إشكالية الوجود في رواية سيدة المقام لوسيني الأعرج

د. الشريف حبيلة

كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي– تبسة، habilach@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2014/10/06 **تاريخ المراجعة:** 2016/06/20 **تاريخ القبول:** 2016/10/06

ملخص

تكشف الدراسة التفاعل الحاصل بين الواقع والإنسان، وهو يعبر عن وجوده، وكيانه عبر لغة الخطاب، كشفُ أسسه السؤال: كيف يحضر الإنسان ككيان في واقع استثنائي، محاولا تأكيد ذاته، وهو يعاني مشكلة الوجود؟ وقد انصب الانشغال على الدلالة التي أنتجها الواقع المرتبط بالزمن المعاش، فالرواية معنية بهذا الزمن، تعيد صياغة الواقع لتبني قصتها، وتولد دلالات الزمن ذاته، لذا يأتي المنهج السوسيونصي إطارا للقراءة، فرضته طبيعة الموضوع المدروس. هكذا رصدت الدراسة العلاقة الناتجة عن التفاعل بين المكان والمجتمع الممثل في أفراده، بجميع مستوياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، وما نتج عن ذلك من ظواهر احتواها المكان، وافتعلها بالاشتراك مع الزمان والشخصيات المشاركة في إنتاجه.

الكلمات المفاتيح: خطاب، وجود، رواية.

Présence Problématique dans le roman Sayidat elmkam de Wassini Elaaradj

Résumé

Cette étude aborde l'interaction entre la réalité et l'homme, qui exprime sa présence grâce à la langue. Notre recherche porte sur une question principale: Comment assister une entité humaine, qui souffre d'un problème 'existentiel? L'analyse a porté sur l'importance du fait, et du temps qui génèrent des connotations. Ainsi, l'étude s'intéresse à la relation entre l'espace et les représentants de la société, à tous les niveaux de la vie sociale, politique et culturelle, et aux phénomènes qui se trouvent dans l'espace romanesque.

Mots-clés: Discours, présence, roman.

Problematic presence in the novel Sayidat elmkam for Wassini Elaaradj

Abstract

The study finds the interaction between reality and man, through language, based on the question: How to attend a human entity, which suffers from the problem of existence? The analysis focused on the importance of fact, as the novel is concerned by this time, and will produce the semantics of time.Thus the study tracked the relationship between space and the representative of the company, at all levels of social, political and cultural life, and the phenomena that indicates the place.

Key words: Speech, presence, novel.

المؤلف المرسل: د.الشريف حبيلة، habilach@yahoo.fr

مقدمـــة

تتأسس الدراسة على كشف تفاعل الإنسان الجزائري مع الواقع الاجتماعي، وهو يعبر عن وجوده، وكيانه من خلال لغة للخطاب الروائي، وكان أساس العملية الإجرائية السؤال الآتي: كيف يحضر الإنسان ككيان في واقع استثنائي، محاولا تأكيد ذاته، وهو يعاني مشكلة الوجود، كم تؤطرها مرجعياته الأيديولوجية؟

ومن هنا ينصب الانشغال على الدلالة المولدة على أساس العلاقة بالواقع الحي المرتبط بالزمن المعاش، فالرواية معنية بهذا الزمن، وهي عندما تستمد قصتها من الواقع، إنما تعيد صياغته، وتوظيفه لتوليد دلالات الزمن ذاته، لذا يأتي المنهج السوسيونصي إطارا للقراءة، فرضته طبيعة الموضوع المدروس. وهكذا رصدت الدراسة العلاقة التي أنتجها التفاعل بين المكان والمجتمع الممثل في أفراده، بجميع مستوياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، وما نتج من ظواهر احتواها المكان، وافتعلها بالاشتراك مع الشخصيات، والزمان والجماعات البشرية المشاركة في إنتاجه.

وكذا اكتشاف شعور الذات بهذا الزمن، والبحث عن الأثر الذي تركه فيها، عن طريق سبر وعيها بزمنها؛ مع قراءة الدلالات الكامنة في ظل واقع متأزم، التي أعاد الخطاب الروائي صياغتها لغويا، وبذلك كشفت عن طريقة تعامل الإنسان الجزائري مع زمن لم يعهده، وكيف حاول تجاوزه، أو إعادة بنائه مرة أخرى خارج حدود الواقع الحالي، وبعيدا عن مسبباته، تدفعه نظرة مستحدثة، ساهمت في إحداثها الظروف الاجتماعية المصاحبة لهذا الزمن، والمنتجة له، تؤطرها علاقات جدلية لا متناهية. كما تطرقت الدراسة لكيفية إدراك الذات لوجودها، والنظر في ظاهرة الوعي، وطريقة عمل بعض الملكات كالعقل والقلب والذاكرة، وما لكل ذلك من انعكاسات على اللغة والفكر والكتابة، فقد رأيت أن الوجود يمثل زاوية نظر أخرى تستحق أن ينظر إليها في إطار العمل الروائي، مما سمح بتحديد علاقة الإنسان الجزائري بمحيطه، وبنفسه، وطرق تعامله مع أهم عناصر الواقع، وهي الزمن والمكان والإنسان.

الذات وتحولات المكان:

يحضر المكان في الرواية ملتبسا بكل التحولات التي طرأت عليه في الواقع المعاش، بعد الانقلاب الذي عاشته الذات، نقلته اللغة في شكله الجديد إلى مستوى الخطاب، فاتخذ دلالات متنوعة، استدعاها البناء، وفرضها الواقع، فمارست أفعالا، وعانت كما الشخصيات، شكلت مساحة لإهدار الذات، وفي الوقت نفسه مثلت ملاذا لها تهرب إليه من قهر الأحداث، حالمة بمكان آمن، منحتها اللغة من الأبعاد ما جعلها رمزا لأمكنة أخرى، لذا اتخذ المكان في النص صورا متعددة، تحكمها رؤية واحدة هي رؤية الذات، حولتها إلى فضاءات للموت والقهر ضد ذوات أخرى، تفضحها اللغة وهي تقدمها بعيون الراوي والشخصيات بكل أبعادها، ليصنع منها السرد مسرحا للرعب، تعانيه الذات وهي تبحث عن ملاذ.

يتحول الشارع من مكان حركة لمزاولة الحياة، تعمل الذات على إثبات وجودها فيه إلى مكان للقهر والموت، استطاعت(سيدة المقام) نقل تفاصيل تحولاته، تحاول الإمساك بخيوطه المتفرعة والمتشابكة، تلتقط منه ما يعزز صورة فعل الذات وهي تمارس القهر أو تقع ضحية له، لذا يقدمه الراوي من منظور نفسي متأثرا بالأحداث، ونتيجة لوعي الشخصية به وهي تتعامل معه، شارع يختزل في كلمة واحدة دلالات نفسية، أو تنقله إلى مستوى الرمز، فراوي (سيدة المقام)، رغم أنه يتحرك في شوارع العاصمة، إلا أنه لا يمر إلا في الأزقة الضيقة «أعبر الزقاق الضيق الوسخ المؤدي إلى ديدوش مراد»[1]، تلتصق هذه المحدودية بالشارع، حيث يتسع ويمتد بعد أن

يضيع البطل في المدينة ويفقد المكان حدوده ليصير رقعة واحدة تبتلع كل من فيها. تخبر الصفتان (الضيق والوسخ)عن البعد الاجتماعي للمكان، تكشف الوضع الذي تعيشه الذات، لنقف على وضع اجتماعي متردٍ يعانيه الشارع، كما تدل الملفوظات (الزقاق الضيق الوسخ)، تقوم اللغة علامات تؤدي دورا دلاليا موجها، يريد تبليغ رسالة محملة بالقهر الاجتماعي الذي يعانيه هؤلاء، لأن«النص الأدبي نظام إشاري دال، وهو بناء لغوي واللغة فيه متكلمة عن ذاتها ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء»[2]، لذا تقدم الرواية وجهة نظر تحتج بقوة الكلمات على هكذا وضع، وتصرخ في وجه القهر المسلط على الفئات المستضعفة.

إذا تبوح القيم الدلالية البارزة في سياق النص، لتؤكد أن الشارع هو شارع شعبي مهمل يسكنه البسطاء من عامة الناس المهمشين، دلالات تساعد على فهم الظاهرة، والوعي بها سواء وعي الشخصية والراوي أو الكاتب الكامن خلفها، لأن«إشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها، وهي مشكلة وجودية، تبدو إشكالية مضعفة ومركبة في حال المبدع»[3]، الذي يعيد إنتاجها بوعي آخر يتعاطى مع وعي تلك الذات بمكانها، والمكان في الوقت ذاته.

