مجلة منتدى الأستاذ
المجلد: 21 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2025 الصفحات 93- 107

الوصف وتهجين النّوع في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، قراءة في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج

Description and Hybridization of Genre in Contemporary Algerian Novel: A Reading of "The Fingers of Lolita" (asabia Lolita) by Waciny Laredj

مليكة بوجفجوف[1]، * دياب قديد[2]

[1] جامعة قسنطينة 1/ الإخوة منتوري (الجزائر)، malika.boudjefdjouf1@doc.umc.edu.dz

[2] جامعة قسنطينة 1/ الإخوة منتوري (الجزائر)، dieb.kadid@umc.edu.bz

تاريخ الإرسال: 2025/08/02 تاريخ القبول: 2025/08/23

الكلمات المفتاحية:
التّجريب والتّهجين؛
الوصف؛
الشّعر؛
فنّ الرّسم والسّينما؛
أصابع لوليتا؛

الملخص:

يهدف البحث إلى كشف آليات الوصف في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج كقناة لتهجين النوع الروائي بالشعر والرسم والسينما، لبناء كون سردي متعدد الأصوات والرؤى. ويعتمد منهجاً تحليلاً وصفياً، يتتبع استعارات الوصف من الشعر (إيقاع، استعارة)، الرسم (ضوء/ظل)، والسينما (لقطة، إطار).

وتتمحور التساؤلات حول موقع الوصف في النص الروائي، وكيف يستعير أدوات الشعر البلاغية والرسم التصويري لتمثيل العوالم والشخصيات.

كما يناقش استثمار تقنيات السينما في التبئير والتأثيرات لتحقيق التجريب والمغايرة عن التقليد الروائي.

Keywords:
experimental and hybridization;
description poetry;
painting and cinema;
The Fingers of Lolita;

ABSTRACT:

The study aims to uncover descriptive mechanisms in Waciny Laredj's novel "The Fingers of Lolita" as channels for hybridizing the novelistic genre with poetry, painting, and cinema, constructing a polyphonic narrative universe.

It employs a descriptive-analytical methodology, tracing descriptive borrowings from poetry (rhythm, metaphor), painting (light/shadow), and cinema (shot, framing).

Central questions address description's position within the novelistic text and how it appropriates poetry's rhetorical tools and painting's pictorial techniques to represent worlds and characters.

It also examines cinema techniques' exploitation in focalization and effects to achieve experimentation and divergence from traditional novelistic forms.

* مليكة بوجفجوف.

1. مقدمة:

تراهن الرّواية الجزائرية المعاصرة على المشروع التجريبي؛ بوصفه خيارا يتيح لها إمكانات متعددة في التّعبير، ويفتح المجال أمامها واسعا للاستعارة والاقتراض من مختلف الفنون والأشكال التّعبيريّة الأخرى، الّتي ابتدعها الإنسان على مرّ الأزمان؛ فتحقق بذلك السّمة الأكثر شيوعا وإلحاحا في الرّواية التّجريبية؛ بوصفها "كتابة عابرة للأنواع أو "كتابة-عبر النوعية" بتعبير "إدوارد الخراط".

والرّواية الجزائرية، وهي تتشكل وفق هذا المنظور الجديد، تستثمر محوري السّرد والوصف لتشييد عوالمها، ومعالمها الموسومة بالتخطي والانفتاح، كما أن مرونة الوصف باعتباره خطابا قابلا للاندساس والالتباس بأي نمط خطابي آخر، تجعل عبور الرّواية نحو تلك التخوم أكثر يسرا وفاعلية. يضاف إلى ذلك أن الوصف-أيضا- هو "فن التّصوير" أو "فن الرّسم بالكلمات"، وهذا ما يقربه من خطابات تصويريّة أخرى؛ كخطاب "الصورة الشّعرية" في الشّعر، وخطاب "اللّوحة" في فنّ الرّسم، وخطاب "المشهد" في فنّ السّينما. وهكذا يتيح الوصف للرّواية إمكانية التّلاقح مع هذه الخطابات، والتّراسل مع تلك الفنون.

تعدّ رواية "أصابع لوليتا" للرّوائي الجزائري "واسيني الأعرج" واحدة من المتون الرّوائية الجزائريّة المعاصرة، الّتي تجسّدت فيها خاصيّة التهجين النّوعي، عبر استثمار خطاب الوصف وآلياته. من هنا تسعى هذه الورقة البحثيّة للإجابة عن التساؤلات الآتية:

-ماهو موقع الوصف من النّص الرّوائي؟

-كيف يستعير الوصف أدوات الشّعر اللّغويّة والبلاغيّة، وطاقاته التّصويريّة في التّعبير عن عوالم الرّواية وتمثيلها؟ وكيف تجسّد ذلك في نص رواية "أصابع لوليتا"؟

-كيف يستثمر الوصف في رواية "أصابع لوليتا" تقنيات الرّسم وفن السينما في بناء خطابه، وتأثيث صوره، لينحو بالرّواية منحى مغايرا، ينأى بها عن التقليد والتكرار؟

2. الوصف والرّواية: "توصيف العلاقة وتحديد الوظيفة"

تنتظم مختلف التعاريف التي وضعت للوصف -قديما وحديثا-حول تحديد الوظيفة الّتي يؤدّيها الوصف بالنّسبة لموضوعه، والتي تكاد تنحصر في الجانب التّصويري التّمثيلي للموصوف.

يعرّف الوصف -عند القدماء-على أنه «ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات»[1]. وأحسنه «ما نعت به الشّيء حتى يكاد يمثّله للسّامع»[2].

وعند المحدثين هو «شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيئا ما، وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره».[3]

فهذا التركيز على الأبعاد الحسية للموصوف، يكشف عن هيمنة ثقافة أدبية مادية فيما تعلق بموضوع الوصف، والذي يكاد ينحصر في المحسوس دون المجرد، ولا خلاف في ذلك بين النظرة العربية والغربية للموضوع؛ وهو ما يكشف عنه هذا النص لـ "إيف روتير" (yves Reuter): «نعني بالوصف مقطعا ينتظم حول مرجع لا زمني(على

خلاف حكي الأحداث) ويعطي حالة شيء أو مكان أو شخصية (البورتريه) وهذا يعني أن الوصف إجمالا عبارة عن ملفوظ كينونة حتى وإن كان يمكن أن يستعمل ملفوظات الفعل(فمثلا اقتران عدة أفعال متزامنة يمكن أن يكون وصف مشهر لمرقص أو سوق».[4]

أما التفصيلات التي تضمنها هذا التعريف الأخير؛ فيما يتعلق بطبيعة الموصوف (مرجع ثابت)، وأنواع الموصوفات (الأشياء، والأمكنة، والشخصيات)، ثم بمادة الوصف اللغوية وهي غالبا النعوت والصفات (ملفوظات كينونة، أو ملفوظة حالة)، فتأتي نظرا لتناول البحث القضية من وجهة نظر النص الروائي، عن طريق عقد مقارنة ضمنية بين الوصف (Description) والسّرد (Narration)، وهذا يقودنا مباشرة إلى بحث العلاقة بين الوصف والرواية التي تشكل مدار الاهتمام في هذا المقام.

