ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Assit. Lectu. Khairiyah Saadi Kareem

Department of Arabic Language – College of Education – Shaqlawa – Salahaddin University – Erbil – Kurdistan Region, Iraq

Email: khairiyah.kareem@su.edu.krd

Keywords:

Theme, Thematic Approach , Quest , Abdel-Fattah Kilito

CC BY

Article info

Article history:

Received 10.May.2025

Accepted 30.Jun.2025

Published 25.Aug. 2025

The Theme of the Quest in the Mirror of the Other: A Thematic Approach to the Novel "By God, This Story is My Story" by Abdel-Fattah Kilito

A B S T R A C T

This research aims to explore the theme of the quest in Abdel-Fattah Kilito's novel "By God, This Story is Mine" through a thematic approach, utilizing the thematic method, which is considered both flexible in nature and linked to psychoanalytic and philosophical practices. This allowed the study to examine Kilito's vision of his characters' journey—a journey that surpasses the "Other" toward what lies beyond. This reveals a mirrored and reflective theme of the quest. The study seeks to gather all that falls under the related theme of the quest and to explore the manifestations of the "Other," which appear in multiple forms and narratives. It discusses the psychological perspective of the quest according to Kilito and draws upon the mirror theory of the psychoanalyst Jacques Lacan. The significance of this research lies in uncovering the writer's indirect vision through the unconscious thematic elements that the study attempts to reveal.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https:// doi.org/10.31185/eduj.Vol60.Iss2.4449

ثيمة البحث في مرآة الآخر مقاربة موضوعاتية في رواية "والله إن هذه الحكاية لحكايتي" لعبد الفتاح كيليطو

م.م خيرية سعدي كريم

قسم اللغة العربية – كلية التربية ـ شقلاوة – جامعة صلاح الدين– أربيل – إقليم كردستان/ العراق

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ثيمة البحث في رواية "والله إن هذه الحكاية لحكايتي" من خلال مقاربة ثيماتية، مستعملاً المنهج الموضوعاتي الذي يُعد منهجاً حرّاً من ناحية، ومرتبطاً بممارسات التحليل النفسي والفلسفي من ناحية أخرى. لذا ستتعمق هذه الدراسة في الرؤية التي تبناها كيليطو في رحلة بحث شخصياته التي تتخطى الآخر نحو ما وراء ذلك الآخر،

ليظهر ثيمة البحث المرآوي والانعكاس الارتدادي. هدفت الدراسة إلى جمع كل ما يندرج تحت ثيمة البحث، واستكشاف ذلك الآخر الذي يتجسد في أكثر من صورة وحكاية. تناولت الدراسة الرؤية النفسية للبحث عند كيليطو، واستفادت من النظرية المرآوية عند المحلل النفسي جاك لاكان. تكمن أهمية البحث في اكتشاف رؤية الكاتب غير المباشرة من خلال الثيمات اللاوعية التي تحاول الدراسة إظهارها.

الكلمات المفتاحية: الثيمة ، الموضوعاتية ، البحث ، عبدالفتاح كيليطو

المقدمة:

إن التأمل في تاريخ البشرية يُظهر بوضوح أن الفضول غريزة متأصلة في الإنسان، فهو بطبيعته يسعى إلى البحث والاكتشاف، وربما كانت خطيئته الأولى ناجمة بدافع الفضول ذاته. تشير المعاجم العربية إلى أن البحث يعني السؤال عن الشيء، وهو محاولة الوصول إلى حقيقة ما. ومن هنا يتضح أن جميع الفنون والعلوم التي أبدعها الإنسان عبر العصور لم تكن سوى محاولات متكررة للكشف عن حقيقة معينة أو للإجابة عن أسئلة مُلِحّة. وقد انشغل الأدب منذ نشأته الأولى بطرح الأسئلة الوجودية، وبالتحقيق في مفاهيم الأخلاق والفضيلة والجمال، حتى تداخل مع الفلسفة وعلم النفس. ويندرج عبد الفتاح كيليطو ضمن قائمة هؤلاء الباحثين عن الحقائق، إذ يُعد ناقدًا مزدوج اللسان يكتب باللغتين الفرنسية والعربية، وهو ما مكّنه من طرح أسئلة جوهرية تتعلق بالذات والآخر، والبحث عن الذات في صورة الآخر الأجنبي. كما يُعد من النقاد الذين سعوا إلى العودة إلى التراث العربي ودراسته في ضوء مناهج نقدية حديثة. يتجلّى هذا الطرح بوضوح في كتابه «والله إن هذه الحكاية لحكايتي»، بدءًا من عنوانه المقتبس من «ألف ليلة وليلة»، بما يعكس دعوة للعودة إلى الذات، غير أن هذه العودة لم تتحقق إلا بعد الانخراط في تجربة البحث عن الآخر. تهدف هذه الدراسة إلى جمع مكونات ثيمة البحث كما عالجها كيليطو في نصه، وهي ثيمة طُرحت غالبًا بطرق ضمنية وغير مباشرة، وذلك في محاولة للوصول إلى الفكرة الرئيسية التي تكمن خلف هذا الاشتغال المتكرر على البحث. إلا أن تناول الثيمة في النقد العربي يُعد أمرًا معقدًا، نظرًا لأن المنهج الموضوعاتي منهج حرّ ومنفتح على مناهج متعددة، فضلًا عن شيوع الخلط بين "الموضوع" الذي يُعد ظاهرًا وجليًا، و"الثيمة" التي قد يستخدمها الكاتب بطرق واعية أو لا واعية، فتكون مبثوثة ومتعددة الطبقات وضمنية. وقد اعتمدت الباحثة في دراستها على المنهج النفسي للكشف عن بعض عناصر لاوعي الكاتب، مع الاستفادة من مفهوم التأمل الانعكاسي ومن النظرية المرآوية التي طرحها جاك لاكان.

الثيمة:

هناك إشكالية فيما يتعلق بمصطلح الثيمة، فليس هناك مصطلح واحد متفق عليه من لدن النقاد، فلدينا مصطلحات محايثة له، من قبيل: الموضوع، الجذر، الثيمة. كما إن هناك إشكالية تتعلق بالمفهوم أيضاً، فلا يوجد اتفاق حوله. وبما أن الثيمة تم توظيفها في مجالات نقدية متعددة ومختلفة، فقد اختلفت المفاهيم أيضا، لذا" يُعتبر هذا المصطلح انطباعياً إلى حدٍ كبير، فهو الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتبٍ ما وفق رؤية ج. ب. ويبر، أما في الإبداع، فهو حدث قد نتج من جراء صدمة تعود إلى أوائل شباب – إن لم نقل– طفولة الكاتب" (علوش، ١٩٨٩، ص ٦). لذا لا يمكننا القول بأن الثيمة يقابل الموضوع ببساطة، لأنها الموضوع ولكن بصورة غير مباشرة، وهي ما يحمله المؤلف من رؤى وأفكار حول الموضوع المركزي، بينما تحمل هذه الرؤى والأفكار التأويل المتعدد. لذا يمكننا القول بأن "الثيمية تدل على الموضوعات الكامنة في الأثر الأدبي، والثيمة theme هي جذر لهذه الموضوعات. وهذا الجذر يتصف بصفات محددة هي: القرابة السرية في العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع، والثبات الذي يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي، والدينامية الداخلية في العلاقات الجدلية بين عناصر الموضوع وغيره من الموضوعات في النص الأدبي"(عزام، ١٩٩٨، ص ١٣–١٤). كما أن الثيمة " تنتشر بصورة لا متماسكة داخل النص، ولا يمكن تحديدها إلا بجمع هذه

الشذرات النصية التي يمكنها أن تتمم الإطار العام للثيمة، فكل العناصر الخطابية يمكنها أن تساهم في بلورة الثيمة الكبرى، لتصبح بناءً تطوريًا مرتكزاً على ثلاث عملياتٍ إجرائية، مرتبطة ببعضها بقوة وهي التجميع والتعميم والعنونة" (احمياني، ٢٠١٤).

يرى جان بول فيير بأن الأعمال الإبداعية إنما تدور حول موضوع رئيسي، الذي يرتبط بحدث منسي في طفولة المؤلف، ويشترط لطريقته ثلاثة شروط، وهي حقيقة اللاوعي وأهمية الطفولة والإمكانية في أن يعبر الرمز عن حقيقة قديمة أغفلها المبدع (حسين، ١٩٩٠، ص ١٦) وهنا نجد أثر اللاوعي في تكوين الثيمات المتكررة في أعمال كاتب ما، أو في النص الواحد ،"وبما أن الثيمة هو التردد المستمر لفكرة أو صورة ما، فإن شغل الناقد الموضوعاتي هو تتبع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما" (لحميداني، ٢٠١٤، ص ٢٨) وهذا يحيلنا إلى دور المنهج الموضوعاتي في دراسة الثيمات، ومحاولة الولوج لعمقها. رغم ذلك فإن التحليل الموضوعي لا يسعى لأكثر من وصف العمل الأدبي دون أن يدعي إمكانية تفسيره. يرى البعض بأنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء أو نقطة وصول، فالمدخل إلى القراءة الموضوعية مدخل حرّ، مما يضفي عليها شيئاً من السحر، وعندما يكتب أحد الكتاب الموضوعيين في مقدمة دراسته، فهو سيبدأ من نقطة ما، وهذه البداية ستكون بداية كتابته هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس(حسين، ١٩٩٠، ص ١٥٩).

هنالك شبه اتفاق بأن غاستون باشلار من أبرز رواد المنهج الموضوعي، وقد رأى رولان بارت بأن النقاد الموضوعيين يحتكمون إلى الرؤية الإيديولوجية، بينما هنالك استخدام لطاقة الحدس، فالنقد الموضوعاتي "حاضن لشتى التيارات النقدية بامتياز، فهو يستطيع أن يأخذ من كل المناهج جوانبها الإيجابية ويترك سقطاتها" (لحميداني، ٢٠١٤، ص ٣٥) فلا يوجد شيء ثابت حول ممارس هذا النقد، فهو مرتبط بممارسات علم النفس، والتحليل النفسي، إلى جانب الفلسفة والفلسفة الوجودية بالذات. كما أنه قد يستفيد من علم النفس الظاهراتي أيضاً. رغم ذلك لو استعمل النقد الموضوعاتي المفاهيم النفسية مثلاً، فهو لا يحصر نفسه في دراسة سيكولوجية للعمل، بل يهدف إلى استخراج فلسفة الكاتب الضمنية. وهنا يجدر الإشارة لجهود جان ستاروبنسكي الذي استخلص المهمات الأساسية التي ينبغي أن يقوم بها النقد الموضوعاتي "وهي دراسة البنية الرمزية والدلالية، وذلك مع الحرص على أن يكون التحليل محايثاً للنص، على الأقل في هذا الجانب بالذات ثم تأويل العمل الأدبي، أي إظهار موقف كاتبه تجاه العالم الذي يواجهه، والاهتمام بما هو خارج النص عند اللزوم، وتوظيف ذلك في فهم موقف الكاتب"(لحميداني، ٢٠١٤، ص ٤٥). رغم ذلك فإن الثيمة ليست شيئاً جاهزاً يمكن العثور عليه معلباً ومعروضاً على أرفف بعض متاجر الكتابة السردية، بحيث يختار الكاتب منها ما يحلو في عينيه، بقدر ماهي شيء دفينُ بداخله، ينبض بحركة قلقة، مطالباً بالإعراب عن نفسه، ولكن وراء حجاب الحكاية والشخصيات والحبكة(عبد النبي،٢٠١٧، ص ٦٤) فهو مثل لحن سري طويل، وتجوال في النص وليس صياغة موقف.

