

الموقف الإيكونوكلاستي / (Iconoclaste)

التقويض والانتهاك

في رواية (لها سر النحلة) لأمين الزاوي

عبد الله شطاح

جامعة البليدة 2

الملخص

المقال دراسة مستفيضة في الرواية المذكورة آنفا بتفكيك آلياتها الإيكونوكلاسية المغرقة في انتهاك المنظومة الأخلاقية والدينية المشكلة للخلفية الاجتماعية للشخص التي جاءت منمطة تنميطة خارجا من السياق الجزائري الخالص. وقد استرفدنا في الدراسة الآليات الموضوعاتية التي فرضها المفهوم الإيكونوكلاسي النازح من سياق مسيحي إلى سياق إسلامي لا يتقاطع معه بأية صفة، باستثناء السياقات التي (افتعلها) الناص افتعالا.

والدراسة من جهة أخرى تقع في صميم الاشتغال الذي نتحرك بموجبه في خضم المتن الروائي الجزائري الحديث، سواء بمساءلة (مقولاته) أو آلياته الفنية.

Résumé :

Notre article veut étudier les mécanismes iconoclastes dans le roman, qui sont considérés comme une violation du système morale et religieux. Nous aborderons surtout les mécanismes objectifs imposés par le concept d'iconoclastie qui dérive du contexte chrétien au contexte musulman.

Notre étude est dédiée aussi au roman algérien moderne et à ses mécanismes artistiques.

على سبيل التمهيد.

الإيكونوكلاسمية مفهوم غربي لم ينتقل إلى فضاء الثقافة العربية بالترجمة للفظ أو المعنى على الرغم من الانتشار الواسع للتحديد المفهومي الذي يحيل عليه في الممارسة الأدبية والفكرية، مثله مثل كثير سواه من المفاهيم التي (أخطأتها) أقلام الكتابين والمترجمين والمهتمين بالنشاط النقدي والثقافي في الفضاء الغربي الواسع، سواء لغياب (المماثل) الثقافي في العربية، أو لانعدام الانتشار والظهور المؤدي لتكون الظاهرة المستقطبة للاهتمام الفكري والنقدي وأدواته التحديدية والإجرائية¹.

تعرف الإيكونوكلاسمية في الغرب، وفق ديباجة المؤتمر الطلابي الذي عقده مركز البحث الكندي (CRILSQ) تحت عنوان (Discour sur l'iconoclasme : théorie et pratique)، في معناها الحرفي بأنها (تخطيم الصور)²، وتتسع مفهوماً ومجازياً للدلالة على (الكراهية وسوء الفهم والخوف من بعض التمثيلات والتمظهرات، كما تدل على الرقابة والحذف والقلب الهجائي الساخر)³، ويعرفه موقع البحث الفرنسي (SNRTL) بأنها تطلق على (الشخص الذي يرفض كل أشكال التقاليد الأدبية والفنية والسياسية و الديانة المتبعة ويمارس التدمير المجاني تجاهها)⁴، أما موقع la – definition فيعرفها بأنها الصفة التي تطلق على (الشخص الذي يظهر قلة الاحترام تجاه كل الأفكار المسبقة، والذي يسعى إلى تخطيم التقاليد و المبادئ والقيم المستقرة)⁵.

حضررتني هذه المفاهيم المستقرة في الثقافة الغربية وأنا بصدد قراءة رواية (لها سر النحلة)⁶ لأمين الزاوي التي لم تتردد في انتهاك أقدم الرموز والقيم والعقائد الراسخة في المنظومة الأخلاقية الإسلامية على وجه التحديد، بشكل لم يتجرأ عليه، في نظري، إلا عتاة الممثلين بالكراهية للإسلام والمسلمين الواقعيين تحت تأثير (الإسلاموفوبيا) Islamophobie التي انتشرت مؤخراً وتغلغلت في أعماق

الثقافة الغربية المعاصرة، حتى لتبدو رسومات الجريدة الفرنسية Charlie Hebdo التي تخصصت في رسم الرسول (محمد) برسومات كرتونية ساخرة رحيمة ومحترمة بالقياس إلى بعض السياقات الروائية التي ورد فيها في النص الذي بين أيدينا، ووردت متعلقاته الرمزية والسيرية، وسواها الكثير من القيم القارة في الشريعة والأخلاق معا، بما جعلنا نسعى إلى قراءة هذه الرواية قراءة تحليلية لبنائها العميقة ومضممراتها ولاشعورها من أجل القبض على مقولة النص الأساس وذرائعها المغيبة والمسكوت عنها.

من أجل ذلك تستجيب الرواية بمكوناتها السردية وظلال معانيها المتداخلة لقدرات المفهوم التأويلية على النفاذ إلى طبقات النص العميقة، ومقولاته ومضممراته الثقافية المتداخلة، وإجلاء السنن الدلالي المتحكم في البناء العام دون البحث عن تعيين معنى وحيد للعالم الروائي، ودون إغفال إمكانية الإمساك بالمعنى الجوهرية الأصلي الذي قد يشكل فحوى النص ومقولته المركزية وفق اعتقاد الهرموسيين⁷ زمنا طويلا و "ربما ما زالوا، في وجود معنى أصلي للعمل الفني هو غاية الفنان وروحه وقصديته الأولى التي لا قصدية بعدها".⁸

بعيدا عن نظرية الفن للفن التي يصعب تحقيقها في النصوص السردية المؤسسة من حيث الماهية لتطرح قضايا ووجهات نظر وتنتقل إلى حيز التخيل عوالم متفاوتة في (الامتلاء) بالواقع المادي، وبالمواقف والأفكار والقضايا المتشابكة مع العالم المرجعي، بما يجعلها عاجزة بالقوة عن الممارسة الصرف للغة والتسريد والتخيل، دون أن تلتبس ممارستها تلك بالواقع وأن تحبل بالمعنى، وتتسع للتأويل، وتحمل مضممرات العالم والثقافة السارية فيه، والمواقف الفكرية والقضايا التي تحملها الشخصيات المتحركة في الشبكة العلائقية للآليات الروائية على وجه الخصوص، لاسيما وأن الحدث في كل استراتيجية سردية هو "تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي".⁹، بما يجعل النص، في نهاية

المطاف، ممارسة لغوية فكرية حافلة بالمعاني التي تتشابك أحيانا وتتبلور وتتراكب لتؤدي إلى معنى وحيد جوهري وأساسي، تختلف فيه النصوص بحسب إمكاناتها الإيديولوجية المتفاوتة في العمق والسطحية، وفي الفقر والثراء الدلالي، في تحفيز ممكنات التأويل أو الكشف عن طبيعة (رسالتها) بسهولة ويسر.

و إذا كنا نقرأ الرواية على أنها " (وعد) بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمة المتعددة.¹⁰ "، فإن النص الذي بين أيدينا قد اختار شخوصه وفضاءاتها القيمة من الخلفية الهامشية المظلمة للواقع، بلا شعورها المثقل بالخطايا والتشوهات النفسية العميقة والانحرافات السلوكية والوجدانية والقيمية، فبدت كأنها من شخوص الحضيض الاجتماعي دون أن تكونه، وراحت تعلق تشوّهاتها العميقة تلك لا بالظروف والتجارب الفردية والملابسات الواقعية التي أفرزتها، ولكن بالمنظومة القيمية المتصلة بالدين الإسلامي وموقعه من المنظومة الثقافية العميقة التي تنتمي إليها، والتي فسرت على ضوءها جميع (التشوهات) التي أصابت الأفراد ومحيطهم الحيوي الذي يتحركون فيه، وتفاصيله العميقة المغيبة التي كيفت هي الأخرى وفق نسقها الشائه ذلك كافة التجارب الحيوية التي احتضنتها.

1. انتهاكية العتبات.

لا يحكي النص حكاية مركزية تشكلت وفق السيرة السردية لتقول معنى ما من المعاني، ولم يحفل ببناء هويات شخوصه المعدودة بما يخدم الهدف من الرواية واللعبة السردية أساسا، ولا نكاد نعثر على إحياءاتها وظلالها في النسيج الاجتماعي الذي يظل، مهما اختلفت الرؤى والمواقف، مادة الروائي الخام التي يشكل منها شخوصه ومقولاتها من حيث يؤسس للنص ذاته ليؤدي مقولته الخاصة، وإذا انتظرنا أن نعثر على الموازي التخيلي في جسد النص لهاء العنوان المجرورة (لها) العائد بالضرورة التأنيثية على شخصية مؤنثة، فإننا ننتهي

من القراءة دون أن نضع أيدينا على تلك الشخصية المقصودة بالضمير، ولن نجد شخصية من الشخصيات تحتاز على (سر النحلة) الذي أحالت عليه عتبة العنوان، وبرمجت أفق الانتظار التداولي للتعرف على شخصية لها سر النحلة المحير في صناعة العسل، ألد الأطعمة على الإطلاق، وفي تلك الحشرة العجيبة التي لا تقتات إلا على رحيق الأزهار، فضلت تحيل في مختلف الثقافات على عجب الصنعة ومكنون السر ومظن الحيرة ومضرب المثل، ومشبهها لصناع النساء وأقومهن وأكثرهن إبهارا بحسن الصنعة والتصرف.

