الجمهـــوريـــة الجـــزائـــريـــة الديمقـــرطيـــة الشـــعبيـــة

وزارة التعليـــم والبحـــث العلمـــــي

جامعـــة ابن خلـــدون "تيـــــارت"

كليـــة العلـــوم الإنسانية والاجتماعية قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا

بنية الخطاب السردي في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقـــة "مقـــاربـــة سيميـــائيـــة"

رســـالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في إطار مشروع تطور الرواية العربية بيـــن الكلاسيكيـــة والحداثـــة فـــي الجـــزائـــر

إعداد الطالبـــة:

فاطمـــة بـــوهنـــوش

إشـــراف:

أ.د. عـــز الدين المخـــزومـــي

المشـــرف المســـاعد:

د.بشيـــر محـــــمـــــودي

أعضـــاء لجنـــة المنـــاقشة:

أ. د.رشيـــــد بن مـــــالك	رئيســـــــــــا	جامعة بلعبـــاس
أ.د. عز الدين المخـــزومـــي	مشرفـــــا ومقررا	جامعة وهـــران
أ.د. بشيـــر بويجـــرة محمـــد	عضـــوا منـــاقشا	جامعة وهـــران
د.قـــــــادة عقـــــاق	عضـــوا منـــاقشا	جامعة بلعبـــاس

السنـــة الجـــامعيـــة 2006/2005

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــداء:

إلى من أحبهـــــم في صمـــــــت واحتـــــراق...

إلى التـــــــي صنعت كفاحـــــي، وأنـــــــــارت درب حيـــــاتي... أمـــــــي أطال الله في عمرها.

إلى من تعهـــدنـــي، وبكلمتـــه الطيبة أرشدني... أستـــاذي.

إلى من تقـــــاسمت معهم حجـــرة الـــــدرس حتى أناروا لي سبـــــل التوفيـــــق في العلم والمعـــرفـــة.

إلى كل الأصدقـــــــاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

فـــــــاطمـــــــــــة.

المقدمة

لما كانت الرواية فضاء أرحب للتعبير عن الهموم، والهواجس والآمال، بات من الضروري البحث عن طرائق مثبتة لتصوير هذه القيم، في عالم أقدر على تمثلها وطرحها طرحا فنيا واعيا، يجعل حيثياتها مقولة من مقولات الفن المتجاوز تحديدات وثوابت الواقع، إلى تحقيق انفلات تصويري ينطلق من التلميح والتأشير كنتاج لعبة كتابية واعية يجيدها كاتب المنجز السردي، لذلك يمكن القول إن الرواية قد « تخلصت إلى حد كبير من إكراهات التصوير الواقعي، تستمد دلالتها من علاقتها بالعالم بصفة أقل مما تستمدها من مرجعيتها الأدبية»[1] .

فامتصاص المنجز السردي نسغ التخييل بعناصره وامتداداته، يضَعف الوظيفة الأدبية، ويعمق الجمالية في نص قادر على خلق مسافة بين الواقع والكتابة الروائية، هذه المسافة التي تحقق تفاعل القارئ مع العمل تفاعلا يحيل على إمكانية تلقي واقع جديد، سوف لن يظفر بجزئيات الصورة جاهزة، بقدر ما يعمل على خلقها بإعادة تركيبها وفق إمكانيات القراءة والتأويل، من منطلق الوعي بمعطيات الأدب الروائي كانجاز فني ينطوع للتفكيك والتركيب.

من هذا المنطلق، كان اختيارنا للمدونة الروائية "غدا يوم جديد" اختيارا تسوغه مكانة هذا الخطاب في حقل السرديات العربية، لما يسمه من خصائص فنية تنفتح على مشارف التأويل انفتاحا يدمر قداسة البناء والتشكيل السردي المألوف، ويفتت آليات الصوغ الكلاسيكي في محاولة القارئ استبطان دخائل الأنساق، وسبر دلائل النظام، وإدراك كيفيات التشكيل استنادا إلى ملامسة أطروحة السيمياء المثبتة حقيقة الوعي بميكانيزمات كيفية أداء القول الروائي، بتجاوز كل ما هو تعييني، قار، معياري، يثبته النص على مستوى البناء السطحي، وبذلك تنتظم العلاقات بين الوحدات السردية بحيث يسمح هذا الإنتظام بوجود تماسك دلالي تتضح من خلاله العلاقة بين القصة والخطاب.

فلما كانت مدونة "غدا يوم جديد" واحدة من المدونات التي مثلت عتبة من عتبات التطور الروائي لما عكسته من وعي عميق بخصائص الكتابة السردية في محاولتها تحقيق تضافر جمالي واقعي، فإن الاكباب على قراءة هذا النص سيخلق مجموعة من التساؤلات الجوهرية، تتمحور أغلبها في ضرورة إدراك الأبعاد الجمالية المنبثقة عن التفنن في كيفيات أداء المحكي الروائي تفننا يتملص من التحديد والمباشرة إلى محاولة تشكيل مبنى حكائي خاص.

1- برنار فاليت، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر: دار الحكـــمة، (دط)، 2002، ص: 13.

فلا يمكننا النفاذ إلى أعماق التدليل استكناها للقيم الدلالية التي يحيل عليها الملفوظ السردي، بناء على العلاقات الاختلافية ما لم نكن مدركين آلية الاشتغال السردي، لذلك تغدو الآليات بمثابة المادة التي تقودنا إلى تتبع علامات النظام تحت مظلة السيمياء السردية، كطاقة أقدر على استجلاء الدلائل وانبعاث القيم في عالم المسرود الروائي، لذلك يستدعي المحور السيميائي وحدات وعناصر لا تنعزل عن أجهزة البنـــاء ذاتـــها، ما دامت هذه الأجهزة تمثل سندا للدلالـــة، وطريقا لتوصيف العلاقة، التي بواسطتها يتم استحضار المعاني في النص الروائي مادام التحليل السيميائي من «وجهة نظر سيمياء الدلالة، ينطلق من مبدأ هام وهو أن كل خطاب ليس علامة كبرى أو تجميعا لعلامات ولكنه تنظيم لدلالات في إطار تلفظه»[1].

فاتخاذنا المنهج السيميائي على اختلاف نظرياته ومصطلحاته ومفاهيمه منهجا للتحليل، سيحتم علينا البحث في دلالة النظام السردي على اعتبار أن النص الروائي إجراء دلالي قبل أن يكون مادة تعبيرية، تسعى من خلاله السيميائية إلى الكشف عن دلائل الأنظمة والأنساق الكامنة « فهي تسلم بوحدة الظاهرة الدلالية، كيفما كانت لغتها وكيفما كان شكل تجليها» [2]، إذ على هذا الأساس يغدو كل مكون هو علامة تحيل على عدد لا متناه من الدلالات، لذلك نجعل إمكانية الظفر بإجابة ما عن سؤال ما، هي محاولة مقارباتية في اشتغالنا على المدونة الروائية اشتغالا سيميائيا، ذلك أن مطلب التحليل موجه أساسا لخدمة الدلالة في غفلة عن التشكيل، الذي قد نتخذه واسطة للوصول إلى الدلائل والايحاءات التي يضمرها الملفوظ السردي، إذ على هذا الأساس تتقاطر جملة من التساؤلات ما دام الأمر يتعلق بالدلائلية الروائية، من مثل كيفيات تشكيل الأنساق الدلائلية في نص جعل من البناء الثنائي مادة للصوغ والتشكيل، فهل يمكن احتضان البعد الدلالي وفق هذا الطرح؟، ألا نعتبر محاولة استبطان دلالات الأنساق والظفر بها نتاج اللعبة التفكيكية ذاتها، بناء على فحص الاشتغال الروائي ضمن محور التقابل الثنائي قيميا؟، أليس ترسيخ الوعي الدلالي بكاف لامحاء الاهتمام بمستويات البناء السردي، أم أن رقابة التشكيل ستبقى حتمية لا مناص منها لاستكناه دلالات الصيغ السردية؟...

أفضت هذه الإشكاليات وغيرها، إلى تبني نظريات سيميائية، حاولنا من خلالها استثمار كليات الدرس السيميائي في اشتغاله على الخطابات السردية داخل مسار الدلائلية الذي يتم من

---

(1)– د/عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي، الموقف الأدبي "مجلة أدبية شهرية يصدرها إتحاد الكتاب العرب بدمشق"، السنة الثانية والثلاثون، ع 382، 2003، ص:23.

(2)– د/سعيد بنكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، مجلة ثقافية تصدرها وزارة الثقافة والإتصال، ع 16، 2001، ص:.77

خلاله تحويل كل ما من شأنه أن ينتج معنى إلى علامة قيمية، تثري الخطاب الروائي عن طريق التعميق الدلالي، والتكثيف الإيحائي، على أساس أن وحدات الملفوظ السردي هي بمثابة واجهة للقراءة والتأويل، انفتاحا يجعل إمكانية الظفر بفائض دلالي محاولة من محاولات تحقيق الفنية/ الجمالية للجنس الروائي، إذ كل ملفوظ يتخذ على أنه دال يفتقر إلى التأويل، يتقابل مع نظيره في محور التقابل، توصيفا للعلاقات، ورصفا للقيم رصفا اختلافيا في النظام السردي.

ولئن كانت مدونة "بن هدوقة" المختارة للدراسة والتحليل، خطابا من الخطابات، التي طرحت إشكالية الصراع الإنساني مع الواقع في عالمي الريف والمدينة تحت وطأة الرغبات والمكبوتات الذاتية من خلال ترسيم لوحة الريف الجزائري ترسيما واقعيا، فإن محاولة قراءة هذه المدونة قراءة واعية، تحتاج إلى تعميق الرؤى التحليلية، بسبل عدة تجعل إمكانية ملامسة أفق النص رغبة من رغبات الباحث، فما اتخذه الباحث "السعيد بوطاجين" في بحثه الموسوم بـــ "غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة" –دراسة بنيوية–، لم يكن بكاف لفهم دلالات الخطاب، ما دامه جعل من النظرية البنائية مرجعية لقراءة النص، والتي لم تجرفه إلى عمق التشكيل الدلالي في تعامله مع المنجز الروائي، إذ اكتفى برصد أنماط السرد وصوره من خلال تبنيه المعطى السطحي أساسا لتعديد خصائص الخطاب، لذلك لم يعانق أفق التمثيل الدلالي كنزعة مشروعة للبحث في دلائل الملفوظات والأنساق، بقدر ما جعل ميدان النسج السردي ركيزة لحصر السمات الفنية لصيقة الصلة بضروب السرد المتوافرة على مستوى البناء الروائي.

لذلك تغدو قراءة هذا النص على المنحى السيميائي، محاولة استكمالية لنتاج ما توصل إليه الباحث من نتائج في تطبيقه المنهج البنائي، ما دام من الاستحالة بحال فصل المنهجين، فمن آليات البناء تنتظم شبكة العلامات والأنساق الدلالية في تشكيل سردي يحاول إخراج النص من تابوت الاستهلاك إلى محاولة تحريك وتفعيل مكوناته، الأقدر على أن تحيل على دلالات أعمق في صلب النص الروائي، لأن آلية توليد الدلالات آلية تتحكم فيها طرائق الصوغ وكيفيات البناء، في غياب قصدية التلفظ ومباشرة القول، أفلا يكون النسق الداخلي بمثابة المختبر الدلالي الكاشف عن جزئيات التركيب، وتفاعل العلاقات بين عناصر المحكي الروائي؟.

إن انبناء النص في "غدا يوم جديد"على نظام خاص خص اهتمامنا بدلالات الصيغ السردية، كلبنات تشكيلية نعاين من خلالها الأنساق والأنظمة المتحكمة في الهرمون الدلالي للخطاب، لذلك رافقت عناصر البناء الحكائي محور القيم في اشتغالنا على النص اشتغالا سيميولوجيا، يجعل كل وحدة بنائية سميوزا حركيا لإنتاج المعنى، لذلك استوجب التحليل

الاحتكام إلى هيكل بحثي مصدر بمقدمة وأربعة فصول، ليختم بخاتمة حوت النتائج المستخلصة من عملية القراءة والتحليل لمتن" غدا يوم جديد"، فكان التوزيع على النحو التالي:

الفصل الأول: يتمحور هذا الفصل حول الحدث الروائي في "غدا يوم جديد"، تمَ من خلاله التطرق إلى كيفيات التشكيل السردي كتمهيد للولوج إلى عالم النظام الحدثي، على اعتبار الحدث علامة تولد فيضا من الدلالات، التي قد تحققها جزئيات الصوغ الواعي لهذا المكون الروائي، يتم على أساسه الكشف عن طبيعة التدليل الوقائعي في صلب النص، انطلاقا من تمظهرات العناصر المشكلة لمحورية الحدث الروائي في "غدا يوم جديد"، وهذا لن يثبت على مستوى التحليل ما لم نتخذ من الاختلاف أساسا لتثبيت القيم بين عالمي الريف والمدينة.

الفصل الثاني: يعالج دلالة الشخصية في نص "غدا يوم جديد" معالجة تجعل من أطروحة النظرية الغريماسية منطلقا لتحديد الرغبات واستجلاء العلاقات ضمن التعامل مع الثنائية الدلالية المولدة للقيم المتناقضة بين الشخصيات، ومن ثم بين المكان، بحيث تغدو كل ثنائية نسقا دلاليا يمكن بواسطته تعديد علاقات لا حصر لها بين الذوات الموظفة لتكوين برامج سردية عدة، اتخذها "بن هدوقة" كوحدات قيمية لطرح ومعالجة مجموعة من المواضيع التي استرعت اهتمامه آنذاك، على الرغم من أننا لم نتقيد إجرائيا بقواعد النظرية، إلا أننا حاولنا اتخاذ مفاهيمها مرجعية لقراءة الشخصية الروائية لهذا النص، ما دامت البنية الحكائية قائمة أساسا على جملة من القصص، التي على أساسها صيغ الموضوع الأصل.

الفصل الثالث: يخص هذا الفصل المكون الزمكاني، الذي على أساسه حاولنا الإفادة من معطيات التقعيد الزمني الذي طرحه الناقد السردي "جيرار جنيت" في اشتغاله على الزمن، إذ استثمرنا هذه القواعدية في معرفة دلائل التخطيب الزمني استنادا إلى الحيثيات المقدمة في النص، ذلك أن الرؤية الزمنية تقتضي إدراك جماليات التخطيب المحققة للفنية الروائية، هذا التخطيب الذي سوف يتماهى والمكان، من حيث إن القيم الزمنية تتعاطى والقيم المكانية، فيغدو الرصد القيمي على المحور السيميائي بعدا من الأبعاد الدلائلية التي تثري خطاب الرواية، مادام التفاعل والتفاوت بين عالمي: الريف والمدينة تحدده على هذا النحو القيمة ميدان الاشتغال ومخطط الانبناء.

أما الفصل الرابع والأخير، فتمَ على ضوئه دراسة معمارية اللغة الروائية، على اعتبار أن النص الروائي جسد لغوي قبل كل شيء، فهو الضيعة التي تستقطب أكبر العينات اللفظية والتراكيب اللغوية لتجعل منها صيغا فنية يتماهى ويتداخل من خلالها كل ما هو تعييني مع ما هو إيحائي وفق لبنات البناء التي ينتقيها الكاتب، والتي تعد – بحق – خصائص أسلوبية،

سيميائية تكثَف الدلالة وتعمق الجمالية دونما تحديد، إذ تنسجم المعطيات اللغوية/ الأسلوبية مع الكتابة الروائية في صوغ سيتخذ من التناقض القيمي أساسا لتوظيف اللغة.

أخيرا، أفضى البحث إلى خاتمة تم فيها رصد النتائج المتحصل عليها، لحتى تكون هذه النتائج بمثابة تفجير لتساؤلات أخرى توقف عندها البحث، فتثير في النفوس شيئا من القلق والحيرة في متابعة القراءة والتأويل، ما دام النص مجالا خصبا لتوليد الدلالات.

فلئن كان هذا التقسيم يوحي بالتعميم، فإن محاولة الظفر بمراجع خاصة في ميدان السيميولوجيا السردية لم يكن ليتوازى والعناصر المحورية التي تطلبها البحث، ذلك أن الانتقال من الاهتمام البنائي في اشتغالنا على المدونة بادئ الأمر، إلى عالم السيمياء، لم يكن انتقالا اعتباطيا ، بخاصة بعدما حققنا جزءا هاما من التحليل، لذلك لم يكن من السهل التحكم في جزئيات التناول السيميائي سرديا أمام قلة الدراسات الإجرائية المثرية للتحليل الروائي، وبذلك نعتبر قراءتنا لنص "بن هدوقة" مغامرة من المغامرات التي لا تخلو من العوائق والصعوبات.

ولا يسعني في خاتمة هذا التقديم، إلا أن أوجه شكري، وعبارات امتناني وعرفاني إلى الدكتور عز الدين المخزومي، الذي تكبد معي مشاق تغيير الموضوع من التحليل البنيوي إلى السيميائي، على نحو ثبت عزيمتي وأنار سبيل بحثي، في اشتغالي على متن الرواية اشتغالا سيميائيا، سمح لي بملامسة بعض أوجه التدليل السردي، لذلك كان تحفيز الدكتور مبعثا لتجديد الإرادة، وانفتاح شهية القراءة من جديد، كما لا يسعني أن أنوه بدور أستاذي الدكتور بشير محمودي الذي رعاني بتوجيهاته وتشجيعاته وبمساعدته في تهذيب محاور بحثي.

لا أزعم أنني ألممت بكل حيثيات التحليل السيميائي لمدونة "بن هدوقة"، ما دام فعل القراءة منفتحا على أكثر من طريق، وأكثر من آلية، لذلك سيبقى هذا البحث على ما فيه من نقائص إنجازا من الإنجازات التي حاولت الوصول إلى قراءة افتراضية ستكون مجالا للتقويم من قبل أعضاء اللجنة الموقرين.

الله ولـــي التوفيـــق

تيارت في:2006/09/13

فاطمة بوهنوش

الفصل الأول

الحدث الروائي ودلالته في "غدا يوم جديد"

- تشكيل الحدث الروائي
- تمظهرات الحدث الروائي ودلالته في النص الروائي

تشكيـــل الحـــدث الروائـــــي

1- النـــص بين المكـــون القصصـــي والتشكيـــل الســـردي

ينهض النص الروائي على مجموعة من المكونات السردية، تمثل لبنات تشكيله وبناءه، وفق منطق وقانون يحكم سير انتظامها الخطابي، إذ تتبدى عبره شبكة العلاقات بين العناصر المؤسسة لبنيته الكلية، التي تنم عن طبيعة الآليات المشكلة للمتن الحكائي وطرائق اشتغاله في العمل الروائي.

وبهذا تبدو مسألة البناء ضرورية لفهم الأبعاد الفنية والجمالية للنص بعيدا عن التقديم المضموناتي الجاهز، الذي يجعل من المحتوى نواة بناء السّردي، بحيث يغدو معه الشكل مجرد وسيلة لكشف تلك المضامين المعرفية الثاوية وراء البنية اللّغوية، مما حدا بمؤسسي الدرس الروائي المعاصر إلى توجيه الاهتمام بعملية البناء ذاتها، من حيث ميكانيزمات التوليد السردي وكيفيات انبنائه وتشكيله انطلاقا من الوعي الفني بحقيقة الجنس الروائي.

على هذا تتبدى أهمية البناء الداخلي، على اعتباره النظام الذي يصوغ المحكى الروائي صياغة فنية تتملص من التقرير والمباشرة، «إذ...أضحى تفكيك المادة الروائية أمرا ذا شأن خطير»[1]، يتجاوز الجاهز الذي يقوله النص إلى كيفيات أدائه لهذا القول ذاته من خلال جملة الوسائل والأدوات الفنية التي يوظفـــها الكاتب في إنـــجازه العمل الأدبي، ولا شـــك أن « الجنس الروائي يبدو أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في ابتكار الكيفيات التي تتعدد بها وعبرها وسائل نقل المحكي الروائي من كونه مادة خاما إلى كونه فنا»[2] .

ولئن كان المحور السردي للرواية يقوم أساسا على الحكاية باعتبارها مجموعة من الأحداث « فإن المنطق الذي تتشكل به حركة نمو الفعل هو منطق يمفصل العمل الروائي، فيقيم بنيته محددا لها نمطا، وقيام البنية في نمطها يعني قيام الحكاية بقول ...» [3] يتيح فهم مستويات النسج الحكائي على مدار المدار النصّ، مما يوحي بالتميز بين (القصة/الحكاية) كمادة خام

1- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية: "زقاق المدق")، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، 1995، ص:09.

2- د/ نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: منشورات إتحاد كتاب العرب، (دط)، 2001، ص:1963.

3- د/ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت: دار الآداب، (ط1)، 1999، ص:27.

تتعلق بالأحداث والشخصيات و(الحبكة/القول) كطريقة يتم بواسطتها صوغ النظام الحكائي عبر تمظهرات وتمفصلات البنية الحدثية داخل المتن الروائي.

وبهذا فإذا كانت الأحداث في مجملها عبارة عن مجموعة من الوقائع تتطور وتتنامى وفق قانون يتيح لها نظاما خاصا بها، فإن الحبكة هي نواة هذا النظام الذي تتبلور عبره طرائق اشتغال المادة الحكائية في النص، فتغدو بذلك القدرة على استيعاب آليات البناء وتحولاته خاضعة أساسا لذلك المنطق الذي يتربع عليه خطاب الرواية، ولذا فإن « شعرية هذا النص لا تحددها الأحداث والوقائع المروية، رغم ما يمكن لهذه الأخيرة أن تقدم من مساهامات خطيرة في هذا المجال، إنما تحددها قبل كل شيء آخر طريقة الرواية وصيغ العرض والاخبار» [1] .

وبما أن مادة الرواية في "غدا يوم جديد" لا يسهل تلقيها ببساطة، فإن الكشف عن طريقة نسج المبنى الحكائي لا تقل صعوبة عن فهم المادة ذاتها، نظرا لما يسم الأحداث من توتر واضطراب شديدين، يصعب التقاط تحولاتها والتواءاتها على مستوى المسار السردي للرواية، إذ « قد يحدث أن يطرأ عليها جملة من الانعطافات والتحولات والانقلابات، لا يمكن أن تخرج عن نطاق الزمن، وأن ما تصير إليه الأحداث من تغييرات يجعل الحبكة شديدة العلقة بالزمن» [2].

على هذا الأساس، يمكننا اتخاذ الحدث نظاما قابلا للصوغ والتشكيل قصدا لإدراك آليات اشتغال الخطاب وطرائق تشكَله وكيفيات انبنائه في تخوم النص الروائي، التي تنبثق على أساسها مستويات التوظيف الفني لتقنيات السرد، حيث تنتصب عناصره في صوغ حكائي تضطلع به المادة الحكائية المشكلة للرواية، إذ القصد ليس الكشف عن معاني البنى ومضامينها بقدر معرفة الأنظمة والأنساق المتحكمة في شبكة النسج والبناء التي يصاغ عبرها المبنى الحكائي.

وإن كانت ضرورة الكشف عن البناء الداخلي لا تتأتى إلا من خلال منطق الترابط بين هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصيات باعتبارها « البؤرة التي تتكشف حولها كل الأبعاد المعبر عنها داخل البناء» [1]، فليس معنى هذا أن طبيعة هذه الوقائع والأفعال لا تترك أثرها

1- د/ سامي سويدان، في دلائلية القصص وشعرية السرد، بيروت: دار الآداب، (ط1)، 1991، ص: 163.

2- د/ محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976 - 1986)، تونس: دار صامد للنشر والتوزيع، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، (ط1)، 2003، ص:59.

1- د/ بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986)، "جماليات وإشكاليات الإبداع"، دار الغرب والنشر والتوزيع، ط2001-2002، ج2، ص:120.

على مستوى الصوغ والتشكيل الحكائي للبنية الروائية، ذلك أن حقيقة الحدث وهويته تؤثر في هيكل البناء بشكل عميق فطابعه السردي يمكن أن يمنطق النظام أو يخلخله بناء على حقيقته الكامنة في النص ذاته، وهو ما يبرر حتمية تقديمنا بنائية الحبكة الروائية وطرائق صوغها على تمظهرات الحدث ودلالاته في رواية "غدا يوم جديد"، ذلك أن هيكل البناء الحكائي هو بمثابة المعبر الذي يؤدي إلى فهم الأبعاد الفنية لمكامن الأنساق الداخلية في الرواية.

2- بنائية الحبكة في: "غدا يوم جديد"

تقوم الرواية على حكاية حاوية مجموعة وقائع « يقوم بها أشخاص، تربط ما بينهم علاقات وتحفزهم لفعلهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون...» [2] وفق منطق يتيح فهم معالم النسج وآليات التشكيل وميكانيزمات التوليد التي يصاغ عبرها القانون الحكائي للرواية، ذلك القانون الذي ينعت – في الغالب – بالحبكة أو العقدة.

وعلى هذا فإن الحبكة (L'intrigue) هي مجموعة الأحداث المرتبة والمتعالقة، يتوقف تواليها على الأسباب والنتائج، وهي بهذا أعقد مفهوم من الحدث ذاته، إذ تعتمد على منطقية تتابع الأحداث بينما يركز الحدث على السرد والتتابع[3]، وبذلك تستدعي الحبكة قصة تعمل على تطوير أحداثها على امتداد الرواية وفق سرد متميز تحكمه بداية ونهاية ترسمان المحور العام الذي تسري فيه الأحداث، وتقدم من خلاله الشخصيات.

وبهذا فإن القصة هي المادة الحكائية المشكلة من المكونات السردية المعروفة (شخصيات، أحداث، زمان، مكان...)، وربما هي«...الأحداث في ترابطها وتسلسلها في علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها» [1] في حين تمثل الحبكة طريقة الحكي وآلية الاشتغال التي تحقق هيكلية خاصة لتلك المادة التي تنهض عليها الرواية، ومن ثم ترتسم خصوصية كل إبداع روائي انطلاقا من طبيعة التشكيل ونمط الانتظام الذي يسم الخطاب الروائي، مما يستدعي دراسة هذه الخصوصية التي تنكشف عبرها تلك العلائق التي يقيمها الخطاب مع الحكاية التي يتضمنها ويحتويها، وهو ما جعل مسألة الكشف عن كيفيات التشكيل وطرائق التركيب وأساليب

2- د/ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ع، س، ص:28.

3- ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (ط3)، 2000، ص:128.

1- د/ مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ط1)، 2002، ص:27.

السرد للمادة الحكائية تبدو أكثر الموضوعات المثيرة للجدل لدى المختصين بالدراسات السردية، بل أشد تعقيدا وتضبيبا في مجال الدرس الروائي ذاته[2].

فإن كانت بنية الأحداث في عمومها تخضع لمنطق يربطها، فإن تجليها على مستوى المتن السردي يقتضي فهم جوهرها في ذاتها، بحيث «...تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الإبداعي...» [3]، إذ من خلال هذه الاتجاهات والمرجعيات يمكن الكشف عن طبيعة الأحداث ودلالتها داخل النص الروائي، وبذلك تغدو ضرورة إدراك مكامن الإبداع الفني وجمالياته معرفة الخلفيات التي يتأسس عليها كل نص أدبي.

والملاحظ من خلال البنية النصية لـــ "غدا يوم جديد" أنها لا تخرج عن موضوعة الصراع الاجتماعي الذي تغذت به أحداث رواياته (ريح الجنوب، نهاية أمس، بان الصبح، الجازية والدراويش)، لذلك نلفي أحداثها ترتصف وفق ثنائيات (تقابل العلامات) أسَست خطاب الرواية (الحاضر/الماضي)، (الريف/المدينة)، (الحقيقة/الحلم)، (التشاؤم/التفاؤل)، تتمحور جميعها في شكل صراع تعانيه البطلة "مسعودة"، وبتمزق نفسي حاد ترتسم المادة الحلمية التي رافقت هذه الشخصية فغذت معطيات التاريخ والواقع، مما أثَر على طبيعة الرواية التي حملت في أحشائها جنين مأساة عميقة بين واقعي الريف والمدينة، تماهت عبره تدفقات الحلم والعذاب، التي تراءت – بعمق – في وعي مسعودة، المرتمية بذاتها في ذاكرة التاريخ، والتي جعلتها تتعاطى مرارة الماضي وقساوة الحاضر في شكل حلم بغد جديد!!...فكيف تتجلى طرائق صوغ النظام الحكائي في رواية جعلت من تقابل واختلاف القيم أساسا لها؟.

لعل المتتبع لأحداث "غدا يوم جديد" يشعر للوهلة الأولى بشرخ بنائي صارخ على مستوى القص، إذ تكثر تقطعات الحدث وتهلهلاته بشكل يجعلنا لا نعي جوهر الحكي واكتماله في تقديمه للواقعة أو الحادثة الحكائية، التي أساسها التوظيف الزمني المعقد الذي اهتدى إليه "بن هدوقة"، إذ تعيق –تلك الارتدادات– سير الأحداث إلى الأمام بشكلها التراتبي والتعاقبي المألوف في الروايات الكلاسيكية، التي تمهد للحدث واكتماله في آنه دونما تفنن حكائي يعقد مسار هذه الأحداث وتطورها، « فتشكيل الحدث لم يعد ينظر إليه بذلك المنظور التقليدي بعيدا عن البنية الزمانية والمكانية وكذلك الشخصيات (...) بحيث لم تعد النظرة النقدية تفصل بين هذه العناصر

2– ينظر: عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة "بحث في تقنيات السرد ووظائفه"، علامات، ع16، 2001، ص:3.

3– د/ بشير محمودي، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية (البحث عن الوجه الآخر نموذجا)، دراسات جزائرية "دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر"، جامعة وهران، ع2، مارس 2005، ص:131.

كما كانت عليه، بل أضحى النص كلا شاملا جمالياته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر» [1].

وربما تتجلى معالم القطع الحدثي بصورة واضحة حينما يعمد الراوي إلى اجتزاء صورة من صور المأساة التي تعرض لها قدور في المحجر، بحيث تتبني مأساوية الحدث من لحظة اقتياد الدركيين قدورا ورجل المحطة إلى المركز، بعدما رسم ملامح وطبائع قدور العنفية في المحجر، عمد إلى تقديم قصص أخرى لا علاقة لها بهذه الشخصية ليرصد لنا في نهاية فصول الرواية مشاهد الألم والعذاب التي تعرضت لها هذه الشخصية في سجن "الميسيو ألبار"، على الرغم من قصر الفترة التي قضاها في ذلك المحجر والتي كان من الممكن أن يجعلها الراوي تمهيدا لعرض تلك المشاهد مباشرة.

فليس مما تقدم إلا دليل على نشاز تعاقبية الأحداث واضطرابها البنائي الخارج عن تلك القولية الحكائية التي تضطلع بها الروايات التقليدية، والتي تنساب بشكل خطي لنمطية البناء القائم على البداية والعقدة والنهاية، إذ كثيراما ترتصف الأحداث وتتراكم وفق هذه البناية التي تحجر إمكانات الكاتب الفنية فتجعله أسير القواعد الكلاسيكية ذات البناء الداخلي الوفي لمجريات العالم الخارجي، وفق منظور سردي خاص يتيح نقل حيثيات الواقع بصدق ودقة يمكَنان المتلقي من التعايش سرديا مع أحداث الرواية وإيديولوجيات القص، فهل استطاعت جزئيات البناء الداخلي في "غدا يوم جديد" الاحتكام إلى خصوصيات الهرم الكلاسيكي الوفي لمبدأ السببية والتعليل...؟.

على الرغم من أن رواية "غدا يوم جديد" تبتعد في صوغها الحكائي عن المنظور التقليدي المحض، فإن نظاميتها لا تخلو من جزئيات هذا البناء في عمومه (البداية، العقدة، النهاية)، والتي لم تجعل من هذه التراتبية القواعدية منطقا لها، ذلك أنها استطاعت الانزياح عن عقلنة هذه القواعد القصصية إلى تحقيق إنجاز حكائي خاص اتخذ من النهاية منطلقا لاستعراض بداية الأحداث، إذ بموجبه تماهت البداية والنهاية، عبر مسار السرد بشكل لا يجعلنا نتكهن بلحظة الإعلان عن ميلاد الحدث واكتماله، وتحديد نقطة الانطلاق والوصول وفق قانون التوالي الحدثي (أ ب ج)، حيث:« (أ) هي البداية التي عادة ما تكون وصفا عاما لعناصر الرواية:

1- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دمشق: منشورات إتحاد كتاب العرب، (دط)، 2001، ص:62.

الشخصيات، المكان، الزمان...، ثم ينتقل الراوي إلى (ب) حيث وسط الرواية، فيخلق عقدة (...)، أما (ج) فإنها تدل على النهاية... » [1].

بناء على ما تقدم يصاغ النظام الحدثي في "غدا يوم جديد" وفق منطق مخالف لثلاثية الترتيب الحكائي (البداية، العقدة، النهاية)، إذ يجعل الكاتب من هذه العناصر مادة لتشكيل محتوى البنى السردية التي تأسس عليها خطاب الرواية، بحيث تغدو النهاية هي البداية التي تقاطرت من خلالها أحداث المحكي الروائي في شكل شبكة معقدة من الحكايا التي لفها الراوي بين حواشي الحكاية الأم (حكاية مسعودة) كسلسلة من الحلقات التي لم تكن لتتباعد وتتنافر إلا لتتقارب وتتداخل تحقيقا لترابط حكائي هادف، إذ « تتناسل القصة باقحام قصص صغيرة داخل القصة الأساسية... » [2] ، في شكل شبكة حكائية كبرى لا تكاد جزئياتها تتباعد إلا لتقترب وتتداخل.

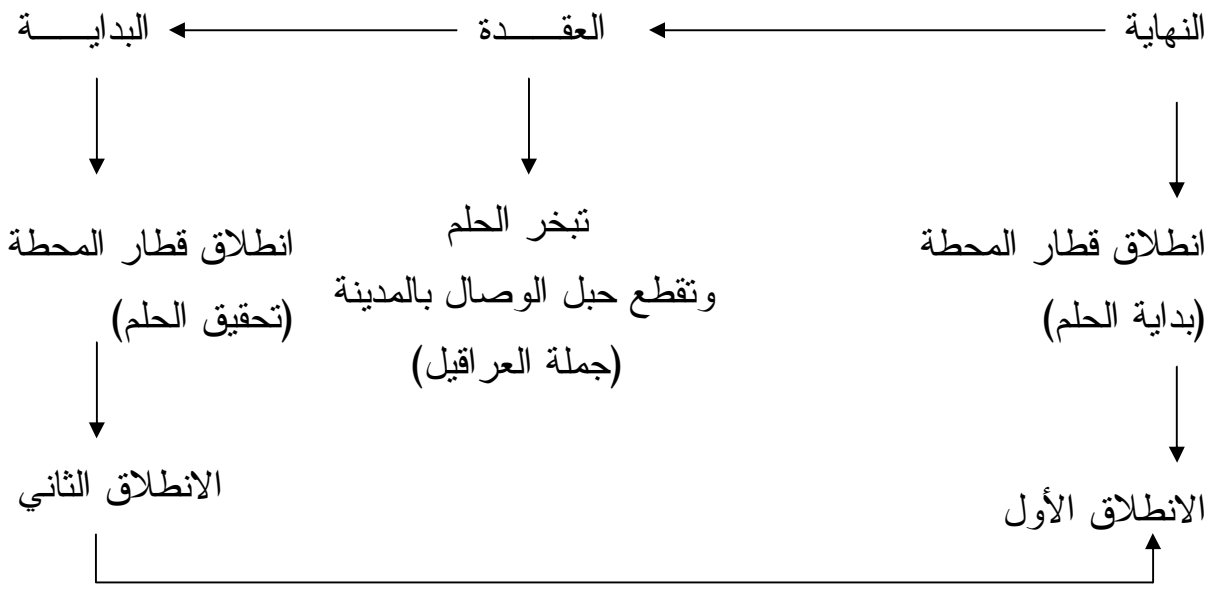
وبهذا، فإن تشكيل نظام الوقائع يرتبط أساسا بوعي الكاتب للمضامين التي تؤطر البنى السردية، بحيث تجعل بناءها ومعماريتها أشبه بفسيفساء تماهت ألوانها وتعقدت أشكالها انطلاقا من تعقد كل جزئية من جزئياتـــها، لذلك يمكن القول إن « الحدث ليس مجرد تعاقب زمني يأخذ صورة أفقية، بل يغوص في عمق اللحظة التي يتشكل فيها... » [1].

وتوضيحا لما سبق بيانه، نورد الشكل الآتي:

1- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، (ط1)، 2000، ص:241.

2- محمد عزام، الرواية في حلب، (في النصف الثاني من القرن العشرين)، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:49.

1- إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا (دراسة في فن جبرا ابراهيم جبرا)، بيروت: المركز العربي للمطبوعات، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان – الأردن)، الطبعة العربية، الإصدار الأول، 1966، ص:68.



الملاحظ من خلال هذه الترسيمة أن نقطة البدء هي ذاتها نقطة الانتهاء (انطلاق القطار)، بيد أن التفاوت يكمن في طبيعة الحلم ذاته ففي حين يعلن السارد كذات خطابية في بداية الانطلاق أحداث القص تحقق حلم البطلة/الذهاب إلى المدينة، تتبني تطورات الأحداث رأسا من المدينة، بمعنى أن فعاليات الوقائع في بدايتها تتأسس من لحظة تواجدها بالمدينة (تحقق الحلم)، وهي الانطلاقة الثانية التي حققتها "مسعودة" بعد فشل المشروع بداية، على حين تضمر نهاية الحكاية الانطلاقة الثانية وتكتفي بالاعلان عن بداية الانطلاق كفعل لم يقطع السارد بتحقيقه إلا بعد العودة إلى قراءة بدايات الرواية التي تتكشف عبرها المقاطع المسكوت عنها نهاية، حتى ليفهم القارئ أن هناك محاولتين، المحاولة الأولى صرحت بها النهاية، والمحاولة الثانية كّنت بتحقيقها البداية بناء على تغير الانطلاقة السردية من نقطة (أ) إلى (ب)، والمعبر عنها مكانيا بانتقال الحكي من الريف إلى المدينة.

وعلى الرغم من اهتداء "بن هدوقة" إلى هذا النموذج الحكائي (نهاية/عقدة/بداية) في صوغه المبنى السردي، إلا أن القراءات المتعددة لمتن الرواية تجعل القارئ يتدارك سيلان تلك الأحداث وتواليها حتى وإن استحوذت تقنية الارتداد على جزئيات القص.

فلئن كان السارد استظهر أشكال التخلخل الحدثي بين تضاعيف البنية الحدثية الكبرى، فإن ذلك لا يوحي بالتضبيبة المطلقة والتعتيمية السلبية الخاصة بخطاطة وقائع الرواية عامة، لأن الراوي/الكاتب عمد إلى إحداث نوع من التناوب (Alternative) في صوغ الحدث بين التراتبية حينا والتخلخلية حينا آخر، والتي بموجبها امّحت ملامح ذلك الشرخ الذي تبدى لنا لحظة تعاملنا مع النص تعاملا سطحيا، بحيث تداخلت الأحداث الأكثر إلتواء مع نقيضتها في

تشكيلة حدثية رئيسة عملت على صقل تلك الجزئيات المتناقضة، حرصا على تحقيق الانسجام الحكائي داخل الفضاء الروائي.

وإن كانت جل أحداث الرواية قد اتسمت بالاضطراب والتخلخل، فإن ذلك لا يوحي بانعدام الترابط والتسلسل المنطقي بين الأحداث، إذ على الرغم من توالي التقطعات الحدثية التي أحدثها الراوي –كمتحكم في الصوغ الحكائي– والتي كان أساسها التشكيل الزمني المعقد الذي انبنت حوله الأحداث، فقد استطاع النص أن يستظهر منطق التعالق والتوالي بين أحداث القصة وفق مبدأ التعليل لمنظم لسير الوقائع وتطورها على مدار السرد، ولعله المنطق ذاته الذي أشار إليه "روبرت شولز" حينما حدد معايير المعاينة التراتبية للأحداث الروائية، جاعلا منطق السببية المنطق الذي لا ينزاح عن التشكيل الزمني ذاته، معنى ذلك «...أنه إذا قدمت الأحداث في القصة في متوالية زمنية فإن قدرا كبيرا من ساردیتنا سوف ينصرف على إقامة روابط سببية بين الحدث وما يليه... » [1].

على هذا الأساس يغدو الكشف عن المتوالية السببية مرتبطا حتما بفهم المتوالية الزمانية التي يتأسس عليها خطاب الرواية كبنية قائمة بذاتها، ومن ثم يتمظهر ذلك المنطق الذي من خلاله تتكشف طرائق عرض الأحداث وآليات اشتغالها وكيفيات انبنائها وتركيبها في النص الروائي.

وبهذا تكاد معظم أحداث "غدا يوم جديد" لا تخرج من المنطق السببي للحبكة، التي«...تفسر لنا "سبب" حدوث الأشياء على النحو الذي تصوره سردية ما» [1]، ومن ثم تتحدد جملة الحوافز (Les motives) التي تدفع الشخصيات للقيام بالفعل، و ذلك ما تجلى بوضوح في قصة مسعودة التي رصد الراوي عراقيل تعطيل مشروع ذهابها بدءا بتأخر قطار المحطة، وشجار الرجلين (رجل المحطة/قدور) وقلق قدور، وجهل أهل القرية... حتى لتصرح قائلة:

- «...لعن الله ذلك الرجل الذي حال بيني وبين السفر... » [2].
- «...ابتعد يا رجل، لا تكن سببا في الحيلولة بين الأحلام وأصحابها! » [3].
- «...تأخر القطار أيضا كان سببا... » [4].

1– روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط1)، 1994، ص:111.

1– منى بيكر، ترجمة السرديات /سرديات الترجمة: هل حقا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات، تر: حازم عزمي، فصول (مجلة النقد الأدبي)، مجلة علمية محكمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 66، 2005، ص:27.

2– عبد الحميد بن هدوقة، "غدا يوم جديد" –رواية– الجزائر: منشورات الأندلس، مطبعة أمزيان، 1992، ص:75.

3– م، ن، ص:24.

● «...القرية هي السبب» [5].

هذا ناهيك عن تعليل الراوي سبب انتقال مسعودة من البيت القصباوي إلى السكن بالحي الأوروبي، تحضيرا للقاء العاشقين، هذا اللقاء الذي سيبقى هو الآخر في الذاكرة كقيمة من القيم السلبية التي تستبطنها الحياة المدينية، هذا ما صرحت به مسعودة لراويها وهي تقص عليه حياتها الجديدة بكل حيثياتها ومعطياتها ومخابئها، حتى تقول: «وتمضي الأيام، وتتسع تجربتي وأدرك ما لا كنت أدرك، وأفهم في النهاية لماذا أسكنت في الحي الأوروبي، ولماذا أثثت شقتي بذلك الشكل المرضي، ولماذا لم يختلف الزوجان في كل ما يتعلق بتأثيثها!» [6].

هذا قليل من كثير مما حاولنا اجتزاءه من بنية النص والخاص بالتعليلات المنطقية لوقوع الأحداث الروائية وفق التنميط المنطقي الوفي لمبدأ السببية المؤدية إلى النتائج المستصاغة عقليا بناء على الاختيار الدقيق للحوافز والدوافع المقنعة نصيا، والتي كانت في أساسها تنم عن الانتقاء الدقيق لبنيتي الزمان والمكان، إذ كثيرا ما تؤدي دقة توظيف هذه البنية«...إلى النتيجة المنطقية التي يمكن لها أن تحدث...»[1] ، هذه المنطقية التي جعلت الأحداث مستصاغة في ذهن القارئ استصاغة فورية على الرغم من تلك التموجات والارتدادات التي كادت أن تجهض بعض الأحداث عن المسار العام الذي رسمه المؤلف لوقائع روايته، إذ عبرت تلك الاجتزاءات الحدثية المنتقاة من قصص متنوعة عن قدرة السارد ووعيه في ممارسة اللعبة السردية، حيث يجعل كل اجتزاء حدثي يرتبط باجتزاء آخر، وكل حكاية تتقابل وتتجاذب مع نظيرتها تشكيلا لقصة ممفردة نصيا.

وبهذا ارتسمت صورة الأحداث في "غدا يوم جديد" بتشكيلة دائرية بحتة، لا تتضح جزئياتها لحتى تتعقد أكثر على مستوى البنية العميقة التي كشفت السير البطيء للأحداث نتيجة كثافة المقاطع الاسترجاعية التي عطلت حركتها التصاعدية إلى الأمام رغبة من الكاتب في شد ذهن القارئ إلى تتبع مجريات القص وتأزمات الحدث، وربما ذاك ما لم يتوفر في رواية "ريح الجنوب" التي تقاطرت أحداثها بشكل تسلسلي رتيب وفق حركة أفقية مؤسسة على منطق التوالي والتعاقب الذي كان محورا من المحاور التي تأسست عليها الروايات الكلاسيكية،

4- م، ن، ص:34.

5- م، ن، ص: 234.

6- م، ن، ص، ن.

1- غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، القاهرة: دار الهنا للطباعة والنشر، عالم الكتب، (ط1)، 1971، ص:166.

والتـــي « من ممـــيزاتها صياغة الأحداث صياغة أفقية والتعامـــل مع الزمن تعاملا تقديسيا... »[2].

فلا غرو بعد هذا أن تأتي حبكة الرواية متماسكة بناء على تماسك وترابط الأحداث ذاتها، على الرغم مما يسم الوقائع من اضطرابات وتخلخلات عارضة، نتيجة التكثيف الارتدادي الذي أثر على سرعة سير الأحداث التي أخذت تتوالى ببطء شديد لا تكاد تقفز إلى الأمام حتى ترتد إلى الخلف، وهي بهذا تخرق نموذج التعاقب الكلاسيكي الوفي للخطية بشكل يوحي للقارئ بتكهن نهاية الأحداث وتحديد مصائر الشخصيات، فرواية "غدا يوم جديد" تخالف بكثير مبدأ نظام الصوغ التقليدي القائم على تنميط الأحداث وانبعاثها تعاقبيا، فهي لا تلوى عنقها لمنطق هذا التعاقب عنوة، بقدر ما تتعانق جزئيات بنيتها وفق الكيفية المشار إليها سابقا والملخصة في التناوب بين الترابية والتخلخلية، والمؤسسة على نظامية الترابط بين الأفعال وإن كانت في ظاهرها عبثية توحي بالفوضى والاضطراب.

فلما كان « الزمن يخلق علاقة السببية أو الغائية التي تربط الأحداث ببعضها بشكل متماســـك...»[1] ، فقد أفضى ذلك إلى تماسك الحبكة الروائية شديدة العلقة بالزمن، حيث حقق السارد – وفق هذا الرسم والتكنيك – اتساقا حدثيـــا بين الحكايا الجزئية، لحتـــى يقيـــم – بذلك – صوغا منطقيا يربط الأحداث من جهة والقصص من جهة أخرى.

تمظهـــرات الحدث ودلالته في "غـــدا يـــوم جديـــد"

1- الحـــدث الثـــــوري:

استجلت المتون السردية الجزائرية الكثير من الوقائع التاريخية كبنية روائية أضحى التاريخ من خلالها بنية أساسية من لبنات البناء والتشكيل، لما أضفاه عليها من حيوية وتفاعل مع الأبعاد المعرفية، لا بذلك التسجيل العلمي الأمين الذي تضطلع به كتب التاريخ، وإنما بالاستيعاب الواعي لمكامن تلك المادة، قصد توظيفها توظيفا فنيا جماليا، يتفادى حرفية النقل المباشر ويخرق أغشية الرصد التقديسي لوقائعها التاريخية عبر الزمن.

فبتتبع الإنجازات الروائية التي اتخذت موضوع الثورة تيمة لمعالجة أشكال النضال وقضايا المجتمع، نجد أن القاص الجزائري « الذي تبلور فكره الثوري، قد سخر فنه القصصي

2- د/ بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، "جماليات واشكاليات الإبداع"، ج2، ع، س، ص:82.

1- إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، فصول، ع66، 2005، ص:167.

لخدمة الأفكار الوطنية والثورية، بحيث وظف إبداعه في هذا الإتجاه للتعبير عن قضايا الشعب وهمومه إبان الثورة التحريرية..»[2] ، فما عرفته التجربة الثورية من مأساوية جعلت الفنان يتعاطى وقائعها، ويستبطن فجواتها، ويدمر قداستها في إعادة صوغه لها صوغا فنيا واعيا، يعلو من خلاله التخييل الفني على الواقع الثوري المنبت الصلة بالحقائق التاريخية، فالأحداث – بهذا – « لا تشكل فقط مؤشرات على التاريخ ومدة الحدث ولكنها تؤشر مباشرة في منعطفات الحدث المتخيل ومصائر الشخصيات» [3] .

وإن كانت "ريح الجنوب" لابن هدوقة رسمت بواقعية فجة وجه الريف الجزائري بعد الثورة بمأساوية عمقت هوة الصراع الاجتماعي القائم بين الطبقات زمن الهيمنة الإقطاعية، وما نتج عن ذلك من صور البؤس والقهر والاستغلال، فإن "غدا يوم جديد" حاولت أن تسلط الضوء على أحلك فترات التاريخ الجزائري زمن الاحتلال (1830)، وما رافق هذه الفترة من تحولات اجتماعية وسياسية هامة أثرت سلبا على واقع المجتمع الريفي، لتنتقل إلى رصد تأزمات هذا الواقع بعد الاستقلال، فهل استطاع الكاتب من خلال هذا الانتقال الاحتفاظ بطاقة التوثيق التاريخي رسما لمكامن الواقعة الثورية أم أنه ضعَف تلك الوثائقية بإعادة صوغها وتمثلها فنيا؟.

لقد استطاع "بن هدوقة" النفاذ إلى عالم الواقع الجزائري برؤية واقعية إجتماعية، عمَقت إدراكه بواقعه الجديد، مصورا بذلك جزئيات تركيبه أدق تصوير، مما حدا به إلى الاستحواذ على أهم الفترات التاريخية الكبرى في حياة الأمة الجزائرية على النحو التالي:

1- فترة ما قبل الثورة: عرض من خلالها أشكال النضال الوطني والتحضير السياسي تفجيرا لواقع ثوري جديد ينهض على التغيير، فهي إذن مرحلة التشييد للمؤسسة الثورية الوطنية في بدايات بنائها وتشكيلها.

2- فترة الثورة التحريرية: المرحلة النضالية الحاسمة، التي أجهضت – بتطوراتها – صور الظلم والاستبداد الاستعماري.

3- الفترة المتأخرة: انبثقت انقلاباتها وتحولاتها بعد تجلي صور الصراع في فترة ما بعد الاستقلال كنتيجة تحمل في أحشائها جنين الديمقراطية (المشروع الديمقراطي) ابتداء من حوادث (1988) السياسة التي أثرت على واقع المنظومة الاجتماعية الجزائرية.

2- مصطفى بلمشري، واقعية القصة الجزائرية، مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر، ع78، ديسمبر 1983، ص:243.

3- م، س، ص:164.

الملاحظ أن التجليات الثورية في متن"غدا يود جديد" لم ترتسم كوقائع تاريخية محضة وإنما تجلت كعلامات ورموز تجاوزت قداسة التاريخ وحقيقته، على الرغم من أن بطلة الرواية"مسعودة" واكبت عن كثب وقائع التاريخ وتأزماته بشكل جعلها تستميت لتذكره وهي تصارع حياة الواقع المديني الجديد، إذ على هذا الأساس يتظافر الحدث التاريخي كمعطى موضوعي مع المنجز السردي حتى يغدو ذلك الحدث« ...أحد المكونات الروائية الرئيسة التي تؤصل واقع الرواية» [1].

فلعل تذكرات مسعودة لتجارب ومخلفات ماضيها، لم يكن إلا حافزا ومبعثا لتجديد الذاكرة وشحذها قصدا لقراءة تشكيلات الواقع المديني، فهي تعيد ذكرى ابنها الشهيد الذي التحق بالجبل دفاعا عن حرية الوطن وكرامته، ذكرى أبيها المخفي الذي سبب لفرنسا خسائر لا تعد ولا تحصى.

ولربما كانت شخصية قدور أكثر الشخصيات جهلا بحقيقة العمل الثوري، لذلك جعلها الكاتب شخصية هامشية على الرغم من اطراد حضورها نصيا، إذ لم يكن قدور على علم بما يتسرطن بداخل الذات الريفية من كره وبغض تجاه الإدارة الفرنسية، كونه المديني الذي قدم إلى الريف لقضاء عطلته لدى عمته حليمة، فكيف ستتسع مدركاته العقلية ليستوعب ما سمعه من الدركيين؟، أليس تردده في الإجابة عن أسئلة العريفين دليلا على جهله قضايا الريف ومشاكله؟...، حتى إنه لم يفهم من كلام الدركيين شيئا يجعله يصطنع إجابة لسؤال ردا على استفزازاتهما واحتقاراتهما، وإن تكن ثلة الأسئلة حافزا لأن يدرك حقيقة النضال الثوري كحتمية مشروعة طلبا لاستقلال البلاد وتحقيق السيادة الوطنية، لكأن «التاريخ هنا نطفة من واقع حقيقي يمثل لحظة التفجر الأولى... » [2].

إن توالد تلك الأسئلة (ثورية / سياسية / جنسية) في مركز الدرك لم تكن إلا سببا لانبعاث ذلك الحس النضالي في نفسية قدور، لما انكشف له من خبايا العمل الثوري، بخاصة فيما يتعلق بأبي زوجته المخفي بن مرابط، ذلك الرجل الذي هدد فرنسا وقضى على بعض عملائها، أليس هذا كاف بأن يعتز قدور بنضاله ووطنيته أمام سكان الريف وعملاء الإدارة الفرنسية؟ ....، إذا فتحت له الكثير من الإستجوابات على الرغم من بذاءتها «.... عالما لم يكن

1- عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، فصول، ع 66، 2005، ص:.145

1- م، ن، ص:144.

3- الرواية، ص:63-64.

يعرف عنه شيئا، أه لو يعرف بعض هؤلاء الذين يتهيأون لمحاربة الظلم لكن من أين له أن يعرف، وهو لم يسمح حتى بأبي زوجته الذي كان بطلا، عدوا لفرنسا الكبرى» [3].

بهذا يعود بنا بن هدوقة خطوات إلى الوراء، إلى ماضي ما قبل الثورة، وقت التحضير لسياسة الدفاع الجزائري ضد السلطات الفرنسية، وذلك بتصعيد الكفاح عبر كامل القطر الجزائري في شكل مقاومات شعبية نضالية، لا تعريفا بحقيقتها، بقدر ما جعلها المؤلف علامة من علامات الوعي الوطني من خلال استعراضه نقاشات الدركيين مع قدور تعبيرا عن حنق فرنسا على الأهالي المعادين لسياستها وحضارتها، وهكذا تحتفظ الرواية إلى حد ما « بجماليتها وتصل إلى إنتاج الدلالة ...» [1]، محكمة بذلك الحقائق التاريخية وفق النسيج الروائي الذي يعكس وجهة نظر المبدع إلى المرجع التوثيقي، وكيفيات توظفيه في عوالم المتخيل الروائي لحتى يغدو الاهتمام موجها لبحث« ما يومئ إليه الحدث التاريخي دون نصه أو ما يومئ إليه النص التاريخي في سياق النص الأدبي» [2].

لقد نوقش قدور في مسائل كثيرة،« نوقش منذ البداية في كل جزيئاته، نوقش في معنى اسمه ماذا يراد باسم قدور؟ لماذا سمي بهذا الاسم؟ هل يعني ذلك تلميحا للقوة أم تذكيرا بعبد القادر (الأمير) ؟ (...) لماذا اسمه العائلي قوادرية؟ هل يفهم من ذلك أن كل أفراد عائلته وقبيلته يضمرون العداوة لفرنسا؟ أم أن أجدادهم كانوا من أتباع عبد القادر ؟...» [3].

إن دلالة الاسم في الفكر الكولونيالي لها مرجعية – بالأساس –ثورية سياسية خطرة، بدليل أن الدركيين لم يقتنعا بسذاجة فكر الرجل في امتناعه الإجابة عن أسئلتهما، فراحا يستقرئان الحمولة المضموناتية للاسم، كون دلالة قدور تحيل إلى الحركة الأميرية التي لا يزال أتباعها يعملون على نشر الوعي الوطني بين الأهالي تحقيقا للحرية والاستقلال، خاصة بعدما تأكد الدركيان ألا وثائق بحوزة قدور تثبت صحة أقواله في أنه لا يعلم عن أمور النضال والسياسة شيئا، لذلك آثرا متابعة الاستنطاق رغبة منهما في اعترافه بأنه من أعضاء منظمة العمل السري النضالي، ومن ثم تثبت إدانته كمواطن يعمل على تخريب دعائم ومقومات فرنسا الأم، إذ عمدا إلى مناورته في أكثر من موضع حتى يتأكدا من وطنيته بعدما عرضا عليه

1- شعيب حليفي، المتخيل والمرجع: سيرورة الخطابات، فصول، ع66، 2005، ص: 237.

2- عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، فصول، ع 66، 2005، ص:157.

3- الراوية، ص:53-54.

التجنيس بيانا لحقيقته إما كمواطن نضالي أو عميل فرنسي « ... هل يقبل أن يكون فرنسا ، أم هو من أتباع ابن باديس يرفض التجنيس» [4] .

إن هذه المناورة هي التي قادت قدورا إلى السجن حيث تعرض إلى أبشع صور التعذيب الجسدي استنادا إلى جملة التعليقات :

- « لكن قدور تعذب كما لم يتعذب أحد!» [1] .
- « الضربات القديمة المتورمة في ظهر قدور، تنفلق فيسيل منها خليط من ماء وقيح ودم، قدور يشعر بالغثيان، لكنه يصر في نفسه على المقاومة: "لن أسقط، لن أسقط" » [2] .
- « قدور لا يتكلم، كل خلايا مخه تحولت إلى معمل ينتج الحقد الأصم!، الحقد الذي يولد بلا لسان، كل الأشياء أمامه تفقد حقائقها وصورها، لتتحول إلى حقد أحمر متأجج! ومع ذلك كان واعيا بأن هذا الحقد ينبغي أن يبقى في دمه لا يتحول إلى فعل ...» [3] .
- « ....يدير الحارس الخبير حلقات الأوتاد في اتجاه عقارب الساعة حتى تتوتر أعضاء قدور، بل تكاد تتفكك! قدور يحس بالألم يمزقه تمزيقا!...» [4] .

هذا قليل من كثير مما حاولنا استظهاره كملفوظات خطابية دالة على الحقد الفرنسي تجاه الذات الجزائرية استناد إلى تصوير الكاتب أبشع الأساليب التعذيبية في التعريف بمرجعية ومقاصد الإدارة الفرنسية، انطلاقا من تعاملها مع الصيغة الاسمية (دلالة الاسم)، هذه الصيغة التي جعلت فرنسا تشك في وفاء بعض العملاء (القائد مثلا)، إذ عمدت إلى تسليط العقوبات على كل من يحاول خيانتها أو مخالفة أوامرها، بدليل أنها حرمت القائد من نيل وسام الذكرى المائة لمجرد طيش أحمق قام به ابنه مقران في المدرسة الفرنسية «...هذا الاسم وحده كاف لجعل الإدارة الكلونيالية تكرهه. كثيرا ما سئل أبوه، لماذا سماه بهذا الاسم "اللعين"؟ ...» [5].

فمن خلال تقديم الكاتب شخصيتي قدور/ مقران، استطاع التعبير عن أشكال الصمود والمقاومة وصور الرفض والتمرد مواجهة للقوة الكولونيالية الرامية إلى تدمير القيم الوطنية الجزائرية، لذلك استحوذت الفصول الأخيرة من الرواية على أكبر العينات الدالة على مقاومة الألم والعذاب النفسي/ الجسدي.

4- م، ن، ص:54.

1- الرواية، ص:297.

2- م، ن، ص: 309.

3- م، ن، ص:312.

4- م، ن، ص:317.

5- م، ن، ص:259.

إن محاولات تصوير القتل الجسدي في "غدا يوم جديد" كعملية فزيائية من خلال شخصية قدور لم تكن مستهدفة بذاتها، بقدرما كانت رمزا لتسخير أنجع الأساليب في التعبير عن صور البغض والحقد الفرنسي تجاه الذات الجزائرية القائمة أساسا على الاستغلال الاستعماري فكأن عملية القتل الجسدي التي تعرض لها قدور في ذلك المحجر اللعين عملية مستهدفة أساسا لتحطيم المفاهيم الثورية والقيم التحررية لكل من تدفعه نفسه للتمرد على سياسة فرنسا ودعائمها، لذلك استنكر الحاج أحمد تصرفات قدور قائلا: «لم يدر أنه مستعبد قبل أن يولد لم يدر أن الولد يتبع أمه في الرق والحرية!» [1].

لعل استرفاد بن هدوقة معطيات التاريخ هو ما جعل صورة الحنين لمعانقة الماضي تتبدى للقارئ في شكل مأساة تفنن الكاتب في رسمها، بحيث جعل بطلة روايته تصارع واقعين (ريفي/ مديني) استحضرت من خلالهما تجاربها وخبراتها عبر رحلتها في الزمن، إذ أصبحت « أما لرجال أبلغتهم بنادقهم ذرى المجد ...» [2] دفاعا عن عزة الوطن وحريته، ذلك الوطن الذي جعل المخفي يقتل بوشاية من عزوز (زوج أمها) رمز الخيانة والاستغلال الوطنيين، حتى إن سكان الريف خلقوا أساطير عن شخصية هذا الرجل تناقلتها الأفواه جيلا بعد جيل حتى تلقفتها مسعودة، فأخذت تقصها على راويها «...من يدرى؟ لولا الوشاية لما أمكن لأحد أن يعرف مكان المخفي، من يقول الحقيقة؟ من يكشفها؟ المخفي قتل. قالوا لم يحسن استعمال المتفجرات في المحجر ....وقالوا سقط عليه صخر ضخم ...لكن الحقيقة أنهم قتلوه !» [3] .

إذن، هي ومضات ثورية خاطفة، تعمقت في ذاكرة مسعودة حتى جعلتها تستميت لتتذكر ماضيها، تستعيد ذلك الماضي لتنفث دفئه على حاضرها بقراءة واعية لمعطيات الزمن الذي تشابكت خيوطه مع الذاكرة، تماهت عبرها الهواجس والأحلام لتعبر عن اليقظة الثورية والوعي القومي لدى الشعب الجزائري.

وبهذا، فشخصية مسعودة في الرواية لا تعدو أن تكون شخصية واصفة للأحداث الثورية أكثر منها فاعلة، تجسيدا للقيم التحررية وسط عالم ينهض على ردم الصراع الاجتماعي والاستغلال المادي استشرافا لواقع جديد.الملاحظ أن المد الثوري في "غدا يوم جديد" لا تكاد إشعاعاته لتنقطع عبر فصول الرواية كلها ما عدا الفصل الأخير الذي كان عبارة عن

1-الرواية، ص:46.

2- م، ن، ص:.18

3- م، ن، ص:93.

استذكارات واسترجاعات لا علاقة لها بالحس الثوري، لذلك احتشدت الفصول الأولى أكثر العينات الدالة على الفعل الثوري والتي لا يفتأ الكاتب يرصدها كعلامات وإشارات لا ترتسم كوقائع تاريخية تامة، وإنما تتمظهر في شكل استقطافات وومضات ثورية خاطفة « يقصد الكاتب من إبرازها إظهار واقعية المحكي ...» [1].

وإن كان مما تعقبناه واستظهرناه نصيا لا يشبع همنا كقراء لخطاب "غدا يوم جديد"، فإن محاولتنا استجلاء بعضها ستكون – حتما– بمثابة نماذج محدودة منتقاة من قلب البنية النصية لهذا الخطاب، لذلك لا تزال تلك النماذج الثورية تطالعنا باستمرار على صفحات الرواية كلما تعمقت نظرتنا في الملفوظات السردية، من ذلك ما تبطنته حكاية المخفي بن مرابط من ايحاءات ودلالات تجاوزت حقيقته كرجل نتيجة ذلك الوصف الأسطوري الذي أضفاه الكاتب على هذه الشخصية كأكثر الشخصيات تقبلا للحدث الثوري وتفاعلا معه.

إنها – إذن – شخصية المخفي الذي أيقظ فرنسا من مضجعها «...إنه اسم معروف جدا!، إنه عدو لفرنسا وللحضارة ولكل ما يأتي من الغرب!...» [2]، فهو – بهذا – خطر على فرنسا ومخططاتها بشكل جعل الدركيين يشككان في حقيقة قدور وصلته بالمخفي حتى بعد مقتله بالمحجر، لذلك قال العريف الجزائري إنه « قتل في المحجر لغبائه، لم يحسن استعمال المتفجرات!» [3] ، وربما خطره على عزوز كان أبلغ لدى السلطات، التي لم تعد تثق في شخصه لمجرد علاقة قرابة تجمعه بالمخفي على الرغم مما قدمه لها من خدمات هددت حياة الأفراد ومصائرهم (المخفي مثلا).

فلئن كانت دلالة قدور أخف ضررا على الإدارة الفرنسية، فإن إيحائية اسم المخفي في الذهنية الكلونيالية لها وقعها على السياسة الاستعمارية، فكل ما سمعه قدور في المركز عن حقيقة أب زوجته (المخفي) جعله أكثر حنقا على الإدارة وعملائها، إنه « يشعر باحتقار نفسه أن يكون هو، المديني، لا يعرف كل هذه الأشياء، وإنه سعيد أن يسمع لأول مرة أن هناك من يعمل ضد هذه الحضارة "المتوحشة"! وسعيد أكثر أن يكون أب زوجته، المخفي سبَب لفرنسا – ذات الجيوش الجرارة – كل هذه المخاوف.» [4]، إذ لا يمكن لفرنسا أن تنسى ما

1– شعيب حليفي، المتخيل والمرجع: سيرورة الخطابات، فصول، ع66، 2005، ص:236.

2– الرواية، ص:59.

3– م، ن، ص، ن.

4– م، ن، ص:61.

حققه المخفي من انتصارات هددت كيانها، وألحقت خسائر كبرى على ممتلكاتها، لذلك تعمَد الدركيان محاصرة قدور بتلك الأسئلة البذيئة التي أخذت تتقاطر في ذهنه تباعا، فـــ « لو لم يكن ما يقلق السلطة الفرنسية، لماذا شدد عليه الدركيان هذا التشديد كله» [1] ، لطالما سمع قدور « الناس يقولون: إن الوطن أخذ بالقوة ولن يعود إلا بالقوة!...» [2] .

إذن فصورة المخفي لم تكن لتتوارى عن الذاكرة، سواء لدى القرويين «...ذلك الرجل الطيب؟...»[3] ، أو الفرنسيين الذين ألحق بهم هزائم فنفث في نفوسهم الرعب والقلق الدائمين، فقد كان « ...في رأسه أغنية أخرى لا تعرفها سوى الجبال! حلمه كان أكبر من الغراميات... »[4]، ذلك الحلم الذي جعل صورته تبدو كأنها صورة أسطورية يصعب رسمها أو إدراك جوهرها ومغزاها، إذ عندما سأل الراوي أحد القرويين عن حقيقة الرجل، وهو بصدد كتابة قصة حياة البطلة باستقراء حيثياتها ميدانيا، قال له: « إذا أردت أن تعرف من هو المخفي بن مرابط، أصفه لك: رأسه أخضر، قلبه أحمر، لسانه أسمر!» [5] .

إن هذه العبارة لا تنتعش خارج التأويل لما تحمله من دلالات رمزية عميقة، ذلك أن «اللون في الذهنية المعاصرة (...) لم يعد مجرد لطخة من الصبغ، توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى سيميائية، إلى عالم من الرموز» [6] ، يستطيع من خلالها الدليل التعييني أن يتجاوز المعنى المباشر إلى خلق فضاء ترميزي مشع بالإيحاءات المضيئة لبنى الخطاب الروائي تعتيما للمضامين وتعقيدا لشبكة البناء السردي داخل النص، لذلك ترتسم خطاطة هذه العبارة على هذا النحو:

1- الرواية، ص:62.

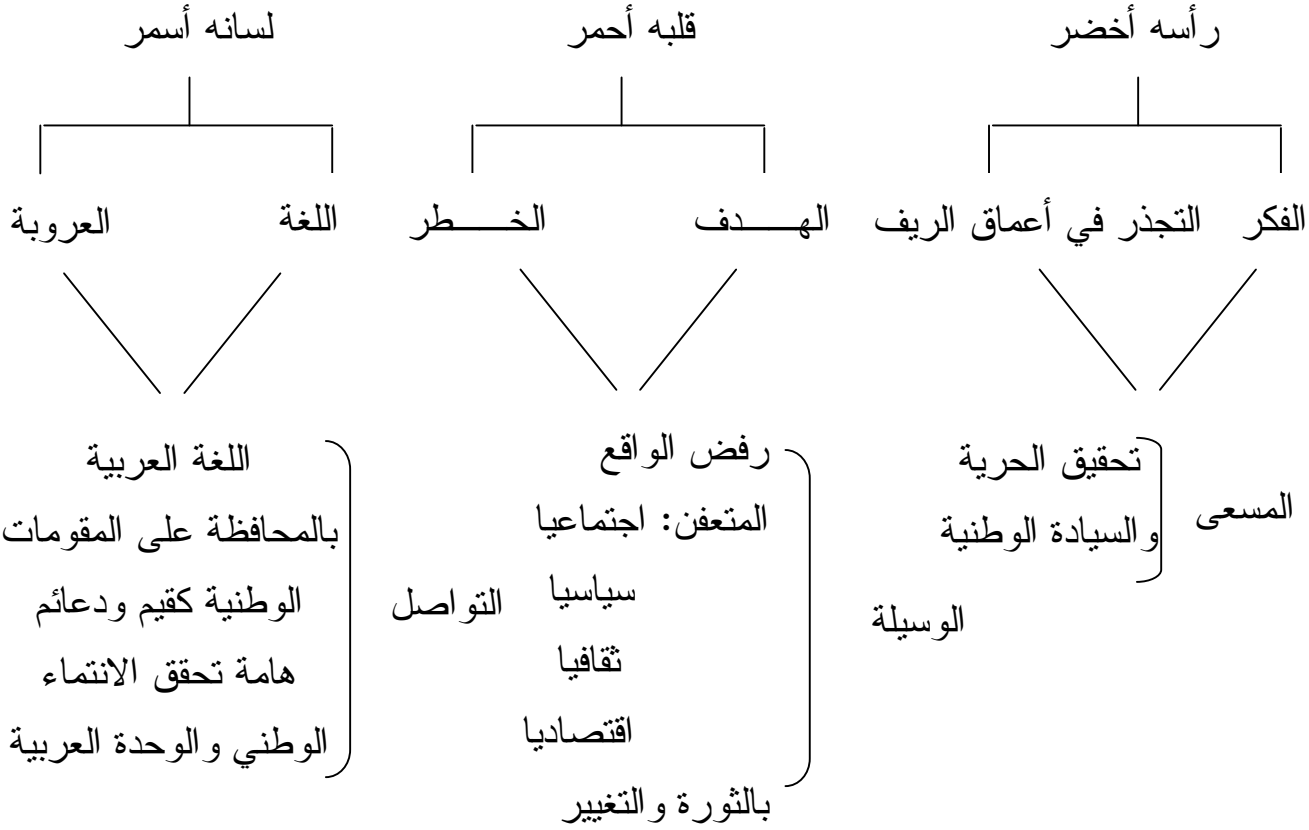
2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:93.

4- م، ن، ص، ن.

5- م، ن، ص، ن.

6- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لراوية "زقاق المدق")، ع، س، ص:297.



شعار المخفي إذن: تبديد الظلم والاستغلال الاستعماريين بالثورة والوعي الوطنيين.