البحث:

جاء في لسان العرب، البحثُ طلبك الشيءَ في التراب، وفي المثل: كالباحث عن الشفرة. والبحثُ: أن تسأل عن شيء، وتَستَخبر. وبحث عن الخبرة وبحثه يبحثه بحثاً: سأل. وتبحثتُ عن الشيء، أي فتشتُ عنه. وسورة براءة كا يُقال لها: البُحُوث، سميت بذلك لأنها بحثت عن المنافقين وأسرارهم واستثارتها وفتشت عنها. والبحثُ المعدِن يُبحثُ فيه عن الذهب والفضة.(ابن منظور، ٢٠٠٦، ص ٣٥-٣٦) والبحث طلب الحقيقة وتقصيها وإذاعتها في الناس (الطاهر، ١٩٧٠، ص ١٣) وهو عملية تطويع الأشياء والمفاهيم والرموز بغرض التعميم، فهو استقصاء دقيق يهدف إلى اكتشاف حقائق وقواعد عامة يمكن التحقق منها مستقبلاً(بدر، ١٩٩٤، ص٢٢) والبحث بمعنى الكشف عن الحقائق. وهو دراسة منظمة وتحقيق منهجي حول موضوعٍ ما، بهدف الكشف عن الحقيقة، وتأسيس أو تعديل نظرية ما، أو تطوير خطة للعمل وفقاً للحقائق المكتشفة(صادق، ٢٠١٤، ص ٣١ – ٣٢).

الآخر:

ذكر ابن منظور في معجم لسان العرب بأن "الآخَرُ بمعنى غير، كقولك رجلٌ آخَرُ وثوبٌ آخَرُ، وأصله أَفعَلُ من التأخُر، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد، استُثقلتا فأُبدلت الثانية ألفاً لسكونها وانفتاح الأولى قبلها" (ابن منظور، ص٨٧) وقد أشار صاحب معجم مقاييس اللغة بأن" الآخر نقيض المتقدم، والأخُرُ نقيض القُدُم، والآخر تالٍ للأول" (ابن فارس، ٢٠٠١، ص٧٠). بينما الآخر في أبسط صوره هو نقيض الذات أو الأنا، وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب، سواء الاستعماري أو ما بعد الاستعماري، كما شاع هذا المصطلح في الفلسفة الفرنسية عند كل من؛ جان بول سارتر وميشيل فوكو وجاك لاكان وغيرهم، حيث تأتي أهميته في تكوين الذات وتحديد الهوية، فالآخر بالنسبة إلى سارتر، شانه في ذلك شأن لاكان، عامل فاعل في تكوين الذات، إذ يرى سارتر أن وعي الذات الوجودي يتأسس تحت تحديق الآخر الذي ينطوي على عداء، مما يجعل الكينونة الذاتية تعتمد بطريقة مخجلة على نظرة الآخر وتحديقه، وهي حالة تمنع حرية الاختيار ولذلك نجده يختتم مسرحيته لا مخرج بجملته "الآخرون هم الجحيم"، بينما الآخر عند فوكو هو اللا مفكر في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الذي يستبعده المركز، أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي ولا الذات من دون الآخر. بينما يرى جاك دريدا بأن الأنا لا تستطيع خلق خارجية ضمن نفسها دون أن تصطدم بالآخر (الرويلي، البازعي، ٢٠٠٢، ص ٢١ و ٢٢ و ٢٣). أما بالنسبة لمارتن هيدجر فمفهوم الآخر مرتبط أساساً عنده بالوجود، فلا يوجد ثمة ذات من دون العالم أو من دون الغير (علي، محمد، ٢٠٢٠، ص٣٢٥) أما العلاقة بين الذات والآخر فهي تقوم على جدلية متبادلة وصراع، مما يؤدي إلى تقليد أحدهما الآخر، فالعلاقة بينهما قد تكون علاقة تأثير وتأثر، وقد تكون علاقة عدائية أو تواصلية وتفاعلية، وبذلك فإن صورة الآخر أيضًا تتغير وفق موقع الأنا. بينما يرى باحثون بأن نفي الآخر بتر للذات، بمعنى أنه قطع لجزء منها، هذا رغم أنه ضروري لاكتشافها، إذ تصور الذات لا ينفصل عن تصور الآخر، ولكن الآخر يبقى عدوانياً، بدرجة أولى، إذ لا توجد علاقة بالآخر إلا على قاعدة الغالب والمغلوب. يرى الطاهر لبيب –الباحث في علم الاجتماع– بأن الغاية من أغلب البحوث عن الآخر لم يكن فقط وصف الآخر بل قراءة الأنا في مرآة الآخر، فالغاية من بحث رفاعة الطهطاوي في كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لم يكن البحث عن باريس بل العودة إلى مصر، وهو بذلك نوع من مطاردة الذات في فضاءات الآخرية(١٩٩٩، ص ٢٢ و ٢٥) بينما تناول إدوارد سعيد في كتابه "الإستشراق" موضوع رؤية المستشرق للآخر الشرقي باعتباره المنقذ له، فهو ينقل رؤية المستشرق في اعتقاده بأن الأوروبي أكثر تعقلاً فهو منطقي بالفطرة يحكمه الاستدلال، بينما الشرقي يفتقر إلى التناسق والتفكير المنطقي ويسهل خداعهم (٢٠١٧، ص ٧٥ و ٧٦).

ملخص الرواية:

تبدأ الرواية بمشهد حلمٍ يرويه ساردٌ سيظل هو السارد الوحيد في هذه الرواية، التي تتألف من خمسة فصول: "نورا على السطح، قدر المفاتيح، أبو حيان التوحيدي، هي أنتِ وليست أنت، خطأ القاضي خلكان" وتتناول ثلاث قصص رئيسية، تتداخل وتتشابك ليظهر التشابه المستمر بين تلك القصص والاختلاف أحياناً في بعض التفاصيل، ولكنها جميعاً ستنتهي عند موضوع رئيسي؛ وهو البحث عن شيء من خلال شيء آخر، أو عن شخصٍ من خلال شخصٍ آخر. يدخل السارد في متاهات الماضي وقصص من التراث العربي، منها قصص من ألف ليلة وليلة ومنمنمات قديمة، وبطريقة أو بأخرى، فإن شخصيات هذه القصص ستتعرف بعضها على البعض وتلتقي، سواء من خلال الحلم، أم من خلال قراءة كتب التراث، أو القيام ببحوث أكاديمية. وكأن مصير هذه الشخصيات مرتبط بعضها ببعض، رغم اختلاف الأزمنة والأمكنة، والقصص الثلاث كالآتي:

القصة الأولى: على الرغم من أنها قصص ألف ليلة وليلة، ولكننا لن نعرف تفاصيلها دفعة واحدة. وهي عن حسن البصري الذي سيترك بلدته باحثاً عن كنوزٍ في أراضي الجان وسيقع في حب جنية ثم يتزوجها، ويفتح باباً كان يفترض أن لا يفتحه، لأن الكوارث ستحل عليه ما إن يفتحه، حيث سيخسر الجنية وتبدأ رحلة بحثه عنها في نساء أخريات. أما الشخصيات الرئيسة في هذه القصة فهي(حسن البصري، المجوسي، الأخوة، الجنية).

القصة الثانية: هي لحسن ميرو، الذي سيترك بلده متجهًا نحو فرنسا وبطريقة شبه قريبة من قصة الجنية في حكاية حسن البصري سيقع في حب فتاة أجنبية اسمها نورا، ثم يضطر للقيام ببحث عن كتابٍ ممنوع أشيع عنه بأنه سيلحق ضرراً بكل من يقترب منه، وهو كتاب (مثالب الوزيرين) لأبي حيان التوحيدي، هذه القصة احتوت شخصيتين رئيسيتين هما (حسن ميرو ونورا).

القصة الثالثة: ستكون عن باحث أمريكي، وهو يوليوس موريس الذي كتب بحثاً عن التوحيدي، وقصة موريس تتلخص في بحثه عن فتاة غريبة لا يعرف لغتها ثم تختفي، وسيظل باحثاً عن تلك الفتاة في أخريات حتى يقابل واحدة أخرى، دون أن يعرف إن كانت هي أم لا. في قصة موريس يوجد رجل واحد مع مجموعة نساء (الفتاة الغريبة، هيلفي، نورما، الغجرية).

يعد النظر إلى المرآة من الأمور التي اعتاد عليها الإنسان، رغم أن إطالة النظر إليها، أو للأدوات العاكسة مرتبطة بالوقوع في الذات كما في أسطورة نرسيس، أو ربما يعيدنا إلى أداة التكهن والسحرة في العالم القديم، ولكن صفة الانعكاس التي يحتاجها الإنسان لإدراك ذاته من الخارج، هي أول وأهم صفات المرآة. غير أن كيليطو يضع جميع شخصياته أمام المرآة من أجل فهم ذواتهم، ومرآة كيليطو في هذه الراوية يتجسد في الماضي، حيث قد يمثله التراث الغائر في القدم (قصص الف ليلة وليلة) أو قصص حدثت في الماضي غير البعيد. وهذه المرآة عالم مستقل أشبه بعالم المثل عند أفلاطون، أو ربما العوالم الذي تحدث عنها ابن عربي: "وخلق الله من جملة عوالمها عالماً على صورنا، إذا أبصرهم العارف يشاهد نفسه فيها" (ابن عربي، ٢٠١٤، ص ٢٥٨) فكأن عالمنا هو مجرد انعكاس لعالم آخر أكثر مثالية. أشار ابن عربي أيضًا إلى حديث ابن عباس الذي ذكر فيها أن؛ " كل أرض من السبع الأرضين مثلنا، حتى أن فيهم ابن عباس مثلي" (ابن عربي، ٢٠١٤، ص ٢٥٨)، وبالعودة إلى ماضي البشرية نجد أن فكرة الارتداد موجود منذ القدم، فالإنسان اعتقد بوجود عالم آخر أكثر أصالة من عالمنا. وكأننا انعكاس لذلك العالم. وقد أعطى كيليطو صفة الأصل للمرآة بينما المرآة هي انعكاس للأصل وليس الأصل في ذاته. ومرأة كيليطو يظهر على صورة التراث/ الماضي بوصفها أداة للتكهن وحاملة للقصص، فهي التي تولد الأحداث وتخلق تفاسيراً واحتمالات جديدة وليس العكس. فمن يقف أمامها بإمكانه أن يرى المستقبل– مستقبله– الذي سبق وأن تجسد في قصص أخرى في الماضي. لذا فإن المرآة تجسد أو تمثل التراث والماضي، ولكنه مرآة متكهنة للذي سوف يحدث، وذلك من خلال تفسير الذي حدث في الماضي أي قصص التراث. وجميع الشخصيات ستقف أمام هذه المرآة بطريقة أو بأخرى باحثة عن ذاتها.

