حوليات آداب عين شمس المجلد 52 (عدد يوليو – سبتمبر 2024)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

سيميائية النص الموازي في مجموعة خوان خوسيه مياس القصصيّة الموسومة بـ LOS OPJETOS NOS LLAMAN/ الأشياء تنادينا

عبد الرزاق إبراهيم الهويمل*
جامعة مؤتة/ الأردن/ كليّة الآداب
Abdulrazzagalhwamil@gmail.com

أ.د إبراهيم عبد الجواد البعول**
جامعة مؤتة/ الأردن/ كليّة الآداب
jawad@mutah.edu.jo

تاريخ الاستلام: 2024/04/01
تاريخ قبول البحث: 2024/05/12
تاريخ النشر: 2024/09/30

المستخلص:

يدرس هذا البحث النصوص الموازية عند الكاتب الإسباني خوان خوسيه مياس في مجموعته القصصيّة LOS OPJETOS NOS LLAMAN/ الأشياء تنادينا، وذلك انطلاقا من المنهج السيميائي الذي يشتبك مع العلامة بوصفها غطاء دلاليا يلجأ إليه الأديب، والذي نشأ بفعل تنظيرات (دو سوسير، وبيرس، ورولات بارت، وإمبرتو إيكو)، فتم الكشف عن الدلالة المتوارية خلف العلامات؛ سواء الأيقونيّة، أو الصورية (الكتابيّة) على الغلاف ، ومن ثم الكشف عن دلالة النصوص الموازية المتمثّلة بالعناوين؛ الرئيسية ونماذج من الفرعيّة للقصص داخل المجموعة، وربطها في منظومة علائقيّة تستكنه رؤية الكاتب الإسباني، في سياق ثقافي وفكري، فأظهر هذا البحث الرؤية القلقة عند الكاتب الإسباني، أي تلك رؤية الإنسان ما بعد حداثي.

الكلمات المفتاحيّة: السيميائية، النص الموازي، العنوان، الغلاف.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2024.

مدخل

يتبوأ النص الموازي وجودا مهما داخل العمل الأدبي في امتثاله لدور المحيل إلى الدلالة، والمساعد الفعلي في تقفّي أثر المعنى، فالنص الموازي يمتلك استقلاليّة تشترك مع المكون العام للعمل الأدبي؛ "إذ هو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (**بورخيس**) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[1] فهو الشيء الذي من خلاله يستطيع القارئ أن يتحاور مع المؤلّف حوارا ضمنيّا، وهو الإشارة التي تقوده إلى المناطق المخفيّة التي تجاور العمل الأدبي، وقد أطلق عليه **(جيرار جينيت)** اسم **(النص المحيط)** أي هي "كل هذه المنطقة (zone) الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر"[2] ويتمثل النص الموازي بالعناوين الرئيسية، والفرعية، وصورة الغلاف، واسم المؤلف، والإهداء، والحواشي و...

وقد تعددت التسميات للنص الموازي وفقا لرؤى النقاد المشتغلين في هذا الحقل، إذ نجد (**مارتن بالتار**) يطلق عليه اسم (المناص) ويعرّفه على أنّه "مجموعة تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، وتكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، عناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص"[3]. وفي الجانب العربي نجد مصطلح العتبات يطفو على سطح التسميات، إذ يعرفها **محمد بنيس** على أنها "مجموعة العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه، في آن تتصل بها اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية أن يشتغل، وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود، وإشارة للعابر أمام الكتاب – النص –، ومصاحبة لمريد القراءة وإرشاد المسالك"[4]. كما نجد **لحميد الحمداني** يعرفها – أي العتبات – على أنها "ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[5]

وقد تم العناية بالنصوص الموازية عناية لافتة؛ وذلك لأنها تعد "موجهات خارجية بالغة التأثير والتكوين في صناعة الخطاب السردي، تحتم على الدارس وتوجه قدراته نحو صيغة قرائية معينة، عليه أن يحددها بكل ما يتصل بالنص من فضاءات الخارج ورؤاه ويزيح القراءة على هذا المستوى إلى فعل سردي متجوهر، يمتد فيه الخارج إلى الداخل والداخل إلى الخارج في حركة لولبية مستمرة"[6] وهو ما يجعل الكشف عن العلاقة بين النص الموازي والنص الرئيس قاب قوسين أو أدنى. ولعل الاشتغال الذي تقوم به النصوص الموازية لا يقل أهمية عما يقوم به المتن؛ إذ "لا يمكن للنص أن يقدّم عاريا من هذه النصوص التي تسيجه، لأن قيمته لا تتحدد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجه وخارجه"[7]، فهو الانطلاقة الأولى في كشف الخفايا التي تتوارى في العمل الأدبي، لما ينماز به من قيمة أدبية استباقية، ولما يتصف به من جدل؛ فهو "بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال"[8].

ويواجه القارئ الغلاف في مرحلته القرائية البدئية، ومن خلال هذه المواجهة تتأسس لديه – أي القارئ – مجموعة من الانطباعات الأوليّة، استنادا إلى المضامين الشكليّة للغلاف، من رسومات وأشكال وألوان وكلمات، فهو "البهو الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل كما أنه يسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفز في

التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى"[9] فالغلاف "يضم المحتوى الكتابي للكتاب بين جناحيه، ويعرّف به بصريا، ويمثل عتبة مهمة لا بد من مقاربتها وإخضاعها للقراءة والبحث والتأويل"[10] لذا لا بد أن يتأسس الغلاف وفقا لعدة اتجاهات، هي[11]:

- قيام الكاتب بتصميم الغلاف، وتلتزم الدار بهذا التصميم.
- يعتمد الكاتب على مصمم يثق بقدراته حتى يصل التصميم النهائي.
- الكاتب لا يصمم الغلاف لكنه يتدخل في تصميمه.
- الكاتب لا يتدخل في التصميم، وتتولى دار النشر هذه المهمة.

واستنادا إلى هذه الاتجاهات يمكن القول، إنّ القراءة تتحول بذاتها إلى فعل إجرائي متنوّع ومتعدد وفقا لثقافة القارئ، وعلى القارئ السيميائي إذا شرع في رصد منظومة المدلولات التي تعتلي غلاف ما، أن يكون متنبها إلى أي اتجاه استند الأديب في اختيار غلافه، ذلك أنّ الاستدلال الأبستمولوجي – المعرفي – لاختيار الغلاف والأسباب التي تختبئ خلف هذا الاختيار من (رسومات وعناوين) هي ما تساعد على كشف الأغوار الدلالية المخفية، بإظهارها شيئا فشيئا، ثم وضعها في علاقات تتشابك معا، مكونة في ذات الآن الدلالة الكليّة للعمل الأدبي.

ويعرّف (**ليو هوك**) العنوان على أنه "مجموعة العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتعرف الجمهور بقراءته"[12] ولعل هذه الرؤية اللسانية للعنوان، هي ما تُظهر الضرورة الملحة في الإمساك بالعلاقات التي تنبني بين العنوان والغلاف، والعنوان والمتن، إذ من خلال التشكلات الصورية المبثوثة على السطح يمكن استقاء الدلالة، وهو ما يؤكّده (**رولان بارت**) حين وضع الأساس في الكشف عن سر اللغة عن طريق اللغة ذاتها؛ فهو يرى بأن "النص ثمرة اللغة، ويعنى به نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، كما يرى بأن على اللغة أن تحارب داخل اللغة، لا عن طريق التبليغ، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات وتشكل مسرحه"[13]، أي أن تمظهرات اللغة وأدوارها الوظيفية تكون أكثر اشتغالا في الدرس السيميائي البنيوي.

ويتأسس العنوان في العمل الأدبي على أربع وظائف اشتغاليّة تتجلى في: "الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين"[14]، ولكي يبلغ العنوان أقصى الحدود الشعرية والجمالية، ينبغي أن يتحلى بالإغراء والإيحاء لا بالتعيين، أي عليه "أن يشوّش الأفكار لا أن يرتبها"[15]؛ فكلّما كان مغريا شد القارئ لديه، وعلى الأديب أن يراعي وظيفة هذه العلامة السيميائية الدالة، بوصفها ركيزة قابلة للتأويل، ومن ثم بعيدة عن منابت الوضوح والمباشرة والتسطيح، وكذا بعيدة عن الإبهام المنغلق الذي يستعصي تأويله، وذلك لكي – كما أسلفنا – يحظى بقبول القارئ عن طريق آليات الإغراء، دون أن يستبعده من الشراكة مع العمل الأدبي، أي كما ذهب (الغذامي) باعتبار العنوان "أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنّه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[16]. ويكمن على عاتق الأديب أن يكون متنبها لحدود الإثارة في شحن العنوان بالتلغيز والغموض.

