جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٧)، ع (٣)، ص ص ٦٥-٨٥، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٥م/ ١٤٤٦هـ)
Journal of Arts, Vol. 37 (3), pp 65-85, © King Saud University, Riyadh (2025 /1446H.)

صورةُ الذّاتِ بينَ (الأنا) والآخر: (كمستير) لجَعْفر العُقَيْلي و(صحراء التّتار) لدينو بوزّاتي نموذجًا

خلدون بن أحمد الجعافرة

دكتوراه اللغة العربية وآدابها، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

(قدم للنشر في ٢٨/ ٦/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ٢٦/ ٧/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-3-4

الكلمات المفتاحية: التّوازي، الذّات، الزمان، المرآة، المكان.

ملخص البحث: تهدفُ هذه الدراسةُ إلى تسليط الضوء على مفهوم الذات بين (الأنا) و(الآخر) في سياقين حضاريين مختلفين مكانيًّا وزمانيًّا، وذلك في مجموعة (كمستير) القصصية للقاصِّ الأردني جعفر العقيلي ورواية (صحراء التتار) للروائي الإيطالي دينو بوزاتي، من خلال مفهومي الزمان والمرآة، وذلك بالوقوف على البنى الدلاليّة، والرؤى النصيّة، والعنونة، والهويّة السرديّة، والفضاء النص، و اعتمدت الدراسةُ مفهومَ التوازي في المقارنة؛ لقدرته على إقامة التكافؤ بين الثقافات الإنسانية وآدابها، وابتعاده عن المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة بالبحث عن الأصول الثقافية وفكرة التأثر والتأثير؛ وأفادت الدراسة من المفاهيم السيميائية الغريماسية في تحليل النصوص. كما كشفت الدراسة عن اختلاف مفهوم الذات بين رواية (صحراء التتار) وبين مجموعة (كمستير) القصصية، إذ يتشكل مفهوم الذات في الرواية في صورة هوية منغلقة لا يحضر فيها الآخر إلا بوصفه عدوًا، وهوية مغايرة في المجموعة، تجتهد على إشكالاتها، للانفتاح على الذات والآخر، مع ملاحظة أن الشخصية الباطنية التأملية تغلب على النّصين السرديّين؛ في حين تقاطع العنوانان دلاليًّا في كشف صورة مكثّفة للشقاء الإنساني في الزّمان والمكان. وخلص الباحث إلى أهمية المقارنات الأدبيَّة في تبيان المميزات المتشابهة والمختلفة بين النّصين، وكشف بؤر التّقاطع بينهما، وبيان خُصوصيّة كلٍّ منهما، منطلقًا من قيمة النّصّ الفنيّة والإنسانيّة؛ لكشف السياقات الثقافية والحضارية بين ((الأنا)) و(الآخر) بإقامة التّكافؤ بين النّصوص وجهًا لوجهٍ معيارًا.

The Image of the Self between the Ego and the Other: Kamsteer by Ja'far Al-Oqaili and The Tartar Steppe by Dino Buzzati as a Model

Khaldoun Ahmed Al-Jaafra
PhD in Arabic Language and Literature, Ministry of Education, Jordan.
(Received: 28/ 6/1446 H, Accepted for publication 26/ 7/1446 H)
https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-3-4

Keywords: Parallelism; Self; Time; Mirror; Space.
Abstract. The research tracks the movement of the relationship of the self through the "I" and the "Other" in two different cultural and time perspectives through Kamsteer, a short story collection by Jordanian writer Ja'far Al-Aqili, and The Tartar Steppe by Italian novelist Dino Buzzati. Using the twin concepts of time and the mirror as its guiding metaphors, the enquiry explores semantic structures, narrative vision, titles, narrative identity, and spatial constructs. The comparative methodology the study adopts is parallelism, prized for its ability to create a dialogic balance between human literatures and cultural expressions, despite criticism of previous comparative approaches for relying on a chronological model of influence and reception. Instead, it uses Greimasian semiotics to reveal deeper layers of meaning in both texts. They note a stark contrast in the representation of selfhood. The Tartar Steppe reifies the self as a closed identity; the Other is always an enemy, serving as a basis for greater isolation and existential futility. In contrast, Kamsteer's self is more fluid and ambivalent, moving toward a sustained, if complicated, conversation with both self and Other. Despite these differences, both works center on introspective protagonists, and the inner life of each dominates the narrative fabric. Both titles reveal a thematic rift—pain and passage—that transcends epochs, showing how even a comparative reading of titles prompts a dialogue on human suffering and temporal existence.Through its comparative literary approach, the study underscores how examining familiar tropes across different cultural contexts reveals both universal and culture-specific dimensions of textual meaning. It argues that juxtaposing texts yields complex interrelations and differences that enrich our understanding of literary constructions of identity and otherness. This perspective foregrounds the aesthetic and humanistic resonances of each work, advocating for a dynamic model of literary engagement that views equivalence as a framework for meaningful intellectual dialogue, rather than a prescriptive sameness..

مقدمة

تحرص هذه الدراسةُ على عدم حصر الأدب ضمن إشكالات المنهج التاريخي في الأدب المقارن، وإنما تسعى لربطه بأكثر من منهج نقدي، باعتباره عاملًا ضروريًّا في الدراسات المقارنة، انطلاقًا من كونِ "العمل الأدبي بنيةً تتشكّل من رموز، تتطلب المعاني والقيم وتعطيها، وأن التركيز على الأمور الشكلية الخارجية، لا يؤدي إلا إلى تجريد الدراسة الأدبيَّة من محتواها الإنساني"(١)، ويُلحقها ضمن أُطر تاريخ الأدب وإشكالاته المنهجية، فكانت أبرز المقولات النقديَّة في الدرس المقارن تنصّ على أنّ "الظاهرة الأدبيَّة واحدة، وإن اختلفت فضاءاتها في الزمان، وتعددت في المكان، وتنوعت تشكيلاتها اللغوية، وتباعدت حدودها القومية، واتسعت أطرافها الإثنية والجغرافية"(٢)؛ لذلك يشكّل مفهوم التّوازي (Parallelism) مقاربةً ثقافيّةً بينَ ثقافتين أكثرَ من كونه مقارنةً أدبيّةً قائمةً على التّشابه والاختلاف، بالنّظر إلى النّزعة الإنسانيّة المتجذّرة في النّص الأدبيّ، وذلك في سرديّتين: روائيّة وقصصيّة، تتولّيان الحفر عميقًا في أكثر الإشكالات الإنسانيّة تعقيدًا: صورة الذّات بين (الأنا) والآخر والعلاقة بينهما؛ وذلك من خلال ثيمتي الزمان والمرآة، وتقديم تصوّر شامل لعلاقة الإنسان الإشكاليّة بالزمان والمرآة، ومقاربة الشّخصيات في السّرديتين بوصفهما أنموذجًا بشريًّا، ذلك أنّ السّرد بذاته، وطبيعة تكوينه، فنٌّ زمنيٌّ، يتماهى مع خطيّة الزمان، ويخلخل مرجعياتِه نفسيًّا وسرديًّا في الوقت ذاته؛ وقراءة التّوازي، في نفيها القاطع للمقارنة من باب التّأثّر والتّأثير أو البحث عن المصادر الثقافية، تقوم على "البحث عن المتشابهات في الأفكار الأدبيَّة وفي الذوق الجمالي"(٣) من جهة؛ والتّكافؤ والتّقابل بين النّصوص من جهة أخرى؛ ما يحرّك الرّاكد في المقاربات الثّقافيّة المقارنة؛ بُغية وعي المغايرة والاختلاف، وإدراك التّمايزات بين الذّات والآخر؛ للوصول إلى حالة من التّعارف والائتلاف والتّجاوز، وكسر الأنساق الثّقافيّة المغلقة، بما ينسجم ورؤية فرانسوا جوست (Francois JOST) التي تؤكد على أن الأدب المقارن "يقدم نظرة شاملة للأدب ولعالم الكتابة، وهو دراسة للبيئة البشرية، ونظرة أدبية للعالم، ورؤية شاملة ووافية للكون الثقافي"(٤).

وتكمن أهمية الدراسة، في اعتمادها مفهوم التوازي إجراءً منهجيًّا، برؤية نقديّة سيميائيّة، للوقوف على رؤيتين سرديّتين، تختلفانِ أجناسيًّا وزمانيًّا ومكانيًّا، تنتمي الأولى للأدب الإيطالي في نهاية النّصف الأول من القرن العشرين، ممثّلةً برواية (صحراء التتار) للكاتب الإيطالي **(Dino Buzzati)**، وتنتمي الأخرى للأدب العربي في مطلع القرن الحادي والعشرين، ممثلةً بالمجموعة القصصيّة (كمستير) للكاتب الأردني جعفر العقيلي؛ على خصوصية الجنس الأدبيّ في كلٍّ منهما، وتتّخذ من انتمائهما إلى فنّ السّرد مدار سيرورتها القرائية، لمقاربة أطروحتيهما، المختلفتين ثقافيًّا وحضاريًّا ولغويًّا، في طبيعة علاقة الإنسان بالزمان والمرآة وإشكالاتهما، سرديًّا، من وجهة البنيةِ الدّلاليّة، والرّؤى السّرديّة، والفضاء النّصي؛ للظّفر بإجابات عن تساؤلات وجوديّة كبرى، تطرح مفاهيم إنسانيّة مشتركة: الذّات، والانتظار، والقلق، والأمل، والخيبة، والفقد، والعزلة، والخوف، والوهم، والتّيه، والانكسار؛ مع إدراك خصوصيّة النّسق الثّقافي لكلّ سرديّة،

(١) رينيه ويليك، *الأدب المقارن، اسمه وطبيعته*، كتاب مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠م)، ٢٨٦.

(٢) أحمد شوقي رضوان، *مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن*، الطبعة الأولى، (بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٩٠م)، ٢٠.

(٣) حسام الخطيب، *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*، الطبعة الثانية، (بيروت: دار الفكر المعاصر،١٩٩٩م)، ٤٢.

(٤) سوزان باسنيت، *الأدب المقارن، مقدمة نقدية*، ترجمة: أميرة حسن نويرة، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م)، ٨.

وإبراز اختلافها، ومقارنتها من وجهة ثقافيّة وحضاريّة دون إصدار تفضيلات قيميّة.

وإذا كان السّرد ينبني على الزمان في تكوينه، فإنّ الزمان هذا "الكيان الموجود الفاني"(٥)، في قراءته موضوعًا تأمليًّا بذاته، يحضر في تجلياته النّصية، بوصفه وعيًا وخبرة إنسانيّة، تكشف اشتغالاته ومآلاته على الإنسان والعالم، انطلاقًا من فعل اكتشاف الذات مرآويًّا، بوصفه إطلالة على الذّات والآخر مماثلةً ومغايرةً في آنٍ معًا، ويكون العالمُ بذاته، مرآةً واقعيّة ورمزيّة ومتخيّلة للذّات وآخرها.

إن هذه الدراسة، إذ تهدف إلى كشف صورة الذات بين (الأنا) و(الآخر) في تماثلاتها وتبايناتها وتقاطعاتها، فإنها تتحرك وفقًا للسؤال البحثي المطروح على النصين الأدبيين: ما الصورة التي يقدمها النصان للذات والآخر وفقًا للسياقات الثقافية والحضارية؟ وكيف يتم بناؤهما نصيًّا، وثقافيًّا؟ وما أوجه التماثل والتباين والتقاطع بينهما؟

لذلك، جاءت هذه الدراسة في عدة أقسام، ناقش الأول مفهوم التوازي وتقابل البنى الدلاليَّة، متضمنًا محكي السرد وتقابل البنى الدلالية وحوارية الرؤى النصية؛ وتناول القسم الثاني الهوية السردية بين سؤالي: الزمان والمرآة؛ أما الثالث، فكشف الفضاء النصي بين الحميمية والعدائية؛ وخاتمة خلصت إلى نتيجة بارزة تتمثل في تباين الهويّات بين هُويّة منغلقة ممثلةً بجيوفاني دروغو، وهُويّة إشكاليّة ومُتشظّية في مجموعة (كمستير)، إلّا أنّهما تتقاطعان في تجسيد صورة إنسان فقد الشّعورَ بوحدة حياته وهُويّته وشخصيّته، في خلل تواصل واتّصال مع الذّات والآخر.