يقول "عبد الملك مرتاض": «إن كل الأجناس السردية (Des genres narratifs) كالملحمة، والحكاية، والقصة، لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف»[5]، والرواية لا يمكن أن تشد عن هذه القاعدة، على الرغم مما أثاره البحث السردي المعاصر من نقاشات حول ما يمكن أن يحدثه الوصف المكتنف في النص الروائي، من اختلالات على مستوى المحور الزمني للقصة؛ باعتباره يعمل على تعطيل السرد وتعليق الأحداث. لكن الرواية تقوم على أحداث وأفعال سردية، تقوم بها شخوص ما، في إطار زمكاني محدد، «ومن ثمة ضرورة الشخصيات والأمكنة والأشياء(...) إن هذه الأشياء والأمكنة والشخصيات تتطلب لكي تكتسب خصوصيتها، لغة متميزة تنصب على ماهو خاص ومميز، أي أنها تتطلب لغة وصفية»[6].

يتجلى –إذن– الدور الأدنى للوصف داخل النص الروائي في التأطير للأحداث، برسم الأبعاد الزمنية والمكانية لها، وكذا تقديم الشخصيات الروائية، وتحديد أبعادها المادية والنفسية، وما يكتسبه ذلك من أهمية في التنبؤ بمسار الحكي، وشد انتباه القارئ إلى الأحداث اللاحقة، وهو ما يطلق عليه بالوظيفة السردية للوصف La fonction Narrative.[7]

فالسّرد إذن «لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف، غير أن هذه التبعية لا تمنعه(السّرد) من أن يقوم باستمرار بالدور الأول، فليس الوصف في الواقع الحال سوى خديم لازم للسّرد»[8].

والوصف وفق هذا المنظور– ملزم بأن يسعى دائما إلى تعليل* حضوره داخل النّص، بل وتمويهه أيضا؛ من خلال تأطير حضوره بملفوظات سردية وهمية، تعطي انطباعا بأنّ السّرد لم يتوقف أبدا، وتمحو التغاير النّصيّ بين الوحدة الوصفية والوحدة السّرديّة؛ بأن تجعل الوصف منخرطا في هدير البناء الكلّي للنّص الرّوائي، وهوما أطلق عليه الدارسون "تسريد الوصف"* الرّوائي.

وقد يبلغ هذا الأمر منتهاه، بتحقيق الانصهار والاندماج الكلي بين الوصف والسرد في بعض النصوص الروائية، ففي «الرواية الجديدة (...) مثلا يسير النص عند ذاك بطريقة تجعل القارئ لا يعرف جيدا هل كان يصف أجساما أو مناظر طبيعية، أو "مشاهد" أو كان يحكي حكاية»[9] يمكن للوصف– من هذا المنطلق– أن يصبح علامة دالة، تحدد من خلالها الاتجاه الروائي الذي ينحوه نصا معينا، وبإمكان «المتمرس بالرواية، وبتاريخ تطورها أن

يكتشف انطلاقا من شكل وجود وتوظيف الوصف في رواية ما، الحقبة والمدرسة التي تنتمي إليها تلك الرواية، لأن كل حقبة، وكل مدرسة إلاّ وتتميزان بتسيد نمط متميز من الكتابة الوصفية».[10]

فالوصف الاستقصائي الذي يمعن في تقصي التفاصيل هو من مميزات الرواية الواقعية، أما المبالغة في الأبعاد والإغراب في الخصائص والسمات هو من خصائص الرواية العجائبية، في حين تراهن الرواية الجديدة والتجريبية على الرؤية البصرية، فكل شيء يغدو قابلا للوصف، والأحداث نفسها تبدو مشاهده بواسطة شخصية أو راو يتحرك في المكان، كأنه عين كاميرا، تلتقط كل ما يقع في مجال رؤيتها من أصوات وأشكال وحركات، وألوان...وهذه الخاصية تبدو حاضرة بقوة في الرواية موضوع الدراسة**، من خلال الوصف التصويري أو البصري (La description pictural) للفضاءات والشخصيات، وحتى لعالم المشاعر والأفكار؛ فكل شيء في الرواية يبدو معروضا على الحواس لتبصره، وتلمسه، وتستنشق عطره، وتتذوق طعمه، ثم تشكله في لوحات، تمتزج فيها الألوان والظلال، ويتداخل فيها النور والعتمة، في لعبة الخفاء والتجلي التي تحاول هذه الورقة البحثية الإمساك ببعض خيوطها، من خلال تتبع مسارات الوصف داخل المتن الروائي.

3. الوصفي والشّعري في رواية "أصابع لوليتا":

إنّ دراسة التّعالق بين الوصفي والشّعري* في الرّواية، يؤول في النهاية إلى تحديد مواصفات الخطاب الشّعري التي تسللت، أو نقول اجتاحت الخطاب الوصفي، لتجعله ينزاح بالنص الروائي عن المستوى العادي والمألوف في الاستعمال اللغوي لخطاب النثر(الرواية هي فن نثري) إلى المستوى الجمالي والبلاغي الذي يميز خطاب الشعر.

يقول"كوهين": «فاللّغة تقبل التّحليل، كما نعلم، في مستويين: صوتي ودلالي. والشّعر يختلف عن النّثر بخصوصيات من المستويين معا»[11].

فإن كانت الأعراف الأدبية الكلاسيكية تغلب السمة الأولى على الثانية فيما تعلق بتحديد ماهية الشعر، فيجعل من الخاصية الصوتية معيارا حاسما للفصل بين الشعر والنثر، فقد عرّف الشعر في تراثنا النقدي العربي مثلا بأنه الكلام الموزون المقفى، غير أن هذا التحديد يطرح من جهة إشكالية "النظم العلمي" المعروف في تراثنا أيضا أو ما يطلق عليه "جان كوهين" "النثر المنظوم"[12]، ولا يتوافق من جهة أخرى مع المقاييس التي تفرضها الأشكال الحديثة للكتابة الشعرية، ونخص هنا "قصيدة النثر" والتي يمكن أن نسميها –حسب كوهين– "قصيدة دلالية" [13] باعتبار أنها تطرح السمات الصوتية جانبا، وتحتفظ فقط بالمقومات الدلالية للخطاب الشعري. ففيما تتمثل إذن تلك المقومات؟

إن الحديث عن المقومات الدلالية هنا يرام به توصيف الطريقة التي تبنى بها المعاني الشعرية، ذلك أن القيمة الجمالية للقصيدة لا تكمن فيما تقوله، وإنما في الطريقة التي تؤدى بها تلك المعاني (في شكل المعنى)*، وهذه الطريقة تبنى على الإيحاء والمفارقة(الانزياح)، ف «لغة الشعر هي لغة الإشارة»[14]، وعلى التكثيف والاستعارة أيضا، ذلك أن «الشعر–كما قيل– استعارة موسعة»[15] أو بناء تصويري استعاري تخييلي، يرينا العالم على غير ما عهدناه عليه.