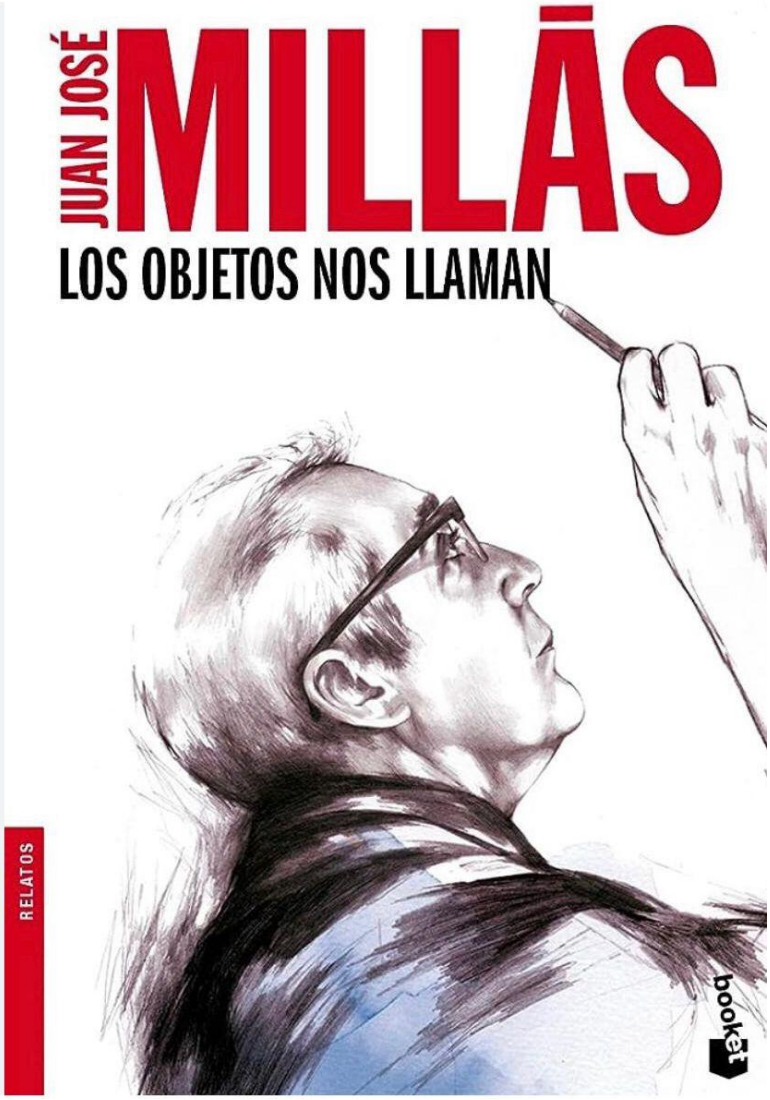
ويهدف هذا البحث إلى استقراء النصوص الموازية في مجموعة خوان خوسيه مياس[17] استقراء سيميائيا من خلال محاورة تأويلية مع البنى المعجمية والصورية (الكتابيّة)، وفك شيفرة العلامات التي تتموضع في الغلاف والعنوان الرئيسي، ونماذج عديدة من العناوين الفرعيّة.

1. سيميائية النص الموازي عند juan jose millas في مجموعته (LOS OPJETOS NOS LLAMAN)

تشكل النصوص الموازية بؤرة أساسية ينطلق من خلالها الأديب الإسباني **(خوان خوسيه ميّاس)** في أعماله الروائية والقصصية، ولعلّ تجليات الأدوار الثقافية والفكرية والوجودية كانت ماثلة في مجموعته (**Los opjetos nos llaman/ الأشياء تنادينا**) ابتداء من الغلاف وما يتشكّل على سطحه من عتبات نصيّة كالألوان والخطوط والتشكلات الصورية – الخطابية – المتمثلة بالعنوان واسم الكاتب، ومن ثم فإن النص الموازي **الميّاسي** قد انفرد بعجائبيّته المنساقة خلف قولبة الواقع وردّه إلى أسس فانتازية تخترق كل ما هو مألوف؛ فرؤية **خوان خوسيه مياس** انبثقت من قلق إنساني؛ لأن "الخوف والوساوس والانكفاء على الذات والعزلة مولد لأسئلة وجودية وفلسفية كبيرة تنبع في الأساس من الأحداث اليومية البسيطة التي تبدو لبساطتها غير لافتة، لكنها في واقع الأمر هي الحياة نفسها"[18]، فحاول **خوان خوسيه مياس** أن يوظّف مسافة التوتّر في نصوصه الموازية وكذا في متونه السردية، استنادا إلى الفردانيّة التي تعطي للإنسان الفرد قيمة، بإخراجه من الشبكات الاجتماعية التي تقصيه وتهمل رؤيته وشعوره، لذا فقد "اختار **مياس** أن يسير في طريق منحرف، وأن يصيد من غابة الواقع ما يلزمه فنيا، ليس تخليا عن مجتمعه، بل بحثا عن الجمال وإعادة رؤية الواقع من منظور آخر"[19] وهذه الفكرة تحاكي الأسس المعرفية لوجودية (**جان بول سارتر**)؛ وذلك لأن الأخير نادى بحرية الفرد في مجتمعه وفي وطنه، ولا يمكن أن تشتغل هذه الحرية بمعزل عن التصورات الإنسانيّة على اختلاف مناحيها، وذلك بقبول رؤاه الأيدولوجية والفكرية والشعورية، فالوجوديون لطالما أكدوا على حرية الفرد معتبرين "أن الإنسان حر ومحكوم عليه بالحرية، وهو مجبر على الدفاع عنها، ومحافظة الفرد الوجودي على حريته تقتضي منه كذلك اعترافا بحرية الآخرين ودفاعا عنها، لا إلغاءها وتجاوزها.."[20]، فحينما نقول" إن الإنسان مسؤول عن ذاته، فإننا لا نقصد أنه مسؤول عن فرديّته، وإنما هو مسؤول عن كل الناس"[21] وعليه فإنّ هذه الشبكات المعرفية شكّلت هاجسا رؤيويا عند **خوان خوسيه**، فمنحت الوجود القصصي لديه طابعا خاصا يصوّر تناقضات الإنسان وأفكاره التي تدفعه إلى العيش في عالم مكتظ بكل ما هو غريب وعجيب، وأوّل تمظهرات الفكرة المياسية تظهر أولا في الغلاف:

1 . 1 سيميائية الغلاف في (Los opjetos nos llaman / الأشياء تنادينا)

تظهر رؤية **خوان خوسيه مياس** من خلال توزيع المدلولات في كل مناطق الغلاف – الألوان، العنوان، الرسمة – ليشكل مجموعة من العلاقات المتشابكة والمتصلة التي تؤطّر احتمالية الوصول إلى الدلالة:



يرى الباحث أنّ رسم مدلول اسم الكاتب أعلى الغلاف يحمل دلالات كثيرة من بينها الفكر الوجودي الذي يعتمل داخل الكاتب؛ فهو يحاول بقلقه أن يصوّر محاولات الإنسان المكثفة في إحقاق وجوده، ومنحه صفة سليمة وعادلة في هذه الحياة، أي أن رؤية (**خوان خوسيه مياس**) تحاول التصدي للفكرة التي تدور حول إخراج الإنسان من دائرة اللا أنسنة التي نادت بها الثقافة العالمة في أوروبا لسنوات عديدة بالإعلاء من شأن المادة، وكبح الخيال، وإرضاخه وإسقاطه في أغوار ساحقة، ودفعه إلى سلوكيات لا إنسانية تتمثل في الاستعمار والحروب والاستبداد السلطوي، ويعد اسم المؤلف "من بين العناصر الموازية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته؛ لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصحابه ويحقق ملكته الأدبية والفكرية على عمله"[22]، وتبدو محاولة **مياس** في كتابة اسمه بهذا الشكل الضيّق معبّرة عن تضحيات هذا الإنسان؛ فجعل لفظة (**juan jose**) مرسومة بشكل عمودي، بينما لفظة (**millas**) جاءت مرسومة بشكل أفقي، ليدلل على محاولاته العديدة في إيجاد مكانه وفرض كينونته؛ بأفكارها ومشاعرها وخيالاتها وطموحاتها، وسط ضيق في الوجود، فهي أكثر من ذلك تعبّر عن الاختناق الذي يعانيه الكاتب، وكأن لا شيء يتسع له، مع الأخذ بقيمة الآخر ووجوده، فهي رؤية إنسانية ممتدة ديناميكيا بمحاورة مونولوجية – ذاتية التخاطب – ومحاورة خارجية تخاطب