ولم تحظ مجموعة (كمستير) القصصية للقاصِّ جعفر العقيلي بأية دراسة سابقة متخصصة، باستثناء دراسة الصعيدي (٦)، التي تناولت، بشمولية، مجموعاته القصصية الخمس من وجهة بنيوية وأسلوبية، توقفت فيها على بناء الشخصية، والحدث، والزمان، واللّغة، والتّشويق، والرّمز، والحوار الدرامي مع اختلاف واضح في المنطلقات والمنهجية التي تعتمدها هذه الدراسة المقارنة، التي أفادت من مرجعيات بحثية مقارنة نظريًّا وتطبيقيًّا، وهي كثيرة، وأبرزها: الأدب المقارن: اسمه وطبيعته لرينيه ويليك، والأدب المقارن مقدمة نقدية لسوزان باسنيت، وآفاق الأدب المقارن عربيًّا وعالميًّا لحسام الخطيب، ومدخل إلى الدرس الأدبي المقارن لأحمد شوقي رضوان، ومفهوم التوازي وآفاقه لمحمد القللي.

أولا: التّوازي وتقابُل البنى الدّلاليّة.

يجيبُ إجراء التّوازي، في جمعه بين الثقافات وحواريّتها، عن آليات الجمع والحوار باستجلاء المميزات المتشابهة والمختلفة بين النّصين، وكشف بؤر التّقاطع بينهما، إنّه يقيم التّكافؤ بين النّصوص وجهًا لوجهٍ معيارًا، ويُبين عن خُصوصيّة كلٍّ منهما، منطلقًا من قيمة النّص الفنيّة والإنسانيّة، لا من قامةِ صاحبه؛ ما يحفظ للنّصوص الأدبيَّة خصوصيّتها النّوعية، ومساراتها الفنيّة، والثّقافية والتّاريخية، وهو ما يجعل من قراءة نصين سرديّين مختلفَين أجناسيًّا وثقافيًّا وحضاريًّا عملا نقديّا ذا طابع ثقافيّ، يُسهم في تقاربِ الرّؤى الإبداعيّة على اختلاف زمانها ومكانها.(٧)

(٥) عبدالرحمن بدوي، *الزمان الوجودي*، الطبعة الثانية، (القاهرة: النهضة المصرية، ١٩٥٥م)، ٢١.

(٦) ميادة الصعيدي، *شعرية القص في تجربة جعفر العقيلي القصصية*، الطبعة الأولى، (عمان: الآن ناشرون وموزعون، ٢٠٢١م).

(٧) ينظر: محمد القللي، *مفهوم التوازي وآفاقه: المزيفون بين أندريه جيد ومحمود تيمور نموذجا*". مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م ٤١، ع ٣،(٢٠١٤)، 902 – ٩١٤.

- محكي السّرد.

إنّ محكي رواية (صحراء التتار)، يرتكزُ على شخصيّة جوفاني دروغو، وهي معقّدة باطنيّة تأمليّة، أدارت ظهرها لشرط الزمان، واتّخذت من المكان أرضيّةَ تحقيق وجودها، فتسميتُه ضابطًا فتحت مخيّلة جوفاني على فكرة المجد الشّخصيّ والوطنيّ، ليقضيَ دورة حياتيّة قدرُها أربعون عامًا، في قلعةٍ بعيدة، اسمها "حصن باستياني" منتظرًا التّتار القادمين من صحراء الشّمال، بعيدًا عن مركز الطّمأنينة، حيث بيت العائلة في المدينة. وعلى الرغم من تصاعد أفكار دروغو على فترات حول" عالم جميل ومتناء، مثلًا قصر على شاطئ بحر، في ليلة صيفية رطبة، كائنات رائعة تجلس بجانبه، الموسيقى"[٨]، نتيجة إدراكه منذ اللّيلة الأولى في الحصن أنّه "لا عزاء في هذا العري، ولا معنى لهذه الحياة الطويلة"[٩]، غير أنّه في قرارة نفسه بات مقتنعًا بعد خمسَ عشرةَ سنة "أنّ الأشياء المهمة تكاد تبدأ للتو"[١٠]، فبات غريبًا في حصنه، مغتربًا عن بيته ومدينته، ليصل إلى أبرز مقولات الرّواية: "لا بدّ من إيقاف هروب الزمان"[١١]. وليست الشّخصيات الأخرى في حصن باستياني سوى مرايا الشّخصيّة المركزيّة دروغو، من مثل: أورتيز، ترونك، فيلموري، نيكولاتزي، أنغوستيا، والطّبيب فريديناندو؛ التي خضعت لخداع الرّغبات، والشّعور الحقيقي بحتميّة تدمير الذّات بتبذير العمر في انتظار التّتار- انتظار ما ليس موجودًا، والخضوع لهيمنة الوهم الذّاتي عبر حبكة سارت بمسار كرونولوجي (Chronology) زمني خطي متتابع، أو التسلسل الزماني للأحداث، وإن اشتملت على الاسترجاع أو الاستباق، على حسب ما رسمته الشّخصية من دون فائض حدثٍ، بَلْ بدلالةٍ حادثةٍ في سَيرورةِ السَّرد.

أمَّا محكي مجموعة (كمستير) القصصيّة، فيرتكز على قراءة الذّات وأحوالها المتنوّعة والمتعدّدة في مراياها، من خلال إحدى عشرةَ قصَّة تفترق في العنونة، غير أنّها تلتقي جميعُها في بؤرة العنونة المركزيّة (كمستير)، فَتُجَمِّعُ الإشعاعَ الدّلالي، وتعيدُ نشرَه في فضاءات النّصوص القصصيّة، التي ترتكز على شخصيّة مركزيّة لا اسمَ لها، وإن حضرت أسماء الشّخصيّات في ثلاث قصص من إحدى عشرة قصة: أسعد، حمدان، هادي؛ فما هي إلا تنويعات للشّخصيّة الرّئيسة وانعكاسات لذاتها في مراياها، لنكون بمواجهة شخصيّةٍ لا اسم لها على التّعيين؛ لأنّها في جوهرها شخصيّة باطنيّة تأمليّة، في خمسِ قصصٍ حضرت الشخصية بصفة المبدع، وفي قصة بصفة الشّاب، وفي قصتين بصفة الزّوج. وهذا ما يجعل من غياب التّسمية، وإحالتها على الصّفة، وتحديدًا المبدع، إشكالًا معرفيًّا ووجوديًّا يتولّى السَّرد كشفَ أبعاده ودلالاته، خاصّةً أنَّ ثمّة مفرداتٍ تهيمنُ على عوالم الشّخصيّة في مختلف القصص: اللّيل، العتمة، الظُّلمة، المقبرة، القبر، السّكون، اليتم، البكاء، الغياب، الخيبة، وغيرها؛ لتعيش الشّخصيّة في المجموعة القصصيّة حالة لا تبتعد في جوهرها عن شخصيّة المبدع في قصة (تعايش)، ليجد ذاتَه "في غبش سكون يطبق على ضلوع المكان"[١٢]، ويدرك حقيقةَ فعل الزمان، بقوله: "الأيام تتباطأ، والليالي تزحف بثقل على كاهلي الهش، وبيتي كأنه يتحول إلى قبر يضيق عليّ بالتدريج"[١٣]؛ ما يجعل الشّخصيّة المركزيّة في قصة (كمستير) التي أخذت المجموعة عنوانها، تكشف عن أزمة الذّات وإشكالاتها، بما هي أزمة وجوديّة تعكس قلقًا واغترابًا، وذلك في قوله ناظرًا في المرآة: "لم أجدني، لم أجد

(٨) دينو بوزاتي، *صحراء التتار*، ترجمة: مصطفى الحسون، الطبعة الأولى، (القاهرة: دار آفاق للنشر والتوزيع: القاهرة، ٢٠١٧م)، ١٩٤.

(٩) المرجع السابق، ٢٣.

(١٠) المرجع السابق، ٢١٣.

(١١) المرجع السابق، ٢٤٤.

(١٢) جعفر العقيلي، *كمستير، مجموعة قصصية*، الطبعة الأولى، (عمان: وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠١٥)، ٥٦.

(١٣) المرجع السابق، ٥٤.

رأسي، لم أعد أعرفني"[١٤]. وذلك في حبكة محكمة، التزمت قصصُها جميعُها المسارَ الكرونولوجيّ، لكنّها انبنت على المفارقات الصّادمة والمدهشة في كلّ قصّة، إذا تتخلّق المفارقة بالضّديّة في أحوال الشّخصيّات من بدايتها، فذروتها، إلى قفلتها، ما يجعل كلمة (كمستير) ومضةَ الكشف والتَعرُّف: ما بينَ الاختباء والخفاء والبحث والكشف وبين جملة (كمستير) تُبنى الحبكات، وكأنّ الشّخصيّة الرّئيسة التي تتنوّع وتنتقل من قصّة إلى أخرى بلبوسٍ جديد، هي ذاتُها التي تمارسُ لعبةَ الخفاء والتّجلّي، فكلّما انكشفت في قصّة، انتقلت لتمارسَ أدوارًا أُخَرَ في القصّة التّالية.

ــ تقابُل البُنى الدّلاليّة

ثمّة مفارقةٌ صارخة ينطوي عليها العنوانان في تقابلهما، فظاهرُ اختلافِهما خادع، إذ يلتقيانِ في قلبِ الدّلالة الحادثة على كشف تحوّلات الذّات ومعرفتها قبالةَ الزمان والمرآة، فالعنوان (كمستير)، الذي يعني "لعبة يمارسها الأطفال، يغمض فيها أحدهم عينيه في حين يختبئ البقية في محيطه. ثم يفتح عينيه ويبدأ بالبحث عنهم، فإذا ما عرف موقع أحدهم، لمسه بكفه وهو يقول: "كمستير". ثم يكون على الطفل "المقبوض عليه" إغماض عينيه، لتبدأ اللعبة من جديد" [١٥]، ذو فضاءٍ زمانيّ، يطوي في بِنيته مفرداتٍ رئيسةً تشكّل ثالوثًا: المعرفة والخفاء والكشف؛ فإذ تتيح اللّعبة باتّفاق الذّوات وطواعيّتها ومعرفتها حدوثَ العماء للذّات، ليتمَّ الخفاءُ للآخر، تحضرُ (كمستير) بكاملِ حمولتها الدّلاليّة في فعل الكشف، بما هو فعل القبض على لحظةٍ زمنيّة، وتحنيطِها، وتسليطِ الضّوء على جوهرِ ذّات آنَ كشفها، وهو ما تنطوي عليهِ كلُّ قصّة من القصص الإحدى عشرة؛ وهنا مكمن المفارقة الدّاخليّة لفلسفة جملة الكشف الزمانيّة -(كمستير)، التي تحضر سرديًّا، بوصفها قفلةً، حيثُ تهرب اللّحظة الزمانيّة المحنّطة من نهاية قصّة، لتولدَ في قصّة أُخرى حتى نهاية قصص المجموعة، ما يجعلها "تكتسي طابعًا لا زمنيًّا، يؤشر على فكرة الانفجار الظّاهراتي"[١٦]، بما هو اضطرابٌ عميقٌ، وقطيعةٌ تعيشها الشّخصيّات.

ذلك أنّ الشّخصيّة المركزيّة بتنوّع أشكالها وصورِها وحالاتها في كلّ قصّة، تنبني على موقفين ضدّيينِ، يكونُ الثّاني تحوّلًا صادمًا عن الأوّل، ما يجعلُ من الحدثينِ دلالةً حافّةً لتوليدِ الدّلالةِ العميقة؛ فتحضرُ كلمة (كمستير) بوصفها فعلًا كاشفًا للذّات من خلال جملةٍ نصيّة، تشكّل فعل الكشف والقبض على الذّات في ذروة عُريها، ما يشكّل دلاليًّا الصّفعة القاسية لها لحظة انكشافها، دون الحاجة لفائضٍ مكانيّ؛ هو المكان، وإنْ بدا محدودًا بما لا يدعه بريئًا من تهمة الفاعليّة الدّلاليّة، فإنّه في اللّعبة على انطوائه على أماكن خفاء محدودة، يقاربُ فلسفة الحيّز في القصص، من مثل: الغرفة، السّيارة، المقهى؛ ما يُلْزِم القراءةَ، مستعينةً بتصوّر هيلمسليف [١٧]، بتقديم رؤيةٍ لشكلِ الموضوع أو البنى الدّلاليّة السّطحيّة للنّصّين السّرديّين، للوصول إلى البنية العميقة، ثمّ مقاربة المعنى، كالآتي:

(١٤) المرجع السابق، ٤٨.

