جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الواقعية في رواية " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماسترفي اللغة العربية وآدابها
تخصص أدب جزائري

إعداد الطالبة :
* فاطمة الزهراء زواغي

إشراف الأستاذة :
* زينب نسارك

السنة الجامعية 2012 / 2013

الإهداء

إلى من أهداني الحرية وتركني على دروب العلم طليقة وبخل على نفسه وأعطاني فأرضاني فكان شمعة الحياة أضاء درب نجاحاتي وكان بسمة على شفاهي وسعادة في أشجاني * أبي حمود *

إلى من حلمت بنجاحي فلذات كبدها، فكانت نبضة في قلب أولادها، دفعتني بهيبتها للصمود في وجه صعاب الحياة * أمي زهوة *

إلى المرحوم الغالي * أبي يحيى *

إلى من أعتبرها شمسا تشرق صباح شتائي بدفئها وأرها قمرا يضيء ظلماتي ليلي بنورها * أمي فضيلة *

إلى ثلاث نجوم مرصعة في سماء حياتي " ميلود، محمد، عبد العزيز "

إلى توأم روحي ودواء جروحي "محمد أمين" وكل عائلته

إلى خمسة ورود مغروسة في روضتي الأمن والأمان لا يمسهن الذبول على مر الدهور صادقتهن "حورية"، أمينتهن "ربيعة"، كريمتهن "ذوادية"، حنونتهن "حياة"، وفيتهن "أميرة".

إلى أعمامي "إسماعيل"، "لخضر"، "مصطفى"

إلى زوجة عمي "حورية"

إلى بناتي عماتي "نادية"، "بسمة"، "رفيدة"، "حنان"، "خديجة"، "أية"، "فريـال"

إلى جدتي * النخلة * وجدي * بوعمرة *

إلى كل من عرفني، أرشدني، علمني، تمنى لي خيرا

إلى كل أصدقائي وصديقاتي

إلى كل عمال مكتب الأعمال السيكريتارية " ميمونة " بالبويرة

*** فاطمة الزهراء ***

شكـر

قال الله تعالى:"...ولئن شكرتم لا أزدنكم".

فكل الحمد والشكر لله وحده على نعمة العلم والتوفيق لإتمام هذا العمل المتواضع بإذنه ونسأله أن يجعله في ميزان حسناتنا وأن ينفعنا به يوم ينفع لا مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم والصلاة والسلام على نبي الأمة وهدي البشرية العزيز مصطفى وعلى آله وصحبه أجمعين.

كما نتقدم بجزيل الشكر والاحترام إلى الوالدين الكريمين لولا دعمهما ما وصلنا إلى ما نحن فيه.

كما نتقدم بأطيب الشكر وخالص العبارات إلى الأستاذة المشرفة "نسارك زينب" على صبرها وتوجيهها من أجل إتمام هذا العمل المتواضع.

كما أشكر الأستاذ القدير "مسيلي" على كل نصائحه وتوجيهاته متمنية له كل الخير.

وأخيرا نشكر كل الأساتذة والأصدقاء الذين ساعدونا من قريب أو من بعيد.

وجزاكم الله خير الجزاء.

المقدمة

مقدمة:

موضوع بحثنا هو: الواقعية في رواية غدا يوم جديد "لعبد الحميد بن هدوقة".

وهو موضوع جدير بالاهتمام وهذا نظرا لما تحمله الرواية من وصف للوقائع الاجتماعية والفكرية والايديولوجية. وسط تلك التناقضات والصراعات التي عرفها المجتمع الجزائري.

إذ اقتحمت الرواية الجزائرية الساحة الفنية والأدبية بصدي قوى مصاحبة معها التغيرات الاجتماعية والتحولات الديمقراطية بكل انجازاتها الثورية في الجزائر، موضحة العلاقة القائمة بين العمل الأدبي من جهة والبيئة الاجتماعية من جهة أخرى، والتي هي تعبير عن حالة الأمم من ناحية الغني والفقر، ومن ناحية الأخلاق والعادات والحياة العقلية وهذا ما دفعنا الى طرح الاشكال التالي:

هل بمقدورنا التعرف على خبايا واقع المجتمع الجزائري (1950-1988)؟ وهل يمكن لنا أن نحدد الأبعاد الفنية لهذه الرواية؟

فالهدف من تناولنا لهذا الموضوع هو محاولة تعرية الواقع الذي عالجته هذه الرواية. وكذلك فضح مرحلتي ماقبل وبعد الإستقلال وبالإضافة الى محاولتنا إبراز الجوانب الفنية التي ميزت هذه الرواية عن غيرها في تلك الفترة باعتبار أنها كانت من أرقى النماذج الروائية من النوع الانساني المتعالي الذي أفاد بمسائله وموضوعاته الأدبية وبالتحديد رواية "غدا يوم جديد" وقد وقع اختيارنا على هذه الرواية لأنها قمة في النضج إن لم نبالغ في الوصف ولأنها آخر محطة روائية "لعبد الحميد بن هدوقة" واعترازنا بهذه الشخصية وعلى وجه التحديد الأعمال والمنجزات الروائية التي كانت بالفعل تمثل بصمة متميزة عن الكتابة الروائية الجزائرية. فهي مختلفة أسلوبيا ولفظيا وبنائيا.

ولكي نلم بكل جوانب الموضوع فقد عمدنا الى تقسيم بحثنا الى:

وقفة تمهيدية تحدثنا فيها عن المذهب الواقعي كاتجاه أدبي وأهم أنواعه، أبرز الرواد فيه ثم قسمنا البحث الى ثلاثة فصول: تعرضنا في الفصل الأول إلى تعريف

الواقعية وأهم أنواعها ثم تطرقنا في الفصل الثاني إلى تعريف الرواية الواقعية في الوطن العربي فأبرزنا أهم أنواعها ثم تحدثنا عن مسارها ونشأتها في الوطن العربي بداية من مصر وصولا إلى المغرب العربي، وامتداد ظهورها في الجزائر، وبعدها حددنا أنواع الرواية الواقعية ثم تطرقنا الى خصائصها أما الفصل الثالث فخصصناه لدراسة احدى ثمرات الرواية الواقعية في الجزائر من خلال رواية "غدا يوم جديد" للروائي "عبد الحميد بن هدوقة" فبدأنا الفصل بماخص موجز للرواية ثم استخلصنا أهم العناصر الفنية التي تبرز لنا الجانب الواقعي من شخصيات، زمان ومكان... لغة وأسلوب، وبعد كل هذا تأتي الخاتمة التي أوضحنا فيها أهم النتائج التي وصلنا اليها في هذا البحث.

تمهيد

تمهيد:

مما هو مؤرخ أنه لحقت الأمة العربية هزيمة كبرى منذ سقوط بغداد، إذ أصبح كل شيء فيه يبعث على التخلف، فقد أهملت اللغة العربية، وتفشى الجهل وعمّت الأمية، فكان لها تأثيرا كبيرا على الأدب، إذ سادته الركاكة والعجمة والعامية، وكانت حصة النثر أكثر تأثرا من الشعر، وذلك لارتباطه ببعض الميادين المهمة من الحياة الثقافية، كالفكر والكتابة، فأصبح بذلك النثر بعيدا عن الفكر الصافي والمعنى الهادف والإحساس الصادق، فحمل بالسجع والتكلف.

« فموضوعاته أصبحت ضيقة ودار أغلبها على الإخوانيات وظلت هذه السمات تقيد النثر حتى منتصف القرن 19، أين ظهرت بوادر النهضة العربية » .[1]

وحسب المؤرخين فهي تعود إلى حملة نابليون بونابرت عام 1728م على مصر، إذ حمل معه حينها العديد من مظاهر الحضارة الأوربية كالمطبعة وبظهورها أوجدت الصحافة، وكثرت الترجمة، والسؤال المطروح: كيف أثرت هذه الوسائل على الحضارة العربية؟ وهل كان هذا التأثير ايجابيا أم سلبيا؟

لقد لعبت هذه الوسائل (المطبعة، الصحافة) دورها في التأثير على الإنتاج الأدبي، وقد شمل ذلك عدة مستويات.

أولا على مستوى اللغة: « نجد أنها قد غلبت عليها الركاكة، والتكلف، إضافة إلى الاعتناء بالزخارف اللفظية، وهذا ما أدى إلى ابتذال الأدب وثقل وقعه على الأذن واللسان. لكن بظهور الإمكانات التي سبق وأن ذكرناها (الطباعة، الترجمة، البعثات العلمية...) شكلت جسرا متينا يربط العصر السابق بالحاضر، حيث بها قطع المفكرون أشواطا بعيدة في اللغة مثلا كظهور المقال، وفي هذه الفترة بالذات أخذ الأديب يعبر عن مستويات قريحته ويمشي على أنماط ثقافته. فكثر الأسلوب السهل، والفصيح المرسل وعادت العناية بالمضمون » .[2]

---

[1] محمد أحمد ربيع، دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2003، ص09.

[2] م، ن، ص 25.

ثانيا: على مستوى الموضوعات: لقد كثرت موضوعات الكتابة بفعل تعبير المجتمع وحاجاته، وتطلعاته، واتسمت بالتعدد والتنوع، ولم تقتصر على التهنئة والتعزية والوصف، كما كان سابقا. بل أصبح الأديب يكتب معبرا عن حاجات الناس وحياتهم ومشاكلهم، ومعنى ذلك أن الأديب يقترب بأدبه أكثر من طبقات الأمة.

هذا الذي أصبغه بصبغة الصدق لأنه يعالج ما يعيشه الفرد العربي وما يحس به فبرزت مواضيع جديدة في عالم الأدب يتمثل في الدفاع عن الأمة والمطالبة بالحقوق خاصة في فترة الحرب. ع. II بالتحديد كما برز موضوع آخر يعالج الأوضاع السياسية، وما يتصل بالحرية، لذلك يكون النثر قد خطا خطوات ناجعة، واحتل موضعه جنبا إل جنب مع ما أحرزه الشعر.

ثالثا: على مستوى الفنون الأدبية: « لقد كانت للهجرة والترجمة دور فعال في ظهور بعض الفنون الأدبية التي كانت غير معروفة لدى العرب سلفا، نذكر منها فن المسرح، الرواية، القصة » .[1]

إضافة إلى فنون أخرى كانت تفتقر للثبات مثل الخطابة والمقالة والذي عزز مكانة هذه الأذواق الفنية، وبسط رقعة ارصائها هي المذاهب الأدبية التي عملت بظهورها على إعطاء كل لون في حقه، وتطويره أيضا. فهذا ما فعلته الرومانسية إذ صبغت الشعر بلون جديد وخلقت فيه وأحيت نماذج كثيرة. وموضوعات شائقة وأخرجته من عتمته فأسقطت الجماد وشحنته شعورا وإحساسا. فإذا كانت الرومانسية مهتمة بالشعر، تأتي الواقعية في مقابلها لتعطي للنثر حقه، فنشأت عن هذا المذهب مسرحيات، قصص وروايات، كلها ألوان جديدة غير التي كانت، وإن كان بعضها قديما مثل المسرح، لكن بظهور هذا الاتجاه حلت موضوعات جديدة غير التي كانت وهذه الموضوعات جديدة بالنسبة للوطن العربي خاصة.

[1] محمد أحمد ربيع، المرجع السابق، ص ص 30-31.

وهنالك كذلك مذاهب كثيرة ظهرت بدءا بالكلاسيكية إلى الرمزية والبرناسية ولكل فلسفته في توجيه الأدب ورؤيته من زاوية معينة، لها أبعادها ومبادئها وقد وقع اختيارنا في هذه الدراسة على **المذهب الواقعي**.

فما المقصود بهذا المصطلح؟ ومتى ظهر؟ وتحت أي ظروف ظهر؟ وما هي أبعاده ومراميه؟

"ظهرت الواقعية في فرنسا (عام 1830) فنالت رواجا كبيرا، واحتلت الصدارة بين الاتجاهات الأدبية من عام 1850م إلى 1880م". [1]

وللإشارة فقط أن هذه الاتجاهات تتلخص خاصة في الاتجاه الكلاسيكي فالواقعية تستنكر أعمال الفن المثالي الرفيع. إذ كانت الكلاسيكية تتجنب الخوض في حياة الرجل العادي، المتوسط أو رجل الشعب وكما يقول: د. محمد زكي العشماوي: "فهو رجل الشعب الذي يمثل الطبقة الدنيا". [2]

وكانت الكلاسيكية تعزف عن تناول الأفكار العادية المتداولة وعن معضلات العصر، وكذلك الرومانسية التي تعتبر متناقضة إلى حد بعيد مع الواقعية، فهذه الأخيرة ترفض الفرق بين الذاتية والفردية والانغماس في عالم اللامحسوس.

إذن الواقعية جاءت كرد فعل على الرومانسية بالخصوص، "حيث أنها تعبير عن تلك الروح الجديد الذي سيطر على الحياة في ذلك الوقت وهو الروح العلمي"[3].

إذ ترك الواقعيون خيالات الرومانسية، وأحلامها كما قلنا سلفا، وراحوا يلتمسون الحقيقة في الواقع الملموس، وهذه الحقيقة يمكن الوصول إليها عن طريق التجربة.

وهذا يعني أنه مذهب موضوعي غير ذاتي يدعو إلى مشاهدته من غير أن يلونه الأديب بأحاسيسه وعواطفه الخاصة متطلعا إلى استيعاب دقيق لمعاني الحادثة أو المشهد أو الشخصية، وقد ركز هذا المذهب وصب اهتمامه على وصف المجتمع

---

[1] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، ص387.
[2] م، ن، ص177.
[3] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة 08، 1422هـ/ 2002م، ص30.

الإنساني، وإبرازه على حقيقته في أمانة وصدق، "فهو يضع التحليل موضع التخيل، ويحل المنظور محل الموهوم". [1]

ومن يتتبع تطور الواقعية يرى أنها ترافقت مع التغيرات التاريخية والسياسية أوالأوضاع التي سادت أوروبا منذ مطلع النهضة، فمظاهر التطور كانت مع "راليه" الذي صور في بعض رواياته المجتمع الإقطاعي وأخلاقه وعاداته كما وجه نقدا لاذعا للذهنية السائدة في القرون الوسطى، ولازمت هذه المظاهر مع" سوفانتيس" في "دون كيشون" حيث يتضح سعي النفس الإنسانية نحو الخير، ثم جاء "فولتير" ليصخر الدراما والرواية الفلسفية للنضال ضد أعداء العالم والتقدم، فدعا إلى التسمح الديني وإدانة التعصب، فأسهمت أفكاره تلك في انبثاق المنطلق الأساسي للثورة الفرنسية ثم تبعه "ديدرو" فدعا إلى تناول الموضوعات اليومية التي تصادف الإنسان العادي، وهذا ما أدى إلى أن تخطو الواقعية على يديه خطوات هامة، كما نجد "جون ليك" الذي يرى أنه يجب على المفكر الاجتماعي أن يدرس البيئة المحيطة بالإنسان، كما نجد "شكسبير" أكسب الصراع السائد في أوروبا طابعا تاريخيا ملموسا، وربطه بالتفاعلات الاجتماعية.

وتلك هي المرحلة الأولى من تطور الواقعية،« وقد ارتبطت أشد الارتباط بفلسفة الأنوار التي سادت "حركة التنوير" التي وردت لها أبصار في تلك الحقبة وأسهمت في تكوين واقعية أكثر جدية » . [2]

كما ظهرت الواقعية النقدية التي عملت بدورها على تطور الآداب أين جسدت في أعمال أدبية ضخمة، وصورت الواقع بتصوير ناقد للأوضاع الاجتماعية والسياسية في فترة القرن التاسع عشر ولاسيما حين ازدوجت هذه الواقعية بأفكار الثورة الفرنسية فأنشأ الأدباء أدبا لا ينفصل عن التقاليد الواقعية السائدة.

---

[1] فايز ترجيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة1، 1988م، ص195.

[2] م، ن ،ص196.

فكان "بلزاك" يرى أن الأدب وظيفة اجتماعية تلقت الواقعية النقدية إسمها على يده "شان فلوري" الذي وضع مبادئها وهذه الواقعية نستطيع القول عنها أنها لا تختلف كثيرا عن الواقعية الطبيعية التي كان زعيمها "اميل زولا"، الذي كان يتشدد في الملاحظة إلى حد اعتباره أن كتابه قصة كالتجربة في المعمل، حيث أن التجربة لكي تخرج بنتيجة يجب أن تهيئ لها المناخ المناسب والوسائل، وكذلك العمل الأدبي، حيث القصة بالتحديد، فنهيئ لها الشخصيات والبيئة المناسبة، وهذا يدل على ميل "زولا" إلى العلوم التجريبية الطبيعية.

ولهذا ندرك أن التطور العلمي والتكنولوجي من العوامل المساعدة والفعالة في بلورة المذهب الواقعي في أوروبا، حيث جاءت (الواقعية) ساعية للحقيقة الواعية، وفي خضم هذه الظروف تطورت الوسائل وأسهمت في تثقيف الفرد، لفتت الأنظار إلى الاقتصاد الذي هو العجلة الرئيسية لبناء المجتمع، فنتج عن ذلك واقعية جديدة تسمى بالاشتراكية أو الماركسية التي ربطت الأدب والأعمال الأدبية بالاقتصاد.

أما في العالم العربي فقد وجدت أثار الواقعية منذ العصر الجاهلي الذي صور الحياة تصويرا واقعيا، ففي قصائد الشعراء الجاهليين تلمس جفاف البادية ومناخها وقساوته، كما نلمح صفات العرب من كرم وشجاعة وفي هذا الصدد يقول ويؤكد "فايز ترجيني" « أننا لو قمنا برحلة سريعة مع الأدب العربي نراه لم يتخلّ أبدا عن واقعيته »[1] ويعطي مثالا على ذلك بوجود المدارس الغزلية في العصر الأموي التي تعكس واقع الحياة اليومية، أيضا "نقائض جرير والفرزدق" تعكس واقع الانقسام السياسي، كذلك الجاحظ يعكس المجتمع وما فيه من بخل وتفسير "أبو نواس" يعكس واقع المجون والفساد وحتى الأدب الذي نشأ في كنف الدولة العثمانية كان يعكس واقع الإنحطاط والفساد.

وفي عصر النهضة العربية ومع ظهور الترجمة التي تعتبر وسيلة لنقل التيارات الأدبية من لغة إلى لغة تعرف العرب على المستحدثات الفكرية الغربية وكان منها

[1] فايز الترحيني، المرجع السابق، ص196

مبادئ المذهب الواقعي، فتلخصت عندهم بأخذ الشكل الأدبي الغربي، والعمل بمضمون عربي قومي، فكان الشكل هو البناء القصصي (القصة القصيرة، الرواية، المسرحية) أما المضمون فقد تحلى في التصوير، كإبراز الشخصية العربية والتعبير عن مشكلاتها وتطلعاتها.

« واعتبرت الواقعية في مصر نموذجا من نماذج الواقعية العربية حيث تعتبر مصر السباقة إلى اعتناق هذا المذهب وكان أدباؤها يطلقون على الواقعية مذهب الحقائق » .[1]

ويعتبر ما كتبه "محمد لطفي جمعة" في مقدمة قصته الطويلة "وادي الهموم" التي أصدرت سنة 1905م، ويقول فيها :« ..... وأما طريقة كتابة الرواية الحقيقية فهي أن يلبس الكاتب ملابسه ويتزيا بغير زيه، ويتجول في الطرق والأزقة، ويدخل المجتمعات والمحطات ويراقب حركات الناس.... ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه » .[2]

ونفهم من كلامه أنه يسعى إلى دراسة المجتمع بعمق باحثا عن دقة التصوير، وفي سنة 1917م نشر محمود تيمور في جريدة "السفور" قصته في القطار فيها طرح الكاتب قضية التعليم والأمية ويبرز فيها طريقة تفكير الحكام المتخلفين الذين لا يهمهم سوى الجانب المادي مهتمين بالتقدم الفكري الحضاري.

إلى جانب "عيسى عبيد" و"طاهر لاشين" اللذين كان أدبهما نموذجا حيا للواقعية الاجتماعية.

إذن هكذا بدأت الواقعية تظهر في مجال القصة القصيرة وأخذت تستكمل نضجها في المسرحية والرواية خاصة على يد "توفيق الحكيم"، و"إبراهيم عبد القادر المازني" و"طه حسين" و"طاهر لاشين" ثم على يد "نجيب محفوظ" بلغت الواقعية ذروتها بالأخص، كما نجد "يوسف السباعي"، "إحسان عبد القدوس"، "سهيل إدريس" ويقول

---

[1] فايز ترجيني، المرجع السابق، ص206

[2] م، ن، ص206 .

"فايز ترحيني": « أن موجة الواقعية إنحسرت وحلت محلها الرومانسية التي رمت إلى الهروب من الواقع بعد اليأس من تعبيره، ثم بدأت ملامحها تظهر من جديد بعد الحرب». [1]

ومن الإسهامات أو الإبداعات التي وضعت كرموز للواقعية خاصة حين دعمت ثورة 1952م في مصر والثورات في الوطن العربي نجد قصص "نجيب محفوظ" والتي سميت بالثلاثيات، ورواية "الأرض" "لعبد الرحمان الشرقاوي" ورواية "نادية" في "جفت الدموع"، و"ليل له آخر" "ليوسف السباعي".

أما في لبنان وسوريا تعتبر فترة الثلاثينيات حاسمة في تاريخ الرواية الواقعية وهناك سارت باتجاهين:

«**الأول**: ينصب ضمن الواقعية الاجتماعية ومنها "مكاتب الغرام" لحسيب الكيال" والخندق العميق لسهيل إدريس.

الثاني: فيتمثل في الواقعية السياسية كروايتي "لاجئة وعامان" لـ "جورج حنا" ولقد كانت للواقعية الاشتراكية في "الشام" صدى خاصا حيث أنها لم تشكل تيارا واضحا بحيث نجد فواصل زمنية بين ظهور الروايات، فمثلا صدرت رواية: "المصابيح الزرق" لـ "حنا منية" سنة 1954م وقد كانت سابقتها رواية "الرغيف" لـ "يوسف عواد" سنة 1939م والملاحظ أن روايات هذه الفترة تحكمت فيها الحدود البيئية الضيقة » .[2]

ونستطيع أن نضيف أن ظهور الواقعية الاشتراكية، واهتمام العرب بها راجع إلى نشاط الحزب الشيوعي خاصة في الشام، قبل الثلاثينات في الشام وتبلورت في الخمسينات كتيار أدبي، والروايات التي أصدرت كانت متأثرة بالثقافة الفرنسية في سوريا ولبنان والثقافة الإنجليزية في فلسطين والأردن وصولا الى الجزائر.

غير أن أشد ما ظهرت في الرواية الجزائرية نجدها متمثلة في كتابات عبد الحميد بن هدوقة هذا الروائي الواقعي الذي أثرى المكتبة العربية بإنتاجاته وأعماله ومنجزاته

---

[1] فايز ترحيني ، المرجع السابق ،ص207.

[2] م ، ن، ص209.

الروائية التي كانت بالفعل تمثل بصمة متميزة عن الكتابة الروائية الجزائرية، والتي سنتطرق إليها في الفصل الثالث.

الفصل الأول: الواقعية

مفهوم الواقعية.

انواعها.

1- مفهوم الواقعية:

أ) لغة: « جاءت لفظة الواقعية من الفعل وقع، يقع، وقوعا يقال وقع الشيء من يده معنى سقط»[1]

ويقال أيضا: « وقع الشيء أي هو حق، ثبت كأن نقول: وقع القول عليهم بمعنى وجب وثبت»[2].

كما « جاءت الواقعة مؤنث الواقع وهي المصادمة في الحرب وهي أيضا القيامة لأنها تقع بالخلق فتغشاهم، كما يقال أيضا: رجل واقعة أي شجاع»[3].

وجاء أيضا كتفريغ لكلمة وقع الواقعي، وهو التابع لمذهب الواقعية.

والواقعية: مذهب القائلين بحقيقة المدركات في ذاتها، وفي الأدب تصوير أو تمثيل للأشياء في حقيقتها مع كل ما يمكن أن يكون فيها من بشاعة » [4]

ب) اصطلاحا: الواقعية في الأدب بمعناها العام:« هي محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الطبيعية الإنسانية، بأوسع معانيها، وبأدق أمانة ممكنة، وهي ترفض أن ترفع الواقع إلى مستوى المثال أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة التكامل أو المثال من أجل أغراض معينة أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب » . [5]

كما نرفض أن تعالج الموضوعات التي تنمو عن عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة، وقد أورد "عز الدين إسماعيل" تعريفا للواقعية حسب ما ألقاه "جورج مارلبيه" في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن 1930م ببروكسل عندما قال: « بوجود واقعتين: الأولى تفهم على أنها معاناة حرفية للواقع والأخرى نفهم من حيث هي تصوير لمناظر الحياة المنحطة » . [6]

---

(1) المنجد في اللغة والاعلام ،باب الواو،مادة وقع،دار المشرق،بيروت ط32، 2002، ص913.
(2) م، ن، ص، ن.
(3) م، ن، ص، ن.
(4) م، ن، ص، ن.
(5) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة للنشر، مصر، د ط، 2005، ص117.
(6) عز الدين إسماعيل، الادب وفنونه ًدراسة ونقدً دار الفكر العربي للطباعة والنشر،ط1، 2002، ص30.

يتبين من خلال "مارلبيه جورج" أنه يفصل بين واقعتين إذ يجد هناك اختلاف طفيف بينهم فالأولى تعتم بالجانب الاجتماعي، تصور مختلف المآسي والآفات والدليل من قوله لفظة "معاناة" أما الثانية فتهتم بالجانب الخلقي إذ تحاول أن تصرف كل قبيح، فتنقد هذا الواقع بوصفها لمشاهد منها، إلا أنهما تصبان في نفس القالب ألا هو الواقع.

ويعرف عبد العاطي شلبي الواقعية ويقول:« أن اللغة العربية لا تعرف لفظا اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التي ترجمت بها لفظة "ريالزم – Realism" بسبب أصلها الاشتقاقي الذي هو واقع، فأحيانا نفهم من الأدباء في كتاباتهم في الأدب الواقعي، يقصدون به ذلك الأدب الذي يصف حياة الفرد والجماعة ويسجل الوقائع بأمانة متناهية، فيقيد أديب بذلك خياله عكس الرومانسي وأحيانا نفهم أنه الأدب الذي يستمد ويستقي موضوعاته من عامة الشعب وكأن حياتهم مصدر إلهام الأديب » . (1)

ويضيف "عبد العاطي شلبي":« أن الواقعية نبتت لتغير مفاهيم كانت » . (2)

ونفهم من القول أن المفاهيم التي كانت يقصد بها الكلاسيكية والرومانسية فالواقعية جاءت كرد فعل على هاذين المذهبين، والفكرة نفسها نجدها عند حمدي الشيخ الذي يقول:« الواقعية بمعناها العام محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الطبيعية الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة وترفض معالجة الموضوعات التي تسمو عن عالم الواقع » . (3)

2- أنواع الواقعية:

إذا تتبعنا سيرة الواقعية نرى أنها ترافقت مع التغيرات التاريخية والسياسية التي سادت أوروبا منذ مطلع النهضة وهذا ما أدى إلى تنوعها لكن رغم هذا التنوع إلا أنها متشابكة ومتداخلة بشكل لا يسمح باستقلالية كل منها في حد معين، ومن بين هذه الأنواع:

---

(1) عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث، سويتر عمارة (أ)، الإسكندرية، الطبعة 01، 2005، ص48.
(2) م، ن، ص46.
(3) حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، د ن، الطبعة 01، 2005، ص46.

أ) الواقعية الوضعية Positionisme **أو التجريبية** Expérimental**:**

ظهرت على يد "أوغست كونت" (1798-1857) و"جون ستيوارت ميل" (1873-1906) و"تين" (1828-1894) حيث يرون أن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف الدقيقة اليقينية وأن الفكر لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ، لكن عكوفه الدائم على التجربة يوصل الإنسان إلى التخلي عن الذاتية فأسقط هذا المنهج على الفن، وهناك ممن تأثر به كالرسام الفرنسي "جوستاف كورسيه" (1819-1877)، حيث دعا إلى محاكاة الطبيعة بالرسم باتخاذ موضوعات المناظر من واقع حياة الشعب، ويبلغ هذا الاتجاه درجته إلى أن يمس الشعر في المسرحية، أو التحدث بالشعر وهي طريقة غير مألوفة في حديث الناس، في هذا الصدد يقول "كاستانياري" فيما يخص الرسم:«على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا، فما لها من عادات وأفكار خاصة بها وعليه أن سجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظره في أمور مجتمعنا فيردها ثانية إلينا في ثورة نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا وألا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأننا موضوعه، فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا... » . [1]

ويكون من نتائج هذا الاتجاه وفلسفته، نظرته إلى الآداب ظهور آخر يتمثل في الواقعية النقدية أو الطبيعية، فما فحوى نظرتها؟

ب) الواقعية النقدية (الطبيعية) Naturalisme**:**

رائد هذا الاتجاه هو أميل زولا (1840-1902) الذي يؤكد على التجربة الأدبية في القصة والمسرح، لكن قبل هذا تجدر بنا الإشارة أن "فولتير" هو الذي وضع باكورة هذا الاتجاه في قصائده المسماة "أحاديث عن الإنسان" وفي قصصه أمثال "كانديد" "الذي يعني الساذج". [2]

كما أصدر "أميل زولا" كتابا يحمل عنوان "القصة التجريبية Le roman expérimental" إذ يحاول ويدعو إلى تطبيق النظريات العلمية على الأدب أو الحقائق

[1] محمد عيسى هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2004، ص312.
[2] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، شركة النهضة للنشر والطباعة، مصر، د ط، 2009، ص92.

الإنسانية والاجتماعية وهذا الاتجاه نستطيع أن نقول أنه امتداد للاتجاه السابق الوضعي والاختلاف يكمن في وجهات النظر لكن يتفقان على عدم إقحام الجانب الذاتي للأديب.

وإلى جانب "زولا" نجد "بلزاك" (1799-1850) قد سبق "زولا" إلى تأليف القصص الاجتماعية، لكنه لم يكلف نفسه تطبيق النظريات العلمية كما فعل "زولا" إلا أنه كان أكثر عمقا وأكثر تأثيرا، "حيث أدرك أن الأدب هو تعبير عن المجتمع، ولا بد للعمل الأدبي من حيث الشكل أن يكون عالما مصغرا يمكن القارئ من رؤية شاملة مختصرة عن كافة الأحداث المجتمعية". [1]

وهكذا عمل بلزاك على كشف الواقع وإظهار أسراره وخفاياه وتفسيره وعلى سبيل الالتفاتة «ترى الواقعية النقدية الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس في الحقيقة إلا بريقا كاذبا حيث الشجاعة في حقيقتها عند أصحاب المذهب ما هي إلا يأس من الحياة أو ضرورة لا مفر منها، والكرم في حقيقته يأخذ مظهر المباهاة، والمجد والخلود تكالب على الحياة وإيهام النفس بدوامها » .[2]

ولقد عبر عن هذا الفيلسوف الإنجليزي الواقعي" هوبز" في هذا الصدد: "إن الإنسان للإنسان ذئب ضار".

إذن هذه الواقعية تفضح الواقع وتبرز مشاكله دون توجيه منها لحل معين،«فهي واقعية متشائمة ترى الحياة من خلال منضار أسود ولقد ترك "أونديه دي بلزك" أكبر موسوعة في الأدب الواقعي وهي تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها اسم الكوميديا البشرية » . [3]

حيث صور فيها واقع المجتمع الفرنسي وحرص على إبراز السلبيات فيه.

ونستخلص من كل هذا أن أصحاب هذه الواقعية يسعون لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغييرها أو إعطائها لمسة فنية جمالية هذا الذي أدى إلى مهاجمتها نتيجة مبالغتها في مطالبة الواقع، فكان أدبهم أشبه بصورة فوتوغرافية واشتمل على بعض

---

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الادب، ص197.
[2] محمد مندور، المرجع السابق، ص99.
[3] م، ن، ص 100-101.

الأعمال التطبيقية من وصف البشاعات والشذوذ، هذا الذي جعلها قاصرة في تكوين رؤية فكرية إيجابية متماسكة ورؤية منهجية تلم بالواقع الاجتماعي إلماما شموليا.