هذه العلاقة القائمة بين الشارع والذات، تجعله، أي الشارع يضيع صورته القديمة ويلبس زيا جديدا يراه الراوي مزيفا غير أصيل، تهيمن عليه أشكال مستوردة لا علاقة لها بالمكان، يصف البطل الشارع العاصمي وقد «ضيع ملامحه الأولى واندفن داخل الألبسة المستوردة من الخليج والشرق الحزين، وأفغانستان، إيران، مصر، العراق، كأنه لم يعرف يوما ألبسته الخاصة، الفولار البربري، العباية الوهرانية، الهلاية القسنطينية، الحايك التلمساني، الذي لا يظهر إلا العين، والفوقية والبلغة، يا لطيف! شارعنا الريح اللي تجي تديه»[4]، يدل الملفوظ (يا لطيف!)–وهو من العامية الجزائرية على التعجب من أمر منكر– مرفقا بعلامة التعجب على رفض الراوي لما آل إليه الشارع الذي هو شارعه، ينتمي إليه لذا فهو معني به، يدلل على ذلك ضمير المتكلمين المتصل (نا) في (شارعنا)، وتؤكده العبارة الموالية(الريح اللي تجي تديه) وهي أيضا من اللهجة العامية، وقد عبرت عن رفض الراوي كذات لها تصورها للمكان، كشفت بوضوح امتعاضه من هذا الوجه الجديد الذي لبسه الشارع، وجه يعبر باختلاف أزيائه عن الأفكار السائدة، الدالة على الوعي المتصاعد داخل الشارع الجزائري المرفوض من قبل الراوي، موقف يدعو إلى الزي الجزائري، لذا يقف في مواجهته. شارع يمارس حضوره في مستوى اللغة، يوحي بشارع آخر يحضر كمقابل له، وإن لم تحفل به الرواية كثيرا، وهو ذاك المستورد من الغرب، وهو أيضا مرفوض من قبل هؤلاء الذوات.

ولا يعد اللباس المتباين الأشكال وفق مصادر استيراده مجرد مظهر اجتماعي بسيط، بل هو نتيجة استيراد الأفكار والأيديولوجيات، التي تعبر عن نفسها من خلال السلوك الاجتماعي، وليس غريبا أن يحتضن الشارع الشعبي مثل هذه الأفكار، لأنه مهيأ لأي تغيير أوريح بتعبير الراوي، ما دام قد أهمل من طرف القائمين عليه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا وعقديا، تحول إلى ساحة خصبة لكل ما يأتيه من خارج محيطه الطبيعي، والصدام بين مكوناته، الاجتماعية والسياسية.

وهكذا يملأ الشارع «حزن كبير يتجشأ في الداخل كالسرطان الميزيريا..السيدا والزطلة! الطاعون قادم، في الطريق يا حبيبي يأتي مع الفقر والبؤس، عام الفتنة الكبرى، إني أراه!!! ألمسه برؤوس أصابعي»[5]. وتتجمع الأسباب: الفقر، والظلم، وغياب العدل، والتهميش، لتأذن ببداية مرحلة دامية يشهدها الشارع، تكون بدايتها «يوم الثلاثاء ليلا في الأزقة الضيقة في باب الواد، مراكز الفقر والجوع، المشادات كانت عنيفة جدا، بدأت بالرشق ثم

انتهت إلى الحرق، وعندما بدأت خيوط النار تشق سماء الخريف والعواصف، بدأت المزهريات والزيت الساخن والحجارة والأواني المطبخية تتساقط من شرفات الطوابق العالية والزغاريد تستعيد أمجادها القديمة، تحولت تلك الليلة إلى عواء للذئاب الضالة»[6]، تندلع مواجهات بين السلطة والشارع باختلاف انتمائه السياسي أو الأيديولوجي، يجعل المقطع(بدأت المزهريات والزيت الساخن والحجارة والأواني المطبخية تتساقط من شرفات الطوابق العالية والزغاريد تستعيد أمجادها القديمة)، ويسجل الراوي موقفه المناهض لهؤلاء المنتفضين بعبارات غير مباشرة، جسدته عبارة (تحولت تلك الليلة إلى عواء للذئاب الضالة)، يدل السياق أن الذئاب هم المتظاهرون، يهتفون ويصرخون، وهو مؤشر واضح لحال الضياع والتذمر والمعاناة، حيث يموت الشارع الهادئ، ويستيقظ شارع ثائر، تواجهه السلطة بأجهزتها الردعية المتمثلة في الشرطة.

في هذه الشوارع يمتد العنف، تنزل الأحذية الثقيلة والعسكر والسلطة، وتلتقي الحشود رافعة أصواتها، ثم تشتعل الحرائق، و«الناس يقتتلون في الشوارع، المارة يساعدون على تضخيم الموقف إما بالدخول في المعركة بجانب القوي وإما الموت بصمت أو الارتماء براحة على هامش المدينة أو اللامبالاة، كأن الأمر لا يعنيهم»[7]، يصبح الشارع مخيفا بسبب العنف الناتج عن الوضع الاجتماعي؛ إنها «المجازر اليومية على الطرقات، بهذا الموت البشع والمبتذل في آن والذي لا يشبه السرطان ولا السيدا لأنه ليس من فعل الطبيعة بل هو من فعل الإنسان»[8]، بهذه الكلمات يعلق (ميلان كونيدرا) على الشارع عندما يتحول إلى ساحة مواجهة.

هذا هو الشارع بأبعاده الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، حملته إلى مقام العلامة، نشأ عنها نص اجتماعي يدل على القهر الذي يعيشه الحي الشعبي، نقرأ فيه تهميشا لمجموعة من البشر، صور ملتقطة من واقع يعيش المأساة، فالرواية «لا يمكن أن تكون خاوية ومهمشة، ومفرغة من أهدافها السامية، ومن خلفياتها الفكرية والحضارية والتاريخية والسياسية والاجتماعية»[9] غيرت الشارع وأخذت منه ملامحه وقيمه الأصيلة، وحولت وظيفته التي وجد لها إلى وظيفة هي ضد هويته كمكان.

ونؤسس للحديث عن المدينة بكلام (يمنى العيد) من كتابها (الكتابة:تحول في التحول) تقول: «ما نسميه بنيانا مدنيا وحضاريا يخص الآلة والعمارة والتسويق ومراكز المال والتصنيع، ويدخل في مجال تحديث المجتمع ودعم مركزيته، كان يتهدم، أ وينفرط وما نسميه حداثة تخص التعبير والفكر والكتابة والإبداع والقيم، وتدخل في مجال البنية الثقافية التي كانت تتشكل، أو تحاول تشكلا نوعيا، هو في سياق استمراريته، ارتباك وتصدع وصراع يعاند اختلافه، ولكنه انبناء وحضور في مادة كتابية... وبفعل هذه المفارقة بين الواقعي والكتابي، كانت الهوة تبدو واسعة، لا على خلفية التمايز، بل على خلفية الفراغ بين المجالين: –فالبنيان التحديثي وكل ما ينسب إلى المدينة التحتية يتهدم.

–والثقافي يصارع تحوله، ينبني قوله فوق خراب واقعه المادي.

وفي المجمل فإنه يمكن القول إن حاضرا زمنيا يغيب مخليا مكانه لصورة تحاول أن ترتسم»[10]. وهي الصورة التي تطالعنا بها الرواية، تقدم مدينة لا كما هي في التعريف النظري، يكون إدراكها في مستويين، مستوى مادي، ومستوى قيمي أخلاقي مجرد، يدفع الذات على الحياة والمبادرة بالفعل، لنقف على مدينة تعاني الاختناق رغم انفتاحها، جراء الوضع الاجتماعي، الذي قاد الأشياء لتحتل المرتبة الأولى في سلم القيم، وما على المرء سوى تقديسها، مما جعله ينفق ذاته من أجلها، وتتحول بدورها إلى سجن تنغلق على أهلها، تتقهقر فيها إنسانية الإنسان، فتحدث القطيعة بينه وبينها.

في مكان كهذا لا يملك الإنسان سوى أن يتبلد، ويركن إلى السبات، أو يتمرد، ويعيد ترتيب المكان وفق وجهة نظره، تؤسسها عقيدته وأيديولوجيته، وكلا الأمرين يؤديان إلى تدمير المدينة، ونسف الإنسان في المستوى المادي، وتأتي الرواية، فتبني خطابها الفني على أنقاض الدمار، فتبدو المدينة وكأنها النسيج الجغرافي الوحيد لما تقدمه من تجربة واقعية حية، إلى جانب جمالياتها، والتيمات التي احتشدت في لحظة من حياة الذات، وهي كحاضن لما هو يومي يعرضها السرد مخاطبا تجربة القارئ وخبرته بالمكان المعاش، هذه المدينة التي وإن كانت من تشكيل وعي المؤلف، إنما أسست كلغة على ما هو مرجعي، أي المدينة التي ترتادها الذات في ذهابها وإيابها الدوري. تبرز باعتبارها «مركزا للاستغلال والبؤس، وكذلك الظلم الاجتماعي والمكائد السياسية»[11]، لم يعد الواقع مفهوما بسبب تعقيده، أصبح التعبير عنه إشكاليا، لا يقدم جغرافيا لمكان حضاري، يحول يوميات الإنسان إلى إشكال يخص وجوده داخل المدينة.

في مكان كهذا تضيع الشخصية «أين أنا الآن بالضبط داخل رحلة المدينة؟»[12]، يلازمها الشعور بالعدم الوجودي النزعة، يؤشر على الضياع، والمعاناة من الوضع الذي انتهى إليه المكان، مكان غريب مهدد، بارد، مصمت، يزور الراوي في أحلام أصبحت كوابيس تصل حد الهذيان «شيء ما في هذه المدينة يمشي على رأسه بشكل غير معقول»[13]، جراء ما يطرأ عليها من تدمير، يطال الشخصيات المرعوبة والمكان المتهاوي.