على خلاف ما تقدم تبدو نسوة النص على النقيض تماما من المعاني التي تحيل عليها النحلة وسرها، حتى البطلة التي تولت خيط الرواية و التسريد م تملك سرا استثنائيا ولا عاديا تتطابق فيه مع النحلة وتمتلك سرها، فهي، كما تعرفنا بنفسها، وكما تعترف في الصفحة الثالثة من الرواية بإقرار واعتراف شبيهين بالأسف: "صحيح أنني أشتغل مغنية ونادلة وغسالة أطباق في هذا المطعم البسيط بل الحقير، وسعيدة كل السعادة بذلك ومع ذلك تغويني قراءة كتب التاريخ والرحلات والمراسلات، أنا التي درست سنتين بقسم اللغة العربية وآدابها في كلية العلوم الآداب واللغات الأجنبية بجامعة وهران السانيا، ثم تركت الجامعة بعد أن أغراني رفيقي مومو أو محند طالب بقسم التاريخ بالعمل لمدة قصيرة أملا في جمع المال لمغادرة جهنم هذه البلاد إلى جهنم جديدة في بلاد أخرى قد تكون بنا رحيمة، لكنني اكتشفت، فيما بعد، أن لا رحمة فوق الأرض ولا في قلوب العباد. سأقص عليكم ذلك بالتفصيل."¹¹.

وحتى عندما ننتهي من قراءة تفاصيل قصتها لن نعثر في ثناياها على أي سر، لأنها قصة عادية لفتاة عادية جدا، تركت الدراسة واشتغلت مغنية وطباخة وغسالة صحون في حانة قدرة في حي ضيق من أحياء وهران، وحتى حبيبها التي أطلقت عليه توصيف (الرفيق)، والذي سيتركها لاحقا عندما يتوب ويصبح مؤذنا لمسجد الحي، ويطلق لحيته بحثا عن رجولة مفقودة بسبب رفته وتخنته

وانمحاء رجولته، لم يعيش معها حبا خارقا، ولم تسحره سحرا فائقا، ولم يبد في العشق الذي تقاسماه ما يرفعها إلى مستوى النحلة، ولا في تصرفاتها العشقية والإنسانية أية مسحة خارقة أو استثنائية تلحقها بالأسرار المستعصية، بما يجعل التوصيف الذي ألحقته به توصيفا إيديولوجيا لم يتحقق نصيا ولا سرديا، فالرفيق ليس العشيق ولا الحبيب ولا الصديق، وإنما هو توصيف ما زالت البلاد العربية لم تشهده في بنيتها المجتمعية المعروفة، لأنها مرادف للكلمة الفرنسية compaignon التي تعني في الاستعمال الفرنسي الرجل الذي يعيش مع امرأة عيش الأزواج وقد ينجب منها البنين والبنات، وقد يمضيان العمر كله معا دون عقد زواج ديني أو مدني، وهو شكل غير معروف في البيئة الإسلامية مهما أمكن للعشق والحب أن ينمو أو يعيش بين الأفراد، بما يجعل من إطلاقه انتهاكا مقصودا للمستقر في العرف الاجتماعي لا يراد به إلا ذلك، ولا حتى الدلالة الشيوعية في توصيف الزمالة بالنظر لغياب القرائن النصية المحيلة عليها.

بالإضافة إلى حيادية العنوان البعيد بالكلية عن التقاطع مع النص بأي وجه، يأتي الموازي النصي في مقدم الرواية تحت عنوان (أداء اليمين) بمثابة تعهد وقسم ممهوور بإمضاء (أنا)، بأنه سيقول الحكاية دون تحريف أو تزوير وأنه سيذكر من عرفهم وعاشرهم وأحبهم بأسمائهم، وأنه لن يكذب ولن يترك تنزلق أو تهول، ثم يستدرك في الأخير وينبه إلى أن (أعذب الشعر أكذبه)¹²، فاتحا أمام النص ابتداء جميع الممكنات (القولية) بما فيها تلك التي ستكون أكثر جرأة في مناوشة المقدس والمدنس على السواء، فهي قريبة الشبه بفرن الاعتراف الذي أرسى تقاليده مبكرا القديس أوغسطين و أرسى تقاليده جون جاك روسو في كتابه الشهير (الاعترافات)، وهو فن سيري غربي وثيق الصلة بالسير الذاتية أكثر من التخيل الروائي، يعتمد على الصدق في رواية تفاصيل التجربة الحياتية حتى تلك الحميمية المغلفة بالستر والكتمان في الثقافة العربية

الإسلامية، غالباً ما تستثير في القارئ الحماسة لقراءة هذا اللون السيري لما يحتويه غالباً من اعترافات (فضائية) تقع غالباً تحت دائرة الممنوع والمحرم.

لقد عمد الكاتب عبر خطابه التقديماتي إلى الإيهام بممارسة الاعتراف في حرفيته التامة وصدقه الصادم، فتحا لشهية المتلقي لاستقبال الممنوع والمكبوت والمسكوت عنه في المواضع الاجتماعية العادية، وهو لن يخيب كثيراً توقعات القارئ من حيث المبدأ ولكنه يماطله من حيث النوع السردى، فهو باعترامه تفعيل (الكذب الشعري) سيستعير أدوات أدب الاعتراف لبناء نص تخيلي لا يحتاج عادة لأي مبرر استثنائي ليروي وقائعه وأحداثه مهما لجت في (المحال) ما دامت تنتمي تجنيسياً إلى فن الرواية المنجاوز من حيث التعري لكافة التحديدات.

بعد الخطاب التقديماتي والإهداء التقليدي يشرع النص في فتح عوالمه عبر عتبة الفصل الأول (مطعم رامبو الحقيقى)، الموضوع زمكانياً في مدينة وهران، في سياق زمني غامض ومضرب نحدده بصعوبة بناء على إشارات خاطفة في بداية التسعينيات وانطلاق الأعمال الإرهابية التي زجت بالبلاد في معمعان العشرية السوداء المرعبة، على الرغم من ذلك لم يبد على مرتادي الحانة أي اهتمام بالتحويلات المصيرية الجارية في الخارج، كأنهم يعيشون وضعية سديمية بوهيمية محورها اللذة الأبيقورية الصرف، دون مراعاة للمقاييس الأخلاقية والتحديدات الاجتماعية والدينية، حانة صغيرة تمتلكها يهودية يطلق عليها الناص اسم (الحاجة) ويسيرها إسباني شاذ اسمه (خوسيه)، تقع في حي اللاكدوك الذي اشتهر بماخوره العريق: "واللاكدوك أعرق وأشهر ماخور في إفريقيا البربرية منذ خروج أحفاد ابن رشد وابن ميمون من المسلمين واليهود من الأندلس ذليلين كالكلاب، مطاردين من قبل الملكة إيزابيلا والملك فرديناند عاشق النبيذ والخيول".¹³

أما وهران المدينة فيلخص الناص شهرتها وعراقتها في مشاهير أبنائها من المغنين والمغنيات و الشواذ: " وهران، هي ما هي، عاصمة موسيقى الراي ومسقط رأس مصمم الأزياء اللواتي الشهير إيف سان لوران دفين مراکش والصحفي النجم جان بيير القباش والشيخة الريميتي التي قبل الجنرال دو غول الوشم الأزرق المرسوم على ظاهر كفيها، وهي أيضا مدينة الشاب خالد".¹⁴، و الرجلان الشهيران المذكوران، سان لوران والقباش، هما يهوديان معروفان، أما الريميتي والشاب خالد فمغنيان جزائريان شهيران كذلك، وربط المدينة بهؤلاء المذكورين، بالإضافة إلى مالكة الحانة ومسيرها الإسباني، تكاد تقطع صلتها الحميمة بفضائها العربي الإسلامي الذي تنتمي إليه جغرافيا وتاريخيا وديموغرافيا، بما يجعل من رغبة الناص في إضفاء البعد (الكوسموبوليتي) على المدينة يتكرر بإلحاح من خلال اختلاق رسوخ تاريخي مزعوم للعنصر اليهودي الذي يبدو فاشيا بشكل مثير للغرابة، ليس في الفصل الأول فحسب، ولكن في كل النسيج الروائي، بحيث بدا في بعض المواطن مقحما زائدا لا أساس فني ولا تاريخي يسنده.

ورواد الحانة هم " من فئة الحالمين بتغيير العالم: شعراء دون كتب، أنبياء سلام بدون وحي ولا رسائل ولا براق، عشاق بخيبات وبأحلام كبيرة، نقابيون...عمال ميناء وصيادون وبعض المثقفين...وصحفيون".¹⁵، والبطلة المغنية فيه التي عشقت أحد الزبائن الدائمين لأنه يشبه والدها حيث أطلقت عليه اسمه وعاشت معه مغامرات جنسية عديدة لا تكف أن تتصور خلالها أنها تمارسها مع والدها نفسه، وعشيقها (مومو) المخنث الذي مارس الجنس مع أخته انتقاما من قساوة والده وتفضيل أخيه عليه، وهو الذي لم ما انفك يبحث باهتمام في تاريخ وهران حتى عثر على شخصية الشيخ المغراوي التي فتنته بفتاويها المستحلة لكل المحرمات، فلفق لنفسه نسبا يربطه به: " كان هذا المفتي شجاعا مجتهدا، إذ إجابة على سؤال ورد عليه من الموريسكيين...أصدر الفقيه المغراوي فتوى تقضي

بجواز احتساء المسلمين الخمر بكل أنواعه، وتناول لحم الخنزير، والقيام بأي فعل محرم في الدين الإسلامي إذا ما هم أجبروا على ذلك، كما أفتى أيضا بجواز إنكار الرسول محمد عليه الصلاة والسلام.¹⁶، من أجل ذلك تمنى، في غمرة حماسته للتحرر من كل القيود الدينية، الإسلامية منها خاصة، أن تكتب على زجاجات الخمر وقناني البيرة مقطوعات شعرية لكبار الشعراء العالمين، ولو تم ذلك " لتمكنا من دفن النزاعات المحتدمة بين الديانات حول ملكية الله والتنافس غير الشريف على حجز أفضل الأماكن في الجنة".¹⁷.

