البناء الفني في الرواية الجزائرية الجديدة ، رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق أنموذجا

مقدمة:

تعود نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية إلى بداية السبعينيات مع عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، أما قبل ذلك فكانت بداية ساذجة وغير مكتملة وغير ناضجة فنياً ، ويعزو بعضهم تأخر ظهورها بالقياس إلى فنون المقال والقصة والمسرحية "**إلى صعوبة هذا الفن تقنياً، فصاحبه يحتاج إلى التأمل الطويل وإلى الصبر والظروف المواتية**"[1] ، بعد ذلك بنحو العقدين من الزمن برز نشاط روائي جديد ومميز، في ظرف زمني قصير إستطاع أن يجد له موطئ قدم ، وينجب مجموعة من الروائيين الشباب أعطوا الإضافة على الأقل في استمرارهم التنقيب عن الهامشي و المختلف والممنوع ؛ ما مكن من تراكم التجارب ، وإهتماماً نقدياً مشرقياً (الخليج العربي) وليس مغاربياً فحسب ، مقارنة بالرصيد الزمني للمغاربة والتوانسة الطويل نسبياً. ولا أدل من ذلك إعتراف الجيل المخضرم بالطفرة التى عرفتها الساحة الروائية وأعني رشيد بوجدرة المرحب قبل غيره بالموجة الشبابية الجديدة ، ربّما ذاك كان الدافع الأساسى في تغيير واسيني الاعرج لأسلوبه المحاكي للواقعية الاجتماعية تدريجيا مثل رواية " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" الصادرة بداية الثمانينات ، إلى سرد السيرة الذاتية و سرد التابو المقترن بالتراث مع بداية الألفية في روايته الأكثر جدلاً "المخطوطة الشرقية " العام 2002 مثلاً ، وهو الذي يقول :"**إن الرغبة في التجديد هي التي تحفزني على تجاوز الواقعية التقليدية في رواياتي ، فالحياة إذا لم تجدد تموت، والإنسان إذا لم يجدد يموت هو الآخر، وعليه فإن الرواية كأي شكل أدبي لا يمكن أن تعيش إلاّ بهذه النزعة التجديدية التي تدخل في هذا الإطار**" [2].

لعلَّ اعتراف بوجدرة و واسيني ومستغانمي تنظيراً و ممارسة يقابله تلكأ و إنتظار التبلور الحقيقي من لدن الطاهر وطار حيث يكتفي بقوله : "**ليس لدي إطلاع على الرواية الجديدة**"[3] و الروائي المخضرم إبراهيم سعدي الذي إعتبر أن الرواية الحالية لم تتسع حتى تتوقف على الرواية السابقة ، و أن الرواية ما زالت في مرحلة التكوين وبالتالي من الإجحاف الحكم عليها. وعليه هناك من رفض الخروج من شرنقة الرواية التقليدية وعدم تقبل الخصوصية الجديدة شكلاً ومضموناً ، حتى وإن كانت في طور التكوين ، في نفس الوقت نلمس إعتراف بالبناء المختلف والحضور المكثف للجيل الثالث ، الذي أعقب الجيلين السابقين. في ظل هذا التفاوت في الأراء ، لا يسع المتابع إلاّ

الوصول إلى نتيجة مفادها وجود رواية جزائرية جديدة تحمل خصوصية : فهناك من يرفض تسميتها إستصغارًا للتجربة أو تنكرا ، و هناك من يؤمن بالقفزة النوعية التي حققتها الرواية الجديدة ، وفئة وسَط ترى أن المنجز الروائي في السنوات الأخيرة ماهو إلاّ إمتداد لسابقه. وإن سلمنا بتداخل أجيال الروائيين الجزائريين إلاّ أنها تعرف تحولاً مستمرا لأدباء شباب إقتحموا هذا الوعاء الحاوي بسماته الجديدة التي إستحدثوها من ناحية الشكل/اللغة المختلفة أوحت ولوج الموضوعات المحرَّمة ، كالجنس وكسر التابو الديني و السياسي، بتدخل مباشر لتأثيرات الواقع المصطرع الهوية الثقافة بين تمثل هوية الأنا ــ الإسلام، العروبة ، اللغة ــ وفي مقابل تمثل[4] الآخر وثقافته العولمية أي التعايش الديني، التنوع الثقافي واللغوي ، حرية المرأة ..

ــ مفهوم الرواية الجديدة :

يقول آلان غرييه A.Robbe Grillet أن " **الرواية الجديدة هي كتابة غرضها تغيير نظام الكتابة السردية ، باعتباره نظاماً بنيويا تأويلياً كذلك ، أي عن صيغة جديدة لكتابة العالم والإنسان**"[5]، من هنا استطاعت الرواية المعاصرة في الجزائر أن تراهن على التغيير، أقصد ما تعلق بالثورة على لغة الخطاب الشيء الذي إنعكس على الأسلوب والتقنية /بنية الخطاب ؛ حسب فلاديمير كريزرسكي Vladimir krysinski التطور الروائي من مقاربة سيميائية يمكن أن يكون مدركاً بمثابة تحسين لثلاثة قوانين (علامات) هي : " **قانون التكرار، قانون التشبع وقانون التحول**"[6]؛ فالنص الروائي يكون تكرارياً عندما يكون مقيداً في بنائه وحركته ، بعودة نفس المواضيع والشكليات المتداولة ويكون مشبعاً من كونه أصبح ملزماً بالتكرار، ولم يعد قادراً على السمات الأسلوبية المكررة باعتبارها علامات خلافية ، و يصبح تحولياً عندما يفرز شكلية وتيمية جديدتين تقفان بعيدا عن فضاءي التكرار والتشبع.

ولعلَّ تسميات **رواية اللاَّرواية** Anti novel ، **رواية الحداثة أو الرواية الشيئية أو الرواية التجريبية** experimental novel **أو الرواية الطليعية أو رواية الحساسية** [7].. تعني تلك البنية المستخدمة ــ بالمقارنة مع البنية التقليدية ــ بنية اللغة ونظرياتها فيها وطيدة العلاقة بالبنية العامة للمجتمع الخاضع لتأثيرات العالم من حوله خاصة التي تمس الثقافة والمعتقد مايجعل وجود الآخر[8] و تمثله بدرجة غير مسبوقة ، مساهم في تبلور أفكار نيرة متنوعة تنتج أساسا من صنع الشخوص للأحداث ـ فقد " **إستوعب الخطاب الروائي العربي التحولات السريعة بخروجه عن السائد والمؤلف ، معتمداً على التجريد والتجديد وتوثيق مصطلح الرواية الجديدة**"[9] ــ ومن رموز تراثية وأسطورية وفلسفية كانت في السياق السوسيو-الثقافي المحلي أو في سياق رؤية مغايرة للذات وللآخر (للعالم) ، ثم إنه التناص الخارجي مع التراث السردي العربي والثقافي الجزائري المحافظ على السواء ، أو

مع التراث السردي الإنساني العالمي جعل من الرواية مفتوحة على الثقافات متحاورة متعالقة معها هادفة إلى تجريب الجديد؛ " **فالمؤلف يمارس تجربته ولا يعرف هويتها الأخيرة ولا يستطيع أن يتنبأ في النهاية ، ومن ثم فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ**"[10]

إنه تقاطع الوعي بالرواية كبنية أي شكل تعبير و رؤية دلالية ومجال معرفي، يكون قد دفع بالروائيين التقليديين /الواقعيين الفرنسيين إلى التغيير والتماس رواية جديدة في أربعينيات القرن الماضي :"**طغيان الواقعية المزمنة وتكلس في الخطاب، أدى إلى نشوء نمط سردي جديد متحرر من تشيؤ*بنية الخطاب ، إنه التحول في بنية المجتمع الرأسمالي منذ القرن 19 بدأت ملاحمه مع فرانس كافكا** Kafka.F **مستوياً مع آلان غرييه** A.Grillet **ونتالي ساروت** N .saraute **وكلود سيمون** C.Simon "[11]، إنه المضي بالشكل الروائي إلى فضاءات أرحب عن طريق التجريب والإنفتاح أكثر على التجارب الروائية الغربية والعربية الحداثية. فهي كتابة جديدة تعيد بناء موروث المجتمع الجزائري وتفكك متعالياته الفكرية والإيديولوجية والجمالية تخييلا ، فهي لا تجيب على الأسئلة "الحداثية" إلاّ من خلال الإنجاز النصي الثائر على الآليات القديمة ، ولعل القواعد الثابت التي كرستها " **الحساسية الجديدة و غدت مأخوذة مأخذ التسليم هي التجريب ، تشابك الواقعي والحلمي، تداخل الأزمنة ، وشاعرية اللغة و الرؤية والتباسها ، كسر النمطية ، تفتيت الشخوص والأحداث**"[12]

"**ولعل الجسد هو من أهم القضايا التي ترسخت تجلياتها ما بعد الحداثية في الرواية العربية الجديدة ، لما يطرحه من أبعاد دلالية حسية جمالية ثقافية وإيديولوجية** ، شكل ركيزة أساسية لمعظم الإنتاج الروائي الجزائري الراهن ـ **فهو أحد مرتكزات التجريب وفي الخطاب الروائي النسائي الجديد بالتحديد كما يقول محمد برادة**"[13] من مستغانمي إلى الفاروق وغيرهن ، يقترن بالتمرد على المعيقات الإجتماعية والمنظومة القيمية ومركزية الذكورة ، ومواجهة النظام البطريركي The patriarchal order ـ وهو قيمة فنية روائية إذا أحسن توظيفه ، أخذ بعداً حضارياً كحيِّز قار لا يمكن تجاوزه بين الروائي المتمثل للأنا / الذات والمتمثل للآخر ؛ أي بين متعولمي الثقافة وبين المحافظين على الهوية الثقافية.

ـ تطور الرواية الجزائرية الجديدة :

ويأتي دور أشهر النقاد الأكاديميين في المغرب والخليج تنويها وإشادة بالرصيد الفنى والتراكمي الذي وصلته الرواية الجزائرية الفتية ، و التي لم تكمل عقدها الثاني. " **والملاحظ أن النقد الأدبي المغربي خاصة الأكاديمي ، لا يجد من مناسبة إلا واعترف فيها بمساهمة الأقلام الروائية الشابة**

في تغيير نمط الكتابة الروائية وأدواتها التعبيرية"[14] سواء من حيث المضامين الخطابية إجتماعية وسياسية وثقافية–فكرية المصقولة بجمالية السرد ، أو تلك المحتفية بشعرية اللغة فحسب.

جدير بالذكر الإشارة هنا إلى تأثر الرواية الجزائرية التقليدية والجديدة بنظيرتها العربية وهذا ما من شأنه مساعدنا على الإشتغال على النقد الثقافي ، فحسب عبد الله الغذامي :"**النقد الثقافي يقرأ النصوص الثقافية القومية داخل الثقافة الواحدة**"[15] والرواية العربية ذاتها هي نتاج تأثر بالرواية الغربية، حيث كلما ظهر جديدها أو ما تعلق بالتنظير النقدي لها ، إلاّ وظهر بعد مدة ما يحاكيها عربياً حتى " **أضحت الساحة الروائية إعادة إنتاج لما ينتج في الغرب وفق خصوصيات ثقافية معينة**"[16]

غير أن الملفت للإنتباه هو أن التطور في الجزائر شهد قفزات مثيرة ، بخلاف أقطار المشرق العربي نتيجة لإسترداد الجزائر المتأخر لإستقلالها ، ولهويتها اللغوية بُعيد الإستقلال (التعريب) ، هذه القفزات جاءت من أجل مواكبة التقدم السريع الخصب للدراسات حول الرواية والنقد و إشكالياتهما المعاصرة ، فشهدت الساحة الروائية و النقدية قفزات ـ حيث لم تشبع بعد من نظريات النقد الجديد حتى تجاوزته الجامعة الجزائرية إلى السيميائيات في المؤتمر الذي انعقد بجامعة سطيف سنة 1988 سابقة العرب ، حيث لم تتبلور قيم الحداثة في الرواية العربية بعد حتى قفزت شُلة من الروائيين نحو الأمام لتحتفي بما بعد الحداثة لتكون مضاعفة التشوه :" **المجتمع العربي الذي لم يستطع دخول الحداثة زمنيا فإنه لم يستطع الدخول إلى ما بعد الحداثة إلى بطريقة القفز إليها ليكون مضاعف التشوه**"[17]، فهم **لم ينفضوا ماتراكم عنهم من نظريات الحداثة وإنفتحوا على ما بعد الحداثة**"[18] حسب جابر عصفور، حيث الرواية المحتفية مبكرا بتشظي الهوية الدينية وبروز الطبقية والعنصرية في ظل عولمة الآخر لثقافته و المجارية لنظريات "صدام الحضارات" و " الفوضى الخلاقة " وغيرها بما لا عين رأت و لا أذن سمعت.

إنتهت مرحلة الإيديولوجية بانتهاء الحرب الباردة ، ودخل العالم عصر العولمة والحق في الإختلاف والتنوع الثقافي[19]، إذ مع انتفاء دور الإيديولوجيا في الآداب ، حلت قضايا عالمية جديدة محلّها من قبيل صراع الهويات فيما بينها وبين الآخر نتيجة غزوه الثقافي، وتمثُّل المثقف الهجين لتلك الثقافة العولمية ؛ شغله الشاغل هو الإساءة للتراث الديني، وقلق ذاته من فضاء الحريات الفردية والجماعية ، فأضحى يستحث الخطاب الثقافي للمثقف المتمثل للهوية والأصالة ؛ فعمل المؤلف على خلق الشخصية الجدلية عبر متخيله السردي لأنه أراد أن يعبّر برؤية فنية جديدة (شعرية اللغة، استدعاء الخطاب التراثي والإنساني : الخطاب الصوفي، خطاب الجسد..) عن حمي وطيس تمثل الشخصية المثقفة لخطاب الأنا والآخر الثقافيين.

وتبدأ الرواية الجديدة زمنياً بصدور رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** للطاهر وطار عام 1999 و روايتي"**الإنزلاق**" لحميد عبد القادر و"**المراسم والجنائز**"[20] لبشير مفتي قبلها بعام ، مع بدء لملمة الجراح والعودة التدريجية لسابق العهد. ولقد أصبح الروائي يصارع ذاكرته كي لا تمحى تجربة العنف التراجيدي من ذاكرته ، فحكى بتأريخانية نصوصاً استعجالية، "**سواء كانت مرتبطة بذات المبدع في رواية السيرة الذاتية أو نسبها المؤرخون إلى الماضي، كما هو الحال في الرواية التاريخية**"[21]، معبئاً بشحنة إضافية زادها الآخر (الغرب) في شن حرب لا هوادة فيها (إمبريالية جديدة) ضد الإرهاب و الإسلام السياسي الذي حطّ من كبريائها في 11 سبتمبر 2001 ، فشهدنا الجدل يشتد ويتعاظم بين شخصيات الرواية الواحدة إحداها تتمثل خطاب الآخر والأخرى تتمثل خطاب الهوية ومقابلة الإمبريالية الجديدة. تعاظم هذا الجدل مع شن المنظمات المدنية الثقافية الغربية نقدا لا هوادة فيه على المقدسات الإسلامية، بداية بالإساءة الكاريكاتورية وصولا إلى التظاهر عرياً أمام المساجد.

