جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنين بالديدامون – شرقية

السرد الرسائلي في رواية (أنثى السراب)
لواسيني الاعرج
قراءة في أسرار الذات

دكتور

أ.د سوسن البياتي

جامعة تكريت - كلية الآداب

العدد السادس

١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م

الملخص:

حاولت هذه الدراسة أن تتناول جانبا مهما من جوانب الاشتغال السردي، وركزت على موضوع حيوي يثير الكثير من الجدل والأسئلة بحثا عن هوية النص الروائي وانتمائه الاجناسي من جانب، وبحثا عن الصياغات المتعددة التي كرستها الشخصيات وهي تحاول الامساك بالحياة من خلال هذا الخيط الرابط بينها وبين الآخرين، فكانت الرسائل- الفردية أو المتبادلة- هي أهم وجه من وجوه هذه العلاقة الحميمة التي تصور انطباعا مهما عن قدسية العلاقات الانسانية وروعتها في زمن الدمار والخراب والشتات والضياع، فالنصوص الروائية لم تعد حكرا على الأساليب والتقانات القديمة، فثمة صياغات جديدة ابتكرتها الذات الروائية وحاولت الافادة منها على نحو أو آخر.

إن النصَّ الروائي الذي نحن بصدد قراءته نصٌّ يُسقط رؤيته ويعكسها من خلال توظيف الرسائل وتسليط الرؤية الذاتية/ الأنوية من خلالها.

ما يهمنا أن نقف عند آليات اشتغال الرسالة في نصٍّ روائي ودلالاتها المعبرة عن الذات وارتباط أحدهما بالآخر، وقبل ذلك لابد من الاجابة على سؤال ربما يعد – من وجهة نظر الباحثة- مهما يتعلق بنمط رواية (أنثى السراب) هل تنتمي الى ماسماه النقاد في العصر الحديث الرواية الرسائلية؟ وكيف يمكن تمييزها عن غيرها من الروايات التي توظف الرسائل لكنها لاتنضوي تحتها؟

الكلمات الافتتاحية: السرد/ الرسائل/ واسيني الاعرج/ أسرار الذات.

Narrative narration in the novel (female mirage) to the lame of the lame Read the self-

Prof secrets: . Sawsan Al-Bayati
University of Tikrit / Faculty of Arts

Summary

This study has attempted to deal with an important aspect of narrative : work, focusing on a vital subject that raises a lot of controversy and questions in search of the identity of the novel text and its sexual belonging on the one hand, and searching for the multiple formulations that characterize the characters as they try to capture life through this thread Others, messages - individual or mutual - is the most important aspect of this intimate relationship, which depicts an important impression of the sanctity of human relations and splendor in the time of destruction and destruction and dispersal and loss, narrative texts are no longer exclusive to the old methods and technologies, there are new formulations It was invented by the novelist and tried to make falls The text of the novel we are reading a text .use of it in one way or another vision and reflects it through the recruitment of messages and the projection of What matters to us is that we stand at the .self-identity through them mechanisms of the work of the letter in the text of the novel and its implications of self-related and one of the other, and before that must be answered a question perhaps - from the point of view of the researcher - is no matter how the novel (female Mirage) Do you belong to the critics of the modern era The narrative? How can they be distinguished from other novels that employ messages but do not follow them؟

.Keywords: Narration / Messages / Wasp / Wasp / Self Secrets

الاستهلال:

النصُّ الروائي نصٌّ محترَف، والروائي صانعٌ حاذق يتلمس صنعته الروائية منذ أول منفد ينفد من خلاله، ويستجيب لشروط كتابته ابتداءً من الكلمة الأولى والامساك بأول خيط للدخول في متاهات نصه الروائي .

ننطلق من هذه النظرة إلى الروائي ومادته الروائية ونحن بصدد قراءة استكشافية، استغراقية، غائصة في نصٍّ روائي لروائي عُرف عنه اتقانه ودرايته وسعة اطلاعه وثقافته الواسعة فضلا عن خبرته بعمله الذي يتقنه خير اتقان ألا وهو واسيني الاعرج في روايته (أنثى السراب).

لقد اتجهت الرواية منذ البدء نحو المجتمع، وكان لوكاتش على وعي ودراية بأهمية هذا الاتجاه إذ حاول الاشادة بضرورة الربط بين المجتمع والنصِّ الروائي، وأن تكون الرواية صورة معبرة، ومرآة عاكسة للمجتمع[1] .

ولم يكن الروائيون – من بعده- بعيدين عن هذا الهدف السامي، فالرواية – مهما كانت صياغتها السردية خيالية- فإنها تبقى في جانب منها – وهو الأهم- اللسان الناطق عن حال المجتمع، ومن هنا أكدت على ضرورة الحفاظ على هذا العنصر الحيوي الذي تتميز به الرواية وتجذبه للقارئ، فالإنسان هو المحور الأهم، وسيبقى المشروع الأمثل للنصوص الأدبية عموما، وللنص الروائي تحديدا .

على أن هذا الانسان لا يشتغل في فراغ، ولا يتحرك في فضاء مغلق، بل أن علاقاته المتعددة مع الآخرين – باختلاف صورهم ودرجاتهم وعلاقاتهم وأشكالهم وألوانهم- تتيح له التحرك في فضاء مفتوح على العلاقات الانسانية مهما اختلفت طبيعة هذه العلاقات والخصائص أو السمات التي تسمها من خير وشر/ حب وكراهية / تفاؤل وتشاؤم/ فرح وحزن/ صداقة وعداء وغيرها من السمات التي تُخضع العلاقات الانسانية لقوانينها وقوالبها .

وإذا كنا نتحدث عن الرواية بصورة عامة، فإن الرواية العربية لم تكن أبدا ببعيدة عن الواقع المشحون دوما بالتوتر والصراع وخنق الأجواء وكتم الأنفاس وقتل الانسان ببساطة لا لشيء إلا لأنه انسان ومن حقه أن يعيش في وطنه بأمن وأمان أينما كان، وكانت هذه الرواية المعبر إلى الضفة الأخرى، الضفة التي يتم فيها كل شيء بعيدا عن الأعين مع تخاذل الزعامات والحكام بل وبعدهم عن موطن الألم الذي يعتصر قلب الانسان برمته وهو يشاهد ما يشاهد ويقرأ ما يقرأ ؟!

لقد حاولت هذه الدراسة أن تتناول جانبا مهما من جوانب الاشتغال السردي، وركزت على موضوع حيوي يثير الكثير من الجدل والأسئلة بحثا عن هوية النص الروائي وانتمائه الاجناسي من جانب، وبحثا عن الصياغات المتعددة التي كرستها الشخصيات وهي تحاول الامساك بالحياة من خلال هذا الخيط الرابط بينها وبين الآخرين، فكانت الرسائل- الفردية أو المتبادلة- هي أهم وجه من وجوه هذه العلاقة الحميمة التي تصور انطباعا مهما عن قدسية العلاقات الانسانية وروعتها في زمن الدمار والخراب والشتات والضياع، فالنصوص الروائية لم تعد حكرا على الأساليب والتقانات القديمة، فثمة صياغات جديدة

ابتكرتها الذات الروائية وحاولت الافادة منها على نحو أو آخر، فأخذت ((تكور تقانات قديمة وتستلهم تقانات المونتاج السينمائي والمشهد السينمائي، والمشهد المسرحي، والحواريات، والرسائل، والحكاية الشعبية، وتوغلت في الغرائبي، واختلطت بالبوح الذي راح يلغي المسافة بين الذات الكاتبة وما تكتبه، وأقصت الواقع اليومي في كتابات كثيرة متكئة على قناعتها بقدرة الذهن على توليد حالات قصصية لامتناهية من خلال الهواجس والمخاوف واحلام اليقظة والكوابيس.))[٣].

إن النصَّ الروائي الذي نحن بصدد قراءته نصٌّ يُسقط رؤيته ويعكسها من خلال توظيف الرسائل وتسليط الرؤية الذاتية/ الانوية من خلالها.