وبالعودة إلى الرواية موضوع الدراسة، نجد أن «الأصابع لغة قبل الكلام»[16]. واللغة «وهم ساحر وخطير». وقد تصير (اللغة) عزلانا مذعورة تفر من موت قاس ومرير[17]، والقطار «يلتهم المسافات بجوع كبير»[18]، وغيرها من اللوحات الوصفية الشعرية التي تؤثث عالم الرواية بأجواء شاعرية، تنقل القارئ من حالة الإدراك إلى نوع من الانفعال المشوب بالدهشة! وهو بالذات ما يثيره الشعر في نفس متلقيه.

في الجملة الوصفية الأولى، والمقتطعة من هذا المقطع الوصفي: «شعر بإرباك شديد، وبنعومة أصابعها الطفولية. الأصابع لغة قبل الكلام».[19]

وعلى الرّغم من أنّ الصّورة المرسومة للأصابع –هنا– ليست غريبة ولا مبتكرة، ولكنّها صورة مكثّفة لغويا ودلاليا، تنم عن عمق في الفكر، ووعي كبير بحقيقة الأشياء؛ فالأصابع مستقبلات حسية، مسؤولة عن التّواصل، وقد تنقل المشاعر وتتلقاها أيضا، وهي سابقة في الاستخدام عن لغة التّعبير المعروفة (الكلام)*.

وتحقق هذا المعنى في الرّواية عندما لم تسحب "لوليتا" يدها من يد "يونس مارينا"(وهما بطلا الرواية) «وكأنها صديقة قديمة»[20]، على الرغم من أنّه اللّقاء الأول بينهما، وهو ما جعله يسترسل في حديثه معها؛ لأنه شعر بالألفة، وبرغبة الطرف الآخر في مدّ جسور التّواصل بينهما.

وما يكسب الجملة السابقة عمقا وتكثيفا أكبر ارتباطها بعنوان الرواية؛ "أصابع لوليتا"، لوليتا التي كانت "ضحية أصابعها"**[21] كما توقّع الرّواية في صفحتها الأخيرة.

الأصابع سبيل المعرفة؛ «كلّ هذه المدة لم أر فيها إلاّ يدك وأصابعك، حتىّ أصبحت دليلي في كلّ شيء»، «فهمت في المرة الثانية عندما بقيت يدي على أصابعك»[22].

كانت الأصابع المعبر الّذي سلكه "يونس مارينا" إلى لوليتا، وإلى مريم، أو مريم ماجدة لينا[23]. إلى التّجارب الجديدة؛ «يوم لمست أصابعك (...) تغيّر كلّ شيء»، إلى الجسد، إلى اللّذة، إلى الحياة وبعض الأحلام الهاربة***.لم يفكّر "يونس مارينا" أنّ الأصابع ستكون انتحاره البطيء أو السّريع! ما عجّل بانتحاره وموته هو أنّه صدّق أصابع لوليتا، حين أوحت إليه نعومتها بالبراءة، ولم يخطر بباله أنّها يمكن أن تكون «امرأة الأقدار القاتلة» [24] أما الحكم عليه بالإعدام فقد حمل بصمة أصابعه هو، عندما غفل عن حقيقة اللّغة؛ ذلك الوهم الساحر والخطير، الذي قاد لوليتا إليه، بل قاده إليها، إلى حتفه!

لوليتا كما تصفها الرّواية هي «امرأة من بياض الورق وحبر الكتابة»[25]، امرأة «خارجة من رحم اللّغة (...) [ثم] تتحول إلى كائن بشرى من لحم ودم(....) لوليتا نابوكوف****»[26].

اسمها الحقيقي ملاك، وهي الطعم الذي دسّه حرّاس النّوايا لاصطياده، بسبب روايته" عرش الشيطان" التي جعلته ملاحقا من طرف الجماعات المتطرّفة. وهو ضحيّة روايته الأخرى "ذئاب العقيد"، هذه الأخيرة جعلته يعيش لاجئا سياسيا في البلد الذي اغتال والده! لوليتا لم تقتله، قررت أن تموت وحدها، أن تحرق جسدها وأصابعها، ولا تترك له إلاّ «ورقة بيضاء(...) ستكون أول صفحة من رواية حبيبتك(...) لوليتا وأصابعها التي أحرقت في وقت مبكر»[27]، ولم تعرف أنها قدمته على طبق من ذهب إلى الجماعة الأخرى، فتعرف الموت في شكل رائحة ثقيلة![28].

فالجملتان الوصفيتان المذكورتان في أوّل فصل من الرّواية، شكلتا رحما دلاليا للنّص، والمشيمة التي يتغذى منها جسد الرواية! الأصابع لغة، واللّغة قد تصير قاتلة! يا لها من مفارقة عجيبة، يبنيها الوصف هنا، مستلهما خطاب الشّعر، هذا الأخير «يوفر لأقوى ما في اللّغة، ولأخطر وأغمض ما في العالم مكانا للقاء خاف وغامض».[29]فتفرّ اللّغة من فم "يونس مارينا" «غزلانا مذعورة من موت قاس»، والأسئلة «تشبه الفراشات اللّيليّة الّتي تلتصق بزجاج القناديل المشتعلة»*[30].

فالصور الوصفية في الرواية هي صور صيغت وفقا لمنطق الشعر في التعبير والتصوير، تبنى على الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز، تقرب وتباعد في الآن نفسه؛ فالعطر يتحسس بالنّظر، ويلمس بالأصابع، وللمنفى عطر وللخوف مذاق، وللصوت ملمس ورائحة، قد تكون رائحة الموت الثقيلة.

الوصف في العبارات المشار إليها آنفا بني على التجاوز والانزياح، يكسر علاقات دلالية ليبنى أخرى؛ فما يعاين بالشّعور والتّجربة يصير له عطر ورائحة (المنفى)، أو مذاق (الخوف)، وما يتلقّى بالشّمّ يصبح قابلا للمعاينة البصرية واللّمس (العطر)، فتتداخل الحواس** في بنية تلك التعابير، وتحيل كل ما في الرواية قابلا للشّمّ، واللّمس، والكسر أيضا! وفق رؤية شعرية جماليّة؛ تنقل الرّواية جملة إلى ضفاف الشّعر.

ويتدعّم حضور الشّعر–المكتنف في الوصف– داخل الرّواية ببعض الأصداء الموسيقية الّتي تنبعث من بعض المقاطع الوصفية، مما يكسبها نوعا من البنية الإيقاعية أو الموسيقى الداخليّة المنبعثة من ترجيع بعض الأصوات أو تكرارها، كما ورد في قول الواصف: «كلمته التي أتت من بعيد، متخطية البحر والوجود، والأثقال والأصفاد، والخوف والقبور»[31].

يلحظ في المقطع السابق تكرار حروف المدّ، أو ما يعرف في الدّرس الصّوتي الحديث بـ"الصوائت الطويلة"، وهي الياء (البعيد)، والواو (الوجود/القبور)، والألف (الأثقال/الأصفاد). وهو ما يمنحه حضورا صوتيا لافتا، ذلك أن هذه الحروف هي حروف مجهورة أولا، ثم إنها تمتاز باتساع المخرج فيها، وامتداد الصوت، مما يجعلها تسمع من مسافة أبعد.[32] وهو المعنى المعبر عنه آنفا، فكلمة (ماعرفلهاش) وهي المقصودة بالوصف أعلاه، تخطت كل الحواجز المادية والمعنوية، لتصل إلى أذن "يونس مارينا" من خلف البحر والجغرافيا المتاحة في حاضره، من وطنه وقريته، من عمق ذاكرة مثقله بمشاعر الفقد، وسلطة الأعراف التي تكبت على النفوس.[33] نستنتج –إذا– أن كمية الإصاتة المنبعثة من تكرار حروف المد في المقطع المقصود متناسبة طردا مع كمية الانفعال المعبر عنه، مما يؤكد مرة أخرى أن الوصف حين يستحضر لغة الشعر، فإنه يستثمر في كل طاقاتها الصوتية والتركيبة والدلالية وأيضا الانفعالية التأثيرية.