فلعل دلالة هذا الملفوظ السردي تعمقه الدوال اللونية التي تعالقت تركيبيا عن طريق القرينة الإسنادية، حتى شكلت نسيجا لغويا كان أقدر على التعبير عن إيديولوجية الفكر التحرري انطلاقا من عجائبية الصورة التي تفنن الراوي في رسمها إيهاما بواقعية هذه الشخصية، ذلك أن مرجعية الدلالة اللونية أبلغ في التعبير وأعمق في الإيحاء من الصوغ الاسمي الذي قد لا يتجاوز المعطى التعييني للدلالة القارة لذلك يمكن القول – مثلا – إن« ...للون الأحمر قدرة إيحائية وتعبيرية في الرواية، إنه يمثل فكرة وافدة غريبة عن الدشرة وسكانها تتميز بالجرأة والمغامرة» [1].

لقد عبر هذا الحس الثوري المتجذر في نفسية المخفي عن أصالة العلاقة بين الثورة والمجتمع، فهموم هذا الرجل لم تكن لتتجلى بعيدا عن الواقع المصطخب بالصراعات والتناقضات بلورة للوعي الجماعي في ضرورة تحقيق التواصل العربي، الذي جعله على اتصال بثورة عبد الكريم الخطابي وتعميق صلته بالعلامة ابن باديس الذي نفث فيه روح الوطنية والنضال حتى « ...أنه اتفق معه على أن يشتغل ابن باديس بالتدريس ومسائل الدعوة

1– بشير إبريز، خصائص الخطاب الروائي في رواية عبد الحميد بن هدوقة "الجازية والدراويش"، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع3، جوان 1994، ص:167.

والاصلاح، وأبي بمسائل السلاح والثورة. لذلك سمي المخفي. لأنه عمله يقتضي السرية، وهكذا أصبح أبي من رجال الباطن وابن باديس من رجال الظاهر!...» [1].

وبهذا استقطف بن هدوقة بعض الصور الثورية من عالم التاريخ الوطني، بشكل جعل البطلة تشدّ الرحال إلى الماضي، فتتذكر أشكال الخيانة الوطنية الواقعة بين صفوف الثوار الجزائريين تصويرا لحقيقة واقع قريتها آنذاك، تلك القرية التي كانت تعيش بلا زمن، لقد«...مات الضمير الجماعي فيها فتركت أفرادا يتصرفون في مصائرها...» [2]، وإن تكن اليقظة محققة عند بعضهم، فإنهم استطاعوا تفجير واقع جديد واقع الثورة التحريرية المجيدة تعبيرا عن الرفض والمعاناة «... لم ندر أن الأرض تنتقم للأرض حتى جاءت ثورة نوفمبر!...» [3] ، التي يمكن اعتبارها مسوغا من مسوغات الوعي الوطني، الذي هيأ ذهن القارئ لتلقي الأحداث الدرامية ذات البصمات التاريخية « ليصبح التاريخ بناء على ذالك رديف الواقع أو رديف الحقيقة، أو الشاهد الدافع على توخي الدرجة الأعلى من مشروعية الخطاب» [4]، فالتاريخ بهذا هو المتحكم في سوغ التتابع الحدثي الروائي، لكأن قوانينه تتمرد على خصوصية الفن لتؤسس مرجعية خاصة بها، تحيد عن الوظيفة الجمالية التي يسعى النص الروائي إلى تحقيقها.

فأبناء نوفمبر صنعوا الحدث فأيقظوا الضمير، نتيجة ما تأثل في نفوسهم من حس وطني جعلهم يستبطنون نوايا فرنسا ومساعيها، حتى توحدت الآمال وتضافرت الجهود تحقيقا للسيادة الوطنية التي تعطشت لها النفوس بعد طول معاناة حدت بمسعودة إلى استحضار ماضي مقران في إعادة صوغها لقصتها على مسامع الراوي: «...ابن القائد. ذلك الطفل الذي صار رجلا وأكبر من رجل! (...) إنه هو الذي ربط بين ماضيين: ماضي الوطن ومـــاضي الإستعمار، ثم جمع بينهما مع الجامعـــين، فأصبحت الجزائر وطنا بعدمـــا
جعلها الاستعمار جزائر...» [1] .

وبهذا تستعيد البطلة تجارب الماضي قراءة لمعطيات الراهن وعيا بالزمنيين «...فالبطل لا يواجه مآزق الواقع إلا بالعودة إلى التاريخ، وهكذا يصبح الحاضر مشدودا إلى الماضي، كأنه

1- الرواية، ص:104.

2- م، ن، ص:234.

3- م، ن، ص، ن.

4- عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، فصول، ع66، 2005، ص:144.

1- الرواية، ص:76.

هو المصباح الذي يضيء دهاليز وقائعه» [2] ، إذ من خلال وعيها بالواقعين تتكشف حقيقة الصراع المأساوي القابع في نفسيتها والذي كانت البنية الزمنية كفيلة برسم خريطته على أرضية كل من الريف والمدينة بلورة للإيديولوجية المتناقصة بين العالمين، التي على أساسها تحسس الدركيان خطورة الدسائس والمؤامرات التي كانت تحاك في الخفاء بين الريف والمدينة إعلانا للعصيان والتمرد على الإدارة الفرنسية، لذلك حاد الاستنطاق عن طابعه الثوري الوطني إلى استجواب سياسي محض معرفة لخبايا المنظومة السياسية التي يخطط الوطنيون مشاريعها بدقة متناهية تجعلهم يطيحون بأنظمة السياسة الكلونيالية.

2-الحدث السياسي:

كانت الرواية الجزائرية من طلائع الفنون الأدبية التي أولت اهتمامها بالظاهرة السياسية، التي كانت تأزماتها وتشنجاتها وليدة التغيرات التي شهدها واقع المجتمع الجزائري، إذ « المجتمع لا يتضمن بنية ساكنة، وإنما هو عملية في حال من التكون للممارسات الاقتصادية والسياسية والإيديولوجية» [3]، فتحولات المجتمع تعكس تأثيرها على الجهاز السياسي في صورة انقلاب يهدد منظومة السلطة الحاكمة التي كثيرا ما تعمل على ردع التجاوزات والاضطرابات الناجمة عن التدهور والتشنج الاجتماعيين.

وبهذا، فإن ارتباط المنظومة السياسية بالمجتمع المدني، ما هو إلا ارتباط حتمي فرضه الواقع، تعبيرا عن حقيقة النظام العام للدولة بكل تشكيلاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية...، وهي التشكيلات ذاتها التي ارتسمت معالمها في الخطاب الروائي الجزائري، فمن قضايا الثورة والنضال وأشكال التخلف والتراجع إلى مشاكل السياسة وأزمة الحريات والديمقراطية.

فلئن كان وطار على رأس المهتمين بقضايا السياسة وأنظمتها من خلال معالجة المفاهيم الاشتراكية والديمقراطية والثورة الزراعية، فإن اهتمامات بن هدوقة تكاد تنحصر جلها في قضايا المجتمع ومشاكله، وهو ما يبرر ندرة التجليات السياسية في كل إبداعاته السردية، إلا أن استكناهه خبايا الواقع الجزائري برؤية واقعية جعله يستظهر بعض صور القهر والاستبداد السياسيين، إذ تغدو مشاكل الإقطاع سياسة استغلالية تنم عن عنف هذه الطبقة اجتماعيا، كما

2- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، ع، س، ص:179.

3-د/عباس إبراهيم، الرواية المغاربية، "الجدلية التاريخية والواقع المعيش" (دراسة في بنية المضمون)، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع (دط)، (دت)، ص:35.

تكشف قضايا الثورة والنضال واقع السياسة الكولونيالية في صراع القوى التقدمية مع المستعمر الفرنسي.

على هذا الأساس تتبدى الظاهرة السياسية في نص "غدا يوم جديد" التي تماهت وتجليات الفعل الثوري بين ثنايا البنية السردية، انطلاقا مما صاغه السارد من تشكيلات سياسية استظهرها في شكل صور مجتزأة من قلب الواقع السياسي إيذانا بميلاد واقع جديد، ذلك أن الفنان « يستوعب السياسة والاجتماع والاقتصاد في وحدة إيديولوجية كاملة ولكنه يعود إلى صياغة العمل الفني في المستوى الذي يخاطب كينونة الإنسان في أغوارها العميقة» [1] ، إذ بموجب هذا الاستيعاب يستثري النص الروائي خطابه كنص مثقل بالمحمولات الإيديولوجية المتنوعة.

فما تجلى من وقائع سياسية والتي تكفلت "مسعودة" بتوصيفها على مسامع راويها لحظة استرجاعها أحداث الخامس من أكتوبر (1988) السياسية لم يكن إلا رمزا للتغيير والتحول الذي شهدهما الواقع الجزائري أناذاك، إذ عبرت تلك الأحداث المأساوية عن حقيقة الوضع السياسي على صعيد الأنظمة بإحداث انقلاب جذري تكشفت بوادره انطلاقا من تعفن البنية الاجتماعية ذاتها، بحيث مثّل هذا التعفن بوابة لاعتناق التعددية الحزبية كبديل سياسي لنظامية الحزب الواحد، وهو ما يبرر استدعاء البطلة حيثيات ذلك الانقلاب باستمرار على امتداد صفحات الرواية، رغبة في تصحيح أخطائها وتكفير ذنوبها، إذ كثيرا ما تعمد إلى كشف رغباتها وتجارب ماضيها لذلك تقول لكاتبها في أكثر من موقف:

- « أكتوبر انطقني. أكوام الزجاج التي ملأت الأنهج. أدخنة الغازات والسيارات والبنايات المحترقة أزيز الرشاشات والبنادق والدبابات ذكرني في 11 ديسمبر، وأياما أخرى... لكن دماء أكتوبر سالت في الشارع الذي بنته الرذيلة والنسيان! دماء ديسمبر سالت في الحلم الأخضر! ذلك هو الفرق! لابد أن لا ننسى هذا» [1] .
- « أقول لك: خطر ببالي وأنا أتحدث إليك خاطر مهم: لو لبس أنصار كل حزب سياسي عندنا لباسا معينا. لأصبحت – في اعتقادي – انهج مدننا حقولا ربيعية زاهية بالألوان!» [2] .

تعبر هذه الملفوظات السردية عن دخول الجزائر مرحلة جديدة هامة في تاريخها بعد شدة مخاض سياسي عصيب عرفته أجهزة النظام السياسي وقتها، إذ بموجب هذا الانقلاب

1-غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، ع، س، ص:14.

1- الرواية، ص:14.

2- م، ن، ص:301.

استذكرت مسعودة تأزمات وتصدعات الحزب الشيوعي المستحوذ على المنظومة السياسية الجزائرية، حتى جعلها هذا الاستذكار تحيي تجارب ماضيها الذي لا يزال مبعثا لبقائها واستمرارها وهي تصارع مستجدات الراهن وتقلباته.

فأحداث أكتوبر تشاكلت ووقائع الحادي عشر من ديسمبر في ذاكرة البطلة، حتى تماهت جزئيات تشكيلها في لوحة مأساوية عبرت عن التمزق والحنين بآن، فلئن كانت حوادث ديسمبر عبرت عن وعي الشعب الجزائري في إجباره فرنسا على الاعتراف بسيادة الوطن واستقلاله بتصعيد المقاومات والاضرابات الشعبية إصرارا على تحقيق المقاصد والأهداف الوطنية، فإن وقائع أكتوبر هيّجت نفوس الجزائريين في محاولة رفضهم سياسة الحزب الواحد الكابت لحرية التعبير الفردي انطلاقا من وعي الذات بحقيقة تغيير نظام السلطة السياسية بعد الاستقلال بزمن طويل (فترة الثمانينيات).

ولربما كانت استنطاقات الدرك تتبطن في أعماقها ماهية السياسة الكولونيالية التي كانت تطبقها الإدارة على الأهالي ردا على تلك التقارير التي تصل المركز بين الفنية والأخرى، تحذيرا من وجود شبكة مخربين يتنقلون بين المدن والأرياف بثا لدعايات خطرة معادية للسياسة الفرنسية. وهذا ما دفع بالعريف إلى تضييق الخناق على قدور حين راح « ...يتهمه من جديد بالعمل داخل شبكة خفية للمخربين، أعداء الحضارة. يعنف به تعنيفا كبيرا: متى كانت الجزائر عاصمة؟...» [3] .

كما أن استعراض القاضي لكثير من المسائل السياسية أثناء محاكمة أولئك الوطنيين رسمت – بعمق – صور العصيان وأشكال التمرد على القانون الفرنسي، لذلك كانت محاكمتهم قاسية نتيجة تطاولهم على الإدارة في إظهار العبوس للحضارة الفرنسية، فـ« فرنسا لا تتسامح مع من لا يحترم شعائرها السياسية» [1] ، وهو ما يفسر إصدار القاضي أحكاما بالأعمال الشاقة والنفي إلى كيان « عقابا لهؤلاء العصاة وردعا لمن تحدثه نفسه بالخروج عن القانون !...» [2] ، على الرغم من محاولات الدفاع تخفيف تلك العقوبات على المتهمين استظهارا لولاء هؤلاء لفرنسا فـ«... من ذا يريد جنسا آخر يحكم الجزائر، غير

3- م، ن، ص:65.

1- الرواية، ص:276.

2- م، ن، ص:278.

فرنسا التي يدين لها العالم بالحرية والمساواة والعدل ! لا، ليسوا عصاة. إنهم رعاة مخلصون، يحبون فرنسا وأمجادها، كما نحبها جميعا» [3] .

إن هذه القضايا، كانت الأولى من نوعها التي أثارها محامي الدفاع أمام القاضي والتي آثر هذا الأخير – القاضي – قطعها مخافة أن يتوسع ذلك النقاش بين نائب الحق العام والمحامي إلى قضايا خطرة تمس حتما موضوع سياسة فرنسا في الجزائر «... فلأول مرة في حياة القرية تجرى محاكمة سياسية مثل هذه. ولأول مرة يستمع الناس إلى محام "لا يخاف"!» [4]، تنديدا بسياسة الاضطهاد الاستعماري التي عانى ويلاتها الشعب الجزائري زمنا ليس بالهين، والتي أدانها بشدة ذلك الشاب (رشيد)، الذي أظهر تحَديه لفرنسا اعترافا منها باستقلال الجزائر كدولة تتفرد بسيادتها.

فما كتبه الشاب من مقالات وما عقده من اجتماعات إطاحة بنظام السياسة الاستعمارية كان كافيا لإدانته إدانة شديدة معاقبة لتمرده على الإدارة وتطاوله على أنظمتها الداخلية وهو ما جعل نائب الحق العام يستطلب من القاضي تسليط أشد العقوبات على المتهم (رشيد):

- « سيدي الرئيس، سادتي أعضاء المجلس الموقر، أيها السادة: إن شخصا كهذا عدوا لفرنسا وحضارتها، ولكل المبادئ التي يقوم عليها مجتمعنا المتحضر الآمن لا يمكننا أن نقبل بوجوده داخل أسرتنا المتحضرة. إنه خطر على فرنسا وعلى الجزائر التي تحتفل بمرور مائة سنة، من الأمن والرخاء والحضارة.» [1] .
- « سيدي الرئيس، إنني أطالب بأقصى العقوبات التي ينصَ عليها القانون، ولا سيما المواد...» [2] .

على هذا الأساس استطاع الفرد الجزائري قول كلمته رفضا لواقع تعفنت بناه وتعقدت تشكيلاته وهو ما تكشف – بعمق – من خلال شخصية رشيد الذي تمكن من التعريف بالقضية الجزائرية في المحافل الدولية بناء على ما كتبه من مقالات سياسية تفضح مأساة شعب يطالب بالحرية والاستقلال.

3-الحدث المعتقداتي:

3- م، ن، ص:279.

4- م، ن، ص: 292.

1- الرواية، ص:287.

2- م، ن، ص:288.

تنم هذه البنية عن صور التفكير الشعبي الذي تتشكل معطياته من رواسب الماضي ومخلفاته تعبيرا عن الخلفيات والمرجعيات التي تؤسس مشروعية الممارسة المعتقداتية، والتي على أساسها تتكشف صور التعامل مع الظواهر الحياتية تعزيزا لأصالة المعتقدات الريفية كقيم يحاول الأفراد الحفاظ عليها والاعتزاز بها على مدار التعاقب الزمني.

وبهذا، لا تخرج هذه البنية عن جوهر الخيال، الذي يقوم بدور مهم في تشكيل تلك المعتقدات على نحو «... اعتقاد الشخصيات بالغيب اعتقادا أعمى، وجنوحا للإيمان بالخرافات، وحرصا على إرضاء الأولياء بزيارة أضرحتهم والتماس البركة والعون منهم...»[3].

هذه الأشكال التي رصدتها كتب النقد الروائي، هي ذاتها التي شكلت جزئيات اللوحة المعتقداتية في نص "غدا يوم جديد"، والتي انكشفت من خلال تمظهرين أساسيين:

- معتقدات دينية.
- معتقدات اجتماعية.

3-1 المعتقدات الدينيـــة:

لعل محاولات التملص من القرية التي كان الحبيب يعاني تخلفها وتراجعها كانت وحدها كافية لالتحاقه بالزاوية نبذا لتلك المعتقدات الضاربة بجذورها في أعماق الزمن الماضوي، بحيث نفث فيه ذلك الحديث دفء العلوم وهو يصغي لزميله في رصده جملة عناوين أخذت تتراقص في ذهنه «... إنها عناوين تنطق بالنور والالهام والغيب! كتب أنزلت من ملكوتات عليا لا يمكن لقرية تافهة كالحة أن تعرفها.» [1].

هكذا تتبدى صور الرفض لقرية لا يكاد سكانها يحيون بعيدا عن الخرافات والمعتقدات البالية، التي اتخذها أهلها وسيلة لتفسير قضايا الحياة ومستجدات العصر، لذلك كثيرا ما كان الحبيب يعلن تمرده على والديه في إصراره على مغادرة القرية التحاقا بالزاوية لطالما ردّد قائلا:

- « ... من أين لسكان – رغم إسلامهم الشكلي – يحيون في احيائية مليئة بالأرواح والأشباح، من أين لهم أن يرتفعوا إلى مستوى تلك العلوم؟ ...» [2].

3- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لراوية "زقاق المدق")، ع، س، ص:34.

1- الرواية، ص:198.

2- م، ن، ص:199.

- « ...يحيون في الغيب، مع الأرواح التي تسكن الشجر والحجر والأدغال والشعاب! أرواح ليلية ظلامية، ترى الناس ولا يرونها، تتربص بهم في المياه العطنة، والمزابل القذرة، والمداخل المظلمة. تضرب منهم من تشاء فيصير مجنونا، وتلهم من تشاء فيصبح شاعرا! من أين لقرية هذه معتقداتها، وهذا دينها الخرافي أن تعرف هذه الألوان الزاهية من المعارف...» [3].

على هذا الأساس ارتسمت صور وعي هذه الشخصية، كشخصية مثقفة، تعي بعمق تأزمات الواقع الريفي وأشكال تخلفه، فالرواية بهذا تصور « صراع الإنسان ضد أشكال التخلف واحباطاته، صراع الإنسان لكي يتمكن من البقاء» [4] ، وهو ما يفسر رغبة الحبيب في تحقيق مسعى الذهاب إلى الزاوية تملصا من خرفات الحياة القروية، وبذلك تجرأ على سرقة مال أبيه المخصص للحج تجنبا لأية محاولة تؤذن بتعطيل مشروعه.

إن ما شهدته الزاوية من احتفالات وما عقدته من جلسات مطـــردة، جعلت الحبيب لا يتخلف عن هذه المواعيد التي أبدى من خلالها اهتمامه بمسائل الدين وقضايا الفلسفة، التي كشفت حالة الوجدان الصوفي لدى الحبيب وهو يستمع لخطابات شيخ الزاوية ومداخلات الطلبة.

فتلك المدائح النبوية والصوفية التي رافقها وقع الطبول التي كان القصادون ينشدونها بين الحين والأخر، كان لها وقعها في نفسية الحبيب، هي نشوة صوفية ما بعدها نشوة، حدت به إلى تقصَي فحوى علامات تلك المدائح، التي « ... تثير الشوق إلى زيارة مكة والمدينة والأضرحة الشريفة في النجف وكذلك الزاوية وضريح مؤسسها» [1] .

لعل الاشتياق لزيارة هذه الأضرحة كواسطة للتقرب إلى الله عز وجل رغبة في تقبل دعوات هؤلاء يدل دلالة قطعية على طبيعة التفكير الساذج لهذه الطبقة المتشبعة أساسا بالخرافات والبدع والشعوذة إيمانا منها بمصداقية هذه المعتقدات في تحقيقها مطالب ورغبات الأفراد، ذلك أن « ... الدافع الذي يفضي إلى الوقوع تحت سلطان هذه البنية إنما هو التطلع إلى التخلص إما من القهر أو اكتساب المال من جهة أخرى» [2].

3- م، ن، ص، ن.

4- أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص:256.

1- الرواية، ص:217.

2- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لراوية "زقاق المدق")، ع، س، ص:34.

3-2 المعتقدات الاجتماعية:

تطالعنا الفصول الأولى من الرواية بمعتقدين اجتماعيين هامين، كان قد تسرطنا بعمق في واقع القرية الجزائرية، حتى صارا أصلا من أصول المحافظة على البقاء والاستمرارية، إنهما المعتقدان الأكثر شيوعا في عالم الريف: الوشم، قربة الماء.

فإذا كان الوشم رمزا من رموز البقاء والأصالة الريفية، فإن قربة الماء تضليلة معرفية اضطلعت النساء القرويات بنسج خيوطها تخليصا لبناتهن من عقوبة أزواجهن ليلة الزفاف، محافظة على عفة وطهارة الفتاة القروية.

ولما كان الوشم ظاهرة قروية محضة، فقد اهتدى بن هدوقة في نصه هذا إلى تصوير جزئيات هذه الظاهرة وتقديمه مفاهيم الجمال الريفي من خلال ما عبرت عنه ترسيمات الوشم من دلالات تجاوزت بكثير حقيقتها كقيمة جمالية مقصودة بذاتها، من حيث إن الكاتب استهدف تجلي هذه الممارسة المعتقداتية لتحقيق أبعاد تتعالى عن قصدية الجمال الجسدي، مما جعل مسعودة تعترف لكاتبها بأهمية هذه الممارسة وهي تعيد تشكيل ماضيها قائلة: « ...الوشم لا يزول. يذكرك في شبابك إلى الأبد. ترسمه مرة فيما يرى وما لا يرى من جسمك، ثم تنتهي من التجميل إلى يوم القيامة؟ انظر ذراعي، مازالت وشمته زرقاء، حية. تشهد على شبابي وأيامي، رغم هذا الامتداد الطويل بين يومي وأمسي البعيد!...» [1].

لقد رسمت الواشمة على وجه خديجة خطوطا لا يمكن أن يستفهم دلالتها إلا الإنسان الريفي، لذلك لم يع قدور حقيقة تلك الترسيمات كفرد مديني جاهل بخفايا المعتقدات الريفية إلا بعدما أفهمته العمة حليمة أبعاد هذه الترسيمات ودلالاتها، تلك الترسيمات التي كانت حافزا من حوافز فسخ عقد زواجه بخديجة، يقول السارد:

- « أخذت الواشمة شيئا من الكحل ورسمت على خد الفتاة علامة زائد. ثم أخذت إبرة وراحت تخز وخزا متواليا الخطين المتقاطعين الصغيرين» [2].

فالواشمة أبت أن تذهب خديجة إلى المدينة صفحة بيضاء فارغة يغسل وجهها نسمات ذلك الأفق البحري، لذلك استهدفت رسم ماضيها على وجهها، غبار البادية يصطبغ حمرتها «...وجهك أبيض ولو أنه يبدو أحمر. سيعود إليه بياضه في المدينة كلام الواشمة ليس نبوة، إنه يقين. الواشمة تعرف ما تقول. إنها هي التي نقشت على وجوه نساء الدشرة وفتياتها ميثولوجية ذلك الماضي السحيق، وأخاديد الكبت الذي عرفته المرأة على تعاقب الأجيال. كل

1- الرواية، ص:16.

2- م، ن، ص: 125 - 126.

امرأة تحمل في وجهها كبتها كما تحمل ماضي القبيلة التي انحدرت منها. خديجة لن تذهب إلى المدينة بوجه من ورق أبيض. ستذهب بوجه مكتوب، يحدث الدنيا عن أحلام القرية الماضية.» [3].

إن ذلك الوشم يحمل في أعماقه بصمات الزمن الماضوي تعبيرا عن أصالة المرأة الريفية في قدرتها على التعريف بماضيها، إنه هوية الذات، الحامل للمحن والمكبوتات تعبيرا عن صعوبة الحياة الريفية وقساوتها، لذلك فخديجة لن تذهب إلى المدينة فارغة بل ستحمل ماضيها معها، ستكتب بالدم تاريخها الذي لا يزول، فالمدينة « ...لن تنسى لها قرويتها. سوف تفكرها دائما بذلك. سوف يكون الوشم ورقة تعريفها القروية التي لا تبلي...» [4].

وبهذا يبقى الوشم سلاحا لمقاومة الفناء، وعلامة من علامات الوعي الماضوي، فهو بمثابة بطاقة تعريف شخصية تحدد الهوية الفردية، ليلتصق الماضي بالجسد فيغدو مرجعا خصبا لقراءة تشكيلات الراهن في استكناه مكنوناته وخباياه، فخديجة لم تنسها أضواء المدينة وأنوارها قرويتها « ...سوف يذكرها وجهها الموشوم، إن نسيت، بانتمائها في كل لحظة من لحظات عمرها.» [1]، كما أن ذلك الوشم الذي « في وجهها سيكون هو ماضيها المصاحب الذي لا خلاص منه» [2].

ولئن يكن الوشم علامة من علامات الأصالة الريفية لدى سكان القرية، فإنه لا يعدو أن يكون مجرد معتقد بال في فكر المدينيين، بدليل أن قدورا استنكر بشدة ما أحدثته الواشمة على وجه خديجة لطالما « حدَث نفسه كم من مرة أن خطيبته هذه القروية الصغيرة سيأخذها إلى المدينة ورقة بيضاء يكتب عليها ما يريد كم من صورة تخيلها لها!...» [3]، لذلك اشتط غضبا لمجرد أن رأى بعض الخطوط الزرقاء على وجه خطيبته قائلا لها: « ...إنك ندبت وجهك. حولته إلى حصير! ألا تدرين أنك قضيت على جمالك إلى الأبد؟ أفهمت؟ قضيت على شبابك. لم تعودي فتاة بهذا الوشم أصبحت كالفرس بلجام من جلد مطروز» [4] ، «... أصبحت ماضيا قرويا لا أحبه!» [5].

3- م، ن، ص:132.

4- م، ن، ص:133.

1- الرواية، ص: 133.

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:134.

4- م، ن، ص، ن.

5- م، ن، ص: 135.

على هذا الأساس تتبدى القيم الإيديولوجية المتباينة بين عالمي الريف والمدينة انطلاقا من تصور الكاتب دقائق الحياتين بما استعرضه من مشاهد قيمية كانت أقدر على التعبير عن خلفيات البيئتين: فكريا، اجتماعيا، سياسيا...

هكذا تطرد ملفوظات السرد الحاملة لتجذر المعتقدات الريفية في "غدا يوم جديد" حتى يطالعنا الكاتب بملفوظات المعتقد الثاني الذي انكشفت دلالته من خلال ربط العلاقة بين الشخصيات، إذ بناء على تصوير السارد مشهد الزفاف الريفي تتجلى معالم ترسيخ الخرافة الشعبية في الذهنية الريفية، إنها قربة الماء التي رسمت عالم السعادة بين الزوجين، والتي قضت – بذلك – على كثير من مشاكل الحياة الزوجية فبدَدت صور الخلاف ومحاولات الانفصال المتوقع حصولها ليلة الدخلة.

إن استدعاء قدور حوادث الماضي في مركز الدرك جعله يستحضر بقوة علاقته بمسعودة وهو يصارع تساؤلات الدركيين في مسائل الجنس وقضايا السياسة، حتى راح يسترجع شريط العمة حليمة « إنها القربة. قربة الماء... كل الفتيات الصغيرات اللواتي يحملن قربا أثقل من قدراتهن يقع لهن ذلك!» [1] ، لذلك لم تبد مسعودة أي تخوَف أو قلق في أمر زواجها بقدور، لطالما سمعت جداتها الموشمات يتحدثن عن أصالة قربة الماء هذه، ومن ثم أخذت تعترف لراويها بحقيقة ماضيها في عدم قدرتها كبت تلك الصيحات الجنسية بقولها: « أنا لم أعرف الكبت ولا معناه. سذاجتي مكنت مني كل راغب! قدور أراد أن يخنقني عندما وجدني اجتزت مرحلة العذرة! عمته قالت له: "قربة الماء"» [2].

على هذا النحو تتجنب الفتاة عنف الزوج وغضبه، فتطمئن لاستقرار حياتها الزوجية بناء على إيمانه بمصداقية هذه الفكرة التي لم يصدقها قدور لحظة دخوله بمسعودة « انحلت أصابعه: عن رقبتي في تباطئ، كالشريط يمشي بالسرعة البطيئة!»[3] لكنه سرعان ما تراجع عن ذلك بموجب اقتناعه بكلام عمته حليمة « ...صدَق خرافة "قربة الماء" وترك سبيلي.»[4]، لذلك فقد « كانت النساء بالدشرة يقلن عن بناتهن المفتضات: "من رفع قربة الماء وهن صغيرات انفلقت عذرتهن"! وكان الناس يصدقون ذلك.»[5].

1- الرواية، ص:56

2- م، ن، ص:300.

3-م، ن، ص، ن.

4- م، ن، ص، ن

5- م، ن، ص، ن.

إن اهتمام بن هدوقة بتشكيلات البنية الريفية، هو ما حدا به إلى تقصي الجزئيات ورصدها بتوصيف دقيق في متن روايته "غدا يوم جديد"، حتى يكشف سذاجة التفكير و«التكوين الذهني...»[6] في إيمان الذات القروية بهذه الخرافات والمعتقدات التي تجاوزها الزمن بكثير، استجلاء قيم العفة والطهارة في المحافظة على شرف الفتاة القروية، فصيانة شرف الفتاة من شرف القرية وتعفنه من تعفن قريتها، لذلك خلقت النسوة خرافة قربة الماء حتى ينجين بناتهن من العار ومن الطلاق قبل الدخول.

على هذا الأساس صاغ بن هدوقة منظومة الفكر القروي في محاولته الكشف عن خلفيات التفكير والتعامل مع حقائق الحياة في خضم تلك الملابسات التاريخية الصعبة التي مر بها الشعب الجزائري، والتي لم تكن لتلد منظومة فكرية واعية تنهض على نبذ صور التخلف الثقافي والتأزم الإجتماعي أمام تنشيط حركة العمل الرجعي في صراعها مع الفكر التحرري التقدَمي.

4- الحدث الأسطوري:

لئن كان تجلي الظاهرة المعتقداتية في نص "غدا يوم جديد" تكشفه الممارسة الجماعية والوعي الماضوي، فإن استدعاء المنجز الأسطوري سوف لن ينتعش خارج التاريخ في محاولة تفسيره – المنجز – الظواهر الكونية والعلاقات الاجتماعية ذات الحمولات الدلالية الكثيفة، ذلك أن « الأسطورة ليست وليدة الفراغ كما تحاول بعض الأوساط تأكيد ذلك، وإنما هي الوليد الطبيعي للتناقضات الاجتماعية نفسها التي نعيشها يوميا على ساحة الواقع، ولكن بتصور أسطوري شعبي غير منفصل عن أبعاده الاجتماعية...» [1] ، ومن ثم « ...يكتسب هذا الواقع أبعادا أسطورية، ويتداخل الوعي واللاوعي، والحلم والذاكرة في خلق الشخصيات والأحداث» [2].

بناء على أهمية هذا التوظيف يتم الحفر في معطيات التراث وذخائره تسطيرا للمضامين الروائية، التي تولد هالة من الإيحاءات يعلو من خلالها التخييل الفني على التصوير الواقعي حسب قدرة الكاتب على استلهام المنجز الأسطوري في وعيه بأبعاده الجمالية، التي تجعل من

6- أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع 60، 2002، ص:255.

1- واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر "بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب،(دط)، 1986، ص:575.

2- محمد عزام، الرواية في حلب (في النصف الثاني من القرن العشرين)، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:48.

النص مسرحا للترميز والتكثيف الدلاليين، هذه القدرة التي تتفاوت مستويات توظيفها للأسطورة من كاتب إلى آخر ومن ثم تتباين القيم الجمالية/الفنية من نص إلى آخر.

فكثافة الاستدعاء الأسطوري في كتابات "الطاهر وطار" لا تقاس –حتما – بمحدودية التوظيف لهذا المنزع في إبداعات "بن هدوقة"، خاصة في رائعته السردية "الحوات والقصر"، التي استجلت صورا أسطورية عدة تفنن وطار في تشكيلها تعتيما لرموزها وتكثيفا لدلالاتها نصيا، والتي جعلت هذا النص أقرب إلى السحرية والعجائبية منه إلى الواقعية.

على هذا الأساس كان حضور المنجز الأسطوري في روايات بن هدوقة حضورا محتشما، راجعا أساسا إلى طبيعة التشكيل الروائي في محاولة الكاتب استرفاد معطيات الواقع تصويرا للبيئة الريفية، فقد حاول نضال الصالح تقديم مفهوم نقدي لهذا المنجز قائلا: « أعني بالحدث الأسطوري ما يحيل إلى أسطورة مركزية من المنجز الذي أبدعته المخيلة البشرية في مغامراتها الفكرية الأولى، وما يتماهى والنسيج الحكائي للنص الروائي ويشكل بؤرة المحكي فيه...»[1] .

إن هذا الطرح يحدد مرجعية الأسطورة في محاولتها تفسير الظواهر وتعليل الحقائق التي تعد بمثابة تفسيرات وهمية خلقتها المخيلة الإنسانية عبر رحلة الزمن، فغدت بذلك عالما فانتازيا يدَمر القداسة الواقعية تحقيقا لأبعاد تخييلية تعتَم الحقائق وتضَلل المعارف الانسانية، فلا غرو بعد هذا أن تنتصب الخيمة الأسطورية في فضاء الإبداع السردي في محاولة الكاتب تشييد عالم روائي يتخذ من التخييل الأسطوري شكلا بنائيا لتحقيق الفنية الروائية.

على هذا الأساس يمكن القول بأن « الأسطورة في معناها ليست أكثر من قصة خيالية بعيدة كل البعد عن منطق العلاقات الواقعية بين الأشياء...» [2]، إنها صورة من صور الخوارق الطبيعية التي يقوم بها الأبطال الخياليون تحليلا لواقع أو رسما لعلاقات أو تعبيرا عن ظاهرة...، انطلاقا من الدخول إلى دهاليز الواقع والغوص في أعماق تشكيلاته، بحيث تنزاح جزئيات التشكيل الأسطوري عن الواقع و« ...تتضاد مع المألوف وتتمرد عليه أحيانا، ليست بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الانسانية ولاثراء التعبير

1– د/نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ع، س، ص: 105.

2– د/شفيع السيد، إتجاهات الرواية العربية (في مصر من الحرب العالمية الثانية إلى سنة1967)، دار الفكر العربي، (ط3)، 1967، ص:55.

الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية بمعناها المبذول والآلي، الذي يحدد فعاليات القراءة والتأويل في رقع دلالية ضيقة...» [3].

بهذا يستحضر بن هدوقة بعض ملامح الأسطورة المجتزأة من قلب التراث قصدا لتصوير الحياة الريفية المصطخبة بالتصدعات والتشنجات، ذلك أن « ... وجود الخرافة أو الأسطورة في الرواية أو في أي عمل أدبي، ما هي إلا أداة تعبيرية ايحائية لمعنى ما أو لفكرة ما يتعلقان بموقف محدد أو بسلوك معين...»[1]، والتي على أساسها يستثقل النص حمولة دلالية كثيفة.

فعلى الرغم من سيطرة الرؤية الواقعية على نصية (غدا يوم جديد)، والتي اتخذت من المظاهر الخارجية مادة لها، فإن ذلك لم يمنع الكاتب من محاولة استقطاب ضرب من ضروب الأسطورة، التي خوّل للسارد إعادة صوغها وتشكيلها على نحو مكّنه من استجلاء ملامح أسطورة نائلة التراثية، والتي بموجبها تبدت قدرة الروائي على النفاذ إلى عالم المتخيل الأسطوري كمنجز فني يسعى النص لتحقيقه عن طريق تفجير الدلالة الأسطورية ذاتها، إذ عمد الكاتب إلى محو الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة من خلال تفعيل تداخلهما في الفضاء الروائي المنبت الصلة بالواقع الموضوعي.

حضور أسطورة نائلة في متن "غدا يوم جديد" لم يكن بقصد التعريف بحقيقة مضامين هذه الأسطورة، بدليل أن الكاتب لم يستدع مجريات أحداثها كواقعة أسطورية بقدرما اكتفى باستحضار بعض علاماتها بناء على ما صرحت به البطلة لراويها وهي تستطلب منه تحقيق الرغبة الثانية (إعادة صوغ قصة الحياة)، التي كانت مطلبا ملحا لأن لا تشاكل قصتها قصة نائلة بمجرد تقبل كاتبها مهمة إعادة التشكيل الحكائي لقصة الحياة، لذلك تستعرض له مجريات حياتها المدينية قائلة له:

- « حدثني استاذ كان يعلمني التاريخ، جاءني ابني به. قال: إن نائلة هناك في الصفا والمروى، لا شك أنك تعرف من هي نائلة؟ كم وددت لو تعرفها قبل أن تمسخ حجرا!»[2].

قصة مسعودة تقاطعت وقصة نائلة، من حيث إنهما حاولتا اجتياز الواقع لتحقيق أحلامهما بطريقة ما، فلئن تمردت نائلة على قومها، فخرقت قواعد مجتمعها، والتقت بحبيبها

3- م، ن، ص:149.

1- د/ بشير محمودي، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية، "البحث عن الوجه الآخر نموذجا"، دراسات جزائرية، ع2، مارس 2005، ص:142.

2- الرواية، ص:21.

أمام معارضة أبويها لمسعاها في زواجها بذلك الحبيب، فإن مسعودة قطَعت حبال التاريخ لتعبر بوابة الحلم سعيا في الذهاب إلى المدينة لتحقق من خلاله حلم التغيير لقريتها التي لطالما نبذت الحياة فيها والعيش بها، وبهذا يمزج الكاتب « بين الحقيقي والخيالي/الواقعي والأسطوري...»[1] في قصة استمدت عناصرها ومعطياتها من الواقع الاجتماعي تعبيرا عن شكل من أشكال الصراع النفسي الذي حدا بابن هدوقة إلى استحضار مشهد أسطوري تاريخي أقدر على التماهي وواقع البطلة.

ولربما كان استدعاء أسطورة نائلة في متن الرواية مبعثا لرصد تلك الخطايا والآثام التي ارتكبتها البطلة، إذ بعدما رحل بها الكاتب إلى المدينة جعلها ترتد إلى ماضي الريف تكفيرا عن الأخطاء والذنوب الماضوية، التي لا تزال تخز الذاكرة بعد طول ابتعاد عن القرية، فقررت ألاَ تتراجع في الاعتراف والبوح بأخطائها لراويها حيث تتبعث حكاية الماضي من رحم العالم المديني لحظة اضطلاع البطلة بمهمة الإخبار والحكي، بحيث تقول:

- « ...ذنوبي – وهي كبيرة– ، كانت عن سذاجة وكرم. كنت لا أستطيع أن أرد أحدا رغب في شيء أملكه. وكنت جميلة.»[2].
- « ... أصبحت أما لأطفال بدل طفل واحد تركه أبوه مضغة في بطني! إنهم إن شئت أن تضحك من مأساتي يمثلون البشرية قاطبة! بيتي القصباوي الصغير، ثم بيتي الكبير الذي اكترته لي "المعلمة" الأوروبية كان خلية للإنسانية! غفرانك يا رب!...»[3] .
- « قدور، زوجي الوحيد الذي ولدت له أولادا لا يعرفهم.»[4] .

على هذا الأساس تتداخل الخطيئتان (خطيئة مسعودة/نائلة)، من حيث خيانتهما للقيم والمبادئ في تمردهما على النظام الاجتماعي، ذلك أن خطيئة نائلة تمثلت في إتيانها أعمالا سيئة مع ايساف حينما اتفقا على اللقاء أثناء موسم الحج، في حين تبدت خطيئة مسعودة من خلال خيانة الشرف الريفي في ممارستها الجنس مع شبان قريتها، تلك الممارسات التي لم تكن لتتملص منها وهي بالمدينة تصارع مستجدات الراهن وتقلباته، لذلك ترفض الكبت فتباشر بالتصريح لروايها بهذه الذنوب:

- « أقول كل شيء وأذهب إلى مكة اغسل عظامي!...»[1].

1- محمد عزام، الرواية في حلب (في النصف الثاني من القرن العشرين)، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:48.

2- الرواية، ص:17-18.

3- م، ن، ص: 18.

4- م، ن، ص:15.

إن هذه الاعترافات تكشف – بعمق – حقيقة التفكير القروي في صراع الذات مع الزمن مقاربة في رسم صورة الواقع الريفي، فتغدو بذلك الأسطورة وسيلة لكشف الخلفيات وتعريتها انطلاقا من وعي الكاتب بمكامن المادة الأسطورية وكيفيات توظيفها في المتن الروائي بنقلها من بيئة بسيطة إلى بيئة أكثر تعقيدا «...لتصير في النهاية ذات ظلال اجتماعية تفرض تفسيرا واقعيا بعيدا عن الخيال الهروبي»[2].

فما استدعاء بن هدوقة أسطورة نائلة في محاولته كشف ماضي البطلة ما هو إلا دليل على وعيه بواقعه، وقدرته على استبطان همومه وتقلباته رسما لجزئيات اللوحة الريفية، لذلك تغدو هموم الشخصيات صورة عاكسة هموم هذا الواقع، وهو ما استظهرته مقاطع السرد في نص "غدا يوم جديد" من خلال تصوير الكاتب مأساة الذات الجزائرية عبر رحلتها في أعماق التاريخ، لذلك آثرت مسعودة أن يكتب السارد قصتها بتشكيلة ممفردة تتمايز عن قصص التاريخ والأبطال، إنها تأبى المسخ الذي كان مصير نائلة حتى تستطلب من راويها ذلك:

- « إياك أن تمسخي أنت بقلمك. إن القلم إلاه صغير يخلق من العدم مخلوقات تفرح وتتألم، دم المسخ لأهل المسخ.»[3].
- « ...ضعني حيث شئت. لكن الأحداث، أروها بصدق الأديب لا بصدق المؤرخ»[4].

كما تتمظهر التجليات الأسطورية في رواية "غدا يوم جديد" من خلال رسم الكاتب ملامح الشخصية العجائبية، إذ جعل شخصية المخفي بن مرابط بطلا أسطوريا يجابه القوات الفرنسية معلنا تحديه وتمرده على سياستها تعبيرا عن المعاناة التي توجب رفض الواقع المتعفن، إذ لطالما عبَر الأبطال عن مشاكل وتأزمات واقعهم فـــ « ...عكسوا أبعادا جماعية وكانوا يعبرون عن مجتمعاتهم وعن طبيعة أمال شعوبهم وآلامها آنذاك...»[5] ، لذلك مثَلت هذه الشخصية المؤسطرة رمزا من رموز التغيير والتأثير تحقيقا لفكرة ما، تحيلنا إلى قدرة البطل على اجتثاث صور التعفن الاجتماعي والقهر السياسي رفضا للعنف والاستبداد الاستعماريين.

1- الرواية، ص:13.

2- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، "بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"، ع، س، ص: 576.

3- م، س، ص: 21.

4- م، س، ص، ن.

5- حمادي صبري مسلم، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط1)، 1980، ص:09.

فقد عكس بن هدوقة من خلال شخصية المخفي واقع القلق للبطل، ومن ثم قلق الشعب الجزائري وهو يصارع بشدة ضربات الإستعمار الغاشم من خلال تصعيد المقاومات وتوسيعها طلبا للحرية والاستقلال.

فما ردده سكان الجبل الأحمر من أساطير عن المخفي، جعلت مسعودة تستميت في إعادة بعثها من جديد، لذلك ترصد لراويها جميع تلك الأساطير والعجائب التي نسجتها ذاكرة القرويين عبر تعاقب الأزمان فتقول له:

- « أحدثك عن الأساطير التي بناها الناس حول أبي...»[1] ، فقد قيل عنه الكثير مما لا تستطيع الذاكرة حفظه قالوا: « المخفي بن المرابط: رأسه أخضر، قلبه أحمر، لسانه أسمر» [2].

تنم هذه العبارة عن حس ثوري عميق تسرطن في نفسية المخفي تعبيرا عن الرفض والمجابهة في محاولة توعيته الشعب الجزائري باليقظة الوطنية، تلك اليقظة التي استجلى حقيقتها من خلال تعزيزه علاقات التواصل والتعاون مع كثير من البلدان تحقيقا للوحدة العربية، حتى قالوا: « ابن المرابط من أصدقاء أرسلان. ينادي مثله بالوحدة العربية من الخليج إلى المحيط. يعادي الإستعمار مثله يقول مثله أيضا: وحدة اللغة والجنس والدين لا تتوفر لدى أي مجموعة بشرية مثلما هي متوفرة بين الشعوب العربية... ويقول: إن هذه الوحدة لا تستطيع مواجهة أوروبا فقط بل العالم كله، لو تحققت! لذلك قتلته فرنسا!»[3].

إن تلك الدعائم الوطنية التي تأسس عليها المشروع الثوري هي المبادئ عينها التي حاول المستعمر طمسها والقضاء عليها من خلال اهتدائه إلى سياسة الاستغلال والتدمير تشويها لصورة الجزائر التي ستبقى جزءا لا يتجزأ من فرنسا الأم، فلا غرو بعد هذا أن يكون الصراع قائما أساسا على المحافظة على هذه الدعائم الوطنية التي تحقق السيادة الذاتية والوحدة العربية، وهو ما يفسر تواصل المخفي مع أطراف أخرى غير المغرب، « المخفي رجل أمين، صديق الفقراء ومعين المحرومين. قرأ في تونس. كان صديق عبد العزيز الثعالبي. وقرأ في مصر وكان من أنصار سعد زغلول»[1] ذلك أنه «...لا يخاف لا من الموت ولا من الحياة!...»[2].

1- الرواية، ص: 101.

2- م، ن، ص:102.

3- م، ن، ص، ن.

1- الرواية، ص:103.

2- م، ن، ص: 102

وربما تتجلى أسطوريته أكثر من خلال تلك الصورة الفانتازية التي رسمتها زوجته باية وهي تطلع مسعودة بحقيقة أبيها قائلة لها: « ...أنه لم يقتل في المحجر، إنما هرب منه، وأثناء البحث عنه اشتبك بالجيش الفرنسي، وكان يلبس حزاما من الفضة، من عهد يوغورطة! من لبسه لا ينفذ في جسمه سيف ولا رصاص!...»[3].

إن هذه الملامح الأسطورية عمقت المضامين القيمية التي أراد الكاتب التعبير عنها على هذا النحو، وذلك من خلال جعله البطل أمارة تحيل إلى الموقف الإيديولوجي المنسجم ومعطيات الواقع الإجتماعي الريفي.

الشخصية المؤسطرة روائيا

التعبير النفسي:	التعبير الاجتماعي:	التعبير السياسي:
– القلق	– الحرمان	– القهر
– الثأر	– الفقر	– الظلم
– الانتقام	– الغبن	– التوحش

على هذا الأساس، فإن شخصية المخفي تتعدى الشخصية النضالية، إنها رمز للرفض والتمرد، لذلك لم تخضع للتعرية كباقي شخصيات الرواية، إذ جعلها الكاتب شخصية أقدر على الانفلات من خلال امحاء الملامح المحددة لهذه الشخصية، التي يمكن اعتبارها رمز التاريخ في تلك الفترة من الزمن.

فعلى الرغم من أسطورية هذه الشخصية إلا أنها لم تتزاح بغرائبيتها عن الواقع، فما أشكال المأساة التي أراد بن هدوقة تصويرها لقارئه إلا صورة مجتزأة – أصلا – من رحم التأزم الشعبي، إذ لم يكد الحس النضالي ليتجلى نصيا لولا استشعار المخفي صورة العذاب الجزائري انطلاقا من وعيه بالواقع، لذلك تستعيد البطلة ذكريات هذا الماضي الذي بنى أهله « الأساطير والآلهة والأنبياء والأبطال!»[1] ، حتى تقدم لراويها صورة حقيقية عن القرية التي ولدت فيها قائلة:

3– م، ن، ص:103.

1– الرواية ، ص:101.

• « والزمن الذي عاش فيه أبي لم يبق فيه لسكان القرية غير أسماء أسطورية رمزية بعيدة، وذكريات أشد رمزية وأسطورية نسجتها الذاكرة الجماعية، لتحمي نفسها من الإنقراض النهائي، أو انقراض ما يتصل بهويتها تحت ضربات الاستعمار!»[2].

5- الحدث الجنسي:

تضطلع بعض النصوص الروائية إلى توظيف البنى الجنسية توظيفا يتماشى وقصدية الكاتب في محاولته تقديم الإيديولوجيات ورسم الأبعاد التي يتأسس عليها النص الروائي تحقيقا للفنية السردية والجمالية الأدبية.

الملاحظ أن مفاهيم الجنس في "غدا يوم جديد" لم تتخذ كمحور أساسي تتبني عليه مرجعيات النص وإيديولوجياته على الرغم من أن الكاتب اتخذ المرأة تيمة لمعالجة قضايا اجتماعية هامة كانت قد استرعت اهتمامه آنذاك، تماما مثلما استظهر ملامح الفكر التقدمي في روايته "ريح الجنوب" من خلال شخصية نفيسة التي عمد الكاتب على إثرها إلى رسم وجه الريف الجزائري وهو يعاني الظلم والاستغلال، لذلك لم يبد اهتمامه بقضايا الجنس ودوافعه إلا كفعل بيولوجي عارض لا يتبطن أي دلالات قيمية تزيح حقيقة مفهومه.

بناء على هذا اعتبر ركيبي أن بن هدوقة قد «وفق إلى أبعد الحدود في نظرته ومعالجته لموضوع الجنس، فهو لم يتخذ منه محورا لروايته كما يفعل غيره»[3]، بقدرما جعله قضية عرضية لا ترتكز عليها إيديولوجية خطاباته الروائية.

وربما كان هذا المنطق هو ذاته الذي صاغ به البنية الجنسية في "غدا يوم جديد"، من حيث إنه لم يتخذها موضوعة مقصودة في ذاتها حتى يعمل على تكثيف دلالاتها وترميز علاماتها، لأنه استهدف بالأساس معالجة قضايا الوطن وتأزمات المجتمع استنادا إلى المعطيات التاريخية والواقعية بعيدا عن قضايا الجنس وتعقيداته.

تتجلى العينات الجنسية نصيا في الرواية من خلال مواقف بعض الشخصيات (خديجة، مسعودة، الحبيب، الراوي...) في محاولة الكاتب التعريف بها وكشف رغباتها وآمالها، التي لم تنزاح – في عمومها – عن الإطار الواقعي الذي تسيَجت به الرواية، لذلك تطالعنا علامات الجنس المنبعثة من الذاكرة كلما استرسلت مسعودة في خطابها وهي تقص على راويها قصة حياتها تطهيرا للنفس من الآثام والأخطاء الماضوية التي لازلت عالقة ولصيقة بالذاكرة على

2- م، ن، ص، ن.

3- د/ عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830 -1974)، تونس: المؤسسة الوطنية للكتاب، مطبعة القلم، (دط)، 1983، ص:212.

امتداد الزمن وتعاقب الأيام، ماضي الأخطاء الذي جعلها مطمعا لكل عابر في المدينة لم يحدث أن ردت أحدا رغب في امتلاك عضو من أعضاء جسدها.

فقد جعل الراوي اعترافات البطلة بذلك الماضي الشبقي وسيلة لرصد أخطائها وآثامها تطهيرا للنفس بالذهاب إلى موطن العفة والصفاء « أذهب إلى مكة أغسل عظامي»[1]، إذ جعل الاعتراف حافزا لإجهاض مأساة ماضيها المحمل بالآلام والمحن استشرافا لمستقبل أفضل وغد جديد...، لذلك ارتأت مسعودة أن تكون قصة ماضيها كقصص ألف ليلة وليلة الزاخرة باللقطات والمشاهد الجنسية حتى لتعترف وتقول:

- « هل وجدت قصة في الأدب العالمي تحدثت عن الجنس ببراعة ألف ليلة وليلة؟...»[2].
- « كنت لا أستطيع ن أرد أحدا رغب في شيء أملكه.»[3] .
- « كنت في الماضي محل طمع لجسدي الطري المغري، الآن تغير الحال...»[4].
- « كل من كانت لي علاقة معهم تجاوزت القلب إلى غيره، لم تنبع من القلب ولكن كانت لظروف عابرة...»[5] .

لعل هذه الملفوظات السردية تنم عن سذاجة التفكير وبساطة التعامل مع قضايا الحياة لهذه الشخصية، التي لم تكن تعي عواقب أفعالها، حتى إنها لم تقم وزنا لحياتها الزوجية مع قدور الذي استعملته كواسطة لتحقيق حلمها (الذهاب إلى المدينة)، إذ تعكس هذه الصيغ علاقات اللاتوازي « لإحالة الجسد إلى علاقة المتعة» [1] سواء في الريف أو المدينة، لذلك تعد تلك العلاقات مجرد لذة شهوانية عابرة لا ترقى إلى مستوى الوعي بممارسة هذا الفعل.

فالملاحظ أن التجليات الجنسية في متن " غدا يوم جديد" لم تطرح كهم طبقي عانت منه شخصيات الرواية، مثلما تبدى ذلك – بعمق – في "في ريح الجنوب" من خلال شخصيتي (نفيسة/رابح الراعي)، إنما تجاوزت أطروحة الجنس في هذا النص ذلك الشرخ الطبقي إلى التعبير عن أشكال الضعف الروحي والعنف الجنسي نتيجة هيمنة تلك المعتقدات الشعبية البالية على الذهنية القروية أمام تشديد السيطرة الاستعمارية رسما لتأوهات الذات وتمزقات النفس زمن الإضطهاد الاستعماري والاستغلال الاقطاعي.

1- الرواية، ص: 13.

2- م، ن، ص:327.

3- م، ن، ص:18.

4- م، ن، ص:11.

5- م، ن، ص:147.

1- حسين مناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول، ع 66، 2005، ص:195.

فحينما تطالعنا البطلة بمضامين ماضيها القروي، ترتسم آهات ذلك الحنين الذي كان يجمع فتيات القرية بشبانها بين حقول الربيع الزاهية... « فكم من شاب استطاع أن يختلس قبلة من فتاة ساعدها...»[2]، لذلك كانت العين الطريق المحفوف بالتأوهات والآماني والراسمة للبعد الغرامي والتعطش الجنسي في دشرة لا يكاد أفرادها يكبحون ذلك الدافع وهم يتقلبون بين جنبات الخرافات والأساطير.

كما تستجلي لراويها قيم المدينة التي انتقلت إليها، والتي على أساسها كشفت صورة الخيانة وأشكال التمزق، من ذلك ما عمدت البطلة إلى تقديمه لراويها وهي تصف بشاعة الخيانة الزوجية من خلال تعاملها مع المرأة الأوروبية التي اشتغلت عندها، إذ جعلت من شقة مسعودة التي جهزتها مخبأ لممارسة الجنس فقد « كان للزوج عشيقة، يأتي بها من حين إلى حين إلى هناك، فيأكلان ويشربان ويقضيان أوقاتا من العناق وتبادل القبل الطويلة، لا يأبهان بوجودي اطلاقا، كما لو أنني لم أكن بشرا، إنما حيوانا داجنا! [حيوان داجن] »[3]، كمـــا «كان للزوجة أيضا عشيق، تأتي به إلى هناك، فتلتصق به التصاقا حتى لا يكاد يخلص منها!...»[1].

هكذا استطاعت مسعودة محاورة عالمها الجديد، انطلاقا من تعاملها مع أفراد مجتمعه، فقد تمكنت من التعرف على كثير من الأوروبين، فسبرت حياتهم وطرق معاشهم، بانتقالها من البيت القصباوي إلى الأوربي، الذي كشفت من خلاله صورة الخيانة الفرنسية ووجهة نظر الأوروبين إلى الحياة الزوجية.

فلو لم يصوّر بن هدوقة عنف قدور وغضبه لما انكشفت حقيقة الذات الجزائرية في محاولتها الحفاظ على الشرف وعفته، إذ عمد إلى رصد كثير من المواقف العنفية التي عبرت عن عصبية هذا الرجل وتسرعه في إصدار القرارات، لذلك استنكرت المرأة الفرنسية أن يكون مصير قدور رهين غيرته وطيشه، فراحت تكشف لمسعودة حقيقة الحياة:

- « الحياة مملة، طويلة، فإذا فقد منها هذا المحفز، فماذا يبقى منها؟...»[2].
- « ...كل ما تفعله هو من أجل حبيب أو اكتساب حبيب لو أزيلت من حياة الناس الغراميات والجنسيات لانقرض العالم!...»[3].

2- الرواية، ص: 147.

3- م، ن، ص:177.

1- الرواية، ص:178.

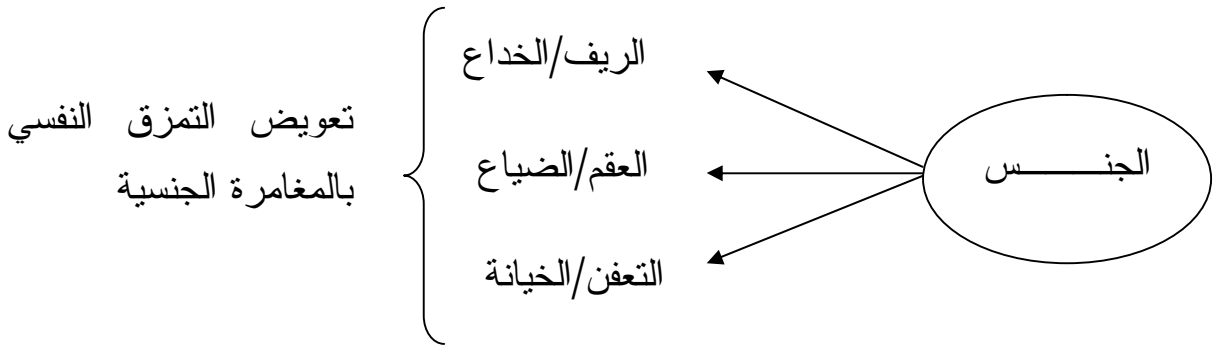
2- م،ن، ص:173.

3- م، ن، ص، ن.

فالحياة في نظرها قائمة على أساس الرغبات الجنسية كغريزة بيولوجية في الإنسان، لذلك لا يمكن للعلاقة الزوجية أن تتأصل وتتوطد وتنتعش خارج هذه الممارسات، وهي « ...شيء ضروري للحفاظ على التوازن العاطفي والروحي للإنسان...»[4].

إن هذا الإقبال الجنسي لدى الأوربيين حتمية كباقي الحتميات البيولوجية، إنه تماما كالأكل والشرب...، مؤسس قبلا كرغبة جامحة، به يضمن الزوجان استقرار حياتهما وعن طريقه تتغذى علاقتهما التي سوف لن تتعمق إلا بإشباع ذلك النهم البيولوجي.

فدوال الملفوظات السابقة مارست قولها عن طريق اللغة على مستوى الصوغ، فأجهضت دلالات رمزية كانت لغة الجسد وحدها أقدر على التعبير عن قيم العالم الجديد، هذه القيم التي يمكن تثبيتها في الشكل الآتي:



فإذا نحن قابلنا بين الذاتين (الذات العربية/الذات الأوربية)، من خلال هذه البنية (الجنسية) لارتسمت ملامح التفاوت بشكل صارخ يتعذر علينا تحديده كإيديولوجيات متناقضة قيميا، والتي على أساسها اجتزأ الكاتب صور التضاد من رحم الواقع الجزائري، إذ جعل المرأة الأوروبية لا تقيم وزنا للحياة الزوجية من خلال تمتعها بالعلاقات الجنسية على حين أبدى صورة المرأة الجزائرية أكثر مأساوية وهي تستدعي تجارب ماضيها تكفيرا عن ذنوبها واعترافها بأخطائها، لذلك تقول مسعودة لراويها:

- « إني حزينة! لا على شبابي لأني لم أعرفه. لم يكن لي. كان للرجال الذين اغتصبوني وضحكوا على "كرمي" الساذج البريئ. إنني حزينة (...) على الجزائر وشوارعها...» [1].

فبعدما جعل الكاتب بطلة روايته تتألم لاستذكار ماضيها الشبقي، ردَ ذلك التألم مبعثا لتجديد حزنها على الحاضر، كصراع زمني استأثر بن هدوقة تجسيده نصيا في الرواية، حتى

4- م، ن، ص، ن.

1- الرواية، ص:306.

يجعل من التوصيف الثنائي بنية لتأسيس خطابه السردي انطلاقا من الوعي بحقيقة التناقض الإيديولوجي بين البيئتين (الريفية/المدينية).

فمثل هذا التصوير، هو ما جعل الحبيب يختزل في نفسه أجمل ما حفظته الذاكرة، إنها صورة مسعودة التي تجاوزت حقيقتها كامرأة « ...إنها تبدو له كلوحة من الرسم الجزائري القديم (...) إنها لوحة فنية...»[2]، بعدما التقى بها في بيت الحاج أحمد، حيث تعالقت صورتها مع صورة الفتاة التونسية (نجاة)، تعبيرا عن توطد العلاقة بين الوطنين (الجزائر/تونس) في محاولتهما دحض أشكال الاضطهاد الاستعماري «...إنّ شيئا ما، كان نائما في أعماقه منذ أيام الدراسة بتونس، ها هو ذا يستيقظ بغتة! ما هو هذا الشيء؟ توق إلى الحب؟ حاجة جنسية؟ حلم بمستقبل مجهول؟ لا يدري.»[1] .

بهذا، فإن صورة الفتاتين تخترق جدار الحقيقة الذي أسست له الرواية الكلاسيكية مفهوما خاصا، مصورة بذلك بساطة العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، التي لا تتعدى اللذة والمتعة الذاتية في محاولة إشباع رغبات النفس ودافعها، إنها صورة الأوطان التي عانت ويلات الاستعمار زمنا طويلا، ولازالت تعاني تشققات الحاضر وتصدعاته، حتى ليجعل الكاتب من هذين الزمنين دافعا لاستظهار التحاور والتواصل العربيين في الوعي بحقيقة التاريخ العربي.

ولئن كان الراوي اضطلع بتشكيل جزئيات هذه البنية بعد تلقيه الحكاية من البطلة، فإنه لم يتملص من ذكريات الماضي التي لا تزال لصيقة بذاكرته، فكثيرا ما تداخلت صورة تلك الفتاة التي رآها ذات يوم مع صورة هذه العجوز الجالسة على الزمن حتى راح يستدعي تلك الصورة قائلا:

- « شاهدت عنقودا من توت، أخذت حمرة توته تسود. مددت ذراعي بحذر متقيا الشوك. وإذا بي أرى – قبل أن تصل أصابعي إلى العنقود – فتاة عارية تحت الشلال!»[2] .
- « أحسست على كل حال بذكورتي تستجيب لذلك المنبه الخارجي. فتاة عارية تحت الشلال لأول مرة في حياتي!»[3] .
- « أحسست بعد الدهشة الأولى مباشرة كأن نداء خفيا ملحا، أو تيارا قويا يجذبني جنسيا إلى الالتصاق بظهر الفتاة!»[4].

2- م، ن، ص:193.

1- الرواية، ص:190.

2- م، ن، ص:39.

3- م، ن، ص، ن.

إن هذه الاستذكارات التي عادت بذاكرة الراوي إلى الوراء هي استجابة لذلك الحنين الماضوي الذي لا يزال يسيّج ذاكرته، حتى إنه ظن الفتاة التي رآها تستّحم تحت شلال الوادي وتتلذذ بشرشرته هي صورة للعجوز التي يخاطبها في قصرها وهو يحاول كتابة ماضيها في شكل قصة تتمايز وقصص التاريخ.

وبهذا، فقد جعل بن هدوقة شخصيات روايته لا تتعاطى والجنس، من حيث إن حقيقة الوعي بهذه الممارسة لم يكن مبتديا نصيا أمام تفاقم التأزمات وتعقد الأوضاع زمن الهيمنة الاستعمارية التي يمكن اعتبارها دافعا لغياب الوعي الذاتي داخل المجتمع الجزائري، إذ تعد تلك الممارسة الجنسية اللاواعية علامة من علامات الاختصاب في تلك الفترة التاريخية الصعبة قضاء على العفة وتدنيسا للشرف، فما حقيقة ما قامت به تلك الفتيات القرويات قد يكون رمزا من رموز الخيانة الوطنية التي أخذت تظهر في صفوف المناضلين، كما قد تعبر فكرة الاختصاب عن صور العنف الاستعماري كسياسة اضطهادية تطبقها فرنسا على الأهالي الجزائريين تشويها لصورة الفتاة الجزائرية التي هي صورة القرية ذاتها.

إن هذه التمظهرات الحدثية لم تكن لتتشكل –على هذا النحو– بمعزل عن طبيعة المادة المروية ذاتها، من حيث الطرائق والكيفيات المقدمة، لذلك احتكمت بنية الحدث الكلي إلى منطق خاص جعل التناوب أساسا لصوغ الوقائع الجزئية، ومن ثم تعددت دلالات كل حدث بناء على تعدد الحكايات في نص اتخذ من تضارب القيم وتعارضها محورا لبناء الرواية.

4– م، ن، ص، ن.

الفصل الثاني

الشخصية الروائية ودلالتها في "غدا يوم جديد"

- الحلم والتشكيـــــل
- الإستغـــــلال والعنـــــف
- المعرفـــــة والتبصـــــر

الحلـــــــم والتشكيـــــــــل:

إذا كان الحلم ترجمانا يحسن التعبير عن المشاعر والرغبات، فإن ذلك لا يتم بمعزل عن الإحساس بالواقع الذي قد يكون حافزا مقنعا لانبعاث الحلم وتجدده باستمرار على اعتبار أن الشخصية المتطلعة تعمل على تجاوز معيارية الواقع المعيش من حيث إنها «...تفهمه وتتفاعل معه وتعد له باتجاه مرحلة متقدمة...» [1].

إن هذا التفاعل والتجاوز بين الشخصية والمحيط هو ما خلق في الذات الجزائرية شهية الارتماء في أحضان عالم جديد تملصا من الثوابت الريفية التي تعد – بحق – المحرك الفعلي لمحاولات الهروب من هذا المكان المغلق الذي باتت قيمه لصيقة بالذاكرة بعد طول ابتعاد.

لعل هذا الطرح هو ما جعل بطلة بن هدوقة تبدو أكثر قلقا وتوجسا خيفة تبخر الحلم/الذهاب إلى المدينة، مذ تطالعنا السطور الأولى للرواية، التي من خلالها تبدت صور الاندفاع إلى الأمام في محاولة مسعودة الاتصال بأفق العالم الشمالي حبا في التغيير وبحثا عن الاستقرار بعد صراع مرير مع تشكيلات الواقع الريفي، هذا الصراع الذي سرعان ما يتحول إلى حنين يعود بالبطلة القهقرى إلى الماضي، حيث تنتصب خيمة التشكيل الماضوي بإعادة صوغ قصة الحياة التي تكفّل الراوي بتشكيلها في محاولة استدعاء مسعودة تجارب وقيم ذلك العالم تثبيتا لحقائقه وحيثياته في قصة أجهضتها الذاكرة بعد مخاض شديد مع الزمن.

بهذا التباين الرغباتي الذي رسم الراوي جزئياته في عالم روائي كان أرحب للتعبير عن التمزق والحنين معا، يمكن استجلاء شبكة العلاقات القائمة بين الشخصيات استنادا إلى ما احتشدته الملفوظات السردية من قيم متناقضة كانت أقدر على رسم خارطة العالمين (الريف/المدينة) بناء على تعدد الرغبات والبرامج ذاتها، التي من خلالها تتبني عوالم الشخصيات/الذوات داخل متن "غدا يوم جديد".

1- علاقـــة مسعـــودة بقـــدور:

1- إبراهيم السعافين، تحولات السرد "دراسة في الرواية العربية"، المركز العربي للمطبوعات، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان – الأردن)، (دط)، 1996، ص:236.

تتجلى القيم السلبية للمكان (الدشرة) كواقع موضوعي في محاولة مسعودة التملص من رتابة الحياة القروية عملا على تحقيق حلم الذهاب إلى العاصمة/الموضوع، إنه الحلم الذي تجذّر في أعماقها مذ إحساسها بالألم والضياع وسط عالم لا يكاد سكانه يحييون بعيدا عن الخرافات والأساطير حفاظا على الهوية وتقديسا للمخلفات، « لذلك نعتبر الحلم البرنامج السردي القاعدي كما تصطلح عليه السميوطيقا السردية» [1] في نص "غدا يوم جديد".

فكل من الخصاصة، الرتابة، الجهل، البطالة...، وحدات قيمية تدفع مسعودة للزواج برجل مديني بائس، لا تكاد تعرف عنه إلا الغضب والقلق تحقيقا لحلمها«...إنها قبلت الزواج من قدور لتذهب إلى النور» [2] ، فهي لم تتزوج برجل يضمن لها الاستقرار الاجتماعي، بقدرما تزوجت مدينة تخلصها من مشاكل الريف وتعقيداته بحثا عن الذات في عالم بديل ستعمل على خلقه بواسطة مادام « العامل في أي نص سردي لا يمكن أن يحصل على الوجود السميوطيقي بصفته ذاتا فاعلة إلا من خلال علاقة مع موضوع...» [3] ، لذلك تعد تلك الواسطة ضرورية لتحقيق المسعى استنادا إلى دلالة الملفوظات الآتية:

- « ...لم يخفق قلبي بحب قدور أبدا» [4] .
- « أيامي ... يا الأيامي! طفلة، زوج أمي "أرغم" قدورا على خطبتي وأرغم أمي على الموافقة. أنا فرحت. حلمي كان اسمه حينئذ: المدينة!...» [5] .
- « إنها لم تتزوج الرجل تزوجت المدينة!» [6].
- « ...قدور؟ من هو؟ زوجي؟ لا، خافوا الله يا نس! [يا ناس] أنا لا يهمني. لم أتزوج به، تزوجت بالمدينة، بالحلم! آخر رعاة القرية أقرب إلى قلبي منه» [7] .
- « إلى الحلم ! كانت المدينة هي الحلم!!» [1].
- « مسعودة تزوجت كل ذلك. وقدور كان هو الواسطة، لا أحد تعرض عليه الجنة مقاما فيصر على البقاء في النار!... » [2].

1- عبد المجيد نوسي، نظام القيمة في السميوطيقا السردية، علامات، ع16، 2001، ص:71.

2- الرواية، ص:51.

3- م، س، ص:69-70..

4- الرواية، ص:11.

5- م، ن، ص:15.

6- م، ن، ص:24.

7- م، ن، ص:35.

1- الرواية، ص:229.

تستجلى هذه الملفوظات طبيعة العلاقة القائمة بين مسعودة وقدور والتي يمكن اعتبارها علاقة استغلالية منفعية، من حيث إن قدورا كان أداة لتحقيق الحلم، ذلك الحلم الذي عمد الكاتب إلى ترسيم خارطته انطلاقا من وعيه بدقائق المجتمع الريفي، لقد « ... أصبح حريصا على التعبير عن إحساسه بالواقع....» [3] ، بكل تشكيلاته وأبعاده، تلك التشكيلات السلبية ذاتها هي التي جعلها الكاتب خلفية تعمل الشخصية على تجاوزها وتخطيها أملا في مستقبل أفضل.

