الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

التجريب في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر
في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية

إعداد الطالب:

– بن زيد عمر

إشـــــراف:

د. بشير عزوزي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
عبد الكريم بن محمد	أستاذ محاضر – أ –	رئيسا
بشير عزوزي	أستاذ محاضر–أ–	مشرفاومقررا
عادل رماش	أستاذ محاضر – ب –	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2021–2022 الموافق لـ: 1442–1443هـ

مقدّمـــــــــة

مقدمة:

الرواية جنس أدبي، مادتها الإنسان جوهرها ما يعانيه في صمت وأحداثها نتيجة لما يصارعه، تتخذ شكلها من بنية المجتمع، تتعايش وتختلف على مستواها الأنواع والأساليب الأدبية ارتباطها بالمجتمع جعلها صورة خيالية تركيبية إبداعية من أشخاص، أقوال، أفكار وإيحاءات من الواقع الذي تجرى فيه، هذا المجتمع الذي تجسده الرواية دائم التطور والابتكار فكان لزاما على الرواية أن تواكب تطوره وانفتاحه فاختار الروائي الجديد أن يخوض غمار التجريب عله يحظى بشيء من التجديد ويتمرد عما هو قديم ويخرج عن المألوف.

وهكذا وقع اختيارنا لموضوع آليات التجريب في رواية "أصابع لوليتا لواسيني الأعرج"، محاولين دراسة الجوانب الحداثية لهذا النوع من الرواية الجديدة كونها اغترفت من التجريب آليات وتقنيات لم تعرفها الرواية القديمة وتفردت بكم هائل من ملامحه فجسدت رؤية فنية جمالية متميزة» لذلك نطرح جملة من الإشكالات المتمثلة في:

- ما المقصود بالتجريب؟
- ما هي تمظهرات التجريب في الرواية العربية الجديدة؟
- كيف تطورت الرواية حتى بلغت التجريبية؟
- ماهي أهم الملامح التجريبية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج؟
- هل استطاعت هذه الرواية أن تكون في مصاف الروايات التجريبية؟

ولدراسة هذه الإشكالات والبحث فيها بسطنا دراستنا في خطة بدأناها بمقدمة ومدخل نظري وفصلين وأعقبناها بخاتمة وملاحق، افتتحنا البحث كما المألوف بمقدمة شملت موضوع الدراسة، اشكالاتها، منهجها وأهدافها والتعريف بفصولها ثم

مدخل بعنوان الرواية والتجريب مفاهيم وتصورات عرفنا فيه مفهوم الرواية، تطورها في العالم العربي، مفهوم التجريب، نشأته وتمظهراته في الرواية الجديدة.

أما الفصل الأول فقد جاء بعنوان العتبات النصية كآلية تجريبية ودرسنا فيه ثلاث عتبات: العنوان كآلية تجريبية والعناوين الفرعية إضافة إلى التصدير في الرواية بعد أن ضبطنا المصطلح وتطرقنا لنشأتها وارهاصاتها وأقسامها.

وانبرى الفصل الثاني الذي اخترنا له عنوان التناص كآلية تجريبية عرفنا أولا مفهومه، نشأته وأنواعه ودرسنا كلا من التناص التاريخي والديني في رواية أصابع لوليتا.

وختمنا عملنا هذا بخاتمة رصدنا من خلالها أهم نتائج البحث ثم ملحق عرّفنا فيه بالروائي واسينى الأعرج وملخص للرواية.

مدخل

الرواية والتجريب مفاهيم وتصورات.

أولا- مفهوم الرواية.

ثانيا- تطور الرواية العربية الجديدة.

ثالثا- مفهوم التجريب.

رابعا- نشأة التجريب.

خامسا- تمظهرات التجريب في الرواية.

أولا– مفهوم الرواية:

نوع أدبي نثري تغطي حيز التجارب الإنسانية والخيال ولكونها شكلا أدبيا فهي تتميز بأنها سرد يحيكه راو وتختلف عن المسرحية وهي أطول من القصة وتغطي فترة زمنية أطول وشخصيات أكثر، لغتها نثرية وقوامها الخيال وتكون في الغالب من نسج خيال المؤلف.[1]

والرواية سليلة الملاحم الكلاسيكية وهي تعالج الكثير من الموضوعات التي كانت تغذي الملاحم من صراع الأفراد والجماعات إلى الهوى الجارف والخيانة والبطولة والشهامة وقد تعدت الرواية على المسرحية فأخذت منها شخصياتها البطولية غير أن الملاحم إذا كانت تدور حول حياة النبلاء، والأمراء، فإن أبطال الرواية هم في الغالب أناس عاديون من الطبقة الوسطى الناشئة التي اتخذت من مطالب الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية اهدافا لها فكانت الصفة الإنسانية التي امتازت بها آداب هذه الفترة وما تلاها هي وعي الذات والواقع، وقد عبرت عن نفسها من خلال المذهب الرومانسي الذى يطلق حرية الفرد والخيال والعاطفة ويجعل الشخصية في الرواية أهم من الحدث.[2]

ويعرفها "الناقد تريلنغ" (trilling) فيقول: "إن الرواية بحث مستمر عن الحقيقة وميدان بحثها هو العالم الاجتماعي ومادة تحليلها هي عادات الناس التي تتخذ دليلا على الاتجاه الذي تسير فيه نفس الانسان".

ويفاخر "د.ه لورنس" (lawrence) فيقول: "بما أنني روائي فإنني أعد نفسي أسمى درجة من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر، لأن الرواية هي كتاب الحياة الوحيد المشع".[3]

---

[1]– حياة لمصحف، جماليات الكتابة الروائية دراسة تأويلية تفكيكية، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2015، ص 05.

[2]– محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب بينشر، دط، دمضق، 1999، ص 127.

[3]– نقلا عن: محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص 127.

والرواية في عصرنا الحاضر هي النثر الفني بمعناه العالي، فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس، لغة التوصيل التي إن لم تكن لغة الناس جميعا فلا قل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم فكأنها لغة نصفها شعرى جميل ونصفها الآخر شعبي بسيط كأنها اللغة الأكثر شيوعا والأعم استعمالا بين المثقفين وأوساط المثقفين معا، والرواية عالم شديد التعقيد متناهي التركيب متداخل الأصول إنها جنس سردي منثور لأنها ابنة الملحمة والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية من أجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لها لغة سهله الفهم نسبيا لدى المتلقي بحيث لا ينبغي لها أن تسمو إلى طبقة لغة العلماء والشعراء.[(1)]

ومن حيث في جنس ادبى راق ذات بنيه شديدة التعقيد متراكبة التشكيل تتلاهم فيما بينها وتتظافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا، فاللغة هي مادته الأولى كمادة كل جنس أدبى آخر في حقيقة الآمر والخيال هو الماء الكريم الذي يسقى هذه اللغة فتنمو وتربو لكن اللغة والخيال لا يكفيان وهما عامان في كل الكتابات الأدبية من أجل ذلك نلفي الرواية من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات اخريات في العمل الروائي ولهذا السرد اشكال كثيرة تقليدية كالحكايات عن الماضي وهى الشكل السردي لرائعة الف ليلة وليلة، كليلة ودمنه، والمقامات بوجه عام، وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو استخدام اشكال اخرى كالمناجاة الذاتية والحوار الخلفي والاستقدام والاستئخار.[(2)]

يذهب "رولان بارت" (R. barthes) في بعض كتاباته إلى أن الرواية عمل قابل التكييف مع المجتمع وأن الرواية تبدو وكأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان فهي الجنس الأدبي

[(1)]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للنشر، دط، ص 25.

[(2)]– المرجع نفسه، ص 27.

الذي يعبر بشيء عن الامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية فالرواية تعد شكلا من أشكال التعبير الاجتماعي.[1]

ثانيا- تطور الرواية العربية الجديد:

إن المتتبع أسير ظهور الرواية العربية وتطورها يلاحظ اختلاف الآراء حول تحديد البدايات الأولى لها.

هناك من يرى أن اول رواية عربية ظهرت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وكانت منذ نشأتها واقعية نحن تأثير عاملين، الأول تمثل في أثر كل من مصر ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب أو التأثر في الأقطار العربية، أما العامل الآخر هو أن تطور هذا الفن الروائي ارتبط في ظهروه بتطور الاتجاه القومي العربي.[2]

فالكتابات الروائية وحتى العرن العشرين كانت موزعه بين أسلوب المقامات ولغتها الزخرفية ومن ذلك رواية "الساق على الساق" ورواية "الهيام في جنان الشام" "لليازحي" و"الشذياق" و"البستاني" الذى جاءت مليئة بالسجع والوعظ والعلوم والجغرافيا، وفي عام 1911 صدرت رواية "زينب" لمحمد حسن هيكل، وهي نقلة هامة في مسار تطور الرواية العربية لتوفرها على بعض العناصر الفنية وخاصة بعد محاولات كل من "المازني" و"طه حسين" و"توفيق الحكيم" حيث اضحت الرواية العربية في هذه المرحلة جنسا أدبيا قائما بذاته خاصة بعد تجردها من بعض ما كان يشوبها في المرحلة السابقة من حيث اللغة والمواضيع وأصبحت متنوعة وذات مذاق وكانت الرواية المصرية هي النموذج الأمثل

---

(1)- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 34.

(2)- مصطفى عبد الغاني الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للنشر، دط، الكويت، 1994، ص 19.

الذي كان الكتاب يقلدونه ويسيرون في طريقه، يقول "محمد أحمد السيد": "إن مصر أم العلوم والمعارف، أم الكتب والتأليف، أم الطبع والنشر".[1]

أما المرحلة الكبرى من مراحل تطور الرواية العربية ووصولها إلى مرحلة النضج كان في الستينات من القرن الماضي وتحديدا إثر هزيمة حزيران التي فجرت الوجود العربي وزعزعت اليقين الذي كان سائدا خلال عقود سابقة ولذلك فإن السنة الأخيرة 1947م تعتبر بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية. [2]

فإذا نظرنا في مكتبة الرواية العربية وتأملنا في مضامين الروايات التي كتبت بعد المرحلة البدائية المقاماتية لو جاز هذا التعبير وبخاصة في الروايات المؤلفة في مرحلة ما بين الحربين نتوصل إلى أن الرؤية الرومانسية هي التي سيطرت على الرواية العربية وكانت الروايات الرومانسية في هذه المرحلة تسير في خطين: الأول الرواية الاجتماعية التي تستلهم أحداثها من المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب كما نجد في روايات "هيكل"، "المازني"، "توفيق الحكيم"، "محمود تيمور"، "طه حسين" و"عباس العقاد"، والآخر الرواية التاريخية التي تستوحي موضوعها من التاريخ كما نجد في أعمال "جورجي زيدان": "على باكثير" و"سعد العريان" وغيرهم، لكن الرواية العربية سرعان ما تحولت عن الرومانسية إلى الواقعية بسبب ظروف العالم العربي نفسه حيث أن كتاب الرواية في العالم العربي مالو بقوة نحو الواقعية في الوقت الذي كانت فيه الواقعية تحتضر في بعض الآداب التي خلقتها مثل الأدب الفرنسي والإنجليزي.... وهكذا ظلت الرؤية الواقعية هي المسيطرة على الإنتاج الروائي العربي منذ سنة 1922م حتى معركة يونيو 1947م وكتّاب هذه المرحلة في مجملهم يكتبون في إطار ما يمكن أن يسمى بالواقعية التقليدية وهي واقعية نقدية تعنى بنقد المجتمع من أجل الإصلاح والنهضة والتقدم من خلال تقديم نماذج إنسانية

---

(1)- مصطفى عبد الغاني الاتجاه القومي في الرواية، ص 20.

(2)- رحيم خابكور وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، العدد 16، شتاء 1991، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعه العلامة الطباطبى، ص 111.

تعكس حركة المجتمع وبعض قضايا الواقع كما نجد في أعمال "حنا مينه" و"غسان كنفاني" على سبيل المثال، لتظهر بعد ذلك ما سميت بالواقعية الجديدة وهي الواقعية التي ظهرت بعد النكسة وهي رؤية تميزت بها الرواية العربية المعاصرة تعتمد على المفارقة الحادة والسخرية الشديدة في تصوير البسطاء الذين يمثلون قاع المجتمع فهي واقعية تختلف عن واقعية الجيل السابق.[1]

ومند ميلاد حركيه الإبداع الروائي العربي وبوادر التجديد على مستوى البناء والدلالة وبهدف التملص من سلطوية النموذج السابق خاصة الكلاسيكي الواقعي منه وكذا انفتاح الرواية العربية على ما لحق باللغة وطرائق التعبير من تطور ظهر التجريب الروائي العربي الذي عمل على تفكيك قواعد بناء الرواية الواقعية كما اشتغل على تعدد الأصوات وفسح الإمكانية أمام الشخصيات لتعبر عن وجهات نظرها المتنوعة (رواية سلطانه 1987م لغالب هلسا مثلا) ونقل المعنى من وحدانيته المهيمنة ويقينيته المطلقة إلى حواريته والتباسه الدال على تعدد احتمالاته (رواية موسم الهجرة إلى الشمال 1967م للطيب صالح مثلا).[2]

وبعد أن كان ترتيب الزمن تمثله حبكة لرواية تتكامل أحداثها بنمو فعلها السردي وفق التوالي الزمني للحدث راح الزمن السردي في الرواية التجريبية يمارس لعبة التجاور والتداخل ليولد بحركته هذه دلالات المعنى أي إن المعنى الذي كان يناط في الرواية الواقعية بالحكاية (الشخصية والحدث) صار في رواية التجريب يناط بالفعل السردي نفسه محولا بذلك تقنية السرد المتعاملة مع الزمن من وسيلة إلى وظيفة تمارس توليد دلالات معنى الرواية.[3]

---

(1)- رحيم خابكور وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، ص 112.

(2)- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي للنشر، ط1، بيروت، 2011، ص259.

(3)- المرجع نفسه، ص 260.

وعليه فالأدب التجريبي ليس رفضا مطلقا لتراثنا الأدبي ولا للأدب الغربي المعاصر وإنما تأطير مبادئ وأسس جديدة تخرج عن المألوف وتحطيم وتيرة الأطر القديمة باعتبار أن المبادئ الأساسية التي يعتمدها الأدب التجريبي هي رفع الحواجز الفكرية التي ظلت تهيمن على القرائح والمواهب طيلة سنوات.

وهنا نقف أمام رصد مصطلح التجريب وتسليط الضوء عليه:

ثالثا- مفهوم التجريب:

هو نمط من الفهم والممارسة يتسم برفض التقليد أو الركون إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية الإبداعية، فمصطلح التجريب قد يستعمل للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة جلى بالإضافة الجمالية تؤكد السابق الرفيع وتؤصله فتلغي المتهافت وتمحوه من الذاكرة، وإذا كان جنس الرواية يتموضع في حوزته الحقل الإبداعي بيقين فلعل مقتضى الحال يستوجب علينا طرح السؤال الأشد حسما: ما التجريب الروائي؟ يقول "بوجمعة بوشوشة" في كتابه (التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي): "التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد وعن الولع المتواصل باقتراح البديل".[1]

ولعل التجريب شرط من شروط حياة الأدب والفن، وأمارة من أمارات الوعي عند المبدع، وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات وحتى الأفراد فالذي يمارس التجريب إنما يمارس ثنائية الهدم/البناء ويشارك في ارتياد أفاق لم تكتشف بعد، في حين إن من يسير على أثار غيره ويحجم عن المغامرة مثال مشوه أو منقوص.[2]

أما عن "صلاح فضل" فقد تحدث عن ثلاث دوائر وبنيات في تعريفه لمفهوم التجريب وهى:

---

(1)- رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، كليه الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2015، ص 51.

(2)- المرجع نفسه، ص 64.

– ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جمالياتها الخاصة والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة ولدى الناقد بشكل منهجي منظم.

– توظيف تقنيات فنية محددة لما يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل وتحديد منظوره أو تركيـز بؤرته مثل تقنية تيار الوعى أو تعدد الأصوات.

– اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تراسل مع توظيف لغـة التـراث السـردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.[1]

إن أهم مكون في التجريب يعول عليه الروائي في إبداعه للنص الروائي التجريبـي هو ابتكار عوالم متخيلة جديدة وذلك للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مـع الطبيعة وما فوق الطبيعة ومع الواقع واللاواقع فهذه التحولات توسع من دائرة الآدب.

رابعا– نشأة التجريب:

أ/ عند الغرب:

الرواية التجريبية عبارة صكها "إميل زولا Emil Zola" كـي يقـيم تمـاثلا بـين قصصه ذات التوجه الاجتماعي وبين البحث العلمي للعالم الطبيعي» والرواية التجريبيـة هي الرواية التي تجسد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع، إما فـي تنظـيم عملية السرد أو في الأسلوب أو في كليهما من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغييـر هذا الإدراك.

---

(1)– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش. م. م، ط1، القاهرة، 2005، ص5.

وقد تميز العقدان الثاني والثالث من القرن العشرين وهما ذروة الحداثة بالقصص التجريبي وتمثل رواية "هنري جرين henry green" (الحياة) نتاج العصر في أسلوبها في الانتقال المفاجئ من السرد إلى الحوار إلى السرد مرة أخرى دون انتقالات سلسلة أو وصلات تفسيرية وهناك سمة من سمات هذه الرواية هي من الابتكارات الاصلية "لهنري غرين" وهي الحذف المنهجي لأدائي التنكير والتعريف من الخطاب السردي.[1]

ب/ عند العرب:

برزت الرواية الجديدة في الساحة الادبية العربية مع بداية السبعينات بعد هزيمة 1967 وسقوط الايديولوجيا السائدة، حيث أثار استعمال مصطلح الرواية العربية الجديدة في الوسط الثقافي العربي إشكالية اصطلاحية تتعلق باستعارة هذا المصطلح من بيئة ثقافية أخرى مما يوحي بانتساب ما نسميه الرواية العربية الجديدة إلى الرواية الفرنسية التي ترجمت بعض نصوصها إلى العربية خلال الستينات.[2]

وفي هذه الفترة أسهمت الحداثة إسهاما فاعلا في تبلور تقنيات وأشكال جديدة وكان لها أثر كبير في تطوير التقنيات الجمالية والشكلانية في الآدب العربي المعاصر حيث إن الحداثة تشكل انقطاعا غير مسبوق في تقاليد التاريخ الأدبي للحضارة العربية، فلم تعد موضوعات الماضي الأدبي وصلاته الوثيقة والقيم الاجتماعية والفكرية تحدد الحاضر بل حل محلها موقف نقدي جاد منطلق من الوعي الفني الخالص للذات المبدعة.[3]

ولا شك في أن ظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي وانتشارها في الربع الأخير من القرن العشرين يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية، ويمكن أن يشير

---

[1]- ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمه ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، منشورات الاختلاف، ط1، القاهرة، 2002، ص 122.

[2]- فخري صالح، في الرواية العربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1430ه/2009م، ص11.

[3]- مصطفي عطيه جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، الرواق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011، ص 19.

المرء هنا إضافة إلى عامل المؤثرات الاجنبية إلى الانفتاح على التراث القصصي القـــديم وإلى انزواء المناخ العام الذي ولدته حركات التحرر في العالم، هذه العوامل دفعت إلـــى التمرد على التقاليد الجمالية الروائية وأسهمت في ولادة الرواية الجديدة الدالة على الرؤية اللايقينية للعالم.[1]

ولعل أبرز من شرع في تحريك استراتيجيته الإبداعية في اتجاهـــات جديـــدة نحـــو الرواية التجريبية هو "نجيب محفوظ" في روايته "الحرافيش" من حقنا أن نعتبرها خلاصة مقطرة لجهده الخلاق في ابتكار العوالم الجديـــدة بطريقـــة تختـــزل الأبعـــاد التاريخيـــة والحضارية في تشكيلات تعتمد على الرمز والأمثولة وهي طـــراز غـــرب فـــي بنيتهـــا الفنية[2]، وربما كان "عبد الرحمن منيف" الذى انطلق من عالم السياسة بتشكيلاتها الحزينة أبرز من قام بتجريب نمط جديد في الكتابة الروائية وكانت "شرق المتوسط" الأولى بمثابة النموذج الفادح لهذه الرواية السياسية الخارجة عن النطاق المصري المحدد.[3]

وفي سياق تيارات التجريب في الرواية العربية تبرز تجربة الكاتب المغربي "محمد شكري" في سيرته الذاتية وما يحف بها من هوامش لتقدم نموذجا مضادا للتنســيق القـــائم يمثل طفرة نوعية في طبيعة هذه العوالم، وقد برز ذلك أولا في "الخبـــز الحـــافي" بكـــل مفارقاته في الوصف الخاطئ للمألوف.[4]

خامسا- تمظهرات التجريب في الرواية:

يرى "صلاح فضل " ان التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثـــل فـــي ابتكـــار طرائـــق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز

---

(1)- سكري عزيز الماضي، انماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافـــة والفنـــون والآداب للنشـــر، دط، الكويت، 2008، ص 17.

(2)- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 06.

(3)- المرجع نفسه، ص 07.

(4)- المرجع نفسه، ص 08.

المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح، وعليه فالتجريب حسبه يتجلى في جملة من الآليات ذكر منها:[(1)]

- تجريب المستويات اللغوية:

إذا كانت اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان، فإن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات. فحاولت الانسلاخ أولا من حضين لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث "المويلحي عن عيسى بن هشاء" فلم تستقم لها حياة خصبة ناعمة في تيارات الهواء الجديد، ثم عثرت بمشقة على أداتها التعبيرية في الفصحي الميسرة التي كانت تتخمر في أبهاء الصحافة وكتاب الأدباء، لكنها لم تلبث أن هجرتها على بد أجيال الروائيين الحقيقيين في منتصف القرن العشرين ونشبت حينئذ معركة الصراع بين الفصحى والعامية التي انتهت بتوزيع الأدوار بين السرد والحوار.[(2)]

وهناك تجارب لافتة في توظيف المستويات اللغوية من أبرزها ما قدمه المبدع التونسي الكبير "محمود المسعدي" في سعيه لاستحضار الأطر التراثية الرفيعة في رواية "حدث أبو هريرة قال" حيث أنزل سمي الصحابي الكبير منزلة الفيلسوف المتهتك، محتميا برداء الفصاحة الكلاسيكية وهي رواية لا تمضىي على نسق زمني متراتب، ولا تخضع لتسلسل منطقي معقول بل هي أشبه بالفصول الموزعة طبقا للعناوين الموضوعة، وكأنها مجموعة من الحكايات الخبرية... ونذكر التجربة التي قدر لها أن تنمو في مجال التوظيف اللغوي دون اغتراب عن روح العصر هي التي قام بها بجسارة فائقة "جمال الغيطاني" عبر إبداعه المتواصل منذ "أوراق شاب عاش منذ الف عام" حتى "الزيني بركات" و"التجليات" و"دفاتر التكوين" العديدة، استطاع الغيطاني أن يحاكي لغة ابن إياس وغيره من المؤرخين.[(3)]

---

(1)- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، 03.

(2)- المرجع نفسه، ص 14.

(3)- المرجع نفسه، ص 15.

- تجريب التقنيات السردية:

إذا أردنا التمثيل لتيار التجريب الروائي عندما يرتكز على أبرز التقنيات المستحدثة وجدنا أن العوالم الجديد السابقة لم يكن تشكيلها ممكنا إلا اعتمادا على بعض هذه التقنيات، ولو توقفنا عند "صنع الله إبراهيم" في روايته "ذات" التي اعتمد فيها على تقنيه "الكولاج" التوثيقية ولاحظنا أنه يقدم فيها رواية تسجيلية تعتمد على تنظيم وحدات السرد القصصي المتخيل مع وحدات التوثيق الصحفي بتقنية محدثة تقوم على إعادة تصميم ولصق المزق المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأولي وتوظيفها في السياق الجديد، وهذه الرواية مأخوذة بشكل مباشر عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمر إبان عقد السبعينات خاصة أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسي.(1)

وقد يظهر التجريب عنى مستوى البنية السردية للرواية الذي يبرز في:

أ- الشخصيات:

الشخصية؟ هذا العالم المعقد الشديد التركيب، المتباين التنوع...تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.(2)

والشخصية تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيديولوجيته، أي فلسفته في الحياة.(3)

وفي الرواية التجريبية الحديثة يظهر المضمون السيكولوجي للشخصية سواء بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة، لكن ما إن ظهر

---

(1)- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 11-12.

(2)- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، الكويت، شعبان، 1998، ص 73.

(3)- المرجع نفسه، ص 75-76.

التحليل البنيوي للسرد حتى استبعد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي وذلك حتى عند القيام بمحاولة تصنيفها.[1]

ثم إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر على أنها بمنابه دليل (signe) له وجهان أحدهما دال (signifiant) والآخر مدلول (signifié)، وهى تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث انها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بذائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الاصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي، مثلا وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع.[2]

ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكون بالتدريج –عبر القراءة– صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

– ما يخبر به الراوي –ما تخبر به الشخصيات ذاتها– ما يستنتجه القارئ من اخبار عن طريق سلوك الشخصيات، ويترتب عن هذا التصور الجديد للشخصية في الرواية التجريبية، أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد الغراء، واختلاف تحليلاتهم، ويعتبر البنائيون هذا مزية من مزايا التحليل الذي يأخذون به لأنه في

---

(1)– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 212.

(2)– حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص 51.

نظرهم يجعل الحكي غنيا بالدلالات ما دام يرفض النظرة الأحادية التي تقترحها المنـــاهج التقليدية ذات الأساس الاجتماعي أو السيكولوجي.[(1)]

ويمكننا في الأخير تلخيص مميزات هذا الاتجاه الجديد في نفد وتصنيف الشخصيات من خلال أبرز مظهر له وهو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها أي إلى وظيفتهـــا والأدوار التي تقوم بها والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعا لهاء ومن المعــروف أن هذا الانتقال قد جاء كرد فعل على تركيز الاهتمام على الشخصـــية باعتبارهـــا كائنـــا إنسانيا مليئا بالحياة وعلى تجاهل للقصدة الكامنة وراء خلقها وتشكيلها، فمع هذا الاتجـــاه سيحل مفهوم الصنعة محل المفهوم المثالي لبناء الشخصية القائم على مقولة الالهام.[(2)]

ب- المكان:

إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنســـبة للقـــارئ شـــيئا محتمل الوقوع، بمعلى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الـــذي يقـــوم بـــه الـــديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي ان أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطـــار مكاني معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني.[(3)]

إن تغيير طبيعة الإحساس بالحياة هو الذى جعل أدباء القـــرن العشـــرين يغيـــرون أسلوب تعاملهم مع الواقع، فلم يعد احساسهم بالمكان يبعث في انفسهم الشعور بالاطمئنـــان لدلك تغيرت نظرتهم اليه، وكان موقفهم قد اتخذ شكلين جديدين:

أحدهما: يعتم عن قصد صورة المكان ويقتصر على إشارات عـــابرة تـــدعو إليهـــا الضرورة لإقامة الحكي.[(4)]

---

(1)- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 51.

(2)- المرجع نفسه، ص 221.

(3)- المرجع نفسه، ص 65.

(4)- المرجع نفسه، ص 67-68.

وثانيهما: يبالغ في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم المادي ينـــوء بأشـــيائه وأمكنته على الأبطال وعلى القراء أنفسهم: فيتجمد الأبطال ويصمتون في الغالب وتصـــبح حركتهم داخل المكان لا معنى لها، حتى أن المحيط يبدو طاغيا على وجودهم اما القـــراء فيقفون حائرين، ما هي المعاني التي يمكن أن تأخذها هذه الأمكنة المسننة التـــي تســـتفز الحواس وتثيرها ؟؟؟

وإن نمط الرواية الحديثة التجريبية بعبر عن هذه الحالة بشكل جيد، ونذكر في هـــذا الإطار ما تحدث عنه "جان ريكاردو" من أن الوصف عامة في الرواية الحديثة هو وصف خلاق لأنه يسير ضد المعنى أو يسبق المعنى.(1)

ورغم سيطرة بعض الامكنة الخاصية على النتاج الروائي العالمي فإنه مع ذلـــك لا يمكن اعتبار مكان ما هو مكان الروائي الأساسي لأن الرواية إذ تضع عالمها الخاص واذ تستفيد حتما من الواقع فإنها قابلة لأن تجعل كل الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص وذلـــك لأن الرواية كما قال "د. لورانس" (هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء...).(2)

ت- الزمان (تشظي الزمن):

إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري، وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضـــيات أو نتائج مجال آخر، فيوضفها مانحا إياها خصوصية تساير نظامه الفكري، وانطلاقا مـــن هذا يراكم بدوره رؤيته المستقلة للزمن وتصوره المتميز عنه.(3)

---

(1)- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 69.

(2)- المرجع نفسه، ص 72.

(3)- سعيد يقطين، تحليل الخطب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيـــع، ط3، 1997، ص 61.

وقد اعتبر علماء السرد الشكليين ان اساس البناء الروائي يكمن في الانزيحات الزمنية التي تحول بين الحكاية وقصها وفي هذا الاطار أعطى "جيرار جنيت" أهم تركيب منهجي للأدوات التي يمكن توظيفها، فيفرق بين ثلاث مقولات:[1]

1- **النظام (lordre)**: وهو ترتيب الاحداث على الخط الزمني حسب ظهورها في الخط السردي، وهنا يدرس تقطيع الزمن حسب الرجوع إلى الوراء (lanalepse) أو التنبؤ (la prolepse) لأحداث قامت قبل زمن السرد أو ستحدث بعد اللحظة المرورية.

2- **المدى (la duree)**: وهي الدراسة المقارنة لتقطيع الحكاية (حسب الشهور، السنوات، الأيام، اللحظات...) وتقطيع القص (في عدد السطور، الصفحات، الصمت...) فتوجد هنا حسب "جيرار جينات" ثلاث امكانيات:

- المساواة بين زمن القص وزمن الحكاية في حالة الحوار.
- الاسراع بالقص عندما لا تذكر بعض الأحداث أو يمر عليها بسرعة.
- الابطاء في القص في حالة توقف الحكاية من أجل الوصف أو التأمل.

3- الاسترداد (la fréquence): ينتمي إلى النظام والمدى معاء وهو رجوع نفس العناصر سواء عن طريق التكرار (la répétition)، وهو تكرار نفس العنصر الحكائي عدة مرات في القص، أو عن طريق الاستعادة (iteralif) وهو القص الواحد لأحداث تكررت، وهذا ما تجلى في رواية "البحث عن الزمن المفقود".[2]

- عتبات النص:

تبرز عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح

---

[1]- أمينة رشيدة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، لهيئة المصرية العامة للكتاب للنشر، دط، القاهرة، 1998، ص 24.

[2]- المرجع نفسه، ص 24-25.

على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها، بيـد أن عتبـات الـنص لا يمكن أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسـها، ولقـد سـبق ل "جيرار جينات" في دراسته القيمة "عتبات" أن حدد جملة من الضوابط كأسماء المـؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة، الحـوارات، الاسـتجوابات وغيرهـا باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية، تاريخية ونصية، ووظائف تأليفية تختـزل جانبـا مركزيا من منطق الكتابة.[1]

- التناص:

من أبرز الظواهر الفنية في الأدب: ولها تأثيرها البالغ في التشـكيل الجمـالي مـن النص الأدبي، وجذورها تضرب في عمق الماضي إذ يعاد من خادل التنـاص اكتشـاف الماضي أو قراءته في ضوء الحاضر، وإعادة تشكيله من جديد وفق رؤيا شعرية تمتص المحمولات الدلالية الموروثة لتكشف عن طزاجة التجربة وخصوصية مبدعها في تعبيـره عن الواقع، بكل ما يحمله من ابعاد ذاتية وحضارية وانسانية.[2]

لقد اتسع مفهوم التناص، واصبح بمثابة ظاهرة نقديـة جديـدة وجـديرة بالدراسـة والاهتمام وشاعت في الأدب الغربي، وانتقل هذا الاهتمام لاحقا إلى ادبنا العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر ادبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي على أن لـه جـذورا عربيه لا تغفل.[3]

وعليه فالتجريب ظاهرة إبداعية مرتبطة بملكة تفكير الكاتب تشتغل على آليات عـدة تنسجم وجنس العمل.

---

[1]- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص 16-17.

[2]- ظاهر محمد الزواهرة، التناص، في الشعر العربي المعاصر، (التناص الـديني نموذجـا)، دار الحامـد للنشـر والتوزيع، ط1، 2013، ص 25.

[3]- المرجع نفسه، ص 27.

الفصل الأول

العتبات النصية كآلية تجريبية

أولا: ماهية العتبات النصية

ثانيا: عتبة العنوان كآلية تجريبية

ثالثا: عتبة التصدير كآلية تجريبية

أولا: ماهية العتبات النصية: paratexte

1- حول المصطلح:تتكون من مقطعين para وtexte

أما مقطع para: فنجده في اليونانية صفة حاملة لعدة معاني:

- معنى الشبيه والمماثل والمساوي والتي لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمية.
- معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملاءمة ومعنى الظهور والوضوح.
- معنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة.
- معنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض[1].

وهي شيء يتموضع في الهنا والهناك من الحدود في العتبة كما في الهامش في نظام مساو على الرغم أنه ثانوي أو احتياطي أو مرؤوس كالضيف لرب البيت والعبد لسيده فهناك شيء في السابقة para لا يعني فقط جهتي الحدود الفاصلة بين الداخلي والخارجي بل هي أيضا الحدود نفسها كونها الحاجز الذي يجعل من الغشاء راشحا بين الداخل والخارج فهي تشرح الارتباك والحيرة التي نقع فيها.[2]

أما مقطع texte: أصله التاريخي يرجع لكلمة textus وتعني النسيج وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات.[3]

والعتبة في النص هي الفاصل بين شيئين شتان ما بينهما بين الخارج بثقافاته المتنوعة والداخل المحصور في متعالية نصية وهذا الشيئان مرتبطان بالخطاب النقدي بوجه عام حيث أن تركيب الخطاب من تركيب الحكاية إذ تساعد على فهم خصوصية النص وتحديد مقاصده الدلالية وتلعب دورا ذا أهمية في عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه.[4]

---

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ش. م. ل، بيروت، ط1، 2008، ص 41.

(2)- المرجع نفسه، ص 42.

(3)- المرجع نفسه، ص 43.

(4)- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية من عام 1990 إلى 2010، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، 2013، ص 31.

ويعرف يوسف الإدريسي عتبات النص بقوله إنها بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنسج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، العنوان، الأيقونة، دار النشر، الإهداء، المقتبسة والمقدمة..... وهي بحكم موقعها الاستهلالي الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري.[1]

ومن المصطلحات المتاخمة لمصطلح العتبات النصية مصطلح المناص (بضم الميم) والمترجمين العرب أجمعوا على ترجمة النص الموازي.

2- الإرهاصات:

يعتبر جيرار جينات "Gérard Genette" رائدا لهذا الحقل المعرفي من خلال كتابه "عتبات" الذي جاء تتويجا لتراكمات معرفية سابقة لعل أبرزها:

1- ك. دوشي: في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 (من أجل سوسيو –نقد) حيث تعرض لمصطلح المناص، كونه منطقة مترددة... أين تجمع مجموعتين من السنن، سنن اجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص.

2- جاك ديريدا "jacques derrida" في كتابه "التشتيت" 1972 وهو يتكلم على خارج النص الذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات محللا إياها.[2]

3- ج. دوبوا "j.dubois": في كتابه " l'assomoir d'e.zola :société ;discours, idéologie" فس 1973 نجد أن "دوبوا" قد تعرض

---

[1]- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، ب س، ص 21.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 29.

لمفهوم المناص وهو يدفع بالتحليل لمصطلح الميتاناص (meta-texte) معينا حدوده وعتبته.[1]

4- فيليب لوجان "phillip logan" في كتابه "الميثاق السير ذاتي" 1975 بتعرضه لما سماه "حواشي" أو "أهداب النص"، فحواشي النص المطبوعة هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال.

5- م. مارتان بالتار: في كتابه المشترك حول: « l'écrit et les écrits, problémes d'analyse et considérations didactiques » في 1979 الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية، قد استعمل مصطلح المناص لأول مرة بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية التي سيعالجه بها جينات لاحقا في كتابه عتبات، ونجده يتكلم عن ذلك الفضاء الحر الذي تتخذه النصوص بأنواعها على تلك الدعامة وهو المناص ليحدده بدقة فهو: (مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه مثل: عنوان الكتاب، عناوين الفصول، والفقرات الداخلية في المناص...).[2]

6- تردد صدى المناص كذلك في كتاب "A.compagnon" حول الاقتباس المسرحي في 1979 وهو بصدد تحديد مصطلح "الكتابة المحيطية" كمنطقة توسط بين خارج النص والنص.

7- تعرض كذلك "المعجم الأدبي المختص" في التاريخ والمواضيع والتقنيات إلى المناص، إذ يركز أن أول من اقترحه هو "T.M.thomasseau" في مقالته بمجلة الأدب عدد 53 لسنة 1984 بعنوان "قصد تحليل المناص المسرحي" حيث يحمل عنده كل من عناوين الأحداث المحتملة، وقائمة الشخصيات الزمنية والفضائية ومؤشرات العرض....[3]

---

[1]-عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ص 30.

[3]-المرجع نفسه، ص 31.

8- هنري ميتيران "henri mitterrand": جاء في مقالته حول العنونة 1979 أو في كتابه اللاحق "خطاب الرواية" 1980 لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن المرسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية وحملنا على فهمها بخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف (اسم الكاتب، الناشر، صفحة العنوان، الصفحة الأخيرة للغلاف، ظهر الغلاف....).[1]

ومن هنا يمكن القول إنّ الإرهاصات الأولى كانت سابقة لجيرار جينات ولكن التبلور والاكتمال الفعلي كان على يده حين انبثقت العتبات النصية في كتابه عتبات سنة 1987 أين بدأت الدراسات المعاصرة تتجه نحوها.

3- العتبات النصية في النقد الحديث:

وعن العتبات النصية في النقد الحديث فقد تناولها الكتّاب والنّقاد بالتحليل والنقد فهي التي أوحت إلى جيرار جينات أن يتناولها في أهم كتبه والتي منها (عتبات les seuils) و(اطراس àpalimpsestes)، وغيره من النقاد نحو: هنري ميتران " henri metterand" ولوسيان كولدمان "lucien goldmann" وشارل كريفل charles grivel وروجر روفر "R.rover" وليو هويك "leo hoek" ومنهم من اهتم بعتبة بعينها نحو "ليو هويك" في "العنوان" وهو ما يستبان من خلال كتابه "la marque du titre"، كما فعل "محمد فكري الجزار" و"محمد عويس" في دراستيهما عن العنوان في مصر و"جمال حمداوي" و"جمال بوطيب" في المغرب وغيرهم.[2]

يقدم لنا "جيرار جينات" في كتابه عتبات مجموعة من المقدمات النظرية الخاصة بعتبات النص الأدبي، من ثم تنضوي تلك المقدمات النظرية الخاصة بعتبات النص: التقديم، اسم المؤلف، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة..... بهدف فهم جيد لسياقها التاريخي ودلالاتها ووظائفها النصية، واقترح تصورات وأدوات لدراستها وتفصيل مجمل

---

[1]-عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 32.

[2]- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، ص 36.

القضايا المرتبطة بها وتركيز الاهتمام والانتباه على تفاعلاتها مع أنواع الخطابات التي توظفها، هذا فضلا عن توسيع مجال التصنيفات الممكنة التي يؤشر عليها البناء النصي.[1]

والجدير بالذكر هنا أن جيرار جينات لم يكتف بكتابه "عتبات" للحديث عن العتبات بل سرده في كتابه "أطراس" مهتما بالإشارات والتزيينات التي لا يهتم بها الكثير من النقاد فالعتبات عنده إضافة إلى ما ذكرناه سابقا تتمثل في الملحقات، التنبيهات، والتمهيد والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات والرسوم والتنويه والشكر مما توفر للنص مكانا متنوعا، وقد يكون في أحيان أخرى شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي. ونظرا لغياب المؤسسات التي ترعى ترجمة مثل هذه الألفاظ فإن العتبات التي تحيط بالعمل الروائي قد حملت أكثر من مصطلح لغوي بعد تناول جيرار جينات للمصطلح le paratexte والذي ترجم إلى النص الموازي عند بعض النقاد وقد اختلف النقاد في تناول اللفظة فهناك من استخدمها بمعنى المحيط الخارجي مثل "فريد الزاهي" وجعلها الناقد السوري "محمد خير البقاعي" الملحقات، و"المختار حسني" بالنصية الموازية paratextualité وقد نعتت من قبل بالمتعاليات النصية ويقصد بتلك المتعاليات أن النص يهرب من ذاته ويتعالى باحثا عن شيء آخر قد يكون نصا أدبيا ليحيا حياة أدبية أخرى بمحاورته أو بالاستقرار في أعماقه أو بمسايرته أو بممارسة سلطته عليه.[2]

4- أقسام العتبات النصية:

قسّم جيرار جينات العتبات النصية إلى قسمين: الأول خاص بالناشر والثاني خاص بالمؤلف:

العتبات النصية النشرية الافتتاحية: وهي كل الإنتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، تقع مسؤوليتها على عاتق الناشر ومتعاونيه وتتمثل في: الغلاف، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة...[3]

---

(1)- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 67.

(2)- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، ص 37.

(3)- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 45.

أ- **الغلاف:** عرف الغلاف المطبوع في القرن التاسع عشر إذ أنّه سابقا كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى ويحتوي الغلاف على: الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف، عنوان الكتاب، اسم المسؤول عن اسم مؤسسة النشر، الإهداء، التصدير، كلمة الناشر، بعض أعمال الكاتب، بعض الكتب المنشورة في نفس دار النشر، المؤشر الجنسي...[1]

ب- **كلمة الناشر:**عبارة عن ورقة مدرجة تكون مطبوعة تحتوي على مؤشرات لعمل ما، تقدم ملخصا عن الكتاب توجه للنقد أو للصحافة أو للجمهور عامة، أو هي مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل (الكتاب) قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة قصد تلخيص الكتاب أو التعريف به، تظهر كلمة الناشر غالبا في الصفحة الرابعة للغلاف ويمكن أن لا نجدها في بعض الكتب وأن تتغير من طبعة لأخرى وعادة ما تظهر في الطبعة الأصلية للكتاب.[2]

العتبات النصية التأليفية: وهي كل الإنتاجات التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب أو المؤلف حيث ينخرط فيها كل من: اسم الكاتب، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، التصدير، المقدمة، الهوامش، الحواشي....[3]

أ- **الإهداء:** ويعتبر عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه/إليهم، أو في اختيار عبارات الإهداء ويمكن التمييز بين نوعين من المهدى إليهم: الخاصون والعامون ويقصد بالمهدى إليه الخاص شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم ويهدي إليها العمل باسم علاقة شخصية، أما المهدى إليه العام فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة والتي يبدي المؤلف نحوها علاقة ذات رابط عمومي ثقافي أو سياسي مثلا، ويمكن أن يخصص للمتلقي للعمل أي القارئ أو يكون إهداء المؤلف للمؤلف نفسه.[4]

(1)-عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 46.

