



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر، بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



المتخيل في روايتي مجرد لعبة حظ و وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي لـ: إبراهيم درغوثي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه "ل م د" في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب عربي معاصر

إشراف الدكتورة:

فاطمة الزهراء بايزيد

إعداد الطالبة:

سعاد مسعي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	بشير تاويريت	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
02	فاطمة الزهراء بايزيد	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	دخية فاطمة	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بسكرة	مناقشا
04	غنية بوضياف	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بسكرة	مناقشا
05	الطيب بودربالة	أستاذ	جامعة باتنة	مناقشا
06	يوسف العايب	أستاذ	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعية 1441 - 1442 هـ

2021 / 2020 م



شكر وعرفان

الحمد والشكر لله رب العالمين، الذي أمدنا بالنعم التي لا تحصى، وأغنانا بالعلم ما ينفعنا،
واللهم صلّ على سيّدنا محمد صلاة تشرح بها الصدور، وتكتب بها السطور و تهون بها الأمور، وعلى
صحابه وآله وسلّم.

ولقول رسول الله الكريم: « من صنّع إليكم معروفًا فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئوه به،
فادعوا له حتّى تروا أن قد كافأتموه» صدق رسول الله.

أتقدّم بخالص الشكر وجزيله إلى الدكتورة "فاطمة الزهراء بايزيد"، التي تفضّلت بالإشراف
على هذا البحث شاكرة لها رعايتها له، واستقبالها لي، وإجاباتها عن أسئلي، فكانت لإرشاداتها
العلمية المستمرة أكبر الأثر في إنجاز هذا البحث.

كما أتقدّم بفائق الشكر والتقدير للجنة المناقشة كلّ باسمه، فلکم مني كل الشكر والامتنان.

كما أقدر جهود أولئك الذين يزنون الأمور بميزان ألبابهم، ويخطون جهد الآخرين بحبر
ضمائرهم أساتذة قسم الآداب واللغة العربية.

وفقكم الله و جزاكم عنّا خير الجزاء.

مقدمتہ

تعد الرواية الحداثية فضاءً رحباً؛ لاستيعابها جميع الأنواع الأدبية، وفي الوقت نفسه هي خطاب قائم على الحوارية، المجسّدة في الأساليب والأنساق اللغوية والثقافية والجمالية، لذا حملت في رحمها عوالم كثيرة، تعبّر من خلالها عن حياة الفرد بطريقة خاصة تنفّلت فيها من قيود الواقع، لتمتطي صهوة الخيال، فتبحر في عالم المتخيل، بحثاً عن حلم سيتحقق، ولا شك في أن لحب خرق الواقع، والتّطلع إلى عوالم خفية، رغبة مكبوتة داخل كل إنسان.

لذا وجد فيها الكاتب المعاصر ضالته، فعمد إلى ارتياد هذه العوالم، بطريقة فنية، معبرة عن الواقع وصراعاته التي يعيشها الفرد، ليكشف لنا عن بواعثه الدفينة وسلوكه الإنساني، من خلال مغامرة الكتابة الروائية التي تظل مفتوحة على كافة الجغرافيات عبر فضاء سردي تخييلي، مستمد من الواقع ومسائرا للحداثة و روح التجريب.

ولقد جذب هذا النوع من الكتابة ثلة من المبدعين، فكان من بينهم الروائي التونسي "إبراهيم درغوئي"، إذ اتخذ من المتخيل منطلقاً أساسياً في تشكيل متنه السردي، مستثمراً بلاغته كي يخلق رمزيته ويعمق من دينامية النص الروائي نفسه، عبر فضاءات تخيلية مفتوحة تتخذ من النص بوابة تجليها، فاتحاً أفقا لأشتهاء القراءة والاستقراء، وكشف البنّى العميقة بطريقة فنية رائعة، أثارت انتباه الدارسين و النقاد للرواية التونسية وخاصة لأعماله الروائية، والتي اخترنا منها روايتي **مجرد لعبة حظ و وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، كونهما محبوبتان من نسيج تخييلي جمالي، متحرر من سلطة الواقع، يستهوي الجو الخارق والعجيب المبهر في نطاق تجريبي يغامر، ليغيّر دون إهمال مقومات الحياة المفروضة عليه. باعتباراه المورد الذي ينهل منه الروائي نصه المُنْتَج.

وقبل الكشف عن هذه العوالم المتخيلة، التي أسهمت في بناء النص الروائي، تستوقفنا جملة من التساؤلات، نستخلص منها السؤال الرئيس الذي بنينا عنه الدراسة، ألا وهو:

- أين تظهر المتخيل في روايتي مجرد لعبة حظ ووقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي: "إبراهيم درغوئي"؟ ،وقد تفرع عن هذا السؤال مجموعة من الأسئلة تمثلت في:

- ماهي المرجعيات التي استند إليها الروائي لتشكيل متخيله في متنه الروائي؟
- ماهي الآليات التي اعتمدها في بناء نصوصه بناءً متخيلاً؟
- هل كان توظيفه للمتخيل لغرض جمالي فني أم بهدف خلق نوع جديد من الكتابة الإبداعية؟

وقد حاولنا الإجابة عن كل هذه التساؤلات، في هذا البحث الموسوم بـ: "المتخيل في روايتي "مجرد لعبة حظ" و "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي": إبراهيم درغوئي".

من هنا وجد البحث مبررات وجوده، واختياره ليكون موضوع الدراسة، ممثلاً في أسباب علمية من جهة، وذاتية من جهة أخرى، فأما الأسباب العلمية هي تلك الإضاءات الواضحة والمباغطة أحياناً أخرى المحيلة إلى العوالم التخيلية في النص الروائي لـ: "درغوئي" مما أدى إلى البحث عنها واستجلائها، وتبيان كيفية تعامل المبدع معها، وإيضاح مدى قدرته على تصويرها متخطياً سلطة الواقع، و محاولاً تفكيكه وإعادة إنتاجه تخيلياً، بطريقة تربك القارئ لتجذبه إلى دوامة البحث.

أما الأسباب الذاتية، فنردها إلى محاولة اكتساب خبرة في مجال التحليل الروائي والرغبة الملحة في التنقيب عن استراتيجيات الذات التي تسعى دائماً وراء المتخيل هروباً من إكراهات الواقع وضغوطاته اللامتناهية.

وقد فرضت طبيعة الموضوع المعالج الأخذ ، بالمنهج السيميائي في استكناه الدلالات الجمالية للعناوين وغللاف الروائيتين، معتمدين في ذلك على آيتي الوصف والتحليل اللتين تتناسبان وموضوع الدراسة.

وقد وظّفنا ما توفر لدينا من مادة علمية وأفكار، حول هذا الموضوع وفق خطة بحث مؤطرة بمقدمة، ومدخل ضبط بعنوان: "المتخيل وتشاكل المفاهيم"، حيث تطرقنا فيه إلى مفهوم الخيال، والتخييل، والمخيلة، ثم حاولنا الوقوف عند مفهوم المتخيل عند الغرب والعرب، و أخيرا علاقة المتخيل بالواقع.

واندرجت الدراسة ضمن ثلاثة فصول تطبيقية، فكان الفصل الأول بعنوان: **المتخيل في عتبات روايتي مجرد لعبة حظ ووقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ويندرج تحته ثلاثة عناصر أولها: متخيل الغلاف، وتطرقنا فيه إلى دراسة (الصورة، واللون)، أما العنصر الثاني تمثل في متخيل العناوين بما فيها العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، أما العنصر الثالث تعلق متخيل التصديرات.

أما الفصل الثاني موسوم بـ: **مرجعيات المتخيل في الروايتين**، ويندرج تحته ستة عناصر هي: متخيل القصص الديني، المتخيل الصوفي، المتخيل الأسطوري، المتخيل التاريخي، المتخيل الأدبي، المتخيل التراثي العربي والعالمية.

ثم يأتي الفصل الثالث المعنون بـ: **آليات المتخيل في الروايتين**، ويندرج ضمنه أربعة عناصر هي كالاتي: التهجين، السخرية، العجائبية، الميتاروائي.

وانتهى البحث بخاتمة كانت حوصلة إجمالية على نتائج الدراسة المتوصل إليها متبوعة، بملحق وقائمة المصادر والمراجع وفهرس.

أما عن المراجع التي تشرب منها هذا العمل فهي كثيرة ومتعدّدة بين مصادر ومراجع لعل أهمها: **الخطاب الروائي** لـ: "ميخائيل باختين"، تر: محمد برادة، و **(التطريس في قصص إبراهيم درغوثي أنموذجا)** لـ: "أحمد السماوي، و فضاء المتخيل الشعري (دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية) لـ: "عصام شرتح"، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية) لـ: "يمنى العيد"، وعتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) لـ: "عبد الحق

بلعابد":و تقديم: سعيد يقطين، المتخيل في الرواية الجزائرية) من المتماثل إلى المختلف(ل: "آمنة بلعلى"، والخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ل: "يوسف الإدريسي"، ومذكرتي في الماستر الموسومة بالتداخل النصي في رواية وقائع ماجرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، إشراف: غنية بوضياف، وغيرها من المراجع والمجلات والمواقع الالكترونية، التي أفادت البحث من زوايا عدة.

وككل بحث علمي ينشد استكناه حقيقة ما، واجهتنا صعوبات أهمها: كثرة المادة العلمية وتداخلها خاصة في الجانب النظري، إضافة إلى الانفتاح والتوسع والتنوع في الكتب والدراسات التي خاضت مسألة المتخيل، مما كلفنا وقتا للاختيار وانتقاء المناسب منها لخدمة بحثنا؛ إلا أننا استطعنا بعون الله أن نتجاوز كل هذه العثرات لإخراج البحث على ما هو عليه.

وهنا لا يسعني إلا أن أحمد الله، وأن أرفع أسمى عبارات التعبير والعرفان لأستاذتي الدكتورة "فاطمة الزهراء بايزيد"، التي أشرفت على هذا العمل وكانت لي عوناً ومرشداً من خلال نصائحها وتوجيهاتها العلمية والمنهجية السديدة، فلها مني جزيل الشكر والامتنان.

كما لا يفوتني في هذا المقام، أن أتقدم بكل عبارات التمجيل والشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم في قراءة هذا الجهد المتواضع وتحمل مشاق تدقيقه وإثرائه، فلهم مني كل التقدير والاحترام.

مدخل

المتخيل وتشاكل المفاهيم

1. مفهوم الخيال Imagination

2. مفهوم التخيل Fiction.

3. مفهوم المخيّلة.

4. المتخيل L'imaginaire.

5. علاقة المتخيل بالواقع.

تتّصف الرواية الحداثيّة اليوم بالخصوصية الأجناسية، التي ميزتها عن باقي الأشكال السردية الأخرى كالحقصة، والسيرة الذاتية، والغيرية واليوميات، والمذكرات... إلخ، لذا غدت وعاء رُخبا للخطاب السردى المتميز الجامع لمتناقضات الحياة، المُعبّر عنه بتقنيات خاصة، تنفّلت من قيود الواقع وضغوطاته اللامتناهية إلى عوالم خيالية، تكسر نمطية السائد المألوف، لتحوّله إلى رموز تؤثت بها عالمها الجديد، فتعبر من خلالها عن رؤى فكرية وجمالية خاصة، وذلك استعانة بفضاء المتخيل وآفاقه الواسعة التي لا تحدّها حدود.

لذا لا شك أن كاتب العمل الأدبي يخلق لكتاباتة عالما خاصا رغبة منه صنع عالم مغاير يتجاوز الواقع المعتاد إلى واقع فني روائي بواسطة الخيال والتصوير الأدبي

ولعل أهم المبدعين الذين تميزوا بهذا الطرح المتميز، في معالجة قضايا العصر الروائي التونسي المعاصر "إبراهيم درغوثي"، الذي اتخذ من المتخيل أداة فنية في بناء منته الروائي ليبتدع صورا يستحيل إيجاد مثل لها في الواقع المعتاد، وذلك رغبة منه تأسيس واقع مغاير نابع من رحم المتخيل أو الخيال أو التخيل.

وقبل خوض غمار الكشف عن تجربته الإبداعية الروائية، نقف عند المصطلحات المتداخلة مع المتخيل والمتمثلة في: (الخيال، التخيل، المخيلة)، بغية إزالة اللبس الحاصل، كونها تتقاطع في جذر لغوي واحد ألا وهو (خيل)، فتتضح بذلك الرؤية ويزول الغموض.

لذا سنتطرق أولا إلى تحديد مفهوم كل من الخيال والتخيل والمخيلة عند الفلاسفة والدارسين والنقاد الغرب والعرب، باعتبار أن هذه المصطلحات هي البداية إلى تشكل مفهوم المتخيل فيما بعد.

1- مفهوم الخيال (Imaginatio):

يعد الخيال وسيلة مهمة في عملية الإبداع الأدبي، كونه أداة سحرية في يد المبدع يستعملها للتعبير عن أفكاره واعتقاداته الخاصة وكذا لإشباع رغباته وميولاته باعتباره المتنفس الوحيد لذاته المكبلة بقيود الواقع وإكراهاته، لذا لجأ إليه قصد بلوغ مراميه التي عجز عن تحقيقها على أرض الواقع.

وقد حظي الخيال باهتمام بالغ من قبل الدارسين، فتناولوه بالدراسة والتحليل وأولوه عناية كبيرة في الحقل الأدبي والنقدي، وهذا ما تجسد من خلال العديد من الدراسات والمؤلفات.

ومن خلال ما تقدم ذكره يستوجب علينا تحديد مفهوم الخيال من جانبه اللغوي والاصطلاحي.

أ- لغة:

إن المتتبع لمعاجم اللغة العربية يجد أن مادة [خَيْل] تحيل على عدة معان أهمها: ما ورد في لسان العرب: «خَيْلٌ فِيهِ الْخَيْرُ وَتَخَيْلُهُ: ظَنُّهُ وَتَفَرَّسُهُ، وَخَيْلٌ عَلَيْهِ: شَبَّهُهُ (...) وَخَيْلٌ عَلَيْهِ تَخْيِيلاً وَجَّهَ التُّهْمَةَ إِلَيْهِ (...) وَالْحَيَالُ: حَيَالُ الطَّائِرِ يَرْتَفِعُ فِي السَّمَاءِ فَيَنْظُرُ إِلَى ظِلِّ نَفْسِهِ، فَيَرَى أَنَّهُ صَيْدٌ فَيَنْقُضُ عَلَيْهِ وَلَا يَجِدُ شَيْئاً، وَهُوَ خَاطِفٌ ظَلَّهُ (...) وَتَخَيْلَ الشَّيْءِ لَهُ: تَشَبَّهُهُ (...) وَالْحَيَالُ وَالْحَيَالَةُ: مَا تَشَبَّهُ لَكَ فِي الْيَقِظَةِ وَالْحُلْمِ مِنْ صُورَةِ الشَّخْصِ وَالطَّيْفِ (...) الْحَيَالُ لِكُلِّ شَيْءٍ تَرَاهُ كَالظَّلِّ، وَكَذَلِكَ حَيَالُ الْإِنْسَانِ فِي الْمِرَاةِ وَخَيَالُهُ فِي الْمَنَامِ صُورَةٌ تَمَثَّلُهُ (...) الْحَيَالُ حَشْبَةٌ تُوضَعُ فَيُلْقَى عَلَيْهَا التُّوبُ لِلغَمِّ إِذَا رَأَاهَا الذَّنْبُ ظَنَّ أَنَّهُ إِنْسَانٌ (...) وَالْحَيَالُ: مَا نُصَبَ فِي الْأَرْضِ لِيُعْلَمَ أَنَّهَا حِمَى فَلَا

تَقْرَبُ (...) وَخَيْلٌ إِلَيْهِ أَنَّهُ كَذَا عَلَى مَا لَمْ يُسَمِّ فَاعِلُهُ: مِنَ التَّخْيِيلِ وَالْوَهْمِ: وَالْخَيْالُ كِسَاءٌ أَسْوَدٌ يُنْصَبُ عَلَى عُوْدٍ يُخَيَّلُ بِهِ»⁽¹⁾

فمن خلال ما ورد ذكره نلاحظ أن كلمة خيال، تدل على معان عدة تمثلت في: الظن، والشبه، والتهمة، والظل والطيف والوهم واليقظة، فكل هذه العناصر تعتبر اللبنة الأساسية لتشكّل الخيال وتكوّنه.

وبالعودة إلى تاج العروس "للزبيدي" نجد: « تخيّل، وتخيّل: إذا تكبر، وخيّل فيه الخير: تفرّسه كتخيّله وتحوّله بالياء والواو، يقال: تخيّلته فتخيّل، كما يقال: تصوّره فتصوّر، وتحقّقه فتحقّق»⁽²⁾؛ بمعنى أن الخيال هنا عبارة عن قوة باطنية تتصور بها الأشياء وتجسد هذه التصورات على أرض الواقع.

أما ما ورد في المعجم الحديثة والتي يعتبر معجم الوسيط أشهرها أن: «خَيْلَ الرَّجُلِ (بالبناء المجهول) كَثُرَتْ خَيْلَانُ جَسَدِهِ فَهُوَ مَخِيلٌ، وَمَخُولٌ وَمَخْيُولٌ (...) وَخَيْلٌ إِلَيْهِ أَنَّهُ كَذَا: لُبْسٌ وَشُبّهٌ وَوُجّهَةٌ إِلَيْهِ الْوَهْمُ»⁽³⁾.

(1) - أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب: تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مج2، ج15، مادة [خيل] ، (د، ط)، (د، ت)، ص 1306، 1307.

(2) - محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيتري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج14، مادة [خيل]، (د، ط)، 1994، ص218.

(3) - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، مادة [خيل]، ص266.

فالملاحظ من هذا التعريف أن أقرب المعاني إلى الخيال هو التوهم؛ إلا أن معجم الوسيط قد أضاف معان جديدة له لم تتطرق إليها المعاجم القديمة و أهمها أن: «الخيال إحدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء...»⁽¹⁾؛ أي أن الخيال يستمد تصوره للأشياء بفعل العقل وبذلك الخيال هو الطاقة المحركة للعقل لنستطيع بفضلها تحويل الأشياء العقلانية إلى أخرى غير عقلانية. من خلال إضفاء مسحة خيالية على الأشياء العقلية.

نستنتج مما تقدم أن المعاجم العربية تُجمع بأن الفعل [خيل] يفيد عدة معان منها: الظن، الفراسة، المشابهة، التهمة، الظل، الطيف، الشخص، الوهم؛ إلا أن هذا الأخير هو الأقرب له بدليل أن: «توهم الشيء: ظنه وتمثله وتخيّله، كان في الوجود أو لم يكن (...). والوهم ما يقع في الذهن من الخاطر»⁽²⁾، وعليه يمكن القول أن الفعل [وهم] نظير للخيال ومرادف له.

و من خلال ما سبق من تعاريف معجمية للخيال نجد أنه يجمع بين متناقضين، إما أن يكون تمثيلا ماديا وحسيا للشيء الخارجي، أو تمثلا ذهنيا مدركا بإحدى الحواس.

ب- اصطلاحا:

لقد تنوّعت الرؤى والمفاهيم لدى الغرب والعرب في تحديد مفهوم الخيال كونه: «ملكة غامضة لا يمكن تعريفها إنّما يمكن معرفتها بأثرها»⁽³⁾، لذا لم يضبط مفهوم دقيق له باعتباره عملية عقلية يصعب إدراكها بسهولة هذه من جهة، ومن جهة أخرى اختلاف المرجعيات الفكرية والفلسفية، وكذا تنوع الحقول المعرفية لدى الباحثين مما أدى إلى تباين مفاهيمه من دارس لآخر.

(1) - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة [خيل]، ص 267.

(2) - المرجع نفسه، مادة [وهم]، ص 1060.

(3) - الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الكتب العلمية، ط1، ج1، 2002م، ص 454.

وإذا أردنا استعراض أهم المحطات التي مر بها الخيال عند الدارسين، نرى أن الحديث عنه يبدأ مع الفلاسفة أمثال: "سقراط" sek rat الذي يعتبر الخيال نوع: «من الجنون العلوي»⁽¹⁾؛ مما يعني أن الخيال قوة تختلج نفس المبدع فتسيطر على عقله، ليتجاوز مرحلة الوعي ويبلغ درجة الجنون، ليحصل الإبداع المنعكس فيما بعد على متلقي العمل الأدبي مثلاً.

أما "أفلاطون Aflaton" ذهب إلى الاعتقاد ذاته حيث رأى «أن الشعراء متبعون وأن الإلهام الشعري تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر»⁽²⁾، وبالتالي فهم ليسوا مخيرين في قول قول الشعر، إنما يرددون فقط ما تلهمهم إياه الآلهة.

فالملاحظ على رأي "أفلاطون" تجريده للمؤهلات الذاتية والقدرات الإبداعية للشاعر وجعله حبيس أفكار الغير-ربات الشعر- ونسي بأنه إنسان يملك القدرة على خلق الصور وابتكارها. وبذلك فهو لم يحدد معالم الخيال بشكل واضح، لاعتقاده أنه: «أبو الكذب ومهدد للمعرفة»⁽³⁾. مادام ليس نابعا من ذات الإنسان بل من عند غيره.

أما "أرسطو Aristo" نجده يحذو حذوا مختلفا عن أستاذه "أفلاطون" في نظرتة للخيال، « إذ يُعده امتدادا للإحساس الذي يكون مُعينا للذاكرة وفي الوقت نفسه يتجاوزها»⁽⁴⁾؛ لأن في نظره أن الشاعر الذي بإمكانه أن يقلد ما هو موجود وكائن، فإنه قد يحاكي أشياء غير كائنة ففي عالم الخيال كل شيء ممكن، ولكن لاشيء يحدث واقعا، فإن كان لا بد

(1) -إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص142.

(2) - يُنظر: المرجع نفسه، ص142.

(3) - نبيل سليمان: أسرار التخيل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2005، ص07.

(4) - يُنظر: صالح ولعة وآخرون: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، الجزائر، (د، ط)، 2015/2014، ص17.

من الحدوث فمن الضروري الانتقال من «عالم الخيال إلى عالم الحدث»⁽¹⁾، لي طرح في هذا العالم رؤاه وآلامه وأحلامه التي لم تتحقق في دنيا الواقع.

وإذا نظرنا في تعريف "أرسطو" للخيال نجده لا يخرج من دائرة علم النفس، لأنه اهتم في تعريفه له بالعلاقة بينه وبين الإحساس والعقل، ففي نظره يعد الخيال هنا «حركة ناتجة عن الإحساس بالفعل»⁽²⁾ وعليه فهو يلعب بذلك دور الوسيط بينهما (الإحساس والعقل)؛ لأن التخيل لا يتم دون إحساس، كذلك التفكير لا يحدث دون تخيل.

بالإضافة إلى ما قلناه فقد انتهج الفلاسفة المحدثين العقلانيين أمثال:

"جونسون Johnson" و"هوبز Hobbes" و"هيوم Hume" و"ديكارت Di kart" وغيرهم نهج "أفلاطون" في نظرتهم للخيال؛ اعتبروه «مملكة الفوضى العسوية على المراقبة»⁽³⁾؛ أي أن الخيال عندهم عاجز عن تركيب المدركات الحسية

وفي هذا الصدد يفسّر "هوبز Hobbes" الخيال بأنه: «إحساس متحلل مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة، بينما يركب الخيال صوراً يسمها الغموض»⁽⁴⁾، فالمتأمل لقول "هوبز" يلحظ تمجيده لسلطة العقل القادرة على تركيب المدركات الحسية بكل وضوح وثبات وفي المقابل نجد تقليده لشأن الخيال في العملية الإبداعية نتيجة تقديمه صوراً غامضة ومعقدة جراء التشتت الذي يحتويه.

(1) - نورثروب فراي: الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 1995، ص14.

(2) - محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط3، 1995، ص196، نقلا عن: أرسطو: كتاب النفس، ص 05.

(3) - صالح ولعة وآخرون: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، ص18.

(4) - عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1984م

فأصحاب هذه النظرة العقلانية ينكرون دور الخيال في العملية الإبداعية ويعتبرونه مجرد «ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل»⁽¹⁾، وبالتالي تجاهلوا المشاعر والعواطف الدفينة التي تختلج المبدع وتدفعه لبيدع أكثر بفضل الخيال.

وهذا ما دعى إلى ظهور فئة من الفلاسفة المثاليين، يمجدون العاطفة في فلسفتهم ومن أمثالهم: "كانط Kant" الذي يرى أن «ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة، فالخيال يستعين بالمدرجات الحسية أو معطيات الحس، يستعرضها ثم يضعها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة، ووضعها تحت مقولاته المعروفة»⁽²⁾، وبذلك فـ: "كانط" يجمع بين ملكة الخيال وسلطة العقل في إنتاج عمليات المعرفة ففي نظره كلاهما يكمل الآخر لأن الخيال هنا يعد تمثلاً ذهنياً مدركاً بالحواس وفق منطق خاص.

من خلال ما سبق نلاحظ تباين نظرة الفلاسفة للخيال، فعلى أثرهم توالى الدراسات حوله، واستمرت الأبحاث النقدية في العصور الحديثة، حيث أخذ كل دارس يحدده وفق مذهبه الخاص فعلى سبيل المثال:

يرى "وردزورث William Worth" أن الخيال: «هو القدرة على إختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكتسي أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً (...)، أو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج معاً العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً»⁽³⁾

(1) - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د، ط)، 2000 م ص245.

(2) - المرجع نفسه، ص255.

(3) - غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة الثقافية، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص 412.

إن "وردزورث" هنا عدّ الخيال ضرورة حتمية في عملية الإبداع الأدبي، كونه ملكة قائمة على خلق وابتكار صور جديدة، وأيضا هو القدرة العجيبة القادرة على الجمع بين المتناقضات والمتنافرات من الصور في بوتقة واحدة، ليشكل منها صورا جديدة، يصعب إيجاد تفسير لها نتيجة الانسجام الحاصل بين هذه الأشياء المختلفة.

وغير بعيد عن رأي "وردزورث" تطرق "كولوريدج Coleridge" للحديث عن الخيال في النقد الأدبي الأوروبي حديثا، وفسّره تفسيرا فلسفيا، حيث يمثل في نظره: « تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال، تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وإظهار الجدة فيما هو مألوف»⁽¹⁾؛ مما يعني أن للمبدع قدرة خاصة على إحداث التوازن بين الصور المختلفة والصفات المتضادة أو المتعارضة، وبين الموضوعات القديمة المألوفة وإحداث الجدة فيها بهدف الوصول إلى جوهر ما تخفيه كل هذه الأشياء من إحياءات ودلالات خفية، وبالتالي فالخيال هنا يقوم بخلق عملية جديدة للعالم.

وبذلك نرى أن "كولوريدج" يولي الخيال أهمية كبيرة، لذا قسّمه إلى قسمين هما:

1- خيال أولي: مجاله الواقع المألوف، يشترك فيه الناس جميعا بطريقة تلقائية وبدون وعي منهم.

2- خيال ثانوي: يُعد صدى للخيال للأول، إذ ينطلق منه ليتجاوزه ويخلق عالما جديدا يسمو عن الأول، ليخرج من ذلك بخلق جديد هو الخيال الجمالي وهو « القدرة العليا على تمثيل الأشياء التي ترتفع في نظره إلى عالم المثل الأفلاطونية»⁽²⁾، وبالتالي فـ: "كولوريدج" يجعل من الخيال قوة حيوية قادرة على تحويل الواقع إلى مثال، على اعتبار

(1) - إحسان عباس: فن الشعر، ص 147.

(2) - يُنظر: شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثيري العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

ج1، (د، ط)، 1994، ص 34.

أن ميدان الخيال عنده هو المتغير المطلق، وبذلك فإن عملية الخلق عند الإنسان الفنان تحتاج للخيال الثانوي بغية إبداع عوالم جديدة.

من خلال ما وقفنا عنده من تعريفات للخيال عند الفلاسفة والنقاد الغرب، نخرج بنتيجة مفادها: أن الخيال ملكة سحرية تتخطى حدود الواقع بعد أن تأخذ مادتها الخام منه، لتسمو فيما بعد عليه، فتبتكر عالما مغايرا عنه وجديدا وأكثر رُقيا من الواقع المألوف، فإذا كانت هذه نظرة الغرب لمفهوم الخيال، فكيف نظر العرب له؟

إن المتفحص للتراث العربي القديم، يلمس فيه حضور الخيال في بعض النصوص الجاهلية، خاصة في الأشعار الغزلية عندما يشير الشاعر إلى طيف المحبوبة، وفي ذلك يقول "طرفه":

« فقل لخيال الحنظلية ينقلب * * * إليها فإني واصل حبل من وصل»⁽¹⁾

ويقول أيضا:

« سما لك من سلمى خيال ودونها * * * سواد كئيب عرضه فأمايله *»⁽²⁾

إن استعمال لفظة الخيال، هنا تدل على الشيء المدرك في غيابه (غياب الحبيب)، لذا لجأ الشاعر إلى ملكة الخيال، ليتذكر صورة محبوبه، وذلك بعد الفراق الذي حصل عليه يعيد أيام الخوالي.

وعليه عُدَّ الخيال هنا تعبير عن «الشكل والهيئة والظل كما يشير إلى الطيف والصورة التي تتمثل لنا في النوم وأحلام اليقظة»⁽³⁾.

(1) - طرفه بن العبد: الديوان، شرح الأعلام الشنتمري، تح: درية الطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية، بيروت لبنان، ط2، (د، ط)، ص100.

(2) - المرجع نفسه، ص 127.

*-أمايله: جمع أميل، وهو الجبل المستطيل من الرمل.

(3) - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المغارب، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص16.

فالملاحظ هنا لمفهوم الخيال عند الشاعر الجاهلي، حصره له ضمن الأطر البلاغية كالتشبيه والمجاز والاستعارة دون تحديد مفهوم واضح له. وبذلك فهم لم يقدموا ما يمكن اعتباره نظرية في الخيال، وهذا ما أدى إلى استمرار الأبحاث النقدية في العصور الحديثة حول الخيال بجانبه النظري والتطبيقي، فكانت هناك الكثير من الاجتهادات، نحاول أن نقف عند بعض منها.

فقد سارت المدرسة الكلاسيكية على خطى الثقافة اليونانية، لأن شعارها تمجيد سلطة العقل، وبذلك «أعتبرت الخيال عقبة في وجه الكمال الفني»⁽¹⁾، لأنه يحط من قيمة العمل الأدبي.

إلا أن هذا التفكير حول الخيال لم يبق ساري المفعول، فمع ظهور التيار الرومانسي القائم على تمجيد العاطفة التي يحرك جموحها الخيال، جعلت منه سيد عرش الأدب، لأن العمل الأدبي لا يكون في أقوى حالاته، إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام.

وفي هذا الصدد يعد "أحمد فارس الشدياق" الخيال « ملكة يتمكن بواسطتها الفنان المرهف الحس من استحضار صور متشظية مخزونة في العقل من قبل وألفها لدى إثارته بقوة عاطفية واهتياج أحاسيسه»⁽²⁾.

نستشف من كلام "الشدياق" الأهمية التي يعتليها الخيال في الإنتاج الأدبي، إذ يعد الوسيلة الوحيدة القادرة على لملت الصور المبعثرة في الذاكرة، وإعادة تشكيلها بقوة العواطف والأحاسيس إلى صور منظمة في قالب فني جديد.

(1) - يُنظر: صالح ولعة وآخرون: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، ص 18.

(2) - علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مؤسسة دار الصادق، الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بابل، العراق، ط1، 2012م، ص 151، 152.

وبذلك تتضح أهمية الخيال في حياة الإنسان، لذا يقول "جابر عصفور": «لا ينحصر الخيال في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدرجات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه»⁽¹⁾، أي للخيال القدرة على إنتاج ما هو جديد ومفيد للمعرفة، والعمل الأدبي بفضل جمعه بين العقل والحس.

وفي ذلك يرى "ابن عربي" أن الخيال «لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول ولا منفي ولا مثبت، كما يدرك الإنسان صورته في المرآة يعلم قطعا أنه أدرك صورته بوجه، ويعلم قطعا أنهما أدرك صورته بوجه»⁽²⁾؛ فالخيال هنا حد جامع بين عالمين مختلفين، فهو برزخ بين المدرك ولا مدرك، ليصبح الوجود ككل في حضرته، خيال في خيال.

وتجدر الإشارة هنا أن "ابن عربي" ميّز بين نوعين من الخيال (الخيال المقيد (المنفصل)، والخيال المطلق (المتصل))، فيرى أن «الثاني عنده أصل من الأول بحيث يكون صورا لا تدوم بل تذهب بذهاب الشيء المتخيل، أما المقيد بوصفه الأصل فهو حضرة ذاتية قابلة دائما للمعاني والأرواح، فتجسدها بخاصيتها»⁽³⁾؛ وبمعنى آخر الخيال المطلق خيال مؤقت ينتهي بمجرد انتهاء الصورة المتخيلة، في حين أن المقيد فهو دائم ولا يرتبط بالصورة المؤقتة.

وبالإضافة إلى نوعي الخيال اللذين أوردهما "ابن عربي"، فإن هناك أنواع أخرى تتفاوت قوتها بين جمهور الأدباء بتفاوت قوة الذاكرة لديهم، ومن هذه الأنواع نجد:

(1) - مصطفى المويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، ط1

2005 م، ص90.

(2) - حسناء بروش: شعرية المتخيل إلى المتحول في ديوان مرايا الماء لعبد الحميد شكيل، جامعة سكيكدة، 20 أوت

1955 م، ص03.

(3) - يُنظر: عاطف جودة نصر: الخيال ومفهوماته ووظائفه، ص110.

أ- الخيال الخالق:

هو الذي يخلق العناصر الأولى من تجارب صورة جديدة لا تتافي الحياة المعقولة، فإن نفتها كان وهما؛ بمعنى أن «المبدع كالروائي مثلا يخلق شخصيات ويمنحها خيالا خاصا معتمدا في ذلك على ما يناسبها في اعتقاده وهذه الصور تأتي بطريقة غير إرادية إلى ذهن الروائي استدعتها كثرة تجاربه ومشاهداته لاعن عمل إرادته وكثرة تفكيره»⁽¹⁾.

ب- الخيال المؤلف:

وهو ما يؤلف بين مناظر مختلفة، « فالأديب عندما يشعر بالشيء وأثره في نفسه، فهذا يستدعي صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه»⁽²⁾.

ج- الخيال الموحى أو الموعز:

هو « طاقة كامنة تؤدي إلى الاكتشاف والمعرفة، وهو عملية تنبع من الذات، تقوم بتمثيل وتجسيد الصورة حسب نفسية المبدع »⁽³⁾؛ أي ما يضاف على الصورة التي يراها المبدع من صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس؛ لأنها نابعة من ذاته.

وما تجدر الإشارة له أن، هذه الأنواع الثلاثة للخيال لا تكون منفصلة عن بعضها، بل كل منها يلقي بظله على الآخر، لتكون العملية الخيالية ذات مسحة فنية متميزة، تقوم بتمثيل وتجسيد الصورة حسب نفسية المبدع.

(1) - يُنظر صالح ولعة وآخرون: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، ص 42، 43.

(2) - المرجع نفسه، ص 43.

(3) - آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل ألى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011م، ص 21.

وصفوة القول يعد الخيال من المصطلحات الأكثر غموضاً، وإثارة للجدل في الساحة الأدبية الغربية والعربية، كونه مفهوم متغير من نظرية إلى أخرى، لذا لقي حظاً وافراً في دراسات الفلاسفة والنقاد، فلا تخلو نظرية أدبية من إقرار أهميته وإبراز فاعليته، باعتباره الملجأ والمنتفس الآمن، الذي يلجأ إليه الكاتب، عندما لا يستطيع إظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف، فيطلق العنان لخياله إرضاءً لذاته التائهة في تضاريس الحياة ونتوءاتها، بحثاً عن ما هو مفقود فيها، أو سموها على ما يحتويها.

وبذلك يكون الخيال طاقة مبدعة من شأنها أن تجابه بلادة الأشياء، فيبث فيها روح الحياة بفضل ما يقدمه لها من صور جديدة أكثر جمالاً من الواقع، فيصبح الخيال أكثر واقعا من الواقع نفسه، لذا وجب علينا تنشيطه وإطلاق حريته، فهو الغاية التي ينشدها أي إنسان، وعليه لا يمكن نجاح عملية الإبداع بعيداً عن ملكة الخيال، ودوره الفعال في تحريك قوة النص لدى المبدع، وكذا القارئ.

ورغم ما قدمناه من مفاهيم حول مصطلح الخيال إلا أننا لم نستوفه حقه، نظراً لصعوبة التطرق لكل المفاهيم والإشكالات النظرية والمنهجية التي يثيرها، وكذا لكثرة الدراسات التي أنجزت حوله، لذا وجب بنا الوقوف عند أهم المفاهيم الأخرى، التي تكمن داخله والتي نوضحها في العنصر الآتي:

2- مفهوم التخيل Fiction:

يعد مصطلح التخيل من التفرعات التي تتبع وتتشاكل في مفهومها اللغوي مع مصطلح الخيال، لذا ارتأينا في دراسة هذا العنصر التركيز على الجانب الاصطلاحي واستجلاء أهم الأفكار التي قيلت حوله من قبل الدارسين الغرب والعرب فما هي أهم المحطات التي وقف عندها هؤلاء في تحديدهم لمفهوم التخيل؟

إن الاهتمام بمصطلح التخيل Fiction لم يكن وليد العصر الحديث، بل تمتد جذوره منذ القدم، فقد «أستعيرت Fictus اللاتينية في القرن الخامس عشر ودلت على معنى الخداع والغش، وتطورت دلالاتها بعد ذلك فأشارت سنة 1762م إلى ما يخلقه الذهن بواسطة الخيال وإلى ما ليس واقعيا، واستعملت عام 1896م بمعنى الادعاءات الباطلة والمظاهر الوهمية»⁽¹⁾، وهذا يعني أن التخيل هو: عبارة عن بناء ذهني لصور وهمية تتعتق من جاذبية الأرض لتطلق بين طبقات السماء الزرقاء، فيصنع عالما ميتافيزيقيا ليس له وجود في الواقع

وما تجدر الإشارة له أن مصطلح التخيل ارتبط «بالمحاكاة الأرسطية»⁽²⁾، التي لم تعد مجرد انعكاس حرفي للواقع أو تقليد أعمى للطبيعة، إنما هي طريقة فنية في التعبير يلعب فيها التخيل دورا كبيرا، وبذلك يكون التخيل قد أضاع مفهوم المحاكاة الأرسطية، التي استثمرها الكثير من الباحثين لخدمة الأدب باعتباره فنا إبداعيا.

ويُعد "الفارابي" (339هـ) أول من استعمل لفظة التخيل، ثم تبعه "ابن سينا" (428هـ) الذي يرى أن التخيل هو: «تحريف القول الصادق عن العادة، أو إلحاقه بشيء تستأنس النفس به، وربما أفاد التصديق والتخيل، وربما شغل التخيل عن الالتفات به»⁽³⁾

ومنه يتضح أن التخيل هو إلباس القول الصادق لحاف الكذب، بغية تنميته وإخراجه إلى حيز الوجود بصورة مختلفة، تُوهم القارئ أنها حقيقية ليس فيها شوب من الخداع

(1) - يوسف الإدريسي: الخيال والتمثيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2005م، ص 27، 28.

(2) - صالح ولعة وآخرون: التمثيل الصحراوي في الرواية العربية، ص 45.

(3) - عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، (د، ط)، 2005م، ص 135.

الزيف، وذلك سعيا من كاتب العمل الإبداعي التأثير في المتلقي، وإثارة انفعالاته المختلفة، وعليه ف: "ابن سينا" يربط التخيل بالجانب الوجداني أكثر من ارتباطه بالجانب العقلي.

كما نجد شيخ البلاغة "عبد القاهر الجرجاني 471هـ" يتكلم عن التخيل فيقول: «أنه الذي يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها مالا ترى»⁽¹⁾.

ومفاد هذا القول إن التخيل في نظر "الجرجاني" هو ما يصنعه الشاعر من عوالم تخيلية وفق رؤيته الخاصة، فيسلك فيها حيل يوهم من وراءها متلقي عمله الإبداعي بالمعنى التخيلي لا تحصيله، وبذلك التخيل هاهنا «خداع للعقل وضرب من التزويق»⁽²⁾؛ أي أنه نوع من الإيهام الذي لا يفضي إلى الحقيقة.

أما "حازم القرطاجني 608هـ" عرّف التخيل تعريفا دقيقا فهو عنده «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»⁽³⁾.

المتأمل في تعريف "القرطاجني" للتخيل يجده تعريفا أدبيا فنيا، حيث يعتبره أساس القول الشعري، وهو بهذا يؤيد رأي الفلاسفة قبله.

(1) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: سعيد اللحام، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1999م، ص 155

(2) - المرجع نفسه، ص 155.

(3) - أمانة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، ص 25، نقلا عن: حازم القرطاجني:

منهاج البلغاء، ص 89.

كما يشير أيضا إلى البعد التفاعلي بين أطراف العملية الإبداعية (المبدع، النص، القارئ)، باعتبارهم سر فاعلية النشاط التخيلي، فالمبدع يقوم بفعل التخيل عن طريق استدعاء صور محسوسة أو متباعدة متباينة، فيجمع ويؤلف بينها، ليبثها في ثنايا نصه، ليستطيع بعدها نقلها إلى نفس قارئه، فيتأثر هذا الأخير بهذه المشاهد، مما يحدث له نوع من الانفعال اللاواعي إما انبساطا أو انقباضا، فينجذب إلى العوالم التخيلية القابعة في رحم النص.

وكل هذا تأتي عن « طريق سيل من الدالات المنضودة على الورق، وقد قام الكاتب بتنظيمها على نحو خاص، يوحى أو يقرب، أو يسهل ولادة العالم المتخيل في ذهن القارئ، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لإنشاء مدينة التخيل العجيبة»⁽¹⁾.

وبذلك يكون المبدع عن طريق دلالاته اللغوية الخاصة، هو الأساس في عملية الإبداع التخيلي، ويظهر ذلك جليا من خلال قدرته على توصيل أفكاره إلى المتلقي في قالب فني جميل، يجعله يتأثر بالنص ويتجاوب معه، وبالتالي يتولى القارئ تفجير مكونات النص عن طريق قراءته الخاصة له، ليكشف تلك العوالم الجديدة التي دخل في دهاليزها، حال الانتهاء من قراءة النص أو في أثناء عملية القراءة.

وقبل أن نغلق دائرة التعاريف الواردة حول التخيل عند العرب، ارتأينا أن نخرج على بعض التعريفات الغربية لهذا المصطلح، كي لا نغفل اهتمامهم به، لذا سنقف عند بعض منها على سبيل المثال لا الحصر.

فمن بين الذين اهتموا بمصطلح التخيل نجد: "جيرار جنيت **Gérard Genette**" الذي استعمل مصطلحي «التخيل والمحاكاة كمترادفين، لذا نجده يدعو أن تكون اللغة

(1) - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 1990 م، ص09.

مبدعة (Langage Gréateur) عندما تكون في خدمة التخيل»⁽¹⁾، فهو بهذا يدعو اللغة أن تتشعب بالتخيل حتى تكون مبدعة، لذا ففي نظره أن الملفوظ التخيلي (L'énoncé de Fiction) ليس صادقا ولا كاذبا، إنه كما قال "أرسطو" «(ممكّن) أو بالأحرى فيه شيء من الصدق والكذب»⁽²⁾.

مما يعني أن تخيلية الأدب «كتخيل قصة أو قصة تخيل في آن معا»⁽³⁾، لا تكون انعكاسا حرفيا للواقع أو نسخا آليا له، بل تتجاوز حدود الواقع، حتى تتحقق أدبية الأدب في عوالم التخيل.

وبهذا يكون "جيرار جنيت" قد استثمر مصطلح التخيل الأرسطي، لخدمة الأدب باعتباره فنا إبداعيا، يكسر نمطية الحياة السائد من خلال خلق مشاهد تعبيرية تسمو خارقة للقوانين المعتادة، وفي هذا الصدد يقول "ريتشارد أوهمان (R.Dhman): «إن الأعمال الأدبية خطابات عطلت فيها القوانين الإنشائية الاعتيادية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد...»⁽⁴⁾.

والمقصود من هذا القول أن الأعمال الأدبية هي مجموعة من الخطابات، تستخدم اللغة العادية استخداما خارقا للمعتاد، لتكسر كل القوانين المعتادة لها، وتصنع قانونا خاصا بها خادما لأفكارها، التي قد توضع فيما بعد في حيز الظن بين الصدق أو الكذب.

(1) voir: Gérard Genette: **Fiction et diction**, Edition du seuil, paris, 1991, p17.

(2) Ibid, P20.

(3) - جيرار جنيت: الانتقال المجازي (من الصورة إلى التخيل)، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، (د، ط)، 2010م، ص05.

(4) - والاس مارتن: نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1998م، ص242.

لذا نجد الناقد "والاس مارتن" (M.Walas) ينظر للتخييل على أنه: «تظاهر دون نية الخداع، وهو ابن الكذب لا أبو الأكاذيب كما قال أفلاطون»⁽¹⁾، فهو بذلك يدخل العفوية في عملية التخييل، وينفي عنه قصدية الخديعة، لأنه الابن البار للكذب وليس أبا للأكاذيب.

من خلال ما تقدم يظهر جليا أن الغرب، سلكوا مسلك العرب في تحديدهم، لمفهوم التخييل الذي يمكن أن نقول عنه أنه إبداع مستمر للصور والأشكال الفنية، التي تمل رؤى الكاتب، بكل ما يحمله من خبايا نفسه، وخلجات عواطفه ومن مشاهد حواسه، فيخرجها إلى حيز الوجود، رغبة منه في ترسيخ قوام إبداعه الفني، بما يضمن له البقاء للمستقبل عن طريق صياغات لغوية متميزة، تعطي للنص حقائق مستترة ومعاني خفية، تستدعي لكشفها قارئاً حذقاً، ذو مخيلة متشعبة بمعارف مختلفة لفك شفرات هذا النص.

وفي هذا المقام تستوقفنا لفظة مخيلة، لنتعرف على ما يحتويها من مكونات.

3- مفهوم المخيلة:

أ- لغة:

إن المتتبع لمعاجم اللغة العربية لاسيما التراثية منها، يجد أن كلمة "المخيلة" مصطلح حديث العهد، لذا يلحظ انعدام هذا المصطلح -لا المفهوم- من المصادر النقدية والبلاغية العربية القديمة، على عكس ما ورد في المعاجم العربية الحديثة، كمعجم الوسيط وتحت مادة [خيل]، حيث يقول صاحب الكتاب: «المُخِيلَةُ القوة التي تخيل الأشياء وتصورها وهي مرآة العقل»⁽²⁾، وهذا يعني أن المخيلة هنا عبارة عن طاقة كامنة في ذهن

(1) - والاس مارتن: نظرية السرد الحديثة، ص 247.

(2) - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة، [خيل]، ص 267.

الإنسان لتعكس ما تحويه ذاكرته من صور ومشاهد، مخزنة في عقله الباطن، فتعبّر عنه وتجسّد أفكاره عن طريق التخيل.

كما نجد قاموس (محيط المحيط)، يشير إلى التعريف نفسه معجم الوسيط للمخيلة مضيفاً عليه: «...والمُخيلات عند المنطقيين هي القضايا التي يُخَيَّل بها فتتأثر النفس منها قبضاً أو بسطاً فتنفر أو ترغب بواسطتها سواء كانت مسلّمة أم منكرة، صادقة أم كاذبة، لأنه لا يوتى بها للتصديق بل لتخييل يؤثر في النفس الأثر المذكور»⁽¹⁾

إن ما يضيفه هذا التعريف على سابقه، هو شرح مهام المخيلة في نظر أصحاب المنطق، فهي الأداة التي تبرز التأثير النفسي، بمختلف أشكاله أثناء عملية نقلها للقضايا التخيلية التي كانت قابعة في العقل.

وما نخرج به من هذين التعريفين، أن المخيلة أداة ذهنية مهمة في عملية نقل ما يحتويه العقل من أشياء وصور، تعبر عن مواقفه الخاصة تجاه ما حوله. وبعد هذه الوقفة التعريفية اللغوية، نرجع على التعريف الاصطلاحي لإجلاء مفهوم المخيلة أكثر.

ب- اصطلاحاً:

تعرف المخيلة على أنها جزء من أجزاء جسم الإنسان، لها دورها ومميزاتها كباقي الأعضاء، وهذا ما يشير إليه "ديكارت (René Descartes)" عندما قال: «إنّ المخيلة تمثل جزءاً حقيقياً من أجزاء الجسم الذي له حجمه وأجزاؤه المتباينة والتميّزة عن بعضها البعض»⁽²⁾، فهي إذا ملكة فطرية خلقت مع الإنسان، ولا يمكن الاستغناء عنها.

إضافة إلى ما قاله "ديكارت" يرى "جان برغيس" (Jean Bruges) أن المخيلة:

(1) - بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1987م مادة [خيل]، ص 264.

(2) - جان برغيس: المخيلة، تر: خليل الجر، منشورات العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص 11.

« قدرة الذهن على إحداث صور، هذه الصور قد تكون مجرد استعادة إحساسات في غياب الأشياء التي أحدثتها أو اختراعات حرة وفقا لهوانا، وهذا يعني التفريق بين شكلين من أشكال المخيلة احدهما ذو علاقة مباشرة بإدراكاتنا والثاني جوهره في ان يتحرر من العالم الحسي»⁽¹⁾؛ وهذا يعني أن المخيلة ملكة ذهنية، تقوم بتشكيل الصور عن طريق إعادة ما هو مخزن من ذخيرة المدركات السابقة، ومن ثم تقوم بتحرير هذه المدركات عن طريق إنتاجها من جديد، لذا فهي كما قال "اللانند" (La Laned): «المخيلة المنتجة أو الذاكرة المنتجة»⁽²⁾.

نستخلص مما سبق، أن المخيلة مستودع لما يحتويه العقل أو الذاكرة من صور ومشاهد، يستعين بها كاتب الأعمال الأدبية في نسج نصوصه، التي تمثل رغباته الذاتية وتتضمن تصورات الشخصية، ومواقفه الخاصة من الذات نفسها ومن العالم ككل.

4- المتخيل L'imaginaire:

يعد المتخيل أحد المصطلحات الغامضة، التي يصعب تحديدها تحديدا دقيقا، لذا لقي صدى كبير وسط الحقل الأدبي والنقدي، فتعددت بذلك الآراء حوله.

أ- مفهوم المتخيل عند الغرب:

إن لفظة متخيل **imaginaire** مأخوذة من الكلمة اللاتينية **imaginarius** ، التي تعني عدّة دلالات منها خيالي مغلوط وتستخدم أيضا:

« كصفة: وتعني الشيء الذي تنتجه المخيلة.

كاسم مفعول: للدلالة على ما تم تخيله

(1) - جان رغييس: المخيلة، ص07.

(2) - مصطفى المويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص92.

كاسم: وتعني الشيء الذي تنتجه المخيلة، كما تعني ميدان الخيال»⁽¹⁾

إذا المتخيل ما تنتجه لنا المخيلة، بفضل ما تحتويه من صور التخيل والخيال، وعليه، فالمتخيل هنا هو تضافر حميمي بين المخيلة والتخيل والخيال.

وبالعودة إلى تاريخ لفظة المتخيل» نجدها سنة 1480 تدل على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع معطيات الواقع المادي، وفي سنة 1659م استعملها "باسكال Pascal" لوصف الأشياء التي لا وجود لها إلا في مخيلة الإنسان، بينما دلت سنة 1820 مع "دوبيران Depiran" على مجموع نتاج الخيال، ومنذ سنة 1990م أصبحت هذه الكلمة تستعمل في الأدب والفنون الجميلة للحديث عن تخيل شخصية أو وضع أو مشهد»⁽²⁾

الملاحظ من خلال هذا العرض التاريخي، لتطور مصطلح المتخيل أنه مر بعدة مراحل تحمل في طياتها أفكارا متعددة لآراء مختلفة، فكان في بدايته يعبر عن انفلاته من قيود الواقع، ليُعبّر بعدها عن ما تحمله المخيلة، من صور مخزنة في كنهات العقل ويجسد ما تنتجه لنا الخيال، ليصبح في العصر الحديث ميدانه أوسع وأشمل، حيث لم يعد منحصر فقط في دائرة المعطيات الذهنية والوقائع المادية، بل دخل عالم الإبداع الأدبي والفني بكل أشكاله، ليصبح هنا نتاج ذهني لكل عمل أدبي فني، « يقوم به الأديب عبر الحلم أو الخيال إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي، لي طرح هذا العالم رؤاه

(1) - يُنظر: مصطفى النحال: من الخيال إلى المتخيل، سراب مفهوم، الموقع: -www. Aljbriabe.net/n33

05، تاريخ الدخول 2016/10/27، الساعة 17:17.

(2) - يُنظر: يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص 27.

وآلامه وأحلامه»⁽¹⁾، عبر مجموعة من الشخصيات والأحداث والمشاهد، لينقل من خلالهم ما لم يتحقق في دنيا الواقع، فالمتخيل إذن ما يصنعه الأديب بخياله.

كما يمكن القول إن هذه النظرة، تشير إلى الدور المهم الذي يلعبه كل من الخيال والمخيلة في تشكيل عوالم المتخيل، الذي يمكن أن نستعمله لتحديد مجال أو مكان أو عالم ثقافي، يتوفر على مجموع خصائص، تتحدد في عنصرين هما:

«من جهة الصور أو ما يتخيل، وهي معطيات نفسية، ومن جهة أخرى أن هذه الصور المتخيلة تشكل نماذج للتخييل والذي يعطي لهذه العناصر حيويتها هو اشتغالها وإنتاجها»⁽²⁾، ومن هنا تظهر إبداعية المتخيل بفضل ما يحوره العقل من معارف، تتجسد في إخراج اللغة من الوجود المخزون إلى الوجود المرئي.

وفي هذا الصدد يرى "لودري Le Drut" أن المتخيل «مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، والأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخيلية صرفة، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية»⁽³⁾.

إن المراد من قول "لودري" إبراز العلاقة الوطيدة، التي تربط المتخيل بالعقل والمعرفة، فمنشأ كل معرفة هو العقل، وما المتخيل إلا أداة لتنشيط تلك المعارف الموجودة في العقل، لكي تتجسد الحقيقة بعدها في الواقع.

(1) - محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د،ط)، 2000م، ص 09.

(2) - يُنظر: مصطفى المويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 88.

(3) - أمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، ص 19، نقلا عن: Edgard weber، 'l'armattam' ed، collection comprendre le moyen orient، 'imaginaire arabe et contes érotique'، paris، 1990، p13.

وهنا تكمن وظيفة القوة المتخيلة، التي لا بد من أن تفتح مباشرة على العقل « فترسم أشباه الأشياء المدركة بالحس، ولا تأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة للتفكير، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين هما استعادة صور المحسوسات واستخدام المحسوسات في التفكير»⁽¹⁾، أي أن المتخيل وظيفته الأساسية هي الاحتفاظ بصور المحسوسات ومن ثم إعادة إنتاجها بطريقة مختلفة عن الأولى.

وعلى هذا الأساس أصبح للمتخيل دور كبير في عالم الإبداع، ولعل أهم نظرية قدّمت المتخيل في شكله الانفتاحي نظرية: المسار الأنثروبولوجي لـ: "جيلبير دوران Gilbert.Durand"، حيث يؤكد فيها على أن «الخاصية الجوهرية التي تسم المتخيل وتطبعه هي الحركية والتفاعل بين مختلف عناصره وبنياته، فهو مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والترسيمات المتعاقبة في مكوناتها، وبنياتها ودلالاتها، ويشمل مختلف المظاهر الفكرية والعلامات الثقافية في حياة الإنسان»⁽²⁾.

إن ما يعنيه هذا القول إن المتخيل مفهومه واسع وشامل، إذ يجسد العلاقة التفاعلية بين مختلف العناصر المتخيلة، التي تعكس الواقع الإنساني الداخلي (النفسي) والخارجي؛ أي ما يحيط من مظاهر فكرية و تاريخية واجتماعية... إلخ

وبالتالي « فالمتخيل له قدرة هائلة على استدعاء المكبوت والمعطل، وتعرية رصانة الواقع المزعومة»⁽³⁾، وبهذا يترجم لنا المتخيل حياة الإنسان بجميع جوانبها.

وعلى هذا يرى "جان بوركس J.Burgos" أن المتخيل هو: «المسار الذي يتماثل ويتشاكل فيه تمثيل الموضوع بواسطة الضرورات الغريزية للذات، والذي تفسر فيه

(1) - أمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية: ص28، نقلا عن الخبرة الجمالية، ص158.

(2) - يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص142.

(3) - محمد رمصيص: « المتخيل العجائبي والغريبة(قراءة في التجربة القصصية لأحمد بوزفور)»، مجلة الكلمة، ع8

(د،ب)، ديسمبر، 2012، ص01.

بالمقابل التمثيلات الذاتية بواسطة التكيفات السابقة للذات في الوسط الموضوعي «(1)، والمقصود من هذا أن المتخيل هو الانسجام، والتوافق بين الموضوعات الغريزية، للذات مع محيطها الموضوعي، فيكون المتخيل هنا نتاج لهذه الرغبات.

وفي المقابل ذكر "سارتر Sartar" في تعريفه أن: «المتخيل يمتلك علاقة وثيقة مع الواقع، فهو يأتي انطلاقاً من وضعية معينة لوعي بالعالم، لكي تثير موضوعاً متخيلاً، على الوعي أن يطرحه كغائب أو غير موجود، اللاواقع محدد بوجهة نظر خاصة عن الواقع»(2).

يفهم من هذا الكلام أن المتخيل عند "سارتر" يُعد تعبيراً عن الواقع؛ حيث يأخذ مادته منه، ليميز صوراً متخيلة على أنها أسلوب من أساليب الوعي، عندما يطرح موضوعه المتخيل رغبة منه في تأسيس واقعه الخاص، ليثير فيه موضوعاً جمالياً وينعكس فيما بعد على نفسية المتلقي.

وهذا ما ذهب إليه "جيرار جنيت" عندما عبّر عن مفهومه الخاص للمتخيل، حيث يرى أن هناك نوعين منه: «متخيل قار مرتبط بالمضمون وهناك متخيل ظرفي تعبر عنه العبارة التالية: أعتبر أدبا كل نص يثير فيّ ارتياحاً جمالياً قياساً على هذا يمكن صياغة العبارة: أعتبر متخيلاً كل نص يثير فيّ متعة جمالية...»(3)

إن "جنيت" في نظريته إلى المتخيل يركز على نوعيه، حيث أن النوع الأول هو نوع ثابت ودائم مرتبط بالمضمون (النص)، في حين أن النوع الثاني متغير متجدد، مرتبط بالمتعة الجمالية (القارئ)، وبذلك فهو يهتم بالأثر الذي يتركه النص في نفسية المتلقي

(1) - يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص 139، نقلاً عن:

p82·cit·op·J.bourgos: pour une poétique de imaginaire .

(2) - عشي نصيرة: «المتخيل مقارنة فلسفية»، مجلة الخطاب، ع1، تيزي وزو، الجزائر، 2006م، ص 217.

(3) - voir: Gérard Gente·diction et fidion· p24.

التي هي أساس الحكم على العمل الأدبي بالرداءة أو الإعجاب، من خلال فعل القراءة والتأويلات القابعة في أغوار النص.

استنادا لما سبق إن نظرة الغرب للمتخيل، كانت الغاية منها الوقوف على طبيعة التفكير في مفهومه، وما وصلت إليه من نظرة عقلانية له، وفي المقابل كيف كانت نظرة الثقافة العربية لمفهوم المتخيل؟

ب- مفهوم المتخيل عند العرب:

لقد أضحى مصطلح المتخيل مفتوحا، على مفاهيم متجددة وآراء مختلفة، ومرتبطة بنظريات متطورة ومتغيرة باستمرار، لذا « فإن الدراسات العربية بدأت باستخدام هذا المصطلح منذ الثمانينات وهذا المفهوم يحاول اختزال العالم الممكن الذي تقترحه النصوص الأدبية وهو عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه عالم فعلي الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد أستعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي تناقض ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع»⁽¹⁾.

وهذا يعني أن المتخيل هو تصور ذهني لما يحيله المعطى الحقيقي، أو الموضوعي (الواقع) من مواضيع تثير المبدع، فينطلق منها ليشكل متخيله المتجاوز، لحدود الواقع راسما واقعا مغايرا يأمل أن يتحقق يوما ما.

