البناء الفني في رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق، قراءة سوسيو ـ بنائية.

The Artistic Structure in the Novel “Regions of Fear” by Faḍila Al-Farouq, a Socio-Constructive Reading.

بغلول بوزيان	Bouziane.01.loul@gmail.com كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، الجزائر

الإرسال: 2024/10/28	القبول:2024/11/09	النشر:2024/12/29.

الملخص:

في تسعينيات القرن الماضي طرحت بعض الأقلام الإعلامية في تنظيراتها النقدية الأدبية الصحفية أنها وقفت على "شكل روائي جزائري جديد"، وما مكّن لهذا الشكل الكتابي حسبها هو فضاء الرحابة في الطرح والتعبير، والتجريب فيه بعد الانفتاح على التجارب الروائية الغربية والعربية، ومفاد هذا الطرح أن هذه "الكتابة الجديدة" تستند على موروث المجتمع الجزائري لتعيد تفكيك متعالياته الأيديولوجية والجمالية تشكيلا وتخييلا، وأنها لا تجيب عن الأسئلة الحداثية إلا من خلال الإنجاز النصي الثائر على القديم.

ونهدف إلى التعرّف على هذا الشكل الذي ارسته هذه الطفرة عبر استيفاء الدلالة من تشكّل خطابها السردي واللغوي، كتشابك الواقعي والحلمي، والتجريب، وشاعرية اللغة والرؤية والتباسها، وتداخل الأزمنة، وكسر النمطية، موت البطل وتفتيت الشخوص متّخذين من رواية فضيلة الفاروق الموسومة "بأقاليم الخوف" أنموذجا لتحليل بنيانها الفني المختلف الجديد المفترض.

الكلمات المفتاحية: السوسيو ـ بنائية؛ الخطاب؛ السردية؛ التجريب؛ الهوية الثقافية.

Abstract: In the nineties of the last century, some media pens proposed in their critical literary journalistic theories that they had come across a “new Algerian novelistic form,” and what enabled this writing form, according to them, was the spacious space in presentation and expression, and experimentation in it after opening up to Western and Arab novelistic experiences. The meaning of this proposal is that this “new writing” is based on the heritage of Algerian society to re-deconstruct its ideology, and aesthetic transcendences in terms of

formation and imagination, and that it does not answer modernist questions except through textual achievement that revolts against the old.

We aim to identify this form established by this mutation or sensitivity by extracting the significance from the formation of its narrative and linguistic discourse, such as the intertwining of the realistic and the dreamy, experimentation, the poetics of language and vision and their ambiguity, the overlapping of times, the breaking of stereotypes, the death of the hero and the fragmentation of characters and plot, taking Faḍila Al-Farouq's novel entitled "Regions of Fear" as a model for analyzing its supposed new, different artistic structure.

Keywords: Socio-constructivism; discourse; narrativity; experimentation; Cultural identity,

1. مقدّمة:

نهدف إلى البحث في صحة الطرح الإعلامي الذي مفاده ظهور ملامح الرواية الفرنسية الجديدة (في أربعينيات القرن 19م) في أعمال الروائيين العرب الثمانينية والجزائرية التسعينية وفق رؤيتين دلاليتين: الأولى إيديولوجية/سياسية، والثانية ثقافية ما بعد حداثية نتيجة تشيؤ الفن بداية من نهاية التسعينيات عندنا بالجزائر، وما ساهم في ذلك التشيؤ، هو نفسه ما ساهم في تبلور مفهوم الذات والآخر بجعلهما يعبّران بلا وعي عن نفسيهما روائيا، وهو الفوضى والعنف اللذين شهدتهما الجزائر. ولهذه الغاية عمدنا إلى التماس الخلفية لهذه الرؤية، اللغة والخطاب، أو جملة من التحولات غدت مأخوذة مأخذ التسليم من قبل هذه الحساسية الجديدة وهي: التجريب في اللغة والخطاب (تشابك الواقعي والحلمي، تداخل الأزمنة، شاعرية اللغة، الرؤية والتباسها، موت البطل وتفتيت الشخوص..) في رواية فضيلة الفاروق "أقاليم الخوف" الصادرة عام 2010.

لماذا حظيت رواية أقاليم الخوف بإثارة نقاش وجدل وتفاعل إعلامي واسع؟ ألموضوعاتها الجريئة على المحظور ذات الدلالات السياسية والثقافية؟ أم للناحية الشكلية/اللغة المختلفة التي أفرزت خطابا جديدا صبّ في وعاء الثقافة؟ أي التجريب في المختلف شكلا أفرز الهامشي والممنوع دلالةً، كوصف الجنس وتسفيه الدين وسياسة الحكم. وبمعنى آخر هل جاء الشكل الروائي الجديد المدعو تجريبا ليلعب على وتر هذه الموضوعات المزامنة لتيار ما بعد الحداثة أو العولمة (موضوعات الهوية الثقافية: الهوية الدينية والهوية السياسية والجندر/الهوية النسوية) بين تمثّل الهوية المحلية/الأنا

(الإسلام، القومية، العربية) الثابتة في مقابل تمثل الآخر وثقافته العولمية المتحولة (قبول: التسامح الديني، والتنوع الاثني واللغوي، وحرية المرأة..)؟

أما منهجنا فتحليل سوسيو بنائي، لأنه الأقدر على دراسة مناسبة للأعمال الأدبية والفكرية، بإتاحته الربط بين العمل الفني والمرحلة الاجتماعية والتاريخية مع تجنب الأحكام الجاهزة، فالنقد السوسيو بنائي جاء كرد فعل على النقد الشّكلاني الذي ألغى دور التاريخ وهمّش المجتمع وغيب عبقرية النص في عملية التشكيل الفني والجمالي والفكري، كل هذه الاعتبارات وغيرها جعلت لوسيان غولدمان لا يعزف عن فصل النص عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها.

مع دعم هذا التحليل ببعض آثار من النقد النسوي ونظرية القراءة (باعتبار مواكبة الروائي والقارئ وانسياقهما مرغمين وراء التحولات الطارئة في النظر للأشياء وللنقد الأدبي والأدب، مع عولمة الثقافة والتحرّر من قيود الحداثة إلى ما بعد الحداثة) على خلفية تراكمات الواقعين الثقافي والاجتماعي في بلدنا من العالم، وتأثيرات انعكاساتهما على النظريات النصية والمناهج النقدية.

2. بنية خطاب رواية أقاليم الخوف*الفني (السّردي والدلالي):

ينطوي أي بناء فني كبناء الحدث (زمان، مكان، شخصية) مثلا على خطاب، وتحليل مظاهر تحول علاقات هذا البناء يكشف على فسيفساء من الجزئيات تستدعي كل جزئية موضوعا بفضل لعبة الاختلاف ضمن شمولية البناء؛ وما وراء هذه التقنية نفسها فن واصطفاء دلالة خطاب، ونقصد بالتقنية الخطاب السردي الذي يفرز دلالة، مثل المسافة والمنظور؛ علاقة الراوي وأسلوب الشخصية البؤري والنفسي؛ كون أن إفرازات الواقع هي أحد تجليات حركية السرد ما بعد الحداثي الذي كشفنا عنه في نص "أقاليم الخوف"، باعتبار أن الجزئية السردية نَسْجة فنية تحيل إلى البناء الذي بدوره يحيل إلى الدلالة التي لا تستثني بلا ريب المكون الثقافي الذي نعيشه، والخطاب الروائي حسب عبد الله إبراهيم مكونات سردية تحت ركيزتي الروائية والأسلوب، "فالروائية ما شملت العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان، أما الأسلوب فهو طريقة نسج العناصر الفنية بوساطة السرد"[1]

و"البنية الدلالية تعني الموضوعات أي الدلالات التي ينطوي عليها الخطاب السردي، إذ ينطوي مفهوم البنية الدلالية على دمج البنية الشكلية بالموضوعات، ولا يغفل التحليل الداخلي للنتاج وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية وغيرها"[2] وبذلك نتجنب السردية الدلالية أو السيميائيات السردية لغريماس لإيغالها في التجريد وغموض مصطلحاتها وتماثلها.

1.2 بنية خطاب رواية أقاليم الخوف الدّلالي:

يستمّد النص السردي تماسكه الدلالي من وجود بنية عميقة موظفة كبنية كبرى للنص، وكذا من وجود منطق سردي يُنظِّم العلاقات بين الوحدات السردية، تتضح من خلال العلاقة بين القصة والمحكي والخطاب. وخطاب أقاليم الخوف السردي خطاب داخلي يهيمن عليه راوي السيرة الذاتية، وفي ظل هذه الهيمنة نجرُد أولا عناصر بنيته ذات الصبغة الدلالية: الحدث، دراما الحدث، التجريب.

1.1.2 بنية الحدث:

باعتبار أن الحدث أهم عنصر في القصة، فيه تنمو المواقف، وتتجسد الشخصيات، يتحقق بالوحدة وضمن سياق (مكان وزمان) وكل نوع روائي يتميز بطغيان نوع حدث معين، ورواية السيرة الذاتية تتميز بالحدث التسلسلي والحدث الدرامي (يقحم شخصيات عدة في الحدث) والحدث التضميني (إدخال قصة في قصة أخرى)[3] والحدث الدائري (تبدأ القصة عند نقطة نهاية أحداث الحكاية لتنتهي عند نقطة بدايتها) في رواية أقاليم الخوف قام الحدث على صراع الأفكار والتفكّك والتشويش، "متمرّد على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي"[4] وهذا ما يجعل البعد الفكري أو السيكولوجي أو الإيديولوجي أو الاجتماعي المختلف إلى حد التطرف جرّاء أصوات الشخصيات والتي تشوش بنية الحدث، وجعل أغلبه تضميني ودرامي، ويظهر بدايةً في العنوان "أقاليم الخوف" بإضافة المضاف النكرة إلى مضاف إليه، ونكرة مثل هذه تبقى غير محدّدة وغير مفهومة بعد إضافتها إلى ما لا يُحدد ولا يَنضبط (الخوف) ويُحيلنا هذا النمط من العناوين على دلالة التشتت والضياع ليغدو بعدها تجريبا فنيا.

من ثمة تتبلور البنية الجمالية والدلالية للحدث في هدم البناء التقليدي، وبناء حديث يعطي قيمة للسرد أو للحبكة بحيث يجعلها إما تتصدر البرنامج السردي مثل قول السارد: "كنت الأنثى

التي نزلت من الجنة إلى الأرض، أكلت الثمار المحرّمة رغبة في امتلاك الكون في جنتي تلك، أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق"[5] وكأن المتحدث نبي أو مصلح شرقي جاوز الستين وليس فتاة شابة، ودلالته الفنية المتضمنة في هذا الشكل هي إحلال الاختلاف محل التطابق والتماثل باتجاه كتابة تخترق سطح المعنى الجاهز مستثمرة في مادية الغرب وروحانية الشرق، دلالة موحية من جهة أنها نادمة عن شيء اقترفته حريٌّ أن يفهم في آخر الرواية، وفهمها للدين فهما غربيا: القرب من الله بالعمل وتقبل الآخر من جهة أخرى.

وإمّا أحداث مشتّتة متصاعدة يفصح عنها الخوف في الشرق من مجهول وصولا للحبكة، "خِفت أن أصحوا فأجد نفسي لست أنا"[6] لكن مسرودة في خاتمة الرواية، "وهذا ما يهدم الجدار الرابع بينها وبين قراءها، أي يحتمل تأويلات عدة، وفي تحطيم مبدأ الإيهام بالواقع"[7] في مثل قولها: "دخلت بيروت عبر ميناء جبيل ليلة الثلاثين من آب 2006، كانت النار تأكل حواشيها.."[8]

دلالة الهاجس المرتسم ملامحه على نورا وجيلار من جهة، وأم وهب وشهد من جهة أخرى اتجاه المظاهر الاجتماعية ذات المنشأ الأسري كالخيانة الزوجية والتفكك الأسري، تعطي الانطباع باللايقينية والنظرة النقدية للواقع تمثلا وهوسا بالآخر وبعولمته لثقافته أو توجسا منه، هذا الآخر الذي أصبح يصوغ الأنا/ الذات الأصيلة الهوية جدليا؛ و"عندما نعلم أن تيار الرواية الجديدة تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع، فتتحول إلى التعبير عن أزمة فكرية عوض اجتماعية"[9] فإننا " نكون إزاء حقيقتين أساسيتين للرواية الجديدة وهما: اللاّ يقينية وصيغة الانتهاك الشكلي"[10] للتعبير من خلال بنية الحدث الدرامي في ثنائية ثقافية ضمن أسرة آل منصور، إحداها تميل للبضاعة المحلية والأخرى للبضاعة الغربية في كل ما تعلق الأمر بنمط العيش والعادات، مع أن للذوق الفردي دخل، وقول مارغريت غير المباشر عن نُوَا: "هذه المرة سأذهب حيث اليهود يذبحون المسلمين والمسيحيين معاً!" تتبعها بقولها: "في تلك المرة ذهب إلى غزة!"[11] كأنها تؤيّده.

