

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري - قسنطينة -
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

بنية النص السردي في رواية - نحنا يوم جديد -

ل - محمد الحميد بن صدوقة -

إشراف: الأستاذ الدكتور
عزالدين بويش

إعداد الطالبة:
نبيلة بونشادة

لجنة المناقشة

* أ. الدكتور عزالدين بويش	أستاذ محاضر	المركز الجامعي	خنشلة	مشرفا ومقررا
* الدكتور	أستاذ محاضر	جامعة	رئيسا
* الدكتور	أستاذ محاضر	جامعة	عضوا مناقشا
* الدكتور	أستاذ محاضر	جامعة	عضوا مناقشا

التاريخ : / / 2005

السنة الجامعية

2005/2004

شكر وتقدير

أتقدم بخالص شكري وفائق احترامي إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور: عز الدين بوبيش الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث ولم يبخل على بنصائحه وتوجيهاته وملاحظاته العلمية القيمة، مع منحي مساحة من حرية إيداء الرأي، إيماناً منه بلغة الحوار المثمر بين الأستاذ والطالب.

كما لا يفوتني طلب الرحمة والمغفرة لأستاذي المرحوم: عمار زعموش الذي لم تمهله المنية لمواصلة الإشراف على هذا البحث. دون أن أنسى الأساتذة الأفاضل الذين قدموا لي يد العون والمساعدة:

✓ الأستاذ / يوسف الأطرش

✓ الأستاذ / محمد زلاقي

✓ الأستاذ / رابح الأطرش

فإليهم مني جميعاً أسمى معاني الشكر والتقدير.

إهداء

إلى والدي الكريمين عسى أن أسدد إليهما ما علي من دين.
إلى إخواني وأخواتي :

سمير ، وليد، عبد العالي، حمزة، مونية، فوزية
إلى الصغيرين:

ماجدة، عبد الجليل

إلى روح جدتي وأخي عبد السلام

ذكرى أيام محفورة في الذاكرة.

مقدمة

مقدمة :

تندرج هذه الدراسة في سياق محاولة الكشف عن العلاقة بين مستوى البنيات الشكلية وتمثلها في النصوص السردية بعامة، والروائية بخاصة، وصيغ التفاعل الممكنة جماليا، وذلك نظرا لما حققه النص الروائي من حضور متزايد، فرض نفسه على الساحة الأدبية، بما قدمه من أشكال معرفية وجمالية زاحمت أنواع الشعر المختلفة.

لقد استقطب العمل الروائي اهتمام القراء على مختلف مستوياتهم الثقافية والإيديولوجية، وخلق مساحة مقروئية واسعة، أغرت النقد الأدبي للنظر فيه، قراءة، وتحليلا، وتأويلا . فظهرت دراسات عديدة، تبحث في مفاهيم النص الروائي، وعلاقاته بمبدعه ومتلقيه، كما راحت تبحث في السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية، وقد اهتمت بعض الدراسات أيضا بتناول النص الروائي من جوانبه الشكلية محاولة منها تتبع هذه البنيات التي اتخذها المؤلف استراتيجية لبنينة عمله الروائي، ومنحه الانسجام والتآلف بين مختلف عناصره التي يسعى من ورائها إلى خلق نص مبنين ثابت يحتل حيزا فيزيائيا أي في شكل عمل فني وجمالي.

وبناء على ما سبق رأيت أن أسهم بدوري في إضاءة نص روائي، هو ثمرة جهد وخبرة كاتب سبق له أن أنتج متنا روائيا لا يستهان به تمثل في رواياته : «ريح الجنوب»، «نهاية الأمس»، «بان الصبح»، «الجازية والدرأويش» .

وقع اختياري على رواية "غدا يوم جديد"، لتكون موضوعا للدراسة - ظنا مني أن هذه الرواية - بوصفها آخر ما أنتج "عبد الحميد بن هدوقة" - صخر لها الكاتب كل طاقاته الفكرية والمعرفية، إضافة إلى خبراته الفنية والجمالية، ذلك أن الروائي حين يكتب، وحين يشكل من مادته الحكائية نصا سرديا، فإنه يوحى بوجود رؤية منتقاة تخلق الرغبة في المتلقي لممارسة فعل القراءة، من خلال تتبع مختلف العناصر والمكونات الأساسية التي تشكل النص الروائي.

ولعلي لا أجانب الحقيقة، إن قلت: إن الإشكالية لا تكمن في معرفة مقول القول، وإنما تكمن

في كيفية قراءة النص؟ La façon de lire un texte؟

لذا وضعت عنوانا لمست فيه إمكانية تلبية طموحي المنهجي الذي سوف احتكم إليه أثناء قراءتي للرواية وتحليلها. عنونت بحثي : (بنية النص السردي في رواية "غدا يوم جديد" لـ "عبد الحميد بن هدوقة").

وما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع، وحصره في نص روائي واحد، هي الرغبة في إمكانية التحكم في البحث من الناحية المنهجية والإجرائية. ولن يتأتى لي ذلك إلا بكتابة نص جديد منبثق عن النص الأول، أحاول من خلاله تجاوز القراءة الإستهلاكية التي تقوم على مفاهيم نقدية ثابتة، بالإرتكاز على مجموعة من الأطروحات النظرية المؤسسة للمناهج النقدية، التي تهدف في مستواها المعرفي إلى الإقرار بدور القارئ في ملء الفراغات النصية بمختلف المعاني والدلالات.

والحقيقة، أن مثل هذه المقاربة النظرية / التطبيقية أتاحت لي فرصة محاورة النص، من منطلق توليد سياقات معرفية جديدة قد تختلف من قارئ لآخر، بل تختلف عند القارئ نفسه، الذي يقيم مسافة للحوار والتواصل بينه وبين النص، حيث يستكشف ما فيه بقدر ما يستكشف ذاته.

إن ثراء النص السردي، وتفاعلات بنياته جعلني أوثر تقصي خطى المدرسة الفرنسية في النقد البنيوي، لما اتسمت به هذه الأخيرة من انسجام معرفي، ووضوح في الرؤية؛ إذ حاولت استلهام طريقة عرض وتحليل ووصف "جيرار جينيت" - في بعض جوانبها - في دراسته القيمة لرواية "البحث عن الزمن الضائع" لـ "مارسيل بروست" في كتابه "Figures III" وبخاصة ما تعلق منه ببنية الزمن إضافة إلى طروحات الشكلايين الروس النقدية .

إن نص الرواية "غدا يوم جديد" نتاج سردي، هيكلته سرد، ووصف، وحوار، وتدخل من قبل الراوي أو الشخصيات، لكل ذلك علامات نصية مادية، موزعة في مادة النص الدالة، ومن خلال قراءتها في مستواها الدلالي لا بد من اختراق المستوى السطحي لمجموع الصيغ والكلمات الخاضعة للنظام اللغوي، لذا ارتأيت أن أتجنب صرامة الإجراء البنيوي في تعامله بالدراسة والتحليل لمختلف مكونات النص الروائي، وهو ما جعلني أزواج بين النظرية البنائية الشكلية وعلم الدلالة، وذلك بما فرضته بعض بنيات النص الروائي.

على أن المنهجية المتبعة في هذا البحث، لا تسعى إلى فهم بنية النص. معزل عن شروط إنتاجه، بل طبيعة البحث تقتضي ربط الأحداث بالواقع. وبخاصة على مستوى بنية الشخصية، ذلك أن

النص يجب أن يفهم من وجهة نظر اجتماعية وتاريخية أيضا، لذا حاولت الاستفادة من الإنجازات النظرية للمقاربة البنيوية التكوينية التي تقر بوجود نظام ثقافي خلف النص الأدبي.

ولبلوغ الطموح المنهجي المقترح آنفا قسمت بحثي هذا إلى مدخل وثلاثة فصول، تناولت في المدخل البنيات السردية (الزمن، الفضاء، الشخصية). تعرضت فيه لكل بنية على حدة، محاولة مني الإلمام ببعض جوانبها التي تهيئ لي الإطار النظري لإنجاز هذا البحث الذي توخيت فيه الموضوعية قدر الإمكان.

ثم انتقلت إلى الفصل الأول "بنية الزمن في الرواية" حيث زاوجت فيه بين الدراسة النظرية والتحليلية لنص الرواية، وقد حاولت قدر الإمكان الاستفادة مما جاء في المدخل، إذ قمت بدراسة "الترتيب الزمني" ببعض تمفصلاته المتمثلة في الاسترجاعات بأنواعها "الخارجية، الداخلية المختلطة". بالإضافة إلى تحديد إشكالية المصطلح بين الاستباقات والاستشرافات، إذ حاولت قدر الإمكان الإجابة عن سؤال تبادر إلى ذهني، كيف نفرق بين أحداث مكتملة زمنيا وأخرى ذات طابع احتمالي؟ إذ كثيرا ما نقرأ في الكتب، والدراسات النقدية والأدبية حول المصطلحين، ونلاحظ استخدامهما كمصطلحين مترادفين، على أن الاختلاف يتعمق على مستوى الممارسة التطبيقية من خلال تقسيم أنواع الاستباق: (الاستباق الخارجي، الاستباق الداخلي)، والاستشراف بنوعيه: (الاستشراف كطليعة، الاستشراف كخدعة)، وفي الأخير خلصت إلى دراسة حركات الديمومة (الحذف والمجمل) من حيث تسريع وتيرة السرد و(المشهد و الوقفة) من حيث بطؤه.

بعد ذلك قمت برسم خطوات الفصل الثاني: "بنية الفضاء في الرواية" إذ مزجت فيه أيضا النظري بالتطبيقي مع مراعاة خصوصية البنية الفضاء، وكذلك كل ما أفرزه نص الرواية "غدا يوم جديد" من أنواع الأفضية، معتمدة في ذلك مبدأ الثنائيات، الذي احتكم إليه أغلب الدارسين، من أمثال: "غاستون باشلار" و "رولان بورنوف" و "هنري ميتيران".

تتبع في هذا الفصل مختلف الفضاءات الجغرافية، التي أنتجها نص الرواية عبر إشارات دلالية متولدة عن التفاعل بين الفضاء وحركة الشخصيات الروائية، سواء على مستوى الفضاءات المغلقة (القرية - المحطة - المركز - المحجر)، أو على مستوى الفضاءات المفتوحة (المدينة - البيوت - الشارع) وكذا دور الوصف كتقنية روائية تخضع لمنظور الراوي أو الشخصية الواصفة، وذلك

بالتركيز على المجال الموصوف الذي يرتقي في مستواه الإيجائي إلى رموز دلالية، تنتجها مختلف العناصر والأشياء التي تتصل بالشخصية الروائية.

أما في الفصل الثالث: "بنية الشخصية في الرواية". فقد حاولت فيه الاستفادة من النظريات النقدية التي أسهمت - في رأيي - بشكل فعال في إعادة تشكيل البنية السردية المتعلقة بالشخصية متحاشية الطروحات النفسية الاجتماعية التي مارسها النقد الأدبي حول الشخصية، ولفترة طويلة.

بحيث تعاملت مع هذه النظريات النقدية براغماتيا، وذلك بالإطلاع عليها، ومحاوله استيعابها واتخاذها خلفية معرفية، للاستفادة منها بالقدر الذي يستوعبه النص الروائي المدروس "غدا يوم جديد".

ولهذا اخترت الطرح اللساني الذي اعتمده "فيليب هامون" الذي اعتبر الشخصية "علامة" لسانية مزدوجة التمفصل (دال / مدلول). وفي ضوء هذا الطرح، قسمت الفصل الأخير إلى عدد من البنيات ذات العلاقة المباشرة بالشخصية، سواء على مستوى تقسيمها إلى فئتين (المرجعية / الاستذكارية)، أو على مستوى تظهرها لغويا من خلال عناصر التجلي النصي (الاسم / الموصوفة / الوظيفة)، ثم الارتقاء بالشخصية من مرتبة الممثل إلى مرتبة العامل، في سعيها إلى انجاز المشاريع السردية المنوطة بها إيجابا أو سلبا .

على أن تكون الخاتمة هي نهاية هذه المقاربة النظرية / التطبيقية، التي حاولت من خلالها إعادة صياغة جملة من النتائج والمعطيات التي أسفرت عنها التقسيمات المنهجية للبحث، المدخل، الفصول الثالثة.

وبما أن المصدر الأم المعتمد في هذه الدراسة هو نتاج الروائي "عبد الحميد بن هدوقة"، فقد تصدر قائمة المصادر نص الدراسة التطبيقية "غدا يوم جديد"، في المقابل، استفدت من بعض المراجع وبخاصة المترجمة منها، أذكر على وجه الخصوص، خطاب الحكاية "لجيرار جنيت"، جماليات المكان "ليغاستون باشلار"، الفضاء الروائي لمجموعة من الباحثين، أمثال "هنري ميتيران"، "شارل كريفل" سيميولوجية الشخصيات الروائية، "لفيليب هامون"، بنية الشكل الروائي "لحسن بجاوي"، في السرد دراسات تطبيقية، "لعبد الوهاب الرقيق"، شخصيات النص السردى - البناء الثقافي - "لسعيد بن كراد" إلى غير ذلك من المراجع التي أنارت لي السبيل خلال مدة إنجازي لهذا البحث المتواضع.

وأقر منذ البداية، أن بحثي هذا يتجاوز الجانب النظري منه إلى الجانب التطبيقي إذ كثير من الدراسات قد تناولت العالم الروائي نظرياً، ولكن هذا الحكم لا ينفي معه عدم تحديد بعض المفاهيم والمصطلحات التي لا أجد مناصاً من الوقوف عندها، وبخاصة أن التنظير يعد الخلفية المعرفية التي تعمق وعي القارئ بالطبيعة البنيوية للون التعبيري المدروس. بمختلف تمفصلاته ومكوناته السردية.

لذا أقمت حواراً احتكمت فيه للنص الروائي لاستخلاص بنياته المتاحة، وحاولت تجنب تقويله ما لم يقله، وذلك حتى لا أقع في فخ "بروكست" قاطع الطريق اليوناني .

وفي الأخير، أتقدم بالشكر الجزيل إلى جامعة "منتوري"، قسنطينة التي أتاحت لي هذه الفرصة الطيبة للدراسة والبحث.

إلى الأستاذ الدكتور المحترم "عز الدين بوبيش"، الذي منحني شرف القبول على إكمال مسيرة المرحوم الدكتور "عمار زعموش"، ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أقول له : أمدك الله بالصحة والعافية وسدد خطاك إلى ما فيه الخير والصلاح.

مدخل

اهتمت السرديات في بدايات تفاعلاتها مع النص بمتون الحكاية الخرافية والأسطورية، إذ أفرد "فلاديمير بروب" كتابا كاملا لدراسة الخرافات الروسية سماه "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"⁽¹⁾ وكذلك التفت "لفي شتراوس" إلى الأسطورة اليونانية المتعلقة بـ "أوديب" وأولاهها اهتماما خاصا⁽²⁾.

وما كادت هذه الدراسات تأخذ في الانتشار عن طريق الترجمات حتى تلقفها كثير من الباحثين السرديات، وتفاعلوا معها وطوروها، وتجاوزوا متونها الخرافية والأسطورية إلى الأنواع القصصية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، إذ برز عدد من الباحثين أحدثوا ثورة معرفية حول هذه الأنواع الأدبية من أمثال "باختين" و "جوليا كريستيفا" و "جيرار جينيت" و "رولان بارت" و "تريفيتان تودوروف" و "فيليب هامون"، وقد أولى هؤلاء النقاد النص الروائي عناية فائقة، فبحثوا في أصوله، ونشأته، وتطوره، ثم تحولوا - بمرور الزمن وتطور الذوق الجمالي - بمختلف وسائله النقدية والقرائية - بالتدرج إلى ولوج هذا العالم بوسائل أكثر دقة ومرونة ودينامية، رغبة في كشف عالمها الواقعي والتخييلي والعجائبي، وذلك بتتبع مختلف بنياتها الدلالية والجمالية، انطلاقا من اللغة بوصفها الوعاء الذي يشكل هذا العالم وتتحكم في بنياته تركيبا وتفكيكا ودلالة.

إن تتبع البنية السردية في النص الروائي غاية في التماسك والتعقيد، لما تتسم به هذه البنيات المختلفة من تداخل وتمازج يصعب الفصل بينها فصلا تاما، يحقق للبحث غاياته وأهدافه ونتائجه على الرغم من ذلك فإن الضرورة العلمية تفرض هذا الفصل الإجرائي والمنهجي، الذي يسعى إلى إيضاح بعض هذه الجوانب وإبراز تفاعلاتها البنائية والدلالية والجمالية.

وقد رأيت التعرض - بما يفني هذا المدخل من غرض - إلى أهم هذه البنيات السردية المتفاعلة التي تنسجم في النص الروائي، وهذه البنيات هي: (بنية الزمن، بنية الفضاء، بنية الشخصية).

V. Propp: Morphologie du conte populaire, traduction Marguerite Derrida, T.Todorov et (1)

Claude Kalon seuil, 1970.

C. Livi-strauss: Anthropologie structurale, édition plon, Paris, 1958 .(2)

أولاً : مفهوم الزمن :

يعد الزمن أحد المفاهيم الفلسفية التي أولاهما كثير من الفلاسفة، والمفكرين والنقاد اهتماماً خاصاً، قصد الكشف عن كنه هذه الظاهرة التي لا لون لها ولا شكل، بالرغم من شعورنا بها وفعلها فينا وفي الأشياء من حولنا فهو - الزمن - بحسب قول بيرسي لوبوك : «ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن، ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون في اكتشاف صيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله»⁽³⁾. يقودنا هذا التصور إلى القول بأن معضلة الزمن الحقيقية تكمن في وضعه بين حدي العدم / الوجود، لقد ظلت هذه المعضلة تتحكم في رؤيته وتصوره وجعلته من أدق المفاهيم الفلسفية وأكثرها تعقيداً.

ولقد حقق النص الروائي كفاءة في التقرب من الزمن وتطويعه، بحيث شكل أحد البنى الأساسية التي تسهم في تشييد معماره فنياً وجمالياً، وتعود بداية الاهتمام بعنصر الزمن وكيفية تعامل النقد الروائي معه إلى الشكلانيين الروس، الذين بنوا تصورهم انطلاقاً من التمييز بين ما أسماه "توماشفسكي" المتن الحكائي والمبنى الحكائي «Sujet/Fable» حيث يقول : «إننا نسمي متنًا حكاياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»⁽⁴⁾.

تظهر العلاقة الزمنية بين طرفي هذه الثنائية في أي نص روائي، بحيث يمنح المتن الحكائي مجموعة من الأحداث تتلاحق على محور الزمن تلاحقاً خطياً، إذ لا يلجأ الراوي في أي موضع من القصة إلى تشظي النسق الأفقي للزمن، فضلاً إلى الوقائع التي ترتبط فيما بينها ارتباطاً بالسبب بالنتيجة، في حين يسعى المبنى الحكائي لإعادة إنتاج القصة وتشكيلها فنياً.

(3) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد 1972، ص: 56.

(4) توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر، الدار البيضاء. الطبعة الأولى. 1982، ص: 180.

- وانطلاقاً من تصور الشكلايين الذي يعتمد على مبدأ الثنائية الزمنية، طرح
ت. تودوروف - تصوره حول الزمن الروائي مميزاً فيه بين زمنين هما: (زمن القصة / زمن الخطاب).
إذ يقول: «إن زمن الخطاب هو: بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن
متعدد الأبعاد ففي القصة، يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن
يرتبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر (...) غير أن ما يحصل، في أغلب الأحيان هو أن
المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية
»⁽⁵⁾.

إن بعثرة النظام الطبيعي للزمن يتجاوز المستوى اللغوي إلى المستوى الجمالي، وذلك عند
تلامس زمن القصة بزمن الخطاب، اللذين يؤديان بالضرورة إلى انحرافات زمنية من شأنها إنتاج
إيقاعات فنية وجمالية يتمخض بموجها نص متميز.

ولتعميق هذا المفهوم (زمن القصة / زمن الخطاب) وتدعيمه يواصل "تودوروف" قوله
مستنداً إلى نصوص الشكلايين. «كان الشكلايون الروس يرون في التحريف الزمني
سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة»⁽⁶⁾. ويضع نفسه موضع الناقد المعارض ويواصل قائلاً:
«إنهم يهملون السرد من حيث هو قصة، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب
»⁽⁷⁾.

لقد ظل "تودوروف" وفي ثنائية (زمن القصة / زمن الخطاب) معارضا بذلك الشكلايين
الروس، الذين أولوا الأهمية لزمن الخطاب، دون زمن القصة، وبذلك استطاع أن يحقق استقلالية
تصوره الثنائي للزمن، انطلاقاً من أن السرد أشد تعقيداً، بحيث يشمل قصصاً كثيرة.

وَوَضَعُ هذه القصص بعضها بالنسبة لبعض أو ترتيبها يكشف لنا مظهرها آخر من مظاهر
السرد⁽⁸⁾ التي حددها وفقاً للعلاقة بين (زمن القصة / زمن الخطاب) بثلاثة أشكال هي:

(5) ت. تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سبحان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب،

العدد: 8-9-1988 ص: 42

(6) المرجع نفسه، ص: 42.

(7) المرجع نفسه، ص: 44.

(8) ينظر: المرجع نفسه، ص: 43

1- التسلسل "Enchaînement" :

يحدد التسلسل الزمني بسرد مجموعة من القصص المتصلة فيما بينها، وهو ما يوضحه تودوروف قائلا: «فبعد الانتهاء من القصة الأولى، يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة، هو التشابه في بناء كل قصة»⁽⁹⁾.

2- التضمين "Enchâssement" :

إن التضمين وفق تصور "تودوروف". «هو إدخال قصة في قصة أخرى، وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة توجد متضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد»⁽¹⁰⁾

3- التناوب "Alternance" :

يختلف التناوب عن الشكلين السابقين فهو في رأي "تودوروف": «يقوم على حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحدهما طورا، والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحدهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى»⁽¹¹⁾.

لا شك أن "تودوروف" التزم في تقسيمه للزمن بالحدود الداخلية للنص الروائي، دون الإحالة على السياقات الخارجية، التي تسهم في بلورة مفهوم الزمن، وحركته داخل الرواية وبالتالي هل الزمن ينظمه وقواعده البنائية، يبقى نسقا مغلقا؟.

إن السياق الزمني الذي أنتج خلاله النص، أو المرحلة الزمنية التي يتعاقب فيها القارئ مع النص لا تقل أهمية عن دور الأزمنة الداخلية، في إضاءة مفهوم الزمن، وتقريبه للأذهان، لذلك نجد كلا من "Todorov" و "Ducrot" يبديان إهتماما بالزمن الدلالي في قولهما: «إنه بجانب الأزمنة الداخلية "Internes"، توجد أيضا أزمنة خارجية "Externes" يدخل معها النص في علاقة، وهي زمن الكاتب Le temps de l'écrivain، زمن القارئ Le temps de lecteur، وأخيرا الزمن التاريخي «Le temps historique»⁽¹²⁾.

(9) المرجع نفسه، ص: 43.

(10) المرجع نفسه، ص: 43.

(11) المرجع السابق، ص: 44.

T. Todorov, et O.Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage ed: (12) Seuil, paris,1972 P: 400

وبالرغم من أن التفاعلات المتبادلة بين كل الأزمنة هي التي تحدد في النهاية الإشكالية الزمنية للنص السردي، فإن للزمن الداخلي الأهمية القصوى في بنية النص السردي ومنحه القدرة على التفاعل بين مختلف البنيات المشكلة للنص.

ولا يشذ "جيرار جينيت" عن مبدأ الثنائية الشكلانية، إذ أولى أهمية خاصة للزمن في كتابه "Figure III" الذي تعرض فيه بالدرس والتحليل للنص الروائي من خلال ثلاثة مستويات، حاز المستوى الزمني على ثلثي الكتاب.

لقد انطلق "جيرار جينيت" من مقولة "كريستيان ميتز" ليؤكد من خلالها أن «الحكاية مقطوعة زمنية مرتين: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية، زمن الدال وزمن المدلول»⁽¹³⁾. ويلاحظ أن الثنائية الزمنية الموضوعية بهذا الترتيب سمة تميز الفنون الأدبية، كالسينما الحكاية الشفوية، الملحمة المسرح. «غير أن الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الصعب الإحاطة به. فهي كالحكاية الشفوية أو السينمائية لا يمكن "استهلاك" ها، وبالتالي تحقيقها، إلا في زمن القراءة (...). فالنص السردي ككل نص آخر، ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كناية من قراءته الخاصة»⁽¹⁴⁾.

يحدد "جينيت" وفق هذا التصور نوعية العلاقة القائمة بين (زمن القصة / زمن الحكاية) بحسب علاقات (الترتيب، المدة، التكرار، أو التواتر) ففيما يخص العلاقة الأولى نجد الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، وصيغة تمثله في الحكاية، الناتج عن تفاعلها، إحدى المفارقات الزمنية المشكلة لمصطلحين يحدداهما "جينيت" بقوله: «ندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية للدلالة على أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين»⁽¹⁵⁾.

وفي تعرضه للمفارقة الزمنية أبرز إمكانية «الذهاب في الماضي، أو المستقبل، بعيدا كثيرا، أو قليلا عن اللحظة "الحاضرة". (أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية، لتخلي المكان للمفارقة

G. Genette. Figures. ed. du seuil. 1972. P: 77. 78. (13)

(14) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر حلبي، الهيئة

العامة للمطابع الأميرية. ط1، 1997. ص: 45، 46.

(15) المرجع نفسه، ص: 51.

الزمنية) سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة Portée، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا، أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها Amplitude»⁽¹⁶⁾.

أما العلاقة الثانية (المدة) فتختص بالمقارنة بين «المدة المتغيرة لهذه الأحداث، أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (طول النص) لروايتها في الحكاية»⁽¹⁷⁾. ومن هذه المقارنة يمكننا تحديد الأشكال التالية :

1- الوقفة الوصفية Pause : « زح = ن، زق = 0 إذن : زح < ∞ < زق.

2- المشهد Scène : زح = زق.

3- المحمل Sommaire : زح > زق.

4- الحذف Ellipse : زح = 0، زق = ن، إذن، زح > ∞ زق»⁽¹⁸⁾.

وأما العلاقة الثالثة "التواتر Fréquence" فتتضمن دراسة درجة تكرار الأحداث، والمواقف والأقوال بين القصة والحكاية⁽¹⁹⁾، ومن هذه العلاقة يمكن تحديد الصيغ التالية :

1- السرد المفرد: ويكون بأن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

2- السرد التكراري: ويكون بأن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

3- السرد الترددي: ويحصل عندما يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية⁽²⁰⁾.

مما لا شك فيه أن التصورات النقدية التي أفرزها النقد الغربي - حول هذه البنيات الزمنية والكيفيات التي تعامل معها النص السردى دلاليا وجماليا - قد وجدت صداها لدى النقاد العرب حيث تبناها كثير منهم وأختبر فاعليتها على النص الروائي العربي.

(16) المرجع السابق، ص: 59.

(17) المرجع نفسه، ص: 46.

(18) المرجع نفسه، ص: 109. يرمز (ز ح) إلى زمن الحكاية، أما الرمز (ز ق)، فيعني زمن القصة، بينما العلامتان (<، >) فتدلان (∞) تعني اللانهائية. وبذلك نحصل على العلاقات التالية: الوقفة: مساحة زمن الحكاية = ∞، زمن القصة = 0 إذن مساحة زمن الحكاية ∞ < من المدة الزمنية للقصة، المشهد: مساحة زمن الحكاية = زمن القصة، المحمل: مساحة زمن الحكاية > من زمن القصة، الحذف: مساحة زمن الحكاية = 0 زمن القصة = ∞ إذن مساحة زمن الحكاية > ∞ من زمن القصة.

(19) المرجع نفسه، ص: 129.

(20) ينظر: المرجع نفسه، ص: 130، 131، 132.

تطرح "سيزا أحمد قاسم" في دراستها للزمن منهجية تجمع بين أزمنة الأفعال وترتيبها، والبنية الزمنية للنص الروائي كما حددها "جيرار جينيت"، كما تقسم الزمن الإنساني إلى قسمين : الأول داخلي خاص بالإنسان، وهو كامن فيه، والثاني زمن خارجي حيث تقول : «وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن نعتمد على هذا فنسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي. والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي. ولا شك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني»⁽²¹⁾.

إن التمييز بين الزمنين لا يعني تعارضهما، بل لكل زمن فضاءه وخصائصه، فما الزمن الأول إلا صورة باطنية للشخصيات، ولذكراياتها وأحلامها أما الزمن الطبيعي فيتجسد بشكل أساسي بين ثنايا النصوص الروائية عبر الزمن الكوني و الزمن التاريخي الذي يخفي وراءه كيفية صياغة الكاتب له واتخاذها مرجعا لعالمه التخيلي، والمعبر عن إيديولوجيته.

أما "سعيد يقطين" فيقترح تقسيما ثلاثيا للزمن الروائي إذ يقول : «بالنسبة لنا سننطلق في تقسيمات الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام : زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص. يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية (...) سواء كان مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا. ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز (...) أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو-لساني معين»⁽²²⁾.

ينسجم هذا الطرح - في جانب منه - مع طروحات كل من "تودوروف" و"جينيت" التي وإن أسهمت في فتح أفق إجرائي جديد لرصد الزمن، وتقنيته في بناء هيكل الرواية، فإنها بقيت بعيدة عن إمساك المستوى الدلالي، الذي يتطلب وضع الزمن في سياق الحياة الإنسانية، واعتبار النص الأدبي قيمة غير جاهزة تملك قابلية الانفتاح على الآخر.

(21) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984

ص: 45.

(22) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، "الزمن - السرد - التنبؤ"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1

1989. ص: 89.

ويذهب "حسن بحراوي" إلى القول بأن: «الثنائية الزمنية التي تكشف لنا عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكيم يمكن اعتبارها، مع "جينيت"، أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى»⁽²³⁾.

إن غاية ما سعى إليه "حسن بحراوي" هو استيعاب الأدوات الإجرائية قصد مقارنة الزمن السردي، وتحليل أفضل للعلاقات الزمنية التي تنظم النص الروائي، لذا ركز على حركتي "الترتيب والمدة" كاشفا عن مقدار ذلك التفاوت الحاصل بينهما، وما ينتج عنهما من تحريفات زمنية، تلي بواعث جمالية وبنائية للنص الروائي.

إن التشكيل الزمني في الرواية هو تشكيل مزدوج، يجمع بين عنصرين أساسيين هما: الزمن التاريخي والزمن الفني التخيلي، فالزمن الأول يشكل خارج المسار الزمني للمادة الحكائية معالم ثابتة تحيل القارئ على وقائع وأحداث محددة، يحاول النص ترهينها، أما الزمن التخيلي فإنه يمنح للتاريخ تصورات ورؤى تتحدد وفق منظور التجربة الإنسانية التي تعايش زمننا كونيا يتماهى والزمن التاريخي ذلك أن الروائي لا يمكنه أن يتقيد بأزمة ثابتة كما يفعل المؤرخ، فالتجربة الإنسانية لها حضورها سواء من خلال الزمن المعيشي (الكوني)، أو الزمن النفسي، ولعل هذا التمازج بين الزمن التاريخي والزمن الفني (المؤسلب) هو الذي يخلق هوية النص الناتجة عن تفاعلها.

(23) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء

ثانيا : مفهوم الفضاء :

إن تحديد مصطلح "الفضاء" ومفهومه النقدي، قضية استأثرت باهتمام العديد من الباحثين بدليل وجود دراسات تراهن على تميزه وأهميته كعنصر بنائي، وتعتبر التغيرات الملامسة لجنس الرواية هي التي طرحت بوضوح كيفية التعامل مع مستوياته البنائية، فالروائي أصبح لا يريد أن يحاكي شيئا بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيل لغوي يساوي القيمة الدلالية للتجربة « كان الكتاب الكلاسيكيون يجعلون المكان مجرد حيز مادي تأخذه الذات (...) أما في الرواية الجديدة، فيأخذ المكان صورة انزياحية ذهنية تطبعها فيه الشخصية بكل انفعالاتها»⁽²⁴⁾ وبذلك تتعدى النظرة "للفضاء" كديكور وتشكيل هندسي، ليصبح شفرة تبني النص جماليا، وتحدد أبعاده البنائية لما يحتويه من طاقة شعرية ودلالية تسهم في إبراز رؤية الروائي وأيديولوجيته .

من هذا المنطلق نبني تصورنا للفضاء دون الخوض في تفاصيل التحديدات المتباينة، بشأن مصطلحات تتداولها الكتب النقدية (المكان، الحيز، الموقع) فعلى الرغم من وجود تراكمات معرفية تصب في هذا السياق، إلا أننا نفتقد إلى تلك الحدود المنهجية الواضحة التي ظلت تميز الزمن الروائي يقول هنري ميتران : « لو التفتنا إلى محلي المحكي الأدبي للاحظنا أن اهتمامهم قد اتجه على وجه الخصوص إلى البحث في منطلق الأحداث، ووظائف الشخص وضمنية المحكي، فلا وجود لنظرية قائمة بذاتها في التفضيء السردية، وإنما هو سبيل في بحثها مازال، بعد لم يستقم وسبل أخرى مازالت قيد النهيء ويتمثل التوجه الأكثر حيوية في هذا الصدد في ما أسماه "غاستون باشلار" بشعرية الفضاء»⁽²⁵⁾.

غير أنه من الضروري البحث في كل ما يمكنه أن يضيء لنا الفضاء الروائي، والكشف عن القيمة الرمزية والدلالية التي تنتجها مختلف عناصره ومكوناته.

ينطلق "غاستون باشلار" في كتابه "شعرية المكان" من مواقع حياتنا الحميمية، حيث يقول عن دراسته «بأنها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به،

(24) علي خفيف، سيميائية المكان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، دراسات في اللغة والأدب، مجلة تواصل جامعة عنابة، الجزائر، عدد (8)، جوان 2001، ص: 226.

(25) هنري ميتران، المكان والمعنى، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل. إفريقيا الشرق، ص: 135-136.

والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أي المكان الذي نحب (...). إن المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا»⁽²⁶⁾. نستشف من هذا التصور أن المكان ليس مجرد أبعاد هندسية، بل يحمل قيما حسية وجمالية، تدفع بنا إلى التخيل والتذكر، ولذا نجد "غاستون باشلار" يستثني تلك الأفضية المعادية التي تفتقد للجاذبية والانسباب نحوها، لكونها تحد من تكثيف الشعور بوجود الإنسان وسط أفضية تنسم بالحماية والألفة، لذا ارتكزت دراسته على القيم الرمزية المقترنة بأفضية الإقامة (كالبيت، الكوخ، الغرفة...) ودورها في تشكيل القيمة الجمالية.

أما "جيرار جينيت" فيتحدث في مقاله "الأدب والفضاء" عن فضائية اللغة في فاعليتها، وقدرتها على تشكيل سياقات لغوية تتضاعف معانيها، فمنها ما هو حقيقي، ومنها ما هو مجازي، وبين هذا وذاك يتشكل الفضاء الدلالي. حيث يقول: «إن العبارة اللغوية لا تكون أحادية المعنى دائما، بل هي في تضاعف مستمر بحيث نجد من الكلمات ما يحمل في الآن دالتين، كانت البلاغة تسمي إحداهما دلالة حرفية، والأخرى دلالة مجازية، فإن الفضاء الدلالي الذي ينحفر بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي يلغي، في ذات الآن كذلك، خطية الخطاب، وهذا الفضاء هو بالتحديد ما يسمى صورة»⁽²⁷⁾.

من هذا المنطلق يكون "جينيت" قد حدد الشكل الذي تتخذه الأفضية الدلالية بين النصوص إنها الصورة في تشكلها الشعري والتي تدفع القارئ إلى تجاوز المعنى المباشر، الذي تنتجه القراءة السطحية لمجموع الكلمات والصيغ الخاضعة للنظام اللغوي. وتدفعه أيضا للوصول إلى المعنى المضمر، الذي يقدمه هذا القارئ كإحدى الإحتمالات الكبيرة لفهم معنى الصورة، التي بإمكان اللغة توفيرها من خلال عرضها للفضاء الدلالي وعلى الرغم من ارتباط هذا المبحث بالبلاغة القديمة، وبالصورة الشعرية أكثر من ارتباطه بالرواية⁽²⁸⁾. إلا أنه بإمكانه أن يمنحنا كيفية التعامل مع الفضاء بمكوناته وعناصره، حيث يدفعنا إلى عدم تقبل المعنى الجاهز والسطحي الذي يتبادر إلى أذهاننا للوهلة الأولى، كلما توقفنا عند التشكيل اللغوي، الذي تمنح اللغة نفسها له لتنتج إحدى الأفضية

(26) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1984، ص: 31.

(27) جيرار جينيت، "الأدب والفضاء"، الفضاء الروائي. ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 15 - 16.

(28) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1991، ص: 61.

الروائية. بل علينا تجاوز هذا السطح للوصول إلى العمق الذي يتطلب دائما استحضار دلالات غائبة، وهو أمر تنشده القراءة الفاعلة والمنتجة للفضاء الروائي، فمن «فن الشعر» لأرسطو إلى اليوم ومسألة الكشف عن المعنى الخفي، من خلال الدلالات الأولية والسطحية تشغل عقول الباحثين في النظرية والتطبيق (...). وهو بحث يتمحور حول الربط الدقيق والعضوي بين البنية الدالة المادية الظاهرة المتمثلة في جسد النص وتلك الصورة الخفية المعنية والمخبأة في المدلول، وهي مرصودة لا يدخل سرها إلا من ينفذ بين هاتين البنيتين الظاهرة والباطنة»⁽²⁹⁾.

إنه تصور ثمنته الدراسات اللسانية الحديثة بداية من "فريديناند دي سوسير"، وثنائية (الدال / المدلول) حيث يقول: «وهذان العنصران (...) مرتبطان ترابطا وثيقا، بحيث يقتضي أحدهما الآخر (...) ونطلق لفظ «الدلالة» على تركيب التصور واقتترانه بالصورة السمعية (...) ونقترح أن نحتفظ بمصطلح الدلالة ونعني به المعنى الكلي، وتستبدل مصطلحي التصور والصورة السمعية بالمدلول والدال على الترتيب»⁽³⁰⁾، فالتلازم بين الدال والمدلول على هذا النحو، يرفض مقولة وجود دال دون مدلول، بل هو أمر مستحيل، وضرب من الهذيان لا طائل منه.

إن النص الروائي من منظور علم العلامات «يطرح دائما إشكالية المدلول الغائب، وأية قراءة فاعلة عليها أن تضع هذا المفهوم ضمن استراتيجيتها، وذلك لأن العلامة التي يتم بواسطتها التواصل تنهض على الثنائية (دال / مدلول)، دال حاضر ومدلول غائب، أي تتشكل من العلاقة (حضور / غياب)»⁽³¹⁾، وانطلاقا من مفهوم الدال والمدلول والدليل، تأخذ الرواية مفهوما سيميائيا ومن ثم تصبح علامة تحيل على نص روائي، يغوص فيه القارئ ويتجول في بنياته المختلفة، محملا بأدوات تمكنه من فك الحمولة الرمزية المتعلقة بهذا العالم الدلالي الذي تتفاعل فيه

(29) أنطوان طعمة، السيميولوجيا والأدب، مقارنة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة، مجلة عالم الفكر العدد 3 مارس 1996، ص: 210.

(30) فريديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان - العام - ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، 1987 ص 87.

(31) بلواهم محمد، علم العلامات والنص الأدبي، سلطة القارئ، السيميائية والنص الأدبي أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر. 1995، ص: 43.

دوال ومدلولات غير مستقرة، وبالتالي يعد الفضاء عنصراً أساسياً من عناصر النص الروائي، إذ أصبح له طاقة في إنتاجية المعنى والدلالة الإيديولوجية المنبثقة عن ترتيب وتركيب عناصره، أي بنيتها.

إن وجود الفضاء على صورة معينة، ووفق تشكيل متميز، يبعد فكرة اعتبارية وجوده بين ثنايا النص الروائي، بل هو خاضع لاستراتيجية تقييم معه الفضاء صلات وثيقة بمكونات العالم الروائي «فسيمائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أبعد من أن يكون مجرد تشكيلات وأبعاد فراغية مسطحة بل يتحول إلى إشارات محملة بقوة إبلاغية قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تحدث الأثر الجمالي في المتلقي، وهي بذلك تقترب من الأساليب البلاغية في مجال الشعر كالمجاز المرسل والكنائيات، فانزياح المعنى إلى التأويل يؤثر في المتلقي»⁽³²⁾. إذ تتجذر تجربة القارئ بالفضاء فيأخذ في فك رسالته التي تتسم بالغموض والتضليل، وتخفي وراءها رسالة ما، لا يدركها إلا بعد عناء، فانحراف اللغة الاصطلاحية التواصلية، إلى أنواع من التعبير لا تدرك إلا بمشاركة منتجة من قبل المتلقي، حيث تتقاطع تجربته وتجربة المبدع⁽³³⁾.

وبناء على ذلك يمكننا القول إن معطيات النص لا تقف عند المظهر الخارجي، الذي تكونه البنيات اللغوية، بل يتجاوز ذلك بمطالبتة بالتعمق لبلوغ المقصديات التي تجعل منه عنصراً بنائياً وجمالياً «فالفضاء في الرواية إذن أبعد من أن يكون محايداً، فهو يتجلى في أشكال ويتخذ معاني متعددة إلى درجة أنه يكون أحياناً، علة وجود رواية من الروايات»⁽³⁴⁾.

إن التعامل مع الفضاء بوصفه عنصراً بنائياً، يدفعنا إلى البحث عن الكيفية التي يتم فيها عرضه للقارئ وتمثيله في شكل معين يجعل النص الذي ينتجه يتميز بتميزه، وتعتبر اللغة الوصف أهم وسيلة يعتمد عليها الروائي لربطنا بفضاء الرواية.

يقول "ميشال رامون": «يستلزم كل محكي حداً أدنى من الإشارات الوصفية، ولذلك فالسؤال الحقيقي الذي يواجه الروائي، والحالة هذه ليس هو، هل ينبغي له أن يصف أو لا يصف وإنما عليه أن يعرف المكانة التي ينبغي أن يوليها للوصف والاستعمال

(32) عمر عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة.

منشورات جامعة منتوري. قسنطينة، 2001، ص: 218.

(33) ينظر: أنطوان طعمة، السيميولوجية والأدب، مقارنة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة، ص: 208.

(34) رولان بورنوف، وريال أولي "معضلات الفضاء" الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 44.

الذي ينبغي أن يجعله له»⁽³⁵⁾، فالإشارة الوصفية تشكل حضورا مكثفا عند بعض الروائيين الذين يميلون إلى وصف الأشكال والألوان وجميع الجزئيات وصفا دقيقا بما يوهم بوجود الديكور المصور في الرواية وجودا حقيقيا، وهذا التوجه يتجلى بوضوح عند الكتاب الواقعيين⁽³⁶⁾.

حيث تتميز طريقة الواقعيين باللجوء إلى أفراد مقاطع وصفية منظمة يسهل على القارئ التعرف عليها، وعلى سبيل التمثيل يذهب "ميشال رايمون" لإبراز بعض جوانب واقعية "بلزك" فيقول: «إذا اتجه بلزك إلى وصف حي، أو منزل أو فندق عائلي، أو مكتب محام فإننا نجده ينحو إلى هذا الوصف منحى الجرد، وربما أدت مراكمة التفاصيل في بعض الأحيان إلى إلحاق التشويش بالرؤية الدقيقة إلى الديكور، إن هذه المراكمة تشكل إضافة توثيقية تدلنا على الجمالية الواقعية والطبيعية»⁽³⁷⁾.

إن سعي "بلزك" إلى توثيق الفضاء بجزئيات دقيقة، لا ينفي وجود قيمة رمزية ودلالية تحدث قطيعة مع التقليد القائم على المقطع الوصفي ذي الوظيفة الترينية يقول بلزك: «إذا كان المثل يقول إن في إمكاننا الحكم على المرأة من باب بيتها، فينبغي أن تكون الشقق أوفى تعبيرا عن روح المرأة»⁽³⁸⁾. فالوصف هنا لا يعني القيام بمجرد لمختلف الأمكنة، بل هي عملية تشكيل تقدم للقارئ خاصية الإنسان الذي شكل الفضاء، والذي يجيا فيه وفق تصوره الخاص.

وضمن هذا السياق يضيف "ميشال رايمون" قائلا: «هناك خط يمثله كل من "ستندال" و"فلوبير" وأخوين "كونكور"، هؤلاء الروائيون يمارسون، عن عمد "واقعية ذاتية" تتمثل في الإقتصار بالوصف على ما يمكن للبطل أن يراه من الواقع»⁽³⁹⁾.

وفي هذه الحال فإن الوصف يرتكز على النظرة الخاصة للشخصية، نتيجة احتكاكها ورؤيتها المستمرة للفضاء الذي تراه وتشعر بوجوده، ووفقا لهذه الرؤية تتحدد ثنائية تتصل في جوهرها بعلاقة الشخصية بالفضاء الذي تعطيه دورا حيا وحيويا، فإما أن يشكل لها مساحة للسعادة والتفاؤل، أو يصبح فضاء للنفور والكرهية.

(35) ميشال رايمون، "التعبير عن الفضاء"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 44.

(36) ينظر: المرجع نفسه، ص: 47.

(37) المرجع نفسه، ص: 46.

(38) المرجع نفسه، ص: 46.

(39) المرجع نفسه، ص: 45.

« إن أي مكان باعتباره خشبة فارغة، يستدعي شخصية لتحتله، فالمكان والشخصية يستمدان معناه من بعضهما وينبغي للمكان في هذه الشروط أن يتبدى في الآن معا، قابلا للتصديق وتخيليا غير قابل للتحقق منه»⁽⁴⁰⁾.

فالوصف يسهم بشكل فعال في إيها القارئ بواقعية الفضاء، بما ينتجه من جزئيات تتقاطع مع جزئيات يتعايش معها في الواقع، إذ بمجرد قراءته لها حتى يتحول إلى شخصية تشارك الشخصيات الروائية تفاعلاتها وسط الفضاء الروائي. وهذا التقاطع يسعى القارئ من خلاله إلى تحديد طبيعة العلاقة بين فضاء مقروء، وفضاء واقعي. إنها مواجهة مستمرة يفرضها السؤال المطروح دوما، أين وقع هذا الحدث؟ وأي فضاء توجد فيه الشخصية؟

تطلعنا بعض النصوص الروائية عن أسماء مدن، وأحياء قد يتعرف القارئ على مواقعها، إذ بمقدوره التحقق من وجود "البيت القصباوي" الذي سكن فيه "قدور" في رواية "غدا يوم جديد"، فهل التعيين يلغي صفة التخيل التي يتميز بها الفضاء الروائي؟

يقول "شارل كريفل": «إن الاسم العلم يوحى بحقيقة التخيل الذي يرد فيه، إذ يؤكد ضمنا صحته، وذلك أن الاسم المتداول أو المعروف والمتعرف عليه، والمشابه، بحيث يلوح أنه هو عينه الاسم الوارد في النص لانتفاء أي تمييز بينهما يؤكد للنص طابع المحاكاة»⁽⁴¹⁾.

أما الشرط الذي يحقق هذه المحاكاة، والذي يجعل للنص قاعدة أساسية يقتنع القارئ بها ويجعلها مرجعية يتكئ عليها في تعامله مع الفضاء الروائي هو « أن يكون الاسم "ن" (تسمية المكان) في الرواية مماثلا في شكله اللساني للاسم المستعمل في الواقع، فإن ذلك يعيده إلى وظيفته التخيلية (...). إن التعيين يفسد التخيل، والتخيل يستتر خلف الاسم الذي يُجعل له»⁽⁴²⁾.

وبالتالي على القارئ الاقتناع بأن المرجعية الفضائية الخارجية ما هي إلا افتراض نصي، تسهم اللغة في تشكيله وبنيته وإيهام القارئ بواقعيته.

(40) ج، ب كولدنستين: "الفضاء الروائي"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 33.

(41) شارل كريفل، "المكان في النص"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 76.

(42) المرجع نفسه، ص: 77.

والحقيقة «إن الفضاء لم يوجد إلا بقوة اللغة»⁽⁴³⁾. وبخاصة لغة الوصف التي تحسن عرض عناصره ومكوناته، بحيث لا تؤدي بالعمل الفني إلى التصوير الفوتوغرافي، بل تسعى إلى إعادة إنتاجه دلاليا.

يتحول الفضاء - اعتمادا على فعل القراءة - إلى فرضية تأويلية غير جاهزة، وذلك بالتركيز على كثافة البناء اللغوي لتقديمه أسلوبيا لا هندسيا «لأن استراتيجية الفضاء الروائي هي استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة»⁽⁴⁴⁾.

وبالرغم من قلة الوصف وشحه في المدونة "غدا يوم جديد"، فإن مساهمته في تحديد القيم الرمزية والدلالية والجمالية كان فاعلا، إذ اتخذ الصيغ التي أتاحت للفضاء نغمته وتميزه، بحيث تمكن الروائي من توظيفه وفق منظور فكري وإيديولوجي محدد؛ فكل صيغة توحى بوجود رؤية منتقاة، ولعل ما يشمن قراءتنا هو الاعتماد على مبدأ التقاطبات، الذي عمل به الناقد الروسي "يوري لوتمان" وهو من بين الذين اهتموا بمسألة التقاطبات اهتماما فاعلا، حيث يعرض مجموعة منها تؤكد على دلالات المكان مثل: «الأعلى / الأسفل، يسار / يمين، قريب / بعيد، محدد / غير محدد مجزأ / متصل»⁽⁴⁵⁾ وبين مدى ارتباط هذه التقاطبات بقيم الحياة السياسية والأخلاقية والإيديولوجية، التي تتقابل على الشكل الآتي :

عال /منخفض	=	قيم / غير قيم
يسار / يمين	=	شريف / خيّر
قريب / بعيد	=	الأهل / الأعراب
مفتوح / مغلق	=	قابل للفهم / مستعصى على الفهم. ⁽⁴⁶⁾

إن الثنائية الأولى (عال / منخفض) تعبر عن قيم اجتماعية وسياسية، بينما تعبر ثنائية : (يسار / يمين) عن قيم أخلاقية، أو أيديولوجية، في حين تعبر ثنائية : (قريب / بعيد) عن روابط القرابة

(43) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص: 46.

(44) المرجع نفسه، ص: 45.

(45) ينظر: جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988. ص: 69.

(46) المرجع نفسه، ص: 65.

العائلية في الوقت الذي تعبّر فيه ثنائية : (مفتوح / مغلق) عن قيم معنوية متصلة بالوعي والقدرة على الفهم (47).

ويعتبر مفهوم "الحد" ودوره في تنظيم النص، أهم ما انفرد به "يوري لوتمان" في مقاله الموسوم بـ "مشكلة المكان الفني"؛ فالنص لا يشكل كلا متناغما متسقا ومتجانسا، ولكنه ينقسم إلى أمكنة تفصل بينها حدود لا يفترض اختراقها، ففي الحكاية الخرافية ينقسم المكان "دار" و"غابة" والحد بينهما يكون حافة الغابة (48).