وإذا كان لابد من الرضوخ لمتطلبات البحث العلمي فلابد من قراءة النص الروائي اعتمادا على الرسائل المتداولة بين الشخصيات وقبل ذلك لابد من الوقوف – ولو بشكل مبسط– عند مفهوم النص الرسائلي، ثم الوقوف على الآلية التي يتم التعامل مع الرسائل في النص الروائي بوصفها نصاً داخل نصٍّ لنقف عند كيفية اشتغالها وآلياتها.

فالرسالة عند القلقشندي هي: ((أمور يرتبها الكاتب: من حكاية حال من عدو او صديق، او مدح او تقريظ، أو مفاخرة بين شيئين، أو غير ذلك مما يجري هذا المجرى، وسميت رسائل إذ إن الاديب المنشئ لها ربما كتب بها الى غيره مخبرا فيها صورة الحال، مفتتحة بما تفتتح به المكاتبات، ثم توسع فيها فافتتحت بالخطب وغيرها.))[٣]، فهي على وفق هذا السياق لا تخرج عن كونها نصاً يكتبه ((امرؤ الى آخر معبرا فيه عن شؤون خاصة او عامة، وتكون الرسالة بهذا المعنى موجزة لا تتعدى سطورا محدودة، وينطلق فيها الكاتب عادة على سجيته، بلا تصنع او تأنق. وقد يتوخى حينا البلاغة والغوص على المعاني الدقيقة فيرتفع بها الى مستوى أدبي رفيع.))[٤]، فيما عرفها برنس بأنها: ((واحدة من عناصر الفعل القولي أو فعل التواصل، والرسالة هي النص (والمادة الدلالية، ومجموعة السيماءات التي يتعين تشفيرها)، والتي يرسلها المتكلم للمستمع.))[٥]، وتمثل نوعا كتابيا مخصوصا ليس بجديد على الأدب، اختلفت أنواعه وأشكاله وطريقة كتابته.

يتم الاشتغال على السرد الرسائلي من خلال اشتراطات عدة منها:

١– أن تحقق الرسالة المكتوبة داخل المتن الروائي وحدة تكافؤية مع المتن الروائي، بمعنى ألا تكون غريبة في محتواها ومضمونها عن الحدث الروائي، بل تحقق ما يسمى في النظرية الشعرية بالوحدة العضوية حينما يكون كلُّ جزءٍ من الرواية متمما للجزء الآخر ومكملا له.

٢. أن يكون المرسل – غالبا– والمرسل إليه جزءا من الحدث الروائي، أي أن تكون الشخصيات الروائية على قدر من الثقافة والمهارة تؤهلها لكتابة الرسالة .

٣. أن يكون هناك تقاطع بيّن بين زمن الرواية وزمن الرسالة، وإن كنا نرى أن الرسالة غالبا ما تعمل على قطع الدفعات الزمنية التي يسير على وفقها الحدث الروائي، فغالبا ما يتم التعبير عن الحدث الرسائلي بصيغة الماضي، لأن الحدث الذي تتم

صياغته في الرسالة هو حدث مضى وانتهى، والمرسل يتكلم عن حدث تمَّ فأصبح في عداد الماضي على الرغم من أن الكتابة هي فعل الحاضر إلا أنها لا تشتغل ضمن هذا الحيز الزمني فيما يخص الحدث، واعتماد الماضي يستند إلى تشغيل الذاكرة بأقصى حدودها، فالذاكرة ((ليست متطابقة مع الواقع او معادلة للماضي او الحياة ككل، بقدر ماهي وعي بهذه المرجعيات، وادراك منظم لتشابكها وتعقّدها، وخبرة حول معطياتها وقوانينها، تحتكم الى كفاية الحواس في نسبيتها وجزئيتها. وبالتالي فإنها تمثل معبرا لازما وضروريا بين الواقعي والتخيلي، ان لم نقل انها المرجع الوحيد الذي تحيل عليه الكتابة، والمتبقي من ذلك الكيان المتفلت والمتدفق والموارب الذي نسميه: الواقع.))[٦].

٤. لابد من تعيين الأركان الارسالية في السرد الرسائلي، وإذا كنا نتساهل في أمر المرسل اليه الذي يبرز غالبا بصيغة ضمير المخاطب / أنت – ظاهرا كان أم مستترا- فإن مثل هذا التساهل لا يتحقق مع المرسل/ الراوي الذي يتحاور ضمن ممكناته السردية بصيغة المتكلم، ومع المروي/ الرسالة بوصفه الفكرة أو الثيمة التي من أجلها كُتبت الرسالة.

٥. أن تحقق الرسالة هدفا ما وغاية من كتابتها، فوجودها في المتن الروائي لا يأتي اعتباطا أو لمجرد زينة، بل أن توضح بعض الحقائق- إن لم نقل كلَّها- لذا فإن الرسالة على وفق هذا التحديد ستكون مهمة إذا ما تم اشتغالها في النص على النحو الصحيح.

٦. أن تفصح الرسالة عن الأسرار التي تبثها الذات داخل النص الروائي، وهي أسرار تتكشف عن جوانب أساسية من حياة الشخصيات لاسيما الشخصيات النسائية وتحاول من خلالها البوح والاعتراف بما لا يمكن الاعتراف به علنا للآخرين .

فثمة خصوصية سردية للرسائل التي تكتبها الشخصيات، تنبثق هذه الخصوصية من كونها تتجه إلى أشخاص مقربين يمكن الاعتراف لهم بكلِّ شئ أولا، ومن كونها تشتغل في فضاء خاص بين كاتب الرسالة وقارئها، ومن ثم فإنها لا يمكن- بأي حال من الاحوال- أن تتحول إلى وثيقة رسمية ضد كاتبها إلا بتفويض منه بإعلانها .

لسنا بصدد وضع مفاهيم مختلفة ومتنوعة للرسالة ولا الاشارة إلى أنواعها ودلالاتها وتطورها عبر العصور، لكن ما يهمنا أن نقف عند آليات اشتغال الرسالة في نصٍّ روائي ودلالاتها المعبرة عن الذات وارتباط أحدهما بالآخر، وقبل ذلك لابد من الاجابة على سؤال ربما يعدُّ- من وجهة نظر الباحثة- مهما يتعلق بنمط رواية (أنثى السراب) هل تنتمي إلى ما سماه النقاد في العصر الحديث الرواية الرسائلية؟ وكيف يمكن تمييزها عن غيرها من الروايات التي توظف الرسائل لكنها لا تنضوي تحتها؟

إن القراءة النقدية تقودنا إلى حقيقة واحدة تتكشف عن افتقار الساحة النقدية الاهتمام بهذا الشكل الروائي- نقديا- على الرغم من وجود روايات عدة ترتكز على الرسائل في بنائها السردي، إلا شذرات هنا وهناك قد لا تفي بالغرض ولا يمكن لها أن تعطينا تصورا واضحا عن هذا النمط الروائي الذي يحاول الباحث الاشارة إليه والافادة منه، لذا لم يكن أمامنا إلا

الاعتماد على مفاهيمنا الشخصية مع الافادة من هذه الشذرات وصياغة مفهوم سردي واضح لاشتغال الرسالة داخل النص الروائي لاسيما إذا كانت الرسائل هي المهيمنة وبتلك الكثافة السردية الموجودة في رواية (أنثى السراب).