ويبقى المتخيل الأدبي نتاجا لواقعية خاصة، إذ أن التحديدات الحديثة للمتخيل في القرن العشرين تعترف بمفهومين أساسيين له: « أولهما متخيل موجه نحو الإبداع الأدبي

(1) - عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي والمتخيل، الموقع: www.mdvsty.net/vb/show_thread ، تاريخ

الدخول 2016/10/27، الساعة 22:05.

وثانيهما متخيل موجه نحو الروحانيات وبالتحديد الميثولوجيا»⁽¹⁾، وهذا يعني أن أصحاب هذه النظرة الحدائثية للمتخيل، تنحصر في زاويتين الأولى خاصة بالإبداع، وما يحتويه من جمالية ظاهرة، والثاني خاص بعالم الغيبيات والأرواح غير ظاهرة.

وفي هذا يورد "العربي الذهبي" مفهومه للمتخيل بأنه: «تقديم أو عرض خيالي ليشمل الكيانات والأحداث، وحالات الواقع، أي مجموع الأفعال والأشياء التي يركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية في إطار زمني ومكاني (إطار العالم المتخيل)»⁽²⁾

ما يفهم من هذا الكلام لـ: "العربي"، أن المتخيل شكل من أشكال الخيال أو صورة من صوره؛ حيث يقوم بإعادة صياغة الصور العالقة في أذهاننا، وعرضها بطريقة خيالية، بغية زعزعة الوقائع المتكررة والأحداث المعتادة، التي تسيطر على انتباهنا خلال زمان مكان محددين، متخطيا بذلك حدود الواقع.

وعليه فالمبدع هنا يقوم «بخلط الواقع بالمتخيل خطأ يستحيل الفصل بينهما إذ أن كل منهما يشد الآخر إلى دائرته التعبيرية مما يجعل السردى مشوشا بين كل جانبيه فلا يستطيع المتلقي الفصل بينهما أو رسم حدود فاصلة تعزل أحدهما عن الآخر»⁽³⁾، وبذلك يظل المتخيل غير منفصل عن الواقع، لأنه يعتبر ترميزا له من خلال إذابته، لمادة الحياة وإعادة تقطيرها وتحويلها إلى قالب فني جديد، وهكذا تصير العلاقة بين المتخيل والواقع علاقة احتواء، وعليه الواقع يمثل القاعدة الأساسية، التي يركز عليها الفنان في عملية الإبداع والخلق الفني ليعش في عالم افتراضي متخيل.

(1) - عشي نصيرة: "المتخيل مقارنة فلسفية"، ص 217.

(2) - العربي الذهبي: شعرية المتخيل (اقترب ظاهراتي)، المدارس للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1 2000م، ص 159.

(3) - عصام شرتح: فضاء المتخيل الشعري (دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحدائثية)، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2010م، ص 90.

لذا نجد "حسين خمري" يعرف المتخيل بأنه: «بناء ذهني، أي أنه نتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، فالمتخيل يحيل إلى الواقع والواقع يحيل إلى ذاته»⁽¹⁾؛ بمعنى أن المتخيل هنا تصور فكري والواقع شيء مادي ملموس يدرك بالحواس، والمتخيل في نظره يستقي مادته الخام من الواقع، الذي يعبر عن ذاته من خلال ما يحدث فيه، من أحداث تمثل تاريخه، يأخذها المبدع ليصنع منها لواقع، وعليه فإن «المتخيل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع بقدر ما يأخذ من عملياته التي هي في نهاية المطاف عن رؤية خاصة للواقع»⁽²⁾، وبذلك فالعلاقة بين هذين العالمين مزدوجة، قائمة في الوقت نفسه على المخالفة والمشابهة، وعلى المطابقة والتحويل.

وعليه فهذه العلاقة تدهش القراء بتداخلها وتشابكها، مما يدعو إلى البحث عن تفاصيلها.

وفي هذا الصدد عدّ "جابر عصفور" المتخيل «عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي مقصودة سلفا، والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي في ذاتها مع معطيات بينهما، وبين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام»⁽³⁾.

ويقصد "جابر عصفور" بالمتخيل هو عبارة عن إثارة قصدية للمتلقي من قبل الأديب، لكي يثير انفعاله من أجل أن يستحضر جميع خبراته، لكي تتجانس وتتماثل مع ملامح

(1) - حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002 م، ص44

(2) - أمنة بلعلی: المتخيل في الرواية العربية، ص55.

(3) - جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، (د، ط)،

1982م، ص296، 297.

الصورة المخيلة، ليشكل لنا في النهاية المتخيل، بعد أن يلج المتلقي إلى عالم الإيهام بحثاً عن الرسالة التي يريد الأديب توصيلها إليه، والتي محتواها يكون طبعاً في المتخيل.

وبالتالي يكون المتخيل هنا من إنشاء القارئ؛ أي هو محض عملية تأويلية، وهذا ما طرحته "آمنة بلعلی" في مفهومها للمتخيل، إذ ترى أن هذا الأخير « يعطي للرواية أحياناً خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحياناً ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثلها فيها الذات فتصبح عملاً مقصوداً يجسد وعياً بغياب أو اعتقاداً بإيهام»⁽¹⁾، أي أن المتخيل عند "آمنة بلعلی" له خصوصية متفردة في العمل الروائي، إذ يحقق أشياء قد لا تكون في الواقع، وحتى وإن وجدت هذه الأشياء يزيد من حسناتها وإبداعها، ومن خلال هذا المتخيل يشعر المتلقي بالإثارة وتجعله ينفعل مع هذه الرواية، فيحقق بذلك المتخيل عملية الإبداع، والخلق فيعيد للذات المتلقية دورها في إدراك المعرفة الجمالية وتأويلها.

من خلال ما تقدم من مفاهيم وآراء العرب للمتخيل، أن في البداية كانت تميل إلى التفسيرات الغيبية، للتطور بعدها فتصب في معنى واحد، ألا وهو التعبير عن الواقع ويتجاوزه بلغة إيحائية مليئة بالرموز، يسعى من خلالها المبدع إلى إثارة انفعالات وأحاسيس المتلقي، ليشحن النص بالكثير من الدلالات والتأويلات.

5- علاقة المتخيل بالواقع:

تحدثت الكثير من الدراسات الأدبية والنقدية عن علاقة المتخيل بالواقع، وقد لمسنا ذلك في التعاريف السابقة للمتخيل، إذ أشارت ضمناً للعلاقة الموجودة بينهما، ونفسر هذه العلاقة من خلال العمل الإبداعي.

(1) - آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية العربية، ص 17.

وبما أن الرواية تستقي مادتها من الواقع، الذي يعتبر نتاجاً لأحداث زمنية متلاحقة تحصل كل يوم، ينتقي منها الروائي موضوعه، « وهذه الأحداث لا يستطيع الروائي أن يحيط بها إحاطة شاملة بما يجعل روايته تلخيصاً للواقع، لأنه ينتقي أحداثه انتقاءً خاصاً يجعل المسافة بين الواقعي والمتخيل في العمل الأدبي غامضة، لكونه معنياً بظواهر واتجاهات خاصة، وأنه غير معني بتسجيل الأحداث الواقعية كما يفعل المؤرخ، لأن المؤرخ نادراً ما يتعامل مع الوثيقة، بوصفها نصاً حين تكون الوثيقة قصة أو حكاية، وإنما بوصفها مصدراً لمعطيات يعيد مزجها في سلسلة جديدة من السياقات الخاصة، لأنه يحلل الأحداث التي يكون المجتمع قد اختارها وسجلها بوصفها تاريخاً»⁽¹⁾.

وهذا يعني أن الروائي يتخيل انطلاقاً من واقعه الذي عاشه ويعيشه، فيتجاوز الفعل التخيلي لديه هذا الواقع؛ لأن المتخيل حياة فردية يصطنعها لنفسه، وفق رؤيته الخاصة لهذا الواقع، لتكون الرواية هنا ابنة الخيال، والواقع نتاج التاريخ.

فالخيال يتفوق عن الواقع من خلال ابتكاره، لصور أو شخصيات أو أمكنة أو أزمنة أو أحداث وغيرها، تتجاوز ما هو موجود على أرض الواقع، فالخيال يعوض ما هو مفقود في هذا العالم، فالأديب يلجأ إلى الكتابة لتفريغ مكبوتات ليصنع لنفسه واقعا أجمل من خلال الكتابة، ليضفي عليها طابع الخيال والتشويق، وبذلك يصبح «المتخيل ينافس الواقع ولا يشبهه»⁽²⁾، وهذا التنافس القائم بينهما يثير كوامن الدهشة، لدى القارئ لتحوله، مما يجعله يبحث في العلاقة الداخلية، وعن النقاط الرابطة والفاصلة بينهما، فيتداخل الواقع بالمتخيل في العمل الإبداعي، و« يمكن أن نستخرج بعداً جديداً في القضية وهو المتلقي، ونرى بأن توفر هذه الشروط كفيل يجعل المتخيل في متناول القارئ»⁽³⁾، وعليه

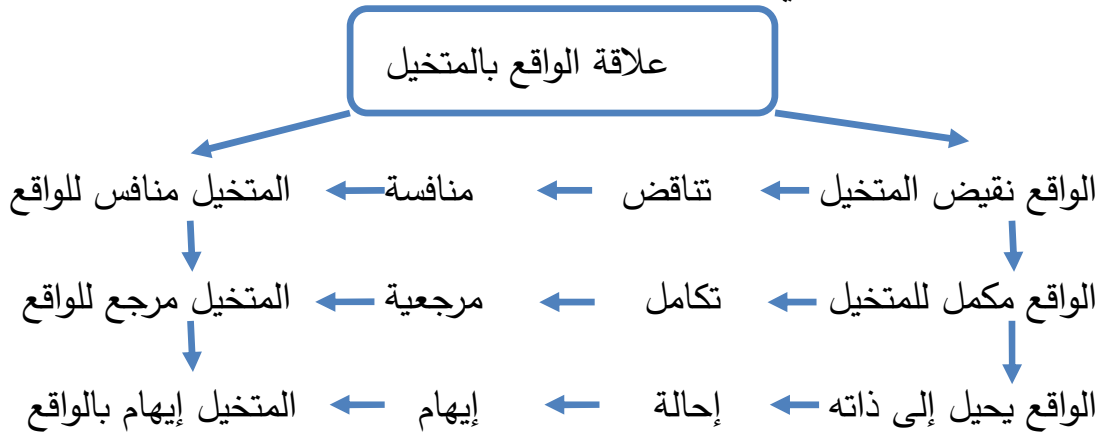
(1) - يُنظر: آلان دحلان: المؤرخ والنص والناقد الأدبي، تر: فؤاد كامل، القاهرة، 1983م، (د، ط)، ص 96، 97.

(2) - أمانة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 150.

(3) - حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 48.

هناك شروط تتحكم في علاقة المتخيل بالواقع، حيث يمثل المتلقي الوسيط في العملية التخيلية.

وبذلك يكون المتخيل هو مستودع لتخزين الصور الخيالية، فأضحت العلاقة بين الواقع والمتخيل، كعلاقة الدال بالمدلول، فالدال يكون الملموس (الواقع)؛ في حين المتخيل هو المدلول أي الصورة الذهنية، لهذا يصعب بل يستحيل الفصل بينهما، لأنهما وجهان لعملة واحدة، والمخطط الآتي يوضح ذلك:



نلاحظ من خلال هذا المخطط، أن العلاقة بين المتخيل والواقع هي علاقة ترابط وتلاحم، لأن المتخيل يمثل الحامل للواقع، والسند الذي من خلاله يتشكل، لذا بينه الكاتب بطريقة متخيلة، وكأن هذا المتخيل واقعا حقيقيا، فيصبح المتخيل مرتبطا بالواقع ارتباطا كليًا، وبالتالي فالواقع مهم جدا في عملية بناء الرواية.

وكل التعاريف التي وقفنا عندها وإن اختلفت وتباينت، فإنها تشيد بدور المتخيل وأهميته في العمل الأدبي، كما تشير إلى ارتباطه الوثيق بالواقع، إذ يتجرع المبدع من كأس المتخيل، فيعيش في عالم خاص رغبة منه في إضفاء لمستته الإبداعية، فإن كان واقعا ناقصا فإنه يحتاج إلى تعديل أو زائفا، يحتاج إلى تغيير أو كاملا يحتاج إلى تعبير، حتى يصل إلى إثارة انفعال المتلقي، ليلا مس متخيله أيضا فيفتح له المجال، لتعدد القراءات.

وخلاصة ما تقدم من عرض للمصطلحات السابقة والمتمثلة في: (الخيال والتخييل والمخيلة والمتخيل)، نلاحظ ذلك التداخل الواضح العفوي بينها لذا حاولنا الوقوف عند تحديد مفهوم كل واحدة منها فاستنتجنا أن:

الخيال ملكة نفسية وقوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الإدراكية، أما التخييل فهو القدرة على الابتكار والإبداع والخلق في حين المخيلة تقوم بتخزين الصور المختلفة، ليأتي المتخيل فيعبر على قدرته في إنتاج ما لا يوجد في الواقع.

والملاحظ أيضا من خلال الآراء والمفاهيم المقدّمة أنها تتفاوت فيما بينها، إذ كل واحد يعطي مفهومه على حسب معرفته وإيديولوجيته الثقافية الخاصة، كما وجدنا أن مفهوم المتخيل لم يكن موجودا في تلك الآراء أو بالأحرى في تلك العصور حيث كان يعبر عنه في البداية بمفهوم (الخيال والتخييل) ليصبح بعدها الأرضية الخصبة التي يرسو عليها كل من الخيال و التخييل فيما بعد.

وبذلك أصبح للمتخيل مفهوم أدق وأعمق إذ يلعب دورا كبيرا في العملية الإبداعية حيث نجده حاضرا بقوة في كل الأجناس الأدبية من خلال ما يميزه من توليد صور فنية مختلفة مستمدة من خيال الأديب وثقافته، من أجل إثارة أشياء موجودة أو غير موجودة في الواقع، رغبة منه هتك رصانته بطريقة فنية جمالية، ليحدث لنا بذلك نصا متفاعلا مع محيطه، متجددا مع الزمن ليس في بنائه ولغته فقط، إنما حتى في معانيه التي يسقطها عليه المتلقي لحظة القراءة، حيث تقع على عاتقه مهمة تجليته من خلال إدراك طريقة تشكيله وقصده باعتباره موضوعا جماليا، وبذلك يصل كل منهما (المبدع، القارئ) إلى ما يسمى بالإبداع الفني بفضل المتخيل.

الفصل الأول

المتخيل في عتبات الروايتين

1. متخيل الغلاف:

1.1 الصورة:

2.1 الألوان:

3.1 التجنيس:

2. متخيل العناوين:

1.2 العنوان الرئيس:

2.2 العناوين الداخلية (الفرعية):

3. متخيل التصديرات:

شكّل النص الأدبي هاجسا لدى النقاد والمفكرين، كونه محصلة نظام من العلاقات الداخلية والخارجية المعقدة، لذا كان لابد من استنباط أدوات فاعلة في مقارنة النص، لاستنطاقه والتعمق في جميع أنحاءه

فقد اهتم الخطاب النقدي الحداثي بالنص، وبكل ما يحيط به من أيقونات وجزئيات وتفاصيل وهوامش، يمكن أن تكون علامات دالة، تضاف إلى النص وتثريه» ولقد بات الاهتمام بها جاريا منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين، لما تجاوزت النقدية الغربية فكرة انغلاق النص باعتباره محصلة نظام من العلاقات المتشكلة في بنية ذات طبيعة شمولية (تركيبية، ونحوية، ودلالية..). إلى النظر إليه من منطلق انفتاحه على خارجه»⁽¹⁾، فنتج عن ذلك رؤية نقدية جديدة، فتحت مجالا واسعا للبحث في عالم النص، الذي يجذب القارئ إلى كنهه ليكشف عن جوهره.

حيث حظيت العتبات النصية باهتمام بالغ في الدراسات الحديثة، بفضل ما تحتويه من دوال ملفتة تومئ بالعلاقة التفاعلية بينها وبين النص، لإعتبارها آلية جديدة تساعد الناقد على مراودة آفاق النص، فهي مفتاح مهم للكشف عن دلالاته وجماليته، وعليه فالعتبات هي بمثابة «الإرشادات التي تهيئ القارئ لتلقي النص، توجهه إلى الطريق الصحيح للتلقي»⁽²⁾، تزوده بإشارات تمكنه من التطلع إلى الدلالة العامة للنص، وذلك من خلال ما تشغله من وظائف نصية وتركيبية، تفسر أبعادا مركزية من إستراتيجية الكتابة و التخيل.

(1) - نجاة عرب الشعب: «قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا»، حوليات، جامعة

قالمة للغات والآداب، ع12، ديسمبر 2015م، ص.74

2 - حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، (بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

(د، ط)، (د، ت)، ص.56.

إنّ العتبات النصية « تتحدد جوهريا بكونها خطابا متميزا يقوم بوظيفة البعد التداولي للعمل الأدبي، ووظيفة التأثير على المتلقي من جهة بحيث يثير فيه أسئلة تتناول الشكل والحد والموقع والزمان والمرسل والمستقبل»⁽¹⁾

ومن خلال ما سبق يمكننا حصر وظائف العتبات النصية في وظيفتين أساسيتين هما: « الأولى جمالية تتمثل في العناية بالشكل الخارجي للكتاب من تزيين وتتميق، والثانية تداولية وتتحدد في استثارة المتلقي، واستقطابه نحو النص المركزي لمقارنته بالقراءة والتأويل»⁽²⁾، وبالتالي تحقق العتبات أغراضا بلاغية وجمالية لارتباطها بسياق المتن، إذ لا قيمة لها بغيابه، ولا حاجة للقارئ بها من دونه فحضورهما تكاملي.

ولعل أبرز الجهود التي اهتمت بدراسة العتبات، كانت للناقد الفرنسي " جيرار جنيت Gerard Genette"، حيث نجده يقدم تعريفا لها ضمن كتابه (عتبات 1987م)، فيقول: « المناص هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره»⁽³⁾. معنى ذلك أن العتبات تتشكل بفضل جملة من العناصر المتألّفة، تسهم في بناء معمارية النص، وتكون هذه العناصر عبارة عن أشكال مختلفة تحيط بالكتاب، وبمثابة نصوص موازية ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية مثل: « العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، والتذييلات، والتصدير، والرسوم، ونوع الغلاف... إلخ»⁽⁴⁾. ولها بطبيعة الحال وظائف عدة دلالية

(1) - إبراهيم براهيم: استراتيجيات الخطاب في رواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي، منشورات بونة للبحوث والدراسات الجزائر، ط 1، 2003م، ص131.

(2) - يُنظر: نجاه عرب الشعبة: « قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا»، ص75.

(3) - عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2008 م، ص44.

(4) - يُنظر: أحمد السماوي: التطريس في القصص (إبراهيم درغوئي أنموذجا)، التفسير الفني، صفاقس، تونس، (د، ط) 2002م، ص 46.

وجمالية، ناتجة عن العلاقة التفاعلية بين العتبات والمتن، دون أن ننفي وجود استقلالية نسبية لكل جانب.

وبما أن العتبات هي كلّ ما يحيط بالنص، فإنها تتميز بثناء الدلالات التي تمثل مرامي النص وتضيء جوانبه الخفية، فهنا يستطيع العمل الأدبي أن يتحاور معها بطريقة فنية قائمة على التخيل.

ويُقسّم لنا "جيرار جنيت" العتبات النصية إلى قسمين: النص الفوقي (Epitexte) وهو ما يتعلق بخارجية النص من استجابات، ومراسلات، وتعاليق...، والنص المحيط (Peritexte) ؛ أي فضاء النص وعنوانه واستهلالاته وهوامشه وإهدائه⁽¹⁾.

فعتبات النص-باختصار- هي كل ما من شأنه أن يفسح الطريق أمام القارئ ليمهد له الدخول إلى النص، بفضل ما تمنحه من مفاتيح لاستكشاف مجاهيله وإضاءة مناطقه المعتمّة، عبر مجرّة الأسئلة التي تقجرها عناصر النص الموازي أثناء فعل القراءة.

وفي دراستنا لروايتي: " مجرد لعبة حظو " وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي لإبراهيم درغوثي"، نحاول استنطاق العتبات النصية التي تشكل الروايتين للكشف عن ملامح المتخيل فيهما، لذا سنبدأ بالغلاف وما يتضمنه من صور وألوان، وكتابة على الواجهة، ثم ننقل إلى العنوان (الرئيس والفرعي) ثم التصديرات.

1- متخيل الغلاف:

يعتبر الغلاف أولى العتبات التي يقع عليها بصر المتلقي، قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، فالغلاف يحيط بالنص الروائي ويغلفه، وفيه من الرموز والإشارات، ما يدل القارئ على فك شفرات المتن، فهو الجزء الواضح الذي يتماشى مع المضمون؛ أي إن

(1) - يُنظر: عبد الحق بالعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 49، 50.

مختلف الإشارات الموجودة على الغلاف، تؤدي إلى اكتشاف محتوى النص واستخراج ما يتضمنه من أفكار، وهذا بفضل ما يحتويه من مصاحبات (اسم الروائي، عنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد)، فجميعها تمثل علامات سيميائية تجذب انتباه القارئ، وتوقعه في غواية الاهتمام به، لتدخله في دوامة التحليل، فهل استطاع "درغوثي" أن يهمس في أذن قارئه، وأن يدخله عالم نصه من خلال الغلاف الخارجي؟ فما مدى تعالق الألوان بالمتن الروائي؟

1-1 الصورة:

تمثل الصورة الموجودة على واجهة الغلاف، أولى البدايات التي تواجه القارئ بصريا، فهي «علامة أوعلامات أيقونية تتجلى ملامحها لدى المتلقي بحكم توفر المرجعية، وأصولها المتنوعة»⁽¹⁾، وعليه فالصورة تغري القارئ وتشده إليها، لتحفزه على فك رسوماتها وتفسير ألوانها لاكتشاف محتوى النص، فهي تعبر بفضل طاقاتها الإيحائية والدلالية والسيميائية عما يوجد داخل العمل الإبداعي للمبدع، فقبل أن يتحدث الروائي تحدثت الصورة، من خلال ما احتوته من أشكال وألوان.

لذا جاءت صورة غلاف روايتي "درغوثي" عامرة بالدلالات والإيحاءات، وقد حملت حسا جماليا جمع بين متناقضات تؤكد وجوده.

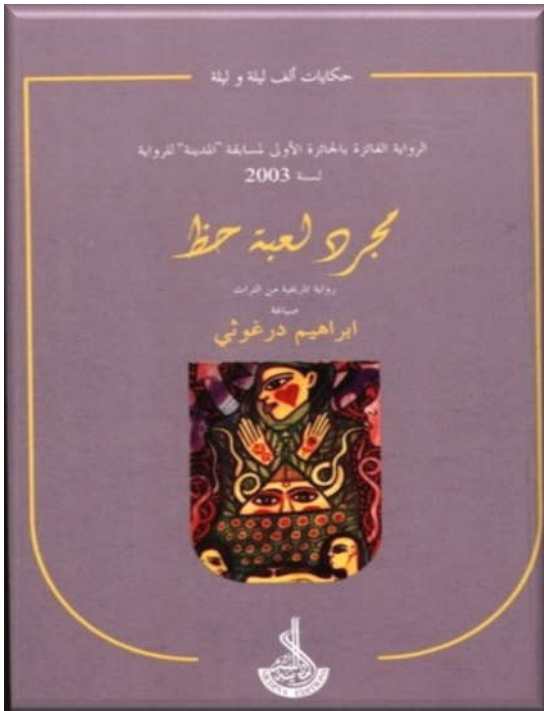
(1) - جلال خشاب: « في السيميولوجيا البصرية (مسلسل كواسر أنموذجا)»، محاضرات الملتقى الوطني، السيمياء

والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 20/19 أبريل 2004م، ص 225.

إنها صورة تحمل العديد من الأشكال التي تومئ بأنّ « السارد يعلن عن إيراده نسا من خارج حيث يبدو للناظر قبل القارئ أنه يعلن عن نفسه»⁽¹⁾، ليفصح عن نصه بطريقة غير مباشرة تستدعي القراءة الواعية، والبحث الجاد للكشف عما يحتويه.

أ- قراءة في صورة غلاف رواية: "مجرد لعبة حظ":

تُجسد صورة الغلاف لوحة تشكيلية مزركشة، بألوان متعددة زاهية تشبه أوراق اللعب في سحرها، الذي يختزل الكثير من التاريخ الإنساني الخفي، عما وراء كواليس التنافس بين البشر، سواء على المستوى المباشر أو الافتراضي الوهمي في اللعب، وباعتبار اللوحة « تحمل رؤية لغوية مجازية، ودلالة بصرية تشكيلية تتقاطعان في رسمها وتشكيلها وتشفيرها»⁽²⁾، وجب علينا فك طلاسمها من خلال استنطاق الأشكال والأشياء الموجودة داخلها، لنعرف مقصدية الكاتب من وراء توظيفها وانعكاسها على المتن.



لقد اختار الكاتب ورقة من أوراق ألعاب الحظ لغلاف روايته، وهذا الاختيار ينم عن خلفية وذائقة بصرية، بذهنية الكاتب وإرثه الثقافي، الذي من المؤكد أنه على دراية كبيرة بألعاب الحظ الموجودة في مجتمعه التقليدي، وما توارثته الأجيال عن بعضها، ولكن هو أيضا على معرفة بألعاب الحظ العصرية من الألعاب البسيطة التي يتداولها

(1) - أحمد السماوي: التطريس في القصص (لإبراهيم درغوثي أنموذجا)، ص 78.

(2) - يُنظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

المغرب، ط1، 1999م، ص 143.

اللاعبون في المقاهي إلى الأخرى المعقدة، التي يلعبونها في كازينوهات القمار.

وبما أن غلاف الرواية يمثل المدخل الذي يمكن أن يحدد القارئ عبره كُنه الرواية بصورة أولية، فيعرض عليه الكاتب صوراً لمجموعة من البنات المشهورات على أوراق لعب القمار بعضهن ينفثن من أفواههن حبلاً على شكل أفاعي بينما الأخريات يكتفين بالنظر.

أما البنت الرئيسية (في أعلى الصورة) فهي تحمل شارة القلب الأحمر الذي يرمز إلى ما يسمى في اللعبة ب: (الديناري/coeur) وهو أثنى أوراق اللعبة عند جمع نقاط الربح والخسارة، والمعروف أن « ملك الديناري يرمز إلى أشهر ديكتاتوري في التاريخ وهو هوبوليوس قيصر، حاكم الإمبراطورية الرومانية، وبالتالي يحمل صفة الغرور وحب الذات، ولذلك هو الشخصية الوحيدة المرسومة بعين واحدة للدلالة على أنه لا يرى إلا نفسه فقط »⁽¹⁾

فإذا ربطنا هذه صورة بالمتن نجد بعضاً من ملامحها، تتعكس على شخصية "بثينة" المولعة بلعبة الورق، وفي ذلك يقول السارد: « رأيت أوراق اللعب أول مرة في بيتها، حرّكت أمام عيني مجموعة من الأوراق الملونة فبها نسوة وشيوخ وشبان، كل واحد منهم يحمل وجهين، سمّت لي شخصيات اللعبة: ري الكب، وكوال الديناري، وموجيرة البسطون، والسبعة الحية ولص السبابة والسينكو والكواطرو والتريس والدو»⁽²⁾، إنها امرأة واثقة من نفسها كل الثقة، مغرورة مختلفة عن جميع نساء عصرها،

(1) - دون صاحب مقال، alarabiya.net تاريخ الدخول 2020/02/19، الساعة 22:15 .

(2) - إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، المدينة للنشر، تونس، (د، ط)، 2004م، ص14، 15.

وهذا ما يجسده قولها: « أنا بنت الرومية، الشقراء، المغرورة بجمالها: أنا البدر يا أستاذ والنساء كواكب»⁽¹⁾

ويمكن أن يختار الكاتب لوحة تشكيلية لغلاف روايته، تحمل في طياتها من الأدوات والمعرفة البصرية التي تعكس ما يدور بداخل النص الروائي، ويتعلق بعوالمه كحال اليدين التميميتين في هذا الغلاف (الخمسة) التي ترمز إلى طرد العين وإبعاد النحس عن اللاعبين.

والخُمسة عبارة عن يد بها خمس أصابع، وتشير الدلالات التاريخية إلى عدة معاني رمزية محتملة، قد يتضمنها هذا الشكل ترتبط بالدين من ناحية، والموروث الشعبي من ناحية أخرى فهي: « يد آلهة الرزق والخصوبة "ثانيت" قرطاج، آلهة الوفرة والحماية عند الهندوس، كما هي كف ميريام أخت موسى رمز لمساعدتها لأخيها المذكور في النصوص التوراتية عند اليهود، وكف مريم العذراء ويدها المباركة وقد استعملت لحماية الأم وجنينها والتبرك بها لدرء الشرور المحتملة عند المسحيين ويد فاطمة بنت الرسول (ص)، وقد كانت شخصا كثير التسبيح والعطاء ومشهورة بجلب الخير، ومساعدة المحتاجين عند المسلمين وغيرها، من الرموز لدى ثقافة الشعوب والأديان»⁽²⁾.

الملاحظ أن اليد أو الخُمسة ارتبطت بالمرأة، وكأن بيدها سحرا خفيا، وهذا ما يحيل إليه المتن، إنها يد "بثينة" المولعة والمتفننة بلعبة أوراق الحظ، الهائمة في عالم الهلوسات والتكهن بالمستقبل، فهي لا تمل من تحريك أوراق الكارطة بين يديها وفي ذلك

(1) - مجرد لعبة حظ، ص31.

(2) - يُنظر: دون صاحب مقال، eleegan.com، تاريخ الدخول: 20/02/2020، الساعة 12:00.

تقول: «...ازددت جنونا بأوراق اللّعب، صرت لا أملّ من تحريكها بين يديّ، أقرأ من خلالها بخت صديقاتي وأحبتتي ولا أتورّع عن قراءة البخت لمجهول يصادف طريقي»⁽¹⁾.

وبذلك أضحت الخمسة تميمة لديها قوة التأثير، جعلت منها رمزية قادرة على الخلود وهزيمة الزمان والمكان وحدود الأديان، لتظل حاضرة ومؤثرة إلى وقتنا الحالي، فهي رمز لتعويذة أو تميمة سحرية، تستخدم لجلب الحظ والحماية من الشرور والحسد.

وصورة غلاف الرواية أيضا عبارة عن نوع من الاستحضار لموتيفة زخرافية، شبيهة بالتي تظهر في الأيقونات والرسومات المحفورة على الجدران والمعابد الأشورية القديمة، في سوريا والعراق، « والتي نقلت بعد ذلك عن طريق سكان قرطاجنة، وعرفها سكان البربر والمغاربة بشمال إفريقيا من خلالهم، ويذكر أن دخول هذه التيمة إلى بلاد المغرب جاءت عن طريق الفنيقيين الذين بنوا العاصمة قرطاج وكانت آلهة الخير والرزق والخصوبة لديهم تسمى "تانيت" ويرمز لها بكف ذو خمس أصابع ممدودة إلى الأعلى، فتستخدم لدرء النظر بحسد وكف الشرور والاستعاذة بقوة الله للحماية، فاليهود في تونس كانوا لا يغادرون للسفر إلا ومعهم هذه اليد الممدودة منحوتة على حجر أو خشب، ويعتقدون أنها طلسم ضد عين البشر وإذا ما امتدح أحد أطفالهم أو خيولهم، يشهرون في وجهه الكف الخُميسة لتحسين أنفسهم وممتلكاتهم من أي أذى جراء عين الحسد»⁽²⁾.

أما إذا كان اتجاه الأصابع للأسفل، وغالبا يكون باللون الأزرق، ومضافا إليه عين في منتصفه، فهو يستخدم لاستجلاب الحظ والخير والرزق الوفير، لكن على غلاف الرواية نجد داخل اليد اليمنى نجمين ذو خمسة أشعة يحيط بكل واحد منهما هلال أحمر، واللذان يعتبران رمزا لوحدة المسلمين وكذا رمزا لعلم تونس، وداخل اليد اليسرى وردة

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 23.

(2) - يُنظر: دون صاحب مقال، eleegan.com، تاريخ الدخول: 20/02/2020، الساعة 12:25

حمراء، والتي ترمز إلى الرغبة والجنون في الحب أو العشق، وهذا طبيعي لأن هذه اليد مرتبطة بالقلب، وهذا ما تبوح به "بثينة" قائلة: « نسيت سطوة أبي، ونسيت جدتي المؤودة، وتعلقت بصدر جميل، كان الرجل قد خيرني بين أهلي وبينه، فاخترت الهروب معه إلى السماء السابعة، بعدما شبع من شبع مني عدت إلى دارنا»⁽¹⁾.

لقد وجدت "بثينة" في الأوراق راحتها النفسية، والمتنفس الرحب للتعبير عن أحلامها المستقبلية، فهي من بشرتها بقدم حبيبها "جميل" « وقالت إن أوراق الغجرية وعدتها بلقائه هذه السنة، وحركت الأوراق بين يديها فاختلطت اختلاطا مبينا، ثم طلبت مني أن اختار ثلاثا منها، قالت للتجربة فقط يا صاحبي! اخترت أوراقى بتأن وبعينين مغمضتين، وبسطتها أما الأصحاب فرأوا مذهولين: «كوال ديناري» يحمل وجه الأستاذ « جميل» ويتسم تحت طاقيته الخضراء ابتسامته الدافئة الحنون»⁽²⁾

بذلك فالوجه الذي بداخل المثلث ويتوسط الصورة، محاطا بوجوه النساء ويرتبط بهم عن طريق الخيط، يكون وجه الأستاذ "جميل" وبالتالي فهذه الصورة تعبر عن العلاقة الحميمة بين "بثينة" و"جميل"، ويظهر ذلك في قوله: « وتناثرت أبيات الشعر ذات اليمين وذات الشمال غزلا...وجميل المسحور بألق بثينة يرد على تسألها اللجوج: لقد عشقت روحي روحك منذ الأزل يا حبة عيني! في الأول ظننا الأمر مزاحا وترويحاً عن النفس خاصة بعد أن قالت لنا بثينة إنها تعرف جميلا منذ البدايات الأولى للحياة على الأرض وأنها التقت في طريقها عدة مرّات، مرّة في بلاد الهند، وأخرى في غابات الزولو، وقبل هذه التقت في صحاري العرب»⁽³⁾، وبذلك فقصة حبهما ليست وليدة هذا العصر؛ إنما

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 34.

(2) - المصدر نفسه، ص 28.

(3) - المصدر نفسه، ص 27، 28.

تعود إلى أمد بعيد، وقد قام "درغوئي" ببعث الحياة فيها من جديد، وإعادتها لنا بجلّة مواكبة لتطورات الحياة العصرية.

إن غلاف الرواية: "مجرد لعبة حظ" يمكن أن يكون شاهداً على معرفة الذائقة التشكيلية للكاتب، الذي يحاول بقدر من الإبداع تمثيل حياة النص الروائي في مشهد واحد، هو عبارة عن لوحة تشكيلية فنية ذات إichاءات تربطها بعالم النص الكلي، وهنا تتحول لوحة الغلاف إلى صورة تُلخص حياة الشخصيات في عالم الرواية، كأنه لعبة قمار كل شيء فيه يحدث من خلال حظ شخصيات اللعبة / الرواية، ولا أحد فيهم قادر على التنبؤ بالربح أو الخسارة كحال لاعب القمار، ورغم أن الكاتب الروائي ليس فناً تشكلياً بالمعنى المهني والحرفي ؛ ولكنه يلتقي بهذا الفنان في براح الإلهام، والوحي الخاص والإبداع التصويري المتشكل حرفاً ولوناً.

وهنا يفتح الباب لسؤال عريض حول غلاف الرواية، هل هو عقبة أمام الدخول إلى عوالم النص؟، أم أنه يمثّل عتبة أولى من عتبات الدخول إلى عمق النص الروائي في سياقاته المختلفة، لكونه يعبر بالضرورة عن الحالة النفسية والسردية والحدثية التي يتضمنها متن الرواية.

وعليه يمكن الاعتبار بأن اختيار غلاف الرواية وصناعته، يؤثّران بصورة واضحة على النص، فهو أيضاً يلعب دوراً مهماً في توسيع رؤية القارئ للرواية، وربما يكون اختيار صورة ولوحة الغلاف هاجساً ملازماً للكاتب لمشقة اختيار عملاً تشكلياً أو سورياً، يرمي بنفسه في حضن النص الروائي، ويبصر بجوهر قضية الرواية وتعقيداتها ومشاهدها الدرامية، وبذلك تكون اللوحة ذات صلة وطيدة بالرواية، فهي الكوة التي تطل من خلالها الرواية، والريّة التي يتنفس بها النص.

ب-قراءة في غلاف رواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي:

*-الغلاف الأمامي للرواية:

يعتبر خطاب الغلاف من أهم عناصر النص الموازي، التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية، ومن المعروف أن الغلاف الأدبي والفني، يُشكل فضاء دلالي لا يمكن الاستغناء عنه، لمدى أهميته في مقاربة الرواية مبنى وفحوى ومنظورا، ذلك أن خطاب الغلاف يعد بمثابة جنيريك للعمل الأدبي، بما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية، وما يشتمل عليه من مؤشرات أيقونية، وإشارات سيميائية، وعتبات توضح طبيعة العمل وتعين هويته، وتحدد جنسه الأدبي والفني .

لذا تجذب لوحة الغلاف القارئ بصريا، فتغريه وتشده إليها، وتحفزه على فكّ رسوماتها وتفسير ألوانها، والتدرّج لاكتشاف محتوى النص، حتى كأنها تتناغم مع ذوقه، فتسحره وتدفعه إلى اقتناء الكتاب، وقراءة رموزها وتفسير ألوانها، لتجعلنا ندرك مدى أهميتها في الإحالة على متن النص، باعتبار أنّ اللوحة تحمل رؤية لغوية مجازية ودلالة بصرية تشكيلية، تتقاطعان في رسمها وتشكيلها وتبئيرها وتشفيرها، ممّا يهيئ للعين مضمونا مباشرا يساعد على الفهم القبلي لفحوى النص

إذ يمكن إدراج لوحة غلاف رواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" ضمن

الفن السوربالي، فهي مأخوذة من أعمال الفنان الإسباني "سلفادور دالي Salvador Dali

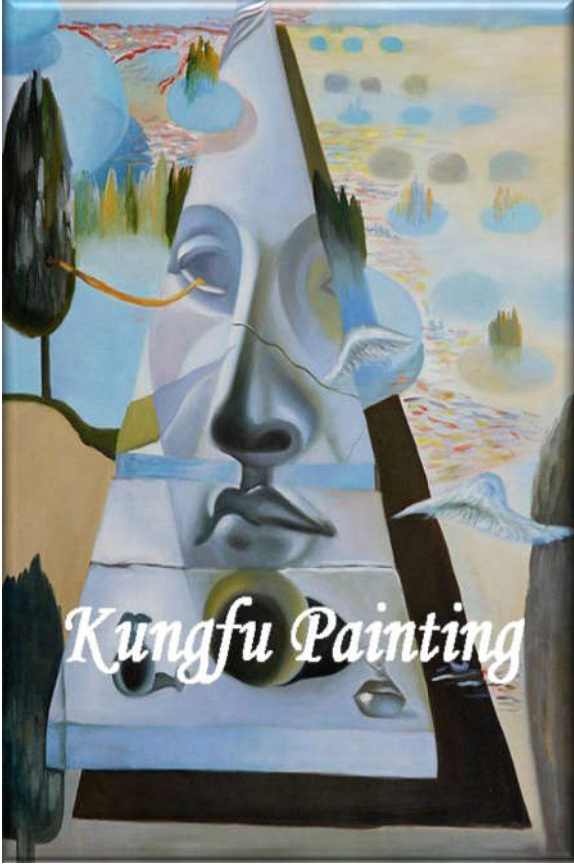
(1904-1989)"، الذي تميّز بالطرح العجيب والغريب والطريف في المشهد التشكيلي

الحديث الذي يقوم على استلهام الكوابيس والاضطرابات النفسية والأحلام الفوق واقعية،

« فهو يحرك يده ليعبر عن رغباته وأحلامه وآماله، وقد يظهر هذا التعبير في صور

أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالتلاسم التي يستعصى ويصعب

على المشاهد فهمها»⁽¹⁾ وبالتالي ستحت السريالية بأفكارها ومبادئها، القائمة على الحلم والجنون و الفوضى، و اللاحم واللاواقع على النص الروائي لـ"درغوئي".
وتحمل هذه اللوحة عنوان "الظهور من الوجه لأفروديت"، أنجزها الفنان سنة 1981م.



تحتوي هذه الصورة وجه امرأة على يمين اللوحة مع شجرة على يسارها مع سحب على كاملها، أما من ناحية الألوان فقد وظف الفنان في هذه اللوحة اللون الأزرق البارد على كاملها، كما وزع الألوان الترابية التي تتميز بالبساطة والأناقة على وجه المرأة وعلى بقية صورة الأرض، وأما البقية الضوئية السوداء فقد بثها في مساحات موزعة على بقية اللوحة وهذا ما تجسده الصورة.

ولإشارة فإن "أفروديت" في الأساطير اليونانية كانت لها مكانة خاصة حيث تبسط سيادتها على الكون بفضل جمالها الذي تميّز «بالقامة الهيفاء والجسد المتناسق وتموجات الشعر الذهبي، لذا فسلطانها يسري على قلوب الآلهة»⁽²⁾، فلقبت بألهة الحب والشهوة والجمال.

(1) - الموقع الإلكتروني: دروس التربية الفنية الرابعة متوسط - www.ency-education.com/desing-lesson.html

lesson.html تاريخ الدخول: 2019/04/20، الساعة، 10:02.

(2) - يُنظر: عماد حاتم: أساطير اليونان، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت، ط3، 2008م، ص 102.

وهنا يتجلى حذق الروائي "إبراهيم درغوئي" في اختيار لوحة غلاف روايته، حيث صرح في حوار خاص « أنه يختار لوحات أغلفة رواياته بنفسه ثم يعرضها على ناشر كتبه لاعتمادها وهذه اللوحة كانت من اختياره، واختيار ابنه "بسام درغوئي" وهو باحث دكتوراه في الفنون التشكيلية»⁽¹⁾. ليرز من خلال هذا الاختيار الروابط بين صورة الغلاف والمحتوى العام لرواية، حيث يختلط الواقع بالغريب والعجيب وجنون شخصيات الرواية، ومجونها وفجورها في عوالم الفن والغناء والطرب مع ما تمثله صورة "أفروديت" إلهة الفجور عند اليونان أو الحب في الحضارة الرومانية.

وعليه فصورة "أفروديت" ستحط بظلالها على الشخصية البطلة الرواية "لولوا" والتي اتخذها "درغوئي" أداة لكشف الواقع التونسي، بكل تجلياته الاجتماعية والسياسية والفنية... إلخ، وأبرز لنا من خلالها الصراع المرير مع الحياة، ومتقلبات العصر الذي يعاني انحدار وفسادا وتراجعا في القيم من جميع النواحي.



وفي دراستنا لصورة الغلاف الأمامية منها والخلفية، نحاول الربط بين الفضاءين المرئي والمكتوب، نظرا لتداخلهما مع بعضهما البعض.

أ- الغلاف الأمامي:

هو «بمثابة العتبة الأمامية للكتاب حيث يقوم بعملية افتتاح الفضاء الورقي»⁽²⁾.

(1) - حوار مع الروائي إبراهيم درغوئي عبر شبكة التواصل الاجتماعي: يوم الأحد 26/04/2019 الساعة، 15:10

(2) - يُنظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، جامعة طيبة، المدينة المنورة، ط1، 2008 م،

ويتكون من:

- زوبعة: تعلق في السماء فيها مجموعة من الأشجار غير الواضحة، ومكتوب على أعلاها اسم الروائي "إبراهيم درغوئي"، وكأنه يترك في نفس القارئ نوعاً من الانتظار، ثم ييوج بعنوان روايته تحت اسمه مباشرة على شكل مقطعين الأول: "وقائع" وتحت مباشرة " ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، إنها إشارة منه لمليته الخاصة لهذا العمل دون غيره وعليه فـ: "درغوئي" هو المسيطر والمتحكم في أحداث ومجريات نصه.

وإيراد الفنان للزوبعة وما فيها من ضبابية رمز يحيلنا إلى مدينة سرايية، ولعل "درغوئي" الموجود أعلاها، يخبرنا أنه يحمل لنا وقائع كالزوبعة ممزوجة بالخيال أكثر منها بالواقع، وأحداث فيها من الحقائق ما يعجز العقل عن تصديقه، وهذا ما جسده لنا داخل متنه الروائي، عندما أعطت " لولوا" لأستاذها رزمة أوراق لكي يقرأها وقالت له: «أريدك أن تقرأها بعدما تغلق نوافذ مسكنك وتحكم إغلاقه...»⁽¹⁾.

- البحر: إن البحر في التراث الإنساني يعد مصدراً للقوة والامتداد والغدر، وهو كثير الدلالات، لعل أبرزها أنه «يدل على الباطن المعنوي، لأنه مقابل للبر الدال على الظاهر البدني»⁽²⁾.

فالبحر المجسد على صورة الغلاف، ينبئنا بأن النص الروائي الذي بين أيدينا يخبئ في ثناياه كنوزاً ولآلئاً كثيرة ومتنوعة، وفي نفس الوقت مكرراً وخداعاً، وكأن "درغوئي" يخبرنا عن طريق البحر أنّ روايته يجب أن يقرأها من يتقن فن السباحة، والتي لا يعرفها

(1) - إبراهيم درغوئي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012م، ص12.

(2) - عامر جميل الشامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص59.

إلا ناقدا متمكنا وقارئا مثقفا، ومن لا يعرف السباحة وفنونها ونعني بذلك القارئ العادي أو الهاوي، فإنه سيتخبط في دوامة لا مخرج منها.

إن "درغوئي" في روايته يستحضر عالما لامعقولا، يشي بعجائبية غير معهودة، ذلك أن السارد التقط ما هو مثير وباعث للغرابة، فابتدع عالما متخيلا يجسد فيه شخصا وأحداثا غريبة، تنمو وتتطور على نحو مذهل، وهذا يظهر لنا جليا عندما ذهب الأستاذ رفقة الطالبة "لولوا" إلى شاطئ البحر، وأخذ يستعرض لها قوته السحرية من خلال استلافه لعصا سيدنا "موسى" -عليه السلام- فلوح « بها في وجه اليم فسكن وهدأ هديره وتجمدت أمواجه... وأشرت إلى النوارس بالعصا فتوقفت عن الطيران...»⁽¹⁾.

إن هذه القوة والقدرة في السيطرة على الأشياء، تستدعي قصة سيدنا "موسى" عندما فلق البحر بعصاه حيث يقول تعالى: ﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ۗ ﴾⁽²⁾.

كما اعتبر البحر أيضا سببا في نجات "موسى" -عليه السلام- وقومه، وفي المقابل عقابا لفرعون فغرق، وهذا ما تشير إليه الآية الكريمة ﴿وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اسْرِبْ بِعِبَادِي فَأَضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لَا تَخَفُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَىٰ ۚ فَاتَّبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ سُجُودًا ۚ فَغَشَّيْهِمْ مِّنَ اللَّيْلِ مَا غَشَّيْهِمْ ۗ ﴾⁽³⁾.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 28.

(2) - سورة الشعراء/ الآية [63].

(3) - سورة طه/ الآية [77، 78].

فهاتين الآيتين تجسّدان لنا الجانب الإيجابي والسلبى للبحر، وكما سبق الذكر فهو يتمتع بدلالات موحية، تتضمن الكثير من الأسرار التي توجد داخل المتن الروائي لـ: "درغوئي".

- الأشجار: تحمل أبعادا إحالية ودلالات ترشد القارئ إلى ما يوجد داخل المتن، ففي غلاف الرواية هناك شجرتي صنوبر، واحدة بعيدة بجانب شط البحر، وأخرى قريبة، والمعروف أن المسيحيين يقدسون هذه الشجرة لاعتقادهم بأن « المسيح عيسى عليه السلام ولد تحتها»⁽¹⁾، وكما نعلم جميعا أن هذا اعتقاد خاطئ؛ لأنّ -عليه السلام- ولد تحت شجرة النخيل لقوله تعالى: ﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَلْيَتَنِي مِثُّ قَبْلِ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَّنْسِيًّا ﴾⁽²⁾.

فشجرة الصنوبر لا تنبت على شاطئ البحر كما نعلم، وكأنّ "درغوئي" يخبرنا بحقيقة فيها نوع من الغرابة والعجائبية ما يصدّم القارئ إلى نصه، وبذلك فشجرة الصنوبر وما تنتجه من لبان مر تشير إشارة ضمنية إلى مرارة الأحداث والوقائع التي تعيشها بطلة روايته "لولوا" هذه الفتاة التي « وجدها ملاح عجوز مرمية تحت شجرة زيتون»⁽³⁾، والملاحظ أن هذه الشجرة ثمارها مرّة أيضا تشبه مرارة لبان شجرة الصنوبر، إنها مرارة الحياة التي تنتظر "لولوا".

(1) - يُنظر: الموقع الإلكتروني: ما هي قصة شجرة عيد الميلاد عند المسيحيين <http://ejabat.goole.com>

تاريخ الدخول 2015/04/19، الساعة 10:30.

(2) - سورة مريم/ الآية [23].

(3) - يُنظر: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص14.

كما ترمز شجرة الزيتون إلى السلام إنه السلام الروحي الباحثة عنه البطلة في ركام الحياة فهل ستجد ما تبحث عنه؟ وبذلك هناك علاقة متداخلة بين صورة الغلاف و متن الرواية.

- المثلث: يوجد بداخله نصف وجه لإنسان، وبؤرة مظلمة تبدو غامضة يصعب فك طلاسمها بأول نظرة، إنما تحتاج إلى تركيز، وعودة للمتن علّه يكشف لنا عنها.
وعند عودتنا إلى المثلث وربطه بمحتوى نص "درغوئي" نجده يشير إلى الثالث المحرم (الدين، السياسة، الجنس) الذي تمرد عليه الكاتب من أجل خدمة نصه الروائي وتقريب الحقيقة العارية للمتلقي، إذ نجده يلجأ إلى:

أولاً: المحرم الديني:

يستقي منه الروائي ما يتناسب وموضوع روايته، «معتدا بطبيعة الحال حياء يداري بها تخطيه لهذا المقدس لخدمة الأثر الفني»⁽¹⁾. ومن ذلك قوله: «أبي الذي دفن جدّه في الرّمل ثلاث بنات وأورثه عشق الروميات، قال إنّ واحدة من نساء الجدّ عشقت، بحارا روميا وهربت معه إلى "جنوة" فحلف أن ينكح هو وأولاده سلالته نساء الرّوم إلى يوم الدّين، وأن يند إناث البيت ما استطاع إلى ذلك سبيلا»⁽²⁾

الواضح أنّ "درغوئي" وظّف قوله تعالى: ﴿وَلِلّٰهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلاً﴾

⁽³⁾ بطريقة معاكسة لمعناها الأصلي، فالحج مقصد كل مؤمن أو مذنب تائب من أجل التخفيف من أثقال الآثام والدّنوب، وتطهير النّفس من دنس الدهر، أما الاستطاعة لدى "درغوئي" كانت من أجل فعل إجرامي، هو قتل النّفس بغير حق و سلبها حقها في الحياة.

(1) - يُنظر: أحمد السّماوي: التّطريس في القصص (إبراهيم درغوئي أنموذجا)، ص 82.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 32.

(3) - سورة آل عمران/ [97].

وبالتالي قام الروائي بتخطي النص الديني المقدّس، بغية تحويل الأنظار إلى الواقع المعيش، وما يحدث فيه من ظلم وانحلال أخلاقي.

ثانيا: المحرّم السياسي:

يقوم الروائي « بتوظيف شخصيات تاريخية تسيء إلى غيرها، في سبيل تحقيق مآربها وأهدافها»⁽¹⁾. منها ذكره لشخصية "هولاكو" في روايته: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، حيث يقول فيها: «...النقاشات الدائرة عن حال البلاد والعباد وعن الفوضى التي سادت في المدن في البوادي بعدما هرب هولاكو في الطيارة وترك للشعب الكريم القصر والسيارة»⁽²⁾، فقد أشار من خلال هذه الشخصية المعروفة، بالقوة والغلظة والإسراف في القتل وسفك الدماء إلى الوضع السياسي لبلاده، وما يحدث فيها من ظلم واستبداد من طرف الحكام.

ثالثا: المحرّم الجنسي:

ويستعمله الكاتب بكل حرية، إذ نجده «يحول بعض شخصياته الروائية من الرفيعة إلى الوضيعة، من أجل تسريب الفكرة التي يريد تسريبها ولو كان ذلك على حساب الشرف»⁽³⁾، ومن هذه الشخصيات "بثينة" القائلة: « كنت واحدة من العواهر المقدسات. أنا "اليسار" المقدسة أمارس الجنس مع الكاهن الأعظم "عمقرت" في قلب الظلام، أحسست به يطعني في وسطي بسيفه البتار، فيتلوّى جسدي بين فخذي، وأنهمك في رقصة مجنونة يصحبها نغم موسيقي يخرج من ثقب في الجدران»⁽⁴⁾، تحولت "بثينة" الطاهرة العفيفة بسبب إهمال وتجاهل زوجها "فائز" إلى امرأة مدنّسة،

(1) - يُنظر: مجرد لعبة حظ، ص 86.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 09.

(3) - يُنظر: المصدر نفسه، ص 90.

(4) - مجرد لعبة حظ، ص 145.

تترامى في أحضان رجل غريب علّه يعوضها الحرمان العاطفي والجنسي، ويزرع فيها بذرة الأمومة المفقودة، حتى ولو كان ذلك على حساب أخلاقها ودينها.

كما يمكننا القول أيضا أنّ المثلث يرمز « في كل الثقافات الإنسانية إلى شكل القلب، وعليه فهو يدل على الحب والعاطفة، أو بالأحرى التواصل العاطفي بين الرجل والمرأة، فهو إذن رمز للدفء الإنساني»⁽¹⁾، وهذه العلاقة الحميمة نجدها في نص "درغوئي" بين الأستاذ وطالبته "لولوا" حيث يقول لها: «ستعلمين أنّي مغرم بك من عهد ساسان وملوك الجان...»⁽²⁾.

كما يمكننا القول أنّ "درغوئي" ارتبط روحيا بامرأته ذات القبقاب الذهبي، وينقل لنا وقائع ما جرى لها، ليكشف من خلالها عن الواقع السياسي والاجتماعي والفني الذي تعيشه تونس خاصة، والبلاد العربية عامة.

إلى جانب ما ذكرناه سابقا نوضح أكثر الصورة الأولى، التي يلتقي بها القارئ عند رؤيته للمثلث، إذ نلاحظ وجه امرأة تظهر بعين واحدة مغيبة الملامح، وكذا مبتورة الجسم، وكأن الجمال ناقص ومشوه فهل مس هذا البتر امرأة "درغوئي"؟. إنّ "لولوا" أو (أفروديت درغوئي)، تحيلنا إلى قصة "أوديب"، ذلك الملك الذي «انتهك المحرم عندما قام بقتل أبيهومن ثم زواجه من والدته، وعند إدراكه لحجم الخطيئة التي ارتكبها أبى أن يواجه الحقيقة فقام بققع عينيه»⁽³⁾.

والشيء نفسه نلامسه في رواية "درغوئي"، "فلولوا" الباحثة عن العلم تغير مسارها باتجاه الفن الذي أدخلها في دوامة المحرم، (الخمير، الزنا...)، وعندما فشلت في الميدان

(1) - يُنظر: عبد الناصر مباركية: « رواية مثلث الرافدين للروائية السورية سها جلال جودت(دراسة سيميائية سردية)»

محاضرات الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر 2008 ص 455.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص34.

(3) - يُنظر: مصطفى عبد الله: أسطورة أوديب في المسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية

(د، ط)، 1983م، ص 12.

الدراسي، أدركت حجم الخطيئة التي ارتكبتها فقامت بالانتحار، وعليه تتداخل هذه الصورة مع قصة "أوديب"، ليعبر لنا "درغوئي" عن رؤيته للماضي، والحاضر والمستقبل الذي تعيشه البلاد العربية.

ونشير في الغلاف إلى ذلك الخيط الرفيع الذي يخرج من العين، ليلتصق بشجرة صنوبر المقابلة لهذا الوجه، وبينهما كتبت كلمة "وقائع" بخط خشن وبارز تشير لحجم وقوة الأحداث والمواقف التي تتعرض لها "لولوا"، أما جملة "ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" كتبت بحجم أقل، فيها نوع من الضبابية وكأن ما حدث لهذه المرأة فيه من الخيال ما يفوق الواقع، وعليه فالخيط هو الفاصل بين الواقع والخيال.

بذلك يكون الروائي وهو يتخيل عالمه الروائي قد يجعل "المرأة" بطلا نصه تُنفذ ما يريد دون مشاركته في الأحداث، فيكفيه أن يكون شاهد عيان، وعندما يود الحضور إلى مآدبة نصه يقوم بالحلول والاتحاد في ذات البطة، وكأنه بذلك يعتنق فكرة "الحسين بن منصور الحلاج" (644-309هـ/858-966م) الذي يقول:⁽¹⁾

مزجت روحك في روحك كما تمزج الخمرة في الماء الزلال

فإذا مسك مسني فإذا أنت أنا في كل حال

- البؤرة المظلمة: لفك طلاسما وإيضاح ملامحها، نلجأ إلى التأويل بالاعتماد على المتن، لذا فقد تدل هذه البؤرة على شكل "أفعى" ملتوية على نفسها، تستعد لتنفيذ الأوامر، وكأنها أفعى سيدنا "موسى" -عليه السلام-، استلفها "درغوئي" منه ليعطيها إلى الأستاذ فيسحر بها "لولوا" من خلال ما تقوم به من أعمال خارقة وعجيبة، تدعو إلى الاندهاش، ومن ذلك قوله: «...وكانت على شكل أفعى تتلوى وتضطرب في قبضتي وأنا ماسك بها

(1) - الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السرد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م، ص102.

متشبّث بطرفها حتى لا تهرب من كفي...فلوّحت بها في وجه اليمّ فسكن وهدأ هديره وتجمّدت أمواجه حتى صار كرسم على لوحة زيتيّة، وأشرت إلى النوارس...فتوقفت عن الطيران وهي تفرد أجنحتها المتيبسة، وظلت معلقة في الهواء بلا حراك»⁽¹⁾.

إن توظيف الروائي للأفعى، يستدعي البحث عن الهدف من استحضارها في نصه، إذ شغلت رمزيتها مساحة كبيرة في خيال البشرية، إذ تمثل تعبيراً مزدوجاً عن الخير والشر فاستعمالها في هذا المقطع السردي، يحيلنا إلى الفعل الذي قامت به آلهة الحكمة "أثينا"، والتي « مثلت بهيئة امرأة محاربة وهي تمسك بترس تزيينه صورة ميدوزا المرأة التي مسختها أثينا فأصبح رأسها مغطى بالأفاعي التي نبتت مكان شعرها وكانت تحول كل من ينظر إليها إلى حجر»⁽²⁾، ففي نص "درغوئي" جعلها الأستاذ رمزا للقوى الايجابية والسلبية التي تحكم العالم، لذا فإن صورة الأفعى تستحضر على نحو سحري كلا من الحياة والموت، بالإضافة إلى قوى الانبعاث والخصب والتجديد، فالحية عكس الميتة، ضد الفناء، مرادفة للبقاء والخلود، وهذا ما نلمسه في قوله: « اقتربت منها... ووضعت على جسدها... برفق فتزينت كأجمل ما تكون العروس وصارت تنظر إلى هيأتها مبهورة لا تدري بماذا تجيب»،⁽³⁾ بفضلها تجددت هيئة "لولوا" لتواصل حياتها بنفس جديد.

وقد تكون الحيّة (الشیطان) الرامزة للعصيان والتّمرد، التي تسببت في هبوط آدم وحواء من جنة الفردوس إلى الأرض، وهذا الشيطان نجد له حضوراً مكثفاً في الرواية، فهو صديق "لولوا" ومرافقها الشخصي، ومنقذها في المواقف المحرجة، فمثلاً عندما طلب منها "صناجة العرب" تقليد الفنانة التونسية "حبيبة مسيكة" في « لهوها ومجونها وعربتها

(1) - يُنظر: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 28.

(2) - دون صاحب مقال، ar.m.wikipedia.org، تاريخ الدخول 2020/03/13، الساعة، 12:00.

(3) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 28.