في هذا الجو المفعم بالنشوة المتمردة على سياقها، حيث تتحقق النزعة (الإيكونوكلاسمية) في أسمى معانيها، سواء بالاستهزاء الضمني من القيود الدينية والأخلاقية، أو التعريض بالرسالات السماوية و رموزها المقدسة ك(البراق) بشأن النبي محمد (ص)، أو استهجان العاطفة الدينية التي تدفع المؤمنين إلى التزام التقوى والتبتل طمعا في ما وعدت به الديانة من جنان الآخرة، لم تتردد البطلة في التصريح بأن " كلام السكارى شبيه بكلام الأنبياء، وأكثر حكمة من كلام فقهاء وأئمة هذا الزمن الأعوج".¹⁸.

أما الفصل الذي يعقده تحت عتبة (والليل إذا عسعس) المتناصعة حرفيا مع الآية الكريمة الواردة بنفس الصيغة في سورة التكويد¹⁹، فينصرف فيه للتنوع على الحضور اليهودي في المدينة في مختلف الأشكال الاجتماعية والفنية والثقافية، و يسلم خيط السرد للبطلة التي تتولى الحكي بضمير المتكلم، فتصف علاقتها المرتبكة بالمخنث (مومو)، والغيرة التي جعلته يتصرف بغرابة حيال الرجل الكهل الذي يشبه والدها عندما بدأت تقع في غرامه بشهوة شبقية غريبة جعلتها تصرح بالقول: " أحب ممارسة الجنس على طريقة الحيوانات: لا أجمل من قضيب حمار مغروس في فرج أتان أو فرس وهي تلوك لسانها ومن فمها يسيل لعاب الشهوة المبدعة".²⁰، كأنها تؤسس بهذا البيان الشهواني لمنظومة معقدة من

الرغبات والشهوات الخارجة عن المتعارف والمألوف والطبيعي إلى حيز (الشاذ) و(الشائه) والمنحرف (Le Pervers).

وفي عتبة (والنهار إذا جلاها)²¹ المتناصبة هي الأخرى مع الآية الثالثة من سورة الشمس حرفيا، يمعن الناص في انتهاك قدسية النص القرآني بلا مبرر فني أو موضوعي، فما يرد تحت العتبة من مضامين لا يحيل بأي نحو من الأنحاء على المعنى الذي تحيل عليه الآية الكريمة، باستثناء الرغبة المكبوتة في مناوشة المقدس وابتذاله وإحلاله محل الكلام المبذول القابل للمعالجة البشرية على النحو الذي يرغب فيه المتكلم دون توقف أو حذر، بالإضافة إلى ذلك يبدو الناص طوال السيرة السردية حريصا على إلحاق كافة صفات القبح والنقص بما يتصل بالدين الإسلامي و المسلمين عامة، سواء في سلوكياتهم أو ملابسهم أو نواياهم، دون أن تلزمه الحاجة الفنية أو التخيلية لذلك، ودون أن يراد بذلك معنى مضمّر أو بعيد أو ضمني إلا التصريح الحاف بالرغبة في التشويه المقصود، أو التعبير عن مكنون الفؤاد تجاه الممارسة الدينية المتعلقة بالدين الإسلامي بالتحديد، ومن ثم جاءت الرغبة في (ابتذال) الآيات القرآنية بإدراج المضامين الشائنة تحت عتباتها منسجما مع الروح الشامل الساري في شايا النص.

فتحت عتبة الآية الكريمة تعرفنا البطلة على طفولتها المبكرة، وعشقها المبكر لصوت المؤذن وقت الفجر، عشقا لا صلة له بما تثيره أصوات المؤذنين في ساعات الفجر اللطيفة في نفوس الناس الأسوياء عادة، من تخشع وسمو روحي ورغبة في التطهر والتسامي ومعانقة المعاني الروحية السامية، بل على خلاف ذلك يثير فيها " البكاء والخوف والمتعة التي تنتهي برغبة في التبول ورعشة في الجسد بمجرد الانتهاء من رفع الأذان."²²، حيث إن رعشة الجسد والرغبة في التبول لا تعتبرها إلا في اللحظات الشبقية التي تبلغ فيها إثارة الجنسية منتهاها، كما عبرت البطلة في سياقات متعددة في النص بهذه المتلازمة الجسدية عن الرغبة الجنسية التي تعتبرها. من أجل ذلك راحت تتتابها تلك النوبة الشبقية كلما

سمعت صديقها المخنث (مومو) يرسل صوته الرقيق الأنثوي بالآذان من أعلى منارة المسجد غير البعيد عن مطعم (آرثير رامبو) الذي تشتغل فيه.

وفي السياق نفسه، تحت عتبة الآية الكريمة، تسرد علينا البطلة وقائع عشق أمها لمؤذن المسجد الملاصق لبيتهم العائلي في أقصى الغرب الجزائري، حيث كانت تستتر تحت جنح ظلام الفجر لتلاقيه، قبل أن يتفطن والدها لتلك العلاقة فيدبر المكائد للمؤذن ويتمكن من طرده من المسجد، وينصب بدله خالتها يامنة لتقوم بمهمة الآذان، فتسحر الناس بصوتها الشجي فيزداد إقبالهم على المسجد، ومواظبتهم على الصلاة، فتتحسن أحوال القرية بشكل مذهل، تطرح البركة في الأرزاق، ويزداد الإنتاج ويفشو السلام والأمن والسعادة.

دون أن يلتفت الناص إلى الواقع السياسي والاجتماعي للمرحلة الزمنية التي تجري فيها وقائع الرواية، التفاتا ذا بال، نجده يلمح بسرعة إلى أن (مومو) قد انخرط في نوبة توبة وتخشع وتدين تحت طائلة المد الأصولي الذي تفضى في المدينة حتى أصبحت في النهاية بلدية إسلامية، بما يحيل على بداية التسعينيات وفوز حزب (جبهة الإنقاذ) بالانتخابات قبل أن تتحدر البلاد صوب العنف الدموي الذي طبع عشرية كاملة من تاريخ الجزائر الحديث، فأصبحت تعرف في أدبيات الصحافة والإعلام بالعشرية السوداء. ولم تجد البطلة التي كانت تسرد الوقائع من زاوية نظرها الخاصة أية رغبة في تفصيل القول عن هذه المرحلة الزاخرة بالوقائع والمآسي، بل التفت سريعا إلى مجريات التشوهات العميقة في تركيبة الشخصيات التي تحيط بحياتها في الحانة وفي طفولتها الأولى، واكتفت بالقول بما يشبه الاعتذار: "أنا أحب الحياة وأكره السياسة".²³

تناول خيط السرد للمرة الأولى المؤذن المخنث (مومو) تحت عتبة (سماء المؤذن) الذي يعرفنا بسرعة على الخلفية الاجتماعية السيكلوجية العميقة التي كانت السبب الرئيس في خنوثته وتشوه شخصيته واضطرابها: "كان أخي الذي يصغرنى بسنتين وثلاثة شهور يعامل معاملة الذكور أو الرجال ولم يكن يتجاوز

السابعة عشر من العمر، في المقابل كنت أعامل كواحدة من أخواتي البنات.²⁴ الأمر الذي سيدفعه إلى الشك في رجولته على حد قوله، و إلى ممارسة العادة السرية واستعجال ظهور علامات الفحولة عليه، قبل أن يقدم على ممارسة الجنس مع أخته الصغيرة مريم التي جد فيك لذة مضاعفة. وتستمر معاناته مع ليونته وتخنثه حتى وهو يدخل الجامعة، حيث تعامله الطالبات كواحدة منهن، يكشفن أسرارهن أمامه ولا يثير الغيرة في نفوس أصدقائهن، مما يضاعف من معاناته وألمه، حتى اسمه الذي هو (محمّد) المرادف الأمازيغي لمحمد لم يسلم من التشويه فأصبح (مومو)، ولم يبق له من فرصة في استعادة رجولته المضمحلة إلا بالالتجاء إلى الدين: "مرات كثيرة فكرت في الذهاب إلى الدين، أن أكون مؤذنا أو إماما، فالإمامة يمكنها أن تمنحني الرجولة المفقودة...."²⁵.

طبعاً لا ينفك في سياقات أخرى عديدة يتولى فيها دور السارد أن يفسر جميع إخفاقاته وتشوهاتة بتفضيل أبيه أخيه الأصغر ومعاملته معاملة الإناث، كما يعرفنا على محاولات الاعتداء الجنسي التي تعرض لها من قبل أستاذه للموسيقى عندما كان يحترف العزف في المطعم وعلى إمام المسجد الذي أصبح مؤذنا فيه، ولم يبد عليه في أثناء توبته وتدينه أي التزام ديني أو تغير روحي يبين تأصل العاطفة الدينية في أعماقه، بل لا ينفك أن ينطق بموقف الناص المبدئي من المقدس، ومن الرغبة الجامحة في تشويهه وابتذاله وإنزاله من مطلقه الخلاب إلى طين البشرية المعجون برغبات الجسد و المندس و الحيواني الصرف، فلم يكن (مومو) يؤذن حين يؤذن ولكن " كنت أرفع صوتي، خمس مرات في اليوم، مناديا بخشوع للصلاة وأنا أفكر في صوت فاطمي وفي ذلك الرجل الأنيق الذي جعلني أغادر الحلبة مهزوما أجر أذيال خيبة مرة...كنت أفكر فيها أكثر من تفكيري في الله عز و جل وفي رسوله الأعظم."²⁶.