(١٥) العقيلي، *كمستير*، ٣٧.

(١٦) تياري أوزوالد، *الأقصوصة*، ترجمة: محمد آيت ميهوب، الطبعة الأولى، (تونس: المركز الوطني للترجمة، ٢٠١٣)، ٢٨٥.

(١٧) ينظر: دانيال تشاندلر، *أسس السيميائية*، ترجمة: طلال وهبة، الطبعة الأولى، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨)، ١١٥.

(البنية العميقة ١)

العناوين الداخلية	الدلالة العميقة	جملة الكشف/ كمستير
تصفية حساب	وهم الحرية	"أنا بطلك من لحم ودم"
علامة فارقة	النمطية	"اقتنصت غفلتي وانقضت علي"
كمستير	التيه	"لم أجدني، لم أجد رأسي"
تعايش	السخرية	"هرولت إلى الشارع معلنًا هزيمتي"
وجه وأقنعة	الزيف	"حقيقتي التي لا يعرفها أحد سواي"
مسافة كافية	الجفاف والبرود	"أعتمت نفسه على شعور باليتم"
وقت مستقطع	رغبات دفينة	"إنها خيانة"
تنازلات	نكران الذات	"يجهش في بكاء "
خيبة أخرى	سلطة الوهم	" لم يكن خبرا، بل أمنية في مقالة"
دوار	العبثية	"فطنت أن مهمتي على أي حال بلا نهاية"
لقاء وحيد	الانكسار	"أدركتْ أنه أصغر / بدا له أنها تكبره"

أمّا عنوان (صحراء التتار)، فذو بعدٍ مكانيّ، يكرّس ما للصّحراء من سلطة رمزيّة، تقوم على الانفتاح والسّعة والمدى اللامنظور ليس بالمعنى الإيجابيّ، بل بمعنى التّيه وانعدام الأفق، وحقيقة الوهم والسّراب والخداع، وليسَ أدلّ على فعل انغراس الذّات في الوهم والانتظار، من انتظارها ما لم يأتِ أربعينَ عامًا، ويتحقّق ذلك بفعل الإضافةِ إلى التّتار، هذا العدو الافتراضيّ الذي لا تجمعُه مع جغرافيا المكان أو الزّمان روابط منطقيّة، لتتكَشَّفَ (صحراء التتار) عن مكانٍ مجهول، يفرض التزامًا مطلقًا على ذات جيوفاني دروغو، غير أنّه ليس إلا خُرافةً، حيثُ "يبدو الأمر مجرد سخافة، ثم ينتهي باعتناقنا مثل هذا الاعتقاد".[١٨].

إنّ الدّوال الحافّة في ثنائيتها تتصارعُ في جدل عدائيّ بين زمن المدينة والمنزل والصّبا وزمن حصن باستياني، ليُفضيا إلى الدّلالة العميقة القارّة بمآل الذّات في مرآتها وعلاقتها مع الزمان، وتنكشفُ بجملةٍ أشبهُ ما تكونُ بجملةِ الكشفِ ـ كمستير، من خلال التّصوّر الآتي:

(البنية العميقة ٢)

الرواية	الدلالة العميقة	جملة كمستير
صحراء التتار	عزلة الذات واغترابها بين أوهام المجد وانسراب العمر: فلا صبا، ولا بيت، ولا حبيبة	"الهروب المتعذّر إعادته هو هروب الزمان..."

ـ حواريّة الرّؤى النّصيّة.

يؤكّد أمبرتو إيكو في كتابه (العلامة) أنّ "المعنى ليس معطى ثابتًا ومكتفيًا بذاته، وقابلًا للإدراك ومرئيًّا قبل تدخُّل الذّات القارئة، من خلال كشف النّسق المولّد له" [١٩]، وهو ما أظهرته القراءةُ بإبراز البنى الدّلاليّة العميقة من جهة، وما تقترحهُ العنونة، بوصفها ممارسةً تأويليّةً وسيرورةً من جهة أخرى، إذ تفتح العنونةُ لحواريّة الرّؤى النّصيّة مدخلًا

(١٨) بوزاتي، *صحراء التتار*، ١٨٦.

(١٩) أمبرتو إيكو، *العلامة*، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، الطبعة الأولى، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧)، ٢١.

واسعًا للقبض على المعنى، بوصفه واقعةً ثقافيّةً في قراءة التّوازي هذه، لتتكشّفَ التّشابهاتُ والاختلافاتُ والتّقاطعاتُ فيما بينَها، فالعنونة التي بدت مختلفةً بين (كمستير) ذات البعد الزماني، وبين (صحراء التتار) ذات البعد المكانيّ، تكشف عن مفارقةٍ صادمة في صورتينِ:

أولاهما: انكشاف الذّات في (كمستير)، في أحد أبعادها، على أزمةٍ صراعيّةٍ مع المكان، وما تجسّدُه قصّة تعايش من قلق المبدع في بحثه عن خصوصيّةٍ مكانيّةٍ، بقوله: "وأخيرًا أصبح لي بيت؛ أسكنه ويسكنني"[٢٠]، كذلك قصّة وقت مستقطع، وشعور البطل الصّارخ فيها "وكأنه بلا بيت"[٢١]، كذلك قصة تنازلات وقصة مسافة كافية؛ أمّا عنونة (صحراء التتار) ذات البعد المكاني، فتكشف في بعدها الرّئيس أزمة الذّات في علاقتها الموتورة مع الزمان، وإدراك دروغو "أنّ بوابة قد أغلقت خلف أكتافنا، لقد أغلق طريق العودة بوجهنا...إنّ الزمان يمر، وإنّ الطريق سوف تنتهي يوما ما"[٢٢].

ثانيتهما: انطواء العنونتَينِ، في عمقهما، على الصّورة الجماعيّة للشّقاء الإنساني، فكمستير لعبةٌ جماعيّة؛ وإن انطوت على شخصيّة مركزيّة واحدة بتلوّن صورها وتعدّدها؛ ودروغو جيوفاني الشّخصيّة المركزيّة في (صحراء التتار)، تنفتح على شخصيّات أخر مشابهة ومماثلة له في الانتظار، والوهم، والانكسار؛ ما يعني أنّ صورة الكلّ الإنسانيّ ـ تنوع الشّخصيات في (كمستير) هي صورة الذّات الإنسانية الواحدة؛ وصورة الذّات الإنسانيّة المفردة في (صحراء التتار) لجيوفاني هي صورة الذّوات الإنسانيّة المتعدّدة، وكلاهما يسلّط الضوء على حالة جماعيّة قهريّة يعيشها الإنسانُ في علاقته مع الزّمان والمكان.

وتتشابه الشّخصيات فيما بينها، إذ تنعدم فاعليّتها على مسرح الأحداث، بل إنّها تسكنُ دائرة اللّافعل، فتظهرُ مسلوبةَ الإرادة والمصير في حضرة الزّمان والمكان، وتنكشف على حالة من الوهم والخواء والانكسار. إنّها شخصيّاتٌ مسكونةٌ بالحسرةِ والنّدم في أعماقها جرّاء الآمال الخائبة، وليست جُمل (كمستير) الكاشفةُ في المجموعة القصصية أو في (صحراء التتار) سوى مشهديّة القبض على الذّات في ذروة عريها، وانفضاحها، وتأزّمها، فشخصيّة "هو" في علاقته مع "هي" في قصّة (مسافة كافية)، تنتهي إلى صوت ذاته العميق، فقد "أعتمت نفسه على شعور باليتم"[٢٣]، بينما ينتهي الزّوج هادي في قصّة (تنازلات) إلى عتمته الذّاتيّة، فينكشف على نفسه، وهو "يجهش في بكاء طويل"[٢٤]، هو ذاته الشّعور العميق الذي كشف اغتراب جيوفاني دروغو وغربته بعد أن زار مدينته ومنزله وغرفته بعد سنوات، حيث "العالم كله يعيش دون حاجة إلى جيوفاني دروغو"[٢٥].

وثمّة اختلاف مفارق حضاريّا كذلك، في رسم ظلال العائلة بين السّرديّتين، على نقيض السّائد والمتخيّل بين ثقافة شرقيّة وأخرى غربيّة؛ فبينَما تبرز العائلة بشكل يكشف فعل الزمان وأثره على الذّات في رواية (صحراء التتار)، فإنّه يبدو خافتًا وبلا أثر على مسار الشّخصيّات وتشكّلها وبيان أزماتها في (كمستير)؛ فالأم، نموذجًا، تُبرِزُ فعلَ الزمان وأحابيله على ذات جيوفاني، هذه الأمّ التي كانت "خطواته تصل إليها وهي غائصة في قلب الكرى، صخب الليل لا يكفي لإيقاظها، وقع خطواته وحده كان يوقظها من نومها" [٢٦]، في حين اختفت صورة الأمّ في (كمستير) سوى مرور عابر لامرأة الطّريق في قصّة (وقت مستقطع)، التي تنفق على أمّها

(٢٠) العقيلي، *كمستير*، ٤٩.

(٢١) المرجع السابق، ٩١.

(٢٢) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٥٣.

(٢٣) العقيلي، *كمستير*، ٧٧.

(٢٤) المرجع السابق، ١١٤.

(٢٥) بوزاتي، *صحراء التتار*، ١٦٠.

(٢٦) المرجع السابق، ١٦٣.

الضّريرة، في ملمح اجتماعيّ إنسانيّ تبريريّ لما تفعله المرأة من خرق لا أخلاقيّ.

أمّا تقاطع الرّؤى النّصيّة، فيتجلّى في البنى الدّلاليّة السّطحيّة والعميقة للسّرديّتين، في ضوء مفعول الزمان على الشّخصيات المركزيّة فيه، وآليّة فهمها، وتعاطيها مع المكان؛ ولذلك يتقاطعان في فلسفة المصير، والوعي العميق لحقيقة الانكسار والخسران للذّات في مواجهة الزمان ومروره وانسرابه من دون القدرة على إيقاف مدّه الجارف. وليسَ أدلّ على مشهديّة انكشاف الذّات وخسرانها من كلمتَين متعالقتَين: (كمستير) الزمانيّة، ونموذجها الدالّ في قصة (كمستير) التي تحمل المجموعة عنوانها، قوله أمام حانوت قديم يُعرض فيه رأسه: "أقف أمام رأسي، وأجزم إن كان ثمة رأس تشبهها إلى هذا الحد؛ المطابقة. كما لو كانت حيَّةً.. راعني أن ثمة رأسين: واحدة فوق عنقي، بينما ترتكز الأخرى فوق قاعدة مخملية "[٢٧]؛ ليبلغ بعدها صدمة الوعي الذاتي المفارق، بقوله: "كلهم عرفوني، إلا أنا .. يا للحسرة، لم أعد أعرفني!"[٢٨]؛ وصحراء المكانيّة، ونموذجها الدالّ في الرواية إدراك دروغو أن "كل شيء يفر: الرجال، الفصول، الغيوم، ولم يعد مجديًا التشبث بالصخور، أو المقاومة في أعلى القمة متشبثًا بصخرة ناتئة، تفتح الأصابع المتعبة- يرتخي الساعدان بخمول، يجرفهما تيار النهر الذي يبدو بطيئًا، لكنه لا يتوقف أبدًا...كان دروغو يشعر بهذا التدمير الغامض، وعبثًا يحاول إيقافه، وكانت الساعات تفر قبل أن يتمكن من إحصائها"[٢٩]؛ فالفعلُ (كمستير) يتسلّط على الذّات لحظة انغراسها في صحراء الوهم؛ كذلك يتجلّى التّقاطع بينهما، في انحسار الأحداث ومحدوديتها، ذلك أنّ السّرديّتين بُنيتا على فعل الدّلالة الحادثةِ والمتحوّلة في مرآة الزمان، على شكل مفارقاتٍ صارخة، تتكشّف من خلال جملةِ القبض: كمستير.