ومن جهة أخرى عمل تكرار الحروف على خلق نوع من الامتداد الصوتي، الذي فرض إيقاعا صوتيا بطيئا، يفسح المجال للشخصية وللقارئ أيضا للتأمل في ذلك الماضي المليء بالخدوش المكنونة، وقد آن الأوان للتّحرر منها.

وقد يتخطى التّكرار عتبة الصوت اللّغوي إلى تكرار كلمات أو حتى عبارات بذاتها داخل المقطع، وهو ما يلاحظ في قول الواصف: «لم تكن ودعة مثل الشّمس فقط، كانت هي الشّمس نفسها، لم تكن شعاعا كانت مصدره، لم تكن جميلة فقط، كانت ضوءا ينزلق من بين الأصابع»[34].

فتكرار عبارة "لم تكن.....كانت" على امتداد جمل الوصف، وفق موقعية محددة، خلق نوعا من البناء المتوازي، على طريقة الشعر في تنسيق وترتيب وحداته اللغوية[35]، واكسب المقطع ترجيعا موسيقيا يشعرك وكأنك تستمع إلى مقطع من أغنيّة، تبدأ بإيقاع سريع في "لم تكن" ثم يمتد الصوت في "كانت".

4. الوصف البصري في رواية أصابع لوليتا، بين تقنيتي اللّوحة والمشهد:

شكلت الصورة جزءا مهما من الواجهة الثقافية للقرن العشرين، حيث اكتسحت مختلف الفضاءات الحياتية واليومية لإنسان هذا القرن؛ بل غدت خطاباً مهيمنا في الطرقات والفضاءات الحضرية (اللاّفتات الإشهارية، واجهات المحلات والمطاعم وغيرها...) وفي الجرائد والمجلات، وفي التلفزيون ودور السّينما.

وازداد الاهتمام بالتصوير الفتوغرافي والفلمي، وأصبح النّاس حريصون على توثيق كلّ لحظات وتفاصيل حياتهم–خاصة بعد انتشار الأنترنت– لتحل الصّورة محلّ الكلمة في التّعبير والتخاطب، وتصير لغة عالمية يتواصل بها الجميع.

وفي ظلّ هذا المدّ الصوري الهائل، كان على الرّوائيين أن يعمدوا إلى تطوير آليات الكتابة الرّوائية، لتتلاءم مع ثقافة العصر وتنخرط فيها، فشكلت مواضعات التصوير الفوتوغرافي، والرّسم التّشكيلي، وتقنيات السّينما روافد جديدة لفنّ الرّواية، تخرجها من حالة العمى الّتي فرضتها عليها التقاليد الرّوائية الكلاسيكية، وتكسبها قوّة و«مقاومة بصرية»[36]؛ وذلك من خلال «محاولة بناء عالم أشدّ رسوخا، وأكثر مباشرة (...) [حيث] ستكون الحركات والأشياء "حاضرة" قبل أن "تعني شيئا ما"»[37]؛ أي أن تصير الحركات والأشياء مرئيّة ومحسوسة قدر المستطاع، وأن تصير الكلمات حاملة وعاكسة للكون المرئي للرّواية، أن تصبح جسرًا متينا تعبر من خلاله الرّواية نحو الصورة بأمان.

ويتحقق ذلك للرّواية من خلال الاعتماد على الوصف التصويري أو البصري (La Description pictural)، ويشير مصطلح (Picturale) المقرون بالوصف –هنا– إلى «حضور الفنون البصرية. أو الإشارة إليها في نص أدبي ما»[38]، ما يخلق نوعا من التفاعل والتبادل بينهما، فتنتج لدينا صور قابلة للقراءة، ونصوصٌ متاحة للنّظر أو الرؤية، ويصير الوصف هنا بمثابة عين النص (L'œil du texte)*، ومرآته أيضا؛ لأن النص يرى، وفي نفس الوقت يصبح مرئيا بطريقة ما، حيث يتولد لدى القارئ انطباعا أو إحساسا بالحضور والرؤية، بأنه كان ينظر إلى لوحات معينة، أو يتفرج على مشاهد ما، فالوصف البصري يمنحنا إمكانية النظر من خلاله، أو من خلال النص الذي يكتنفه، وأيضا إمكانية النظر إلى ذلك النص من خلال التقاط تلك الإشارات التي تشي بأنّ النّص يقدم نفسه كمادة قابلة للرؤية (نص للرؤية– texte à voire)*.

لأن ما ينتجه الوصف البصري يكون قابلاً في النهاية لأن يترجم إلى رسم أو داخل أي عمل بصري آخر.[39]

في رواية "أصابع لوليتا" نقرأ/ نرى قول/ رسم الواصف: «لمع وجهها الطفولي تحت اللّمبة التي كانت بالضبط فوق رأسها»[40].

يمكن تحليل هذا المقطع الوصفي وفق التقطيع الآتي:

لمع وجهها الطفولي: يركز الواصف هنا على ملامح الوجه، ويصفها بأنّها طفولية، إشارة إلى براءتها ونقائها. وهذا التركيز على الوجه هو تقنية شائعة في فنّ الرّسم، لأن الوجه هو المرآة التي تنعكس عليها المشاعر (من فرح و/ حزن، غضب/ ارتياح...) وبعض ملامح الشخصية كالوضوح والغموض، الخير أو الشر، أو البراءة كما في الوصف أعلاه.

تحت اللّمبة: أي أن وجه المرأة معرض للضوء مما يجعله أكثر وضوحا. والضّوء لغة فنية تستخدم كثيرا في الرّسم لإحداث تأثيرات معينة على اللّوحة، وتعد وظيفته الرئيسة هي الكشف والتبئير (Focalisation)، والذي يقع هنا على وجه الشخصية، فتسليط الضوء على وجهها يضيء ملامحها أو يبرزها أكثر، وهذا يذكرنا بفن البورتريه (le portrait) في الرّسم.

التي كانت بالضبط فوق رأسها: هنا يحدد الواصف موقع مصدر الضوء؛ ذلك أن اختلاف موقع مصدر الضوء، في الأعلى أو الأسفل أو من الجانب، من شأنه في كل مرة أن يخلق تأثيرات وظلالاً مختلفة، قد تبرز الوجه بشكل معين أو مختلف في كلّ مرّة، وهو ما ينعكس أيضا على الانطباع الذي قد يخلقه الوصف/ اللّوحة لدى المتلقي.