وفنونها»⁽¹⁾. خافت أن لا تقدر على تقليدها. فقال لها شيطانها: «...إنس ما دعاك إليه صناجة العرب وارم في سلة الزبالاة ما أعطاك من أغاني العهد البائد وتعالى أعلمك رقصات روبي وشطحات إيسا وآهات نانسي وتأوهات هيفاء»⁽²⁾: «ف: لولوا "هنا أمام شيطانان شيطان إنس، وشيطان جان وكل منهما يدعو إلى الانحراف والعمل اللاأخلاقي.

كما يمكن أن تكون البؤرة المظلمة شكلا لكيس صغير كان قديما يستعمل لتخبئة النقود والجواهر، أمّا الآن فقد عُوضَ بالصندوق هذا الأخير استعملته "لولوا" لتخبئ ما وجدته في غرفتها ذات صباح إذ « وجدت تحت السرير قبقابا بديعا ما كان في يوم من الأيام على ملك يميني، قبقاب من خشب الآبنوس وجلد النعام المطرز بخيوط من الذهب والفضة ومرصع بأحجار كريمة تخطف الأبواب... فوجدت على الملاءة قرب الوسادة، ذات اليمين وذات الشمال، قرطين من اللؤلؤ يخلبان بجمالهما الأبصار... وشاهدت أيضا على السرير... تفاعحة عجيبة ذات ألوان غريبة تبرق بريقا أذا... فالتقطت القرطين وفحصتهما ودققت فيهما النظر ثم وضعتهما مع التفاحة والقبقاب في صندوق صغير أحكمت إغلاقه »⁽³⁾، فهذه الأشياء الثمينة والمغرية التي يضعف أمامها أي شخص، ويسعى جاهدا لامتلاكها كان الهدف من توظيفها هو الكشف عن تغيّر أحوال الناس في عصر طغت عليه المادة مما أجبرهم على اتخاذ طرق ملتوية من أجل تحصيل حياة أفضل وهذا ما فعلته بطلة الرواية "لولوا".

- الأرض: مركز الحياة بالنسبة للبشر، لكن خصصت لها مساحة صغيرة على سطح الغلاف لماذا؟ هل لأنها دُنست بسبب الجريمة الأولى المتمثلة في قتل "قابيل" لأخيه "هابيل"؟، أم أنّها ملك مشترك لجميع البشر، ولا يحق لأي أحد العبث بها؟.

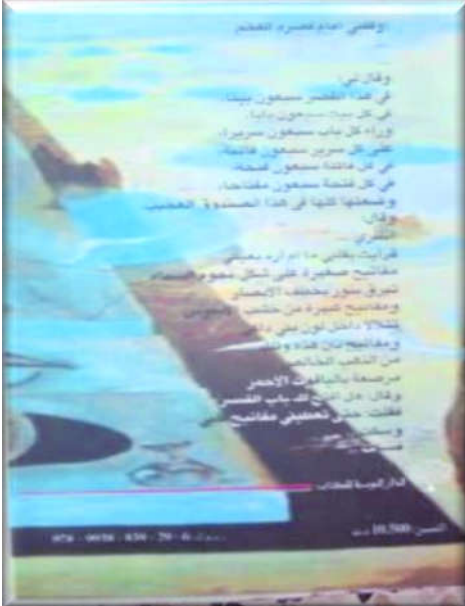
(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 157.

(2) - المصدر نفسه، ص 158.

(3) - المصدر نفسه، ص 124، 125، 126.

وللإجابة عما طُرح يمكننا القول: أنّ التدنيس أصبح صفة لصيقة بهذه الأرض، وهذا ما جسّدته لنا الرواية من خلال كشفها عن الصراع المرير مع الحياة، ومتقلبات العصر الذي يعاني انهياراً أخلاقياً، ودينياً واجتماعياً وسياسياً وفنياً، لذا نجد بطل الرواية "لولوا" تحلم دائماً بالسمو إلى السماء، علّها تجد فيها ما افتقدته في الأرض، حيث نجدها تقول: «وسبحت في الفضاء وحدي وحيدة فزرت ملكوت السماء السبع الطّباق، وقطفت من النّجوم سلالاً، ومن الأقمار تلالاً، ونسيت دنيا الناسوت وما فيها من حياة وموت...»⁽¹⁾.

" فلولوا " هنا ترغب في زمن خارج الزمن، بحيث يمكن إلغاء قوانين الحركة فيصبح « المكان (لا مكان) وتصبح كل الجهات فيه صالحة للتحرك في وقت واحد»⁽²⁾، إنّها ذات تبحث عن الكمال الذي يعتبر رمز مناجاة الصوفية إنّّه « كشف للقلوب من أنوار الغيوب»⁽³⁾، وهذا -كلّه- هو الهدف المنشود للروائي "إبراهيم درغوثي" الذي اتخذ من شخصيته "لولوا" مبلغاً لرسالته.



-الغلاف الخلفي:

إن الغلاف بشقيه يعد ضرباً من السحر الفني، حيث يأخذك من أرض الواقع ليساعدك على دخول العالم الذي صنعه الروائي، وهو نفسه الباب الذي سوف يخرج منه القارئ، بعدما ينتهي

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 128.

(2) - يُنظر: سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1981م، ص 193.

(3) - عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي(الكتاب الكامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية، ومفاهيمهم، دار

الرشاد، القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص 48.

من رحلة القراءة حاملاً معك أفكاراً، وتساؤلات تساعد على مواجهة الحياة التي نعيشها.

ولئن كان الغلاف في وجهه الأول، قد أستاذت بأغلب دراسات النقاد، فإن للغلاف الأخير، أيضاً أهمية كبرى عند الكثير من المشتغلين على عتبات النص، وهو العتبة الخلفية للكتاب مهمتها «إغلاق الفضاء الورقي»⁽¹⁾، وعادة ما نجد فيه الصورة الفوتوغرافية للمبدع، حيثيات الطبع والنشر، وثمان الكتاب، وترقيمه الدولي ومقاطع من النص للاستشهاد، أو كلمات الناشر، كما يحمل أيقونات بصرية وعلامات تصويرية و تشكيلية للتأثير على المتلقي، والملاحظ للغلاف الخلفي للرواية يجده يتكون من:

- **سماء مغطاة بالغيوم:** تخبر بعدم خلو الرواية من المتخيل والواقع، مثلها مثل تداخل السحب بعضها ببعض وسط السماء.

ولئن كان للغلاف في وجهه الأول عدّة دلالات، فإنّه في بعض الأحيان، نجد صورة الغلاف الخلفي جزء من صورة الغلاف الأمامي كما هو الحال في اللوحة التي ظهرت على غلاف الرواية.

- **مثلث به حفرة صغيرة سوداء بجانبها شفاه:** فالمثلث عند جمعه، واتحاده بالمثلث الموجود بالغلاف الأمامي يعطينا شكل هرم من الأهرامات الفرعونية بمصر التي تمثل أحد عجائب الدنيا السبع، واستناداً على هذا وعلى ما في الرواية يمكننا القول أنّ "درغوئي" في نصّه هذا يحمل لنا عجائب وغرائب هذه الدنيا.

أمّا بالعودة إلى الشّفاه، وتغييب الملامح الأخرى للوجه الإنساني قد يكون الهدف منها هو الإشارة إلى سلطة الحكيم الطاغية على الرواية، وبذلك سكتت "شهرزاد" بعدما سرق "درغوئي" فن الكلام منها ليكمل الحكاية، وهكذا تصبح أداة "شهريار" الجديدة هي الكلمة.

(1) - يُنظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

- مقطع سردي: غالبا ما يختار الناشر، أو الكاتب جزءا من قراءة نقدية، أو بابا من أبواب الرواية، أو جزء منها كما هو الحال في غلاف رواية "درغوئي"، حيث نجده اختار قطعة من الفصل الذي عنوانه ب(الموقف الأول / المخاطبة الأولى) من الرواية حيث جاء فيه:

"أوقفني أمام قصره الفخم

وقال لي:

في هذا القصر سبعون بيتا،

في كل بيت سبعون بابا،

وراء كل باب سبعون سريرا،

على كل سرير سبعون فاتنة،

في كل فاتنة سبعون فتحة،

في كل فتحة سبعون مفتاحا،

وضعتها كلها في هذا الصندوق العجيب.

وقال:

انظري...

فرأيت بقلبي ما لم أراه بعيني.

مفاتيح صغيرة على شكل نجوم السماء.

تبرق بنور يخطف الأبصار.

ومفاتيح كبيرة من خشب الآبنوس.

تتلاً داخل لون بني داكن.

ومفاتيح بين هذه وتلك.

من الذهب الخالص.

مرصعة بالياقوت الأحمر.

وقال: هل أفتح لك باب القصر.

فقلت: حتى تعطيني مفاتيح قلبي..

وسكت..

فسكت.. (1)

إن هذا النص بُني على شاكلة ما جاء في كتاب (المواقف والمخاطبات) للشيخ "محمد بن عبد الجبار النُفري"، ويعتبر معارضة له، لها دلالة فنية في ارتباطها بمضمون هذه الرواية في شكلها؛ إلا أنهما تختلفان في المضمون، فبينما يتجه "النُفري" في مواقفه ومخاطباته الصوفية إلى المعبود (الذات الإلهية)، فإن "درغوئي" يتجه مباشرة إلى العبد/ إنسان هذا الزمن الحديث.

وقد تكررت مواقف ومخاطبات "إبراهيم درغوئي" سبع مرات على امتداد عمله الروائي موقفاً فمخاطبة، في الموقف يتوجه بالحديث إلى ساردة نصه (لولوا) وفي المحادثة يسرد قصتها في عالم المجون والعريضة.

وبهذا المحتوى تتراءى للقارئ الحصيف علاقة الغلاف الأخير بمضمون الرواية، ذلك أن الغلاف هو مدخل أولي لقراءة النص الأدبي، ومفتاحاً لفهم عوالمه، يحدد تماساته

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، الغلاف الخلفي.

مع النص، خاصة وأن غلاف هذه الرواية بالذات يطرح براحاً خصباً في التأويل، وفي التداعي مع محتوى الرواية.

وزيادة على النص المنثور على الغلاف الأخير لهذه الرواية، فإن جزء من اللوحة الفنية، يتكون من خطين أسودين أحدهما عموديّ، يشكّل جزءاً من قاعدة الغلاف يتسلل منه شريط أسود مائلاً في انسيابية، يشق اللوحة من الأسفل إلى الأعلى مع أشكال شبه مستديرة ذات ألوان سوداء وزرقاء باردة تقابله أفقياً مشيراً من خلاله الغموض الذي يكتنف نصه الروائي.

وما يمكن قوله من خلال دراسة الصور المرئية والمكتوبة المجسدة على الغلاف، أنها أعطتنا المفاتيح الأولى التي تشير إلى انصهار الروايتين في عالم المتخيل، وعليه يمكن اعتبار الصورة معلماً من معالم الدخول إلى عالم الرواية، بكل ما فيه من دهشة وغرائبية، وبخاصة حين نقرأ الألوان التي تُسهم في نقل الدلالات الخلفية، والأبعاد المستترة في النفس البشرية، باعتبار الصورة واللون لغة تفهمهما كل البشرية.

1-2- الألوآن:

تعد من عناصر التواصل غير اللفظية بين البشر، لذا فإنّ اللون يُعد مظهراً من مظاهر التعبير الفني و الجمالي، فهو «علامة رمزية غير لغوية يقترن مع الدلالة الإشارية لتوليد دلالات إيحائية، واجتماعية، سياسية، ودينية ونفسية»⁽¹⁾، لذا عُدّ وسيلة يعتمدها الكاتب، ويتكئ عليها ليُبوح بأفكاره، ومواقفه اتجاه ما يعيشه ويفترضه وما يتمناه.

وللألوان عدّة دلالات لذا جاءت روايتي "درغوئي" مزركشة بها، فلقد تضمنت صورة الغلاف عدة ألوان، كانت أكثرها متمازجة؛ أي المزج بين لونين أو ثلاث في شكل

(1) - يُنظر: سعيد جبر أبو حضرة: الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001م، ص98.

واحدة، مما يشجع على التفكير والتأمل و في الوقت نفسه يحدث التنافس بين اللونين فتقل قوة جاذبية الصورة، فمن المستحب جعل اللون جزءا من الصورة « يتمتع بالسيادة على ما يجاوره، وليس من المستحب أن يتقاسم جزءان أو أكثر من أجزاء الصورة جذب انتباه الرائي، ففي ذلك تشتت ذهنه وإضعاف لقيمة الصورة الجمالية»⁽¹⁾؛ إلا أن هذا التمازج والتوزيع للألوان لم يكن عبثا، إنما له غاية و مقصدية هادفة، تخدم العالم الروائي والمتخيل للكاتب، ومن الألوان المتناثرة على جسد غلاف روايتي: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القباقب الذهبي نجد:

- اللون البنفسجي:

من بين الألوان الزاهية المركبة من اللونين الأزرق والأحمر، ويفضل هذا التمازج نتحصل على درجة اللون المطلوبة، إما لون بنفسي فاتح أو غامق، والملاحظ أن "درغوئي" اختار البنفسجي الفاتح، ليكون لون غلاف روايته "مجرد لعبة حظ"، وأكد لهذا الاختيار علاقة وطيدة بمضمون نصه، فهذا اللون حسب الخبراء في مجال الألوان، يتمتع مفضله « بشخصية خيالية تبدو كأنها تحلق في عوالم أخرى، فهي شخصيات حالمة مبدعة تميل للابتكار والتميز، وتستطيع الهروب من الواقع إلى عالم الأحلام بكل سهولة، ويسر فهو لون العظمة والفخامة والتميز، وأصحاب هذا اللون يحبون أن يكونوا أشخاصا مختلفين»⁽²⁾.

وبذلك يرتبط هذا اللون بالخيال ويحفزه، فيلهم الإنسان للوصول للمثل العليا وعالم الأرواح، وهذا ما جسده ولح "بثينة" بلعبة أوراق الحظ إذ يزداد شغفها بها يوما بعد يوم، فلم تعد تهتم بالتدريس؛ وإنما انساقت إلى عالم آخر (التكهن الغيبي)، فقد « عطّلت دروس المعهد وتفرّغت لاستقبال زبائن الوهم الجميل، صارت « شؤّافة» تستطلع الغيب من وراء

(1) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص142.

(2) - دون صاحب مقال: al.bawaba.com، تاريخ الدخول: 2021/03/22، الساعة 11:25.

السحب، وتقرأ الحظ من خلال الكوال والمجيرة، نهارها للرجال المهمين والنساء المهمات وليلها لعذابي، ما أن تفتح لي الباب حتى تعرض علي أوراقها، تعال أقرأ لك بختك! «(1).

فتستطلع بذلك مستقبل الآخرين إما سعادة أو تعاسة، علها في فوضى الأوراق تجد الراحة النفسية المنشود، وهذا ما يجعل "بثينة" تشعر بأنها فريدة من نوعها ومستقلة، وليست شخصا عاديا بين الحشود، فقد جمعت بين الحكمة والقوة والحساسية والتواضع. ويتميز محب هذا اللون « بأنه رقيق وذو مشاعر مرهفة، أما الغامق شخص يميل إلى الحزن، أما المحب لكلا الدرجتين فهو شخص متأرجح ما بين الحزن والفرح»(2)، لذا كانت المساحة الأكبر للون البنفسجي الفاتح، أما الغامق فقد كان وروده قليلا داخل صورة ورق الحظ، وبالتالي فالروائي مازج بين السعادة والتعاسة في نصه، وهذا ما جسده عبر شخصيات روايته.

- اللون الأزرق الفاتح:

يحتل هذا اللون الموقع الأول بين الألوان الأخرى الموظفة على سطح غلاف رواية: «وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي»، وكأن الروائي بحاجة إلى الراحة والهدوء والاسترخاء، إنه « ينشد البيئة المرتبة الخالية من الاضطراب والإفساد»(3) فاخياره لهذا اللون الذي يتصل بعالم السماء، وعالم الأرض من ماء المحيطات و البحار، هي رغبة منه في إحداث توازن بين ما يوجد داخل الرواية وخارجها.

لذا نجد حضورا لهذا اللون في عدة مواقع من الرواية كان أهمها: ارتباطه بالمظهر الخارجي للبطل «لؤلؤا»، وتجلى ذلك في: «جاءت هذه المرة في ثياب محترمة جدا، كانت

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 57.

(2) - عمرو حسن أحمد بدران: تحليل الشخصية، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص 40.

(3) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 190.

تلبس معظفاً من الصوف الكشميري الأزرق السماوي وتغطي رأسها بفولارة لونها أزرق داكن، وتنتعل حذاء بلون المعطف فحيّتي بأدب جمّ وجلست في الصّف الأول»⁽¹⁾.

عكس توظيف هذا اللون بدرجتيه، شخصية "لولوا"، فاللون الفاتح دلّ على الثقة والبراءة والمزاج المعتدل، وهذا ما جسّده تناسق لون المعطف والحذاء، وفي الوقت نفسه يتخلل هذا اللباس اللون الأزرق القاتم، الذي يحيل إلى «تفكك العلاقات - أو على الأقل الرغبة في قطعها - ويسبب الانزعاج والقلق والسلوك غير المتوازن وقدرًا من الاهتياج»⁽²⁾، وهذا ما أكّده لنا قول السارد (الأستاذ): «فخرج الطلبة والطالبات إلاّ قلة بقوا يتناقشون في مواضيع تخصّهم، فترجّنتي أن أقف معها لحظة، وحين استجبت لها وضعت في يدي ورقة صغيرة فيها رقم هاتف جوال وغادرت دون تسليم»⁽³⁾.

ويخبرنا في موضع آخر أنّ "لولوا": «كانت ترى نفسها مختلفة عن كل الأخريات بشعري الأصفر وبشرتي الشقراء وعيني الزرقاوين»⁽⁴⁾، ف: "لولوا" تترجم بفضل هذا اللون، ما يختلج نفسها إذ تبحث عن الهدوء العاطفي والأمان في زمن اختلط فيه الألوان، فلم نعد نميز بينها.

كأنّ الروائي بتوظيفه لهذا اللون على خلفية غلافه، يفتح على فضاءات لامتناهية من الدلالات، أبرزها الحضور القويّ لشخصية البطلة "لولوا" داخل المتن الروائي وخارجه، فهي كما قلنا سابقاً تمثل لنا الآلهة "أفروديت" التي تفرض سيطرتها على كل

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 08.

(2) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 190.

(3) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 08، 09.

(4) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 15.

شيء، فهي «إلهة البحر وحامية البحارة»⁽¹⁾، وهذا ما جسده لنا الروائي، من خلال استخدامه لهذا اللون.

لقد كان للون الأزرق مكانة كبيرة في الكثير من الثقافات والحضارات، إذ «يمثل لون الآلهة "يهوه Lord Jéhovah"، كما يعتبر أحد الألوان المقدسة عند اليهود»⁽²⁾، أما القرآن الكريم، فقد ذكره مرة واحدة وذلك في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ^ج

وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ﴿١٣﴾⁽³⁾، والمراد بهذه الزرقة هو سواد الحدقة عند ذهاب البصر، وهذا ما نلاحظه على العين الواحدة داخل المثلث ذو اللون الأزرق، إذ استخدمه الكاتب ليعبر عن ذهاب بصيرة بطلته "لولوا"، المتخيلة عن قيمها ومبادئها، من أجل الوصول إلى عالم المجون والعريضة.

لم يكتف "درغوئي" في توظيفه عند هذا الحد، بل ربطه بالأشياء والموجودات مثل: «الرخام الأزرق، التفاح الأزرق، الأزهار الزرقاء»⁽⁴⁾، فهذا التوظيف الغريب للموجودات والتغيير في ألوانها من طبيعتها الأصلية إلى طبيعة متخيلة، يدعو إلى الدهشة والاستغراب، مما يحيلنا إلى بعض المعتقدات الشعبية التي تستعمل هذا اللون، مثل الخرزة الزرقاء التي توضع كتميمة لرد الحسد والشّر وجالب للخير،، إنّه بحث عن «عالم

(1) - سام مارمايكلز: أسطورة إلهة الجمال أفروديت/أفروداتي، إلهة البحر حامية البحارة، لمحة ميثولوجية تاريخية، m.facebook.com، تاريخ الدخول: 2020/04/13، الساعة 11:50.

(2) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص225.

(3) - سورة طه/الآية [102].

(4) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، 41، 75، 168.

الصِّفاء والشفافية»⁽¹⁾، يريدنا الروائي لهذا العالم العربي، الخالي من الاضطرابات والفساد، تضللها العلاقات الطيبة بالآخرين، لذا استعمله الروائي كتابشير خير تلوح في الأفق المنتظر بمستقبل آمن يعمه السلام والاطمئنان.

- اللون الأحمر :

كان توظيف هذا اللون لافت للانتباه في كلا الروائيتين المدروستين، فهو حامل للكثير من الدلالات والرموز في عدّة ثقافات، وذلك لارتباطه «بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانسراح وبعضها يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الغواية والشهوة الجنسية، ومن ارتباطه بالذهب والياقوت والورد استعمل رمزا للجمال، ولظهوره على بعض أعضاء الجسم نتيجة انفعالات معينة استعمل رمزا للخجل والحياء تارة، وللغضب تارة أخرى، وغير ذلك»⁽²⁾

ففي رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، كُتب اسم الروائي وعنوان روايته باللون الأحمر، ليعبر عن القضية التي تشغل باله، فلونها بهذا اللون الذي يشع بالحيوية « وما يجلبه من قوة وخبرة وامتلاء بالحياة، إنه يرتبط بالريادة والتعاون والجهد الخلاق والتطور»⁽³⁾، فيجذب به انتباه القارئ ويثيره، ليوجّهه ويغويه ليلج إلى متن نصه.

أما في روايته "مجرد لعبة حظ"، نجد اللون الأحمر يرمز إلى العاطفة والرغبة والنشاط الجنسي، وكل أنواع الشهوة، ومن ذلك قول "بثينة": «منتصف الليل، غادر

(1) - ظاهر مجد هزاع الزاوهرة: اللون ودلالاته في الشعر (الشعر الأردني نموذجا)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص69.

(2) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 211، 212.

(3) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 192.

الأحبة الدار، فأطفأت الأنوار، وتركت ضوءاً خافتاً أحمرأ أعرف أنه مغرم به والتفت أبحث عنه»⁽¹⁾، وقوله في موضع آخر: « نادى النادل وطلب دبّوزة ويسكي بشريطين أصفر وأحمر...وقهقهه بخبث وهو ينظر إلى تنوّرتي الحمراء المرقطة بالأصفر...وواصل فحيحه المهتاج: اللون الأحمر والأصفر يليق بالأميرات وأنت أميرة هذا المرقص»⁽²⁾.

و قد ارتبط اللون الأحمر « منذ القديم بدلالات غلبت عليه إنه لون الدم»⁽³⁾، فهو بهذا يحمل سمة القتل، والجنس، والثورة، والموت، والصراع، والجحيم، كل هذه الصفات تحملها شخصيات روايته، فمثلا في رواية: «وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي» نجدها تتجسد لدى الطالبة «لولوا» الباحثة عن الشهرة في عالم الفن والطرب، مروراً بالفنانة التونسية اليهودية «حبيبة مسيكة» التي ماتت بعدما أحرقتها خليلها وانتهاءً «بصناعة العرب» عالم الموسيقى والغناء، دون أن ننسى بقية شخصيات الرواية لكل منها نصيبها في عالم الجنون والثورة على قيود المجتمع والانتصار لعالم المجنون والعريضة.

وقد تكرر ذكر اللون الأحمر في الرواية السابقة الذكر في عدة مواقع، نذكر بعضها منها: « ورأيت في عينيه احمرارا وشراً مستطيرا، فتوقّعت الأسوأ وتهيأت للمناورة أوّلا ثم للمناجزة إذا دعت الحاجة لذلك»،⁽⁴⁾ ويقول في موضع آخر: «صرت طوع بنانه أسبح في الماء فاردة يديّ على طولهما كجناحي يمامة أصابها رصاص في مقتل، إلى أنّ هذه التعب فأسلمني للرجوة التي تحولت إلى بركة من الأحمر القاني»⁽⁵⁾.

الملاحظ من خلال حضور هذا اللون داخل أحداث الرواية ارتباطه بالشخصيات التي تسيّر هذه الأحداث، لذا اهتم السارد بهذا اللون الذي يشير إلى الشهوة الجامحة التي

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 57.

(2) - المصدر نفسه، ص 134.

(3) - يُنظر: مجرد لعبة حظ، ص 214.

(4) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 78، 79.

(5) - المصدر نفسه، ص 82.

تسكن شخصيات عمله الإبداعي المسكونة بالجنس ولذائد الحياة. ليعبر بذلك عن تجاوزه للثالوث المحرم (الجنس).

ولا يكتفي "درغوئي" بوصف علاقة هذا اللون بالبشر فقط؛ بل إنه يتجاوز ذلك إلى الموجودات الأخرى في أشياء القصر، وفي الحيوانات التي تتعامل معها هذه الشخصيات، مما يبرر حضوره على الغلاف وفي هذا القول: « ثلاثة كلاب من نوع البيلدوغ سوداء مرقطة بالأبيض كأنها شياطين مرده بعيونها الحمراء التي تقدح شررا وبأصواتها العالية الخارجة من سراديب الجحيم»⁽¹⁾.

– اللون الأصفر:

يعتبر من الألوان الجميلة الموجودة في الطبيعة، فهو من أكثر الألوان المضيئة التي تجذب النظر، وتبعث الطاقة وتلفت الانتباه، وعليه فهو يتميز « باللمعان والإشعاع وإثارة الانسراح»⁽²⁾، لذا استعان به "درغوئي"، ليكون خط الإطار لواجهة روايته: " مجرد لعبة حظ" وفي الوقت نفسه كُتب به عنوان روايته، واسم مؤلفها، وعليه فهو لون الإبداع، والانطلاق إلى عالم النص الروائي.

كما يشير اعتماده إلى احتواء النص على الكثير من الأفكار المبدعة الجديدة التي تبعث على التأمل والتفكير؛ لأن هذا اللون « يؤثر كثيرا على العقل والذاكرة ومحفز عقلي، يساعد على رفع المعنويات نحو السعادة، وخلق جو من الحماس والمرح، فيوظف المزيد من الثقة بالنفس والتفاؤل نحو غد مشرق بلون الشمس الصفراء»⁽³⁾، وبذلك يتعلق الأصفر بالمعرفة المكتسبة كونه يلهم الفكر الإبداعي، للغوص داخل المتن الروائي.

(1) – المصدر نفسه، ص 107.

(2) – أحمد عمر مختار: اللغة والأدب، ص 184.

(3) – يُنظر: دون صاحب مقال، al.bawaba.com، تاريخ الدخول، 2021/03/22، الساعة 11:55

فبفضل تأثيره القوي على النفس نجد "درغوئي" يوظفه بدلالات مختلفة ؛حيث يقول ساردا ما يحدث لـ"جميل":« أذكر ساعة دخوله الفصل، وقف التلاميذ ينظرون لهذا الرجل اللطيف ويتهامسون فيما بينهم:لن يقدر هذا الأستاذ على شقاوتنا هذا العام، طلب منا الجلوس ونظر في قائمة الأسماء، قرأها مرة أولى، وأعاد القراءة، كان وجهه يصفرّ وابتسامته تختفي كلما أعاد القراءة، كان وجهه يصفرّ وابتسامته تختفي كلما أعاد القراءة»⁽¹⁾.

لقد عكس استعمال اللون الأصفر، الابتسامة المتصنعة التي تأتي دون أي شعور حقيقي بالفرح داخل نفس "جميل " جراء ما تحتويه قائمة الأسماء من أشخاص لهم وقع قوي على نفسه، لذا أصابه الشحوب والقلق وذلك خوفا من الآتي.

ويزيد في موضع آخر قائلاً على لسان " بثينة": « ودعاني إلى ما هو أهم وقال: ماذا لو أحضرت لنا هذا إلى هذا البيت! أعرف أنك قادرة على ذلك! واصفرّ وجهه، واصطكت أسنانه »⁽²⁾، لقد حمل اللون دلالة الأمل وتحقيق السعادة، وذلك عندما يحضر المحبوب، لكن هذا الطلب فيه نوع من التعجيز، لأن "بثينة" لن تستطيع إعادة "هند" إلى الحياة بأوراق الحظ، وبالتالي فطلبه يحمل معنى السخرية والمكر.

إن الروائي في استعماله لهذا اللون لم يجعله منفرداً، بل مزجه مع جميع الألوان الموجودة على غلاف روايته:"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، والملاحظ استعمال "درغوئي" للون الذهبي في العنوان، واختياره لونا للقبقاب دون غيره يدعو إلى الدهشة، فالذهب من الأشياء الثمينة التي لا يستطيع أي أحد امتلاكها بسهولة، في حين امرأة "درغوئي" جعلت منه حذاء لها، وهذا مايعكس لنا نظرة هذه المرأة للحياة وما فيها، بطريقة تختلف عن باقي النساء، وكأنها تمشي عكس مثيلاتها.

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 27.

(2) - المصدر نفسه، ص 66.

واللون الأصفر هو لون الشمس التي يتمازج نورها مع كل الموجودات، لذا ارتبط « بالتحفز والتهيو والنشاط»⁽¹⁾، وعليه يعتبر رمز الانطلاق والتغيير، إنها رغبة الكاتب القوية في إيصال أحداث روايته، وما يجري فيها من أحداث للعيان، كما أنها رغبة "لولوا" التي ترى نفسها مختلفة عن كل الأخريات، فتقول: «... مختلفة عن كل الأخريات بشعري الأصفر وبشرتي الشقراء»⁽²⁾، فكانت تريد إيصال ما تحس به وتعانيه، لأستاذها خاصة، وليأخذ الناس العبرة من قصتها عامة.

إلى جانب ما قلناه فللون الأصفر حضور قوي في العديد من الثقافات، فقد ورد ذكره في عديد من السور القرآنية فعلى سبيل المثال، يقول تعالى: ﴿كَأَنَّهُ جُمِلَتِ صُفْرٌ﴾⁽³⁾ فهذا اللون في الآية الكريمة يصطحبنا معه في رحلة الآخرة، لأنه يصف لنا النار التي يتطاير شررها في كل جهة، أما "درغوئي" في روايته يصطحبنا معه إلى (فيلا) "صناعة العرب" المزيّنة بأزهارها الصفراء... والياسمين البلدي... الأصفر، وغيرها من الأشياء التي تبعث البهجة، والأمل لقلب الناظر إليها.

وللون الأصفر مكانته في الثقافة الفرعونية، حيث استخدموه للوقاية من الأمراض، لارتباطه بأشكال المثلثات والأهرامات، وكما «هام به العراقيين فصبغوا به ثيابهم، ومدحوا الجواهر المرصعة به»⁽⁴⁾، لذا نجد "درغوئي" هام هو أيضا بهذا اللون وجعله يزين لوحة غلافه، وكلمات نصه، لذا لقب امرأته بذات القبقاب الذهبي، والذهب رمز الثراء، وبالتالي فالنص ثري بالأحداث والمواقف وغيرها.

– اللون الأخضر:

(1) – أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 184.

(2) – وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 15.

(3) – سورة المرسلات/ الآية [33].

(4) – يُنظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 217.

كان للون الأخضر نصيب في كلا الروائيتين، فقد سيطر على الصورة الموجودة داخل رواية: "مجرد لعبة حظ"، وانعكست على المتن نحو قوله: «...كوال ديناري يحمل وجه الأستاذ "جميل" وابتسم تحت طاقيته الخضراء ابتسامته الدافئة الحنون»⁽¹⁾، فالطاقية الخضراء ترمز إلى الهيبة، وتبرز تعاليه على من يتعامل معهم كما يجسد القوة لقدرة على التحكم في الأحداث أو توجيهها على الأقل.

لقد حلق اللون الأخضر إلى السماء، مصافحا للبياض والاحمرار الموجودان داخل الزوبعة، إنه يخبر عن «البعث و النهضة»⁽²⁾، ويوحي للقارئ أن الوقائع التي جرت للمرأة ذات القبقاب الذهبي، يكتفنها نوع من الغموض، لذا يتحد الأخضر مع الأصفر « ليصبح أكثر حيوية ونشاطا وفرحا لما سيجده في التغيير»⁽³⁾ اللوني الذي اكتسى به؛ إلا أنه عندما يحط رحاله على اليابسة يثير فينا نوعا من الإحساس بالكآبة والانتهاه، وهذا نتيجة الصراعات والتناقضات التي تحدث فيها.

وعليه فاللون «لا يستقر على حالة واحدة...أي أنه يتغير وفق الظروف المكانية والزمانية»⁽⁴⁾، وهذا التغيير أخبرنا به "درغوثي" في قوله: «هو جمل كبير تحوّل بقدرة ساحر جبار إلى جبل»⁽⁵⁾.

ويعد اللون الأخضر لونا مفضلا عند المسلمين، إذ يمثل لباسهم في جنة النعيم لقوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ هُم جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ يُكَلِّونَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 28.

(2) - ظاهر محمد هزاع الرواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، ص 24.

(3) - يُنظر: ساعد ساعد، عبيدة صبطي: الصورة الصحفية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط)، 2011م، ص 111.

(4) - ظاهر محمد هزاع الرواهرة: اللون ودلالاته في الشعر (الشعر الأردني في أنموذج)، ص 94.

(5) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 10.

ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّنْ سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِنِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعَمَ
الْثَوَابِ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿١﴾، وكذلك وصفت مقاعد أهل الجنة بالخضرة لقوله تعالى:

﴿ فِيهِنَّ قَصِيرَاتٌ الْيَظْفَرِ لَمْ يَطْمِئِنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ ﴾ (2).

أختير هذا اللون «لأستار الكعبة، ولأضرحة بعض الأولياء الصالحين» (3) وعليه، فهذا اللون هو لون إيجابي ينبض بالراحة والتفاؤل والخير، كل هذه الصفات يطمح "درغوثي" بأن تعم على البلاد.

- اللون الأبيض:

لطالما حمل هذا اللون دلالات إيجابية، وذلك لاستخدامه رمزا « للظهر والبراءة وللتفاؤل، والرضا، ولجمال اللون وإشراقه، وأخيرا رمزا للمهادنة والمسالمة» (4)، وقد كان ظهور هذا اللون محتشما في الروايتين، فهو اللون الذي كُتبت به بعض الجمل الموجودة على واجهة غلاف رواية "مجرد لعبة حظ"، إذ نجد فيه: « حكايات ألف ليلة وليلة، الرواية الفائزة بالجائزة الأولى لمسابقة "المدينة" للرواية لسنة 2003، رواية تاريخية، صياغة، المدينة للنشر» (5)

إنه يمثل البداية لما هو موجود داخل الرواية، ومن أمثلته: « رأيت في أول الصّف شابا في كامل زينته: قميصه أبيض تحت جبّة حريرية» (6)، رمز اللون هنا إلى الأناقة

(1) - سورة الكهف/ الآية [31].

(2) - سورة الرحمان/[76].

(3) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 226.

(4) - المرجع نفسه، 205.

(5) - مجرد لعبة حظ، واجهة الغلاف الأمامي.

(6) - المصدر نفسه، ص 125.

والصفاء والنقاء والهيبة، والوقار، وهذا ما نلمسه أيضا في قوله: « وقرب رأسه من وجهي ففاحت رائحة العنبر من خصلة بيضاء في شعره الأجدع»⁽¹⁾

ونجد الأبيض يسبح في السواد المحيط به بكل الجوانب، في رواية: «وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي»، مما يدعو إلى التناول بوجود بصيص من الأمل الذي يشع بنور الملائكة، والهور العين التي وعد بها الله المخلصين في الجنة وذلك في قوله: ﴿كَأَنَّهُنَّ بَيَّضٌ مَّكُونٌ﴾⁽²⁾، ويتوافق "درغوثي" في منته مع هذه الآية الكريمة عندما أخبرنا بحلم "لولوا" التي تقول: «وأنا أنتظر قدومك على حصان أبيض»⁽³⁾. لقد استعمل "درغوثي" اللون الأبيض ليعبر عن حلم بطلته وتفاؤلها بالخير القادم لها، كما حمل هذا اللون معنى القداسة فهو لباس المسلمين أثناء الحج العمرة، وكفنا للميت، كما « يمثل المسيح المخلص للبشرية»⁽⁴⁾، وبذلك فهو يعلن عن مواقف ثابتة ومبادئ واضحة، اتجاه اتجاه القضية التي يطرحها لقارئه.

والملاحظ أنّ الروائي مزج بين الضدين الأسود والأبيض، حيث يبرز أحدهما من خلال الآخر، فكانت الغلبة للأسود على الأبيض، ممّا يدل على الفوضى وتبدّل القيم، فالأبيض بما يحمل من معانٍ فضلى وخير، يقابل الأسود بما يحمل من مساوئ وتشاؤم، وعندما يتداخل اللونان فإنهما يشيران إلى غربة الزمن الذي تتقلب فيه الحقائق والقيم، ويصبح التفريق بين المتناقضين مستحيلا.

(1) - المصدر نفسه، ص 144.

(2) - سورة الصافات / الآية [49].

(3) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 19.

(4) - يُنظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 163.

- اللون الأسود:

لقد ارتبط استخدام اللون الأسود بالتشاؤم، نتيجة ارتباطه «بالمواقف الحزينة أو غير البهيجة، فقد اعتاد الناس لبس السواد عند الحزن، فربطوا السواد بالموت، وشاع بينهم الخوف من الظلام وما يحمله من مجهول، فربطوا الخوف من المجهول بالسواد، كما أن اللون الأسود لم يربط في الطبيعة بأي شيء ذي بهجة»⁽¹⁾، بل ارتبط بكل ما تخاف وتنفر منه النفس.

وجد اللون الأسود لنفسه مكان على جسد الغلاف، وداخل المتن الروائي "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، وذلك لما له من قوة تأثير، وهذا ما يظهر جليا على شخصية "لولوا" التي تقول: « وأنا أرنو إلى العالم من وراء نظرة سوداء تبحث لها عن أخ»⁽²⁾، فقد دلّ اللون هنا على الحزن واليأس والخوف من المجهول، جراء ما تعيشه "لولوا" من وحدة في هذا العالم الموحش بلا سند (أخ)، وتضيف على هذا فتقول: « مرّت سنوات العمر الأولى تنداح بطيئة، سوداء، بلا روح بلا معنى»⁽³⁾. فكأن الحياة عندها عديمة الألوان، يسيطر عليها لون واحد وهو الأسود، إنه نتيجة حتمية للوضع الذي تعيشه "لولوا" من ظلم والخسران والخذلان وسوء المصير في الحياة.

وبالتالي فهذا اللون يدل على عمق الألم والأسى، الذي يعاني منه الروائي جرّاء ما يحدث لوطنه من أحداث وصراعات فنية وسياسية واجتماعية.

- اللون الرمادي:

لقد تناثر هذا اللون على صفحات غلاف رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، فنجدته يتخلل نصف الوجه، كما نجده في جزء من البؤرة المظلمة، كما يعتبر لونا للشفاة الصامته على واجهة الغلاف الخلفي، واللون الرمادي يرمز «لأحادية

(1) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، ص201.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 14.

(3) - المصدر نفسه، ص 19.

والانعزالية»⁽¹⁾. فيقول "درغوئي" واصفا حالة الأستاذ عندما استفاق من نوبته الهستيرية عند سماعه بانتحار "لولوا": «كانت صور الحياة تمر في ذهني مشوشة رمادية... تتواصل طاحنة في طريقها ذاكرتي الرمادية الميتة...»⁽²⁾.، لقد دلل اللون في هذا المقطع على فقدان التوازن والضياع مما جعل الأستاذ يقف تائها ومشوش الذهن جراء فقدته لمحبيبته.

إلى جانب هذا يمكننا القول إنّ "درغوئي" اختار اللون الرمادي، الذي يعد لونا محايدا خال من أي إثارة، ذلك لأنه شاهد عيان كما أسلفنا سابقا، لذا فهو يعزل نفسه من أي مسؤولية مباشرة على ما يقول، حتى لو أخذ دورا في الوقائع التي يسردها ويحكىها على لسان "لولوا"، فهو يمارس دوره عن بعد، إنه يقف جانبا و يراقب نفسه، يتحرك مع المجموعة، كأنه طيف فهو بهذا (حالة برزخية)*⁽³⁾ على حد تعبير المتصوفة، إنه حضور وغياب في وقت واحد، رغبة منه في تغيير الواقع والسمو به إلى عالم المثل.

- اللون البرتقالي:

يسجل هذا اللون حضورا ضئيلا على جسد رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، إذ يعطينا «إحساسا دائما بالإنذار»⁽⁴⁾. لما في هذه الرواية من حقائق وأحداث تمس العامة، والخاصة في مجال الأدب والفن.

إنّ تمازج الألوان واختلاطها دليل على ضياع الإنسان، بين ما يحدث له من خير أو شر في هذا الواقع المليء بالصراعات والتناقضات، لذا نجد "درغوئي" اتخذ من هذه

(1) - يُنظر: أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 184.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 189، 190.

(3) - علي الخطيب: في رياض الأدب الصوفي، دار نهضة الشرق للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص136.

*البرزخ: هو الحائل بين الشئيين، ويعبر به عن عالم المثل؛ أي الحاجز بين الأجساد وعالم الأرواح ؛ أي الدنيا والآخرة.

(4) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 158.

الألوان لغة رمزية مكثفة بالإيحاءات ومتعددة الدلالات، ليمرر من خلالها مضامين روايته، ولم يكتف الروائي عند هذا الحد بل استعان بالتجنيس لإيصال ما يريد إلى القارئ.

1-3- التجنيس:

يعدّ مؤشرا يساعد القارئ في عملية الولوج إلى العمل الأدبي الذي بين يديه، فالتجنيس « يفيد عملية المتلقي بتحديد إستراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص المجنس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية»⁽¹⁾، وعليه فالتجنيس من شأنه أن يفتح أبوابا للمتخيل أثناء عملية القراءة.

فقد كُتب على رواية: "مجرد لعبة حظ"، عبارة "رواية تاريخية من التراث"، فهذه العبارة البسيطة تحمل ملخص النص وتحدد نوعه، وهو أمر لا يمنع إمكان أن يتوسع المتلقي في التأويل وتخمين الدلالة.

لذا شكّلها الكاتب من جملة تحيط بمتن النص، فتقدّم له وتوجه قراءته، إنّه امتداد للماضي و إحياء له من جديد، ليكون القصد من توظيفها لفت انتباه القارئ واستثارة معارفه وتخيلاته، فيبعث فيه كوامن الحيرة والتساؤل والإرباك، فتغريه للولوج إلى عالم النص الحكائي، مستعينا في دخوله على استحضار مكتسباته القبلية والمعرفية من أجل ربط الماضي بالحاضر، واستخلاص الهدف من هذا المزج، وهذا ما يرمي إليه الروائي.

أما بالعودة إلى رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، يلفت انتباهنا فراغ موضع التجنيس، مما يجعل القارئ يُصاب بحالة من الحيرة، في جنس هذا العمل الأدبي، فالروائي هنا « لم يرد الإفصاح المباشر عنه بل أخفاه معتمدا على ذكاء القارئ»⁽²⁾، ورغبة منه في تشويقه لكن سرعان ما يصرح به داخل الغلاف الداخلي؛ لأنّه

(1) - نعيمة سعدية: «إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر

وطار - أنموذجا)»، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع5، مارس 2009م، ص 288، 229.

(2) - حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص58.

لم يشأ أن يسلم عمله لمهب الرياح والاستنتاجات التي قد تكون خاطئة، وعليه فهو يرسى عملية التجنيس، ويحدد أفق القارئ.

فكان الجنس الأدبي لعمل "درغوئي" هو الرواية التي « تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل»⁽¹⁾؛ لأنها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على الخطابات الأخرى، بحيث تستعير معرفتها من المعارف الأخرى، فتجمع القديم والحديث وتربط بينهما في تفاعل حي ومستمر، وكل هذا من أجل التعبير عن الواقع وهمومه.

وما يمكن قوله من خلال دراستنا للغلاف بشقيه الأمامي والخلفي، أنه يعتبر سحر العمل المطبوع الذي يأخذنا من أرض الواقع، ويساعدنا على دخول العالم الذي صنعه الكاتب، وهو نفسه الباب الذي سوف يخرج منه القارئ بعدما ينتهي من رحلة القراءة حاملا معه أفكارا أو تساؤلات، تساعدنا على فهم الحياة التي نعيشها كما يتضح لنا علاقة الغلاف الوطيدة بمضمون الرواية، ذلك أنه هو المدخل الأولي لقراءة النص الأدبي.

2- متخيل العناوين:

مما لا شك فيه أن عتبات النص الإبداعي، تتألف من عناصر عدّة لغوية، وغير لغوية، ولكل واحدة منها دورها في بنية وإضاءة العمل الإبداعي الأدبي، وبما أن العناوين هي العتبة الأولى للمقابلة لزواية القراءة في أي نص روائي، فإنه لا يمكننا الدخول في عالم النص دون المرور بالعنوان الرئيس، وبمصاحباته كالعناوين الداخلية والتصديرات.

2-1- العنوان الرئيس:

يمثل العنوان عتبة نصية مهمة للعمل الإبداعي، لأي مؤلف أو مبدع، لأنه يلخص مضمون النص، ويساعد على الدخول إلى عوالمه واستجلاء أفكاره، وهذا يعني أن العنوان يعد ممرا ضروريا « يخدم الحكاية في تلقيها إذ يشير إليها ويختصر مسارها انه عتبة

(1) - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د،ط)، (د،ت) ص11.

القراءة وهو من جهة أخرى بدؤها»⁽¹⁾ لذا نجد المبدع بعد إنهاء نصه الإبداعي، يقوم « بإعطاء اسم للكتاب»⁽²⁾ المؤلف بطريقة دقيقة ومتأنية، قائمة على أسلوب الإغراء والتشويق، بغية جذب انتباه القراء إلى فلك عمله المنتج.

إذن يعد العنوان عنصرا أساسيا من عناصر الخطاب الروائي «إنتاجيته الدلالية أي بنصه يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل»⁽³⁾، واستجلاء مضامينه، وهذا يتطلب قارئاً فطنا، يتقن عملية التأويل لربط المضمون بالعنوان.

وعليه فهو اسم الكتاب وهويته الحاملة لطاقت دلالية، تفجر دلالات بإمكانها احتواء النص بأكمله، لذا يُوكل الدارسون لهذه العتبة النصية عدة وظائف لها على اختلاف نوعها، فيحصرها "جيرار جنيت" في أربع وظائف أساسية هي: «الوظيفة الإغرائية (F.Seductive)، والوظيفة الإيحائية (F.Connotative)، الوظيفة الوصفية (F.Descriptive)، والوظيفة التعيينية (Désignation)»⁽⁴⁾.

وقد غدت عناوين الروايات تلبس صيغة تخيلية تقاوى القارئ، وتدخله في عوالم متخيلة «ومفارقة الوجود التنفيذي إلى التحليق في أفق الوجود الغائب أو الأسطوري وفي هذا السياق كثيرا ما يدخل العنوان دائرة الالتباس، وهي دائرة أثيرة عند كثير من المبدعين»، وهذا ما يجسده عنوان الروايتين "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القباق الذهبي"، إذ يحملان الكثير من الغموض والدلالات، يتداخل فيهما عالم

(1) - علام حسين: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د، ط)، 2009م، ص79.

(2) - Gérard Genette: le titre in Seuil, coll poétique, 1987, p62.

(3) - محمد الداوي: صورة الأنا والآخر في السرد، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م، ص90.

(4) - يُنظر: فرطاس نعيمة: «نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جنيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين»، (مخطوط)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، إشراف "نصر الدين بن غنيسة"، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2006/2007م ص 86، 90.

الحقيقة بالخيال والعجائبي، وهذا ما يضع القارئ في دائرة التساؤل، فيبدأ في عملية التأويل لإيجاد تفسير منطقي ومقنع لهذا المدلول.

فالعنوان "مجرد لعبة حظ" ورد من الجانب التركيبي و النحوي جملة اسمية تفيد «الشمول و الثبات والقوة في الوصف»⁽¹⁾، وهي غير قابلة للتغيير و التبديل بل هي ثابتة على كل زمان و مكان، ومسيجة بكثير من الرموز والدلالات، حُذف أحد عناصرها(المبتدأ) في هي مجرد لعبة حظ أو (مبتدأ مؤخر) في مجرد لعبة حظ هي، وذلك بغاية الاختصار وخلق نوع من التشويق لدى المتلقي ليبحث عن أسرار هذه اللعبة.

والملاحظ في بداية قسمه الأول (مجرد لعبة) يبدو عاديا وطبيعيا كونه يتحدث عن شيء واقعي، ومألوف لدى القارئ أو المستمع، لكن بمجرد ذكر القسم الثاني(حظ)، يدخل القارئ هنا في حالة حيرة، بسبب ارتباط هذه اللعبة بالحظ، الذي قد يكون سعيدا أو تعيسا، ولفظة (الحظ) تحمل دلالات اللامحسوس واللامرئي، وهو معنى أوجده الإنسان ليفرغ ما بداخله من تكثيف نفسي، فهو قوة بدلالات الإرهاق والمعاناة، فهو شيء داخل في عالم الغيب والأوهام، التي تحملها الشخصيات الرئيسية للنص الروائي جراء ما تعانيه من ضغوطات العالم المتأزم، فيكون القارئ هنا بصدد خوض غمار قراءة سردية مليئة بالتخييل والعجائبية.

ونفس الشيء ينطبق على العنوان "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، فلقد جاء سابجا في الخيال، فكلمة "وقائع" تحيلنا مباشرة إلى التداخل النصي الذاتي مع أعمال الروائي نفسه، حيث نجدها ضمن مجموعاته القصصية، ففي المجموعة «القصصية (الخبز المر) نجد قصة (وقائع من حياة رجل قال: لا...)، كما نجد أيضا في المجموعة

(1) - يُنظر: محمد عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، (د.ط)، (د.ت)،

القصصية الأخرى (كأسك يا مطر) قصة فرعية بعنوان (وقائع من أوجاع امرئ القيس)⁽¹⁾.

و الواضح أن "درغوئي" كان يجعل كلمة "وقائع" محتواة داخل القصة الإطار وكأنه يخبئها إلى حينها، و آن لها الأوان في هذا النص أن تخرج إلى الملاء و بخط سميك و بلون أحمر جذاب و مغري، و لعلّ السبب في خروجها يعود لكون كلمة "وقائع" هي جمع لمفردة **الوقيعه** و هو «مكان صلب يمسك الماء»⁽²⁾، فهذا المكان فاض و لم يعد يستطع حمل كمية أكبر فليس أمامه حل، إلا أن يفرغ ما بحوزته لكي يتنفس، وهذا ما جعل الذات الروائية تصرخ بأعلى صوتها لتسرد لنا "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي".

فكلمة "وقائع" نجدها اسم نكرة، وهي كلمة خبرية مبتدؤها محذوف، غرضها الدلالي إبلاغ المتلقي بشيء يجهله، كما نشير أن استعمال التنكير دليل على أنّ الروائي لا تحدّه حدود، فهو يعيش الحلم والخيال، إنّها إشارة إلى التمزق والانشطار بين الوحدة والتحدي وصراع ملموس بين الوجود، وعدمه وهذا ما تجسده "لولوا"، فهروب الكاتب من سيطرة المبتدأ، إنّما هو هروب من سيطرة الواقع وفرارا نحو فضاء حياة أفضل.

فالتصريح بالمبتدأ "هذه وقائع ما جرى..." دليل على قرب هذا الماضي الذي ما يزال مستمرا وعالقا في ذاكرة الكاتب وفي مخيلته، وما يؤكد قولنا هذا الفعل "جرى" الذي يحيل إلى فضاء زمني محدد، يرمز إلى فترة زمنية عاشها الكاتب أو هو نبش في الذاكرة لإحياء هذا الماضي.

ولكن هنا تستوقفنا جملة صلة الموصول "ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" وكلنا نعلم أنّ صلة الموصول لا محلّ لها من الإعراب، وهذا يعني أنّ هذا الجزء من

(1) - يُنظر: أحمد السماوي: التطريس في القصص (إبراهيم درغوئي أنموذجا)، ص108.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، مادة [وقع]، ص4896.

الرواية «لا يقين له، أو لا تدعو إلى اليقين، وإنما تزرع الشك وتضع العالم بأسره في حالة أزمة»⁽¹⁾، لأنّ غايتها أن تطرح سؤالاً في نفس المتلقي لا أن تقدم أجوبة.

وعليه فالقسم الأول: (وقائع ما جرى للمرأة) يدل على واقع حقيقي لأحداث جرت لامرأة ما، وهذا ما يدعونا إلى التساؤل عن هوية هذه المرأة، ليجيبنا الروائي في الشطر الثاني (ذات القبقاب الذهبي)، لكن بهذا الشطر تزداد حيرة القارئ، هل توجد في هذا الزمن الحاضر امرأة ترتدي حذاءً من ذهب، وإن كان موجوداً؟ فما مصدره؟

إن الذهب ما تتزين به المرأة من حلي وصيغة في رقبتها ويدها، لتُظهر به جمالها، لكن هذه المرأة جعلته حذاء لها؟ فهذا غريب وعجيب يجيب عليه المتن الروائي.

وبذلك يحمل عنوان الروائيتين إحالة مباشرة، وأخرى غير مباشرة على مضمون مليء بأشياء خارقة للطبيعة المعتادة، وذلك لقيامهما على الخيال والعجيب مما يستدعي مبدأ التأويل لربط العنوان بالمضمون.

لقد مكّن العنوان الرئيس من استثارة معارف وتخيلات في ذهن المتلقي الذي ألفه الروائي في شكل فسيفاء مولدا معنى جديداً، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنسيج النص « فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة»⁽²⁾، إلا أن العنوان يبقى جملة مضغوطة لا تبوح بكل شيء، بل يحيلنا إلى المتن الذي قد نجد فيه الخبر، وقبل دخولنا إلى المتن الروائي، تستوقفنا عتبة العناوين الداخلية علّها تخبرنا عن الصور المتخيلة الموجودة فيه.

(1) - الحبيب الدائم ربي وآخرون: قراءات نقدية في روايات إبراهيم درغوثي، دار إشراف للنشر، تونس، (د، ط)،

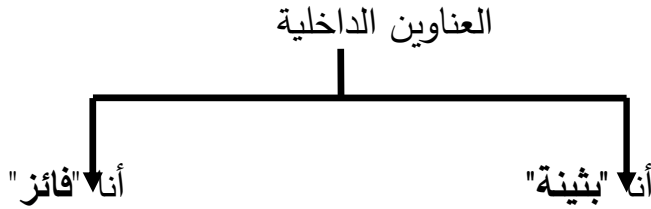
2009م، ص11.

(2) - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان

المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1975 م، ص277.

2-2- العناوين الداخلية (الفرعية):

نقصد بها العناوين التي اعتمدها الروائي في متته، والتي ينزع من خلالها الروائي إلى تأمين رحلة القارئ للوصول إلى عالم النص، إذ نجده في رواية "مجرد لعبة حظ" عقد الوصال السردي بالبداية الأنوية.

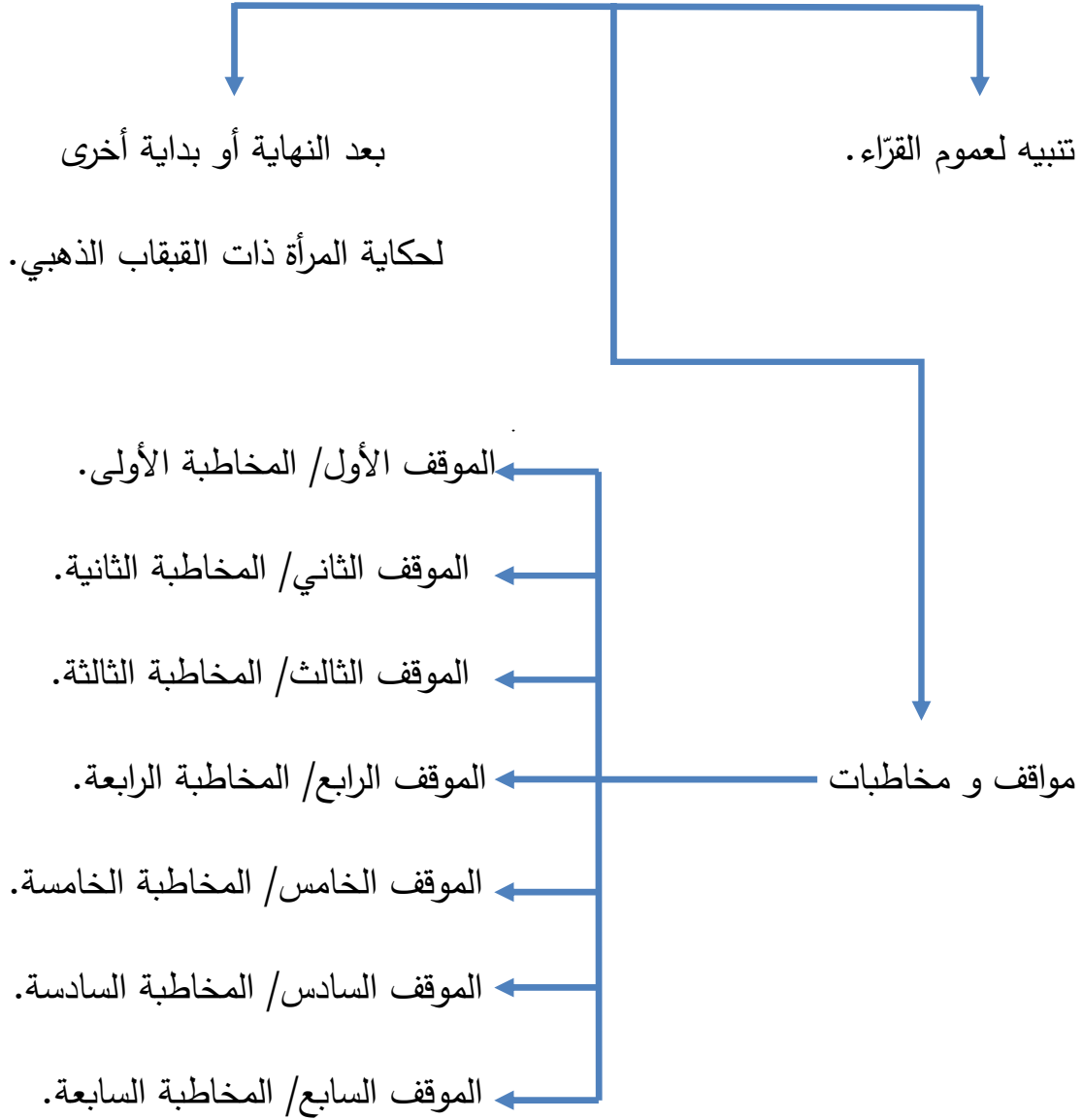


تتناوب اللعبة السردية بين الشخصيتين الرئيسيتين (أنا بئينة) و(أنا فائز)، وهذا معناه غياب الاعتماد على بداية واحدة موحدة داخل النص الروائي، إذ ثمة أكثر من بداية داخل النص، بيد أن هذا النوع من البدايات يتوفر بشكل كبير في النصوص الروائية القائمة على توزيع الفصول تحت أسماء الشخصيات، فكل شخصية تستقل بفصل دون توهم الاعتقاد بأن الفصول مفككة لا رابط يحكمها، إذ أن العنصر الرابط في الأساس هو "التيمة" أو الموضوع الكامن في صلب النص، وعلى الأغلب تكون دائرة مجرى الأحداث أو المكان هو الموحد بأحداثه ووقائعه⁽¹⁾، فيبقى القاسم المشترك بين الشخصيتين هو العلاقة الزوجية الرابطة بينهما، فمن خلال هذا التناوب يمد الروائي جسور التعالق مع كل بداية جديدة للعنوان الفرعي، لكن هذا التناوب يربك القارئ ويشوش مخيلته، فتضيع منه خيوط البداية الواحد، وهذه التقنية تحتاج إلى خيال واسع، وتحكم متين في عناصر السرد وهي ضمناً بداية محفزة تثير فضول القارئ وتقحمه في عوالم النص.

(1) - نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994م،

أما بالعودة إلى العناوين الفرعية (الداخلية) لرواية: " وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، نجدها تبدو للوهلة الأولى عبارة عن خيوط مترابطة، ومحكمة النسيج فيما بينها، وهذا ما يوضحه المخطط الآتي لها:

العناوين الداخلية



وما يمكن ملاحظته على هذه العناوين، ارتباطها بمرجعيات صوفية وأسطورية مغرقة في الترميز.