ولما يقوم السارد بتقديم الشخصيات واحدا واحدا يتدخل معلقا في خطاب مباشر: "ولأن شهد لا يمكنها سوى أن تكون أفعى سامة" و"وهي حسب سلوى النسخة السافرة لشهد"[12]، "يساهم تقرير الخطاب المباشر وغير المباشر في الحدث المسرود (تفاعل الرَّاوي مع شخصيات القصة) والحدث السردي"[13] و"هذه التجربة الإبداعية المتباينة لغة وموضوعات انفتحت فيها أبنيتها السردية

على اللاّنهائي من الاستملاكات الجمالية في مرحلة مغايرة تماما لما سبقتها انبعثت فيها حقول المعرفة الإنسانية وانفتحت عن آخرها لتبدع صلات جديدة من الإنتاجية النصية[14]

وهناك تقابل جدلي مماثل للواقع في بنية شخصيات نص أقاليم الخوف الرّاوية والمروية؛ كالواقع المتشظي بين هويتين ثقافيتين، ودلالة الحدث الدرامي اللايقيني المشكّك في واقع كل أسرة ريفية لبنانية، حيث هي متفككة ويقينها الراسخ في ذاتها فقط وسط عالمها السوسيو ـ ثقافي، وبالنتيجة تحمل دوما نظرة نقدية عن الآخر (المسلمين عن اليهود والأوروبيين) كما يومئ إليه عبد الله الغذامي: "تصير الذات شخصية روائية في حبكة جماعية لا تتخلى فيه عن خصوصيتها، لكنها تفعل وتعمل ضمن خطة واعية بالآخرين ومتيقظة لعيوبها الشخصية"[15] حيث تتعرف الشخصية الهجينة الثقافة (شرقية ترعرعت في سياق غربي كالبطلة مارغريت) على ذاتها من خلال نظرة الآخر المختلف العقيدة للشرق وإليها: " فهتلر ليس مسلم وكل من ليس مسلم في النار! أتبعها بأسئلتي (مارغريت): ولكن هتلر لم يختر والديه، ولا الأرض التي ولد فيها وكبر فيها، ولا المجتمع الذي تواجد فيه. فتجيب: (..) ألا تسمعي بالذين اعتنقوا الإسلام وتابوا إلى الله من مشاهر هذا العالم؟" وماغي ليس مثل شهد بقادرة على التغطية على عيوب هويتها الثقافية (مضمرات النسق غير المعلن مختفيا وراء عباءة الجمالي)، لأن هناك أيضا بالمقابل "آلاف الشباب العربي المسلم أصبح يرتد عن الإسلام، معتنقًا المسيحية أو الإلحاد تعبا من التّطرف والتدين الذي أصبح وسيلة لتدمير الآخر.. "[16] وهذا لا يُتاح إلا بالانفتاح عن الآخر ومعرفته حقّ المعرفة لدى ماغي الشرقية الغربية في نفس الوقت.

ويعتبر الاهتمام بالجسد اهتماما "بعالم الشخصية" الداخلي الذاتي (النفسي والشعوري) و"الحدث الدرامي" الذي يتشكّل من صراع الذات مع الأنا ضمن خطاب سرد التذويت غير المباشر أو السيرة الذاتية المصطدمة بالتقاليد في أغلب الرواية (أكلت الثمار المحرمة.. أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق) لأنه بالانجذاب إليه ينجذب الناس إليه وإلى "زمكانه"، أما ما تبقى منه على هيئة خطاب درامي سردي مباشر بين الشخصيات فهو ضئيل بالقياس إلى النوع الأول، ناهيك أن الجسد من القضايا التي ترسّخت تجلياتها ما بعد الحداثية، والتي عكستها رؤية الروائيين العرب المعاصرين، لِما يطرحه من أبعاد دلالية حسية جمالية ثقافية وأيديولوجية، شكّل ركيزة أساسية لمعظم

الإنتاج الروائي الجزائري الراهن ـ فهو أحد مرتكزات التجريب وفي الخطاب الروائي النسائي الجديد بالتحديد[17] كما يقول محمد برادة؛ من مستغانمي إلى الفاروق وغيرهن، يقترن بالتمرّد على المقدس ومنظومة القيم الاجتماعية وعلى مركزية الذكورة، باعتباره مدنسا يواجه النسق الثقافي: النظام البطريركي، وينتهكه فهو قيمة فنية روائية بتوظيف ثنائية الجدلية المدنس والمقدس، وقد أخذ بعدا حضاريا كحيّز قار لا يمكن تجاوزه بين شخصية متمثلة للأنا/ الذات والمتمثلة للآخر، أي بين المتعولم الثقافة وبين المحافظ على الهوية. فالمحافظ يلعب عليه لينتهك المغاير والمختلف عنه، فأم وهب لعِلمها بحب زوجها للنساء، تعطي دلالة عنه كمدنس يجب التوبة عنه وهي تصرخ في وجهه: "روح تشيّع، وتزوج متعة أشرفلك"[18] بينما هو كمقدس لدى ماغي تقويضا لمركزية أياد: "أما أنا فقد كنت زوجة جائعة، تبحث عن الممتعة فوجدتها مع نوا"[19]

وتعد تقنية بناء الشخصية الثنائي؛ في الأخلاق كما في توظيف الجسد /الجنس، دال لغوي وخطابي لمدلول الثالوث المحرّم، وهو محرك للصراعات بين شهد وسلوى التي تقول عنها "شو وقحة" عندما تعطي عذرا غير معقول لتركها الصلاة، ولأن حركية السرد ما بعد الحداثي كخطاب عابث ووجودي، مثل الشواذ والكراهية بين الأنا والآخر أو الحروب العصبية والاثنية، وتقنية بناء حدث الجسد في وصف السارد لملامح الشخصية وسلوكها في سياق (زمان ومكان) مناسب (نيويورك، بيروت، باريس) ليس بالمستقل عن بنية سرد خطاب الجنس (مقاومة وتمثل) خشية الهاجس من التخلف الثقافي للمرأة أو توجسا من ضياع الشرف اجتماعيا، بل هو مماثل له بنيويا، بيد أن هناك نسق أيديولوجي محلي في فسيفساء المجتمعات العربية يُسيّس السلوك الجنسي، ويرى في فئة الشواذ تواطؤ أمريكي يهودي لضرب هوية المجتمع العربي في الصميم، " شوقي الشاب الذي أحببته في القاهرة.. كان والده دبلوماسيا وعندما تعريت أمامه.. ابتسم وقال لي: أنا لوطي يا مارغريت.. "[20]

ونسق ثقافي ديني مقابل له لا يصف الذكورة العربية بالمهدورة ويفضل عليها المسيحي (نوا) إلا كي يهزأ من خلالها بالشرق، وفي قرارة نفسه أن يعم ويُصافح الشيوخ، كون التوظيف الفني لثنائية المقدس المدنس أو جماليات القبح، والسرد الذاتي الملتبس بالغموض والمراوغة في تخييل هذا الواقع الشرقي العربي لا يخل من سخرية لكن يُسَهّل الاصطدام به والتحرر من سطوته، "يا حرام! هيدا لما خلفوه أهله كانوا مبسوطين أنهم جابوا صبي! على رأي أوليفيا"[21]؛ إنه نقد ذاتي لنسق ثقافي يتكتم

ويكبت الحريات الجنسية، ويعادي الآخر، ويغتصب من يتمردن على قيّمه، ومن ينتمين لعوائل مشبوهة كعائلة آل منصور الكبيرة، كاغتصاب الأستاذ المتوكل "المسلم" لتلميذته شمائل زمن الحرب برغم ارتدائها للحجاب، "خلال القصف أمسك يدي وراح يركض صوت القنابل حولني إلى صماء.. ثم وجدتني معه في نفق تحت الأرض.. قلبني بحركة عنيفة ورفع عني جلبابي ثبت فخذي بركبته وأنقض على عنقي كذئب مفترس، راح يعضني وأنا أصرخ، شعرت بيده تمتد إلى ثيابي التحتية ثم شيء حاد يخترقني يمزقني تمزيقا، يذهب ويجيئ.. وهو ينهال على فرجي بالقصف.."[22]

2.1.2 التجريب الأجناسي والخطابي:

التجريب نظام ومنطق خاص فردي إبداعي، به يكسر النمط السردي المتداول، وذلك باختراق بنيانه عموديا والانزياح على كافة مكونات الخطاب (الزمن، الرؤية، الصيغة..) لجعل الخطاب "يستوعب أبنية خطابية متعددة: المسرحي والشعري والديني، والحكائي والشفوي والصحافي والسياسي والتاريخي... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، مثل الخطاب الشعري في قولها: "جحيم ما ربما.. عقاب ما.. أقلعت. نيويورك، باريس، بيروت"[23] ويتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه كشعرية اللغة. وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلاّ حسب خصوصياته في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوّناته، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب"[24]

بمعنى لمجاوزة تقاليدك الجاثية على صدورنا لابد من مخاطبتك باللغة التي تتقنها وهي اللهجة الجزائرية أو اللبنانية (في دراستنا) والمحمّلة بشوائب استعمال المجتمع لها، مثل قولها "ليش ما شحّل عبود الزيتونات بعد؟"[25] لتحمل كلمة شحّل معان وتأويلات عدة منها قلَّم، ولأن اللهجة تعبير عن الاختلاف فالتجريب هو التّمرد على التقاليد، إذن على القوالب الثابتة لتخدم لهجة الشخصية خطاب السارد الداخلي الشعوري، مثلها تسويغ اللهجة القاذعة (الرضاب، الفرج، المص، اللواط..) جراء وَقع سلطة التقاليد على الحرية الفردية الليبرالية، فهي لا شيء غير ذلك؛ عن طريق لغة وخطاب مغلّفين بالاجتماعي والفكري–الثقافي ودالين بنيويا على رؤية الكاتب إذا قرأناهما من زاوية تكوينية بنيوية لدى البطلة السارد (بنية اللاشعور الفردي اتجاه اللاشعور الجمعي): "تتعب أوليفيا في جعل العمة روزين تستوعب أن البنت (ريكا) حرة في معتقدها الديني"[26] وكما هو الظاهر

في قول شهد وأم وهب وعدم موافقة السارد المتكلم مارغريت لهما: "خبي سرّك، ما بيجوز تحكي عن أب أولادك بها الطريقة.. الشكوة لغير الله مذلة"[27]

ووعي شهد وأمها اتجاه اسرتهما ضد سلوى ههنا كوعي شركة اشتراكية لا تغلق نافذة فيها إلا بالاشتراك ولو تطلب التبرير بالدين (لا تزر وازرة وزر أخرى) فحسب لوسيان جولدمان: "وعي ممكن يتجلى في الأعمال الفنية والفكرية والأدبية يصور رؤيتها على الصعيد الديني والفلسفي في رؤية شمولية عبر بنية النص السردي"[28]، وضمن "حوارية مثمرة وبناءة في اتجاهاتها التجريبية؛ عبر الشعر والسيرة الذاتية واللغات الأجنبية والتشكيل الفني والموسيقى وفن الرسائل الأدبية والمقامات والخطاب الإعلامي والعوالم الافتراضية وحتى للثقافة البصرية لروايات كتبت بمخيال مشهدي بصري هو الأقرب إلى متخيل السيناريست"[29]

2.2 بنبة اللغة والخطاب السردي في رواية أقاليم الخوف:

1.2.2 بنية اللغة:

وهي تعني تلك البنية الفنية المتبلورة ـ بالمقارنة مع البنية التقليدية ـ بنية اللغة ونظرياتها ذات العلاقة بالمرجعيات السوسيو ـ الثقافية الخاضعة لتأثيرات عالم متغير خاصة التي تمس النمط الاقتصادي والمعتقد ما يجعل وجود الآخر* وتمثّله في ثقافته العلمية والفنية هي رؤية مرجعية تتخذ من المنظومة السوسيو ـ ثقافية بنية خارج نصية ضمن فضاء سيميو كوني (المحلية في مقابل الرؤية المغايرة للذات) وقد تلونت الرواية المعاصرة لدينا بخطاب تيار ما بعد الحداثة أو العولمة*، من منطلق أن للآخر تخييل ومرجعا حضاريا (ثقافي) يختلف عن الموروث والتقاليد المحلية سيكون هناك إما تمثُّل خطابه أو رفضه.