والواصف هنا –وهو "يونس مارينا" بطل الرّواية– يبدو واعيا بكلّ هذه التّفاصيل والتّقنيّات، من خلال المعرفة التي تقدّمها الرّواية –على لسانه– في كلّ مرّة حول فن الرّسم، وبعض اللّوحات التي تحضر في ثناياها، وحول بعض الرّسامين وتوجهاتهم الفنيّة أو المدرسة التي ينتمون إليها. وسنكتفي في هذا المقام بمقطع قصير يوضّح ما تمّ ذكره سابقا عن مصدر الضّوء، حيث يعلق "يونس مارينا" على اللّوحة التي أطلق عليها اسم "الذبابة" قائلا: «كان وجه المرأة يتّخذ في كلّ لحظة وضعًا مخالفا بسبب لعبة الضّوء والظّل المسلّط على اللّوحة»[41].

ولمزيد من الإيضاح نستحضر لوحة وصفية أخرى، يقول الواصف فيها: «بان تحت انكسار الظلّ شعرها الأسود المنسدل ونصف وجهها، بينما بقي النّصف الآخر في عمق الظّل»[42].

إنّ العناصر البصريّة في المشهد قويّة وواضحة؛ انكسار الظلّ وتباين الألوان بين سواد الشّعر والظّلّ، والقليل من النّور الّذي يكشف عن نصف الوجه، يخلق لدينا انطباعا بأنّنا ننظر إلى لوحة موضوعة أمامنا، يمثّل فيها الشّعر الأسود الجزء الأكبر من المشهد، بينما يظهر الوجه بشكل جزئيّ، ويغيب الجزء الآخر في الظّلّ أو الظّلام، ممّا يؤكّد أنّ الوصف بالفعل هو العنصر الأدبيّ الأقرب إلى اللّوحة.[43]

وعلى عكس المقطع السابق، تبدو كميّة الضّوء المتاحة في هذا المقطع ضئيلة جدّا، فلا يظهر من وجه الشّخصية إلاّ نصفه، مع غياب أيّ تفصيل يتعلّق به في ظلّ اكتساح السّواد للّوحة، سواد الشّعر وسواد الظّلّ، وهكذا تبدو اللّوحة المرسومة للشخصية هنا غارقة في العتمة.

ما يسجّل على هذه الرّواية أنّ الظّلال والإضاءة والتّعتيم شكّلت عناصر أساسيّة في بناء لوحاتها الوّصفيّة، سواء تعلّق الأمر برسم الشّخصيّات أو بوصف الأماكن والفضاءات. لكنّنا سنركّز هنا على وصف الشّخصيّة، هذه الأخيرة يعمد الواصف –غالبا– إلى إضفاء نوع من التّعتيم الّذي قد يهدف إلى خلق شيء من التشويق أو الإدهاش

وحتى الغموض؛ وذلك حين يحجم الوصف عن كشف الوجه كليّة، ويكتفي بإضاءة جهة واحدة منه، دون ذكر تفاصيل كثيرة، أم أنّ هناك سبب آخر وراء ذلك؟

يحاول هذا المقطع الوصفي أن يقدم جوابا عن ذلك:

«اللّمبات الخفيفة التي عند رؤوس المسافرين تضيء بالكاد جهة واحدة من الوجوه التي تبدو كلوحات واحد من روّاد العتمة»[44].

لعلّه الرّسام الفرنسي الباروكي "جورج دو لاتور" (George de la tour) الذي تحتفي به الرّواية بشكل ضمنيّ ثمّ ظاهر في الصفحات الأخيرة منها، حيث يأتي ذكره صراحة، مرفوقا بتوضيح لنهجه وأسلوبه في الرّسم؛ «والمعروف عن دولاتور (...) أنّه (...) يحبّ المساحات الواسعة، لتتضح الملامح الغامقة تحت مسحة الضّوء الذي لا تظهر إلّا ظلاله الخفيفة؛ ذلك لأنّ الظّلمة في لوحاته هي الأساس، والبقيّة مجرد اختراقا»[45].

ويستمر الحديث عنه وعن تاريخه الفني وأسلوبه على امتداد خمسة صفحات كاملة من الرّواية، حيث يأتي التأكيد: «اللّعب على الظلّ والنّور هو ما يكسو كل لوحاتة »[46]، فالمتتبع للمقاطع الوصفية في الرّواية يجد أنها غالبا ما تشتمل على هذين العنصرين: الظلّ والنّور. ميزة أخرى للوحات "جورج دولاتور" هي أنّها تتضمن دائما وسيطا بصريا يتمثل في «مصدر الضّوء الصناعي داخل مشهد اللّوحة ذاته كمصباح أو شمعة.»[47]، وهو ما عايناه في المقاطع الوصفية السّابقة، ويمكن أن نؤكّد عليه بقول الواصف أيضا: «شعر بنعومة في كلامها وفي وجهها نصف المضاد بشمعة»[48].

الواصف هنا يتحدث عن "مريم ماجدة لينا"، المرأة التي اعتنت بيونس مارينا في "الترانزيت"، والّتي تلتبس صورتها بصورة المجدليّة في لوحة "المجدلية وراء قنديل الزيت" "لجورج دولاتور"، حيث تظهر فيها المجدليّة بوجهها نصف المضاء، من خلال النّور المنبعث «من بقايا القنديل الزيتي الموضوع خلف الجمجمة»[49].

تتماهى إذن صورة مريم ماجدة لينا في ذاكرة "يونس مارينيا" مع صورة المجدليّة في اللوحة، وهو ما أقره "مارينا" في النهاية قائلا: «اللوحة كانت ماجدة لينا وراد قنديل الزّيت، لماذا ماجدة لينا، لا المجدلية ؟»[50].

وفي مناسبة سابقه من الرواية، اكتشف مارينا أن المرأة في اللوحة تشبه امرأته "لوليتا"، "ملاك النار" الّذي سيحرقه في النهاية. يظن "مارينا" – أنهما تلتقيان في نعومة الوجه والجسد، وجمال الشّعر المنسدل خلف الظّهر، وفي الحيرة لتي تسكن عينيهما، كان يتساءل عن العلاقة بين الطّراوة الّتي تتجلّى من عينيها، والجمجمة الجّافة.

قبل أن تخبره "لوليتا" نفسها: «أنا مثل امرأة لوحتك، عين على كتاب الحياة، ويد على زرّ الموت، الجمجمة»[51] الجملة التي لم تسترع اهتمام "مارينا" كثيرا تحضره في النّهاية، بعدما ضغطت لوليتا على زرّ الموت، فاحترقت في الوّهج، وغرق هو في العتمة.

فاللّوحة الّتي كانت الذّبابة في البداية، ثمّ في لحظة ما صارت "لوليتا"، ليكتشف بعدها أنّها المجدليّة، يقرّر في الأخير أنها ليست إلاّ "مريم ماجدة– لينا"، المرأة التي اعتنت به في المكان المسمى المعبر (الترانزيت)، تتجسّد في الرّواية كظلّ يطارد –ليس فقط– لوحات الرّواية الوصفية* أو كونها المرئي، بل أيضا عوالمها الفكرية والإيديولوجية؛

إذ تقدّم الرّواية نفسها كإضاءة لزوايا معتمة في الفكر والثقافة والتاريخ، فتتماهي مع اللّوحة، لتصير الرّواية وكأنّها المرآة التي تحدّق من خلالها المجدلية إلى الجمجمة الموضوعة أمامها، بعد أن أنارها القنديل الزيتي؛ فالكاتب في رواية أصابع لوليتنا يحدّق في مرآة الذات و/ الأنا عبر قنديل الآخر (الغرب) ونوره!