يبدأ تحول المدينة باكتسابها شكلا جديدا، تستعيره الشخصيات من مدن أخرى، فيضيع زيها القديم، إلى درجة يشعر فيها البطل أنه غريب، وحيد «أقول له بأني أشعر بالوحدة القاتلة في هذه المدينة التي تغيرت كثيرا، تركت ألبستها وارتدت ألبسة مستوردة لا علاقة لها بتاريخنا وحياتنا»[14] إحساس يدل على مكان في حقبة شهدت فوضى كبيرة، وإن مثلت وجهة نظر الراوي، عبر بها عن شعوره تجاه التغير الذي شهدته المدينة، قد يخالفه غيره فيها، والأمر طبيعي لأن الكاتب ينطلق من وعي جماعته، يقدم رؤية للعالم تتجلى أكثر في قول الراوي «هذه المدينة التي بدأت تتحول إلى صحراء قاحلة»[15]، ويضيف «خلت نفسي في قرية كبيرة، المدينة صارت ريفا»[16]، وكذلك قوله: «يبدو أن التخريب المقنن للمدينة، شرع فيه من زمن بعيد»[17]. وتبقى صورة المدينة القديمة في الذاكرة، يحملها الراوي معه، يسترجعها كلما ضاقت عليه مدينة الحاضر، وشعر بالاختناق «كم هو محزن أن يستعيد الإنسان ألفة الأشياء الآلفة في مدينة بعيدة»[18]، ويصاحب الاسترجاع صوت الفنان (مسكود) يردد أغنية تبكي المدينة:

«وين نجي يا بابا سالم.
سنجاق طبول ومحارم.
وغواشي عليه ملايم.
ماذا بنان دوك اسنين.
غابت النية يا فاهم.
راح ذاك الوقت الزين»[19].

تتكرر الأغنية بمقاطع أخرى ليكتمل المشهد، ويبلغ إحساس الراوي بالمرارة مداه، يرى في الأغنية أفضل ما كتب عن المدينة قبل سقوطها، تسترجع الذات الراوية ذكرى المدينة وتبكيها، من خلال الأغنية التي تتماهى في السرد، فتكون أبلغ، تبكي مدينة تغيرت شوارعها لما سكنها أناس ليسوا أهلها. وتضمين النص الأغنية، هو إشارة ذكية إلى مدينة الحاضر، التي خرجت عن مسار تاريخها الطبيعي، وفق النظرة التي أطرتها الذات البطلة، وتعالق

نص الأغنية ونص الرواية «بمعنى الحضور الحرفي، لنص ضمن آخر=الشاهد، بمعنى الاستدعاء الصريح لنص معروض»[20] على نحو يكون للراوي منطق التاريخ والفعل الوجداني، يتيح له البحث لنفسه عن منطق ما أو حيلة ما يعيد بها المدينة إلى زمنها الطبيعي وأزيائها التاريخية؛ في المقابل يكون للمدينة منطق الفعل القوي المادي البادي في مظاهرها في عاداتها، في لباسها، في شوارعها، وجدرانها، فالراوي ينشد الماضي مستغلا الصورة القديمة، بينما تسرع هي نحو المستقبل، تدعي فهما للحاضر على أنه امتداد للماضي ليس ماضي الراوي، بل ما اعتبره هو مستوردا، وهنا نكون إزاء تعدد وجهات النظر وتباينها حد التناقض، لكنها لا ترقى إلى مستوى الصراع فالراوي لا يجرؤ على المواجهة، لذا شعر بالاغتراب، ورأى نفسه غريبا في مدينة لم تبق مدينته، تصعب مصالحتها، فيقرر الانتحار، يرمي بنفسه من الجسر، مستسلما أمام المدينة، مع يقينه أن انتحاره لن يغير شيئا، بل هروب من مصير يراه محتوما.

نهاية تعلن موت المكان والفضاء الاجتماعي، والذاتي، بالتالي يموت في الإنسان بعده الاجتماعي، وبعده الذاتي، فتتقلص حياته، وتنحصر في الوظائف البيولوجية، وما بقي من حركة، فإنها مجنونة مضطربة مجانية، لا تستغل الوقت، بل تسير في الفراغ، لا فسحة لها، يشعر صاحبها بالاختناق، حينما تضيق عليه المدينة«لا أستطيع العيش داخل أذواق تفرض علي في مدينة مكفنة تموت باكرا يجد المرء نفسه في حاجة إلى مكان فيه قليل من الفرح والسعادة»[21] تنطق اللغة بمعاني الانغلاق والعزلة، فقد انفرط عقد الجماعة، وإذا هي شتات من أفراد معزولين ليس لهم غير أنفسهم، يدفعون بغربتهم إلى أقصاها«صارت اليوم الحلفاء والأشواك تملأ تربتها التي بدأت تتصحر حتى البؤس والخوف يتحول إلى حنين لحظة الخواء والصمت»[22]، تظهر دلالة النص أن المسافة الحقيقية بين الناس، ليست في اتساع المكان المادي أو ضيقه، بل في طبيعة العلاقات والقيم، ومدى قدرتها على التأليف بينهم، لأنها مسافة روحية ونفسية.

يزحف التصحر ليطال الفضاء الثقافي والفكري والفني للمدينة، أدوات إنتاج الوعي، فهذه «المدينة غيرت الكتاب والعلم بالصفرة، والشعر بالحكاية، والكتابة بالرواية، والحروف المنسوخة على الجلد بالنار والموت والدم، كل شيء تصدع بقوة، بقوة فظيعة»[23] إن سيميائية التقابل الاستبدالي الذي أقامه الراوي بين عناصر العلم والثقافة المتعارضة (الصفرة، والرواية، والحكاية، والحروف المنسوخة على جلد المعز)هي رموز للتراث في بعده العقدي، يرى فيه تخلفا، ومصدرا للدم والموت، وينطلق من وجهة نظر معارضة ليس فقط لحراس النوايا الذين غيروا وجه المدينة، بل يعارض التاريخ ذاته، وهي قراءة متحاملة، وإن كانت في نص فني يمنح صاحبه حرية التعبير، تقصي زمنا برمته، يلقي اللوم على (بني كلبون وحراس النوايا)، ويقف شاهدا، يكتفي بالرفض، ويمارس سلبية تعبر عن انهزاميته، يهرب إلى الأمام بدل المواجهة، والمشاركة في إعادة بناء المدينة، ويعلن ضمنيا عدم انتمائه للمدينة، فترفضه المدينة، وينتهي منتحرا.ولحظة التدمير لحظة متوترة، تعبر عن تصدع عميق بين ما كانت عليه المدينة، وما يمكن أن تكون عليه، تحملها الشخصية في الذاكرة، تراودها ساعة الحنين فتحزن لفقدان المكان «يحزنني الحنين وتقلقني برودة الأمكنة الصامتة وطقوس المدينة الجميلة التي تذهب ولا تعود»[24].

تشير الفوضى التي صارت إليها المدينة على أنها لم تستطع امتصاص التغيير المفاجئ، كأن الناس وهم على هذه الحال يعيشون زمنا آخر، ويؤرخون لحقبة جديدة، لكنهم غير فاعلين يرزحون تحت تأثير الغير، صاروا «مجرد رعية وليسوا مواطنين، حق المواطنة صار معلقا، هذا هو العرف الجديد، أد وإلا خل يا مسكين»[25]، يدل هذا التغير على مرحلة كثيرة الفوضى، تفتقر لمفهوم المؤسسة (اجتماعية، اقتصادية، سياسية) وينقصها العقل

والمنطق. إنها بانوراما لجوانب الصراع في المدينة المدمرة، إنها حكاية مدينة فقدت معالمها الإنسانية، وحضارتها، فخسر الإنسان بنية زمنه، وغرق في البحث عن أشكال أخرى تمكنه من العيش وفق صورة المدينة الجديدة. هكذا تنهض المدينة في النص، حتى أنها تسرق البطولة من الشخصية، وتكون عاملا في تنمية الحدث إلى نواة التواشج.

مثلت المدينة مكانا تصدم فيه الذات، تتحقق علاقتها بمكانها الانتقالي في مستوى التخييل، لكنه محكوم بالواقع، يشكله عبر وعي الكاتب وفق رؤية للعالم تحكمها الأيديولوجيا بامتياز، حيث ترسم المدينة بكلمات تنتج بنية دلالية تقدم مدينة تعاني الدمار. هذا الواقع يدفع الذات إلى الحلم بمدينة توفر الأمن والاستقرار، تختلف باختلاف الوعي الممكن للحالمين بها، بدل أن تحمي مدينتها، وتوفر هي الأمن والاستقرار للمكان.

مريم والوعي بالزمن:

ترتبط الرواية بالحياة والواقع، وبالتالي بالزمن، محورها الذي يشد كامل عناصرها، يأمل النقاد عن طريقه «معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية وكيفية تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصياتها وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها»[26]. يجعله ذلك عاملا أساسيا في الكتابة الروائية، السبب الذي جعل (سيزا قاسم) تضعه في صدارة اهتماماتها النقدية[27]. عبرت عنه الرواية وعن القلق، الذي يعيشه الإنسان في خضم متغيرات الزمن وضغوطاته، ومن ثم فـ«هي تعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان. فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها»[28].

ويختلف توظيف الروائي للزمن حسب مقتضيات البناء العام للرواية، تمنحه مرونته القدرة على التمظهر في النص بأشكال مختلفة، الأمر الذي يجعل منه «عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود»[29]، وقد اعتبره (لوكاتش) ذا طبيعة دياليكتيكية، يتسم بالسلبية والإيجابية، في تعبيره عن انحطاط البطل، وفي تعبيره عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أصيل لوعي العلاقات بين الروح والقيم والمطلق، وهو بذلك يحافظ على علاقته بالقيم الأصيلة[30]، ينظر (لوكاتش) إلى مقولة الزمن من مفهومه للرواية، لذا يربطه بالزمن الواقعي، ينقله الكاتب عبر الوعي إلى النص. بينما يعتبره (باختين) عنصرا حواريا، إذ تجمع الرواية أزمنة تتحاور وتتفاعل، تحددها التجربة والمعرفة والممارسة، لذا فهو منفتح، وأحد مستويات ترتيب الأزمنة والقيم.لذا يتجلى وعي الشخصية بالزمن من خلال الزمن النفسي، حيث يمتد في الذكريات والطموح، تعبر عنه الحالات النفسية المتغيرة، فهو الماضي العائد بوساطة الذاكرة مستخدما الومضة الماورائية، وفي الوقت نفسه زمن المستقبل الحلم؛ يستقر في اللاوعي، ويخضع لقوانينه؛ مقياسه القيم الخاصة، وليس الموضوعية، يدرك بتعاقب أوضاع الوعي وحالات اللاوعي«إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار»[31].