وإذا كانت الرسائل الشخصية هي ((سرد نثري مخصوص وآني، يخاطب فيه المرسل مرسلا اليه محددا، وبينهما ميثاق حاسم في تحديد هوية (المروي) النوعية، ويكشف السرد الرسائلي عن وصف وتحليل جوانب معينة ومحددة من تجربة الكاتب الذاتية، قدر تعلق الامر بالظروف النفسية والاجتماعية والانسانية لحظة كتابة الرسالة، لذا فهي لا تتمخض عن صورة شاملة تبرز حياة كاتبها كاملة وتفسرها، مقتصرة في ذلك على تمثيل حياته وتتبع أحاسيسه وعواطفه في المرحلة التي يمكن أن تسجلها الرسالة، او مجموعة الرسائل)) [٧]، فإن وجود أطراف الارسالية الثلاث ضروري ولا يمكن الاستغناء عن طرف منها، فالرسالة نصٌّ سردي وهو ما يحتم وجود راوٍ/ المرسل وفي الطرف المقابل يقف مروي له/ المرسل اليه ليستلم المروي/ الرسالة، والمرسل حالما يكتب رسالة معينة إنما يكتبها لمتلقٍ يحاول فك شفراتها بغضِّ النظر عما إذا كان المتلقي شخصا آخر هو المرسل نفسه، فقد يوجه الراوي مرويه إلى ذاته، فتصبح هذه الذات هي المتلقي لكننا نتعامل معها على أنها مروي له آخر بعيدا عن سلطة الراوي وتدخلاته المستمرة، فالنصُّ بمعناه الحقيقي – أيا كان– لا يوجد إلا بعيدا عن سلطة المؤلف/ الروائي، الذي يلجأ عادة الى العديد من التقانات السردية المهمة لإيصال نصه الروائي، ومنها الرسائل التي يهدف منها الى تمكين الشخصيات ((من التعبير عن نفسها بحرية اكبر، فهي صيغة ذاتية، وهي حدث كتابي محدد بموضوع معين يتم الكشف عنه من خلال القراءة المتبادلة من طرف المرسل والمرسل اليه.)) [٨] .

يتم التعامل مع رواية (أنثى السراب) بوصفها رواية ذاتية من جهة، تستبطن أسرار الذات وتكشف عن خوالجها من جهة، ورسائلية من جهة أخرى تعتمد هذا النمط الكتابي المتبادل بين الشخصيات: ليلى/ ليلي/ مريم في طرف مقابل سيني / واسيني/ سين في الطرف الآخر، على أن النقطة الأهم في هذا المشوار القرائي هي أننا يجب أن نتعامل مع الرسائل الروائية بعيدا عن شخصية مؤلفها حتى وان كان هو الشخصية الرئيسة ومنه تستكتب أكثر الرسائل وإليه تصل أغلب الرسائل إلا أن سيني أو واسيني الروائي لا يمكن أن يكون واسيني الأعرج الروائي الجزائري والكاتب المعروف الكائن بلحمه ودمه في الواقع، بل على أنه كائن من ورق على حدِّ تعبير رولان بارت، على الرغم من وجود الكثير من الدلائل والاشارات النصية توحي بمطابقة النص الروائي للواقع، إذ إن هذه الدلائل والاشارات تختزل جوانب مهمة من حياة الأعرج وتستثمرها داخل النص، ومع ذلك فإن واسيني النصي هو شخصية متخيلة اجترحتها ذاكرة واسيني/ الروائي وتعاملت معها بسلطة الروائي المتمكن والمهيمن والمتلاعب بمصائر شخصياته، ولعل هذا التطابق كشف عن هيمنة الأنا في النصِّ بحيث أصبحت أنا النصي مطابقة فعليا لأنا الروائي إذ ((إن ضمير المتكلم يقرب القارئ من العمل السردي ويجعله أكثر التصاقا به، موهما إياه أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي ينهض عليها النص الحكائي.)) [٩].

وقبل أن نقف عند هذه الرسائل وكيف أنها تؤدي دورها في الكشف عن أسرار الشخصية الروائية الذاتية، لابد من محاولة تلخيصية للرواية لكي نقف أولا عند الشخصيات الروائية وعلاقة كل شخصية بأخرى، ونقف ثانيا عند بعض الأسرار التي تحاول الشخصية اظهارها وسردها عن طريق الصياغة الرسائلية.

تتمحور الرواية حول محاولة ليلى/ ليلي في التخلص من القناع الوهمي الذي ارتدته طوال عقدين من الزمن في علاقتها مع سينو/ سين/ ياسين / واسيني – التسميات المتعددة لرجل واحد– ونيل حريتها بقتل مريم الشخصية الخيالية التي عاشت في ظلها ليلى برغبة من سينو في أن يضفي على علاقتهما نوعا من الحماية ويحافظ على ليلى من تقولات الناس وتدخلاتهم على أثر الغيبوبة التي أصابت واسيني وأدخلته العناية المشددة، يقول الراوي :

((" اسمي ليس م...ري....م. هل يجب أن اصرخ على الاسطح لكي تسمعني؟ لست مريم ولن اكونها".

اشتهي تمزيق هذه الكلمة مثل الورقة المريضة، لأتخلص منها نهائيا. ليلى. او ليلي. كما سماني سي ناصر، والدي، او كما يشتهي واسيني أن يناديني خارج الكتابة، او في فراش النشوة. اسمي العائلي لا يلهمني كثيرا . منذ البداية كنت اريد محوه والتخلص منه، ولهذا سأتفادى ذكره. الاسماء العائلية تضيف ثقلا لامعنى له، وتحمّل غيرنا ما لإطاقة لهم به.

لا هدف لي من وراء هذه الحماقة التي انا بصدد ارتكابها، ولا وراء هذا الجنون العاري المستبد بي، سوى وضع اشواقي الحزينة في مهب الأكف الناعمة التي تشتهي أن تدرك الغنى الكامن في اعماقي. اثق انه ما يزال في الدنيا من يريد الانصات الى الحقيقة التي اصبح حملها ثقيلا، هذا الرجل الذي أحبني كما لم يحبني احد سواه، واحببته وما زلت، لدرجة اني نسيت وجودي. اضحك منه احيانا عندما يحتضنني بشوق، فأتلاشى بين يديه كحفنة نور: " أوشوش" في أذنه:

" – يامهبول! ماذا بقي لك مني؟ هل تراني؟ لقد تلاشيت.

لا انت هنا، حيث تتنفين، وحيث لاوجود سوى للنور...".))[١٠] .

فيبدأ الصراع بين الحقيقة والوهم، ومحاولة الأولى لاستعادة حريتها المسلوبة وحقها الضائع في هذه العلاقة الجدلية، فتسعى ليلى/ ليلي إلى تحقيق هذه المحاولة من خلال التفكير بنشر رسائلها المتبادلة كما هي من دون حذف أو تغيير، إلا أنها تغض النظر بادئ الأمر لكنها تصمم فيما بعد على نشرها كما نشر سينو او واسيني بعضا منها في إحدى رواياتها مع تغيير طفيف :

((الغيت بسرعة فكرة الرسائل، لأنها فقدت جدواها، قبل أن أعود لها ثانية بلا سبب ظاهر. ربما انتقاما من واسيني نفسه. قلت لم لا اواصل الجنون الذي افترضته منذ البداية؟ نشر الرسائل؟ الجنون الذي يخرجني من نعت سيدة الظل والورق، ويقربني اكثر من امرأة الحياة اليومية التي لها جسد وروح واحاسيس؟ هذه المرة لم تنتبني أية لحظة تردد أو تأنيب ضمير. قلت

لنفسي، واسيني نشر بعضها متخفيا وراء فن الرواية، وأنا أنشرها كما وردت في أصلها، ولست في حاجة الى التخفي إذ ليس لدي ماأخسره إلا قيود الحياة الثقيلة.))[١١].

