حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية
ISSN: 1112-7880 EISSN: 2602-5361
المجلد 19/العدد 1 (جوان 2025)، ص81- 101

# تسريد اللوحة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج

# Narration of the painting in the novel "Lolita's Fingers" by Wassiny Laredj

**مسيكة ذيب*[1]**

[1] جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة (الجزائر)، massika.dib@univ-tebessa.dz

تاريخ الإيداع: 2025/02/25 تاريخ القبول: 08/04/ 2025 تاريخ النشر: 01/06/ 2025

**ملخص:**

*تحاول هذه الورقة البحثيَّة الوقوف عند وجوه التداخل والتعالق بين السرديّ والتشكيليّ في رواية "أصابع لوليتا" للرّوائي الجزائري واسيني الأعرج* وّالتي نزعت نزوعا واضحا نحو تخصيب عوالمها التخييليّة عن طريق الاستفادة من طاقات التصوير وفن الرسم، باعتباره أحد الأنساق التعبيرّيَة الجماليَّة وّالتي لا تمثّل غير إمكان من إمكانات إبداعيَّة أخرى متنوّعة، تصبُّ مجملها في سبل تفعيل الكتابة السرديَّة، وإثراء مصادرها، وتطعيم بنياتها النصّية بنسوج فنيَّة ترفدها بتغذيَّة من نوع مختلف.

وإذا كانت هذه المدونة الروائيَّة قد اتَّكأت على لوحة مستنسخة عن (المجدليّة التائبة) لجورج دولاتور، متَّخذة منها مطيَّة أو ذريعة لانسياب الحكي وانثياله، ومرآة عاكسة لتقلبات الحالة النفسيَّة للبطل يونس مارينا، فإلى أي مدى نجحت في تسريدها وتحويلها إلى إطار إبداعيّ تتَّسع معه آفاق القراءة واحتمالات التأويل؟

**كلمات مفتاحية:** *تداخل الأجناس، الفن التشكيلي، تسريد اللوحة، أصابع لوليتا، الضوء والعتمة.*

***Abstract:***

*This research paper attempts to stand at the faces of the overlap and the Interdependence between the narrative and the visual in the novel "Lolita's Fingers" by the Algerian novelist Wassiny Laredj, which has a clear tendency towards enriching its imaginary worlds by benefiting from the energies of photography and the art of drawing, as one of the aesthetic expressive systems, which represents nothing but a possibility of other diverse creative possibilities, all of which are directed towards ways of activating narrative writing, enriching its sources, and grafting its textual structures with artistic textures that provide it with a different kind of nourishment.*

*If this novelistic code has relied on a painting copied from (The Repentant Magdalene) by Georges Delatour, taking it as a vehicle or pretext for the flow and*

* المؤلف المرسل: مسيكة ذيب، الإيميل : massika.dib@univ-tebessa.dz

*flow of the story, and a mirror reflecting the fluctuations of the psychological state of the hero Younes Marina, to what extent has it succeeded in narrating it and transforming it into Creative framework that expends the horizons of reading and the possibilities of interpretation?*

***Keywords*** *The intersection of races, fine art, narrative painting, Lolita's fingers, light and darkness.*

**– مقدمة:**

لم ينشأ الأدب -عبر مراحل تخلُّقه وتطوُّره- بمعزل عن الفنون، بل إنَّه كان يعيش في تواشج وتعايش معها تحت تأثير مقتضيات اجتماعيَّة وجماليَّة عديدة، ومن هنا، فإنَّ العلاقة بين هذين المجالين الإبداعيين تبدو متشابكة ومتداخلة، بل ومتجذّرة في عمق التاريخ الإنسانيّ، فقد استضافت التراجيديا الإغريقيَّة جوقة الكورس، واتَّخذت منها مكوّنا مركزيا هاما، وانفتحت الملاحم على الشعر والتمثيل والموسيقى والرقص، واستدعى الشعر الإنشاد والغناء.. وتصاعدت وتيرة هذا التشابك والتواشج مع الرومانسيين ثمَّ السورياليين، أين نلحظ تعالقًا بين القصيدة واللَّوحة، فكثيرا ما صِيغَت هذه القصيدة أو تلك بالاعتماد على لوحة ما، والعكس صحيح، إذ كثيرا ما حُوّلت اللوحة إلى قصيدة، ومع ظهور السينما أصبحت الروايات خامة ثريَّة لإنتاج الأفلام السينمائيَّة، كما أضحى النصُّ الروائي أرضا خصبة لروافد شتّى، بل كينونة قائمة على حركيَّة العبور والاختراق وخلخلة الأنواع والتصنيفات، إذ راح يمعن في مداعبة النوتات الموسيقيَّة والألحان بمختلف توزيعاتها وترنيماتها، فيبني هيكله المعماري تارة على إيقاع السوناتا، وأخرى وفق تشكيلات الأغنيَّة الأندلسيَّة ومقاماتها، وقد يعمد تارة ثالثة إلى استلهام الأوبرا بحسِّها التراجيديّ... ناهيك عن استرفاده لحشد من الموتيفات التشكيليَّة والوسائل التعبيريَّة والدَّوال الاصطلاحيَّة من فضاء الرسم وعوالمه الباذخة، وذلك من أجل هندسة وحداته، وتشييد صرح أكوانه وعوالمه التخييليَّة...

وإذا كانت الرواية المعاصرة قد أقبلت على غيرها من وجوه الفن والمعرفة تمتح منها، وتتغذى بنهم من نسوغها وخلايا أنسجتها، وذلك لما تتمتَّع به من انسيابيَّة ومرونة، أتاحت لها تجاوز حدود نوعها إلى أفضيَّة أنماط وأشكال إبداعيَّة أخرى، فإنَّ هذا التضايف أو التراسل من شأنه أن يجعل منها ملتقى خطابات ومجرَّة من النصوص، أو لنقل مصبَّ أنهار ومحفل أزياء يشي بالتنوع والثراء والانفتاح على دوائر وأفلاك شتّى، ومن هنا، فإنَّ صفة هذا النوع

(المفتوحة) هي الّتي «تتيح [له] تحقيق مقايضات متبادلة، واستعداده لأن يهضم، وفق جرعات مختلفة أكثر العناصر تنافرا- محض وثائق، خرافات، تأملات فلسفيّة، تعاليم أخلاقيّة، نشيد شعري، أوصاف- وبكلمة واحدة خلوّه من الحدود، كل هذا يسهم في تأمين النجاح له، إذ إنَّ كل شخص ينتهي بأن يجد فيه ما يبحث عنه، وما يؤمّن لبحثه حياة طويلة..»[1].

ومن الحقول الّتي انفتحت عليها الرواية العربيَّة المعاصرة، وتعالقت معها، واسترفدت بعضا من تقنياتها وطاقاتها التعبيريَّة لإثراء عالمها الدلاليّ، وتخصيب متخيَّلها السرديّ: فن الرسم أو التشكيل والّذي تسرَّب إلى كيانها عن طريق تطويع مفرداته التشكيليَّة من ألوان وأضواء ولوحات وكولاج Collage، لتؤول إلى أدوات تسريد وبناء هندسيّ لهيكلها النصّي، ومورد نفيس يغني مقاصدها، ويكسبها خصّيصات وملامح نوعيّة جديدة.

وتعد رواية **"أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج** من الأعمال الروائيَّة الّتي استوت خلقا فنيًّا يفيد من معطيات الرسم والتشكيل، ويُعوّل على بعض فنون الصورة والمكان؛ كالأشكال والخطوط والألوان، والتركيز على السطوع والعتمة، وذلك عن طريق استغلال ثنائيَّة الضوء/ الظلمة، محوِّلة إياها إلى أداوت تحبيك وتسريد؛ ومعنى ذلك أنَّ هذا النموذج الروائي إنَّما دأب على تطعيم متنه، متَّخذا من اللوحة حيلة فنيَّة للخوض في عوالم الفن التشكيليّ، والاستفادة من أجوائه ومناخاته، وهذا ما يتيح لها اكتساب طابع خاص يضفي عليها السّمة اللوحيَّة، ويرفدها بتلاوين من القِيَّم الجماليَّة والأبعاد الفنيَّة الّتي تجعل منها نصًّا مختلفا على مستوى القراءة والتلقي، ولعلَّ هذا هو السرّ من وراء اتّخاذنا لها كمدونة قرائيَّة، نسعى من خلال وضعها على محك التحليل والوصف إلى الوقوف عند وجوه التناغم بين التصويريّ والسرديّ، وتطويع آليات الفنيّ لصالح البناء الحكائيّ.