إذ افتتح "درغوئي" عناوينه الداخلية (بتنبية لعموم القراء)، كونه مجرد مرسل لرسالة تلقاها من طالبتة حيث يقول: « فلست مسؤولاً عما قد يرد فيها من بذاءات وسوء أدب (...) فما أنا إلا وصي على نص أوردته لمن يشتهي من القراء الولوج إلى عوالمه »⁽¹⁾. فهو بهذا التنبيه يترقّع عن مسؤولية الحكيم وإنتاجه، ويجعل الطالبة "لولوا" صاحبة الرسالة المسؤول الأول عن فعل الحكيم وإنتاج النص.

فتوظيف الروائي لنص الطالبة هو استحضار خارجي لنص غيره، يوظفه في نصه الروائي، والحقيقة أن هذا التنبيه وظفه « للتخفي وراءه لإيصال فكرة أو موقف يعسر تبليغها بشكل مباشر »⁽²⁾

أما (العنوان الثاني): (مواقف ومخاطبات)، فهو عنوان كتاب للصوفي "محمد بن عبد الجبار النفري"، إذ نجد "درغوئي" قام بتكرار هذا العنوان وذلك بحذفه لأداة التعريف (ال)، وهذا يدل أن نصه الروائي غير محدد ومعين. وكأنه « تعبير عن افتقاد البداية وتغيّب الانطلاقة »⁽³⁾ نتيجة ما يجري حوله من وقائع وأحداث.

لذا حاول الهروب من الواقع إلى اللاواقع مستعينا بالبساط الصوفي المنسوج بتنائية المواقف والمخاطبات، ونعني بالأولى - المواقف - « استجابة لخطاب الله له في نفسه، حتى إذا وصل العارف النوراني إلى غايات الغايات من وقفته واستجابته أحس بانعدام التمايز بينه وبين الله »⁽⁴⁾، فهنا تتجلى للعبد الحقيقة الإلهية، فيصبح قادراً على فهم

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 49.

(2) - أحمد السماوي: أنتطريس في القصص (إبراهيم درغوئي أنموذجاً)، ص 29

(3) - نوال آقطي: « إستراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوس "مرثية الرجل الذي رأى أنموذجاً»، (مخطوط)، مذكرة

مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري، إشراف (عبد الرحمان تبرماسين)، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب

العربي، بسكرة، الجزائر، 2006 / 2007م، ص 168.

(4) - عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،

ط1، 2012م، ص 69.

الباطن الحقيقي لظواهر الوجود وعليه تكون المواقف مشحونة بالمعرفة والتأويل... وغيرها.

أما الثانية- المخاطبات- فهي مخاطبة «الله تعالى للنفري والتي تبقى مجرد سياحة وجدانية رمزية تأملها النفري بوحدانه وعاشها في تأملاته»⁽¹⁾، وانبهر بها بعده "درغوئي" الذي استوعب ملامح تجربة "النفري" الصوفية واستخلص منها السمات الدالة والفاعلة في هذه التجربة، ومثلها جيدا في روايته محملا إيّاها بعضا من جوانب تجربته الروائية الخاصة.

والملاحظ لاستعماله للمواقف والمخاطبات هذا العنوان الرئيس وتفريعه إلى سبعة عناوين أخذت الصيغة الفردية؛ حيث استعمل الموقف ذو الصيغة المذكرة، والمخاطبة ذات الصيغة المؤنثة، مما يرمي إلى وجود ثنائية ضدية في الرواية صراع بين (المرأة # الرجل)، (العلم # الجهل)، (الواقع # المتخيل)...

وتقاطع "درغوئي" مع "النفري" لم يكن فقط على مستوى العنوان بل حتى على مستوى المضمون، فلقد تأثر الروائي بلغة "النفري" الإيمائية المكثفة بالإشارات والرموز، للتعبير عن فكر عميق يعكس تجربة روحية فريدة، باستخدامه المتميز للألفاظ والعبارات، ليشكل كل هذا «عالم إشراقي تزدهم فيه الصور والمعاني»⁽²⁾، الحاملة للكثير من التخيلات والتأملات المتجاوزة لحدود الواقع والمتملصة من سلطته.

لم يتوقف "درغوئي" عند هذه العناوين التي تستنشق دوالها من هواء الجو الصوفي، فقد استعمل اللامتين التي تقوم عليها المواقف وهي (أوقفني، وقال لي)، حيث استعملها "النفري" في سياق حديثه مع الذات الإلهية، وكان هدف الروائي من توظيفها هو

(1) - أحمد جبر شعث: جماليات التناس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص 165.

(2) - يُنظر: عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، ص 20.

التأمل والارتحال عن الواقع للاتحاد مع اللاواقع، إنها قوة جذب تشع بالسر الإلهي ليجعل الروح تتفلت من علائق الدنيا، لمعرفة «عالمها المطلق الذي يتجاوز المادة والصورة»⁽¹⁾، وبذلك (أوقفني، وقال لي) هي الانتماء إلى حياة تبحث عن الحقيقة في زمن تكون بكل ألوان الزيف والخداع.

وإلى جانب ما قلناه تجدر بنا الإشارة إلى أن تقسيم "درغوئي" لمواقفه ومخاطباته إلى سبعة أقسام لم يكن اعتباطيا، بل على العكس فكما هو معروف الأعداد ليس لها تعريف محدد؛ لأنها من المجردات تأخذ معناها ضمن السياق الذي وردت فيه.

والعدد سبعة في الرواية تردد كثيرا سواء على مستوى العناوين الفرعية، أو على مستوى النص الروائي، فقد استعمله الروائي عند حديثه عن السماء السابعة، فهو يطمح دائما إلى السمو، والبحث عما فقده في الأرض علّه يكون في السماء، وفي ذلك يقول: « يارب السماء السابعة »⁽²⁾، ويقول في آخر: « وقام الرجل يستقبلني بالود ويفرش في طريقي الورد... كأنني نزلت من السماء السابعة »⁽³⁾

هذه إذن بعض النماذج وغيرها كثير، استعمل فيها "درغوئي" العدد سبعة الذي ارتبط أولا بالفكر الديني، وقد جاء ذلك في قوله تعالى: ﴿فَقَضَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَىٰ فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا ۗ وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصْبِيحٍ وَحِفْظًا ۗ ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ ۝﴾⁽⁴⁾ كما نجد لهذا العدد حضورا في الطقوس الدينية

للمسلمين مثل: الطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات،

(1) - يُنظر: المرجع نفسه، ص 115.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 92.

(3) - المصدر نفسه، 110.

(4) - سورة فصلت/ الآية [1]

ورمي الشيطان بسبع حصيات، أمّا الصوفيون فيستعملونه كرمز فالأسماء الإلهية عندهم عددها سبعة (الحي، العالم، المرید، القادر، السميع، البصير، المتكلم)⁽¹⁾.

لقد جعل "درغوئي" العدد سبعة يعيش في جو الدين والتصوف، رغبة منه في السمو الإلهي والصفاء الروحي، هربا من واقعه الذي تلوث بمظاهر الحياة المزيفة، وعليه فهو يفر من المدنس إلى المقدس، ويسمو من الأسفل إلى الأعلى، عبر بساط اللغة السحرية بطريقة فنية، ينصهر فيها الوعي باللوعي والخارق بالعادي.

والى جانب العناوين الداخلية السابقة الذكر، يوجد عنوان: "بعد النهاية أو بداية أخرى لحكاية المرأة ذات القبقاب الذهبي"، فهذا العنوان يعلن عن ميلاد جديد، وعن بعث جديد لمغامرة جديدة، وهذا ما يحيلنا إلى أسطورة «أدونيس» و"أفروديتا" * هذه الأخيرة تقع في حب "أدونيس" وكانت تخاف عليه من أي مكروه، لذا نادرا ما تغيب عنه، وفي يوم من الأيام غابت الآلهة أفروديتا، فهوجم "أدونيس" من قبل خنزير فمات، وعندما سمعت حبيبته بالخبر حزنت كثيرا، فأشفق الإله "زيوس" على حالها، فبعث "بأدونيس" من مملكة الظلمات إلى الأرض مرة كل عام، وعند مجيئه تبتسم الطبيعة بأسرها⁽²⁾، ولذلك تُعد هذه الأسطورة أسطورة البعث والتجديد.

لقد كشفت لنا العناوين الداخلية عن علاقتها بالعنوان الرئيس في الرواية لاشتراكهما في دلالات الحلم والرؤى، وهي الأمنية التي يصبو إليها الكاتب ويتمناها، كما كشفت لنا هذه العناوين عن متخيل عالم في كلا الروايتين من خلال هذه العتبة، فماذا عن التصديرات؟.

(1) - محمد الصغير: «العدد 7 في التراث الديني والإنساني»، مجلة المساءلة، ع2، جامعة الجزائر، 1997م، ص 125.

* تتفق هذه الأسطورة مع الأسطورة البابلية عشتار وتموز.

(2) - يُنظر: عماد حاتم: أساطير اليونان، ص 109.

3- متخيل التصديرات:

يعتبر التصدير جزءا مهما لا يمكن الاستهانة به في العمل الأدبي، فهو أول ما يباشر القارئ من النص، ومن خلاله يدرك أنه أمام نص جديد، ومختلف عن النص الأصلي مبنى ومعنى، وعلى حد تعبير "جنيت": «استشهاد موضوع على الحافة، على رأس العمل أو جزء منه عموما»⁽¹⁾، مما يعني حضور نص آخر، أو مقطع منه في النص الجديد، ويكون في بعض الأحيان ملخص للنص الأصلي.

والتصدير هو «شذرة مقتبسة من خارج النص، أضحت من ملكية النص للإيحاء بأطيافه الدلالية... أصبح من ممتلكاته بحكم الجوار والتشابك الدلالي بينه وبين النص، ومن جهة أخرى فهو مدغوم بعلامة ما، باسم، بتنصيب يقوض علاقة الملكية، لئذكرنا بأصوله وفضاءاته الأصلية افتراضا... فهو من النص وليس منه، يتداخل معه، لكنه يحتفظ بهويته خطاب منقسم، منشطر على نفسه بين لزوم النص والولوع به، وبين الوفاء لذاكرته من حيث كونه كائنا مقتلعا من أرضه، ولهذا يسكن الحيرة حدا والاختلاف مسكنا، ليكسب مظهره التفكيكي عبر اشتغاله في منطقة اللاحسم اللانتمائي، وبالتالي الدلالي»⁽²⁾، وعليه يحيل التصدير إلى مرجعيات الكاتب وثقافته (دينية وصوفية وأدبية)، فيجسد الثقافة العامة للكاتب والقارئ.

وبذلك يلعب التصدير دورا كبيرا في إنارة طريق القارئ من خلال ما «يحملة من تصورات وتنبيهات تتخذ نبراسا لفهم مقاصد صاحب الكتاب»⁽³⁾، وبالتالي تساعد في إزالة جانبا من الغموض الذي يصاحب العمل الإبداعي.

(1) - سليمة عنوري: شعرية التناص في الرواية العربية (الرواية والتاريخ)، تقديم: واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012م، ص 96.

(2) - خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دمشق، ط1، 2008م، ص 112.

(3) - عباس أرحيلة: « مقدمة الكتاب في اللغة الاصطلاح »، مجلة جنور، ج11، مج6، ديسمبر 2002م، ص 320.

وعليه يحيل التصدير القارئ على مضمون النص، ليستطيع الولوج شيئاً فشيئاً إلى أعماقه من خلال عملية التمهيد لفعل القراءة، فيجول القارئ ببصره في ما وراء النص، حتى يتوصل إلى دلالاته الكلية، فيصبح مشاركا في إنتاجه له.

لذلك سنحاول تسليط الضوء على هذه العتبة، محاولين توضيح دورها الفعال في تيسير عمل القارئ، متخذوها وسيلة مهمة في الكشف عن أهم النصوص المستحضرة التي صدر بها "درغوئي" روايته.

اعتمد النص الروائي " مجرد لعبة حظ" على تصدير واحد تمثل في قول "أبي العلاء المعري": « أمس الذي مرّ على قربه *** يعجز أهل الأرض عن رده »⁽¹⁾

يحمل هذا البيت الشعري في ثناياه علامة استفهام كبرى حول الوجود (الزمن)، هذا الأخير يتميز « بالامتداد يتراوح بين المستقبل والحاضر، فالماضي والحاضر والمستقبل أزمنة سلسلة الزمن المطلق يعي بواسطتها الإنسان وجوده »⁽²⁾ لذا كان هاجسا مؤرقا يقض مضجع الإنسان، علّه يجد حلا لهذا القدر الزمني.

فبداية النص الروائي ببيت من الشعر يشير إلى تطعيم الرواية بلغة الشعر وهيمنة سجل العواطف والوجدان عليها، لذا حاول "درغوئي" إعادة الزمن الماضي برغم يقينه بأنه لن يكون مثل الزمن الأول، « فمساءلة الزمن هي مساءلة للحياة وتقلباتها وحظوظ الناس فيها »⁽³⁾، فقد عاد إلى التاريخ ليحي تجربة الحب بين "جميل" و"بثينة"، وقد وظّفها توظيفا تجريبيا وفق مقاصده الفكرية والفلسفية والأدبية، غير متقيد بمادتها الأصلية، لأن

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 08.

(2) - بوشة فاطمة الزهراء: جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوئي الروائية، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، المنستير، تونس، (د، ت)، (د، ط)، ص 171.

(3) - سامية آجقو: «تجليات البداية في عناصر الخطاب السردي رواية (مجرد لعبة حظ) لإبراهيم درغوئي أنموذجا»، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 12، ع 1، 15 مارس 2020م، ص 443.

أحداث الماضي معلومة منغلقة في زمانيتها، ويستدعي الزمن الآني في الرواية البحث في المستقبل واستشرافه، ومحاولة التماهي معه منطلقاً من خلفية الماضي باعتبار المادة الخام للموضوع.

وقد وردت التصديرات في رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" أكثر من تصدير، تتوع بين المعلن والخفي لأقوال أدباء وشعراء ومتصوفة وغيرها. وسنكتفي بذكر بعض منها: فيقول في تصديره الأول

« بطعم من الكذب نصيدُ سمكة من الحقيقة.

وهكذا نحن المتمتعين بالحكمة والنّفوذ

نكتشف بالطرق الملتوية والحياد عن الهدف،

الوجهات الصّحيحة

"هاملت" وليم شكسبير»⁽¹⁾.

فالروائي يصرح بأن نصه مليء بالرموز والشفرات مستعينا بالخيال والعجيب، من أجل التعبير عن رأيه والقضايا التي تشغل باله، فيراوغ بذلك القارئ، ليثير لديه رغبة البحث والتحليل في أغوار نصه الروائي.

كما يستحضر "درغوئي" في تصديراته الخرافة الشعبية التونسية بقوله:

« يا ملاح ويا ملاح

ريتش زينة الملاح؟

ريتها ريتها

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، (د، ص)

في الصحراء خليتها

طفلة من عجب

تمشي بقبقاب من ذهب»⁽¹⁾.

هذا التصدير كما أخبرنا "درغوئي" أنه من خرافة: (الغول وبائع الملح)، وهي خرافة شعبية من الجنوب الغربي التونسي، وقد أوردها الروائي على شكل قصيدة نثرية تحوي نوعاً من اللغز يجب حلّه، وتطلب من القارئ الإجابة عنه، و تبيان العلاقة بينه وبين مضمون الرواية، وهذا ما سنكشفه من خلال المتن.

وتتوالى التصديرات على نفس "درغوئي"، وتتهافل عليه كحبات مطر تتعش نصه الروائي، فهذه المرّة يستحضر قول "محمد بن عبد الجبار النّفري" بوصفه عتبة نصية تحيل إلى ما في المتن فيقول: « وقال لي: لو نطق ناطق العزّ لصمت ناطق كلّ وصف ورجعت إلى العدم مبالغ كل حرف»⁽²⁾، فهذا القول يحيلنا مباشرة إلى واحدة من المواقف التي أوردها "النّفري" ضمن كتابه (المواقف والمخاطبات) وهي (موقف العزّ)⁽³⁾.

والملاحظ أنّ "درغوئي" أعجب بهذا الموقف لما فيه من طاقات إيحائية وحمولات دلالية يهرب فيها "النّفري" من «الواقع إلى اللاواقع بحثاً عن الفناء الروحي والخروج من سجن الجسد والتعالى إلى الحضرة الكبرى»⁽⁴⁾، لذا نجد "درغوئي" يوظف هذا الموقف ببعده الرمزي والتعبيري ليغني تجربته الروائية.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، (د. ص).

(2) - المصدر نفسه، ص 53.

(3) - محمد بن عبد الجبار بن الحسين النّفري: المواقف والمخاطبات، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د، ط)، 1934م، ص 01.

(4) - شادية شقروش: الخطاب السري في أدب إبراهيم درغوئي، دار سحر للنشر، (د. ط)، (د. ت)، ص 121.

والمتمائل للتصديرات يجد أغلبها عبارة عن أشعار، في وقت يهيمن فيه الخطاب النثري على مدونته، فهو بذلك ينفي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، ومن الأشعار المستحضرة داخل الرواية بوصفها عتبة تصديرية قوله:

« قصة شعر قصيرة

وحاجب مزجج

وخذ أسيل*

وجيد كجيد الرِّيم

وعين حوراء»⁽¹⁾.

فهذا النموذج الشعري يتداخل معجميا ودلاليا مع أبيات من معلقة "امرئ القيس بن حجر الكندي" والتي يقول فيها

تَصَدُّ وَتُبْدِي عَنِّ أَسِيلٌ وَتَتَّقِي بناظرة من وحش وَجَرَّةٌ مُطْفَلٌ

وجيد كجيد الرِّيم* ليس بفاحش إذا هي نَصَّتْهُ وَلَا بِمُعْطَلٌ

وفـرع يـزين الـمتن أسود فاحم أثيث كقنو* النخلة المتعكل*⁽²⁾

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 133.

(2) - أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزي: شرح المعلقات العشر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،

لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص 08.

*أسيل: حد طويل.

*الرِّيم: الطبي الأبيض الخالص.

*القنو: التجعدات.

*العناكيل: العناقيد.

يستحضر "درغوئي" النص الشعري ويكتبه على شاكلة الشعر الحر، فيمزج بذلك بين القديم والحديث، ليبين أن القديم متأصل فينا والأحداث تتشابه والمواقف تتشابه، وخير دليل على هذا أن كلا الشاعرين يتغزلان بالصفات الخارجية للمرأة "فدرغوئي" باستحضاره لهذه الصفات، كان من ورائه نقل الواقع العربي المعاش، الذي أصبح الاهتمام فيه بالمظاهر أكثر من الاهتمام بالجوهر الداخلي للإنسان، وهذا فعلا ما جسده لنا في روايته من خلال الشخصية البطلة "لولوا"، التي ذهبت لتتزوج بالعلم الذي ينفع الروح والعقل، فلم تلق من "صناعة العرب" إلا الانزياح عن هذا الطلب، وتلجأ للغناء واستعراض الجسد لأنهما موضة العصر.

كانت هذه بعض التصديرات التي تكشف لنا عن مسيرة الكاتب العملية والإبداعية، وتصلنا بمنابع إبداعاته، ولعل كل هذه التصديرات عبارة عن إضاءات للمتن حيث تكشف عن بعض المفاتيح التي تمكن للقارئ من فتح باب النص والولوج إلى عوالمه الداخلية.

انطلاقا مما سبق وخلاصة لما قلناه، نجد أن العتبات النصية كان لها الدور الفعال في الإبانة عن المعنى المركزي للنص الروائي، حيث إن استنطاق المستوى غير اللغوي (الغلاف)، والمستوى اللغوي (العنوان الرئيس، والعناوين الداخلية والفرعية، والتصديرات)، أحالنا إلى جزء كبير من الصور المتخيلة التي استعان بها "درغوئي" في بناء نصه الروائي، وكان كل هذا عن طريق عملية التأويل، التي تبقى لانتهائية بين النص الأصلي من جهة، والنصوص المحيطة من جهة أخرى، إلا أن هناك أشياء مسكوت عنها مخبأة في تلافيف المتن، سنحاول أن نكشف عنها ونستنتقها لتخبرنا عن العوالم المتخيلة المكوّنة لنسيجها الروائي.

الفصل الثاني

مرجعيات المتخيل في الروايتين

1. مفهوم المرجعية

2. مرجعيات المتخيل في الروايتين

1.2 - متخيل القصص القرآني

2.2 - المتخيل الصوفي

3.2 - المتخيل الأسطوري

4.2 - المتخيل التاريخي

5.2 - المتخيل الأدبي

6.2 - المتخيل التراثي العربي والعالمي

تسعى الرواية الحداثية اليوم إلى تغذية مادتها بخطابات متعددة، ونصوص كثيرة تتداخل فيها وتتمازج معها، مشكلة بناء جديدا مستحدثا يخرجها من أحادية الخطاب، ونمط الكتابة المنفردة إلى جمالية التعدد والتنوع ضمن نص واحد.

وكل هذا لا يأتي جزافا؛ بل من ذخيرة معرفية معطرة بعبق الماضي وأريج الحاضر الملون بشتى تلاوين المصادر الفنية التراثية والحداثية، والتي تحوي في رحمها عالما عجيبا ومخزونا ثريا من الأخبار والقصص والطرائف والحكايات والوقائع والمقامات وغيرها، لتأثت عالمها التخيلي بهذه المرجعيات المتنوعة، والتي في مجملها تحاكي الحياة الإنسانية في مختلف أحوالها.

لذا اتخذها الروائي "إبراهيم درغوثي" منطلقا لتشكيل متخيله السردى بأسلوب فني متميز ومتفرد أثار انتباه الدارسين نقادا وقراء من خلال رواياته المتميزة، والتي اخترنا منها روايتي: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي".

واللتين تزخران بإشارات ثرية إلى نصوص سابقة مختلفة المصادر، تمثل المورد الذي ينهل منه كاتبنا نصه المنتج، فتضافرت فيما بينها لتشكّل فضاء فنيا متخيلا، يعمد فيه «الروائي إلى استرجاع ذكريات قريبة أو بعيدة منه، من خلال إعادة إنتاج الواقع، بواسطة اللغة باعتبارها تمثيلا للواقع حسيا كان أم خياليا»⁽¹⁾، وقبل الكشف عن هذه التراكمات المعرفية والثقافية التي أسهمت في تكون المتخيل الروائي نقف أولا عند مفهوم المرجعية، باعتبارها القاعدة الأساسية المشكلة لكل الأفكار والمعتقدات، التي يمكن أن يقوم عليها أي خطاب أو رؤية أو ما شابه ذلك .

1- مفهوم المرجعية:

المرجعية شأنها شأن المصطلحات الأدبية والنقدية الأخرى، تتعدد معانيها بتعدد الحقول المعرفية التي تستخدم فيها، لكن ما يهمنا هنا مفهومها في المضمار الأدبي.

(1) - آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، ص51

فقد عدّها اللساني الشهير "رومان جاكسون" (R. Jakobson) إحدى وظائف اللغة الست، في أثناء حديثه عن عناصر العملية التواصلية ووظائفها لذا فقد ربطها بالسياق أو المرجع، إذ «تمثل ما يحيل عليه الخطاب من أشياء، وما ينقله من وقائع نقلا حرفيا أو غير حرفي، يتدخل فيه الناقل متصرفا في مكوناته البنوية الواقعية، وصابغا إياها بذاتيته المبدعة».⁽¹⁾

والمأمل في أقوال العلماء والمفكرين وأصحاب المذاهب والاتجاهات المختلفة، يجد أن مصطلح المرجعية يستعمل في ثلاثة مستويات:

- «المستوى الأول: يراد بالمرجعية الإطار الكلي والأساسي المنهجي، والركيزة الجوهرية في أي خطاب أو ملة أو مذهب أو دستور أو نظام.

- «المستوى الثاني: وفيه المصادر والمستندات والأدلة، التي يعتمد عليها لتكوين أي نوع من أنواع المعرفة.

- «المستوى الثالث: وفيه ممثلو المرجعية، وهم الأشخاص الذين يعاد إليهم في الشؤون العلمية أو العملية»⁽²⁾.

إذن يمكننا أن نستخلص من هذه المستويات الثلاثة، مفهوما شاملا للمرجعية فهي الذخيرة المعرفية والثقافية التي تتميز بها ثلة من المفكرين والمبدعين وبالتالي تكون «الإطار الكلي والأساس المنهجي، المستند إلى مصادر وأدلة معينة لتكوين معرفة ما أو إدراك ما، يبنى عليه قول أو مذهب أو اتجاه يتمثل في الواقع علما أو عملا»⁽³⁾.

(1) - يُنظر: فريد أمعششو: «مفهوم المرجعية في علم المصطلح»، الموقع www.yemeress.com، تاريخ الدخول: 2018/11/29، الساعة 19:49.

(2) - يُنظر: عبد الفتاح مراد: موسوعة البحث العلمي (لفظ المرجع والمرجعي و المرجعية)، الإسكندرية، مصر (د، ط)، 1998، ص 1422.

(3) - سعيد بن ناصر الغامري: «المرجعية معناها وأهميتها، وأقسامها»، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية، ع50، رجب 1431هـ، ص 382.

ومن ثم تسلسل المرجعيات في الخطاب الأدبي، وتتعدد بتعدد مكوناته، حيث أنه متفاعل في عملية التناص مع خطابات أخرى، كالخطاب الديني و التاريخي والأسطوري والتراثي... إلخ، كما أن «النص المكتوب يمثل دعوة للقاء بين متخيل الكاتب والقارئ المفترض، الذي هو بدوره سيقراً من منطلق متخيله الخاص»⁽¹⁾

وبالتالي فالمرجعية هي: الأرضية التي يتقاسمها الكاتب والمتلقي في فك و تفسير شفرات النص بغية التفاعل معه. لذا أخذها "درغوثي" منطلقاً لاستدراج القارئ إلى خبايا مؤلفه الذي يفجر من خلاله الدلالات ويكتفها هروباً من إكراهات الواقع ومسلماته، عن طريق العزف على تيمة الاختلاف والتجريب، والقدرة على الخلق والانزياح عن المؤلف "درغوثي" لا يمتثل للجاهز بل يأنس للتشطي والخروج عن كل نسق، مناشدا لعالم آخر أكثر جمالا وإبداعا. ومن هنا سنحاول تسليط عدسة مقاربتنا على العناصر، والمكونات المشيدة لهذه العوالم المتخيلة المصبوغة بمجموعة من المرجعيات المتنوعة تتجسد في:

2- مرجعيات المتخيل في روايتي: "مجرد لعبة حظ" و"قائع ما جرى للمرأة ذات

القباب الذهبي:

1-2 - متخيل القصص القرآني:

يعتبر القرآن مصدر إلهام للذات الكاتبة؛ لما له من تأثير سحري على النفس بفضل فصاحته وبلاغته، لذا لجأت إليه لتتهل من ينابيعه المختلفة، و«تترود بما شاء الله لها من إعجازه، وتتوَع أساليبه»⁽²⁾، المتجذرة في عقله ووجدانه التي تمس دلالاتها شغاف قلبه، فتتفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيباً ودلالياً لتوظفها في نصوصها الأدبية.

ويعد القصص القرآني رافداً من روافد الإبداع الفني، لما فيه من مميزات خاصة تتمثل في «شموليته وتجاوزه للزمان والمكان وصلاحيته المطلقة، كونه يؤطر التجربة

(1) - جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1985، ص 66.

(2) - يُنظر: ماجد محمد النعامي: «تجليات التناص في ديوان المختارات في شعر انتفاضة الأقصى»، مجلة الجامعة

الإسلامية للبحوث الإنسانية، ع2، غزة، يونيو 2012م، ص 100.

الإنسانية عامة ويكتفها باعتباره موجها للخلق أجمعين»⁽¹⁾، لذا كان مدادا للكتابة الروائية ومدّ صرح للتخييل لما فيها من متعة، وإفادة و إغناء للنص، حيث «تتعلق الشخصيات المقدسة فيه بتقنيات مختلفة، فيها لون من الموضوعية أحيانا، و الدرامية أحيانا أخرى»⁽²⁾

ونحن نتأمل نص الروايتين اللتين بصدد الدراسة، نجد "درغوئي" يغلفهما بقصص دينية مختلفة، نذكر على سبيل المثال استحضاره في رواية: "مجرد لعبة حظ" قصة السيدة "مريم العذراء" في قوله على لسان "بثينة": «أصابني غم كبير فأضربت عن الطعام وعن الكلام صمت وأقسمت أن لا أكلم إنسيا حتى تعود عدّة عملي»⁽³⁾، وقوله أيضا في رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" على لسان "لولوا": «وقولي إني نذرت للشيطان نجاحي»،⁽⁴⁾ فهذين المقطعين السرديين يستدعيان قوله تعالى: ﴿فَكُلِّ وَأَشْرِي وَقَرِي عَيْنًا فِيمَا تَرَيْنَ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّهَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا﴾⁽⁵⁾.

فالملاحظ أن الكاتب قام بتوظيف النص القرآني، وقام بتشكيله بما يتوافق وسياقه النثري، فإن كان سبحانه وتعالى أمر "مريم" بالنذر؛ المتمثل في السكوت والصمت، لكي تتجنب الجواب عن الطفل الذي بين يديها، فإن الروائي يخبرنا في النموذج الأول بشدة تعلق "بثينة" بأوراق القمار، باعتبارهم مصدر تسلية، وتحقيق لذاتها التي وجدت السكينة فيها، في حين النموذج الثاني يكون نذر بأمر الشيطان للطالبة "لولوا"، التي تتصاع لأوامره، لكي يساعدها على النجاح بطرق تتنافى والقيم الأخلاقية والدينية.

(1) - إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008م، ص73

(2) - يُنظر: ماجد محمد النعماني: « تجليات التناسل في ديوان المختارات في شعر انتقضة الأقصى»، ص112.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص68

(4) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص156.

(5) - سورة مريم/ الآية [26].

ويستمر "درغوئي" في توظيف القصص القرآني، ليضفي شحنات نورانية على روايته، ولعل أهم القصص التي أعاد الكاتب بثها في روايته، قصة سيدنا "موسى" (عليه السلام) وعصاه.

إذ نجده في رواية: "مجرد لعبة حظ" يقول من خلال الحوار، الذي دار بين "بثينة" والرجل الذي النقته في مرقص ليلي فانجذبت إليه كأن به طاقة سحرية، تدعوها للاقتراب منه كونه يعرفها «منذ ثلاثة آلاف عام»⁽¹⁾، فتقول: «ومسني بعصا صغيرة في جبهي فأظلمت الدنيا أمامي، وتحول ركح المهلى إلى معبد فينيقي»⁽²⁾، إن هذه العصا بوصفها «برهانا وحجة وتحمل طاقة عجيبة وغريبة»⁽³⁾، لما لها من القوة والقدرة في السيطرة على الأشياء أبهرت "درغوئي" فاستدعاها في نصه الروائي، كوسيلة لتجاوز الواقع الكائن إلى ما سيكون لتحقيق عالم جديد يتوافق، ورغبات الإنسان الخاصة.

وإلى جانب هذا نجده لا يزال يستحضر نفس أجواء القصة الدينية في رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، حيث يقول: «فاخترت عصا مما رمى به البحر على الشاطئ... كانت العصا غريبة في شكلها ولونها كلما نظرت فيها تغيرت ألوانها... كانت على شكل أفعى... ثم سمعت هاتفًا يصيح بي أن أشر بعصاك إلى البحر ولا تخف، فلوّحت بها في وجه اليمّ فسكن... وأشرت إلى النوارس، بالعصا فتوقفت عن الطيران...»⁽⁴⁾.

إن قراءة هذا المقطع يعيد إلى أذهاننا مرة أخرى، عصا سيدنا "موسى"، فيسرد لنا كيفية تحول العصا التي مسّتها «الكلمة المقدسة، لتصبح من رموز الرب ومظهرًا من مظاهر

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 137.

(2) - المصدر نفسه، ص 144.

(3) - يُنظر: عبد الحميد سيف أحمد الحسامي: الحداثة في الشعر اليمني المعاصر (1970-2000م)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، (د، ط)، 2004م، ص 117.

(4) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 28.

الجن وصورة من صور الحياة المقبلة على موسى إقبالا عجيباً⁽¹⁾، ومن هذه الآيات قوله تعالى: ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ﴾⁽²⁾ وقوله أيضا: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾⁽³⁾، كما يقول سبحانه وتعالى: ﴿وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّىٰ مُدَبِّرًا لَوْلَمْ يُعَقِّبْ^ب يَمْوَسَّىٰ لَاتَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَىٰ الْمُرْسَلُونَ﴾⁽⁴⁾.

لاشك أن الله بعث كل نبي من الأنبياء بما يناسب أهل زمانه، فكان الغائب على زمان "موسى" - عليه السلام - السحر، فبعثه الله بمعجزات بهرت الأبصار، وحيرت كل السحرة ومن هذه المعجزات، العصا التي تحوّلت إلى حية تسعى، أخافت سيدنا "موسى" وابتلعت ما رماه سحرة فرعون من حبال وخشب.

فالعصا في رواية "درغوئي" لم يكن يمتلكها صاحبها الأصلي "موسى عليه السلام" إنّما الأستاذ الذي كان يحاول لفت انتباهه "لولوا"، لتحس بمشاعره اتجاهها، فلم يجد أحسن من العصا السحرية لتساعده على ذلك.

فمثلا انبهر سحرة فرعون بما قدّم موسى - عليه السلام - ذهلت أيضا "لولوا" بفعل أستاذها العجائبي، وهنا نشير أن متخيل القصة القرآنية كان إشاريا عن طريق التضمين، إذ لم يعطينا الكاتب اسم الشخصية، وإنما أشار إلى لازم من لوازمها وهي (العصا).

وبعدما عرض "درغوئي" قوة الأستاذ السحرية أمام "لولوا" صرّح باسم الشخصية الإسلامية في قوله: « قالت: يا موسى هلا رحمت عبادك»،⁽⁵⁾ فالروائي بعمله هذا، يؤكد

(1) - وحيد السعفي: الغريب والعجيب في كتب تفسير القرآن، صفحات ودراسات للنشر، سوريا، دمشق، (د، ط)،

2007م، 583.

(2) - سورة الأعراف / الآية [107].

(3) - سورة الأعراف / الآية [117].

(4) - سورة النمل / الآية [10].

(5) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص28.

لنا أن العصا هي فعلا عصا موسى وليست لشخص آخر، فهو بذلك يعلن لقارئه أن استحضاره لهذا المتخيل كان مقصودا.

ولا يزال الكاتب يتعايش مع القصص القرآني، ويتقاطع معه ليأخذ منه معاني ودلالات مختلفة بما يلائم روايته، حيث نجده يوظف قصة سيدنا "آدم و حواء"، التي نشرها في نصه ليحدث بذلك تفاعلا نصيا، يعبر من خلاله عن ما تعرضت إليه الطالبة لولوا" وما يعترضها، إذ نجده يقول: «...ويردّ عليه بخبث الشياطين ومكرهم المتأصل فيهم منذ أن غدروا بأبينا آدم عليه الصلاة والسلام...»⁽¹⁾.

إن هذا القول يستدعي لنا ما حدث لأبينا "آدم"، وزوجته "حواء" عندما وسوس إليهما الشيطان، بأن يأكلا من شجرة التفاح التي نهاهما الله سبحانه وتعالى عنها. حيث « أخبرهم - الشيطان - أنهما إذا أكلا منها ستفتح أعينهما، ويكونان كالله عارفين الخير والشر»⁽²⁾، وفي هذا يقول تعالى: ﴿فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبَلَىٰ﴾⁽³⁾، وبذلك حدث ما أراده الشيطان أن يحدث، فوقع "آدم" وزوجه في بئر الخطيئة الملعون.

والملاحظ لمقطع "درغوئي" يجد تداخلا إشاريا واضحا، فمثلا غدر الشيطان بأبينا "آدم" وأمنا "حواء"، كذلك غدر ب"لولوا" التي تركت تحت شجرة من طرف والديها، أو أحد أقاربها، إذ يقول: «أنا تلك الفتاة التي عايشت الحزن وحدها منذ أن بدأ صراخها في وجه العالم الذي رفض قبولها، فأهملها تحت شجرة زيتون عجوز وتركها للريح

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 33، 34.

(2) - يُنظر: خليل حنا تادرس: أحلى الأساطير التوراتية، كتابنا للنشر، لبنان، ط1، 2012م، ص5.

(3) - سورة طه/ الآية [120].

والمطر»⁽¹⁾، ف: «درغوئي» هنا لم يشر للشخص الذي وضعها تحت الشجرة، فالمهم أنها تركت بعدما أوعز الشيطان لتاركها بوضعها، تحت الشجرة دون رحمة بطفلة رضية مازالت في اللقافة.

وهنا يقول عن الخطيئة المرتكبة "لآدم" و"حواء"، والتي ترتب عنها غضب الله، إذ قال سبحانه: ﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾⁽²⁾، كانت نتيجة لسهوها وغفلتها، وكذا نفس الشيء حدث "لولوا" الطفلة المعذبة في هذه الأرض، بسبب ذنب لم ترتكبه، فهي ضحية أبوين لا رحمة لهما ولا شفقة، لذا فالذنب لصيق بالذي رماها للريح والمطر، وبالتالي تحملت خطيئة غيرها، وعانت من تبعاتها مستقبلا.

أما تداخل النصين، فيكمن في أن كل من "آدم" و"حواء"، و"لولوا" كانوا ضحية لمكر الشيطان، و« بعدما أنعم رب السماء على آدم برحمته»⁽³⁾، وغفر له خطيئته لقوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾⁽⁴⁾ أنعم أيضا على "لولوا"، التي وجدها ملاح عجوز تحت الشجرة ووضعها في ملجأ للرحمة، وهذا ما يظهره قوله: «...حتى مرّ قربها ملاح عجوز... فأشفق عليها وحملها... بحدائنها الذهبي إلى الملجأ ولم يحتفظ بها لنفسه»⁽⁵⁾، لكنّها غادرته لتتلوث بشوائب الحياة.

ويواصل "درغوئي" تداخله مع الشخصية الإسلامية، بقوله: «... أنا حواء الخارجة من الجنة أضع ورق التوت على سواتي»⁽⁶⁾، فهذا القول يجسد لنا ما ترتب عن الأكل من شجرة التفاح التي أبانت لحواء وآدم أنهما عاريان، فهما يصنعان من أوراق التين لباسا

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص14.

(2) - سورة البقرة/الآية[36].

(3) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص34، 35.

(4) - سورة البقرة/ الآية[37].

(5) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص14، 16.

(6) - المصدر نفسه، ص84.

يستر لهما عوراتهما، وهذا ما يجسده لنا قوله تعالى: ﴿فَدَلَّهُمَا بِعُرْوَةٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَأَقُلْتُ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾ (1).

يتداخل نص "درغوثي" مع قصة "حواء" في (وسوسة الشيطان، والندم، والستر)؛ وقد نقل لنا ذلك من خلال ندم "لولوا" على ذهابها إلى بيت "صناجة العرب"، بعدما وسوس لها الشيطان بالذهاب إليه، علّه يساعدها بمعلومات تفيدها في رسالة الماجستير، التي تعدّها حول «قراءة أسطورية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني»؛ إلا أنها لم تر عنده إلا الكثير من العجب، وقلة الأدب انتهاك للجسد.

كما بيّن لنا "درغوثي" أن لباس "حواء" المأخوذ من الورق كان من أجل السترة، في حين يُظهر لنا عن طريق "لولوا" واقع المجتمع العربي الذي تظهر نساءه بلباس يعري أكثر مما يستر، نحو قوله: «وتركتها تنزل من السيارة وتسوي التي شيرت الأزرق فوق سروال الدجين الكابس على فخذها بشدة...تغطي عينيها وراء نظارة سوداء لتحميها من وهج الشمس ونورها» (2)، وأيضاً قوله: «تجلس بجانب مكسوة بلباس من الحرير خفيف وشفاف يعري أكثر مما يستر» (3) ف: "درغوثي" يخبرنا هنا أن ما كان مقدساً، أصبح الآن مدنساً، ف: "حواء" كان لباس الورق خيارها الوحيد، لأن بديله لم يكن موجوداً في زمانها، أما "لولوا" فكانت هناك بدائل للباسها، لكنها أخذت ما يغري ويلفت النظر وبذلك جسدت انحداراً للقيم، وقلة الحياء في هذا الزمن؛ بسبب ضعف الوازع الديني.

والناظر إلى القصة القرآنية السابقة الذكر، وعلاقتها بالنص الروائي، يجدها لا تتعدى التشكيل اللغوي، فالدلالة ظلت على حالها، والفضاء الديني هو ذاته أعاد "درغوثي" صبّها

(1) - سورة الأعراف/ الآية [22].

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، 23.

(3) - المصدر نفسه، ص 30

في متن روايته بما يتوافق ورؤيته الخاصة، وليشحن نفسه بنفحات إيمانية تقويه، وتدعم موقفه إزاء القضية التي يطرحها.

لنزيد البحث في جو القصص القرآني؛ إذ نجد "درغوئي" يستحضر لنا قصة (أصحاب الكهف) في قوله: «يتحرك فائز فيئز السرير يتقلب ذات اليمين وذات الشمال... وأظل أتقلب في الفراش ويظل صوت التلفزيون يحفر داخل أذني حفرا، أغان ومسلسلات... حروب.. هزات أرضية... وقتل... ومجاعة... مالي ولهذا العالم المجنون»⁽¹⁾ إذا كان تقلب أصحاب الكهف خوفا عليهم من تعفن أجسادهم، فإن تقلب "فائز الربحي" هو حيرته على حال البلاد والعباد لما فيها من ظلم وفساد مس جميع أرجاء العالم.

ونجده في سياق آخر من رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القباق الذهبي" يستحضر نفس القصة فيقول: «عندما أفقت من سبات أهل الكهف وجدت نفسي مكبل اليدين والرجلين على سرير أبيض وكانت صور الحياة تمرّ في ذهني مشوشة... رمادية وأنا أحاول استذكار الواقع التي قادتني إلى هنا... لعلني أجد خلال هذا الرماد المقيت... صورة واحدة تعيدني لجذوة الحياة»⁽²⁾.

والواضح أن الروائي استوحى نصه كما أسلفنا آنفا من قصة أهل الكهف القرآنية والتي تخبرنا عن مجموعة من الفتية، فرّوا بدينهم خوفا من ظلم ملكهم وقومهم، « ليلجأوا إلى غار في جبل، اختبأوا فيه طالبين من المولى عز وجل الرحمة والأمن، فكان لهم ذلك»⁽³⁾. قَالَ تَعَالَى: ﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا إِنَّا مِن لَّدُنكَ رَحِمَةً وَهِيَ لَنَا

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 51، 53

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القباق الذهبي، ص 189، 190.

(3) - يُنظر صلاح الدين محمود: قصص القرآن، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 2005م، ص 52، 53.

مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴿١١﴾ فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ﴿١٢﴾⁽¹⁾، ثم بعثهم من رقدتهم تلك ليكونوا عبرة لمن لا يعتبر.

لذا قام "درغوئي" ببعث القصة من جديد بما يتوافق ونصه الروائي، الذي يصف لنا فيه حالة الأستاذ الذي أصيب بنوبة هستيرية، عندما علم بانتحار الطالبة "لولوا"، هذه الصدمة جعلته يدخل المستشفى، ويتعرض لوخزة الإبرة المخدرة التي أغرقته في سبات أهل الكهف.

إن التداخل بين القصتين يتضح في أن كلا منهما، قد أغفل ذكر الأحداث والوقائع التي جرت له، ومحاولتهم استرجاع ما حدث لهم. فهذه الفكرة نعدّها نقطة تشابه بين القصتين، أما نقطة الاختلاف، فتكمن في أن نوم أهل الكهف كان طويل، كما سبق ذكره في الآية الكريمة، في حين نوم الأستاذ لم يتعدى يوم أو أيام.

وما يمكن قوله من خلال ما ذكرناه، حول القصص القرآني أن "درغوئي" تعايش معه، مما أكسب روايته حلةً تضمينية، مرصعة بآيات قرآنية أضافت دلالات قيمة على نصه النثري، كما أعطته مسحة فنية وجمالية، تجعلنا نبحت أيضا عن صور نوارنية للمسحات دينية أخرى كالتصوف.

2-2- المتخيل الصوفي:

وجد الكاتب المعاصر في رحاب التصوف، مكانا للتنفيس عن تصدع الذات القلقة وصراعها الوجودي مع الوسط المحيط، فأحاطها بهالة عظيمة، تفتح على ما وراء الأفق لتتعدى المسافة بين الذات والمكان الخارجي، فتدخل العالم الروحاني الشفاف، عن طريق بوابة المتخيل الصوفي لخلق عالم جديد.

(1) - سورة الكهف/ الآيتين [10، 11].

ومن الروائيين الذين دخلوا هذه البوابة بكل جدارة الروائي التونسي "إبراهيم درغوئي" في روايته: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، إذ قام بتفجير دلالات نصية، وتكثيفها من خلال مغادرة أناه الجسدية، ليذهب في رحلة سماوية متسامية تمتلكها القوى الخارقة والعجيبة، ليعبر عن الأنا الداخلية، ورغبتها الملحة في الهروب من الواقع، ومغرياته ومحاولة كشفه وتعريته، من خلال ارتياد العالم الصوفي المغرق في التخيل، والنبع الجمالي الذي لا ينضب، كل هذا رغبة منه في إيجاد السلام الروحي للذات، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام: كيف تجلت ملامح المتخيل الصوفي في المتن الروائي لـ: "درغوئي"؟

يعد التصوف نزوعاً فطرياً إلى الكمال الإنساني، والتسامي والمعرفة كونه: «**جوهر**اً فكرياً يمثل مرحلة راقية من مراحل تطور الفكر الديني... كما أنه حركة إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عزوجل وسبيل الوصول إليه، فما أنتجه الفكر الصوفي من حيث الأصالة هو اجترار طريق جديدة للمعرفة و الإدراك طريق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية، وكذلك الحس ومعايره المادية»⁽¹⁾

لذا حاول "درغوئي" الهرب من الواقع المغمور في الحاجة والانكسار، مناشداً عالماً آخر، يعيد فيه بناء ذاته و ترميم الشقوق التي شوهت روحه، لذا حطّ رحاله في رحاب التصوّف الذي «**يقوم على فكرة المحبة الإلهية، وما يتصل بهذه الفكرة من إنكار الذات ومن التوكل على الله توكلًا خالصًا**»⁽²⁾ وبذلك يكون قد وجد ملاذاً للفرار من واقع مرير محفوف، بما يمسّ إنسانيته ويؤذي كينونته، فيتخذ عندها موقفاً صارماً، لتخليص ذاته من

(1) -ناهضة ستا: بنية السرد الصوفي(المكونات،الوظائف، والتقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2003م، ص20.

(2) - شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، ط1، 2001، ص 75.

جسيم ما يراوده، فيتحدّث بكل طلاقه عن أحلامه، بالخلاص من عذابه وآلامه عن طريق كلمته في الروح و الجسد، والخير والشر، والموت والحياة.

لقد كان للطابع الصوفي صدى عميق في روايتي "درغوئي" لما يحمله « من قيمة فكرية وتوجيهية عالية وغايات إنسانية رفيعة»⁽¹⁾؛ حيث نجده يستلهم منه العبر والعظات، التي تعين الذات التائه على مجابهة الحياة ومشكلاتها، لذا نجده يصوره تصويرا يجسّد فيه الأهداف والنزعات الإنسانية، التي تترجم أحلامنا وأمالنا بمستقبل أجمل وأفضل، كل هذا بلغة رمزية، يكون سببها أن الأديب « لا يتحدّث بلغة العقل بل بلغة الروح والباطن والمشاعر الخفية، أو أنه يعبر عن معان عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة ولا كثير من الخاصة»⁽²⁾، لذا تحتاج معانيهم وأخيلتهم وأساليبهم من القارئ « أن يقدح زناد فكره ويخوص وراء المعاني غير مكتف بظاهر اللفظ حتى يتوصل إلى المعاني المقصودة والمرامي المستهدفة»⁽³⁾، لأن كل ما يرد من ألفاظهم ظاهره شيء وباطنه شيء آخر، إذ يوحي بالفكرة ولا يصرح بها، وهذا جسّد في نسيجه الأدبي الإبداعي الذي شكلته، وعبّرت عنه شخصيات وأحداث روايته.

ففي روايته " مجرد لعبة حظ": الشخصية البطلة "بثينة" تمثل الروح القلقة والظل الهائمة، لروح تبحث عن الهدوء في عالم آخر تستجلي فيه يقينها، لذا نجدها تراود فضاءات الموت كالقبور « في الليل حكّت لي بثينة عن المقبرة البحرية. عن غارات الرمال على القبور وعن الآهات الحرّى الطالعة من قلب الأرض. عن همس الموج وعن هسهسات نسائم البحر حول الشواهد المنسية. قالت إنها أمضت النهار بطوله وهي

(1) -علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، (د، ط)، 1414هـ، ص485.

(2) - علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص 13.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص48.

تحاول استحضار أرواح من سكنوا القلب ثم بادوا ولكّنها عجزت عن اقتحام حدود العدم «(1) إن الذهاب لمثل هذه الأماكن، وما تشكله من هاجس الخوف عند كل مخلوق بشري يبدو عند "بثينة" أمراً عادياً فيا ترى لماذا؟

إن البطلة تحركها رغبة جامحة للبحث عن شيء مفقود في ركام الماضي، بحقائقه وأساطيره توقاً لحلم ما تنتشده ذاتها، وكأن الحياة ستشرق من بين ضلوع الموت، هذا الأخير الذي سرق منها حبيبها "جميل" علّه يعيده يوماً لأحضانها.

إضافة إلى ما قلناه تبقى عبثية الحياة تقود "بثينة" معلمة اللغة العربية إلى الأضرحة والزوايا والمعابد والرباطات العرفانية إذ «رأيت سيارتها... مركونة أمام ضريح الولي «سيدي بوحديد»... وأدمنت على زيارة أضرحة أولياء الحمّامات: سيدي عتيق وسيدي عبد الله وسيدي الدميّاطي وسيدي يوسف وسيدي الفئّيش» (2)، لتمارس لعبة التكهن الغيبي من خلال أوراق الحظ، من أجل استثارة دواخل الإنسان من مشاعر، وهذا ما يكشف لنا الجانب الخفي لكل ذات إنسانية، تتساءل عن مصيرها في هذه الحياة.

إن ما تعيشه الذات من ضياع وسأم، و اغتراب ذاتي ومكاني، جعلها تلجأ إلى هذه الأفضية القدسية، بغية تحقيق أمنياتها المنشودة والسعادة المستشرقة، فنقول: «وأذكر زيارتي الأولى للكنيسة صحبة أمي، فيمتلئ رأسي برائحة عطور الدير وبأدعية الرهبان وبصور الملائكة المعلقة على الجدران» (3)، فحلم "بثينة" بأن تصبح أمّاً جعلها ترتاد هذه الأمكنة، علها تتبرك بها، فيتحقق حلمها ورغبتها الجامحة في الأمومة، التي بتحقيقها تصل إلى الراحة الوجودية، وبذلك تكون علاقة الذات هنا بالمكان المقدس علاقة ترابط

(1) - المصدر نفسه، ص74.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص76.

(3) - المصدر نفسه، ص96.

روحي، لذا نجد الروائي يمزج بين الدنيا والأفضية القدسية، ويتحرك في عوالم غريبة، وغيبية وعجائبية، بحثاً عن روح الإنسان الحقيقي.

لذا استعمل الروائي فكرة الانفلات والتجاوز والسمو الروحي، عند كل من "بثينة" و"لولوا" اللتان تحلمان دائماً بالسمو إلى السماء، علّهما تجدان فيها ما افتقدتهما في الأرض، حيث نجد "بثينة تقول: «اخترت الهروب معه إلى السماء السابعة»⁽¹⁾ وفي المقابل تقول "لولوا": «وسبحت في الفضاء وحدي وحيدة فزرت ملكوت السماء السبع الطباق، وقطفت من النجوم سلالاً، ومن الأقمار تلالاً، ونسيت دنيا الناسوت وما فيها من حياة وموت...»⁽²⁾.

فالشخصيتان في هذه الرحلة السماوية ترغبان في زمن خارج الزمن، بحيث يمكن إلغاء قوانين الحركة، فيصبح المكان (لا مكان)، وتصبح كل الجهات فيه «صالحة للتحرك في وقت واحد»⁽³⁾، إنّها ذات تبحث عن النجاة من غياهب هذا الواقع، الذي خدش ذاتها ووقف عائناً أمام تحقيق وجودها، فالشخصية هنا غير كاملة في الأرض، لذا نجدها تبحث في ملكوت السماء عن الكمال، الذي يعتبر رمز مناجاة الصوفية إنّّه «كشف للقلوب من أنوار الغيوب»⁽⁴⁾، فالروائي هنا يكشفه عن الصراع المرير مع الحياة، ومتقلبات العصر، الذي يعاني انهياراً أخلاقياً، ودينياً واجتماعياً وسياسياً، وفنياً وهذا - كلّه - هو الهدف المنشود للروائي "إبراهيم درغوثي"، الذي اتخذ من شخصيته مبلغاً لرسالته، التي محتواها هو البحث عن ذاته التي هجنت مع الذوات الإنسانية المزيفة، في عالم رُجح فيه التكهن الغيبي، وميزان الفن والطرب على حساب العلم والأدب.

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 34.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 128.

(3) - سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 193.

(4) - عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي (الكتاب الكامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية، ومفاهيمهم)، ص 48.

يهوى "درغوئي حب الاستطلاع والاكتشاف، لذا نجده يتمرد على الساكن ومغرماً بالمتحول، حيث نجده يقول على لسان "لولوا":

«أعرفك منذ دهور، منذ البدايات الأولى للخلق...

أعرفك... ولا أدري في أي مكان... في أي زمان... أضعت طريقك.

كم أنا وحيدة بدون حضورك.

تتآكلني نيران جهنم ولن تقدر كل مياه الدنيا وبحورها على إطفاء لهيبي.

فقط هي جداول جنتك القادرة على إسكات هسيس النيران المشتعلة في أعماق

روحي، فلا تتركني لشياطين الجحيم تلتهمني بدون رحمة...»⁽¹⁾

"درغوئي" يجسد لنا في هذا المقطع المشاعر الإنسانية، التي تسيطر على قلب العاشق، وهو قلب "لولوا" التي تحترق بنيران الشوق والحب والأمل في رؤية الحبيب، ومن شدة شوقها نراها تتخبط في نيرانه، التي لن يخمدتها سوى لقاء الحبيب، فكلما كان الحب قويا كان الشوق أقوى « فعلى قدر المحبة يكون الشوق »⁽²⁾.

فهذه المشاعر النبيلة تذكرنا « بمعارج العشاق القدامى وجنونهم، فالجنون...يكشف عن الحب السامي والمتعالي، ويأنف عن التعرض إلى جسد المحبوب ومفاته بل يكاد يغوص إلى ما وراء الجسد باتجاه شهوة الروح حيث خلاصها في التوحد مع روح

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات الققباب الذهبي، ص 20، 21.

(2) - أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري: الرسالة القشرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)،

2001م، ص358.

المحبوب»⁽¹⁾، ولعل أقصى ما تتمناه "لولوا" هو اللقاء، هذا ما يطلبه المتصوّف أيضا فهو بالنسبة إليه الأمنية التي يريجوها كما يقول "الحلاج":

« وإن تمنيت شيئا فأنت كلُّ التّمني »⁽²⁾

يبدو جليا مما سبق أن "درغوئي" اشتغل على النص الصوفي، ومحاكاة طريقة التعبير لديهم، فقام بمحاورته واتكأ عليه لإنتاج نصه، فهو يعرف جيدا كالمتمصّفة أن الحب ضروري ضرورة الماء والهواء، فهو حب إلهي مطلق خالص لا تشوبه رغائب الدّنيا ولا تقوده أهواء النفس الأمارة بالسوء.

فالروائي يتحدث عن حب "لولوا" لأستاذها ذلك الحب العذري، الذي نما بداخلها وتطور بفضل ما ترويه زميلاتها عنه، وأخذت نيران حبه تلتهمها من فرط الشوق إليه، وهذا ما يحيلنا إلى قول "الحلاج"

«حُبِّي لمولاي أضناني وأسقمني فكيف أشكو إلى مولاي مولائي

يا غاية السؤل والمأمول يا سكني يا عيش رُوحِي يا ديني ودُنْيائي»⁽³⁾

لقد استطاع "درغوئي" أن يحاور شعر "الحلاج" من خلال استعارة، معاناة ذلك الحب الذي يعيشه المتصوف، ويعبّر عنه في نصه بمفردات (اللهيب، والنيران، والاحترق...) فهذه الألفاظ انزاحت عن دلالتها الأصلية، إلى دلالة جديدة تلونت بواقع مفهوم الحب في النص الروائي لم يصل إلى مستوى حب المتصوف للذات الإلهية، بل قاربها، وهذا ما شكّل جاذبية وجمالية أكثر للرواية التي بين أيدينا.

(1) - زياد أبو لين: فضاء المتخيل ورؤيا النقد (قراءات في شعر عبد الله رضوان ونفده)، دار اليازوري العلمية للنشر

والتوزيع، عمان، الأردن، (د، ط)، 2004م، ص 207 .

(2) - الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ص 165.

(3) - الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ص 119.

وتتوالى إشراقات الصوفية على نفس "درغوئي" حيث نجده يقول: «وكان كلما ازداد ارتفاعاً خفّ بدني وشقّ حتى صرت في وزن الريشة... فزرت ملكوت السماء السبع الطباق... وهل طالت غفوتي وسكوتي وخروجي من عالم تفاعلة نيوتن إلى عالم يفقد فيه الآدمي ثقله... فتعود الروح والجسد لاعتناق فيزياء المعراج إلى السماء كما حدثنا عنها ابن الفارض و النفري و جلال الدين الرومي و فريد الدين العطار والحلاج وشيخ الإشراق شهاب الدين السهرودي و الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي وبقية المتصوفة الكبار؟⁽¹⁾

يتقاطع "درغوئي" في رحلته التخيلية مع المتصوفة، من خلال استحضاره إلى الفكرة أو بالأحرى المبدأ الذي يقوم عليه التصوف، وهو الرغبة والشوق للاتحاد باللانهاية والأنس قرب الخالق الأعظم، «انطلاقاً في العالم اللانهائي الممتد من عالم المحسوسات إلى فضاء الحضرة الإلهية»⁽²⁾.

فالكاتب كالصوفي يهرب من الواقع إلى اللاواقع، بحثاً عن الحقيقة والفناء الروحي والخروج من سجن الجسد، والتعالي إلى الحضرة الإلهية، وكل هذا عبّر فعل الكتابة التي ترجمها من خلال رحلة "لولوا" التائهة أمام ماديّات الواقع، باحثاً عن الصفاء والاطمئنان الموجودان في العالم الآخر.

لقد ملأ "درغوئي" نصيه بعبق أريج المتصوفة، فربط بين عالم الحس والغيب بخيط في غاية اللطافة ليعبر عن مشاعره الروحية، فيبقى فيها الزمان والمكان، بينما تقنى الذوات الراضية للواقع المأساوي، والمناشدة لعالم أكثر سلاماً واطمئناناً في عالم اللازمكان لتعيش حياة اللاهوية.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص128، 129.

(2) - يوسف زيدان: شعراء الصوفية المجهولين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1992م، ص5.

لذا نجده يصور لنا ما يجيش في النفوس من آلام وآمال، عن طريق الإشارات والتلميح وغيرهما، محاولة منه تغيير ما يمكن تغييره أو حتى تعديله، عن طريق آرائه السديدة ومواقفه النبيلة، و الأمثلة السابقة الذكر يحتذى بها في تعبيره عن الواقع العربي الإسلامي، المثقل بالأوجاع المضنية للوصول إلى واقع أنقى وأجمل.

2-3- المتخيل الأسطوري:

تعد الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية، والتي أبدعتها الظروف الطبيعية، فحاول الإنسان حلها، وإيجاد البدائل منذ أول سؤال له في الكون والوجود، بغية إشباع رغبته الباحثة عن الحقيقة المطلقة، في فهم الكون وظواهره المختلفة، مستندا في ذلك إلى عالم من الخيال والخرافة.

فعلى سبيل المثال لا الحصر يرى "مرسيا الياد" (Mercea Iliade) أن الأسطورة عبارة «عن رواية أفعال قامت بها كائنات عليا، وتعتبر هذه الرواية قصة حقيقية ومقدّسة لأنها حقائق من أعمال كائنات عليا، وتتعلق الأسطورة دائما بشيء جديد ظهر إلى الوجود، ويعد هذا الشيء المخلوق السبب الذي من أجله تكون الأساطير النموذج المثالي لكل فعل بشري، كما تعرفنا الأسطورة على أصل الأشياء»⁽¹⁾

ويقصد "الياد" أن الأسطورة اتّصفت أفعالها بالقدسية والخارق، وليست اختراقا للمألوف فحسب؛ إنّما بناء له أيضا وفق رؤية خاصة، تتجاوز السائد لتملك الواقع تملكا جماليا فتمنحه طاقة لترميم حالات التصدّع التي ينتجها الواقع المحتشد، بالفوضى والتوتر.