هكذا يكون الوعي بالزمن، نموا باطنيا، يتواصل بلا انقطاع دافعا بالماضي إلى الحاضر، الذي يحيل إلى المستقبل، فليس «المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجي "المرجع" الذي تصدر فيه، أو تعبر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك –بل ربما أساسيا– زمنها الباطني المحايث، المتخيل، الخاص، أي بنيتها الزمنية التي تحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة، أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها، ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بدلالاتها النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعا»[32].

وقد كشفت قراءة الرواية في ضوء هذا الطرح أن التداعي كان نهجها، حيث تتداعى المشاعر والأفكار والذكريات والتخيل، وتتخذ المواقف؛ كما تشترك الشخصيات في تداعياتها، كونها تحكي عن زمن واحد وموضوع واحد؛ وسيمكننا التحليل من كشف طريقة تعامل مريم مع زمنها، مع الإشارة إلى طرائق الكتابة التي لا شك سيكون لها أثر في إبراز هذا الوعي. خاصة أن الرواية رواية مثقف، يعاني مسألة الوجود في واقع فقد الاستقرار والأمن، ويتخذ موقفا من الزمن الذي يعيشه، انطلاقا من الوعي الذي أنتجته الأيديولوجيا التي تبناها كمثقف، وهنا يمكن القول «إذا اعتبرنا أن الفن موقف، وأن أشخاص العالم الروائي متخيلون، فهل تكون صورة المثقف...صورة موضوعية تجد في الواقع الاجتماعي المعيش مبرراتها أم أنها لا تعدو أن تكون صورة الروائي المثقف من خلال روايته»[33] ويستدعي تأكيد هذه الفكرة الدعوة إلى دور تاريخي، يقوم به المثقفون والمبدعون بأطروحات ثقافية وإبداعية، تجسد خياراتهم التاريخية، وتقدم طبيعة القيم والثوابت التي يدافعون عنها[34].

فمريم امرأة، تعاني الوجود في زمن تميز بالفوضى، إلى جانب ما عاشته من ضغط اجتماعي، لذا تتعامل مع وضعها كبطلة إشكالية، تملك رؤيةً، ووعيا بالزمن، تحاوره، وتصارعه، يؤطرهما الحاضر، تحضر من خلال الوعي، تمارسه كفنانة ومثقفة، لها وموقف من زمنها، يحدد طريقة تعاملها مع الزمن.

تبدأ حكاية مريم منذ إصابتها في أحداث أكتوبر1988 برصاصة طائشة في الرأس، يخبرها الأطباء أنه يصعب استخراجها، لتصبح علامة، تدل على التحولات الحاصلة في زمن الإنسان الجزائري، الذي دخل مرحلة جديدة، كما تؤدي إلى جانب وظيفتها اللسانية وظيفة دلالية، تمثل مصدر الوعي، كان اختيارها للرأس هدفا–وإن كانت طائشة– محاولة لاغتيال الوعي الطامح إلى مستقبل وفق وجهة نظر خاصة، تبئر النص؛ وفي مستوى آخر محاولة لاغتيال المرأة كوعي بدأ يتشكل في الزمن الحاضر، وإبقائها جسدا، كما قدمها الماضي.

غير أن مريم تتحدى الرصاصة وآلامها، فتحضر رقصتها شهرزاد، رمز تحقيق الذات، لتؤديها في ربيع الجزائر الموسيقي، رمز انتصار الوطن، كما تراه انطلاقا، متحدية الموت المتمثل في محاربة الوافدين الجدد (حراس النوايا) للفن بإغلاقهم قاعة الرقص؛ تدخل في مواجهة مع زمن، تراه مزيفا ومستوردا،غير أصيل،مقطوع الصلة بالمدينة/الوطن. لذا نقول إنها بطلة إيجابية في النص،عكس صديقها الراوي الذي كان سلبيا، عجز عن مواجهة الواقع الحاضر، فانتحر، وفي ذلك يقدم النص المرأة عنصرا فاعلا في تعامله مع الزمن.

وتمثل الرصاصة بتكرارها زمن النص، تتحكم فيه، فيكتفي بالإشارات الزمنية الصغرى، باستثناء إشارة زمنية واحدة كبرى هي أحداث أكتوبر 1988، تاريخ بداية موسم القتل، الذي يدفع بالماضي –ماضي مريم–إلى الحاضر، تضغط اللحظة الحاضرة على الذاكرة، فتهرب إلى ماضيها مسترجعة تفاصيل الطفولة، والشباب، هنا يعمد السرد إلى تكسير زمن القصة، بفعل الاسترجاعات المحملة بأحداث ليست أفضل من أحداث الحاضر، يتداخل الزمنان، ويشكلان القيمة الدلالية للنص. تحددهما الرصاصة في الرأس، زمن ما قبل الرصاصة، وزمن ما بعد الرصاصة؛ الأول زمن الطفولة والشباب والزواج، تستجمع الذاكرة الوقائع المحفورة في الوجدان، تحضر مشروطة بإحساس داخلي، تسترجعه البطلة بعد الإصابة بالرصاصة، التي تستفز الذاكرة، فتعود إلى الوراء مسترجعة الذكريات «أريد أن أتحرر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع يجبرني الشارع والأنواء على التآلف مع الموت مع وجه الله، لكي استعصي على كل الأشياء»[35]، تشعر البطلة بالتشظي، يسببه الحنين إلى الماضي رغم أوجاعه، والحاضر الحزين؛ إحساس يمتد حتى وهي تتشكل جنينا، تجهل من أبوها، أهو عمها أم أخوه، وبعد الولادة يبدأ السؤال والجنون يأكل«حاضرها وغيابها، لا تعرف حتى أباها»[36]، يستمر عنف الولادة، ويتجدد مع

ولادة جديدة عندما تخترق الرصاصة رأس مريم، فلا يكف السؤال المليء بالخوف، رغم الإصرار على الحياة «إنه تجاور السرد الاسترجاعي الذي يعتمد على الذاكرة وعلى التأمل الفكري وعلى الهواجس والمخاوف التي تساور النفس وتشغل الحاضر»[37].

تتحول مريم إلى لا منتمية، ابنة «الخرافة، كآبة من الضوء، شعاع من الحزن...»[38]، ترتبط منذ زمن الخلق في غياهب الرحم بالقتل، فتكون ضحية في الولادة، وضحية في الموت. ويمثل الماضي لها قوة تؤثر على الحاضر، فهو الرحم الذي تحن إليه، يمنحها الدفء والحنان أحيانا؛ لكنه لا يخلو من عنف أحيانا كثيرة؛ فيتحول كابوسا، تعيشه في ولادتها وزواجها، وقبلها عاشته أمها مع زوجها الثاني عم ابنتها، بعد موت زوجها الأول، تدفعها الأم الضعيفة وزوج الأم (العم) المريض المنطوي والمنعزل، المستسلم إلى تحدي الواقع، حيث استسلمت الأم بعد وفاة زوجها حسين، لقرار العادة، القاضي بزواج المرأة من أخ الزوج في حال وفاته، وخضعت لحكم أم الزوج، رمز سلطة العرف، لخصتها كلماتها «هذا مقدورك وزهرك، ادعي الله بالتسخير»[39]، ولا يبذل الاثنان جهدا لرفض قرار العرف، تقول الأم «كنت أتمنى أن يرفض، أن يقول خويا أكبر من هذا الزواج، لكنه عندما سألته، أحنى رأسه ثم خزرني من رأسي حتى قدمي، لم تستطع لاله حلومة أن تخبئ فرحتها وابتسامتها، ربتت على كتفيه بنوع من الانتصار»[40] إنها العادة، التي لا يجوز مواجهتها.

إن استرجاع الشخصية للماضي استجابة لسلطة الحاضر الذي تعمل على تحديه، فهي الطفلة الخرافة، وقفت في وجهها أشكال عدة من المآسي، جهدت على التخلص منها بمساعدة أناطوليا أستاذة البالي، المرأة الروسية القوية، اتخذتها أما رمزية بديلة، تعلقت بها كنوع من تحد وتعويض للماضي «أشعر أحيانا أن أناطوليا أعطتني من الحب أكثر مما أعطتني أمي»[41]، تمنحها الأم البديلة مساحة لتحدي عنف الحاضر باحتراف الرقص.

ورغم انتقادها استسلام أمها، تقبل هي الزواج بالطريقة نفسها، لكن استسلام الابنة جاء ضمن وجهة نظر، رأت فيه ملاذا من بؤسها «كنت كغيري – تقول مريم– أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يلاحقني»[42]، ولما اكتشفت أن زواجها صفقة تم بموجبها بيع الجسد، كانت رغبة الهروب من الواقع الصعب أقوى من الرفض، فقد حرمت حمودة الزوج متعة جسدها،إلى أن وقعت ضحية الاغتصاب، فكان ذلك كفيلا بحدوث الطلاق.