وليسَ الاختلافُ الأجناسيّ، مفاهيميًّا، حياديَّ الدّلالة، بل إنّ الفنيّ يتعالق مع الدّلالي، فإذا عددنا القصّةَ، في مفهومها الأجناسيّ، "ذاتَ بِنية مغلقة ومركّزة، بل قل: بِنية تُضاهي بِنية الـمعتقلات"[٣٠]، فإنّ المفاهيميّ والفنيّ للقصّة في مجموعة (كمستير) يتقاطع مع الدّلالي والمركزيّ في فضاء الرّؤية والمكان لـ(صحراء التتار)، وتحديدًا حصن باستياني حاضن الدّلالة، وباعث التّحوّلات، ومرآة السّيرورة للزّمن والشّخصيّات؛ هذا ما أدركه دروغو في مناجاته: "إن بوابة قد أغلقت خلف أكتافنا، لقد أغلق طريق العودة بوجهنا. ... ثم نعي أن الزمان يمر، وأن الطريق سوف تنتهي يوما ما"[٣١]؛ وتقارب شخصية المبدع في قصة (تعايش) عوالم دروغو حدَّ التماثل، في تعجبه وأسئلته: "ما أشدَّ وطأة العزلة التي اخترتها بإرادتي! .. هل من عاقل يختار منفى ليستأنف حياته فيه؟ .. ما زلت على قيد عزلة تتغوّل فيَّ وتلوّن أيامي بقتامةٍ لم أعد أحتملها"[٣٢].

ثانيا: الهُويّة السّرديّة بينَ الزمان والمِرآة.

لا يشكّل الزمانُ، بوصفه عنصرًا وظيفيًّا أو تقنيًّا في ارتباطه الوثيق بالفضاء السّردي: زمن الحكاية، وزمن الخطاب، مركزًا للقراءة هنا، بل تنطلقُ القراءةُ من تأمّل مفردة الزمان في السّرد من وجهة كونه موضوعًا، ما يرتّبُ رؤيتَه من وجهةٍ نفسيّةٍ وفلسفيّة، "تربطُ الزمان بالكينونة"[٣٣]، ولا تُقرأ إلّا بالتّأمّل والإدراك والفهم والتّأويل، لمعرفة أثره على الذّات والعالم في تأمليّة تبادليّة بين الإنسانِ والزمان، فتنفتحُ في السّرد

(٢٧) العقيلي، *كمستير*، ٤٤.

(٢٨) العقيلي، *كمستير*، ٤٨.

(٢٩) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٢٠٨.

(٣٠) أوزوالد، *الأقصوصة*، ٥٠.

(٣١) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٥٣.

(٣٢) العقيلي، *كمستير*، ٥٥.

(٣٣) بدوي، *الزمان الوجودي*، ٢٢.

نافذةٌ لفهم إشكاليّة الزمان والمصير الإنسانيّ؛ تعضّدُهُ المرآةُ، وتبيِّنُهُ، من كونها وجهةَ نظرٍ واقعيّة ورمزيّة وتخييليّة، كاشفةً لتحوّلات الكائن الإنساني ومآلاته. ولا يكون ذلك ممكنًا دون صورة الذّات المتحرّكة في السّرد، ووجودها ليس جوهرًا قائمًا أو معطى ثابتًا بذاته، بل إنّه قائم في الزمان من خلال السَّرد، أعني: تَحَقُّقَ الهُوِيّةِ الشخصية في السرد، من خلال قدرة السّرد على تأليفِ "الخواصّ الدّائمة لشخصيّة ما، وهي ما يمكن أن يسميها المرء هُويّته السّرديّة، ببناء نوع من الهوية الدّينامية المتحرّكة الموجودة في الحبكة، التي تخلق هُوية الشّخصية"(٣٤)، وهذا ما تنطوي عليه سرديتا (صحراء التتار) و(كمستير)، فكلتاهما صاغتا تلك الشّخصيّة المتحرّكة في السّرد، والمسكونة بسؤال الزمان وإشكالاته.

ـ سؤال الزمان:

في مجموعة (كمستير)، ثمّة شخصيّات متنوّعة، يؤسّسها السّرد، ويؤثّث فضاءَها، بما يتواءم مع تكوينها ومعطاها السردي في كلّ قصّة على حدة، غير أنّ هذه الشّخصيات ليست سوى شخصيّة مركزيّة واحدة ذات بعد باطنيّ، تظهر بأشكال وتنويعات مختلفة، إنّها صُوَرٌ للشّخصيّة المركزيّة بتنوّع الأفضية المشكِّلة لعوالمها، وكأنَّ كلَّ قصّة مرآةٌ تعكسُ وجهًا من وجوه تلك الشّخصيّة، التي تتشكّل بوصفها ذاتًا واحدة، تحيك علاقاتٍ مع الذّات بوصفها (الأنا) وآخرَهُ؛ وليس ببعيد من ذات التّصوّر شخصيّة جيوفاني دروغو في (صحراء التتار) ذات البعد الباطنيّ، إذ تحضرُ شخصيّات ماتّي وفيلموري ونيكولاتزي وغيرها كاستباقٍ سرديّ لذات جيوفاني، وتحديدًا شخصيتي الكابتن أورتيز والضّابط مورو، بوصفهما ذوات أخرى للشّخصيّة في مرآة الزمان.

إنّ الشّخصيات في (كمستير) تحضرُ بالصّفة لا بالتّسمية، كجزءٍ من إستراتيجيّة التّعريف بالشّخصيات في المجموعة، إذ حضرت خمسُ شخصيّاتٍ ذاتُ طابع إبداعيّ وصفًا لا تسمية، بما يؤكّد أنّها صورٌ للشّخصيّة المركزيّة كذات متحرّكة في فضاء السّرد، وتتنقلُ من قصّة لأخرى بلبوسٍ مختلفٍ ووجوهٍ متعدّدة، إذ تتأسَّس تلك الشّخصيّةُ بوصفها هُويّةً سرديّةً متحرّكةً وفق خواصّها الذّاتية، محكومةً بالتّوتّر والقلق، في أجواء من الوحدة والعزلة ترافقها مفرداتٌ علائقيّة: الطّاولة، والكتب، والأوراق، والمكتب، والقراءة، والكتابة؛ من ذلك أنّ شخصيّة "المبدع" في تصفية حساب، تتحرك في فضاءٍ فانتازي، إذ تنبثقُ شخصيّة البطل النّصيّ من الخارج، وتقتحم عالم المبدع بصفتها البشريّة، بقولها: "أنا بطلك! من دم ولحم. نعم!" (٣٥)، لكنّ المبدع ينسحب من هذه المواجهة، ليترك لآخرِه أو أناه الأخرى فرصة مواجهة البطل الورقيّ المنبثق لحمًا ودمًا، وفي هذه المواجهة المحكومة بالثّالوث: المبدعِ وقرينِهِ والبطلِ؛ يتعاظمُ السّؤالُ حولَ هُويّة الذّات، ومعرفتها، وآفاقها، لمناقشة أفق الإبداع وأسئلته بين حريّة المبدع وسلطة الرّقيب الدّاخلي، كجزء من مبحث التّعرف على الذّات الـمُبدعة.

إنّ حضورَ القرين سرديًّا، بقول المبدع لحظة مواجهة شخصيّة البطل: "كأنني انفصلت عني. كأن ثالثًا بيننا؛ أنا هو، أو كأنني ثالثٌ بيني وبينه!"(٣٦)؛ يشكّلُ "عنصرًا أساسيًّا في معرفة الذّات وتكوين الوعي الذاتي"(٣٧)، انطلاقًا من كون الوعي الذّاتي مواجهًا حاله، ولا تكون العلاقة إلّا إذا كان المبدعُ هو قرين ذاته، بوصفه المماثل والمشابه لأنا المبدع، فتتعرّف الذّات على ذاتها من خلاله في مواجهة مسكونة

(٣٤) بول ريكور، *الوجود والزمان والسرد*، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ٢٦٠.

(٣٥) العقيلي، *كمستير*، ١٥.

(٣٦) المرجع السابق، ١٢.

(٣٧) محمود رجب، *فلسفة المرآة*، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤)، ٢٠٣.

بالعذاب والقلق؛ ما يؤكّدُ وعي المبدع بإشكالات الكتابة ورصد علاقة المبدع بالزمان من وجهة وعيه بسيرورته وصيرورته كذات، ورصد قدرة المبدع على إقامة علاقة طبيعيّة مع الذّات والعالم.

وذلك خلافًا لتكوين شخصيّة جيوفاني دروغو، إذ لم تفلح الذّات في إنضاج علاقتها بالآخر، الذي يشكِّل صورتها وأناها، بل ويتعدّى ذلك في المخيال السّرديّ إلى شخصيّة الكابتن أورتيز والضّابط مورلو لتكوِّنا صورةَ قرين جيوفاني، فقد التقى الضّابط جيوفاني القادم من الأكاديميّة الملكيّة بالكابتن أورتيز، الذي قضى هنالك ثمانيةَ عشرَ عامًا وقت اللّقاء، ورغم شعور جيوفاني الحاد بغرابة تجاه العالم، تجاه تلك العزلة، وإخبار أورتيز له بأنّ الخدمة هناك أصبحت نوعًا من أنواع العقاب، وأنّ الحصن يقع "على حدود ميتة، وأنّ التّتار خرافة"[٣٨]، لم يلتقط جيوفاني وقتها أنّه سيكون صورة أورتيز، الذي أمامَه الآنَ بعد أربعينَ عامًا؛ وتحقّقت الصّورة بشكل مفارق، فلمّا غادر جيوفاني الحصن مريضًا في عربة، التقى على ذات الجسر، مكان لقائِه الأوّل بأورتيز، الضّابط مورلو الشّاب، الذي أُرسل للتوّ لحصن باستياني، أدركَ وقتها تَبَدُّلَ الأدوارِ: مورلو صورته في الصّبا البعيد، وهو في صورة أورتيز، عندها "أحسّ أنّه قد أصيب بصدمة، دوي مؤلم قد أصاب روحه، لقد تذكر ذلك اليوم البعيد، الذي كان ينهج فيه صوب الحصن للمرة الأولى وقد التقى فيه بالكابتن أورتيز، بالضبط في النقطة نفسها من الوادي، إنه بالضبط مثل ذلك اليوم.... يتم تبادل الأدوار الآن...حدق جيوفاني بجزع، وهو يشعر بأن قدره قد أفل"[٣٩].

وفي هذه المواجهة المحكومة بالثّالوث: جيوفاني وقرينَيْهِ: أورتيز، ومورو؛ يتعاظم السّؤال حول هُويّة الذّات، التي أخفق فيها القرين أورتيز بوصفه أنا أخرى لجيوفاني من تحقيق الوعي الذّاتي، وليس الأمر في نجاح القرين مورو بذلك، بل إنّ تحقّق معرفة الذّات كآخر احتاج لفاعليّة الزمان، بوصفه مرآةً لحركيّة الذّات في فضائها؛ ما فعّل من هول الصّدمة، التي شكّلت، هنا حقيقة القبض على الذّات، والتعرّف عليها، بمرور دورةٍ حياتيّة قدرُها أربعونَ عامًا، غير أنّ التّعرّف تأخّرَ لوقتِ يقينِ الذّات بحتميّة الرّحيل، إذ هربتِ الصّورةُ الذّاتيّة بمرور الزمان.

