مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 07/ العدد: 04 سبتمبر (2021) - ص 196- 206

بنية فضاء الحارة في رواية "راس المحنه1+1=0" لعزالدين جلاوجي

The structure of the alley space in Azzedine Djaloudji's Novel « Ras al-mihna 1+1=0 »

سليم قواسمية[1] salimgouasmia123@gmail.com
ليلى قاسحي[2] leilakashi2016@gmail.com
مخبر الخطاب الصوفي
جامعة الجزائر2

تاريخ الاستلام: 2020/06/29 تاريخ القبول: 2021/05/11 تاريخ النشر: 2021/09/25

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى تقصّي جملة الثنائيّات الضديّة المستندة على مبدأ التقاطبات المكانيّة، التي أقرها المنظر و الناقد الروسي يوري لوتمان في أبحاثه المتعلقة بمشكلة الفضاء الفنيّ، محاولة منّا للكشف عن أهم هذه الثنائيّات في دراسة هذا المكون السردي، وذلك في رواية "راس المحنة1+1= 0" للروائي عزالدين جلاوجي، مركزين على " فضاء حارة الحفرة " باعتبارها البؤرة التي تجلّت فيها هذه الثنائيّات التي رسمت الأحداث، وحدّدت المواقف المجسّدة في هذا الفضاء الروائي، مشكّلة بذلك تقابلات ضدية كان له أثرٌ في خلقها، ممّا أسهم في خدمة الفضاء الروائي لهذا العمل الفني.

الكلمات المفتاحية : البنية؛ الفضاء؛ الرواية؛ يوري لوتمان؛ جلاوجي.

ABSTRACT:

This study purports to track the binary oppositions based on the principle of spacial polarities established by the Russian critic Lotman, when searching the problem of artistic space, in an attempt to uncover the main binaries operating when studying such a narrative component in Djaloudji's novel "Ras al-mihna 1+1=0". The study is focusing on Al-Hofra alley as being the epicenter of such binaries depicting the events and determining the situations in the novel space, creating thus binary oppositions which act in the service of the narrative space of this artistic work.

Key words: structure; space ;novel; Yuri Lotman; Djaloudji.

[1] المؤلف المرسل : سليم قواسمية

1. مقدمة:

لاقى الفضاء الروائي الاهتمام والعناية من طرف الباحثين والدراسين، نظير ما يتمتع به من إضافات نوعية للأعمال الفنية والإبداعية؛ إذ لا يمكن تصور وجود عمل فني إبداعي دون وجود فضاء وحيّز يحتوي هذا الأخير، ويعمل على الإحاطة بجل فضاءات هذا العمل الذي تجري فيه الأحداث والوقائع المختلفة التي أرادها الروائي لتكون حاضرة في مضمار عمله الفني، وفي هذا الصّدد يقول حسن بحراوي إنه « لمن المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيز فلا يختصه قد تطول أكثر مما تقصر كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز. فالحيز مشكل أساس في الكتابة الحداثية»[1]، وهو ما يدعنا أمام تحديد الفضاء «باعتباره مشكلا لخطاب بمعية العناصر المكونة الأخرى، وإذا غاب اختلت بنيته»[2].