وفي موضع آخر، يبدو الإلحاح على إدراج (فاطي) مغنية الحانة ضمن الله ورسوله أشد وأكثر بروزاً، كأن الناص يريد أن يرتفع بها إلى مقامات الأقدس أو إنزال الأقدس إلى حضيض الشهوة والشبق " قبل أن أرفع اسم الجلالة واسم نبيه العظيم الكريم، يختفي أمامي الخلق فلا أرى إلا صورة فاطي، وأشعر وكأنني أأذن لها وحدها...وكنت على يقين أنها قادرة على قراءة رسالتي المشفرة إليها حتى بين ثنايا اسم الجلالة واسم رسوله العظيم المرفوعين بتكبير و تعظيم في آذان الفجر".²⁷، ثم في لحظة صفاء مفاجئة، يعترف بأنه " لها وحدها كنت أرفع صوتي بكل هذا التبتل إلى السماء".²⁸ عند التمعن في الاختيارات اللغوية الإفرادية التي عرضها السارد للتداول، وعبر بها عن تجربته الخاصة وإحساسه الذاتي العميق، تبدو اللغة غير محايدة ولا بريئة، بل مزجت بين سياقين متضادين أشد ما يكون التضاد، ومتنافرين بالطبيعة، سياق التبتل والدعوة إلى الصلاة بمسكوكة الأذان الحاملة لقدسية شهادة التوحيد الإسلامية من جهة، وسياق التصريح بتفعيل المسكوكة نفسها كرسالة حاملة لمضامين عشقية وشبقية بارزة بما جعلها تكشف " عن الرغبات المتحققة أو المكبوتة التي يمكن إدراكها من خلال المضامين المرئية في اللغة وفي التجربة المحسوسة على حد سواء".²⁹ على حد تعبير بنكراد عن المضامين القبلية في الاستعمال اللغوي.

هذه الاستعمالات الخاصة لسياقات المقدس التي أسلفنا الإشارة إليها، هي تحقق النزعة (الإيكونوكلاستية) وترشد إليها وتدلل عليها، لا سيما من الإلحاح المتكرر على الاستعمال اللغوي الموحى بالرغبة الضمنية (المبيتة) في مناوشة المقدس وابتذاله، وموضعته مضمونياً في سياقات لا ينتمي إليها بالقوة إلا في تجارب فردية شاذة لا ترقى لى مستوى تجارب الحياة العميقة ذات الدلالات الإنسانية الثرية، فقوة " المضامين لا تأتي من الكم المعرفي الذي تحمله الكلمات، بل مصدرها نمط الصياغة والعرض والتوزيع وتنوع السياقات".³⁰، من ذلك مثلاً هذا الملفوظ الذي تورده (فاطي) تحت عتبة (صورة النساء) في سياق

الحديث عن اشتياقها لـ(مومو): " تمنيت أن أغادر المكان على الفور لأجلس في الزقاق الضيق قرب مسجد السيدة عائشة لأسمع آذان الفجر وأرى في اسم الجلالة واسم نبيه الكريم المرفوعين بجلال صورة مومو.³¹ وبذلك يصبح التصريح بالرغبة في رؤية صورة العشيق في اسم الجلالة واسم النبي (ص)، الذي جاء في سياقات متعددة ومتنوعة ومتباعدة في السيرورة السردية لا يحيل على معنى إضافي في بناء النص بقدر ما يشي بالمعنى الأصلي للنص ولا شعوره العميق، حيث تتكاتف الدلالات والمضامين والسياقات لتؤكد معنى واحد ووحيد هو تدنيس المقدس وانتهاكه وابتذاله، فالمعنى " ليس هبة من المؤلف، إنه سيرورة تتشكل وتتموا وتنتشر في الحدث ومن خلاله استنادا إلى عين ترى وتسمع وتلتقط الضمني والمألوف والخارق، وفق ما يشتهي ذلك الوعي المركزي الذي تصدر عنه الرواية.³² "

لم يتول الوعي المركزي في هذا النص، بما هو مواز للكاتب الحقيقي، مهمة التسريد والإحاطة الشمولية بعوالمه إحاطة الراوي العليم في الروايات الكلاسيكية، بل اختفى منذ عتبة الخطاب المقدماتي التي أشار (وعد) فيها القارئ بالبوح و قول الحقيقة مهما كان ثمنها، واكتفى بتحميل الشخص المعدودة مهمة الرواية وسرد الوقائع والأحداث التي جاءت قليلة بالقياس إلى الشخصيات نفسها التي راحت تعوض الفراغ الذي سببه قلة الأحداث باستدعاء الاستيهامات الطفولية البعيدة التي لم تخرج في مجملها من الرغبات الصبائية في كسر الطابو وانتهاك المقدس على النحو الذي أبنا عن بعض تمظهراته في ملفوظات سابقة.

بالإضافة إلى الشخصية المحورية (فاطي) التي عشقت أباهما في صغرها و (مومو) الذي مارس الجنس مع أخته بحثا عن رجولته المسحوقة بجبروت والده، تستحضر الساردة (فاطي) عشيقها الجديد الذي يشبه والدها وأطلقت عليه اسمه، فلا يختلف عن الصورة النمطية الشائعة لمختلف الشخصيات المتحركة

في فضاء الرواية، ففي لحظة حميمة معها يكشف لها عن مأساة طفولته الأولى ممثلة في عجزه عن الزواج من أخته التوأم التي عشقها عشقا جنونيا وعاشرها معاشرة الأزواج حتى زوجها والده مكرها، فتساءل حائرا: "لماذا لا نتزوج أخواتنا. هن أقرب إلى قلوبنا وإلى فهمنا."³³.

أما البطلة التي حملها تمنع والدها الذي عشقته في طفولتها الأولى، وهروب (مومو) إلى الدين والآذان، فقد استسلمت للرجل وهي تستحضر صورة والدها وتسمع آذان الفجر متاغما مع بلوغها قمة المتعة الجنسية: "استسلمت له بمتعة وسمعت لحظة الشبق ما يشبه آذان الفجر وتذكرت والذي الذي كان لا يتركني أقبله على فمه ولا يسمح لي بالجلوس في حجره. في أنفاس الرجل كنت أبحث عن والذي الذي كان جباناً لم يتجرأ يوما على تقبيلي وأنا ابنته التي تحبه كثيرا كثيرا."³⁴. وهنا يبدو الكاتب (مقتنعا) بالعقدة الأوديبية التي بلورها سيجموند فرويد وقرأ على ضوءها كثيرا من كلاسيكيات الأدب العالمي الخالدة، كما فسر بها بعض السلوكيات الإنسانية المطردة في حيوات المراهقين خصوصا، وقد ظلت هذه (النظرية) محل اهتمام استثنائي من علماء النفس والنقاد على مر الزمان على الرغم من الاعتراض الذي واجهته سواء في حينها أو في الوقت الحاضر لا سيما على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشيل أونفراي الذي فند أطروحاته النفسية ببحث ضخم أثار ضجة كبيرة في فرنسا.³⁵.

بيد أن ذلك لا يبدو أنه دفع بأصحاب الاعتقاد الراسخ في النظريات الجنسية الشائعة لفرويد إلى إعادة التفكير على نحو ما فعل ميشيل أونفراي، نظرا للجاذبية المؤكدة التي تمارسها تلك النظريات في تأكيد النزوع الانحرافي والسلوك الشاذ المرفوض في أغلب الثقافات الإنسانية، كتعلق الفتاة بالدها وعشق الفتى لأمه وحسده لوالده، دون الإشارة إلى تعلق الأوديبية بالسلطة ورمزها والإحساس الحاد بالرغبة في التحرر التي تعتري الفتيان في مستهل مرحلة

الشباب، سواء من ربة التقاليد أو سطوة الأب أو القوانين في مختلف مظهراتها الاجتماعية، والتي تدفع بهم إلى تجاوز المستقر نحو الإبداع وتحقيق الذات مهما بدا ذلك السلوك في أغلب الأحيان محققا لمفهوم صراع الأجيال الواسع الفضفاض، دون أن تتحدر بالقوة صوب كسر الأعراف والتقاليد وانتهاك المواضعات، على نحو ما سعى الكاتب إلى تحقيقه التخيلي في ممارسة (فاطي) للجنس مع شبيه والدها انتقاما من والدها الذي لم (يستجيب) لحبها الطفولي الأول، ولا زنى المحارم الذي واقعه الشبيه بالوالد و(مومو) وسواهما كثير في النص.

الواقع إن بحثنا في مضمرات النص يتماشى مع القراءة التي ترغب في كشف الدلالة البعيدة والمعنى الثقافى المستتر لتصرفات الفواعل وملفوظاتهم في النص، فذلك وحده ما يجلي عن موقع النص في الخريطة الثقافية العامة من خلال إسهامها في تغذية المشهد الثقافى بالمعنى الطازج والدلالة البكر، وإلا أصبحت محض ممارسة لغوية لا ترقى إلى الرسوخ في الفكر والوجدان القوميى معاً، لأن الكم الدلالي " المرئى من خلال الأحكام السياسية والحضارية والإشارات التاريخية الصادرة بشكل مباشر عن الشخصيات أو المدركة من خلال سلوكياتهم، ليست هذه ما يشكل موضوع التحليل في تصورنا، فهي مرئية من خلال الطبقات النصية المباشرة، والحال أن المرئى في كل شيء ليس سوى الشكل الرمزي لمضامين مستترة هي ما يجب على التحليل الكشف عنه.³⁶

ذلك بالتحديد هو ما دفعنا إلى قراءة هذا النص من الناحية (الإيكونوكلاسية) دون سواها، بالنظر إلى اطراد الوضعيات الشاذة التي لا تضيف، من الناحية الظاهرية، أي جديد إلى مضمون التخيل العام المشتغل على الظواهر الاجتماعية والإنسانية في زمان معطى ومحدد، فما هو أساسى كما يؤكد بنكراد، ليس " القيمة كما تبدو من خلال وجودها، بل طريقة حضورها في الحالات المخصوصة، فهذا الحضور هو الذي يحدد الإضافات

الجديدة التي يأتي بها التحقق".³⁷ وعلى هذا الأساس يصبح الربط الذي أنجزه الناص في مواضع شتى من السرد بين الآذان والرغبة الجنسية، وبين الشهادتين الإسلاميتين المقدستين وبلوغ ذروة الرعشة الجنسية، هي الإضافة الوحيدة التي تحسب له إلى حد الآن، بالإضافة إلى تأثيث الفضاء الروائي كله بشخصيات منحرفة وشاذة، تمارس زنى المحارم وتنادي به وتحث عليه، وتحشد الذرائع المتهافتة لتبريره، ولا تتردد في الربط بين ممارساتها تلك والنص القرآني المقدس، والمسجد، والرسول صلى الله عليه وسلم، وكثير من الرموز المنتمية إلى الحقل الإسلامي دون سواء من الديانات السماوية أو الأرضية أو الوثنية.

أما الفصل الذي عقده تحت عتبة (حج الخيانة) فقد كرسه للنيل المباشر من شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، دون رمزية أو تضليل مجازي أو سياقي، ودون حاجة نصية أو سردية أو خطابية ملحة، باستثناء الرغبة الضمنية السارية في كل تفاصيل النص في مناوشة المقدس و (تسفيهه) وابتذاله، فالحج كما يعرفه الناس شعيرة إسلامية وركن من أركان الإسلام، لا تتصل به الخيانة ولا يتصل بها من أي وجه، إلا الوجه الذي أراده الناص بقلب العتبة لتصبح (خيانة الحج). ولم تكن الخيانة إلا مع الرسول (ص) نفسه، حيث وقف على الرجل، شبيه والده (فاطمي) في المنام، بعد ليلة جنس شبقية عارمة، وقف الرسول (ص) (يتأمل) باشتهاء جسدها العاري الباذخ في عريه وبياضه: "كذا في الحلم، كان ينظر إليك وأنت في نومك ممدة شبه عارية، بل عارية تماما، لم تسقط عينه علي، كنت في هذا الوجود غير موجود، وشعرت به كأنما نفسه النبوية تشتهيك، كأنما نفسه النبوية ترغب فيك".³⁸ ولأنه أحس بالامتنان العميق لهذه الزيارة التي اختصه الرسول (ص) بها، فقد قرر أن يرد له التحية: "اختارنا الرسول لكي يقف علينا في المنام بنوره الشعشعاني، وتلك علامة الصفوة، فكان علي أن أقف عليه في قبره الكريم، أن أرد له الزيارة وأكرمه بما رأت نفسي أنه اشتهاه. كان علي أن أجيء بك إلى مقامه المشرف، كما إبراهيم جاء

بابنه إسماعيل أو إسحاق..مثل إسماعيل كان علي أن أقدمك على نصب
الفداء.³⁹

وقد سمعته يقول، في الحلم دائماً، عند قبر الرسول (ص): "هاهي لك يا
رسول الله، قد جئتُك بها من بلاد حيث تغرب الشمس...إذا كانت لك فيها رغبة
فهي لك يا حبيب الله، أنت أولى بالنساء الجميلات منا نحن أبناء الخطيئة".⁴⁰،
حيث تقرر أن تتركه لأنه (خانها) في المنام مع الرسول (ص): "ما كنت أظن أنك
ستصحبني يوماً لتهدني لرجل غريب حتى ولو كان رسول الله، هذه خيانة حتى
ولو كانت في المنام".⁴¹

وبهذا تكتمل أركان الانتهاك كاملة في حق الرسول الأكرم، بعد الانتهاك
الذي تعلقت به رموز نبوته ورسالته التي أشرنا إليها في سياق هذا التحليل، وبعد
ابتذال الآذان والشهادتين وتوصيف المصلين بالقذارة والإمام بالشذوذ، وكل
ملامح الثقافة الإسلامية بالتشوه، والابتذال والقذارة والتفجير، لم يبق إلا شخص
الرسول الثابت في عمق المتخيل الإسلامي رمزا للطهارة والسمو والقدسية،
معتاصا على النقد والانتهاك، لكنه عرضة للتجريح (الرخيص) غير المؤسس
الذي ما انفكت تقوم به أقلام المستشرقين قديما وحديثا، وصحافة الغرب
وأدواتها الإعلامية الجبارة، ليس آخرها رسومات (شارلي أيبودو) الفرنسية.

بيد أن المثير للانتباه حقا هو ولوج الناص إلى حيز (التجريح) في شخص النبي
من حيث ولجت الأقلام قديما، ومن حيث ما انفكت ألسنة البهتان تحاول أن
تصيب من عصمة النبي وقدسيتها أفعاله وتنزهه عن أحوال الطين والشهوات
المريضة، و من حيث ما فتئت تدرج بخبث شبهاتها حول زواجه من عائشة في
سنها المبكر ذلك، جاعلة منه دليلا على نزوعاته الجنسية (البيدوفيلية)
Pédophilie المشتبهة للصبيان، ومن زواجه من نساء كثيرات عنوانا على
(شبقيته) وشهوته العارمة للنساء، الأمر الذي دفع الكاتب إلى التناص الرمزي
مع تلك الشبهات بجعله يشتهي جسد (فاطي) العاري، وقيام الرجل شبيه الوالد

برحلة أكثر رمزية نحو قبر النبي ليقوم بفداء شبيه بفداء إبراهيم ولده إسماعيل، هو إهداؤه عشيقته المشتهاة إلى النبي، لأنه (أولى بالنساء الجميلات منا نحن أبناء الخطئية) كما تقرر عبارة الناص المفعمة بالتهكم.

المثير للانتباه في جميع السياقات (الإيكونوكلاستية) التي أوردناها إلى حد الآن، هو عجزها التام عن الانبناء تشخيصيا للاستقرار النهائي في خضم التخيل الروائي المبرر فنيا، على نحو ما طالعنا نصوص روائية عربية شهيرة شغلت هذه الثيمات واشتغلت عليها فنيا فخلصتها من الفجاجة والركاكة و(العري) اللغوي الصادم بمباشرة وصراحته التقريرية، حتى كشفت عن (نيتها) المستترة و غرضها المغيب عن القصد المباشر المؤكد لإحداث الصدمة و (لفت) الانتباه، على خلاف رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ التي أثارت لغطا شديدا وسط الأوساط الإسلامية والمحافضة في مصر وفي العالم العربي، فإننا نجدها تستدعي حادثة زواج الرسول (ص) من عائشة من كتب السيرة وتوظيفها توظيفا فنيا راقيا لم ينزل إلى مستوى الإسفاف والتجريح في أي موقع من مواقع الرؤية إلى الحادثة، واكتفى بتوظيفها مستندة إلى مقومات موضوعية، اجتماعية و استراتيجية في سياق سيرورة الدعوة المحمدية، دون تحميلها أي معنى جنسي استثنائي، أو غريزي أو انحرافي في تركيبة الشخصية المحمدية. الأمر الذي يجعلنا نفسر هذا النزوع (الانتهاكي) و الصدامي الباحث عن الإثارة بالفقر الفني العاجز عن الارتقاء بالأداء التخيلي إلى مستوى الإمتاع والإدهاش بالوسائط الرواية الخاصة، دون الحاجة إلى استعارة أساليب الرواية الإيروسية Le Roman Erotique الصادمة بالفضائحية والانتهاك.