تحضر الذات في الرّواية مثقلة بسواد معتم، بماضيها الكئيب وحاضرها المحاصر، ولكنّها تفرّ إلى أضواء الآخر وألوانه المفعمة بالحياة، والألوان. هكذا بدت من خلال الرّواية؛ ففرانكفورت (المدينة الألمانية) تظهر «من خلال زجاج المعرض السّميك مبلّلة ومعشقة بألوان الأنوار التي اشتعلت بقوّة»[52].

يلخّص الوصف السّابق تجربة بصرية غنيّة، تظهر المدينة الألمانية مدينة مفعمة بالطّاقة والحيويّة والدّهشة، أنوار ساطعة، وألوان متداخلة متمازجة (معشقة) بشكل فنّي، بتأثير من الملل الموجود على الزّجاج، ممّا يخلق أجواء احتفالية مثيرة. وهذه التّفاصيل –كلّها– ملتقطة من خلال زجاج المعرض الّذي شكّل هنا إطارا للصّورة، أتاح للواصف إمكانية النّظر من خلاله إلى مدينة فرانكفورت.

فالوصف المقدّم –إذا– يستثمر في أدوات السينما وتقنياتها؛ فيوّظف تقنية الإطار(le Cadre) واللقطة العامة أو الواسعة (وفقا لسلّم اللّقطات: (échelle des plans) وزاوية النظر (أو نقطة الإشراف) (point de vue) والتي تبدو هنا مستقيمة، وتقنيتي الإضاءة (Eclairage) (وهي هنا إضاءة اصطناعية) والتشويه[53] (L’ Anamorphose)، أو التحريف[54] بسبب الانعكاسات التي يحدثها البلل النّاتج عن تساقط الأمطار، وهو الذي أنتج الألوان المعشّقة.

وباريس هي الأخرى تصوّرها الرّواية غارقة في أضوائها المنكسرة والمتداخلة، «منشئة مدينة من النّور والألق»[55].

هكذا هي باريس –إذا– مدينة الأنوار، مدينة الفنّ والموضة، مدينة الفاشن، عالم "لوليتا المليء" بالدّهشة! "لوليتا" الّتي طلعت عليه فجأة في فرانكفورت «من بين الجموع المتراصّة الّتي كانت تتهيّأ للخروج، وكأنّها شخصية سينمائيّة»[56]. «كانت ابتسامتها مشرقة، ضحكتها مشعّة بأسنان لا يوجد بها أيّ انكسار أو اعوجاج، كأنّها خرجت للتو من مجلّة يلمع بريقها من بعيد»[57]. إنّه وصف يشي منذ البداية بأدواته المستقاة من عالم السّينما، وعالم التّصوير الفوتوغرافي (المجلّة)؛ حيث تعدّ عين الكاميرا هي الوسيط المناسب لمقاربة الموصوف "لا لو" الّتي أقبلت على "مارينا" من بين حشود النّاس وهي تستعدّ لمغادرة بهو المعرض. كانت "لوليتا" تتحرك باتجاه "يونس مارينا"، لكنّ الوصف المقدّم لها، يوهمنا بأنّها كانت ثابتة في مكانها. ممّا يؤكّد أنّ هذا الوصف تمّ وفق تقنيّة "تثبيت اللّقطة"؛ لأنّ التّفاصيل المقدّمة لا يمكن الحصول عليها إلاّ بعد تثبيت الصّورة، وإعمال تقنيّة "الزوم"[58]، وهو ما نستنتجه من قوله: «لا يوجد بها ... أو اعوجاج».

يضيق المقام هنا على استحضار كلّ الشّواهد، ومع ذلك يجدر القول أنّ الوصف في الرّواية كثيرا ما يستبدل بعين الواصف عدسة الكاميرا، والّتي تتيح له إمكانية تعديلها حسب ما يناسب الوصف من أوضاع، كما في عالم التصوير السّينمائي*؛ بل إنّ الرّواية لم تكتف فقط بالاستعارة من فنّ السّينما وتقنياته، بل جعلت منها –كما في الرّسم أيضا – موضوعا للوصف؛ من خلال الحديث عن تأثيرات الأدوات والتّعبيرات السّينمائيّة، فيبدو الوصف

تأمّلا في طبيعة الصّورة نفسها، أو التّقنيّة المستخدمة في بنائها، ما يجعلنا ننتقل من البصري و/ التّصويري (Pictural) إلى ما بعد البصري والتصويري (le meta- pictural)[59]، وهو ما نلحظه في هذا الوصف:«كانت الأضواء المتحولة باستمرار تعطي ظلالاً جميلة على الحركة، حيث بدا له كأن البطل الأوحد في هذا العرض ليس النّساء وحركاتهن، ولا الألبسة التي يتمّ عرضها، ولكن الإضاءة المذهلة»[60].

فالوصف هنا تجاوز الموضوع الذي يفترض أن يكون العارضات وأزياءهن إلى الحديث عن الوسيط البصري "الإضاءة"، ودوره في تشكيل تجربتنا البصرية أثناء فعل المشاهدة والقراءة.

وتبقى اللّغة السّينمائيّة هي الخيار الأمثل للوصف في رواية "أصابع لوليتا" عندما ينصبّ على التقاط التّفاصيل الدّقيقة للمشهد، أو الإحاطة بتلك المشاهد التي تحوي تعدّدا؛ كما في المشهد الّذي يمكن أن نطلق عليه: "إطلالة على نهر السين"[61]، أو تلك التي تضجّ بالحركة، كما في مشهد قدوم الشرطة إلى نزل "فوكس بارير"، الّذي نزل به "يونس مارينا" مع امرأته لوليتا، وبعد أن قامت هذه الأخيرة بتفجير نفسها[62].

5. الخاتمة:

يحتلّ الوصف في رواية "أصابع لوليتا" موقعا أثيرا؛ بل إنّها رواية تكاد تستعيض عن السّرد بالوصف، فيبدو الوصف هو المحرّك الحقيقي للأحداث، والموجّه للسّرد في الرّواية.

– في الرّواية كلّ شيء قابل للوصف؛ الحركة والسكون، الصّوت والصّمت، الضّوء والعتمة... في لغة شعرية تعلي من سلطة المجاز، فتصوغ من الحقيقة مجازا، ومن المجاز حقيقة، على نمط الشعر في التعبير والمقاربة، فتصبح رواية "أصابع لوليتا" عبارة عن استعارة موسّعة، تقدّم لنا تصورا للكتابة الرّوائية، بوصفها لعبة خطيرة بل قاتلة.

– رواية "أصابع لوليتا" هي رواية تعلي –أيضا– من سلطة الحواس، ممّا يجعل للوصف البصري فيها حضورا طاغيا، فينتقل بالرّواية من كونها نصا مقروءا إلى نص معروض على الرؤية (النّظر)؛ نتأمّل في لوحاته المرسومة، ونتفرّج على مشاهده المعروضة.