وفي قصّتي(مسافة كافية) و(لقاء وحيد)، تحضرُ الشّخصيّاتُ وفقَ إستراتيجيّة الكتابة دون تسميةٍ أو تعيين: زوجٌ وزوجةٌ بينَ الفيض العاطفيّ والتّحوّل للجفاف والبرود في (مسافة كافية)، وهو وهي بين الأمل والتحول لخيبة في (لقاء وحيد)، وفي كلتا القصّتين يشكِّلُ الزمان للذّات، بوصفِهِ "سيولةً ومعطًى مباشرًا في الوجدان"[٤٠]، مختبرَ العاطفةِ من جهة، وصورةً للوعي الذّاتي من جهة أخرى، إذ تنفتحُ (قصّة مسافة) كافية على زوجين كان الشّعرُ والفنُّ والكتابة فاعلًا عاطفيًّا واصلًا بينهما، غير أنّ مختبر الزمان شكّل هُوّة عاطفيّة بينهما، في حركة تردّدِ الزّوجِ بإرسالِ رسالةٍ عاطفيّة للزّوجة، لينتهيَ إلى مرحلة "أعتمت نفسه على شعور باليتم...أدار ظهره لغفوتها ونام"[٤١]؛ بينما شكّل الثّنائي: هو وهي، في (لقاء وحيد) صورة الوعي الذّاتي لفاعليّة الزمان وجريانه، انطلاقًا من كون الوعي رغبةً تتجاوزُ مجرّدَ البقاء والحياة إلى مستوى اجتماعيّ وإنسانيّ، ينزعُ إلى الاعتراف بالآخر والإقرار به، بصفته أنا الأخرى، فقرّرا هو وهي أن يلتقيا، ويتعارفا؛ طردًا للوحشة وهروب العمر، لكنّ الزمان يمارس سطوتَه لتشكيل الـهُوَّة العاطفيّة مجدّدًا، فقد أدركَ هو "أنّها تكبره بما يكفي ليتوقف، وأدركت هي أنّه أصغر بكثير

(٣٨) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٢٠.

(٣٩) المرجع السابق، ٢١٥ – ٢١٦.

(٤٠) هانز ميرهوف، *الزمن في الأدب*، ترجمة: أسعد مرزوق، (القاهرة، نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة، ١٩٧٢)، ١٠.

(٤١) العقيلي، *كمستير*، ٧٧.

ممّا توقعت"[٤٢]؛ وفي القصتين يتضّح أنّ الوعي الذّاتي تكوَّنَ في حالة انفتاح على الآخر، وتشكّلت بين الشّخصيّات هُويّة مطابقة، تؤشّر على فكرة الشّخصيّة المركزيّة في المجموعة من جهة، وتحيل في إحدى صورها إلى مفهوم المصير الجماعيّ من جهة أخرى.

أمّا في (صحراء التتار)، فإنّ شخصيّة جيوفاني دروغو لم تمتثل لشرط تحقّق الوعي الذّاتي من كونه في جوهره، رغبةً في الآخر بصفته أنا، أو الانخراط بشرطه الاجتماعيّ والإنسانيّ، وقد تمثَّلَ في العلاقة الجريحة معَ ماريا شقيقة صديقه فرانشيسكو، فبعدَ أربع سنوات في حصن باستياني التقاها، ورغم أنَّ اللّقاء لم يكن كسابق عهده مُزاحًا وضحكًا، إلّا أنّ أناقتها غير المعتادة، وابتسامتها، وإخباره بفقدانها الرّغبة في السّفر لهولندا لوجوده هنا، لم توقف شعورًا غامضًا بالبرود وخيبة الأمل التي داهمته، لقد كان للزّمن فعله على شخصيّة جيوفاني بخلق الفجوة على الصّعيد النّفسي رغم رغبته بها، فقد طبعه حصن باستياني بطابعه، وانتهى اللقاء بوداعيّة دالّة: "ضغطت ماريا يده بقوة، ترمقه بنظراتها"[٤٣]، وكأنّها تدعوه للبقاء، لكنّهُ انصرف دون أن يرجعَ بنظره للخلف على يقين "أن حنجرته قد غصت بالمرارة"[٤٤].

وفي قصّة (تنازلات)، تبرزُ الشّخصيّة ببعدِها الوظيفيّ زوجًا، له زوجةٌ وأبناء وزملاء عمل ومدير عابس، وليست تسميةُ الشّخصيّة هادي إلا حيلةٌ سرديّة، في استمرار إستراتيجيّة توصيف الشّخصيات لا تسميتها، إذ يقدّم السَّردُ (هادي) بإحدى أحواله، وليسَ اسمُه إلّا حالًا وصفةً طارئتين، ذلك أنّه "تمنّى لو أنّ له من اسمه نصيبًا"[٤٥]، لتظلّ الصّفة إحدى حالات الشّخصيّة المركزيّة في المجموعة؛ ويتمّ بناؤها على المفارقة الضّديّة من بدايتها إلى قفلتها، فالشّخصية تقدّم تنازلات على صعيد الزّوجة، والأبناء، وزملاء العمل، والمدير؛ لكنَّ محاولات الذّات في فهم الآخر، والاستجابة لشروط بناء أفقٍ اجتماعيّ وإنسانيّ تبوء بالفشل الذّريع، فحين بدأ يومَه هادئًا، ومستجيبًا، ومتجاوزًا، ومتنازلًا، انتهى به الأمرُ باكيًا، وذلك في ومضة الكشف والتعرّف والقبض المتمثلةِ في عنوان المجموعة (كمستير)، إذ "يُلقي رأسه بين كفيه قبل أن يجهش في بكاء طويل"[٤٦]؛ إنّ محاولاته في التّعرف على الذّات من خلال آخره، لم تبنَ على سويّة معرفيّة؛ ما أدّى إلى أن تذوب ملامح (الأنا) وتنصهر في (الآخر) ليتحقّق نكران الذّات بأقسى صوره.

وفي ذات السّياق، تنحدر ذات جيوفاني في محاولات بناء فهم الذّات وصيرورتها، في إيقاعٍ مضادٍّ لحركةِ الزمان وسيرورته، فبعدَ أربعة أشهر، وفي رسالة لوالدته كتب: "من الأفضل لي ولوظيفتي أن أبقى بعض الوقت"[٤٧]، وبعد مرور أربع سنوات، ظلّ يؤجّل اتّخاذ قرار مغادرة الحصن، لشعوره "أنه في المحصلة النهائية ما زال شابًا، خمسة وعشرون عامًا"[٤٨]، وبعد خدمة عشرين عامًا، وقد تجاوزه عمرُ الأربعين أدرك أنّه "وحيد في هذا العالم، وشعر أن قدره قد أفل"[٤٩]، وبعد دورة حياة كاملة قدرُها أربعونَ عامًا، وفي ساعة مغادرته الحصن مريضًا، لم ترتسم على وجهه سوى "دموع بطيئة، ومملوءة بالمرارة تنساب على وجنتيه"[٥٠]. وذات القراءة تنسحب على شخصية حمدان في قصّة "خيبة أخرى"، التي انتقلت في مفارقة ضديّة من الأمل إلى الخيبة، فما توهّمه خبرًا يقينًا لم يكُ سوى أمنية في مقالة، بتماثلية شخصيّة

(٤٢) المرجع السابق، ١٤٥.
(٤٣) بوزاتي، *صحراء التتار*، ١٧٢.
(٤٤) المرجع السابق، ١٧٠.
(٤٥) العقيلي، *كمستير*، ١٠٥.
(٤٦) العقيلي، *كمستير*، ١١٤.
(٤٧) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٥٠.
(٤٨) المرجع السابق، ١٩٥.
(٤٩) المرجع السابق، ٢١٥.
(٥٠) المرجع السابق، ٢٤٠.

جيوفاني، فما توهّمه مجدًا ذاتيًا بحرب التتار، لم يك سوى وهم وخديعة ونكران للذّات، وهيمنة شعور غامض بالتّدمير الذّاتي.

كما يمكن قراءةُ استعارةِ السّاعة في قصة (دوار)، بوصفها إسقاطًا شخصيًّا على الذّات، في إدراكها لدورها الوظيفيّ في الحياة، لا بصفةِ الكائن، بل بصفةِ الأداة، لتنتهي إلى درسها، إذ أدركتْ ذلك بقولها: "مهمتي على أي حال بلا نهاية"(٥١)، وهي ذات المهمّة التي طبعت جنود حصن باستياني بأكملهم، وعلى رأسهم جيوفاني بذاته، إذ تهيمن النمطيّة والرّتابة والتّشابه والتّكرار إلى ما لا نهاية في حركة ميكانيكيّة، في أجواء نفسيّة مشحونة بالعبث والسّأم واللّايقين، إذ "يمكن مشاهدة عشرات من الحرس وقد حملوا على أكتافهم بنادق، وهم يروحون ويجيئون بشكل منتظم هنا وهناك، وهم يشبهون آلة الرقاص، كأنهم يشيرون إلى مسيرة الزمان...يوم شبيه بآخر يتكرر"(٥٢).

إنّ الرّؤيتَيْنِ كلتَيْهما، هنا، في الرّواية، وخاصّة في مجموعة (كمستير)، ترسلان إشارةً دلاليّةً مكثّفةً إلى سيطرة ثقافة التّشيّؤ، حيثُ العلاقات تُبنى بين الأشياء، وليس بين الأشخاص، ما يعمّق الشّعور بالتّيه، والضّياع، فتكون الشّخصيّاتُ مجهولةَ الاسم والـهُويّة(٥٣)؛ وتجدر الإشارة إلى البعد الرّمزيّ المتمثل في عدم تمكن جيوفاني "من العثور على ساعة يده"(٥٤)، آن مغادرته المنزل باتجاه الحصن أوّل مرّة، ما يمثّل استباقًا سرديًّا لاختلال مفهوم الزمان وارتباكاته وانعكاساته في ذهنيّة جيوفاني.

ـ سُؤالُ المِرْآة.

تشكّل المرآةُ عنصرًا جوهريًّا لوعي الزمان، وكاشفا لاشتغالاته، بوصفها فعلَ اكتشافٍ للذّات الفردانيّةِ في ظاهريّاتها السّطحيّة وجوانيّاتها العميقة؛ فتؤدّي في واقعيّتها إلى عكس الصّورة الظّاهرة مع خاصيّة القلب، فهي ليست أمينةً ونزيهةً في ذلك، وتؤدّي رمزيّتها من كونها استبطانًا شفيفًا للنّفس البشريّة وتحوّلاتها مع الزمان في المضمر والمعلن، جمالًا وقبحًا؛ وتؤدّي البعد التّخيلي من خلال تدخّل الفهم والوعي في صورة الانعكاس، حيث يكونُ الازدواج تعبيرًا عن هُويّة الذّات واختلافها، عينيّة وغيريّة، لتتشكّل العلاقة بينهما على دينامية فعّالة تقوم على الاختلاف والمغايرة، من هنا يتبين أنّ "الوعي الذّاتي، في جوهره، علاقة بآخر، ولا تكون العلاقة واعية إلّا إذا كان الآخر هو أنا"(٥٥).

وبنيت الشّخصيّة اللّامعيّنة بالتّسمية في قصة (كمستير) على أدوار المرآة وأفعالها الواقعيّة والرّمزيّة والمتخيّلة؛ إذ استهل الرّاوي الذاتي السّرد، بصفته بطلَ القصة، بتأمّل صورته في المرآة بشكل عميق، باستعارة الرّأس للدّلالة على الشّخصيّة في وظيفة واقعيّة للانعكاس، لكنّها تطوّرت من خلال توصيفات الملامح السّلبية، يقول في قصة (كمستير): "إنها رأسي؛ الوجه الناحل الذي ورثته عن جدي، العينان المغروزتان في أعماقه، الأنف المضغوط الباسط قاعدته فوق أرجاء وجنتين ضامرتين، والفم الممتد حتى أطراف الأذنين المنكمشتين بعيدًا.. ما زلت أذكرها بكامل بؤسها الذي رأيتها فيه آخر مرة"(٥٦). وليس هذا التّفحّص والتّدقيق للملامح بريئًا من الدّلالة على حالة الاضطراب والتفكّك النّفسي للشّخصيّة في البعد الرّمزي للمرآة، إذ يستكنه بدوره أغوارَ النّفس، وروح الشّخصيّة المفكّكة، ويحيل على البعد الزمانيّ في اكتشاف المصير المأساويّ للإنسان في صيرورة حياته الذّاهبة

(٥١) العقيلي، *كمستير*، ١٣٧.

(٥٢) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٢١٧.

(٥٣) ميرهوف، *الزمن في الأدب*، ١١٥.