كما يربط بعض الباحثين الفضاء أو المكان بالأصالة والهوية للعمل الأدبي، وهوما ذهب إليه صالح إبراهيم حيث يقول أن « هناك من يرى في المكان هويَّة العمل الأدبي، الذي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيّته وتالياً أَصَالَتَه» [3]. يحتل الفضاء إذن مكانة و «أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمان فهو مسرح تقع فيه الأحداث، وتتصارع في ميدانه الواسع الأفكار والشخصيات... ويؤلف المكان إطارا محتويا ومتفاعلا مع بقية العناصر البنائية الأخرى» [4]. فالفضاء لم يعد «مجرد رقعة جغرافية أو ديكورا تجري فيه الأحداث ،بل تجاوز صفته الهندسية، فصار تعبيرا عن رؤى وأفكار، كما أصبح عنصرا هاما يزاحم بقية العناصر »[5]، الأخرى للأعمال الإبداعية الفنية كالحدث والزمن والشخصية خاصّة في مجال الرواية، كما أنه لم يعد مجرّد عنصر تزييني فحسب بل أضحى « في مقدمة العناصر، والأركان الأولية، التي يقوم عليها البناء السّرديّ، سواء أكان هذا السّردُ قصّة قصيرة، أم قصّة طويلة، أم رواية»[6]، ومن هذا المنظور « يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعدّدة التي يتمّ من خلالها النّظرُ في عالم الرواية، والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة، ورموزه، وما فيه من جماليات الوصْف، إلى جانب جماليّات السّرْد القصصي»[7].كما لا يمكن تصور وجود لفضاء دون شخصية تَلِجُهُ مُحْدثةً فارقاً يساهم في تحقيق التسميّة الفعلية له، والذي لا يتحقق له الوجود إلا من خلالها« فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال ازاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي»[8]. إلى ذلك سنحاول إجراء مقاربة تحليلية باعتماد تقنية التقاطبات المكانية التي تحتكم في اشتغالها و تستند إلى مبدأ الثنائيات الضدية، وذلك في واحدة من أهم الأعمال الروائية الجزائرية ألا وهي رواية راس المحنه1+1=0 لعز الدين جلاوجي نظير ما تتميز به هذه الرواية « بخصوصيتها المكانية وبالتالي خصوصيتها الجزائرية لأنها أكثر التصاقا بهذا المكان الذي لا يفهمه و يحس به إلا من عاش هذا المكان »[9]. مركزين في ذلك على أحد أهم الأمكنة متمثلة في

فضاء "حارة الحفرة" التي كانت مضماراً وحلقة لجملة هذه التقاطبات المكانية، التي كانت محور اشتغال الناقد الروسي يوري لوتمان.

2. عرض:

يقودنا الحديث عن فضاء حارة الحفرة إلى الحديث عن أحد الأحياء الشعبية الفقيرة الكائنة بالمدينة التي تعيش بها معظم شخصيات الرواية، وفي مقدمتهم عبد الرحيم وعمي صالح الرصاصة وابراهيم جحا وابنته التي تساعده في بيع الشاي الذي يكسب منه قوت يومه، خاصة بعد الحادثة التي وقعت له مع زوجته حيث « جلس إبراهيم قرب منزله وتجمهر الناس قريبا منه يتهامسون دون أن يجرؤوا على معرفة اليقين منه.. تركت المشهد كما هو وانسحبت عائدا إلى البيت.. لم يلحق بي أحد.. ربما لم يكونوا يرغبون في معرفة الحقيقة.. ولعل في أذهانهم الآن عشرات الاحتمالات يفضلونها أن تبقى جميعا على أن ترسوا عقولهم على فاجعة. حين وصلت الباب لمحت عمي صالح مقبلا من بعيد.. لقد رجع الآن من سفره.. هو لا يعرف الحقيقة لقد سافر إلى العاصمة منذ أربعة أيام لزيارة زوجته التي مازالت تمكث في المشفى في حالة من الغيبوبة.. لم تنجح العملية الجراحية التي أجريت لها»[10].

تحمل لنا هذه الجزئية من الرواية جملة من الثنائيات الضدية أبرزها(الشك- الظن/اليقين) ممثلا في عدم إرادة السكان البحث عن اليقين من الحادثة التي حصلت لإبراهيم جحا وفي أنفسهم عديد الشكوك والاحتمالات الواردة التي تحيل بنشوب كارثة وفجيعة لا محال، أَبَوْ إلاَّ أن ينتظرونها لتقع، كما تظهر لنا ثنائية (الذهاب- المغادرة/البقاء) من خلال مغادرة الشخصية الساردة (منير)، في حين تم الإبقاء على مجموعة المتجمعين بالقرب من منزل أو بيت ابراهيم جحا في انتظار ما سيكون، وهنا نلمح تقاطعا بين الفضاءات ممثلين في فضاء حارة الحفرة وفضاء البيت الذي عادت إليه الشخصية الساردة، باعتبار أن « أكثر الأماكن التي يتعلق بها الإنسان البيت وإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان ويعتبر البيت مكانا للألفة والمكانية»[11]. لنعثر على ثنائية أخرى متمثلة في (المقيم/المسافر)، فالمقيم متمثلا في زوجة عمي صالح الرصاصة التي أجريت لها عملية جراحية والمؤكد حسب الاقتباس أنها لم تنجح، في حين المسافر ممثلا في عمي صالح الرصاصة الذي عاد لتوه من سفره . يواصل السارد حديثه وهو يصف حالة عمي صالح الرصاصة بعد عودته من سفره المتعب، والحوار الذي جمعه به، خاصّة بعد سماعه بخبر اغتصاب شرف الحلوة، والذي جاء فيه أنها « ظهرت وهي الآن عند الشرطة ولم يسمحوا بإطلاق سراحها حتى الغد.