إن أول ما يواجه القارئ بعد قراءته للروايتين، هو تموضعه في دائرة الحيرة كونهما تضعانه أمام جملة من التساؤلات عن حقيقة هذا النص الأدبي، هل هو واقع موجود فعلا؟ أم أنّه محض خيال، أم أنّه مزج بين ما هو واقعي ومتخيل، لذا كان حقيق بنا أن

(1) - مرسيا الياد: مظاهر الأسطورة، نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، (د، ط)، 1991م، ص21.

نتساءل عن كيفية توظيف الروائي للأسطورة في منته السرد، وإلى أي مدى استطاع تهجيرها من منطقة المرجع المثالي إلى المتخيل الروائي؟

الأسطورة التي عانقت جموح الخيال، ذلك البدء الذي حاول تفسير الكون وأبجدية الحياة، يتماهى الكون كله في نصوصها، فيتوه القارئ المعاصر بين ثنايا النص بحثاً عن سبيل للخلاص، وفك لغز ما انكتب أسطورياً، إنها اللغز القابل للكشف والغياب، وبين واقع مأزوم وآخر محتوم ينفرج نص "إبراهيم درغوثي"، ليترك القارئ مشدوداً لعوالمه البعيدة الغور، بين مد وجزر تارة بين أرضية الواقع، وأخرى على ركام الأسطورة.

لذا فقد منحت كثيراً من الكتاب طاقات إيجابية خارقة، وخيالاً طليقاً لا تحده حدود كونها «واقعية مقدسة، لهذا عدت نموذجاً وبالتالي قبلت الإعادة والتكرار وباتت القدوة وراحت أيضاً تقدم التبرير لكل ما يأتي الإنسان من فعل»⁽¹⁾، وعليه فالأساطير وسيلة لتكثيف الدلالة، وربط التجربة الإنسانية القديمة مع ما يوافق التجربة المعاصرة «من خلال الاعتماد على رصيدها من الرموز الانفعالية»⁽²⁾، فتعبّر عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية، إضافة إلى «الحالة النفسية والذهنية للجماعات التي تستعمل رموز الأساطير في مواجهة مشكلات الحياة غير المستقرة»⁽³⁾

لذا حاول "إبراهيم درغوثي" مقارنة الواقع من خلال بنى أسطورية، يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل، تداخلاً تذوب معه الحدود بين الواقع والأسطورة، عبر لغة بسيطة تعبر

(1) - مرسيا الياد: الأساطير والأحلام والأسرار، تر: حسين كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، (د، ط)، 2004م، ص22.

(2) - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية وطاقتها الإبداعية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، ص 145.

(3) - يُنظر: عصام شرتح: فضاء المتخيل الشعري (دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثيّة)، دار الينابيع، سورية، دمشق، ط1، 2010م، ص14.

عن تجربة الإنسان التي يعيشها في أعماق كينونته، فيكشف التجربة الروائية المعاصرة التي وجدت في الأسطورة عزاءها، للهروب من أزمات وانكسارات الحاضر.

لذا نحاول تتبع بعض الرموز الأسطورية الموجودة في المتن الروائي، فالتأمل في رواية: "مجرد لعبة حظ"، يجد "بثينة" تصرخ بهويتها باعتبارها الساردة لأحداث النص، فتقول: «أما امرأة تضرخ في وجه العالم ولا يطرف لها جفن، لأنها تعرف أنها أسطورة... سأحكي لكم حكايتي. سأقول كثيرا من الكذب وقليلًا من الصدق. سأخلط الحق بالباطل وأرمي به في وجوهكم. أرميكم بخليط من الأوهام والحقائق. أوهام كالحقيقة. وحقيقة أغرب من الوهم»⁽¹⁾.

تحمل "بثينة الجريئة" في جعبتها كلاما كثيرا تريد البوح والمكاشفة عنه، ممزوجة بالخيال وأوهام الماضي بأساطيره وحقائقه رغبة منها، نقل ما يوجد في دواخلها وفكرها من قضايا تمس ذاتها وغيرها.

لذا خرجت من سجن الذاكرة، ليمنحها الروائي روحا جديد تتلون، وتتقلب في كل مرة بهيئة جديدة، وباسم جديد، ومن ذلك قولها: « وظلّ صاحبي يقاسمني كلّ ليلة شرابي ويحكي لي حكايات يصفو بعدها عقلي ويشفّ وجداني فأذكر ما فات من السنين الخالية... فتنهر من فمه الحكايات: هل تذكرين يا أميرة أنّ اسمك "إيسار" وأن أباك أهداك إلى معبد الرّبة "تانيت" في مدينة "بعلبك" وعمرك ثلاث عشرة سنة؟»⁽²⁾.

لقد جعل الروائي "بثينة" تخرج للقارئ بعدة أدوار، فكانت "إيسار" و"عشروت" البعث، هي "تانيت" واللات والعزى ومناة، إذن هي كل النساء، والنساء كلهن "بثينة"، لذا جمعت في شخصها، الجمال والحكمة والنماء والبعث والتجديد، وعليه فهي الناطقة

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 09.

(2) - المصدر نفسه، ص 143.

باسمهن جميعاً، والمعبرة عن همومهن ورغباتهن في التخلص من الاستبداد الذكوري، الذي مورس عليهن منذ بداية الخلق، وهذا أحال إليه قولها: «أنا بثينة فائز الرابحي أعترف بين أيديكم وأمام أبصاركم.... سأقتل زوجي هذه الليلة، فلن أعود عن قراري، لن أراجع أبداً... عشرة أعوام وأنا كاتمة غيظاً لو وزعوه على العالم لك دكاً دكاً، عشرة أعوام وأنا أتحين فرصة أفجر فيها نيران الجحيم التي تملأ صدري، فرصة أشتعل فيها وأشعل العالم من حولي، سأنتظر دقائق المنبه وسأرقب يده تخرج من تحت الأغطية لتكتم أنفاس رنين الجرس، لكن اليد لن تخرج هذه المرة»⁽¹⁾

وهنا تتعاضد الأسطورة مع الواقع، لتصبح شكلاً من أشكال التعبير عن هموم هذا الواقع، إذن فهي لسان الإنسان الحديث.

وإذا نظرنا إلى رواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" نجد الأسطورة تغلفه بدءاً بالغلاف وصولاً إلى المتن.

وعليه نجد نص "درغوئي" في متنه الروائي يحط بظلال "أفروديت" على بطلته روايته "لولوا" التي تقول: «أنا تلك... التي ترى نفسها مختلفة عن كل الأخريات بشعري الأصفر وبشرتي الشقراء وعيني الزرقاوين... أنا تلك الجميلة التي كانت ترى محاولات التقرب من موائد جسدها في عيون الشباب في بدايات مراهقتها»⁽²⁾، لتصبح نسخة ثانية عنها من الناحية الشكلية (الجسدية)، والخلقية والأخلاقية.

والجدير بالذكر أيضاً أن "أفروديت"، يشار إليها في الثقافة الحديثة باسم آلهة (الحب)، والمقصود بهذا الأخير ليس الحب بمعناه الرومانسي؛ بل المقصود به الحب الجسدي أو الجنسي، وهذا ما يجسده المتن الروائي عند حديثه عن العلاقة غير الشرعية

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 10، 11.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 15

بين "لولوا" و"صناجة العرب". في قوله: «...أضاف وهو ينظر في طلبة حبوب منع الحمل: منذ متى وأنت تستعملين هذه الحبوب يا مليحة الملاح؟

فرددت عليه وأنا أبتسم بخبث:

منذ اليوم: سأبدأ تجربتها الآن والساعة إذا طلبت هذا الأمر يا ملك ملوك الطرب،
جئت بها خصيصاً لأجلك، قلت لعل وعسى يتشهاك السيد، يا بنت في الموعد...»⁽¹⁾

وبالإضافة إلى كل هذا نجد الرومان حولوا اسم "أفروديت" إلى "فينوس" (آلهة الحب) بسبب حبها وغرامها "بأدونيس"، وهذا ما يتطابق مع القصة الغرامية لـ: "لولوا" وأستاذها، إذ تقول: «يا أنت...يا صاحب الظل الطويل...وجئت...إلى حدّ هذه الساعة لم أعرف من أيّ الطرق أتيت؟ من أيّ مسارب الجنة شققت طريقك إلى قلبي فسكنت فيك؟ أعطيتك مفاتيحي كلّها، دفعة واحدة، ولم أندم...ولن أندم أبداً»⁽²⁾ وعليه فصورة "أفروديت" آلهة الفجور عند اليونان، أو الحب في الحضارة الرومانية، هي نفسها "لولوا" "درغوئي" التي اتخذها أداة لكشف الواقع التونسي، بكل تجلياته الاجتماعية والسياسية والفنية... إلخ، وأبرز لنا من خلالها الصراع المرير مع الحياة، ومتقلبات العصر الذي يعاني انحداراً وفساداً وتراجعا في القيم، خاصة في عوالم الفن والغناء والطرب.

وهنا يتجلى حذق الروائي "إبراهيم درغوئي" في اختياره، لهذه القصة الأسطورية الخيالية ليسقطها على أرض الواقع، لتخلق "لولوا" إلى عالم الآلهة، فتصبح واحدة منهم إنها محاولة إبداعية منه للارتقاء بالواقع إلى فضاء تخيلي، يهرب من سلطة الماديات ليمسوا إلى عالم الروحانيات، عندها يختلط الواقع بالغريب والعجيب والأسطوري.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 99.

(2) - المصدر نفسه، ص 20.

إن المتأمل لنص الرواية التي بين أيدينا، يلحظ تشكيل الطابع الأسطوري البارز الذي تشربه الروائي، وأعاد صياغته وبناءه وفق، ما يتوافق وسياقه السردي، لذا نجده يستحضر هذا السحر الأسطوري ليسقطه على جانب من واقعنا العربي، محملاً إياه دلالات ورموز تجسد هذا الواقع بطريقة فنية و إبداعية.

ولا شك أن توظيف "درغوئي" للأسطورة، يبرز لنا رؤية منفتحة متمردة على المؤلف ونظرة ثاقبة تعري الواقع، الذي يعد مرآة للانتكاسات والانكسارات، التي تتعرض لها الذات الإنسانية العربية، التي يندى لها الجبين خجلاً وذلاً وهواناً، لذا نجده يعبر عن هذا الوضع في قوله: «فتاة تريد أن تخرج من مآتها وتطير وحدها بجناحي إيكاروس في السماوات دون أن تخاف من لهب الشمس المحرقة»⁽¹⁾.

فالروائي في هذا النموذج يستحضر (أسطورة إيكاروس)، الذي أعطاه والده «نيدالوس» جناحين من الريش والشمع ليطير بهما هرباً من السجن وأوصاه أن يبتعد عن الشمس والبحر لكي لا يفقد جناحيه؛ غير أن "إيكاروس" المتعطش للحرية، انطلق في شهوة عارمة للالتحام بالشمس، فذاب شمع جناحيه، وهوى جثة ممزقة على صخور قرب بحر بيسان، فخرجت حوريات البحر ورحن يبكينه ويرثينه رثاء مؤبداً⁽²⁾.

فإيكاروس هو الأمل والمبشر من القهر والطغيان، هذا الرمز الأسطوري التخيلي استعان به "درغوئي" في نصه الروائي، لأنه يتقاطع مع الواقع الذي تعيشه "لؤلؤا" من يتم وحرمان من الحب والحنان، الوحيدة التي تختلف عن مثيلاتها، فهي دائمة البحث عن الأمل وبتغيير حالها مثلما حدث لإيكاروس. هذا الأخير الذي بقيت صورته مرسومة في مخيلتها، حتى أنها اختارت نهايتها (موتها) - كما روى حارس حديقة المبيت الجامعي

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص17.

(2) - يُنظر: حسن البنداري وآخرون: «التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر»، مجلة جامعة الأزهر، ع2، غزة،

الغريب الشكل للأستاذ-«كانت هذه الطالبة تقيم هنا حتى ثمانينات القرن الماضي وقد انتحرت في هذا المبيت بعدما ألفت بنفسها من الطابق الخامس من ذلك الشباك»⁽¹⁾

ف: "لولوا" لا تمتلك جناحي "إيكاروس"، لكنها أرادت امتلاكهما، فرمت بنفسها من أعلى شرفة المبيت الجامعي، فهوت كما هوى "إيكاروس" جثة هامدة، وبذلك تحقق حلم "لولوا" وأصبحت "إيكاروس" ومثلما حزننا عليه الحوريات، حزن الأستاذ على طالته أو بالأحرى حبيبته.

وفي المقابل يحط طائر الفينيق الأسطوري بظلاله في رواية: "مجرد لعبة حظ" فيعبر عن روح "جميل" المغدور في قوله: «وظلت "هامة" ترفرف بأجنحة من نار على القبر. كل صباح تطلع من قلب الشمس وتطير فوق المقبرة زاعقة بصوت منكر تتفجع له قلوب الأمهات... إلى أن جاء "أبو بثينة" وأطلق عليها النار من بندقية صيد... وعاد سكب البنزين على الطائر وأحرقه حتى تحوّل إلى رماد»⁽²⁾، استدعى "درغوئي" أسطورة طائر الفينيق، هذا الطائر السحري الذي تحدى الموت، ليخرج حيا من الرماد الرامز لخلود الروح والمحبة. والتحدي والتجدد والاندفاع. من جهة، ومن جهة أخرى يرمز إلى الحزن والألم، جراء العراقيل التي تواجه الإنسان المعاصر وتكبل حريته، هذا الإنسان عبّرت عنه شخصيات الرواية التي بعثها الروائي من جدي، د وأوكل إليها أدوارا، تختلف عن أدوارها الحقيقية، لتتوافق ومتطلبات العصر الحالي.

ويضيف "درغوئي" نسج نصه الروائي في فنية رائعة النّسج مع المتخيل الأسطوري إذ يقول: «ولم نقف إلا عندما اشتد قرع المرشدة السياحية التي رافقتنا في الحافلة... تمشي حافية الرجلين بين الأفاعي والعضايات والشعابين... ودعتنا الدليّة إلى

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 187.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 37، 38.

أن نصطف بانتظام قبل الدخول إلى غيران المدينة التي تؤدي إلى عشبة الحياة...»⁽¹⁾ ففي هذا المقطع يتقاطع الواقع والمتخيل، ليشير إلى أسطورة "جلجامش"، وقد لمسنا هذا التقاطع عبر لفظتي (الأفاعي وعشبة الحياة) هاتين الداليتين، تعيد إلى أذهاننا قصة "جلجامش" بطل الأسطورة البابلية، الباحث عن الخلود خاصة عندما شاهد ما يفعل الموت بالبشر.

فموت صديقه "أنكيدو" جعله حافزا للبحث عن عشبة الحياة (نبته الخلود)، «التي انتهت رحلته البحثية عنها بخيبة أمل - بسبب استلاب الأفعى لها - جعلته مستسلما لقدره المحتوم المتمثل في الموت»⁽²⁾.

فالرواية هنا تؤكد بحث "لولوا" عن ذاتها المستلبة، بفعل عوامل واقعية (اليتيم، الوحدة، التعاسة)، كل هذا يجعلها تلجأ رفقة أستاذها إلى (مدينة العجب)، الأشبه بالخيال هروبا من الواقع وبحثا عن المفقود، لكن هذه الرحلة لم تزدها؛ إلا تيتها أكثر مثل رحلة "جلجامش" التي لم تزده إلا حسرة وحرنا.

ويبقى "درغوئي" محلقا في عوالم الأسطورة، فارتحال "جلجامش" إلى «أتونابشتم» بحثا عن المعرفة كونه العارف بكل الأسرار»⁽³⁾، يتداخل وبحث "لولوا" عن المعرفة التي تساعدها في بحثها العلمي، لذلك ذهبت إلى بيت "صناجة العرب"، الذي أرشدها إلى الطريق الأسرع للوصول إلى الخلود وهو الغناء والطرب.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 47.

(2) - يُنظر: نضال صالح: النزوع الأسطوري (في الرواية العربية المعاصرة)، دار الألفية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م، ص 186.

(3) - يُنظر: إياد كاظم طه السلامي: التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص 215.

وفي الحقيقة يريد "درغوئي" من خلال هذه النصيحة المقدمة، من طرف "صناجة العرب" "للولوا" فضح العالم الخارجي والممارسات اليومية، مستندا في ذلك على ذاكرة منصهرة بالمقدس (العلم والمعرفة)، والمدنّس (الطرب والفن البذيء) مزدحمة بالمواقف العجائبية المدهشة.

ويستمر "درغوئي" في ارتياد الأسطورة، ليفجّر ما فيها من طاقة سحرية في نصه الروائي؛ إذ نجده يتحاور مع الأسطورة التي تقول: بأن الآلهات الجميلات (هيرا، أفروديت، أثينا) كن في « زفاف الملك "بيليوس"، فألقت إلهة النزاع "إيريدا" (التي لم تكن مدعوة للزفاف) للمدعوين تفاحة كتبت عليها "إلى الأجل" فحدث نزاع وخصام كبير بينهن في أفضلية فأمر الإله "زيوس" أن يحكم بينهن "باريس" أمير طروادة، فقامت كل واحدة منهن برشوته.

فقالت له "هيرا": بأنها ستجعله الحاكم الأقوى، وقالت له: "أثينا" بأنها ستجعله قائد أقوى للجوش، أما "أفروديت" فستمنحه المرأة الأجل في العالم كله، هنا أعلن "باريس" أن "أفروديت" هي الأجل، وكانت مكافأتها له "هلين" زوجة ملك إسبرطة، فأخذها معه، مما أدى إلى الحرب الطروادية»⁽¹⁾.

فالمأمل لنص "درغوئي" يجده أعاد كتابة النص الأسطوري بكفاءة عالية، فالتفاحة الأسطورية التي كانت سببا للفتنة بين نساء "زيوس"، أصبحت في روايته أداة سحرية تعطي الهدايا لأطفال الملجأ، «فهو بطريقة أو بأخرى يصدّم المتلقي ويحدث له خلخلة عقلية تجعله يسهم في إعادة بناء هذا الواقع العفن من جديد»⁽²⁾

(1) - يُنظر: عماد حاتم: أساطير اليونان، ص، 295، 296، 297.

(2) - شادية شقروش: الخطاب السردي (في أدب إبراهيم درغوئي)، دار سحر للنشر، تونس، (د، ط)، (د، ت)،

لذا يمكننا القول إن الوظيفة التي قامت بها التفاحة في الأسطورة وظيفة معنوية، بينما في الرواية تحولت إلى وظيفة مادية، فالكاتب هنا يقارب لنا الواقع الذي تهمة المادة وجسد ذلك من خلال نفاذ الهدايا، وحزن بقية الأطفال على عدم حصولهم على الألعاب.

فكان يكفي هؤلاء أن يشاركوا أصحابهم بألعابهم، لكنهم أرادوا هدايا خاصة بهم فحب التملك ينمو معنا من الصغر حتى الكبر، وهذا ما أردته نساء "زيوس" الرغبة في امتلاك التفاحة هي التي كانت مطلوبة في الأسطورة، لأن امتلاكها، يحدد من منهنّ الأجل، أما في الرواية فهي مملوكة من طرف "لولوا" وتعطي هدايا جميلة.

فالتفاحة في الرواية لم تترك مجالاً لزراعة الحقد بين الأطفال؛ بل حققت لهم السعادة، أما في الأسطورة كانت سبباً للفتنة، والخلاف وبداية الحقد والحرب، وعليه فالروائي حول وظيفة التفاحة ذات الأفعال السلبية إلى تفاحة ذات أفعال إيجابية.

ولا يزال "درغوئي" يبحر في العوالم التخيلية للأسطورة، ليشحن بها نصه الروائي إذ يقول: «فمدت لي لولوا سيفاً أخرجته من تحت فستانها، وأمرتني بقطع عنق هذا الغول ولكنني كنت كلما قطعت له يداً نبتت له في الحين، في مكانها، أياد أخرى أطول وأضخم، فلم أجد بداً من الصراخ»⁽¹⁾

فالملاحظ على هذا المقطع السردي، قدرة الروائي الفنية على تفعيل الرؤى، وما يتناسب وتطورات الواقع والأحداث في زمن متغير يحيل إلى التأزم، وهذا ما تجسده أسطورة "هرقل" «الذي غضبت عليه الآلهة "هيرا" -لأنه ابن زوجها "زيوس"- فأنزلت عليه أشد ألوان العذاب والمتمثلة في إصابته بنوبة جنونية قتل بسببها أبناءه وأبناء أخيه

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 195، 196.

"إيثيكليس"، ولما انقشعت النوبة ندم ندما شديدا، فأمره الكاهن ليكفر على ذنبه عليه أن يخدم "يورينثيوس"، وأنه سينال الخلود إذ أتم الاثني عشر مهمة⁽¹⁾.

وكانت من بين هاته المهام قتل "أفعوان ليرن" ذي الرؤوس التينية التسعة، فكان "هرقل" كلما «قطع له رأس ينمو له آخر ثم فكر في حيلة فأحمى سهامه، وكلما قطع رأس قام بكيه فاخنت جميع الرؤوس ولم تعد تنمو»⁽²⁾.

إن الروائي من خلال وصفه لتصرف "لولوا" وأستاذها مع الغول، تتقاطع مع مهمة "هرقل" التي قام بها اتجاه التينين، فالغول ما هو إلا رمز «لقوى الشر والاستبداد»⁽³⁾ والاستغلال الذي يعيشه المجتمع العربي عامة، والشعب التونسي خاصة، وهذا من الجانب الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والفني...، فيجسد لنا حالة فقدان الأمل في الاستقرار للذات العربية، وعليه حمل لنا من خلال الاستعانة بالأسطورة، بركانا تتصهر فيه رؤيته للماضي والحاضر والمستقبل.

ولقد اتخذ "إبراهيم درغوئي" من الأساطير الموظفة في نصه الروائي، منبرا للإشادة بأفعال "لولوا"، التي تمثل وعاء للأحلام الإنسانية العظمية، وطموح الإنسان إلى تجاوز ذاته وواقعه المشتت في متاهات الفن، وزيف الحياة التي تسيطر عليها المادة، فإذا كانت الأسطورة هي صراع بين (الحياة≠الموت)، (رحلة≠عودة)، (قوة≠ضعف)، فإن الرواية تتصارع فيها (الفضيلة≠الرديلة)، (العلم≠الجهل)، (الكائن≠المنشود)، (الواقع≠المفترض)

(1) - يُنظر: عماد حاتم: أساطير اليونان، ص226.

(2) - يُنظر: المرجع نفسه، ص229.

(3) - سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م،

عند حديثنا عن تجربة الروائي مع الأسطورة، فإننا نلمس عمق مدلولها نتيجة تأصيل مرجعي فاعل لما هو ماض، وتقديم لما هو آت في زمن قاتم، مؤسس على الضبابية المؤدية إلى الدمار والخراب.

لذا كان لجوء "درغوئي" إلى فضاء المتخيل يحمل أبعادا تصويرية متناقضة، تمثلت أولا: في هروب الذات إلى عوالم الخيال الرحب، نتيجة صدامها مع الواقع وحركة الوجود، وثانيا: كان توظيف المتخيل وسيلة لتعرية الواقع، بعين ثاقبة تسعى إلى تغييره قولا وفعلا، فترتقي بإنسانية الإنسان، من خلال فضح مسرح الواقع، وكشف زيفه وخداعه وإظهار خفاياه السلبية للمتلقي، لذا اتخذ من الأسطورة أداة من أدوات التشكيل الجمالي، وأرضية خصبة انطلق منها، ليشكل نصا معاصرا بطريقة إبداعية، خاصة تسمو بالواقع المادي إلى عوالم الخيال المطلق.

2-4- المتخيل التاريخي:

يعد المتخيل التاريخي مجالا خصبا للتجربة الروائية المعاصرة؛ إذ يقوم على استحضار التاريخ، وحكاياته المختلفة وإعادة سردها بتوظيف العناصر الفنية المعاصرة للرواية، وذلك بالتلاعب في الشخصيات والأحداث والزمان والمكان عن طريق المزج بين لغة التاريخ، ولغة الروائي المعاصر، فيساهم بذلك في إظهار الجانب الجمالي للعمل الإبداعي.

لذا اشتغل بعض الروائيين على توظيفه وجعله موضوعا أساسيا بين ثنايا مقاطعهم السردية، وهذا ما نجده عند "إبراهيم درغوئي" في روايته: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" من خلال قراءته الواعية للتاريخ، وجعله مادة أساسية في تشكيل خطابه الروائي، الذي يعالج فيه قضايا الواقع، والكشف عن خباياه من خلال تصويره بطريقة مختلفة، يُلبس فيها الحقيقة ثوب المخيال، بغية إجلاء الصورة، وإثارة المسكوت عنه.

إن رحلة المغامرة لغرض الاستكشاف عن هذا المتخيل، والوقوف عند أسراره ومدى تعامله مع المادة التاريخية، يجعلنا في موضع تساؤل عن كيفية انتقال الروائي من مرجعية التاريخ إلى فضاء المتخيل.

فالناظر لرواية "مجرد لعبة حظ" يجد أن "درغوئي" يحدد لنا جنس الرواية من خلال عبارة « رواية تاريخية من التراث»⁽¹⁾، لكن في البدء يجب أن ندرك «أن الرواية التاريخية تنبني حكايا على التاريخ وتقتات عليه وتشكل منه وتضيف عليه، وتختزل منه وتتصرف فيه، ولكنها ليست تاريخا»⁽²⁾. ففي الرواية السابقة الذكر قام الكاتب باستدعاء الشخصيات التاريخية، فيقول: «اجتمعت في قسمنا خلال السنة النهائية من التعليم الثانوي ثلاث جميلات: بثينة وعزة وهند»⁽³⁾.

لقد كان هذا الاستحضار لأسماء الأعلام العربية القديمة، بطريقة مباشرة تفتقد لمؤشر التعيين، الذي يثبت أنها شخصيات تاريخية «تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتهي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان»⁽⁴⁾، لذا عمد الروائي إلى تعيينها وتقريبها لذهن القارئ بقوله: « كل يوم تتأبط محفظتها وتمرّ في طريقا على عزة وهند، عزة تحكي لها عن الرسائل المعطرة التي وصلتها من كثير وعن غرامياتها معه، وهند تقرأ لها دون ملل: "بيت هندا" وتقول إن عمر واعدها هذه الليلة في قاعة سينما " الفن السابع"، وبثينة صامتا تخطأ أوراقها ولا تتكلم...حتى طلع علينا "جميل" »⁽⁵⁾.

(1) - مجرد لعبة حظ، الغلاف الخارجي للرواية.

(2) - نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د، ط)، 2006م، ص107.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص 26.

(4) - محمد مفتاح: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،، ط1، 1985م، ص65

(5) - مجرد لعبة حظ، ص 26.

نلاحظ من خلال هذا المقطع السردي أن الروائي، انتقل من التعميم إلى التخصيص، فعندما ذكر أسماء الرجال، زال اللبس فبات من السهل معرفة هذه الشخصيات الثنائية، "بثينة وجميل"، "عمروهند"، "كثير وعزة"، تمثل أشهر قصص الحب والعشق في تراثنا العربي، فقد حاول "درغوثي" من خلالها إعادة الماضي بحلة عصرية، فهل نجح في إحيائه مرة أخرى؟

يتوقع القارئ أن الروائي يريد إحياء الماضي، أو ترميم ما بتر فيه قديما، لكن يتفاجئ بإعادته كما هو دون تغيير أو تحوير، فشخصيات الرواية لقت نفس المصير، وهو الموت (موت جميل)، وبالتالي تفقد "بثينة" حبيبها مرة أخرى، لتتزوج ب"فائز الرابعي"، فتجد صعوبة في التأقلم معه خاصة بعد معرفتها بأن أرضها بور ولا يمكنها الإنجاب (العقم)، وبالتالي تنعكس هذه العلاقة على الشخصيات، التي سيطر عليها الصراع والتنازع، مما أدى إلى عقم الجدل والتفاهم؛ إنه عقم المصالحة بين الماضي والحاضر، أو بين الأصالة والمعاصرة.

رواية "مجرد لعبة حظ" تجسد تلاعبا في الزمن بالزمن؛ لأنها تنبني أساسا على قصة حب قديمة جدا؛ أي الزمن الماضي (الحب العذري)، والزمن الحاضر، فـ: "بثينة" درست عند أستاذ اسمه "جميل" وقد أحبا بعضهما حبا عذريا، فلقد «جاء هذا الرجل إلى الحمامات ليدرس الأدب العربي... وتناثرت أبيات الشعر ذات اليمين وذات الشمال غزلا وهجاء ومدحا ورثاء وتشبيبا ونسيبا وجميل المسحور بألق بثينة يردّ على تسألها اللجوج: لقد عشقت روعي روحك منذ الأزل يا حبة عيني»⁽¹⁾.

إن هذا المشهد الروائي يحرك ذاكرة القارئ، ليتذكر نصوص "جميل وبثينة"، وفي الوقت نفسه تجعله في عملية، بحث عن مصير هذا الحب في الرواية، والذي انتهى تحت

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 27.

عجلات شاحنة أبي بثينة فقد «كان جميل يعشق الجولان في الصباح الباكر على هذه الطريق، كل يوم قبل طلوع الفجر يركب دراجته النارية ويمرّ أمام أشجاره الحبيبة، يومها رأى شاحنة سوداء تسدّ عليه الطريق وسمع صوتا يناديه: أنا أبو بثينة يا جميل سأشغل المحرّك... بعد خمس دقائق، صارت الدّراجة النارية في متناول عجلات الشاحنة...وقيت الحادثة في سجلات حرس المرور ضد مجهول، وطوى النسيان من جديد قصة موت جميل»⁽¹⁾.

أعاد"درغوئي" نفس القصة بشخصيتها التراثية والتاريخية، ولكنها تختلف في الزمان والمكان، ف:"جميل" الماضي شاعر من البدو، و"جميل" الرواية أستاذ للأدب، استعاض عن الفرس بالدراجة النارية، وعن البادية بالخليج، ويظهر ذلك في قول "بثينة": «أركبني على دراجته النارية وخرجنا نتفوح فوق رمال الخليج»⁽²⁾، وفي المقابل تستبدل "بثينة" ملابسها البدوية بملابس عصرية، «فتلبس التايور والميني جيب والدجين الكابس على الردفين والمضغوط على الفخذين»⁽³⁾، فهي أستاذة الأدب العربي في الحمامات، وعزّافة تقرأ الحظ والطالع بأوراق "الكارطة"، لتعبر بها عن اغترابها في زمن ليس بزمنها.

كما أن هذا المشهد القصصي، يُصور لنا ردة فعل طبيعية، قام بها والد "بثينة" إزاء شعوره بالفضيحة، عندما علم بعلاقة ابنته ب:"جميل"، فكان لا بد أن يُداري عاره ويحافظ على شرفه، وهذا ما يحيل إلى تواصل سلطة الماضي والموروث على الحاضر، ولذلك بدت الشخصية التراثية و التاريخية ذات ملامح عصرية، لم تحتفظ من تاريخها القديم، سوى بأسمائها وبحكايات عشقها.

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 35، 36.

(2) - المصدر نفسه، ص 31.

(3) - المصدر نفسه، ص 9.

كما ترفض "بثينة" تصديق موت حبيبها، فتُجد في البحث عنه في كل مكان، حتى بعد زواجها من "فائز الرابحي"، إلى أن تلتقي به في مرقص المدينة في ياسمين الحمامات، فتقول: «كنت أبحث عنه، أبحث عن رجل ضاع مني...عرفت أنني سألقاه هذه المرة في "كرطاغولاند" قالت لي عيني الثالثة إنه هنا فطلت ساهرة إلى أن لقيته في مرقص ليلى»⁽¹⁾.

إن هذا المقطع يضعنا في بحث عن إجابة لسؤال هل هذه المرأة العصرية، التي عشقت "جميلاً" هي "بثينة"؟ أم هي امرأة أخرى قال عنها الرجل الذي التقته في المرقص، أنه عرفها خلال رحلة بحرية بين مدينتي "صور" و"قرطاج" «أترين أنني أعرفك منذ ثلاثة آلاف عام...شدّ على يدي مرة أخرى، وبدأ في سرد حكاية عن الفينيقيين الذين جاؤوا من "صور" في الألفية الأولى قبل الميلاد قال إنه كان يعمل بحاراً في السفينة التي هاجرت فيها من فينيقيا إلى البربر...لقد أحببتك خلال تلك الرحلة»⁽²⁾.

من خلال ما سبق استدعى "درغوئي" أرواح العشاق السابقين، لتسكن أجساد شخصياته، فتحط روح "اليسار"* أو "عليسة" الفينيقية ملكة قرطاج، ومؤسستها على "بثينة درغوئي"، فهو بهذا الاستدعاء يعطي نظرة عن تناسخ الأرواح، المعتقد بأريج الماضي، لتنتقل إلى الحاضر «فتعيش تجربة الغرام والمعاناة في زمن مفارق ومغاير؛ إلا أنها تلقى نفس المصير مادام الواقع العربي واحد لم يتغير»⁽³⁾، وبذلك امتاز الزمن السردي في الرواية بالمفارقة والتمازج الرائع بين التاريخ والحاضر، بطريقة الفلاش بلاك التي اتبعتها الشخصيات، فتقول "بثينة": «رأيت نفسي في المعبد، كنت واحدة من

(1) - مجرد لعبة حظ، ص132.

(2) - المصدر نفسه، ص137، 138.

*- اليسار ذكرت في الانياذة لفرجيل باسم ديدو، واشتق اسمها اليسار من الكلمة الفينيقية إيشات والتي تعني: الرحلة

(3) - جميل حمداوي: رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوئي بين التجريب والتأصيل، الحوار المتمدن

العواهر المقدسات، أنا "إليسا" المقدسة أمارس الجنس مع الكاهن الأعظم "عملقت" في قلب الظلام»⁽¹⁾.

لقد خرجت "إليسا" من دثار الماضي لتعيش الحاضر، وتستشرق المستقبل في شكل أحلام تعبر عن العبثية الوجودية والقلق والضياغ، فتجعل الحب العذري الذي كان بين "بثينة وجميل"، ينتقل إلى حب مدنس بينها، وبين الرجل الغامض في المرقص، وهذا ما يجعل الرواية تُشي بعقم العلاقة بين الحاضر والماضي، لذا يصور الكاتب رؤية سوداوية، قوامها المعاناة والألم والذوبان في مصير مجهول.

ليزيد "درغوئي" في استحضار الحوادث التاريخية، وتوظيفها في نصه الروائي "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، ليجمع القارئ يقارن بين هذه الأحداث والواقع من جهة؛ ولما تحمله هذه الأحداث من دلالات وإشارات تعطي لروايته قيمة فنية وجمالية من جهة ثانية، ومن هذا الاستحضار قوله: «وكنت اضحك كلما حدثتني عن عشق جعفر البرمكي لها وعن تولّيه بها قبل أن ينكبهم الرّشيد في تلك الوقعة الشهيرة... ووعدتني بأن تحكي لي في مرة أخرى ما عاشته بالتفصيل أيام نكبة البرامكة وكيف أنّ الرّشيد طمع في مالهم وذهبهم...»⁽²⁾.

يقوم الكاتب في هذا المقطع النثري بسرّد أسماء لشخصيات تاريخية لتكثيف دلالة التجربة؛ تجربة الحب، فاستدعاء "درغوئي" لهذه القصة المستوحاة من التاريخ العباسي والمتمثلة في "نكبة البرامكة". والتي تدور أحداثها حول «إعجاب الرّشيد "جعفر البرمكي" لما فيه من صفات خُلقية وأخلاقية تتوافق مع شخصية أخته "العباسة". لذا قام الرّشيد بتزويجها بشرط أن يكتفيا بالنظر إلى بعضهما فقط، إلا أن "جعفر" و"العباسة" خرّقا هذا

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 144، 145.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 10.

الأمر، وعندما علم الرشيد بذلك قتل "جعفر البرمكي" واستطفى أموال البرامكة وصارها سنة 187هـ، وماتت "العباسة" في نفس العام على ما يقال»⁽¹⁾.

فالروائي هنا قام ببناء نص جديد، يعقب بشذى الماضي وعطر الحاضر، فأعاد ذكر الحادثة التاريخية دون الغوص في تفاصيلها، ليسقطها على حالة الطالبة "لولوا" التي تعشق أستاذها، وهو يبادلها نفس الشعور لكن لا يعترفان لبعضهما بهذا الحب، خوفا من ردت بعضهما. كما أن توظيفه لشخصية "الرشيد" الظالمة والقاسية على أقرب الناس إليها، هي تجسيد للوضع السياسي السلبي للسلطة، الذي تعاني منه بلاده وبعض الدول العربية الأخرى.

نستشف مما سبق أن رواية "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ماجرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، تجسدان تجربة رومانسية تاريخية معاصرة في قالب فني، يعتمد على التخيل الأدبي والتاريخي، هذا الأخير لم ينقله لنا حرفيا، بل عمد إلى الافتراض وإسقاط الماضي على الحاضر، والعكس صحيح بطريقة فنية رائعة.

لا يزال "درغوئي" ينهل من «خصوصية التاريخ بدراميته، وسخريته وشخصه وأماكنه»،⁽²⁾ ويقوم بتوظيفها في إنتاجه الأدبي، بحيث تكون موافقة لآرائه وتجاربه اتجاه ما يحدث حوله.

والقارئ لرواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" يجدها تتطوي على العديد من المواقف والشخصيات التاريخية التراثية، فعلى سبيل المثال يقول "درغوئي": «النقاشات

(1) - يُنظر: أحمد صبحي منصور: "الحوار المتمدن" ع3157، www.a.hewar.org/de، تاريخ الدخول:

2015/02/20، على الساعة، 21:02.

(2) - نانسي إبراهيم: **التعلق النصي** (في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014م، ص 270.

الدائرة عن حال البلاد والعباد وعن الفوضى التي سادت في المدن والبوادي بعدما هرب هولاء في الطيارة وترك للشعب الكريم القصر والسيارة»⁽¹⁾.

إن "درغوئي" يلجأ إلى توظيف الشخصية التاريخية كونها «مسمى لإبداع عالم متخيل قادر على أن يبلور حقيقة الحكاية التي يحكيها خطاب هذا العالم الروائي»⁽²⁾ ف: "هولاءكو"، لما لها من أبعاد ورموز تتوافق والواقع المعيش، "فهولاءكو" يجسد السلطة الظالمة، الطاغية، المدمرة... إلخ. فهذه الصفات الوحشية التي لا تمت للإنسانية بشيء تشير عن طريق التضمين إلى الواقع السياسي، الذي تعيشه تونس جراء انقلاب الشعب على الرئيس السابق "زين العابدين بن علي".

ولم يكتف الروائي بهذا القدر من الاستحضار التاريخي، إذ نجده في موضع آخر يوظف في نصه حادثة تاريخية لها صيتها وذلك في قوله: «تنظر ملياً في الأوراق وتهمس: في هذه الليلة أمر وفي الغد خمر»⁽³⁾، وقوله أيضاً: «وبعد الأمر يأتي الخمر»⁽⁴⁾. يتضمن هذا القول عبارة "امرئ القيس" الشهيرة عندما بلغه مقتل أبيه (لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر)⁽⁵⁾.

لقد قام الكاتب بقلب ونفي هذه المقولة عن طريق التحوير، فإذا كان "امرئ القيس" تائها يبحث عن من يساعده في الأخذ بثأر أبيه، هذا ما ولد في نفسه مرارة وحزن وضياح وتركاً لملاذات الدنيا، فإن "بثينة" أستاذة اللغة العربية مهوسة بلعبة الورق، وقراءة الطالع الذي يفضي بالمشاركة الغيبية، والعودة إلى التفكير ما قبل منطقي، لأن الحياة ككل

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 09.

(2) - يمني العيد: الرواية العربية (التخيل وبنيته الفنية)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص 298.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص 57.

(4) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 171.

(5) - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، مجو، (د، ط)، 1936م، ص 88.

بالنسبة لها مجرد حظوظ كورق القمار، إنها إشارة إلى التيه والضياع للذات الإنسانية، التي خُذت كينونتها في عالمها الواقعي، فلجأت لعالم افتراضي تحركه أوراق الحظ.

أما "لولوا" فبعد دخولها إلى بيت "صناجة العرب"، رأت ما يسرُّ النظر ويبهج النفس من أدوات أكل وشراب ولهو وإطراب، تخلت من أجلهم عن رسالتها العلمية وشرفها.

وبذلك يكون "امرئ القيس" حزيناً يودّع الخمر ويستعد للأمر؛ أي الحرب، أما "لولوا" تودّع الأمر وتستقبل الخمر فهنا مفارقة واضحة، حزن يقابله فرح / تهيئ، واستعداد يقابل خمول / كسل، وبذلك يكون "درغوئي" قد استحضر تجربة "امرئ القيس" « الحياتية والوجدانية التي تتعلق فيها أبعاد مأساة الملك الضليل الخمسة: اللامبالاة، واللهو، والضياع، والتشرد، والبكاء الموتور، والسعي وراء التأثر والهزيمة »⁽¹⁾، فهذه الطريقة استطاع الروائي إيصال ما جال في فكر شخصياته، التي لم يحصرها في منظور واحد، فكل شخصية تجعلك ترى من زاويتها طريقة تصرفها والسبل التي اختارتها.

لقد كانت عودة "درغوئي" للتاريخ بحوادثه وشخصه مآرب كثيرة منها: الارتداد إلى الوراء للبحث عن همزة وصل بين الماضي والحاضر، لينتج نصاً إبداعياً جديداً، يقوم بالالتكاء على شخصيات قديمة أو أحداث وقعت في الماضي، لكي لا يساء فهمه في الحاضر، وهذا راجع لخوفه من سلطة المحرمات التي يعاني منها صاحب النص، كما أن لجوءه إلى الموارد والمداورة والتلصص على الأحداث من ثقب التاريخ، والتراث إشارة جلية إلى عمق قراءته للتاريخ التراثي العربي، وقدرته على استغلاله في نصه الروائي ليكسبه مزيداً من الإيحاء والتميز.

(1) - عصام شرحت: فضاء المتخيل الشعري (دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية)، ص 15.

2-5- المتخيل الأدبي:

تعتبر الرواية جنس أدبي، يمكنه أن يستوعب جميع الأنواع الأدبية الأخرى، لذا نجد العوالم السردية عند "درغوئي" تتفتح على نصوص شعرية ونثرية، متضافرة فيما بينها لتشكل فضاءً أدبياً متميزاً.

إن القارئ لمتن الروايتين "مجرد لعبة حظ" و" وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، يجد أن الروائي اتخذ من الأدب مرجعية معرفية ومادة حية كونه « جزء لا يتجزأ من التراث التاريخي لأي أمة»⁽¹⁾، لذا اتخذ منطلقاً لتشكيل متخيله السردية من خلال تضمين نصيه شخصيات أدبية وأدبها، وهذا ما سنقف عند بعض منه.

الملاحظ أن المتن الروائي يتزيّن بأحلى القصائد الشعرية القديمة والحديثة، فمن الشعر العربي القديم، الذي أورده "درغوئي" في روايته "مجرد لعبة حظ" شعر بني عذرة المأخوذ من ديوان "جميل بن معمر"، باعتباره شخصية فاعلة ورئيسة في نصه، والذي يقول متغزلاً بـ: "بئينة"، « لقد فضلت حسنا على الناس مثلاً، على ألف شهر فضّلت ليلة القدر»⁽²⁾، وقوله أيضاً:

«خيلي فيما عشتما هل رأيتما، قتيلاً بكى من حب قاتله قبلي

فلو تركت عقلي معي ما طلبتها، ولكن طلابيها لما فات عقلي»⁽³⁾

كما يقول: « ألم تعلمي، يا عذبة الريق أنني، أظنّ إذا لم أسق ريقك صادياً»⁽⁴⁾.

(1) - يُنظر: حسن البنداري وآخرون: «التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص 270.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 28.

(3) - المصدر نفسه، ص 36.

(4) - المصدر نفسه، ص 34.

تبين لنا هذه الأبيات فرط حب وعشق "جميل" لـ: "بثينة"، هذا العشق الذي كان سببا رئيسيا لموته مرتين، مرة في الزمن الماضي، ومرة أخرى في الزمن الحاضر، فنفس المصير المحتوم الذي لقيه "جميل"، لقيته جُلّ حكايات العشق عبر التاريخ، ويظهر ذلك في قوله: «جميل بن معمر العذري

هو عملقت الفينيقي

هو مجنون ليلى

هو ليوناردو دوي كابريو

هو أنا

هو روح هائمة لم تجد إلى الآن ظلاً تسكن إليه»⁽¹⁾

فهذه الحكايات الغرامية تجسد عبث الوجود الإنساني، كأن الزمن متوقف يجثو بأثقاله على أنفاس العاشقين، فانتهدت قصصهم نهاية تراجيدية، يُخيم عليها الحزن والأسى، وبالتالي كانت عودة "درغوئي" إليها امتداد وتأصيل للماضي في الحاضر، الذي حظي بنفس مصير الزمن الغابر.

وفي المقابل نجد الكاتب في رواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" يوظف شعر "تصيب بن رباح" في قوله:

«أهاج هواك المنزل المتقادم

نعم، وبه مَمَّن شجاك معالم»⁽²⁾

(1) - مجرد لعبة حظ، ص153.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص64.

فُتِن "درغوئي بشعر" تصيب" لما فيه من براعة وإحكام صنعة، وكونه «مجيدا في المديح والمراثي، لذا كان مقدما عند الملوك من بينهم الرشيد-رحمه الله-(1)»، فالداعي لاستحضار هذا المقطع الشعري هو إحياء الماضي الأصيل، الذي يعيش في الذاكرة ويتغلغل فيها، لذا أعادة "لولوا" غناؤه على مسامع "صناجة العرب"، والملاحظ أن "درغوئي" قام بتغيير شكل القصيدة، ليشير للقارئ أن الماضي عليه أن يلبس عباءة الحاضر، فيتوافق وموسيقية الحياة المعاصرة.

أما بالعودة للشعر الحديث، فنجد الروائي يحاكي الشعر الحر، في كلا الروايتين ففي "مجرد لعبة حظ"، يظهر ذلك في قوله:

« وندمت .

وندمت. وهو يدكّ حصوني دكاً دكاً

ندمت وهو يوجع صمتي الضاج بالألم»(2)

ويتكرر هذا النمط من الكتابة كثيرا في متته، نحو قوله:

«وجعلت الماء ينهمر فوقي

يبللني.

يبلل رأسي والقدمين.

والقلب والشفنتين

والردف والنهدين.

(1) - يُنظر: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ص 166.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 44.

يبلّني.

ويمسح عني قذارته.

وينزل بذاءة لسانه العالقة بجسدي»⁽¹⁾.

لقد تواتر هذا الأسلوب في الرواية كثيرا، مما جعلها مشحونة بجو شعري واضح يشير إلى اهتمام الروائي بالكتابة الشعرية الحديثة القائمة على نظام السطر، وهذا يدل على النمط التجديدي في الرواية الحديثة، التي خرجت من رتبة اللغة التقريرية الجافة إلى لغة إيحائية، إيقاعية تبعد عن القارئ الملل والرتابة، وتحفزه أكثر لمواصلة عملية القراءة والاستمتاع بالنص.

وفي الرواية الأخرى نجده، يستحضر جزء من (قارئة الفنجان) لـ: "نزار قباني" التي

تقول: «عيناها سبحان المعبود

فمها مرسوم كالعنقود

ضحكتها أنغام وورود»⁽²⁾

إن "درغوئي" بُهر بجمال الجارية، فلم يجد وصفا يطابق جمالها مثل وصف "نزار"، لذا قام باستعارة معجمه اللغوي، كوسيلة فنية للتعبير عن هذا الجمال، ففي نص قارئة الفنجان يبحث "نزار" عن حب كامل وامرأة كاملة، لكن للأسف انتهت عملية البحث، نهاية مأساوية، فهذه المرأة غير موجودة، إنّما صورة متخيلة لها، وهذا ما انعكس على نص "درغوئي"، فقصة "لولوا" مع أستاذها انتهت بمأساة الفراق (الموت)، فكلا النصين تحدثا

(1) - المصدر نفسه، ص44، 45.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص108.

عن فقد ويصبو الروائي من خلاله إلى تكرار معجم الحب والموت، وهما معجمان مرتبطان بالشعر أساساً، ويتحركان بكل حرية في النص الروائي.

الملاحظ أن الروائي في توظيفه للشعر، كان توظيفاً اجترارياً، اقتبس من عباءة الماضي من أجل الدخول إلى عوالم خيالية، تكشف عن تراجيديا معاصرة صيغت بلغة درامية شعرية، مرتبطة بالوجدان والعواطف، تحركه جملة من الألفاظ المرتبطة بهما، وهي (الـحب، العشق، الغرام، الرغبة، الشهوة، الجسد، القتل، الموت). فإذا كان هذا حال الشعر في المتن الروائي، فكيف يكون حضور النص النثري؟

تتأسس روايتي "درغوئي" على دينامية المزج الفني للنصوص النثرية المتنوعة، التي تتزاحم فيما بينها، لتخبر القارئ بوجودها بين ثنايا نصيه الروائيين، وقد أوردها الروائي تارة جليةً، وتارة خفية لظنه «بالمسرود (...)» أن له من الفطنة ما يؤهله لاقتناص هذه المعلومة منذ اللحظة الأولى»⁽¹⁾

ومن هذه النصوص الجلية في نصيه استحضار ما في كتاب (الأغاني) "لأبي الفرج الأصفهاني" من مزوجة بين المنظوم والمنثور في إطار الحكاية، وكذا محاورة طريقة السرد لديه، حيث تقول "بثينة": «أنا الطالعة من بطون كتب التراث ودواوين الشعراء تأبى أن تدوي رصاصة في حضرة الموت. أنا ابنة الأصفهاني" سلية كتاب "الأغاني"»⁽²⁾، فهذا الأخير يحوي في طياته معلومات عن تراجم الشعراء ومدارس الغناء والمغنيين والموسيقيين، ولذلك فهو كتاب أدب وسمر وغناء.

لذلك نجد "درغوئي" نسج على منواله روايته: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، التي تتحدث عن الأدب والفن والموسيقى، وانحدار القيم والمبادئ، إذ أصبح

(1) - أحمد السماوي: التطريس في القصص (إبراهيم درغوئي أنموذجاً)، ص 68.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 10.

الفن في هذا الزمان استعراض للصوت والجسد لا للفن الأصيل، وهذا ما تجسده "لولوا" من خلال رسالتها في الماجستير المعنونة ب: «قراءة أسطورية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني»⁽¹⁾، الذي طلبت منه بابا في كتابه، لتتحدث عن العبث الموجود في هذا العصر.

لذا نجد "لولوا" تقول: «فحكايك تستحق أن يرويها أبو الفرج الأصفهاني في أغانيه وأن يبوب لها ويفسر وأن يفكر بها ويقدر (...). اخترت لك أبا الفرج ليروي حكايك لأن زوجتك فنانة ولأنك مغنّ تنفخ في المزمار وتضرب على الدربوكة والطبل والطار، وترقص كالسعدان تحت أقدام أسيادك تحرك رديك وتقفز برجلك، وتنهق إذا طلبوا منك أن تمثل دوار الحمار»⁽²⁾. وبذلك تكون هذه الرواية تكملة لكتاب (الأغاني)⁽³⁾ في حلة جديدة منسوجة بخيوط الماضي، وملونة بتلاوين الحاضر.

أما بالعودة إلى النصوص الخفية والحاضرة في الرواية السابقة الذكر، نجد مضمون كتاب (رسالة الغفران) "لأبي العلاء المعري"، الذي جسّد فيه ما يعيشه «أهل زمانه من ترف وبذخ ضاربين بالقيم والمبادئ عرض الحائط، ثم يشير بعدها إلى جزاء هؤلاء يوم الحشر»⁽⁴⁾، كل هذا قام "درغوئي" باستعارته وتوظيفه في قالب فني، ذو طابع خيالي، تجسده لنا رحلة "لولوا" رفقة أستاذها إلى (مدينة العجب) التي تحوي «مناظر خلافة تشبه مواصفات جنّة الخلد بهرت زائريها، ثم انتقلا معا إلى قصر السعادة المليء بالشعراء والمغنيات، وأصوات الآلات الموسيقية، إضافة إلى ذلك ذكر يوم الحشر وصفات

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 11.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 64.

(3) - يُنظر: المصدر نفسه، ص 48.

(4) - يُنظر: أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، قدّم له وشرحه: مفيد قميحة، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة

والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2000م، ص 10.

أصحاب النّعيم والجحيم»⁽¹⁾، وهذا ما نلاحظه في قوله: « وبحث عن النّاجين فوجدت عددا قليلا منهم في النّعيم على الأرائك متكئين يشربون من كأس دهاق، ورأيت جمعا آخر وقد اسودّت وجوههم من الهول والثّبور»⁽²⁾.

لقد حافظ "درغوثي" على الطابع العام للرحلة العجائبية في رسالة الغفران، ليحدث التوازن المفقود للذات البظلة "لولوا"، التي وجدت في هذه الرحلة المتنفّس، الذي حقق لها السعادة والطمأنينة اللتان فقدتهما، نتيجة الحرمان والضياح في غياهب الواقع.

لم يكتف الروائي عند هذا الحد، بل نجده يكتب نصيه بالسرد العربي القديم كالمقامة، التي تعتبر «جنس أدبي قديم له أمجاده وسطوته استطاعت أن تفرض هيمنتها»⁽³⁾، لتجذب إلى فلكها العديد من النصوص، ومن بينهم نصي "درغوثي" اللذين تزيّنا بلغة المقامات ذات البلاغة السامية، وجمالية الكلمة، وجزالة اللفظ، واختزال المعنى واختصار القصة، وهذا ما نجده في قوله: «...وأنا أقرب من الباب، لم أسمع جلبة الأحباب، فركنت السّيارة وأشهرت العبارة، وناديت بصوت فصيح وصرخت بكلام مليح»⁽⁴⁾

إضافة إلى ذلك اعتماده على السمات الأساسية للمقامة، المتمثلة في أسلوب السجع المرتبط بالوصف المبالغ فيه، وهذا ما يتجلى لنا في قول "لولوا": « وقبل أن أستجيب لدعوة شيطاني وأشرع في حفظ الأغاني عادت بي الذاكرة الموشومة إلى تلك الفتاة المشؤومة فقلت لشيطاني وقلبي على لساني هل تذكر المطربة اللبنانية لهلوبة الغناء

(1) - يُنظر: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 45، 46.

(2) - المصدر نفسه، ص 48.

(3) - حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، ص 77.

(4) - مجرد لعبة حظ، ص 130.

العصري، صاحبة الجسد السيلاكوني والصوت الاليكتروني سوزان التميمية تلك الفتاة البهية والثمرة الشهية وقطرة الخمر الليلية»⁽¹⁾

لقد كان لجوء "درغوئي" إلى فن المقامة مقصودا، أراد من خلالها الجمع بين المنجز السردي القديم، وتقنيات النص الأدبي الحديث، مما يدل على المنحى التأصيلي لديه ونزوعه نحو التجديد والتجريب.

ونشير في مقام آخر أن "درغوئي" اعتمد في بنية روايته على التناوب الفصلي فمثلا في رواية: "مجرد لعبة حظ" كان السرد مرة على لسان "بثينة" (أنا بثينة) ومرة أخرى على لسان "فائز الرابعي" (أنا فائز)، فبذلك فإنه يعطي لأحد الشخصيتين حرية التعبير عن نفسها ومكوناتها موجة خطابها إلى القارئ مباشرة لكي تبلغه رسالتها التي «ينصهر فيها أسلوب السرد على مستوى الكتابة والصياغة في أسلوب التذويت-نسبة إلى الذات- والمناجاة واستعمال المونولوج أو الحوار الداخلي المنطوق أو الذهني»⁽²⁾، وهذا ما يجعل الرواية عبارة عن حلقات متقطعة أو متفرقة، كأنها كُتبت على شكل مذكرات أو يوميات، تتطلب من القارئ العمل على ترميمها، لتستوي في وحدة سردية منسجمة.

وبعد استعراضنا لبعض نماذج المرجعية الأدبية بشقيها الشعري والنثري، نستطيع القول: إن هذا الاستحضار يعكس لنا ثراء مخيلة "درغوئي" التي جمعت أشكالا مختلفة من الأجناس الأدبية، وظفها في نصه ليوطد العلاقة بين ثنائية الأصالة والمعاصرة، فينجز لنفسه كتابة متميزة وفق رؤية مختلفة.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص158.

(2) - جميل حمداوي: «رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوئي بين التجريب والتأصيل»، الحوار المتمدن،

www.m.ahewar.org، تاريخ الدخول 2018/12/27م، على الساعة 08:55.

ولم يتوقف الروائي عند هذا الحد من المرجعيات، بل نهل من ينابيع التّراث العربي والعالمية، وذلك من خلال تسليطه الأضواء على الجوانب التراثية التي تخدم فكرته أو القضية التي يريد التعبير عنها، وتحويرها بما ينسجم ومواقفه المعاصرة

2-6- المتخيل التراثي العربي والعالمي:

من المتفق عليه عند جل الباحثين أنّ: «التراث ينتمي إلى الزمن الماضي»⁽¹⁾، لذا يعد ذخيرة للإنسانية جمعاء، لما يحتويه من درر براقّة، تعكس القيم الإنسانية المتوارثة جيلا بعد جيل، لكن هذه النظرة بدأت تتغير، وهذا ما يوضحه "جبور عبد النور" في قوله: «هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني والتاريخي يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث»⁽²⁾، فالتراث عنده هو ذخيرة الشعوب والحلقة الرابطة بين الأجيال.

و بذلك أصبح التراث « لا يدل على فترة زمنية محددة، بل تمتد حتى يصل إلى الحاضر كالعادات والتقاليد، والأمثال الشعبية التي تعيش في وجدان الشعب، وتكون مجمل حياته الخاصة»⁽³⁾.

لذا تسعى أي أمة للحفاظ على تراثها، ليبقى خالدا لا يموت، وذلك عن طريق استدعائه في نصوصهم الأدبية، ومحاولة عصرنته في ثوب فني، يرتكز على التوازي

(1) - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص23.

(2) - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1986م، ص63.

(3) - يُنظر: فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط1، 1985، ص36.

الحكائي والتناوب القصصي وتداخل الأزمنة وجدليتها، فينتج نصا يتوافق ونظرة كاتبه للقضية التي يطرحها.

2-6-1 - المتخيل التراثي العربي:

يشكل التراث العربي أحد أهم الحوامل التي حفلت بعوالم تخيلية، كون نصوصها السردية « تمتاز بأنها نصوص مفتوحة ثرية، تدعو قارئها إلى الإسهام في إنتاجها والإضافة إلى دلالاتها»⁽¹⁾، لذا نجد "درغوئي" يرتشف من رحيقه الغزير حكايات وأمثال وأغاني. فبيئتها في نصه الروائي ليرسم رؤية جمالية. ومن النماذج التراثية الحاضرة نجد:

أ- الخرافة:

تعد الخرافة الشعبية من المصادر التراثية المهمة لدى الإنسان، لأنها تبرز « أحداثا وشخصيات وهمية تتراءى من خلالها أحداثا وشخصيات واقعية، بحيث أنّ الذهن يتبع عند قراءتها أو سماعها المعنى الظاهر والمعنى الباطن في الوقت نفسه، وقد يكون أبطالها أناسا أو حيوانات أو...»⁽²⁾. وهذا يعني أنّ الخرافة ترسم عالما أجمل وأكثر، سحرا وبهاء تتحرك فيه الأشياء بعيدا قوانين الكون، ويكون من ورائها مغزى وعبرة، كما أنّها لم تأت هكذا عبثا، فهي إذن ذات طابع تعليمي.

ومن القصص الخرافية الواردة في الرواية - ما تصدر به الروائي نصه- وصرّحت به بطلّة الرواية "لولوا": فهي « فتاة...بدأ صراخها في وجه العالم الذي رفض قبولها، فأهملها تحت شجرة زيتون عجوز وتركها للريح والمطر حتى مرّ قربها ملاح عجوز يقات من بيع الملح المرّ للصابرين من بني البشر، فأشفق عليها وحملها في عدله

(1) - نبيل الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذجا،

الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص10.

(2) - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص102.

وهرب بها من الغول الذي جرى وراءه والنار تشتعل في شعر رأسه سائلا عنها وعن قبقابها الذهبي المدسوس ضمن ثيابها»⁽¹⁾

وفي موضع آخر تقول: «أنا طفلة العجب، تغلبت من الغول وقهرته وأنا لم أزل طفلة فهربت من قصره لأعيش عيشة الفقراء في ملجأ الرحمة»⁽²⁾.

إن هذين المقطعين يشيران إلى حكاية الملاح، وهي خرافة من بلاد الجريد جنوب غرب تونس، تروي حكاية «عن عيشة بنت السلطان» التي أسرها غول في قصره، وظلت مدة طويلة في الأسر، وهي تتحين فرصة للهروب حتى أتتها هذه الفرصة، وفي طريق هروبها صادفت ملاحا يتاجر بالملح، طلبت منه أن يجيرها، فقلب عدلا من عدلي الملح من فوق الحمار وخبأها فيه، ثم رمى فوقها الملح، وعندما عاد الغول إلى القصر، لم يجد «عيشة بنت السلطان»، فانطلق وراءها يبحث عنها حتى اشتم رائحتها في العدل فسأل الملاح: يا ملاح، ويا ملاح ريتش زينة لملاح، وبما أن الملاح يعرف أن الغول يخاف من الملح، ولا يستطيع لمسه كان يرد عليه: ريتها، ريتها في الصحراء خليتها، طفلة من عجب تمشي بقبقاب الذهب، حتى خرج من دائرة مملكة الغول، و أوصلها إلى قصر أبيها؛ وبما أن السلطان كان قد وعد من يعيد البنت إلى القصر، أن يزوجه لها تزوجت «عيشة» من الملاح الذي هو في الأصل ابن الوزير، الذي تنكر في زي ملاح وذهب للبحث عنها، فقال له السلطان أعطيتك بنتي وثلاثين في محماتي»⁽³⁾

ينطوي المقطعين النثرين على صراع بين المرجعية الخرافية، التي تتطلب الرمز والمتمثل في "رمز الغول"، وبين المرجعية الواقعية التي تؤثر الوضوح والدقة المباشرة في الوقت نفسه، وتجسد ذلك في سرد "درغوئي" لمجريات قصة "لولوا" التي لو نظرنا إليها

(1) - المرجع نفسه، ص14.

(2) - المرجع نفسه، ص34.

(3) - حوار مع الروائي: إبراهيم درغوئي، يوم 25 جانفي 2020، على الساعة 10:20.

على أنها خرافة، فهي إذن قصة وهمية وليس لها في الحقيقة وجود، بل واقع متخيل لدى الروائي.

إن تقديم الرواية "رمز الغول" وهو نوع من الجن يبدو في صورة حيوان خرافي، «يهاجم المارة ليققات من جثثهم، والمشهور أنه إذا ضُرب ضربة واحدة بالسيف مات، وإذا ضُرب الثانية عاش»⁽¹⁾، وهذا ما جسّدته الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فبالرغم من محاولات "لولوا" التخلص من هذا الكائن الخرافي، إلا أنها لم تستطع ذلك؛ لأنّ هذا الغول ما هو إلا رمز لقوى الشر والاستبداد والاستغلال، لأشخاص لا رحمة في قلوبهم ولا شفقة وهذا ما تمثّل في شخصية "صناجة العرب".

وعليه فـ: "لولوا" تجسّد الواقع الاجتماعي المضني، الذي يعيشه الفرد العربي في جميع مجالات الحياة، وعليه يبقى "رمز الغول" الكامن في اللاوعي الإنساني، ليس إلاّ الواقع الثقيل الضاغط الذي تعانیه الشخصية الروائية، وتقاومه من خلال الكلمات التي تنبثها في نصها الروائي.

ب- الحكاية:

هي عبارة عن قصة ينسجها الخيال الشعبي، معتمدا في نسجها على «الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد إنتاجها»⁽²⁾، بطريقة أكثر سحرا وبهاءً، يتداخل فيها الواقع باللاواقع، ليعبّر عن أحلام الشعوب وخيالاتهم الخصبية. وبالتالي يقوم القاص بروايتها مما يجعلها متداولة جيلا بعد جيل، وتصبح «بذلك جزءا أصيلا من التراث»⁽³⁾، ومن أشهر هذه القصص الشعبية نجد (ألف ليلة وليلة)

(1) - سعيد سلام: التناص التراثي (في الرواية الجزائرية نموذجاً)، ص 373، 374.

(2) - عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، (د، ط)، 2007م، ص 185.

(3) - يُنظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط2، 1974م،

« وهو كتاب شعبي يتضمن حكايا خرافية وشعبية، وقصص على لسان الحيوان (Fables)، وحكايات أسفار البحار والمغامرات والبطولة»⁽¹⁾، فقد انبهر الروائي بطريقة الحكيم وتناسل الحكايات الموجودة فيه، لذا قام باستحضاره وتوظيف بعض قصصه المتناثرة على صفحات روايته.

فعلى سبيل المثال نجده يقول: على لسان "فائز الرابحي" في رواية: "مجرد لعبة حظ" « أتعشى وأطلب من شهرزادي حكاية جديدة. حكاية لم يسمعها أحد قبلي... حكايتها التي تعلمتها من الجدات والخالات... تحكيها باتقان. تحكيها برعونة. تحكيها بصخب. تحكيها بصمت. تحكي شهرزاد حكاياتها مرة باكية ومرات مسرورة»⁽²⁾.

كانت "شهرزاد" دائما النموذج الذي يحتذى به في معرفة كيفية تطويع الرجل، الذي صب لعنته على المرأة، فكان لابد من الانتقام منها، وذلك بأن يتزوج كل ليلة بامرأة، وعندما يقضي حاجته منها يقتلها، ليتزوج بأخرى وهكذا دواليك.

إنّ توظيف "شهرزاد" يستدعي موقفا بطوليا، هو تقديم بطلّة الليلي نفسها فداء لبنات جنسها، اللاتي كن ضحية الاستغلال والظلم من طرف الملك الظالم "شهريار"، الذي نجد أفعاله تحط بضلالها على شخصية "فائز الرابحي" الذي يقول: « صرت أختار من بنات المعمل أكثرهن فتنة وغواية فأكل من شهدهنّ أول الليل. وأسلط عليهن سيف مسرور قبل طلوع الصّباح»⁽³⁾، فهذا المقطع يحيلنا إلى الجرائم التي ارتكبتها الملك في حق الفتيات الأبرياء، لولا التضحية التي قدّمتها "شهرزاد" بفعل ذكائها وثقافتها، وبذلك تحدّت الموت، وأجلّت قرار إعدامها عن طريق الحكاية، وهنا تكون "بثينة" هي "شهرزاد

(1) - شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، دار الكتب الغرب للنشر

والتوزيع، وهران (د، ط)، 2005م، ص 11.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 108.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص 105.

درغوئي" المنتصرة بفعل السرد من سلطة الرجل. وهذا ما أحدث تواشج بين الليالي والرواية، بفضل الإثارة والتشويق والانتصار.

وفي سياق آخر نجد الروائي يستحضر "شهرزاد" في رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، إذ تقول "لولوا": «كنت شهرزاد الحكاية القديمة وأنا أنتظر قدمك على حصان أبيض»⁽¹⁾. إن البطلة هنا تنتظر موقفا بطوليا، ينتشلها من عالمها الذي لا يرحم، "درغوئي" في نصه قام بتوظيف هذه الشخصية، ليستلهم منها فكرة البطولة والانتظار. فرغم ما عانته "لولوا"؛ إلا أنها حاولت الصمود قدر المستطاع، لذا كان توظيفها في المتن الروائي من باب تبيان أهمية المرأة الشجاعة والمغامرة، التي غامرت بنفسها من أجل استمرارية الحياة.

لقد تحولت "شهرزاد" مبدعة الليالي إلى أسطورة أدبية، ألهمت مخيلة الأدباء عن طريق حكاياتها التي تتوالد وتتناسل لتتداخل بعضها في بعض، ويكون الفاصل بين كل حكاية وحكاية أدرك "شهرزاد" الصباح فسكتت عن الكلام المباح، لذا نجد "درغوئي" امتص هذا القول في: «وأذن ديك الصباح وبأن الفجر ولاح، فخرجت من الحكاية وعدت إلى الحياة»،⁽²⁾، فمثلها كان بزوغ الفجر سببا في توقف "شهرزاد" عن الحكاية، كان أيضا مساعدا في خروج "لولوا" من مدينة العجب، هذه الرحلة الخيالية تحيلنا إلى توظيف "درغوئي" مغامرات السندباد ضمنيا، العاشق للتمرد والمحب للترحال تاركا وراءه بريق الحياة. وهذا ما يؤكد قول "لولوا": «هلا أخذتني إلى مدينة العجب؟ ظلت أحلم بها طول عمري، وهاهي لحظة الزيارة قد أذفت»⁽³⁾

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 19.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 48.

(3) - المصدر نفسه، ص 35.

إنّ "لولوا" تحمل دلالة القهر الذي يعيشه الإنسان والرغبة، في ترك المكان دون نسيانه، وإنّما الرجوع إليه عبر بوابة الذاكرة، إنها الرغبة في الترحال الأبدي، الذي يبقى دائما يراود أي عاشق للحرية والرغبة في التخلص من قيود الحياة وقهر الزمان، فكانت حكاية السندباد الملجأ الذي يحوي بطلا "درغوئي"، لما له من مدى وبعد أفق يعطيان لذاتها التائهة فرصة التأمل في الحياة وفي الكون بطريقة مغايرة. وبذلك اعتمد الروائي على الليالي في استخلاص بعض حيل السرد التخيلية، واستعارتها للطابع العجائبي، الذي يميّز أجواء (ألف ليلة وليلة).

والملاحظ لنصي "درغوئي" يجده ينتقل من حكاية إلى أخرى، ما بين الماضي والحاضر معتمدا في سرده القصصي على الإبطاء والتعطيل، مثلما هو الأمر في (ألف ليلة وليلة) التي تقوم على حكاية مركزية إيطارية، حكاية "شهرزاد" مع الملك "شهريار"، تلك الحكاية التي تتناسل منها العديد من القصص، وعليه فإن القائم بالسرد هنا "شهرزاد" التي « لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة، بل كانت ألف امرأة في كل قصة»⁽¹⁾، أما في روايتي "درغوئي" نجده انزاح عن النص الأصلي، من حيث عنصر الحكيم الذي تتناوبه عدّة شخصيات والمتمثلة في: (بثينة، وفائز الرابحي)، (لولوا، الأستاذ، صناجة العرب).

لقد انبنى النص الروائي على محاكاة النص الأصلي (ألف ليلة وليلة)، من خلال توظيف تقنيات الحكيم التراثي المشبّع بالخيال والعجائبي، و التي تبنتها "شهرزاد" استهلالا وتوليدا وتناسلا، لذا قام "درغوئي" بمحاورته وتقديمه في حلّة جديدة، تتم عن علاقة تواصله بالتراث الإبداعي من جهة، ومن جهة أخرى رغبته في خلق نص روائي تجريبي متفرّد.

(1) - ياسين النصير: المساحة المتحفية (قراءات في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1

ج - الأغاني:

يزخر التراث العربي بأغان وجدانية ثرية، أبدعتها الذات الإنسانية لحظة فرح تنساب إلى الأفئدة ساعة صفائها، أو في لحظة ألم تعتصر القلوب ساعة تعكّرها، لذا فالأغاني «تمتاز بالانفعال العاطفي الفردي فلطالما خرجت عن تلك الصفة الذاتية، لتشكل انعكاساً أشمل، وليكون تعبيراً وجدانياً عن عواطف واحدة مشتركة، وانفعالات جمعية تصهرها تجارب وأحاسيس الناس والحياة والطبيعة ومواقفهم مما يواكب حياتهم»⁽¹⁾. ولذلك غدت من أوسع ألوان التراث انتشاراً بين الناس، لأنها تعبّر التعبير الأشمل عن أحلامهم وعواطفهم وآمالهم.

لذلك اتخذ "درغوئي" من الأغاني مطية للتعبير عن موقفه إزاء الفن، من خلال استحضاره لمختارات كثيرة من المقطوعات الغنائية العربية منها والشعبية، وقد وردت هذه الأغاني في الغالب على لسان "لولوا" و"صناجة العرب" تعبيراً عن الحالات المختلفة، التي تعيشها الشخصية التي تردد مقطع من أغنية "عبد الحليم حافظ":

قدك المياس يا عمري...

يا غصين البان كاليسر...

أنت أحلى الناس في نظري...

جلّ من سواك يا قمري... (2)

لقد حرّكت أغاني الزمن الأصيل أوتار الكاتب، لذا استدعاها في نصه ليستمتع بجمال كلماتها وعذوبتها، فيضفي مسحة جمالية ونغمة موسيقية على روايته، ثم ينتقل

(1) - نزار عيشي: «التناص في شعر سليمان العيسى». (مخطوط)، رسالة قدمت لنيل شهادة الماجستير، إشراف (محمد

عيسى)، جامعة البعث، قسم اللغة العربية، الأردن، 2004/2005م، ص 167.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 96.

بعدها إلى عرض أغاني هذا الزمان لـ: "اليسا و نانسي وهيفاء وروبي"⁽¹⁾، وكأنّه يخبر أهل هذا الزمن بضرورة التمسك بالفن الأصيل (القديم)، والذي طغت عليه أغاني منسوجة بكلمات ساقطة، تحركها موسيقى صاخبة ومبهرجة تتوافق وفوضى العصر. وفي صورة جميلة من التراث الشعبي التونسي يقتبس الروائي أغنية للفنانة التونسية "حبيبة مسيكة" والتي تقول:

« جاني حليوة أول عصريّة

وجابلي بيرة وشمبانيا

شرب وطار بكري شويّة»⁽²⁾.

إنّ استحضار هذا المقطع الغنائي، يبرز للقارئ مدى تعلق "درغوثي"، بموروثه الشعبي، الذي أراد إحياءه من جديد عبر فضاء روايته، حيث طلب من "لولوا" أن تصبح مثل الفنانة "حبيبة مسيكة"، وهذا ما يظهر في قوله: «تو نعطيك كل ما عندي حول اللهلوبة حبيبة مسيكة، ماني كلمتك عليه برشة مرّات. وقد ما نحكي عليها أكثر قد ما انزيد تحلى في قلبي. تو انوفرك الأغاني والأفلام وما كتب عنها في جرائد أيام زمان وجلات اليوم، وانحك تنسى روحك، تنسى اسمك، تنسى ماضيك وحاضرک واتولي أنت هي حبيبة مسيكة»⁽³⁾، لذا سعت "لولوا" جاهدة، لتحقيق هذا الطلب أو بالأحرى الحلم الذي خسرت في سبيل تحقيقه شرفها ودراستها وحياتها ككل، بعدما أصبحت نسخة ثانية عنها.

يتجلى لنا بوضوح من خلال ما أورده "درغوثي" من استحضار للأغاني القديمة والحديثة في نصه الروائي، الذي اتخذ مطية لتمير ما وراء الكواليس، فينقل الحالة التي

(1) - يُنظر: المصدر نفسه، ص 153 إلى 157.

(2) - المصدر نفسه، ص 143.

(3) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 139.

آل إليها الغناء العربي، وصراعاته التي يعيشها الفرد العربي عامة والتونسي خاصة، بين زمن أصيل راق وزمن حاضر منحط.

2-6-2- المتخيل التراثي العالمي:

إنّ رقيّ أمة لا يكون بتوقعها على نفسها، بل بانفتاحها على غيرها من الآداب العالمية، فيتمثل هذا الانفتاح عن طريق « الكتابة وهي فتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين، والنص هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة »⁽¹⁾، وبذلك تكون النصوص على قدر دائم من الانفتاح و التفاعل، مع نصوص أخرى عن طريق التأثير والتأثير، وعليه يغدو فيها المتخيل عملا لذاكرة المبدع الحضيف والمتلقي الكفاء، لذا نجد "درغوئي" متأثرا بالثقافة الأدبية الغربية الرفيعة، التي شحنت فكره وحسه، فاستلهم منها قصص الأطفال، وقام بتوظيفها وفق ما يلاءم نصه الروائي.

وفي مقامنا هذا سنكتفي بذكر بعض منها، فعلى سبيل المثال في الرواية: " وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" تحيلنا جملة (القبقاب الذهبي) عن طريق الإشارة الضمنية إلى أسطورة "سندريلا" العالمية، تلك الفتاة التي حاربت أزمته الواقعية بتعرية قدمها، ونزع الحذاء كي يلتقطه الأمير، ولا ريب في أن ولع الأمير في اكتشاف حبيبته من خلال الحذاء المختلف عن الأحذية الأخرى لجاذبيته ولمعانه، أدى إلى تغيير مجرى حياة "سندريلا" من الأسوأ إلى الأحسن، وحياة الشقاء إلى حياة السعادة، فهل سيكون مصير امرأة "درغوئي" نفس مصير "سندريلا"؟

(1) - رولان بارت: لذة النص، تح: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001م

لقد فُتِن "درغوئي" بهذا الحذاء، الذي «يعتبر عنوان الجمال الأنثوي»⁽¹⁾ والتميز بتقرّده، إذ لا يمكن لأي امرأة أن تلبسه، لأنه مخصص لـ: "سندريلا" فقط، لكن الروائي استعاره منها ليلبسه إلى بطلته روايته "لولوا"، كما جعله الشعاع الذي يخدر القارئ، ليجذبه إلى نصه الروائي، ويجعله يتساءل عن ماهية هذه المرأة وعن الوقائع التي عاشتها؟ وعن القبقاب الذهبي، لأنه ليس من عادة النساء في هذا الزمن أن يحتدينه، مما يوحي بأن هذه المرأة فريدة عصرها أو ربما هي قادمة من أزمنة أخرى تحيل إلى الخرافات والأساطير.

وهذا ما توكّده "لولوا" عندما تقول: «أنا زينة الملاح. صاحبة قبقاب الذهب. أنا شهرزاد الحكاية. أنا شهرزاد الأغنية. أنا الغادرة المغدورة. أنا القابرة المقبورة. أنا الفكر. أنا الجسد. أنا القلب أنا العقل (...). أنا الملاك. أنا الشيطان. أنا الرّبة. أنا إبليس. أنا اللعنة. أنا الترحمة. أنا التبر. أنا التراب. أنا العهر. أنا الفضيلة. أنا الكلّ في واحدة. أنا الواحدة في كلّ لا يتجزأ. أنا الواحد إلا متناهي. أنا البداية، أنا النهاية...»⁽²⁾

إن استعارة "درغوئي" لحذاء "سندريلا" وتوظيفه في نصه السردي، يزيد عليه لمسات براقة كبريق هذا الحذاء الأسطوري، ولقد جعله الروائي يأخذ عدة معان، تتعدد بتعدد السياق الذي ورد فيه، ففي قوله: «...تطرق بحذاءها العالي على جليز القاعة بشكل منعم موزن مما أثار انتباه الجميع»⁽³⁾.

فالحذاء العالي هنا يرمز للمكانة وعلو الهمة اللتان تطمح "لولوا" لبلوغهما، بواسطة الغواية والإغراء، وهذا الرمز يعيدنا إلى يوم الحفل الذي أقامه الملك، لابنه الأمير من

(1) - خريستو نجم: رمزية القدم والحذاء في الأدب والفن، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص198.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص83، 84.

(3) - المصدر نفسه، ص07.

أجل اختيار العروس المناسبة له، فتدخل "سندريلا" القاعة بكامل أناقتها، بدءاً من لباسها وصولاً إلى حذائها الذهبي، هذه الأناقة أذهلت جميع من في الحفل خاصة الأمير.

وفي موضع آخر يطلعنا الروائي بجمال هذا الحذاء، حيث يقول: «... وجدت تحت السرير قبقاباً بديعاً... من خشب الأبنوس، وجلد النعام المطرز بخيوط من الذهب والفضة، ومرصع بأحجار كريمة تخطف الأبواب، مرجان وزمرد، وياقوت وألماس...»⁽¹⁾، فتوظيف الكاتب لمواصفات الحذاء الذي أبهر "لولوا" يتوافق وانبهار سندريلا، بما قدمت لها الساحرة الطيبة من لباس وحذاء وعربة... إلخ.

والحقيقة أن توظيف الروائي لهذه المواصفات، ما هو إلا إشارة منه إلى الأشياء المادية التي تجسد مغريات الحياة الدنيا، التي يضعف أمامها أي إنسان، وتجعله يلهث وراءها وهذا ما لاحظناه على "لولوا" التي ضحت بكل شيء، سعياً منها إلى الشهرة في عالم الفن والغناء.

وما يمكن قوله من خلال كل هذه الأمثلة وغيرها حول الحذاء (القبقاب) الذي دائماً يمثل دور التابع. لذا فتوظيف الروائي له جاء رمزاً، للإنسان المستغل من طرف الإنسان، وقد وظّف "درغوئي" المرأة ليصوغ منها حالات متعددة، تُلخص الوضع السلبي الذي تعيشه في مجتمع ذكوري. فلبسها للحذاء الذهبي إشارة منه إلى أن المرأة مستغلة أكثر من الرجل خاصة في مجال الفن، فهي كالحذاء عندما نحتاج إليها نلمعها، وعندما يأفل نجمها نضعها على الرف، لأن مدة صلاحيتها انتهت، وحلّ محلّها حذاء أجمل وأفضل.

وفي موضع آخر يستحضر قصة (صاحبة الظل الطويل)، وذلك في سياق حديثه عن الطالبة "لولوا"، التي أعطت نصاً لأستاذها من أجل الإطلاع عليه، وكانت افتتاحيته:

« إهداء:

(1) - المصدر نفسه، ص 125.

إليك وحدك يا صاحب الظل الطويل...»⁽¹⁾

إن الطالبة اختارت هذا العنوان الذي يتمتع بالوظيفة الإغرائية، حتى تُحدث في نفس أستاذها نوعاً من التشويق، إنها دعوة إيجابية منها إلى فلك نصها، الذي تتوافق أحداثه مع أحداث قصة (صاحبة الظل الطويل)، التي تحكي عن فتاة يتيمة اسمها «جودي» تعيش في ملجأ للأيتام، وفي يوم من الأيام ابتسم لها الحظ، فأعجب شاب غني بكتابتها فقرر مساعدتها في مشوارها الدراسي، شرط أن تكتب له بصفة دائمة عن حياتها وسير دراستها، وعندما سمعت الفتاة بالخبر السعيد ركضت بأقصى سرعتها لتشكره، إلا أنها لم تتمكن إلا من رؤية ظلّه، لذا أسمته "صاحب الظل الطويل"⁽²⁾

لقد وظّف الروائي هذه القصة بطريقة فنية، حيث قام باسترجاع أحداثها إلى نصه، إذ نجده لم يقم بسرد هذه الأحداث كما هي؛ إنّما سعى إلى تحويل مكونات القصة وإعادة صياغتها، وفق ما يلاءم منته السردية، فصحيح أن كلتا القصتين تتشابهان في فكرة (الطموح واليتم والعيش في الملجأ)؛ إلا أن "جودي" وجدت من يعينها ويغير نمط حياتها إلى الأحسن، وفي المقابل "لولوا" تطلب - من خلال نصها - من أستاذها أن ينتشلها من الواقع المرير الذي تعيش فيه أو أجبرتها الظروف أن تتصاع إليه، وعليه تعيش "جودي" واقعا موجودا وفي المقابل تعيش "لولوا" واقعا منشودا.

ويواصل "درغوئي" النهل من ينابيع قصص الأطفال العالمية، وهذه المرة يستدعي إلى روايته قصة "بياض الثلج والأقزام السبعة"، ويتجلى ذلك في قوله: «...كنت مضطربة

وأصوات الكلاب المزمجرة تهزّ المكان... خرج لي حيث لا أدري رجل قصير القامة... كأنه واحد من الأقزام السبعة الذين شاهدتهم في شريط الصور المتحركة

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات الققباب الذهبي، ص14.

(2) - منتدى الكارتون والأتمى: قصة صاحب الظل الطويل: www.dorar-aliraq.net/threads، تاريخ الدخول

"سنووايت والأقزام السبعة"، وأردت أن أسأله عن سر المرأة السحرية لأعرف منها إن كانت توجد في العالم امرأة أجمل مني وعن الأميرة بياض الثلج وهل أفاقت من موتها المؤقت وعن تفاحة الأحلام التي أكلت منها الأميرة الصغيرة دون أن تعرف أن العجوز ما هي سوى زوجة أبيها المتنكرة وأسئلة أخرى...»⁽¹⁾.

الكاتب قام بإعادة أهم الأحداث في هذه القصة، ونشرها في نصه الروائي مع إضفاء لمستته الإبداعية، حيث جعل "لولوا" التائهة في مطبات الحياة، تبحث عن الاستقرار الذاتي، فهي تبحث عن إيجاد إجابة تستأنس لها نفسها، علّها تجد في هذه القصة ما يشبه واقعها المأزوم، فاستعمل "درغوئي" للقرم ذو الجناحين الصغيرين، والمرأة السحرية، والتفاحة العجيبة، ليست في الحقيقة إلا رموزاً، اتخذها وسيلة للتعبير عن رأيه؛ لأنه ليس من عادته أن يعطي «إجابات عن القضايا المطروحة، بقدر ما يعري الواقع ويكشف عن المخبوء بلغة قد يقال عنها خالية من الحياء، ووقحة...»⁽²⁾. ليرسل من خلالها ما يريد إلى المتلقي بطريقة غير مباشرة.

فإيراد "درغوئي" للقرم الذي يمتلك جناحين، كأنه ملاك قدّم يد المساعدة لـ: "لولوا" عندما مرضت، كما ساعدها في الحصول على المرأة والتفاحة العجيبة؛ إلا أن عونه هذا لم يكن مجانياً بل عليها أن تسمح له بالتمتع بجسدها، فانصاعت لطلباته، فالروائي هنا يصور لنا الإنسان الاستغلالي الذي يظهر الود ويضمّر الخبث والمكر، إذ يفرش الورد لفريسته لكي ينال منها مراده.

أما توظيفه للمرأة السحرية يقصد من خلالها تعرية الواقع، وإظهار حقيقته الخفية التي لا يراها معظم الناس، لأن عيونهم مغشاة لمظاهر الحياة المزيفة، وعليه فشاشة "درغوئي"

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص107، 108.

(2) - شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوئي، ص35.

داخلية وخارجية تنقل اللامرئي، وتضع أمام المتلقي كل مجريات الواقع، وهذا ما جسده لنا من خلال بطله روايته "لولوا".

وإلى جانب كل هذا يعتبر الروائي التفاحة العجيبة طوق نجاة، لجأ إليها ليخلص العالم من الموت البطيء، الذي يحيط به - موت الضمائر والقلوب - من خلال ما نراه على أرض الواقع، فبعدما كانت التفاحة سببا في النزول من الأعلى إلى الأسفل، يريد "درغوئي" أن يعيدها إلى موطنها الأصلي (شجرة الجنة)، وبالتالي تكون سببا في الصعود من الأسفل إلى الأعلى، لأن التفاحة في روايته ساعدت "لولوا" على إدخال البهجة والسرور في قلوب أطفال الملجأ، بفضل عطائها السخي للهدايا، وعليه يأمل الروائي بوجود تفاحة سحرية، تكون سببا في إدخال الأمل والفرحة والسلام، للذات العربية ككل، لأن الأطفال ما هم الشعب الغد.

لقد قام "درغوئي" بتوظيف الرموز السابقة الذكر، ليخرج من حدود الواقع العربي المشتت في متاهات الفن وزيف الحياة، التي تسيطر عليها المادة، لذا نجده امتطى صهوة النص العالمي علّه يساعده في نقل ما يريد إيصاله للقارئ.

وخلاصة لما قلناه لقد شكل المتخيل بمرجعياته المختلفة جزءا أساسيا من روايتي: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" إذ استخدمه "إبراهيم درغوئي" كأداة من أدوات التشكيل الجمالي، وأرضية خصبة انطلق منها، ليعالج عدة قضايا تمخر عباب المجتمع العربي.

حيث يعالج في رواية "مجرد لعبة حظ"، مسألة الشعوذة التي تقوم بها الطبقة المثقفة (بثينة)، وكذا مشكلة الخيانة الزوجية المرتكبة من كلا الطرفين، وأيضا موضوع العقم ونظرة الرجل العربي له الراض لفكرة المساس برجولته، إضافة إلى ذلك ييبث بعض القضايا العربية الإنسانية كقضية بغداد وحرب الخليج وما تعانیه من خراب ودمار.

أما رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، تطرح مشكلة الفقر والبطالة مشيرة إلى أزمة المثقف التونسي خصوصا والعربي عموما، بالإضافة إلى استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وهذا ما جسده طغيان فئة السماسرة على سطح الواقع، وكذا البحث عن الشهرة و النجومية محليا وعالميا، ولو كان ذلك على حساب الأخلاق وكسر عرف العادات والتقاليد. كل هذا عبر عنه "درغوثي" عن طريق المتخيل الديني والصوفي والأسطوري والتاريخي والأدبي والتراثي والعالمي، فيشكل بذلك نصا معاصرا فوق نصوص قديمة، وعليه فهو يمزج بين الأجناس الأدبية، لتعانق روايته كل المورثات، وعلى المتلقي -أثناء قراءته- أن يكشف تلك الخيوط التي تشده وتستحضره داخل النص الحاضر، ويقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بينهما وفق السياق الذي وردت فيه.

الفصل الثالث

آليات المتخيل في الروايتين

1- التهجين

2- المحاكاة الساخرة

3- العجائبية

4- الميتاروائي

غدت الرواية المعاصرة محفلا للخطاب المتميز، الحامل للتغيرات الناتجة من حدّة التوترات النفسية، والاجتماعية التي يعيشها الفرد اليوم، لذا نجد أديب هذا العصر يحلم ويتخيل عالما خاصا به، يبحث فيه عن شيء افتقده وترك أثرا عميقا في نفسه، وهذا ما جعله يدخل عالم الإبداع الأدبي للبحث عن هذا المفقود، عبر نسيج من الكلمات تم حبكها بخيوط الفضاء المتخيل الرّحب، باعتباره الأمثل للتعبير عن القضايا التي تختلج نفسه وفكره، فيخرجها في قالب فني متميز.

وهذا ما خطته أنامل الروائي "إبراهيم درغوئي" من خلال روايته: "مجرد لعبة حظ" وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، إذ اتخذ من المتخيل مجالا خصبا في بناء سرح منته الروائي، ليبدع وينتج شكلا أدبيا جديدا، معتمدا في ذلك على عدة آليات تتجاوز حدود الواقع، لتؤثت عالما تخيليا خاصا، يتماشى ومتطلبات الحياة الجديدة، مبتعدا بذلك عن الشكل القديم.

تناول "درغوئي" في روايته السابقتين، قضايا متعددة تنخر في عمق البشرية كالظلم والحرمان، و الطمع...، فحاول من خلال عالمه الروائي الخاص الذي يؤسسه بطريقة متفردة، تخترق الواقع المأساوي للوصول إلى حالة المقاومة، موظفا في ذلك رموزا وأقنعة، ودلالات لنقل موقف فكري ورؤيوي خاص، ينتصر فيه لقضايا إنسانية تطرحها عالم الرواية، لذا تسعى هذه الدراسة إلى ملامسة بعض ملامح تشكيل المتخيل السردي عبر العديد من الآليات الجديدة القابعة في رحم النص الروائي، ومحاولة الكشف عنها، وعن مدى تفاعل هذا المتخيل مع الحياة والوجود من حوله، لذا سنفتح الستار عن بعض آليات اشتغال المتخيل في المتن الروائي لـ: "درغوئي".

1- التهجين:

يشكل التهجين أحد مظاهر الحوارية عند "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtine) وقد تحدّث عنه في كتبه الثلاثة المعروفة: (شعريّة دوسيتفسكي، وإستيتيقا الرواية ونظريتها، والماركسية وفلسفة اللغة)، بأنه « مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصدياً »⁽¹⁾، فالمقصود من هذا التعريف أن التهجين يحضر، من خلال الجمع بين لغتين أو أسلوبين أو أكثر في ملفوظ لساني واحد، كاستعمال اللغة العربية واللغة الدارجة في عبارة واحدة.

والغرض من ذلك هو خلق ازدواجية لغوية مقصودة، يظهر فيها وعي المجتمع ووعي السارد، و«تتم عن حضور مختلف الأصوات المتعارضة، ضمن ملفوظ قصصي واحد، وبذلك تكون هذه الحوارية ليست من قبيل العجز، أو القصور بل تعبر عن إبداع فني وجمالي خاص»،⁽²⁾ يُكسب النص قوة ووضوحاً، فينجذب القارئ إلى فلكه.

لذا يعد التهجين إحدى الطرق الأساسية، لبناء النص السردي، كونه يقوم على التنوع في «تجميع اللغات واللهجات والخطابات والأجناس والأنواع والأساليب، داخل ملفوظ روائي واحد، ومقارنته في ضوء البنى السيوسولوجية والطبقية والإيديولوجية»⁽³⁾؛ بمعنى: أن التهجين يقوم بنقل الخطاب الروائي من المنولوج الأحادي إلى الخطاب الديالوجي المتعدد، فيكسبها بذلك تميزاً وتفرّداً عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

(1) - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 م،

ص18.

(2) - يُنظر: يمني العيد: الرواية العربية (المتخيل وبنيتها الفنية)، ص28.

(3) - جميل حمداني: التهجين الروائي، <http://eljadida.news.com>، تاريخ الدخول: 2020/07/14، الساعة

.18:15

وبذلك تكون طبيعة التركيب الهجين هو: «أن المزج بين لغتين في قول واحد بطريقة فنية مقصودة وغير مقصودة تعبر عن التطور الطبيعي للغات، فهي بذلك تحمل بعدا اجتماعيا حتى وإن ظهرت في الرواية من خلال وعي الأفراد بأصوات الساردين»⁽¹⁾، وعليه نجد التهجين اللغوي، يعبر عن وجهات النظر والمواقف والرؤى الفكرية والسياسية والاجتماعية للشخصيات، فيكون بذلك وعاءاً للأنساق الثقافية المختلفة. لذا لجأ "درغوئي" إلى توظيف بعض التركيبات الهجينة، ليحرّك السرد كما يشاء ويرغب، حيث يقول على لسان "بثينة": «تقمير في تقمير وأنت وسعدك، ومشكي الأوراق وارشم. لا يهم أين يكون الرّشم في كاغط رشاحي»⁽²⁾.

استعمل السارد التهجين في هذا المقطع السردى ليخبرنا بلعبة القمار، أو ما يسمى بقراءة ورق الحظ التي كانت تمارس بكثرة من قبل العجر، حيث قام والد "بثينة" ذات يوم بإحضار امرأة عجزية إلى منزله لتكشف له سطور الغيب، وأفاق المستقبل.

تأثرت "بثينة" الفتاة المثقفة - أستاذة لغة عربية - بهذه اللعبة فعلمتها العجزية أسرارها: «جلست على طرف الفراش فأوسعت لي المرأة الغريبة مكانا قرب والدي، ورمت لي الأوراق في حجري وهي تقول:

- أنت منذورة لهذه الأوراق يا عزيزتي فلا تهربي من قدرك، وعلمتني سحر اللعبة، سبعة أيام وسبع ليال وأنا أقرأ في كتاب العجزية إلى أن حفظت السرّ الكامن في الأوراق»⁽³⁾، فهذه الصورة تحيل إلى البناء الثقافي لشخصية "بثينة" المتعلمة، وفي نفس الوقت المتخلية عن ثقافتها وتعاليم دينها، من أجل الولوج إلى عالم الروح، فتخلق لنفسها

(1) - أمانة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 95.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 17.

(3) - المصدر نفسه، ص 20، 21.

عالم افتراضيا قائم على مجموعة من الشعائر والمعتقدات، ومحاطا بهالة عظيمة من القوى الخارقة والفعل العجيب، إنه عالم الكشف الغيبي « اتكونش مشاركة ربي في علمو يا ولدي»⁽¹⁾.

لذا استهوت هذه اللعبة "بثينة"، فأخذت تمارسها في كل مكان، وتكشف للناس حظوظهم ومستقبلهم، من خلال محاكاتها لذواتهم الداخلية، وما يراودها من قلق وتوتر تجاه الحياة، فتكون بذلك "بثينة" الوسيط بينهم وبين ما هو غيبي.

فالمشاركة الغيبية أفضت بعودة الإنسان المعاصر إلى التفكير البدائي، أو الما قبل منطقي، فهذه العودة تعد الملاذ الوحيد الذي يتخلص فيه من جميع القيود، التي قد تعترضه أو تحيط به، من قبل السلطة أو القانون أو المجتمع وغيرها، فيخلق لنفسه عالما حرًا يحركه التخيل، ويكون فيه « وحيدا غارقا في التأمل، حيث تنعدم المسافة بين النفس والمكان الخارجي، فيشعر المتخيل بأنه يفتح للعالم والعالم يفتح له»⁽²⁾ بطريقة جديدة ترتاح لها النفس وتطمئن، فتحقق الأنا الداخلية رغبتها في تحقيق ما تريد وتسمو إليه.

من خلال هذا التهجين أبرز لنا الكاتب القلق الوجودي، الذي تعيشه الذات داخل مجتمع تجرّفه تيارات الوهم، من أجل أن يحقق وجوده في هذه الحياة، عليه أن ينزاح عن مبادئه وتعاليمه ليتماشى ومظاهر الحياة، التي قد تكون مزيفة، وهذا ما جسده قوله: « واش نعمل بالقراءة اللي ما عادتش تنفع في شيء...ميات ألف ويزيد قبلي عندهم الليسانس في كلّ علوم لقراءة والترباية يستنّو في دورهم باش يوّلّو معلمي صبيان

(1) - مجرد لعبة حظ، ص131.

(2) - عبد الصمد زايد: بلاغة المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي، ط1، 2003م، ص244.

وصبيات...أنا رقم آخر ينزاد للعدد، واستني يا دجاجة حتى يجيك القمح من باجة...»⁽¹⁾

بالرغم من المكانة الرفيعة التي يحظى بها العلم والعلماء في الدنيا والآخرة؛ إلا أن الروائي في فقرته هذه، ينقل لنا النظرة التشاؤمية لحاملي الشهادات الجامعية، وذلك عندما يصطدمون بالواقع، وقساوته في صعوبة التوظيف، لذا نجدهم يلجأون إلى أي عمل يُعرض أمامهم، في سبيل كسب لقمة عيشهم، أو تحقيق وجودهم في هذه الحياة، ف: "لولوا" طالبة الماجستير تقودها خطأها إلى بيت "صناجة العرب"، علّه يزودها بمعلومات تفيدها في بحثها العلمي المعنون ب: (قراءة أسطورية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني)⁽²⁾، فتجده ينظر إليها، وإلى شهادتها نظرة استهزاء وسخرية، إذ تقول: «تأمل شهادتي مدة من وراء زجاج نظارته...أما هذي بليها واشربي ما ها ما عادتش تنفع في شيء...كأنك ناوية تولي فنانة مشهورة الشهايد ما تفيدكش في شيء»⁽³⁾

يصرح السارد أن الوصول إلى النجاح في الحياة، وتحقيق الشهرة، لا يتأتى بالعلم والشهادة، إنما هنا طرق أخرى أقصر: « برشة فنانات هبطتهم مالجبل.لايقرو ولا يكتبو...وولو سيّدات في مجتمع المخمل(...) المجتمع الرّاقى الّلي ما يدخلو كان الّلي يقول آني آني...هاهاهاهاهاها...أنا صانع النّجوم الزّاهرة يا زينة الملاح»⁽⁴⁾

الملاحظ أن النجاح في نظره، يكون أولاً بالواسطة، وثانياً متماشياً مع متطلبات الحياة العصرية، حيث يخبرنا أن الفن الناجح هو الذي يقوم على الإغراء، فيحقق صاحبه الشهرة، «ورّيني صدرك يازينة الملاح(...) وهزّي يا نواعم شعرك الحرير، خلي الشعر

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 66، 76.

(2) - المصدر نفسه، ص 11.

(3) - المصدر نفسه، ص 91، 92.

(4) - المصدر نفسه، ص 92.

الناعم مع الهوا يطير... هذا ألي حاجتي بيه، الباقي ما ايهمنيش وما عندي ما نعمل بيه وزاد فقال: كانك ناوية تولي فنانة مشهورة، الشهايد ما تفيدكش في شي»⁽¹⁾.

فهو يشير أيضا إلى حالة اللاهتمام، التي آلت إليها الطبقة المثقفة في زمننا اليوم واصفا بعدها حال بعض الفنانات قبل دخولهن عالم الفن وبعده؛ أي كيف أصبح بفضله، وذلك في قوله: «هذي جاتني هدية من بلاد فارس عن طريق باريس، إكرامية من واحدة من اللي حدثتك عليهم وحدة كانت تمسح في شعرها المقمل بزيت السانقو، وتسكن في زريبة مع الحيوانات المنزلية، وما تعرف من اللبسة كان الروبافيك، ومن الماكلة كان الكسكي بالفت والسنارية والماكارونة المطبوخة في الماء، وما تذوق اللحم كان مالعيد للعيد... وتوه، يا حلوتي، ما تلبس كان السيني من طرف أرباب الماركات العالمية، وما تاكل كان بالشوكة والسكين في أوتيلات الخمسة نجوم، وما تشرب كان في الكريستال، وتتدلّل، ما تمشي كان مع أصحاب المارسيديس فنتوم، ويا بمبك يا بمبك...»⁽²⁾

كما وظف الروائي اللغة العامية المصرية عندما تطرق إلى أغاني الزمن، باعتبارها الأقرب إلى وجدان المستمع، وذلك في قوله:

«مين عذبك بتخلصو مني

وأنا ذنبي إيه بتعذب فيا...

ليه العوازل حاسديني دول حقهم يبكو عليا...

(1) - وقائع ماجرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 92.

(2) - المصدر نفسه، 94.

...وإمتى بقي حترحمي هو العذاب دا ملوش آخر...»⁽¹⁾

كان استعمال "درغوئي" للتهجين دور فعّال في بناء متنه السردية، عن طريق توظيف جملة أو فقرة من اللغة العامية التونسية، والعامية المصرية، فنقل إلى القارئ الصراعات الفكرية والمشكلات الاجتماعية التي يعاني منها الفرد العربي بصفة عامة، والتونسي بصفة خاصة، وجسد ذلك من خلال شخصيات نصه الروائي، إذ أعطاهما بعدا ثقافيا خاصا يتجاوز فيه وعي المجتمع والساد معا.

2- المحاكاة الساخرة:

تعتبر السخرية أرقى أشكال التعبير الأدبي، لما لها من أهمية بالغة لدى الكثير من الدارسين، لذا بقي مفهومها غامضا وغير مستقر، « فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السابقة، ولا يعني نفس الشيء من بلد لآخر، وهو في الشارع غيره في المكتبة، وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبي، فيمكن أن يتفق أدبيان اتفقا كاملا في تقديرهما للعمل الأدبي، غير أن أحدهما قد يدعوه عملا ساخرا، في حين يدعوه الثاني عملا هجائيا أو هزليا أو فكاهيا أو مفارقا أو غامضا»⁽²⁾.

وبذلك تعد السخرية مصطلحا نقديا متطورا، يحمل صفة الخصوصية والاختلاف فيختزن في طياته « معنى الاستهزاء والتهمك والضحك والهزاء في معرض المدح، بحيث تجيء ألفاظ السخرية مكتظة بالمعاني والدلالات المتناقضة، فالظاهر منها الملاحظة

(1) - وقائع ماجرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص31.

(2) - مجموعة من المؤلفين: أبحاث في الفكاهة والسخرية، تنسيق: أحمد الشايب، دار أبي رقرق للنشر، الرباط، ط1،

والطرفة والعذوبة، وباطنها المرارة والعذاب والألم والوجع»⁽¹⁾، لذا اتخذها الكتاب أسلوباً في الإبانة عن آرائهم ومواقفهم تجاه قضايا الحياة.

فقد اعتبرها "ميخائيل باختين" «من الوسائل التي يوظفها الإنسان لمواجهة الحالات الدرامية التي تصادفه، كي يخرجها من مساحتها الملحمية ويدخلها حيز الواقع والمعيش والاتصال الحر البعيد عن الكلفة»⁽²⁾؛ بمعنى أنها تقوم على فلسفة خاصة، ورؤى تتبع من روح الأديب، ونظرته الخاصة للوجود والتعبير عنه بكل أريحية.

ورغم الدلالات الإيحائية التي تضطلع بها؛ إلا أنها «لن صعب الأداء يتطلب موهبة خاصة، ونكاه حادا من الأديب ولا يقصد منها الإضحاك والإمتاع فحسب، بل تحافظ على قيم المجتمع العليا وتكريس السلوك القويم»⁽³⁾؛ أي تستدعي السخرية قدرة عالية من المهارة والذكاء والبديهة الحاضرة.

لذلك جعل الروائي العربي من السخرية، لسان المجتمع في مواجهة الواقع ومفاسده، فاتخذها وسيلة بناءة للتقويم والإصلاح ونشر القيم الصحيحة، وكل هذا من بطريقة «كوميديّة سوداء تعكس أوجاع المواطن السياسية والاجتماعية ويقدمها بقالب ساخر يرسم البسمة على الوجه، ويضع خنجرا في القلب (...). والكاتب الساخر هو من يحول

(1) - فيصل كوريفة: «السخرية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر - محمد الهادي الحسني أنموذجا-»، مجلة الكلم، مج 04، ع02، 2019م، ص78.

(2) - ميخائيل باختين: شعريّة ديستويوفسكي، تر: جميل ناصيف التكريتي وحياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص 179.

(3) - أحمد صبيح محيسن الكعبي: «السخرية السياسية في الشعر العراقي الحديث من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى عام 1980» (دراسة نقدية)، مجلة جامعة كربلاء العلمية، مج10، ع1، 2012م، ص127.

الألم إلى بسمة والحزن إلى إبداع (...) ويجعل القارئ يبكي من فرط الضحك، وفي الوقت نفسه يضحك من فرط الألم»⁽¹⁾.

وهذا ما يدل على سعة المستوى الثقافي للساحر الذي، يجسده من خلال جعل نصه الساحر مألوفة أدبية متنوعة الأشكال والصنوف، فيكون « نادرة أو خبرا موحيا في مناسبتة، أو أقصوصة صغيرة ترمز إلى عيب من العيوب أو تصويره سواء كان منصبا على فرد أو طائفة أو عادة اجتماعية معينة أو ظاهرة خلقية ثابتة أو طارئة»⁽²⁾، كل هذا يتجسد في العمل الأدبي من خلال اللغة، واللعب بألفاظها ومدلولاتها التي تأتي مباشرة أو غير مباشرة، فتكون السخرية هنا مرآة عاكسة لكيفية القراءة، وبذلك تظهر العلاقة الطريفة بين المؤلف والقارئ، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في النص الروائي لـ: "درغوئي"

قام "درغوئي" بتوظيف أسلوب السخرية في منته الروائي، بطرق مختلفة تستدعيها المواقف وقضايا الحياة، وهذا ما طفق يجسده في قوله: « في الصباح وأنا أودّعه في المطار، سألني إن كنت مازلت أحب جميلا العذري؟ قهقهت عاليا... فواصلت ضحكي وأنا أقبّل هذا الرجل المرتبك وأمسح عن عيني دموع الوداع»⁽³⁾.

كما استعمل ألفاظا مألوفة ومعاني غير مألوفة لدى الهازئ به -"بثينة"- وجعلها تقع في ذهنه موقعا مؤذيا أثرت على سمعه وقلبه، فعندما طُرح عليها السؤال من قبل "فائز" انتابها حالة هستيرية من الضحك، المثير لحيرة السائل من وقع سؤاله، إذ لمس الوتر

(1) - شمسي واقف زاده: «الأدب الساحر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية»، مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر، ع12، السنة الثالثة، ص102.

(2) - حامد عبده الهؤال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط)، 1982م، ص17.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص 42.

الحساس والممزق في قلب "بثينة" الفاقدة لحبها الأول، فكانت قهقهتها الصارخة، تُفصح عن ألم دفين لذكرى حب عذري مات مع بداياته على يد أبيها.

فالروائي هنا يهدف إلى الكشف عن حالة من حالات الهشاشة الوجدانية في البوح، فتكون القهقهة هنا أفصح من الدموع، لذلك تبدو اللقطات الإنسانية عنده مرهفة، تتطرق بأكثر مما تؤديه الكلمات، فتفرج عن كرب خفي، فتكون السخرية هنا الملاذ للذات لتداوي ألمها بالضد، ويشفى كربها بالنقيض.

لا يزال "درغوئي" يتلاعب بالدوال اللغوية وبإسناداتها، حيث يفيض المعنى بمدلولات جديدة، تستدعي الوقوف عندها لاستخراج مكنوناتها، إذ نجده يقول: «قال لي زوجي حين عاد تلك الليلة أنه يشم رائحة غريبة، فقلت له، إنها رائحة عطر عمر بن أبي ربيعة زارني طالبا مني تسهيل لقائه بحبيبته هند، فضحك زوجي حتى دمعت عيناه، وهو يردد: يا الله! كم هو غريب أمر هذا الشعب إذا لم يجد ساحرا أو عرافا صنعه بنفسه وشهره ثم آمن بنبوءاته وصدقها»⁽¹⁾

ارتبطت السخرية في هذا المقطع بالاستهزاء والتحقير، لفئة المنجمين والدجالين الذين انتشروا في الأرض كالنار في الهشيم، وأنساق وراءهم عدد كبير من الناس باحثين عن كشف ما يخبئ لهم القدر في جبهه، ضاربين بتعاليم الدين عرض الحائط، لذا لجأ "درغوئي" إلى فضحهم وتعرية فداحة ما يأتون به من أفعال تُظلل الفرد، و تبعده عن قيم المجتمع الإسلامي.

إنه يشير إلى الحالة التي آل إليها المجتمع، جراء ضعف الوازع الديني من خلال إتباعهم عالم التنبؤات، وكشف الغيب حتى، وإن كان هذا الإتباع على حساب دينهم، فكل ما يهمهم هو معرفة ما سيحدث لهم مستقبلا، وبذلك ساد الجهل بين الناس حتى تساوى

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 68.

المبصرون مع العميان، لدرجة صاروا معها يقبلون ما ترفضه العقول، لذا تترجم السخرية حالة روحية حين تحرف القيم ويسود الزيغ. فتكون بذلك شكلا من أشكال المقاومة، الساعية للحد من هذه السلوكيات المتطرفة، من أجل تكريس السلوك القويم، وتغيير الواقع للأفضل.

الملاحظ أن "درغوئي" في سخريته يعتمد على التلميح الذكي دون التصريح، فيستند في ذلك على «المفارقة اللغوية التي تجعل العلاقة بين الدلالة المباشرة والدلالة المنزاحة علاقة قائمة على التقابل الدلالي، لأن بنية السخرية تتحقق بوجود دال ومدلولين، يكون الأول مباشرا والثاني ضمنيا»⁽¹⁾، وهذا ما تضمنه خطابه الآتي:

«قدمتني لصديق والداها.وقدمت له عقد العمل الواصل من "أمريكا"، وأرته شهادتي في العلوم الاقتصادية.

أرجع لي الوزير شهادتي وهو يقول:

-أما هذه، فلا حاجة لنا بها.وأما بثينة، فأكراما لوالدها سأسميك مديرا لمعمل "تاج العروس ومتعة النفوس"»⁽²⁾

إن لجوء الروائي للسخرية المقنعة بالجد، كانت بمثابة سلاح حارب به مفاصد الواقع الذي لم يعد فيه قيمة للعلم والاجتهاد؛ بل الوجود للمحسوبية والواسطة، فـ"فائز الربحي" صاحب الشهادة الجامعية في الاقتصاد، والكفاءة العالية في إدارة الأعمال يُقابل بالامبالاة والصد أثناء طلبه لمنصب عمل، وفجأة بتدخل "بثينة"-الواسطة- يصبح مديرا لأضخم المعامل في بلاده.

(1) - شمسي واقف زاده: «الأدب الساخر وأنواعه وتطوره»، ص 03.

(2) - المصدر نفسه، ص 50.

ولا يزال "درغوئي" يركز على الطبقة المثقفة وما تعانیه من تهميش، وهذا ما عبّر عنه بقوله: « تأمل شهادتي مدة من وراء زجاج نظارته... أما هذي بليها واشربي ماها هذه ما عادتش تنفع في شيء»⁽¹⁾، تتوهج السخرية هنا عندما يقابل أصحاب الشهادات العليا بالتحقير والاستهزاء؛ لأن علمهم لا فائدة منه في هذا الزمن، بل الجاهلين هم أصحاب النفوذ ولهم كل التقدير والاحترام، فالجاهل يعيش اليوم في نعيم يفوق الحد، بينما العالم لا يجد ما يسد رمقه. فالروائي هنا يُبدي موقفه مما يحدث في هذا العالم، فيعبّر عن تناقضاته، ويسلط الضوء على أبرز مفارقاته.

و لا تزال السخرية تحضر في النص الروائي، من خلال مجموعة من المؤشرات والقرائن، الدالة عليها بعض الإيماءات؛ لأن « السخرية العميقة هي التي تحقق بواسطة عدد قليل من المؤشرات»⁽²⁾، التي تشير إلى تواجدها داخل النص، لتصبح محققة من خلال استجلاءها من طرف القارئ، حيث نلمس وجودها في قوله: « يومها كانت تتهياً لركوب سيارة التاكسي التي أوقفتها لها حتى ترجع للمبيت الجامعي حيث تقيم، حين اختطفت مني محفظتي... ثم دسّت داخلها رزمة أوراق... أريدك أن تقرأها بعدما تغلق نوافذ مسكنك وتحكم إغلاقها بالمسامير حتى لا تنتحر مباشرة بعد القراءة، ثم صارت تضحك... فقررت بيني وبين نفسي أن أستجيب لرغبتها المجنونة، فلن أقرأ خربشات "درتها اليتيمة" إلا بعدما أطمئن على حياتي وأؤجل موتي إلى فرصة أخرى غير قراءة نص أدبي لا يأتي من ورائه إلا المصائب»⁽³⁾.

يشير هذا المقطع السردي فضول القارئ لمواصلة قراءة الرواية، وذلك من خلال تتبع ردة فعل الأستاذ تجاه طالبتة "لولوا" عندما سلمته مجموعة أوراق بحثها للاطلاع عليه،

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 91.

(2) - شمسي واقف زاده: «الأدب الساخر وأنواعه وتطوره»، ص 03.

(3) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 12، 13.

وأخبرته بأن ينتبه لما فيه من قصص، وأسرار قد تؤدي به للانتحار، هنا يضعنا هذا المقطع في دائرة الاستغراب. هل نص الطالبة ملغما لهذه الدرجة حتى يؤدي بقرائه للانتحار؟ أم أنها مجرد كلمات مقصودة تحرك بها فضول أستاذها ليطلع على أوراقها.

لـ: "درغوئي" أسلوب مميز في بسط فكرته، والتعبير عن رأيه عن طريق مواقف شخصيات روايته التي يريد من خلالها الإماطة عن فكرة مفادها: المعاناة التي يعانها المؤلف عند إنتاجه لمؤلفه بسبب قلة الإطلاع و المقروئية للكتب في هذا الزمان، لذا لم يجد المؤلف بُد سوى عنونة مؤلفه بعناوين مغرية وجذابة للفت انتباه القارئ إليها.

ومن مظاهر السخرية في الخطاب الروائي لـ: "درغوئي" سخريته من القارئ، عندما يخبره بأن النص الروائي لم يرد على لسانه؛ إنما هو للشخصية الروائية، حيث يقول: «هذا بعض ممّا وجدت في إضارة الورق التي سلّمتني إيّاها طالبتني فوعدتها بقرائتها... ولعلمكم، فلست مسؤولاً عمّا يرد فيها من بذاءات وسوء أدب قد يروق لبعضكم، فما أنا إلا وصيّ على نصّ أوردته لمن يشتهي من القراء الولوج إلى عوالمه، وأنّبه من لا يرغب فيه بالخروج منه قبل فوات الأوان، والله على ما أقول شهيد»⁽¹⁾

الملاحظ هنا تبرأ الروائي من كونه كاتب العمل الإبداعي، وقد أسند فعل الكتابة للطالبة "لولوا" التي تُعد مسؤولة عن كل ما فيه، وهنا تجلت السخرية في المفارقة بين قوله، وبين ما نعرفه عن علاقة المؤلف بالعالم الروائي، باعتباره خالقا له، وعالما بكل تفاصيله الصغيرة والكبيرة.

فلجوء "درغوئي" إلى هذه الفكرة المراوغة للقارئ، تعود إلى فراره من ضغوطات المجتمع، ليعطي رأيه بكل حرية اتجاه ما يجري حوله، من صراعات إيديولوجية وسياسية

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 49

واجتماعية... إلخ، وبالتالي لا يُحمل نفسه تبعات ما في الرواية، من تصريحات وانتقادات وقضايا قد تمس شخصيات مرموقة في المجتمع.

إضافة إلى ذلك إن جهل شخصية الأستاذ لما تحتويه إضارة الأوراق، فيه إشارة إلى قضية نقدية مهمة أقرتها البنيوية، ألا وهي موت المؤلف وإقصائه من الدراسة، فالخطاب هنا مزدوج، يوهم بأنه نقدي وهو في الحقيقة خطاب ساخر، كما أنه خطاب لا يخضع إلى المنطق، بما أنه يتعامل مع الشخصية الروائية "لولوا" تعاملًا متناقضًا، فهي من جهة شخصية متخيلة، ومن جهة أخرى ذو تأثير في مصائر القراء، إذ تتوعدهم بحقائق كثيرة من خلال ما يسرد في المتن الروائي، حيث تقول: «وسأحكي... ترقبوني قليلاً... سأحكي ولن أسكت عن الكلام الذي سيجرح كبرياءكم المريضة... سأحكي وأقول ما تسترت عنه شهرزاد بنت شهرنار وما لم تعرفه دنيا زاد من كلام العار... سأفضحكم كلكم.. ولن أتستر على أي منكم... ولن أسكت...»⁽¹⁾

وبما أن السخرية آلية يتوشحها الناقد الساخر، لتعرية المذنبين وفضحهم استعملها "درغوئي" للتعبير عن الواقع السياسي المتذبذب الذي تعيشه بلاده، فيقول: «وصلت إلى قاعة الأساتذة فأنسيتها ولو إلى حين النقاشات الدائرة عن حال البلاد والعباد، وعن الفوضى التي سادت في المدن والبوادي بعدما هرب هولاءكو بالطيارة وترك للشعب الكريم القصر والسيارة»⁽²⁾.

أبرز "درغوئي" من خلال الرواية، هذه المرة مثالب الطبقة الماسكة بالسلطة في وطنه، والمتوارية خلف شخصية "هولاكو"، التي قصد بها الرئيس السابق "زين العابدين بن علي" بنبرة فيها كثير من التهكم والتحقير، حيث خلع عليه قيم الرجولة وأعطاه صفة

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبب الذهبية، ص 62، 63.

(2) - المصدر نفسه، ص 09.

الجن بسبب فراره المتوقع، وبالتالي عبّرت السخرية عن الوضع السياسي، وما فيه من ظلم واضطهاد ممارس من طرف الحكام على الشعب المسكين.

بعد استقراء بعض نماذج السخرية عند "درغوئي"، يلاحظ أنها آلية صعبة المراس، تتطلب درجة عالية من المهارة والنضج الفكري، كما تتطلب قدرة رهيبية على حبك القيم التعبيرية، وتصوير المشاهد وسرد الموقف، وقد عمل فيها الروائي على تغليب الجانب الانتقادي، بنبرة فيها الكثير من الاستهزاء والتهمك والتحقير، جراء ما يشهده الواقع البشري من أنواع التسلط، والاستغلال الثقافي والاجتماعي والسياسي، من طرف المتطاولين عليه، لذا كان هدف "درغوئي" تعريتهم، وكشف أعمالهم بغيّة ردعهم بسلاح الفضح، وكذا تصويب أخطائهم وتقويم سلوكهم علّهم يهتدون إلى القيم السّماحة، وهذا لخدمة القضايا الإنسانية من جهة، والمحافظة على النظام الاجتماعي من جهة أخرى.

3 - العجائبية:

اتسمت روايتي "درغوئي" بالتجريب والحادثة السردية، بفضل تجاوزهما لنمطية الكتابة التقليدية، وانفتاحهما على أشكال تعبيرية جديدة من حيث الشكل والمضمون، كان أبرزها العجائبية التي جعلها الروائي، مكونا أساسيا في بناء تضاريس منته الحكائي، فكيف حضور الخطاب العجائبي في روايتي: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"؟ فأين يكمن البعد العجائبي فيهما؟

يعد مصطلح العجائبية بناء جديدا مستحدثا، لذا شهد اضطرابا بين الباحثين والنقاد في تحديد مفهوم ثابت له، فنجد مثلا جملة من المفردات « تتعدد استعمالاتها من باحث إلى آخر، نحصي بعضا منها كالعجيب، الغريب، العجائبي، الغرائبي، الفانتاستيكي،

الخوارقي، وكل هذه المصطلحات تشكل صبغة فنية وجمالية وفق متطلبات القص، وفنيات وجهة النظر»⁽¹⁾، لدى الكتاب والدارسين.