في الفصلين الأخيرين من الرواية، وبعد الانتهاء من مناوشة الرموز الإسلامية وشخصية النبي (ص)، وشخصية الجليل ابن سيرين الذي لن يتورع في وصفه بأنه " كاتب ضائع ما بين الفقه والسحر والشعر والكذب على النساء المغفلات." ⁴¹، يعقد أحدهما تحت عتبة (باب انتظار الساعة)، حيث يزج بشخصية الشیخة

(يامنة)، عانس في الأربعين، و خالة البطلة (فاطي)، يدفعها عدم إقبال الرجال على طلب يدها وخوفهم منها بسبب مستواها العلمي الرفيع، على الكفر بكل شيء، بالقرآن الذي كانت تحفظه وتباري فيه الشيوخ، وبصحيح البخاري الذي كانت تنسخه بخط يدها وتحفظه كما تحفظ القرآن، وحتى باللغة العربية التي اعترتها قداسة القرآن فلم تعد تقدر تتوثب مع شهوتها العارمة للجنس والرجال، و لم " تعرف من الرجال سوى هذا البخاري صاحب ((الصحيح)) والذي لم يستطع أن يوصلها إلى الطريق الصحيح، طريق يؤدي إلى أحضان ذكر صالح...بل على العكس من ذلك، فكلما حفظت وتبحرت في كتاب صحيح البخاري خشىها الرجال أكثر وتجنبوها وذهب بها ((الصحيح)) نحو الأعوج".⁴²

بما أن صحيح البخاري لم يؤد بها إلى الصحيح من الحياة، ولم يبلغها مطلبها من حزن الرجل، ولم يزد هؤلاء إلا نفورا، ورغبتها إلا تأججا، فقد أصبحت مبررات الكفر والبهتان والثورة والتمرد على صحيح البخاري وما جرى مجراه من المعارف الإسلامية خاصة، قوية وظاهرة ومؤسسة في نظرها، فصرحت دون تردد: "أنا مستعدة أن أنسى هذا القرآن على آخره، سورة سورة وآية آية وكلمة كلمة، وأمحو من مخي كلما حفظته من ((صحيح)) البخاري، مستعدة أن أحول كلامه إلى بخار أو ضباب، وأحرق جميع النسخ التي نسختها منه وصرفت فيها سنوات من عمري مقابل أن أعثر على رجل يشبعني جنسا ويشعرنني بأنوثتي ويمنح هذا الجسد حقه من الدنيا".⁴³

وبما أن هذا التراث الإسلامي المهم مكتوب باللغة العربية، فإن هذه الأخيرة أصبحت بدورها مؤثلا لجعصور الماح غضبها وثورتها التي أملاها الحرمان من مباهج الجنس وأشواق الجسد، وكفت اللغة أن تكون في هذا السياق مجرد حامل للمضمون وقناة تواصل، بل تجسدت لحة تضم في تفاصيلها وتاريخها أصل الخطيئة الأولى، ففيها وبها نتعرف على الوحي والقرآن والسنة والسيره

وكافة المضامين الحاملة لإيديولوجيا الرسالة الإسلامية و شرائعها ومعتقداتها وفكرها وثقافتها وحضارتها الضخمة. وعلى هذا الأساس لم تبد ثورتها على صحيح البخاري وآيات القرآن كفاية دون التمرد على اللغة العربية نفسها: "كنت أشعر وكأن اللغة العربية هي التي قادتني إلى الغروب، إذ من خلال جاذبيتها الأخاذة النائمة في فتنة المعلقات وسور القرآن الكريم وتناغم سيرة صحيح البخاري... هذه اللغة التي أوصلتني إلى اليأس المفتوح الذي أنساني عضوي الجنسي المقفل على عذرية كاذبة ومخرقة رغم انسدادها".⁴⁴ هنا استحالَت اللغة العربية إلى مواز مضموني للثقافة العربية، وللتاريخ العربي، ولجانب مهم من الحضارة الإسلامية التي تحمل قسرا بمضامين التطهر والتسامي والروحانية الراقية والعذرية في مختلف تمظهراتها، كأن العصور الإسلامية الأولى لم تعرف مظاهر التحرر الجنسي التي حفظتها ذاكرة الأدب في الغلمانيات و الجواري والكتب الإيروسية⁴⁵ التي سبقت بها الحضارة الإسلامية غيرها من الحضارات، حتى إن تلك الكتب ما تزال رائدة في بابها، مدهشة بتحررها وجرأتها ورياديتها. مهما يكن، فإن النسق الثقافي يسعى النص إلى اختلاقه، يهدف بالدرجة الأولى إلى اصطناع أوضاع تخيلية تبرر التحرر الكلي من المسبقات القيمية والأخلاقية والدينية الإسلامية على وجه التحديد، فقد صرحت الراوية لسيرة التحرر من القرآن والبخاري والثقافة الإسلامية في لحظة صدق عابرة عن المقصد العميق الذي ينظم النص كله: "يا ابنة أختي، الحياة أهم من الدين وأعظم منه".⁴⁶، وخارج هذا المقصد الذي أوجزت العبارة مضمونه، لا يمدنا النص بأي تحليل استثنائي للواقع السوسيوثقافي أو السياسي الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء التي كيفت الحياة والمصائر وأصبحت هاجسا مستقرا في قلب معظم الأعمال الأدبية الجزائرية التي اشغلت على هذه الفترة، وحتى على الفترات اللاحقة عليها، لأنها كانت بمثابة المنعرج الحاد الذي غير السيرورة

الوطنية برمتها، تغييرا جذريا، أفقيا وعموديا، ما زال لم يكشف بعد عن زخمه الثقافي والإنساني والحضاري.

بالإضافة إلى ذلك، لم يتطلع النص إلى زيادة وعينا بالفضاء الزماني والمكاني الذي تناوله، من خلال تفعيل التبئير وإثراء وجهات النظر التي جاءت ضيقة وساذجة نهضت بها شخصيات قليلة منهكة ومتهالكة وشائهة لم تحدث الإقناع اللازم حتى بوجهات نظرها الشاذة حول قضايا الدين والجنس، ماذا أضافت العالمة (يامنة) بتوصيفها للحظات شبقتها العليا التي دفعتها إلى الكفر بالبخاري والقرآن واللغة العربية واستقبالها لذكر سي محمد او منحند بأنشودة طلع البدر علينا سوى الدهشة من الإسفاف والابتذال و(الشك) في (النوايا) التي عجزت عن تحميل الممكنات التخيلية الهائلة التي توفرها الرواية لقول هذا المعنى بأساليب أكثر (فنية) و(حرفية)؟⁴⁷ كان عضوه الخشن منتصب بين فخذي، على استعداد للهجوم في أي لحظة، وكنت على نار، مستعدة، ككل ليلة، لفتح أبواب المدينة دون مقاومة تذكر، بل بزغايرد تشبه ((نشيد طلع البدر علينا)).⁴⁷.

التناص الحرفي بين (مدينة) فخذيها ومدينة الرسول (ص) المنورة، وبين النشيد الإسلامي المعروف الذي أنشدته نساء المدينة وأطفالها في استقبال الرسول (ص) الذي دخل المدينة مهاجرا ومقيما لا تخطئها العين القارئة المحايدة، ولا تخطئ الرغبة الأصلية الإيكونوكلاستية للرواية التي أبنا عنها في كثير من المواضع، فالحرص على الربط الآلي بين الرموز الإسلامية المقدسة وأكثر الأوضاع الإنسانية حميمية لا يستدعي آليات تأويلية خارقة لإدراك الرغبة المؤكدة في انتهاك وابتذال أشد المعاني قدسية في المنظومة الأخلاقية والدينية الإسلامية. من ذلك هذا المقبوس: "أشعرتني وزوجي يقذف بسائله المنوي في فمي وكأنني أشرب ماء زمزم الذي لم أذقه في حياتي."⁴⁸ الذي ربط فيه بصورة عارية بين المنى و ماء زمزم، وبين المقبوس التالي الذي أسس فيه لعبادة جديدة هي عبادة

القضيبي: "عبادة أطلقت عليها اسم ((عبادة القضيبي))، وأصبحت من جراء ذلك تهذي الليل كما النهار بصلوات تسبح فيه لسمو القضيبي.⁴⁹، الذي لم ترح تعبده وتدعو لعبادته فحسب، ولكنها راحت تسبح بسموه وتعاليه وعظمته.

وينتهي النص بهذه المعاني التي يعرفنا فيها في الختام بأن المؤذن (مومو) قد أصبح سكيراً يتطوح منشداً على عوده آهات العشاق وآلامه، وأن (فاطمي) قد هجرت عشيقها شبيه والدها لأنه خانها في المنام خيانة لا تغتفر عندما قدمها هدية للرسول (ص) الذي بدا له مشتهاً وعاشقاً لها.

خارج هذه المعاني الإيكونوكلاسية الانتهاكية لا يقدم النص أية إضافة تخيلية تساعد المتلقي على فهم الفضاء الذي تحركت فيه شخوص النص وتوالت أحداثه، وحتى العتبات نفسها التي فصلنا مضامينها لم تلتزم عقدها القرائي وميثاقها التخيلي منذ عتبة العنوان التي بشرت بالنحلة وسرها وموازيها الإنساني، لم نثر على أثر لها في سياق النص وأنماط الشخصيات التي تولت بنفسها رواية الوقائع من وجهة نظرها الذاتية، (فاطمي) أو العالمة (يامنة) أو اليهودية صاحبة المطعم. لم تبد إحداهن تتوفر على خصيصة استثنائية ماعدا التنويه بالممارسة الجنسية ووضعها في سياقات انتهاكية للمنظومة الثقافية الإسلامية ومقدساتها، وعلى هذا الأساس يخفق النص، منذ عتبة العنوان، في مد جسور التواصل الفعال بين النص والمتلقي.

يؤكد فانسون جوف أن لـ "عقد القراءة) مفهوماً معادلاً هو (أفق الانتظار)، ذلك أن كل المؤشرات التي يقدمها النص قبل الشروع في القراءة ترسم حقلاً من الإمكانيات التي يدمجها القارئ بوعي منه إلى حد ما. إذا خيب النص أفق الانتظار، فثمة خرق لعقد القراءة، ولن يحدث التواصل بالكل.⁵⁰، أما شارل كريفل فيؤكد بدوره على أنه "إذا كانت قراءة الرواية هي فك سر تخيلي مشيد يمتصه المحكي نفسه، فإن العنوان، بوصفه ملتبساً، هو تلك العلامة التي يفتح بها الكتاب: من هنا يجد السؤال الروائي نفسه مطروحاً، وأفق

القراءة معينة، والجواب مأمولاً".⁵¹ بيد أن النص بانتهائه المفاجئ، المبسر، يخيب أمل التلقي ويزيد من التباسية العنوان، بل يتركه معلقاً زائداً لم يؤد الوظيفة المنوطة به في شعرية الرواية، على النحو نفسه الذي ورد به النص الموازي في الخطاب المقدماتي الذي التبس بالتخييل الذاتي واستعار أدواته الإيهامية دون أن يكونه في الواقع، ووردت به الفصول بعباتها المتناصة حرفياً مع آيات قرآنية عديدة دون أن تحيل على مضمون روائي ملائم لمعانيها باستثناء المضامين الانتهاكية لسياق الآيات الظاهر دون أي مبتغى فني أو إشاري أو استعاري وراءها.