هكذا، إذا، تتضح لنا أهمية "الفضاء"، ودوره في تشكيل النص السردي، انطلاقا من مستوياته المختلفة التي يراهن عليها، (الواقع، التخيل، اللغة)، بالإضافة إلى العلاقات القائمة بين (الكاتب / النص المتلقي)، حيث تتظافر هذه الجهود فيما بينها مدا وجزرا، لتفعيل إنتاجية المعاني والدلالات التي ينتجها الفضاء.

(47) المرجع السابق، ص: 69.

(48) المرجع نفسه، ص: 66.

ثالثا : مفهوم الشخصية :

تشكل الشخصية أحد العناصر الأساسية في الكتابة الروائية، على الرغم من وجود تصورات ومفاهيم نظرية تتباين في تحديدها للمصطلح، إذ تحيل في جانب منها على أن الشخصية مفهوم ثانوي يخضع لمفهوم الفعل، وهي نظرة الكلاسيكيين الجدد نفسها، حيث لم يتجاوزوا حدود الشعرية "الأرسطية" التي لا ترى في الشخصية مجرد اسم للقائم بالفعل.⁽⁴⁹⁾

أما في القرن التاسع عشر فقد أصبحت الشخصية عنصرا مهيما ضمن النص الروائي وكائنا مكتمل البناء غير خاضع لصيرورة الحدث⁽⁵⁰⁾، وهذه الاستقلالية المعلن عنها جعلت الحدث يبنى أساسا لإضاءة الشخصية من مختلف جوانبها.

وانطلاقا من موقع الشخصية داخل النص السردي، ينهض التحليل البنيوي بإجراء منهجي يتعامل مع النص كبنية تتكون من بنيات متداخلة، تؤسس نظاما من العلاقات تبرز الشخصية من خلالها كمشارك، أو عامل في مجموعة من المتتاليات السردية⁽⁵¹⁾. وضمن السياق نفسه يرى "فيليب هامون" أنه عوض أن تكون الشخصية مقولة بسلوكية تحيل على كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع، وبدلا من أن تكون مقولة مؤنسة، ترتبط بالوظيفة الأدبية فقط، فإن الشخصية على عكس من ذلك، علامة ينسحب عليها ما ينسحب على العلامة اللغوية من نظم وقوانين؛ إنها علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد، إنها كائنات من ورق على حد تعبير "بارت"⁽⁵²⁾.

(49) ينظر: رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، إتحاد كتاب المغرب، العدد 8-9، 1988، ص: 18.

(50) ينظر: المرجع نفسه، ص: 18.

(51) ينظر: المرجع نفسه، ص: 19.

(52) ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص: 80.

ولا شك، أن هذا التصور يشير إلى استبعاد المطابقة بين الشخصية التخيلية والشخصية الواقعية، على الرغم من أنه تمييز لا يحدث قطيعة تامة ونهائية بين العلاقة القائمة (الشخص / الشخصية) (Personne / personnage)، بقدر ما يسعى إلى إبراز خصوصية كل واحد منهما وفضاءات انتمائهما.

وما يشجعي على القيام بهذه الخطوة، هو فضاء الانتماء الذي يذهب إليه كل من "رينيه ويليك"، و"أوستين وارين" في كتابهما "نظرية الأدب"، إذ يقولان: «إن شخصية ما في رواية تختلف عن شخصية تاريخية أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية، فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها. وليس لتلك الشخصية ماضٍ أو مستقبل، وليس لها أحيانا حياة مستمرة»⁽⁵³⁾. وبالتالي فإن الشخصية لا تشكل إلا أحد مظاهر نشاط القراءة، حيث يتبع القارئ تشكيل بنيتها وفقا للتراكيب اللغوية المتناثرة على مستوى المقاطع السردية، والتي ترد سواء على لسان الراوي، أو على لسان الشخصيات الروائية نفسها، في المقابل فإن فضاء الشخص هو الواقع بكل حيثياته، فهو كائن يجيا في وسط اجتماعي، وله حاضره وماضيه ومستقبله.

لكن هذا لا يمنع من أن يحدث تقاطع بين الشخصية والشخص، ومع ذلك فهو لا يعني أن هذا التقاطع تماثل يمكن أن يكون واقعا يجمع الشخصية بالشخص؛ لأن النص الأدبي مجرد الأشخاص الواقعيين من خصوصياتهم، بمجرد دخولهم عالمه التخيلي ويمنحهم خصوصيات جديدة تفرضها اللغة، على حد تعبير تودوروف: «إن مشكل الشخصية لسني، لا يوجد خارج الكلمات (...) ومع ذلك فرفض كل علاقة بين الشخصية والشخص تكون مستحيلة. إن الشخصيات تمثل الأشخاص بموجب طرق خاصة بالحكاية»⁽⁵⁴⁾.

والحقيقة أن مفهوم الشخصية لم يعد مقصورا في النص الروائي على الأشخاص فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى شتى أصناف الكائنات حية كانت أم جامدة، وهذا يدعو - دون شك - إلى إعادة

(53) أوستين وارين، ورينيه ويليك، نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

ترجمة: محي الدين صبحي مراجعة: حسام الخطيب، 1972، ص: 26.

(54) T. Todorov, et O. Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage P: 28

النظر في: « ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحكمة باعتبارها كائنات حية». (55)

من هنا بدأ الاهتمام بالجوانب الوصفية لبنية العمل الحكائي مع الشكلانيين الروس، انطلاقاً من تقسيم "توماشفسكي" "Tomochevski" لمستويين في القصة: « المبنى الحكائي والمتن الحكائي» (56)، وأخذت هذه الثنائية في الانتشار والتوسع بفضل جهود البنائين السرديين من أمثال "T. Todorov" و"R. Barthes" و"Greimas" و"Ph. Hamon" الذين كان لهم الفضل في تعميق ما توصل إليه الشكلانيون.

وسأعرض - ببعض الاختصار - إلى أهم المظاهر التي تناولت بالوصف والتحليل البنيات السردية الداخلية للحكاية.

1- الحوافز :

يرى "توماشفسكي" "Tomochevski" أن هناك أنواعاً أدبية لها مبنى وأخرى ليست لها مبنى، الأولى - ذات مبنى - تخضع لمبدأ السببية، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني، ولا للسببية وينتمي عالم القصة والرواية، والملحمة إلى الصنف الأول (57).

وفي الحالتين فإن هناك عدداً من الحوافز، يرى "توماشفسكي" بأنها قد تكون "أساسية" أو "ثانوية" بالنسبة للحكاية، إذ نجد الحوافز "الأساسية" حوافز مشتركة لا غنى عنها في المتن الحكائي أما الحوافز الثانوية فهي حوافز حرة، وتكون ضرورية بالنسبة للمبنى الحكائي فقط، لأن مسؤوليتها تنحصر في التشكيل الفني للقصة (58).

(55) يوري تينيانوف، مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب ص: 76.

(56) توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص: 180.

(57) ينظر: المرجع نفسه، ص: 179.

(58) ينظر: المرجع نفسه، ص: 182.

إضافة لما سبق نجد "توماشفسكي" يقدم تصنيفاً آخر للحوافز: حوافز دينامية وحوافز قارة⁽⁵⁹⁾، حيث تكون الأولى مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكى، وأما الثانية - الحوافز القارة - فلا تغير الوضعية في الحكى، وإنما تهيء الأحداث للتغير. «إن الحوافز القارة عادة ما تكون خاصة بوصف كل ما يتصل بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع الشخصيات، بينما تختص الحوافز الدينامية بوصف تحركات وأفعال الأبطال».⁽⁶⁰⁾

وتقوم الحوافز بأدوار أساسية في توجيه حركة الأفعال في المشهد الذي تدخله، وهذه الوظيفة هي ما اصطلح عليها توماشفسكي بـ "التحفيز Motivation"⁽⁶¹⁾، وهي على ثلاثة أنواع:
 أ) التحفيز التأليفي: لا يقوم هذا التحفيز على مبدأ الاعتباطية، بل يكون كل حافز في القصة مبرراً بحيث يفترض لكل حافز وظيفة تكون لاحقة في القصة. ويقدم "توماشفسكي" مثلاً لـ "تشيكوف" «إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسماراً في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه».⁽⁶²⁾

ب) التحفيز الواقعي: يقوم هذا التحفيز على ضرورة توفير قدر من الإيهام بواقعية الحدث في الرواية.

ج) التحفيز الجمالي: تقوم كل الحوافز على ضرورة الحفاظ على البناء الجمالي في النص الروائي إذ لا يمكن أن تشكل الأحداث الواقعية نشازاً في البناء الفني، بقدر ما تحقق تمازجاً مع كل عناصر الحكى.

2- الوظائف:

أما "فلاديمير بروب" Vladimir Propp: فيقدم النموذج الوظيفي من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"⁽⁶³⁾، حيث يرى بأنه من الضروري تحليل الحكاية اعتماداً على بنيتها

(59) ينظر: المرجع نفسه، ص: 184.

(60) المرجع نفسه، ص: 184.

(61) المرجع السابق، ص: 193.

(62) المرجع نفسه، ص: 193.

(63) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم

نصر: النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1409 هـ، 1989 م.

الداخلية؛ أي على دلائلها الخاصة، منتقداً سابقيه الذين اعتمدوا في دراساتهم على التصنيف التاريخي أو الموضوعاتي.

ولتوضيح هذا النموذج، يقول "فلاديمير بروب Vladimir Propp": «دعنا نقارب الأحداث التالية: (64)

- 1- يعطي قيصر نسرا للبطل، ويحمل النسرا البطل بعيداً إلى مملكة أخرى.
 - 2- يعطي رجل عجوز حصاناً لسوشنكو (Sucenko) ويحمل الحصان سوشنكو بعيداً إلى مملكة أخرى.
 - 3- يعطي الساحر قارباً صغيراً لإيفان (Ivan)، ويحمل القارب إيفان إلى مملكة أخرى.
 - 4- تعطي أميرة خاتماً لإيفان، يظهر من داخل الخاتم شباب يحملون إيفان بعيداً إلى مملكة أخرى.
- يرى "بروب" من خلال أمثله السابقة بأن هناك عناصر ثابتة وأخرى متغيرة إذ يقول: «
- في الحالات السابقة متغيرات وثوابت، تتغير أسماء الشخصيات لكن أفعالها ووظيفتها لا تتغير»⁽⁶⁵⁾. ومن ثم فإن الوظيفة الأساسية في هذه الأمثلة ثابتة، وهي وظيفة الانتقال، أما العناصر الفاعلة فهي متغيرة، النسرا، الحصان، القارب، الخاتم.

وللحصول على مجموعة من القواعد القابلة للتعميم والاشتغال على نموذج واحد، يقدم "بروب" هذه الفرضيات: (66)

- 1- تقدم وظائف الشخصيات عناصر ثابتة باقية في الحكاية، بالرغم من الكيفية التي تمت بها، أو بواسطة من تم تحقيقها، وتشكل هذه الوظائف أجزاء أساسية للحكاية ويعرف "بروب" الوظيفة: بأنها فعل شخصية تُعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل.
- 2- إن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود، فهو لا يتجاوز واحداً وثلاثين وظيفة.

(64) المرجع السابق، ص: 74، 75.

(65) المرجع نفسه، ص: 75.

(66) المرجع نفسه، من ص: 77 إلى ص: 79.

3- ترتيب الوظائف دائما واحدا، فهي تسير وفق نمط واحد في كل الحكايات.
 4- تعتبر كافة الحكايات الخرافية طرازا واحدا من ناحية بنيتها.
 وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر في دراسة الوظائف، فإننا نجد "بروب" قد قام بعملية توزيع هذه الوظائف الإحدى والثلاثين على أهم الشخصيات التي يحصرها في سبع شخصيات بدواتها وهي: (67).

- 1- دائرة فعل الشرير (تشمل: الشر، قتالا أو صورة أخرى للصراع مع البطل، المطاردة).
- 2- دائرة فعل المانح (تشمل: الإعداد لانتقال، وسيط سحري، تزويد البطل بوسيط سحري).
- 3- دائرة فعل المساعد (تشمل: التغيير (المكاني) للبطل، القضاء على سوء الطالع أو فقدان).
- 4- دائرة فعل الأميرة (تشمل: تعيين مهام صعبة).
- 5- دائرة فعل المرسل (تشمل: الإرسال).
- 6- دائرة فعل البطل (تشمل: المغادرة من أجل البحث).
- 7- دائرة فعل البطل المزيف (تشمل: أيضا المغادرة من أجل البحث، متبوعة بردة الفعل لمطالب المانح).

ويشير "بروب" إلى أن هذا النموذج العام، والخاص بالشخصيات يمكن استعماله كنسق بنائي عام إذ قد تتغير أسماء الشخصيات، وكذا مظاهر الأفعال، غير أن المضامين الخاصة لكل دائرة تظل واحدة. وينتهي إلى أن كل شخصية من هذه الشخصيات تؤدي أكثر من وظيفة من الوظائف التي حددها بـ "واحد وثلاثين" وظيفة.

أما "رولان بارت" "R. barthes" فإننا نجده يميز بين نوعين من الوظائف التي تتوافق بشكل كبير مع ما أسماه "توماشفسكي" بـ "الحوافز". إذ يصطلح عليها بـ "الوحدات"، وتكون هذه الوحدات "إدماجية" أو "توزيعية"، وهي شبيهة بوظائف "التحفيز"، لذا فهي تقتضي علامات تجمع بينها، فإذا ما أشار الراوي إلى شيء أو تحدث عنه في الحكى، فإن هذا الشيء سيرتبط حتما بما سيفصح عنه القص لاحقا، فإذا ذكر "المسدس" في موضع مثلا فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدامه لتنفيذ فعل ما. (68).

(67) المرجع نفسه، ص: 158 - 159.

(68) R. barthes.introduction a l'analyse structurale du récit communication 8, P: 14-15

ونجد الوحدات "الإدماجية" تقابل "الحوافز القارة" لدى "توماشفسكي"، وهي ليست ملزمة بما سيأتي لاحقاً في القصة، ولا يشكل حضورها سوى عنصراً بنائياً.

3- العوامل :

أما "فيليب هامون" "Philippe hamon" فقد استفاد من طروحات اللسانيات في أكثر مفاهيمه على مستوى اشتغال الشخصية، كما أنه تجنب التعامل التقليدي - الذي عرفه النقد في القرن الماضي - في تحليله للشخصية في جانبها السيكلوجي أو الاجتماعي، حيث يرى بأن هذا التصور للشخصية « يعدّ تصفية حساب مع كل المقاربات التقليدية التي لم تتعامل مع المقولة إلا من موقع علم النفس أو علم الاجتماع »⁽⁶⁹⁾. ويتمظهر ذلك في طرحه ومقارنته للشخصية على مفاهيم لسانية، ويحدد هذه المفاهيم في ثلاثة محاور هي: (70)

1- المحور الأول يتعلق بدال الشخصية.

2- المحور الثاني يتعلق بمدلول الشخصية.

3- المحور الثالث يتعلق بمستويات التحليل.

ولاستناده على ثلاثة أنواع من العلامات، يقترح بالمقابل ثلاثة فئات من الشخصيات: (71)

1- فئة الشخصيات المرجعية: وهي الشخصيات التاريخية أو الأسطورية، أو المجازية، أو الاجتماعية.

2- فئة الشخصيات الإشارية: وهي تمثل دليل حضور المؤلف والقارئ في النص.

3- فئة الشخصيات الاستدكارية: وهي الشخصيات / العلامات التي تشدّد ذاكرة القارئ بما تنسجه من ملفوظات تتمثل في جزء من جملة، أو كلمة، أو فقرة.

وفي مستوى آخر من التحليل، يتطرق "فيليب هامون" إلى دراسة نسق العلاقات بين الشخصيات الروائية، من خلال تحديد عناصر التحلي النصي (الإسم - المواصفة - الوظيفة)، التي ترتقي من المستوى الأدنى (بنية الممثلين)، إلى المستوى الأعلى (بنية العوامل).

وهذا ما سيتضح أكثر من خلال تعرضنا لهذه المفاهيم إجرائياً في الفصل الثالث من هذا البحث.

لقد استفاد "غريماس" "Greimas" من إسهامات سابقه، وبخاصة أبحاث "بروب" "Propp" وكذلك "كلود لفي شتراوس" "C. levi strauss" الذي طور أفكار "بروب" وطبقها على

(69) المرجع السابق، ص: 8.

(70) المرجع نفسه، ص: 8.

(71) المرجع نفسه، ص: 24-25.

الأسطورة بطريقة عملية. أما فيما يخص تصور "غريماس" لـ "النموذج العاملي" وبنائه، فقد استفاد من مفهوم العامل في درس اللسانيات، وكذا من ملاحظة "تسنير" "Tesnière" الذي شبه فيها « الملفوظ البسيط بالمشهد والملفوظ عنده هو الجملة ».⁽⁷²⁾

وتعد الوظائف - في علم التركيب التقليدي - بمثابة أدوار تؤديها الكلمات في الجملة، وتكون الذات فيها فاعلا، والموضوع مفعولا، بحيث تصبح الجملة مشهدا، ومن هنا يستنتج "غريماس" « عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، ويضعهما في تعارض بهذا الشكل ».⁽⁷³⁾

الذات ≠ الموضوع.

المرسل ≠ المرسل إليه.

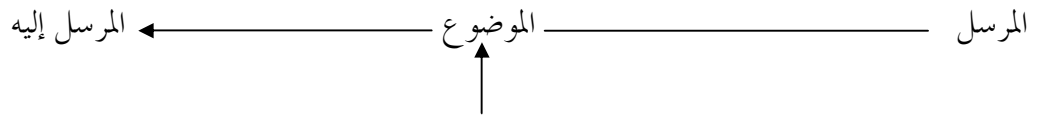
وانطلاقا من أبحاث الشكلايين الروس سعى "غريماس" إلى تطوير نظرية "النموذج العاملي" وبخاصة من أبحاث "بروب" التي رأى فيها وضوحا جيدا على مستوى مفهوم "العوامل" وتوزيعه للوظائف المتعددة على سبع شخصيات رئيسة، وذلك بإعادة تشكيل وصياغة النتائج المتوصل إليها. ويذهب "J.M. Adam" إلى أن "غريماس" قد اعتمد على ما توصل إليه "بروب" في أبحاثه وحاول من خلالها إقامة علم دلالة بنائي للحكي، إذ استنبط نموذجا تحليليا، يركز على ستة عوامل تجمعها ثلاث علاقات، وهي:⁽⁷⁴⁾

1- علاقة الرغبة - الذات والموضوع، وهي العلاقة التي تربط الذات بالموضوع.

2- علاقة الإبلاغ - المرسل والمرسل إليه، هي العلاقة التي تربط المرسل بالمرسل إليه.

3- علاقة الصراع - المساعد والمعارض، هي العلاقة التي تربط المساعد والمعارض.

ولم يكتف "غريماس" بذكر هذه العلاقات، بل توسع في شرحها وتوضيحها، وإبراز العلاقات القائمة بينها معتمدا في ذلك على محاور ورسومات بيانية وضحها بالشكل التالي:⁽⁷⁵⁾



A.J.Greimas. sémantiques structurale, recherche de méthode larousse, 1966. P: 173 (72)

Ibid, P: 173 (73)

Ibid, P: 173 (74)

Ibid, P: 180 (75)

يشتغل العامل في السرد لتوليد الدلالة، أي الأفعال التي تطور عملية الحكيم، بمعنى أن كل فعل في السرد يكون بالضرورة نتيجة عامل ما؛ إما أن يكون نتيجة إبلاغ، أو نتيجة رغبة أو نتيجة صراع وهناك نوعان من الأفعال المتلفظ بها في السرد، أفعال الفعل، وأفعال الحالة سماهما "غريماس" على التوالي: ملفوظات الحالة (Enoncés de faire)، وملفوظات الحالة (Enoncés d'état) وأشار إلى أن هناك بعض الأفعال يشترك فيها الفعل والحالة.

ثم وضح بأن هذه الأفعال التي تنتجها العوامل، تتوزع على مساحة النص وفق برنامج سردي دقيق (Programme naratif)، تصاحبها بنية عميقة دالة، وينتهي إلى الحديث عن "العوامل والممثلين" فيرى أن "العامل" لا يطابق "الممثل" بالضرورة.

أنشأت التداخلات الحاصلة بين "العامل" و"الممثل" كثيرا من التعقيدات بسبب تعدد الممثلين في العامل الواحد، أو تعدد العوامل في الممثل الواحد، إضافة إلى البرامج السردية المتنوعة، وهو ما أفرز في مجموعته نوعا حكائيا متداخل العلاقات يتطلب مجهودا تحليليا يتسم بالحذر والدقة وحضور البديهة.

إن العرض السابق لبعض التصورات المرتبطة ببنيات النص السردي، وصيغ اكتشافه ودراسته نابع من محاولة البحث عن تصور منهجي ألب وفقه موضوع بحثي، بهدف الكشف عن البنيات السابقة (بنية الزمن، بنية الفضاء، بنية الشخصية)، مستعينة في ذلك بما يمنحه لي نص الرواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، وفق تصور المدرسة البنيوية الفرنسية الذي وجدت في مفاهيمها دقة ووضوحا، متوخية في ذلك مخاطر اتخاذ هذه الصيغ كإجراءات سابقة عن وجود نص له خصوصيته ونمط اشتغاله.

الفصل الأول

بنية الزمن في الرواية

أولاً: الترتيب الزمني.

1- الاسترجاع.

1-1- الاسترجاع الخارجي.

1-2- الاسترجاع الداخلي.

1-3- الاسترجاع المختلط.

2- الاستباق والاستشراف.

2-1- الاستباق.

2-1-1- الاستباق الخارجي.

2-1-2- الاستباق الداخلي.

2-2- الاستشراف.

2-2-1- الاستشراف كطليلة.

2-2-2- الاستشراف كخدعة.

ثانياً: الديمومة.

1- الحذف.

2- الجمل.

3- المشهد.

4- الوقفة.

أولاً: الترتيب الزمني L'ordre temporel :

لا شك أن الترتيب الزمني في رواية ما، لا ينطبق - بالضرورة - مع أحداثها، من حيث التتابع ولو حاول الروائي احترام هذا الترتيب، إذ يتعلق الأمر « بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، (...) فعندما يستهل مقطع سردي بإشارة مثل: "قبل ذلك بثلاثة أشهر" فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قبل في القصة» (126).

فما يؤخذ في القصة نظام 1، 2، 3، 4، 5 (شراء البندقية، الذهاب إلى بيت الضحية، اللقاء مع الضحية، إطلاق النار، الهرب) يمكن أن يقدم في الحكاية بنظام آخر مختلف جداً مثل: 5، 2، 1، 4، 3 (127).

لو افترضنا أن النص السردي قد احترم التسلسل الطبيعي للزمن في هذه الرواية "غدا يوم جديد" لجاءت الأحداث كالتالي :

أولاً: يتعرف القارئ على شخصية "قدور"، طبيعة عمله في الجزائر (العاصمة)، مسكنه، ثم يتحدث القاص عن علاقته العاطفية الأولى مع "خديجة"، إلا أن الأحداث نفسها تقدم على مستوى الحكاية بنظام آخر يكسر من خلالها الروائي النسق الأفقي للزمن، فيبدأ القص بانتظار كل من "قدور" و"مسعودة" قطار الواحدة زوالا المتجه نحو المدينة (الجزائر). هذه الشخصية التي تبدأ بالظهور من باب الالتزام بالترتيب الزمني بعد شخصية "خديجة" التي يقترب منها القارئ، بعد أن قطع القص أشواطاً تتجاوز الستين صفحة.

ثانياً: أما فيما يتعلق بشخصية "مسعودة" فيفاجئنا الراوي بمقطع حوار بين "عزوز" ووالدتها "باية" التي تتخذ من العبارات الجارحة سلاحاً لاستفزازها: « يدخل عزوز يرى باية واقفة (...) مالك هكذا تائهة؟ كان عليك أن تفرحي بدل هذا الهبال! إنه حلم كل امرأة (...) إذا كانت الجزائر حلم النساء والرجال فلماذا لم تذهب أنت إلى هناك؟ بعتهما كما تباع

(126) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص: 47.

(127) ينظر: خوسية ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حمد، دار غريب للطباعة

الشاة في السوق. لم تجشم نفسك حتى عناء مرافقتها إلى المحطة! أرسلت هماًسك. أحببت التخلص منها بسرعة»⁽¹²⁸⁾. لم يرد "عزوز" أن يستمر في جدل عقيم كي يخفي ما يطمح إليه من خلال زواج ابنتها من "قدور" الرجل البسيط قصد إبعادهما للسيطرة على بستانه وقطعة الأرض التي ورثتها "مسعودة" عن والدها.

لكن أليس من الطبيعي أن يبدأ الراوي كلامه عن عائلة "مسعودة" أولاً، ثم سبب وفاة والدها والظروف القاسية التي واجهت "باية"، فاستسلمت للزواج بـ "عزوز" رغم أنانيته وسمعته السيئة، إن تقربه من "قدور" والتحضير لمستلزمات العرس جعلت الكاتب لا يساير هذا النسق الأفقي، بل اختار نظاماً آخر كسّر به رتابة تتالي الأحداث.

إن صلة التقابل هذه بين (زمن القصة/ زمن الحكاية) قد أكد عليها "جنيت"، واعتبرها «أساسية للنص السردي، وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليست اقتصاراً على النص، بل هو - بكل بساطة - قتل له»⁽¹²⁹⁾.

وانطلاقاً من المدونة الروائية "غدا يوم جديد"، سأحاول الكشف عن مختلف الانحرافات الزمنية التي ينتجها عدم التوافق بين زمن يخضع لمنطق السببية التي هي قانون طبيعي، وزمن يحاول بعثرة الأحداث نفسها ليعيد صياغتها جمالياً، فينتج معماراً فنياً يصير من خلاله في أكثر من موضع على منح القارئ بعض القرائن الزمنية، التي تسهم في إضاءة التشكيل الزمني للرواية، كما سيتضح من خلال العناصر الزمنية التالية.

(128) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، 1992، ص : 94.

(129) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، ص : 47 .

1 - الاسترجاع L'analepse :

تقيم النصوص الروائية علاقة خاصة تربطها بالاسترجاع، وتتسم هذه العلاقة بمجموعة من القيم الجمالية التي تشكل نص الرواية، والاحتفاء به لم يكن حديث العهد، بل تمتد جذوره إلى زمن « الملاحم القديمة وأنماط الحكيم الكلاسيكي، وتطور بتطورها، ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفيه لهذا التقليد السردي، وحافظت عليه حيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية». (5)

ظل "عبد الحميد بن هدوقة" وفيًا لهذا التقليد السردي، جاعلا من الماضي مادة تستدعيها الذاكرة لتوظفه بنائيا عن طريق الاسترجاع. وكل رواية تنهض على ماضٍ تتميز به، وهو الأمر الذي لا يمكننا فهمه إلا من خلال العلامات والدلائل التي يعمد الكاتب إلى توزيعها عبر نصه الروائي لتكون مرتكزا للقارئ: « وكل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسردي، استذكارا ». (6)

ويعتبر "جيرار جنيت" الاسترجاع « بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى (...) ونطلق من الآن، تسمية "الحكاية الأولى" على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك ». (7) وهذا الاسترجاع يكون على أنواع ثلاثة: خارجي، داخلي، مختلط.

أ- الاسترجاع الخارجي: يفسره "جنيت" على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية.

ب- الاسترجاع الداخلي: وهو خلافا للاسترجاع الأول، حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول (Le récit premier). (8)

ج- الاسترجاع المختلط: وهو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، ويقصد به مختلف التمهصلات الزمنية والحداثية التي تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول ثم تمتد حركة السرد حتى تنظم إلى منطلق المحكي الأول وتتعداه. (9)

(5) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 121.

(6) المرجع نفسه، ص: 121.

(7) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 60.

(8) المرجع نفسه، ص: 70.

(9) المرجع نفسه، ص: 70.

ومن هذا المنطلق سأحاول تعميق هذه الإنحرافات الزمنية بالقراءة والتحليل، انطلاقاً من نص الرواية "غدا يوم جديد".

تصوّر لنا "غدا يوم جديد" حكاية عجوز تتجاوز السنين، أرهقها الحاضر الذي ترفض النظر إليه «إني أود أن أعرف في أيّ محيط عشت! لعل ذلك يسليني، إن حزني عظيم! أكتوبر أنطقني وحرب الخليج حرمتني من الحج، وحالة الحصار "والحوار" أكملت الباقي».⁽¹⁰⁾

إنها معاناة وآلام ترسّبت في أعماقها، فلم تجد ملاذاً تلجأ إليه سوى ذكريات محفورة في الذاكرة نقشتها السنين على مهل، ليتفجر الماضي بين الفينة والأخرى، يحضر ليحكى لنا قصة عجوز مع المدينة مع الحلم، إنها حكاية "مسعودة" وقرية "الجبل الأحمر"، سيرتها الذاتية شلال متدفق، فالحدود تمتد عندها لا شعورياً إلى الذاكرة المستغرقة في الأمل والحلم، وبذلك: «لا يعدو الزمن إطاراً شكلياً وفي داخله تجري الأحداث؛ إذ أنها تجري من خلال الوعي بالزمن، وليس من خلال الزمن فقط».⁽¹¹⁾ تقول العجوز مسعودة: «إن ما يدفعني إلى الماضي هو رداءة هذا الحاضر الذي نراه!».⁽¹²⁾ «عندما يتوقف الفكر تشتغل الذاكرة... عد بي إلى الماضي، إن الحاضر لا يتغيّر!».⁽¹³⁾

ولكي يحصل الكاتب على هندسة معمارية فنيّة وجمالية، يحاول ترهين هذا الماضي الذي تدعونا "مسعودة" للسفر في عمقه لمعرفة حكاياته وأسراره، فيتحوّل إلى حاضر ارتكز عليه لأحدّد "ما هو قبل وما هو بعد"^(*) بالقياس إلى الحكاية الأولى حسب تحديد "جنيت" وضمن ذلك يمكنني دراسة المفارقات الاسترجاعية، الخارجية، والداخلية، والمختلطة.

(10) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 274.

(11) عز الدين بوبيش، زمن السرد في الخطاب القصصي "المازني نموذجاً"، مجلة المعرفة السورية، مطابع وزارة الثقافة، التاسعة والثلاثون، العدد 439، نيسان - أبريل 2000، ص: 117.

(12) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 73.

(13) المصدر نفسه، ص: 254.

(*) يرى "جون لاينس" الباحث اللساني أن الزمن في خطه الأفقي تتوسطه درجة صفر تمثل الحاضر، وما قبلها هو الماضي، وما بعدها المستقبل. ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 63.

1-1 - الاسترجاع الخارجي L'analepse externe:

تتناول الاسترجاعات الخارجية وفق تصور "جنيت" « مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، إنما تتناول -بكيفية كلاسيكية جدًا- شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها». (14) كما فعل الراوي مع شخصية "الحاج أحمد".

- المقطع الأول:

« إنه الحاج الوحيد في هذه القرية، منذ مطلع القرن. لكن حجّه لم يتجاوز الباخرة. قيل له: إنه زائد على العدد الذي تنقله الباخرة! جمع المبلغ الذي دفعه في الحج فرنكا، فرنكا. (...) لكنه في نظره ونظر كل الناس، أمثاله أنه حاج. ما ذنبه هو إن كانت الباخرة أصغر منه؟! ». (15)

- المقطع الثاني:

« كان هو أكبر إخوته، لكن 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 لتملاً رائحته فضاء النفوس المحرومة ». (16)

- المقطع الثالث:

« أمه كانت طاغية. تعامل زوجته الصغيرة معاملة عنيفة، قاسية. تحرض بناقها على أذيتها إلى درجة لا تطاق. كانت تغار من كَنَّتْها (...) في النهاية، طلبت من ابنها، إما التخليق وإما الخروج من دار الأسرة. راجعها المرات، فلم يفلح! ». (17)

فهذا المقطع الاسترجاعي الذي استوقفنا عنده "الراوي" مركّب من جملة مقاطع استرجاعية خارجية، وقد أفادت "الراوي" في أن يشير من خلالها إلى حج "الحاج أحمد"، الذي لم يتجاوز الوقوف أمام الباخرة، مادام الأمر والنهي « بدلة كاكي وقبعة ». (18)

(14) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 61.

(15) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 50.

(16) المصدر نفسه، ص: 51.

(17) المصدر نفسه، ص: 51.

(18) المصدر نفسه، ص: 11.

أما المقطع الثاني والثالث، فقد كشف عن علاقته بوالدته التي تبرز صورتين لشخصية واحدة، إن هذين المقطعين يكشفان للقارئ الوسط الشعبي الذي ترعرع فيه "الحاج أحمد" حيث تنسج الألسنة أقاويل وإشاعات من إنتاج خيالها ورغباتها، خاصة تلك القرى البسيطة التي تخفف من قسوة الطبيعة والفقر، والبطالة، ووظأة الاستعمار الغاشم، بتشكيل حكايات وأساطير تتحول إلى نصوص تحمل بصماتها ورؤاها. غير أن المتمعن في ثنايا النص يكشف أن المقطع الاسترجاعي الثالث.⁽¹⁹⁾ هو الأقرب لملامح شخصية "الحاج أحمد" وخصاله الحميدة.

كما يقدم الراوي من خلال عودته بالذاكرة « شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد ». ⁽²⁰⁾ كما هو شأن "عزوز" الذي اختفى فترة زمنية، ثم عاد ليكشف لنا الراوي أن فترة غيابه قضاهها في البحث عن "الحاج أحمد"، الذي قيل عنه إن "مسعودة" ربيته تقيم في بيته، بعد أن اعتقل "قدور" من طرف الدرك الفرنسي، بسبب شجاره مع رجل المحطة فتتوطد العلاقة بينهما. (علاقة الحاج أحمد بعزوز).

وهاتانوظيفتان تعتربان برأي "جنيت" من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية⁽²¹⁾ لكن "غدا يوم جديد" لم تبق أسيرة هذا التقليد السردى التي ظلت النصوص الكلاسيكية وافية له بل تجاوزته بمقاطع استرجاعية أكثر تميزا وديناميكية، تكشف عنها من خلال بعض المقاطع المستقاة من الرواية.

- النموذج الأول:

هو علاقة "حبيب" "بنحاة"، حيث يشير السرد إلى هذه العلاقة من خلال بعض المقاطع السردية التي تصف لنا ذلك الشعور الصافي المكتوم بين ضلوعه، إذ يستحضره كلما عاوده الحنين لتلك الصورة، التي لم تمح من ذاكرته. « لم يكن للرجل أن يكلم المرأة في زمن شباب الحبيب. المجتمع الرجالي الذي بنته قرون السبات كان مهيمنا على كل شيء. صورة الفتاة التونسية لم تمح من ذاكرته لأنه كان يتلاقى بها يوميا. يراها وهي ذاهبة إلى مدرسة الفتيات لجمعية الشبان المسلمين بنهج الباشا، ويراها وهي عائدة إلى البيت ». ⁽²²⁾

(19) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 51.

(20) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 61.

(21) ينظر: المرجع نفسه، ص: 61.

(22) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 189.

يستوقفنا المقطع الاسترجاعي الخارجي أمام بعض مقتطفات ماضي "الحبيب": الغربة، الشوق، الحرمان من لحظة حب فرضها زمن الصمت، حيث تتجسد علاقة الراهن بالماضي في استمرار الضغط النفسي و المادي، التي تمارسه سلطة "الأنا الأعلى" المتجسدة في عادات وتقاليد القرى البسيطة على سلطة "الأنا"، التي تحاول تكسير القيود والعبث بها لتطفو تلك المكبوتات فتتحرف النفس المشتاقة عن المسار الذي رسم لها لتلبية رغباتها ونزواتها.

"فمسعودة"، تلك الفتاة القروية هي الراهن الممنوع الذي أيقظ حرمان الماضي « إن شيئاً ما كان نائماً في أعماقه منذ أيام الدراسة بتونس. ها هو ذا يستيقظ بغتة! ماهو هذا الشيء؟ توق إلى الحب؟ حاجة جنسية؟ حلم بمستقبل مجهول؟ ». (23) لقد اعتبرنا المقطع الإسترجاعي خارجياً ؛ لأن زمن وقوع أحداثه سابقة عن اللحظة التي بدأ منها القصة، وهو جزئي « لأن العودة إلى الوراثة كانت متبوعة بقفزة إلى الأمام ». (24) أهمل فيها "الراوي" جزءاً طويلاً بأكمله من حياة "حبيب" بتونس.

يقول "جنيت": « إن الحكاية الاسترجاعية التي تنتهي بحذف، دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى سأسميتها ببساطة استرجاعات جزئية ». (25) فمسار القصة الأول توقف في تلك اللحظة التي دخلت فيها مسعودة بيت "الحاج أحمد"، والتقت عيناها بعيني "حبيب"، وتعرفت على والدته "يمينة". ثم يأتي المقطع الاسترجاعي متضمناً جملة من أخبار "حبيب" بتونس و علاقته "بنجاة"، حتى يستأنف القصة الأول ضمناً (*) من حيث توقف من قبل « الحياء منه من التسلسل إلى الحجرة التي تقيم فيها مسعودة ». (26) تأسيساً على ذلك نسجل أن وظيفة الاسترجاع الجزئي، هي إضاءة الراهن الذي ظل مرتبطاً بالزمن الماضي.

(23) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص : 190.

(24) جيرار جنيت، خطاب الحكاية ص : 70.

(25) المرجع نفسه، ص : 71.

(*) ضمناً: يقصد بها أن الحكاية الأولى تستأنف دون وجود واسطة تشعر القارئ بتوقف حركتها مدة من الزمن وهذا عكس الاستئناف الصريح حيث تستأنف الحكاية الأولى بعبارة "لهذا السبب" أو بأحد متغيراتها. ينظر: جيرار جنيت خطاب الحكاية، ص: 72.

(26) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 190.

- النموذج الثاني :

يتعلق بالاسترجاعات المتممة الخاصة بشخصية "قدور"، فقد عرض علينا الراوي ماضي هذه الشخصية في أربعة مقاطع هي :

- المقطع الأول:

« إنه حر. له ورقة عمال المرسى. يتزل كل يوم ليقترح نفسه على أحد الوكلاء. وعند الانتهاء من العمل يتقاضى أجره. لا ينتظر شهرا كالعامل الآخرين. ويستطيع أن يعمل صباحا، من الخامسة إلى الواحدة. أو مساءً من الواحدة إلى التاسعة (...). هو حمال قديم. يعرف كل مداخل مرفأ الجزائر ومخارجه ». (27)

- المقطع الثاني:

« قدور رجل بسيط، طيب القلب، غيور على شرفه المتمثل في الزوجة (...). ما يربطه بالقرية قبل الزواج بي، عمته حليلة. هي الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة من بين أقاربه في قرية الجبل الأحمر، يزورها مرة في كل صيف، يقضي معها شهرا ثم يعود إلى الجزائر ». (28)

- المقطع الثالث:

« في البداية كان السكان يسخرون منه، من سرواله الطويل الأزرق والجبّة البيضاء فوقه وشاشيته الحمراء التي يشدها بمنديل فوق رأسه. كانوا يسخرون أيضا من شواربه الكثيفة الطويلة التي تغطي كامل شفته العليا وتغطي السفلى أيضا عندما يكون صامتا، والتي لا يفتأ يبرم شعرها إلى أعلى! لكن شيئا فشيئا فرض احترامه على السكان. (...) إمام الدشرة أيضا كان يحبه. لأنه يأتيه كل سنة بجزمة من الجرائد العربية القديمة والحديثة، الجزائرية وحتى المصرية، حين يرسو بالجزائر بعض البحارة الذين يقومون بخط مرسيليا - إسكندرية ». (29)

- المقطع الرابع:

« ابن المعلمة هو الذي أسكنني، لولاه لما سكنت في هذه الدار. أرغم أمه إرغاما على إعطائي هذه الحجره. تخاصم ذات يوم مع شخص أقوى منه، وكنت مارا من هناك، حاولت

(27) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 27- 28 .

(28) المصدر نفسه، ص: 104.

(29) المصدر نفسه، ص: 105.

الفصل بينهما لكن الشخص الآخر لم يستجب. حاولت، وإذا به يسدّد ضربة إليّ أنا! حينئذ انشغلت به». (30)

لم يعتمد الراوي إلى تتابع المقاطع الاستراتيجية، بل إن التباعد بين مقطع وآخر منح للقارئ إمكانية تجميع معاني الاسترجاعات التكميلية، ليكون صورة مكتملة الظلال والألوان عن شخصية "قدور"، وهذا النوع من الاسترجاع الخارجي «يعود فضل تواتره في الرواية المعاصرة إلى كتاب تيار الوعي (Henri James) فهم بخلاف الكتاب الواقعيين الكلاسيكيين (Honoré de Balzac)، (نجيب محفوظ) قد استغنوا عن الافتتاحية الاستراتيجية التي تستعرض ماضي الشخصية (افتتاحية بين القصرين من ثلاثية محفوظ). وعوضوها بمبدأ الانتقاء من ذلك الماضي حدثاً فحدثاً». (31) ولم يبق "عبد الحميد بن هدوقة" بمعزل عن هذا التيار، بل نستشف عنده محاكاة بارزة لكتاب تيار الوعي، تمثلت في استغنائه عن الافتتاحية المطوّلة، التي يحاول من خلالها الروائي إعطاء الخلفية العامة لعالم الرواية التخيلي، والخلفية الخاصة لكل شخصية، حتى يتمكن القارئ من الربط بين خيوط القصة وفهم مساره. (32) استغرقت افتتاحية "غداً يوم جديد" مساحة سردية تقدر بستة عشر صفحة (33)، إذ توقفت العجوز "مسعودة" عند أهم محطات الماضي الذي تستدعيه اللحظة الحاضرة من حياتها على غير نظام أو ترتيب ولذا لم تعد الافتتاحية تلك المساحة التي تعنى بالشخصيات الروائية، بل أصبحت تشكل حالات غموض لا يعرف قارئها سوى الاسم "قدور"، وبمجرد أن يبدأ القصة مساره حتى تتناثر المقاطع السردية وتتبعده فتصبح مهمة تجميع الاسترجاعات الخارجية المتممة لشخصية "قدور" على عاتق القارئ.

(30) المصدر السابق، ص: 109.

(31) عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية، ص: 81.

(32) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 30.

(33) عبد الحميد بن هدوقة، غداً يوم جديد، ص: 07-22.

1-2- الاسترجاع الداخلي L'analepse interne :

يتوقف فيه تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل، ليعود بذاكرته إلى الماضي فالاسترجاع - مثلي القصة (*) - يكون حقله الزمني متضمناً في الحقل الزمني للحكاية الأولى.⁽³⁴⁾ لذا لم نصادفه أثناء قراءتنا إلا بعد أن تقدم القص أشواطاً على خط الحاضر. ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي حدث إلقاء قبض الدرك الفرنسي على "قدور" و"رجل المحطة"، الذي يأتي في شكل مونولوج داخلي تسترجعه "مسعودة". « لو جلس كسائر الناس وانتظر القطار لكنا الآن في دنيا أخرى! يمشي ويمشي على الرصيف، يمشي... كأنه يريد أن يرى الناس حذاءه اللامع! ». ⁽³⁵⁾ ثم يسترجع الحادثة نفسها "الحاج أحمد" « هم لا يعرفون أنهم هم، ونحن نحن! يحافظون على الأمن بخراجه. يقودون رجلاً إلى المركز ويتركون طفلة في مهبّ الرياح، يتركونها للصوص المحطة، للذئاب الجائعة إلى الحرام! ». ⁽³⁶⁾ إن القارئ يدرك تفاصيل هذه الحادثة، ومع ذلك يعتمد الراوي إلى إنارتها بوساطة النمط الأول من الاسترجاع الداخلي « التكميلي الذي يضم مقاطع استيعادية يأتي لسدّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية ». ⁽³⁷⁾

يتمثل الجزء المضاف للمقاطع الاسترجاعية السابقة الذكر « أبوها طمّاع. زوّجها ببائس من سكان الحمامات والوكالات زوّجها بغي. رأى شخصاً على الرصيف جنّ جنونه (...). لا يعرف أن فرنسا هي الدرك، وهي المحطة، وهي القطار، وهي المدينة التي "يحمل" فيها (...). يحتاج على الدركي. ظن أنه حرّ! لم يدر أنه مستعبد قبل أن يولد. لم يدر أن الولد يتبع أمه في الرّق والحرية! (...) فرنسا لا ترحم. السجنون كلها مفتوحة إذا قيل لها هل امتلأت قالت: هل من مزيد؟ ». ⁽³⁸⁾

(*) "مثلي القصة" يقابله "غيري القصة"، فالأول هو المقاطع الاسترجاعية التي تأتي ضمن المسار الزمني للحكاية الأولى، و"غيري القصة" هو المقاطع الاسترجاعية التي تتحدد زمنياً خارج حدود الحكاية الأولى.

(34) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص : 61 .

(35) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص : 35 .

(36) المصدر نفسه، ص : 44 .

(37) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص : 62 .

(38) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص : 46 .

لقد كشف لنا المقطع التكميلي عن حنق داخلي، يلتهب في وجدان "الحاج أحمد"، ولا يجد له سبيلا لإخماده، سوى مناجاة نفس تَنَم عن كره وسخط لكل من مثل الإدارة الفرنسية. فالشائع بين الأهالي أنه من أتباع الطريقة الرحمانية المباركة لحضارة فرنسا، لكن ذلك لا ينفي وجود من يحلمون بمحاربتها وإخراجها من هذه الأرض، فبخلاف الخوف والتورط مع الدرك الفرنسي كان "الحاج أحمد" الوحيد من بين الحاضرين الأكثر جرأة على التقرب من الدركيين، وأخذ "مسعودة" لبيته مع قناعته الشخصية أن تصرفه يجلب له الكثير من المضايقات. وهكذا فالمقطع الاسترجاعي أتى ليصحح حقيقة شعوره، وكأن الاسترجاع الداخلي التكميلي أبي إلا أن يكون ضمير القص ومستوى وعيه.

أما النمط الثاني من الاسترجاعات مثلية القصة، هي التي يسميها "جنيت" «استرجاعات تذكيرية؛ لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا».⁽³⁹⁾ ويندرج ضمن هذه التذكيرات، تلك التي توحى بمقارنة الراهن بالماضي القريب الذي اطمأنت له "مسعودة" واستأنست بأصحابه، منهم الأوروبية التي استحوزت على تفكيرها القروي البسيط، وبذلت جهدها في تغيير ملامحها، وانتزاع جذورها بتأثير شقة لها كانت في غاية الترتيب والجمال، تفتن صاحبها عند رؤيتها، فلا يلبث أن يفارق دفاها الأنتوي «عندما أسكناني الزوجان الفرنسيان في الشقة الجديدة، تيقنت في قرارة نفسي عندئذ، أن ما يحكى عن النصارى من أنهم قساة لا يرحمون، ليس إلا كذبا».⁽⁴⁰⁾

ومرور الأيام تدرك ما كانت تجهله وتفهم ما كان مستعصيا على ذهنها، فطول التجربة مكنها من معرفة كيف تصاغ الأسئلة: «تمضي الأيام وتتسع تجربتي، وأدرك ما لا كنت أدرك. وأفهم في النهاية لماذا أسكنت في الحي الأوروبي، ولماذا أثت شقتي بذلك الشكل المرضي. ولماذا لم يختلف الزوجان في كل ما يتعلق بتأثيرها! كان للزوج عشيقة، يأتي بها من حين إلى حين إلى هناك، فيأكلان ويشربان ويمضيان أوقاتا من العناق وتبادل القبل الطويلة، لا يأبهان بوجودي إطلاقا. كما لو أنني لم أكن بشرا، إنما حيوانا داجنا! وكان للزوجة أيضا عشيق، تأتي

(39) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 64.

(40) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 176.

به إلى هناك، فلتصق به إتصافاً حتى لا يكاد يخلص منها! (...) كلا الزوجين كان يهدّدي بكل الويلات إذا أنا أفشيت السرّ لأحد».⁽⁴¹⁾

فمن خلال المقطع الاسترجاعي التذكيري حطمت "مسعودة" الصورة الأولى للزوجين الفرنسيين، التي كانت تبدو لها مشرقة في بداية سكنها في الشقة، وتعويضها بالصورة الحقيقية اللاأخلاقية التي اكتشفتها بعد إقامتها مدّة من الزمن. وقد أكد جنيت أن «وظيفة التذكيرات الأكثر ثباتاً (...) أن تأتي لتعدّل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعتمد إلى ما لم يكن دالاً فتجعله دالاً، وإما بأن تدحض تأويلاً أول وتعوضه بتأويل جديد».⁽⁴²⁾

يضيف "جنيت" للتمطين الأولين "التكميلي والتذكيري" نمطاً ثالثاً، هو الاسترجاع الداخلي الكلي الذي يفرق عن الخارجي الكليّ عند نقطة مهمة هي أن هذا الأخير يلتحم بالقص الأول دون أن يتجاوز بدايته، بينما يكتمل الكليّ الداخلي «بالنقطة نفسها، التي كانت قد توقفت فيها - الحكاية الأولى - لتخلي المكان له».⁽⁴³⁾

تستأذن العجوز "يمينة" من "مسعودة": «أنا أذهب إلى المطبخ وأعود (...) عادت صورة الشاب من جديد إلى ذهنها. حاولت أن تستعيد أجزاء صورته، لكنها لم تحصل على صورة واضحة. اللقاء كان سريعاً، لم تتمكن من أخذ صورة لوجهه قابلة للتذكر. الخجل والخوف والمفاجأة منعته من ذلك. ما بقي في نفسها، أو ذاكرتها على الأصح ليس سوى فكرة لشيء جميل جداً (...) عادت العجوز يمينة تحمل مشروباً سكريّاً ناولته مسعودة».⁽⁴⁴⁾

يحتوي هذا المقطع على لحظة توقف الحاضر واستئنافه، أما الصورة التي يتجاوزها حلم اللقاء وألم الفراق فتمثل مضمون الاسترجاع الواقع وسطاً بينهما. وقد سيّج بشائبة تجمع بين فعليّ "الخروج/الدخول" «أنا أذهب إلى المطبخ وأعود»/ «عادت العجوز يمينة».

(41) المصدر السابق، ص: 177-178.

(42) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 66.

(43) المرجع نفسه، ص: 71.

(44) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 184-186.

إن فعل الخروج هو حاضر القص الأول، وهذا الاسترجاع كليّ لالتحامه بزمن القص بالضبط عند اللحظة التي أدركها الحاضر: دخول العجوز "يمينة". ويبدو أن المقطع المسترجع لم يستغرق زمنياً إلا ما تحتاجه العجوز، لتحضير ما يفرضه واجب الضيافة. ويحتاج الكاتب للاسترجاع الداخلي الكليّ «ليعالج به إشكالية سرد الأحداث المتزامنة حيث تحتم خطية الكتابة تعليق حادث لتناول حادث آخر معاصراً له».⁽⁴⁵⁾ فرؤية "مسعودة" "الحبيب" تزامن مع لقاءها بوالدته، فأجل الراوي الحديث عن هذا اللقاء الخاطف، إلى هذا الموضع من المقام السرديّ.