ويعد "تزفيتان تودوروف" (T.Todorov) أفضل من نظر لها في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي)، وهذا ما تحدث عنه "محمد برادة" قائلا: «أن دراسة تودوروف تدشن المقاربة المنهجية النظرية للفانطاستيك، بوصفه جنسا أدبيا يتميز بمكوناته البنيوية وبخصائصه الخطابية مثلما يتميز بخصوصيته الدلالية وتيمات النوعية»⁽²⁾، فهنا يشير "برادة" إلى تفرّد العجائبية بجملة من المميزات، من حيث البنية والخطاب والدلالة وأشكال أخرى، تحقق بها وجودها في الحقل الأدبي والنقدي.

وللتوضيح أكثر نقف عند مفهوم العجائبي لدى "تودوروف"، إذ يقول: «إنه ينهض أساسا على تردد القارئ-قارئ متوحد بالشخصية الرئيسية-أمام طبيعة حدث غريب، هذا التردد يمكن أن يُحل أو ينفرج إما بالنسبة لما يُفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يُفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم»⁽³⁾، فالعجائبي انطلاقا من هذا المفهوم يقوم على سمة التردد (bésition)، التي تسيطر على القارئ عند تلقيه لحدث غريب وغير طبيعي، متجاوزا لقوانين الطبيعة بوسائل غير واقعية، وغير مألوفة، وبذلك يكون العجائبي كشف للوجود المادي، بما ليس موجود؛ لأنه خداع ناتج عن ملكة الخيال.

(1) - ميسوم عبد القادر: «حبكة العجائبي في المتخيل السردي العربي، قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي»، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ديسمبر 2014م، ص 146.

(2) - محمد برادة: مقدمة كتاب مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م، ص 03.

(3) - تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ص 195.

وهذا ما أشار إليه "كمال أبو ديب" في حديثه عن الأدب العجائبي أو الخوارقي فهو الأدب الذي « يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي نقوة واحدة فقط، هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة»⁽¹⁾. وبالتالي تكون العجائبية نوع من الكتابة السردية، ذات خصائص فكرية وفنية متفردة، يتداخل فيها المعقول واللامعقول، لتتجاوز محدودية الواقع جسدا وفكرا و زمكانا إلى اللاواقعي، مما يمنحها حرية مطلقة بالتلاعب بالمكونات السردية، من أحداث وشخصيات، وزمان ومكان، إذ يعيد العجائبي نسجها وفق مسارات سردية تبدو، وكأنها سائرة في فوضى درامية، تنقل من خلالها المتلقي إلى عوالم خارجة عن المواضع الطبيعية.

وبذلك تكون العجائبية انتهاك القوى غير الطبيعية واللاعقلية، لما هو مألوف وعادي في الواقع الإنساني، لذا عمد المبدع اليوم إلى توظيفها في إنتاجه الأدبي، قصد كشف المخبوء واستنطاق المسكوت عنه.

ولحضور العجائبي في النص الإبداعي شروط حددها "تودوروف" بقوله: « لتتحقق العجائبي لابد من توفر ثلاثة شروط أولها وثالثها إلزاميان، وثانيها اختياري وهي:

الشرط الأول: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات، كما لو أنهم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث

(1) - كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقى، دار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص8.

المروية، ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي، الرؤى، باعتبار العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة «(1)

أما الشرط الثاني: قد يكون التردد محسوسا بالمثل، من طرف شخصية، فيكون دور القارئ مفوضا إليها، « ويمكن أن يكون التردد واحد من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة يتماهى مع الشخصية، ويندرج هذا الشرط في المظهر التركيبي من جهة، وجود نمط شكلي للوحدات (ردود الفعل) الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث وفي المظهر الدلالي من جهة أخرى، حيث نجد الموضوعات المتعلقة بالإدراك وتضمينه أو إيحائه أو اقتضائه.

الشرط الثالث: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات تعبر - أي الطريقة - عن موقف نوعي يقصي التأويلين (الأليغوري، المجازي، والشعري الحرفي أي غير التمثيلي أو المرجعي ويستغرق العجائبي زمن التردد، الريب وحالما يختار المرء هذا الحل أو ذاك فإنه يغادر العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين:

جنس الغريب: إذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة.

أو جنس العجيب: إذ قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها «(2).

خلاصة لما قاله: "تودوروف" فإن الشرط الأول يتعلق بالقارئ، ويرتبط الثاني بشخصية أو شخصيات من النص، أما الثالث يتصل بعملية التأويل، وهذه الشروط هي

(1) - ترفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ص 18.

(2) - المرجع نفسه، ص 18، 19.

التي يستطيع من خلالها النص إرغام القارئ على التردد، بين مستويين من التفسير للأحداث، الأول يكون تفسيرا طبيعيا، والثاني فوق طبيعي، لينتهي القارئ إلى موقف إزاء النص.

لذا سنحاول استثمار هذا المفهوم، وتطبيقه على روايتي "إبراهيم درغوثي"، من خلال تتبع سمات العجائبية المشكلة لبنية نصيه، محاولين استجلاء الدلالات الإيحائية التي تستدعي من القارئ الكثير من التفسير والقراءات، وذلك لقيامهما على منظور خيالي، يتجاوز الواقع إلى اللاواقع بتصوير عجائبي تمثل في:

3-1- التحوّل:

يمثل التحوّل أحد أبرز أشكال العجائبية في نص "درغوثي" « إذ يكون إراديا لديه أسباب كالتخفي مثلا أو التمويه أو الخداع ثم يعود الكائن المتحول إلى صورته الأصلية»⁽¹⁾؛ أي يتصف بالانتقال من حال إلى آخر، وهذا ما يضفي على الرواية طابع جمالي مميز.

قام "درغوثي" بتوظيف هذه السمة في روايته؛ لإظهار لامعقولية الواقع، ولعل أهم هذه التحولات تحول الأشياء الجامدة، وإعطاءها وظائف غير وظائفها التي صنعت لأجلها، وهذا ما يظهر في حديث "فائز الربحي" عند زيارته لبيت "بثينة": «أدخلتني دار والدها من الباب الخلفي، وفرّجتني على عرائسها التي تتكلم وتغمض عينها إذا وضعت يدك بلطف على بطنها وتبول على فستانها إذا قرصت حنكها الصّغير، تبول العروس عطرا لذيذا فتانا»⁽²⁾

(1) - خيرة جديد: العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة، روايات الميلودي شغوموم أنموذجا، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس، 2017/2018م، ص201.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص14.

إن إعطاء الروائي للعروس-الدمية- صفات وأفعال الإنسان، خلق دهشة لدى القارئ، حيث تجاوز في توظيفه هذا الوجود المادي للأشياء، ليحقق العجيب في عناصر نصه، من خلال التردد الناجم عن اقتحام ما هو مخالف للواقع المؤلف، الذي أصبح محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا، يحركه الروائي ويتلاعب به كيفما يشاء ويرغب.

وهذا ما نلاحظه أيضا في قوله: « كانت العصا غريبة في شكلها ولونها، كلما نظرت فيها تغيرت ألوانها، وتعددت أشكالها وكانت على شكل أفعى، تتلوه وتضطرب في قبضتي، وأنا ماسك بها متشبّث بطرفها حتى لا تهرب من كفي»⁽¹⁾.

يشير "درغوثي" إلى إنزياح العصا عن عملها الذي أسند إليها، كاعتمادها أداة للالتقاء أو للضرب أو للدفاع عن النفس، فأصابتها هالة التحول العجائبي، لتصبح أفعى لا يستطيع صاحبها التحكم فيها، إنها إشارة منه إلى التمرد الذي طغى على الحياة، وكأنه يريد القول إن كل شيء في هذا الوجود، يحمل في ثناياه قدرات وطاقات خفية، لا يخرجها إلا إذا أجبرته الظروف أو المواقف على ذلك. بذلك استطاع الروائي ببراعته التخيلية تشييد عالمه الروائي بصور واردة الاحتمال في الذهن.

فأصبحت هذه العصا سحرية عجيبة ومباركة، تقوم بأعمال غير منطقية « فلوّحت بها في وجه اليمّ فسكن وهدأ هديره وتجمّعت أمواجه حتى صار كرسم على لوحة زيتية، وأشرت إلى النوارس بالعصا فتوقفت عن الطيران وهي تفرد أجنحتها المتيبسة، وظلت معلقة في الهواء بلا حراك ولفت هدوء الشاطئ الرواد فوقفوا يشاهدون ما يحدث على الأرض وأعينهم شاخصة نحو السماء فحوّلت عصاي نحوهم فصاروا تماثيل من رمل وملح يسطح نور الشمس فوقها وتتلاّأ بالأنوار، ولولوا تنظر مشوهة ولا تتكلم إلى أن

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص20

اقتربت منها ووضعت على جسدها العصا برفق، فترتنت كأجمل ما تكون العروس وصارت تنظر إلى هيأتها مبهورة لا تدري بماذا تجيب»⁽¹⁾

قام "درغوئي" بتطويع العصا وفق ما تحب، وترغب النفس البشرية بتحقيقه، إنها سلطة التحكم، وتسيير الأمور بكل حرية دون خوف من سيطرة أي سلطة عليها.

إضافة إلى ذلك يظهر الفعل العجيب في قول السارد: « رأيت الطائر الحزين يبكي بدموع من حجر، سألت "بثينة" عن الطائر، فقالت إنها زرعت وردة فوق القبر، وإن الوردة تحولت إلى ذلك الطائر العجيب»⁽²⁾، لقد لبس فعل التحول طابع التشخيص، من خلال نسب الروائي صفات الإنسان (البكاء، الدموع) للطائر، فمن خلال هذا البعد العجائبي حلق الروائي فوق الواقع بخياله المنزاحة ألفاظه عن معناها الحقيقي، فالوردة وما تحمله من شحنات تعبيرية إيجابية مفعمة بالأمل والفرح، تتحول إلى طابع مأساوي، لتعبر عن الحزن العميق والمشاعر الدفينة لذات "بثينة".

وللروايتين شخصيات عجيبة، تقوم بأعمال لا يستطيع الإنسان العادي القيام بها فنجد:

"لولوا": امرأة ساحرة عجيبة في تصرفاتها، تعطر أجواء الأرض بأفعالها الغريبة، « فرأيتها تبحث بلهفة داخل حقيبة يدها ثم تخرج منها تفاحة غريبة الشكل تبرق بنور ساطع يغشي الأبصار، فتمسح عليها بيديها الاثنتين عدة مرات تتمم وتهمهم بكلام غريب، ثم تضعها داخل الحقيبة وتجلس على قبالة الطاولة مغمضة العينين بضع دقائق... وهي ترتعش كمن إصابته حمى شديدة إلى إن جاءت مديرة الملجأ تدق على الباب بلطف فقامت صاحبتني تفتح لها وأنا أعجب لحالتها، ولما تأتي به من أفعال

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 28.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 39.

عجيبة... ودعتها أن تطلب لها الأطفال الذين بقوا بدون هدايا، فجاءوا وهم يمسخون دموع الحسرة لكنها احتضنتهم بحنان ورفعتهم فوضعتهم فوق الطاولة وفتحت في وجوههم الحقيبة الكبيرة التي كانت تزدهي بأشكال عجيبة من لعب ومسرات أخرى ما رأيت لها مثل في حياتي، كأنها قادمة من عوالم لا يعرفها إلا الله وحده»⁽¹⁾.

استثمرت "لولوا" الطاقة العجيبة الكامنة داخلها لعمل إنساني، تمثل في رسم الفرحة على وجوه الأطفال الأيتام، فكان الهدف من الفعل العجيب هنا، هو التعويض الذي ولّده الفراغ في عالم الواقع؛ لأن "لولوا" عاشت طفولتها في ملجأ للأيتام أيضا، لذا يسعى عالم اللامعقول إلى تعويض هذه المعاناة النفسية، عن طريق ترميمها لا تشويهها أو الانفصال عنها.

"بثينة": شخصية تميزت بفعل التحول العجائبي، وهذا ما يظهر في قول السارد: « التفت ابحت عن "بثينة" فوجدتها واقفة أمام لوحة تمثل الإله بعل حمون صحبة الإله تانيت، كانا منهمكين في عشق الهي مجنون، رب يعشق ربة يمد لها يده فتضعها على قلبها، وتمد لها يدها فيضع عليها قبلته الإلهية، كانت "بثينة" تزداد بعدا عني كلما اقتربنا من التاريخ القديم، أرى نساء أخريات يخرجن من تحت ثيابها العصرية مرة في زي نساء قرطاج ومرات في أزياء غربية رومانية وإسلامية، أراها مرة عارية تماما ومرات تضع قطعاً من جلود الغزلان والنمور على جسمها الرشيق، أراها مرة في ثياب فلاحية إفريقية ومرات في زي أميرات الشرق القديم، اكنم سري ولا أبوح بالرؤيا لأن العبارة تضيق عن وصف ما أرى، ناديت فعادت إلى الحاضر عودة المتعب من رحلة شاقة»⁽²⁾.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 194، 195.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 122، 123.

في هذا المقطع يحاول "درغوئي" تلوين متخيله السردي، بما يتناسب وبناءه العجائبي المتجاوز لكل الحدود والمواصفات، إذ تتحرك شخصية "بثينة" في فضاء لا متناه بعيد عن أي انتماء، فخرجت عن حدود الزمان والمكان، وأخذت تتحول من صورة إلى أخرى، بسبب الفراغ الروحي الذي تعيشه ذاتها في عالم مسيح بمجموعة من التعقيدات المختلفة، لأن « ثمة أشياء قديمة ومنسية، تبدو كأن الزمن قد عف عنها، تبقى محفوظة فينا، وتستمر في إحداث أثرها علينا (دون أن نعيها اهتماما في الغالب)، وفجأة تطفو على سطح وتكلمنا أشبه بأشباح هادس التي غذاها أوليس دمه، وفي مراحل مختلفة وتبعاً للوضع الاجتماعي وحاجات الطبقات الصاعدة أو المنحدرة تعود إلى ظهور أشياء متعددة كانت كامنة أو مفقودة وتستيقظ على حياة جديدة»⁽¹⁾، في شكل تصورات وأحلام، يقودها الفعل الخارق للشخصية الروائية، التي وجدت ذاتها في دثار الماضي، الذي لم يدم طويلاً فكان لابد من العودة إلى الحاضر.

ف: "درغوئي" عبّر بوابة الزمن ليعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، الفاقد لقيمه الآن فأخذ يبحث عنها في الماضي، فهذه المفارقة استطاعت تأجيج الخطاب السردي وتعميقه، مما خلق « نفقا آخر في أفق النسق الإبداعي، الذي تتقلب فيه الإنسانية بهيمية، لأنها تخلت عن أسمى خصوصيتها وهي القيمة»⁽²⁾.

لا يزال التحول العجائبي يطال شخصيات روايتي "درغوئي"، فيخرجها من طبيعتها المعهودة، لتصبح هي لغز النص الحكائي، وهذا ما تجسده شخصية:

"صناجة العرب" في "رواية وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، إذ تفاجأت "لولوا" عند زيارته له فتقول: « فقصدت الصوت القادم من وسط عمامة من الضباب وأنا أخطب خطب عشواء إلى أن اعتادت عينايا النظر في المكان، فعرفت صاحبي صناجة

(1) - فيشر أرنست: ضرورة الفن، تر، ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، ط1، (د، ت)، ص14.

(2) - ميسوم عبد القادر: «حبكة العجائبي في المتخيل السردي، قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي»، ص 154.

العرب وفنّان الغناء والطّرب الذي كنت التقيته في داره يوم جنّته أعرض عليه شهادتي العلميّة راجية منه أن يسمح لي في مجالسته وأن يرعّبني في مؤانسته، لكن صوته فقط ظل على حاله بينما تغيّرت هيئته وشكله، إذ رأيت وراء الطاولة رجلا آخر غابت عنه الأناقة وهو يلبس ثياب الفاقة»⁽¹⁾

ارتبط النصّ العجائبي هنا بفكرة التغيير، استجابة لطبيعة التغيرات التي أصابت بنية المجتمع، فتحول "صناجة العرب" صاحب المكانة المرموقة، وصانع نجوم عالم الفن إلى إنسان بسيط، فقد كل ما يملك عدا صوته، وبذلك الروائي لا يصور لنا إنسانا عاديا، بل ما يحمله هذا الإنسان من أصالة فنية - في مجال الغناء والطرب - في صوته لا في شكله برؤية عميقة رامزة لمجال الفن الذي انحطت كلاماته، وصحبت موسيقاه مسايرة للعصر.

يعدّ التحول شكلا عجائبيا، سمته التغيير والحركية في أجواء خيالية مليئة بالمغامرات، وهذا ما عزز جانب التخيل في المتن الروائي لـ: "درغوئي"، فجذب إلى فلكه القارئ، متشوقا لدخول عالمه السردي، لاستجلاء سمات أخرى من العجائبية منها:

3-2- المسخ:

يعدّ المسخ سمة من سمات العجائبية المرتبطة «بإيحاءات انتقامية أو عقابية دائمة أو مؤقتة، تشكل بما تتضمنه من خروج عن منطق العادي واليومي محور الحدث العجائبي وبؤرته، فضلا عما قد تتضمنه من عناصر تركيبية، تمتزج في خضمها ملامح ذوات كثيرة ومتباينة-غالبا ما تكون حيوانية- في ذات واحدة، هي الذات المعاقبة أو

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 109.

المبتلاة، التي يمكن عدّها في السياق شخصية عجائبية بامتياز»⁽¹⁾، إذًا هي أشكال لكائنات غريبة غير مألوفة في الواقع، ناتجة عن تركيب أكثر من جنس و مختلفة عن طبيعتها المعتادة، جراء عقاب أو ابتلاء، ويكون «لا إراديا سياسي من طرف كائنات أخرى لها قدرات خارقة هي التي تملك سلطة التشويه إلى صورة أقيح أو أدنى»⁽²⁾.

وهذا ما صوره "درغوئي" في نصه الروائي: « اخترت الأوراق فاختطفتها مني خطفا وقرأتها كمن يقرأ في كتاب ثم صاحت:نوفي! أنت سعيد الحظ يا صاحبي أنت أسعد طفل عرفته ثم اكفهر وجهها وتغيرت سحتها وبدأت تصغر وتصغر وتصغر إلى أن صارت في حجم عروس من عرائس الطين التي تلعب بها أخواتي في البيت، وتحول وجهها إلى وجه عجوز شريرة، التفتت يمنة ويسرة فرأت مكنسة، اختطفتها وامتنطتها، فطار بها في أرجاء البيت، صارت تخبط الحيطان جيئة وذهابا وهي تلقي على مسمعي نبوءاتها: طرقتنا ستتقاطع في يوم من الأيام يا صديقي وسيسيل فيها الدم»⁽³⁾.

لقد رسم الروائي بطريقة تخيلية عجيبة، تتم عن نضج تجربته الإبداعية صورة الإنسان المعاصر، إذ تحولت "بثينة" الجميلة الفاتنة إلى عروس من عرائس الطين ذو وجه عجوز شريرة، وذلك جراء الضياع الداخلي الذي تعيشه ذاتها في عالمها الذي تغلب عليه أوراق الحظ، فأصبحت شخصيتها خليط بين أشباح واقعية وغير واقعية.

كما برزت فكرة المسخ أيضا، من خلال وصف "درغوئي" لأشكال مختلفة من البشر، وذلك في قوله: « كان الواحد من هذا الخلق المتدافع نحو الحافلة، إذا اعتلى الدرجة الأخيرة من العربة ودلف إلى الداخل، تحول إلى قزم في حجم الخنصر يقفز كالسعدان

(1) - بن نوار بهاء: «العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، مقارنة موضوعاتية تحليلية»، قسم اللغة العربية وآدابها،

كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2013م، ص139.

(2) - خيرة جديد: «العجائبي في الرواية المغربية المعاصرة»، ص201.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص15.

بين الكراسي، ويطير في الهواء بجناحي نحلة أضاعت سبيل الرشاد في غابة كبرى»⁽¹⁾، فلقد جسّد صورة الأشخاص الذين فقدوا إنسانيتهم، عندما مسخت وجوههم وأشكالهم وهيئاتهم، لتتحول إلى صور عجيبة وغريبة، جراء زيارتهم إلى مدينة العجب.

وفي تعبير آخر عن صورة من صور المسخ، قوله على لسان "لولوا": «أن رجلا كان يراقبنا من بعيد، اقتربت مني... كان رأسه غريبا، إذ رأيت في طرفيه منبت قرنين كقرني النّيس، ولكنني أنكرت على نفسي هذه الرؤية، واعتبرتها تخيلا... فنظر من جديد في وجهي بعينيه الصغيرتين الشبيهتين بعيني قرد من فصيلة الشمبزي وتمخّط ومسح مخاطه في جلاببه القطني الطويل، ثم أمسكني من يدي وقادني بضع خطوات، وهو يشير إلى مكان تحت البناية ويقول: هنا سقطت تلك البنت الفاتنة على رأسها، فسال دماها وماتت دون أن تطلق آهة واحدة»⁽²⁾.

إن المتمعن لهذا الوصف يجد ملامح الموصوف هي للكائن الغيبي الشيطان، وهنا يتبادر للذهن، كيف ظهر هذا الشيطان من عالمه المجهول، وأخذ يتحاور مع أستاذ "لولوا"، أم أنه إنسان ابتلاه الله بهذه الصفات الخلقية الخارجة عن مألوف الصورة البشرية، وهذا ما يخبرنا به الروائي، عندما قال على لسان هذا الكائن الغريب «فقد كنت يومها في الحديقة أسقي أشجارها وأعتني بأزهارها...»⁽³⁾، وبذلك أزلنا اللبس عن هذا الكائن، وعلمنا بأنه جنائني يعمل في الإقامة الجامعية التي تسكن فيها "لولوا".

نستشف مما سبق أن المسخ لون تعبيرى عجيب، استخدمه "درغوئي" لتعبير به عن سحر المكان، وألق الشخصيات العجائبية القابعة في متن نصيه، وبذلك استطاع تشكيل سرد مفعم بروح التجريب والحادثة السردية.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 45.

(2) - المصدر نفسه، ص 186، 187.

(3) - المصدر نفسه، ص 187.

3-3- المرئي واللامرئي:

إن روايتي "درغوئي" مبنية على أحداث فوق طبيعية، لا يمكن تفسيرها بقوانين عالمنا الطبيعي المؤلف، فالعجائبية هي «إحدى تلك الوسائل تقدم للإنسان حلا كي يحيا من جديد، تلك العلاقة الوطيدة بين الإنسان والعالم، بين الإنسان والكائنات المرئية منها والمخفية»⁽¹⁾.

وقد عمد الروائي إلى استخدامها في نصه نحو قوله: «فأطفأت الأنوار، ووضعت على الطاولة كأسا فارغة، وبدأت في التلاوة والهمهمة ونظرت في أوراق المصفوفة بيني وبين الرجل، وعدت إلى التمتمة وخط الأوراق مد الرجل يده واختار ورقة، كانت موجيزة دينار، فصرخ صرخة عظيمة وأغمى عليه، تركته ملقى على الأرض وذهبت لأحضر له كأسا من الماء، حين عدت وجدت كدس الثياب فوق الطاولة ولم أجد أثرا للرجل!»⁽²⁾

يخترع "درغوئي" أشياءً عجيبة لا يتقبلها العقل في كثير من الأحيان، ففي هذا المقطع السردي يعود "عمر بن ربيعة" من غياهب الماضي ليزور "بثينة"، لتكشف له المستقبل من خلال أوراقها، إلا أنه تعرض لصدمة فأغمى عليه، فعاد من حيث أتى بكل هدوء، دون أن يبوح بسبب العودة، وكأنه أراد إلقاء نظرة خاطفة على عصرنا، الذي لم يجد فيه مكان، فهذه الحادثة تعتبر شاذة غريبة غرابة تغيرات هذا العصر، وتشير إلى عدم توافق الماضي مع الحاضر.

لقد سيطرت العوالم المرئية واللامرئية على أبطال الروايتين، إذ يلجأون إليها كردة فعل طبيعية لما يعيشونه في هذا الواقع، ويظهر ذلك في قوله: «في الأفق كان طيفا رجل

(1) - فتحة بخالد: «تقاطعات العجائبي والغرائبي في أدب الرحلات»، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مج5

ع11، 11 سبتمبر 2017م، ص248.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص67.

وامرأة يتمشيان على حافة البحر، وكنت أتشهى المشي معها على الحافة، فأنهضتها برفق وسرنا حافيين نمشي على الرمال المزروعة ببقايا القواقع المدببة... ونحن نحث الخطى في اتجاه الطيفين اللذين صارا يقتربان منا كلما أوغلنا في السير باتجاههما إلى أن تقاطعنا، كان الرجل يحمل وجهها كوجهي وكانت المرأة تلبس زوج الحذاء الذي قذفنا به قبل قليل في اتجاه النوارس، فالتصقت بي لولوا حتى خلتها حلت في جسدي وهي تبكي وترتجف وتفتح فمها تريد أن تقول شيئاً ما ولكنها لا تقدر... فيقف الرجل فوق رأسها وتجلس المرأة على الأرض قبالتها فتضع رأسها على فخذها... فترتعب لولوا ويصفر وجهها وتصيح: هذه أنا وهذا أنت، فيبتلع الجسم الجسم»⁽¹⁾.

صور "درغوئي" في نصه هذا، بعض التراكمات النفسية في وجدان الإنسان المعاصر من خلال استحضار طيف شخصياته، وجعلها تتجول في فضاء الواقع أمام الشاطئ البحر علّها تجد فيه ضالتها وراحتها النفسية، لكن سرعان ما تعود إلى موطنها وهو سجن الجسد، عند فشلها في تحقيق ما تبحث عنه فلجأت إلى فعل الهروب من الواقع الأليم، فتتحد بذلك الروح والجسد للذات الهائمة، لمواصلة مشوار الكفاح المعنوي والمادي في هذه الحياة.

ولا يزال الروائي يعتمد على خلخلة الجانب المألوف والطبيعي، إذ قام بخرق للعوالم اللامرئية، من خلال استحضاره لكائنات غيبية تأتي بالأعاجيب منها: الشيطان الذي كان مرافقاً لـ: "لولوا" في عدة مواقف، فنقول: «آه... واش جابوه الشيطان لحكايتي... واش جابو من فيافي الخرافة العتيقة لعوالم قصّتي؟... هذا الشيطان الملعون إلى يوم الدين... وأنا نحبو برشة هالشيطان قداشو تحفون، فيه زوز قرون ملوية كيف قرون كبش العيد... وفمو كيف فم قرد البابوان العجوز، وأنيابو تخوّف، وعنيه صغروووونة

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، 25، 26، 27.

تحت حاجبين كثين أشيبين عمرها من عمر الدنيا، أما راهو طيب برشه عمرو ماياذي بني آدم، بنو آدم هوما اللي عاملين فيه حالة»⁽¹⁾.

أخذت "لولوا" تصف الشيطان وصفا خارجيا دقيقا، تشمئز الأذن لسماعه وتقشعر الأبدان بذكره، فيتبادر للذهن عند السماع بهذا الكائن الخيالي العجيب الجانب الشرير له، لكن "لولوا" تصوره لنا بطريقة مخالفة لاعتقادنا، إذ تُعبّر عن حبها له؛ لأنه في نظرها مسالم خيّر، وهذا الاعتراف جاء نتيجة مساعدته لها، عندما زارت بيت "صناجة العرب" الذي قام باغتصابها بكل وحشية، ولم تستطع التخلص من قبضته، لولا مساعدة هذا الكائن الغيبي لها.

وهذا ما يجسده قولها: « ولكنه ظل ملتصقا بي ويداه تتلاعبان بصدري وعنقي وفخذي وأنا الملتاعة صرت كالمجنونة كلما هربت إلى نجدة إلا وسدها في وجهي إلى أن جاءتني فكرة ربما قذفها في قلبي صديقي الشيطان...جاء لنجدي كما يجيء دائما عندما أفقد الرجاء. ارتمى في الماء بذيله وقرنيه وبأنيايه ووجهه المضحك وأشار إلى أصابع الرجل... فانقضت على يده اليمنى (يد الرجل طبعاً لا يد الشيطان). وبكل ما احمل من ذل ومهانة وخوف وقرف ورغبة في الانتقام بدأت أعض إصبعه الوسطى حتى أحسست وكان شيئاً انكسر داخل فمي»⁽²⁾.

يقوم هذا المشهد الروائي على خليط متنافر، من الحوادث الشاذة عن الطبيعة المألوفة، من خلال ما نقلته الساردة (لولوا) عن موقف الكائن الغيبي القادم من عالم غير معروف لدينا إنه « عالم من العوالم الخفية المستترة، له عدة صفات يحملها في ذاته،

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 73، ص 75.

(2) - المصدر نفسه، ص 81.

أنه عالم مخالف لعالم الإنسان، حتى وإن كان بينهما ازدواج ظاهري»⁽¹⁾، يحمل في طياته حدثاً عجائبياً، إذ قدّم لها يد العون عندما كانت تتخبط بين يدي "صناجة العرب".

وبذلك وضع "درغوثي" الشيطان في مكان غير ما وضع له في الأصل، إذ قام بدور المخلص لـ: "لولوا"، وفي المقابل نسبت لـ: "صناجة العرب" أفعال شيطانية، وبذلك انزاح كل منهما عن أعماله الأصلية المنوطة له، أي أنه يوجد في هذه الدنيا بعض الشياطين الإنس.

لقد كان استخدام الكاتب للشيطان استخداماً مقصوداً، ليمنح روايته بعداً جمالياً يثير من خلاله دهشة القارئ، ويجعله يعيش مع هذه الكائن العجيب بشكله وفعله، وهذا ما يمنح "درغوثي" الامتياز لدخول عالم الغرائب والعجائب، فتجوب عالم الكون التخيلي بكل حرية.

وفي موقف آخر تتقن بعض شخصيات الرواية لعبة الظهور والاختفاء المحصور بين الواقع والمتخيل، وهذا ما حدث مع "لولوا" المختفية، إذ سقطت من أعلى بناية المبيت الجامعي وتوفيت، «هنا سقطت تلك البنت على رأسها فسال دمها وماتت دون أن تطلق آهة واحدة»⁽²⁾

كان وقع هذا الخبر قويا على نفسية الأستاذ المغرم بـ "لولوا"، إذ يصف حالته قائلاً: «أحسست الأرض تميد تحت قدمي وبأنني أكاد أفقد وعي، فغادرت المكان وكأن عفاريت الدنيا تجري ورائي... أمشي متعثراً وألثفت إلى شباكها الذي كانت تطل منه عليّ كلما سمعت زمور سيارتي... وبدأت في الدق على الزمور بكل ما أوتيت من قوة... ولا أهدأ عن الصياح إلى أن سمعت صوت سيارة الإسعاف... وانغزرت إبرة الطبيب في

(1) - نجاح منصور: «سحر العجائبي في رواية "وراء السراب قليلاً" لإبراهيم درغوثي»، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012م، ص163.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص187.

زندي... ثم هبطت السكينة على قلبي... عندما أفقت... كانت صور الحياة تمر في ذهني مشوشة... رمادية، وأنا أحاول استنكار الوقائع التي قادتني إلى هنا.. إلى أن لمع برق خاطف في الذهن المكدود: رأيتها كما كنت أراها عند زيارتها في مبيتها الجامعي... جاءني صوتها قويًا واثقًا... لذي مفاجأة لك هذا اليوم، انتظرنى لحظات فقط و سيكون»⁽¹⁾

إن الشعور الذي انتاب الأستاذ عند سماعه لوفاة محبوبته، أدى إلى دخوله في غيبة غير معلومة من حيث المكان والزمان، إذ شعر وكأنه في دوامة لامتناهية، ليجد نفسه على سرير في المستشفى مكبل اليدين، محاط بصور مشوشة من ذكرياته معها وفجأة تظهر "لولوا" المحبوبة من جديد أمامه، فتعود إلى الحياة فقد تكون هذه العودة حقيقية، وأن خبر وفاتها كان مجرد كذبة من طرف الجنائني، لذا يُحتمل أن حادثة وفاتها كانت من صنع خياله، لكي يبعد الأستاذ من طريقة ويتقرب هو منها، لأنه كان بدوره يحب "لولوا"، ويعترف قائلاً: «كنت الوحيد المغرم بها دون أن أجرأ على التحدث إليها... تبتسم في وجهي ولكنها لم تتوجه لي بالحديث أبدا... فكل ما تبادلناه كان مجرد ابتسامات صغيرة، إلى أن ماتت بين يدي»⁽²⁾.

لقد وُلد هذا المقطع الاسترجاعي تشويشا وحيرة، أدخلت الأستاذ في حالة هذيان، لذا لم يتقبل فكرة موتها، فتكون عودة "لولوا" هنا مجرد خاطرة خطرت بذهنه على شكل مناجاة ذاتية داخلية، يعوض من خلالها الفقد العاطفي الذي يشعر به عند خسارته لحبيبته.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 188، 189، 190 .

(2) - المصدر نفسه، ص 188.

وعليه كل ما ورد من أحداث تبدو لا واقعية هي نتيجة طبيعية؛ لأنها تقدم محاولة

« تقوم أساسا على مجاوزة الواقع، وصياغة عالم متخيل معارضة به الواقع، معارضة لا تقوم على تقوم على إلغاءه، بل تأكيده عن طريق طرح البديل أحيانا، كإشباع لحاجات الروح والقلب، إشادة عالم أو فردوس مفقود في الواقع»⁽¹⁾، وبذلك يلجأ إلى كسر رتبة الواقع المعيش، ويعيد تشكيله استجابة لرغبات المتلقي، الذي بدور يسعى جاهدا إلى تفسيرها وإيجاد حلول لها.

لقد استطاع "درغوئي" من خلال هذا المشهد الدرامي، أن يضع القارئ في دائرة مليئة بالتساؤلات، محاطة بهالة من التردد والحيرة، اللذان يعتبران من السمات العجائبي، أن يخلق في فضاء الخيال الرحب، ويترك بوابة التأويل علّه يجد فيها الإجابة مقنعة لما يحدث في النص الروائي.

3-4-الحلم:

يعد الحلم أحد تقنيات العجائبية، وذلك لكونه « تفسير عقلي يستند باللاوعي الذي يحتوي على فجوات مظلمة وخارقة أحيانا، لهذا كان الاهتمام بالحلم اهتماما واعيا يشكل أهمية كبرى في حياة الكائن البشري، وقد كانت الأحلام عند فرويد إفرزا للمكبوتات المختزنة التي تساعد كثيرا على فهم هذا الكائن، كما أن مساهمة الفقهاء والعلماء العرب في تفسير الحلم، لم تكن مساهمة بريئة بقدر ما كانت تنطوي على رغبة التجديد»، فهو وسيلة مهمة في تشكّل العجائبي في النص الإبداعي؛ لقدرته على تفسير أحداث جمعت بين الطبيعي و فوق طبيعي.

لذا استثمره "درغوئي" في نصه، معبرا فيه عن أحلام أبطال روايته، إذ يقول "فانز": « وأنا أمضغ تحت أضراسي مرارتي وحزني، وأحلم بالطفل الذي سيكون، أحلم بالثروة التي

(1) - حليفة شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2007م، ص45.

ستذهب في جيوب الورثة، أحلم بالعمر الهرب والشباب الذي لن يعود»⁽¹⁾، ف: "فائز" يحلم وكله حزن وألم من تأخر حلمه الذي يناشد فيه الأبوة، يحلم بأن يكون له طفل يحمل اسمه وثروته من بعد قبل فوات الأوان.

وعدم تحقق هذا الحلم جعل حياته تعيسة، فارغة محاطة بالشك والريبة، تجاه زوجته فيقول: «أحلم ببثينة تزور دار سيباستيان»، تجمع من فوق رمال الشاطئ خلايا الجسد المبذول للبحر، أحلم بتمثال "سيباستيان" داخل زاوية صغيرة في حديقة القصر وبزلزال يهز قبر جميل، وأظل أحلم... فأغادر الحكاية من بابها الواسع»⁽²⁾، "فائز" يعيش حالة من التناقض والصراع، نتيجة تخيلاته التي انبنت على خيانة زوجته، ما جعله يدخل في متاهات لم يستطع من خلالها التمييز بين الواقع والأحلام، إذ يتملكه شعور الخوف من فقدان زوجته "بثينة"، وحنينها إلى ذكرى حبها الأول "جميل"، لذا يعتقد أن إنجاب الأولاد يقوي العلاقة بينهما، ويربطهما ببعضهما أكثر.

كما تمثل الحلم أيضا من خلال "لولوا" «يومها لم أدر إن كان الهاتف قد عاد للرنين أم لا، لأنني لم أفق من النوم إلا بعد منتصف النهار، ظللت نائمة ولم أستيقظ من ذلك السبات الطويل إلا عندما حرك الرجل الصغير، أخو أقزام الغابة، ضوء الشمس الساطع المنعكس على المرأة السحرية وحوّله إلى وجهي، فرمشت جفوني جرّاء اللمعان الذي أحرقتني في بؤبؤي عيني حرقا لطيفا حتى تأكد من أنني أفقت»⁽³⁾.

يبدو السرد هنا عاديا، مما يدعو القارئ للتساؤل عن سبب سبات "لولوا"؟ وماذا رأت خلال هذا النوم العميق؟، لتجيبنا في المقطع الآتي عن هذا الحلم «المرأة السحرية التي

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 108.

(2) - المصدر نفسه، ص 108، 109.

(3) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 123.

ظللت أحلم بامتلاكها حتى أحكم العالم وأسيره على هواي»⁽¹⁾، "لولوا" هنا تحلم بامتلاك القوى الخارقة، إذا امتلكت المرأة السحرية، التي تعد انعكاسا لروحها الطامحة في تغير هذا لعالم، ليمشيا طوعا لرغبتها الجامحة في تغييره من الأسوء إلى الأحسن.

فتضيف قائلة: « وكيف لي بالحصول على التفاحة التي تقتل دون أن تميت من يأكلها...ولكن واعجابه...وجدت تحت السرير قبقابا بديعا ما كان في يوم من الأيام...قبقاب من خشب الآبنوس وجلد النعام المطرز بخيوط من الذهب والفضة ومرصع بأحجار كريمة تخطف الألباب...كدت أصاب بالعمى وأنا أتساءل كيف هذه التحفة إلى تحت سريري ومن أوصلها إلى بيت نومي بعيدا عن تدبيرتي؟»⁽²⁾، لقد استلهم "درغوئي" من خلال هذا المقطع السردي بعدا عجائبيا، تمثل في تشكل حالة من الحيرة والتساؤل في نفس "لولوا"، التي تعيش حالة من التشظي الزمني بين حلم جميل وواقع أليم، وهذا ما وزاد من قوة العجائبية في الرواية.

فالحلم ملجأ لهروب الذات من واقعها المزيف بتلاوين الحياة، لذا وظّفه "درغوئي" في نصيه بصيغة عجائبية رمزية، أضفت على الرواية جمالية من خلال قدرته على دفع القارئ على الغوص في هذه الأحلام، وفك شفراتها من أجل كشف، وما يعيشه الفرد في هذا الواقع من أزمات.

3-5- عجائبية المكان:

يعد المكان الحيز أو الوعاء الذي يساهم في تشكّل أحداث الرواية، لذا لن يتم أي عمل إبداعي إلا بحضوره، وهذا ما يوضحه "فليب هامون F.Hamoon" في قوله: « إن المكان يجب أن يكون مرتبطا في الأحداث بما يجعل هذه الوظيفة مكانا محايدا أو

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص124.

(2) - المصدر نفسه، ص 124، 125.

سلبيا، فإذا كان لا يمكن تصور وجود أحداث عن غير وجود أمكنة، فإنه يمكن في الوقت نفسه القول بأن لا معنى لوجود أمكنة بغير حدث»⁽¹⁾، إذن هو عنصر مهم من عناصر الرواية، إذ « يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي»⁽²⁾.

لذا حظي المكان بقيمة فنية ومهمة لدى الروائيين، بوصفه المحرك الأساسي لتفاعل الشخصيات، «لأن الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمها الحضارية»⁽³⁾، وهذا ما جسّدته شخصية "لولوا" الحاملة بزيارة مدينة العجب الخيالية، ورأت في أستاذها الشخص المناسب الذي سيأخذها إليها، « وقالت مغمضة العينين: هلاّ أخذتني إلى مدينة العجب؟ ظلت أحلم بها طول عمري، وهاهي لحظة الزيارة قد أزفت بعدما رأيتك اليوم تحرك عصا موسى بين يديك فتأتيك طائعة فتصنع بها الأعاجيب»⁽⁴⁾، ففي هذا المقطع السردى تظهر لنا العلاقة الحميمة بين "لولوا" ومدينة العجب، لأنه قد يحمل هويتها وأحلامها وذاكرتها، التي أضاعتها منذ الطفولة، ف: "لولوا" كانت تبحث عن ذاتها التائهة والمضطهدة في واقع محفوف بالوحدة والحزن والضياع.

لذا لجأت إلى أستاذها، لينتشلها من هذا العالم، ويذهب بها إلى مدينة العجب عليها تجد فيها ما تبحث، لذا أخذت تقنعه، وتدّكره بأنه أخبرها بمكان وجودها « فقد قلت لي

(1) - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2010 م، ص40.

(2) - بوشنة فاطمة الزهراء: جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي الروائية، الثقافية للنشر والتوزيع، المنستير، تونس، ط1، 2014م، ص42.

(3) - يوري لوتمان: «مشكلة المكان الفني»، تر: سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع6، ربيع1986م، ص83.

(4) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص35.

مرّة، في ساعة صفاء، إنك سمعت حكايتها وأنت طفل فتّي من شيخ مغربي يلعب بالربابة أمام بيوت قريّتكم... قلت إنك تذكر أنّها موجودة في جنوب ما... أو تحت الأرض أو في كهف جبل أو في غيران واد سحيق أو في شارع من شوارع مدينة نسيها التاريخ... خذني لتلك المدينة التي لا يسكنها سوى المغنّين والمغنّيات وضاربي البربط والعود والدّف والطبل والمزمار والرّاقصين والرّقصات... لا فرق عندهم بين الظلام والضوء، والكلّ في الهوى سواء «⁽¹⁾، إن "لولوا" تبحث عن مكان، يبعث في روحها الحزينة الفرح والسعادة عبر فوضى الآلات الموسيقية، لا فوضى الحياة ومشاكلها، إنه بحث عن الهروب من الواقع إلى اللاواقع.

لقد تحقق حلم "لولوا" فذهبت رفقة أستاذها إلى مدينة العجب، « قالت ها قد وصلنا... فوجدتني داخل ساحة كبيرة مفروشة بالزّرابي و الطّنافس والأرائك وفي وسطها بركة ماء صغيرة تتلألأ بالنّور ونافورة مصنوعة من الرخام الأزرق المزركش بالذهب والفضّة تنفث عطرا أحلى من المسك الأذقر وتلّطف حرارة المكان»⁽²⁾، قدّم السارد وصفا لهذا المكان الشبيهة بالجنة، إنّه مكان خيالي لا حدود له، ولا موقع مكان معلق بين الأرض والسماء، بين عالم الغيب الماورائي، إنّها « جنة على الأرض وهبها لنا سلطان الجن»⁽³⁾، مكان نفسي متخيل يتحرك في الذاكرة وعبرها تنتقل الشخوص، الباحثة عن الراحة المفقودة في المكان الواقعي الحاضر، هذا الأخير رمز لتدمير الذات، فما كان لها سوى المغادرة إلى مكان آخر، وفي ذلك يقول: « هلمّوا إلى الحافلة التي ستقلّمكم داخل مدينة العجب، هلمّوا ولا تتأخروا فمن فاتته الزيارة سيندم عليها مدى عمره... الحافلة كانت تعج بالخلق من أجناس الأرض قاطبة، بيض وسود وصفر، من مختلف أنواع

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص36.

(2) - المصدر نفسه، ص 38، ص41.

(3) - المصدر نفسه، ص42.

الطين التي جلبها جبريل للرب...إلى أن اكتمل النصاب فتحرّكت بنا العربة داخل الشوارع المحيطة بالقصر...»⁽¹⁾.

تحدث "درغوئي" عن عجائبية المكان، المتمثل في مدينة العجب التي حدثت فيها أمورا غريبة، كانت مرتعا لأصناف كثيرة من البشر، فهي المدينة الحلم والمكان المقدس الذي يريدون الوصول إليه، ورؤية ما فيه وما تحتويه رغبة، وفضولا وهروبا من الواقع.

ويزيد من استحضار الأمكنة المتخيلة في نصه الروائي، وذلك نحو قول "بثينة": «و مسني بعضا صغيرة في جبتهتي فأظلمت الدنيا أمامي، وتحول ركح الملهى إلى معبد فينيقي، كنت واحدة من العواهر المقدسات»⁽²⁾، بما أن المكان مرتبط بالشخصية يؤثر فيها وتتأثر به، ولا تستطيع الابتعاد عنه، وهذا ما حدث مع "بثينة"، التي عاكستها الحياة - موت حبيبها، شك زوجها وخيانتها، حرمانها من الأمومة- فسعت لتعويض هذا الفقد، الذي قد تجده في الملهى ولحظها العاثر، تحول إلى معبد مدنس، بعدما كان مقدس تمارس فيه أفعال لا أخلاقية، فالروائي يرمي إلى فكرة مفادها أن التدنيس، قد نجده في أطر الأماكن (المعبد)، لأن الشخص من يقوم بالفعل لا المكان.

يعكس المكان طبيعة الشخصية، إذ نجد هذه الأخيرة تقبع في عالمها الخاص، لذا فخصيات "درغوئي" تتسم بالطابع العجائبي والأسطورية، إذن هي قادمة من عالم متخيل مرتبط بالماضي ملون بتلاوين الحاضر.

نستشف مما تقدم ذكره حول توظيف "إبراهيم درغوئي" للعجائبية في روايته: "مجرد لعبة حظ" و "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" أن الروائي برع في انتقاء صوره التخيلية العجائبية، وقد جعلها مكونا أساسيا من مكونات نسيجه السردي الحكائي

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 44، 45.

(2) - مجرد لعبة حظ، ص 144، 145.

الحدائي، بطريقة فنية عالية يتداخل فيها الواقع بالخيال والطبيعي بغير الطبيعي، وذلك في قالب عجائبي حقق تفرده وتميّزه، بفضل أشكال التخيل العجائبي كان أبرزها: التحول، والمسح، والمرئي واللامرئي والحلم المبتوثة في ثنايا النص عن طريق الأحداث والزمكان والشخصيات، التي تخفي في هذه التيمات العجائبية، حقيقتها وهواجسها وأحلامها عن الآخرين.

لذا تعد روايتي "درغوئي" بناء فنيا متكاملًا، يتجاوز به الحدود التقليدية للحبكة السردية، وبالتالي برزت قدرته على تجريب شكل جديد، تتبخر فيه محسوسية العالم المؤلف، لتتحول إلى رؤيا عجائبية مكّنته من التعبير عن مختلف القضايا النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية، التي تنخر الواقع المعيش، بطريقة تعريه نتيجة ثورته عليه، وإدانتته له لبشاعته وغرابتته.

وبذلك فسحت الكتابة العجائبية، وما فيها من إثارة وتشويق لدى الروائي/المبدع المجال للقارئ، ليكشف دلالات ورموز نصه، وفك شفراته من خلال إعطائه معاني ودلالات مختلفة، باختلاف الترسانة الثقافية والمعرفية للقارئ.

4- الميتاروائي:

يعد الميتاروائي مظهرًا من مظاهر التجريب في نصوص ما بعد الحداثة، الداعية للثورة على القيم الروائية، وخرق الرؤى التقليدية السائدة، والممثلة للواقع بكل تفاصيله الصغيرة والكبيرة، لذا كان لابد من إنتاج شكل روائي جديد يتوافق، ومتطلبات العصر المتمسم بعدم الاطمئنان، وعدم الاستقرار والفوضى في كل شيء، لذا لم تعد الرواية انعكاسًا للواقع، بل أصبحت إنتاجًا لنفسها.

وقد أُطلق على هذا النوع من الروايات « في النقد الفرنسي مصطلح التمثيل الذاتي *L autoreprésentation* ومصطلح الميتامحكي *Méta-récit* للتعبير عن هذه

الظاهرة، أما في النقد الأنجلو أمريكي فظهرت مجموعة من المصطلحات التي حاولت أن تغطي هذا المفهوم الجديد منها مصطلحات ما فوق الرواية **Surtiction** والرواية النرجسية **Narcissitic novel** وتخريفات **Fabulation** والرواية الفائقية **Sup Fiction** وخارج الرواية **Para Fiction** والرواية الانعكاسية **Reflexive novel** وغيرها؛ إلا أن مصطلح ما وراء الرواية **Méta-Fiction** هو الذي هيمن على الممارسات النقدية»⁽¹⁾

فبالرغم من اختلاف هذه المصطلحات؛ إلا أن مهمتها المشتركة هي كسر نمطية الكتابة التقليدية، وخلق نمط كتابة جديد «يقوم على مركزية الذات وسبر أغوارها، يصف فيه الكاتب العملية السردية داخل سرديته مستعرضا طرائق كتابته وفتياته التخيلية، أي أنه يعلم قارئه بصنعه السردية، بفضح لعبته السردية من خلال التعليق عليها واللعب بأحداثها وتحريك شخوصها»⁽²⁾، فالرواية هي تأمل لذاتها، وفيها يفصح المؤلف /الروائي عن مخططاته، ومشاريعه المختلفة المتعلقة بروايته التي يكتبها، وهذا ما تسميه "باتريسيا و وو **Patrica.Waugh** بالميتارواية، المرتبطة بعملية إنتاج الخطاب الروائي، فكانت العمل الروائي « في الوقت الذي يبدع عالما متخيلا، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل»⁽³⁾، لذا فحديث الرواية عن نفسها، يعد أمرا صعبا يتطلب مهارة عالية من كاتبها وأيضا من قارئها.لأنه ليس بالأمر الهين « حديث رواية عن

(1) - فاضل ثامر: «ميتاسرد ما بعد الحداثة»، مجلة الكوفة، شتاء 2013، السنة 1، ع2، ص67.

(2) - محمد بن بابا علي: «السرد الميتاروائي في رواية "سيرة المنتهى" لواسيني الأعرج»، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2020/01/11م، ص99.

(3) - Patricia Waugh، *Metafiction، the theory and practice of self- conscious fiction*، methuem، London and yew-york، 1984؛ p68.69

الرواية أو الحكاية عن الحكاية، كما استعمل من قبل "رولان بارت" في استعماله مصطلح ميتا-أدب *Méta-littérature* أي حديث الأدب عن الأدب»⁽¹⁾

إلى جانب ما ذكرناه يعتبر الميتاسرد أو الميتاروائي، آلية كتابية مهمة في الإنتاج الروائي، لذا اهتم بها ثلة من المبدعين والدارسين العرب أبرزهم المغاربة، أمثال "جميل حمداوي" الذي يعرفه بقوله « ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، كما يعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد وتأكيد صعوبة الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السرد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام»⁽²⁾ وهذا يعني أن إنتاج الخطاب الميتاروائي يكون مرتبطا بالوعي به، الذي ينطلق منه المبدع، ليمارس عملية الحكي كأبداع يرتبط بالنقد، فينتج وعيا نقديا داخل عمله الإبداعي، لي طرح فيه أهم القضايا التي تمس مجال تخصصه علّه يجد حلا لها.

فالميتاروائي يقدم رؤية خاصة لذات النص، وهذا ما يشير إليه "سعيد يقطين" إذ « يعتبر الميتاروائي بنية نصية خاصة داخل النص الروائي لها موقعها الخاص في بناء النص ولها صوتها السردى (النقدي) المميز، أي أن له ملفوظه الخاص وطبيعته الخاصة، وكذلك وظيفته الخاصة، كل ذلك في صلته بما هو روائي في النص وعلى كافة الأصعدة والمستويات»⁽³⁾ ف: "سعيد يقطين" أعطى للميتاروائي خصوصية متفردة في

(1) - يُنظر: محمد الباردى: سحر الحكاية، مركز الرواية العربية، قابس، تونس، ط1، 2004م، ص161، 162.

(2) - جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردى في القصة القصيرة بالمغرب، صحيفة

المتقف، www.almothaqaf.com، يوم الدخول: 2021/02/03، الساعة 15.41.

(3) - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،

2010م، 177.

النص الروائي، وذلك لما يحمله من مفاهيم أساسية، تبنى عليها الظاهرة الأدبية، لذا يمايز "يقطين" بين شكلين من الميتاروائي:

«الأول يأتي على شكل بنية نصية صغرى ترتبط بإحدى البنى النصية الأساسية وتقيم معها علاقة خاصة أينما وجدت تلك البنية الأساسية في النص، وفي الشكل الثاني يأخذ الميتاروائي شكل بنية نصية كبرى لها شبه استقلال عن بنية نصية أصلية وإن كان تعلقها بها خاصا ومتميزا عن الأولى في الشكل الأول، تسمى الأول "الميتاروائي الخاص" تمييزا له عن الشكل الثاني "الميتاروائي العام»⁽¹⁾.

ففي رأي "يقطين" أن الميتاروائي يتجسد في النص من خلال هذين الشكلين فالميتاروائي الخاص يظهر في مستويين اثنين هما:

- أ- «الصوت السردي: فهو غير مشارك في القصة ولا في أحداثها.
- ب- المحتوى السردى: لا يساهم في تطوير عالم القصة وإغناء محتواها»⁽²⁾، وهذا النوع أقرب لمفهوم الميتاروائي باعتباره خطابا واصفا. في حين أن الثاني، أي «الميتاروائي العام حصره في:
 - أ- تصحيح ما قدم في "الروائي" وتقويمه
 - ب- ملء ثغرات تركها الروائي عنوة لأسباب خاصة»⁽³⁾

الملاحظ أن "يقطين" أراد أن يعطي للدارس والقارئ، طريقة استجلاء الميتاروائي داخل المتن الروائي، إلا أن طريقته تبدو صعبة التطبيق.

لذا «اتفق النقاد على جملة من الخصائص والملامح العامة التي وسمت الكتابة

الميتاروائية، يمكن اختصارها في:

(1) - سعيد يقطين: «الميتاروائي في الخطاب الروائي المغربي الجديد»، مجلة مواقف، ع 70، 71، فبراير 1993م، ص 193.

(2) - المرجع نفسه، ص 194.

(3) - المرجع نفسه، ص 203.

- فحص الأنظمة الروائية
- دمج جوانب النظرية والنقد
- خلق سيرة ذاتية لكتاب متخيلين
- انتهاك الكاتب للمستويات السردية من خلال: التطفل بالتعليق على الكتابة، وتوريط نفسه مع الشخصية الروائية»⁽¹⁾

وسنسى فيما سيأتي إلى رصد تجليات الميتاروائي-عبر بعض هذه الخصائص- في الروايتين المدروستين "مجرد لعبة حظ و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" والكشف عن آليات اشتغاله في المتن الروائي لـ: "درغوئي"، لمعرفة أسباب توظيفه، والوقوف على دوره في إعطاء النص الروائي أبعادا جديدة، و طابعا خاصا لا نجده في الروايات التقليدية.

سمح الميتاروائي لـ: "إبراهيم درغوئي" الولوج إلى عالم الرواية التجريبية من بابها الواسع من خلال أبطال روايته، إذ عبر من خلالهما عن أهم القضايا الفكرية والثقافية والاجتماعية والنقدية التي تشغل باله كاللغة والأدب والفن.

فقد كان حضور الميتاروائي في نص "درغوئي" واضحا، إذ جعل نفسه موضوعا للحكي، من خلال تورطه مع الشخصية الروائية، عن طريق الشكل السير-ذاتي، الذي يظهر في تقمصه لبعض شخصيات روايته.

ففي رواية: "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، نجده يتقمص شخصية (الأستاذ) التي لم يعط لها اسم يحدد به هويتها؛ إنما أعطاها دور السارد و الممثل في الوقت نفسه، إذ يقول: « كان أول عهدي بها يوما مشهودا مازلت أعاني من تبعاته حد

(1) - صورية غجاتي: «انعكاس الوعي الذاتي عبر اشتغال "الميتاروائي" في رواية (مذكرات من وطن آخر) لأحمد

طيباوي»، مجلة مسارب الإلكترونية، massareb.com، 2021/02/01، على الساعة 11:25

الآن، فقد جاءت متأخرة عن الدرس وجلست في الصف الأخير من المدرج بين مجموعة من البنات والشباب، ولم تفتح دفتر الدروس...»⁽¹⁾، فما نلمسه في بداية هذا النص حلول الروائي داخل الشخصية، لأن عدم تصريحه باسم السارد يجعل القارئ يتساءل عن هويته، فيواصل قراءته للنص، ليجمع صورتها ويكون ملامحها ويحدد دورها، فعدم تحديد هوية الشخصية (الأستاذ) هي ثغرة تركها "درغوئي"، ليدخل منها إلى أغوار النص ويبث فيه أفكاره كما يشاء ويرغب.

كما نجد تورطه مع مروييه في الرواية من خلال شخصية "لولوا"، التي لم يصرح لنا أيضا باسمها في بداية نصه، إنما أعطاها اسم الطالبة في قوله: «ونسيت تلك الطالبة...»⁽²⁾، فقد اكتفى بوصف ملامحها وأفعالها في البداية، ليفصح بالتدرج عن هويتها ويظهر ذلك في قولها: «هل أنا تلك الفتاة التي عايشت الحزن لوحدها... هل أنا تلك الطفلة الطيبة الساذجة التي كانت تركض في كل الاتجاهات دون أن تجد لها مستقرا فوق الأرض وتحت السماء؟... هل أنا تلك الطفلة التعيسة التي كانت ترى نفسها مختلفة عن كل الأخريات بشعري الأصفر وبشرتي الشقراء وعيني الزرقاوين؟... هل أنا تلك الجميلة...»⁽³⁾

فالشخصية هنا تائهة فاقدة لهويتها تبحث عبر سؤال الوجود الأنا القلقة الباحثة عن ذاتها، فتكفل السارد بفعل السرد بواسطة ضمير المتكلم (أنا)، « ما يجعلنا نعتقد بأن الروائي شأنه شأن معظم روائي التسعينات، يؤرخ لأزمة المثقف الذي أصبح هدفا لعمليات العنق فلم تبق له سوى الكتابة التي يحاول أن يعمق علاقته بها لتصبح

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص7.

(2) - المصدر نفسه، ص8.

(3) - المصدر نفسه، ص 14، 15.

بمثابة المساعد بمفهوم غريماس على تحقيق الذات لفعل الوجود»⁽¹⁾ ليخبرنا الروائي عن اسمها في قوله: « كانت لولوا تغطي عيناها وراء نظارة سوداء لتحميها من وهج الشمس ونورها»⁽²⁾

فتدخلات "درغوئي" في نصه الروائي كانت صادرة من معرفته الكلية بشخصية "لولوا"، التي اشتقها من ذاته وجعلها بطبيعة الحال، تختلف عنه في الجنس والشكل، ليوهم القارئ من جهة أنها مجرد شخصية تخيلية، ولكنه من جهة أخرى أعطانا قرائن تحيل إلى شخصه، وهذا ما نلمسه في هذا المقطع السردي الذي يقول: « فتوقفت عن القراءة في هذا النص الذي أحسست وكأنه موجه لروحي مباشرة، وتساءلت بيني وبين نفسي إن كنت قد عرفت هذه المرأة في عمر من أعماري التي عشتها على هذا الكون الفسيح، فأنا على يقين بأن روحي عرفت روح هذه المرأة ولكن أين ومتى؟»⁽³⁾

وبذلك يتحقق الميتاسرد عن طريق الشخصية والسارد، اللتان كان حضورهما بارزا في الرواية السابقة الذكر، وكذا في رواية "مجرد لعبة حظ" عن طريق شخصية "جميل" إذ « طلع... هذا الرجل إلى "الحمامات" ليدرّس الأدب العربي في معهد الجميلات المضّمّخات بعقب الحبّ التالد فأربك سير الحياة في هذه المدينة الهادئة»⁽⁴⁾، فالميتاروائي يظهر هنا في تطفل السارد، الذي كان حضوره شخصيا وذلك حين يشير النص إلى حياة الكاتب الحقيقية، لذا كان حضوره بالوظيفة من خلال الفضاء الأكاديمي -قاعة الدراسة- ف: "جميل" ما هو إلا "درغوئي" معلم اللغة العربية -سابقا- والمبدع اليوم.

(1) - آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، ص 171.

(2) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 23.

(3) - المصدر نفسه، ص 21.