الآخر، وما يزيد هذه الدلالة تأكيدا هي اليد المتدخلة من خارج الغلاف إلى داخله، فكأن هذا الفعل النووي اشتراط منه على ذاته في شعوره بالآخر والعكس بالعكس، إضافة إلى مراقبة العين واتجاه البصر مباشرة إلى القلم، فإنّ هذه الشبكة العلائقية تتأسس على كبح مسار اللا أنسنة مقابل إحياء الاتجاه التضامني في كينونة الإنسانية جمعاء، لأن المعاناة جزء أصيل ويتعاضد مع وجود الإنسان، وهي – أي المعاناة – المحرك الأساسي في حالات تشظي الذات، ولعلها القيمة السائدة في إنتاج **مياس** الأدبي؛ إذ إنها تكتسب قوة "تطبع سلوك الأفراد بالذعر والاشتباه والخوف والتردد والريبة وعدم الاطمئنان للمستقبل، وتفسر تلك القوة الحاضرة بما تقتضيه فلسفة المركز القمعي"[23] فاليد المتدخلة، ومن ثمّ صورة الكاتب نفسه التي تتموضع أسفل العنوان، ثم العنوان الذي يحمل صيغة الجمع، تعد ذواتا متجمهرة في سياق واحد ذاتي الرؤية تعبّر عن معاناة الإنسان في كل مكان؛ "لأن القلق يهدد وجودنا بأسره، ويعزلنا أمام أنفسنا...وتجثم عليه الوحدة، ويحس بالغربة إحساسا عميقا، وينتابه شعور بعدم الاستقرار، فيجد نفسه مرغما على اختيار ذاته"[24]، فكان حري على **خوان خوسيه ميّاس** أن يكون الكاتب المشارك، الذي يستقي السلوكيات اليومية ويركزها، ثم يوظفها في برنامجه الإبداعي، تصويرا منه لذاته المتشظية في ذوات المجتمع المترهل والقلق والمتعب والذي يعاني ويلات الاستبداد، وهذا ما يفسر استخدامه المباشر لشخصيته المرسومة على الغلاف.

وعند استنطاق مدلولات الألوان، فإنّ اللون الأحمر الذي يغمر اسم الكاتب "يعد من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة"[25]، ويبدو أنّ رؤية **مياس** استقت عنف الواقع من عنف الطبيعة الذي يتمثّل بلهيب الشمس الحارق، فتموضع اسم الكاتب في موقع الشمس، ومن ثم فإن اللون الأحمر يتخذ لنفسه مكانة مهمة في الثقافة الإسبانية عامة، فهو منتشر في أغلب الشعارات ابتداء من العلم الإسباني مرورا بالاتجاهات الثقافية والتعليمية والرياضية، ولعل اشتهار هذا اللون وبروزه يعود لدلالته الدمويّة التي نشأت بفعل الحرب الأهليّة، والتي بدورها أخرجت الإنسان من سياقه الإنساني، فراح ضحيّة التسلط السياسي والاجتماعي، فجاء اسم الكاتب باللون الأحمر متخذا الحجم الأكبر في اعتلاء الغلاف؛ وذلك لشحن هذه الذكريات الدموية وجعلها أيقونة في وجدان الإنسان الإسباني، وكي تكون هذه الأيقونة تذكيرا لأي سلوك سلطوي محتمل أنّ هذا الإنسان موجود ويملك الإرادة رغم محاولات سحقه وتغريبه روحيا وفكريّا، لذا فقد جعل **مياس** الإنسان شكلا ساطعا كسطوع الشمس. ثم يقدّم الكاتب تركيبة علامية دالة أخرى تتمثّل بالانتقال المرحلي لهذه المعاناة الدمويّة وذلك من خلال اختياره للون الأسود؛ فاللون الأحمر هو حرارة الشمس ومن ثم هو لون الدماء، أمّا اللون الأسود فهو "لون القدم واندثار النضارة ولون الماء المستعمل ولون الدم الفاسد وهو بذلك يشكل لون التحول السلبي في الأشياء"[26] فقد أخذ **مياس** على عاتقه تصوير الانتقال الزمني والمرحلي من مرحلة التعنيف السلطوي إلى مرحلة ما قبل الخروج من هذا التعنيف، فصوّر الحضور الإنساني باللون الأسود ليؤكّد على المحاولات الدؤوبة في الخروج من هذا المأزق الوجودي وذلك من خلال إيجاد المهرب المناسب لنفسه الذي يتمثّل بالعودة إلى ذاته، أي عودة الإنسان إلى إنسانيته التي غمرها الواقع بتناقضاته ودمّر رؤيتها وجعلها عالقة تنادي حريتها، ولكي يدفعنا الكاتب إلى إدراك هذه التناقضات، بحث في الواقع عمّا يعبر عن هذه الذات المقهورة والمرعوبة، فاختار اللون الأسود ليظهر مغامرة البحث المحفوفة بالمخاطر، والتي تستقي خطورتها من واقعها المليء بالقلق والخوف، وكذا انتشرت الملابسات المتشائمة في

أرجاء الجزء العلوي من الغلاف، فاللون الأسود هو "لون التشاؤم، ويرتبط بالموت والدمار، والشر والمهانة"[27]، واختيار هذا اللون لكتابة العنوان تحديدا، يعود لكون الكاتب القاص قد ولد في ظروف قاهرة، تتجلى في المرحلة التي تلت الحرب الأهلية في إسبانيا عام (1936 – 1939م) أي حين "انتصر الجنرال والفيلق القومي، بعد كثير من الدماء المهدرة على الجمهوريين الديمقراطيين، ليؤسس لنظام سلطوي يكتمل به مثلث النازية الهتلرية والفاشية الموسولينية، لتدخل معه إسبانيا في نفق مظلم، وتنعزل عن أوروبا والعالم، وتعاني ما تعانيه من فقر ورعب وقمع"[28]، شكّلت هذه الفترة القريحة الإبداعية والاتجاه الفوق طبيعي عند **مياس**، وهي ما دفعته إلى استقاء الوقائع اليومية ووضعها موضعا غير مألوف في برنامجه القصصي الممتد من تركيبته التشكيلية في الغلاف إلى النظام السردي الفانتازي.

ومن دلالات اللون الأسود أنه "لون السلطة الاستعمارية القاهرة للحريات"[29] وهو ما ظهر جليّا بانتشاره في رسمة الكاتب التي تتموضع أسفل العنوان مشكلة ركيزة أساسية للفكر **المياسي**، إذ تمثّل هذه الاستحالة اللونية الخط الزمني القاهر الذي خنق الإنسان الإسباني وجعله متشظيا؛ فرسم الكاتب الشمس (اسم المؤلف) باللون الأحمر ثم جعل ضوؤها أسودا قاتما ينعكس تدريجيا على شخصيته المرسومة، كل هذا وذاك يترامى ويتوزّع على خلفية بيضاء ساطعة، ليدلل على حالة الضياع واليأس التي تكتنز في مدلولات العنوان واسم الكاتب ورسمته الشخصيّة، فأخذ البياض النصيب الأكبر من الغلاف ليكون باعثا للانطلاق في عالم تسوده الأفكار السوداوية؛ فاللون الأبيض "يدل على الإشعاع والانطلاق لما فيه من اجتماع الياء الدالة على الاتساع والضاد بما فيها من نفور وإفلات من المركز"[30] وهو ما يتفق ضمنيا مع مدلول العنوان "**الأشياء تنادينا**"، فالكاتب رغم المعاناة التي تتمظهر في مجموعته، يحاول أن ينفذ إلى صيغة دلالية تستند في برنامجها إلى الوقوف على رؤى المجتمع المقهور، فجعل اللون الأبيض يغطي يده ومن ثم رأسه وجسده، ويعبر المدلول الذي يتمثل بالاختلاط اللوني بين الأسود والأبيض عن دلالة التناقضات والاختلالات التي تعتمل داخله وتؤطّر رؤيته لتحوّلها إلى مراقب حذر، يراقب أبسط التفاصيل، وتتجلى هذه المراقبة من خلال اعتلاء النظّارة على عيون الكاتب أثناء رسم العنوان، ومن ثمّ فإن هذه الرؤية البصرية لم تظهر بعد نهاية الكتابة، إنما ظهرت عند الحرف الأخير من كلمة (**llaman**) التي تعني بالعربية (**تنادينا**)، إذ يحاول من هذه التركيبة العلامية الدالة، أن يجعل الأشياء على اتفاق مسبق معه من أجل الوصول إلى صيغة آمنة تنقذه وتنقذ الإنسان المقهور.