(٥٤) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٦.

(٥٥) رجب، *فلسفة المرآة*، ١٠٣.

(٥٦) العقيلي، *كمستير*، ٣٧- ٣٨.

إلى العدم؛ غير أنّ شخصية البطل في القصّة، تذهب في المرآة إلى حدود طاقتها القصوى في الدّور التّخييليّ، من خلال سردٍ معبَّأ بالفانتازيا، يخدم دور المرآة ووظيفتها، إذْ رأسه فوق عنقه، ومثله معروض للبيع في حانوت، لنقفَ في القراءة عند مشهديّات المرآة والرّأس:

الأولى: أمنية الشّخصيّة بالانسحاب من محيط المرآة، تاركًا صورته فيها: "كم تمنيت أن أنسحب من محيطها تاركًا صورتي فيها"[٥٧]، والثّانية: إخراجه لمرآة صغيرة، ولم يرَ رأسه فيها، بقوله: "لم أجدني، لم أجد رأسي"[٥٨]؛ والثالثة: دهشته بتحسّس رأسه ووجودها فوق عنقه؛ ليبلغَ جدلُ المشاهد الصّدمةَ المفارقةَ في مطلع القصّة، وهو ما يشكّل جملة الكشف والقبض - (كمستير)، بقوله: "كلّهم عرفوني، إلّا أنا... لم أعد أعرفني"[٥٩].

إنّ المشهديّات مصاغة بسرديّة فانتازيّة، تفتحُ للمرآة بعدَها التّخييليّ، ذلك أنّ المشهديّة الأولى، تنفتح على رغبة الذّات في البقاء رهينة المرآة، بما هي أسرٌ للذّات عن الانفتاح على الذّات والآخر، وفخّ الوقوع في قبضة السّكون والعدم؛ ما يجعلُ الشّخصيّة مفتوحةً على فضاءات التّيه والحيرة والرّعب، لتكون أقرب للموت منها للحياة؛ وتتآزر المشهديّة الثّانية والثّالثة في تأكيد خلل التّواصل والاتّصال مع الذّات والآخر، والانفتاح على المشهديّة الجماعيّة والإنسانيّة، ما يمكنُ وصفُه بعدم التّصالح مع الذّات، بل ثمّة عدائيّة تعكس خيباتٍ دفينةً في ماضي الشّخصيّة يؤهّلُها لرفض الذّات والآخر، بما يحقّق راهنيّة العصر الذي تتولّى المجموعة كشفَهُ، حيثُ الفردانيّةُ مريضةُ بالعزلة، والتّيه، والضّياع.

وفي (صحراء التتار)، تتحدّد المشهديّة بالاختلاف والتّماثل: اختلافٍ نسبيٍّ عن أدوار مرآة جيوفاني دروغو وأفعالها، وتماثلٍ نسبيّ في مصير الشّخصيّتين؛ إذ تحضر المرآة في ثلاث مشهديّات، تؤدّي اثنتان منهما البعدَ الواقعيّ والرّمزيّ، وتنفتح الثّالثة على أفقٍ تخييليٍّ، يتكفّل السّرد بعقلنتِهِ؛ فقد ظهرت المرآةُ لأوّل مرّة يومَ مغادرتِه المنزلَ صوبَ حصن باستياني، كان جيوفاني "مثبّتًا نظره في المرآة، لمح ابتسامة مجهدة ترتسم على محياه" [٦٠]، ما يشي بأنّ انعكاسَها الواقعيّ ينفتح على البعد الرّمزي، متمثلًا في مرارة مغادرة بيت الطّفولة والأمومة، متزامنًا مع شعور عميق بأنّه مغادر بلا رجعة، ما يعني أنّ عصيان الابتسامة على الحضور، بطواعيّة وخفّة، تأكيدٌ على بلوغ التّوتّر الدّاخلي ذروته. وبعد أكثر من عشرين عاما، تحضر المرآة في المشهد الثّاني لذات الوظيفة، وذلك عندما كان مريضًا بالكبد، فتراه "محدّقًا بذهول في وجهه، شاحب وذابل"[٦١]، إنّه ذات التّوتّر والقلق باختلاف الظّرف التّاريخي لا أكثر.

أمّا البعد التخييليّ للمرآة، فيحضر في المشهديّة الثّالثة بطاقتِه القُصوى، فلا يظهر في المرآة إلا "الجانب الأيسر من وجهه، كانت الصّورة تظهر دائما ترابيّة ومحفّرة"[٦٢]، ما يعني أنّ هنالك نصفَ وجهٍ في المرآة، بما يؤكّد حالة الانفصال بين الذّات وآخرها، وانعدام الاتّصال والتّواصل بينَهما، وكأنّ النّصفين ينتميانِ لزمنينِ مختلفينِ: زمنِ الذّاكرة، وزمنِ الواقع، بينَ هيمنة الحميميّة والحنين، وسيطرة العدائيّة والأنين، كما أنّ الصّورة المحفَّرة والمغبَّرة تشي بما حلّ بالمرآة ذاتها بفعل الزمان، وما تحمله من رمزيّة لدواخل جيوفاني وذاتيّته؛ لينفتح البعد التّخييليّ على واقعيّة سوداويّة كئيبة. إنّها صورة المنفى، بما هو

(٥٧) المرجع السابق، ص ٤٣-٤٤.

(٥٨) العقيلي، *كمستير*، ٤٧.

(٥٩) المرجع السابق، ٤٨.

(٦٠) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٥.

(٦١) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٢٢٩.

(٦٢) المرجع السابق، ٢٣٣.

واقعيّة المصير الإنسانيّ للذّات المعزولة عن شرطها التّاريخيّ والوجوديّ.

ثمّة تقاطع في الرّؤية المرآوية للجسد، كذلك. فإذا كان الجسدُ، بوصفه "كيانًا حيًّا، ومركزًا للفاعليّة الإنسيّة الواعية، في التّعرّف على الذّات والالتقاء بالآخر"(٦٣)، فإنّه، في انغلاقه على الذّات والآخر، وهيمنة سوء الفهم لطبيعته، يكون مصدرًا لعلاقة الذّات بالآخر. فيتحرّك سرديًّا وفقَ ثالوثِ الرّفض والانتهاك والأفول، فالشّخصية في قصة (كمستير) تحدّق في المرآة، فلا ترى رأسَها رفضًا، وجيوفاني يُعْطَبُ جسدُه أفولًا، ويتكشّف فعل الانتهاك للجسد في السّرديتين بانعدام التواصل بالآخر أو الاتّصال الحميميّ بالأنثويّ شهوةً ورغبةً، بما يؤكّد مآلات الذّوات في حالة من تبدّد الشّخصيّة، وشطب هُويّتها.

أمّا عن عوالم الحلم في السّرديّتين، فتحضرانِ، بوسم الاختلاف الدّلاليّ بينهما، وذلك بمشهديّات فاعلة سيميائيًّا تكشفُ بواطن الشّخصيّة وجوانيّاتها، وتحفر عميقًا في قاعها وأغوارها المظلمة، خاصّة أنّ الحلم عبارة عن "رغبة مقنعة"(٦٤)؛ تعكس مضمرات الشّخصيّة التي تشتغل في دائرة الظّلمة والكتمان، وذلك في قصّة (وجه وأقنعة)، التي وظّفت الموروث الشّعبيّ المتخيَّل عن المكان، فثمّة غرفة قديمة مظلمة ومغلقة بقفل صدئ، من تجرّأ أنْ يحوم حولها أو يقتحمها أصيب بالشّيب والهرم: ضافي، والجنون: رزق، والخرس: شبلي، والعقم: حسنية؛ وليست الغرفة إلا ترميزًا مكثّفًا لعوالم النّفس الدّاخليّة الخفيّة؛ ما يعكس حقيقة صدام الذّات مع رغباتها الدّفينة، التي جوبهت بسلطة القمع والمنع في الفضاء الاجتماعيّ؛ وما يراه أسعد في حلمه أنّه تجرّأ على اقتحام عتمة الغرفة، وعثر على صندوق يخصّه، فلمّا فتحه" انسلت منه أقنعة كثيرة الواحد تلو الآخر"(٦٥)، أقنعة ارتدتها الشّخصية: الخيانة، والكذب، والسّرقة، والنفاق، والغش، والادّعاء، والاحتيال... إنّ حلم الغرفة المظلمة صورةٌ تعتمد التّكثيف لبواطن الشّخصيّة ووجهها الآخر الخفيّ، ما يجعله في حالة انفصال بين المضمَر والمعلَن. ثمّة عالمان يتصارعان، بما يكشف سلبيّة تواصل الذّات مع نفسها، وعجزها عن تحقيق هُويّة سويّة.

وذلك خلافًا لحلم جيوفاني على صعيد الدّلالة النّصية، فقد "رأى نفسه طفلًا يُطل من نافذته صوب نافذة في واجهة قصر، تحفه الجنيات، فيطل زميله في الحصن أنغوستيا بصورته طفلًا...، بينما تظل في النافذة صورة جسد ممدد على السرير، يشبه وجه أنغوستيا"(٦٦). إنّ ما رآه جيوفاني يُقرأ في صورتَيْنِ، الأولى أنّ حلمه بزميله أنغوستيا، يشكّل في الزمان السّرديّ حالة استباق لموت أنغوستيا، الذي تعرّض لإصابة أودت به؛ والثّانية، تأخذ بعدا نفسيًّا لرغبة داخليّة لجيوفاني بالعودة طفلًا، ما يعكس رفض الرّاهن، والعودة بالزمان إلى الوراء، ما يؤكّدُ حالة الصّراع الدّاخليّ من جهة، ويؤول إلى المصير الذي ينتظرُه في حالة استباقٍ سرديّ من جهة أخرى، فالجسد الممدّدُ على السّرير في القصر، الذي يشبه وجه أنغوستيا، ليس إلّا جيوفاني ذاته في نهاية حياته ممدّدًا على سرير في نزل على الطّريق، لما غادر الحصن مريضًا بعد أربعين عامًا.

إنّ الرؤية السّرديّة في علائقية الزمان والمرآة، بين (صحراء التتار) و(كمستير)، تكشفان هُويّات الشّخصيّاتٍ سرديًّا ما بين هُويّة مغلقة ممثلةً بجيوفاني دروغو، وهُويّة إشكاليّة ومتشظّية في مجموعة (كمستير)، إلا أنّهما تتقاطعان في تجسيد صورة إنسان فقد الشّعور بوحدة حياته وهُويّته وشخصيّته، في خلل تواصل واتّصال مع الذّات والآخر، ما

(٦٣) ميشيلا مارازانو، *فلسفة الجسد*، ترجمة: نبيل أبو صعب، الطبعة الأولى، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠١١)، ١٥٥.

(٦٤) السيد إبراهيم، *التخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، الطبعة الأولى، (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥)، ١٦.

(٦٥) العقيلي، *كمستير*، ٧١.

(٦٦) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٨٥.

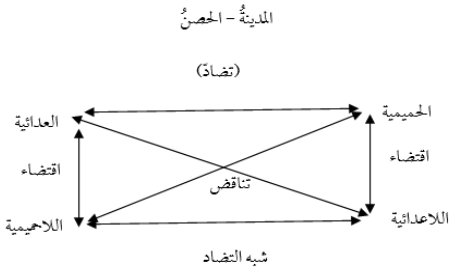
حال دون إدراك ذاتيّته. إنّها الغربة الموحشة، والسّقوط في حالة "الفقدان الأنطولوجي"[٦٧]، بما هو انعدام الجذور التي تربط الإنسان بالعالم الذي يعيش فيه.

ثالثًا: الفَضاء النّصيّ بينَ الحَميميّة والعَدائيّة.