1.1.2.2 التعدد والتهجين وشعرية اللغة:

التجريب في التعدد والتهجين اللغويين، محك خطابي حقيقي، فإذا ما أوسم الكتابات الجديدة بالتميز أو بالتمرّد على اللغة فهي حسبها، كيما تنعت كتابات جديدة، وبرمّتها تمزج بين مستويات لغوية عدة سياسية وتاريخية وعلمية مختلفة، كما تستعين باللغة الشعرية، وهذه الأخيرة كسر الجيل الجديد بها بنية خطاب النمط الكلاسيكي، جاعلاً أهمية قصوى لشعرية السرد على حساب الموضوع والتفاصيل السردية حينما استطاع سارد الأنا التعدي والتعرّي أمام القارئ: "ألا تضاجعني؟ . وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق " والرواية بهذا الشكل "تهتم بالنص والمضمون

الإبداعي اللغوي بشكل كبير، وتنظر للواقع بنظرة نقدية ذات بعد، مع الاهتمام بتقنية السرد واللغة"[30]

ويرجع الفضل لميخائيل باختين M. Bakhtin في تحديد الطابع الاجتماعي للغة في حواريته والتي تستأثر باهتمامات الدارسين في مجال اللغة حيث يقول: " إن اللغة لا تكون مجرد علامات رمزية، بل تصبح فضاء يتوفر على مستويات إيديولوجية متنوعة"[31]، ومن ذلك الطابع قول السارد: "لا حميمية لأحد في مجتمعات القرى، يمد الواحد يده ويفتح الباب.." وهي هنا بصدد الحديث عن قرية أبناء عمومتها المسيحيين، فلو تعلق الأمر بعائلة آل منصور المسلمة لاستبدلت مفردة انعزالية بمفردة حميمية، لذلك يعد النص الروائي الجديد نص لغوي في المقام الأول، ويتميز بنصه البديع الذي تهيمن على خطابه الوظيفة الشعرية، والذي أصبح بفضله نص اللغة الشعرية؛ فقد سعت مجموعة من النصوص الروائية الجديدة "إلى تجاوز البنية الزمنية وتحطيم الشخصية لتحتفظ فقط بعنصر منحته الأهمية هو اللغة"[32]

وفي نص أقاليم الخوف ما يبعث في أفق انتظارات القارئ الباحث عن الفرادة والتميز، البهجة والمتعة لوظيفتها التعبيرية السردية ثم الخيبة والانتكاسة في إيحاءات تلك اللغة المتمردة المشاكسة والنابية لوظيفتها التأثيرية والأيديولوجية، لغة تمثل مقابلا للرسمي النخبوي ثقافيا كقالب للشعري والرومنسي غير الجاهز المنفلت على الطريقة العالمية وكدأب روايات أمين زاوي ورشيد بوجدرة عربيا أيضا، ففي شعرية اللغة دلالات ثقافية تفصح عن النسوية قبل الاجتراح على الديني عبر خطاب الجسد (موضوعة الجسد/الجنس آلية لنقد المقدس والسلطوي لديهن تعديا وتعريا) وتحت حتمية الاستجابة لجمالية التلقي ـ التوق إلى التأمل المقترن بالمتعة ـ فهي تعكس الخضوع لمطالب الشرائح السوسيو ـ ثقافية الأوسع في بنيتها.

لأن مطالب هذه الشرائح في رأي السارد/البطلة هو جرعة الحب جوهر الزلل النفسي أو ما ينقص الشرق المتخلف مقارنة بالغرب المتشبّع منه، و"يرى فرويد بأن كل المتع الجمالية التي يقدمها المبدع تماثل طبيعة المثل لدينا، وينشأ الاستمتاع بها، لأنها تحررنا من التوتر الموجود في عقولنا وتمكننا من الاستمتاع بأحلام يقظتنا دون شعور بالندم أو العار"[33] وهو ما يوافق قول مارغريت نصر التي تقوم بوظيفة الراوي المتكلم سردا لسيرتها الذاتية ما يمكنها من التعليق المنفتح على الوظائف التي

تشد المتلقي: "طوقته أخذته بين يدي وملأت أحضاني به ومارست معه أنواع العنف والعشق.. كنت الأنثى التي نزلت من الجنة إلى الأرض. فأكلت الثمار المحرمة رغبة في امتلاك الكون في جنتي تلك وأقلعت بعوريتي المكشوفة نحو الشرق.."[34]

أما التهجين وتوظيف اللغة الأجنبية، أو تعريب المفردة الأجنبية كتابةً كقولها: "نو بيبي non bébé" و"بليز دولار please dollars"[35] وإشارة التوليفات الأجناسية الخطابية في بعدها الحواري بالنسبة لباختين هو توليد المعاني الجديدة مومئة إلى الرؤية الخارجية للعالم المقابل للداخل (الزمن، الرؤية، الصيغة). فإقحام اللغة العامية إلى جانب الفصحى قد أصبحت آلية شكلية فنية مرادفة تقريبا لنعت الرواية الجديدة؛ إذ يعمد السارد في خطابه المباشر إلى الفصحى وفي خطابه غير المباشر يفتح مزدوجتين للشخصية كي: إما تتكلم باللهجة أو تخلطها بالفصحى: "والله ما حَدَا حرّف الدين غير أمثالك!" و"تنبعث رائحة المناقيش والزعتر"[36] ودلالة التهجين هنا إضفاء صِدقية المؤلف، وهوية لسان المجتمع الذي ينتمي إليه حسب الناقد عبد الحميد عقار: "النص الروائي نص تطوري يملك بعض القيم التي تخص اللغة الروائية، التي تختلف عن الأجناس الأخرى، نظرا لما يلحق لغة الخطاب من تهجين وتنويع وسخرية ما يجعل الرواية شكلاً يكتب في عدة مستويات"[37]

وخطاب الجسد بضمير الأنا زادته شعرية التكرار في اللغة تلهيفا للقارئ ولعبا على عواطفه في تذوق جماليات هذا الخطاب الذي ظلّ ينحو منحًا استهلاكيا؛ فالأخذ بين اليدين وملء الأحضان هو نفسه التطويق، بيد أن وراء ذلك إبراز وظيفة تزيينية لجمالية الجسد تضاهي الوظيفة التزيينية البلاغية للغة، وأما قول ماغي: "ثم تدفق في داخلي غزيرا دافئا.. عرق كندف الثلج.. "[38] و"تأوهت ألما أو متعة لا أدري.." فهي محاكية لأسلوب جماليات الرواية العربية النسوية لدي نوال السعداوي وليلى بعلبكي وكوليت فخوري وسحر خليفة وفاطمة المرنيسي وغيرهن حين تعمدن إلى جعل بطلاتهن لا تخشين من لوم المجتمع لهن كسرا لثقافة الخوف، ومفردات: العرق والندف والرضاب والإيلاج.. هي لغة فصحى قح لذا "تخلق الاثارة والإغراء (خاصة مع وصف الاغتصاب والجندر) والنرجسية والتفكيك"[39]

والاشتغال على شعرية اللغة غير الاشتغال على اللغة حسب واحد من رواد التيار الروائي الجديد وهو بشير مفتي، لكن بدعوى التجريب والثورة على اللغة قد يُتجاوز به (خطاب شعرية

اللغة والسرد) الاستفادة من التعبير المجازي الذي له امتداد في الثقافة الشعبية مثل (خبث فلان) القصور اللغوي في أغلب النصوص الروائية الجديدة، كقول السارد: " تذكّرْتُ خبث شهد في سنة زواجي الأولى، حيث أقامت عشاء ودعت إليه كل أفراد العائلة لتضمن عدم خروجنا للاحتفال مثل الجميع"[40]، فمفردة الخبث هنا مفردة نابية ومجاز مرسل علاقته الجزئية، فكل خبيث هو شرير محتال، لأن معنى الخبث النجاسات المتمثلة في البول والغائط، وهذه الكلمة تؤدي المعنى المناسب وهو الاحتيال في سياق تداولي ألسني خاص بالثقافة الشعبية عند المسيحيين اللبنانيين* أو العرب أما المسلمين غير العرب فغير معنيين بهذا التعبير المجازي برغم ثراء التراث الإسلامي به.

بالتالي مارغريت المسيحية التي كانت وراء سياق كلام (شمائل) تريد النيل من شهد المسلمة دون مبرر، وشمائل لم تصف شهد بلغتها لغة الثقافة التي تعيش ضمنها، ما من شأنه كشف ثغرة لا انسجام النص لغويا ناهيك عن لا انبثاق للحوارية إيديولوجيا لأنها مرتبط بتأويل تعدد معنى اللفظ لا أحاديته كما فهمته شمائل، وبالإمكان إدراج ذلك لغويا ضمن مصطلح الأسلبة السردية* التي ميزت أسلوب النص على لسان السارد والصحفية برغم امتلاكها لناصية الشعرية، وقولها: "مدّ لي رئيس الصيادين قنينته الصغيرة.. قبل أن أفرغها في جوفي"[41] بدل "أعطاني رئيس الصيادين زجاجته الصغيرة" التي لا تحوي العامية الجزائرية (مدّ) ولا مفردة أكثر تراثية (القنينة).

ـ لا لا أمل إني أحبك (أجيب). ـ أقسم ـ والله."[42]

3.2 بنية الخطاب السردي في نص "أقاليم الخوف":

لم توصف روايات جزائرية بعينها "بالجدة"، وهي تلك المتجاوزة لسقف الشهرة وطنيا وعربيا، كالتي بين أيدينا، إلا بعد تجاوزها القوالب السردية الجاهزة التقليدية القديمة عبر تجاوز خطابها السردي: علاقات (الزمن، زاوية الرؤية؛ الصيغة في علاقات السارد بالشخصية.، الشخصية، الفضاء..) للمألوف السردي.

