مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 10 العدد 2ج، 2013، ص ص 1699- 1725

# السيرة الروائية في " أنثى السراب"[#] لواسيني الأعرج

رزان محمود إبراهيم[*]

## ملخص

تتناول هذه الدراسة رواية " أنثى السراب" عبر محاور ثلاثة متمازجة: الحقيقي والمتخيل، انفتاح النص الروائي، الموت والحياة. وهي المحاور التي تطرحها الدراسة ضمن إطار أساسي يجمعها، وهو السيرة الروائية. وتحرص الدراسة في أكثر من موقع على إبراز تجاذب مستمر ما بين الفن والحياة، ما فتئ يفرض حضوره في طيات الرواية قيد الدراسة، مما يمكن تلمس آثاره في كل محور من المحاور الثلاثة الآنفة الذكر. والدراسة إذ تضع هذه الرواية في إطار السيرة الروائية ضمن معطيات منهجية معينة، فإنها تؤكد في أكثر من موقع أن ما كان حقيقياً في منبته، أصبح جزءاً من نسيج فني متكامل، خاضعاً لمتطلباته، بمجرد أن اختار صاحبه أن يعيد صياغته في نص سردي روائي.

## المقدمة

تتناول هذه الدراسة رواية واسيني الأعرج "أنثى السراب" عبر محاور ثلاثة متمازجة: الحقيقي والمتخيل، انفتاح النص الروائي، الموت والحياة. وهي محاور لا يمكن الحديث عن أي منها بمعزل عن الآخر؛ فهي في مجملها لا تنفصل عن إطار عام يلمها، وهو إطار السيرة الروائية؛ فما كان لأديب أو فنان بعد رحلة طويلة مع الأدب والفن إلا ليدخل في حوار مع ذاته، يتصل بتلك العلاقة الجدلية بين أدبه وحياته؛ فيما يمكن أن يكون أحدهما قد أعطى أو سلب من الآخر، وهو ما يعالجه الروائي عبر نسيج فني محكم، على قدر كبير من الجاذبية والإمتاع.

وإن كنا في نهاية الأمر معنيين في الاقتراب من مكونات صانع هذا العمل الوجدانية والنفسية، فإنّ هذا يقتضي تسليماً بأن الأديب هو نتاج خلفيات نصية متعددة قابعة في داخله، وهو ما تحاول هذه الدراسة تتبعه من خلال بنيات نصية استوعبها نصه الحالي – قيد الدراسة- وقام بتوظيفها في سعيه إلى إنتاج دلالة تعزز ما يرمي إليه، من خلال استلهام هذه النصوص أو نقدها.

وما كان لنا أن نتعرف إلى المكون السيري لواسيني الأعرج بمنأى عن موقفه من سؤال وجودي مهمّ، يفرض نفسه بقوة، وهو سؤال الموت. الأمر الذي تفصل فيه الدراسة من خلال ما

---

[#] الأعرج، واسيني، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، 2010.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2013

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البترا، عمان ـ الأردن.

تضع يدها عليه من توليفة جمعت بين الموت ونقيضه، وكانت لها تجلياتها العميقة في أكثر من موقع. علماً أن الدراسة تؤكد أن تجربة الروائي الحياتية كانت مرجعاً لتجربته الروائية، أو أن تجربته الروائية هي صورة عن الأولى، تدل عليها ولا تماثلها؛ ومن هنا ترفض هذه الدراسة التعامل مع الشخصية الواقعية والروائية بمذهب المطابقة. وبالتالي لم تكن "ليلى" المحور الرئيسي في هذا العمل صورة فوتوغرافية عايشها الروائي، على الرغم من وجودها المتحقق، ذلك أنها بمجرد أن دخلت الرواية، أصبحت جزءاً لا يتجزأ من نسيج فني يخضع لمقتضيات الفن ومتطلباته.

**أولاً: مدخل إلى السيرة الروائية**

تعلن الرواية منذ صفحاتها الأولى عن رغبة (ليلى/ الحقيقة) في تصفية حسابها مع (مريم/الخيال) التي أخرجتها من الحياة، وأصبحت ظلاً وسراباً يسرق حقيقتها، وهي رغبة بدت ملحة حين غاب سينو، وأيقظ فيها رغبة ملحة في استعادة كل مفقوداتها التي ضيعتها. ويبدو أمر هذه الاستعادة غير منفصل عن رغبة الروائي نفسه في مراجعة تلك العلاقة الجدلية الشائكة بين الأدب والفن، وهي علاقة عبّر عنها من خلال حالة عراكية متخيلة بين ليلى ومريم، تَنبّه هو إليها إثر مرضه، حتى وإن نسبها في الرواية إلى ليلى.

تنبئ هذه الحالة العراكية عن رغبة ليلى في أن تعود امرأة عادية، دون أقنعة مهما كان القناع جميلاً، والحال أن مريم امرأة ورقية احتلت الكاتب، وقتلت امرأة من لحم ودم، لذلك كان لا بد في المقابل من أن تفكر ليلى في قتلها واسترجاع هويتها، مع أنها في البداية قبلتها. وإن كانت ليلى قد أعدت العدة لقتل امرأة وهمية مليئة بالسحر والغواية – وفقاً للرواية – فإنها تبرر ذلك في أن سينو بدوره كان قد قتل امرأة من دم ولحم، حتى وإن فعل هذا بغرض حمايتها من محيط قاتل[1]. ولكي تفعل ذلك كان عليها أن تنشر رسائلها مع سينو كما هي بعيداً عن أي تعديل، كما كان يفعل هو، حين كان ينشرها بعد إدخال تحويرات طفيفة في صلبها وشكلها. لذلك تركت رسالته إليها- وهي المعنونة- رسالة من سينو إلى كوراثون ميا، كما هي مضمخة بألوان الجنة، والعطر البنفسجي، وعربة الفراشات المحملة بأقواس قزح وهدايا الميلاد[2]. وكذلك فعلت بغيرها من الرسائل.

إذن نبقى في هذا العمل أمام جملة من الرسائل المتبادلة بين شخصيتين رئيسيتين؛ سينو وليلى، بما تعبر فيه هذه الرسائل عن حياة مخبوءة. صحيح أن القسم الأكبر من هذه الرسائل يكون من ليلى إلى سينو، وصحيح أن الراوي هو ليلى، إلا أن السرد في كل الحالات يبقى ذاتياً مباشراً حتى وإن استعان براو آخر؛ فكل شيء يستمد أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بذات الروائي، وهو أمر يفرضه بالضرورة سرد يتمركز حول الكاتب في الدرجة الأولى. على الرغم من

أن المساحة السردية المخصصة لليلى أكبر بكثير من تلك المخصصة لسينو، فإن عالمها هو سينو وحسب، أما عالمه فيكون أوسع أو أكبر من أن ينحصر بها؛ فحين تروي ليلى يحضر سينو على نحو كبير جداً، مع حشد هائل للجانب العاطفي، يكاد الحدث معه أن يتوقف. وحين يروي سينو تغيب ليلى، أو يبهت حضورها، ويبقى سينو حاضراً؛ فسينو هو المركز وهي الهامش الذي يسير باتجاه المركز، علماً أن ليلى في أكثر من موقف لا تكاد تنفصل عن ذات الروائي، ضمن علاقة جدلية تدخل في إطار حوار الذات لنفسها كما ستؤكد الدراسة.

لا نستطيع الحديث عن سلسلة من الأحداث المتتابعة في هذا النص الروائي، ذلك أن السرد فيه يتم بأسلوب مفكك ومشتت، تتداخل فيه الأزمنة ما بين ماض وحاضر، كذلك كان التأرجح واضحاً بين الأمكنة. الرواية باختصار تبدأ بنزول ليلى إلى كهفها، حيث تحتفظ بأشيائها الخاصة، والقصة تدور في زمن قصصي قصير تقضيه ليلى قبالة رسائل قديمة، وحاسوب قديم تستعرض من خلالهما جملة من القضايا ذات الأبعاد الإنسانية المختلفة. والقصة عموماً تتحدث عن امرأة حقيقية –كما أسلفنا- تتمرد على الكاتب الذي حولها إلى امرأة ورقية، وما يفتأ القارئ يتابع صراعاً محتدماً بين المرأتين، ينتهي هذا الصراع بأن تطلق ليلى النار على مريم وواسيني وذبابة كانت قد لاحقتها على نحو مرهق، تحس بعدها ليلى بالتحرر من أثقالها. وفي نهاية الرواية، نبقى مع ليلى وقد غادرت البيت صباحاً تجاه مكتب البريد بغرض إيداع مخطوط هذه الرواية، وخارج المبنى تفاجأ ليلى برؤية من توهمت أنها قتلتها، فتبدأ بالصراخ ومن ثم تخرج مسدسها بغرض إعادة إطلاق الرصاص على طيفها مريم، حينئذ يبرز شرطي يبدأ بتحذيرها، ومن ثم يطلق الرصاص عليها، حيث تنتهي الرواية بموتها، وفي اللحظات الأخيرة تتأكد من عطر مريم" أنثى السراب".

يقف قارئ "أنثى السراب" أمام كتابة سردية تستمد مادتها من مرجعيات حقيقية وأصلية، إلا أنها في الوقت ذاته تخضع لشروط فنية تحول دون الحديث عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية، والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص. وفي هذه الرواية يصبح الفن بما يتضمنه من خيال، رافداً يوفر للقارئ فرصة تقليب التجربة الشخصية للروائي، والتعرف على كيانه النفسي والفكري. لكن ما هو أساس في هذا النص يعود، كما يقول أمبرتو إيكو إلى التصور الإبداعي الذي يجعل من النص فرجة معرفية لا تنتهي عند حد، أو يحول المعرفة إلى وضعيات إنسانية ترقى على الفردي، وتتجاوز اللحظة العرضية الزائلة لكي تلج العام[3]. وبالتالي تخبو التجربة في ذاتها، وتبقى مادة الرواية ومضمونها وتأويلاتها الممكنة والمستحيلة، بما يمكن أن تقدمه من معان إنسانية متقدمة.

في حديثه عن نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية، يستند ماي إلى درجة حضور، أو غياب، التجارب الحقيقية في النصوص، يفترض فيها وجود سلم من الألوان المعبرة

رمزياً عن تلك العلاقات. وهو السلم الذي يدفع قارئ هذا النص السردي - قيد الدراسة- إلى أن يضعه في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر، وفيها نجد السيرة الذاتية التي تُصرح أو شبه تُصرح بأسماء أصحابها[4]؛ فنجد سينو بدلاً من واسيني، على سبيل المثال، كما نجد أسماء حقيقية معروفة التقى بها الروائي، وتحدث معها، مثل محمود درويش وغيره، كما لا يغيب عنا تطرق هذا العمل إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كاتبها. وتبقى في كل الأحوال الذات الكاتبة هي المركز الذي تتبلور الأحداث حوله. وتبقى حياة الروائي الفردية وتاريخه الشخصي في المقام الأول[5]؛ فالروائي يعلن عن وجوده دون مواربة، وهو يشير إلى كتبه، كلما وجد ذلك ضرورياً، لذلك لا يبدو أن التجنيس الذي يظهر على الغلاف كان محاولة للاختباء خلف الجنس الروائي، وإنما كانت له مقاصد أخرى تتيح له التمدد في مساحات لا نهائية في عالم التأمل والخيال.