لعل حدس الطاهر وطّار حول المتعولمين من حاملي الثقافة الغربية أنهم يحضّرون لإبتزاز الهوية الثقافية الأصيلة كان في محله ، فاستبق الأحداث بروايتي" **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " و"الولي الطاهر ويرفع يديه بالدعاء" سنة 1999 فلم تسع الحركة الروائية المناوئة لتياره إلاّ أن شدت من عضُد الحق في الإختلاف الثقافي ، حيث ظهرت العديد من الروايات تشيد بخطاب الآخر مضمرا أو علنيا ، بخاصة ماتعلق بالتنكر للإسلام وقيمه والدعوة لترقية حقوق المرأة ، " **المتابع لحال الثقافة الجزائرية سيلاحظ أن كلا الجبهتين اللتين تمثلان المثقفين رافضة للأخرى ، فلا جماعة السلطة(إرتبطت بالسلطة تشدقًا و تملقًا) راضية عن المثقفين الإيديولوجيين ، ولا هؤلاء يعترفون بأن أولئك مثقفين ، وعندما أضنتهم المسيرة وفقدوا في أن يروا بارقة أمل ، نقل بعضهم نشاطه إلى جانب السلطة و بعضهم بحث عن مكان لأفكاره بين فئات المجتمع ..** "[22] وهذه بعض الروايات الجزائرية الجديدة المتمثلة لخطاب الذات (الهوية الثقافية الأصيلة) أو لخطاب تمثل الآخر (العولمة الثقافية) من 1994 إلى 2014[23].

اسم الروائي	بعض الروايات التي تحمل خصائص الرواية الجديدة	سنة صدور ط الأولى
فضيلة الفاروق	مذكرات مراهقة	1997
	تاء الخجل	2002
لخوص عمارة	البق والقرصان	2001

	كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك	2003
	القاهرة الصغيرة	2010
أحلام مستغانمي	الأسود يليق بك	2010
رشيد بوجدرة	الجنازة والمرث	2012-2003
	تيميمون	1994
	الرعن و إنبهار و ضربة جزاء	2002
الطاهر وطار	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	1999
	قصيد في التذلل	2010
واسيني الأعرج	شرفات بحر الشمال و سيدة المقام	2001
	مضيق المعطوبين وكتاب الأمير	2005
	سوناتا لأشباح القدس	2009
	البيت الأندلسي	2010
	سيرة المنتهى	2014
الحبيب سويدية	الحرب القذرة	2003
الحبيب السايح	تلك المحبة	2001
	ذلك الحنين	2003
حميد عبد القادر	مرايا الخوف	2007
أمين الزاوي	وحشية اليمامة و يصحو الحرير	2002
	نزهة الخاطر	2008
	الرعشة	2009
ياسمينة صالح	أحزان امراة	2001
	وطن من زجاج	2006
محمد ساري	الغيث	2007
	قلاع متآكلة	2011
سارة حيدر	شهقة الفرس	2008
عزالدين جلاوجي	الرماد الذي غسل الماء	2007
	العشق المقدس	2014

عبدالقادر عميش	بياض اليقين	2006
إسماعيل يبرير	ملائكة لافران	2013
سعيد خطيبي	كتاب الخطايا	2006
جيلالي خلاص	قرة العين	2007
علاوة كوسة	بلقيس بكائية آخر الليل	2014
عيسى شريط	كلب يوليوس	2007
نسيمة بولوفة	نبضات آخر الليل	2009
زهرة مبارك	زلة قلب	2013
زهرة ديك	بين فكي وطن	2000
	في الجبة لا أحد	2002
كمال داوود	فتوة بتكفير	2005
سمير تومي	الجزائر الصرخة	2013
هيدية لويز	جسد يسكنني	2012
بشير مفتي	خرائط لشهوة الليل	2008
	غرفة الذكريات	2014
حسين علام	خطوة في الجسد	2006
حسيبة موساوي	حلم على الضفاف	2003
عمر بودبية	قبر يهودي	2003
	رائحة الأرض	2014
زنير جميلة	تداعيات امرأة قلبها غيمة	2002
محمد زتيلي	عصافير النهر الكبير	2007
أحمد الزيواني	مملكة الزيوان	2009
	كماراد	2015
عزالدين ميهوبي	التوابيت وآيسكرام	2009- 2008
	إرهابيس	2013

ـ البناء الفني في رواية أقاليم الخوف لفضيلة فاروق:

يقصد بمفردة "البناء" في السرد البنيوي الترابطات والتعالقات بين عناصر النص الدلالية و الصوتية والأسلوبية ، هناك من النقاد من يرى ترادفا بين مصطلح البناء و البنية بيد أن الناقد سمر روحي يفرق بينهما قائلاً : "**إن هيكل النص الأدبي يبنى من عناصر فنية، تتصل فيما بينها على نحو خاص لتكون نسقاً أو نظاما. وليست البنية شيئا غير هذا النسق أو النظام . وقد غلّبت استعمال مصطلح "بناء" على مصطلح "بنية" لأنه دال في اللغة العربية على المراد من البنية، إضافة إلى إيحائه بتكوين النص الأدبي أو معماريته أو كيفية إشادته**"[24]

تميّزت رواية بداية الألفية الجزائرية بخصائص وسمات شكلية جديدة ، سرعان ما بلورت مضموناً يختلف إختلافا جذريا مع الرواية الإيديولوجية التي أرَّخت لسبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، فعلى غرار الرواية الجديدة الفرنسية (الثورة على الرواية التي مثلها بلزاك و زولا و موبوسان..) شذت الرواية الجزائرية الجديدة على القوالب الجاهزة ، " **لتُعنى بأسطورية الواقع المعيش سخطا و زهدا : أسطورية ترفض الصوفية وتحب الحياة ، لكن مع ذلك تقلق بها و تشكك في قيمتها ، عبر الشخصية الروائية التي تشيىء الإنسان(...) و توفر جميع المعطيات ، والإجراءات ، و**

الفلسفات ، والتمردات و الإنكارات ، والرفوض"[25] ؛ ترحب بجميع الأجناس التعبيرية أدبية أو غير أدبية ، كالأشعار و التمثيليات درامية ، رسوم ، مقاطع موسيقية ، سير و النصوص العلمية أو فلسفية أو تاريخية ودينية أو تحليلات سلوكية[26] .. والرواية الجديدة هي رواية شعرية اللغة لا يمكن أن نوجز خصائصها الفنية، إلاّمرتبطة بخصائصها الدلالية (التشاكل الخطابي) ، " **فالدارسون المختصون في السردية يفرقون بين هذين المفهومين المتداخلين : ثنائية المتن والمبنى في الرواية**"[27]. لأنهما مفهومان جدليان متلازمان تلازم الدال و المدلول في اللسانيات الحديثة ، حسب عبد الملك مرتاض :" **طبيعة النص السردي تتجسد بإلتحام المتن الحكائي ، كمضمون خبري حكائي أو خيالي ، بالتشكيل اللغوي الجمالي في الرواية الجديدة**"[28]و هما:

ـ المتن الحكائي أو الحكاية :

يتعلق بالمضمون السردي المتمثل في الأحداث المتتابعة للقصة أو الرواية كما جرت في الواقع أو المتخيل ، حيث تمثل المادة الأولية للحكاية في أي عمل درامي تتجسد في متواليات أو برامج سردية تنجزها شخصيات أساسية أو ثانوية حقيقية أو خيالية[29]

ـ المبنى الحكائي (القصة أو الخطاب):

يتعلق بطريقة أو نظام هذه الأحداث في الحكي ذاته فهو بعبارة أخرى " **الطريقة الفنية التي تحبك بها العقدة الحكائية ، أي التشكيل الجمالي الفني للمادة الحكائية ، يتجسد في إختيار تقنيات سردية متنوعة**"[30] تتعلق بزاوية رؤية الراوي والحوارية والتلاعب بالضمائر و الأزمنة و الفضاءات المكانية..، وعليه النص الروائي نص يلتحم فيه الحكائي الواقعي بالمتخيل ، و كيفية نسج المتخيل وإشتباكه بالواقعي معيار التجريب والتجديد " **الكاتب التجريبي يسم روايته بوضعين متظافرين متشاكلين : الإجتماعي في تجلياته ، والجمالي بتمظهراته**"[31].

يبقى البحث عن أساليب فنية جديدة عملية مشروعة لمواكبة أو مجاوزة طرائق الإبداع و تقنياته في العالم لإثبات وجود وتفرد وتميز المبدع ، وإفراغ الشحنة الفكرية والثقافية اللتين تؤرقانه ، " **فالنص السردي حكاية وخطاب في الآن ذاته ، إنه حكاية بإثارته لواقع ومجموعة من الأفعال الواقعية أو المتخيلة ، و هو أيضا خطاب يتوفر على سارد يسرد الحكاية ، وفي مواجهته قارئ يتلقاها**"[32] فكلما تجددت التقنيات و المضامين كلما تجددت القراءة و زالت الرتابة و الملل وتجدد الإنفعال وإقبال القارئ وصولاً إلى المشاركة في إنتاج النص.

أولاً ـ المتن الحكائي في رواية أقاليم الخوف :

1ـ بناء الحدث :

إن الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة قائم على التفكك والتشويش، وعلى الصراع مع الواقع :" **فبناء الأحداث يتمرد على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي**"[33] مما يجعل بنيته تكتسي طابع فكري أوسيكولوجي أو إيديولوجي أو اجتماعي ، بحسب مرجعيات المبدع، فلو بحثنا في المظان التي تعترض سبيل الروائيين الشباب ، لوجدنا جلهم لا يتكأون على الحدث السياسي أو الديني الواقعي إلاّ كي يجعلوه **بؤرتهم للتعدد والتنوع** السردي ، متحررين من المرجعية السطحية إلى البنى الدلالية العميقة ؛ في أن يحيطون بالشخصية السياسية أو الدينية مثلاً بالإجتماعي من كل جانب ، هذا أخته مومس و الآخر بطله مجرم و ذاك مريدته جنية وهلم جر، من ثمة تتضح البنية الجمالية والدلالية للحدث ، " **في كسر "الجدار الرابع" بينها وبين قراءها أي تحتمل تأويلات عدة ، وفي تحطيم مبدأ الإيهام بالواقع**"[34].

أ ـ اللاَّيقينية و النظرة النقدية للواقع :

إنه الهاجس اتجاه إنتشار مظاهر اجتماعية غريبة المنشأ كالخيانة الزوجية وتفكك الأسرة في بعض الأنساق الثقافية العربية، تمثلاً للآخر وللعولمة الثقافية ، هذا الآخر الذي أصبح يصوغ الأنا/ الذات الأصيلة الهوية تقابلياً وجدلياً أحيانا ؛ " **لأن الرواية الجديدة تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانية**

التصالح مع الواقع ، فتتحول إلى التعبير عن أزمة فكرية عوض إجتماعية"[35]. و"**بذلك نكون إزاء حقيقتين أساسيتين للرواية الجديدة و هما : اللاَّيقينية وصيغة الإنتهاك الشكلي**"[36]. و يرجع تشكيل بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة عموما إلى التقابل الجدلي بين الفكري–الثقافي و الفني الجمالي، وأن الصياغة الفنية تعني أكثر مما يعني المحتوى. فالشخصية الحاملة لأفكار عابثة بهويتها كمارغرين نصر، وسلوى ، ونوا ، وأوليفيا والشخصية المقابلة المتمسكة بهويتها رغم إحتكاكها المباشر بالثقافة الغربية كإياد ، ومشهد ، وأم وهب ، ومحمد :".. **كنت أشرح لأوليفيا أن الأخلاق لاعلاقة لها لابدين و لا بجنس و لا بشاهدات جامعية عالية**"[37] فإن كانت بنية الأحداث في عمومها تخضع لمنطق يربطها، فإن تجليها على مستوى المتن السردي يقتضي فهم جوهرها في ذاتها بحيث"(..) **تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الابداعي (..) إذ من خلال هذه الإتجاهات والمرجعيات يمكن الكشف عن طبيعة الأحداث ودلالتها داخل النص الروائي ، و بذلك تغدو ضرورة إدراك مكامن الإبداع الفني وجمالياته معرفة الخلفيات التي يتأسس عليها كل نص أدبي**"[38].

الشخصية في نص أقاليم الخوف تقوم على تقابل بنيوي جدلي ، وهي التي تخلق الحدث بنظرتها النقدية للآخر (المسلمين عن اليهود والأروبيين) 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**"[39] حيث تتعرف الشخصية الهجينة الثقافة (شرقية ترعرعت في سياق غربي كالبطلة مارغرين) على ذاتها من خلال نظرة الآخر المختلف العقيدة إليها : " **فهتلر ليس مسلم و كل من ليس مسلم في النار! أتبعها بأسئلتي : ولكن هتلر لم يختر والديه و لا الأرض التي ولد فيها و كبر فيها و لا المجتمع الذي تواجد فيه. فتجيب .. ألا تسمعي بالذين إعتنقوا الإسلام و تابوا إلى الله من مشاهر هذا العالم؟ يغيب عن شهد أن آلاف الشباب العربي المسلم أصبح يرتد عن الإسلام ، معتنقًا المسيحية أو الإلحاد تعباً من التطرف و التدين الذي أصبح وسيلة لتدمير الآخر..**"[40]

لقد تميزت الرواية الجزائرية الجديدة بطرح موضوعات الراهن دون عناء الإجابة ، بمعنى أنها رواية لا يقينية ولاجاهيزية ولا تملك نظرة وجودية للواقع والحياة ؛ فإذا كانت الرواية التقليدية بدءاً بـ"ريح الجنوب" لبن هدوقة ، قد صنعها التاريخ الوطني والظرف السياسي والإجتماعي فإن الرواية الجديدة صنعتها المفارقات الفكرية والثقافية بعد العشرية السوداء ؛ تبلورت هوية متخيلها السردي عندما طرحت قضايا مابعد حداثية ، يحتفي خطابها بالهوية وقضايا الهوية الثقافية معيدة طرح الأسئلة: من نحن؟ لماذا نختلف عن الآخر؟ لماذا تقدموا وتأخرنا؟ وبالتالي كان لزاماً استدعاء أسئلة

الهوية بحثا عن تبرير ولوج شخصية المثقف معترك الإستقطاب الحضاري بين الأنا والآخر؛ بين العولمة والهوية عن طريق التوظيف الفني للتراث الثقافي سواء كان صوفياً محلياً أو فلسفيا إنسانيا عالمياً ، كل مضمون لابد وأن يفرض شكلا ًجمالياً خاصاً به ، والشخصية مهما تعددت مرجعيتها الحضارية (مع الهوية الثقافية الأصيلة أو مقابلة لها) فإنها مضمون يفرض شكله الخاص ؛ ف "نوا" و هو في كوسوفو يتضامن مع المسلمين فيقابل بمسيحيين قائلين له : "**ضع صليبك في مؤخرتك أيها الأمريكي الحقير**"[41].

أ-1- التعويل على جماليات الجسد :

أصبح لموضوع الجسد/الجنس في الآداب والفنون طابعه الإشهاري الإستهلاكي الحاسم، أما عند الغرب اصطدم مع تقاليد الكنيسة لكنها فيما بعد تحت حجج حقوق الإنسان الفردية والجماعية رضخت له ، أما في المجتمعات الشرقية ومنها الجزائر فيلاقي الأمر رفضاً ليس من الأجهزة الدينية فقط بل من المجتمع بكل أطيافه الشعبية ، ولما كانت المرأة والمرأة المثقفة/الكاتبة من أكثر المتضررين من هذا الرفض نتيجة التباين الاجتماعي في العلاقة به ، استدعت الرواية الجديدة خاصة النسوية منها الجنس استدعاءاً ، مبررها التخفيف من حدة الهاجس الجنسي؛ فكان تقليدا عند بعضهن، لذلك أتى متنهن متواضعاً كربيعة مراح في رواية "الشاذ" وأمينة شويخ في رواية "أسفل الحب" على سبيل المثال لا الحصر، ويأتي اللعب على موضوعة الجسد/الجنس عند بعضهن الآخر خروجاً عن النسق الذكوري في الكتابة ليشين أن الجزائريات في المجتمع المحافظ تكتبن الجنس مثلهن مثل بوجدرة وأمين الزاوي ، بحكم أنه في الأصل "موديل" المرأة في الغرب كما يقول جورج طرابيشي :" **وبالفعل إذا صدقنا فرويد فإن التصعيد/التجاوز قدر الرجل، بينما تقضي شهوة القضيب على المرأة بالدونية و المحايثة**"[42].