تبدأ الرواية بنزول ليلى إلى كهفها (سكريبتوريوم)، ففيه تحتفظ بأشيائها الخاصة فضلا عن متعلقات أخرى تلجأ إليها حين الحاجة، فهناك رسائلها بعيدا عن أنظار زوجها رياض وأولادها وحاسوب قديم بعد رجوعها من زيارة واسيني في المستشفى، فالنوبة التي أصابت واسيني لم تكن بالحسبان، لاسيما وأن هذا الموضوع يعني موت واسيني أو ترحيله إلى وطنه كما أوصى بذلك في وصيته الأخيرة، وهذا يعني ابتعادا قسريا عنه، يتحرك الصراع في داخلها معلنا عن حقد دفين لامرأة أخرى هي نفسها ولكنها ليست هي، فالاسم الذي أطلقه عليها جعلها تتأرجح بين امرأتين تشاطران الرجل نفسه، وتصبح الأخرى في موقع القوة والتحدي، فيما تتحرك هي في الظل، سرعان ما يحتدم الصراع بينهما، لينتهي بأن تطلق ليلى النار على مريم، لتفاجأ في نهاية الرواية بأنها مازالت على قيد الحياة حينما تغادر ليلى بيتها صباحاً تجاه مكتب البريد لغرض إيداع مخطوط هذه الرواية، وإذا بها تفاجأ برؤية من توهمت أنها قتلتها خارج البناية، فتبدأ بالصراخ ومن ثم تخرج مسدسها لإعادة إطلاق الرصاص على طيفها مريم، حينئذ يبرز شرطي يبدأ بتحذيرها، ومن ثم يطلق الرصاص عليها، وتنتهي الرواية بموتها/ موت ليلى وفي اللحظات الأخيرة تتأكد من عطر مريم.

تسير الأحداث على وفق نسق خطي متداخل، فالأحداث غير متتابعة، بمعنى أنه ليس هناك خيط سردي يربط حدثا بحدث آخر، بل أنها تسير في الرسائل استنادا إلى الأحداث التي يحاول الراوي الكشف عنها، وأن الرسائل المتبادلة لا تظهر في الرواية استنادا إلى تسلسها التاريخي بل بشكل عشوائي لا يتيح للقارئ امكانية المعرفة الدقيقة للأحداث وكيف تطورت وصولا إلى المرحلة الأخيرة التي تنتهي بموت ليلى فيما عطر مريم يملأ المكان، والكلام نفسه ينطبق على المكان، ففي الوقت الذي نقرأ فيه رسالة مرسلة من وهران، فإذا بالأخرى من باريس أو بيروت، فهذه اللعبة السردية التي مارسها واسيني الاعرج في هذه الرواية لا تستند إلى قانون سردي واضح سوى رغبته في ذلك وهو ما يجعل الرواية تنتمي إلى روايات ما بعد الحداثة التي تكسر القوالب الجامدة للروايات التقليدية ويمنح الروائي نفسه الحرية في الكشف عن الأحداث.

إن فكرة نشر الرسائل تستند إلى مبررات أخلاقية تصرح بها ليلى/ ليلي، فالوعود التي أعطاها كل واحد منهما للآخر في نشرها في حالة موت أو إصابة أحدهما بمكروه، وقد آن الأوان للايفاء بمستلزمات هذه الوعود، فالأزمة التي أُدخِل بسببها سينو إلى العناية المشددة واصابته بالغيبوبة كان ايذانا ببدء ناقوس الخطر.

عودا على بدء، تضم الرواية أكثر من (٢٤) رسالة أغلبها من ليلى إلى سينو ومن أماكن متفرقة لكن الغالب من وهران- الجزائر، وأقدم رسالة بينهما كانت في١٩٨٨/ ٤/ ٤، إذا استثنينا رسالة لزعر الحمصي إلى أخته ليلى في شتاء ١٩٧٨، فضلا عن بعض المقاطع المبثوثة أثناء الحدث الروائي تكشف هي الأخرى عن أنوية مرسلها أولا، وعن بعض الأسرار التي تغلف العلاقة

بين الاثنين/ ليلى وسنو، ولهذه المحاور كلها أثر في اختلاف التفاصيل التي تركز عليها المرأة وهي – بالطبع- تختلف عن التفاصيل التي يهتم بها الرجل.

أشرنا سابقا إلى أن أغلب الرسائل هي من ليلى إلى سينو وهذا يعني أن ليلى هي الراوي الذاتي الذي يسرد الأحداث بصيغة ضمير المتكلم الواضح والبارز في الرسائل، فالإشارات الذاتية سواء أكانت أفعالا أم أسماء وربما ضمائر وفي صيغتيها البارزة والمستترة/ المتصلة والمنفصلة واضحة تجسد الأنا بشكل رئيس، وبأن المتكلم هو ليلى-غالبا- وسينو –على نحو أقل- ، ومع هذه الهيمنة والسلطوية التي تتمركز حول أنوية ليلى، فإنها تبقى الهامش الذي يدور حول المركز/ سيني .

إن تحديدا دقيقا للرسائل وقراءة فاحصة لها ستتكشف لنا هذه الحقيقة، ففي الوقت الذي تكتب فيه ليلى إلى سيني، يكون سيني هو محورها الأهم الذي تدور حوله ذاتية ليلى وتسعى أناها إلى التحليق في سمائه، في حين أن سينو حينما يكتب تغيب ليلى في كتاباته ليكون الكلام كله دائرا حول ذاتيته على الرغم من إشاراته الواضحة إلى ليلى، وهنا سنقف عند اشكالية مهمة تتجسد في ثنائية الحضور/ الغياب، وهذه الثنائية لا تنفصل عن ثنائية الانا/ الآخر، بل أنهما مرتبطان ارتباطا قويا لا يمكن انفصالهما، فحضور الأنا هو استمرار لغياب الآخر/ ليلى عند سينو، إلا أن الأمر يختلف عند ليلى، إذ إن حضور الآخر/ سينو يشكل غيابا للأنا / ليلى، وهي لعبة سردية استطاع واسيني أن يخترق أصولها – لصالحه- بمهارة، ففي رسالة من ليلى إلى سينو تقول فيه:

((حبيبي وروحي...

دعني اخرج قليلا من هذا الظلام القاسي.

كم اشتهي أن أكون معك لحظة الكتابة، احضر لك شايا، وأضع أجمل موسيقى وانسحب على اطراف اصابعي حين أراك غارقا في نصك ، ثم تأتي منهكا وسعيدا ومحملا بالدهشة، تستلقي بقربي وتحكي لي عما تكتشفه ليس بعيدا عن ذاكرتك وقلبك. استمع اليك بحب. امسد على شعرك الى ان تنام كطفل، وحين استيقظ لا اجدك امامي. ارى التور مضاء، فاعرف انك عدت الى هبلك من جديد وغرقت في الكتابة على الرغم من نصائحي لك بالراحة. ابتسم من أعماقي: لا فائدة من نصحك. مهبول، الله غالب. ومهبولة المرأة التي تربط مصيرها وحياتك بها! مجنونة تلك التي تفكر بأنه بإمكانها ان تحبك للحظة، ثم تمضي لحياتها.))[١٢].

إن الأنوية هنا طاغية على السرد: حبيبي/ روحي/ دعني/ اخرج/ اشتهي/ اكون/ احضر/ اضع/ انسحب/ اراك/ بقربي/ لي ... هذه الصيغ المتفاوتة مع بروز ذاتيتها فإن المعني بها هو سينو وليس ليلى، نعم أن ليلى هي المتحدثة وهي الراوي إلا أن حضور سينو في سردها حضور مكثف، طاغ بحيث أننا لن نجد شخصية ليلى إلا من خلال سينو، فيما تتوجه رسالة سينو إلى ليلى على النحو الاتي :

((لست اكثر من الطفل الذي تعلق بك فجأة، ثم وضع بين أناملك الناعمة رسالة. مجرد أحرف مبهمة، ثم هرب خوفا من مواجهة رفضك.

تريدين أن تعرفي كيف يدق القلب من أجلك؟ من أين جاء ذلك الطفل المجنون الذي وضع حياته كلها بين يديك ؟ اي عطر يحمل في كفه، يزرعه على جسدك كلما التقى بك، ليدخلك في دواره المستمر؟

ليكن عمري، ها انا ذا انصاع لسؤالك قبل أن أنسحب من عينيك كما فعلت الانوار والالوان والاحلام والعصافير من قبلي. اشتهي اليوم أن اضع بين يديك ذاكرتي المشتعلة التي ترفض أن تذبل وأن تروضها الأقدار لإطفائها نهائيا، ربما وجدنا سبيلا جديدا لإيقادها وايقاظها من سهوها وسباتها المزمنين.))[١٣].