مع استناد هذا النص السردي إلى مرجعيات واقعية، كما سبق أن أشرنا، فإن هذا لا ينفي عنه انسراباً إلى نظام فني، يقتضي من قارئه بالضرورة اهتماماً بجملة من الانزياحات التي تلازم كلّ تحول من حالة إلى أخرى؛ ففي الأدب لا نكون فقط بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا ضمن مستلزمات تعبيرية معينة[6]؛ فالمؤلف يستثمر الخط العام لسيرته الذاتية، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخيل وإملاءاته[7]. لكن هذا لا يعني الاكتفاء بنسيج الخطاب الروائي وحسب؛ فما تحكيه الرواية يشير بالضرورة إلى معنى خاص، مرتبط بهوية الشخصية الروائية، وبالأحداث التي تقوم بها أو التي تقع عليها، وأن ذلك يجري في مكان وزمن أو محيط بشري اجتماعي له خصوصية ما. فكما تقول يمنى العيد: " بدون سؤال الحقيقي يبدو حقيقي الرواية أو حقيقي الفن سلطوياً مستبداً، وأحياناً مطلقاً"[8].

جدير بالذكر ونحن نتحدث عن الجانب الشخصي في "أنثى السراب" أن هذا الجانب يبقى حاضراً في كل أثر أدبي نقرؤه لواسيني الأعرج، بل إننا نجده في هذا النص حريصاً على إبراز كيفية استثماره لتجاربه الذاتية وتوظيفها في رواياته، لتكون مغذية لها، مع إبراز تلك المواطن التي يخضعها فيها لمتطلبات العالم الفني، بما في ذلك تلك الممارسات التنكرية التي تكتسب شرعيتها لأنها تندرج في سياق فعل إبداعي[9]. ويبدو لقارئ واسيني في نهاية المطاف أن تجربته الحياتية مرجع لتجربته الروائية، أو كأن التجربة الروائية صورة عن الأولى، تدل عليها ولا تماثلها بالضرورة؛ فالروائي لا يكون فوتوغرافياً، ولا يجوز الخلط بين الشخصية الواقعية والروائية بذهنية المطابقة، وبالتالي لم تكن ليلى هي مريم، وإن كانت تشبهها. حتى إن ليلى في " أنثى السراب" ليست صورة فوتوغرافية عن ليلى الحقيقية. وهو ما تؤكده مواقع عديدة في الرواية، تعود بنا إلى جذور شخصياته في أكثر من عمل روائي له[10].

في "أنثى السراب" يقف القارئ على جملة من الرسائل تندرج في النص السردي بلا نظام معين -على الأغلب- وهو ما ينسجم مع تهشيم متقصد للبناء التقليدي، ومساراته الزمانية والمكانية. فإن كان القصد من هذا العمل إلغاء ما كان ضرورياً من حالات تمويه مورست في أعمال سابقة، امتثالاً لشروط وأعراف اجتماعية مختلفة، فإن الروائي وبشكل تصريحي لا ضمني، يقول لنا في مقدمته إنه يقترف خطيئة إخراج هذا النص إلى الوجود، وهو ما قد يضعه تحت طائلة مسؤولية من نوع ما. ومن هنا يأتي التشظي في مكونات التجربة في الزمان والمكان، متوافقاً ونبذ من التجارب والمواقف والآراء المتصلة لا تخلو من كشف جريء نادر، يبني عالماً أدبياً قادراً على استنطاق الصوامت، والبوح بالمكبوت، ومحاورة أسئلة الذات عن معنى الحياة والموت. قبالة خطابات ثقافية غير أدبية، عاجزة عن ممارسة الحرية في ظل أنظمة سلطوية، وأحكام قمعية[11]. ومن هنا أيضاً يأتي حرص الرواية على شفافية تعابير خاصة بأنا داخلية، تلامس همهمات ممنوعة من الجهر أحياناً، وهي اللغة التي لم نلمس فيها تغايراً كبيراً على الرغم من توزيعها بين شخصيتين رئيسيتين؛ فمستويات الكلام كانت واحدة على الأغلب، تمثل الروائي في الحالتين.

تتكون هذه الرواية من فصول ثلاثة لا تخضع في ظاهرها لعلاقات سببية مباشرة، ويصبح البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين هذه الفصول أمراً شائكاً إلى حد ما؛ فالقارئ يجد نفسه في خضم مناخ يزيح السياق المتدرج، تاركاً المجال لتأمل فكري يأخذ أحياناً شكلاً عملياً محسوساً، وأحياناً شكلاً تجريدياً مطلقاً، تبث من خلاله جملة الآراء والانطباعات والتجارب والرؤى، وهو ما يأتي منسجماً وخصوصية توظيف تقنية الرسائل، بما تتيحه من إمكانيات وجدانية شعورية خاصة، ويصح في هذا التوظيف قول هنري ميتران: إن الشكل وسيط طبيعي بين المادة الاجتماعية خارج النصية، والمعنى الذي يتخذه المنطوق الروائي[12].

يمكن القول إن مرض سينو وإدخاله المستشفى في باريس شكّل البذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص - وهو ما ستوضحه الدراسة بشكل تفصيلي فيما بعد- يجري بعدها إخبار سردي يستأثر باهتمام خاص، حين يُقدِّم ملابسات لقاءات متعددة بين سينو وليلى، يعلن فيها تجاوز حدود التمني إلى الفعل. وبعد ذلك يساق القارئ إلى مسار تأملي، يأخذه فيه المؤلف تجاه تفاصيل غير بعيدة عن المناجاة الداخلية. من هنا جاز ما نسبناه إلى المؤلف من أنه لا يسعى إلى إنشاء نص محكوم بأطر زمانية ومكانية معينة[13]؛ فكل شيء يتغير، والأزمنة تتضارب وتتداخل، والأمكنة تتعدد وتتكاثر، وبعض التجارب يعاد إنتاجها في أكثر من موقع، بما يتيح لنا الحديث عن مساحة مفتوحة، تتفاعل فيها البؤر الداخلية الصغيرة، بما ينتج في نهاية المطاف مستويات دلالية متنوعة[14].

إن كانت الذاتية سمةً طاغيةً في هذا السرد، خصوصاً في مواقع تستبطن فيها أعماق الشخصية الإنسانية، فإن هذا لا يتم بمعزل عن المتغيرات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية؛ فالنص- بلا شك- يندرج في إطار دمج الذاتي بالموضوعي، وهو ما يتم على نحو واضح في مواقع بعينها، تُقدَّمُ فيها ذات الروائي ضمن إطار أو جرعة من الوقائع التاريخية في الجزائر، بما تحمله من انهيارات وإخفاقات فكرية سياسية دفعت الروائي باتجاه المنفى. وهو ما يمكن الوقوع عليه – بشكل خاص- حين يصار إلى الحديث عن خسائر رمزية في بلاد الروائي يعبر عنها بالقول:" أصعب ما فعله الورثة بعد 1962، أنهم قتلوا بذرة الحلم الأولى، وحولوا الأرض المشبعة بالدم والخوف إلى ريع ثابت، وعملة صعبة، وفيلات وقصور ومصانع، ثم إلى كارتيل محكم، يديرونه بيد من فولاذ ملتهب دوما، كل من اقترب منه احترق بلا رحمة"[15].

فالكاتب بلا شك يتفاعل مع محيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه، لذلك كان حضور البنية الاجتماعية أمراً لا مناص منه في هذا النص الروائي، وهنا نسجل صلة النص بالمجتمع، فعلى الرغم من خصوصية المعنى والدلالة الواقعتين في هذا العمل، إلا أنهما مرتبطتان بحكاية الإنسان العربي ومعاناته الكبرى المتمثلة في الأنا السلطوي الذي يقمعه، وهو يعاني من أجل تحقيق أحلام يشاركه فيها بشر آخرون، لهم أحلامهم الذاتية التي لا يتمكنون من التعبير عنها. وبالتالي يأتي هذا العمل في مسار أدبي يلامس ما في أعماق الذات، ويرفع الستار عن مكنونات آثر صاحبها أن يطلق لها العنان، معلناً خروجاً طوعياً على خضوع لسلطة السائد[16].

إن كان لقول الحقيقة كلفته الخاصة في مجتمعات قمعية، فإن هذا ما يحاول واسيني الأعرج تفسيره في سيرته الروائية، متمثلاً عدداً كبيراً من المبدعين، من بينهم نابوكوف الذي خرج وكتب لوليتا، كذلك شارلي شابلن الذي لم يكن بتعبير الروائي أقل وطنية، عندما اضطر لمغادرة أرضه الأولى باتجاه أمريكا، وعندما عاد إليها بكاها بحرقة. والمنفي يشعر كأنه الثعبان "الذي يتخلص من جلده ويلبس جلداً آخر، مع احتفاظه بروائح الأول"[17]. والحال حسب واسيني "أنك يمكنك أن تحب وطنك من الأرض التي أنت فيها. الحب ليس رهين الأمكنة. هل رأيت عاشقاً ينسى معشوقه بمجرد خروجه من إقامته؟ بل يزداد الحب تأججاً كلما افتقدنا أرضنا الأولى"[18].

ويبقى الحديث جائزاً- ما دام التجنيس قائماً على الغلاف- عما يمكن أن يضفيه المتخيل الروائي من قناع يُمكِّن صاحبه من أن يكون أكثر صدقاً في تقديم سيرته الذاتية، وأكثر جرأة على كشف الذات. ولعلنا في " أنثى السراب" نلمس هذا الحيز، خصوصاً في مواقف ترك فيها الروائي إمكانية للذات كي تقف أمام مرآة ذاتها كي تحاورها؛ فالاهتمام بالذات مسكون بالإنصات إلى رأي آخر، ومن هنا جاءت ليلى قناعاً للروائي حاور من خلاله ذاته في أكثر من موقف، أتاح له توليد

وهم الحيادية، وإظهار نسبية الحقيقة، وحق الاختلاف في رؤية وقائع الأمور؛ فالصراع في رواية السيرة هو بين الذات وذاتها.

من هذا المنطلق يأتي تعليق ليلى في أحد الهوامش حول مشروعية نشر رسالة لم تنشر من قبل في أي من روايات سينو، رغبة منه في الحفاظ على سرية ما حصل له في المستشفى، مما يبدو شبيهاً بحوار الذات عن أحقية نشر ما كان خافياً، وهو ما تجيب عنه ليلى بالقول: "له كل الحق في ذلك لولا أنه سبق له أن نشر أشياء حميمية تخصه وتخص غيره..مما أعطاني بعض الشرعية لنشرها"[19]. وفي ذلك إشارة لا تنفصل عن حوار الروائي مع ذاته، إذ هو أقدم على نشر ما لم يكن قد أفصح عنه من قبل[20]. كذلك يدخل تحميلها إياه تبعات ما حدث لرفضه الزواج منها في إطار مساءلة الذات، فأن ينقل عنها ما تظن فيه أنه "ظل ينام قرير العين في دوائره النظرية، ونسي أنّ كائناً حياً كان يموت في فراشه كل يوم قليلاً"[21]. لا ينقطع عما سبق أن قلناه من أن ليلى لا تنفصل عن ذات الكاتب في إحدى طبقاتها ومكوناتها. وما كانت مساءلاتها عن تبعات نشر الرسائل بشكلها الحقيقي المكشوف لتنفصل عن مساءلته هو، لذلك تقول وهي في طريقها إلى الناشر:" قد يكون فعلي مشيناً إلى أقسى الحدود، لأنه لا يسيء إلى سينو وحده، ولكن إلى محيطه المباشر..."[22]. بل إن مواجهتها إياه بأنه لم يكن ليتوسل مريم خوفاً من قتلة الكارتيل وحسب، وإنما خوفاً أيضاً على نظامه الذي شيده على مدار ربع قرن من المثابرة، لم يكن ليخرج عما افترضناه من قبل من أنه يحاور ذاته ويسائلها عبر ليلى.