الغمز الأثيم.

حضور العنصر اليهودي في الرواية المعاصرة التي راحت تتجزها أسماء مهمة في المتن الروائي العربي عموماً أصبحت تشكل ظاهرة لافتة للانتباه وللتساؤل معاً، لأنه حضور وبالأحرى استحضار غير بريء بالمرّة، لأن القارئ يقط لا تفوته الصبغة الإقحامية المفتعلة بقوة الهيمنة على الصوت الروائي وليس بقوة الحضور الاجتماعي في المرجعية الواقعية، الأمر الذي جعلها تشبه الغمز غير البريء لأجهزة ثقافية واقعة خارج منظومة النص التخيلية، لأن سيطرة اللوبيات الصهيونية على إدارة الجوائز الأدبية العالمية تجعل الطامحين إلى التكريس العالمي، والناهدين إلى الظفر بالمال والشهرة والانتشار، شبه مجبرين على ترويج الدعاية الصهيونية للحضور المكثف للعنصر اليهودي في النسيج الاجتماعي الإسلامي وثقافته وحضارتها معاً، تكريساً للنخبوية اليهودية المهيمنة عالمياً، والمتصادية مع أساطير المحرقة النازية المستدرة للعطف العالمي الميسر لسطوة اليهود ونفوذهم في مراكز القرار العالمي بما فيه الجوائز الأدبية التي تمارس ما يشبه الرقابة على الضمير الأدبي والإنساني العالمي.

وعلى هذا الأساس لا يصعب العثور على مميزات فارقة في تناول الرواية العربية المكتوبة منذ البدايات حتى نهاية القرن العشرين على يدي كتاب

العربية الوطنيين الكبار، الذين واكبت كتاباتهم موجات التحرر العربي وثوراته الاقتصادية والاجتماعية و الخيارات الإيديولوجية ونكسة 67 وما تلاها من صراع مع الكيان الإسرائيلي والامبريالية وسواها من الصراعات الإيديولوجية، وبين الكتاب المعاصرين المجالين للعولة ورهاناتها الكونية الملفة للحدود القطرية والثقافة القومية، المبشرة بالقرية الكونية وانهيار الحدود وأحادية القطبية وهيمنة النموذج الغربي المابعد حدائي على تفاصيل الثقافة العالمية بما فيها الأدب نفسه.

ففي الوقت الذي كان فيه أولئك الكتاب (يخوضون) جماليا (نضالهم) الأدبي ضد الفقر والتخلف والاستبداد والهزائم المتتالية ويوقظون الضمائر الغافية عن مأساة فلسطين، نجد الكتاب المعاصرين يتبنون الطرح الصهيوني للصراع العربي الإسرائيلي ويختلقون حضورا مزعوما لليهود في النسيج الاجتماعي الإسلامي، ابتذالا لعواطف النبذ المستقرة في الوجدان تجاه اليهود، واختلاقا لصلات موهومة لا سند لها سوى الدعاية المسنودة بالمال والإعلام الغربيين الذين علت أصواتهما فوق أصوات القيم والتاريخ والجغرافيا معا.

وإذا كان يصعب العثور على حضور ما لليهود في النصوص التي كتبها نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والسباعي ونبيل سليمان ومحمود المسعدي وجمال الغيطاني و الطاهر وطار وغيرهم كثير، فإن القارئ سيدهش للهامش الذي يتيح كتاب أمثال واسيني الأعرج وأمين الزاوي و ياسمينه خضرا وبوعلام صنصال، في الجزائر على الأقل، لهذا العنصر، وإذا كان خضرا وصنصال كاتبين فرنكوفونيين يكتبان لقارئ غربي أساسا، فإن الأعرج و الزاوي نفسيهما لم يترددا في كتابة بعض النصوص باللغة الفرنسية، خلافا لمنجزهما الروائي المكتوب كله باللغة العربية، بما يجعل من القارئ الغربي مكونا أساسيا في عملية التلقي برمتها، وهو على خلاف المتلقي العربي، له خلفياته الجمالية والإيديولوجية التي لا ترى إلى العنصر اليهودي بالحمولة النفسية

الانفعالية نفسها التي يرى القارئ العربي، الأمر الذي دفع هؤلاء إلى (اختلاق) حضور يهودي وطني منسجم مع الثقافة المحلية ومكوناتها الشعبية العميقة، تحقيقاً لأغراض تتعلق بالتلقي الغربي أساساً ومدا لجسور الوصل مع المنظمات الأدبية الغربية القائمة على رأس الجوائز الأدبية العريقة.

بيد أن ذلك الاختلاق وذلك الإقحام سرعان ما تبدو للعيان فجاجتهما الفنية المتنافرة مع السياق الثقافي العام المتحكم في فضاء النص وخلفياته وظلاله العميقة، فلا يكاد يخلو نص هؤلاء من تنويع على شخصيات يهودية قليلة ذاع صيتها في العزف والغناء تحديداً، كالمغنية رينات وطيظما وانريكو ماسياس المثير للجدل، أو من اختلاق تخيلي لشخصيات تستجمع ما يعجب من الخصال الإنسانية المستوجبة للتقدير، بحثاً عن تعاطف غائب، وانسجاماً مع الخطاب الإعلامي والسينمائي المتسيد في الغرب منذ النصف الثاني من القرن العشرين.

وقد بدأ النص الذي بين أيدينا منظومته التخيلية الهادفة إلى تجميل الحضور اليهودي المصطنع بإطلاق توصيف (الحاجة) على أم خوسي، مالكة المطعم الذي تشتغل فيه (فاطمي) وعشيقها (مومو): "أصعد الزقاق حافية وأفتح باب شقة أم خوسي الحاجة شهيرة الطيبة التي منحتني غرفة مجانا ومنحتني قلبها وأشعرتني بخوفها علي، خوف يشبه ما كانت أمي تبينه لي حين أتغيب أو أتأخر أو تتأخر عني عادتني الشهرية."⁵²، من أجل ذلك لن نتردد في أن نقول لها: "أنت مسلمة أكثر من المسلمين والمسلمات."⁵³ وهكذا يصبح التوصيف الذي يطلقه المسلمون على الحاجات حقاً طبيعياً لشهيرة اليهودية التي تعاملت مع البطلة بكثير من العطف والكرم والنبيل، إلى حد رفعها إلى مستوى أعلى من مستوى المسلمين والمسلمات جميعاً، بما يجعلها أحق بالتوصيف، ويجعل هذا الأخير عاطلاً عن ظلاله الدينية المحيلة على التقوى والخشوع والتبتل بالمفهوم الإسلامي، ويحل الديانة اليهودية في مرتبة موازية ومساوية بل أسمى من الإسلام

نفسه الذي لم يتمكن من رفع المسلمين والمسلمات إلى المستوى الإنساني الراقى الذي كشفت عنه اليهودية (شهيرا).

وهو المستوى نفسه الذي توفر عليه جد (خوسي) اليهودي، أحد أجداد (شهيرة) اليهودية، الذي تبرع في الزمن الأول بكنيس يهودي للمسلمين الذين حولوه إلى مسجد: "قال لي خوسي وأكدت لي ذلك أمه شهيرا بأن هذا المسجد الذي يسمى اليوم باسم (السيدو عائشة) رضي الله عنها، كان في زمن ما جامعا لليهود، كنيسا لليهود الحي، ملكا لأحد أجداد خوسي، يقرئ فيه التوراة باللغة العبرية، ويرفع فيه اسم الله على دين موسى كليم الله، فتبرع به أحد ورثة المحل من اليهود، وكان شيوعيا، لرفاقه من المسلمين".⁵⁴، وحتى جد (فاطي) البعيد نفسه استطاع الارتقاء فوق مقتضيات التعصب الديني لبيتني فوق أرضه كنيسا ومسجدا مشتركا، يتعبد فيه اليهود والمسلمون جنبا إلى جنب: "يروى أن هذا البناء كان في الأساس بيت عبادة مشترك، مسجد وكنيس يهودي، وقد بناه جدنا الأول الذي يقال أنه جاء هذه البلاد واستقر بها صحبة مجموعات من المهاجرين اليهود، قدم إليها صحبة زوجته، إحداهما كانت مسلمة والثانية يهودية".⁵⁵

هنا يكاد الناص يزج بوقائعه الروائية البسيطة في عوالم الواقعية السحرية، حيث تتداخل الحدود والفواصل ويصعب التفريق بين الواقعي والخيالي، بين المرجعي والتخييلي، بين المحتمل والممكن والمفترض، وتقديم الغرض على حساب آلياته، و تبليغ الفكرة بغض النظر عن المقدمات والوسائط الفنية والجمالية، بيراغمية عارية و غير مقنعة، فالنص أساسا، ومنذ فاتحة السرد الأولى، لم يتردد في تسريب مقولته المركزية التي لم تزدها أدوات التشخيص إلا ظهورا، والتي تم إنجازها بسرعة بملفوظات الشخصية المركزية الإيكونوكلاسية الصادمة، سواء بابتذال الرموز الإسلامية وانتهاك المقدسات والركائز العقائدية الأساس، أو بإحلال اليهودية محلا موازيا ومساويا للدين

الإسلامي، سواء في الممارسة، أو القيمة التاريخية المتعلقة بكل منهما، بدعوى المساواة بين الأديان التي انتهى إليها النص فجأة لما تعلق الأمر بالديانة اليهودية، وبعدها كان قد نظر في بداية النص لضرورة التخلي عن الأديان كشرط أساس لإحلال السعادة والسلام في العالم.