1.3.2 لعبة الضمائر والبنية الحوارية*(Polyphonie):

لا يميز الجدل والصراع الشخصيات فقط، بل نجده بين مختلف العناصر والتيمات الروائية؛ فتؤول الأحداث تبعا للشكل (التنوع، وتناقض الشخصيات/ الضمائر) ويأخذ المستوى الفكري الثقافي تعدّده وجدله من الطابع الحواري الشكلي، ولعله من أبرز تجليات البناء في أقاليم الخوف

التلاعب بالضمائر، أي تناوب السارد مارغريت ضمير القصة (أنا) و(هو) أحيانا مع ضمير الخطاب /المخاطَب (أنت) تارة يتبع بسرد السيرة الذاتية لهذا الضمير بشكل مقتصر وهكذا دواليك مع باقي أفراد عائلة آل نصر في الضيعة، وعائلة آل منصور في بيروت، وبعض معارفهما غير المشاركين في السرد وهم: والدة وأخ مارغريت، بهاء والد شوقي، بنت الليل الرومانية، زاهدة الباكستانية، أولغا زوجة شعيا.. وبعدها يرتد السارد إلى نيويورك كما يرتد إلى ضمير (أنا) مِن ضمير هي، وفي جملة واحدة كقوله: "ومثل النار في الهشيم سرت في الضيعة شائعة أن ابنة نديم نصر عادت لتقوم بإجراءات الإرث، وهناك من قال أنّني سأبيع كل شيء"[43]

وطبوغرافيا التعدد والتنوع الأيديولوجي بصمة أو أثر يتركه البناء الحواري المتعدد الأصوات: "أنا ـ أنت، من هنا الرواية ذاتية المنحى والاتجاه، تجعل الرواية خطابا طبوغرافيا متعدد الأصوات أي أنها رواية بوليفونية قائمة على تعدد الرواة "[44] والسارد الذاتي مارغريت محيط بكل الضمائر فرادى وجماعات يعرف متى يتكلم عنها أو متى يفسح لها كي تسرد بالمشاركة، لكن تبقى 'هو، هي، نحن، أنتم، أنت' تحمل الكثير من سمات الذات الساردة، وهذا ما يدعى بعدم المباشرة السردية الموضوعي، فقد ميز توماشفسكي بين نمطين من السرد: "السرد الموضوعي ويكون فيه الكاتب مطلع على كل شيء، والراوي محايداً لا يتدخل ليفسر الأحداث بل يصفها وصفا محايداً يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكي له ويؤوله، والسرد الذاتي تقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الروائي، فهو يخبرنا بها ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد"[45]

فقد جاء سرد سيرة ماغي الذاتية وهي بين عائلتين مختلفتي الديانة حتى اختطاف نوا سردا موضوعيا، كما في توقف سرد ماغي لحادثة خادمة بيت بنت عمتها روزين، وخادمة شهد إلا كي يسرد المعنيون بأنفسهم في بداية نص أقاليم الخوف بالمصاحبة وهم روزين وشمائل وطوني، و"هو سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، ومن هنا فإن الراوي كلي العلم يختفي ويحل محله راو آخر يروي بضمير المتكلم، ويعيد علينا ما يترأى أمام عينيه"[46]. أما النمط السردي الذاتي لمسناه بعد اختطاف عشيقها الصحفي الأمريكي نوا في بغداد هو سرد ذاتي هدفه محاولة إجلاء شبكة خيوط حبكة متماسكة (وهذه الخيوط لا تنجلي فنيا إلا بكثرة الأحداث الصغيرة وتداخلها وتعقدها) تظهر في أصوات وضمائر مختلفة كما في دراما البوليسية المشوقة، غير أن ماغي عَبَرت

مباشرة إلى الأسلوب الذاتي (وتفصح أنها عميلة لمنظمة أمريكية) مع شخص واحد اشتهته هو عامل مخابراتي في بغداد زمن الفوضى الأمنية وتظاهر بأنه ممرض واسمه محمد.

ومع تبدّد الخوف من اضطهاد تقاليد الزواح الشرقية لمارغريت كلما تقدم السرد، لم يبدّد ذلك الخوف من الطغيان السياسي الذي يقف وراء الحرب، وحيث هناك الحرب لا حقوق إنسان ولا تجارة ولا اشتهاء، "لم يكن بإمكاننا أن نوقف الحرب لأن من يمارسونها لا يعرفون قيمة الحياة والإنسان"[47] ويمكن قراءة دلالة ذلك الى بطء التحول الثقافي في المجتمعات الشرقية وتركيبته النفسية قد تبيح له باحتواء فلسفة العدم والاغتراب لمنفعة خاصة لكن لا يسمح لها بالتحول وتسييد الإنسان بدل استبداد الفكر الواحد القديم، "وكان لأفول أحلام التنوير الإنسانية سببا في سيادة الفلسفات العدمية، الاغترابية، والنسقية، ودخول المجتمعات البشرية في طور من السباق الشرس نحو السيادة الشاملة، وبتأثير من "العولمة" أضحى الإنسان حبيس أنماط ثقافية ـ استهلاكية، انتهى إلى حالة من الشعور بالاغتراب عن ذاته وعن هويته"[48]

وتكمن فنية الصوت الواحد المهيمن في فصل من الرواية وتعدد الأصوات في الفصل الذي يليه عن اختلاف مستويات المجتمعات الشرقية الثقافية في حرية التفكير وأيديولوجية الاختلاف فلبنان ليست كما مصر، ومصر ليست كما باكستان، وباكستان ليس كما العراق، وبغض النظر عن إبعاد فكرة السارد المطلق عن الأذهان خاصة وأنَّ تعدد الآراء واختلافها سمة تجريبية انتشرت بانتشار العولمة، فهي سمة من سمات التعدد الثقافي في العالم، هناك فرق في الذهنيات تتطلب مخاطبة الشرق على المستويين الذهني الفردي والجماعي "[49] وفي بنية الحوارية والسرد بالضميرين (أنا/ نحن ـ أنت) بين مارغريت (نحن):" الشرق يعطينا شعوراً بالخوف على أننا غير محصنين" وعشيقها "نوا" (أنت): "كنتِ ستكونين مغطاة بالبوركا.." انفتاح على ثقافة الطرفين المتحاورين بيد أن الأمر مع خطاب الراوي المتكلم/ مارغريت لم يكن ملاحظة أحكام القيمة من خلال تعميم تصور شهد الفردي على الشرق كله في قولها: " شرق بعقول معطلة!.. هذا هو شرق شهد المتعالية المتعجرفة "[50] بدل أن يأتي القول منساب من لسان شهد أو شخصية محايدة، وفي العموم طرحت الرواية منظورا مغايرا للخطاب السائد حول الهوية، وعلاقة الأنا بالآخر، إذ تريد من خلال انفتاح بنيتها

السردية على الأصوات المختلفة أن تبني شكلا سرديا منسجما مع الطرح الذي يعطي قيمة جوهرية للهوية المتحررة، حيث تظل موضوعا تقاطعه الرؤى المختلفة والأصوات المتعارضة.

وفي كثير من النصوص الجزائرية الجديدة يسعى أصحابها إلى المتخيل غير الموهم بالواقع لكن تضارب الأفكار وتصارعها هو المحك الحقيقي لذلك لا صيغة السرد، قد يكون الراوي ساردا السيرة الذاتية بالضمير (أنا) غير أنه بحضوره لا تتقلّص الأصوات السردية حيث في أقاليم الخوف كلّما تكلمت مارغريت تكلّم بعدها سارد مشارك آخر كأم وهب أو العمّة روزين أو رجل المخابرات محمد ويكون علمه بالشخصيات أكثر من السّارد، واكتفى الراوي المشارك محمد في نهاية الرواية في سرده بالإشارة فقط إلى الضمير أنت (ضمير الرواية الكلاسيكية)، ثم ما إن يتفطن السارد المتكلم ماغي أنه أعلم منه بشخصياته المقرّبة: نوا وأياد ووالداها غير الشرعيين وحتى بشخصيات المنظمة: شنيدر وعروة وميتش وبنات الليل في النهاية حتى يفسح المجال لعدد محدود من الأصوات، وهو ضمير الغريزة (الهو) الخاص بالرغبات الجنسية والعدوانية ليتصارع مع ضمير الأنا العليا المثالي، وبكل ديمقراطية، على جسد محمد، وما يكشف عن النسق المضمر ويفضح النسق المسيطر في نصوص فضيلة الفاروق بالتحديد في أقاليم الخوف هو بنية الصراع الثنائي الفني الموعز لانشطار الواقع الثقافي.

2.3.2 تعدد الشخصية واختفاء البطل:

لعلّ ارهاصات جمالية التفكك في بناء الشخصية الروائية الشكلي والوظيفي لم يأتي اعتباطا (كوحدة تحمل مدلول) فقد بدأ مع أفول وسقوط اليوتوبيات ووثوقيات الصدمة العربية بعد 1967 والجزائرية الخاصة بالتعددية بعد 1988 والغاية لا زالت إحلال الاختلاف محل التطابق والتماثل، بل مضى خطّها الفني متجاوزا الهيمنة؛ فضمور البطل التقليدي الخارق تطور إلى اختفائه تماما مقابل تعدد وتشتت وتشيؤ الشخصية، وظيفتها سد ثغرات في بنية السرد وأطلق على ذلك مصطلح جمالية التفكك سواء من حيث دورها (رئيسية وثانوية) أو من حيث بعدها الفيسيولوجي (الجسمي والاجتماعي والنفسي والفكري) أو من حيث وظائفها (فاعل للحدث، عنصر جمالي، التحليل النفسي، المتكلم بالنيابة، إدراك العالم والآخرين)[51]

من أجل اختراق سطح المعني الجاهز أو إرباك جاهزية الكتابة المألوفة لابد من حوافز سردية نحو وجهة تقنية جديدة، آفاق وتخوم الذات والمخيال والوجود، وبقي للشخصية دورها الفني

غير المنتقص مقارنة مع الرواية التقليدية برغم أنها تشيّأت وتفككت وانشطرت في بنائها الفني لأن "كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية فحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بالضرورة بأشخاص ارتباطا بعيدا أو قريباً"[52]

وهكذا أصبحت الشخصية في السرود الجديدة عاملا أو فاعلا ترمز أو تلعب دور اللغة أو المكان: "فمفهوم الشخصية في الرواية الجديدة انصهر مع مفاهيم العناصر السردية الأخرى وقد أثبت عمار زعموش العلاقة التكاملية الموجودة بين الشخصية والمكان كإعطائه البعد الأنثوي الأمومي (..)"[53] فمحمّد هو رمز لرجولة الشرق وأياد رمز الاقتدار العلمي وشهد رمز التمظهر التراثي، ومارغريت رمز الشخصية المتفككة والمتمردة. وهناك تصنيفات عدة للشخصية: بالنظر إلى وظيفتها النحوية أو الدلالية (بروب وسوريو وجريماس) فهي عنصر مدمج داخل المستوى المحايث في شكل قيم ومواصفات حسب سعيد بنكراد، بنيتها التصويرية تخلق ضمن الإطار الإنساني عمق ثقافي محلي خاص. وتبعا للشخصيات الموجودة ومرجعيتها عند فيليب هامون ميزنا **بين المواصفات السيكولوجية** للشخصية (كينونة الشخصية الداخلية: الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف) **والمواصفات الاجتماعية**: وضع الشخصية الاجتماعية وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل/طبقة متوسطة/بورجوازي /إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/غني، أديولوجيتها، رأسمالي، أصولي، سلطة) وأهملنا **المواصفات الخارجية**.

1.2.3.2 مارغريت: شخصية إيديولوجية وبطل مفكك:

شابة أمريكية من أصل فلسطيني غير معروف تبناها زوج لبناني: نديم نصر ونانسي، تزوجت من العالم اللبناني أياد المسلم في نيويورك أين كانت تعمل بالصحافة، وأثناء عودتها لا تخفي ماغي (الاسم المدلّل لها) نقدها للشرق وتراثه بشكل استفزازي وأنثوي أي بتوظيف انحلالها وتمردها وبالضمير أنا أثناء سردها لسيرتها الذاتية، كما في قولها: "أختها شهد، لا تكف عن إلقاء درسها الممل عن محاسن الإسلام ودعوتي إلى اعتناقها"[54] وفي قولها: "شهد لا يمكنها سوى أن تكون أفعى سامة تضيف ببردها"[55]

وتقوم الرواية على بنية المنولوج والاسترجاع، وقد اعتمدت على التبئير الداخلي، إذ تمر الأحداث من خلال بطل واحد هو مارغريت نصر، ما ساعد على وجود هيمنة المنولوج، والذي

يطغى أحياناً على الحوار المباشر، ما جعل الرواية تنقسم إلى عالمين: عامل واقعي قبيح يكشفه السرد المباشر للأحداث في غرف تحقيق وتعذيب عملية سرية عملت في المنظمة السوداء تحت شعار "زرع البذور الذكية" وفشلت فيها ببغداد، وعامل حالم في بعض جوانبه يرسمه المنولوج الداخلي، وهنا حقق حلمها وظائف عديدة، الأولى: وظيفة اجتماعية، والثانية: سيكولوجية، والثالثة فكرية، والأولى تعمل على إشباع الرغبة الشخصية في تحقيق ما تصبو إليه اجتماعيا"[56]

ومن المفترض ما دام البطل /السارد أنثى شبقة بأن لا يهمه في أمر تصدّع هوية الشرق شيء، غير أمر هؤلاء الذكور الشرقيين الذين تقيم علاقات حب معهم، بكل وعيها الغربي، لذلك جاء التحول من سرد ما يشبه السيرة الذاتية قبيل ولوجها إلى بيت آل منصور (بالضمير أنا)، إلى السرد الحواري بضمير متعدد (هو، وضمير المخاطِب أنت) بعد الولوج؛ ودخلت كشخصية مطابقة لصوت الكاتبة فضيلة الفاروق ضمن عدة أصوات سردية، أملا في وضع اليد على جرح أزمة التفكك الأسري، ليرمز انفصال ماغي عن زوجها إياد إلى الشرخ الذي أحدثته العولمة على هوية الأسرة الشرقية المنغلقة كأبناء البلد الواحد الصغير لبنان.