وإذا ما أردنا توصيفا قرائيا للبحث عن أسرار الذات المخبوءة والمكتنزة من خلال الرسائل المتبادلة بين الاثنين، فإننا نقف عند تفاصيل كثيرة يحاول كل واحد منهما البوح بها، وهذه الأسرار هي التي تحقق للنص الروائي هويته السردية أولا وتمنحه ابداعا روائيا متميزا، وسنكتشف – من خلال القراءة- أن أغلب هذه الأسرار متعلقة بواسيني الاعرج روائيا، بمعنى آخر أننا أمام نص سير ذاتي يسلط الضوء على جوانب معينة من حياة كاتبه/ بطل الرواية- كما اشرنا الى ذلك مسبقا- ومنها:

١. الاسم: بطل الرواية هو واسيني أو سينو أو سين أو ياسين وهي كلها تسميات لشخصية روائية واحدة تتطابق كليا مع شخصية الروائي واسيني الاعرج من الناحية التسموية، ونقرأ في الاهداء أن الرواية مهداة إلى ريما[١٤] فضلا عن الاشارة الى اسم ابنه باسم، والاشارات السردية المبثوثة في الرواية تشير إلى أن ابنة واسيني اسمها ريما، وهو ما يتطابق مع الواقع في كون اسم ابنة واسيني الاعرج هو ريما.

٢. النتاجات الروائية: هناك إشارات سردية الى بعض نتاجات واسيني الاعرج الروائية مثل: سوناتا لأشباح القدس[١٥]

٣. شخصية واسيني الروائية هي شخصية كاتب روائي، وهو أستاذ جامعي في إحدى الجامعات الفرنسية/ السوربون، واعترافاته داخل النص الروائي بالكتابة الروائية[١٦]، وهذا ينطبق كليا على واسيني الاعرج الروائي.

٤. لزعر الحمصي هو الاسم الذي تخفى وراءه واسيني الاعرج في بداية كتاباته الادبية، وهو ميثاق سردي مهم بين الروائي والقاريء إذ يتم الكشف عن بعض من مفاصل حياته ويصرح بواقعيتها[١٧].

٥. الاعتراف بشخصية مريم ووجودها الدائم في اغلب روايات واسيني الاعرج، وهذا يدلل على تصميم الاعرج على تواجده القسري في الرواية، فالتأكيد على حضور شخصية مريم إنما هو تأكيد لشخصية واسيني في رواياته[١٨].

إن الباحث عن التفاصيل المتعلقة بحياة واسيني الاعرج الروائي سيجد الكثير منها في الرواية، وهو ما يضع الرواية – في جانب منها- ضمن أدب السيرة الذاتية، إذ إن الأنا التي تشتغل عليها الرواية ماهي إلا مو ضوع للسرد ويكون ((انتماؤها زمنيا الى الماضي، وهذا يعني اعتمادها على الذاكرة في ا سترجاع الاحداث ذات مرجعية واقعية معيشة فعلا، كما ان

التطابق بين المؤلف-السارد- الشخصية المركزية المفترض تواجده في النص السير ذاتي))[١٩] يظهر بوضوح من خلال جملة من المسلمات التي يمكن الأخذ بها بوصفها ميثاقا سير ذاتيا، وربما تعد ذلك جزءا من عملية كشف أسرار الذات لاسيما وأنها تبرز أثناء المتن الرسائلي وليس أثناء المتن الروائي، وهو ما يسمح لنا الحديث عنها والاشارة إليها، وبعيدا عن حياة واسيني الاعرج فإن الأسرار الروائية التي تنسج خيوطها رويدا رويدا من العلاقة المحرمة بين الاثنين سيظهر أثرها واضحا من خلال تصريحاتهما داخل الرسائل وهو ما نحاول استقراءها في هذه الورقة البحثية محاولين تسليط الضوء على جوانب منها .

تنبثق العلاقة بين الاثنين قوية، متماسكة، يحب أحدهما الآخر، ولكنه يرفض الزواج بها على أساس أنه غير مهيئ لاتخاذ مثل هذا القرار الخطير في بدء علاقتهما، وأنه حالما يتزوجها ربما سيخونها مع امرأة أخرى وما لا يريده بالفعل، فتضطر ليلى أمام الحاح الآخرين الزواج من رياض والذهاب معه إلى قضاء شهر العسل في (بحر الكاريبي) المكان الذي ارتادته مع واسيني وهناك تعيش أدق التفاصيل التي عاشاها مسبقا، وحينما تعود ستكتشف أنه هو الآخر قد تزوج من إحدى قريباته، وعلى الرغم من أن المسار السردي حدد حياة كل واحد منهما بعيدا عن الآخر، إلا أنهما يستمران في علاقتهما ويتبادلان الرسائل التي تحتفظ بها ليلى من دون أن تقع أيدي أحد عليها، وعلى الرغم من الشكوك التي تراود زوجها إلا أنه لا يستطيع اثبات ذلك على الرغم من أنه ينتمي إلى إحدى الجماعات الارهابية/ الكارتيل وبإمكانه تصفية غريمه متى ما شاء، وتستمر ليلى في علاقتها مع واسيني وفي سفرها الدائم معه وقضاء أوقات معه حتى أنها تنجب منه ابنتها مايا إلا أن السرد الروائي يستثمر هذه اللحظات من دون الكشف عن الأسرار التي تحيط بعلاقتهما معا.

تتحرك الذات الساردة لتشتغل في منطقة حساسة تنهض على تنامي الأنا واشتغالاتها الذاتية وتسعى في الوقت ذاته إلى أن تحقق وجود الآخر من خلال الربط القسري بين الأنا/ والآخر.

وإذا كنا نحاول أن نخوض في تفاصيل هذا الاشتغال فإن الأنا التي تسعى ليلى/ ليلي إلى اثباتها مع اعطاء الأولوية إلى الآخر/ واسيني، ومن خلالهما سنقف عند التداخل المكثف لهاتين الشخصيتين وهما يحاولان التواجد السردي ضمن الحدود المتاحة لهما، على أن هذه الحدود لا تنفصل عن المتن النصي .

تخلق الرسائل المتبادلة نوعا من التواصل بين الشخصيتين طالما أن أحدهما راوٍ/ مرسل يستثمر الوقت والجهد والابداع في التواصل مع الآخر/ المروي له أو المرسل إليه ليتلقى ما يرسل الأول اليه وفيه يبث مواجعه والامه وشكواه وأحاسيسه وعواطفه .

وأمام هذا التواصل تؤدي الأنا دورها في الكشف عن الأسرار الغامضة والمخفية في حياة شخصيتي الرواية/ ليلى وواسيني، واصرار ليلى على نشر هذه الرسالة ما هو إلا اصرار على اكساب الخصوصية الذاتية حينما تصبح الرسائل في متناول الجميع أولا والغاء لكلِّ القيود التي قيدت بها نفسها حينما وافقت على عرض واسيني بأن يكون مريم قناعها ملغية بذلك

مساحة الحرية التي امتلكتها هذه الأخيرة حتى أصبحت الشغل الشاغل لواسيني من جهة وطمست كل معالم أنوثة ليلى ووجودها في حياة واسيني.

في رسالة يبعثها واسيني إلى كوراثون ميا/ الاسم الآخر لليلى سنجد أسرارا تتكشف في المتن الرسائلي، يعود بنا إلى بدايات حبه لليلى ولقائهما الأول ومصارحته لها، فيقول:

((الغالية.. كوراثون ميا(*).

القلب والعمر...

كانت اوراق الخريف تملأ أسطح وشوارع المدينة. وكانت موسيقى الليل فينا. عندما استلقينا على الظهر . وكنت أمسح وجهك وصدرك بمنديل حرير.