فحلم الذهاب إلى العاصمة تملصا من حياة الريف وتعقيداته حتّم على مسعودة الاقتران بقدور كوسيط تعبر من خلاله بوابة الحلم، على الرغم من طباعه الحادة التي لم تكن لتتوارى نصيا إن نحن تعاملنا مع ما هو متحقق ومثبت لفظيا في المتن، من حيث رصد الراوي الكثير من المشاهد العنفية الدالة على غيرته وغضبه وقلقه ...، والتي بموجبها تتأسس علاقته بغيره من الأفراد.

إن هذه الطباع هي بمثابة العلامات المفتاحية الموحية بتصعيد التأزم الحدثي، التي على أساسها قد يستشعر القارئ عذابات الذات أمام تعقد الأوضاع وتدهورها مذ لحظة تواجد مسعودة بمحطة القطار.

لعل هذا التعقد ذاته سيحيل إلى فقدان التوازن في مراحله الأولى (غيرة قدور وغضبه) لمجرد سماع قدور وقع أقدام ذلك الرجل الغريب، الذي أخذ يذرع الرصيف بدون كلل بعفوية لم تكن لتستهدف تعطيل المشروع قطعا، إلا أن غيرة قدور وقلقه جعلت المدينة أفقا لا تستطيع مسعودة معانقته بعد اشتداد الصراع بين قدور ورجل المحطة اللذين انتهيا إلى المركز بأمر من الدركيين كسياسة مشروعة تطبقها الإدارة الفرنسية على كل من يحاول التطاول على أنظمة الأمن الداخلي للإدارة، لذلك سارع الدركيان باقتياد الرجلين خيفة حدوث تجاوزات أخرى قد تهدد أمن فرنسا بالمنطقة، هذا الاقتياد الذي يمكن اعتباره آخر مراحل التأزم وخاتمه الإعلان عن تبخر الحلم بموجب عودة مسعودة إلى الدشرة مجددا برفقة الحاج أحمد.

لعل رصد الراوي هذه الوقائع المتشنجة في بداية فصول الراوية، هو ما جعله يستدعي بعضا منها في الفصل الأخير بعد استعراضه علاقة مسعودة بقدور في المدينة، تلك العلاقة التي لم تنزاح عن التحديد الأول الذي أطلعنا به لحظة تصويره واقع الدشرة الأليم وهو يتقفى

2- م، ن، ص:36.

3- د/عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1970-1983)، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، (دط)، 195.

تحركات قدور استبطانا لعالمه الداخلي، تلك التحركات التي لم تكد لتجهض إلا الغضب والقلق اللذين دفعا به إلى السجن نتيجة اعتدائه على شاب كان يتردد بالقرب من مسكنه.

فغيرة قدور كانت سببا في تبديد الحلم في المرحلة الأولى (مرحلة انطلاق القطار)، كما كانت نتيجة منطقية لدخوله السجن، وهي نتيجة مستصاغة في ذهن القارئ لاطّراد اعتداءاته حتى وهو بالمدينة يعاشر أفرادا من طينه أخرى، لا يأبهون بالعفة والطهارة حفاظا على الشرف بقدرما يسارعون إلى إشباع رغباتهم الجنسية، فكيف به لا يعتدي على هؤلاء وهو يأبي أن تمسّ النظرات حتى أقدام زوجته؟.

إن هذه الغيرة هي التي جعلت البطة تستدعي صورة قدور في محاولتها استعراض قيم العالم الجديد (المدينة) كقيم نقيضة لعالم الأمس، إذ على الرغم من تباين القيم وتضاربها إلا أن ذلك لم يغيّر من طباع زوجها حتى قالت لراويها:

- « غيرته أوصلته وأوصلت حياتنا إلى جحيم كبير! كان عنده كل شيء "لا يجوز" (...) مازلت أخاف منه إلى الآن. لو جاء وقال لي: قومي لنغادر هذه الدار وهذه المدينة الآن لفعلت!» [1].

2- علاقة مسعـــــودة برجل المحطـــة:

إذا اعتبرنا غضب قدور علامة من علامات الابتعاد عن الحلم، وفاتحة نشوب شجار بينه وبين ذلك الرجل الوسيم (رجل المحطة)، فإن نقمة مسعودة لم تكن منصبة على زوجها بقدرما كانت منصبة على رجل المحطة، ذلك الرجل الذي كان سببا في الحيلولة بين الأحلام وأصحابها.

فخطى رجل المحطة وحدها كافية لأن تكون « ...بمثابة حافز حركي سيسهم في قلب الوضعية القارة...» [1] ، بعدما كانت عناصر القصة في بدايتها أكثّر اتزانا في تحقيق مسعى الذات بخلق وسائط ظرفية لا تعد عناصر قيمية في نظر مسعودة.

إنّ حركات رجل المحطة – العفوية – تمثل أعقد حدث في القصة، على اعتبار أن الراوي صعد الأحداث ببطء جعله يستعرض لنا دقائق الحياة الريفية كمقابلة قيمية للعالم الجديد، فحتى ينمّي الوقائع لابد أن يخلق عناصر جديدة تعطّل المشروع استنادا إلى أن « أي قصة تبدأ

1- الرواية، ص:325.

1- السعيد بوطاجين، غدا يوم جديد "لعبد الحميد بن هدوقة" –دراسة بنيوية – (بحث لنيل شهادة الماجستير)، جامعة الجزائر، 1996-1997، ص:45.

من حالة من الثبات والاستقرار ثم تهتز الأمور بواسطة قوة أخرى بطريقة ينجم عنها فقدان التوازن...» [2].

بناء على هذه الحركات يعمد الراوي إلى رسم انفعالات مسعودة رسما دقيقا وهي بمحطة القطار تتتبع خطى رجل المحطة، التي أخذت تتسارع على الرصيف (ذهابا، وإيابا) كمحفز لاندفاع قدور للاعتداء عليه، لذلك تنبأت مسعودة في أكثر من موقف باستحالة ذهابها إلى العاصمة وهي تستشعر عذابات قدور وغيرته كلما أخذ وقع تلك الأقدام يتضخم أكثر في سمعه:

- « إنه لم يعد يتحملها. إنه يحسها تمشي في رأسه! إنها تزداد تضخما في إقبال الرجل وإدباره، لابد من فعل شيء لايقاف هذه الخطى الفاجرة!...» [3].

لعل تخوّف مسعودة من عدم تحقيق حلمها تستظهره مقاطع الحوار الداخلي التي عقّب عليها السارد في أكثر من موضع، كذات خطابية تدير القص وتوجهه:

- « ابتعد يا رجل إن زوجي غيور (...) ابتعد أيها الرجل، دعني أسافر بسلام» [4].
- « ابتعد أيها الرجل. أقسم لك بهذا السفر- الحلم، ابتعد! لا تثر غضب زوج غيور...»[5].

- « ذلك الرجل اللعين، الذي استفز قدور... هو السبب الحقيقي، "هو!"...» [1].

يتدخل الراوي بعد كل ملفوظ ليعقّب ويشرح قائلا:

- « إنها لا تريد أن ينشب خصام بالمحطة بينه وبين زوجها. قد يتسبب في تأخير السفر...» [2].
- « نقمة مسعودة ليست منصبة الآن على الدركيين، ولا على القطار الذي لم يأت في موعده، وإنما على ذلك الرجل الذي كانت دودة تأكل رجليه!..» [3].

إن هذا التناوب السردي[*] المتمحور حول ثنائية (الحكي والتلقي) هو ما سيحوّل النقمة إلى نعمة، على اعتبار أن علاقة مسعودة برجل المحطة تبدت لحظة استهلال الحكي والصوغ

2- د/نبيلة ابراهيم، نقد الرواية "من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" دار غريب للطباعة، (دط)، (دت)، ص:79.

3- الرواية، ص:29.

4- م، ن، ص:23

5- م، ن، ص:24.

1-الرواية، ص:34.

2- م، ن، ص:24.

3-م، ن، ص:35.

معا علاقة حقد وبغض، من حيث إن البطلة كانت أكثر حنقا على ذلك الرجل الذي حال دون تحقيق حلمها، لكن الملاحظ أن هذه المشاعر السلبية سرعان ما تنقلب إلى أجمل ذكرى تستدعيها مسعودة وهي تقص على الراوي أحداث ووقائع ماضيها لحظة تواجدها بالمدينة.

فبموجب تطور القص، تتلاشى تلك المشاعر السلبية حينما ترتّد مسعودة إلى الماضي في محاولة استحضار قيم العالم الريفي وتجاربه، لتغدو الملفوظات السابقة[**] مجرد علامات فارغة من القيمة بدليل ما يستنبطنه المسرود اللاحق من دلالات مناقضة، إذ تقول البطلة للراوي:

●« اغفر لرجل المحطة أحقادي الماضية عليه. أعد تلك الدموع على حساب أحقادي أنا (...) لم يكن هو السبب فيما وقع لي، القرية هي السبب. كانت تعيش بلا زمن. » [4].

لعل هذا التناقض والتباين الواقع بين فاتحة الفصول ونهايتها، ما هو إلا دليل على معاناة وألم الشخصية ذاتها، كون اللحظة الآنية تمثل لحظة التشنج والتمزق الرهيب الذي أحدثته التحولات الداخلية للمجتمع، بخاصة على الصعيد السياسي، والذي كان حافزا للهروب من العالم الجديد في محاولة الذات العودة إلى الوراء، إلى ماضي الدشرة الذي أصبح علامة من علامات الإغراء، لذلك تحنّ هذه الذات لمعانقة أفق الجبل الأحمر من جديد بعد محاولة التملص منه، وهو ما أدى بها إلى استحضار ذكريات محطة القطار لصيقة الصلة بذلك الرجل الغريب.

فصورة رجل المحطة لم تكن لتكتمل في مخيلة مسعودة إلا بعدما أطلعها السارد بحقيقة قصته مع الحبيب، كونهما درسا معا بالزاوية، ذلك الحبيب الذي التقت عيناه بعيني مسعودة كما يلتقي سلكان كهربائيان « كلاهما انجذب للآخر» [2]، فكيف بها ألا تستطلب من راويها سرد وقائع تلك القصة؟، إنها لا تكاد تعرف عن رجل المحطة إلا الذهاب والإياب، لذلك فلا بد أن يحكي لها محريات رحلتهما (رجل المحطة / الحبيب) على لسان ذلك الرجل، وهو ما يبرر اعترافه لها بقوله:

●« ومع ذلك لابد أن أحكي لها القصة، وفاء بعهدنا. أقول لها: إن الرجل الوسيم الذي كان يغدو ويروح يوم أن كنت مسافرة إلى الحلم، كما تقولين، إن ذلك الرجل الذي ضربه

---

*- إن نحن اعتبرنا إدارة الحكي يتقاسمها ساردان: الساردة الأولى هي البطلة حينما تخاطب الراوي شفويا، والسارد الثاني هو الراوي حينما يتلقى الخطاب ثم يعيد صوغه وتثبيته بفعل الكتابة.

**- نقصد بالملفوظات السابقة تلك الملفوظات الدالة على حنق مسعودة على رجل المحطة، وقد تم تثبيتها من قبل.

4- الرواية، ص:233-234.

قدور، وسجنا معا، وتعذبا معا، وكان سبب رجوعك إلى الدشرة وسبب تعرفك على الحبيب، هو صديق الحبيب وزميله الذي قرأ معه!» [1].

● « أقول لها أيضا: إن ذلك الرجل صار الآن شيخا مسنا أكبر وهنا منك، وأنه يريد "أن يحج إلى الماضي"...» [2].

على هذا الأساس تكاد قصة مسعودة تتماهى وقصة رجل المحطة، الذي قرّر كتابة مذكراته تماما كما ترغب البطلة في إعادة تثبيت تجارب الماضي وقيمه بمساعدة من كاتبها، الذي سيشحذ قصتها من الزوائد تجميلا لفحوى القول الحكائي، الذي يستقطفه من لدن البطلة، لذلك تتداخل القصتان بناء على اتخاذ الراوي عنصرا وسيطا لتحقيق الحلم.

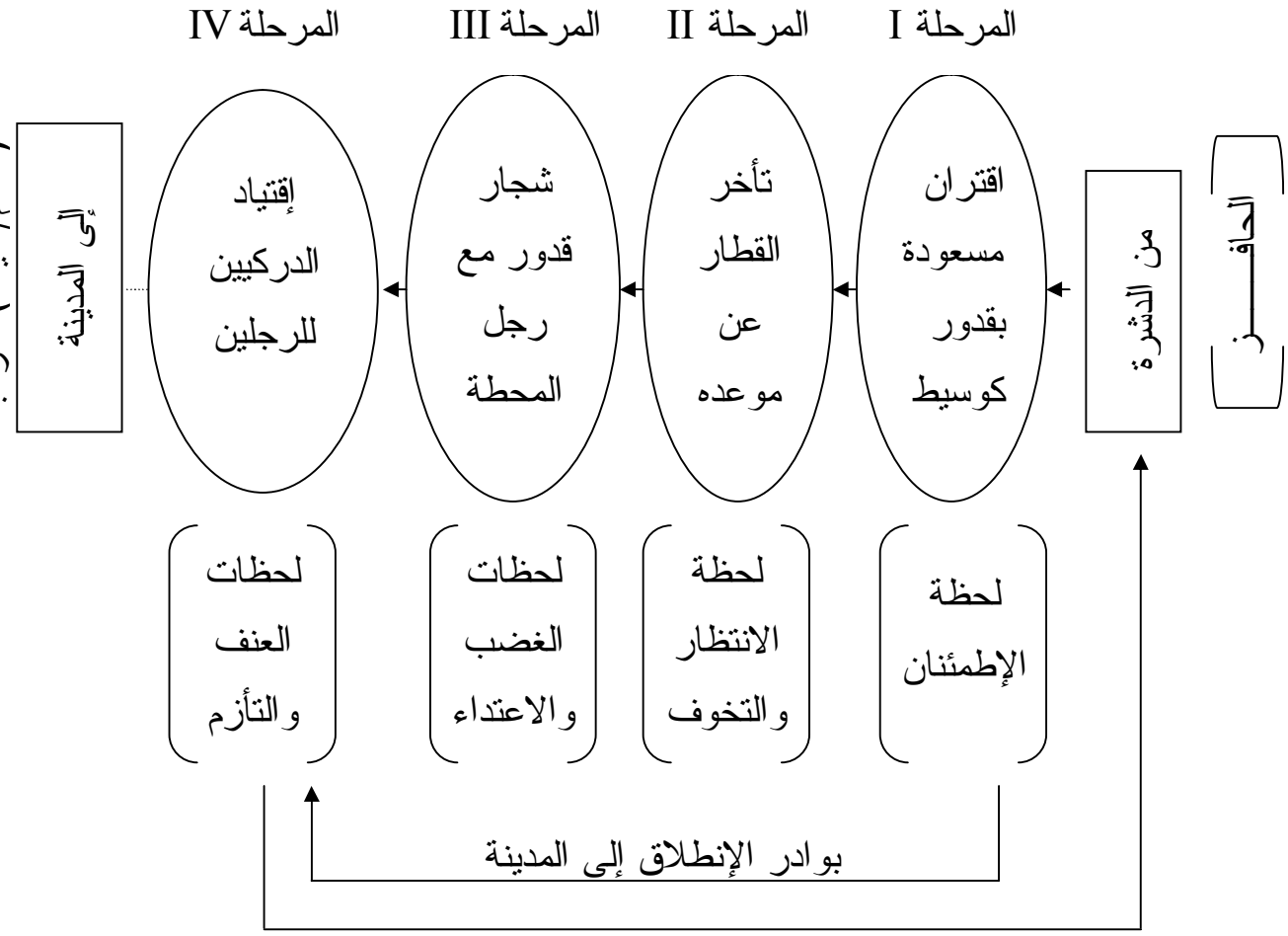
فإذا كانت البطلة استعانت بالراوي في إعادة صوغ حكايتها، فإن رجل المحطة اتّخذ من هذا الراوي ذاته عنصرا مساندا لكتابة مذكراته حينما تقابلا معا في المدينة، حيث راح الراوي يستجلي وقائع البطلة ميدانيا، إذ تحصل على وثائق هامة (أشرطة، كراسات، رسائل، صور...) استعان بها في صوغه قصة الحياة، التي سرعان ما ينتهي من تشكيلها سيعمد إلى مساندة رجل المحطة في محاولته طبع مذكراته «... لأن المطابع كما قال، أصبحت خاصة لا تطبع إلا للخواص!» [1].

1- الرواية، 195-196.

2- م، ن، ص:196.

1- الرواية، ص:196.

بناء على ما تقدم نحاول استجلاء مراحل تحقيق الحلم من خلال الشكل الأتي:



العودة إلى الدشرة وتبخر الحلم

يوضح هذا الشكل أهم المحاور التي رصدها الراوي في متن الرواية، تحقيقا لحلم البطلة (الذهاب إلى المدينة)، إذ جعل من القيم السلبية للدشرة حوافز موضوعية لهروب الذات من هذا المكان المغلق، استنادا إلى أن « الشخصية الروائية الفنية ينبغي أن تتأثر بظروف مجتمعها...» [2] في محاولة إفلاتها من قبضة هذا المجتمع تحقيقا لرغباتها وتعبيـــرا عن رفضها لتشكيلات ذلك الواقع الرهيب.

على هذا يمكن اعتبار موقف مسعودة، موقفا جماعيا طالما كان الذهاب إلى المدينة حلم القرويين جميعا، فهي بذلك لا تعكس موقفا فرديا معزولا عن سكان قريتها[*] كونها «... تمثل

2- ابراهيم السعافين، تحولات السرد، ع، س، ص:357.

*- حلم الذهاب إلى المدينة كان حلم القرويين جميعا كـــ: خديجة وصديقتها، الحبيب، رجل المحطة.

موقفا جمعيا، تمثل الذاكرة التي تشظت في الأمكنة والأزمنة والناس، ومن هنا تكتسب الذاكرة الفردية قوة وعي عجيبة تمثل الوعي الجماعي»[1].

فبعدما كان اقتران مسعودة بقدور اقترانا غائيا رسم الراوي حيثياته بعمق، جعل هذا الاقتران علامة من علامات تبخر الحلم بموجب اعتداء قدور على رجل المحطة، لذلك كان اقتيادهما إلى مركز الدرك نتيجة مستساغة ومنطقية في ذهن المتلقي، وهو ما يبرر عودة مسعودة إلى الدشرة مجددا بدليل تقطّع حبل الوصال بالمدينة/الحلم، تلك المدينة التي انبنت على أساسها رغبات جزئية أخرى تماهت والرغبة الأصل، وهو ما يعزز حضور شخصية أخرى ستعمل على تحقيق مساعي مسعودة بعد مغادرتها الدشرة بزمن الطويل.

3- علاقـــة مسعـــودة بالراوي:

تتجلى هذه العلاقة من خلال إعادة الصوغ الحكائي (الرغبة الثانية)[**]، التي على أساسها انبنت تشكيلات القصة استنادا إلى ثنائية التلفظ والتلقي، لذلك نرى من الضروري تفصيل هده العلاقة وحصرها في محورين هامين :

المحور01: حالة التلفظ ⟸حضور مسعودة كذات ناقلة للخطاب، في الوقت الذي يكون فيه الراوي متلقيا.

المحور 02: حالة التلقي ⟸حضور الراوي كذات متلفظة، في الوقت الذي تكون فيه البطلة متلقية.

حالة التلفظ: تنكشف من خلال هذه الحالة كيفيات إرسال الملفوظ كشكل حكائي قار لم يخضع بعد إلى التشكيل، أي ملفوظات هذه الحالة فاقدة لفنيات التجميل الخطابي، من حيث إنها منظومة سردية لا تتعدى الحكي دونما صوغ.

في هذه الحالة يسيطر صوت البطلة كذات متحكمة في إدارة الحكي بداية، على حين يمحّي صوت الرواي كلية، حتى يفسح المجال للتداعي والبوح والاعتراف.

لعل ما يوضح تجرد خطابها من فنيات التجميل المسرودات الآتية:

●« أرجوك، أكتب ذلك. لكن بصياغة أخرى، كلماتي أنا قديمة لا تجذب أحدا. أريد أن تكون قصي جميلة. قصة بلا جمال تصبح حياة عادية.»[1].

1- إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، ع، س، ص:160.

**- تكشف الملفوظات السردية في النص تعدد رغبات البطلة، الأولى تتعلق بحلم الذهاب إلى العاصمة، أما الثانية فتخص تدوين وقائع قصة الحياة بفعل التعرية، على حين إمحّى تحقيق الرغبة الثالثة الخاصة بالذهاب إلى الحج.

1- الرواية، ص:17.

●« ...وكذلك هذا المنطق الذي أحكي به حكايتي، أكتب القصة مبعثرة لكي لا يبعد الزمن بين أحداثها.»[2].

●« قالت لي : "أكتب قصي بكلماتك" »[3].

●« كلماتك أنت زرابي يفترشها النظر قبل الفكر»[4].

●« ...قالوا : إن في كتابتك صمتا يتكلم، وأحرفا لا ترحم. تصرف كما تشاء في حكايتي »[5].

لعل هده الصيغ السردية الدالة على الطلب هي ما تجعل قصة مسعودة شكلا كتابيا راقيا يتعالى من خلالها الفني على الواقعي بناء على قدرة الراوي على التخطيب/الصوغ، لذلك فهي لن تكون قصتها مجرد قصة عابرة ستمحي الأيام وقائعها مع مرور الزمن، إنها القصة التي ولدتها الذاكرة بعد صراع حاد مع تشكيلات هذا الزمن وانزلاقاته، بدليل الملفوظات الدالة على استحباب الانحراف القصصي (تعديلا، حذفا، إضافة، شرحا، تعقيبا...) عبر كامل فصول الرواية، من ذلك قولها للكاتب/الراوي:

●« إياك أن تمسخني بقلمك. إن القلم إله صغير يخلق من العدم مخلوقات تفرح وتتألم. دم المسخ لأهل المسخ. أرجوك صورني كما يملي عليك خيالك، إلا المسخ! ضعني حيث شئت، لكن الأحداث أروها بصدق الأديب، لا بصدق المؤرخ "[6].

إن أهم ما يمكن تثبيته في قصة الحياة هو الخيال لا الوقائع العينية، على اعتبارها أحداثا قارة بدليل قولها: (...لكن الأحداث، أروها بصدق الأديب، لا بصدق المؤرخ)، إن نحن تعاملنا مع ملفوظات الصيغة السردية كوحدات قيمية مستقلة عن باقي الصيغ، سوف نستشف حتما « ...إلحاح البطلة على تفادي صدق المؤرخ الذي يعد دعوة ضمنية إلى تغليب الذاتية على الموضوعية...» [1] .

وبهذا، فإن اطّراد الأفعال الطلبية أكثر في ملفوظات السرد، لهي دليل على تجاوز الرغبة الأولى إلى محاولة تثبيت الرغبة الثانية (تعرية الماضي بإعادة صوغ قصة الحياة)، وبذلك تغدو الرغبة الثانية (تعرية الماضي) مناقضة للأولى، إن نحن تعاملنا مع المعطى البيئي/

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:167.

4- م، ن، ص:14.

5- م، ن، ص، ن.

6- م، ن، ص:21.

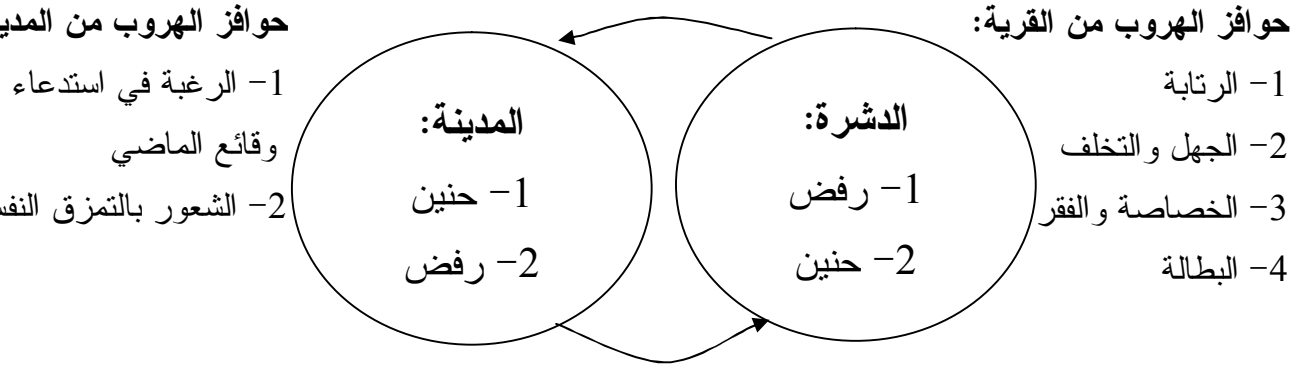
1- السعيد بوطاجين، غدا يوم جديد "لبعد الحميد بن هدوقة" –دراسة بنيوية– ، ع، س، ص:37.

رغبة الاتصال بالمدينة، تنطلق وتنبعث من أعماق البيئة القروية، على حين تخلق الرغبة النقيضة من أعماق العالم الجديد (المدينة)، هذا التباين يمكن استجلاؤه من خلال الشكل الآتي:

الحلم : الذهاب إلى العاصمة

(راهن الدشرة)

صور التمزق من الراهن



(ماضي الدشرة)

صور الحنين إلى الماضي

تعرية الماضي بتدوين قصـــــة الحيـــــاة

يستظهر هذا الشكل التناقض القيمي بين عالمين مختلفين إيديولوجيا، كما يكشف التباين الرغباتي القابع في نفسية الشخصية، إذ بعدما كانت الدشرة بقيمها السلبية محركا لانبعاث الحلم تعبيرا عن الرفض، غدت تشكيلات ذلك العالم حنينا تحاول الذات معانقة أفقه، لذلك تتبني الرغبة النقيضة لمجرد إحساس مسعودة بالتمزق وسط ذلك العالم الجديد، الذي دفع بها إلى الوراء بحثا عن الأمن والاستقرار بعدما واكبت عن كثب تطورات وتحولات الراهن، لذلك لم تكن تلك العودة عفوية « ...نتيجة لمرض عقلي أو تأزمات نفسية، بل كانت تلك العودة في الغالب الأعم من أجل البحث عن شيء مهم يدخل في تركيب الشخصية»[1].

إذن، فرغبة الماضي ستكون رغبة مشروعة لتثبيت الوقائع والتجارب المتقدمة عن طريق التدوين الحكائي والصوغ الخطابي إستنادا إلى تنفيذ الراوي مطالب البطلة، كونه

1- د/بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 - 1986)، "المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، ج1، ص:27-28.

الواسطة التي ستحقق بها مسعودة مسعاها الثاني، لذلك نعتبر الفعل الكتابي/التدوين « أداة بحث وجودية (...) في رحلة البحث عن معنى، وعن وحدة "أنا" المتحدثة» [2].

على هذا الأساس تتعزز علاقة البطلة بكاتبها (الراوي)، انطلاقا من استجابته تدوين قصة الحياة، بكل مراحلها ومضامينها في تركيب قصصي سيتعالى من خلاله الجانب التخييلي على الواقعي، حتى تتباين ملفوظات القص على مستوى التلفظ والتلقي، من اعتبارها دوالا قارة تخلو من الإيحاء إلى دوال أكثر ترميزا وتعتيما عن طريق إعادة صوغ المتن الحكائي/تخطيبه وتسريده.

حالة التلقي: لما كانت البطلة عاجزة عن تخطيب الحكاية، تحتّم على الراوي التكفل بهذه المهمة الصعبة، كون إعادة الصوغ تتطلب كفاءة فنية معتبرة أقدر على تجاوز المعطى التركيبي القار، الذي يمكن اعتباره شكلا لغويا جافا، خاليا من فنيات التجميل وتقنيات التخطيب.

إذن، فحضور شخصية الراوي في متن "غدا يوم جديد" كشخصية محورية كان حضورا غائيا بالأساس، كونه سيعمل على تثبيت قصة مسعودة كتابة، لذلك إرتبط حضوره في النص بحضور البطلة، من حيث إنه الشخصية الوحيدة التي اضطلعت باستجلاء وقائع الماضي وتجاربه بعد تلقيه الخطاب، لدلك يستجيب الراوي للمغامرة، للعودة إلى الوراء «وهو يعوض المسافة بالكتابة ويقلص بها البعد ...»[1].

لذلك يمكن القول، إن شخصية السارد واحدة من أعقد مقولات الخطاب الروائي، التي تسترعي العناية والاهتمام أثناء تحليل وتدمير مكونات السرد، ذلك أنه « من المتعذر تصور سرد يمثل حلقة ربط بين المؤلف والقارئ، ويشرف على تسيير السرد وتوجيهه (...) ويمتلك سلطة تحوير الشكل الروائي (...) إنه بالأحرى وسيط أو قناع أو مضاعف يبتدعه المؤلف كيما ينخرط بكل حرية في سيرورة التواصل الرمزي مع القارئ...»[2].

إننا لا نحاول من وراء هذه المقولة تثبيت القيمة التبئيرية " la vocalisation" في خطاب " غدا يوم جديد" بقدرما نرمي إلى استجلاء أهمية الذات الساردة المتحكمة في إدارة الحكي في نص اتخذ الراوي شخصية رئيسية تضطلع بإعادة الصوغ والتشكيل الحكائي، على

2- دلال أديب، الكتابة عن الذات "لعبة الذاكرة والمرآة"، فصول، ع60، 2002، ص:433.

1- دلال أديب، الكتابة عن الذات "لعبة الذاكرة والمرآة"، فصول، ع60، 2002، ص:432.

2- د/يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط، عالم الفكر (في الشعر والنقد)، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، ع2، م30، أكتوبر – ديسمبر 2001، ص:261.

اعتبار أن هذا الراوي ما هو إلا قناع لشخصية الكاتب، ومن ثم قد يكون السارد ذاته ظل مؤلف الرواية، الذي يتخّفى نصيا ليترك المجال لشخصية أقدر على الإبحار في مكامن السرد دونما احتشام أو تخف.

بناء على هذا الأساس، وبحثا عن تجلية غوامض هذه الإشكالية، يمكننا التساؤل عن كيفية صياغة الراوي قصة البطلة صوغا خطابيا تتبدى من خلاله مفارقات الحكي بينه وبين الساردة الفعلية، هل طريقة المشافهة ستحتم على الراوي الاحتفاظ بطاقات القول كما هي أم أنه سيتجاوز تلك الطاقات إلى خلق انحرافات يحقق من خلالها البعد الجمالي للقصة؟...

وربما قّد تجّرنا هذه الاشكاليات إلى التساؤل عن مدى استحسان البطلة كيفيات الصوغ وطرائق التشكيل لقصة الحياة استنادا إلى تعقيباتها وتدخلاتها بعد تقطّعات الصوغ الحكائي من قبل السارد، الذي كثيرا ما امحّى حضوره مباشرة بعد صوغه بعض الحكايا الكبرى في القصة، إذ بين الحضور والامحاء تتجلى علاقة مسعودة بالراوي لحظة تجلي التخطيب الحكائي.

لقد استجاب الراوي للمغامرة [*]، من حيث إنه مقبل على تدوين قصة الحياة، وهو يستشعر بقوة عذابات مسعودة وتأوهاتها، إذ كثيرا ما عبّر عن خطورة هذه المغامرة عن طريق الحوار الداخلي حتى ليقول:

- « لماذا قبلت هذه "العبودية" الجديدة؟ لماذا لم أرفض من البداية؟ هل أنا كمحلل طلاق الثلاث لماضيها الذي طلقته ثلاثا؟ لتذهب إلى الجحيم أو إلى الحج، ماذا يهمني أنا؟ لتذهب إلى الماضي أو المستقبل، أو إلى ثقب أسود في فضاء بعيد، هي، وحياتها، وماضيها الطويل...»[1].
- « ...مالي أنا وكل ذلك؟ هل أنا كاتب عمومي أمام أبواب البريد؟...»[2].
- « إنني أشعر أحيانا بالتذمر، بكفر داخلي بكل شيء. أشعر بالخزي في قرارة نفسي وأنا أكتب ما عمله الآخرون!»[3].

لربّما كان هذا التذمر ناتجا أساسا عن كثرة الأفعال الطلبية، من حيث إن الراوي تعقّب حيثيات قصة البطلة تعقبا ميدانيا، فقد عاد إلى الدشرة يسائل أهلها واستطلب بعض الوثائق لتثبيت قضايا ووقائع هامة في حياة مسعودة، كما أنه جالس شخصيات كانت أقدر على استظهار الأمور الغامضة وتفسير القضايا العالقة في القصة، هذا ناهيك عن إتمامه بعض المقاطع

---

*- بناء على ما هو مثبت في المقطوعة الشعرية من الصفحة الأولى للرواية.

1- الرواية، ص:41.

2- م، ن، ص:42.

3- م، ن، ص:43.

المسكوت عنها، التي عمد إلى استجلائها والتعريف بها، وهو يجالس تلك العجوز في قصرها، مما يساعد على خلق تواصل بين الطرفين استنادا إلى قبول السارد مهمة التدوين« أي أن الاتصال الكتابي الذي تقوم به الرسالة يجعلها بديلا بالمعنى الحرفي عن الاتصال الواقعي بالنسبة لمرسلها ومتلقيها»[4].

ويمكن رصد المسرودات الدالة على الطلب بناء على ما صرحت به البطلة نصياعلى النحو التالي:

- « ...اذهب إلى الدشرة من جديد. سافر بالقطار. عندما تصل، حاول أن تتعرف وحدك على الحقيقة(...) رتب كل ذلك في رأسك.»[1]
- « ثم عد إلى المدينة وأكتب القصة من ذاكرتك!»[2]
- « أكتب قصتي بما تعرف من كلمات وايماآت جميلة، كتابتي أنا لا تستطيع أن تتحمل الهواجس والمكنونات» [3].
- « "أكتب بالألوان التي تروقك»[4].
- « أكتب من كل ذلك، أرجوك قصة يقرأها الأطفال...» [5].
- « أكتب ماامليه عليك وما تعرفه أنت، لا يهم أخلط الجميع »[6].
- « اذهب إلى القرية، حدث الناس. اسألهم عن حياتهم هم، لا عن حياتي أنا لأنهم لا يعرفونها سوف تجد فيها صورا من حياتي»[7].
- «عد إلى القرية، أرجوك! اكتب لي عن ترابها، عن جبالها، شعابها(...) أكتب بالسريالية التي تريد، لكن بمنطق سذاجة القرية»[8].

4- سلمى مبارك، من الرسالة إلى الرواية: آليات القراءة في البوسطجي، القصة والفيلم، فصول، ع66، 2005، ص:287.

1- الراوية، ص: 122 – 123.

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:13.

4- م، ن، ص:14.

5- م، ن، ص، ن.

6- م، ن، ص:15.

7- م، ن، ص:19.

8- م، ن، ص:326.

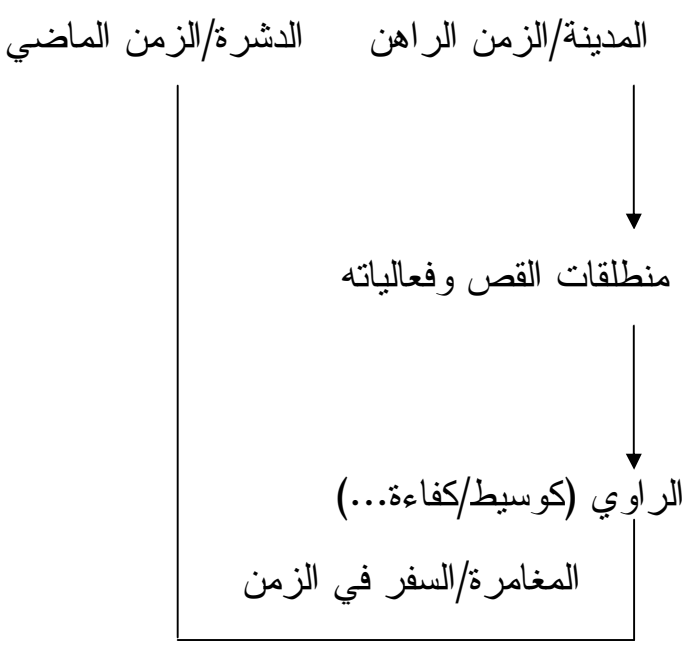
● « لذلك أيضا أطلب منك أن تسرع، أن تحدثني عن ذكرياتي وأحلامي السابقة عن قصتي!احك ما بقي (...) أرجوك لا تعد إلي حتى تكملها، إن كانت غير متسلسلة "ركبها" من جديد (...) اتصل برجل المحطة إن لم يحك لك كل شيء لاتمامها»[9].

إن أهم ما يمكن استجلاؤه كقيم من خلال تعاملنا مع دلالات هذه الملفوظات هو أن السارد غدا ذاتا منتجة للخطاب، من حيث إنه يساهم في ملء فجوات الحكاية بعد تقبله فعل الصوغ والتشكيل، فكونه سيرحل إلى الدشرة ويجالس أهلها ويتقصى تحولاتها، ستجعل منه هذه المغامرة شخصية أقدر على المشاركة في خلق الوقائع وصوغها تكثيفا للدلالة وتجميلا للقول.

وإن نحن قارنا بين البطلة وراويها من حيث المكان، فإننا سنخلص إلى ترسيمة حاوية الانتقال المفاجئ لذات السارد:

9- م، ن، ص:207

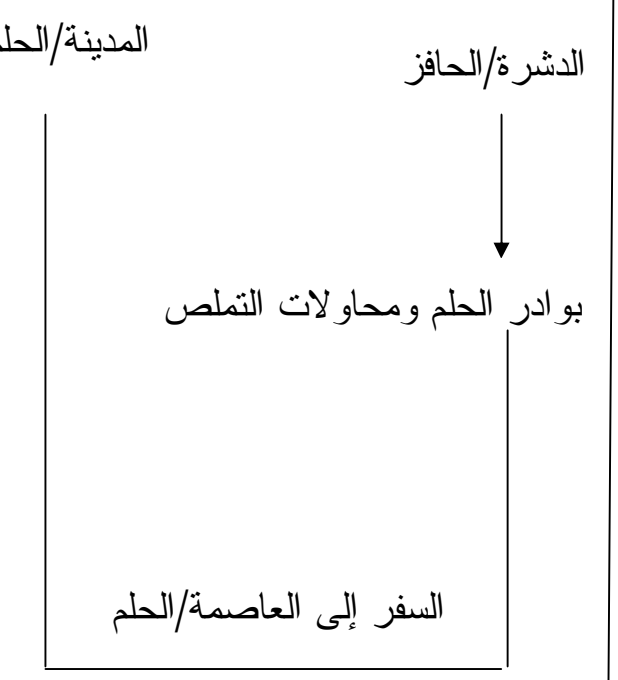
الشكلI :



(رغبة الراوي في العودة إلى القرية، تملصا من المدينة/بحثا عن الحقائق وتثبيتا للوقائع)

الملاحظة: يمكن اعتبار هذه الرغبة المسعى الوحيد الذي سيعمل الراوي على تحقيقه بعد تقبله إعادة التشكيل، لذلك نعتبر كلا من: تجميل القول/ العودة إلى الدشرة رغبة ممفردة.

الشكلII :



(رغبة مسعودة في مغادرة القرية، اتصا
بالمدينة/الحلم، بحثا عن الأمن والاستقرا
وحبا في التغيير)

الملاحظة: هذه الرغبة سوف لن تستقر على هذه الحال، حينما ترتد مسعودة إلى الماضي في محاولتها كتابة قصة الحياة، لذلك ستغدو المدينة حافزا للهروب إلى الدشرة، بحثا عن الذات وتطهيرا للنفس من الذنوب والأخطاء بناء على تعدد الرغبات.

انطلاقا من هذه الترسيمة المكونة من شكلين(II/I)، يمكن القول إن رغبة الراوي (العودة إلى الدشرة) تتباين ورغبة البطلة (مغادرة الدشرة) إن نحن تعاملنا مع أساسيات الحلم الأول (الذهاب إلى العاصمة)، على حين تتماهى رغبة كاتبها مع رغبتها الثانية (تدوين قصة الحياة) من حيث إن هذا التدوين سوف لن يتحقق إلا باستدعاء تجارب الماضي، وبالتالي عودة البطلة إلى ماضي الدشرة ذاتها على اعتبار أن ذلك الماضي صار الآن حلما ترغب مسعودة في تحقيقه بعد اجتيازها الحلم الأول، لذلك فإن تثبيت قيم القرية في شكل قصة يعتمد أساسا على

تعرية الواقع الماضوي عن طريق البوح والاعتراف، تطهيرا للنفس من الذنوب، حتى إنها تقول لراويها «...لهذا أنا سعيدة أن تحيا معي حياتي الماضية.»[1].

بناء على ما تتضمنه أبعاد الرغبة الثانية (تدوين قصة الحياة وتثبيتها) من دلالات، يمكن رصد المقاطع السردية التالية التي تلفظت بها بطلة الرواية، لنحاول بعدها استجلاء المقاطع الدالة على اعتراض مسعودة لتشكيلات الراوي:

- « أريد تعرية كاملة لحياتي أمام الناس...»[2].
- «... كم أشعر بالحرج وأنا أتحدث إليك، ولكن مع ذلك أجدني مدفوعة إليك دفعا! يبدو لي أنك الوحيد الذي تستطيع تلبية كل رغبات روحي ونزقي أيضا! أحيانا، وأنا وحدي، أستعيد ما دار بيننا من حديث. أو أقرأ ما كتبت عني أخجل من نفسي لكثرة ما طلبت منك وأطلب!...»[3].
- « ...أرجوك اعذرني. أعذر سقطات عجوز وتجاوزتها. واعذرني بالخصوص إن قدمت إليك في هذه المرة طلبا آخر(...) أود أن تكون قصتي كالقرآن!...»[4] .
- «... أحببت أن أعري كل الذين عرفتهم في حياتي لا لأفضحهم، لا، وإنما لأراهم من جديد، أحياء أمامي...»[5].
- «....لأني قررت أن أعري حياتي تعرية كاملة، قبل أن أذهب إلى الحج»[6].

تتضمن هذه المقاطع بعدين هامين: الأول يتعلق بتعرية الماضي (قيم البيئة، سلوك الشخصيات، التجارب، الخبرات...) أما الثاني فيمسّ كيفية التشكيل وطرق التخطيب، لذلك يتماهى البعدان في أكثر المقاطع المثبتة في النص كون طبيعة تلقي الملفوظ مرتبطة بآليات الصوغ والتشكيل، فهل هذا التلقي سيحتفظ بملفوظات الحكي حرفيا وبالتالي حتمية تبني السارد الطريقة الإملائية في الإشتغّال على الحكاية/القصة؟ أم أن تلك الحرفية ستغدو منطلقا للتخطيب والتسريد، بمعنى: هل سيتخذ الراوي/السارد من النمذجة الملفوظاتية مادة يشكّل بها خطابا ممفردا أم أنه سيبقي على تلك النمذجة وسيعمل على مجرد التثبيت القصصي عن طريق التدوين؟.

1- الرواية، ص:21.

2- م، ن، ص:19.

3- م، ن، ص:74.

4- م، ن، ص:75.

5- م، ن، ص:76.

6- م، ن، ص:171.

إن نحن استدعينا المقاطع السابقة الدالة على الأفعال الطلبية[*] (ماهية التشكيل والتسريد) سوف نتبين أن طريقة الصوغ تمحورت حول نقطتين هامتين:

1-قبول السارد التنفيذ الحرفي بضرورة تدوين قصة الحياة (تتبع حيثيات القص ومجرياته كما تلقاها من عند البطلة).

2-تطبيق فعاليات الكفاءة الجمالية (إعادة تشكيل الملفوظ القار"بعد تلقيه حرفيا" بتحويره إلى بنيات ايحائية وفق منطلقات التسريد والتخطيب الحكائي).

فكون السارد اتخذ من الأصل[**] منطلقا للصوغ والتمثيل، فإن اشتغاله على هذا الأصل سيغدو بمثابة سرد جديد، من حيث إنه يتلقى المادة كما هي على لسان مسعودة، ثم يعيد إرسالها في شكل خطاب مغاير لخطابها بناء على الدوال الآتية: (ايماءات جميلة، بصياغة أخرى، صورني كما يملي عليك خيالك، قزحي الألوان....).

إن هذا التخطيب مرهون بالخيارات الجمالية للراوي/الكاتب «...لأن الكاتب هو الذي يختار الكلمات والإيماءات والصياغة، مما يؤكد اختفاء الأصل، ومن ثم عدم التعرف على المستويات اللغوية والأسلوبية والبنائية التي تميز الخطاب البدئي»[1]، لذلك يمكن اعتبار ما هو متحقق في "غدا يوم جديد"هو التخطيب الذي اضطلع الراوي باستجلائه نصيا في حين يتعذر علينا اجتزاء الملفوظات الخاضعة للتشكيل والصوغ لغياب الشكل الحكائي الأول (قصة البطلة كقول غير مصاغ).

على هذا الأساس، لا تبدو ملفوظات السارد المصاغة متاخمة لملفوظات البطلة عملا على ما هو مثبت في الرواية، لأن ما هو متحقق نصيا لا يماثل قطعا خطاب مسعودة كون السارد قد تجاوز نمطية القول الشفوي إلى إضفاء شيء من الاعتبارات الجمالية على ذلك القول مع الاحتفاظ بمدلولاته وقيمه، مما يوحي بامحاء الاعتبار الاملائي بعد عملية التلقي مباشرة.

---

*- الأفعال الطلبية من مثل: أكتب...، اذهب...

**- نقصد بالأصل: التلفظ البدئي لمجريات الحكاية على لسان مسعودة، وبالتالي فإن هذا التلفظ هو أصل للراوي الذي سيتخذ منه المنطلق لتخطيب القصة.

1- السعيد بوطاجين، غدا يوم جديد "لبعد الحميد بن هدوقة" -دراسة بنيوية- ع، س، ص:26.

2- الرواية، ص:42.

فحتمية جرّ الماضي إلى الحاضر رغبة رئيسية سوف لن تتحقق إلا عن طريق التدوين، الذي كثيرا ما عقبت على طرائق صوغ أحداثه بطلة الرواية في قولها لكاتبها:

- « قالت: "أشعر وأنا أقرأ حياتي من خلال كتابتك كأني أنا التي كتبتها، لو كنت أحسن الكتابة"! "إن كل ما كتبت من حقائق وانطباعات وتخيلات تصور في نهاية الأمر ما حف بحياتي من ألوان قاتمة وأخرى زاهية! إن كلماتك حببت إلي القراءة أو الاستماع إلى حياتي تقص علي...»[2].

- « لندع كل هذا الآن، واذهب إلى البقية، لأرى كيف صغتها!....»[3].
- « أحببت أن أعترض قراءتك لما كتبت، قبل أن تتم»[4].
- « الأفضل أن أدعك تواصل!»[5].
- « بهذه الجلسة أعدتني إلى بدايات الحلم وبدايات الجرح! لماذا لم تكمل القصة كما حكيتها لك قصة خديجة لا تقبل التجزئة. هي كل بلا أجزاء»[6].
- «أعجبني أنك بدأت بالمحطة. شأن القطار في حياتي شأنه في...النهضة الصناعية في أوربا...»[1].

لعل هذا التعقيب المتوزع بين ثنايا البنية النصية علامة من علامات مشاركة مسعودة راويها في محاولته إعادة صوغ المحكي، إذ على أساس هذه المشاركة تتبني علاقة القبول والإعجاب بين الطرفين، والتي كثيرا ما عمد المؤلف إلى استجلائها من خلال التناوب الحكائي الذي يجعلنا لا نكاد نفرق بين ملفوظات الساردة ومسرودات السارد.

إن هذه العلاقة القائمة على التحاور والإعجاب تكشفها المقاطع الآتية:

1-قـــول البطلـــة:

- «...إن كلماتك حببت إلي القراءة أو الاستماع إلى حياتي تقص علي (...) هو الذي جعل حياتي المقروءة خيرا من حياتي المعيشة (...) لو أستطيع تركيب حياتي وحياتك فألغي

3- م، ن، ص:237.

4- م، ن، ص:267

5- م، ن، ص:268.

6- م، ن، ص:119

1- الرواية، ص:37.

من زماني شيبي، وألغي من زمانك فقرك، عندئذ تصبح للحياة حقيقة واحدة، هي الحب (...) إنني أحبك بشبابي الأول الذي تحول إلى ذكريات! أيرضيك أن تحبك عجوز بذكرياتها؟...»[2].

- « أتدري، كلما أراك أحس بشبابي يعاد إلي في شكل حلم! إني أحس بوجودي الداخلي الذي لا يعرفه أحد في كتابتك لقصتي!...»[3].

2-قـــــول الـــــــــراوي:

- « منذ العبارات الأولى، جذبتني إليها تيارات قوية، خفية غريبة!...»[4].
- « أحب أن أستمع إليك وأنت "تتعرين" أمامي بكلمات لا تبحث عن حروف تلائمها ولا عن سياق. أحبك وألعن نفسي! أحتقرك و أكبرك كما لا أكبر أحدا...»[5].
- « أنا كاتب. كلماتك. كلماتك حببتني في كل ما يكره الناس، وكرهتني فيما يحبون، إن عمري بقصتك صار ذا معنى، بكلماتك العارية البريئة صرت أدرك البراءة....»[6].
- « وكنت الحلم الذي لا يريد أحد الخروج منه!»[1].

إن التواصل بين الطرفين(البطلة/الراوي) هو ما خلق تركيبة قصصية ممفردة جعل مسعودة تتجاوز بكثير حقيقتها كامرأة، إنها ماضي الوطن وحاضره الذي تفنن الراوي في تشكيله بإعادة بعثه وإحيائه من جديد، حتى تبقى صورة الماضي لصيقة بالذاكرة لكأنها التاريخ الذي تحاول الذات تسجيل وقائعه وترسيم شخصياته، لذلك قد تكون شخصية الراوي ما هي إلا التاريخ الذي ثبّت أحداث الوطن ووثّق تواريخها في فترتين متباينتين زمنيا (فترة الاستعمار/ما بعد الاستقلال).

الإستغـــــلال والعنـــــــف:

عبرت مسرودات "غدا يوم جديد" من خلال اطّراد المشاهد وتباينها عن كثير من القيم السلبية التي اتخذها بن هدوقة أساسا لاستظهار أشكال الصراع الاجتماعي[*] والتمزيق الذاتي: (الطمع، الجشع، الغضب، العنف...)، رسما للأبعاد الإقطاعية وتصويرا للمواقف العنفية التي انعكست سلبا على صورة الريف الجزائري، من حيث إن هذه الصورة غدت مأساة مجتزأة من

2- م، ن، ص:42.

3- م، ن، ص:328.

4- م، ن، ص:09.

5- م، ن، ص:43.

6- م، ن، ص:302.

1- الرواية، ص:121.

*- وإن لم تتجل صور الصراع الاجتماعي بوضوح، إلا أن الدلالة السياقية للنص تكشف ذلك بدقة.

قلب الواقع الخارجي، تعمل الذات باستمرار على الهروب منها والابتعاد عنها، وهو ما يجعل شخصيات بن هدوقة أقدر على الحلم(**) تملصا من أشكال: الإستبداد، الظلم، الخصاصة، الفقر...

إن تلك الأبعاد والمواقف سوف لن تتجلى بعيدا عن شخصيتين هامتين كان لهما حضورا مميزا في نص "غدا يوم جديد"، إذ بموجبهما استجلى الكاتب مفهومي: الخيانة والصمود.

1- علاقـــة عـــــزوز بالمخفـــــي:

تتعمق مشاعر الكره والحقد بين عزوز والمخفي استنادا إلى ما صرحت به عدة شخصيات في محاولتها استدعاء ماضي الشخصيتين، تأكيدا على سلبية العلاقة التي كانت تجمعهما في ذلك المكان المغلق، الذي لم يكن لينشر إلا البغض والاحتقار بين سكان الجبل الأحمر، من ذلك ما ورد على لسان الراوي في معرض وصفه حالة باية، وهي تفقد ابنتها مسعودة بعد فقدها لزوجها المخفي:

●« بالأمس فقدت زوجها الحبيب. واليوم ها هي تفقد ابنتها! (...) إن عزوزا هو السبب. إنه رجل جشع، قاس ظالم، يبيع أمه، لو كانت له أم من أجل المال! كل شيء عنده يباع. قد يكون "باع" المخفي للدرك والجيش الاستعماري من أجل المال؟ من يدري؟ لولا الوشاية لما أمكن لأحد أن يعرف مكان المخفي»[1].

إن أهم ما تحتشده المقطوعة السردية من قيم (جشع، قاس، ظالم، يبيع أمه من أجل المال) لدليل على حرص الكاتب على استظهار ملامح هذه الشخصية كشخصية إقطاعية(*) تعمل على تحقيق مصالحها ضمانا لبقائها وتعزيزا لقوتها في المجتمع، لذلك آثر الكاتب/السارد ربط هذه الشخصية بشخصية المخفي عن طريق علاقة القرابة حتى يجعل من هذه العلاقة حافزا مبررا للاحتفاظ بالمال وهو ما تستظهره المقطوعة الآتية:

●«عندما قتل أبوها زعم أنه هو الوريث الوحيد للمخفي من الذكور، مادام أن اسمهما العائلي واحد، لكن نصحه الخوجة بأن الناس يعرفون الحقيقة، بأن لا قرابة بينه وبين المخفي، وأن القاضي الفرنسي إذا كشف تزويرا فيما يتعلق بالوكالة ستكون العاقبة وخيمة عليه!»[2].

**- الشخصيات الأقدر على الحلم: خديجة، مسعودة، رجل المحطة، الحبيب، مقران...

1- الرواية، ص:93.

- اعتبر الدكتور بويجرة في كتابه (الشخصية في الرواية الجزائرية) الشخصية الاقطاعية من قبيل الشخصية المنتمية.

2- م، ن، ص:96.

3- م، ن، ص، ن.

إن رغبة عزوز في الحصول على مال المخفي جعلته عميلا لدى السلطات، فقد تجرأ على الوشاية به طمعا في المال ووفاء للإدارة التي ستضمن هيبته أمام أهالي القرية، فلما تخوّف من القاضي الفرنسي عمد إلى الزواج بباية حتى يكون وكيلا على ابنتها "مسعودة" تصريحا منه بقوله: «صيانة لك ولا بنتك» [3].

ولعل ما يدّعم حبه ووفاءه للسلطات ما ورد على لسان الراوي في محاولة استعراضه نقائص هذا الرجل:

●« عزوز رجل صلب، عنيد قوي، كالمخفي خصاله الحميدة خانته أمام محبة المال. كل همه جمع المال. "يبيع أمه من أجل المال" هكذا يقول عنه كل الناس في غيابه. حتى رجال الإدارة الفرنسية، أوربيون "وأهليون" يعرفون نهمه وحبه المجنون للمال! لذلك فهو من هذه الناحية لا يشكل خطرا على السياسة الفرنسية، معروف أن من يحب المال مثل عزوز لا يحب الوطن! يتغاضون عن كل تجاوزاته مع الأهالي مقابل ولائه للإدارة »[1].

إن وحدة المصالح هي التي جمعت بين عزوز والإدارة[*] فغدا تحالفهما على هذا الأساس مشروعا في نظر كل القرويين، بما أن همّ السلطات معرفة ما يجري- خفاء وعلانية - في القرية، وهمّ عزوز جمع المال بطرق شتى حتى لو كان ذلك على حساب مصائر الأفراد (كالمخفي مثلا).

فلعل محاولة عزوز الحصول على مال المخفي عن طريق الوشاية به، ثم زواجه بباية التي لن تضطر لمفارقة ابنتها طمعا في الحصول على الوكالة، سوف لن تتوارى هذه المحاولات الاستغلالية عن ذاكرة باية في رسمها صورة عزوز، التي تكفل الراوي بتقديمها:

●«...لكن الدراهم استحوذ عليها أو سيأخذها وحده (...) عزوز يقول دائما أن تأخذ الدراهم ممن لا يعرف قيمتها أمر مشروع!»[2].

●« من اليقينيات التي لا تقبل النقاش لدى باية ولدى غيرها، هو أن عزوزا لا يحب أحدا»[3].

1- الرواية، ص:97.

- هذا التحالف سبق وأن جسدت صورته روايات جزائرية مختلفة انطلاقا من استحضارها نماذج إقطاعية كانت أقدر على تثبيت مفهوم الخيانة والإستغلال في هذه المتون السردية من خلال بعض الشخصيات كـــ: ابن القاضي، ابن الصخري، أبو الأرواح، الشيخ علاوة...

2- م، ن، ص:99.

ولربما كان الحوار الذي جرى بين باية وعزوز كافيا لإبراز صورة الكره تجاه المخفي من جهة، وسطحية العلاقة الزوجية بين كل منهما (باية/عزوز) من جهة ثانية، وهذا بعد مغادرة مسعودة القرية بوقت قليل:

●«...جلب لنفسه وللدشرة كل كوارث الدنيا! أحب أن يخرج فرنسا من الجزائر! ياللمجنون! "شيها" أبوها لم يترك لها المال ترك لها العار والجريمة. قتل الدركي والشاميبط بدون سبب، ليقول عنه الناس: إنه ثائر! يحارب فرنسا...

– كان ثائرا كان رجلا. كنتم تنامون في ذعر منه!

– اخرسي! أنام في ذعر أنا! كان غبيا. سبب لي حتى أنا كوارث، لأن اسمنا العائلي واحد. لو كان أخي لرفضت أن يكون لي أخا! لولا خوف من الله لقتلته أنا بيدي قبل أن يموت في المحجر!

–"لقد قتلته عندما وشيت به!

–لعنة الله عليك إلى يوم القيامة! لولا الناس لقطعت ذلك اللسان السليط تقطيعا! لو كان رجلا حرا وصاحب نيف لما تركك أنت وابنتك وحدكما، وهام على وجهه في الجبال! أراد أن يكون "عبد القادر"الجديد!...»[1].

يمكن أن نجتزء من مقاطع هذا الحوار فكرتين:

1–كره الإقطاعي للوطنيين (عزوز/المخفي).

2– استغلال المرأة استغلالا يجعله لا يقيم لها وزنا أو اعتبارا "باية" [*].

فإذا كانت صوّر الاستغلال المادي (المال، الأرض، التملك...) قد تجلت بعض جزئياتها سابقا و ستتعمق لاحقا، فإن محاولة الراوي استظهار القيم العفوية لهذه الشخصية (الكره، الاستغلال...) ستجعل انتهازية عزوز علامة متكشفة لا تحتاج إلى تأويل إن نحن تتبعنا سمات وخصائص هذه الشخصية من بداية الفصول، كونها الشخصية الوحيدة التي كانت رغباتها محددة وواضحة في المتن، مما يجعلها شخصية نمطية ارتسمت ملامحها ثابتة من بداية انطلاق فعاليات القص والملخصة في:

"الطمع والجشع، الهيمنة والاستغلال، والدهاء، الخيانة و الغدر، الاستيلاء والاستبداد...".

3– م، ن، ص، ن.

1– الرواية، ص:95

*– ما يثبت احتقاره للمرأة تجسد في المتن على لسان مسعودة: تركها تموت في فراشها خلية لعد خلية حتى آخر خلية فيها! لم يحاول عرضها على الطبيب ولا "كتب" لها عند أصحاب التمائم والحروز، ولا أتاها بمداوي القرية"، الرواية، ص:167.

2- علاقة عزوز بسكان الدشـــرة:

لم يكتف عزوز بالحصول على مال المخفي أو امتصاص أموال الأهالي، حتى أخذ يخطط لامتلاك أراضيهم والسيطرة على عقولهم، جاعلا التدهور الاجتماعي والتخلف الفكري مرجعية تحفيزية للحفاظ على الأرض، وبذلك تغدو الأرض قيمة من القيم المادية التي يسعى الإقطاعي إلى تملكها وخدمتها، هي في نظره « هبة من الله لا يجوز المساس بها، والسيادة والشرف لا يتمتع بهما إلا صاحب الأرض...»[1].

هذه النظرة ستؤدي بعزوز إلى إحكام الخطة للاستيلاء على أراضي القرية، بما أن أهلها لا يخدمونها ولا يبالون بها، لذلك سيستغل وضع القائد لإشباع رغبته وتحقيق مسعاه، وهو ما جعل بطلة الرواية تعترف لروايتها في محاولة استعراضها وقائع زوج أمها "عزوز" قائلة:

●« عزوز لم يكن سمادا، كان فسادا، هو وأمثاله أفسدوا غلال أرضنا الطيبة (...) هو من سلسلة الفساد الطويلة الممتدة في أعماق تواريخ الأمم. إنها نفس السلسلة المتواصلة حتى اليوم! وهي تعيث فسادا في أرضنا اليوم»[2].

لما كان موضوع امتحان الشهادة الابتدائية سببا في حرمان القائد من وسام الذكرى المائة نتيجة تمرد ابنه مقران على المعلم الفرنسي، ومن ثم على الإدارة، ذلك التمرد الذي جعل أباه ذليلا لدى المسؤولين وأصحاب السلطة بالدائرة، فقد فكر في إرسال إبنه إلى قرية الجبل الأحمر ليتعلم الأدب وشظف الحياة وقيمة البرنس الأحمر مستعينا في ذلك بعزوز تخلصا من طيش الابن وحفاظا على علاقته مع رجال الإدارة.

●« إن دهشة عزوز لا توصف "...إنه لا يصدق ما يسمع": القائد يشاوره في أخص أموره (...) القائد عادة هو صاحب الحل؟ عزوز مهمته السمع والطاعة والتنفيذ...»[3]، فهل سينفذ قرار القائد خدمة لمصلحته الخاصة أم أنه سيطيع سيده تخوفا منه؟...

دهاء عزوز وذكاؤه مكّناه من استغلال أوضاع القائد، لذلك سارع في تنفيذ أوامر سيده تحقيقا لمسعاه (الاستيلاء على الأراضي) ما دامت الإدارة لم تستغن عن خدمات الرجل بعد،

1- مخلوف عامر، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، (مقالات نقدية)، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص:55.

2- الرواية، ص:234.

3- م، ن، ص: 255.

فوجود ابن القائد في داره سيجعل سكان القرية يركعون له ومن ثم يتعزز نفوذه وتقوى هيبته ويكثر ماله.

لعل هذه الأطماع لم تكن لتتكشف على مستوى البنية النصية للرواية ما لم يضطلع السارد بصوغها وتقديمها للقارئ، وهو يتتبع تحركات هذه الشخصية من موقف لآخر راسما ملامح صورتها قائلا:

●« المهم الآن هو التخطيط لحياة ابن القائد، لابد أن يجعل منها وسيلة ليصبح هو القائد الحقيقي! ذلك يلبس البرنس الأحمر وهو يستولي على الدشرة. لا على كل أراضيها، لا. على بعض القطع المهمة فقط. إنما يستولي على الناس. يتصرف في مصائرهم بواسطة القائد»[1].

●«...كل الأهالي أموات. أخذ منهم المعمرون أرضهم وعرقهم وشرفهم! شيء لا يصدقه العقل»[2].

●«...رائحة الأرض ملأت نفسه عطرا ونشاطا. كم يحب هذه الرائحة التي تتنفسها الأرض في أصباحها الندية. إنه يود لو احتضنها وأزال عنها كل البؤس الذي تشكو منه، لاهمال أصحابها لها"[3].

إن طمع عزوز وجشعه جعله لا يستغل أوضاع القائد فحسب، إنما إهمال الأهالي للأراضي في تلك الفترة كانت حافزا مبررا للاستيلاء عليها، ما دام فقر الناس وغباؤهم يعد بمثابة قيم سلبية يحاول الإقطاعي التملص منها خدمة لمصالحه، حتى وإن أظهرت المقطوعة الأخيرة خلاف ما نقول، فإن ذلك مجرد إيهام سرعان ما تكشفه الدلالة السياقية بما أن المصلحة الخاصة فوق كل اعتبار، فسيقتضي الأمر تبادل الخدمات بين الطرفين (عزوز/السلطات) تحقيقا للأهداف والمساعي الذاتية، لطالما عملت الشخصية الإقطاعية على التواطد مع الإدارة ضد الأهالي، حتى إنها "...تقاسمت مع المعمرين كل الأراضي الزراعية (...) وكونت لنفسها استراتيجية تحمي بها نفسها ومصالحها من خطر القوانين...»[1].

فلئن كانت المقاطع المثبتة أعلاه تحيل إلى دلالة الاستيلاء والاستغلال، بينما تستجلي المقطوعة الأخيرة حب الأرض بغية إخراجها من بؤسها، فإن محاولة ربط هذا المفهوم (إخراج

1- الرواية، ص:271.

2- م، ن، ص:270.

3- م، ن، ص:271.

1- د/بشير بويجرة محمد، الشخصية الروائية في الجزائر (1970-1983)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، (دت)، ص:13.

2- الرواية، ص:272.

الأرض من البؤس) بما تلاه من المقاطع سيكشف حقيقة أخرى غير هذه، إذ سيجعل الراوي سمات الانتهاز والاستغلال لصيقة بهذه الشخصية على طول المسار السردي للنص، بدليل ما سيثبت من دلالات:

●« عزوز يعرف الأرض. ويعرف بالخصوص كيف يسحبها من أقدام أصحابها. هو بارع في ذلك. السياسة؟ هي الأرض. لو عرف أصحابها كيف يحافظون عليها لما أخذها منهم الكلون!...»[2].

●« كم هي منعشة رائحة الأرض! إن كل شيء يهتز طربا في نفس عزوز. الجبل الأحمر أخذ يلبس العمامة الفضية التي نسجها له الشعاع الأول الذي أرسلته الشمس لتحية الدشرة »[3].

إن الأرض بالنسبة لعزوز هي السياسة، هي الهروب من الفقر، هي الطريق لتحقيق الإثراء، لذلك ستعزز هذه السياسة علاقته برجال الإدارة ومسؤوليها، ومن ثم سيسيطر على عقول الناس مادامهم لا يثّمنون رائحة الأرض ولا يدخرون جهدا لخدمتها استنادا إلى الحمولة الدلالية التي تستظمرها المقطوعة الآتية:

●«هذه الأراضي البور كلها يمكن أن تستصلح. الفقر لا يظلم. الفقر اسمه "الدومينو" في المقاهي! اسمه الامتداد على الظهر والنظر إلى السماء! اسمه اسناد الظهور إلى الجدران خشية أن تنهار! اسمه النوم إلى منتصف النهار! من لا يرى الفجر، لا يرى الأرض كيف تتنفس وهي تستقبل النهار، من لا يرى النور كيف ينتشر على الأرض؟ من لا يفرق بين روائح الأرض وألوانها المتعددة المتعاقبة، من مطلع الفجر إلى مطلع الشمس، من لا يعرف كل هذا كيف لا يكون فقيرا!؟»[1].

يحيل هذا الملفوظ إلى حالة التدهور الاجتماعي والعوز المادي لسكان الجبل الأحمر، فهو بذلك يعكس صورة من صور الريف الجزائري الذي لا يزال يعاني الفقر، البطالة، الرتابة...، فلا غرو أن تكون هذه الحالة حافزا لاستغلال أراضي الدشرة والسيطرة على أهلها من قبل الإقطاعين الذين لا هم لهم إلا جمع الأموال واستثمارها بطرق احتيالية تجعل أهل

3- م، ن، ص، ن.

1- الرواية، ص:272

القرية يستدينون من هؤلاء مقابل رهنهم لقطع الأرض، وهو ما انكشف بدقة في متن الرواية من خلال تعديد الكاتب أشكال الاستبداد بضربيه: المادي/المعنوي.

3- علاقــة عــزوز بقــدور:

ترتسم ملامح هذه العلاقة ابتداء من استغلال عزوز وضع قدور بعد فشل مشروع زواجه بخديجة، فكل ما كان ملكا لهذه الفتاة غدا ملك مسعودة من حيث لا تعلم، ذلك أن عزوزا أرغم قدورا على خطبتها، كما أقنع باية على ذلك سعيا لتحقيق رغبته في الحصول على بستان قدور ومال المخفي استنادا لقوله:

- «...إنني أتخيل عزوزا في فراشه يقول لأمي: زواج قدور هذه المرة لابد أن ينجح. لابد أن يصل إلى النهاية التي رسمتها له. المسألة لا تتعلق فقط ببستانة، بل تتعلق بإرث مسعودة.»[2].

فحتى يحصل عزوز على بستان قدور لابد أن يقنعه بالزواج من مسعودة، تماما كما فعل ابن القاضي في "ريح الجنوب" حينما أراد التخلص من ابنته نفيسة[*] في محاولة تزويجها بشيخ البلدية "ابن مالك"، حفاظا على أملاكه من خطر القوانين المتعلقة بتطبيق الثورة الزراعية.

لعل صورة قدور في ذهن عزوز ارتسمت صدفة في مقهى كان يجمع سكان الدشرة، إذ غدا المقهى علامة لاستذكار عزوز لفة الأوراق المالية، التي كانت بحوزة قدور وقتها، والتي على أساسها سيتخذ قدورا وسيلة لتحقيق رغبته (الحصول على المال) مستعينا بابنة زوجته "مسعودة" التي ستكون عنصرا مساندا للذات دونما علم، بدليل قول البطلة للراوي:

- «لكن زواجي بقدور لم يكن صدفة، كان سببه الأول طمع عزوز في بستان قدور وفي قطع الأراضي التي تركها لي أبي. وسببه الثاني حلم المدينة»[1].

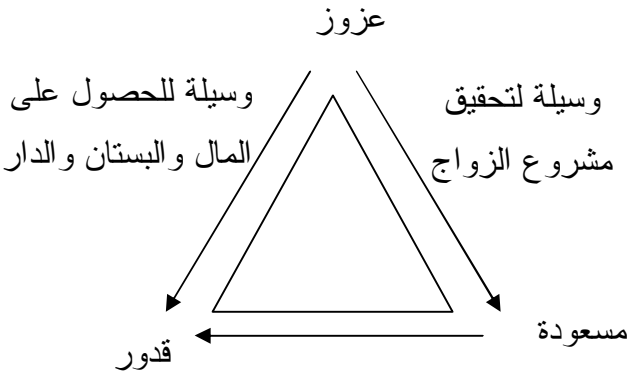
لعل تقديم السارد علامة الطمع على علامة الحلم، ما هو إلا دليل على أن مشروع الزواج كان مشروعا منفعيا، غائيا بالأساس، استنادا إلى اتخاذ قدور واسطة لتحقيق المساعي (مسعى عزوز ومسعودة)، لذلك اقترن حلم مسعودة بمسعى عزوز في محاولتهما استضمار رغباتهما لقدور، الذي جعله الكاتب مجرد شخصية ساذجة لا يملك خلية تفكير حتى يواجه الصعاب والمحن بوعي.

2- م، ن، ص:234 - 235.

*- وقد ضحى من قبل بابنته الأولى "زوليخة" أثناء الثورة من أجل الحفاظ على المال والنفوذ.

1- الرواية، ص:91.

بناء على ما تقدم نخلص إلى الشكل الآتي:



الملاحظ من خلال الشكل أن كلا من عزوز ومسعودة اتخذا قدورا وسيلة لتحقيق رغبتهما، على حين لم يكن قدورا يستضمر أية رغبة يمكن اجتزاؤها من النص، لذلك كانت جل القيم السلبية (الغيرة، العنف، الغباء، الحقد) لصيقة بهذه الشخصية مذ تطالعنا السطور الأولى للرواية، ولعلها الشخصية الوحيدة التي رسم الراوي ملامحها وتتبع حركاتها بدقة متناهية، جعلت صورتها تكتمل في ذهن القارئ وهو يتعقب تلك المشاهد العنيفة التي رصدها الكاتب في أكثر من

ولربما لو تتبعنا – بتؤدة – ملفوظات السرد التي رصفها الراوي في نص "غدا يوم جديد" الدالة على صور الاستغلال وأشكال الاحتيال، لتعذر علينا لمّها ورصدها بآن على لسان شخصيات كانت أقدر على استظهار هذه القيم، من مثل ما جاء على لسان الراوي :

- « يقولون عن قدور أيضا أن له بستانا كبيرا يريد عزوز الاستيلاء عليه وذلك حق...»[1].
- « ...عزوز بن مرابط يعرف قدور. ويعرف بالخصوص أن له بستانا من أجمل بساتين الدشرة، ذلك كل ما يملك. تركه له أبوه. أما قدور فلا يعرف عن عزوز إلا التحيات العابرة لكن سكان الدشرة يعرفون الكثير عنه سمعهم يقولون مثلا :"إنه يبيع أمه من أجل المال" ...»[2].