بحلق في عمي صالح بعينين متعبتين وقال:

- يخافون عليها مِمَّاذا؟

فتجرأت وأخبرته أن الحلوة وقعت في شراك امْحَمَّدْ امْلَمَّدْ الذي اقتادها كالفريسة واغتصب شرفها.. وما إن أشبع غريزته الحيوانية حتى أطلق سراحها ..وحين ذهبت للشرطة لتبلغ أبقوها عندهم خوفا عليها من أبيها.

وصاح فيَّ الشيخ صالح وهو يدفعني بعيدا:

- دياثة لو كنتم رجالا ما أُعتدي على شرفكم »[12].

يتضح لنا وجود ثنائية ضدية أخرى متمثلة في (الشراك- الفخ/ إطلاق السراح)، فالشراك الذي أوقع فيه امْحَمَّدْ امْلَمَّدْ عبلة الحلوة في مقابل فعل إطلاق السراح الذي قام به عقب انتهائه من اشباع غرائزه، وهو الأمر الذي نجده أيضا عند مركز الشرطة الذي قرر الإبقاء عليها في الحجز إلى إشعار لاحق مخافة أن تتعرض لسوء من طرف والدها بعد فعلتها المشينة، حيث تظهر لنا ثنائية ضدية على إثر هذه متمثلة في (الاطمئنان/الخوف) فالاطمئنان الذي أضحى يمثله مركز الشرطة الذي لا يزال مبقٍ على عبلة الحلوة في الحجز في مقابل الخوف الذي أصبح يترصد بها من كل مكان، أبناء الحرام.. امْحَمَّدْ امْلَمَّدْ.. ابراهيم جحا(أبوها)...فبقاؤها هناك أصبح أضمن لها ولسلامته من المهالك، في زمن أصبح التأمين على العرض لا يمكن أن نعثر عليه إلا في مخافر الشرطة والاقتياد والحجز. في ظل« غياب الشروط الضرورية لتأمين أدنى ما يمكن تأمينه من كرامة عيشٍ لدى فئات كثيرة وشرائح واسعة من الشعب الجزائري»[13]. كما تتضح لنا ثنائية أخرى متمثلة في (الاستقبال- الترحاب/الدفع)، فالشخصية الساردة التي ما فتئت أن استقبلت عمي صالح الرصاصة وقبلته مرحبة به، حتى لاقت منه ما لا يحمد عقباه من خلال دفعه له بعد جملة الأخبار التي انثالت عليه فجعلته ثائرا في وجهه كالبركان.

يصور لنا فضاء حارة الحفرة بعد غياب الحلوة ما تفضل به صالح الرصاصة الذي « تحسر كثيرا وقال: - واحسرتاه خنزير التهم وردة ..إن كان فعلها فعلا يستحق الذبح »[14]. إلى وجود ثنائية ضدية تفهم من سياق الكلام(الخنزير- النجس/ الوردة - الطاهرة)، فالأول المقصود به شخصية امْحَمَّدْ امْلَمَّدْ، بعدما ما قام به بعد اغتصابه لشرف عبلة الحلوة، في مقابلها هي التي عبر عنها صالح الرصاصة هنا بالوردة التي فيها من النقاوة والطهارة ما يصنفها لتكون في الجانب الثاني المقابل للخنزير النجس مشكلة الثنائية الضدية المذكورة سابقا.