هل تتذكرين ماذا فعلت عندما قلتُ لك أحبك وانت؟ قلت بلا أدنى تفكير؛ انا لا احبك. ثم صمت قليلا وأنت تتأملين عيني بمكر. كررت الكلمة نفسها بميزان اثقل؛ انا لا احبك... وفي اللحظة التي التفتُ فيها نحو البحر لأصرخ بأعلى صوتي؛ لماذا لم تتخلي عني يا قلبي في اللحظة التي كان يجب عليك أن تفعلي فيها ذلك؟ ثم قلتِ: انظر يا عبيط الى عيني جيدا، ماذا ترى؟ ثم كررتِ مغمضة العينين: " واش تحب نقول لك؟ لا احبك يا مهبول ، ولكني نموت عليك". اسحب سؤالك الغبي قبل أن اغير رايي، فهو يؤذيني...

لك صمتي وقلقي وانتظاري وهران ٤-٤-١٩٨٨))(٣٠).

ينهض النص على جملة محددات تعطي الأولوية للنص الرسائلي بالبروز والظهور، فثمة مرسل هو واسيني وهو ما نجده في أعلى الجهة اليسرى من الرسالة، وهناك مرسل اليه وهو كوراثون ميا مذيلا بالاسم والصفة والموقع، والموقع هنا أعني به مكانته عند الآخر، وهناك الرسالة وتتضمن الكثير من الأسرار التي يحاول الاثنان اخفاءها عن الآخرين/ المجتمع، وهناك في أسفل الرسالة ونهايتها نجد زمن كتابة الرسالة ومكانها.

إن نظرة فاحصة ومتعمقة للنص سنجد هيمنة الأنا فيه اولا: (كنت امسح/ قلتُ/ احبك/ انا لا احبك/ صمت/ التفتُ/ لاصرخ/ صوتي/ عني/ قلبي/ عيني/ لا احبك/ نموت/ اغير/ يؤذيني)، ونجد أمامنا جملة من المشاعر والأحاسيس يحاول كل منهما اثباتها للآخر على الرغم من أنها تنهض على فعل النفي، وبصيغة حوارية يتم من خلالها تبادل الكلام وهو أمر طبيعي لأن النص قائم على جملة من الاستذكارات : هل تذكرين. وهذا الاستذكار متعلق بالحديث الذي دار بينهما في الماضي.

وإذا كانت هذه الرسالة تكشف لنا عن واحدة من اهم الأسرار التي يخفيها الاثنان، فإننا سنقف عند سر آخر يعد أكثر خطورة في نظر المجتمع الذي يعيشان فيه، ذلك أن العلاقة الواضحة بينهما للعيان والبارزة أمام المجتمع لا تتجاوز حدود المعرفة

الشخصية لأحدهما بالآخر كونهما من المنطقة نفسها وربما لا تتجاوز أحيانا حدود السلام إذا ما التقيا صدفة في مكان ما، فيما العلاقة الخفية التي تكشف عنها هذه الرسائل تتجاوز ذلك إلى حدٍّ العلاقة المحرمة بينهما حتى أن ابنتها – أمام الناس وزوجها– هي من واسيني وليست من زوجها رياض، يقول الراوي:

((سيني الحبيب

عمري وتيهي الجميل.

أطفأت البارحة شمعة يونس الثانية. كان سعيدا. تمنيته ان يكون منك ولكنك كنت دائما اعقل مني بكلماتك التي لم اعد احبها: سيأتي وقتنا، ليس الآن. متى اذن؟ عندما يصبح عمري قرنا؟ تضحك ولا تسأل عن الحريق الذي يكبر كل يوم اكثر بداخلي. سيكبر يونس وسيعرف ، طال الزمن ام قصر، ان امه لم تكن لوالده، ولكنها كانت لرجل منحها كل شيء الا الفراش الدائم الذي حاولت بكل ما أوتيت من قوة لإقناعه به ولكن...جعلني يونس اكتشف اشياء غريبة حدثت لي دفعة واحدة، ربما حدثتك عنها يوما.))[٢١].

ففيه سنتقف عند المخاوف التي بدأت تسيطر على مشاعر ليلى حينما يكتشف ابنها أن أمه لم تكن لأبيه بل كانت لرجل آخر تقابله سرا في سفراتها وبينهما علاقة محرمة لا يمكن لمجتمع مثل مجتمعها المحافظ أن يتقبلها.

تؤدي اللوازم السردية التي تحمل طابع الانا وتهيمن على النص دورها في اضفاء الذاتية عليه، اذ يمكننا عن طريق استقراء هذه اللوازم:(أطفأت/ تمنيته/ اعقل مني/ اعد احبها/ عمري/ بداخلي/ جعلني/ اكتشف/ حدثتك) ان نقف عند الأسرار التي تحاول ليلى/ ليلي ان تكشفها وتبرزها للعيان وتنزع عنها رداء السرية والتكتم.

وفي رسالة اخرى تبعثها ليلى الى سيني تنكشف لنا حقيقة موت والدها والأسرار التي كانت وراء هذا الموت عن طريق الفلم الذي شاهدته ذات يوم معه، وفيها تكشف عن مشاعرها وأحاسيسها والالام التي أحست بها، فتقول:

((حبيبي

سيني الغالي

لم يقدني نحو هذه الحافة البحرية الا انت.

...

ارجوك افهمني بدل ان تحاكمني! انا ايضا اشتهي ان تكون كل لحظات العمر التي نتقاسمها، جميلة. يامهبول هل تدري انك قتلتني بذلك الفيلم الذي لم يترك فيّ شيئا . كان يمكنك أن تختار شيئا اخر، فقد رأيت والدي وهو يموت امامي، لم اكن اشاهد الفلم، ولكني كنت اعيش حدادا قاسيا لم يتم ابدا، واعيش موت والدي الذي لم اره الا منكفئا على كرسيه قبل ان يسجى.

على الرغم من أني قلت لأمي في ذلك الصباح ، اني متعبة، ولااريد أن أذهب الى المدرسة، ولكنها الحت علي أن أذهب وأن والدي بين يدي الله وبين دعواتها الطيبة.

كان وجهه كابيا ومنكسرا ولا أدري القوة الباطنية التي نبهتني الى انها المرة الأخيرة التي ارى فيها والدي ولهذا اصررت على ان اسمع انينه.))[٢٢].

ربَّما تكون الرسائل اكثر التقانات السردية نجاحا في التعبير عن الذات الساردة وهيمنة الأنا وطغيانها، فعن طريقها نستطيع أن نقف عند الكم الهائل من التفاصيل والأسرار التي يحاول المرسل الكشف عنها الى المرسل اليه، لاسيما إذا ما كانت العلاقة التي تربط بينهما قائمة على الحب والتكافؤ وانتماء أحدهما للآخر، وهو ما يتيح الفرصة لإلغاء المسافات بين الشخصيات، ذلك أن ضمير المتكلم ((مصدر الكلام وموضوعه في آن، كما أنه من اكثر الضمائر قدرة على تقريب المسافات وردم الفجوات))[٢٣].

لم يكن وفاة الأب حديثا، وأنه لم يكن من الأسرار المخفية عن ابنته ليلى، فهي توقعت موته ذلك اليوم الذي أصرت فيه أمها على ذهابها الى المدرسة، وكانت تعلم أنها حالما ستعود فلن تجده، ولكن أسباب موته هي التي كانت مجهولة ومن الأسرار التي لم تكن لتكتشفها إلا ذات يوم حينما شاهدت مع واسيني فيلما عن موته، وايقنت أن مصيره لم يكن عاديا، وفي الرسالة سنجد كل التفاصيل المتعلقة بموته تسردها ابنته لواسيني في رسالتها اليه، وتفاصيل أخرى متعلقة بحياته ومكانته .