(2)- المرجع نفسه، ص 92/91.

(3)-المرجع نفسه، ص 48.

(4)- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 26.

ب- اسم المؤلف: من العناصر المهمة والمشكلة للعتبات النصية فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إلى الاسم إن كان خفيا أو مستعارا، يتموضع اسم المؤلف في صفحة الغلاف وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات النصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب ويكون في ثلاثة أشكال فيدل على اسم الكاتب في الحالة المدنية (الحقيقية) أو اسم فني للشهرة (مستعار) أو اسم مجهول فلا يدل على أي اسم من وظائفه أنه يعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب كما أنه علامة على ملكيته الأدبية والقانونية ووظيفة إشهارية لوجوده على صفحة العنوان يخاطب القارئ بصريا لشرائه.[1]

ثانيا: عتبة العنوان كآلية تجريبية:

1- العنوان:

يأتي العنوان في طليعة العتبات لأنه بوابة العمل الروائي، فمن خلاله تفتح أبواب النص المغلقة وتستقي بعض المعلومات الخاصة بالعمل الروائي ومن خلاله أيضا ينفض الغبار عنه فهو المبين والشارح لما يدور من أحداث في الرواية، فالقارئ أحيانا يبدو مندهشا بذلك العنوان ولكن حينما يعرف مقصده وما يرمي إليه وإشاراته ينفرج ذلك الاندهاش، لأن العنوان هو أول ما يواجه المتلقي من العتبات التي تحمل له مزيدا من الثقافة العنوانية والتي تفتح له بعض الأفق الخاصة بالعمل الإبداعي... فكل عنوان هو مرسلة message صادرة من مرسل adresse إلى مرسل إليه adressée، ولذلك نجد الروائي يحاول قدر المستطاع أن يجعل العنوان مدخلا لفهم النص ولن يكتشف ذلك إلا

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 64/63.

من دقق النظر في قراءة الرواية فالعنوان إشارة إلى ما تحتويه الرواية وفق رؤية الكاتب وأهدافه وتختلف الرؤية مع اختلاف الهوية الثقافية.[1]

ولقد توالت الدراسات المخصصة في العنوانيات (علم العنونة) حيث يعد "لوي هيوك" "leo hoek" أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه (سمة العنوان) الذي حدد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التحليلية حيث يرى بأن العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العناوين استعملت في الحقبة الكلاسيكية فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقاد والمكتبيين وهي تحت طائلة تعليقاتهم قصد القبض عليها وهذا ما يتخصص فيه المشتغلون بالعنونة أي "العنوانيون titrologue" بتحليلهم لتلك الكتلة الخطية الطباعية المتواجدة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر... والمهم فيه هو سؤال الكيفية أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل ويناص نصه الأصلي، وهذا ما ناقش فيه "جينات" كل من "كلود بيشاوى" "claude bichawa" و"لوي هيوك" " leo hoek" كمختصين في هذا المجال بعد عرض رأييهما، حيث يرى "لوي هويك" بأن العنوان هو ما نسميه اليوم ب: zadig أي (العنوان الأصلي) فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو (العنوان) أما الذي بعده فهو (العنوان الفرعي) sous-titre، ليقدم له تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه (سمة العنوان) جاعلا إياه "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه تشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"[2]

أما "كلود دوشي" "claude duchet" فيقترح ثلاثة عناصر للعنوان:

أولا: العنوان zadig

ثانيا: العنوان الثانوي second titre، وغالبا ما نجده موسوما أو معلما بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية لتدل على وجهته.

---

[1]- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، ص 75.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)_ تقديم: سعيد يقطين، ص 67/66.

ثالثا: العنوان الفرعي sous-titre وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ...)[1]

وهذا التقسيم قد اعتمده كذلك "ل. هويك" في كتابه عن العنوان، عكس ما كان يقول به في مقاله السابق، ليحدد "دوشي" العنوان كرسالة سننيه في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم/ يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية ليناقش "جينيت" كل ما جاءا به، فيرى أننا لو استرجعنا التاريخ القصير للعنوانيات سنجد بأن الاختلاف المصطلحي الحاصل بين العنوان الثانوي والعنوان الفرعي لا يطرح بتلك الحدة، فما ذهب إليه كل من "دوشي" و"هويك" بأنه هو المؤشر الجنسي للكتاب مجانب للصواب، لأن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفصل للعنوان الرئيسي، أما ما يظهر كمؤشر جنسي هو المحدد لطبيعة الكتاب أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مقل (رواية، قصص، مذكرات، تاريخ...)، لكن ما يبقى ضروريا لنظام العنونة بحسب "جينيت" هو العنوان الرئيسي/ الأصلي لأنه من العناصر الأساسية في ثقافتنا الحالية، فقلما نجد عنوانا متصدرا وحده، فهو دائما خاضع لهذه المعادلة: عنوان + عنوان فرعي

عنوان + مؤشر جنسي (indication générique)

هذا عن الأجهزة العنوانية الأكثر بساطة التي تهتم بكتاب واحد، إلا أنها ستصبح أكثر تعقيدا إذا كنا أمام مصنفات أو كتب ذات أجزاء أو مجلدات، فستأخذ نظاما عنوانيا مغايرا فإما تحمل هذه الأجزاء عنوانا واحدا وهو عنوانها الرئيسي وإما يتفرد كل جزء بعنوانه الخاص.[2]

وإما تكون هذه الأجزاء ذات عناوين مختلفة ويجمعها عنوان واحد وهو عنوان المجموعة، وهذا ما أطلق عليه "جينيت" مصطلح العناوين الفوقية أو العليا sous-titre

(1)-عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 68/67.

(2)- المرجع نفسه، ص 68.

مثل (سداسية المحنة للروائي واسيني الأعرج التي تضم عدة روايات بعناوين مختلفة...)[1]

وسنناقش فيما بعد تلك العناوين بتفصيل أكثر، أما ما نتوصل إليه الآن هو أن العنوان هو سمة العمل الفني والأدبي الأول من حيث هو يضم النص الواسع يختزن بنيته ودلالته، فهو عبارة عن علامات تحمل دلالة وتخبئ معاني كثيرة وترسم محتواه فتبعث في القارئ رغبة للغوص في أعماق العمل الأدبي وفك شفراته فيتحصل من خلالها على معارف كثيرة من خلال تحليله لهذه العتبة محاولا معرفة ما جاء في النص، وبتعبير آخر فإن العنوان هو الاسم الذي يميز الكتاب من بين الكتب العديدة كما يتميز الإنسان باسمه بين الناس، فهو يعطي خصوصية للكاتب ويميزه عن غيره...

مكان ظهور العنوان:

الباحث في العصور السابقة لعصر النهضة وظهور الطباعة لن يجد مكانا محددا للعنوان أو اسم الكاتب، لأن الكتب كانت في ذلك الوقت عبارة عن لفافات ورسائل مختومة، يكون فيها العنوان عبارة عن ملصقة تلصق بهذه اللفافة مثبتة بزر فكان العنوان يعرف إما من بداية النص أو من نهايته.

حيث كانت المخطوطات قبل ظهور الطباعة لا تحمل صفحة العنوان، لهذا يبحث عن العنوان في نهاية المخطوط مع اسم الناسخ وتاريخ نسخه، ولم تظهر صفحة العنوان (page de titre) إلا في السنوات بين (1480–1475) وبقيت لمدة طويلة حتى تطورت صناعة الكتاب ليظهر الغلاف المطبوع.[2]

وفي روايتنا المختارة (أصابع لوليتا) يتضح لنا أن العنوان جاء واضحا على صفحة الغلاف تموضع في جانب الغلاف على جهة اليمين، كتب بخط مزخرف متوسط الحجم باللون الأبيض. وطبع فوقه اسم المؤلف "واسيني الأعرج".

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 69.

[2]- المرجع نفسه، ص 69.

وقت ظهور العنوان:

لا تطرح لحظة ظهور العنوان أي مشكل لأن المبدأ الجاري به العمل هو أن يكون ظهور العنوان في تاريخ صدور طبعته الأصلية الأولى.. وعن (أصابع لوليتا) فقد صدرت في: مارس 2012 عن "الصدى".

العنوان كآلية تجريبية:

يعتبر عنوان "أصابع لوليتا" عنوانا مدهشا يستقطب حركية العين والوجدان والإحساس، عنوان يوحي إلى رواية إنسانية بامتياز تتطور على إيقاع حواف الحياة الكبرى: الحب/ الكراهية/ الحق والظلم، العقل والجنون، البراءة والإجرام... فما علاقة الأصابع ولماذا استعملها هي دون غيرها من الحواس؟

بنية العنوان: "أصابع لوليتا":

الجانب التركيبي:

جاء تركيب العنوان مركبا تركيبيا إضافيا مما يتطلب قرائن لغوية (هذه أصابع لوليتا) فقد حذف المسند (هذه) لإعطاء انفتاحية نصية أوسع على العنوان، ولفظة أصابع تحيلنا على الحركة والجسد فإذا أردنا الربط بين العنوان والمتن الروائي نجد أن أصابع لوليتا تحيلنا على الشخصية البطلة (نوة) أو (لوليتا) والتي تمثل لنا عمود الجمال على اعتبار أنها عارضة أزياء لذلك عمد الكاتب إلى اختيار الأصابع دون سواها لما تحمله من علامات جمال الجسد من نظارة وتعدد مواطن الزينة بها من أظافر أو خواتم واكسسوارات...

فالعنوان هنا تكون من مكونين: **الأول وهو الأصابع...**

«... وأصابعي لشركة مستحضرات طبية لا أعرف إلى اليوم لماذا يشترون أصابعي فقط ويدي بشكل مستمر؟ أعرف أن لي أصابع غريبة بطولها ولكنها مليئة بالحياة...»(1)

(1)- واسيني الأعرج –أصابع لوليتا– منشورات الفضاء الحر 2012، ص 202.

هذا ما كانت لوليتا تصف به أصابعها التي باعتها لشركة من أجل الدعاية، ومن خلال تتبعنا لتواتر ذكر الأصابع في الرواية يمكننا استبيان جمالية الأصابع واشتغالها على المستوى الدلالي للرواية من خلال هذه النصوص المقتطفة «.. الأصابع لغة قبل الكلام»[1] «.. الأصابع معبد حقيقي نحو سر صاحبتها وسحرها...»[2]

«... وأنت لماذا خبأت وجهك على طوال هذه الفترة التي لم أر فيها إلا يدك وأصابعك»[3] «... استسلم لها كطفل يتلذذ بملامس أصابع أول امرأة في حياته: أمه»[4] «... أشعر بنفسي معني بأصابعك وكل ما يأتي منها»[5]

إن كل هذه النصوص مجتمعة تفسر إلى حد ما هذا العنوان المستغلق، وإذا ما انطلقنا من المقولة الفلسفية التي مفادها أن الحواس مدخلنا إلى المعرفة اتضح لنا بعض اللبس، فالأصابع باعتبارها ممثلة لحاسة اللمس صح وصفها بأنها إحدى مداخل المعرفة المهمة، وهذا هو الشأن بالنسبة ل "يونس مارينا" بطل الرواية فالأصابع تمثل له لغة أو معبرا حقيقيا لمعرفة الأسرار، فهي عنده مرتبطة بذاكرة الطفولة الحميمة وبالتالي فهي تحمل من الألفة، الحب واللذة الشيء الكثير قبل أن يختلف مفهومها وتعبر فيما بعد عن الخوف، الارتعاش والاحتراق.

أما عن المكون الثاني: لوليتا

إن أول ما يستدعيه الذهن بمجرد قراءة هذا الجزء من العنوان هو نص الروائي الأمريكي الروسي "فلاديمير نابوكوف" "vladimir nabokov" والتي تحمل نفس العنوان "لوليتا" وهذا ما صرح به الروائي نفسه على لسان بطله... يقول «... أليس غريبا أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة»[6]

---

[1]-واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 27.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

[3]- المصدر نفسه، ص 51.

[4]- المصدر نفسه، ص 52.

[5]- المصدر نفسه، ص 305.

[6]-المصدر نفسه، ص 37.

إن توظيف لوليتا نابوكوف لم يأت اعتباطا وصدفة لأن الشبه بين "نوة" و"لوليتا" شبه قدري غامض، حتى أن يونس مارينا لم يستطع تحديده لذا نجده يتساءل عن هذا الشبه «... ما الشبه الغامض بينها وبين لوليتا؟ عطرها المجنون الذي دوخه قبل أن تدخل؟ فوضاها الطفولية؟» وفي موضع آخر يقول «... هل تصدقين؟ لا أدري؟ ولا أعرف حتى القاسم المشترك بينها وبين لوليتا؟»[1]، لكن يبدو أن القاسم المشترك بينها مصيري وقدري أكثر منه شبها ماديا، ف "لوليتا نابوكوف" اغتصبت طفولتها من طرف زوج أمها عاشقها همبرت أما لوليتا واسيني فقد اغتصب أحلامها من طرف والدها، وبالعودة إلى عنوان الرواية كاملا (أصابع لوليتا) نصل إلى نتيجة مفادها أن لغة الأصابع المرتعشة والمحترقة استطاعت أن تدلنا على هشاشة (نوة) لوليتا وجرحها العميق الذي كان ينزف لوليتا التي لم تستطع قتل حبيبها يونس مارينا فقتلت نفسها فكانت ضحية لأصابعها.

2/ التعالقات النصية للعنوان:

ليست هذه المرة الأولى التي يحاور فيها واسيني الأدب العالمي في أعماله فقد سبق أن حاور رواية (دون كيشوت) ل "سيرفانتس cervantes" في أعمال عديدة منها (حارسة الظلال) و(كارمن) ل "ميريماي prosper mérimée" في روايته (سيدة المقام) وطوق الحمامة في روايته (طوق الياسمين)، وتأتي روايته الجديدة (أصابع لوليتا) المرشحة ضمن القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" لتستدعي نصا أدبيا شهيرا هو (لوليتا) للروائي الروسي الأمريكي "فلاديمير نابوكوف".

الأعرج ونابوكوف nabokov:

أثارت رواية "نابوكوف" جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية العالمية بعد أن أقدمت دار نشر فرنسية على نشرها سنة 1955 ووصفت بالرواية الملعونة، وجلبت شهرة كبيرة لكاتبها لكنها كانت مصحوبة بفضيحة كونها رواية فاحشة ومسيئة للأخلاق. وتروي "لوليتا" نابوكوف قصة الكهل "همبرت humbert" الذي أغرم بفتاة لم تتجاوز الثانية عشرة ليقوم بالمستحيل من أجل الوصول إليها وإن دفعه ذلك إلى أن يتحول إلى قاتل. وقد

[1]-واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 43/40.

مثلت (لوليتا) فتنة للروائيين أيضا، ولم يكن "واسيني" المغرم بمحاورة الأدب العالمي لينجو بدوره من إغوائها. فيروي في (أصابع لوليتا) قصة الفتاة "نوة" عارضة الأزياء التي أسقطتها الرواية في غرام "يونس مارينا" الكاتب المعروف. وقد حضر نابوكوف روحا ونصا في رواية الأعرج من خلال جملة من الاقتباسات والتضمينات التي ترفع التفاعل النصي إلى مستوى التناص المعلن الذي يعيد زرع روح النص الأول الغربي في أرض جديدة وذهنية جديدة ما يوحي إلى التجريب والارتقاء لمستوى الرواية الجديدة بالاشتغال على هذه الآلية (التناص).

وبعد أن اكتشف واسيني الأعرج أن للذاكرة ماء في روايته السيرية (ذاكرة الماء) يقف في هذا النص متسائلا مرة أخرى «لا يمكن... للعطر ذاكرة أخرى أيضا...» بعد أن اشتم "يونس مارينا" عطرا يعرفه وهو بصدد إمضاء روايته الجديدة (عرش الشيطان) وعبر ترصده منابت هذا العطر الأنثوي يتعرف على صاحبته... "نوة" التي اقتحمت حفل التوقيع بباقة من الورد، وهكذا تدخل الرواية أيضا في تناص معلن مع رواية (العطر) للألماني "باتريك سوسكيند patrick suskind"

أما شخصيات الرواية فهي إما حاملة لهوية أدبية سابقة مثل "لوليتا"، ولا يمكن قراءتها دون استحضار بطلة نابوكوف ودلالاتها أو شخصية "يونس مارينا" الذي استلهمه الكاتب من حياته الشخصية، فتطفو أحيانا صورة الأعرج الروائي المغامر ابن الشهيد الذي عانى من الجماعات المتشددة بالجزائر ما دفعه إلى اللجوء بفرنسا.

تشق رواية (أصابع لوليتا) طريقها ضمن المنجز الروائي العربي في لغة شعرية راقية وكتابة مشهديه سينمائية، مؤكدة أن الرواية باعثة للحياة ومنقذة لها، فكما أنقذت شهرزاد رقبتها بالحكايات التي كانت ترويها ناقصة كل ليلة للملك شهريار فيؤجل قتلها، وكما كانت القصص طريقة مقاومة الوباء عند أبطال الديكامرون للإيطالي "بوكاشيو"، تنهض روايات يونس مارينا لتنقذ لوليتا من الموت بتأجيل انتحارها كل مرة.

العناوين الفرعية:

العناوين الفرعية، عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية... وهي كالعنوان الأصلي غير أنه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين الفرعية فنجدها أقل منه مقروئية تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص/ الكتاب/ أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/ يعنون لهم النص والمنخرطون فعلا في قراءته.

ومما يفرق العناوين الفرعية عن العنوان العام أنه ما من ضرورة لوجود العناوين الفرعية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضروريا، فحضور العناوين الفرعية محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب لداع فني وجمالي. هي عناوين تحمل إما اسم البطل أو السارد وإما اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الذي هو فيه.[1]

وقت ظهور العناوين الفرعية (متى تظهر):

تظهر العناوين الفرعية عامة في الطبعة الأصلية أي الطبعة الأولى للكتاب لتستمر في الظهور في الطبعات اللاحقة للكتاب، غير أنه يمكن لهذه العناوين الفرعية أن تختفي في طبعات لاحقة ولكن بإرادة من الكاتب نفسه فهو واضعها بالأساس.[2]

مكان ظهور العناوين الفرعية (أين تظهر):

إن الأمكنة التي تتخذها العناوين الفرعية يمكن أن نجدها على رأس كل فصل أو مبحث إما مستقلة عن العنوان الأصلي وإما مقابلة له كما يمكنها أن تكون في الفهرس أو قائمة المواضيع.[1]

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، ص 125/124.

[2]- المرجع نفسه، ص 126.

وهذا هو الحال في الرواية (أصابع لوليتا) كما احتوت على ست عناوين فرعية قسمها الكاتب ضمن ست فصول وقد كانت هذه العناوين من أصعب العناوين دلالة ودراسة إذ اعتمد فيها الروائي على الأسلوب السهل الممتنع، يمنح عنوانا بسيطا محدود الدلالة على غير عادته وكانت كالتالي...

رقم الفصل	العنوان	الحيز الذي يشغله من الرواية
1	أمطار خريف فرانكفورت	من الصفحة 9إلى الصفحة 101
2	على حافة انتظار لا ينتهي	من الصفحة 103 إلى الصفحة 191
3	Light in the fashion week	من الصفحة 195 إلى الصفحة 262.
4	كوفية أمي الحمراء	من الصفحة 265 إلى الصفحة 310.
5	أسرار الخلايا النائمة	من الصفحة 313 إلى الصفحة 364.
6	فصل أخير في جحيم التيه	من الصفحة 367 إلى الصفحة 438.

العنوان الفرعي الأول (أمطار خريف فرانكفورت)

وعنونه ب "أمطار خريف فرانكفورت" امتد على طول 92 صفحة جاء هذا العنوان بمثابة إطار زمكاني للأحداث إذ يمثل هذا الفصل تصويرا للجو العام لتوقيعه روايته الجديدة (عرش الشيطان) بمعرض فرانكفورت للكتاب والذي كان في فصل الخريف، كان هذا الفصل البوابة الأولى لإدخالنا للأحداث من خلال لقائه لوليتا في هذا المعرض.

العنوان الفرعي الثاني (على حافة انتظار لا ينتهي):

"على حافة انتظار لا ينتهي"، هو الانتظار الذي كان يسيطر على "يونس مارينا" بعد تعرفه على "لوليتا" كان ينتظر منها مكالمة هاتفية في حين كان رجال الشرطة يتابعون كل

---

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 126.

تحركاته ويراقبونه دون توقف من أجل حمايته خاصة بعد التهديدات التي وصلته في الآونة الأخيرة.

العنوان الفرعي الثالث (light in the fashion week):

"light in the fashion week" امتد هذا الفصل في تسعة وستين صفحة وقد حمل هذا العنوان اسم عرض أزياء الخريف الذي ستشارك فيه لوليتا. والتي دعت يونس لحضوره وقد كان أول عرض لها يشاهده ويحضره.

العنوان الفرعي الرابع (كوفية أمي الحمراء):

"كوفية أمي الحمراء"، قسمه إلى ثلاث أيام، أوردها في سبع وأربعين صفحة... عنوان حمل ذاكرة الماضي عاد به إلى أيامه الخوالي أراد من خلاله تدوين رحلته إلى برشلونة التي أقام به لتغيير الجو البائس الذي كان يعيشه نتيجة بعد لوليتا عنه، أين أعادته الذاكرة إلى أمه التي لم يستطع استيعاب وفاتها «.. إلى اليوم لم أستوعب وفاتها وانطفائها.. يما جوهرة دائما هنا حيث تركتها للمرة الأخيرة بعد أن وضعت الكوفية الحمراء على عنقي وهي تكررها أعرف أنك لا تحب الكوفيات ولكنها صنعة يدي، كبيرة وستقيك برد هذا الشتاء القاسي».

العنوان الفرعي الخامس (أسرار الخلايا النائمة):

"أسرار الخلايا النائمة" وهي الخلايا الإرهابية التي كانت تحظر لأعمال إجرامية وتفجيرات في المطارات الفرنسية وميترو باريس مستهدفة بذلك ما يسمونه بأعداء الإسلام... وكذا خلايا تهريب المخدرات والعملة، هذه هي الخلايا النائمة التي قصدها الكاتب. «.. وقد عملت الشرطة على الكشف عن الخلايا النائمة التي كانت تحظر لارتكاب أعمال إرهابية في المطارات الفرنسية وميترو باريس... تعيش بتهريب العملة والمخدرات ومساعدات بناء المساجد التي كان جزء كبير منها يحول بطرق ملتوية نحو هذه الخلايا».

العنوان الفرعي السادس (فصل أخير في جحيم التيه):

"فصل أخير في جحيم التيه" قام هذا الفصل على واحد وسبعين صفحة، عنوان يرمي إلى أيام البطل الأخيرة في باريس أين قادته الذاكرة لاستعادة أحداث مرت على حياته شكلت له جانبا مؤلما من حياته، لكن موعده مع لوليتا بدد بعض هذا الاستياء ليرسم هذا اللقاء آخر سطور حبه وحتى حياته.

وفي الصفحات الست الأخيرة وضع ملخصا لعمله وما استنتجته وخرج به من هذه التجربة القاسية الممتعة ليجعلها بمثابة شكر وتقدير لكل من رسمت معالم أدبه وإبداعه وحتى رجولته.

وظائف العناوين الفرعية:

لم يتكلم "جينات" عن وظائف العناوين الفرعية وهذا الصمت يدل على أنها هي نفسها وظائف العنوان الرئيسي مع مراعاة خصوصيات كل منها، غير أننا نرى بأن الوظيفة الرئيسية التي تتخذها العناوين الفرعية هي الوظيفة الوصفية عند "جينات"، لأن العناوين الفرعية كبنى سطحية هي عناوين واصفة شارحة (méta-titre) لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتحقق بذلك العلاقة التواصلية. ما يجعلنا نخلص إلى أن هذه العناوين لديها إسقاطات وخلفيات في المتن الروائي وهي ليست مجرد ملء فراغات في أجزاء الرواية بل إن هذه العناوين لها وظائف كالوظيفة التكميلية والتي تجسدت بشكل واضح في (أصابع لوليتا) كونها كانت كلها عناوين مكملة للعنوان الرئيسي فكل عنوان فرعي وكأنه حاسة من حواس لوليتا ويونس مارينا كونهما بطلا الرواية بامتياز.

وبعد دراسة العنوان:

لقد تمكن واسيني الأعرج من توظيف فكرة العنوان من جهتين، جهة اتخاذه العنوان بعموميته موضوعا في مضمون الرواية وإيضاح مدى انعكاسه على البطل وتسببه في اغترابه، وجهة توظيف عنوان الرواية نفسه "أصابع لوليتا" داخل العمل الأدبي من خلال اتخاذه من الأصابع بعدا دلاليا ورمزيا فقد وظفها توظيفا واسع الطيف ومتعدد الدلالات والرموز وعكس من خلاله الواقع السياسي والاجتماعي والفكري للشخوص وهذا ما يوحي مباشرة للتجريب بالاعتماد على الرمز واختزال النص بطريقة غير مباشرة وتوظيف العناوين الفرعية التي تساهم في قراءة العنوان الرئيس وقراءة الرواية بصفة عامة...

وهكذا تؤدي الأصابع دورا كبيرا في الرواية ذلك أنها في الحقيقة ليست أصابع لوليتا وحدها، بل هي أصابع الضحايا والمطاردين بسبب مواقفهم أو أفكارهم أو رفضهم للاستغلال أو مقاومتهم لاغتصاب الذات والكلمة، فيا لها من أصابع ويا لها من ملحمة بشرية.

ثالثا: عتبة التصدير كآلية تجريبية:

1- عتبة التصدير:

تعد التصديرات من أهم العتبات النصية التي عني الروائيون باختيارها نتيجة للمكان الاستراتيجي الذي تتموقع فيه إضافة إلى الوظائف التي تؤديها من خلال شد انتباه القارئ إلى الموضوع، وتختلف أشكال التصدير فمنها ما يكون نثرا ومنها ما يأتي شعرا ومنها الطويل ومنها القصيؤ.

يعرف جيرار جينات تصدير الكتاب كاقتباس يتموضع عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، فتصدير الكتاب اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصا معناه فهو ذو وظيفة تلخيصية، وقد عرف تطورا في العصر الرومنسي حتى وجد أن بعض الكتاب يجعل تصديرا (استشهادا) على رأس كل فصل، ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة ذو

قيمة تداولية واضحة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسم والنقوش والصور.(1)

ويوجه التصدير إلى القارئ أولا حتى يستطيع من خلاله فك طلاسم النص بحكم أنه مرتبط بهذا النص النثري، فهو جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفه التي تسبق عادة متنه لتوضح القصد العام منه وقد عرفها قاموس الطرائق الأدبية بأنها شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل واعتبرها جيرار جينات بمثابة حركة صامتة "gest mnet" لا يمكن إدراك مغزاها وقصدها إلا من خلال تأويل القارئ، تكمن وظيفته في ارتباطه بالنص بكامله أو حتى بفصل منه ذلك أن التصدير أو الاقتباس الاستهلالي كما جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب "epigraph" هو: "اقتباس شعار قصير في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه".(2)

إذن فالتصدير نص موازي للنص الأصلي وهو يساهم في تشكيل رؤية واضحة للقارئ.

ب- تعالقات التصدير مع النص الروائي:

جاءت الرواية بمقولتين باللغة الفرنسية أرفقت بالترجمة لكل من مصمم الأزياء الفرنسي الشهير "إيف سان لوران"* ومصممة الأزياء الفرنسية "كوكو شانل"** جاءت مقولة "إيف سان لوران" كالآتي:

---

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 107.

(2)- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، ص388.

*- إيف سان لوران: yves henri mathieu saint laurent: مصمم أزياء فرنسي ولد في مدينة وهران الجزائرية في 1 أغسطس 1936 التحق بدار كريستيان ديور في باريس عام 1954 بعد فوزه بمسابقة للتصميم عندما كان عمره 18 عاما وبعد 3 سنوات فقط عيّن رئيسا لدار الأزياء بعد وفاة صاحبه ديور، يعتبر من أشهر مصممي الأزياء في القرن الماضي افتتح دار أزياء خاصة به عام 1962 وبعد أربعين سنة من تصميم الأزياء الفريدة والراقية أعلن اعتزاله في 2002، توفي في باريس 1 يونيو 2008. _فاديا حزام الصليبي، النهار، https://www.annahar.com، 20 أفريل 2020، 15:15.

** كوكو شانل: غابرييل بونور شانل gabrielle bonheur chanel: مصممة أزياء فرنسية رائدة من مواليد 19 أغسطس 1883 بسومور فرنسا، أدخلت البساطة الراقية إلى عالم الأزياء وتعد من أهم شخصيات القرن العشرين، كانت من الأشخاص المتواجدين في لائحة أهم 100

"rien n'est plus beau qu'un corps nu. Le plus beau vétement qui puisse habiller une femme, ce sont les bras de l'homme qu'elle aime. Mais pour celles qui n'ont pas eu la chance de trouver ce bonheur, je suis là.(1983)

"لا شيء أجمل من جسد عار. أجمل لباس يمكن أن يغطّي امرأة هو ذراعا حبيبها. لكن بالنسبة للواتي لم يحالفهن الحظ فأنا هنا. (1983)

أما مقولة كوكو شانل:

« j'ai toujours su que je ne serai la femme de personne, méme si parfois j'oublie »

"لقد أدركت دائما أنني لن أكون لأي رجل، حتى ولو يحدث لي أن أنسى ذلك أحيانا".[1]

مكان ووقت ظهور التصدير:

يظهر التصدير في الطبعة الأصلية الأولى للكتاب كما يمكن أن تختفي هذه التصديرات في الطبعات الأخرى أو تستبدل بتصديرات لاحقة بقرار من الكاتب أو بإهمال نشري من الناشر، وعن مكانه الأصلي هو المكان القريب من النص، عامة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، وهناك مكان محتمل للتصدير يشبه الإهداء بأن يأتي في نهاية الكتاب أي في آخر سطر من النص مفصول ببياض وهو ما يعرف بالتوقيع الذي نجده في آخر الكتاب.[2]

ظهر التصدير في رواية أصابع لوليتا في الطبعة الأولى الأصلية للكتاب ثم توالى في الظهور في الطبعات اللاحقة، ومكانه قريب من النص الأصلي تموضع في البداية أي أنه جاء أولي لكي ينشط فعل القراءة ويساهم في تشكيل أفق القارئ.

شخصية عالميا والأكثر تأثيرا في القرن العشرين أصدرت مجلة تايم الشهيرة، توفيت في 10 يناير 1971 بباريس بنوبة قلبية. _موقع صدى البلد، http://www.elbalad.news، 20 أفريل 2020، 15:15.

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، موفم للنشر، ب ط، الجزائر، 2015، ص 7.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 108.

عناصر التصدير:

1- التصدير (epigraphe): وهو العنصر الأول في العملية التواصلية والتداولية للتصدير، بحيث يعد الرسالة أو المصدر لهذا الاقتباس وهو الكاتب أو الكتاب المقتبس عنه أو منه هذا التصدير، وهذا التصدير الذي يقتبسه الكاتب يكون حقيقيا وصحيحا إلا أن استخداماته في العمل ربما ستخرجه عن سياقاته ومرجعياته الأصلية كاستخدامه في عمل تخييلي كالرواية استخداما يخطئ مرجعياته أو يتعارض معها، أما عن تقنيات التصدير، فللمصدر (الكاتب) أن يذكر أولا اسم من اقتبس عنه كما عليه أن يضع بين قوسين وأن يكتبه بخط مغاير لخط العمل.(1)

ظهر تصدير أصابع لوليتا في الرواية في شكل اقتباسين لشخصيتين بارزتين وقد أوردهما الكاتب وهما "إيف سان لوران" "yves saint laurent" و"كوكو شانل" "coco chanel".

2- المصدّر (epigrapheur): وهو المحرك الأساسي والمهم للتصدير، فالمصدّر هو من يضع التصدير أي المصدّر القانوني أو الكاتب الواقعي له، كما يمكن أن يشترك في اختيار هذا التصدير شخص آخر كمحيط الكاتب (عائلته، أصدقاؤه....) أو الناشر، كما يحتمل أن يوكل الكاتب الواقعي (المصدّر) هذا التصدير إلى سارده (الكاتب الضمني أو المفترض)، أو أحد شخصياته غير أن الواضع الأول والأخير للتصدير هو الكاتب.(2)

المصدّر في أصابع لوليتا هو الكاتب ذاته واسيني الأعرج.

3- المصدّر له (epigraphaire): كما عرفنا أن المصدّر هو الكاتب المرسل للتصدير (الرسالة) للمصدّر له (المرسل إليه) وهو القارئ المفترض، ولكن على مستوى التطبيق هو قارئ واقعي يتخيله الكاتب بأنه سينخرط في فعل قراءة العمل.(3)

وعن المصدّر له في أصابع لوليتا هو جمهور القراء أو القارئ الواقعي للعمل.

وظائف التصدير: حدد جينات للتصدير أربعة وظائف:

(1)- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 109.

(2)- المرجع نفسه، ص 110.

(3)- المرجع نفسه، ص 110.

– **وظيفة التعليق على العنوان:** وهي وظيفة تعليقية، تكون مرة قطعية ومرة أخرى توضيحية فهي لا تبرر النص ولكن تبرر عنوانه، وقد اشتهرت هذه الوظيفة كثيرا في سنوات الستينات من القرن الماضي، وهذه التبريرية للعنوان من طرف التصدير لا تكون إلا إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض أو التلميح أو إعادة التشكيل الساخر.

– **وظيفة التعليق على النص:** وهي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص تحدد من خلاله دلالته المباشرة ليكون أكثر وضوحا وجلاء، بقراءة العلاقة بين التصدير والنص.

– **وظيفة الكفالة/ الضمان غير المباشر:** وهي وظيفة غير مباشرة لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لتنزلق شهرته إلى عمله[1] .

– **وظيفة الحضور والغياب للتصدير:** ترتبط بالحضور البسيط للتصدير، لأن الوقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، فحضوره لوحده علامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه.[2]

تصدير رواية "أصابع لوليتا" من صنف وظيفة التعليق على النص حيث عملت على تدقيق دلالة النص وتوضيحه.

هذا التصدير هو إحالة مباشرة على المتن وله دور كبير في معرفة المصدر الذي انبثقت منه رواية أصابع لوليتا، ويعد بمثابة لمحة موجزة عن الرواية وأحداثها إذ أنه صدر عن مشاهير الموضة العالمية ويتناسب مع الجو العام للرواية التي تدور أحداثها في صالونات عرض الموضة الراقية، والمتتبع لحياة كل من إيف سان لوران وكوكو شانل يجدهما من أكبر المنادين بحرية المرأة من خلال الثورة التي أحدثاها على ألبستهما والمساواة بين العارضات الشقراوات والسمراوات نبذا للعنصرية وهذا ما يؤكده إيف سان لوران في هذا النص في قوله: «إذا كانت كوكو شانل قد حررت المرأة، فأنا منحتها بعد

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 111.

[2]- المرجع نفسه، ص 112.

سنوات من هذا الإنجاز، السلطة والقدرة، وأردت أن أرافقها في هذه الحركة الكبيرة للتحرر التي عرفها القرن الماضي»[1].

وجسد هذا أيضا في قوله: «... كان عظيما ومحررا حقيقيا للمرأة الناس لا يهتمون إلا بالسياسة وتناسوا من حررها في لباسها... شانل حررت النساء، مما سمح لي بعد سنوات طويلة بأن أسلمهن السلطة... أشتهي أن أرافقهن في هذه الحركة التحررية التي عرفها القرن الماضي»[2].

فهذا النص الذي يضعه واسيني الأعرج كتذكير هو محاولة تفسير لسبب اختيار هذين المصممين ليكونا صاحبا كلمة الصدارة ويضيف: «لقد أخرج إيف سان لوران المرأة من دائرة التآكل وقفز بها نحو عالم سيدة الجمال والأناقة وليس التسطيح، فقد رفض أن تبقى الموضة حكرا على الطبقات الغنية ولهذا فتحها على الطبقات المتوسطة».[3]

فواسيني الأعرج جعل الرواية تكريسا للحرية التي آمن بها هؤلاء لأنه في رأيه أن: «إيف سان لوران لم يحرك الموضة فقط من رتابتها وهيمنتها وتراتبيتها الرجالية والنسائية فحسب، ولكنه قلب المعايير كليا وثوّر اللباس، تثوير اللباس انتماء أيضا لحرية المرأة. الحرية لا يصنعها فقط الثوار المرابطون وراء المتاريس، ولا تصنعها فقط القوة السياسية، ولكن هي جهد يخرج المرأة تحديدا من دوائر العبودية ويعيد لها خياراتها العميقة».[4]

وعليه فإن هذا التصدير يحمل في ثناياه تعالقا بارزا بين المتن والمقولتين فمن خلاله يمكن أن نعرف أن الرواية تركز على تيمة الجسد لأجل الخروج من المحظورات التي تعانيها المرأة فكتبت بلغة جسدها لتجسد تلك المعاناة كونها مهضومة الحقوق في ذاك المجتمع تعاني الظلم والكبت، إذا فالحرية ليست تغييرا في النظم الاجتماعية فقط وإنما

---

(1)- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 541/540.

(2)- المصدر نفسه، ص 325.

(3)- المصدر نفسه، ص 541.

(4)- المصدر نفسه، ص 540.

ضمان لأبسط الحقوق المتمثلة في حرية الفرد عامة والمرأة خاصة هذا ما يجعلنا نتأكد بأن هذه النصوص تتجاوز عالم الموضة لتتعامل مع الشروخ الداخلية للإنسان وهذا ما جسده واسيني الأعرج في طيات روايته فعالم الأضواء الذي توفره الموضة للمرأة يخفي وراءه شخصيات هشة عانت الويلات مثل: لوليتا وكلارا ماكسيم، فهذا التصدير يحيي التجريب من خلال اللغة الإيحائية والاحتكاك الحي بالواقع.

الفصل الثاني

التناص كآلية تجريبية

أولا- ماهية التناص.

ثانيا- التناص التريخي.

ثالثا- التناص الديني.

أولا- ماهية التناص:

لاشك أن النزوع نحو إيجاد منهج جديد لدراسة النص مطلب يسعى إليه جل الباحثين، قد يولد المنهج فكرة جديدة، وقد ينجم عنه تفرعات لم يقصدها الباحث أول مرة، قد يتعثر... وقد يصيب الهدف.

إن المصطلحات التي تزخر بها الساحة النقدية تسعى جاهدة إلى الولوج إلى عالم النص من خلال نوافذ عدة متناولة أدوات ووسائل شتى، تعبق أحيانا بأريج الماضي مرتدية عباءة التراث متعطرة بعطره، وتخلد أحيانا إلى التحرر من قيد الزمان والمكان لتنطلق في فضاءات لا نهائية، وأحيانا أخرى تتمازج فيها شتى العصور وتحفل بالتنوع والتعدد، وتحت أردية هذا التمازج والتناغم بزغت فرضية انتهى بها المطاف إلى أن يطلق عليها "نظرية" تجاذبتها أطراف عدة تألفت وتنافرت تارة أخرى إلى أن استوت إنها "نظرية التناص".

إذا كان الفضل يعود إلى "جان ستاروبنسكي jean starobinski" لإثارته الاهتمام النقدي عام 1964م، فإن السبق بلا شك يعود إلى "جوليا كريستيفا julia kristeva"، معتمدة في دراستها على ما تفحصته من أعمال سابقة، حين سنة 1974م كتاب (ثورة اللغة الشعرية) وفي السنة الموالية ظهر المفهوم وقد أصل بما فيه الكفاية لكي يرسمه "رولان بارت roland barthes" في دراسته عن "نظرية النص"، وانطلاقا من هذا التاريخ أصبحت التناصية مفهوما مقبولا ولكن مع الاحتفاظ بحق المراجعة.

وأصل المفهوم انتشاره في المصطلحات النقدية على الرغم من الارتباكات الكثيرة التي أصابته خلال جولته، وفي السنوات 1979/ 1982من دخل مفهوم التناصية مرحلة النضج وأصبحت ظاهرة التناص تمثل دورا رئيسيا في تنظيم عناصر النص وتنمية أجزائه وقبل أن تدخل في جمالياته لابد أن نصل أولا إلى تعريف التناص وماهيته إلا أنه من الصعب جدا الوصول إلى تعريف نهائي لمفهوم التناص بسبب بنائه على مبدأ تعددية

المعاني وهو كغيره من المصطلحات طرح إشكالية الاختلاف بين النقاد والدارسين، ولكل فئة واختلافها من منتج إلى آخر ومن زمن إلى آخر ومن ملتق إلى آخر.

1/ ضبط المصطلح:

التناص (intertexte): مصطلح نقدي، يرادفه (التفاعل النصي) و(المتعاليات النصية) (transtextualité)، وقد ولد مصطلح التنص على يد "جوليا كريستيفا julia kristeva " 1969م التي استنبطته من "باختين baktine" في دراسته ل "دستويفسكي"، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التناص).

والتناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذرو الخبرة والمران، وجاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ل "ديكرو dekrro" و"تودوروف todorov" أن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى، فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي.

هكذا يبدو التناص علاقة تفاعل بين نصوص سابقة ونص حاضر أو هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة.(1)

كما هو قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى إلا بامتلاء خلفيته النصية بنا تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم.(2)

(1)- محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة) من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001، ص 28 – 29.

(2)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط1، أ، ب، أغسطس 1992، ً 10- 11.

فالتناص إذن هو مصطلح يركز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق، حيث تتفاعل النصوص ببعضها البعض وتتعالق، لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، لتشكل مجريات التناص كنظرية من النظريات التي يمكن الإفادة منها في دراسة الأدب عامة، ذلك أن قيمة هذه النظرية لا تنهض فيما تقدمه من قراءة جديدة للنص فحسب، بل بالدور الذي تؤديه في تلخيص بعض المناهج النقدية الحديثة من العمق الذي أضحى يهددها.

2- ماهية التناص عند الدرسين والنقاد:

يعود مصطلح التناص إلى "جوليا كريستيفا julia kristeva " التي كتبت في 1969 في (أبحاث من أجل تحليل سيميائي)، "recherches pour une sé-manalyse، Ed du seuil. paris" أن "التناص هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى".

بعد ذلك بفترة في كتابها (نص الرواية)، " le texte du roman. Mouton de gruyter haya. Paris/1976" عادت كريستيفيا وكتبت بأن النص هو "التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة.

هكذا ركزت على مفهومين أساسيين (العلاقة) و(التعديل) وكلاهما سيتبلوران أكثر من عبارتها الشهيرة في هذا الميدان بأن "كل نص هو تشرب وتحويل لنص آخر".[1]

إن "كريستيفا" أثناء بلورتها لمصطلح التناص ونظريته اعتمدت واستثمرت الدراسات والبحوث التي أشارت إلى مصطلح التناص، على غرار الباحث الألسني "دوسوسير" و"لامسون" "تشيكولوفسكي" "جاكسبون" وأخيرا "باختين" فنجدها أخذت من جميع المجالات سواء الشكلانية أو اللسانيات أو السيميائيات وغيرها وهذا ما يفسر هذا الاضطراب وهو

[1]- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في االاستحواذ الأدبي وارتجالية الدراسة)، يسبقها، ما هو التناص؟)، طبعة جديدة ملقحة ومزيدة، 1992، ص 34.

الكم المعرفي الهائل، وفي الأخير نستطيع القول أن "كريستيفا" لم تتوقف عند جمع وترتيب دراسات من سبقوها، بل أبدعت حينما نقلت النص من بنية مفتوحة تؤثر وتتأثر.

ويرى الناقد "جيني jenny" في التناص أن "النص الذي يتشرب تعددية من النصوص مع بقائه ممركزا بمعنى خاص به، معنى ممركز (بكسر اللام)، بمعنى لام أو جامع يضمن للكاتب أبوة نص بفعل ما يمارسه فيه على النصوص الأخرى من تعديلات بدونها ما من تناص"، هذا في حين يرى "ميشيل آريفيه michel arrivé" في "التناص مجموع النصوص التي تجد نفسها في علاقة تناص".[1]

ويرى "ليتش leitch" "أن النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا"، ومن هذا التعريف نستنتج أن التناص يعني توالد النص من نصوص أخرى وتداخل النص مع نصوص أخرى".[2]

أما "رولان بارت roland barthes" فيرى "أن كل نص هو تناص وإن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم"، وكل نص عنده إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة.[3]

فما نستنتجه في الأخير هو أن التناص عند "رولان بارت" شهد تحولات كبيرة، فهو بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد، ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين البناء وقوانين الإحالة أو إلى نصوص أخرى.

---

(1)- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في االاستحواذ الأدبي وارتجالية الدراسة)،ص 34.

(2)- محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعرالعربي، دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دممشق، 2001، ص 30.

(3)- المرجع نفسه، ص 33.

إن التناص بحكم معناه العام الذي استعمل به في بدايات توظيفه مع "باختين" و"كريستيفا"، يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا عن قصد أو غير قصد، وأي نص كيفما كان جلسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له، لهذ السبب نذهب إلى أنه سمة متعالية عن النص أو إلى أن تجسده رهين بأي تحقق نصي، ولهذا السبب أيضا يمكننا الذهاب إلى أن جزءا أساسيا من نصية النص تتجلى من خلال (التناص) كممارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب.

3- إرهاصاته:

- التناص في الأدب الغربي:

منذ أن صرخت "جوليا كريستيفا" في أواسط الستينات تصورها عن النص كايديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، هيمن مفهوم "التناص" بشكل سريع ومثير، في حين لم يلق المفهوم الأساس الذي هو (الإيديولوجيم) هذا الذيوع.[1]

تعددت دلالات التناص، وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، بل إنه صار بؤرة تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول النص، لم يكن يدور بخلد كريستيفا أن توليد مصطلحات تدور حول النص يصل إلى هذا الحجم وتنتقل بسرعة في مختلف الأقطار، وهي التي وقفت عند حدود التناص والنص المكون والنص الظاهر.

في دراسة طريفة وعميقة ل "مارك أنجينو mark angeno" نجد بحثا عن أساليب انتشار ذيوع هذا المصطلح (التناص) مع الوقوف عند فعاليته وتبادلاته، يقف "أنجيلو" على

(1)- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص 93.

ريادة كرستيفا التي أدخلته إلى حقل الدراسة الأدبية، مستفيدة من "باختين" الذي يسميه (التفاعل السوسيو لفظي) وكانت تمارسه جماعة "تيل كيل" التي تنتمي إليها كريستيفا لكن دون أن تسميه التناص، وبعد حديثه عن هجرة المصطلح إلى أمريكا منذ بداية السبعينات، يركز على تبني العديد من المجالات الأدبية له من بريطيقا وجمالية التلقي والسوسيو –نقد والهرمينوطيقا وغيرها، وينتهي إلى أن من وظائف هذا المصطلح أنه أعاد النظر في ذات الكاتب والمؤسسة والكاتب والعمل ويتجلى هذا في قراءة "لاكان" ل "فرويد" و"التوسير" ل "ماركس"، كما أن الاهتمام بالنص ذاته تم من خلال كونه حاملا للمعنى بحيث تتراكب جميع أجزائه لتشكيل الكل، وأخيرا أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشفرة اللسانية إلى السيميوطيقية والإيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبار النص يشتغل على نصوص سابقة.[1]

- التناص في الأدب العربي:

لا نريد ونحن نحاول تناول آراء العرب القدامى حول علاقات النصوص ببعضها، أن نقول أن التناص موجود في تراثنا وأن العرب سبقوا الغربيين إليه، فمثل هذا الكلام له فطاحله الذين يرددونه في كل محفل ومقام متباهيين ومزدرين كما أننا لا ينبغي أن نستخلص نظرية جديدة حول (التفاعل النصي) بناء على تجديدنا آراء القدماء وترهينها، إن همنا الأساس يكمن في سعينا إلى البحث عن كيفية فهم العرب لعلاقات النصوص ببعضها البعض.

عرف العرب "التناص" وأسهبوا في تحليله، وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة "التناص" الحديثة والمستوردة عرفوه ودرسوه عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين.[2]

وطرحوا مفردات غنية ووافرة تذهب من (التضمين) في محاسنه ومساوئه إلى (السرقة) ومنازلها العديدة ف(الإغارة) ف (السطو) ف (تلفيق المعنى) ف (السلخ)...إلخ

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 93.

(2)- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية لترجمة)، ص 13.

ويورد الدكتور "عبد الرحمان لؤلؤة" أن الشكل الأكثر شيوعا للتناص (أو ما يؤثر هو دعوته بالتناص على زنة تفاعل) لدى العرب كان يتمثل في (التضمين) وهو اقتباس جزئي أو كامل لعبارة يوظفها الشاعر لغرضه، لكن الاقتباس بين الشعراء لم يكن بالمستحب لأنه كان يعني الاقرار من قبل الشاعر بتفوق الشاعر الآخر، لذا كان الاقتباس يذهب أكثر باتجاه آيات القرآن والأحاديث النبوية، إلا أن العرب أكثروا في الكلام في وجوه (السرقة) و(الأخذ) و(الاغارة) الجائز منها وغير الجائز، لمستحب وغيره.

فقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة تداخل النصوص أو التفاعل النصي، وبخاصة في الخطاب الشعري واتخذ هذا التنبيه طبيعة تحليلية نقدية تعددت فيه مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل وتضعها داخل إطار اصطلاحي لتمييزها عما سواها، ورصدوا طرائق ممارستها من منظور بلاغي، وهكذا يمكن القول إن ظهور التناص في النقد لعربي القديم وجدث في حقلي البلاغة والنقد الأدبي، ويرى النقاد العرب أنه لا تداخل نصي في النحو والصرف وقواعد الإعراب، لأنه ليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط بالمبدع.(1)

ولم يتفق المترجمون العرب المعاصرون بعد على تعريب مصطلح التناص (intertexte) فبعضهم يعربه (التناص) وأخرون (التناصية) وفريق ثالث ب(النصوصية) ورابع ب(تداخل النصوص)، ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسيميائية.(2)

4- المفاهيم التناصية:

بعض الباحثين يرغب في تكثير مفاهيم (التناص) رغبة في الوصول إلى أدق جزئيات هذا المصطلح الجديد ومن هذه المفاهيم:

---

(1)- محمد عزام، النص الغائب، ص 43.

(2)- المرجع نفسه، ص 41.

1/ التناص (intertexte): ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد "جوليا كريستيفا" عام 1966م في مجلة (tel quel).[1]

2/ التفاعل النصي (transsexualité): بين بنيتين، بنية النص والبنيات النصية، لا يكون مباشرا دائما فقد يكون ضمنيا عندما ينتج نص ما حاملا صور نصوص أخرى من خلال تبنيه الجديد، والتفاعل النصي مصطلح يؤثره بعض النقاد على مصطلح التناص.

3/ البنيات النصية (structures textuelles): حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصية معاصرة له أو سابقة عليه.

4/ التعالق النصي (hyper textualité): الذي يرى أن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

5/ المناص (paratexte): وهو ما نجده في العناوين، والمقدمات والخواتم وكلمات الناشر، والصور.

6/ المصاحبات الأدبية (para littérature): هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة.

7/ التناصية (Meta textualité): هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص، وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.

8/ المتناص (intertextualité): هو مجموعه النصوص التي يمكن تقريبها من النص سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ أم في الكتب وهو النص الذي يستوعب عددا من النصوص ويظل متمركزا من خلال المعنى.

(1)– محمد عزام، النص الغائب، ص 30.

9/ المتعاليات النصية (transe textualité): هي كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل ضمني أو مباشر.[(1)]

ومن خلال هذه المفاهيم تطورت نظرية التناص وتوسعت أنماطها بتمييزها عن بعضها البعض وابراز نقاط التشابه والاختلاف، هذا ما وسع في مفهوم التناص وأعطاه مفهوما شاملا حيث يعتبر التناص جينية الفكر النقدي المعاصر الذي حملته الستينيات، فهو من مبادئ وأدوات المقاربة النقدية، بواسطتها يمكن قراءة النص في ضوء استنطاق التأويلات من علاماته، التي تقوم بطرح إشكالية الإنتاجية، فمن خلالها يفرز العمل الفني في علاقته بالأعمال الأخرى، نتيجة تحويل النص إلى مجموعة نصوص سابقة، ويكون بذلك مفهوم التناص العام في تذويب عدة مفاهيم لهذا المصطلح بعد أن أضحى جدال الفكر النقدي الحديث.

5- أنواع التناص: (التفاعلات النصية)

في هذه النقطة نتساءل، ماهي المتفاعلات النصية (كبنيات نصية) التي يستوعبها النص الروائي ويتفاعل معها؟ وسنحاول ترتيب هذه المتفاعالات بحسب هيمنتها في المتن.

1/ تاريخية (تناص تاريخي): تمتد هذه المتفاعلات إلى التاريخ السحيق، من خلال الإشارة إلى وقائع أو شخصيات أو أحداث سواء كان هذا التاريخ عربيا إسلاميا أو غير عربي، يمتد من آدم (قصة الخلق) إلى العصر الحديث، وكذا التداخل مع الواقع التي كتبت فيه هذه النصوص زمنيا.

2/ دينية (تناص ديني): يتداخل مع التناص التاريخي وذلك من خلال إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي ومن خلال آيات أو مقتطفات مأخوذة من القرآن الكريم أو الكتاب المقدس.

---

(1)- محمد عزام، النص الغائب، ص 31.

3/ أدبية (تناص أدبي): نجد أنفسنا أمام نصوص شعرية وكل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي وسواء كان هذا الآدب ساميا أم منحطا ويندرج ضمنه وفق هذا التحديد، ما هو شعري أو نثري، سواء كان واقعيا أو متخيلا.(1)

في الجانب الشعري نجد متفاعلات نصية عربية وأخرى غربية كأبيات شعرية لأمرئ القيس والمتنبي...الخ، وفي الآدب الغربي نجد إشارات إلى الإلياذة ودانتي وشكسبير.. وفي الجانب النثري نجد تنوعا يمتد من الأسطورة إلى الحكاية الشعبية.

4/ إعلامية (تناص إعلامي): تدخل ضمن المتفاعلات الإعلامية البنيات النصية المتصلة ب"الاعلام" سواء كان مسموعا مثل المذياع أو مقروءا مثل الصحافة، أو لافتات الدعاية (الانتخابات) وهذا المتفاعل الإعلامي نجد له حضورا في كل الروايات، ولما كانت بعض هاده المتفاعلات الإعلامية مسموعة فإنها في النص تصبح مقروءة لفظيا، ورأينا وجهة نظر "لوران جيني" كيف أن من خصائص التناص (التلفيظ) أي نقل النص من مستوى صوري أو سمعي إلى مستوى لفظي.(2)

ومن هنا هذا نلاحظ أن تناص النصوص في ما بينها يتم بأكثر من شكل أو طريقة على حسب رغبة الكاتب بشكل عام.

صفوة القول: لا يمثل النص وعي المؤلف فقط بل هو تبادل لعدة أشكال من الوعي الإنساني، وتاليا يدخل أصوات عدة أبطال لبنائه، بحيث تدمج الرواية المتعددة الأصوات من خلال دراسة شعرية دستويفسكي في علاقة الفضاء النصي وتقاطعه مع نصوص أخرى، وهنا تغيب الرواية التقليدية للنقد القديم القائلة بأن النص وحيد الصوت، بحيث ينتقل المؤلف من صاحب النص إلى منصت لأصوات سفونيات العالم، ويقف محاورا نصوصا أخرى حتى لا يعطى مبرر العدمية التي لا يمكن أن ينبني عليها النقد الحواري،

---

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 107-108.

(2)- المرجع نفسه، ص 108-109.

الذي يرصد فيها صوت المؤلف والقارئ والمجتمع، هذه القراءة العجلة أتاحت لنا إلقاء نظرة سريعة على المشهد النقدي للتناص مصطلحا وظاهرة ومنهجا، وسعت إلى كشف وازالة الضبابية التي شوشت عليها، ودعت إلى ترسيخ دعائم علم للتناص وتعزيز دوره في المناهج النقدية المعاصرة، أملين أن تكون قد نجحت في إضافة خطوة جديدة في هذا الطريق.

ثانيا- التناص الديني:

يعرف التناص الديني على أنه تداخل نصوص دينية مختارة مع النص الأصلي للرواية وذلك من خلال إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي (موسى، يعقوب، صامويل...) وتتجلى هذه المتفاعلات من خلال آيات أو مقتطفات مأخوذة من القرآن الكريم أو الكتاب المقدس أو إشارات إلى بعض القصص أو الوقائع فيهما مثل قصة الخلق (التكوين)، أو الإشارات الدينية العديدة إلى الأكل والشيطان، أو بعض الممارسات الدينية بما فيها من تمييز بين الحلال والحرام، أو بعض الشعائر مثل رمضان والصلاة والأحاديث النبوية أو الصوفية لصوفيين مثل الحلاج وابن عربي.[1]

ويعد التناص الديني وخاصة التناص مع القرآن الكريم الأكثر شيوعا في النصوص الروائية العربية حيث يعتبر القرآن الكريم المرجع الأول والنص السامي المقدس الذي يلجأ إليه الأدباء فهو يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر ويصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، قصوره تغنى عن أي تعبير آخر فتوظيفه أو الاقتباس منه يتفاعل مع إبداع الأديب ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسقا تطرب له الأسماع وتطمئن له القلوب.

- دوافع توظيف الدين في الرواية:

توظف الرواية عناصر عدة، كالفلسفة والمعرفة، الاسطورة، والسياسة والواقع والفنتازيا... وكل هذه العناصر هي وسائل يتوسل بها الروائي للوصول إلى فكرة ما في

---

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 107.

ذهنه، من أجلها كتب روايته... وقد تغدو أحيانا هذه العناصر الوسيلة غاية في حد ذاتها، كان يكتب فيلسوف وجودي رواية يتوسل فيها بالفلسفة الوجودية وهدفه من ذلك نشر هذه الفلسفة، الدين هو احد العناصر التي يتوسل بها أثناء كتابة الرواية للوصول إلى شيء ماء وهو من أخطر الوسائل ودوافع ذلك:

1/ الشهرة: وذلك لان الدين شيء مقدس عند بعض الشعوب المتدينة، فيقوم الروائي بتدنيسه أو بتقديسه أما تدنيسه فيؤدي إلى إنارة حفيظه القارئ المتدين وبالمقابل إرضاء القارئ غير المتدين، أما تقديسه فيفعل العكس، أما التدنيس فهو نوع من الشذوذ هدفه الشد لكتاباته ولو على حساب الحقائق ومسلمات الناس وقد يعتبره البعض ازدراء بهم أو تحقيرا ووضعا لمكانتهم.[1]

2/ إرساء الدين وقواعده في نفوس القراء وبسط مفاهيمه بتحويلها إلى واقع معاش بطريقة فنية أخاذة غير موجودة في الخطابات العلمية أو الوعظية، وفي هذا الإطار قد يتم عرض الخرافات التي علقت بالدين ونقدها، أو عرض القضايا التي تبدو لا عقلانية والدين يحض عليها ومن ثم يتم تحليلها وتبسيطها وإظهار حجيتها.

3/ اتهامه بأنه السبب الأول في أزمات المجتمع: الحروب، الفقر، الجهل، التبعية، العنف، الصراعات، الخرافة وهذه حقيقة بعض الديانات التي حرفت بسبب طمع النفوس التي جعلت الدين مطية لأهوائها حتى تحظى تصرفاتها بالقبول والتسليم.[2]

لقد شكل التراث الديني جعبة دلالية لها حضورها القوي والفعال في الرواية العربية المعاصرة لخصوبته وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه والتأثير مع الوجدان الجمعي لأن المعطيات الدينية تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة بما فيها

---

(1)– عبد الرشيد هميسي، مصطفى حنانشة، تجليات الدين في الرواية الجزائرية –قراءة تحليلية في روايـــات واســـيني الأعرج– قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر، الواد الجزائر، مجلـــة القـــارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الرقم التسلسلي: 04 جوان 2020، ص 306–307.

(2)– المرجع نفسه، ص 306–307.

من تصورات لنشأة الكون وتفسير سحري للظواهر المتنوعة، فالموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكل مصدرا إلهاميا ومحورا دلالي لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الروائي المعاصر وحاول خلالها لتصويره معاناة والتعبير عن قضاياه ومواقفه وتعميق تجاربه.

- التناص الديني في رواية "أصابع لوليتا":

عبر رواية "أصابع لوليتا" استطاع (واسيني الأعرج) بفضل خبرته وإبداعه استحضار نصوص غائبة في نصه الحاضر الذي وسمه ب"أصابع لوليتا" حيث جاء محملا بدلالات تناصية عديدة من بينها النص الديني بشقيه القرآني والحديثي حيث قوي في الرواية ومثل النتاج الحقيقي والخلفية القارة والمخزون التراثي الإسلامي، الذي استحضره الروائي في عمله السردي لأجل الاستشهاد أو الاقتباس أو ممتصا له ومحاورا معانيه وكذا لتحريك خيال المتلقي نحو الثقافة الدينية.

فقد استطاع الروائي محاورة النص الغائب والممثل في القرآن الكريم باعتباره نصا رحيما يمثل مكانة مرموقة في الأدب العربي، وبهذا نجد تفاعل الرواية مع النص القرآني في أوجه مختلفة وفي مواضع متعددة سواء تعلق دلك باستحضاره لآيات قرائية أو حتى شخصيات دينية، ولم يقتصر على مجرد الدين الاسلامي والقرآن الكريم بل نجد كذلك مجموعة من النصوص تشير إلى القصص الديني الإسلامي وكذا الديانة المسيحية على اعتبار أن التراث المسيحي جزء لا يتجزأ من الثقافة الاسلامية، وعليه سنحاول الكشف عن هذه النصوص بداية ب:

1/ التناص مع القرآن الكريم:

لقد تعامل "واسيني الاعرج" مع النص القرآني بكثرة من خلال توظيفه لعديد من الكلمات والعبارات المأخوذة من القاموس القرآني واستلهام آيات قرآنية منه، سنركز على أبرزها من ذلك:

قوله تعالى: "وَأَنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ"[1]، وقد أدرج الروائي الآية الكريمة بغرض تصوير تلك اللافتة التي صادفها "يونس مارينا" التي علقت في محطات النقل العمومي والقطارات، إذ حملت اسمه كمبحوث عنه من طرف السلطات العسكرية أو بالأحرى ذئاب العقيد التي اعتبرته عملا إحسائيا سيكافئ الله به كل من أبلغ عنه حال رؤيته.

فتقول: "إن الله لا يضيع أجر المحسنين تطلب السلطات العسكرية كل من رأى أو تعرف على العميل المسمى: يونس مارينا، ومجموعته التي يشتغل معها، وهو من سلالة الحركة والخونة الذين يتحركون بأوامر أسيادهم من وراء البحار، أن يعلم السلطات عنه أو يتصل بأي مركز أمنى أو ثكنة عسكرية قريبين منه...".[2]

كما ويستعين الروائي بنص ديني أخر على لسان "يونس مارينا" في حواره مع نفسه وهو في حالة ارتباك كلي حول حقيقة الدين والإسلام ولعنه نوعا ما، يقول: "كيف يسمح الله للشيطان بأن يؤذي إنسانا خيرا.......ويعطيه من سلطانه على الإنسان؟"[3]، فهنا الروائي يلوم الله سبحانه وتعالى كونه خلق مع الإنسان شيطانا وجعل منه سلطانا على نفوس الأخيار المؤمنين، إلا أن هذا يتعارض ويتنافي تماما مع قوله تعالى: "إِنَّمَا سُلْطَانُهُ عَلَى الَّذِينَ يَتَوَلَّوْنَهُ وَالَّذِينَ هُمْ بِهِ مُشْرِكُونَ"[4]، ففي الآية تأكيد وإثبات واضح على أن حجه الشيطان وسلطانه إنما على الذين يعبدونه ويتبعونه ويتخذون منه وليا ويشركونه في أعمالهم والذين هم بالله مشركون.

وفي المشهد نفسه يعرض الروائي تناصا آخر يظهر من خلال مصطلحات مستلهمة من القاموس القرآني في قوله: "المنعرج الاخير هو الحياة كلها، لأنه خاتمة المطاف،

---

(1)- القرآن الكريم، لبقرة، 195.

(2)- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، منشورات الفصاء الحر، 2012، ص 83.

(3)- المصدر نفسه، ص 15.

(4)- القرآن الكريم، النحل، 100.

سدرة المنتهى"[1]، حيث ورد ذكر" سدرة المنتهى "في القرآن الكريم مرة واحدة لقوله تعالى: " ولَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرى عِنْدَ سِدْرَةِ المُنْتَهى عِنْدَها جَنّةُ المَأْوى"[2]، وهي شجرة ثمرتها طيبة ينبع منها نهرين يقال أنها تقع في السماء السادسة، جنة ومأوى أعدها الله للمتقين والصالحين من عباده، هذا ما وصفه به الروائي منعرج حياة يونس مارينا وملاذه الأخير الذي يتصوره.

يواصل الروائي توظيفه للمعجم القرآني من ذلك وصفه للمر وبهو السجن الطويل الذي كان يقعد فيه "الرايس بابانا" أيام حكمه بالصراط المستقيم في قوله: "... التفت نحو صاحبه وهو لا يستطيع أن يكتم ضحكته التي أرجع صداها بهو السجن الطويل كالصراط المستقيم"[3]، والصراط المستقيم هو خيط رفيع مستقيم، أحد من السيف وأرق من الشعرة منصب فوق نار جهنم على شكل جسر لتعبر عليه البشرية ويتحدد مصير كل إنسان، إما الوصول إلى الجنة والثواب أو السقوط في نار جهنم لثقل الذنوب.

يقول الله تعالى في سورة الفاتحة "اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ، صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ"[4]، اقتباس ووصف يوحي إلى مدى ضيق وقسوة المكان الذي وضع فيه الرايس بابانا وكمية التعذيب التي تعرض إليها في تلك الفترة.

وفي موضع آخر حضور لسورة الكافرون يقول عزّ وجل: " قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ (1) لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ (2) وَلَا أَنتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ (3) وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَّا عَبَدتُّمْ (4) وَلَا أَنتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ (5) لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ"[5]، نزلت هذه السورة بهذا التأكيد والجزم وبهذا التكرار لتنهي كل قول وتقطع كل مساومة وتفرق نهائيا بين التوحيد والشرك، وتقيم المعالم الواضحة فعبادة الله وحده لا شريك له غير عبادة أصنامكم ولا لمجال لمظنة أو

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 15.

[2]- القرآن الكريم، النجم، 15.

[3]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 75.

[4]- القرآن الكريم، الفاتحة، 6-7.

[5]- القرآن الكريم، سورة الكافرون.

شبهة بعد هذا فالتوحيد منهج أما الشرك منهج أخر تماما ولا يلتقيان مطلقا، هذا ما أسقطه تماما الروائي في نصه وعبر عنه على لسان "الحاج مريزق" في قوله: "لا أنا منكم ولا انتم مني"[1]، فهو ينفي نفيا قاطعا أن يكون من ذئاب العقيد، تلك الذئاب البشرية التي عذبت عجوز مسنه أشد تعذيب (والدة يونس مارينا).

إن انفتاح نص الرواية على إشارات ورموز دينية متعددة وعلى ديانات مختلفة أدى إلى خلق فضاء ديني تستوعبه الشخصية البطلة "يونس مارينا" و"نوة".

2/ التناص مع الشخصيات الدينية:

للشخصيات الدينية دور فعال داخل النص الروائي إسلامية كانت أو مسيحية، ومن ذلك شخصية "المسيح عليه السلام" في مشهد ديني بامتياز أين كانا البطلان يتسكعان بين أسوار الكنيسة ويتبادلان أطراف الحديث عن الانقلاب وكيف تأزم الوضع في البلاد، وكيف قام "الحاخام" (زعيم الدين المسيحي ورب الكنيسة) بحماية سكان مارينا، ليحضر ذكر سيدنا المسيح وقد جاء ذلك على لسان "يونس مارينا" وهو يخاطب "لوليتا" "تبدين جريحة. ربما كان في سيدنا المسيح جزء من السلام لقلبك"، فترد "لوليتا" بقولها "يبدو أن حبك أنت لسيدنا المسيح كبير أيضاء هل أنت مسيحي؟" ويستمر الحوار على لسان "مارينا" "لست مسيحيا، حبي لسيدنا المسيح ليس أقل من حبك، نشترك في هذا الحب".[2]

هنا يسير الروائي إلى الصورة الشكلية التي تتشابه فيها كلا الشخصيتين، حبهما للمسيح –عليه السلام– إلا ان هذا الحب يختلف معناه عند كل منهما، ف"لوليتا" مسيحية وحبها للمسيح على كونه الرب وإيمانها العامر به حقق لها السلام الداخلي، أما "يونس" فحبه للمسيح عليه السلام تكمن في شخصه بعيدا عن ديانته يراه على أنه علامة لجرح هذه الدنيا ومعجزة الإله "... ما يهمني في سيدنا المسيح ليس الدين، فهو خيار شخصي،

[1]– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 91.
[2]– المصدر نفسه، ص 150.

لكن في كونه علامة لجرح هذه الدنيا القاسية، قوته التي خلدته في الذاكرة الدينية هي تسامحه حتى مع قتلته".[1]

إن حضور المسيح في الرواية يدل على حضور الديانة المسيحية التي كانت تؤمن بها الشخصية البطلة لوليتا" ويظهر ذلك واضحا عندما طلبت أن يكون لقاؤهما الأول في الكنيسة واعترافها أمام البابا أو الكاهن بخطاياها (حجرة الغفران) وهي شعيرة من شعائر المسيحيين.

ومع بقاء الديانة المسيحية حاضرة بين طيات الرواية، يصادفنا مشهد آخر يستحضر فيه الروائي شخصية "مريم المجدلية"، من أهم الشخصيات المسيحية المذكورة في (العهد الجديد) يقال أنها كانت امرأة خطيئة من قرية أو مدينة "مجدل" وهي مدينة اشتهرت في ذلك الوقت بالفحشاء وبعمل كثير من نسائها كبغايا وكانت مريم المجدلية منهن لكنها تابت وأصبحت من نساء يسوع المسيح –عليه السلام– بعد أن أمنت به فكانت الشاهدة على موته وستكون أولى من ستشهد قيامته، ويذكر إنجيل لوقا التفصيل بأن "مريم التي تدعى المجدلية هي امرأة اخرج منها يسوع سبعة شياطين 8، 2، 3 فاستقام بعدها إيمانها".

شخصية تحمل الكثير من معانى الجرأة والفسوق والقسوة والطعن بالزنا والفجور، هذا ما جعل امرأة المخبأ، امرأة (يونس مارينا) الأولى وأولى من اغتصبت عذريته البريئة تتبنى اسمها، كانت هي الأخرى "مومسا"، تبيع جسدها للعابرين مقابل عيشتها، ظروف الحياة قادتها نحو طريق الموت البطي، ذئاب العقيد جعلوا منها وجبة لكل الأوقات... يومها وجدت طريق الخلاص، يوم عبرت جسد "يونس ماربنا" تماما كما وجدت "مريم المجدلية" خلاصها عند المسيح –عليه السلام–، عبارة لخصت بها كل شيء "... لا تشغل بالك على اسمي مريم، مريم ماجدة لينا (marie madeleine)، المجدلية

---

[1]– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 150–151.

قبل أن يسرقها المنافقون من فراش سيدنا المسيح، سمني مريم إذا شئت.... أو خلك من مريم، ماجدالينا أجمل، فأنا أحبه لأنه يشبهني في كل شيء".[1]

كما استعان برمز ديني مسيحي آخر، أحد أسفار التناخ والعهد القديم أقدم أسفار الكتاب المقدس، "سفر أيوب"، شخصية "أيوب" المذكور في السفر شخصية حقيقية بتأكيد من القسيسين عاش بين نوح وإبراهيم وهو من ابناء سام، قيل أنه كاتب السفر، كان رجلا كاملا ومستقيما يتقي الله ذو ثروة عظيمة، أعظم كل بني المشرق، رزقه الله بسبعة بنين وثلاث بنات وكانت مواشيه سبعة آلاف من الغنم وثلاثة آلاف جمل وخمسمائة فدان بقر وخمس مئة أثان، وخدمه كثيرين جدا لكن ما لبث أن أصابته ابتلاءات كثيرة فقد كل ثروته ومرض مرضا شديدا أقعده في فراشه، التزم بالصبر والحكمة ولم يقنط من رحمة الله حتى زال بؤسه.

شخصية كان لها الاثر الكبير على نفسية البطل (يونس مارينا) الذي قادته الصدفة لمعرفتها والاطلاع على أسرارها وخباياها، يقول الروائي: "وحدها الصدفة هي التي قادته نحو سفر أيوب وفتحت عينيه أمام الكثير من التفاصيل المبهمة فيه" وعلى سحر المازوشية الآتي من بعيد"[2]، يمثل بذلك "أيوب" شخصية لها دورها داخل الرواية وبالتحديد عند الشخصية الرئيسية التي يبدوا تأثرها واضحا بهاء في كونها رمزا للحكمة والصبر والقوة.

3/ التناص مع القصص القرآني:

لقد أشار الروائي في نصه إلى مجموعة من القصص الدينية المستوحاة من القرآن الكريم، من ذلك قصة آدم وحواء، من خلال ذلك الطرح الذي صرح به البطل أثناء تحاوره مع البطلة في قوله: "أنت كل شيء ن إلا صدفة، تذكرت أدم وحواء ء التقيا في

---

(1)- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 59.

(2)- المصدر نفسه، ص 15.

مثل هذا الشهر البارد"[1]، يشبه يونس مارينا لقاؤه مع لوليتا في ذلك اليوم الخريفي البارد، فصل وصفه بفصل الصدف القاتلة وفيه أيضا تصادف لقاء آدم وحواء ونزولهما للأرض كما يفترض البطل أو بالأحرى هذا ما جري عله إحساسه في قوله: ""هذا إحساسي، وليس شرطا أن يوافق عليه المؤرخون..."[2]، لأن المصادر الإسلامية لم تذكر هذا فعلا وفي المشهد نفسه استحضار لقصص قرآني آخر "قصة هابيل وقابيل" بنفس الفرضية، الجريمة الأولى على وجه الأرض حدثت في الفصل عينه يقول البطل "... وأن أول جريمة بين هابيل وقابيل تمت في نهايات الخريف أيضا"[3]، توظيف ديني فيه نوع من الاستهزاء والتحريف الغير المقصود لربما كان توظيفه للإثارة وتشتيت عقل القارئ وإقناعه بفرضيته السخيفة.

إلى جانب كل هده الاستحضارات الدينية، عمد الروائي كذلك لتوظيف بعض المعالم الدينية الحية، في وصف مدينة عنابة على لسان الشاب الذي طلب جواز السفر من يونس مارينا "أدرك فقط أنها جميلة، وساحلية وبها قبر القديس أغستين"[4]، أوغسطين هذا القديس الكاثوليكي الذي عمل على إخضاع تلك المدينة للهيمنة الكاثوليكية، أقام ضريحا له بالكنيسة التي قام بتشييدها ومازالت لحد الآن من أبرز المعالم التاريخية الدينية بالمدينة.

لقد كان هدف "واسيني الأعرج" وراء استحضاره لهذه النصوص الغائبة هو جعل روايته تشع ببريق التميز والانفراد ومنه يسعى إلى كتابة نص قابل للديمومة والتجدد، فكون التجريب الروائي يكمن في قدرة الروائي على الاستجابة لتطورات الحاضر وتفتحه والخروج من دائرة الرواية التقليدية التي تعتمد على مجرد السرد الجاف الخالي من عناصر الإبداع، فقد استطاع واسيني أن يشكل إبداعا على مستوى روايته مثلته تلك الثقافة الدينية التي شكلت مخزونا لديه، والتي مكنته من التفاعل مع جل النصوص الدينية من

---

(1)– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 147.

(2)– المصدر نفسه، ص 147.

(3)– المصدر نفسه، ص 147.

(4)– المصدر نفسه، ص 121.

قرأن وحديث وتوراة وأسفار والتعبير عنها بطرقه الخاصة، فأضحى التناص الديني في "أصابع لوليتا" بعدا جماليا وظف بطريقة محكمة وفق ما يتماشى مع التجريب الروائي المعاصر.

كما يمكن القول أن بوابات نص واسيني الأعرج كانت متناغمة متصلة، دالة في معظمها على التركيبية البنائية للنص الكامل، فكانت استراتيجية ومعمارية النص وأبعاده الدلالية والثقافية واضحة متجلية من خلالها، فهذه البوابات أوصلتنا إلى جذور بعض التناصات، سواء عن طريق المطابقة الحرفية أو عن طريق الاستنباط لمعالم نصوص أخرى، فنجده يلتجئ إلى فاعلية النص القرآني والنص النبوي المقدس، فالأول "النص القرآني" تراوح التناص فيه بين الاجترار الحرفي الذي يعيد النص القرآني حرفيا في النص الحاضر على نحو صامت بتقنية التخالف وإعطائه دلالات مخالفة للنص المقدس وتارة أخرى يلتجئ إلى تناص الحذف خدمة لرؤيته وسياق أسلوبه، كل هذا يندرج ضمن دراسة مدى فعالية التجريب في رواية "أصابع لوليتا" والذي تمثل في جملة التفاعلات مع نصوص أخرى مختلفة واستحضار نصوص كثيرة غائبة، فتشكل النص العام من مزيج النصوص الوافدة، تقنية تنهض بالنصوص إلى تأسيس وعي جديد في الأدب وتجاوز التقليد وخرق كل النماذج المألوفة.

ثانيا- التناص التاريخي:

1- ماهيه التناص التاريخي: يعرف التناص التاريخي بأنه تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للمتن تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف كما تعرف بالمتفاعلات النصية التاريخية التي يستوعبها النص الروائي ويتفاعل معها، قسمها سعيد يقطين إلى: متفاعلات نصية تاريخية قديمة ومتفاعلات نصية تاريخية حديثة.

القديمة: لا تتقدم إلينا كوقائع ولكن من خلال ما نكونه عنها كنصوص قابلة للقراءة وللتأويل أيضا تحتل هذه المتفاعلات حيزا هاما من حيث هي بنيات نصية متفاعل معها في إطار النص أو المتن، تمتد هذه المتفاعلات إلى التاريخ العتيق من خلال الإشارة إلى

وقائع أو شخصيات أو أحداث سواء كان هذا التاريخ عربيا إسلاميا أو غير عربي يمتد من أدم (قفصة الخلق) إلى العصر الحديث.[1]

الحديثة: والمقصود بها هو ما تداخل مع الواقع الدي كتبت فيه هذه النصوص زمنيا ويتجلى في الأحداث الواقعية المسجلة في زمن القصة مثلا: الانقلابات، حرب 1948، حرب 1967..... وأثرنا اعتبارها متفاعلات تاريخية لبعدها المرجعي إلى البنية الاجتماعية والتاريخية التي تظهر فيها هذه النصوص لأنها تأتي على شكل متفاعلات تاريخية أي كبنيات تاريخية يتفاعل معها النص.[2]

وعليه فالتناص التاريخي يتشكل من حوادث وقصص تاريخية يستحضرها الكاتب ويمزجها مع الواقع.

2- التناص التاريخي في رواية "أصابع لوليتا":

أثناء معانقتنا لرواية "أصابع لوليتا" وقفنا على حوادث تاريخية من تاريخ الجزائر وتتجلى في قول واسينى الاعرج: "مثل غيره ظن يونس مارينا أن الدبابات التي نزلت في صباح 19 جوان 1965 وأحاطت بالملعب البلدي لم تكن إلا مشهدا طارئا الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة التي لم يمر على انتهائها إلا نادت سنوات، كانت الدبابات وهي تحتل ساحة الشهداء، والإذاعة والتلفزيون والملعب الكبير الذي كان يتفرج فيه الرايس بابانا، مقابلة كرة قدم ضد البرازيل، تبدو كأنها لعبة منتظمة تنتظر من يحركها، عندما أخبره صديقه بجدية الانقلاب ضد الرايس بابانا[3] لم يصدق وحاول أن يقنعه بأن

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي للنشر، ط2، الدار البيضـــاء، 2001، ص 106.

[2]- المرجع نفسه، ص 108.

[3]- عامية جزائرية وتعني الرئيس أبونا، تسمية كانت تطلق على أول رئيس جمهورية للجزائر المستقلة: أحمد بن بلة.

المسألة لا تغدو أن تكون فرقة بونتي كورفو[1] التي كانت تصور فيلم معركة الجزائر لكن في المساء نفسه اتضح كل شيء وصعد العقيد ليعلن التصحيح الثوري"[2].

أعاد الكاتب إحياء حادثة التصحيح الثوري أو ما أطلق عليه بالانقلاب العسكري للراحل هواري بومدين على الرئيس أحمد بن بلة بمبرر خروج هذا الأخير عن خط الثورة الجزائرية واستئثاره بالسلطة، "كانت الحركة التصحيحية في يوم 19 جوان 1965 وهو اليوم الذي كان الفريق الوطني يجري مقابلة ودية مع الفريق البرازيلي بملعب 20 أوت وبقيت مقابلة الخضر مع رفاق الجوهرة السوداء بيليه مرتبطة بحدث التغيير في الحكم الذي قام به هواري بومدين، وكانت استجابة الشعب تلقائية، وكان على قائد الحركة الجديدة أن يوضح في بيان عام للشعب وضح فيه أن هدف هذه الحركة الأول هو الرغبة في إحلال القياد الجماعية محل الزعامة الفردية"[3]، في شكل جديد وإبداعي ادرجه مع الواقع المعاش لبطل الرواية "يونس مارينا" المثقف النقدي والمتعاطف مع الرئيس بن بلة، أظهر من خلاله مأساة روائية استنبطها من التاريخ ونقلها بشكل مباشر إلى رواية أصابع لوليتا في شكل رواية بوليسية سياسية تكشف المأساة التي عاناها المثقف الجزائري أنداك فحمل بهذا دلالة جديدة ومعنى مغاير في حين اعتبر الكثير من الجزائريين حادثة 9 جوان 1965 تصحيحا ثوريا أرجعه الكاتب هنا إلى انقلاب عسكري اجباري وأنه كان قرارا ظالما مستبدا.

عكس الكاتب في حادثة أخرى وفاة الرئيس هواري بومدين في قوله: "المرة الوحيدة التي زار فيها موسى لحمر باريس في مهمه علاجية ميؤوس منها، عرّج على بيت يونس مارينا ليطمئن عليه ويطفئ بعض النار التي في قلبه منه عرف كل التفاصيل التي ظلت

---

(1)- Ponte corve: مخرج ايطالي أخرج معركة الجزائر الشهير.

(2)- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 78.

(3)- محمد العيد مطمر، الشخصية القيادية ودورها في تنمية المجتمع (هواري بومدين أنموذجا)، اطروحة مقدمة لنيل شهاد دكتوراه دوله في علم الاجتماع التنمية، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2005، ص 218.

تحرقه، كان ذلك بعد إطلاق سراحه بناء على منشور مجلس الوزراء والمرسوم الرئاسي الخاص بالمعتقلين السياسيين، يتذكر لحمر التاريخ جيدا بالضبط في 28 ديسمبر 1978 بعد 13 سنة من السجن و6 أشهر و8 أيام، زاره موسى لحمر الذي أقسم أن لا يغادر مدينة مارينا الا عندما يغادرها العقيد نهائيا، العقيد عانى الأمرين قبل أن يرحل عن هذه الدنيا، الغريب أنه عندما توفي شعر لحمر بمرارة كبيرة وبيتم لم يعرف مصدره، فقد كان خصما رجوليا. العقيد كان نحيفا لكن بنيته كانت متينة بدأه مرضه الغريب عد رحلته إلى دمشق في 20 سبتمبر 1978 وقد لاحظ عليه وزيراه المقربان تعبه غير العادي وصفرة وجهه، الفحوصات الأولى بيّنت وجود خلايا سرطانية في المثانة اختار أن يعالج في الاتحاد السوفياتي فبقي هناك من 29 سبتمبر إلى 12 أكتوبر زاره خلالها أخوه ببطاقة سفر من مال الخزينة العامة» فانزعج العقيد وطلب أن تخصم تكلفة سفر أخيه من راتبه، عندما أخيره الأطباء بخطورة الوضع الصحي طلب أن يعاد إلى أرض الوطن، أدخل بعدها إلى المشفي الوطني العام لينطفئ في 29 ديسمبر 1978 ويدفن في مقبرة الشهداء، حضر دفنه أناس كثيرون حتى بعض الذين عانوا من جبروته".[1]

وقد استحضر هذه الاحداث التي ادرجها في بناء روايته من واقع وفاة الرئيس بومدين "وفي 15 أكتوبر 1978 غادر الرئيس هواري بومدين الجزائر متوجها إلى موسكو للقيام بزيارة صداقة وعمل... وفي يوم 14 نوفمبر 1978 عاد الرئيس هواري بومدين من الاتحاد السوفياتي وذكر أحد الأطباء الأخصائيين بمستشفي مصطفي باشا الجامعي، أن المدة الزمنية التي كان يتردد فيها الرئيس بومدين للعلاج هي منذ ثاني يوم من رجوعه إلى أرض الوطن قادما من الاتحاد السوفياتي، وقال طبيب آخر أن المرض الذى أصيب به الرئيس لم يتم معرفته إلا في الجزائر ومن قبل أطباء جزائريين، وقال طبيب ثالث أن هذا الداء هو مرض (واندينوستورم maladie de wendenostrom) مرض عادي قد يصاب به أي إنسان بتقدمه في العمر، لكنه في الوقت نفسه مرض خطير

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 104-105.

وقد سبب للرئيس نزيفا حادا في المخ، أدخله في غيبوبة عميقة دامت حوالي أربعين يوما، وقد كان إلى جانبه في المستشفي شقيقه عبد الله، وابن عمه الطاهر، إلى أن وافاه الأجل صبيحة يوم الأربعاء 27 ديسمبر 1978 على الساعة الثالثة وخمس وخمسين دقيقة بمستشفي مصطفي باشا الجامعي، حيث كان يعالج منذ 18 نوفمبر 1978 عن عمر لا يتجاوز السادسة والاربعين سنة، ودفن بمقبرة الشهداء بالعالية بجوار الأمير عبد القادر الجزائري على الجانب الأيمن".[1]

أعاد الكاتب هنا احياء هذه الحادثة في ثوب جديد يساهم في بناء الرواية بشكل إبداعي متناسب مع واقعها أراد من خلاله واسيني الأعرج أن يذكر بالفاجعة التي ألمت بالدولة الجزائرية إثر رحيل فقيدها العظيم هواري بومدين الشخصية القيادية والمؤسس الفعلي للجزائر المستقلة أظهر في هذا المقتطف دلالتين حملت الأولى الوجه الصارم للعقيد كما أطلق عليه الكاتب» قوته وجبروته وعدله حتى وهو على فراش الموت فقد كان القائد والثوري والرجل الحكيم في الوقت ذاته طبع التاريخ ببصماته ودخل إلى رحابه مطمئنا على الرغم من أن بطل الرواية لم يكن مساندا له في حكمه أما الدلالة الثانية فكانت الحزن العميق الذي خلفه في الأرجاء بعد رحيله حتى أن من عانوا من جبروته قد حزنوا لفراقه رحل القائد والأب العظيم وترك دولة وشعبا في حالة يتم بعد غيابه.

وكحادثة ثالثة أحياها واسيني الأعرج في متنه يقول: "صورة الرايس بابانا وهو يبتسم بصحبة رفاقه الخمسة يوم حوّلت بهم الطائرة التي كانت تقلهم من المغرب".[2]

استرجع هنا حادثة اختطاف طائرة الزعماء واعتقال الرئيس أحمد بن بلة ورفقائه إثر تحويل مسار الطائرة القادمة من المغرب نحو تونس، "وفي 22 أكتوبر من العام نفسه

---

(1)- محمد العيد مطمر، الشخصية القيادية ودورها في تنمية المجتمع (هواري بومدين أنموذجا)، ص 335.

(2)- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 102.

(1956) دخل بن بلة السجن للمرة الثانية حين أرغمت السلطة الفرنسية طائرة مغربية كانت تقله مع ثلاثة زعماء آخرين (بوضياف، آيت أحمد وخيضر) على الهبوط".[(1)]

عاد هنا واسيني إلى الثورة الجزائرية هذا الحدث العظيم الذي يعتبر مصدر الهام الروائيين الجزائريين ومن الطبيعي أن يستحضره في متنه ويدمج التاريخ مع فضاء الخيال ويساير الواقع السياسي وكون بطل لرواية يونس مارينا كان مولعا بالرئيس السابق أحمد بن بلة وبطولاته إبان الثورة فاختار بناء على هذا حادثة اعتقاله على متن الطائرة المتجهة نحو تونس انطلقت هذه الطائرة من المغرب وكان على متنها أحمد بن بلة ورفقائه (الزعماء الخمسة) بهدف عقد اجتماع مع الملك المغربي في تونس ومد يد العون للجزائر علمت السلطة الفرنسية بهذا الاجتماع فأجبرت قائد الطائرة المغربية على تغيير المسار والنزول في مطار الجزائر تم عندئذ إلقاء القبض على بن بلة للمرة الثانية كان هنا واسيني بصدد تأكيد المعنى القديم من بطولات لبن بلة ومن معه وتصديهم للاستعمار وتضحيتهم بالنفس والنفيس وترحيبهم لكل ما يعترضهم في سبيل الوطن.

وفي موضع أخر يقول واسيني: "حتى اليوم ما أزال أسمع حشرجة جدي الذي سيق إلى محتشد أوشويتز (aushwitz) من مجمع درانسي، نشيجه وخوفه وهو يتساءل أي محتشد للموت سيسلك؟ أوشويتز1، المحتشد المركزي، أم أوشويتز2 أو بيركونو (birkenau) الذي فتح في 8 أكتوبر 1941 مركز إبادة كلية، أو أوشويتز3، مونويتز (monowtiz) الذي دشن في 31 ماي 1942 كمحتشد للعمل، سبع غرف غازيا عزيزي روجي التي تستعمل زيكلون ب وثلاث تجمعات داخلية لحرق الأجساد النتيجة ليس أقل من مليوني ضحية الدين التهمتهم غرف الغاز من اليهود والبولونيين والغجر وسجناء الحرب من الرْوّس أيضا بدون حساب من ماتوا من شدة البرد والجوع".[(2)]

---

(1)– روبير ميرل، مذكرات أحمد بن بلة كما أملاها على روبير ميرل، ترجمة لعفيف الأخضر، دار الآدب للنشر، دط، بيروت، دس، ص 06.

(2)– واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 228.

يستعيد هذا أحداث 08 ماي 1945 من خلال مأساة المحرقة التي ارتكبتها النازية في حق اليهود بأوشويتر فوظف نظام المحتشد النازي الذي استعملته كقمع موجه ضد المعارضين السياسيين للدولة النازية بدأ هذا النظام أولا بسجن أصحاب الاتجاه الشيوعي والاشتراكي بشكل أساسي ثم سجن من تم تحديده على أنه وضيع عرقيا أو بيولوجيا وخاصة اليهود وامتد تنظيم ونطاق نظام المحتشد النازي بسرعة وتطور من السجن إلى القتل وطبق هذا القانون على كل الدول الأوروبية التي احتلتها ألمانيا وكان كافة المسجونين في محتشدات الاعتقال يعملون حرفيا حتى الموت وقام الألمان بترحيل اليهود من كل المناطق الأوروبية إلى محتشدات الإبادة والاعتقال تعرضوا فيها للقتل المنظم وفي سنة 1945 انتصر دول الحلفاء على النازية فخرج الجزائريون للاحتفال بهذا الخبر لأن فرنسا وعدتهم بالاستقلال لكنها أخلفت بالوعد وتحولت هذه المظاهرات والاحتفالات إلى مجزرة دموية من قبل الفرنسيين، يقول هواري بومدين بخصوص موقفه من أحداث الثامن ماي: "في ذلك اليوم شخت قبل الأوان المراهق الذي كنته أصبح رجلا في ذلك اليوم تدحرج العالم حتى الأجداد تململوا تحت التراب وفهم الأطفال أنه يتوجب عليهم حمل السلاح ليكبروا رجالا أحرارا"[(1)]، ربط الكاتب بين محتشدات النازية وأحداث الثامن ماي بشكل إبداعي كونها كانت من أسباب حدوث هذه المجازر في الجزائر فاستحضر بشاعة ما قامت به المانيا وأسقطه على الاستعمار الفرنسي.

وفي قول آخر للكاتب: "نزع أليا ربطة العنق" وخباها تحت الوسادة، ثم بسرعة سحبها، فكر في أن يرميها من الطابق الثالث ثم عدل عن الفكرة ليدفنها تحت السرير، في الزاوية القصوى حيث لا عين تراها، فجأة تراءى له وجه كريم بلقاسم وذئاب العقيد الكثيرة وهي تركض وراءه حتى فرانكفورت لتجهز عليه بربطة عنقه".[(2)]

[(1)]- نقلا: واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 77.

[(2)]- المصدر نفسه، ص 536-537.

أعاد هنا احياء حادثة اغتيال كريم بلقاسم في فرانكفورت بألمانيا في 18 أكتوبر 1970: "أحد قادة الثورة الوطنية وأحد الموقعين على اتفاقية ايفيان (evian) التي كان من ورائها استقلال الجزائر، بعد الاستقلال كان غاضبا من توجه البلاد غير الصحيح.، فكان من وراء العديد من الحركات الاحتجاجية قبل أن يؤسس الحركة من أجل الديمقراطية في الجزائر (MDA) في المنفي، اغتيل في مدينة فرانكفورت على يد مجهولين بربطة عنقه في النزل الذي كان يقيم فيه"(1)، استحضر ربطة العنق كتلميح لاغتياله وألحق بعدها اسمه ليؤكد على أنه المعني لا غيره وأرفقها بذئاب العقيد هذا الرمز الذي يقصد به رجال الراحل هوارى بومدين رغم أن من اغتاله مجهول الهوية إلا أن الكاتب أرجعه إلى بومدين فهو يكشف الوجه الآخر لهذا الأخير ويؤكد نظرة بطل الرواية له.

كما استحضر الاعرج في متنه بعضا من أحداث العشرية السوداء في الجزائر ومعاناة الشعب مع الإرهاب، يقول: "تتبعنا كل خطواتهم، حتى تهريبهم للأسلحة وتمريرها عبر الأراضي الإسبانية والمغربية، للأسف، المتفجرات كما يقول سكوارسيني ساعدت على تفجير محافظة الشرطة المركزية بالجزائر العاصمة، شارع عميروش في 30 جانفي 1995 التي أودت بحياة العشرات من الأبرياء"(2)، أشار هنا إلى العمل الإرهابي الذي تم من خلاله تفجير سيارة مفخخة خارج إحدى مراكز الشرطة بالعاصمة الجزائرية بشارع العقيد عميروش في 30 جانفي 1995 من طرف جماعة إرهابية تم من خلاله سفك دماء الكثير من الأبرياء.

"مات والدي في جريمة تفجير قطار ضواحي باريس خط ب في سان ميشال (saint michel)، مساء 25 جويلية 1995، يومها بقي والدي من أجلي ورفض الذهاب إلى عطلته الصيفية لأنه كان يريدنا أن نقضي العطلة مع بعض، كانت الساعة تشير إلى حدود الخامسة والنصف مساء. ثمان ضحايا على عمق عشرين مترا تحت سطح الأرض، لن

---

(1)- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 537.

(2)- المصدر نفسه، ص 408.

يكتب لهم الركوب مرة أخرى في قطارات الضواحي و117 جريحا"[1]، وفي قول آخر: "نحن اليوم في نفس مستوى تهديدات 1995 التي أدمت فرنسا"[2]، استحضر هنا تفجيرات ميترو باريس بسان ميشال في 1995 من طرف الجماعة الإسلامية المسلحة التي قامت بمد حرب العشرية السوداء في الجزائر وهي منظمة إسلامية مقرها الجزائر وتسعى لإسقاط الحكومة الجزائرية وإقامة دولة إسلامية اعتمدت العنف المسلح منذ عام 1992 تبنت عدة عمليات إرهابية ضد أهداف مدنية في الجزائر وفرنسا وارتكبت مجازر إبادة بحق القرويين استعملت الاغتيالات، تفخيخ السيارات وعمليات الاختطاف لم تقتصر تفجيراتها في فرنسا على شان ميشال الذي خلف ثمان قتلى وأزيد من 117 جريحا فقط بل توالت طوال سنة 1995 في مختلف أرجاء فرنسا.

أراد واسيني من خلال استحضاراته هنا أن يعود بالقراء إلى التجربة العميقة التي عاشتها الجزائر إثر فاجعة التسعينات في العشرية السوداء هذه الحرب التي أقحمت الصغير والكبير، الرجل والمرأة، الأطفال والشيوخ، الظالم والمظلوم هو إذا مؤكد لما قامت به الجماعات الإرهابية ومتضامن مع شعبه ووطنه ورغم خروجه عن زمن روايات التسعينات روايات العشرية السوداء والواقع الاجتماعي إلا أنه لا يزال يستحضر ها في متنه.

وعليه فيمكننا القول أن واسيني الأعرج انتج متخيلا سرديا شد إليه أنظار النقاد والدارسين» وأحيى التاريخ في ثوب جديد أعاد من خلاله قراءته بمنظوره الخاص، أمده بأدوات فنية واستحضره بطريقة نثرية إبداعية جمالية دمجه مع الواقع حتى اضحى في شكل يكاد لا يتفرق مع الزمن الحاضر للرواية، انتقل من زمن الرواية إلى زمن ما بعد الثورة التحريرية ثم رجع إلى أيام الثورة، عايش العشرية السوداء وما بعدها في العصر الحديث فاستطاع بذلك أن يلعب بالزمن ويتناص مع التاريخ وما هذا إلا دليل على حيوية

---

(1)- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 428.

(2)- المصدر نفسه، ص 412.

أفق التجريب في هذه الرواية ما جعلها أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور خلقت حياة فنية من خيال لغوي يتصدى لتنظيم تجربة حية تهدف إلى تفسير الواقع لا إلى نقل التجربة كما هي، فهذه الرواية أحيت التجريب بالاشتغال على آلية التناص القائم على إدخال نصوص موازية للنص الأصل مأخوذة من التاريخ وزرعها داخل مبنى النص الأصلي.

ويمكن القول في الاخير أن للتناص مظاهر يتمظهر فيها النص الغائب في النص الحاضر، وله مستويات يتعامل بها الأديب مع النصوص الغائبة وله طرق توظيف مختلفة لهذه النصوص، فيساهم في حضوره حضورا متنوع الدلالة يمكن تأويله وفق مرجعيات مختلفة لعمق إحساس الأديب بالواقع المعاش، فيستحضرها ليرسم أفاقا جديدة دالة على تحولات المجتمع وسيرورته ويجسد التجريب في أسلوب ابداعي متناغم.

خاتـــــمة

الخاتمـــــة:

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية، بل هي خلاصة ونتائج لفكرة درست كما هي بلورة لأفكار ومفاهيم.

هذا وقد شكلت الرواية الجديدة المنبعثة من بوتقة التجريب إنجازا مغايرا، استطاعت من خلاله أن تتخطى المظاهر التقليدية، وولجت مرحلة إبداعية اخترقت المفاهيم السائدة، ومن خلال دراستنا لرواية "أصابع لوليتا" التي تنفرد بخصوصـيتها الجديـدة ونزعتهـا التجريبية توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن رصدها فيما يلي:

- يرتبط التجريب الروائي بالثورة على الوعي السائد ليشكل وعيا جديدا يتأسس علـى وعي مفارق، من خلال خرق الثابت وإعادة النظر في كل الأشكال للتعبيـر عـن رؤيـة مغايرة تقدم تحولا في العلائق وتخلق عوالم تخييلية جديدة.
- التجريب الروائي العربي يكمن في مغامرة لكتابة نص روائي يسـتنجد بالمحكيـات ليصوغ عالما روائيا حافلا بمظاهر المجتمع.
- يقوم التجريب بمحاكاة الواقع في مظاهره المتعددة ورموزه المختلفة من أجل تشكيل خلفية معرفية وثقافية في لإطار كتابة إبداعية متعددة الأبعاد والتجليات.
- التجريب أحد مظاهر الحداثة يصدر عن هاجس التجديد من خلال البحث عن أساليب جديدة يتجاوز فيها الكاتب الأساليب السائدة.
- التجريب يجعل الرواية أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور وعلى نقد نفسها.
- التجريب لا يتعلق بالية دون أخرى، فهو يشتمل على جميع الآليات ومنها العتبـات النصية والتناص.
- عائم التجريب فرصة مناسبة لفرز الطاقات التعبيرية الكامنة في الروائي.
- لم تعد الكتابة الروائية عرضا لأحداث أو فضاء فقط بل أصبحت حـوارا للأجنـاس وتداخلا للخطابات مما كسر خطية السرد.
- العتبات النصية ألية تجريبية بامتياز استطاعت في رواية "أصابع لوليتا" أن تصل بنا إلى الفهم الصحيح والاستيعاب الحقيقي للرواية ورؤية ملامح التجديد في الرواية العربية.

- تفاعل المتن الروائي لأصابع لوليتا مع التاريخ ونصوص دينية جعلته صورة ابداعية جديدة فجّر من خلالها تراكماته الشعورية والوجدانية.
- رواية "أصابع لوليتا" رواية تجريبية بامتياز، فيها شيء من الواقعية السحرية من خلال أسطرة الواقع وتخييله.
- جسد هذا النص التجريب بحذافيره باعتماده على اليات مختلفة ولعب بالزمن بطريقة احترافية، انتقل من مكان لآخر وتناص خلالها مع التاريخ.
- خضع هذا النص للتجريب وخرج عن المألوف بولوجه عالما تتداخل فيه الأجناس الأدبية متشبعا بكل المكونات الاجتماعية.

وفي الأخير هذه مجرد نتائج بعيدة عن الأحكام القطعية بذلنا فيها كل ما باستطاعتنا محاولين بذلك طرح بعض الإشكالات والبحث فيها وصفا وتحليلا.

الملحق

الملحق:

1- التعريف بالروائي "واسيني الأعرج":

روائي جزائري من مواليد (08-08-1954) بقرية سيدي بوجنان تلمسان، خريج جامعة وهران (الجزائر) الليسانس كلية الآداب واللغات... وكذلك خريج جامعة دمشق ماجستير في: اتجاهات الرواية العربي في الجزائر...، عمل صحفيا محررا ومترجما للمقالات، وكان في الوقت نفسه يتم تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي، شغل منصب بروفيسور بجامعة الصربون بباريس 1994 وأستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا بأمريكا 1999 كما أسهم في مناقشة العديد من الأبحاث العلمية والفكرية في الجامعات الجزائرية والعربية والأوروبية المتخصصة في السرديات والمسرح والشعر، كما يعتبر أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، ترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الألمانية، الانجليزية، الايطالية والاسبانية.

- **رواياته:** له أكثر من خمسة عشر (15) رواية منها:

- رواية نوار اللوز، بيروت 1983، باريس للترجمة الفرنسية 2001.

- رواية ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا 1997.

- رواية شرفات بحر الشمال، بيروت2001 ، باريس للترجمة الفرنسية 2003.

- رواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) بيروت1981 .

- رواية مرايا الضرير، باريس للطبعة الفرنسية. 1998.

- رواية الليلة السابعة بعد الألف، كتاب أول: رمل الماية، دمشق/الجزائر1993 ، كتاب ثاني المخطوطة الشرقية، دمشق 2002.

- رواية كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت 2005 .

- رواية سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت2009 .

- رواية نساء كازانوفا، دار الآداب، ببيروت 2016.

- رواية مملكة الفراشة، 2013.

- رواية أنثى السراب، دار الآدب، بيروت، 2010.

- **مجموعته قصصية:** أسماك البر المتوحش، منشورات الجمل، 1986.

وله دراسات منها: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر كما كان عضو الهيئات القيادية لاتحاد الكتاب الجزائريين في بداية التسعينيات.

- **الجوائز الأدبية المتحصل عليها:**

- الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية، 1989.

- جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله الروائية، 2001.

- جائزة قطر العالمية للاواية، 2005.

- جائزة المكتبيين، 2006.

- جائزة الآداب (الشيخ زايد) على روايته "كتاب الأمير"، 2007.

2- ملخص الرواية:

"أصابع لوليت" رواية كتبها "واسيني الأعرج" في مارس 2012 م عن دار الصدى للصحافة والنشر، رشحت على قائمة جائزة البوكر العربية لعام 2013، ففي أكثر من أربعمئة صفحة يوغل بنا "واسيني الأعرج" في متاهات الحب والألم، في ظلام السجون وعصور الانقلابات ... حيث تدور الرواية بين يونس مارينا (سلطان حميد سويرتي)، كاتب من أصل جزائري استشهد والده في احدى الملاحم التي خاضتها الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي إبان حكم "رايس بابانا" والذي كان يمثل الكثير ل "مرينا" آنذاك وبعد حدوث الانقلاب العسكري اعتقل "الرايس بابانا" وبين سالبة روح مارينا (لوليتا)...

منذ الصفحات الأولى للرواية، يعلن "واسيني الأعرج" عن الحضور الباذخ والمشرف للتي ستكون صانعة أحداث الرواية بشكل أساسي وصانعة للصدمة أو ما يمكن أن نسميه بالمفاجأة التي تفجرت، وهي مختبئة وراء كل ذلك الجمال والبذخ والألوان والأثواب الزاهية... تفجرت حين تفجر ذلك الجسد الذى لطالما سلب لب (يونس مارينا) ودوخه بحضوره وملاه بالجنون في غيابه، منذ البدايات في الرواية سيتم الإعلان عن (لوليتا) أو (نوة) اسمها الحقيقي في الحياة الذي أطلقه عليها والدها... جاءت إلى الدنيا صاحبة معها المطر الذي نزل مدرارا في يوم ولادتها...حضور في الغياب... حضور بالرائحة المدوخة العطرة، حضور أعلن عن نفسه برائحتها التي سبقتها في مكان معرض الكتاب، إذ كان (يونس مارينا) يشم عطرا في الهواء يملئ حواسه ويستثيره دون أن يعرف صاحبته، أو أن يراها أمام عينيه، عطر سبق حضور لوليتا لتعلن وتبرز حضورها بكل أناقة وكبرياء... وبين اللحظة التي ستبزغ فيها (لوليتا) بالجسد والإشراقة معلنة عن حضورها المادي في هالة نورانية، تستيقظ خلايا (يونس مارينا) الغارق في توقيع روايته الجديدة "عرش الشيطان"، والتي ترجمها أيضا إلى اللغة الالمانية، في معرض "فرانكفورت" للكتاب، حضرت (لوليتا) فزلزلت كيانه إلى حد تساؤله بانبهار...من أين خرجت؟ أي وجه؟ أي ملامح هذه؟ ملامح خطت بنعومة متقنة...

فبين هذا الحضور المدوي وبين عملية تفجير الجسد في ساحة عامة في يوم باريسي مثلج وبينما العالم يتهيأ لاستقبال السنة الميلادية الجديدة... سيكتشف القارئ عوالم عديدة نحتها الروائي (واسيني الأعرج) باقتدار كعادته، بلغته المصقولة بإتقان، صانع باهر يعرف كيف ينتقي مفرداته لبناء الحكاية التي عايشها (يونس مارينا) منذ أحداث ما بعد الاستقلال التي عرفتها الجزائر وتحديدا من الانقلاب العسكري على رئاسة (الرايس بابانا) على حد تعبير واسيني الأعرج، وما نتج عن ذلك من أفعال.

فيصبح (حميد السويرتي) منغمسا في كتابة مقالات لمجله في تنظيم سرى، اختار فيها اسم (يونس مارينا) كاسم مستعار، ليجد نفسه بين محنتين، محنة ذناب العقيد كما

يسميها الراوي» ومحنة مقيمي محاكم التفتيش المقدس ومراقبي النوايا بعد كتابته ل"عرش الشيطان"، فلجأ إلى فرنسا باحثا عن حياة هادئة تحت حراسة رجال الأمن الفرنسي، ومع هذا فالحراسة ستخطئ في تحديد الخطر المحدق بالكاتب، الخطر الذي سبح فيه (يونس مارينا) وتعلق به إلى حد الجنون، و(لوليتا) التي تم انتقاؤها لتصفية الكاتب الذي يلحق الضرر بالدين الإسلامي في نظر مراقبي النوايا، كانت على استعداد لتنفيذ مشروعها بحكم ظروفها الخاصة والتي جعلتها تنفر وتمقت جسدا عبث به الوالد في إحدى السفريات لعقد صفقات تجارية في الأقمشة التي كان يجرب جمالها على جسدها الصغير الفاتن.

ستعيش (لولينا) في الرواية انكسارات نفسيه ستؤدي بها إلى مقت ورفض الذات والجسد المدنس، هذا الجسد الذي تتسابق عليه أشهر دور عرض الأزياء، (لوليتا) جمعت معلومات كثيرة عن (يونس مارينا) استقتها من الجبهة التي استخدمتها طعما للكاتب، بحيث كانت تفاجئ مارينا بأدق تفاصيل حياته الماضية، فلوليتا كانت القنبلة التي دست لتفجيره، لكن الحب الذي غمر قلبها جعل لوليتا تغير المخطط الإجرامي وتفجر نفسها في شارع (الشانزيليزيه)، ثم يعلم يونس ذلك من الشرطة الفرنسية القائمة على حمايته... أن لو ليتا الجميلة كانت على صله بخليه إرهابية كلفتها باغتياله، لكن ما عزفت عنه (لوليتا) تحت تأثير الحب قامت به أدوات النظام القمعي التي تكلم عنها "واسيني الأعرج" في الرواية، في تلك اللحظة التي سيسمع فيها (يونس) طرقا على الباب، ويسمع اسمه الحقيقي حين تتم مناداته "... افتح الباب يا حميد السويرتي..." فيقتنع لأول مرة بأن للموت رائحة ليست ككل الروائح.

الملخص:

قمنا بدراسة رواية أصابع لوليتا للروائي الجزائري واسيني الأعرج وكشفنا أليات التجريب التي اشتغل عليها في بناء متنه.

رسمنا خطة بحث قامت على مقدمة، مدخل نظري وفصلين أعقبناهما بملحق وخاتمة.

المقدمة وتتناول الاسباب الدافعة لاختيار الموضوع والمنهجية المتبعة في دراسته والإشكالات التي نسعى للبحث فيها.

المدخل وتناولنا فيه مفهوم الرواية عند مجموعة من النقاد والباحثين، تطور الرواية العربية من البداية رواية زينب لحسن هيكل وحتى وصولها للتجريبية، مفهوم التجريب أوردنا بعض التعاريف له وأوضحنا أنه يرتبط بالتجديد ووسيلة تعبر عن روح العصر ثم انتقلنا إلى نشأة التجريب عند الغرب أولا قلنا أن لرواية التجريبية عبارة صكها إيميل زولا وعند العرب ثانيا وأشرنا أنها برزت في الساحة الأدبية مع بداية السبعينات بعد هزيمة حزيران 1967 وذكرنا بعض النماذج التي برعت في كتابة هذا النوع مثل أعمال نجيب محفوظ وعبد الرحمان منيف وغيرهم وختمناه بتمظهرات التجريب في الرواية العربية أخذنا رأي صلاح فضل كون التجريب قرين الإبداع، تمثلت آلياته في: تجريب المستويات اللغوية كون اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان والتاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية غيّرت جلدها عدة مرات حتى وصلت إلى الصراع بين الفصحى والعامية والالية الثانية كانت تجريب التقنيات السردية كتنظيم وحدات السرد القصصي المتخيل، وأشرنا أنه يمكن أن يتجلى على مستوى البنية السردية للرواية كالشخصيات الاهتمام بنزعاتها الذاتية والجانب الشعوري لها والتركيز عليها من الداخل والمكان من خلال إشراكه كعنصر أساسي وجعله يحمل أبعاد تاريخية واجتماعية وتجاوز كونه مجرد ساحة للأحداث والزمان أو ما عرف بتشظي الزمن في الرواية التجريبية أين أصبح يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية واللعب بالزمن من خلال الاسترجاع والاستباق

وغيرهم وكألية أخرى تناولنا عتبات النص ومفهومها بشكل عام وكذا التناص في نهاية المدخل.

أما الفصل الأول فكان بعنوان العتبات النصية كآلية تجريبية خصصناه للعتبات النصية في رواية أصابه لوليتا فوقفنا عند ماهية هذه العتبات ضبطنا المصطلح أولا بعدة تعريفات تختلف من ناقد لآخر وقلنا أنها وحدات أيقونية تتقدم المتون وتعقبها من عنوان، اسم المؤلف، الإهداءات، التصديرات وغيرها، ارهاصاتها ومتى ظهرت وذكرنا أن رائدها الفعلي هو جيرار جينات وكمحطة ثالثة العتبات النصية في النقد الحديث فقد كانت محط دراسة وتحليل لنقاد وكتاب العصر الحديث سواء في العالم الغربي أو العربي ثم عرضنا أقسامها: العتبات النصية النشرية الافتتاحية والعتبات النصية التأليفية، درسنا أولا العنوان كآلية تجريبية "أصابع لوليتا" قلنا أنه يأتي في طليعة العتبات لأنه بوابة العمل الروائي، ماهية العنوان .. مكان ظهوره ووقت ظهوره وأسقطناها على الرواية ودرسنا بنية هذا العنوان في جانبه التركيبي والتعالقات النصية له وقلنا أنه تناص لرواية الروسي "فلاديمير نابوكوف" ولبطلة الرواية لوليتا، ربطنا بين العنوان والمتن فلغة الأصابع التي بين بطلي الرواية كانت أقوى من أن تتسبب أصابعها بقتل حبيبها وإنما جعلت لوليتا تقع ضحية أصابعها بانتحارها وكعنصر ثان درسنا العناوين الفرعية في الرواية فقد جعل واسيني في روايته ستة عناوين فرعية جعل كل عنوان لفصل معين الأول ووسم ب "أمطار خريف فرانكفورت"، "الثاني على حافة انتظار لا ينتهي"، أما الفصل الثالث فكان (lights in the city fashion week)، الرابع "كوفية أمي الحمراء" الخامس بعنوان "أسرار الخلايا النائمة" والأخير كان "فصل أخير في جحيم التيه" أدرجنا مكان ووقت ظهورها عموما وربطناها مع هاته الرواية وربطنا العلاقة بين كل عنوان فرعي وفصله ودلالته قلنا أخيرا أن وظيفة العناوين الفرعية لا تكاد تختلف عن وظيفة العنوان الرئيسي باختلاف بسيط كونها بنيات واصفة شارحة لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، انتقلنا في عنصر أخر إلى عتبة التصدير كآلية تجريبية والتي هي من أهم العتبات التي عن

الروائيون بها لموقعها الاستراتيجي إضافة إلى شد القارئ للموضوع عرّفها جيرار جينات كاقتباس يتموضع على رأس الكتاب انتقلنا في النقطة الموالية إلى تعالقات التصدير مع النص الروائي هنا ذكرنا تصدري رواية أصابع لوليتا وهو مقولتين لأشهر مصممي الأزياء ودمجنا الجانب النظري مع التطبيقي تناولنا وقت ظهور التصدير، مكانه، عناصره ووظائفه وقلنا أن واسيني جعل تصديره كإحالة مباشرة للمتن لتناسبه مع أحداث الرواية التي تدور في صالونات العرض الراقية كما جلع تكريسا لحرية المرأة المنهوبة» ركز على تيمة الجسد وكتب بلغة جسد المرأة ليجسد معاناتها وضمان حقوقها.

أما الفصل الثاني فاخترنا التناص كآلية تجريبية تشتغل عليها الرواية التجريبية كما الفصل الأول دمجنا جانبه النظري مع التطبيقي قبل أن نلج للتناص في "أصابع لولبتا" بدأنا أولا بضبط المصطلح وقلنا إنه مصطلح نفدي يرادفه التفاعل النصي والمتفاعلات النصية وقد ولد على يد البلغارية "جوليا كريستيفا" والتي بدورها استنبطته من "باختين" وهو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة تعاد صياغتها بشكل جديد أو ما يعرف بتعالق نصوص مع نص أخر ثم انتقلنا في نقطة أخرى إلى ماهية التناص عند جمهور النقاد والدارسين وأوضحنا كيف أن هذا المصطلح عائد إلى "جوليا كرستيفا" من خلال أول إشارة له في 1969 ثم مفهومه عند عدة نقاد غربيين أمثال: "الناقد جيني"، "ليتش"، "رولان بارت" وخلصنا إلى أنه ممارسة تبرز عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره، وعن إرهاصاته فقد تناولناها في الأدب الغربي وأشرنا إلى بعض الذين تداولوه قبل كريستيفا وباختين كما تناولناها في الادب العربي والمحنا إلى أن العرب فد عرفوه منذ زمن قديم كالاقتباس، التضمين والسرقات الشعرية وتطور حتّى وصل مصطلح التناص واختلف العرب المعاصرون في تسميته بين التناص والتناصبة والتفاعلات النصبة وغيرها ووصلنا إلى بعض المفاهيم التناصية من تعالق نصي، مناص، بنيات نصية وغيرها من المفاهيم وقمنا بتعريفها كل واحدة على حدى وكعنصر أخير في هذا الجزء الموسوم بماهية التناص تطرقنا إلى أنواء التناص من ديني، أدبي، تاريخي وإعلامي

وارفقناها بأمثلة توضيحية» وكنقطة ثانية من الفصل الخاص بالتناص درسنا التناص الديني كآلية تجريبية أولا كجانب نظري ماهية التناص الديني وهو تداخل نصوص دينية في المتن الأصلي وذكرنا دوافع توظيف الدين في الرواية كالشهرة، إرساء الدين واعتباره كسبب أول في أزمات المجتمع وانتقلنا إلى التناص الديني في رواية "أصابع لوليتا" أين قمنا بتقسيمه إلى تناص مع القرآن الكريم واستخرجنا الآيات التي استحضرها في متنه وتناص مع الشخصيات الدينية كاستحضاره المتواصل لشخصية المسيح عليه السلام، مريم المجدلية من الانجيل وشخصية أيوب من التوراة والتناص مع القصص القرآني كقصة أدم وحواء، قصة قابيل وهابيل وخلصنا هنا إلى أن الأعرج وظف الدين بطريقة إبداعية لتتماشى وأفق التجريب والنقطة الثالثة كانت من نصيب التناص التاريخي كما الديني بدأنا بالماهية فقلنا أنه استحضار لأحداث تاريخية وتوظيفها في المتن بأسلوب يتماشى مع بناء الرواية ثم انتقلنا إلى التناص التاريخي في "أصابع لوليتا" فاستخرجنا مختلف الأحداث المذكورة من أحداث الثورة الجزائرية والعشرية السوداء وما بعد الثورة دمج الروائي التاريخ مع الخيال وأنتج متخيلا سرديا مميزا واستطاع أن يشتغل على التجريب.

ختمنا في الأخير بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها أبرزها أن التجريب مرتبط بالثورة على الوعي السائد وخرق الثابت وتشكيل وعي حداثي جديد.

وكان الملحق من نصيب واسيني الاعرج وروايته» فعرّفنا بالروائي وذكرنا أهم أعماله وإنجازاته كما قدّمنا لمحة عن رواية "أصابع لوليتا" وملخص لها أدرجنا فيه أهم ما ورد فيها.

قائـــمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، منشورات الفصاء الحر، 2012.

واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، موفم للنشر، ب ط، الجزائر، 2015.

ثانيا: المراجع

1- باللغة العربية

1_ أمينة رشيدة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، لهيئة المصرية العامة للكتاب للنشر، دط، القاهرة، 1998.

2_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

3_ حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.

4_ رحيم خابكور وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، العدد 16، شتاء 1991، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعه العلامة الطباطبى.

5_ سعيد يقطين:

- انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.
- الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط1، أ، ب، أغسطس 1992.
- انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي للنشر، ط2، الدار البيضاء، 2001.
- تحليل الخطب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997.

6_ سكري عزيز الماضي، انماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للنشر، دط، الكويت، 2008.

7_ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش. م. م، ط1، القاهرة، 2005.

8_ ظاهر محمد الزواهرة، التناص، في الشعر العربي المعاصر، (التناص الديني نموذجا)، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

9_ عامية جزائرية وتعني الرئيس أبونا، تسمية كانت تطلق على أول رئيس جمهورية للجزائر المستقلة: أحمد بن بلة.

10_ عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ش. م. ل، بيروت، ط1، 2008.

11_ عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996.

12_ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للنشر، دط.

13_ عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية من عام 1990 إلى 2010، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، 2013.

14_ فخري صالح، في الرواية العربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1430ه/2009م.

15_ كاظم جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية لترجمة).

16_ محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب ببنشر، دط، دمضق، 1999.

17_ محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعرالعربي، دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دممشق، 2001.

18_ مصطفى عبد الغاني الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للنشر، دط، الكويت، 1994.

19_ مصطفي عطيه جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، الرواق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011.

20_ يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي للنشر، ط1، بيروت، 2011.

21_ يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، ب س.

2- المراجع الأجنبية

ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمه ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، منشورات الاختلاف، ط1، القاهرة، 2002.

روبير ميرل، مذكرات أحمد بن بلة كما أملاها على روبير ميرل، ترجمة لعفيف الأخضر، دار الآدب للنشر، دط، بيروت، دس.

ثالثا: المجلات

عبد الرشيد هميسي، مصطفى حنانشة، تجليات الدين في الرواية الجزائرية –لقراءة تحليلية في روايات واسيني الأعرج– قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر، الواد الجزائر، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، الرقم التسلسلي: 04 جوان 2020.

رابعا: الأطروحات الجامعية

محمد العيد مطمر، الشخصية القيادية ودورها في تنمية المجتمع (هواري بومدين أنموذجا)، اطروحة مقدمة لنيل شهاد دكتوراه دوله في علم الاجتماع التنمية، فسم علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2005.

حياة لمصحف، جماليات الكتابة الروائية دراسة تأويلية تفكيكية، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2015.

رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، كليه الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2015.

2020 ديسمبر 27

★ ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في .....

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم:..... والصادرة بتاريخ.....

المسجل(ة) بكلية / معهد ..... قسم.....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها:.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: .....

توقيع المعني (ة)

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ب
مدخل: الرواية والتجريب مفاهيم وتصورات.	
أولا- مفهوم الرواية.	04
ثانيا- تطور الرواية العربية الجديدة.	06
ثالثا- مفهوم التجريب.	09
رابعا- نشأة التجريب.	10
خامسا- تمظهرات التجريب في الرواية.	12
الفصل الأول: العتبات النصية كآلية تجريبية	
أولا: ماهية العتبات النصية: paratexte	21
1- حول المصطلح:	21
2- الإرهاصات:	22
3- العتبات النصية في النقد الحديث:	24
4- أقسام العتبات النصية:	25
ثانيا: عتبة العنوان كآلية تجريبية:	27
1- العنوان:	28
مكان ظهور العنوان	30
وقت ظهور العنوان:	31
بنية العنوان أصابع لوليتا	32
التعليقات النصية للعنوان	33
العناوين الفرعية :	35

وقت ظهور العناوين الفرعية	35
مكان ظهور العناوين الفرعية	35
وظائف العناوين الفرعية	38
ثالثا: عتبة التصدير كآلية تجريبية:	39
1- عتبة التصدير:	39
2- تعالقات التصدير مع النص الروائي:	40
مكان وقت ظهور التصدير	41
عناصر التصدير:	42
وظائف التصدير	42
الفصل الثاني: التناص كآلية تجريبية	
أولا- ماهية التناص:	47
1/ ضبط المصطلح:	48
2- ماهية التناص عند الدرسين والنقاد:	49
3- إرهاصاته:	51
4- المفاهيم التناصية:	53
5- أنواع التناص: (التفاعلات النصية)	55
ثانيا- التناص الديني:	57
- دوافع توظيف الدين في الرواية:	57
- التناص الديني في رواية "أصابع لوليتا":	59
1/ التناص مع القرآن الكريم:	59
2/ التناص مع الشخصيات الدينية:	62
3/ التناص مع القصص القرآني:	64
ثانيا- التناص التاريخي:	66
1- ماهيه التناص التاريخي:	66
2- التناص التاريخي في رواية "أصابع لوليتا":	67

خـــاتمة	77
الملحق	80
قائمة المصادر والمراجع	89
فهرس المحتويات	
ملخص	

ملخص:

وقع اختيارنا لموضوع آليات التجريب في رواية "أصابع لوليتا لواسيني الأعرج"، محاولين دراسة الجوانب الحداثية لهذا النوع من الرواية الجديدة كونها اغترفت من التجريب آليات وتقنيات لم تعرفها الرواية القديمة وتفردت بكم هائل من ملامحه فجسدت رؤية فنية جمالية متميزة

ولدراسة هذه الإشكالات والبحث فيها بسطنا دراستنا في خطة بدأناها بمقدمة ومدخل نظري وفصلين وأعقبناها بخاتمة وملاحق، افتتحنا البحث كما المألوف بمقدمة شملت موضوع الدراسة، اشكالاتها، منهجها وأهدافها والتعريف بفصولها ثم مدخل بعنوان الرواية والتجريب مفاهيم وتصورات عرفنا فيه مفهوم الرواية، تطورها في العالم العربي، مفهوم التجريب، نشأته وتمظهراته في الرواية الجديدة.

أما الفصل الأول فقد جاء بعنوان العتبات النصية كآلية تجريبية ودرسنا فيه ثلاث عتبات: العنوان كآلية تجريبية والعناوين الفرعية إضافة إلى التصدير في الرواية بعد أن ضبطنا المصطلح وتطرقنا لنشأتها وارهاصاتها وأقسامها. وانبرى الفصل الثاني الذي اخترنا له عنوان التناص كآلية تجريبية عرفنا أولا مفهومه، نشأته وأنواعه ودرسنا كلا من التناص التاريخي والديني في رواية أصابع لوليتا. وختمنا عملنا هذا بخاتمة رصدنا من خلالها أهم نتائج البحث ثم ملحق عرّفنا فيه بالروائي واسينى الأعرج وملخص للرواية.

Summary:

We chose the subject of the mechanisms of experimentation in the novel "Lolita's Fingers of Wasini al-Araj", trying to study the modernist aspects of this type of new novel, as it was immersed in experimentation by mechanisms and techniques that the old novel did not know and was unique in a huge number of its features, thus embodied a distinct aesthetic artistic vision.

In order to study and research these problems, we simplified our study in a plan that we started with an introduction and a theoretical introduction and two chapters and followed it with a conclusion and appendices. The concept of experimentation, its inception and manifestations in the new novel.

As for the first chapter, it came under the title of Text Thresholds as an Experimental Mechanism, and we studied it with three thresholds: the title as an Experimental Mechanism and the sub-headings in addition to the export in the novel after we controlled the term and touched upon its genesis, stakes and divisions. The second chapter, for which we have chosen the title of intertextuality as an experimental mechanism, began. We concluded this work with a conclusion in which we monitored the most important results of the research, then an appendix in which we were introduced to the novelist Wassini al-Araj and a summary of the novel.