– يلعب الوصف في هذه الرواية لعبة الخفاء والتجلّي، مستعيرا منهج الفنان التشكيلي "جورج دو لاتور" في اللّعب على الظلّ والنّور؛ وهكذا يتعمّد التسلّل إلى تلك الأركان القصيّة والمعتمة في ماضي الشخصيات، وتاريخها الفردي والجماعي، فيضيء الندوب الخفيّة، ممّا يتيح للنّص تمرير وتسويق بعض الأفكار والرؤى الّتي يتبنّاها صاحب الرّواية.

– انشغل الوصف السّينمائي في الرّواية بتصوير الجانب المشرق في حياة الآخر، بمدنه المضيئة، ويومياته المفعمة بألوان الحياة، والمتع والجمال، في عوالم الموضة والشهرة والاحتفاء... وأيضا تصوير مشاهد العنف والموت والإقصاء، والتي ارتبطت –خاصة– بصراع الذات ضدّ الأنا الشرقي، الّذي يرفض الانشقاق عن الصّف، أو التحديق من ثقب أوسع، كما تحاول الرّواية –ومنذ بدايتها– أن تقول.

– وختاما نقول أنّ الوصف في رواية "أصابع لوليتا" ينجح في استقطاب فسيفساء من النّصوص والخطابات الّتي تتداخل في جسد النّص، واسمة إيّاه بسمات التّعدد والتّخطي والفرادة، ما يجعله نصا تجريبيا بامتياز.

المصادر والمراجع المعتمدة:

- ابن رشيق القيرواني، (1986)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح/ محي الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، ط5/ ج2.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر، (د ت)، نقد الشعر، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، دت.
- الأعرج واسيني، (2012)، أصابع لوليتا، الفضاء الحر، د ب، د ط.
- بوجفجوف مليكة، (2009-2008)، بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة، حكايتا الجمال والثلاث بنات والسّندباد البحري نموذجا، مذكرة ماجستير في الأدب القديم ونقده، جامعة منتوري- قسنطينة.
- جورنو تيريز-ماري، (دت)، معجم المصطلحات السينمائية، تر: بشور فائز، د د، د ط.
- ديلا ستيفن غاميار، سيد الضّوء، (2023) كيف تفيض رؤية جورج دي لاتور الرّمزية بأعمق سرائرنا، تر/ حنا فادي، منصة معنى الثقافية، https://mana.net، تاريخ النشر 13نوفمبر 2023.
- شارتيه بيار، (2001)، مدخل إلى نظريات الرواية، تر/ الشرقاوي عبد الكريم، الدار البيضاء- المغرب، ط1.
- الصائغ عبد الإله، (1999)، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنيّة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، ط1.
- العابد عبد المجيد، التّصوير البصري في الرّواية، رابطة أدباء الشام، https://www.odabasham.net
- فتحي إبراهيم، (1986)، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986مادة وصف.
- كونتر جوليان، (دت)، كيف تعمل المؤثرات السينمائية، تر/ النحاس هاشم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنّشر.
- كوهين جان، (1986)، بنية اللّغة الشّعرية، تر/محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1.
- محفوظ عبد اللطيف، (2009)، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف- الجزائر العاصمة/ الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت/ لبنان، ط1.
- مرتاض عبد الملك، (د ت)، في نظرية الرّواية: بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط.
- نرمين غالب أحمد، (2019)، أثر الصوائت العربية في المستويات اللغوية، المجلة العربية للنشرAJSP ، العدد 14.

- هامون فيليب، (2003)، في الوصفي، تر/ سعاد تريكي، المجمع التونسي للعلوم والأدب والفنون بيت الحكمة، ط1.
- يورى لوتمان، (د ت)، تحليل النّص الشّعري، بنيّة القصيدة، تر/محمد فتوح أحمد، دار المعارف- القاهرة، دط.
- Genette Gérard, (1969), Figures II, (article frontiere du récit), collection «tel quel», aux édition du seuil.
- Louvel Liliane, Disputes intermédiales: Le cas de lékphrasis, texte image: revue d'étude du dialogue texte-image, https www. revue-textimage.com.
- Lucie Maria Cristoras clave,(2010) , Description picturale, Vers une Covoergence entre littérature et peinture, synergies Brésil n°8.
- Yves Reuter, (2006), Introduction a l anayse du roman,Armanat colin, 2eme edition.

الهوامش والإحالات:

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، (د ت)، **نقد الشعر**، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، دت، ص 130.

[2] ابن رشيق القيرواني، (1986)، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تح/ محي الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، ط5/ ح2، ص 295.

[3] فتحي إبراهيم، (1986)، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986مادة وصف، ص 405-406.

[4] Yves Reuter,(2006) , **Introduction a l anayse du roman**,Armanat colin, 2eme edition, p 107.

[5]مرتاض عبد الملك، (د ت)، **في نظرية الرّواية: بحث في تقنيات السّرد**، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، ص383.

[6] محفوظ عبد اللطيف، (2009)، **وظيفة الوصف في الرواية**، منشورات الاختلاف- الجزائر العاصمة/ الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت/ لبنان، ط1/ ص 42.

[7] ينظر: Yves Reuter, **Introduction a l analyse du roman**, p 113

[8]Genette Gérard, (1969), **Figures II,(article frontiere du récit),** collection «tel quel», aux édition du seuil, p 57.

*وذلك من خلال مختلف الوظائف الحكائية والدلالية التي يؤديها الوصف داخل النص الروائي والسّردي، وقد فصلت ذلك كله في بحث سابق، ينظر: بوجفجوف مليكة، (2009-2008)، **بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة، حكايتا الجمال والثلاث بنات والسّندباد البحري نموذجا**، مذكرة ماجستير في الأدب القديم ونقده، جامعة منتوري- قسنطينة، ص48-59.

*** ولا أدلّ على ذلك من كون الرواية قد جعلت من عالم الموضة والأزياء من جهة، وعالم الرّسم واللّوحات التشكيلية -من جهة ثانية- واجهة إبداعية لها؛ لأن موضوعها الحقيقي يغوص في التاريخي والسياسي والثقافي في ارتباطه بالإيديولوجي ورؤية الذات لنفسها وللآخر فيما سيتم الكشف عنه.

* لمعرفة طرق وأساليب تسريد الوصف الروائي ينظر: مليكة بوجفجوف، **بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة**، ص 36- 39.

[9] هامون فيليب، (2003)، **في الوصفي**، تر/ سعاد تريكي، المجمع التونسي للعلوم والأدب والفنون بيت الحكمة، ط1/ ص 331.

[10] محفوظ عبد اللطيف، **وظيفة الوصف في الرواية**، ص 11.

** ولا أدّل على ذلك من كون الرّواية قد جعلت من عالم الموضة والأزياء من جهة، وعالم الرّسم واللّوحات التّشكيلية – من جهة ثانية- واجهة إبداعية لها؛ لأنّ موضوعها الحقيقي يغوص في التاريخي والسياسي، والثقافي في ارتباطه بالإيديولوجي، ورؤية الذات لنفسها وللآخر فيما سيتمّ الكشف عنه.