تدفع تجربة مريم وأمها إلى القول إن «المرأة لا تنفصل همومها الموضوعية عن همومها الذاتية أو الفردية ولذا يصبح للزمن تأثير حاسم في حياة المرأة من حيث تقديم حلول مجدية كانت تنتظرها أو السقوط بها إلى نهاية تراجيدية تحمل معنى الوحدة والانعزال والقلق»[43]، لذلك لم يكن زمن الزواج طويلا، رأت فيه مريم مأزقا، فهي لا تحب زوجها حمودة، وكرهت الرجل مطلقا، باستثناء الراوي أستاذها في الجامعة، رأته الرجل النموذج، فأسلمت له جسدها طائعة، دون عقدة الأوراق (عقد الزواج) إذ العلاقة بين المرأة والرجل في منظورها لا تحتاج إلى ورق، في المقابل كان حضور حمودة وهي زوجته، يثير فيها الاشمئزاز، فتمنعت، لأن نظرته للمرأة لا تتجاوز حدود الجسد، وسيلته لتحقيق الرجولة، لذا كان الاغتصاب ضرورة لاكتمال هذه الرجولة، وبين زوج أم مستسلم وبائس، بديل للأب القوي المجاهد الشهيد، وزوج مغتصب، ينعدم الزمن، لا يوظف النص إشارات زمنية دالة عليه، خاصة وأن سنوات الطفولة والشباب، وتجربة الزواج، لم تحمل سوى حقيقة عنف المجتمع، فيطفو على سطح اللغة زمن آخر هو الزمن النفسي المصبوغ بالسواد، يأتي نتيجة قهر الماضي، تعبر عنه مريم بقولها: «تصور خرجت من بؤس زوج أنهكته العقد، لأسقط في فم رصاصة ساخنة، إني أحملها معي مثل سائح مولع بتذكار ما»[44].

تبدأ مريم تجربة جديدة مع الزمن، تحددها الرصاصة في الرأس؛ تحدث تحولا في الإحساس بالزمن، وإن كانت المرارة هي الأساس المشترك بين الزمنين «وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، تغيرت فيها أشياء كثيرة، ونزل سواد يشبه الظلام على عينيها، لم يكن الأمر مهما لأنها كانت مصرة حتى على الموت على حقها في الحياة،في الرقص، شيء من الطفولة يحكم حركاتها»[45]، يمثل الماضي المستمر في الحاضر، والطموح إلى المستقبل، الديمومة التي تعيشها الشخصية،وهي تعاني إشكالية الوجود في زمن يتحداها، يسلبها حياتها، لكنها تصر، وينتصر الزمن في الأخير، بينما تحقق هي رغبتها في الرقصة الأخيرة، رقصة شهرزاد؛ فالزمن في مثل هذه الحالات يقع «بين الذات والحياة التي ترويها الذات، يتموقع الزمن إذن في مكان السرد، وعند تواشج الذات والحياة التي تزعم هذه الذات أنها شيء يخصها»[46]، ينمو لدى الشخصية إحساس قوي بالزمن، يتعاظم في الفصل السابع المعنون بالجنون العظيم، حين تتحدى مريم الأطباء وترقص رقصة شهرزاد، رقصتها، ثم تموت «شهرزاد أولا وصحتي بعدها، التحضير لها متقدم، سندخل بها موسم ربيع الجزائر الموسيقي»[47]، يصحب اليقين بالربيع إحساس بالخوف من الزمن المترصد لكل ما يبشر بربيع قادم «التدريبات بدأت وربيع الجزائر صار قريبا. لكن البلاد تموت كل يوم أكثر، وقد لا يجيء الربيع أبدا»[48]، ويحدث الحاضر بعنفه ارتباكا في يقين مريم، فلا تتأكد من أن الربيع فعلا قادم «لو فقط كنت متيقنة من عرض ربيع الجزائر القادم»[49]، تؤدي (لو) دور دلاليا يوحي بالارتباك، من خلال وظيفتها اللسانية كحرف تمنٍ، فتجعل الربيع أمرا محتملا، يقع بين التحقق وعدم التحقق، وهنا يبرز الفاعل الحقيقي الذي أنجز وضعا لم تعرف فيه البطلة مصير الربيع، إنه زمن العنف.

يوازي الرقص وسيلة مريم في التعامل مع زمن الحاضر العنيف مستوى آخر للزمن، ينفتح عليه النص، وتعيشه الشخصية، هو زمن القتل، يختلف عن الماضي، تحضر الرصاصة لتكون فاتحة الكتاب وخاتمته،تعلن بداية زمن النص باختراقها رأس مريم، وتختمه بقتلها، بعد ثلاث سنوات «سنة تمر، سنة أخرى، وبعدها سنة ثالثة، منذ ذلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسي»[50]، وهو الزمن الذي عاشته مريم بعد الرصاصة.

ميزت الرصاصة مرحلتين مختلفتين، شكلت إحدى الدلالات المعبرة عن رؤية مريم لزمن العنف، فتاريخ أكتوبر 1988، وظهور حراس النوايا،جعل الأصوات تختلط، ويتفرق الناس، لينطوي كل على نفسه، وتعم الفوضى، ويأتي الظلام، مشكلا الحاضر كواقع، ومحددا ملامح الزمن النفسي للشخصية، إذ يمتد من الواقع المعاش كزمن مفتعل، ليس ظلاما طبيعيا (الليل)، ليصبح إحساسا تحمله مريم، وتعجز عن التخلص منه، فتهرب تارة إلى حضن حبيبها وأستاذها الراوي، وتارة تذوب في الرقص وتتوحد مع حركة جسدها وإيقاع الموسيقى «لي الكثير من الحب لكل ما يحيط بي، لكنهم قتلوه ويقتلونه بالتقسيط، أنا كذلك أحزن عندما يحزن وطني»[51].

يتجرد الزمن من كرونولوجيته، ويحول قدرا مسلطا، نلمسه في إحساس البطلة، التي تضيع في الفراغ <<قلت وأنت تمسحين العرق من جبهتي:هل الخرفان تأكل الذئاب؟؟ يجب أن يكون هذا في هذا الفراغ الموحش وهذه الوحدة العازلة،عليك أن تصدق قبل أن تضع الفراش على وجهك، لقد تغيرت أشياء كثيرة، وبقينا نحن ها هنا في أماكننا الأولى مرسخين>>[52] يستمر الفراغ والضياع ما استمر انحباس الزمن في نقطة العنف، أوقفت حركته الرصاصة التي انطلقت ذات يوم من أكتوبر 1988، ولم تفهم مريم كيف أصابتها، ولماذا؟

تحاول الخروج من الفراغ، باتخاذها موقفا من زمن صنعته الرصاصة، ترفضه، وتقاومه بكل أشكاله خاصة المتمثلة في حراس النوايا، تراه زمنا دخيلا منفصلا عن المكان «بأي حق يفعلون كل هذا؟»[53]، وتعبر عن رفضها للآخر المختلف تراه غريبا، بطريقة تصل حد التطرف، فتقع هي الأخرى فيما أنكرته،وإن كان رفض

العنف مبررا، فإن رفضها التنوع الاجتماعي(اللباس)، والفكري لا يجد له تبريرا في النص، تحكمه الأيديولوجيا، تواجه من تتهمهم بالتطرف بتطرف مثله، تتموضع في ذات الموضع مع الآخر، يعبر عنهما التطرف، من ذلك حكمها المطلق على التاريخ الإسلامي والعربي، نازعة عنه كل صفة حضارية «منذ أكثر من خمسة عشر قرنا،لم نخلق مدينة نأمنها، وجدناها جاهزة فدخلناها بالدجاج، والأرانب، والكلاب، والقطط، وبدأنا في ترييفها حتى صارت مثل الخيمة»[54]. مثل هذه الأحكام الصادرة عن البطلة تجاه التاريخ، تأتي بإلحاح من المنظور الأيديولوجي الذي لم يستطع الكاتب إفراغه من محتواه كأيديولوجيا، ويحوله إلى عنصر فني يساهم في جماليات الرواية لسانيا، ويشتغل أيديولوجيا في المستوى الدلالي، رغم أن البطلة تفعل ذلك رفقة الراوي تحت ضغط اللحظة الحاضرة العنيفة.

إن إحساس شخصية البطلة وهي تعيش الزمن، قويٌ، يدفعها إلى التحدي، فينتهي الرجل بالموت، عبر عن انهزامه بالانتحار، بينما تستمر هي في الحياة مقاومة زمن الموت.كما أن الإحساس بلحظة الحاضر، والطموح إلى المستقبل كانا قويين، مع استرجاع الماضي الذي لم يشكل للمرأة ملاذا، يتحكم في حركة الشخصية، ويشارك الحاضر في الضغط عليها أكثر، فتموت مريم برصاصة طائشة في الرأس، رغم مواصلتها مسيرة الفن كانتصار على المستوى النفسي.والأمر الإيجابي هو إحساس المرأة بالزمن، وقوة تعاطيها معه، برغم النتائج السلبية التي تظهر عجز الكاتب أيضا في تجاوز المرحلة، بسبب صدمة المرحلة، لذلك جاءت بطلته مصدومة، واقعة تحت تأثير الزمن، لم تجد لنفسها مخرجا.

الراوي في مواجهة السلطة:

يشير النص إلى استبداد السلطة، التي تأملها الروائي ووجدها رمزا للعنف، وتشجيعا له، فصاغ نصه متطلعا إلى سلطة عادلة ديمقراطية، فقد أرهبه قمعها،المتلبس لبوسات متعددة ومتداخلة،أراد تعريتها متخذا لغة الرواية وسيلة، تعيد القراءة صياغة القمع منطلقها كذلك اللغة، للكشف عن المنطق المنتج، والمتحكم في هذا القمع، وكيفية تشكله فنيا.