وتأتي هذه الورقة البحثيَّة للإجابة عن جملة من الأسئلة الجديرة بالطرح من قبيل:

- ما مدى قدرة رواية **"أصابع لوليتا"** على استلهام الرسم واستثمار أدواته؟ ثمَّ: ألا يؤدي استرفادها للتّقنيات البصريَّة وأساليب التصوير إلى فقدانها للطَّابع الروائي، والتحوير من هيئتها التجنيسيَّة؟

- ما القصد من وراء استدعاء **الروائي** للوحة **"المجدليَّة التائبة"** أو **"الذبابة"** -كما يحلو للبطل أن يسمّيها- والّتي تعتمد على تقنيتي التعتيم/ التنوير؟

- ما هي الدلالات الرمزيَّة والاستعارات الفنيَّة الّتي يرومها **الأعرج** من وراء تطعيم السرديّ بنسغ التشكيليّ في هذا المنجز السرديّ؟

**1. تعالق الرواية مع الفن التشكيليّ**

لم تعد الرواية العربيَّة في عصرنا الحالي تلتزم بالحدود والسُّدود الّتي سنَّتها النظريَّة الأدبيَّة، بل أصبحت أكثر انفتاحا على أجناس أدبيَّة مختلفة من شعر ويوميات ومذكرات ومحكيات متنوعة، كما انفتحت على أنماط الفنون السمعيَّة والبصريَّة من سينما ومسرح وموسيقى ورسم وتشكيل...وهذا ما يؤكّد على تعدّد مرجعيات هذا السرد، وتباين مصادره، وثراء روافده الّتي استطاعت أن تحقق له طموح الامتداد إلى ما وراء إنجازه اللفظيّ إلى أقانيم وأقاليم جديدة، لتشييد كونه المتخيَّل وتأثيث وحداته النصّية، لذلك، فلا غرابة أن يمتح الروائي من فنون المكان، ويعمد إلى استعارة تقنيات من عالم الرسم، وتسخير المتاح من الإمكانات البصريَّة والتشكيليَّة لبناء صرح معماره السرديّ، وإغناء مضامينه الحكائيَّة.

وإذا كانت الرواية من أكثر الأنواع الأدبيَّة استجابة للانفتاح على الأجناس والأنواع الأخرى من الأدب والفنون، فإنَّ علاقتها بالرسم تبدو أشدّ متانة، فكثيرا ما انفتحت الرواية على الرسم، وتسرَّدت بتقنياته، واستدعت لوحاته لتحتلَّ حيّزا معتبرا داخل فضائها النصّي، وهو ما من شأنه أن يجعل منها نموذجا مثاليًّا لتلاقح الفنين (الروائي والتشكيليّ)، وتشابك آلياتهما وتقاناتهما، لتغدو بذلك «سيمفونية أو قصة تشكيلية مبارزة للشعر في غنائيته وتصاويره»[2]، بل مجلى للتَّنوع الفنيّ والتضايف الأجناسيّ والتراسل المثمر الّذي يتيح لها التوغُّل عميقا في تخوم التجريب وأراضيه البكر، وفي ذلك تحديث للمعمار السرديّ، وتعزيز لوجوه التعدُّد الدلاليّ، وصياغة لإضافات نوعيَّة تمدُّ النصَّ بشحنة فنيَّة جماليَّة جديدة.

إذن، يغدو التقارب بين الرواية والرسم، وفتح الجسور بينهما، لتقديم إبداع شمولي متكامل يتعايش فيه القصصيّ والمرئيّ «مظهرًا تجريبيًا وملمحًا طليعيًا»[3] خالصًا، بل نوعًا من الحداثة النصّية الّتي استقطبت لفيفًا من الكتَّاب العرب الّذين نزعوا نحو الانفتاح على دوائر الفن التشكيليّ، وتجريب طاقاته المرئيَّة وإمكاناته الجماليَّة في ثنايا السرد، أين راحوا يتَّخذون من مواد الرسم ووسائله التعبيريَّة مصدر إلهام لبناء عوالمهم الإبداعيَّة، وهندسة معمار أكوانهم التخييليَّة، وذلك على غرار: **نجيب محفوظ في "الشحَّاذ"، وإلياس خوري في "أبواب المدينة"**،

**وجمال الغيطاني في "سفر البنيان"، وأحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد"، وإدوارد الخرَّاط في "يا بنات إسكندرية" و"ترابها زعفران" و"إسكندريتي"، وصلاح الدين بوجاه في "النخَّاس"**... دون أن ننسى **واسيني الأعرج في "كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس" و"أصابع لوليتا"**...إلخ .

وعلى الرغم من مظاهر التباين ونقاط التنافر الموجودة بين الرواية كشكل سرديّ تخييليّ مكتوب قوامه الزمن، والرسم بوصفه فنا تشكيليّا وخطابا بصريّا عماده المكان، فإنَّنا نقف عند وجوه شتّى وصور متنوّعة لتراسل فني الرواية والرسم، من بينها تطويع اللوحة التشكيليَّة، واتخاذها مطيَّة أو ذريعة لانسياب الحكي وانثياله، فكثيرا ما اتَّجهت النصوص الروائيَّة نحو التوظيف الفنيّ الجماليّ للوحات التشكيليَّة، وذلك من أجل توليد فضاء دلاليّ أرحب تتَّسع معه آفاق القراءة والتأويل، وهكذا، فإن «الهدف من تشكيل اللوحات والرسوم الفنيّة في نسيج الرواية تحميل النص أبعادا دلاليّة وجماليّة، إذ تعدُّ اللوحات والرسوم مؤشّرا دالا على الأبعاد الإيحائيَّة للنص سواء المقترن منها بالغلاف أو الفصول أو المشاهد الداخليّة في النص الروائيّ»[4]، وتبعا لذلك ستغدو اللوحات الفنيَّة -باعتبارها نسقا أيقونيًّا ولغة إشاريَّة محضة لها خصائصها وقوانينها- سبيلا لتكثيف فعل التبليغ، وأداة لتموين النص، وتوسيع مجال أفقه الدلاليّ.

وتبعا لهذه الإفادة الموسَّعة من ممكنات الرسم وحساسياته، واتخاذه كقاعدة مرجعيّة أو استراتيجيّة هامَّة لانبثاق السرد، وتناسل وحداته الحكائيّة، فقد أضحت الرواية «مختبرا للتشكيل البصريّ يخاطب ثقافة العين فالكاتب يمتلك زادا معينا من الرصيد التشكيليّ يوظفه لإثراء عناصر التخييل وقواعد الإحالة إلى الواقع وبالتالي تحقيق رؤية الرسم المتخيَّل»[5]، ومن هنا، فإنَّ توجُّه النصّ الروائي نحو توطيد العلائق، وتجسير الأواصر مع الفن التشكيليّ، لا يهدف سوى إلى بلورة وعي إبداعيّ جديد، تتفاعل فيه العلامة اللغويَّة مع الجوانب التقنيَّة للَّوحة في تعالق إيجابيّ يقرن السرد بالرسم، محوّلا إياه إلى طقس احتفاليّ تتناغم فيه العناصر والمكوّنات، وتندمج فيه الملامح والخصّيصات، تجسيدا للثَّراء الجماليّ المطلوب.

وفي إطار هذه المنطقة المشتركة بين اللوحة والعمل السرديّ تتموضع رواية **"أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج**، والّتي شكَّل الفن فيها خلفيَّة أساسيَّة وركيزة مرجعيَّة هامَّة للروائي، ذلك أنَّ معظم كتاباته تغترف من هذا الرافد الجماليّ الرحب، وكأنَّه وجد ضالته في الفن،

معتبرا إياه أحد الملاذات القصوى الّتي انساق وراء غواياتها، استجابة لحافز روحيّ وحسّي وجماليّ راسخ أمام هشاشة العالم وقُبحِه، وما من شك في أنَّ الرسم كان إحدى هذه الأنساق التعبيريَّة الّتي لطالما استهوته، فراح يستلهم بعض آلياته وفاعلياته، ويستعير من الرسَّام العديد من وسائله وأدواته؛ كالألوان والأضواء والعتمة... بل ويستغرق في مراودة اللوحة وترويضها، لتعبُر الحدود وتحطِّم الحواجز والسُّدود، وتتجاوز جغرافيَّة التشكيل نحو التعالق المنشود، مهندسا تفاصيل بناء نصّي يستفيد من المعارف الفنيَّة والتشكيليَّة، ويُمعِن في الانزياح عن سلطة المواضعات الأجناسيَّة والرقابة التصنيفيَّة.