"فالرواية الجديدة إذن هي تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، وفي ظل تفتت القيم الأخلاقية والمبادئ (..) وحيرة الذات الفردية لابد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدل جماليات الوحدة والتناغم"[57]، بينما يكون صوت البطل طاغيا و وعيه تاريخيا من وعي الكاتب في الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد، أما في الرواية الجديدة "فوعي البطل وعي غيري، غير محدّد ولا يتم التستّر عليه، وليس مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف"[58] إذ تشعر البطلة مارغريت مثلًا بالرتابة برغم من كونها صوت مسموع وسط حشد من الأصوات المتضاربة في عائلة آل منصور، ما جعلها تترك بيروت وتقفل راجعة إلى مقر عملها بنيويورك.

واقتصرت بطولة مارغريت في طغيان صوتها أثناء وصف الشخصيات وصفا ذاتيا انطباعيا حين سرد سيرتها، فقد" أصبحت البطولة للأشياء في الرواية الجديدة حسب رولان بارت الذي أعلن موت البطل"[59] فقدَ البطل بريقه في خضم تدافع الأصوات المقابلة لصوت الراوي والمؤلف عندما يطابق شخصية البطل؛ كأن تمرّر الشخصية المتدينة رؤيتها (المتناقضة) كشخصيتي شهد وأمها أم وهب في النص فوق رأي السارد؛ فشهد تزور بيت أخيها إياد (زوج السارد) وتتفحص وجود

المنكرات: "وقد أثنت شهد أكثر من مرة عليه حين كانت تزورنا وتتفحص زوايا البيت بحثًا عن المنكرات.

ـ يعني تُبت خيّي؟ تسأله فيؤكد لها: ـ ولله تبت أختي إن شاء الله فوت عجهنّم إذا كنت عمكذّب!"[60]

"والشخصية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عبره كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده"[61]، لا عجب إذن من كون النصوص الروائية الجديدة بعثت الحياة في الأشياء وأماتت الشخصية، كونها توائم في أساليبها وخصائصها نظريات ما بعد الحداثة ناهيك أنها جاءت مواكبة لها زمنيا، وما بعد الحداثة في النقد الأدبي تدعو إلى التعددية والاختلاف واللا نظام، وتفكيك ما هو منظم، وتجعل من الممكن التطابق بين البطل والمؤلف في رواية الاعترافات وسيرة الذاتية بضمير المتكلم الغربية تعبيرا عن انفجار الذات ورفضها الأداتية القاتلة للجوانب الإنسانية وعلى غرارها مضت روايتنا:" أحضر لي رزمة من الأوراق، وأقلاما وطلب مني أن أكتب، وحين أتعب من الكتابة أطلبه، يغلق الباب خلفه ونتناكح"[62] بيد أنها "هي ليست المؤلف الواقعي، بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية. والتطابق الذي تحدثه القراءة بينهما ما هو إلا سوء تأويل ساذج، إذ ليست الشخصية سوى (قضية لسانية) يجردها الكاتب من محتواها الدلالي، ليسند إليها الوظيفة النحوية، فيجعلها الفاعل في العبارة السردية"[63]

2.2.3.2 شهد: شخصية إيديولوجية وسيكولوجية:

أما الجانب السيكولوجي لدى شهد بدا في تعصبها لشرب أخيها للخمر ومظهرها كشخصية بورجوازية وفي رأيها حول الحجاب: "والله ما حدا حرّف الدين غير أمثالك "[64] و"أه (تقول)، الناس كلها صارت جهلانة، هلا اليوم تذكروا يحبوا بعض"[65] وتتدخل في حياة الحاج وهب بقولها: روح تشيّع وتزوج متعة أشرفلك. وبرغم أن "الشخصية ما هي سوى كائن من ورق، لأنها منتوج الخيال الفني للروائي، ومخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل أن يكون انعكاساً لشخصية واقعية (..) بدأ دورها في الرواية الجديدة يضمر ويتراجع شيئاً فشيئاً حتى أو شك أن يختفي"[66] غير أنها تتدخل في علاقاتها مهما كانت

محدودة في اتجاه سير الأحداث التي يرويها السارد، فشهد توتر أعصاب السارد وتجعلها تضحك بينما أوليفيا (بنت عمها المسيحية) تشتاق لها.

وبالرغم أن شهد امرأة متحجبة ملتزمة إلا أنها تعيش حياتها متعالية كأنها ضابط سام في الجيش، تكلك سلطة المال، وبذلك كانت لها المكانة والكلمة داخل الأسرة، وهي نموذج من النساء العربيات الثريات، تعتقد هي ومعظم أفراد عائلتها أن الغلبة لصاحب المال والنفوذ دائما، وهذه المرأة هي صورة للمرأة السلبية في المجتمع الإسلامي، التي ظنت أن صاحب المال هو صاحب الحق والصواب وبذلك ساهمت في إساءة التمثل لأحكام الدين، وإظهاره في صورة سلبية للأخر.

3.2.3.2 شمائل وأم وهب (شخصية اجتماعية): شمائل هي البنت الثانية لأم وهب زوجة الحج منصور بعد شهد وقبل جيلار ونورا، زوجها فقير متدين وهي بسيطة لا تعبأ بالمظاهر المادية أما من الجانب التديني تشبه شهد لأنها متمظهرة بعض الشيء ومن يفعل ذلك يروم علاقات مشبوهة ومشوبة بالنفوذ مع الناس ومع السلطة:" ـ لماذا لم تتحجب ابنتك؟ سألتها. ضحكت شمائل وأجابت:

ـ أنا لست شهد. قلت: ظننتك ستفعلين.

ـ في صغري كنت أظن أن حجابي سيميزني.. إلى اليوم أتساءل لماذا لم يحميني الله من اغتصاب المتوكل"[67]

وتختلف شمائل عن أختها شهد، وهي تشبه النساء العاديات لولا أنها اغتُصبت في طفولتها من قبل معلمها المتدين، لكنها سيدة قوية تعتمد على نفسها، تمثل صورة للمرأة المسلمة التي آمنت بمبادئها وبحجابها، آمنت بأن المسلم الحقيقي في جوهره وليس في ظاهره، وذلك لا يعني عدم ازدواجية شخصيتها، يكفي أنها رأت أن الحجاب هو السترة بعيدا عن التفاصيل، ورأت أن العفّة هي الأخلاق والتربية الصالحة، وبذلك تعطي صورة صحيحة عن الإسلام للأخر في لبنان، من منطلق أن الإنسان حر في معتقداته وتصرفاته دون قيد أو سلطة في هذا البلد، ومن هنا نجد أن شمائل تحمل صورة ايجابية بالنسبة للإسلام والمرأة الشرقية عامةً.

أما والدتها أم وهب أو "تيتا" هي مسلمة لبنانية متسامحة مع بنات آل المنصور السريعات التلون بخاصة الطائشات سلوى ونورا وجيلار التي لما تزور بيروت صيفا تنزل البحر سافرة بالمايوه

فتحزن أم وهب كثيرا: "رحمتك يارب، اهديها دخيلك اهديها"[68] واهدي مارغريت إلى الإسلام حتى تحظى بالجنة. وبكائها الهستيري على أخيها سليمان المهاجر إلى أمريكا لا يوقفه إلا تضامن واحترام أبنائها الذين أعلموها أنه مصاب بالطرش فتغفر لهم زلاتهم لكن تبقى تميل إلى شهد أكثر: "وهذا الاختلاف بين بنات آل منصور لا يزعج كثيرا أم وهب فحين يفتح موضوع بناتها تجيب: البطن بستان يجيب أشكال وألوان"[69]

وتُعبّر شخصية أخرى عن رؤيتها المتحضّرة (شمائل)، وشخصية ثالثة عن رؤية شيوعية (طوني) والشخصية الرابعة عن الرؤية الأرستقراطية ـ سلوى السّافرة وجيلار التي تتحجب في الكويت وتخلعه في بيروت ـ وراتشيل التي تحب إسرائيل وهكذا دواليك، هذه الشخصيات هي نماذج من المجتمع العربي والدرزي، والتي تحمل رؤى مختلفة معبرة عن الواقع الذي تعيشه المرأة في بنية المجتمع الثنائي الثقافة، كما تعبر عن صورة المرأة الشرقية، فبعضها إيجابي والآخر سلبي بالنسبة لقارئ على علم بأن السارد الذي أخبره بمواصفاتها ينتمي إلى هذه البنية، فلا يقتنع بحكمه الذاتي الجاهز كما في الرواية المنولوجية الأحادية الصوت في الرواية التقليدية؛ بيد أن الرواية الجديدة قد تخلّصت بشكل من الأشكال من المنظور المطلق واستبدلته بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية وجمالية التفكك لدى البطل السارد، حيث للا وعي والانشطار والانحلال سرعان ما يتحول الى نقيضه: "وكما الموتى الذين تتسلل أرواحهم إلى أجساد أخرى، تركت روحي القديمة هناك تلهو بها منظمة مشبوهة اسمها" النسور السوداء" وزرعت روحا جديدة في جسدي ولدت بعد مخاض عسير من رحم الحب"[70]

4.2.3.2 العمة روزين: شخصية إيديولوجية: هي من أبناء عمومة ماغي المسيحيين المتفرقين عبر العالم وتعيش في الضيعة، وقد أعيتها الشيخوخة ومرض الباركنسون، وهي من ساعد مارغريت على التعرف على أفراد عائلتها، وهي تؤدي الصلاة ومتعصبة للمسيحية ولا ترضى بالتمثال الرّب لخادمها ريكا:" عمرها ما ترضى، أنا فهمتها من أول يوم، هون فيه الله والمسيح"[71] لذلك ظلت حزينة عندما علمت أن زوج ابن عمتها ماغي مسلم وليس مسيحي قائلة لها بمزاج محتقر وناقم: "وكيف تزوجتوا؟ غيرت دينك شيء؟.. تزوجتو عالموضة يعني؟!"[72] ولم يعطي السارد أهمية لشكل لبسها عكس شهد وشمائل مع أنهما يتشابهان في إيلاء الدين قيمة والعيش في بذخ.

5.2.3.2 نُوَا وأياد ومحمّد: شخصيات مهنة ورأسمال وسلطة:

هناك تشاكل ثنائي مجاله الصراع السياسي بين محمّد وشعيا والحاج عبد الله وجاد الحق والمجاهدين الأفغان، وهم يرون ان أمريكا امبريالية غربية تريد السيطرة على الشرق ونوا (وفي صفه مارغريت) ترى الامبريالية الوحيدة هي امبريالية الشرق اتجاه الهويات التي تناضل من أجل حقوقها فابتلعتها الأنظمة الشمولية بافتعال الحروب، "نعطي لهؤلاء الاذكياء فرصة لا تقاوم ليعيشوا بيننا، ويدعموا المشروع الأمريكي، ولكنهم لسبب عاطفي يبقون هنا، تقتلهم أنظمتهم شيئا فشيئا، وتحولهم مجتمعاتهم الغبية الى أناس عاديين،.. هذه الشعوب تقتل كل شيء العقول الذكية، البشر، الأفكار.."[73] وأياد العالم تزوج مارغريت وعاد بها من نيويورك إلى بيروت، وكان طموحا في نيويورك وحين عودته إلى بيروت أصبح متغيرا وعاجزا، ومتهرب من الواقع فيعيش في خيال دائم، وكانت علاقته بزوجته قد اهتزت بسبب الازدواجية الجديدة في شخصيته لأنه لا يحب عادات الشرق وازدواجية ثقافته تجعله ينغمس في نزواته: "يسكب أياد كأسين ويدخنان وحكاية تتبع حكاية.. ويظل ساهرا لمجاملة صديقه إلى ساعة متأخرة.. دماؤه أصبحت مزيجا من الكحول والكافيين والنيكوتين ليتأقلم مع مزيج بيروت"[74] ولا يخوض في السياسة حتى أنه لم يكتشف منظمة النسور السوداء ودوره فيها، حيث كان له أكثر من عشرين ولدا سيكونون في المستقبل عقولا أمريكية. وهو لا يميل إلى الصراع السياسي مع مملكة الغبار (الشرق) مثل نوا، فحين اتصلت به ماغي قال لها أنه متزوج ولا يجوز لها الاتصال به، لعل إيمانه جعله لا يتعدى على الدين مثله مثل أوليفيا التي تدخن وتحب لكن لا تغيب الدعوات المسيحية من لسانها.