(45) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطبعة الأمانة، دمشق، ط1، 1999،

1-3- الاسترجاع المختلط l'analepse mixte :

إن الاسترجاع المختلط أقل تواترا من الصّنفين السّابقين، ويسمى مختلطا لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجي والدّاخلي، حيث : «تمتد عروقه إلى زمن سابق على زمن انطلاق القصة يروح صاعدا باتجاه الحاضر يتجاوزه ويستغرق فترة منه، وينتهي حيث قطع القصة».⁽⁴⁶⁾

يتصل "عزوز" بالشامبيط للاطلاع على أخبار القائد وأوضاعه السياسية، وإبداء الرغبة في ملاقاته لعله يجد حلاً مناسباً لقضية "قدور"، لكن آماله تتحطم بعد إطلاعه على ما سببه "ابن القائد" من مضايقات نتيجة امتحان السرتفيكا^(*)، وما يحتويه المقال من تعرية مكشوفة لسياسة فرنسا ومعاملتها السيئة للأهالي. غير أن الوقائع ترجع بذاكرة الشامبيط إلى زمن الحرب العالمية الأولى، وما قدّمه "القائد" من خدمات للحاكم الفرنسي «ابن القائد كالعرب الآخرين! لو لا الخدمات التي قدمها أبوه للحاكم الذي كان معه في نفس الخندق خلال الحرب العالمية، لجُرد حتى من برنس القيادة».⁽⁴⁷⁾

يتوقف الاسترجاع الخارجي عند تدخل أحد السكان قصد التقرب من الشامبيط، فيحاول "عزوز" محادثة نفسه ليستعيد أحداث ماي 1930، حيث «جمع القائد كل أعيان المداشر التابعة لنظره، فأمرهم بأن يأتي السكان في يوم من أيام شهر مايو (لم يحدّد اليوم ولا السّاعة) إلى الطريق الرابط بين الجزائر وقسنطينة للاصطفاف على حفاف الطريق بمناسبة مرور رئيس الجمهورية. وأوصاهم بأن يبلغوا السكان أن الحضور إجباري، وعليهم أن يهتفوا عند مرور موكب الرئيس: "تحيا فرنسا أمنا!"».⁽⁴⁸⁾ وقبيل نهاية المقطع السّردى يقول الرّاوي عن "عزوز" «هو دائما يقول: الدولة لا ترحم! وها هو يتأكد من رأيه بعد الذي سمعه عن القائد وابنه! كان يقول في نفسه: "طفل خربش حكاية، أصبح أبوه مطالبا بدفع الفاطورة!"».⁽⁴⁹⁾

(46) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، ص: 85.

(*) السرتفيكا: يقصد بها شهادة التعليم الابتدائي.

(47) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 248.

(48) المصدر نفسه، ص: 249.

(49) المصدر نفسه، ص: 250.

لقد عمقت المقاطع الثلاثة الإحساس بصيرورة الزمن، ويظهر ذلك في التحول من عبارة "الحرب العالمية الأولى" و "في" يوم من أيام شهر مايو" إلى عبارة "أصبح أبوه". فلفظة "الحرب" تمتد عروقها إلى زمن سابق على نقطة انطلاق القص الذي تندرج أحداث ماي 1930 ضمن خطيته، وفي المقابل يكشف الفعل "أصبح" عن تجاوز القص لزمن الأوسمة والعطاءات، حيث يحضر شهر جوان الذي يقضي على موقع القائد ومستواه السياسي والاجتماعي، لينتهي المقطع الاسترجاعي المختلط حين قطع القص في بدايته « الشامبيط لم يعد. عزوز يقرر مغادرة المقهي ».⁽⁵⁰⁾

إن أيّ قراءة فاحصة لحركة الاسترجاعات لا بدّ أن تنتج عدّة معطيات، منها سيطرة الاسترجاع الخارجي مقارنة بالاسترجاع الداخلي من حيث المساحة، فالجزئي والتكميلي استغرقا صفحات عديدة من الرواية، لدرجة تكاد تكون بعض تلك الاسترجاعات قصصا قائمة بذاتها «هناك لوحات منفردة تطول أو تقصر بحسب المعنى المراد التعبير عنه، والتي لا يربطها ببعضها سوى خيط ماضي الشخصية المحورية، لدرجة تكاد تكون بعض تلك اللوحات أو الفواصل قصصا قائمة بذاتها، ويمكن الاستغناء عنها كاملة دون تأثر السياق الروائي».⁽⁵¹⁾ كاسترجاع "رجل المحطة" للوضع المزرية التي عاشها مع "حبيب" أثناء دراستهما بالزاوية. فهذا الاسترجاع احتل مساحة تتجاوز اثنتين وعشرين صفحة.

وما يمكن ملاحظته على باقي المقاطع الاسترجاعية أنها تتميز بالدقة والوضوح، فكبر سن "مسعودة" لم يفقدها تفاصيل حياة من عاشت لأجلهم. مقاطع قائمة على التّداعي تطول حيناً، وتقتصر حيناً آخر تبعا لقدرة الرّواية على الاستمرار. غير أن بعض المقاطع تفضحها لتقول للقارئ في مواضع عدّة إن الحاضر قد توقف هنا ليعود القص إلى ما قبل أو إلى ما بعد، وهو الذي أحاول الكشف عنه انطلاقا من ثنائية زمنية يتحول فيها زمن المستقبل إلى موضع القراءة والتساؤل.

(50) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 250.

(51) عمار زعموش، "غدا يوم جديد" بين الإدراك والانهمامية، الأدب الجزائري في ميزان النقد، أعمال الملتقى الوطني الثاني، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1993، ص: 103.

2- الاستباق والاستشراف Prolepse et Anticipation :

يعد الاستباق أحد المفارقات الزمنية التي تعتمد إلى تشظي النسق الأفقي للزمن بوساطة «تقديم أحداث زمنية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث».⁽⁵²⁾ فإذا برزت مقاطع سردية بهذا الترتيب ج، أ، ب فإن "ج" تشكل مقطعا استباقيا. إننا نتحدث، إذن، عن أحداث قد وقعت فعلا في المستقبل، وتم تقديمها بخاصة إذا كان النص الروائي يتبنى فكرة الراوي العالم بمسار قصه. غير أن القارئ قد تستوقفه مقاطع سردية، يقف عندها متأملا، ليتساءل هل سيحدث ذلك فعلا؟ "هل ستحقق الشخصية ما تصبو إليه؟". لا شك أن القص يرغب دائما في التلاعب بمقاطع السردية فالتغيير الذي يطرأ على المستوى السطحي للمقطع السردية، يؤدي لانحرافات دلالية، يخلقها ذلك الشعور "بمعرفة ما سيجري".

إنها عبارات لا تنطوي تحت ما يعرف بالاستباق، خاصة أنها أحداث غير مكتملة زمنيا، فبأي مصطلح نقدي سنتعامل مع أحداث ذات طابع احتمالي؟.

ترى "سيزا قاسم" أن الواقعيين لا يتناولون المستقبل في صورة استباقات، وإنما كانوا ينظرون إليه في صورة توقعات، أو تخطيط من الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها. وكانت هذه التوقعات، أو الخطط تتحقق، أو تخيب وفقا لتطور الأحداث. ولم تكن استباقا، أي تقديم الأحداث اللاحقة.⁽⁵³⁾

إن "ما حدث" في المستقبل وتم تقديمه، وبين "هل سيحدث؟" فواصل أحدّها بمصطلحين هما:

أولا: الاستباق (prolepse)

من مادة سَبَقَ، والسَّبَقُ: القُدْمَةُ في الجَرِيِّ و في كل شيءٍ، يقول: له في كل أمرٍ سَبَقَةٌ وسابقة وسَبَقٌ، والجمع الأسباقُ والسَّوابِقُ، والسَّبَقُ: مصدر سَبَقَ، وقد سَبَقَهُ يَسْبِقُهُ ويسْبِقُهُ سَبَقًا: تقدّمه.⁽⁵⁴⁾

(52) T. Todorov et Ducrot : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P :401.

(53) ينظر : سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 44.

(54) ابن منظور، لسان العرب، مادة سبق، الجزء 03، دار المعارف، دت، ص : 1928.

ثانيا: الاستشراف (anticipation)

من مادة شرف: وتشرف الشيء واستشرفه: وضع يده على حاجبه كالذي يستظل من الشمس حتى يبصره ويستبينه. والاستشراف أن تضع يدك على حاجبك وتنظر. (55) فالناظر-هنا- يحمل الرغبة في تبيان الشيء وإيضاحه، كضمان في صحراء قاحلة يبحث عن مصدر يرتوي منه فتترأى له واحة أراد تبيان صورتها أهي حقيقة أم من محض الخيال؟ ولن يحدد موقعها إلا بالمشي قدما والبحث عن آثارها. وما ذلك الظمان إلا القارئ الذي تستدعيه مقاطع تربيته وتبعث في نفسه الرغبة في اللحاق بما ومعرفة كنهها.

ولهذا نجد "عبد الوهاب الرقيق" يؤكد على ضرورة الوقوف عند ما اصطلح عليه النقد بـ: الاستشراف «غير أن المشتغلين بالأدب يهملون في الغالب ضربا أسارع بتسميته الاستشراف تميزا له عن السبق المحض. رغم أن "جيرار جنيت" قد تناول بالتحليل بعض أشكال تحققه واقعا قصصيا. فإنه ظل مترددا بشأنه». (56) وهو ما لاحظناه في كتابه "خطاب الحكاية"، حيث أقصى مصطلح الاستشراف في قوله: «تجنبنا للإيجاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائيا ظواهر ذاتية مثل: استشراف (...) فإننا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حيادا: فندل بمصطلح استباق على كل حركة سرديّة تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدها». (57)

في المقابل تستأنف الصفحة السادسة والسبعين بعنوان بارز "الاستباقات" يتبع بالقول التالي: «من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمني، أقل تواترا من المحسن النقيض». (58) إن التعامل مع المصطلحين بمستوى واحد الذي يكشفه الحرف "أو" الدال على الاختلاف مبني والاتفاق معني تدحضه الصفحات الموالية، فما يزيد السبع صفحات يتعامل "جنيت" مع مقاطع سرديّة كاستباقات زمنية، وابتداءً من الصفحة الثالثة والثمانين تعامل مع مقاطع استشرافية. من خلال هذا الطرح نخلص إلى أن "جنيت"، وإن كان متردداً على المستوى النظري، فإنه على المستوى التطبيقي كشف لنا عن تلك الفواصل التي تعطي الانطباع للقارئ بأن المصطلحين

(55) المصدر السابق، مادة شرف، الجزء 04، ص: 2242 .

(56) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، ص: 88.

(57) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 51.

(58) المرجع نفسه، ص: 76.

وجهين لعملة واحدة هي "المستقبل"، أعطياه شكلا زمنيا متميِّزا منح للقارئ دورا فعّالا في مشاركة القصة رحلته عبر الزمن القادم.

إن النص السّردى يتكئ على استراتيجية خاصة في تعامله مع معنى المستقبل، الذي تنجم عنه ازدواجية أخذها مرتكزا أساسيا للولوج في عالم المتن الروائي "غدا يوم جديد"، فالمستقبل استباق إذا تقدّم قصّ حدث على حدث سابق عليه في الترتيب الزمني، واستشراق عندما يجبرنا القصة بتخطيط مضمّر يظل القارئ ينتظر تحقيقه أو إلغاءه.⁽⁵⁹⁾

(59) ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السّرد، دراسات تطبيقية، ص: 88.

2-1 - الاستباق Prolepse :

إن موقع الراوي العالم بتفاصيل حياته، يمنحه مشروعية التلاعب بالقص عن طريق تقديم أحداث لاحقة دون خلخلة التسلسل الزمني، مادامت البداية والنهاية محددة قبل أن ينتج النص الروائي⁽⁶⁰⁾. انطلاقاً من الرواية "غداً يوم جديد" يتفرّع القص ويتوزع على عدّة أحداث، يعمد الراوي إلى تقديمها كاستباقات زمنية، تلك الأحداث تم ترتيبها على مستوى الحكاية على الشكل التالي: 1- وصول الاستدعاء من طرف الدركيين.⁽⁶¹⁾

2- استجواب "الحاج أحمد".⁽⁶²⁾

3- وفاة والدة مسعودة "باية".⁽⁶³⁾

4- سجن "قدور" بـ "سان لوران".⁽⁶⁴⁾

5- انتقال "مسعودة" من البيت القصباوي إلى البيت الأوروبي.⁽⁶⁵⁾

6- لقاء "مسعودة" بـ "حبيب".⁽⁶⁶⁾

7- اتصال "عزوز" بـ "القائد".⁽⁶⁷⁾

8- لقاء "عزوز" بـ "الحاج أحمد".⁽⁶⁸⁾

9- محاكمة "قدور" بثلاثة أشهر بالحجر.⁽⁶⁹⁾

10- خروجه من السجن.⁽⁷⁰⁾

11- تعذيب "قدور".⁽⁷¹⁾

(60) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 44 .

(61) عبد الحميد بن هذوقة، غداً يوم جديد، ص: 80.

(62) المصدر نفسه، ص: 80-81.

(63) المصدر نفسه، ص: 167.

(64) المصدر نفسه، ص: 170.

(65) المصدر نفسه، ص: 174-178.

(66) المصدر نفسه، ص: 183.

(67) المصدر نفسه، ص: 256.

(68) المصدر نفسه، ص: 260.

(69) المصدر نفسه، ص: 297.

(70) المصدر نفسه، ص: 299.

(71) المصدر نفسه، ص: 307-313.

12- ذهاب "مسعودة" و "قدور" للعاصمة بعد إطلاق سراحه. (72)

أما ترتيبها الكرونولوجي على مستوى القصة، سيكون حسب ترتيب الحروف الهجائية التالية: أ، ب، ت، ... الخ وإذا قاطعنا مساري الزمنين المشكلين للمقاطع السردية (زمن القصة/ زمن الحكاية) سنحصل على التركيبة التالية:

[ب1، ت2، ر3، ز4، س5، أ6، ث7، ح8، ح9، د10، خ11، ذ12].

وتتمثل الأحداث المستبقة على مستوى الحكاية في وصول الاستدعاء من طرف الدركيين واستجواب "الحاج أحمد" حيث سبق على وصول "مسعودة" لبيته ولقائها مع "حبيب". [ب1-ت2] سبق [أ6]. وخروج "قدور" من السجن سبق على تعذيبه. [د10] سبق [خ11]. أما وفاة والدة مسعودة "باية" وسجن "قدور" ثانية بسجن سان لوران، ثم انتقالها من البيت القصباوي إلى البيت الأوروبي سبق على ذهاب "مسعودة" و قدور للعاصمة بعد إطلاق سراحه من الحجر [ر3- ز4- س5] سبق [ذ12].

نلاحظ أن الأحداث الزمنية قد انتزعت من مكانها الأصلي، وهذا ما يفسر عزوف الكاتب عن الانتظام الطبيعي لوقائع القصة، واللجوء إلى التقديم والتأخير لما يتيح من إيقاعات زمنية تخلق في القارئ الرغبة في إعادة تركيبها. كإناء بلوريّ تشكّل رسوماته ونقوشه أشكالاً رمزية تتناثر قطعها، فيحاول القارئ جمع شظاياها وإعادة تشكيلها من جديد، وكل قطعة يمسكها يتساءل أين موقعها؟ إنها لعبة جميلة تخلق في القارئ أثراً نفسية متفردة تثيره وتشوّقه.

إن التلاعب بالنظام الزمني يتيح «إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة». (73) وينقسم الاستباق إلى صنفين وفق تصور "جيرار جنيت" "«هنا أيضا سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية. فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يعينها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي»». (74) وفي ضوء هذا التقسيم سأحاول تحليل الرواية، بهدف تحديد الاستباقات الزمنية بأنواعها ووظائفها.

(72) المصدر السابق، ص: 331.

(73) حميد لحميداني، بنية النص السردي. ص: 74.

(74) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 77.

2-1-1 - الاستباق الخارجي : Le prolepse externe

تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة، أي «خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى. وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية».⁽⁷⁵⁾

ومن الأمثلة القليلة التي تضمنتها الرواية "غدا يوم جديد"، استباق مستقبل إحدى الشخصيات المتمثلة في ابن "القائد" ووضعه الاجتماعي، خارج حدود الحقل الزمني للمحكي الأول «إبن القائد مازال حيًا ! هو محام كبير !».⁽⁷⁶⁾ فالراوي يوقف مسار القص ليستجلب المستقبل معتمدا على محرك نفسي هو الحاضر، الذي تتركز حركته السردية على جانب من حياة ابن القائد وهو طفل صغير، حيث اتخذ من موضوعه الإنشائي متنفسا للكشف عن الممارسات العنصرية التي كان الاستعمار الفرنسي يسعى إلى تعميقها بين أطفال المدارس، مستغلا في ذلك تعدد لهجاتهم.

كما يتضح ذلك في هذا المقطع «في تلك السنة وصلت مجموعة من التلاميذ إلى مستوى الشهادة الابتدائية من بينهم ابن القائد. قرر المعلم (...) أن يكون موضوع الاختبار الكتابي في الإنشاء هو: "حمار عومل معاملة سيئة من طرف أحد الأهالي. أحك حياته المعذبة وصبره...". ابن القائد كتب موضوعه على الصورة التالية: "ذات يوم أهدى رجل لأبي حمارا عجيبا. كان يحسن العربية والقبائلية والفرنسية ! لما علم بذلك أبي حذرنا جميعا من أن نخبر أحدا بذلك (...) وهكذا ما أن سمع بمقدم رئيس الجمهورية في طريقه إلى قسنطينة حتى كان من أول المستقبلين له ! تعجب الناس، وأسرعت سلطات الأمن لإبعاده عن طريق رئيس الجمهورية، لكن الحمار تكلم ! (...) كانت دهشة الرئيس فوق ما يتصور العقل (...) فقد غلط في خطابه، فبدل أن يقول: "أيها الأهالي... " قال: "أيها الحمير ! أوصيكم بالأهالي... " !».⁽⁷⁷⁾

(75) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 77.

(76) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 251.

(77) المصدر نفسه، ص: 244-245-246.

إن هذا الموضوع الإنشائي المنجز من قبل "إبن القائد" دفع بالعجوز "مسعودة" لأن تقف وقفة تأمل عند شخصية تراها جديرة بالاحترام، فإذا كان الطفل الرجل في الثلاثينيات قد ناشد حضارة العدل والمساواة بحق الأهالي في التمسك بمويتهم فما هو اليوم يقف مدافعا عن الحق ذاته. إن جملة الاستباقات الخارجية التي استوقفنا القص عندها تنم عن مقارنة بين (الحاضر/المستقبل) تعقدها العجوز لتكشف أن خيانات اليوم لا تعدو أن تكون صورا مستمرة لخيانات الأمس تقول: «كم كانت الحياة شاذة في جوان السرتفيكا، وكم هي شاذة في جوان الحصار!» (78).

«هل نحن في حرب؟ مع من؟ بكل هذه السرعة ننسى؟! حرب الخليج لم تمض عليها شهور. بل ما تزال مستمرة!». (79) إنها سياسة الأقوياء الذين تعلموا كيف يقتلون أحلام الضعفاء، يصنعون منهم دمي تحركها مصالحهم. فما الفرق بين زمن اليوم الذي يبيع السلام بلغة الحصار، وزمن الأمس الذي يبيع العدل والمساواة بالقتل والتنكيل، أليس التاريخ يعود على أعقابه؟ تمضي الأيام والسنين وحبّ السيطرة ما زال مغروسا في نفوس سادية تتمتع بتعذيب الآخرين. إنها شهادات تكشف لنا عن حدة الذكرى الرّاهنة أبت إلا أن تثمن حكاية الماضي.

(78) المصدر السابق، ص: 251.

(79) المصدر نفسه، ص: 252.

2-1-2- الاستباق الداخلي Le prolepse interne :

إذا كان الاستباق الخارجي نادر الوجود بين ثنانيا النصوص الروائية، فإن الاستباق الداخلي أكثر توظيفاً، ويتميز بكونه «يقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول دون أن يتجاوزه كما أنه يعرض القصّ كالأسترجاع الداخلي لخطر التداخل والتكرار بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي».⁽⁸⁰⁾ ومن أمثلة الاستباق الداخلي اصطحاب "الحاج أحمد" "مسعودة" لبيته الذي يأتي في شكل مونولوج داخلي «أوصلها للبيت ثم أذهب إلى المركز».⁽⁸¹⁾ «ستنام في دار لا تعرفها».⁽⁸²⁾ هاتان الجملتان وردتا في مرحلة متقدمة من الرواية، وكل جملة تتضمن قراراً صريحاً متعلقاً بشخصية "مسعودة" التي تعيش لحظة ضياع لا تعرف أين وجهتها. تمشي وراء رجل لم يفصح لها السرد سوى عن اسمه. غير أن القرار المتخذ من قبله يقيني، وعلى القارئ أن ينتظر فعل الوصول، إنه توقع يعمد القصّ إلى خلقه عن طريق مقاطع استباقية «تؤدي وظيفة الإعلان Annonce، تأتي في شكل تلميحات وجيزة فهي ترجع مقدماً إلى حدث سيروى في حينه بتفصيل».⁽⁸³⁾

إن حالة الانتظار هذه قد تطول تبعاً للمسافة التي يقطعها القص، ابتداءً من موقع الإعلان وانتهاءً بمكان تحققه. ذلك المكان الذي كشف عن وصول كل من "الحاج أحمد" و "مسعودة"، لبيته، بعد فترة انتظار تتجاوز المائة صفحة، انصرف السرد خلالها للمزاوجة بين (الحاضر/ الماضي) تاركاً القارئ سجين معلومات شحيحة التفاصيل، تحفزه للوصول إلى لحظة حدوث الفعل. وإن كان الاستباق الداخلي بوظائفه، هو إحدى المفارقات الزمنية التي تشكل معنى من معاني زمن المستقبل، فإنه يعمل من جهة أخرى على تشويش ذهن القارئ، خاصة أن الإعلان طويل المدى قد

(80) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 79.

(81) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 44.

(82) المصدر نفسه، ص: 48.

(83) جبرار، خطاب الحكاية، ص: 81.

يعرض القص لخطر التداخل «إذا لم يتم تطعيم السرد بموتيفات حكاية تبدد حيرة القارئ وتقوم بمهمة تذكيره بحلول ما جرى الإعلان عنه قبل وقت طويل». (84)

وهذا ما لم نجده بين ثنايا الرواية، فغياب تلك الموتيفات الحكائية جعلت القارئ حاضر البديهة والذاكرة، يجتهد دائما في ربط ما مضى الإعلان عنه، وبما سيأتي القص به من تفاصيل. إنه اختبار قاص لذاكرته، بل إنها إحدى الشطحات الإبداعية التي يجذب بها النص قارئه إلى عالمه، الخاص فيجعله حاضرا بين القصة والحكاية، ذاك يعلن ثم يخفي وهذا يتذكر وينتظر.

«أما الإعلانات ذات المدى أو الأمد القصير جدا، والتي تصلح في نهاية فصل مثلا للكشف عن موضوع الفصل التالي». (85) يشعر القارئ معها بالارتياح، لأنه يستطيع إقامة العلاقة بين مبتدأ الاستباق ومنتهاه. ولما كانت الرواية "غدا يوم جديد" تقوم في تكتيكها الزمني على جلسات أربع بين الراوي/ العجوز كبديل عن نظام الفصول في البناء التقليدي، فإنها تفتقر لمثل هذه الإعلانات التي تعمل على ربط الفصول فيما بينها عن طريق انتهاء الفصل بحدث وجيز، يتكفل الفصل الموالي بتفصيله قصا.

إن الرواية قائمة على فواصل زمنية تعتمد تقنية "التضمين"، تشكل بعضها قصصا قائمة بذاتها مكتملة زمنيا ودلاليا، أما حاضر القصة فهو مبعثر على مستوى النص الروائي، وعلى القارئ إعادة بنائه في شكل زمني متتابع. غير أن الترابط الزمني بين الجلسات يأخذ شكلا متميزا ضمن المدونة، فكل جلسة تنتهي بفعل "الطلب" يتكفل القص بتحقيقه في الجلسة الموالية، ويمكننا توضيح ذلك من خلال الجدول التالي :

الجلسات	النص الدال	الصفحة من/إلى	نوعه	وظيفته
---------	------------	------------------	------	--------

(84) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص: 139.

(85) جبرار جنييت، خطاب الحكاية، ص: 82.

تتضمن الجلسة أهم محطات حياة العجوز مسعودة، وقبل انتهائها تقول للراوي: "أدعك الآن تستريح من هذه الشرثرة. وغدا أو بعد غد. عندما تعد شيئا، عد إلي واقرا علي حياتي يا ابن قريتي".	قصير المدى	22/07	تمثل الجلسة الأولى الافتتاحية "كنت مسافراً في الحلم. كان الليل (...). ذلك القطار الذي سافر و تركني حائرة على الرصيف!"	الجلسة الأولى
تكشف لنا الجلسة عن شخصية خديجة غير المكتملة قصاً، فينتظر القارئ الجلسة التالية لمعرفة هويتها.	قصير المدى	120/23	تمثل الجلسة الثانية "بداية القص" "أسدلت الجزء الأعلى من لحافها (...). أرجوك عد إلي بيتك أو مكتبك. خذ وقتك، وأكمل القصة، قصة خديجة إنها قصة الدشـــــرة في الثلاثينيات!"	الجلسة الثانية
يكمل الراوي قصة "خديجة" وعلاقتها بـ "قدور" و "محمد بن سعدون"، وما إن تنتهي الجلسة حتى يكشف القص عن جزء من حياة "حبيب" فيبرز فعل "الطلب".	قصير المدى	207/121	قالت لها الجارة خدك أبيضان (...). قصة الحبيب أريدها منتظمة في خيط من نور ! أرجوك، لا تعد إلي حتى تكملها.	الجلسة الثالثة
يحقق الراوي طلب العجوز "مسعودة"، وبذلك تتوقف لحظة الانتظار بإتمامه للملامح شخصية "حبيب" على لسان صديقه رجل الحطة.	قصير المدى	332/209	"صديق حبيب يغدو ويروح على الرصيف كعادته (...). القطار هذه المرة لم يتخلف. ولم يكن أحد بالمحطة سوانا. حلت الساعة الثانية بساعة الحطة الجدارية ذات الوجهن. ماذا أقول لك أيضا؟ ركنا، وانطلق القطار بي إلى الحلم. إلى الغد الجديد!"	الجلسة الرابعة

إن التوقع نابع من مسار القص، الذي يعلن عند انتهاء كل جلسة عن جزء من حياة شخصية، تتكفل الجلسة الموالية بإتمام هويتها. وهذا الجزء يقوي إرادة القارئ على الانتظار وإن كانت حدته تقل، نظرا لقصر المسافة بين موضع الإعلان ومكان تحققه.

2-2- الاستشراف Anticipation :

يعد الاستشراف إحدى الفسح الزمنية، التي تكسب الشخصية حرية الكشف عن أحلامها وتصوراتها ونواياها تجاه الزمن القادم. وتلك المخططات تضع المغامرة القصصية بين ثنائية متناقضة تجمع فعلي (التحقق/ عدم التحقق)، وبهذا تكون تلك المخططات التي تجتهد الشخصيات على اختلاف مستوياتها الفكرية على تحقيقها لا تتصف باليقينية، بل تبقى المغامرة مستمرة إلى أن تأتي لحظة يتأكد القارئ من كفاءتها، أو إخفاقها على مستوى القص.

ضمن هذا السياق «يقيم "لنتفلت" تمييزاً بين التطلعات المؤكدة **anticipations** **certaines** ؛ أي تلك التي ستحقق فعلاً في مستقبل الشخصيات والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلاً أمراً مشكوكاً». (86) ويبقى الاستشراف في الحالتين يستمد قيمته الجمالية من موقعه السردى الذي يتيح له عرض تصورات يقوم المستقبل بتحقيقها أو إلغائها. على أن «طبيعة النص وموضوعه هما اللذان يتحكمان في نسبة حضوره، فعندما تكون الغاية من النص هي كشف تصورات ومخططات لم تحصل بعد في الواقع، أو تنبئ بأوضاع ما، فإن هذا النص سيتميز بهذه الصبغة الزمنية الدالة على المستقبل، ويكون الاستشراف فيها عصبها النابض الذي تنتظم فيه الأفكار وتلك التصورات». (87)

إن ما جاء من مقاطع استشرافية تضمنتها في الرواية، تؤكد عدم طغيان هذا النوع من الزمن فطبيعة مسارها الزمني ينجح لتصوير حياة عجوز أضعفت أحلامها، فراح القص يعود على

(86) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص: 133، نقلا عن: Jaap Linvelt : Essai De Typologie

Narrative, Ed. Jose Corti, 1981, P : 54.

(87) عز الدين بويش، زمن السرد في الخطاب القصصي، ص: 129.

أعقابه مسترجعا ماضيها غير مكترث بالنتيجة التخيلية التي تؤول إليها تلك المقاطع الاستشرافية. كأن تدعي شخصية قصصية قدرتها على الهروب من هيمنة السلطة الأبوية، فإن وقت بوعدها وأخبرنا الراوي بذلك يصبح استشرافها طليعة بمفهوم "جيرار جنيت"، وإن لم تفعل وبطلَ مخططها يتحول إلى خدعة يراوغ بها الراوي قارئه. ولكي تحصل الفائدة المرجوة في الكشف عن مختلف التظاهرات الزمنية للثنائية الضدية (طليعة/ خدعة) لابد من اختراق بنية النص لاستحضار أبرز الدلالات من وراء توظيف الكاتب للحظة الانتظار.

2-2-1- الاستشراق كطليعة:

إن الطليعة لا يراد بها تصورا لآفاق المستقبل، بل توظف كي تخلق لحظة انتظار شبيهة بتلك اللحظة التي يخلقها الاستباق كإعلان. غير أن الفارق الجوهرى بينهما يكمن في « أن الطليعة - خلافا للإعلان - ليست في مكانها من النص، مبدئيا إلا "البذرة غير دالة" بل خفية، لن تتعرف قيمتها البذرية إلا فيما بعد، وبكيفية استعادية». (88) فإن كان الكاتب ملزما بتنفيذ ذلك العقد المبرم بينه وبين القارئ في الاستباقات ذات الوظيفة الإعلانية، فإن الطليعة تغدو « مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ ». (89) لذا يعدّها "جنيت" « مجرد علامة تلميحية لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد، والتي تتعلق بفن التهيي الكلاسيكي». (90) الميال إلى إعداد القارئ قبل اكتشافه النهاية.

تطلعنا الصفحات الأولى من الرواية "غدا يوم جديد" على تطلع "الحاج أحمد" للقاء عاجل مع والد "مسعودة" ليقول له «إن صهرك هذا لا ينتظره في المدينة مستقبل، ما ينتظره هو السجن!». (91)

إن القارئ على يقين أنه لقاء لن يحدث بين الشخصين ؛ لأن أحدهما غائب على مستوى القص وهو والد "مسعودة"، وهذه الخلفية المعرفية منحتها الافتتاحية لما تضمنته من محطات أضاءت بعض جوانب حياة العجوز "مسعودة"، وبذلك تبقى شخصية "الحاج أحمد" الوحيدة التي سيتكفل القص ليكشف لها عن طبيعة الصلة القائمة بينها وبين زوج والدتها "عزوز".

أما المقطع الاستشراقي الذي يشكل الطليعة فهي جملة "ما ينتظره هو السجن". إنها البذرة التي زرعها الراوي في مكان ما من مسار القص، يتركها في لحظة اختمار ونضج لتعدو الطليعة عند رولان بارط : «تلك البذرة التي تسمح للقص بأن يزرع عنصرا ينضج أخيرا». (92) إذن فعمل الراوي في تجربته مع النص شبيه بحالة الزرع، فهي بذرة ونضج وحين؛ فإن كان الراوي يزرعها فالقص يتكفل برعايتها على طول المسافة الفاصلة بين موقع زرعها وموضع جنيتها

(88) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 84.

(89) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص: 137.

(90) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 83.

(91) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 49.

(92) Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale du récit, communication 8, p.13

الذي يبقى تابعا لاستراتيجية الكاتب. إلا أن الراوي يوزع خلال تلك المساحة جزئيات من الطليعة تتناثر وتتناهى بالتدرج، لتسهم في نضجها، وتهيئ القارئ على اقتراب موعد تفتح البذرة، ومعرفة ما تتضمنه من مقاطع سردية تضيء مسارها. حتى يصبح توقع القارئ لسجن "قدور" حالة مشروعة وممكنة الحصول.

ولا شك أن وصول القارئ لهذه الحتمية لن يتحقق إلا بعد أن يتقدم القاص أشواطاً، ليقوم بعملية توزيع جزئيتين اقترنت كل واحدة منهما بمنظور شخصية معينة. اعتمدت الجزئية الأولى المرتبطة بشخصية "قدور" على فعل الضرب «الحاج أحمد يلاحظ علامات الضرب على وجه الدركي. يقول في نفسه: "قد يكون ذلك الأحمق ضرب الدركي أيضا"». (93)

أما الجزئية الثانية فتتمثل في هذا المقطع: «إنه غيور... وهذا وصف مخيف! سمع أغنية فطلق وكاد أن يقتل شابا في ريعان شبابه وجماله!». (94) يشكل كلا المقطعين تنبؤاً سيئاً لمستقبل شخصية تفتقد للصبر والتريث، والنظر للأمور من زاوية مختلفة، وقد أسهم كل مقطع في انتقال القارئ من المحتمل إلى الممكن الذي يبرز في شكل جواب على تطلع "الحاج أحمد" «في إحدى العشايا دخلت إلى حجرتي جارة ترتعد ذعرا تخبرني بأن قدور قتل شابا بالقرب من الدار. ضربه فسقط على الأرض ارتطم رأسه بالرصيف فقتل!». (95) عندها «حكم على قدور بالسجن يقضيه بكيان في سجن سان-لوران». (96)

وعلى الرغم من ارتباط الطليعة باحتمالية وقوع الحدث، فإن جوابها قد ورد على غير ترتيب بحكم تبادل الأدوار بين الشخصيات والعجوز، التي تصبح في موضع الراوي لتتبع طريقة تكرار لفظة "السجن" قبل أن تفتح البذرة، «قدور بالسجن (...) عندما ماتت أمي قدور لم يسجن بعد». (97) إنه تكرار يدق ناقوس اقتراب القارئ من موضع تصريح الطليعة قصاً، إنها نوع من المماثلة يعمدها الراوي تبعاً لديناميكية النص، ومقدرته تلك لن تتوقف عند إحياء البذور ونضجها، بل قد يقوم بعملية إجهاض وموت لمقطع سردي يتحول إلى خدعة.

(93) عبد بن هدوكة، غدا يوم جديد، ص: 80.

(94) المصدر نفسه، ص: 89.

(95) المصدر نفسه، ص: 168.

(96) المصدر نفسه، ص: 172.

(97) المصدر نفسه، ص: 167.

2-2-2- الاستشراف كخدعة:

يعد الاستشراف بنية زمنية تنهض على الثنائية الضدية (طليعة/ خدعة)، إذ يعزز الطرف الأول ثقة القارئ بالراوي، أما الطرف الثاني فيلغيها عن طريق معلومات مغلوبة تبعد القارئ عن المسار الطبيعي للزمن. فالخدعة هي «المراوغة والجواب المظلل والكذب»⁽⁹⁸⁾. تدفعه لأخذ الحيلة والحذر من مسار قصصي يتضمن طلائع تحتضر في موعد محدد تبعا لاستراتيجية الراوي، التي تطرح بدورها مستوى الكفاءة المعرفية التي يكتسبها القارئ وينميها نتيجة القراءات المنتجة والفاعلة للنصوص الروائية الذي يجتهد في إقامة علاقة تأويلية معها. «فإذا كان قارئاً مقلاً بسيطاً انطلت عليه مغالطات القاص، أما إذا كان عارفاً بجمله تفلصت آمال الراوي في الإيقاع به»⁽⁹⁹⁾

يهيئنا الراوي بعد استجواب الدركيين لكل من "رجل المحطة" و "قدور"، كي نطلع على لقاء "مسعودة" و "حبيب" يقول الدركي الجزائري لزوجها «أقول لك ما يجري كما لو كنت حاضرا بنفسك ينادي الحاج أحمد من الباب على زوجته. فيدع لديها المرأة ويقول لها: زوجها ضرب شخصا في المحطة فقاداها الدرك إلى المركز. أنا أرجع للفيلاج لأستطلع الخبر. الحبيب، هو اسم ابنه (...). يسمع أن أباه جاء بامرأة من المحطة (...). فيقفز فرحا ويشرع في الحال في إعداد الخطة التي تمكنه من رؤيتها. الأم تذهب لتخبر ابنتها الأمر عن نية تظن أنه قد يستطيع التعرف على ما وقع أكثر من أبيه. نظرا إلى أنه مثقف (...). ابنها يفتعل الجد، ويقول لها: لا بد من عمل شيء في الحال. (...). يقول لأمه، لكنني لا أعرف شيئا (...). لهذا لا بد من سؤال هذه المرأة. أمه تمتنع. تقول له: عيب. ماذا يقول عنا الناس؟ امرأة في بيتهم رفعوا عنها الستر. يجب بغضب متكلف: سبحان الله! نحن نتحدث عن قضية كيف نجد لها الحل، ونقدم المساعدة (...). افعلي ما تشائين أنت وخرافات "العيب"! أمه عندئذ ترضخ وتدعه يراها. (...). فيرضى ويدخل إلى الحجر التي تقيم بها زوجته (...). يسألها أسئلة بعد أخرى حتى تتوثق العلاقات بينهما (...). تخرج الأم لتأتي بالمطلوب عندئذ يبقيان وحدهما وتبدأ القصة!»⁽¹⁰⁰⁾

(98) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص: 93.

(99) المرجع نفسه، ص: 93.

(100) عبد الحميد بن هذوقة، غدا يوم جديد، ص: 66-67-68.

إن نمو الأحداث وتطورها يعطي وجها آخر للقاء بريء، يحمل صبغة متميزة، ورموزا دلالية تلغي افتراضات الدرك الجزائري، الذي علمته فرنسا أن العلاقة بين الرجل والمرأة لا تتعدى المستوى الجنسي أو ما تسميها المعلمة الأوروبية التي علمت "مسعودة" عندها «العلاقات الجنسية ما فوق-الزوجية».(101)

إنه مستوى من الانحطاط والرذيلة تتخبط وسطه زمرة من الجزائريين، تناسوا تقاليد وأعراف دينهم وأوطانهم. فإن كان الكبت الجنسي هو المنظور الرئيس الذي ارتكز عليه الدركي الجزائري، ليتخذ منه متنفسا لشباب عاش طوال حياته محروما من إقامة علاقة عاطفية منذ مزاولته دراسته بجامع الزيتونة بتونس، فإن عمق الثقافة الإسلامية التي يشكل تراكمها، في عمق إنسانيته، ضميرا يقظا يصارع ذلك الدافع الجنسي، فيخمد له ليلبس مسعودة حليًا وصورا جميلة ترتقي بها لمصاف أوطان متشوقة لاعتناق الحرية. «الحياء منعه من التسلل إلى الحجرة التي تقيم فيها مسعودة. الفضول يدفعه إلى اكتشاف حقيقتها والحياء يمنعه! من يطيع؟ الحاج أحمد ذهب إلى الفيلاج ولم يعد. (...). الأم يمينة، من عادتها الشروع في إعداد العشاء بعد صلاة العصر مباشرة. إذن، سيغتنم فرصة بقاء مسعودة وحدها، ليتسلل إلى الحجرة التي تقيم فيها»(102).

«انتهت الأم من صلاة العصر التي صلتها في الحجرة التي تقيم فيها مسعودة! ها هما تخرجان معا من الصالون وتتجهان إلى المطبخ!»(103)

إن براعة الراوي تظهر في قدرته على تأجيل الحل، ومدّ المسافة الفاصلة بين حبك لقاء مفترض الحدوث بين "حبيب" و "مسعودة" بدافع جنسي وموضع حله وتعريته. إنها خدعة مغلوطة ولدت رموزا دلالية حولت اللقاء إلى إحساس وطني فياض، يتشوق للحرية والتخلص من قيود فرضتها احتفالات الذكرى المائة لاحتلال الجزائر «هاهو ذا الحبيب أمامها بفناء الدار! لا أحد هناك غيرهما. يمد يده إليها؛ تتردد تمد يدها ثم تجذبها بسرعة؛ ثم تمدها؛ حرارة غريبة تغمر نفسها! تجذب بسرعة يدها وتلتحق بالمطبخ (...). بالنسبة لحبيب كانت المصافحة شيئا آخر

(101) المصدر السابق، ص : 173 .

(102) المصدر نفسه، ص : 193 .

(103) المصدر نفسه، ص : 34 .

أقدم على شيء يريد به ولو أنه لم يكن حقيقته. أنه يحس نفسه كمن تقدم الى مصحف أمامه (..) هو يبحث بدون تركيز. منذ مدة طويلة عن معنى عظيم. وهذا المعنى العظيم وجده أول الأمر في تونس؛ في نجاة. ثم وجده من بعد في إحساس وطني فياض بالشوق إلى الحرية (...). لكن الليلة؛ ها هو قد وجده؛ بل وجد معناه في هذا الشعاع الغريب الذي يعطي لنظرات مسعودة جلالاً وعظمة عظيمين! هل يجب مسعودة؟ أم يجب الجزائر من خلال نظرات مسعودة»⁽¹⁰⁴⁾.

إنها القروية البسيطة التي تتحول من خلال لقاء قصير عابر إلى لوحة فنية، تصارع من أجل البقاء، تبحث عن الحرية بطيبة و صفاء قرويين، جعلها منها رمزا من رموز الجزائر، تتماهى فيها كل المعاني وتتصارع؛ إنها جزائر / العنف، جزائر / الاحتلال، جزائر / الرضوخ للذكرى المئوية جزائر / الحلم جزائر / الحرية. إنها دلالات جعلت من افتراض الدرك الجزائري للقاء جنسي يحتضر ببطء كلما تطور القص و أصبح يوحي بعكس تلك النتيجة. و لذلك فالراوي قد يذهب ضحية قارئ نموذجي فتكرار لفظة "الحياة" وطبيعة عائلة "الحاج أحمد" المحافظة على تقاليدها، دعمت من تأويله الإيجابي الذي لم يمكنه من الوقوع في مصيدة الراوي، بل ينظر إليها بمتعة ولذة تنتجها لعبة التحدي بين الطرفين فبقدر ما يسهب الراوي في المراوغة و الخداع، تزداد نشوة القارئ في إحباطها.

إن بعثرة النظم الزمنية على إستراتيجية معينة هي هاجس كل روائي، يجتهد دائما لبناء هندسة نصية تراهن على أن المعنى الباطن أهم من الظاهر. فما الماضي، والحاضر، والمستقبل إلا خيوطا زمنية يمسك بها الراوي ليلاعبها على مستوى الحكاية، فينتج القارئ من خلالها نصا آخر عبر عملية قراءة لا تهدف إلى فك معنى النص، بقدر ما تهدف إلى إقامة مسافة للحوار والتواصل معه.

ثانيا: الديمومة *La durée* :

إن الإشكال المطروح فيما يتعلق بالديمومة يكمن في الإجابة عن السؤال كيف نقيس زمن الحكاية؟ يقول "جنيت" «إن وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص : فالقول إن حادثة (أ) تأتي بعد حادثة (ب)، أو إن حدث (ج) يروى فيه (مرتين) قول بقضيتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل : إن الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصة، أو إن الحدث (ج) لا يقع إلا مرة واحدة، ومن ثم فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة، وبالمقابل مقارنة «مدة» حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك أن قياس مدة الحكاية رهين بمعرفة المدة التي يقتضيها عبور نص قراءة، غير أن أزمنا القراءة تختلف باختلاف القراءات الفردية»⁽¹⁰⁵⁾.

ونظرا لصعوبة القياس بين المدتين (القصة/الحكاية)، يطرح "جنيت" تصورا مغايرا يبيّن حول دراسة مختلف العلاقات بين قياس الزمن. « هو مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وطول، هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات»⁽¹⁰⁶⁾؛ أي العلاقة الزمانية / المكانية التي أصبو من خلالها إلى تحديد مختلف الميكانيزمات الخفية المنظمة للايقاع القصصي، الذي يقوم بناؤه على استراتيجية الروائي ووفق أبعاده الفكرية العميقة.

يقوم مفهوم "عبد الحميد بن هدوقة" للأدب على تناغم خاص، تنتج علاقة التأثير والتأثر بين المبدع والمجتمع، يقول: «عادة الكاتب عندما يكتب فللدفاع عن قضية معينة»⁽¹⁰⁷⁾ «لقد

(105) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 101.

(106) المرجع نفسه، ص: 12.

(107) إبراهيم سعدي، الأدب من منظور عبد الحميد بن هدوقة، قراءات و دراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة

مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، 2-4 نوفمبر 1999

ص: 24 .

ولد وبميلاده وجد نفسه يروج تحت مسؤوليات متعددة تكون في مجموعها حصيلة قرون انحطاط طويلة وكذلك مخلفات الاستعمار والاستغلال» (108)

وبالتالي نكتشف أن الإرث الحقيقي لذاكرة الأديب هو المجتمع بما يتضمنه من حقب تاريخية، تتحول لمرجعية أساسية تتفاعل مع التخيل القصصي، فتنشئ عملا إبداعيا قد يصلح ليكون معيار تقويم فكر الكاتب ورؤيته للعالم.

« إن للتاريخ على الرواية الواقعية دينا كبيرا (وذلك في مختلف اللغات) فهي قد اغترفت من وقائعها فأولتها، وشبهت على أبطاله فكيفتهم، واقتبست من هوامشه وكواليسه حكايات أدركت الجمهور فأحبها (109)

إن القارئ للرواية "غدا يوم جديد" يكتشف مدى سعي الكاتب إلى تمثيها في إطار واقعيته النقدية، من خلال ذلك التلاحم بين التخيل والتاريخ، حيث تحيل الوقائع على احتفالات الذكرى المائة من احتلال فرنسا للجزائر 1930، وانتهاء بثورة نوفمبر 1954، غير أن القراءة المتواصلة للمسار القصصي تكشف عدم تكثيف النص للزمن المرجعي التاريخي (السنوات، الأشهر الأيام...) . مقارنة بالمؤشرات الزمنية المبثوثة على مستوى النص الروائي والتي تظل في لحظة تمويه تابعة لمستوى القراءة.

ولعل وعي العجوز "مسعودة" بذلك الاختلاف القائم بين الأديب و المؤرخ هو ما يفسر هذا العزوف «إن القلم له صغير يخلق من العدم مخلوقات تفرح و تتألم، دم المسخ لأهل المسخ أرجوك صورني كما يملي عليك خيالك، إلا المسخ! ... ضعني حيث شئت لكن الأحداث أروها بصدق الأديب لا بصدق المؤرخ» (110) فذاك يبحث عن الحقيقة بين الخيال والواقع فيجد عوالمه التخيلية في تاريخ بلده، وهذا يبحث عنها دون أن يلبسها حلية جمالية فتبقى عارية مكشوفة مثقلة بالسنوات والأشهر.

تستغرق مدة القصة في "غدا يوم جديد" ما يقارب الربع قرن جاءت على شكل استرجاع، فهي مدرجة في سياق زمن لاحق على فترة المغامرة، حيث تتصل العجوز "مسعودة"

(108) المرجع نفسه، ص: 27.

(109) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، ص: 28.

(110) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 21.

بالكاتب في قصرها الكولونيالي لتطلب منه كتابة قصتها التي استغرق زمن تذكرها يوماً كاملاً «بدأت لي وهي أمامي على مقعدها كأنها جالسة على الزمن كل حركاتها الخارجية مفككة لكن كل حركة منها كتاب مفتوح على الماضي (...) لكن ما يشدني إليها أكثر كلماتها! كم هي مستقيمة، عذبة، حتى فيما لحق لهجتها الريفية من هجعة في المدينة». (111) «أدعك الآن تستريح من هذه الثثرة، وغداً أو بعد غد، عندما تعد شيئاً عد إليّ وأقرأ عليّ حياتي يا ابن قريتي». (112)

في المقابل استغرق زمن القص أربع جلسات، وهي ما تعادل أربعة أيام يتم من خلالها تبادل المواقع لتتحول الثنائية من/ إلى :

المرسل/ مسعودة ← المرسل إليه/ الراوي (الجلسة الأولى الافتتاحية).

المرسل/ الراوي ← المرسل إليه/ مسعودة (ثلاث جلسات).

إن زمن المدونة طويل جداً، يتجاوز الزمن النصي الذي لا يتعدى اثنتان وثلاثين وثلاث مائة صفحة، نهض القص من خلالها على وتيرتي التسريع والتبطيء، فالكاتب يتخير السياق المناسب ليظيل الكلام في موضع، ويقصره في موضع آخر فينتج ضمن نصه الإبداعي ما أصطلح عليه "جنيت : الحركات السردية الأربع" وهي الحذف، الجمل، الوقفة، المشهد «هذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي سنسميها من الآن فصاعداً الحركات السردية الأربع، وهي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين (وهما الحذف والوقفة الوصفية)، ووسيطان هما: المشهد، الذي هو "حواري" في أغلب الأحيان (...) وما يسميه النقد المكتوب باللغة الإنجليزية «Summary» وهو مصطلح نترجمه بـ "الحكاية المجملة"». (113)

وإيماناً مني بصعوبة الوصول إلى تحليل دقيق للحركات السردية الأربع، من خلال المستوى التطبيقي الذي التزم وفقه بالترتيب التالي: (الحذف/ الجمل)، (المشهد/ الوقفة)، فإن الوقوف عند طبيعة كل حركة سردية بمختلف وظائفها التي يتوخاها الكاتب من وراء ذلك، أمر ممكن لا يخلو من مستويات دلالية تنتجها عملية القراءة كما سيتضح ذلك فيما يلي :

(111) المصدر السابق، ص: 09.

(112) المصدر نفسه، ص: 21.

(113) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 108 .

1 - الحذف L'ellipse :

يعرف الحذف في النقد الروائي بأنه «يتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشئ إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: "مرت سنتان" أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ويسمى هذا قطعاً». (114) و"ثغرة"، (115) و"إخفاء". (116)

وقد حاول "جان ريكاردو (JEAN RICARDOU)" أن يميز بين صنفين من الانقطاعات مجسدة من خلال رسم بياني (*):

أ- «ما يصيب منها القصة المتخيلة دون السرد: فبفعل صيغ زمنية من مثل: فيما بعد في السنة التالية، يتم في الحال تخطي مدد زمنية شتى تتلاشى إلى العدم، وتلك هي الحالة القصوى في تسريع الحكاية». (117)

ب- « ما يصيب القصة المتخيلة والسرد معا: فالقفز من فصل إلى فصل يقابله حينئذ فاصل زمني في القصة المتخيلة ». (118)

(114) حميد لحداني، بنية النص السردي، ص: 77.