ويزيد الروائي توظيف تقنية الوصف من خلال شخصية امْحَمَّدْ امْلَمَّدْ الذي جاء على لسانه وهو يصف حالة حارة الحفرة، محاولاً مقارنتها بالأحياء الراقية التي يسكنها هو وأمثاله، حيث يقول في هذا: « وانطلقت كانت الساعة العاشرة صباحا.. انطلقت انحدر من حينا الراقي إلى حارة الحفرة ..بدأت الملامح تتغير ..البنايات.. الطرقات.. الوجوه.. حتى الهواء راح يتعفن.. والجو يختنق غبارا ..بدت حارة الحفرة وأنا أطأها أبشع وأوطأ »[15]. ولعل تغيّر نظرة امْحَمَّدْ امْلَمَّدْ لما يراه حوله دليل على المفارقة الحاصلة بين كل من الأحياء الشعبية متمثلة في حارة الحفرة بامتياز التي« تحوّلت إلى

درجة التشوه لتنبئ بالكارثة على المدى القريب»[16]، وما يسكنه أمثاله من أبناء الأحياء الراقية، « في وسط يعج بالأغنياء والحياة المترفة ،ببذخها وتبذيرها، إنها مفارقة عجيبة حقا ! »[17]، لتتجلى لنا ثنائية واضحة انطلاقا من هذه العبارات الأخيرة متمثلة في (الأحياء الشعبية الفقيرة/الأحياء الغنية الراقية). كما يعرج بنا فضاء حارة الحفرة إلى البحث في أصل التسمية عقب ما جادت به قريحة أحد الشخصيات وهي تسرد قصتها، فنجدها تقول:

« بت أقلب دفاتر حارة الحفرة ورقة ورقة.. أقرأها سطرا سطرا.. أفتش خلف حروفها حرفا حرفا .. لماذا هي حفرة وليست ربوة؟ و ما الذي يمنعنا أن لا نجعلها ربوة والكبار عندنا يقصون أنها كانت أرفع مكان في الجهة كلها؟

وكانت تحفها الأشجار و الغابات المثمرة؟ وتتفجر خلالها الينابيع الدافقة؟

كانت جنة هذه الأرض كلها.. وحدث أن زلزلت بفعل لعنة حلت بها عتت عن أمر ربها فغيض ماؤها وغارت أرضها.. ومازال الكبار عندنا يؤمنون بهذه الأسطورة كأن الذين من حولنا على الصراط السوي لترتفع أراضيهم روابي وجنانا؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون سطوة الجبارين على الضعفاء؟ »[18].

ليتضح لنا وجود ثنائية ضدية متمثلة في (الحفرة/الربوة)، الحفرة التي تمثل تسمية "حارة الحفرة" الحالية في حين نجد "الربوة" التسمية القديمة لها كما تقول الأسطورة التي لا تزال متداولة على ألسن الكبار في هذه المنطقة، وهنا « تتولّد علاقة خاصة بينه وبين المكان المفقود، فيحسّ بالضّياع والموت واللاّوجود، ما يدفعه إلى البحث عن مكانه المسلوب، حتّى إن كان ذلك على مستوى الذّاكرة والخيال التي تكسّر الحدود»[19]، كما تتضح لنا ثنائية (الجنة/النار) فالجنة التي كان يعبر بها عن الربوة العالية سابقا التي كان ينعم فيها سكانها بنسمتها العليلة وغاباتها وأشجارها المثمرة، ويشربون من ينابيعها الدافقة، في مقابل ماهي عليه اليوم، وهو ما يقودنا بدوره إلى وجود ثنائية ضدية يمكن التعبير عنها بـ(ما قبل/ ما بعد)،(السابق/الحالي- الآني)، والمعبر عنه بالحالة التي آلت إليه الحارة بعد التحول الملحوظ الذي أصابها بفعل الزلزال الذي أتى عليها، وحوّلها إلى الأسوأ. ومن هنا يمكن عدّ « لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع»[20]، ومحاكاته.

وقد حاولت الشخصية تمثيل هذه الأسطورة والتمثيل لها من خلال سطوة ذوي النفوذ عليها فأصبحت كما أرادو لها أن تكون للبقية في حين أنهم أصبحوا ينعمون بالخيرات التي كان أولى بها غيرهم، وهنا إشارة إلى ثنائية (الأقوياء- الأغنياء ذوي النفوذ/ الضعفاء- الفقراء- لا حول و لا قوة لهم). ولعل ما يؤكد ثنائية(الغنى/الفقر) ما ذهب إليه منير وهو يصف تعسف هذه الطبقة ضد الفقراء والمحتاجين والمساكين مع أنهم أبناء وطن واحد، وأن الله خلقهم جميعا من نفس واحدة فنجده يقول:« ظلم طبقة تغتني بطرق ملتوية وتكنز الذهب والفضة لطبقة أخرى خانتها ظروفها أو سارت على الطريق السوي فبقيت أقل من الأولى.. لقد خلق الله لنا الأرزاق في هذه الأرض قدر ما يكفينا جميعا فنعيش جميعا سعداء كما خلق الهواء والنور بالضبط .. لو تعلمنا كيف نكون