بداية تطرح الرواية الأحداث التي عاشتها الجزائر في عقد التسعينيات، مشيرة ضمنيا أو علنيا إلى فساد السلطة،المتمثل في «سوء استخدام السلطة أو النفوذ العام بهدف الانحراف عن غايته، وذلك لتحقيق المصالح الخاصة أو الذاتية، بطريقة غير شرعية، ودون وجه حق»[55]، تنتقد نظاما سياسيا، معتبرة نفسها ليست طرفا سياسيا،ينتمي إلى هيئة أو مؤسسة سياسية، أو سلطوية، مع أنها جزء من واقع معاش، يشكل أعلى مستوى للتعبير عن وعي الجماعة، وهو المستوى التخييلي، حيث وجد الكاتب نفسه مطالبا بالقيام بهذا الدور.

يتجنب الراوي التفاصيل في عرض السلطة، يدينها ناعتا أفرادها بـ(بني كلبون)، صفة تتكرر في النص، تنضاف إليها بعض الإشارات، والسلوكات التي تبرز فساد السلطة، والتواطؤ مع (حراس النوايا) المتمرسين في امتهان العنف ضد من يخالفهم، وهي صفة كسابقتها، تحمل معنى الإدانة. يرى الراوي أن(بني كلبون) مهدوا الطريق لظهور(حراس النوايا) «السلطة تتخلى عن كل شيء لفقهاء الظلام، بالأساس لا يختلفان في الجوهر، بنوا الفيلات، سرقوا خزائن الوطن، فتحوا حسابات بنكية في البلدان البعيدة، الشمس لا تغطى بالغربال،العداوة ازدادت والسلطة لو تغسل بالجافيل، لن تستعيد جزءا صغيرا من مصداقيتها، هي التي خلقت حراس النوايا، وهم الذين يأكلون رأسها، أو تأكل رأسهم»[56].

تمارس اللغة عنفا في توصيف فساد السلطة ردا على تمهيدها الطريق لـ(حراس النوايا)، وضعت الرواية في مواجهة السلطة، اتخذها الكاتب وسيلة لرد الفعل، يعبر فنيا عن موقفه تجاه القمع السياسي، وأسلوب السلطة في تعاملها مع الخصوم السياسيين والناس عامة، يدرك الراوي ذلك في الدور الذي يؤديه الجيش،إذ يعلق «وأن الجيش الوطني، في لحظة من اللحظات يصبح غير وطني، الجيش جيش وكفى، عندما يؤمر، ينفذ»[57].

تجسد أجهزة السلطة القمع، وتتحول عن وظيفتها الأصلية، تخلق واقعا مرعبا ومخيفا، تستفيد منه السلطة، وتعتمد الرواية لغة مباشرة، مؤكدة واقعا عاشته شخصياتها. كما تؤكد شهادة الطبيب، على بشاعة القتل الذي مارسته السلطة، وهي تسعى للحفاظ على استمرارها، يقول الطبيب «سأقدم شهادتي أمام لجنة حقوق الإنسان واللجنة المضادة للتعذيب، سأقول إنهم استعملوا الرصاص الانفجاري،إنهم منعونا من تسليم الجثث لذويها، وإنهم أجبرونا على كتابة الأسماء على توابيت محشوة بالقطن والمفاصل الممزقة لأناس مجهولين»[58]، تختلف اللغة عن سابقتها، تنحو كلماتها نحو الحياد،يؤسسه المصدر الصادرة عنه، هو الطبيب، تمكنه وظيفته من ذلك، وتجعل كلامه أقرب إلى القبول، لا تحضر كي تتهم، أو تعارض، أو تحاكم، إنما ترفض واقعا هو القتل، مع أن اللغة تلعب في المستوى الدلالي لعبة التخفي، تتهم ضمنيا السلطة بأسلوب بعيد عن المباشرة التي تسقط في التقريرية، غير المقنعة، استطاعت أن توهم القارئ بواقعية الحدث، وقد تقنعه بالموقف الضمني المتهم للسلطة، التي يحاكمها المبدع بلغة الكتابة «الواحد يكتب لكي يقاوم هذا السرطان البطيء»[59].

وتشير لغة النص في المستوى الدلالي إلى أن السلطة تخلق بفسادها وقمعها عنفا مضادا، تكون الرواية شاهدا عليها، تؤرخ لها بكشف سياساتها الفاسدة، وافتقارها للقيم الإنسانية،مؤكدة عجز أفرادها عن بناء الدولة.

الجماعة الدينية ومسألة التطرف:

تحضر الجماعة الدينية كتنظيم خاضع لنظام هرمي شبيه بالعسكري، يحكمها(أمير) يقوم بتكوين الأفراد، الذين يبايعونه على السمع والطاعة، يوجه إليهم الأوامر فينفذونها بلا مناقشة. يقدمها الراوي مقرونة بالعنف الموجه لمن يختلف معها، أو يخالفها، ويرى أن للسلطة يدا في ذلك، هي التي فتحت لها المجال، فبني كلبون هم الذين مهدوا الطريق لحراس النوايا؛ يوحي بأن هناك تحالفا بين الجماعة والسلطة، واتفاقا مسبقا على تقويض المجتمع،ويسمح التحالف بتصاعد قوة حراس النوايا، حيث تنقلب الجماعة على السلطة، وتحمل راية الدولة الإسلامية المستحضرة من الماضي، تمارس باسمها القمع، على يد شخصيات ساهمت السلطة في بنائها، حتى تحولت إلى أدوات تدمير؛ لذلك يمكن قراءة رواية (سيدة المقام) على أنها إدانة مزدوجة للسلطة(بني كلبون) وللجماعة الدينية(حراس النوايا)، تشير إلى أحداث العنف التي شهدتها البلاد بداية من أكتوبر 1988 على يد هؤلاء، الذين اشتركوا في قمع الآخرين، ودفعت في الأخير بالراوي المثقف –الذي يخبرنا أنه خدم الوطن طويلا– إلى الانتحار.

ينطلق المتطرف من المشابهة التي تحقق الاتحاد، فالجماعة ترفض التميز والاختلاف داخل صفوفها، منطق يؤسسه النص، موحدون حتى في الشكل «القبعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق، ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس. نتشممهم من بعيد، فنغير المعابر والطرقات. رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات»[60]، تمثل العناصر(القبعة الأفغانية، نعالة بومنتل، المعطف الأمريكي، العطر) دلالات التطرف، تستبق تطرف أفراد الجماعة، وتبرره في المتخيل؛ ثم تكتمل الصورة بالسلوك، والتفكير القائم على إلغاء الحاضر (نفي العصر والحضارة) والذوبان في الماضي؛ تجتمع هذه العناصر لترسم صورة الجماعة، وتقدمها كمعطى عنيف.

ويضيف الكاتب صورة نساء الجماعة اللواتي «يمشين الهوينى في أكفان ملونة بالألوان الداكنة»[61]، وتشتد هذه الصورة قتامة في نموذج آخر لامرأة «تجر وراءها لباسا فضفاضا مفتوحا، يسحب وراءه كل أتربة الطرقات»[62]. يقدم الراوي نساء الجماعة في صورة يرى أنها فقدت حسنها وبريقها وأشواقها، وهي وجهة نظر تحكمها أيديولوجيا رافضة لهذا اللباس، تؤسسها الكلمة (أكفان) في المقطع الأول، والفعل (تجر)، وعبارة (يسحب وراءه كل أتربة الطرقات) في المقطع الثاني، حيث صفة الكفن المسند للباس المرأة تدل على الموت، أي أن المرأة وقع عليها فعل القتل؛ أوهي التي قامت بفعل الانتحار حينما فرض عليها هذا اللباس، أولبسته بإرادتها، بينما يوحي الفعل(تجر) بالاستهزاء والسخرية، إذا اجتمع بالفعل الثاني (يسحب)، زائد عبارة (كل أتربة الطرقات). وهي دلالات تعبر عن رفض الراوي لهذا اللباس، ينفي عن الآخرين حرية الاختيار، ويرفض التمايز في الوقت الذي يشتكي هو من محاصرة حريته، ومحاولة تصفيته باعتباره مثقفا مختلفا.

ومن الطبيعي أن يختلف فهم الجماعة للدين عن غيرها، لا يحتمل المنتمون إليها الاختلاف، يرهبون من يناقشهم في معتقداتهم الثابتة، يتهمونه بالكفر، وقد يؤدي الأمر إلى الرد بعنف، و«من صفاتهم، أنهم يقرأون في عينيك ما تفكر به ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح. المهم أنهم فكروا أنك على خطأ، فيجب أن تكون على خطأ بدون ثرثرة، عندما يكفرونك وعادة يفعلون ذلك عندما يختلفون معك، عليك أن تقبل، لأن أي نقاش سيقودك إلى تعميق الأزمة، الحاكم لا يناقش، الحاكم ينفذ أمره، ثم تقبل يده البيضاء السخية، ويطلب غفرانها»[63].

هذا ما تعرض له الراوي حين فاجأه بعض شباب حراس النوايا،وبعد ما استجوبوه اقتادوه إلى الشرطة، بعدها رموه في المزبلة، فيرى أن مثل هذا المنطق هو الذي يترتب عليه الخطاب، الذي يمتص الشباب إلى الجماعة.وتعد الطبقة التي ينتمي إليها هؤلاء الشباب، إستراتجية يتبعها حراس النوايا «الذين يقولون: رجل جاهل، رجل مضمون. أغرقهم في الإيمان وفي عالم الشياطين والجن وأهوال القيامة ومرر أرزاق السوق السوداء، والترابندو، ثم بيضها، سيقف معك أئمة المساجد والتجار والعاطلين وتجار الشنطة»[64]. ويخبر الراوي أن بني كلبون هم الذين أسسوا هذه الإستراتيجية لما «ملأوا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد الخرافات والدروشات، قالوا ليعيش الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة»[65]، وهي إستراتيجية تعمل على تنويم الناس في إشارة إلى فكر الجماعة الدينية، والكتب التي شكلت مرجعياتها؛ هكذا كان الفراغ الدال على غياب العقل، يستغله بني كلبون للاستئثار بالحكم، لكن هذا الخيار سرعان ما يفشل، لما يعجزون عن مواجهة حراس النوايا، الذين سيطروا على كل شيء باسم إقرار شريعة الله ورسوله صلى الله عليه وسلم، إذ تفاجأوا ذات صباح «بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم ويدفعون على أبوابهم الموصدة، يزاحمونهم في سلطانهم»[66]؛ لذلك يؤكد الراوي ضمنيا على تحالف مضمر بين بني كلبون وحراس النوايا، تواطؤ السلطة مع الجماعة بهدف تقويض طرف ثالث يمثله الراوي، الذي قدم نفسه كطرف ثالث في الصراع، راح ضحية هذا التحالف، تحالف لا يخلو من كره متبادل ومتأصل في طبيعة الطرفين، يتوارى في المسكوت عنه في النص، تشير إليه دلالات خطاب كليهما.

وتمارس الجماعة عنفها، يقتحم أفرادها البيوت، يترصدون للمارة، ويراقبون خصوصيات الناس، لدرجة أن الراوي ومريم صارا يريانهم في كل مكان؛ لقد «بدأوا يتحولون إلى جيش منظم يتحكم في عنفوان المدينة، تعرف؟! لم أعد أشعر في هذه المدينة بأي أمن أبدا، بإمكانهم أن يخرجوا من كأس قهوتك المسائية، أو من فجوات حيطان حجرة النوم، وينصبون مشانقهم ويجهزون النطع لقطع رأس يرى أكثر مما ينبغي»[67]، ينتج الشعور بالخوف،

ويؤدي إلى الشعور بضيق المكان، حيث يفتقد الأمن، ويتحول المرء إلى مطارد يخشى على نفسه، لذلك فضل الراوي أن يصنع نهايته بنفسه، فانتحر ليحرم حراس النوايا من متعة قتله.

يقتل اليأس والتشاؤم كل أمل في الحل، فما حدث «قليل من كثير. لقادم أفظع، ستصل البلاد إلى حافة الانتحار،إما أن ينطق الصامتون حتى الآن بما فيهم الجيش وإما أن نعود إلى القرون الوسطى، ويبدو أننا عائدون لا محالة، حتى عندما يتدخل الجيش، فهو لا يحل لا مشكلة الجوع ولا العمل، يهدئ ثم يعود إلى ثكناته ويعودون هم إلى عاداتهم القديمة»[68]؛ يدفعه اليأس إلى الانتحار، لاعتقاده أن الجماعة مقبلة على تحقيق مجتمع القرون الوسطى في إشارة إلى محاكم التفتيش، هنا تتجلى رؤيته التي تتلخص في أن الحل مرهون بالقضاء على الجوع، وإيجاد مناصب شغل للشباب العاطل، أي أن الحل اجتماعي واقتصادي. رؤية تبرر جهل الراوي وخلفه الكاتب بطبيعة تكوين الجماعة الدينية.

وتقدم رواية(سيدة المقام) المتطرف الديني لتدينه، كاشفة عن متطرف ثان، تمثل تطرفه في شذوذه، وخروجه عن قيم المجتمع، وبذلك يخلق النص شخصية متطرفة، أراد من خلالها انتقاد تطرف ديني، لكنه وهو يفعل ذلك، شارك إلى جانب عنف السلطة في إنتاج المتطرف الديني. وسلوك الشخصية في الرواية، خاصة شخصية المرأة في سعيها لكسر ثقافة المجتمع المتعلقة بالأنثى، تتطور لتصبح شخصية متطرفة في سلوكها وأفكارها، تحت حمة الانتقام من المجتمع وتقاليده،كان سبيلها إلى التغيير مشوبا بالعنف، تماما مثلما فعل المتطرف الديني، الذي ساقته أفكاره العنيفة إلى سلوك عنيف في محاولة تغيير المجتمع؛ لذا فهما متساويان.

لقد كشفت الرواية عن وعي يرى العنف نتيجة للتطرف، يبدأ فكرة تكبر شيئا فشيئا، تتحول إلى تعصب يتخذ له مظهرا في اللحى والكحل والقميص بالنسبة للمتطرف الديني، بينما يتجلى تطرف المتطرف المعاكس في الفكر والسلوك، واللباس بالنسبة للمرأة المثقفة التي تتحدى المجتمع، وتخرج شبه عارية، تشرب الخمر، وتدخن السجائر،وتمارس الجنس باسم الحرية، لتعلن عن الشذوذ في مقابل التطرف، وهو السبب الذي جعل«شخصية الأنثى المثقفة..هي على الدوام سلبية مغتربة وضائعة لا تملك حولا أو طولا ولا تحسم موقفا أو فعلا، صحيح أن هذه الشخصية هي على الدوام كذلك رافضة حانقة ومحتجة، بصوت انفعالي جهير..بيد أن هذا الرفض والحنق والاحتجاج ليس إلا دليلا على السلبية والاغتراب والضياع، والصوت الانفعالي الجهير ليس أكثر من صيحة في واد،ذلك أن الوعي الذي يتحكم في هذه الشخصية هو وعي انفعالي ذاتي ورومانسي»[69]؛ إضافة إلى تطرف السلطة، لينتهي ذلك كله بالقتل كأعلى درجات التطرف.

ويتخذ التطرف في(سيدة المقام) صفة التيار الواحد، يتدفق من بداية الرواية حتى نهايتها، يغدو موضوعها الأساس، يشكل بنيانها، عناصره شخصيات ثانوية، لا تحمل أسماء، تشترك في شكلها وتفكيرها وسلوكها، تعبر عن العنف والتطرف، تستمد مرجعياتها من النقل ملغية العقل، ومدعية امتلاك الحقيقة المطلقة، كل من يخالفها مصيره النار، تبرز بذلك أحادية الرؤية والفعل، تكوين يراه الراوي نابعا من عقلية ريفية، أنتجت نماذج متعصبة، إنهم «حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى مثبتة إلى ريفها الشفوي، الذي لا يقبل إلا بطقوسه»[70].

يحمل الريف دلالات حضارية، تعود إلى الزمن الماضي، تعطيه الصفة (الشفوي) بعدا دينيا، تشير إلى الرواية مقابل الكتابة، وتمثل المصادر الدينية لحراس النوايا، وهو كما يراه الراوي ريف متعصب، يرفض الآخر، ويعمل على إلغائه. والمتطرف في ذلك يتعامل بانتقائية مع الماضي، يختار منه ما يشكل به مرجعيته، ثم يجعله مقدسا،

مما يحجب عنه رؤية متغيرات العصر، المستقبل بالنسبة إليه هو استرجاع الماضي، لأن الحاضر لا يتضمن غير ما هو سلبي، وهكذا غيرت المدينة «طقوسها وعاداتها منذ أن بدأ حراس النوايا يزيحون سلطة بني كلبون، ويستعيدون أمجاد الورق الأصفر، والحرف المقدس والسيوف المعقوفة»[71].

وفي موضع آخر يقدم الراوي المدينة التي غير ملامحها حراس النوايا، وأعادوها إلى الماضي، فصارت «مدينة غيرت الكتاب والعلم بالصفرة والشعر بالحكاية، والكتابة بالرواية، والحروف المنسوخة على جلد الماعز بالنار والموت والدم، كل شيء تصدع بقوة، بقوة فظيعة»[72]، ينتقي الراوي عناصر حضارية تدل على ثقافة الماضي، وعقيدته (الورق الأصفر، الصفرة، الحرف المقدس، السيوف المعقوفة،الحكاية،الرواية،الموت والدم)، يمكن إعادة تصنيفها إلى نوعين؛ عناصر ثقافية عقدية (الورق الأصفر،الصفرة، الحرف المقدس، الحكاية، الرواية)، وعناصر تدل على تطرف هذه الثقافة والعقيدة (السيوف المعقوفة، الموت والدم، النار). تنتج الأولى الثانية، بمعنى أن هذه الثقافة والعقيدة تولد التطرف، حيث ينتهج الكاتب شمولية في الحكم السلبي على كل من ينتمي لهذه الحضارة، وبذلك يؤسس تطرفا يقابل التطرف الديني،تدلل عليه عبارة مريم «العلم علم والدين دين! أما ملوا من تكرار نفس الحديث، منذ أكثر من أربعة عشر قرنا! لقد بلدوا هذا الشعب»[73]. وبذلك يستنكر تطرفا بتطرف مضاد، يلغي الآخر جملة، ويسخر منه، كما سخر من المصلين ساعة الفجر«كان الفجر رائعا رغم الصداع والدنيا خالية إلا من المصلين الذين حرثوا طرقهم من كثرة تكرار فعلهم يوميا»[74]، تقوم الجملة (حرثوا)، وكلمة (فعلهم) بوظيفة السخرية، لأن الراوي لم يحدد من هو المتطرف، وما هو التطرف، إنما يتحدث بشمولية، تتهم كل من ينتمي لهذه العقيدة. ينبني مثل هذا الخطاب على فهم أحادي منغلق على ذاته، يؤدي إلى قمع الآخر المختلف، يمثله الراوي في النص، عندما تعرض له حراس النوايا «ندما رفعت رأسي وجدت نفسي وجها لوجه مع الرجل الذي أوقفني بلحيته الطويلة السوداء وملامحه اليابسة، تأملني بنوع من الكراهية، لم يستطع أن يخبئ حقده.