تستكمل هاتان المقطوعتان صورة عزوز بناء على القيم السلبية التي اسندت إليه سابقا (جشع، قاس، ظالم، يبيع أمه من أجل المال)، لذلك يمكن اعتبارها مسرودات تأكيدية تدعّم

1- الرواية، ص:98.

2- م، ن، ص:139.

صدق الصورة التي رسمها الراوي لهذه الشخصية، من حيث إنه اتخذ من تلك العلامات عناصر لتشكيل الصورة عن طريق تواتر هذه القيم في أكثر الملفوظات السردية التي صاغها الراوي في متن الرواية.

يكاد هذا التشكيل لا يتباين عن الترسيمية التي خطتها شخصية الحاج أحمد أثناء عودته مع مسعودة إلى الدشرة بعد مغادرة قطار المحطة واقتياد الدركيين للرجلين في مقاطع مونولوجية كانت كافية لتقديم صورة عزوز إذ يقول:

●« ...زوّجها برجل غريب ينقلها إلى ...البحر! ماذا دفعه إلى ذالك؟ الطمع؟ زوّجها بهذا المديني البائس الذي تركها في أول الطريق عرضة للذئاب والذباب! (...) لعن الله الطمع والتفريط!... »[3].

●« ...ماذا سيكون مصير هذه المخلوقة التي بقيت على الرصيف تبحث عن ... رصيف الطمع يعمي. أبوها طماع. زوجها ببأس من سكان الحمامات والوكالات زوجها بغبي...»[4].

وإن كانت المقطوعتان تعود بنا القهقرى إلى أعقد مراحل تأزم الأحداث وتبخر الحلم بعودة"مسعودة"ثانية إلى الدشرة، فهي تقدم لنا صورة عن شخصيتي [*]عزوز وقدور، اللذين كان حضورهما مكثفا في أغلب المواقف التي سردت وقائعها بطلة الرواية، ثم أعاد الراوي صوغها وتشكيلها في خطاب جمالي خاص كان أقدر على تثبيت القيم وامحائها في تقديمه للشخصيات.

أما إذا اتخذنا كلام مسعودة خطابا بدئيا [**] مسندا لها دونما صوغ أو تشكيل، فإننا نعتبر ما جاء على لسانها تتمة لما أثبته الراوي سابقا، عملا على أنها الساردة الفعلية للقص بناء على الاعترافات والانطباعات المصرح بها لفظيا للسارد/الراوي:

●« عزوز أخذ بستان قدور في نهاية الأمر، لكنه أنقذه من السجن، في قضية محمد بن سعدون...»[1].

●« عزوز أنقذه لحساب آخر...لم يأخذ منه البستان إلا بعد أن تزوج، وبوقت طويل!»[2].

3- م، ن، ص:45.

4- م، ن، ص:46.

*- شخصيتا: قدور وعزوز أهم الشخصيات التي لم يمح الكاتب قيمها على امتداد السرد، وهي قيم لا تنزاح عن السلبية عموما.

**- نقصد بالخطاب البدئي الخطاب الذي تلفظت به مسعودة للراوي، وهو ملفوظ خال من التجميل أو التخطيب.

1- الرواية، ص:157.

●« طلب منه وكالة مكتوبة، يوكله بمقتضاها على نفسه وماله وكل ما يتصل بحياته. وأشهد على ذلك شاهدين معروفين بالصدق والنزاهة في الدشرة »[3].

●« لأني سمعته يقول أثناء شجار بينه وبين أمي، عندما اتهمته بأن غايته من تزويجي بقدور هو الاستيلاء على بستانه (...) بأنه لو كانت غايته البستان وحده لاستطاع أخذه بواسطة الوكالة التي تحت يده (...) "لو شئت لبعت حتى داره التي يسكن بها بالمدينة!": كان يظن أن قدورا يملك دارا بالمدينة! بينما قدور مسكين لا يملك سوى ظهره وعضلاته لحمل الأثقال. لم يعرف بأن قدورا لا يملك شيئا إلا بعد أن نفي إلى سجن"سان لوران" بكيان!"»[4]

●« بستانه باعه عن طواعية إلى عزوز. لم يبق إذن بيني وبين عزوز سوى قطع الأرض التي تركها لي أبي، والتي على كل حال كان عزوز هو المستفيد منها»[1] .

●« أحيانا أقول:انه رأى أن الأرض له، بالبيع أو بغيره فلم يضع نفسه موضع التهمة؟! وأحيانا أخرى أقول: إنه رجل صارم في حياته، منطقي في أعماله يكره التواكل والاتكال على الغير...»[2] .

لا تكاد دلالات هذه الملفوظات لتستبعد القيم السلبية لصيقة الصلة بشخصية عزوز، تأكيدا على جشعها وظلمها لسكان الدشرة، حتى وإن اعتبرنا ما جاء على لسان البطلة من قبيل التعميق الدلالي والتصعيد الحدثي، فإن ذلك لا يعدّ خلقا لقيم مناقضة للقيم السالفة الذكر، بما أن ألفاظ المقطوعات تستجلي في عمومها حرص الإقطاعي على تحقيق غاياته ورغباته، تلك الرغبات التي يمكن تعدادها وتلخيص طرائق تحقيقها من خلال الجدول التالي:

	علاقته بـــ:	**المسعى/الرغبة**	**شرح طرائق تحقيق المسعى**	**النتائج**
شخصية:	المخفي	الحصول على ماله وأراضيه	-التزوج من باية (زوجـــــة المخفـــــي سابقـــــا) -القبول بالربيبة (مسعودة)	(+) (+) (+)

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:158.

4- م، ن، ص: 161.

1- الرواية، ص:169.

2- م، ن، ص:170.

			-تزويج مسعودة من قدور	
	سكان الدشرة	-الحصول على أراضي الدشرة -السيطرة على عقول الناس وأرواحهم	-استغل وضع القائد (الانقلاب الذي أحدثه مقران على الإدارة الفرنسية) -استغل فقر الأهالي وغباءهم وإهمالهم الأراضي بغية احتفاظه بها ومن ثم يتصرف في أملاكهم وأرواحهم	(+) (+)
	قــدور	-الحصول على ماله -الحصول على بستانه -الحصول على الدار	-استغل حادثة اعتدائه على محمد بن سعدون فطلب منه وكالة مكتوبة، يوكله بمقتضاها على نفسه وماله وكل ما يتصل بحياته. -استغل افتقاره وحاجته إلى المال تحضيرا للزواج، مقابل أن يقدم له بستانه رهينة بذلك إن لم يسدد الدين في الأجل المتفق عليه (بين عزوز وقدور) سيصبح البستان ملك عزوز -حاول الحصول على الدار التي ظن أنها ملك قدور، متخذا الوكالة وثيقة رسمية للاستيلاء على جميع أملاكه، لكن لم يحصل على ذلك استنادا إلى أن الدار التي كان قدور يسكنها بالمدينة هي ملك لغيره، وبذلك فمصاهرته لقدور لم تكن سوى عملية اختلاس في أساسها.	(+) (+) (-)

	مسعودة	-التخلص منها	-استغل حادثة فسخ زواج قدور بخديجة حتى أرغم قدورا على خطبة مسعودة، وأقنع باية (زوجته) بتزويجها بهذا المديني.	(+)
		-الحصول على مال المخفي (أبوها)	-استغل وضع باية بعد مقتل زوجها (المخفي) فعرض عليها الزواج، جعل الدنيا أمامها لا تتسع لها أكثر من بيته، إذ لو تزوجت بغيره لاضطرت إلى مفارقة ابنتها كون أغلب الناس لا يقبلون الربائب	(+)
		-الحصول على أراضي أبيها.	-استغل وضعها المتدهور ماديا في المدينة بعدما سجن قدور فاضطرت لبيع الأرض حتى تتمكن من الوضع بسلام استقبالا لمولودها الجديد.	(+)

فلئن كانت النتائج المثبتة في الجدول إيجابية في عمومها استنادا إلى تحقيق المشروع (الحصول على الأموال والأراضي)، فإن النهاية التي رسمها الكاتب لهذه الشخصية لن تنزاح عن باقي النهايات التي حددتها المتون السردية في عرضها قضايا الهيمنة والإقطاع[*]، إذا جعل بن هدوقة نموذجه الإقطاعي رمزا للامحّاء والخروج من الذاكرة كنتيجة منطقية تتحمل عواقبها الشخصية الخائنة لمبادئها الاجتماعية وقيمها الوطنية بناء على ما صرحت به بطلة الرواية لكاتبها:

- « لو أقول لك:حتى عزوز صار يزورني ليستعين بي على مواجهة السلطة المحلية الاهليةوالأروبية على السواء! (...) عزوز العظيم، والداهية أصبح يتوسط بي أنا، مسعودة اليتيمة!..»[1].

*- من بين المتون السردية التي كشفت نهاية الاقطاع رواية: ريح الجنوب، الزلزال...، فعلى الرغم من أن شخصية عزوز في "غدا يوم جديد" شخصية متسلطة، ظالمة، تحكم سكان الدشرة تحت نظام مزيف مفاده الحفاظ على ممتلكات القرية وسكانها، إلا أن نهايته كانت محددة مسبقا – كشخصية خائنة لشرف البلدة – من قبل القارئ (السقوط – الخروج من الذاكرة).

1- الرواية، ص:78.

●«لكن عزوز في المدينة لم يكن عزوز الريف الذي أعرفه»[2].

إذن، فمصير عزوز في رواية "غدا يوم جديد" كان من بين المصائر المحددة والمعلومة في ذهن القارئ، شأنه في ذلك شأن قدور بناء على التحديدات القبلية التي أطلعنا بها السارد، والتي على أساسها تشكلت جزئيات صورة هذه الشخصية تشكلا نهائيا جسد من خلالها الكاتب سمات الشخص الإقطاعي في الجزائر(الدهاء، المكر، الخيانة، الهيمنة، الملكية، الطمع، الظلم...)، وهي السمات ذاتها التي اتصف بها نموذج وطار في روايته"الزلزال" حتى عدّها" واسيني الأعرج" من أنجع الروايات التي قدمت صورة مثيرة للإقطاعية بأسلوب واقعي اشتراكي قائلا: « ونجاح الطاهر وطار يكمن في قدرته على دفع الشخصية الإقطاعية إلى مسخ نفسها، فتدين أعمالها من حيث لا تريد أبدا» [3]

4-علاقــة قــدور بمحمــد بن سعــدون:

ترتسم معالم هذه العلاقة ابتداء من استعراض الراوي قصة خديجة في علاقتها بقدور، والتي انتهت بينهما بالانفصال نتيجة تكثيف الحوافز التي عمد السارد إلى صوغها بدقة جعلت القارئ يتنبأ- منطقيا - بنهاية الأحداث وتحديد مصائر بعض الشخصيات (قدور-خديجة-عزوز...).

فقد كانت حادثة الوشم(كحافز بدئي) فاتحة لفشل العلاقة بين خديجة وقدور، والتي تعززت سلبيتها بعد صدور سانفونية الزفاف الريفي الراسمة للبعد الغرامي القائم بين خديجة ومحمد بن سعدون.

إذن، فبروز هذه الأغنية التي أخذت مقاطعها تصل إلى أذني قدور كشحنات كهربائية لا تطاق تعد - بالفعل - دافعا مقنعا لاعتدائه على محمد بن سعدون، بخاصة أن طريقة ترديدها كانت تستهدف إثارة الغضب في نفسية قدور حتى يتحامل على محمد بن سعدون، فيكون تحامله هذا انتقاما مباشرا لسكان الجبل الأحمر.

لما كان من المتعذر اجتزاء مقاطع الحوار الراسمة لحيثيات الاعتداء رسما دقيقا، تعيّن الاكتفاء برصد تعليقات الراوي المتاخمة لملفوظات الديالوج كعينات نستجلي من خلالها تباين القيم بين الشخصيتين (محمد/قدور)، وهو التباين ذاته الذي سيعزز في الاعتداء الثاني تصويرا للمواقف العنيفة التي كانت شخصية قدور على رأسها.

2- م، ن، ص:170.

3- واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، ع، س، ص:545.

فما جاء على لسان الراوي من تعقيبات لحادثة الاعتداء قوله:

- « محمد بن سعدون يستغرب فيما يسمع! لم يجد ما يقوله سوى التحية»[1].
- « ...لم يخطر بباله أصلا ما كان يدفع قدور إلى مخاطبته بتلك اللهجة وتلك الألفاظ النابية، وهو لم يعمل له شيئا يستحق ذلك!»[2].
- « المفاجأة عطلت كل حركات محمد، رغم قوة عضلاته. قدور يدرك قوة الشاب منذ البداية سدد له أعنف اللكمات (...) سقط محمد على الأرض»[3].
- « انهال قدور على ضحيته بصورة جنونية...»[1].
- « محمد لا يستطيع القيام. يحس كل أعضائه مفككة.»[2].

إن هذه العينات، وإن كانت لا تستظهر القيم المتباينة بين الفاعل والمعتدي عليه، إلا أن شبكة العلامات تحيل إلى ذلك بعمق، حتى وإن كانت اهتمامات الراوي موجهة أساسا لتصعيد المشاهد العنفية المصاحبة لحالات التوتر والغضب، وهو ما يبرر– في نظرنا –خفوت صوت محمد بن سعدون في متن الحوار، الذي جعله الكاتب شخصية أكثر هدوءا واتزانا مقارنة بقدور، استنادا إلى الدوال المثبتة في العينات السالفة الذكر: (يستغرب، عطلت، سقط، لا يستطيع، مفككة)، على حين استحوذت السرود العنفية على أكبر مساحة مخصصة لاستعراض جزئيات هذا المشهد/الاعتداء من مثل الملفوظات الآتية:

- « ...ذلك الشاب...وجهه كوجه المرأة! يحب خطيبتي أنا (...) لو كانت الدنيا دنيا، والرجال رجال، لتزوجته هو وهي معا!...»[3].
- « ... سوف أعلمه كيف يتزوج الرجال الرجال!»[4].
- « سوف أريى محمدها من محمد أنا أم هو!»[5].

إن هذا الاعتداء الذي استغله عزوز خدمة لمصالحه وتحقيقا لرغباته، سيحوّل مجرى الحكاية كليا[*]، لذا يمكن اعتباره موقفا محركا لأحداث الرواية، وعلامة من علامات الدفع بها

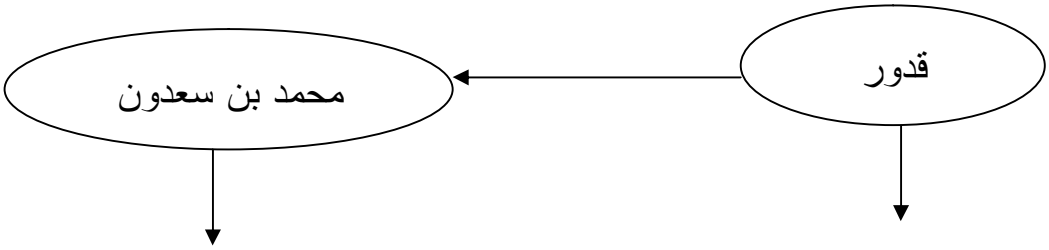
1- الرواية، ص:153.
2- م، ن، ص، ن.
3- م، ن، ص، ن.
1- الرواية، ص:154.
2- م، ن، ص:155.
3-م، ن، ص:151.
4- م، ن، ص، ن.
5- م، ن، ص: 152.

إلى الأمام مقارنة ببعض الاعتداءات التي لم تساهم جزئياتها في تصعيد التأزم الحدثي بشكل واضح وجلي، فكانت بذلك مجرد حشو نصي استهدف الكاتب من خلاله ملء الفراغات النصية.

تلخيصا لما سبق ذكره، يمكننا الاعتماد على الآتي:

*- استغل عزوز هذا الموقف رغبة منه في الحصول على مال قدور وبستانه، لذلك أمره بالسفر إلى الجزائر خيفة حصول مشاداة بينه وبين سكان القرية قد تؤدي به إلى السجن، لذلك سيوجه الاهتمام إلى مسعودة بعدما كان موجها إلى خديجة.

إعتداء: كره–حقد–إنتقام



شخصية مفتضحة نصيا:

1- اطراد الصفات السلبية القارة: العنف، الغضب، الغيرة، الغباء، القلق، التوتر...

2- اطراد السلوك العنفية: جملة الاعتداءات/ القتل.

1- اطراد الأقوال السيئة: الألفاظ النابية...

امحاء كلي لجزئيات الصورة لذلك لم يطرد حضورها نصيا إلا في الموقف الاعتدائي

بقيت مجرد رمز لتصور مفهوم الجمال القروي.

حوافز الاعتداء: الأغنية القروية الدالة على المضمون الغرامي.

"آه يا العــودة الزرقــا اشــربــي من رأس العين"

" مـــولاك محمـــد ركبـــوك ناس آخرين"[1]

الغاية من الإعتداء:

1- الانتقام من خديجة

2- الانتقام من محمد بن سعدون

3- الانتقام من سكان الدشرة

1- الرواية، ص:145.

5-علاقــة قــدور برجــل المحطــة:

لما غدت حركات رجل المحطة سببا في تأخير السفر وتبخر الحلم، فقد كان ذلك نتيجة منطقية مستساغة في ذهن القارئ استنادا إلى طريقة صوغ ملفوظات الاعتداء التي كانت مقنعة نصيا، بما أن العادات الاجتماعية تقتضي الرد على مثل تلك الأفعال (الحركات) المثيرة للغضب والقلق بالاندفاع إلى الهجوم على ذلك الرجل الغريب دونما تراجع، بدليل ما ثبت في مقاطع الحوار الداخلي من دلالات تحيل إلى التخوف والاضطراب من عدم الذهاب إلى العاصمة:

- « ابتعد يا رجل إن زوجي غيور (...) لكن الكلمات نفسية لاتصل إلى سمع الرجل، فلا يبتعد إلا ليقترب أكثر!»[1].
- « ابتعد أيها الرجل. أقسم لك بهذا السفر-الحلم، ابتعد! لا تثر غضب زوج غيور، يأبى أن تمس النظرات أقدام زوجته»[2].
- «...لا، يا رجل لا تغامر. اسكت!»[3].

إن غيرة قدور على هذا النحو تعد – هي الأخرى- حافزا لتعطيل مشروع الذهاب إلى المدينة، التي كان رجل المحطة سببا في إثارتها وتحريكها، ذلك أن « رأس قدور لم يعد يتحمل انتظار القطار والعطش وهذه الأقدام الزانية التي لا تبتعد إلا لتقترب أكثر!»[4]. حتى بادر في التهجّم على الرجل بعدما أسمعه الكثير من الكلمات البذيئة، التي تنم عن غضبه وسخطه على ذلك الرجل الوسيم (أمك، يماك...)، وهي السمات ذاتها المحققة في اعتداء قدور على محمد بن سعدون، أفليس هذا التشابه القيمي دلالة على نمطية هذه الشخصية؟.

الملاحظ من خلال النص أن الراوي هو السارد لحيثيات الحدث العنفي، فيرصد لنا بدقة جزئيات الاعتداء في صورة أقرب إلى الواقعية منها إلى التخييل، لكأنه – بذلك – يعمل على استمالة قارئه لمعايشة مجريات الاعتداء بدقة تجعله يستميت في تتبعه ومعرفة نهايته، من ذلك ما جاء على لسانه:

1- الرواية، ص:23-24.

2- م، ن، ص:24.

3- م، ن، ص:26.

4- م، ن، ص:29.

●« قدور يهجم على الرجل كالوحش الضاري! الرجل يفقد توازنه من شدة الضربة والمباغتة. إنه يحس رأسه تصدع! ضربه برأسه. "اعطاه بدماغ" كما يقولون في مدينة الجزائر...»[1].

إن هذا الاعتداء قلب هو الآخر مجريات القص، من حيث إنه علامة لتصعيد الأحداث وتعقيدها، ومن ثم غدا حافزا في إفشال مشروع الذهاب إلى العاصمة، الذي انبنت عليه مكونات السرد وتشكّلت وفقه بنيات الخطاب، لذلك تستذكر البطلة أحداث ماضيها فتتراجع عن بعض المواقف التي أثبتتها سابقا قائلة للراوي:

●« اغفر لرجل المحطة أحقادي الماضية عليه. أعد تلك الدموع على حساب أقداري أنا. (...) لم يكن هو السبب فيما وقع لي القرية هي السبب فيما وقع لي»[2].

فلئن تراجعت بطلة الرواية عن بعض مواقفها وأحكامها بعدما كانت نقمتها أشد على رجل المحطة، فإن هذا الأخير لم يتراجع في أحكامه أثناء سرده جزءا هاما من أحداث قصته التي تداخلت وقصة مسعودة:

●« قدور، رجل المحطة!...تقاطعت حياتهما في لحظة، فجمعتهما في الألم كما جمعتهما في قصة حياتي!»[3].

إن أهم ما أكده رجل المحطة للراوي فيما يتعلق بقدور أن نهايته كانت متوقعة سابقا من قبل الجميع نتيجة القيم السلبية التي ظلت لصيقة بشخصيته في أغلب المواقف التي اقترن حضورها بمفهوم العنف والغضب، فما ورد على لسان رجل المحطة قوله:

●« لكن قدور. تعذب كما لم يتعذب أحد! (...) كل أحاسيسه ووجدانه في عضلاته! مخه لا يحتوي على سلسلة واحدة من الخلايا الصالحة للتفكير!»[4].

هذه الشهادة التي أثبتها رجل المحطة للسارد هي الشهادة ذاتها التي تقدمت بها البطلة لكاتبها في بدايات القص« قدور القوي! شهرته لم تتعد عضلاته»[5]، والتي من خلالها ارتسمت صورة قدور كصورة واضحة لا تبعث على التأويل والتلقي، فهي بذلك شخصية مسطحة رسم السارد من البداية ملامحها وحدد صفاتها وعواطفها ومواقفها.

1- الرواية، ص:30.

2- م، ن، ص:233-234

3- م، ن، ص:91.

4- م، ن، ص:297.

5- م، ن، ص:11.

يعزز هذا ما ورد على لسان البطلة في مرحلة متأخرة من القص:

●« قدر قدور معروف مسبقا. يكمن في يديه المسرعتين إلى اللكم، وفي عواطفه التي تنفعل إلى درجة الغليان لأتفه سبب!»[1].

●« مسكين قدور، كان جسما قويا كله عضلات، لكن لم يكن له من المخ ما يحتويه رأس عصفور!...»[2].

6-علاقـــــة قـــدور بالدركيـــيـــن:

يمثل اعتداء قدور على رجل المحطة مؤشرا لتعقد الأحداث وتأزمها نتيجة تدخل رجال الدرك في قضايا أهل القرية ومشاكلها، إذ أدى ذلك الشجار الاعتيادي إلى اقتياد الرجلين إلى المركز بعد مرور القطار تفاديا لحصول تجاوزات قد تهدد الأمن الفرنسي داخل المنطقة.

فعلى الرغم من محاولات الاستعطاف المكررة في النص، فإن الدركيين[*] أصرا على جرّ الرجليين عنوة، مما أثّر سلبا على نفسية مسعودة، التي أوشكت على التخلص من الرتابة والخصاصة، وكلمات ضرة الأم اللاسعة، لولا غيرة زوجها التي دفعت به إلى الاعتداء على ذلك الرجل الوسيم. يعقب السارد على هذه السلبية بقوله:

●« الهلع يستولي على مسعودة!...»[3].

●« حلم مسعودة يتحول إلى دخان في فم الدركيين. حظها في الذهاب إلى مدينة الجزائر يتجاوزها...»[4].

●« عيناها تدور في كل اتجاه: لكنهما لا تجدان مستقرا»[5].

●«...ما أبعد ذلك الأفق الذي تريد أن تعرفه! إنه صار الآن أفقا آخر، لا صلة له بآفاقها الزرقاء الحالمة. إنه أفق بعيد! لا تصل إليه حتى الأحلام!»[1].

●« الماضي الذي عاشته مسعودة بالدشرة هو الذي أصبح مستقبلا لها!...»[2].

1- الرواية، ص:157.

2- م، ن، ص:300.

*- على إعتبار أن الدركيين يمثلان رمز السلطة في الدشرة.

3- م، ن، ص: 30.

4- م، ن، ص:31.

5- م، ن، ص:32.

1- الرواية، ص:32-33.

2- م، ن، ص:34.

إن الاستنطاق الذي أجرى على قدور فيه كثير من الأسئلة البذيئة المحرجة (بخاصة الجنسية)، التي لم تكن إلا سببا في إثارة قلقه وغضبه دونما قصد، إذ بعدما استهّل الدركيان هذا الاستنطاق بقضايا النضال والسياسة آثرا الولوج إلى عالم المرأة والجنس، استفزازا لشخصه واحتقارا لزوجته، لحتى يكون هذا الاستفزاز، والاحتقار دافعا للاعتراف بوطنيته وحزبيته داخل خلية العمل النضالي، من ذلك ما نقله السارد بقوله:

●« ...الدركي الجزائري يغتنم فرصة الحديث عن الزوجة ليعرض كل ما يعرف من أنواع البذاءة: هل وجد قدور زوجته ثيبا أم بكرا؟»[3].

هذه الأسئلة يتخذها الدركي الأهلي لاستصاغة موضوع من أخطر المواضيع الجنسية[*]، التي تثير غضب الزوج وقلقه، والتي على أساسها يفقد قدور صبره وتوازنه حتى يهجم على الدركي دونما وعي بنتائج هذا الإعتداء، ذلك أن آخر ما نطق به الدركي الجزائري كان وحده كافيا لتجدد العنف وانبعاثه في نفسية قدور استنادا إلى ما تلفظ به الدركي:

●« أنت لا تفكر مثلي. طبعا، أنا لا أقول لك أنك مخطئ، قد تكون على حق، على كل حال إذا واقعها فلن ينقص منها شيئا. تبقى كما هي بل ربما ستتعلم منه طريقة جديدة، أتى بها من تونس»[4].

إن هذه الملفوظة السردية سينتج عنها فعل وردة فعل بين الطرفين (قدور/الدركي الجزائري) انطلاقا من تتبع الراوي حركتهما سرديا، إذ يعمد إلى وصف جزئيات هذا المشهد العنفي بدقة تجعل ذلك الوصف مجرد حشو لا يصعد الأحداث أو يؤزمها إن نحن قارناه بوصف المشاهد العنفية الأخرى (الاعتداء على محمد بن سعدون – الاعتداء على الحارس...)، إضافة إلى أن الاعتداءات السابقة الذكر تخلو من عنصري الصراع والألم، على حين تتجذر المأساوية بصورة جلية في الاعتدائين الباقيين (الاعتداء على الدركي، الاعتداء على الحارس).

فما ورد على لسان الراوي في وصفه اعتداء قدور على الدركي عقب التكثيف الاستنطاقي قوله:

3- م، ن، ص:56.

*- يتعلق الموضوع بعلاقة مسعودة مع الحبيب في بيت الحاج أحمد، وهو الموضوع ذاته الذي أثبته السارد بدقة في مراحل متأخرة من الحكي، جاعلا علاقة الطرفين علاقة واهية لم تتعد الإعجاب.

4- م، ن، ص:68.

●« قدور يفلت زمام الموقف منه كلية: يهجم على الدركي كالصاعقة. لكمة في وجه الدركي وأخرى فيخر على الأرض والدماء تسيل من فمه ومن أنفه»[1].

● « يجلس الدركي الأهلي. الدماء تلطخ صدر بدلته الكاكية. العريف يهون عليه الأمر: ليست خطيرة قطرات دم فقط. شفتك السفلى جرحت»[2].

فالملاحظ أن السارد لم يهتم بالكشف عن المظهر الخارجي للشخصيتين (قدور/الدركي) بقدر ما كان اهتمامه منصبا على الأفعال الصادرة من الطرفين، متخذا السرد طريقا لتصوير جزئيات المشهد تصويرا واقعيا يدنو من التوصيف الحقيقي لجزئيات العالم المادي، وهو ما يبرر الإفلات من تعرية الدركيين نصيا، لذلك امحّت صورتهما اكتفاء برصد أفعالهما، إذ « قلما نجد في هذه الشخصيات الأوصاف الجسمية والرغبات والأحاسيس، بل يعمد الروائي إلى وصف المواقف التي تصدر عن هذه الشخصيات»[3].

يمكن القول إن سلوك قدور واعتداءاته ما هي إلا علامة لرفض سياسة الدخيل، ومن ثم كان التصبّر تجاه المواقف العنفية والأساليب التنكيلية حتمية لا مناص منها في محاولة الذات الجزائرية التعبير عن تمزقها ومعاناتها وهي تقاوم بشدة ضربات الحراس.

فلما كانت بذاءة الاستنطاق حافزا لتحريك غضب قدور في اعتدائه على خصمه، فإن شدة الضربات التي لحقت الدركي الأهلي كانت دافعا لأن ينتقم العريف الفرنسي من قدور وهو يتأمل وجه مساعده، هذا الانتقام الذي عبر عنه السارد بألفاظ عنيفة كانت أقدر على استظهار صور الألم والعذاب معا قائلا:

●« "دوبوا!" يصرخ العريف الفرنسي في وجه قدور، يسدد العريف لوجهه لكمة، وثانية وثالثة لكن قدور لا يرد الفعل ولا يسقط. الدماء تسيل من فمه. يضربه العريف بعقب المسدس بأعنف ما يستطيع، تحت أذنه. يسقط قدور. ينهال عليه العريف بحزمته الغليظة. قدور يتحمل الضرب لا يفقد وعيه، ولو أنه أحس بما يشبه الغثيان، لكنه يستجمع قواه. لا يصرخ رغم عنف الركلات»[1].

1- الرواية، ص:68.

2- م، ن، ص:69.

3- عبد الحميد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، (دت)، ص:119.

1- عبد الحميد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ع، س، ص: 69-70.

●« في تلك اللحظة يدخل الدركي الأهلي. ينهال بالركل على قدور المقوص على الأرض!»[2].

فهذه المقاطع لا تحتاج بحق إلى تسليط الضوء على مدلولاتها، كيما نثبت البعد العنفي في مثل هذا المشهد استنادا إلى طرائق التوصيف التي اعتمدها السارد في رصده للجزئيات وتصويره للحالات.

فحتى وإن تبدى التوصيف عرضيا في عمومه كونه لا يدفع بالأحداث إلى الأمام تأزيما للوضعيات، فإن أهميته في ترسيخ القيم السلبية المتعلقة بشخصية قدور كانت بمثابة العلامات المحددة للطبائع والمشاعر، على الرغم من أن تلك القيم ظلت على امتداد السرد حاملة لإيديولوجية العنف، وهي بذلك لم تنزاح عن التصوير البدئي الذي رسمته بطلة الرواية لهذه الشخصية (غضب، قلق، توتر، غباء...).

ولئن حاولنا ربط هذه الثنائية (الاستغلال والعنف) بثنائية (الحلم والتشكيل)، فسوف يتعذر علينا ترسيم العلاقات القائمة بين جزئيات هذه الثنائيات، من حيث إن هذه الجزئيات لا تكاد تتباعد إلا لتتداخل وتتعقد أكثر، لذلك نعتبر اقتياد الدركيين للرجلين خاتمة الإعلان عن تبخر الحلم تبخرا نهائيا، بناء على استغلال رجال الدرك القضايا الظرفية المحلية (كالشجار مثلا) لنشر الهلع والفزع في نفوس الأهالي[*].

المعرفـــة والتبصـــــر:

لربما كانت مضامين هذه الثنائية من أهم المضامين التي تداخلت ومعطيات النظام الرئيس (الحلم والتشكيل) من حيث طرائق صوغ المقدمات والنتائج المحققة نصيا في متن "غدا يوم جديد" التي بموجبها تماهت الحكايتان (حكاية الحبيب/مسعودة) في تشكيلة قصصية ممفردة عن باقي حكايات الرواية.

إن اهتمام الراوي بتثبيت وقائع الماضي تحقيقا لرغبة البطلة، جعله أقدر على التقصي ميدانيا سواء باطراد الجلسات مع ذوي الذاكرة الماضوية، أو بالحصول على الملفات والوثائق

2- الرواية، ص:70.

*- نكتفي بالإعتداءات المثبتة في التحليل، ونحيل إلى باقي الإعتداءات المثبتة في النص من خلال:

أ-اعتداء قدور على مسعودة.

ب- اعتداء قدور على الحارس.

ج- اعتداء قدور على الشاب.

المادية، لذلك استجاب للمغامرة للسفر، بحثا عن الزمن الماضي الذي يعد – بحق – مبعثا لتجديد الذكريات وتفعيلها استنادا إلى قوة الاستدعاء الماضوي التي على أساسها يتم استحضار الحوادث السابقة.

على هذا الأساس تنبني علاقة الراوي برجل المحطة الذي استجلى وقائع هامة في حياة البطلة، وهو يستعرض دقائق قصته مع الحبيب، بحيث تقاطعت حياتهما في قصة واحدة ولدتها الذاكرة بعد مخاض عسير.

لعل التطّلع إلى بناء عالم جديد تملصا من رتابة الحياة القروية هو ما جعل كلا من الحبيب ورجل المحطة يعتزمان مغادرة المكان بحثا عن الذات بعد طول معاناة كادت أن تجهض أحلام الأفراد وهم يتقلبون بين جنبات الأساطير والخرافات، لذلك فكرا في الرحيل طلبا للعلم والمعرفة التي على أساسهما سيبتعدان عن آفة الجهل والفقر والحرمان، عسى أن يكون هذا الابتعاد تحررا تستميت الذات في تحقيقه خدمة للمجتمع.

1- علاقـــة الحبيـــب برجـــل المحطـــــة:

لما كان الراوي ذاتا خطابية للمادة الحكائية (يصوغ ثم يسرد) فقد آثر تأجيل بعض أجزائها رغبة منه في إحداث صوغ دائري للوقائع والأحداث المروية، لذلك تعمّد تأخير مجريات قصة الحبيب في علاقته برجل المحطة، على الرغم من أن هذه القصة تتماشى وقصة مسعودة التي اضطلع السارد بسردها في فترة متقدمة.

فلئن كان حلم مسعودة مرتبطا أساسا بقدور، فإن حلم الحبيب لن يتحقق إلا بعودة رجل المحطة إلى الدشرة، ذلك الرجل الذي أغوى الحبيب بجملة من الكتب التي أخذت عناوينها تتراقص في ذهنه حتى اعتزم على الرحيل تملصا من حياة الرتابة والخصاصة التي كان يحياها في قرية الجبل الأحمر.

إن مقابلة الحبيب لزميله جعلته يحتقر نفسه أمام هذا الصديق الذي «...يجده تحول إلى شخص آخر تماما سواء في الملبس أو في الحديث»[1] ، هذا التحوّل الذي سيغدو بمثابة حافز يدفع الحبيب لإقناع والده "الحاج أحمد" بضرورة الذهاب إلى الزاوية مدارسة للعلوم وتنويرا للفكر، « لكن لا العناوين الكبيرة، ولا العلوم اللامعة، ولا الشيوخ الأجلاء استطاعوا تغيير مشروع الحاج أحمد»[2].

1- الرواية، ص:198.

2- م، ن، ص:202.

لعل امتناع الحاج أحمد تقديم بعض المال لابنه يعدّ علامة للتراجع عن تحقيق الحلم (الذهاب إلى الزاوية)، خاصة بعد محاولات الإقناع التي استظهرت معارضة الأب مسعى الحبيب في مقاطع اضطلع رجل المحطة بسردها للراوي على لسان الحاج أحمد:

●« إن أعطيتك المبلغ أؤخر الحج سنتين أو أكثر. من يضمن لي الحياة؟ صديقك، أو شيوخ الزاوية؟ لا. لا. أستطيع قلت لي في المرة السابقة عن قسنطينة. وقلت لك سابقا؟ الحج لابد منه. والقراءة متوفرة هنا بالقرية: سيدي خليل، البردة، التجويد...»[3].

●« ولابد أن تعرف قراءة العربية تجلب لنا الضرر أكثر من النفع»[4].

●« أفهمت؟ العربية لا تفيد. لذلك كل الذين عادوا من الشرق هاهم يبحثون في الطريقة التي ينشؤن بها جمعية أو هيأة ليستطيعوا ايجاد سبيل العيش!»[5].

●« لا استطيع أن أنقص فرنكا واحدا من المبلغ الذي أجمعه للحج إن شاء الله! قرأت القرآن، قرأت الفرنسية. في ذلك ألف بركة»[6].

تستجلي هذه المسرودات بعض القيم المتجذرة في ذاتية الفرد القروي الذي لا يهتم بقضايا العلم والمعرفة خروجا بالدشرة من الرتابة والفقر والحرمان وتمزيقا للخوف من قوة الاستعمار الغاشم، بقدرما يسعى إلى المحافظة على أمن عائلته من طعنات الإدارة الكولونيالية، وهو ما جعل والدة الحبيب لا توافق على رحيل ابنها رغم توددة إليها واستعطافه لها.

يمكن استجلاء صور التباين القيمي بين شخصيتي الحاج أحمد والحبيب من خلال الشكل الآتي:

قيم الفرد الدشروي /الحاج أحمد

3- م، ن، ص، ن.

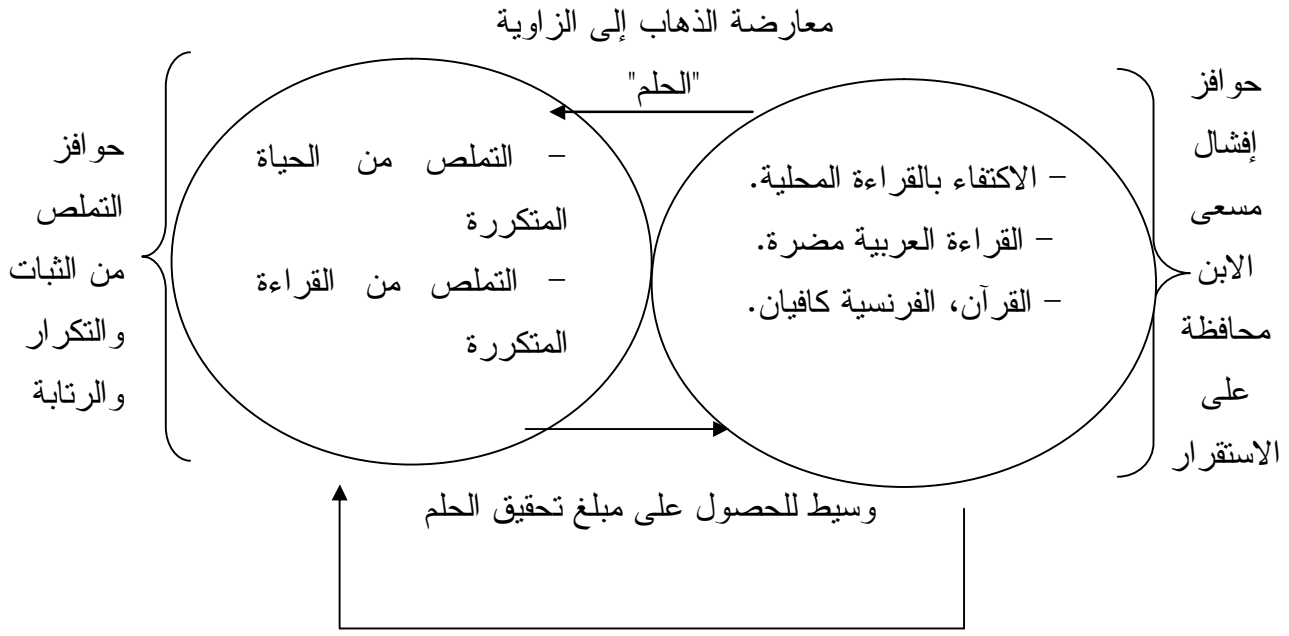
4- م، ن، ص، ن.

5- م، ن، ص:203.

6- م، ن، ص، ن.

قيم الفرد الدشروي /الحاج أحمد

قيم الفرد التحرري /االحبيب



صراع ضمني لا يصل إلى الحدة والتأزم

ضمان استقرار الحياة/الحفاظ على أمن العائلة/ تجنب المشاداة مع المستعمر	التخلص من رتابة الحياة القروية تحررا من الخرافات والأشباح وتنويرا للفكر بالعلم والمعرفة

إن أهم ما يمكن تثبيته من خلال هذا الشكل هو البعد التطّلعي الذي صاحب الشخصية الروائية في "غدا يوم جديد" على الرغم من الصوغ التراكمي للعراقيل التي كادت أن تحول دون تحقيق الأحلام (حلم مسعودة/حلم الحبيب)، لذلك جعل الكاتب بطل حلم الزاوية يتخطى بعسر تعقيدات الواقع المعيش بحثا عن الذات بخلق عالم بديل، وهو البديل ذاته الذي اشرأبت بطلة الحلم إلى خلقه.

إذن، فلا غرو بعد هذا أن يعمد الحبيب إلى سرقة مال أبيه أمام فشل المحاولات الإقناعية، وبذلك يحقق مسعاه بمساعدة من رجل المحطة، الذي ارتضى السفر معه ليلا بواسطة

القطار، وهي الوسيلة ذاتها التي تجاوزت بها مسعودة بوابة الحلم، لذلك آثرنا تقديم مفاتيح التداخل بين الحلمين انطلاقا من طبيعة الصوغ الحكائي ذاته.

الملاحظ من خلال متن الرواية أن مجريات قصة الحبيب اضطلع بسردها رجل المحطة كطرف مشارك في تطوير أحداثها وعنصر مساهم في تغيير مسارها استعانة بالراوي ككاتب يستصيغ المادة المسموعة شفويا ليحولها إلى شكل سردي جمالي، يجعل التفاوت بين النقل المروي حرفيا وبين إعادة صوغه تفاوتا بيّنا، وإن كان ذلك لا يتجلى نصيا لتداخل الأصوات الساردة في الرواية، إذ يتعذر علينا اجتزاء المقاطع الخاضعة للتحريف والتعديل والحذف والاضافة...

لعل أهم ما يعزز طبيعة العلاقة بين الحبيب وزميله تلك التصريحات التي وردت على لسان رجل المحطة وهو يسرد للراوي وقائع القصة قائلا:

- «...كان ذلك السفر بالنسبة إليه فعلا مغامرة! طبعا، كنت أنا معه، لم يكن من المقدر أبدا أن أتخلى عنه...»[1].
- « بعد الغداء رافقت الحبيب إلى مكتب القائم على تسجيل الطلبة الجدد. فأخبرته من جهة بعودتي، ومن جهة أخرى بحالة الحبيب المالية، ورجوته أن يؤجل دفع مبلغ التسجيل...»[2].
- «بعد ذلك جلت بصاحبي في أرجاء الزاوية (...) عرّفته بالخصوص بالممرات الرئيسية (...) وحذّرته من الممرات التي تؤدي إلى أجنحة النساء...»[3].

إن اطّراد الأفعال المثبتة في ملفوظات السرد مثل: (رافقت، أخبرت، رجوت، جلت، عرفت، حذرت...) المسندة إلى ضمير المتكلم "أنا"، لهي دليل على الطابع الحركي الذي وسم شخصية رجل المحطة وهو يقاسم هموم صديقه رغبة منهما في الاستفادة من البرامج التعليمية المقدمة في زاوية الشيخ، التي حتما ستلخصهما من وحل الأساطير والخرافات الريفية، وهو ما جعل رجل المحطة يصرح للراوي بعد استعراضه دقائق الحياة في الزاوية قائلا:

- « باختصار، حياتنا الجديدة أخذت منذ البداية مجرى جيدا»[1] .

1- الرواية، ص:210.

2- م، ن، ص:213.

3- م، ن، ص:215.

1- الرواية، ص:216.

فلا شك أن هذا الانتقال من الحياة الرتيبة إلى الحياة العلمية سيولد همّة وعزما على تحقيق الآمال والرغبات، لذلك يستجلي رجل المحطة في مواقف كثيرة قدرة الحبيب على الاندفاع إلى الأمام دونما تراجع إذ يقول:

- « لكن المشاكل التي برمجها واقع الزاوية للحبيب لم تكن تخيفه. كانت إرادته قوية بشكل غريب، كما لو كان يرضى بكل شيء من أجل الخروج من القرية ورتابة حياتها، ومن أجل الدراسة أيضا...»[2].
- « الحبيب كان من أنجب الطلبة وأشدهم مواظبة على دروسه. لا يضيع درسا واحدا. ولا يذهب إلى درس دون أن يعده مسبقا، ليلا أو نهارا (...) كان متفوقا في كل الدروس...»[3].

2- علاقـــة الحبيـــب بالشيـــخ:

تتبني هذه العلاقة انطلاقا من استعراض رجل المحطة دقائق الحياة الثقافية بالزاوية، فبعدما أحاطنا بحيثيات الأزمة الجنسية[*] التي تعرض لها الحبيب هناك، أعقبها مباشرة بالأزمة الثقافية التي كان مصدرها درس "علم الكلام"، حتى يجعل من هذه الأزمات دافعا لمغادرة الزاوية التحاقا بالدشرة، وهو الانتقال ذاته الذي عرفته شخصية مسعودة، إذ بعدما رحل بها الكاتب إلى عالم الأفق الشمالي (المدينة) تحقيقا لحلمها، عاد بها إلى عالم القرية محاولة لاستدعاء وقائع الماضي تدوينا لقصة الحياة.

على هذا النحو، صيغت أحداث الرواية في "غدا يوم جديد" في شكل دائري محض نتيجة الترسيم الحكائي المعقد الذي اهتدى بن هدوقة إلى تقديمه للقارئ، بحيث جعل جل شخصياته ترتد إلى الوراء بعد اندفاعها إلى الأمام، حتى لتعبر تلك العودة عن التمزق النفسي للشخصية، الذي باتت تعانيه وهي في صراع مع الزمن بحثا عن الذات.

لعل تباين طرائق التعليم واختلافها بين الدشرة والزاوية هو ما جعل الحبيب ينبذ الطريقة التعليمية التي كان يطبّقها الشيخ في محاورته الطلاب المتمدرسين، هذه الطريقة التي أوقعته في

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:221.

*- تتجلى الأزمة الجنسية في متن الرواية حينما وجد الحبيب ذات ليلة فمه ملتصقا بفم الشاب الذي ينام أمامه، راوده عن نفسه، رفض رفضا باتا، لذلك لم يجد الحبيب لكبت هذا العشق سبيلا إلا بعد معونة صديقه (رجل المحطة)، الذي ألزمه بضرورة متابعة التعليم بالزاوية حتى في أضيق الوضعيات.

مشادة كبيرة مع شيخه، رفضا لدراسة المذاهب الكلامية على ذلك النحو (النحو الكلاسيكي)، وهو ما أفضى إلى إخراجه من حلقة الدرس تشكيكا في أفكاره ومرجعيته.

إن هذا الخلاف هو بمثابة الحافز الذي سيدفع الحبيب لمغادرة الزاوية استنادا إلى ما رواه رجل المحطة –كسارد– للراوي:

● « لم يتكلم كامل ذلك اليوم (...) لم يحضر درسا آخر، على الشيوخ الآخرين. حاولت ما استطعت أن أسري عنه فلم أفلح. في السهرة لم يعد دروسه للغد كما هي عادته، سألته عن ذلك فقال باقتضاب: إنه سيغادر الزاوية صباح الغد! (...) قال لي ساخرا في ابتسام يشبه الكفر: إذا كان سكان الجزائر كلهم "سنيّون" (...) ويؤمنون بهذا المذهب كما فسره ذلك الأمي، فأنا سأغادر الجزائر نهائيا وأهجر العربية وكل ما هو عربي...»![1].

إن دلالات هذا الملفوظ توحي بالتحول الجذري لمجريات المسار السردي للحكاية، حينما يقرر الحبيب مغادرة الزاوية بمجرد سوء تقديم المادة التعليمية من قبل هذا الشيخ، بذلك ترتسم التشكلية الحكائية على هذا النحو ذاته الذي ارتسمت به قصة مسعودة أثناء استعراض السارد جزئيات التحقيق الثاني (تدوين قصة الحياة)، والذي يمكن توضيحه في الشكل الآتي:

1– الرواية، ص:223 – 224.

الملاحظ من خلال الشكل أن كلا من الحبيب ومسعودة اندفعا لتحقيق أحلامهما بعد شدة معاناة مع المكان (القيم السلبية للمكان) بحثا عن الذات، إلا أن التباين يتجلى في التشكيل الثاني حينما تغدو الأماكن القيمية (الزاوية/ المدينة) حافزا للحنين إلى ماضي القرية في محاولة الشخصيتين التملص من معطيات العالم الجديد.

فلئن حققت بطلة الرواية حلم العودة إلى الوراء (ماضي الدشرة) باستحضار كاتب أقدر على تثبيت وقائع الماضي في شكل قصة تنبعث من خلالها تجارب ذلك الزمن وتحقيقاته عن طريق الفعل الكتابي، فإن سارد قصة الحبيب أبى لصديقه العودة إلى الدشرة استنادا إلى ملاحظات رجل المحطة، التي حالت دون تحقيق فعل الرجوع إلى قرية الجبل الأحمر، تلك التدخلات التي نقلها الراوي على لسان زميل الحبيب قائلا:

●« ذكرته بأنه لا يملك صنتيما واحدا، وأن مغادرته للزاوية هو ليس فقط رجوع إلى القرن العاشر، ولكن إلى ما قبل التاريخ (...) وسوف يكون رجوعه حجة لكل من لا يريد تعليم أبنائه!»[1] .

●« ...شعرت حينئذ بمسؤولية نحوه كما لو كان أخي أو ابني! صممت أن أفعل شيئا يعيده إلى الطريق "السوي". لم أعرف حينئذَ لماذا شعرت بذلك الشعور نحوه»[2].

إذن فتدخلات رجل المحطة أبعدت عن الحبيب فكرة مغادرة الزاوية بعد الاتصال بالشيخ، الذي أقنعه بضرورة مواصلة تعليمه ولو في أصعب الأحوال قائلا:

●« اسمع يا ولدي، دع مشائخك يقولو ما يشاءون، فسوف يبقى لك شيء من كل ما يقال!...»[3].

بناء على هذا، تراجع الحبيب عن فكرته، فاحتكم إلى نصائح شيخ الزاوية بمساعدة زميله رجل المحطة، الذي ظل مساند له إلى انتهاء الدراسة، لذلك أنهى حكاية الحبيب بالإعلان عن نهايته في آخر مقطع سردي تحدّد من خلاله مصير هذه الشخصية، إذ يقول الراوي:

●« ربما يهمك أن تعرف أيضا عن الحبيب، أنه لم يعد إلى أهله بعد انتهاء الدراسة. بل ذهب يجوب الحقول والمزارع، يعمل أجيرا في الحصاد!»[1].

1- الرواية، ص:225.

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:229.

1- الرواية، ص:231.

إن هذه النهاية هي التي جعلت بطلة الرواية تقول للراوي:

●« إن قصة الحبيب أحزنتني، بدأ صغيرا يتعذب عذاب الكبار. يبحث عن الحقائق الكبيرة!» [2].

●« وذلك الشيخ الذي تحدث عنه رجل المحطة. كم هو عظيم لو كنت أعرفه، وأعرف عنه ما حكيت، لحججت إلى زاويته وزرته هو أولا!»[3].

فصورتا (الحبيب/الشيخ) لم تكن لترتسما جزئياتهما بمعزل عن ريشة رجل المحطة، الذي اضطلع بسرد وقائع هامة من وقائع ذلك الماضي اللعين، الذي تصبّرت على محنه وتأزماته الذات الجزائرية وهي تواكب عن كثب تحولاته ومستجداته.

لقد استطاع الكاتب – بناء على هذا التعدد الحكائي – خلق فضاء خاص لشخصياته، جعلها تترجم دقائق عالم لا يزال يتقلب بين جنبات الخرافات والأساطير، بحيث تعكس حقيقة الأوضاع الريفية التي تعمق دلالات التعفّن والتراجع بصبغة واقعية صرفة، اتخذت من أشكال الصراع الضمني منطقا لاستعراض القيم، إذ بذلك تتداخل البرامج، وتتعقد العلاقات بين الفاعلين بصورة تصعّد الأحداث الروائية تصعيدا ينزاح عن الخطية والتعاقبية إلى محاولة إحداث ضرب من التجاوز والتخّطي على مستوى الصوغ الوقائعي.

2– م، ن، ص:233.

3– م، ن، ص، ن.

تمفصـــلات الزمـــن ودلالتـــه في النـــص الـــروائـــــي

تـــــوطئـــــة:

إن تشكيل النص الروائي لا يمكن أن يتم بمغزل عن عنصر الزمن الذي يعّد– بحق –من أهم التقنيات السردية التي ينهض عليها العمل الأدبي، إذ من خلاله يتحدد الخط العام الذي تسير فيه الأحداث وتتحدد عن طريقه حركة الشخصيات، لذلك فإن المنجز القصصي«...هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن»[1] .

ولربّما تتجلى إشكالية النص السردي – في الجوهر – إشكالية زمن بالأساس، طالما أن مغامرة الكتابة متواصلة ومتجددة باستمرار، لذلك تكاد مكونات السرد جميعها تلتّف حول هذا العنصر، من حيث « إنه نسيج ينشأ عنه سحر ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه سحرية جمالية، فهو لمحة الحدث وملمح السرد، وصنو الحيز وقوام الشخصية»[2].

على هذا النحو، تنبني خصوصية العمل الروائي انطلاقا من أهمية الزمن كعنصر بنائي، «...فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية يتأتى من كونه يمثل روحها المتفتحة وقلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها»[3]، إذ يستحيل تجريد الأحداث الروائية من الزمن الذي يبقى لصيقا بها على طول المسار السردي للرواية، ومحددا هويتها وعلاقتها داخل بنية هذا المسار، كما أنه يساهم في « تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها» [4]، وبذلك يرتبط هذا الجهاز بجهاز الشخصية باعتبارها النواة التي تتأسس حولها الحبكة، و الوسيط الذي تنبني عليه تطورات الحدث الروائي.

1– د/سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1984، ص:26.

2– د/ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (دط)، 1998، ص:207.

3– عباس ابراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، "الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد العروسي المطوي"، الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، (دط)، 2002، ص:98.

4–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دت)، ص:10.

وربما كانت علاقة الزمن بالمكان أكثر العلاقات أهمية في تحليل الخطاب السردي، ذلك « لأن الزمن يعّد من أبعاد المكان، ولا معنى له إلا بانخراطه في الظاهرة المكانية» [1]، وهو ما يبرر نحت العنصرين في عنونة واحدة، تجعل الوعي بالحركة الزمانية « لا تتجسد إلا من خلال المكان، فالعلاقة بين الزمان والمكان جدلية لأن وجود أحدهما يشترط وجود الآخر»[2]، ومن ثم تتلاحم المؤشرات الزمنية مع المؤشرات المكانية مشكّلة بذلك فضاء زمكانيا تتكشف من خلاله المصائر والتناقضات ذات القيم البعدية الضاربة بجذورها في أعماق الواقع الجزائري.

فالتعالي عن نمطية الصوغ الكلاسيكي التي حددت زواياه الروايات الكلاسيكية، هو ما جعل طرائق التشكيل الزمني تبدو أكثر تعقيدا وتعميما في متون السرد الجديد، تلك المدونات التي عملت على تكسير عمودية السرد متجاوزة بذلك البعد النحوي لمفهوم الزمن، حتى تضفي على النص الروائي طابع الأدبية وجماليات التشكيل الفني لهذا العنصر[3].

لعل طبيعة التعامل مع الزمن في المتن الروائي هو ما يحتّم علينا الكشف عن طرائق صوغه في "غدا يوم جديد"، إذ كيف يشتغل النص زمنيا على المادة المروية؟ هل ترتهن جزئيات هذه البنية إلى الخطية وفاء لمنطق التسلسل الحدثي في الروايات التقليدية ؟...هذا إذا اعتبرنا أن المضامين التاريخية والاجتماعية هي المحددة لماهية الأجهزة السردية داخل النص، التي لا تكاد تنزاح عن معطيات الواقع الخارجي، فهل هذه المضامين ستفرض سلطتها على التشكيل الزمني في نص بن هدوقة، أم أن الكاتب سيتخذ تلك المضامين مادة للتعبير على حين يتفنن في بنية مكونات خطابه بصورة يصعب معها تحديد الجزئيات وتعيين الدلالات؟، ثم على أي أساس تتمظهر خصوصيات الزمن في مثل هذا النص انطلاقا من وعي الكاتب بحقيقة الزمن الواقعي؟...

لعل التنوّع الزمني الذي اهتدى بن هدوقة إلى تقديمه في نص "غدا يوم جديد"، هو ما ولّد تداخلا زمنيا خلق صراعا قيميا بين عالمي الريف والمدينة، بحيث جعل شخصيات الرواية أقدر على التملص من تشكيلات الراهن استدعاء لتحقيقات الماضي وتجاربه، لذلك استحوذ الاستذكار على جزئيات المنجز الزمني في النص، بشكل أثّر سلبا على سرعة الأحداث

1- د/فرحان اليحي، تجليات المكان في أقاصيص جولانية "دراسة نقدية بنيوية"، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:150.

2- م، ن، ص، ن.

3- ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، ع، س، ص:76.

« ...بأن جعلها تسير ببطء وبشكل ملتو يبعث البلبلة في ذهن القارئ ويقفز به من الماضي إلى الحاضر إلى الماضي مرة أخرى ليحدّثه عن المستقبل»[1].

بناء على هذا التناوب الزمني (ماض، حاضر، مستقبل) المحقق في نص "غدا يوم جديد" بتفاوت، يمكننا تلخيص الأنماط الزمنية المتجسدة نصيا في:

- **الزمن الآني:** تمثله اللحظة التزامنية، لحظة الواقع المعيش للشخصية، الذي عن طريقه يستعرض الكاتب قيم العالم المديني، المصطخب بالتناقضات والتقلبات تعبيرا عن الإحساس بالواقع الجديد.

فلئن كانت منطلقات الحكي مبعثها الراهن، فإن مجراها الماضي، ذلك أن مساحة الحاضر تأخذ في التقلص كلما استعادت الشخصية الروائية وقائع وأحداث الزمن الماضي، لذلك تعالت وتكثّفت مسرودات الحكي الماضوي المستحضر بواسطة الذاكرة مقارنة بالأزمنة الباقية، لكأن النص الروائي بذلك «...يتعمد الهروب من الواقع الآني إلى واقع ماضوي يتجسد فيه الريف والنقاء والطهر في أبهى الصور وأدق العواطف...»[2].

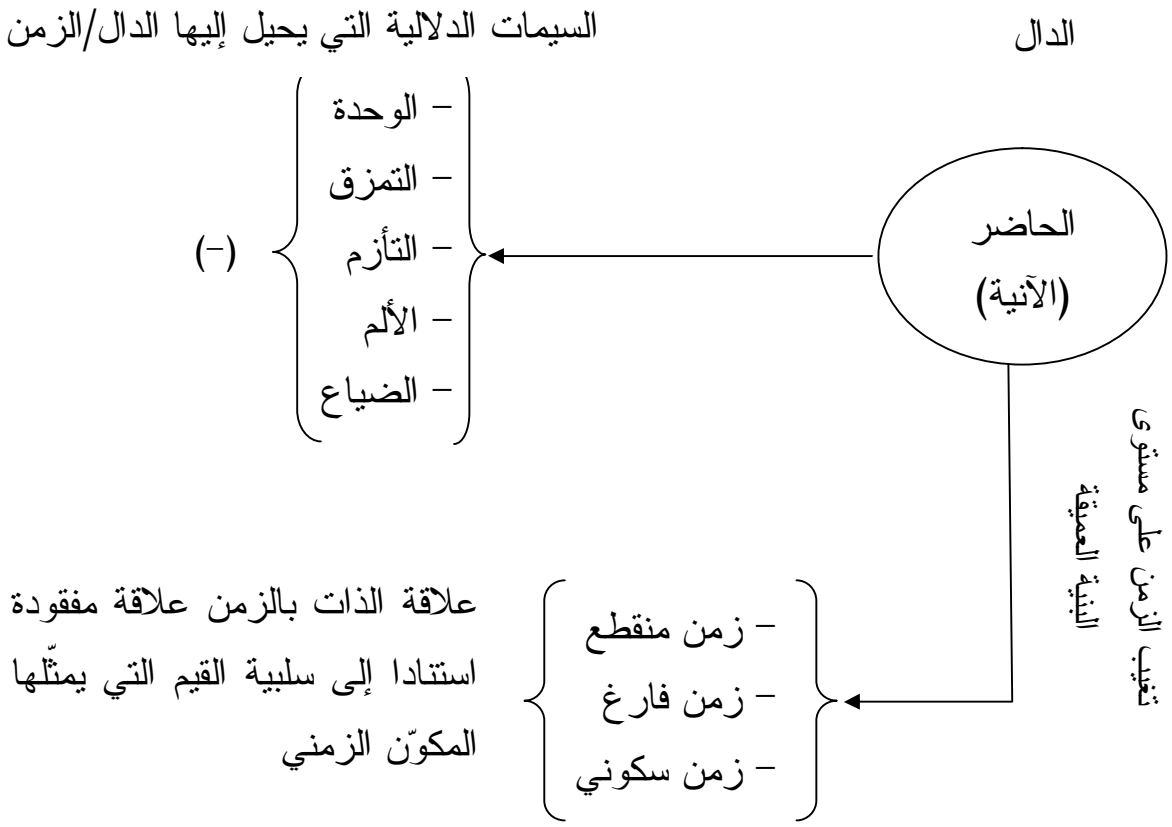
لعل هذا الهروب إلى الماضي ما هو إلا تعبير عن رفض القيم المعارضة لقيم الدشرة، التى باتت هاجسا تحاول الشخصية التخلص منه باسترداد وقائع اللحظة الماضوية، التي تحن لمعايشتها من جديد بعد محاولات التملص المحملة بالمآسي والهموم، بغية الارتهان في أحضان العالم المديني، الذي سرعان ما يغدو حافزا للعودة إلى الوراء، وهو ما يبرّر رحلة الساردة إلى عالم الريف الذي يمثل بالأساس زمن الشخصية.

إن هذا التجاوز تشرحه الخطاطة الآتية:

1- أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دط)، 1981، ص:85.

2- د/ بشير بويجرة محمد، زمنية النص وفضاء التجربة "مقاربة سيميولوجية: مرجعية النص الروائي الجزائري الجديد"، مجلة تجليات الحداثة، ع3، 1994، ص:107.

الحمـــولـــة السيميائيـــة للزمـــن الآنـــي



إن هذه القيم السلبية التي تفرزها العلامة الزمنية، ستنعكس على المكان (ضيق)، ومن ثم على الشخصية (تأزم)، بحيث تغدو كل سمة من السمات غير قابلة للتعيين إلا بحضور النظير، مما يستدعي تحديد العلاقة بين زمني:الحاضر/الماضي،مادامت القيمة الدلالية للعنصر لا تتأتى ولا تتحقق بمعزل عن العنصر النقيض، ضمن علاقات التماهي والاختلاف، وهذا ما يجعلنا نثبّت بعض النقاط التي نراها ضرورية لفهم أبعاد المنجز الزمني/الحاضر:

1- تحقيق الذات اتصالها بالزمن الحاضر(+).

2- محاولة التأقلم مع المعطيات الزمنية الراهنة.

3- محاولة الخروج من نفق الزمن الآني.

3- خلق قنوات الاتصال بالزمن النظير(الماضي).

ينتج لدينا بناء على هذه النقاط مايلي:

(1) ⟸ تجديد الرغبة بعد فشل مشروع الاتصال بالأفق المديني.

(2) ⟸ انصهار الذات مع القيم المستجدة التي تفرزها الزمنية الراهنة.

(3) ⟸ تقوية الفعل الاستدعائي.

(4) ⟸ شحذ وصقل وتجديد الذاكرة (تحويل القيم السلبية إلى قيم إيجابية، أي إلى مؤشرات قيمية).

فكل نقطة من هذه النقاط إنما تثبّت – عن طريق التأويل – تراجع الذات عن التعايش مع الزمن الراهن تعايشا كان بالامكان أن يحيل إلى تواصل/اتصال الذات مع الزمن، على الرغم من الانشراخات التي يحملها الواقع المديني، فإن دلالات الملفوظ السردي ردّت التعيين الاتصالي ترميزا يعكس مفهوم الرفض والتجاوز، ليغدو كل ما من شأنه متوقعا ومتعينا من قبل القارئ بمثابة انتقال من معنى إلى آخر تعديدا للاحتمالات الدلالية التي تحققها العلامة.

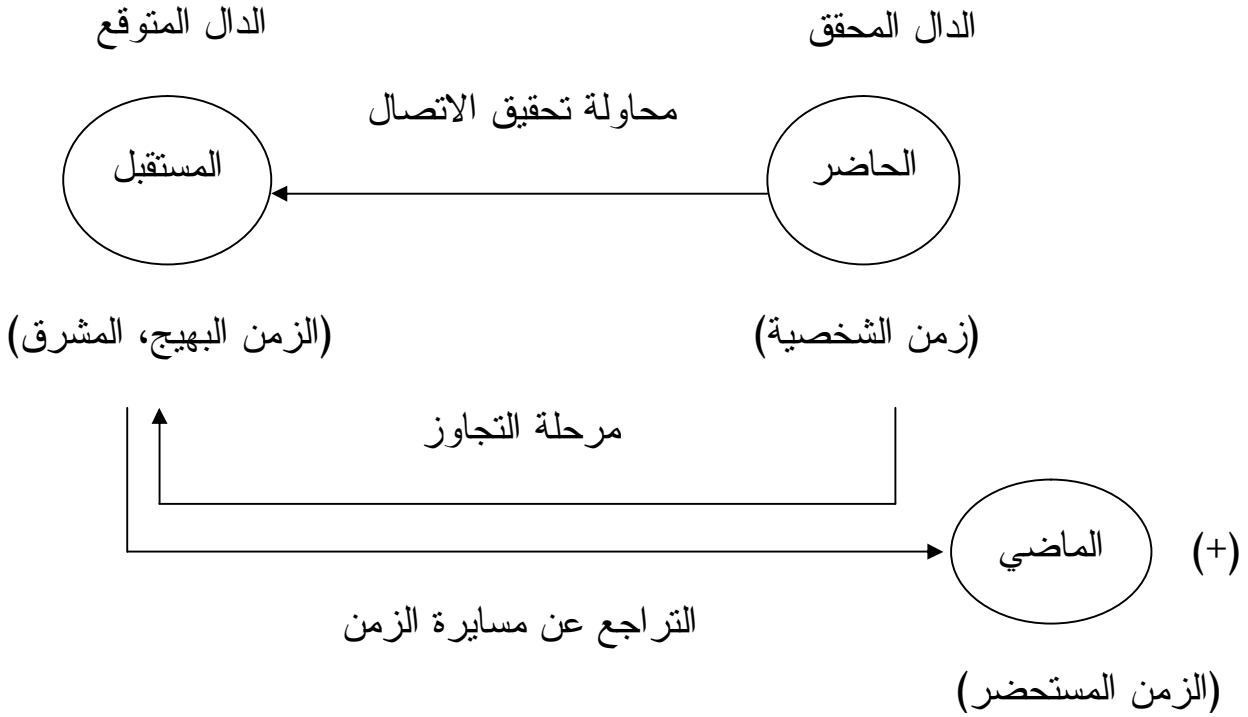
ولربما تقودنا هذه النظرة إلى التساؤل عن أهمية الحاضر في مثل هذا النص، ومن ثم مكانة المستقبل في وعي الشخصية كقيمة استشرافية تتبنى على أساسها الطموحات والآمال الذاتية، لطالما ارتسمت ملامح التفاؤل لـــــدى بن هدوقة بوضوح في نظرته للوقع الجزائري.

إن التراجع عن مسايرة مستجدات الراهن، هو ما جعل الزمن الاستشرافي/المستقبل في متن "غدا يوم جديد" يتوارى بعمق أمام اندفاع الماضي في معظم حكايات الرواية، لذلك لم تتجل قيمة المستقبل بوضوح ما دام الحاضر ذاته تشنجا ومأساة، فأنّى ستحيا الشخصية إذن وسط هذا التراكم التأزمي المحمّل بالهموم والتناقضات؟، أليس البحث عن الذات مبررا لعودة الشخصية إلى الوراء بعدما فقدت الحاضر وتخوّفت من المستقبل؟...

لعل هذا الامحّاء الشبه كلي لنوتات الزمن الاستشرافي في تشكيلات النص الروائي الجزائري، على الرغم من حضور التمظهرات التفاؤلية ذات القيم البعدية الراسمة لحيثيات الوعي التقدّمي للشخصية الجزائرية هو ما يبرر قلة توظيف الروائيين لزمن المستقبل في إبداعاتهم السردية، يعلّل ذلك بويجرة قائلا: « إن "زمن المستقبل" لم يحظ باهتمامات كبيرة حيث نجد صورته باهتة أو منعدمة، لا تبرز لها ملامح جمالية صارخة يمكنها أن تشكّل ظاهرة تستحق الدراسة والتحليل على الرغم من سيطرة الرؤية والتيار التقدميين على عملية الصناعة الأدبية حقبة مهمة من الزمن»[1].

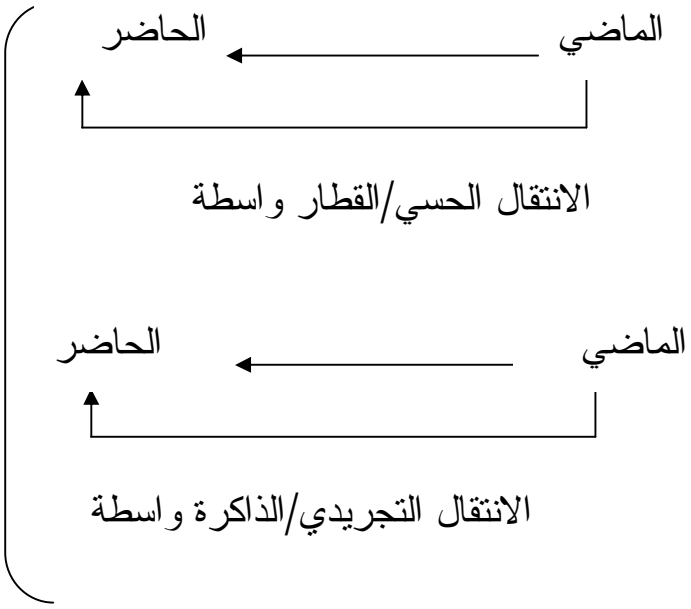
1-بويجرة بشير محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986)، ج1، ع، س، ص:20.

تتكشف قيمة الزمن الاستشراقي بناء على هذه الرؤية وفق الترسيمة الآتية:



(الذاكــرة مرجــع لاستدعــاء الوقائع)

الملاحظ من خلال هذه الترسيمة أن معطيات الراهن أثّرت سلبا على زمن المستقبل، بحيث لم تستطع الذات معانقة الأفق (المستقبل)، أمام تكثّف القيم السلبية التي يطرحها الحاضر، وهو ما يبرر مشروعية العودة إلى الزمن الماضي كانتقال تجريدي تحققه الشخصية عن طريق لملمة أوجاع الذاكرة، بعدما كان الانتقال الأول انتقالا حسيا، بمعنى أن:



الوعي بالذات/الزمن، انتقـــال الشخصية انتقال تم في حضن الزمن وتحت رقابته.

- **الزمن الاستذكاري:** تتجلى من خلاله نفحات الماضي والحنين إليه، الذي على أساسه ارتسمت صورة الجزائر في عهدها النضالي العصيب، وما صاحب تلك الفترة من تقلبات أثّرت سلبا على واقع ما بعد الاستقلال.