1 . 1 . 1 سيميائية العنوان الرئيسي (LOS OBJETOS NOS LLAMAN/ الأشياء تنادينا)

جاء العنوان مكونا من جزأين (الأشياء/ تنادينا)–(los opjetos/ nos llaman)، ونلحظ أن العنوان جاء مكتمل التركيب في الإخبار، لكنه يتضمّن غموضا في سياقه الدلالي، فما هي الأشياء التي تنادينا؟ ولماذا تنادينا؟ وهل يمكن للأشياء أن تنادي؟ وهل كان نداؤها عالي الصوت أم منخفضا أم كان همسا؟ إنها مجموعة من الأسئلة المشروعة التي تنبثق أمام فعل القراءة.

يمكن الركون إلى القول بأن **خوان خوسيه مياس** قد اتخذ من قلقه الوجودي ومن معاناة الإنسان الحياتية وقودا يشحن به خيالاته من خلال البحث في التفاصيل اليومية للإنسان وما يحيطه من أشياء فيزيائية مهملة ومشاعر إنسانية مكبوتة،

فحاول أن يقدّم من خلال هذا العنوان تذكيرا مهما بأن الإنسان لطالما شكّل علاقات روحية مع **الأشياء** / **los opjetos** من خلال الأفعال النووية التي تتمثل بالتشخيص والأنسنة، ليجعل المهمل مهما، والمكبوت حاضرا ومعبّرا عنه، وكل هذا ينطلي – غالبا – على محاولاته المستمرة في إيجاد ذاته التي عملت الأنظمة الاستبدادية والفكرية على ضياعها وتغريبها، وكذا مجريات الحياة المتسارعة والتفكير في الموت والمستقبل المجهول، ومن ثم على تمكين الإحساس بالتشظي الذاتي والزماني والمكاني، ما خلق مسارات توتّرية في النسق السردي **المياسي** ومنظومة علامتية تضيء هذا النسق، وقد كان اختيار **مياس** حذرا لهذا العنوان فجاءت الكلمة الأولى معرّفة بأداة التعريف **(LOS)** من أجل منح **الأشياء** التمكين الأبستمولوجي سواء أكانت فيزيائية أو حتى مشاعر وأفكار. كما جاءت الأشياء جمعا لكثافتها ومن ثم لكثرتها؛ البيت، غرفة النوم، الحمام، الصالون، الأبواب، النوافذ، الأدراج الخشبية، الملابس، الشوارع، البنايات، الأضواء، السيارات، الأعضاء الجسدية، الروائح، الأشجار، الألوان، الأوراق، البحار، الأنهار، الليل، الشمس، القمر، الحيوانات، وغيرها الكثير، ولعل الكاتب يحاول أن ينبّه القارئ بأنّ هذه الأشياء المستقرة والهادئة قادرة على اختراق الوجدان من خلال ترميزها ومنحها بعدا سيميائيا دالا، أضافة إلى خلق ثنائية متوازية بين الإنسان والأشياء، وهو ما صيّر الكاتب إلى اختراق هذه الثنائية بجعلها ثنائية ارسال واستقبال: القائم بالنداء **(الأشياء)** ومنادى عليه **(الإنسان)**، فجاء الجزء الثاني من العنوان**NOS LLAMAN /تنادينا** محمّلا بدلالات سيميائية مكثّفة تتأسس على فكرة أن القلق الوجودي أمر حاصل لا محالة، ما دفعه إلى توثيق الاتجاه **السارتري** من خلال تأكيد حضور الإنسان الذي يتعاضد ويجتمع في سياق الإنسانيّة، فاستخدم الكاتب الضمير المتكلم الجمع **(NOS)** / **(نحن)** ليجعل فعل القراءة فعلا موجّها نحو القارئ على اختلاف ثقافته ورؤيته ومكانه وزمانه، وذلك لأن **مياس** استقى فلسفته السردية وكذا علاماته الموازية من أسس نفسيّة تتضارع حينا وتتسابق حينا آخر في استجداء ذوق القارئ النفسي، من خلال القضاء على الضبابية التي تسيطر على تفاصيله اليومية، ووضعها في سياق سيكولوجي خارق للعادة.

ويظهر عنصر الأنسنة في العنوان من خلال إعطاء الأشياء صفة التكلم المتمثل بالنداء، فاستخدم اللكسيم **(NOS LLAMAN / (تنادينا)** ليؤكّد حضور العنوان في سياقه الاجتماعي والإنساني، فالأشياء هنا جاءت منقذا تنادي العالق في قلقه وفي مصيره ليتنبّه إلى حريته وإبداعه وحضوره، ومن ثم هي منقذ عطوف، فهي تستجدي الإنسان وبعطف تطلب منه مساعدته. وبالنظر إلى علاقة العنوان بالغلاف نلحظ أن العنوان في بنائه المعماري قد اتخذه الكاتب نموذجا للإشارة الضوئية باعتلاء اللون الأحمر عليها، وذلك من أجل التنبيه ومخاطبة الإنسان بأن يتوقف وأن يلاحظ ما حوله من تفاصيل مهملة وأن يأخذ قسطا معقولا من الراحة، فجاءت المجموعة بحمولة دلالية مغرية، تتغذى على الدهشة والسخرية والمفارقة والتضاد، كل هذا وذاك يظهر جليّا في الأشياء التي تنادي دون توقف.

1 . 2 سيميائية العناوين الفرعية في مجموعة (LOS OBJETOS NOS LLAMAN / الأشياء تنادينا)

أسس **مياس** مجموعته القصصية **LOS OPJETOS NOS LLAMAN** بمئتين وسبع وتسعين قصّة، جلّها يحاكي المخفي والمهمل والمسكوت عنه حول الإنسان، مستفيدا بذات الوقت من خيالاته التي تخترق الواقع، والتي تضطلع بأدوار فعلية تحوّل غير المعقول إلى معقول.

وقد استند **مياس** في اختياراته لبرنامجه العنوني إلى كل ما يحيل إلى الكتل الشعورية التي تختبئ في اللاوعي والتي تعبّر عن أنشطة القلق والوحدة والخوف والحب والكره والحقد التي تشكّل سلوكيات غير مفهومة وغير مألوفة لدى هذا الإنسان. وقد جعل **مياس** العنوان الرئيسي بوتقة تتساقط منه العناوين الفرعية بانتظام مشكّلا بذلك مسرحا من السيميائيات الدالة على ما يختلج وجدانه. وأول ما ستتوقف عنده الدراسة هو العنوان الفرعي الأول وبحث علاقته بالعنوان الرئيسي:

1 . 2 . 1 LA MUERTA / الميتة

اختار **خوان خوسيه مياس** هذا العنوان ليشي عن فكرة التوالي الشعوري الذي يجعل المعاناة تنشط شيئا فشيئا في تنميط الحس الوجودي للإنسان، في سياق استباقي لفعل الموت غير الحقيقي، أي هو الموت الذي يجعل الإنسان جسدا دون روح، يتفاعل في هذه الحياة دون أن يكون لهذا التفاعل معنى، "فحاضر الوجود الإنساني يتسم بكونه حاضرا مبعثرا، ممزق الأوصال، مشحونا بالتناقضات الصارخة التي تدمّر إيقاعه تدميرا، وتجعل صورته انعكاسا واضحا لمعاني العبث والاستلاب واليأس واللا جدوى"[31]. وكثيرا ما أثار الموت قريحة الأدباء، إذ هو "مشكلة الأنا والذات القلقة التي ما تكاد تتفتح على الحياة، والتزوّد من مباهجها، حتى تدرك أن التناقض يسردها، وأن الموت هو خاتمة التناقض"[32]. ويعد هذا العنوان أوّل دال سيميائي يجعل الأشياء تشتغل في ندائها للإنسان كي يصحو من موته العاطفي والفكري، كما أن البعد الفانتازي كان حاضرا في جعل اللامألوف واقعيّا، فلا يمكن للميت أن يكون حيّا، كما لا يمكن أن يكون له سلوكا، غير أن **مياس** جعل الأمر ممكنا، إذ يقول في مقدمة هذه القصّة:

"**كان يبدو لي مستحيلا أن تتحرك امرأة ميتة بهذه الطبيعية بين الناس. وبالفعل، كنت أعرف أنها أكذوبة، غير أنه بدا لي مثيرا أن أصدقها، وهكذا اتبعت صديقي في اللعبة، بينما يؤكّد لي أن لديه قدرة تمييز امرأة ميتة بين آلاف النساء الحيات...**"

" A mí me parecía imposible que una difunta se moviera con aquella naturalidad entre la gente. De hecho, sabía que era mentira, pero resultaba excitante creérselo, así que le seguí el juego. Mi amigo me aseguro que era capaz de distinguir a una mujer muerta entre mil mujeres vivas."[33]

لقد اشتركت الإحالة من العنوان إلى متن النص مع الإحالة من العنوان الرئيسي إلى العنوان الفرعي الأول، ليتمظهر البعد السيميائي الذي رسم ملامحه **مياس** في هذا النص الموازي؛ إذ قام على تكديس ما يرنو إليه في صورة واحدة هي "المرأة الميتة"، ليحيل إلى فكرة خاضت لسنوات في عقله ووجدانه تتمثّل في أن الإنسان عندما ينطوي على نفسه، ويعيش

في خضم الكآبة يصبح ميتا ميتة شكليّة، ويبدو أن ملفوظ الموت غير الحقيقي الذي تمظهر في العنوان قد نشأ بفعل الانتقال المرحلي من الرفض وعدم التصديق إلى القبول، أي من مرحلة العاطفة الحية والأمّل الفعّال إلى القلق الحاد والرضوخ لليأس، فأدخل الكاتب فعل الشك وقبول الموت إلى وجدان البطل؛ إذ "**بدا مستحيلا**" أولا، ثم "**بدا مثيرا**" ثانيا، ثم رأسا الدخول في سياق المفاوضة والاختبار؛ فهذه الرؤية هي ما تمنح الأشياء القدرة على النداء ومن ثم الإصغاء إلى ندائها.

وفي سياق التوالي منح الكاتب "**الميتة**" حركة مائزة، وعلامة مضيئة بين الأحياء تُعرف من خلالها اشتغال موتها، وقد عبّر الكاتب عن هذه الميزة بالفقاعة التي تحيط الشخصية المركزيّة في القصة كإشارة على اشتغال إضاءة العلامة، إذ يقول:

"**تسير الميتات محاطات بشيء كفقاعة من حوائط غير مرئية**"

"van envueltas como en una burbuja de paredes invisibles"[34]

فالعنوان الذي جاء مفردا غير متصل بسياق صوري آخر، يجعل فعل التخيل مستجديا الدائرة الهلامية التي تحيطه، وهو بذلك يكون مائزا ومخترق حدود الإفراد وهي محاولة من الكاتب لإخراج القارئ من منطقة الأمان اللغوي، ومن ثم إرجاعه إلى أساسه الأول وهو العنوان الرئيسي (**الأشياء تنادينا**)، فدلل على سير الميت بإحاطته بفقاعة، وكأن الفقاعة علامة لاكتناز المشاعر الميتة، وكذا الأشياء خارج الفقاعة هي حياة الإنسان الحضارية المليئة بالحيوية والفكر والعواطف، فتصبح هذه الدوال أشياء تنادي الإنسان الميت. "وبما أنّ عملية اختيار العناوين لا تخلو من قصدية تنفي معيار الاعتباطية، يصبح العنوان محورا يتوالد ويتنامى ويعيد انتاج نفسه؛ فالعنوان هو بؤرة الحكاية وإطارها التخيلي"[35]، وهو ما ظهر في توظيف **مياس** السيميائي للعنوان؛ إذ مثّل العنوان علامة معدية في تواجده السيميائي لباقي العنوانين الفرعيّة؛ أي هو الامتثال لمتواليات الأفكار التي تؤطّر رؤيته الموسّعة حول القيود التي تحصر الإنسان وتجعل منه كائنا عاجزا، ومن ثم معديا في عجزه، وهو ما ظهر كمواز للملفوظ التالي:

"**أنتِ ميتة. لا تظني أني لا أعرف**

فابتعدت كل صديقاتها قليلا، كأنهن يخفن العدوى، ومنذ ذلك الحين غدت تجر حياتها وحيدة، وأنا أحاول أن أخفف عنها، رغم أنها ظلت تتوسل إليّ بعينيها"

"-Estás muerta. No vayas a creerte que no lo sé.

Todas sus amigas se alejaron un poco, como con miedo a contagiarse, y desde entnces arrastró una vida solitaria,que yo tampoco intenté aliviar, aunque me lo pedia con los ojos."[36]

فالموت لم يكن في صيغته المطروحة فعلا فيزيائيا، إنما كان هاجسا سيكولوجيا سيطر على ذهن الكاتب، إذ تحوّل في كينونته العدائيّة إلى عدوى ممكنة، ورغم ذلك فقد استأنس الكاتب بالصيغة الوظيفية للعنوان الرئيسي (**الأشياء تنادينا**) وذلك من خلال خلق علاقة بين هذا العنوان وباقي العناوين من أجل خلق مسافة تسمح للنداء بالاشتغال، فجعل هذا النداء مجزأ ومفصلا في القصة، أي هو الاعتراف الضمني بأن الأجواء العامة للمجموعة القصصية تتناقل بينها عدوى القلق

الوجودي؛ إذ نجد العنوان التالي يحمل دال "**ولا أزال أعزبا**" / **"CONTNUO SOLTERO"** وهو دال يشتغل سيميائيا من أجل إعلاء هذا الاتصال؛ أي هو اتصال القلق، ومن ثم الإصغاء في المتن السردي للنداءات، وكذا جاء دال "**موت أمي الحقيقي**" / **"LA VERDADERA MUERTE DE MAMA"**، وآخر "**مكالمة من وراء القبر**" / **"LLAMADA DE ULTRATUMBA"** وآخر "**الحياة**" / **"LA VIDA"** إلى آخره من العناوين التي تتعاضد في تراكيبها المعمارية ودلالاتها السيميائية مع العنوان الرئيسي مشكلة لوحة أدبية ذات حمولات شعورية مبعثرة.

2 . 2 . 1 LA MISMA FRASE/ نفس العبارة

يستأنف **خوان خوسيه مياس** في هذا العنوان فكرته العامة المتعلقة في القلق الوجودي، فلفظة **LA MISMA** تعني في العربية **نفس الشيء أو ذاته**، وجدير بالذكر أن التركيب النحوي لا يجعل هذه اللفظة مؤكّدا إلا إذا أضيفت إلى ضمير، غير أن **مياس** جعل التركيب مؤكّدا من خلال سياقه الدلالي، فجملة **نفس العبارة** تحمل صيغة تكرار الشيء وتأكيده، وهي صيغة ارتبطت في بعدها السيميائي بما يجول في عقل الكاتب، أي أين يتمفصل نداء الأشياء من حوله، هذا النداء المكرر الذي يؤكّد نفسه بنفسه، ولعل هذا التأكيد كان منصبّا على الأشياء التي تعتمل داخل الإنسان، والتي لطالما كانت مهملة ومتجاوزة، وهو ما وازى ما جاء في متن القصّة في سياق التكرار الممتد من سطح الفكر إلى عمقه:

"**كان داخل مدرس الرياضيات ثمة مدرس رياضيات آخر أصغر منه قليلا، وآخر وآخر وآخر...**"

"Dentro de mi profesor de matemáticas habria otro profesor de matemáticas un poco más pequeño y otro y otro y otro ..."[37]

فهذا العنوان "يمتلك معنى واحد من وجهة نظر التفسير، أي علاقات داخلية أو بنية خاصة، ولكنّه الآن مع التأويل أصبح يمتلك دلالة ما، أي أصبح إنجازا داخل الخطاب الخاص بالذات القارئة"[38]، وما يؤكّد ذلك التمظهر السردي للمسار الصوري التالي:

"**إلا أنّي دائما تخيلت نفسي مليئا بخوانات خوسيه بأحجام صغيرة تتضاءل كلما اقتربت من أقصى أعماق نفسي...**"