إن الرسالة تؤدي دورها في أنها تضع القارئ أمام حقائق قد يخفيها الراوي في المتن الروائي، وهي لعبة مارسها واسيني- شأنها شأن اللعب السردية الأخرى التي اتقنها-، ووجود الأنا المعبرة عن ذات الساردة يعطي زخما سرديا للنص حينما يندمج المتن الرسائلي مع المتن الروائي، مع الأخذ بنظر الاعتبار تداخل الموضوعي مع الذاتي، بمعنى أن الرسالة الموجهة الى سيني يتمُّ فيها حديث ليلى عن نفسها تارة، وعن والدها تارة اخرى، فحينما يكون الحديث عن نفسها وعلاقتها مع سيني يكون ضمير المتكلم هو الطاغي والمهيمن على السرد، وحينما تتحدث عن والدها- بوصفه ماضيا وشخصا آخر- يكون ضمير الغائب هو المهيمن والفاعل.

وفي رسالة مشحونة بالألم والتوتر والحزن يبعثها واسيني إلى شقيقه الراحل عزيز، يتحدث فيها عن ذكرياته معه وكيف أنه رحل بصمت كما جاء الى هذه الدنيا وعاش فيها بصمت، يقول:

((هكذا اذن تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئتها. بدون ضجيج، على ايقاع نحيب خافت لأم دفنت منذ اربعين عاما زوجها وابنتها وانتظرت شرف النوم الأخير بين يدي الابن الوحيد الذي رفض أن تبدد حنينه مغريات المدن الخادعة. وبقي بجانبها كما اشتهته أن يكون. وعلى الرغم من زواجه ، كانت كل صباح تقوم مع آذان الفجر، تحضر قهوته وفطوره قبل أن ينسحب نحو العمل. في المساء ، لاتنام الا اذا سمعته يغلق باب غرفته التي تعودت على صوتها ويغلق بالمفتاح. عندما يصفو

كل شيء تغمض عينيها بحثا عن نوم تحركه قطرة ندى متدحرجة من الأعالي، او حفيفا لورقتين من أوراق الدالية التي تخترق صحن الدار، اتكأتا على بعضهما البعض.

عزيز...

لاشئ حبيبي

ابكيك ياعمري المنكسر وياخوفي الهارب مني الي. أبكيك، ولا شئ يملأ القلب الآن الا بقايا صورة لوالد لم يمهله الموت ولم يعطه الوقت الكافي ليمارس حبه الابوي. فهل تدري ياعزيز فداحة الخسارة وقسوة اللعبة؟ ذهب ولم يمنحه القتلة فرصة رسم القبلة الأخيرة على جبين زوجته او خدي ابنيه.))[٢٤].

يضعنا سيني أمام تفاصيل تتعلق به بعيدا عن علاقته بليلى، وهذه التفاصيل تكشف لنا الأسرار التي تحيط بعائلته، فهو ينقلنا من الخارج / الفضاء الذي يتحرك فيه سيني مع ليلى بعيدا عن الآخرين المقربين منه الى الداخل/ حيث علاقته بأمه وأبيه وأخيه، وقد فارقوه جميعا بفعل الموت، على أن هذه العلاقة تحاول أن تفسر لنا اصرار سيني على الحياة من جهة، وتنقلاته المستمرة من جهة أخرى، فهو لم يتعود البقاء والاستقرار في مكان واحد، وكأن قدر سيني الرحيل من مكان إلى آخر، وليس أدل على ذلك من سفره المستمر ولقائه بليلى في هذه السفرات.

وإذا ماعدنا إلى رسالته سنجد أن الذاكرة تتحرك بفاعلية كبرى، مفيدا من تقانة الاسترجاع في بثِّ شكواه والامه من فقدان الآخرين لاسيما عزيز، فهذه التقانة تؤلف ((نوعا من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الاحداث في امتدادها او انكساراتها.))[٢٥]، إذ تستعين الذات الساردة بالذاكرة من أجل الكشف عن الماضي وأحزانه والالامه، وواسيني على وعي تام بأهمية الذاكرة لذا فإن الرسائل التي يوظفها سواء أكانت له أم لليلى نجد فيها اشتغالا واضحا على الذاكرة واستعادتها من مكمنها، وأغلب الرسائل تستعيد الماضي عن طريقها، لاسيما وأن الرسائل كتبت ضمن مديات زمنية متقاربة أحيانا ومتباعدة أحيانا أخرى، ومن ثم فوجودها في المتن الروائي ما هو إلا وجود للماضي واستعادته، كما هو الحال مع هذه الرسالة التي تحاول فيها ليلى أن تتعامل مع امرأة أخرى/ مريم بدافع الغيرة على الرغم من أن مريم هي ليلى أو ليلي نفسها، وهو الاسم الذي اختاره واسني لها لتكون بمنأى عن الآخرين، تقول:

((لقد استفادت مريم من جسدك، وعاشته داخل اللغة، بالمتعة التي اشتهيتها وبالشكل الذي ارادته، وعشتُ معك اللحظة نفسها، ولكني بكل مآسي الاغتصاب المتكرر، الذي أدفع ثمنه كل مساء مع رياض او مع أشباحك. اعطتك هي ايضا طفلين، ولم تفعل أكثر مما فعلتُ، ولكنها ظلت داخل متعة الجمل والنعوت والاستعارات والبلاغة المدهشة، وظللت انا داخل المتعة التي تتخفى وراءها جهنم واسئلة الرعب. اقول احيانا: ماذا لو يجن رياض ويذهب نحو مركز التحاليل من أجل اختبار

DNA مايا ، ليرتاح من شكوكه؟ معه حق، يجب أن تذهب أمواله نحو ابنيه البيولوجيين. يحدثني أحيانا عن مشكلة توريث كل أمواله وعقاراته! عندما اقول له: يونس ومايا، يلتفت صوب بياض الحائط ولا يقول أية كلمة. احيانا اقول لنفسي: لم الخوف من شيء مارسته بعيون مفتوحة؟ ليفعل الكارتيل ما يشاء. ربما حررني من ثقل كذبة لا أدري إذا كنت قادرة على الاستمرار فيها. هناك شيء غير عادل وضعته الطبيعة في طريقنا وحاصرتنا به. ولداك منك ومن زوجتك، ومن حقك أن تسعد بهما، لكن أنا... مايا ابنتنا ولا علاقة لها برياض سوى انه زوج أمها! ...))[٢٦].

فنحن أمام سر خطير ورهيب لا تتكشف آثاره إلا في هذه الرسالة، لنقف – على الرغم من الشكوك التي تحيطنا شأننا شأن زوجها رياض– مذهولين أمام هذه الوقاحة التي تتسم بها ليلى، والجرأة والصراحة التي تلزمانها، فمايا – على الرغم من أن الخيوط السردية تتوضح منذ البداية – ليست سوى ابنتها من علاقتها الآثمة بواسيني، ورياض له الحق في الشكوك التي تعتريه، لذا نجده حالما تشير إلى يونس ومايا في أحقيتهما بالميراث فإذا به يسكت، وكأن يعلن صراحة عن شكوكه ومعرفته بالحقيقة.

إن ليلى تدور حول ذاتها لتكشف لنا في هذه الرسالة عن ثلاث نقاط مهمة:

- غيرتها كامرأة من امرأة أخرى على الرغم من أنها هي نفسها لكن اختلاف الاسم هو الذي يسبب الدمار لها ومن ثم سنقف عند محاولات تخلصها منها لتنتهي الرواية بموتها فيما المرأة الأخرى تجوب الشوارع بحرية تامة.

- أدراك رياض وشكوكه بانتماء ابنته مايا اليه انتماء بيلوجيا، فهو يشك في أن تكون مايا ابنته من صلبه ولكن لا توجد لديه دلائل تثبت هذه الشكوك.

- اعتراف ليلى الصريح بأن علاقة مايا برياض ليست علاقة أب بابنته بل بزوج أمها، وهذا يعني صراحة أن مايا ليست سوى ابنة واسيني وهو ما يضعنا في مواجهة حقيقية لشكوك رياض وحقه في ذلك .