تُسترد فترات المخاض السياسي، والتحوّل الاجتماعي، من خلال تذكّر البطلة المحطات الهامة في حياتها، اعتمادا على الذاكرة التي تبعث وقائع الماضي وتحقيقاته بناء على قانون الاستحضار المساهم في بناء عوالم المسرود الروائي، ذلك أن جل شخصيات "غدا يوم جديد" عايشت بعمق لحظات الماضي بشكل جعل المد الارتدادي يتكثّف في متن الرواية، وإن كانت التواءات الراهن قد تاخمت ملفوظات الماضي، فإن ذلك لا يعدّ إلا من قبيل المقابلة الإيديولوجية بين قيم الريف والمدينة.

لقد استطاع بن هدوقة رصد قيم المجتمع الريفي بالدخول إلى دهاليزه، تصويرا وتشريحا لأحلك الفترات المأساوية التي شهدها الواقع الجزائري (فترة الاستعمار – ما بعد الاستقلال)، لذلك ارتضى العودة بشخصياته إلى الوراء، إلى ماضي القرية بكل تعقيداته وتصدعاته بعد طول ابتعاد عن المكان، فلا غرو بعد أن صارعت الشخصية مستجدات الراهن التأزمية أن تحنّ إلى معانقة أفق العالم الريفي، وهو ما يبرر كثافة الارتداد في النص «...الذي ساعد كثيرا في عملية الرجوع إلى الماضي الذي كان له النصيب الأوفر في الطرح الفني للرواية الجزائرية...»[1].

1- بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1980)، ع، س، ص:201.

فالملاحظ من خلال مقاطع الرواية أن الماضي غدا مخزنا للتجارب والوقائع التي عايشتها الشخصية، لذلك فلا جرم أن تنطلق فعاليات المسرود من أعماق الوعي الماضوي، حيث تستريح الذات باستدعاء تلك الأحداث المنقضية، لكأنها بذلك تعمل على إعادة بعثها وإحيائها من جديد، فالماضي على هذا الأساس « منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة ...»[2] على غير انتظام أو ترتيب، يحقق السارد – من خلاله – تشكيلة زمنية ممفردة لا تتعاقب جزئياتها في مسار خطي واضح إلا لتتعقد خيوط نسجها أكثر، كلما أجاد هذا الأخير في التفنّن بنظام الزمن الروائي مديرا الأزمنة الداخلية للنص حسب منطق خاص تجعل الأحداث لا تتقاطر بالتوالي والتسلسل حتى تتخذ من الاضطراب والتخلخل قانونا لصوغ بنيتها صوغا دائريا، تندفع من خلاله الوقائع لتتقدّم ثم تتراجع لتكشّف للقارئ ماضي الشخصيات ومحطات الزمن.

فلئن كانت تلك العودة رغبة تحاول الشخصية تحقيقها، فكيف نعلّل إمكانية امحّاء مسايرة الراهن؟ ألاّ يعدّ ذلك تراجعا قصديا للبحث عن الذات؟...

إن محاولة التملص من الزمن الحاضر «...لم تكن في مقدورها أن تضفي على النص السلبية أو التقاعس عن متابعة الزمن الحاضر ونتوءاته، بل كان ذلك النص يقترب أكثر (...)بين الحين والآخر من الذات الوطنية ومن زمنها الحاضر ...»[3]، رسما لتوجعات هذه الذات وهي تعاني الوطأة النفسية الحادة، التي بموجبها تشرئب إلى الارتماء في أحضان عالمها البدئي، فتكون بذلك قد تخلصت من تشنجات الحاضر ومشكلاته كعلامة رفض لقيّمه التي باتت تخز الذات الجزائرية وهي تواكب انفجارات وتحولات الزمنية الراهنة.

لذلك يمكن القول، إن ذلك الارتماء ناتج في أساسه عن تراكم التغيرات الاجتماعية والانقلابات السياسية التي أفرزتها بنية الزمن الحاضر، تحديدا مع تفاقم تأزمات الجهاز السياسي، بدءا من حوادث الخامس من أكتوبر، التي صارت حافزا للارتداد نحو الماضي استنادا إلى دلالات الملفوظ السردي[*] المكرر في النص، الذي على أساسه اندفعت البطلة إلى محاورة الماضي هروبا من الواقع الآني.

إن استحواذ زمنية الماضي على خطاب بن هدوقة جعله يشكّل عنصرا من عناصر البناء الروائي في استجلائه قيم العالم الريفي بكل خلفياته ودقائقه « ... وامتداداته الظليلة وكأنه

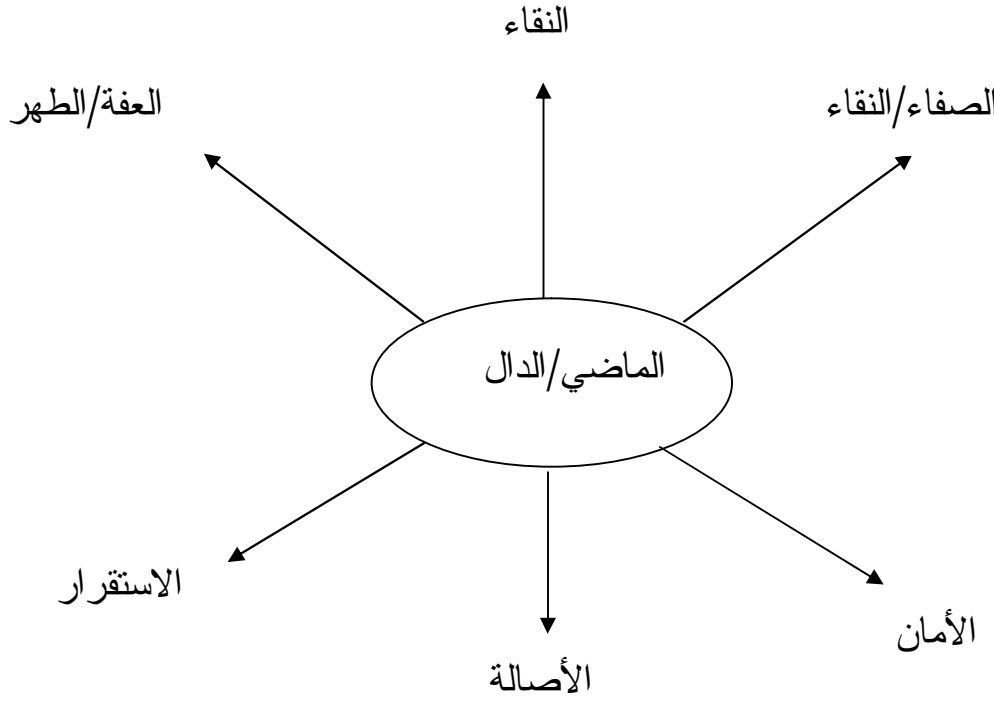
2– د/ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ع، س، ص:31.

3– بشير بويجرة محمد، زمنية النص وفضاء التجربة، مجلة تجليات الحداثة، ع3، 1994، ص:119–120.

*– الملفوظ السردي المكرر في النص:أكتوبر أنطقني، أقول كل شيء...

المشكاة التي يستعان بها على فرز محتويات ذلك الواقع وترتيب شؤونه وتحليل أبعاده ومعطياته...»[1] ، إذ من خلال الذاكرة استطاعت شخصيات "غدا يوم جديد" استدعاء التجارب والوقائع الماضية كشفا لهموم الذات، لذلك ترغب في جرّ الماضي إلى الحاضر مادام هذا الحاضر مأساة ومعاناة.

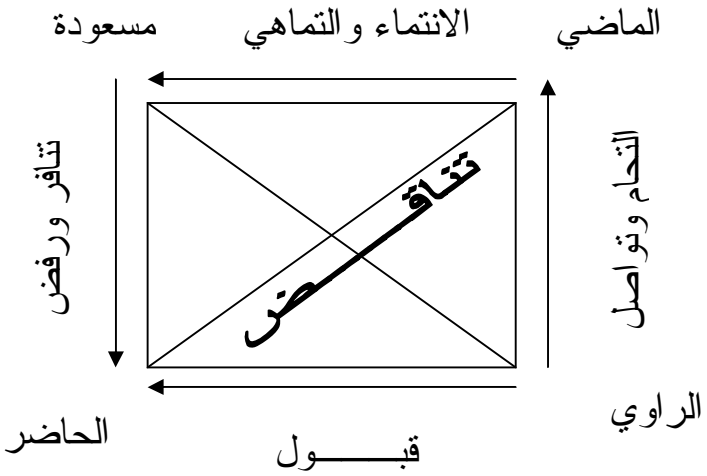
بناء على المعطيات السابقة الذكر؛ نستجلي قيمة الزمن الماضي من خلال الشكل التالي :



التوزيـــع الدلالـــي للزمـــن(+)

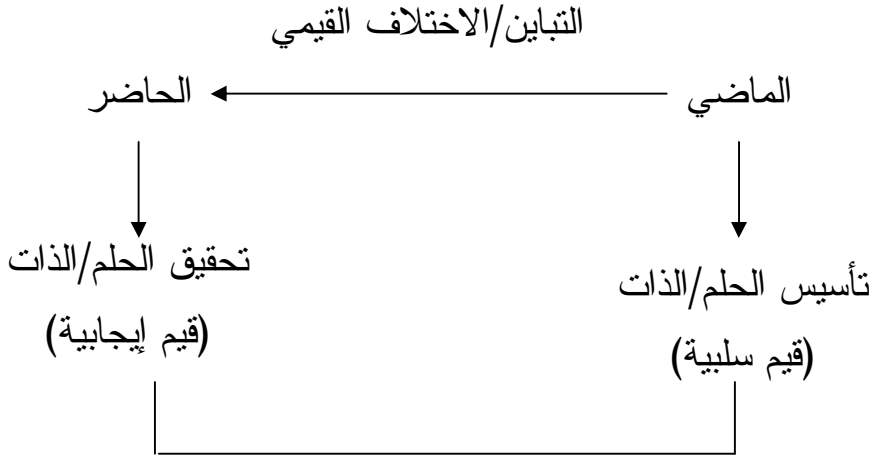
تكشف معطيات الترسيم التحام الذات مع الزمن، التحاما يحقق القيمة الاتصالية على المحور الزمني، بدليل إيجابية السمات التي يثبتها الدال، والتي كانت في مرحلة استهلال القص سمات سلبية بموجب محاولات التملص من الدشرة، لذلك يغدو كل ما هو سلبي إيجابيا استنادا إلى فعل الانتقال والتراجع، الذي على أساسه يمكننا صوغ العلاقة بين الذات والزمن عن طريق المربع السميائي الآتي:

1-بويجرة بشير محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، ج1، ع، س، ص:192.



ترتسم من خلال هذا المربع حقيقة العلاقات الثنائية بين الزمن والشخصية، بحيث تحيل كل علاقة على أكثر من دلالة، فهي بذلك علاقات تفسيرية لحقيقة الصراع الزمني والنفسي الذي لم يكن ليتمظهر نصيا إلا بفعل القيمة التأويلية، لذلك يعدّ الصراع صراعا بين الثابت والمتحول (السكون/الحركة، الواقع/الحلم)، حتى يُجعل علامة من علامات التأزم والخوف المحدد للعالم الداخلي للشخصية، الذي ما هو إلا انعكاس سلبي لانزلاقات الزمن وتصدعاته، مادامت قيمة العلاقات « شرطا أساسيا لحضور المعنى»[1]، التي على أساسها تتشكّل مقومات الاختلاف بين الزمنين، فهي بذلك « تطرح (...) مسألة المعنى الذي لا يتحقق سوى من خلال العلاقات الاختلافية»[2].

على هذا النحو تتبني القيم الزمانية (قبل تحقيق التراجع عن طريق التدوين) على النحو الآتي:



توزيع متواز على مستوى القيم زمنيا

1- عبد المجيد نوسي، نظام القيمة في السيميوطيقا السردية، علامات، ج16، 2001، ص:67.

2- م، ن، ص:66.

وربما تتعمق دلالات الزمن من خلال الجدول الآتي:

الزمن	قيمه	علاقته بالذات	دلالته المؤولة	النتيجة
الماضي	(−) (+)	انفصالية اتصالية	الرتابة، الجمود، الثبات... الأصالة، الانتماء...	التماهي والتوحّد/حقيقة
الحاضر	(+) (−)	اتصالية انفصالية	التحوّل، الحلم، الأمل... الخوف، الهول، الضياع...	التراجع والابتعاد/زيف

يلخص الجدول حركة الانتقال زمنيا، بتعادل معطيات وقيم الثنائية (ماض/حاضر)، كعلامة لترسيخ دلالات الزمن، القائمة أساسا على فعل التناقض الذي بواسطته يتم تحويل القيم من الدلالة السلبية إلى الإيجابية وفق محور (أ–أَ)، (ب– بَ)، حيث (أ – بَ) تمثل السلبية الزمنية، على حين تعكس (أَ، ب) الإيجابية.

واستنادا إلى أن كل نص روائي ينتج تعارضا بين الأزمنة، على اعتباره مشكّلا من قصة وخطاب، فإن ذلك يتضمن مفارقة زمنية صارخة بين الحكاية كقصة محددة زمنيا والقول كتخطيب حكائي تتجلى من خلاله ترهينات المنجز الزمني بناء على تفنّن السارد في بنية جزئيات هذا المنجز روائيا.

بناء على هذه المفارقات يمكن الكشف عن ثنائية المحور الزمني في "غدا يوم جديد" انطلاقا من تحديد علماء السرد ونقاد القص مصطلحات المعلم الزمني في:

أ–زمن القصة: يقصد به الزمن الحكائي الذي يتكشّف لنا كقيمة زمنية محددة تحديدا صرفيا على مستوى العمل الروائي، على اعتباره « مجموع الفترة التي تستغرقها القصة...»[1] كمادة تأسيسية للخطاب، يضطلع السارد بإعادة صوغها وتشكيلها سرديا، قصد ترسيم خصوصيات معينة تمفرد هذا النص عن سواه من النصوص.

انطلاقا من هذا المفهوم يمكن القول: إن زمن الحكاية هو ذلك الزمن « الذي يفترض أن القصة تحدث فيه خلال وجودها الفعلي في الحياة المتخيلة ...» [2]، يتحدد بنقطة وينتهي

1– رونيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، مرا:د/حسام الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط2) ، 1980، ص:229.

2– د/صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، القاهرة:دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 1998، ص:50.

بأخرى، مقدّما الحوادث الحكائية تقديما تسلسليا، تعاقبيا، لا نشعر من خلاله بوجود أي تخطيب قصصي يزيغ عن مفهوم التدفّق والتوالي المنطقي لجملة الوقائع المنتقاة للتعبير عن إيديولوجية ما.

وبهذا، فإن زمن القصة كما حددته مراجع النقد السردي « هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي...»[3]، كون هذه المادة ماتزال خاما، لم تخضع بعد للتشكّيل والتخطيب، لذلك تتجلى جزئيات الصورة الحكائية واضحة بمجرد الانتهاء من قراءة فصول الرواية جميعها.

إذن، فزمن الحكاية « منطقي رياضي يسير فيه الزمن على وفق الترتيب الميقاتي للأحداث (...) كالزمن في الجملة النحوية...»[4]، ذلك أن ترتيب وقائع القصة يحتكم في أساسه إلى منطق الفعل الحكائي[5].

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن زمن القصة في "غدا يوم جديد" محدد بقصة خديجة السابقة زمنيا قصة مسعودة، إذ على الرغم من تأخر مجريات سرد وقائع علاقة خديجة بقدور، فإن السياق النصي يكشف تقّدم هذه المجريات الحكائية الفرعية عن القصة الأصل، التي انطلق حكي مجرياتها من سنة (1988).

فالكاتب لم يحدد تاريخيا بداية قصة خديجة مقارنة بتحديده نقطة النهاية الخاتمة لأحداث قصة مسعودة في انطلاق قطار العاصمة ثانية بعد تأخره عن الموعد في المرحلة الأولى، لذلك تنتهي وقائع المادة المروية في سنة (1992) وهو تاريخ طبع الرواية.

على هذا، فإن تماهي الحكايتين (حكاية خديجة/مسعودة) في رواية "غدا يوم جديد"، كان مستهدفا لاستجلاء مراحل هامة في سجل التاريخ الجزائري، فتنبعث على هذا الأساس أشكال المقاومة الجزائرية ضد المستعمر في الفترات المتقدّمة للثورة الوطنية، كما تتجلى مخططات العمل السياسي للوطنيين انطلاقا من تشكيلهم منظمات سياسية أقدر على بلورة الوعي الجماهيري تعريفا بالقضية الجزائرية، لينتقل الكاتب بعدها إلى رصد تحولات البنية الاجتماعية والجهاز السياسي بتشكيله وحدات البناء الحكائي الخاص بقصة البطلة عقب الاستقلال مباشرة،

3- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المغرب: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (بيروت-لبنان)، (دط)، 2001، ص49.

4- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، دمشق: مطبعة إتحاد كتاب العرب، (دط)، 2003، ص:202.

5- ينظر عبد القادر شريف حسني، الخصائص السردية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2004-2005، مذكرة لنيل درجة الماجستير، ص:174.

وإن كان قد جعل شخصية مسعودة تعايش بعض الوقائع المتزامنة لفترة النضال الوطني محاولة لتصوير صورة الجزائر الراهنة بعد تقديمه صورة الماضي من خلال قصة خديجة، لذلك ترتسم جزئيات الحكي القصصي انطلاقا من أكتوبر (1988) وتنتهي في سنة (1992).

ب-زمن الخطاب: هو الزمن الذي يضطلع السارد بصوغه وتشكيله روائيا باعتباره الذات المتحكمة في إدارة الحكي، ومن ثم فهو الصائغ الفعلي للمادة المروية، كونه يتلقى الحكاية مجردة من التجميل ثم يستصيغها ويشكّلها بناء على قدرته في تخطيب جزئياتها ودرجة وعيه بمضامينها وأبعادها، إنه بذلك زمن الكتابة الروائية [1].

ولئن كان زمن القصة يتجلى من خلال انتظام المادة الحكائية، عن طريق التعامل مع القرائن التاريخية كوحدات زمنية معلومة في النص، تتحدد بواسطتها بداية القصة ونهايتها، فإن زمن الخطاب/السرد يرتبط أساسا بخصوصيات التزمين الحكائي، من حيث اشتغال السارد على صرفية المادة القصصية التي سرعان ما يحوّل زمنيتها القارة إلى زمنية خطابية، تتجذّر من خلالها القيم الفنية الناجمة عن التحريف الزمني، لذلك يعمد الراوي في كثير من الأحيان إلى تفريغ البنية الحكائية من مورفولوجيتها ليضعها في سياق نحوي أقدر على استجلاء صور ومستويات التشكيل الزمني للحكاية.

بناء على ما تقدم، فإن زمن الخطاب في النص، ينطلق من الحاضر ليرتد إلى الماضي ثم إلى الحاضر ليعود إلى الماضي، وهكذا ينبني المكوّن الزمني خطابيا من خلال ثنائية (الماضي/الحاضر) التي على أساسها تنسج خيوط الشبكة الزمانية في المتن. بشكل أكثر تعقيدا وتضبيبا، إذ لا تكاد تشكيلات الراهن تتجلى نصيا إلا لتمحّي- جزئيا - أمام تكثّف الارتدادات والاستذكارات المجسدة لقيم الماضي وتجاربه سواء في رسم الأحداث أو تصوير الشخصيات، فحتى وهو يستجلى لنا خبايا العالم الجديد/المديني على لسان بعض الشخصيات يعود بنا بين الفينة والأخرى إلى الماضي، على اعتباره الزمن المهيمن خطابيا، حتى وإن احتشدت الملفوظات السردية زمنين: زمن الماضي، زمن الحاضر، فإن ذلك لا يعدّ إلا من قبل التقابل الذي على أساسه يتم استبطان دلالات المسرود.

فزمن الخطاب في "غدا يوم جديد" يبدأ من نهاية زمن القصة (1992)، ليعود إلى سنوات النضال الثوري بتقديمه حكاية خديجة انتقالا إلى أحداث (05) أكتوبر، التي كانت الحافز لارتداد البطلة إلى الماضي، ثم يستدعي لنا وقائع الفترة المتقدمة عن مرحلة النضال حتى يرصد للقارئ

1- ينظر:د/يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، بيروت: منشورات دار الأفاق الجديدة، (ط3)، 1985 ص:227.

أهم المراحل الهامة في تاريخ الجزائر باتخاذه صورة الريف أدق صورة للتعبير عن أشكال التمزق والمعاناة.

وإبرزا لعلاقة زمن القصة بزمن الخطاب يمكننا الاعتماد على المحددات الزمنية الآتية:

1- الترتيب الزمني:

تتجلى قيمة هذه الوحدة الزمنية من خلال تتابع الحوادث الحكائية المروية في النص، بحيث تتفاوت زمنية انتظامها مع أحداث الرواية/الخطاب بناء على قدرة الراوي في تشكيل جزئيات المادة القصصية خطابيا، إذ يعمد – في كثير من الأحيان- إلى إحداث نوع من التبادل بين المواقع الزمنية « فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر، وإذا الماضي قد يحل محل المستقبل على سبيل التحقيق أو التقييم السردي (...) إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية»[1].

لعل اهتداء السارد/الكاتب إلى توظيف تقنية الارتداد بكثافة في المتن، هو ما جعل الأحداث الروائية تبدو أكثر تخلخلا واضطرابا بخاصة حينما يدير السارد وجهة الحكي إلى الوراء، لذلك فقد خلق هذا الارتداد تفاوتا في الأزمنة من جهة وتخلخلا في الأحداث من جهة أخرى، من حيث هيمنة السرد اللاحق على النص.

إن قصة البطلة جعلت الراوي يتفنن في تزمين المادة الحكائية التي اشتغل على تخطيبها، بحيث انطلق من تصوير الأحداث الراهنة التي تمثل الحاضر المديني الذي تعيشه مسعودة ليعود بالقارئ إلى الوراء، إلى لحظة إحساس الذات بتشنج الزمن، زمن الدشرة الأليم بقيمه السلبية وتشكيلاته المعقدة، الذي سرعان ما يغدو حنينا جارفا استنادا إلى ما صرحت به شخصيتا: مسعودة ورجل المحطة، من خلال الكشف عن رغبتهما في استدعاء تجارب الماضي وقيمه تدوينا لها في سجلات ستحفظ وقائعها على مرور الزمن.

بهذا يدير الراوي اللعبة الزمنية بين الماضي والحاضر ترسيما للحوادث وتصويرا للشخصيات، إذ يقلص –في غالب الأحيان- مساحة الحاضر المديني حتى يستوسع الفضاء لاستجلاء جزئيات البناء الاجتماعي الريفي تعبيرا عن المعاناة المفتضحة من خلال التداعيات والاعترافات.

على هذا النحو يمكن تحديد المفارقات الزمنية بين زمني: القصة والخطاب بناء على استجلاء الوحدات الزمنية الملخصة في:

1- د/ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ع، س، ص:320.

- السوابق:

تعتبر السابقة علامة من العلامات الزمنية الهامة التي تتكشف عن طريقها الأحداث اللاحقة، هذه الأحداث التي لن يتحقق تكثفها في روايات الاتجاه الواقعي نظرا لاعتمادها طريقة القص الارتدادي.

فالسابقة إذن، هي« عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه»[1]، ذلك أن الكاتب يعمد إلى تثبيت وقائع مسبقة زمنيا على زمن وقوعها، حتى يخلق نوعا من القلق في نفسية قارئه، تجعله ينتظر مواقف بعينها معرفة لحقيقتها وتحديدا لأبعادها.

لعل المتمعن/المتأمل في خطاب "غدا يوم جديد" يكشف أن الروائي لم يعط أبعادا مستقبلية أو استشراقية لمواقف شخصياته، نتيجة استحواذ الاستذكارات المنبعثة من أعماق الماضي القروي، ومع ذلك يمكن اجتزاء بعض الاستباقات من النص كعينات تمثيلية، من ذلك ما جاء على لسان البطلة:

- « أقول كل شيء وأذهب إلى مكة أغسل عظامي!» [2].

فهذا الملفوظ السردي المكرر صيغيا في متن الرواية كلازمة من اللوازم المتكشفة في النص، يستجلي رغبة مسعودة اللاحقة لرغبة الاتصال بالمدينة، إنه يكشف عن رغبة الانفلات من قبضة الراهن المديني بضرورة تعرية وقائع الحياة الماضية، التي على أساسها ارتضى الراوي تدوين وقائع ذلك الزمن الغابر بعد قبوله الاستماع إلى حيثيات ومجريات الحكي الذاتي (على اعتبار أن قصة مسعودة من قبيل السيرة الذاتية).

أما ما جاء على لسان الراوي قوله:

- « إنها لا تريد أن ينشب خصام بالمحطة بينه وبين زوجها، قد يتسبب في تأخير السفر، في زيادة الشوق إلى هذا السفر-الحلم!...»[3].

فيمكن اعتبار هذه الجملة النواة فاتحة من فواتح الإعلان عن تبخر الحلم، بموجب تقديم السارد محفزات الشجار بين (قدور ورجل المحطة)، التي تعد بمثابة علامات اجتماعية سلبية ستثبت دلالات الغضب والحنق، نتيجة تطاول هذا الأخير (رجل المحطة) على قيم وعادات المجتمع الريفي، لذلك ترتسم من خلال هذه المقطوعة فشل محاولات الذات في تحقيق مسعاها

1- د/ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر: دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دت)، ج2، ص:187.

2- الرواية، ص: 13.

3- م، ن، ص:24.

استنادا إلى الفعل (تريد) الذي يخلق صورة ما في ذهن القارئ عن نهاية المشروع بمجرد توصيف الراوي حركات رجل المحطة على الرصيف.

كما يمكن اعتبار مقتل محمد بن سعدون سابقة من السوابق التي أوردها السارد على لسان عزوز بعد اعتداء قدور على هذا الشاب، والتي تثبت في المراحل اللاحقة من السرد:

- « حدثها باقتصاب ناصحا: أن ابنها محل حقد وغيرة من طرف كثير من القرويين. فإذا لم تزوجه اتقاء لشر محدق به، فعله يأتي يوم لا تراه يعود إليها لا هو ولا فرسه الزرقاء! سينتقم منه أحد المنتقمين، ويتركه جثة هامدة للذئاب في إحدى الشعاب!»[1].

فإذا كان هذا التصريح الوارد على لسان شخصية عزوز مجرد اعتقاد بامكانية حصول فعل القتل المسند إلى ذات مجهولة غير محددة، فإن دلالة العلامة الحرفية (لعل) تستضمر قيمة دلالية تتجاوز المدلول التعييني الدال على "الترجي"، من حيث إنها ذات أبعاد قيمية تقلب الترجي إلى حتمية الحصول والتحقيق بتكرار الحرف (لا) الدال على امحّاء وجود الذات والمطية (محمد بن سعدون/الفرس) في وقت قصير من الزمن بالاستناد إلى ما جاء على لسان البطلة:

- « وهكذا تحققت نبوءة عزوز! لم يمهله أجله حتى تزوجه أمه وتحميه من شر الحاقدين! وجد صباحا ملقى على حجر، مضرجا بدمائه. اخترقت جسمه رصاصة...»[2].

– اللواحق:

اللاحقة هي « عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي يبلغها السرد وتسمى كذلك عملية الاستذكار "Rétrospection"» [3].

فكثيرا ما يعمد السارد – كذات خطابية – إلى توقيف سرد الأحداث الآتية حتى يسلّط الضوء على ماضي شخصياته تقديما لخلفياتها أو تبريرا لمواقفها أو تحديدا لرغباتها ومساعيها، لذلك يتراجع إلى الوراء ليستدعي لنا وقائع الماضي عن طريق قوة الفعل الاستذكاري المرتكز أساسا على الذاكرة، ما دام الاعتماد « ...على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة، ويعطيه مذاقا عاطفيا»[4].

1– الرواية، ص:159.

2– م، ن، ص:162.

3– جميل شاكر، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، (دط)، (دت)، ص:80.

4– د/ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ع، س، ص: 43.

على هذا الأساس يمكن القول إن تقنية الاسترجاع أكثر التقنيات هيمنة واستحواذا على الفضاء النصي للرواية، نتيجة اهتمام الراوي باستجلاء دقائق العالم الماضوي في محاولته ربط الشخصية بمحيطها تصويرا لمعاناتها واضطراباتها الدائمة وهي تصارع قيم ذلك العالم الرهيب.

يمكن التمثيل ببعض المسرودات من خلال اللواحق الآتية:

- « حلم؟ كابوس؟ حالة استثنائية؟ لا أدري. كل ذلك ممكن. أين رأيتها؟ في الحلم؟ في الصبا؟ لا لا. الفتاة القروية التي عرفتها صورة أخرى، لا يمكن أن تتحول إلى هذه العظام الواهية!...»[1].

فالراوي يسترد صورة ماضيه بلمه الأجزاء في مراحل متقدمة من حياته، وهو يشابه بين الفتاتين: فتاة الماضي والحاضر، التي ما هي إلا صورة هذه العجوز الواقفة على الزمن وعلى أعناق من أذلوا رجال هذا الوطن، لذلك يمكننا اعتبار هذه اللاحقة قيمية، من حيث إنها ستخلف تماه بين البطلة وكاتبها، فيعايش ماضيها باستحضار أحداث الزمن المنقضي الذي تمثله بالأساس الدشرة، كمحور من المحاور الذي انبنت على أسسه حيثيات ومجريات المحكى الروائي.

- « ابن المعلمة هو الذي أسكنني! لولاه لما سكنت في هذه الدار. أرغم أمه على اعطائي هذه الحجرة. تخاصم ذات يوم مع شخص أقوى منه، وكنت مارا من هناك، حاولت الفصل بينهما لكن الشخص الآخر لم يستجب. حاولت، وإذا به يسدد ضربة إليّ أنا! حينئذ اشتغلت به...»[2].

هذه المقطوعة وإن كانت لا تصعّد الأحداث وتعقدها، من حيث إنها ترسم حيثيات الاعتداء، إلا أنها تعزز عنفية قدور وقلقه، كقيمة من القيم السلبية التي ظلت لصيقة بهذه الشخصية على امتداد السرد، إذ على الرغم من ذلك فهي لا تعدو أن تكون لاحقة مشهدية أثبتها السارد في المتن لمجرد ملء فراغ نصي لا يمكن أن تملأه ملفوظة أخرى ذات قيم أعمق وأدل.

وإذا ما عدنا قليلا إلى المراحل الأولى من انطلاق فعاليات القص، فإنه يتعذر علينا رصد اللواحق المكثفة التي أوردها السارد، من ذلك قوله:

1- الرواية، ص: 38.

2- م، ن، ص: 109

●« إنها إذ تتحدث عن الصلاة تعرف تلك الصلة الخفية التي تنشأ بين الإنسان والكون. وإذ تتحدث عن السكر، تدرك تلك المأساة التي تجعل الرجل وحيدا في كون لا متناه!...»[1].

فما أثبته الراوي من قيم إيجابية لبطلة القص لدليل على إعجابه بها، ومن ثم قبوله في تحقيق رغبتها (تدوين قصة حياتها) استنادا إلى تلاحق الملفوظات المعبرة عن تماهي الشخصيتين، التي بموجبها سيكون الراوي ذاتا مشاركة في ملء الفجوات وصوغ الأحداث إن لم نقل طرفا رئيسيا في إنتاج المسرود الحكائي برمته.

فهذا الاستدعاء يرسم علاقة الراوي بمسعودة منذ انطلاق فعاليات القص، الذي سيركز على استجلاء ماضي الشخصية وحاضرها، فهما لحقيقتها وتحديدا لنوازعها وهواجسها ورغباتها، لذلك نعتبر ما جاء على لسان الراوي من لواحق مكثفة من قبيل التكثيف الدلالي في الكشف عن طبيعة الشخصية البطلة كونها تتجاوز، بكثير، حقيقتها كامرأة، كونها تحمل دلالات الزمن المأساوي وروائح التاريخ التوثيقي في محاولتها بعث تجارب وقيم الماضي اللعين.

2- الديمومة:

اهتم الناقد السردي"جيرار جينيت" (G.Genette) بهذا العنصر الزمني في تنظيراته الروائية ضمن ما سماه (la durée) كمفهوم زمني تتحدد من خلاله العلاقة بين زمن الحكاية وطول النص القصصي، إذ تعني « قياس المدة التي يستغرقها الحدث الحكائي في الوقوع مع مدة القصة التي تروي تلك الحكاية»[2].

لذلك فإن وحدة قياس السرعة تتعين فعليا من خلال علاقة زمن الوقائع وطول النص، بالنظر أساسا إلى المحددات الزمنية التي لخصها علماء السرد ونقاد القص في أربع تقنيات لها علاقة بوتيرة سرعة سير الأحداث الروائية من حيث التعجيل والتبطئة، وهي على التوالي:

1- الرواية، ص:10.

2- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ع، س، ص:213.

- الخلاصـــــة:

هي اختصار لأيام أو شهور أو سنوات من أحداث عاشتها الشخصية دونما شرح أو تفصيل لدقائق وجزئيات تلك الأحداث، وهي بهذا تعني « سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات...»[1] .

فاختزال الراوي دقائق الواقع اكتفاء بالإشارة إلى الوحدات الزمنية المعلومة والمحددة في مقاطع السرد، تعبيرا عن تعاقبية الزمن قفزا إلى رصد الأحداث الآتية سيجعل «...الزمن على مستوى الوقائع زمنا طويلا، أما معادله على مستوى القول فهو جد موجز أو أنه يقارب الصفر...»[2].

ويمكن اعتبار ما جاء على لسان البطلة وهي تسرد لراوي حياتها المدينية اختزالا حدثيا، قلص زمنية الخطاب باستحضار الوحدات المعلومة:

- « بعد مرور الشهور والأعوام إذن كانت علاقتي في نفس المستوى مع عزوز»[3].
- « وتمضي الأيام، وتتسع تجربتي، وأدرك ما لا كنت أدرك»[4].

فمن خلال هذه الوحدات الزمنية المعلومة يختزل السارد ما جرى في فترات طويلة بعد انتقال البطلة من الدشرة إلى المدينة ليسارع في سرد ما هو آت، إذ الأهم في القصة تدوين وقائع الماضي الذي على أساسه ستتكشف خبايا الحاضر، لذلك لم يستضمر الراوي ماضي الشخصية مقارنة باستضماره دقائق حاضرها، التي كانت بمثابة علامات مسكوت عنها تفتح المجال للقراءة والتأويل، في أن يتصور المتلقي وقائعا ما جرت في المدينة لم يفصح عنها، استنادا إلى ربط السياقات الدلالية ببعضها، فحاضر الشخصية على الرغم من اتساعه زمانيا (الخبرة، التجربة، القيم، العلاقات...) إلا أنه ضيق نفسيا إذ ما تتبعنا دلالات الملفوظ السردي العام.

كما يمكن اعتبار ما جاء على لسان السارد في توضيحه علاقة عزوز ببداية بعد مقتل زوجها الأول "المخفي" علامة من علامات الإيجاز والتلخيص الحدثي:

1- د/ حميد لحمداني، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (ط3) ، 200، ص:76.

2- د/ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ع، س، ص:82.

3- الرواية، ص:168.

4- م، ن، ص:177.

● « لم تمض سنة على مقتل زوجها حتى وجدت نفسها ضرة، تقاسم امرأة أخرى. هذا الرجل الجشع! ولم تمض سنة ثانية حتى أصبحت ابنتها مسعودة، رغم سنها زوجة لرجل غريب من المدينة...»[1].

فالسارد لخّص ما حقه أن يقصّ في سنتين في صفحة واحدة، حتى يوسّع الفضاء لاستعراض دقائق الأحداث اللاحقة، التي تعتبر أكثر قيمية من نظيرتها، ذلك أن استبعاد الراوي جزئيات الحياة الماضية لبعض الشخصيات الثانوية، كان بهدف التعجيل في وصف الحالة النفسية المصاحبة لمجريات الراهن، لذلك لم يهتم بالكشف عن ماضي باية بقدرما استهدف استجلاء القيم السلبية المسندة لشخصية عزوز في النص، ولأدل على ذلك امحّاء العلاقة بين عزوز والزوجة الأولى نصيا تماما كما محى علاقة باية بالمخفي.

● الوقفـــــــــة:

يتعلق هذا العنصر الزمني بالوصف، حينما تتوقف عجلة السرد بقطع السارد سير الأحداث إلى الأمام، ليستأنف قصها من جديد بمجرد امحّاء تلك التوقفات نصيا، التي غالبا ما تكون «...مناسبة لوصف أو توضيح أو تعليق على علاقة بالحدث المعني...»[2].

وبهذا، فإن الحركة الزمنية « تتبدى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفا، إذ ذاك يصبح الزمن على مستوى القول أطول وربما بما لا نهاية، من الزمن على مستوى الوقائع (...) والطول الذي يستغرقه القص يفوق بما لا يقاس مدة زمن الوقائع، حتى إن هذه المدة تكاد أن تعادل الصفر»[3].

لعل الإكثار من مقاطع التوقف في النص، هو ما سبّب اضطرابا زمنيا على المستويين: الحكائي/السردي، إذ تعطّل وتعلق الأحداث في سردها لزمن متأخر في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره العمودي، لذلك يفوق زمن السرد في هذه الحركة زمن الحكاية[4].

وبما أن رواية "غدا يوم جديد" تستهل خطابها بالسرد اللاحق الذي ورد على لسان الراوي في شكل مقطوعة شعرية موحية بانبعاث الحلم والمغامرة، فإن توصيف دقائق هذه المغامرة سوف لن يتعمق بعيدا عن الوقف، من ذلك ما ورد على لسان الراوي في وصفه محطة القطار:

1- الرواية، ص:97.

2- د/ سامي سويدان، في دلائلية القصص وشعرية السرد، ع، س، ص:271.

3- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ع، س، ص: 82.

4- ينظر: وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، بيروت: دار الكتاب اللبناني، (ط1)، 1937، ص:37.

●« الحر يلفح الوادي الذي تقع فيه المحطة. الشمس لم تعد أشعة وأضواء، صارت لهيبا في هذا الوادي الناشف الذي التحف حفافاه بالأملاح (...) لحسن الحظ أشجار الصنوبر والكاليتوس تغطي المحطة من أقصاها إلى أقصاها، وإلا لانعقدت الألسنة، وجفت الحلوق»[1].

فوصف السارد هذا المنظر المعبر عن قساوة الطبيعة الريفية (الحر، اللهيب، العطش...) عطّل سير الأحداث إلى الأمام، إذ قطع مجريات اعتداء قدور على رجل المحطة، بمجرد أن نقل القارئ إلى هذا الفضاء الطبيعي رغبة منه في خلق تفاعل بين المتلقي والمكان إحساسا بتمزق نفسية الشخصية، وهي تنتظر قدوم قطار المحطة، بمشاعر اضطرابية أكثر تخوفا وقلقا من لحظة الزمن الآتي.

ولربما كان هذا التوقف علامة من علامات الإسهاب في وصف مملكة الريف الجزائري، حتى يلملم –الكاتب – لقارئه شتات الصورة المأساوية للمكان، ومن ثم للشخصية وهي تحاول الانفلات من هذا المكان المغلق.

كما يوقف السارد سير الأحداث بوقفة وصفية آثر من خلالها إدخال المتلقي إلى عالم التأثيث الريفي من خلال وصفه حجرة من حجر بيت الحاج أحمد:

●« أول ما جلب انتباهها خزانة كبيرة من جزئين علوي وسفلي. العلوي واجهته زجاجية، رفوفه ممتلئة بطواقم الفناجين والكؤوس وأواني أخرى رفيعة من الخزف، لمعانها وزخارفها المزدهرة المتعانقة تكاد تنطق بالجمال!.

الجزء السفلي من الخزانة له بابان من الخشب المنقوش. بكل باب حلقة نحاسية صفراء لامعة»[2].

إن هذه الوقفة الوصفية عاينت بدقة عدّة البيت القروي البسيط، من حيث إنه قيمة من القيم التي تعمل المرأة الريفية على الاعتزاز بها، فطريقة الترتيب والتأثيث تنم بذاتها عن طبيعة الحس الجمالي المتبدي في كيفيات تزيين البيوت القروية آنذاك.

لعل إطراء النعوت في مثل هذا الملفوظ السردي لرغبة من الراوي في تقريب ذهن المتلقي من واقع الصورة التي حاول ترسميها له، لذلك عزز توصيفه لجزئيات هذه الصورة عن طريق النعت المعبرة ألفاظه عن جماليات التأثيث المنزلي.

- الإضمـــــار:

1- الرواية، ص:24.

2- م، ن، ص: 185.

يعدّ الإضمار بأنه الملفوظ « المسقط من الرواية، أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية، سواء نص السارد على ديمومة هذا الاسقاط (...) أم لا»[1] ، إذ يتجاوز السارد بكثير بعض المراحل من القصة كأحداث حكائية مسكوت عنها حتى يقتصد السرد، فيسرّع من وتيرته بإهدار بعض الوقائع العرضية التي لا تعد مصعدة للتأزم مقارنة بتلك الحوادث المحورية في الحكاية.

معنى هذا أن الإضمار، هو ضرب من الاختزال والاختصار الحدثي دونما ذكر للتفاصيل والجزئيات، بحيث يكتفي الراوي «...باخبارنا أن سنوات مرت أو شهورا من عمر شخصياته من غير أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين ، فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو شهور ...) أما الزمن على مستوى القول فهو صفر»[2] .

ما يمكن استجلاؤه من مقاطع سردية مرافقة لدلالات هذه الحركة الزمنية ما ورد على لسان بطلة القص:

- « لكن المأساة ليست فيما حكيته لك حتى الآن! المأساة الحقيقية وقعت بعد ذلك بشهور»[3].

فمسعودة تقلّص الأحداث الحكائية المفترض وقوعها في زمنها الخاص حتى تسارع في إخبار السارد بمقتل محمد بن سعدون، فتختزل وقائع الفترة السابقة لحدث القتل استنادا إلى معنى قولها: شهور مرت، فهي لن تسرد لكاتبها تفاصيل ما بعد الاعتداء عملا على أنها تفاصيل قد تثقل السرد بنوافل حكائية زائدة لا تعقّد حدثا كما لا تكشف دلالة مقارنة بواقعة القتل التي أخذت أبعادا سيمية تتخلص في نفطتين هامتين:

1- امحّاء المفاهيم القيمية: الغرام، الحب، الحلم.

2- تبئير فكرة الجمال بتجذرها في الذاكرة الجماعية.

كما يمكن اعتبار ما جاء على لسان العمة حليمة في محاورتها خديجة تخطيطا لمشروع تزويجها بقدور من قبيل الاضمار:

- « السنون تمضي! كم عمرك الآن يا خديجة؟»[1] .

1- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ع، س، ص:90.

2- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ع، س، ص:216.

3- الرواية، ص:161.

1- الرواية، ص:113.

فالسارد بهذا، يختزل طفولة خديجة التي لا تعد ذات قيمة مقارنة بمرحلة الشباب، هذه المرحلة التي أسس لها الراوي بمجموعة علاقات، بدءا بعلاقتها مع محمد بن سعدون ثم مع قدور، لذلك لم يهتم باستدعاء ماضي هذه الشخصية التي كان حضورها في النص حضورا ظرفيا سرعان ما يمحى بمجرد الانتهاء من ترسيم علاقة خديجة بقدور، ليترك المجال لشخصيات أخرى ستعمل على تطوير الأحداث وتعقيدها بتوسيع الفضاء النصي لهذا الكم الهائل من العناصر كـــ: الحبيب، ابن القائد، القائد، المعلم الفرنسي، رجل المحطة...

إن هذا الإضمار لماضي شخصية خديجة، خلّص السرد من التضخم النصي الذي قد يحشد جملة من الأحداث العرضية، التي لا تساهم في تأزيم عقدة الحدث الكلي للحكاية، لذلك تجاوز السارد مرحلة الطفولة الممتدة عدة سنوات ليكشف لنا حاضر الشخصية بكل معطياته وتشكيلاته، لكأنه بذلك آثر القفز إلى الحاضر، غاضا النظر عن الماضي، الذي قد يتاخم سابقه لكنه يتخطاه بامحاء أحداثه ووقائعه تعجيلا للحركة السردية التي تقتصد وقائع عرضية لا أهمية لذكرها على مستوى القصة تسريعا للوتيرة السردية بإسقاط كل ما هو عرضي.

- المشهـــــــد:

تبدو هذه الحركة الزمنية لصيقة بعنصر الحوار، يتوازى من خلالها زمن الوقائع وزمن السرد «...حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين، وفي هذه الحال تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي يستغرقه على مستوى القول»[2].

معنى ذلك أن خصوصية المشهد تتمثل خاصة في الحوار على اعتباره تقنية سردية تتعلق بخطاب الأقوال، من حيث إنها مشاهد تقدم«...أمام أعيننا تدفق الواقع على نحو مايحدث...»[3]، إذ على هذا الأساس يكون المشهد وظيفيا، من حيـــث إنه « يجـــعل ســـرد الأحداث مرئيا، ويعطي للقارئ انطباعا بأنه يراها مباشرة مما يقوي من وهم الواقعية»[1].

فصوغ السارد تلك المشاهد الدرامية في النص لاشك أنها ستتوزع بين تضاعيف البنية السردية بتفاصيل أدق لحيثيات التجلي الحدثي والاستغراق الزمني، ذلك أن « ...المشهد المفصل يمعن في تقصي حرفية الحوار المتبادل بين الشخصيات...»[2]، بموجب تغييب ذاتية

2- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ع، س، ص: 83.

3- خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: د/حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، القاهرة: دار غريب للطباعة، (دط)، 1991، ص:288.

1- إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، ع66، 2005، ص:167.

2- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ع، س، ص:225.

الراوي في الحوار، الذي سيراعي مجريات المشهد الحواري بعد انتهائه، ليعقب ويشرح ويعلق على الأحداث مادامه الذات القائمة على إدارة الحكي وتوجهيه، لذلك تظل « وظائفه المرتبطة بالتعليق وتقييم الأحداث محدودة» [3]، نذكر من ذلك المشاهد الآتية:

- « نظر العريف إلى الحاج أحمد بعد أن استمع إلى ترجمة الجواب، متفحصا وجهه بتعجب وحيرة: هل هو ساذج؟ داهية؟ ماذا هو؟:

"هل تعرفهما كما تفهم أنت وكما يفهم هما؟"

تبسم الحاج أحمد:

"هذا سؤال محرج! الله وحده هو الذي يعلم ما في النفوس، من أين لي أن أعرف درجة معرفتهما لي؟ ماذا قالا عني؟"

العريف أدرك مراوغة الحاج أحمد. تساءل في نفسه: لماذا هذه الأجوبة الملتوية؟ ماذا يخفي؟ ثم قال لمساعده: إنه يراوغ. لابد أن يكون هناك ما يخفيه. أجابه الأهلي: أنت جاد؟ عمامته هذه الضخمة في هذا الحر لا تدل على دهاء ومراوغة بل الأولى أن تقول: إنه غبي! كيف يمكن أن يفكر من يحمل فوق رأسه كل هذا الثقل؟ »[4].

حرصنا على تثبيت جزء من المقطع الحواري العام، بما أنه يتعذر بتر المشهد بكل جزئياته من النص كوحدة حوارية قائمة بذاتها، لذلك اكتفينا باستقطاب هذه العينة الوجيزة حتى نستجلي –من خلالها – الطابع الإيقاعي للحكاية وعلاقة ذلك بمستوى الزمن الخطابي، من حيث التناسب الحاصل في السرعة الزمنية بين المدة التي تستغرقها الأحداث وقوعا مع المدة المستغرقة على مستوى القول.

فالحوار المثبت أعلاه، والواقع بين شخصيتي: الحاج أحمد ورجل الدرك يرمي إلى تقصّي طابع الأسئلة التي يوجهها الدركيان إلى هذا الشيخ، لذلك فهي تكشف عن قيم رئيسية يمكن اعتبارها علامات تحدد حقيقية الشخصيتين: العنف، الحنق، المباغتة.../الدهاء، الحكمة، الفطنة، الصبر...

فمثل هذه القيم المتباينة لم تكن لتتجلى في مواقف درامية أخرى بمعزل عن المشهد الحواري الذي اشرئب السارد إلى تقديمه للقارئ، إيهاما بواقعيته زمن حصول الحدث (اللحظة الآنية) الذي وصفت ملابسات وقوعه وصفا حقيقيا يقرّب المشهد إلى ذهنية المتلقي دونما تكلف في اصطناع الأجواء المفرزة لمثل هذه المشاهد.

3- م، س، ص، ن.

4- الرواية، ص:82.

أما المشهد الحواري الذي عمد السارد إلى تثبيته في النص رسما لعلاقة جديدة ستجمع قدور وخديجة، فإننا نعتبره من قبيل التعميق الدلالي على الرغم من امحّاء دلالات الإعجاب والغرام بين الطرفين:

- « أما العمة فكانت أفكارها تتجمع في شبه مشروع لحياة قدور:

– البيت الذي تسكنه بالجزائر كيف هو ضيق؟ واسع؟

– قدر الحال. لكنه أحسن من الغرفة التي أسكنها سابقا (...).

– وأنت أين تسكن إذن؟ أليس البيت كله لك وحدك؟

يبتسم قدور من ظن عمته الطيبة! (...).

– كيف أسكن في بيت كهذا وحدي يا عمتي؟ أنت لا تعرفين الجزائر! إنني سعيد أن وجدت حجرة واسعة في هذا البيت القصباوي. حجرتي قريبة من الباب الخارجي»[1].

إن هذا الحوار يحدد لقاء من اللقاءات التي جمعت قدورا بالعمة حليمة، والتي أضمرها السارد في النص مكتفيا بهذا اللقاء الذي من خلاله صعّد الأحداث وقدّم القيم الخاصة بالمكان (الدشرة)، إذ سيجعل التخطيط لمشروع الزواج حافزا تمهيديا لترسيم خارطة مشاريع أخرى ترتبط فيما بينها من حيث التحقيق، كمشروع زواج مسعودة بقدور، مشروع استغلال عزوز مال المخفي وبستان قدور...، لذلك يمكن اعتبار هذا المشهد الحواري مشهدا قيميا من حيث العدول[*] الذي أحدثه على مستوى الحكاية، فهو لم يقحم لملء فراغ نصي ما دامه ذا وظائف هامة ملخصة في تغيير المسار السردي للحكاية بتصعيد الوقائع وتأزيمها، رغبة من الراوي في استدعاء قارئه لمعايشة دقائق المشهد بتفصيل، ومن ثم تحسيسه بالمشاركة الحدثية والمحاورة النصية.

3- التواتر:

هو علاقة التكرار التي تنتج بين النص والحكاية، يتحدد « بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة أخرى»[1].

1- الرواية، ص:107 – 108.

*- نقصد بالعدول هنا ذلك الانحراف الذي وقع في الحكاية، إذ المفروض نصيا أن الحكاية الأصل هي حكاية خديجة من حيث انطلاق سهم الرغبة صوب المدينة، لكن الملاحظ أن السارد غيّر الاهتمام ناقلا الصورة القيمية من خديجة إلى مسعودة التي كانت قصتها بمثابة البوأرة الحكائية التي تأسست عليها البنية النصية للرواية.

1- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ع، س، ص: 85.

على هذا الأساس ترتبط مسألة التواتر « بالزمن من جهة العلاقة بين نسب تكرار الحدث في الحكاية ونسب تكراره في الخطاب»[2].

وإن كانت الحوادث المتواترة في نص "غدا يوم جديد" مكثفة، فإننا سنكتفي باجتزاء بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر، من ذلك تكرار حدث مقتل محمد بن سعدون على اعتباره من الوقائع الأكثر تواترا في النص:

- « إن وجهها لم تفارقه البسمة إلا أن قتل محمد! عندئذ تحولت إلى امرأة أخرى تماما (...) كم روع الدشرة مقتل محمد! كل النساء حزن! وجد ملقي على الحجر، مضرجا بدمائه، اخترقت رصاصة الجزء الأيسر من صدره والثانية بطنه»[3].

تستجلي هذه الوحدة السردية علاقة خديجة بمحمد بن سعدون، باعتبارها علاقة قيمية تحدد مفهوم الجمال القروي بتصوير الكاتب وصال العشيقين، على الرغم من ضيق المكان، الذي كان من المفترض أن يغيّب دلالات العشق والغرام بين فتيات القرية وشبانها، إلا أن ترسيم السارد هذه العلاقة كان بقصد تفجير الرغبات التي لم تتمكن الذات الريفية من صدها وكبتها زمنا طويلا وهي تعايش أرقى صور الجمال البشري.

فقد صاغ الراوي مقتل هذا الشاب – كحدث وقع مرة واحدة – بأكثر من صيغة تكرارية اطردت في متن الرواية، وإن كانت المقطوعة المثبتة سابقا لا تحيل إلى حدث القتل كحدث أصلي نظرا لأن تجلي هذا الحدث ورد متأخرا في الحكاية قبل أن يحدث الراوي تعديلاته على المادة المروية، بدليل أنه – الحدث الأصلي – ورد بصيغة أكثر تحديدا للمكان في شكل أغنية حزينة دامية ترميزا لمستجدات الأحداث الدشراوية:

- « ضربوه في صفية عيسى

آه، يا الاميمة والقلب لابي ينسى»[1].

يتعزز تكرار هذا الملفوظ السردي بتعقيب لا يكاد يتجاوز حدث القتل باسناده إلى الجماعة:

- « وانتشر الخبر فعم جميع البيوت: لقد قتل محمد بن سعدون، لقد قتل محمد بن سعدون ولا يعرف أحد من قتله ولا لماذا قتله!»[2].

2- د/محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ع، س، ص: 210.

3- الرواية، ص:119.

1- الرواية، ص:161.

2- م، ن، ص:161 - 162.

فلئن كانت المقطوعة الأولى " ...إن وجهها لم تفارقه..." تفيد التعميم والشمولية استنادا إلى الكلمات المثبتة في متن الملفوظ (امرأة (خديجة)/خاصة//نساء/عام)، في حين تحدد المقطوعة الثانية الواردة على شكل أغنية مكان حصول الفعل في ربط السبب بالنتيجة، فإن المقطوعة الأخيرة تحيل إلى تواتر نقل الحدث وشيوعه، وبالتالي فإنها لا تنزاح عن دلالات التأكيد للمقطوعة الأصل، أي أنها مسرود تابع للمسرود الرئيس المثبت لحادثة القتل.

ولربما كانت هذه المقاطع جميعها – على الرغم من تصعيدها الفرعي لدلالات الحدث – لا تخرج عن دلالة التأكيد للواقعة كونها تتوحد في مقصدية محورية تحيل إلى تأكيد وقوع الحدث بصيغ عدة، على خلاف ما أثبته السارد في مراحل متقدمة من السرد قائلا:

- « قدور لم يقتله. في تلك الليلة كان بالقرية المركزية مع عزوز. الذين اتهموه لم تكن حجتهم كافية. قالوا هو الذي ضرب محمدا سابقا من أجل خديجة»[3].

إن تثبيت هذا المسرود في متن الرواية، كان بغرض ملء فراغ نصي، لذلك وقع هذا الإقحام بعد سرد جزء هام من حكاية خديجة في علاقتها بقدور، لذلك سيتمم السارد أجزائها الباقية باستهلاله القص بحادثة الوشم كعلامة تمهيدية لإفشال مشروع الزواج بين خديجة وقدور.

يتكرر حدث القتل على لسان بطلة القصة، التي رسم السارد علاقتها بمحمد بن سعدون في معرض ترسيمه علاقتها بقدور قائلة:

- « إن مقتل محمد كان اغتيالا للغرام في قلوب الفتيان والفتيات، كل من كان يخفي في قلبه سرا غراميا دفنه، أصبح كل شاب ينتظر متى يحين دوره! لقد انتزع الحب انتزاعا من الدشرة ومن أغانيها...»[1].
- « وأقول لك: إن محمدا قتل ولم يمت! حقيقة حية في قلوب وذاكرات كل القرويات»[2].

وإن تبدت هذه الانطباعات شكلا من أشكال التضخم النصي إلا أنها ذات بعد دلالي إثرائي، إذ ما تعاملنا مع علامات هذه الأسردة، من حيث إن الراوي أثبت هذه الانطباعات لتغييب صورة الشخصية المبأرة "محمد بن سعدون"، كشخصية تنفلت من التعرية، لهذا كان هذا التكرار – لحدث القتل – ما هو إلا علامة من علامات امحاء الملامح – كلية – الخاصة بهذه الشخصية، لذلك نعتبر الانطباع الوارد على لسان مسعودة غير تأكيدي لواقعة القتل، بقدرما كان

3- م، ن، ص:119-120.

1- الرواية، ص:162.

2- م، ن، ص:163.

محاولة لتعميم الصورة وتضبيبها في ذهن المتلقي، لذلك تتعلق جزئيات تشكيل صورة محمد بن سعدون بمستوى التلقي لدى القارئ، الذي قد يركّب أجزاء الصورة بطرق عدة على أوجه مختلفة، وهو ما ثبت على لسان البطلة:

●« لا أصفه لك، كل الأوصاف تنقص من جماله، إنه أكبر من أن يوصف بالكلمات!»[3].

تجليـــات المكـــان ودلالتـــه في النـــص الـــروائـــــي

تـــوطئـــة:

إن علاقة الزمان بالمكان علاقة استدعائية/تلازمية، تشكّل وحدة سردية في الخطاب الروائي، كونهما يصعدان نمو الأحداث الروائية، ويحددان طبائع الشخصيات ورغباتها، تتشكل خصوصياتها انطلاقا من خصوصيات هذه الوحدة، لذلك فإن « الوقوف عند المكان يتطلب استحضار الزمن كشاهد على هذا الوقوف...»[1].

ولئن كان الزمن يرسم الخط الذي تسير عليه وقائع المادة الحكائية، فإن « المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية»[2]، والذي على أساسه، قد تبدو هذه الأهداف محتملة الوقوع إيهاما بواقعيتها في محاولة الكاتب تقريب صورتها للقارئ، لذلك فالفضاء «يشكل العامل الرئيس الذي يحرك الحدث» [3].

وربما حق لنا أن نتساءل عن أهمية العناصر السردية بمعزل عن المكان، أليس المسار الحدثي مشروطا في امتداده بالتأطير المكاني؟، كما أن خصوصيات الشخصية محتواه أصلا في المكان؟..، فترسيم خطاطة الحدث الروائي وإدراك تشكيلاته وتقصّي حركاته سوف لن تتجلى بعيدا عن المكان، ذلك أن « ...الأمكنة أحيانا ترشح أفاق انتظار الأحداث مخصصة. ومن هنا فالمكان يمنح الحدث مبرر حدوثه بالشكل الذي حدث فيه...»[4]، كما أن « المكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها»[5].

3- م، ن، ص، ن.

1- عبد القادر شريف حسني، الخصائص السردية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه زكي"، (مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير)، ص:178.

2- د/سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ع، س، ص:76.

3- إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، ع66، 2005، ص:168.

4- د/ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2000، ص:84.

5- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، (ط1)، 1999، ص:99.

بناء على ما تقدم تتشكل جزئيات المكان في "غدا يوم جديد" انطلاقا من وعي الكاتب بخصوصيات التناقض الإيديولوجي القائم بين عالمي الريف والمدينة، لذلك لا يمكننا أن نتحدث في مثل هذا النص عن مكان واحد لجريان الأحداث ونموها ما دام التشكيل السردي يشتغل في عمومه على المبنى الثنائي، الذي شكّل عالم الرواية الأوسع، وهو ما تكشّف – بعمق – من خلال توصيف السارد/المؤلف رحلة البطلة توصيفا جعلنا نستشعر صعوبة الانتقال من عالم إلى عالم في حركة دائرية لم تكد لترتسم بمعزل عن تمفصلات الزمن وتعقداته.

بهذا يمكننا القول: إن المكان في "غدا يوم جديد" يتعدد بتعدد الإيديولوجيات ذاتها، إنها بذلك « تدور في فضاء حكائي يتسع اتساعا هائلا...»[1] لابراز القيم المترسية في مكامن البنية المكانية رسما للتباين والتباعد القيمي القائم بين عالمي الريف والمدينة.

الـــدشـــرة في الذاكـــرة القرويـــة:

لما كان الاتجاه الواقعي بمثابة الخلفية التي تحدد موقف الروائي في رؤيته للواقع، فإن مادة السرد ستستقصى – حتما – من الحياة الاجتماعية[2] تعبيرا عن تشظي واقع ما يبدو أكثر تشنجا من الواقع الخارجي، ذلك أن الرواية « يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء...»[3].

إن هذا التجاوز هو ما حدا بابن هدوقة إلى خلق فضاء جغرافي رحب، كانت له سلطة الاستحواذ على باقي الفضاءات الأخرى في النص، من حيث إنه غدا الفضاء الرئيس الذي تتبني على أساسه جزئيات الحكي، في وقت تراجعت فيه الشخصية المحورية عن معايشة تحولات الراهن وتقلباته، لذلك جعل الكاتب الفضاء الدشروي أشسع الفضاءات هيمنة في النص، إذ من خلاله تتحدد الأبعاد وتتجلى القيم التي ستكون المنطلق لاستظهار تشكيلات العالم النقيض (المدينة).

لقد خلق هذا التراجع رغبة في استدعاء ماضي الدشرة من جديد، اعتمادا على الذاكرة التي ستستجلي وقائع الزمن الغابر، هروبا من حمولة الزمن الآني، الذي ستتحدد مأساويته انطلاقا من التراكم التأزمي المتاخم لجملة التحولات العصبية التي يشهدها الواقع الجزائري، هذا

1- عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، ع، س، ص:34.

2- ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، (ط2)، 1984، ص:271.

3- رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب)، (دط)، 1998، ص:55.

التراكم الذي خلق في الذات شهية الارتماء في أحضان عالمها البدئي تعبيرا عن الانتماء والأصالة الريفية.

استنادا إلى قوة الاستذكار التي فاضت بها ذاكرة بعض الذوات[*] في النص على اعتبار أن الذاكرة تمثل « ما يمكن أن نسميه بالحيز النفسي (...) وهو حيز متخيل لا يحمل صفات المكان المادي، لكنه يمثل بديلا له...»[1]، يمكننا استجلاء أبعاد المكان ودلالته على هامش طرائق توظيفه وكيفيات انبنائه، إما بواسطة السرد المباشر الذي يبدو – في كثير من المواقف – لصيقا بحمى الوصف، أو عن طريق الحلم والاستذكار الذي صاحب الشخصية على امتداد السرد، مادام توظيف الكاتب للبيئة الريفية سيتجاوز التصوير الفوتوغرافي للمكان، إلى محاولة تشكيله تشكيلا فنيا يتحرر من التحديدات المادية لهذا العنصر، لمّا كان بن هدوقة يتفنن في ترسيم لوحات الريف بتشكيلات فنية ممفردة و« ... بكيفية ملفتة للنظر، فله قدرة عجيبة على ذلك، وهو ما يجعل النص يفيض بمعان لا تحصى ودلالات لا تحصر...» [2].

1- الدشـــرة ورؤيـــة الواقـــع:

إذا كانت محاولات توصيف المكان في "غدا يوم جديد" تتكئ على الذاكرة في تشكيل الكاتب لوحة الريف الجزائري، فإن ذلك يخضع إلى منطق استدعاء دقائق الجزئيات المكونة لقيم ذلك العالم الرهيب، حتى لا يكون المكان مجرد مسرح لجريان الأحداث، لا تتعدى مهمته التسييج والتأطير، إنه بذلك أكبر من أن يعدّ فضاء جغرافيا حينما يضيف الكاتب على سطحه عناصر أخرى تهزه وتحركه، فيغدو علامة لانبعاث القيم والتجارب من أعماق الزمن الأليم، هذا الانبعاث الذي لن تتجلى معالمه إلا عن طريق الاستنطاق والتأويل.

إن ذاكرة البطلة في القص تمزق أغشية المكان، حتى تجعل صور الحنين أكثر وضوحا لقارئ يستجيب للسفر في الزمن خلقا لعالم يرضي الذاكرة، بعد أن كان امحاؤه رغبة تحاول الذات تحقيقها، سعيا إلى الاتصال بالمدينة، لذلك تسرطنت نزعة الارتماء في أحضان الماضي المصاحبة لدفقات الحنين إلى المكان في نفسية شخصيات بن هدوقة بشكل مكّنه من استحضار

---

*- وإن كنا سنركز على شخصية البطلة (مسعودة) على أنها أكثر الشخصيات استذكارا للوقائع الماضوية التي تستميت في استدعائها وبعثها من جديد، إلا أن هذا لا يمنع من وجود شخصيات أخرى قامت بتنشيط الذاكرة استقطافا لبعض الترسبات الماضوية التي على أساسها يتم استكمال حوادث القصة الأصل كشخصية رجل المحطة، الذي تكفل بسرد جزء هام من حياة الماضي على مسامع الراوي.

1- عبد الحميد بورايو، منطلق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ع، س، ص:90.

2- د/بشير ابرير، خصائص الخطاب الروائي عند عبد الحميد بن هدوقة "الجارية والدراويش"، تجليات الحداثة، ع3، 1994، ص:170.

جزئيات الصورة المأساوية بدقة، تصويرا للتناقض الكامن في عوالم الأفراد، والذي ما هو إلا انعكاس لمأساوية المحيط ذاته، ذلك أن منظور المكان « يخضع للتركيبات النفسية والأخلاقية والدينية والظرفية التي بنيت عليها الشخصية»[1].

فكل من الفقر، الحرمان، الرتابة والخصاصة، قيم سلبية تحيل إلى دلالات الضيق والاختناق، التي لم تكن لتطرد على هذا النحو بمعزل عن المكان الذي ارتبطت دلالاته بالزمن الأليم، زمن الهيمنة الاستعمارية وتراجع القوى التقدمية، لذلك يمثل واقع الدشرة في وعي البطلة التوجع والتأزم، الحسرة والخيبة، وهي تتطلع إلى تحقيق ذلك الحلم الأبدي الذي عاشت به ولأجله منذ أن شعرت بالتيه والضياع، وسط عالم لا يكاد سكانه يحييون خارج الأشباح والخرافات، فأنّى لها أن تندفع إلى الأمام وقيم القرية تصدها باستمرار؟... أفلا تكون محاولات التملص من المكان علامة من علامات الرفض تعكس معاناة الشخصية داخل هذا الفضاء المغلق؟...

لعل هذا الانطباع النفسي الذي يحدثه المكان في علاقته بالشخصية، هو ما جعل الاعتراف مكثفا في متن الرواية من خلال الانطباعات التي ظلت مصاحبة لشخصية مسعودة وهي تستجلي صور ذلك الزمن البعيد حتى لتقول لكاتبها:

- « إن الحياة في أيامنا تلك الماضية كانت جحيما. كنا نتحمل الحياة بحكم العادة والتشبث بالبقاء!»[2].

تستجلي هذه المقطوعة كوحدة قيمية دلالات المكان، بحيث « يصبح عبئا ثقيلا على نفس هذه الشخصية»[3]، من خلال معاينة الحياة القروية ذاتها تعبيرا عن الرفض والمعاناة، مادامت السلبية الاجتماعية ناتجة عن تأزمية المكان، فكل من البؤس، الحرمان، الشقاء، القساوة تحيلنا إلى إحساس الشخصية بعقم الحياة التي تبدو شاحبة وقاسية أكثر بتوصيف السارد قساوة المشهد الطبيعي:

- « ألا تعرفون الدشرة؟ إنها ليست الربيع الخادع، ولا الخريف الشابع. إنها الشتاء والصيف!»[1].

1- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ع، س، ص:251.

2- الرواية، ص:174.

3- م س، ص:253

1- الرواية، ص:36.

2- م، ن، ص:37 - 38 .

نعتبر هذه الصيغة المتقدمة سرديا في المتن فاتحة من الفواتح التي آثر السارد تقديمها كتمهيد يهيء به ذهن القارئ لتلقي الوقائع على غير صوغها التراتبي، فتكون علامة تسم المكان بميسم خاص يثري الكاتب عن طريقه المفارقات الإيديولوجية بين العالمين، إنها خصوصية من خصوصيات الطبيعة القروية التي تحيل إلى امتداد القساوة وشدتها على خلاف الزمن الذي لم يكن مساره متكشفا استنادا إلى تصريح البطلة:

- « في الدشرة لم نكن نعرف الزمن. عرفته هنا في المدينة. كنا نعرف أوقات الصلاة. العيدين. رأس العام الهجري، ويوم الجمعة، ويوم السوق! لم يكن الزمان امتدادا كان يدور: الربيع، الصيف، الخريف، ثم الشتاء، الربيع كان يمر كالحلم. الصيف كان حادا، أشعته محرقة. الخريف كان كالشبح، أما الشتاء فكان أسود لا بياض فيه لشيء ماعدا الثلج. كنا نعرف الوقت. لا الزمن»[2].

تتعزز دلالات هذا الملفوظ بانطباع العمة حليمة عن المكان في تحديدها رغبة الأفراد:

- « إن الناس يودون، لو وجدوا طريقا لمغادرة هذه الدشرة الليلة؟ الجزائر وكل المدن حلم القرويين!"[3].

إن امحّاء إدراك المفاهيم القيمية – كالزمن – راجع إلى سلطوية العناصر المقحمة على المكان (العنف، الاستغلال، الإستيلاب، الظلم، التعذيب...)، من حيث إنها عناصر تجسد التأزم الجماعي زمن التدهورات الاجتماعية والتصدعات السياسية والتراجعات الثقافية، لذلك « يتحول المكان إلى طاقة منتجة واضحة على المستوى الدلالي، بانتقاله من مجرد شكل هندسي جغرافي رتيب إلى عنصر بنائي...»[4]، يكشف وطأة العواقب التي تحد من شدة الاندفاعات والتطلعات إلى مستقبل أفضل، وهو ما تجلى بوضوح في برنامج مسعودة، الذي جعل الكاتب محاولات تنفيذه مستحيلة في بدايتها أمام تراكم جملة من العراقيل المعطلة لتحقيق المسعى، لكنه سرعان ما بادر إلى محوها في المراحل المتأخرة من السرد تبشيرا بالتجاوز والتخطي.

ولربما كانت تلك الاندفاعات المستمرة نتاج الإحساس بالقلق المضني والتوجع العميق الذي صاحب الذات الريفية طيلة الزمن، هذا الإحساس لا يحيد – في عمومه – عن انحصارية المكان، الذي كانت تتقلب بين جنباته شخصيات أقدر على استظهار المعاناة والرفض، فالدشرة

3- م، ن، ص: 117.

4- عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، ع، س، ص:123.

كفضاء تتحدد « بضيق مجالها وتحديد حرية السلوك الفردي الذي تتحكم فيه التقاليد والأعراف وكذلك عن طريق ارتباطها بالماضي ورفضها لفكرة التغيير...»[1]، لذلك تحلينا دروب الدشرة الضيقة إلى احتدام الصراع من جهة، وتعّمق الركود من جهة أخرى، في محاولة الشخصية إدانة هذا الواقع الجهنمي، بكسر الحدود الفاصلة بين الريف والمدينة.

فابن هدوقة على الرغم من تفننه في رسم المكان المبأر الذي عاشت فيه الشخصية حتى وهي بعيدة عنه عن طريق الحلم والاستذكار، إلا أنه لم يشأ استجلاء ملامح هذا التفنن لقارئه على أنه قيمة تزينية لجمالية المكان كديكور، وإنما عمد إلى ترسيم صورته على تلك الطريقة حتى يدمر جمالياته بتمطيطه على ذلك النحو من التمطيط، حتى لا يخال القارئ أن عملية التوصيف الجمالي للمكان قيمة من قيم الرخاء والرفاهية والاستقرار، فهو يستميل المتلقي بواسطة التجميل المكاني حتى يدعوه لاستنباط واستقراء ما هو أهم. مادام النص حقلا خصبا لا يمد مستهلكه بكل شيء، لذلك يحتم عليه المشاركة في إنتاج دلالات جديدة تتجاوز المعاني الجاهزة التي أثبتها النص كتحديدات قبلية للقراءة.