**ثانياً: (الحقيقي/ المتخيل)، (الحياة/ والفن).**

تظهر لحظات التوتر الدرامي في هذا العمل عبر صلة ذكية يقيمها الروائي بين الحيز الخيالي وبين الحيز المرجعي والواقعي، وتتحدد حركة العلاقة بينهما من الواقعي إلى الخيالي، أو من العكس. وتبقى المعضلة قائمة في تحويل الخيالي الذي لا يصدق إلى ما يصدق[23]. تأتي هذه الازدواجية منذ البدء حين يصطدم القارئ بعنوان يدفعه إلى جمالية البحث عن هذا الشيء الذي أضاعته الأنا من ذات نفسها، وهو تركيب لا ينفصل عن علاقة ما بين الحقيقي والمتخيل كما أرادها الروائي أن تكون.

إذ تخوض ليلى هذه المعركة مع مريم، فإنها في الوقت نفسه تخوضها مع الروائي نفسه، إذ جعلها خلافاً للمنطق امرأة ورقية ميتة، بينما أصبحت مريم هي سيدة الحياة كلها. صحيح أن مريم هي ظل ليلى[24]، ولكنها في الوقت نفسه صنيعة واسيني، لذلك تعترف بالقول: "فقد عجن من خلالها كل شهواته وما اخترق ذاكرته. أصبح يقول الأشياء بصراحة أكثر لم أعهدها فيه، وهو الذي تعود أن يرتدي القفازات البيضاء لكي يظل على حافة الطيبة ولا يحيد عنها، حتى مع ألد أعدائه.."[25]. في إشارة إلى الأسلوب الإيحائي الذي تتحول فيه أحداث بعينها إلى حالة فنية، وهو

ما يحتمه ضيق هامش الحريات المدنية والسياسية والخشية من عواقب الجهر. وهو ما تعلن الرواية في أكثر من موقع استعداد الروائي للتخلي عنه، لذلك تقول ليلى: "ربما بدأ يتدرب على قول الحقيقة بمرارتها وألقها، لأنه يستعد لكتابة سيرته"[26].

ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن واسيني الأعرج في روايته هذه يضعنا أمام تجاذب جدلي، يسعى أحدهما إلى تنظير يأخذ صبغة الوهم، وآخر يسعى باتجاه تمرد يحمل طابع اللحم والدم والحقيقة[27]. لذلك لا نملك ونحن نخوض غمار هذه الحالة مع ليلى سوى تذكر كازانتزاكي وروايته العظيمة "زوربا" إذ لم تنفصل فيها طبيعة الراوي المناقضة لشخصية زوربا عن هذين القطبين المتضادين. ومن هنا يأتي قوله له: "لم أقل شيئاً، كنت أعرف أن زوربا محق، كنت أعرف ذلك، ولكنني أفقد الشجاعة. لقد انحدرت وانحدرت حتى إنه لو كان علي أن أختار بين الوقوع في حب امرأة، أو قراءة كتاب جديد عن الحب لاخترت الكتاب"[28].

وفي "أنثى السراب" يبقى القارئ متأرجحاً بين هذين القطبين إلى أن يأتي الحسم في النهاية؛ فعلى الرغم مما يردده سينو أمام ليلى أكثر من مرة "ألف رواية مسبوكة بإحكام لن تساوي لحظة سعادة واحدة نعيشها معاً بحرية تامة، وهي تريد تصديق ذلك"[29]، فإن صيرورة الرواية تثبت عكس ذلك، بل إن ليلى لم تستحضر قصتها مع قيس، إلا لتأكيد ما أراده الروائي من ترجيح للفن على الأدب. والحال أن هذه القصة التي بدت اختراقاً قسرياً لصيرورة النص، أتت لتؤدي دوراً منسجماً وتوجه الروائي، فليلى لم تبك قيساً إثر موته، بقدر ما بكت شعراً ملأ جسده بأوشام عمد الناس حين دفنه إلى محوها بكل ما أوتوا من قدرات، مما يعزز فكرة أن القيمة الحقيقية تكمن في الأدب والفن أولاً[30]. ويأخذنا باتجاه انتصار حاسم للأدب، فلا حقيقة تعلو على حقيقة الأدب. و"ما ينشر في الروايات هو حقيقة محاطة بأجمل كذبة هي الأدب، ولكنه أجمل كذبة تمر عبرها الحقيقة الخفية"[31].

وفي خضم هذا التأرجح تحضر كل من ليلى ومريم في إطار تقابلي تنافسي، تحاول ليلى من خلاله أن تبرز تفوقها على مريم؛ ففي إطار ما يمكن أن تقدمه ليلى لسينو مقابل مريم، تتفوق ليلى عليها، إذ لن يتسنى لمريم، بما هي مجرد لغة ورموز مجنونة أن تكتب عنه ولو كلمة واحدة، بينما ستكتب ليلى عنه أجمل كتاب. وهو أي سينو ما الذي سيقدمه لليلى؟ إن كان بإمكان الرواية أن تحل مشكلة مريم باللغة، فإنها تبقى عاجزة عن حل مشاكل ليلى التي تحتاج إلى جرأة حقيقية، تتجاوز جرأة الورق. وهنا يبدو سينو متمرداً متعالياً يرفض التعاطي مع الواقع، مؤثراً البقاء في دوائره النظرية، باحثاً عن اللذة بين الأوراق، منتشياً بالكتابة وفي فعل الكتابة، وتبدو مريم التي يحركها صانعها عاجزة أشبه بدمية "تهز رأسها وعينيها عندما يحركها الآخرون، وتبكي عندما يهزون جسدها قليلاً"[32]. ولكن الحياة شيء آخر "الحرب لم تكن لعبة يمكن تبديلها بغيرها متى

شئنا. كانت موتاً حقيقياً، والموت لم يكن مجرد حالة عابرة، كان فجيعةً فينا وليس في اللغة، ومريم لم تكن في النهاية إلا استعارتها القلقة"[33].

وكما استفردت مريم واسيني الأعرج بكل شيء، فإن "نجمة"[34] كاتب ياسين استفردت بكل شيء أيضاً، بما في ذلك ميراثه العشقي والحياتي، على حد تعبير الرواية. وكان لهذا الأمر مستحقاته على زليخة التي شاخت في عزلتها القاسية، كما سيحصل لليلى، وكلتاهما ستمران كالريح، كأنهما لم تكونا أبداً[35]. والكاتب هنا يشير إلى زليخة ابنة عم كاتب ياسين المعشوقة والمفقودة التي سكنت كل عالم كاتب ياسين الإبداعي. والحال أن نجمة ومريم تبقيان شخصيتين ورقيتين تسحقان تحتهما امرأتين حقيقيتين. علماً أن الحقيقة نفسها تصبح مدار جدل، فهل تقتل الكتابة الحقيقة؟ أم أن الحقيقةَ قادرةٌ على قتل الكتابة؟ أيهما يبقى وأيهما يندثر؟ وهل هناك حقيقة في نهاية المطاف؟ حتى في عالم الواقع.. "من قال إن بقية القيم التي نتوازن من خلالها ونعطي بها لحياتنا معنى من المعاني، ليست أوهاما بدورها؟؟"[36]

وإن كان لمريم الأيقونة من أسبقية على ليلى الحقيقة، فهي أن المبدع يتوجه بها إلى قارئ، يمارس مع النص أثناء قراءته له - كما يقول نورمان هولاند[37]- عملية تتوافق مع ثيمة الهوية التي تميزه، ويستخدم العمل على نحو يرمز إليه، ويكرر نفسيته في النهاية[38]، لذلك يقول سينو مخاطباً ليلى: " كل قارئ عندما يقرأ يتماهى داخل النص، يتحول إلى ذرات تلتقي في رحلتها مع أنفاس أخرى تشبهها في النص، فيحدث الإحساس بالتشابه والقرابة والتجاذب"[39]. ومن هنا جاءت إحدى الرسائل من قارئة لسينو لتعمق هذا المفهوم حيث تقول: "أشعر أن ما حدث لها يمسني، وأني معنية بها بقوة. مصيرها مصيري. مريم ليست أدباً ولكنها جزؤنا الخفي الذي نخاف من أن نقوله"[40]. وإن عد الروائي احتفاءه بردود فعل القراء جزءاً من نرجسية وغرور، فإن أمبرتو إيكو ينعت من يقول إنه يكتب لنفسه - بالنرجسية والاحتيال وحتى الكذب، ويقول: "إن الذي لا يعرف كيف يتوجه إلى قارئ مستقبلي هو إنسان تعيس وبائس"[41].

والقارئ يبدو متسامحاً مع مريم، خلافاً لليلى التي لن يغفر لها تهمة الخيانة الزوجية، وهو ما يبدو أمراً طبيعياً؛ فالفن يغلف الشخصيات بقوالب جميلة جاذبة، وهو ما يوضحه سينو إذ يقول:" مريم هي أنت، ولكن مرممة.."[42] فسينو بخياله "نحت لها تمثالاً من نور الشمس الهاربة، ومن ندى الفجر الربيعي، ومن همسة أوراق الخريف..."[43]. وهو ما يتوافق وفكرة أن الكتابة تنشأ من الفقدان، وأن دنيا الأدب تأتي عندما تتوقف الحياة الاعتيادية عن أن تكون كما نشتهيها، وبالتالي كانت مريم استعارة للعجز المستشري في محيطنا، وجانبنا الخفي الذي نريده جميلاً، حسبما يرد في الرواية، وهو ما ينسحب على القارئ أيضاً، حين يقرأ بدافع الفقدان أيضاً. لذلك تصفها ليلى بأنها ".. صنعت مثل الجني، من لهب الكلمات ونار القسوة، ونور الأحرف، وبعض خمائر الورق الأصلية. الأدهى من هذا كله، فقد أضفى عليها سينو أشياء جميلة استلها من

أعماقي وأعماقه، وصورها كما اشتهاني أن أكون.."[44]. بينما تصف نفسها في المقابل بأنها "ليست من طينة النور، ولا من عجينة الغيم التي يصعب القبض عليها. هذا كله أدب وليس حقيقة أبداً"[45]. وهنا أيضاً تقترب ليلى من تمرد زوربي، يقبل الإنسان بضعفه وسيئاته فلا يسعى إلى تغيير المحبوب، إنما يتقبله من دون أن يتطلع إلى خلق من يشبهه داخله، خلافاً لآخر يرفض التعاطي – كما قلنا سابقاً- مع الواقع، ويرى في فعل الكتابة لذة لا وصف لها.