ونُوَا هو صديق صحفي لماغي وزوجها، متقلب ومزدوج الثقافة، ولما يغطي أحداث الحروب في الشرق ينتهك حرماته بانتهاك عرض نسائه من ذلك خيانة أياد، فهو يعرف أن المرأة العربية تخفي خيانتها أكثر من ماغي التي تشعر بالملل في عملها من دونه، وقتله شنيدر في بغداد مع سائقه لؤي بعد اختطافه لأنه عارض تحويل المنظمة إلى مؤسسة تجارية، " فاللبنانيين في رأيه أفضل من كل العرب من الخليج إلى المحيط" متظاهر بالإيمان المسيحي مثله مثل ماغي ليحب على طريقتهم: "منعتنا شهد من المضي في طريق القديس فالنتين، فيما لا أحد كان يهتم بالقديس فالنتين كل يحتفل بحبيبه لا غير"[75]

أما محمّد فهو رجل أمن تظاهر بأنه ممرض كي يكشف عمالة مارغرين لمنظمة أمريكية لا تخدم مصالح بلده اليقظ اتجاه المنظمات الارهابية، دخل كجناح غير مخطط له في تلك المنظمة، ليس مهتما بالنساء مثل أياد ونوا حتى أنه لا يصافحهن لكن طبيعة عمله الاستخبارية تجعله يبدي رجولته ويقبّح بها أعداءه مثل ماغي، لكنه شرقي الدم في تربيته الاجتماعية والسياسية المعادية للإمبريالية الغربية: "وأنتم (قال بحدة) كيف تفكرون؟ ألا تفكرون بأن كل مسلم تتعثر به أقدامكم إرهابي.. امرأة مثلك لا يمكنها أصلا أن تحب رجلا قذرا مثل نوا"[76]

3.3.2 بنية الزّمن (تدمير خطية الزمن):

لم يخضع تسلسل الحدث في الرواية إلى الترتيب الزمني وإنما أُعتمد في فهم ما يمكن فهمه على التسلسل المعنوي أو التسلسل الدلالي لذلك الترتيب المفارق؛ لأن المفارقة الزمنية Anachronies تنتج تنافرا بين زمن القصة (الماضي) وزمن الخطاب (الحاضر) وقد هيمن الاسترجاع على الاستباق أما الإيقاع السردي (المدة: التسريع والإبطاء) فإن سرد السيرة الذاتية جعلت السارد يقدم شخصيات مهمة وأخرى تافهة في نظره سواء في عائلة زوجها (آل منصور) أو مع شخصيات ذكورية أخرى مقابلة أثناء رحلته ،مما خلق فرصة للوصف في كل مرة، كما أن الموازنة بين الشرق والغرب ثقافيا تحتاج إلى الوصف والتأمل. وهناك تقنية الاستطراد، والاستطراد هو حكي جانبي لقصة متضمنة في القصة الأم وظهر مثلا عبر الحنين إلى صحبة بيروت والضيعة لتنسج منه جزئيات حدث جديد، كحدث الاغتصاب (المتوكل لشمائل) حينها تستطرد شمائل مجيبة على ماغي: "في صغري (بدأت تسرد) كنت أظن أن حجابي سيميزني.."[77] ولعل الكشف عن البنية الزمانية في الرواية الجزائرية الجديدة معقّد لأن الروائي يعمد إلى تبديد الأحداث وإلى كسر الروابط المنطقية بينها، بالانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد.

ومن هذه الانقطاعات في خطية الزمن الاسترجاع والاستباق الزمنيين، أما الاسترجاع فنوعان داخلي وخارجي، أما الاسترجاع الداخلي "فهو إضافة عناصر حكائية جديدة قد تخص أشخاص أو معلومات ما، غير متأصلة في الحكاية الأولى لتجنُب الغموض وشرود القارئ لذا تم وصفها بالحكاية الثانية، أو القصة الغيرية"[78] والمقصود بالحكاية الأولى مرجع زمني يعتمد عليه في زمن الخطاب لتحديد نوع الاسترجاع، ولتكن الحكاية الأولى في روايتنا **العودة الثانية لمارغريت إلى**

بيروت في خريف 1993 مع زوجها العرفي أياد، وكانت الحرب على وشك الانتهاء، فسيعود السارد ليكمل الأحداث الناقصة لحكاية الزواج استرجاعا مكملا كأسباب الزواج مثلا: " أياد عشت معه أحلى أيامي في نيويورك، والذي عاشرته ثلاث سنوات قبل أن نتزوج، كان شابا طموحا"[79] وهكذا بالنسبة للحكايات الخاصة بكل فرد من أفراد عائلته وعائلة أبيها، تعود مسترجعة بعض المعلومات المنسية أو تشرح عارض ما، وهي تحكي عن والدها ترجع وتقولك: "ومثل النار في الهشيم سرت في الضيعة شائعة أن ابنة نديم نصر عادت لتقوم باجراءات الإرث"[80]

أما الاسترجاع الخارجي فهو استعادة أحداث ماضية لكنها لاحقة بزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه، وقد يكون استرجاع بعيد المدى يعود إلى سنوات مثل قولها: "بيت جدي قصفته مدافع لبنانية أيام الحرب وظلّ طللا شاهدا على الحرب" وقولها: "كنت في الخامسة من عمري حين زرت بيروت معه، أخي أسعد الذي يكبرني بثلاث سنوات ظل يتذكر أشياء أكثر منيّ[81]

أو استرجاع قريب المدى يسميه جيرار جينيت الاسترجاع الجزئي مثل: " فبمجرد أن يعود الى البيت تسرع إلى ثيابه وتشمشم البدلة من فوق إلى تحت بحثا عن رائحة الأنثى"[82]. ولتسريع الأحداث أو تبطيئها خلال سرد الأحداث بضمير المتكلم استلزم كذلك انقطاعا مثل دخول شخصية سلوى كسارد مصاحب أو محاورا لمشْهد، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، ولا يحدث فيه سوى الوصف والعرض: "تغمزني سلوى بلؤم.." وقبل أن تستأنف الحكي الرئيسي (سرد السيرة بضمير الغائب) تعود للاسترجاع الخارجي ثانية: "عشت بين آل منصور لمدة سنتيتن قبل أن أعود إلى نيويورك.." وفي نيويورك تطلق العنان للاسترجاع الداخلي بالمزاوجة بين سرد ضمير الغائب وضمير المتكلم في قولها: "كان الملل قد أعياني.. حين بحثت عن جذور أبي في قريته الجبلية المسيحية لم أجد ما توقعته.."[83]

ونفس الشيء بالنسبة للاستباقات لا تُذكر حسب جينيت إلى بنسبها للحكاية الأولي، ويمكن حينها تمييز نوعين من الاستباقات؛ استباقات داخلية واستباقات خارجية أيضا، على أن الاستباق "القفز على فترة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث والتطلّع إلى ما سيحصل"[84] يشكّل حضورا ضئيلا في النصوص السردية المعاصرة حسب جينيت إلا أن أفضل النصوص السردية هي تلك التي تملك قابلية تمثل الاستشراف، وتكون مسرودة بضمير

المتكلم، ومما جاء من استباق داخلي متصل بالحكاية الأولى (زواجها في نيويورك وعودتها لبيروت) ارهاص داخلي: "ولا أدري من سوء حظه، أو من سوء حظ علاقتنا وافقت"[85] هذا التسويغ للحظ يوحي إلى أن أحداثا ستحدث محطّمة هذه العلاقة، أي أن علاقتها بأياد ستنقطع وهو استباق تكميلي ينبئ عن مسار الشخصية مستقبلا.

وبالنسبة للاستباق الخارجي تقول ماغي أنها "خلال سنتين تقريبا عشتهما في بيروت لم انجز شيئا ذا قيمة"[86] ما يعني أن لها مرام بعيدة المدى تود تحقيقها وقد ألمح الاستباق الخارجي إليها. وما ورد من الاستباق كان قليلا مقارنة بتقنية الاستطراد كقولها: "ستتخلص مصر وليبيا بالدرجة الأولى من الإسلاميين المتطرفين، ستحمي دول المغرب العربي (..) إسلامها المعتدل بالتخلص بعدد من المتطرفين.."[87]. وقولها: "وأن له أكثر من عشرين ولدا سيكونون في المستقبل عقولا أمريكية ذكية بلا جذور.."[88]

وبناء الزّمن في الرواية بناءً إيقاعيا سرديا سريعا أو بطيئا يجعل القارئ يتقبل الحدث غير المرغوب فيه وهو ولوج المسكوت عنه*، فتقنية المشهد والوقفة مثلا لهما القدرة على تجسيد التشكيل الخطابي فيعايش القارئ الواقع الطبيعي ويشعر بالشخصية وهي تمارس حياتها في الرواية خيانة أو تظاهرا بالتقوى، أو محاكاة البورنو غراف تصويرا: بحكي أدق تفاصيل الجنس مع أزواجها والدخول في حالة ارتياب اتجاه التقاليد؛ فتومئ تصرفاتها المتمردة مرة إلى التخلف الثقافي والتدين الكاذب والإرهاب آليا/بنيويا، ومرة إلى احتقار الشرق عندما تعمم عليه مظاهر فردية معزو: "أردت أن أفهم طقس القتل في حد ذاته، بذلك الشكل، فوجدتني أتعثر في رحلة البحث تلك بأياد، ثم بيروت، ثم بآل منصور، ثم بالشرق كله"[89]، ومع تناوب الأحداث مع أحداث الحركات الإرهابية بين 1993 إلى 2006 في المناطق الساخنة منه: شرم الشيخ، الصومال، غزة ودار فور أوهم بأن لها دورا فيما يحدث باعتبارها جاسوسة أمريكية، بمعنى لعب ثقافة الآخر الآخر الغربي دورا في صقل ذات السارد وأومأ دلالات تستطيع بها التمييز بين الشرقي والغربي والمتظاهر، مثلا "الحاج وهب المواظب على الصلاة والصيام.. يعشق النساء.. وزوجته التي تتخبط كالمعلقة بين علاقاته فبمجرد أن يعود.. تسرع إلى ثيابه لترى آثار الحمرة وبقايا الماكياج.."[90]

وتعد تقنية المدة (المشهد، التوقف، الاستراحة والخلاصة) بناءً فنيا للزمن يلج من خلالها السرد أو الحوار إلى الوصف دون عناء، مثلما عليه الحال الاسترسال الحر في وصف الجسد في آخر الرواية، وبشتى تضاريسه كأنما هو آلية فنية لانتهاك قيم الآخر الدينية والسياسية، إما على مستوى السياق نصوصي الخارجي للكاتبة، أو على مستوى صيغة البنائي السردي للسارد مارغريت حين يكون ساردا كليا أو ساردا مشاركا أو شخصية عادية مع السياق، مع العلم أن نمط السرد الذاتي سيجعلها تستغرق في زمن حديث النفس مع كل حدث صغير، فبمجرّد أن طلّقت زوجها أياد تذكرت صديقها السابق والحلم الجميل ولما تصفه يتوقف السرد مفسحا للعلاقة أو لهذا الحلم: "ففي الوقت الذي كان فيه أياد بحاجة إلى تعويض ما فاته.. خمسة أيام فقط فإذا بي أندس في فراشه، وأمارس الحب"[91] غير أن لهواجس الشرقي عموما ومحمد خصوصا رأي آخر لذا فحسابها معه حساب آخر أو كما يقول جورج طرابيشي: " في مجتمع أبوي شرقي متخلف ومتأخر مشحون حتى النخاع بإيديولوجية طهرانية متزمتة، وحنبلية يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة موجهاً لا للعلاقة بين الرجل والمرأة، بل أيضاً للعلاقات بين الإنسان والعالم "[92]