الباحث في مرآة الماضي (الراوي المرآة):

إن الراوي هو الذي يرينا الأعمال من خلال عينه، دون أن يكون ظهوره في المشهد ضرورياً (تودوروف، ١٩٩٦، ص ٨٥) يرى كل من رينيه ويليك وأوستن وارين بأن من يقص قصة عليه أن يعتني بما يحدث، وليس بالنتيجة فقط، لأن القصة صيرورة ولو أنها صيرورة تتجه إلى نهاية (١٩٨٧، ص ٢٢٥). وهذا يحيلنا لدراسة الراوي، على الرغم من كل شيء هو "صاحب خطاب مسيطر مهيمن على سائر الخطابات" (الكردي، ٢٠٠٦، ص ٢٤) وهو أحد شخصيات القصة. ولكننا في هذه الرواية نجده يبتعد عن اقحام ذاته وحكايته الذاتية قدر المستطاع "هذا دون ذكر حكايتي الخاصة التي يجب أن أبقيها بعيداً" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٦) وكأنه يتقمص دور الباحث الموضوعي، فينظر من زاوية رؤية الباحث، أو ينظر من زاويته في الرؤية القولية أو الخطابية (الكردي، ٢٠٠٦، ص ٢٣) محاولاً استعمال أدواتهم، كطرح الأسئلة وإثارة الشكوك،

ومن ثم محاولة الوصول للنتائج. على الرغم من أنه أحياناً يبالغ في الشكوك وكأنه محقق وليس مجرد راوٍ، كما أنه يهدم النتيجة التي يصل إليها من خلال الارتياب والحيرة. فالرواية التي تتكون من خمسة فصول، يبدأ فصلها الأول بهذه الجملة "يحدثُ هذا مرة أخرى" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١١) دليل على التكرار، تكرار قصة أو حدث، لنكتشف بأن الذي يحدث ويتكرر هو حلم، وهذا الحلم يخص حسن ميرو أحد شخصيات الرواية، فيصبح الحلم مدخلاً وربما حجة لسرده تلك الرواية. بينما الحلم الذي يحلمه الراوي – والذي لن نعرف اسمه – يبدو كمشهد سينمائي، ليبدأ الراوي بوصف نورا– زوجة حسن– وهي مرتدية ثوباً من الريش، تستعد للطيران مع طفليها، متأهبة على السطح للرحيل " ومباشرة بعد ذلك، طارت وحلقت بعض الوقت فوق البيت، ثم اختفت" (كيليطو، ٢٠٢١، ص١١) فهي تهجر حسن ميرو. وقد خَصص كيليطو أول صفحة لمشهد الحلم، بينما الصفحات الأولى في الرواية مخصصة لتفسير ذلك المشهد الذي وصفه الراوي بأنه ليس عديم الفائدة. يقترب الراوي من الشخصيات ولكنه يقف على مسافة منهم، ليتمكن من الابتعاد وعدم التعاطف معهم، وكأن هذه المسافة التي يلعب عليها، هي المسافة ذاتها بين الذاتية والموضوعية التي يلتزم بها الباحث، لكي يكون متوازناً في تحليله وأحكامه. الراوي هنا صاحب الموقع القولي، فلا نجد الشخصيات تتحدث إلا بالمقدار الذي يسمح لهم الراوي، والذي غالباً يكون من خلال الحوار. بينما توجد صفحتين ونصف فقط خصص لحسن ميرو متحدثاً بلسانه مباشرة (الصفحات ٢٢، ٢٣، ٢٤) مما يقربنا من القول بأن صوت الراوي يتداخل مع صوت الكاتب، وتتقلص المساحة بينهما، وكلما "اقترب الراوي من المؤلف انخفضت أصوات الشخصيات الأخرى، بينما يرتفع صوت الراوي، حتى يصبح هو المتكلم الوحيد في القصة" (الكردي،٢٠٠٦، ص ٢٥). رغم ذلك فقد حدد الراوي الموقع الذي سيقص منه حكايته، فهو الباحث عن الحقيقة والمحلل الذي يحاول فك الشفرات وحل الألغاز، ولكنه لا ينظر للمسألة بصورة مباشرة، بل يتأمل القصص القديمة، بالأحرى قصص التراث، ليفهم القصة الآنية التي أصبح هو مسؤولاً عن سرد أحداثها وتفسيرها وهي القصة التي حلم بها –قصة حسن ميرو–وكأنه فقط باحث، وهذا النوع من الرواة لا يهتم المؤلف سوى بموقع رؤيتهم، فلا نلمح ذات الراوي فهو راوٍ غير ظاهر، وله عدة تسميات منها العاكس والكاميرا وأحد تسمياته؛ المرآة (الكردي، ٢٠٠٦، ص ٨٨). وهنا يبدأ رحلة الراوي بطرح الأسئلة، باحثاً عن الإجابات في مرايا قديمة، أي النصوص التي أثرت عليه سواء كانت مكتوبة أو غير مكتوبة. وطبيعة الباحث عند الراوي يظهر بصورة جلية أثناء إبداء رأيه عن المنمنمات والرؤى السابقة.

الرؤى السابقة:

يفترض الراوي بأنه تحت تأثير رؤيا سابقة ولكنه يتسائل "أية رؤيا؟ وفي أي سياق؟ ماذا حدث بالتحديد في منزل والدي؟ " (كيليطو، ٢٠٢١، ١١). ثم يبدأ بتحليل قصة نورا مع حسن ومعطف الريش، وكيف أن نورا انفصلت عن حسن بمجرد أن رأته. ثم يهدم الراوي استنتاجه هذا قائلاً " بيد أن هذا ليس حقيقة مؤكدة، والأمور ليست بهذه البساطة" (كيليطو، ٢٠٢١، ١٢)، فالراوي مرتبك ومربِك في آن واحد، كما يفرط في استخدام مفردات تدل على الحيرة منذ الصفحات الأولى التي تتكرر فيها بعض العبارات(على الأرجح، ربما، على ما يبدو، لست أدري، أعتقد، ربما أهذي، يخمن) وقد يدل ذلك على مصداقية الراوي بوصفه متقمصاً دور الباحث، فهو يستمر في التنقيب، ولكن الإكثار من هذه المفردات في صفحات قليلة، يوحي بفضاء متوتر وموتر في آن واحد.

لوحة أو منمنمة:

يتسائل الراوي عن مصدر حلمه، ويرجح الأمر إلى لوحة ربما شاهدها في متحف أو مكان ما، أو منمنمة في كتاب، لذا يتسائل قائلاً " أي كتاب يا ترى؟ ومن هو الرسام الذي أنجزها؟ ومن أوحى له بها؟" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٣) الأسئلة المتتالية والمفتوحة التي يتركها الروي/ الباحث من دون إجابات مؤكدة، يُدخل القاريء في فضاء مضطرب، والراوي يعترف بذلك قائلًا " غير أنني قرأت ما لا يحصى من الكتب، ما لا يعد من الحكايات، إلى درجة نسيت العديد منها، وأنها تختلط في ذهني" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٣) فهو أمام سؤال يفضي به إلى مجموعة لا متناهية من اسئلة وافتراضات غير محدودة، غير أنه يعود إلى الماضي، وغالبًا هذا الماضي هي نصوص التراث. وهو بذلك واقف أمام مرآة الماضي يطرح عليها الأسئلة. بينما السؤال الواحد يولد منه عدد لا متناهي من الأسئلة. في النهاية يصل إلى حقيقة ما، غير أنه يعدها غير مؤكدة، ولكن هذه الحقيقة غير المؤكدة تصبح باباً يُدخلنا إلى عالم الرواية، حيث نعرف الصلة بين قصة حسن ميرو، وحسن البصري. يزعم الراوي في البداية أن مرد ذلك هو الشبه بين أسميهما فقط "أرى أنني أخلط بين قصتين، يجب عليّ أن أنتبه، وأن أعيد ترتيب الأمور، إنني بالإشارة إلى حكاية حسن ميرو، تحت تأثير حكاية قديمة، حكاية حسن البصري" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٦) غير أن الراوي ليس متأكداً من ذلك أيضاً، لأنه دائم الارتياب بل إنه "يحكي بارتياب عن الارتياب، يبدو كما لو أنه منذور وفق ما تداخل في لاشعوره القرائي، لأن يحكي اعتماداً على السؤال، ليس من إمكان للحكي سوى الاسترشاد بالسؤال الذي لا يقود إلى يقين، إن السؤال، على العكس، يغذي الارتياب ويقويه" (بلقاسم، ٢٠٢١، ٤٢).

المراوغة في البحث:

معظم شخصيات هذه الرواية تحمل صفات الباحث بطريقة أو بأخرى، غير أن آلية البحث عند أغلبها تتسم بشيء من المراوغة، فهي لا تتجه مباشرة نحو هدفها، ولا تبحث من خلال ذاتها بل تبحث من خلال أشياء أخرى عن أجوبة يفترض أنها تخصها أو تخص شخصيات أخرى قريبة منها. إن إستعمال الطرق غير المباشرة في البحث أو ربما المراوغة يمكن أن يحمل جانبين، جانب منه هو نوع من الاختيار الواعي ومنهج بحثي، وجانب آخر منه قد يكون غير واعيًا. حيث لا تعرف الشخصيات بأنها منهمكة في طرق غير مباشرة أثناء بحثها.