إن هذه الاستمالة تجعلنا – بحق– نتعامل مع المكان بحيطة وحذر شديدين، من حيث إنه يستبطن دلالات قيمية هامة، إذ «...يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[2]، ومن ثم « يجعل الصراع الدرامي يحتد ليواكب الصراع النفسي»[3]، حتى يغدو هذا العنصر عاملا من عوامل خلق المعنى داخل الرواية إما تدخلا أو تباعدا، وهذا حسب طبيعة النسج الحكائي للخطاب الذي قد يتخذ التفاوت القيمي مادة لتصعيد الدلالات وترميز العلامات تجسيدا للتعارض الإيديولوجي بين الأمكنة.

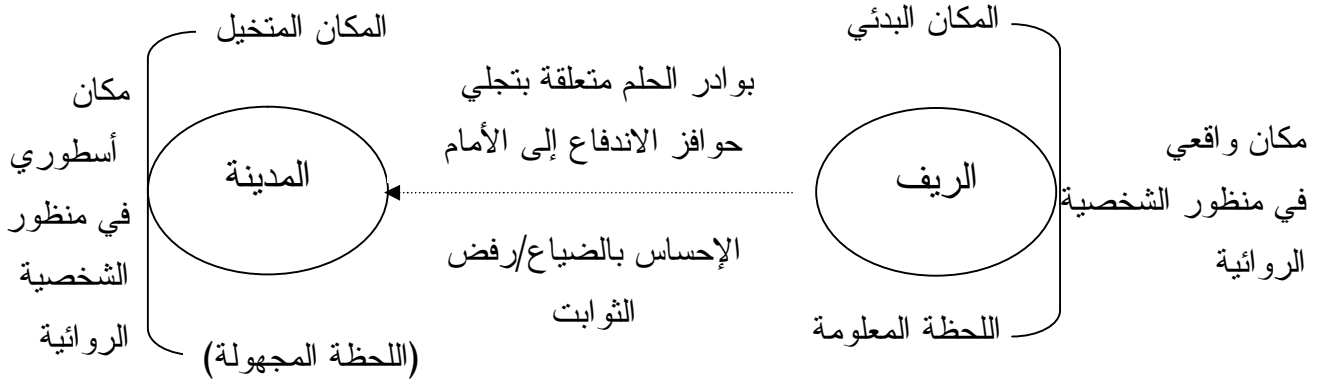
فالملاحظ أن توظيف المكان توظيفا يدنو من الواقعية في كثير من أجزائه، هو أداة لتقريب الصورة في ذهن القارئ، حتى يجعل – الكاتب – من هذا التقريب مبررا للتعبير عن موقف الشخصية من الأوضاع التأزمية، التي شهدها الوطن الجزائري أنذاك. قياسا إلى حجم المعاناة التي طعّم بها معظم شخصياته الروائية، أفلا تكون هذه المعاناة الحادة حافزا للاسترسال في التعليق على تأزمية المكان ذاته؟

1– عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ع، س، ص:123.

2– د/حميد لحمداني، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، ع، س، ص:70.

3– منقور عبد الجليل، مقاربة سيميائية لنص شعري "قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا"، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:15.

بناء على ما تقدم، يمكننا رصد القيم الخاصة بالمكان من خلال الدلالة السياقية للنص في الشكل التالي:



إنحصارية المكان: الضيق، الانغلاق (–)

قيم سياسية (القبعة الكولونيالية)
- الاضطهاد والظلم
- العنف والاستغلال
- السيطرة والتنكيل

⟸ الهيمنة الإدارية على سكان القرية تعزيزا للاستيطان (استغلال الخيرات، محو الركائز والدعائم: الدينية، التاريخية، الاجتماعية، الثقافية...).

قيم سياسية (المناخ الريفي)
- الشمس المحرقة
- غبار الحر وغيمه
- الوحل، الجفاف
- التصحر، الظلام

⟸ محاولة التأقلم مع تحولات وتقلبات الطبيعة القاسية، الشاحبة ...(الإحساس بالضجر والسأم والملل من تقلبات المناخ).

قيم ثقافية (العادات، التقاليد، الأعراف)
- التخلف والتراجع
- يطرة الاشباح والأرواح
- يطرة الأساطير والآلهة
- تداوي بالأعشاب
- سحر والشعوذة
- زيارة الأضرحة

⟸ المحافظة على المقدسات، المعتقدات، والترسبات الماضوية (ضحالة الرصيد الثقافي وغياب الوعي الجماعي)

قيم مادية (انكماش وتقلص) ← تراجع مادي

- نقص وسائل النقل كالعربات
- انعدام الأجهزة الإعلامية كالتلفزيون والراديو
- انعدام الطرق المعبدة لتحسين سبل الاتصال بالمدينة
- انعدام الكهرباء
- أراضي قاحلة

النتيجة: أزمنة السبات أفرزت واقعا يعج بالتراكمات المأساوية تحت ضغط سيطرة الايديولوجيات الاقطاعية والحكم الاستعماري.

ولأنها الدشرة، حرصنا بموجب هذا الرصد على تثبيت القيم السلبية الدالة على ظلامية المكان/الدشرة، لحتى تكون سيميائية الظلام أقدر على تعميق دلالات هذه القيم الموحية إلى: الفقر، التخلف، التراجع، لذلك تتبني فلسفة الحلم/التغيير في النص بناء على هذه المحددات/المعطيات، وذلك « من خلال تغيير وتبديل المكان وهكذا فإن المكان يلعب دورا سرديا رئيسيا، والدراما تعتمل في الأماكن قبل أن تشكل تسلسل الأحداث»[1]، هذا مع الاكتفاء بالاشارة إلى إيجابية المكان المناقض دونما محاولة لتعديد قيمه وخصوصياته مادام فعل الانتقال لم يتحقق بعد، لذلك تبدى عالم المدينة في مستهل محاولات الاتصال عالما أسطوريا، تحن لمعانقة أفقه فتيات القرية جميعهن حتى وإن لم يتكشف هذا الحنين بعمق إلا من خلال تصريح الساردة برغبتها أمام امحاء التصريحات الأخرى في النص، التي كثيــرا ما علّق عليها السارد كشكل من أشكال الكبت في غياب الاعترافات والانطباعات الخاصة بالشخصية، إذ يقول الراوي في معرض تثبيته قصة خديجة:

- « الحرمان الذي يحيا فيه الناس والبطالة، والفقر، واضافات اللاحق للسابق عن المدينة، كل ذلك نقلها من واقعها الجغرافي إلى "واقع" أسطوري، لا مستحيل لموجود فيه!»[1].

إذن العلامات السلبية التي أثبتها السارد في هذه الوحدة هي انبعاث آخر من انبعاثات الحلم داخل العالم الخاص بالشخصية، حتى وإن امحّت أشكال الإبلاغ في التصريح بالمسعى على مستوى البنية السطحية، فإن دلالات الاتصال بالأفق ستتكفل بتثبيتها البنية العميقة.

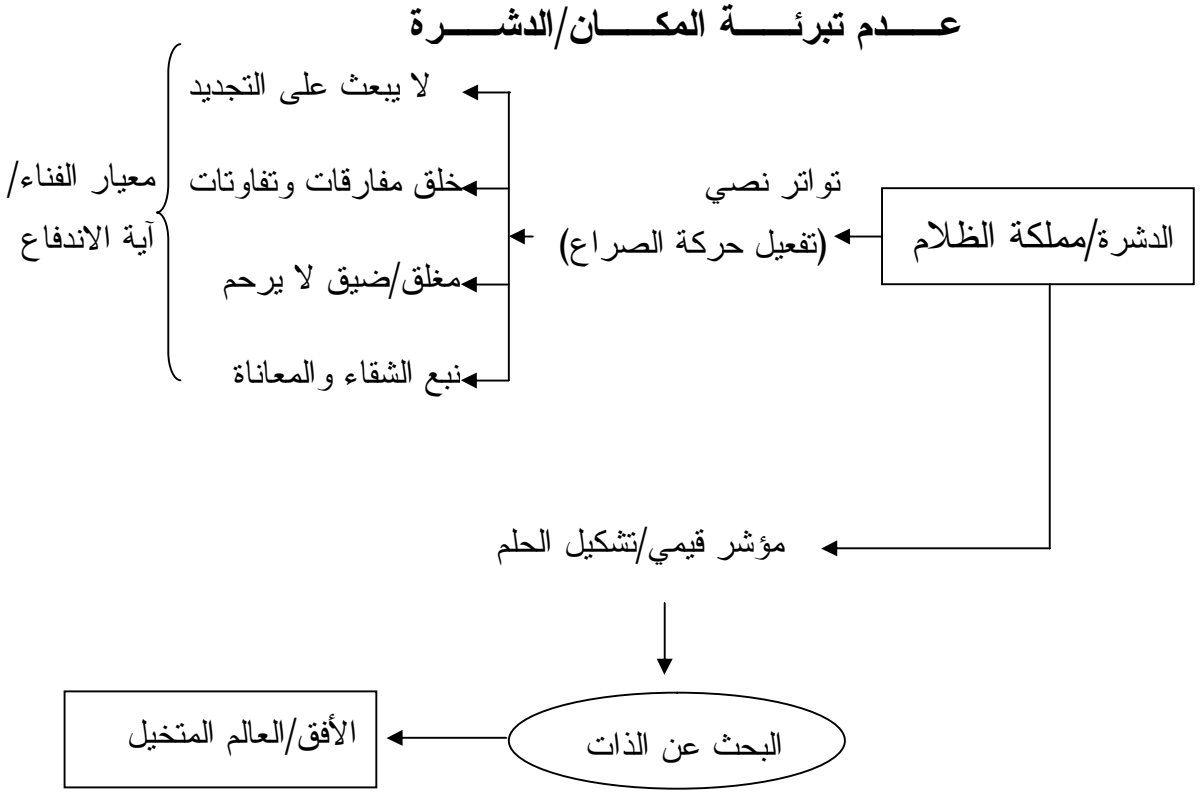
1- إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، ع66، 2005، ص:170.

1- الرواية، ص129.

إن ضيق العالم النفسي للشخصية لم يكن ليتشكل تشكلا سليما على نحو تتمكن من خلاله الذات من التصريح برغباتها، لكأن انغلاقية المكان انعكست سلبا على نفسية الشخصية باعتبارها طرفا حيا يمتص توترات المحيط الذي لن يفرّغ من محتواه التشنجي وهو يئن تحت وطأة الاستعمار الغاشم، لذلك نلفي على مستوى النص تراجعا لبعض الانطباعات القيمية للمكان التي كان من المفترض فضحها للقارئ، تعزيزا لمفاهيم السخط والرفض والتذمر، التي ظلت تصاحب الذات الريفية طيلة تشربها نسغ الألم الذي أفرزته بنية هذا الواقع الرهيب، إذن فلا غرو بعد هذا التراجع والتألم أن يجعل بن هدوقة شخصيات روايته أقدر على تحقيق الأحلام على الرغم من سلبية المؤثرات المتراكمة والمتلاحقة باستمرار كعلامة قد تحيل على التراجع والتقاعس.

إن هذا الوجه من وجوه التملص يجعلنا نعتبر الدشرة – كمكان – طرفا من أطراف الصراع، كون تلك الثوابت تعد قيما محفزة لاندفاع الشخصية إلى الأمام، لذلك حتّمت المواقف التطلعية تدمير وتفتيت ثوابت القرية وقيمها تجاوزا للأوضاع العصيبة التي كانت الذات الجزائرية تواكب تحولاتها داخل بنيتها المتحكمة في مسارها واتجاهها.

بناء على ما تقدم، تتعطر سيميائية الفضاء القروي بروائح القيم المثبتة سابقا، لحتى تكون علامات دالة غير مفرّغة، تصويرا لصراع ضمني قائم بين الذوات والمكان، والذي لم يكن ليتعمق بمنأى عن التأويل، ما دام النص يذر الباب مفتوحا للقراءة، لذلك نخلص إلى تثبيت دلالات المكان/الدشرة من خلال الشكل الآتي:



2- الذاكـــرة والحنيـــن إلـــى المكـــــــان:

تجدد الرواية فضاء شخصياتها للتعبير عن التناقض النفسي الحاد الذي خلق حنينا في معاودة استدعاء وقائع الزمن الماضي، لذلك لم يستطع بن هدوقة عزل الشخصية عن محيطها البدئي حينما نقلها إلى عالم جديد كان مسعى ترغب الذات في تحقيقه.

فحتى وإن لم يتمكن الكاتب من تحقيق عملية العزل المشار إليها سابقا، إلا أنه استطاع «...خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الحياة وبشاعة المصير...»[1] ، هذا التناقض الذي انكشف من خلال وعي الشخصية ذاتها، التي باتت تتألم حزنا من تعقيدات الحياة الراهنة في ظل غياب قيم الانسجام والتوافق الاجتماعي، لذلك فالمكان/الدشرة في الرواية على الرغم من طبيعته وجغرافيته، فإنه « معطى سميوطيقي، مشحون بالدلالات والقيم الروحية فلا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، بل يتغلغل في أعماق الشخصية، حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءا حميميا منها»[2].

1- ابراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا (دراسة في فن جبرا ابراهيم جبرا)، ع، س، ص:142.

2- د/فرحان اليحي، تجليات المكان في أقاصيص جولانية "دراسة نقدية بنيوية"، الموقف الأدبي، ع382، ص:147.

إن الأنات الحزينة هي التي صاغت وقائع ذاكرة حولت أزمنة الرماد إلى نور بعد خيبة أمل كانت نتاج تشريح دقيق لتشكيلات الراهن المديني، لذلك ترغب البطلة في رفع الستار عن عالمها القروي لتغوص في أعماقه مرة أخرى، لكن برؤية مغايرة للرؤية الأولى، فكيف –إذن – ستتبني هذه الرؤية بناء على هذه الرغبة؟.

لعل التجربة التي عاشتها مسعودة بالمدينة عكست إحساسها تجاه واقع لا يبعث على التفاؤل بمستقبل الغد، لذلك آثرت الارتداد إلى الوراء، حيث ستتعمق روابط العلاقة الاتصالية بالمكان البدئي (الدشرة) كعلامة من علامات الشعور بالتمزق والتوجس، التي يمكن اتخاذها مواقف ذاتية لا تحيد عن موقف المؤلف ذاته، إذا اعتبرنا بأن رؤية الكاتب للواقع تمثل موقفه منه، « وأن هذا الموقف في جوهره يمثل مجموعة القيم التي يتعامل الفنان مع الواقع على أساسها، فإن معنى ذلك أن "الرؤية" (...) هي التي تحكم علاقته بالواقع...»[1].

تتعمق على هذا الأساس، دلالات الحنين إلى المكان بمكوناته جميعها (الوقائع، الشخصيات، المناظر...) من خلال تكثيف السارد مقاطع الانطباعات والاعترافات الخاصة بالشخصية البطلة، بعد صوغه وقائع القصة الأصل في أسلوب ممفرد جعل التماهي بين العالمين (الريف/المدينة) ميزة من ميزات التشكيل الحكائي الجديد، لذلك خصص مساحة نصية معتبرة للساردة إبداء للانطباعات والاعترافات:

- « لا أحكي لك كل حياتي في المدينة الآن، ما يهمني هو حياتي السابقة» [2].
- « أود أن أبتعد عن هذا الحاضر المضبب إلى ذلك الماضي النير، الوضاء»[3].
- « أريد أن أجعل من ذاكرتي خزانة أفلام لحياتي الماضية...»[4].
- « ...لا يعود إلى الماضي إلا من فقد الحاضر!»[5].

إن أهم ما تجسده هذه الصيغ هو محاولة هروب الشخصية من المدينة إلى الريف، على نحو معاكس للتثبيت الأول[*]، لكأنها بذلك تخلق التناقض بذاتها استنادا إلى ما هو مثبت في

1– د/عبد المحسن طه بدر ، الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، (دط)، 1976، ص:28.

2– الرواية، ص:168.

3– م، ن، ص: 181.

4– م، ن، ص:205.

5– م، ن، ص:206.

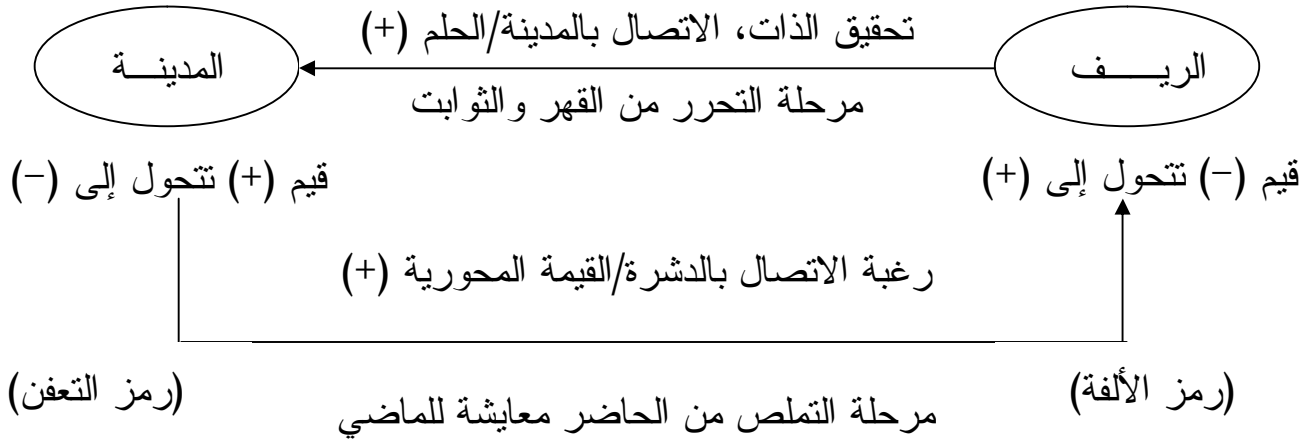
*– نعني بالتثبيت الأول هروب الشخصية من الدشرة إلى المدينة بخلاف رغبتها الآنية التي تجدد نقطة الهروب من المدينة إلى الريف.

النص[**]، فكيف ستتولد عن الرغبة الأصل (الاتصال بالمدينة) رغبة ضديدة ستدمر أزمنة الحلم بعد تحققه؟. وعلى أي أساس ستحوّل سيميوطيقا المعاناة إلى حنين يغيّب خصوصيات الألم القروي استنادا إلى الاستذكار؟.

لعل قصة الحياة ستثبت وقائعها حين يعلو صوت الحنين إلا الأفق الشمسي، ليلامس حجر الدشرة من جديد، فيتماهى الحلم مع الفجر مجهضا رغبة في معانقة ذلك الأفق، عبر امتداد زمني سيجعل المعانقة مغامرة تستميت الذات/مسعودة في قص أحداثها على الراوي، لذلك تمحي أزمنة الراهن باقتحام أزمنة الماضي مجريات السرد، كما تتلاشى قيم المدينة أمام تضخم أنا الحنين إلى معايشة وقائع الريف المنقضية، حيث « القرية هي ذلك المكان الأمومي الذي يوفر الحماية»[1].

وإذا ما أردنا توضيح ذلك بلغة الأشكال والترسيمات نخلص إلى ما يلي:

تعـديــل على مستــوى القيـــم



تلخص هذه الترسيمة مجمل ما يتعلق بحيثيات العودة إلى الوراء من خلال دلالات القيم المثبتة في الشكل، إذ بعدما كانت الدشرة بسلبيتها حافزا تدفع الذات للاتصال بالمدينة غدت ذات قيم ايجابية محققة في حدث الانتقال من المدينة إلى الريف، لكأن انتقال الشخصية على هذا النحو المفاجئ لن يكون انتقالا مفرّغا من القيم مادام الكاتب حمّل بطلته مشاق السفر والمغامرة في الزمن بحثا عن الذات، أفليست هذه المشاق مبررا لامحاء الدلالات السلبية للمكان؟.

**– تعترف البطلة للراوي بهذا التناقض قائلة:" لا شك أنك تفكر أنني أناقض نفسي؟ مرة أقول شيئا ثم أمحوه بنقيضه"، الرواية، ص:167.

1– فخري صالح، المدينة فضاء لروايات غالب هلسا، "قراءة في روايتي الضحك والبكاء على الأطلال" فصول 66، 2005، ص:284.

استنادا إلى الانطباعات نورد المقاطع الآتية:

- « أتذكر الدشرة وأنا في هذا القصر، وفي هذا العمر، كأنها الحياة في صحبها الأول!»[1].
- « ...إذا سألك عني قل له: إنها مازالت تعيش حياة القرية. لم يتغير شيء»[2].
- « قل له: إنني لست في المدينة، من يرد أن يعرفني لن يجدني فيها. إنني هناك في الجبل الأحمر»[3].

تتكشف دلالات الهرب من المكان الجديد (المدينة) اتصالا بالدشرة (القيمة) بناء على هذه التصريحات المقدمة للراوي، فبعدما كان سخط مسعودة منصبا على القرية، غدا موجها إلى المدينة، لذلك فهي تحيا هناك بعيدا عن التعقيدات والملذات التي يخلقها الزمن الآني للشخصية.

إن الدلالات القيمية للمكان تكمن في كونه رمزا « ... يشكل جزءا من هوية الإنسان الريفي البدوي...» [4]، لذلك تغدو القيم الدشروية مبعثا و«...مصدرا للشعور بالأصالة والانتماء...» [5] إلى الأرض والوطن، هذا الوطن الذي تشرئب الذات للارتماء في أحضانه كلما أوشكت على التحرر من قيود العالم الجديد، أفيمكن اعتبار حنين الشخصية إلى المكان ما هو إلا شكل من أشكال تعارض أنماط الحياة بين الريف والمدينة؟ أو ربما علامة انتفاء الإحساس بالمكان الجديد؟

على الرغم من بساطة العالم الريفي، فإن محاولة الكاتب خلق توتر« بين الفضاء المديني الصاخب المعقد والفضاء الريفي البسيط الذي يرتبط بالحلم الفردوسي وحضن الأم والشعور بالحماية »[1]، لم يكن ليتعمق على هذا النحو على مدار السرد لو لم يعمد الراوي إلى إعادة بعثه وتجديده وصوغه عن طريق تقوية الفعل الاستذكاري المطعّم لتيمة الحنين، لذلك تعد القرية في وعي الشخصية البطلة المكان «الذي يعادل الاحساس بالبراءة واليقين»[2].

1- الرواية، ص:38.

2- م، ن، ص:206.

3- م، ن، ص، ن.

4- علال سنقوقه، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية الحديثة)، ع، س، ص:219.

5- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ع، س، ص:123.

1- فخري صالح، المدينة فضاء للروايات غالب هلسا، "قراءة في روايتي الضحك والبكاء على الأطلال"، فصول66، 2005، ص:.281

2- م، ن، ص:283.

3- الرواية، ص:22.

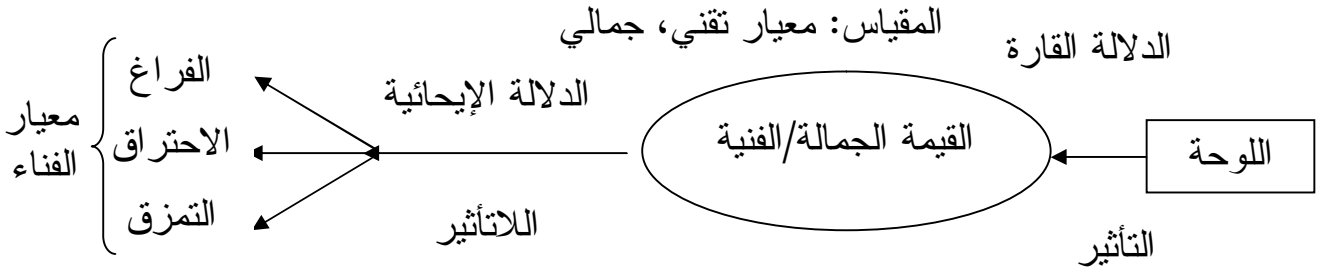
وإذا ما حاولنا خلق افتراض دلالي لقيمة المحسوسات التي يحتويها المكان، يغدو من المتعذر اجتزاء جزئيات هذا العنصر جميعها، لذلك سنكتفي بالتدليل على خصوصية بعض المحسوسات التي تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، من ذلك ما ورد على لسان البطلة:

- « كنت في شبابي أسمع بكل جوارحي وأرى بكل جسمي!كم كانت المتعة كبيرة! كانت الدنيا كلها لوحات متجددة، حية لا كلوحات هذا القصر، ميتة! "[3].

تصبح "اللوحات" محتواة في المكان، ملونة بألوانه، تعكس قيمه وتثري دلالاته، تتناص معه حتى تؤسس لنفسها مشروعية تثبيتها في موضع ما، إنها بذلك قيمة من القيم المشكلة لعنصر المكان في الرواية، فلوحات المدينة متعفنة، شاحبة، لا تبعث ترسيماتها على التفاؤل تمتعا بنورية ألوانها، لذلك فهي جامدة لامحاء التناغم بين الذات والمشهد، على حين تتجدد لوحات الريف كلما استدعت البطلة صورة من صور ذلك العالم الساحر.

فاللوحات في النص الروائي تغدو مكونا من مكونات المكان، إنها بذلك علامة في فضاء جغرافي يعد بالأساس فضاء سيميوطيقيا موجها، بحيث تفقد الأشياء/ اللوحة جماليتها حتى يعادل هذا الفقدان الفراغ النفسي للشخصية دلالة على علاقة التأثر والتأثير القائمة بين اللوحة والذات، هذه العلاقة يمكن توضيحها في الشكل الآتي:

القيمـــــــة الرمزيـــــــة للوحـــــــــــــة



إن سحر وجمال الريف هو ما دفع البطلة إلى التصريح برغبتها للراوي في ضرورة ذهابه إلى القرية استكمالا للوقائع وتوصيفا للمشاهد لذلك تقول:

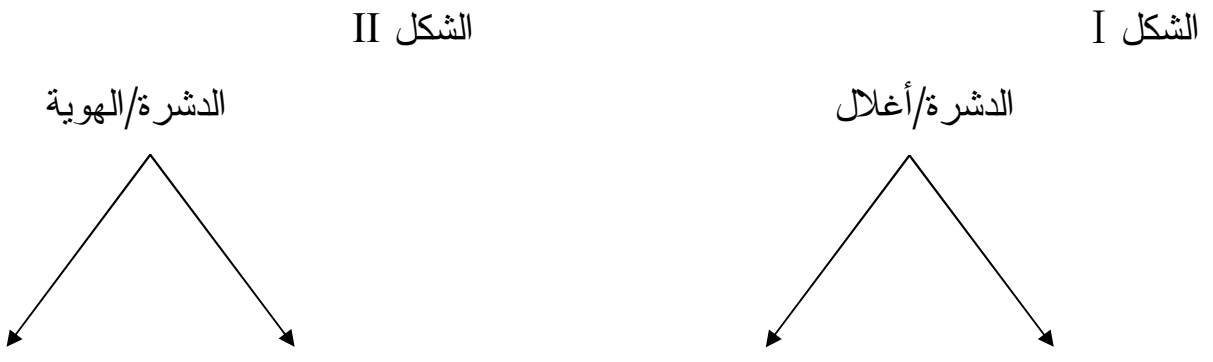
- « عد إلى القرية أرجوك! أكتب لي عن ترابها، عن جبالها، عن شعابها، عن أشجارها، القليلة، إن بقيت بها أشجار، عن نجومها القريبة والبعيدة، عن لغاء طيورها، وثغاء خرافها، أكتب بالسريالية التي تريد، لكن بمنطق سذاجة القرية»[1].

● « اذهب إلى هناك، سوف تحدثك كل نقطة من نقاط القرية عن ذكرى من ذكرياتي. لقد كنت أحفظها كما يحفظ القرآن. أعرف كل مخابئها ومداخلها. أعرف شعابها ورباها. أعرف أشجارها وأحجارها. أعرف ما تنبت وما لا ينبت فيها، كنت جزءا منها، كما هم سكانها جزء منها. أبناء الأرض الواحدة. يشكلون نموذجا واحدا. التربة والهواء والماء والشمس هي المكونات الأولى...»[2].

●« اذهب إلى القرية. حدث الناس اسألهم عن حياتهم هم، لا عن حياتي أنا لأنهم لا يعرفونها. سوف تجد فيها صورا من حياتي»[3].

عن طريق السرد المسند للبطلة يتم تعديد مكونات المكان (الأشجار، النجوم، الطيور، التراب، النبات، الجبال، الهواء، الماء، الشمس، السكان...) التي غدت رموزا ترصدها الذاكرة المحملة بأشواق التماهي مع القرية، بحيث تعبر تلك العناصر عن التعاطي الحاصل بين الشخصية والمكان بناء على إيجابية قيمه التي أكبت الذات الريفية على استنباشها من أعماق الزمن الغابر، فتصير الدشرة على هذا الأساس المكان الذي يمنح الألفة والاستقرار للشخصية، بحيث يغدو طرفا مساعدا على امتصاص أشكال القلق والتوجس والتخوّف، بعدما كان طرف صراع، إنه بذلك المكان المحوري الذي يمحو من الذاكرة الأماكن الأخرى،حتى يبقى على ملامحه الخاصة، خلقا لدلالات مغايرة لذلك « تصبح العلاقة بين المكان وساكنه، ليست وثيقة فحسب، وإنما يشكلان كائنا واحد، كل منهما يدل على الآخر، ويبادله ما عنده بلا حدود»[1].

بناء على هذه الدلالات يمكننا توضيح التعديل القيمي المساهم في تغيير الدلالات استنادا إلى ما احتفظت به الذاكرة من خلال شكلي الترسيمة الآتية:



1- الرواية، ص:326.

2- م، ن، ص:19.

3- م، ن، ص، ن.

1 – د/فرنان اليحي، تجليات المكان في أقاصيص جولانية "دراسة نقدية بنوية"، الموقف الأدبي، ع382، ص:147

تغييب الحريات الفردية (−)	قهر إرادة التغيير والتطلع (−)	المنشأ والانتماء (+)	الأصالة والتجدد (+)

الدشرة قبل اتصال الذات بالمدينة/ دلالات الرفض	الدشرة بعد اتصال الذات بالمدينة/ دلالات الحنين

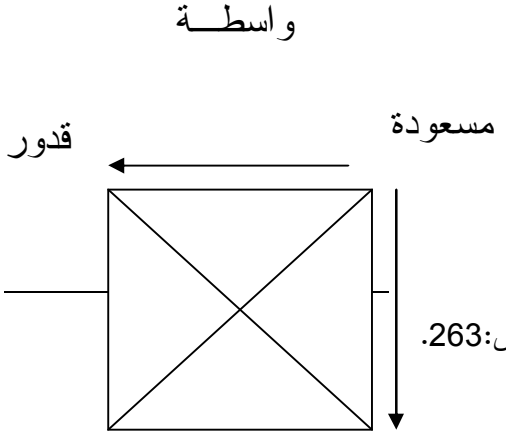
تحيلنا هذه الترسيمة إلى الإيماءات الاتية:

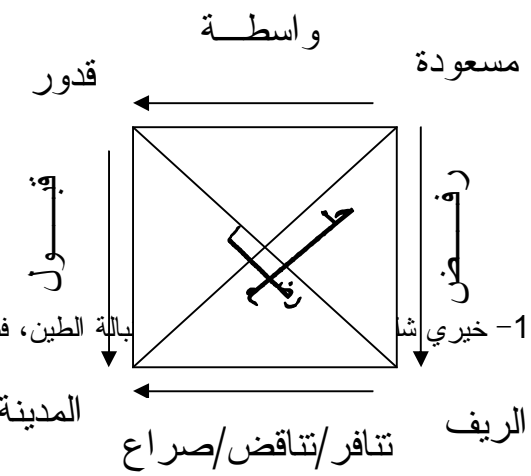
-(الشقاء)، (الألم)، (الضياع)، (الخطر)⊂ (الريف) ⇦ مكان مأسوي /جحيمي(انقطاع الذات مع المحيط).

-(العزة)، (الانتماء)، (المنبت)، (البراءة)⊂(الريف)⇦مكان إشراقي/نوراني(تواصل وتماهي الذات مع المحيط).

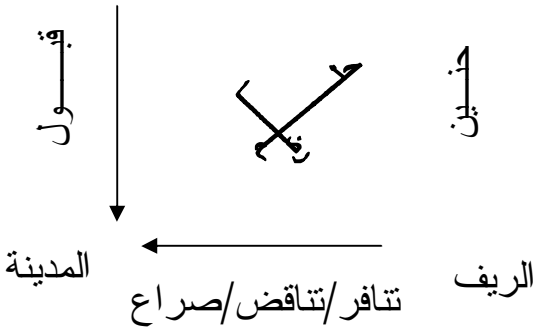
فلئن كانت الدشرة نفقا ضيقا يحيل إلى التفاوت والاختناق، فان محاولة الخروج من هذا النفق لن تتحقق بمعزل عن التعطر بروائح الحلم، هذه الروائح التي سرعان ما تفقد قيمتها بموجب استحضار البطلة وقائع الماضي، لذلك تغدو الدشرة كمكان عنصرا من عناصر تشكيل الشخصية (النفسي، الثقافي، الاجتماعي...)، الذي انبعثت خصوصياته عن طريق الذاكرة، حيث لا تكاد قوة الانتماء لتترسخ في وعي الشخصية بعيدا عنه/المكان، فهي لا ترى العالم إلا من خلاله، لذلك فعبقرية الدشرة ما هي « إلا انتباه ووعي بذاكرة المكان وتداعياته ومعطياته الطبيعية ثم التاريخية فالاجتماعية الواقعية»[1].

لعل ذالك الاستحضار المحقق للرغبة الثانية (تعرية وقائع الماضي) يجعلنا نحرص على خلق تماه بين الساردة والراوي انطلاقا من أن قانون الاستحضار في"غدا يوم جديد" لا يتحقق إلا بخلق الوسائط:





1- خيري شلبي، بالة الطين، فصول، ع60، 2002، ص:263.



(تحقيق البطلة حلم الذهاب إلى العاصمة)
"خلق واسطة لتحقيق الرغبة الأولى"

(تحقيق البطلة رغبة تعرية الماضي)
"خلق واسطة لتحقيق الرغبة الثانية"

- التعطش للتحرر من أغلال الاستعمار
- النهوض بالقرية إلى الأمام

- تمزيق أغشية الماضي بتدوين قصة الحياة
- إعادة بعث الوقائع كشفا لأزمنة الألم

قد يحيلنا الشكل الثاني للمربع السميائي الغريماسي إلى اعتبار رغبة الهروب من المدينة اتصالا بالدشرة صوتا يعبر عن الضمير الجمعي الرافض لتقلبات ومستجدات الراهن بناء على تجلي المعاني السطحية على مستوى النص، إلا أن تقصي الدلالات الثاوية وراء السطح ستجعلنا نحدد التفاوت الغائي الناتج عن رغبة تدوين وقائع الماضي لكل من: مسعودة ورجل المحطة، فإذا كانت البطلة تشرئب إلى تثبيت الوقائع الماضوية رغبة في معايشة الزمن الريفي بالأساس، فان رجل المحطة آثر الانتقام من بؤس هذا الزمن، لذلك تتباين الغايات في حين تتوحد الرغبات.

المدينـــــة والـــــــذات المـــأزومـــــة:

إن كانت الدشرة في مستهل التوصيف المكاني تحمل دلالات الفراغ والتمزق النفسي الناتج عن الشعور بالضياع، فإن المدينة وجه آخر للحياة في نظر الشخصية التوّاقة لرؤية العالم البهيج، هذا العالم الذي سيزيح عنها تلك الغشاوة التي خلقها واقع الدشرة الأليم، مما يجعلها تلهث وراء ذلك الأفق النوراني، فتستميت في معانقته تحررا من الثوابت الريفية لصيقة الصلة بالذات.

إن التعّشق لملامسة المدينة وأنوارها، ترجمة أخرى لأشكال الوعي الذاتي التأزمي للدشرة والمعبر عنه بالاندفاع والتطلع إلى الأمام، تجاوزا للمأساوية وبحثا عن الذات التي لطالما رفضت الخضوع لهيمنة الآخر (المستعمر)، فخلقت لذاتها عالما بديلا يخلصها من سلبية

المؤثرات النابعة من دفقات الزمن الاستعماري الرهيب، فهل هذا الخلق سيمحى زمنية اليأس والمعاناة بتمزيق صدمة ذلك الواقع الأليم؟...

1- هــاجس البحــث عن الأنــا في ضــوء هيمنــة المــاديــات:

لم تعد ثوابت القرية عائقا لتحقيق مسعى الذهاب إلى الجزائر في نظر الشخصية، مادامت قيم العالم المديني قد تجذرت – بعمق – في نفسية الذات الريفية، فغدت حافزا يدعم رغبة الاتصال بالعاصمة أمام هيمنة الملذات والمغريات المدينية، لذلك تصاحب هذه الرغبة رغبة في تغيير نمط الحياة، كإحالة عميقة على وجوه خطر يتربص بالذات وسط عالم لا يبعث على الشعور بالأمن والاستقرار، فتستمر– إذ ذاك – «رحلة البحث إلى ما لا نهاية...» [1].

فإذ كان هاجس البحث عن الذات مطلب كل من مسعودة والحبيب، فإن التكثيف الدلالي يحيلنا إلى تعميم هذا الهاجس علي جميع الأفراد، على اعتبار أن الذهاب إلى المدينة حلم القروين جميعا (شباب، شبان، رجال، نساء...)، وهذا استنادا إلى دلالات بعض الصيغ السردية الواردة على لسان البطلة من جهة وعلى لسان الشخصيات من جهة أخرى دونما محاولة محو لتعليقات السارد وتدخلاته، فما جاء على لسان عزوز قوله:

- « انه حلم كل امرأة ....الذهاب إلى الجزائر حلم النساء والرجال. ماذا تريدين لابنتك أكثر من هذا الخير؟ الراحة، النور، الأكل الطيب ...»[1].

إن هذا الملفوظ يثري دلالات المدينة بتثبيت قيمها: الراحة، النور، الأكل الطيب ...، وهي القيم ذاتها التي ستهتدي إلى تأكيدها باقي الشخصيات التي عمد الكاتب إلى توزيعها في مختلف المواقف المصاحبة لرؤية المكان، بالاعتماد علي تقنيتي الوصف والسرد.

تصرح البطلة لكاتبها قائلة:

- « أقول لك: لقد بدت لي الحياة في المدينة في شبابي نعيما متواصلا حتي في أتعس الظروف التي مررت بها! لذلك كل القرويين يحلمون بالمدينة شبانا وفتيات!»[2].
- « أتذكر أيضا أنني لم أنم الليلة الأولى حتى آذان الفجر ضوء الكهرباء فتنني! (...) كنت أتخيل الأنبوبة تنظر إلي. تغازلنى! كم كانت السعادة قريبة من قلبي، بعد المعاناة واليأس!

1– دلال أديب، الكتابة عن الذات "لعبة الذاكرة والمرأة"، فصول، ع60، 2002، ص:436.

1– الرواية، ص:94.

2– م، ن، ص:174 – 175.

(...) كنت أراها في زخرفة جدار في أنبوبة كهرباء، في محبس زهور، في حبة موز، في زجاجة عصير، في واجهة دكان ...»[3].

- « كنت أرى المدينة رؤية العين وهو يتحدث عنها. بأضوائها التي محت عنها الليل. بخبرها الأبيض الذي تتلقفه الأبصار قبل الأفواه وأشياء أخرى...»[4].

تعدّد هذه الصيغ ملذات العالم المديني المحققة للسعادة الذاتية والملخصة لدلالات الإعجاب والانبهار، الحاملة لقيم الحياة والنعيم، لذلك لا يتسع الفضاء لرصد القيم جميعها مقارنة بحصر السارد قيم الريف.

لعل الاهتداء إلى ترسيم خطاطة حاوية قيم المدينة، ستجعل القارئ مدركا لتشكيلات وخصوصيات هذا العالم تفاديا لتضخم الصيغ السردية في متن البحث:

3- م، ن، ص:16.

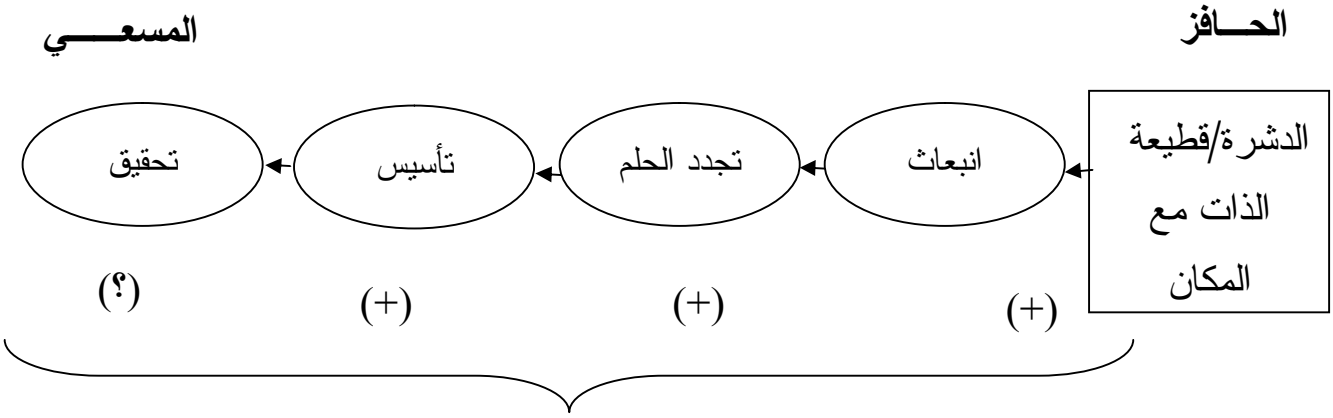
4- م، ن، ص:35 – 36.

بعـــض القيـــم المدينيـــة

مـــاديـــة/معنويـــة	جـــــماليـــة
– مأكولات/ملبوسات	– بياض البشرة/صفرتها
– الخبز الأبيض/اللحاف الأبيض/الليل الأبيض	– مساحيق التجميل
– أقمار مضيئة/أضواء ساحرة	– مساحيق التطرية
– صحو/سعادة/حرية	
– راحة/نعيم	
– كتب نورية/قصور واسعة/عمارات عالية	
– بحر/بواخر	
– طرق حريرية	

إنجاز تحول من حالة الانفصال إلى الاتصال

بناء على هذا الرصد، نصوغ السّلميّة الآتية:



القرائـــــن النصيـــــة / السياقية

إن هذه القيم الايجابية التي يحويها المكان تحيل إلى أن الشخصية أميل إلى معانقة أفق البحر الشمالي، على الرغم من أن هذا الأفق قد يضمر معارضة للقيم المثبتة في الخطاطة، لكن هاجس البحث عن الأنا وسط التراكمات والتوترات الريفية جعل الإنشداد إلى المدينة حلما لا تستطيع الذات التراجع عن تحقيقه، تملصا من رتابة الحياة القروية وتعقيداتها، لكن هل هذا الحلم – وإن امتص نسغ ألم الذات القروية – سيحتفظ بإيجابية الطاقة المدينية أمام تعقد العوائق

والتغيرات الراهنة ؟ هل ستخفّف هذه الطاقة من التأزم النفسي للشخصية وهي تواكب مستجدات العالم الجديد؟

2- مـــأســـاويـــة الـــواقـــع المعـــيش والـــذات المأزومـــة:

استطاع بن هدوقة من خلال العالم المديني تشريح واقع مرفوض، بالكشف عن الحقائق والتناقضات التي جعلت البطلة تقبل على الاعتراف بمرارة الخيبة في الشعور بفقدان الذات مرة أخرى، هذا الشعور الذي ارتبط بحجم الصراعات والتواترات التي قذف الراهن بحممها على المجتمع فردّه جحيما يبعث على الرعب وفقدان الطمأنية، وهو ما يبرر رغبة الاغراق في الماضي إلى حد التماهي معه والانصهار فيه، انفلاتا من مأساوية الواقع المعيش لذلك ارتضى الكاتب لبطلته أن تستعرض كل ما علق بالذاكرة من وقائع ذلك الزمن الغابر، على حين اكتفى بالتلميح إلى تمزقها وتألمها دونما بسط لعلل هذا التمزق والتألم المؤهل للإحساس بالقنوط واليأس، لحتى يكون المكان وحده شاهدا على التراجع في معايشة وقائع العالم الجديد، فيصير – بذلك – كيانا مهددا للشخصية، إنه لا يستهوي الذات بقدرما يدمرها، لما كانت«التغيرات التي تلحق بالأماكن تؤثر مباشرة في مصائر الشخصيات، وتوجه منعطفات الأحداث وتدل على تقلبات التاريخ»[1].

فهموم الحاضر وتعقيداته – تحديدا مع أحداث (05) أكتوبر – حفّزت الشخصية لاستنباش الماضي بأغلاله المؤلمة وومضاته المشرقة، بحثا عن الذات في ظل هيمنة الماديات لصيقة الصلة بالمفهوم الحضاري، التي بواسطتها يمكن إشباع الرغبات والغرائز الفردية.

إن حضارة المدينة المبنية على العلاقات المادية الواهية، خلقت إنسانية مأزومة تعاني من فقدان الشعور بالكينونة، إذا كل « شيء يخضع لقوانين المادة مما ينبىء بضياع وتلاشي القيم» [1].

إن هذا التناقض البيّن الذي جسده الكاتب من خلال شخصية مسعودة اعتمادا على المكان بين الهروب والحنين، هو ما وسّع هوة الصراع / العداء بين الذات والمحيط، كما عمّق دلالات التأزم النفسي للشخصية وهي في بحث دائم عن الذات، مادامت المدينة ذاتها لم تخلّص البطلة من هذا الهاجس الأليم ، فلا دشرة الجبل الأحمر خلصتها من المعاناة ولا الحاضر المديني انقذها من اليأس والمأساة .

1- إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، فصول، ع66، 2005، ص:171.

1- إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، ص:169.

بناء على ما تقدّم، يمكننا رصف بعض الصيغ السردية الدالة على سلبية الانطباع استنادا إلى الاعترافات:

- « المدينة التي حلمت بها لم تكن سوى زيف! ما اخترعه أهلها لم يسعدهم، إنما زاد في شقائهم .

وضعوا الأغلال في أعناقهم وسموها قوانين. قتلوا الأطفال قبل أن يولدوا باسم التوازن السكاني، قتلوا الأطفال بعد ما ولدوا باسم الأمن ! بنوا المساجد وزخرفوها باسم الدين والناس ينامون بالعراء ...، المدينة ليس[ليست] حلما. إنها كابوس أضواؤها كلها اصطناعية، زائفة. كل ما فيها مجند لاغتيال الأحلام. الفكر فيها يبحث عن أدهان لتزويق الضحالة. المستقبل فيها هو الغذاء والعشاء والأفلام الأمريكية!»[2].

- « أحتقر نفسي في هذا القصر، عيناي تشرفان على مدينة مازالت أطرافها أكواخا!»[3].

- « منذ سكنت هذا القصر وأنا أرى كل يوم وأسمع ما لا يصدقه عقل. كل شيء يباع ويشترى: الأملاك، الوظائف، الضمائر، الحريات شهادات الجهاد والنضال ... كل شيء حتى البشر! رأيت الناس يبيعون ...أستغفر الله، ماذا أقول ! لا تؤاخذني»[4].

تتبني – على هذا الأساس –فلسفة إهدار القيم المدينية، حينما تفقد العناصر قيمتها فتكتسب قيما مناقصة قد تحيل إلى وحشية المكان، الذي أصبح علامة من علامات الفراغ المنعكس على الأشياء، واهتراء النسيج الاجتماعي، بحيث يغدو كل ما كان قيميا مفرّغا كلما أُصرّت الذات على ألا ترضع لبن حضارة مزيفة.

تتعمق سلبية المكان المديني إن نحن اجتزأنا الدوال الدالة على ذلك من المسرودات المقدمة على النحو الآتي.

1- المعاناة : الشقاء، الخوف، الفراغ، الوحدة
2- الخداع : التزويق، الزيف، الاصطناع ....
3- التقيد : الأغلال، القتل، الاغتيال .....

} صعوبة تأقلم الذات مع هذه القيم "دلالات الاستيلاب"

أما إذا اعتمدنا على التصريحات المثبتة في النص، فسيحيلنا كل ما هو مثبت نصيا إلى ربط دلالات المكان في سلبيته بالتأثيرات النفسية للشخصية، لحتى تكون عوالم التشكيل الحكائي

2- الرواية، ص:206.
3- م، ن، ص:215.
4- م، ن، ص:73.

مبنية على ثنائية التصادم القيمي، لذلك تتشكل جزئيات الصورة انطلاقا من الوعي بحقيقة المكان.

- « إن ما يدفعني إلى الماضي هو رداءة هذا الحاضر الذي نراه!»[1].
- « إنني كالنافذة المفتوحة في بيت فارغ، مطلة على شارع فارغ. لا شيء في الداخل. لا شيء في الخارج»[2].
- « إنني حزينة اليوم (...) إنه يشبه حزني يوم أن غادرت الدشرة مع قدور...»[3].
- « إنني خائفة. لا أعرف كيف أصور لك خوفي! أشعر كما لو أن البحر أخذ يطمو أعلى فأعلى (...) تصور المدينة وقد طما عليها الماء! إنها حالة رهيبة فما بالك إذا طما عليها الحقد! ...» [4].
- « وأحزن فأنطوي على نفسي. وبين البكاء والسرور كانت تمضي حياتي»[5].

تنعكس المؤثرات السلبية للواقع المديني[*] على الشخصية فتتعمق مشاعر الألم واليأس تعبيرا عن حدة التمزق والتأزم التي تعيشها الذات وسط عالم مصطخب بالصراعات والتوترات، تتجلى دلالات التلاشي القيمي بصورة أدق على لسان شخصية الحاج أحمد من خلال مقاطع المونولوج التي اطّردت في الفصول الأولى على خلاف توالي انطباعات البطلة حول المكان في آخر صفحات الرواية:

- « الذي يغار لا يركب القطار ولا يسكن المدينة. المدينة كلها رجال! كل شيء ملتصق ببعضه في المدينة. الناس فيها في زحام دائم كيوم القيامة أو كالطواف حول الكعبة!...»[1].
- « في المدينة لا يفصل بين الحلال والحرام إلا الدين والضمير. والناس باعوا دينهم ضمائرهم. باعوها "لأمهم فرنسا". حتى صار الحلال والحرام زوجين شرعيين، أو جارين.

1- الرواية، ص:73.

2- م، ن، ص:76-77.

3- م، ن، ص:91.

4- م، ن، ص:180-181.

5- م، ن، ص:273.

*- نقصد بالمؤثرات جملة التحولات التي شهدها الواقع الجزائري في فترات ما بعد الاستقلال، فتراكمت التأزمات بحجم سرعة التحولات والانقلابات كحوادث 1988.

1- الرواية، ص:48.

بجانب كل مسجد كنيسة بجانب الحارة خمارة. بجانب المقبرة ثكنة. بجانب المدرسة دار للدعارة أو التجارة! هذه هي المدينة لمن لا يعرفها!...»[2].

- « ....إن المدينة لا تجلب إلا العار والدمار»[3].

تكتمل جزئيات صورة المدينة على لسان شخصية الحاج أحمد على اعتبارها أعرف شخصية بخبايا هذا المكان[**]، إذا تعد هذه الشهادة وحدها عنصرا من عناصرالتدليل، بما أنها ستثري سلبية القيم في النص اعتمادا على التقابل المكاني المحقق في الملفوظات السابقة :

1- مسجد /كنيسة

2- حارة /خمارة

3- مقبرة /ثكنة

4- مدرسة /دعارة

استناد إلى ماتقدم نصوغ الجدول الأتي:

المكان	المسرودات	الصفحة	الدلالة السلبية
المدينة	"أتذكر المدينة ...وكنا فيها نحن أجانب"	122	الاغتراب
	"المدينة لا يعرف الناس فيها بعضهم بعضا"	18	
	"تغيرت الأوضاع ...إنني حزينة"	330	الحزن
	"حزن باية إذن لم تستطع فرحة مسعودة أن تزيله"	99	
	"لكن باية لا تمثل عندها هذه المدينة سوى كابوس"	92	الجحيم
	"المدينة ليست حلما، إنها كابوس"	206	
	"ضاعت منها أيامها فراحت تحاول استرجاعها بالتنقيب في الماضي"	73	الضياع
	"إنني أود أن أعرف في أي محيط عشت لعل ذلك يسليني"	274	
	"كثرة البشر لا تعني التطور إلى الأفضل (...) تشبه أحيانا التكاثر السرطاني"	180	اختلال التوازن
	"بواسطة الأصوات(...) السيارات وغيرها من ذوات		

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص:49.

**- يتضح ذلك من خلال تثبيت الراوي برنامج هذه الشخصية (الذهاب إلى الحج).

	المحركات(...) الأصوات الأخرى منزلية أو غيرها (...) إذا حضر الأكل تسمع أصوات المعالق والشوكات والسكاكين إذا سمعت إلى أغنية تسمع خليطا من الأصوات الآلية التي تغطي صوت المغني"	175	التعقيد
	"وكان للزوجة عشيق (...) فتلتصق به التصاقا حتى لا يكاد يخلص منها!" "رأيت الناس يبيعون ... لا تؤاخذني" "...كل شيء قائم على العلاقات الجنسية" "لو أزيلت من حياة الناس الغراميات والجنسيات لا تقرض العالم!" "بيتي القصباوي كان خلية للإنسانية"	178 73 173 173 18	الخيانة و التعفن

إن دلالات القيم المدينية تفسّر علة اشتغال ابن هدوقة في أغلب رواياته على موضوعة الريف الجزائري، لذلك حينما رغب الكاتب في « التحول من الكتابة عن هموم الريف وقضاياه إلى عالم المدينة ونتؤاته وخفاياه (...) كان قد اكتشف (...) عنصرين مهمين في رحلته الإبداعية. يتمثل أحدهما في العفن والغموض اللذان كان يضربان حول رقبة المدينة رباطا صدئا مليئا بالطفيليات والخبائث، ويتجسد ثانيهما في الرغبة للرجوع نحو الريف»[1]، هذه الرغبة التي جعلته يرحل ببطلة "غدا يوم جديد" إلى الماضي بحثا عن حقيقة لم تتحول بعد علي سراب.

تجليـــات مكـــانيـــة أخـــرى

تنبثق من الثنائية المكانية الكبرى للنص أماكن « فرعية يأتي وقعها في بنية النص علي اعتبارها دوالا محملة وليست فارغة...»[2]، إنها بذلك عنصر قيمي، يعمل علي تهيئة الصراع علي نحو يوحي بتعقد العلاقات بين العالمين، لحتى يصبح هذا الصراع « في النهاية قائما بين قروي ومدني...»[3].

1- د/ بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، ج1، ع، س، ص:165.

2- عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، فصول، ع66، 2005، ص:154.

3- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، "بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"، ع، س، ص:192.

4- علال سنقوقه، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، ع، س، ص:219.

1- الأدغـــــــــال :

جزء هام من الفضاء الجغرافي للرواية، يحيل إلي رموز تتعدى الدلالة النمطية، من حيث إنه رمز سياسي ثوري « فهو المكان الذي يختبئ فيه الثوار...»[4] تخليصا للذات والأرض من هيمنة الدخيل الفرنسي.

ارتبطت الأدغال في دلالاتها بشخصية المخفي بن مرابط، الشخصية الثورية التي انفلتت من التعرية فتعمقت أسطوريتها أكثر على هذا النحو:

- «هي تعتقد أن الجزائر تقع في النقطة التي تغيب فيها الطريقان عن الأنظار. وهي نقطة مؤلمة حقا بالنسبة إليها. ففي تلك الأدغال يقع المحجر الذي قتل فيه زوجها المخفي»[1].
- « تلك الأدغال التي قيل لها: فيها قتل المخفي هي نفس الأدغال التي تخفي وراءها الجزائر التي أخذت منها مسعودة! مسعودة رفيقة الشباب وذكرى الحياة الزوجية الأولى السعيدة !»[2].

يستبطن هذان الملفوظان القيم الإيجابية والسلبية للمكان من حيث إنه:

1- يثير ذكرى مأساوية (القتل) تحمل دلالات الحزن والأسى (شعور باية بفقدان زوجها يجعلها أكثر حزنا)، فقيمة المكان هنا تمكن في كونه بمثابة المثير لانطباع ما في نفسية الشخصية.

2-علامة من علامات استقرار الحياة الزوجية بين باية والمخفي استناد إلى دلالة العلامة اللغوية (السعيدة).

على هذا الأساس تجلت قيمية هذا المكان في النص، من حيث إنه يحقق أبعادا دلالية هامة تتماهى ودلالات المحور العام للرواية، إذا عن طريقه تمكن بن هدوقة من أسطرة شخصية المخفي بامحّاء التحديدات الموضحة لحقيقة الأدغال، فما انفتاح هذا المكان على الأفق الثوري، (يستقطب جميع أفراد الأحزاب المعاديين لفرنسا) إلا دليل على التعميم والشمولية، هذه السمات التي جعلت شخصية المخفي غامضة مضببة، في ذهن قارئ الخطاب، على الرغم من تحديد انتمائها الإيديولوجي (الإيديولوجية الثورية)، لذلك تغدو الأدغال دليلا يقارب بين التخييل الروائي والتوثيق التاريخي.

5- الرواية، ص:92.

1- الرواية، ص: 92.

2- م، ن، ص، ن.

2- العيـــــــن:

معين لا ينضب، تقع في سفح الجبل الأحمر حيث انعكاس الشمس المتجهة إلى الغرب على الجبل « إنه سحر الدشرة لمن لا يعرفها...»[3].

آثر الكاتب تضييق الشريط الرابط بين القرية والعين، حتى يكون هذا التضييق علامة من علامات الخيانة الريفية، فالعين حلقة لتناقل الإشاعات وتبادل الغراميات وعقد الاتفاقيات، لذلك يتقاطر شبان القرية وفتياتها على هذا المكان جماء غفيرا « فكم من شاب استطاع أن يختلس قبلة من فتاة ساعدها. وكم من فتى صد أيضا على أعقابه خائبا»[1].

إن توصيف جمالية هذا المكان يتعدى الوظيفة التزيينية إلى خلق إثراء دلالي يجعل العين فضاء أرحب للتعبير عن الرغبات الفردية (الحب/العشق) إشباعا للغرائز الجنسية التي لم تستطع أزمنة القهر والاستبداد محوها، ولا حتى عادات القرية تدميرها.

فالعين – على هذا الأساس – رمز للحنان والآماني، ومبعث للحياة والتجديد، تترعرع من خلالها ذكريات الحب بين العشيقين على أمل الوصال الذي كان حلم خديجة ومسعودة قبل أن يقتل محمد بن سعدون.

ولئن كانت رمز الغرام والتعشق لدى الفتيات والفتيان، فقد تحيلنا إلى دلالة عكسية إذ ما ربطنا واقع القرية بالاستعمار، فتثبت –بذلك– القيمة السلبية للمكان، من حيث إنه دال على الخيانة والدناسة والتعفن، فيكون بذلك حاملا للدلالة السلبية التي يحملها المكان المديني (البيت القصباوي / الأوروبي).

3- السجـــــن:

تتكرر لفظة "السجن" في متن "غدا يوم جديد" بصورة تستدعي الانتباه بضرورة الكشف عن شحنها الدلالية اللصيقة الصلة بدلالة الثنائية المكانية للنص.

تضطلع شخصية رجل المحطة بسرد الوقائع الأليمة التي جرت في السجن "المسيو البير"، كونها الشخصية التي استشعرت عذابات قدور في المحجر، فكانت شاهدة على أشكال التعذيب وصور التحقير التي تعرضت لها شخصية قدور، إذن، فالسجن كفضاء يبقى رمز الألم والعذاب في معظم كتابات الروائيين اعتمادا على إيجابية اللغة التي تؤمي دوالها إلى جحيمية المكان، وهو ما يبرر اطراد ملفوظات الألم والعنف على مستوى النص، بشكل صعد الدلالات

3- م، ن، ص:146.

1- الرواية، ص:147.

التأزمية الرامزة لتشظي الواقع الجزائري في تلك الحقبة من الزمن، إذ يمكننا اجتزاء بعض الملفوظات السردية الواردة في شكل لواحق مكثفة من خلال الانطباعات الآتية :

- « السجون كلها مفتوحة، إذا قيل لها هل امتلأت قالت: هل من مزيد! كل يوم تفتح مراكز جديدة ومحاجر جديدة. " محجر المسيو ألبير" صار لا يكفي»[1].
- « ...إن المحجر الذي يقاد إليه كل من دفعه لسانه إلى الاحتجاج جعل من لا عقل له عاقلا...»[2].
- « لو عرف قدور المحجر لهان عليه وقع أقدام الرجل الوسيم على رصيف المحطة» [3].

تحيل هذه المسرودات إلى زمنية الاستعمار في إتقانه أساليب الإخضاع والإذلال، تحسيسا بالهيمنة والعقاب لكل من تدفعه نفسه للتطاول على الإدارة والسلطات، لذلك ارتبط مفهومه في نفسية الأهالي بالقيود الحديدية والأغلال والسلاسل...، وهي مفاهيم ذات أبعاد تعكس سلبية المكان، هذا الانطباع الذي تكفلت الساردة بنقله للراوي أثناء مرحلة الحكي:

- « عندما حكم على قدور بالسجن يقضيه بكيان في سجن "سان–لوران" الذي لا أعرف عنه سوى الاسم. قالت لي الفرنسية (...) "سجن سان لوران" ؟ إنه سجن رهيب! من قضي فيه سنة زالت عنه إنسانيته (...) إنسانيتهم تنزل إلى ما تحت الصفر. هؤلاء في الفضاعة وهؤلاء في الحيوانية التي يتحولون إليها من جراء التعذيب الذي لا مثيل له في الدنيا! »[4].

إن هذا الملفوظ لا يؤكد الدلالات السابقة فحسب، بل يخلق وحدات تثبت القيم السلبية للسجن فهو:

1- يزيل عن السجين إنسانيته.

2- يجذر السلوك الحيوانية السيئة للسجين (حيوانات داجنة)

3- عمر السجين رهين مقدار الألم والعذاب.

فتكون النتيجة:

1+2+3= الاحساس بعمق الحياة بالنسبة للسجناء (فضاء للألم والعذاب/الغثيان ...)

1+2+3= التلذذ بعقاب السجين بالنسبة للحراس (فضاء القوة/الهيمنة/السيطرة/الإهانة...).

1- الرواية، ص:46.

2- م، ن، ص:34.

3- م، ن، ص، ن.

4- م، ن، ص:172.

لعل هذه الوحدات القيمية هي التي تجعلنا ندرك البعد الدلالي لحقيقة "السجن" في رواية "غدا يوم جديد"، بما أن الفصول الأخيرة من النص كانت مخصصة للاستذكار (الدشرة – السجن) المطعم بالتوصيفات المكانية والنفسية، المصاحبة لتقنية السرد، فحتى يجعل بن هدوقة ضحيته تتهرب من جحيمية ذلك السجن الأليم رحل بها – عن طريق الحلم والاستذكار– إلى الماضي تملصا من الحاضر:

- « قدور يرى محمدا بن سعدون أمامه ساقطا على الأرض! تتبعها صورة رجل المحطة، تتبعها صورة الدر كي! ...»[1].
- « يتلاشي الإحساس بالعطش، بالعذاب، بالذباب بأشعة الشمس. يموت كل شيء في قدور. ينتقل إلى عالم آخر. تجري فيه الأمور بأساليب أخرى وبتركيب يتقنه الهوس وحده: يرى الدركيين...»[2].
- « ...يرى كل الأزمنة التي عاشها. إنها ليست أزمنة حياة وسعادة، لكن أزمنة ألم! كل شيء ألم! ..»"[3].

فحتى يخلّص الكاتب شخصيته من الألم والعذاب، عمد إلى نقلها من الواقع إلى عالم الحلم، لذالك يكثّف المشاهد اللاحقة في النص تكثيفا يجعل حظ الاستذكار يستحوذ على باقي الأزمنة، وهو ما يبرر هيمنة تقنية الارتداد على معظم مساحات القص في رواية "غدا يوم جديد".

ولئن كانت هذه الملفوظات في عمومها تمثل هروب الشخصية من الواقع إلى عالم الحلم والهذيان، فإنها لا تنزاح في دلالاتها عن مفهوم العقاب الذي تعرض له قدور في المركز والسجن، وكأن دلالات السجن ما هي إلا صورة تأكيدية لسلبية المحجر ذاته.

لذالك نقول: إن انغلاقية السجن في رواية (غدا يوم جديد) لا تخرج زمنيتها عن أزمنة الاضطهاد والقمع كعلامة تحيل إلى السلطة العنفية الاستعمارية، فتبقي السلبية الكولونيالية مجسدة حتى في الأماكن التابعة لفضائها:

1– الرواية، ص:311.

2– م، ن، ص:320.

3– م، ن، ص:321.

- تقييد الحركة الفردية (غياب الحرية)
-الخضوع للقانون الداخلي الصارم (الإخضاع والإذلال)
-السجن مصدر المرارة والألم (الجحيمية)[1].

} خلق حالة من الانفصال عن العالم الخارجي

إن اشتغال بن هدوقة على نظام القيم المتعارضة، أدى به إلى تعديدها وتكثيفها في النص، ليكون التقابل بين عالمي الريف والمدينة تقابلا قيميا، يرسم مزالق الأزمنة الغير متجانسة، تعبيرا عن تشظي الواقع، في وقت تحاول فيه الذات الجزائرية تجاوز المحن والعراقيل التي قد تنبئ بالتراجع والتقاعس عن مسايرة مستجدات وتقلبات الراهن، لذلك لم يخضع الصوغ المكاني في "غدا يوم جديد" لقوانين السرد الكلاسيكي، من حيث إن طرائق عرضه وتوظيفه جعلت من الانزياح عن الخطية والطبيعية مسعى يحاول الكاتب – من خلاله– تحقيق أغراض دلالية وفنية تخدم الإيديولوجية المحورية التي اتكأ عليها خطابه الروائي.

1– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ع، س، ص:122.

تـــــوطئـــــة:

على اعتبار أن « النص الأدبي خطاب لغوي بالدرجة الأولى»[1] ، بات من الضروري تحديد خصوصيات وأبعاد هذا الخطاب، لما كان النص بنية أساسها اللغة، لذلك فإن « البحث في اللغة بوصفها نظاما يؤدي بالضرورة إلى البحث في البحث في اللغة بوصفها إبداعا»[2]، إذ يعد البحث في طرائق التشكيل اللغوي داخل النص الروائي من صميم البحث في جمالية الفن وفق الاعتبارات الأدبية التي تجعل اللغة جهازا من أجهزة البناء، وعنصرا من عناصر التخييل، تتعدى وظيفتها النقل والتوصيل.

فاللغة على هذا النحو، ليست وسيلة تعبير فحسب، وإنما مادة من مواد البناء، ومكون من مكونات القص، تعدّ طاقتها الإيحائية لخدمة الفن، بعيدا عن التقرير والمباشرة، لحتى تتخذ عالما من عوالم التجريب الأنسب لخطاب الرواية ما دام العالم الروائي، في أساسه عالما تحدد خصائصه الكلمة التصويرية لصيقة الصلة بالخيال.

إن هذا الطرح يجعل النص الروائي معمارا لغويا قبل أن يكون فضاء دلاليا، يعكس الوعي العميق باللغة، من حيث إنها عامل حركي لتحقيق البعد الجمالي[3]، لذلك غدت دراسة الشكل أعسر بكثير من الكشف عن المضامين النصية ذاتها[4].

لعل النزوع إلى انتقاء الأساليب اللغوية، يعد في ذاته نزوعا جماليا، لذلك تتعطّر اللغة الروائية- في عمومها - بروائح مجموعة من الأساليب على اعتبارها- اللغة -« المعلم الأول الذي تبرز فيه قيمة النص الروائي، ولذلك فهي تنطوي على فنية كبيرة...»[5].

لقد بات تنويع الأساليب اللغوية في النص الروائي خاصية فنية، ترشّح اللغة لأن تكون الأعقد تحليلا والأكثر تعتيما، لذلك تتباين طرائق صوغ هذا المكون من نص إلى أخر، وربما في النص الواحد.

1- عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، ع، س، ص:.73

2- د/نبيلة إبراهيم، نقد الرواية "من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، القاهرة: دار غريب للنشر، (دط)، (دت)، ص:.24

3- ينظر: د/صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ع، س، ص:.27

4- ينظر: د/بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 - 1986)، "جماليات وإشكاليات الإبداع"، ج2، ص:.162

5- علال سنقوقه، المتخيل والسلطة "في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية"، ع، س، ص:245.

ولربما كان هذا التباين المثبت في النص الروائي، ما هو إلا علامة تحيل على إمكانية التعدد اللغوي على مستويات مختلفة، تنهض بكونها انتقاء أسلوبيا، يعبر عن قدرة الكاتب على التشكيل والصوغ اللغوي تشكيلا يتناسب ومعطيات الرواية، لذلك يفتح التعدد اللغوي المجال للكشف عن الخلفيات المتحكمة في عملية الإبداع، فتنوع الأساليب واختلاف « اللغات يكشف عن اختلاف المرجعيات الفكرية والنزعات السياسية، ويضع الاختلاف النوعي الفني بين الشخصيات باعتباره دليلا على حرية الشخصيات في البنية السردية...»[1].

بناء على أن النص شبكة من العلامات اللغوية، وسلسلة من المتواليات المبنية وفق منطق ما، نلج عالم التشكيل اللغوي الفني في نص "غدا يوم جديد"، لنستجلي طبيعة الاشتغال على هذه المادة وكيفيات انبنائها وصوغها في تخوم النص الروائي، لحتى نجعل من الخصائص الأسلوبية والسيميائية بوابة لسبر دلالات الخطاب وفهم طرائق الصوغ للمادة المحكية.

الخصـــائـــص الأسلوبيـــة الفنيـــة وتجليهـــا في النـــص الروائـــي

1- الحـــــوار:

نلفي على مستوى التشكيل الحواري في نص "غدا يوم جديد" تحولا يجعل إمكانية التحاور مع جميع الأطراف ممكنة، بناء على تجديد هذه الأطراف، بصورة تجعل تكوّن الأحداث وانبناء الشخصيات لا تتكشف إلا من خلال خلق مشاهد حوارية بالرجوع « إلى بداية السطر مع كل تعقيب، لإعطاء الكلمة لمتحدث بعينه»[2] ، لحتى يخلق الراوي عن طريق الكلمات ضربا من التواصل بين شخصياته، بتحويل الخطاب إلى العناصر الأكثر فاعلية في النص.

فقد يوقف السارد سرد الأحداث حتى يستوسع الفضاء للشخصيات، تعبّر عن هواجسها ورغباتها بذاتها أمام امحّاء صوت الراوي، الذي يبقى مجرد شاهد على المواقف الحوارية بموجب هيمنة الأصوات الأخرى. إن هذه الهيمنة لا تعني تعالي المستويات الحوارية على السرد في الرواية، مادام صوت السارد هو المتحكم في الصوغ الحكائي (يوجه، يعلق، يتدخل...)، مما يؤكد أن الشخصيات المتحاورة لن تفلت من قبضة الراوي حتى وإن توهمنا الامحاء الكلي لهذه الشخصية.

- **الديـــالـــــــوج:**

1- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة "في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية"، ع، س، ص:.143

2- شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص:.387

إن محاولة خلق فضاء خاص للشخصيات، سينقل الخطاب من الراوي إلى الشخصية عبر تقنية الحوار المباشر، إذ تعدّ هذه التقنية « من أهم الأدوات الفنية في رسم الشخصية، وتحديد مواقفها، مما يضفي على القصة طابعا واقعيا لا شك فيه»[1].

فالمقطع الحواري الذي أثبته السارد في الفصل الأول من الرواية، وإن كان طرفا في تصعيد الأحداث سرديا إلا أنه ذو قيمة أسلوبية دالة:

●« مالك؟!