"siempre me imaginé a mí mismo lleno de juanjos que disminuían de tamaño a medida que se acercaban a lo más profundo de mí mismo.."[39]

يوجّه الكاتب فعل القراءة إلى ذاته، أي ذات الكاتب التي دخلت بفعل صرامة الواقع في دوامة من مشاعر القلق، وذلك من خلال الانحراف عن الدلالات المعجمية للألفاظ المبثوث على سطح النص؛ فقد أراد **مياس** من تقزيم ذواته، وتأطيرها في سياق هندسي يتضاءل شيئا فشيئا ليصل إلى فكرة مفادها أن تكرار الذات وتكرار العبارة وتكرار الكلمة وتكرار الموقف تجعل الإنسان يدخل في سياق محتمل للوقوف على مقربة من الأشياء حوله، وهي إذ تكون حث منه – أي الكاتب – للتذكير مرة تلو الأخرى بسيمياء العنوان الرئيسي التي تخترق بوجودها الدلالي كل الملفوظات والعلامات المتمظهرة في أرجاء المجموعة القصصيّة. ثم أنّ الكاتب قد اختار صيغة **نفس العبارة / LA MISMA FRASE** ، وليس **نفس**

الكلمة / LA MISMA PALAPRA ؛ لأن الكلمة في تمظهرها الصوري تعبّر عن الإفراد، بينما العبارة فهي مجموعة من الكتل المعجمية المجتمعة والتي تشكّل كل واحدة منها وجودا دلاليا، ذلك أن العبارة تعد مسارا صوريا بينما الكلمة صورة واحدة، فجاءت العبارة متلائمة مع الأشياء مجتمعة لتمنح العنوان شحنة دلالية أكثر تأثيرا وغموضا، وأكثر قابلية للتأويل.

1 . 2 . 3 UNA HISTORIA DE FANTASMAS/ حكاية أشباح

يخترق **مياس** في هذا العنوان الأجزاء الماورائية التي تحاصر الإنسان في حياته، فلا تنفك عن ندائه في الأحلام وفي الواقع، وتبدو لفظة **UNA HISTORIA / حكاية** في تموضعها البنيوي دلالة تمثل ملازمة الحكاية للإنسان؛ فكل إنسان بحاجة لقصّة ترافقه في يومه وحياته، وهو بحاجة لسرديّة تضفي القيمة لوجوده، فجعل الحكاية فعلا أصيلا في الحياة، غير أن لفظة الأشباح متحولة وخارجة عن مدلولها المعجمي، وهو ما يجعل السؤال عن هذا الأشباح منطقي.. ولعل الأشباح هنا استحالت في بنائها السيميائي إلى أفعال أخرى تتمثل أولا بالذكريات ثم بالآمال والطموح، كما أنها تتمثّل بمشاعر القلق واليأس والرعب، فهي تركيبة مليئة بالمتوازيات والتناقضات والاختلالات، ولعل بداية القصة قد نبّأت عن تمظهر جانب الرعب الذي سينساب في المكون السردي، يقول الكاتب على لسان البطل:

"**حين مات أبي....**"

"Cuando mi padre murio.."[40]

تحمل –غالبا– القصص التي تبدأ بالموت، توترا وقلقا ورعبا آيل للتمظهر، وهو ما أراده الكاتب؛ إذ إن الأشباح تشكل جزءا من الأشياء التي تنادينا والتي بدورها تشعل حالة التذكّر والتفكّر، وهي إضافة إلى ذلك أفعال موجّهة توجيها عشوائيا، فما يطرح بمدلوله المعجمي قد يؤخذ في سياق خارج هذا المدلول.

وجدير بالذكر أن هذا العنوان قد أسس استنادا لذكرى دموية تتمثل بالحرب الأهلية التي نشأت في إسبانيا وراح ضحيتها كثير من الناس، إضافة إلى مخلفاتها من ثقافة رديئة ومن معيشة سيئة تطبع على أذهان الناس رؤى مختلّة، فتتمسرح التصورات في عالم مكتظ بالأشباح التي أراد لها **مياس** أن تستحيل في بنائها الاشتغالي إلى أشياء وتفاصيل يومية حاضرة أمام الإنسان لكنه لا يأبه لها حينا، وحينا آخر يهملها.

1 . 2 . 4 MI PIERNA DERECH / ساقي اليمنى

يوجّه **خوان خوسيه مياس** فعل القراءة في دوال هذا العنوان إلى كل ما من شأنه أن يثير الذكريات، فحيوات البشر مليئة بالتفاصيل التي تخترق الزمن بوجودها، ومن ثمّ تثير الحنين إلى الماضي، أو حتى إلى زمن كان يحيا فيه حياة هنيئة أو جيّدة إلى أقل حدّ، ومن ذلك الملامح الجسدية والأعضاء والروائح والحركات، فاختيار دال الساق يعبّر عن نداء خفيّ لذكرى تشظّت مع الزمن إلى أن تلاشت، وقد ظهر هذا الدور في القصة حين التقى الأب بابنه في سياق لا معرفي، وطغيان للنسيان، إذ يقول:

"لم نتقابل أو نتحدث منذ خمسة أعوام مضت، وكانت آخر مرة عانقته فيها يوم دفن أمي، بعدها، من دون أن يحدث أي خلاف بيننا، بدأت مكالماتنا التليفونية تنقطع حتى اختفت تماما."

"HACía CINCO añOS QUE NO NOS VEíAMOS, NI NOS HABLáBAMOS. LA úLTIMA VEZ QUE NOS HABíAMOS DADO UN ABRAZO FUE EN EL ENTIERRO DE MI MADRE.DESPUéS, SIN QUE HUBIARA SUCEDIDO NADA ENTRE NOSOTROS, HABíAMOS IDO ESPACIANDO LAS LLAMADAS TELEFóNICAS HASTA QUE SE CORTó LA COMUNICACIóN"[41]

يوظّف **مياس** دلالة التنبّؤ في سياقه السردي من خلال الامتثال لحديث النفس بالعودة إلى الماضي، وكأن أمرا طارئا أو فعلا عاطفيا آيل للحدوث، واستخدام دال الساق اليمنى هو فعل استباقي واستنطاق لشيء موجود ومألوف بوجوده، إذ إن الأحداث التي دارت حول الساق تجعل الأخيرة بوتقة للنداء واستحضار معقول لهذا الماضي، وهي إضافة إلى ذلك حث للقارئ على النظر حوله، واستنطاق الأشياء وسؤالها: هل تذكرين؟ هل تعرفينني؟ هل أعرفك؟ وغيرها من الأسئلة التي تنبثق أمام الإنسان حين يلاحظ الأشياء أو تلاحظه، ولعل الصيغة البلاغية التي وظفها الكاتب تتسم باستعارتها التي تخترق سطح الأشياء، وهي رسالة عالقة في ذهن **مياس** تتمحور حول إثارة الحنين؛ إذ إن غياب العاطفة في ظن – الكاتب– تحوّل البشر إلى جمادات تتخذ من اللامبالاة سلوكا رئيسيا، ومقابل ذلك فإن حضورها –أي العاطفة– يزيد من فرصة إنشاء حضارة إنسانية مولعة بالذات وبالآخر، بمعزل عن الأنانية والظلم والقهر. فالعيب في ساق الابن قادت الفعل السردي إلى تمظهرات الحنين، أي هو حنين الأب لماضيه، فتحوّلت الساق في بعدها الاستعاري إلى شعور الحنين، وانضمت في بعدها الدلالي إلى منظومة الأشياء التي تحيط بالإنسان، والذي عليه –حينئذ – أن يلاحظها وأن يصغي إلى ندائها.