إنسانيين ما اغتنت شعوب وافتقرت أخرى ولما استغل إنسان آخر» [21]، كما يزيد على ذلك في جزئية أخرى بقوله: « ماذا بقي لحارة الحفرة وناسها البسطاء غير أن تنتهك حرماتهم؟ في المجتمعات الفقيرة يتآزر أولو الأمر والنهي مع الأغنياء على ابتزاز الفقراء »[22]، والتي تتماشى والثنائية الضدية السابقة، التي حاول الروائي من خلالها « تجسيد الرؤية الواقعية، والبعد الانتقادي الكاشف للعيوب والتشوهات السلوكية التي طرأ بفعل التحولات داخل المجتمع»[23]، و يعود بنا فضاء حارة الحفرة إلى استحضار جولة امْحَمَّدْ امْلَمَّدْ داخل حارة الحفرة، وعلامات القلق التي تحيط به وهو يَلجُها فنجده يقول:

«تحسست المسدس في جيب صدري وأنا ألج حارة الحفرة.. كانت شبه خالية.. تجولت ببصري.. استرقت النظر إلى بيت الشيخ صالح وبجواره بيت منير ..صمت رهيب يطبق بشدقيه على المكان.. لفت انتباهي ابراهيم جحا وهو يصدر أصواتا ضعيفة من خلف الباب.. منذ أن فارقته أسرته وتوقف عن أكل دوائه أصابه السعار القاتل.. وحبس نفسه وراء الباب لا يحب أن يرى أحدا.. كلكم على دربه ستسيرون»[24]، وهنا يظهر لنا وجود ثنائية (الداخل/الخارج)، (الأمام/الخلف)، التي عبر عنها ابراهيم جحا من خلال احتمائه ببيته الذي لم يجد له معينا غيره، أين يتحول البيت إلى مكان« الوجود الحقيقي للإنسانية الخالصة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم. هذا البيت هو المقاومة الإنسانية، انه الفضيلة الإنسانية، وعظمة الإنسان »[25]، في أرقى معانيها.

تجدر الإشارة إلى وجود ثنائية ضدية متمثلة في (الخوف/الاطمئنان)، فالخوف الذي عبرت عنه الشخصية وهي تلج حارة الحفرة في مقابل الاطمئنان الذي كان سببه وجود السلاح الذي استعان واحتمى به صاحبه وهو يتجول داخل الحارة التي يظهر أنها ليست أمنة لأمثال امْحَمَّدْ امْلَمَّد هؤلاء الأوغاد الأغنياء الذين سطو على الربوة وحولوها إلى حفرة وقضوا على أحلام الفقراء،« ويتضح من كل ما سبق أن المكان حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بالقدر نفسه الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي. ويحمل المكان في طياته قيما تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكا خاصّا على الناس الذين يلجون إليه»[26]، حيث استطاع الروائي توظيف « بنية المكان توظيفاً فنياً يرتبط باتجاهاته الموضوعية تجسيد مفارقات الواقع المجتمعي التي أوجدتها الفوارق الطبقية الصارخة، جاء المكان فيها عنصراً قادراً على تعميق وإيصال المغزى من البناء السردي»[27]، المخطّط له سابقاً من طرفه، كما تتجلى ثنائية (الصمت/الكلام) من خلال الصمت الرهيب الذي كانت تعيشه حارة الحفرة في المقابل واستثناءً نجد صوت ابراهيم جحا الذي كان يردد أصواتا خافتة تمت على حالته النفسية التي آل إليها نتيجة ابتعاده عن زوجته.

يذهب بنا فضاء حارة الحفرة كما جاء على لسان امْحَمَّدْ امْلَمَّد حيث يقول « خرجت العجوز عكة وتدحرجت نحوي في تثاقل كصهريج زفت ..فتحت النافذة.. سدتها بجثتها.. وأنفاسها المبحوحة

تكاد تنقطع.. مدت يدها تصافحني.. دسست في يدها مبلغ مئة دينار.. أطلت من مغارة فمها ابتسامة عريضة سال لها لعابها.