ينهض الفضاءُ، في الممارسة النقديَّة سيميائيًّا، على مقاربة أكثر عمقًا وشموليّةً للخطاب السّرديّ من المكان، إذ يتجاوز مقولة المكان عنصرًا روائيًّا دون أن يستثنيَهُ أو يتجاوزَهُ في شبكة الدّلالة العلائقيّة، بل يستثمرُ ما تحدّد وتجسّد في جغرافية النّصّ والعالم، ويبني عليها رؤيته في قراءة الأبعاد الرّمزيّة والذّهنيّة والتّخيليّة من خلال الفضاء الدّلالي، والنّصيّ، والـمنظوريّ المرتبط بالرّؤية أو الهُويّة السّرديّة، كذلك الفضاء النّفسيّ والاجتماعيّ[٦٨]؛ إنّه يبني رؤية علائقيّة وثيقة للنّسيج السّرديّ، بوصفه عالمًا متخيّلًا موازيًا للعالم الواقعيّ، تمارس فيه الذّات اشتباكاتها. وفق هذه المفاهيميّة، تشكّلَ الفضاءُ السّرديّ لـ(صحراء التتار)، وذلك من خلال جدل الثّنائيّة الصّراعية لشخصية جيوفاني دروغو، هما المدينة بما هي فضاءٌ رَحْبٌ حميميّ أُموميّ، إذ ينضوي فيه بيت الطّفولة؛ والحصن بما هو مكانٌ عدائيّ سالبٌ ذكوريّ، إذ ينطوي على قيم الالتزام المطلق. إنّهما زمنانِ متداخلانِ كرونولوجيًّا ومتفارقانِ نفسيًّا، فالمدينة التي نشأ فيها، ولم تبرحه عوالـمُها تُلحُّ عليه، فهناك "تجاربه السعيدة، البيت المريح، الأصدقاء السعداء،... الطمأنينة المؤكدة للبيت العتيق"[٦٩]؛ أمّا الحصنُ، فإنّه "المكان المجهول، عالم الالتزام المطلق، مع أناس من عرق مختلف، في أرض غريبة"[٧٠]، ثمّة تفارقٌ مكانيّ وزمانيّ ونفسيّ بين شعورينِ، هما: البهجة، والتعاسة، أسهمت الأبعاد السّوسيو ثقافيّة: العائلة، والأخوة، والأصدقاء، في بناء فضاءاته من جهة؛ ولبّت الذّاكرة شرط تمتينه واستمرارِه في السّرد من جهة أخرى، خاصّة أنّ ذهنيّة المقارنة أسّست للذّاكرة برنامج الاستعادة في فضاء النّص، إذْ أدّت الذّاكرة دورًا مركزيًّا في "توالي الصّور المكانية للزّمان، التي تتضخم كلما تقدّم الزمان"[٧١]، في اشتغال دالّ على تصاعد الزمان النّفسي في بواطن شخصيّة جيوفاني ووعيه.

غير أنّ الصّراع الدّاخلي وانعكاسات الفضاء، في سيرورة الزمان، تعدّلان آفاق المسار السّرديّ، لتنسحب المدينة من أداء الأدوار الحميميّة، حيثُ "أخذ هذا العالم يعتبره خارج إطاره"[٧٢]، كذلك ينسحب الحصن من أداء أدوار العدائيّة، إذ تكفّلت سنوات الحصن "بأن تطبعه بميسمها، وأن تحثّه على اختيار قدر جديد"[٧٣]، لتنتقلَ الدّلالة، في بنيتها العميقة وفق مستوى التّضادّ، من التّقابلات إلى العلاقات في المربع السيميائي[٧٤]، للظّفر بالمعنى العميق وتشييده، وفقَ التّرسيمة الآتية:

(المدينة – الحصن)



(٦٧) رجب، *فلسفة المرآة*، ٢١٤.

(٦٨) ينظر: حميد لحمداني، *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، الطبعة الثالثة، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ٥٢-٥٥.

(٦٩) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٥٠.

(٧٠) المرجع السابق، ٢٣.

(٧١) ميرهوف، *الزمان في الأدب*، ١٢.

(٧٢) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٧٢.

(٧٣) المرجع السابق، ٧٢.

(٧٤) ينظر: فيصل الأحمر، *معجم السيميائيات*، الطبعة الأولى، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٠)، ٢٢٩-٢٣٥.

إنّ المدينة والحصن، كليهما، في تناقلاتهما بين قُطبينِ متضادّينِ، يحسمانِ الجدلَ، بفاعليّة الزمان، في ولادةِ دلالةٍ جديدة، ترتكزُ في علاقةِ شبه التّضاد، ليصبحا معًا في دائرةِ اللّاحميميّة واللّاعدائيّة؛ ومركزُ ثقلها الدّلالي يتكثّف في فضاءٍ نصيٍّ جديدٍ يطويهُما معًا، ويعيدُ إنتاجهما في مشهديّة تراجيديّة، إذْ يصبحُ النُّزُلُ الصَّغيُر الواقعُ في الطّريق ما بين الحصن والمدينة المشهدَ الأخيرَ في حكاية جيوفاني دروغو، لكنَّه مشهدٌ يعمدُ إلى تكثيف الزمان في حيز النُّزُل، خاصّةً في مشهد الأم التي تحيك الجواربَ جوارَ الطّفل الصّغير النّائم، إذ شكّلا استعادةً نفسيّة لزمنه طفلًا، إذْ ربّما مرّ به ضابطٌ مريضٌ ورآه لـمّا كان طفلًا صغيرًا. هذا التّكثيف الزماني الذي مرّ به سابقًا لـمّا التقى الضابط الجديدَ مورلو، هو ما ذكّرَهُ بلقائه أورتيز لـمّا كانَ بعمره. إنّه تكثيفٌ لدائرةِ زمن جيوفاني التي أوشكتْ على الانغلاق، ليقضيَ داخلَ غرفةٍ في نُزُلٍ مَهجور، مدركًا أنّ "أصعب حالات الموت هو عندما يأتينا ونحن في بلد غريب ومجهول فوق سرير أحد النزل ونحن عجائز وقبيحون"[٧٥].

غيرَ أنّ اشتغالات الفضاء في (كمستير)، تنحو صوبَ مسارات مغايرة تبعًا لحركيّة الهُويّة السّرديّة للشّخصيّات؛ فبينَما تختفي الأمكنةُ الحميميّةُ المستقرّةُ طمأنينتُها، وتحتفظُ بعض الأمكنةُ بصيغةٍ ثابتةٍ عدائيّةٍ للذّات، وتستمرُ بمنطوقها السّرديّ في كشف عري الذّات واستلابها ومأسسة اغترابها، كشخصيّة معاصرة، تحت سطوة ثقافة التّشيّؤ، من مثل: قصة (تنازلات) و(لقاء وحيد)؛ فإنّ أمكنة أخرى تشتغل بأفق تضادّ علائقيّ بين الحميميّ والعدائيّ، يتكشّف بتسارعٍ زمنيّ صادم، تنقلهُ الهويّةُ السّرديّةُ عبر جدليّةٍ محكمة إلى مستوى تحت التّضادّ في توليد دلالةٍ جديدةٍ مغايرة، من مثل: قصّة (تصفية حساب) و(تعايش).

في صيغة المكان العدائيّ الثّابتة، تُبْرِزُ شخصيّةُ هادي في قصة (تنازلات) مجسدة ذوبان الذّات في الآخر دون حدود تحرس هويّتها الذّاتية، فيتكّرسُ اغترابُها عن واقعها الثّقافي والاجتماعيّ ذاتًا بلا امتداد أو جذور، إذ أدرك أنّ "الحيطان التي سايرها طلبًا للستر"[٧٦]، لم تكن سوى سجن الذّات عن محيطها؛ وفي ذات السّياق، تتحرّك شخصيتا قصّة (لقاء وحيد)، إذ شكّل المقهى: بوصفه مختبرًا بشريًّا لاكتشاف الفكرة والعاطفة، ومكانًا حركيًّا مليئًا بالنّبض الدّافئ: أفقًا إنسانيًّا لتشاركيّة الحميميّة بين الذّات والآخر، في تواصليّة علائقيّة لـ (هو و هي) لكنّه مارس عدوانيّتَهُ بكسرِ أفقِ انتظارِهما، حيثُ اصطدمتِ العاطفةُ بالفكرة، وتوقّف نبض الدّفء بينهما، لينشرخَ الفضاء تحت سطوة الزمان وسلطته في معادلة الوجود بين زمنين: هو أصغرُ، وهي أكبرُ، لينتصر الفارقُ الزماني لمصلحة عدوانيّة المكان، حيث "وحدته...وحدتها"[٧٧].

أمّا مستوى التّضادّ بين الحميميّ والعدائيّ وتجاذباتهما، فإنّه يتحرّك بمقتضى الوعي الذّاتي لهويّة الشّخصيّة السّرديّة، فالمبدع في قصّة (تصفية حساب) بنى علاقته بالمكان على أفق حميميّ، رغمَ تأثيثه بليل تشرين البارد وظلمة الخارج وشحّ الضّوء الدّاخلي؛ فهي علامات وحدة أكثر من كونها عداءً؛ ذلك أنّ الطّاولة والسّرير علامتان أصيلتان وجوهريّتان في تثبيت الانسجام والوفاق، بما يمنح وصفَ المكان بالحميميّة مشروعيتَه، حتّى إنّه لما أراد فتح الباب للطّارق، وصف عمليّة النّهوض عن السّرير "بالانسلاخ"، بقوله: "انسلخت عن السرير"[٧٨]، بدلالة الالتصاق الاحتمائيّ والعاطفيّ، والطّاولة "تعلوها أوراق مرتبة"[٧٩] ، بدلالة الوفاق والانسجام؛ لكنّ هذا الأفق سرعان ما يتّجه للتّضادّ فور الدّخول الفانتازي لشخصيّة أحد أبطاله الورقيّين وقد تجسّدت أمامه لحمًا ودمًا،

(٧٥) بوزاتي، *صحراء التتار*، ٢٤٥.

(٧٦) العقيلي، *كمستير*، ١١٤.

(٧٧) المرجع السابق، ١٤٦.

(٧٨) المرجع سابق، ١٠.

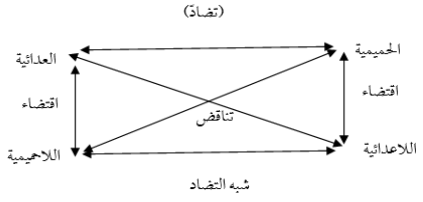
(٧٩) المرجع السابق، ١٤.

لتشرع الذّات عبر قرينها في نسج فاعليّة المواجهة والمجابهة لتحوّلات المكان إلى أفق عدائيّ، إذ ينفتحُ الوصفُ على مدار الرّعب، إذ تتدلّى "اللمبة من السقف كحبل مشنقة"[٨٠]، ما حدا به إلى ابتلاع لسانه صمتًا وخوفًا؛ ما جعل البعد الحميميّ للغرفة ينتفي جرّاء انسحابها إلى أفق عدائيّ، غير أنّ هذه العدائيّة تنسحب، أيضًا، فور اجتياز شخصيّة البطل المتجسّد لحمًا ودمًا "الباب الذي ما يزال مفتوحًا"[٨١]، لكنّ الغرفة، بذاتها، لا تعودُ لحميميّتها ولا تظلّ على عدائيّتها، بل تنفتحُ على فضاءٍ لا حميميّ ولا عدائيّ في آنٍ واحد، إنّه مستوى ما تحت التّضادّ، لينحسم الجدل بينهما بولادةِ فضاءٍ جديد تخلقُهُ الشّخصيّةُ بوعيها الذّاتي المجابه، إنّه فضاء الطّاولة/ الكتابة، إذ تُسارع الشّخصيّة إلى استعادة مكانها المستباح، لتستلمَ إلى "غواية الكتابة"[٨٢]، بوصفها فعلَ مجابهة.