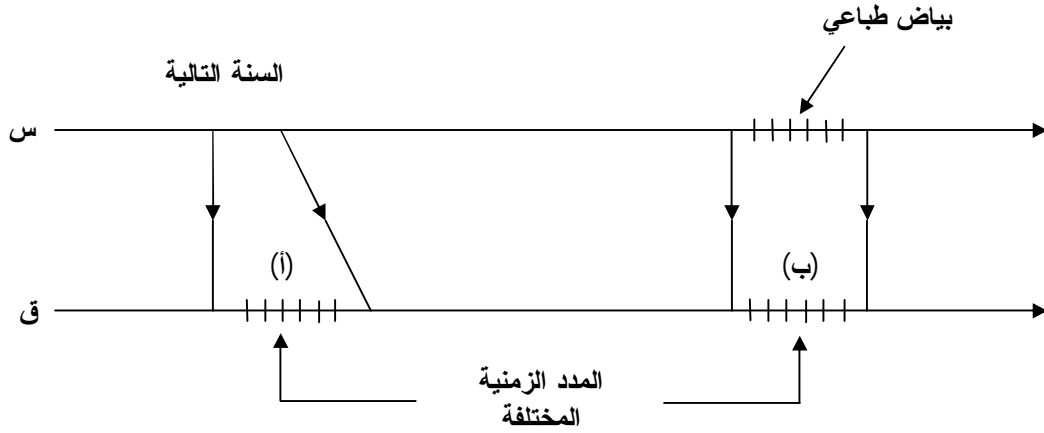
(115) سيزا قاسم، بناء الرواية ص: 64. (*). (أ) - (ب): من وضعي الخاص لتحديد صنف الانقطاع.

(116) O. DUCRO, T. TODORO ;Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p402

(*). (أ) - (ب): من وضعي الخاص لتحديد صفتي الانقطاع .

(117) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهميم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977 ص: 256.

(118) المرجع نفسه، ص: 256-257.



أما "جيرار جينيت" فيقوم بتقسيم حركة الحذف إلى مستويين تطبيقين: المستوى الزمني الذي ينظر من خلاله: « إلى زمن القصة الخدوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة المشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد) ». ⁽¹¹⁹⁾ والمستوى الشكلي، حيث تكون «الخدوف الصريحة (...) تصدر عن إشارة زمنية (محددة أو غير محددة) (...) من نمط "مضت بضع سنين" أو (...) "بعد ذلك بسنتين"، على أن الشكل الأخير حذفي بصرامة أكبر (...)»، فالنص يومئ في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السردي، أو الثغرة إيماءة أكثر تماثلية، أكثر "أيقونية" (بمعنى تشارلز صندرس بورس ورومان ياكسون). ثم إنه يمكن كلا هذين الشكلين أن يضيفا إلى الإشارة الزمنية خبرا ذا مضمون قصصي من نوع: "مضت بضع سنوات من السعادة"، أو "بعد بضع سنوات من السعادة". وهذه الخدوف المنعوتة هي أحد موارد السرد الروائي». ⁽¹²⁰⁾

(119) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 117 .

(120) المرجع نفسه، ص: 118 .

(121) ينظر: المرجع نفسه، ص: 119 .

(*) ينظر: الاسترجاعات الخارجية الجزئية من البحث، ص: 28 - 29 .

أما الحذف الضمنية فهي التي لا يصرح في النص بوجودها، وتترك مهمة الاستدلال عليها للقارئ حيث يحاول تتبع التسلسل الزمني ومعرفة موقع الثغرات، على أن الصعوبة تزداد حدة إذا تعلق الأمر بالحذف الافتراضي، حيث يصعب تحديد موقعه بين ثنايا النصوص الروائية. (121)

واستناداً إلى هذا التقسيم نلاحظ في الرواية " غدا يوم جديد " وفرة استخدام ثنائية الحذف الصريح (غير محدد زمنياً) / الحذف الضمني على الخط الزمني للحكاية الأولى كما تتواتر حركة الحذف الضمنية في الاسترجاعات، لذا فالقارئ مضطر لتنظيم الوحدات السردية للماضي، بأن يتبع حركة القص لتجميع تجارب الشخصيات التي تتراوح بين عدة سنوات، كشخصية " المخفي بن المرابط " الحاج أحمد، " حبيب "، " قدور "، فالعودة إلى الوراء تكون متبوعة بقفزة إلى الأمام، يهمل الراوي من خلالها فترات أو مراحل بكاملها من الماضي : " علاقة حبيب بنحاة " مثلاً. (*)

وفي المرات القليلة التي لجأ إليها القص ليحذف محددات زمنياً على خط الحاضر هذا المقطع السردية الذي يرد على لسان الراوي « لم تمض سنة ثانية، حتى أصبحت ابنتها مسعودة رغم سننها زوجة لرجل غريب من المدينة ». (122)

في المقابل تتواتر حركة الحذوفات غير المحددة زمنياً في مرحلة متأخرة من القص، عندما تبدأ العجوز " مسعودة " الحديث عن حياتها بالمدينة (الجزائر).

- « بعد مرور الشهور والأعوام ». (123)

- « أمي توفيت منذ سنوات ». (124)

- « تمضي الأيام وتتسع تجربتي ». (125)

إن ورود المقاطع في حركة متتالية، حذفاً يعانق حذفاً، قد أعطى للقص سرعة غير متناهية يصعب على القارئ تحديد قفزاتها السريعة. يقول : " ميشال بوتور " : « إن غاية القصة اليومية

(122) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 97.

(123) المصدر السابق، ص: 168.

(124) المصدر نفسه، ص: 169.

(125) المصدر نفسه، 177.

(126) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، لبنان، ط1،

1971، ص: 102.

تكنم بالتأكيد في ألا تحتفظ سوى بالمهم ؛ أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحل محل الباقي؛ لأنه يدل عليه وبالتالي تستطيع ترك الباقي في طي الكتمان»⁽¹²⁶⁾.

تطبق " غدا يوما جديد " هذه القاعدة، فالبعد الزمني بين الثلاثينيات، والخمسينيات جعل القص يتجاوز عدة سنوات، غير أن ظهورها لم يأت اعتباريا فلكل حذف ضمني رؤيته الدلالية والايديولوجية التي أحاول الكشف عنها من خلال تتبع مواقعها بين ثنايا الرواية :

- سنة 1930 ← هذه السنة مسجلة زمنيا من خلال شهر ماي (علاقة "خديجة" بـ"محمد بن سعدون" و"قدور")، شهر جوان من السنة نفسها مسجل من خلال ثلاثة أيام، وثلاثة أشهر مدة سجن "قدور" و"رجل المحطة" بالحجر ابتداء من شهر جوان، غير أن القص تطرق لتعذيب "قدور" خلال هذه الفترة الزمنية، ليسكت عن مصير " مسعودة" بعد فقدانها لحلم السفر نحو المدينة وعودتها إلى قرية "الجبل الأحمر"، فالقارئ لا يعرف ما حدث لها أثناء غياب زوجها.

- من سنة 1931 ← إلى سنة 1954 ← هذه المدة غير مسجلة زمنيا، بل تم تحديدها اعتمادا على بعض المؤشرات الموثقة على صعيد المتن الروائي، فالفترة الزمنية الممتدة على طول ثلاثة وعشرين سنة تتضمن حذفات ضمنية تبرز "أولا" من خلال محاكمة "قدور" بعد قتله للرجل بحي القصبة، فالقص لم يتطرق لوقائعها، واكتفى بذكر سجن "سان لوران"، وتبرز "ثانيا" مع بداية عمل "مسعودة" لدى الأوروبية التي تتزامن مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، إذ تتجاوز "مسعودة" العجوز سنوات الحرب [1939-1945] التي عاشتها بكل ما تحمل من آلام للشعب الجزائري، ليبقى السؤال مطروحا : لماذا حذف ما يزيد عن ست سنوات ؟ إنها رغبة "العجوز" الملحة في عدم رؤيتها لسنوات اليأس والظلم فحنينها متوجه إلى فترة الثلاثينيات بصورها وأحلامها، وشخصياتها، أما فترة حياتها بالمدينة "الجزائر" فقد وردت في نسق متسارع، يحاول القص المرور عليها بسرعة ليعود من جديد إلى زمن قرية "الجبل الأحمر"، حيث تقول: « لا أحكي لك كل حياتي في المدينة الآن! ما يهمني هو حياتي السابقة»⁽¹²⁷⁾ « إن المدينة التي حلمت بها لم تكن سوى زيف! ما اخترعه أهلها لم يسعدهم، إنما زاد في شقائهم»⁽¹²⁸⁾

(127) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص : 168 .

(128) المصدر نفسه، ص : 206 .

إنه هروب مشروع لعجوز أمتها السنين، فأصبحت تبحث عن غدها في أمسها، مادام هذا الغد الضبابي قابلاً للنسيان والاختزال، ولكل تلك الأسباب أسقطت "مسعودة" ما يزيد عن ست سنوات لتجعلها حقبا زمنية ممتة، عاجزة عن تقديم الأفضل الذي طالما انتظرته. نخلص من خلال هذا الطرح إلى أن الرواية تقوم على استراتيجية زمنية تلغي على إثرها الحذف الصريح المحدد زمنياً، التي ظلت الروايات التقليدية تهتم به. « غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكيم نفسه». (129)

متخذة من ثنائية الحذف الصريح (غير المحدد زمنياً) / الضمني متكاً لحركة قصصية سريعة تمنح القارئ فرصة توظيف حضور بديهته وفطنته في ملء الفراغات الزمنية المحذوفة، فبعد أن فصلّ القاص في أحداث الثلاثينيات تبدأ السنوات تتباعد في حركة سريعة، لتترك فراغاً يتجاوز ست سنوات إنه ضرب من التحدي لقدرة القارئ على استخدام موهبته، فالزمن المحذوف قد تطول مدته، وتضمّر ملامحه، ولن يكتسب عمقه ودلالته إلا بعد تلبس القارئ للنص.

2- المجلد : Sommaire :

يعد المجلد إحدى الحركات السردية الأربع التي يلجأ إليها الراوي لتسريع الزمن، وتقوم الحركة على « سرد بضع فقرات، أو بضع صفحات لعدة أيام، أو شهور، أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال وأقوال» (130). يجيلنا تعريف "جنيت" على إحدى الوظائف التقليدية التي ينهض بها المجلد على مستوى القاص، فالمتن الروائي الذي تستغرق زمن القصة فيه ما يقارب الربع قرن لا بد أن ينتج حركات سريعة مجملتها، غير أن القارئ للرواية يستشرف أن الكاتب لم يعتمد السرعة الزمنية التي تطوي السنوات، أو الأشهر إلا نادراً، تقول "مسعودة": « المبلغ الذي بعث به قطع الأرض مكثري من الوضع بسلام. وإعداد ما يلزم لاستقبال مولودي الجديد وقضاء أيام النقاهاة بلا منغص». (131) ولا شك أن التوزيع غير المتكافئ للسنوات على طول

(129) حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص : 77 .

(130) جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص : 109 .

(131) عبد الحميد بن هوقة، غدا يوم جديد، ص : 171 .

المساحة النصية هو الذي يتحكم في تواتر الحركة السردية، أو ندرتها ضمن المدونة، ويمكننا تعيين ذلك من خلال النقاط التالية :

- سنة 1930 ← موزعة على ثلاث أيام، وأربعة شهور.

- اليوم الأول (من شهر جوان) ← يحتل 70 صفحة تقريبا، ينهض زمنه ظهرا «الشمس لم تعد أشعة وأضواء، صارت لهيبا في هذا الوادي الناشف الذي التحق حفافاه بالأملاح. الساعة تقترب من الواحدة». (132) ثم تتواتر القرائن الدالة على نهاية هذا اليوم: «الحاج أحمد ذهب إلى "الفيلاج" ولم يعد ولن يعود قبل أن يصلي العصر في الجامع. وإذا التقى بأحد معارفه فقد لا يعود إلا بعد صلاة المغرب. كعادته (...) الأم يمينة، من عادتها الشروع في إعداد العشاء بعد صلاة العصر». (133)

- اليوم الثاني (من شهر جوان) ← يحتل 23 صفحة تقريبا، يفتح زمنه صباحا «عزوز مسرور للنبا العظيم. وسروره أنساه في الموعد الذي ضربه إلى الحاج أحمد، عندما التقى به صباحا». (134)

وينتهي بقول "عزوز": «غدا، نخرج من هنا قبل الفجر إن شاء الله». (135)

- اليوم الثالث (من شهر جوان) ← يحتل 25 صفحة تقريبا، تتوزع أحداثه بين عودة "مسعودة" و"عزوز" إلى قرية "الجلب الأحمر" ومحاكمة "قدور" و"رجل المحطة". «يصدر القاضي حكمه بثلاثة أشهر سجنا، وتنتهي الجلسة الصباحية، على أن تعقد الجلسة الثانية على الساعة الثالثة بعد الظهر». (136)

- شهر ماي (1930) ← يحتل 50 صفحة تقريبا.

- ثلاثة أشهر (1930) ← تحتل 17 صفحة تقريبا.

- من سنة (1931) ← إلى سنة (1954) ← تحتل 12 صفحة تقريبا.

(132) المصدر نفسه، ص : 24 .

(133) المصدر نفسه، ص : 190 .

(134) المصدر نفسه، ص : 260 .

(135) المصدر السابق، ص : 262 .

(136) المصدر نفسه، ص: 280 .

نلاحظ من خلال هذا التحديد التقريبي أن "سنة 1930" قدمها القاص بكثير من التفاصيل، خاصة إذا تعلق الأمر بالإشارات الزمنية السفلى^(*)، فالمساحة النصية التي تغطيها، تشكل القسم الأكبر من المساحة الكلية للنص، وتبقى رغبة العجوز "مسعودة" في رؤية أحداث هذه السنة هو ما يفسر هذا التمايز: «أريد أن أرى الحبيب. أريد أن أرى قدورا صامدا للعذاب كالدهر! لا يتزعزع. أريد أن أرى المحطة. أن أرى ظلي وراء الحاج أحمد بلا غاية. أريد أن أرى القرية، محمدا بن سعدون الرعاة، البنات، الرجال، النساء. أريد أن أرى الشامبيط، القائد، ابن القائد» (137).

إن فعل الطلب "أريد" لا يقتصر تكراره ضمن هذا المقطع السردي، بل تحاول العجوز في كل موضع مراقبة وتوجيه الراوي، حيث طموحها ووجهتها، هروبا من زمن عرف كيف يصادر أحلامها.

أما الملاحظة الثانية فتكمن في موضع "سنة 1930"، فالمتعمن للنص يجد أن الراوي يبدأ موقعه السردي من محطة القطار، الساعة الواحدة زوالا، من شهر جوان، لتنتهي الرواية بتوجه "قدور" و"مسعودة" للمحطة بعد ثلاثة أشهر من السنة نفسها، وبهذا فإنها تشكل بداية الرواية ونهايتها. إنها استراتيجية تقوم على تشكيل زمني متميز اختار "سنة 1930" المحور الزمني الذي تدور حوله الأحداث والوقائع، أو ما أطلق عليه "سعيد يقطين" «بؤرة الزمن أو الموثل السردي المركزي، كما يسميه جنيت Dispatching Narratif» (138) واستنادا إلى وجهة نظر "سيزا قاسم"، التي تعتبر أن النص الروائي الذي قلما يتجاوز إطار الزمن الواحد، فإن المؤلف داخل هذا البناء لا يحتاج إلى التلخيص حيث الحادثة محصورة داخل إطار الزمن. (139)

وإذا تجاوز "عبد الحميد بن هدوقة" هذا الإطار الزمني، فإنه يتخذ من حركة الحمل مرتكزا أساسيا لتقديم الاسترجاع. (140) فالجمل يتيح للقاص إمكانية الضغط على المدة الزمنية الواقعة خارج حدود الحكاية الأولى، فيقدم ماضي شخصياته في شكل مقاطع سردية مكثفة تنير

(*) يقصد بالإشارات الزمنية السفلى (الشهور / الأيام) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 92 .

(137) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 76 .

(138) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 95 .

(139) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 60 .

(140) ينظر: المرجع نفسه، ص: 56 .

للقارئ جانبا من جوانبها إذ من الصعب على الكاتب أن يستعرض كل تجارب شخصياته الروائية، بل يتم ذلك بنسب متفاوتة تبعا لدينامية الشخصية على مستوى الحدث.

فقد لا يتجاوز الاسترجاع الجمل الجملة أو الجملتين تغطي عدة سنوات تمتد إلى فترة الحرب العالمية الأولى: «في تلك السنة ذهب عشرة شبان من الدشرة منهم المخفي، ذلك الرجل الطيب، الذي بعد ذلك لما عاد من الحرب، أصبح من الرجال المعادين لفرنسا، لكن الخبثاء باعوه فقبضت عليه ثم قتلته في المحجر»⁽¹⁴¹⁾. ويحدث أن يحتل الجمل مساحة نصية تتجاوز اثنتي عشرة صفحة تغطي أكثر من ثمانية أشهر، تطرق القصة من خلالها إلى سفر "حبيب" وصديقه "رجل المحطة" إلى إحدى الزوايا «قررنا السفر ليلا، لأن قطار النهار يصل إلى البلدة التي كنا ذاهبين إليها في المغرب»⁽¹⁴²⁾. وانتهاء بعمله أجيورا بالمزارع، لكسب مبلغ مالي يمكنه من مواصلة دراسته. فالشخصية الأكثر فعالية على مسار القصة تفرض نفسها في كل لحظة يحاول السارد التقرب من وقائعها حتى يجد ماضيها ماثلا أمامه فيمنح حركة الجمل دور الرقابة على الاسترجاع، حتى لا تغمر مساحاته على الخط الزمني للقصة خاصة وأن طبيعة المتن الروائي "غدا يوم جديد" الممتد على فترة زمنية طويلة، تضيق معه مساحة الماضي بأحداثه فيعرض بشكل مركز ومكثف.

اتخذ الجمل بين ثنايا نص الرواية شكلا مغايرا في صيغة الحدث الدال على الرتبة والتكرار.⁽¹⁴³⁾ مثال ذلك: «قدور حالته تدهورت صار لا ينقطع عن السكر كل ليلة يعود إلى البيت وعقله قد نسيه في إحدى الزجاجات الفارغة»⁽¹⁴⁴⁾. فصيغة الجمل "كل ليلة" قد اختزلت أياما بلياليها غير محددة زمنيا، ولكنها تتشابه فيما بينها، لذا لم تكن "مسعودة" في حاجة لإفراء كل ليلة على حد ما دام الألم والحزن واحدا.

وتبقى الوظيفة الأساسية التي يتميز بها الجمل في النصوص الروائية الواقعية هي: «تقديم عام للمشاهد والربط بينها»¹⁴⁵. فالكاتب يحرص دائما على تهيئة القارئ بتقديم مواقف عامة قبل الانتقال إلى سرد المغامرة بتفاصيلها. وإن لجأ "عبد الحميد بن هدوقة" إلى الجمل لتقديم بعض

(141) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 113 .

(142) المصدر نفسه، ص: 209 .

(143) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 60 .

(144) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 168 .

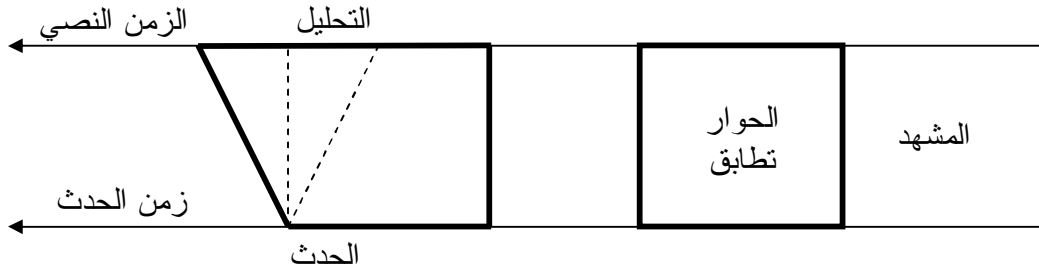
(145) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 56 .

مشاهده، فإنه قلل من تلك الوظيفة الإعدادية Préliminaire⁽¹⁴⁶⁾، وهذا ما يتضح من خلال بعض المقاطع السردية المحملة التي جاءت بصوت العجوز "مسعودة" عن حياة خديجة في الثلاثينيات : «إن وجهها لم تكن تفارقه البسمة بعد أن قتل محمد ! عندئذ تحولت إلى امرأة أخرى تماما. كأن حياتها انتهت. وبدأت تحيا حياة الآخرة ! كم روع الدشرة بمقتل محمدا كل النساء حزن ! وجد ملقى على حجر ! مضرجا بدمائه. اخترقت رصاصة الجزء الأيسر من صدره والثانية بطنه. رصاصتا مسدس قالوا»⁽¹⁴⁷⁾.

تشارك الجمل السردية في تكثيف فعل الجريمة على وتيرة زمنية متسارعة، تجمل أحداث مؤلمة تتتابع على غير ترتيب أو نظام، يتكفل السرد بتفصيلها وفق "حركة المشهد" التي تتحول إلى إطار واسع تتفاعل ضمنه الشخصيات، كي تمنح القارئ شعورا بمشاركته لها بعد انتقاله من موقف عام إلى موقف خاص وذهنه محمل بوقائع عرضت عليه مجملة.

3- المشهد La Scène :

يقوم المشهد أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، يقول "جنيت" : «إن المشهد "حواري" في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا»⁽¹⁴⁸⁾. ويمكننا ترجمة هذا التصور بالشكل التوضيحي التالي:⁽¹⁴⁹⁾



(146) ينظر : عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص : 58 .

(147) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص : 191 .

(148) جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص : 108 .

(149) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص : 55 .

فالشخصيات تتحاور فيما بينها للتعبير عن أفكارها، ووجهة نظرها بعيدا عن وصاية المؤلف، الذي يمنح لها فرصة الحديث عن نفسها دون تدخل منه، ليوهم القارئ بواقعية مشاهدته الحوارية حينما تحاول بوساطة الإفصاح عمّا تشعر به وتفكر فيه أن تدرج تجربتها في إطار مرجعي، هي التجربة اليومية المعيشة التي يتفاعل معها كل من الكاتب / القارئ. أصبحت الشخصية، باكتسابها لصوت، تحدد رؤيتها وموقفها تجاه الآخرين سواء بالقبول أو بالمعارضة. ولتمثيل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية نتوقف عند بعض المشاهد الرواية "غدا يوم جديد" والتي نبرزها في مقطعين حواريين :

- المقطع الأول :

« يحاول العريف استفسار قدور من جديد عن زوجته : هل هي بنت أخي عزوز أو أجنبية تماما عنه ؟ قدور يؤكد مرة أخرى أن كل ما يعرفه قاله لهما وأنه صادق. ويقسم (...). ثم يضيف عنصرا لم يكن في الحسبان : «يقال، أن أباهما قتل في المحجر عندما كان معتقلا، فتزوج سي عزوز بأمها » ولا يعلم أكثر من ذلك.

- ما اسم أبيها ؟ المخفي بن مرابط على ما أظن.

- المخفي !

- يندهش الدركيان ويتلفظان بالاسم في نفس اللحظة»⁽¹⁵⁰⁾.

يحاول "قدور" ضمن هذا المشهد تبرئة نفسه من التهم الموجهة إليه من طرف الدركيين الفرنسيين اللذين يحاولان تمويه عملية الاستنطاق وإعطائها طابعا سياسيا، فمن حادثة شجار بين شخصيتين تضخم القضية لينظر إليها كنوع من الشعب الممارس بين أوساط بعض الجزائريين لتهديد أمن واستقرار فرنسا.

وما يمكن ملاحظته هو اتساع المساحة النصية المخصصة للمشاهد، حيث بلغت تسعة عشرة صفحة، لم تتضمن تقنية الحوار فحسب، بل تخللتها بعض المقاطع السردية التي تنوعت بين الاسترجاعات (الداخلية / الخارجية)، وتدخلات الراوي بين الحين والآخر خاصة في تقديم ردود أفعال متباينة لمجموع الشخصيات التي تضمنها المشهد. يقول الراوي: «رجل الخطة يتابع مجرى الأحداث فلسفياً! كأنه غير معني بما يقع»⁽¹⁵¹⁾ فالحوار يتوقف بمجرد أن يعرض الراوي بواطن الشخصيات ووجهة نظرها بوساطة الأسلوب غير المباشر.

أما الحوار فلم يوزع: «إلى ردود répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية»⁽¹⁵²⁾ إلا في الموضع الذي حددناه، أما المقاطع المتبقية فلم تشمل سوى صوتين "الفرنسي" و"العربي"، حيث يبرزان في شكل أسئلة متتالية محكمة التركيب والصيغة، تنم عن خبرة وتدريب كلا الشخصيتين على أساليب الاستنطاق. أما الأجوبة التي تصدر عن شخصية "قدور" ففي كل موضع تعاد صياغتها من قبل الراوي، رغم أن أسلوب الاستنطاق أكثر الأساليب حيوية ودينامية لإبراز الحوار، وتكثيف طابعه الدرامي.

ولعل اتساع المساحة النصية هي التي منحت للراوي فرصة فرش المشهد خارج حدود الوحدة الدرامية والاستطراد والتشعب خارج حدود الحادث الواحد.⁽¹⁵³⁾ وهذا عكس ما نجده في المشهد الثاني؛ حيث «ينجم عن استعمال تقنية الاستنطاق هذه التشديد على الحوار كوسيلة خطابية أساسية مما يستدعي خلق مشهد مباشر تتوارد فيه أقوال الشخصيات».⁽¹⁵⁴⁾

- المقطع الثاني :

« هل قضى الليل عندك ؟ »

« قضى الليل عندي ؟ من ؟ » تخيل أن السؤال يتعلق برجل الخطة : لعله قال إنه قضى الليل عندي !

« يكفي من المراوغة، وإلا... غيرت موقفي معك. هل قضى الليل عندك ؟ ».

« لست أدري بماذا أجيب ! أقسم لكما. »

(151) المصدر نفسه، ص : 69 .

(152) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص : 166 .

(153) ينظر : سيزا قاسم، بناء الرواية، ص : 66 .

(154) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص : 171 .

« آه... لا تدري بماذا تجيب ! قل، لا تريد أن تجيب ! هذا يعني أنك تعرفه وتخفي شيئاً! »
 « سبحان الله ! ماذا أخفي ؟ هل لدي ما أخفي ؟ أنتما أعلم مني بنفسي ! من الرجل الذي
 قال قضى الليل عندي ؟ » (155).

فـ "الحاج أحمد" وما يتميز به من حكمة وذكاء حاول استغلال هذه المزايا أثناء استنطاقه
 من طرف الدركيين مستعملاً أسلوباً أقرب للمراوغة منه للإجابة الصريحة، فالواجب الديني
 والوطني يحتم على شخصية عرفت بمسئولها الفكري والديني أن تسهم في مساندة النضال الوطني.
 إن التفاوت يبدو جلياً بين الحوارين (الأول/الثاني)، وإن أقيما على مبدأ المشاركة الوجدانية
 لأن كلا من "قدور" و"الحاج أحمد" يعيشان وضعاً صعباً يحاولان التخلص منه، فإن التباين بارز
 على المستوى اللغوي، والوعي السياسي، فـ "قدور" بشخصيته البسيطة لا تتعدى حياته حدود
 ممارسة نشاطه اليومي، حمل البضائع بين المراكب المتنقلة من بلد لآخر، أما تفكيره فيضيق أفقه إذا
 تعلق الأمر بوجود خلايا تنظيمية سرية تقارع السياسة الاستعمارية، ولذا فقد أسهم الحوار في نقل
 الشخصية من حالة الجهل، إلى المعرفة؛ «إن أسئلة الدركيين رغم بذاءتها ورغم ما فيها من إحراج
 فتحت له عالماً لم يكن يعرف عنه شيئاً، آه، لو يعرف بعض هؤلاء الذي يتهاون بخاربة
 الظلم!». (156)

وفي المقابل يقوم الحوار الثاني على ثنائية ضدية، حيث تتحول الشخصية من حالة المعرفة إلى
 الجهل. بمحض إرادتها، فـ "الحاج أحمد" المتشعب بالقضية الجزائرية تمكن من إفشال مخطط الدركيين
 في الوصول إلى هوية "رجل المحطة"، معتمداً على المماثلة في الإجابة ليصبح الزمن أشد بطءاً
 يشعر به القارئ وهو ينتظر الكلمات الأولى التي سينطق بها "الحاج أحمد"، وما إن يستمع إليها
 حتى يجد نفسه أمام صيغ أسلوبية تحمل بين طياتها أكثر من معنى، تمكن صاحبها من تغيير أقواله
 كلما اضطر لذلك « ويفيد النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية في تكوين
 صورة عن الشخص المتكلم في المشهد ومعرفة "الزاوية الحوارية" التي يتحدث منها ». (157)

كشفت لنا المشهد الأول والثاني بصيغ حوارية متباينة عن شخصيات تتصارع فيما بينها،
 فكل صوت يحاول إثبات وجوده عن طريق إعلاء موقفه، ورفض منطق الآخرين، بحيث «لا

(155) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص : 83 .

(156) المصدر نفسه، ص : 63 .

(157) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص : 166 .

يكون للصوت الواحد معقولة فكرية إلا في مكان نصي يشترك معه في إنشائه صوت آخر
 «(158) لذا يعد الحوار مكونا أساسيا في البنية الزمنية للنص، فقد أسهم في تعطيل السرد والحدّ من
 وتيرته السريعة.

وتظهر جمالياته حينما تتحول الشخصيات، من مستواها الظاهري الذي تصوره اللغة برسم
 ملاحظها وأوصافها، إلى كائنات بشرية، تحب وتكره، تفرح وتخزن، ترفض وتقبل ؛ فبالحوار
 «تأنست الشخصيات فاكسبت جلالا إنسانيا رائعا» (159) فكلما ارتفع صوتها وازدادت
 مشاركتها، زاد القارئ توها بواقعيتها، ولن يتحقق ذلك إلا بالتوافق بين زمن القصة وزمن
 الحكاية.

4- الوقفة Pause :

تعد الشخصيات والأمكنة والأشياء بني أساسية تتفاعل فيما بينها لتشييد العالم
 الروائي، وتلك البني «تتطلب لكي تكتسب خصوصيتها، لغة متميزة تنصب على ما هو خاص

(158) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص : 59 .

(159) ينظر : المرجع نفسه، ص : 67 .

ومميز ؛ أي أنها تتطلب لغة وصفية»⁽¹⁶⁰⁾ تتباين بشكل بارز مع مقاطع سردية، تقوم بتقديم الأحداث والأفعال.

ووفق هذا المعنى « يكون السرد منصبا على كل ما هو حركي في الزمن (...) في حين، يعطي الوصف لما هو حركي زمنا مينا، يقوم خلاله بتجميد الأشياء والكائنات في تزامنها مع لحظة الوصف»⁽¹⁶¹⁾ ويبدو أن بعض الكلاسيكيين كانوا يخشون بالمقابل هذا التجميد الخطر. وتفاديا لذلك فإنهم يعمدون إلى إدخال الفعل في ثانيا كل جزء من أجزاء الشيء الموصوف حتى لا تتجمد حركة القصة بالوصف.⁽¹⁶²⁾ وثمة مواضع أخرى لا تفترض توقفا زمنيا، كما في الوصف الناجم عن تأمل الشخصيات أنفسهم في كل جزئيات العالم.

« على أن الراوي المحايد بإمكانه — حتى ولو لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث — أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث ؛ لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها، وحالات أبطالها»⁽¹⁶³⁾

وإذا حاولنا تتبع مواقع انقطاع السيرورة الزمنية، وتعطيل حركاتها بين صفحات الرواية "غدا يوم جديد"، نجد أن السرد يتوقف ليفسح المجال أمام العملية الوصفية التي تعمل على تقديم أوصاف إحدى الشخصيات الروائية. ومن تلك المقاطع الوصفية ملامح شخصية "قدور" التي ترد على لسان "الحاج أحمد" في شكل مونولوج داخلي « هذا الحمال، أو هذا... النشال، أو لست أدري ماذا؟! ملابسه تدل على أنه حمال سرواله الأزرق، "قندورته" البيضاء، المنديل الذي يشده على شاشيته... هذه هي ملابس الحمالين عندما يعودون إلى قراهم».⁽¹⁶⁴⁾

يتكون المقطع الوصفي من تراكيب وصفية موجزة تنم عن عملية انتقاء مارسها الواصف على الشخصية الموصوفة، التي تتسم بتعددية أوصافها.^(*)

(160) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص : 29 .

(161) المرجع نفسه، ص : 29 .

(162) ينظر : جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص : 256 .

(163) حميد لحداني، بنية النص السردية، ص : 77 .

(164) عبد الحميد بن هوقة، غدا يوم جديد، ص : 45 .

(*) الانتقاء : يقصد به أن العملية الوصفية تخلق للواصف أزمة حادة نتيجة ازدحام الأشياء والتفاصيل، الشيء الذي

يحتم عليه الانتقاء، ينظر : عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص : 20 .

وأمام هذا التعدد كان لزاما عليه مواجهتها بالتركيز على بعض الملامح الوصفية، التي تلعب دورا فعالا في تشكيل مختلف الدلالات وتأويلها، فالتركيب الوصفي يشير إلى تواضع النشاط الاجتماعي الممارس من قبل الشخصية، وكذا ضعف مستواها الثقافي.

غير أن القراءة المتواصلة للمتن الروائي تنم عن قلة الأوصاف المتعلقة بملامح الشخصيات، يقول عبد اللطيف محفوظ: «إن كل وصف إلا ويقدم مبتورا. وفي عملية البتر أو الانتقاء تكمن الحرية»⁽¹⁶⁵⁾ إنه مبدأ يفسر لنا عزوف "عبد الحميد بن هدوقة" عن تقديم ملامح بارزة لمعظم شخصياته فالحرية لا تتيح إمكانية الانتقاء فحسب، بل تجعل الشخصيات متروكة دون معالم واضحة لا تورث سوى الحيرة فأثناء القراءة تظل بعيدة عن مستوى إدراك القارئ لها، فكلما واجهته "باية"، "عزوز"، "حبيب" تتراءى له إمكانية رسم ملامحها الفيزيولوجية، لكن آماله تتضاءل حينما يحاول القصص الارتقاء ببعض الشخصيات في مستواها التفاعلي إلى الرمز والتأويل.

فها هو "حبيب" يحاول أن يحتزن في ذاكرته كل ما أمكنه من ملامح وأجزاء جسد "مسعودة"، وهي بجانب والدته "يمينة": «ألوانها طافحة، متشابكة، دقيقة، تعبر عن عالم يراد به الفناء، ويريد لنفسه البقاء. ولم يجد عدة يواجه بها الفناء سوى الجمال! إنها لوحة فنية، رغم ملابسها القروية الساذجة، الضاحكة، أو ربما لملابسها الريفية تلك صارت لوحة فنية!»⁽¹⁶⁶⁾ لقد جعل الوصف من تشابك الألوان، وتنوعها لغة صامتة تتحدى الفناء، كي تحافظ على هويتها وخصوصيتها، رغم وجود سياسة تتقن لعبة التشويه والتمويه.

إن أكثر المقاطع الوصفية تواترا بين ثنايا النص، هي تلك التي تتعلق بطبوغرافية الفضاءات الأشياء المدرجة بداخلها، حيث يشكل وجودها تعليقا لزمان القصة، وانفتاحا على إمكانية لا يستطيع القارئ التقرب منها والتماس هندستها إلا من خلال اللغة نفسها، فهي مجموعة بيوت ومكاتب تدرج ضمن مقاطع وصفية تخضع لنظام معين تحكمه استراتيجية النص.

وللتدليل على ما نريد تبينه سنتفحص وصف الراوي لبيت عمه "قدور" «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، ومسامير غليظة، فصارت

(165) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص: 33 .

(166) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 293 .

بابا تتصارخ ألواح له لأدنى حركة !»⁽¹⁶⁷⁾ لا يمثل هذا المقطع الوصفي رسماً لجزئيات جامدة، بل تحيلنا إلى مشاهدة قدم الفضاء، وضعف تشكيكه الهندسي حين ينطق بالمستوى الاجتماعي لعائلة ظلت طوال سنوات تقف من عملية غزل الصوف لسكان الدشرة.

إن البنية الزمنية للرواية "غدا يوم جديد" تكشف للقارئ عن استراتيجية "عبد الحميد ابن هدوقة" وفلسفته للزمن، فعلى مستوى الترتيب شكل الماضي عنصراً هاماً من خلال مواقع المنتجة لوظائف متباينة، التي وإن تعددت فإنها تعدّ إحدى المفارقات الزمنية، أما الحاضر فهو كائن بالفعل وإصرار "مسعودة" على رؤيته دليل على حضوره القوي، إنه زمن الصبا، زمن الحب الأول "محمد ابن سعدون"، "الحبيب"، إنه حلم السفر نحو المدينة، لتعلن العجوز "مسعودة" في النهاية قدرته على الاستمرار، وهيمنته زنيا ومكانيا، كي تثبت للذاكرة الإنسانية أنه زمن حي، أرضه خصبة رويت بدماء رجال تعلموا لغة التحدي والصمود من أجل مسعودة / المرأة التي ترقى في مستواها الرمزي إلى الوطن الأم.

أما على مستوى الديمومة الزمنية للنص، فقد ارتبطت الحركات السردية الأربع بطبيعة الحدث ومدى فاعليته في تغيير حياة "مسعودة"، فكلما خف الألم وازدادت نشوة الحب واللقاء بشخصيات الثلاثينيات، تباطأ الزمن معتمداً على حركتي المشهد والوقف، لتسارع وتيرته بالحذف والإجمال إذا تعلق الأمر بعمليات الهروب المستمرة التي مارسها "مسعودة" على مدينة لا تختزل فيها الأمكنة بصورها وشخصياتها، بقدر ما هو اختزال زمن سادي ضاعفت سنواته وشهوره حدة الألم والمعاناة.

ومن خلال المستويين (الترتيب / الديمومة) نصل إلى نقطة مهمة وهي: أن الزمن لم يطرح كإطار شكلي تتحكم في تحديده مختلف المفاهيم الإجرائية، بل يتطور وفقا لطبيعة الفاعل ومدى وعيه لفاعليته وتأثيره على مسار حياته « فالزمن ليس مسألة علاقة بين السرد والقصة فقط، ولكنها كذلك مسألة تمثيل الطريقة التي تعيش بها الشخصيات الأحداث ». (168) فما قيمة الأسابيع والشهور والسنوات إن لم تكن مشحونة بتجارب من يشعر بها، خاصة أن الشعور الداخلي له دوره الفعال، سواء في تحديد بنية الزمن، أو بنية الفضاء، حيث تتجاذبه الثنائية (الغربة / الحلم) المعادل لثنائية الفضاء (القرية / المدينة) وهذا ما أحاول في الفصل الموالي أن أفق عنه من خلال تحليل التشكيل الجمالي والدلالي لمختلف الفضاءات التي تحيل في عمقها على رؤية فكرية وإيديولوجية.

الفصل الثاني

بنية الفضاء في الرواية

أولا : ثنائية الفضاء في الرواية.

1- فضاء القرية.

1-1- فضاء الانتقال والتحول (المحطة).

1-2- فضاء الاستنطاق (المركز).

1-3- فضاء الإقامة الإجبارية.

1-3-1- الانفصال / الاتصال.

1-3-2- الجسد / الأنا الأعلى.

1-3-3- دلالات الأصوات وعلاقتها بالفضاء.

1-4- وصف الفضاء .

1-4-1- وصف الفضاء الثقافي (الزاوية/المدرسة).

1-4-2- وصف فضاء البيوت (بيت الحاج أحمد / بيت عمه قدور).

1-4-3- الأشياء ودلالاتها.

2- فضاء المدينة.

2-1- دلالة الشارع.

2-1-1- الانغلاق / الانفتاح.

2-1-2- الحركة / الهدوء.

2-1-3- الحلم / الكابوس.

أولاً: ثنائية الفضاء في الرواية :

يقدم لنا الفضاء مستويات متنوعة من الانفتاح، فهل تبدأ الرواية في فضاء واحد، ثم تتواصل في فضاءات متباينة؟ أم تتوزع الأحداث على كل الفضاءات؟ فالفضاء يكون مغلقاً حين يظل الحدث والشخص يتحركون في إطار محدد، في المقابل يوظف كثير من الروائيين في رواياتهم فضاء مفتوحاً يترك للأبطال حرية الذهاب والإياب⁽¹⁾. كما تتميز بعض النصوص الروائية بثنائية (القرية/ المدينة)، التي تتحول إلى عنصر بنائي وجوهري في إنتاجية المستوى الدلالي، ووفق هذا البناء تتخذ "غداً يوم جديد" من هذه الثنائية المرتكز الذي أقيمت بموجبه مختلف الأحداث والوقائع.

وهذا التقابل الثنائي، يكشف للقارئ بؤرة الصراع والتوتر بين الشخصيات وأفعالها ورؤيتها الخاصة لفضاء "مغلق"، ترفض التفاعل وفق جزئياته وعناصره، وفضاء "مفتوح" ترغب في إقامة علاقة حميمة معه عن طريق السفر إليه والعيش وفق نظامه، على أن مختلف الفضاءات المشكلة للثنائية وما تنتجه من دلالات، تبرز هذا التمايز الذي يخضع -مما لا شك فيه- لاستراتيجية الكاتب التي تتخفى وراء أسلوب تنظيمه للفضاء.

(1) ينظر: جون بيار كولدنستين، الفضاء الروائي، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 23.

1- فضاء القرية :

يخضع الفضاء الروائي لاستراتيجية تعمق دوره كبنية دالة، تتحاور مع باقي البنيات في مستواها الدلالي والجمالي، لتنشئ نصا إبداعيا يحاول القارئ اختراقه للكشف عن مقاصد المؤلف التي تبرز من خلال المواقع المختلة للفضاءات على اختلاف تشكلاتها وصورها، ولا شك أن تغيير تلك المواقع يؤدي إلى انحرافات في المسار السردي. يقول صاحبها كتاب *Univers du Roman* « تؤدي تغييرات الأمكنة في الرواية، إلى انعطافات في العقدة، وبالتالي في تأليف الحكى ومنحاه الدرامي »⁽²⁾. فالحديث عن الفضاء مرتبط بنمو الأحداث وتطورها، وبوجود شخصيات تسيره وفقا لقناعاتها المتباينة، يقول "شارل كريفل" :« إن المكان، في الرواية، خديم للدراما. فمجرد الإشارة إليه يعني أنه جرى فيه أمر ما. ومجرد ذكره يجعلنا ننتظر حدوث واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شريكا في الحدث »⁽³⁾.

إن قرية "الجلب الأحمر" فضاء مغيب أنتجه النص وفق منظور فكري يخضع لمنظومة قيم وأفكار تقليدية، تفتقد لعنصر حيوي يحفز الشخصية على إعادة بنائه وتنظيمه وفق نسق تطوري يعطي وجهها مغايرا لمحدوديته، إذ أن طبوغرافية الفضاء "المغلق" وخضوعه لسنوات القهر والاستغلال من جهة، وقساوة الطبيعة من جهة ثانية، له تأثير سلبي على أفعال الشخصيات، فالاستسلام للشعور بغياب الحرية الفردية يدفعها للقيام بردود أفعال متباينة ترغب باستمرار في الانعتاق من سطوة الفضاء "المغلق"، عبر الانتقال والتحول إلى فضاءات نسجتها مخيلة القرويين. يقول الراوي: « المدينة 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، ما حكى عنها القرويون الذين زاروها لا يصل إلى تصويره أشد الخيالات تحليقا »⁽⁴⁾. هنا يبرز الفضاء ببعديه الحقيقي

(2) رولان بورنوف، وريال أولي " معضلات الفضاء "، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 95.

(3) شارل كريفل " المكان في النص"، المرجع نفسه، ص: 80

(4) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 129.

والمجازي إذ تذكر الشخصيات ما سبق رؤيته، لتعيد تشكيله بإضافة صور وأوصاف يصبح من خلالها الفضاء أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة، فالحرمان، والفقر، والبطالة عوامل كافية لتشغيل المخيلة / الذاكرة حتى يخفف القروي البسيط من حدة معاناته وألمه؛ أي إنه نوع من الإشباع بالمعنى النفسي (السيكولوجي).

إن حلم السفر مستوحى من الشعور باليأس ورتابة الحياة على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي؛ فالقرية فضاء مغلق على ذاته لا يطرح فكرة الانفتاح على فضاءات مغايرة تمكنه من جلب نظم جديدة وأفكار تساهم في نشر الوعي بين القرويين، فانطواء الذات القروية على نفسها، وما تنتجه الذاكرة الجماعية من حكايات وخرافات جعل من القرية فضاء مستهلكا لا منتجا «إنهم يجيئون في الغيب مع الأرواح التي تسكن الشجر والحجر والأدغال والشعاب! أرواح ليلية ظلامية ترى الناس ولا يرونها، تتربص بهم في المياه العظنة، والمزابل القذرة. والمداخل المظلمة. تضرب منهم من تشاء فيصبح مجنوناً، وتلهم من تشاء فيصبح شاعراً».⁽⁵⁾

يشير المقطع السردي إلى بساطة تفكير القرويين وهو مستمد من انتشار الأمية والجهل بجوهر الأشياء، وهذا الغياب الثقافي يصاحبه غياب اقتصادي، إذ أن معظم الأراضي الصالحة للزراعة تعاني الجفاف والتصحر لا بفعل عوامل طبيعية فحسب، بل بسبب تبعية القرويين واستسلامهم لشخصيات غير فاعلة إن «الفقر لا يظلم، الفقر اسمه "الدومينو" في المقاهي! اسمه الإمتداد على الظهر والنظر إلى السماء! اسمه إسناد الظهر إلى الجدران خشية أن تنهار! اسمه النوم إلى منتصف النهار! من لا يرى الفجر، لا يرى الأرض كيف تتنفس وهي تستقبل النهار»⁽⁶⁾. يبرز في المقابل هذا التصور شخصية إقطاعية مستغلة، تحاول باستمرار الارتقاء بمستواها الاقتصادي على حساب سذاجة القرويين المرتبطة بعوالم غيبية، والاستيلاء على الأراضي الصالحة للزراعة، حيث نجد مصدر قوة "عزوز" ونفوذه مستمد من تلك القيمة الإيجابية والفعالة في استصلاح الأراضي البور التي باستطاعتها إنتاج محاصيل زراعية تشكل ثروة حقيقية لمن يقدر قيمتها وهو ما يتجلى في النص «كم يجب هذه الرائحة التي تنفسها الأرض في أصبحها الندية،

(5) المصدر السابق، ص: 199.

(6) المصدر نفسه، ص: 272.

إنه يود لو احتضنها وأزال عنها البؤس الذي تشكو منه، لإهمال أصحابها لها. هذه الأراضي المحاذية للطريق. هذه الأراضي البور كلها يمكن أن تستصلح». (7)

إن تباين وجهات النظر بين القرويين و"عزوز" أفرز جملة من المفاهيم والرؤى، تتبناها شخصيات روائية تُخضع الفضاء الروائي لتقاطب ثنائي قائم على نوعين من الصراع الأيديولوجي يسعى الأول إلى طمس الهوية وتعويد الذات المغيبة على الاتكال والخضوع للسيطرة الاستعمارية ويسعى الثاني -المتمثل في شخصية عزوز- إلى الاستيلاء على الأراضي الصالحة للزراعة، ومثل هذا السلوك لا يقلق الإدارة الفرنسية، فالمتداول بين أوساط الأوروبيين «أن من يجب المال مثل عزوز لا يمكن أن يحب الوطن! يتفاوضون عن كل تجاوزاته مع الأهالي، مقابل ولائه للإدارة، وحدة المصلحة كونت لدى الطرفين وحدة التعامل». (8)

إن غياب الوعي الفكري لدى القرويين أفقد الحياة لغة التواصل والاستمرار، والعتاء للنهوض بالفضاء ومنحه صورة جديدة، تحاول تحقيق الأفضل الذي لن يتأتى إلا بإعادة تنظيم الفضاء وفق ما تقتضيه مصلحة الوطن، والاندماج في إطار حركة تحررية تعمل على نبذ الاستغلال بأوجهه المتعددة غير أن مبدأ المعارضة السياسية شكلت غيابا واضح المعالم على مستوى النص، فالشخصيات الروائية ترفض التغيير بقدر ما تحلم بمغادرة قرية "الجيل الأحمر"، إنه حلم "مسعودة" التي تريد الإفلات من سطوة الفضاء المغلق ومن «حياة الرتابة، والخصاصة، وكلمات ضرة الأم اللاسعة، وعذاب الدشرة!» (9) وموقف "حبيب" الذي «مل الوجوه المتكررة والقراءة المتكررة، نفس الأشياء والمناظر والأشباح (...). لم يعد شيء يشد نظره في القرية، لم يعد صوت من أصواتها يجلو في أذنيه، ما عدا صوتا واحدا صفارة القطار» (10). يبدو أن الانفصال عن الفضاء "المغلق" مشروع سردي، تحاول الشخصيتان تجسيده من منطلق مفاده أن السفر وعد بالسعادة، وربما كانت الطريقة المستعملة في الغالب من لدن الروائيين في التعبير عما هو "خارق" بالمكان "البعيد"، وعن هذا الانجذاب يولد أدب يوسم "بأهروبي" (11).

(7) المصدر نفسه، ص: 271، 272

(8) المصدر السابق، ص: 97.

(9) المصدر نفسه، ص: 35.

(10) المصدر نفسه، ص: 192.

(11) ينظر: رولان بورنوف، وريال أولي، "معضلات الفضاء"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 121.

إن السفر يبقى وثيق الصلة باغتراب الشخصية عن موطنها الأصل، للبحث عن موطن السعادة والأمل، اللذين لن يكتملا إلا بمنأى عن الفضاء "المعلق"، والاتصال بالفضاء "المفتوح" وتبرز عملية الانتقال بين الفضاءين حركة الشخصيات وتفاعلها، مما يجعلنا نحدد ونصنف جملة من الفضاءات الدالة في الرواية، انطلاقا من عناصرها المكونة لها وقوة رمزياتها.

1-1- فضاء الانتقال والتحول (المحطة) :

يتأسس فضاء "المحطة" على تشخيص حركة الشخصيات، في انتقالها وتحولها من فضاء "القرية" إلى فضاءات مختلفة تتوفر على جاذبية خاصة، فبالإضافة إلى تميزها طبوغرافيا (المدينة/الزاوية)، فإنها تشكل مجالا حيويا تستعيد فيه الشخصية ذاتها. ولما كان «السفر - قبل كل شيء - حركة في الفضاء»⁽¹²⁾ فإن حضور "المحطة" يقتضي وجود هذه الحركة التي تتولد عن الانتقال اليومي لقرويين يغادرون "الجبل الأحمر" وآخرون يعودون إليه.