نورا قبل أن تتعرف على حسن ميرو رسمته، غير أن الراوي يخبرنا بأنها كانت ترسم نفسها بصورة غير مباشرة " لقد رسمت نورا صورته، رسمتها بسرعة، وبصفة غير مباشرة رسمت نفسها"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٣٣) وهذه المراوغة ربما تكون غير واعية، فنحن لا نعرف السبب الذي جعلها ترسم بتلك الطريقة. يستمر الراوي في طرح أفكار غريبة وضبابية دون أن يبتّ في أي نتيجة، فعدم تمكن القارئ من معرفة السبب وراء الأفعال المتكررة للشخصيات (حدث متكرر)، فالقارئ عليه أن يقع في دائرة الحيرة بجانب الراوي وشخصيات الرواية. ولن نعرف طوال الرواية، هل كانت نورا تبحث عن نفسها من خلال حسن فتراوغ، لأنها وقعت في حالة من التماهي معه، أم أن هنالك أمرٌ آخر؟ وإذا اعتبرنا بأنها في حالة التماهي مع حسن فإن كارل يونج يحلل هذا النوع من التماهي بأنه " الإسقاط اللاوعي لشخصية فرد على فردٍ آخر، واغتراب الذات عن نفسها لدرجة قد يصل لحالة من الانفصام، إذ ينقسم الذات إلى شخصيتين تغترب كل منهما عن الأخرى" (عناني،٢٠١٧، ص ٢٥١) وعلى وفق علم النفس، فإن المراوغة والأسلوب غير المباشر ليس سوى آلية دفاعية، صادرة عن أسباب مختلفة، منها أن الشخصية تقاوم الانفتاح الكامل أو المباشر على الآخر. إن عملية المراوغة في البحث، سيرافق أحداث الراوية، فحسن ميرو يريد تعلم اللغة الفرنسية من أجل التمكن من الكتابة باللغة العربية " كان من الضروري بالنسبة إلى حسن، إتقان لسانٍ أجنبي، لكي يكتب بلسانه" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٢٥) وكأن الوصول إلى لغته، يكون من خلال لغة أخرى، فالوصول إلى أي شيء لا يكون من خلال الشيء ذاته أو مواجهته، بل من خلال شيء آخر مختلفٌ عنه تماماً، في عملية أشبه بمراوغة الذات. ومن جانب آخر فإن الراوي وهو يشرح مراجعة حسن ميرو لدراسة موريس، يفسر إعجاب التوحيدي بالجاحظ قائلاً " في المراجعة التي نشرها حسن عن دراسة موريس، شدّد على فكرة أن التوحيدي، وهو يشيد بالجاحظ، كان يثني خلسة

على نفسه"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٤٧) دون أن يوضح السبب أو الهدف من وراء قيامه بذلك. وكأن مهمة البحث عن نية الشخصيات في استعمالهم هذه الآليات الغريبة وغير المباشرة تقع على عاتق القارئ بالتحديد، فيشارك بدوره في عملية البحث. ورغم تقاطع الأحداث التي جمعتهم بصورة ما، فإن (موريس ونورا وحسن ميرو) يختلف كل واحد منهم عن الآخر، كما أن الدافع الذي يحرك كل شخصية من تلك الشخصيات لا بد أنه مختلف أيضًا، ولكنها تجتمع في استخدام اسلوب المراوغة أو الاصطدام غير المباشر مع ما ينبغي مواجهته مباشرة. قد يكون دافع التوحيدي في المراوغة هو الترفع عن مدح ذاته، بينما نورا قد تكون ضحية لضبابية الرؤية.

البحث في مرايا التراث:

استعمل فلاسفة القرون الوسطى مجازاً مصطلح مرآة العالم، وذلك لبيان فكرة فلسفية مفادها؛ أن العالم ليس سوى بناء تسلسلي بالغ الإتقان، وكل شيء يصبح منعكساً في كل شيء، وكأن العالم كله معرض مرايا (رجب، ١٩٩٤، ص ٦٥) ولكن كيليطو يضع التراث أو الماضي مكان هذه المرآة، وكأن جميع القصص هي انعكاس فحسب أو نسخ لقصص التراث، أو لقصة واحدة فقط، وهي القصة الأصلية، فالشخصيات تبحث في الماضي أو بالأحرى في قصص التراث لفهم حاضرها، ثم يصبح هذا الماضي وتلك القصص مثل المرآة مؤدية وظيفتها، حيث تُدخل الأبطال في لعبة معها. وكأن التراث ليست مرآة عادية بل تمتلك طبيعة المرآة السحرية، حيث تَسبق الواقف أمامها بخطوة لتتنبأ بأقدارهم، تماماً كالمرآة السحرية التي يمكن التبنؤ من خلالها.

حسن ميرو مطالب بإجراء بحث عن كتاب "مثالب الوزيرين" لأبي حيان التوحيدي، الذي شاع عنه بأنه منبع للنحس وبأن كل من يقرؤه سيعاني من انتكاسة خطيرة. هذا التنبوء سيصبح عائقاً أمام عملية بحثه، لأن حسن سيظل مرتبكًا ومتردداً عن تناول هذا الكتاب بصورة مباشرة. على الرغم من عدم توفره في قائمة الكتب الممنوعة أو الخطيرة التي ربما سيؤثر سلباً على أفكار قرائه، رغم ذلك فإنه يلوح بالخطر لكل من سيقتنيه أو يقرأه. الأمر الذي سيضع حسن ميرو أمام لغزٍ على عاتقه يقع عملية تفكيكه، رغم خوفه وتوجسه. الكتاب يجسد وظيفة المرآة السحرية ولكنها ستصيب كل من ينظر إليه باللعنة. وقد نهى بعض الفلاسفة في النظر إلى مرآة الماء "لأن المرء حين يرى العالم ونفسه وهما مقلوبين في الماء، فقد يسبب له ذلك دواراً.... فهم يقولون بأن رؤية المرء العالم ونفسه مقلوبين أمر يناقض العقل" (رجب، ١٩٩٤، ص ١٣٩). وبما أن الانعكاس من أهم وظائف المرآة – الذي قد يفسر ولع الكاتب بفكرة الانعكاس مما يحيلنا إلى العودة لطور المرآة عند الطفل على وفق نظرية المحلل النفسي جاك لاكان، الذي قدم عام ١٩٣٦ لجمعية التحليل النفسي بحثاً بعنوان " مرحلة المرآة ". غير أن هذا البحث قوبل برفض شديد، ولكنه أعاد نشره بعد ذلك. أشار لاكان في نظريته تلك، إلى مرحلة المرآة عند الطفل، وموضوع المحاكاة الساخرة للغير أو التمثيل بالإيماء. لقد وجد لاكان بأن الطفل في مرحلة ما، يقف أمام المرآة ويبدأ بامتلاك إدراك جديد، وقد يكون هذه المرآة طفل آخر في سنهِ أو قريب من سنه، الغرض من الفكرة هي وقوف الطفل أمام مصدر آخر عاكس له حيث إن " الاكتمال الظاهري لهذه الصورة يعطيه سيطرة جديدة على الجسد..... وذلك مستخلص من صراع داخلي ناتج من التوحد مع الطرف الآخر، وهذا مبدأ منظم للتطور بدلاً من لحظة فردية في الطفولة، فلو أنني توحدت مع صورة خارج ذاتي، فإنني أستطيع أن أقوم بأشياء لم أستطع القيام بها من قبل" (ليدر، جروفر، ٢٠٠٣، ص ٢٧).

تداخل حدود الحقيقة مع الوهم:

في هذه المرحلة المبكرة في حياة الطفل، فإن تداخل حدود الحقيقة مع الوهم أمر طبيعي، فربما يعتقد الطفل بأن المرآة هي الأصل، وفي حالة وجود طفل آخر، فإنه يرى ذاته انعكاس لذلك الطفل، بوصفه الآخر هو الأصل والعكس صحيح.

غير أن هذه المرحلة قد يستمر مع الإنسان، وبذلك يكون الوعي الطفولي في مرحلة المرآة مصاحب لمراحل حياته الأخرى. وقد فسر فيلسوف الأخلاق آدم سميث موضوعاً آخر وهو التعاطف مع الآخر لدرجة التماهي، ومثل لذلك بتماهي المتفرجين مع حركات لاعبي الأكروبات، قائلاً بأن "كل منا يشعر بالتعاطف أو المشاركة الوجدانية، مع الآخرين، على الفور دون زيف، بل تلقائياً وبحب للخير. فننظر إلى أنفسنا وإلى مخيلتنا وكأننا في مكان الآخرين، فإذا رأينا بأن أحدهم على وشك الاصطدام فإننا نجفل هلعين، وإذا رأينا أحد لاعبي الأكروبات وهو يمشي على حبل مرتخ، فإننا نتلوى معه، وعندما نرى الناس سعداء أو تعساء، فإننا نشاركهم الشعور بالمثل. وعلى نحوٍ مشابه، نشارك الآخرين وجدانياً عندما نراهم يتصرفون بطرق نوافق عليها، وفي الحقيقة إننا نشعر بسعادة حقيقية عند مشاركة العواطف والآراء مع الآخرين" (سميث، ٢٠١٤، ص ٦٦-٦٧). وهذا يفسر تسائل نورا زوجة حسن ميرو، عن سبب تسمية المرأة المختطفة في قصة ألف ليلة وليلة بالجنية، يزعم حسن بأن هذا النعت لأنها أجنبية "ومن خلال مناقشتها الدؤوبة مع حسن ظهرت أسئلة معقدة. مثلاً لماذا توصف المرأة المختطفة بالجنية؟ هل في ذلك إعلاء من شأنها أم حط من قيمتها؟ زعم حسن أن هذا النعت، إذا فكرنا في الأمر مليّاً، يعني أنها أجنبية، الأجنبي جنيّ، أكد ذلك مزهواً باكتشافه الذي فاجأ نورا. -في هذه الحالة جنية أنا؟" (كيليطو، ٢٠٢١، ٧١ص).