* نستخدم هنا مصطلح الشعري بالمعنى الخاص، الذي يشير إلى جنس " الشعر"، وليس بالمعنى العام الذي يشير إلى السّمة "الشعرية" أو "الجمالية"(وهناك من يقول الأدبية) لنص ما، مع أن المعنى الثاني متضمّن في الأوّل لزاما؛ لأن البحوث الشعرية ارتكزت في بدايتها على تحديد الخصائص الصوتية والدلالية للخطاب الشعري، والتي تميزه عن خطاب النّثر، أو كما يقول "كوهين": «الشّعرية علم موضوعه الشعر». ينظر: كوهين جان، (1986)، **بنية اللّغة الشّعرية**، تر/محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1/ ص10، ص 15.

[11] كوهين جان، **بنية اللغة الشعرية**، ص 11.

[12] المرجع نفسه، ص 12.

[13] ينظر: المرجع نفسه، ص 11.

* «للمعنى شكل أو بنية تتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية». كوهين جان، المرجع نفسه، ص 37.

[14] ينظر: المرجع نفسه، ص37.

[15] المرجع نفسه، 214.

[16] الأعرج واسيني، (2012)، **أصابع لوليتا**، الفضاء الحر، د ب، د ط، ص 27.

[17] ينظر: الرّواية، ص 135.

[18] الرّواية، ص 63.

[19] الرّواية، ص 27.

*لأن الإنسان في مراحل حياته الأولى، وقبل أن يتعلم الكلام ويتقنه، يتواصل مع محيطه عن طريق حواسه، ومنها اللّمس (الأصابع)

[20] الرّواية، ص 27.

** وفي العبارة مجاز مرسل علاقته الجزئية؛ فالمقصود هنا أنها كانت ضحية جسدها، والأصابع جزء من الجسد.

[21] الرّواية، ص 42.

[22] الرّواية، ص 51-52.

[23] ينظر: الرّواية، ص 59.

*** ينظر: الرّواية، ص 53

[24] الرّواية: ص 43.

[25] الرّواية: ص 43.

**** لوليتا هي رواية للكاتب الأمريكي- الروسي "فلادمير نابوكوف"، وتروي قصة العلاقة المحرمة بين كهل وفتاة قاصر في الثانية عشر من عمرها.

[26] الرّواية، ص37-38.

[27] الرّواية، ص 432.

[28] ينظر: الرّواية، ص436- 438.

[29] كوهين جان، **بنية اللّغة الشّعرية**، ص 25-26.

* في هذه الجملة الواصف عمد إلى المباعدة بين ركني التشبيه (الأسئلة والفراشات الليلية) وفق منطق الإغراب الذي يعدّ من جماليات الشّعر الحداثي، ومع ذلك فالعلاقة ممكنة وليست مستحيلة؛ لأنّ بعض الأسئلة تقود إلى الموت، كما الفراشات عندما تلتصق بقناديل الضّوء.

[30] الرّواية، ص 135-139.

** نقول تداخل الحواس أو تراسل الحواس وهو الشائع في لغة الخطاب النقدي المعاصر، وهي آلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية، وشاع استعمالها في الشعر الرّمزي. ويقصد بها «خلع وظيفة حاسة على حاسة أخرى، كأن يسمع الشاعر بالعين، ويرى باللّسان، ويتذوّق باللّمس، ولعلّ جمال الصّورة المتولّدة من التّراسل يكمن في رؤية التماثل في اللاّمتماثل؛ أي قبول الصّورة الغريبة والمتخيلة، والتآلف معها، كما لو أنّها واقعية، مع علمنا المسبق باستحالة وجودها» الصائغ عبد الإله، (1999)، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنيّة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، ط1/ ص230.

[31] الرّواية، ص 139.

[32] ينظر: نرمين غالب أحمد، (2019)، **أثر الصوائت العربية في المستويات اللغوية**، المجلة العربية للنشرAJSP العدد14، 2.12. ص379،378.

[33] ينظر الرّواية، ص139،140.

[34] الرّواية، ص 184.

[35] ذلك أن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية، ويعد التوازي محورها الأساسي. ينظر: يورى لوتمان، (د ت)، **تحليل النّص الشّعري، بنيّة القصيدة**، تر/محمد فتوح أحمد، دار المعارف- القاهرة، دط، ص63

[36] شارتيه بيار، (2001)، **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر/ الشرقاوي عبد الكريم، الدار البيضاء- المغرب، ط1، ص 206.

[37] المرجع نفسه، ص 207.

[38] Louvel Liliane, **Disputesinter médiales: Le cas de lékphrasis, texte image: revue d'étude du dialogue texte-image,** https www. revue-textimage.com.

[*] نستحضر هنا كتاب الناقدة الفرنسية لوفل ليليان الذي يحمل عنوان "عين النص"

Louvel Liliane, L'oeil du texte, texte et image dans ans la littérature anglaise.

[39] العابد عبد المجيد، **التّصوير البصري في الرّواية**، رابطة أدباء الشام، https://www.odabasham.net

[40] الرواية: ص 25

[41] الرّواية، ص 126.

[42] الرّواية، ص 101.

[43] Lucie Maria Cristoras clave,(2010), **Description picturale, Vers une Covoergence entre littérature et peinture**, synergies Brésil n°8.2010, p95.

[44] الرّواية، ص 101.

[45] الرّواية، ص 370.

[46] الرّواية، ص 377.

[47] ديلا ستيفن غاميار، سيد الضّوء، **كيف تفيض رؤية جورج دي لاتور الرّمزية بأعمق سرائرنا**، تر/ حنا فادي، منصة معنى الثقافية، https://mana.net، تاريخ النشر 13نوفمبر 2023، تاريخ الاطلاع 2025/02/13.

[48] الرّواية، ص51.

[49] الرّواية، ص377.

[50] الرّواية، ص430.

[51] الرّواية، ص 436.

[*] يحدث هذا حين يتشبّع النّص بالبصري أو التّصويري، تقول "ليليان لوفل": «إنّ تأثير اللّوحة النّاجم عن ظهور الصّور المرسومة، في السّرد، ينتج تأثيرا إيحائيا قوّيا، لدرجة أن اللّوحة تبدو وكأنها تطارد النّص»

- Louvel Liliane, **Disputes inter médiales: Le cas de l'ekphrasis**… https://www.revue-testimage.com

[52] الرّواية، ص18.

[53] جورنو تيريز – ماري ، **معجم المصطلحات السينمائية**، تر: بشور فائز، د د، د ط، دت، ص ص 34،11، 35،82، 5 على التوالي.

[54] كونتر جوليان، **كيف تعمل المؤثرات السينمائية**، تر/ النحاس هاشم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنّشر، ص ص 91، 106.

[55] الرّواية، ص 175.

[56] الّرواية، ص 25.

[57] الرواية، ص26.

[58] كونتر جوليان، **كيف تعمل المؤثرات السينمائية**، ص60.

[*] يمكن أن نستدل على ذلك مرة أخرى بوصف " إيفا" مترجمة مارينا يونس، ينظر: الرّواية، ص12.

[59] Louvel Liliane, **Disputes interne médiales : Le cas de l'akphrasis**. Https:// www.revue-text image.

[60] الرّواية، ص226.

[61] الرّواية، ص 155.

[62] الرّواية، ص 433.