يتضح من خلال تتبع المسار القصصي أن السفر يتحول إلى عملية حتمية فرضت على "حبيب" الخروج من بوتقة الانعزال والسلبية، بالرغم من وجود تصور مناقض لمشروعه السردي «قلت لي المرة السابقة عن قسنطينة، وقلت لك سابقا، الحج لا بد منه (...). ثم أنك قرأت سنوات في المدرسة الفرنسية في ذلك ألف بركة ! (...). ثم ماذا تريد بكل هذه القراءة ؟ تحكم الجزائر ؟ الجزائر يحكم فيها من يحكم، فلا طمع في ذلك لا لك ولا لغيرك ! ولا بد أن تعرف أن قراءة العربية تجلب لنا الضرر أكثر من النفع»⁽¹³⁾ فانعدام التواصل الفكري بين الشخصيتين أدى إلى عجز "حبيب" عن إيصال رؤيته لإقناع "الحاج أحمد". بموقفه الإيديولوجي، القائم على تغيير الفضاء المغلق (القرية) والاتصال "بالزاوية" لممارسة قناعاته.

إن تصور "الحاج أحمد" يعكس بدوره البنية الفكرية للمجتمع القروي، المنتج لرؤى محدودة تلخص تبعية الشخصية لتصور رجعي استعماري، يرفض كل وسائل الانفتاح على العالم الخارجي

(12) الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقارنة نصانية -نظرية تطبيقية- في آليات المحكي

الروائي، رسالة دكتوراه، مقدمة لكلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية

1999-2000، ص: 253.

(13) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 262.

وهو ما يفسر في النهاية عدم وجود شخصيات تصبو لتطوير مستواها الثقافي، ويتجلى هذا بوضوح على مستوى النص، حيث لم ترد مقاطع سردية تكثف الرغبة في السفر نحو فضاءات "ثقافية"، تتخذ من "المحطة" فضاء للاتصال والحوار مع الآخر. إذ ما ورد ذكره حول سفر "حبيب" و"رجل المحطة" لا يتعدى السطرين: «الحبيب وصديقه ينتظران القطار الساعة الثانية ليلاً. صديق الحبيب يغدو ويروح على الرصيف كعادته. الحبيب جالس على الرصيف».⁽¹⁴⁾ إذ غدت "المحطة" فضاء "عبور مؤقت"⁽¹⁵⁾. لم يعن الراوي من خلال توظيفها البنائي وصف عناصرها وصورها ولا حركة المسافرين، ويبدو أن اختيار الساعة الثانية ليلاً حال دون تتبع وصف المحطة بجزئياتها.

غير أن عملية الوصف تتنامى وتتطور حين تغدو عناصر الفضاء واضحة المعالم للعين الواصفة، حيث يرى "بورنوف" بأن «تنقلات البصر تدخل في الوصف عنصراً حركياً، بتمكينها من "التنقل" خلال الفضاء واستكشافه في اتجاهات كثيرة، هذه التنقلات في فن الرسم، ينجزها الملاحظ بنفسه، إذ تقدم له اللوحة دفعة واحدة، أما في الرواية، حيث لا يكون الوصف إلا "تعاقياً" فيوجه الكاتب نظر الملاحظ على امتداد السبل التي قام هو نفسه برسمها داخل الفضاء»⁽¹⁶⁾، فالقارئ يكتشف "المحطة" بمختلف أجزائها وحركة الشخصيات فيها، من منظور الراوي. «الحر يلفح الوادي الذي تقع فيه المحطة، الشمس لم تعد أشعة وأضواء، صارت لهيباً في هذا الوادي الناشف الذي التحف حفافاه بالأملح، الساعة تقترب من الواحدة (...). لحسن الحظ أشجار الصنوبر والكاليتوس تغطي المحطة من أقصاها إلى أقصاها».⁽¹⁷⁾

يقوم بناء النص الروائي "للمحطة" وفق إيقاعي الحركة والزمن، إذ يرتبط الأول بسفر الشخصيات (مسعودة، قدور، رجل المحطة، حبيب)، أما الإيقاع الثاني فيتجلى عبر الزمن النفسي أو الداخلي⁽¹⁸⁾ أين يتشكل نوع آخر من السفر يكون نحو الذات والداخل⁽¹⁹⁾، عبر الأحلام

(14) المصدر نفسه، ص: 209.

(15) الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، رسالة دكتوراه، ص: 254.

(16) رولان بورنوف، وريال أولي "معضلات الفضاء" الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 100.

(17) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 24.

(18) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 24.

(19) ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب المغربي الجديد، مقارنة نصانية — دراسة تطبيقية — في آليات المحكي

الروائي، رسالة دكتوراه، ص: 254.

والمونولوجات الداخلية. يقول الراوي: «أسدلت الجزء الأعلى من لحافها على وجهها وهي ترى برصيف المحطة شخصا يسترق النظر إليها (...) ها هو ذا يقبل. يتقدم حتى يكاد يقف أمامها ! (...)» «ابتعد يا رجل إن زوجي غيور. حكى الناس الأساطير عن قوته وعن عنفه بمدينة الجزائر... ابتعد أيها الرجل، دعني أسافر بسلام». لكن الكلمات نفسية لا تصل إلى سمع الرجل، فلا يبتعد إلا ليقترب أكثر ! (...) ابتعد يا رجل، لا تكن سببا في الحيلولة بين الأحلام وأصحابها! إنك وسيم، دع وسامتك تقترن بالذكريات الجميلة لدى الناس «ابتعد».⁽²⁰⁾

إن المونولوجات الداخلية هي الأكثر تواترا وتمثيلا للإيقاع الزمني في الرواية، حيث يبرز فضاء "المحطة" كطاقة دلالية واضحة، تشكل نقطة تحول هامة سواء في المسار القصصي، أما في حياة الشخصيات الحاملة، التي تخفف، عن طريق حوار الذات، من حدة ألم لم تستطع البوح به أمام سلطة الرجل. كما يتضح من تعليق الراوي: «مسعودة لم تجرؤ على سؤال زوجها، لا على الوقت ولا على القطار، صوت المرأة عورة، لا ينبغي أن يسمعه الناس (...) لا يمكنها أن تسأل. ولو أن السؤال تحسه واقفا في حلقها (...)» والرجل الأجنبي أثناء ذلك يواصل ذهابه على الرصيف «يا رب صرف البلاء علينا»⁽²¹⁾ إن كل ما يحيل بينها وبين تحقيق وجودها، وإثبات ذاتها ترفضه بداخلها، فالرجوع للماضي بالنسبة "لمسعودة" هو الموت ذاته. «هي لا ترغب في الرجوع إلى الدشرة، ولا تريد استئناف الحياة فيها. انتهى كل ذلك الآن، وقد تزوجت بهذا الرجل الذي يعمل بالمدينة. إنها لم تتزوج الرجل، تزوجت المدينة!».⁽²²⁾

إن الخوف من ضياع الحلم والعودة إلى الماضي، بدأت تتضاعف حدته كلما تجاوزت عقارب الساعة الواحدة زوالا، لينتج فضاء "المحطة" تقاطبا ثنائيا يتجاوزه الماضي والمستقبل. أما لحظات الانتظار فهو الحاضر الذي عاشته "مسعودة" / المرأة بتفاصيله. «القطار لم يصل. الرجل الوسيم يذرع الرصيف السكون يخيم على المحطة. قدور يخرج الساعة من جيب صدره مرة أخرى. مضى ربع ساعة على موعد القطار. أشعة الشمس المرسله على الوادي الناشف حولته

(20) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 23 - 24.

(21) المصدر نفسه، ص: 25 - 26.

(22) المصدر نفسه، ص: 24.

إلى جحيم ملتهب. كل شيء ساكن. حتى النسيم غادر المحطة ووادئها إلى جهات أخرى أكرم استقبالاً»⁽²³⁾، فالشعور بالاستسلام لحركة الزمن الفيزيائي، بدأ يفقد الشخصية بعضاً من توازنها وهذوئها، فيضيق التنفس وتزداد حدة التوتر تبعاً للحالة النفسية واضطراباتها، «رأس قدور لم يعد يحتمل انتظار القطار والعطش وهذه الأقدام (...) التي لا تبتعد إلا لتقترب أكثر!

- مالك؟!!

- علي؟

- على الوادي!

- مالك أنت؟ (...)

- من الصباح وانت رايح جاي.... واش تحسب في الدنيا؟ (...)

قلب مسعودة يضطرب حتى ليكاد يصل إلى حلقها! قدور يهجم على الرجل كالوحش الضاري!»⁽²⁴⁾.

إنه صراع حاد أثارته أعصاب مرهقة أثقلها الانتظار والرغبة في السؤال، لتستفيق النفوس الصامتة، وترتفع الأصوات والهمسات التي تعيد "للمحطة" حركتها وتفاعلها. «الدركيان يمساكن بقدور وخصمه. الهلع يستولي على مسعودة! القطار يسمع صفيره وشخيره من بعيد! (...). يحاول قدور بفرنسية مهشمة استعطاف الدركيين لإطلاق سراحه (...). الدركيان لا يسمعان. الرجل الوسيم يخاطبهما بفرنسية صحيحة (...). الدركيان لا يفهمان، لا الفرنسية المهشمة، ولا الفرنسية الصحيحة!»⁽²⁵⁾

إن الدراما الحقيقية في هذه الرواية، هي القلق الوجودي من زمن أصبحت الكلمات فيه لا تتعدى مساحة الشعور الداخلي، خوفاً من ضياع حلم السفر إلى «مدينة الجزائر البيضاء، ذات الخبز الأبيض، واللحاف الأبيض والليل الأبيض»⁽²⁶⁾. ويتجلى هذا القلق من خلال سلوك الشخصيات الروائية، سواء على مستوى المونولوج الداخلي الذي عبر عن رفض "مسعودة" لخطوات "رجل المحطة"، أم على مستوى الفعل الذي قام به "قدور" إزاء هذه الشخصية، وبين

(23) المصدر نفسه، ص: 29.

(24) المصدر السابق، ص: 29 - 30.

(25) المصدر نفسه، ص: 30.

(26) المصدر نفسه، ص: 26.

ثنائية (الصمت / الصوت) يبرز الدركيان ليضعف وجودهما الضغط النفسي الذي تعيشه الشخصيات. «الدركي العربي يترع من حزامه قيذا حديديا يقيد به يدي الرجلين ! (...). الدركي الأوروبي يخرج علبة سقاير يناول واحدة رفيقه. يأخذها شاكرا. يخرج قداحة، يشعل سيقارة صاحبه ثم سيقارته هو. حلم مسعودة يتحول إلى دخان تبغ في فم الدركيين حظها في الذهاب إلى مدينة الجزائر يتجاوزها»⁽²⁷⁾.

ينحرف الزمن في هذه اللحظة عن مساره الطبيعي، فحلم "مسعودة" بتغيير الفضاء المرتبط أساسا بالسفر والانتقال، يتحول إلى ماض تتجاوزه، فإذا كان ذكر قرية "الجبل الأحمر" يتصل بمدى الاسترجاع، وذكر مدينة "الجزائر" بمدى الاستشراق، فإن خضوع فضاء "المحطة" لسلطة "الأنا الأعلى" قد حول المفارقة الزمنية إلى النقيض، « فالماضي الذي عاشته مسعودة بالدشرة هو الذي أصبح مستقبلا لها! ». ⁽²⁸⁾

إن السفر الذي تحاول الشخصية تجسيده كواقع حقيقي، يبقى منجزا على مستوى الحلم إذ يدفع الفشل والتراجع إلى الإحساس بالإحباط وبمحاولة استيعاب كل مجريات الأحداث والوقائع. إن "مسعودة" « لا تعرف أن ما قام به الدركيان شيء عاد لدى الناس. فهم رأوا أكثر من ذلك ولم ينطقوا! إن "المحجر" الذي يقاد إليه كل من دفعه لسانه إلى الاحتجاج. جعل من لا عقل له عاقلا (...). لو عرف قدور المحجر لهان عليه وقع أقدام الرجل الوسيم على رصيف المحطة ». ⁽²⁹⁾

إن مواصفات الفضاء الجغرافي "المحطة" الذي تتفاعل وفقه الشخصيات (مسعودة، قدور رجل المحطة)، تحد من إمكانية الحركة والانطلاق، إذ بقدر ما تتيح للمسافرين حرية الذهاب والإياب بقدر ما تتخذ تلك المواصفات قيما سلبية، ناتجة عن خضوعها لقوانين صارمة.

إن الطرح المتقدم يقود إلى نتيجة لخصها "حميد لحداني" في قوله: « إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف، كديكور أو كوسط يوطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي »⁽³⁰⁾ ترتكز

(27) المصدر نفسه، ص: 31.

(28) المصدر السابق، ص: 34.

(29) المصدر نفسه، ص: 34.

(30) حميد لحداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص: 71.

الذات على هذا النوع من المكان للوصول إلى الفضاء الواقعي (المدينة)، الواقع مقابل الفضاء التخيلي، الذي طالما استوطنت صورته مخيلة مسعودة / المرأة، وبهذا ترتقي "المحطة" في مستواها الدلالي إلى عنصر بنائي، يعكس بواطن الشخصية، ومختلف القيم الفكرية التي تتبناها.

1-2- فضاء الاستنطاق (المركز) :

يرى حسن بحراوي في دراسته التي أجراها حول الرواية المغربية، أن الفضاء الروائي يتخذ وضعية ممتازة داخل السرد بفضل الدلالة المزدوجة التي يتوفر عليها، فهو يعرض في النص عن طريق تصويره وتعيينه. ثم يعلق عليه وتعطاه دلالة ومعنى عبر إدراجه في سياق محدد (31) حيث تلزمت القراءة الفاحصة للفضاء الروائي إلى البحث عن عناصره، وتركيباته، وأشياءه للكشف عن طاقته الدلالية غير مكتفين بالصورة الطبوغرافية للفضاء، «لأن الاقتصار على جانب واحد، مهما بلغ من الفاعلية والخصوبة، يظل حائلا دون رؤية الجوانب الأخرى التي تشكل الصورة المتكاملة للفضاء الروائي وتعطيه انسجامه وأسباب انبثاقه» (32).

ومن خلال دراسة فضاء "المركز" في هذه المدونة، سأحاول توضيح التأثير الذي يحدثه وصف الفضاء في بيان قدرة الكاتب على تحريك عناصره المتشعبة بدلالات، جعلت من مكتب الدركيين (الفرنسي / العربي) فضاء للصراع الفكري، كما تحول الفضاء المغلق إلى نقطة اتصال الشخصية وارتباطه الوثيق بالعالم الخارجي، المليء بالتناقضات الكثيرة التي تشكل محنة الشخصية. يقوم فضاء "الاستنطاق" بإبراز لحظات القمع، التي يمارسها الدركيان وسط ديكور هندسي. إذ «تحتل الأشياء الموصوفة أهمية بالغة في بناء الفضاء الجغرافي فبالإضافة إلى وظيفتها الجمالية، تناط بها أيضا وظيفة الكشف عن الوضع النفسي للشخصيات التي تتعامل معها، وعن الوضع الاجتماعي والثقافي الذي تجري الرواية فيه» (33). والأشياء التي تؤثر

(31) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص: 59 نقلا عن. Henri Mitterand: Discours du Roman Ed. Puf.1980 P: 189

(32) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص: 43.

(33) يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 99.

الفضاء الروائي « تصبِح "جديرة بالملاحظة" لأنها قد "لوحظت ودونت" وأقيمت بينها صلات وثيقة»⁽³⁴⁾ وهي - الأشياء - تخضع، على تباين أشكالها وصورها إلى استراتيجية الكاتب والقارئ معاً؛ فإذا كان الطرف الأول قد انتهى ما وقع عليه نظره، فإن الطرف الثاني تتضح ممارسته في إنتاج فعل القراءة عند تلقيه الشيء الموصوف.

وأولى تلك المقاطع وصف الراوي لفضاء المركز: «مكتب مستطيل، له نافذة مطلة على ردهة موائية للطريق العمومي. قاعة مبلطة ببلاط حمرة أشهبت من الأقدام والقدم والغبار، جدران وسخة، لاسيما جدران النافذة حيث أثار الأيدي تبدو بلون الصمغ العربي. طاولة مكتب مستطيلة قديمة بأرجل ضخمة شهباء زال الدهن عن أجزائها السفلى»⁽³⁵⁾. إنه تشكيل لغوي لفضاء أنتجته مجموعة دوال تحيل إلى أعماق الصور المتخفية وراء المعنى الظاهري، الذي لا يتعدى بدوره الوصف الطبوغرافي لمكتب قديم قدم السنوات التي تركت أثارها على أبسط الأشياء. فإن كانت أثار الأيدي (المصاغة بالجمع) دليلاً على تراكمها عبر السنين والأيام، فإن تشبيهها بالصمغ العربي في قمامة لونه، لم يكن إلا تعميقاً لحركة الشخصيات بين الذهاب والإياب، من مكتب مستطيل خاص بالدركيين (الفرنسي / العربي)، إلى نافذة تشكل "الوسط الشفاف"⁽³⁶⁾ بين الداخل والخارج، لتعدو النافذة زاوية نظر تتخذها العين للاتصال بالعالم الخارجي ومراقبة الطريق العمومي الرابط بين فضاءين (الدرسة / المحطة). ويبقى هذا الارتباط قائماً كلما تكررت حركة (الذهاب / الإياب) بين شخصيتين تتبادلان الأدوار بشكل منظم، فالشخصية لا تنتقل من مكانها عشوائياً، بل تختار الوقت المناسب لممارسة الفعل، إنها لعبة الاستفزاز تتعب الأعصاب وتفقد الفاعل توازنه.

يضعنا الاستنطاق منذ القراءة الأولى أمام جملة تساؤلات، تبحث وسط احتفالات الذكرى المائة لمجيء الحضارة عن اعترافات مقنعة، تتخذها كأدلة لكتابة تقارير تدعم بها وجود خلايا سرية تقييم صلات وثيقة بين الثنائية الفضائية (القرية / المدينة) في محاولة منها لإيقاف الظلم وسياسته التنكيل والتعذيب. «هل احتفل بمرور مئة سنة على دخول الحضارة إلى الجزائر؟ لماذا لم يحتفل

(34) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص: 173.

(35) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 53.

(36) ينظر: جون بيار كولديستين، "الفضاء الروائي" الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 29.

؟ ما معنى ذلك ؟ هل هو عدو للحضارة، أم لفرنسا ؟ ألا يعرف أن الحضارة وفرنسا في الجزائر شيء واحد؟⁽³⁷⁾ إنهما وجهان لعملة واحدة، القهر، التغييب، العدوانية، التي تبرز بشكل جلي من خلال تركيز كلا الدركيين على صياغات لغوية تركيبية ملتوية ومفخخة، تسعى في ممارستها تلك لاستنطاق الشخصية واستخراج ما تختزنه الذاكرة من معلومات قد توصلهم إلى الحقيقة. لكن أية حقيقة وهمية ستنتطق بها شخصية مغيبة، تفتقد للرغبة في الاحتكاك بالعالم الخارجي؟.

إن "قدور" شخصية تفتقد للغة الحوار والتواصل، لتصبح الوسيلة الوحيدة المتعامل بها هي القوة الفيزيولوجية، ومثل هذا التصور يجعل خلايا التفكير معطلة ومشوشة. «إن الاستفزات المتوالية من طرف الدرك الجزائري، وخاصة تلك التي لها علاقة بزوجته، جعلته يرى الأرض أحيانا حمراء ! إن ما يخشاه هو أن يفلت منه زمام نفسه فيتعقد وضعه أكثر». ⁽³⁸⁾

غير أن المستوى السطحي لمجموع الصيغ والكلمات التي ظلت مدة من الزمن تصاغ حول تفاصيل صغيرة تتعلق باسم الشخصية وظروفها الاجتماعية، لا بد أن تنحرف في مستواها التعبيري إلى أعماق الصور والدلالات، حين تتخذ عملية الاستنطاق طابعا سياسيا. يقول العريف الفرنسي: « لا بد أن يتخذ الاستنطاق مجرى سياسيا إذن ». ⁽³⁹⁾

إن تغيير طبيعة السؤال ومحتواه يصاحبه انحراف دلالي للفضاء "المغلق"، الذي يتحول بدوره إلى فرضية تأويلية تشكل مجالاً لنشاط قرائي منتج، فالمعنى التداولي لمكتب الدركيين يوحى دوماً بالاستنطاق، غير أن الانحراف من شأنه أن يعدّل وينتج دلالات ترتقي بالفضاء "المغلق" إلى المستوى التعليمي، حين تلقن الشخصية ما تجهله. «تنطلق الأسئلة المخرجة مرة من العريف الأوروبي ومرة من الدرك الأهلي، في تبادل كروي متقن! لكن قدورا لا يدري بأي الأجوبة يجب؟ إنه لأول مرة يسمع أشياء عن "السياسة" والمؤامرات والحرب الأهلية، هو رجل المدينة لا يعلم بكل هذا! (...) من أين له أن يتذهن كل هذه الأشياء الغريبة التي تجري في الدنيا؟». ⁽⁴⁰⁾

(37) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 54.

(38) المصدر السابق، ص: 58.

(39) المصدر نفسه، ص: 60.

(40) المصدر نفسه، ص: 61.

والشخصية التي تختبر الحياة بمنظور سطحي لا يمكنها استيعاب كل هذه المفاهيم والمعلومات، لذا لا بد أن يصل إلى مرحلة الرضوخ والاستسلام للفضاء بحيثياته وعناصره، الذي يقاسم الشخصية ما يعيشه، فيتلبسها كتلبسه الحدث وسريان الزمن.⁽⁴¹⁾

وتتمظهر هذه العلاقة بوضوح من خلال أسئلة الدركيين التي فتحت "لقدور" أفقا جديدة، استفزت ذاكرته، وشعوره بحب الوطن، والرغبة في تغيير حياة اللامبالاة والارتقاء بأسمى معانيها حين يغدو مطلب الحرية والتحرر الهدف الأنبل. « إنه يشعر باحتقار نفسه أن يكون هو، المدني، لا يعرف كل هذه الأشياء، وأنه سعيد أن يسمع لأول مرة أن هناك من يعمل ضد هذه الحضارة "المتوحشة" ! وسعيد أكثر أن يكون أبو زوجته المخفي، سبب لفرنسا الكبرى ذات الجيوش الجرارة كل هذه المخاوف. وقال في نفسه : « لو عرفته قبل أن أكون صهره لدخلت في حزبه ! » (...). إنها أمور تتجاوز مدركاته العقلية. قد تكون هناك تحضيرات سرية تجري في الخفاء، (...) آه، لو يصدق ذلك ! لماذا لم يتصل به أي مناضل، ليشارك هو أيضا؟ (...) إن هذه الأفكار أنسته في حاله، وفي مسعوده، وأدخلت في قلبه خواطر أخرى غامضة تشبه أملا بعيدا يمض في جهة من جهات نفسه !».⁽⁴²⁾

إن الفضاء "المغلق" على محدوديته، ووضعه للشخصية تحت ضغوطات إجبارية، أثبت في المقابل قدرته على تحويل الشعور باليأس والعجز إلى شعور مناقض، رسم على صفحات الحاضر خطوطا أعمق من الصعب نسيانها، فالفضاء حوّل الذاكرة إلى قوة ذهنية تتحرك ميكانيزماتها وتتفاعل بين الداخل والخارج عليها تلامس الحقيقة الغائبة.

إن تباين المفاهيم وصعوبة إدراكها لدى الشخصية، ولد الشعور بمعرفة كنه الأشياء التي تتزاحم في ذاكرته، فتبرز في صيغة مونولوجات داخلية تحيلنا إلى فضاءات خارجية، تعد مركز استقطاب الجزائريين، الذين تحدثوا عن شعارات ولافتات لم يستطع الوصول إلى مغزاها، فبقيت مجرد أصوات ترددها الألسنة « كم مرة سمع الناس يقولون: إن الوطن أخذ بالقوة ولن يعود إلاّ بالقوة ! سمع ذلك في نادي الترقى، في بعض المقاهي "الوطنية"، حتى في المرسى من بعض النقابيين الجزائريين ! لكنه لم يكن يعطي ذلك أدنى اهتمام كان يؤمن بذلك كما يؤمن جميع

(41) ينظر: رولان بورنوف، وريال أولي، "معضلات الفضاء" الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل

ص: 97.

(42) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 61 - 62.

الناس. (...) في نادي الترقى يتحدثون عن الدين، عن الزوايا، عن الخرافات التي يروجها عملاء فرنسا. يتحدثون أيضا عن التعليم. (...) عن المساجد التي عينت فيها فرنسا أتباعها ورفضت تعيين "العلماء" الحقيقيين (...). هذا أيضا سمعته ولو لم أفهمه جيدا لحد الآن ! أما عن إخراج فرنسا ومحاربتها... لم يسمع شيئا».⁽⁴³⁾

يبدو أن طبيعة الفضاء الذي يوحى بالقمع والاستغلال فرض على الشخصية آلية الاسترجاع « فالاستحضار ينبثق من إطار الزمن الحاضر، وفي ظل مؤثرات المكان غير الآمن »⁽⁴⁴⁾ غير أنه سرعان ما تتوقف حركة الاسترجاع ليفرض الفضاء "المغلق" وجوده وهيمنته على الشخصية المستنطقة « العريف يسأل وقدور غائص في أفكاره، باحثا عن فهم ما يسمع. مما أضرط الدركي أن يصرخ في وجهه: «لماذا لا تجيب؟» صالو!«».⁽⁴⁵⁾

لقد تم اختيار مكتب الدركيين فضاء للاستنطاق دون غيره من الفضاءات لما يحمله من معان ودلالات، نستقريء من خلالها استراتيجية الراوي التي يقوم في نظامها البيوي على تصوير هندسته التي أضافت للعالم الخارجي سوادا ووحشة، كما عمقت الصراع الضارب في القدم بين (الحاكم / المحكوم)، (الأعلى / الأسفل)، (القوي / المستضعف)، التي تتحدد طبيعة علاقتها كالتالي : القرويون متباعدون، وكأنهم يعلنون القطيعة التي يشعرون بها سواء في الدشرة أو المحطة، كما يتحدثون بإسهاب عن أحلامهم، ويصبح كل واحد في نظره مدنيا يعرف الجزائر شرقها وغربها. في المقابل نجد الأنا الأعلى يمارس سلطته على مختلف الفضاءات الجغرافية بداية من المحطة وهي نقطة الاتصال الوحيدة بين الماضي والمستقبل، حيث يتحول القرويون إلى سجناء واقعين تحت رحمة عيون تترقب بشغف سقوطهم، فما من اسم يضاف لسجلات الاقحام إلا ويصبح برهانا قاطعا على يقظة الاستعمار وحفاظه على الأمن والاستقرار.

إن وجه الحضارة السليبي لم يغيب عن شعور "قدور" فملاحمها بدأت تبرز بشكل جلي على مستوى الرواية، ليتضح أسلوبها التعسفي للقارئ وهو يقبل الصفحات مشاركا الشخصية عذابها. «الدركي الأهلي يعيد الاستنطاق مرة أخرى إلى موضوع الزوجة، بعد أن إتضح له أن الرجل

(43) عبد الحميد بن هدوقة، عدا يوم جديد، ص: 62 - 63.

(44) عبد الله ابراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، " دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية

المعاصرة"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1988، ص: 140.

(45) عبد الحميد بن هدوقة، عدا يوم جديد، ص: 64.

لا يعرف في السياسة شيئا : يسأل قدور، هل يعرف الشيخ الذي أخذ إلى بيته زوجته وقال له من بعيد: أنا الحاج أحمد؟ بالطبع قدور ينفي أن يكون له معرفة بالرجل⁽⁴⁶⁾. من هذا المنطلق يبدأ الدركيان في حبك عناصر حكاية تتفاعل وقائعها، وتنمو وفقا لتطور العلاقة بين "مسعودة" و"حبيب" «قدور يهزه الغضب هذا عيفا لكنه يمسك أعصابه. الدركي يواصل: أقول لك ما يجري كما لو كنت حاضرا بنفسك»⁽⁴⁷⁾ حينها يصبح اللقاء الافتراضي أشبه بالحقيقة المؤلمة التي تضاعف من وضعه المأساوي «قدور يفلت زمام الموقف منه كلية: يهجم على الدركي كالصاعقة. لكمة في وجه الدركي وأخرى فيخر على الأرض والدماء تسيل من فمه وأنفه»⁽⁴⁸⁾.

إنه الانتقام المنتظر من شخصية لن تحتل الألم، فإن أعلنت صمودها وتراجعها عن ارتكاب أي خطأ طوال فترة الاستنطاق، فذاك نتيجة الأمل في الانعتاق من سطوة فضاء له وقعه على نفوس بائسة، تحلم بيزوغ فجر جديد لا يعرف لغة التعذيب. «الدركي الأهلي ينهال على قدور المقوص على الأرض! (...). يقوم العريف ليجر قدورا من رجله إلى الحجرة (...). قدور يتألم ولكنه لا يستطيع الصراخ! يعود إليه وعيه فيجد الدركي الأهلي يحرق ذراعيه بسيقارة كانت تبدو ملتهبة في ظلام الحجرة التي لا نافذة بها! الألم يمزق روحه ويرسله مرة أخرى إلى عالم الغيب! لا يبقى فيه يتحرك سوى خيط من التنفس البطيء!»⁽⁴⁹⁾.

يعد حرق "الجسد" إحدى الوسائل القمعية التي تمارس على الفاعل قصد إضعافه والخط من معنوياته التي اُثارت أولا من وجوده في هذا الفضاء المكبوت، والتي ستتحطم كليا حين يصبح الجسد لعبة يتلذذ بها السجان وهو يجرب كفاءته ودرجة إتقانه لفنون التعذيب.

(46) المصدر السابق، ص: 64 - 65.

(47) المصدر نفسه، ص: 66.

(48) المصدر نفسه، ص: 68.

(49) المصدر نفسه، ص: 70 - 71.

1-3- فضاء الإقامة الإجبارية (المحجر) :

إن سنن الفضاء المفتوح تقوم على هئية القارئ لتقبل تصور يتيح للشخصية إمكانية الانطلاق والانفتاح، في المقابل، يتمظهر الفضاء المغلق بوساطة لغة تحيل على دلالات النفي والتعذيب ذلك أن الانغلاق في مكان واحد يجعل الشخصية تعيش لحظات العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع المحيط الخارجي⁽⁵⁰⁾.

ونستقرىء هذه الدلالات من خلال الامتداد الزمني لزمن الحكاية، حيث تسعى الطبقة الحاكمة للحفاظ على مختلف مستعمراتها، وهذا لن يتحقق إلا بسن قوانين جائرة تنقل كاهل القرويين وكل صوت يرتفع لرفض الظلم والعدوان، مصيره السجن، «إذا تحرك ساكن تحركت خيول الدرك لتأتي به ولو اختفى في بطن أمه ! تأتي به إلى المركز ليقضي به أياما قد تطول أو تقصر، ثم يحال على المحكمة حيث يحكم عليه القاضي حسب مزاجه في ذلك اليوم. الحكم لا علاقة له بالذنب المرتكب (...). المهم لدى القاضي ليس العدل، وإنما أمن الأوروبيين»⁽⁵¹⁾.

فالمنظور الفكري الذي ينطلق منه "القاضي" لتحديد الحكم، هو اعتبار كل الفضاءات الموجودة، على تباين صورها ملكا للأوروبيين، تنظم وفق أسلوب لا يترك للقروي مجالاً للفعل والتفاعل، ومن ثم ضرورة "عسكرة" الفضاء ليتسنى للسلطة أن تعيد نسج علاقته، وأن تبني من جديد معماره الاجتماعي ونسقه الثقافي والرمزي⁽⁵²⁾، فضمان استمرار الفضاء "الأوروبي" مرتبط بوجود فضاءات مضادة تحافظ عليه، وتعمل في المقابل على قهر الذات، وبالتالي يصبح بناء "المحجر" ضرورة حتمية أبوابه مفتوحة لكل شخص يخيل إليه أنه باستطاعته اختراق قوانين الإدارة الفرنسية، وإن كان الاختراق لم يتخذ شكل المقاومة النضالية التي تتبناها الطبقة السياسية الوطنية بل برز كرد فعل مناهض فرضه المستوى الاجتماعي المتدني الذي دفع الطبقة الفقيرة للتمرد على احتفالات الذكرى المائة لدخول الحضارة، يقول الحاج أحمد: «تحتفل بالحضارة. مائة سنة حضارة ولا تعترف بالفضل لذوي الفضل ؟ بع ما بقي لديك من أحراش ورمال لم يأخذها منك

(50) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 77.

(51) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 25.

(52) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 202.

"رجال الحضارة" وقدمها هدية إلى الشامبيط والدوائر "والقياد" ! قدمها إلى وسطاء الحضارة،
قدمها إلى الذين رفعوا لبن الحضارة فألبستهم برانس حمراء وزرقاء وسوداء!». (53)

إن عصيان الفرد هو انحراف عن المسار الاستراتيجي الذي حددت معالمه القوى المستعمرة
والتي لن تكون من مصلحتها وجود شخصيات ترغب في الحرية؛ ونظرا للقيمة الدلالية المنبثقة عن
ترتيب عناصر الفضاء المغلق (الإجباري)، « فقد شكل مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار
الانطباعات التي تفيدها في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي
معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية
صارمة ». (54)

ومن خلال استقرار فضاء الإقامة الإجبارية يتضح لنا أن "المحجر" معادل دلالي لفضاء
"السجن" فكلاهما «يمثل لقوى عدوانية تتحدى إرادة الإنسان» (55). التي تحاول سلطة
"الأنا الأعلى" طمس هويتها، وانتمائها تحت صرخات الغضب والتعذيب بأبشع الطرق، ووفق
معالم الفضاء المغلق (الإجباري) سأحاول فيما يلي إبراز الدلالات الإيديولوجية الناتجة عن الصراع
الفكري بين الفاعل والقوى المضادة.

(53) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 47.

(54) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 55.

(55) الطاهر رواينية، الفضاء الروائي في الجازية والدرابيش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبني والمعنى،

مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول، ربيع 1991، ص: 20.

1-3-1- الانفصال / الاتصال :

إن الشعور بالانفصال شعور مدمر، تتحول معه الشخصية إلى كيان فاقد للأمان والاستقرار، رافض العيش في تناقضات الفضاء "المغلق" المنفصل عن عالم الحرية، والمعد خصيصا لإقامته مدة زمنية محددة، يعلن عنها في جلسات المحاكمة. فالإجراءات التي تتخذ إزاء الخارجين عن القانون تكون صارمة، توحى منذ البداية بأنهم في مواجهة الموت ذاته. «اليوم يشرف على المحاكمة "جوج"»^(*) كبير! قاض من قضاة المحاكم الكبرى (...). إنه من سلالة كلونيلية ممتازة. فمن أولى منه بمحاكمة "العصاة"! أحكامه لا تأتي مرتجلة، خجولة، لا. ستكون صارمة صارمة فرنسا! محصنة للحضارة ضد البربرية». (56)

وأثناء قراءة المدعي العام لمواد القوانين، تبدأ مرحلة البحث عن منفذ حقيقي يتوق إليه السجناء لكن الطرق تبقى مسدودة تدفع للتراجع والرضوخ لأحكام غير قابلة للنقض. «لم تكن الدعوى المقدمة ضدنا من طرف الدرك قهمة (...). بمجرد أن انتهى كاتب الضبط من قراءتها أصدر حكمه ثلاثة أشهر سجنا لكل منا. همس له أحد بجانبه، فأضاف بـ "الحجر!"»⁽⁵⁷⁾

وبمجرد انتقال كل من "قدور" و"رجل المحطة" من الخارج إلى الداخل، يتعمق شعورهما بالعجز لاختراق هذا الفضاء. «السوط يدع خطوطا بنفسجية على ظهر قدور العاري العرق يتصبب على وجهه ملوثا بالغبار (...). الشمس لا ترحم. أشعتها تترل في شكل قضبان ملتبهة على مقلع الحجر. الحراس متفرقون حول الحجر، تحت أخصاص من عيذان الطرفاء. بنادقهم مصوبة نحو المساجين»⁽⁵⁸⁾. فكل العناصر المشكلة "للمحجر" تغدو مبعث معاناة، وألم وإحباط وتمظهر بشكل جلي من خلال تتبع حركة السجناء الذين لا يملكون الحق في تغيير مواقعهم خاصة أن استمرار العمل لساعات طويلة تحتم على الشخصية الصمت والثبات، لذا تنعدم لغة الحوار والتواصل بين السجناء غير أن "الحجر" لم تقم بنيتها الدلالية على لغة المفاتيح والأقفال

(*) تعني باللغة الفرنسية: Juge.

(56) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 276.

(57) المصدر نفسه، ص: 297.

(58) المصدر نفسه، ص: 307.

بل أنتج بلغة تقوم على تقابل ثنائي (مفتوح / مغلق) وضع الشخصية بين حدي النقيض إذ بقدر ما ينفتح الأفق البعيد لتلامس أشعة الشمس المحرقة كل زاوية من زوايا الفضاء، بقدر ما تتحول أقدام الحراس إلى سياط تؤلم نفوس بائسة لا تزال متشبثة بالحياة، رافضة أن تكون لقمة صائغة في أفواه من احترقوا الموت بشتى صورته.

إن "المحجر" للفقراء فقط، للذين لم يتمكنوا من دفع مبالغ مالية لاحتفالات الذكرى المائة، لذا لم يحتضن سجل المساجين من لهم علاقة بالسياسة والقضايا الوطنية. «لأن هؤلاء يكونون في العادة من الوعي وصلابة الإرادة بحيث يحولون فترة إقامتهم في السجن إلى فرصة للاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة النضالية»⁽⁵⁹⁾. فحب الوطن، والإيمان المطلق بحق الشعوب المضطهدة في الاستقلال منح "للسجن" بعدا دلاليا منتجا تمارس فيه الشخصيات المثقفة نشاطها السياسي عن طريق الحوار وتبادل المعلومات. ووفق هذا التصور تتنامى أيديولوجية سياسية مناهضة لإيديولوجية الكبت والتغيب، إذ تتوهم الطبقة الحاكمة أن الجسد "للسجن"، حين تموت الأجساد تموت الذاكرة والوعي بالحاضر، لذا تتعرض الطبقة المحكومة، على اختلاف مستوى الوعي لدى أفرادها، لشتى أساليب التعذيب، لكن الصمود والتراجع عن فكرة السقوط يولد الشعور بالتحدي والمقاومة.

إن "السجن" «مكان للألم، نعم. لكنه مكان للحلم والحرية الروحية والعثور على الذات في فضاءات الرجولة هذه، تنتصر الذات على الزمن، وعلى القضبان»⁽⁶⁰⁾. وعلى الجدران وعلى الأبواب الموصدة، وكل الأشياء التي من شأنها أن تتحول إلى أشواك تدمي الجسد والروح حيث يبقى السجين بين الوعي واللاوعي، «بين ثقل الطوق والشوق للحرية، بين ضوابط المصادرة القائمة وإرادة الانطلاق والتجاوز والتغيير»⁽⁶¹⁾. حينما تتولد لدى السجين الرغبة في معرفة ما يحدث خارج الأسوار. هذا العالم الذي انفصل الفاعل عن حركته اليومية.

إن الاستعمار واحد وإن تعددت الفضاءات بمسمياتها، "فالمحجر / السجن" اسمين لإيديولوجية موحدة تقوم على تشويه الماضي، تخريب الحاضر، وقتل المستقبل، ثلاثة أزمنة تحاول إرادة المصادرة إلغائها منذ مائة سنة من دخول الاستعمار إلى أرض الجزائر، «أصحاب الأسواط

(59) حسن بحرأوي بنية الشكل الروائي، ص: 62.

(60) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 151

(61) المرجع نفسه، ص: 152.

من الحراس الأقل رتبة ينتقلون في ذلك الفضاء الجهنمي الذي أعدته السلط الاستعمارية بالاتفاق مع "المسيو ألبير" لمن يتخلص نهائيا من ذكرى انتمائه»⁽⁶²⁾. وبالتالي يتراءى لها أن وضع الشخصية تحت سلطة الفضاء المنفصل عن العالم الخارجي غير كفيل بإضعاف قواه، بل يجب استنزاف طاقاته بالعمل المتواصل خاصة أن «المسيو ألبير يحتاج إلى كل أنواع الحجارة، لبناء الجسور، لتعبيد الطرق، لبناء الهياكل المختلفة للأوروبيين»⁽⁶³⁾. وهذا ما يفسر غياب السياسيين وسط الفضاء الإجباري ؛ لأن ما يحتاجه "المسيو ألبير" هي الطاقة البشرية التي تسهم بشكل فعال في بناء منشآت حضارية للمجتمع الفرنسي.

تلك هي الإيديولوجية المحددة سلفا في المحاكم، والتي يتم وفقها انتقال السجين سواء إلى "المحجر" أو "السجن" غير أن الانفصال سمة تميز الفضائين، حيث تفتقد الشخصية بمجرد دخولها إلى العالم المكبوت للشعور بوجودها « ويتحول إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن »⁽⁶⁴⁾. لذا يعد الانفصال أبرز الدلالات وأكثرها التصاقا بفضاء "المحجر"، إلا أن وجود الشخصية بداخلها مجبرة يجعلها تحن وتشتاق إلى العالم الخارجي بمكوناته التي تتماثل في تشكيلات متميزة على تلك الصور التي اعتادت رؤيتها وهي تمارس نشاطها اليومي بكل حرية، فالذاكرة تصور لها تحت وقع اليأس والقنوط ما ترغب في رؤيته، وتحقيقه، وليس ما أجبرت على ملامسته، إذ تغدو «جمالية الحنين إلى المكان هي جمالية استعادة الذات والهوية ومعنى الانتماء»⁽⁶⁵⁾. فالذات لن ترتقي إلى مستوى الإحساس بخصوصيتها إلا من خلال الفضاء الفسيح، بعيدا عن كل تلك القوانين واللوائح التي تصادر الحريات الفردية، وتحوّل الشخصية إلى مجرد أشياء تتلاشى ببطء، ووفق هذا النظام التعسفي تحاول باستمرار بناء فضاء داخلي لا تستطيع أساليب التعذيب الوصول إليه، إنه عالم الذاكرة وسيلة الاتصال الوحيدة بالعالم الآخر (الخارج). يقول جون بيار كولدنستين: «حتى في الحالة التي تجري فيها أحداث رواية من الروايات داخل فضاء أشبه بوعاء مغلق، يمكن إحداث فتحة في هذا الوعاء بواسطة فضاء

(62) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 307.

(63) المصدر نفسه، ص: 281.

(64) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص: 56.

(65) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998

تخييلي (...) فالشخصية لا تقتصر على الانخراط الجسدي في واقع فضاء روائي تخييا داخله باعتبارها كائنا ورقيا. بل إنها تحلم كذلك بآفاق أخرى، أو تعيد النظر إلى نفسها»⁽⁶⁶⁾. وتندرج ضمن هذا الفضاء التخيلي الذي تنتجه مخيلة السجناء، عدة مقاطع سردية تبرز لنا آلية الاستحضار لوقائع وأحداث الزمن الماضي، حيث تعلن الشخصية من خلاله رفضها للعالم بحيشاته ومؤثراته «قدور يرى محطة القطار تتشكل أمامه (...) يرى أيضا غيابه الذي جعله يغار من خيال الرجال (...) غار على زوجه العروس فأضاعها! يسمع الصوت من بعيد وهو بين الدركيين: «أنا الحاج أحمد، أسأل عن الحاج أحمد!...» «الحاج أحمد... لا شك أنه من أهل النيف». (...) القطار يقلع. الدركيان يقودانه هو و صاحبه : مسعودة يراها من بعيد كتوب متحرك»⁽⁶⁷⁾.

إن عزلة الشخصية فجر لديها الاسترجاع، ليكون رد فعل على سطوة الفضاء غير الآمن والدفاع الحقيقي لانتقال الشخصية عبر أحلامها، إلى أزمنة شكلت بالنسبة إليها أفق الاعتناق من هيمنة السلطة الاستعمارية : «مسعودة، يا صاحبة الفستان القروي المنفرد الذي جعل كل ما فيك يشتهي ! الفستان والسلخ فوقه الذي جلب لنا الكوارث في المحطة... لولا تلك الأثواب الفضفاضة التي كشفت عن مكامن أنوثتك لما غرقنا وغرقت معنا كل الأحلام!»⁽⁶⁸⁾. لكن زمن العودة إلى الماضي تتوقف حركته حين «يقبل الحارس، قدور يبدو جثة هامدة. رئيس الحرس قال : لا ينبغي أن يموت إنما يتعذب. لكي لا نتهم بقتل المساجين. أفرغ الحارس خيطا من ماء على رأس قدور. شفتا قدور تبحث عن قطرات لا تصل. رأسه يرتعد إنه حي»⁽⁶⁹⁾.

يمثل المقطع السردى إحدى الفواصل الزمنية التي تستوقف الذكريات من حين إلى حين فزمن التعذيب له حضوره القوي، الذي يحاول السيطرة على مستوى وعي الشخصية، إذ كلما كان الابتعاد عن مساحة الشعور كانت حدة المعاناة أقل رهبة. وعلى عكس ذلك في حالة الاقتراب حيث تتضاعف آلام الجراح المفتوحة. «تمر الدقائق ثم تتحرك ميكانيزمات داخلية

(66) جون بيار كولدنستين، "الفضاء الروائي"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 23 - 24.

(67) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 310.

(68) المصدر نفسه، ص: 322.

(69) المصدر نفسه، ص: 323.

في خلايا مخ قدور لتسلب منه وعيه من جديد، لتريجه قليلا من العذاب!». (70)

إن الفضاء وفقا لثنائية (قريب / بعيد) أبرز طاقة فعلية عملت على نفي الإدراك الزمكاني للشخصية، وهي دلالة على وحشية السجنان، الخاضع بدوره لتنظيم استراتيجي، تحدد مساره الطبقة الحاكمة، وتمحور رؤيتها الخاصة في اعتبار السجنان عنصرا لا يتجزأ من عناصر فضاء "المحجر"، بل يغدو إحدى الوسائل القمعية الممارسة لفعل الإجرام بإتقان.

إن انعدام التواصل الحقيقي بالعالم الخارجي، شل حركة الشخصية وسط الفضاء المنفصل الذي لا يسمح لها وفق قانون العقوبات لاستقبال الزوار، وتبادل الأحاديث على الرغم من أنه الأمل الوحيد المنتظر. «ففيه يستعيد التريل بعض صفاته الإنسانية المفقودة وعلى رأسها إمكانية الحوار مع الآخر المختلف الموجود خارج الأسوار، في عالم الحرية» (71). لكن الشخصية في نص الرواية لم تتح لها هذه الإمكانية بل بقيت طوال سجنها حبيسة "المحجر"، تعمل دون توقف والانتقال الوحيد كان عبر فضاء "المجدد" (*) أين تتم عمليات التعذيب، وهذا ما عمق وزاد من حجم الأوجاع داخل هذا الفضاء.

إن الانفصال عن الآخر هو قانون صارم وحتمي وعلى الشخصية الخضوع إليه، ولا سبيل لتجاوزه إلا بعد انتهاء المدة المحددة لتلك الإقامة الإلزامية، التي لا تتدخل الشخصية في تحديدها وبالتالي تبرز دلالة الاتصال، الخيط الرفيع الذي تحاول التشبث به للحفاظ على وجودها وكيانها وإن كان الاتصال لا يرتكز على الحوار بين شخصيات تتفاعل فيما بينها، بل عبر فضاءات خيالية متولدة عن الرغبة الفعلية في تغيير فضاءات الإقامة (الإلزامية). «هاهو فوق الميناء. (...) هاهي مسعودة إلى جانبه. لكنها في ثياب أوروبية. تلبس قبعة من موضة بداية القرن. إنهما مسافران إلى فرنسا» (72). إن حلم "قدور" بالتغيير مرتبط بالانتقال والسفر، فالوهم وضعف الإرادة والمقاومة نمتي الشعور بالهروب عبر الذاكرة سواء على مستوى الفضاء الحقيقي (المحطة)، أو الفضاء المجازي (الميناء) غير أن مأساة الشخصية إنما تتأتى من عجزها عن التعايش بين الفضاءين، حيث

(70) المصدر نفسه، ص: 323.

(71) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 73.

(*) المجيد: فضاء تمارس فيه عمليات التعذيب.

(72) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 323.

يتساوى الداخل/الخارج الحرّ/السجين، فالشخصية داخل "المحجر" لا تقل ألما عن الآخرين الذين لا تحيط بهم الأسوار.

1-3-2- الجسد/ الأنا الأعلى :

إن الوعي بالقيمة الدلالية والإيديولوجية "للجسد" أصبحت أحد المصوغات الأساسية التي يرتكز عليها الروائي لتعميق جدلية الصراع بين (الفرد / السلطة)، ونظرا للتطور الفكري الملموس على مستوى المقروئية "للجسد"، فقد أصبحنا نتحدث عن "جسد" فاعل ومحول، إذ لم يعد يعطى ملء النظر، بل بدا معاشا من الداخل، وليس لإحداث أثر خارجي.⁽⁷³⁾

إن "الجسد" « لم يعد مجرد تابوت يجوي ميتا، بل طبيعة متحركة تعلن عن موقف معين من هنا عد قطبا رئيسا للإهتمامات المعاصرة ومرجعا ضروريا لكل محاولة تروم فهم الوضع الإنساني بأبعاده المختلفة »⁽⁷⁴⁾. "فالجسد" في مستواه الرمزي يتحول إلى طاقة منتجة لها القدرة على التفاعل مع معطيات الفضاء، فالإتصال بالآخر الموجود خارج حدود الفضاء المعيش، لن يتحقق إلا بحركة دينامية قادرة على إحداث التغيير. «فانطلاقا من الجسد ندرك الفضاء، ونعيشه ونعيد إنتاجه»⁽⁷⁵⁾. ونظرا لهذا البعد الدلالي تحاول سلطة "الأنا الأعلى" (الإدارة الفرنسية) شل حركة الأجساد الفاعلة، وذلك بوضعهم وسط فضاءات مغلقة تنعدم معها إمكانية الإتصال مع الآخر مما ينعكس سلبا على معنويات الشخصية التي تنهار بشكل تدريجي حين تخضع "الجسد" لشتى الأساليب القمعية. «الحارس يشعر بالضعف أمام تحمل قدور لجلدات السوط، فينهال عليه من جديد بعنف أكبر، وبنحوق أشد (...)، الضربات القديمة المتورمة في ظهر قدور تنفلق منها خليط من ماء وقيح ودم، قدور يشعر بالغيثان، لكنه يصر في نفسه على المقاومة: (لن أسقط، لن أسقط)»⁽⁷⁶⁾.

(73) ينظر: رولان بارت، الجسد أيضا وأيضا، ترجمة: أنطوان أبوزيد، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد السابع صيف 1989، ص: 147.

(74) السعيد بوسقطه، لغة الجسد في رواية رمل المائة لواسيني الأعرج، السيميائية والنص الأدبي أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار. عنابة، 15 - 17 ماي 1995.

(75) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 189.

(76) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 309.