(4) - مجرد لعبة حظ، ص 27.

ويشير الروائي في هذا المقام إلى وضع اللغة في قوله: «ونادت بلغة لا أفهم معانيها، لها مخارج حروف شبيهة بالعربية ولكنها تختلف عنها في نفس الوقت»⁽¹⁾، نرى الروائي هنا يحاith لغة الواقع، لتغدو أقرب إلى ذهن المتلقي، وأكثر ملامسة لمشاعره وأحاسيسه ودواخله الباطنية، فتصبح لغة التخيل والإغراق في التجريد عندما لامسها التشويش، مما يبعدها في كثير من الأحيان من إدراك المتلقي العادي، واستقطابه إلى دائرتها التعبيرية ومغزاها الدلالي، فيبحث عن نوع هذه اللغة المستعملة في التحوار، وهذا ما يوضحه المقطع السردى، «قالت: ربما تسأل عن طريقة التفاهم بين كلاً هؤلاء الشعوب من انس وجان ملائكة الرحمان، فهزرت رأسي أن نعم وأنا أقول: هي الإنجليزية... فقالت... الإنجليزية لغة زائلة حالها كحال كل اللغات التي ماتت واندثرت كالمسمارية لغة بابل والهيروغليفية لغة فرعون ولغات هنود أمريكا اللاتينية»⁽²⁾.

فهذه اللغات رغم مكانتها كان مآلها الزوال، إلا اللغة العربية رغم احتقارها بقيت صامدة عبر الأزمان، وفي ذلك يقول السارد: «ألا تعرف أن العربية هي لغة أهل الجنة التي اصطفاه تعالى لعباده المؤمنين؟... إذن لا تستغرب من أن عربيّكم هذه المحقّرة في دنيا الناس في هذا الزمن، سيكون لها شأن عظيم عندما تقوم القيامة، فستكون لغة الإنس والجان من عهد نوح وساسان وكلّ جنس الفايكينغ والرومان من فرنسيس وأسبان وإنجليز وروس وترك وطلّيان»⁽³⁾ يُذكرنا "درغوئي" بالمكانة المقدّسة التي تحظى بها لغتنا، في المستقبل رغم النظرة الدونية لها من قبل الآخر، إلا أنها رمز للخلود اليوم وغدا.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 38.

(2) - المصدر نفسه، ص 43.

(3) - المصدر نفسه، ص 44.

وبما أن الميتاروائي آلية مساعدة للتعبير عن الهم الإبداعي، الذي يسكن الكاتب نجد "درغوئي" يستخدمه ليعبر عن هم القراءة فيقول: « عَدْبني تقرير الطبيب وهزّ كياني هزّا عنيفا، قرأته وأعدت القراءة إلى أن لعنت اليوم الذي تعلّمت في الحرف الأول من الأبجدية، ولعنت كلّ الأبجديات المقدّسة والمنبوذة »⁽¹⁾، لقد أصبحت القراءة في هذا النص الروائي لعنة على متعلم حروفها، عندما تتعارض ورغباته، فتصدمه بواقعه المثقل بالآلام والأحزان، وهذا ما حدث لـ: "بثينة" التي كانت تنتظر خبر أن تصبح أم، ليصدمها تقرير الطبيب بعكس ما كانت تحلم.

وفي موضع آخر يطرح "درغوئي" إشكالية التلقي، وهذا ما يحيل إليه قوله: « جميل أحبّني بعد أن خاصمته لأنني رفضت أن أستعرض أمام التلاميذ قصيد: "هي البدر حسنا والنساء كواكب" قلت له أنا بنت الرّومية، الشقراء، المغرورة بجمالها: أنا البدر يا أستاذ، والنساء كواكب »⁽²⁾، إذ قدّم البيت الشعري لـ: "قيس بن الملوح" الذي يقول فيه:

«هي البدرُ حُسناً والنساءُ كواكبُ** *فَشْتان ما بين الكواكبِ والبدرِ»⁽³⁾ مبتورا، فقد عمد إلى الانتقائية التي لا يساءل فيها الفعل القرائي، إنما يطرح بعض الأسباب المعيقة للتلقي وهي ميل القارئ اليوم إلى الاختصار وتجنّب النصوص الطويلة، لذا فهو يدعو القارئ إلى البحث عن الجزء المبتور لفهم النص، وبالتالي إجباره على عملية القراءة، رغما عنه ليتم ما حذف

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 95.

(2) - المصدر نفسه، ص 31.

(3) - ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلي: رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 69.

وفي صورة أخرى للميتاروائي يطرح الكاتب/الناقد المشهد الثقافي للفن العربي عامة والتونسي خاصة، وما يحدث فيه من تغيرات، فبعدما كانت كلماته تعبر عن مشاعر حب دفين كقول "عبد الحليم":

« قَدِّك الميَّاس يا عمري..»

يا غصن البان كاليسر.

أنت أحلى النَّاس في نظري..»

جلّ من سواك يا قمري»⁽¹⁾، كما تعبر هذه الأغاني عن حزن عميق لقلب العاشق، ككلمات كوب الشرق الزاهي "أم كلثوم": « هذه ليلتي وحلم حياتي

بين ماضٍ من الزّمان وآت

الهوى أنت كلّهُ والأمني

فأملأ الكأس بالغمّام وهات»⁽²⁾

فرغم بساطة الكلمات في الزمن الماضي؛ إلا أنّها تعبر عن مشاعر دفيئة تفجر الصمت الداخلي للذات الموحوجة، لكن اليوم أصبحت الكلمات تحركها فوضى الحياة، وصخبها فغابت معانيها وانحطت كلماتها، ومثالا لذلك أغنية "هيفاء وهبي": « ليك الواوا بوس الواوا خلّي الواوا يصح»⁽³⁾.

فإيراد "درغوئي" لهذه المقاطع الغنائية، كان من وراءها عقد مقارنة بين ما كان عليه الفن، وبين ما آل إليه اليوم، فانحطاط الفن هو انحطاط للأدب، لأنّه مصدره الذي يستقي

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 96.

(2) - المصدر نفسه، ص 111، 112.

(3) - المصدر نفسه، ص 153.

منه مادته الفنية، وبذلك قلّت أهميته وانحطت قيمته، وقد جسد هذه الفكرة من خلال انزياح "لولوا" عن مسارها البحثي وفي ذلك يقول: «سأحكي عنك وعن تلك البنت التي فتحت لها في الجنة أذرا وبنيت لها قصورا في صحار السراب، بنت بنوثة يا حليلتها، حلوة كعسل النحلة البكر، كانت قد تركت مقاعد الدراسة في الجامعة قبل أن تنتهي من إعداد شهادة عليا حول الغناء في الحضارة العربية، اختارت موضوعها عن أغاني أبي الفرج الأصفهاني، حتى قالت وبتشجيع كبير منك، وبعد أن حشوت دماغها بكلامك الموبوء بكل إشارات إحباط العزائم، واش نعمل بالقراءة اللي ما عادتش تنفع في شيء»⁽¹⁾

رغم شغف "لولوا" في إكمال بحثها، وإعلانها إضافة شيء جديد على ما يحتويه كتاب الأغاني لـ: "أبي الفرج الأصفهاني" ومن هنا يبرز "الأصفهاني" نصا مرجعيا بقي عالقا في ذاكرة "درغوثي" إذ يقول في نصه: «وهي ذي خربشاتي أملى عني جزءا منها أبو الفرج الأصفهاني بصوته الأجلح المبحوح»⁽²⁾، وقد قام الروائي باستحضاره في كلتا روايته، مشيرا إلى أهمية استناد الأديب على مرجعيات سابقة لها بصمة في تاريخ الأدب، مضيفا عليها لمستته التخيلية.

فـ: "درغوثي" من خلال نص "لولوا" المعنون بـ: "قراءة أسطورية في كتاب الأغاني لـ: "أبي الفرج الأصفهاني"، أراد أن يضيف شيئا جديدا على هذا الكتاب، من خلال ما ستسرده "لولوا" من مواضيع فتقول: «خرجت عما كتب العامة واطر الخاصة من نقاد العرب في فن الأدب»⁽³⁾. فنص "درغوثي" يحكي على الغناء بأنواعه، مثله مثل كتاب

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القيقاب الذهبي، ص 66.

(2) - المصدر نفسه، ص 12.

(3) - المصدر نفسه، ص 11.

(الأغاني) و ما آلت إليه من انحطاط في هذا الزمن، أي نص داخل نص وهذه سمة الميتاسرد.

يستمر الروائي في إقحام الخطاب الميتاروائي، وذلك عندما سلّمت "لولوا" لأستاذها نصها المنجز لرسالة الماجستير الذي أغرته بعنوانه، فعندما توسم الأستاذ في طالبته الجدية والاهتمام الكبيرين بنصها أولاه عناية خاصة قائلا: «وأغراني عنوان الإهداء الذي قالت إنه يعينني أكثر من غيري يوم سلمتني أوراقها... فنسيت البحث عن الملف وانهمكت في قراءة نص صديقتي الطالبة»⁽¹⁾، فأخذ يقرأه بكل شغف واهتمام، وقد احتوى نصها على السرد الذاتي لمحطات حياتها والتي تناسلت منه نصوص كثيرة يتداخل فيها الواقع مع الخيال.

مسألة أخرى يطرحها "درغوئي" في خطابه الميتاروائي، وذلك حينما يجعل من روايته "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" هامشا يستدرك فيه الأستاذ قراءة نص طالبته فيقول: «وقد بدأت بالقراءة ثم تركتها من أجل ذلك اللقاء الذي قادني فيه معها إلى مدينة العجب، وها أنا أعود اليوم إلى تصفح بقية الأوراق التي تركتها تلك المرأة في عهدتي، ولعلمكم فلست مسؤولا عما قد يرد فيها... من بذاءات وسوء أدب قد لا يروق لبعضكم، فما أنا إلا وصي على نصّ أورده لمن يشتهي من القراء الولوج إلى عوالمه وأنبه من لا يرغب فيه بالخروج منه قبل فوات الأوان»⁽²⁾

يحاول "درغوئي" بعبقريته الفنية العالية أن يوهم القارئ، بعدم ملكيته للنص وعدم معرفته لما يحتويه، لكن عند تبرئه لما يحتويه و يرد فيه من بذاءات وسوء أدب، يجعلنا ندرك بأنه على علم بما فيه، وعليه يتخفى صوت السارد وراء صوت شخصياته وذلك من أجل تقديم ملاحظاته وتعليقاته وتحويراته وغيرها من الأمور النقدية في النص.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي ، ص13.

(2) - المصدر نفسه، ص 49.

والشيء اللافت في الروايتين خلق سيرة ذاتية لكتاب متخيلين، وهذا يعتبر مفتاحا نلج به عالم الخطاب الميتاروائي، إذ اعتمد على معمارية الخطاب المنفتحة على تداخل الأصوات واختلافها، وهذا ما نلحظه في تناوب مادة الحكى فيهما خاصة في رواية: "مجرد لعبة حظ"، فمرة يرد الحكى على لسان "بثينة" ومرة يرد على لسان "فائز" معتمدين على ضمير المتكلم "أنا"، الدال على الاغتراف العميق من الذات، واستتطاق دواخلها، لتبوح بما يختلجها في هذه الحياة.

كما تتفتح روايته على كتاب الغواية (ألف ليلة وليلة)، إذ إصابته لعنة القراءة أو عدوى الكتابة المماثلة لنص الليالي، الذي تناثر عبقه السردى على جسد نص "درغوئي" فجعله مرتكزا يتأسس عليه إبداع نصيه، خاصة في فكرة توالد النصوص وتناسلها في متنيه، فإذا انتقلنا بالتحليل على المستوى التأويلي، فإن سردية "شهرزاد" القائمة على فعل الحكى المرفق بالوعي به بغية إلهاء "شهريار"، ليعدل عن فكرة قتلها، وقد نجحت في تحقيقها بعد أول ليلة بعد الألف، فإذا كان الباعث لـ: "شهرزاد" هو إرضاء "شهريار" فعلام ينهض فعل الحكى في روايتي "درغوئي"؟

للإجابة عن هذا التساؤل نقف عند تصريح كل من "بثينة" و"لولوا" حيث تقول الأولى: « أنا بثينة فائز الرابحي سليلة تلك الأسطورة سأحكي لكم حكايتي، سأقول كثيرا من الكذب وقليل من الصدق، سأخط الحق بالباطل وأرمي به في وجوهكم، أرميكم بخليط... من الأوهام والحقائق، أوهام كالحقيقة وحقيقة اغرب من الوهم!!... وأنا سأحكي لكم خرافة، سأقص عليكم قصصا عجيبة عن الإنس والجان وعلي بن السلطان و مجانين بني عامر وعمران، سأوهمكم بأنني صادقة، وسأصدقكم القول حتى تتوهموا صدقي كذبا»⁽¹⁾

(1) - مجرد لعبة حظ، ص 9، 10.

يؤكد السارد على لسان "بثينة" خرافية كل ما ستسرد في هذا النص، الذي اتخذ طابعا تخيالياً أسطورياً لا علاقة له بالحقيقة، إلا من باب التلميح أو التضمين، وفي موضع آخر تقول "لولوا": « سأحكي ولن أسكت عن الكلام الذي سيخرج كبرياءكم المريضة... سأحكي وأقول ما تسترت عنه شهرزاد بنت شهر يار وما لم تعرفه دنيا زاد من كلام العار... سأفضحكم كلكم، أنتم يا من عرفت عن قرب حتى صرت كأني أنفاسكم، كأني جيوبكم كأني ذنوبكم، ولن أتستر على أي منكم... ولن أسكت...»⁽¹⁾

يعد "درغوئي" هنا وريث "شهرزاد" في سرديتها، من خلال توظيف الحكاية ضمن مسلكية أخرى، باعثها هو البحث عن الأنا لشخصياته بعد فشل بحثها عن ما هو خارجها، فكانت التعاليق الميتاروائية، للعلاقة الرابطة بين ألف ليلة وليلة، ونصي "درغوئي"، تكشف لنا جسور التواصل بينهما، فكان حضور الصوت السردى للمرأة (بثينة، لولوا) ضمن مساحة معتبرة، وذلك تمكينا لها من أن تقول ذاتها وتعبر عن نفسها في الفضاء التخيلي للعالم السردى، فهو عالم احتمال واسترجاع لما فقد على أرض الواقع.

لقد انبنى النص الروائي على شاكلة نص الليالي (ألف ليلة وليلة) وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، إذ عبر من خلالهما الروائي عن قضايا تمس الأدب والفن والسرد كما تمكنت نساء "درغوئي" المضطهدات بفضل فعل الحكى، فضح ما يجري في الواقع، والبوح بالمسكوت عنه، باعتبار السرد سلطة يمارسها السارد في الوجود التخيلي الرحب، تطلعا لتحقيق ذاته واسترجاع حريته المقيدة في الوجود الواقعي، فكان فعل الكتابة الملاذ للذات المقهورة ف: "لولوا" عندما أرادت أن تعبر عن ما وقع لها في هذه الحياة لم تجد وسيلة أسهل لذلك سوى الكتابة فتقول: « أريدك أن تقرأه بقلبك فلا سلطان

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 63.

للعقل عليه، وظللت انتظر وصول هذا الكتاب الذي كان محور جلساتنا وفاكهة مسامراتنا حتى ظننت به الكذب»⁽¹⁾.

تفتح الرواية على نفسها من خلال خطاب الكتابة التي وجدت فيها "لولوا" راحتها للتعبير عما رآته وتراه في هذا الواقع، فالكتابة على حد تعبير "الغذامي" تغذو: «عملا يتضاد مع الذات، بعدما يقوم الآخر بتحريض ضدها، ذلك أن الكتابة كإبداع، هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد فوقها، متجاوزا إياها و كاسرا ظروفها و حدودها»⁽²⁾، لذا وجد "درغوئي" فيها ملاذه للتعبير عن ما يجتاح فكره، فعبر عنه من خلال نص "لولوا" الذي بنى متخيله على أساس تقاطعات الواقعي و الخيالي، الكتابة والواقع، أو الخلط بين وهم الكتابة والحياة... حيث تؤكد لنا الشخصية في تواطئها مع السارد أن الكتابة على الرغم من أنها لعبة إيهام وتخيل؛ غير أن الحقيقة ليست خارجة عنها حتى وإن وجدت في الواقع.

يحضر الروائي بطريقة أخرى في روايتي "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"، اللتان تتقاطعان في كثير من الأحداث والأفكار، فكلاهما يجسدان قصة حب بين الأستاذ وطالبته انتهت بنهاية تعيسة (الأستاذ، لولوا / الأستاذ جميل، بثينة)، والصراع الفن والعلم / والصراع بين العلم والجهل (التكهن))، كما نجد الخطاب السريالي الذي يجسد لامعقولية الواقع التي تتجسد في أفعال "لولوا" و"بثينة" العجيبة والخارقة ومثال ذلك قول الساردة: «أنا بثينة زوجة فائز الرابحي، أنا امرأة مصنوعة من نار البراكين ونور الشمس»⁽³⁾.

(1) - وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، ص 11.

(2) - عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م، ص 07.

(3) - مجرد لعبة حظ، ص 9.

كانت هذه تجليات الميتاروائي عبر بعض خصائصه في الروايتين، إذ فتح أبوابه للكاتب، ليعبر عبر شخصياته عن آراءه التي تخص مجاله، فكان وصفة مثلى للتعبير عن أهم القضايا الإبداعية والنقدية، التي تقوم بإثارة القارئ وحمله على التفكير فيها.

كما كان الميتاروائي أيضا، وسيلة للخروج من وطأة الظروف، التي تعيشها الشخصية في الواقع الوجودي عبر الكتابة، فعبر عن أزمة المثقف الذي وجد في الكتابة ملاذ الذي أفرغ فيه أفكاره وقيمه، بوعي وحذر لرياح السرد لما بعد حدثي، فكان الميتاروائي آلية كتابية مساعدة للتعبير عن الهم الإبداعي الذي يسكن كل كاتب.

إن المتتبع للإبداع السردي في روايتي: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" "لإبراهيم درغوثي"، يدرك جليا قدرته الفنية العالية على خلق نص روائي مميز كسر به نمطية الرواية التقليدية، ودخل عبره باب الرواية التجريبية، وقد اعتمد في تشكيله على مجموعة من الأشكال التعبيرية أبرزها: **التهجين والسخرية والعجائبية و الميتاروائي**، والتي كانت مكونا أساسيا من مكونات نسيجه الحكائي والجمالي، و جزءا مهما في صياغة المتخيل لديه، يهدف من خلالها للتعبير عن واقعه الذي يشهد اضطرابا في كل شيء، حيث جعلت القارئ يقف أمامها موقف الناقد المتذوق، يبحث فيها عن المعنى العميق، الذي يتموقع على مستوى الإيحاءات، ومختلف الدلالات والرموز، التي يطرحها النص الروائي.

خاتمة

استطاعت الروائيتين (مجرد لعبة حظ ووقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي)، أن تأخذنا موقعا لا يُستهان به، في الساحة الأدبية والنقدية، من خلال بنائهما الفني القائم على زخم معرفي ثقافي، وفني أدبي، يختزن في ثناياه نصوصا متنوعة، مفعمة بروح التجريب المعاصرة، فيُنتج عملا إبداعيا متميزا، وهذا ما خطته أنامل الروائي التونسي "إبراهيم درغوئي"، إذ جعل من المتخيل، أداة حوّل من خلالها الكلمات والعبارات من علاقاتها اللغوية المختلفة، إلى آفاق جمالية تكتب العمل الإبداعي، وتفتح له تأويلات من خلال تقنيات السرد الروائي المختلفة، و هذا ما حاولنا توضيحه في بحثنا الذي خرجنا منه، بمجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

- يعد مصطلح المتخيل مجالا معقدا ومتشعبا، وذلك لتداخله مع مفاهيم أخرى وهي: الخيال والتخييل والمخيلة.

- حظي المتخيل في الرواية باهتمام العديد من الدارسين والنقاد، الغرب منهم والعرب وإن تنوعت مفاهيمهم ورؤاهم حوله؛ إلا أنّها تتفق جميعا في أنّ المتخيل بناء فكري يعكس ممارسة الواقع من خلال إعادة إنتاجه، بطريقة فنية مفتوحة على تأويلات لا منتهية.

- الواقع والمتخيل وجهان لعملة واحدة، ولا يمكن أن نجد انفصالا بينهما، فكلاهما يكمل الآخر في العمل الإبداعي.

- ما انتهت إليه الدراسات النظرية بشأن المتخيل، جاءت الدراسة التطبيقية لروائيتي: "مجرد لعبة حظ" و"وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" ل: "درغوئي"، لتعزّزه من خلال توظيفه لكل طاقاته الإبداعية، ومخزوناتهِ الثقافية معتمدا على ضروب من التنويع، والمخاتلة في توليد المعنى، وتركيب الدلالة، حفز القارئ على إعمال المخيلة والتوقع والتخمين، ليكشف خفاياه، ويفك بعض مداخله، فيفهم المراد من النص الروائي وما يحيط به من سياقات ونصوص أخرى، مع بقائه متمركزا في سياقه الخاص، وهذا ما تبدى لنا من خلال عتبات الرواية.

- العتبات النصية علامة على نسق سيميائي أكبر، وهو النص الذي يليها مباشرة، إذ توجه القارئ إلى طريقه، وتعطيه الشفرات الأولى للمصادر التخيلية القابعة داخله وقد تتوافق هذه المصادر، ومعرفته وثقافته مرة، وتخرقها مرة أخرى.
- إنَّ غلاف الروايتين وما يحتويه من صور وألوان وغيرها يشكّل فضاء دلاليًا يحمل في ثناياه علامات دالة على ظلال المتخيل داخل المتن الروائي.
- يعد العنوان بنية صغرى لبنية كبرى هي النص يُعرف به ويكشف عنه فهو المفتاح السحري الذي يفتح بها بوابة النص، ليكشف عما يحتويه من عوالم تخيلية.
- تبرز العناوين بمثابة أيقونات دالة مرتبطة بمضمون النص وهذا ما لاحظناه من خلال ما ورد داخل المتن الروائي، فالعناوين هي مرآة عاكسة لما بعدها.
- أمّا عن التصديرات فكان "درغوئي" كثيرًا ما يعلن عن النصوص المستحضرة فيها، وذلك باستعمال تمهيد، أو تصريح بصاحب النص، وإعادة كتابة النص السابق كما هو، وقد يعمد إلى إخفاء بعض منها؛ إلا أنّ القارئ سرعان ما يكشف حيله فيستجيبها.
- يمكننا القول إنّ بوابات نص "درغوئي" كانت متناغمة متصلة دالة في معظمها على التركيبة البنائية للنص الكامل، فهذه العتبات أوصلتنا إلى بعض ملامح تشكل المتخيل داخل روايته.
- كان حضور المتخيل داخل الرواية متنوع الدلالة يمكن تأويله وفق مرجعيات مختلفة، تبين لنا تمكن الأديب من اللغة السردية، وقدرته على التلاعب بألفاظها وتطويعها للتعبير عن أفكاره، التي تعكس لنا لعمق إحساس بالواقع المعيش.
- انبنى متخيل "درغوئي" على عدة مرجعيات متنوعة بين دينية وصوفية، وأسطورية، وتاريخية، وأدبية وتراثية وعالمية، فبعضها كان حضوره مقصودًا، والآخر غير مقصود، مما أضفى دلالات قيّمة على نصه النثري وأعطته مسحة فنية وجمالية، مأخوذة من جمالية المرجعيات المستحضرة.

خاتمة

- إنّ توظيف "درغوئي" لمتخيل القصص الديني بين اقتباس جزئي أو كلي، يعيده في النص الحاضر على نحو صامت، وطورا بامتصاص الدوال اللغوية وإعطائها دلالات مخالفة للنص المقدس لطرح قضايا الواقع، فاستطاع بذلك إقامة علاقة جدلية بين الحاضر والماضي.
- عمد الروائي في توظيفه للمتخيل الصوفي توظيفا عكسيا، فالمتصوفة يعبرون عن حبهم للذات الإلهية والرغبة في السمو إليها، فالنص الروائي اتخذ من أفكارهم مطية يحتذى بها للتعبير عن الواقع المثقل بالأوجاع المضنية الباحثة عن الخلاص.
- للتاريخ الحضور الغامر في النص الروائي، فكانت النماذج الروائية المقدمة كنموذج للقراءة لا تمثل سياقاً نموذجياً، للمقاربة التاريخية للأدب الروائي، بقدر ما تفتح هذه النصوص بخطابها، الذي تبنيه على تشخيصات تاريخية محددة بحكم أنها تفرض علينا التفكير في ترابطاتها المعرفية والناجئة، عن انفتاحها الداخلي لمضمرات إشارية بعينها.
- استطاع الروائي بأسلوب فني بارع تطويع الشخصيات التاريخية وإخضاعها للجانب التخيلي، إذ أخرجها من دثار الماضي لتعايش الحاضر، ليعبر من خلالها على الواقع وتحولاته الاجتماعية والسياسية والحضارية والثقافية، ببناء الدلالات التخيلية الروائية أكثر من استعادة ذاكرة تاريخية بعينها، وحتى وإن مثلت بهذا الشكل، فإنّها تظل تاريخية متخيلة.
- كان استدعاء الأسطورة ورموزها وسيلة لتكثيف الدلالة، وربط التجربة الإنسانية القديمة مع ما يوافق التجربة المعاصرة. فالاستفادة من الأساطير والحكايات التراثية المكتوبة أو الشفهية، تمثل مرجعية غزيرة تعطي نصه أبعاداً دلالية وجمالية تخدم فكره وموقفه.

خاتمة

- تنوع استعمال "درغوئي" للأدب بين شعر ونثر، فكان حضورهما متمازج، فقد هيمنة لغة الشعر الوجدانية على لغة الرواية التقريرية، سعيًا منه لتقريب خطابه الروائي من الخطاب الشعري، مما ساهم في تنعيم النص وإضفاء شحنة شعرية تغطي على نصه.
- استلهم الروائي من التراث العربي والغربي مجموعة المورثات، حيث قدّم لنا من التراث العربي الحكايات الخرافية والشعبية وأغاني إحياء منه للتراث الوطني والعربي، لأنه متجذر فينا وتماشيا مع متطلبات العصر من خلال محاورته، أمّا التراث الغربي فقد نهل منه قصص الأطفال العالمية لما فيها من عبر ومواعظ تفيده في نقل أفكاره.
- تتحايل نصوص "درغوئي" على السرد التقليدي، لتخلق لنفسها قوالب سردية مشبعة بروح الإخصاب والتوليد والدينامية، وذلك باعتماد آليات الكتابة الروائية على خصوصية التفاعل النصي بمادته الحكائية القائمة بانفتاحها على المتخيل والتوظيف الحوارى لمختلف الخطابات.
- عمل التهجين على تغذية المتن الروائي بعبارات عامية، مأخوذة من اللهجة التونسية والمصرية، ساهمت في إبراز التمازج اللغوي الثقافي، مما أحدث إثراءً لنصه وتنوعت دلالاته وتعددت.
- تنوعت صيغ الحكى وتعددت في متن "درغوئي" الروائي، ليمرر آراءه وأفكاره بكل حرية، إذ اعتمد على السخرية، ليفضح ما يحدث في المجتمع من تجاوزات في مختلف المجالات والميادين.
- كما وظف الروائي الخطاب الإستهامي العجائبي، بطرق مختلفة كالتحول والمسح والمرئي واللامرئي والحلم، وأعطاه شحنة إضافية كي تظل مستوطنة لمتخيلها فقط.
- تبنى الأمكنة على دلالة الرواية، لأنها لا توجد بوصفها ديكورا للحدث أو امتدادا للشخصية، فيفقد المكان فيها طابعه الأنطولوجي في غالب الأحيان، ليصبح مكانا

خياليا تنتقل فيه الشّخوص بكلّ حرية، فتنتمي المسافات والحدود المادية لتبحر في فضاء المتخيل.

- فتح السرد الميتاروائي أبوابه للكاتب، ليُعبّر عبر شخصياته عن آرائه التي تخص مجاله، فعبر عن أهم القضايا الإبداعية والنقدية، التي تقوم بإثارة القارئ وحمله على التفكير فيها.

- غلّف المتخيل عتبات الرواية ومنتها، حيث أكد "درغوئي" أنّه فنان كلمة وصورة ولون تتلاحم جميعا فيما بينها، لتؤدي الوظيفة الإبداعية والجمالية لنصه الإبداعي.

- عند قراءتنا لمتن الروائيتين، نكتشف جملة من الخصائص التي تميز نص الروائي، مما يستدعي فعلا متعددا ومركبا للقراءة والتأويل، فخصوبة النص عنده تولد مرجعا تخيبيلا لواقع افتراضي لبنيته السردية.

- فسح المتخيل في الروائيتين مجالا للقارئ، لاستخراج الدلالات المبتوثة في نصّيه المنفتحة على أوجه متعددة للتأويل.

-و من خلال ما توصلنا إليه من نتائج، نكون قد كشفنا عن تواجد المتخيل في الروائيتين المدروستين، فتفتح هذه الدراسة آفاقا لدراسات أخرى للرواية المعاصرة.

- وفي الأخير نرجو من الله سبحانه وتعالى، أن يهب هذا البحث القبول والرضا، وما وفقنا إليه فهو من توفيق المولى عزّ وجلّ.

قائمة

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم (مصحف الكتروني موافق للمصحف المكتوب).

أولاً: المصادر:

1- إبراهيم درغوثي: وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012م.

2- إبراهيم درغوثي: مجرد لعبة حظ، المدينة للنشر، تونس، (د، ط)، 2004م

ثانياً: المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- أحمد جبر شعث: جماليات التناس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م.

2- أحمد السماوي: التطريس في القصص (إبراهيم درغوثي أنموذجاً)، التفسير الفني، صفاقس، تونس، (د، ط)، 2002م.

3- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

4- إبراهيم براهيمي: استراتيجيات الخطاب في رواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط 1، 2003م.

5- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم(الأنواع والوظائف والبنىات)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008م.

6- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

7- إياد كاظم طه السلامي: التناس الأسطوي في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2004م.

- 8- آمنة بلعلی: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل ألى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011م.
- 9- بوشة فاطمة الزهراء : جماليات المكان في كتابات إبراهيم درغوثي الروائية، الثقافية للنشر والتوزيع، المنستير، تونس، ط1، 2014م.
- 10- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المغارب، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).
- 11- جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، (د، ط)، 1982م.
- 12- جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1985م .
- 13- حامد عبده الهوال:السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط)، 1982م.
- 14- الحبيب الدائم ربي وآخرون: قراءات نقدية في روايات إبراهيم درغوثي، دار إشراف للنشر، تونس، (د، ط)، 2009م.
- 15- حسناء بروش :شعرية المتخيل إلى المتحول في ديوان مرايا الماء لعبد الحميد شكيل، جامعة سكيكدة، 20 أوت 1955 م.
- 16- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، (د، ت).

- 17- الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السرد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.
- 18- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 م.
- 19- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، (د، ط)، 2007م.
- 20- عبد الحميد سيف أحمد الحسامي: الحداثة في الشعر اليمني المعاصر (1970-2000م)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، (د، ط)، 2004م.
- 21- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.
- 22- حليفة شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 2007م.
- 23- خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دمشق، ط1، 2008م.
- 24- خريستو نجم: رمزية القدم والحذاء في الأدب والفن، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
- 25- خليل حنا تادرس: أحلى الأساطير التوراتية، كتابنا للنشر، لبنان، ط1، 2012م.
- 26- ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى: رواية أبي بكر الوابي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
- 27- زياد أبو لين: فضاء المتخيل ورؤيا النقد (قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د، ط)، 2004م.

- 28- ساعد، عبدة صبطي: الصورة الصحفية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط)، 2011م.
- 29- سعيد جبر أبو حضرة: الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001م.
- 30- سعيد سلام: التناسل التراثي (في الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.
- 31- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.
- 32- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م.
- 33- سليمة عنوري: شعرية التناسل في الرواية العربية (الرواية والتاريخ)، تقديم: واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012م.
- 34- شادية شقروش: الخطاب السردى (في أدب إبراهيم درغوثي)، دار سحر للنشر، تونس، (د، ط)، (د، ت).
- 35- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1994، ج1.
- 36- شريفى عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، دار الكتب الغرب للنشر والتوزيع، وهران (د، ط)، 2005م.
- 37- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف ط1، 2001م.

- 38 - صالح ولعة وآخرون: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، الجزائر، (د، ط)، 2014/2015م.
- 39- صلاح الدين محمود: قصص القرآن، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 2005م.
- 40- عبد الصمد زايد: بلاغة المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي، ط1، 2003م.
- 41- طرفة بن العبد: الديوان، شرح الأعلام الشنتمري، تح: درية الطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط2، (د، ط).
- 42- ظاهر محمد هزاع الراهرة: اللون ودلالاته في الشعر(الشعر الأردني نموذجاً)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
- 43- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1984 م.
- 44- عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م.
- 45- عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د، ط)، ج1، 2005م.
- 46- عصام شرتح: فضاء المتخيل الشعري(دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية)، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2010م.
- 47- أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، قدّم له وشرحه:مُفيد قميحة، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2000م.

قائمة المصادر والمراجع

- 48- علام حسين: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د، ط)، 2009م.
- 49- علي الخطيب: في رياض الأدب الصوفي، دار نهضة الشرق للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001م.
- 50- علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، (د، ط)، 1414هـ.
- 51- علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مؤسسة دار الصادق، الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بابل، العراق، ط1، 2012م.
- 52- عماد حاتم: أساطير اليونان، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت، ط3، 2008م
- 53- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2010 م .
- 54- عمرو حسن أحمد بدران: تحليل الشخصية، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، (د، ط)، (د، ت).
- 55- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة الثقافية، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت).
- 56- عبد الفتاح مراد: موسوعة البحث العلمي (لفظ المرجع والمرجعي و المرجعية)، الإسكندرية، مصر، (د، ط)، 1998م.
- 57- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، مج9، (د، ط)، 1936م.
- 58- فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط1، 1985م.

قائمة المصادر والمراجع

- 59- أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن الفُشيري : الرسالة القشرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001م.
- 60- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: سعيد اللحام، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1999م.
- 61- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقى، دار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2007م
- 62- لعربي الذهبي: شعرية المتخيل (اقتراب ظاهراتي)، المدارس للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.
- 63- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990 م.
- 64- أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزي: شرح المعلقات العشر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت).
- 65- عبد الله الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م.
- 66- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيمبائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1975 م.
- 67- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د، ط)، (د، ت).
- 68- مجموعة من المؤلفين: أبحاث في الفكاهة والسخرية، تنسيق: أحمد الشايب، دار أبي رقرق للنشر، الرباط، ط1، 2008م.
- 69- محمد الباردي: سحر الحكاية، مركز الرواية العربية، قابس، تونس، ط1، 2004م.

- 70- محمد بن عبد الجبار بن الحسين النَّفري: **المواقف والمخاطبات**، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د، ط)، 1934م.
- 71- محمد الداوي: **صورة الأنا والآخر في السرد**، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م.
- 72- محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.
- 73- محمد زكي العشماوي: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د، ط)، 2000 م.
- 74- محمد الصالح السليمان: **الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط)، 2000م.
- 75- محمد الصفرائي: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، جامعة طيبة، المدينة المنورة، ط1، 2008م.
- 76- محمد عثمان نجاتي: **الإدراك الحسي عند ابن سينا**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط3، 1995م.
- 77- محمد عكاشة: **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة**، دار النشر للجامعات، مصر، (د.ط)، (د.ت)،
- 78- محمد مفتاح: **استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985م.
- 79- مصطفى عبد الله: **أسطورة أوديب في المسرح العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، (د، ط)، 1983م.

- 80- مصطفى المويقن : بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005 م.
- 81- نانسي إبراهيم: **التعلق النصي** (في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014م.
- 82- ناهضة ستار: **بنية السرد الصوفي** (المكونات، والوظائف، والتقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2003م.
- 83- نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط2، 1974م.
- 84- نبيل سليمان: **أسرار التخيل الروائي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2005م.
- 85- نبيل الشاهد: **العجائبي في السرد العربي القديم** (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذجا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م،
- 86- نضال الشمالي: **الرواية والتاريخ**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د، ط)، 2006م.
- 87- نضال صالح: **النزوع الأسطوري** (في الرواية العربية المعاصرة)، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م.
- 88- نور الدين صدوق: **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994م.
- 89- وحيد السعفي: **الغريب والعجيب في كتب تفسير القرآن**، صفحات ودراسات للنشر، سوريا، دمشق، (د، ط)، 2007م.

90- ياسين النصير: **المساحة المتحفية (قراءات في الحكاية الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 1995م.

91- يمنى العيد: **الرواية العربية (المتخيل وبنيتها الفنية)**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

92- يوسف الإدريسي: **الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين**، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

93- يوسف زيدان : **شعراء الصوفية المجهولين**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1992م .

ب- المراجع المترجمة:

1- آلان دحلان: **المؤرخ والنص والناقد الأدبي**، تر: فؤاد كامل، القاهرة، 1983م، (د، ط).

2- تزفيتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بوعلام. مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م.

3- جان رغييس: **المخيلة**، تر: خليل الجر، منشورات العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

4- جيرار جنيت: **الانتقال المجازي (من الصورة إلى التخيل)**، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، (د، ط)، 2010م.

5- عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

قائمة المصادر والمراجع

- 6- رولان بارت: **لذة النص**، تح: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001م.
- 7- فيشر أرنست: **ضرورة الفن**، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، ط1، (د، ت).
- 8- ميخائيل باختين: **شعرية ديستوفوفسكي**، تر: جميل ناصيف التكريتي وحياء شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
- 9- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 م.
- 10- مرسيا الياد: **الأساطير والأحلام والأسرار**، تر: حسين كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، (د، ط)، 2004م.
- 11- مرسيا الياد: **مظاهر الأسطورة**، نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، (د، ط)، 1991م.
- 12- نورثروب فراي: **الخيال الأدبي**، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 1995م.
- 13- والاس مارتن: **نظرية السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1998م.

ج: المعاجم والقواميس:

- 1- بطرس البستاني: **محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)**، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط)، 1987م.

- 2- جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1986م.
- 3- الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، دار الكتب العلمية، ط1، ج1، 2002م.
- 4- سعاد الحكيم: **المعجم الصوفي**، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1981م.
- 5- أبو الفضل جمال الدين بن منظور: **لسان العرب**: تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).
- 6- مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**: مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004 م.
- 7- محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: علي شيتري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط)، 1994م، ج14.
- 8- عبد المنعم الحفني: **المعجم الصوفي**(الكتاب الكامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية، ومفاهيمهم، دار الرشاد، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.

د: المجالات والدوريات:

- 1- أحمد صبيح محيسن الكعبي: «السخرية السياسية في الشعر العراقي الحديث من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى عام 1980»(دراسة نقدية)، مجلة جامعة كربلاء العلمية، مج10، ع1، 2012م.
- 2- جلال خشاب: «في السيميولوجيا البصرية (مسلسل كواسر أنموذجا)»، محاضرات الملتقى الوطني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 20/19 أبريل 2004م.

- 3- حسن البنداري وآخرون: «التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر»، مجلة جامعة الأزهر، ع2، غزة، 2009م.
- 4- سامية آجقو: «تجليات البداية في عناصر الخطاب السردي رواية (مجرد لعبة حظ) لإبراهيم درغوثي أنموذجا»، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 12، ع1، 15 مارس 2020م.
- 5- سعيد بن ناصر الغامري: «المرجعية معناها وأهميتها، وأقسامها»، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية، ع50، رجب 1431هـ.
- 6- سعيد يقطين: «الميتاروائي في الخطاب الروائي المغربي الجديد»، مجلة مواقف، ع70، 71، فبراير 1993م.
- 7- شمسي واقف زاده: «الأدب الساخر، أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية»، مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر، ع12، السنة الثالثة.
- 8- عباس أرحيلة: «مقدمة الكتاب في اللغة الاصطلاح»، مجلة جذور، ج11، ع6، ديسمبر 2002م.
- 9- عشي نصيرة: «المتخيل مقارنة فلسفية»، مجلة الخطاب، ع1، تيزي وزو، الجزائر، 2006م.
- 10- فاضل ثامر: «ميتاسرد ما بعد الحداثة»، مجلة الكوفة، شتاء 2013، السنة1، ع2.
- 11- فتيحة بخالد: «تقاطعات العجائبي والغرائبي في أدب الرحلات»، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مج 5، ع11، 11 سبتمبر 2017م.
- 12- فيصل كوريفة: «السخرية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر - محمد الهادي الحسني أنموذجا-»، مجلة الكلم، مج 04، ع02، 2019م.

- 13- ماجد محمد النعامي: « تجليات التناص في ديوان المختارات في شعر انتفاضة الأقصى»، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ع2، غزة، يونيو 2012م.
- 14- محمد بن بابا علي: « السرد الميتاروائي في رواية "سيرة المنتهى" لواسيني الأعرج»، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2020/01/11م.
- 15- محمد رمصيص: « المتخيل العجائبي والغرابة (قراءة في التجربة القصصية لأحمد بوزفور)»، مجلة الكلمة، ع8، (د، ب)، ديسمبر، 2012م.
- 16- محمد الصغير: «العدد 7 في التراث الديني والإنساني»، مجلة المساءلة، ع2، جامعة الجزائر، 1997م.
- 17- ميسوم عبد القادر: « حبكة العجائبي في المتخيل السردى العربي، قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي»، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ديسمبر 2014م.
- 18- عبد الناصر مباركية: « رواية مثلث الرافدين للروائية السورية سها جلال جودت (دراسة سيميائية سردية)»، محاضرات الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر 2008م.
- 19- نجاح منصورى: « سحر العجائبي في رواية "وراء السراب قليلا" لإبراهيم درغوئي»، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012م.
- 20- نجاه عرب الشعبة: « قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا»، حوليات، جامعة قلمة للغات والآداب، ع12، ديسمبر 2015م.

21- نعيمة سعدية: «إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار - أنموذجا)»، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع5، مارس 2009م.

22- يوري لوتمان: «مشكلة المكان الفني»، تر: سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع6، ربيع 1986م.

هـ: الرسائل الجامعية:

1- خيرة جديد: العجائبي في الرواية المغربية المعاصرة، روايات الميلودي شغوم أنموذجا، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2017، 2018م.

2- فرطاس نعيمة: «نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جنيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين»، (مخطوط)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، إشراف نصر الدين بن غنيسة، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2006/2007م .

3- نزار عبشي: «التناص في شعر سليمان العيسى». (مخطوط)، رسالة قدمت لنيل شهادة الماجستير، إشراف (محمد عيسى)، جامعة البعث، قسم اللغة العربية، الأردن، 2004/2005م.

4- بن نوار بهاء: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، مقارنة موضوعاتية تحليلية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2013م.

5- نوال أقطي: « إستراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوس "مرثية الرجل الذي رأى أنموذجا»، (مخطوط)، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري، إشراف (عبد الرحمان تيرماسين)، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2006/2007م.

و:المواقع الإلكترونية:

- 1- أحمد صبحي منصور: "الحوار المتمدن" ع3157. www.a.hewar.org/de. تاريخ الدخول: 2015/02/20م، على الساعة، 21:02
- 2- جميل حمداني: التهجين الروائي، <http://eljadida.news.com>، تاريخ الدخول 2020/07/14م، الساعة 18:15
- 3- جميل حمداي: رواية مجرد لعبة حظ لإبراهيم درغوثي بين التجريب والتأصيل، الحوار المتمدن [www..m.hewar.org](http://www.m.hewar.org)، تاريخ الدخول: 2018/12/25م، الساعة 08:55
- 4- جميل حمداي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، صحيفة المثقف www.almothaqaf.com، تاريخ الدخول 2021/02/03م، الساعة 15:41
- 5 - سام مارمايكلز: أسطورة إلهة الجمال أفروديت/أفروداتي، إلهة البحر حامية البحارة، لمحة ميثولوجية تاريخية، [m.facebook.com](https://www.facebook.com)، تاريخ الدخول: 2020/04/13م، الساعة 11:50
- 6- صورية غجاتي: «انعكاس الوعي الذاتي عبر اشتغال "الميتاروائي" في رواية (مذكرات من وطن آخر) لأحمد طيباوي»، مجلة مسارب الإلكترونية، massareb.com، تاريخ الدخول: 2021/02/01م، الساعة 11:25.

قائمة المصادر والمراجع

- 7- فريد أمعششو: «مفهوم المرجعية في علم المصطلح»، www.yemeress.com،
تاريخ الدخول 2018/11/29م، الساعة 19:49.
- 8- عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي والمتخيل
www.mdvsty.net/vb/showthread ، تاريخ الدخول: 2016/10/27م، الساعة
22:05.
- 9- مصطفى النحال: من الخيال إلى المتخيل، سراب مفهوم، الموقع، www.aljbriabe.net/n33-05،
تاريخ الدخول: 2016/10/27م، الساعة 17:17.
- 10- دروس التربية الفنية الرابعة متوسط-www.ency-education.com/desing-lesson.html،
تاريخ الدخول: 2019/04/27م، الساعة 10:02.
- 11- منتدى الكارتون والأنمي: قصة صاحب الظل الطويل: www.dorar.net
aliraq.net/threads ، تاريخ الدخول: 2019/03/18، الساعة 21:15.
- 12- eleegan.com.abiya.net، تاريخ الدخول: 2020/02/20م، الساعة
12:00.
- 13- ما هي قصة شجرة عيد الميلاد عند المسيحيين ejabat.goole.com
http://، تاريخ الدخول: 2015/04/19م، الساعة 10:30.
- 14- ar.m.wikipedia.or، تاريخ الدخول: 2020/03/13م الساعة 12:00.
- 15- al.bawaba.com، تاريخ الدخول: 2021/03/22م، الساعة 11:25.
- 16- حوار مع الروائي إبراهيم درغوئي عبر شبكة التواصل الاجتماعي: يوم الأحد
2019/04/26 م الساعة، 15:10.

ي:المراجع الأجنبية:

1. voir :Gérard Genette: **Fiction et diction**، Edition du seuil، paris، 1991.
2. Gérart genette:**le titre in Seuil**،coll poétique،1987.
3. Patricia Waugh، Metafiction،the therory and practice of self-conxious fiction،methuem،London and yew-york،1984.

ملحق

01- نبذة عن حياة الروائي "إبراهيم درغوئي":

يُعد "إبراهيم درغوئي" من أهم الروائيين الحداثيين في تونس، ولد في 21 ديسمبر 1955م بقرية المحاسن بتوزر، زاول تعليمه بمسقط رأسه، و تخرج من دار المعلمين بتونس، تقلّد عدة مناصب فكان رجل تعليم، ثم مديرا لمدرسة ابتدائية بأم العرائس بقفصة، كما تقلّد عدّة مناصب، فهو نائب رئيس إتحاد الكتاب التونسيين عدة دورات، ورئيس فرع اتحاد الكتاب التونسيين بقفصة عدة دورات، وعضو المكتب التنفيذي للاتحاد العربي لأندية القصة والسرد، وأمين الدراسات والنقد والترجمة.

كتب "درغوئي" في القصة القصيرة و في الرواية، وفي أدب الطفل ومن أعماله السردية:

أ- في مجال القصة القصيرة، نجد إحدى عشر عملا إبداعيا:

النخل يموت واقفا (1989م) / والخبز المر (1990م) // ورجل محترم جدا (1995م) //
وكأسك...يا مطر (1997م) // وتحت سماء دافئة (2008م) // ومنازل الكلام (2009م) //
والمرّ...والصبر (2011م) // تصبحون على خير (2012م) // شهرنار (2015م) // النجوم
التي انكدرت (2017م) // المر والصبر وشهرنار (2017م).

ب- في مجال الرواية نجد اثنا عشر عملا إبداعيا:

ال دراويش يعودون إلى المنفى (1992م) // والقيامة...الآن (1994م) // شبابيك منتصف
الليل 1996م/أسرار صاحب الستر 2002م/ وراء السراب...قليلا (2002م) // ومجرد لعبة
حظ (2004م) // ووقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي (2012م) //الطفل
العقرب (2015م) //الأعمال الروائية الكاملة (2015م) // كلاب الجحيم 2016م / القرد
الأوتوماتيكي (2017م) // صحائف الملائكة والشياطين (تحت الطبع).

ج- في أدب الطفل:

- فيروز وعرائس البحر، القصة الفائزة بالجائزة الأولى: "مصطفى عزوز" العربية لأدب الطفل (2016م)

- سلسلة كتب الأطفال مخصصة لتلاميذ المدارس الابتدائية والإعدادية، تحتوي على واحد وثلاثون عنواناً.

- سلطان الصحراء محمد الدغباجي (رواية للفتيان) تحت الطبع

د- إصدارات أخرى:

خمرة في غمازة (ترجمة) مختارات من الأدب الصيني (2010م)

خارج حدود السرد: شهادات أدبية وقراءات في المشهد الإبداعي وحوارات (2012م)

أشعار من العالم: أنطولوجيا شعرية (تحت الطبع).

- كما ترجمت رواياته:

- الدراويش يعودون إلى المنفى، وشبابيك منتصف الليل، والقيامة... الآن، ومجرد لعبة حظ إلى الفرنسية.

وترجمت رواية: القيامة... الآن إلى الإيطالية

ورواية: مجرد لعبة حظ بصدد الترجمة إلى الإسبانية

ونظراً لكتاباته الغزيرة والمتميزة بخاصيتي التجريب والتأصيل، داخل الساحة

الروائية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، تحصل على عدة جوائز منها:

- جائزة الطاهر الحداد في القصة القصيرة 1984م.

- الكومار الذهبي جائزة لجنة التحكيم 1999م عن مجمل أعماله الروائية.
- الكومار الذهبي لأفضل رواية تونسية 2003م عن رواية وراء السراب... قليلا.
- جائزة القدس الكبرى للقصة القصيرة / أبو ظبي 2010م.
- الجائزة العربية الكبرى لأدب الطفل "مصطفى عزوز" 2016م

2- ملخص الروائيتين:

2-1- ملخص رواية "مجرد لعبة حظ":

تتحدث الرواية عن تجربة رومانسية، تراثية معاصرة بين "بثينة" الرومية الشقراء الفاتنة، و"جميل" مدرس الأدب العربي في مدينة الحمامات؛ إلا أن قصة حبهما لم تدم طويلا؛ بسبب تعرض "جميل" للقتل غدرا من قبل والد "بثينة".

بعد دوامتي الألم والحزن، اللتان كانتا تحيطان بـ: "بثينة"، تعود للحياة من جديد، لتستطلع سطور الغيب بواسطة أوراق الحظ، كما أصبحت أستاذة للأدب العربي، فتلتقي بزميل الدراسة "فائز عبد الدائم الرابحي"، خريج الجامعة الفرنسية، ودكتور في الاقتصاد، فيتزوجا ويتعاونان على مواجهة الواقع، حيث توسطت له "بثينة" عند وزير الصناعة، الذي كان صديقا حميما لوالدها، فعينه مديرا لشركة الاستيراد والتصدير للملابس، وقد استغل منصبه في أعمال غير مشروعة، تمثلت في ترويج المخدرات، وتهريبها من أجل تحقيق أرباح أكثر.

فرغم نجاح كل منهما في مجاله؛ إلا أن علاقاتهما الزوجية كانت متوترة، يسودها التجاهل والجفاء واللامبالاة والخيانة، من طرف "فائز" بسبب ماضي "بثينة" مع "جميل"

، لذا كان يتهرب منها، ويخونها مع خادمتي المعمل في الفنادق الفاخرة، وفي المقابل كانت "بثينة" تتقرب منه؛ لأنها تحلم بإنجاب طفل يُدخل على حياتها السعادة؛ بيد أنها

في الأخير أصابها الحزن واليأس، عندما اكتشفت عقمها، فلجأت إلى مواساة نفسها بلعبة الورق، التي تعلمت احترافها على يد معلمتها العجرية، فالحياة مجرد لعبة حظ، فهناك من تسعده وهناك من تشقيه.

2-2- ملخص رواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي":

تتحدث الرواية عن أستاذ جامعي، تعرّف على طالبة جامعية تُدعى "لولوا" شابة حسناء بهية، قضت طفولتها في ملجأ للأيتام، أنهت دراستها بإحرازها على الأستاذية في اللغة والآداب العربية، وكانت تطمح لنيل شهادة الدكتوراه؛ إلا أنّ ظروفها جعلتها تياس من الدراسة الأدبية، محوّلة وجهتها إلى دراسة فنون الموسيقى، فربطتها علاقة جدّ حميمة مع أستاذها، وقضت معه فترة زمنية ممزوجة بمواقف واقعية، وأخرى خيالية تارة في الشوارع، وتارة في مدينة العجب.

سلمت له في أحد الأيام رزمة أوراق، وطلبت منه أن يقرأها، وفعلا قرأها وكانت على صورة مذكرات، تحدّثت فيها عن أبرز محطات حياتها، فذكرت بأنّها عاشت البؤس والشقاء، فكانت بمثابة أسطورة حزن قادمة من زمن آخر، زمن مرت سنواته بطيئة، سوداء، بلا روح وبلا معنى.

تعرفّت على فنان يدعى "صناجة العرب"، وبعد أن عاشرها، حاول أن يثنيها عن القيام ببحثها العلمي، على أن يجعل منها فنانة مشهورة شبيهة، بالفنانة التونسية اليهودية "حبّية مسيكة"، فأصابتها رغبة جامحة في أن تصبح كذلك.

ساعد "صناجة العرب"، الفتاة "لولوا" على اجتياز "كاستينغ" "عالم النجوم" وهو برنامج تلفزيوني لاكتشاف المواهب في الغناء، يستوجب على الفتاة الراغبة في ولوج عوالمه، أن تمرّ بتجربة التفريط في جسدها، وأن تدمغ بخاتم كل الذين سيحولونها إلى نجمة، فمصير كل من ترغب في هذا الشكل من الشهرة، وجمع المال يجب أن تكون بين

يدي سمسرة الغناء. ومن شروط ذلك على كل فتاة وقبل أن يسمح لها باختبار "الكاستينغ" أن تقضي ليلة، عارية، راقصة، صادحة بالغناء، صحبة رجال في حالة سكر ومجون، وهكذا فعلت "لولوا" أو فعل بها.

يوم اجتياز محنة "الكاستينغ"، وهو يوم حشر بكل المقاييس والمعايير، وبعيدا

عن الزحام، تقف سيارات فاخرة تنتظر الإذن بالدخول، وهي محملة بالفتيات اللواتي قضين الليلة المليئة بالمجون، فحال دخولهن نزعن ثيابهن، وسبحن مع شباب استمتعوا بأجسادهن حد الارتواء، وكان المسبح محاطا بأناس، يتناولون المرطبات وقوارير الجعة، والويسكي، وهم يستمتعون بالمنظر الخليع.

أثناء عرض الناجحات في "الكاستينغ"، أمام الجمهور الغفير، تدافع خلق كثير في مداخل قاعة العرض، وتزاحموا للفوز بالمقاعد الأولى، فسقط عدد منهم أرضا فداسته الأقدام دون رحمة، وحين بدأ الغناء والرقص، تعالت أصوات بالعويل والنواح، استجابت لها أبواق سيارات الإسعاف، وعربات الحماية المدنية، وضجيج الجمهور الذي ظل خارج القاعة، وانقطع النور الكهربائي، وقتل العرض في المهد، وبذلك قُطع طريق النجومية على "لولوا" لكي تصبح نجمة، وهكذا فإنها لم تقطف سوى المرارة والألم والتعاسة، وضياع شرف جسدها، وتعطل دراستها في سبيل نزوة الشهرة.

وبعد قراءة رزمة الأوراق، عاود الأستاذ الراوي الحنين للقاء "لولوا" من جديد، فهاتفها مرارا دون أن ترد عليه، فتنقل إلى المبيت الجامعي وسأل عنها، فكان الرد أن هذه الفتاة لم تقطن بالمبيت، في ثمانيات القرن الماضي، وأنها نتيجة لأزمة نفسية حادة مرت بها انتحرت، بعدما ألفت بنفسها من الطابق الخامس، عندها أصيب الأستاذ بحالة جنون، و هيجان هستيري، جعلته طريح الفراش بمستشفى الأمراض العقلية.

ملحق

والسؤال المطروح هنا: هل هذه القصة هي مجرد انهيار عصبي، أو حالة فصام انتابت الأستاذ؟ أم أن الأستاذ تعرف على هذه القصة بواسطة الإدراك الحسي، لأن أجزاء كثيرة من هذه القصة قد حدثت فعلا، وأنّ "لولوا" ماتت منتحرة، وتبقى النهاية مفتوحة تتعدد بتعدد القراءات.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الصفحة	الفهرس
//	كلمة شكر
أ-هـ	مقدمة
37.7	مدخل: المتخيل وتشاكل المفاهيم
08	1- مفهوم الخيال Imagination
19	2- مفهوم التخيل Fiction
24	3- مفهوم المخيلة
26	4- المتخيل L'imaginaire
26	أ- مفهوم المتخيل عند الغرب
31	ب- مفهوم المتخيل عند العرب
34	5- علاقة المتخيل بالواقع
98.38	الفصل الأول : المتخيل في عتبات الروايتين...
41	1- متخيل الغلاف
42	1.1 الصورة
66	2.1 الألوان
80	3.1 التجنيس
82	2- متخيل العناوين
82	1.2 العنوان الرئيس
86	2.2 العناوين الداخلية (الفرعية)
93	3- متخيل التصديرات
161.99	الفصل الثاني: مرجعيات المتخيل في الروايتين...
101	1 - مفهوم المرجعية
103	2 - مرجعيات المتخيل في الروايتين
103	1.2 - متخيل القصص القرآني
111	2.2 - المتخيل الصوفي
119	3.2 - المتخيل الأسطوري

فهرس المحتويات

130	2.4. المتخيل التاريخي
138	2.5. المتخيل الأدبي
146	2.6. المتخيل التراثي العربي والعالمي
147	2.6.1. المتخيل التراثي العربي
148	أ. الخرافة
150	ب. الحكاية
153	ج. الأغاني
155	2.6.2. المتخيل التراثي العالمي
215.162	الفصل الثالث: آليات المتخيل في الروايتين...
164	1. التهجين
169	2. المحاكاة الساخرة
177	3. العجائبية
181	3.1. التحول
186	3.2. المسخ
189	3.3. المرئي واللامرئي
194	3.4. الحلم
196	3.5. عجائبية المكان
200	4. الميتاروائي
216	خاتمة
222	قائمة المصادر والمراجع
241	ملحق
248	فهرس المحتويات
//	ملخص البحث

ملخص البحث:

تتخر الساحة الأدبية بكثير من المصطلحات، التي تسعى جاهدة للولوج إلى عالم النص، من خلال نوافذ عدّة متناولة أدوات ووسائل شتى، ومن بين هذه المصطلحات نجد **المتخيل** الذي يعد مادة فنية معبّرة عن الواقع جماليا، بفضل تجاوزه لحدود الزمان وتخطيه لجغرافية المكان، فينفتح على أفق أرحب من الإبداع الأدبي، ليشكل معماره القائم على فضاءات تخيلية، متسمة من مرجعيات مختلفة كالمرجعية الدينية والصوفية والأسطورية والتاريخية والأدبية والتراثية والعالمية، متخذاً لنفسه عدّة أشكال عبر مجموعة من الآليات أبرزها: التهجين، السخرية، العجائية، الميتاروائي، وبذلك أصبح سمة بارزة في جل الأعمال الأدبية الإبداعية، ومن هنا كان الهدف من هذا البحث الكشف عن عوالم المتخيل في نتاج كاتب من أبرز كتّاب العرب ألا وهو "إبراهيم درغوثي" من خلال روايته: "مجرد لعبة حظ" "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" المكونة فكريا وجماليا بأشكال متعددة من الصور المتخيلة المثيرة للدراسة.

Research Summary:

The literary arena is fulfilled up with many and countless terms which seeks for entering the text meaning 'through several ways and methohs using different means and tools 'Among these terms we find the imaginator prepares an artistic material expressing the aesthential lay reality due to passing the geographical and time boraders using a broad horizon of literary creativity to shape his own output based on imagination that is extracted from different references such as 'religion' history' literature 'heritage and globalism taking for himself several writing techniques as: hibridization' irony 'miraculous' beyond the novel's meaning.

The last made the significant writer in all the creative literary works'As far as we discussed the main objective of this study is to reveal on the imaginator world in the products of a well known Arabic writer"Ibrahim Darghouthi" through his two novel's"Just a game of luck'، "The facts about what happened to the woman with the golden slippers"، The two previous novel's were written with an intellectual and aesthetic sense using different imagined images that add more beauty to those curious pieces of arts.