كما يُطلُّ جدل الحميميّ والعدائيّ بأوضح تجلّياته وأشدّها ضراوةً في قصّة (تعايش)، فالمبدع الذي تنقّل "خلال ثلاث سنوات بين ثلاثين بيتًا وشقة وغرفة"[٨٣] دون أن يجد خصوصيّته في خضم انشغالاته واكتظاظه بعلاقات استنزفتْهُ، يستقرُّ أخيرًا في بيت خاصّ، في اعتراف صريح: "وأخيرًا، أصبح لي بيت، أسكنه ويسكنني"[٨٤]، ذلك أنّ مفهوم البيت تشكّل في وعيه الذّاتي في العزلة عن الآخر، فالبيت وفقَ رؤيته: "أن تكون أنت ملك نفسك"[٨٥]، ما حفّزه أنْ ينجزَ في عشرة أسابيع: قراءة ثلاثة عشر كتابًا، وإنجاز قصتين، وقصيدة طويلة، والتّفكير بمشروع رواية؛ غير أنّ هذه الحميميّة التي شكّلها الفضاء الجديد بدأت بالانسحاب التدريجيّ لشعوره ببطء الأيّام، ووطأة الإحساس بالزمان، فتحوّل البيت إلى صورتين ضدّيّتَيْنِ قاتمتَيْنِ، إحداهما: ذات بعد نفسيّ جنائزيّ، بقوله: "بيتي كأنه يتحول إلى قبر يضيق علي بالتدريج"[٨٦]، والثّانية: تساؤليّة ذات بعد عقليٍّ تأمليٍّ، بقوله: "هل عاقل يختار منفى ليستأنف حياته"[٨٧].

لقد تحوّل الحميميُّ إلى عدائيّ بصورتينِ: القبر والمنفى؛ فكان الحلُّ الأمثلُ فكرة السّاعات والمنبّهات والأجراس، بوصفها كائناتٍ مُضافةً للمكان، وليست هذه المؤشّرات الوقتيّة والصّوتيّة أو الكائنات الأداتيّة إلا حيلة سرديّة لمحاصرة العزلة الذّاتية؛ ولكنّها في بعدها الخفيّ إدراك عميق للشّخصيّة السّرديّة بتجاوز فكرة الوقت الكرونولوجيّ، ليتصاعد إلى أفق تأمليّ مرتبطًا بالخبرة والوعي والوجدان الذّاتي، ذلك أنّ "أشدّ الانبثاقات ديناميّة تحدث في الوجود المكبوت"[٨٨]؛ ما جعله يعي أنّ الزمان علائقيّة بالذّات والآخر في فضاء مفتوح؛ فقد انسحب البيت من جوهر حميميّته إلى حقيقة عدائيّته، لكنَّ العدائية في جوهرها كانت في العزلة والأدوات التي مثّلت له دور الكائنات، وليس في البيت ذاتِه كمكان، ما يجعلُ البيت، الذي يماثلُ حصن باستياني لجيوفاني دروغو، يُقْرَأُ في سياق التّضادّ وشبه التّضاد في المربع السّيميائي على النحو الآتي:

(البيت)



(٨٠) المرجع السابق، ١٨.

(٨١) المرجع السابق، ١٩.

(٨٢) العقيلي، *كمستير*، ١٩.

(٨٣) المرجع السابق، ٥٠.

(٨٤) المرجع السابق، ٤٩.

(٨٥) المرجع السابق، ٥٣.

(٨٦) المرجع السابق، ٥٤.

(٨٧) المرجع السابق، ٥٥.

(٨٨) غاستون باشلار، *جماليات المكان*، ترجمة: غالب هلسا، الطبعة الثانية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨٤)، ١١٤.

إنّ البيت في تحوّلاته بين قطبين متضادّين، يحسم الجدلَ، في وعي الشّخصية الذّاتي وتأملاتها وتجربتها المعيشة بحركيّة الزمان وسيلانه، بولادةِ دلالةٍ جديدة، ترتكزُ في علاقةِ شبه التّضادّ، ليصبح البيتُ في دائرةِ اللّاهيميّة واللّاعدائيّة. ومركزُ ثقلِه الدّلاليّ يتكثّفُ في فضاءٍ نصيٍّ جديدٍ يطويه، ويعيدُ إنتاجَه في مشهديّة كوميديّة تعلن عن نفسها بالهروب، إذ يصبح المقهى، بما هو فضاءٌ تعارفيٌّ تشاركيٌّ للكائنات الإنسيّة بالحركةِ والصّوت والحضورِ، المشهدَ الأثيرَ لممارسة الذّاتِ وعيها في مواجهةٍ واعيةٍ لفضاء البيت، وتكونُ من خلال الكتابة، بقولِه: "ها أنذا أكتب قصتي في المقهى"[٨٩].

إن الفضاءات السّردية شكّلت مجتمعةً في السّرديتينِ عالـمًا متخيّلًا موازيًا للعالم الواقعيّ، ومتقاطعًا معه في آنٍ، بل إنّها بنيت على حالة من التّداخل بين الواقعيّ والتخييلي في بنية الحبكة، ومنظور الهُويّة السّرديّة للشّخصيات، غير أنّ الذّات السّردية في فضائها، تباينت بينَ رؤيتينِ، الأولى: رؤية تعكسُ انغلاقها أو انحباسها داخل وجودها الذّاتي في عالم مغلق بلا نوافذ، كما تجلّت في شخصيّة جيوفاني دروغو، حيث سيرورة الشّخصية نحو هُويّة فرديّة ومصير فرديّ متجهةً صوب الموت في حالة تجريد من أبعادها السّوسيو ثقافيّة. والثّانية: رؤية تعكس محاولات جاهدة صوب تحرير الذّات من فردانيّتها وانفتاحها على الآخر في أبعادها السّوسيو ثقافية، في اشتغال أصيل فيه الوجود الذّاتيّ يتّخذ سيرورته من كونه وجودًا تبادليًّا للذّات في الآخر، والآخر في الذّات، في حركيّة مستمرّة صوب هُويّة جماعيّة ومصير جماعيّ، خاصّة أنّ الفضاء السّردي في (كمستير) خلافًا لـ(صحراء التتار)، استند على خاصيّة التّرميز والتّخييل والفانتازيا في طرح الرّؤية السّرديّة للشّخصيّة، في وعي فلسفي يستندُ إلى أنّ "معرفة الذات تأويل"[٩٠]، لتفتح للذّات القارئة فرصة المشاركة الفاعلة في التّلقّي والكتابة.

خاتمة:

كشفت قراءةُ التّوازي، في مقابلتها بين رواية (صحراء التتار) ومجموعة (كمستير) القصصيّة، عن التّشابهات والاختلافات والتّقاطعات بينهما، في علائقية الزمان والمرآة، فأبانت هُويّات الشّخصيّات بين هُويّة منغلقة ممثلةً بجيوفاني دروغو، وهُويّة إشكاليّة ومُتشظّية في مجموعة (كمستير)، إلّا أنّهما تتقاطعان في تجسيد صورة إنسان فقد الشّعور بوحدة حياته وهُويّته وشخصيّته، في خلل تواصل واتّصال مع الذّات والآخر.

أما العنونة في الرواية والقصة، فدخلتا في علاقة زمانية مكانيّة، على صعيد الرّؤية الكليّة للإشكالات الحضارية والإنسانية، بين زمن يتفلّت منه المكان في (كمستير)، ومكان يتفلّت منه الزّمان في (صحراء التتار). بما يقدّم صورة مكثّفة للشّقاء الإنسانيّ؛ من خلال شخصيّات متقاربة في بنيتها السّردية، إذ هيمنت الشّخصية الباطنيّة التّأمليّة على المسار السّردي؛ ما جعل الأحداث قليلة ومحدودة، بل إنّها تقوم في جوهرها على حركيّة الفكرة أو الدّلالة الحادثة؛ كما حضر البعد الفانتازيّ بقوّة في السّرديتين، إذ تشكّل في بنية الشّخصيات في (كمستير)، خاصة في المرايا والأحلام، حيث المخيّلةُ تَستضيفُ الواقعَ؛ بينما نهضت (صحراء التتار) بفكرتها الكليّة على واقعٍ يَستضيفُ الخَيالَ.

وبينما يتشكّل كلّ خطاب وفق خصوصيّة النّوع السّردي قصصيًّا في (كمستير)، وروائيًّا في (صحراء التتار)؛ فإنّ هذه الخصوصيّة تواءَمت في محضن بنيويّ ودلاليّ، حيث التعالق المفاهيميّ والفنيّ للقصّة في مجموعة (كمستير) مع الدّلالي والمركزيّ في فضاء الرّؤية والمكان لـ(صحراء التتار)، وتحديدًا

(٨٩) العقيلي، *كمستير*، ٦٣.

(٩٠) ريكور، *الوجود والزمان والسرد*، ٢٥٤.

حصن باستياني، بما هو الحيّز المؤسّس للفضاء الدّلالي، والباعث للتّحوّلات، والكاشف عن سيرورة الزمان والشّخصيّات. وأبان الفضاء النّصيّ – من منظور الحيّز– في جدل الحميميّ والعدائيّ، عن رؤيةٍ مفارقة بين السّرديّتَيْنِ، بما هو انعكاسٌ للأنماط الثّقافيّة والحضاريّة، بين هُويّة إشكاليّة تجتهد للانفتاح على الذّات والآخر في (كمستير)، حيث تحرير الذّات من فردانيّتها وانفتاحها على الآخر في أبعادها السّوسيو ثقافية، في اشتغال أصيل على أنّ الوجود الذّاتيّ يتّخذ سيرورته من كونه وجودًا تبادليًّا للذّات في الآخر، والآخر في الذّات؛ وهُويّة مغلقة على ذاتها، منحبسة داخل وجودها الذّاتي في عالم مغلق بلا نوافذ، لا يحضرُ الآخرُ في أفقها إلا بوصفِه عدوًّا.

إن هذه الدراسة، إذ توصي الباحثين بعقد مقاربات مقارنة لكشف صورة الذات والآخر في السياقات الثقافية العربية والعالمية، فإنها تطمح إلى فتح المجالات لإجراء دراسات أُخَر، تكشف آثار العوالم السرديّة على القارئ المعاصر ودوره في استشراف قضايا الهوية والوجود.

المصادر والمراجع:

إبراهيم، سيد. *التخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*. الطبعة الأولى، القاهرة :مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥م.

الأحمر، فوزي. *معجم السيميائيات*. الطبعة الأولى، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠.

أوزوالد، تيودور. *الأقصوصة*. ترجمة: محمد آيت ميهوب، الطبعة الأولى، تونس، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، ٢٠١٣.

إيكو، أمبرتو. *العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه*. ترجمة: سعيد بنكراد، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧.

باشلار، غاستون. *جماليات المكان*. ترجمة: غالب الهلسا، الطبعة الثانية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨٤.

باسنيت، سوزان. *الأدب المقارن، مقدمة نقدية*، ترجمة: أميرة نويرة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

بدوي، عبد الرحمن. *الزمان الوجودي*. الطبعة الثانية، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٥٥.

بوزاتي، دينو. *صحراء التتار*. ترجمة: مصطفى الحسون، الطبعة الأولى، القاهرة، دار آفاق للنشر والتوزيع، ٢٠١٧.

تشاندلر، دانيال. *أسس السيميائية*. ترجمة: طلال وهبة، الطبعة الأولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨.

الخطيب، حسام الدين. *آفاق الأدب المقارن عربياً وعالميا*. الطبعة الثانية، بيروت، دار الفكر المعاصر، ١٩٩٩.

رجب، محمد. *فلسفة المرآة*. الطبعة الأولى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤.

رضوان، أحمد شوقي. *مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن*. الطبعة الأولى، بيروت دار العلوم العربية، ١٩٩٠.

ريكور، بول. *الوجود والزمان والسرد*. ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.

رينيه، وليام. *الأدب المقارن: اسمه وطبيعته*، ضمن كتاب مفاهيم نقدية. ترجمة: محمد عصفور، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠.

الصعيدي، محمد. *شعرية القص في تجربة جعفر العقيلي القصصية*. الطبعة الأولى، عمان، الآن ناشرون وموزعون، ٢٠٢١.

العقيلي، جعفر. *كمستير: مجموعة قصصية*. الطبعة الأولى، عمان، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠١٥.

القللي، محمد. "*مفهوم التوازي وآفاقه: المزيفون بين أندريه جيد ومحمود تيمور نموذجا*". مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م ٤١، ع ٣، (٢٠١٤)، 902-914.

لحمداني، حميد. *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. الطبعة الثالثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

مارازانو، ميشيلا. *فلسفة الجسد*. ترجمة: نبيل أبو صعب، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠١١.

ميرهوف، هاينريش. *الزمن في الأدب*. ترجمة: أسعد مرزوق، (دون طبعة)، القاهرة، نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.