**2. تسريد اللوحة في رواية "أصابع لوليتا"**

يعدُ الرسم أو التشكيل من أكثر الفنون استلهاما واستدعاء «بسبب قوَّة الصلة بين الرواية والفنون المكانيَّة لأنَّها تجعل –هي الأخرى- الصورة مرئيَّة، ممَّا يجعلها مرتكزا للرؤية البصريّة المتخيَّلة..»[6]، ومن هنا يمكن التأكيد على وجود قواسم مشتركة بين الرواية والرسم أو بين المكتوب بالقلم والمرسوم بالريشة، فكلاهما يحاول -بطريقته الخاصة وأدواته البنائيَّة المتاحة- تصوير الحياة، والإحاطة بكنه الإنسان، والتقاط ألغازه وأسراره المتوارية خلف حجب التخفّي وأرديَّة الصمت.

وفي هذا النطاق من التفاعل المثمر بين النسق الروائي ونسق الرسم والفنون التشكيليَّة تتموضع كتابات **واسيني الأعرج** الّذي يمكن عدّه أحد أكثر الكتَّاب العرب وعيا بضرورة الانفتاح على الفنون بما في ذلك الرسم، ويرجع ذلك إلى شغفه المتعاظم بالفن على وجه العموم السمعيّ والبصريّ، إذ يقول: «أحببت الموسيقى والفن وظلَّا يشكّلان خلفيّة أساسيّة لكتاباتي الّتي احترفتها شيئا فشيئا...طبعا الموسيقى إلى اليوم هي في أعماقي والأوبرا، أحب المسرح والسينما وأتابعهما...»[7]، وتأتي روايته **"أصابع لوليتا"** لتؤكد على هذا الافتتان والرغبة في التَّمَاسِ والتفاعل والّذي من شأنه أن يؤشر على وجود مساحة تقاطع بين الأدب والفن، وذلك من خلال نزوعها نحو الرسم التشكيليّ باعتباره مساحة جماليَّة للإلهام، ومصدر تمويل هام لتفعيل الكتابة السرديَّة، وهكذا سيتمُّ «تحويل مبدأ الرسم.. إلى إطار وهويَّة للكتابة»[8] الإبداعيَّة على مستوى هذا المتن السرديّ الّذي نجده حافلا بالعلامات والرموز المستعارة من عوالم الذاكرة البصريَّة.

يراهن **واسيني الأعرج** في هذه الرواية على استحضار مكتسباته ومعارفه القبليَّة حول التصوير والفن التشكيليّ، لذلك نجد فضاءها النصيّ حافلا بالحديث المستفيض عن الرسم والرسامين واللوحات، وإظهار معرفة خاصة بأصولها ونسخها الزائفة، وهكذا سنقف بين أعطاف هذا المتن النصّي عند تقاطع واضح يشي بالثراء والتنوُّع الشديد بين السرد الروائي ومحكيات الفن واللوحة، إذ بدا السرد يعجُّ ببعض مفاهيم الرسم ومصطلحاته التشكيليَّة الّتي تسرَّبت إلى الداخل الروائي، واستقرَّت في تمفصلاته الحكائيَّة، كالألوان والأضواء والظلمة أو التعتيم والّتي وجدناها قد التبست بذات السارد، وتلوَّنت بألوان نفسيته، وحاولت أن تعكس لنا جانبا ممَّا يدور في دخيلائه، ويمور في محيط كيانه الباطنيّ، خاصَّة وأنَّ هذا الأخير بدا شغوفا بالألوان، يهفو إليها ويتعشق سحرها المدوّخ حدّ الانتشاء: «اشتهيت الألوان الّتي في الكتاب ولم أعرف كيف أحصل عليها لأضعها في جيبي وأشمها كلما اشتقت لعطرها..»[9].

ونقف –في هذا النصّ الروائي- على حشد من المفردات والمفاهيم المتَّصلة بمجال الرسم والّتي امتصَّها وطوَّعها، ليجعلها مكوّنا أساسيا من مكوناته البنائيَّة، فقد اعتمد السارد على ألفاظ تقنيَّة ذات هوية تشكيليَّة من قبيل: (ألوان، أنوار، مشرقة، مشعّة، لوحة استشراقيَّة، ألوان زيتيَّة، ألوان زاهية، الألوان المهمة، اللون الرماديّ، الضوء، أضواء، خط مستقيم، عتمات، لوحات، المعرض، متحف، الظلمة، الظلال الهاربة، لوحة أصل العالم، فنَّان، الألوان المتدرّجة، البياض، السواد، الرسومات...إلخ)، وذلك لصياغة محكيات سرديَّة تنسجم مع حالته النفسيَّة، وتجاري –في مستوياتها وتدرُّج ألوانها- تقلباتها وأوضاعها المتغيّرة ضِيقا وانفراجا، كما أنَّنا نلحظ هيمنة لفظتي النور/ الظلمة على مستوى اللغة السرديَّة، فقد خصَّهما السارد بعناية فائقة، على اعتبار أنَّ النور هو أحد العناصر الأساسيَّة في لغة التشكيل/ الرسم، بل إنَّ التشكيل في حدّ ذاته هو كتابة بالضوء، تقابله في الضفة الأخرى الظلال (العتمة) الناتجة عن انعكاس أشعَّة النور والّتي من شأنها التستّر على بعض الملامح أو المساحات داخل اللوحة.

وإلى جانب استلهام هذا الكمِّ الهائل من المفردات والوسوم التشكيليَّة ذات الأبعاد الجماليَّة، وإيراد السارد لسِجلّ عريض من أسماء الرسَّامين مثل: **(غوستاف كوربي Gustave Courbet، ماني Manet، جورج دولاتور J. De La Tour، كرافاج Caravage، مارشيلو Marcello.. إلخ)**، نرى أن اللوحة تحتلُّ مساحة مهمَّة من السرد، إذ يبدو السارد

(كلي المعرفة) ملما بعوالم الرسم، ممتلكا لكمّ عريض من المعلومات المتَّصِلة بعدد لا يستهان به من اللوحات التشكيليَّة، ومن أبرز هذه اللوحات التي نصادفها في تضاعيف السرد لوحة أصل العالم **(L'origine du Monde)** والّتي كان الحديث عنها فرصة لاستدعاء لوحة أخرى هي أولمبيا لماني **(Olympia de Manet)**، ونتعرَّف على هاتين اللوحتين من خلال هذا الحوار الذي جرى بين **مريم ماجداللينا ويونس مارينا**:

«تعجبني لوحة أصل العالم؟ تعرفها؟ أحدثت ضجة كبيرة.

- لا. لا أعرف عنها شيئا.

- حتى أنا لا أعرف عن اللوحة الشيء الكثير. أهداني صورة عنها رجل عابر حط به الرحال في بورديل عيشة الطويلة... نسي العمل الذي دخل من أجله وراح يشرح لي اللوحة مصرا أنها لغوستاف كوربي، عكس ما يدعيه أشباه النقاد. وهو فنان من القرن التاسع عشر. قاد التيار الواقعي إلى درجة الاستفزاز، وفتح الأبواب على مصراعيها، على موضوعة الأيروتيك، للرسامين والمصورين اللاحقين. أظهر أصل العالم، ما خبأه ماني في لوحته أولمبيا، وخبأ ما أظهره ماني أيضا، مستفزا بذلك حالة النفاق في العالم التي أصبحت معممة..»[10].

نلاحظ أن الرجل الّذي التقته **ماجداللينا**، وعلى الرغم من تواجده في مكان يكرس الشهوانيّ، ويحتفي بالمتعة الجامحة، ويمعن في تشييء الجسد، بل ويضرب بكل ما هو أخلاقي عرض الحائط، إلا أنَّه بدا محمَّلا بوفرة من المعلومات الفنيَّة حول **لوحتي أصل العالم وأولمبيا** والّلتين راح يقدمهما بحسِّ العارف الخبير بعوالم الرسم، مسهبا في الحديث عن موضوعتهما، وماهية التيار الفني الّذي تنتميان إليه (ألا وهو الواقعيّ)، مشيرا إلى أنَّ موهبة الرسَّام **كوربي** تكاد تتفوَّق على غيره في الكشف عن النفاق الّذي ساد العالم.

وإلى جانب هاتين اللوحتين يستحضر السارد لوحة أخرى ذات شهرة عالميَّة كبيرة؛ إنَّها **لوحة الموناليزا أو الجوكاندا** للرسَّام ذي الأصول الإيطاليَّة **ليوناردو دافينشي Leonardo Davinci**، وذلك في معرض حديثه عن وجه الشبه الغريب بين المجدليَّة التائبة في **لوحة الذبابة** ومحيَّا **الموناليزا**، إذ يقول: «لم يكن وجه الموناليزا لكن بها بعض الشبه الغريب..»[11]... وهكذا، وفي ظلّ هذا الاستدعاء للوحات التشكيليَّة، سنطَّلع على **لوحة الذبابة** الّتي يبدو أنَّها ستحتل حيّزا مهمًّا في ثنايا السرد، بل ستغدو محور الرحى الّذي تدور حوله كل مجريات الحكي داخل هذا المنجز الروائي.

ويتجلَّى حضور الرسم واشتغال آلياته في **"أصابع لوليتا"** عبر مستويين اثنين: **الأوَّل** هو خطاب العتبات، فقد احتفت الرواية –ومنذ عتبة الغلاف- باللوحة الّتي تشدُّها إلى فن الرسم، وتحديدا إلى **مدرسة الضوء والعتمة**، أما المستوى **الثَّاني**، فيظهر داخل بنيات الحكي ووحداته السرديَّة الّتي تندفع نحو عوالم الرسم بفاعليَّة قصوى، لتتشرَّب وتستعير منه بعض التقنيَّات الفنيَّة، وعلى رأسها اللوحة التشكيليَّة الّتي انعكست ظلالها، وانتشرت أضواؤها وإشعاعاتها اللونيَّة عبر الديباجة اللغويَّة والنسيج النصيّ الّذي حُبِكت خيوطه بروح الفنان المغرقة في الرهافة ورقَّة الإحساس، ويمكن الحديث عن ذلك بشيء من التفصيل على النحو الآتي:

**1.2 لوحة الغلاف، لعبة الضوء والظل:**

العتبات (Seuils) هي شبكة من المكونات والعناصر المشكِّلة لمحيط النص والّتي هي بمثابة وحدات ومؤشرات نصيَّة تصاحبه وتنتظم داخل بنيته، لتُسهّل عمليَّة الولوج إلى مساحاته وفضاءاته، ويعدُّ الغلاف (الخارجيّ) عنصرا مؤسسا لخطاب العتبات، لذا ينبغي الالتفات إليه، والحرص على مقاربته ووضعه على محكِّ القراءة والتأويل، لأنَّه «ينتمي انتماء حاسما إلى فضاء الكاتب ورؤيته وقصديته..»[12]، ومن هنا، فإنَّ هذه العتبة أو النصّ الملحق من شأنه أن يسهم –كغيره من العتبات النصّية- في توجيه القارئ، ورسم سقف توقعاته، وتحديد استراتيجيات القراءة ومسارات التلقي، خاصَّة وأنَّها ذات طابع أيقونيّ، فهي «تعبر عن قيم دلاليّة وتشكيليّة ضمنيّة يجب رصدها هي الأخرى، لذلك يجب إدماجها في السياق الروائي وإدخالها في مجال التشكيل التخييليّ أو الإحاليّ باعتبارها قصَّة بصريَّة مكمّلة وموازيَّة للقصَّة المكتوبة. إنَّ تفكيك رموز الأشكال والألوان والأبعاد المشكّلة للوحة الغلاف مدخل لتعميق قراءة النصّ واستيعاب دلالاته..»[13].

وبناءً على ما سبق، يمكن القول إنَّ الغلاف يُشكّل أولى عتبات العبور إلى عوالم النصّ الرمزيَّة والدلاليَّة، إنَّه خطاب بصريّ مواز يكتنز بالإيحاءات والتأويلات، أو بتعبير آخر «علامة دالة باعتباره عتبة من عتبات النصّ ومدخلا لقراءته، هذه العتبة تقود القارئ إلى مركز الانفعالات وحركيَّة الحياة في مسالك النصّ»[14]، وتبعا لذلك، فإنَّنا لا يمكن أن ننظر إلى الغلاف إلا باعتباره محفلا قرائيا هامًّا، وعنصرا مثيرا، له طاقة توجيهيَّة هائلة، فمن خلاله تترسَّم لنا معالم النصّ، وتنكشف بعض مؤشراته وملامحه المعنوية، إنَّه يغدو من خلال تصدره للعمل

الأدبيّ واجهة إعلانيَّة، ولا غرابة في ذلك، لأنَّ غلاف أي كتاب «هو عمل إشهاري له لغة بصرية، ينكشف موضوع الكتاب من خلاله، وهو إنتاج فني للثقافة، لذلك يعدُّ الموضوع داخل دفتي الكتاب انعكاسا للانشغالات الفكريّة الّتي يطرحها المؤلف أيًّا كان نوع هذه المادة، ويمكن القول أيضا أنَّ موضوع الغلاف هو حوار مع النص يتمثّل باستخلاص بصريّ ذو تخطيط ذهنيّ..»[15].

ولمَّا كان الغلاف أولى المؤشّرات الدَّالة على هويَّة العمل الأدبيّ، فقد وجدنا رواية **"أصابع لوليتا"** قد اتَّخذت من إحدى لوحات **جورج دولاتور** (أو لوحة مستنسخة عنها) عتبة نصّية موازيَّة، إنَّها لوحة **(المجدليَّة التائبة)** والّتي تنتمي إلى مدرسة العتمة، أو ما يعرف بالمضاء والمعتَّم كمذهب فني قائم بذاته في مجال الرسم، يعتمد على إضاءة المشهد بمصدر ضوئيّ واحد كأن يكون شمعة أو فانوسا، أو بتعبير آخر: تسليط الضوء على وجه أو كائن ما، بطريقة يتناوب فيها النور والعتمة، وهذا ما يسمح بإبداء ملامح وإخفاء أخرى، ويبدو أنَّ هذه اللوحة تتقن بجلاء هذه اللعبة، وتعكسها بطريقة حاذقة ممهورة، فهي «من أكثر موضوعات لاتور شعبيّة.. صورتها الرَّاسخة في اللحظة الّتي نبذت فيها الأشياء الدنيويَّة، ويدها- أحيانا على جمجمة، وأحيانا وهي تواجه نفسها- في أحوال كثيرة- في المرآة..»[16].

وتظهر لنا هذه اللوحة صورة امرأة شابة غارقة في ظلام دامس، تجلس في مواجهة مرآة تعكس لنا جانبا من ملامح وجهها المضاء بنور خافت، لشمعة موضوعة على حافة طاولة، وهي تحدّق في كتابين غير بعيدين عن مصدر التوهج، واضعة يدها اليسرى على خدّها، بينما اليد اليمنى استقرَّت على جمجمة متهالكة، وقد انزاح طرف فستانها الأبيض على كتفها كاشفا عن نهد طفوليّ غضّ، يشعُّ نضارة، وهكذا، فإنَّ موتيفات هذه اللوحة بدت متراوحة بين النور والظلمة، كما أنَّ الظلال المنعكسة من الإنارة الخافتة تكون قد أضفت جوا غائما على أرجاء اللوحة، فطبعتها بطابع تراجيديّ حزين، ذلك أنَّ الظلَّ –في الغالب- يأتي «رديفا للغموض والغياب والموت..»[17].

تطغى الأجواء الجنائزيَّة على اللوحة، إذ يلقي الموت بكامل ثقله على فضاء الصورة، وبخاصة عبر استحضار موتيفين دالين على ذلك هما المرآة والجمجمة، ذلك أن النظر في المرآة يحيل على القبر، «وهي فكرة موجودة في بعض الأساطير الفرعونيَّة واليونانيَّة ولدى البدائيين من قبائل الزولو، وهي أساطير تربط بين الإنسان وظلّه وتؤكد عدم النظر إلى المرآة أو الظلام وإلا حاق الموت بهذا الناظر كما حاق بنرجس عندما أحدق في صورته..»[18]، ومن هنا سنلحظ

بأنَّ المرآة هي رمز بصريّ وسيكولوجيّ خاص، كما أنَّها مؤشر إيحائيّ يرتبط بالموت أو الخوف منه، حتى ساد اعتقاد أنَّ من ينظر إلى المرآة يكون مصيره الموت لامحالة، وتبعا لذلك، فإن هذه اللوحة إنَّما تروم تأدية دلالة رمزيَّة بصريَّة، تتمثَّل في الإحالة على معنى الموت وفضاءاته الحزينة القاتمة.

وعلى الرغم من هيمنة العتمة على بعض عناصر اللوحة، إلا أنَّ النور -حتىَّ وإن كان عبارة عن خيوط واهنة منبعثة من شمعة- يستحوذ على مساحات لابأس بها، إذ يغمر وجه المرأة وصدرها وساقيها العاريتين، وكذا الجمجمة البشريَّة المهترئة، وسنلمس مهارة فائقة في إبراز التباين الدراماتيكيّ بين الضوء والعتمة، بطريقة لا تخلو من لمسة شاعريَّة واضحة، ولعل أكثر ما أسهم في تعزيز هذه الأجواء هو توظيف الرسَّام لكوكبة من الألوان الحارة أو الدافئة -والّتي ما سميت بذلك إلاَّ «.. لقربها من ألوان النار والشمس والدَّم، والّتي تعطي الحرارة والدفء والضوء والإشراق...»[19]- كالأصفر في شعلة الضوء والّذي يرمز إلى الإشعاع والسطوع والنور، إنَّه لون الشباب والحياة، يكون دائما «ثاقبا أو رحبا وباهرا كتدفق معدن في حالة الذوبان، الأصفر هو الأكثر دفئا الأكثر بوحا، والأكثر تأججا واتقادا من بين الألوان، يصعب إخماده أو تخفيفه..»[20]، وتبعا لذلك، فإنَّه لا يرد داكنا على الإطلاق، إنَّه لون غير قابل للتعتيم، يميل إلى أن يكون مضيئا ومبهرا إلى أقصى الحدود، وكذا الأحمر في تنُّورة الشابة، وهو لون يختزن تناقضا وجدانيا حادا، فهو أصل الدَّم، وبالتَّالي فهو يعادل الحياة، كما أنَّ له معنى جنائزيًّا يتَّصل بالموت ويحلّق في فضاءاته، إلى جانب إحالته على إيحاءات عاطفيَّة وغريزيَّة؛ فهو لون الروح، والشهوة، والقلب، والأيروتيك على وجه العموم[21]، إنَّه لون محفّز ومتألّق يمتاز بقوة لا مجال لدحضها أو إنكارها.

ويُسجّل اللون الأبيض حضوره على مستوى قميص المرأة، وهو لون نهاريّ يقع بين طرفي السلم اللوني، ويحيل بدوره على نوع من التضاد على مستوى دلالته الرمزيَّة، فهو تارة يدل على النقاء والصفاء والعِفَّة، يفيض بإمكانات حيَّة لا تضاهى، إذ يبدو مملوءا بفرح الشباب ونبض الميلاد والانبثاق (القماط)، وتارة أخرى يحيل على «نهاية الحياة؛ أي لحظة الموت، وهي لحظة عبور عند نقطة الاتصال بين المرئي وغير المرئي..»[22]؛ أي أنَّه يؤول في هذه الحالة إلى لون بارد ينذر بالنهاية، أو لنقل إنَّه «بداية لون الموت والحزن... لون الكفن لجميع الأشباح والتجليات والخيالات..»[23]، كما أنَّه قد يشي بدلالات أخرى، كالوضوح والصراحة والفرح وانبلاج الفجر،

ويتَّسع مداه أكثر، ليغدو مشحونا بدلالات سالبة؛ كالفراغ المطلق، والإحساس بالانكفاء والخضوع والاستسلام...إلخ.

**2.2 اللوحة التشكيليَّة خامة سرديَّة:**

راهنت رواية **"أصابع لوليتا"** على تحطيم الجسور بين عالمها وعالم الرسم، فقد جعل مؤلفها من اللوحة (المنتمية إلى مدرسة العتمة والّتي وضعها على مستوى الغلاف) حيلة فنيَّة ومرتكزا إبداعيا، محوِّلا إياها إلى أداة بناء وتسريد، وهي لوحة عثر عليها **"يونس مارينا"** صدفة بين ألواح طاولة عتيقة اشتراها قبل ثلاثين سنة بثمن زهيد من أحد الأسواق الشعبية في **أوفيرن سور واز بفرنسا**، يقول مارينا مؤكدا على ذلك: «هذه اللوحة بين يديك، هي بنت الصدفة. لولا انكسار رِجْل الطاولة، ما توصلت إلى كشف سرّها. وربَّما كنت رميت الطاولة وانتهى كل شيء..»[24]، ولأنَّها تفتقر إلى التوقيع الّذي يؤكد تغييبه على أنَّ صاحبها مجهول، فقد بدا **مارينا** في حيرة من أمره، إذ كانت التخمينات والاحتمالات تتقاذفه ذات اليمين والشمال، متراوحة بين **دولاتور ومارشيلو**: «من قال لك إنها لجورج دولاتور، لمدرسة أصحاب العتمة؟ رأيت الأصول في اللوفر ولابد أن تكون مقلدة. يقال إن شخصا اسمه مارشيلو، وهو إيطالي قد أنجزها وليس دولاتور؟ معروف أنه واحد من أكبر مقلدي اللوحات الكلاسيكيَّة. ذهبت إلى متحف اللوفر ورأيت الأصلية وفيها قرابة ولكنها ليست هي، سواء في حركة اليد وربما حتَّى المواد الّتي دخلت في تكوينها، وحجم اللوحة الأصلية 1,28 على 94، وهو ما يجعل الأمر متباعدا جدا. بينما اللوحة هذه لا تتجاوز المتر الواحد في 62؟ والمعروف عن دولاتور أنه كان يفضل أن يرسم بشكل كبير وواضح لتتضح الملامح الغامقة تحت مسحة الضوء الذي لا تظهر إلا ظلاله..»[25].

ولاعتبارات معينة سيطلق عليها اسم الذبابة، يقول كاشفا عن قصة هذه اللوحة الصدفة وسرّ تسميتها: «... عندما علقتها على الحائط أصبحت أليفي اليومي. كان المنفى قد بدأ يأكل ما تبقى من طفولتي، وكنت أجد فيها شيئا غريبا يربطني بالحياة وبوطني. تذكرت الرايس بابانا، وهو رئيسنا الأول الّذي سجن بعد الاستقلال الّذي منحته ألفة ذبابة وُجدت بالصدفة في ظلمة الزنزانة. وطنينها المتواصل، الكثير من الرغبة في الحياة والمقاومة. أسميتها الذبابة لأنّ لوحتي كانت تمنحني الإحساس نفسه..»[26]، وما من شك في أنَّ هذه اللوحة ستساير إيقاع السرد، وتنشر إشعاعاتها عبر مساحات نصيَّة واسعة، مستقطبة كافة عناصر العمل الروائي

من شخصيات وفضاءات وأزمنة وأحداث ووقائع، وملقيَّة ظلالها عليها، على نحو تبدو فيه تكثيفا رمزيا، أو صياغة تشكيليَّة للبناء المعماريّ للرواية ككل.

إذن، تنزع الكتابة الروائية في **"أصابع لوليتا"** نحو استلهام آليات الرسم المتنوّعة، وتطويع أدواته وتقنياته، وذلك بهدف تقديم عمل إبداعي ذو طابع شموليّ تتآلف في نطاقه صِيَّغ القوليّ مع فنون المرئيّ، وتتكامل في تشكيل جماليته وإنتاج خصوصيته الفنيَّة الحقول العلاميَّة اللغويَّة والأيقونيَّة على حدّ سواء، لتغدو بذلك مثالا حيًّا على تعايش وتظافر النصوص المكتوبة واللوحات المرسومة، ولعلَّنا سنلتمس هذا التلاقي بين المكتوب والمرسوم أو بين الزماني والمكاني منذ عتبة الغلاف –كما رأينا- وصولا إلى المتن الّذي امتدَّت إلى عمقه ثنائية العتمة والنور، **فلوليتا** -هذه المرأة الاستثنائية الخرافيَّة الملامح- كانت بمثابة النور الذي بدَّد عتمات الداخل لدى **مارينا**، فقد عَشِقها بجنون في أناقتها وشذى عطرها المتفرِّد، ونعومة كلامها، ووجهها المضاء بشمعة أصابعها، ولذلك فهو لم يستطع بتاتا أن يتخطى عتبات الدهشة المثيرة الّتي بثَّتها في نفسه عبورا إليه، يقول السارد: «كانت ابتسامتها مشرقة، ضحكتها مشعة... كأنها خرجت للتو من مجلة يلمع بريقها من بعيد...بقي لحظة متسمرا في مكانه، من دهشة ملامحها المتقنة. من أين خرجت؟ أي وجه؟ ملامح خطت بنعومة مدهشة وكأنّها خرجت من لوحة استشراقيّة بألوان زيتيّة متهادية نحو النعومة والسكينة..»[27]، وهكذا فإنَّ **لوليتا** –في هذه الحالة- ستجسّد معنى التناقض في أجلى صوَّره، إذ ستؤول –تارة- إلى هالة ضوء وزخم هائل من الإشراق يبثُّ أشعته الدافئة الدافقة بكل عنفوان، وذلك من خلال حيّها الجارف الّذي اجتاح البطل، فحلَّق به صوب أكوان باذخة وعوالم حالمة، وأنار له ردهات قلبه، ودهاليز روحه المظلمة البائسة الّتي كاد الفراغ يستبدُّ بها، وعتمة تارة أخرى، لأنَّها مثقلة بهاجس الموت، محمَّلة بفيض شرارته، فمهمتها الأساسيَّة الموكلة إليها هي تصفية **مارينا**، ولأنَّها عجزت عن ذلك، فقد عمدت إلى تفجير نفسها أمام الملأ في مشهد تراجيديّ تقشعرُّ له الأبدان، وما من شك في أنَّ هذه الازدواجية تحاكي المجدليَّة التائبة، ففي قبضة يدها اليمنى جمجمة متهالكة، لما تحيل عليه الجمجمة من دلالات الظلام والمجهول والموت، بينما تمتدُّ اليد اليسرى نحو الحياة باعتبارها نورا وتوهجا ولحظات إشراقيَّة.

ويبدو أنَّ هذه اللوحة تحاكي الجوانب والحالات النفسيَّة الّتي تنتاب **يونس مارينا**، إذ أنَّها تتَّخذ في كل مرة أشكالا وهيئات مختلفة، رغم استقرار عناصرها وثبات مفرداتها

التشكيليَّة، وذلك تبعا لتباين درجات النور والظل، فملامح المرأة تغدو انعكاسا واضحا لما يعيشه البطل، إذ أنَّها تهدأ وتستكين إلى الرضى والتوازن، حينما يشعر بالأمان والطمأنينة، وتجتاحها العتمة ويغزوها الظلام، حينما يشعر بأنَّ الموت راح يحاصره ويتربَّص به من كل زاوية، وكأنَّ يدا ما تحرّكها وتتحكَّم في توجيهها الوجهة الّتي ترتضيها، ويأتينا صوت السارد مؤكدا على ذلك، حينما يقول:

«جلس على الكنبة قليلا كما تعود أن يفعل دائما. تأمل اللوحة "الذبابة" المواجهة له طويلا. كان وجه المرأة يتخذ في كل لحظة وضعا مخالفا بسبب لعبة الضوء والظل المسلط على اللوحة، كأنَّ يدا ما كانت تحركه في مختلف الاتجاهات والأوضاع، لم يكن وجه الموناليزا لكن بها بعض الشبه الغريب..»[28].

وسيجد **مارينا** في هذه المرأة شبهًا كبيرا بحبيبته **لوليتا** الّتي قدَّت ملامحها بنعومة مدهشة، فهي تُشاكلها في شعرِها الطويل المنسدل خلفها، وفي لباسها الأبيض الشفاف الّذي يكاد يكشف غواية جسمها، ولعلَّه «... لأول مرة يرى الشبه بينها وبين لوليتا. النعومة. شعرها المرمي خلفها بكل طوله. نعومة جسدها، حتىَّ ميلان اللباس الّذي يتزحلق قليلا من كتف الجهة اليمنى، ليبرز الجزء العلوي من النهد الأيمن الذي كأنَّه يريد أن يقفز من اللباس الأبيض الشفاف في غياب حمالتين تعيقان غوايتهما وحركاتهما..»[29]. وستزداد مساحة النور رحابة –رغم انحسارها وضيق مداها في هذه اللوحة- عندما تبتهج الحياة، ويتَّسِع أفقها في عيني **مارينا**، خاصَّة حينما يتخلَّص من شبح الخوف من الموت المحدق به، وستغشى اللوحة ظلمة حالكة، وينطفئ الضوء الخافت، عندما يشعر بأنَّ الموت راح يترصَّده من جديد، ويُضيّق عليه الخناق من كل جهة، فها هي العتمة تطغى وتفرض هيمنتها عندما يُفجع بانتحار حبيبته **لوليتا** في انفجار مدوي يصفه السارد قائلا: «عندما التفت وراءه رأى اللوحة الّتي كانت لاتزال في مكانها. وجه امرأة في العتمة. ولكنَّه هذه المرة تغير المشهد أيضا. لم ير إلاَّ الشمعة المطفأة والجمجمة الّتي اتسع حجمها احتلت مكان سيدة العتمة. وتشققت مرايا اللوحة من شدَّة الانفجار الذي سرق جسد نوة، رذاذ، أنزار، ملاك، لولو، وحتى لوليتا. بدا له كأنَّه سمع صوتا يأتي من أغوار سحيقة. عندما رفع عينيه نحو المصدر، رأى فراغا يضيئه ضوء بارد محا كل شيء حتى العلامات الصغيرة وتفاصيل الغرفة التي اهتزت من شدة الانفجار. حتى الأجزاء الناعمة من

جسد لوليتا الطفولي، انمحت هي أيضا وبدت شعلاتها مثل لوحة مارشيلو، أو دولاتور، لم تبق منها إلا بقايا النار، الّتي رمت كل التفاصيل في الظلمة..»[30].

إذن، تصبح اللوحة في هذه الرواية فنا ناطقا مترجما لمختلف المواقف الوجدانيَّة والحالات الانفعاليَّة الّتي يعيشها البطل **يونس مارينا**، إذ تتسرَّب داخل مفاصل السرد -بجماليتها المكثَّفة وعمقها الفكريّ والنفسيّ وصدقها الناصع- لتؤكد على أنَّ كل ما يحدث للبطل، أو يحيط به من أجواء له انعكاس دائما على مستوى فضاءاتها ومساحاتها الفارهة، فكما انخرط **مارينا** في لعبة السياسة صدفة، عثر على هذه اللوحة الشبيهة أو المستنسخة عن لوحة **"المجدلية التائبة" لدولاتور** صدفة أيضا، لتصبح رفيقة دربه وأنيسة عزلته ووحدته في ديار الغربة، وذلك على غرار **"الريس بابانا"** الّذي اتَّخذ من الذبابة -الّتي اكتشف وجودها صدفة- أنيسا له في زنزانته الموحشة، وهكذا، فإنَّ تناوب درجات الضوء والعتمة في هذه اللوحة، ما هو إلا انعكاس لحياة **مارينا** الّتي بدت أنَّها ظلمة لا تخرق حجبها أشعَّة الضوء إلاَّ لماما، فقد عاش حياة قاسية وصعبة، مطاردا يهدده الموت في كل مرّة بتهمة جديدة، وحتىَّ النساء اللّواتي اقتحمن عالمه كن يحملن دائما شبها بامرأة اللوحة، بما في ذلك **لوليتا** الّتي وضعت حدًّا لحياتها، بعد أن فشلت في تنفيذ أمر تصفيته، وإذا كان **مارينا** قد أظهر دهشته وحيرته إزَّاء وجود جمجمة مهترئة بجوار امرأة شابة تنبض جمالا وحياة، فإنَّ **لوليتا** قد نجحت أخيرا في تفسير لغز هذه اللوحة:

«سمع صوتها يأتي ناعما وواضحا.

-أنا مثل امرأة لوحتك.

- كيف؟

- عين على كتاب الحياة، ويد على زر الموت. الجمجمة...»[31].

وهكذا، ستتضح معالم الدلالة في هذه اللوحة التشكيليَّة الّتي تماهت مع نسيج السرد بعوالمه وانفعالات شخصياته في حركة مدِّها وجزرها، لتؤكِّد مرة أخرى على مقدرة النصّ الروائي على تمثُّله لثنائيَّة **(الحياة # الموت)**، وإعادة صياغتها وفق أفق إبداعيّ جماليّ جديد، يتَّخذ من المفردات التقنيَّة للفن التشكيليّ نسقا ومرجعا ومعادلا رمزيا سايكولوجيا لسرد حكاية الإنسان الّتي بدت أنَّها تتأرجح بين حبائل برودة الليل ودفء النهار، متقلِّبة في أكثر حالاتها بين درجات الأسود والأبيض، متَّشِحة بوشاح النور تارة وعباءة العتمة تارة أخرى.

**– خاتمة:**

نصل في الأخير إلى القول: إنَّ رواية **"أصابع لوليتا"** تنزع نحو الرسم الّذي راحت تنشر سحر جماليته في أحياز وحداتها النصّية، إذ بدا الروائي مولعا بالفن، مفتونا بالألوان والأضواء (كمرجعيات تشكيليَّة جماليَّة) إلى حدّ كبير، ساعيًا إلى التقاط اللحظات المهمَّة في حياة شخصياته، وتثبيتها في حيّز أو إطار ما، حتىَّ لا تنفلت منه، وذلك على غرار ما يفعل الرسَّام تماما، وكأنَّه يحاول من خلال الاستنجاد بهذه الآليات الفنيَّة العمل على محاصرة عالم من الأحاسيس منفلت وشائك، يعزُّ عليه تثبيته وتطويقه دون الاستفادة من رافد الرسم أو الفن التشكيليّ؛ وقد مكَّنتنا عملية قراءة هذه الرواية -الّتي أبانت عن مقدرة كبيرة على تجسير سبل الحوار بين السرديّ والفنيّ- من الوصول إلى جملة من النتائج نوردها على النحو الآتي:

- على الرغم من نظرة بعض الدارسين إلى طبيعة العلاقة بين الروائي والتشكيليّ والّتي تبدو وهميَّة أو غير شرعيَّة، إلاَّ أنَّ الرواية استطاعت أن تثبت جدارتها في احتضان الرسم، والانفتاح على مختلف الأنواع والأجناس الأدبيَّة وغير الأدبيَّة، لتغدو بذلك ملتقى فنون وخطابات، وفضاء رحبا لاستضافة النصوص واستحضارها بوعي فكريّ عميق.

-استطاعت رواية **"أصابع لوليتا"** أن تجمع في أتونها بين عناصر متباعدة إنتاجا وتلقيا، إذ استدعت في مساحتها النصّية تقنيات فنون الزمان المتَّسمة بديناميتها المتغيرة، ومقوّمات فنون المكان بطابعها المغرق في الثبات والسكون، وهو أمر لا يمكن أن يسلبها دمغتها القصصيَّة ولا هويتها الأجناسيَّة على الإطلاق، لذلك ظلَّت محتفظة بمؤشّرات وخصائص انتمائها النوعيّ.

- تخطَّت رواية **"أصابع لوليتا"** منطقها الزمنيّ، واستجابت لمنطق فضائي لوحي، إذ استفادت من طاقات الرسم على مستوى تشكيلها البنائيّ، وذلك من خلال استعارتها للَّوحة التشكيليَّة، وتمثُّل إمكاناتها التدليليَّة الهائلة، ثمَّ إعادة إنتاجها من جديد، محوّلة إياها إلى أداة تسريد وتجميع لخيوط حبكتها القصصيَّة.

- اتَّكأ الروائي -في تشكيل نصّه السرديّ- على كلّ ما تحبل به ذاكرته من زاد معرفيّ يتَّصل بعوالم الرسم والتصوير، وذلك لتقديم محصّلة إبداعيَّة ثريَّة الروافد، يمتزج بين ثناياها السرديّ والتشكيليّ، وهذا ما يبرّر السّمة الّتي تشكّل ملمحًا بارزًا في هذه الرواية –(إلى جانب الروائح الّتي يمكن أن تشكّل مجالا بحثيا محتملا)- ألا وهي السّمة اللوحيَّة، ذلك أنَّها عمدت إلى

استثمار الطاقات الجماليَّة الكامنة في لوحة مستنسخة عن لوحة **"المجدليَّة التائبة"** للرسَّام الفرنسي **جورج دولاتور**.

- راهنت الرواية على ثنائيَّة **العتمة/ الضوء**، لتعكس لنا جوانب من حياة البطل **يونس مارينا** القاسية الغارقة في غور الظلمة الحالكة والّتي كادت تستبدّ به، لولا ذلك القبس النورانيّ الّذي اخترق فجأة حياته **(لوليتا/ نوة)**، ليلوّنها بألوان قزحية جميلة زاهية ودافئة، لكن سرعان ما سيخمد هذا النور المتوهّج بانتحارها الّذي صيَّرها شظايا متناثرة في مشهد تراجيديّ حزين للغاية.

---

**- الإحالة والتهميش:**

[1]- ثائر زين الدين، الفن التشكيلي والرواية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، ع602، نوفمبر 2013، ص: 98.

[2]- إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (1994)، ص: 11.

[3]- مصطفى بوقطف، الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، (2019)، ص: 62.

[4]- مراد عبد الرحمن مبروك، التشكيل التيبوجرافي والبحث عن شكل في الرواية العربية 1990- 2011، مركز النشر العلمي، جدة، السعودية، ط1،(2013)، ص: 102.

[5]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، مظاهر التفاعل، سلسلة كتاب المجلة العربية، 169، الرياض، المملكة العربية السعودية، (1431 ه)، ص: 142.

[6]- المرجع نفسه، ص: 108.

[7]- كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، دون كيشوت الرواية العربية، الشركة التونسية للنشر، تونس،(2009)، ص: 16.

[8] - حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، مظاهر التفاعل، ص ص: 131، 132.

[9]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1،(2012)، ص ص: 21، 22.

[10]- الرواية، ص ص: 76، 77.

[11]- الرواية، ص: 158.

[12]- محمد صابر عبيد، شبكة العتبات الروائية، مجلة أفكار، عمان، الأردن، ع278، 2012، ص: 104.

[13]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، مظاهر التفاعل، ص ص: 141، 142.

[14] - عبد الفتاح الحجمري، عتبات الكتابة، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، (1996)، ص: 30.

[15] - نزار طه شاهين، الفن التشكيلي وغلاف الكتاب، مجلة الحياة التشكيلية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ع95، 96، مارس 2012، ص: 132.

[16] - هيلين دودار، من الظلمة إلى النور، إعادة اكتشاف جورج دي لاتور، تر: راوية صادق، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع82، س 15، 1997، ص: 193.

[17] - دعد ديب، الفن التشكيلي في ظلال السرد، المجلة العربية، ع578، نوفمبر 2024، الموقع الإلكتروني: https://www.arabicmagazine.net

[18] - شاكر عبد الحميد، ريشة الحياة، عالم يتشكل بين الذاكرة والنسيان، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع04 و05، 1997، ص: 115.

[19] - ينظر: عدلي محمد عبد الهادي، محمد عبد الله الدرايسة، نظرية اللون (مبادئ في التصميم)، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،(2011)، ص ص: 31 ، 33.

[20] - كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،(2013)، ص: 107.

[21] - ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 73، 74.

[22] - المرجع نفسه، ص: 53.

[23] - المرجع نفسه، ص: 55.

[24] - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص: 354.

[25] - الرواية، ص: 394.

[26] - الرواية، ص ص: 357، 358.

[27] - الرواية، ص ص: 32، 33.

[28] - الرواية، ص: 157.

[29] - الرواية، ص ص: 230، 231.

[30] - الرواية، ص: 451.

[31] - الرواية، ص: 462.

**- قائمة المصادر والمراجع** :

1. إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (1994).
2. حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، مظاهر التفاعل، سلسلة كتاب المجلة العربية، 169، الرياض، المملكة العربية السعودية، (1431 هـ).

3. عبد الفتاح الحجمري، عتبات الكتابة، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، (1996).
4. عدلي محمد عبد الهادي، محمد عبد الله الدرايسة، نظرية اللون (مبادئ في التصميم)، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، (2011).
5. كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، (2013).
6. كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، دون كيشوت الرواية العربية، الشركة التونسية للنشر، تونس، (2009).
7. شاكر عبد الحميد، ريشة الحياة، عالم يتشكل بين الذاكرة والنسيان، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع04 و05، 1997.
8. محمد صابر عبيد، شبكة العتبات الروائية، مجلة أفكار، عمان، الأردن، ع278، 2012.
9. هيلين دودار، من الظلمة إلى النور، إعادة اكتشاف جورج دي لاتور، تر: راوية صادق، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع82، س 15، 1997.
10. نزار طه شاهين، الفن التشكيلي وغلاف الكتاب، مجلة الحياة التشكيلية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ع95، 96، مارس 2012.
11. دعد ديب، الفن التشكيلي في ظلال السرد، المجلة العربية، ع578، نوفمبر 2024، الموقع الإلكتروني: https://www.arabicmagazine.net
12. ثائر زين الدين، الفن التشكيلي والرواية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، ع602، نوفمبر 2013.
13. مراد عبد الرحمن مبروك، التشكيل التيبوجرافي والبحث عن شكل في الرواية العربية 1990-2011، مركز النشر العلمي، جدة، السعودية، ط1، (2013).
14. مصطفى بوقطف، الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، (2019).
15. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، (2012).

**- رومنة المصادر والمراجع العربية:**

1. Idwār al-Kharrāṭ, al-kitābah ʿabra al-nawʿīyah, maqālāt fī Ẓāhirat al-qiṣṣah al-qaṣīdah wa-nuṣūṣ mukhtārah, Dār Sharqīyāt lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, (1994).

2. Ḥasan lshkr, al-riwāyah al-ʻArabīyah wa-al-Funūn al-samʻīyah wālbṣryh, maẓāhir al-tafāʻul, Silsilat Kitāb al-Majallah al-ʻArabīyah, 169, al-Riyāḍ, al-Mamlakah al-ʻArabīyah al-Saʻūdīyah, (1431 H).
3. ʻAbd al-Fattāḥ al-Ḥajmarī, ʻAtabāt al-kitābah, al-binyah wa-al-dalālah, Manshūrāt al-Rābiṭah, al-Dār al-Bayḍāʼ, al-Maghrib, (1996).
4. ʻAdlī Muḥammad ʻAbd al-Hādī, Muḥammad ʻAbd Allāh aldrāysh, Naẓarīyat al-lawn (Mabādiʼ fī al-taṣmīm), Maktabat al-mujtamaʻ al-ʻArabī lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, al-Urdun, Ṭ1, (2011).
5. Klūd ʻUbayd, al-alwān (dawruhā, taṣnīfuhā, maṣādiruhā, rmzythā, wa-dalālatuhā), al-Muʼassasah al-Jāmiʻīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʻ, Bayrūt, Lubnān, Ṭ1, (2013).
6. Kamāl al-Riyāḥī, Hākadhā taḥaddatha Wāsīnī al-Aʻraj, Dawwin kyshwt al-riwāyah al-ʻArabīyah, al-Sharikah al-Tūnisīyah lil-Nashr, Tūnis, (2009).
7. Majallat Ibdāʻ, al-Hayʼah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, Miṣr, ʻ04, 05, 1997.
8. Majallat afkār, ʻAmmān, al-Urdun, ʻ278, 2012.
9. Majallat al-Thaqāfah al-ʻĀlamīyah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb, al-Kuwayt, ʻ82, s15, 1997.
10. Majallat al-ḥayāh al-tashkīlīyah, al-Hayʼah al-ʻĀmmah al-Sūrīyah lil-Kitāb, Wizārat al-Thaqāfah, Dimashq, ʻ95, 96, Mārs 2012.
11. al-Majallah al-ʻArabīyah, ʻ578, Nūfimbir 2024, al-mawqiʻ al-iliktrūnī :Https : / / www. arabicmagazine. Net.
12. Majallat al-Maʻrifah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Jumhūrīyah al-ʻArabīyah al-Sūrīyah, ʻ602, Nūfimbir 2013.
13. Murād ʻAbd al-Raḥmān Mabrūk, al-tashkīl altybwjrāfy wa-al-Baḥth ʻan shakl fī al-riwāyah al-ʻArabīyah 1990-2011, Markaz al-Nashr al-ʻIlmī, Jiddah, al-Saʻūdīyah, Ṭ1, (2013).
14. Muṣṭafá bwqṭf, al-riwāyah wa-al-rasm min khilāl namādhij riwāʼīyah li-Idwārd al-Kharrāṭ, Dār Kunūz al-Maʻrifah, ʻAmmān, al-Urdun, Ṭ1, (2019).
15. Wāsīnī al-Aʻraj, aṣābiʻ Lūlītā, Kitāb Majallat Dubayy al-Thaqāfīyah, Dār al-Ṣadá lil-Ṣiḥāfah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʻ, Dubayy, Ṭ1, (2012).

16. Idwār al-Kharrāṭ, al-kitābah ʻabra al-nawʻīyah, maqālāt fī Ẓāhirat al-qiṣṣah al-qaṣīdah wa-nuṣūṣ mukhtārah, Dār Sharqīyāt lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, al-Qāhirah, (1994).
17. Ḥasan lshkr, al-riwāyah al-ʻArabīyah wa-al-Funūn al-samʻīyah wālbṣryh, maẓāhir al-tafāʻul, Silsilat Kitāb al-Majallah al-ʻArabīyah, 169, al-Riyāḍ, al-Mamlakah al-ʻArabīyah al-Saʻūdīyah, (1431 H).

18. ʻAbd al-Fattāḥ al-Ḥajmarī, ʻAtabāt al-kitābah, al-binyah wa-al-dalālah, Manshūrāt al-Rābiṭah, al-Dār al-Bayḍāʼ, al-Maghrib, (1996).
19. ʻAdlī Muḥammad ʻAbd al-Hādī, Muḥammad ʻAbd Allāh aldrāysh, Naẓarīyat al-lawn (Mabādiʼ fī al-taṣmīm), Maktabat al-mujtamaʻ al-ʻArabī lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, al-Urdun, Ṭ1, (2011).
20. Klūd ʻUbayd, al-alwān (dawruhā, taṣnīfuhā, maṣādiruhā, rmzythā, wa-dalālatuhā), al-Muʼassasah al-Jāmiʻīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʻ, Bayrūt, Lubnān, Ṭ1, (2013).
21. Kamāl al-Riyāḥī, Hākadhā taḥaddatha Wāsīnī al-Aʻraj, Dawwin kyshwt al-riwāyah al-ʻArabīyah, al-Sharikah al-Tūnisīyah lil-Nashr, Tūnis, (2009).
22. Majallat Ibdāʻ, al-Hayʼah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, Miṣr, ʻ04, 05, 1997.
23. Majallat afkār, ʻAmmān, al-Urdun, ʻ278, 2012.
24. Majallat al-Thaqāfah al-ʻĀlamīyah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb, al-Kuwayt, ʻ82, s15, 1997.
25. Majallat al-ḥayāh al-tashkīlīyah, al-Hayʼah al-ʻĀmmah al-Sūrīyah lil-Kitāb, Wizārat al-Thaqāfah, Dimashq, ʻ95, 96, Mārs 2012.
26. al-Majallah al-ʻArabīyah, ʻ578, Nūfimbir 2024, al-mawqiʻ al-iliktrūnī :Https : / / www. arabicmagazine. Net.
27. Majallat al-Maʻrifah, Wizārat al-Thaqāfah, al-Jumhūrīyah al-ʻArabīyah al-Sūrīyah, ʻ602, Nūfimbir 2013.
28. Murād ʻAbd al-Raḥmān Mabrūk, al-tashkīl altybwjrāfy wa-al-Baḥth ʻan shakl fī al-riwāyah al-ʻArabīyah 1990-2011, Markaz al-Nashr al-ʻIlmī, Jiddah, al-Saʻūdīyah, Ṭ1, (2013).
29. Muṣṭafá bwqṭf, al-riwāyah wa-al-rasm min khilāl namādhij riwāʼīyah li-Idwārd al-Kharrāṭ, Dār Kunūz al-Maʻrifah, ʻAmmān, al-Urdun, Ṭ1, (2019).
30. Wāsīnī al-Aʻraj, aṣābiʻ Lūlītā, Kitāb Majallat Dubayy al-Thaqāfīyah, Dār al-Ṣadá lil-Ṣiḥāfah wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʻ, Dubayy, Ṭ1, (2012).