أما الفئة المتبقية جاء توظيف الجسد/الجنس لديها ضمن خطاب الثالوث المحرم، كتقنية ليست بالمستقلة عن هواجس التخلف الثقافي للمرأة ، كما تقول ليلى حمران :" **أصبحت الكتابة عن الجسد حرفة رائجة تستقطب الكتاب والقراء معاً في علاقة تبادلية مما حدى بعض الروائيين إلى الإنكباب على الجسد و تصويره في أدق تفاصيله، باعتباره محل جذب للمتلقي وشهرة وربح للمرسل**"[43]. بيد أن هناك نسق ثقافي محلي يرى في السلوك الجنسي الحر تواطؤ على الهوية من قبل اليهود وأشياعهم الأمريكان : نسق ثقافي يتكتم و يكبت الحريات الجنسية و يعادي الآخر و يغتصب ممن يتمردن على قيمه، وممن ينتمين لعوائل مشبوهة أو متمسحة، كإغتصاب الأستاذ المتوكل "المسلم" لشمائل زمن الحرب برغم إرتدائها 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.."[44] ولا مجانية في هكذا تصويرا دقيقا للجنس لأنه آلية فنية في بنية الحدث ؛ تفكيكاً لمظهرية الإسلام وموقفه السلبي من الآخر ذلك الآخر الذي يهتم بعقول /علماء الشرق أكثر من أنفسهم.

إن التجاوب مع ثقافة العصر/الثقافة الإستهلاكية والعولمة هو معيار للنجاح على مستوى استجابات التلقي ، غير أن للمقدرة الفنية على توظيف الجنس في الرواية الجديدة يبقى هو المعيار الأهم ، لعلّ الفاروق تميزت عن غيرها لموهبتها فيه ، وهذا ما نستشفه من حوار مارغرين مع الدكتور محمود في بيروت ، و هو يفحص بسكانير مبيض رحمها من معنى مضمر ، يحيل إلى أمكانية إقامة العلاقة الجنسية مع من تحب : "ـ **يا للمبيض الجميل أنظري مارغريت! إلى ماذا يجب أن أنظر؟ بقع سوداء وبيضاء لا غير. كنت أتأمل وجهه.**

ـ **ألا تنزل قذائف هنا؟**"[45] ، إن مسألة الجنس الذي أكل عليه الدهر وشرب في الثقافات غير العربية ، لابد من تناوله كعنصر فني له دوافعه حتى تتم استساغته وقبوله لدى القراء في الفضاء العربي والجزائري ، أين تشكل تيمة خطاب الجسد الهوية الثقافية كمحك حقيقي يميزها عن العولمة. وفضيلة الفاروق كمن تعرف أن الجنس يشكل تابو إجتماعي وظفته السردية العربية مع ما يتماشى مع الأخلاق العامة ، بداية من ألف ليلة وليلة بشكل خطاب مستتر (شكلت موضوعاته مضمرا إجتماعيا طبقيا) فلعبت الثقافة الجمالية العربية المتعولمة/الهجينة اليوم على هذه المظهرية وأستغلتها لصالحها أي وجود ازدواجية الموقف الطبقي بازائه ، كما يقول: "..**هناك نوع آخر من السراد يتخذ الجنس وسيلة لتعرية المجتمع من كون كبته يدفع إلى الخطيئة**" [46] وهنا مربط الفرس؛ في التضارب الذي يشهده ويعكسه التقابل السوسيو ثقافي بين الغرب (المسيحي) والشرق (المسلم) حول حق التصرف الحر في مسألة الجنس من عدمه : أي طهارة الجسد تقابل دنسه، فالمسلم محمد لا يصافح المرأة : "ـ **متى توقفت عن مصافحة النساء؟ ...**

ـ هل أخطأت مع إمرأة في يوم ما بمجرد أن صافحتها ولامست يدها فإذا الشهوة تسري في عروقك وإذا بعضوك يخونك و ينتصب أمامها ، يا إلاهي أليس لك عقل يتحكم في غرائزك الطليقة هذه؟"[47].

إن الغرب يقول بلا عقلانية الشرق وأن تراث العرب فيه ميال للهو ميله للجد ، فهو عنده شرق السحر وليالي ألف ليلة وليلة. دليله هو الصورة التي صورها الرجل العربي و الشرقي عن المرأة في التراث الإسلامي، ويذكر عبد الله الغذامي أنه لما سُألت المعبرة أحكم أهل زمانها ": ـ **أيتها**

الحكيمة أين تجدن العقل معشر النساء..؟ قالت: ـ بين الأفخاذ"[48] وبالمثل يدَّعي الشرق أن الغرب يعيش حالة من الإستنزاف الأخلاقي و الشهوانية الحيوانية الفضيعة.

أ_2ـ مواجهة النسق الثقافي:

مواجهة النسق الثقافي المحافظ على الهوية (دينية/أخلاقية كانت أو عرقية/ الصراع الطبقي أو تعلقت بنسق الجنوسة/النسوية) للأنساق الغيرية هو ما عمدت الفاروق على تجسيده بين فئتين من الشخصيات ، لكل فئة المرجعية الثقافية والحضارية المقابلة جدلياً لنظيرتها : شخصية البطلة مع عشاقها نوا ومحمد وصديقتها سلوى و أوليفيا وابنة عمتها روزين، تقاوم التقاليد التي تكبل الشرق وتقف حائلاً بينه وبين التقدم الحضاري و التي يمثلها إياد وشهد ، إنه التقابل بين عائلة والد البطلة مارغرين وعائلة زوجها إياد : "**بين أوليفيا وشعيا مسافة نضج كبيرة فأوليفيا التي تكره الحرب و تعتبر الدين وسيلة لردع الشر في الإنسان لا الإنسان...ونرى لبنان قد يكون بخير لو أن نظامه علماني**"[49]، حتى وإن استدعى الأمر العمالة و الجاسوسية للغرب وتفضيل إسرائيل على العرب : "**إسرائيل هي"البعبع" الذي يخيف العرب جميعهم من المحيط إلى الخليج ، و بالنسبة لي لم تكن أكثر من لإبرة التي تخيف الأطفال**"[50].

إن مواجهة النسق الثقافي في الرواية الجزائرية الجديدة يتجلى في نقد المعتقدات والتقاليد الدينية ، نتيجة تنقيب الروائي داخل الفئات المهمشة والطبقات الإجتماعية المحرومة، وصولا إلى فهم الواقع الديني المعقد المتسم بالعنف مقارنة بالتدين لدى المجتمعات المسيحية، و" **لم تعد الأساليب التقليدية قادرة على التعبير عن هموم و متطلبات الواقع الذي إزداد تعقداً عن تعقد، متجاوزا قدرات التعبير الروائي التقليدي**"[51] فمن خلال ما اكتشفته الفاروق من مظهرية في الإسلام يتفرع شكها فتعمد إلى الكشف عن المستوران الآخران : الصراع السلطوي ـ في ظل الحروب المزمنة في بلدان الشرق ـ والتعالي الطبقي والإنحلال الأخلاقي المستتر نتيجة للتأثر بالثقافة الغربية ، فبالرغم أن الحاج وهب مواظب على الصلاة والصيام وتقبيل يد والدته، إلا أنه " **يعشق النساء أكثر من أي شئ في الدنيا ، وزوجته التي تتخبط كالمعلقة بين علاقاته ، أتقنت مهنة التجسس بسببه.. تسرع لثيابه**"[52].

ب ـ إلغاء الحدث الرئيسي المُحرّك للنص:

لعل تراجع حدة النزعة الإيديولوجية في الرواية الجديدة يعكسه التشظي والتفكك ؛ تفكك الشخصية وتراجع دور البطل الخارق للعادة أو الإشكالي ، لصالح تعدد الرؤى السردية من زوايا ثقافية مختلفة ، نتيجة لتعقد الحياة وتناقضاتها فما أن يلج الروائي بشخوصه إلى الحدث الإجتماعي ، حتى يجد

نفسه يخُوض في الجدليات السياسية والدينية. وتفتح الروائية فضيلة الفاروق جيباً على الصراعع الثقافي بين الشرق والغرب بعد سقوط القطبية الإيديولوجية ؛ إذ تجد بطلتها مارغرين نفسها متورطة إلى الأذنين في قضايا لا ناقة لها ولا جمل فيها ، من منطلق أنها صحفية مثقفة مسيحية بسيطة، همها السعادة مع الآخر الذكوري الذي جره القدر إليها صحفيا مسلماً سنياً وشرقيا لبنانياً، لكن يقودها "اللاَّحدث" أي اللابطولة في سردها السيري (غرامياتها بينها وبين نوا) كما في قولها :" **كنت أصرخ مصابة بنوبة غضب فجائية و"نوا"يقترب مني هامساً:"تو بيبي" ثم أخذني بحضنه واحتواني برفق، وراح يضغط علي شيئا فشيئا حتى هدأت ولكني إنفجرت باكية**" [53] إلى أحداث الصراع الحضاري بين الشرق والغرب التي جوهرها التقاليد الدينية التي لا يفرط فيها المسلمون ، لأنها تشكل الهوية الثقافية ـ كما تعرفت على ذلك من مقارنة عائلة آل نصر مع آل منصور ـ لكنها مع ذلك تقوم بتفكيكها وصولاً إلى تفكيك هوية محمد العامل بمخابرات بغداد ، وجعله يتقرب من ثقافة الآخر الغربي كما سنرى لاحقاً :"**عشت حياة ممتعة بين بيروت والضيعة لكني كنت أتضايق من الأهداف التي غابت من حياتي، وحلقة الفراغ التي أدور فيها شيئاًفشيئا..**"[54].

ولعلّ مقتل والدها أمام عينيها في شرم الشيخ ، في تفجير مرتبط بالجهاديين في مصر ضياع الموروث المادي والمعنوي عائلتها المسيحية في الضيعة ؛ بسبب الصراع السياسي/ الحرب بين المسلمين السنة والشيعة والمسيحيين في لبنان ، أدى بها إلى التيهان وسط الأحداث والصراعات السياسية، فلم نعرف إزاء ذلك عما تبحث عليه الساردة ماغي/المؤلفة الفاروق بالضبط ، في الشأن تقول الناقدة شهلا العجيلي :" **أما مثقف القرن ال**21 **فأزمته أعمق و مشكلته أكبر، لأن القيم الأصيلة ليست مفقودة في العالم المتدهور فحسب بل هي مجهولة أيضاً فإذا كان الأول** (مثقف مرحلة الصراع الإيديولوجي) **يبحث عن إبرة في كومة القش فإن الثاني لايعرف عما يبحث في كومة القش، أو لا يعرف ماهي الإبرة ، ويعود السبب إلى التناقضات الحادة في العالم التي تمنع هذا المثقف من إمتلاك الواقع معرفياً ، فإذا كانت مشكلة الأول تعدد المرجعيات، فإن مشكلة الثاني سيرورة العالم نحو مرجعية واحدة متناقضة كل التناقض مع أفعالها من جهة ، ومع تكوينه الثقافي من جهة أخرى**"[55]. نتيجة هذه الأزمة يتجلى في موقف المثقف الجزائري من الجنس / خطاب الجسد إما هو : غامض وطهراني في نص كنص الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وإما ذاتي / نسوي متوجس من عبء التقاليد كما في نص "الأسود يليق بك" و"أقاليم الخوف" غير واقف على حال إزائه : أي مفارق ثقافياً فمن جهة تقول البطلة ماغي :"**الحبل بدون الزواج دنس**" ومن جهة أخرى توافق قول محمود :"**الجنس رحمة أليس كذلك؟**"[56]

2 ـ تعدد الشخصيات وإختفاء البطل(جمالية التفكك بدل جمالية الوحدة):

على أساس أنه لا يوجد سرد بدون شخصيات تقود الأحداث ، و تنظم الأفعال ، وتعطي القصة بعدها الحكائي. حيث احتفظت الشخصية في الرواية الجزائرية الجديدة بدورها ، غير أنه دور منتقص مقارنة مع الرواية التقليدية ، غدت مجرد شيىء حسب ميشال بوتور:"**إن كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية فحسب ، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بالضرورة بأشخاص إرتباطا بعيدا أو قريباً**"[57] بحيث أصبحت تلعب دور اللغة أو المكان :" **فمفهوم الشخصية في الرواية الجديدة إنصهر مع مفاهيم العناصر السردية الأخرى وقد أثبت عمار زعموش العلاقة التكاملية الموجودة بين الشخصية و المكان كإعطائه البعد الأنثوي الأمومي (..)**"[58]

أو الرمز المعرفي سواء كان فلسفيا أو تراثياً ثم أن "**الشخصية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عبره كافة العناصر الشكلية الأخرى ، بما فيها الإحداثيات الزمنية الضرورية لنمو الخطاب الروائي و إطراده**"[59]، لا عجب إذن من كون النصوص الروائية الجديدةة بعثت الحياة في الأشياء و أماتت الشخصية ، كونها توائم في أساليبها وخصائصها نظريات ما بعد الحداثة "**ما بعد الحداثة في النقد الأدبي تدعو إلى التعددية والإختلاف واللانظام ، وتفكيك ما هو منظم**"[60]

"**إن الشخصية في الرواية الجزائرية الجديدة 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 ، إنما هي شخصية ورقية ؛ من اختراع خيال الروائي بدأ دورها في الرواية الجديدة يضمر ويتراجع شيئاً فشيئاً حتى أو شك أن يختفي**"[61] كذلك الشأن مع البطل، حيث "**أصبحت البطولة للأشياء في الرواية الجديدة حسب رولان بارت الذي أعلن موت البطل**"[62] و فقد البطل بريقه أيضا في خضم تدافع الأصوات المقابلة لصوت الراوي والمؤلف عندما يطابق شخصية البطل ؛ كأن تعبّر الشخصية المتدينة عن رؤيتها (المحافظة) كشخصيتي شهد وأمها أم وهب في النص ؛ فشهد تزور بيت أخيها إياد و تتفحص وجود المنكرات :"**و قد أثنت شهد أكثر من مرة عليه حين كانت تزورنا وتتفحص زوايا البيت بحثاًعن المنكرات .**

ـ يعني تبت خيي؟ تسأله فيؤكد لها : ـ و لله تبت أختي إن شاء الله فوت عجهنم إذا كنت عمكذّب!"[63]

وتعبّر شخصية أخرى عن رؤيتها المتحضّرة (شمائل) ، وشخصية ثالثة عن رؤية شيوعية (طوني) والشخصية الرابعة عن الرؤية الأرستقراطية ـ سلوى السّافرة و جِيلنار التي تتحجب في الكويت و تخلعه في بيروت ـ و راتشيل التي تحب إسرائيل وهكذا دواليك ، ولكن للقارئ الحق في اختيار الرؤية التي يراها وجيهة ومقنعة دون أن يفرض عليه الكاتب/السارد العليم حكما ذاتيا جاهزا ؛ كما في

الرواية المنولوجية الأحادية الصوت في الرواية التقليدية ؛ بيد أن الرواية الجديدة قد تخلصت بشكل من الأشكال من المنظور المطلق واستبدلته بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية وجمالية التفكك :"**و هذا الإختلاف بين بنات آل منصور لا يزعج كثيرا أم وهب فحين يفتح موضوع بناتها تجيب : البطن بستان يجيب أشكال و ألوان**"[64]، سواء كانت الشخصيات تحمل وعيا سلبيا أو إيجابيا ، نتيجة تنوع مصادر معارفها السوسيو-ثقافية، واختلاف منظوراتها للهوية ، انطلاقا من أزمة كل شخصية السيكولوجية اتجاه الآخر: شهد مع سلوى و محمد مع مارغرين ؛ شهد ومحمد يبديان الغيرة المنطلية على التفوق الأولى من سلوى المتبرجة والثاني من أصدقاء ماغي المفتقدين للرجولة.

فالبطلة /الساردة مثلاً لا يهمها في أمر تصدّع هوية الشرق شيء ، غير أمر هؤلاء الذكور الشرقيين الذين تقيم علاقات حب معهم ، بكل وعيها ، 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 ؛ فهي دخلت 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(..) و حيرة الذات الفردية لابد من الإستناد إلى جماليات التفكك بدل جماليات الوحدة والتناغم**"[65]، 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 محدد و لا يتم التستر عليه ، وليس مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف**"[66] إذ تشعر البطلة مارغرين مثلاً 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.

3 ــ إنتاج المعرفة باستدعاء التراث الإنساني:

لعل إنتاج نوع من المعرفة (علاقة العلاقة بين الشرق والغرب) أو الرؤية الفنية (الشعور بقيم الشرق) قائمين في رواية أقاليم الخوف على المرتكز الحيوي الذي بلغه النشاط الصحافي ، بمتابعة الراهن السياسي و تذوق الفنون الجميلة لمارغرين وعشيقها نوا وهو تجل من تجليات الكتابة الروائية الجديدة ، المرتكز هو المرجعية الحضارية الغربية التي ينخرط فيها الكاتب موظفاً خطابا فلسفيا أو أو فلكلورياً من جهة ، أو المرجعية الحضارية الشرقية التراثية المحافظة التي تثير الكاتب تجعله يستدعي التراثي كالخطاب الصوفي من جهة مقابلة ، و لعلَّ في نص أقاليم الخوف كل ما تخشاه

الشخوص الشرقية من : جنس/إنحلال أخلاقي وإختراق للمقدس إسلامي أو مسيحي و حتى بوذي ، وافتعال الحروب المدمرة و توسل المرأة الغربية الحاقدة على الشرق لذكاءها وثقافتها ..

إنه صياغة السؤال الفلسفي الكوني وعلى الطريقة الجبرانية[67] من خلال علاقة التوتر بين الغرب والشرق أو الأنا /الذات و الآخر على لسان البطلة : "**وظيفة كل إنسان في الحياة البحث عن الله ـ أردت أن أفهم لماذا قتلت عائلتي باسم ذلك الدين الذي يسمى "الإسلام"؟ أردت أن أفهم طقس القتل في حد ذاته بذلك الشكل؟ فوجدتني أعثر في رحلة البحث تلك بإياد ثم ببيروت ثم بآل منصور ثم بالشرق كله ـ الله الذي خلق كل هذه الصحاري والبراري والأكوان والبشر تراه بحاجة إلى حماية**"[68]. لكن فضيلة الفاروق تستلهم فلسفة حب و التعايش في آخر الرواية ، بين شرق حاقد و غرب يظل يبحث بكل الوسائل كي يمرغ أنفه في التراب ، بما فيها الهوية الإسلامية المعتدلة البعيدة عن التطرف و الإرهاب ، معتمدا على المدجنين بثقافته فاسحا للعولمة بقدم مثل الباحث المسلم إياد أو العرب المسيحيين شوقي أو حتى مارغرين ذاتها.. ، أجل تستلهم ثقافة حب و تعايش و لو بنظرة عولمية تلعب على حبل حق الإنسان في الديمقراطية ، وحرية التدين ، فللتحرر من أسر التخلف الحضاري وجب حسب البطلة الصحفية الإنفتاح الثقافي على الآخر كما فعلت هي بنفسها وذاقت ذرعا منه : "**بمجرد وصولك إلى المطار تستقل سيارة يسرقك سائقها لأنك أجنبي وفي فقه"المقدس..!؟" تجوز سرقتك لأنك لست مسلماً**"[69] فتحرر المرأة الشرقية من سلطتي الجسد (السلعة) ، و الأبوية الذكورية تمرد خطير فالتصور الإسلامي المحافظ حسب ماغي يجعل من الجسد عدو النفس، و كأنه لا يوجد بينهما أي ترابط وظيفي، تعرف أنه في تصور العلم غير ذلك تماما بل هو قدر الإنسان منذ أن خلق الله آدم وحواء : " **أكلت الثمار المحرمة ، رغبة في إمتلاك الكون في جنتي تلك ، أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق**"[70] ، لذلك راحت منتقلة من حضن رجل شرقي عربي إلى آخر، و هي بعد في ذمة رجل مسلم! و فوق هذا وذاك مكلفة بتنفيذ مهمة خطيرة . تستدعي الحذر.

و الفاروق لم تختر لبنان مسرحا لروايتها اعتباطًا. ـ وإلاّ لما هجرت إليه أصلاً ـ لأن لنساء هذا البلد لهن تاريخ في الدفاع عن حقوق الإنسان أملا في العيش بعزة و كرامة كالروائية غادة السمان ؛ التي تعتبر أن تمزيق المرأة العربية للشعور بالذنب إتجاه جسدها جراء التقاليد ماهو إلا تمزيق للوهم الثقافي المتسلط على فكرهن بأن **النساء دينهن وعقولهن في فروجهن**[71] ، ومن ثمة تمزيق الوهم المتربع على أذهان المسلمات بأن قضاء الحاجة الجنسية بحرية أمر عسير و ممقوت ، بل هو حاجة مثل حاجات المرأة الأخرى لا ينبغي أن تشغل تفكيرها به العمر كله ، و إلاّ تحولت مقولة أبو عبد الله محمد النفزاوي السابقة إلى حقيقة . وفي المجتمعات الشرقية الأكثر تخلفاً كمدن

الضواحي في إسلامآباد التي زارتها ما غي رفقة نوا ليشهدا محاكمة المرأة "زاهدة" المقطوعة الحواس و الأشفار من قبل بعلها لأنه شك يوماً في خيانتها له.

إنها التقاليد البالية المضطهدة للمرأة التي تحولت إلى هاجس مؤرق للفاروق :" **أنتمي إلى فئة الإعلاميين الذين يناظلون من أجل جعل واقع العالم الثالث يتغير نحو الأحسن، بدعم النساء وتحسين ظروف حياتهن لكن موجة التدين الخاطئ كانت تحركهن نحو جحورهن القديمة..**" [72]

وفي آخر الرواية ، نلمس تصور فلسفي آخر لفضيلة الفاروق مُعلي من شأن الحب (بين مرأة حاملة لثقافة غربية و رجل شرقي أصيل الثقافة الإسلامية) متجاوزة لكل الأعراف الشرقية المحافظة فتجعل جسدها وسيلة لتجاوز الكراهية العمياء :".. **و زرعت روحاً جديدة في جسدي و ولدت بعد مخاض عسير من رحم الحب**"[73] ، التدافع الهمجي بين الشرق و الغرب الذي لايؤدي في نظرها إلاّ لمزيد من العنف والسيطرة التي لا ترسخ إلاّ لقيم الضحية و الجلاّد. لقد عرفت فضيلة الفاروق كيف تسرد الأحداث ممتزجة بالإيحاءات الجمالية الحسية للجسد بكل عنفوانه، عكس تجريد الحب في الموروث السردي العربي و الخطاب الصوفي له باختزاله في التجربة الروحية ، فهي أحالته إلى علاقة مادية بين الرجل/ المرأة المتعولم أو المتعولمة مع المرأة/ الرجل المحافظ أو المحافظة على هويتها مثل **ما أحاله غوستاف فلوبيرت مع كشك هانم**[74] في رواية مدام بوفاري، وذلك نتيجة لثقافتها.

ثانياً ـ المبنى الحكائي في رواية أقاليم الخوف

1 ـ بنية اللغة :

أ ـ الثورة على اللغة النمطية :

لعلَّ أول ما يلفت إنتباه المتابع للمشهد الروائي الجزائري هو الإختلاف في المستوى اللغوي، إذ أن الكتابات الجديدة برمتها تعتمد على مستويات مختلفة تاريخية وعلمية ، كما تستعين باللغة الشعرية، حيث كسر الجيل الجديد النمط الكلاسيكي في بناء السرد ، جاعلاً أهمية قصوى لشعرية السرد على حساب الموضوع والتفاصيل السردية :" **فالرواية الجديدة تهتم بالنص والمضمون الإبداعي اللغوي بشكل كبير، وتنظر للواقع بنظرة نقدية ذات بعد، مع الإهتمام بتقنية السرد واللغة**"[75].

لا نجد أفضل من ميخائيل باختين M.Bakhtine في تحديد الطابع الإجتماعي للغة في حواريته والتي مازالت تستأثر بإهتمامات الدارسين في مجال اللغة حيث يقول : " **إن اللغة لا تكون مجرد علامات رمزية ، بل تصبح فضاء يتوفر على مستويات إيديولوجية متنوعة**"[76].

لذلك يعد النص الروائي الجديد نص لغوي في المقام الأول ، ويتميز بنصه البديع الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية التي أصبحت بموجبه الرواية الجديدة رواية شعرية اللغة ؛ همها الوظيفة التزينية التنميقية للغة ، فقد سعت مجموعة من النصوص الروائية الجديدة " **إلى تجاوز البنية الزمنية وتحطيم الشخصية لتحتفظ فقط بعنصر منحته الأهمية هو اللغة**"[77]، وفي رواية أقاليم الخوف ما يبعث في أفق انتظارات القارئ الباحث عن الفرادة والتميز البهجة والمتعة ثم الخيبة والإنتكاسة في إيحاءات تلك اللغة المتمردة المشاكسة والنابية في ذات الوقت ، تحمل مقابلا للرسمي النخبي*سواء ثقافياً أو سردياً ـ القالب الشعري و الرومنسي الجاهز الفالت على الطريقة العالمية وكدأب الرواية الجديدة العربية أيضا ـ فقد جمعت في روايتها بين الشعرية والدلالات الثقافية للخطاب (موضوعة الجسد/الجنس آلية لنقد المقدس والسلطوي) تحت حتمية الإستجابة لجمالية التلقي asthetic reception ـ التوق إلى التأمل المقترن بالمتعة ـ فهي تعكس الخضوع لمطالب الشرائح السوسيو-ثقافية الأوسع في بنيتها ، لأن مطالب هذه الشرائح كما ترى البطلة/ المؤلفة هي جوهر الزلل لدى الشرق المتخلف مقارنة بالغرب :" **يرى فرويد بأن كل المتع الجمالية التي يقدمها المبدع تماثل طبيعة المثل لدينا، وينشأ الإستمتاع بها لأنها تحررنا من التوتر الموجود في عقولنا وتمكننا من الإستمتاع بأحلام يقظتنا دون شعور بالندم أو العار**"[78] قولها على لسان البطلة مارغريت نصر التي تقوم بوظيفة الراوي المشارك سردا لسيرتها الذاتية : " **طوقته أخذته بين يدي وملأت أحضاني به و مارست معه أنواع العنف والعشق..كنت الأنثى التي نزلت من الجنة إلى الأرض. فأكلت الثمار المحرمة رغبة في إمتلاك الكون في جنتي تلك و أقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق ، كنت أظن أن الشرق مجرد جسر للعبور**"[79] وطورا تحت ذريعة محاكاة جماليات الرواية العالمية حين تعمد مثلاً إلى شعرية التكرار في اللغة ، تلهيفا للقارئ و لعباً على تذوقق جماليات الجسد الذي ظل ينحو منحا استهلاكيا ؛ فالأخذ بين اليدين وملئ الأحضان هو نفسه التطويق ، بيدد أنها تبغي وراء ذلك إبراز وظيفة تزيينية لجمالية الجسد تضاهي الوظيفة التزيينية البلاغية للغة.

أما الإشتغال على شعرية اللغة فهو غير الإشتغال على اللغة حسب الروائي الجزائري بشير مفتي ، لكن بدعوى التجريب و الثورة على اللغة قد يُتجاوز بها(الشعرية) عن القصور اللغوي في أغلب النصوص الروائية الجديدة ، كقول الساردة :" **تذكرت خبث شهد في سنة زواجي الأولى، حيث أقامت عشاء ودعت إليه كل أفراد العائلة لتضمن عدم خروجنا للإحتفال مثل الجميع**"[80] ، فالخبث هنا مفردة نابية وهي تعبير مجازي علاقته الجزئية فكل خبيث هو محتال ، هذه الكلمة تؤدي المعنى

المناسب و هو الإحتيال في سياق تداولي ألسني خاص بالثقافة الشعبية عند المسيحيين اللبنانيين * أو العرب أما المسلمين غير العرب فغير معنيين بهذا التعبير المجازي ، بالتالي مارغرين المسيحية تريد النيل من شهد المسلمة دون مبرر، فهي لم تصفها بلغتها لغة الثقافة العالمة ، ما من شأنه كشف ثغرة لا إنسجام النص لغويا ناهيك عن لا انسجام التمفصلات الخطابية والايديولوجية ، كذلك الأمر في الأسلبة السردية** التي ميزت أسلوب الكاتبة برغم امتلاكها لناصية الشعرية :" **أصبح يسهرأيام السبت مع أصدقائه القدامى، تعرفت فقط على أحمد وجاك من بينهم وكلاهما مطلق و يعيش على هواه**"[81] وعلى لسان البطلة التي تقول أيام **القداديس**[82] ، جمع قداس على قداسات أو قداديس أمر مكروه وغير أدبي بالمرة لأن **قدَّاس** هي مفرد وجمع في نفس الوقت ، كما لا نقول الطبخة في الفصحى وإنما الطبيخ ، ولا نقول السيجار الذي يمصه الرجل بل الذي يدخنه الرجل، و المرأة **الحامل لا الحابل لكن نقول حبلى**؛ إذا وجدت في العربية كلمة الحبل من الصفة حبلى فإنها غير متداولة ف"**الحبل بلا دنس**"[83] تعبير مهجور الأجدى هو**الحمل بلا دنس**. وعموماً من دراستي ومطالعتي لعدة روايات جزائرية جديدة توصلت إلى أنه بالرغم من تمرد الكاتبة فضيلة الفاروق النحوي والصرفي هذا ، وعدم تحاشي الأسلبة السردية و التهجين اللغوي ـ تطعيم فصحتها باللهجة اللبنانية كقول " **ليش ما شحل عبود الزيتونات بعد**"[84] شحّل تعني قلّم ـ يعتبرها النقاد أفضل مثلاً من لغة عديد الروائيين الجزائريين الكبار، كرواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج مثلا التي خرجت إلى السوق في وقت واحد وأفضل بكثير من لغة موجة الروائيين الشباب.

ب ـ اللغة وحضور النسق الثقافي:

لعلَّ مفارقة فضيلة الفاروق هو في توظيف الكتابة النسوية كهوية سردية مقابلة لمركزية الذكر، مُحتفية بالجنس واهبة الحياة لمفردات عامية أو فصحى لا تعيش إلاَّ في مرابض الدعارة وجيوب المهمشين :"**وحين رفع رأسه و هو ينظر إلي؛ إنتابتني رغبة عارمة لمص عرق جبينه عرق بارد وحلو**"[85] بل أنها تصل إلى التخلي عن شعرية اللغة إلاَّ كي تلج إلى لغة الجسد وجمالياته وايحاءاته وطقوسياته بخاصة في نهاية الرواية؛ إنه لفظ الشارع الجنسي القاذع نذكر ماهو أقل منه قذاعة :" **ألا تريد أن تضاجعني؟ فهز رأسه أن لا ثم إبتسم وقال: أنا لوطي يا مارغريت وأجساد النساء لا تعني لي شيء**"[86] في الوقت ذاته توظف تعالي وعنصرية الذات الأنثوية اتجاه الذكر الشرقي المحافظ المتوكل (أستاذ بسيط وليس عالما نوويا) الذي إغتصب شمائل.

كما تحدثت بلغة أخرى غير شبقية لكنها إنتقامية شرسة ، كأنها لغة شخصية أخرى غيرها ؛ إنه إنزياح سياقي* للخطاب اللغوي عبر النسوية إزاء نسقين ثقافيين ؛ نقد نسق الهوية المحافظ الشرقي وذمه إرتماءًا في خضن الذكر المتماهي مع نسق تمثل الآخر الغربي (العالم إياد و الصحفي

نوا و شوقي ابن مسيحي) ؛ فالنسوية أو الجندر أصبح نسق ثقافي في الرواية الراهنة ، و معيار توظيف خطاب تابو الجنس توظيفاً ثقافياً إنتصاراً للجندر وللقيم الثقافية الدينية والسياسية معا ؛ كالديمقراطية مقابل الكبت والردع الإجتماعي و التسلط الديني والطبقي كما في قول شمائل :".. **عدت إلى البيت جريحة ، مجردة من العفة والحشمة ، وحتى حين أقسم والدي أن يقتلع عينه أمامي ويقتله**" [87] بيد أنها تتمادى في تفكيك التابو بخاصة الأخلاقي بدون أن تقف موقفاً عادلاً (ديمقراطياً) من منطلق أنها أنثى متحررة من عقدة الجنس، بين إغتصاب شخصية المثقف المدرس المحافظ المتوكل لشمائل ، وأي شخص آخر متعولم الثقافة للمرأة المسلمة ، غير أنها تستدرك ذلك في آخر الرواية فتشبق بمحمد المحافظ شبقاً جنونياً لا يضاهيه شبقها بإياد ولا نوا :" **لئن ربَّت المرأة أبنائها ليكونوا مثل الحيوانات فإنهم بالغريزة سيعرفون الأنثى سيمزقون حجابها، سواء كان أزرق أو أسود وسيغتصبونها ولئن ربتهم على الأخلاق و العفة فسيرون كل أنثى أنها الأم والأخت والرفيقة..**"[88] إنه الإدراك في نهاية الرواية أن الأنا/الذات بكل عدوانيتها و رفضها للآخر، هي بحاجة للنزعة الإنسانية والتي أسماها الحب مقابل الموت" ـ **ولكني لم أبالغ فقد كنت أكره ، وكل ما فعلته سابقا كان بحكم الكراهية ، و ها أنا أحب اليوم..** "[89] المتحرر من العنصرية و التعالي ، حينها تعرف نفسها من خلال رؤية الآخر لها ، فتعمل ماغي على تعديل الموقف والإرتماء في أحضان محمد وإختيار:

1ـ إسم هذه الشخصية والتي بدت وأنها أفضل من أمتعها له دلالة **فمحمد** رمز الرجولة و التخلق لكن المنطوي على نسق الذات غير المنفتح على الآخر، كونه رمز المسلمين الأشداء على الكفار الرحماء بينهم، ليس إختيارا إعتباطياً لعل وعسى يغير المسلم من نظرته وموقفه من الآخر ؛ وهو ما حدث فعلاً يتغير محمد و يصبح رحيماً مع من يتمثل ثقافة الآخر في بيروت ويعيش مع ماغي على طريقة الغربيين(دون زواج)*.

2– لغة الحب في الصفحات الأخيرة هي الأخرى ليست مجانية الدلالة؛ كونها مقابل الموت كما هو الغرب مقابل الشرق المتخبط في حروبه وغاية اللغة الشعرية :"**وكما في كل مرة سيردد : ـ أشكر الله أني وجدتك. وسأردد الشيء نفسه مقتنعة أنه وحده كان خلاصي.**

ـ ألا تمل من قول ذلك؟(أسأله).

ـ لا لا أمل إني أحبك (أجيب). **ـ أقسم** **ـ و الله.**"[90]

تحول لغة النص من خطاب عنصرية وتعال ثقافي بين المتمثل للآخر الحامل لثقافته العولمية مع المتمثل لهويته الشرقية الإسلامية الأصيلة (الذات) على لسان البطلة (عندما تمارس الجنس مع عشيقها الجديد محمد وتصفه وصفا جنونيا) إلى خطاب حب و يتحول هذا الأخير "**من حالة**

فردية إلى مشروع كلي يضم الإنسان والجمادات والفضاء ويتحرك بفاعلية نحو الزمن المطلق حيث الخلود ، مما يؤكد أن الحب ليس إحساسا يمكن للإنسان أن ينغمر فيه بسهولة بل هو فعالية تطور الشخصية الكلية للإنسان"[91].

2 ـ البناء السردي :

ـالانحرافات السردية : اتسمت الرواية الجزائرية الجديدة بخصائص سردية مختلفة عن القوالب السردية الجاهزة التقليدية كما يظهر في:

أ ـ سرد السيرة الذاتية والسرد الإخباري:

ألفينا غلبة النمط السردي الذاتي؛ تمثيل البطلة/الراوي المشارك مع الشخصيات الثانوية : نورة وسلوى الصديقتين ، و روزين بنت العم ، ونوا العشيق ، وإياد الزوج ، للأحداث الراهنة المصطدمة بواقع سياسي محتقن بين الغرب والشرق جرَّاء الإرهاب وإنتهاك حقوق الإنسان في عديد من بؤر التوتر بأسلوب غير مباشر " **و هو الأسلوب الأمثل للوصول إلى دواخل الشخوص، وتحريرها من رقابة الوعي والذات والآخر**"[92] غيرأن ذلك لا يشفع في ترابط خيط السرد مع شوق الترقب ومتعته لتتمة الأحداث، إلاَّ بنظرة مسبقة يدركها القارئ منذ البداية، تلك النظرة المعبرة عن الراوي /المؤلف ؛ فعدم إنحيازية الراوي تحصيل حاصل كون أن التقنية السردية التي تنهض بها هنا الرؤية السردية غير مستقلة عن رؤية الراوي/المؤلف للعالم حسب لوسيان غولدمان، فتدخل رؤية الراوي من الخلف والبطلة كراوي مشارك ، و هما يعرفا بعمق هاته الشخصية ، ويفرقاها عن تلك ثقافياً، يحمل دلالات إجتماعية وثقافية فكرية إيديولوجية تدل أن للكاتب رؤية دالة ، و مارغريت تربت في أمريكا تربية غربية براغماتية فاكتسبت أخلاقه وتبنت رؤاه الإيديولوجية لذلك لا تتوانى في الهوس بالغرب ؛ هوس الأنثى بالرجل المتخم منها الذي يعرف أنها تلك الأنثى الشرقية المستلبة الحريات.

لقد جعلت الروائية بطلتها متعددة الإنتماءات : ترعرعت في أمريكا ، تنحدر من فلسطين، و تبنتها عائلة مسيحية لبنانية ، وتزوجت من شاب لبناني مسلم ؛ إما لكي يأتي السرد موضوعياً صادقاً أو لكي تضرب ثلاثة عصافير بحجر واحد وتصيب نقد الهويات الثلاث الأكثر تجلياً في الثقافة*حاليا : الصراع الطبقي /السلطوية في الشرق والتزمت الديني وتكريس هوية الذات الأنثوية مقابل الذكورة بالأدب النسوي/الجندري ؛ من خلال بطلة ذات تجربة شاملة، ورصيد ثقافي ينهل من الصحافة وأكاديمية زوجها يؤهلانها لسرد أحداث من موقع قوة :" **و قد سعى السرد النسوي العربي الحديث ، إلى إنتاج شخصيات نسائية مكثفة وجعلها في مركز النص الأدبي لتصبح المرأة هي المبدعة والبطلة الفاعلة تطبيقاً للفكر الإيديولوجي، الذي تؤمن به الكتابة النسوية بأنها أضحت**

في مركز الكون"[93]. غير أنها لم تحسن اختيار الإسم فمارغريت يذكرنا ببطلات روايات القرن العشرين الغربية "المومسات"، أما الآن فلا نجد لهذا الإسم أثر، فهو اسم إنقضى مع القرن العشرين .

عندما ساءت العلاقة بين البطلة وإياد إثر العودة إلى لبنان ، إنفتح السرد على التسجيل لأحداث الشرق السياسية مع البطلة التي تتوقف عن حكي سيرتها إلى مايشبه التصدي لتحول في خطاب الزوج، الذي تزوجته زواجاً مدنياً(تسمح به المسيحية) كونه مسلم و هي مسيحية تمقت كل ماله علاقة بالشرق، بينما راح يقارن بينها وبين شقيقاته وقريباته، راحت البطلة/المؤلفة تبحث عن مسوغ لتشويه صورة الثقافة المشرقية : التقاليد المحتقرة للمرأة والتطرف الديني عبر أقاليم مشتعلة ببغداد وأفغانستان ودار فور؛ لترسل بتقاريرها الصحفية وبالأعضاء البشرية إلى منظمات أمريكية خاصة؛ فتتهم بالجاسوسية للغرب :"**لم يعرف إياد أن نطافه كان يزرعها في أرحام نساء ذوات قدرات خاصة ؟ في مراكز سرية في بيروت. وأن له أكثر من عشرين ولداً سيصبحون في المستقبل عقولاً أمريكية ذكية بلا جذور تعثر مسيرتهم المرغوبة** .."[94] ؛ وهكذا دواليك يتناوب السرد ضمير المتكلم ـ سيرة مارغريت الذاتية في مقاومة ثقافة الشرق المنحازة للرجل ، " **فهو ضمير للسرد المناجاتي يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية ، فيعريها بصدق ، ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون**"[95] ـ وضمير الغائب في شبه تسجيل لأحداث سياسية تدور رحاها في بيروت وفي أقاليم الخوف و الرعب : بغداد وإسلام آباد ودار فور..

ـ لعبة الضمائر أو الحوارية[96](**البوليفونية** la polyphonie):

لعله من أحد أبرز تجليات الرواية الجديدة التلاعب بالضمائر، أي تناوب ضمير المخاطب (أنت) مع ضمير المتكلم (أنا) تارة في سرد السيرة الذاتية :" **أنا – أنت و من هنا الرواية ذاتية المنحى والإتجاه ، تجعل الرواية خطابا طبوغرافيا متعدد الأصوات أي أنها رواية بوليفونية قائمة على تعدد الرواة**"[97] وطوراً تتداخل وتتفاعل كل الضمائر و لا تحتفي كثيراً بسرد ضمير الغائب ، وهذا ما يدعى بعدم المباشرة السردية أي ترك الشخصيات تعبر عن أفكارها وإيديولوجيتها بالحوار لكي لا يومئ ذلك إلى رأي الراوي/المؤلف خاصة وأنَّ تعدد الأراء واختلافها سمة تجريبية إنتشرت بانتشار العولمة فهي سمة من سمات التعدد الثقافي في العالم ، إذ : "**لم تعد الأساليب التقليدية قادرة عن التعبير على هموم و متطلبات الواقع الذي إزداد تعقدا متجاوزةً قدرة تعبير الروائي التقليدي**"[98] وفي الحوارية يتم السرد بالضميرين (أنا) :" **الشرق يعطينا شعوراً بالخوف على أننا غير محصنين**" ومع (أنا) و(أنت) :" **كنت ستكونين مغطاة بالبوركا** .." بين مارغرين و عشيقها "نوا" غير أن الراوي المشارك / مارغرين تتحيّز لخطابها وتعطي أحكام القيمة

بالتعميم :" **شرق بعقول معطلة!..هذا هو شرق شهد المتعالية المتعجرفة**"[99] بدل أن يأتي القول منساب من فم شهد أوشخصية محايدة .

وفي كثير من النصوص الجزائرية الجديدة يسعى أصحابها إلى المتخيل السردي الغير موهم بالواقع لكن على حساب تضارب الأفكار وتصارعها ، ممسكين بقبضتهم على الراوي ساردا السيرة الذاتية بالضمير (أنا) الذي بحضوره تتقلص الأصوات السردية ، يكتفي الراوي في سرده بالإشارة فقط إلى الضمير هو (ضمير الرواية الكلاسيكية) ، ثم ما إن يتفطن الراوي/المؤلف لذلك في نهاية النص ، حتى يفسح المجال لعدد معتبر من الأصوات ، لتعبر عن أفكارها بكل ديمقراطية، ما يكشف عن النسق المضمر ويفضح النسق المسيطر كما في نصوص فضيلة الفاروق بالتحديد في أقاليم الخوف ؛ حيث تجتمع عند عائلة آل منصور: المرأة المحافظة أم وهب وشهد ، إلى جانب المرأة المنافقة شمائل ونورا والمرأة المتمدنة المتمثلة لثقافة الأروبيين جيلنار، وسلوى وأختا أوليفيا العانستين نينا وربيكا و راتشيل زوجة صديق إياد ، ناهيك عن عالم الرجال المتعدد هو الآخر:"**حين قدمني الدكتور محمود لمحمد، مددت له يدي، فزم يده إلى صدره واعتذر إنه لا يصافح النساء، فطفحت ذكرياتي في بيت آل منصور على السطح**"[100].

ب-إلغاء منطق الحبكة (تفتت البنية السردية وإنكسار المبنى):

القصة هي المادة الحكائية المشكلة من المكونات السردية المعروفة (شخصيات ، أحداث ، راوي..) فهي تشكل بنية السرد (الأحداث في ترابطها وتسلسلها في علاقاتها بالشخصيات في فعلها و تفاعلها) في حين تمثل الحبكة "**طريقة الحكي وآلية الإشتغال ، التي تحقق هيكلية خاصة لتلك المادة التي تنهض عليها الرواية ، و من ثم ترتسم خصوصية كل إبداع روائي، انطلاقا من طبيعة التشكيل ونمط الإنتظام الذي يسم الخطاب الروائي**"[101] لاغرو إذن نتيجة هذا التعالق الذي يكتنف الجوانب الفنية بالخطاب والحكاية وأسلوب السرد ، من تبدد منطق الحبكة في الرواية الجديدة القائم على نوعين حسب الناقد محمد أيوب **الحبكة المتماسكة**[102] : التسلسل والترابط فيي البداية ثم الذروة ثم النهاية ، فاسحة المجال للحبكة البوليسية (suspense) ميزة الرواية التشويقية القائمة على حضور مكثف للجريمة وألغازها وإثارة القارئ أكثر من أي شيئ آخر كما في نص "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج و نصوص محمد مفلاح الجديدة على سبيل المثال لا الحصر:"ـ **نحن لانقتل النساء!، كنت في حضنه مغمضة العينين .. ـ لماذا غيرت رأيك؟ (قال) فأجبته هذه المرة صادقة..أطبق محمد ملفي أمامي و كتب عليه العملية رقم 55 و كتب تاريخ ذلك اليوم لعله كان الثامن من أيار/ مايو** 2006"[103] . أو الإستغناء عن النهاية كتقنية تجريبية جديدة : هذا الإستغناء

هو الحبكة نفسها ، كما في نص **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** تجعل القارئ يشارك الكاتب في تصور نهاية و دخوله كطرف منتج للنص الروائي الجديد كما يقول إيزر وُلفقانغ Iser wolfgang : " **كل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ، ويحتاج لمن يملأ مواقع اللاَّتحديد ـ الفراغات ـ فيه بإستمرار في كل قراءة**"[104] أو كسر التوالي بإفتعال الحدث الفاجعة Tragedie منذ البداية ثم محاولة تبريرها عبر مراحل الرواية أي **الحبكة المفككة** كنص "متاهة ليل الفتنة" لأحميدة عياشي ، فهو يبدأ من حادثة مقتل مجموعة من المعلمات ذبحاً في حافلة بين سيدي بلعباس وسفيزف ليتطرق في المتن لظروف الحدث.

"**إن مفهوم الحدث في الرواية الجديدة تغيّر عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية شأنه شأن العناصر السردية الأخرى ، فلا نلفي مراعاةً لذلك التسلسل والتتابع الكرونولوجي المنطقي للأحداث واعتماد مبدأ التطور التدريجي، فقد تبدأ الرواية من النهاية وقد ينطلق السارد من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك يتبنى تقنيات سردية مدمرة لخطية الزمن**"[105] غير أن الغالب السائد الآن في الروايات الجديدة هو تركيب الحبكة من التسلسل الطبيعي لنمو الأحداث وتطورها ، بيد أن لتعمد أو عدم التحكم الفني في التقنية الحاسمة و المؤثرة ـ النمط وزاوية رؤية الراوي السرديين ـ في مثل هكذا موقف يؤدي إلى الزّلل و الإنتقاص من قيمة الحبكة الفنية ؛ من شأن أحداث الحرب أن توصل إلى العقدة (الصراع[106]) التي تسوغ بعدها للراوي إصدار الموقف الذي يرتجيه و هو ذم روحانية الشرق وتخلفه ، ومدح مادية الغرب وتقدمه ، أي الإنتصار لقيم المسيحية والعولمة الثقافية اليوم على حساب قيم تراث الشرق ، وللقارئ الإستمتاع بالفنيات السردية عن طريق انتظارات توقعاته التي كوّنها حينئذ ، بيد أن لا هي تقارير حرب دار فور و حرب سقوط بغداد أو كوسوفو أو غزة استطاعت ذلك ؛ حيث يأتي موقف الراوي من هذه الأحداث وتفاعل الشخصيات المحبك معها غير مقنع للقارئ بخاصة في جانب توسل الشرارة التي تصنع التأزم كما في قولها :"**كان ينظر إلى الكورنيش الذي يعج بالناس ويقول لي : ـ يجب ألا يخدعك هذا التعايش إنه دوما التعايش الذي يسبق العاصفة**"[107] .

يميز توماشفسكي بين نمطين من السرد : " **السرد الموضوعي ويكون فيه الكاتب مطلع على كل شيىء ، 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 الإعتقاد**"[108] ولعل سرد سيرة ماغي الذاتية وهي بين عائلتين مختلفتي الديانة يدخل ضمن نمط السرد الموضوعي حيث لمحنا أثاره في بداية نص أقاليم الخوف 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"[109] . أما النمط السردي الذاتي فلمسناه في سرد الحبكة المتماسكة في آخر النص ؛ عندما إقتربت الفاروق من ترك بطلتها الجاسوسة و شأنها تصارع أصوات متعددة على شاكلة الدراما البوليسية المشوقة في الرواية الغربية.

3 ـ بنية الزمن :

ـ **تدمير خطية الزمن** : يبدو الكشف عن البنية الزمانية في الرواية الجزائرية الجديدة أمر صعب المنال، لأن الروائي يعمد إلى تبديد الأحداث وإلى كسر الروابط المنطقية بينها، الإنتقال من زمن القصة إلى زمن السرد ؛ فعلى سبيل المثال حوار البطلة مع سلوى ؛ سرد الأحداث بضمير المتكلم : "**تغمزني سلوى بلؤم..**(الحوار)" ثم إلى تقنية الإسترجاع وسرد السيرة بضمير الغائب :"**عشت بين آل منصور لمدة سنتيتن قبل أن أعود إلى نيويورك** .."و في نيويورك تطلق العنان للإسترجاع بسرد ضمير الغائب كما في قولها :"**كان الملل قد أعياني ..حين بحثت عن جذور أبي في قريته الجبلية المسيحية لم أجد ما توقعته..**"[110].

والملاحظ حول تسلسل الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة أنه لا يخضع إلى ترتيب زمني فإن فهم ترتيبها وانتظامها يعتمد على فهم التسلسل المعنوي أو التسلسل الدلالي ؛ فالساردة توظف المفارقة الزمنية (anachronie) الناتجة عن التنافر بين زمن القصة وزمن الخطاب ؛ وجماليات الإسترجاع و الإستباق والتسريع والإستبطاء عندما تنتقل من سرد السيرة الذاتية المتواشجة مع عائلة زوجها (آل منصور) إلى تقمص شخصية البطل والدخول في تجاذب أطراف الحديث مع إياد وهكذا مع الشخصيات الذكورية الأخرى ، التي تحاول بتقنية الإسترجاع الزمني أن تفرش لغياب الحقوق المدنية و السياسية في الشرق ، وتوظف تقنية الإستطراد disgration كالإستطراد في حوادث الإغتصاب المتكرر: مع المتوكل ثم نوا ثم محمد وشوقي و هي لا تزال تحت حرمة زوج مسلم نسفاً لنسق ثقافي محلي (بلد المؤلفة) سبق وأن حطَّ وإستعدى المرأة المتمدنة المبدعة.

لعلَّ الأمور مرتبطة ببعضها تبريراً لولوج المسكوت عنه[111] و هو خيانة زوجها وتواطؤ قريبات زوجها المتظاهرات بالتقوى ، ومحاكاة الآخر سردياً : بحكي ليلة دخلتها وأدق تفاصيل الجنس مع زوجها والدخول في حالة ارتياب اتجاه التقاليد ؛ كونها تقابل تصرفاتها المتمردة بالتخلف الثقافي و التدين الكاذب والإرهاب.. ضمن متخيل سردي جزائري تجريبي ينهل من مستجدات البنى السوسيو-ثقافية لحاضرها المعش ، لعب فيه الآخر دورا في صقل الذات الجزائرية :" **فالحاج وهب المواظب على الصلاة و الصيام .. يعشق النساء .. و زوجته التي تتخبط كالمعلقة بين علاقاته**

فبمجرد أن يعود.. تسرع إلى ثيابه لترى آثار الحمرة وبقايا الماكياج.."[112] أما ماورد من الإستباق فكان أقل من تقنية الإستطراد كقولها : "**ستتخلص مصر وليبيا بالدرجة الأولى من الإسلاميين المتطرفين ، ستحمي دول المغرب العربي (..) إسلامها المعتدل بالتخلص بعدد من المتطرفين** .."[113] والغاية هي توصيل إختراق الأنثى للجنس بكل تفاصيله وقذاعته ، تكريسا لهوية ثقافية نسوية تمتح من العولمة وتنقد الهوية الثقافية الإسلامية.

4 ـ بنية المكان :

ـ الإنجذاب إلى الفضاء المركزي : المكان يقوم بدور العاكس لأحاسيس الشخصية الروائية بل أكثر من ذلك يمكنه القيام بدور الشخصية ذاتها ، و ذلك باعتباره تصويرًا لغوياً حسياً ومعنوياً للمجال الشعوري و الذهني للشخصية ، كما يمكن أن "**يمثل المكان رمزاً من رموز الإنتماء بالنسبة للشخصية، لاسيما إذا كان هذا المكان أليفاً في علاقته بالشخصية، بحيث لا يعمق لديها إحساساً بالغربة** "[114] ؛ بل على العكس ينمي فيها الإحساس بالإمتلاك و ذلك حين تمتلك الشخصية بالفعل مكاناً وجدانياً : " **تخبرني سلوى أن جيلنار تتحجب في الكويت و تخلع الحجاب في بيروت**"[115] وعليه يمكن القول بأن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، " **فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإن الإنسان طبقا لحاجاته ينتعش في بعض الأماكن و يذبل في بعضها الآخر**"[116].

ترمز عودة البطلة إلى بيئتها الأولى لبنان إلى تعايش الأديان ؛ و التأكيد على جبال لبنان والضيعة هو تعلق بمسيحية البطلة التي هي بصدد نقد الشرق ليس من منطلق روحانيته التاريخية مقابل مادية الغرب ، بل لتطرفه الديني معاداةً للآخر ـ للمسيحية ـ و إحتقاراً لدور المرأة فيه :"**حتى حين بحثت عن جذور أبي في قريته الجبلية المسيحية لم أجد ما توقعته، فبيت جدي قصفته مدافع لبنانية أيام الحرب(...) أما أبناء عمومتي فقد جرتهم الغربة إلى حيث الأمان ولقمة العيش، بعضهم يعيش في لندن وبعضهم في كندا وبعضهم في باريس..**"[117] فبحكم ثقافة البطلة العلمانية تمل بيروت ؛ لأنه لم تعد أحيائها المسيحية تفعم بالحرية التى تبحث عنها : في الضيعة ألفة وإحساس بالحرية لأنها مركز قيم إنسانية عالمية :" **في الضيعة عكس بيروت، تخرج الخادمات الأسياويات لشراء بعض مستلزمات المطبخ من الدكاكين المنتشرة هنا وهناك، أو لتعبئة غالونات الماء من النبع الطبيعي المتواجد في الساحة، وهناك يلتقين كما يلتقين في ساحة الكنيسة عند أوقات القداس. في بيروت أخطار خروج الخادمة من البيت لا تعد ولا تحصى، لهذا يحرص البعض على التعامل مع الخادمة وكأنها سجينة**"[118]. تنجذب البطلة إلى المراكز الحضارية

الأكثر عشقا للحرية كلندن : " **إقترحت على إياد أن نسافر إلى لندن لنهرب من الجميع، ونعيد بناء علاقتنا من جديد، لكن إياد اختار ماليزيا ...فماليزيا جنة من جنان الله على أرضه بالنسبة لقادم من"مملكة الغبار**"[119].

يبلغ التقاطب المكاني أوجه أثناء الصراع الثقافي بين الشرق والغرب الذي يكرسه سلوك الشخصيات المتعولمة الثقافة، من جهة بين البطلة مارغرين وسلوى ونوا ومحمد وأوليفيا، التي تعتبر لندن و نيويورك وباريس مراكز جذب ثقافي كوني ، و الشخصيات الأصيلة الوفية للثقافة الشرقية المحافظة على هويتها ضد الغزو الثقافي الغربي لقيمها على مدار النص. وبين البطلة وشهد وأم وهب وشمائل وإياد (زوجها السابق الذي تخونه بدون أن تلتمس الطلاق) الذين يرون في بيروت و القاهرة لا باريس و لندن مراكز جذب حضاري لهم في الأطوار الأولى للرواية :"**بنية الرواية مكون في فضائها الواسع المجسد بطريقة فنية ، في جملة من الثنائيات الجمالية المتضادة أو التقاطبات المكانية**"[120]، بيد أن كشف مارغريت/ الساردة عمالتها لأمريكا ومظهرية قيم الشرق الروحية (المراء والرياء والميوعة..) ثم عودتها لنيويورك من رحلتها لأقاليم الخوف يجعل القارئ ينجذب و يميل إلى الفضاء الأكثر تمدناً واستقرارا سياسيا ؛ و لا ريب في ذلك من كون أن " **نظرية التلقي (ذات المنشأ الغربي) تلقي على الماركسية (المذهب السائد في الشرق الاوسط) تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب**"[121]

5 ــ بنية الوصف :

ــ جمالية وصف الجسد آلية فنية لإنتهاك قيم الآخر الدينية والسياسية:

لم يعد الجسد/الجنس مع التحولات الراهنة محضوراً أخلاقياً مع اكتساح جميع أدواته لأشد المناطق عزلة بفعل العولمة كالفضائيات و الأنترنت والسياحة الجنسية..، غير أن لهواجس الشرقي منه رأي آخر فيحسب له ألف حساب كما يقول جورج طرابيشي :" **في مجتمع أبوي شرقي متخلف ومتأخر مشحون حتى النخاع بإديولوجية طهرانية متزمتة ، وحنبلية يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة موجهاً لا للعلاقة بين الرجل والمرأة ، بل أيضاً للعلاقات بين الإنسان والعالم** "[122] . و لا يمكن أن يسيطر الكاتب بالتصوير الدقيق لمظهرية التدين في الشرق على القارئ بهذه الكيفية لو لم يكن قد إختبر سياقه (بيئته) إختباراً : " **في بغداد يعتمد نوا في تنقلاته على سائق أمين يدعى " لؤي"، أحضر له حذاء من نوع تيمبرلاند وأهداه له بعد أسبوعين عاد لؤي إلى إرتداء حذائه المهترئ ، وعندما سأله نوا أجابه أن أحدهم سرقه من المسجد حينما كان يصلي صلاة الجمعة**"[123].

لكن بالنسبة لتوقعات انتظار القارئ هذا التصوير لا يمكن أن يضاهيه إلاّحكي و وصف الأنثى التي تنتمي لسياق محافظ مثل فضيلة الفاروق للجنس و بضمير المتكلم ، فهو يتذوقه ويقبل عليه ، والدليل نفاذ الطبعات الروائية الجنسية في الأسواق العربية للكاتبات السعوديات والكويتيات ، وثراء مواقع الأنترنت النقدية بالتعليقات على الرواية النسوية التي تكتب الجسد أكثر من غيرها ، و لأمر يجد التفاعل من لدن الروائية فضيلة الفاروق لأنها تعرف أنها ملكت جمهور من القراء وتعرفت على رغباته ومثلها في ذلك الآخر. فبعد نجاح نص"اكتشاف الشهوة" زادتهم جرعة إضافية من جمالية الجسد الغير مجاني، كونه مرتبط بنيويا بجملة من الرموز تفكك المقدس الديني، الذي يحول دون ممارسة المرأة لحريتها، ويخلق علاقة أبوية بينها وبين الرجل، ناهيك عن نقد الطبقية و المذهبية في الوطن و الأمة الواحدة لعلها "**الجمالية التزيينية والأخرى التفسيرية الرمزية الدالة على معنى معين**"[124]، فالفاروق تصور الثقافة الغربية المتحررة من عقد الشرق الدينية و السياسية رجلاً ، هو الصحفي نوا المتعولم مثلها فتنتقم من عقدة الشرق اتجاه المرأة بممارسة طقوس الجنس معه ، لكنه يختطف من منظمة إرهابية في بغداد ، و يكتشف محمد الذي يعمل لصالح مخابرات بغداد أن ماغي تعمل لمنظمة تسمى "منظمة إنعاش مشاريع نساء العالم الثالث" تجند نساء من العالم الثالث لمحاربة الإسلام فيقوم باغتصابها تقاوم في البداية لكنها تجدها فرصة لإشباع حاجة جسدها :" **جسدي ملكا له و ذكورته تقصف في أنفاق فرجي وتدمر الأسوار التي لم يعرف أن يقتحمها غيره..**"[125]. وتحكي العملية الجنسية بكل أوصافها الملتهبة والمجنونة ، التي تجمع الشرقي المسلم المحافظ محمد بماغي المسيحية المهوسة بنقد وتفكيك رموز الإسلام ، ولعل المضمر الثقافي هو إماطة اللثام عن الخصائص والقيم الإنسانية المشتركة ، كنزعة الحب "الإنسانية" مثلا قد تكون الأقدر على التقريب بين الغرب بالشرق.

6 ـ أسلوب العبث والسخرية:

لمسنا توظيف المحاكاة الساخرة على المستوى الشعبي، أو المستوى الفردي النخبوي في الرواية الجديدة على أكثر من صعيد ؛ يمكن أن تكون سخرية سطحية هي هدف في ذاتها أو عميقة مفادها الإزدراء من الآخر و قيم الآخر الثقافية ، كالإستهجان من العنف الديني الذي ينسب للإسلام في نصوص بوجدرة الأخيرة ، وسلوك المثلية الجنسية عند المسلمين والمسيحيين مع أمين الزاوي ، و مع فضيلة الفاروق كما يتجلى في هذا الشاهد ، حيث يضيف"نوا" المعتز بالغرب وثقافته ساخراً :"**هذه المرة سنذهب حيث المسيحيون يذبحون المسلمين ثم مرة أخرى يقول : هذه المرة سنذهب حيث المسلمون يذبحون المسيحيين!ثم كثيراً مايردد ساخراً من سذاجة الإنسان : لا يوجد مكان يذبح فيه الملحدون مثلاً أو يذبح فيه المجرمون أو يذبح فيه الشواذ(ثم يستطرد) : أوه..الشواذ لطفاء**

جدًا إنهم لايؤذون نملة يضحك ثم يواصل:لكن هذه المرة سأذهب حيث اليهود يذبحون المسليمين والمسيحيين معاً! في تلك المرة ذهب إلى غزة"[126]. إنه الموقف الحضاري لكل طرف من الآخر والمتصور مسبقاً ــ صورته/قالبه الجاهز الأكثر إستهجانا وسخرية في النصوص الروائية الجديدة هي إيديولوجيا الجسد و هواجسه ، وهو موظف في نص " أفاليم الخوف" حسب فهم فؤاد الخوري التالي:" **المني إن سال بالطبيعة كالإحتلام هو نجس ، وإن سال بفعل الإرادة كالإنجاب فهو مبارك ، لذلك يصلي المؤمنون كثيرا قبل أن يأتو نسائهم**"[127] ــ لذلك لا تتوانى مارغرين/ الراوية بتصوير الآخر بصورة عبثية غير متصورة في أذهان حتى عند اليهود الذين يكنون حقداً للمسلمين :" **وذات انفجار عنيف كان ينتقل هو و"توا" بين الجثث و الجرحى ، لمح حذائه بين الأشلاء ، إنتزع الحذاء من الجثة وابتسم : ــ أرأيت إن الله لا يضيع أجر المحسنين** "[128]. في هذه الشواهد نظرة جاهزة لماغي العربية المتمثلة للآخر، هو أن كل المسلمين مختصين بالعنف ؛ وأن الشرق أصبح يرمز للعنف وتناسل الشواذ و تكاثرهم .

وتستمر سمة العبث بين طرفي الشخوص المحافظة و المنحلة كشوقي ومارغرين/الساردة مجالها الشذوذ والتقزز الديني من الآخر كقول ماغي: "**وأذكرأن الشيح حماد الذي لا يصافح النساء، يصافح شوقي ويثني على تربيته أمام والده. شوقي بعيدًا عن الأعين يهمس لي "لوعلم الشيخ حماد أني لوطي لقطع يده التي صافحتني**"[129]. لكن ألم يطرق في بال ماغي أن الشيوخ لهم خبرة من ممارستهم للرقية سرعان ما يتعرفون إلى المريض النفسي من سمات الوجه! في هذا الخطاب معنى جلي هو نقد الآفات الإجتماعية في المجتمعات المحافظة ، لأن في تفشيها الدليل على مظهرية الإسلام مقارنة بالمسيحية ، ومعنى مضمر هو الخطاب السردي النسوي الذي إنبثق روائياً فاسحاً لإنتاجية الرواية ــ لأن القارئ يحفز كقطب ثاني القطب الأول الذي هو المؤلف بالإستهلاك الخاص ــ التي تلعب على وتر الجنس و حريات العولمة خاصة مع الموجة النسوية الثالثة في الكتابة النسوية ، والذي تجاوبت معه الكاتبة العربية و وظفته بتوابله كجمالية السخرية والتهكم ومواجهة المركزية الذكرية :" **تسعى الكتابة النسوية إلى توظيف لغة السخرية والتهكم كآلية لمقاومة اللغة الذكورية التي لم تشارك في نسقها**"[130]. مايبرر النسق النسوي المحتقن إزاء عالم الرجال ، بخاصة ذوو الثقافة المحافظة و الرجعية التي تمنع تبرجهن ، هو نزق التجاوز وتجريب في سرد الهوية النسوية الثقافية: سرد التابو وسرد الخطاب المعرفي المرتبط بالخصائص النفسية و البيولوجية للمرأة ، فماغي من خلال خبرتها في الصحافة "مهنة المتاعب" جعلها تفكك مظهرية الإسلام من داخل العوائل الأرستقراطية (مع شوقي ابن دبلوماسي مصري) بدل العوائل الكادحة ، فضحاً لي لاَعدالة المجتمعات العربية حتى في مجال الشذوذ.

7 ـ التجريب :

يقصد النقاد عموما بالتجريب تجاوز البنية السردية التقليدية ، لما تمنحه الرواية الجديدة من فسحة لنقد أو تجاوز المحظور الديني و السياسي و الأخلاقي بعيدا عن الإيهام بالواقع ، خطاب ولغة جديدين مغلفين بالإجتماعي و الفكري–الثقافي ودالين بنيوياً على رؤية الكاتب ، فحسب لوسيان جولدمان :"**الوعي الممكن الذي يتجلى في الأعمال الفنية والفكرية والأدبية يصور رؤيتها على الصعيد الديني والفلسفي في رؤية شمولية عبر بنية النص السردي**"[131]، كما يقصدون به أيضا "**توظيف الأجناسية بما فيها السيرة الذاتية والإحتكام للعامية واللغات الأجنبية المختلفة، فالإرتكاز على العامية الجزائرية بإبدالاتها اللغوية، لاسيما مع اللهجات المحلية إعلالاً أو نسبةً وإشتقاقاً أو ظواهر نحوية أو صرفية أو تركيبية ومعجمية**"[132].

ولعله تأتي العامية كسمة الفنية الأبرز للتجريب في الرواية الجزائرية الجديدة بعد وقع سلطة التقاليد على حرية المتخيل إلى درجة أنه لا يعد النص الروائي جديداً إذا لم يدرج العامية ، كما "**إنفتحت أبنيته السردية على اللاَّنهائي من الإستملاكات الجمالية ، و الأنماط الأسلوبية في مرحلة مغايرة تماماً لما سبقتها، ليبدع صلات جديدة من**"**الإنتاجية النصية**" بتعبير جوليا كريستيفا مع مختلف النصوص الأدبية والأنواع الأدبية السريعة التحول ؛ هي الأخرى ضمن "**حوارية مثمرة وبناءة في إتجاهاتها التجريبية. عبر الشعر والسيرة الذاتية واللغات الأجنبية والتشكيل الفني والموسيقى وفن الرسائل الأدبية والمقامات والخطاب الإعلامي والعوالم الإفترا ضية . و حتى للثقافة البصرية لروايات كتبت بمخيال مشهدي بصري هو الأقرب إلى متخيل السيناريست**"[133]. ولعل السمة الأخرى في الرواية الجديدة غير التهجين وتوظيف اللغة الأجنبية ، هي كتابة المفردة الأجنبية باللغة العربية كـ :" **نو بيبي** non bébé" و"**بليز دولار** please dollars"[134] واشارة ذلك حسب باختين هو توليد المعاني الجديدة وإشارة إلى رؤية الآخر للعالم.

أما التهجين اللغوي ـ إقحام اللغة العامية إلى جانب الفصحى ـ فقد أصبح مرادفاً للرواية الجديدة لقدرة التهجين على إضفاء صدقية المؤلف ، و هوية لسان المجتمع الذي ينتمي إليه حسب الناقد عبد الحميد عقار :"**النص الروائي نص تطوري يملك بعض القيم التي تخص اللغة الروائية، والتي تختلف عن الأجناس الأخرى، نظرا لما يلحق لغة الخطاب من تهجين وتنويع وسخري مايجعل الرواية شكلاً يكتب في عدة مستويات**"[135].

إذ تعتبر اللغة الملتهبة شهوة و حمولة شبقية سمة خاصة بالرواية الجزائرية الجديدة والنسوية بالخصوص، إنه تصور جدلي مقابل لنسق ثقافي لا يعترف بالجسد كمكون أساسي في عصر يضفي

عليه المستهلك طابعه ، بتوقعات إنتظاراته قارئا افتراضيا أوناقدا (حقيقيا). إن لغة الجسد تلك في الرواية الجديدة غالبا ما تكون من وحي كتابة الموجة النسوية الثالثة مهمتها مقابلة المركزية الذكورية بالفحولة الأنثوية/الجندر والخروج بشخصية/هوية مستقلة : الكتابة النسوية الواعية بأدوات تعبيرها الفنية : "**كما ركزت على جسدها أثناء الكتابة باعتباره رمزاً للحرية والتحرر..إعتقادا من العديد من الساردات أنه بتحرير الجسد تتحرر المرأة ثائرات ومسيئات لمكتسبات الحركة النسوية السابقة وبذلك توفرت المادة الإعترافية في النص السردي ، واعتبرت من أهم المميزات التي طبعت هذا النوع من السرد، حيث عبرت وأخرجت كل ما في جوفها معلنة التمرد على كل الحواجز التي وضعت أمامها ضاربة بتلك الثقافة الذكورية عرض الحائط**"[136].

أما التجريب الذي يلجه الروائي الجديد من باب عمله بالصحافة ؛ فهو الأكثر تجلياً في الرواية الجزائرية الجديدة إذ جل الأقلام الشبابية الروائية في الساحة اليوم منها فضيلة الفاروق ولجت الكتابة من باب الإعلام ، فوسمت أسلوب الرواية الجديدة تبعًا لذلك بأسلوبها ، الذي إذ لم يشهد له بأنه أسلوب تسجيلي تأريخاني ؛ فإنه يفصح عن نفسه بالبيّنة أنه تقريري و مستسهل للغة حيث" **تتسم اللغة التقريرية بالوضوح والمباشرة في سرد الأحداث، وهي لغة إخبارية يتم بواسطتها الإخبار عن حدث أو شخصية إخبارا خاليا من التصوير..**"[137] ذلك بأن الأسلوب الإعلامي ينزع إلى التكثيف و الإختزال و التقرير أو المباشرة كقولها :" **يلتقين في ساحة الكنيسة في أوقات القداديس**"[138] ناهيك عن الإنزياح الشعري الإستبدالي ـ الإستعارة ـ والتي تظهر أحيانا من العنوان دون ولوج المتن كما في رواية "بخور السراب " فالسراب نفسه هواء مكثف (بخور) تظهره أشعة الشمس وكأنه بُحيرة ، من الأدعى أن يطلق بشير مفتي على روايته "بخور الخراب" و الأمر سيان مع رواية " أجنحة لمزاج الذئب الأبيض" [139] لعز الدين بوكبة؛ فهو بشكل أو آخر يحاكي لخوص عمارة (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك) و نسق مجازي متداول في الغرب ، الذئبة هنا قد تكون امرأة أو دولة متخلفة ؛ لكن جمالية الإستعارة العربية في ربطها المجرد بالمحسوس ضمن نسق ثقافي عربي ، وبوكبة يعيش في الجزائر بينما لخوص يعيش مهاجرا في ايطاليا ، عن ذلك يقول بن جمعة بوشوشة : "**الإشتغال على اللغة بهدف البحث لإغنائها و تطويعها مع حضور لمكونات السير الذاتية (..) عمل على الإبتعاد عن اللغة الوصفية للحدث إلاَّ في القليل النادر(..) فكانت علامة تتقاطع معها جميع التجارب**"[140]. بيد أن الناقد المغربي عبد الحميد عقار يرى في التهجين مسألة تجنيسية واعية أحيانا :" **إتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة و متعارضة أحيانا ، هذا التهجين**

(..) يفرض مسألة التجنيس و ما يرتبط بها من وعي الكاتب (...) المندرج في صميم الفعل الثقافي"[141].

ـ إثارة الأسئلة الفنية الصادمة للقارئ:

الميل إلى الواقع المأساوي و النهاية المفتوحة ، لتتعدد الدلالات ورؤى القارئ المحتملة ويزيده ارتباطا تجارياً بالمؤلف ، كأني به يقول له إنتظرني فى الإنتاج المقبل على غرار المسلسلات الإستهلاكية (الحلقة المقبلة) ، بذلك كرست الرواية الجديدة لدخول القراء طرف منتج للنص كما بشر به رولان بارث Roland Barth ، و دخول الأدب سوق المثيرات الإستهلاكية وأوفر هذه المثيرات الجنس بخاصة الذي تكسره المرأة وتتفنن فيه في مجتمع معروف بمحافظته. ولقد أصبحت فضيلة الفاروق بعد صدور نص"اكتشاف الشهوة" المروية هي الأخرى بضمير المتكلم (أنا) على غرار أقاليم الخوف أنموذج التمرد النسوي مغاربياً على التقاليد ؛ فهي تلعب على عواطف قرائها بمجرد أن تحكي بطلتها مارغرين الجنس بضمير المتكلم ، دون الأخذ في الحسبان إمكانية التطابق مع سيرة الكاتبة الحقيقية في خصائص عدة ؛ لا يكاد إثرها القارئ يميز بين مارغرين نصر أو سهى البسطانجي وفضيلة الفاروق ، فهي تستحضر حرية شخصية ريكا الخادمة في بيت العمة روزين و طوني ابن عم مارغرين في بيت عمومتها (جدها) في الضيعة بالإعتقاد بالبوذية بدل المسيحية ، و الزواج بالروسيات الشيوعيات على التوالي ، لتبين أن الحرية مكون متجذَّر في الحياة السوسيو-ثقافية لعائلة البطلة ، من ثمة يكون ذلك مسوغاً لها لرواية الجنس بضمير الأنا من جهة ، ونقد الطائفية التي جرَّت البلاد لحرب مدمرة ، وهجرت للبنانيين عن بلادهم من جهة أخرى :"**تتعب أوليفيا في جعل العمة روزين تستوعب أن البنت (ريكا) حرة في معتقدها الديني..**"[142] "**أخوهم طوني تزوج شابة روسية اسمها "أولغا".. فتاة مريحة.. فهي بلا دين وبلا طائفة و بلا سياسة.. للأسف سمعة البلغاريات و الأكرانيات سيئة في لبنان.. جُلبن إلى بيروت للعمل في الكباريات والدعارة المشروعة**"[143].

و الكاتبة فضيلة الفاروق بنفسها تؤكد مجال الحرية المتسع في بيتها والدها بالشاوية (آريس) مقارنة بالعوائل العربية الجزائرية المحافظة ، فهي" **نفت في مقابلات صحفية منشورة أن عائلتها تبرأت منها أو أن تكون كاتبة جنس، وأنها بصدد التوبة عن الكتابة عن مسقط رأسها ، لكنها لن تتوب عن الدعوة لحرية الثقافة**"[144]. بذلك تقر بتطابق الهوية Identification لحياة بطلاتها مارغريت نصر وسهى البسطانجي خصوصاً فيما تعلق بتمثل حريات الآخر، في الحياة المادية و العزوف عن المقدسات مع أسلوب حياتها في الواقع ـ مقارنة مع مستغانمي و روائيين آخرين ؛ لا يخلقون الشخصية الحوارية و المتعددة الأصوات إلاَّ لإختيار واحدة منها كي تطابق المؤلف ـ كيف لا و هي

تحمل فكر تحرري ثائر على ما تسميه التقاليد العمياء و القيود الظالمة، لذا خلقت فضيلة الفاروق صدمة بالنسة لروايتها الأخيرة هاته بالنسبة للكثيرين : " **عددا مهماً مما صدر في العالم العربي في السنوات الأخيرة إستفاد من الحياة كأسلوب ، و الحياة تصدم أفق التوقع لذا فإن الروايات الجديدة تصدم أفق توقع المتلقي ، وفي كثير من الأحيان تكون قاسية على قارئ كلاسيكي** .."[145]، بذلك كيف لا تكون الرواية الجزائرية لم تقفز إلى الرواية الما بعد حداثية المقرونة بالمتعة الظرفية والإستهلاكية ؟!

زياد بوزيان ـ الجزائر

---

[1]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1935–1973) ،الدار العربية للكتاب، الجزائر 1983 ، ص200.

[2]– بن جمعة بوشوشة ، الرواية العربية في الجزائر، أسئلة الكتابة والصيرورة ، دار سحر للنشر، ط1 ، تونس1998 ، ص87.

[3]– خيرة بوعمرة : حوار صحفي مع ابراهيم سعدي في يومية الخبر، نشر يوم 2008/7/9.

[4] – المثل : الشبه. المثل والمثيل كالمثل. الجمع أمثال والمثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعله مثله ، تمثل بالشيء ضربه مثلا. أما التمثيلات répresentation فهي ما يقدمه الكاتب(تصور الذات) عن الآخر باعتباره سلسلة من الفروقات الإثنية والعقدية واللغوية والثقافية . ينظر المعجم الوسيط ، ص754.

[5]– جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام ، الكويت، عدد544 ، مارس2004 ، ص91.

[6] – عقيلة مراح ، التجريب الفني في الرواية الجديدة ، منشور أنترنت بتاريخ 2015/9/3 ، الموقع : Www.Alayamaldjazairia.com

[7]– شكري الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت، عدد355 ،سبتمبر 2007 ، ص14.

[8] – الآخر : إدخال معيار الأنسنية في تحديد مفهوم الذات والآخر، طبقاً له يعد آخرًا كل من يدرك الأنسنية ويستأثر بها لنفسه ، ويعمل جاهداً في الوقت نفسه للحيلولة دون أخذ الذات المغتربة ثقافياً بها كنهج حياة. ينظر حازم خيري: تهافت الآخر، دون طبعة، ص21.

[9]– محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد ، دار الصدى، دبي 2011 ، ص7.

[10]- شكري الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة ، مجلة عالم المعرفة ، العدد355 ، ص16.
[11] Lucien Goldmane , pour une sociologie de roman ,gallimard ,paris ,1965. p179.
[12]- محمود الضبع: تشكلات الشعرية الروائية ، مجلة فصول ، الهيئة العامة للكتاب ، عدد62 ، القاهرة ، ربيع وصيف 2003 ، ص308-309.
[13]- للتجريب مكونات شكلية دلالية ومعرفية أما المكونات الدلالية فنقد المحرمات الجنس الدين والسياسة. ينظر محمد برادة ، الرواية العربية ورهان التجديد ، ص7.
[14]- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب" ، شركة المدارس للنشر و التوزيع ، ط1 ، الدار البيضاء 2000، ص106.
[15] - عبد الله الغذامي : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء 2000 ، ص58-59.
[16] - كامل محمد الخطيب : نظرية الرواية ، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1990 ، ص12-13.
[17]- محمد عابد الجابري : نظرة فاحصة في إشكاليات الفكر العربي، مجلة العربي ، وزارة الاعلام، الكويت، عدد 615 ، فبراير 2010 ، ص23.
[18]- جابرعصفور: تصدير كتاب النظرية الأدبية ، ص9.
[19]- التنوع الثقافي يأخذ معنى التنوع الخلاق أي الإنفتاح على الآخر ومناهضة النزعة الأصولية المنغلقة والنزعة العالمية ومركزيتها المهيمنة.
[20]-اليامين بن تومي: السرد الجزائري الجديد قراءة في تلق الدال الثقافي، تاريخ النشر 2011/5/1 ، دص ، الموقع : http://alkhitabassardi.blogspot.com/2011/05/blog-post.html
[21]- لعموري زاوي : هوية المتخيل السردي وخطاب التاريخ ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر، العدد 20 ، أفريل 2011 ، ص193.
[22]- حسن عبد ربه : الثقافة وتحجيم المخاوف ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام الكويت ، عدد 548 ، يوليو 2004 ، ص169.
[23] ـ صباح شنيب : الرواية الجزائرية أسئلة التشكيل والهوية ، يومية الجزائر الجديدة ، عدد يوم 2012/05/29.
[24] - سمر روحي : بناء الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995 ، ص10.
[25]-عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ط1 ، وهران 2002 ، ص56-71.

[26]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار والنشر، ط1، سوريا، 1997 ، ص21.

[27]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص36.

[28]- المرجع نفسه ، ص36.

[29]- المرجع نفسه ، ص37.

[30]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص21.

[31]- محمد التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة ال5 لملتقى القاهرة للابداع الروائي العربي، 12-2010/12/15 ، ص8.

[32]- عبد الحميد عقار : الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب" ، ص14.

[33]- شكر الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة، عدد 355 ، ص16.

[34]- المرجع نفسه ، ص18.

[35]-عمار زعموش : الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة والإتصال ، العدد 114، 1997، ص112.

[36]- فيصل النعيمي : جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج "شرفات بحر الشمال" نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة بسكرة، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية، ص54.

[37]- فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف، ص24.

[38]- بشير محمودي : بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة ، منشور أنترنت ، تاريخ 2008/5/20، د ص، الموقع www.startimse.com/f.aspx/

[39]- حسين السماهجي وآخرون : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ،بيروت، 2003 ، ص10.

[40]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص35.

[41]- المصدر نفسه ، ص51.

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

[43]- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف ، مركز الحضارة العربية ، مصر 2003 ص64.

[44]- فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف ، ص72-73.

[45]- المصدر نفسه، ص96.

[46]- ليلى حمران: الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة ، موضوعة الجسد أنموذجا ،رسالة ماجستير، ص29.

[47]- فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف، ص99.

[48] - عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1998 ، ص14.

[49]- المصدر نفسه ، ص25.

[50]- المصدر نفسه ، ص24.

[51]- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1 ، الجزائر، 1986 ، ص 364.

[52]-فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص16.

[53]- المصدر نفسه ، ص47. لعل التشبث بتلك الهوية مصدره قرآني " لن ترضى عنك النصارى واليهود حتى تتبع ملتهم" الآية 120 سورة البقرة.

[54]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص27.

[55]- شهلا العجيلي : الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ص180.

[56]- فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف، ص100.

[57]- ميشال بيتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، ط3 ،بيروت 1976 ، ص59.

[58]- عمار زعموش : الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة ، الشركة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، العدد 211 ، ص208.

[59]- محمد رياض وتار : شخصية المثقف في الرواية السورية ، ص152.

[60]- جميل حمداوي : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ، ص21 ، الموقع: www.lukah.net/books/files/book_3876

[61]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص38.

[62]- محمد العزام: شعرية الخطاب السردي دراسة ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،1998 ، ص18.

[63]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص15.

[64]- المصدر نفسه ، ص18.

[65]- فيصل النعيمي : جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج ، مجلة العلوم الإنسانية ، سبق ذكره. ص54.

[66]- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب تحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار هومة للطباعة والنشر، ط2 ، الجزائر 2006 ، ص121.

[67]- جبران خليل جبران(1983-1931) كاتب لبناني عربي مسيحي مهجري عاش في الوم إ، يعتبر أكبر من حلل الصراع بين الغرب والشرق و قضايا مظهرية التدين في مؤلفاته كدمعة وابتسامة وعرائس المروج والنبي ...يلقب بالأديب الفيلسوف.مازال فكره وأدبهه مرجعا مفضلا للروائيين الشباب.

[68]- فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف ، ص35-62-95.

[69]- المصدر نفسه، ص65. يرجع ذلك إلى سياقات المجتمعات الإسلامية نفسها.

[70]- المصدر نفسه ، ص10.

[71]- عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم "مقاربات في المرأة والجسد واللغة"، ص16.

[72]- فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف ، ص62.

[73]- المصدر نفسه ، ص119.

[74]- إدوارد سعيد : الإستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني ، رؤية للنشر والتوزيع ، دط ، القاهرة، 2006، ص49.

[75]- حفيظة عياشي: حوار مع بشير مفتي، يومية الجزائر نيوز، عدد يوم 2012/1/29.

[76]- هنية جوادي، التعدد اللغوي في "رمل الماية " لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة بسكرة ، العدد6 ، 2010 ، ص316.

[77]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص36.

*- تنقسم نظرية التلقي إلى فرعين أساسيين منها النظريات التي تتعامل مع النصوص الأدبية من الخارج وتدخل ضمن ما يسمى جمالية التلقي ، والنظريات التي تتعامل مع النصوص من الداخل و يطلق عليها نظريات الإستجابة الجمالية. ينظر يوسف الأطرش : التحليل السوسيو- سميائي للخطاب الروائي ، الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة سطيف2 ، ص1.

[78]- عبد الحميد شاكر: التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد 267 ، ص133.

[79]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص10.

[80]-المصدر نفسه ، ص41.

*- يفترض أن الكاتبة إستقتها من السياق الثقافي اللبناني الشعبي أين تقيم ، المعنى المجازي متداول عند المسيحيين العرب أكثر من غيرهم ففي إنجيل متى الأصحاح 22 : علم المسيح خبث (احتيال) الفريسيين عندما أرادو رشوته فقال لهم : أعطو 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 الزكيي للطاهر وطار. ينظر جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص142 ، الموقع:

www.alukah.net/books/files/book_3899

[81]- المصدر نفسه ، ص15.

[82]-المصدر نفسه، ص27.

[83]- المصدر نفسه ، ص103.

[84]- المصدر نفسه ، ص12.

[85]- المصدر نفسه ، ص 113.

[86]- المصدر نفسه، ص 43 . نحن نتهم الحضارة الغربية بأنها لم تقدم للبشرية سوى "توفير المتع المادية" مع أن بعض أهل الإسلام هم أهل متعة وعلى رأس الأشهاد والمتعة العادة السرية المشبوهة ، التي حرمها عمر بن الخطاب وعاقب على ممارستها ، يتمسك بها بعضنا ويروج لممارستها ويدافع عنها من على الشاشات ، مع أنها طعن لكرامة المرأة . ينظر علي حرب: حديث النهايات فتوحات العولمة ومازق الهوية ، ص60.

*- الإنزياح السياقي في الشعرية حسب كوهين منافرة تحدث فيما هو مكتوب أو مقول او فيما هو حاضر. ينظرحسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص119. الإنزياح وسيلة أو سبيل لإنفتاح النص وتعدديته وليس مطلبا لحد ذاته هذا لايعني أن الإنزياح مرادف للغموض، فالغموض ليس إلا عرضا وهو نسبي ونعني بالعرضية كونها من مظاهر الإنزياح . ينظر نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص194.

[87]- المصدر نفسه، ص73.

[88]- المصدر نفسه ، ص115.

[89]- المصدر نفسه ، ص75.

[90]- المصدر نفسه ، ص 121 .

*-المشكلة في تصور الفاروق هوفك عقدة الشرق اتجاه الجنس : بطاقة هويته إنسانية وليست دينية ؛ فعلاقة الشرق بالغرب ليست علاقة جنسية بين رجل شرقي وامرأة غربية كما صورتها الرواية الحداثية العربية ولا علاقة جنسية بين رجل غربي وامرأة شرقية كما صورها روائي ع الرحمن منيف

[91]- فيصل النعيمي : جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني الأعرج ، مجلة العلوم الإنسانية

، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية علوم الإنسانية ، ص61.

[92] – إبراهيم الحجري : أقاليم الخوف المرأة بين السياسة والعنف ، منشور بتاريخ 2012/5/25 ، د ص ، موقع : www.aljazeera.net/news/cultureandart/.../5/.../

[93]–محمد الصفوري:سقوط الأقنعة في رواية أقاليم الخوف،مجلة المجلة، عدد4 2013 ، ص333.

[94] – فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص66.

[95]– عبدالملك مرتاض : نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص185.

[96]– الحوارية حسب باختين M.Bakhtine هي السبيل إلى تعدد المواقف الفكرية وإختلاف الرؤى الأيديولوجية ، وترتكز على كثرة الشخصيات والرواة والسراد بينما الرواية التقايدية تعتمد على السارد الواحد والمنولوجية (المناجاة) على حساب تعدد الأصوات، لوجود سارد مطلق يتحكم في دواليب السرد.لذلك أشاد باختين يديستوفسكي ودرس تعدد الأصوات في روايته "الأبله ، الإخوة كرامازوف.." لأنه أفضل من مثل هذا النمط .

[97]– جميل حمداوي : مستجدات النقد الروائي، ص110 .

[98]– واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص364.

[99]– فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص17.

[100]– المصدر نفسه ، ص98.

[101]–بشير محمودي : بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة البحث عن الوجه الآخر نموذجا ، منشور في 2008/5/20 ، الموقع : www.startimes.com/f.aspx/f.aspx?t=9816238

[102]– محمد أيوب : الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، في غزة والقطاع (1967–1993) ،غزة 1996، ص8.

[103]– فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص118.

[104]– Wolfgang Iser ,l'acte de lecture ,traduit par evelyne syncer , ed liege 1995 , p 102

[105]– بشير محمودي : بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة ، الوجه الآخر نموذجا، د ص ، موقع: www.startimes.com/f.aspx/f.aspx?t=9816238

[106]- تتضمن الحبكة السردية مجموعة وضعيات هي الإستهلال ووضعية الإضطراب (العقدة) ثم وضعية الصراع فوضعية الحل ثم وضعية النهاية.

[107]– فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص51.

[108]– آمنة يوسف :تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، ص30.

[109]- فيصل النعيمي : جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج ، مجلة العلوم الإنسانية، ، ص54.

[110]- فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف ، ص19-20.

[111] - 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 الإثنية أو الإستعلاء الطبقي وهلم جر.. لذلك أصبح من هواجس و أهواس الناس فتحول الإبداع الروائي إلى حماه . ينظر شهلا العجيلي، المنظومة الثقافية في الرواية العربية ، ص141.

[112]- المصدر نفسه، ص16.

[113]- المصدر نفسه، ص57 .

[114]- أهمية المكان في النص الروائي ، منشور أنترنت بتاريخ 2015/12/3 ، د ص، الموقع : https://www.nizwa.com/أهمية-المكان-في-النص-الروائي

[115]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص18.

[116]- أهمية المكان في النص الروائي ، منشور أنترنت، تاريخ 2015/12/3 ، د ص، الموقع: https://www.nizwa.com/ أهمية-المكان-في-النص-الروائي

[117]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص20.

[118]- المصدر نفسه ، ص27.

[119]- المصدر نفسه ، ص31-32.

[120]- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص25.

[121]- محمود عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة ، دار الفكر العربي، ط1، دمشق، 1995 ، ص16.

[122]- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة ، دراسة في أزمة الجنس والحضارة ، ص7.

[123]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص66.

[124]- حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص79.

[125]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص111.

[126]- المصدر نفسه ، التغطية الرابعة في رواية أقاليم الخوف.

[127]- فؤاد الخوري : إيديولوجيا الجسد بين الطهرانية والنجاسة، دار الساقي، ط1 ، بيروت، 1967 ، ص8.

[128] - فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف ، ص66.

[129] – المصدر نفسه ، ص44 .

[130]– محمد الصفوري : سقوط الأقنعة في رواية أقاليم الخوف ، مجلة المجلة ، سبق ذكره ، ص68.

[131]– lucien Goldmane ,le dieux cache gallimard; paris,1965 p111.

[132]– جمال بوطيب : الإستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية (أعمال واسيني لعرج نموذجا)، مؤسسة التنوخي، الرباط 2008 ، ص 28 .

[133]– آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المؤتلف إلى المختلف ، دار الأمل ، الجزائر، 2007 ، ص157.

[134]– فضيلة الفاروق : أقاليم الخوف ، ص47–76.

[135]– عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب" ، ص6.

[136]– ليلى حمران : الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية، رسالة ماجستير، ص70–71.

[137]– بوترون رولاين وريال رائيليه : عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد 2005 ، ص54.

[138]– فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص27.

[139]– يقول سهيل إدريس أن الفضائحية لا تحجب ترهل البناء ، لذا رفض نشر رواية " الخبز الحافي" المغربية في مجلة الآداب لتعبيرها عن نسق ثقافي هجين اللغة .

[140]– بن جمعة بوشوشة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطبع والنشر، تونس 2005 ، ص221.

[141]– عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"، ص90.

[142]– فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف ، ص22.

[143]– المصدر نفسه ، ص26.

[144]–جميل سلحوت : رواية اكتشاف الشهوة ودخول العولمة بجسد المرأة ، منشور بتاريخ 2010/12/12 ، دص، الموقع : www.m.ahewar.org/s.asp?aid=237974&r=0

[145]– اسماعيل يبرير : أساليب السرد في الرواية الجزائرية الجديدة ، منشور أنترنت بتاريخ 9/3/ 2012 ، د ص، الموقع: www.alkhaleej.ae/home/print/...3d08.../