– الطحان، شيوعي، خلصت البوليسي ولهذا أطلقوا سراحك!!

– يا سيدي يرحم والديك اتركني وشأني.

– نحن في مرحلة انتقالية، الدولة الإسلامية قادمة، إما أن ترجع للطريق المستقيم، وإما يطير رأسك، ويطير رأسك أفضل لنا ولك وللجميع.

– يأخي ما حدث لا يستحق هذه البهدلة.

– المفروض أن تجلد يا ولد الحرام»[75]. يوحي النص في المستوى الدلالي بأن هؤلاء يهدمون أسس المجتمع في صورته المدنية، وفرض نمط واحد كأمر واقع، يرونه مقدسا؛ مما يؤدي إلى كبت حرية التفكير،والقضاء على فكرة الاختيار، وإلغاء الإبداع.

ويعد القتل مرحلة تالية لتطور التطرف، فقد انتهى الراوي منتحرا، عندما رأى ألا مكان له في مدينة يمتلكها الآخر المختلف فكريا، سواء كان متطرفا أو معتدلا، ولما تأكد أنه لا يستطيع استئصال هذا الآخر،وضع نهاية لحياته، بعد ما أنهى ذاته كانتماء للوطن بتمزيق بطاقة التعريف الوطنية، وجواز السفر؛ إنه قتل مزدوج؛ قتل الهوية (الانتماء)، وقتل النفس. مثل هذا السلوك العنيف، يضعنا أمام مسألة وجودية، تعالج مسألة الوجود الإنساني كفكر وأيديولوجيا من زاوية أحادية، لا تحتمل الآخر، وترفضه، لأن الراوي لا يكتفي بنقل الأحداث، وسردها إنما يقدم نفسه كطرف ثالث، يكشف عن تطرف استئصالي، حين يصل الراوي الأستاذ الجامعي،المثقف والمبدع إلى رفض الآخر، يرى في المدينة مكانا لا يحتمل التنوع، لا يتسع لأكثر من واحد، لا يدرك أن المكان

«ليس جغرافية فقط، ولكنه معنى اجتماعي وبالضبط إنه معنى رمزي وإيديولوجي عندما نفسر ذلك المعنى الرمزي»[76].

في الأخير نقول إن هذه الشخصيات فقدت الإحساس بالزمان والمكان بسبب الفشل في الحياة الاجتماعية، والانكسار السياسي، انعزلت خارج الزمكانية لا دور لها غير التطرف، إلى أن تقف في مواجهة مع ضحاياها وفعلها، فتنهار، وتنتج دلاليا دائرة مغلقة، تعيشها الشخصية، هي دائرة القتل، تبدأ به، وبه تنتهي، تبدأ فاعلة وتنتهي ضحية.

خاتمـــة

تظل الرواية تجربة جاءت في سياق اجتماعي وسياسي نتيجة تصاعد الحضور القمعي للسلطة، والجماعة الدينية المتطرفة، كان ضحية له، ونتيجة له وللخيبات التي منيت بها الذات هي ممارسة الوجود في واقع مضطرب، باحثة عن كيانها. كما استدارت الكتابة إلى التطرف، تلتقط مظاهره، ودوافعه، فتتجلى الشخصيات وهي تنتقل من التعصب الفكري إلى تهديد الذات في وجودها، وهي بذلك تعبر عن موقف ما يختلف لجماعة ما،تجاه مرحلة جاء الروائي ليعبر عن موقفه في المستوى الفني مع اختلاف وجهات النظر باختلاف مرجعيات الجماعة، وكذا الكتاب.

وهي في أغلبها تنطلق من منظور الثورة على الواقع السياسي الذي يعيش مأزقا بفعل سيطرة فئة، واحتكارها القرار، ومن ثم كان المأزق الاجتماعي والاقتصادي، والأمني، الذي ليس بالإمكان تغييره إلا بالعنف من منظور الذات الرافضة والثائرة والتي ترى في الماضي تحقيقا لوجودها، وليس إلا بإزالة السلطة المانعة لهذا التحقق، ومن ثم فرض إرادتها على إرادة السلطة، بينما عاشت الذات العادية بين سلطتين تهددها في وجودها كمواطن يحلم بواقع يمنحه فرصة للحياة، فراح ضحيتهما، وجاءت الرواية تلتقط يومياته، وتتخذها وساطة تظهر من خلالها بشاعة العنف الممارس، ولم تستطع الذات المختلفة أيديولوجيا، والمناهضة للجميع، التوافق مع الواقع المستجد،ومن ثم عجزت عن تحقيق وجودها وفق رؤيتها وأيديولوجيتها، منعها تعصبها الفكري من ذلك، إذ الواقع هو ما تراه هي، وتبقى الذوات الأخرى المختلفة فكريا بالنسبة إليها دخيلة، لا تنتمي إلى المكان، ترفض التعايش الفكري، فتكون النتيجة استغرابها، وضياعها وجوديا.

الهوامش:

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 1997، ص 20.

2- حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001، ص 44.

3- فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص 32.

4- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 23.

5- المصدر نفسه، ص 45.

6- المصدر نفسه، ص 145.

7- المصدر نفسه، ص 38.

8- ميلان كونديرا: فن الرواية، تر بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 61.

9- منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1997، ص 80.

10- يمنى العيد: الكتابة: تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 39.

11- روجر آلن: الرواية العربية، تر حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص 14.

12- وسني الأعرج: سيدة المقام، ص 271.

13- المصدر نفسه، ص 36.

14- المصدر نفسه، ص 223.

15- المصدر نفسه، ص 68.

16- المصدر نفسه، ص 123.

17- المصدر نفسه، ص268.

18- المصدر نفسه، ص 269.

19- المصدر نفسه، ص 193.

20- جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 70.

21- واسني الأعرج: المصدر السابق، ص 71.

22- المصدر نفسه، ص 80.

23- المصدر نفسه، ص 49.

24- المصدر نفسه، ص 214.

25- المصدر نفسه، ص 215.

26- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 10.

27- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 34.

28- مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 38.

29- نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، عدد 170 فبراير، 1971، ص 19.

30- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2001، ص 100.

31- أ، أ، مندولاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 137.

32- أحمد محمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 25.

33- محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس 1993 ص 52.

34- سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 129.

35- وسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 12.

36- المصدر نفسه، ص 80.

37- محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1، 2004، ص 99.

38- وسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 85.

39- المصدر نفسه، ص 83.

40- المصدر نفسه، ص 83.

41- المصدر نفسه، ص 93.

42- المصدر نفسه، ص 101.

43- سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسوية في مصر (1888– 1985)، العربي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، ص 159.

44- وسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 141.

45- المصدر نفسه، ص 59.

46- ج. هيوسلفرمان: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 2002، ص 171.

47- وسيني الأعرج: المصدر السابق، ص 158.

48- المصدر نفسه، ص 160.

49- المصدر نفسه، ص 165.

50- المصدر نفسه، ص 33.

51- المصدر نفسه، ص 21.

52- المصدر نفسه، ص 135.

53- المصدر نفسه، ص 37.

54- المصدر نفسه، ص 43.

55- مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999، ص 113.

56- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 163.

57- المصدر نفسه، ص 148.

58- المصدر نفسه، ص 40.

59- المصدر نفسه، ص 75.

60- المصدر نفسه، ص 11.

61- المصدر نفسه، ص 92.

62- المصدر نفسه، ص 229.

63- المصدر نفسه، ص 220.

64- المصدر نفسه، ص 216.

65- المصدر نفسه، ص 228.

66- المصدر نفسه، ص 228.

67- المصدر نفسه، ص 138.

68- المصدر نفسه، ص 245.

69- نجيب العوفي: نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس على التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987، ص 357.

70- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 3.

71- المصدر نفسه، ص 6.

72- المصدر نفسه، ص 43.

73- المصدر نفسه، ص 43.

74-المصدر نفسه، ص 188.

75- المصدر نفسه، ص 225.

76- محمد الغمومي: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دراسة سوسيوثقافية، أفريقيا الشرق دون طبعة، (د ط)1991، ص 82.

قائمة المصادر والمراجع:

1- واسيني الأعرج: سيدة المقام، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 1997.

2- حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، بيروت ط1، 2001.

3- فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 2005.

4- ميلان كونديرا: فن الرواية، تر بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

5- منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1997.

6- يمنى العيد: الكتابة: تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

7- روجر آلن: الرواية العربية، تر حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997.

8- جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

9- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته الدار العربية للكتاب، 1988.

10- مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

11- نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، عدد 170 فبراير، 1971.

12- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر 2001.

13- أ، أ، مندولاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

14- أحمد محمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

15- محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1993.

16- سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

17- محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء ط1، 2004.

18- سوسن ناجي: المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسوية في مصر(1888–1985) العربي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، (د س).

19-ج. هيوسلفرمان: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 2002.

20- مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999.

21- سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.

22- نجيب العوفي: نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس على التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987.

23- محمد الغمومي: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دراسة سوسيوثقافية، أفريقيا الشرق، دون طبعة 1991.