5 . 2 . 1 UNA METAMORFOSIS COMPLETA/ تحول تام

يعبّر هذا العنوان بمكوناته المعجمية عن المرحلة الانتقالية التي تلت الحرب الأهلية في إسبانيا، والتي بدورها غيّرت تركيبة هذا المجتمع ابتداء من بنيته السردية وسياقها العام إلى طموحات وأفكار الفرد التي اتسمت بغرائبيتها، ثم أن التغير لم يكن تدريجيا ولا مسبوقا بتوقعات، إنما كان تغيرا متسارعا، فاختار الكاتب هذا العنوان ليعبّر عن أغوار هذا المجتمع الذي تحوّل تحولا تامّا في سلوكه وفي أفكاره وتطلعاته، فيمكن القول إنّ كلمة تحوّل، هي البذرة التي جعلت كثير من التفاصيل اليومية تستيقظ في حضورها، إضافة إلى نشوء تيارات أخلاقية وأخرى غير أخلاقية تناقضها في الوجود، فالقصّة تتحدّث عن امرأة تحوّلت إلى رجل في تركيبته البيلوجية (BIOLOGY) ، وهي قصّة معقولة إذا ما أخذت في سياقها الزمني والاجتماعي آنذاك، غير أنّ ما أراده **مياس** هو فكرة الإمكانية، أو الاحتمالية التي تجعل الإنسان قابلا للتحول إلى أي شيء، فالبعد الدلالي يتجاوز البعد المعجمي في مسألة تحول المرأة، إذ إنّ المعاناة في الحياة تهوي بشراسة على وجدان الإنسان، فتجعله قابلا للتغيير والتحوّل، فإذا كان لينا، صار فظّا، وإذا كان محبّا صار حقودا وإذا كان رجلا

صار امرأة وإذا كان امرأة صار رجلا وهكذا دواليك، لذا فإن اختيار هذا المكون العنوني جاء استنادا إلى تداعيات المعاناة والقلق التي تتضارع في وجودها مع الإنسان، وقد عبّر **مياس** عن ذلك بمسار صوري صارخ، إذ يقول:

"**فلا أحد يعرف إلى ما يمكن أن تتحوّل انت...**"

"Vete a saber en lo que te has convertido tu..."[42]

فالأشياء التي تحيط الإنسان، وطريقته في التعامل مع هذه النداءات، هي التي تحدد الشيء الذي يمكن أن يتحوّل إليه، وهي التي تضفي إليه القيمة، كما أنها هي التي تنزع هذه القيمة.

1 . 2 . 6 LA PARTE DE ATRáS/ الجزء الخلفي

يعد هذا العنوان المرادف الفعلي للعنوان الرئيسي، فالكاتب يصوّب النظر إلى كل الأشياء التي تنادينا **EL TODOS NOS LLAMAN**، الروحية منها والفيزيائية، وهي إذ تقبع في أماكن تتوارى خلفنا وداخلنا، وفي أعماق ذاتها، فلفظة **الجزء** تعد إشارة معمارية للالتفات والملاحظة، إذ إن الحياة بتداعياتها وتناقضاتها واختلالاتها ومعاناتها دفعت **مياس** إلى أن يؤسس مهربا استثنائيا، فقد صوّر الحياة بساحة حرب، وإعادة إعمارها يتطلب جهدا ضخما، وهي أيضا تحتاج مخرج طوارئ، ولا يمكن أن تتم هذه العملية إلا إذا التفت الإنسان إلى تفاصيل حياته اليومية، ووضعها موضعا يألف به نفسه والآخر، أما لفظة **الخلفي** فهي إشارة واضحة إلى أن الأشياء تتخذ التخفّي سلوكا صريحا لها، وما يعزز فكرة الترادف هو التمظهر اللعبي بين الإنسان والحياة؛ فجعل الكاتب الإنسان معصوب العينين في سيره في الحياة، والأشياء تختبئ وتتوارى عنه في الأماكن الضيقة والأجزاء المخفية، فجعل النداء تفاعلا لعبيّا مع الإنسان، وهي كتلة نسقية تتلاقي فيها السيميائيات الدالة، فهو يقول في سياق فانتازي:

"**كنت أرى فقط الجزء الخلفي للأشياء وعنق الأشخاص ومؤخرات الكلاب وذيول الطيور. وكنت أسير في شارع خلفي فأرى بدلا من واجهات المحال جزءها الخلفي. كان العالم يعطيني ظهره.**"

"Sólo se veía la parte de atrás de las casas y la nuca de las personas y los traseros de los perros y las colas de los pájaros."[43]

استطاع الكاتب أن يسقط الرموز السيميائية على هذه الأشياء التي لطالما اتخذت لنفسها مكانة المسكوت عنه، فتصبح مشتغلة باعتبارها أنساق دالة تخلق حالة ذهنيّة تنتقل بمسارين يتمثّل الأول بسلوك الحياة الواقعية المفضي إلى القلق، والثاني بالاستقرار التام نتيجة التفات الإنسان إلى ما يعنيه في إعادة الحياة لذاته، أي اللا حياة مقابل الحياة، السير إلى الأمام مقابل الالتفات إلى الوراء، وفي ذلك ينهي الكاتب قصتّه بالمسار الصوري التالي:

"**أدركت، عند نهاية السفر، إلى أي مدى اعتدنا أن نعيش فقط في جانب واحد من الحياة، محض خطأ، كأننا نعيش في جانب واحد في بيتنا، أو جانب واحد من جسدنا**"

"Comprendí, al terminar el viaje, hasta qué punto estamos habituados a vivir sólo en una parte de la realidad. Es un error, como si sólo habitáramos una parte de nuestra casa, o de nuestro cuerpo"[44]

تفضي مسارات التوتر التي لاقت رواجا كبيرا في أرجاء المجموعة القصصيّة، إلى أن المعاناة تولّد الإدراك، وأن الإنسان إذا عاش في مرحلة تتلاقى فيها مشاعر القلق فإنّه سينتقل حتما إلى مرحلة تتساوى الأشياء أمامه بحيث تصبح العملية الرؤيوية في نهاية المطاف – **نهاية السفر** – بوتقة للوعي وإدراك لأبسط التفاصيل، وهي محاولة منه – أي الكاتب – أن يجعل فعل القراءة مسارا قادرا على خلق مجموعة من المرائي للإنسان، بحيث يتجه إلى ذاته وإلى الآخر بوعي يستكنه من خلاله معنى وجوده، إضافة إلى دحض الضبابية عن تفاصيل حياته.

الخاتمة

يمكن الركون إلى القول بعد استقراء للنصوص الموازية المتمثلة بالغلاف والعنوان الرئيسي ونماذج من العناوين الفرعية: إن النصوص الموازية عند خوان خوسيه مياس جاءت موقّفة إلى حدّ بعيد؛ فقد اتسمت بكونها ذات حمولة دلالية تدخل القارئ إلى فضاء المجموعة القصصية دخولا مرتبكا يصل إلى حد الاختراق، ومن ثم إلى أقصى حدود الإغراء؛ إذ إن اختيار **خوان خوسيه مياس** لهذه التراكيب اللفظية وخلق علاقات مسرحية بين العنوانين كان دافعا لخلق حالة من الجدل بين القارئ والمقروء بين المرسل إليه والرسالة، ويتجسّد ذلك من خلال "الضغط الذي يمارسه العنوان على القارئ، ومن ثم جذبه وتحريضه ليحدث فعل الاستجابة لأن العلاقة بين المرسل إليه (القارئ) والرسالة تقوم على مجموعة من المفاوضات تزداد تعقيدا وتشويقا كلما بعدت العلاقة بينهما حيث تبرز لغة الخفاء والتجلي، والحضور والغياب، والواقع والمتخيل، والوجود والعدم"[45]، فرغم الحالة الشعورية الساكنة للأشياء فإن الأفعال الضمنية المتحركة قد اشتغلت بعنف، فأصبح تأثير الأشياء حاضرا، وهو مستمد من طبيعة الحياة التي تتسم بجدليتها، فجاء الغلاف بألوانه الدمويّة والقاتمة ناقلة للرؤية الميّاسية التي تشتبك مع رؤية سارتر والتي تفضي إلى إبراز وجوديّة الإنسان رغم تكالب المحبطات حوله، فجاء النداء مشتغلا منذ انطلاق الرسومات، كما جاء منذ تفتّق المسار الصوري للعنوان الرئيسي الذي يمثّل بوتقة تفضي إلى الالتفات والانتباه والمحاورة والمفاوضة مع الوجود، وصولا إلى العناوين الرئيسية التي شكّل بوجودها رؤوسا نوويّة تتعالق مع المتون السرديّة، راسمة ملامح فكريّة وجوديّة تعبّر عن قلق حاد سيطر على عموم المجموعة القصصيّة، وكذا على ذهنيّة الكاتب الإبداعيّة.