نورا: تتماهى نورا مع قصة هي ليست قصتها. وهذا التأثر بقصص التراث تجعلها في حالة من التماهي حيث تجد نفسها جنية لأن الأجنبي جني وهي فرنسية. على الرغم من أن هذه القصة ليست قصتها. كما يوجد نوع من تداخل خطوط عالم الخيال مع عالم الواقع. وحين تغضب من حسن البصري- في قصص ألف ليلة وليلة- فجأة تغضب من زوجها حسن ميرو أيضاً، وتفسر ذلك لكونيهما رجلين، لذلك فمن المنطقي أن يتصرف زوجها مثل شخصية في قصة خرافية " في هذه اللحظة شعر حسن بأنها تلومه هو، على فظاظة سميّة : " أترى هذا؟" تدينه كما لو أنه كان مؤلف القصة، تورط في الأمر، فأخذ يدافع بتهور عنها، ويقدم عذراً لحسن، ويبرر ما لا يمكن تبريره، قالت نورا: الرجال كلهم متشابهون. لم تكن تقدر كثيراً الأخت الصغيرة وترى أن سلوكها مريب، ونتيجة لذلك كانت غاضبة من حسن البصري، وأيضاً من حسن ميرو، فقط لأنه رجل، إذا كان أحدهما تورط في قصة الأخت الصغيرة فإن الآخر قادر على فعل الشيء نفسه، وبما أنه قادر على ذلك فكأنه فعله، إذن قد يفعله، بل قد فعله"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٧١-٧٢) فاعتقاد نورا بأن زوجها سيتصرف كما تصرف حسن البصري، هو ليس مجرد تخمين، بل كأنها مصرة على استنساخ قصة ألف ليلة وليلة ومتيقنة من النتيجة، واضعة حسن ميرو أمام حسن البصري، فهي ترى بأن الآخر هو الأصل، لأن حسن ميرو سيكون تابعاً لحسن البصري، فبما أن الأصل قادر على شيء ما، فإن زوجها أيضاً قادر على ذلك بل وكأنه قام بذلك، بل لقد قام بذلك. هذا الاستنتاج نتيجة التماهي مع الآخر، قد يكون نابعاً من خلل في الهوية، هوية الذات وهوية الآخر، ذلك الخلل الذي سيكون مصدر قلق وريبة مستمرين، حيث سينتقل لحسن ميرو أيضاً " في البداية كان ذلك يضحكه، لكن مع المدة صار يزعجه: - كيف أكون مسؤولاً عما فعله حسن البصري؟ يقول ذلك أيضاً لنفسه، مما يدل بأنه صدم لهذا الشأن، وبأنه يمنح بعض المصداقية لارتياب نورا، فعلي الرغم من اعتراضه، يرى نفسه مسؤولاً حقاً عن أفعال وتصرفات البصري"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٧٢) إن هذا التماهي قد يحدث علاقة متوترة مع الذات لدرجة أن الذات تكوّن علاقة اغترابية مع ماهيته. وبالعودة إلى مرحلة المرآة، فإن الطفل حين ينهمك بتقليد المرآة (باعتقاده) فإنه يعيش حالة من اكتشاف الذات" بالتماهي مع الصورة التي يتلقاها في المرآة، والذي يمكنه أن يراه ككل، يتحول إلى أن يكون هو نفسه، هكذا يصبح تكون الذات معتمداً على تلقي الذات بصفتها آخر" (كلر، ٢٠١٨، ص ٢٠٢).

البحث في المرايا المتقابلة:

حين تكون مجموعة من المرايا متقابلة، فإن هذه المرايا ستمتلك خاصية الارتداد، ونصبح أمام مجموعة من الصور متشابهة، وسلسلة من الارتدادات اللانهائية، مما يوجب البحث عن الصورة الأصلية. وحتى نتمكن من ذلك، لربما نعتقد بأن الارتدادات هي الأصل. إن حالة المرايا المتقابلة والبحث من خلالها أيضاً، احتل مكانًا في هذه الرواية، ففي الفصل المعنون

بـ (قدر المفاتيح) نصبح أمام قصص يوليوس موريس– الأكاديمي الأمريكي الذي كتب بحثًا عن حكاية حسن البصري– وتناول في بحثه عدة ثيمات منها: (البحيرة، التلصص على الجنية، المرأة المستحمة، النظرة الأولى، الأخوات، الحذر من الجنية، الأجنبية، عدم معرفة اسم المرأة ثم اختفائها). تتكرر نفس الثيمات في قصة موريس أثناء رؤيته امرأة في زيارة له إلى فنلندا، ونجد تشابه الثيمات بين قصته وقصة حسن البصري:

موريس	حسن البصري
يرى فتاة تستحم عارية في بركة	يرى جنية تستحم في بركة
يقع في غرامها ويتلصص عليها	يقع حسن في غرام الجنية ويتلصص عليها
تختفي فتاة البركة فجأة	تختفي الجنية فجأة وتطير
لا يعرف الفتاة ولا يتمكن من الحديث معها فهي أجنبية	لا يعرف عنها شيئًا لأنها جنية
لا يعرف اسمها حتى النهاية	لا يعرف اسم الجنية رغم زواجه منها
يقابل فتاة اسمها هيلفي وتساعده	الأخوات في قصة حسن البصري يساعدنه
تحذر هيلفي موريس كي لا ينظر للأجنبية لأنها خطيرة	تنبيه الأخوات لحسن البصري من النظر إلى الجنية حتى لا يصاب بالعمى

إن تكرار الثيمات المتشابهة يكون بنفس التسلسل أيضاً. وكأن هذه القصص تنسخ ذاتها من تلقاء نفسها، دون أي تدخل خارجي، وكأنها قصة واحدة. وقد أشار المتصوفة المسلمون إلى فكرة وحدة الوجود، وذلك من خلال إدراك الإنسان وحدة الله من كثرة مخلوقاته، أو بمعنى آخر، يوجد أصل واحد أمام الكثير من المرايا المتقابلة. يشير حيدر آملي في كتابه" جامع الأسرار ومنبع الأنوار" إلى تلك الفكرة قائلاً "ومثال ذلك أن تفرض مرايا كثيرة، مختلفة الأوضاع والأشكال، من التثليث والتربيع والتسديس والتثمين، والطول والعرض والإستدارة والاستطالة وغير ذلك، ويكون في مقابلها وجه واحد أو شخص واحد. فإن هذا الوجه الواحد أو الشخص الواحد، يظهر في كل مرآة من هذه المرايا على وضع تلك المرآة، بلا تفاوت ولا نقصان(٢٠٠٧، ص ٥٩٣) وبالعودة إلى قصة موريس، يمكننا العودة إلى:

الحدث الأول: والذي بحث فيه موريس وكتب عنه "استفاض موريس في الحديث عن مشهد حسن حين كان يتابع خلسة حركات المرأة المجنحة وهي تمرح في البحيرة"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٦٥) ثم يقف عند حديث الأخت التي تنبه حسن من النظر إلى عيني الجنية قائلة " إياك أن تنظر إلى عينها"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٦٦) ولكي يحتفظ حسن بالجنية، فلابد أن يأخذ معطف الريش أثناء استحمامها ليمنعها من الطيران.

الحدث الثاني: سفر موريس مع والده إلى فنلندا في مرحلة مبكرة في حياته، ثم التعرف على امرأة ستتوب مكان الأخت في قصة حسن البصري واسمها هيلفي" أخذته هيلفي على وجه الخصوص تحت حمايتها" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٧٥) ومنذ هذه الحادثة ستنسخ قصة حسن البصري نفسها وكأنها محاكاة لصورة أخرى أصلية غير أنها ليست هي " فبينما كان يتجول مع المجموعة الأولى التي لا تنفصم، مرت بجانبهم فتاة، حدقت في موريس بإصرار، بُهت بعينيها الزرقاوين، وشعر بأنها، وهي تلفه بنظرها، عرفت على الفور، كل شيء عنه، وأنها استحوذت عليه، قالت هيلفي بنبرة تنمّ عن تحفظ طفيف، وربما مشوب بقسط من الإعجاب: احترس منها، إنها تستحم عارية في البحيرة، تلك عادتها" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٧٥–٧٦) وقبل الإشارة إلى أماكن التكرار والتشابه بين الحدثين، فلا بد من الإشارة إلى عدم وجود لغة مشتركة بينهما، فهي تتحدث بلغة أجنبية" ثم ألقت عليه خطاباً بالفنلندية أو بلسانٍ آخر، كانت لا تشك تسخر منه....وأسف لأنه لم يستفسر عن اسمها، كان بوده أن يعرف لغتها وبيئتها وتأريخها" (كيليطو،٢٠٢١، ص ٧٦ –٧٧) إن الفتاة الفلندينة تشترك مع الجنية في قصة حسن البصري بأنها أجنبية، والجنية في قصة حسن البصري ليست آدمية، الفتاتان تسبحان في البحيرة وتختفيان، لا اسم

لهما، كما أن الرجل في هذه القصة تستعين بامرأة أخرى، الأخت في قصة حسن البصري وهليفي في قصة موريس. الرجل في القصتان يجمعهما السلبية فهما مجرد متلصصين في البداية. تنتهي القصة الثانية، بينما موريس يقرأ قصة حسن البصري " وحين قرأ ذات يوم حكاية حسن البصري، عاد بذاكرته إلى فنلندا" (كيليطو، ٢٠٢١، ص٧٧) أو ربما قرأ تلك القصة قبل سفره إلى هناك، فالرواية لا تبت في الأحداث بصورة قطعية، غير أن معرفة موريس بهذه القصة لا يغير من حقيقة؛ أن الأحداث تنسخ بعضها وتكون في حالة من الارتداد، لأن موريس سيكون أمام **حدثٍ ثالث** يشبه الحدث الثاني والأول، حيث سينتبه إلى فتاة تحضر إلى مكتبة الجامعة ذات صباح " كان لديها عينا السباحة الفنلندية أنفسهما"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٧٨) وتلك الفتاة اسمها نورما وتشبه فتاة البحيرة، وهنا يدخل موريس في حالة من الريبة والشك "وخلال حديثهما كان دائماً يطرح السؤال نفسه على نفسه : هي أم ليست هي"(كيليطو، ٢٠٢١، ص٨٠). بالعودة إلى نظرية المرآة للاكان، فإننا سنذكر مقاله عن النظام الخيالي، حيث يرى بأن النفس الإنسانية عالم تتبادل الذوات والأشياء أماكنهم باستمرار، ويعيش كل منهما حياة الآخر. وخلال عملية الإسقاط والانعكاس هذه، يبدو أن الأشياء تدخل وتخرج بعضهما من بعض دون وسيط، ويشعر كل منها بالآخر من الداخل بنفس الصورة الحسية التي تدرك بها دواخلها، فكأنك تستطيع أن تضع نفسك في ذات المكان الذي يُنظر إليك منه، أو ترى نفسك في ذات الوقت من الداخل والخارج. (ايجيلتون، ٢٠١٧، ص ١٤) ويتضح هذه الرؤية حين يدرك القاريء بأن موريس كان يخلط بين فتاة البحيرة والجنية ونورما " في الماضي كان يخلط بين الفتاة الطالعة من البحيرة والجنية المجنحة، والآن انضافت نورما إليهما. ربما أحبها بسبب التشابه. ناسباً إليها سمات الجنية المجنحة إلى جانب سمات السباحة. صحيح أو خطأ لم يكن بوسعه عزلها عن صورة الأخريين"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٨٠) ثم يعود موريس بعد كل هذه الأحداث إلى القصة الأصلية " كان هو على وجه الخصوص يتشبه بقصة أصلية" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٨٢) وبذلك يصبح البحث عن الصورة الأصلية واجباً حين نكون أمام مجموعة من القصص تحمل طابع المرآيا المتقابلة.