نزوات مرتبطة بسياق تقديس الشرق للزواج، إذن وهي كارهة لا يمكنها إلا أن تقطع السرد وتستبيح المقدس وصفا في ذروة قدوسيته يوم الجمعة: " في بغداد يعتمد نوا في تنقلاته على سائق أمين يدعى " لؤي"، أحضر له حذاء من نوع تيمبرلاند وأهداه له بعد أسبوعين عاد لؤي إلى ارتداء حذائه المهترئ، وعندما سأله نوا أجابه أن أحدهم سرقه من المسجد حينما كان يصلي صلاة الجمعة"[93]

وبالنسبة لتوقعات انتظار القارئ تأتي رواية أقاليم الخوف بعد سلسلة من النصوصُ للكاتبة الفاروق بها تصوير وحكي واصف لأنثى تنتمي لسياق محافظ فهي تحكي جنسها بضمير المتكلم (أنا)، وفي هذه الحالة يتذوقه ويقبل عليه، وبذلك تعرف أنها ملكت جمهور من القراء وتعرّفت على رغباته. ومثلها مثل أشهر الكاتبات العربيات المذكورات أعلاه وبعد نجاح نص "اكتشاف الشهوة" زادتهم جرعة إضافية من وصفات جمالية الجسد غير المجاني، كونها توظف المشهد والوقفة الوصفية في اشتغال الوصف على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، بيد أن أساس المشهد الحوار المعبّر عنه لغويا، حيث يتوقف السرد ويتنازل السارد عن مهمته الكلامية إلى الشخصيات،

تعبر بلسانها عن طريق الحوار أو عن طريق الحديث النفسي: "ـ اشتهيتك منذ رأيتك من أول نظرة. ـ مخادعة (قال).. عرق كندف الثلج التي كنا نتلقفها بألسنتنا ونحن صغار، عرق يطفئ الرغبة ويشعلها، عرق نقي نقي نقي مثل مطهّر جَرَف روائح رجال عبروا"[94]

وكون الوصف (في بنية الإيقاع الزمني التبطيئي) آداة فنية تجعل من بعض الرموز ميسورة التدلال (تفكيك المقدس والمتعالي) خاصة ممارسة الجنس، وهو ما حاولت من خلاله ماغي أن لا يحتكر الرجل جسدها بما يعود بالسلب عليها، وهذا ظاهر في سلوك الحاج وهب ومحمد قبل التحقيق معها، ناهيك عن نقد الأبوية والطبقية والمذهبية في الوطن والأمة الواحدة ملتمسة إياه لغة وخطابا فمع الأول: "أريد أن أبلغ أقصى اللذة حيث ينقطع الأكسيجين، وأتوقف عن التنفس ثم ينفث روحه في داخلي فأعود الى الحياة حبلى به"[95] ومع الثاني تقول: "بغداد في تلك الصبيحة الربيعية سنة 2006 مدينة تعيش بدون شمس، لقد سبقت العالم إلى عصر الظلام"[96]

ووصف كهذا من خلال تبطيئ السرد: "جمالي تزييني وآخر تفسيري رمزي دال على معنى معين"[97]، والفاروق نقلت لنا صورة عن تحول الجنس الذي مارسته مع صحفي نوا المتعولم مثلها إلى عقدة الشرق، حيث تنتقم من عقدة الشرق اتجاه المرأة بممارسة الجنس بطقوسه مع محمد المسلم، وكون محمد هو من اكتشف أن ماغي تعمل لـ "منظمة انعاش مشاريع نساء العالم الثالث" تجنّد نساء من العالم الثالث لمحاربة الإسلام وكل الوصف يأتي في الوقفة أو المشهد أثناء بدء العملية الجنسية باستساغة فنية، لأن التزيين هو وسيلة أما التفسير فهو الغاية أو الموضوع، "فالتوقف هو عبارة عن وسيلة وليس هدفا، ويجب مراعات إضافة شيء جديد يفيد السرد ويخدم"[98] ولو أنها تظاهرت في البداية لكنها في الحقيقة تجدها فرصة لإشباع غرائزها من جهة ومسوغا للانتقام من الثقافة من جهة أخرى: "جسدي ملكا له وذكورته تقصف في أنفاق فرجي وتدمر الأسوار التي لم يعرف أن يقتحمها غيره.."[99]

وتفسيرية التوصيف في جمال نقوش بنيته الزمنية يعود بالفضل للكتابة النسوية الأعلم بخطابه مقارنة لما يكتبه الذكر، مُحتفية بالجنس واهبة الحياة لمفردات عامية أو فصحى أو قاذعة لا تعيش إلاَّ في مرابض الدعارة وجيوب المهمشين بعد كل توقف للسرد: "وحين رفع رأسه وهو ينظر إلي، انتابتني رغبة عارمة لمص عرق جبينه عرق بارد وحلو"[100] أو قولها في المشهد محاورة

لشوقي: " ألا تريد أن تضاجعني؟ فهز رأسه أن لا ثم ابتسم وقال: أنا لوطي يا مارغريت وأجساد النساء لا تعني لي شيء"[101] ولعل من دلالات نقد وتفكيك رموز الثقافة بهكذا وصف ملتهب الكشف عن المضمر الثقافي أي إماطة اللثام عن القيم الإنسانية المشتركة التي يتعال عنها القوم هي نزعة الحب "الإنسانية" المتجاوزة للكراهية والتفاوت قاطبة بين الغرب بالشرق.

3. خاتمة:

لقد أخضع الروائي الجزائري المعاصر نسق كتابته الروائية إلى نوع من التشييد الفني والجمالي بعد هدم، لأن الأدب والفن شديدي الالتصاق بالواقع، فشدّة تناقضات الراهن وتداخل الثقافات بين الأمم جعل منه يستعيد شخصيات اجتماعية واقعية ليلبسها واقعه، وإن في هدم الحاضر المرتبك بأدوات جديدة إلا توقا لمعايشة آخر مختلف، ولا مناص لنا بعد ذلك إلا الإقرار ببناء فني مختلف يؤرخ لرواية جزائرية جديدة، هي في مسيرتها نحو مزيد من نضج خطابها، إذ هي نمط من الكتابة الروائية بأدواته الشكلية لغةً وخطابا شكّل وعاءً للأدوات التعبيرية الاجتماعية والسياسية والثقافية– الفكرية؛ فمن دلالات البنية الفنية الإيحاء بالعلاقة الجدلية بين النسق الداخلي والسياق الخارجي للنص الروائي الذي اعتمده هذا الروائي، بمعنى البصمة على كيفية تمثّل الأبنية اللغوية للأنساق الفكرية الإيديولوجية فنيا.

وبحكم أهدافها العقلانية/السوسيو ـ ثقافية فإن الرواية الجزائرية الجديدة أصبحت أكثر انفتاحا على الثقافة والطبيعة والإنسان، وبات ضروريا على الكاتب أن يكون عالما ومطلعا على كل هذا، فكي يرفض تقديم الرؤية الجاهزة وإعادة صياغة العالم تعبيرا وتأريخا لابد أن يكون مجربا، بل عليه؛ عن طريق الأبنية أو ما يُعرف بتغير الأشكال التي يسعى إليها تأصيل عالمه الفني، وتأكيد ذاته التعبيرية الثقافية/النسوية مرهون بحضور ذاته التخييلية.

وسواء كانت الشخصية تحمل وعيا سلبيا أو إيجابيا، نتيجة تنوع مصادر معارفها وتكوينها السوسيو ـ ثقافي، واختلاف منظوراتها للهوية، انطلاقا من إيديولوجية كل شخصية وأزمته السيكولوجية اتجاه الآخر مثلا: شهد مع سلوى ومحمد مع مارغريت ؛ شهد ومحمّد يبديان الغيرة المنطوية على التفوق الأولى من سلوى المتبرجة والثاني من أصدقاء ماغي المفتقدين للشرف، برغم أن الثقافة الشرقية ازدواجية إلا أن بنيتها وعناصرها المتداخلة: الدين، القومية، اللغة والتراث والتاريخ

تعرقل بشكل كبير طريقة تفكير العرب فيغدو إنتاجهم للمعرفة التي يتواصلون بها مع الغرب ضئيلة قياسا للعقول التي يمتلكونها، وعندما تغيب المعرفة يغيب النقد ويسود الاستبداد والتحجر فالتناحر السياسي والثقافي (الاثني) في هذه البنية.

4. قائمة المصادر والمراجع:

1. الكتب:

1. الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق إدوارد سعيد، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2006.
2. المتخيل في الرواية الجزائرية من المؤتلف إلى المختلف: آمنة بلعلي، دار الأمل، ط1، الجزائر، 2007.
3. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، دار الحوار والنشر، ط1، دمشق، 1997.
4. اتجاهات الرواية في المغرب العربي: بن جمعة بوشوشة، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 1999.
5. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية: بن جمعة بوشوشة، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005.
6. بوترون رولاين وريال رائيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2005.
7. النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي: بيير زيما، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1991.
8. تزيفتان تودوروف، شعرية النثر مختارات، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
9. طرائق تحليل السرد الأدبي: تزفيتان تودوروف وآخرون: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.
10. الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية (أعمال واسيني لعرج نموذجا): جمال بوطيب، مؤسسة التنوخي، الرباط، 2008.
11. خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرر جينيت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر، 2003.
12. شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1988.
13. السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة: جينز بروكمير ودونال كربو، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.
14. مفاهيم الشعرية، حسين ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
15. عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية: حسين السماهجي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003.
16. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000.

17. دليل ما بعد الحداثة، ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي: ستيوارت سيم، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2011.
18. النص والإيديولوجيا: سليم بركان، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، الجزائر 2023.
19. الخصوصية الثقافية في الرواية العربية: شهلا العجيلي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011.
20. سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية: صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003.
21. ضياء غني لفتة وآخرون، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011.
22. عبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي الثامن للرواية، مطبعة افتتاح برج الكيفان، الجزائر، 2004.
23. الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب": عبد الحميد عقار، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.
24. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد: عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2002.
25. أدب الجسد بين الفن والإسفاف: عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربية، دط، مصر، 2003.
26. مقاربات في التناص والرؤى الدلالية: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.
27. ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1998.
28. ما الخطاب وكيف نحلله؟: عبد الواسع الحميري، مؤسسة مجد، بيروت، 2009.
29. مناهج تحليل الخطاب السردي: عمر عيلان، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2011.
30. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، دار رياض الريس، ط1، بيروت، 2010.
31. أيديولوجيا الجسد بين الطهرانية والنجاسة: فؤاد الخوري، دار الساقي، ط1، بيروت، 1967.
32. معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان ،2002.
33. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1976.
34. البنيوية التكوينية: مجموعة من المؤلفين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1984.
35. الرواية العربية ورهان التجديد: محمد برادة، دار الصدى، ط1، دبي، 2011.
36. تحليل النص السردي: محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم الناشرون، ط1، الجزائر، 2010.
37. التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد: محمد التازي، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، 12-2010/12/15.
38. شخصية المثقف في الرواية العربية السورية دراسة: محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1999.
39. شعرية الخطاب السردي دراسة: محمد العزام، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1998.

40. معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص 175.
41. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة: محمود عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط1، دمشق، 1995.
42. دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000.
43. شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، تر: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1986.
44. الماركسية وفلسفة اللغة: ميخائيل باختين، تر: محمد البكري ويمنى عيد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986.
45. ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2011.
46. بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بيتور، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1976.
47. البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة: نزيهة الخليفي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012.
48. الأسلوبية وتحليل الخطاب تحليل الخطاب الشعري والسردي: نور الدين السد، الجزء الأول، دار هومة للطباعة والنشر، ط2، الجزائر، 2010.
49. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية: واسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1986.
50. بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة: هاشم ميرغني، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1، الخرطوم، 2007.
51. الجمر والرماد ذكريات مثقف عربي: هشام شرابي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1978.