– علي؟

– على الوادي!

– مالك أنت؟

– أمك

الرجل الوسيم يذهله ما يسمع! إن مخاطبه مجنون لاشك في ذلك!

– من الصباح وأنت رايح جاي.. واش تحسب في الدنيا؟

–راني نمشي برجليك؟ (...)

–تمنع علي الرصيف؟

–نمنع عليك حتى يماك!» [1]

تتعمق من خلال هذا المشهد[*]تدخلات السارد حتى في المقاطع الحوارية على اعتباره الذات الموجهة للحكي، كما تتباين المستويات اللغوية[] بين الشخصيتين (قدور، رجل المحطة)، والتي لا تكاد تنزاح عن الصوغ اللغوي صوغا مباشرا، لحتى تضعنا الرواية «في قلب الحالة التي يريد الكاتب أن يوصلها لنا، ونشعر في كل موقف بمدى هذه الروح التي تخلق لنا الحدث خلقا»[1].

1– د/محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984، ص:.376

2– الرواية، ص:29–30.

*– نشير إلى أن أغلب المشاهد الحوارية –المعدودة– المثبتة في متن الرواية مضبوطة بقواعد شكلية /منطقية كانت قد تثبتت في معظم روايات القص الكلاسيكي (علامات الوقف...)، لحتى تكون بمثابة الدليل الذي يجعل القارئ يستشعر حركة انتقال الخطاب من الراوي إلى الشخصيات.

*– المستويات اللغوية تفضح غاية اصطناع العامية في الحوار، من حيث إن هذا الاصطناع هو بمثابة مسوغ من مسوغات الإيهام بالواقعية.

1– أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص:.253

فحتى وإن كان هذا المقطع يصور مشهدا عنفيا، يقدّم من خلاله السارد شخصية قدور، على أنها شخصية ساذجة، غضوبة، بسيطة، اعتمادا على اللغة كوسيلة لاستظهار ملامح الشخصية، فإن هذه اللغة هي التي غيّبت خصوصيات رجل المحطة في أغلب المشاهد العنيفة، إذ كلما صعّد الراوي الأحداث عن طريق المشاهد نتج عن هذا التصعيد تعميق دلالي يكشف حقيقة الشخصية، في وقت قد تفلت بعض الشخصيات من التعرية (رجل المحطة، محمد بن مسعود، المخفي...).

يمكن القول، إن جزئيات هذا المشهد علامة من علامات تعميق فكرة العنف اللصيقة بشخصية قدور، لذلك إمحّت ملامح رجل المحطة ما دام الموقف يحتّم حالة من اللاتوازن بين مسعودة والمشروع، وهو ما يبرر مسارعة قدور في الاعتداء على الرجل بالرغم من إمكانية امحّاء هذا الاعتداء نصيا استنادا إلى دلالات المقطع الحواري المثبت أعلاه.

ولئن كان هذا الحوار يحقق اقتصادا لغويا في المفردات المكونة للمشهد العنفي من حيث المحدودية والاختصار، المنسجمين مع طبيعة المشهد المصطنع لبعض اللفاظم العامية المسرّعة للهجوم والاعتداء، فإن الحوار الذي جرى بين الحاج أحمد والدركي بدى أكثر امتدادا، بحيث شغل أربع صفحات متوالية، يتعذر علينا اجتزاؤه كاملا:

- « قل له: هل يعرف الرجلين؟"

الحاج أحمد لم يكفه الوقت لاستحضار الجواب المناسب.

-"الرجلين؟!"

-"نعم،الرجلين... رجل المحطة"

الحاج أحمد يقلب يديه متسائلا: "رجلي المحطة"

الدركي الأهلي يغضبه تثاقل الحاج وتساءله [وتساؤله] عن أمر واضح:

- "الرجلين الذين تخاصما بالمحطة".

- "آ...فهمت الرجلان اللذان تخاصما بالمحطة. أعرفهما ولا أعرفهما"

- "كيف تعرفهما ولا تعرفهما؟"

العريف يقول لمساعده: لماذا يراوغ هذا الشيخ

- "أجب تعرفهما أم لا ؟"

- "ماذا تقصدون بالمعرفة؟"

هنا يغضب الدركيان معا:

– "هل تعرفهما؟ (بلهجة تهديد) هل تعرف الرجل زوج المرأة التي أخذتها إلى دارك؟، وهل تعرف هذا الجالس أمامك؟»[1].

تتعزز من خلال هذا المقطع تدخلات الراوي أكثر، لكأنه طرف من أطراف هذا المشهد، فيعبر عن الحالة النفسية للشخصية انطلاقا من تحسّسه درجة وعيها بالموقف الذي تواجهه، لذلك صاحبت التركيبة اللغوية المستوى النفسي للشخصية، حتى لا تكون اللغة مفرّغة من الدلالة، فتثبت لغاية تواصلية منفعية، إنها تتجاوز ذلك حينما يتخذها السارد وسيلة لتصوير الحالات وكشف الخلفيات (كولونيالية/دينية)، وتحديد المقاصد والغايات، بحيث تكون اللغة ذاتها طرفا معمقا ومصعدا لدلالات العنف والعدوانية، التي أراد الكاتب تصويرها في النص.

إذن، فلغة الحوار الموظفة في هذا المقطع (لغة فصيحة) كانت أنسب لاستجلاء دلالات البغض والاحتقار تجاه الذات الريفية، لذلك استوسع الراوي مساحة نصية أقدر على التعبير عن علاقة المستعمر بالآهالي في تلك الحقبـــة من الزمن، هذه العلاقة التي لم تكـــن لترتسم بعيدا عن تأملات السارد وتعقيباته إيهاما بواقعية المشهد الحواري.

أما الحوار الجاري بين عزوز والشامبيط، ففيه من صور القلق والحيرة ما يجعل اللغة أكثر اقتصادا:

●– «كل هذا وقع ولم أسمع!

– من أين لك أن تسمع منذ المرة الأخيرة التي جئتنا فيها عن قضية ...قدور...

– قدور ما هوش قويدر

– منذ ذلك الوقت لم نرك!

– والطفل، ابن القائد، ماذا فعلوا له؟

– طرد من المدرسة

– ابن القائد طردوه!»[1].

تتحدد من خلال هذا المقطع مشاعر عزوز، الشخصية الأكثر قلقا وتخوفا من المستقبل، كونها الشخصية الإقطاعية النموذجية التي جعلها الكاتب تحرص على الحفاظ على نفوذها بالدشرة، لذلك تتخوف من كل ما من شأنه أن يقوّض مشاريعها الاستغلالية، وهو ما يبرر التجاءها إلى الشامبيط لمعرفة دقائق قضية القائد.

1– الرواية، ص:.81

1– الرواية، ص:247–.248

فعلاقة عزوز بالقائد علاقة مصالح مشتركة، تعكس بشكل واضح واقع الدشرة الأليم، الواقع الذي خضع لوقت طويل من الزمن للهيمنة الاستعمارية والنهب الإقطاعي، الذي على أساسهما سيفقد السكان دفء الأفق الشمسي، فتنبعث الأحلام من أعماق هذا الواقع في محاولة الاتصال بالمدينة، لكأن هذا الحوار مستهدف لكشف الخلفية السلبية المتحكمة في بنية الواقع الريفي، لذلك تفادى السارد محاولات القطع، لحتى يكون اطّراد الكلام على ذلك النحو المثبت في المقطع الحواري مصاحبا للحالة النفسية (التخوف، القلق، التوتر...)، بشكل جعل طريقة عرضه عرضا حقيقيا يعمق دلالة التخوف من كل ما هو آت.

- **المـــونـــولـــــوج (المنـــاجـــاة)**

إذا كان الديالوج – في جوهره – يقوم بين طرفين أو عدة أطرف، فإن تقنية المونولوج تتمحور حول أحادية الصوت، إنها حوار باطني أكثر غورا في أعماق النفس، كشفا عن المشاعر والخلجات الداخلية التي تعتمل في مكنون النفس، حيث « تنشطر الأنا إلى قسمين، وكأن نصف الذات ينفصم عن الآخر، ليكون شاهدا عليه ومحاكما له»[2].

فالمناجاة « حديث النفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمية تدرس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات»[1]، إنها العالم الأكثر كشفا عن المشاعر والهواجس والرغبات، تبدو من خلاله الشخصية أميل إلى الاعتراف والبوح والتداعي في غفلة من الراوي، لذلك يعد الحوار «أفضل سبيل إلى "معرفة الذات" »[2] .

لعل الميل إلى تكثيف المقاطع المونولوجية في النص الروائي، سيحقق أدبية اللغة، إذا ما تفنن الراوي في صوغها وتشكيلها على نحو خاص، ذلك « أن المقاطع المونولوجية مكرسة للطاقات العميقة في اللغة...»[3]، هذه الطاقة التي تمكّن القارئ من التماهي مع العالم الداخلي للشخصية بدعوة من السارد الذي تمحّي تعليقاته وتدخلاته بموجب اتساع لغة التداعي والاعتراف.

فتوظيف الكاتب هذه التقنية في النص من خلال اعترافات بطلة القص تعرية لوقائع الماضي، جعل الرواية لكأنها مسرح لاستجلاء المكبوتات النفسية، تعبيرا عن الألم والقلق المصاحب للشخصية، لذاك تعانق الزمن رغم جراحه، فتستميت في استدعاء أحداثه وتجاربه،

2- شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص:.389

1 د/عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ع، س، ص: .138

2- شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص:389

3- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ع، س، ص:.53

مما يحيل إلى أن خطاب الرواية كان أقدر على « إضفاء الصبغة النفسية على وظيفة القول»[4].

تتجلى مقاطع المونولوج في النص كحقائق نفسية بفعل قوة الذاكرة المدسمة بالتداعي والاعتراف من خلال الملفوظات التالية:

- « يا رب صرف البلاء علينا!»[5].

فترديد مسعودة هذا الدعاء في نفسها أكثر من مرة كلما أحسّت بخطى رجل المحطة تقترب نحوها، كشف تخوّفها مما قد يطرأ بينها وبين السفر إلى مدينة الجزائر، لذلك عمّق الراوي سلبية المشاعر المتعلقة بالبطلة عن طريق التكرار لهذا الملفوظ.

- « أبدا، لن نتلاقى، أبدا، حظي اسمه قدور (...) في لحظة أنهى حياتنا وزواجنا. يغار من ظله! تركني على الرصيف، فذهبت إلى الجزائر، وتمتعت بحياة المدينة، وتعلمت ما لا أعلم، وقرأت وفهمت وعدت من حيث ذهبت!...»[1].

وإن كان هذا الملفوظ لا يستظهر طبيعة العلاقة بين مسعودة والحبيب أثناء دخولها بيت الحاج أحمد، إلا أنه يكشف مشاعرها تجاه قدور، هذه المشاعر التي ظلت حبيسة الرؤية الاستغلالية حتى بعد تحقيق حلم الذهاب إلى العاصمة، لذلك يمكن اعتبار هذا الملفوظ أسلوبا إثرائيا، من حيث إنه فضح علاقة قدور بمسعودة في مراحل متقدمة من السرد، لحتى يكون هذا الفضح علامة تفسيرية لكل ما سيثبت لاحقا في النص.

يتواصل ذلك الفيض من الاعترافات دافعا شخصية قدور إلى القول:

- « ...ما أغباني! ملأت بها أنهج الجزائر ومغازتها. صاحبتها إلى الشواطئ كما يصاحب الأوروبيون زوجاتهم. أركبتها العربات والزوارق. أريتها ليالي المدينة التي لا تنام! يا لنومي وغفلتي! غجرية، نايلية، موشمة تحبل في الطريق وتلد في الطريق. نسيتها القافلة في إحدى الشعاب أصبحت زوجة قدور، يحلم بها ويهدى لها الهدايا ويحدثها عن المدينة. وفي مقابل ذلك تسدد له الضربات، على شرفه، على غبائه، على...»[2].

حرصنا على تثبيت جزء هام من المقطع المونولوجي الخاص بشخصية قدور، لحتى نكشف دلالات الغضب المصاحبة لهذه الشخصية، والمحمّلة بهموم الذات المدينية وهي تساير

4- م، س، ص، ن.

5- الرواية، ص:.26

1- الرواية، ص:.186

2- م، ن، ص:.152

تحولات الراهن الريفي، التي لم تكن لترتسم في وعي الشخصية بمعزل عن الموروث الثقافي المحدد لهوية الفرد القروي، إذ على الرغم من محاولة قدور تخطي بعض العادات (كالوشم)، إلا أن تلك الأغنية اللعينة المشحونة بدلالات التهكم والاحتقار قد وجدت صدى في نفسية الرجل المديني، فكانت حافزا مقنعا للتراجع عن الزواج بخديجة.

• « قدور، يأتي من الجزائر، ليكون شماتة لدى الدشروبين، عبيد الشامبيط والدرك والقائد! قدور يأتي من الجزائر لتسخر منه قروية جعلت من وجهها فراشا! ماذا لو تم الزواج ورجعت إلى الجزائر وتركتها هنا سنة! كنت أجد نفسي أبا لمجموعة من الأولاد لم أعرف من أين أتوا! كنت أصير أمثولة بين الناس! كنت عندئذ أنا أحمل في المرسى الأكياس على ظهري وهي تحمل أثناء ذلك الرجال! يا للمصيبة عمتي غبية. تظن النساء كلهن مثلها شريفات، طاهرات!»[1] .

يكشف هذا الملفوظ باستعمال تقنية السرد بالضمير (أنا)، مشاعر السخط والاحتقار والسخرية التي جعلت قدورا يندفع للاعتداء على محمد بن سعدون، إذ خلقت هذه التقنية مسافة بين الراوي والشخصية سمحت بالتعبير عن الهواجس والرغبات النفسية التي قد لا تتكشف في مقاطع الحوار، استنادا على أن ضمير المتكلم أقدر على التصريح بالمكبوتات الذاتية للشخصية، حينما يكون الخطاب موجها من الذات إلى الذات.

فعلى الرغم من استحضار الراوي شخصية قدور في أغلب المواقف العنيفة، تصويرا لدقائق مشهد ما، فهذا لم يمنعه من خلق فضاء خاص لهذه الشخصية، إنه الفضاء النفسي المعبر عن أخص الأفكار وأدق المشاعر الكامنة في عالم اللاشعور، لذلك نعتبر المونولوج الداخلي « وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق...»[2].

أما مقاطع الحوار الداخلي الخاصة بالراوي، وإن كانت قصيرة في عمومها، إلا أنها تبعثرت بين ثنايا النص بصورة جعلت خطاب السارد يتدخل وخطاب البطلة:

• « إنني أشعر أحيانا بالتذمر، بكفر داخلي بكل بشيء. إنني أشعر بالخزي في قرارة نفسي وأنا أكتب ما عمله الآخرون!

ومع ذلك وبالرغم من كل ذلك، أجدني مدفوعا إلى المجيء إلى قصرك هذا الكلونيالي الذي أسكنتك إياه بنادق أبنائك...

1- الرواية، ص.151

2- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ع، س، ص:.235

لا تقسمي بشبابك لا يهمني شبابك. أنا أحبك كما تحب الأوطان لا كما تحب النساء. أحب أن أتعلم من ماضيك بالرغم من ماضي أنا الذي يقف أحيانا أمامي قويا عنيدا...»[3].

●« أبحث في ماضي أنا عن حقيقة لم تتحول إلى سراب، فلا أجد سوى دمعة قديمة، أذرفها في كياني الداخلي!»[4] .

●« يعاودني السهاد، وأرى الماضي، وأنساك. وأبني الجديد بالوهم. وأنسى حديث عينيك.

أبقي أسماء الأشخاص والأشياء، وأغير الأحداث والأزمنة بالحلم، تحديا للحقيقة! »[1] .

ترتسم من خلال هذه الأسردة ملامح الخلجات النفسية المتناقضة في العالم الداخلى للراوي، حيث « تنغمس النفس في صراع محموم (...) وتنطلق أزمة عاتية لتقوم الكلمات (...) بدفع مشاعر ما إلى السطح»[2]، إذ على هذا الأساس تكون الخلجات ذاتها حافزا محركا للحوار، فلم تكن مشاعر السارد لتتكشف على هذا النحو بمعزل عن المقاطع الحوارية التي عمقت دلالات التذمر والاحتقار من جهة، والتماهي والإعجاب من جهة أخرى، فهو ساخط على نفسه من هذه العبودية التى جعلته سجين ماض شاحب أليم، بينما ستمحي هذه الدلالات إذ ما ربطنا رغبة السارد (العودة إلى الدشرة) برغبة البطلة (تدوين وقائع الماضي)، بحيث ستتماهى الرغبتان بشكل يجعل حضور الراوي في قصة مسعودة حضورا قيميا، يتعدى رغبة تعرية ماضي الآخرين، إنه الماضي اللعين الذي عايشت وقائعه شخصية الراوي، لذلك سيرتضي الرحلة في الزمن كشفا عن الحقائق وتثبيتا للوقائع.

فلم يكن بمقدور الراوي – وهو يقبل على فعل التدوين القصصي– أن يخفي دلالات الانسجام والتوافق بين ماضيه وماضي شخصيته، هذه الدلالات التي تكشفت –بعمق– من خلال تقنية المونولوج المثبتة لقيم الحب والإعجاب (أحببتك، ناجيتك...)، على الرغم من التناقض الواقع على مستوى المشاعر والرغبات في متن الرواية، لذلك تبقى الكلمة الحوارية العنصر المهيمن والمحرك للاعتراف كونها تملك « الخصائص اللازمة لالتقاط التيارات الدفينة وإخراجها إلى حيز الوجود دون أن تفقد ثراءها، وهي بطبيعة الحال تتخذ ملامح خلجات النفس،

3– م، س، ص: .43

4– م، س، ص:44

1– الرواية، ص:.121

2– شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص:391.

وكأن الشخصيات دون إرادة فعلية منها تتحدث (...) وهو حديث يتيح للأحاسيس الداخلية التي تسبق الكلام أن تطفو على السطح...»[3].

2- الارتـــــداد:

الارتداد أو الفلاش باك "Flach-Back" مصطلح سينمائي، يعنى به العودة إلى الوراء استحضارا لمشهد، أو استدعاء لصورة ظلت عالقة بالذاكرة فغدت حركة من حركات انبعاث الماضي في نفسية الشخصية.

فالارتداد –على هذا النحو- مصطلح « دال على الرجوع إلى الوراء بالضرورة (...) إذ لا يجوز أن يكون إلا نحو الوراء، وليس له معنى على التقدم أو المضي نحو الأمام...»[1]، إنه تقنية أسلوبية فنية يوظفها الروائي للكشف عن ماضي الشخصية المصحوب بالتداعيات النفسية المضيئة لحياتها، والمعرية لخصوصياتها ورغباتها، ومكبوتاتها دونما انتظام.

إن توظيف الروائي الأسلوب الارتدادي في النص، سيخلق مشهدا حيويا يكسّر من خلاله رتابة النظام الزمني، والتعاقب الحدثي، متجاوزا بذلك نمطية التشكيل الحكائي إلى محاولة تحقيق تكثيف سردي يعقد الأساليب السردية بشكل يحيل إلى اصطناع أنظمة ممفردة.

تلك كانت خاصية أسلوبية ميزت نص "غدا يوم جديد"، التي عمد الروائي إلى توظيفها بشكل مكثف في أغلب المواقف التي استعرضها، لذلك عمّق صور التماهي بين الشخصية والذاكرة عن طريق الاسترجاع «...فقد رافقها هاجس التذكر دون أن يكون في الإمكان الانفلات منه، ولعل مرد ذلك جحيمية الواقع اللامطاق وفضاعته...»[2]، الأمر الذي حال دون انسجام الشخصية مع المحيط الجديد (المدينة)، إذ على هذا الأساس، كيف تتمكن ذاكرة بطلة "غدا يوم جديد" من استعراض دقائق وقائع أماتها الزمن؟، أليست عملية الاستذكار علامة لتحدي الزمن ذاته؟...

تكاد جل شخصيات "غدا يوم جديد" تستأثر العودة إلى الماضي تملصا من الحاضر، حيث تروى سير الشخصيات على غير انتظام، تحقيقا لغايات فنية يشرئب الكاتب إلى خلقها كلما استفاض في تقديم ماضي الشخصية الروائية.

3- د/عبد القادر فيدوح، شعرية القص، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، (دط)، 1996، ص:.44

1- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (بمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة "زقاق المدق")، ع، س، ص: .217

2- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ع، س، ص:.44

الملاحظ أن حيز التذكّر في نص بن هدوقة مشكل من عنصرين هامين: أولهما الشخصية على اعتبارها الذات القائمة بفعل الاستذكار، ثانيهما المكان المحتفظ بالتراكمات الحدثية، والشاهد على هوموية الذات عبر رحلة الزمن، لذلك تمثل الشخصية البطلة في نص "غدا يوم جديد" الذاكرة الجماعية التي عبّرت عن تشظي الواقع المديني بعد تعبيرها عن مأساوية الواقع الريفي، بينما يجسد المكان الهم الوجودي الذي يعتصره الحاضر في غفلة من الماضي الذي يبقى مصاحبا للشخصية ومحركا لهواجسها.

على هذا الأساس، يمكننا الاستشهاد ببعض المقاطع الروائية المحققة لتقنية الارتداد في النص استنادا إلى التصريحات والاعترافات:

- « كنت في شبابي أسمع بكل جوارحي وأرى بكل جسمي (...) أتدري أي صوت يهزني الآن. إنه صوت القطار! عندما أسمعه يشتد خفقان قلبي. تتسارع أنفاسي، يمتلكني حزن... كم هو لذيذ! يعيد إلي حياتي الماضية. يضع قطار المحطة القروية أمامي»[1].

تتذكر مسعودة وقائع المحطة الأليمة وهي تتأهب للذهاب إلى العاصمة، فتكشف لكاتبها المرحلة المتاخمة لمرحلة الحلم، لكأنها ترغب في أن تجعل مرحلة الشباب مرحلة أحلام ومرحلة الشيخوخة مرحلة استذكار، لذلك تستعيد وقائع الماضي وهي في هذا العمر المتقدم، لحتى يقاس سنها بطول الشريط الزمني الذي ثبت قصة حياتها عبر الذاكرة.

فلم تكن مشاعر البطلة لتتكشف على هذا النحو (الإحساس بالحزن) ما لم ترتد الشخصية إلى ماضي الدشرة، فتترجم لراويها سلبية العواطف وهي ستتذكر المحطة والقطار، ذلك القطار الذي انطلق وتركها حائرة على الرصيف...

فإقبال الشخصية على الاستذكار المبني على التداعي، سيجعل الحاضر منصهرا في الماضي، كما يستجلي المكبوتات والهواجس الدفينة في العالم الداخلي للشخصية، تصويرا لحقيقة المأساة التي عايشتها الذات الجزائرية في أحلك فترات التاريخ.

- « في صغري كنت أستحم مع أترابي تحت شلالات الوادي أو في أحواضه، حيث تتشابـــك الأشجار، وتشكل ستارا كثيـــفا. أحيانا يفاجئنا الشبـــان ونحن عاريات. فنغطس في الماء. كم كنا نتلذذ بشرشرة الماء تنزل علينا من علو كالمطر الغزير!»[1].

1- الرواية، ص:22.

1- الرواية، ص:.38

يعكس الملفوظ عفوية الحياة القروية المبنية على البساطة في العيش والسذاجة في التفكير، هذه العفوية التي جعلت الفرد القروي حبيس الموروث الثقافي العفن الذي لا يزال عالقا بذاكرة مسعودة، وهي تسترد مشاهد اللهو، فتكشف – بذلك – لراويها محطة هامة من محطات حياتها تجعله يتماهى ووقائع الحياة، بدليل أن هذا المشهد – الشبه جنسي– أثار مشهدا مماثلا عايش أحداثه راوي البطلة:

●« شاهدت عنقودا من توت، أخذت حمرة توته تسود. مددت ذراعي بحذر، متقيا الشوك. وإذا بي أرى قبل أن تصل أصابعي إلى العنقود – فتاة عارية تحت الشلال![2].

فلم تكن صورة هذا المشهد لتكتمل على هذا النحو، إلا بشحذ الذاكرة، حيث يتذكر الراوي « مشهدا مستلا من ماضيه في القرية ليشكل هذا المشهد فعل تحفيزي للعمل الروائي، ويعيد الراوي بالاستناد إليه تركيب المادة السردية...»[3]، بحيث يتعذر عليه الاحتفاظ بصورة الفتاة التي رآها حين ذاك، أهي هذه العجوز التي تجلس أمامه، أم أنها صورة لفتاة لا يعرفها؟. لذلك يمكن اعتبار هذا المشهد ما هو إلا صورة من صور التماهي بين السارد وبطلته على نحو يصعّب فصم خطابه عن خطابها.

فتقنية الارتداد حققت تماه وتداخلا بين الراوي وبطلته، على اعتباره الذات الخطابية المتحكمة في الصوغ الحكائي، بحيث كشفت جزءا هاما من حياة السارد جعلت القارئ قادرا على تحديد رغبته ومعرفة مسعاه حتى وهو مقبل على تدوين وقائع الآخرين، لذلك «يصبح التذكير عملية بناء...»[4] في نص جعل الأحداث تتشكل من رحم الواقع الريفي، وتتبعث من أعماق الماضي الأليم.

ولئن كانت بعض الشخصيات في "غدا يوم جديد" هي الكاشفة – بذاتها– لماضيها، فهذا لا يمنع من تدخل الراوي لاستجلاء ماضي بعضها، كاستدعائه واقعة ماضوية هامة في حياة الحاج أحمد، هذه الواقعة التي قد نعتبرها تعليلا مقنعا لفشل مشروع الحج الذي كان يسعى لتحقيقه:

●« ...أمه دعت عليه ذات يوم وقد أساء إليها، بخسران العاقبة في كل أمر يتناوله (...) عندما تزوج اعتزل بيت الأسرة لينفرد بحياته الجديدة مع زوجته. كان هو أكبر إخوته، لكن

2– م، ن، ص:.39

3– فخر صالح، المدينة فضاء لروايات غالب هلسا "قراءة في روايتي الضحك والبكاء على الأطلال" فصول، ع60، 2005، ص:.283

4– دلال أديب، الكتابة عن الذات "لعبة الذاكرة والمرآة" فصول، ع60، 2002، ص:.435

زواجه أفقده الحنان وروح المسؤولية إزاء ذويه الصغار. لم يقم وزنا لدموع أمه. كان يشتري اللحم من السوق كل جمعة، ويشويه هو وزوجته في فناء الدار لتملأ رائحته فضاء النفوس المحرومة... بلا حياء من أمه وإخوته، ولا خشية من أعين مشتاقة إلى اللحم!»[1].

فالراوي يعود – بالقارئ – القهقرى إلى ماضي شخصية الحاج أحمد، حتى يكشف طباعها، وخصائصها، فيربط هذه الطباع والخصال بمشروع الذهاب إلى الحج، إذ جعل من دعاء الوالدين مبررا لتقبل القارئ فشل مسعى الذات على الرغم من امحّاء العناصر الضديدة الساعية لتعطيل المشروع نصيا، فحتى وإن كانت هذه الطباع الدالة على السلبية في جوهرها خاصية من خصوصيات التعريف بحقيقة الحاج أحمد، فإن محاولة تغييبها ستتحقق لاحقا استنادا إلى الخلفية الدينية/الوطنية التي ثبّتها السارد في المتن، مما يحيلنا إلى اعتبار قيم الملفوظ المقدّم قيما احتمالية لا تثري دلالة أو تقلب صورة في محاولة السارد الكشف عن هذه الشخصية.

وإن كان بن هدوقة آثر عرض الوقائع الماضية انطلاقا من الحاضر بتوظيفه أسلوب الارتداد، فإنه استهدف من وراء هذا التوظيف تحقيق غايات فنية هامة تعمّق الدلالة وتكثّف السرد كـــ « المزج بين الماضي والحاضر وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركة المتجددة في السرد...»[2]، إذ تتكشف عن طريق هذا المزج الحالة النفسية للشخصية من جهة وواقع البيئة من جهة أخرى.

2-التكـــــرار:

لما كان النص « جملة من السمات ذات أبعاد صورية مختلفة تتعالق مع عالمها الدلالي»[1]، بات من الضروري الاهتمام بدلالة هذه السمات، لحتى يكون تشكّلها في الخطاب الروائي تشكلا وظيفيا، ينهض بربط الخاصية الأسلوبية بالفضاء الدلالي شاغل الدراسة والتحليل.

يعتبر التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية التي يعنى بها البحث اللغوي الأسلوبي، من حيث إنها تحيل إلى دلالات أعمق تتوارى خلف البنية السطحية للخطاب، لذلك تتوفر في الكتابات، على أنها سمة أدبية تستدعي الانتباه والاهتمام من قبل قارئ الخطاب الأدبي، فقد تكون «

1- الرواية، ص:50-51.

2- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ع، س، ص: 217.

1- منقور عبد الجليل، مقارنة سيميائية لنص شعري: قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:13.

طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان بعينها وأفكار بعينها لتوظف فنيا وتقنيا في مواقف سردية معينة»[2].

فحتى نتفادى الأطروحات النظرية التي رصدتها مراجع النقد الأسلوبي، نكتفي بالتعامل مع ما هو محقق نصيا من خلال تحديد الأساليب المكررة في المتن وغايات المعاودة الصيغية في أهم المواقف السردية التي نقلها السارد، مادام كل « كل ملفوظ إيمائي (...) ينتج معانيه الخاصة به»[3].

- « أبنائي آباؤهم ليسوا قدورا ما عدا الشهيد»[4].

وردت هذه الصيغ السردية في أكثر من موقف على لسان مسعودة، خاصة في الفصول الأولى من الرواية اعترافا بالذنب الماضوي واعتزازا بابنها "الشهيد"، هذا الاعتراف والاعتزاز خلق بذاته رغبة لدى الذات في تطهير النفس من الذنوب والأخطاء (الماضوية، الآنية) إنها تعرية الماضي التي أجهضها حلم العاصمة.

فالشخصية لا تنفك تكرر هذا الملفوظ كلما استدعت واقعة من وقائع ذلك الماضي الأليم، بل إنها لا تستطيع التملص من حوادث الحاضر، هذه الحوادث والوقائع التي جعلتها حبيسة الرؤية المأساوية وهي تحاول استجلاء أهم المحطات الحياتية التي على أساسها سيصوغ الراوي مادة النص.

فملفوظات الجنس في متن الرواية تعمق دلالات هذه الصيغة، على اعتبارها تحيلنا إلى مفهوم الخيانة الريفية والدناسة المدينية، ذلك أن الماضي الشبقي للشخصية فضح علاقتها مع شبان القرية، تلك العلاقة التي عبرت عن قساوة واقع كابت لرغبات الفرد، وهو يرضخ تحت سلطة كولونيالية ظالمة، كما أن الحاضر المديني دل على طبيعة العلاقات الجنسية التي أقامتها في العاصمة من خلال اعترافها للراوي بتعفن البيت القصباوي الذي كانت تعيش فيه، والبيت الأوربي الذي انتقلت إليه فيما بعد، لذلك تتكرر هذه الصيغة في أكثر المواقف النفسية الحادة دلالة على الاعتراف من جهة والرغبة في التطهير من جهة أخرى، لكأن التكرار هنا موجه أساسا لخدمة الأغراض النفسية للبطلة.

- « أكتوبر أنطقني!»[1].

2- د/عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ع، س، ص: 268.

3- سعيد بلكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، ع16، 2001، ص:.83

4- الرواية، ص:.10

يعتبر هذا الملفوظ لازمة من اللوازم التي تكررت في المتن أكثر من مرة، فأكتوبر أنطق مسعودة لقول كل شيء، لذلك يمكن اعتبار حوادث (05) أكتوبر حافزا من حوافز الاعتراف الذي جعل البطلة تقص على راويها وقائع الماضي، فتكشف خباياه دونما تردد أو خوف رغبة في التعرية.

فتكرار هذه الصيغة في مواضع متباينة كشف الجانب النفسي للشخصية، ففضح المشاعر والهواجس الخاصة بالبطلة تبريرا لرغبة الانشداد إلى الماضي، لذلك يمكن اعتبار "أكتوبر" حافزا للاعتراف وشاهدا على المأساة انطلاقا من الوعي العميق بالتحولات والانقلابات التي شهدها المجتمع الجزائري، هذا الوعي حقق معرفة بالواقع الذي كانت تعايش وقائعه بطلة القص، كما أن هذا الملفوظ هو بمثابة السند الذي انبنت عليه المضامين السياسية للرواية في محاولة الناص تسليط الضوء على معالم الجهاز السياسي في تلك المرحلة الهامة من التاريخ الوطني الجزائري.

- « أقول كل شيء وأذهب إلى مكة أغسل عظامي!"[2].

تحيل هذه الصيغة المكررة في النص – كلازمة – إلى رغبة تطهير النفس من الذنوب عن طريق الحج، فيصبح الاعتراف سبيلا ناجعا لاستجلاء الوقائع وكشف المكبوتات، فالوعي بالذنب دفع مسعودة لبسط الوقائع الماضوية باطراد، إذ يعكس هذا البسط في ذهن القارئ هموم الحاضر وآلام الماضي في شكل تجربة مأساوية حادة، اتضحت من خلالها صور التخوّف والتمزق والاضطراب، لذلك يغدو التصريح ذا قيمة في إثراء دلالتي التوبة والتطهير بغسل العظام، على الرغم من أن هذا المسعى بقي مجرد رغبة نفسية لم تستطع الذات تحقيقها.

- « رأسه أخضر قلبه أحمر لسانه أسمر»[1].

أسند هذا الوصف إلى شخصية المخفي، الشخصية الأسطورية الوحيدة التي لم تخضع للتعرية، فأثبت هذا الوصف على لسان السارد كمتحكم في الخطاب، كما ورد على لسان مسعودة في مراحل متقدمة من القص.

فتكرار هذا الملفوظ مرتين، عمّق الصورة الأسطورية للشخصية الروائية، كونه مؤشرا من مؤشرات الأسطرة، فكل الأوصاف تمّحي بمجرد تثبيت هذه الصيغة نصيا، لذلك يتعذر على القارئ تحديد الجزئيات وتوصيف الملامح الخاصة بشخصية المخفي، تماما كما عجز السارد

1- الرواية، ص:.14

2- م، ن، ص:.13

1- الرواية، ص:.93

عن رسم صورتها، فغدت صورة معتمة، مضببة، تفتقر إلى التعيين والتحديد، لذلك تأخذ هذه الصورة أبعادا متباينة تتكشف بالتأويل والتلقي دلالة على قصدية الإفلات من التعرية.

وإن كان من المتعذر رصد جميع الصيغ المكررة في المتن والتعقيب عليها باختصار، فإننا سنكتفي بتثبيت أهم الملفوظات المطردة نصيا من خلال الجدول الآتي:

السمة الأسلوبية /البنائية	المسرود المكرر نصيا(عبارات، معاني، أفكار...)	الصفحة	عدد المرات	سيميائية التكرار
التكرار	• "أبنائي آبائهم ليسوا قدورا. ما عدا الشهيد"	10-11-13-15-17-18-37	(07)	الاعتراف بالذنب/غاية نفسية
	• "أكتوبر أنطقني، أكوام الزجاج التي ملأت الأنهج..."	13-14-15-274-330	(05)	تعرية الوقائع/غاية اجتماعية سياسية
	• "أقول كل شيء وأذهب إلى مكة أغسل عظامي!"	13-15-16-19-37-73-251-273-228-304	(10)	التطهير/غاية نفسية دينية.
	• "رأسه أخضر، قلبه أحمر، لسانه أسمر"	93-102	(02)	الأسطرة/غاية دلالية فنية،جمالية.
	• "إنها لم تتزوج الرجل، تزوجت المدينة!"	24-27-35-36-51	(05)	لازمة رتيبة
	• "إن ما يدفعني إلى الماضي هو رداءة هذا الحاضر الذي نراه!"	73-281-254	(03)	الشعور بالقلق، الخوف، التوتر، الحزن/غاية نفسية .
	• "الرجل الوسيم يذرع الرصيف"	27-28	(02)	لازمة رتيبة
	• "آه يا العودة الزرقاء اشربي من راس العين مـــولاك محـــمـــد ركبـــوك ناس اخرين"	145-150-162	(03)	غاية اجتماعية

	• "يو، يو، يووو!"	131-132-252	(03)	الفرح/ غاية نفسية

4- الوصـــف:

الوصف أسلوب من الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية، إنه « شكل من أشكال القول ينبنئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته، ومسلكه، وشعوره»[1].

فكل محاولة تشخيص لشيء، أو مكان أو شخصية هي من قبل الوصف، وكل تشكيل لحركة حدث أو صوغ لنظام زمني هي سرد، وإن كانت طبيعة السرد ونوعيته في النص الروائي هي المؤثرة والمتحكمة في وظيفة الوصف، مما لا يترك مجالا للفصل بينهما، إذ «كلما تدخل الوصف توقف السرد وتوارى الحدث إلى الوراء. من أجل ذلك لا ينبغي أن يطغى الوصف على السرد وإلا أساء إلى بنائه...»[1].

ولما كانت خصوصيات العمل الروائي تنهض على الإيحاء (La connotation) تملصا من التقريرية، توجّب على الكاتب التفنن في توظيف الوصف توظيفا يحقق من خلاله ترميزات دلالية « وأبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف، وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع وصورة أبدع في ذهن القارئ»[2]، وهو ما يجعل طرائق توزيعه في النص توزيعا غائيا يحقق من خلاله الكاتب «غايات فنية منها امداد المتلقي بمعلومات تتصل بالشخصيات وصفاتها، وطبائعها أو ما يحيط بها»[3].

ولئن يتعذر علينا اجتزاء الكثير من المقاطع الوصفية المكثفة في النص الروائي موضوع التحليل تصويرا لانطباع حسي ما أو كشفا عن حالة نفسية معينة، فإننا سنكتفي ببعضها على سبيل التمثيل، من ذلك ما عمد الراوي إلى وصفه بقوله:

•« مكتب مستطيل، له نافذة مطلة على ردهة موالية للطريق العمومي، قاعة مبلطة ببلاط حمرته أشهبت من الأقدام والقدم والغبار. جدران وسخة. لا سيما جدران النافذة حيث آثار الأيدي تبدو بلون الصمغ العربي. طاولة مكتب مستطيلة، قديمة، بأرجل ضخمة شهباء زال

1- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ع، س، ص:.53

1- د /عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ع، س، ص: 265.

2- د /عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ع، س، ص: .294

3- م، س، ص، ن.

4- الرواية، ص:53.

الدهن عن أجزائها السفلي.طاولة أخرى أصغر في زاوية المكتب. مقعد خشبي مستطيل يستند إلى الجدار المقابل لمكتب العريف الأروبي»[4].

إن هذا الوصف الدقيق، غدا علامة تفتقر إلى التأويل، إذ جعل الراوي من هذا الملفوظ التوصيفي المنزلق إلى رصد دقائق مكتب الدركيين«عاملا رئيسيا في تشكيل الشخصيات وتحديد هويتهم وصبغهم ببعد اجتماعي وسياسي محدد»[1]، وهو ما يعلل امحّاء الصفات المورفولوجية للدركيين في النص مع الاكتفاء بالصفات النفسية، والتحديدات الإيديولوجية، التي لم تكن لتتكشف على ذلك النحو بعيدا عن توصيف السارد قاعة المركز توصيفا تفصيليا يحيلنا إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الأهالي و مسؤولي الإدارة الفرنسية.

يتقصى الراوي من خلال هذا الوصف العناصر المكونة للقاعة، لحتى تكون هذه العناصر ذات وظائف تفسيرية، من حيث إنها تكشف جحيمية المكان(المحجر)، فلون الغبار على الأشياء قد يحيل إلى تعفن الأوضاع بالمركز ما دامت الأشياء في ذاتها فاقدة لجمالها، لذلك فإن أسلوب الوصف في مثل هذا الملفوظ يعمق دلالات العنف الاستعماري، بحيث تغدو قيمة العناصر محتواة في الغاية لا في المكان.

فامحّاء اللون عن العناصر المثبتة في الملفوظ ما هو إلا علامة من علامات التعبير عن سخط الإدارة على الأهالي، وهو ما يبرر تركيز السارد على أفعال الدركيين، من حيث إنها حركات تخدم الأحداث (كالاعتداءات) تأكيدا للقيم السلبية الخاصة بالدرك الفرنسي (العنف، البغض، الإثارة، التلذذ...).

- « من دشرتها الجبلية لا ترى ما يربط بين أحاسيسها وهذه الأرض الممتدة في انطواءات وتعرجات نحو الشمال سوى خطين طويلين يكثر انعطافهما، أحدها أبيض والآخر أسود. أحدهما طريق السيارات الذي يربط بين قسنطينة والجزائر والثاني السكة الحديدية»[2].
- « والمدينة في خيال القرويين قصور واسعة الأرجاء من قصور ألف ليلة وليلة، أو من قصور سيف بن ذي يزن، التي بنتها له الجن!بل هي أجمل»[3].

1- إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، فصول، ع66، 2005، ص:.168

2- الرواية، ص:91-.92

3- م، ن، ص:.129

عكست الصيغتان انطباع الشخصية عن المكان (المدينة)، من حيث إن باية الشخصية الوحيدة في الرواية التي أبدت انطباعا سلبيا عن المدينة، هذه المدينة التي أفقدتها زوجها "المخفي"، وأخذت ابنتها "مسعودة"، ستكون بمثابة طريق ممتد يصعب تحديد نهايته، لذلك تمحي جماليات المدينة في وعي الشخصية كلما عاودها الاستذكار، وهي تحاول التملص من عدوى الماضي اللعين.

فمثل هذا الانطباع، لا يغدو أن تكون انطباعا ذاتيا سرعان ما يتجاوزه السارد بتثبيت القيم الجمالية للمدينة عن طريق الوصف، في مرحلة متأخرة من السرد، حتى يجعل من هذه المشاهد الوصفية علامة من علامات التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (انطباع باية عن المدينة خلق حالة يأس وحزن عميقة).

فلئن كانت دلالات اللغة الوصفية في الملفوظ الأول تحيل إلى المعاناة النفسية للشخصية، فإن الملفوظ الثاني أقدر على استجلاء دلالات الانبهار والإعجاب، التي قد تعكس الجمال الطبيعي والبعد الحضاري للمدينة، هذا الجمال الذي يمكن استظهاره من خلال المسرود الوارد على لسان السارد:

●« إن مدينة الجزائر نفسها هي هدية من البحر! عروقها تتغذى من البحر تاريخها يحكي قصة البحر! لولا البحر لما وجدت، ولما كان لها ذكر في الحاضر والغابر. لولا زرقة البحر لما كان وجهها بذلك البياض المشع الغريب. وبأضوائها تلك، الساحرة، التي فتنت الرسامين والمصورين!»[1].

أما ما أثبته السارد على لسان قدور فيمكن اعتباره قيمة من قيم فن التشكيل المعماري الخاص بالبيوت المدينية: (القصبة القديمة).

●« كل عالة تسكن في حجرة. الحجرات واسعة وهناك أيضا السطح وهو للجميع يستعمل للغسيل والفرش...وبهذا البيت مرحاضان سفلي وعلوي. البيوت العربية واسعة وهذه الدار كمعظم دور القصبة...»[2].

إن هذا الوصف الدقيق للحجرة، خلق في أذهاننا صورة عن طبيعة التشكيل الفني للبيوت القصباوية، فهو وصف أمدّ القارئ بمعطيات قيمية عن المكان، من خلال تفصيل الشكل الهندسي لغرفة قدور.

1- الرواية، ص:.28

2- م، ن، ص:.108

وإن آثرنا تعميق القيم المتباينة بين عالمي الريف المدينة على مستوى التشكيل المعماري حق أن نثبت المسرود الوارد على لسان السارد:

●« لم تكد تنتقل من أفكارها إلى أفكار أخرى غير موضوع الزواج، حتى سمعت فتح الباب الخارجي، الذي هو عبارة عن ألواح غليظة قديمة تشدها إلى بعضها ألواح أخرى أفقية، مسامير غليظة، فصارت بابا تتصارخ ألواحه لأدنى حركة!»[1].

فتخصيص التوصيف بالباب يعكس بساطة الحياة الريفية في عمومها، بحيث تغدو الأشياء معطيات تشرح وتفسر تشكيلة واقع لا يزال يفتقر للمتطلبات الحياتية التي تحقق الانسجام الاجتماعي والأمن الداخلي لسكان الجبل الأحمر، لكأن هذا التوصيف يخلق تأثيرا مباشرا بين المتلقي والواقع.

مستـــويـــات التـــوظـــيف اللغـــوي فـــي النـــص الروائـــي

1-اللغـــة العـــــاميـــة:

لما اتّخذ بن هدوقة من القرية مسرحا لترصيد الوقائع المأساوية العالقة بذاكرة الشخصية (مسعودة، رجل المحطة)، يكون بهذا قد فتح المجال للخطاب العامي (أقول عادية، أمثال شعبية، أغاني شعبية) بوصفه رمزا للانتماء الثقافي الريفي، إذ على الرغم من استحواذ الخطاب اللغوي الفصيح على الملفوظ السردي في الرواية، فإن ذلك لم يمنع الكاتب من توظيف الأساليب العامية التي تماهت وعوالم التراث الشعبي، على اعتبار أن هذه الأساليب هي أقرب الوسائل التعبيرية المسهّلة لهضم المضامين الروائية الثاوية وراء البنية السطحية، كما أنها أقرب إلى ذوق القارئ المحلل للخطاب، وبهذا تتصهر اللغة العامية مع لغة الحكي الروائي في أسلوب إثرائي يظل أحد الأساليب التي تضفي طبيعة جديدة للتوجه الواقعي[2].

فقد توزعت الألفاظ العامية بشكل جلي في المقاطع الحوارية التي ثبتها السارد في أكثر من موقف لا سيما المواقف العنفية من ذلك:

- « "مالك"؟

– من الصباح وأنت رايح جاي...واش تحسب في الدنيا؟

– راني نمشي برجليك؟»[3].

- « "الدركي الأهلي يتدخل:

1– الرواية، ص:.110

2– ينظر: أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص:254.

3– م، س، ص:29–.30

- فهمت واش قال السيد العريف؟ إذا صرت صغير في عينيه، الدعوة كبيرة! رد بالك»[1].

- « - "اهبط يا ابن الهجالة" (...)

– اهبط يا بن الفاعلة، قلت لك! (...)

– يا بن الفاعلة أنت الذي تعشق نساء الرجال! خذ!....

– مالك، مالك؟

– خذ يا ابن الفاجرة!...»[2].

تصطبغ ألفاظ هذه المقاطع بالصبغة العنفية، الدالة على حدة التوتر المصاحبة لمثل هذه المواقف، لذلك جاءت ساخنة سخونة المشهد الذي أرد السارد نقله للقارئ، لحتى يكون التوافق والانسجام واقعا بين اللغة والصورة الوصفية، بحيث يتعاطى المكون اللغوي العامي مع المكون الدلالي المشهدي بشكل يصوغ « لغة حسية مشبعة بالروح العامية...»[3]، لا تكتفي بالتصوير بقدرما تضفي مسحة إيحائية على عباراتها.

وربما تجرنا المقاطع الحوارية إلى تتبع بعض العبارات العامية الواردة في السرد، والتي كان توظيفها قليلا مقارنة بالحوار، من ذلك ما نقلته مسعودة – كساردة أولى– على لسان قدور:

- « سألته مرة قال: محنة، والمحاين بزاف! الحب محنة! يا ناس! قلب الفقير يدميه الحب الممنوع»[4].

- « إما لا تحبي واحد آخر!»[5].

ونقل السارد خطاب قدور أثناء انتظار قطار المحطة قائلا:

- « اللي مات ما يرحموهش!»[6].

- « يكثر خيرك!»[1].

1– الرواية، ص:.84

2– م، ن، ص:.153

3– أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص:.243

4– م، س، ص:.16

5– م، س، ص:.17

6– م، س، ص:26.

1– الرواية، ص: .33

على هذا النحو، تغدو اللغة علامة تفسيرية لحجمية الواقع الريفي الأليم، كونها لا توحد مستويات التخاطب بين الشخصيات فحسب، وإنما تعمق دلالات الصراع الضمني بين الأطراف من جهة والمكان من جهة أخرى، فهي أشبه بمرآة عاكسة خبايا واقع رهيب.

فاعتماد بن هدوقة الأسلوب المشهدي في الرواية، المتداخل والسرد المباشر، خلق مواقف حوارية قيمية، أضفت على العمل الروائي شيئا من الصدق والحيوية إيهاما بواقعية المشهد المنقول، بخاصة حينما تتراجع تعليقات الساردة وتعقيباته على مضامين تلك المواقف، حتى يفسح المجال للشخصيات فتعبر عن رغباتها، وهواجسها وآمالها، باللغة المناسبة لمستواها، لذلك تبدو الصيغ العامية أكثر التصاقا بالحوار، حيث تتباين المستويات اللغوية، وتفتضح المرجعيات الثقافية والاجتماعية للشخصيات.

فبنية اللغة العاميـــة في الخطاب السردي بنية مبـــررة فنيا، من حيث إنها ترســـم – بتدرج – صورة الشخصية الروائية بالاستناد إلى تقنية الحوار، كما أنها تكشف طبيعة اللهجة الماثلة في النص، فتكون هذه اللهجة علامة من علامات تحديد المكان والزمان، كون الأحداث والوقائع المنتقاه لا تحدث في فراغ وإنما هي مؤطرة مكانيا ومحددة زمنيا.

ولئن كانت اللغة العامية – في عمومها – لغة رتيبة، تفسيرية، مفارقة في تشكيلها وانبنائها لنظام اللغة الفصيحة، فإنها أداة من أدوات التعبير، ومكون من مكونات العمل الروائي الفني، لما تضفيه من واقعية حيوية على النص، تثري دلالة القيم الاجتماعية والفكرية والثقافية التي ينبني عليها العمل الأدبي، من حيث إنها مواد قابلة للتحويل إذا ما جعلها الكاتب عناصر فنية بنائية، وبهذا فإن المسّوغ الجوهري لاصطناع المكون اللغوي العامي في متن "غدا يوم جديد" يرتبط أساسا بالاتجاه الواقعي الذي اهتدى بن هدوقة إلى اعتماده، فاتخاذه الحياة القروية موضوعا لعمله الروائي حتّم عليه الاشتغال على المادة الواقعية[2] تصويرا لمأساوية الواقع الريفي، وتعرية للخلفيات السياسية والثقافية المعرقلة لمحاولات التقدم والتطور.

أما ما خص مجال التراث الشعبي فلا يفتقر إلى التعقيب بقدرما يتطلب الرصد والتثبيت، نظرا لاطراد الأمثال الشعبية في متن الرواية، لذلك يستحسن اجتزاؤها كاملة في جدول خاص:

2- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، ع، س، ص:.130

الرقــم	متن المثل الشعبي/الملفوظ	الصفحة	الدلالة السيميائية للمثــل
01	• "راح في كيل الزيت!"	45	سوء العاقبة/سوء الحظ
02	• "زواج البنات، من المكرمات!"	98	الاستحقاق/الشرف
03	• "بيع أمه من أجل المال"	139	الترخص
04	• "المال يحضر ويغيب"	140	اللامبالاة
05	• "وجوه الرجال خير من المال"	140	الاستخفاف/ التحقير
06	• "بنت عمك ترفد همك"	141	الانتماء
07	• "ملس من طينك يسجى لك"	141	الانتماء
08	• "اطعم الكرش تستحى العين!"	237	الرشوة/المنفعة المادية/ الانحراف
09	• "المكتوب على الجبين، ما ينحوها اليدين!	261	الإيمان بالقدر
10	• "الغابة بوذنيها"	261	الحذر/الحيطة
11	• "يكسرو في الببوش على عينين الناس!"	293	الخداع/الخيانة/النفاق

تحيلنا الأمثال الشعبية الواردة في الجدول إلى مدى استفادة الكاتب من الموروث الثقافي الشعبي، من حيث إنه اتخذها وسيلة من وسائل التعبير الفني ومكونا من مكونات العمل الروائي، الذي قد يتخذ ضربا من ضروب التفاعل النصي المحيل إلى وعي المبدع بالترسبات والخصائص الشعبية، بوصفها مخزونا ثقافيا تحميه الذاكرة، حتى يستدعى للتوظيف في عالم الفن الروائي، ومن ثم« يمكن فهم العلاقة الجدلية القائمة دائما بين الشكــل والدلالة في أي عمل أدبي...»[1].

إن هذا التوظيف المكثف للأمثال، وإن عمّق الرؤية الواقعية للقضايا المطروحة على مستوى النص الروائي، فقد كشف عن وعي المؤلف بعوالم التراث الشعبي، لذلك تجلت معالم هذا الوعي في أغلب كتاباته السردية لما تضفيه من أبعاد دلالية وقيم جمالية تحقق فنية المنجز الروائي.

1- إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية في الرواية اليمنية، فصول، ع60، 2005، ص:.376

فنقل هذه الأمثال من بيئتها إلى عالم الرواية، دل على قصدية الاستلهام التراثي والانفتاح النصي خدمة لأغرض السرد الروائي، إذ عبرت هذه الصيغ الفنية المستوحاة من أعماق المحيط الريفي عن كثير من المواقف والتجارب، كما كشفت عن نفسية بعض الشخصيات المحورية في النص، رغبة في تعميق الدلالة وتعقيد أساليب التشكيل السردي، لذلك تعتبر التجليات الشعبية في متن بن هدوقة من قبيل الفلسفة الثقافية التراثية المفسرة لخصوصيات التفكير الريفي البسيط.

بهذا انطوعت المتون الشعبية ذات العبارات الفنية القصيرة للترهين الروائي، فتماهت وملفوظات السرد بشكل يخدم المكونين السردي والدلالي، إذ يحقق هذا التماهي تدخلا أسلوبيا بين المستويات اللغوية بوصفها مكونا سرديا قابلا للتهجين، كما يواري العلامات النصية على اعتبارها مثيرات كامنة في قلب التشكيل الروائي، والتي لن تتكشف بوضوح إلا عن طريق التأويل، بما أن استخدامها في النص كان استخداما مكثفا، على نحو شكّل معجما شعبيا إثرائيا.

فالنزوع التراثي في متن "غدا يوم جديد" نزوع فني، حقق من خلاله الكاتب أبعادا فنية/ دلالية هامة، لذلك « أفسح المجال أمام التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث، ويكون أساسا هاما يقوم عليه تطور البناء الفني في الرواية، بوصف هذا التراث يمثل ثقافة لشخصيات الرواية، والأساس الذي تقوم عليه المعاملات بينها، ثم بوصفه رمزا لأصالة القرية يربط ماضيها بحاضرها، ثم إنه يمثل إلى جانب الأرض أساس تماسك هذا المجتمع القروي»[2].

على هذا الأساس يمكننا ترسيم خطاطة أقدر على التعبير عن قيمة المتون الشعبية (الأمثال) في نص الرواية، على اعتبار أن هذه المتون تستبطن قيما حياتية روحية لسكان الريف الجزائري:

2- عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، ع، س، ص:103.

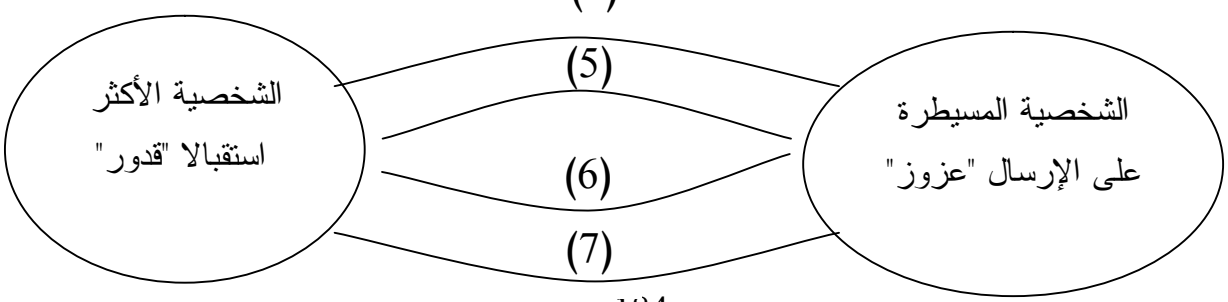
شبكـــــة البـــــث والاستقبـــــال

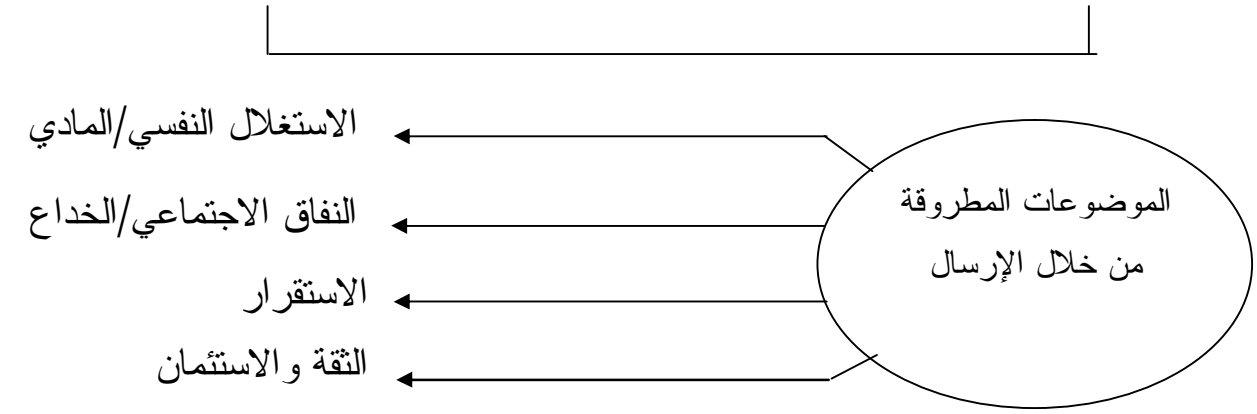
الإرسال/البث	
رقم المثل	المرسل
01	الحاج أحمد
02	السارد
03	السكان
04	عزوز
05	عزوز
06	عزوز
07	عزوز
08	عزوز
09	عزوز
10	عزوز
11	الحاج أحمد

التلقي/الاستقبال
المتلقي
X
مسعودة
قدور
قدور
قدور
قدور
قدور
الإدارة
X
الحاج أحمد
عزوز

عدد الرســـــائـــــل (04)

(4)





الملاحظ من خلال هذا الترسيم أن خانة الإرسال تمثلها شخصية عزوز، على حين تمثل شخصية قدور خانة الاستقبال، استنادا إلى توفّر أطراف التواصل (باث، متلق، رسالة)، على عكس ما تحيل إليه العلامة (×) التي تعكس غياب المتلقي بشكل واضح نظرا لاعتماد السارد المونولوج الداخلي، فكل من شخصيتي الحاج أحمد وعزوز في المثل الشعبي رقم (01-09) لا يستدعيان ذاتا معينة من الذوات، ذلك أن السهم لا ينطلق من "أ" إلى "ب" وإنما، من "أ"إلى "أ"، بمعنى أن المثل المتلفظ به ملفوظ مونولوجي يغيّب الشخصية المقابلة للذات المتلفظة بالمثل.

كما ينزع نص "غدا يوم جديد" إلى توظيف الأغنية الشعبية المصاغة عاميا من خلال معالجته القضايا الاجتماعية الهامة (الزواج)، إذ جعل من رواسب التراث الشعبي الاجتماعي مادة دسمة لتثبيت العادات وتعميق التفاعل بين المخلفات الشعبية والذاكرة الجماعية «على اعتبار أن الأغنية محملة بعمق ميثولوجي للشعب على نحو مكثف بشدة»[1]، وهو ما يفسر اهتمام بن هدوقة بهذا الشكل على نحو ما نقله السارد على لسان سكان القرية: (أفواه البسطاء).

- « "افرحي يا أم الوليد، الفرح جاك يا لالا!"

"جبناها من رؤوس الجبال...".

"قدمت ربي والنبي محمد من قدم الله لا يخيب على شيء".

"يو، يو، يو!"[1].

فسامفونية الزفاف الريفي ثبت الألفاظ العامية (جاك، جبناها، يو...)، الضاربة بجذورها في أعماق الزمن الغابر، إيهاما بواقعية الحدث (الزواج) الدال على الغبطة والسرور الذي يحيلنا إلى دلالات الفرح الريفي، لذلك تصبح الأغنية علامة من علامات الإشعاع والإشراق المعبرة

1- سعيد إسماعيل ضيف الله، وكالة عطية: لسان الورق، فصول، ع60، 2002، ص:.233

1- الرواية، ص:.131

عن أصالة المضامين الاجتماعية الريفية (كيفيات التحضير للزفاف، أجواؤه، خصائصه، معالمه، ودلالاته...).

- "آه يا العودة الزرقـــــــا اشربي من رأسي العيــن
مولاك محــمــــــــــد ركبوك ناس اخــريــن"[2]

يعدّ هذا الملفوظ الغنائي الشعبي الوارد في قالب شعري لغزا من ألغاز التجربة الإنسانية، المعبر عن أصالة الأغنية من جهة والكاشف عن نمطية التفكير من جهة أخرى، فهو بهذا مسرود قيمي كونه يضمر خلاف ما يظهر، لمّا كانت « العلامة (...) مهدا لدلالات نطلق عليها الإيحاء أو المعاني الثانية»[3]، إذ على الرغم من تحقق شيء من المعاني الغرامية على مستوى البنية السطحية لهذا الملفوظ، إلا أن دلالات الاحتقار كانت أقوى وأعمق، تحيلنا إلى تقصي قيم المكان والظفر بها حتى في الأشكال الفنية المستلهمة لتحقيق الجمالية الروائية، فالأغنية الشعبية في نص "غدا يوم جديد" كانت وحدها « قادرة كما لا يقدر أسلوب أخر على السخرية والرفض، والتعبير عن الفجعية ومرارة الحياة »[4]، وبهذا يزيغ المنطق الشعبي الغنائي عن دلالته لحتى يعكس فلسفة الحياة البسيطة، فيعدد الخصوصيات ويحدد المرجعيات، محاولا بذلك تعميق القيم الدشراوية من مثل: الإشاعات، الأقاويل، التعليقات، التحقيرات...

2- اللغـــــة الفصيحة:

لما كانت اللغة طاقة دلالية تفجرها الكلمات، بات من الضروري إدراك كيفيات البناء اللغوي داخل تخوم النص الروائي، على اعتبار أن النص ما هو إلا عالم أدبي تصنعه اللغة، ومـــن ثم يتحقق التـــفاعل بين التشكيل والتخييل، لذلك تركز المقاربة السيميائية على تحديد « سمات النص اللغوية عبر جميع مستوياتها المفرداتية والتركيبية (...) وهي في ذلك تشتغل على الخط الإجرائي المشكل من الوظيفة العلائقية بين الأدلة من جهة والمدلولات من جهة ثانية...»[1].

2- م، ن، ص:.145

3- سعيد بلكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، ع16، 2001، ص:84.

4- أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص:254.

1- منقور عبد الجليل، مقاربة سيميائية لنص شعري: قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:.13

ولئن كانت اللوحة الروائية نتاج التشكيل اللغوي، فإن الوعي بحقيقة هذا التشكيل ستفضحه الكلمات والصيغ والتراكيب الماثلة في النص الروائي على اعتباره المكوّن البنائي لعالم السرد.

وفق هذا المنظور، يمكننا الكشف عن آلية الاشتغال اللغوي في متن "غدا يوم جديد" انطلاقا من إشكالية كيف تبنى لغة الفن اعتمادا على وحدات اللغة الفصيحة، هذه الوحدات التي تتوزع في الخطاب الروائي على النحو التالي:

1-الوحدات المعجمية/القاموسية.

2-الوحدات التركيبية/النسقية.

1-الوحـــــدات المعجميـــة:

وإن كان الدرس اللغوي المعاصر لا يولي اهتماما للدوال المعجمية مستقلة عن السياق، فهذا لا يعني حتمية تجاوزها في تحليل النص الأدبي، ما دامت هذه الدوال تحبو بتؤدة لتنخرط في عالم النظم، لذلك فلا مناص من تتبع حركة هذه الدوال وهي ترتمي بأصواتها في فضاء السرد الروائي محاولة تشكيل بنية قاموسية لها نظامها الخاص وخصوصياتها الخاصة، على اعتبار أن النص قبل كل شيء « هو مجموعة من العلامات...»[1] وما الكلمات إلا جزء من النظام العلامي العام الذي تتبني على أساسه الرواية، محاولة بذلك تشكيل شبكة علائقية بين عناصرها، يعدّ المعنى الضابط لها والمتحكم في صوغها.

فقد أصبحت الضرورة تقتضي دراسة العلامات النصية المشكلة للملفوظات السردية، قصدا لإدراك طبيعة المنظومة المعجمية المتحكمة في هذا التشكيل من جهة وطرائق صوغ وحداتها على مستوى التراكيب من جهة أخرى.

فمعجم اللغة الروائية لـــ "غدا يوم جديد" معجم ينفتح على حقول دلالية، تنصب خيمة الكلمات داخل النص، لذلك يتعذر علينا رصد هذه الحقول جميعها، فنلخص إلى تثبيت أهمها اعتمادا وأكثرها اطرادا، حتى نتفادى الوقوع في مزالق لغوية قد تحيلنا إلى دلالات افتراضية، لا تنسجم وواقع الدلالة الخطابية، ما دامت « كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراء دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة»[2]..

بناء على أن لغة المحكي الروائي في "غدا يوم جديد" لغة فصيحة في عمومها، يمكننا تصنيف الوحدات المعجمية الموظفة في النص من خلال التقسيم التالي:

1- عيد بلبع، التداولية: البعد الثالث في سميوطيقا موريس، فصول، ع66، 2005، ص:.46

2- سعيد بلكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، ع16، 2001، ص:.77

- **المعجـــم النفســـــــي:**

تتوافد في هذا المعجم الوحدات التضمينية المتعلقة بالمشاعر والرغبات والمكبوتات، كون الخطاب المصاغ خطاب عليق بذاكرة الشخصية المحورية، إنه خطاب محصور في ذات واحدة تجعل من وقائعه وأحداثه وسيلة للاعتراف والتعرية بكل شيء، حتى يحيل هذا الاعتراف إلى الرغبة في تطهير النفس من الذنوب والأخطاء، لذلك احتشد هذا المعجم أكبر العينات اللغوية المستوحاة من القاموس النفساني لصيق الصلة بالذات.

- **المعجـــم الدينـــــــي:**

تتشابك وتتداخل وحدات هذا المعجم مع المعجم النفسي بشكل يلغي كل الحدود الفاصلة بين المعجمين(النفسي/الديني) في سبيل تحقيق ضرب من التكامل على مستوى الرغبات، ذلك أن القيمة النفسية المتمثلة في الاعتراف ستثبت تعرية الوقائع من جهة، وتطهير النفس من جهة أخرى، إذا ذاك يسهل على الكاتب ربط الدوال النفسية بالدوال الدينية في عوالم التشكيل الروائي.

فكلما استحضر بن هدوقة لغة النفس المعبرة عن الهواجس والمكبوتات إلا وطعّمها بوحدات المعجم الديني على تباين القيم وتعدد الرغبات، لذلك يصعب الإمساك – على مستوى النص– بحلقات المكون المعجمي، إذا ما حاولنا بتر الوحدات عن جذعها (النفسي والديني).

- **المعجـــم العنفـــــي:**

تصاحب وحدات هذا المعجم الحالات الأكثر حدة للشخصية، لذلك ارتبطت مدلولاته بالألم النفسي على اعتبار أن العنف ظاهرة من الظواهر النفسية.

- **المعجم الجنســـي:**

وإن كانت دوال هذا المعجم لا تتعدد بقدرما تتكرر، إلا أن الاندفاع إلى الاعتراف بخطايا الماضي الريفي والحاضر المديني جعل بطلة القص لا تتراجع في فضح علاقاتها الجنسية، لذلك لا تفتأ تكرر وحدات الالتصاق والاستجابة الدالة على ارتكاب خطيئة ما في زمن ما.

إنه لمن المستحسن رصد وتثبيت الوحدات المعجمية في جدول أقدر على التوضيح والتمثيل بشيء من التفصيل:

	المعجم النفسي	المعجم الديني	المعجم العنفي	المعجم الجنسي
المعجم اللغوي	الخوف، القلق، الحزن، الهذيان، الهوس، الألم، الحيرة، الغضب الغيرة، اليأس، الهواجس، الحلم، الوحدة، الاضطراب، الجنون، اللذة، التأزم، الاكتئاب، الانتقام	الزهد، الاستقامة،الغيب، الدعاء، الخشية، الاغتسال، مكة،الآخرة، الرحمة، الجنة، القيامة، الرحمان، الرحيم، العقاب، الذنب، الحج، الروح، المسخ، الصدق، الحمد، التقوى، النار، الجحيم، الحرام، الحلال، الظلام، النور، غفور،الطواف،الكعبة، النية التوكل، الأمانة، الإيمان، القدر، الحوقلة، الملائكة، التدين، الأنبياء، الزكوات، الظالمين الغافلين، العقيدة، المصحف	الحدة، الغلظة، الجر، الذعر، هجمت، القيد يتحكم، القوة، يهجم، الظلم، المطاردة، المباغتة، الضرب، مستعبد، الانحناء، المحاربة، قاسية، عنيفة، التهكم الإدانة، الحصار، التوحش،التهويل، يعنف، تسيل، جرحت، الركلات، يجر، يحرق، يمزق التعذيب، القهر، يضرب، يسدد، يقتل، انهال	الشبق، الصيحات الجنسية، تلتصق اغتصبوني الاستدراج، البسمات، الإغراء الشوق، التقبيل، لذيذ، سيحرق الاستجابة، أعانق اشتهى، جامعتها مغريات، تستجيب، أنجذب
الدلالة السيميائية	التعبير عن هموم النفس وتأزم الذات	التعبير عن التسامي والتطهير	التعبير عن التصدع والتشنج الواقعي	التعبير عن الاندفاع تحقيقا للمتعة

الملاحظ من خلال الجدول ثراء لفظي على مستوى المعجم الديني، هو بالأساس نتاج آلية لغوية تتوخى صوغ بناء فني خاص ينسجم مع الرغبتين الفرعيتين (رغبة التطهير/التعرية) اللتين يمكن اعتبارهما هاجسا من الهواجس المابعدية، بعد تحقيق حلم الذهاب إلى العاصمة، لذلك فإن عوالم هاتين الرغبتين تحتكمان بنائيا إلى القاموسية الدينية، لمّا كانت دواله تتاخم

وتتصهر مع مفهومي:التعرية والتطهير، لذلك تستحوذ وحدات المعجم الديني على فضاء اللغة حتى تشكل «...لغة حكائية تميل إلى التعبيرية»[1].

2-الوحـــدات التركيبيـــة:

على اعتبار أنه « لا تركيبة بدون تحليل سابق»[2]، تعيّن تحديد الحقول الدلالية التي ترتصف من خلالها الوحدات المعجمية للغة الروائية، قصد إدراك كيفية صوغ هذه الوحدات في نسق/تركيب يكون بمثابة الملفوظ الذي يفتقر إلى التأويل، فمفهوم التركيب ألصق بالدرس النحوي منه بالسرد، يعنى بالكشف عن العلاقات والروابط التي تحققها اللغة في نسق ما، ما دامت هذه اللغة ليست مجموعة من الألفاظ فقط، بل إنها نظام قابل للصوغ والتشكيل، على نحو يجعل البحث في العلائق ملازما للبحث في دلالات اللفظة داخل هذا النظام.

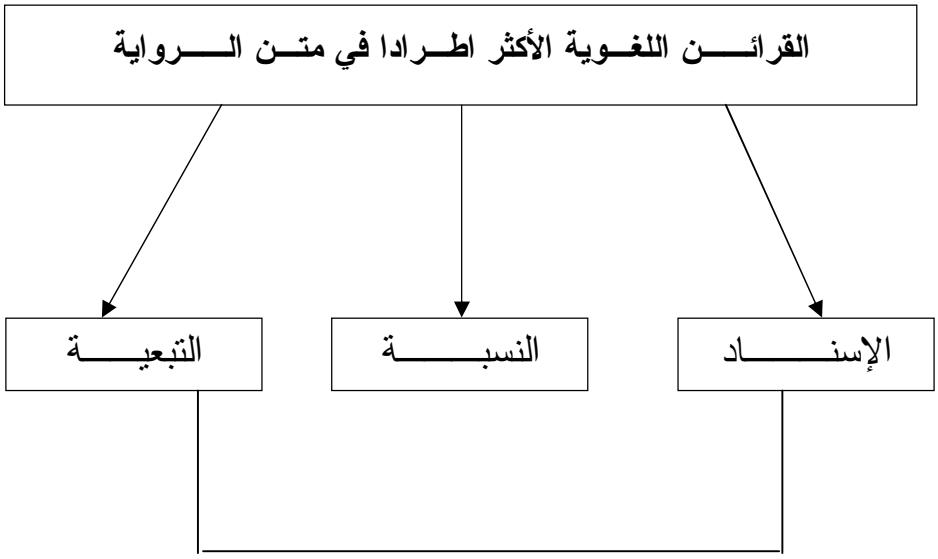
وربما كان مصطلح التركيب من أهم المصطلحات السيميولوجية عند "تشارلز موريس" « الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل، وبهذا المعنى يعني شيئا شبيها جدا بالنحو، ويشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض، في داخل فعل كلامي أو قول معين»[1].

ولمّا كان خطاب "غدا يوم جديد" مجموعة من الحكايات الصغرى التي تشابكت وتداخلت لتشكيل الحكاية الأصل (حكاية مسعودة)، تعذر على السارد الاحتفاظ بطاقة تركيبية موحدة على مستوى التشكيل اللغوي (الاتساق)، لذلك لا يمكن الانفلات من قبضة التعدد العلائقي والتماهي الاتساقي في خطاب اتخذ الحكايا عوالم لتنويع العلاقات والروابط، وهو ما تكشفه المؤلفات الآتية:

1- سيد محمد قطب، متابعات لدفاتر الحكي، عاشق الحي: ثلاثية هندسية، للدراما الروائية، فصول، ع66، 2005، ص:.317

2- محمد مفتاح، حول مبادئ سيميائية، علامات، ع16، 2001، ص:.54

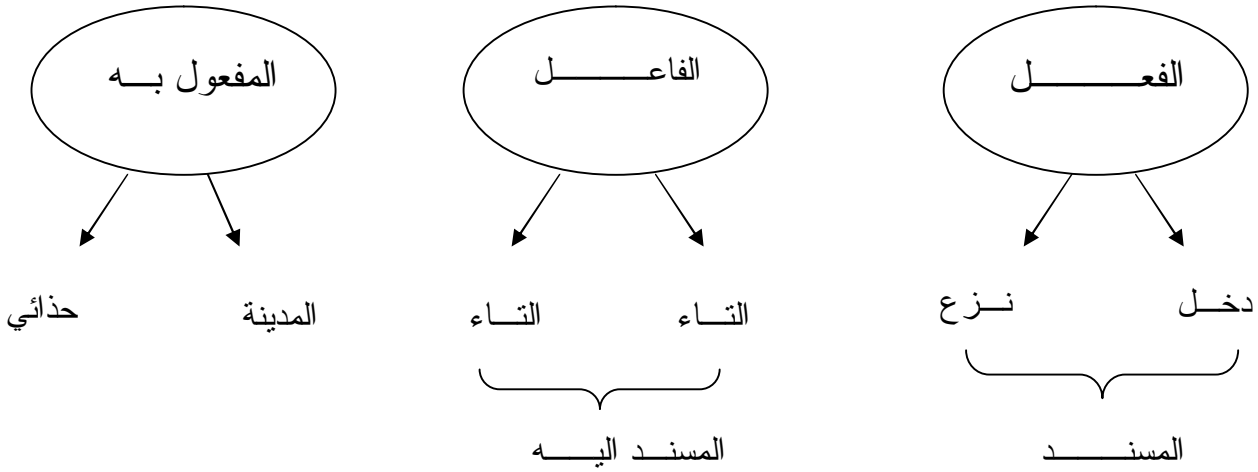
1- د/صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق –المغرب، (دط)، 2002، ص:.101



قـــرائـــن معنويـــة

-الاسنـــــــــاد:

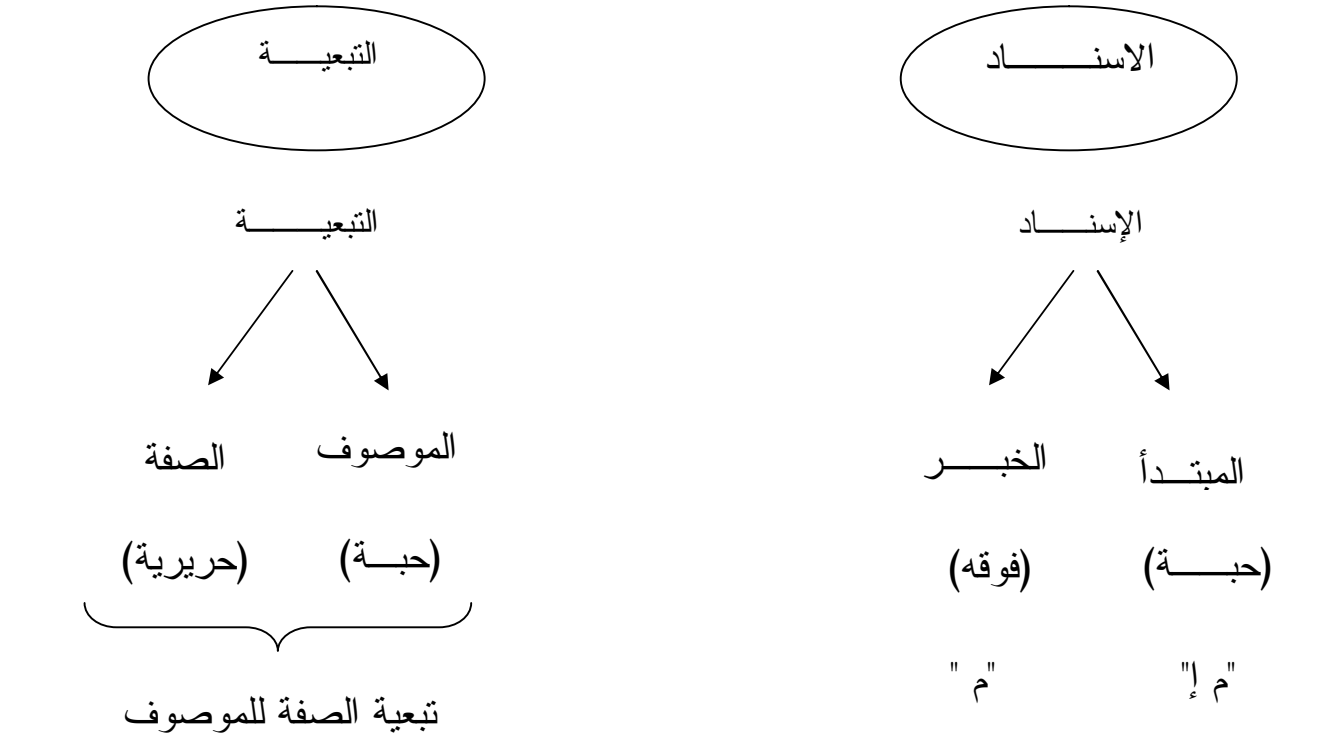
- "عندمـــا دخلـــت المدينـــة لأول مـــرة نـــزعـــت حذائـــــي " [1]



1- الرواية، ص:.15

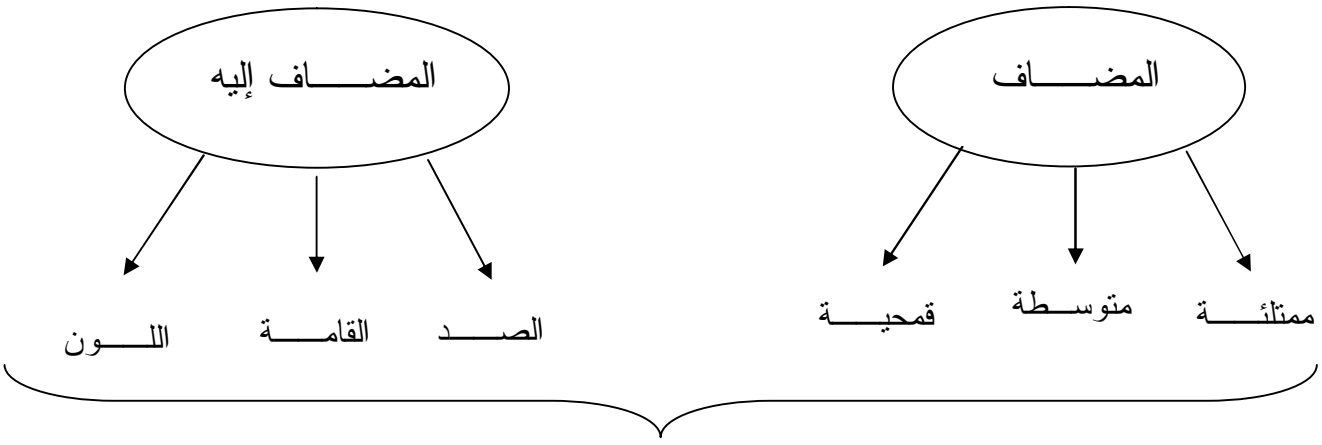
- التبعيـــــة:

- "فوقـــــه حبـــــة حـــــريـــريـــة تونسيـــة الخيـــاطـــــة"[2]



-النسبـــــــة:

- "ممـــــتلئـــة الصـــدر[*]، متوســـطـــة القامـــــة،قمحيـــة ألون إلـــى سمـــرة"[1]



النسبـــة بيـــن المضـــــاف والمضـــاف إليـــــه

2- م، ن، ص:217.

- كل من الكلمات الآتية: ممتلئة، متوسطة، قمحية، واقعة، خبر للمبتدأ محذوف، معرفة بالإضافة، لذلك تشكل الجملة، الخبرية مركبا إضافيا.

1- الرواية، ص:.110

ولئن كانت هذه العلاقات أكثر اطرادا في متن الرواية مصاغة صياغة تركيبية قواعدية/قياسية، فإن هذا الصوغ قليلا ما تعرّض للكسر، ونعني بذلك الهنات النحوية التي تكشفت في النص وهي قليلة يمكن حصرها في خطأين أو ثلاثة:

- « لكن الكتابة الأدبية إلهام لم يحوم في سمائي»[2].
- « لكن الناس يشهدون البرامج التي تعرض عليهم برؤوس تنتمي إلى قرون أخرى!»[3].
- « سأنصح أبوها إن كان بقي فيه ما ينصح»[4].

نعلل ذلك في الجدول التالي:

الخطأ	الكلمة	المعيار	العلة
نحوي	يحوم	يحم	يجب حذف حرف(الواو) متى سبق الفعل بعامل لفظي جازم (لم).
صرفي	يشهدون	يشاهدون	أصلها على وزن (يفاعل)، لأن أصل الفعل على وزن "فاعل"(شاهد) التي قد تتعدى دلالة المشاركة.
نحوي	أبوها	أباها	الفعل (نصح) متعد، لذلك يفتقر إلى معمول ثان بعد الفاعل، فتغدو(أباها) مفعولا به للفعل (نصح) والمفعول يكون منصوبا لا مرفوعا (الأسماء الستة).

3-اللغة الشعرية: la poétique

2- م، ن، ص:.13

3- م، ن، ص: .19

4- م، ن، ص:.49

إذا كانت لغة التخاطب والتواصل لغة خطية تحتفظ بطاقة اللفظم المعجمي، دونما تجاوز لمنظومة الخطاب المعياري، فإن لغة الفن تنقطع عن التعبير والتصوير لتلتصق بالإيحاء والتكثيف والترميز، اتقانا للعبة العلامات على مستوى التشكيل، وتصعيدا لمتواليات السرد على مستوى الدلالة، لذلك يتماهى المستويان في المنجز الروائي انتهاكا لقواعدية الأداء المألوف وتقويضا لعلاقات الأنساق الجاهزة.

إن الانحناء للمعيارية(la prescriptive) سيجعل النص سجين لغة لا تخدم الفن بقدر ما تشوّهه، على حين تنأى "الشعرية" عن هيمنة قواعد المعيار لتظفر بنزوع مغاير يفجّر اللغة، فيدّمر قداستها ويخرق قانونها في ضرب من التجاوز والتعالي عن كل ما هو تعييني، منطقي...، لذلك ينتقل الخطاب في مثل هذه الحالات « من خطاب نفعي إعلامي إلى خطاب فني تأثيري...»[1].

بهذا يمكن القول: إن الشعرية« هي تلك الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح (المجاوزة) والتمرد وخلق حالة من التوتر»[1]، إنها الفضاء الأكثف دلالة في النص، تنهض على خلق فجوة بين الدال تحيل إلى احتمالات دلالية عديدة، تكسّر نظام المعاني المعقلن حتى تحدث نوعا من الفوضى والتشويش داخل البنية اللغوية للخطاب[2].

فلئن كانت اللغة المألوفة قائمة في أساسها على منظومة قواعدية، تفرض على المتكلم من داخل الواقع اللغوي الممنهج معياريا/منطقيا، فإن اللغة الشعرية قائمة على الرمز والتلويح والإيحاء في غفلة من الوحدات المعجمية، إنها تجاوز لذلك الواقع وانحراف عن ذلك المعيار وتكسير لتلك القواعد، لكأن هذا العدول الذي تضفيه الشعرية على النص ما هو إلا مؤشر من مؤشرات العنف اللغوي المفعّل لحركة الوحدات المعجمية والمفجّر لايحائيتها في تشكيل لا تكاد صوره ومعالمه لتفضح بمنأى عن التأويل.

فلا شك أن اللغة الشعرية باتت مكوّنا من مكونات الرواية، على اعتبارها طاقة من طاقات التكثيف الدلالي في عالم لن يتخذ من اللفظة المعجمية رقيبا للتصريح بالمعنى، بقدرما يفتقر إلى خلق هوة متسعة ينفلت من خلالها المعنى الرتيب ليفسح المجال للتعدد، للغموض،

1- منقور عبد الجليل، مقارنة سيميائية لنص شعري: قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:16.

1- د/جمال محمد مقابلة، الرونق في النقد العربي القديم "دراسة في المصطلح"، عالم الفكر (في الشعر والنقد)، مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، م30، 2001، ص:.65

2- ينظر: د/صلاح فضل، نظرية البنائية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، (دط)، 1985، ص:375.

للجمالية...ارتحالا إلى أفق التخييل والتجريد، ما دامت اللغة « الروائية تنزاح عن تركيبتها الأسلوبية المعجمية لتتحول إلى متخيل مجازي فني، ولذلك فهي تنهض على حد صراعي بينها وبين الحقيقة الموضوعية المباشرة...»[3].

ولربما كان توظيف اللغة الشعرية في المتن الروائي توظيفا يتقصّد المتلقي أساسا، فيخلق في نفسه حاله من القلق والحيرة والمساءلة عن كيفيات نقل الصور وتصعيد المعاني، في لحظات تأملية مستعصية ستكون الكلمات بوابة لتجاوزها، هذه الكلمات التي تنشأ « لتثير هاجسا وتحرك ساكنا، وتقيم في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص، فيجد نفسه منساقا وراء النص، وقد استحوذ عليه بإيقاعه دون معانية ودلالاته[4].

ولئن كانت الرواية موضوع التحليل ذات نزوع واقعي صرف، فهل هذا كاف لأن يغيّب خصوصيات اللغة الشعرية على مستوى المتن السردي؟

لعل قيام النص على الرؤية الواقعية لم يفسح المجال أمام القارئ لإدراك الاضطرابات الدلالية الناتجة عن إتقان اللعبة اللغوية، ما دامت الأحداث والوقائع المروية لم تنقل صورا معتمة يمكن بواسطتها تعميق الدلالة وتكثيفها، لذلك لا يدعّي نص بن هدوقة توظيف اللغة الشعرية في معظم الأجهزة البنائية المكونة للخطاب الروائي، بقدرما يحاول تعديد الحكايات وتصعيد القيم وفق نموذج لغوي شاحب، يتخذ من الوحدات القياسية خصوصية له ضمن علاقة أفقية تؤسسها ضيعة الكلمات القارة، وإن كانت طرائق عرض الحكايات لا تتوحد وهذه العلاقة.

إن هذه الرؤية لا توحي بالامحّاء الكلي للقيمة الشعرية في النص، ما دامت الرواية قد حاولت – في بعض المواطن النادرة – صوغ اللغة صوغا خاصا يرتفع بها إلى ذرى الانزياح والعدول، من ذلك ما ورد على لسان الراوي:

- « كم أحببتك وأنت لا تدرين! كم ناجيتك وأنت لا تسمعين!

كم سمعت من حكايات روتها عيناك وأنت لا تتكلمين!

وكنت أشعة القمم في أصباحها القصيرة.

تضيئين لتختفي!

وكنت الحلم الذي لا يريد أحد الخروج منه!

3- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة "في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية"، ع، س، ص:.232

4- طاهر روابنية، تضافر الشعري والأساطيري، مجلة تجليات الحداثة، ع3، 1994، ص:84.

ثم صرت يقظة!
ويالها من يقظة مؤلمة!»[1].

تتوزع دوال هذا الملفوظ في شكل مقاطع شعرية أقرب إلى الإيحاء والترميز منها إلى التصريح والمباشرة، من خلال التوظيف المجازي الذي اهتدى إليه السارد في محاولته رسم صورة البطلة، فقد شلّت حركاتها الخارجية فبدت أكثر تفككا، وتوقفت أصواتها الداخلية فانعقد لسانها عن الكلام فاسحا المجال للغة العيون، إنها اللغة التي تستنطق الماضي فتفضح الهواجس وتستجلي المشاعر حتى يتماهى الحلم بالحقيقة والوعي بالغيبوبة في قصة تدنو من الخيال.

إن الوعي السردي لدى الكاتب خلق فجوة بين الدوال ومدلولاتها، بعثت حرارة في جسد النص الروائي، بحيث فتحت هذه الفجوة المجال لتعدد الاحتمالات الدلالية الممكنة مادامت اللغة الأدبية نظاما فنيا « فإن مهمتها الأولى تتمثل في كسرها لما هو مألوف بحيث تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة (...) وذلك لكي تضاعف من درجة عملية التأمل وإطالة مدتها بحيث تصبح عملية التأمل في حد ذاتها هي الهدف»[1].

فقد حققت المقطوعة –إضافة إلى التصوير المجازي– تناغما صوتيا بين الأفعال الموظفة، فكل من (تدرين، تسمعين، تتكلمين) مصاغة على وزن صرفي واحد (تفعلين)، هذا التوحد المورفولوجي خلق انسجاما وتوافقا بين الكلمات، لكأن المقطع الصوتي الطويل اجتلب خصيصا لإحداث إيقاع موسيقى يشاكل إيقاع الشعر، فتبدت الملفوظات السردية لكأنها أسطر شعرية تخاطب لغتها العواطف والمشاعر والهواجس، وهو ما يبرر الطابع الذاتي للحكاية الأصل في "غدا يوم جديد".

فالملاحظ من خلال هذه المقطوعة أن المفردات اللغوية تحررت من رقابة المنطق الدلالي، لتستمد طاقتها من الفيض المجازي (روتها عيناك، أشعة الشمس، كنت الحلم، صرت يقظة...)، الذي لا يراعي قانون التجاور المعجمي بين الوحدات، بقدرما يخلق تجاوزا وتمردا على معلم الاختيار والتأليف المنطقيين، ذلك أن اللغة « هي جانب آخر من الدلالات الرمزية التي يوظفها النص الروائي...»[2].

كما يمكن الاستدلال على هذا التخطي والتجاوز الذي تحدثه اللغة الشعرية من خلال ما ورد على لسان السارد:

1– الرواية، ص:.121

1– د/نبيلة ابراهيم، نقد الرواية "من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، ع، س، ص:.30

2– علال سنقوقة، المتخيل والسلطة "في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية"، ع، س، ص:.130

●« لو سألتني من تحب؟

أقول لها: حلما

أضاع أحلامه !

لو سألتني: ما الزمن؟

أقول لها: شريط فارغ، قبل قصتك!

لو سألتني:كيف كانت اليقظة؟

أقول لها: مرة!

لو سألتني: كيف كانت قصتي؟

أقولها: الطريق الذي أوصلني من الدشرة إلى المدينة صار أدغالا يعمره قطاع الأحلام.

لو سألتني: أين تحيا؟

أقولها: في المدينة والرأس مازال قرويا.

والقرية اندثرت!»[1].

تحقق هذه المقطوعة مضاعفة دلالية يغلب عليها الإيقاع الشعري، فترتسم عبارتها داخل النص الروائي على شكل القصيدة الحرة ذات النزوع التكثيفي والتناغم الصوتي والانسجام التركيبي، لذلك تتوزع مفرداتها في الصفحة توزعا يتماشى والبناء العام للنص، فلا تكاد كلمة أو جملة تنتهك هذا البناء ما دامت القصيدة لحمة تحتفظ بمكوناتها.

فما أثبته الراوي سرديا وهو يستصيغ قصة البطلة يتجاوز بكثير التعريف بوقائع التاريخ والكشف عن بنيات المجتمع الجزائري، إذ تغدو الوقائع التاريخية والبنيات الاجتماعية قيمة من قيم الحلم المعطرة بروائح الماضي، حينما تحوّل اللغة الزمن الأليم إلى مخزون تجارب هامة تكشف القصة نتائجها في تأملات وتهويمات تجعل الذات ترحل بذاكرتها في أعماق الزمن الغابر.

فمفردات المقطوعة الشعرية تجوس عبر الزمن لتبرر لنا استلذاذ الراوي ماضي البطلة، على اعتباره الحلم الذي يستميت الكاتب لمعايشة وقائعه، لذلك يستجيب للمغامرة، للسفر في الزمن، حتى يجرّ حوادث الماضي إلى الحاضر تدليلا على تشنجية اللحظة الراهنة (زمن المدينة).

1- الرواية، ص:.165

إن اللغة في مثل هذا النص لا تنقل قيما إعجابية بين الراوي والبطلة، وهي قيم كشفت عنها المسرودات العادية، وإنما تخلق التماهي بين الذات الكاتبة (السارد) وموضوع الكتابة (الحلم)، لذلك تستجيب ملفوظات اللغة الشعرية للتعبير عن هذا التماهي على هذا النحو.

الخصائـــص السيميـــائيـــة ودلالتهـــا في النـــص الـــروائـــي

1- سيميـــائيـــة العنـــوان:

لمّا كان العنوان علامة تفتقر إلى التأويل، فقد غدا « في المقاربات السيميائية الحديثة أساسا مهما وأداة إجرائية في تأويل نسيج النص وقيمه الدلالية، وذلك بالبحث عن الوظيفة العلائقية (la fonction relationnelle) بين العنوان ومتن النص»[1].

إن هذه العلاقة التي يقيمها العنوان مع النص تجعل القارئ « غير مجبر على قبول ما يقدمه النص، وبذلك ينطلق في عملية بنائية إيحائية ينتقل عبرها من دوال معينة إلى مدلولات لا يحيل عليها النص بالضرورة بقدرما يثيرها أو يوحي بها...»[2]، لكأن العنوان – بذلك – مثير يعمل على خلق تواصل بين المتلقي والخطاب، فيغدو كل ما من شأنه دالا بمثابة المحرك أو الفاعل لتفجير الدلالات الكامنة، على اعتبار أن النص لا يعترف بكل شيء، كما أن دلالته لا تعطى سلفا، وهي مسلمة زعزعت تلك العلاقة الظرفية الواهية التي كانت تجمع القارئ بالعمل الأدبي انطلاقا من تثبيت الناص دلالة نصه في صيغة العنوان كمحدد قبلي يلخص المضامين، ويعين المقاصد والإيديولوجيات.

وإن كنا نسلم إلى حد ما بهذا الطرح، إلا أن هذا لا يعني – بصفة مطلقة – أن العنوان هو مرآة النص العاكسة لكل صوره ودلالته، فهو ليس ظلا مطابقا لفحواه أو شكلا مترجما لأفكاره وقيمه، ما دام العنوان ذاته « يرد في شكل دليل...»[3]، يتحول من كونه مفسرا للمضامين إلى كونه مؤشرا يحتاج إلى قراءة تأويلية واعية، تجعله طرفا دلاليا منتجا بعد أن كان قالبا يشرح موضوعة العمل الأدبي.

لعل هذا الانتقال الذي تحدثه صيغة العنوان على مستوى القراءة والتلقي، ستجعلنا نتساءل عن إمكانية الظفر بدلالة إثرائية يفجّرها عنوان الرواية موضوع التحليل، مادامت السيميائية تشتغل على برنامج العلامات التي تفضح كل نسق معطاء يستجيب للتفكيك، فهل

1- منقور عبد الجليل، مقاربة سيميائية لنص شعري: قصيدة نازك الملائكة نموذجا، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص:.14

2- طاهر روابنية، النص الأدبي وشعرية المناصة، اللغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع12، ديسمبر 1997، ص:.364

3- م، ن، ص:.365

ستكون هذه الاستجابة كافية لفهم دلالات خطاب بن هدوقة انطلاقا من نظام العنونة؟ هل الوعي بسيميوطيقا العنوان سيحقق التواصل بين القارئ والخطاب...؟.

يجمل عنوان النص "غدا يوم جديد" كمنجز فني مثبت على الواجهة ما حقه أن يقسم إلى ثنائيات متضادة، متناقضة، على اعتباره يستظهر بعضها ويستضمر البعض الآخر منها، وإن كانت علاقة هذه الثنائيات مسيّجة بسياج زمني محض، من حيث إن المقابلة بين الزمن الماضي ونقيضه لم تكن لترصد ثنائيتها بمعزل عن هذا المعيار/الزمن، لذلك تلتحم الدلالات وتتوحد القيم على الرغم من التعارض والاختلاف في برنامج واحد يجعل من صيغة العنوان ترجمان لدوامة البحث عن الذات، أو شكلا من أشكال مغامرة تكسّر حدود الزمن لتعانق الأفق.

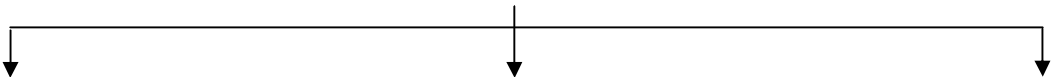
فالصيغة الاسمية "غدا يوم جديد" تحمل في ذاتها دلالات الارتحال إلى عالم ما، هو بالأساس عالم الشخصية/عالم الأنا، على الرغم من أن الدلالة القارة للاسم تمحي كل ما من شأنه أن يكون حركيا، متحولا، فتمحّي بذلك دلالات الهروب لتتثبت دلالات السكون إن نحن تعاملنا مع الترتيب الاسمي المصاغ تعاملا لغويا.

علّقت الدوال الزمنية في العنوان تعليقا كان أشبه بلوحة تداخلت أشكالها فأبقت على الألوان، لحتى تكون هذه الألوان وحدها فلسفة التعبير عن سيرة أو معاناة ما، لذلك نلفي على واجهة الرواية كتابة ذات خطوط سميكة، كانت قد لازمت يمين الصفحة بتوزيع لوني متفاوت انتاجا لدلالة ما، هي بالأساس إيحاءات لدلائل لغوية زمنية صاغها الكاتب على ذلك النحو، وهو ما يجعلنا نعتبر الدوال الزمنية المثبتة بالعنوان من قبيل العلامات « باعتبارها بؤرة الأفعال التي تتفجر منها الأحداث حالة التقائها على الغلاف، ثم لم تكن بأي حال من الأحوال بمعزل عن فتح آفاق التأويل باسقاط الحاضر على الماضي أو الماضي على الحاضر»[1]، لذلك نركز « على طبيعة التدليل لا على المادة التي تشكل سندا للدلالة»[2]، إذ تغدو كل الاحتمالات ممكنة بمجرد التعايش مع التجربة التأويلية، بإعادة بعثها وتجديدها باستمرار، كلما تعمقنا في خطاب الرواية، مما يحيلنا إلى ضرورة صوغ شكل تقريبي لسيميوطيقا العنوان على هذا النحو:

1- عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، فصول، ع66، 2005، ص:149.

2- سعيد بلكراد، سيميائيات وموضوعها، علامات، ع16، 2001، ص:.78

الـــدلالات الإيحـــــائيـــــة للعنـــــــوان



إعادة بعث الحياة من جديد/خروج من الواقع ودخول في الحلم | تقطيع خيوط الزمن الفجيع وكسر حدوده | صوغ لمأساة/إجهاض لمغامرة يعد الزمن رقيبا عليها

(صراع الذات مع الزمن)

فلئن كانت الدلالات التعيينية للعنوان تثبّت رغبة الانفلات من الدشرة اتصالا بالمدينة/الموضوع، فإن ايحّاءات الشكل الثاني تصعد دلالات الصراع النفسي، ومن ثم الزمني، وهو موضوع الاشتغال الدلالي في نص جعل المفردات الزمنية مادة لصوغ عنونة تختزل الكثير، ليصبح التحدي تراجعا، والحلم خيبة، والسفر مغامرة في زمن لم يستطع تضميد جراح الذات الإنسانية، وهي تئن تحت وطأة الانفجارات والتحولات العصيبة، التي كان يشهدها الواقع الجزائري آنذاك، لذلك تمحي الدلالات الإشراقية للعنوان لمجرد الوعي بمكامن النص، حتى يفسح المجال للتعبير عن أعسر رحلة زمنية عرفتها الذات، فارتحلت بذاكرتها إلى عالم الأمس الأليم، دلالة عن الانصهار مع أحداث ذلك الزمن، ومعايشة لتجربة لا تزال عالقة بالذاكرة بعد طول ابتعاد.

2- التنـــــــاص: Intertextualité

لم يعد النص في الدراسة النقدية المعاصرة منجزا أدبيا منعزلا عن غيره من النصوص، إذ يحيل إلى ترسبات هامة تخلق فضاءات خاصة بها في العمل الروائي، فهي بذلك علامات دالة متجذرة في أعماق منجزات نصية أخرى، لذلك فلا مناص من « عدم براءة أي نص من الوقوع في حتمية الاشتراك مع غيره...»[1].

إن محاولة الروائي صوغ بنية سردية تنفتح على عالم "التناص" سيحقق تداخلا نصيا قابلا للترميز الفني والتلميح الدلالي، ما دام « النص لا يقوم بذاته، وإنما هو مجموعة من تقاطعات لنصوص أخرى يقوم بامتصاصها فتنخرط في بنيته...»[2].

فالمنجز النصي واقع بالضرورة تحت سلطة كتابات سابقة عليه، أو معاصرة له، في علاقة ظاهرة أو خفية، تحدد إطار خريطته، وبهذا « فالنص يكون متداخلا مع نصوص (...)

1- فائز الشرع، فانتازيا الكشف، قراءة في مجموعة "أباطيل" القصصية لـــ: هدى النعيمي، فصول، ع66، 2002، .378

2- فاروق عبد الحكيم دربالة، التناص الواعي "شكوله وإشكالياته"، فصول "مجلة النقد الأدبي"، مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ع63، 2004، ص:.306

يتوازى أو يتقاطع معها على نحو ما، مكونا في داخله ألوانا من التعالقات بين النصوص. ومحتازا على كثير من الغبار الثقافي يأيته من هنا وهناك بقصد من مبدعه أو دون قصد»[1].

لعل رغبة الروائي في بناء معمار سردي خاص، هو ما جعله يتطلع إلى عوالم أخرى قادرة على تمثيل وحدات نصية دالة، يحقق من خلالها أغراضا فنية معينة، بما أنه «... ليس هناك نص لا يعتمد على نص آخر أو مجموعة من النصوص، فالنص المنجز ليس إلا تجميعا لنصوص سابقة يعيد تشكيلها من منظوره ليقدم نصه الجديد...»[2].

وإذا كان النص السردي ينبني على خلفية ما، فإنه – بلا شك – يقيم علاقات مع وحدات نصية أخرى، يتشربها في شكل خطابات كاملة أو مجزوءة، تستوجب توظيفا خاصا يتناسب وأطروحة الخطاب الجديد، لذلك يستدعي المتلقي – بطريقة غير مباشرة –لاستجلاء عالم النص، انطلاقا من التراكم النصي الذي حققه المنجز الروائي، فالقارئ « وهو يمارس فعل القراءة يتناص مع نصوص أخرى أيضا تحدد بدورها طبيعة العلاقة التي يقيمها مع النص المقروء»[3].

فعلاقة التداخل النصي في العالم السردي يحددها القارئ على اعتباره الذات المتلقية للخطاب في غفلة من المؤلف، الذي كثيرا ما يواري جماليات التوظيف التناصي حتى يخلق لقارئه فضاء أرحب للتحاور مع النص، لذلك تتجاوز غاية الكاتب تحقيق التحام نصي إلى محاولة خلق تفاعل بين النص الجاهز والقارئ، تأسيسا لخطاب قابل للقراءة والتأويل.

ولما كانت كتابات بن هدوقة تتخذ من التكنيك الواقعي مادة لها، فإن هذا سيسهم في اختيار لبنات التشكيل الفني الروائي، بحيث يخلق هذا الاختيار نسجا خطابيا مميزا يفسح المجال للاستشهاد القرآني والتمثيل الشعري، الذي على أساسه تتضح قدرة الروائي في توظيف هذه المتون استنادا على الذخيرة الثقافية التي يتوفر عليها هذا المبدع، فإلى أي مدى استوعب بن هدوقة خلفيات النصوص التي وظفها في متنه؟، ثم كيف شكّلت هذه النصوص مملكة السرد في عالم "غدا يوم جديد"؟.

بناء على هذه الإشكاليات، نحاول اجتزاء أهم الوحدات النصية التي شكلت بنية الرواية، حتى تماهت في بناء فني متكامل، أقام نصا تقاطعت من خلاله خطابات عديدة في مساحة نصية

1- – فاروق عبد الحكيم دربالة، التناص الواعي "شكوله وإشكالياته"، فصول، ع63، 2004، ص:.306

2- رجاء عيد، القول الشعري، الإسكندرية: منشأة المعارف، (دط)، (دت)، ص:.104

3- حسين قحام، التناص، اللغة والأدب، ع12،1997، ص:133.

واسعة بحجم "غدا يوم جديد"، إذ حدّد هذا النص القيم المعرفية الدينية والأدبية التي تحيل إلى طبيعة المخزون الثقافي للمؤلف، وذلك من خلال:

- **التنـــــاص القـــــرآني:**

تمثل النصوص المقدسة في النص أكثر المنابع استخداما في تشكيل البنية السردية، حتى لتلتحم هذه النصوص مع النص الروائي في عمل فني متكامل، تتعمق فيه العلاقات النصية عن طريق التوازي أو التقاطع بين المنجز الروائي والنص القدسي، وفق مقتضيات البناء السردي.

فمجموعة الآيات التي استدعاها بن هدوقة في متنه أحالت إلى وعي الكاتب بخصوصيات الخطاب القرآني من جهة، وحددت الخلفية الدينية الخصبة التي يتكئ عليها الكاتب في إنجاز العمل الروائي من جهة أخرى، فهذا الوعي خلق انفتاحا نصيا وثراء دلاليا من خلال استدعاء النص القرآني إلى أفق التشكيل الروائي.

وفق هذا الوعي، يمكن اجتزاء بعض الاستشهادات القرآنية الواردة في النص من خلال ما ثبت على لسان الشخصيات:

- « قَلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلاَّ مَا كَتَبَ اللَهُ لَنَا»[1].

وردت هذه التناصة على لسان شخصية الحاج أحمد في موقف أكثر عنفا، وهو يستنطق من قبل الدركيين، فلم يكن بإمكانه الاهتداء إلى مسلك المرواغة والمكر والتنصل، ما لم يحتم عليه الموقف العنفي ذلك، فالشعور الوطني/الديني جعل الحاج أحمد يبدي معرفته لقدور حتى لا يكون في ذلك مهلكة لمناضل يعمل في الخفاء.

فتشعّب المسالك بتراكم الأسئلة الدركية، جعلت الحاج أحمد يفكر في إيجاد منفذ للخروج من المأزق الذي وضع فيه، ما دامت الحقيقة لا تقال في كل موقف فلابد من المراوغة، لذلك أفهم الدركيين أنه لا يعرف قدورا حتى لا يخالف ما قاله الرجلان (قدور/رجل المحطة)..

- « أَلَمَ غُلِبَتِ الرُّومُ في أَدْنَى الأَرْضِ وهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ...»[1].

نلفي هذه التناصة في مراحل متأخرة من السرد، دلالة على إدارك مسعودة الصلة الخفية التي تجمع العبد بربه، فتتوارد رغبة جامحة في تلاوة القرآن بعد الاغتسال من قذرات الذنوب والأخطاء عن طريق الاعتراف، لذلك تغدو تلاوة آيات الذكر العزيز علامة توحي إلى الوعي، التوبة، الهداية،...

1- التوبة، الآية: 51، ينظر الرواية، ص:.86

1- الروم، الآيات: (1 – 3)، ينظر الرواية، ص: .103

فاستشهاد بن هدوقة بهذه الآية هو استشهاد يتناسب ورغبة غسل العظام، التي تضخمت به البنية النصية، على اعتبار أن هذه الرغبة تترجمها حركات وكلمات البطلة، هذه الكلمات الطاهرة والحركات المعبرة تحيل جميعها إلى دلالة الزهد الصوفي المشّع من خلال النظرات، والمتجلي عبر التلفظات والتصريحات.

- « مُتَّكِئِينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ وجَنَى الجَنتَينِ دَانٍ...»[2].
- « يَطُوفُ علَيهِمْ والِدَانُ مُخَلَدُونَ بِأَكْوَابٍ وأَبَارِيقَ وكَأْسٍ مِنْ مَعِينَ لاَ يُصدَّعُونَ عنْهَا ولاَ يُنْزِفُونَ، وفَاكِهَةً مِمَا يَتَخَيَرُونَ، ولَحْمِ طَيرٍ مِمَا يَشْتَهُونَ، وحُورً عِينً كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ المَكْنُونِ»[3].
- « فَجَعَلَهُنَ أبْكَارَا. عُرُبًا أتْرَابًا. لأَصْحَابِ اليَمينِ»[4].

اطّردت هذه الآيات على هذا النحو في صفحة واحدة بيانا لنورية العالم الذي أعده الله لعباده المتقين، الذين لا يحيون في الغيب مع الأرواح والخرافات، إنما يسمون بفكرهم على مستوى العلوم المضيئة الزاهية بالمعارف والأسرار، فتموضع هذه المتون في القصة (قصة الحبيب ورجل المحطة) خدمت فكرة السمو التي طرحها الكاتب كحجة قاطعة على نورية المعرفة العلمية، التي تجعل الفرد يرتفع عن الأرواح الليلية الظلامية والبدع الشيطانية الضلالية، فتغدو تلك المعرفة نورا ينطق بالهداية والنعيم، بما أن النص قائم على التشكيل الثنائي في استظهار القيم المتباينة، فقد عمد الكاتب من خلال قصة الحبيب إلى تعميق المفارقة بين العالمين: الخرافي والمعرفي عن طريق التفاعل مع النص القرآني، فثبّت سلبية القيم انطلاقا من ظلامية المعتقدات والخرافات الريفية، على حين عدّد الروافد المعرفية (قرآنية، أصولية، أدبية، نحوية،...) المحققة لإيجابية القيم بالاعتماد على الذخيرة الدينية التي تتوفر عليها الزاوية كمكان قيمي يخلّص الفرد من الأشباح والأرواح.

أما ما تعلق بالتناصات القرآنية غير المباشرة، فيمكن رصدها على النحو الآتي:

- « ...دون سؤال قبر، ولا برزخ، ولا جسر، ولا وقوف، في حساب. تقودهم إلى الجنة بغير حساب (...) مقامهم فيها دائم ونعيمهم متجدد»[1].

2- الرحمن، الآية: 54، ينظر الرواية، ص:199.

3- الواقعة، الآيات: (17 – 23)، ينظر الرواية، ص، ن.

4- الواقعة، الآيات: (36 – 38)، ينظر الرواية، ص، ن.

1- الرواية، ص:.199

دوال هذا الملفوظ مستوحاة من الخطاب القرآني، من خلال إيراد الكاتب بعض الأحكام الهامة المتعلقة بحقيقة الموت، من حيث إن الألوان الزاهية من المعارف تكون بمثابة رادع للوقوع في الخطأ، فهي دائما مضيئة، تهدي الضالين، وتنبه الغافلين، فيكون مآلهم رضى من الله عنهم.

- « وهناك بعيدا حيث النجوم بلا أهلة، والأعلام بلا سيوف، أبحث عن خالد فأجد يوسف يحكي قصة امرأة العزيز!...»[2].
- « مهلا، لا تتسرع، أنا عالمة بما يجري في رأسك "لست نبية!" هذا لا يحتاج إلى تأكيد. الأنبياء رجال وأنا امرأة! مريم لم تكن امرأة!...»[3].
- « إنه الهوس! إذا كان هذا هو المنطق فإن الدروس التي نتعلمها هنا تعيدنا إلى زمن الكهف! غدا أغادر الزاوية وأهل كهفها» [4].

يتخذ بن هدوقة من القصص القرآني (قصة سيدنا يوسف/مريم/أهل الكهف) نموذجا لمعالجة بعض القضايا الهامة في النص، كقضايا الحرب والسلام والخيانة، الصمود والتضحية، التصبّر والتنوّر...، لذلك آثر الالتحام مع نسيج القصص القرآني على نحو يمكّنه من تعميق مستويات الطرح السياسي والمعرفي.

فاستدعاء المكون القصصي القرآني في جسد النص الروائي لم يكن استدعاء عفويا غير واع، وإنما تسرّبت علاماته إلى المتن السردي لتحقيق أغراض فنية تخدم المشاهد القيمية التي أراد السارد نقلها للقارئ، هذه الأغراض تتوقف قيمتها على ما تثبته من حمولات دلالية وأبعاد جمالية يتداخل على أساسها النص القرآني مع المنجز الروائي في علاقة خفية لا تكاد تتكشف بمعزل عن التأويل.

- **الحديث النبوي الشريف:**

يتجلى الاستلهام السنّي في خطاب "غدا يوم جديد" من خلال بعض الاستشهادات المثبتة في النص، إما تثبيتا مباشرا أو غير مباشر، ذلك أن التحام الحديث مع المنجز الروائي كان التحاما محدودا لم يرق إلى مستوى التماهي والتفاعل والتداخل مقارنة بالخطاب القرآني الذي كان حضوره مكثفا في بنية النص الروائي.

2- م، ن، ص:253.

3- م، ن، ص:.122

4- م، ن، ص:.224

أحاديث نبــوية مباشــرة:

- « اسْتَعِينُوا عَلَى قَضَاءِ حَوَائِجِكُمْ بِالكِتْمَانِ»[1].

من الأحاديث المشهورة المتواترة لفظا ومعنا عن الرسول (ص)، وقد استعانت به شخصية عزوز، الشخصية الإقطاعية التي همّها الحفاظ على المال والنفوذ، لذلك باع القمح دينا لقدور حتى يكون هذا الدين حافزا للاستيلاء على البستان، وهو ما يبرر دلالات المكر والخداع المثبتة في النص كقيم سلبية تسم هذه الشخصيّة فقد تم البيع دون أن يقبض عزوز مالا مقابل أن يبقى الأمر سرا بينهما، لذلك عمد إلى إقناعه بالحديث تدليلا على القيم الآتية:

صفاء النية/الإخلاص/التعاون/الطيبة والاحتشام.

- « المؤْمِنُ أخُو المُؤْمِنْ »[2].

حديث مجزوء ورد على لسان شخصية الحاج أحمد، الشخصية العارفة بقضايا الدين والوطن، تخشى إذاية الآخرين حتى وإن كان ذلك على حساب ضميرها، لذلك استضمر الحاج أحمد الحقيقة عن الدركيين، حتى يساعد الرجلين على التخلص من السجن، ما دامت مساعدة الأخ في الشدائد واجبة، فالواجب الديني/الوطني هو الذي دفع الحاج إلى إبداء معرفته للرجلين، تضامنا مع الأهالي وخدمة للقضية الوطنية، التي تحتم التستر والكتمان، فلو صرح بالحقيقة للدركين لكان ذلك مضرّة قصدية بالرجلين، لذلك التجأ إلى المكر والمراوغة.

أحــاديــث نبــويــة غيــر مبــاشــرة:

- « الشيخ العقبي نفسه في كثير من دروسه بنادي الترقي نهى عن الوشــم، لقــد سمعه ذات مرة يقول: الوشم من أعمال الجاهلية التي جبها الإسلام، وأن الغجريات فقط هن اللواتي يشمن. وذكر أحاديث للرسول صلى الله عليه وسلم تنهي عن الوشم»[1].

تدخل السارد للتعقيب عن حادثة الوشم، ثبّت سلبية هذا المعتقد الريفي التليد، من حيث إنه عمل من أعمال الجاهلية التي نهى عنها الإسلام، استنادا إلى استدعاء الأحاديث الناهية عن الوشم كعادة تضرب بجذورها في أعماق الزمن الغابر.

- **الشعــر العــربــي:**

تتلخص هذه الروافد في المادة الشعرية التي اعتمدها الكاتب، إذ كثيرا ما تتاخم أبيات الشعر ملفوظات السرد في مواضع عدة استجلت طبيعة المخزون الثقافي الأدبي الذي تنبني على

1- الرواية، ص:.141

2- م، ن، ص:.85

1- الرواية، ص: 136-.137

أساسه منطلقات الوعي بالكتابة الروائية لدى بن هدوقة، وبذلك فالتناص الشعري «حركة إبداعية لاحقة في سياقات أدبية سابقة...»[2].

على هذا النحو، فقد صاغ الكاتب عددا من التشكيلات الشعرية كبنيات انتقاها من منظومة الشعر العربي، حتى تكون آفاق التقاطع بين الشعر والرواية معمقة مادام مفهوم السردية يحيلنا إلى تداخل الأجناس الأدبية عامة:

- «لِخَولَـــةٍ أَطْلاَلُ ببــرْقَةِ ثّمْهَــدِ تَلُوحُ كبَــاقِي الوَشْــمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ!»[3].

الاستشهاد بهذا التركيب الشعري في موضع "الوشم"، عزّز فكرة الواشمة التي أبت أن تذهب خديجة إلى المدينة ورقة بيضاء، فهو –الوشم– يعكس ميثولوجية الماضي السحيق، سيكون ورقة التعريف القروية التي تعتز بها الفتاة الريفية، يعبر عن الأصالة، الانتماء، التاريخ، المكبوتات...

فحتى يدلل السارد على أصالة هذا المعتقد، عمد إلى الاستشهاد بالنص الشعري، لأن تكون المقارنة والمشابهة بين الآثار الباقية والوشم مقاربة مشروعة من حيث التمثيل.

- «ومَــا حَجِّي لأحْجَـــارِ بَيْــتٍ كُؤُوسُ الخَمْــرِ تَشْــرُبُ فِي ذرَاه»[1].

دلالات التركيب الشعري تحيلنا إلى فلسفة المعري، فتتداخل فلسفة "الشاعر" مع فلسفة الشخصية الروائية (رجل المحطة)، من حيث إن رغبة الحج غير مقصودة في ذاتها استنادا إلى ما أثبته السارد على لسان رجل المحطة وهو يقص عليه دقائق الوقائع الماضية (وقائع أيام الزاوية).

فإن كانت رغبة مسعودة تعرية وقائع الماضي اعترافا بالذنوب والأخطاء وطمعا في التطهير بغسل العظام، فإن رجل المحطة لم يكن يرغب في الذهاب إلى مكة، بقدرما يرغب في الحج إلى الماضي، فيثبت وقائع الحج في مذكراته الخاصة.

- « إذّا كُنـــتَ فِي قَومٍ فاصْحَــبْ خِيَــارَهُمْ ولا تَصْحَبِ الأدْرَى فَتَرْدَى كَمِثْلِــهِمْ
فَمَنْ خَــالَــطَ العَطَّـــارَ طَــابَ بطَيبِــهِ ومَنْ جَالَسَ الحَدادَ نَالَ السوَائِدُّ»[2] .

2– سعود الرحيلي، صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم، فصول، ع60، 2002، ص:.123

3– م، س، ص:.133

1–الرواية، ص:196.

2– م، ن، ص:220.

– الخطاب الوعظي يسميه "السفارة"، وهي مجموعة من الممنوعات والمحرمات القواعدية تشبه إلى حد ما القوانين الداخلية للسجون.

وردت هذه الأبيات على لسان وكيل البطلة "سرجان"، الذي كان يختم خطابه الوعظي[*] بمجموعة مقاطع شعرية تتوازى وأخلاق السرجنة: العنف، القسوة، البذاءة، حتى تكون تلك المقاطع الشعرية بمثابة قوانين يحفظها الطلبة في الزاوية، فلا يقبلون على خرقها (كاتقاء التجاوزات الجنسية، الالتصاق الجسدي، الشجارات الحادة، الخلافات المتوقعة...).

لذلك يمكن اعتبار المتن الشعري المثبت أعلاه موعظة من المواعظ التي قد يؤدي خرقها إلى العقاب، لأن الامتثال لأوامر السرجان ما هو إلا علامة من علامات الأخذ بالنصيحة، على حين تغدو محاولة الخرق والتمرد انحرافا يخلق تجاوزا خطيرا يشوه الوجه الخارجي للزاوية.

فلئن كانت دلالة النص الشعري تثبّت القيم الوعظية للمخاطب (عن طريق النهي)، فإن السياق السردي في مثل هذا الاستشهاد يمزج النصح بالتهديد، لذلك يصعّد النص المستحضر شعريا الدلالة السردية للخطاب عن طريق التخطي والتجاوز الذي تحدده البنيات السياقية للنص الروائي.

- « عَجِبْتُ لِمَنْ يزْنِي وفِي النَاسِ أمْرَد أَلَيْسَ رُكُوبُ الخَيلِ فِي الحَرْبِ أجـــــــــــــــــــــوَد؟»[1]

والأبيات الأخرى هي هذه:

- « ظَبِي رمَانِي بسَهْمٍ لحْظَ الأعْيُنِ مُذْ قَــدْ بَــدَا متَبَسِمًــا فأمَاتنِـــــي"
"يَا مَنْ هَواهُ أعـــــزَهُ وأذَلنِـــي كَيْفَ السَبِيــلُ إلَى وِصَــالِك دُلَني"
"وَاصلَتنِي حتَى ملَكْت حشَاشَتي ورجَعْت من بعْدِ الوصَال هَجرتنِي"»[2]

أثبت رجل المحطة – كسارد – هذه الأبيات على لسان صديقه "الحبيب"، بعد أن تعرض هذا الأخير لأزمة جنسية حادة جعلته يتراجع عن متابعة دروسه، لذلك لم يتصور الحبيب أن يصل به الدافع الجنسي إلى الانقطاع عن الزاوية، حتى قدّم لرجل المحطة هذه الأبيات التي نقلها عن الشيخ، تأسفا عما أصابه من حزن ويأس عميقين، بسبب تلك الحادثة الجنسية العارضة التي لم يستطع الحبيب التخلص منها بسهولة.

فالأبيات في عمومها تحيل إلى دلالات الغرام، هذه الدلالات التي انسجمت ومعطيات الحادثة الجنسية، المعبرة عن صورة من صور الكبت الريفي، وشكل من أشكال القساوة

1- الرواية، ص: 222.

2- م، ن، ص، ن.

والمعاناة، لذلك لم يجد الحبيب لصد هذا العشق العنيف غير الالتصاق بأجساد الآخرين، لكأن هذا الانحراف وسيلة لتحقيق الرغبات المكبوتة فترة طويلة من الزمن، لذلك يغدو الانحراف طريقا ناجعا لتفجير هذه المكبوتات الدفينة، كما أن الرتابة والآلية في تلقي الدروس جعلت الشخصية (حبيب) تسعى إلى خلق فضاء مغاير للفضاء العلمي، فتصير ليالي الزاوية الكالحة بضيائها الباهت ليالي أنوار داخلية وأحلام.

ولربما كانت دلالات الأبيات الغرامية تحيل إلى الفراغ النفسي الذي تعاينه الشخصية في الرواية، لذلك راحت تبني من خيالها أوهاما تؤثث بها ليالي الضيق والحرمان التي كانت تقضيها بالزاوية.

أما البيت اللاحق، فقد وظّفه الكاتب/السارد في موضع ديني فلسفي مستلهم من دروس الخلاف بين المذاهب الكلامية حول قضية الحرية:

- « فَلَيْسَ مجْبورًا ولا اخْتيَارًا ولَيــسَ كلا يفْعَلُ اختيَــارا»[1]

استلهم هذا البيت كشاهد من الشواهد الشعرية المطروحة للنقاش بين طلبة الزاوية، تفعيلا للدروس وتعليما لأبجديات المسائلة والمعارضة العلمية، لذلك أفضت هذه المعارضة إلى إخراج الحبيب من حلقة الدرس بعد أن وقعت مشاداة حادة بينه وبين الشيخ حالت دون مواصلة النقاش.

فحضور هذا الشاهد في نص الرواية أثرى وعمّق الوجهة الدينية الفلسفية حول قضية حرية الإنسان، فوقع التقاطع بين دلائل النسق الشعري وسياقات الملفوظ السردي، من حيث طبيعة الموضوع المعالج وطريقة تموضعه في النص الروائي، لذلك يمكن اعتبار هذا النسق علامة من العلامات الدالة على الخلفية الدينية التي يستند عليها الكاتب في بناء عمله السردي، أو ربما هو إشارة إلى حقيقة الأفكار الدينية والقضايا الفلسفية التي يتكئ عليها في تشكيل عوالم البنية الروائية.

بهذا تكون اللغة الروائية في نص "غدا يوم جديد" لغة موجهة أساسا لخدمة خصوصيات المحكي الروائي، من حيث التنويع الأسلوبي الحاصل على مستوى الصوغ، لمّا جعل – الكاتب– المستويات اللغوية المتباينة هدفا للكشف عن طبيعة الأنساق من جهة وتحديد الوجهة الواقعية من جهة أخرى، لذلك يمكن القول إن حركة الواقع الريفي لم تكن لترتسم في النص بعيدا عن هذا المكوّن الذي تفاعلت أجزاؤه وتداخلت أبعاده بصورة منسجمة، عملت على صقل الحقائق التي أراد الكاتب تثبيتها أو الإشارة إليها دونما محاولة تفصيل لتلك الوقائع الأليمة.

1– الرواية، ص:223.

إن هذا التحليل السيميائي المتواضع لخطاب "غدا يوم جديد" يجعلنا نصوغ جملة من النتائج المستخلصة من عملية القراءة لخطاب جعل من التعدد الحكائي منهاجا لتشكيل القصة الأصل/المحور، التي انبنى عليها النظام السردي، هذه النتائج نوجزها في النقاط الآتية:

- لقد بات من الضروري إدراك كيفيات البناء الحكائي في الدراسات السردية المعاصرة، لمّا كانت دلالات النظام لا تتأتى بمعزل عن طرائق صوغ المادة المروية ذاتها، إذ على الرغم من اعتبارنا الشكل القصصي مجرد هيكل حكائي، فإنه من الاستحالة بحال تحديد خصوصيات الرواية بعزل البنية القصصية عن الدلالة الخطابية للرواية.
- وإن كان بن هدوقة اهتدى إلى صوغ الأحداث صوغا دائريا صرفا، إلا أن هذا الصوغ سرعان ما امحّى بتكثيف السارد جملة الحوافز المعللة والمفسرة لوقوع النتائج على نحو ما، لذلك تحتكم الصيغة الروائية لمنطق السببية لحتى تجعل اتساق الأحداث اتساقا مشروعا في ذهن قارئ يستجيب للبحث عن دلالات هذا الاتساق.
- استطاع بن هدوقة أن يحدث ضربا من التماهي بين ما هو مرجعي/تاريخي وما هو روائي/ تخييلي، رسما لصورة من صور المعاناة الإنسانية، لذلك كادت تلك الصورة أن تعكس إلى حد ما الحقيقة الثورية في تقديم الكاتب مفاهيم التحرر والرفض والتحدي والصمود، لولا أن علامات هذا المرجع شحذت عن طريق الفن، فتداخلت مع المنجز الروائي بتجريدها من الحقيقة التاريخية.
- عكست منظومة السلطة السياسية في الفضاء الروائي دلالات التعفن والتدهور بربط كل ما هو اجتماعي بما هو سياسي، إذ يعبر هذا الربط عن رغبة الكاتب في تعميق فكرة الديمقراطية التي أراد طرحها تصويرا لواقع جحيمي لا يزال يئن تحت وطأة الانفجارات السياسية المؤثرة سلبا على الحياة الاجتماعية.
- لعل توصيف الكاتب الحياة القروية على ذلك النحو التفصيلي الدقيق، هو ما حدا به إلى رصد أهم الترسبات الماضوية/ المعتقداتية التي تسرطنت بعمق في الذهنية الريفية، إذ جعل من الحس المعتقداتي علامة للتعبير عن أشكال التراجع والتخلف والصراع، فهو بذلك يصف ويعدد لحتى يكشف للقارئ سذاجة التفكير الريفي في احتفاظ الذات الريفية بهذه القيم الخرافية،

إذ ذاك تغدو تلك الممارسات بمثابة الخصوصيات المحددة لهوية الإنسان، لذلك جعلها الكاتب وسيلة من وسائل التعبير عن حب البقاء والأصالة الريفية.

- تتداخل من خلال النص البنية الأسطورية ذات البعد التاريخي مع المنجز الروائي تعميقا لدلالات الخيانة والتمرد والاندفاع، هذه الدلالات التي لم تكن لتتعمق على ذلك النحو ما لم يستلهم بن هدوقة من عوالم التراث معالم الأسطورة المعبرة عن صراع الذات مع الواقع.
- التوظيف الجنسي في نص"غدا يوم جديد" توظيف موجه أساسا لخدمة الأفكار النفسية، يتجاوز بكثير الصراع الطبقي، من حيث إنه علامة من علامات الضعف والتخلف والتمزق، المعبرة عموما عن شكل من أشكال العنف النفسي في مجتمع تحكمه عادات وتقاليد زائفة، وربما يتقصد الكاتب إحداث ضرب من التقابل القيمي انطلاقا من تصعيده الدلالات الجنسية، لحتى يكون هذا التصعيد حافزا لتعميق دلالات الخيانة والتعفن والضياع على الرغم من توفر المتطلبات الحياتية للذات الإنسانية.
- استطاعت الرواية بفضائها الرحب خلق كم هائل من الشخصيات، التي جعلها الكاتب تتحرك في إطار اجتماعي محدد وملامح انسجمت وواقع البيئة التي تعيش بها، لذلك تعددت الرغبات بتعدد الذوات ذات المشارب المتباينة، التي سمحت بدورها بتنوع البرامج على مستوى التشكيل السردي.
- وإن لم تستظهر البنية السطحية دلالات الصراع بشكله المألوف في الروايات التي تتخذ من الريف موضوعة لها، فإن المستوى العميق في "غدا يوم جديد" يكشف الصراع الضمني الواقع بين الفاعلين، لذلك تتبني دراما الأحداث انطلاقا من هذا الصراع، مما يساعد على اضفاء الصبغة الواقعية في رواية جعلت من حقائق العالم الخارجي مادة لصوغ الأفكار وتعديد القيم.
- اشتغال بن هدوقة على الثنائية الزمنية مكّنه من تصوير أحلك فترات التاريخ الجزائري، إذ استطاع رسم مزالق الزمن الماضي وتقلبات الراهن في تشكيلة زمنية لا تتخذ من الخطية مسارا لها، لذاك عكس الاضطراب الزمني صراع الذاكرة والواقع ومن ثم صراع الذات في بحثها عن الأمن والاستقرار.
- إن الذاكرة وحدها قادرة على خلق زمنية حميمية، تحقق اتصال الذات بالواقع، لذلك تغّيب على المستوى النصي ملامح الزمنية الراهنة، ليبقي الكاتب على كل ما من شأنه أن يشكّل عالم الشخصية الخاص، وهو ما جعل التضارب بين الأزمنة بيّنا، بحيث سمح بخلق تعقد على

مستوى الصوغ والتشكيل، حتى ليصبح ذلك التعقد ما هو إلا علامة تحيل إلى تأزمية الداخل النفسي للشخصية.

- وإن كان الكاتب حدد معالم جغرافية المكان الذي جرت فيه الأحداث الروائية، إلا أن ذلك التحديد يعد بمثابة الحافز الذي دفع بن هدوقة لتقصي دقائق الحياتين (الريفية/المدنية)، إذ على هذا الأساس تتبني المفارقات بين العالمين وتتعدد القيم تجسيدا لتفاوت إيديولوجي صارخ يثبته المكان.
- بما أن اللغة مادة الاشتغال الروائي، فقد جعل منها الكاتب وسيلة للتعبير عن خصوصيات المجتمع الريفي من جهة ومكونا من مكونات المحكي الروائي من جهة أخرى، كونها لا تتخذ قانونا أو معيارا لنقل الحقائق وتصوير الوقائع، وإنما هي أيضا مادة تشكيل سردي وجهاز تكثيف دلالي، تكشف الوعي بتجربة الكتابة الروائية في عالم تصنعه الكلمات والأنساق.
- تمكّن بن هدوقة من صوغ أسلوب روائي خاص تتداخل من خلاله المستويات اللغوية جميعها، مما سمح له بتوظيف لغة القرآن والحديث والشعر التي انصهرت وتفاعلت مع بعضها، لحتى تحقق أبعادا جمالية وفنية، تدّمر واقعية النص الروائي بتحويل حركته الانسجامية المصاحبة لحركة الواقع الخارجي إلى حركة تظل رهينة الفن والخيال.

وإن كانت هذه النتائج لا تستظهر دلالة الجزئيات، فإن حرصنا على الاقتضاب سيجعل الخاتمة حتما لا تتحول إلى أحكام وقيم تسلط عنوة على النص، لمّا كان الخطاب الروائي ينفتح على قراءات عدة وبمناهج مختلفة، لذلك لا تعدو هذه المحاولة التحليلية لخطاب"غدا يوم جديد" إلا مقاربة من المقاربات المنهجية التي نصبوا من خلالها إلى الكشف عن مكامن الأنساق ودلالاتها في خطاب كان أقدر على التعبير عن مضامين الواقع الخارجي تعبيرا فنيا.

قائـــــمـــــة الـمـــصـــادر والـــمراجـــع

أولا: المصـــــــادر

- القرآن الكريم، رواية حفص.
- عبد الحميد بن هدوقة: "غدا يوم جديد" (رواية)، الجزائر:منشورات الأندلس، مطبعة أمزيان-1992.

ثـــانيـــا:المـــــراجع

- إبراهيم نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب للطباعة، دط.دت.
- أبو شريفة عبد القادر، لافي قزق، حسن، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000.
- أحمد قاسم سيزا، بناء الرواية(دراسات أدبية) "دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ" القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.
- الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر "بحث في الأصول التاريخية، والجمالية للرواية الجزائرية"، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، الفنون المطبعية، الرغاية، دط، 1986.
- أنس الوجود ثناء، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2000.
- بن سالم عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل التمانينات)، دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط،2001.
- بوراريو عبد الحميد، منطق السرد"دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، دط،1994.
- بويجرة بشير محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986) "المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2001، 2002، ج1.
- (ـــــ ، ـــــ)، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، "جماليات وإشكاليات الإبداع" دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2001-2002، ج2.

- (ـــــ ، ـــــ)، الشخصية في الرواية الجزائرية (1977-1983)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، دط،دت.
- لحمداني حميد، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المغرب: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط03، 2000.
- حنون عبد الحميد، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.
- الخبو محمد، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (من سنة 1976-إلى سنة 1986)، تونس: دار صامد للنشر والتوزيع، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2003
- ركيبي عبد الله، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، تونس: المؤسسة الوطنية للكتاب، مطبعة القلم، دط، 1983.
- ستار ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)، دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دط، 2003.
- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع دط، دت، ج2.
- السعافين إبراهيم، تحولات السرد (دراسة في الرواية العربية)، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان - الأردن)، المركز العربي للمطبوعات (بيروت - لبنان)، دط، 1996.
- (ـــــ ، ـــــ)، الأقنعة والمرايا (دراسة في فن جبرا ابراهيم جبرا)، المركز العربي للمطبوعات (بيروت- لبنان)، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان، الأردن)، المطبعة العربية، الإصدار الأول، 1996.
- سنقوقة علال، المتخيل والسلطة "في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية" منشورات الاختلاف، ط 1، جوان 2000.
- سويدان سامي، في دلائلية القصص وشعرية السرد، بيروت دار الآداب، ط1، 1991.
- السيد شفيع، إتجاهات الرواية العربية (في مصر من الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967)، دار الفكر العربي، ط03، 1967.
- شاكر جميل، المرزوقي سمير، مدخل إلى نظرية القصة (تحليل وتطبيقا)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، دط، دت.

- شكري غالي، الرواية العربية في رحلة الغراب، القاهرة': دار الهنا للطباعة، عالم الكتب، ط1971،1 .
- الصالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب دط، 2001.
- صبري مسلم حمادي، أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980.
- طه بدر عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870،1938)، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، دط،1963.
- (ـــــ ، ـــــ)، الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، دط،1971.
- عامر مخلوف، تجارب قصيرة(مقالات نقدية)، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب مطبعة القلم تونس، ط 2 ، 1983.
- عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل) "الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد بعروسي المطوي"، الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار دط، 2002.
- (ـــــ ، ـــــ)، الرواية المغاربية " الجدلية التارخية والواقع المعيش"(دراسة في بنية المضمون) منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، دط، دت.
- العيد يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، (بيروت– لبنان)، ط2، 1999.
- (ـــــ ، ـــــ) في معرفة النص(دراسات في النقد الأدبي)، بيروت: منشورات دار الأفاق الجديدة، ط3، 1985.
- فضل صلاح، عين النقد على الرواية الجديدة، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1998.
- (ـــــ ، ـــــ)، مناهج النقد المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2002 .
- (ـــــ ، ـــــ)، النظرية البنائية، بيروت: دار الأفاق الجديدة، دط، 1985.
- فيدوح عبد القادر، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، دط، 1996.

- مبروك عبد الرحمن مراد، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، الإسكندرية: دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ط1، 2002.
- المحادين عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1999.
- مرتاض عبد المالك، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق")، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، دط، 1995.
- (ـــــ ، ـــــ)، في نظرية الرواية (البحث في تقنيات السرد)، الكويت: مطابع الرسالة، دط، 1998.
- مصايف محمد، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي (من أوائل العشرينيات من هذا القرن إلى أوائل السبعينيات منه)، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب سلسلة الدراسات الكبرى، ط2، 1984.
- منور أحمد، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر: المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، 1981.
- النجار وليد، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط2، 1985.
- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.
- (ـــــ ، ـــــ)، انفتاح النص الروائي،"النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب،(بيرت-لبنان)، ط2، 2001.

المـــــراجـــــــع المـــتـــــرجـــــمة

- إيكانقوس خوسيه، ماريا بوتويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة:د/ حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، القاهرة: دار غريب للطباعة، دط، 1991.
- سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، دط، 1998.
- شولز روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.

- ويليك رونيه، وارين أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مرا: د/حسام الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980.

المـــــــجـــــلات والـــــدوريـــــات

- تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، ع3، جوان 1994.
- الثقافة، تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر، ع78، ديسمبر 1983.
- دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها "مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر" جامعة وهران، ع2، مارس 2005.
- اللغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع12، شعبان 1418–ديسمبر 1997.
- عالم الفكر، (في الشعر والنقد)، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، ع02، م30، أكتوبر– ديسمبر 2001.
- علامات، مجلة ثقافي، وزارة الثقافة والاتصال، ع16، 2001.
- فصول "مجلة النقد الأدبي"، مجلة فصيلة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع60، 2002.
- فصول مجلة النقد الأدبي، مجلة الفصيلة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة لكتاب، ع63، 2004.
- فصول مجلة النقد الأدبي، مجلة الفصيلة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة لكتاب، ع66، 2005
- الموقف الأدبي "مجلة أدبية شهرية"، يصدرها إتحاد كتاب العرب بدمشق، السنة الثانية والثلاثون، ع382، شباط 2003.

الرســـائـــل الجـــامعيـــــة

- بوطاجين السعيد، غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة (دراسة بنيوية)، الجزائر 1997- 1998، "مذكرة لنيل شهادة الماجستير".
- شريف حسني عبد القادر، الخصائص السردية لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2004- 2005، "مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير".

فهــرس المــوضوعـــات

مقدمة.....

الفصـــل الأول

الحـــدث الروائي ودلالته في "غدا يوم جديد"

- **تشكيل الحدث الروائي**..... 2

1- النص بين المكون القصصي والتشكيل السردي.....2

2- بنائية الحبكة في الرواية.....4

- **تظهرات الحدث ودلالته في النص. الروائي**..... 12

1- الحدث الثوري..... 12

2- الحدث السياسي..... 22

3- الحدث المعتقداتي.....26

4- الحدث الأسطوري..... 32

5- الحدث الجنسي.....39

الفصـــل الثـــانـــي

الشخصيـــة الروائيـــة ودلالتـــها "غدا يوم جديد"

- **الحلم والتشكيل**..... 47

1- علاقة مسعودة بقدور.....48

2- علاقة مسعودة برجل المحطة.....50

3- علاقة مسعودة بالراوي..... 55

- **الاستغلال والعنف**.....67

1- علاقة عزوز بالمخفي..... 67

2- علاقة عزوز بسكان الدشرة..... 71

3- علاقة عزوز بقدور..... 74
4- علاقة قدور بمحمد بن سعدون.....81
5- علاقة قدور برجل المحطة..... 84
6- علاقة قدور بالدركيين.....86
- **المعرفة والتبصر**..... 90
1- علاقة الحبيب برجل المحطة..... 90
2- علاقة الحبيب بالشيخ.....94
الفصـــل الثالـــث
الزمكـــانية ودلالتها في "غدا يوم جديد"
تمفصلات الزمن ودلالته في النص الروائي.....99
توطـــئـــة.....99
الزمن الآني.....101
الزمن الاستذكاري.....105
أ- زمن القصة.....110
ب- زمن الخطاب.....111
1- الترتيب الزمني.....112
2- الديمومة 117
3- التواتر.....125
- **تجليات المكان ودلالته في النص الروائي**.....127
توطئة.....127
الدشرة في الذاكرة القروية.....129
1- الدشرة ورؤية الواقع.....130

2- الذاكرة والحنين إلى المكان.....137
المدينة والذات المأزومة.....145
1- هاجس البحث عن الأنا في ضوء هيمنة الماديات.....145
2- مأساوية الواقع المعيش والذات المأزومة.....148
تجليات مكانية أخرى.....153
1- الأدغال.....153
2- العين.....154
3- السجن.....155

الفصـــل الرابـــع
خصائـــص التشكيل الفني ودلالاتهـــا في "غدا يوم جديد".
توطئة.....160
- الخصائص الأسلوبية الفنية وتجليها في النص الروائي.....161
1- الحوار.....161
2- الإرتداد.....170
3- التكرار.....174
4- الوصف.....177
- مستويات التوظيف اللغوي في النص الروائي.....181
1- اللغة العامية.....181
2- اللغة الفصيحة.....189
3- اللغة الشعرية.....196
- الخصائص السيميائية ودلالتها في النص الروائي.....201

1- سيميائية العنوان.....201
2- التناص.....203
الخاتمة.....214
قائمة المصادر والمراجع.....218
فهرس الموضوعات.....225