**ثالثاً: انفتاح النص الروائي وتفاعله بين النصوص**

في كثير من المواقع يتم إنتاج "أنثى السراب" ضمن بنية نصية منتجة سلفاً، معنى ذلك أن الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقاً من خلفية نصية، تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، وفي مراحل متعددة، وهو ما عبرت عنه جوليا كريستيفا حين نظرت إلى النص باعتباره "جهازاً عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان، عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة"[46].

كما فعل لوسيان ديلنباخ، نميز بين التناص الخارجي والداخلي، أو العام أو المقيد. في العام، نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب، وفي المقيد، نكون أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض[47]. وفي الحالتين، أي حين نجد لأنثى السراب صلة بالنصوص السابقة عليها، سواء أكانت للروائي أم لغيره، تقع علينا مهمة كشف الطريقة التي تتحرك فيها هذه النصوص في نصنا قيد الدراسة؛ فالذات تتفاوت بالضرورة حين تنتج الدلالة النصية انطلاقاً من خلفية نصية، أو ما يمكن تسميته نصوصاً قابعة في الداخل، قد تتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص، ويوظفها في سعيه إلى إنتاج دلالة تعزز ما يرمي إليه الكاتب، عن طريق استلهامها، أو نقده لها أو معارضتها. ويبرز الروائي حينئذ ناقداً يقدم لنا نقداً لنص سابق[48].

لعل الإطار الذي تحركت فيه هذه الرواية يدخلنا في علاقة تحقق مع "المنشق" أو المذكرات التي تختصر فيها إيليني الحياة بينها وبين كازانتزاكي[49]، عبر خمسمائة رسالة متبادلة بينهما ونصوص غير منشورة له، تلبية لرغبة في نفس كازانتزاكي أن تكتب هي عنه دون غيرها، وهو ما تنقله عنه إذ يقول لها: "اكتبي عني كتاباً..سوف تضعين كتاباً عني، يا لينوتسكا، عليك أن تفعلي ذلك لأن الآخرين سوف يقولون عني أشياء كثيرة غير دقيقة. أنت الوحيدة التي تعرفينني جيداً"[50]. وكأن واسيني يختار أن تُروى شذرات من حياته على لسان ليلى، بتأثير من نص سابق يدفعه إلى السير على منواله في الإطار العام، أو الهيكل الخارجي الذي يتخذه. وقد يكون هذا الحكم بتأثير من خلفية نصية قابعة في نفس قارئ، حتى وإن لم يقصد إليها الكاتب، لكنها تفرض نفسها بقوة، يعززها ما يقوله الناشر بشأن هذا الكتاب "المنشق" من أنه يكشف عن جوهر حياة

كازانتزاكي المتفردة، والمتطابقة مع أعماله إلى حد التداخل والتشابك، في إطار قصة حب فريدة[51].

في علاقة "أنثى السراب" مع نصوص أخرى سابقة، نقع على مواقع تبرز فيها رغبة في هدم هذه النصوص، وإعادة بنائها، كما كان الحال مع نص كافكا وغيره، وهو ما تعبر عنه ليلى بالقول: "إذا وجدت كافكا وأنا أدخل المطحنة القديمة في المدينة، جالساً في ركن من الشارع المظلم.. سأفرغ عليه كيس الطحين لأني قضيت هناك، وأنا صغيرة، يوماً بكامله أقرأ هبله الغريب: المسخ.."[52]. علماً أنها في موقع آخر تحس أنها شبيهة غريغوري سامسا بطل رواية المسخ لكافكا، حين تحول إلى حشرة تبحث عن نجاة، وعندما لا تجد الحشرة الضائعة منفذاً لها تنزلق وراء الباب...بانتظار قدم تمسحها عن الأرض بوطأتها الخشنة[53]. وبالتالي لا يمكن الحديث عن معرفة تلج عالم الرواية بمعزل عن انفعال إنساني، أو إمساك بأحوال الذات يفصح عنها تعليق على حدث، أو طريقة في رؤيته وتداوله، فيما يعد خوضاً في ذاكرة النصوص السابقة، وتجاوزاً لها.

إن شئنا العودة إلى تناص مقيد يقع أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض، فإن هذا سيقودنا بالضرورة إلى ممارسة البحث عن الحقيقة في روايات سابقة للروائي، بمعنى تأويل هذه الروايات باعتبار شخصياتها وأفعالها بما تحيل عليه من مرجعيات خاصة بمبدع هذه الروايات؛ فما تحكيه ليلى في أنثى السراب يشير إلى أن المكون الذاتي لواسيني الأعرج مارس حضوراً فاعلاً في مادته الروائية، بل إن المرجع الحي كان له الدور الأكبر في تشكيلها ضمن علاقة جدلية تمليها البنية الفنية الخاصة بكل رواية على حدة. وإن كانت ما ترويه ليلى يمثل الحقيقة، فإنه أيضاً يفصح عن تلك العلاقة الجدلية التي تربط "أنثى السراب" بما سبقها من روايات، وفيها تفصح عن حركة تَشكل رواياته ضمن حركة من المفارقة والمشابهة بين المرجعي المعيش، والمتخيل الروائي.

في "طوق الياسمين" –على سبيل المثال- حذف واسيني وفقا لليلى كل ما يتعلق بوالدها لأن روايته لم تكن تتحدث عما يبرر وجوده فيها[54]. كذلك انتزع من روايته "ذاكرة الماء" الجزء الأهم من رسالة كانت قد بعثتها إليه من بيروت، ليجعل من مريمته لحظة شهية للرجال والنساء أيضاً[55]. وفي "سوناتا لأشباح القدس" تنقل لنا ليلى ألمها لأنها لم تشعر بقرابة نحو رسالة نشرها سينو فيها[56]. كذلك تظهر ليلى استغلال واسيني قصة "هامل" التي ترويها عن صديقها العاشق الذي أحرق نفسه، مظهرة للقارئ أنه أعاد صياغتها بما يتماشى وأحداث روايته " شرفات بحر الشمال" مسقطاً إياها على فنان عراقي أحرق نفسه في حديقة عامة. وهو يقول إنه لا يحمل من صفات صديقها العاشق إلا الصفات الخارجية. وهي ترى أن الصفات التي ألبسها له هي صفات الهامل نفسه[57]. أما ما قاله عن ليلى في روايته "سيدة المقام"، فلم يكن إلا لعبة أدبية - كما تكشف ليلى - استوحاها من راقصة جزائرية حقيقية عرفها في دمشق[58]. لذلك بدت نساء سينو استعارة لامرأة واحدة ووحيدة ركبها من كل تفاصيله الحياتية.

مما سبق من أمثلة يبدو للقارئ أن هذا الانفتاح المقيد لا يخرج عن المحور السابق في هذه الدراسة؛ بمعنى أنه يدخل في إطار ما يمكن أن يقوم به الناقد أحياناً من إيضاح للكيفية التي يرسم فيها الأديب شخصياته، وفقاً لعمليات إزاحة وإحلال مستمرة، لا تنفصل عن أنموذج موجود خارج العمل الفني، يقوم بانتقاء ما يلزم منه؛ فالفنان بالضرورة لا يحاكي الحياة الواقعية دون تمييز، وبذلك يختلط الحقيقي بالمتخيل، والعكس صحيح؛ "فالخيال في النهاية يعدو احتمالاً آخر لحقيقة ممكنة حدثت في مكان آخر، ويمكن أن تحدث لنا"[59]. وإذ ينفتح نص "أنثى السراب" على نصوص روائية متعددة لواسيني الأعرج، فإن هذا يتم في إطار بعيد عن تطفل الروائي على نصه، أو حتى توجيهه للقارئ من أجل إنتاج قراءة بعينها. صحيح أنه يلعب جزءاً من دور الناقد في إحالاته هذه، لكنه يكتفي بالحديث عن الطريقة التي تخلقت فيها بعض الشخصيات، والكشف عن إحالات كثيراً ما تفلت من بين يدي القارئ، مستبعداً ما يتعلق بتفاصيل التلقي، بما يعد دعوة إلى إدماج تساعد كما يقول إيكو على "تخليق قارئ قادر على الإحساس بعطر نصوص كثيرة سابقة على هذا الذي بين يديه. الأمر يتعلق بمتاهة جذمورية ولا نهائية من نص إلى نص، همس متواصل للنصوص"[60].

**رابعاً: الحياة والموت**

يدخل هذا النص السردي في إطار رغبة حثيثة لصاحبه في إحياء منطوق الذاكرة المعرض للمحو والموت والنسيان؛ فما تستعيده الرسائل في كل فصل، يعادل رغبة في إبقاء المروي فيها حياً راسخاً، ومن هنا تطل على القارئ جمل وعبارات غايتها إنقاذ هذه الذاكرة مما تغرق فيه، ويهدد بقاءها حية تحكي. ولعل هاجس سينو بالموت في هذا النص السردي بدأ في الصفحات الأولى، كرد فعل دفاعي لما انتابه من خوف وقلق في باريس، حين هجم عليه الموت وسط جمهرة من الناس، لذلك نجده وقد خاطب ليلى بالقول: "وانتابتني رغبة محمومة لكتابة نفسي قبل فوات الأوان...ربما هي هزة الموت تعيدنا بالقوة إلى ذاكرتنا المدفونة في الأعماق، ربما لأني اكتشفت بعد رحلة ربع قرن معك، أنه آن الأوان أن أعيد لك كل ما سرقته منك نصوصي، أو أعرتني إياه، اسمك أولاً ليلى"[61]. ولذلك أيضاً يطلب سينو من ليلى أن تذهب إلى البنك، لتأخذ الرسائل التي تنام منذ زمن في عمق الصندوق الخشبي الصغير حفظاً لها من السقوط في دائرة الموت والنسيان[62].

تحمل رغبة سينو في حفظ الرسائل من النسيان، المعنى الذي عبر عنه أندريه جيد في ثمار الأرض "لن أفعل شيئاً إذا قيل لي، أو ثبت لي، أن لدي كل ما أريد من الوقت للقيام به، وإنما سأكون قانعاً منذ البداية بأنني رغبت في القيام بعمل ما عارفاً بأن لدي الوقت للقيام بأشياء أخرى أيضاً. وكل ما أفعله لن يكون ذا بال إذا لم أعرف أن هذا الشكل من الحياة سينتهي لا محالة"[63]؛

فالخروج من موت أكيد يحثنا على إسماع الآخرين ما في قلوبنا، خوفاً أن يسرقنا الموت بدون أن نتمكن من قوله.

يقول فالتر ريم في دراسة عميقة له عن الموت: "إذا عرفنا موقف شخص ما من الموت، فإننا نستطيع عندئذ أن نفهم علاقاته الأخرى مع العالم الظاهري بأكمله، وكذلك مع سائر اللحظات الكبرى في وجوده"[64]. ويخرج ريم بنتيجة مفادها أن الحركات الإنسانية الكبرى التي تركز على الإنسان في هذا العالم، ترى أن الموت لم يوجد إلا لجعل الحياة ممكنة[65]. وهو ما نجد رصيداً كبيراً له في نص "أنثى السراب"؛ فبعد النكسة الصحية التي أصابت سينو تقول ليلى فيه: "كنت أظن أنه مثل النجمة المسحورة التي لا تموت إلا لتعود ثانية، في شكل أكثر وضاءة وحياة. وكنت أظن أيضاً، أنه حتى لو قدر لسينو أن ينطفئ، فلن يكون ذلك إلا مؤقتاً، إذ سرعان ما يعود مثل طائر الفينيكس"[66].