- أهلا بسيد الرجال.
- أين وصلت؟
- كل شيء جاهز .. لقد أحضرت الكلب منذ أيام.. أنا أنتظر عودتها من العاصمة اطمئن سأجعل منها كلبتك الأمينة
- إن فعلت سأكسوك ذهبا .. سأجعل منك أسطورة أيتها الساحرة

الشمطاء»[28]. حيث تتجلى لنا ثنائية ضدية مفادها (السيد/الخادم)، فالسيد الذي يمثله امْحَمَّدْ امْلَمَّد في حين نجد العجوز عكّة التي مثلت دور الخادم بامتياز وهي تحاول أن تدبر مكيدة للعطرة بنت عمي صالح بغية الاعتداء عليها من طرف هذا الأخير الذي كان يعدها بوعود زائفة لا أساس لها من الصّحة، ما يسفر عن وجود ثنائية أخرى متمثلة في (الرذيلة/الفضيلة) فالعجوز عكة التي كان من المفروض أن تسعى لحراسة الفضيلة في مقابل الرذيلة التي طلبها منها امْحَمَّدْ امْلَمَّد، والتي لم تتوانى في قبول عرضه الذي أصبحت تفاتحه فيه في كل مرة تراه فيها وكأنه أصبح عملاً بالنسبة لها. ولعلّ ذكره للفظة (الكلبة) فيه نوع من الحقارة والذل والهوان الذي أُريدَ تسليطه على بنات حارة الحفرة ليذل من خلالهم رجالها.

كما يعرج بنا فضاء حارة الحفرة إلى الحديث عن الذكريات مثلما جاء على لسان أحد الشخصيات وهو يقول: « وأنا أقترب من حارة الحفرة التقيت الخَيَّر بلعوط.. حياني وراح يسير إلى جواري دون أن ينطق.. سألته:

- أين كنت يا الخير؟
- صليت العصر وأنا عائد الآن إلى البيت.. كبرنا يا عمي الخير ولا ينفع إلا الصح.. منذ أن صرنا آباء انتهى اللعب.

تذكرت سنين شيطنته مع عَزَّيْزْ ربيب العجوز عكة.. وكيف كانا يعودان كل مساء مخمورين.. ويلقاهما الصبية بالحجارة صائحين.. خمارين.. خمارين.. وحين كانا ينشران الفرح في الأعراس يضرب الخير على آلة الزرنة ويغني عَزَّيْزْ ضاربا على البندير

عدت إلى نفسي وقلت مواصلا حديثي:

- تصور كنت أذكرك الآن في نفسي
- ذكرك الله بخير
- تذكرت ما وقع من مدة في المسجد العتيق من صلاح الدين السلفي وجماعته.. ودار في نفسي هل يمكن لأولئك أن يقتلوا الأبرياء بكل برودة دم ؟ وتذكرت أنك كنت واحدا من ضحاياهم..؟ »[29].

ليتضح لنا بعدها وجود ثنائية ضدية (الأمس/اليوم) فالأمس الذي يمثل الصغر كان يعبر عن الخير بلعوط وصديقه الذي كان يعود برفقته وهما مخموران، في مقابل اليوم الذي يمكن التعبير عنه بالكبر، فمن كانوا بالأمس أبناء قد عادوا اليوم آباء، وانتهى وقت اللعب والمرح ولم يعد هناك زمن ولا مكان لممارسة هذه الطقوس.

يظهر لنا وجود ثنائية أخرى متمثلة في (الفرح/الحزن) فكل من الخير بلعوط وصديقه اللذان كانا في يوم من الأيام يضربون الطبول في الأعراس موفرين أجواء من الفرح قد أصبحوا اليوم يمثلان مصدرا لليأس والاحباط والبؤس وبالتالي الحزن. ما « جعل منها شخصيات تختلف عن تلك التي تعيش في المدينة كونها تحمل قيمًا وعادات متوارثة تصل حد المفارقة أحياناً»[30]. تأخذنا الذكرى إلى توقع وجود ثنائية أخرى متمثلة في ثنائية(الأبرياء=الضحايا/المعتدين)، فالأبرياء متمثلين في المصلين الذين أتو لأداء صلاة الجمعة في مقابل المعتدين والمحرضين على ما هو ليس من الدين في شيء متمثلين في صلاح الدين السلفي ابن الهاشمي وعصبته، التي أكدت في أكثر من مناسبة على أن « ما يدور في هذا الفضاء هو حس درامي فاجع متنامي بموقف مأساوي متصاعد النبرات »[31].كما يذهب بنا فضاء الحارة إلى حيث الحي الذي فيه منزل ابراهيم جحا « في المساء دبت حركة غير عادية وخرج الناس جميعا.. حتى الصغار.. حتى النساء.. كانوا يستبشرون بعودة الحلوة.. تجمع خلق كبير أمام منزل إبراهيم يحيطون به وقد كثر لغطهم وصخبهم.. يعلو عليهم جميعا صياح عَزّوزْ الدود فرحا.. شققت الجمع.. رأيت إبراهيم وقد بدأ وجهه يشرق يحاول أن يسكتهم ليسمع من أحدهم فلم يقدر.. حين رآني ارتمى في حضني وهو يصيح بي:

- لقد رجعت الحلوة يا منير.. رجعت.

وأردفه عَزّوزْ الدود كأنه صداه.

- لقد رجعت الحلوة يا منير.. رجعت.

ولم يتركني إبراهيم أستفسر عن الأمر فواصل لقد شاهدوها تدخل قسم الشرطة »[32].

وهنا تتجلى لنا ثنائية ضدية مفادها (الذهاب والغدو/العودة والرواح)، فالذهاب المعبر عنه بغدو عبلة الحلوة التي كان مصيرها شبه مجهول بعدما تعرضت له حتى ظن العديد من سكان حارة الحفرة لوهلة أنهم لن يرونها ثانية، في مقابل العودة التي تمثل عودتها من غيابها الطويل الذي شل نفوس المقربين منهم وفي مقدمتهم أبوها ابراهيم جحا، و عَزّوزْ الدود، الذي كان متيما بها. لتحلّ لنا ثنائية ضدية أخرى متمثلة في (نذير الشؤم/البُشرى)، نذير الشؤم الذي كان متمثلا في الكارثة التي حلّت على حارة الحفرة وما وقع لها من خلال الاعتداء على أحد بناتها وهي عبلة الحلوة في مقابل البُشرى السارّة أو بشرى الخير التي عادت تحملها معها عبلة الحلوة بعد ظهورها من مصابها هذا. هكذا إذن حاول الروائي جلاوجي ابداء رغبته « في التغيير والتجديد والفضح والثأر برواية تقف على

الحافّة الخطرة للواقعية الاجتماعية، وقد استطاع أن يُنتج نصا روائيا يمكن أن نسميه نصا ثقافيا مفتوحا على اللغات والأوعاء والاحتمالات المفقودة »[33].

3.خاتمة:

بعد تطويقنا لأهم الثنائيات الضدية التي كانت تنطوي ضمن مبدأ التقاطبات المكانية والتي احتواها فضاء "حارة الحفرة"، التي اقتصر حديثنا فيها عن أحد الأحداث المُهيمنة متمثلة في حادثة الاعتداء على شخصية "عبلة الحلوة " التي ترمز إلى الوطن، المنتهكة حقوقه وحرياته، في ظل وجود أبنائه الوطنيين الغيورين عليه أمثال صالح الرصاصة الذي استشاط غضبا عند سماعه هول الكارثة التي حلّت بحارة الحفرة، كما صورت لنا هذه الجزئية الطبقية الاجتماعية في أوضح صورها، إثر التغيير الاجتماعي جراء التحولات المجتمعية الطارئة على المجتمع، ناهيك عن استحضار الماضي السعيد في مقابل الحاضر الأليم الذي لا يمت للحياة بصلة، جراء تدهور الأوضاع الأمنية في البلاد، مما أدى إلى ارتباك العباد وتفشيّ الفسادّ، بالإضافة إلى غياب القيم والفضيلة واحلال محلها الغرائز الشيطانية والرذيلة، من خلال ممارسة المحظور من أجل الظفر بالأبرياء، لتسفر الرواية في الأخير وتتفتح على نهاية تفاؤلية واستشراف للمستقبل، وذلك بعد ظهور عبلة الحلوة التي شاهدها الناس تذهب إلى مركز الشرطة في إشارة إلى محاولة إحقاق الحق والعدالة، في ظل طغيان أيادي الغدر والخيانة التي أضحت عنوانا لحارة الحفرة، التي لا تكاد تعدو امتدادا لأرض الوطن. و يمكن أن نجمل حوصلة ما توصلنا إليه من نتائج فيما يلي:

- استطاع الروائي من خلال فضاء حارة الحفرة تمثل زمن المحنة وما شهدته من اعتداءات راحت ضحيتها الأخضر واليابس، المتأمل واليائس.