وفي هذا السياق الأخير، راح الناص يؤسس لذلك الوجود الشعبي (الفانتازي) في صميم المجتمع الجزائري وثقافته وتقاليده، وفي أكثر المواطن تعلقا بالشخصية القومية وعراقتها وأصالتها: "حين كانت الحاجة شهيرا تقوم بالإشراف على مطبخ مطعمنا هذا، كان الناس يحجزون أماكنهم يومين أو ثلاثا مسبقا، بفضلها وصلت سمعة مطعمنا إلى العاصمة وقسنطينة، وكان يهود قصبتي هاتين المدينتين يغارون مما تبذره أنامل أمني، وقد أطلق بعضهم اسم شهيرا على طبخات شعبية رائجة استوحوها من إبداعاتها."⁵⁶، هذا ما باح به (خوسي) لـ(فاطي) مطربة المطعم، التي أخذت هي الأخرى، تروي تفاصيل غرام والدها باليهوديات: "ربما يكون خوسي هذا أخي، فقد كان والدي كثير المغامرات مع النساء وخاصة اليهوديات في مدينة وهران التي كان يجيئها ليقيم بها أياما وليالي."⁵⁷.

يرتكب الكاتب في هذه اللعبة التخيلية القائمة على ترسيخ الوجود اليهودي في المجتمع الجزائري مغالطة تاريخية ظاهرة، فالبطلة (فاطي) التي يورد الناص على لسانها الملفوظ السابق تنتمي زمنيا إلى جيل الاستقلال، فقد تركت مقاعد الجامعة لتلحق بالمطعم مغنية وخادمة في فترة التسعينيات التي تزامنت مع بدايات العشرية السوداء، فهي عمليا، وبحسب كرونولوجيا الزمن الداخلي، تكون قد ولدت مطلع السبعينيات، أي بعد عشرية كاملة من الاستقلال والرحيل النهائي لليهود الجزائريين مع الفرنسيين والأقدام السود، لأن اليهود (الجزائريين) قد تخلوا عن جزائريتهم بمقتضى قانون كريميو Adolphe Crémieux ، وزير العدل الفرنسي الذي أصدر قانونه الشهير في أكتوبر 1870 والذي أصبح

بموجبه كل اليهود في المستعمرة الجزائرية يتمتعون بالجنسية الفرنسية، خلاف الأهالي، الجزائريين، الأمر الذي جعل الأوائل يجاهرون بالعداء للثورة التحريرية التي انتهت بالاستقلال والرحيل الجماعي لليهود من الجزائر.

مهما يكن فإن المسعى التقويضي والانتهاكي الذي تحرك فيه النص منذ البداية حتم عليه مراعاة بعض المقتضيات المنهجية الضرورية التي ابتدأت بالتأسيس التخيلي لحضور غني وعميق للعنصر اليهودي في النسيج الاجتماعي الوطني، رغم المغالطة التاريخية التي وقع فيها واعيا أو غير واع، ثم ابتذال الرموز الإسلامية كالآذان والبراق والصلاة وعلماء المسلمين كابن سيرين وعبد الباسط وسواهم، ثم ابتذال الطابو والمحرم بحشد طائفة شاذة من الشخصيات التي احترفت زنا المحارم وبررته ودعت إليه، ثم امتهان اللغة العربية والعاجزة، بمغالطة أخرى، عن التعبير عن الحب وأشواق الجسد ومواطن اللذة، وأخيرا تصوير النبي محمد (ص) في أوضاع تخيلية مكرسة للنمطية الاستشراقية والاتهامات الغربية المغرضة.

الكاتب، في نهاية المطاف، يؤسس إلى جانب كل من بوعلام صنصال وياسمينه خضرا وواسيني الأعرج و كمال داود، توجهها روائيا حريصا على إعادة (تدوير) المقولات المستقرة في الرؤية الغربية عن المنظومة الفكرية والعقائدية الإسلامية، مع فارق بسيط، هو أن هؤلاء يمارسون ذلك من داخل المنظومة نفسها وليس من خارجها، بما يؤهل نصوصهم إلى الحظوة باستقبال غربي غير بريء تماما⁵⁸.

1. تشير هنا إلى كتابنا (نرجسية بلا ضفاف، التخيل الذاتي في أدب واسني الأعرج) الصادر عن دار الحكمة بالجزائر سنة 2012، الذي افتتحناه بدراسة وافية عن التخيل الذاتي الذي كان ممارسة سردية معروفة في الغرب، وفي فرنسا خصوصا، تحت مسمى (L'auto fiction) والذي يتقاطع مع السيرة الذاتية بالحرص على إيراد الهوية الإعلامية الحرفية، ومع الرواية بفتح آفاق التخيل دون حدود، دون أن يطلق عليه هذا التحديد النقدي في الأدب العربي الذي شهد ممارسات سردية ملتزمة بأدواته وآلياته دون أن تجنس ضمنه.
2. انظر موقع الجامعة <http://www.crilcq.org/recherche> / و موقع المؤتمر Colloque étudiant Discours sur théories et pratiques ».htm l'iconoclisme
3. الموقع نفسه.
4. انظر المفردة وتعريفها في موقع المركز: <http://www.cnrtl.fr>
5. انظر التعريف في: <http://www.la-definition.fr>
6. منشورات الضفاف ومنشورات الاختلاف، ط1، سنة/2012، الجزائر.
7. الهرموسي مقابل عربي للمصطلح الفرنسي herméneute.
8. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة/2008، ص:83.
9. Iouri Lotman ; La structure du texte artistique, éd Gallimard, 1978, Paris, p : 326.
10. المرجع السابق، ص:152.
11. لها سر النحلة، مصدر سابق، ص:13.
12. انظر مقدمة الرواية ص:09.
13. الرواية، ص:12.
14. الرواية، الصفحة نفسها.
15. الرواية، ص:20/19.
16. الرواية، ص:15.
17. الرواية، ص:19/18.
18. الرواية، ص:19.
19. سورة التكويد، الآية:17.
20. الرواية، ص:25.
21. سورة الشمس، الآية:03.
22. الرواية، ص:28.

23. الرواية، ص:34.
24. الرواية، ص:51.
25. الرواية، ص:58.
26. الرواية، ص:73.
27. الرواية، ص:77.
28. الرواية، ص:78.
29. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:200/199.
30. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
31. الرواية، ص:155.
32. المرجع السابق، ص:185.
33. الرواية، ص:115.
34. الرواية، ص:118.
35. انظر كتابه: Le Crépuscule d'une idole, l'affabulation freudienne, édition Grasset, Paris, 2010.
36. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:202.
37. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
38. التشخيص من عندي، الرواية، ص:144.
39. الرواية، ص:146.
40. الرواية، ص:152.
41. الرواية، ص:141.
42. الرواية، ص:159.
43. الرواية، ص:159.
44. الرواية، ص:168.
45. نشير هنا إلى الكتب المعروفة في هذا الباب، والتي ألفها علماء معروفون، **كالمسيوطي** و**داوود الأنطاكي** و**التقزاني** وابن حزم الأندلسي، وسواهم مما لا نريد ذكر عناوينه في هذا السياق، إذ يكتشف المطالع لها باندھاش هامش الحرية التي كان يتحرك فيها هؤلاء العلماء في تناولهم لأدق المسائل الجنسية، عذرهم في كل ذلك أنهم لا غرض لهم خارج التعريف بهذا الممارسات التي تقع في صلب الحياة الإنسانية واستمراريتها، دون رغبة في التجريح أو الإفساد الأخلاقي أو الانتقاد لمقومات الحضارة الإسلامية التي يمثل الدين محورها الأساس، بل تناولوها من داخل منظومة القيم الإسلامية، فجاءت على خلاف التمظهرات الجنسية في الأدب الحديث، محتفظة، رغم جرأتها، بنصيب وافر من الوقار العلمي.

46. الرواية، ص: 171.
47. الرواية، ص: 175.
48. الرواية، ص: 175.
49. الرواية، ص: 177.
50. فانسون جوف، شعرية الرواية، ترجمة: لحسن احمامة، دار التكوين، ط1، سنة/2012، دمشق، ص: 22.
51. Charle grivel , Production de l'interet romanesque, Paris-Lahey, Mouton , 1973, p ;173
52. الرواية، ص: 35.
53. الرواية، ص: 90.
54. الرواية، ص: 83.
55. الرواية، ص: 83.
56. الرواية، ص: 95.
57. الرواية، ص: 97.
58. نشير هنا إلى الجدل الذي أثارته رواية كما داود (ميرسو تحقيق مضاد) Mersault , contre-enquete الذي أثار جدلا واسعا بسبب أقواله المناهضة للدين والقرآن والثقافة العربية والثورة التحريرية، بما جعل لجنة الفونكور تختارها للفوز بالجائزة لهذه السنة. 2015، تكريسا لرؤيتها المنصرية والإسلاموفوبية أكثر من قيمتها الفنية بحسب الكثير من النقاد.