Abstract

examine parallel texts in the short story collection "LOS OBJETOS NOS LLAMAN" by the Spanish writer Juan José Mías

By Abdul Razzaq Ibrahim Al-Huwaimel

And Ibrahim Abdul Jawad Al-Baoul

This research examines parallel texts in the short story collection "LOS OBJETOS NOS LLAMAN" by the Spanish writer Juan José Mías, using a semiotic approach that engages with signs as symbolic covers employed by the author. The study aims to uncover the hidden meaning behind both iconic and (textual) pictorial signs on the cover. Additionally, it seeks to reveal the significance of parallel texts represented by the main and subheadings of the stories within the collection, connecting them in a relational system that reflects the Spanish author's cultural and intellectual perspective.

Keywords: Semiotics, parallel text, cover, title.

الهوامش

[1] . انظر: بلعابد، عبد الحق، (2008): **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص44

[2] . المرجع نفسه، ص44

[3] .المرجع نفسه، ص29 –31

[4] . بنيس، محمد (1989): **الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها التقليدية)**، دار توبقال، المغرب، ط4، ص76

[5] . لحمداني، حميد (2000): **بنية النص السردي**، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 55

[6] . عبيد، محمد صابر والبياني، سوسن (2010): **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح: تعدد الدلالات وتكامل البنيات**، دار وائل للنشر، عمان، ط1، ص13

[7] . انظر: بلال، عبد الرزاق (2000): **مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص22

[8] .حمداوي، جميل (1997): **السيميوطيقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، عدد 3، ص109

[9] .حليفي، شعيب (1992): **النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان**، مجلة الكرمل، ع 46، قبرص، ص83

[10] . انظر: الأحمدي، مجدي (2021): **مأزق الهوية في الغلاف الروائي – قراءة في أغلفة روايات الكاتب عصام أبو شندي**، مجلة بحوث سيميائية، مج 9، ع 16، جامعة تبوك، السعودية، ص68

[11] . المرجع نفسه، ص68

[12] . انظر: المطوي، محمد (1998): **شعرية عنوان الكتاب**، مجلة عالم الفكر، مج 28، ص456

[13] . بارت، رولان (1990): **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، المغرب، ط1، ص14

[14] . حمداوي، جميل (1997): **السيميوطيقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، عدد 3، ص109

[15] . انظر: اشهبون، عبد الملك (2011م): **العنوان في الرواية العربية**، النايا للدراسات والنشر، دمشق، ط1، ص69

[16] . الغذامي، عبد الله (1985): **الخطيئة والتكفير**، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، ص263

[17] .يعد خوان خوسيه مياس[17] كاتبا وروائيا وقاصا إسبانيا، ولد في إسبانيا عام 1946م، وهو من كتاب ما يسمى بجيل 68، ويشير هذا المسمى إلى أهم كتاب الأدب الإسباني المعاصر، وقد نشرت أولى أعماله الروائية في عام 1974م بعنوان "العقل هو الظلال"، ومن أشهر أعماله (امرأتان في براغ)، (هي تتخيل)، (الأشياء تناديا)، (هكذا كانت الوحدة)، وقد فاز خوان خوسيه بعديد من الجوائز وترجمت أعماله لأكثر من 23 لغة حول العالم.

[18] . مقدمة المترجم: عبد اللطيف، أحمد (2018): **الأشياء تناديا**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، ص9

[19] . المرجع السابق، ص11

[20] . انظر: بن عاشور، أسماء (2014): **النقد الوجودي عند سارتر**، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، العدد 14، ص240

[21] . سارتر، جان بول (2009م): **الوجود والعدم**، ترجمة: نيكولا متيني، بيروت، ط1، ص26

[22] . بلعابد، عبد الحق، (2008): **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص63

[23] . الأزرعي، سليمان (2005): **البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران**، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، ص126

[24] . سارتر، جان بول (1964): **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، ط1، ص35

[25] . عمر، أحمد مختار (2008): **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط2، ص111

[26] . مريزق، قطارة (2008): **الألوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة إحصائية تأويلية. الأسود أنموذجا**، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، المجلد 3، العدد3، ص302

[27] . انظر: رياض، عبد الفتاح (1983): **التكوين في الفنون التشكيلية**، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، ص260

[28] . مقدمة المترجم: عبد اللطيف، أحمد: **الأشياء تناديا**، ص10

[29] . بن هدوقة، عبد الحميد (1993): **غدا يوم جديد**، دار الآداب، بيروت، ص61

[30] . حمدان، أحمد عبد الله (2008): **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير، جامعة نابلس، فلسطين، ص28

[31] . منير، وليد (1997): **التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير ودلالات التشظّي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة، وكيفيات توظيفها**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد 1، ص176

[32] . أبو العزم، طلعت (1995): **الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث**، دراسة أدبية وفنية، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، مصر، ص49

[33] .juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion, 9

[34] . المصدر نفسه، ص 9

[35] . انظر: هند، بلميهوب (2021): **ظلال العتبات في القص القصير "العنوان والغلاف في قصص "الذي اقترب ورأى" لعلاء الأسواني**، مجلة دراسات معاصرة، جامعة تيسمسليت، الجزائر، المجلد 5، العدد2، ص 517

[36] . .juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion, 11

[37] .juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion, 24

[38] . ريكور، بول (2018): **نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص48

[39] [39] .juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion, 24

[40] . [40] [40] .juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion, 61

[41] . .juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion57

[42] . .juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion74

[43] ..juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion208

[44] ..juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion210

[45] . حميدة، صباحي (2013): **العنوان وتفاعل القارئ، قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي**، مجلة قراءاته، العدد 5، جامعة بسكر، الجزائر ص25

المصادر والمراجع

العربية

-أبو العزم، طلعت (1995): **الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث**، دراسة أدبية وفنية، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1.
-اشهبون، عبد الملك (2011م): **العنوان في الرواية العربية**، النايا للدراسات والنشر، دمشق، ط1.
-الغذامي، عبد الله (1985): **الخطيئة والتكفير**، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط1.
-الأزرعي، سليمان (2005): **البحث عن وطن، دراسة في رواية ما بعد حزيران**، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1.
-الأحمدي، مجدي (2021): **مأزق الهوية في الغلاف الروائي – قراءة في أغلفة روايات الكاتب عصام أبو شندي**، مجلة بحوث سيميائية، مج 9، ع 16، جامعة تبوك، السعودية، ص68
-المطوي، محمد (1998): **شعرية عنوان الكتاب**، مجلة عالم الفكر، مج 28، ص456
- بلعابد، عبد الحق، (2008): **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.
-بلال، عبد الرزاق (2000): **مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
-بن هدوقة، عبد الحميد (1993): **غدا يوم جديد**، دار الآداب، بيروت، ط1.
- بنيس، محمد (1989): **الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها التقليدية)**، دار توبقال، المغرب، ط4.
-حليفي، شعيب (1992): **النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان**، مجلة الكرمل، ع 46، قبرص.
-حمدان، أحمد عبد الله (2008): **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير، جامعة نابلس، فلسطين.
-حمداوي، جميل (1997): **السيميوطيقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، عدد 3.
-حميدة، صباحي (2013): **العنوان وتفاعل القارئ، قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي**، مجلة قراءاته، العدد 5، جامعة بسكر، الجزائر، ط1.
-رياض، عبد الفتاح (1983): **التكوين في الفنون التشكيلية**، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2.
-عبد اللطيف، أحمد (2018): **الأشياء تنادينا**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1.
-عبيد، محمد صابر والبياني، سوسن (2010): **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح: تعدد الدلالات وتكامل البنيات**، دار وائل للنشر، عمان، ط1.
-عمر، أحمد مختار (2008): **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط2.
-لحمداني، حميد (2000): **بنية النص السردي**، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2.
-مريزق، قطارة (2008): **الألوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة إحصائية تأويلية. الأسود أنموذجا**، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، المجلد 3، العدد3، ص302
-منير، وليد (1997): **التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير ودلالات التشظّي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة، وكيفيات توظيفها**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد 1، ص176
-هند، بلميهوب (2021): **ظلال العتبات في القص القصير "العنوان والغلاف في قصص "الذي اقترب ورأى" لعلاء الأسواني**، مجلة دراسات معاصرة، جامعة تيسمسليت، الجزائر، المجلد 5، العدد2، ص 517

الأجنبية

-بارت، رولان (1990): **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، المغرب، ط1.
-ريكور، بول (2018): **نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
-سارتر، جان بول (1964): **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، ط1.
.juan jose millas (2008): **los opjetos nos llaman,** en espanol resevados, primera edicion,