فبالرغم من تلك السياط المؤلمة المولعة بتمزيق اللحم البشري نجد "قدور" يرفض الرضوخ والاستسلام ليقاوم بصمت وصمود، إنه على يقين أن طأطأة الرأس هو انتصار "السلطة"، التي حولت المساجين تحت غطرسة حراسها وجبروتهم إلى أجساد لا تملك القدرة على تحديد أي الأعضاء أكثر ألماً، فكل عضو في الجسد مفتوحة جراحه، يحكي حكاية الحزن والشقاء عبر الأيام والسنين التي جعلت. «المساجين (...) يبدوون في عمر واحد: عمر مقاطع الحجر والأغلال وأسواط الحراس والعطش ولهب القيظ (...) لكن عن قرب تتشكل أعمار أخرى من آلام السياط والعذاب، كل سجين له عمر ألمه، وعمر تحمله للسوط والعطش والإهانة! كل سجين يساوي عمره مقدار شعوره بذاته وبمصيره!». (77)

وبطول الزمن الذي تتشكل بفعله أجساد لم تعد تعرف بمفهومها القاموسي، بل أضحت رمزا للعذاب والقهر والاعتصاب وغياب الاختيار⁽⁷⁸⁾. أين يتنامى الصراع بين العدم والوجود، بين من يريد الحياة ومن يمنح الموت. «حارسين أشعثين من حراس الحجر يقتادانه إلى "الجبد". تفك أغلاله، تترع منه ملابسه (...) يؤمر بالاستلقاء على قفاه، فيفعل بصعوبة (...) يبدو قدور كأنه مصلوب على الأرض، كل طرف من أطرافه مشدود إلى وتد. يدير الحارس الحخير حلقات الأوتاد في اتجاه عقارب الساعة حتى تتوتر أعضاء قدور، بل تكاد تتفكك! قدور يحس بالألم يمزقه تمزيقا! الحارس يتلذذ بمواصلة توتير السلاسل». (79)

وباستماعه لصرخات جسد مرهق بدأ يفقد توازنه وشعوره بالوجود. «إن الجسد مكان للعذاب حيث يتذكر السجين كل شيء إلا جسده»⁽⁸⁰⁾. الذي حولته سلطة "الأنا الأعلى" إلى حقل تجارب تطورت نتائجها عبر أجيال من خبراء التعذيب، أثبتوا قدرتهم على التفنن والإتقان، فالشخصية السجينة تعذب وتمزق بأيدي أفعال مضادة تتلذذ بمعاناة الآخرين. هم لا يأبهون بشيء سوى أن يتركوا آثارهم على "الجسد" البشري لتكون دليلا على حضورهم، لكنها

(77) المصدر السابق، ص: 310.

(78) ينظر: أحمد قنشوبة، دلالة العنوان في الرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، 15 - 16 أبريل 2002. ص: 83.

(79) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 316 - 317.

(80) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 150.

توحي في المقابل، بقوة تحمله وتشبته بالحياة. لذا تحاول السلطة باستمرار تشويه هذا الانتماء عن طريق سلسلة من العذابات تتعرض لها الشخصية. « يرى حارسا من حراس الحجر واقفا أمام رأسه. يحمل صحنًا صغيرًا يقول له الحارس: « إنها بيضة مضروبة، عقدتها على النار خصيصًا لك. أضع فيها الآن أمامك شيئًا من الملح » (...). «...أضيف لها فلفل أسود. إنه جيد في الحر (...). «...» قدور يلتهم ما قدم له التهامًا رغم الملوحة الشديدة وحرارة الفلفل الأكل (...). ثم يأخذ قدحا كان إلى جانبه جاء به معه يضع فيه قليلا من الماء، ثم يضع في الماء سكرًا، (...) ثم يرش بذلك الماء وجه قدور ورقبته والأماكن الحساسة من جسده ما إن تمر لحظات معدودات حتى يشعر قدور بنار تتأجج في صدره. ويقبل الذباب أكواما من كل جهة».⁽⁸¹⁾

ومع توالي ضربات السياط تضاعف ألم وصراخ "قدور" الذي بدأ «يفقد كل ذرات صبره، فيصرخ كالجمل الهائج، حتى يهلح كل من بالحجر !»⁽⁸²⁾. فتراجع بذلك كل الشخصيات السجينة عن فكرة الرفض وعدم الاستسلام للوائح وقوانين "الحجر".

إن "قدور" لم يسجن ويعذب لتمرده على نظم الفضاء الانتقالي (المحطة) أو لعدم دفع رسومات مالية للمشاركة في احتفالات الذكرى المائة، وإنما البنية الفكرية التي تحولت إلى نواة تنامت عنها أبرز الأحداث والوقائع هي علاقة الرجل بالمرأة، هذه العلاقة التي انخرقت أثناء استنطاق الفاعل إلى المستوى الجنسي، وهو ما رفضته الشخصية سواء على مستوى التعذيب النفسي (المركز) أو التعذيب الجسدي (الحجر). «الحارس يبحث عن الاستفزاز بكل الوسائل. (...) الحياة تدرج ! أنت مثلا لم تأت من بيتك إلى هنا، لحجر المسيو آلبير مباشرة. كان عليك أولا أن تغار على زوجتك (...) ضربت رجلا (...) لأنك خشيت أن يجامعها أمامك على رصيف المحطة (...) ثم بالمركز ضربت الدركي وهو من بني عمك (...) بالمحكمة وأنت داخل شتمت الشاوش عندما نصحك أن تطأئي رأسك (...) لكن قل لي : لماذا تغار على زوجتك ؟ كيف هي ؟ صغيرة ؟ كبيرة ؟ تحسن الرقص ؟ (...) قدور تختلط في رأسه الصور والأحداث والكلمات الفاجرة (...) تنطلق المطرقة الحديدية عنيفة من يديه لترطم برأس

(81) المصدر السابق، ص: 318 - 319.

(82) المصدر نفسه، ص: 319.

الحارس ! (...) المساجين كلهم يتوقفون عن تكسير الحجارة إنهم يحسون أن قدورا أنتقم لهم جميعا ! إن حقدهم المكبوت قد نطق ! « (83)

وبهذا يتحول الفضاء الإجماري (المغلق) إلى فضاء منتج للمقاومة والرفض، اللذين أصبحا دليلا على شعور الشخصية بذاتها وفعاليتها، هذا الشعور الداخلي المضيء لحياة اليتيم، والغربة وفقدان الأهل والأصحاب. إذ بالرغم من بساطة تفكير "قدور" وافتقاره للغة الحوار والتواصل مع الآخر، إلا أنه على يقين أن الدفاع عن زوجته هو جزء من رجولته، وذلك برده كل صوت يحاول تشويه صورتها والخط من مستواها، وهذا ما قد يعطي للفضاء المغلق (الإجماري) عمقه ودلالته.

1-3-3- دلالات الأصوات وعلاقتها بالفضاء:

إن لكل فضاء صوتا يطبعه يسهم في بناء دلالاته، لأن الفضاء الذي لا صوت فيه يعتبر فضاء مهجورا لا حياة تسكنه. ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن أصوات السياط التي سيطرت على فضاء "المحجر" استطاعت تعميق الشعور بالألم والعذاب، كما تمكنت مرة أخرى من خلال الفضاء ذاته الكشف عن معاناة نفوس مذلولة رافضة لوجودها تحت سيطرة وجبروت سلطة "الأنا الأعلى" «أصوات المطارق على الحجارة، حادة، مقتضية، تصور الغضب المكبوت في الصدور».⁽⁸⁴⁾

لقد سجلت الأصوات حضورها القوي من خلال فضاءات الإقامة الإجمالية (المحجر)، إذ نجدها تلعب دورا فعالا في تعميق مفهوم التعاسة والضياع، وحجم الرعب والقلق، داخل فضاء متزاحم بأصوات السياط التي تثبت مع كل حركة حضورها التعسفي والمستمر، لقهر من تصفهم بالخارجين عن القانون. «الممارسة اليومية لاستعمال الأسواط جعلت أولئك الحراس يتلذذون

(84) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 307.

بما يحدثه وقعها على الظهور العارية من أصوات مبحوحة»⁽⁸⁵⁾ إذ تتحول السياط إلى وجبات يومية تنمي الحقد الداخلي، والرغبة في تغيير الفضاء المغلق.

إلا أن أكثر المقاطع السردية تمثيلا لحاسة السمع، هي التي تبرز على مستوى اللاشعور فوضع "قدور" في صراع مع الموت، نتيجة تعذيبه المتواصل، جعل منه شخصا واهما يبحث عن أي منفذ يخلصه من تلك الأغلال والأوتاد، فغدت الأصوات الملاذ الوحيد لتحقيق ذلك. «قدور يسمع بوق باخرة قادمة من كاليدونيا لنقل كل حمالي المرسى إلى تلك البلاد البعيدة. قدور يحاول الهرب، لكنه يلتقي بحراس الحجر الذين يطوقونه من كل جهة!»⁽⁸⁶⁾، يعمق المقطع السردى من جديد عدوانية الفضاء الذي لازال النص الروائي مستمرا في عرض عنصره الدرامي مبرزاً غياب الشعور ويقظة الحواس المتعبة على مستوى اللاوعي، فالتشبث بالحياة فرض على الشخصية السفر إلى فضاءات تشعرها بالحرية والانطلاق، لكن الصوت المرتبط بفضاء الإقامة الإيجابية (الحجر) له حضوره على الرغم من استمرار الشخصية في هروبا اللإرادي إلى أعماق الذاكرة والحلم. «ثم يسمع صوتا يقول له: جتتك بأكل خفيف يقيك قساوة العطش! (...). يفتح عينيه. يرى حارسا من حراس الحجر واقفا أمام رأسه»⁽⁸⁷⁾.

نصل من خلال هذين المقطعين السرديين إلى نقطة مهمة، وهي أن الأصوات التي تشكل بعدا دلاليا للفضاء المجازي كانت أكثر وقعا على نفسية الشخصية، إذ تحولت إلى متنفس يبعث الأمل في جسد معذب لا يزال في بحثه المتواصل عن الآخر، الموجود خارج الأسوار، لعله يسمع صرخاته الصامتة: «في غرقه ذاك يرى كل الأزمنة التي عاشها. (...) ويسمع مناديا ينادي: الحياة ألم. اليتيم ألم. الغربة ألم الجوع ألم (...) قيد الدركي ألم. حكم القاضي ألم. الجسم يتمزق بين قطارين ألم. نداء مسعودة بعينيها الحائرتين وهي على الرصيف ألم! (...) آه، من مسعودة الحلم ومن مسعودة الألم! (...) أين أنت يا مسعودة الآن؟ أجيبني، أين أنت؟ (...) لكن مسعودة لا تجيب (...) النداء لا يصل يبقى كالألم في جسم صاحبه»⁽⁸⁸⁾.

(85) المصدر نفسه، ص: 307.

(86) المصدر نفسه، ص: 318.

(87) المصدر السابق، ص: 318.

(88) المصدر نفسه، ص: 321 - 322.

يتبين لنا من خلال ما سبق أن الصوت بين الحقيقة والمجاز أعطى، أسهم في إبراز التفاعل بين الشخصية والفضاء، فإذا كان الصوت المرتبط بفضاء الإقامة الإجمالية (المحجر) قد ضاعف من تأزم الحالة النفسية للشخصية، فإن الصوت ببعده المجازي منح الشعور بالراحة وتخفيف أوجاع الجسد وألمه « يسمع صفارة باخرة ضخمة في حجم الجبل. إنها قادمة من أجله، إنه يرى الباخرة بنفس الحجم الذي شكلته الصفارة في رأسه ! (...) قدور قرر مغادرة الجزائر نهائياً. إنه ذاهب إلى بلاد المساواة والحرية والأخوة الإنسانية.»⁽⁸⁹⁾ يضعنا هذا المقطع من جديد إزاء ثنائية (الداخل / الخارج)، فالشخصية لا يمكنها الهروب والفرار حتى على مستوى اللاشعور، إلا عن طريق الخارج لإقتناعها بأن الفضاء المفتوح هو الأمثل لممارسة الحرية والإحساس بالوجود.

1-4- وصف الفضاء :

إن كل رواية تحمل طبوغرافيا متميزة، تمنحها سمة التباين والاختلاف عن نصوص روائية أخرى، ويبرز هذا بوضوح من خلال التوظيف البنائي والدلالي للغة الوصف التي تحدد للقارئ مجال النظر وطبيعة النص المقروء، «إن الوصف الذي يأتيه الروائي يعني، حتماً أنه يكتب ويختار في الوقت ذاته»⁽⁹⁰⁾ ونستقرئ ملامح هذا الاختيار عند تركيز الوصف على عنصر من عناصر الشيء الموصوف دون سواه.

يختلف تشخيص الفضاء تبعاً لطرائق الوصف التي تعتمد عليها الرواية، فقد يكون وصفاً بانورامياً، أو أفقياً، أو عمودياً، حين ينظر الراوي ملتقطاً الجزئيات من أسفل إلى أعلى، ومن أعلى إلى أسفل، وقد يكون وصفاً ساكناً أو متحركاً بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها

(89) المصدر نفسه، ص: 323 - 324.

(90) جون بيار كولنسين، "الفضاء الروائي" الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 28.

مستكشفة ما يحك ضدها⁽⁹¹⁾. فالوصف يتخذ جميع صيغ التشخيص من أجل تقديم المدن، والأشياء، والمناظر، وفق طرح منهجي يتكئ على تقنيي الوصف التي بإمكان النص توفيرهما. فالراوي يشتغل أثناء عملية الوصف على مستويين؛ يقوم الأول على اختيار مجال الوصف⁽⁹²⁾. أما المستوى الثاني فيعتمد على إظهار عناصر الشيء الموصوف وفق تقنيي الاستقصاء والانتقاء، تقوم الأولى «على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف، ولذلك تطول مقاطع الوصف، وتتفرع طبقاً لقانون شجرة الوصف التي رسمها جان ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية الجديدة)»⁽⁹³⁾.

أما التقنية الثانية فتعتمد «على انتقاء جملة من الأجزاء والصفات المحدودة من بين أجزاء وصفات الشيء الموصوف المتسمة بالتعددية»⁽⁹⁴⁾.

وحين نستقرئ الرواية "غدا يوم جديد"، نجد أن الراوي يجمع بين الصيغتين، وإن كان الانتقاء أكثر الصيغ استعمالاً. فلكل فضاء تشكيل طبوغرافي يأخذ طابع التميز والتفرد عن باقي الفضاءات المتجاورة على مستوى النص المقروء، فتقنيي الوصف إحدى الأدوات الإجرائية التي يتكئ عليها الروائي لتقديم المجال الموصوف، إلا أن استيعاب بعدها الرمزي لن يتأتى للقارئ إلا بالتركيز على «الوظيفة التفسيرية التي يأخذ فيها الوصف مهمة رمزية لتوضيح معنى من المعاني»⁽⁹⁵⁾. والتي سأحاول الوصول إلى كنهها من خلال دراسة مختلف المجالات الموصوفة التي تضمنتها الرواية، إذ تناول الوصف الفضاء الثقافي بعناصره، وفضاءات الإقامة كالبيوت، والأشياء على تنوعها والمظاهر الخارجية للشخصيات الروائية.

(91) ينظر: المرجع نفسه، ص: 32.

(92) عبد العالي بشير، دراسة تحليلية لرواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، برج بوعريريج 2 - 4 نوفمبر 1999، ص: 183.

(93) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 88.

(94) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص: 20.

(95) ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 82.

1-4-1- وصف الفضاء الثقافي : (الزاوية / المدرسة) :

حظي الفضاء الثقافي - مقارنة بالفضاءات الجغرافية التي تم تحديد طبيعتها نظامها البنيوي- بمساحة أكبر من حجم الرواية. وبخاصة فضاء "الزاوية" الذي أمتد الحكيم فيها على صفحات عديدة، تضمنت مقاطع وصفية تعنى بالتفاصيل الدقيقة، فعدم اكتفاء الراوي بالإشارات القليلة

يوحى بالبعد الثقافي والاجتماعي للفضاء الذي يحاول من خلال مقوماته ومبادئه تثبيت هوية القروي وانتمائه.

يعد الفضاء الثقافي (الزاوية) عن فضاء المحطة «بنحو عشرة كيلومترات»⁽⁹⁶⁾، إلا أن عزلته هذه لم تمنعه من أن يكون فضاء حيويًا، تتواصل فيه الحركة والنشاط، كما يعبر عن ذلك "رجل المحطة" بقوله: «الزاوية لم تكن مجموعة من الدّور والقاعات، كانت مدينة حقيقية (...) لا تنقطع فيها الحركة والحياة، ولاسيما في الفصول المعتدلة، لا بالليل ولا بالنهار. هي خلية نحل حقيقية (...) مدينة روحية بالدرجة الأولى من حيث الرمز، مدينة علم من حيث ما يقدم فيها من دروس. ملجأ من حيث إيواء الفقراء والمساكين والعاطلين والعجزة والأرامل»⁽⁹⁷⁾.

يوحى المقطع باتساع الفضاء الثقافي (الزاوية) وانفتاحه على الآخر، وهذا عكس ما أحالت عليه عناصر ومكونات فضاء "القرية"، فالزاوية بهذه الصفات والوظائف تكون أقرب إلى الفضاءات الشاسعة، مثل المدن...⁽⁹⁸⁾ لكن بالرغم من شعور الفرد بالحرية في غياب من يمثلون السلطة الاستعمارية وسط الفضاء "المفتوح"، فإن نظامها الداخلي يخضع لقوانين صارمة على الطلبة التقيد بها، ومن يخترق هذه النظم «يطرد نهائيا من الزاوية، بعد أن يعذب بالفلقة!»⁽⁹⁹⁾. وإن كان التعذيب لم يأخذ بعده التعسفي الذي أنتجت دلالاته عناصر الفضاءات المغلقة (المركز/المحجر)، بل هي سياسة ترهيب تعلم مسؤولية الحفاظ على مؤسسة ثقافية لا تسعى للقهر بقدر ما تطمح إلى تغذية الروح والجسد بالدروس وحفظ القرآن.

إن القارئ يرى صور الفضاء المتنوعة، على نحو ما يراها الراوي أو تراها الشخصية، وفي الفضاء الثقافي (الزاوية) تواصل الشخصية الواصفة (رجل المحطة) تقديم عناصر الفضاء الموصوف على النحو التالي: «جلبت بصاحبي في أرجاء الزاوية التي كانت مدينة حقيقية (...) عرفته بالخصوص بالممرات الرئيسية التي تؤدي إلى المسجد، حيث تقام صلاة الجماعة، وأين تعطى

(96) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 209.

(97) المصدر نفسه، ص: 219.

(98) ينظر: شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد" مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الاتصال

والثقافة، الجزائر، السنة الثانية والعشرون، العدد: 115. 1997، ص: 191.

(99) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 215.

الدروس زمن الدراسة وأين يستقبل شيخ الزاوية كل عشية مريديه وزواره، وكذلك الممرات التي تؤدي إلى المطبخ (...) كما عرفته بطريق المكتبة، وطريق التموين بالزيت للقناديل»⁽¹⁰⁰⁾.

تبرز تقنية "الانتقاء"، التي قدمها الراوي من منظور شخصية الروائية صورة "الزاوية" بعمارتها وأجزائها والتي لا تخرج عن الحقل الدلالي الذي يؤكد على شساعة الفضاء واتساع مساحته، إذ يخضع تقسيمها الهندسي وفقا لوجود طبقتين أساسيتين، الأولى هي الطبقة المسيرة لشؤون الزاوية، والمتمثلة في شخصية الشيخ وأبنة وبعض الوكلاء المقربين، حيث يتواجدون في أهم الغرف والقاعات، المؤثثة بأرقى الأثاث والأشياء، وهذا مقارنة بالوضعية المزرية التي يعيشها الطلبة سواء على مستوى غرف النوم، الأكل، أو قاعات التدريس.

ويتضح هذا التقابل من خلال جملة من المقاطع الوصفية «حصلنا على مكانين رسميين في القاعة الكبرى العامة، المخصصة لإقامة الطلبة، والتي تتسع لخمسين طالبا أو أكثر أرضيتها مفروشة بزربية اصطناعية، تحولت زرقتها إلى شهباء، ورسوم شجيراتهما لم يبق منها إلا خطوط هنا وهناك»⁽¹⁰¹⁾. «كان شيخ الطريقة يخرج في موكب من الوكلاء المقربين إليه (...) سالكا الممر الموصل للجامع. جلس على مرفع خشبي مستطيل شيئا ما. فرشت عليه زرابي صغيرة وثيرة من النوع الراقي. وعليها إزار حريري أخضر»⁽¹⁰²⁾. «لقد استعملت بعض الأروقة مساكن للطلبة سدت الأقواس ومنافذ التيار الهوائية، ووضعت ألواح حواجز بين أماكن النوم والإقامة وبين ما بقي من تلك الأروقة كممرات ضيقة!»⁽¹⁰³⁾. «استقبلني الشيخ بحفاوة لم أتوقعها مطلقا. أمر الخادم أن يأتي بالشاي والحلويات (...) الحياء منعي من الكلام. (...) لما رأيته لم أجب قال: (أعرف أن هناك أشياء كثيرة يجب أن تتغير: قاعات النوم ينبغي أن تجهز بأسرة حديدية مزدوجة (...)) ينبغي جلب الكهرباء والخروج فهايا من عصر القناديل (كان هو يستعمل مصباحا غازيا من الزجاج الرفيع»⁽¹⁰⁴⁾.

(100) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 215.

(101) المصدر نفسه، ص: 215.

(102) المصدر نفسه، ص: 217.

(103) المصدر نفسه، ص: 219.

(104) المصدر السابق، ص: 226 - 227.

إن التقابل الثنائي بين (الأعلى / الأسفل) يتضمن جانبا من الوصف للفضاء الثقافي (الزاوية)، والذي يمكن تحديد طبيعته، "فالأعلى" له إمكانية الانتقال والتحول عبر فضاءات راقية تتضمن أشياء ولوحات وصفية توفر الراحة والهدوء للشخصية المسيرة (شيخ الزاوية، ابنه). أما "الأسفل" فلا تعدو مجالات الوصف الذي ينشط في إطارها أن تكون فضاءات عارية، تحيل في رمزيتها إلى تدني المستوى الاجتماعي، وبساطة الحياة وفقدانها لأدنى الإمكانيات التي كانت باستطاعة الفضاء الثقافي (الزاوية) توفيرها، نظرا لحركة نشاطها اليومي في جمع التبرعات من أعيان المداشر والفلاحين، وكذا بالمقارنة بمستوى المعيشة التي ينعم بها من هم أكثر سلطة وجاها وعلماء.

إن توظيف الرواية لمثل هذا التقابل الذي أنتجته عناصر الفضاء الثقافي، من شأنه أن يعمق إيهام القارئ بواقعية المجال الموصوف « فتعيين المكان يتحدد موقعه الجغرافي أو ذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخييل، لأنه يزهد القارئ في إثارة الأسئلة حوله. وبذلك يبعد عن ذهنه التساؤل : ولكن أين يحدث هذا يا ترى ؟ »⁽¹⁰⁵⁾. تكمن دلالة الوصف أساسا في تحويل المعنى الظاهري للمستوى السطحي للغة الوصف، إلى التعبير عن فكرة تتخفى وراء تعيين النص للمجال الموصوف فالراوي حينما يقدم المنظورات الوصفية للقارئ لا يهدف إلى تحديد المظهر الطبوغرافي للفضاء الموصوف، بقدر ما يسعى إلى توظيف أشكال للتعبير الرمزي كمعادلات "أيقونية" للفكرة⁽¹⁰⁶⁾، مستعينا في ذلك بأسلوب "الانتقاء" لإبراز مبدأ التفاوت، الذي يخضع الطلبة القرويين إلى معايشة ظروف قاسية لا بد من التكيف معها والعيش وفق نظام الفضاء الثقافي (الزاوية)، إذ لا فرق بين الداخل والخارج «في العشاء جيء بجفنة طعام مدهونة بزيت "السانغو" وهو زيت نباتي فطيع الطعم في الكسكسي لم يكن عدد الطلبة حينئذ كبيرا (...). جيء بثلاث جفان خشبية، كان المرق الذي يسقي به الكسكسي يتكون من ماء وقرع (...). الحبيب تفرز من ذلك، قلت له : عود نفسك على ما لا تشتهي إن هذا ما ستأكل طوال السنة (...). لكن المشاكل التي برمجها واقع الزاوية للحبيب لم تكن تخيفه (...). كما لو أنه كان يرضى بكل شيء من أجل الخروج من القرية ورتابة حياتها ». ⁽¹⁰⁷⁾

(105) شارل كريفل: "المكان في النص"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 83.

(106) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 33.

(107) عبد الحميد بن هوقة، غدا يوم جديد، ص: 216.

إن حضور فضاء "الزاوية" ببعديه الثقافي والديني، كان دافعا قويا لتأقلم "حبيب" و"رجل المحطة" مع مختلف عناصرها وأشياؤها، فانعدام التوازن الاجتماعي لم يفقد القيمة المعرفية للزاوية وحضورها القوي في توعية وتثبيت مقوماتهم وعقيدتهم «إن الزوايا، بعضها على الأقل، لعبت دورا عظيما في الحفاظ على الشخصية الجزائرية، لا يقل عن ما قامت به جمعية العلماء، لا ينبغي أن نشتم ماضيها ولا رجال هذا الوطن. كل منهم أجتهد اجتهاده».⁽¹⁰⁸⁾

أما الفضاء الثقافي "المدرسة" فيكاد يخلو من مقاطع وصفية طويلة، تحدد الصورة الطبوغرافية للفضاء الموصوف، فتجنب الراوي لمثل هذه المقاطع الوصفية توحى للقارئ بقلة الحركة والنشاط، إذ المقطع الوحيد الذي تناول وصف المدرسة هو الذي يتعرض فيه الراوي إلى طبيعة العلاقة بين المعلم والتلاميذ. يقول الراوي: «حاول في البداية وضع "العرب" في جهة والأطفال "القبائل" في صف آخر، قبل الدخول إلى المدرسة. وفي القسم خصص لكل فريق جانبا من مقاعده، الجانب الأيمن للعرب، والجانب الأيسر للقبائل. وبين الجانبين المر الرئيسي».⁽¹⁰⁹⁾

نلاحظ في هذا المقطع الوصفي أن الراوي يسعى لتوظيف أدوات وصل وصفية مثل يسار / يمين، حتى يبدو وصفا منظما يوهم بالواقعية من جهة، ومن جهة ثانية يوهم بتحكم المنطق في عملية التشكل⁽¹¹⁰⁾. فالراوي عبر اللغة الواصفة يوجه القارئ إلى إنتاج قراءة فاحصة تقيم علاقات تأويلية بين الدال والمدلول، والذي يصبح بموجبه الانفصال إشارة إيجابية ترمز إلى إيديولوجية القطيعة بين تلاميذ القرية الواحدة، فالانفصال هو المنظور الفكري الذي يسعى الفضاء الثقافي (المدرسة) إلى ترسيخه في أذهانهم، من منطلق مفاده أن معرفة الأصل هي أهم مكونات الشخصية وبهذا ينحرف فضاء المدرسة عن دلالات الفضاء الثقافي (الزاوية)، فإن كان كلاهما يتقاطع في وظيفة التعليم، فإن إيديولوجية كل فضاء تتحدد تبعا لسلطة "الأنا الأعلى".

إن التقابل الثنائي الموجود على مستوى النص بين (الزاوية/المدرسة)، له تأثيره على المستوى الثقافي والسياسي، "فالأنا الأعلى" المسير للزاوية ليس أجنبيا عن الطلبة، بل تتقاطع فيما بينهم جملة من المقومات والعقائد، يسعى شيوخ الزاوية إلى تثبيتها تحت ضغوطات سياسية تطمح إلى تشويه

(108) المصدر نفسه، ص: 230.

(109) المصدر نفسه، ص: 240.

(110) ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص: 53.

الانتماء والهوية، وهذا ما يحاول الفضاء الثقافي (المدرسة) تحويله إلى واقع حقيقي. «أغضب الآباء ذلك التصرف، لكنهم لم يستطيعوا التعبير عن غضبهم بصورة ملموسة، توسلوا أولاً لدى المعلم نفسه قالوا له: إن التفريق بين أطفالنا يخلق لنا مشاكل ونحن جميعاً من قرية واحدة (...). لكن المعلم - المدير رد على الوفد بأنه ليس في حاجة إلى من يعلمه قواعد التربية (...). وأن الأطفال يجب أن يعرفوا منذ الصغر أصولهم، لأن ذلك من عناصر تأصيل الشخصية».⁽¹¹¹⁾

إن تركيز الراوي على تقنية "الانتقاء" في تقديم ثنائية الفضاء الثقافي (الزاوية/المدرسة) يمنح للمجال الموصوف قيمته التعيينية والمكانية، لكن بمجرد دخوله في مستوى التخيل، حتى يفقد تلك القيمة الوجودية⁽¹¹²⁾، التي يمكن أن تمنحها له المقاطع الوصفية المنتقاة ليتحول إلى رمز تنقضي أبعاده الدلالية والإيديولوجية القراءة التأويلية، التي تقيم علاقات تقاطع بين الفضاءين.

(111) عبد الحميد بن هندوقة، غدا يوم جديد، ص: 240 - 241.

(112) شارل كريفل، "المكان في النص"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 73.

1-4-2- وصف فضاء البيوت (بيت الحاج أحمد /بيت عمه قدور) :

يحيل الفضاء الإنساني الذي تقدمه "غدا يوم جديد" على فضاءات الإقامة الاختيارية، أين تتنامى الشخصية وتتطور وتمارس نظام حياتها بشكل طبيعي، وهذه العلاقة الحميمة التي يولدها الاحتكاك المتواصل بين (الفضاء /الفاعل) من شأنها أن تحول فضاء الإقامة إلى «مكان دال على موقفها وعلى حالتها الشعورية وكذا وجهة نظرها، ويرمز إلى وعيها ولا وعيها، إلى إرادتها ورغبتها وحلمها ورؤيتها إلى باقي الشخصيات، والأشياء في الزمان والمكان»⁽¹¹³⁾.

ونظرا لارتكاز النص على ايديولوجية الفضاءات الجغرافية التي تتخذ الطابع الإجباري وتتصل مباشرة بحضور سلطة "الأنا الأعلى"، فإن فضاءات الإقامة الاختيارية لم تبرز في النص بشكل مكثف مما يوحي للقارئ بدلالات القهر والانعزال التي أصبحت قيما لصيقة بكل فضاء نستقرئ بنيته، وهذا ما يفسر خضوع الوصف إلى منظور الراوي من جهة وإلى طبيعة النص المقروء من جهة أخرى، حيث يتنافى الشعور بالحماية والألفة، التي بإمكان "البيوت" توفيرها في ظل زمن الاحتلال الذي طال أمده.

ومن خلال تتبع حركة الوصف في تقديمها للمجال الموصوف، نلاحظ أن "الراوي" اكتفى في تشخيصه لفضاء الإقامة على بيت "الحاج أحمد"، حيث لم نعثر على مقاطع وصفية تعنى بالتفاصيل الدقيقة لبعض البيوت التي تمت الإشارة إليها، سواء من خلال سرد الأحداث، أو تقديم الشخصيات المقيمة فيها، فحين يتحدث الراوي عن بيت عمه "قدور" يقول: «الباب الخارجي الذي هو عبارة عن ألواح غليظة قديمة تشدها إلى بعضها ألواح أخرى أفقية، ومسامير غليظة فصارت بابا تتصارع ألواحه لأدنى حركة!»⁽¹¹⁴⁾.

أما بيت "مسعودة" بقرية "الجلب الأحمر" فقد اتخذ صفة المدلول الغائب، الذي يحاول القارئ استحضاره انطلاقا من تلك الصورة المقارنة التي أقامتها "مسعودة" بين بيت "عزوز" وبيت "الحاج أحمد". يقول الراوي: «أجالت مسعودة نظرها في الحجرة فأعجبها حسن تأثيرها وترتيب ما فيها، ولاسيما أنها جاءت بغتة فلم تعد الحجرة من أجلها! ولاحظت الفرق الكبير

(113) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، 1- المنهج البنيوي - البنية -

الشخصية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990، ص: 98.

(114) عبد الحميد بن هوقة، غدا يوم جديد، ص: 110.

بين أثارها وترتيبها وبين الفوضى التي كانت تحيا فيها، عند رجل هو أكبر أثرياء الدشرة!»⁽¹¹⁵⁾ توحى المقارنة بوصف ضمني نستقرئ دلالاته بالإرتكاز على شفرات النص التي تتيح للقارئ حرية تأييد المجال الموصوف، وتشكيله طبوغرافيا، وبهذا تصبح مكونات "البيت القروي" هي محض افتراض القارئ، على أن اللوحات الوصفية التي ينتجها خياله لا تتعدى المستوى الرمزي الذي يحيل على الفراغ والفوضى وانعدام الارتباط الحميمي بالأشياء. أما وصف فضاء الإقامة الاختيارية بيت "الحاج أحمد" فقد خضع إلى أسلوب "الاستقصاء" أين تلتقط العين الواصفة كل جزئيات وعناصر المجال الموصوف، وهذا ما يتضح من خلال الجدول الآتي :

وصف غرفة الجلوس	
من الخارج	من الداخل
فناء البيت يبعث على الارتياح بظله ونظافته	الحجرة بها خزانة كبيرة من جزئين علوي وسفلي. العلوي واجهته زجاجية. الجزء السفلي من الخزانة له بابان من الخشب المنقوش بكل باب حلقة نحاسية صفراء لامعة. خزانة بلا أبواب بها مجموعة من الكتب.

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن "الراوي" يعتمد تقنية "الاستقصاء" في وصف الداخل الذي يخضع بدوره إلى منظور اختياري، حيث يقتصر الوصف الدقيق والتفصيلي على غرفة الجلوس دون غيرها من الغرف، مما يؤكد وجود قيمة فكرية وأيديولوجية يسعى النص إلى إنتاجها «فالفضاء المشخص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لأيديولوجية معينة»⁽¹¹⁶⁾. فإن كان "الراوي" قد وظف صيغة "الانتقاء" لوصف بيت عمه "قدور" الذي تنطق مكوناته بانعدام عناصر

(115) المصدر السابق، ص: 184 - 185.

(116) يوري أيزترقايك، "الفضاء والمخيل والألوجة" ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 129.

الحماية، وبتدني المستوى الاجتماعي، فإن غرفة الجلوس لها خصوصيتها، وارتباطها الوثيق بنفسية الشخصية، فشعور "مسعودة" بالارتياح كان مبعثه هذا الانسجام والتناسق بين الأشياء التي ترتبط بشكل أساسي بالدلالة الاجتماعية والثقافية للشخصيات المقيمة "بالبيت". فمن خلال وصف الشيء يطلع القارئ على خاصية صاحبه ومزاجه وسلوكه⁽¹¹⁷⁾، في المقابل نجد صفتي الاتساع والانتظام ضمن الفضاء الإنساني (بيت الحاج أحمد)، قد تحولت إلى محفز للشخصية الحاملة على تغيير الفضاء المغلق (القرية)، والتثبيت بالسفر والانتقال نحو فضاء مفتوح (المدينة). « هذه الدار تمثل في نظرها الواسطة بين الريف والمدينة ».⁽¹¹⁸⁾

نخلص مما سبق أن وصف البيت لم يتخذ طابع الوصف المدرسي الذي يتابع تكديس الأشياء وتصنيفها بغرض تزييني⁽¹¹⁹⁾، بل إن المجال الموصوف (البيت) في طاقته الدلالية متضمن للغة إيحائية تنطق بها الأشياء والأثاث التي تخلق الشعور بالهدوء والاستقرار النفسي.

(117) ينظر: جون بيار كولدنستين، "الفضاء الروائي" الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 34.

(118) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 185.

(119) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص: 53.

1-4-3- الأشياء ودلالاتها :

تمثل الأشياء بالنسبة للوجود الإنساني وسيلة الارتباط والتواصل بالحيط، خاصة أن البيئة بمظاهرها الطبيعية ونظامها المتشابه فرضت على الإنسان عملية البحث عن جملة من الوسائل يستخدمها لتلبية حاجياته الضرورية من مسكن، وطعام، ولباس، تحولت عبر الزمن إلى عناصر دالة على عصره، ونمط عيشه، وعادات وتقاليده مجتمعه.

وضمن هذا السياق حاول النص الأدبي محاكاة الأشياء التي شكلت - على تنوعها - مظهرا إنسانيا ينم عن مستواه الفكري والاجتماعي على حدّ سواء، فالرواية « لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية فحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بأشخاص ارتباطا قريبا أو بعيدا »⁽¹²⁰⁾. وهو ارتباط يفرض على القارئ البحث عما ينتجه من إichاءات ورموز تشير إلى وجهة نظر تتعامل مع الشيء كـمكون أساسي، لا يقل أهمية عن باقي مكونات النص. يوصف باعتباره علامة دالة داخل النسيج الروائي يقيم علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بطابع التميز، فإنه يحدد في المقابل نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، ونوعية التفكير من حيث تكوينه النفسي والطبقي.⁽¹²¹⁾

ومن خلال استقراءنا لرواية "غدا يوم جديد" نلاحظ أن الأشياء تخضع للانتقاء والاختيار، فالراوي لا يوظف مختلف أشكالها، وألوانها، وأحجامها اعتبارا، بل يتم ذلك بالنظر إلى طبيعة الشخصية في سلوكها، وذوقها، وأسلوب تفكيرها، وهذا الانسجام الواضح على مستوى الوصف له دلالة في تعيين المستوى الاجتماعي والثقافي، اللذين يبرزان للقارئ بشكل جلي عن طريق تتبع

(120) ر. م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص: 59.

(121) ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص: 13.

وصف اللباس، الأثاث، والأواني الموجودة بين ثنايا المجال الموصوف المصنفة في الجدول التالي :

التعيين	فضاء الزاوية	فضاء المدرسة	بيت عمه "قدور"	بيت "الحاج أحمد"
الأثاث	- زربية اصطناعية تحولت زرقتها إلى شهبه. - المسجد زرابيه من صوف. - مرفع خشبي مستطيل. - زرابي صغيرة من النوع الراقي - إزار حريري أخضر. - قنديل. - مصباح زجاجي	المقاعد	- حصيرة مصنوعة من الحلفاء	- بطانية محشوة بالصوف مغطاة بقماش خشن نظيف - خزانة كبيرة. - طاولة ضخمة. - فراش وأغطية صوفية كثيرة مغطاة بقماش أبيض

الأواني	صفحة نحاسية كبيرة	آلة غسل يدوية	مغزل الصوف	- طاقم كؤوس كبيرة ذات أزهار. - طاقم كؤوس شاي. - إناء زجاجي ضخم أزرق زهرتان، مرش ماء ورد أو زهر. - براد للشاي من النحاس الأبيض.

اللباس	الإبن الأكبر للولي الصوفي :	لا شيء	قدور : جبة فوق	مسعودة : السلخ.
--------	-----------------------------	--------	----------------	-----------------

	سروال أزرق أفرنجي		<p>عمامة صفراء حريرية من النوع الرفيع. فوقها الشاش. جبة قمرانية من خيوط الصوف الصبينة. شيخ الطريقة الرحمانية : قميص أبيض من النوع الممتاز جبة حريرية تونسية الخياطة. برنس حريري شفاف عمامة خضراء.</p>
--	-------------------	--	---

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن الأشياء في رواية "غدا يوم جديد" تم التركيز فيها على عناصر اللون، الحجم، النوع، ومجمل هذه العناصر تحيل إلى الدلالة الاجتماعية، فالزاوية بأشياءها تحيل على اللونين (الأبيض والأخضر)، وذلك لتوليد دلالات تتناسب ومضامين الرواية فالأبيض لون الطهارة والنقاء، أما الأخضر فلطالما ارتبطت دلالاته بأضرحة الأولياء الصالحين، أما فيما يتعلق ببيت "الحاج أحمد" فإن الأشياء تتحدد بالحجم واللون، (خزانة كبيرة، طاولة ضخمة، إناء أزرق)، لكن على الرغم من بساطتها فإنها تشكل نوعا من التمايز والرقي، إذا ما قارناها بالبيوت القروية (بيت عمه قدور) حيث الفقر، وبساطة الحياة بوسائلها (حصير من الحلفاء) « غير أن الأشياء لا تقف عند هذا الحد، بل تمتد عمقا لتصل إلى مستوى كشف السلوك الفردي وتعرية الوعي الطبقي وضمنا تصل إلى حدود كشف نمطية أيديولوجية كل شخصية (...) ومن ثم فإننا بواسطة العلاقة التي يقيمها الفكر مع الشيء نلمس درجة استلاب الشخصية، أو اغترابها عن واقعها» (122).

وهذا الاغتراب تبرز إيجاباته حين ترفض مسعودة / المرأة مواصلة الحياة وسط فوضى الأشياء في قرية (الجلبل الأحمر)، ليغدو الانتقال والسفر الحلم الذي تسعى إلى تحقيقه، عليها تعيد تنظيم شتات حياتها وأشياءها بدون قيود تفرض عليها، حينها تتحول إلى شخصية منفردة مستقلة، وهذا التمايز والاختلاف نلمسه في شخصية "قدور" حين أصبح اللباس علامة دالة على مدنيته وطبيعة عمله.

2- فضاء المدينة (الجزائر) :

إن طبيعة الفضاء المغلق (القرية) في رتبة نظامه وحياته، ولدّ الشعور بالسلبية والانعزال لدى القرويين، فانعدام العناصر الضرورية الكفيلة بأن تحول "القرية" إلى فضاء منتج، أصبحت محفز للفاعل على السفر نحو مدن تتخذ صفة الجاذبية والانفتاح.

ولقد غدت "المدينة" الفضاء الأكثر جاذبية للذات الحاملة في الانتقال والتحول إلى بيوتها وشوارعها، ومختلف جزئياتها التي تتوق النفس لبلوغها حتى تتخلص من سكونية "القرية" التي تحد من فاعلية الشخصية في الإعلان عن وجودها دون ضغوطات تجبرها على الرضوخ والانسواء «هناك وراء ذلك الأفق البنفسجي تقع مدينة الجزائر (...) هذه المدينة التي هبّت فتيات القرى وشبانها، كلهم يودون مهاجرة قراهم إليها، كما لو أنّها الجنة!»⁽¹²³⁾. ذاك هو الحلم الذي أفقد فضاء "المدينة" بعده الجغرافي ليصبح فضاء أسطوريا. «الحرمان الذي يجيا فيه الناس والبطالة، والفقر، وإضافات اللاحق للسابق عن المدينة، كل ذلك نقلها من واقعها الجغرافي إلى "واقع" أسطوري، لا مستحيل لموجود فيه».⁽¹²⁴⁾

(123) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 92.

(124) المصدر نفسه، ص: 129.

إن صور الفضاء المجازي ترمز في معناها للعجز عن تأقلم الشخصية مع واقع "القرية"، كما توحى في المقابل، إلى شدة معاناتها ورفضها المتواصل لنظم الفضاء الواقعي « لا أحد تعرض عليه اللجنة مقاما فيصر على البقاء في النار ! ألا تعرفون الدشرة ؟ إنها ليست الريح الخادع، ولا الخريف الشابع. إنها الشتاء والصيف ! ».(125)

إن "المدينة" من منظور معظم الشخصيات في الرواية تتخذ صفة "الحلم" الذي يترأى لها سواء على مستوى الشعور أو اللاشعور، ومن خلال قراءتنا للمدونة "غدا يوم جديد"، نجد أن "قدور" هو الشخصية المتفردة التي تملك مفاتيح السفر والانتقال للفضاء المفتوح، الذي أتاح له فرصة تنظيم حياة منفردة في تقاسيمها عن حياة القرويين. وبهذا تتحول وظيفته السرديّة بمجرد انتقاله من الفضاء المفتوح (المدينة) إلى الفضاء المغلق (القرية)، ليصبح على مستوى السرد، مسترجعا عبر الذاكرة صور "المدينة" بشوارعها، وسفنها التي ترسو في ميناء الجزائر.

«كنت أرى المدينة رؤية العين وهو يتحدث عنها. أراها بأضوائها التي محت عنها الليل، بجبّزها الأبيض الذي تتلففه الأبصار قبل الأفواه !»(126)

وبالتركيز على ما يحيل عليه فعل الحكيم من طبوغرافية الفضاء المفتوح، تبدأ عملية البناء والتشييد التي تعيد للفكر القروي حركيته، حتى غدت "المدينة" فضاء "عينيا" باستطاعة كل قروي معرفة خباياها وأسرارها، يقول "الراوي" عن "خديجة": «كانت موزعة بين الشوق إلى نعيم المدينة، وبين عواطفها نحو محمد. لكن "النعيم" غلب العواطف، ملذات المدينة لا يعطيها لها محمد. إنها تريد أن تسير تحت أنوارها وعلى طرقها الحريرية التي لا تؤذي الرجل. إنها تريد أن ترى الحياة بلا ليل. وفي المدينة - قالوا - لا وجود لليل: إنها بهذا الزواج فتحت بيدها السماء ليلة القدر !»(127). إن حلم "خديجة" هو اختزال لأحلام كل الفتيات القرويات، التي ترنو بنظراتها إلى الأفق البعيد، أين الأكل الطيب، والنور الساطع والطرق المعبدة التي تحافظ على لياقة الجسد. «قالوا في المدينة الليل أضوا من النهار ! ما أسعدك ! ارتحت من حياة الظلام والوحل والشتاء.»(128)

(125) المصدر نفسه، ص: 36.

(126) المصدر السابق، ص: 35.

(127) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 129.

(128) المصدر نفسه، ص: 128.

فهي عناصر طبيعية تعكس تبعية "القرية" واستسلامها لقهر الطبيعة دون وجود رغبة في التغيير والتطور اللذين لن يتحققا بالسفر والهروب، بل بإدراك الحقيقية التي ظلت غائبة ما دام الفكر القروي لا زال ينهل من البعد الخرافي لبناء هندسة الفضاء المفتوح (المدينة) الذي يملك "قدور" مواصفاته الواقعية، نظرا لحركة ذهابه وإيابه بين المدينة، حيث سكنه وعمله بالميناء، وبين قرية "الجلبل الأحمر" أين الذاكرة وعمته "حليمة" التي تشكل حافزا لاستمرار الشخصية في تواصلها وارتباطها بالفضاء المغلق (القرية).

غير أن توزع الحركة بين طرفي ثنائية الفضاء (القرية/المدينة) عاجزة عن خلق علاقات حميمية تتوطد وتتنامى بين (القرية / قدور) الذي يتخذ منها فسحة للتباهي بمدنيتها وبتساع معارفه، ومثل هذا التصور المبني على تضخم الذات غير قادر على رؤية الفضاء بمنظور مغاير فهشاشة الصلة والتواصل تكشف عن قيمة فكرية تتمحور حول رفض "الشخصية" لكل علامة تدل على انتمائها القروي «ذهب إلى بيت الخطيبة وكله أمل في أن يشبع من وجهها، (...) ما إن دخل إلى البيت ورأى وجهها حتى صعق! لقد أذهله وجه خطيبته وأسخطه أيضا: (...) قال لها بسخط مضغوط: إنك ندبت وجهك. حولته إلى حصير! ألا تدرين أنك قضيت على جمالك إلى الأبد؟ أفهمت؟ قضيت على شبابك. لم تعودى فتاة. بهذا الوشم أصبحت كالفرس بلجام من جلد مطروز!» (129).

فالوشم من وجهة نظر الفاعل، بطاقة تعريف لا بد أن تمنح آثارها، لبناء حياة جديدة تتشابه ونظم المجتمع الأوروبي، غير أن المواد التي تستخدمها الواشمة لا تحيل إلى الزوال والانحفاء بل تبقى الخطوط حية ناطقة. «الواشمة تعرف ما تقول إنها هي التي نقشت على وجوه نساء الدشرة وفتياتها ميثولوجية ذلك الماضي السحيق، وأحاديث الكبت الذي عرفته المرأة على تعاقب الأجيال. كل امرأة تحمل في وجهها كبتها كما تحمل ماضي القبيلة التي انحدرت منها» (130).

إذ أن "الوشم" في رمزيته يتحدى سياسة تشويه الماضي والذاكرة، فالخطوط والرسومات هي بمثابة لغة مشحونة بالعواطف والرغبات المكبوتة التي لم تجد النفس مجالا للتعبير عنها. "خديجة" «سوف يذكرها وجهها الموشوم، إن نسيت بانتمائها في كل لحظة من لحظات عمرها. الوشم

(129) المصدر السابق، ص: 134.

(130) المصدر نفسه، ص: 132.

في وجهها سيكون هو ماضيها المصاحب الذي لا خلاص منه. الذي ابتكر الوشم، قد يكون فعل ذلك من حيث لا يدري لمقاومة الفناء! ألم يشبه الشعراء الآثار الباقية بالوشم؟.

(لخولة أطلال بركة تهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد!)»⁽¹³¹⁾.

أما "قدور" فيرتكز رفضه "للوشم" على قيمة فكرية نابغة من التأثير السلبي لخصوصية الفضاء المفتوح (المدينة) الذي يتنافى في مستواه الثقافي، والاجتماعي، والسياسي مع طبيعة "الوشم" الذي يجيل في عمقه على دلالة الانتماء والهوية. غير أن تصاعد الأحداث وتطورها باتجاه معاكس لأحلام الشخصيتين (قدور/خديجة)، أدى إلى انحراف السرد نحو الانفصال، ليتحول الحلم إلى شخصية روائية تحقق مشروع السفر في الوصول إلى "المدينة" والتعايش وفقاً لجزئياتها وعناصرها إنما "مسعودة" القروية البسيطة التي تحاول نسيان هذا الانتماء وسط تناقضات الفضاء المفتوح (المدينة).

2-1- دلالة الشارع:

تستمد القيمة الجمالية "للشارع" من خلال البناء الفني الذي يقوم على مبدأ التقاطب أو التعارض. «إذ تأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، حيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بالأماكن والأحداث»⁽¹³²⁾.

إن مفهوم التقاطب له دوره الفعّال في إضاءة طبيعة العلاقة بين الشخصيات والفضاءات المتباينة التي تشكل البنية الطبوغرافية "للشارع" المفتوح من منفيذه اللذين تأتي إليه ونغادره منهما، كما يحاصرنا وينغلق علينا من جانبيه، بالبيوت والحيطان، والأنسجة، والحواجز، ويجدد أحدهما الآخر. وإن كانا ينتميان إلى أنموذجين مختلفين، فإنهما يشكّلان مجتمعين مركبا محيّنًا⁽¹³³⁾. ومن منطلق هذا التصور أصبح بإمكان القارئ رصد سمات (البيت العربي / البيت الأوروبي)، باختلاف طبيعتهما ونظام حياتهما وكذا خارج حدودهما أين يتشكل خطاب مغاير نستشفه من خلال مبدأ المقارنة التي تقيمها "مسعودة" على مستوى الأصوات حيث تبرز ثنائية (الحركة/الهدوء).

(131) المصدر نفسه، ص: 183.

(132) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 33.

(133) ينظر: هنري ميتران، "المكان والمعنى"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 139.

لا يحيل الشارع على الأرصفة والحركة اليومية للشخصيات فقط، بل يتضمن شفرات تحدد نوعية البيوت في مستواها الاجتماعي والثقافي، فقد يقع "الشارع" شرقاً أو غرباً، أو يقع في المركز أو على الهامش، أو يكون واسعاً أو ضيقاً، أو قديماً أو جديداً، وهذه المواقع والصفات تكثف وجودها جملة من الشفرات يكرسها النص لخلق قوانين ليس بإمكان الشخصية اختراقها⁽¹³⁴⁾ للوصول إلى البيت أو لمختلف المرافق الحيوية، إذ يسمح للشخصية المقيمة "بالشارع الأوروبي" المرور والحركة، كما يسمح لها وفق قانون سلطة "الأنا الأعلى" اختراق "الشارع العربي"، غير أن الشخصيات المقيمة فيه ليس بإمكانها الدخول "للشارع الأوروبي"، فالتنقلات التي تفرضها هندسة "المدينة" تكون منظمة تنظيمياً محكماً. يقول "يوري لوثمان": «يرتبط المكان ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرية. ومما لا شك فيه أن الحرية هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بجواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها»⁽¹³⁵⁾.

يتمحور الشارع وفق أيديولوجية الحدود الفاصلة للفضاء المفتوح (المدينة) نظاماً طبوغرافياً يعمق وجوده مبدأ الثنائيات الضدية سواء على مستوى البيوت أو الأحياء، بالرغم من ارتباط أحلام الفواعل بالوسط الخارجي (الطرق، الأضواء....) أكثر من ارتباطها بالدّاخل (فضاءات الإقامة الاختيارية)، ونظراً للطاقة التفسيرية المميزة التي منحتها "غداً يوم جديد" للشارع المدني فإن قراءة مختلف الفضاءات الموجودة ضمن طبوغرافيته لن تتوضح دلالتها ورمزيتها إلا في ضوء بنيته الإيحائية.

(134) المرجع نفسه، ص: 140.

(135) يوري لوثمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا أحمد قاسم دراز، ص: 62.

2-1-1- الانغلاق / الانفتاح :

إن الفضاء الروائي بدون شخصية يفقد قيمته، بل يفقد سبب وجوده، حيث يمكننا من الكشف عن حياتها اللاشعورية، إذ لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه⁽¹³⁶⁾. فقد يصبح كائنا ممزقا بمجرد فقدانه لمهده الأول الذي يشعره بالاستقرار والتوازن فالبيت «هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية، ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت»⁽¹³⁷⁾.

(136) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 44.

(137) غاستون باستلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا. ص: 09

ولا شك أن الاختلاف بين الشخصيات في مستوى تفكيرها وطبعها ومزاجها، راجع إلى حد كبير إلى تباين البيوت التي نشأت فيها. «ألا يصنع المجتمع الإنسان بحسب الأمكنة التي يمارس فيها أفعاله؟»⁽¹³⁸⁾. وهذا ما نستقرئه في "غدا يوم جديد" حيث تشكل البيوت مجالا حيويا ببعديه الاجتماعي والنفسي، إذ تنهض كمكونات أساسية تحيل على نظام "الشارع" التي تعدّ جزءا من طبوغرافيته، وهذا النظام يتمظهر من خلال صفة التطور والرقى، المناقضة لصفة الشعبية والبساطة، فبين البيت العربي والبيت الأوروبي فواصل أسعى إلى تحديدها من خلال وجهة نظر "مسعودة".

يشير فضاء البيت العربي (القصباوي) والبيت الأوروبي، لنظام القيم والممارسات الاجتماعية التي تتولد عن تفاعلها ثنائية (الانغلاق / الانفتاح). التي أسهمت بحمولتها الدلالية في إضاءة طبيعة العلاقة بين الفواعل داخل فضاءات الأحداث، وكذا في تحديد المستوى الفكري والإيديولوجي للفضاء المغلق والفضاء المفتوح (المدينة).

يشكل بيت "القصبة" نموذجا حيا لهندسة البيوت العربية القديمة، حيث يشمل أربع عائلات تتقاسم جزئيات وعناصر فضاءات الإقامة. «كل عائلة تسكن في حجرة. الحجرات واسعة. وهناك أيضا السطح وهو للجميع يستعمل للغسيل والفرش... وبهذا البيت مرحاضان سفلي وعلوي».⁽¹³⁹⁾

غير أن طبوغرافية بيت "القصبة" التي تحيل إلى التجاور بين الغرف، تطرح في المقابل فكرة التفرد والانزواء، حيث تشكل كل غرفة نموذجا حيا لوجود إنساني يختلف في تفكيره وانتمائه عن الآخر الموجود في فضاء الإقامة ذاته. «أنت لا تعرفين الجزائر، كل واحد في بيته الرجل عندما يكون داخلا أو خارجا يسعل فتدخل النساء اللاتي كن بفناء الدار، أو على عتبات حجراتهن (...). هذه هي حياة البيوت العربية القديمة».⁽¹⁴⁰⁾

التي توحى هذه البيوت للقارئ - بالنظر إلى وصفها الطبوغرافي - بوجود حياة مشتركة تتلاشى وفقها هذه العادات والأعراف، غير أن الانغلاق على الشارع (الخارج) تتعمق دلالاته في الداخل، حيث لا تتوطد صلة التواصل والحوار بين الغرف إلا في غياب سلطة الرجل، وهذه

(138) رولان بورنوف، وريال أولي، "معضلات الفضاء"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 106.

(139) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 108.

(140) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 109.

الخصوصية تتنافى دلالتها في "البيت الأوروبي" التي انتقلت إليه مسعودة بعد سجن "قدور" "بسان لوران"، للعمل عند أحد الموظفين الأوروبيين إذ تقول واصفة المجال الموصوف. «شقة ذات حجرتين ومطبخ ودوش! (...) الشقة بسريرين، (...) سرير لي والحجرة الثانية سريرها لمن نام من الأطفال لكي يستطيع أن يتقلب كما يشاء بدون ضيق! وكان السريران كبيرين، لكل منهما مضربة من الصوف الاصطناعي ولوالب حديدية، كما أن الأزرق كانت من النوع الرفيع»⁽¹⁴¹⁾ يعتمد المقطع الوصفي على تقنية "الاستقصاء" وهذا عكس ما يشير إليه المقطع الوصفي الانتقائي لبيت "القصبة".

في المقابل تتمحور عملية الوصف حول سمات الأشياء الواقعة داخل المجال الموصوف لا خارجه، وهي في مجملها توحى بشروط الحياة المترفة التي تمنح للعنصر الأوروبي تميزه عن تلك الصورة التي استقرنا ملاحظها بالأرياف. «فالإنسان كلما اقترب من المدينة، وارتبطت علاقته بفئات اجتماعية متنوعة كلما فقد وحشيته وشراسته، وهو الذي لا نعثر عليه لدى الأوروبي الذي يقطن في الريف، والقرية. حيث تميز بغلظة الطباع والجشع اللامحدود والكراهية الشديدة للمواطن الأهلي»⁽¹⁴²⁾.

غير أن الاختلاف بين الصورتين لا يمكننا اتخاذه كقيمة فكرية مطلقة، بل تبقى العنصرية قائمة في جوهر تفكير الأوروبي المدني، فغياها على المستوى السطحي للمقطع الوصفي لا ينفي حضورها الإيحائي والرمزي عند تتبع حركة السرد المتنامية. «كان للزوج عشيقة، يأتي بها من حين إلى حين إلى هناك (...) لا يأبهان بوجودي اطلاقا كما لو أنني لم أكن بشرا، إنما حيوانا داجنا! وكان للزوجة أيضا عشيق، (...) كلا الزوجين كان يهدداني بكل الويلات إذا أنا أفشيت السر لأحد. ولم يكن يخطر في بالي أن أفشي سرهما؟ يفعلان ما يشاءان في بيتهما!»⁽¹⁴³⁾. غير أن استمرار حياة اللامبالاة هذه، ولدت في النهاية الشعور بالثقة بين الطرفين، إذ تمكنت "مسعودة"

(141) المصدر نفسه، ص: 175 - 177.

(142) شريط أحمد شريط، بنية الفضاء في الرواية، غدا يوم جديد، ص: 180.

(143) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 177 - 178.

من استغلالها إيجابيا خاصة بعد اندلاع ثورة نوفمبر «قضيت حياة هادئة طيبة مكنتني من الاستعانة ببعضهم عند الحاجة، ولاسيما يعد اندلاع الثورة وصار أبنائي محل شكوك من طرف الشرطة والجيش، إلى أن تمكنوا من الإلتحاق بالجليل !» (144)

إن الفضاء وفق هذا الطرح ينحرف عن المعنى الظاهري، الذي أحالت دواله إلى انعدام القيم الأخلاقية ودونية الوسط الاجتماعي، ليرز المعنى الباطني كطاقة دلالية لها القدرة على الفعل والتفاعل مع الخارج (الشارع) ويتمظهر ذلك بشكل واضح عند تحويل "مسعودة" فضاء الإقامة (البيت الأوروبي) إلى فضاء منتج أسهم في استمرارية النشاط السياسي.

نخلص مما سبق، أن التقاطب الثنائي (انغلاق/انفتاح) مرتبط بمدى فاعليته مع الخارج (الشارع)، حيث ينغلق "البيت العربي" على نفسه، وعلى المحيط الخارجي، لينتج تصورا ايدولوجيا يرتكز على العرف والدين، في المقابل يفتح "البيت الأوروبي" على قيم لا أخلاقية تكثف حركة الشخصيات الأوروبية نحو الداخل، الذي تحول "مسعودة" حركته للخارج حتى تمنح "للشارع" بشخصياته النضالية قوة إضافية تمكنه من احتضان ثورة حقيقية تنشُد الحرية والتحرر.

2-1-2- الحركة / الهدوء :

يشكل "الشارع" صورة حية لنمط الحياة وخصوصيتها، حيث يعكس طبيعة الأفراد ومستواهم الاجتماعي، الذي اتضحت صورته وسط فضاءات الإقامة الاختيارية (البيوت) والتي تتعمق من جديد على مستوى الأصوات ودلالاتها، إذ كلا الفضاءين (الحي القصباوي / الحي الأوروبي) قد خضعا لقانون أو ثنائية (الحرية / الهدوء)، والتي تتنامى عنها مجموعة من التقاطبات

التي تتحكم في بنية الفضاء، منها (مكتظ/متسع)، (شعبي/راقي)، وتلك المفاهيم كان لها الدور الفعال في تحديد مختلف القيم والدلالات التي ظلت مرتبطة بالفضاء المفتوح (المدينة).

وإذا اعتمدنا التصور السابق حول تأسيس الفضاء الجغرافي من خلال وجهة نظر الفاعل (مسعودة)، ندرك «أن بنية المكان مضاف إليها تفاصيله الطبوغرافية لا تلعب، في النهاية سوى دور أدواتي وثانوي بالمقارنة مع الدور الذي تنهض به علاقة المكان بالإنسان، تلك العلاقة التي ستكون بمثابة البوصلة التي تقود حركة الرؤية إلى الفضاء الروائي، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التي يرسمها له»⁽¹⁴⁵⁾.

فالشارع كفضاء انتقالي تتشكل بنيته من منطلق وعي "مسعودة" بالمؤثرات الخارجية التي تمنح لكل فضاء مرجعيته الخاصة. «والغريب، في المدينة، أن بين الأصوات التي كنت أسمعها في حي القصبة وبين الأصوات التي صرت أسمعها أحيانا، في الحي الأوروبي اختلافا. الأوروبيون لا يحدثون أصواتا كثيرا. أما في القصبة فتستمع إلى خليط من أصوات الموسيقى. الأطفال والنساء والباعة والصناع الحرفيين مما جعلني في البداية أحسن كأنني أعيش في عالم ممتع مؤنس!»⁽¹⁴⁶⁾

يوضح هذا المقطع أهمية "حي القصبة" من حيث حرية الحركة بداخله، إذ يخلق الخطاب اليومي للشخصيات وط الشوارع الشعور بالاستئناس والأمان، على الرغم من افتقاره للعناصر الضرورية، وهذا الافتقار تحدد وجوده أيديولوجية "الأنا الأعلى" التي تخضع الفضاء المفتوح إلى مفهوم "الحد" وفق تصور "يوري لوثمان"، حيث تنقسم "المدينة" إلى قسمين، أحياء راقية تتوفر على شروط معيشية مترفة، في حين يعيش البسطاء في أحياء تفتقد لأدنى تلك الشروط.

«الأحياء الأوروبية لا يدخلها العرب، إلا مارين أو كانوا يشتغلون لدى الأوروبيين. أحيانا المرور يمنعونه على العرب، العرب واليهود والفقراء يسكنون في القصبة وما حولها»⁽¹⁴⁷⁾.

ترتبط الأصوات بصورة أساسية بحركة الشخصيات، إذ كلما تكثفت هذه "الحركة" وسط شوارع "القصبة"، ارتفعت الأصوات ليشكل تمازجها خطابا أيديولوجيا ينم عن فعل الوجود واستمرار الحياة، وهذا عكس دلالة "الهدوء"، التي توحى بالاستقرار والسكينة وسط الأحياء الأوروبية، غير أن استراتيجية الحدود الفاصلة التي تتمحور حول تعميق الانفصال بين الفضاءين

(145) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 89.

(146) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 176.

(147) المصدر السابق، ص: 109.

(القصباوي /الأوروبي)، تعمل على تكثيف عنصر التعبير بوساطة حركة تحريرية لم تتوقف لحظة عن ممارسة نشاطها وسط الحدود والحواجر المفروضة عليها.

تقول العجوز "مسعودة": «أتذكر المدينة بسكانها الأجانب عندما كانت للأجانب، وكنا فيها نحن الأجانب ! أتذكر القصة يوم أن كانت ممرات للأغنام والبحارة الأجانب يوم كانت دورها محارب ومقابر ومعاهر. ثم صارت خنادق للصمود والتضحيات والبطولات!». (148)

لقد منح المقطع الوصفي لحي "القصة" فاعليته ودوره في إعادة توازن آخر جديد ينم عن وجود كتلة شعبية تشكل قوة حقيقية، ارتقت بعناصر الفضاء (حي القصة) إلى مستوى الفضاء المنتج، فالإعلان عن وجود فئة لن ترضى بالظلم والعدوانية، لن يتأتى إلا بارتفاع الأصوات ودينامية الحركة، وذا بتحويل "القصة" إلى فضاء مغلق له خصوصيته، فالقيمة الإيديولوجية "للحي القصباوي" تتجاوز بعده الهندسي، إنه الوجود الإنساني في مقاومته وتحديه.

2-1-3- الحلم / الكابوس :

إن تشخيص الفضاء الروائي هو أبعد من أن يكون مجرد تشكيل هندسي، يمنح للفضاء صفة الواقعية بل إن هذا التشخيص مرتبط ارتباطا وثيقا باشتغال الأثر الروائي (149). فالنص يوهم

(148) المصدر نفسه، ص: 122.

(149) ينظر: جون بيار كولدنستين: "الفضاء الروائي"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 41.

القارئ بواقعية الفضاءات الجغرافية بوساطة تحديد (الشكل، اللون، الحجم) غير أن هذه العناصر المشخصة لم تبرز مفرغة من المعاني، بل تأتي محملة بطاقة تفسيرية تكشف عن العلاقة بين بنيات النص، كما توضح زاوية نظر الشخصية مادام الفضاء «لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي». (150)

لقد عمقت "غدا يوم جديد" التأثير المتبادل بين الشخصية والبيئة المحيطة بها، إذ يصبح بإمكان القارئ أن يكشف مستويات الشخصيات بالنظر إلى الوسط التي تمارس فيه حياتها، فمختلف التقاطعات الثنائية التي تميز الفضاء الجغرافي (مفتوح/مغلق)، (موحش، مستأنس)، تتحدد وفقا للحالة الشعورية التي تعيشها الشخصيات (مسعودة، قدور، خديجة)، غير أن رؤية الشخصية لا تبرز على مستوى النص كقيمة فكرية مطلقة غير قابلة للتغيير والرفض، فحين يفقد الفضاء الجغرافي جاذبيته وتصبح عناصره ومكوناته مبعثا للتساؤل، تعيد الشخصية صياغة مفاهيمها ووجهة نظرها، ويمكننا تحديد ذلك من خلال فضاء "المدينة".

كشفت الرواية منذ صفحاتها الأولى عن تطوع القرويين "للمدينة"، إذ غدت فضاء حاما يوحى بالانطلاق وحرية الحركة، هذه الحرية التي بدأت تتغير ملامحها وتفقد بريقها عبر الأيام والسنين ليتحول حلم "مسعودة" بالمدينة إلى كابوس يهدد توازنها النفسي. «المدينة ليس حلما، إنها كابوس أضواؤها كلها اصطناعية، زائفة. كل ما فيها مجند لاغتيال الأحلام. الفكر فيها يبحث عن أذهان لتزويق الضحالة». (151)

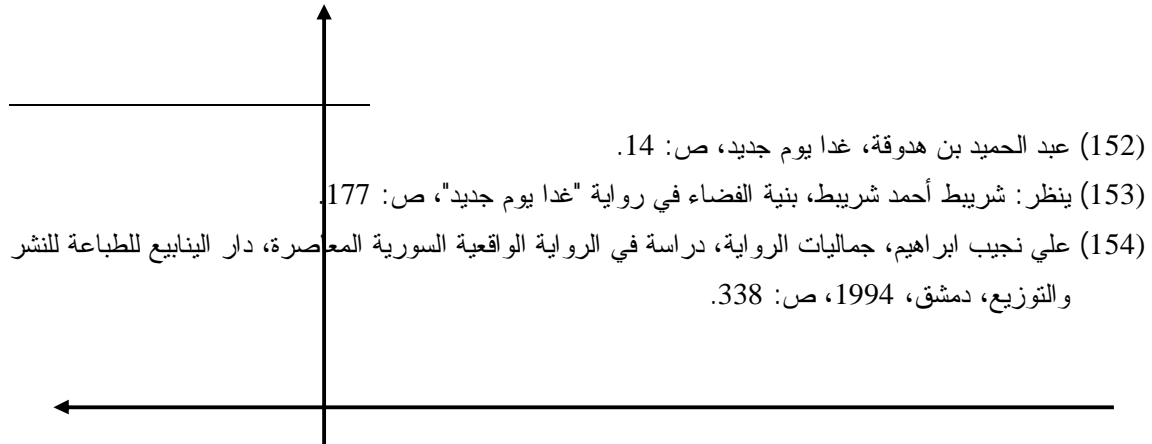
وتبقى جدلية (الخارج / الدّاخل) حاضرة على مستوى النص لتؤسس للفضاء المفتوح (المدينة) بعده الدلالي، إذ نجد رغبة انفصال مسعودة / العجوز عن جزئياته وعناصره تنطلق من فوضوية الشارع (الخارج) دون التركيز على مختلف الفضاءات الجغرافية التي تشكل بنية الفضاء

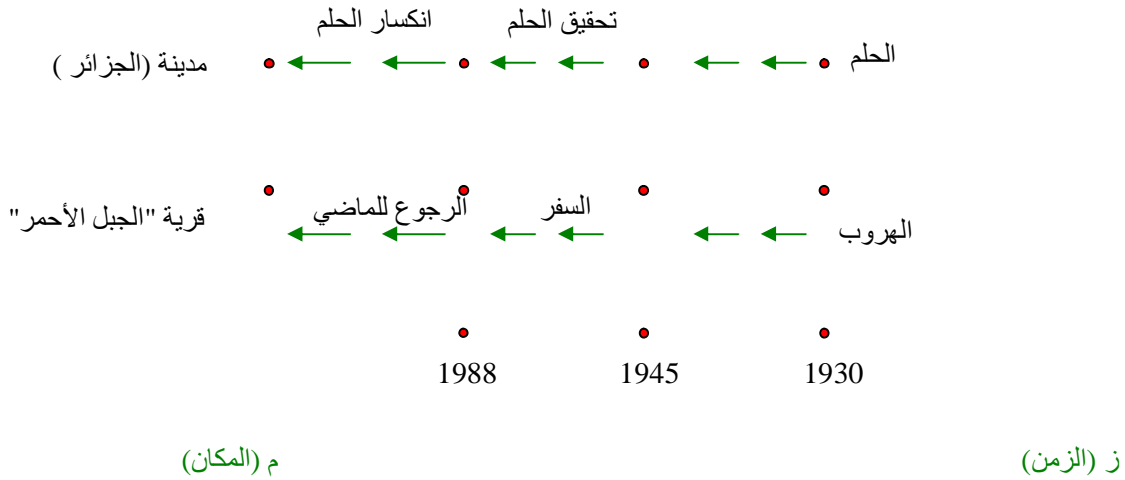
(150) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص: 32.

(151) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 206.

المفتوح (المدينة) «أكتوبر أنطقي. أكوام الزجاج التي ملأت الأهمج. أدخنة الغازات والسيارات والبنائيات المحترقة أزيز الرشاشات والبنادق والدبابات (...). دماء أكتوبر سالت في الشارع الذي بنته الرذيلة والنسيان!»⁽¹⁵²⁾. وهذا ما يفسر القيمة الفكرية والإيديولوجية لثنائية الفضاء (القرية/المدينة)، فمن خلال قراءة الرواية "غدا يوم جديد" نلاحظ أن حلم القرويين لم يكن يعانق هندسة "البيوت" "المقاهي"، "النوادي"، بقدر ما تتوطد صلته بجزئيات (الخارج)، وهذه النظرة تعطي للقارئ صورة ضمنية للفضاء المغلق (القرية)، حيث (الطريق المتشعبة، الموحلة، المظلمة، وغير آمنة) فهي صفات من شأنها أن تشل حركة الشخصيات، وبالتالي تحدد مجال تواصلها زمنيا. تبدو عناصر "المدينة" للقارئ شاحبة، كما أن تأثيرها على بنية نسيج النص باهت وغير ناصع، مثلما هو صاحب وساطع في رواية "بان الصبح"، وكذلك في رواية "الزلال" "للطاهر وطار"⁽¹⁵³⁾ لكنها في المقابل، أضفت على بنية النص رؤية جمالية تتعدى البعد الهندسي الذي يوهم المتلقي بواقعية المجال الموصوف، فالصورة الذهنية للعناصر والجزئيات على المستوى السطحي للمقاطع تحيل في رمزيتها إلى قيمة فكرية وأيديولوجية تتخفى وراء أسلوب تنظيم الراوي لثنائية الفضاء (القرية/المدينة)، هذا التقاطب الذي يخضع في تشكيله إلى الوصف وحركية الزمن. «فمن عمودية المكان، وأفقية الزمن يتكون الفضاء الروائي L'espace romanesque»⁽¹⁵⁴⁾.

وإذا قاطعنا بين المستويين من خلال علاقة الشخصية (مسعود) بالفضاء، فإننا نحصل على معلم ذي بعدين، يمثل محور الزاي "الزمن"، ومحور الميم "المكان".





ويمكننا تحليل المعلم البياني للعلاقات التالية:

المدينة (1988) (مسعودة/العجوز)	المدينة (1945) (مسعودة/المرأة)	قرية "الجبيل الأحمر" (1930) (مسعودة/المرأة)
- أحداث 5 أكتوبر 1988 = أنكسار الحلم. - تشويه المدينة (الجزائر) = الألم / الهروب. - قرية "الجبيل الأحمر" = العودة للذاكرة الحلم = الحرية.	- سفر مسعودة وقدر دور للمدينة (الجزائر) = تحقيق الحلم. - سجن "قدور" سان لوران = الألم. - عمل "مسعودة" لدى الأوروبيين = فقدان الهوية. - اندلاع ثورة نوفمبر = ميلاد بعد موت = الحرية.	- زواج "قدور" "بمسعودة" = الحلم = الحياة = الحرية

توضح العلاقات السابقة الطاقة الفعلية للفضاء، وقدرته على التحول والتغير، وهذا ما يفسر قلة الأوصاف ضمن الرواية "غدا يوم جديد"، فتحديد الديكور والأشياء بأشكالها، وألوانها من شأنها أن تجعل الفضاء مقولبا غير قابل لإعادة الصياغة والبناء، غير أن الوصف الفاعل من منظور "عبد الحميد بن هدوقة" هو الذي يتعدى استخدامه كغاية في حد ذاته، بل هو وسيلة لتوضيح النص وتعميقه دلاليا. (155)

(155) ينظر: رشيد رايس، عملية الوصف عند عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الأول، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، برج بوعريبيج، 3-4 نوفمبر 1998. ص: 33.

فالقارئ لا يروق له أن يرى الوصف مجانياً، بل يريد متصلاً بالقصة⁽¹⁵⁶⁾. له رمزته ودلالته بين ثنايا المجال الموصوف، حيث يتعمق دوره بوجود شخصيات تمنح للفضاء لغة ناطقة تكشف عن مستوى الشعور واللاشعور، ولا شك أن هذه الوشائج تتوطد عبر حركية الزمن، التي أفقدت "المدينة" جاذبيتها، وعملت في المقابل، على بث الحياة من جديد وسط الفضاء المغلق (القرية) ليغدو فضاء مفتوحاً مستأنساً. «إنني لست في المدينة. من يريد أن يعرفني لن يجديني فيها. إنني هناك، في الجبل الأحمر، حيث الأشعة تتجدد، والروح تزداد ارتفاعاً عن ملذات تثقل ولا تريح، تشد إلى الأرض أكثر مما تحرر لا، إنني لست هنا لا يسأل السائل عني هنا، لم أجد ما يشدني هنا. لذلك أنا أحياء في الماضي»⁽¹⁵⁷⁾.

إن القراءة المتأنية لتشكيل فضاء الرواية "غداً يوم جديد"، تصل بالقارئ لاستخلاص رؤى فكرية تتمحور حول اعتبار الفضاء بنية تتأسس من وجهة نظر الشخصية، التي تتحاور بفاعلية مع مكوناته، إذ يبدو الفضاء - خلافاً - للشخصية جامداً، في حين تتسم هذه الأخيرة بالفاعلية والحركة والتنقل من فضاء لآخر محتفظة بقدرتها على التدخل⁽¹⁵⁸⁾. فحركية الفضاء وديناميته لن تتأتى إلا بوجود علاقة حميمية ينتجها عنصر الاحتكاك والتواصل بأشياءه، التي تملك لغة خاصة تفسر لمتلقيها طبيعة الشخصية في تفكيرها ونمط حياتها، هذا التفكير الذي يملك قابلية النمو والتغير عبر نسقية الزمن. فالفضاء المغلق ينطوي في المقابل على صفات إيجابية يصبح من خلالها فضاء مفتوحاً، فالتغيير مرتبط بصورة أساسية بمنظور الشخصية، وبالنظر إلى دورها في بنية النص السردي التي سأحاول في الفصل الموالي الكشف عن مستوياتها الفكرية والإيديولوجية.

(156) ينظر: رولان بورنوف، وريال أويلي: "معضلات الفضاء"، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 104.

(157) عبد الحميد بن هدوقة، غداً يوم جديد، ص: 206.

(158) ينظر: هنري ميتران: المكان والمعنى، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ص: 138.

الفصل الثالث

بنية الشخصية في الرواية

1- الشخصية الإحالية.

1-1- الشخصية المرجعية.

1-2- الشخصية الاستذكارية.

2- بنية الممثلين.

1-2- الشخصية الاسم.

2-2- الشخصية العلاقة.

3- بنية العوامل.

1-3- مسعودة ومسار البحث المزدوج.

3-1-1- مسار الاستشراق / الاسترجاع.

3-1-2- حبيب ومسار البحث الأحادي.

1- الشخصية الإحالية :

إن الشخصية / العلامة تلعب دورا أساسيا في التواصل بين النص والمتلقي، وبينها وبين مختلف الشخصيات الروائية الأخرى، وكذا مع بقية عناصر السرد داخل البنية السردية، كما تتقاطع والطرح اللساني في تحديد هويتها، وشكل تمظهرها على مستوى نظم علامات الإحالة، التي يكون مضمونها متغيرا ولا يتحدد إلا في علاقته بالسياق الأدبي ومن هذه العلامات الإحالة، التي واقعية العالم الخارجي، أو على مفهوم بنيوي، وتسمى العلامات المرجعية؛ ومنها ما يحيل على فعل التلفظ، وهي علامات ذات مضمون لا يتحدد إلا من خلال موقعها داخل الخطاب وتسمى العلامات الإشارية؛ ومنها ما يحيل على علامات منفصلة عن نفس الملفوظ، قريب أو بعيد، سابق أو لاحق، ويمكن أن تسمى علامات استذكارية⁽¹⁾. ويربط "فيليب هامون" هذه الأنواع الثلاثة من العلامات بثلاث فئات من الشخصيات هي⁽²⁾: (الشخصية المرجعية، الشخصية الاستذكارية الشخصية الإشارية).

وبناء على هذا التقسيم، سأحاول قراءة بنية الشخصية وفق تصور يتماشى وطبيعة نص الرواية "غدا يوم جديد"، لذا سأقتصر على فئتين من الشخصيات (المرجعية / الاستذكارية) نظرا لدورهما في تحديد المستوى الدلالي، ذلك أن صعوبة الإمساك بالعلامات الإحالية على حضور الشخصية الإشارية - دليل حضور المؤلف / القارئ - حال دون قراءة هذه الفئة.

(1) ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 24 - 25.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 24 - 25.

1-1 - الشخصية المرجعية :

تقرأ الشخصية المرجعية في ضوء هوية محددة، ووفق إطار زمني ومكاني، حيث يفرض وجودها على مستوى المتتاليات السردية تواملا بين النص / القارئ، يرى "فيليب هامون" أن الشخصيات التاريخية مثل "نابليون"، والشخصيات الأسطورية مثل "فينوس"، تحيل على معنى ممتلئ وثابت محدد ثقافيا، كما تحيل على برامج وأدوار محددة، ترتبط قرائيا بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، لأن اندماجها داخل ملفوظ معين يجعل منها نقطة إرساء مرجعية تحيل على النص الكبير للإيديولوجيا⁽³⁾ وبالتأكيد فإن النص الروائي لا يمنح للشخصيات الحمولة الدلالية نفسها، بل لكل شخصية دور مبرمج يملك إمكانات التمايز والفاعلية، مقارنة بأدوار شخصيات الملفوظ الأخرى.

بناء على هذا التصور ندرك أن فعل الشخصية المرجعية وحركتها، يتحددان ضمن نصين متداخلين هما: النص التخيلي، ونص الثقافة / التاريخ، وأي قراءة ذات مردودية تحليلية جيدة لن تتحقق إلا بالربط بين هذين النصين، ضمن حركة تأويلية لا تفسر الأول بالثاني، كما لا تفسر الثاني بالأول، بل تبني نصا ثالثا هو مزيج من النصين معا.⁽⁴⁾

تتميز الشخصية التاريخية على مستوى بنية نص الرواية "غدا يوم جديد" بقوة رمزياتها ودلالاتها، وأولى هذه الشخصيات التي تملك مرجعيتها بين ذاكرة القرويين "الشيخ البشير الإبراهيمي"، "الشيخ عبد الحميد بن باديس"، "الشيخ الطيب العقبي"، وهي أسماء لم تبرز على مستوى السرد بكل تفاصيل حياتها، بل هو ذكر لبعض العناصر المميزة التي تسهم في إضاءة الحقبة الزمنية والمكانية التي نشطت خلالها هذه الشخصيات المرجعية، والذي يتحول وجودها على مستوى النص إلى حافز يرتكز عليه القارئ لتحديد أفقية زمن القص.

تحولت الجملة السردية المتضمنة لوجود «تخصيرات سرية تجري في الخفاء لإخراج فرنسا نهائيا من الجزائر»⁽⁵⁾، إلى حافز يدفع الشخصية للبحث عن الحقيقة في ظل تناقضات الواقع المعيش

(3) ينظر: المرجع السابق، ص: 24.

(4) ينظر: سعيد بنكراد، شخصيات النص السردية، البناء الثقافي - سلسلة دراسات وأبحاث: كلية الآداب والعلوم

الإنسانية، مكناس ط 1994، ص: 108.

(5) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 62.

يقول الراوي عن قدور: «لم يسمع شيئاً من ذلك، اللهم إلا بعض العمال، يقال إنهم من أنصار مصالي... لو تحدث الشيخ العقبي، أو الشيخ عبد الحميد بن باديس، أو الشيخ البشير، أو شيخ آخر من العلماء المعروفين، لفهم الناس، ولسمعوا ولسمع هو من غير شك، لكنهم لم يتحدثوا عن ذلك»⁽⁶⁾. إن تمثيل الفعل "تحدث" للقيم الصادقة، مبني وفق منظور "قدور" بحضور هذه الشخصيات التاريخية التي ترتقي في مستواها الدلالي إلى مرجعية أساسية تقوم على مفاهيم الثقة والإحساس بالمسؤولية. غير أن الخطاب السياسي المقروء بلسان تلك الشخصيات لا يتعدى الثلاث محاور: «التعليم (...). لغة القرآن (...). التاريخ العربي»⁽⁷⁾. وهي محاور تحولت عند "قدور" إلى النص المرجع الذي يحاول عبر وحداته الكشف عن مغزى الجملة السرديّة الأولى (وجود حركة سرية لمحاربة فرنسا)، غير أن هذه العلامات المرجعية قد تحيل القارئ على مواقف سياسية / إيديولوجية تكون هي المبرر الرئيس وراء تضمين هذه الأسماء التاريخية داخل نص معاصر⁽⁸⁾. إذ يفضي المستوى الدلالي إلى دور جمعية علماء المسلمين الجزائريين، الذي لا يتعدى الجانب الإصلاحي الرامي إلى إرساء مقومات الشخصية الجزائرية، دون تبلور فكرة التحرر والتغيير.

في المقابل، تكشف للقارئ جلسات محاكمة الخارجين عن القانون من منظور سلطة "الأنا الأعلى"، عن شخصيات تاريخية تقوم على مستوى النقيض لشخصيات النوادي الثقافية، وقد وردت على لسان نائب الحق العام الذي يدين صحفياً جزائرياً، أراد شل حركة احتفالات الذكرى المائة لدخول الإستعمار الفرنسي إلى الجزائر، بتذكير الذات القروية بأسماء شخصيات فرنسية «من أمثال: "آلزار" (Alazard) و"يسكيه" (Esquer)، و"ليسبيس" (Lespes)، و"مارسيه" (Marcais) "غزيل" (Gsell). زعم أن هؤلاء العلماء يؤسسون تاريخية وهمة للاتينية الجزائر! »⁽⁹⁾.

إن التناقض الفكري والثقافي الموجود بين الشخصيات المرجعية ينم عن صراع حضاري وتاريخي يحاول عبر المائة سنة - بالقياس إلى زمن القص - تحديد المقومات والأسس التي بنيت عليها

(6) المصدر السابق، ص: 63.

(7) المصدر نفسه، ص: 63.

(8) ينظر: سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي - البناء الثقافي - ص: 109.

(9) عيد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 287.

حضارة الجزائر فإن كانت المحاور الثلاثة هي المنهل الأساسي للتعريف بهوية الشعب الجزائري فإن فرنسا لا تقر بمبادئها التي تتوضح من خلال هذا المقطع السردى : «نائب الحق العام يلخص الإتهامات بلهجة هجومية مستنكرة منددة (سيدي الرئيس (...)) إن هذا الشاب "الوديغ" الذي علمته فرنسا القراءة والكتابة (...)) دعا إلى الحداد بمناسبة الذكرى المائة لدخول الحضارة إلى هذه الأرض المنسية المهملة هذه الأرض الجائعة التي خلصتها فرنسا من بربرية الدايات والقراصنة ! (...)) التي في كل شبر منها دم فرنسي من رواد الحضارة الأوائل وفي كل رقعة منها آثار لفؤوس أولئك الرجال الذين استصلحوها بعدما كانت بورا ومستنقعات»⁽¹⁰⁾. إن فلسفة إثبات الوجود تعد نواة أساسية أعطت للرواية اتجاهها الإيديولوجي القائم على تطهير وانسلاخ الهوية / الذات من تاريخ وهمي يهدف للهدم والتبعية.

ومن بين الشخصيات المرجعية التي تضمنتها الرواية أسماء شخصيات إسلامية تتوق مسعودة/ العجوز لرؤيتها على مستوى التخيل والحلم المناقض للحقيقة والواقع، تقول: «تمنيت لو عشت في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم وتزوج بي صحابي كخالد بن الوليد، أو عقبة بن نافع! بل لقد حلمت مرة أنني كنت زوجة لعقبة بن نافع! صدق هذا أو لا تصدق! كم كان رائعاً ذلك الحلم! وكانت التي حكمت علي أن أتزوج به - في ذلك الحلم - هي الكاهنة»⁽¹¹⁾ يشير السرد من خلال هذا الثراء الثقافي والتباين الفكري إلى رغبة الذات في تحقيق انصهار حضاري وازدواجية تاريخية بين العنصر العربي الوافد "عقبة بن نافع"، والعنصر البربري صاحب الأرض "الكاهنة"، وهذا الانسجام والتلاحم بين العنصرين يشكلان حقيقة الهوية الوطنية التي تعمقت عبر الأزمنة المختلفة والحن المشتركة، في المقابل لم تهيمن الشخصية الأسطورية على صيرورة الحدث، حيث كان لاحتفالات الذكرى المائة ورغبة السفر وتحقيق الذات، الدور الأساسي في تحديد طبيعة الشخصيات الروائية، إذ تظافت مجمل المتتاليات السردية على مستوى مساحة النص، لرسم وتشكيل شخصيات لا تحمل بين أوصافها نعوتا خارقة للعادة تحيل القارئ على أسطورة البطل الملحمي.

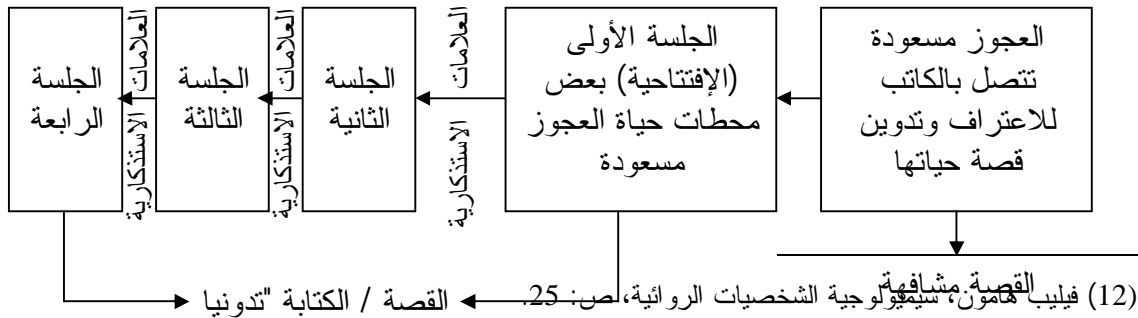
(10) المصدر السابق، ص: 284 - 285.

(11) المصدر نفسه، ص: 327.

1-2- الشخصية الاستذكارية :

إن حضور الشخصية الاستذكارية، وموقعها السردية داخل صيرورة الأحداث، يكشف للقارئ عن التقنية المتبعة من قبل الكاتب على مستوى بنية الشكل الروائي، وهذا نظرا لوظيفة هذه الفئة من الشخصيات في تنظيم الوحدات السردية، يقول فيليب هامون: «إن مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هوية هذه الفئة من الشخصيات، إذ تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات، مثل استدعاء جزء من جملة، أو فقرة، وتعد هذه العملية بمثابة العلامة التي تشد ذاكرة القارئ، فالعناصر: مشهد الإعتراف، التمني، التكهن، الذكرى الاسترجاع الصحو، تحديد البرنامج، تعد أفضل الصور والصفات لهذا النوع من الشخصيات إذ يقوم العمل من خلالها بالإحالة على نفسه بنفسه»⁽¹²⁾.

وبناء على هذا التصور نجد أن شخصية "مسعودة"، العجوز هي الشخصية الاستذكارية التي حددت من خلال جملة واحدة: "الطلب من الكاتب تدوين قصتها"، باقي البنى الجمالية في علاقتها بأفقية الزمن وعمودية المكان، ونظام العلاقات بين الشخصيات الروائية، وانطلاقا من الرغبة في الاعتراف والكشف عن خبايا الذاكرة، يبدأ النص في صياغة بنيته السردية، حيث أضفى هذا الشكل -الاعتراف- «شكلا جديدا أو ممازجة حادة، بين حلم الماضي، وحقيقة الحاضر»⁽¹³⁾. وهو سابق زمنيا عن تحقيق الكاتب لطلب العجوز / مسعودة في تجسيد قصتها كفعل إبداعي مكتمل البناء، ويتضح ذلك من خلال المخطط التالي:



(12) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 25. - القصة / الكتابة "تدونيا"

(13) عمار زعموش، "غدا يوم جديد" بين الإدراك والإنهزامية، ص: 103.

- الوحدة الأولى: الرغبة في الإعتراف وتعزية الماضي «أريد تعزية كاملة لحياتي أمام الناس»⁽¹⁷⁾. «إن الإعتراف بالذنب تكفير له، أعرف أن ذنوبي كبيرة وكثيرة»⁽¹⁸⁾. «أما الآن، فاحكي لك كيف انتقلت من الدار القصباوية إلى السكن بالحي الأوروبي، لقد تخرجت كثيرا قبل أن أقدم على حكايتها لك. امتلكني خجل وأنا أستعيدها في نفسي، لكن مع ذلك فضلت حكايتها كما هي عارية. لماذا؟ لأني قررت أن أعري حياتي تعزية كاملة»⁽¹⁹⁾.

- الوحدة الثانية: الطلب من الكاتب تدوين قصتها «أكتب قصتي بما تعرف من كلمات وإيماءات جميلة. كتابتي أنا لا تستطيع أن تتحمل الهواجس والمكونات»⁽²⁰⁾. «أود أن تكون قصتي كالقرآن! أستغفر الله! القرآن فريد ومعجز! لم أحسن التعبير. ما أريده هو أن يكون كل فصل من حياتي يشكل قصة مستقلة أو مكتملة لغيرها، يمكن أن يقرأ أي فصل بذاته. إذا مزق الكتاب»⁽²¹⁾.

- الوحدة الثالثة: مشروع الذهاب إلى الحج Z «أكتوبر أنطقني، أقول كل شيء، ثم أذهب إلى مكة أغسل عظامي وأيامي!»⁽²²⁾. «أقول كل شيء وأذهب إلى مكة أغسل عظامي بماء زمزم. أبنائي آباؤهم ليسوا أباهم! كل شيء بدأ من الحطة من القطار»⁽²³⁾. «إني لا أريد أن أذهب إلى الحج بذنوب مكتومة لا يعرفها أحد!»⁽²⁴⁾.

تبين هذه الوحدات السردية الثلاثة مستوى كفاءة الطرفين، فمسعودة / العجوز تملك فعل القول والجرأة على الإعتراف، على الرغم مما يشوب ماضيها وحاضرها من خلخلة للقيم الخلقية والاجتماعية. أما الكاتب فيملك كفاءة تنميق القول وإعادة صياغة المسرود، وبالتالي، يركز

(17) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 19.

(18) المصدر نفسه، ص: 73.

(19) المصدر السابق، ص: 171.

(20) المصدر نفسه، ص: 13.

(21) المصدر نفسه، ص: 75.

(22) المصدر نفسه، ص: 15.

(23) المصدر نفسه، ص: 37.

(24) المصدر نفسه، ص: 73.

هذا البناء التقابلي على ثنائية أنت عكس أنا⁽²⁵⁾. هذه "الأنا" التي تلح في أكثر من موضع ومقام سردي على الجوانب الفنية والجمالية التي ترتقي بالقصة إلى نص فاعل، إنه التأكيد على ثنائية (النص / القارئ)؛ فإذا كان الأول بنية مضمرة حتى يخرجها القارئ إلى النور، فإن القارئ لا يكون كذلك إلا إذا أقام حواراً منتجا مع النص.

تقول مسعودة/العجوز: «أريد أن تكون قصتي جميلة، قصة بلا جمال تصبح حياة عادية (...) شيء واحد لا أريده أن يتغير وجه الحبيب الأول الذي لا أذكر اسمه، وكذلك هذا اللامنطق الذي أحكي به حكايتي. أكتب القصة مبعثرة، لكي لا يبعد الزمن بين أحداثها».⁽²⁶⁾

تمنح المقاطع السردية المتكررة للشخصية الاستذكارية صفة التميز والإنفراد عن باقي الشخصيات الروائية، فكل جلسة من الجلسات الأربع - (اتصال العجوز مسعودة بالكاتب للاعتراف (القصة مشافهة)، الجلسة الأولى (الافتتاحية)، الجلسة الثانية، الجلسة الثالثة، الجلسة الرابعة (القصة / الكتابة تدوينا)) - تتخللها إحدى الوحدات الثلاثة التي تنشط ذاكرة القارئ، وتتيح له إمكانية استخلاص طبيعة البنية الشكلية للنص الروائي، فالراوي يحاول ترهين الماضي بتفاصيله وجزئياته، ومن خلال هذا التشكيل الزمني تبرز بين لحظة وأخرى بعض الجمل والفقرات التي تشكل فواصل سردية تعلن عن حضور "الأنا" - الشخصية الاستذكارية - واختراقها لطولية الاسترسال الحدثي⁽²⁷⁾. إنه حضور يوثق التواصل السردية بين الراوي ومسعودة / العجوز، وبينها وبين جدلية الحاضر والماضي، المعادلة لثنائية (المدينة / قرية الجبل الحمر).

(25) ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات رابطة كتاب الإختلاف، الجزائر، ط1، أكتوبر، 2000، ص: 46 - 47.

(26) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 17.

(27) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 22.

2- بنية الممثلين :

تتحقق الشخصية الروائية كوحدة دلالية من مجموع المحمولات السردية المسائرة للمسار القصصي، ذلك أن الشخصية كمورفيم مزدوج التمفصل يتميز بالفراغ الدلالي، حيث لا يحيل على أي معنى مسبق، وفي هذا يقول "فليب هامون": «إن "السمة الدلالية" للشخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، ولكنها بناء يتم عبر زمن القراءة، زمن المغامرة الخيالية إنما "شكل فارغ" تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات). إن الشخصية هي دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي (...). وبناء يقوم به القارئ»⁽²⁸⁾، حيث لا تكتمل الشخصية دلاليا إلا بوساطة تجميع القارئ لمختلف المحمولات السردية التي تتخلل حركية وصرورة الحدث، «وبذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدلالية الصغرى، التي تبدأ ببداية الحكاية، وتنتهي بنهايتها»⁽²⁹⁾، وبخاصة أن الشخصية/العلامة محكومة بالسياق النصي العام الذي يتمظهر عبر مستوى قرائي منتج وهو يتباين والسياق المسبق المحدد سلفا إذا تعلق الأمر بعلامة الشخصيات المرجعية (التاريخية / الأسطورية).

إن مدلول الشخصية أو قيمتها، بمفهوم "دي سوسير"، لا يتشكل فقط من خلال موقعها داخل العمل السردية (فعلها)، ولكن من خلال شبكة علائقية تنسجها مع بقية الشخصيات

(28) المرجع السابق، ص: 28.

(29) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 47.

الأخرى إنها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أدنى (بنية الممثلين)، أو وحدات من مستوى أعلى (بنية العوامل).

ففيما يخص بنية الممثلين، فإن مستوى التحليل والوصف يقف عند حدود ما هو معطى من خلال التحلي النصي، أي البنية السطحية للتشكيل اللغوي، بهدف الكشف عن الأساليب التي يعتمد عليها الكاتب في التمييز بين الشخصيات الروائية على مستوى السرد، حيث يتم دراسة الاسم / الدال المواصفات المميزة، الأدوار الثيمية، المؤدية إلى تحديد سلسلة من المحاور الدلالية⁽³⁰⁾ خاصة أن استراتيجية توزيع هذه المحمولات السردية، لا يقل أهمية عن دورها وفعاليتها في إنتاجية المستوى الدلالي.

وفي ضوء هذا السياق أحاول أن استقرئ بنية الممثلين من خلال رواية "غدا يوم جديد" قصد ملء البطاقة السيميائية للشخصيات -الممثلين-، بالاعتماد على مختلف المحمولات السردية المحيطة لصيرورة النص، حيث لا يتضح وجودها إلا بقدر ما تقدمه داخل مسار الحكيم من وظائف وما يربطها من حوارات، ويمكن تلخيصها في علاقات التأثير والتأثر⁽³¹⁾. مادامت الشخصية بنية لا تخرج عما هو لساني إذ «لا تنمو إلا من حوادث المعنى، أي من الجمل التي تنطقها هي، أو ينطقها الآخرون عنها»⁽³²⁾. سواء كان السارد أو الشخصيات المشاركة في صناعة الحدث الروائي.

(30) ينظر: المرجع نفسه، ص: 10.

(31) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990، ص: 12.

(32) رونييه ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، ص: 13.

مستغلة ← الشخصيات الحاكمة (م) مستغلة ← الشخصيات المحكومة.

واستنادا على المقارنة بين الشخصيات الروائية من خلال المستوى السطحي للتركيب اللغوي، نصل إلى روابط التشابه دون الاختلاف بين شخصيتين روائيتين تنتميان للفضاء نفسه، (حبيب/رجل المحطة)، كما يتقاطعان ورؤية العالم، وهذا انطلاقا من كون الشخصية ليست أكثر من وجهة نظر خاصة للعالم ولذاها⁽⁴⁹⁾. وبالنظر إلى كينونة الشخصية القروية "حبيب" نجد أنها تشكل بؤرة الوعي القروي الحاضر على مستوى التفكير والمونولوج الداخلي، غير أن غياب هذا الوعي، الذي بإمكانه أن يبرز على مستوى الحوار بين الأنا والآخر، جعل من "حبيب" شخصية الهزمية، غير فاعلة بالمقارنة مع مستواها الثقافي والاجتماعي.

شكل التناقض بين تفكير الشخصية الداخلي وسلوكها نقطة ارتكاز حول السرد، من خلالها ظهر التوازن بين الباطن والظاهر، بوساطة تصعيد الوعي والشعور بالمسؤولية، عن طريق الحركة التي تقع على مستوى رؤية القرويين، خاصة أن "الرفض" لإيديولوجية سلطة "الأنا الأعلى" تنطلق دائما من مستوى الوعي الذي تعمق أثناء دراسة "حبيب" بالزاوية، يقول رجل المحطة: «في منتصف السنة الدراسية تقريبا تعرض لأزمة أخرى حادة، لكنها صحية ثقافية (...). كان موضوع الدرس الخلاف بين المذاهب الكلامية حول قضية حرية الإنسان (...). فوقعت بين الشيخ المدرس وبين حبيب مشادة كبيرة (...). في النهاية، أخرج الحبيب من حلقة الدرس (...). في السهرة لم يعد دروسه (...). سألته عن ذلك فقال باقتضاب (...). سأغادر الجزائر نهائيا وأهجر العربية وكل ما هو عربي! (...). حولت أن أستثير عواطفه الوطنية فقلت له: ذلك بالضبط ما تبحث عنه فرنسا! (...). ثم قال لي بهدوء قاتم، كمن يحدث نفسه: «أتدري إنني لا أسخط، على ذلك الأمي وحده. إنني ساخط على نفسي ومولدي وعلى الحياة بما فيها! إننا ندرس مذاهب وأفكارا من القرن العاشر واختزلنا عشرة قرون كاملة من التطور البشري!»⁽⁵⁰⁾.

(49) ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

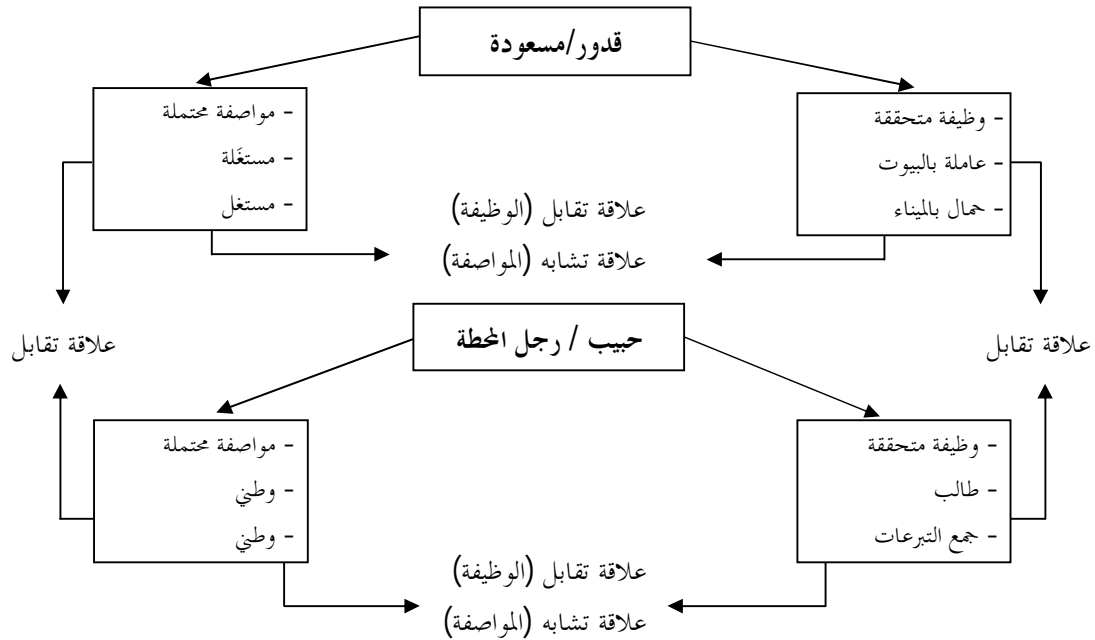
ط 1، 1986، ص: 67

(50) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 224 - 225.

ويفضي هذا التقابل بين الشخصيتين إلى المحمول الوظيفي (طالب / ممارسة النشاط السياسي)، فالوظيفة الأولى متحققة، تم تعيينها داخل النص، أما الثانية فهي مضمرة برزت كفعل محتمل اعتماداً على المدلول الإيجابي. ووفق هذا الطرح نخلص إلى أن شخصية "رجل المحطة" حددت بوظيفتين، إحداهما غائبة على مستوى الفعل السردي (ممارسة النشاط السياسي)، وأخرى حاضرة ومتحققة داخل النص الروائي (جمع التبرعات للزاوية).

إن توزيع المواصفات والوظائف للمجموعة الأولى من الشخصيات لا يقل أهمية عن نمط اشتغالها إذ ترتبط المحمولات ارتباطاً وثيقاً فيما بينها، وهو ارتباط يخضع لإستراتيجية نص الرواية "غداً يوم جديد" وإذا حاولنا تتبع أسلوب النص في الانتقال من الوظيفة كفعل متحقق، إلى المواصفة كفعل محتمل، نحصل على العلاقات التالية :

المجموعة الأولى :



نلاحظ من خلال علاقات المجموعة الأولى أن أيديولوجية الرفض - سواء على مستوى الحركة أو الفكر - هي التي تتحكم في النسق العلائقي بين ممثلين تتباين فيما بينهم عناصر التجلي النصي، كما تتقاطع وتشابه.

يقول : «الحج لا بد منه. والقراءة متوفرة هنا بالقرية: سيدي الخليل، البردة، التجويد،... يا خيرك يا ربي ! ثم أنك قرأت سنوات في المدرسة الفرنسية، في ذلك ألف بركة ! العلم بلا عمل كالشجرة بلا ثمر. (...). ثم ماذا تريد بكل هذه القراءة ؟ تحكم الجزائر ؟ الجزائر يحكم فيها من يحكم (...). ولا بد أن تعرف أن قراءة العربية تجلب لنا الضرر أكثر من النفع، ابن باديس نفسه لا يستطيع أن يجد عملا لدى فرنسا ولو أراد ذلك !»⁽⁵⁴⁾. يفسر هذا المقطع وجهة نظر "الحاج أحمد" الرجعية، التي تتأسس حول التشبث بمتطلبات الحياة الأساسية (العمل - الحج - الصلاة - قراءة القرآن). دون البحث عن طرق للتعبير واستيعاب بعض القيم التي تخلق الشعور بضرورة الرفض وعدم الرضوخ.

انطلاقا من هذا التصور تتوضح معالم المجتمع القروي، التي تحيل على مواصفات غير قابلة للتطور مادام المحمول المواصفاي لصيق بشخصيات ثابتة، لا تملك القدرة على الفعل التحرري الذي من شأنه أن يحول المواصفة من السلبية إلى الإيجابية، ويعتبر هذا التقابل معادلا لمحمول وظيفي مزدوج : وظيفة تستعبد الشخصية وتجعل منها فردا مستغلا وأخرى فاعلة تسهم في تصعيد النشاط التحرري.

إن غياب التحديد الوظيفي لشخصية "الحاج أحمد"، يؤكد ارتكاز النص على المواصفات أكثر من ارتكازه على الوظائف، وهو غياب يفسر موقع الشخصية ضمن نسقية الفضاء الجغرافي (القرية)، فبالنظر إلى المستوى المعيشي المترف (حسن تأنيث المترل) مقارنة بالقرويين، يفترض وجود محمول وظيفي يشكل مصدر رزق عائلة "الحاج أحمد"، غير أن إضمار السارد للوظيفة حال دون الإشارة إلى نوعية الفعل الممارس، بل قد يتم استحضاره اعتمادا على عملية تأويل المادة القصصية «المتعلقة بكيونة الشخصيات المعطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة، من خلال تعاليق شخصيات أخرى أو من طرف المؤلف»⁽⁵⁵⁾.

يتميز "الحاج أحمد" عن باقي شخصيات المجموعة الثانية بعمق التجربة، يقول الراوي: «كل سكان القرية الإدارية يعرفون حنكته ويحترمونه (...). إنه رجل حكيم، في كل نزاع مستعص يدعى

(54) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 202.

(55) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 37.

لتقديم الحلول الممكنة الملائمة، هو ليس رجل قانون ولا شريعة ولا سياسة، لكن تفكيره المتأني وملاحظاته الدقيقة وتجاربه علمته الوصول إلى الجوهر من أقصر طريق»⁽⁵⁶⁾.

ويقول "رجل الحطة": «جئت للاتصال بأعيان الناس، لجمع التبرعات إلى زاوية ابن الحملاوي وبما أن الحاج أحمد من أتباع الطريقة الرحمانية فقد اتصل به هو الأول، لأنه معروف بالتدين ومحبة رجال الطريقة»⁽⁵⁷⁾. تخلق المادة القصصية انشطارا كما يبدو بين كينونة الشخصية والفعل؛ أي بين موقف "الحاج أحمد" من تعلم "حبيب" للغة العربية، وبين ما يوحي به المقطعان السرديان، غير أن السمة الدلالية للشخصية تتحدد انطلاقا من هذه المزاوجة.

يقوم الفعل السردى داخل هذا الانشطار بتعميق تردد الشخصية بين منظور رجعي ديني وبين الفكر التحرري، وهي إيديولوجية تحيل على المستوى الإيحائي إلى رؤية جمعية العلماء المسلمين، التي ظلت إلى غاية بداية ثورة نوفمبر، تنطلق من فكرة تحصين الفرد ضد سياسة التنصير والتمسيح، بإرساء المقومات العربية الإسلامية، أما الفعل الثوري - في نظرها - فلن يتحقق إلا بتحسين وتثبيت هذا الانتماء.

وإذا حاولنا ربط هذا التصور المعرفي عن "الحاج أحمد" بـ "عزوز"، نكتشف مدى التقابل بين الشخصيتين على مستوى الرؤية، فإذا كان التقاطع يتمحور حول مواصفة "رجعي" المعادلة للتقابل الثنائي (واع/غير رافض)، فإن مرجعية هذه المواصفة تعمق التباين والاختلاف؛ "الحاج أحمد" شخصية تتحدد من خلال القيم الأخلاقية والدينية، التي تشير إلى مستواه الفكري والمعرفي أما "عزوز" فمحدد من خلال نظم الفكر الإقطاعي، وهي مواصفة تم استنساخها عبر جملة من المقاطع السردية التي تحدد في النهاية كينونة الشخصية. كما يتضح من خلال هذين المقطعين:

- المقطع الأول: «عزوز رجل صلب، عنيد قوي، كالمخفي لكن خصاله الحميدة خانته أمام محبة المال كل همه جمع المال، « يبيع أمه من أجل المال» (...). حتى رجال الإدارة الفرنسية أوروبيون «وأهليون» يعرفون فهمه ووجهه انحنون للمال! لذلك فهو من هذه الناحية لا يشكل خطرا على السياسة الفرنسية»⁽⁵⁸⁾.

(56) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 80.

(57) المصدر نفسه، ص: 87.

(58) المصدر السابق، ص: 97.

- المقطع الثاني : «عزوز بن المرابط يعرف قدورا، ويعرف بالخصوص أن له بستانا من أجمل بستاتين الدشرة ذلك كل ما يملك (...)» أما قدور فلا يعرف من عزوز إلا التحيات العابرة (...) كل من تحدث عن عزوز نصحه بالحد من منه. قالوا له : تأكد من القمح الذي يبيعه لك، (...) إن الرجل لا يرحم (...) إذا قال لك : القمح القديم أفضل لا تقبل نصيحته، (...) ثم إنه كباعة الأسواق يقترح سعرا ويبيع بآخر. ومهما كان السعر الذي تتفق معه عليه فتأكد أنك اشترت بأعلى من السعر العادي».⁽⁵⁹⁾

يعمق المقطعان السرديان مبدأ التقابل بين "الحاج أحمد" و "عزوز" على مستوى المرجعية الثقافية، غير أن حركية السرد تكشف للقارئ عن مستوى تقاطع ثان يتضح من خلال سعي الشخصيتين إلى تبرير سلوك "قدور" في اعتدائه على "رجل المحطة"، سواء أمام الدركيين (الحاج أحمد)، أو عن طريق الاتصال بشخصية "القائد" كسلطة تمثل القانون ونظم العلاقات (عزوز). تشير الرغبة في الفعل على المستوى الدلالي إلى فاعلية الشخصيتين، غير أن المرجعية الثقافية - التي سبق ذكرها - لها دورها الأساسي في معرفة كنه وحقيقة هذا الفعل، فبالنظر إلى كينونة "الحاج أحمد" على مستوى المواصفات والسلوك، نكشف القيمة الدلالية للشخصية، التي وإن لم تتحدد وظائفها، فإنها تنم عن موقعها وقيمتها الإيجابية بين القرويين، وهذا عكس ما توحى به مواصفة "عزوز" الإقطاعي، إذ كل حركة تخفي مشروعا سرديا يضمن له الحفاظ على مصالحه ونفوذه.

نلاحظ أن كل شخصية تحيل على عالمها الخاص، الذي تبدو من خلاله وحدة دلالية قابلة لوصف عناصرها، والتي لن تأخذ صفة التميز إلا بوجود تداخل وتقاطع بين باقي الشخصيات المنتمية للمجموعة نفسها، وبخاصة أن تلك العناصر المميزة لأي مثل ليست سهلة التحديد، إنها تخترق مجموع الحكيم، وتقع في مستوى يتجاوز الجملة⁽⁶⁰⁾.

وهذا ما يتضح من خلال التوزيع الإستراتيجي للمحمولات الوظيفية والمواصفاتية على امتداد مساحة نص الرواية "غدا يوم جديد"، وهو توزيع يعطي للقارئ الدور في عملية تشكيل أحد البنى السردية بوساطة تجميع كل العناصر التي تحيل في نهاية المسار السردية على كينونة كل شخصية

(59) المصدر نفسه، ص: 139.

(60) ينظر: برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع

القومي للترجمة، ص: 87.

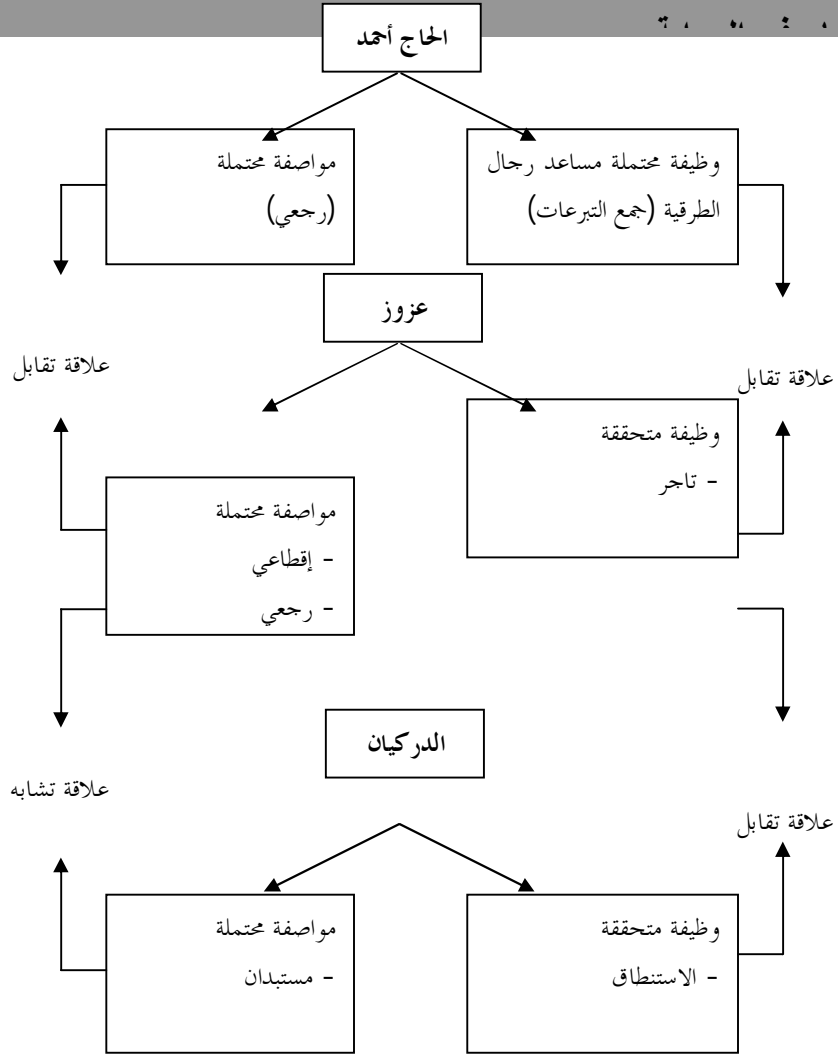
روائية، تقول نبيلة ابراهيم : «إن الشخصية أصبحت محصورة في اللغة، وهي تقف متوازنة وراء الكلام الذي يوحي بأن هناك من يقول ومن يشهد، ويعلق بلغة تتسم بعدم الثبات وعدم التحديد، ولم يبق بعد ذلك سوى أن نبحت عنها في الكلام الممتد والمتقاطع، وفي كل ما يقدمه النص القصصي من أساليب المراوغة اللغوية».⁽⁶¹⁾

إن الإشارة إلى وجود ممثلين يتحركون ضمن إطار زمكاني، هو إقرار بدور اللغة في تحديد السمة الدلالية لكل ممثل. والتي تنتجها عناصر التجلي النصي (المواصفات/الوظائف) فإسناد وظيفة "الاستنطاق" "للدركيين"، خاضعة لاختيار محدد يتماشى ومرجعية الشخصية في ذهن القارئ بحيث لا يمكننا أن نقوم بالصاق هذه الوظيفة لأي شخصية من شخصيات المجموعة الأولى أو الثانية، ذلك أن مقروئية نص ما تتحقق بوجود تطابق بين الممثل وفضائه الأخلاقي المقبول من لدن القارئ⁽⁶²⁾. وقد يكون فضاء لا أخلاقيا، فمعاني القمع، الاستغلال التي تحيل على مواصفة "مستبد" تتطابق والمحمول الوظيفي "الاستنطاق"، وهذه الكينونة للشخصيتين (الدركي الجزائري/الدركي الفرنسي) لا تخترق المرجعية الثقافية للقارئ، وبخاصة أن الإطار الزمكاني (فترة الاحتلال / قرية الجبل الأحمر). لم يبق إطارا منفصلا عن الممثلين⁽⁶³⁾. إذ محدودية حركة القرويين ضمن الفضاء الجغرافي مرتبطة بحضور سلطة تعسفية تحاول تثبيت وجودها، عن طريق السيطرة. وهي رؤية تنسجم وأيديولوجية الشخصية الإقطاعية "عزوز". وانطلاقا من قراءة النسق العلائقي للمجموعة الثانية، وفقا لروابط التشابه والاختلاف، نخلص إلى أسلوب النص في الانتقال من الوظيفة كفعل متحقق إلى المواصفة كفعل محتمل، أو من وظيفة محتملة إلى مواصفة محتملة. كما يتضح في هذا الشكل:

(61) نبيلة ابراهيم، قص الحداثة، مجلة فصول، العدد 4، أغسطس / سبتمبر 1986، ص: 97.

(62) ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 60.

(63) ينظر: سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي - البناء الروائي - ص: 135، 136.

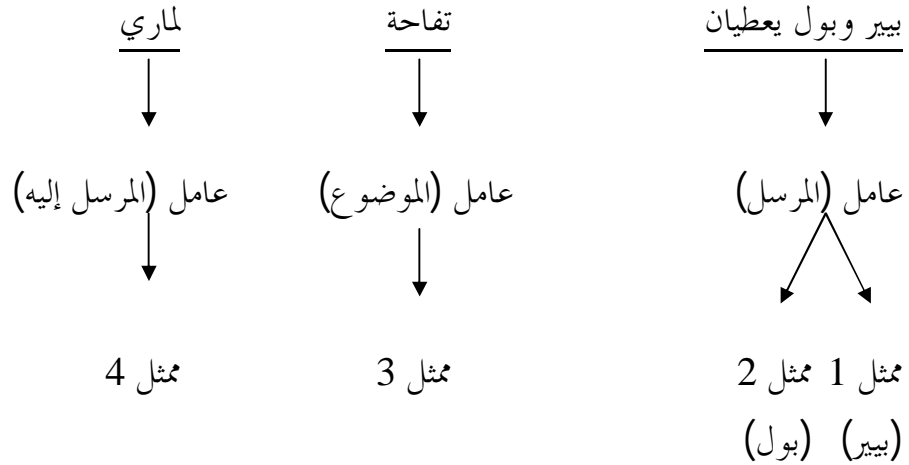


يتجلى المثلون (المجموعة الأولى والثانية) على المستوى السطحي للتركيب الخطابي كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي (المواصفات/الوظائف) المنتجة لوحدة العوامل، ذلك أن العامل ينفجر إلى عدد لا محدد من الممثلين، وإحصاء الأدوار التي يقوم بها هؤلاء المثلون داخل النص السردي، وتجميعها في دوائر محددة هو ما يسمح بالارتقاء مجدداً إلى مستوى العامل⁽⁶⁴⁾. وهذا ما سأحاول توضيحه من خلال الانتقال من المستوى المحسوس والمعطى، إلى المستوى المجرد.

(64) ينظر: المرجع السابق، ص: 76.

يعرف العامل "أو الوظيفة" في اصطلاح "سوريو" Archypersonnage أو في اصطلاح "لوتمان" فئة من الممثلين، من الشخصيات، محددة بمجموعة من الوظائف الدائمة، والمواصفات الأصلية، وكذا بتوزعها على النص الروائي بأكمله⁽⁶⁸⁾. وتأكيدا على التداخل والتكامل الموجود بين البنيتين (العوامل / الممثلين) على مستوى القراءة والتحليل. يشير "فيليب هامون" إلى مثال توضيحي: بيير وبول يعطيان تفاحة لماري.

نلاحظ أن هذه التفاحة تتضمن ثلاثة عوامل: المرسل (بيير وبول)، الموضوع (تفاحة)، والمرسل إليه (ماري)، في حين يقترح علينا المعطى النصي، أربعة ممثلين (بيير، بول، تفاحة، ماري)⁽⁶⁹⁾. وهذه العلاقة يمكن توضيحها من خلال الترسيم التالية:



إن الشكل العملي لمقطع ما هو بنية ثابتة نسبيا، مادامت مستقلة عن تشخيصات الممثلين (تفاحة أو ماري)، وعن الرقم الحقيقي للشخصيات المتجلية (بيير وبول)، وعن التقلبات (ماري حصلت على تفاحة من عند بيير وبول)، وعن التحولات (تفاحة أعطيت لماري من عند بيير وبول)⁽⁷⁰⁾.

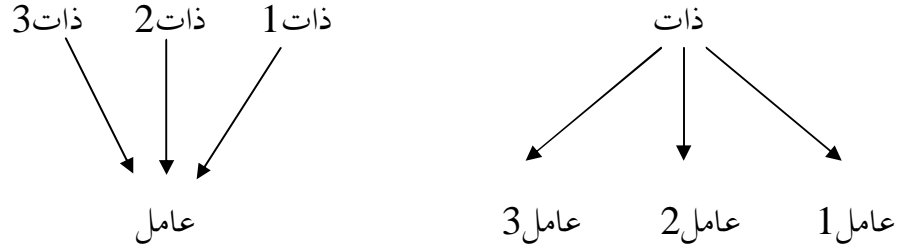
تشير ترسيمة "فيليب هامون" التوضيحية لتصور "غريماس" حول العوامل / الممثلين، فظهور العامل الواحد قد يأخذ عدة ذوات بارزة (ذات 1، ذات 2، ذات 3)، والعكس صحيح، إذ يمكن لذات (ذات 1) أن تكون تآلفا للعوامل المتعددة.

(68) ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 41.

(69) ينظر: المرجع السابق، ص: 41.

(70) المرجع نفسه، ص: 41.

(ع1، ع2، ع3)، وكما يمكن أن تساند وتعارض معا. مقترحا الترسيمة التالية: (71)



إن النموذج العملي بوصفه صيغة تنظيمية لعناصر النص الروائي، وأداة لمعرفة هذه العناصر بإمكانه أن يصبح أداة فعالة في مقارنة النصوص، شريطة ألا نرى فيه شكلا معطى بطريقة قبلية أو نرى فيه بنية جامدة، ذلك أن النص السردى لا يتحدد إلا من خلال خصوصيته ونسقه، فقيمة النموذج العملي لا تتحدد إلا بقدرته على المساهمة في إغناء معرفة القارئ بالنص⁽⁷²⁾.

وبناء عليه سأحاول من خلال البنية العاملية أن أحدد مختلف المسارات السردية، وكذا مستويات الانتقال من المحمولات السردية (الوظائف/المواصفات) إلى العوامل كوحدة مجردة مستترة ذلك أن السمة الدلالية لبنية الشخصية في نص الرواية "غدا يوم جديد" تتحقق بالانسجام بين بنية العوامل وبنية الممثلين.

(71) السعيد بوطاجين، الاشتغال العملي، ص: 15.

(72) ينظر: سعيد بنكراد، شخصيات النص السردى - البناء الثقافي - ص: 147.

3-1-1- مسعودة ومسار البحث المزوج :

3-1-1- مسار الاستشراق / الاسترجاع :

كشفت بنية الزمن والفضاء من خلال الفصل الأول والثاني، عن مسار مسعودة/المرأة المتضمن لبرنامج سردي تحده علاقة الرغبة (رغبة مسعودة / المرأة في السفر إلى المدينة)، وقد شكل نواة مركزية استقطبت باقي الممثلين (المجموعة الأولى والثانية)، وهي رغبة تقوم على الاستشراق كمفارقة زمنية تحمل عنصري المفاجأة والغرابة.

إن تحقيق هذا المشروع يفترض وجود تحول انصالي عن فضاء "القرية"، وهو ما يجيل عليه الانتماء الإيديولوجي (شخصية رافضة للانتماء القروي)، الحامل لقيم سلبية، الرتبة، الخصاصة العذاب :

رغبة الذات (مسعودة) \vee الموضوع (القرية) \Leftarrow الانفصال

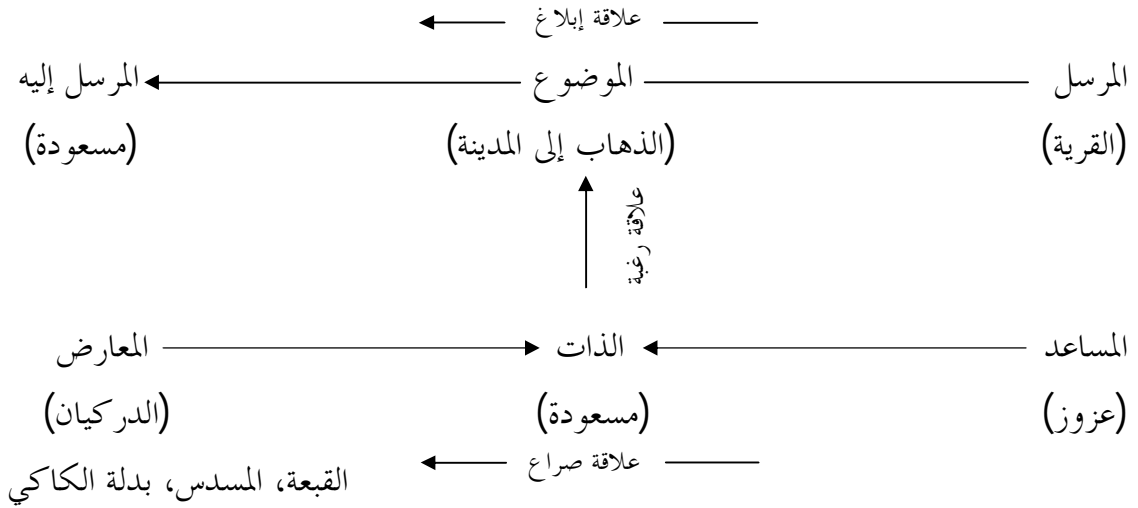
رغبة الذات (مسعودة) \wedge الموضوع (القرية) \Leftarrow الاتصال

إن إمكانية تحقيق المسار الأول يفترض وجود اتصال أولي بـ "قدور" الممثل (الزوج) باعتباره الواسطة بين القرية والمدينة، ثم البحث عن عوامل تسهم في تحقيق محور الرغبة الذات/العامل، واستنادا على المحمولات السردية للمجموعتين، نكتشف أن كينونة شخصية "عزوز" تشير

إلى حضور ممثل يقوم بدور عاملي واحد (مساعد)، على الرغم من أن مواصفة إقطاعي تجعل الفعل يرتبط بوجود برنامج سردي مضمّر، يتجلى عبر تتبع القارئ للمسار السردى (الاستيلاء على بستان قدور، وقطعة الأرض التي ورثتها مسعودة عن والدها).

ويبقى عنصر المعارضة جليا على مستوى القراءة السياقية لبنية الممثلين، إذ تصبح (بدلة الكاكي القبعة، المسدس) عناصر الوصف الخارجي "للدركيين"، قيما للقمع والاستغلال التي تحولت إلى عامل معارض للمسار السردى الأول للذات / العامل.

وبإمكاننا وضع هذه العوامل ضمن الترسيمية العاملة التي اقترحها "غريماس": (73)



ووفق مستوى قرائي ثان يسعى إلى صياغة كيفية الانتقال من الممثلين إلى العوامل، أوضح ذلك من خلال الترسيمية التالية :

المسار السردى (السفر إلى المدينة)

وفي ضوء هذه المعطيات يتحدد المسار الثاني لمسعودة/العجوز، وفق علاقة الرغبة:

رغبة الذات (مسعودة العجوز) ٨ الموضوع (القرية) ⇐ الاتصال.

رغبة الذات (مسعودة العجوز) ٧ الموضوع (المدينة) ⇐ الانفصال.

لا يتحقق المسار السردي الثاني على مستوى حركة وانتقال "العجوز مسعودة" من القرية إلى المدينة، بل هو انتقال عبر الذاكرة والاسترجاع، الذي أعلن عن ميلاد قصة "مسعودة" وقرية "الجلبل الأحمر".

3-2- حبيب ومسار البحث الأحادي :

إذا كان المساران السرديان الأول والثاني للذات /العامل (مسعودة)، هو البحث عن حياة أفضل وإعادة التوازن، فإن مسار "حبيب" الأحادي هو الرغبة في إنماء وتجدد الذات القروية. إذ من منطلق البحث عن فضاء جغرافي معادل للحلم وللطاقة الشعورية لشخصية تنبذ حالات انعدام التوازن، يتجه محور الرغبة للذات /العامل (حبيب) نحو حلم السفر إلى الشرق. «كان أول سفر قام به الحبيب في حياته، تمرد على أبيه الحاج أحمد، كره حياته المتكررة بالقرية... مل الوجوه المتكررة والصور المتكررة والقراءة المتكررة»⁽⁷⁸⁾. إن هذه الوحدات الأربعة، التي وردت في شكل نعوت ستكون بمثابة حافز أولي يدفع الذات إلى البحث عن النقيض أي الذهاب إلى الزاوية والتخلي عن القرية، وهي تشكل مجتمعة حالة ملل⁽⁷⁹⁾، وهذا ما يتضح من خلال الترسيم التالية:

(78) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص: 197.

(79) ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العملي، ص: 66.

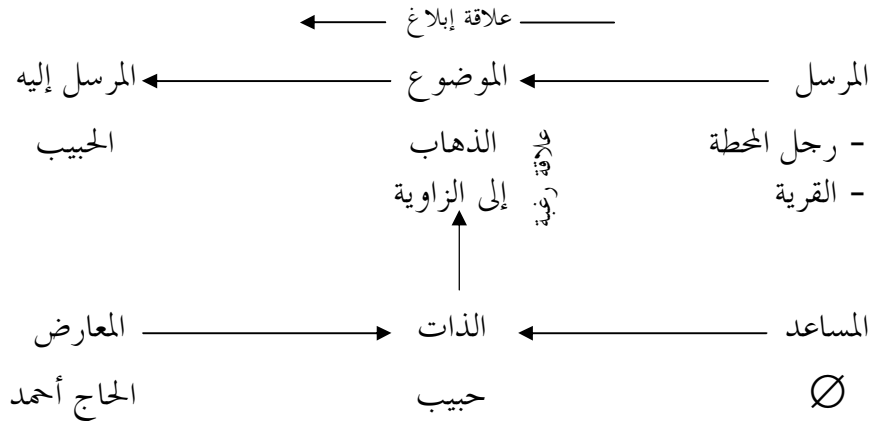
رغبة الذات (حبيب) ∨ الموضوع (القرية) ⇐ الانفصال

رغبة الذات (حبيب) ٨ الموضوع (الزاوية) ⇐ الاتصال

إن الحديث عن مسار سردي خاص بـ "حبيب" هو الحديث عن السنن الوظيفية والمواصفات لهذه الشخصية، إذ يتحول الانتماء الإيديولوجي (واع/ارافض) ومواصفة وطني التي تتقاطع والمحمول الوظيفي "لرجل المحطة"، إلى حوافز أساسية للعامل /الذات في إنماء وتطور مستواه المعرفي، وهذه الرغبة تكشف في المقابل عن قيم فكرية وثقافية يتبناها القرويون، والتي تتمظهر من خلال رفض "الحاج أحمد" لمشروعه السردي من منطلق المحمول المواصفاتي "رجعي".

إن قرار "حبيب" بالانفصال هو قرار فردي، لذا لا نعثر على مساعد أو مساند لتحقيق علاقة الرغبة بين الذات / الموضوع، والمرسل إليه ليس ممثلاً آخر سوى "حبيب" نفسه. فكل نتائج السفر ستؤول إليه.

ويمكننا توضيح ذلك من خلال الترسيم السردية التالية:



تشير الترسيمات الأولى والثانية للعوامل (مسعودة/حبيب) إلى اكتفاء كل دور عاملي بممثل واحد

باستئناف "الدركيين". الذات العامل ← مسعودة (ممثل)

المساعد ← عزوز (ممثل)

المعارض	←	الدركيان (مثلان)
الذات العامل	←	حبيب (مثل)
المعارض	←	الحاج أحمد (مثل)
المساعد	←	∅

إن الانسجام بين بنية الممثلين وبنية العوامل يرجع إلى السنن الخاصة بالعمل الروائي، غير أن قيام كل ممثل بدور عاملي واحد ضمن الترسيمة السردية، يوحى للقارئ بوجود تصور أيديولوجي، يتأسس من خلال طرح التعارض بين الفكر الفردي والفكر الجماعي، وبخاصة أن الإطار الزمكاني للمادة القصصية، يفرض وجوب إلغاء تفكير كل ذات في مشروع سردي منفصل عن الآخر، وكذا منفصل عن الشعور بضرورة طرح مسار سردي مغاير يتجه محور الرغبة نحو تحقيق وحدة الوطن بالانفصال عن سلطة "الأنا الأعلى"، والاتصال بمختلف الشخصيات الروائية وعبر مختلف الفضاءات الجغرافية، قصد تشكيل فكر جماعي يملك القدرة على التجديد والتغيير.

ونخلص في نهاية الفصل إلى أن الشخصية مورفيم مزدوج التمثيل، لا تمنح نفسها للقارئ لحظة بداية القص، بل هي عملية تجميع لعناصر التحلي النصي (الاسم، المواصفة، الوظيفة) وهي وحدات موزعة على طول مساحة النص الروائي، تملك القدرة على خلق مستوى أعلى يرتقي بها إلى مستوى بنية العوامل.

خاتمة

من الطبيعي أن تخلص هذه المقاربة النظرية / التطبيقية إلى جملة من النتائج والاستخلاصات أوجزها في العناصر التالية:

- إن مردودية مختلف المفاهيم والرؤى تتحدد بالقياس إلى مدى إثرائها للنص الروائي.
- الرواية الجزائرية "غدا يوم جديد" تملك خصوصية وتميزا على مستوى استثمارها للبنيات السردية بنائيا وداليا.

- وضع الزمن في سياق الحياة الإنسانية، واعتبار النص الأدبي قيمة غير جاهزة تملك قابلية الانفتاح على الآخر.

- استغناء "عبد الحميد بن هدوقة" عن الافتتاحية المطولة التي تعنى بالشخصيات الروائية، بل أصبحت تركز على إضاءة بعض محطات الماضي الذي تستدعيه اللحظة الحاضرة من حياة الشخصية على غير ترتيب أو نظام.

- تقوم الرواية على فواصل زمنية تعتمد تقنية "التضمين" التي لا يربطها ببعض البعض سوى خيط ماضي الشخصية المحورية، لدرجة تكاد تكون بعض تلك اللوحات أو الفواصل قصصا قائمة بذاتها مكتملة زمنيا وداليا، ويمكن الاستغناء عنها كاملة دون تأثر السياق الروائي.

- تعتمد رواية "غدا يوم جديد" على نظام الجلسات بين الراوي والشخصية، كبديل على نظام الفصول في البناء التقليدي، نظرا لافتقار النص للإعلانات ذات الأمد القصير التي تعمل على ربط الفصول فيما بينها عن طريق انتهاء الفصل بحدث وجيز، يتكفل الفصل الموالي على تفصيله قصا.

- محاورة النص التاريخي محاورة أنطولوجية / جمالية، غايتها تحويل بعض الحقب التاريخية الزمنية إلى مرجعية أساسية تتفاعل مع التخيل القصصي، لتنشئ نصا إبداعيا قد يصلح ليكون معيارا تقويميا لفكر الكاتب ورؤيته للعالم.

- ارتبطت الحركات الزمنية الأربع على مستوى الديمومة بطبيعة الحدث، ومدى فاعليته في تغيير حياة الشخصية، فكلما خف الألم وتضاعفت نشوة الحب واللقاء بشخصيات الثلاثينيات، كلما تباطأ الزمن معتمدا على حركتي المشهد والوقفي، لتتسارع وتيرته وحذفا وإجمالا، إذا تعلق الأمر بعمليات الهروب المستمرة التي مارستها الشخصية على مدينة لا تحتزل فيها الفضاءات بعناصرها وجزئياتها، بقدر ما هو اختزال لزمن سوداوي ضاعفت شهوره وسنواته حدة الألم والمعاناة.

- ومن خلال المستويين (الترتيب / الديمومة) تستخلص أن الزمن لم يطرح إطارا شكليا تتحكم في تحديده مختلف المفاهيم الإجرائية، بل يتطور وفقا لطبيعة الشخصية، ومدى وعيها لفاعليته وتأثيره على مسار حياتها.

- يرتبط الزمن بالإدراك النفسي، ويرتبط الفضاء بالإدراك الحسي، إذ إن الأول يرتبط بتمثيل الطريقة التي تعيش بها الشخصيات الأحداث، والثاني يرتبط بفلسفة الأشياء الثابتة التي تشغل مساحة، وهو ما جعل الفضاء أقرب منالا للعين القصصية الواصفة، المكتفية بتتبع عناصر وجزئيات المجال الموصوف.

- إن الفضاء أبعد من أن يكون مجرد أبعاد فراغية مسطحة، بل تحول بواسطة الانزياح اللغوي إلى شفرة تبني النص جماليا، وتحدد أبعاده البنائية لما يحتويه من طاقة شعرية ودلالية تسهم في إبراز رؤى الكاتب.

- تتخذ "غدا يوم جديد" من ثنائية (القرية / المدينة) المرتكز الذي أقيمت عليه مختلف الأحداث والوقائع.

- يتحدد الفضاء في النص الروائي "غدا يوم جديد" وفق إقاعي الحركة والزمن، إذ يرتبط الأول بتيمة السفر والانتقال، أما الإيقاع الثاني فيتجلى عبر الزمن النفسي الداخلي، أي الأحلام والمونولوجات.

- يتسم الفضاء بالسكونية، ولن تتأتى حركيته وديناميته إلا بوجود علاقة حميمية ينتجها عنصر الاحتكاك والتواصل بأشياءه وجزئياته، التي ترتقي إلى فعل لغوي منتج، يفسر طبيعة الشخصية في تفكيرها ونمط حياتها.

- يجمع الكاتب على مستوى تقنية الوصف بين صيغتي الانتقاء / الاستقصاء، وإن كانت الصيغة الأولى أكثر استعمالا، إذ لكل فضاء تشكيل طبوغرافي، يأخذ طابع التميز والتفرد عن باقي الفضاءات المتجاورة على مستوى النص المقروء.

- لم تحفل رواية "غدا يوم جديد" بالمقاطع الوصفية الطويلة، التي يكاد ينعدم فيها الزمن ويتوقف باستثناء الفضاء الثقافي (الزاوية) الذي امتد الحكيم فيها على صفحات عديدة، تضمنت مقاطع وصفية تعنى بالتفاصيل الدقيقة، وهي تملك استقلاليتها، إذ يقدم كل وصف دفعة واحدة على نحو ما يراه الراوي.

- يعمل الروائي على تحويل المعنى الظاهري للغة الوصف، إلى التعبير عن فكرة تتخفى وراء تعيين النص للمجال الموصوف، فالروائي حينما يقدم المنظورات الوصفية للقاريء، لا يهدف إلى تحديد المظهر الطبوغرافي للفضاء الموصوف، بقدر ما يسعى إلى توظيف أشكال من التعبير الرمزي كمعادلات أيقونية للفكرة.

- لم تبرز فضاءات الإقامة الاختيارية بشكل مكثف، مما يوحي للقاريء بدلالات القهر التي أصبحت قيمها لصيقة بكل فضاء نستقرئ بنيته، وهذا ما يفسر خضوع الوصف إلى منظور الراوي من جهة وإلى طبيعة النص المقروء من جهة أخرى، حيث يتناقى الشعور بالحماية والألفة التي بإمكان (البيوت) توفيرها في ظل زمن الاحتلال.

- تتيح بعض المقاطع الوصفية للقارئ حرية تأنيث المجال الموصوف، وتشكيله طبوغرافيا إذ تصبح مكوناته وعناصره محض افتراض القارئ، على أن اللوحات الوصفية التي ينتجها خياله لا تتعدى المستوى الرمزي للنص الروائي.

- بدت عناصر (المدينة) للقارئ شاحبة، كما أن تأثيرها على بنية نسيج النص كان باهتا، وغير ناصع، مثلما هو صاحب وساطع في رواية (بان الصبح). غير أنها أضفت على بنية النص رؤية جمالية تتعدى البعد الهندسي الذي يوهم المتلقي بواقعية المجال الموصوف.

- يتميز الفضاء الجغرافي داخل بنية النص الروائي (غدا يوم جديد) بالقدرة على التحول والتغير، وهذا ما يفسر قلة الأوصاف في المدونة، فتحديد الديكور، والأشياء بألوانها وأشكالها من شأنها أن تجعل الفضاء مقولبا، غير قابل لإعادة الصياغة والبناء، فالوصف الفاعل من منظور "عبد الحميد بن هدوقة" هو الذي يتعدى استخدامه كغاية في حد ذاته، بل هو وسيلة لتوضيح النص وتعميقه دلاليا.

- تتأسس بنية الفضاء عبر نسقية الزمن، فسمة (الانفتاح/ الانغلاق) المعادلة الثنائية (مستأنس/ موحش)، ترتبط بمستوى وعي وإدراك الشخصية لعناصره وفق حركية ودوران الزمن، من الماضي إلى المستقبل، أو من فقدان الحلم إلى استرجاع الذاكرة، فكلما نحنا نحو إيجابيا بفعل طبيعة تواصل الشخصية بعالمه، كلما حقق لها الاستقرار والتوازن.

- تلعب الشخصية / العلامة دورا أساسيا في التواصل بين النص / المتلقي، وبينها وبين مختلف الشخصيات الروائية، وكذا مع بقية عناصر السرد داخل البنية السردية، كما تتقاطع والطرح اللساني في تحديد هويتها، وشكل مظهرها على مستوى نظم علامات الإحالة.

- لم تهيمن الشخصية الأسطورية على صيرورة الحدث، حيث تضافرت مجمل المتتاليات السردية على مستوى مساحة النص، لرسم وتشكيل شخصيات لا تحمل في أوصافها نعوتا خارقة تحيل القارئ على أسطورة البطل الملحمي.
- إن حضور الشخصية الاستذكارية وموقعها السردية، من شأنه أن يكشف للقارئ عن التقنية المتبعة من قبل الكاتب على مستوى بنية الشكل الروائي، تبعا لوظيفة هذه الفئة من الشخصيات في تنظيم وترابط الوحدات السردية.
- لم يضعنا النص الروائي "غدا يوم جديد" أمام الإيهام بواقعية الحركة السردية بوساطة صفة التعيين والتسمية، بل إن بلاغة الاسم المركب طرح رؤية وموقفا إيديولوجيا.
- لا تتحقق بنية الشخصية لحظة بداية المسار السردية، بل تتشكل من وحدات سردية موزعة على طول المساحة النصية، يتكفل القارئ بتجميعها حتى تكتمل الشخصية الروائية تركيبا ودلالة.
- تدرك الشخصية وفق عناصر التحليل النصي (المواصفات / الوظائف)، التي ينتج عنها عدد من المحاور الدلالية التي تسمح بتشكيل السمة الدلالية للشخصية ضمن سياق النص الروائي .
- إن كل محمول من المحمولات السردية قابل للوصف والتحليل، غير أن معناه ووحدته الدلالية تكتمل باندماجه ضمن مستوى أعلى .
- إن الانسجام بين بنية الممثلين وبنية العوامل يرجع إلى السنن الخاصة بالعمل الروائي.

أخيرا وبعد هذا الجهد المتواضع، الذي حاولت من خلاله توضيح العلاقات القائمة بين بعض بنيات النص الروائي (الزمن - الفضاء - الشخصية)، بالإضافة إلى محاولة الوصول إلى وظيفة كل بنية على حدة، داخل الرواية والتفاعل القائم فيما بينها، وما مدى مساهمتها في عملية الشكلنة لخلق انسجام وتكامل يؤدي إلى تشكيل معمارية العمل الروائي.

فأنا لا أزعم بأنني قد أحطت هذه العناصر البنائية علما، وهي غاية في الدقة والتعقيد والصعوبة وإنما أرى أن باب البحث فيها مازال مفتوحا، ويظل مفتوحا بقدر عدد النصوص الروائية المتواجدة على الساحة الأدبية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

1- عبد الحميد بن هدوقة. غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، 1992.

ثانيا : المراجع العربية :

2- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي الدار

البيضاء، ط1، 1990.

3- حسن نجمي. شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت.

4- حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط1، 1991.

5- السعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط1، 1989.

6- سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، 1984.

7- السعيد بوطاجين. الاشتغال العملي، دراسة سيميائية، غدا يوم جديد، لأبن هدوقة، عينة

منشورات رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، أكتوبر، 2000.

8- عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطبعة الأميرية، دمشق

ط1، 1999.

9- عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء

المملكة المغربية، ط2، 1989.

10- عبد الله إبراهيم. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية

العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.

11- عبد الوهاب الرقيق. في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس،

ط1، 1998.

12- عمر عيلان. الأيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوثنائية في روايات عبد

الحميد ابن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001.

- 13- فاضل ثامر. اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 14- محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي -1- المنهج البنيوي - البنية - الشخصية - إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990.
- 15- محمد مفتاح. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990.
- 16- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1998.
- 17- يحيى العيد. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.
- 18- يوسف حطين. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

ثالثا : المراجع المترجمة :

- 19- آلان روب جرييه. نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دراسات في الآداب الأجنبية، دار المعارف، مصر.
- 20- أوستين وارين، رينيه ويليك. نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.
- 21- بارنار فاليط. النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، 1992.
- 22- بيرسي لوبوك. صنعة الرواية، ترجمة : عبد الستار جواد، بغداد، 1972.
- 23- جون ريكاردو. قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صيالح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- 24- جماعة من الباحثي. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط1، 1985.
- 25- جيرار جينيت. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة : محمد معتصم، وآحران، الهيئة العامة، للمطابع الأميرية، ط1، 1997.
- 26- خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حمد، دار غريب للطباعة، القاهرة.

- 27- رولان بارت. التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بجاوي، وآخرون، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8-9، 1988.
- 28- غاستون باشلار. جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.
- 29- فرديناند دي سوسير. محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة: عبد القادر قيني، إفريقيا الشرق، 1987.
- 30- فلاديمير بروب. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبوبكر أحمد بقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جامعة جدة، ط1، 1409 هـ، 1989 م
- 31- فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
- 32- ميخائيل باختين. شعرية دوستيفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- 33- ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي بيروت، لبنان، ط1، 1971.
- 34- هنري ميتيران. المكان والمعنى، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق.

رابعا: المراجع الأجنبية :

- 35- C, Levi Strauss. Anthropologie Structurale, édition plon, Paris, 1958.
- 36- G. Genette. Figures III édition , seuil, 1972.
- 37- Greimass. sémantique structurale, Recherche de méthode, Larousse, 1966.
- 38- R. barthes. introduction a l'analyse structurale du Récit communication (8). Edition du seuil, 1981.
- 39- T. Todorov, et O. Dicot. Dictionnaire encyclopedique de Sciences du l'angage, édition Seuil, Paris, 1972.
- 40- Vladimir propp. morphologie du conte traduction, marguerite, Derrida, tzvetan, Todorov et claude Kalan, Seuil, 1970.

خامسا : المجلات والدوريات :

- 41- أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 15، 17 ماي، 1995.
- 42- أعمال الملتقى الوطني الثاني، الأدب الجزائري في ميزان النقد، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1993.
- 43- عيون المقالات، جماعة من الباحثين، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط 2، 1988
- 44- مجلة آفاق، ترفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، فؤاد صفاء، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8 - 9 .
- 45- مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول، ربيع. 1991.
- 46- مجلة التواصل، تصدرها جامعة عنابة، الجزائر، العدد 08، جوان. 2001.
- 47- مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، السنة الثانية والعشرون، العدد 115، 1997.
- 48- مجلة عالم الفكر، العدد 03، مارس. 1996.
- 49- مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد السابع، صيف. 1989.
- 50- مجلة فصول، العدد 04، أغسطس/سبتمبر. 1986.
- 51- مجلة المعرفة السورية، مطابع وزارة الثقافة، العدد 439، نيسان/ابريل. 2000.
- 52- مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، 2-4، نوفمبر 1999.
- 53- الملتقى الوطني الثاني، السيميائية والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-16 أفريل 2002.

سادسا : الرسائل الجامعية :

- 54- الطاهر رواينية، سرديات الخطاب المغاربي الجديد، مقارنة نصانية -نظرية تطبيقية- في آليات المحكي الروائي، رسالة دكتوراه، مقدمة لكلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 1999/2000.

سابعا : المعاجم :

55- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث والرابع، دار المعارف، مصر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ- هـ	مقدمة	02
02	مدخل	03
03	أولاس مفهوم الزمن	10
10	ثانيا: مفهوم الفضاء	18
18	ثالثا: مفهوم الشخصية	
الفصل الأول : بنية الزمن في الرواية		
29	أولا: الترتيب الزمني	31
31	1- الاسترجاع	33
33	1-1- الاسترجاع الخارجي	38
38	1-2- الاسترجاع الداخلي	42
42	1-3- الاسترجاع المختلط	44
44	2- الاستباق والاستشراف	47
47	1-2- الاستباق	49
49	1-1-2- الاستباق الخارجي	51
51	1-2-2- الاستباق الداخلي	54
54	2-2- الاستشراف	55
55	1-2-2- الاستشراف كطليعة	57
57	2-2-2- الاستشراف كخدعة	60
60	ثانيا: الديمومة	63
63	1- الحذف	67
67	2- الحمل	71
71	3- المشهد	75
75	4- الوقفة	

الفصل الثاني: بنية الفضاء في الرواية

- أولا : ثنائية الفضاء في الرواية 81
- 1- فضاء القرية 82
- 1-1- فضاء الانتقال والتحول (المحطة) 85
- 2-1- فضاء الاستنطاق (المركز) 90
- 3-1- فضاء الإقامة الإجبارية 96
- 1-3-1- الانفصال / الاتصال 98
- 2-3-1- الجسد / الأنا الأعلى 103
- 3-3-1- دلالات الأصوات وعلاقتها بالفضاء 107
- 4-1- وصف الفضاء 109
- 1-4-1- وصف الفضاء الثقافي (الزاوية/المدرسة) 111
- 2-4-1- وصف فضاء البيوت (بيت الحاج أحمد / بيت عمه قدور) 116
- 3-4-1- الأشياء ودلالاتها 119
- 2- فضاء المدينة 122
- 1-2- دلالة الشارع 125
- 1-1-2- الانغلاق / الانفتاح 127
- 2-1-2- الحركة / الهدوء 130
- 3-1-2- الحلم / الكابوس 132

الفصل الثالث: بنية الشخصية في الرواية

- 1- الشخصية الإحالية..... 138
- 1-1- الشخصية المرجعية..... 139
- 2-1- الشخصية الاستذكارية..... 142
- 2- بنية الممثلين..... 146
- 1-2- الشخصية الاسم..... 148
- 2-2- الشخصية العلاقة..... 152
- 3- بنية العوامل..... 164

167.....	1-3- مسعودة ومسار البحث المزدوج.....
167.....	1-1-3- مسار الاستشراف / الاسترجاع.....
170.....	2-1-3- حبيب ومسار البحث الأحادي.....
173.....	خاتمة.....
178.....	قائمة المصادر والمراجع.....
183.....	فهرس الموضوعات