البحث وراء المحظور: احتل البحث وراء المحظور مساحة واسعة في تاريخ الإنسان، وربما قصة الشجرة المحظورة التي نهى الله أن يأكل منها آدم وحواء، برهان واضح على أن الطبيعة البشرية تسعى باتجاه الذي يمنع عنها. وقد جاء في لسان العرب بأن الحظر "هو كل ما حال بينك وبين شيء" (ابن منظور، ٢٠٠٦، ص٩١٨) قدم كيليطو في هذه الرواية، انجذاب الإنسان نحو المحظور بصورة مكررة، ومن جديد، فإن كل قصة تؤدي إلى أخرى لتشرحها وتعللها، ومرة أخرى نحن أمام ثلاث قصص، وكلما ابتعدنا عن القصة الأصلية أو بمعنى آخر عن القصة الأقدم، تصبح التفاصيل في القصص الأخرى باهتة أكثر. وكأن فكرة المرايا المتقابلة تتكرر وتعود من جديد. حتى أن الحكايات على الدوام متداخلة، تقترب من طبيعة الليالي التناسلية، فالحكاية الأصلية التي يستهل بها كيليطو مرويته، تتناسل منها حكايات متعددة تتوزاي حيناً وتتعارض حيناً آخر، أو تكون مفسرة وسارحة في طور ثالث (النابي، ٢٠٢١) ولكن العودة تكون دائماً للقصة الأصلية "كان هو، على وجه الخصوص، يتشبث بقصة أصلية" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٨٢) وهنا سنعود إلى القصص الثلاث (حسن البصري، حسن ميرو، موريس):

قصة حسن البصري: بوصفه القصة الأقدم زمنياً، فإن تفاصيلها أكثر وضوحاً في مرآة هذه الرواية، فنحن أمام ثلاثية (الإنسان، المحظور، رغبة اقتحام المحظور) وهذه القصة من قصص ألف ليلة وليلة، سيعاد سردها في هذه الرواية من خلال حكاية حسن البصري، الذي كان يعيش في هدوء مع والدته "يقيم حسن البصري، إذن مع أمه، حياتهما هادئة عادية، بيد أن كل شيء تغير يوم زراه بهرام المجوسي في متجره، وحدثه عن أرضٍ بعيدة، وعن كنوزٍ مسخرة له، وليست من نصيب أحد غيره، هذا مسطر في كتاب، يضيف المجوسي" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٨). ولا بد من وجود حدث مفاجئ ليحرك ذلك الهدوء الذي اعتاد عليه حسن. بينما المجوسي الذي يمثل السحر والدهاء والخطر في آن معاً، فهو الذي سيشكل خطراً على تلك السكينة ويحرك الفضول والطمع، لأن الكنوز مسخرة لحسن فقط وفق حديث المجوسي. لاشك أن هذه الجملة ستكون

مؤثراً بما يكفي ليغير حسن النمط الذي اعتاد عليه حسن. لذا نجده يخاطر بترك عمله ومدينته ووالدته متوجهاً نحو الكنز، ليجد نفسه في أرض الجان " بعد ما لا يحصى من الصعاب، وصل حسن البصري أخيراً إلى بلاد الجن، تم استقباله أخيراً من سبع بنات، عددنه أخاً وقمن بإيوائه في قصرهن"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٨) تبدأ قصة الحظر حين تسافر الجنيات الثلاث لزيارة والدهن ملك الجان، ويتركن حسن ومعه مفاتيح الغرف، ولكنهن سيمنعنه من فتح باب واحد فقط من بين جميع الأبواب "وجد نفسه حينئذٍ أمام باب، منعته الأخت الصغيرة من فتحه؛ سلمته قبل إطلاقها مفاتيح الأبواب جميعها، ونصحته ألا يفتح أحدها. ضاق صدره، وحزن لفراقهن، وطبعاً لم يعد يفكر إلا في الباب الممنوع. فقال في نفسه: ما أوصتني أختي بعدم فتح هذا الباب إلا لأن فيه شيئاً تريد ألا يطلع عليه أحد، والله إني لأقوم وأفتحه وأنظر ما فيه، ولو كان فيه المنية" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٩) وهنا يظهر المحظور والرغبة في اختراقه معاً، كما يظهر بداية القلق الذي يتحول إلى تساؤلات مؤرقة، فمن البداهة أن كل محظور مرغوب، مما يجعل حسن البصري أن يحلف على فتح ذلك الباب، وحين يفتحه فإنه سيدخل عالماً مختلفاً تعيش فيها جنية جميلة، وحين تعرف الأخت بأنه فتح الباب الممنوع، فإنها تنصحه بأن لا ينظر إلى عيني الجنية لأنه سيقع في حبها. ومرة أخرى سيصبح حسن أمام أمر تم منعه من القيام به، لذا يستسلم لفضوله وينظر إلى عينيها، فتسلب لبه وعقله ويقع في حبها، وهذا الأمر يجعله كالأعمى، فهو لا يرى غيرها. غير أن التأمل في هذه القصة سيضعنا أمام بعض الثيمات المشابهة مع قصة سقوط آدم وحواء من الجنة، بمعني آخر القصة الأصلية الأوحد التي منها تم استنساخ جميع القصص الأخرى. الباب المحظور يذكرنا بالشجرة التي منع الله آدم وزوجه أن يأكلا منها في القرآن" وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما، ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين" (٢ البقرة: ٣٥) بينما نجد بأن فكرة النهي عن الإتيان بفعل محدد (الأكل من شجرة معينة) تم الإشارة إليها في سفر التكوين بأنها شجرة المعرفة "وأوصى الربّ آدم قائلاً: من جميع شجر الجنة تأكل أكلاً، وأما من شجرة معرفة الخير والشرّ فلا تأكل منها موتاً تموت، التكوين"(٢: ١٧–١٨) فتناول ثمرة تلك الشجرة سيفتح عين الإنسان على الخير والشر، ليختبر فكرة المسموح والممنوع ويكون حراً في اختياره، رغم معرفته المسبقة بأن فضوله له ثمن، وبأنه إذا فعل ذلك فسيفتح باباً نحو أرضٍ أخرى بعيد عن جنة عدن. بالرجوع إلى قصة حسن، فإن ذلك الباب أخرج حسن من الوضع الذي اعتاد عليه (راحة البال في أرض الجن) ليجعله هيماناً بحب الجنية التي ستتركه فيما بعد "شعرت الأخوات لدى عودتهن بالأسى، لكونه أشرف على الهلاك بسبب الغرام"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٢٠)، وحين يحصل على الجنية يخسرها من جديد بعد أن تطير هي بعيدة عنه. وهكذا يصبح حسن هائماً في البلدان باحثاً عنها، وكأنه نُفي وأصبح ملعوناً، تماماً كآدم.

قصة حسن ميرو: الذي يبحث عن مضمون الكتب المفقودة الذي ألفه أبو حيان التوحيدي، ومن ثم أحرقها، فلم يطلع عليه أحد لعدم وجود نسخٍ أخرى. مما حتم على حسن القيام ببحث عن كتاب "مثالب الوزيرين" الذي شاع عنه بأنه سيؤذي قراءه وسيلحقهم اللعنة (كتاب ممنوع). عد حسن هذا الكتب من فئة الكتب الشريرة ولكنه ليس كتاباً ممنوعاً، ليس بصفة رسمية، لذا وبعد تردد يحاول أن يفتح ذلك الباب " ذات يوم خضع للإغراء، وفتحه ليغلقه في الحين، ولما غادر المكتبة توقع أن يصيبه شر ما، سقوط، لقاء غير مرغوب فيه، حادثة سير، لم يحصل له شيء من هذا "(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٦٠) مقارنة بالقصة التي قبلها (حسن البصري) فإن الصور المكررة باهتة، لأن حسن البصري لم يتردد في البحث عن الكنز، بل غادر مباشرة نحو أراضي الجان وفتح الباب الممنوع، بينما يظل حسن ميرو متردداً لفترة طويلة "وذات صباح قرر أن يقتني الكتاب، في طريقه إلى المكتبة، تعثّر والتوى كاحله الأيسر..... ثم أضاع بطاقته الوطنية، وتقدم بطلب للشرطة للحصول على واحدة جديدة، غير أنه عثر على القديمة، واضحة للعيان على حافة المكتبة"(كيليطو،٢٠٢١، ص ٦٠–٦١) ونجد أن الإشارة إلى أوجه التشابه بين القصتين تم الإشارة إليها داخل الرواية نفسها" إنه هو الذي.... هو الذي فتح كتاباً، كتاباً قديماً يعود إلى القرن الرابع الهجري، مثالب الوزيرين.... لقد فتح حسن البصري باباً ممنوعاً، أما حسن ميرو فإنه فتح كتاباً ما كان له أن يقرأه"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٣٥) رغم ذلك فإن حسن ميرو لن يفتح النسخة الأصلية من الكتاب، بل يقرأ الترجمة

وينشغل بالهوامش، وهنا يظهر دور المرأة (حواء في قصة آدم، الأخوات في مرحلة ما في قصة حسن البصري، ونورا في قصة حسن ميرو) لكي تحثه على امتلاك الجرأة وقراءة الكتاب، حيث كانت نورا تطلب من حسن أن يفتح ذلك الباب الممنوع، مؤكدةً عليه ضرورة قراءة مثالب الوزيرين كاملة، رغم معرفتها المسبقة بأنه قد يتعرض للأذى إذا قرأها كاملة. لذا يتساءل حسن " ألا تبحث عن هلاكه؟ ..... بدأ الكتاب غير المقروء يعمل بخسّة، ويزرع بذور الخلاف بينهما، لن ترضى عنه إلا إذا تغلب على جزعه، واطلع عليه"(كيليطو،٢٠٢١، ص ٩٦) فرغم معرفتها بأن الهلاك قد يصيب حسن ولكنها مصرة على الأمر. وفي سفر التكوين فإن المرأة هي التي تحث على الأكل من الشجرة، وهي التي تتحدث مع الحية " فقالت الحية للمرأة: لن تموتا، بل أنه يوم تأكلان منها، تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين بالخير والشرّ"(التكوين، ٣: ٥-٦) يشغل التوحيدي موقع الحيّة في قصة السقوط، حيث تخبرنا الرواية بأن الجدال بين نورا وحسن هو تكرار لقصة أخرى "صار التوحيدي يقطن معهما، يطوف في البيت، ولعنته ملازمة لهما، توجه تاريخهما، حكايتهما، تصوغ مستقبلهما. دون أن يدركا ذلك حقا، كانا يكرران التنافس الكارثي بين التوحيدي وابن عبّاد. كتاب الكراهية ينتج الكراهية، وربما لهذا السبب تم إبعاد القرّاء عنه"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١١٢). وكما تم الإشارة سابقاً، فإن المرايا المتقابلة تمتلك فعل الارتداد، والصور ستتضاعف وتتكرر ذاتياً. ولكن عدا هذا التكرار، فإننا سنصبح أمام التأمل الانعكاسي، حيث نجد نورا تبحث عن حسن ميرو في التوحيدي "الظاهر أن حسناً كان يرى أن نورا تسعى، من خلال التوحيدي أن تكشف عن مكنوناته، أن تعرف جوانب منه تجهلها، جانباً مظلماً تحاول إماطة اللثام عنه،.... ولم يكن له أدنى شكّ أن حكمها النهائي عنه سيعتمد على كيفية تعامله مع التوحيدي"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٩٥) وهنا ستجسد نورا دور الباحثة هي الأخرى، غير أنها تبحث عن الآخر القريب في آخر بعيد (الآخر في الآخر) فهي التي تبدأ بقراءة النسخة المترجمة من مثالب الوزيرين وتتعمق في شخصية التوحيدي، وكل ذلك لكي تفهم حسن ميرو، ولكن أليس بإمكانها أن تنشغل فيه مباشرة من دون وسيط؟ وضح كيليطو في كتابه (من نبحث عنه يقطن قربنا) تلك الفكرة؛ ففي قصة ألف ليلة وليلة، يسافر كل من شهريار وشاه زمان بعد خيانة زوجتيهما إلى أقاصي الأرض لمعرفة إن كان حدث ذلك لآخرين. وكأن قصص الآخرين مرآة يحاولان من خلالها فهم قصتيهما. ذكر كيليطو في ذلك الكتاب قصة من حكايات ألف ليلة وليلة وهي (حكاية إفلاس رجل من بغداد) حيث إن رجلاً غنياً من بغداد أفلس، ثم رأى في منامه قائلاً يحثه على السفر إلى مصر بحثاً عن رزقه، وحين يصل إلى هناك يدركه المساء فينام في المسجد، يدخل بعض اللصوص هرباً إلى المسجد، ولكن الوالي يظن بأن الرجل هو اللص فيبرحه ضرباً، وفي الصباح يخبره الرجل البغدادي بحلمه فيسامحه الوالي واصفا إياه بقليل العقل، وبأنه حلم ثلاث مرات بأن له رزقاً في بغداد وفي بيت وصفه كذا وكذا. حين يعود الرجل إلى بغداد يذهب إلى ذلك البيت الذي هو بيت الرجل نفسه ويجد الكنز، وهنا يستنتج كيليطو بأنه " استناداً إلى حكمة قديمة، أن ندقق النظرة في الفكرة الطائشة التي تدعو للذهاب بعيداً بحثاً عن كنز، بينما الكنز موجود في البيت. سوى أنه لمعرفة ذلك، يجب مغادرة المسكن والتقاط خبر موضعه من مكان آخر. الكنز موجود حقاً في المنزل، لكن الخريطة التي تدل على محله الدقيق بعيدة ونائية" (كيليطو، ٢٠١٩، ص ٢٣) مما يفسر أن الحقيقة وإن كانت قريبة، فإن الذي يرفع عنها الحجب هو السعي، والبحث بعيداً هو الذي سيقرب المسافة عن حقيقة قريبة. فالإنعاكس طريقة تساعد الإنسان لفهم الأمور، فعن طريق النظر في المرآة نعرف أحوالنا الداخلية وليست الخارجية فقط. فإذا شعرنا بانقباض وحزن، ننظر في المرآة لملامحنا، بينما الحقيقة قريبة جداً. بداخلنا مباشرة.

قصة موريس: قدر المفاتيح، عنوان البحث الذي كتبه موريس عن قصة حسن البصري، والذي قرأه حسن ميرو. والقارىء يتعرف على محتوى بحث موريس عن حسن البصري من خلال حسن ميرو(مشهد مرآوي)، فيتسائل الراوي " لماذا تركن لحسن المفتاح الذي لا يسمح له باستعماله؟ أكثر من ذلك لماذا أخبرن حسن عنه؟ أليس في مجرد ذكره دعوة، بل إغراء على استخدامه؟ لولا المنع، لما فكر في فتح الباب، وربما لم يكن لينتبه حتى لوجوده"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٦٥) وهنا إشارة إلى المحظور في قصة آدم وحواء في الجنة "ثم إن المنع يوجد، لكي يُخرق، لا تفتح هذ الباب، أمنعك من ذلك مع علمي

أنك ستفتحه"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٥٧) بينما هنالك دعوة ضمنية إلى اجتياز ذلك الباب، وارتكاب تلك المعصية. حيث كانت "الخطيئة الكبرى، والسبب الذي دعا إلى هبوط الإنسان من النعيم، طبقاً إلى الإنجيل، هو الأكل من شجرة معرفة الخير والشر، بمعنى آخر الانشغال بالبحث الأخلاقي ووضع أسساً وقيماً في العقل المستقل ذاتيًا" (كيرتز، ٢٠٢١، ص ٨) بينما قصة موريس له بعدٌ آخر، وهو فضول زوجته التي كانت تتجول في المدينة بينما هو منهمك في بحوثه، حيث تستوقف إحدى الغجريات نورما (زوجة موريس) وتخبرها بنبؤة غريبة عن زوجها الأستاذ " قالت لي أيضاً، أنك تؤلف كتباً، في الواقع أخبرتني عنك"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٠١) وهذه الملاحظة ستثير فضول موريس، وبما أننا نتبعد عن القصة الأصلية، فإن الانعكاس يصبح باهتاً أكثر وأكثر، فنحن لا نجد عامل الفضول رغم الإغراء. وباختلاف حسن ميرو، فإن موريس يفضل عدم الخوض في معرفة ما وراء تلك القصة. رغم أنه يتردد في استفسار الأمر، فترد نورما قائلة " تفاهات، لا شيء جدياً"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٠١) بينما هذه الجملة يجعل موريس أن يدرك بأن الغجرية نطقت بشيء مهم للغاية. ولكن نورما بخلاف الأخوات وهيلفي فإنها ستفضي الأمر بسهولة قائلة " أكدت لي أنك ستؤلف ثلاثة كتب قبل أن تموت" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٠١) وهذا الأمر يجعل موريس خائفاً من الأمر، فيتوقف عن التأليف. وكأن هذه القصة هي استنتاج لأخطاء حدثت في قصص أخرى، فتخلق نهاية مختلفة (حسن البصري المصاب بعمى الحب والضارب في الأرض بحثاً عن زوجته، حسن ميرو الذي يفقد زوجته، وآدم الذي يموت إذا أكل من الشجرة في الرواية التوراتية وينفى من الأرض في الرواية القرآنية) بينما موريس يتجنب الموت "ها أنا محكوم عليّ أن أتوقف عن الكتابة"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٠١) فهو يتوقف عن التأليف ببساطة مبتعداً عن الفضول متجنباً الموت.

نتائج بحث (الراوي– الباحث): بما أن الراوي بحاجة إلى باحث من أجل توثيق المعلومة، فإن الباحث أيضًا يحتاج الراوي ليحكي القصة (النابي، ٢٠٢١) الراوي المتقمص دور الباحث في هذه الرواية كثير الشك والريبة، فهو يعطي معلومة ويشكك فيها، أو يستنتج أمراً ثم يعود ليشكك فيه من جديد، فهو كثير التساؤول "من المحتمل بأنني تحت تأثير رؤيا سابقة... أية رؤيا؟ في أيّ سياق؟ ماذا حدث بالضبط في منزل والديّ؟"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٢) يكشف الراوي في الصفحات الأولى عن تقمصه دور الباحث الذي سيعطينا لمحة عن طريقة تفكيره، فأفكاره متشعبة "ليس الأمر كذلك، إنني ربما أهذي"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١٥) كما أنها متداخلة ومشوشة إلى حد كبير، لأن إيقاع سرده للحكاية وطرحه المواضيع متداخلة أيضًا. فهو يصل لنقطة معينة ثم يعود إلى البداية من جديد "أرى أنني أخلط بين قصتين، يجب عليّ أن أنتبه، وأن أعيد ترتيب الأمور" (كيليطو، ٢٠٢، ص ١٦) لذا، حين نتطرق إلى نتائج عمل ذلك الباحث، نكتشف عدم التيقن. أما الشخصيات فهي لا تختلف عن الراوي من حيث الافتقار إلى التيقن، فحسن البصري الذي يقضي وقتاً طويلاً للبحث عن الجنية فهو لا يعرف اسمها. وإذا تمعنا في صورة المرأة فإنها في أغلب القصص مبهمة، وفي أغلب الأحيان لا اسم لها فهي " اللامسماه" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ١١٥). كما أن الذي جازف بكل شيء (حسن البصري) ليفتح الباب الممنوع للحصول على الجنية، يجازف من جديد حين يخسرها. ويتجه نحو جزيرة الواقواق السبع، ليتكر بزي امرأة من أجل على زوجته، رغم كل ذلك فهو يجهل اسمها "حدث شيء عجيب حينذاك، فعندما يسأل عن زوجته، يُطلب منه أن يذكر اسمها، فيندهش ولا يعرف ماذا يجيب، يجهل اسمها، لم يسبق له أن عرفه، تزوجا وعاشا مدة طويلة معاً، وأنجبا طفلين، ومع ذلك، لا يعرفه، إنها اللامسماه، على كل حال، من حسن الحظ أنه لم ينس ولديه، يقول للذين يسألونه، أما زوجتي فلا أعرف لها اسماً "(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١١٥) يحدث هذا لموريس أيضاً. فهو هائم في حب فتاة لا يعرف اسمها" كان يحلم بفتاة غريبة، يجهل حتى اسمها" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٧٨) رغم ندمه بعد ذلك " ندم يوليوس على عدم التحدث إليها، وأسف لإنه لم يستفسر عن اسمها" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٧٧) ولكن أليس الاسم مفتاح وبوابة لمعرفة الآخر، أو ربما عتبة لتلك المعرفة. وكيف لم يقف الراوي– الباحث عند هذه النقطة إلا مؤخراً؟ أليس المدخل مهماً في أي بحث؟ أليست هذه النقطة دليلٌ على سطحية الباحث أو ربما سهو غير مبرر؟ "في حالة حسن، لا يتعلق الأمر بنسيان، بل بجهلٍ مطبق" (كيليطو، ٢٠٢١، ص١١٦) فالرجل لم ينس

اسمها، بل كان يجهل الأمر، وكأنه موضوعٌ غير مهم أو لا يعنيه، وكأن هنالك إشارة إلى عدم تفكير الشخصية في الولوج إلى عالم المرأة والتعمق فيها. فما يهمه هو الحصول عليها وليس فهم كينونتها. وكأن كيليطو يتطرق لموضوع عدم التعمق في عملية البحث، وكذلك عدم التعمق في عملية الشك في نتائجه.

الشك في نتائج البحث: هي أنت وليست أنت. تتكرر العبارة أكثر من مرة، وذروة هذه الريبة والشك نلمسه في قصة موريس أثناء بحثه عن فتاة البحيرة، فهو يظن بأن نورما هي تلك الفتاة، ويختلط عليه الأمر، وكأنه يبحث عن ظل أو عن نسخة من صورة "وخلال حديثهما كان دائماً يطرح السؤال نفسه على نفسه، هي أم ليست هي؟ لم يكن يجرؤ على إخبارها، كان الأمر جنونياً بالنسبة إليه"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ٨٠). يتضح بجلاء أن ذهنية الشخصيات الرجالية ظلت مشوشة طوال الرواية، فموريس واقع في غرام فتاة لا يعرف اسمها ولا يتذكر ملامحها، ولا يعرف إن كانت الأخرى هي أم ليست هي" في الماضي كان يخلط بين الفتاة الطالعة من البحيرة والجنية المجنحة، والآن انضافت نورما إليهما، ربما أحبها بسبب التشابه، ناسباً إليها سمات الجنية المجنحة إلى جانب سمات السباحة، صحيح أو خطأ؟! لم يكن بوسعه عزلها عن صورة الأخريين" (كيليطو، ٢٠٢١، ص ٨٠). إن عدم اليقين وتداخل الأوصاف والملامح، قد يدل على عدم الاقتراب الوجداني أو الروحي الكافي الذي يجعل الرجل متيقن من صفات تلك المرأة، فهو كان مجرد مراقب حتى إن كان قريبًا منها. ففي قصة حسن البصري الذي عاش مع زوجته، عدا أنه لا يعرف اسمها فهي "امرأة بلا اسم، وإذا جاز التعبير بلا وجه، ولهذا فهو ضائع، متردد، يدقق النظر في النساء كلهن اللواتي يصادفهن، ظن مرة أنه تعرف إليها، لكنه لم يكن متيقناً، إنها أنتِ، و ليست أنتِ"(كيليطو، ٢٠٢١، ص ١١٦) تلك العبارة سيكررها حسن البصري أيضًا "إني حين نظرتك جننت، لأنك إما زوجتي. وإما أشبه الناس بزوجتي، زوجته امرأة غريبة، هي وليست هي، هي نفسها وأخرى، إن الأخرى هي التي يجتهد في العثور عليها، عرفها فيما مضى، والآن يتعين التعرف إليها" (كيليطو، ٢٠٢١٢، ص ١١٦) إن عملية الارتداد يشمل حتى النتائج الذي يصل إليها الراوي– الباحث، فهو يصل لحقيقة ثم يشك فيها، ولكنه يشك في شكه من جديد ويعود إلى نقطة البداية، نقطة الصفر.

الخاتمة: توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج منها:

١- يتقمص الراوي دور الباحث مستعملاً أدواته، من حيث طرحه الأسئلة وإثارة الشكوك وترك الملاحظات والوصول إلى النتائج، تاركاً مسافة بينه وبين الشخصيات ليتمكن من إعطاء أحكام موضوعية. والراوي يصنف كراوٍ غير ظاهر، آخذا موقع الرؤية، وهذا النوع من الراوي يسمى بالراوي المرآوي، لأنه يعكس صوراً من موقع رؤيته أو قوله.

٢- أغلب شخصيات هذه الرواية تحمل صفات الباحث فضلاً عن طابع المراوغة، والتي قد تحدث وبوعي أو من غير وعي. والشخصيات في رحلة البحث إما تراوغ الآخرين أو تراوغ ذاتها، دون وضوح في دوافعها.

٣- يمثل التراث وقصص الماضي صفة المرآة السحرية من حيث تنبؤها بأحداث مستقبلية، وتكمن مهمة الشخصيات في الوقوف أمام هذه المرآة للبحث عن مصيرها وطبيعة أقدارها.

٤- يظهر مرحلة التماهي مع المرآة السحرية في بعض أحداث القصة، حيث يختفي الحدود بين الحقيقة والوهم، وكأن مصير الشخصيات في الرواية هي انعكاس لمصائر أخرى لشخصيات في قصص التراث. على وفق نظرية المرآة عند لاكان فإن هذا الوعي يصاحب المراحل المبكرة في الطفولة ولكنه قد يستمر حتى مراحل أخرى.

٥- المرآة التي بحث فيها الراوي عدا سحريتها وقدرتها على التنبوء فإنها تملك خاصية أخرى، وهي أهمية موقعها، حيث تكون أمام مرايا أخرى متقابلة. وبذلك نجد أن هنالك قصة أصلية يجب على الراوي والشخصيات مع المتلقي البحث عنها للوصول إلى القصة الواحدة التي نسخت قصص أخرى تشبهها ولكنها ليست هي.

٦- توجد ثلاث قصص رئيسة في الرواية، وفي كل قصة يوجد بابٌ يمنع من فتحه والنبش ورائه فهو بابٌ محظور. بينما تتكرر ثلاثية (الإنسان، المحظور، رغبة اختراق المحظور) وتصب ثيمات جميع هذه القصص في قصة واحدة قديمة(قصة آدم وحواء).

٧- الراوي المتقمص دور الباحث يتميز بكثرة شكوكه والارتياب في كل نتيجة يصل إليها، كما أن أيقاع سرده للحكاية متداخلة ومشوشة.

قائمة المصادر والمراجع:

*** القرآن الكريم.**

* سفر التكوين.

١. ابن عربي، محيي الدين. (١٩٨٥). الفتوحات المكيّة، السفر الثاني، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢. ابن فارس، أبي الحسين. (٢٠٠١). معجم مقاييس اللغة. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١.

٣. ابن منظور. (٢٠٠٦). لسان العرب، المجلد الأول والثالث، حرف الألف والباء، بيروت: دار نوبليس، ط١.

٤. إيجلتون، تيري. (٢٠١٧). مشكلات مع الغرباء: دراسة في فلسفة الأخلاق. ترجمة: عبدالرحمن مجدي ومصطفى محمد فؤاد، القاهرة: مؤسسة هنداوي.

٥. آملي، حيدر. ((٢٠٠٧). جامع الأسرار ومنبع الأنوار. تحقيق: هنري كوربان و عثمان إسماعيل يحيى، بيروت: دار المحجة البيضاء، ط١.

٦. باتلر، إيمون. (٢٠١٤). آدم سميث: مقدمة موجزة، ترجمة : علي الحارس، القاهرة: مؤسسة هنداوي.

٧. بدر، أحمد. (١٩٩٤). أصول البحث العلمي ومناهجه، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

٨. تودوروف، تزفيتان. (١٩٩٦). الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، حلب: مركز الانماء الحضاري، ط١.

٩. رجب، محمود. (١٩٩٤). فلسفة المرآة، القاهرة: دار المعارف، ط١.

١٠. الرويلي، ميجان والبازعي، سعد. (٢٠٠٢). دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً. بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة ٣.

١١. حسين، عبدالكريم. (١٩٩٠). المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١.

١٢. سعيد، إدوارد.(٢٠١٧). الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق. ترجمة: محمد عناني، القاهرة: مؤسسة هنداوي.

١٣. صادق، محمد.(٢٠١٤). البحث العلمي بين المشرق العربي والعالم الغربي: كيف نهضوا ولماذا تراجعنا؟ القاهرة: دار الكتب المصرية، ط١.

١٤. الطاهر، علي جواد. (١٩٧٠). منهج البحث الأدبي، بغداد: مطبعة العاني.

١٥. عبد النبي، محمد. (٢٠١٧). الحكاية وما فيها، السرد: (مبادئ وأسرار وتمارين)، القاهرة: مؤسسة هنداوي.

١٦. عزام، محمد. (١٩٩٨). وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٧. علوش، سعيد. (١٩٨٩). النقد الموضوعاتي، الرباط: شركة بابل للنشر والطباعة، ط١.

١٨. عناني، محمد. (٢٠١٧). علم النفس التحليلي عند كارل جوستاف يونغ: دراسة ومعجم، القاهرة: مؤسسة هنداوي.

١٦. الكردي، عبدالرحيم. (٢٠٠٦). الراوي والنص القصصي، القاهرة: مكتبة الآداب، ط١.

١٧. كلر، جوناثان. (٢٠١٨). مطاردة العلامات: علم العلامات، والأدب، والتفكيك، ترجمة: خيرية دومة، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١.

١٨. كيرتز، بول. (٢٠٢١). الفاكهة المحرمة: أخلاقيات الإنسانية، ترجمة: ضياء السومري، بغداد: منشورات الجمل.

١٩. كيليطو، عبدالفتاح. (٢٠٢١). والله إن هذه الحكاية لحكايتي، ميلانو: دار المتوسط، ط١.

٢٠. كيليطو، عبدالفتاح. (٢٠١٩). من نبحث عنه بعيداً يقطن قربنا، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١.

٢١. لبيب، الطاهر. (١٩٩٩). صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١.

٢٢. لحميداني، حميد. (٢٠١٤). سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، الرباط: مطبعة آنفو– برانت، ط٢.

٢٣. ليدر، داريان وجروفر، جودي (٢٠٠٣). أقدم لك لكآن، ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ط١.

٢٤. ويليك، رينيه ووارين، أوستن. (١٩٨٧). نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.

المجلات العلمية والصحف والمراجع الالكترونية:

١. بلقاسم، خالد. (٢٠٢١). "والله إن هذه الحكاية لحكايتي، ارتياب الحكاية في حدثها ونسبتها". مجلة الدوحة، العدد ١٧٠، ص ٤٢.

٢. النابي، ممدوح فراج. (٢٠٢١)."عبدالفتاح كيليطو: كاتب يستعير حكايات الماضي ويحكي بها المستقبل". صحيفة العرب، العدد ١٢٢١٩، السنة ٤٤ .

٣. احمياني، ليلى. (٢٠١٤). "التيمة: إشكالية المصطلح وامتداداته، موقع الحوار المتمدن". العدد ٤٥٠٥، (تاريخ الزيارة: ٢-٧-٢٠٢٥) ليلى احمياني – التيمة: إشكالية المصطلح وامتداداته.

٤. علي، مقدم ومحمد، قادة. (٢٠٢٠). "الحوار الثقافي بين نحن والآخر من منظور عبدالملك مرتاض". مجلة سيميائيات، المجلد ١٦، العدد ٢.