في رسالة سينو إلى ليلى من الدوحة ربيع 2006. يبدو للقارئ أنه يستطيع تأمل موقفه من الموت على نحو خاص، وهي الرسالة التي يجيب فيها عن سؤال من تكون؟ الذي سألته إياه ليلى. يبدو أن إجابته عن هذا السؤال باستحضار ثيمة الموت، تعد مؤشراً إلى أهميته باعتباره سؤالاً وجودياً على قدر كبير من الأهمية، يقتضي أكثر من فسحة للتأمل. في البدء اقتضى سؤال الموت استحضار من ماتوا من قبل، ولا أحد يسأل عنهم الآن. ومن ثم بدا الموت قهراً ومحواً مستمراً، تندثر القبور وتمحى الأسماء والشواهد، حتى تفاصيل الحياة المليئة بالقلق وأشجان الفقر، كل ذلك يمحى. وفقاً لهذا المسار التأملي يلاحظ القارئ تحولاً أسلوبياً باتجاه سرد أشبه ما يكون بمقاطع وجمل تتوالى بلا ضرورة تشكل انتظامها، فتأتي اللغة الشعرية الوصفية بديلاً للحكاية السردية، ويتراجع الحدث، وتختزل الشخصية في دور يفضي إلى مساحات من الفراغ السردي يتقدم فيها الخطاب على الحكاية، والوصف على الإخبار، وقد تكرر اللغة ذاتها بدل أن تنشغل بالحدث[67]، فيكون الوصف زمناً ميتاً في سيرورة ما هو حركي، حيث تبدو الأشياء والكائنات لحظة وصفها كما لو كانت مجمدة، الشيء الذي يجعل الوصف يبدو كأنه يحدثُ توقفاً في مجرى الزمن، ويسهم في تمديد السرد في الفضاء[68].

وحين يطل الموت "تقفز في أذهاننا أرضنا الأولى"[69] "فأقسى ما في المنافي هو أن تعرف بأنك ستموت وحيداً في العزلة، خارج وطنك، وخارج أرضك"[70]. هكذا يحضر المنفى أو الترحال من منظور سينو قدراً ورثه عن جده الموريسكي الذي انغلقت عليه سبل الدنيا في غرناطة القرن السادس عشر، فكان عليه أن يرحل، كي يحمي كتبه من حرائق محاكم التفتيش. كما قرر هو الرحيل حين أحاطته آلة اضطرت عشرات الكتّاب إلى المغادرة. مع فارق جوهري، أن القهر هذه المرة يأتي من بشر من لحمه ودمه وترابه. وإن حمل المنفى في طياته وجهاً من وجوه الموت، إلا أنه في المقابل كفل له عيشاً كريماً، مع مشي يعفيه من الالتفات وراءه كلما سمع وقعاً خشناً

لأحذية لم يتعود على سماعها. وبالتالي يصبح وطن الكتابة حياة موازية جميلة، لمن يرى بأن الحياة والكتابة وجهان لعملة واحدة. ويبقى السؤال قائماً إن كان في منفاه قد خسر وطناً حقاً؛ فالخيار كان بين وطن الكتابة الحقيقي، أو وطن آخر يستجيب فيه للشرطية الاجتماعية. وما كان له سوى الركون إلى وطن يضع حاجزاً بينه وبين ما يسميه نفاقاً اجتماعياً.

يغلب على هذه الرواية إدراك بأن الموت حال في الحياة[71]، لذلك تقول ليلى: "..ألم تعرف بعد أن لا يقين في الدنيا سوى الموت. حتى الحياة ليست سوى لحظة عابرة تكسرها النهايات الحتمية.."[72]. ويبقى "الشيء الوحيد المؤكد في مغامرة الإنسان، هو الموت. الموت فقط، والباقي مجرد احتمالات طارئة"[73]. وفي خضم هذا اليقين الذي ينطوي على التسليم بحقيقة الموت، تسعى الرواية إلى التوصل إلى توليفة من الحياة والموت معاً. وحسب سميل فإن الحياة تتألف من قضية ونقيضها thesis and antithesis. وكل منهما تستحضر الأخرى، ومن هذه المقابلة تنشأ توليفة، هي وحدة أعلى يسميها سميل "الحقيقة"، وهذه الوحدة تضم الحياة والموت[74]. وأعلى هدف للإنسان هو التوصل إلى معرفة هذه الوحدة، وهي وحدة فعلية يمكن أن تعاش لا غير، ومن ثم فإن التوصل إليها بالفكر شيء متعذر[75].

تزخر الرواية بوصف حامل لعمق هذا التآلف بين الحياة والموت، فنحن لا نملك قدرة أخرى على مقاومة الموت إلا بالإصرار على الحياة. و"..عندما وضع القتلة رأس سينو في قائمة الذين يجب أن يمحوا من على وجه الأرض، ظل يراهن على الحياة، ولم يقبل أبداً بقدر الموت الذي سلط عليه بعنف"[76]. وما أشبه ما ترويه ليلى عنه حين كان مريضاً في باريس، بما ترويه زوجة كازانتزاكي، حيث تقول: "..في باريس كان مريضاً، درجة حرارته مرتفعة والأطباء مضطربون، لقد فقد الجميع الأمل..لكنه ظل متماسكاً، طلب قلماً وأملى علي الكلمات التي ينطق بها القديس: قلت لشجرة اللوز حدثيني عن الله يا أخت..فأزهرت شجرة اللوز"[77]. لذلك وصفته ليلى بالقول: "في سينو شيء غريب حين يشارف على النهايات، يزداد يقينه بالحياة"[78].

وضمنياً أصبح وجود بعض المفردات في "أنثى السراب" معياراً لقياس هذا التجاذب بين عالمين، ومن هنا جاء صوت ليلى انسرابا نفسياً داخلياً ما فتئ يقدم عالماً خارجياً من خلال آخر داخلي، أو عالماً مذوتاً إلى حد بعيد، توالت فيه العناصر الوصفية بتبدلاتها المفاجئة، بما لا ينفصل عن تموجات انفعال داخلي عنيف، ينأى أو يتجاوز مستوى التمثيل المحايد للمرئيات، فحين ترقب ليلى مطراً نزل على الحافة البحرية تنقل أحاسيس من يرغب باقتناص اللحظة الحياتية، بما يمكن أن تقدمه لأرض تعطش بسرعة، وهو ما تعبر عنه بالقول: "..وأحس برغبة في لمس غيمة بنفسجية كانت معزولة عن البقية وقريبة مني. أشتهي سحبها نحوي ووضعها على

رأسي، واعتصار كل المطر الذي يسكنها في العمق. ربما لأنني أشعر بالعطش أنا أيضاً"[79]. بما يفتح وعي القارئ تجاه حالة روحية تتماهى فيها ليلى والأرض العطشى.

كذلك بدا طنين الذبابة الزرقاء مُذوتاً بما تسقطه ليلى عليها من أوصاف، تجعلها رديفاً لعمق إدراكها لعالميها، الخاص والعام، ومن هنا ينسرب صوت نفسي باطني تقول فيه: "طنين الذبابة الزرقاء..انطفأ نهائياً..ربما تكون قد تعبت هي أيضاً من كثرة الدوران الذي لا يفضي إلى شيء"[80]. وهو ما كان في آخر صفحات الرواية في مشهد حركي لوني صوتي صاخب، تُفرغ فيه ليلى خمس رصاصات من مسدسها، فتقتل مريم وسينو وحتى الذبابة الزرقاء، التي تتهاوى محدثة صوتاً يشبه أزيز طائرة حربية تسقط من الأعالي..ومن ثم ترى بخاراً أبيض وأسود وبنفسجياً وأزرق. وفي اللحظة نفسها تلمح جزءاً من وجه سينو يتهاوى قطعة قطعة[81]، يعود بعدها طنين الذبابة الزرقاء، وتعود مريم، وتواصل ليلى الركض باتجاهها، فتنجو مريم، وتسلك الطريق المؤدي إلى واجهة البحر باتجاه الميناء القديم، وتتأكد ليلى من مسلكها من عطرها المسروق، عطر أنثى السراب.

كذلك جاءت الإشارات اللونية أداة فنية يستخدمها الروائي على نحو متكرر بغرض التعبير عن مزاج ما؛ فاللون حساسية متميزة تسهم في بلورة خيال القارئ، لذلك تختلط الألوان أو الإشارات اللونية، بما يعبر عن الشيء ونقيضه. ففي الفصل الأول "بهاء الظل" يطل علينا ضوء خافت يضيء الجانب الأيسر من وجه ليلى، بينما تعوم بقية الغرفة في الظلال[82]، بما يعبر عن تمازج بين الرؤية وانعدامها. لذلك جاء الحرف الأخير من كلمة أحبك داخل مربع أسود، في نهاية ورقة زرقاء اللون، وكان الحرف الأخير رمادياً، وهو ما تحيله ليلى إلى ذاتها فتقول: "لأني في لا شعوري، كنت مثل طفلة مهووسة بعشيقها، أرسم دائرة ستأسرني، وستنتهي بي إلى موتي"[83].

كذلك أطل الأسود استعداداً للحداد، أو ترقباً لشيء خطير. كما أطل الأزرق، مداده الذي يمتهن به حرفة الكتابة. وما كان للبنفسجي أن يحضر إلا تعبيراً عن عشق مجنون يختلط بعشق خاص لنوار البنفسج. فما كان للحياة أن تكون بدون حب، على أن يسبق ذلك كله حرية تضمن استمراره، فالحب كما يقول سينو: "هو أجمل اكتشاف للإنسان، وإلا كان مجرد صخرة لا شيء يحركها سوى التآكل اليومي. الحب هو أيضاً تآكل عندما يخلو من الإبداع المستمر. هو معنى لحياة جافة لم تعد تحفل بارتجافاتنا الخفية أمام لحظة حب مسروقة"[84].

هذا الامتزاج بين الشيء ونقيضه، عبرت عنه الرواية بوضوح حين كانت تستحضر الكمان الذي يعزف موسيقى سوزان لوندينغ، أو حين كانت ليلى تعزف طويلاً لتصدق أن الحياة ما تزال مستمرة[85]. قبالة مسدس يوحي بضرورة الانتهاء من تردد ما، لذلك توقف العزف على الكمان مع وقت مبهم يسكن ليلى كلما اختلت علاقتها بالحياة، فيما يُشعر بحالة انفصال عن المدارات التي

عاشتها. ومن هنا جاء السكريتوريم[86]، مؤشراً دقيقاً ينسجم إلى حد كبير مع زمن التأمل، أو احتضان رحمي بالمعنى الذي يحدده باشلار لمفهوم المكان، بما يتضمنه من انجذاب نحو مكان ما لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية والأمن، لذلك تعيش ليلى ما يسميه باشلار بيت الأشياء[87]، بأدراجه وكمبيوتره القديم ومكتبه القديم، وكل ما تحمله من ذكريات جميلة، بما في ذلك صندوق سينو الخشبي، ورسائل قديمة معه. حتى إن صوت الكمان بما يوحيه من انفتاح على الحياة، يتحول إلى أنين يأتي حزيناً ومتوحداً مع العزلة، بل ومنبئاً في أحيان أخرى عن طبيعة الحدث القادم، يخلق جواً مناسباً له يتماشى ورسالة تصدرتها أرقام، استقامت على نحو ينبئ بشيء خفي قادم.

في "أنثى السراب" لا يملك القارئ إلا أن يلاحظ ما ينضح به السرد من صوت يبحث عن عالم مفقود، يحاول استعادته بذاكرة حسية، هي ذاكرة الشم واللمس، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الرائحة كانت ملمحاً بارزاً في الرواية، حاول الروائي من خلالها بعث الحياة فيها؛ فالرائحة هي كيمياء العلاقة التي لا تقوى على تبديدها المسافات، ولا يحول الزمن دون استمرار تواصلها مع العالم المفقود، بل إن الرائحة كما تقول يمنى العيد: "تسكن الجسد، تتضوع بها خلاياه، يحتضنها الحنين محسوسة داخل روح الصور الشعرية التي تنظم الخطاب الروائي وتبني عالمه"[88]. ومن هنا جاء صندوق الرسائل الخشبية برائحة شبيهة بعطر المنسيين تخرج منها[89]، ومع هذه الرسائل يقترب زمن قريب من القلب، بينما كان المسدس هو الشيء الوحيد الذي كان بلا رائحة.

لا تخلو الرواية من مواقع تمارس إعلاء جمالياً للموت، وهو ما يتماشى والجيل الأول من روائيين ردوا على ضغوط الموت بالفن. وفقاً لهذه النظرة، فإن عملية التشكيل الفني نفسها تُبعد بطريقة ما تهديد الموت، إذ تنقله إلى عالم آخر[90]، وهو ما بدا جلياً في رسالة سينو إلى أخيه عزيز. من ذلك قوله: "الطيور تهاجر وتعطش هي أيضاً في رحلتها الطويلة. لن تجد مكاناً من نوار عزيز ومائه وظلاله الدافئة وحديقته التي ستكبر وتتلون أكثر. لقد كان عزيز طيباً ولن يزرع إلا الخير والمحبة حتى وهو على الضفة الأخرى من الحياة"[91]. وهو أمر لا يؤخذ ببساطة أنه محاولة للروغان من حقيقة الموت بوضعه في إطار جمالي؛ فالانشغال الذهني بالموت ليس إلا واحداً أعمق وأكثر جدية تجاه الحياة نفسها[92]. ويبقى "أن كل شيء طارئ في هذه الدنيا، الموت وحده هو المنطلق والباقي"[93]. وفي خضم هذا النقل يطفو على السطح أن كل واحد منا له صفة نادرة، وهذه الصفة النادرة الفريدة هي التي تكشف كالتجلي معنى الحياة السابقة بأكملها، وهكذا يكون الموت واسطة لمعرفة الحياة. لذلك بدا عزيز في حياته مثل التوحيدي الذي عشق عزلته وخيبته الدائمة، عاش وحيداً وعاد كما اشتهى وحيداً. ولم يكن عبوره على هذه الدنيا إلا لمعة خاطفة في سماء ظلت ملبدة، ولم تمنحه الصفاء الذي اشتهاه دائماً. ويخاطبه قائلاً: "كنت عندما

تظلم الدنيا في عينيك تأتيني راكضاً وأنت تبحث كصبي شقي يريد أن يقنع كل من يحب بخياراته"[94].

ينظر كثيرون إلى مبحث الزمن بمجمله في سياق موضوع الموت، ويتم التفريق عادة بين زمن موضوعي لا بد أن يتم التأكيد عليه في الرواية لإكسابها شكلاً[95]، وزمن خاص يستحضر الساعة كرمز سلبي، وهو ما يؤسس له وعي ذاتي فردي، يريد أن يضع وقته الخاص مقابل كل دلالات الزمن العام[96]. وهو ما يلمسه قارئ "أنثى السراب" حين تصدمه ساعات وجدت لتهمل أو تسقط أو تكسر أو تشوه أو يؤتى بأحسن منها، وعلى هذا فإنها تأتي لتعكس بصورة مباشرة موقف البطلة من زمن موضوعي قضي لها أن تعيش فيه. لذلك بدا صوت حركة الساعة الداخلية شبيهاً بقنبلة موقوتة تتصيد ضحيتها. تقول ليلى: "أرى الآن لوحتها المواجهة لي. نقاط حمراء متتابعة ومستقيمة على خلفية سوداء..h..mn..s كل شيء يبدو منطفئاً. لا أرقام ابداً. كأن الزمن توقف نهائياً لولا تلك الحركة الخفية للعقارب المضمرة، التي تصلني برتابة مقلقة، وتحسسني باحتمالات انفجار سيحدث في أية لحظة.."[97]. بما يتطابق وحالة سكينة مريبة مثل تلك التي تسبق الموت، حيث لا علم بالوقت، وكل ما هنالك نقاط حمراء تقبع في المنبه[98]، أو حيث لا إدراك لقيمة الوقت، وإنما شعور به "مثل قطرات الحامض التي تأكل كل شيء بهدوء وسكينة"[99].

تأتي خاصية تعليق الزمن في أكثر من موقع، يميز فيه القارئ عالماً خاصاً، يتصدر عنوان أغلب رسائل ليلى، قبالة رسائل سينو التي أحكم السيطرة فيها على توقيت الزمن العام، إذ بدأت بتاريخ واضح في اليوم والشهر والسنة[100]. والملاحظ أن ليلى تساق بعد كل واحدة من نكساتها إلى كهفها الخاص، تعبث بساعتها المكسورة، فيما يبدو توتراً ناجماً عن مواجهة بين ركنين: زمن خاص وزمن عام، وهو ما يتصاعد على نحو لافت في مواقع متأخرة من الرواية؛ إذ يتضاءل اهتمامها بالزمن أكثر وأكثر، بل إنها تصبح خارجه، فالزمن "كان يذوب كقطعة ثلج تحت أشعة شمس حارقة"[101]. وفي ذلك تعبير لا يخفى عن رغبة ملحة في تمثيل العالم كما تعيه هي، ومن زاوية إدراكها الجديد، ولذلك يأتي قرارها بقتل مريم منسجماً ورؤية معمقة تعبر عنها مشاهد متكررة تهرب فيها من الساعات، بما يمثله هذا الهروب من حرية لا يمكن ممارستها في إطار الزمن العام. ومن هنا كانت تنسرب بين الفينة والأخرى لحظات رؤية مفاجئة مكثفة؛ حلقات النور كما أسمتها فرجينيا وولف في "الأمواج"[102]، بما يمكن وصفها بلحظات إشراق في لحظات تنتزع من دائرة الزمن، وهي لحظات ارتبط تعليق الزمن بها، وأصبح الضوء أكثر تمدداً، وامّحى الكثير من الظلال، وانسحبت رائحة ياسمين إشبيلي، اتضحت معه ملامح فجر أحست معه ليلى بأنها شارفت على الانتهاء من مهمتها.

من هنا جاءت لحظات النور في نهاية هذه الرواية، لتكتسب معناها في إطار معرفي يؤكد بأن الزمن يتحرك صوب الموت دون انثناء. وفي هذا السياق يقول جيد في (ثمار الأرض/ Fruits Of

the Earth): "ما من لحظة تكتسب ذلك الرونق العجيب إن لم توضع على خلفية الموت الحالكة الظلمة"[103]. وبالتالي جاء تعليق الزمن في هذه الرواية متواطئاً بل ومنسجماً مع سياق تفكير يجلبه زمن تتجه بوصلته نحو موت، عبرت عنه ساعة منضدية مكسورة أو معلقة، قبالة إحياء لافت للفن والكتابة، فما يتأكد للقارئ في نهاية المطاف أن الكتابة هي الحياة، والحياة ربما هي الكتابة أيضاً، ومن هنا تقول ليلى لسينو: "لن تتخلصا من بعضكما البعض إلا بالموت. حتى وأنت تحت التراب، ستظل أيها المجنون، تؤمن بأن لا قوة قادرة على إرجاعك إلى الحياة سوى الكتابة"[104]. وهو القائل: "فكلما هددنا القدر بالموت، واجهناه بسحر الكتابة والسخرية"[105].

**نتائج الدراسة:**

تعزيزاً للعنوان الذي تصدّر هذه الدراسة، كان من الطبيعي الإتيان بمحددات ومؤشرات بعينها تؤكد سرداً ذاتياً مباشراً وسم هذا النص السردي؛ فكل ما في النص يتمركز حول الكاتب، ويتيح المجال واسعاً لتقليب تجربته الشخصية والتعرف على كيانه النفسي والفكري، حتى وإن استعان براو آخر. وكان لهذه النتيجة مبرراتها التي تدلل عليها، من أبرزها أن كل ما يحويه السرد يستمد أهميته بمقدار اتصاله بذات الراوي. وكنا قد لاحظنا عبر أكثر من مثال ذلك التعالق الوثيق بين تجربة الروائي الحياتية وتجربته الروائية عموماً، وكأن الثانية هي صورة عن الأولى، تدل عليها ولا تماثلها بالضرورة. والرواية إذ تستثمر خطوطاً عامة في حياة مبدعها، إلا أن صانعها لم يكن فوتوغرافياً، لذلك تجنبت الدراسة التعامل مع الشخصية الواقعية والروائية بذهنية المطابقة، إذ كان لابد من إشباع تفاصيل الرواية بمقتضيات التخيل وإملاءاته على نحو فني جميل.

لمست الدراسة تأرجحاً لافتاً بين الوهم والحقيقة، وهو التأرجح الذي كانت له تبدياته عبر ليلى/ الحقيقة، ومريم/ الخيال، وهو ما يميل العمل إلى حسمه في نهاية المطاف، فصيرورة الرواية ترجح الفن على الأدب، وتنتصر على نحو حاسم للأدب؛ فلا حقيقة تعلو على حقيقة الأدب، ومن هنا تنتصر مريم على ليلى في صفحات الرواية الأخيرة، ويبرز سينو متمرداً متعالياً يرفض التعاطي مع الواقع، مؤثراً البقاء في دوائره النظرية، باحثاً عن اللذة بين الأوراق، منتشياً بالكتابة، وفي فعل الكتابة.

إن كانت ذات الكاتب المبدعة قد أنتجت دلالاتها النصية انطلاقاً من خلفية نصية تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، فإن هذه الدراسة قامت بالتمييز بين نوعين من التناص؛ خارجي، يكشف علاقة نص واسيني الأعرج بنصوص غيره من الكتاب، وآخر داخلي، يكشف علاقة نصوصه الروائية بعضها ببعض، وكنا عبر أكثر من مثال قد حرصنا على إبراز الطريقة التي تتحرك فيها هذه النصوص، مما يدلل على نحو واضح تلك العلاقة التي ربطت "أنثى السراب" بغيرها من

نصوص سردية. ولعل رواية "زوربا" للأديب اليوناني المعروف كازانتزاكي كانت الأبرز من بين النصوص التي تعالقت والرواية قيد الدراسة.

لم يكن الموت ليوجد إلا لجعل الحياة ممكنة، وهو ما وجدنا رصيداً كبيراً له في هذا النص السردي، وكانت له أبعاده الملموسة في توصُّل الروائي إلى توليفة من الحياة والموت معاً؛ فالحياة تتألف من قضية ونقيضها، أو بعبارة أخرى إن الحياة وحدة تضم الحياة والموت، ويكون هدف الإنسان الأسمى هو التوصل إلى معرفة هذه الوحدة، وهي وحدة فعلية يمكن أن تعاش، ويبقى أمر الوصول إليها بالفكر شيئاً متعذراً. والرواية عموماً تزخر بوصف حامل لعمق هذا التآلف بين الحياة والموت، بل إن حضوراً لافتاً لمفردات بعينها جاء معياراً لقياس تجاذب لازم بين عالمي الموت والحياة(الكمان/المسدس، البنفسجي/الأسود). ولم يكن للموت أن يحضر بعيداً عن الزمن، ومن هنا فرّقت الدراسة بين زمن موضوعي يكسب الرواية شكلاً، وآخر خاص ما فتئ يستحضر الساعة رمزاً سلبياً يؤسس له وعي ذاتي فردي، يضع وقته الخاص قبالة كل دلالات الزمن العام.

أخيراً نقول: يأبى واسيني الأعرج لمريم التي صنعها بلمسات فنية متجددة، حتى أصبحت أيقونة، يأبى لها الأفول؛ فكل ما في الحياة محدود، وكل ما في الفن غير محدود. لذلك كان لا بد من إعادة الحياة لمريم، بما تمثله من رمز فني يهيم به خالقه هيام عاشق متيم، وكان لا بد من موت ليلى، بما يعنيه هذا الخيار من انتصار للفن ضد واقع يتحرك كأمواج، تنبئ عن استمرارية الحياة وحتمية انقضائها. وفي خياره هذا أيضاً نجده – وبروح الفنان- يضعنا في إطار جمالي فني أخاذ، إذ يخترق أذني ليلى في لحظاتها الأخيرة نشيد نيكوس كازانتزاكي الذي مات ملتصقاً بإلهته هلينا، ومن بعدها تدخل ليلى في دوار الموت، ونستمع إليها باستسلام كامل وهي تقول: "أطير في الفراغات اللدنة، أتحسس جناحيّ الملونين كجناحي فراشة. أقاوم ثقل الأشياء الغامضة التي تسحبني نحو الأرض. فجأة شعرت بعينيّ تثقلان وتستسلمان لنوم لذيذ لم أعرفه منذ زمن بعيد.."[106]. ويبقى أن انتصار الرواية للخيال والفن في نهايتها، لا ينفي عنها تجاذباً مستمراً بين الفن والحياة معاً، وهو ذات التجاذب الذي انبنت عليه محاور هذه الدراسة، إذ اختارت أن تظهر الكيفية التي ارتبط بها الخيال مع الواقع، وهو محور لا ينفصل بحال عن محور تناص مقيد يظهر علاقة الشخصيات في المتخيل الروائي مع أصول انبنت عليها، كذلك لم ينقطع المحور الخاص بالحياة والموت – كما بيّنا – عن هذا التجاذب. وهو ما يندرج في نهاية المطاف تحت العنوان الرئيسي" السيرة الروائية". وهي سيرة ما انفكت تقول لنا إنه لا جمال في حياة تستبعد فناً لن يكون بدوره حالة أثيرية عائمة في الفضاء منفصمة عن الحياة.

# The Biographical Narrative in "The Mirage Female" by Wassini Laaraj

**Razan Mahmoud Ibrahim,** *Department of Arabic, University of Petra, Amman, Jordan.*

## Abstract

The present study deals with *The Mirage Female* by Wassini Laaraj, focusing on three interconnected features: the factual and the imaginary, the openness of the narrative text, and life and death. The three collaborate and fall within a basic structural frame, namely the biographical narrative. In more than one of its parts, the study pinpoints the continuous attachments/relations between art and life invoked in the novel at hand and tackled in the above-mentioned features. While the study groups *The Mirage Female* under biographical narratives in view of some well acknowledged methodological considerations, it also substantiates, in more than one place, that what is based on reality can become part of a whole artistic texture, and, hence, is necessarily governed by the rules and requirements of that texture. The above is entailed by the narrator's choice to re-narrate reality through an artistic narrative text.

**قدم البحث للنشر في 2011/6/9 وقبل في 2011/10/11**

## الهوامش والمراجع

1 الرواية، ص78.

2 الرواية ص66.

3 إيكو، أمبرتو، **آليات الكتابة السردية**، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، 2009، ص12.

4 ماي، جورج، **السيرة الذاتية**، ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة، تونس، بيت الحكمة، 1992، ص199-205. وانظر إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص667.

5 وفقاً لميثاق السيرة في كتاب فيليب لوغون، فإن هناك عقداً يضبط مسار التلقي، ويوجه القارئ ناحية اعتبار النص سيرة، من ذلك وجود تطابق بين المؤلف والاسم في الشخصية، والتصريح بواقعية الأحداث، على الرغم من وجود مصطلح الرواية الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص

تخيلاً. انظر لوجون، فيليب، **السيرة الذاتية**، ترجمة عمر حلي المركز الثقافي العربي، بيروت 1994، ص22.

6 إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، مرجع سابق، ص665-666.

7 من هنا يشير عمر حلي في مقدمته لكتاب **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ**، إلى أن انتماء السيرة الذاتية إلى نظام مرجعي واقعي يأخذ فيه قيمة الالتزام الأوتوبيوغرافي قيمة ميثاق، لا يعني عدم وجود نظام أدب تنشد فيه الكتابة الشفافية. والكتاب الآنف الذكر هو ترجمة لفصلين من كتاب فيليب لوجون، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

8 العيد، يمنى، العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، دار الآداب، بيروت، 1998. ص 26، ص33. من الضروي أن لا يبقى سؤالنا النقدي مطروحاً على مستوى الأداء التقني، متعاملاً مع النص في حدود وظائفه البنائية، لأن في ذلك تجريداً للنشاط النقدي من فاعليته في الثقافة والحياة، ولأن في ذلك تهميشاً للأدب وإفراغاً من معناه.

9 إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، مرجع سابق، ص666-667.

10 وهو ما فعله كازانتزاكي –على سبيل المثال- حين كشف في سيرته أن زوربا هو شخص التقاه حقيقة، ولكننا ندرك في نهاية المطاف أن زوربا بطل الرواية، ليس هو حرفياً زوربا الواقعي، ولكنه صورته الأصلية.

11 ومن هنا يأتي الحديث عن حكايات " الف ليلة وليلة" بما أبدعته من نسق فريد في تداخل الحكايات، ضمن إطار عام يمنح الأنثى حق الإمساك بزمام الكلام؛ لترويض الوعي الذكوري المهيمن، بحيث بدا النسق المتخيل معادلاً لفعل الوجود في رمزه الأنثوي. انظر العيد، يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، مرجع سابق، ص36-37.

12 العيد، يمنى، العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، مرجع سابق، ص28.

13 تبرر فرجينيا وولف هذا الانفلات من الأطر، بما يترتب عليه من غياب للحبكة في رواياتها بالقول: " يأخذني الضجر من القصص، وكم أرتاب من خطط الحياة التي ترسم على الورق مرتبة منسقة...فلنسجل الذرات كما تتساقط على وعينا، وبالنظام ذاته الذي تتساقط فيه...الرواية ليست بدلة خياطة أزرار هنا وأزرار هناك، وثنية هنا وثنية هناك." انظر الروائي اللبناني ياسين رفاعية، **المستقبل**، صفحة ثقافة وفنون، العدد 3795، 9 تشرين 2010، ص20.

14 إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، مرجع سابق، ص689

15 الرواية، ص70.

16 يقول يحيى إبراهيم" إن كتاب الترجمة الذاتية في أدبنا العربي، على امتداد عصوره، لم يبلغوا فيما صرحوا فيه عن أنفسهم مبلغ تعرية النفس، والمكاشفة الفاضحة، بالاعتراف الخارج عما ألفه الناس من مثل اعترافات كل من روسو وأندريه جيد وغيرهما". كما يذهب إلى القول إن كاتب السيرة حين يؤثر الاحتفاظ بما في الداخل، فإن هذا يعني خضوعه لسلطة السائد، بما يترتب على هذا الأمر من وضع ميثاق السيرة الذاتية المعلن موضع الريبة، لأنه قد يتواطأ ضد المقموع في نفسه، أو قد لا يجرؤ على ملامسة ما في أعماق ذاته، ورفع الستار عن مكنون هذه الذات المكبوتة. وإن كان هذا الخضوع مرفوضاً في حال توسل المبدع المتخيل الروائي، فإنه يبدو لكثيرين أشد سوءاً حال وروده في خطاب استرجاعي يفترض فيه الصدق وقول الحقيقة. انظر كتابه **السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص11-12. وانظر العيد، يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، مرجع سابق، ص50.

17 الرواية، ص125-126.

18 الرواية، ص126.

19 الرواية، ص25.

20 في أحيان أخرى يحضر الرقيب في الرواية، خصوصاً في حديثه عن الزواج باعتباره خسارة إذ نجده يقول: " أتوقف عند هذا الحد كي لا أواصل في الأذى". الرواية ص33 وهو الرقيب الذي ما فتئ يفرض نفسه في روايات سابقة، كما كان الحال في " طوق الياسمين" حين غير اسم ملينا، وجعله سارة، بغية محو كل آثارها درءاً لعواصف قادمة، ولأحمال تترتب عن هذه المكاشفة. الرواية ص214

21 الرواية، ص71-72. وفي هذا السياق تقول في موقع آخر:" متيقنة أنك كنت تحبني، ولكنك كنت جباناً، وغيوراً على فلسفتك أكثر من غيرتك علي. في لحظة من اللحظات فضلت علي كتبك وأنانيتك الثقافية ونسيتني.." الرواية ص85.

22 الرواية، ص458.

23 العيد، يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصيات الشخصيات وتميز الحكاية**، ص95

24 بل إنها الظل الذي أصبح فرعاً، بينما أصبح الفرع أصلاً. لذلك تقول ليلى:" الحقيقية هي ظل المرأة الورقية، بينما العكس هو الذي يفترض أن يكون" الرواية ص188. ولعلها هنا تفصح عن غيرة منها في جنونها مع سينو، فهي تراها في كل امرأة عرفها سينو.

25 الرواية، ص32.

26 الرواية، ص32.

27 يضعنا أنس زاهد بين هذين التمردين، عبر مقارنة بسيطة بين نيتشه الفيلسوف، وزوربا اليوناني، بطل رواية كازانتزاكي، مع ميل وترجيح للتمرد الزوربي، لأنه يحمل طابع اللحم والدم والحقيقة.

قبالة تمرد يسعى به صاحبه إلى تنظير يكاد يأخذ طابع الوهم. انظر زاهد، أنس، **هكذا سكت نيتشة. هكذا تكلم زرادشت**، دار الانتشار العربي، 2007.

28 كازانتزاكي، نيكوس، **زوربا**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط9، 2002.

29 الرواية، ص189.

30 الرواية، ص260.

31 الرواية، ص179

32 الرواية، ص130.

33 الرواية، ص130

34 وهي بطلة الرواية التي ترتبط بسيرة حياة كاتب ياسين، الأديب الجزائري المعروف. وهي" نجمة" رواية تاريخ ورصد للكفاح الجزائري، وقبل أن تصبح رواية كانت قصيدة تحمل عنوان "نجمة والسكين".

35 الرواية، ص254-255.

36 الرواية، ص153. وفي نهاية المطاف تبقى الحقيقة كما يرد في الرواية مثل الأيقونة، عندما نكون جالسين قبالتها، لا نرى إلا وجهاً واحداً من أوجهها المتعددة، وتبقى أجزاؤها الأخرى في الظل. الرواية ص237

37 ناقد أمريكي، تبنى نظرية مؤداها أن كل طفل يتلقى عن أمه سمة من هوية أولية، وينطوي الراشد على ثيمة هوية تقبل التنويع مع بنيتها الأساسية الثابتة، أشبه بالثيمة الموسيقية.

38 سلدن، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص180.

39 الرواية، ص237.

40 الرواية، ص477.

41 إيكو، أمبرتو، **آليات الكتابة السردية**، مرجع سابق، ص123. ويقول في هذا الشأن: " لقد تساءلت مراراً، هل سأواصل الكتابة لو جاءني من يقول لي غداً ستضرب الكون كارثة وتدمره كلية، فلن يكون هناك من يقرأ ما كتبت اليوم. في الوهلة الأولى سيكون الجواب بالنفي. لماذا نكتب إذا لم يكن هناك قراء؟ بعد ذلك سيكون الجواب نعم، وذلك فقط لأنني أتمنى بعد كارثة الكواكب هاته أن نجمة ستكتب لها النجاة، وسيكون هناك شخص قادر على فك رموز علاماتي. حينها سيكون للكتابة معنى، حتى ونحن على أبواب القيامة".

42 الرواية، ص 479.

43 الرواية، ص54-55.

44 الرواية، ص258.

45 الرواية، ص264.

46 يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص19

47 المرجع نفسه، ص95.

48 المرجع نفسه، ص34.

49 نيكوس كازانتزاكي: من أبرز الأدباء اليونانيين في تاريخنا المعاصر، بل هو من أبرز الأدباء العالميين. تعد روايته " زوربا" من أشهر أعماله. نتعلم من أدبه أن الحياة لنا، ومن أجلها نعيش ونناضل، لأن الحياة انتصار على الموت، والحب والعمل زادنا في مسيرة الحياة، وسبيلنا إلى الانتصار على اليأس. والحب والعمل لا يكونان إلا للإنسان الحر، الذي يجرب حياته كل لحظة، ولا يقع بأفكار مسبقة موروثة.

50 **المنشق**، ترجمة محمد علي اليوسفي، دار الآداب، 1995. وجدتني هنا أربط بين هذا ورغبة سينو في أن يكتب سيرته كما يشتهيها، لأنه لا يريد أن يتركها بين يدي شخص آخر غيره، فلا احد يعلم متاهاته الداخلية مثله. على حد قوله. الرواية، ص518.

51 وهو تطابق يظهر اعترافه في سيرته الذاتية بأن زوربا شحصية حقيقة. انظر **تقرير إلى غريكو: مذكرات كازانتزاكي**، ترجمة ممدوح عدوان، دار الجندي، دمشق، 2004. وفيها تظهر حياته ملحمة حب وحرية. يقول بشأنها: " سيرة ذاتية أسر فيها باعترافاتي إلى جدي غريكو، تدفع بالمرء إلى محادثة ميت محبوب يثق به كي يعترف بهمومه".

52 الرواية، ص 83. وهو ما يتم في إطار دلالي جدلي، تحمل فيه ليلى سينو مسؤولية ما انتهى إليه حالها.

53 الرواية، ص18.

54 الرواية، ص90.

55 الرواية، ص147.

56 الرواية، ص389.

57 الرواية، ص262.

58 الرواية، ص421.

59 الرواية، ص288.

60 إيكو، أمبرتو، **آليات الكتابة السردية**، مرجع سابق، ص156. جذمورية حسب وصف إيكو نسبة إلى rhizome: وهي نبتة تمتد في باطن الأرض لها براعم متعددة، وتنتج جذوراً متداخلة في باطن الأرض.

61 الرواية، ص31-32.

62 الرواية، ص26.

63 زيولكوفسكي، تيودور، **أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن حديثة**، ترجمة إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص252.

64 المرجع نفسه، ص 249.

65 المرجع نفسه، ص249-250.

66 الرواية، ص19.

67 العيد، يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، مرجع سابق، ص125.

68 محفوظ، عبد اللطيف، **وظيفة الوصف في الرواية**، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2009، ص43.

69 الرواية، ص317.

70 الرواية، ص346.

71 يبدو أن الاعتراف بحلول الموت في الحياة يعادل إدراكنا بأن العالم مكون من خير وشر سواء بسواء، وهذا الإدراك يمكن الإنسان من التغلب على الشر، لأن الإنسان إذا وعى يستطيع مواجهة الحياة بعيون مفتوحة. في روايته الجبل السحري، يقول توماس مان: قد يكون هدف رواية تطورية أن تبين أن تجربة الموت في النهاية هي تجربة الحياة، وأنها تقود إلى الإنسانية؛ فاشتغال الذهن بالموت والاحتضار كان مقدمة أدرك بعدها بطله حلول الموت في الحياة، وموقع الإنسان بين القوتين. انظر مان، توماس، **الجبل السحري**، ترجمة علي عبد الأمير صالح، منشورات الجمل، نشرها صاحبها عام 1924، تصور الرواية مرضى في مصحة لعلاج الدرن، يجسد وجودهم اتجاهات المجتمع الأوروبي قبل الحرب العالمية الأولى. وفيها يتبنى فلسفة متشائمة ترى أن الحياة رهينة بالموت. وانظر زيولكفسكي، تيودور، **أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن حديثة**، مرجع سابق، ص266، ص268.

72 الرواية، ص98.

73 الرواية، ص153.

74 من هذا المنطلق يتمتم كلوديو في مسرحية شعرية لهوفمانشتال:" لماذا كنت أيها الموت أول من يعلمني كيف أرى الحياة؟ ". زيولكوفسكي، تيودور، **أبعاد الرواية الحديثة**، مرجع سابق، ص260.

75 المرجع نفسه، ص253.

76 الرواية، ص382.

77 إيلينا، كازانتزاكي، **المنشق**، ترجمة محمد لطفي اليوسفي، دار الآداب، بيروت، 1995.

78 الرواية، ص386

79 الرواية، ص289-290.

80 الرواية، ص12

81 الرواية، ص536.

82 الرواية ص11

83 الرواية، ص38.

84 الرواية، ص32-33.

85 في ظل هذا الامتزاج يقول سينو:" كان الموت يطاردنا بقوة، ومع ذلك كنا نصر على اقتناص الحياة من عمقها وداخلها... أدركت فجأة أن حبك وحده كان يمنحني القوة الكبيرة لمواجهة الموت المتربص بكل شيء والأقدار القاسية." الرواية ص138، ص139. ولذلك كان يقول لها" اعزفي...أحسن من التشكي في دائرة الموت مثل الآخرين" الرواية ص520.

86 المكان المختار للعزلة من أجل الكتابة، يشبه ليلى بغموضه، ومنه ستنبعث حقيقتها الأعمق التي تخرج منها لأول مرة.

87 باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة وتحقيق غالب هلسة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2000.

88 العيد، يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ص117.

89 الرواية، ص14، ص78.

90 زيوكولفسكي، تيودور، **أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن حديثة**، مرجع سابق ص250. وقد ذهب ألبريه إلى أبعد من هذا حين قال" الرواية بديل للموت".

91 الرواية، ص448.

92 زيوكولفسكي، تيودور، **أبعاد الرواية الحديثة**، مرجع سابق،، ص253.

93 الرواية، 433.

94 الرواية، ص430.

95 يقول فورستر: لا يمكن أبداً لروائي أن ينكر الزمن داخل نسيج الرواية، فيجب أن يتمسك بخيط في قصته مهما يكن دقيقاً. يجب أن يظل ممسكاً بالشريط الذي لا نهاية له، وإلا فإنه يصبح غير

مفهوم، وهذا بالنسبة للروائي خطأ فاضح. فورستر، إ.م. **أركان الرواية**، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، 1994، ص26.

96 يكثر ورود أدوات الوقت في الأدب، حتى قيل إن الرواية الحديثة معرض لفوضى الساعات، ومن هنا بدا الزمن عند كافكا وجويس إنسانياً خاصاً، خلافا للزمن الميكانيكي العام. وجاء الهوس بساعات باهتة تتدلى عبر مناظر الطبيعة السريالية عند سلفادور دالي. كذلك كتب يونسكو وكتاب الطليعة ما يمكن تسميته بدراما الساعات المكسورة، بمعنى أن شخصيات مسرحياتهم تعيش في عالم توقفت فيه ساعاتهم، فيتولاها الارتباك، كمن تجوب عالماً غير واقعي انعدم فيه الزمن، وكأنه في حلم أو كابوس. انظر جمعة، محمد، وحجازي، محمود، **أوجين يونسكو: مقدمة نصوص مسرحية ليونسكو**، القاهرة، دار الفكر، 1964، ص50.

97 الرواية، ص14

98 وهو ما ينسجم وعبارات سينو في رسالته من المستشفى حيث يقول:" القنبلة الموقوتة هذه المرة داخلية، مما يورث حالة نفسية في غاية الصعوبة والقسوة. نستطيع أن نهرب من القتلة العاديين أو من الإرهاب، لكننا لا نستطيع أن نهرب من أجسادنا إلا بالموت والانتفاء". الرواية ص25

99 الرواية، ص277.

100 مثل رسالته إليها من باريس في المستشفى بتاريخ 2008/3/13. أو رسالته إليها شتاء 1978. عدا رسالتها إليه (القدس، فيينا، خريف 2007).

101 الرواية، ص384. فقد كان سينو أقرب إلى الزمن العام منها، على الرغم من بوادر التمرد المستمرة في عباراته.

102 وولف، فرجينيا، **الأمواج**، ترجمة عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنتشر، 2009. والرواية صدرت عام 1931. في سياق هذه الرواية أحست فرجينيا وولف نفسها دائماً موزعة بين قطبين متعارضين، مشتتة بينهما. أما لحظة الإشراق هذه، فتبدو لنا خالدة، مع أنها زائلة ستتلاشى أسرع من ظل غيمة فوق البحر. إننا نفنى ونضمحل الواحد بعد الآخر، ولكننا مع ذلك نتعاقب ونتواصل. وبهذا المعنى فإن " الأمواج" ترمز إلى استمرارية الحياة، وإلى حتمية انقضائها في آن.

103 زيوكولفسكي، تيودور، **أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن حديثة، مرجع سابق**، ص240.

104 الرواية، ص291.

105 الرواية، ص390.

106 الرواية، ص549.