2. الكتب المترجمة:

1. Lucien Goldman, le Dieux Caché, Gallimard, Paris, 1956.
2. Wolfgang Iser, l'Acte de Lecture, traduit: Evelyne Syncer, Ed Liege, Paris, 1995.
3.Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

3. المقالات:

1. أنور بدر، المحظور في الكتابة الروائية العربية، القدس العربي، العدد 6705، 3 يناير 2011.
2. بوجمعة شتوان، الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة، تمثلات، المجلد 2، العدد1، 2017.
3. حفيظة عياش، حوار مع بشير مفتي، الجزائر نيوز، عدد يوم 2012/1/29.
4. شكري الماضي عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، العدد 355، سبتمبر 2007.

5. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، العدد 267 ،2001.
6. عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، الثقافة، العدد 114، 1997.
7. فيصل النعيمي: جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج "شرفات بحر الشمال" نموذجا، العلوم الإنسانية، المجلد 1، العدد 19، 2013.
8. لونيس بن علي، الهوية الثقافية من الانغلاق الأيديولوجي إلى الانفتاح الحواري، قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " لعمارة لخوص، مجلة تمثلات، المجلد 1، العدد 2، 2015.
9. محمد الصفوري، سقوط الأقنعة في رواية أقاليم الخوف، المجلة، عدد4، 2013.
10. محمد المذكوري المعطاوي، الليبرالية الجديدة والعولمة والثقافة، دورية كان التاريخية، العدد 11، 2011.
11. محمود الضبع، تشكلات الشعرية الروائية، فصول، العدد62، ربيع وصيف 2003.
12. هنية جوادي، التعدد اللغوي في "رمل الماية" لواسيني الأعرج، المخبر، المجلد 5، العدد6، 2010.

3. المواقع الإلكترونية:

1. أحمد رجب، الرواية التسعينية تشربت بروح "نيتشوي" متمرد على كل سلطة، موقع MEO، 2018/08/16، الرواية التسعينية تشربت بروح "نيتشوي "متمرد على كل سلطة-MEO (middle-east-online.com) |
2. إسماعيل يبرير، أساليب السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، 2012/9/3، جريدة الخليج، العنوان: www.alkhaleej.ae/home/print/...3d08.../
3. بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة في رواية البحث عن الوجه الآخر، 2008/05/20، منتديات ستار تايمز، www.startimes.com/f.aspx/f.aspx?t=9816238
4. جلولي بن ساعد، في الرواية الجزائرية الجديدة .. تخييل الهوية والتاريخ واختراق الأنماط الأسلوبية، الجلفة أنفو، 02/05/2013، الرابط: الجلفة إنفو – في الرواية الجزائرية الجديدة .. تخييل الهوية والتاريخ وإختراق الأنماط الأسلوبية(djelfainfo.dz)
5. جميل السلحوت، رواية اكتشاف الشهوة ودخول العولمة بجسد المرأة، 2010/12/12، موقع دنيا الوطن، الرابط: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/12/12/215965.html
6. عمشوش مسعود، النقد الثقافي والنقد الأدبي، مأرب برس، 2011/6/29، الرابط: النقد الثقافي والنقد الأدبي (marebpress.net)
7. نزيهة الخليفي، رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد، ديوان العرب، 7 أفريل 2010، الرابط: رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد – ديوان العرب(diwanalarab.com)

5. الهوامش والإحالات:

*. روائية جزائرية من مواليد أريس عام 1967، مستقرة حاليا في لبنان أين تعمل في الصحافة، و"أقاليم الخوف" روايتها الرابعة: البطلة مارغريت نصر ذات الأصول الفلسطينية المتزوجة من لبناني (أياد) كان يعيش في أمريكا وتعود معه إلى بيروت، لكنها تضيع في سلسلة من الأحداث بين الشرق والغرب يضطرم فيها صراع التقاليد مع الآخر، فيضيق بها شرق الحروب والحركات الإرهابية، وينكشف دورها كعميلة تقوم بالاتّجار بالأعضاء البشرية لتجسيد مشروع أمريكي في إنتاج عقول ذكية يستفيد منها ومن نطاف عقول شرقية كأياد التي يقتلها الإرهاب.

[1] . عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، ص115.

[2] . لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1976، ص46.

[3] . تزفيتان تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص56.

[4] . شكري الماضي عزيز، "أنماط الرواية العربية الجديدة"، عالم المعرفة، العدد 355، سبتمبر 2007، ص16.

[5] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص9.

[6] . المصدر نفسه، ص69.

[7] . شكري الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص18.

[8] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص118.

[9] . عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، العدد 114، 1997، ص112.

[10] . فيصل النعيمي، "جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج شرفات بحر الشمال نموذجا"، العلوم الإنسانية، المجلد 1، العدد 19، 2013، ص53-83.

[11] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، التغطية الرابعة.

[12] . المصدر نفسه، ص18.

[13] . جينز بروكمبير ودونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص197.

[14] . جلولي بن ساعد، في الرواية الجزائرية الجديدة .. تخييل الهوية والتاريخ واختراق الأنماط الأسلوبية، الجلفة أنفو، 02/05/2013، الرابط: الجلفة إنفو – في الرواية الجزائرية الجديدة.. تخييل الهوية والتاريخ وإختراق الأنماط الأسلوبية (djelfainfo.dz)

[15] . حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003، ص10.

[16] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص35.

[17]. للتجريب مكونات شكلية، ودلالية ومعرفية، أما المكونات الدلالية فأهمها نقد المحرمات الثلاث الجنس الدين والسلطوية، في اتجاه النسق المسيطر (مع) أو في اتجاه النسق المتنحي (ضد). ينظر محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، دبي، 2011، ص7.

[18] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص16.

[19]. المصدر نفسه، ص32.

[20] . المصدر نفسه، ص43.

[21]. المصدر نفسه، 43.

[22]. المصدر نفسه، ص72-73.

[23] . المصدر نفسه، ص10.

[24]. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1999، ص365.

[25]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص12.

[26] . المصدر نفسه، ص22.

[27] . المصدر نفسه، ص17.

[28]. Lucien Goldman, le Dieux Caché, Gallimard, Paris, 1956, p111.

[29] . آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المؤتلف إلى المختلف، دار الأمل، ط1، الجزائر، 2007، ص157.

*. نعني بها الأنساق الثقافية الجديدة لا القديمة كالنسق الأيديولوجي والديني ونتجت عن تحول النظرة للآخر سواء كان هذا الآخر أجنبي (نسق الأنا وسلطة الآخر) أو آخر محلي (نسق الهوية والتعددية الثقافية: النسق الاجتماعي، نسق الذكورة وتمثلات الأنوثة)

[30] . حفيظة عياشي، حوار مع بشير مفتي، جريدة الجزائر نيوز، عدد يوم 2012/01/29.

[31] . هنية جوادي، التعدد اللغوي في "رمل الماية" لواسيني الأعرج، المخبر، المجلد 5، العدد6، 2010، ص316.

[32]. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع ط1، وهران، 2002، ص36.

[33]. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، العدد 267 ،2001، ص133.

[34] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص10.

[35] . المصدر نفسه، ص47-76.

[36] . المصدر نفسه، ص49.

[37] . عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص6.

[38] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص112 ـ 113.

[39] . عبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي الثامن للرواية، مطبعة افتتاح برج الكيفان، الجزائر، 2004، ص 23ـ24

[40] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص42.

[*] . يُفترض أن الكاتبة استقتها من السياق الثقافي اللبناني الشعبي أين تقيم، المعنى المجازي متداول عند المسيحيين العرب أكثر من غيرهم ففي إنجيل متّى الأصحاح 22 نجد: علم المسيح خبث (احتيال) الفريسيين عندما أرادو رشوته فقال لهم: أعطوا لقيصر ما لقيصر وللرب ما للرب.

[*] . الأسلبة السردية: تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد، أو الجمع بين أسلوبين أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد كما نجد ذلك في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار. يُنظر جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط إلكترونية، ص142.

[41] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص58.

[42] . المصدر نفسه، ص121.

[*] . الحوارية حسب ميخائيل باختين هي السبيل إلى تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الإيديولوجية، ترتكز على كثرة الشخصيات الرواة، بينما الرواية التقليدية تعتمد على السارد الواحد (المناجاة) على حساب تعدد الأصوات نظرا لهيمنة السارد المطلق على دواليب السرد. وأشاد باختين برواية " الأبله، الإخوة كرامازوف.." لديستوفسكي، لأنها حوارية متعددة الأصوات.

[43] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص22.

[44] . جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، طبعة إلكترونية، ص110.

[45] . آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، ط1، دمشق، 1997، ص30.

[46] . فيصل النعيمي، جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج، ص54.

[47] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص118.

[48] . بن علي لونيس، الهوية الثقافية من الانغلاق الإيديولوجي إلى الانفتاح الحواري، قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص، ص143ـ 144.

[49] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص33.

[50] . المصدر نفسه، ص17.

[51] . رولان بورنوف، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1991، ص144.

[52] . ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1976، ص59.

[53] . عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، ص208.

[54] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص13.

[55] . المصدر نفسه، ص17.

[56] . ضياء غني لفتة وآخرون، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011، ص118.

[57] . فيصل النعيمي، "جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج شرفات بحر الشمال نموذجا"، ص54.

[58] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء 2، دار هومة، الجزائر، 2010، ص121.

[59]. محمد العزام، شعرية الخطاب السردي دراسة، إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1998، ص18.

[60] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص15.

[61]. محمد وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1999، ص152.

[62] . فضيلة فاروق، أقاليم الخوف، ص114.

[63]. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p216.

[64]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص18.

[65] . المصدر نفسه، ص41.

[66] . عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص38.

[67]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص74.73.

[68] . المصدر نفسه، ص19.

[69] . المصدر نفسه، ص18.

[70] . المصدر نفسه، ص119

[71] . المصدر نفسه، ص22.

[72] . المصدر نفسه، ص23.

[73]. المصدر نفسه، ص94.

[74] . المصدر نفسه، ص31.

[75] . المصدر نفسه، ص41.

[76] . المصدر نفسه، ص107. 108.

[77] . المصدر نفسه، ص72.

[78]. ينظر عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2011، ص 99، نقلا عن .Gérard Genette, Figures 2, P202

[79]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص15.

[80]. المصدر نفسه، ص22.

[81] . المصدر نفسه، ص11.

[82]. المصدر نفسه، ص16.

[83] . المصدر نفسه، ص19ـ 20.

[84] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر، 2003، ص 109.

[85] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص31.

[86] . المصدر نفسه، ص35.

[87] . المصدر نفسه، ص57.

[88] . المصدر نفسه، ص117.

[*] . المسكوت عنه عدم الخوض في حقول معرفية بعينها كالمقدس الديني والسياسي السلطوي والجنس وما شابهه كالشذوذ، نتيجة التعصب الديني والمذهبي أو المحاذير والإكراهات السياسية، أو النعرات الأثنية أو الاستعلاء الطبقي وهلم جر.. لذلك أصبح من هواجس وهوس الناس فتحول الإبداع الروائي إلى حماه. ينظر شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ص141.

[89]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص62.

[90]. المصدر نفسه، ص16.

[91] . المصدر نفسه، ص32.

[92]. جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1988، ص7.

[93] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص66.

[94] . المصدر نفسه، ص112. 113.

[95] . المصدر نفسه، ص115.

[96] . المصدر نفسه، ص76.

[97] . حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000، ص79.

[98] . المرجع نفسه، ص79.

[99] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص111.

[100] . المصدر نفسه، ص113.

[101] . المصدر نفسه، ص 43. نحن نتّهم الحضارة الغربية بأنها لم تقدم للبشرية سوى "توفير المتع المادية" مع أن بعض أهل الإسلام هم أهل متعة، وعلى رأس الأشهاد والمتعة العادة السرية التي حرّمها عمر بن الخطاب وعاقب على

ممارستها، يتمسك بها بعضنا ويروّج لممارستها ويدافع عنها من على الشاشات، مع أنها طعن لكرامة المرأة. يُنظر علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار بيضاء، 2004، ص60.