- رسمت حارة الحفرة فضاء الصراع بين الثنائيات الضدية (الخير/الشر، الفرح/الحزن/ الغنى/الفقر، الوفاء/الخيانة) التي تواصلت طيلة مسلسل الاعتداءات التي طالت الفضاء من خلال الأحداث التي رسمت لها الرواية وصوّغت لها بالبنط العريض مشهرة بها أمام الملأ.

- صور فضاء حارة الحفرة الطبقية الاجتماعية في أجل صورها من خلال التفاوت الحاصل في الرتب والألقاب، والتي كانت فيها الغلبة على الضعيف في ظل انتهاج قانون الغاب.

الهوامش:

[1] مرتاض عبد الملك، (1998)،في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،شعبان، ديسمبر، الكويت، ص 122.

[2] بعيو نورة، (2005)، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية-نماذج مختارة-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ص 13.

[3]إبراهيم صالح، (2003)، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز العربي الثقافي، ط 1،الدار البيضاء-المغرب، بيروت- لبنان، ص 13.

[4]الكولي أميرة ، (2013)البنى الحكائية في الأدب العربي-دراسة في ضوء المنهج البنيوي(كتاب أيام العرب أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، ص 107.

[5]ساكر حسيبة، (1439هـ-2018م)،بنية الخطاب القصصي عند السعيد بوطاجين، دار المثقف للنشر والتوزيع، ط1، س2، الجزائر، ص 26.

[6]خليل إبراهيم، (1431هـ-2010م)،بنية النصّ الروائي-دراسة-الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت-لبنان، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، ص 131.

[7]المرجع نفسه، ص 131-132.

[8]بحراوي حسن، (1990)بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن ،الشخصية)،المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، ص 32.

[9]بن السائح الأخضر،(2013) شعرية المكان في الرواية العربية المعاصرة ،دار التنوير، "ذاكرة الجسد نموذجا"، الجزائر ، ص 57.

[10]جلاوجي عزالدين، (2005)، راس المحنة 1+1=0، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، الجزائر، ص 82.

[11]مدقن كلثوم، (2017)، شعرية المكان في الرواية العربية، دار المنتهى قراءة في موسم الهجرة إلى الشمال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، س1، الجزائر، ص 87.

[12]الرواية، ص 82-83.

[13]صحراوي إبراهيم،(2018)، سرديات(مقالات نقدية ثقافية)،دار التنوير، ط1، س2، الجزائر، ص 204.

[14]الرواية، ص 78.

[15]الرواية، ص 135.

[16]بعيو نورة، (2005)، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية-نماذج مختارة-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ص 132.

[17]المرجع نفسه، ص 133.

[18]الرواية، ص 146.

[19]عبود أوريدة، (1446هـ-2009م)، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية-دراسة بنيوية لنفوس ثائرة-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، ص83.

[20]لوتمان يوري وآخرون، (1988)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار قرطبة(عيون المقالات –باندونغ)، ط2، الدار البيضاء، ص69.

[21]الرواية، ص 147.

[22]الرواية، ص 78.

[23]معتصم محمد، (2014)، التداعي والمفارقة والتهكم(دراسات في القصة العربية)،دار التنوير، ط1،الجزائر، ص 50.

[24]الرواية، ص 135.

[25]باشلار غاستون، (1404هـ-1983م)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2،بيروت –لبنان، ص66.

[26]لوتمان يوري وآخرون، مرجع سابق، ص 63.

[27]نيل عادل، (2015)، جماليات النص السردي، رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 166.

[28]الرواية، ص 135.

[29]الرواية، ص 112.

[30]بن سالم عبد القادر ،(1434هـ-2013م)، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرياض- بيروت، الرباط- المغرب، العاصمة-الجزائر، ط1، الجزائر، ص 148.

[31]بن السائح الأخضر ،مرجع سابق، ص 162.

[32]الرواية، ص 81-82.

[33]بشلم منى(2014)، المحكي الروائي العربي(أسئلة الذات والمجتمع)، تق: د. سعيد بوطاجين، دار المعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، ص 35.