ج) الواقعية الاشتراكية Socialisme**:**

يعتنق هذا الاتجاه "سان سيمون" (1760-1865) حيث يعمل لتوجيه الفن وجهة اجتماعية،« وتدور فلسفته حول مصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان ثم علاقته بالعالم » . [1]

إذ يرمي إلى تنظيم المجتمع بتربية الشعب على التضحية (تضحية المؤمن) وللحكومة دور فعال ولها العبء الثقيل لتوجيه هذا النشاط الاجتماعي، وبهذه المبادئ التي تصورها (التعاون – التضحية) سيقضي حتما على استغلال الإنسان أخيه الإنسان، وتعطي الفرصة للفرد لإبراز مواهبه في إطار جماعي يسعى لبناء مجتمع متعاون ومتضامن.

ومن بين هؤلاء الذين يؤمنون بهذا المبدأ "جوزيف برودون" (1809-1865) "« حيث يرى أن العدالة أسست خلقا مثاليا يضعه الإنسان لنفسه » [2] ولكنها نتائج مجتمع ومظاهرها في الطبيعة هو التعامل بين الأجزاء ومظهره في المجتمع هو المساواة بين الناس، وفي كتابه "مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية" يرى أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ.

فالواقعية الاشتراكية تنظر إلى الإنسان لأعلى أنه صورة ترسم فقط، بل تعتبره كائن اجتماعي منظور، ولكي يتطور يجب أن يتحسن واقعه، فهذه الواقعية النقدية تصور المجتمع فقط، بل هي هادفة وتحاول بناءه من جديد وكذا تطويره.

فهم يعتبرون الفن للشعب ويجب أن يكون، بحيث يفهمه الشعب فنجد مثلا "غوركي" يصور لنا في نتاجه الأدبي حدود هذه الواقعية وخاصة في مسرحيته "الأعداء" وكذا في روايته "الأم" يضع الأسس المتينة للأدب الاشتراكي، ولنبين هذا

---

[1] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 312-313.

[2] م، ن، ص312.

المقام يستدعي منا عرض مقتطف قصير لهذه الرواية وعرض مجرياتها بصورة ملخصة.

حيث تدور أحداث هذه الرواية حول« أم أحد العمال التي أحبت ابنها حبا أموميا صادقا، لكن حبها ازداد وتعنق حين أصبح الإبن ثوريا ولم تلبث الأم أو وزعت حبها على رفاقه في الثورية، فأصبحوا كأبنائها وبتأثير عملهم السياسي أصبحت الأم ثورية مثلهم وكلفت بمهام ثورية مختلفة، فحب الأم لولدها توزع على رفاقه ثم العمال الذي يسعون من أجل نشر مبادئ اشتراكية » .[1]

من هنا نستخلص أن« الواقعية تعطي قيمة عالية للفرد حيث تجعله سيدا لهذا الواقع يرتقي من خلاله نحو الأفضل، وبذلك ندرك أنها واقعية متفائلة وإيجابية دائما مهمتها تأكيد الاشتراكية من خلال تصوير الحقائق والناس في دنيا العمل والكفاح ».[2]

ونشترط على الفنان التصوير الصادق كما ترمي على عاتقه مسؤولية تربية وتوجيه العمال تربية اشتراكية، وإذا حاولنا على سبيل المقارنة عرض وجهة كل من الواقعية النقدية والاشتراكية نجد أن الواقعية النقدية تعرض لجوانب الشر في النفس الإنسانية، وتصور الطبقة المترفة من الشعب تصويرا ناقدا دون أن تقترح سبلا إصلاحية، لكن تحاول بفنها أن تحطم العادات والتقاليد السائدة في المجتمع وكثيرا ما ينتهي تمردها بالخضوع واليأس، حيث أنها متشائمة ترى الدنيا بمنظار أسود، في حين نجد الواقعية الاشتراكية لا تكثف بوصف الشر والفساد، بل تحاول تقديم ما هدم من مبادئ، فتسعى بروح متفائلة إلى بناء مجتمع اشتراكي، يرعى مصالح العمال والكادحين كما نلاحظ أنها اهتمت بواقع الفرد البسيط، الذي ينتمي إلى الطبقة الشعبية خاصة العمال، كما تحاول طرح المشاكل، وإيجاد البدائل المناسبة مادام هدفها التقدم بهذا الفرد نحو واقع أفضل.

---

[1] فايز ترحيني، المرجع السابق، ص202.
[2] م، ن، ص202.

الفصل الثاني: الرواية الواقعية في الوطن العربي

مفهوم الرواية الواقعية

نشأة الرواية الواقعية عند العرب

ظهور الواقعية في الرواية الجزائرية

أنواع الرواية الواقعية

مرتكزات الرواية الواقعية

1- مفهوم الرواية الواقعية:

« كان نشوء الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، انعكاسا يعبر عن فن الطبقة الوسطى "البرجوازية" التي بدأت تتصدى للبعث والتجديد وقيادة الحياة السياسية والاقتصادية والفكرية باعتبارها صاحبة المصلحة العليا للبلاد، لكنها لم تتمكن من التعبير عما يعيشه المجتمع من أوضاع اجتماعية، وأحداث قاهرة وما يعانيه من صراعات بين الأفراد، بل اكتفى الروائي الرومانسي ينسج أحلامه والتعبير عن ذاته، وذلك بالولوج في عالم ملئ بالضياع والمثل العليا، وهذا ما أدى إلى ظهور الرواية الواقعية، التي هي إنعكاس لحركة الواقع حيث الجدل بين الذات والموضوع،ونظرة شمولية تتسع لمعظم الجوانب المختلفة للموقف البشري المعبر له » [1].

وبذلك مهدت الرواية الواقعية لميلاد الرواية الجديدة التي اجتمعت نحو الواقع وفضحت صوره دون أدنى زيف و« الرواية الواقعية هي التي اهتمت محاكاة الواقع الذي تعيشه الطبقة الوسطى والتي تميل دائما إلى أن ترى واقعها ثابتا صلبا، محميا من هزات التعبير ولقد أصبحت هذه الرواية من أهم الأجناس الأدبية وسيطرت عليها وانتقلت من محاكاة الواقع إلى تحليله تحليلا دقيقا » [2].

من هنا يمكن القول أن الرواية الواقعية هي التي يركز فيها الكاتب على مجموعة من الحوادث تعالج مشاكل شخصيات إنسانية.

« الرواية الواقعية هي قصة شخصية توصف وتسرد من خلال حياة مفتوحة بأسلافها وديانتها وتكوينها وغرامياتها، وأمزجتها، وعاداتها وقسماتها وأوقات فراغها، ومهامها وأسرتها وتحالفاتها المكشوفة أو الدفينة وتحولاتها وأعمالها وأفكارها وروتينياتها ودناءتها وأمجادها، تلك هي الرواية الواقعية » [3]، بمعنى أن الرواية الواقعية دخلت معترك الحياة الاجتماعية من أجل إيقاظ عقول الناس وتحسيسهم بما يجري من حولهم.

---

[1] ينظر: طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المسرحية، دار النشر للجامعات، مصر، د ط، 1997، ص73.
[2] محمد شاهين، آفاق الرواية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص08.
[3] عبد الكبير الشرقاوي، مدخل إلى نظريات الرواية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص26.

ومهمة الروائي ليست سرد لأحداث شخصيات قد وقعت بالفعل في زمن معين، أو مكان ما، وكأنه آله تصوير يسجل ما يراه، وإنما ينتقي من الواقع، ويقول الروائيون الواقعيون أنفسهم أنهم يمثلون الأدب الحي المجدد، ويرون أنهم حلوا محل محافل الكلاسيكيين المبتذلة والرومانسيين الحالمين والمفرطين في مبالغاتهم، بمعنى أن الفن لديهم أو الأدب هو شيء واقعي، وموجود، وقابل للإدراك.

فالرواية الواقعية إذن تنطلق من أعمال الواقعيين الذين أولو الواقع درجة كبيرة من الاهتمام بنقد وتحليل ما يرونه من الواقع فأصبحت بذلك فنا مؤهلا للتعبير عن واقع الأفراد في كل أبعاده، لأن الرواية الواقعية « تحمل على عاتقها مسؤولية البحث عن جوانب عديدة من الحقائق والقيم تتوارى فيما وراء أحكام وغيوم الواقع الإنساني، لتعيد صياغته من جديد وتضعه أمامنا في نسق فني وصياغته سردية آلية مكانية[1]».

يمكننا القول أن الرواية الواقعية هي نظرة عامة وشاملة إلى حياة يحيا تحت ظلها الأفراد بمختلف مستوياتها وما يعيشه هؤلاء من ظروف وأوضاع تحاول من خلالها الخروج من ذلك الواقع المزري بشتى الطرق.

1-2- نشأة الرواية الواقعية عند العرب:

ظهرت الرؤية الواقعية في بعض أعمال أدباء المدرسة الحديثة في القصة القصيرة، لذا فليس من الغريب أن تكون أول رواية تظهر فيها بعض سمات هذا المذهب بوضوح لواحد من أعضاء هذه المدرسة هو محمد طاهر لاشين في رواية "حواء بلا آدم".

وقد كانت هذه الرواية هي البداية الأولى لظهور الرواية الواقعية، وانتهت المرحلة بتأصيل المذهب الواقعي في الرواية بظهور "مليم الأكبر" لعادل كامل "« فبدأ الاتجاه الواقعي ينتج آثار قوية وناضجة في الرواية التاريخية وهذا ما نجده عند نجيب محفوظ ومحمد عوض » [2].

---

[1] عبد الكبير الشرقاوي، الميرجع السابق، ص13.

[2] طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة2، 1997، ص53.

كما تعد «الرواية الحديثة الأكثر ارتباطا بالواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والنفسي للإنسان العربي، وهذا الواقع لم يكن ثابتا، نظرا لتطور الأحداث التي عرفها القرن العشرين » [1].

و« قد كان للوعي القومي من جراء الرحلات التي كان يقوم بها أبناء الوطن العربي خاصة مصر الى البلدان العربية، ومقارنتهم للأوضاع السائدة في بلدانهم التي كانت تختلف عن أوضاعهم دورا حاسما في شحذ الهمم وزرع روح التمرد، والثورة على تلك الأوضاع والأنظمة السائدة في بلدانهم فبعد أن توجهوا إليها ينشدون القيم والمبادئ التي شاهدوها في أوروبا اصطدموا بواقعهم الأليم، لأن المستعمر كان يرى في مطالبتهم لحقوقهم المشروعة خروجا عن النظام، وتمردا على القوانين ومن ثم تولدت الثورة في نفوسهم، وسلكوا طرقا شتى للتعبير عن ثورتهم، ورفضهم للواقع ومناداتهم للحرية والعدالة » [2].

وكان من بين هؤلاء فئة من الأدباء الذين عايشوا تلك الأوضاع، وأثرت فيهم تأثيرا بليغا، ونتيجة لذلك قاموا بتأليف روايات يعبرون فيها عن تذمرهم من هذا الواقع المرير عن طريق أحداث تعبر عن ذلك شخصيات مميزة.

« فكانت الرواية بالنسبة لهم السلاح الوحيد من أجل تغيير واقعهم وتجديده ومن بين هؤلاء "يوسف السباعي" و"محمد عبد الحليم عبد الله" و"توفيق الحكيم"، "عبد القادر المازني" وغيرهم ممن كان لهم باع في هذا المجال » [3].

وتواصل الرواية الواقعية مسيرتها فنجد«نجيب محفوظ في عدة روايات أهمها "زادويدس"، "عبث الأقدار" وكذلك كفاح طيبة" ورواية المكان "زقاق المدق" و"خان الخليلي » [4].

---

[1] بغداد بلية، النص القصصي بين الحقيقة وتأثير الحقيقة، دار الغرب للنشر، د ط، د ن، ص79.
[2] حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، د ن، الطبعة 01، 2005، ص07.
[3] عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث، نماذج من الأدب القصصي المسرحي ، البيطاش سنتر للنشر والتوزيع، د ط، د ن، ص107.
[4] ينظر: طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ص53.

وعليه فروايات "نجيب محفوظ" باختلاف أنماطها النوعية والفكرية تعب عن تاريخ مصر منذ احتلال الإنجليز لها إلى قيام سياسة التعايش والتطبيع مع إسرائيل.

لكن هذا الجنس الروائي لم يتوقف عند الحدود المصرية بل تعدى عن ذلك وجاب كل أقطار الوطن العربي فنجد مثلا في السعودية الكاتب "يوسف المحيمد" الذي تناول جدلية العلاقة بين صيغة الذات ولب الواقع والبحث عن الذات الضائعة وسط تأزم الواقع الذي هو المحور الأساسي في روايته "فخاخ الرائحة"[1]، هذه الرواية تسرد مراحل عديدة لواقع معين تمر به بعض الشخصيات الإنسانية المتأزمة وسط مواقف لا إنسانية حدثت في الواقع بكل ما تحمله هذا الواقع من تناقضات إنسانية.

أما في "سوريا" نجد "عبد الرحمان منيف" صاحب الروايات السياسية التي تعتبر نوعا ما من أنواع الرواية الواقعية والتي يقول عنها: «إذا كان لي كلمة يمكن أن أقولها فهي أني جئت إلى عالم الرواية من حيث لم يتوقع أحد من عالم السياسة فهما وجهان لعملة واحدة أو هكذا يجب أن يكونا» [2]. وهو الذي انغرس في الواقع العربي وحاول البحث عن أدوات الإدانة من داخل هذا الواقع من خلال عدة أعمال روائية ذاع من خلالها صيغته في أقطار الوطن العربي، ولعل أول عمل له في مسيرته الروائية يتمثل في رواية "الأشجار" واغتيال "مرزوق" عام 1973م « حيث يرتسم شخصيات واقعية تتنفس الأجواء العربية المليئة بالضباب والفوضى والارتباك محاولا أن يتحسس سلبيات أزمات هذا الواقع من خلال شخصية المثقف » [3].

« ونجد في "العراق" أعمالا سردية هامة لروائيين وضعوا بصماتهم في حقل الرواية الواقعية مثل فؤاد التركلي في رواية "رجع العيد" والروائي "محمد سعيد" في روايته "زنقة بن بركة" وكذلك الروائي "غائب طعمة فرمان" في روايته "النخلة والجيران" » [4].

---

[1] شوقي بدر يوسف، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2008، ص185.
[2] م، ن، ص50.
[3] م، ن، ص53.
[4] م ، ن ، ص242.

هذا الذي اقتطع مساحة مكانية مهمشة ترمز لسطو الحياة ويحكمه الطاغي حيث يجعلها مسرح الأحداث كما يوظف شريحة اجتماعية هامة من البشر يعملون في مهن مختلفة حيث يتم التفاعل بين المكان والشخصيات المنتقاة من الواقع العراقي.

إن الانفتاح اللانهائي للرواية على الواقع الذي جعلها تتمتع بحرية الحركة والانتشار في مختلف الأقطار المعمورة إلى أن وصلت للوطن العربي وجابت ربوعه شرقا وغربا، وبالحديث عن المغرب العربي « فإن هذا الجنس يمثل انعطافا في مسار الرواية بتعويضه الكتابة التاريخية النضالية وهو يصور هذه المجتمعات وقد حصلت على استقلالها، نلمس ذلك في عدد هام من الروايات التي تواتر ظهورها على مدى السبعينيات والثمانينيات أهمها "واحة بلا ظل" 1978، و"الأسد والتمثال" 1988 للروائي "عمر بن سالم" وكذلك " دليلة السنوات العشر" 1982 "للروائي "محمد صلاح الجابري" هذا فيما يخص تونس » [1]. وإذا تعمقنا في المغرب الأقصى نجد الروائي "أحمد المديني" من خلال روايته "زمن بين الولادة والحلم" 1987، و"وردة للوق المغربي" 1983، و"الجنازة" 1987 وكذلك "محمد عز الدين التازي" في رواية "أبراج المدينة" 1978، و"رحيل البحر" 1983 طبع من خلالهما بصمته في الرواية الواقعية المغربية.

أما في "ليبيا" فكان "أحمد نصر" من أهم الروائيين الواقعيين فكتب رواية "وميض في جدار الليل" 1988، « وواصلت الرواية الواقعية جولتها في حدود المغرب العربي فغرست بذرتها في موريتانيا من خلال رواية "الأسماء المتغيرة" 1981 للروائي "أحمد ولد عبد القادر" » .[2]

عمد بعض رواد هذا النمط الروائي الذي اتخذ من المرجع الواقعي جوهر عملية الكتابة إلى إقحام العامية وحتى الأعجمية في الخطاب الروائي بعد إقناعهم بجدواها الفنية وتبنوها في كتابتهم التي خلت من الزخرف اللفظي والصور البلاغية المغرقة في الخيال لأن غايتهم الإبلاغ الذي يتصدر بقية القيم الفنية الأخرى.

---

[1] بوشوشة بن جمعة،مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي،مجلة التبيين،ثقافة ابداعية تصدر عن الجاحطية، الجزائر،العدد(11)،1997،ص21.

[2] م، ن، ص21.

ويرى "بوشوشة بن جمعة" « أن مذهب البشير خريف في الكتابة الواقعية يمثل خير نموذج لتجسيد المذهب الواقعي وذلك من خلال روايته "الدقلة في عراجينها" 1969، وكذلك "للرواية إفلاس" أو "حبك درباني1980 » .[1]

كل هذه النصوص بقدر ما تستلهم موضوعاتها من الواقع فإنها تعتمد في خطابها الروائي إلى الرمز حيث أنها تصور مظاهر تأزم المجتمعات المغاربية في الميادين السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية في زمن تمتد فيه الضغوط الداخلية في بلدان المغرب العربي وتتضخم التحديات.

ظهور الواقعية في الرواية الجزائرية:

لم تنشأ الرواية الجزائرية من فراغ، وإنما هي ذات تقاليد فنية فكرية كما أنها ذات صلة تأثيرية بظهور مصطلح الواقعية، ولعل أهم ما يميز الرواية الجزائرية ارتباطها الوثيق بالواقع، فهو الموضوع الأساسي إن لم يكن الأوحد، وهو دافع المجتمع وواقع الإنسانية كلها، ويتجسد في حياة الإنسان في بيئة معينة وفي وضعه الاجتماعي بما يطبعه من بؤس ورخاء، وعلاقته بالإنسان والأرض، وموقعه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وأخيرا في مشاعره وأحاسيسه وعواطفه، إنه واقع واسع يشم مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معين.

لقد نشأت الرواية الجزائرية الواقعية تتكئ على الواقع المعيشي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وأهم جانب يلتقي إليه الأديب الواقعي حسب "محمد مصايف"« الجانب الاجتماعي فيلقى عناية كبيرة بالصراع الطبقي وتحديد الأزمان الاجتماعية وأسبابها وأهم آثارها، ولهذا يكون شاهدا على الواقع الذي يعيش فيه»"[2]، ونجد هذا يظهر في كتابات معظم الأدباء الجزائريين الواقعيين من خلال ما تناولوه بأقلامهم، فهم حملوا على أكتافهم الرواية الواقعية كسلاح من أجل التغيير وتجديد الواقع واتجاه البديل، فمثلا

[1] بوشوشة بن جمعة،المرجع السابق، ص23.
[2] محمد مصايف، المرجع السابق، ص291.

في رواية "غادة أم القرى" لـ "أحمد رضا حوحو" 1947 حيث « يعالج الكاتب مشكلة الحجاب التي شغلت الأذهان والفكر الجزائري زمنا طويلا » [1].

ونجد "عمر" بطل "محمد ديب" في روايته "الدار الكبيرة" أو "الحريق"[2]، وهذه الشخصية تمثل الكثير من الأطفال الجزائريين في تشردهم وجوعهم، حيث كانوا يتعرضون لأنواع عديدة من المذلة والإهانة في زمن الاستعمار، يصبرهم شيء واحد هو الثورة والاستقلال،« هذا ما أفرزه أدبا جزائريا عربيا متميزا إلى حد بعيد مرتبطا بواقعه ولعل ما يبرز استمرار القلم الجزائري في رواية الواقع وحتى السبعينيات حيث طرح "الصدام الحضاري" في روايته، "طيور الظهيرة" عندما جعل التلاميذ ينقطعون عن حصص اللغة الفرنسية، ويكتفون بحضور حصص اللغة العربية » [3].

والحديث عن البداية الفنية الناضجة للرواية الواقعية في الجزائر هو الحديث عن رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة عام 1970، ثم بدأت الرواية الجزائرية تتطور زمنيا تطورا إيجابيا عام 1972 وذلك مع رواية "اللاز" للكاتب "الطاهر وطار"[4]، هذه الرواية كانت تجمع ملامح من أشكال السلوك في واقع الثورة الجزائرية.

إذا فهاتان الروايتان« تمثلان الأزمنة والتأسيس لرواية جزائرية باللغة العربية، ثم سرعان ما اتسع مجالها، بعد أن لاقت صدى كبيرا نظرا لانفتاح الأبواب على مختلف التجارب الأدبية الشابة، واقتحمت الساحة الروائية بجرأة كبيرة، نجد في المقابل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وردت عنها تجارب روائية جد متقدمة، ظلت تمارس حضورها الإيجابي وإن كانت عاجزة عن الوصول إلى الذروة الغنية والعالمية باللغة العربية، لكنها بالتعبير الفرنسي استطاعت أن تنفتح على الثقافات الإنسانية والإجازات الثقافية في الغرب وفي الوطن العربي على يد كل من "محمد

---

[1] ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 ص56.

[2] م، ن، ص57.

[3] ينظر: جاب الله أحمد، الحداثوية وأثرها في الرواية العربية، مجة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، العدد الثاني، 2002، ص18.

[4] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1995 ص241.

ديب"، "مولود فرعون"، "كاتب ياسين"، "مالك حداد"، "رشيد بوجدرة"، "هنري علاق" »[1]، ويستمر القلم الجزائري يسيل حبره على أوراق المشكلات الاجتماعية وكذلك السياسية ومختلف الميادين الحياتية في المجتمع الجزائري، تظهر عدة بصمات على غلاف الرواية الجزائرية الواقعية، كفيلة يحلق كتابات روائية متقدمة لدى الكثير من الشباب الجادين الذي كانت بدايتهم بكتابة القصة القصيرة، ثم« اتجهوا مؤخرا نحو الرواية كنتيجة لتطور مواجهتهم وتصوراتهم الفكرية وذلك لتجسيد الواقع فنيا بكل ما يحمل هذا الواقع من تناقضات طبيعية يعني إعادة إنتاجه وفقا لحدود وعي اجتماعي معين » [2].

فنجد الطاهر وطار ما يزال يواصل الوفاء بوعده الذي قطعه على نفسه بضرورة تتبع الواقع الجزائري بدءا من الثورة الوطنية إلى الثورة الديمقراطية في عدة روايات أبرزها "العشق والموت في الزمن الحراشي"[3].

فكان عندما يكتب يرسم واقعا مجددا في الوقت نفسه يرسم لنفسه حدود الوعي الواقعي مشيرا بذلك إلى وعيه الروائي،« وكثيرا من الروائيين الجزائريين حذو حذو الطاهر وطار في كتابة الرواية، فمثلا "واسيني الأعرج" من خلال رواياته "أوجاع غامر صوب البحر" 1983 و"مصرع أحلام مريم الوديعة" 1984 و"ضمير الغائب: الشاهد الأخير على إغتيال مدن البحر" 1989 وتبعهم في دربهم صاحب رواية "زمن النصر" 1985، "الحبيب الأخضر السائحي" »[4]، بالإضافة إلى روايات أخرى تعتبر من أهم "الروايات الواقعية في الجزائر، كرواية العتاريس لـ "إدريس الشرابي" و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي« التي أثارت جدلا واسعا على الساحة الأدبية العالمية عموما والعربية على وجه خاص والجزائر تحديدا" »[5]، إلى أن نصل إلى "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة والتي تعتبر من أرقى النماذج الروائية لما تحمله

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1986 ص501.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص487.
[3] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزئر، 1995، ص196.
[4] ينظر: بوشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، ص22.
[5] ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص58.

من وصف للوقائع الاجتماعية والفكرية والإيديولوجية وسط تلك التناقضات والصراعات التي عرفها المجتمع الجزائري.

ولا تزال الرواية الواقعية في الوطن العربي هي النبع الذي يشفي منه الإنسان جاذبية الحياة ومتناقضاتها، فالروائيون بشخصياتهم وحبكاتهم هم الحياة نفسها التي تعيش في أعماقنا وتواصل الرواية الواقعية مسيرتها، لأنه في بعض الأحيان الواقع أغرب من الخيال.

أنواع الرواية الواقعية:

ظلت موضوعات الأدباء والكتاب لقرون عدة بعيدة عن حاجات الناس، وحياتهم ومشاكلهم كما كانت على غير وفاق مع أمانيهم وتطلعاتهم، ولا تمس مشاعرهم وأحاسيسهم، ومع عصر النهضة أصبح نجاح الأديب وسمعته وموقعه يقترن بطريقة معالجته لمشاكل الناس وكثرت مواضيع الكتابة وأصبحت أقرب إلى صدق الكتاب بعد أن كانت أقرب إلى الزيف والافتعال، و« على وفق هذه الصورة فإن موضوعات النثر قد عالجت العديد من القضايا التي ترتبط بحياة الناس ومصير الأمة، وهموم المجتمع بعد أن كانت تقتصر على ولاة الأمور، ومن هنا فقد برزت أنواع جديدة في الرواية تتمثل أغلبها في الدفاع عن الأمة والدعوة إلى تقريرها من الظلم والاستغلال، والمطالبة بحقوق الناس، والتنديد بمواقف الحكام وتصرفاتهم » [1]، ومن ثم فإن الرواية الفنية التي ظهرت في البيئة العربية خاصة الواقعية قد تفرغت وتعددت ألوانها، يظهر هذا في التصنيف الذي بدأناه بالرواية التاريخية ثم الاجتماعية وأخيرا السياسية.

1- الرواية التاريخية:

على الرغم من حب الإنسان الشديد للماضي، بكل ما فيه من تفاصيل فهو ملك التاريخ والتاريخ حافظه، نجده غالبا ما يعزف عن قراءة كتب التاريخ، ويصل الحياة بين صفحات هذه المراجع المملوءة بالحشود الهائلة من الأحداث المملة والأخبار المتشابهة والشعور بالحاجة إلى العنصر الأدبي هو الذي ساعد على ميلاد الرواية

[1] محمد أحمد ربيع، سالم أحمد الحمداني، دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، 2003، ص28.

التاريخية، فالتاريخ حيث يصبح بأحداثه وشخصياته مادة للرواية فيه من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة.

«إن الرواية التاريخية ليست تاريخا، ولكنها تتعامل مع التاريخ وهذا التعامل يفرض عليها حدودا هي بمثابة القيود لها، لا تعرفها الرواية الفنية أول هذه الحدود والقيود أن تبقي الرواية مخلصة لطبيعتها الفنية، ولا تتحول إلى كتاب من كتب التاريخ، وثابتها أن تستعير من التاريخ دون أن تحور فيه وثالثها أن تنتقي من التاريخ دون أن تتلاعب بسياقه ودقائقه ودلالته » [1].

فالروائي في استلهامه التاريخ يعيد ترتيب الأشياء، وتوزيع الأدوار كما يريد، ما يعني أن لكل روائي لمسته الخاصة في الأخذ من التاريخ الحقيقي وإصباغه بلون خاص، حيث يستطيع الجمع بين الفن والمادة التاريخية كما يمكننا القول أن« الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج التاريخ بالأدب، باعتبار الأول حقائق مجردة لواقع معين ينقلها الراوي بصيغة أدبية، ويرى "الفيصل منصر روحي" أنه كلما ارتفعت نسبة المادة التاريخية إضطر الروائي إلى التقيد بالأحداث الحقيقية، والشخصيات والأمكنة، الأزمنة وصدفت في الوقت نفسه قدرته التخيلية الروائية » [2].

بمعنى أن الراوي يتمسك بالحقيقة بعيدا عن الخيال والزيف وللعرب إرثهم الخاص من الرواية التاريخية فهناك من يرى أنها امتداد للقص العربي،« ظهرت على أنقاضه روايات تاريخية بارزة نجد من أهمها "غيث الأقدار" 1939، "زادوبيس" 1943، "كفاح طيبة" 1944، "لنجيب محفوظ"، ونجد الروائي "محمد فريد أبو حديد" الذي يعتبر أبو الرواية التاريخية في رواياته "زنوبيا ملكة تدمر" 1941، "صلاح الدين الأيوبي" 1946، "أبو الفوارس عنترة" 1947، والروائي "نجيب الكيلاني" في "قاتل حمزة" 1971، والروائي "كرم ملحم" في "لويس الرابع عشر" و"صخر قريش" و"أبو جعفر المنصور" » [3].

---

[1] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص66.
[2] م ، ن ، ص67.
[3] م، ن ، ص62.

ولم تقتصر الرواية التاريخية على كتاب مصر والمشرق العربي فقط، «بل تجاوزت حدود هذه الخريطة لتصل إلى أقلام كتاب آخرين في أقطار عربية مختلفة أمثال: "عبد المسيح أنطاكي"، "عبد الحميد الزهراوي"، "معروف الأرناءوط" في سوريا، كذلك "يوسف رزق الله القس" "سليمان الصائغ" في العراق، ويعتبر "جورجي زيدان" رائد الجيل الأول من كتاب الرواية الواقعية التاريخية»[1].

وإمتدت جذور الرواية التاريخية إلى أعماق الوطن العربي،« فظهرت ثمارها في المغرب العربي في روايات "عبد الكريم غلاب" صاحب روايات "ذقنا الماضي" و"المعلم علي" والروائي "مبارك ربيع" في "الريح الشتوية" و"عبد الله العروى" وأشهر رواياته التاريخية "أوراق" وجد كذلك "محمد برادة" في "لعبة النسيان" » [2].

وهؤلاء من أكثر من طبعوا بصماتهم في الرواية التاريخية المغربية، «ويعتبر الروائي المرحوم "الطاهر وطار" المؤرخ الحقيقي للجزائر من خلال مجموعة روائية على رأسها رواية "اللاز"، "عرس بغل"، "الزلزال" ويتبعه في دربه الروائي "واسيني الأعرج" في روايته الشهيرة "نوار اللوز" » [3]. ومع ازدياد الوعي بالحاضر يزداد الاهتمام بالتاريخ بوصفه خلقية الحاضر، وتبقى الرواية الواقعية التاريخية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ، هي الأكثر تفصيلا وصدقا، وتسهم بشكل كبير في استجلاء ما حدث في التاريخ.

---

[1] سمر روحي الفيصل ، المرجع السابق، ص56.
[2] محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية السورية، ط1، 1996، ص178.
[3] م ، ن ، ص67.

2- الرواية الاجتماعية:

ما تزال الرواية الواقعية تشق طريقها بجرأة واضحين للتقاليد الأدبية بما فيها تقليد الرواية نفسها وفي هذا البحر المتلاطم ظهر كتاب صوروا واقعهم تصويرا صادقا وأنشأو في مجال الرواية الواقعية ما يسمى بالرواية الاجتماعية.

« تمثل الرواية الاجتماعية نصا واقعيا تتسرب إليه الوثيقة الاجتماعية لتحدد من خلاله ما يعيه الناس، ويمارس البشر في سرد خطابي يقتضي التبرير والتعليل والشرح، كما أنه يؤخذ على أنه مسلمة بديهية، ويظهر كأنه ناشئ عن بنية العالم الخارجي مباشرة » [1]. فرواية المجتمع هي الرواية التي تتوجه ناحية الإنسان العائش حقيقته من خلال قضاياه الاجتماعية والتي تمثل مجموعة من الخصوصيات والعلاقات المتشابكة والمعقدة، ذلك البعد الإنساني والاجتماعي والسياسي والثقافي الخاص، ولعل الطرح الروائي لهذا اللون من الكتابة« إنما يحمل داخله إشكاليات الواقع بكل ما يحمل من دافع، وتأزمات يعتمد فيها الكاتب المكان وكذا الشخصيات العائشة فيه » [2]، بمعنى أن الكاتب يطرح رؤيته الاجتماعية من خلال وقائع حقيقية نابعة من داخل التجربة الاجتماعية المعاشة في الواقع الحي.

يرى "حميدا كبري" أننا« إذا وقفنا عند الخطوط العامة للرواية الواقعية الاجتماعية فإنه يتبين لنا أنها صورة صادقة عن طبقات المجتمع تتمثل فيها الأحلام والهموم والقيم والموازين التي تتعلق بالطبقة الوسطى ونجد فيها الصراع الطبقي والنظام الإقطاعي المتعلق بالطبقة البرجوازية » [3].

وما يجدر قوله عن الرواية الاجتماعية أنها شملت كل الطبقات الاجتماعية وما تعيشه من واقع حي، سواء تعلق هذا الواقع بالطبقة الحاكمة المستبدة أو بالطبقة المحكومة المهمشة وطرحت الرواية الاجتماعية هذه القضايا من أجل إيجاد الحلول

---

[1] شوقي بدر يوسف، الرواية الاجتماعية واستلاب الواقع، جريدة العرب الأسبوعي، العدد 118، 2007، ص18.
[2] المرجع نفسه، ص18.
[3] حميد كبري، الرواية العربية الحديثة، جذورها، تطوراتها، إتجاهاتها، جريدة العرب الأسبوعي، العدد 16، 2007، ص24.

لها، ومعالجتها، وإصلاحها لا من أجل أن تبقى الروايات الاجتماعية حبيسة رفوف المكتبات.

ومن أهم الروايات الاجتماعية في حقل الروايات الواقعية العربية تضيء بعض العناوين لروايات استمدت صيغها من عمق المجتمع يجد في المقدمة "متواليات باب ستة" للروائي "محمد أحمد سعيد"، رواية "محاكمة طائر البر" "لسالم محمد سالم"[1]. تناولت معظم هذه الروايات إشكاليات وقضايا اجتماعية معتمدة في ذلك على واقع المجتمع العربي في نماذج مختلفة.

وبما أن« الرواية الواقعية الاجتماعية تقدم الحياة بكل تفاصيلها دون ترويق ولا تلفيق في لغة آراء الكثير من الروائيين أن يتركوها كما هي، بألفاظها المستخدمة بين الطبقات الاجتماعية الشعبية وخاصة منها الطبقة المهمشة كما فعل الروائي المغربي "محمد شكري" في بعض رواياته منها: "الجذر الحافي"، "الشطار"، "السوق الداخلي"» [2] وتتبعه الكثيرون في الكتابة عن الحياة الشعبية ووصفها من الداخل بتهميشها، وصراعاتها، وقوانينها ويرى "محمد مصايف"« أن معظم كتاب الرواية الواقعية أولو اهتماما بالغا بالجانب الاجتماعي الذي يحمل في طياته مختلف القضايا سواءا فيما يتعلق بالسلطة أو الشعب أو العلاقة بينهما يظهر هذا كذلك في كتاب بعض الروائيين الجزائريين على رأسهم "أحمد رضا حوحو" من خلال روايته "غادة أم القرى" التي يحكي فيها واقع المرأة الجزائرية، ونظرة المجتمع الجزائري لها واحتكارها فيه » [3].

والنقطة الأخيرة التي يمكن قولها إن كتاب الرواية الاجتماعية لهم رسالة اجتماعية فنية، فمن الناحية الاجتماعية فإنهم أصبحوا بمثابة المصلحين، يبدون مواقفهم من التقاليد وكذا الصراعات الاجتماعات، ومن الناحية الفنية لم تعد الأعمال الروائية سبيلا من سبل التسلية، ومنبر لإلقاء المواعظ بل أصبحت عملا يعتز به صاحبه، ولهذا تواصل الرواية الواقعية مسيرتها نحو تحد جديد.

---

[1] شوقي بدر يوسف، المرجع السابق، ص19.
[2] م، ن، ص18.
[3] ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، ص56.

3- الرواية السياسية:

إذا كانت الرواية الواقعية مجموعة من التقنيات والأدوات الفنية والجمالية تساهم في إثراء التعبير الإنساني عن الأفكار والمشاعر وتجارب الواقع والذات مهما تنوعت مواضيعها وتعددت أبعادها فإنها كذلك أصبحت تعبر عن السياسة باعتبارها هذه الأخيرة محورا فكريا في الرواية المعاصرة،نعني بالرواية السياسية« تلك التي تنصب على مناقشة الأفكار السياسية وتبيان مواطن اختلافها وتشابهها مع رصد جدلية الصراع بين الحاكم والمحكوم، والعامل مع أرباب وسائل الإنتاج واستجلاء النضال السياسي وما يتبعها من اعتقال وقمع، وقهر، وحبس للمواطنين والمناضلين في الزنزانات وسجون التعذيب والتطهير » [1].

هذا ما أطلقه الدكتور "جميل حمداوي" في تعريفه للرواية السياسية، وتقوم الرواية السياسية باعتبارها نزعة روائية على أطروحة الدعوة إلى أفكار سياسية معينة وغيرها مما يفسح المجال لحوارات تتخذ شكل مجادلات سياسية على حساب التقليل من أهمية العناصر السردية، ويرى "جميل حمداوي"« أن الرواية السياسية تبنى على تسيير السلطة والحكم، مصورة الاستبداد ومصادرة حقوق الإنسان، والزج بالمعتقلين السياسيين في سجون الظلم والقهر، برؤية سياسية إلى العالم وعلاقة الإنسان بالسلطة، ومنظوره إلى واقعه الضيق أو الواسع » [2].

وبما أن السياسة نسق اجتماعي ذو هيمنة بالغة على معظم أنساق الحياة الاجتماعية، كان لابد للأدب أن يعكس رؤيته لهذا الواقع ممارسا بذلك حقا سياسيا.

وإذا تحدثنا عن العالم العربي فإن الرواية السياسية« تعمل فيها الرموز والأقنعة والعودة إلى التراث، أو اتخاذ التاريخ ذريعة، وما يزال هذا الاستخدام الرمزي موجودا إلى اليوم ظهر هذا الاتجاه في الرواية الواقعية العربية بعد الحرب العالمية الثانية،

---

[1] جميل حمداوي، الرواية السياسية التسجيل والأدب، جريدة العرب الأسبوعي، العدد 16، 2007، ص22.
[2] م ، ن ، ص22.

وكانت تعني بتصوير مساوئ الاحتلال الأجنبي كما تعني بتحليل أنظمة الحكم في العالم العربي، وبالنضال الوطني القومي » [1].

ولا بد لكاتب الرواية السياسية أن يكون معايشا للأحداث ذا رؤية واقعية محنكة بالتجارب والأحداث السياسية،« وقد رصدت الرواية السياسية عدة قضايا وظواهر سياسية مجتمعية مثل: دوافع الفترة السياسية ما بعد الاستقلال، والصراع الإيديولوجي والحزب والحروب السياسية، والنكبات والصراعات القومية ومواضيع عديدة صادرة عن حقوق الإنسان، والمعتقلات السياسية وانعدام الديمقراطية موالاة الأحزاب السياسية اليمينية للسلطة، وموالاة الأحزاب اليسارية للمصادرات الأجنبية » [2]، ويمكن حصر الرواية الواقعية السياسية العربية في ثلاثة رؤى حسب الدكتور "جميل حمداوي" هي:

الأولى: الرؤية السياسية المحلية و**الثانية**: الرؤية السياسية الوطنية، و**الثالثة**: الرؤية السياسية القومية « تتعلق الأولى بجهة أو جماعة معينة والثانية بشعب والثالثة بأمة معينة » [3].

وهذه الرؤى ما هي إلا توجيهات نقدية لتعرية الفساد السياسي ومحاربة الديمقراطية والفساد الاداري والأخلاقي والتنديد بالسلطة والاستبداد والدعوة إلى الديمقراطية وحقوق الإنسان.

بلغت تجربة الرواية الواقعية السياسية في الوطن العربي شأنا عاليا، وبرزت عدة أقلام مارست رؤيتها السياسية من خلال الرواية الأدبية السياسية، وخير من مثل هذا الإتجاه في تراب الوطن العربي نجد "ذو النون أيوب" في روايته "الدكتور إبراهيم" وكذلك "عبد الرحمان الشرقاوي" في "الأرض" و"الشوارع الخلفية"[4]، وسار على غراره الكثير من الروائيين العرب.

كما أن هناك الكثير من الروائيين في المغرب العربي من أحسن بزيف الشعارات السياسية،« فطبعوا بصماتهم في ديوان الرواية السياسية كما هو مشخص في

---

[1] أحمد ربيع، سالم أحمد الحمداني، دراسات في الأدب العربي الحديث، (النثر)، ص57.
[2] جميل حمداوي، المرجع السابق، ص22.
[3] م ، ن، ص22.
[4] ينظر: محمد أحمد ربيع سالم، أحمد الحمداني، المرجع السابق، ص57.

روايتي "الغربة" و"اليتيم" للروائي "عبد الله العروى"، وبعده جاءت روايات كل من "محمد قزاق" و"عمرو القاضي" و"عز الدين التازي" وهناك من اختار معالجة موضوع استبداد السلطة كما فعل "بن سالم حميش" في روايته "مجنون الحكم" و"محمد برادة" والراحل الروائي الجزائري "الطاهر وطار" في عدة روايات أهمها: "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" » [1].

وهكذا تكون مناخ جديد، وجو مختلف للرواية الواقعية العربية كان يتطلب من الكتاب الكثير من الجرأة لنقل واقع مهما كان سياسيا وشديد التعلق بالحكام فهو شديد التعلق بالمجتمع.

مرتكزات الرواية الواقعية:

* **تصوير واقع المجتمع**:« تتحدث الرواية الواقعية عن المجتمع وتنقل عنه صورة دون تجنب الأحكام المنطقية، فالأديب ملزم بأن يكون واعيا بكل الاتجاهات الرئيسية التي تؤثر في مجتمعه وأن يعرف أسبابها ويسجل طابع هذا المجتمع، كما ينعكس في العلاقات القائمة بين الناس المختلفين فيصور العصر بكل جوانبه وأبعاده وتقاليده ويتخطى الوجود الذاتي » [2].

وعلى أساس التطور القائم في العالم من مختلف جوانبه تغيرت الرواية الواقعية بالتوازي معه، ما يمكننا من القول أن حاجتنا إلى الرواية الواقعية تعلق بمدى تعبيرها عن هذه العلاقات،«فهي تعتمد على الصدق في التصوير لتكون بذلك قريبة من الحقيقة، والطبيعة الإنسانية، أي أن الرواية الواقعية ترمز إلى عصر شعب بكامله » [3]، تتناول كذلك الرواية الواقعية تصوير البيئة، فالكشف عن أسرار عالم خاص له مميزاته وله أشخاصه، كما يصور لنا الأحداث التي يتعرض لها هؤلاء الأشخاص وتأثيراتهم في البيئة التي يعيشون فيها، فالكاتب لابد أن يكون له وعي كامل بالبيئة، بين تفاعلها مع الأشخاص لأن البيئة هي المكان الوحيد التي يحدث فيه هذا التفاعل بين مختلف الفئات

---

[1] محمد عزام، فضاء الزمن الروائي، ص180.

[2] ينظر: محبة حاج معتوق، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط1 1994، ص18.

[3] م، ن ، ص19.

الإنسانية، وهو بهذا يتسلح بالمعرفة النفسية والاجتماعية لكي تكون حكايته قريبة من الواقع وكذا روايته تحمل في عمقها المعنى الحقيقي للواقع.

* **تصوير عمق النفس البشرية**: بعدما كانت الرواية الواقعية تقتصر على تصوير المجتمع وعاداته فقط، فتحت المجال لنفسها ليصبح الواقع وتحليل النفس من أساسياتها، فالإنسان في الرواية هو مفتاح العالم وسيده وعقله، فكانت تقوم بتصوير الأشخاص المهزومين وخيباتهم في النواحي الاجتماعية والعاطفية، إلا أنها كانت تنقل صورة حقيقية للحياة البشرية بقدر ما تستطيع، وهي لا تستطيع أن تصور الحياة أو تقلدها إلا بتوخي الحوادث الحقيقية والواقعية،«فهي تبحث في العمق عن الحياة، وتدرس الإنسان في محيطه محللة أعماق ذاته النفسية وكذا العاطفية، ولا يمكن الوصول إلى هذا إلا من خلال الواقع الذي له دور بارز في الكشف عن هذه الأسراروالخفايا» [1].

«تأخذ الرواية الواقعية أحداثها من الواقع ومن الحياة، وتأخذ وحدتها من الوجود الإنساني أما التنظيم الذي يكون في عناصرها فستمده من الكاتب هذا الأخير الذي عند تصويره للنفس البشرية يجعلنا نحس ونتفاعل مع هذه الشخصيات عند قراءتنا للرواية، ونحيا إلى حين عذابهم وأفراحهم وهذا كله يرجع إلى القدرة الأدبية التي يمتلكها » [2]، بمعنى لا بد للكاتب من ملكة أدبية ينقل بها الواقع البشري لشخص ما تبعث في القارئ الشعور بصدق ما ينقل لنا لدرجة أن يتفاعل مع الرواية وكأنه يعيشها.

* **المراقبة والوصف**: إهتم الروائي الواقعي في القرن التاسع عشر بمراقبة دقيقة للأشياء قبل كتابته للرواية، فينطلق إلى الأماكن التي يريدها ويراقبها مراقبة شديدة، إذ تساعد على الإيهام بالحقيقة في تصويره الواقع، مرتسخة في مخيلته، وعمد كتابته لتلك الأفكار المغلقة بالناس والموجودات والأماكن يصقلها بمعرفته الأدبية الفنية،« فتكون

[1] ينظر: محبة حاج معتوق، المرجع السابق، ص20.
[2] م، ن، ص20

مشابهة للواقع الذي هو من فصيلة الحقيقة، ولا يمكن للكاتب أن يستغني عنها لأنها المادة التي يصوغ منها رواياته » [1].

كما نجد للوصف دورا هاما في إبراز الجانب الواقعي للعمل الأدبي، حيث إعتمده الكثير من الكتاب في أعمالهم الروائية إذ يعترض الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة لوجودها في المكان المحدد، فالوصف مهم في إدخال العنصر الدراماتيكي في الرواية،« فالروايات وضعت المنازل والشوارع، والشخصيات وحتى الطرق، لأن هذا الوصف عالم ثابت عن الواقع الذي عاش فيه الكاتب » [2]. لكل هذه الموضوعات التي يسعى الروائي لتصويرها، لها دلالات رمزية فمثلا: الشارع الأنيق يرمي إلى وجود طبقة اجتماعية ميسورة الحال تقيم فيه، وحكمت ذلك الشارع القديم والمتواضع والذي يرمز إلى الطبقة الشعبية،« فالوصف له دور الولوج في أعماق الموجودات الموصوفة خارجيا وذلك لإظهار أسرارها وكذا تأويل معانيها كما له علاقة مباشرة بالشخصيات » [3].

إن اهتمام الروائي بالوصف له غاية جعل القارئ يتخيل الشيء أمامه ويراقب تحوله وتطوره، بذلك هربت إلى الواقع ويوهمه بالحقيقة، ويجعله يتعرف على أشياء لم يكن يعرفها وهنا تكمن من قدرته الفنية.

* **الخيال:** يعتبر الخيال من أهم مرتكزات الرواية، فيستعين به الكاتب لإعادة خلق الحياة وابتكار أجواء الرواية ومناظرها كالأمكنة والبيوت والطرقات والحدائق، ويجعل لهذه الأمكنة وجود، حيث يقدم لنا فكرة عن انطباعات الحياة على الرغم من أن العصر الذي ابتكره الروائي ما هو إلا إطار يكون دوره إما سلبي أو إيجابي وخيال الكاتب لا يفارق العالم المحيط به لكن الكاتب يجتهد معتمدا قدرته الفنية لتكملته.

نعني بذلك أن الروائي يراقب الأشياء المحيطة به من موجودات وتصرفات الناس واصفا ذلك من خلال مزاجه، وهؤلاء يأخذه أخذا آليا لأنه بذلك يصبح كأنه يكتب

---

[1] ينظر: محبة حاج معتوق، المرجع السابق،ص21

[2] م، ن ، ص22.

[3] م، ن ، ص23.

مذكرات، وبما أن الكتابة الحقيقية في الطبيعة البشرية تجرح ذوق القارئ، فإنه على الروائي« أن يلجأ إلى الخيال ليبتكر شخصية جديدة، مستعينا بالواقع وتساعده قدرته الحدسية وخياله على درس وتحايل الشخصية وتقلباتها، وتتابع سير الأحداث وتطوراتها وفق المكان وكذا الزمان بطريقة منهجية وفنية » [1].

* **الموضوعية الذاتية**: من شروط الرواية الواقعية أن يقل الكاتب موضوعيا في طرحه أحداث الرواية، لأن هذه الأخيرة هي الحياة المخبرة، حيث يصور الروائي المجتمع دون أن يجعله مثاليا، بروح موضوعية قدر المستطاع لأنه يحقق حياة غير حياته، وبالرغم من ضرورة موضوعية الرواية الواقعية، فإن الروائي الواقعي يتأثر بالروائي الرومانتيكي لأن كل جيل أدبي ناتج عن الذي سبقه، لهذا نشعر بوجود الكاتب من حين لآخر يتكلم بلسان إحدى شخصياته أو يتدخل ليكيف الحبكة الروائية، ما جعل الرواية الواقعية أدبا ليس موضوعيا كليا، بل هو متأثر بكتابه، وهذا شيء بديهي لأن كل عمل أدبي يعبر عن كاتبه فلا يجوز أن تطغى الذاتية على الموضوعية أو العكس، لذلك يتطلب من الروائي الصادق أن يزاوج بينهما مزاوجة ائتلاف،« لأن الخيال المغالي يلبس الشخصيات أثوابا غير أثوابها والواقعية الجافة تجعل هذه الشخصيات تافهة » [2].

* **القدر والقيم والرمز**: إن القدر نقطة الثقل في الرواية الواقعية، يعتمده الروائي ليربط بين أجزائها، وهو عنصر فعال في وحدتها وهو يعتبره قوة خفية تسير أعمال الشخصية وتصرفاتها، فيأخذ بيدها مصير محتوم مؤكد، ومهما حاولت الشخصية أن تقاوم الحدث أو الرغبة فإنه قدر لها أن تتلقى مصيرا منافيا لرغبتها.

وإلى جانب هذه «القوة الخفية هناك قدر البيئة الذي يفرض هو الآخر عليها واقعا محددا فيقلص من طموحاتها ويقضي على أحلامها فهي ترى نفسها محاصرة بقدرها الذي يقيد حريتها » [3].

---

[1] محبة حاج معتوق، المرجع السابق ، ص25.
[2] م، ن ، ص25.
[3] م، ن، ص27.

فيقوم الكاتب في روايته بتصوير مجتمعه ودرس أحاسيس الناس وتفسير الحياة كما يراها، وتقديم شخصياته فتكشف عندئذ روايته عن وجهة نظره في معالجة الأمور، وتعطي آراءه صورة واضحة عن شخصيته وعن رأيه، ومبادئه في القيم الخلقية والإنسانية، وكلمة" **قيم**" تعني إنسانية الرواية وأخلاقياتها، وهذا لن يتحقق إلا من خلال الانسجام الصادق مع الطبع البشري والتصوير الدقيق للنزاعات، و إن اعتمدت بإنسانيتها على تصوير المشاعر الإنسانية، عليها أن تكون مقنعة وغير مبالغ فيها، وهذا الاتجاه الإنساني من ضرورة العمل الفني.

يتوق الأديب في رواياته إلى أن يشير إلى أمر ما،«فلا ينصح عنه مباشرة بل يلمح إليه وهذا التلميح هو الرمز المقصود، ويشكل هذا الرمز جزءا من أهم ركائز البناء النفسي لشخصيات الرواية، وتصل الرواية إلى الاتفاق الفني بإبراز حدسها الرمزي » [1].

نلخص من هذا إلى أن الأدباء العرب قد تأثروا بالغربيين في الأخذ بالاتجاه الواقعي، فكانوا في بدايتهم مقلدين لهم، لكنهم استطاعوا أن يقدموا أعمالا خالصة، متخلصة من كل أثر تقليدي للغرب، وبذلك ولدت الرواية الواقعية التي أخذت منحنى الواقع وفضحت صوره الحقيقية ومكنت الكاتب من تناول قضايا تعالج مشاكل شخصيات إنسانية، وتصور مجتمعا في مرحلة معينة واستطاعت الرواية الواقعية أن تتخذ أشكالا عديدة متنوعة صورت بواسطتها مختلف الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عاشها الإنسان في حقب زمنية مختلفة.

ولكي نعي مفهوم الرواية الواقعية كان علينا تحديدا إبراز النقاط التي ارتكزت عليها، وبنت عليها نفسها وتجسدت في المجال الأدبي فأبرز جنس نثري.

[1] ينظر: محبة حاج معتوق، المرجع السابق، ص28.

الفصل الثالث: تحليل رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة

* مضمون الرواية

- دراسة الشخصية الروائية بين النظرية والتطبيق

- الزمكان الروائي في " غدا يوم جديد "

- خصائص التشكيل الفني في " غدا يوم جديد "

*** مضمون الرواية ***

تناولت رواية "غدا يوم جديد" قيمة المدينة والريف، والقيم التي ضاعت في الوقت الراهن مقارنة مع الماضي، وفي مجتمع جزائري بين البدوي والحضاري استطاع الكاتب أن يصور لنا شخصيات روائية عبر مختلف الأحداث التي يقدمها عن طريق مجموعة من الأفكار منها قضية المرأة الريفية ومعاناتها في المجتمع، وقضية التفاوت الطبقي والتحضر، وتدور أحداث هذه الرواية حول قصة "مسعودة" وآخرين تقاطعوا معها هناك، وتقاسمت معهم عبر مسيرة حياتها أفراحها وأقراحها وآلامها وأحلامها، وقهرها ومن "المحطة" محطة القطار، ومن السفر نحو المدينة، مدينة الجزائر العاصمة وفي الثلاثينيات وفترة الثمانينيات من القرن الماضي ومن تاريخ الجزائر الحديث.

تبدأ قصة مغامرة امرأة طموحة، كانت تدعى "مسعودة" والتي تحلم بالسفر إلى المدينة مع زوجها "قدور" العامل بميناء الجزائر العاصمة وفي المحطة يتحول الحلم إلى سراب وتجهض آمالها وذلك عندما يعتدي "قدور على رجل المحطة غيرة على زوجته ويقتاد الرجلان إلى مركز الدرك الفرنسي للإستنطاق ومنه إلى المحكمة، فيصدر الحكم عليه بالأشغال الشاقة في المحجر "لبيز" لتجد مسعودة نفسها تسير خلف رجل يدعى "الحاج أحمد" الذي تطوع باصطحابها إلى منزله.

وتتوالى الأحداث بعد إجهاض حلم السفر إلى المدينة انكساره، فتنكسر معه مسارات السرد صاعدة نازلة من الحاضر إلى الماضي، فزمن الماضي إلى الحاضر بين المحطة الحلم واحتفالات المائة سنة على دخول الحضارة الفرنسية المزعومة لأرض الجزائر واستجواب "قدور" و"رجل المحطة" واستدعاء "الحاج أحمد" لاستجوابه بدوره، ثم العودة إلى القرية – الجيل الأحمر- مسقط رأس "مسعودة" حيث تعرفنا على الحياة هناك انطلاقا من المقهى والعجوز "حليمة" عمة قدور التي قامت بخطبة "خديجة" له والتي تركها بعد ذلك بسبب الوشم وأغنية "العودة الزرقة" لصاحبها "محمد بن سعدون" وتتواصل الأحداث منكسرة من المدينة إلى القرية، ومن

القرية إلى المدينة أين انتقلت مسعودة من البيت القصباوي إلى البيت الأوروبي الذي اكترته لها العائلة الأوروبية، وباشرت في الأشغال عندها، وبعد نفي زوجها إلى سجن "سان لوران" إثر ارتكابه جريمة القتل وهو في حالة سكر.

ومن خلال هذه الأحداث الاجتماعية والإنسانية المتشابكة تظل من حيث آخر المحطات الهامة من تاريخ الجزائر، كان لها أثرها العميق في بلورة وعي بعض الشخصيات، وتوجيه مصائر بعضها الآخر.

لقد جسدت هذه الرواية هجرة الجزائريين من الريف إلى المدينة من أجل التعرف على الحضارة والتمدن، بغية الحصول على الراحة النفسية والاستقرار على اعتبار توفير وسائل العيش الكريم في المدينة عكس الريف، وتمثلت هذه الرواية في طرفين، يمثل الأول في الريف والثاني يمثل المدينة، فبالنسبة للشخصيات التي تمثل الريف، هناك شخصيات رئيسية والتي تتمثل "مسعودة" و"قدور" و"عزوز".

أما الشخصيات الثانوية فتتمثل في "الحاج أحمد، الحبيب، خديجة، حليمة" أما بالنسبة لشخصيات المدينة نجد كذلك شخصيات رئيسية تتمثل في "القائد، الدركيان، حارس المحجر، العائلة الفرنسية" بالإضافة إلى شخصيات أخرى لم تساهم في سير الأحداث ولا في تأثرها مثل المحامي المحكوم عليهم وقد كانت الرغبة في السفر إلى المدينة هي التي تتحكم في توزيع الأحداث في رواية "غدا يوم جديد" بين الشخصيات والأحداث لذلك نجد الحدث الرئيسي الذي تتفرع منه أغلب الأحداث إن لم نقل كل الأحداث هو سفر "مسعودة" نحو المدينة للبحث عن حياة كريمة، الذي هو حلم كل القرويين.

يسعى صاحب رواية "غدا يوم جديد" إلى اعتماده على الثنائية الزمنية الماضي والحاضر والتي تتصف بالتشابه في القول ببقاء أوضاع المجتمع الجزائري الاجتماعية والثقافية والنفسية متشابهة، ومن هناك تطفو جرأة هذا العمل الروائي الجديد، وتتجدد أحداثه أعماق أخدود المجتمع الجزائري المعاصر، ونجد أن الزمن الفني في هذه الرواية قد أدخل الماضي والحاضر والمستقبل، فبخصوص الزمن الماضي، سخر منها

الكاتب بعض الوقائع التي حدثت في فترة الاستعمار، مثلا ذكر سنة 1830م فتمثل الصراع الريفي مع واقعه المرير، أما الزمن المستقبل فيظهر في حلم النازحين من الريف إلى المدينة لتحقيق أحلامهم.

وتعتبر قرية الحمراء والجزائر العاصمة المكانين الرئيسيين لأحداث الرواية حيث تناول فيها الروائي بالتشخيص والتصور عدة دلالات ورموز فنية نابعة من رؤيته الإيديولوجية مع التاريخ، وفيها ركز على بيت بسيط بالقرية، أما العاصمة فقد ركز على الحي القصبي الشعبي الشهير، وذكر الحي الأوروبي الذي اكترته "مسعودة" من العائلة الأوروبية.

وخلاصة القول فإن رواية "غدا يوم جديد" ما هي إلا عودة لضرورة التغيير الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي، وأن القضية ليست قضية الهجرة من الريف إلى المدينة، بل هو كيفية التقاء الريفي في مواطنه وتشجيعه على خدمة أرضه، ومنع النزوح، وانتشار السكنات الغير الشرعية وكذا ظهور الآفات الاجتماعية بسبب التشرد.

دراسة الشخصية الروائية بين النظرية والتطبيق:

إن معرفة الشخصيات في الرواية أمر مهم لأنها تساعد في رسم الإطار العام لها لاسيما وأن "عبد الحميد بن هدوقة" قد استقى شخصيات رواياته انطلاقا من الواقع المعاش، والأوصاف الريفية بصفة خاصة وبكل ما تميز به من سذاجة وعفوية، جانحا في كثير من الأطوار إلى العمق الفلسفي والنزعة الإنسانية الشاملة، وقد عمد الكاتب إلى تقديم شخصياته بنفسه وذلك من خلال الأدوار التي تقمصتها كل منها في هذه الرواية، كما أنه يحركها بحلوله وكأنها دمى يلعب بها، وذلك عبر تصوير الأحداث ورصد حركتها وتقريبها من الواقع.

والملاحظ أن أسماء هذه الشخصيات ليست اعتباطية ولم تأت من محض الصدفة، وإنما خضعت للانتقاء تماشيا مع مضمون العمل الروائي وغاية الكاتب منها،

فمنها من أدت أدوارا رئيسية مثل: مسعودة، قدور، عزوز، ومنها من لعبت أدوارا ثانوية ساهمت هي الأخرى في سير أحداث الرواية.

*** توظيف الشخصيات في " غدا يوم جديد "**

*** مسعودة:**

تعد شخصية "مسعودة" المحور الرئيسي الذي تدور حوله معظم أحداث الرواية إذ تشغل أكبر وأهم مساقط الضوء في مساحة النص الروائي، فهي الشخصية النسوية التي تحمل لواء المرأة الجزائرية القروية الطموحة التي تحلم بالمدينة وترغب في التحرر من القيود وتطمح إلى مستقبل أفضل، الأمر الذي دفعها إلى الموافقة على الزواج من قدور الذي سيحقق لها حلمها في الذهاب إلى المدينة، إذ لم يكن أمامها خيار آخر، وهي التي تقول « لكن زواجي بقدور لم يكن صدفة، كان سببه الأول طمع عزوز في بستان قدور، وفي قطع الأراضي التي تركها لي أبي، وسببها الثاني حلم المدينة »[1]. وقد كانت من عائلة محافظة للقيم والعادات والتقاليد المتوارثة جيلا بعد جيل والتي تتمثل في الاحترام المتبادل والأخوة والحياء، والخوف وكل هذه الصفات مشتركة بين نساء الفرية حيث يقول الكاتب ف موقع ما "مسعودة" لا تجيب أمها، قالت لها: « إذا كلمك رجل أجنبي لا تقولي نعم، ولا تقولي لا، أيضا نعم عند الرجال إذا تلفظت به المرأة»[2].

ويقول كذلك « مسعودة تتذكر وصية أمها »[3]، لكن مرارة التجربة وقساوة الحياة علمتها كيف ترفع رأسها حيث نجد شخصيتها تغيرت تماما ظاهريا وباطنيا وذلك بعد انتقالها إلى الحي الأوروبي وتعرفها على العائلة الفرنسية « علمتني حياتي هذه التي جعلتني أما لوزراء »[4].

لقد سعى الكاتب من خلال شخصية "مسعودة" إلى قضية هامة من قضايا العصر في الجزائر وهي الفرق بين المدينة والريف، وهي ثنائية أشتغل عليها "إبن

---

(1) الرواية، ص91.
(2) م، ن ، ص47.
(3) م، ن، ص47.
(4) م، ن ، ص177.

هدوقة" ليبين تحول القيم وضياعها وما آلت إليه الجزائر في الوقت الراهن، وتظل "مسعودة" رمزا للجزائر وضربا من التجديد للرؤية الاجتماعية حيث عايشت أحداث ثورة التحرير العظمى، وأحداث أكتوبر كما عاشت في مرحلة الاستقلال وكانت تطمح إلى رفع الغبن والحيف عن المجتمع غير أنها أخفقت في ذلك.

وفي الأخير إن لهذين الشخصين موقفين إيجابي وسلبي فالإيجابي يتجسد في اندفاعها لتغيير الواقع والخروج من دائرة الجمود الفكري والاجتماعي أما السلبية فتتمثل في عدم اندماجها مع أهل الدشرة وتخلت عن القيم والأخلاق لسذاجتها وكرمها، لكن تمتلكها رغبة في تعرية الواقع الراهن وتطهير النفس من الذنوب والخطايا رغبة في التخلص من متاهات الحياة ، وذلك بالعودة إلى الدين والإسلام حيث تقول: « حلمي كان اسمه حينئذ المدينة، الآن اسمه مكة ثم رحلة إلى الآخرة، رحمة الله واسعة »[1].

ليطوي بن هدوقة صفحات روايته معلنا نهايتها تاركا بذلك مصير مسعودة مجهولا ومثيرا فينا روح التساؤل.

*** قدور:**

الشخصية الرئيسية الثانية، بحيث يمثل طرفا في الصراعات التي بنيت عليها أحداث الرواية، تربطه علاقة وثيقة بالمدينة لأنه عامل بسيط في الميناء فكان إنسان بسيط، عنيف، مضطرب، ارتكب عدة أخطاء، كما أنه قتل شابا في العاصمة وهو في حالة سكر، كانت كل هذه الأفعال التي يقوم بها رغبة في الانتقام من الدشرويين، كما تجسد ذلك في الاعتداء على "محمد بن سعدون" الذي كانت تربطه علاقة بخطيبته الأولى "خديجة".

فهذه الأخيرة خفت العلاقة بينها وبين قدور وانفصلا بعد ذلك بسبب الوشم الذي وشمت على وجهها والذي رأى فيه قدور عنصر قبح وارتباطا بماضي القرية الذي لا يحبه على عكسها.

---

[1] الرواية، ص15.

وهذا الفعل له ما يبرره اجتماعيا ونفسيا كما يتضح ذلك في هذه المقطوعة التي وردت على لسان قدور: « قدور يأتي من العاصمة ليكون شماتة لدى الدشروبين عبيد الشامبيط، والدركي والقائد، قدور يأتي من الجزائر لتسخر منه قروية جعلت من وجهها فراشا »[1].

رسم إبن هدوقة شخصية قدور من الناحيتين الإيجابية والسلبية، الأولى تجسدت في محبة واحترام سكان القرية له كونه رجل عمل وإقدام وهذا ما ورد في هذا المنقوط « لكن شيئا فشيئا فرض احترامه على السكان، كان لا يخاف أحدا مهما كان شأنه، كان أيضا كريما يدفع ثمن القهوة، لمن كان معه بسبب أو بغير سبب، وهكذا صار رجال الدشرة وسبابها من وراء المقهى ينتظرون مجيئه كل صيف»[2].

أما من الناحية السلبية في عدم اتزانه بسبب اعتدائه على "محمد بن سعدون" والحقد الشديد الذي كان يحمله له، فتولدت لديه رغبة في الانتقام إرضاء لغروره وإنقاذ لكرامته وهذا ما ورد على لسان الساردة "مسعودة": « قدور تغيرت الحياة كلية في نظره، كل جميل أصبح قبيحا »[3].

وتنتهي الرواية بسجن "قدور" ونفيه إلى سجن سان لوران، لكن بقي مصيره مجهولا ها مات من جراء التعذيب في جحيم السجن، أم مازال حيا يذكر.

***عزوز:**

الرجل الريفي التقليدي المتسلط في أسرته الذي يمثل السلطة الأبوية والحكم الفردي الذي لا يعارض ولا يناقش والتي تتمثل في مواجهة المرأة وضعفها بل أنه لا يقيم لها وزنا، الأمر الذي أثار جدلا بينه وبين زوجته "باية" « اخرسي كلامك سموم، أرافقهما إلى المحطة، أرافق أنا قدور إلى المحطة »[4].

---

(1) الرواية، ص151.
(2) م، ن، ص105.
(3) م، ن، ص151.
(4) م، ن، ص93.

والمكانة التي احتلتها هذه الشخصية لا تقل أهمية عن شخصية "مسعودة" و"قدور" فهي بدت كلية الحضور، وتجسدت في ذكائها وانتهازيتها، فهو رجل صلب وقاس وظالم، ولأجل المال باستطاعته بيع كل شيء، وبالرغم من كل هذا إلا أنه يتسم ببعض الصفات الحسنة، فهو رجل مساعد للآخرين، طيب، كريم، هذا ما استخلصه قدور في حديثه مع الرجل حين أخبره بظروفه المادية والملابسات التي أدت به إلى الزواج حيث يقول: « لكن عزوز لم يكن كما صوره الناس، وحشا مفترسا بل كان رجلا طيبا »[1]، كما يمتاز بالمكر والحيلة حيث يتخذ كل السبل الشريفة على قلتها والغير شريفة على كثرتها سعيا لغايته التي تهون في سبيلها كل الوسائل، « كان زواج باية بعزوز في أعماقها ملاذا مؤقتا حتى تتبين الطريق، لكن حسابات عزوز لم تخطرها على بال»[2].

*** خديجة:**

فتاة ريفية من عائلة فقيرة، يتيمة الأب، وهي الخطيبة الأولى لقدور، كما أنها طفلة صالحة وطيبة حيث تقول عنها عمة قدور « هي طفلة صالحة الحجاب.... لماذا الحجاب إذا كان القلب مكشوفا؟ الشرف في النفس لا في الحجاب »[3].

كان قدور يرى فيها إمرأة مدنية حيث شبهها بالروميات فيقول: « ما ينقصها؟ ....إنها كأي رومية من الروميات! لو لبست أي لباس من لباسهن لكانت أجمل منهن»[4].

لقد كانت العلاقة بين خديجة وقدور لم تكن حقيقية إذ أنه لا يعرف أحدهما الآخر حق المعرفة، لقد التقينا بطريقة مفاجئة في بيت العمة حليمة، وافترقنا بالطريقة ذاتها، « كانت تضحك ببراءة كلما التقى نظرها بقدور، ربما للباسه الغريب جبة فوق سروال إفرنجي، لربما لطريقته في التدخين، حيث يخرج الدخان في فمه وأنفه في تعرجات غريبة »[5].

---

(1) الرواية، ص140.
(2) م، ن، ص97.
(3) م، ن، ص107.
(4) م، ن، ص113.
(5) م، ن، ص125.

كانت خديجة تحب محمد بن سعدون حبا لا يوصف، كما لا توجد في حقيقة الأمر أي علامة على ارتباطها بقدور لذلك نجدها خفيفة الطباع ومتمردة وهذا ما تبينه المقطوعة التالية التي توضح وضعية خديجة: « كانت تحب ذلك الشاب صاحب الفرس الزرقاء محمد لكنها عندما سئلت هل تقبل الزواج من قدور صمتت، كانت موزعة الشوق بين نعيم المدينة وبين عواطفها نحو محمد»[1].

***الحاج أحمد:**

يمثل شخصية ثانوية في هذه الرواية إلا أنه ساهم بشكل فعال في سير أحداثها، فهو إنسان محبب لدى جميع سكان الدشرة، وهذا ما أهله لاحتلال مكانة هامة لدى الجميع إلى درجة مناداته بالحاج على الرغم من أنه لم يحج فهو إنسان ذو درجة عالية من الأخلاق، يتمتع بثقافة يمنية، محب لوطنه فهو رجل مستقيم وحكيم في نزاع مستعصي، « هو ليس رجل قانون، ولا شريعة ولا سياسة لكن تفكيره المتأني، وملاحظاته الدقيقة، وتجاربه علمته الوصول إلى الجوهر من أقصر الطريق »[2].

« فهو رجل بسيط مظهره الخارجي لا ينبئ عند ذكائه ولا حكمته، البرنس والجبة والعمامة وحدت مظاهر الناس وغطت عن الأعين حقيقة كل واحد »[3].

اقتنع بضرورة مساعدة وإنقاذ مسعودة وأخذها إلى المنزل حين رأى مظهر إلقاء القبض على قدور وتركه لمسعودة على رصيف محطة القطار، كما حاول إنقاذ قدور بمحاولته إيهام المحقق أنه له علاقة به في حين أنه لم يتق به أبدا، والشيء الذي دفع بالحاج أحمد إلى هذا الموقف هو الشعور الديني والوطني، « لو صرح منذ البداية بالحقيقة، لا يعرف هذا الرجل، ولا قضى الليل عنده، ولا رآه قبل اليوم لكان بذلك أنجى نفسه يقينا »[4]، وعموما فإن الحاج أحمد كان الوعاء الذي اجتمعت فيه كل الصفات الحميدة لكن سوء الحظ كان يطارده دوما.

---

[1] الرواية، ص123.
[2] م، ن، ص80.
[3] م، ن، ص80
[4] م، ن ، ص85.

*** الحبيب:**

هو من الشخصيات الثانوية التي لعبت دورا في سير الأحداث، « فهو شاب طموح وخجول، وسيم وفضولي من عائلة مثقفة، كان تلميذا متفوقا وكان من أنجب الطلبة وأشدهم مواظبة على الدروس، ولا يضيع درسا واحدا، ولا يذهب إلى درس دون أن يعيده مسبقا ».[1]

فبعد سماعه أشياء كثيرة عن الزاوية، وما تحتويه من كتب لا يعرف عناوينها، وبعد أن حدثه صديقة عن مختلف العلوم التي تدرس هناك، جازف بسرقة مبلغ المال الذي جمعه والده من أجل الحج والالتحاق بالزاوية.

فقد كان أول سفر قام به الحبيب في حياته، إذ أنه كره حياته المتكررة في القرية، « التي كنت فطنينها وسطا بين قريتك والمدينة... مل الوجوه المتكررة والصور المتكررة، والقراءة المتكررة»[2].

وسافر الحبيب إلى الزاوية بواسطة القطار، لكن سوء تدريس شيخ الزاوية واختلافه معه حول موضوع علم الكلام جعل الحبيب، ينبذ الطريقة التعليمية المطبقة في الزاوية ويقرر العودة رافضا الأمية، ودراسة المذاهب بشكل قديم على حد تعبيره وقد أدى رفضه لأشكال التعليم إلى اتهامه لحمل أفكار مشبوهة فيقول: « إذا كان هو المنطق فإن الدروس التي تتعلما هنا تعيدنا إلى زمن أهل الكهف »[3]، غدا أغادر الزاوية وأغادر أهل الكهف، لقد تميز الحبيب بالذات الصافية، والعاطفة الفياضة والحس المرهف عند التقائه بمسعودة أول مرة في فناء دارهم فانجذب إليها.

حيث يقول الروائي: «التقت عينا الحبيب بعيني مسعودة كما لتقي سلكان كهربائيان، كلاهما انجذب للآخر»[4]، فحمل في ذاته الكثير من الصفاء الذاتي والإحساس حين التقت عينيه بعيني مسعودة.

---

[1] الرواية ، ص198.
[2] م، ن، ص224.
[3] م، ، ص221.
[4] م، ن ، ص183.

*** العمة حليمة:**

هذه الشخصية تمل التاريخ وذاكرة الثورة والتمسك بالأصالة، كما أنها نموذج بالأصالة وعراقة المرأة الريفية الجزائرية، فهي تحمل أبعادا ودلالات رمزية ساهمت كثيرا في سير أحداث الرواية.

إنها محببة إلى جميع سكان القرية لاسيما قدور وعائلة خديجة التي كانت نيتها في إقامة علاقة بينهما، كما أنها تحظى بفائق الحب والتقدير والاحترام.

جعلها الكاتب تتسم بالحكمة والترتب في إصدار القرارات والأحكام، مثلا اختيارها لخديجة أن تكون عروسا لابن أخيها قدور إلا بعد ما وجدتها فتاة صالحة.

كانت العمة حليمة متعلقة تعلقا شديدا بوطنها وأرضها وقدس الثورة التحريرية العظمى، واتضح ذلك من خلال هذه العبارة الآتية: « قدور يلاحظ أن عمته وطنية تتحدث كالوطنيين والنقابيين الذين يعرفهم »[1].

*** القائد:**

عميل لدى السلطات الفرنسية، جاءه وسام الرقبة يقتل من يشاء بدون عقاب إن انعدام الروح الوطنية، فهو مستهتر لقيمها ومبادئها، إذ كان يقترب من المعلم الفرنسي وزوجته وإعطائهما الهدايا، ومعاملته لهم معاملة الصديق الحميم خوفا أن يطرد ابنه من المدرسة من جهة ومن جهة أخرى الحفاظ على برنس القيادة من أجل المحافظة على منصبه الذي يؤهله إلى التحكم في مصائر الناس، لكن ابنه هدم كل ما بناه لدى الدولة منذ الحرب العالمية، فكل الذين تعاونوا مع الدولة منحت لهم أوسمة مناسبة لذكرى المائة ماعدا هو فقد جاءه وسام الرقبة الذي يؤهله لقتل من يشاء وبقي معزولا ووحيدا حيث يقول: « حتى أبناء الكلاب الذين كانوا يتملقونني ويقفون استقبالي قبل أن أصل بعشرات الأمتار، صاروا يفتعلون عدم رؤيتي »[2].

---

[1] الرواية ، ص114.
[2] م ، ن ، ص248.

فالقائد انتهازي وأناني كرس نفسه لخدمة السلطات الفرنسية لتحقيق مصالحه الخاصة فهو يمثل الوجه المتفسخ لهذه الطبقة التي حكم عليها التاريخ بالإتلاف والزوال.

*** إبن القائد:**

اسمه مقران، « فتى يمثل تجسيد للطبقة الواعية لما يحدث في الجزائر، تلميذ مشاغب يسخر من معلمه الفرنسي الذي يتكلم العربية والبربرية بلهجة فرنسية مضحكة، ومعاديا له »[1]. دون التفكر في العواقب، أكبر المحرضين على الشغب رغم تحذيرات والده له، لكنه يزداد تجرءا على معلمه بسبب تفرقته بين التلاميذ العرب والقبائل، كما أنه ضد المبادئ التي سطرتها فرنسا، فكان رافضا للظلم والذل والاهانة والخضوع.

أبرز الكاتب صورته صورة الرجل المخلص، الجاد، المسئول الذي ينظر إلى أبعد الحدود والذي هو في سن الطفولة.

فهو حجرة عثرة تقف في وجه مخططات ومشاريع الاستعمار وهو الضمير الحي المتتبع لمجريات الأمور وذلك من خلال ما طرحه في الموضوع الإنشائي الذي اقترحه المعلم الفرنسي كاختبار كتابي، فعزم على كتابة هذا الموضوع بطريقته الخاصة وهي الطريقة المنافية لاقتراح المعلم « حمار عومل معاملة سيئة من طرف أحد الأهالي، إحك حياته المعذبة وصبره »[2].

هذا الموضوع الذي كتبه إبن القائد وردود الأفعال حوله والتعليقات الصحفية المختلفة داخل الوطن وخارجه هي التي أدت إلى طرده من المدرسة وإهمال القائد من قبل السلطات ورفضها منحه وسام الذكرى المئوية.

محمد بن سعدون:

شخصية ثانوية لا يمكن الاستغناء عنها لأنها وردت في شكلين اثنين، السرد والحوار، وهي شخصية تمثل تصور القرويين للجمال في فترة معينة، إنه شاب وسيم

---

[1] السعيد بوطاجين، دراسة سينمائية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، ص131.
[2] الرواية، ص250.

وأعزب إلى درجة لا يمكن وصفها حيث تقول مسعودة عنه للكاتب: « لا أصفه لك كل الأوصاف نقص من جماله»[1].

لكنه لم يكن واعيا، لا يمثل طبقة من العمال والمثقفين، لا يعرف الاهتمام إلا بفرسه، لم نجد أفعالا لهذه الشخصية في الرواية، ظلت موضوعا للقول وللفعل معا حتى أثناء اعتداء قدور عليه.

*** رجل المحطة:**

إنسان مثقف درس في الزاوية، صديق الحبيب بن الحاج أحمد وهو السبب في عدم ذهاب مسعودة إلى المدينة حيث يقول الروائي: « ومع ذلك لابد أن أحكي لها القصة وفاءا بعهدنا أقول لها أن الرجل الوسيم الذي كان يغدو ويروح بالمحطة يوم أن كنت مسافرة إلى اللم كما تقولين، إن ذلك الرجل الذي ضربه قدور، وسجنا معا وتعذبا معا وكان سبب رجوعك للدشرة وسبب تعرفك على الحبيب الذي هو زميله وصديقه الذي قرأ معه[2].

*** باية:**

أم مسعودة، تزوجت بعزوز بعد وفاة زوجها الأول حتى لا تكون عرضة لشهاب توفيت وهي مريضة، طريحة الفراش جون أي علاج وزوجها لم يخبر أحدا من أفراد عائلتها، كانت تحترم زوجها وتأمل في كسب احترامه هو الآخر، وكذلك محبتها لابنتها التي تمنت لها السعادة والإستقرار في عالمها الجديد (المدينة)

---

[1] الرواية، ص158.
[2] م، ن، ص196.

*** المخفي:**

والد مسعودة، وهو من أصحاب "شكيب أرسلان"، كان ينادي بالوحدة العربية قيل عنه أنه شيوعي قاطع طرق، لكنه أيضا صديق الفقراء، قتلته القوات الفرنسية لنظمه جماعة مسلحة لشراء السلاح.

إن أهم شيء يمكن ملاحظته من خلال دراستنا للشخصيات هو أن ابن هدوقة أفضلى عليها خياله ووسائله الفنية، حياة جعلها أكثر واقعية، فهي تعاني في قسوة وعنف، وتطمح إلى غد أفضل وكأنها نماذج حية حقيقية تتحرك وتعيش معنا بمشاكلها وطموحها، كما أنه رسم هذه الشخصيات جانحا في كثير من الأطوار إلى العمق الفلسفي و النزعة الشاملة .

- **الزمكان الروائي في " غدا يوم جديد ":**

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

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

---

[1] عبد القادر شريف حسني، الخصائص السردية ي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه زكي"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، ص178.

[2] سيد أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ع، س، ص76.

[3] اقبل سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور، غرناطة ، 2005، ص168.

المكان:

ربما حق لنا أن نتساءل عن أهمية العناصر السردية بمعزل عن المكان أليس المسار الحدثي مشروطا في امتداده بالتأطير المكاني؟ كما أن خصوصيات الشخصية محتواة أصلا في المكان؟... فترسيم خطاطة الحدث الروائي وإدراك تشكيلاته، وتقصي حركاته سوف لن تتجلى بعيدا عن المكان، ذلك أن «... الأمكنة أحيانا ترشح آفاق انتظار الأحداث مخصصة ومن هنا فالمكان يمنح الحدث مبرر حدوثه بالشكل الذي حدث فيه »[1].

كما « أن المكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها»[2].

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

بهذا يمكننا القول أن المكان في "غدا يوم جديد" يتعدد بتعدد الإيديولوجيات ذاتها إنها بذلك « تدور في فضاء حكائي يتسع إتساعا هائلا...»[3]، لأبرز القيم المترسبة في مكامن البنية المكانية رسما للتبيان والتباعد القيمي القائم بين عالمي الريف والمدينة.

---

[1] ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص84.

[2] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص99.

[3] عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، ع، س، ص34.

الأمكنة التي جرت فيها أحداث الرواية:

الأماكن المنفتحة:

- **الدشرة:**

لما كان الاتجاه الواقعي بمثابة الخلفية التي تحدد موقف الروائي في رؤيته للواقع، «فإن مادة السرد ستقصي– حتما-من الحياة الاجتماعي»[1]، تعبيرا عن تشذي واقع ما يبدو أكثر تشجنا من الواقع الخارجي، ذلك أن الرواية «لا يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع بتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء...»[2].

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

فالدشرة هي الحيز المتميز بكونه تجمعا سكانيا وتكون عين الرقابة الاستعمارية فيه أكثر تحكما وهيمنة باعتباره فضاء محدود يقوم فيه السكان بحرف متنوعة مدنية وريفية، فهناك من يعتمد على الزراعة كمصدر حياني له، بينما يعتمد آخرون على التجارة، فهو فضاء يفقد الأهالي فيه كثير من الامتيازات المعنوية والمادية، وتخضع شؤونها خضوعا تاما لنزوة وجموع الأفراد الأوروبيين الذي يمتازون عن الأهالي بارتدائهم للقبعة الحمراء، « يتحكم فيها كل شيء من يلبس قبع سبعة من الأوروبيين يقيمون بها ويتحكمون في هذه القرية »[3].

---

[1] ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984، ص271.

[2] رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب)، د ط، 1998، ص55.

[3] الرواية، ص25.

- **فضاء البيت:**

تركز الرواية كثيرا على تصوير بيت "الحاج أحمد" من الداخل والخارج وتبرز صورته على لسان مسعودة، فعيناها تلتقطان بسرعة مذهلة وفضولية قطع الأثاث وملامح البيت، حيث ذهبت بصحبة الحاج أحمد إلى بيته أثناء اعتقال زوجها "قدور" وبقيت وحيدة في المحطة، وقد أعجبت بكيفية تأثيث الغرفة التي جلست فيها، وترتيبها « وأول ما جلب انتباهها خزانة كبيرة من جزأين علوي وسفلي، العلوي واجهته زجاجية ورفوفه ممتلئة بطواقم الفناجين والكؤوس وأواني أخرى رفيعة من الزخرف، لمعانها وزخارفها المزدهية المتعانقة تكاد تنطق بالجمال»[1].

- **فضاء المدينة:**

يشكل فضاء المدينة انشغالا بارزا في نتاج الأديب عبد الحميد بن هدوقة القصصي والروائي، رغم أن الاحتفاء بفضاء الريف يكون دائما هو الأرجح والأكثر تأثيرا في بنية نسيج العمل الأدبي وتبدو روايته "بان الصبح" أكثر رواياته استئثارا بفضاء المدينة وأكثرها استلهاما واستيعابا لعالم المدينة ومختلف تشكلاتها ومدلولاتها.

ولقد احتفت رواية "غدا يوم جديد" ببعض هذا الانتشار رغم أن عناصر المدينة تبدو فيها شاحبة كما أن تأثيرها على بنية نسيج النص باهت وغير ناصع.

ومن بين فضاءات المدينة التي كان لها تأثيرها على مجرى النص الروائي نجد:

- **مدينة الحلم:**

يبرز من خلال مقاطع سردية عديدة في الرواية، وبأسلوب شعري يرمز إلى توق الريفي الأهلي إلى فضاء المدينة، فهي في نظره بمنزلة الحلم الجميل الذي يصعب مناله، والفيض عليه، فقدور عندما تيقن من أن الريف لن يحقق له طموحه صمم الرجل صوب الغرب، أي إلى المدينة حيث استقر بها ثم انضم إلى عالم الحمالين في ميناء الجزائر، وقد أكسبه عمله الجديد تقديرا عميقا من قبل أهالي دشرته ورفعته رحلته منازل لدى رجال الدشرة وعند فتياتها أيضا حتى أن مسعودة لم تقبل به زوجا إلا من

[1] الرواية ، ص185.

أجل أن تنتقل إلى المدينة وعبرت ذلك بقولها: « أنا لم أتزوج به، تزوجت المدينة الحلم، آخر رعاة القرية أقرب إلى قلبي منه »[1].

كما ترد صورة الفضاء المدني على لسن معظم الريفيين، وتكاد جميع أحاديثهم عنها تتفق على أنها بمثابة الحلم، فيتوفر المال والخبز والسعادة، ويتخذ الحديث أحيانا عن المدينة بعدا أسطوريا، قالوا في المدينة اللي أضوء من النهار، كما أن صورة المدينة قد ارتسمت في خيال القرويين على هذه الشاكلة، « قصور واسعة الأرجاء، من قصور ألف ليلة وليلة أو من قصور بن ذي يزن التي بنتها له الجن »[2].

كما أن فضاء المدينة الحلم لم يظل محافظا على جماله وروحانيته في ذهن مسعودة، فهي ما إن خبرت المدينة وامتلكت بعض أسرارها وثناياها حتى أدركت أن العيش فيها يقوم على مبدأ اختلال التوازن والصراع والتناقضات وتغير القيم وتلخص الفقرة التالية صدمتها وشدة فجيعتها بعد أن سكنت في المدينة وعايشت عوالمها الظاهرة والباطنة، فعبرت عنها بقولها: « في المدينة لا يفصل بين الحلال والحرام إلا الدين، والضمير، والناس باعوا ضمائرهم، باعوها أهمه فرنسا، حتى صار الحلال والحرام زوجين شرعيين أو جارين بجانب كل مسجد كنيسة، بجانب الحارة خمارة، بجانب المقبرة ثكنة، بجانب المدرسة دار للدعارة أو التجارة هذه هي المدينة»[3].

فإذا كنا قد لاحظنا أن فضاء المدينة يمثل الحلم والانحياز بالنسبة لمعظم الشخصيات الريفية، فإنه ما إن اكتشفت بعض هذه الشخصيات المدينة، وتعرفت على عوالمها الباطنة والظاهرة، واطلعت على سرها حيث بدت لها فضاء مشوها رهيبا يقوم على انهيار القيم وسقوط الأحلام والأقنعة، وبذلك يسترد فضاء الريف لديهم عذريته وخصوصيته، لقد صارت كما تقول "مسعودة" « المدينة التي حلمت بها لم تكن سوى زيف ما اخترعته أهلها، لم يسعدهم إنما زاد في شقائهم ووضعوا الأغلال في أعناقهم

---

[1] الرواية، ص35.
[2] م، ن، ص129.
[3] م، ن ، ص56.

وسموها قوانين، قتلوا الأطفال قبل أن يولدوا وباسم الأمن بنو المساجد وزخرفوها باسم الدين والناس، ينامون بالعراء، المدينة ليست الحلم أنها كابوس»[1].

- **الأماكن المغلقة:**

نهتم هنا بتحليل الفضاءات المغلقة، سواء كانت تمثل الفضاء المبني مثل: السجن، مقر الحكومة، ومركز الشرطة أو الفضاءات التي تحددها قوانين إدارية جائرة مثل المحجر.

ويلاحظ أيضا أن هذه الفضاءات يفقد فيها المواطن الأهلي كل مظاهر إنسانيته ويخضع فيها خضوعا تاما لأوامر الحارس أو السجان أو القاضي.

- **فضاء المحطة:**

يرد الحديث عنه بمناسبة سفر الساردة مسعودة وزوجها قدور إلى مدينة الجزائر ويمكن اعتبار هذا الفضاء بمثابة عتبة للمدينة، أو المرتفع الذي يطل عليها، ففي المحطة لتقي الإنسان بأناس من مختلف القرى، ويرى الحراس، ورجال الدرك وعمال المحطة ويشعر بازدحام يشبه ازدحام المدينة، كما نتصادف فيه قيم الريف، وقد يكون أيضا معبرا لتحقيق الأحلام أو انكسارها.

وقد كانت المحطة في الرواية مصدرا لانكسار حلم مسعودة فهي لم تتمكن من السفر إلى المدينة الحلم مع زوجها قدور بسبب خصامه مع الرجل صاحب البدلة والذي كان يروح ويجيء أمامها، ويصور الوصف التالي حالتها النفسية وهي تشاهد زوجها يقتاده الدركيين، بينما في اللحظة نفسها كان القطار يتهيأ للمسير نحو العاصمة الحلم والذي تبخر فجأة بسبب غيرة زوجها المفرطة ونفاذ صبره بسرعة، « عيناها تدور في كل اتجاه، لكنهما لا تجدان مستقرا "يا رب" شخير القطار ينشط من جديد، رئيس المحطة يشير بعلمه في اتجاه رأس القطار، حيث السائق ويصفر القطار يصفر بتصفيرتين حادتين ينخلع لهما القلب، ويقلع القطار عجلاته الغليظة تحدث باحتكاكها

[1] الرواية ،ص206.

مع السكة صوتا رهيبا يمحي كل أمل في رأس مسعودة »[1]. فالمحطة في الرواية تعد رمزا للانتقال من الفضاء المبغض إلى الفضاء المستحب.

- **فضاء مركز الدرك:**

يشكل هذا الفضاء أيضا مجالا واسعا، تسلب فيه الإنسان إنسانيته ويتعرض فيه لجميع أنواع الإهانات والتعذيب وهو رغم كونه نقطة انتقال إلا أنه يمثل دورا أساسيا في بنية الفضاءات الإدارية والعسكرية ففيه تدار كل الأمور والحيل غير القانونية، وتحضر الملفات وتحرق الأقوال، وتتضاعف التهم.

وتبرز من خلال التركيز على عملية التعذيب شخصية المواطن الأهلي العميل حيث اشترك مع الضابط الفرنسي في استنطاق "قدور" وقد كان أشد منه إيذاءا وتعريضا واستفزازا وتأويلا لكلام قدور، كما شاركه في ضربه وتعذيبه بعنف حتى كاد يقتله، فالمركز لا يعدوا أن يكون فضاءا ضيقا، مغلقا تنهك فيه الحقوق والقوانين والأعراف والأعراض، ويسلب الموقوف فيه من كل عناصر شخصيته ويذل الرجل فيه إذلالا بشعا وبطرق وحشية.

- **فضاء المحكمة:**

لا يختلف فضاء المحكمة عن بقية الفضاءات الأخرى، ففيه تجرى المحاكمات الصورية، ويحكم فيها على المواطن الأهلي لأتفه الأسباب بالأشغال الشاقة والسجن لأمد طويل، ودفع الضرائب ومثلما عبرت عنه إحدى الشخصيات: فهو بؤرة للرشوة والفساد والتزوير والجشع والطمع، كما أن هذا الفضاء محظور على المواطنين وأن من يرغب في حضور بعض الجلسات عليه أن يدفع "للشارش" بإسم "البركة" خمس فرنكات حتى يأذن له بالدخول إلى قاعة المحكمة، كما إضطر مرة ثانية أن يدفع بإسم " الجيل الأحمر" بركة للدركي، لكي يأذن له أن يجلس على أحد مقاعد مؤخرة القاعة.

كما أن التهم التي توجه إلى الأهالي يبالغ القاضي في عرضها حتى تصير جرائم ضخمة، « فقد اتهمت مجموعة من الأهالي بالعصيان وعدم الامتثال لقانون

---

[1] الرواية، ص33.

لأنها لم تتمكن من دفع المبالغ المالية التي فرضتها الإدارة المحلية على المواطنين ليساهموا في التحضير للذكرى المأوية لاحتلال فرنسا للجزائر واتهمت مجموعة ثانية من الأهالي بأنها لم تحسن التعبير عن فرحها أثناء مرور موكب الرئيس »[1].

إن فضاء المحكمة هو قضاء يفقد للقانون فيه روحه وصدقة، وتزور فيه التهم وتديره المصالح والأهواء، وتقدم فيه الرشاوى ولا يصدر عنه غير الجور والفساد وكما أنه فضاء للاحتقار والظلم.

- **فضاء النوادي:**

لم يرد الحديث عن فضاء النوادي سوى نادي الترقي الذي كان موجودا قبل الاستقلال، ولعب دورا هاما في نشر الثقافة العربية والمحافظة عليها طوال سنوات العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، وقد جاء الحديث عنه عن طريق حالات التداعي، حينما استنطق الدركيان قدور بأسلوب استفزازي عن موقف العلماء وصهره المخفي، وإقدام الأهالي على القيام بحرب من أجل إخراج فرنسا من الجزائر، وعموما لم يكن هذا الفضاء عنصرا بارزا في الرواية وإنما ورد ذكره ضمن حالة نفسية أصابت قدور بسبب استفزاز الدركيان لقدور.

- **فضاء المحجر:**

يعد من أبرز الفضاءات التي تجسد أبشع صور العذاب، ويفقد المواطن الأهلي ميزات حياته الإنسانية، ويتحول فيها إلى عبد، كما تفرض عليه أشغال شاقة « الشمس المحرقة، الماء، الملح، الخبز الفاسد، الأغلال الغليظة، قلع الحجر، تكسيره وسياط الجنود السينغاليين، المحجر "لمسيو ألبير" وهو يحتاج لكل أنواع الحجارة لبناء جسور لتعبيد الطرق وبناء الهياكل المختلفة للأوروبيين» [2].

---

[1] الرواية، ص280.
[2] م، ن ، ص281.

إن المحجر فضاء يفقد فيه الإنسان جميع حقوقه، ويتعرض لكل أنواع التعذيب المادي والمعنوي ويحس بكل أنواع الآلام النفسية والجسمية، فهو رمز من رموز الظلم والاستغلال.

- **فضاء السجن:**

لم يشكل حضور السجن المادي في رواية "غدا يوم جديد" حضورا مكثفا وإنما ورد ذكره على لسان بعض الشخصيات الروائية، ولكل ذلك يلمح إلى أن مجموع الوطن صار سجنا، فلا فرق بين المحطة والمركز وقاعة المحكمة والمحجر، فالمواطن يفقد ميزات مواطنته في كل مكان وجد فيه، وقد جاء الحديث عن السجن لأول مرة على لسان الحاج أحمد وذلك في قوله: « السجون كلها مفتوحة إذا قيل لها هل إمتلأت، قالت: هل من مزيد ! كل يوم يفتح مراكز جديدة ومحاجر جديدة، محجر ألبير سار لا يكفي »[1].

ومن الأمور الطريفة في الرواية، أننا نجد حديثا واقعيا، ووصفا دقيقا للسجن فقد ورد على لسان المرأة الفرنسية التي تشتغل عندها الراوية مسعودة وصفا لسجن "سان لوران": « سجن رهيب ! من قضى فيه سنة زالت إنسانيته، السجان والسجين في ذلك سواء، إنسانيتهم تنزل إلى ما تحت الصفر، هؤلاء في الفظاعة وهؤلاء في الحيوانية التي يتحولون إليها من جراء التعذيب الذي لا مثيل له في الدنيا »[2].

ويعبر حديث عزوز عن فضاء السجن بتساوي الأهالي لدى السلطات الإدارية، فهم إن بدا من أحدهم أي تصرف، أو من أحد أقاربه أو معارفه، فإنه سيتعرض للخطر والسجن، مهما كان منصبه الذي يشغله، وموقعه الاجتماعي، ومهما جلت الخدمات التي أسداها للإدارة الفرنسية: « إذا كان القائد وما أدراك ! يمكن أن ينفى إلى كيان، فكيف الحال بالنسبة للآخرين ».[3]

---

[1] الرواية ، ص 46.
[2] م ، ن ، ص47.
[3] م ، ن ، ص219.

رغم أن الحديث غن فضاء السجن لم يكن حديثا مطولا في هذه الرواية، إلا أن الروائي لم يغض في أعماق عالم السجن لنقل تفاصيل يومياته، إلا أننا نعتقد أن حديثه عنه وإن جاء على لسان بعض الشخصيات الغير فاعلة، فهو حديث يصور بعضا من واقع السجن، ولعل المؤلف لم يشأ أن يغوص في أعماقه، وسراديبه الباردة، المواطن الجزائري معرض للخطر في أي مكان وفي أي زمان.

- **فضاء الزاوية:**

يعتبر مقر الزاوية في مكان نائي نسبيا عن مقر التجمعات السكانية وقد حدد في النص بأنه يبعد بنحو عشر كيلومترات من محطة القطار، إلا أن عزلتها هذه لم تمنعها من أن تكون فضاءا نشيطا، تدب فيه الحركة في كل الأوقات وخصوصا في المواسم المعتدلة، وكما عبر عنها الراوي فهي « خلية نحل حقيقية فيها العباد والزهاد والفجار والتجار والسماسرة والمختلون والمثقفون والفنانون والمكبوتون، فيها المرضى والكسالى والأصحاء والعمال كأي مدينة أخرى، لكنها مدينة روحية بالدرجة الأولى من حيث الرمز، مدينة علم من حيث ما يقدم فيها من دروس، ملجأ من حيث إيواء للفقراء والمساكين والعاطلين والعجزة والأرامل لياليها ساهرة أبدا، الزوار لا ينقطعون بعد العشاء يقيمون الحفلات الفلكلورية، ذات الصبغة الوفية، رقص، درس، رقص يدق الراقصون فيه الأرض بأرجلهم صفوفا صفوفا، حفلات موسيقية، حلقات ذكر، حلقات قراءة القرآن ».

تميز فضاء الزاوية بانغلاق شديد، وإدارة قوانين صارمة تشبه القوانين العسكرية، لعل سبب ذلك يعود إلى النظام الداخلي وقلة إمكانيات الاستقبال وكثرة الطلبة وهي حالة اجتماعية أدت ببعض الطلبة إلى الشذوذ.

فالبرغم مما تتمتع به الزاوية من مصادر للتموين فإن الطلبة يعيشون أوضاعا اجتماعية مزرية، وضغوطا نفسية قاسية إذ نجد في قوله: « في العشاء جيء بجفنة طعام مدهون بزيت الصانغو، وهو فضيع الطعم في الكسكسي، لم يكن عدد الطلبة

حينئذ كثيرا كنا حوالي 30 طالبا، جيء بثلاث جفنات خشبية كان المرق الذي يسقى به الكسكسي يتكون من ماء ».

- **فضاء المدرسة:**

يلتقي هذا الفضاء مع فضاء الزاوية في وظيفة التعليم، ولكنهما يتوازيان في أمور كثيرة، حيث أن فضاء المدرسة يتميز بمهيمنة العنصر الأجنبي عليه فهو الذي يعلم ويدير المدرسة ويقرر مواد البرنامج، وإضافة إلى كل هذا فهو يسعى إلى التفرقة بين التلاميذ الفرنسيين وبين التلاميذ الجزائريين، كما أنه يبث التفرقة بين التلاميذ الجزائريين حيث حاول في البداية وضع العرب في جهة والأطفال القبائل في صف آخر، وفي القسم خصص لكل فريق جانبا من مقاعده كالجانب الأيمن للعرب والجانب الأيسر للقبائل.

ويمكننا أن نشير أنه رغم ما كان يبثه العالم الفرنسي من تفرقة بين التلاميذ الجزائريين وتضليل وتشويه الحقائق التاريخية، فإن التلاميذ لم يستجيبوا لأفكاره ولم يتأثروا بمحتوى دروسه وإنما تمردوا على مضامين هذه الدروس وسخروا من الأفكار التي يسعى لغرسها في أفكارهم وأذهانهم.وقد بلغت هذه الثروة ذروتها في شخصية إبن القائد، إذ كان من أكبر المحرضين على العبث والسخرية بالمعلم، بلغ وعي إبن القائد مداه، حينما قرر المعلم الفرنسي أن يكون موضوع الاختبار الكتابي في مادة الإنشاء عن موضوع « حمار عومل معاملة سيئة من طرف أحد الأهالي »[3]، فقد كتب موضوعه في شكل قصصي جميل، وجعل الحمار يتكلم ثلاث لغات، الفرنسية والعربية والقبائلية، وقد تمكن من أن يكون من بين الذين استقبلوا الرئيس الفرنسي وألقى خطابا بليغا أمامه، فأعجب به، ودار الحوار التالي بينهم، « ما إن 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 المار تكلم ! فإنصعق الجميع لذلك، ولم يدورا ماذا يفعلون، الأمر الذي يسر للحمار العجيب الاقتراب من رئيس الجمهورية، وكان يحب الحيوانات فمسح على رأس الحمار العجيب يطمئنه، شكره الحمار على ذلك بلغة فرنسية فصيحة، فتعجب رئيس

الجمهورية إلى درجة الذهول، لم يدع الحمار فرصة لرئيس الجمهورية ولا لآخر أن يتمكن من إقصائه، فبادر بإلقاء خطابه [1]».

لقد صور فضاء المدرسة تماسك الشبان الجزائريين، وعدم استسلامهم لإنكار العنصرية التي تدس إليهم في الدروس، كما يبين وعي الشبان بواقع بلدهم، والمصير المأساوي الذي آل شعبهم إليه.

- **فضاء الشارع:**

لم يرد الحديث كثيرا عن هذا الفضاء لأن الكاتب مغرم بالتعبير عن الفضاءات المغلقة في المدينة، وهو الأمر الذي يتجنبه أثناء حديثه عن فضاء الريف، حيث يسترسل في الكلام عن الطبيعة والنجوم والدروب الملتوية والمنخفضات.

وإن جاء حديثه عن فضاء الشارع مقتضيا وعاجلا، فإنه كان حارا وعنيفا بحيث أخرج الساردة عن صمتها – أي مرضها – وأعاد إليها وعيها وحلمها الماضي الجميل، وقد كانت صدمة أكتوبر 1988 العنيفة بمثابة الحدث النفسي العنيف الذي يعيد للمريض توازنه فخرجت بقولها « أكتوبر أنطقني... أكوام الزجاج التي ملأت الأنهج أدخنة الغازات والسيارات والبنايات المحترقة، أزيز الرشاشات والبنادق، والدبابات ذكرني في 11 ديسمبر 1960م وأياما أخرى»[2].

فصورة الشارع الدموية، الجريحة، الكسيرة كانت حدثا قويا وعنيفا أنطق الكثير وجعلهم يدركون ويعيشون ويعبرون عن واقع آخر غير معلن عنه وشبه هذه الحالة حالة مظاهرات 11 ديسمبر 1960 التي الشعب من صمته وجعلته يعبر فيه عن مرارة الحياة وبشاعتها.

- **فضاء القصر:**

يرد الحديث عن فضاء القصر عبر اعترافات الساردة، ويبدو من خلال كلامها عن هذا الفضاء الذي يفترض فيه أن يوفر لصاحبه جميع الظروف المناسبة للإحساس

---

[1] الرواية، ص246.
[2] م، ن، ص14.

بالسعادة والإطمئان النفسي، إلا أن إقتضاءات الساردة لا تبرر ذلك الشعور، الذي يبنى بالحياة الرغدة وهي ترد ذلك أن هذا القصر لم يشيده أبناؤها بعرقهم وإنما بنته بنادقهم.

ودفع هذا الإحساس بها إلى حالة نفسية عميقة، محللة بندم وخيبة وفجيعة أيقظت في أعماقها وعيها بالقيم الجميلة والحلم، وقد سبب لها الإحساس الحلم المستيقظ، إدانة حاضرها واحتقار ذاتها، كما أن القصر لم يعد مكانا للإقامة المريحة، وعلامة من علامات الارتقاء الحضاري، والتطور الاجتماعي وإنما غدا وكدا بشعا ومغارة تنهار القيم فيها وبؤرة لفساد الضمير، فقد أصبح ومثلما عبرت عنه الساردة في قولها: « منذ سكنت هذا القصر وأنا أرى كل يوم وأسمع مللا يصدقه عقل كل شيء يباع ويشترى... الأملاك الوظائف، الضمائر، الحريات، الجهاد والنضال، كل شيء حتى الشر»[1].

كما عبرت عن العلاقات التي تربط بين زوار القصر بقولها: « هي نفس الخيوط التي يشكل منها الترابأندو السياسي في بلدنا »[2].

إن فضاء القصر في هذه الرواية يعبر عن احتلال القيم وانهيار المبادئ المحتفى بها في الماضي هو أخيرا فضاء بؤري لإدارة كل ما هو غير مشروع والبلوغ إلى كل ما هو غير مستحق.

- **فضاء بيت المواطن الأهلي في الأحياء الفرنسية:**

إن الطريق والغريب في الآن نفسه أننا نجد الفرنسي في فضاء المدينة يختلف عن الفرنسي في فضاء الريف وفضاء القرية من حيث طباعه وخصوصياته علاقته مع بعض الفئات الاجتماعية مثل فئة الخدم، وتبرز هذه الظاهرة الشاذة من خلال انتقال زوجة "قدور" إلى الحي الأوربي للعمل في بيت أحد الموظفين الأوروبيين فقد جعلها تحس وكأنها انتقلت من طبقة تفتقر فيها إلى وسائل الحياة الجديدة مثل البيت المريح الواسع والأثاث الحديث الذي يفر لها الراحة البدنية والروحية إلى بيت يتوفر على كثير من عناصر الحياة الجديدة، وقد جعلها هذا الوضع الجديد تعبر عن إعجابها وفرحها

[1] الرواية ،ص37.
[2] م، ن، ص75.

بقولها: « تصور إمرأة قروية لم تبلغ الثلاثين، تحت مرش "الدوش" كم كان يحلو لي ذلك، كان يذكرني "بالشرشار" في وادي الدشرة »[1].

كما عبرت عن صورة شقتها بقولها: « مرتبة كأي شقة أخرى ». ويمثل هذا النموذج أيضا من الفاء فسحة تبرز من خلال بعض عادات الزوج الأوربي، هو يجلب إلى المنزل الخادمة، من حي إلى آخر عشيقته ولكنه دون أن يبين للخادمة بأي أمر، فهذا الفضاء بيت الجزائري في الأحياء الفرنسية يدل على تسخير الأوروبيين للأهالي، وهي حالة تشبه علاقة الأوروبي في الفضاء الريفي بالمواطن الأهلي، كما يدل من جهة ثانية على وجود أبعاد إنسانية لدى بعض الفئات الفرنسية.

- **العين:**

« معين لا ينضب، تقع في سفح الجبل الأحمر حيث انعكاس الشمس المتجهة إلى الغرب على الجبل، إنه سعر الدشرة لمن لا يعرفها...» [2].

آثر الكاتب تضييق الشريط الرابط بين القرية والعين، حتى يكون هذا التضييق علامة من علامات الخيانة الريفية، فالعين حلقة تتناقل الإشاعات وتبادل الغراميات وعقد الاتفاقيات، لذلك يتقاطر شبان القرية وفتياتها على هذا المكان جماعا غفيرا، « فكم من شاب استطاع أن يختلس قبلة من فتاة ساعدها، وكم من فتى صد أيضا على أعقابه خائبا »[3].

إن توصيف جمالية هذا المكان يتعدى الوظيفة التزيينية إلى خلق إثراء دلالي يجعل العين فضاء أرحب للتعبير عن الرغبات الفردية (الحب/ العشق) إشباعا للغرائز الجنسية التي لم تستطع أزمنة القهر والاستبداد محوها، ولا حتى عادات القرية تدميرها.

---

[1] الرواية، ص175.
[2] م، ن، ص146.
[3] م، ن ، ص147.

- **المقهى:**

يشغل فضاء المقهى في الدشرة مكانا بارزا في حياة المجتمع الريفي حيث ورد في الرواية، « الفقر لا يظلم، الفقر اسمه الدومينو في المقاهي »[1].

وهو يقوم بوظائف عديدة، وهو مكان يجتمع فيه القرويون كل مساء ويتخذون منه مكانا للسهر والسمر والمؤانسة، وهو أيضا مكان للعب الأوراق ومدارسة أور شؤون الدشرة والخوص في القضايا الاجتماعية والسياسية وعموما فالمقهى بمثابة مركز إعلامي تتوارد إليه أخبار الوطن والعالم.

وقد برزت شخصية قدور إحدى الشخصيات الرئيسية في المتن الروائي من خلال المقهى حيث كان يتردد عليها باستمرار كلما زار عمته، فيظهر كرمه ويسره من خلال دفعه لثمن قهوة من يكون حاضرا، كما كان يتحدث للريفيين عن عمله في ميناء الجزائر، ففضاء المقهى فضاء رجالي بالدرجة الأساس، يقوم بدور كبير في حياة مجتمع الريف، وهو إذا شئنا نواة الدشرة، وقد يفوق دوره عن دور المسجد خصوصا في تنظيم شؤون الأهالي الاجتماعية.

- **فضاء المستشفى:**

جاء الحديث عن هذا الفضاء على لسان الساردة وذلك حين طالبت من كاتب قصتها، فهي تقابل بين وضع الأطفال الذين ولدوا في المستشفى، وتلقوا كل الرعاية الطبية الحديثة وبين الأطفال الذي ولدوا في ظروف اجتماعية قاسية ووحشية عبرت عنها بقولها: « ولدتهم أمهاتهم على أدخنة الحطب، ولدتهم وأيديهن ممسكات بحبال معلقة بالسقوف السوداء »[2].

لقد اكتفت الساردة بالإشارة إلى اختلال الجيل الجديد وليونة تكوينه، ولذلك فإنها لا ترجوا منه أمرا عظيما، يماثل الأمر الجلل الذي حققه الجيل الماضي والذي روضته الظروف الصعبة، وصنعت منه إنسانا بطلا خالق معجزة ثورة جبارة.

---

[1] الرواية ، ص272.
[2] م ،ن ، ص40.

- **فضاءات البلدان والمدن:**

جاء الحديث عنه في النص الروائي على لسان بعض الشخصيات، كما أن تأثيره في بنية الرواية غير قوي، فهو لم يشهد أحداثا مثل: فضاء المحجر والمحكمة.

- **الفضاء المقدس:**

يكثر النص الروائي من ذكر بعض المعالم المقدسة مثل مكة ومنى والحجر الأسود ويرد ذكر هذه الأسماء على لسان الراوية في بعض جملها، حيث تكاد تكرر ذكرها كلما جاءت إلى المؤلف مدون قصة حياتها ومنها قولها.

- الزمن في "غدا يوم جديد":

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

ولربما تتجلى إشكالية النص السردي في الجوهر إشكالية زمن بالأساس طالما أن مغامرة الكتابة متواصلة ومتجددة باستمرار، لذلك تكاد مكونات السرد جميعها تلتف حول هذا العنصر، من حيث أنه « نسيج ينشأ عنه سحرية جماعية فهو لمحة الحدث وملمح السرد وضوء الحيز وقوام الشخصية »[2].

على هذا النحو تتبنى خصوصية العمل الروائي انطلاقا من أهمية الزمن كعنصر بنائي «فأهمية هذا العنصر بالنسبة لرواية يتأتى من كونه يمثل روحها المتفتحة وقلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها »[3]، إذ يستحيل تجريد الأحداث الروائية من الزمن الذي يبقى لصيقا بها على طول المسار السردي

---

(1) سيرا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984، ص26.

(2) عبد المالك مركاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، 1998، ص207.

(3) عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، (الطاهر وطار وعبد الله العروى)، محمد العروسي المطوي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د ط، 2002، ص98.

للرواية، ومحددا هويتها وعلاقتها داخل بنية هذا المسار، كما أنه يساهم في « تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها »[1].

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

لعل التنوع الزمني الذي إهتدى بن هدوقة إلى تقديمه في نص "غدا يوم جديد" هو ما ولد تداخلا زمنيا خلق صراعا قيما بين عالمي الريف والمدينة بحيث جعل شخصيات الرواية أقدر على التملص من تشكيلات الراهن استدعاء لتحقيقات الماضي وتجاربه، لذلك استحوذ الاستذكار على جزئيات المنجز الزمني في النص، بشكل أثر سلبا على سرعة الأدوات « بأن جعلها تسير ببطء وبشكل ملتو ببعث البلبلة في ذهن القارئ ويقفز به من الماضي إلى الحاضر إلى الماضي مرة أخرى ليحدثه عن المستقبل »[2].

إن قصة البطلة جعلت الراوي يتقن في تزمين المادة الحكائية التي إشتغل على تخطيطها، بحيث انطلق من تصوير الأحداث الراهنة التي تمثل الحاضر المبني التي تعيشه مسودة ليعود بالقارئ إلى الوراء، إلى لحظة إحساس الذات بتشنج الزمن، زمن

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير) بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص10.

[2] أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر العاصمة، الجزائر، 1981، ص85.

الدشرة الأليم بقيمه السلبية وتشكيلاته المعقدة، الذي سرعان ما يغدو حنينا جارفا استنادا إلى ما صرحت به شخصيتا "مسعودة ورجل المحطة" من خلال الكشف عن رغبتهما في استدعاء تجارب الماضي وقيمه تدوينا لها في سجلات ستحفظ وقائعها على مرور الزمن.

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

على هذا النحو يمكن تحديد المفارقات الزمنية بين زمني الخطاب والقصة بناء على استجلاء الوحدات الزمنية الملخصة في:

- **السوابق:**

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

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

لعل المتأمل في قراءته لخطاب "غدا يوم جديد" يكشف أن الروائي لم يعط أبعادا مستقبلية أو إستشراقية لمواقف شخصياته، نتيجة استحواذ الإستذكارات المنبعثة من أعماق الماضي القروي، وذلك يمكن إجتزاء بعض الإستباقات من النص كعينات تمثيلية، من ذلك ما جاء على لسان البطلة: « أقول كل شيء وأذهب إلى مكة أغسل عظامي »[2].

---

[1] نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، ج2، ص187.
[2] الرواية، ص13.

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

أما ما جاء على لسان الراوي قوله: « إنها لا تريد أن ينشب خصام بالمحطة بينه وبين زوجها، قد يتسبب في تأثير السفر في زيادة الشوق إلى هذا السفر الحلم !...» [1].

فيمكن اعتبار هذه الجملة النواة فاتحة من فواتح الإعلان على تبخر الحلم بموجب تقديم السارد محفزات الشجار بين قدور ورجل المحطة، التي عد بمثابة علامات اجتماعية سلبية ستثبت دلالات الغضب والخنق، نتيجة تطاول هذا الأخير (رجل المحطة) على قيم وعادات المجتمع الريفي، لذلك ترتسم من خلال هذه المقطوعة فشل محاولات الذات في تحقيق مسعاها استنادا إلى الفعل (تريد) الذي يخلق صورة ما في ذهن القارئ عن نهاية المشروع بمجرد وصف الراوي حركات رجل المحطة على الرصيف.

كما يعتبر مقتل محمد بن سعدون سابقة من السوابق التي أوردها السارد على لسان عزوز بعد إعتداء قدور على هذا الشاب، والتي تثبت في المراحل اللاحقة من السرد: حدثها باقتضاب ناصحا: « أن إبنها محل حقد وغيرة من طرف كثير من القرويين فإذا لم تزوجه اتقاء لشر محدق به، فعله يأتي يوم لا تراه يعود إليها لا هو ولا فرسه الأزرق ! سينقم منه أحد المنتقمين ويتركه جثة هامدة للذئاب في إحدى الشعاب!»[2].

---

[1] الرواية ، ص24.

[2] م،ن ، ص159

فإذا كان هذا التصريح الوارد على لسان شخصية عزوز مجرد إعتقاد بإمكانية حصول فعل القتل المسند إلى ذات مجهولة غير محددة، فإن دلالة العلامة الحرفية (لعل) تستظهر قيمة دلالية تتجاول المدلول التعيني الدال على الترجي، من حيث أنها ذات أبعاد قيمية تقلب الترجي إلى حتمية الحصول ولا تحقيق بتكرار الحرف (لا) الدال على إمحاء وجود الذات والمطية (محمد بن سعدون/ الفرنسي) في وقت قصير من الزمن بالاستناد إلى ما جاء على لسان البطلة: « هكذا تحققت نبوءة عزوز ! لم يمهله أجله حتى تزوجه أمه وتحميه من شر الحاقدين ! وجد صباحا ملقى على حجر، مضرجا بدمائه، اخترقت جسمه رصاصة»[1].

- **اللواحق:**

اللاحقة هي « عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي يبلغها السرد وتسمى كذلك عملية الاستذكار Rétrospection »[2].

فكثيرا ما يعمد السارد – كذات خطابية – إلى توقيف سرد الأحداث الآتية حتى يسلط الضوء على ماضي شخصياته تقديما لخلفياتها أو تبريرا لمواقفها أو تحديدا لرغباتها ومساعيها، لذلك يتراجع إلى الوراء ليستدعي لنا وقائع الماضي عن طريق قوة الفعل الاستذكاري المرتكز أساسا على الذاكرة، ما دام الاعتماد «... على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة، ويعطيه مذاقا عاطفيا»[3].

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

يمكن التمثيل ببعض المسرودات من خلال اللواحق الآتية:

---

[1] الرواية ، ص152.

[2] جميل شاكر، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، د ط، د ت، ص80.

[3] سيزا أحمد قاسم، بنا الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) م، س، ص43.

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

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

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

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

وإذا ما عدنا قليلا إلى المراحل الأولى من إنطلاق فعاليات القص، فإنه يتعذر علينا رصد اللواحق المكثفة التي أوردها السارد، من ذلك قوله: « إنها إذ تتحدث عن الصلاة تعرف تلك الصلة الخفية التي تنشأ بين الإنسان والكون، وإذ تتحدث عن السكر تدرك تلك المأساة التي تجعل الرجل وحيدا في كون لا متناه »[3].

---

[1] الرواية، ص38.
[2] م ، ن ، ص109.
[3] م ، ن ، ص10.

فما أثبته الرواي من قيم إيجابية لبطلة القص دليل على إعجابه بها، ومن ثم قبوله في تحقيق رغبتها استنادا على تلاحق الملفوظات المعبرة عن تماهي لشخصين التي بموجبها سيكون الراوي ذاتا مشاركة في ملء الفجوات وصوغ الأحداث إن لم نقل طرفا رئيسيا في إنتاج المسرود الحكائي برمته.

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

- **الخلاصة:**

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

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

ويمكن اعتبار ما جاء على لسان البطلة وهي تسرد للراوي حياتها المدينية اختزالات حديثة، قلص زمنية الخطاب باستحضار الوحدات المعلومة: « بعد مرور

---

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي لطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 3، 2005، ص76.

[2] يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ع، س، ص82.

الشهور والأعوام إذ كانت علاقتي في نفس المستوى مع عزوز »[1]. « وتمضي الأيام وتتسع تجربتي، ولأدرك مالا كانت أدرك»[2].

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

كما يمكن إعتبار كما جاء على لسان السارد في توضيح علاقة عزوز بباية بعد مقتل زوجها الأول "المخفي" علامة من علامات الإيجاز والتلخيص الحدثي: « لم تمض سنة على مقتل زوجها حتى وجدت نفسها ضرة، تقاسم إمرأة أخرى هذا الرجل الجشع ! ولم تمض سنة ثانية حتى أصبحت إبنتها مسعودة، رغم سنها زوجة لجرل غريب من المدينة....» [3].

فالسارد لخص ما حقه أن يقص في سنتين في صفحة واحدة، حتى يوسع الفضاء لاستعراض دقائق الأحداث اللاحقة التي تعتبر أكثر قيمية من نظريتها، ذلك أن استبعاد الراوي جزئيات الحياة الماضي لبعض الشخصيات الثانوية كان بهدف التعجيل في وصف الحالة النفسية المصاحبة لمجريات الراهن، لذلك لم يهتم بالكشف عن ماضي باية بقدر ما استهدف استجلاء القيم السلبية المسندة لشخصية عزوز في النص، ولأدل على ذلك إمحاء العلاقة بين عزوز والزوجة الأولى، نفسها تماما كما محي علاقة باية بالمخفي.

---

[1] الرواية، ص168.
[2] م، ن، ص177.
[3] م، ن ، ص97.

- **الإضمار:**

هو ضرب من الاختزال والاختصار الحدثي، دونما ذكر للتفاصيل والجزئيات بحيث يكتفي الراوي « بإخبارنا أن سنوات مرت أو شهور من عمر شخصياته من غير أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات، أو شهور) أما الزمن على مستوى القول فهو صفر »[1].

ما يمكن استجلاؤه من مقاطع سردية مرافقة لدلالات هذه الحركة الزمنية ما ورد على لسان بطلة القصة: « لكن المأساة ليست فيما حكيته حتى الآن ! المأساة الحقيقية وقعت بعد ذلك بشهور »[2].

فمسعودة تقلص الأحداث الحكائية المفترض وقوعها في زمنها الخاص حتى تتسارع في إخبار السارد، بمقتل محمد بن سعدون، فتختزل وقائع الفترة السابقة (حدث القتل استنادا إلى معنى قولها: شهور مرت، فهي لن تسرد لكاتبها تفاصيل ما بعد الاعتداء عملا على أنها تفاصيل قد تنقل السرد بنوافل حكائية زائدة.

كما يمكن إعتبار ما جاء على لسان العمة حليمة في محاورتها خديجة تخطيطا لمشروع تزويجها لقدور من قبيل الإضمار: « السنون تمضي ! كم عمرك آن يا خديجة؟»[3].

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

---

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ع، س، ص216.
[2] الرواية، ص161.
[3] م، ن ، ص113.

إن هذا الإضمار لماضي شخصية خديجة خلص السرد من التضخم النصي الذي قد يحشد جملة من الأحداث العرضية، التي لا تساهم في تأزم عقدة الحدث الكلي للحكاية، لذلك تجاوز السارد مرحلة الطفولة الممتدة عدة سنوات ليكشف لنا حاضر الشخصية بكل معطياته وتشكيلاته كأنه يتخطاه بإمحاء أحداثه ووقائعه تعجيلا لحركة السردية التي تقتصد وقائع عرضية لا أهمية لذكرها على مستوى القصة تسريعا للوتيرة السردية بإسقاط كل ما هو عرضي.

خصائص التشكيل الفني في "غدا يوم جديد":

على إعتبار أن «النص الأدبي خطاب لغوي بالدرجة الأولى»[1]، بات من الضروري تحديد خصوصيات وأبعاد هذا الخطاب، لما كان النص بنية أساسها اللغة، لذلك فإن «البحث في اللغة بوصفها نظاما يؤدي بالضرورة إلى البحث في البحث في اللغة بوصفها إبداعا»[2]، إذ يعد البحث في طرائق التشكيل اللغوي داخل النص الروائي من صميم البحث في جمالية الفن وفق الاعتبارات الأدبية التي تجعل اللغة جهازا من أجهزة البناء وعنصرا من عناصر التخييل تتعدى وظيفتها النقل والتوصيل.

فاللغة على هذا النحو ليست وسيلة تعبير فحسب وإنما هي مادة من مواد البناء، ومكون من مكونات القص تعد طاقتها الإيحائية لخدمة الفن، بعيدا عن التقرير والمباشرة، لحتى تتخذ عالما من عوالم التجريب الأنسب لخطاب الرواية ما دام العالم الروائي في أساسه عالما تحدد خصائصه الكلمة التصويرية لصيقة الصلة بالخيال.

لقد بات تنويع الأساليب اللغوية، يعد في ذاته نزوعا جماليا لذلك تتعطر اللغة الروائية في عمومها بروائح مجموعة من الأساليب على إعتبارها اللغة «المعلم الأول الذي تبرز فيه قيمة النص الروائي ولذلك فهي تنطوي على فنية كبيرة...»[3]

ولربما كان هذا التباين المثبت في النص الروائي ما هو إلا علامة تحيل على إمكانية التعدد اللغوي على مستويات مختلفة، تنهض بكونها إنتقاء أسلوبيا يعبر عن

---

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، ع، س، ص 73.

[2] نبيلة إبراهيم، نقد الرواية "من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، القاهرة، دار غريب للنشر، (د ط)، (د ت)، ص 24.

[3] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة "في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية"، ع، س، ص 245.

قدرة الكاتب على التشكيل والصوغ اللغوي تشكيلا يتناسب بمعطيات الرواية، لذلك يفتح التعدد اللغوي المجال للكشف عن الخلفيات المتحكمة في عملية الإبداع، فتنوع الأساليب واختلاف «اللغات يكشف عن اختلاف المرجعيات الفكرية والنزعات السياسية، ويضع الإختلاف النوعي الفني بين الشخصيات باعتباره دليلا على حرية الشخصيات في البنية السردية»[1].

بناء على أن النص شبكة من العلامات اللغوية وسلسلة من المتواليات المبنية وفق منطق ما، نجد عالم التشكيل اللغوي الفني في نص "غدا يوم جديد" لنستجلي طبيعة الاشتغال على هذه المادة وكيفيات انبنائها وصوغها في تخوم النص الروائي، حتى نجعل من الخصائص الأسلوبية بوابة لسبر دلالات الخطاب وفهم طرائق الصوغ للمادة المحكية.

- **الخصائص الأسلوبية:**

الحـوار:

نلقي على مستوى التشكيل الحواري في نص "غدا يوم جديد" تحولا يجعل إمكانية التحاور مع جميع الأطراف ممكنة، بناء على تجديد هذه الأطراف، بصورة تجعل تكوّن الأحداث وانبناء الشخصيات لا تنكشف إلا من خلال خلق مشاهد حوارية بالرجوع «إلى بداية السطر مع كل تعقيب، لإعطاء الكلمة لمتحدث بعينه[2]، لحتى يخلق الراوي عن طريق الكلمات ضربا من التواصل بين شخصياته، بتحويل الخطاب إلى العناصر الأكثر فاعلية في النص.

فقد يوقف السارد سرد الأحداث حتى يستوسع الفضاء للشخصيات، تعبّر عن هواجسها ورغباتها بذاتها أمام امحّاء صوت الراوي، الذي يبقى مجرد شاهد على المواقف الحوارية بموجب هيمنة الأصوات الأخرى. إن هذه الهيمنة لا تعني تعالي المستويات الحوارية على السرد في الرواية، مادام صوت السارد هو المتحكم في

---

[1] علال سنقوقة ، المرجع السابق ، ص 143.

[2] شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص387.

الصوغ الحكائي (يوجه، يعلق، يتدخل...)، مما يؤكد أن الشخصيات المتحاورة لن تفلت من قبضة الراوي حتى وإن توهمنا الامحاء الكلي لهذه الشخصية.

- **الديـالــوج**:

إن محاولة خلق فضاء خاص للشخصيات، سينقل الخطاب من الراوي إلى الشخصية عبر تقنية الحوار المباشر، إذ تعدّ هذه التقنية « من أهم الأدوات الفنية في رسم الشخصية، وتحديد مواقفها، مما يضفي على القصة طابعا واقعيا لا شك فيه»[1].

فالمقطع الحواري الذي أثبته السارد في الفصل الأول من الرواية، وإن كان طرفا في تصعيد الأحداث سرديا إلا أنه ذو قيمة أسلوبية دالة:

- « مالك؟!
- علي؟
- على الوادي!
- مالك أنت؟
- أمك

الرجل الوسيم يذهله ما يسمع! إن مخاطبه مجنون لاشك في ذلك!

- من الصباح وأنت رايح جاي.. واش تحسب في الدنيا؟
-راني نمشي برجليك؟ (...)
-تمنع علي الرصيف؟
-نمنع عليك حتى يماك!»[2]

تتعمق من خلال هذا المشهد تدخلات السارد حتى في المقاطع الحوارية على اعتباره الذات الموجهة للحكي، كما تتباين المستويات اللغوية بين الشخصيتين (قدور، رجل المحطة)، والتي لا تكاد تنزاح عن الصوغ اللغوي صوغا مباشرا، لحتى تضعنا

---

[1] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984، ص376.

[2] الرواية، ص29-30.

الرواية «في قلب الحالة التي يريد الكاتب أن يوصلها لنا، ونشعر في كل موقف بمدى هذه الروح التي تخلق لنا الحدث خلقا»[1].

فحتى وإن كان هذا المقطع يصور مشهدا عنفيا، يقدّم من خلاله السارد شخصية قدور، على أنها شخصية ساذجة، غضوبة، بسيطة، اعتمادا على اللغة كوسيلة لاستظهار ملامح الشخصية، فإن هذه اللغة هي التي غيّبت خصوصيات رجل المحطة في أغلب المشاهد العنيفة، إذ كلما صعّد الراوي الأحداث عن طريق المشاهد نتج عن هذا التصعيد تعميق دلالي يكشف حقيقة الشخصية، في وقت قد تفلت بعض الشخصيات من التعرية (رجل المحطة، محمد بن مسعود، المخفي...).

يمكن القول، إن جزئيات هذا المشهد علامة من علامات تعميق فكرة العنف اللصيقة بشخصية قدور، لذلك إمحّت ملامح رجل المحطة ما دام الموقف يحتّم حالة من اللاتوازن بين مسعودة والمشروع، وهو ما يبرر مسارعة قدور في الاعتداء على الرجل بالرغم من إمكانية امحّاء هذا الاعتداء نصيا استنادا إلى دلالات المقطع الحواري المثبت أعلاه.

ولئن كان هذا الحوار يحقق اقتصادا لغويا في المفردات المكونة للمشهد العنفي من حيث المحدودية والاختصار، المنسجمين مع طبيعة المشهد المصطنع لبعض اللفاظم العامية المسرّعة للهجوم والاعتداء، فإن الحوار الذي جرى بين الحاج أحمد والدركي بدى أكثر امتدادا، بحيث شغل أربع صفحات متوالية، يتعذر علينا اجتزاؤه كاملا:

- « قل له: هل يعرف الرجلين؟"

الحاج أحمد لم يكفه الوقت لاستحضار الجواب المناسب.

-"الرجلين؟!"

-"نعم،الرجلين... رجل المحطة"

[1] أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص253.

الحاج أحمد يقلب يديه متسائلا: "رجلي المحطة"

الدركي الأهلي يغضبه تثاقل الحاج وتساءله [وتساؤله] عن أمر واضح:

- "الرجلين الذين تخاصما بالمحطة".

- "آ...فهمت الرجلان اللذان تخاصما بالمحطة. أعرفهما ولا أعرفهما"

- "كيف تعرفهما ولا تعرفهما؟"

العريف يقول لمساعده: لماذا يراوغ هذا الشيخ

- "أجب تعرفهما أم لا ؟"

- "ماذا تقصدون بالمعرفة؟"

هنا يغضب الدركيان معا:

- "هل تعرفهما؟ (بلهجة تهديد) هل تعرف الرجل زوج المرأة التي أخذتها إلى دارك؟، وهل تعرف هذا الجالس أمامك؟»[1].

تتعزز من خلال هذا المقطع تدخلات الراوي أكثر، لكأنه طرف من أطراف هذا المشهد، فيعبر عن الحالة النفسية للشخصية انطلاقا من تحسّسه درجة وعيها بالموقف الذي تواجهه، لذلك صاحبت التركيبة اللغوية المستوى النفسي للشخصية، حتى لا تكون اللغة مفرّغة من الدلالة، فتثبت لغاية تواصلية منفعية، إنها تتجاوز ذلك حينما يتخذها السارد وسيلة لتصوير الحالات وكشف الخلفيات (كولونيالية/دينية)، وتحديد المقاصد والغايات، بحيث تكون اللغة ذاتها طرفا معمقا ومصعدا لدلالات العنف والعدوانية، التي أراد الكاتب تصويرها في النص.

إذن، فلغة الحوار الموظفة في هذا المقطع (لغة فصيحة) كانت أنسب لاستجلاء دلالات البغض والاحتقار تجاه الذات الريفية، لذلك استوسع الراوي مساحة نصية أقدر على التعبير عن علاقة المستعمر بالآهالي في تلك الحقبـة من الزمن، هذه العلاقة التي لم تكـن

[1] الرواية، ص81.

لترتسم بعيدا عن تأملات السارد وتعقيباته إيهاما بواقعية المشهد الحواري.

أما الحوار الجاري بين عزوز والشامبيط، ففيه من صور القلق والحيرة ما يجعل اللغة أكثر اقتصادا:

- « كل هذا وقع ولم أسمع!

- من أين لك أن تسمع منذ المرة الأخيرة التي جئتنا فيها عن قضية... قدور...

- قدور ما هوش قويدر

- منذ ذلك الوقت لم نرك!

- والطفل، ابن القائد، ماذا فعلوا له؟

- طرد من المدرسة

- ابن القائد طردوه!»[1].

تتحدد من خلال هذا المقطع مشاعر عزوز، الشخصية الأكثر قلقا وتخوفا من المستقبل، كونها الشخصية الإقطاعية النموذجية التي جعلها الكاتب تحرص على الحفاظ على نفوذها بالدشرة، لذلك تتخوف من كل ما من شأنه أن يقوّض مشاريعها الاستغلالية، وهو ما يبرر التجاءها إلى الشامبيط لمعرفة دقائق قضية القائد.

فعلاقة عزوز بالقائد علاقة مصالح مشتركة، تعكس بشكل واضح واقع الدشرة الأليم، الواقع الذي خضع لوقت طويل من الزمن للهيمنة الاستعمارية والنهب الإقطاعي، الذي على أساسهما سيفقد السكان دفء الأفق الشمسي، فتنبعث الأحلام من أعماق هذا الواقع في محاولة الاتصال بالمدينة، لكأن هذا الحوار مستهدف لكشف الخلفية السلبية المتحكمة في بنية الواقع الريفي، لذلك تفادى السارد محاولات القطع، لحتى يكون اطّراد الكلام على ذلك النحو المثبت في المقطع الحواري مصاحبا للحالة النفسية (التخوف، القلق، التوتر...)، بشكل جعل طريقة عرضه عرضا حقيقيا يعمق دلالة التخوف من كل ما هو آت.

[1] الرواية، ص247-248.

- **المونولوج (المناجاة)**

إذا كان الديالوج - في جوهره - يقوم بين طرفين أو عدة أطرف، فإن تقنية المونولوج تتمحور حول أحادية الصوت، إنها حوار باطني أكثر غورا في أعماق النفس، كشفا عن المشاعر والخلجات الداخلية التي تعتمل في مكنون النفس، حيث « تنشطر الأنا إلى قسمين، وكأن نصف الذات ينفصم عن الآخر، ليكون شاهدا عليه ومحاكما له».[1]

فالمناجاة « حديث النفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمية تدرس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات»[2]، إنها العالم الأكثر كشفا عن المشاعر والهواجس والرغبات، تبدو من خلاله الشخصية أميل إلى الاعتراف والبوح والتداعي في غفلة من الراوي، لذلك يعد الحوار «أفضل سبيل إلى "معرفة الذات"»[3].

لعل الميل إلى تكثيف المقاطع المونولوجية في النص الروائي، سيحقق أدبية اللغة، إذا ما تفنن الراوي في صوغها وتشكيلها على نحو خاص، ذلك « أن المقاطع المونولوجية مكرسة للطاقات العميقة في اللغة...»[4]، هذه الطاقة التي تمكّن القارئ من التماهي مع العالم الداخلي للشخصية بدعوة من السارد الذي تمحّي تعليقاته وتدخلاته بموجب اتساع لغة التداعي والاعتراف.

فتوظيف الكاتب هذه التقنية في النص من خلال اعترافات بطلة القص تعرية لوقائع الماضي، جعل الرواية لكأنها مسرح لاستجلاء المكبوتات النفسية، تعبيرا عن الألم والقلق المصاحب للشخصية، لذاك تعانق الزمن رغم جراحه، فتستميت في استدعاء أحداثه وتجاربه، مما يحيل إلى أن خطاب الرواية كان أقدر على « إضفاء الصبغة النفسية على وظيفة القول»[5].

---

(1) شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص389.
(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ع، س، ص 138.
(3) شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص389.
(4) عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص53.
(5) الرواية ، ص 53.

تتجلى مقاطع المونولوج في النص كحقائق نفسية بفعل قوة الذاكرة المدسمة بالتداعي والاعتراف من خلال الملفوظات التالية:

- « يا رب صرف البلاء علينا!»[1].

فترديد مسعودة هذا الدعاء في نفسها أكثر من مرة كلما أحسّت بخطى رجل المحطة تقترب نحوها، كشف تخوّفها مما قد يطرأ بينها وبين السفر إلى مدينة الجزائر، لذلك عمّق الراوي سلبية المشاعر المتعلقة بالبطلة عن طريق التكرار لهذا الملفوظ.

- « أبدا، لن نتلاقى، أبدا، حظي اسمه قدور (...) في لحظة أنهى حياتنا وزواجنا. يغار من ظله! تركني على الرصيف، فذهبت إلى الجزائر، وتمتعت بحياة المدينة، وتعلمت ما لا أعلم، وقرأت وفهمت وعدت من حيث ذهبت!...»[2].

وإن كان هذا الملفوظ لا يستظهر طبيعة العلاقة بين مسعودة والحبيب أثناء دخولها بيت الحاج أحمد، إلا أنه يكشف مشاعرها تجاه قدور، هذه المشاعر التي ظلت حبيسة الرؤية الاستغلالية حتى بعد تحقيق حلم الذهاب إلى العاصمة، لذلك يمكن اعتبار هذا الملفوظ أسلوبا إثرائيا، من حيث إنه فضح علاقة قدور بمسعودة في مراحل متقدمة من السرد، لحتى يكون هذا الفضح علامة تفسيرية لكل ما سيثبت لاحقا في النص.

يتواصل ذلك الفيض من الاعترافات دافعا شخصية قدور إلى القول:

- «... ما أغباني! ملأت بها أنهج الجزائر ومغازتها. صاحبتها إلى الشواطئ كما يصاحب الأوروبيون زوجاتهم. أركبتها العربات والزوارق. أريتها ليالي المدينة التي لا تنام! يا لنومي وغفلتي! غجرية، نايلية، موشمة تحبل في الطريق وتلد في الطريق. نسيتها القافلة في إحدى الشعاب أصبحت زوجة قدور، يحلم بها ويهدى لها الهدايا ويحدثها عن المدينة. وفي مقابل ذلك تسدد له الضربات، على شرفه، على غبائه، على...»[3].

حرصنا على تثبيت جزء هام من المقطع المونولوجي الخاص بشخصية قدور، لحتى نكشف دلالات الغضب المصاحبة لهذه الشخصية، والمحمّلة بهموم الذات المدينية

---

[1] الرواية ، ص26.
[2] م، ن، ص186.
[3] م،ن ، ص151.

وهي تساير تحولات الراهن الريفي، التي لم تكن لترتسم في وعي الشخصية بمعزل عن الموروث الثقافي المحدد لهوية الفرد القروي، إذ على الرغم من محاولة قدور تخطي بعض العادات (كالوشم)، إلا أن تلك الأغنية اللعينة المشحونة بدلالات التهكم والاحتقار قد وجدت صدى في نفسية الرجل المديني، فكانت حافزا مقنعا للتراجع عن الزواج بخديجة.

- « قدور، يأتي من الجزائر، ليكون شماتة لدى الدشرويين، عبيد الشامبيط والدرك والقائد! قدور يأتي من الجزائر لتسخر منه قروية جعلت من وجهها فراشا! ماذا لو تم الزواج ورجعت إلى الجزائر وتركتها هنا سنة! كنت أجد نفسي أبا لمجموعة من الأولاد لم أعرف من أين أتوا! كنت أصير أمثولة بين الناس! كنت عندئذ أنا أحمل في المرسى الأكياس على ظهري وهي تحمل أثناء ذلك الرجال! يا للمصيبة عمتي غبية. تظن النساء كلهن مثلها شريفات، طاهرات!»[1].

يكشف هذا الملفوظ باستعمال تقنية السرد بالضمير (أنا)، مشاعر السخط والاحتقار والسخرية التي جعلت قدورا يندفع للاعتداء على محمد بن سعدون، إذ خلقت هذه التقنية مسافة بين الراوي والشخصية سمحت بالتعبير عن الهواجس والرغبات النفسية التي قد لا تنكشف في مقاطع الحوار، استنادا على أن ضمير المتكلم أقدر على التصريح بالمكبوتات الذاتية للشخصية، حينما يكون الخطاب موجها من الذات إلى الذات.

فعلى الرغم من استحضار الراوي شخصية قدور في أغلب المواقف العنيفة، تصويرا لدقائق مشهد ما، فهذا لم يمنعه من خلق فضاء خاص لهذه الشخصية، إنه الفضاء النفسي المعبر عن أخص الأفكار وأدق المشاعر الكامنة في عالم اللاشعور، لذلك نعتبر المونولوج الداخلي « وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق...»[2].

---

[1] الرواية ، ص152.

[2] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص235.

أما مقاطع الحوار الداخلي الخاصة بالراوي، وإن كانت قصيرة في عمومها، إلا أنها تبعثرت بين ثنايا النص بصورة جعلت خطاب السارد يتدخل وخطاب البطلة:

- « إنني أشعر أحيانا بالتذمر، بكفر داخلي بكل بشيء. إنني أشعر بالخزي في قرارة نفسي وأنا أكتب ما عمله الآخرون! ومع ذلك وبالرغم من كل ذلك، أجدني مدفوعا إلى المجيء إلى قصرك هذا الكلونيالي الذي أسكنتك إياه بنادق أبنائك...

لا تقسمي بشبابك لا يهمني شبابك. أنا أحبك كما تحب الأوطان لا كما تحب النساء. أحب أن أتعلم من ماضيك بالرغم من ماضي أنا الذي يقف أحيانا أمامي قويا عنيدا...»[1].

- « أبحث في ماضي أنا عن حقيقة لم تتحول إلى سراب، فلا أجد سوى دمعة قديمة، أذرفها في كياني الداخلي!»[2].
- «يعاودني السهاد، وأرى الماضي، وأنساك وأبني الجديد بالوهم وأنسى حديث عينيك.

أبقي أسماء الأشخاص والأشياء، وأغير الأحداث والأزمنة بالحلم، تحديا للحقيقة!»[3].

ترتسم من خلال هذه الأسردة ملامح الخلجات النفسية المتناقضة في العالم الداخلي للراوي، حيث « تنغمس النفس في صراع محموم (...) وتنطلق أزمة عاتية لتقوم الكلمات (...) بدفع مشاعر ما إلى السطح»[4]، إذ على هذا الأساس تكون الخلجات ذاتها حافزا محركا للحوار، فلم تكن مشاعر السارد لتتكشف على هذا النحو بمعزل عن المقاطع الحوارية التي عمقت دلالات التذمر والاحتقار من جهة، والتماهي والإعجاب من جهة أخرى، فهو ساخط على نفسه من هذه العبودية التى جعلته سجين ماض شاحب أليم، بينما ستمحي هذه الدلالات إذ ما ربطنا رغبة السارد (العودة إلى الدشرة) برغبة البطلة (تدوين وقائع الماضي)، بحيث ستتماهى الرغبتان بشكل يجعل حضور الراوي في قصة مسعودة حضورا قيميا، يتعدى رغبة تعرية ماضي الآخرين،

---

(1) الرواية ، ص 43.
(2) م، ن ، ص44.
(3) م، ن ، ص121.
(4) شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002، ص391.

إنه الماضي اللعين الذي عايشت وقائعه شخصية الراوي، لذلك سيرتضي الرحلة في الزمن كشفا عن الحقائق وتثبيتا للوقائع.

فلم يكن بمقدور الراوي - وهو يقبل على فعل التدوين القصصي- أن يخفي دلالات الانسجام والتوافق بين ماضيه وماضي شخصيته، هذه الدلالات التي تكشفت – بعمق- من خلال تقنية المونولوج المثبتة لقيم الحب والإعجاب (أحببتك، ناجيتك...)، على الرغم من التناقض الواقع على مستوى المشاعر والرغبات في متن الرواية، لذلك تبقى الكلمة الحوارية العنصر المهيمن والمحرك للاعتراف كونها تملك « الخصائص اللازمة لالتقاط التيارات الدفينة وإخراجها إلى حيز الوجود دون أن تفقد ثراءها، وهي بطبيعة الحال تتخذ ملامح خلجات النفس، وكأن الشخصيات دون إرادة فعلية منها تتحدث (...) وهو حديث يتيح للأحاسيس الداخلية التي تسبق الكلام أن تطفو على السطح...»[1].

2- الوصف:

الوصف أسلوب من الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية، إنه « شكل من أشكال القول ينبنئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته، ومسلكه، وشعوره»[2].

فكل محاولة تشخيص لشيء، أو مكان أو شخصية هي من قبل الوصف، وكل تشكيل لحركة حدث أو صوغ لنظام زمني هي سرد، وإن كانت طبيعة السرد ونوعيته في النص الروائي هي المؤثرة والمتحكمة في وظيفة الوصف، مما لا يترك مجالا للفصل بينهما، إذ «كلما تدخل الوصف توقف السرد وتوارى الحدث إلى الوراء. من أجل ذلك لا ينبغي أن يطغى الوصف على السرد وإلا أساء إلى بنائه...»[3].

---

[1] عبد القادر فيدوح، شعرية القص، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، (دط)، 1996، ص44.

[2] عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص53.

[3] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ص 265.

ولما كانت خصوصيات العمل الروائي تنهض على الإيحاء (La connotation) تملصا من التقريرية، توجّب على الكاتب التفنن في توظيف الوصف توظيفا يحقق من خلاله ترميزات دلالية «وأبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف، وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع وصورة أبدع في ذهن القارئ»[1]، وهو ما يجعل طرائق توزيعه في النص توزيعا غائيا يحقق من خلاله الكاتب «غايات فنية منها امداد المتلقي بمعلومات تتصل بالشخصيات وصفاتها، وطبائعها أو ما يحيط بها»[2].

ولئن يتعذر علينا اجتزاء الكثير من المقاطع الوصفية المكثفة في النص الروائي موضوع التحليل تصويرا لانطباع حسي ما أو كشفا عن حالة نفسية معينة، فإننا سنكتفي ببعضها على سبيل التمثيل، من ذلك ما عمد الراوي إلى وصفه بقوله:

- « مكتب مستطيل، له نافذة مطلة على ردهة موالية للطريق العمومي، قاعة مبلطة ببلاط حمرته أشهبت من الأقدام والقدم والغبار. جدران وسخة. لا سيما جدران النافذة حيث آثار الأيدي تبدو بلون الصمغ العربي. طاولة مكتب مستطيلة، قديمة، بأرجل ضخمة شهباء زال الدهن عن أجزائها السفلي.طاولة أخرى أصغر في زاوية المكتب. مقعد خشبي مستطيل يستند إلى الجدار المقابل لمكتب العريف الأروبي»[3].

إن هذا الوصف الدقيق، غدا علامة تفتقر إلى التأويل، إذ جعل الراوي من هذا الملفوظ التوصيفي المنزلق إلى رصد دقائق مكتب الدركيين «عاملا رئيسيا في تشكيل الشخصيات وتحديد هويتهم وصبغهم ببعد اجتماعي وسياسي محدد»[4]، وهو ما يعلل امحّاء الصفات المورفولوجية للدركيين في النص مع الاكتفاء بالصفات النفسية، والتحديدات الإيديولوجية، التي لم تكن لتنكشف على ذلك النحو بعيدا عن توصيف السارد قاعة المركز توصيفا تفصيليا يحيلنا إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الأهالي و مسؤولي الإدارة الفرنسية.

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 294.
(2) م، ن، ص 294.
(3) الرواية، ص53.
(4) إقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوي عاشور "غرناطة ومريمة، والرحيل"، فصول، ع66، 2005، ص168.

يتقصى الراوي من خلال هذا الوصف العناصر المكونة للقاعة، لحتى تكون هذه العناصر ذات وظائف تفسيرية، من حيث إنها تكشف جحيمية المكان(المحجر)، فلون الغبار على الأشياء قد يحيل إلى تعفن الأوضاع بالمركز ما دامت الأشياء في ذاتها فاقدة لجمالها، لذلك فإن أسلوب الوصف في مثل هذا الملفوظ يعمق دلالات العنف الاستعماري، بحيث تغدو قيمة العناصر محتواة في الغاية لا في المكان.

فامحّاء اللون عن العناصر المثبتة في الملفوظ ما هو إلا علامة من علامات التعبير عن سخط الإدارة على الأهالي، وهو ما يبرر تركيز السارد على أفعال الدركيين، من حيث إنها حركات تخدم الأحداث (كالاعتداءات) تأكيدا للقيم السلبية الخاصة بالدرك الفرنسي (العنف، البغض، الإثارة، التلذذ...).

- « من دشرتها الجبلية لا ترى ما يربط بين أحاسيسها وهذه الأرض الممتدة في انطواءات وتعرجات نحو الشمال سوى خطين طويلين يكثر انعطافهما، أحدها أبيض والآخر أسود. أحدهما طريق السيارات الذي يربط بين قسنطينة والجزائر والثاني السكة الحديدية»[1].
- « والمدينة في خيال القرويين قصور واسعة الأرجاء من قصور ألف ليلة وليلة، أو من قصور سيف بن ذي يزن، التي بنتها له الجن!بل هي أجمل»[2].

عكست الصيغتان انطباع الشخصية عن المكان (المدينة)، من حيث إن باية الشخصية الوحيدة في الرواية التي أبدت انطباعا سلبيا عن المدينة، هذه المدينة التي أفقدتها زوجها "المخفي"، وأخذت ابنتها "مسعودة"، ستكون بمثابة طريق ممتد يصعب تحديد نهايته، لذلك تمحي جماليات المدينة في وعي الشخصية كلما عاودها الاستذكار، وهي تحاول التملص من عدوى الماضي اللعين.

فمثل هذا الانطباع، لا يغدو أن تكون انطباعا ذاتيا سرعان ما يتجاوزه السارد بتثبيت القيم الجمالية للمدينة عن طريق الوصف، في مرحلة متأخرة من السرد، حتى

---

[1] الرواية، ص91-92.
[2] م، ن ، ص129.

يجعل من هذه المشاهد الوصفية علامة من علامات التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (انطباع باية عن المدينة خلق حالة يأس وحزن عميقة).

فلئن كانت دلالات اللغة الوصفية في الملفوظ الأول تحيل إلى المعاناة النفسية للشخصية، فإن الملفوظ الثاني أقدر على استجلاء دلالات الانبهار والإعجاب، التي قد تعكس الجمال الطبيعي والبعد الحضاري للمدينة، هذا الجمال الذي يمكن استظهاره من خلال المسرود الوارد على لسان السارد:

- « إن مدينة الجزائر نفسها هي هدية من البحر! عروقها تتغذى من البحر تاريخها يحكي قصة البحر! لولا البحر لما وجدت، ولما كان لها ذكر في الحاضر والغابر. لولا زرقة البحر لما كان وجهها بذلك البياض المشع الغريب. وبأضوائها تلك، الساحرة، التي فتنت الرسامين والمصورين!»[1].

أما ما أثبته السارد على لسان قدور فيمكن اعتباره قيمة من قيم فن التشكيل المعماري الخاص بالبيوت المدينية: (القصبة القديمة).

- « كل عالة تسكن في حجرة. الحجرات واسعة وهناك أيضا السطح وهو للجميع يستعمل للغسيل والفرش...وبهذا البيت مرحاضان سفلي وعلوي. البيوت العربية واسعة وهذه الدار كمعظم دور القصبة...»[2].

إن هذا الوصف الدقيق للحجرة، خلق في أذهاننا صورة عن طبيعة التشكيل الفني للبيوت القصباوية، فهو وصف أمدّ القارئ بمعطيات قيمية عن المكان، من خلال تفصيل الشكل الهندسي لغرفة قدور.

وإن آثرنا تعميق القيم المتباينة بين عالمي الريف المدينة على مستوى التشكيل المعماري حق أن نثبت المسرود الوارد على لسان السارد:

---

[1] الرواية ، ص28.

[2] م ،ن ، ص108

• « لم تكد تنتقل من أفكارها إلى أفكار أخرى غير موضوع الزواج، حتى سمعت فتح الباب الخارجي، الذي هو عبارة عن ألواح غليظة قديمة تشدها إلى بعضها ألواح أخرى أفقية، مسامير غليظة، فصارت بابا تتصارخ ألواحه لأدنى حركة!»[1].

فتخصيص التوصيف بالباب يعكس بساطة الحياة الريفية في عمومها، بحيث تغدو الأشياء معطيات تشرح وتفسر تشكيلة واقع لا يزال يفتقر للمتطلبات الحياتية التي تحقق الانسجام الاجتماعي والأمن الداخلي لسكان الجبل الأحمر، لكأن هذا التوصيف يخلق تأثيرا مباشرا بين المتلقي والواقع.

مستويات التوظيف اللغوي في النص الروائي:

1-اللغة العامية:

لما اتّخذ بن هدوقة من القرية مسرحا لترصيد الوقائع المأساوية العالقة بذاكرة الشخصية (مسعودة، رجل المحطة)، يكون بهذا قد فتح المجال للخطاب العامي (أقول عادية، أمثال شعبية، أغاني شعبية) بوصفه رمزا للانتماء الثقافي الريفي، إذ على الرغم من استحواذ الخطاب اللغوي الفصيح على الملفوظ السردي في الرواية، فإن ذلك لم يمنع الكاتب من توظيف الأساليب العامية التي تماهت وعوالم التراث الشعبي، على اعتبار أن هذه الأساليب هي أقرب الوسائل التعبيرية المسهّلة لهضم المضامين الروائية الثاوية وراء البنية السطحية، كما أنها أقرب إلى ذوق القارئ المحلل للخطاب، وبهذا تنصهر اللغة العامية مع لغة الحكي الروائي في أسلوب إثرائي يظل أحد الأساليب التي تضفي طبيعة جديدة للتوجه الواقعي[2].

فقد توزعت الألفاظ العامية بشكل جلي في المقاطع الحوارية التي ثبتها السارد في أكثر من موقف لا سيما المواقف العنفية من ذلك:

• « "مالك"؟

- من الصباح وأنت رايح جاي...واش تحسب في الدنيا؟

---

[1] الرواية ، ص110.

[2] ينظر: أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص254.

- راني نمشي برجليك؟»[1].

- « "الدركي الأهلي يتدخل:

- فهمت واش قال السيد العريف؟ إذا صرت صغير في عينيه، الدعوة كبيرة! رد بالك»[2].

- « - "اهبط يا ابن الهجالة" (...)

- اهبط يا بن الفاعلة، قلت لك! (...)

- يا بن الفاعلة أنت الذي تعشق نساء الرجال! خذ!....

- مالك، مالك؟

- خذ يا ابن الفاجرة!...»[3].

تصطبغ ألفاظ هذه المقاطع بالصبغة العنفية، الدالة على حدة التوتر المصاحبة لمثل هذه المواقف، لذلك جاءت ساخنة سخونة المشهد الذي أرد السارد نقله للقارئ، لحتى يكون التوافق والانسجام واقعا بين اللغة والصورة الوصفية، بحيث يتعاطى المكون اللغوي العامي مع المكون الدلالي المشهدي بشكل يصوغ « لغة حسية مشبعة بالروح العامية...»[4]، لا تكتفي بالتصوير بقدرما تضفي مسحة إيحائية على عباراتها.

وربما تجرنا المقاطع الحوارية إلى تتبع بعض العبارات العامية الواردة في السرد، والتي كان توظيفها قليلا مقارنة بالحوار، من ذلك ما نقلته مسعودة - كساردة أولى- على لسان قدور:

- « سألته مرة قال: محنة، والمحاين بزاف! الحب محنة! يا ناس! قلب الفقير يدميه الحب الممنوع»[5].

- « إما لا تحبي واحد آخر!»[6].

ونقل السارد خطاب قدور أثناء انتظار قطار المحطة قائلا:

---

[1] الرواية ، ص29-30.
[2] م، ن ، ص84.
[3] م، ن ، ص153.
[4] أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص243.
[5] الرواية، ص16.
[6] م، ن، ص17.

- « اللي مات ما يرحموهش!»[1].
- « يكثر خيرك!»[2].

على هذا النحو، تغدو اللغة علامة تفسيرية لحجمية الواقع الريفي الأليم، كونها لا توحد مستويات التخاطب بين الشخصيات فحسب، وإنما تعمق دلالات الصراع الضمني بين الأطراف من جهة والمكان من جهة أخرى، فهي أشبه بمرآة عاكسة خبايا واقع رهيب.

فاعتماد بن هدوقة الأسلوب المشهدي في الرواية، المتداخل والسرد المباشر، خلق مواقف حوارية قيمية، أضفت على العمل الروائي شيئا من الصدق والحيوية إيهاما بواقعية المشهد المنقول، بخاصة حينما تتراجع تعليقات الساردة وتعقيباته على مضامين تلك المواقف، حتى يفسح المجال للشخصيات فتعبر عن رغباتها، وهواجسها وآمالها، باللغة المناسبة لمستواها، لذلك تبدو الصيغ العامية أكثر التصاقا بالحوار، حيث تتباين المستويات اللغوية، وتفتضح المرجعيات الثقافية والاجتماعية للشخصيات.

فبنية اللغة العامية في الخطاب السردي بنية مبررة فنيا، من حيث إنها ترسم - بتدرج - صورة الشخصية الروائية بالاستناد إلى تقنية الحوار، كما أنها تكشف طبيعة اللهجة الماثلة في النص، فتكون هذه اللهجة علامة من علامات تحديد المكان والزمان، كون الأحداث والوقائع المنتقاه لا تحدث في فراغ وإنما هي مؤطرة مكانيا ومحددة زمنيا.

ولئن كانت اللغة العامية – في عمومها – لغة رتيبة، تفسيرية، مفارقة في تشكيلها وانبنائها لنظام اللغة الفصيحة، فإنها أداة من أدوات التعبير، ومكون من مكونات العمل الروائي الفني، لما تضفيه من واقعية حيوية على النص، تثري دلالة القيم الاجتماعية والفكرية والثقافية التي ينبني عليها العمل الأدبي، من حيث إنها مواد قابلة للتحويل إذا ما جعلها الكاتب عناصر فنية بنائية، وبهذا فإن المسّوغ الجوهري لاصطناع المكون اللغوي العامي في متن "غدا يوم جديد" يرتبط أساسا بالاتجاه الواقعي الذي اهتدى بن هدوقة إلى اعتماده، فاتخاذه الحياة القروية موضوعا لعمله

---

[1] الرواية ، ص26.
[2] م، ن، ص33.

الروائي حتّم عليه الاشتغال على المادة الواقعية[1] تصويرا لمأساوية الواقع الريفي، وتعرية للخلفيات السياسية والثقافية المعرقلة لمحاولات التقدم والتطور.

أما ما خص مجال التراث الشعبي فلا يفتقر إلى التعقيب بقدرما يتطلب الرصد والتثبيت، نظرا لاطراد الأمثال الشعبية في متن الرواية، نذكر منها:

"زواج البنات من المكرمات "[2].

"وجوه الرجال خير من المال"[3].

"بنت عمك ترفد همك"[4].

"المكتوب على الجبين ما ينحوها اليدين"[5].

تحيلنا بعض الأمثال الشعبية إلى مدى استفادة الكاتب من الموروث الثقافي الشعبي، من حيث إنه اتخذها وسيلة من وسائل التعبير الفني ومكونا من مكونات العمل الروائي، الذي قد يتخذ ضربا من ضروب التفاعل النصي المحيل إلى وعي المبدع بالترسبات والخصائص الشعبية، بوصفها مخزونا ثقافيا تحميه الذاكرة، حتى يستدعى للتوظيف في عالم الفن الروائي، ومن ثم« يمكن فهم العلاقة الجدلية القائمة دائما بين الشكل والدلالة في أي عمل أدبي...»[6].

إن التوظيف المكثف للأمثال، وعمّق الرؤية الواقعية للقضايا المطروحة على مستوى النص الروائي، فقد كشف عن وعي المؤلف بعوالم التراث الشعبي، لذلك تجلت معالم هذا الوعي في أغلب كتاباته السردية لما تضفيه من أبعاد دلالية وقيم جمالية تحقق فنية المنجز الروائي.

فنقل هذه الأمثال من بيئتها إلى عالم الرواية، دل على قصدية الاستلهام التراثي والانفتاح النصي خدمة لأغرض السرد الروائي، إذ عبرت هذه الصيغ الفنية المستوحاة من أعماق المحيط الريفي عن كثير من المواقف والتجارب، كما كشفت عن نفسية

---

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة" ، ص130.
(2) الرواية، ص 98.
(3) م، ن ، ص140.
(4) م، ن، ص141.
(5) م، ن، ص 261.
(6) إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية في الرواية اليمنية، فصول، ع60، 2005، ص:376.

بعض الشخصيات المحورية في النص، رغبة في تعميق الدلالة وتعقيد أساليب التشكيل السردي، لذلك تعتبر التجليات الشعبية في متن بن هدوقة من قبيل الفلسفة الثقافية التراثية المفسرة لخصوصيات التفكير الريفي البسيط.

بهذا انطوعت المتون الشعبية ذات العبارات الفنية القصيرة للترهين الروائي، فتماهت وملفوظات السرد بشكل يخدم المكونين السردي والدلالي، إذ يحقق هذا التماهي تدخلا أسلوبيا بين المستويات اللغوية بوصفها مكونا سرديا قابلا للتهجين، كما يواري العلامات النصية على اعتبارها مثيرات كامنة في قلب التشكيل الروائي، والتي لن تنكشف بوضوح إلا عن طريق التأويل، بما أن استخدامها في النص كان استخداما مكثفا، على نحو شكّل معجما شعبيا إثرائيا.

فالنزوع التراثي في متن "غدا يوم جديد" نزوع فني، حقق من خلاله الكاتب أبعادا فنية/ دلالية هامة، لذلك « أفسح المجال أمام التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث، ويكون أساسا هاما يقوم عليه تطور البناء الفني في الرواية، بوصف هذا التراث يمثل ثقافة لشخصيات الرواية، والأساس الذي تقوم عليه المعاملات بينها، ثم بوصفه رمزا لأصالة القرية يربط ماضيها بحاضرها، ثم إنه يمثل إلى جانب الأرض أساس تماسك هذا المجتمع القروي»[1].

كما ينزع نص "غدا يوم جديد" إلى توظيف الأغنية الشعبية المصاغة عاميا من خلال معالجته القضايا الاجتماعية الهامة (الزواج)، إذ جعل من رواسب التراث الشعبي الاجتماعي مادة دسمة لتثبيت العادات وتعميق التفاعل بين المخلفات الشعبية والذاكرة الجماعية «على اعتبار أن الأغنية محملة بعمق ميثولوجي للشعب على نحو مكثف بشدة»[2]، وهو ما يفسر اهتمام بن هدوقة بهذا الشكل على نحو ما نقله السارد على لسان سكان القرية: (أفواه البسطاء).

- « "افرحي يا أم الوليد، الفرح جاك يا لالا!"

"جبناها من رؤوس الجبال...".

[1] عبد الحميد بورايو، مرجع سابق، ص103.
[2] سعيد إسماعيل ضيف الله، وكالة عطية، لسان الورق، فصول، ع60، 2002، ص233.

"قدمت ربي والنبي محمد من قدم الله لا يخيب على شيء".

"يو، يو، يو!"[1].

فسامفونية الزفاف الريفي ثبت الألفاظ العامية (جاك، جبناها، يو...)، الضاربة بجذورها في أعماق الزمن الغابر، إيهاما بواقعية الحدث (الزواج) الدال على الغبطة والسرور الذي يحيلنا إلى دلالات الفرح الريفي، لذلك تصبح الأغنية علامة من علامات الإشعاع والإشراق المعبرة عن أصالة المضامين الاجتماعية الريفية (كيفيات التحضير للزفاف، أجواؤه، خصائصه، معالمه، ودلالاته...).

- "آه يا العودة الزرقـــا اشربي من رأسي العيـن

مولاك محمـــد ركبوك ناس اخـريـن"[2]

يعدّ هذا الملفوظ الغنائي الشعبي الوارد في قالب شعري لغزا من ألغاز التجربة الإنسانية، المعبر عن أصالة الأغنية من جهة والكاشف عن نمطية التفكير من جهة أخرى، فهو بهذا مسرود قيمي كونه يضمر خلاف ما يظهر، لمّا كانت «العلامة (...) مهدا لدلالات نطلق عليها الإيحاء أو المعاني الثانية»[3]، إذ على الرغم من تحقق شيء من المعاني الغرامية على مستوى البنية السطحية لهذا الملفوظ، إلا أن دلالات الاحتقار كانت أقوى وأعمق، تحيلنا إلى تقصي قيم المكان والظفر بها حتى في الأشكال الفنية المستلهمة لتحقيق الجمالية الروائية، فالأغنية الشعبية في نص "غدا يوم جديد" كانت وحدها « قادرة كما لا يقدر أسلوب أخر على السخرية والرفض، والتعبير عن الفجعية ومرارة الحياة »[4]، وبهذا يزيغ المنطق الشعبي الغنائي عن دلالته لحتى يعكس فلسفة الحياة البسيطة، فيعدد الخصوصيات ويحدد المرجعيات، محاولا بذلك تعميق القيم الدشراوية من مثل: الإشاعات، الأقاويل، التعليقات، التحقيرات...

---

(1) الرواية، ص131.
(2) م،ن ، ص145.
(3) سعيد بلكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، ع16، 2001، ص84.
(4) أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002، ص254.

2- اللغــة الفصيحة:

لما كانت اللغة طاقة دلالية تفجرها الكلمات، بات من الضروري إدراك كيفيات البناء اللغوي داخل تخوم النص الروائي، على اعتبار أن النص ما هو إلا عالم أدبي تصنعه اللغة، ومـن ثم يتحقق التـفاعل بين التشكيل والتخييل، لذلك تركز المقاربة السيميائية على تحديد « سمات النص اللغوية عبر جميع مستوياتها المفرداتية والتركيبية (...) وهي في ذلك تشتغل على الخط الإجرائي المشكل من الوظيفة العلائقية بين الأدلة من جهة والمدلولات من جهة ثانية...»[1].

ولئن كانت اللوحة الروائية نتاج التشكيل اللغوي، فإن الوعي بحقيقة هذا التشكيل ستفضحه الكلمات والصيغ والتراكيب الماثلة في النص الروائي على اعتباره المكوّن البنائي لعالم السرد.

وفق هذا المنظور، يمكننا الكشف عن آلية الاشتغال اللغوي في متن "غدا يوم جديد" انطلاقا من إشكالية كيف تبنى لغة الفن اعتمادا على وحدات اللغة الفصيحة، هذه الوحدات التي تتوزع في الخطاب الروائي على النحو التالي:

1-الوحدات المعجمية/ القاموسية.

2-الوحدات التركيبية/ النسقية.

1-الوحــدات المعجميـة:

وإن كان الدرس اللغوي المعاصر لا يولي اهتماما للدوال المعجمية مستقلة عن السياق، فهذا لا يعني حتمية تجاوزها في تحليل النص الأدبي، ما دامت هذه الدوال تحبو بتؤدة لتنخرط في عالم النظم، لذلك فلا مناص من تتبع حركة هذه الدوال وهي ترتمي بأصواتها في فضاء السرد الروائي محاولة تشكيل بنية قاموسية لها نظامها الخاص وخصوصياتها الخاصة، على اعتبار أن النص قبل كل شيء «هو مجموعة من

[1] منقور عبد الجليل، مقاربة سيميائية لنص شعري: قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، الموقف الأدبي، ع382 2003، ص13.

العلامات...»[1] وما الكلمات إلا جزء من النظام العلامي العام الذي تنبني على أساسه الرواية، محاولة بذلك تشكيل شبكة علائقية بين عناصرها، يعدّ المعنى الضابط لها والمتحكم في صوغها.

فقد أصبحت الضرورة تقتضي دراسة العلامات النصية المشكلة للملفوظات السردية، قصدا لإدراك طبيعة المنظومة المعجمية المتحكمة في هذا التشكيل من جهة وطرائق صوغ وحداتها على مستوى التراكيب من جهة أخرى.

فمعجم اللغة الروائية لـ "غدا يوم جديد" معجم ينفتح على حقول دلالية، تنصب خيمة الكلمات داخل النص، لذلك يتعذر علينا رصد هذه الحقول جميعها، فنلخص إلى تثبيت أهمها اعتمادا وأكثرها اطرادا، حتى نتفادى الوقوع في مزالق لغوية قد تحيلنا إلى دلالات افتراضية، لا تنسجم وواقع الدلالة الخطابية، ما دامت «كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراء دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة»[2]...

بناء على أن لغة المحكي الروائي في "غدا يوم جديد" لغة فصيحة في عمومها يمكننا تصنيف الوحدات المعجمية الموظفة في النص من خلال التقسيم التالي:

- **المعجم النفســي:**

تتوافد في هذا المعجم الوحدات التضمينية المتعلقة بالمشاعر والرغبات والمكبوتات، كون الخطاب المصاغ خطاب عليق بذاكرة الشخصية المحورية، إنه خطاب محصور في ذات واحدة تجعل من وقائعه وأحداثه وسيلة للاعتراف والتعرية بكل شيء، حتى يحيل هذا الاعتراف إلى الرغبة في تطهير النفس من الذنوب والأخطاء، لذلك احتشد هذا المعجم أكبر العينات اللغوية المستوحاة من القاموس النفساني لصيق الصلة بالذات. نجد: الخوف، القلق، الهذيان، الهوس، الالم، الغضب الغيرة، الاضطراب، اللذة، الانتقام.

---

[1] عيد بلبع، التداولية: البعد الثالث في سميوطيقا موريس، فصول، ع66، 2005، ص46.
[2] سعيد بلكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، ع16، 2001، ص77.

- **المعجم الدينـــي:**

تتشابك وتتداخل وحدات هذا المعجم مع المعجم النفسي بشكل يلغي كل الحدود الفاصلة بين المعجمين(النفسي/الديني) في سبيل تحقيق ضرب من التكامل على مستوى الرغبات، ذلك أن القيمة النفسية المتمثلة في الاعتراف ستثبت تعرية الوقائع من جهة، وتطهير النفس من جهة أخرى، إذا ذاك يسهل على الكاتب ربط الدوال النفسية بالدوال الدينية في عوالم التشكيل الروائي.

فكلما استحضر بن هدوقة لغة النفس المعبرة عن الهواجس والمكبوتات إلا وطعّمها بوحدات المعجم الديني على تباين القيم وتعدد الرغبات، لذلك يصعب الإمساك – على مستوى النص- بحلقات المكون المعجمي، إذا ما حاولنا بتر الوحدات عن جذعها (النفسي والديني).تتمثل في: الزهد، الغيب، الخشية، مكة، الرحمة، القيامة الرحيم، الذنب، الروح، الصدق، الحمد، التقوى، النار، الحرام، الضلام، النور، الطواف النية، التوكل، الأمانة، القدر، الملائكة، الأنبياء، الضالمين، الغافلين، المصحف.

- **المعجم العنفـي:**

تصاحب وحدات هذا المعجم الحالات الأكثر حدة للشخصية، لذلك ارتبطت مدلولاته بالألم النفسي على اعتبار أن العنف ظاهرة من الظواهر النفسية تتجسد في الحدة، الذعر، الجر، القيد، القوة، الظلم، الضرب، التهكم، الحصار، التوحش، التهويل يعنف.

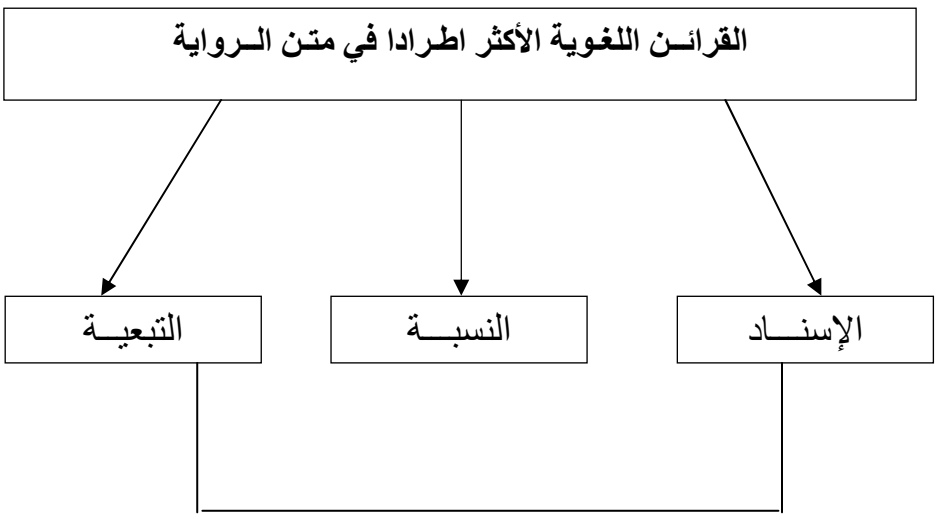
- **المعجم الجنسـي:**

وإن كانت دوال هذا المعجم لا تتعدد بقدرما تتكرر، إلا أن الاندفاع إلى الاعتراف بخطايا الماضي الريفي والحاضر المديني جعل بطلة القص لا تتراجع في فضح علاقاتها الجنسية، لذلك لا تفتأ تكرر وحدات الالتصاق والاستجابة الدالة على ارتكاب خطيئة ما في زمن ما وتمثلت في: الشبق، الصيحات، الجنسية، اغتصبوني البسمات، الشوق، التقبيل، لذيذ، سيحرق، اشتهي، أعانق، جامعتها، أنجذب.

من خلال هذه المعاجم نجد ثراء لفظي على مستوى المعجم الديني، هو بالأساس نتاج آلية لغوية تتوخى صوغ بناء فني خاص ينسجم مع الرغبتين الفرعيتين (رغبة التطهير/ التعرية) اللتين يمكن اعتبارهما هاجسا من الهواجس المابعدية، بعد تحقيق حلم الذهاب إلى العاصمة، لذلك فإن عوالم هاتين الرغبتين تحتكمان بنائيا إلى القاموسية الدينية، لمّا كانت دواله تتاخم وتنصهر مع مفهومي: التعرية والتطهير، لذلك تستحوذ وحدات المعجم الديني على فضاء اللغة حتى تشكل «...لغة حكائية تميل إلى التعبيرية»[1].

2-الوحدات التركيبيـة:

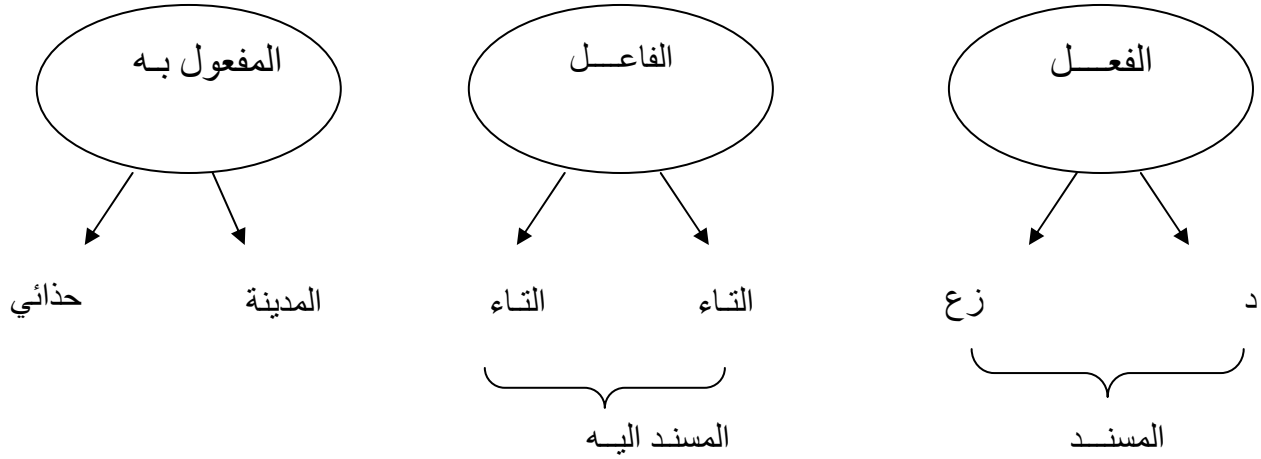
لمّا كان خطاب **"غدا يوم جديد"** مجموعة من الحكايات الصغرى التي تشابكت وتداخلت لتشكيل الحكاية الأصل (حكاية مسعودة)، تعذر على السارد الاحتفاظ بطاقة تركيبية موحدة على مستوى التشكيل اللغوي (الاتساق)، لذلك لا يمكن الانفلات من قبضة التعدد العلائقي والتماهي الاتساقي في خطاب اتخذ الحكايا عوالم لتنويع العلاقات والروابط، وهو ما تكشفه المؤلفات الآتية



[1] سيد محمد قطب، متابعات لدفاتر الحكي، عاشق الحي: ثلاثية هندسية، للدراما الروائية، فصول، ع66، 2005 ص317.

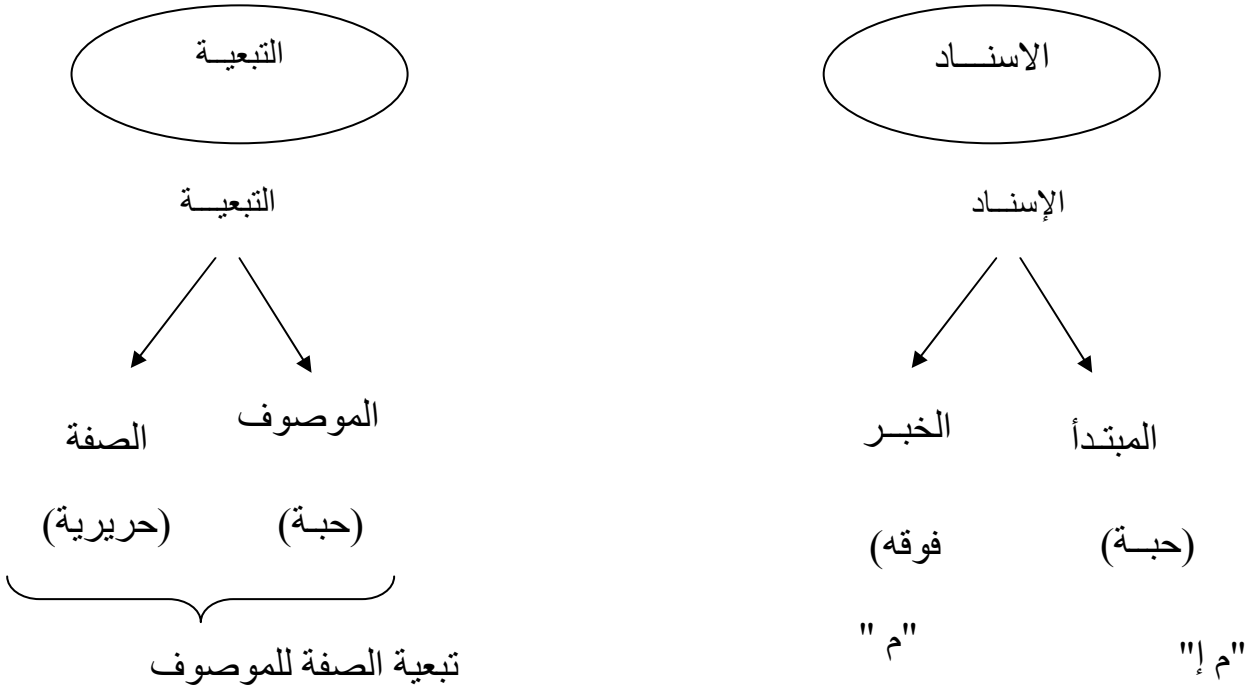
الاسنـــاد:

- "عندمـا دخلـت المدينـة لأول مـرة نـزعـت حذائــي "[1]



ـ التبعيــة:

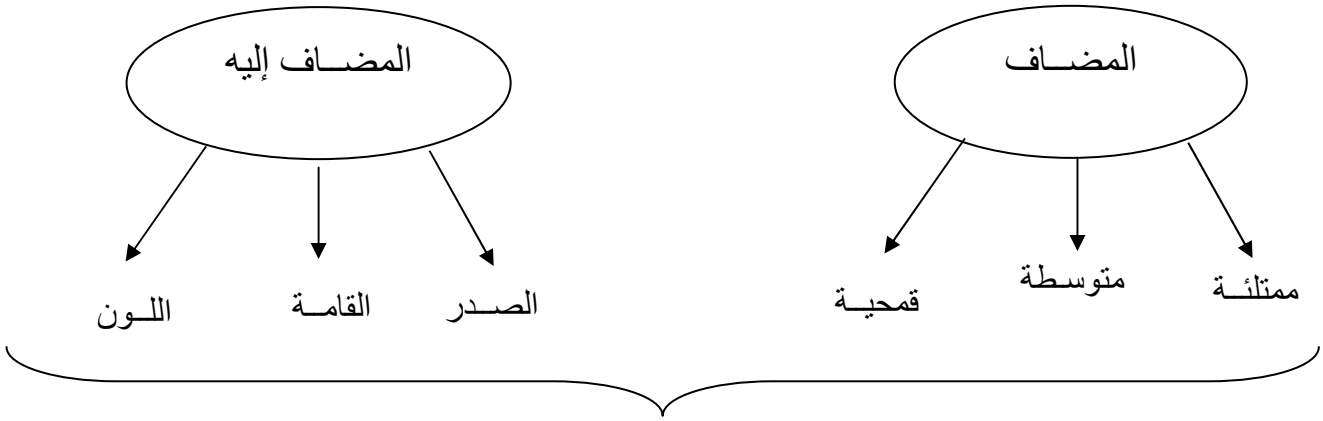
- "فوقــه حبــة حــريــريــة تونسيــة الخيــاطــة"[2]



[1] الرواية، ص15.
[2] م، ن، ص217.

ـالنسبـــة:

- "ممـتلئـة الصـدر، متوسـطـة القامــة,قمحيـة ألون إلــى سمـرة"[1]



النسبـة بيـن المضـــاف والمضـاف إليــه

ولكن كانت هذه العلاقات أكثر اطرادا في متن الرواية مصاغة صياغة تركيبية قواعدية/قياسية، فإن هذا الصوغ قليلا ما تعرّض للكسر، ونعني بذلك الهنات النحوية التي تكشفت في النص وهي قليلة يمكن حصرها في خطأين أو ثلاثة:

- « لكن الكتابة الأدبية إلهام لم يحوم في سمائي»[2].
- « لكن الناس يشهدون البرامج التي تعرض عليهم برؤوس تنتمي إلى قرون أخرى!»[3].

[1] الرواية ، ص 110.
[2] م، ن ، ص13.
[3] م، ن، ص 19.

نعلل ذلك في الجدول التالي:

الخـــطأ	الكلمــة	المعيـار	العلـــة
نحـوي	يحـــوم	يحـم	يجب حذف حرف(الواو) متى سبق الفعل بعامل لفظي جازم (لم).
صـرفي	يشهـدون	يشاهدون	أصلها على وزن (يفاعل)، لأن أصل الفعل على وزن "فاعل"(شاهد) التي قد تتعدى دلالة المشاركة.

3-اللغـة الشعريــة: la poétique

إذا كانت لغة التخاطب والتواصل لغة خطية تحتفظ بطاقة اللفظم المعجمي، دونما تجاوز لمنظومة الخطاب المعياري، فإن لغة الفن تنقطع عن التعبير والتصوير لتلتصق بالإيحاء والتكثيف والترميز، اتقانا للعبة العلامات على مستوى التشكيل، وتصعيدا لمتواليات السرد على مستوى الدلالة، لذلك يتماهى المستويان في المنجز الروائي انتهاكا لقواعدية الأداء المألوف وتقويضا لعلاقات الأنساق الجاهزة.

إن الانحناء للمعيارية (la prescriptive) سيجعل النص سجين لغة لا تخدم الفن بقدر ما تشوّهه، على حين تنأى "الشعرية" عن هيمنة قواعد المعيار لتظفر بنزوع مغاير يفجّر اللغة، فيدّمر قداستها ويخرق قانونها في ضرب من التجاوز والتعالي عن كل ما هو تعييني، منطقي...، لذلك ينتقل الخطاب في مثل هذه الحالات « من خطاب نفعي إعلامي إلى خطاب فني تأثيري...»[1].

[1] منقور عبد الجليل، مقارنة سيميائية لنص شعري: قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، الموقف الأدبي، ع382، 2003، ص16.

بهذا يمكن القول: إن الشعرية «هي تلك الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح (المجاوزة) والتمرد وخلق حالة من التوتر»[1]، إنها الفضاء الأكثف دلالة في النص، تنهض على خلق فجوة بين الدال تحيل إلى احتمالات دلالية عديدة، تكسّر نظام المعاني المعقلن حتى تحدث نوعا من الفوضى والتشويش داخل البنية اللغوية للخطاب[2].

فلئن كانت اللغة المألوفة قائمة في أساسها على منظومة قواعدية، تفرض على المتكلم من داخل الواقع اللغوي الممنهج معياريا/ منطقيا، فإن اللغة الشعرية قائمة على الرمز والتلويح والإيحاء في غفلة من الوحدات المعجمية، إنها تجاوز لذلك الواقع وانحراف عن ذلك المعيار وتكسير لتلك القواعد، لكأن هذا العدول الذي تضفيه الشعرية على النص ما هو إلا مؤشر من مؤشرات العنف اللغوي المفعّل لحركة الوحدات المعجمية والمفجّر لايحائيتها في تشكيل لا تكاد صوره ومعالمه لتفضح بمنأى عن التأويل.

فلا شك أن اللغة الشعرية باتت مكوّنا من مكونات الرواية، على اعتبارها طاقة من طاقات التكثيف الدلالي في عالم لن يتخذ من اللفظة المعجمية رقيبا للتصريح بالمعنى، بقدرما يفتقر إلى خلق هوة متسعة ينفلت من خلالها المعنى الرتيب ليفسح المجال للتعدد، للغموض، للجمالية...ارتحالا إلى أفق التخييل والتجريد، ما دامت اللغة « الروائية تنزاح عن تركيبتها الأسلوبية المعجمية لتتحول إلى متخيل مجازي فني، ولذلك فهي تنهض على حد صراعي بينها وبين الحقيقة الموضوعية المباشرة...»[3].

ولربما كان توظيف اللغة الشعرية في المتن الروائي توظيفا يتقصّد المتلقي أساسا، فيخلق في نفسه حاله من القلق والحيرة والمساءلة عن كيفيات نقل الصور وتصعيد المعاني، في لحظات تأملية مستعصية ستكون الكلمات بوابة لتجاوزها، هذه الكلمات التي تنشأ « لتثير هاجسا وتحرك ساكنا، وتقيم في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم

---

(1) جمال محمد مقابلة، الرونق في النقد العربي القديم "دراسة في المصطلح"، عالم الفكر (في الشعر والنقد)، مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، م30، 2001، ص65.

(2) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، (دط)، 1985، ص375.

3 علال سنقوقة، مرجع سابق، ص232.

مع إيقاع النص، فيجد نفسه منساقا وراء النص، وقد استحوذ عليه بإيقاعه دون معانية ودلالاته[1].

ولئن كانت الرواية موضوع التحليل ذات نزوع واقعي صرف، فهل هذا كاف لأن يغيّب خصوصيات اللغة الشعرية على مستوى المتن السردي؟

لعل قيام النص على الرؤية الواقعية لم يفسح المجال أمام القارئ لإدراك الاضطرابات الدلالية الناتجة عن إتقان اللعبة اللغوية، ما دامت الأحداث والوقائع المروية لم تنقل صورا معتمة يمكن بواسطتها تعميق الدلالة وتكثيفها، لذلك لا يدعّي نص بن هدوقة توظيف اللغة الشعرية في معظم الأجهزة البنائية المكونة للخطاب الروائي، بقدرما يحاول تعديد الحكايات وتصعيد القيم وفق نموذج لغوي شاحب، يتخذ من الوحدات القياسية خصوصية له ضمن علاقة أفقية تؤسسها ضيعة الكلمات القارة، وإن كانت طرائق عرض الحكايات لا تتوحد وهذه العلاقة.

إن هذه الرؤية لا توحي بالامحّاء الكلي للقيمة الشعرية في النص، ما دامت الرواية قد حاولت - في بعض المواطن النادرة - صوغ اللغة صوغا خاصا يرتفع بها إلى ذرى الانزياح والعدول، من ذلك ما ورد على لسان الراوي:

- « كم أحببتك وأنت لا تدرين! كم ناجيتك وأنت لا تسمعين!

كم سمعت من حكايات روتها عيناك وأنت لا تتكلمين!

وكنت أشعة القمم في أصباحها القصيرة.

تضيئين لتختفي!

وكنت الحلم الذي لا يريد أحد الخروج منه!

ثم صرت يقظة!

ويالها من يقظة مؤلمة!»[2].

---

[1] طاهر روابنية، تضافر الشعري والأساطيري، مجلة تجليات الحداثة، ع3، 1994، ص84.
[2] الرواية، ص121.

تتوزع دوال هذا الملفوظ في شكل مقاطع شعرية أقرب إلى الإيحاء والترميز منها إلى التصريح والمباشرة، من خلال التوظيف المجازي الذي اهتدى إليه السارد في محاولته رسم صورة البطلة، فقد شلّت حركاتها الخارجية فبدت أكثر تفككا، وتوقفت أصواتها الداخلية فانعقد لسانها عن الكلام فاسحا المجال للغة العيون، إنها اللغة التي تستنطق الماضي فتفضح الهواجس وتستجلي المشاعر حتى يتماهى الحلم بالحقيقة والوعي بالغيبوبة في قصة تدنو من الخيال.

إن الوعي السردي لدى الكاتب خلق فجوة بين الدوال ومدلولاتها، بعثت حرارة في جسد النص الروائي، بحيث فتحت هذه الفجوة المجال لتعدد الاحتمالات الدلالية الممكنة مادامت اللغة الأدبية نظاما فنيا « فإن مهمتها الأولى تتمثل في كسرها لما هو مألوف بحيث تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة (...) وذلك لكي تضاعف من درجة عملية التأمل وإطالة مدتها بحيث تصبح عملية التأمل في حد ذاتها هي الهدف»[1].

فقد حققت المقطوعة -إضافة إلى التصوير المجازي- تناغما صوتيا بين الأفعال الموظفة، فكل من (تدرين، تسمعين، تتكلمين) مصاغة على وزن صرفي واحد (تفعلين)، هذا التوحد المورفولوجي خلق انسجاما وتوافقا بين الكلمات، لكأن المقطع الصوتي الطويل اجتلب خصيصا لإحداث إيقاع موسيقى يشاكل إيقاع الشعر، فتبدت الملفوظات السردية لكأنها أسطر شعرية تخاطب لغتها العواطف والمشاعر والهواجس، وهو ما يبرر الطابع الذاتي للحكاية الأصل في "غدا يوم جديد".

فالملاحظ من خلال هذه المقطوعة أن المفردات اللغوية تحررت من رقابة المنطق الدلالي، لتستمد طاقتها من الفيض المجازي (روتها عيناك، أشعة الشمس، كنت الحلم، صرت يقظة...)، الذي لا يراعي قانون التجاور المعجمي بين الوحدات، بقدرما يخلق تجاوزا وتمردا على معلم الاختيار والتأليف المنطقيين، ذلك أن اللغة «هي جانب آخر من الدلالات الرمزية التي يوظفها النص الروائي...»[2].

---

[1] نبيلة ابراهيم، نقد الرواية "من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، ص30.
[2] علال سنقوقة، مرجع سابق، ص130.

كما يمكن الاستدلال على هذا التخطي والتجاوز الذي تحدثه اللغة الشعرية من خلال ما ورد على لسان السارد:

- « لو سألتني من تحب؟

أقول لها: حلما

أضاع أحلامه !

لو سألتني: ما الزمن؟

أقول لها: شريط فارغ، قبل قصتك!

لو سألتني:كيف كانت اليقظة؟

أقول لها: مرة!

لو سألتني: كيف كانت قصتي؟

أقولها: الطريق الذي أوصلني من الدشرة إلى المدينة صار أدغالا يعمره قطاع الأحلام.

لو سألتني: أين تحيا؟

أقولها: في المدينة والرأس مازال قرويا.

والقرية اندثرت!»[1].

تحقق هذه المقطوعة مضاعفة دلالية يغلب عليها الإيقاع الشعري، فترتسم عبارتها داخل النص الروائي على شكل القصيدة الحرة ذات النزوع التكثيفي والتناغم الصوتي والانسجام التركيبي، لذلك تتوزع مفرداتها في الصفحة توزعا يتماشى والبناء العام للنص، فلا تكاد كلمة أو جملة تنتهك هذا البناء ما دامت القصيدة لحمة تحتفظ بمكوناتها.

فما أثبته الراوي سرديا وهو يستصيغ قصة البطلة يتجاوز بكثير التعريف بوقائع التاريخ والكشف عن بنيات المجتمع الجزائري، إذ تغدو الوقائع التاريخية والبنيات الاجتماعية قيمة من قيم الحلم المعطرة بروائح الماضي، حينما تحوّل اللغة

[1] الرواية، ص165.

الزمن الأليم إلى مخزون تجارب هامة تكشف القصة نتائجها في تأملات وتهويمات تجعل الذات ترحل بذاكرتها في أعماق الزمن الغابر.

فمفردات المقطوعة الشعرية تجوس عبر الزمن لتبرر لنا استلذاذ الراوي ماضي البطلة، على اعتباره الحلم الذي يستميت الكاتب لمعايشة وقائعه، لذلك يستجيب للمغامرة، للسفر في الزمن، حتى يجرّ حوادث الماضي إلى الحاضر تدليلا على تشنجية اللحظة الراهنة (زمن المدينة).

إن اللغة في مثل هذا النص لا تنقل قيما إعجابية بين الراوي والبطلة، وهي قيم كشفت عنها المسرودات العادية، وإنما تخلق التماهي بين الذات الكاتبة (السارد) وموضوع الكتابة (الحلم)، لذلك تستجيب ملفوظات اللغة الشعرية للتعبير عن هذا التماهي على هذا النحو.

ولما كانت كتابات بن هدوقة تتخذ من التكنيك الواقعي مادة لها، فإن هذا سيسهم في اختيار لبنات التشكيل الفني الروائي، بحيث يخلق هذا الاختيار نسجا خطابيا مميزا يفسح المجال للاستشهاد القرآني والتمثيل الشعري، الذي على أساسه تتضح قدرة الروائي في توظيف هذه المتون استنادا على الذخيرة الثقافية التي يتوفر عليها هذا المبدع، فإلى أي مدى استوعب بن هدوقة خلفيات النصوص التي وظفها في متنه؟، ثم كيف شكّلت هذه النصوص مملكة السرد في عالم "غدا يوم جديد"؟.

بناء على هذه الإشكاليات، نحاول اجتزاء أهم الوحدات النصية التي شكلت بنية الرواية، حتى تماهت في بناء فني متكامل، أقام نصا تقاطعت من خلاله خطابات عديدة في مساحة نصية واسعة بحجم "غدا يوم جديد"، إذ حدّد هذا النص القيم المعرفية الدينية والأدبية التي تحيل إلى طبيعة المخزون الثقافي للمؤلف، وذلك من خلال:

- **التنــاص القــرآني:**

تمثل النصوص المقدسة في النص أكثر المنابع استخداما في تشكيل البنية السردية، حتى لتلتحم هذه النصوص مع النص الروائي في عمل فني متكامل، تتعمق

فيه العلاقات النصية عن طريق التوازي أو التقاطع بين المنجز الروائي والنص القدسي، وفق مقتضيات البناء السردي.

فمجموعة الآيات التي استدعاها بن هدوقة في متنه أحالت إلى وعي الكاتب بخصوصيات الخطاب القرآني من جهة، وحددت الخلفية الدينية الخصبة التي يتكئ عليها الكاتب في إنجاز العمل الروائي من جهة أخرى، فهذا الوعي خلق انفتاحا نصيا وثراء دلاليا من خلال استدعاء النص القرآني إلى أفق التشكيل الروائي.

وفق هذا الوعي، يمكن اجتزاء بعض الاستشهادات القرآنية الواردة في النص من خلال ما ثبت على لسان الشخصيات:

- « قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلاَّ مَا كَتَبَ اللّهُ لَنَا»[1]. التوبة، الآية 51.

وردت هذه التناصة على لسان شخصية الحاج أحمد في موقف أكثر عنفا، وهو يستنطق من قبل الدركيين، فلم يكن بإمكانه الاهتداء إلى مسلك المرواغة والمكر والتنصل، ما لم يحتم عليه الموقف العنفي ذلك، فالشعور الوطني/ الديني جعل الحاج أحمد يبدي معرفته لقدور حتى لا يكون في ذلك مهلكة لمناضل يعمل في الخفاء.

فتشعّب المسالك بتراكم الأسئلة الدركية، جعلت الحاج أحمد يفكر في إيجاد منفذ للخروج من المأزق الذي وضع فيه، ما دامت الحقيقة لا تقال في كل موقف فلابد من المراوغة، لذلك أفهم الدركيين أنه لا يعرف قدورا حتى لا يخالف ما قاله الرجلان (قدور/ رجل المحطة).

- « ألَمَ غُلِبَتِ الرُّومُ في أدْنَى الأرْضِ وهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ...» [2].

الروم، الآيات (1-3).

نلفي هذه التناصة في مراحل متأخرة من السرد، دلالة على إدارك مسعودة الصلة الخفية التي تجمع العبد بربه، فتتوارد رغبة جامحة في تلاوة القرآن بعد الاغتسال من قذرات الذنوب والأخطاء عن طريق الاعتراف، لذلك تغدو تلاوة آيات الذكر العزيز علامة توحي إلى الوعي، التوبة، الهداية،...

---

[1] الرواية، ص86.

[2] م، ن ، ص 103.

فاستشهاد ابن هدوقة بهذه الآية هو استشهاد يتناسب ورغبة غسل العظام، التي تضخمت به البنية النصية، على اعتبار أن هذه الرغبة تترجمها حركات وكلمات البطلة، هذه الكلمات الطاهرة والحركات المعبرة تحيل جميعها إلى دلالة الزهد الصوفي المشّع من خلال النظرات، والمتجلي عبر التلفظات والتصريحات.

- « مُتَّكِئِينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ وجَنَى الجَنَتَيْنِ دَانٍ...»[1]. الرحمن، الآية 54.

- « يَطُوفُ عليْهِمْ والدَانُ مُخَلَدُونَ بِأَكْوَابٍ وأَبَارِيقَ وكَأْسٍ مِنْ مَعِينَ لاَ يُصدَّعُونَ عنْهَا ولاَ يُنْزِفُونَ، وفَاكِهَةٌ مِمَا يَتَخَيَرُونَ، ولَحْمِ طَيرٍ مِمَا يَشْتَهُونَ، وحُورً عِينً كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ المَكْنُونِ»[2]. الواقع، الآيات (17-23).

- « فَجَعَلَهُنَ أَبْكَارَا. عُرُبًا أَتْرَابًا. لأَصْحَابِ اليَمينِ»[3]. الواقعة، الآيات (36-38).

اطّردت هذه الآيات على هذا النحو في صفحة واحدة بيانا لنورية العالم الذي أعده الله لعباده المتقين، الذين لا يحيون في الغيب مع الأرواح والخرافات، إنما يسمون بفكرهم على مستوى العلوم المضيئة الزاهية بالمعارف والأسرار، فتموضع هذه المتون في القصة (قصة الحبيب ورجل المحطة) خدمت فكرة السمو التي طرحها الكاتب كحجة قاطعة على نورية المعرفة العلمية، التي تجعل الفرد يرتفع عن الأرواح الليلية الظلامية والبدع الشيطانية الضلالية، فتغدو تلك المعرفة نورا ينطق بالهداية والنعيم، بما أن النص قائم على التشكيل الثنائي في استظهار القيم المتباينة، فقد عمد الكاتب من خلال قصة الحبيب إلى تعميق المفارقة بين العالمين: الخرافي والمعرفي عن طريق التفاعل مع النص القرآني، فثبّت سلبية القيم انطلاقا من ظلامية المعتقدات والخرافات الريفية، على حين عدّد الروافد المعرفية (قرآنية، أصولية، أدبية، نحوية،...) المحققة لإيجابية القيم بالاعتماد على الذخيرة الدينية التي تتوفر عليها الزاوية كمكان قيمي يخلّص الفرد من الأشباح والأرواح.

---

[1] الرواية ، ص199.
[2] م، ن، ص، 199.
[3] م، ن، ص، 199.

أما ما تعلق بالتناصات القرآنية غير المباشرة، فيمكن رصدها على النحو الآتي:

- « ...دون سؤال قبر، ولا برزخ، ولا جسر، ولا وقوف، في حساب. تقودهم إلى الجنة بغير حساب (...) مقامهم فيها دائم ونعيمهم متجدد»[1].

دوال هذا الملفوظ مستوحاة من الخطاب القرآني، من خلال إيراد الكاتب بعض الأحكام الهامة المتعلقة بحقيقة الموت، من حيث إن الألوان الزاهية من المعارف تكون بمثابة رادع للوقوع في الخطأ، فهي دائما مضيئة، تهدي الضالين، وتنبه الغافلين، فيكون مآلهم رضى من الله عنهم.

- « وهناك بعيدا حيث النجوم بلا أهلة، والأعلام بلا سيوف، أبحث عن خالد فأجد يوسف يحكي قصة امرأة العزيز!...»[2].
- « مهلا، لا تتسرع، أنا عالمة بما يجري في رأسك "لست نبية!" هذا لا يحتاج إلى تأكيد. الأنبياء رجال وأنا امرأة! مريم لم تكن امرأة!...»[3].
- « إنه الهوس! إذا كان هذا هو المنطق فإن الدروس التي نتعلمها هنا تعيدنا إلى زمن الكهف! غدا أغادر الزاوية وأهل كهفها»[4].

يتخذ ابن هدوقة من القصص القرآني (قصة سيدنا يوسف/ مريم/ أهل الكهف) نموذجا لمعالجة بعض القضايا الهامة في النص، كقضايا الحرب والسلام والخيانة، الصمود والتضحية، التصبّر والتنوّر...، لذلك آثر الالتحام مع نسيج القصص القرآني على نحو يمكّنه من تعميق مستويات الطرح السياسي والمعرفي.

فاستدعاء المكون القصصي القرآني في جسد النص الروائي لم يكن استدعاء عفويا غير واع، وإنما تسرّبت علاماته إلى المتن السردي لتحقيق أغراض فنية تخدم المشاهد القيمية التي أراد السارد نقلها للقارئ، هذه الأغراض تتوقف قيمتها على ما تثبته من حمولات دلالية وأبعاد جمالية يتداخل على أساسها النص القرآني مع المنجز الروائي في علاقة خفية لا تكاد تنكشف بمعزل عن التأويل.

---

[1] الرواية، ص199.
[2] م، ن، ص253.
[3] م، ن، ص122.
[4] م، ن، ص224.

- **الحديث النبوي الشريف:**

يتجلى الاستلهام السنّي في خطاب "غدا يوم جديد" من خلال بعض الاستشهادات المثبتة في النص، إما تثبيتا مباشرا أم غير مباشر، ذلك أن التحام الحديث مع المنجز الروائي كان التحاما محدودا لم يرق إلى مستوى التماهي والتفاعل والتداخل مقارنة بالخطاب القرآني الذي كان حضوره مكثفا في بنية النص الروائي.

أحاديث نبوية مباشرة:

- « اسْتَعِينُوا عَلَى قَضَاءِ حَوَائِجِكُمْ بِالكِتْمَانِ»[1].

من الأحاديث المشهورة المتواترة لفظا ومعنا عن الرسول (ص)، وقد استعانت به شخصية عزوز، الشخصية الإقطاعية التي همّها الحفاظ على المال والنفوذ، لذلك باع القمح دينا لقدور حتى يكون هذا الدين حافزا للاستيلاء على البستان، وهو ما يبرر دلالات المكر والخداع المثبتة في النص كقيم سلبية تسم هذه الشخصيّة فقد تم البيع دون أن يقبض عزوز مالا مقابل أن يبقى الأمر سرا بينهما، لذلك عمد إلى إقناعه بالحديث تدليلا على القيم الآتية:

صفاء النية/الإخلاص/التعاون/الطيبة والاحتشام.

- « المؤْمِنُ أخُو المُؤْمِنْ »[2].

حديث مجزوء ورد على لسان شخصية الحاج أحمد، الشخصية العارفة بقضايا الدين والوطن، تخشى إذاية الآخرين حتى وإن كان ذلك على حساب ضميرها، لذلك استضمر الحاج أحمد الحقيقة عن الدركيين، حتى يساعد الرجلين على التخلص من السجن، ما دامت مساعدة الأخ في الشدائد واجبة، فالواجب الديني/الوطني هو الذي دفع الحاج إلى إبداء معرفته للرجلين، تضامنا مع الأهالي وخدمة للقضية الوطنية، التي تحتم التستر والكتمان، فلو صرح بالحقيقة للدركين لكان ذلك مضرّة قصدية بالرجلين، لذلك التجأ إلى المكر والمراوغة.

---

[1] الرواية، ص141.
[2] م، ن، ص85.

أحاديث نبوية غير مباشرة:

- « الشيخ العقبي نفسه في كثير من دروسه بنادي الترقي نهى عن الوشم، لقد سمعه ذات مرة يقول: الوشم من أعمال الجاهلية التي جبها الإسلام، وأن الغجريات فقط هن اللواتي يشمن. وذكر أحاديث للرسول صلى الله عليه وسلم تنهي عن الوشم»[1].

تدخل السارد للتعقيب عن حادثة الوشم، ثبّت سلبية هذا المعتقد الريفي التليد، من حيث إنه عمل من أعمال الجاهلية التي نهى عنها الإسلام، استنادا إلى استدعاء الأحاديث الناهية عن الوشم كعادة تضرب بجذورها في أعماق الزمن الغابر.

- **الشعر العربي:**

تتلخص هذه الروافد في المادة الشعرية التي اعتمدها الكاتب، إذ كثيرا ما تتاخم أبيات الشعر ملفوظات السرد في مواضع عدة استجلت طبيعة المخزون الثقافي الأدبي الذي تنبني على أساسه منطلقات الوعي بالكتابة الروائية لدى بن هدوقة، وبذلك فالتناص الشعري «حركة إبداعية لاحقة في سياقات أدبية سابقة...»[2].

على هذا النحو، فقد صاغ الكاتب عددا من التشكيلات الشعرية كبنيات انتقاها من منظومة الشعر العربي، حتى تكون آفاق التقاطع بين الشعر والرواية معمقة مادام مفهوم السردية يحيلنا إلى تداخل الأجناس الأدبية عامة:

- «لِخَولَــةٍ أطْلاَلُ ببـرْقَةِ ثُمْهَـدِ تَلُوحُ كبَـاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ!»[3].

الاستشهاد بهذا التركيب الشعري في موضع "الوشم"، عزّز فكرة الواشمة التي أبت أن تذهب خديجة إلى المدينة ورقة بيضاء، فهو –الوشم- يعكس ميثولوجية الماضي السحيق، سيكون ورقة التعريف القروية التي تعتز بها الفتاة الريفية، يعبر عن الأصالة، الانتماء، التاريخ، المكبوتات...

---

(1) الرواية، ص 136-137

(2) سعود الرحيلي، صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم، فصول، ع60، 2002، ص123.

(3) الرواية، ص133.

فحتى يدلل السارد على أصالة هذا المعتقد، عمد إلى الاستشهاد بالنص الشعري، لأن تكون المقارنة والمشابهة بين الآثار الباقية والوشم مقاربة مشروعة من حيث التمثيل.

- «ومَـا حَجّي لأحْجَـارِ بَيْـتٍ كُؤُوسُ الخَمْرِ تَشْرُبُ فِي ذرَاه»[1].

دلالات التركيب الشعري تحيلنا إلى فلسفة المعري، فتتداخل فلسفة "الشاعر" مع فلسفة الشخصية الروائية (رجل المحطة)، من حيث إن رغبة الحج غير مقصودة في ذاتها استنادا إلى ما أثبته السارد على لسان رجل المحطة وهو يقص عليه دقائق الوقائع الماضية (وقائع أيام الزاوية).

فإن كانت رغبة مسعودة تعرية وقائع الماضي اعترافا بالذنوب والأخطاء وطمعا في التطهير بغسل العظام، فإن رجل المحطة لم يكن يرغب في الذهاب إلى مكة، بقدرما يرغب في الحج إلى الماضي، فيثبت وقائع الحج في مذكراته الخاصة.

- «إذّا كُنـتَ فِي قَومٍ فاصْحَـبْ خِيَـارَهُمْ ولا تَصْحَبِ الأدْرَى فَتَرْدَى كَمِثْلِـهِمْ

فَمَنْ خَـالَـطَ العَطَّـارَ طَـابَ بطِيبِـهِ ومَنْ جَالَسَ الحَدادَ نَالَ السَوَائِدُّ».

وردت هذه الأبيات على لسان وكيل البطلة "سرجان"، الذي كان يختم خطابه الوعظي بمجموعة مقاطع شعرية تتوازى وأخلاق السرجنة: العنف، القسوة، البذاءة، حتى تكون تلك المقاطع الشعرية بمثابة قوانين يحفظها الطلبة في الزاوية، فلا يقبلون على خرقها (كاتقاء التجاوزات الجنسية، الالتصاق الجسدي، الشجارات الحادة، الخلافات المتوقعة...).

لذلك يمكن اعتبار المتن الشعري المثبت أعلاه موعظة من المواعظ التي قد يؤدي خرقها إلى العقاب، لأن الامتثال لأوامر السرجان ما هو إلا علامة من علامات الأخذ بالنصيحة، على حين تغدو محاولة الخرق والتمرد انحرافا يخلق تجاوزا خطيرا يشوه الوجه الخارجي للزاوية.

---

[1] الرواية ، ص196.

فلئن كانت دلالة النص الشعري تثبّت القيم الوعظية للمخاطب (عن طريق النهي)، فإن السياق السردي في مثل هذا الاستشهاد يمزج النصح بالتهديد، لذلك يصعّد النص المستحضر شعريا الدلالة السردية للخطاب عن طريق التخطي والتجاوز الذي تحدده البنيات السياقية للنص الروائي.

• « عَجِبْتُ لِمَنْ يزْنِي وفِي النَاسِ أمْرَد ألَيْسَ رُكُوبُ الخَيلِ فِي الحَرْبِ أجـــــــوَد؟»[1]

والأبيات الأخرى هي هذه:

• « ظَبي رمَانِي بسَهْمٍ لحْظ الأعْيُنِ مُذْ قَدْ بَدَا متَبَسِمًا فأمَاتنِـي"

"يا مَنْ هَواهُ أعـزَهُ وأذَلنِـي كَيْفَ السَبِيلُ إلَى وِصَالِك دُلنِي"

"وَاصَلتنِي حتَى ملكْت حشَاشَتِي ورجَعْت من بعْدِ الوصَال هَجرتنِي"»[2]

أثبت رجل المحطة – كسارد - هذه الأبيات على لسان صديقه "الحبيب"، بعد أن تعرض هذا الأخير لأزمة جنسية حادة جعلته يتراجع عن متابعة دروسه، لذلك لم يتصور الحبيب أن يصل به الدافع الجنسي إلى الانقطاع عن الزاوية، حتى قدّم لرجل المحطة هذه الأبيات التي نقلها عن الشيخ، تأسفا عما أصابه من حزن ويأس عميقين، بسبب تلك الحادثة الجنسية العارضة التي لم يستطع الحبيب التخلص منها بسهولة.

فالأبيات في عمومها تحيل إلى دلالات الغرام، هذه الدلالات التي انسجمت ومعطيات الحادثة الجنسية، المعبرة عن صورة من صور الكبت الريفي، وشكل من أشكال القساوة والمعاناة، لذلك لم يجد الحبيب لصد هذا العشق العنيف غير الالتصاق بأجساد الآخرين، لكأن هذا الانحراف وسيلة لتحقيق الرغبات المكبوتة فترة طويلة من الزمن، لذلك يغدو الانحراف طريقا ناجعا لتفجير هذه المكبوتات الدفينة، كما أن الرتابة والآلية في تلقي الدروس جعلت الشخصية (حبيب) تسعى إلى خلق فضاء مغاير للفضاء العلمي، فتصير ليالي الزاوية الكالحة بضيائها الباهت ليالي أنوار داخلية وأحلام.

---

[1] الرواية، ص 222.

[2] م، ن، ص 222.

ولربما كانت دلالات الأبيات الغرامية تحيل إلى الفراغ النفسي الذي تعاينه الشخصية في الرواية، لذلك راحت تبني من خيالها أوهاما تؤثث بها ليالي الضيق والحرمان التي كانت تقضيها بالزاوية.

أما البيت اللاحق، فقد وظّفه الكاتب/السارد في موضع ديني فلسفي مستلهم من دروس الخلاف بين المذاهب الكلامية حول قضية الحرية:

- « فَلَيْسَ مجْبورًا ولا اخْتيَارًا وليسَ كلا يفْعَلُ اختيَارا»[1]

استلهم هذا البيت كشاهد من الشواهد الشعرية المطروحة للنقاش بين طلبة الزاوية، تفعيلا للدروس وتعليما لأبجديات المسائلة والمعارضة العلمية، لذلك أفضت هذه المعارضة إلى إخراج الحبيب من حلقة الدرس بعد أن وقعت مشاداة حادة بينه وبين الشيخ حالت دون مواصلة النقاش.

فحضور هذا الشاهد في نص الرواية أثرى وعمّق الوجهة الدينية الفلسفية حول قضية حرية الإنسان، فوقع التقاطع بين دلائل النسق الشعري وسياقات الملفوظ السردي، من حيث طبيعة الموضوع المعالج وطريقة تموضعه في النص الروائي، لذلك يمكن اعتبار هذا النسق علامة من العلامات الدالة على الخلفية الدينية التي يستند عليها الكاتب في بناء عمله السردي، أو ربما هو إشارة إلى حقيقة الأفكار الدينية والقضايا الفلسفية التي يتكئ عليها في تشكيل عوالم البنية الروائية.

بهذا تكون اللغة الروائية في نص "غدا يوم جديد" لغة موجهة أساسا لخدمة خصوصيات المحكي الروائي، من حيث التنويع الأسلوبي الحاصل على مستوى الصوغ، لمّا جعل - الكاتب- المستويات اللغوية المتباينة هدفا للكشف عن طبيعة الأنساق من جهة وتحديد الوجهة الواقعية من جهة أخرى، لذلك يمكن القول إن حركة الواقع الريفي لم تكن لترتسم في النص بعيدا عن هذا المكوّن الذي تفاعلت أجزاؤه وتداخلت أبعاده بصورة منسجمة، عملت على صقل الحقائق التي أراد الكاتب تثبيتها أو الإشارة إليها دونما محاولة تفصيل لتلك الوقائع الأليمة.

[1] الرواية، ص223.

الخاتمة

الخاتمة:

- استطاع ابن هدوقة أن يحدث ضربا من التماهي بين ما هو مرجعي/ تاريخي وما هو روائي/ تخيلي، رسما لصورة من صور المعاناة الانسانية لذلك كانت الصورة أن تعكس الى حد ما الحقيقة الثورية في تقديم الكاتب مفاهيم التحرر والرفض والتحدي والصمود، لولا أن علامات هذا المرجع شحنت عن طريق الفن، فتداخلت مع المنجز الروائي بتحريرها من الحقيقة التاريخية.
- عكست منظومة السلطة السياسية في القضاء الروائي دلالات التعفن والتدهور بربط كل ما هو اجتماعي بما هو سياسي اذ يعبر هذا الربط عن رغبة الكاتب في تعميق فكرة الديمقراطية التي أراد طرحها تصوير الواقع جحيمي لا يزال يئن تحت وطأة الانفجارات السياسية المؤثرة سلبا على الحياة الاجتماعية.

- لعل توظيف الكاتب الحياة القروية على ذلك النحو التفصيلي الدقيق، هو ما حداية الى رصد أهم الترسبات الماضوية/ المعتقداتية التي رسخت بعمق في النهضة الريفية اذ جعل من الحس المعتقداتي علامة للتعبير عن أشكال التراجع والتخلف والصراع، فهو بذلك يصف ويعدد حتى يكشف لتعارى سذاجة التفكير الريفي في احتفاظ الذات الريفية بهذه القيم الخرافية اذ ذاك تغدو تلك الممارسات بمثابة الخصوصيات المحددة لهوية الانسان لذلك جعلها الكاتب وسيلة من وسائل التعبير عن حب البقاء والأصالة الريفية.
- نتداخل من خلال النص البنية الاسطورية ذات البعد التاريخي مع المنجز الروائي تعميما لدلالات الخيانة والتمرد والانتفاع، هذه الدلالات التي تمكن لتتعمق على ذلك النحو، ما لم يستلهم بن هدوقة من عوامل التراث معالم الأسطورة المعبرة عن صراع الذات مع الواقع.
- التوظيف الجنسي في نص "غدا يوم جديد" توظيف موجه أساسا لخدمة الأفكار النفسية –يتجاوز بكثير الصراع الطبقي، من حيث انه علامة من علامات الضعف والتخلف والتمزق المعبرة عموما عن شكل من أشكال العنف النفسي في مجتمع تحكمه عادات وتقاليد زائفة، وربما يتقصد الكاتب احداث ضرب من

التقابل القيمي انطلاقا من تصعيده الدلالات الجنسية، لحتى يكون هذا التصعيد حافز التعميق دلالات الخيانة والتعفن والضياع على الرغم من توفر المتطلبات للذات الانسانية.

- استطاعت الرواية بفضائها الرحب خلق كم هائل من الشخصيات التي جعلتها الكاتب تتحرك في اطار اجتماعي محدد وملامح انسجمت وواقع البيئة التي تعين بها –لذلك تعددت الرغبات بتعدد الذوات ذات المشارب المتباينة التي سمحت بدورها بتنوع البرامج على مستوى التشكيل السردي.
- وان لم تستظهر البنية السطحية دلالات الصراع بشكله المألوف في الروايات التي تتخذ من الريف موضوعة لها فان المستوى العميق في "غدا يوم جديد" يكشف الصراع الحتمي الواقع بين الفاعلين لذلك تنبني دراما الأحداث انطلاقا من هذا الصراع، مما يساعد على اضفاء الصبغة الواقعية في رواية جعلت من حقائق العالم الخارجي مادة لصوغ الأفكار وتعديد القيم.
- اشغال ابن هدوقة على الثنائية الزمنية مكنه من تصوير أحلك فترات التاريخ الجزائري إذا استطاع رسم مزالق الزمن الماضي وتقلبات الراهن في شكلية زمنية لا تتخذ من الخطية مسارا لها –لذلك عكس الاضطراب الزمني صراع الذاكرة والواقع ومن ثم صراع الذات في بحثها عن الأمن والاستقرار.
- وبما أن اللغة مادة الاشتغال الروائي، فقد جعل الكاتب منها وسيلة للتعبير عن خصوصيات المجتمع الريفي من جهة ومكونا من مكونات المحكي الروائي من جهة أخرى، كونها لا تتخذ قانونا أو معيارا لنقل الحقائق وتصوير الواقع، وإنما هي أيضا مادة تشكيل سردي وجهاز تكثيف دلالي، تكشف الوعي بتجربة الكتابة الروائية في عالم تصنعه الكلمات والأنساق.
- تمكن ابن هدوقة من صوغ أسلوب روائي خاص تتدخل من خلاله المستويات اللغوية جميعها، مما سمح له بتوظيف لغة القرآن والحديث والشعر التي انصهرت وتفاعلت مع بعضها حتى تحقق أبعاد جمالية وفنية، تدمر واقعية

النص الروائي بتحويل حركته الإنسجامية المصاحبة لحركة الواقع الخارجي إلى حركة تظل رهينة الفن والخيال.

- وان كانت هذه النتائج لا تظهر دلالة الجزئيات فان حرصنا على الاقتضاب سيجعل الخاتمة لا تتحول إلى أحكام وقيم تسلط عنوة على النص، لما كان الخطاب الروائي ينفتح على قراءات عدة وبمناهج مختلفة لذلك لا تعدو هذه المحاولة التحليلية لخطاب "غدا يوم جديد" إلا مقاربة من المقاربات المنهجية التي تصبو من خلالها إلى الكشف عن مكامن الأنساق ودلالتها في خطاب كان أقدر على التعميم عن مضامين الواقع الخارجي تعبيرا فنيا.

قائمة المراجع والمصادر:

المصادر:

1- القران الكريم

2-عبد الحميد بن هدوقة غدا يوم جديد، دار القصبة للنشر، حي سعيد حمدين، رقم 16012.6،الجزائر.

3-المنجد في اللغة والاعلام ،باب الواو،مادة وقع،دار المشرق،بيروت ط32، 2002.

قائمة المراجع:

1- إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية في الرواية اليمنية، فصول، ع60، 2005.

2- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 .

3- أحمد ربيع، سالم أحمد الحمداني، دراسات في الأدب العربي الحديث، (النثر).

4- أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، الجزائر العاصمة، الجزائر، 1981.

5- اقبال سمير، رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور، غرناطة، 2005.

6- السعيد بوطاجين، دراسة سينمائية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة.

7- أمجد ريان، وكالة عطية...المهمشون روائيا، فصول، ع60، 2002.

8- بغداد بلية، النص القصصي بين الحقيقة وتأثير الحقيقة، دار الغرب للنشر، د ط، د ن.

9- ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000.

10- جميل شاكر، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، د ط، د ت.

11- حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، د ن، الطبعة 01، 2005.

12- سعود الرحيلي، صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم، فصول، ع60، 2002.

13- سعيد إسماعيل ضيف الله، وكالة عطية، لسان الورق، فصول، ع60، 2002.

14- سعيد بلكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، ع16، 2001.

15- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير) بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت.

16- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

17- سيد أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ).

18- سيد محمد قطب، متابعات لدفاتر الحكي، عاشق الحي: ثلاثية هندسية، للدراما الروائية، فصول، ع66، 2005.

19- سيرا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984.

20- شفيقة منصور، الحوار وكشف خلجات النفس عند ناتالي ساروت، فصول، ع60، 2002.

21- شوقي بدر يوسف، غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2008.

22- صلاح فضل، نظرية البنائية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، (دط)، 1985.

23- طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المسرحية، دار النشر للجامعات، مصر، د ط، 1997.

24- عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل).

25- عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، (الطاهر وطار وعبد الله العروى)، محمد العروسي المطوي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د ط، 2002.

26- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1999،1.

27- عبد الحميد بورايو، منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة".

28- عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث، سويتر عمارة (أ)، الإسكندرية، الطبعة 01، 2005.

29- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، (دط)، 1996.

30- عبد الكبير الشرقاوي، مدخل إلى نظريات الرواية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.

31- عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث، نماذج من الأدب القصصي المسرحي ، البيطاش سنتر للنشر والتوزيع، د ط، د ن.

32- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، 1998.

33- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة 08، 1422هـ/ 2002م.

34- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة "في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية".

35- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1995.

36- عيد بلبع، التداولية: البعد الثالث في سميوطيقا موريس، فصول،ع66، 2005.

37- فايز ترجيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة1، 1988م.

38- محمد أحمد ربيع، دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2003.

39- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة للنشر، مصر، د ط، 2005.

40- محمد شاهين، آفاق الرواية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

41- محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية السورية، ط1، 1996.

42- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2004.

43- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984.

44- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، شركة النهضة للنشر والطباعة، مصر، د ط، 2009.

45- منقور عبد الجليل، مقاربة سيميائية لنص شعري: قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، الموقف الأدبي، ع382 2003.

46- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي.

47- نبيلة ابراهيم، نقد الرواية "من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة".

48- نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، ج2.

49- واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1986.

50- يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي.

المراجع المترجمة:

1- رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب)، د ط، 1998، ص55.

2- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب.

المجلات:

1- بوشوشة بن جمعة،مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي،مجلة التبيين، ثقافة ابداعية تصدر عن الجاحطية، الجزائر،العدد(11)،1997.

2- جاب الله أحمد، الحداثوية وأثرها في الرواية العربية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، العدد الثاني، 2002، ص18.

3- جمال محمد مقابلة، الرونق في النقد العربي القديم "دراسة في المصطلح"، عالم الفكر (في الشعر والنقد)، مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع$_2$، م$_{30}$، 2001.

4- جميل حمداوي، الرواية السياسية التسجيل والأدب، جريدة العرب الأسبوعي، العدد 16، 2007، ص22.

5- حميد كبري، الرواية العربية الحديثة، جذورها، تطوراتها، إتجاهاتها، جريدة العرب الأسبوعي، العدد 16، 2007، ص24.

6- شوقي بدر يوسف، الرواية الاجتماعية واستلاب الواقع، جريدة العرب الأسبوعي، العدد 118، 2007.

7- طاهر روابنية، تضافر الشعري والأساطيري، مجلة تجليات الحداثة، ع$_3$، 1994.

الرسائل الجامعية:

1- عبد القادر شريف حسني، الخصائص السردية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه زكي"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير.

الفهرس

مقدمة..... أ- ب

التمهيد..... 4

الفصل الأول: الواقعية

مفهوم الواقعية..... 13

أنواع الواقعية..... 14

أ- الواقعية الوضعية..... 15

ب- الواقعية النقدية..... 15

ج- الواقعية الإشتراكية..... 17

الفصل الثاني: الرواية الواقعية في الوطن العربي

مفهوم الرواية الواقعية..... 20

نشأة الرواية الواقعية..... 21

ظهور الواقعية في الرواية الجزائرية..... 25

أنواع الرواية الواقعية..... 28

أ- الرواية التاريخية..... 28

ب- الرواية الإجتماعية..... 31

ج- الرواية السياسية..... 33

مرتكزات الرواية الواقعية..... 35

ا- تصوير واقع المجتمع..... 35

ب- تصوير عمق النفس البشرية..... 36

ج- المراقبة والوصف..... 36

د- الخيال.....

ه- الوضعية الذاتية..... 38

و- القدر والقيم والرمز..... 38

الفصل الثالث: تحليل رواية " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة

مضمون الرواية..... 41

دراسة الشخصية الروائية بين النظرية والتطبيق..... 43

توظيف الشخصيات..... 44

الزمكان الروائي في "غدا يوم جديد"..... 53

المكان..... 54

الزمان..... 68

خصائص التشكيل الفني في "غدا يوم جديد"..... 77

الخصائص الأسلوبية..... 78

مستويات التوظيف اللغوي..... 91

خاتمة..... 118

قائمة المصادر والمراجع..... 121

الفهرس..... 126