الخاتمة:

إن الاحاطة التامة بتفاصيل هذه الرسائل واشتغالها في منطقة الأنا وهي تحاول أن تسلط الأضواء على الأسرار والخفايا في العلاقة التي تربط المرسل بالمرسل اليه، لا يمكن لها أن تؤتي أكلها إلا عبر مفاصل أساسية أخرى نجد لها اهميتها ودورها الحيوي ومنها:

- إن للمكان أثرا كبيرا على الشخصية الروائية ودورها عن طريق الرسائل، فانتقال أحدهما من مكان إلى آخر يستدعي بالضرورة انتقال الآخر معه الى ذلك المكان، وهو ما نجد أثره واضحا في العديد من الرسائل، لاسيما وأن هذه الرسائل تسلط الأضواء على الفضاء المكاني واستغلال الوقت في هذا الفضاء، فالجزائر ووهران وباريس ومدريد ولندن والبحر الكاريبي والمكسيك كلها أماكن يتحرك فيها الاثنان بحرية تامة، ولا رقيب عليهما فيها.

- الذاكرة واستعادة الماضي وربطه بالحاضر هي الجزء الأهم والأساس في الرسائل جميعا، وهذه الذاكرة هي مخزون أنوي مفتوح ومغلق في آن واحد، فالتفاصيل المتعلقة بالماضي واستعادتها عبر الذاكرة مخزون مفتوح في المتن الرسائلي كونه نصا متبادلا مخصوصا بشخصيتي الرسالة، ومغلق على المحيطين بهما في المتن الروائي.

- التناقض الحاد في لغة الرسائل، هذا التناقض يعود بالأساس إلى أن اهتمام المرأة بالتفاصيل والأشياء – وإن بدت صغيرة وتافهة وغير ذي معنى- هو اهتمام يختلف كليا عن تركيز الرجل على تفاصيل أخرى يراها من وجهة نظره أكثر أهمية من تلك التي تصرح بها المرأة .

- فاللغة التي تتحدث بها المرأة هي اللغة المعنية بأدق التفاصيل والاشياء، فيما يمتلك الرجل لغة الاستعلاء على التفاصيل اليومية المملة التي تتعلق بها المرأة، ويسمو بنفسه من أن يصل الى مستوى تفكيرها واهتماماتها لاسيما ما يتعلق بغيرتها الزائدة من امرأة يحسبها من ورق وتحسبها كائنا من لحم ودم، وعليها – لتحتفظ به- أن تحارب وتتصارع معها لأجله.

- الأنا/ الآخر على الرغم من أنهما قطبا الرسالة الأهم إلا أنهما يقفان في مواجهة دائمة بين البقاء والهروب، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الاثنين على الرغم من أنهما شخصيتان منفصلتان إلا أنه لا يمكن التعامل معهما إلا على أساس كونهما شخصية واحدة، فالحديث عن الأنا يستدعي وجود الآخر، وذكر الآخر لابد له من أنا تحرضه على الفعل السردي.

الهوامش والاحالات

[1].ينظر: نظرية الرواية، ١٥.

[2].افق التحولات في القصة القصيرة، ٩ .

[3].صبح الاعشى في صناعة الانشا، ٥: ٢٤٣ .

[4]. المعجم الادبي، ١٢٢ .

[5]. المصطلح السردي، ١٢٨ .

[6].تنصيص الذاكرة في التجربة الادبية، ٦٥ .

[7].المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، ٢٣٤ .

[8].البنية الروائية في نصوص الياس فركوح- تعدد الدلالات وتكامل البنيات، ٢٩.

[9].سيرة جبرا الذاتية في البئر الاولى وشارع الاميرات، ١٢ .

[10].الرواية، ٣٧.

[11]. الرواية، ٣٤٠.

[12].الرواية، ٢٢٦.

[13]. الرواية، ٢٥٤-٢٥٥.

[14]. ينظر: الرواية، ١١ و ٣٢/ ٣٣/ ٣٤/ ١٤٢/ ١٤٣/ ٢٧٥/ ٢٧٦/ ٢٧٨/ ٢٧٩/ ٢٨٠.

[15]. الرواية، ٢٥٤-٢٥٥.

[16]. ينظر: الرواية، ٣٢-٣٣/ ٣٥/ .

[17]. ينظر: الرواية، ٤٤٦ الهامش رقم (١٥) والاسماء التي تخفى وراءها.

[18]. ينظر: الرواية،٦٧/ ١٣٤/ ١٤٠/ ١٥١/ ٢٢٧/ ٢٤١/ ٢٧٥/ ٢٨٦/ ٣٢٠.

[19]. ينظر: مرايا نرسيس، ١٤٤-١٤٦.

* كوراثون ميا: هي التسمية الاخرى التي اطلقها سيني على ليلى ، ينظر: الرواية: ١٣٤ .

[20].الرواية، ٥٩ .

[21]. الرواية، ١١٠.

[22]. الرواية، ٢٣٨.

[23].القصيدة السيرذاتية -بنية النص وتشكيل الخطاب، ٢٧ .

[24].الرواية، ٣٥١ .

[25]. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ١٠٦.

[26]. الرواية، ٤٢٦-٤٢٧.

المصادر والمراجع:

- افق التحولات في القصة القصيرة- شهادات ونصوص، تحرير وتقديم: ابراهيم نصرالله، دائرة الفنون، المؤسسة العربية،٢٠٠٠.
- انثى السراب- رواية في شهوة الحبر، وفتنة الورق، واسيني الاعرج، ط١، كتاب دبي الثقافية ٢٩، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
- البنية الروائية في نصوص الياس فركوح- تعدد الدلالات وتكامل البنيات،محمد صابر عبيد- سوسن البياتي، ط١،دار وائل للنشر، الاردن،٢٠١١.
- تنصيص الذاكرة في التجربة الادبية، هشام العلوي ـ ضمن كتاب النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، ط١، مجموعة مؤلفين، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس، فاس،٢٠٠٣.
- سيرة جبرا الذاتية في البئر الاولى وشارع الاميرات، خليل شكري هياس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١ .
- صبح الاعشى في صناعة الانشا،ابو العباس احمد القلقشندي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٢ .
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد،٢٠٠١ .
- في نظرية التلقي،. .
- القصيدة السيرذاتية- بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس، ط١، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠١٠ .
- مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، حاتم الصكر ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٩،
- المصطلح السردي، معجم المصطلحات، جيرالد برنس، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ،٢٠٠٣.
- المعجم الادبي، جبور عبد النور ، ط٢، دار العلم للملايين ، بيروت ،١٩٨٤ .
- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، اربد – دار جدارا للكتاب العالمي، عمان ، ٢٠١١ .
- نظرية الرواية، جورج لوكاتش، تر: نزيه الشوفي، دمشق، ١٩٨٥.

السيرة العلمية :

أ.د.سوسن هادي جعفر حاصلة على لقب استاذ في ٢٠١٧/٣/٢٧ .

- **حاصلة على شهادة البكالوريوس في اداب اللغة العربية / كلية التربية / الجامعة المستنصرية /١٩٩٤ .**
- **حاصلة على شهادة ماجستير آداب اللغة العربية / كلية التربية للبنات / جامعة تكريت /٢٠٠٠ .**
- **حاصلة على شهادة الدكتوراه في اداب اللغة العربية /كلية التربية / جامعة تكريت ٢٠٠٥ .**
- **حائزة على جائزة الشارقة للإبداع العربي /الدورة الثالثة عشرة بالمرتبة الثانية في النقد الأدبي عام ٢٠١٠. .**
- **صدر لها العديد من الكتب المؤلفة والمشتركة مع نقاد واكاديميين من الجامعات العراقية والعربية .**
- **نشرت العديد من البحوث في ا لمجلات العلمية الرصينة داخل وخارج العراق .**
- **شاركت في العديد من المؤتمرات العلمية داخل العراق وخارجه .**
- **ناقشت العديد من الرسائل والاطاريح في الجامعات العراقية .**

البريد الالكتروني : sawsan_bayaty@tu.edu.iq

رقم الهاتف : ٠٧٧٠٦١٠٥٩٢٣

العنوان : العراق/ تكريت/ جامعة تكريت/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية .