وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة -
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

التداخل النصي

في رواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي لـ: "إبراهيم درغوثي".

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
سعاد مسعي

إشراف الأستاذة:
غنية بوضياف

السنة الجامعية:
1435-1436هـ
2014-2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــــــكـــــــــر وعـــــــــــــرفـــــــــــان

الحمد و الشكر لله رب العالمين، الذي أمدّنا بالنّعم التي لا تحصى، وأغنانا بالعلم ما ينفعنا، واللّهم صلي على سيّدنا محمد صلاة تشرح بها الصدور، وتكتب بها السطور و تهون بها الأمور، وعلى صحبه وآله وسلّم.

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

أتقدّم بخالص الشكر وجزيله إلى الأستاذة "**غنية بوضياف**"، التي تفضّلت بالإشراف على هذا البحث شاكرة لها رعايتها له، واستقبالها لي، وإجاباتها عن أسئلتي، فكانت لإرشاداتها العلمية المستمرة أكبر الأثر في إنجاز هذا البحث.

كما أتقدّم بوافر الامتنان والشكر، لكل من ذلّل لي عثرة في طريق بحثي هذا فأخص بالشكر الأساتذة الكرام: "**جمال مباركي**"، و"**لخضر تومي**"، و" **محمد الأمين بحري**"، دون أن أنسى الأخ "**سمير رابحي**"على مساعدته لي في جمع المادة العلمية.

كما نقدّر جهود أولئك الذين يزنون الأمور بميزان ألبابهم، ويخطون جهد الآخرين بحبر ضمائرهم أساتذة قسم الآداب و اللغة العربية.

وفقكم الله و جزآكم عناّ خير الجزاء.

مقدمة

تُعد الرواية العربية مادة فنيّة معبّرة عن الواقع جماليا، إذ تبرز صراعاته وتناقضاته التي يعيشها الفرد، لتكشف عن بواعثه الدفينة، وسلوكه الإنساني مشكلة بذلك فضاءً سرديا واسعا، قادرا على استيعاب النصوص الأخرى من مختلف الأجناس الأدبية، وغير الأدبية، فتتجاوز بذلك حدود الزمن، وتتخطى جغرافية المكان لتنفتح على أفق أرحب من الإبداع الأدبي.

ولقد سعت الرواية التونسية إلى إغناء الرواية العربية، بما فيها من سمات خصوصية في كتاباتها السردية, والتي من أبرزها "**التداخل النصي**"، الذي تميز به الروائي التونسي "**إبراهيم درغوثي**"، ومن هذا المنطلق حاولت طرح جملة من التساؤلات تمثّلت فيما يأتي:

- ما مرجعية التداخل النصي في مفهومه الغربي والعربي؟.
- ما هي أهم المفاهيم، و العناصر التابعة له؟.
- كيف تعامل الروائي "**إبراهيم درغوثي** "مع النصوص الغائبة؟، وأين تكمن تمظهرات النص الغائب في نصه الحاضر؟ وفيما تجلت النصوص الغائبة في الرواية؟، وهل استطاع الخطاب الروائي أن يثمر بإنتاجية المعنى؟.

وقد حاولنا الإجابة عن هذه التساؤلات، في هذا البحث الذي وسمناه ب:" **التداخل النصي في رواية وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**" "**لإبراهيم درغوثي**".

من هنا يجد بحثنا مبررات وجوده، واختياره ليكون موضوع الدراسة، ممثلا في أسباب علمية من جهة ، وذاتية من جهة أخرى، فأما الأسباب العلمية هي تلك الإضاءات الواضحة تارة، والمباغتة المفاجئة لنصوص الرواية التي تحيلنا إلى النصوص الغائبة تارة أخرى، والتي تدفع إلى البحث عنها واستجلائها، وتبيان كيفية تعامل المبدع معها، أما الأسباب الذاتية فنردها إلى محاولة اكتساب خبرة في مجال التحليل الروائي بالإضافة إلى اهتمامي وميلي للبحوث الأدبية عامة والروائية خاصة.

وقد فرضت طبيعة الموضوع المعالج إتباع المنهج السيميائي، باعتباره الأقدر على فك شفرات ورموز الرواية، وقراءة دلالاتها واستنباط جمالياتها، كما استعنا بالمنهج الوصفي، لأنه الأنسب على رصد نظرية التداخل النصي والوقوف عند مرجعية النص الحاضر.

وقد آثرنا هندسة وتصميم ما توفر لدينا من مادة علمية وأفكار، حول هذا الموضوع وفق خطة بنيناها على ثلاثة فصول بدايتهم مقدمة ، ونهايتهم خاتمة.

حيث كان الفصل الأول نظريا جاء موسوما ب:"**التداخل النصي من منظور نقدي**"ويندرج تحته ثلاثة عناصر وهي:مفهوم التداخل النصي(لغة واصطلاحا)، ثم ظهور التداخل النصي، وتطوره في الحقل النقدي الغربي و العربي القديم منه والحديث، أما العنصر الثالث فتناولنا فيه مفاهيم تابعة للتداخل النصي، ويندرج تحت هذا العنصر عناصر ثانوية تمثلت في: أنواع التداخل النصي، وآلياته، ومظاهره، ومستوياته، وتقنياته ووظائفه.

أما الفصلان الثاني والثالث فقد كانا تنظيرا وتطبيقا، حيث تضمن الفصل الثاني الموسوم ب:"**تمظهرات التداخل النصي في عتبات الرواية**" ثلاثة عناصر أولها: التداخل النصي في الغلاف، وتطرقنا فيه إلى دراسة(الصورة، واللون، والتجنيس، والتذييل)، أما العنصر الثاني تمثل في: التداخل النصي في العناوين بما فيها العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، أما العنصر الثالث: تعلّق بالتداخل النصي في التصديرات.

ثم يأتي الفصل الثالث المعنون ب: "**تجليات التداخل النصي في الرواية**"، تندرج تحته عدّة عناصر وهي: التداخل النصي مع القرآن الكريم وقصصه، التداخل النصي مع الحديث النبوي الشريف، التداخل النصي مع التصوف، التداخل النصي مع التاريخ، التداخل النصي مع الأسطورة، التداخل النصي مع الأدب، التداخل النصي مع التّراث العربي والعالمي.

وانتهى البحث بخاتمة كانت محصلة لأهم النتائج المتوصل إليها ثم ملحق، أما عن الروافد التي تشرّب منها هذا العمل فهي كثيرة ومتعدّدة بين مصادر ومراجع لعل أهمها: **(القرآن الكريم)**، و**(تداخل النصوص في الرواية العربية)** لـــ:"حسن محمد حماد" و**(علم النص)** لـــ:"جوليا كريستيفا"، و **(التّطريس في قصص إبراهيم درغوثي أنموذجا)** لـــ: "أحمد السّماوي", وغيرها من الكتب التي أثرت دراستنا.

وككل بحث علمي ينشد استكناه حقيقة ما، واجهتنا صعوبات أهمّها: كثرة المادة العلمية وتداخلها خاصة في الجانب النظري، مما كلّفنا وقتا لاختيار وانتقاء المناسب منها لخدمة بحثنا؛ إلا أنّنا 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 المشرفة "**غنية بوضياف**"، التي كانت لي عونا ومرشدا من خلال تتبعها لهذا البحث خطوة بخطوة إلى آخر لمساته النهائية، وعلى ترحيبها الدائم بي ونصائحها وتوجيهاتها العلمية والمنهجية فلها مني جزيل الشكر والامتنان.

كما لا يفوتني في هذا المقام، أن أتقدّم بجزيل شكري وعرفاني لأساتذتي الكرام: "**محمد الأمين بحري**"، ""**وجمال مباركي، و"لخضر تومي**" على ما قدّموه لي من مادة علمية ونصائح وتوجيهات ، فجزاهم الله كل خير.

الفصل الأول:

التداخل النصي من منظور نقدي

- **تمهيد.**

أولا- مفهوم التداخل النصي(لغة واصطلاحا).

ثانيا- ظهور التداخل النصي وتطوره في الحقل النقدي.

1- في النقد الغربي.

2- في النقد العربي.

2-1- القديم.

2-2- الحديث.

ثالثا- مفاهيم تابعة للتداخل النصي.

1- أنواع التداخل النصي وآلياته.

2- مظاهر التداخل النصي ومستوياته.

3- تقنيات التداخل النصي ووظائفه.

تمهيد:

تزخر السّاحة النّقدية بكثير من المصطلحات، التي تسعى جاهدة إلى الولوج لعالم النص من خلال نوافذ عدّة، متناولة أدوات ووسائل شتّى، ومن بين هذه المصطلحات نجد: **(التناص Intertextualité)**، الذي لا تقف صعوبته في تعريفه تعريفا دقيقا، جامعا مانعا. فهو كباقي المصطلحات الأدبية والنقدية التي تبقى زئبقية في تحديدها، نتيجة لإختلاف المرجعيات الفكرية والفلسفية، وكذا تنوّع الحقول المعرفية لدى الباحثين مما أدى إلى تعدد ترجماته حيث نجد:« **التداخل النصي، والتناص، والتناصية، والنصوصية، والتناقدات النصية، والبينصية، وعبر النصية، والتعالق النصي، والنص الغائب...إلخ**»[1].

كل هذه التسميات، وإن اختلفت في لفظها لا تختلف في دلالتها، فهي تشترك جميعا في بوتقة واحدة: هي "**النص**".

وفي هذا المقام نختار" **التداخل النصي**" كمصطلح أُستعمل وشاع كمرادف لمفهوم التناص، فماهو التداخل النصي إذاً؟.

إن كل تعريف للتداخل النصي، لن يتم إلا من خلال تعريف النص؛ لأنّه المحدد والموجّه له، فالنص **(Texte)** في معناه اللغوي الغربي مشتق من الأصل اللاتيني **(Textus)** الذي يعني" **يحوك، وينسج**"[2]؛ ثم تطورت هذه اللفظة دلاليا من مفهومها المادي الصناعي إلى مجال النص، وأصبحت تعني: نسيج النص[3]؛ أي نسيج لغة لكلام

---

[1] – محمد قنوش: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي** (لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ، ط 1، 2013م، ص225.

[2] – محمد عزّام: **النص الغائب** (تجلّيات التناص في الشعر العربي) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001م، ص13.

[3] – ينظر: عبد المالك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د، ط)، 2007م، ص46.

بعضها ببعض، ويعتبر هذا النسيج دائما على أنّه نتاج ّوستار جاهز يكمن خلفه المعنى[1].

أما في المعاجم العربية، فالنص يحمل دلالات عدّة منها: الرفع، والإظهار، والبروز والاستقصاء، والحركة، والوضوح[2]. كل هذه العناصر تعتبر اللبنة الأساسية لتشكل النص وتكوّنه.

بعد هذه الإشارة المختصرة لمفهوم النص في المعاجم اللغوية، يجدر بنا أن نعرّج على الدلالة الاصطلاحية التي يكتسبها النص. حيث عُرّف من قبل كثير من الباحثين أمثال:

"**ليتش Letch**" الذي عبّر عنه بقوله:« **النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موّحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أولا شعوريا، والموروث يبرز في حالة تهيّج، وكل نص هو حتما، نص متداخل**»[3]؛ يعني أن النص ليس بنية مغلقة، بل يستمد وجوده من علاقاته المتداخلة بنصوص أخرى، قابلة للاندماج فيما بينها. ويتبنى هذه الفكرة أيضا كل من:"**جوليا كرستيفا Julia Kristiva**"(1941م). و"**عبد المالك مرتاض**"وغيرهم. الذين يرون أن النص هو صراع تفاعلي مستمر مع نصوص أخرى سابقة عليه، أو متزامنة معه أو معاصرة له. فالنص إذًا تداخل نصي[4]، نتيجة انفتاحه على غيره.

---

[1] – ينظر: رولان بارت: **لذة النص**، تح: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ط2،2001م، ص62.

[2] – ينظر: أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: **لسان العرب**، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعـــــارف،كورنيش النيل، القاهرة، (د، ط)،(د، ت) مادة [نصص]، ص4441،4442.

[3] – إبراهيم نمر موسى: "نحو تحديد المصطلحات– التناص... الأدب المقارن... السرقات الأدبية"، مجلة علامات التناص، ج64، النادي الثقافي، جدّة، 2008م، ص62.

[4] – ينظر: جوليا كرستيفا: **علم النص**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م ص21.

وما نخرج به من تعريفنا للنص بجانبيه اللغوي والاصطلاحي أن هناك تداخل واضح بينهما، فالنص نسيج متكون من نصوص أخرى، تعطيه صفة الاستمرارية والحركة والظهور...إلخ.

أولا- مفهوم التداخل النصي:

يُعد المفهوم اللغوي للألفاظ الركن الأصيل في تحديد، وتوضيح المعنى الاصطلاحي، لذا وجب علينا بيانه وعطف المعنى الاصطلاحي عليه.

أ- لغة:

إنّ المتتبع لمعاجم اللغة العربية لاسيما التراثية منها، يجد أن "**التداخل النصي**" مصطلح حديث العهد، لذا يلحظ انعدام هذا المصطلح- لا المفهوم- من المصادر النقدية والبلاغية العربية القديمة؛ باستثناء ما ورد في(**المعجم الوسيط**)، تحت مادة " **نَصَّ**" في بعض منها. حيث نجد قولهم:« **تَنَاصَّ القومُ: ازدحموا**»[1]، فالازدحام بحد ذاته يشير إلى التداخل، ألا تتداخل الأشياء حين تزدحم؟.

كما نجد (**تاج العروس من جواهر القاموس**) يشير إلى التداخل النصي حيث يقول:

« **نصَّ المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعض...**»[2]، فيه نوع من الدّمج والتركيب المتداخل المتنوّع.

والتداخل صيغة صرفية على وزن "**تفاعل**"، هذا الاشتقاق يدل على المشاركة والتمازج؛ بما يعني تداخل نص في نص آخر سابق عليه، ويصبح لدينا نصان:

---

[1] - إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ج1، الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، (د، ط)،(د،ـت)، مادة[نَصَّ]، ص926.

[2] - مُرتضى الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: علي بشيري، مج9، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1994م، مادة [نصص]، ص369.

نص سابق ونص لاحق، بينهما علاقة خاصة[1]، قد تبدأ بالتداخل البسيط وتنتهي بالاندماج الكلي، حتى يبدو الفصل بينهما في غاية الصعوبة.

والتداخل النصي كما أسلفنا سابقا، ترجمة لمصطلح (**Intertextualité**)، وهي كلمة مركبة من كلمتين: (**Inter**) بمعنى(دخل)، و(**textualité**) ؛أي(**نصي**)، وفي هذا الشأن تقول(**دومينيك مانقانو**): «**التدخلIntervention، والتبادل دراسة العلاقات التي تقوم عبر التفاعل بين المشاركين بالنظر إلى درجة الحميمية أو العدوانية**»[2]. وتعني أن التداخل والتبادل بين النصوص يكون بالإيجاب أو السلب.

بعد هذا التعريف المعجمي للتداخل النصي، تتأكد لنا الفكرة التي سبق، وأن أشرنا إليها أن النص هو:" **تداخل نصي**".

ب- اصطلاحا:

لقد تنوّعت الرؤى والمفاهيم لدى الغرب والعرب في تحديد مفهوم" **التداخل النصي**" فعلى سبيل المثال ترى"**جوليا كريستيفا**" أن تداخل النصوص:« **عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى**»[3]، بمعنى أن ّالنص لا يقوم بذاته، بل يتشكل انطلاقا من عملية إنتاج، فهو« **موزاييك من الإستشهادات**»[4]، تتم صناعتها عبر امتصاص وهدم نصوص أخرى لنصل إلى نص متداخل استدعى في تكونه نصوص من زمن ماضي، أو حديث، أو معاصر.

ونجد إلى جانب"**كريستيفا**"،"**عبد الله الغذّامي**"، يعرّف التداخل النصي بأنه:

---

[1] -ينظر: أحمد عيضة الثقفي:« التناص في شعر الرصافي البلنسي»، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب،ع7،جامعة الطائف،العراق،2012م ، ص03.

[2]- دومينيك مونقانو: **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2005م،ص30.

[3]- عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير**(من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م،ص290. نقلا عن:Culler:Structuralist Poe tics139

[4] - فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م، ص146.

« **سمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب مذهل، ولقد شاع تسميت ذلك بالإستطراد، وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها**»[1]، يشير "**الغذّامي**" هنا إلى أن تداخل النصوص ظاهرة قديمة في التفكير العربي، إذ يستدعي هذا الأخير النصوص بعضها بعضا على حسب الموقف، أو الحادثة، وقد يكون هذا الاستدعاء بشعور من الكاتب أو بلا شعور منه، فهي ظاهرة سيكولوجية.

- بعد هذين التعريفين اللذين أخذناهما على سبيل المثال، نخرج بنتيجة مفادها، أن التداخل النصي:« **متشكل، ومتكون من نصوص مأخوذة، سابقة أو معاصرة، يتراوح حضورها فيه بين الظهور والخفاء، والكلي والجزئي، والقصد واللاقصد...الخ**»[2].

فلا مراء أن التّوصل إلى هذا المفهوم لم ينشأ من العدم، ولم ينطلق كذلك من فراغ، وإنما كانت له أرضية دفعت النقاد إلى تطويره وتنميته وإبرازه بوضوح في الساحة النقدية، ووضعت معالم وآليات تنظيرية له، فهل يمكن أن تكون هذه الأرضية في النقد الغربي، وحتى العربي؟. هذا ما سنحاول التطرق إليه في العنصر الموالي، ولتكن البداية مع الغرب.

ثانيا: ظهور التداخل النصي وتطوره في الحقل النقدي.

1- في النقد الغربي:

يتضح لنا في ضوء مسيرة الحركة النقدية الغربية، أن كل نظرية تمهد لأختها لذلك فإن كثيرا من النظريات ولدت في أحضان نظرية سابقة، فكانت أشبه بالبنت لها

---

[1] – عبد الله الغذّامي: **ثقافة الأسئلة** (مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد للنشر والتوزيع، الكويت، ط2،1993م ص120،119.

[2] – محمد قنوش: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي** (لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية)، ص225.

فنظرية"**التداخل النصي**" من نظريات ما بعد الحداثة، ولدت في أحضان السيميولوجيا، والبنيوية ابتداءً بالشكلانية وانتهاءً بالتشريحية، وإن كانت مدينة بكثير من ملاحها لغيرها[1].

التداخل النصي مصطلح حديث العهد استمد وجوده من ينابيع مختلفة، تمثلت أولا: في **الشكلانيين الروس(Formalistes Russes)**، وذلك من خلال حديث "**شلوفسكي**" **(Chklovski)** عن العمل الفني، الذي لا يمكن فهمه بوضوح، إلا من خلال دخوله في علاقة وترابط مع أعمال أدبية أخرى[2]؛ غير أن الشكلانيين لم يتعمقوا كثيرا في الظاهرة، ولم يمنحوها اسما معينا.

وبالإضافة إلى الشكلانيين نجد الناقد الروسي"**ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine**"(1875-1895م)،الذي تحدث في كتابه(**الماركسية وفلسفة اللغة سنة1929م)** عن التداخل النصي، وقد أشار إليه بمصطلح **الحوارية(Dialogisme)**[3] التي تتمحور حول فكرة مفادها: أنه لا يوجد تعبيرا لا تربطه صلة بتعبير آخر، حيث يقول:"**باختين**"« **يُولَدُ الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر بداخل الموضوع، فالخطاب يُمَفْهِمُ موضوعَه بفضل الحوار**»[4]. فهو بهذا يؤكد على ضرورة اتصال الخطاب بأصوات أخرى، حيث يتجادل معها أو يحاورها. فوحده "**آدم**" يستطيع أن يتجنب هذا التّوجه الحواري نحو

---

[1] – ينظر: حسين جمعة: **المسبار في النقد الأدبي**(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، اتحاد الكتاب العرب دمشق، (د، ط)، 2003م، ص131.

[2] – ينظر: نانسي إبراهيم: **التعالق النصي**(في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1،2014م، ص23.

[3] – ينظر: ليديا وعد الله: **التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،الأردن ط1، 2005م، ص25.

[4] – ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م ص54.

الموضوع مع كلام الآخرين، لأنّه كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه، أو أنتهك بواسطة الخطاب الآخر[1].

وما نفهمه من هذا أن المفردات واللغة والمعاني، والإبداع ككل مهما كان جنسه ليس بريئا، ولا صافيا من التداخلات باستثناء"**آدم**" ؛لأنه جاء أولا وبذلك فكلامه بكوريا منزّها من التداخلات.

كما يشير"**باختين**" أيضا إلى نمطين من أنماط التداخل النصي، وبيّن الفرق بينهما وهما[2]:

أ- الأسلوب الخطي: وهو الذي يتمثل في خطاب الآخر، مع إضافة بعض السمات الفردية للمؤلف، التي تبقى فردية فقيرة، فهذا النوع يقترب من التضمين والاقتباس بوجود الإحالة أو غيابها.

ب- الأسلوب التصويري: حيث يبدد المؤلف كثافة خطاب الآخر، وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصه ويمحو حدوده فيضفي- أي المؤلف- على الخطاب سمات فردية واضحة أي أنّ هذا النوع يخفي النّص الغائب في نسيجه.

من خلال هذين النمطين، نجد أن "**باختين**" يشير إلى الامتصاص والمحو،اللذين شكلا- فيما بعد- معيارا من عدّة معايير، يقاس بها مدى قدرة وعي الكاتب والقارئ بالنصوص المقروءة.

وارتبط التداخل النصي بعد ذلك، بالناقدة الفرنسية ذات الأصول البلغارية"**جوليا كرستيفا**" ،من خلال أبحاث عديدة نشرت بين عامي 1967/1966م في مجلتي(**Tel Quel**) و(**Gritique**)، ثم أعيد نشرها في كتابيها سيميوتيك(**Sémiotique**) ونصّ الرواية (**Texte du roman**)[3]، متأثّرة بأعمال الشكلانيين الروس، وأستاذها "**باختين**"

---

[1] - ينظر: ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص53، 54.

[2] - ينظر: إبراهيم نمر موسى: "نحو تحديد المصطلحات- التناص... الأدب المقارن... السرقات الأدبية"، ص67.

[3] - ينظر: عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي** (دراسة نظرية وتطبيقية)، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، (د، ط)، (د، ت)، ص18.

حول الحوارية، في حبك مفاهيمها للنص والتداخل النصي، "**فكرستيفا**" تؤكد على حقيقة التداخل النصي« **بنفيها لوجود نص يكون خاليا من مداخلات نصوص أخرى**»[1]، وبالتالي يتشكل التداخل النصي عندها ضمن الإنتاجية النصية، فالنصوص تتلاقى وتتحاور وتتناسل، ولذلك فالإنتاجية« **ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة ومقتطعة من نصوص أخرى**»[2] لذلك لابد للنص عندها أن يكون مفتوحاً، معتمداً في تشكيله وإنتاجه على نصوص سابقة أو معاصرة، ليتم التفاعل والتعدد والثراء.

- كما تُوظّف "**كرستيفا**" مصطلح ايديولوجيم(**Idéologème**) للتعبير عن جماليات المبدأ التداخلي للنصوص فتقول:« **تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها"ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية...**»[3]، إلا أن مفهوم الايديولوجيم لم يكن مصطلحا شاملا، فاقترحت الباحثة« مصطلح "**التداخل النصي**" الذي أرجعت حقيقته في بادئ الأمر إلى الحوارية، ثم باسم(**عبرالنصوصTrans Textualités**)،ثم (**التصحيفية Paragrammatis**)*[4]»، الذي يقارب عندها مفهوم الامتصاص؛ أي امتصاص وتحويل لوفرة من النصوص[5]، ونعني بهذا امتصاص عدة معاني لنصوص غائبة داخل النص الحاضر.

---

[1] – عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير**(من البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق)،ص322.

[2] – جوليا كرستيفا: **علم النص**، ص21.

[3] – المرجع نفسه، ص22.

*– مصطلح التصحيفية أخذته كرستيفا عن دوسوسير.

[4] – جمال مباركي: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،(د، ط) (د، ت)، ص41.

[5] –ينظر: جوليا كرستيفا: **علم النص**، ص78.

وعليه فالنصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه هدم لنصوص أخرى للفضاء المتداخل نصيا.

"**فكرستيفا**" من خلال أبحاثها ودراستها النصية، تشير بضرورة النظر إلى لغة العمل الأدبي بوصفها لغة منفتحة على مراجع خارج النص كالنصوص الأدبية، والفكرية والدينية، والفنية[1]...الخ، **وعليه**"**فكرستيفا**" هنا تعترف بالدائرة الكبرى التي تتموضع فيها النصوص، وتخرج بذلك من المفهوم السائد للنص لدى البنيويين، الذين ينظرون إليه كبنية لغوية مغلقة تكتفي بالعلاقات الداخلية، فيما بينها دون الاتصال بالسياقات الخارجية.

- هذا الانفتاح يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية(المؤلف، النص القارئ) لتحقق تواصلها.

إنَّ التَّصورات التي جاءت بها "**كرستيفا**" يظهر من خلالها أن كل نص معها يصبح تداخلا نصيا، لأنّه« **يخضع منذ تشكله لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما**»[2]؛ أي أن النص أصبح محطة إلتقاء عدد من النصوص القادمة من حقب زمنية مختلفة، ومرجعيات متعدّدة، ولكن هذا لا يعني غياب اللمسة الذاتية والقدرة الإبداعية للكاتب، بل على العكس"**فكرستيفا**" تقر أن النصوص تنتج في إطار مسيج بنصوص أخرى ماضية أو معاصرة، تتسرب إلى النص الجديد بوعي من الكاتب أو دون وعي[3] بمعنى أن النصوص المستحضرة تفرض نفسها على النص الحاضر، وكذا على كاتب.

---

[1] – ينظر حسن محمد حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**(بحث في نماذج مختارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د، ط)، (د، ت)، ص25.

[2] – نهلة فيصل الأحمر: **التفاعل النصي**(التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1،2010م، ص74.

[3] – ينظر: محمد قنوش: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي** (لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية)، ص233.

إثر تقعيد« **التداخل النصي**» مصطلحا ومفهوما من لدن"**كرستيفا**"و"**باختين**"، ازداد عدد المهتمين به، فكان على رأس الباحثين فيه:"**رولان بارت Roland Barthes**" و"**تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov** "، و"**لوران جينيLauvent Jenny**" و"**ميكائيل ريفاتيرMikhaïl Riffaterre**"، و"**جيرار جنيتGérard Gentte**" وآخرون.

كل هؤلاء كانت لهم اجتهادات طوّرت المفاهيم المتصلة بالتداخل النصي، والعلاقات النصية،إذ نجد "**رولان بارت**" يعتبر كل« **نص هو تناص ونصوص أخرى تتراءئ فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم**»[1]، لأن النص عبارة عن بؤرة ثقافية متعددة، ولذلك فتبادل النصوص وتداخلها ما هو إلا أشلاء لنصوص أخرى تدور في فلك النص وتتحد معه في النهاية، فتمنحه بذلك وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج.

ثم يشير"**بارت**"إلى ما يسميه(**لذة النص**) حيث يستمتع القارئ بإنتاج النص وتأويله وهذه المتعة تتحقق مع" **التداخل النصي**" حيث يضيف القارئ على النص من ثقافته وفهمه ما يجعله مشاركا فعالا في عملية إنتاج الدلالة لا مستهلكا لها. فقراءته للنص وتلذذه به، هو إعادة كتابه له[2].

هكذا نجد"**بارت**" وسّع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع، لأنّ النص «**هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون، فالكاتب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة**»[3]؛ فالتداخل النصي بذلك موجود في حياتنا اليومية وفي التاريخ والمجتمع.

---

[1] – نانسي إبراهيم: **التعالق النصي**(في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، ص25.

[2] – ينظر: رولان بارت: **نقد وحقيقة**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الإسكندرية، ط1، 1994م، ص24.

[3] – عز الدين المناصرة: **علم التناص المقارن** (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006م، ص143.

وقد استمرت الأبحاث النقدية في العصور الحديثة حول "**التداخل النصي**" بجانبيه النظري والتطبيقي، وكانت من أهم هذه الاجتهادات ما قدّمه "**جيرار جنيت**"في كتابه «(**أطراس Palimpesestes**)،الصادر سنة1982م»[1]، ويأخذ التداخل النصي عنده مصطلح "**التعالي النصي**"(**Transtextualite**) وهو ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع غيره من النصوص[2]، فيحدد تبعا لهذا التعريف خمسة أشكال أو أنماط من المتعاليات النصية وهي[3]:

1- المناص (La paratexte): يسميه "**جنيت**"(المناص الخارجي)، ويدخل ضمن هذا النوع: العناوين الرئيسية والفرعية، والمقدمات، والتواطئات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر، والهوامش، والتعليقات.

2- التداخل النصي (L'intertextualité):هو مصطلح "**كرستيفا**" الذي أفاد منه "**جنيت**"، وعرّفه بأنه علاقة التواجد بين نصين أو مجموعة من النصوص، فشكله الصريح هو الاستشهاد، أما شكله الأقل صراحة فهو السرقة.

3- الميتانص (Le Métatexte): وهو العلاقة التي تربط بين النص والنص الذي يتحدث عنه.

4- معمار النص أو النص الشامل(L'architextualité): ويظهر في الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي(شعر، نثر، ملحمة، رواية، سيرة ذاتية...)، وتكون هذه الأجناس مدوّنة على ظهر الغلاف.

---

[1] -يوسف العايب: **التناص في قصيدة "غلواء"لإلياس أبي شبكة** (بحث في المصادر والدلالات) ، مطبعة مزوار الوادي، الجزائر، ط1،2013م،ص31.

[2] – ينظر:عبد الحق بلعابد:**عتبات**(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2008م، ص26.

[3] – ينظر: سعيد سلام : **التناص التراثي** (في الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن ، ط1 2010م، ص47، 48.

5- التعلّق النصي (Hypertextualité): وهو كل علاقة تتم بين نص لاحق **(Hypertexte)** ، ونص سابق**(Hypotexte)**، ويكون التحويل والتحريف **(Travestissement)** بينهما بشكل كبير وبطريقة مباشرة.

يبدو إسهام "**جنيت**" في"**التداخل النصي**"نظرية ومنهجا تتميما لعمل "**كرستيفا**"وإنجازا كبيرا ومنعطفا في تاريخ هذا المفهوم، حيث كشف بفضل الأنماط التي حدّدها قسطا من الغموض الذي كان مخيما على الموضوع، وموسعا الدائرة المرسومة للتداخل النصي قبله.

وبعد طائفة التعريفات الغربية للمصطلح عند أهم النقاد الغربيين، منذ الإرهاصات الأولى عند "**الشكلانيين الروس**"، و "**باختين**"، وحتى تبلوره على يد "**كرستيفا**"، وانتهاء "**بجيرار جنيت**". كان علينا مقاربة المصطلح بالمفهوم العربي القديم والحديث، فكيف نظر العرب لمصطلح التداخل النصي؟.

2- في النقد العربي (القديم والحديث):

2-1- في النقد العربي القديم:

إن المتفحص للتّراث النقدي العربي القديم، يجد فيه إرهاصات للتداخل النصي إذ نلمس حضور هذا المصطلح -كما أشرنا سابقا- في المعنى اللغوي لمادتي "**نَصَّ**" و"**نصَصَ**"، كما توجد ثمّة إرهاصات صعبة الحصر في كثير من الكتب النقدية والبلاغية القديمة **(كالبيان والتبين)**" للجاحظ ت255ه"، و**(عيار الشعر)** "لابن طباطبا العلوي ت 322ه"، و**(حلية المحاضرة)** " للحاتمي ت 392ه"، و**(كتاب الصناعتين)** "لأبي هلال العسكري ت 395ه"، و**(العمدة)**"لابن رشيق القيرواني ت449ه"، و**(أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز)** "لعبد القاهر الجرجاني ت471ه"[1]، وغيرهم كثير.

[1] - ينظر: نانسي إبراهيم: **التعالق النصي** (في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، ص43.

ونشير أن حديث نقادنا هؤلاء عن "**التداخل النصي**" دار جله في قضية شمولية هي السرقات الأدبية. والتي أخذت عندهم أشكالا مختلفة، وأسماءً متنوعة منها: (الأخذ والاحتذاء ،وحسن التوظيف...الخ).

فقد تنبّهوا إلى هذه الظاهرة عندما نظروا إلى الإبداع العربي الملتبس بعضه ببعض والآخذ بعضه من بعض« **فليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدّمهم والصب على قوالب من سبقهم**»[1]. ففي رأيهم لا يَسلم شاعر في نظمه من الأخذ من غيرهم مهما كانت قدرته الإبداعية، كما أن النصوص التي يستحضرها في نصه أتته من تشبعه بأشعار السلف والتي حفظها ونسيها، وعادت إليه عند نظم قصيدته، وفي هذا الشأن يقول "**ابن خلدون**":« **اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أولها: الحفظ من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس مَلَكة يُنسج على منوالها(...) ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ**»[2]. فالمبدع الحقيقي هو من يوظّف الجهود الإبداعية التي سبقته وعاصرته في نصوصه الأدبية، وبطريقة جديدة مع إضفاء لمسته الخاصة.

وما نخرج به من كل هذا أن العرب قديما أشاروا إلى "**التداخل النصي**" من خلال مصطلحات تقاربه، حيث نجد في الحقل البلاغي (**التضمين** ، **والتلميح** ، **والإشارة والاقتباس**)، وفي الحقل النقدي(**المناقضات، والمعارضات والسرقات**) ،فرغم استخدام العرب القدامى بعض المفاهيم في تداخل النصوص والمرتبطة ارتباطا وثيقا بمرجعية النص، إلا أنها تبقى مجرد إرهاصات، لم تجد من يستثمرها ويبلورها في نظرية متكاملة تكون أكثر فعالية وارتباطا بمفاهيم التداخل النصي الحديث، لذا سنحاول

---

[1] – أبو هلال العسكري: **الصناعتين**(الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان،(د، ط)، (د، ت)، ص196.

[2] – عبد الرحمن بن خلدون: **المقدمة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،،(د، ط)، (د، ت)، ص492.

استجلاء آراء بعض النقاد المحدثين العرب في هذه النظرية، وكيف تعاملوا معها في النص الأدبي.

2-2- في النقد العربي الحديث:

إيمانا بفعل المثاقفة الذي يسري قانونه على كل الحضارات والآداب نجد" **التداخل النصي**" وإن كانت ملامحه بارزة في تراثنا العربي، وبعد أن تم إحياؤه حديثا كان شأنه شأن المفاهيم والمناهج والنظريات التي تظهر في الغرب، فتهاجر بسرعة إلى أحضان العرب[1] وانتشر في أوساطهم كانتشار النار في الهشيم، فحاولوا استثماره تنظيرا وتطبيقا، وأُلّفت عدة كتب من أجل التعريف به وتجلية ظواهره وآلياته وأنواعه.

لقد عرف النّقاد العرب المحدثين "**التداخل النصي**" في أواخر السبعينيات، واهتم بدراسته رهط من النقاد مشرقا ومغربا، ثم تتالت بعد ذلك الدراسات حوله، ومن هؤلاء النقاد نذكر:(**محمد بنّيس، وعبد الله الغذّامي، وعبد المالك مرتاض، ومحمد مفتاح وسعيد يقطين، وصلاح فضل، وصبري حافظ، وحسن محمد حماد...**) وغيرهم كثير.

لذا نحاول فيما يأتي التعرّف إلى أبرز الجهود المبذولة في هذا المجال لبعض النقاد العرب المحدثين.

1- محمد بنّيس :

يُعد" **بنّيس**" من أوائل النقاد الذين بحثوا في ظاهرة "**التداخل النصي**" في النقد العربي الحديث[2]، وذلك سنة1979 من خلال كتابه (**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**) حيث أطلق على مصطلح (**التناص**) مصطلح(**التداخل النصي**)، ويبرر هذا لسببين:

أولهما: عفوية مصطلح التناص، والخطأ في ترجمته فـ (**Intertextualité**) يقابلها "**التداخل النصي**".

---

[1] – محمد قنوش: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي** (لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية)، ص235.

[2] – ينظر: ليديا وعد الله: **التناص المعرفي** (في شعر عز الدين المناصرة)، ص37.

وثانيهما: كون هذه التسمية ليست لها القدرة الكافية على«...**إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى ومن جهاز مفاهيمي إلى آخر**»[1]، لذلك يرى "**بنّيس**" أن "**التداخل النصي**":هو دخول نص حاضر مع نصوص غائبة، دينية كانت أو تاريخية أو ثقافية وغيرها، تمثل نواة مركزية للنص الحاضر الذي يعيد كتابتها وقراءتها[2]، وذلك بالحوار معها وتحويلها.

- أما في كتابه **(حداثة السؤال)** فقد استعمل مصطلح "**هجرة النص**" بديلا عن مصطلح "**التناص**"، ورأى بأن هناك **(نص مهاجر)**، و**(نص مهاجر إليه)**[3]. معتبرا «**هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاج ذاته، تمتد عبر الزمان والمكان، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة**»،[4] فهو يقصد أنه لا يوجد نص لا يستمد وجوده من سابقيه أو معاصريه، هذه النصوص التي يتشربها ويوظفها المبدع في إنتاجه الخاص به بوعي منه أو دون وعي.

2- عبد الله الغذّامي:

يتحدّث "**الغذّامي**" عن تداخل النصوص في سياق الحديث عن نظرية "**جاك دريدا**" التي يلغي من خلالها وجود حدود بين نص وآخر، وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص. لأن أي نص أو جزء من نص هو دائم التعرض للنقلإلى سياق آخر في زمن آخر[5]. وعليه فالنص هو خلاصة ما لا نهاية من النصوص.

---

[1] – محمد بنّيس: **الشعر العربي الحديث**(بنياته وإبدالا ته)، ج3،(الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط3، 2001م، ص183.

[2] – ينظر: محمد بنّيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**(مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014م، ص267.

[3] – ينظر: محمد بنّيس: **حداثة السؤال** (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م، ص96.

[4] –المرجع نفسه، ص97.

[5] – ينظر: عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، ص55.

ويجعل "**الغذّامي**" من مصطلح النصوص المتداخلة مصطلحا سيميولوجيا تفكيكيا يرتكز على أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى[1]، كما تتضافر نظرية النصوص المتداخلة عنده مع نظرية "**الإشارات الحرة**" التي تسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعا في النص نفسه، يتجدد مع كل قراءة للقارئ الذي يعد مبدعه الثاني[2].

والواضح أن"**الغَذامي**" يتبنى مفاهيم "**التداخل النصي**" التي صاغها كل من: "**كرستيفا**"، ،"و"**بارت**"، و"**ليتش**" وأرجع المؤلف الذي غيّبه "**بارت**"، وركز على أطراف العملية الإبداعية **(مبدع، نص، قارئ)**، وهذا ما لاحظناه أيضا عند "**كرستيفا**".

3- حسن محمد حماد:

أصدر سنة1997م كتابه"**تداخل النصوص في الرواية العربية**"**(بحث في نماذج مختارة)** وفيه يعقد فصلا نظريا بعنوان« **تداخل النصوص الأفقي المنهجي**».

والتداخل النصي في رأيه هو: عملية نقدية توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدد تأويله.وعليه فالتداخل النصي يتصف بالقصدية[3]، فهو منهج نقدي مرتبط بنيّة القارئ الناقد في البحث عن شباك التداخل، قبل إقدامه على قراءة النص.

4- محمد مفتاح:

قدّم في كتابه" **تحليل الخطاب الشعري**":**(إستراتيجية التناص دراسة نظرية وتطبيقية)** حول التداخل النصي الذي: نبّه إلى ضرورة ضبط مفهومه كي يتمايز ولا يتداخل مع مفاهيم أخرى كالأدب المقارن، والمثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات[4].

---

[1] – ينظر: عبد الله الغذّامي: **الخطيئة و التكفير**، ص288.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص292.

[3] – ينظر: محمد حسن حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، ص17.

[4] –ينظر: محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط4، 2005م، ص119.

- لذا يعتبر"**مفتاح**" التداخل النصي« **تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نص حَدث بكيفيات مختلفة**»[1]، وخلُص إلى أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره، وقد استخلص هذا المفهوم من النقد الغربي« **كفسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة**»[2]، ومن هذا المنظور فإن مفاهيم المعارضة، والمعارضة الساخرة، والسرقة في النقد الغربي، وما يمكن أن يقابلها في النقد العربي كالمعارضة أيضا، والمناقصة والسرقة الأدبية[3] تدخل جميعا ضمن" **التداخل النصي**".

5- سعيد يقطين:

وظّف "**يقطين**" مصطلح« **التفاعل النصي**»، لأنّه في رأيه أعم من "**التداخل النصي**"[4]، إذ لا يمكن لنص أن يتأسس كيفما كان جنسه، أو نوعه، أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص[5]. فالتفاعل عنده أساس ضروري لكل نص. لذا حدد له"**يقطين**" ثلاثة أنواع هي: **المناصة(Paratextualite)**، و**التداخل النصي(Intertextualite)** ،و**الميتانصية(Métatextualite)**[6].

ومما سبق نفهم أن النّقاد العرب المحدثين استفادوا من التنظيرات الغربية، وكذا من التّراث العربي القديم في صياغة آرائهم، وتوجهاتهم الخاصة لمفهوم "**التداخل النصي**"

---

[1] – محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص121.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر: محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**(استراتيجية التناص)، ص123.

[4] – ينظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**(النص– السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط3، 2003م، ص99.

[5] – ينظر: سعيد يقطين :**الرواية والتراث السردي**(من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2006م، ص 16،17.

[6] – ينظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**(النص– السياق)، ص99.

فبعدما تطرقنا إلى أهم الجهود الغربية والعربية في الساحة النقدية، يتضح لنا أنه من الصعب التّطرق لكل المفاهيم والإشكالات النظرية والمنهجية، التي يثيرها مصطلح "**التداخل النصي**" نظرا لكثرة الدراسات التي أنجزت حوله.

كل هذه الجهود سعت إلى بلورة وتطوير البحث في" **التداخل النصي**" من مجرد ظاهرة، ليصبح منهجا إجرائيا له آلياته، ووسائله التحليلية التي تساعد الناقد أو القارئ في الكشف عن النصوص الغائبة المتفاعلة مع النص الجديد.

ورغم ما قدّمناه، إلا أنّنا لم نستوف مصطلح "**التداخل النصي**" حقّه، لذا وجب بنا الوقوف عند أهم المفاهيم الأخرى التي تكمن داخله، والتي نوضّحها في العنصر الآتي.

ثالثا- مفاهيم تابعة للتداخل النصي:

هي تفريعات تتبع التداخل النصي، فتزيده جلاءً ووضوحا، تتمثل في:

01- أنواع التداخل النصي وآلياته:

أ-أنواع التداخل النصي:

النصوص تتوالد من أرحام بعضها بعض، وبأشكال متعدّدة ومتنوّعة، مما أدى إلى حدوث اختلاف بين رواد التداخل النصي حول تقسيماته، لذا نورد هنا ما استطعنا أن نضع عليه اليد من هذه الأنواع(الأقسام) التي تمثّلت في[1]:

1- بحسب نوع المحاكاة: وهي محاكاة النص لنصوص سابقة عن طريق:

•**المحاكاة المقتدية(المعارضة):** والتي تعد من أهم ركائز التداخل النصي، إذ تتمثل في علاقة النص المعارِض بالنص المعارَض؛ يعني«**أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مُؤلفه كيفية كتابة "معلم" فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما**»[2]

[1] – رضا زاوري: **نظرية النص في النقد الجزائري المعاصر** ،(مخطوط)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، إشراف(شادية شقرون)، جامعة تبسة، قسم الآداب واللغة العربية، تبسة، الجزائر، 2012/2011م ص41.

[2] – محمد مفتاح : **تحليل الخطاب الشعري**(إستراتيجية التناص)، ص121.

فتكون الفاعلية فيه باحتمال الاستبدال والتجاوز للنص المعارَض، وفي أدناها تكون ببروز النص المعارِض كفواً لنظيره المعارَض في علاقة متنوّعة.

•**المحاكاة الساخرة (النقيضة):** وهي« **قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا والهزلي جديا(...) والمدح ذما، والذم مدحا**»[1]، ونعني بهذا أن الكتابة الأدبية تقوم على السخرية من خصائص الخطاب السابق.

02- بحسب الشكل والمضمون: يندرج ضمن هذا النوع ثلاثة أنواع:

• **بحسب الشكل:** وهي التقاليد الشكلية على مستوى الألفاظ،أو الدلالات أو العبارات أو التراكيب،[2] التي يوظّفها الكاتب أثناء ممارسته لعملية الكتابة.

• **بحسب المضمون:** ونعني به توظيف الأفكار، أو المعلومات الموجودة في كتاب معين حسب ما يقتضيه السياق[3].

• **بحسب الشكل و المضمون معا:** إن "**التداخل النصي**" في رأي "**محمد مفتاح**" يبدو لنا أولا في المضمون، عندما يستحضر الشاعر نصوص غيره، وينتقي منها ما يخدمه في نصه، وبالتالي يعيد إنتاجها بطريقة أخرى، ولكن نعلم أن الشكل هو المتحكم في هذا والموجه إليه المتلقي لفهم العمل الأدبي[4]، وبهذا لا يوجد انفصال بين الشكل والمضمون بل يكمن "**التداخل النصي**" فيهما معا.

3- بحسب القصدية إليه: يندرج ضمن هذا النص ضربان من التداخل النصي هما:

•**التداخل النصي غير المقصود؛ أي لا شعوري:** إذ يكون المؤلف غير واعٍ بحضور نص ما في نصه الذي بصدد إنتاجه، حيث لا نجد علامات تنصيص وغيرها.بل نجد

---

[1] – محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص121..

[2] – ينظر: نعيمة فرطاس: **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب،** (مخطوط) ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، إشراف(نصر الدين بن غنيسة)، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2009/ 2010م، ص20.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ينظر: محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**(استراتيجية التناص) ،ص129، 130.

تضمينات مجهولة الصاحب[1]، وبذلك يحتاج هذا النوع إلى ثقافة واسعة، وإمعان نظر ودقة ملاحظة سواء من طرف القارئ أو الناقد.

•**التداخل النصي المقصود؛ أي شعوري:** وهو عكس الأول، حيث يكون المؤلف على علم بالنصوص المستحضرة في نصه[2]، وعليه فلا يحتاج هذا النوع إلى تمعّن، لأنّه واضح ومباشر.

04- بحسب احتواء النص الغائب: إن النصوص الغائبة المستحضرة المحتواة في النص الحاضر، تظهر داخل الإنتاج الأدبي من خلال ثلاثة أنواع [3]هي:

•**التداخل النصي الخارجي:** ويتجسد في علاقة نصوص الكاتب مع نصوص غيره القديمة.

•**التداخل النصي الداخلي:** هو تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص معاصريه(أدبية غير أدبية).

•**التداخل النصي الذاتي:** وهي تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها البعض من حيث اللغة أو الأسلوب أو النوع.

ونشير هنا أن بعض من الدارسين يختصروا هذه الأنواع الثلاثة للتداخل النصي في نوعين فقط داخلي وخارجي.

حيث يدمجون(**الذاتي مع الداخلي**)، و(**الخارجي مع الداخلي**)[4]. وهذا ما نجده عند "**محمد عزام**" في كتابه (**النص الغائب**).

---

[1] – ينظر: رضا زاوري : **نظرية النص في النقد الجزائري** ، ص41.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ، ص42.

[3] –ينظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**(النص–السياق)،ص100.

[4] – ينظر: محمد عزام: **النص الغائب**(تجليات التناص في الشعر العربي)، ص133.

05 – **بحسب مرجعية النص الغائب:** فهي كثيرة متعدّدة بتعدد مرجعيات المصادر التي يتفاعل معها المبدعون، فقد يكون النص المستحضر ذو مرجعية دينية، أو أسطورية أو أدبية[1]...الخ.

06– بحسب النوع الأدبي: ويندرج ضمن هذا النوع نوعين من التداخل النصي هما:

•**التداخل النصي الإبداعي:** وهو الذي« **يشد كل مبدع إلى كتابات الآخرين الإبداعية وغير الإبداعية**»[2]، ونعني بهذا أن" **التداخل النصي**" يقوم بين النصوص الأدبية بعضها بعض.

•**التداخل النصي النقدي:** وهو الذي« **يقوم بين الناقد والكاتب،أو بينه وبين نقاد آخرين**»[3]، و نقصد أن الناقد يتفاعل مع أعمال إبداعية ونقدية، كما يتفاعل مع القارئ والكاتب الذي يدرسه.

إن هذا العرض لأنواع "**التداخل النصي**"، يبقى غير متناهي، بل قد يزيد، ويتنوّع بتغير جهة النظر إلى هذه الظاهرة النقدية، وأن الذي ذكرناه هو أهم ما يدور بين النقاد ودارسي" **التداخل النصي**".

ب– آليات التداخل النصي:

قد يلجأ الكاتب إلى آليات وطرائق يستغل فيها أعمال غيره لتُجمع في نصه، وهذه الآليات شأنها شأن الأنواع متعدّدة، لذا سنكتفي بوجهة نظر"**محمد مفتاح**"؛ لأنه يُعد من أهم الدارسين الذي عالجوا آليات التداخل النصي، والتي تكمن في آليتين هما:

1– التمطيط: ويعني المحاكاة التامة(الإطناب)؛ أي أن الكاتب يلجأ إلى التمطيط من أجل أن تكون محاكاته تامة[4]، حيث يوسّع دائرة الألفاظ والمعاني، فتكون الزيادة

---

[1] – ينظر: رضا زاوري :" **نظرية النص في النقد الجزائري المعاصر**"، ص45.

[2] – كاظم جهاد: **أدونيس منتحلا**(دراسة في الإستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص؟)، مكتبة مديولي(د، ط)، 1993م،ص67.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ينظر: محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**(استراتيجية التناص)، ص129.

في الشرح لأجل كشف المعنى وتجليه بكل وضوح للقارئ[1]، ويحصل التمطيط بأشكال مختلفة أهمّها[2]:

- **الأناكرام(الجناس بالقلب و بالتصحيف):** فالقلب مثل: قول- لوق، عسل- لسع والتصحيف مثل: نخل- نحل...الخ.

- **الباركرام (الكلمة المحور):** فقد تكون أصواتها مشتتة طول النص، مكوّنة تراكما يثير انتباه القارئ، وقد تكون غائبة تماما من النص لكنه يبنى عليها، وقد تكون فيه.

و بالإضافة إلى هذا الشكل من التمطيط نجد أشكالا أخرى مثل: الشرح والاستعارة والتكرار، والشكل الدرامي، وأيقونة الكتابة[3].

2- الإيجاز:(الإحالة المحضة):« **وهذه تحتاج إلى شرح ليدركها المتلقي العادي، لذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن...أو في الشهرة والقبح**»،[4]

فالإيجاز إذا يركز على اللب الذي يوسعه أداء المعنى ويطرح كل حشو زائد.

02- مظاهر التداخل النصي ومستوياته:

أ- مظاهر التداخل النصي:

النص أرضى عطشى، تحتاج إلى مياه عذبة ترويها وتغذيها، فتجعلها بهية المنظر تجذب كل من مرّ بجانبها، وهذه المياه ماهي إلا نصوص غائبة، أو مركزية أو تحتية،أو مخفية تمازجت بالنص الحاضر، أو المقروء أو العيني[5]، ليتولّد تداخلا نصيا يتمظهر في:

---

[1] - ينظر: محمد قنوش: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي**، ص238.

[2] - ينظر : محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**(استراتيجية التناص)،ص125، 126..

[3] - ينظر: المرجع نفسه ، ص126، 127.

[4] - المرجع نفسه، ص129.

[5] - ينظر، يوسف وغليسي: « أثر الإستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر»، مجلة الثقافة، ع104، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 1994م، ص139.

1- النص الغائب:

يُعد النص الغائب نتاجا للتداخل مع النص السابق أو المعاصر في النص الحاضر، الذي يكون الخطاب الأدبي أو الفلسفي فيه بشكل جزئي، فالباحث بفضل مجهوده الإطلاعي والقرائي للنص الغائب تَمكن من التسلّل إلى النصوص الحاضرة التي لا تعيد ما أنتج، وإنّما تتفاعل معه تحويلا أو تضمينا أو خرقا[1].

2- السياق:

هو بمثابة الأرضية البكر التي إن أحسنا الاستنبات فيها ورعيناها أمدتنا بالخير العميم وهو الرصيد الحضاري للقول، فحالة إدراكنا للنص وتحديد انتمائه تنبثق من فهم السياق وتحديد ملامحه كنمط أدبي[2]، فالنص كما قال أحد الباحثين المعاصرين هو كالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية، يريد أن يمتطيها فتلقي به أرضا من على صهوتها،[3] وهذا ما يقودنا إلى عنصر آخر يتمظهر من خلاله" **التداخل النصي**" في النص المقروء وهو المتلقي.

3- المتلقي:

هو الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية، تؤهله من التحاور مع نص المبدع الذي يزفه إليه مليئا بالإشارة والتضمين والتلميح، وغيرها فيكشف المتلقي "**التداخل النصي**" بفضل كفاءته ورصيده الثقافي، وبذلك يصبح المتلقي فاعلا ديناميا يؤثر في النص[4].

4- شهادة المبدع:

وفيها يصرح المبدع بمرجعيته الفكرية أو الإنشائية، فيعلن عن الثقافات والتيارات والنصوص التي يأخذ منها؛ غير أن الدارس لا يعتمد كثيرا على هذه الشهادة

---

[1] – ينظر: سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**(النص– السياق)، ص98.

[2] – ينظر: جمال مباركي :**التناص وجمالياته**(في الشعر الجزائري المعاصر)، ص151.

[3] – ينظر: عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، ص79.

[4] – ينظر: جمال مباركي: **التناص وجمالياته**(في الشعر الجزائري المعاصر)، ص151، 152.

إذا تعلّق الأمر برصد التداخل النصي الخفي[1]، الذي يكون فيه المؤلف غير واعٍ بحضور نصوص أخرى في نصه المكتوب.

ب- مستويات التداخل النصي عند (جوليا كرستيفا، ومحمد بنّيس):

إن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان، أن الكتاب يختلفون في استخدامهم الفني للنصوص الغائبة، هذه الأخيرة عند قراءتها وإعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات، تُبرز مدى قدرة أي كاتب في التعامل مع هذه النصوص، لذا سنقف هنا عند علمين من أعلام النقد المعاصر حددا مستويات التداخل النصي هما: "**جوليا كرستيفا**" في النقد الغربي و"**محمد بنّيس**" في النقد العربي، وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

1- مستويات التداخل النصي عند "جوليا كرستيفا":

من الواضح أن "**جوليا كرستيفا**" هي «**صاحبة التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب التي تساعدنا على ضبط القراءة الصحيحة، وكذا تجنبنا مغبة إهمال العمليات المعقدة التي تكمن وراء نسيج النص**»[2]، لذا فقد حصرت "**جوليا كرستيفا**" هذه المستويات في ثلاثة أنماط هي:

1-1- النفي الكلي: « **وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النّص المرجعيّ مقلوبًا**»[3]؛ ويعني هذا أن المبدع ينفي النصوص الغائبة في نصه الحاضر نفيا كليا من خلال اعتماده على الحوار المقتبس.

1-2- النّفي المتوازي: «**حيث يظل المعنى المنطقي هو نفسه**»[4]؛ أي يكون معنى النص السابق مقلوبا في النص اللاحق.

---

[1] - ينظر:جمال مباركي: **التناص وجمالياته**،ص153، 154.

[2] - المرجع نفسه، ص155.

[3] - جوليا كرستيفا: **علم النص**، ص78.

[4] - المرجع نفسه، ص79.

1-3- النّفي الجزئي:« **حيث يكون جزءا واحدا فقط من النص المرجعي منفيا**»[1]؛ أي نفي جزء من النص السابق.

2- مستويات التداخل النصي عند "محمد بنّيس":

أثناء حديثه عن تعامل المبدع مع النصوص الغائبة يحدد"**بنّيس**" ثلاثة مستويات للتداخل النصي تمثّلت[2] في:

2-1- الاجترار: يعني استقبال النص الغائب، على أنه وصف جامد لا حياة فيه، ولا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، وهذا ما ساد في عصر الانحطاط.

2-2- الامتصاص: ونعني به الفهم والاستيعاب والتحول والإسهام في تجديد النص عن طريق إعادة صياغته في ضوء الظروف الجديدة، وبهذا يحيا النص الغائب، ولا يموت.

2-3- الحوار: وهو أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره. إن كل هذه المستويات تساعدنا على قراءة النص الأدبي، والكشف عن التداخلات والترابطات التي يقيمها مع النصوص الأخرى، بقصد أو دون قصد، وهذا يتم بتقنيات مختلفة، و بوظائف متعددة نستجليها في العنصر الآتي:

03-تقنيات التداخل النصي ووظائفه:

أ- تقنيات التداخل النصي:

ونعني بها كيفية تداخل نص مع نصوص أخرى بوعي، أو دون وعي وذلك بعد تفجير النص الأصلي، وإنتاج نص جديد بالإعتماد على تقنيات مختلفة منها:

---

[1] -جوليا كرستيفا: **علم النص**،ص79.

[2] - ينظر: محمد بنّيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص269.

1-تقنية التآلف (التماثل):

ونعني بهذه «**اتفاق في الموقف بين صاحب النص السابق، وصاحب النص اللاحق، وتكافؤ العنصر التراثي والعنصر الحداثي تقريبا**»[1]؛ أي مسايرة النص اللاحق للنص السابق في الإجادة وإخراج المعنى...إلخ.

2-تقنية التخالف:

يسعى المبدع إلى التجريد التّراثي- النص السابق-من دلالته وإعطاءه دلالات معاصرة بواسطة الزيادة في إخراج المعنى، أو القلب وما شاكل ذلك[2].

3-تقنية الجزء:

ويعتمد المبدع (الكاتب) إلى استدعاء شخصية نص سابق أو مقطع منه، قد يكون

عنوانا أو دلالة من دلالته، ولا يمكن للمتلقي أن يعثر عليه إلا بعد قراءة جادة وتأويل للنص اللاحق[3].

4-تقنية الانحراف:

وهو عبارة عن إعادة قراءة للنص القديم بفكر حديث، وبدلالات جديدة[4].

5- تقنية التداخل: وهو ما نعني به اقتران نص لاحق بنص سابق دون المزج بينهما، وهو تقنية فنّية يلجأ إليها- الشاعر- خاصة لكسر روتين العروض وإضفاء لون من ألوان الدهشة والحركة على نصّه[5].

---

[1] – يوسف العايب: **التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة**, ص 58.

[2] – ينظر: عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**, ص 42.

[3] – ينظر: يوسف العايب: **التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة**، ص 61.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 62.

[5] –المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

ب- وظائف التداخل النصي:

يحظى "**التداخل النصي**" بوظائف متنوّعة وثرية, ولعلّ الوظيفة الأولى والأساسية التي يتميّز بها, هي التأكيد على عدم انعزالية النص الأدبي التي كان يمارسها النقد البنيوي, وإنّما يستند إلى نصوص أخرى-أي التداخل النصي- لتمنحه القوة والفاعلية وزيادة على هذه الوظيفة هناك وظائف أخرى أهمّها:

1-الوظيفة الجمالية:

تعتبر هذه الوظيفة من الوسائل الفنية، التي تغني العمل الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية والجمالية، ممّا يعطي قيمة جديدة للغة تخرجها عن المألوف إلى الشاعرية التي تعد من صميم الأدب من جهة، وتؤثر في القارئ من جهة ثانية وتنحصر أهم جوانبها فيما يلي:

1-1-الإحالة: هي الإطار المرجعي المتكوّن من نسيج ثقافي ومتنوّع، يحيلنا على مصدر هذه الثقافات أو النصوص أو الشخصيات. ممّا يساعد القارئ على اكتشاف النص الغائب المستحضر داخل النص الحاضر[1].

1-2-الاختصار:هو من أهم وظائف" **التداخل النصي**"، فالكاتب قد يلخص حين سرده الأحداث الماضية بطريقة موجزة ولا يقوم باجترارها، بل يضفي عليها دلالات جديدة من عنده[2]، وبذلك يبقى نصه مفتوحا على نصوص أخرى، وفي اتصال دائم معها.

1-3-استخلاص العبرة: ونعني بها أنّ الأديب يحاول الاستفادة، واستخلاص العبرة من تجارب سابقيه[3].

---

[1] - ينظر: سارة زاوي: **جماليات التناص في شعر عقاب بلخير**,(مخطوط)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف(علي بولنوار)، جامعة محمد بوضياف، المسيلة،الجزائر،2008/2007 م، ص 90.

[2] -ينظر :المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- ينظر. المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

2-وظيفة إنتاج الدلالة الجديدة:

تعمل هذه الوظيفة في انفتاح التداخل النصي على نصوص أخرى، تؤدي إلى إنتاج دلالات وإيحاءات جديدة للنص الحاضر[1].

3-الوظيفة التعبيرية:

ونعني بها إعادة قراءة النص الغائب من« **زاوية نظر مغايرة, وبوسائل متجددة**»[2]،

فتظهر هنا وظيفة المبدع في استقطاب المعارف وتوظيفها, ليعبّر عن فكرته سواء أكانت بالإيجاب أو بالسلب, وبهذا تتجلى لنا صورة النص القديم في قالب جديد، يعيد بواسطة هذه الوظيفة التعبيرية حيويته ونشاطه.

4-الوظيفة التطهيرية:

قد ينجز المبدع نصه تحت وطأة الحاجة أحيانا، لتطهير روحه من قسوة الواقع حوله، ولمواجهة استلابه له، فيلجأ إلى استدعاء نصوص أخرى قديمة أو حديثة، نثرية أو شعرية...إلخ، ليحدث من خلالها توازنا بينه وبين هذا الواقع من جهة، وليستمد منها ما يشحن طاقته لمواجهته من جديد من جهة ثانية[3].

وإلى جانب هذه الوظائف يورد "**أحمد السّماوي**" وظائف أخرى نذكر بعضا منها:

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 91.

[2] – أحمد السّماوي: **التطريس في القصص** (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، التسفير الفني ، صفاقس ، تونس، (د، ط)، ص 39.

[3] – ينظر: نضال صالح: **النزوع الأسطوري**(في الرواية العربية المعاصرة)، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م،ص298.

– قد يكون حضور النص الغائب كنوع للتخلّص« **من عبء أسلوبي يؤرق الكاتب** »[1]، بمعنى أنّ المبدع يتبع أسلوب كاتب آخر، لعجزه أو لمله من إيصال فكرته بأسلوبه الخاص.

– وقد يدل حضور النص الغائب على جعل المسرود له (القارئ) مشاطرا للكاتب آراءه بل متواطئا معه[2].

– وقد يكون الهدف من توظيف النص الغائب، التّخفي وراءه لإيصال فكرة أو موقف يصعب تبليغه بشكل مباشر[3].

كانت هذه أهم المفاهيم التابعة للتداخل النصي، و التي تعين القارئ على فك شفرات النص الأدبي، واستجلاء النصوص الكامنة داخله، وبذلك يعدّ "**التداخل النصي**" مصطلحا حديثا وأداة نقدية في تأويل النص الأدبي تتسم بالخصوصية والخصوبة، ويُشكل أحد البنى اللغوية التي تتسرب من نص إلى آخر عبر مراحل زمنية طويلة، وليست الرواية في بعض جوانبها إلاّ مزيجا، ممّا استقر في ذاكرة الكاتب المبدع من مخزونات ثقافية معرفية مختلفة المصادر[4].

فكل هذا يؤدي إلى إثارة ذاكرة المتلقي أو القارئ، الذي بمجرد أن يقرأ النص الأدبي يبدأ في استرجاع تجارب أدبية سابقة أو ثقافة شعوب، ممّا يقوده هذا الفضول للبحث في أعماق الماضي أو الحاضر بغية الوصول إلى النصوص المتداخل معها، هذا ما سنحاول استجلاءه من خلال رواية « **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي لإبراهيم درغوثي**» الزاخرة بالتداخلات النصية المتنوّعة.

---

[1] – أحمد السّماوي: **التطريس في القصص**(إبراهيم درغوثي أنموذجا)،ص 38.

[2] – ينظر:المرجع نفسه, ص 39.

[3] –ينظر:أحمد السّماوي: **التّطريس القصص**(إبراهيم درغوثي أنموذجا)،ص39.

[4] – ينظر: رابح بن خوية: **جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة** (الصورة– الرمز– التناص)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013م، ص 205.

الفصل الثانـي:

تمظهرات التداخل النصي في عتبات رواية" وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" لإبراهيم درغوثي.

1- التداخل النصي في الغلاف.

1-1-الصورة.

1-2-اللون.

1-3-التجنيس.

1-4- التذييل.

2- التداخل النصي في العناوين.

2-1- العنوان الرئيس.

2-2- العناوين الداخلية(الفرعية).

3-التداخل النصي في التصديرات.

لقد اهتم النقد الحديث بالعتبات النصية*، باعتبارها آلية جديدة تساعد الناقد على مراودة آفاق النص, فهي مفتاح مهم للكشف عن فنيّة النص أدبيته، وعليه فالعتبات هي «**الإرشادات التي تهيئ القارئ لتلقي النص، توجهه إلى الطريق الصحيح للتلقي**»[1].وبالتالي تساعده على بناء دلالاته.

ولعل أبرز الجهود التي اهتمت بدراسة العتبات كانت للناقد الفرنسي " **جيرار جنيت**"، 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**»[2].

"**فجيرار**" هنا يشير إلى الأشكال المختلفة التي تحيط بالكتاب، وهي عبارة عن 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**)[3]. ولها بطبيعة الحال وظائف عدّة دلالية، وجمالية، ناتجة عن العلاقة التفاعلية بين العتبات والمتن من دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب[4].

وبما أن العتبات هي التي تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص، فيدخل العمل الأدبي في تحاور معها، وهذا الحوار يعتبر من أعلى وجوه التداخلات النصية. ويقسّم لنا"**جيرار جنيت**" العتبات النصية إلى قسمين: النص الفوقي(**Epitexte**) وهو

---

*يختلف هذا المصطلح من ناقد إلى آخر، فهناك من يستعمل: النص الموازي وهناك من يستعمل: المناص،النص المحيط...إلخ

1 –حسن محمد حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، ص56.

2– عبد الحق بلعابد: **عتبات** (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص44.

3 –ينظر: أحمد السّماوي: **التّطريس في القصص** (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، ص 46.

4– ينظر: حميد لحميداني: «عتبات النص الأدبي (بحث نظري)» ، مجلة علامات في النقد،ع46، النادي الأدبي، جدّة، مج 12، شوال1423ه، ص 23.

مايتعلق بخارجية النص من استجوابات، ومراسلات، وتعاليق...، والنص المحيط(**Peritexte**) ؛أي فضاء النص وعنوانه واستهلالاته وهوامشه وإهداءه[1].

وفي دراستنا لرواية " **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي لإبراهيم درغوثي**"، نحاول استنطاق العتبات النصية التي تحوم على الرواية للكشف عن النصوص الغائبة التي استغلها الروائي في العتبات، وكذلك المتن. لذا سيبدأ المقام الأول بالغلاف بما يتضمنه من صورة، وألوان، وكتابة على وجهه، ثم ننتقل إلى العنوان(الرئيسي والفرعي)، ثم التصدير.

1- التداخل النصي في الغلاف:

يعتبر الغلاف أولى العتبات التي يقع عليها بصر المتلقي قبل عملية القراءة والتلذّذ بالنص، فالغلاف يحيط بالنص الروائي ويغلّفه، وفيه من الرموز والإشارات ما يدل القارئ على فك شفرات المتن، وهذا من خلال ما يحتويه من مصاحبات (**اسم الروائي، عنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد)**، جميعها تمثل علامات سيميائية تجذب انتباه القارئ، وتوقعه في غواية الاهتمام به، لتدخله في دوامة التحليل.

1-1الصورة:

تمثل لوحة الغلاف أولى البدايات التي تواجه القارئ بصريا، فهي «**علامة أو علامات أيقونية تتجلى ملامحها لدى المتلقي بحكم توفر المرجعية، وأصولها المتنوّعة**»[2]، وعليه فالصورة تغري القارئ وتشده إليها لتحفزه على فك رسوماتها، وتفسير ألوانها لاكتشاف محتوى النص، فهي تعبِّر بفضل طاقاتها الإيحائية والدلالية والسيميائية عن النصوص الغائبة التي استحضرها المبدع في عمله الإبداعي.

---

[1]- ينظر:عبد الحق بالعابد:**عتبات**(جيرار جينت من النص إلى المناص)، ص49، 50.

[2] - جلال خشاب: « في السيميولوجيا البصرية (مسلسل كواسر أنموذجا)»، محاضرات الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي،ع3 ،منشورات جامعة بسكرة،الجزائر،20/19 أفريل 2004م، ص 225.

لذا جاءت صورة غلاف رواية " **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي لإبراهيم درغوثي**" عامرة بالدلالات والتداخلات النصية، إنّها صورة تحمل العديد من الأشكال التي تومئ بأنّ "**السارد يعلن عن إيراده نصا من خارج حيث يبدو للناظر قبل القارئ أنه يعلن عن نفسه**"[1]، ليفصح عن نصه بطريقة غير مباشرة, تستدعي القراءة الواعية، والبحث الجاد للكشف عن ذلك.

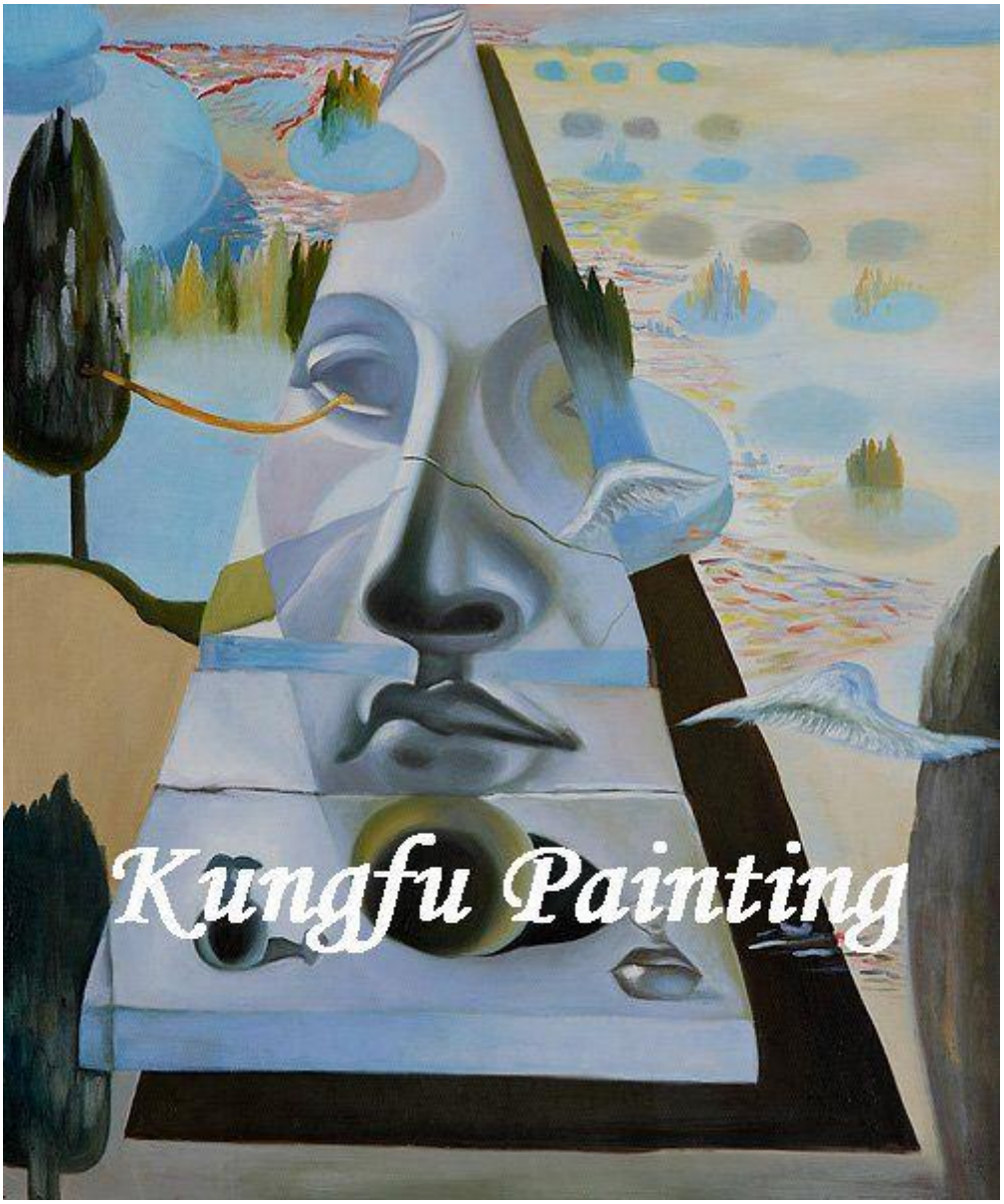
ويمكن إدراج لوحة غلاف رواية "**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**" ضمن الفن السوريالي، فهي مأخوذة عن طريق" **التداخل النصي الخارجي والمباشر**" من أعمال الفنان الإسباني " **سلفادور دالي Salvador Dali** (1904-1989م)" الذي تميّز بالطرح العجيب والغريب والطريف في المشهد التشكيلي الحديث الذي «**يصل إلى حد اللامعقول، وفي حياة "دالي" وفنّه يختلط الجنون بالعبقرية**»[2]، فهو يحرّك يده ليعبّر عن رغباته وأحلامه وآماله، وقد يظهر هذا التعبير في صور أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يستعصى ويصعب على المشاهد فهمها.

وتحمل هذه اللوحة عنوان "**الظهور من الوجه لأفروديت**"، أنجزها الفنان سنة1981م.

---

[1]- أحمد السّماوي: **التّطريس في القصص (إبراهيم درغوثي أنموذجا)**، ص 78.

[2]- الموسوعة الحرة: سلفادور دالي http/arwikipedia.org، تاريخ الدخول، 2015/04/27م، على الساعة،09:40.



تحوي هذه الصورة وجه امرأة على يمين اللوحة مع شجرة على يسارها مع سحاب على كاملها. أما من ناحية الألوان فقد وظف الفنان في هذه اللوحة اللون الأزرق البارد على كاملها كما وزّع الألوان الترابية التي تتميز بالبساطة والأناقة على وجه المرأة وعلى بقيّة صورة الأرض، وأمّا اللون الأسود فقد بثّه في مساحات موزّعة على بقية اللوحة وهذا ما تجسّده الصورة .

وللإشارة فإنّ "**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[1]، فلقبت بآلهة الحب والشهوة والجمال.

فعلى الرغم من أنّه يشار إليها في الثقافة الحديثة باسم آلهة **(الحب)** فهي في الحقيقة لا تقصد الحب بالمعنى الرومانسي، بل المقصود به الحب الجسدي أو الجنسي، وقد حول الرومان اسمها إلى فينوس **(آلهة الحب)** بسبب حبها وغرامها "**بأدونيس**"[2].

وهنا يتجلى حذق الروائي "**إبراهيم درغوثي**" في اختيار لوحة غلاف روايته , حيث صرّح لي في حوار معه عبر شبكة التواصل الاجتماعي أن «**هذه اللوحة كانت من اختياره ،واختيار ابنه "بسام درغوثي" وهو باحث دكتوراه في الفنون التشكيلية**».[3] فاللوحة الفنّية "**لدالي**" التي تصدم المشاهد بموضوعها وتشكيلاتها وغرابتها، فيختلط الجنون بالعبقرية في إبداعه، يتوافق مع نص "**درغوثي**" من خلال ما جسّدته شخصيات الرواية ومجونها وفجورها في عوالم الفن والغناء والطرب.

وعليه فصورة "**أفروديت**" إلهة الفجور عند اليونان، أو الحب في الحضارة الرومانية ستحط بظلالها على الشخصية البطلة للرواية "**لولوا**"، التي اتّخذها "**درغوثي**" أداة لكشف الواقع التونسي بكل تجلياته الاجتماعية والسياسية والفنية...إلخ، وأبرز لنا من خلالها الصراع المرير مع الحياة، ومتقلّبات العصر الذي يعاني انحدارا، وفسادا وتراجعا في القيم.

---

[1] – ينظر: عماد حاتم: **أساطير اليونان**، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت، ط3 ، 2008م ، ص 102.

[2]– أمين سلامة: **الأساطير اليونانية والرومانية (عظيمة هي الأساطير في نظر الشخص النبيل)**، (د، ط)، (د، ت)، ص 41.

[3]– حوار مع الروائي إبراهيم درغوثي عبر شبكة التواصل الاجتماعي، تاريخ الدخول، 2015/04/26م على الساعة،15:10

من هنا تبرز لنا العلاقة المتينة المترابطة بين صورة الغلاف، والمحتوى العام للرواية حيث يختلط الواقع بالغريب والعجيب والأسطوري.

وباعتبار اللوحة تحمل رؤية لغوية مجازية، ودلالة بصرية تشكيلية تتقاطعان في رسمها وتشكيلها وتشفيرها،[1] وجب علينا فك طلاسمها من خلال استنطاق الأشكال والأشياء الموجودة داخلها من (أشجار، مثلث ، و زوبعة...إلخ)، لنعرف مقصدية الكاتب من ورائها، وأهم النصوص الغائبة التي تحيل إليها انطلاقا من المتن.

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

أ- الغلاف الأمامي:

[1]- ينظر: حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص 143.

هو بمثابة العتبة الأمامية للكتاب، حيث يقوم بعملية افتتاح الفضاء الورقي[1]، ويتكون من:

1-زوبعة: تعلو في السماء فيها مجموعة من الأشجار غير الواضحة، ومكتوب على أعلاها اسم الروائي "**إبراهيم درغوثي**"، وكأنّه يترك في نفس القارئ نوعا من الانتظار، ثم يبوح بعنوان روايته تحت اسمه مباشرة على شكل مقطعين الأول: "**وقائع**" وتحته مباشرة " **ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**"، إنها إشارة منه لملكيته الخاصة لهذا العمل دون غيره، وعليه ف:"**درغوثي**" هو المسيطر والمتحكم في أحداث ومجريات نصه، فهو بذلك يشبه الإله "**زيوس Zéus**" الذي يتربع على عرش السماء، وهو المتحكم بجميع الآلهة والبشر[2].

وإيراد الفنان للزوبعة وما فيها من ضبابية، ترمز إلى مدينة سرابية(مدينة العجب)، ولعل "**درغوثي**" الموجود أعلاها، يخبرنا أنّه يحمل لنا وقائع كالزوبعة ممزوجة بالخيال أكثر منها بالواقع، وأحداث فيها الحقائق ما يعجز العقل عن تصديقه، وهذا ما جسّده لنا داخل متنه الروائي عندما أعطت " **لولوا**" لأستاذها رزمة أوراق لكي يقرأها وقالت له: «**أريدك أن تقرأها بعدما تغلق نوافذ مسكنك وتحكم إغلاقه...**»[3].

2-البحر: إنّ البحر في التراث الإنساني يُعد مصدر قوة وقوت، وكذا خطر وغدر، وهو كثير الدلالات والاستعمالات ولعل أبرزها أنه« **يدل على الباطن المعنوي، في مقابل البر الدال على الظاهر البدني**»[4].

---

[1] – ينظر: محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، جامعة طيبة، المدينة المنورة، ط1، 2008م، ص130.

[2] – ينظر: عماد حاتم: **أساطير اليونان**، ص59.

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012م، ص12.

[4] –عامر جميل شامي الراشدي: **العنوان و الاستهلال في مواقف النّفري**، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص59.

فالبحر المجسد على صورة الغلاف ينبئنا بأنّ النص الروائي الذي بين أيدينا يخبئ في ثناياه كنوزا ولآلئ، وفي نفس الوقت مكرا وخداعا. وكأنّ "**درغوثي**" يخبرنا عن طريق البحر أنّ روايته يجب أن يقرأها من يتقن فن السباحة، والتي لا يعرفها إلاّ ناقدا متمكنا وقارئا مثقفا، ومن لا يعرف السباحة وفنونها ونعني بذلك القارئ العادي أو الهاوي، فإنّه سيتخبط في دوامة لا مخرج منها.

"**فدرغوثي**" في روايته يستحضر عالما لامعقولا يُشي بعجائبية غير معهودة، ذلك أنّ السارد التقط ما هو مثير وباعث للغرابة، فابتدع عالما متخيلا يجسد فيه شخوصا وأحداثا غريبة تنمو وتتطور على نحو مذهل، وهذا يظهر لنا جليّا 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].

إنّ هذه القوة والقدرة في السيطرة على الأشياء، تتداخل عن طريق الامتصاص مع قصة سيدنا "**موسى** "عندما فلق البحر بعصاه ، حيث يقول تعالى: **(فَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ ﴿٦٣﴾)**[2].

كما اعتبر البحر أيضا سببا في نجاة "**موسى**" **–عليه السلام**– وقومه وفي المقابل عقابا لفرعون فغرق، وهذا ما تشير إليه الآية الكريمة(**وَلَقَدْ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِى فَٱضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِى ٱلْبَحْرِ يَبَسًا لَّا تَخَٰفُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَىٰ ﴿٧٧﴾ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِۦ فَغَشِيَهُم مِّنَ ٱلْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ ﴿٧٨﴾)**[3].

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 28.

[2] – سورة الشعراء/ الآية: 63.

[3] – سورة طه/ الآية:77، 78.

فهاتين الآيتين تجسّد لنا الجانب الإيجابي والسلبي للبحر، وكما سبق الذكر فهو يتمتع بدلالات موحية، تتضمن الكثير من الأسرار التي توجد داخل المتن الروائي "**لدرغوثي**."

3- 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، وكما نعلم جميعا أن هذا اعتقاد خاطئ، لأنّ (عليه السلام) ولد تحت شجرة النخيل لقوله تعالى:(**فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿٢٣﴾**)[1].

فشجرة الصنوبر لا تنبت على شاطئ البحر كما نعلم، وكأنّ "**درغوثي**" يخبرنا بحقيقة فيها نوع من الغرابة والعجائبية ما يلفت انتباه القارئ إلى نصه، وبذلك فشجرة الصنوبر وما تنتجه من لبان مرّ، تشير إشارة ضمنية إلى مرارة الأحداث والوقائع التي تعيشها بطلة روايته "**لولوا**"، هذه الفتاة التي وجدها ملاّح عجوز مرمية تحت شجرة زيتون[2] والملاحظ أن هذه الشجرة أيضا ثمارها مرّة تشبه مرارة لبان شجرة الصنوبر. وعليه تشير هذه الأخيرة إلى العلاقة المتداخلة بين صورة الغلاف ومتن الرواية.

4- المثلث: يوجد بداخله نصف وجه لإنسان، وبؤرة مظلمة تبدو غامضة يصعب فك طلاسمها بأول نظرة، إنّما تحتاج إلى تركيز، وعودة للمتن علّه يكشف لنا عنها.

---

[1]- سورة مريم/ الآية: 23.

[2] - ينظر: إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص14.

وعند عودتنا إلى المثلث وربطه بمحتوى نص "**درغوثي**"، نجده يشير إلى الثالوث المحرّم(**الدين، السياسة، الجنس**)، الذي تمرّد عليه الكاتب من أجل خدمة نصه الروائي وتقريب الحقيقة العارية للمتلقي، إذ نجده يلجأ إلى:

أولا: المحرم الديني: الذي يستقي منه ما يتناسب وموضوع روايته، معتمدا بطبيعة الحال حيلا يداري بها تخطيه لهذا المقدس لخدمة الأثر الفني، لأنّ غرضه تحويل الأنظار إلى الواقع المعاش[1].

ثانيا: المحرّم السياسي: يقوم الروائي بتوظيف شخصيات تاريخية تسيء إلى غيرها في سبيل تحقيق مآربها وأهدافها[2].

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].

كما يمكننا القول أيضا: أنّ المثلث يرمز في كل الثقافات الإنسانية إلى شكل القلب، وعليه يدل هذا المثلث على الحب والعاطفة، أو بالأحرى التواصل العاطفي بين الرجل والمرأة، فهو إذن رمز للدفء الإنساني[4]. وهذه العلاقة الحميمية نجدها في نص "**درغوثي**" بين الأستاذ وطالبته "**لولوا**"، حيث يقول لها: «**ستعلمين أنّي مغرم بك من عهد ساسان وملوك الجان...**»[5].

---

[1]- ينظر: أحمد السّماوي: **التّطريس في القصص** (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، ص 82.

[2]- ينظر:المرجع نفسه، ص 86.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص90 .

[4] - ينظر: عبد الناصر مباركية: « رواية مثلث الرافدين للروائية السورية سها جلال جودت (دراسة سيميائية سردية) »، محاضرات الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدبي،ج5 ،منشورات جامعة بسكرة، الجزائر،15، 17 نوفمبر 2008م، ص 455.

[5]- إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص34.

كما يمكن القول إنّ "**درغوثي**" 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.

وإلى جانب ما ذكرناه سابقا نوضح أكثر الصورة الأولى التي يلتقي بها القارئ عند رؤيته للمثلث، إنّها صورة لوجه "**لولوا**" **(أفروديت درغوثي)**، والتي تظهر بعين واحدة مغيبة الملامح تحيلنا إلى قصة "**أوديب**"، ذلك الملك الذي انتهك المحرّم عندما قام بقتل أبيه، ومن ثم زواجه من والدته. وعند إدراكه لحجم الخطيئة التي ارتكبها أبى أن يواجه الحقيقة، فقام بفقع عينيه[1].

والشيء نفسه نلمسه في رواية "**درغوثي**"، "**فلولوا**" الباحثة عن العلم تغيُّر مسارها باتجاه الفن الذي أدخلها في دوامة المحرّم، (الزّنا، الخمر...)، وعندما فشلت في هذا الميدان أدركت حجم الخطيئة التي ارتكبتها فقامت بالانتحار. وعليه تتداخل هذه الصورة عن طريق الامتصاص مع قصّة" **أوديب**"، ليعبّر لنا "**درغوثي**"عن رؤيته للماضي، والحاضر، والمستقبل الذي تعيشه البلاد العربية.

كما نشير في الغلاف إلى ذلك الخيط الرفيع الذي يخرج من العين ليلتصق بشجرة الصنوبر 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، وكأنّ ما حدث لهذه المرأة فيه من الخيال ما يفوق الواقع، وعليه فالخيط هو الفاصل بين الواقع والخيال.

وبذلك يكون الروائي وهو يتخيل عالمه السردي، قد جعل "**المرأة**" بطلة نصه تنفذ ما يريد دون مشاركته في الأحداث، فيكفيه أن يكون شاهدا عيانا، وعندما يود

[1] – ينظر: مصطفى عبد الله: **أسطورة أوديب في المسرح العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، (د، ط)، 1983م ، ص 12.

الحضور إلى مأدبة نصه يقوم بالحلول والاتّحاد في ذات البطلة، وكأنّه بذلك يعتنق فكرة "**الحسين بن منصور الحلاّج**" (644-309ه/858-966م) الذي يقول:[1]

مُزجَت رُوحُكَ في رُوحي كما * تُمزجُ الخمرة في الماء الزلال**

فـــــإذا مَسّـــك شيء مَسّنـــي * فـــإذا أنت أنـــا فـــي كـــل حـــال**

5- البؤرة المظلمة: لفك طلاسمها وإيضاح ملامحها نلجأ إلى التأويل بالاعتماد على المتن، لذا فقد تدل هذه البؤرة على شكل "**أفعى**" ملتوية على نفسها، تستعد لتنفيذ الأوامر. وكأنّها أفعى سيدنا "**موسى**" **(عليه السلام)**، استعارها "**درغوثي**" منه ليعطيها إلى الأستاذ ليسحر بها "**لولوا**" من خلال قيامه بأعمال خارقة وعجيبة تدعو إلى الاندهاش[2].

وقد تكون الحيّة **(الشيّطان)** الرامزة للعصيان والتّمرد، التي تسببت في هبوط آدم وحواء من جنّة الفردوس إلى الأرض، وهذا الشيّطان نجد له حضورا مكثفا في الرواية فهو صديق "**لولوا**" ومرافقها الشخصي، ومنقذها في المواقف المحرجة، فمثلا عندما طلب منها" **صناجة العرب**" تقليد الفنانة التونسية "**حبيبة مسيكة**" في«**لهوها ومجونها وعربتها وفنونها**»[3]. خافت أن لا تقدر على ذلك، فقال لها شيطانها:«**...إنس ما دعاك إليه صناجة العرب وارم في سلة الزبالة ما أعطاك من أغاني العهد البائد وتعالي أعلمك رقصات روبي وشطحات أليسا وآهات نانسي وتأوهات هيفاء**[4]»"**فلولوا** "هنا أمام شيطانان شيطان إنس، وشيطان جان، وكل منهما يدعو إلى الانحراف والعمل اللاأخلاقي.

---

[1] - الحسين بن منصور الحلاّج: **الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين**، وضع حواشيه وعلّق عليه: محمد باسل عيون السرد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ،2002م، ص102.

[2]- ينظر: إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص28.

[3]- المصدر نفسه، ص157.

[4]- المصدر نفسه ، ص 158.

كما يمكن أن تكون البؤرة المظلمة، شكلا لكيس صغير كان قديما، يستعمل لتخبئة النقود والجواهر، أمّا الآن فقد عُوِّض بالصندوق هذا الأخير استعملته "**لولوا**" لتخبئ ما وجدته في غرفتها ذات صباح قبقاب مرصع بأجمل الجواهر، وقرطين من اللؤلؤ، وتفاحة عجيبة[1].

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**".

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

وللإجابة عن كل هذا يمكننا القول: إنّ التدنيس أصبح صفة لصيقة بهذه الأرض، وهذا ما جسّدته لنا الرواية من خلال كشفها عن الصراع المرير مع الحياة ومتقلبات العصر، الذي يعاني انهيارا أخلاقيا، ودينيا، واجتماعيا، وسياسيا، وفنيا، لذا نجد بطلة الرواية "**لولوا**" تحلم دائما بالسمو إلى السّماء، علّها تجد فيها ما افتقدته في الأرض، حيث نجدها تقول: «**وسبحت في الفضاء وحدي وحيدة فزرت ملكوت السّماء السّبع الطّباق، وقطفت من النّجوم سلالا، ومن الأقمار تلالا، ونسيت دنيا الناسوت وما فيها من حياة وموت...**»[2]" **فلولوا** " هنا ترغب في زمن خارج الزمن، بحيث يمكن إلغاء قوانين الحركة فيصبح المكان (لا مكان) وتصبح كل الجهات فيه صالحة

[1] -ينظر : إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص126.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

للتّحرك في وقت واحد[1]، إنّها ذات تبحث عن الكمال، الذي يعتبر رمز مناجاة الصوفية إنّه " **كشف للقلوب من أنوار الغيوب**"[2]، وهذا –كلّه– هو الهدف المنشود للروائي "**إبراهيم درغوثي**"، الذي اتخذ من شخصيته "**لولوا**" مبلغا لرسالته.

ب–الغلاف الخلفي:

وهو العتبة الخلفية للكتاب، مهمتها إغلاق الفضاء الورقي[3]، وعادة ما نجد فيه الصورة الفوتوغرافية للمبدع، حيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من

[1] – ينظر: سعاد الحكيم: **المعجم الصوفي**, دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1981م، ص 193.

[2] – عبد المنعم الحفني: **المعجم الصوفي**(الكتاب الكامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية، ومفاهيمهم)، دار الرشاد، القاهرة، مصر، ط1 ، 1997م، ص 48.

[3]– ينظر: محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص137

النص للإستشهاد، أو كلمات الناشر، كما يحمل أيقونات بصرية و علامات تصويرية و تشكيلية للتأثير في المتلقي، والملاحظ للغلاف الخلفي للرواية يجده يتكون من:

1- سماء مغشّاة بالغيوم: تخبر بعدم خلو الرواية من التداخلات النصية مثلها مثل: تداخل السحب بعضها ببعض وسط السماء.

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

2- مثلث به حفرة صغيرة سوداء بجانبها شفاه: فالمثلث عند جمعه واتحاده بالمثلث الموجود بالغلاف الأمامي، يعطينا شكل هرم من الأهرامات الفرعونية بمصر التي تمثّل أحد عجائب الدّنيا السبع، واستنادا إلى هذا وعلى ما في الرواية يمكننا القول أنّ "**درغوثي**" في هذه الرواية يحمل لنا عجائب وغرائب هذه الدّنيا.

أمّا بالعودة إلى الشّفاه، و تغيّب الملامح الأخرى للوجه الإنساني قد يكون الهدف منها، هو الإشارة إلى سلطة الحكي الطاغي على الرواية، وبذلك سكتت "**شهرزاد**" بعدما سرق "**درغوثي**" فن الكلام منها ليكمل الحكاية، وهكذا تصبح أداة "**شهريار**" الجديدة هي الكلمة.

3- مقطع سردي: غالبا ما يختار النّاشر، أو الكاتب جزءا من قراءة نقدية، أو بابا من أبواب الرواية، أو جزء منها كما هو الحال في غلاف رواية "**درغوثي**"، حيث نجده إختار قطعة من الفصل الذي عنونه ب(**الموقف الأول / المخاطبة الأولى**) من الرواية حيث جاء فيه:[1]

"**أوقفني أمام قصره الفخم**

[1] -ينظر: إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**،(الغلاف الخلفي)،ص57، 58.

...

...

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 أره بعيني.

مفاتيح صغيرة على شكل نجوم السماء.

تبرق بنور يخطف الأبصار.

ومفاتيح كبيرة من خشب الآبنوس.

تتلألأ 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..

إن هذا النص بُني على شاكلة ما جاء في كتاب(**المواقف والمخاطبات**) للشيخ "**محمد بن عبد الجبار النّفري**"، ولقد قام"**درغوثي**" بالتداخل معه عن طريق الاتفاق معه في الشكل، ومعارضته من خلال المضمون. فبينما يتجه"**النّفري**" في مواقفه ومخاطباته الصوفية إلى المعبود(**الذات الإلهية**)، فإن"**درغوثي**" يتجه مباشرة إلى العبد/ إنسان هذا الزمن، حيث نجده في الموقف يتوجه بالحديث إلى ساردة نصه"**لولوا**"، وفي المحادثة يسرد قصتها في عالم المجون والعربدة.

وما يمكن قوله من خلال دراسة الصور المرئية والمكتوبة المجسّدة على الغلاف أنها أعطتنا المفاتيح الأولى التي تشير إلى انصهار النصوص الغائبة في الرواية، وعليه يمكن اعتبار الصورة معلما من معالم الدخول إلى عالم الرواية بكل ما فيه من دهشة وغرائبية، وخاصة حين نقرأ الألوان.

1-2- اللون:

باعتبار الصورة واللون لغة عالمية يفهمها كل النّاس، فإن اللون يُعد مظهرا من مظاهر التعبير الفني و الجمالي، فهو علامة رمزية غير لغوية يقترن مع الدلالة

الإشارية لتوليد دلالات إيحائية، واجتماعية، سياسية، ودينية، ونفسية[1]، لذا عدّ وسيلة يعتمدها الكاتب، ويتكئ عليها ليبوح بأفكاره ومواقفه اتجاه ما يعيشه ويفترضه وما يتمناه.

لقد تضمّنت صورة الغلاف عدّة ألوان، كانت أكثرها متمازجة؛ أي المزج بين لونين أو ثلاث في شكل واحدة، والتنافس بين اللونين يقلّل من 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 تشتيت لذهنه وإضعاف لقيمة الصورة الجمالية**»[2]،إلا أن هذا التمازج والتوزيع للألوان لم يكن عبثا، إنما له غاية و مقصدية تشير إلى التداخلات النصية التي يمرر من خلالها الروائي أفكاره ومقاصده، ولقد استعمل الكاتب:

1- اللون الأزرق الفاتح:

يحتل هذا اللون الموقع الأول بين الألوان الأخرى الموظّفة على سطح غلاف الرواية، وكأن الروائي بحاجة إلى الراحة والهدوء والاسترخاء، فاختياره 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 عدّة مواقع من الرواية كان أهمّها: ارتباطه بالمظهر الخارجي للبطلة "**لولوا**" وتجلّى ذلك في:« **كانت تلبس معطفا من الصوف الكشميري الأزرق السماوي...وتنتعل حذاء بلون المعطف**»،[3]ويخبرنا في موضع آخر:أنّ "**فلولوا**"

---

[1] – ينظر: سعيد جبر أبو حضرة: **الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001م، ص98.

[2] – أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**،عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2،1997م، ص142.

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص08.

كانت ترى نفسها مختلفة عن باقي الفتيات، بشعرها الأصفر وعيناها الزرقاوتين[1]...وغيرها

و كأنّ الروائي بتوظيفه لهذا اللّون على هذه الخلفية للغلاف المنفتحة على اللامتناهي من الفضاء يدل دلالة واضحة على الحضور القويّ لشخصية البطلة "**لولوا**" داخل المتن الروائي و خارجه، فهي كما قلنا سابقا تمثّل لنا الآلهة "**أفروديت**" التي تفرض سيطرتها على كل شيء وهذا ما جسّده لنا الروائي، من خلال استخدامه لهذا اللون.

ولم يكتف في توظيفه عند هذا الحد بل ربطه بالأشياء والموجودات مثل: «**الرّخام الأزرق،التّفاح الأزرق، الأزهار الزرقاء**»[2]، فهذا التّوظيف الغريب للموجودات والتغيير في ألوانها من طبيعتها الأصلية إلى طبيعة متخيّلة ،كأنّه بحث عن «**عالم الصّفاء والشّفافية**»،[3]التّي يريدها الروائي لهذا العالم العربي، الخالي من الاضطرابات والفساد تضلّلها العلاقات الطيبة بالآخرين.

ولقد كان اللون الأزرق "**يمثل ما كان في العبرية فهو لون الآلهة "يهوه Lord Jéhovah"، كما يعتبر أحد الألوان المقدّسة عند اليهود**"[4]،أما القرآن الكريم فقد ذكره مرة واحدة وذلك في قوله تعالى:

---

[1] – ينظر: إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص15.

[2]–ينظر: المصدر نفسه,41, 75, 168.

[3]– ظاهر محمد هرّاع الرّاوهرة: **اللون ودلالاته في الشعر**(الشعر الأردني نموذجا)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص69.

[4]– أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**،ص164.

(يَوۡمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِۚ وَنَحۡشُرُ ٱلۡمُجۡرِمِينَ يَوۡمَئِذٖ زُرۡقٗا ﴿١٠٢﴾)[1]، و المراد بهذه الزرقة هو سواد الحدقة عند ذهاب البصر، وهذا ما نلاحظه على العين الواحدة داخل المثلث ذو اللون الأزرق، وقد استخدمه الكاتب ليعبر عن ذهاب بصيرة بطلته"**لولوا**".

إن اللون الأزرق وظّف أيضا في الاعتقادات الشعبية مثل:الخرزة الزرقاء التي توضع مثل التميمة لرد الحسد والشّر وجالب للخير، ويستعمله الروائي كتابشير خير تلوح في الأفق المنتظر بمستقبل آمن لبلده.

2 – اللون الأحمر:

لقد كتب اسم الروائي وعنوان روايته باللون الأحمر، ليعبر عن القضية التي تشغل باله فلوّنها بهذا اللون الذي يشع بالحيوية، فيجذب به انتباه القارئ ويثيره ليوجهه ويغويه ليلج إلى متن نصه.

والأحمر «**ارتبط منذ القديم بدلالات غلبت عليه إنه لون الدم**»[2]، فهو بهذا يحمل سمة القتل، والجنس، والثورة، والموت، والصراع، والجحيم،كل هذه الصفات تحملها شخصيات هذه الرواية، من الطالبة "**لولوا**"الباحثة عن الشهرة في عالم الفن والطرب مرورا بالفنانة التونسية اليهودية "**حبيبة مسيكة** "التي ماتت بعدما أحرقها خليلها, وانتهاءً "**بصناجة العرب**" عالم الموسيقى والغناء، دون أن ننسى بقية شخصيات الرواية لكل منها نصيبها في عالم الجنون والثورة، على قيود المجتمع والانتصار لعالم المجون والعربدة.

وقد تكرر ذكر اللون الأحمر في الرواية في عدّة مواقع نذكر بعضا منها:

[1] – سورة طه/الآية: 102.

[2]– أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، ص 214.

«ورأيت في عينيه احمرارا وشرّا مستطيرا، فتوقّعت الأسوأ وتهيّأت للمناورة أوّلا ثم للمناجزة إذا دعت الحاجة لذلك».[1] ويقول في موضع آخر: **«صرت طوع بنانه أسبح في الماء فاردة يديّ على طولهما كجناحي يمامة أصابها رصاص في مقتل، إلى أنّ هدّه التعب فأسلمني للرغوة التي تحولت إلى بركة من الأحمر القاني»**[2].

والملاحظ من خلال حضور هذا اللون داخل أحداث الرواية ارتباطه بالشخصيات التي تسيّر هذه الأحداث، لذا اهتم السارد بهذا اللون الذي يشير تارة إلى الشهوة الجامحة التي تسكن "**لولوا**"، أو" **صناجة العرب** "الفنان المسكون بالجنس ولذائذ الحياة.

ولا يكتفي "**درغوثي**" بوصف علاقة هذا اللون بالبشر فقط، بل إنّه 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 كأنّها شياطين مردة بعيونها الحمراء التي تقدح شررا وبأصواتها العالية الخارجة من سراديب الجحيم»**[3].

3- اللون الرمادي:

لقد تناثر هذا اللون على صفحات الغلاف، إذ نجده يتخلل نصف الوجه، كما نجده في جزء من البؤرة المظلمة، كما يعتبر لونا للشفاه الصامتة على واجهة الغلاف الخلفي، واللون الرمادي يرمز للأحادية والانعزالية[4].

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 79,78.

[2]– المصدر نفسه، ص 82.

[3] – المصدر نفسه، ص 107.

[4]– ينظر: أحمد عمر مختار: **اللغة واللون**، ص 184.

فيقول "**درغوثي**" 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 الرّمادية الميتة...**»[1].

وإلى جانب هذا يمكننا القول إنّ "**درغوثي**" اختار اللون الرمادي ،لأنّه شاهد عيان كما أسلفنا سابقا، لذا فهو يعزل نفسه من أي مسؤولية مباشرة على ما يقول، حتى لو أخذ دورا في الوقائع التي يسردها ويحكيها على لسان "**لولوا**"، فهو يمارس دوره عن بعد، إنّه يقف جانبا و يراقب نفسه، يتحرك مع المجموعة كأنّه طيف فهو بهذا (**حالة برزخية**)*[2] على حد تعبير المتصوّفة، إنّه حضور وغياب في وقت واحد، رغبة منه في تغيير الواقع والسمو به إلى عالم المثل.

4- اللون الأخضر :

لقد حلّق اللون الأخضر إلى السّماء مصافحا للبياض والاحمرار الموجودان داخل الزوبعة، إنّه يخبر عن "**البعث و النهضة**"[3] ، ويوحي للقارئ أنّ هذه الوقائع يكتنفها نوع من الغموض، لذا يتحد الأخضر مع الأصفر، ليصبح أكثر حيوية ونشاطا وفرحا لما سيجده في التغيير[4] اللوني الذي اكتسى به؛ إلا أنه عندما يحط رحاله على اليابسة يثير فينا نوعا من الإحساس بالكآبة والانتهاء ،وهذا نتيجة الصراعات والتناقضات التي تحدث فيها.

---

[1]- إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 189، 190.

[2] - علي الخطيب: **في رياض الأدب الصوفي**،دار نهضة الشرق للنشر و التوزيع، القاهرة ،مصر، ط1 ،2001م، ص136.

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

[3] - ظاهر محمد هرّاع الرواهرة: **اللون ودلالاته في الشعر**، ص24.

[4]-ينظر: ساعد ساعد،عبيدة صبطي:**الصورة الصحفية**،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط)، 2011م، ص111

وعليه فاللون "**لا يستقر على حالة واحدة...أي أنه يتغير وفق الظروف المكانية و الزمانية** "[1]، وهذا التغيير أخبرنا به "**درغوثي**" في قوله: «**هو جمل كبير أخضر تحوّل بقدرة ساحر جبّار إلى جبل**»[2].

ويعد اللون الأخضر لونا مفضلا عند المسلمين، إذ يمثل لباسهم في جنة النعيم لقوله تعالى:(أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ ۚ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿٣١﴾)[3]، وكذلك وصفت مقاعد أهل الجنة بالخضرة لقوله تعالى:(مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِىٍّ حِسَانٍ ﴿٧٦﴾)[4].

كما أُختير هذا اللون «**لأستار الكعبة، ولأضرحة بعض الأولياء الصالحين**»[5] وعليه فهذا اللون هو لون إيجابي ينبض بالراحة والتفاؤل والخير، كل هذه الصفات يطمح "**درغوثي**" بأن تعمّ بلده.

5 – اللون الأصفر: إنّ الروائي في استعماله لهذا اللون لم يجعله منفردا، بل مزجه مع جميع الألوان الموجودة على الغلاف، فهو كالشمس التي يتمازج نورها مع كل الموجودات، لذا ارتبط "**بالتحفز والتهيؤ والنشاط**"[6]، وعليه يعتبر رمز الانطلاق والتغيير،إنّها رغبة الكاتب القوية في إيصال أحداث روايته ، وما يجري فيها من أحداث للعيان، كما أنّها رغبة "**لولوا**" التي ترى نفسها مختلفة عن كل

---

[1]– ظاهر محمد هرّاع الرّواهرة: **اللون ودلالاته في الشعر**، ص 94.

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 10.

[3] – سورة الكهف/ الآية: 31.

[4] – سورة الرحمان/الآية: 76.

[5] – أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، ص 226.

[6]– المرجع نفسه، ص 184.

الأخريـــــــات بشعـــــــــرها الأصفر، وبشرتها الصفراء[1] في إيصال ما تحس به وتعانيه لأستاذها خاصة، وليأخذ الناس العبرة منها عامة.

وإلى جانب ما قلناه فللون الأصفر حضور قوي في العديد من الثقافات، فقد ورد ذكره في عديد من السور القرآنية، فعلى سبيل المثال يقول تعالى:(**كَأَنَّهُۥ جِمَٰلَتٌ صُفۡرٌ**)[2]، فهذا اللون في الآية الكريمة يصطحبنا معه في رحلة الآخرة، لأنّه يصف لنا النار التي يتطاير شررها في كل جهة بحجم ضخامة القصر، أمّا "**درغوثي**" في روايته يتداخل معها عن طريق مخالفتها، حيث يصطحبنا معه إلى **(فيلا)** "**صناجة العرب**" المزيّنة بأزهارها الصفراء...والياسمين البلدي...الأصفر،[3] 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 العراقيون فصبغوا به ثيابهم، ومدحوا الجواهر المرصعة به[4]، لذا **نجد** "**درغوثي**" هام هو أيضا بهذا اللون وجعله يزين لوحة غلافه، وكلمات نصه، لذا لقّب امرأته بذات القبقاب الذهبي.

6- اللون الأسود: لقد وجد اللون الأسود لنفسه مكانا على جسد الغلاف، وداخل المتن الروائي لما له من قوة تأثير، فهو لون تشاؤمي يرمز للحزن واليأس، و« **الخوف من المجهول**»[5]، وهذا ما يظهر جليّا على شخصية "**لولوا**" التي تقول: «**وأنا أرنو**

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 15.

[2] – سورة المرسلات/ الآية: 33.

[3] – ينظر:إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص15.

[4] – ينظر: أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، ص 217.

[5] – أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، ص 186.

إلى العالم من وراء نظرة سوداء تبحث لها عن أخ»[1]، وتضيف على هذا فتقول: **«مرّت سنوات العمر الأولى تنداح بطيئة، سوداء، بلا روح بلا معنى»**[2].

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

إلى جانب ما قلناه يؤكد القرآن الكريم الدلالات السلبية لهذا اللون، في عدّة سور منها قوله تعالى: **(وَيَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ تَرَى ٱلَّذِينَ كَذَبُوا۟ عَلَى ٱللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ ۚ أَلَيْسَ فِى جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ ﴿٦٠﴾)**[3]، وغيرها من الآيات القرآنية الدالة على سوداوية هذا اللون .

7- اللون الأبيض:

كان ظهور هذا اللون محتشما، إذ نجده يسبح في السواد المحيط به بكل الجوانب، يدعو إلى التفاؤل بوجود بصيص من الأمل الذي يشع بنور الملائكة، والحور العين التي وعد بها الله المخلصين في الجنّة وذلك في قوله: **(كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ ﴿٤٩﴾)**[4]، ويتوافق "**درغوثي**" في متنه مع هذه الآية الكريمة، عندما أخبرنا بحلم "**لولوا**" التي تقول: **«وأنا أنتظر قدومك على حصان أبيض»**[5]. لقد استعمل "**درغوثي**" اللون الأبيض لقداسته فهو لباس المسلمين أثناء الحج والعمرة، وكفنا للميت، كما يمثل المسيح المخلص للبشرية[6]. وبذلك فهو يعلن عن مواقف ثابتة ومبادئ واضحة اتجاه القضية التي يطرحها لقارئه.

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

[3] – سورة الزمر/ الآية: 60.

[4] – سورة الصافات / الآية: 49.

[5] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 19.

[6] – ينظر: أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، ص 163.

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 معان 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.

8- اللون البرتقالي:

يسجل هذا اللون حضورا ضئيلا يعطينا « **إحساسا دائما بالإنذار**»[1].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 "**درغوثي**" اتّخذ من هذه الألوان لغة رمزية مكثّفة بالإيحاءات، ومتعدّدة الدلالات ليمرر من خلالها مضامين روايته ولم يكتف الروائي عند هذا الحد بل استعان بالتجنيس لإيصال ما يريد إلى القارئ.

1-3- التجنيس:

يُعدّ مؤشرا يساعد القارئ في عملية الولوج إلى العمل الأدبي الذي بين يديه، فالتجنيس « **يفيد عملية المتلقي بتحديده إستراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص المجنّس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية**»[2]، وعليه فالتجنيس من شأنه أن يفتح أبوابا للتداخلات النصية أثناء عملية القراءة.

وما يلفت انتباهنا على غلاف الرواية هو فراغ موضع التجنيس، مما يجعل القارئ يصاب بحالة من الحيرة في جنس هذا العمل الأدبي، فالروائي هنا « **لم يرد**

---

[1]- أحمد مختار عمر: **اللغة واللون** ، ص 158.

[2] - سعدية نعيمة: «إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار- أنموذجا)»، مجلة المخبر، ع5 ، جامعة بسكرة، مارس 2009م، ص 228، 229.

الإفصاح المباشر عنه بل أخفاه معتمدا على ذكاء القارئ»[1]، ورغبة منه في تشويقه لكن سرعان ما يصرح به داخل الغلاف الداخلي؛ لأنّه لم يشأ أن يسلم عمله لمهب الرياح والاستنتاجات التي قد تكون خاطئة وعليه فهو يرسي عملية التجنيس، ويحدد أفق القارئ.

فكان الجنس الأدبي لعمل "**درغوثي**" هو الرواية التي « **تتّخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل**»[2]؛ لأنها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على الخطابات الأخرى، بحيث تستعير معرفتها من المعارف الآخرين فتجمع القديم والحديث وتربط بينهما في تفاعل حي ومستمر، وكل هذا من أجل التعبير عن الواقع وهمومه.

1-4- التذييل/ تاريخ نشر الرواية:

تعتبر عتبة مهمة قد تعيدنا- إذا ما افترضنا أن القارئ لم يسقط بصره عليها- إلى معاودة قراءة النص وتأويله وفق قراءات أخرى.

فالتذييل بمثابة خاتمة نصية للغلاف وللرواية ككل، وإذا كانت «**الخاتمة تعلن إغلاق النص، فليس من الضروري أن يكون قد بلغ نهايته**»،[3] ومعنى هذا أن القارئ عندما ينهي قراءاته للنص يجد نفسه مشغولا بعوالمه، مما يدل على أن الخاتمة ليست بالضرورة نهاية النص.

وعند وقوفنا لدى زمن نشر الرواية(**2012**)، تعود إلى ذاكرة كل متلقي تلك الإضطربات التي عاشها المجتمع التونسي من جانفي 2010 إلى غاية 2012، حيث يمثل هذا التاريخ نكسة لا تنسى، إنّها الانقلابات السياسية التي حدثت في تونس, وهو ما يجعلنا نتساءل في هذا المقام،إن كانت رواية "**درغوثي**" تحكي عن الفن والأدب،

---

[1] – حسن محمد حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، ص58.

[2] – عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية**(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د، ط)، ص11.

[3] – حميد لحميداني:« عتبات النص الأدبي» (بحث نظري)، ص29.

متخذا موقفا محايدا ولا يهمه ما يحدث في بلاده؟, أم أن موضوعه هذا ما هو إلا مفارقة تناصية ساخرة, اتخذها"**درغوثي**" قناعا يستتر وراءه خوفا من بطش السلطة، والحقيقة أن"**درغوثي**" أبدى لنا رأيه اتجاه، ما يحدث داخل المتن، وبذلك تكون عتبة**(زمن نشر الرواية)** كشفا مضيئا لمسكوت عنه تم بثّه داخل المتن الروائي.

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 تتضح لنا علاقة الغلاف الوطيدة بمضمون الرواية، ذلك أنه هو المدخل الأولي لقراءة النص الأدبي.

2- التداخل النصي في 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 المقابلة لزاوية القراءة في أي نص روائي، فإنّه لا يمكننا الدخول في عالم النص دون المرور بالعنوان الرئيس، وبمصاحباته كالعناوين الداخلية والتصديرات.

2-1-العنوان الرئيس:

يُعد العنوان من أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص، إذ يمثل في الحقيقة العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول والرفض بين القارئ والنص[1]؛ لأن المؤلف يخفي ثمرة إبداعه ولغز نصه وراء هذه الشفرة، مما يثير رغبة القارئ في الدخول إلى عالم المغامرة محاولا الغوص في أعماق النص.

[1] – ينظر: خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان**(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2007م، ص06.

وانطلاقا من هذا فإنّ العنوان «**يعتبر المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى المتلقي**»[1]، وعليه فهو اسم الكتاب وهويته الحاملة لطاقات دلالية تفجر دلالات بإمكانها إحتواء النص بأكمله، لذا يُوكل الدارسون لهذه العتبة النصية عدة وظائف 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**)[2].

والملاحظ أن عنوان الرواية التي بين أيدينا"**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**"، ليس جملة صامتة تتقدم النص، بل هي جملة ذات سبك وحبك وغواية تتمتع بوظيفة الإغراء والإيحاء، والوصف والتعيين تتحد هذه الوظائف لتعمل على استفزاز القارئ ليبحث عن النصوص الغائبة الكامنة داخل هذا العنوان.

ومن هذا المنطلق فإنّ العنوان جاء حاملا للتداخلات النصية، 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 القصصية الأخرى (**كأسك يا مطر**) قصة فرعية بعنوان (**وقائع من أوجاع امرئ القيس**)[3].

و الواضح أن "**درغوثي**" كان يجعل كلمة "**وقائع**" محتواة داخل القصة الإطار وكأنّه يخبئها إلى حينها، و آن لها الأوان في هذا النّص أن تخرج إلى الملأ و بخط سميك، و بلون أحمر جذاب و مغري، و لعلّ السبب في خروجها يعود لكون كلمة

---

[1] –محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،مصر، (د، ط)، 1998م، ص68.

[2] – ينظر: فرطاس نعيمة: **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جنيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين**، ص 86، 90، 90.

[3]– ينظر: أحمد السماوي: **التطريس في القصص**(إبراهيم درغوثي أنموذجا)، ص108.

"**وقائع**" هي جمع لمفردة **الوقِيعة** و هو «**مكان صلب يمسك الماء**»[1]، 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**".

والملاحظ أن العنوان في جانبه التركيبي و النحوي جاء جملة اسمية تفيد الشمول و الثبات والقوة في الوصف[2]، وهي غير قابلة للتغيير و التبديل، بل هي ثابتة على كل زمان و مكان، ومسيجة بكثير من الرموز و الدّلالات.

فكلمة "**وقائع**" نجدها اسم نكرة، وهي كلمة خبرية مبتدؤها محذوف، غرضها الدّلالي إبلاغ المتلقي بشيء يجهله ،كما نشير أن استعمال التنكير دليل على أنّ الروائي لا تحدّه حدود، فهو يعيش الحلم والخيال، إنّها إشارة إلى التمزّق والانشطار بين الوحدة والتحدي وصراع ملموس بين الوجود وعدمه وهذا ما تجسده "**ولوا**"، 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 الذّي ما يزال مستمرا وعالقا في ذاكرة الكاتب وفي مخيّلته، 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**" وكلّنا نعلم أنّ صلة الموصول لا محلّ لها من الإعراب، وهذا يعني أنّ هذا الجزء

---

[1] – ابن منظور: **لسان العرب**، مادة [وقع]،ص4896.

[2]– ينظر: محمد عكاشة: **التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة**، دار النشر للجامعات، مصر، (د، ط)، (د،ت)، ص109.

من الرواية «**لا يقين له، أو لا تدعو إلى اليقين، وإنّما تزرع الشّك وتضع العالم بأسره في حالة أزمة**»[1]، لأنّ غايتها أن تطرح سؤالا في نفس المتلقي لا أن تقدم أجوبة.

لكن هذا لا يعني أن هذه الجملة خالية من التداخل النصي، بل على العكس فهي تبوح عن طريق الإشارة الضمنية إلى النص الغائب، فجملة (**القبقاب الذهبي**) تعيد إلى ذاكرتنا قصة "**سندريلا**"، هذه الفتاة التي حاربت أزمتها الواقعية بتعرية قدمها، ونزع الحذاء كي يلتقطه الأمير، ولا ريب في أن ولع الأمير في إكتشاف حبيبته من خلال الحذاء المختلف عن الأحذية الأخرى، لجاذبيته ولمعانه، أدى إلى تغيير مجرى حياة "**سندريلا**" من الأسوء إلى الأحسن، ومن حياة الشقاء إلى حياة السعادة، فهل سيكون مصير امرأة "**درغوثي**" نفس مصير "**سندريلا**"؟.

لقد سُحر "**درغوثي**" بهذا الحذاء الذي«**يعتبر عنوان الجمال الأنثوي**»،[2]وجعله الشعاع الذي يخدر القارئ ليجذبه إلى نصه الروائي، ويتركه يتساءل عن ماهية هذه المرأة وعن الوقائع التي عاشتها؟ وعن القبقاب الذهبي، لأنّه ليس من عادة النساء في هذا الزمن أن يحتذين قبقابا من الذهب، مما يوحي بأن هذه المرأة فريدة عصرها أو ربّما هي قادمة من أزمنة أخرى تحيل إلى الخرافات و الأساطير.

إن استعارة"**درغوثي**" لحذاء "**سندريلا**", وتوظيفه في نصه الجديد يضفي عليه لمسات براقة كبريق هذا الحذاء الأسطوري، ولقد جعله الروائي يأخذ عدة معان تتعدد بتعدد السياق الذي ورد فيه، ففي قوله:«**...تطرطق بحذائها العالي على جلّيز القاعة بشكل منغّم موزن مما أثار انتباه الجميع**»[3].

---

[1] – الحبيب الدائم ربي وآخرون: **قراءات نقدية في روايات إبراهيم درغوثي**، دار إشراف للنشر، تونس، (د، ط)، 2009 م، ص11.

[2] – خريستو نجم: **رمزية القدم والحذاء في الأدب والفن**، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص198.

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص07.

فالحذاء العالي هنا رمز للغواية والإغراء، وهذا الرمز يعيدنا إلى يوم الحفل الذي أقامه الملك لابنه الأمير من أجل اختيار العروس المناسبة له، فتدخل"**سندريلا**" القاعة بكامل أناقتها بدءا من لباسها وصولا إلى حذائها الذهبي، هذه الأناقة أذهلت جميع من في الحفل خاصة الأمير.

وفي موضع آخر يخبرنا الروائي بجمال هذا الحذاء حيث يقول:«...**وجدت تحت السرير قبقابا بديعا...من خشب الآبنوس، وجلد النّعام المطرز بخيوط من الذّهب والفضة، ومرصع بأحجار كريمة تخطف الألباب، 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 هي إلا إشارة منه إلى الأشياء المادية التي تجسد مغريات الحياة الدنيا، وتجعل الناس يلهثون وراءها سعيا وراء الشهرة في عالم الفن والغناء.

وما يمكن قوله من خلال كل هذه الأمثلة وغيرها حول الحذاء (**القبقاب**) الذي دائما يمثل دور التابع, أنّ توظيف الروائي له جاء رمزا للإنسان المستغل من طرف الإنسان، وقد وظّف الروائي المرأة ليصوغ منها حالات متعدّدة ا, تلخص من خلالها الوضع السلبي الذي تعيشه في مجتمع ذكوري، فلباسها 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؛ لأنّ مدة صلاحيتها انتهت وحل محلّها حذاء أجمل وأفضل.

ولقد مكننا العنوان الرئيس من اكتشاف آثار النص الغائب على النص الجديد الذي ألفه الروائي في شكل فسيفساء، مولدا معنى جديدا يرتبط ارتباطا وثيقا بنسيج

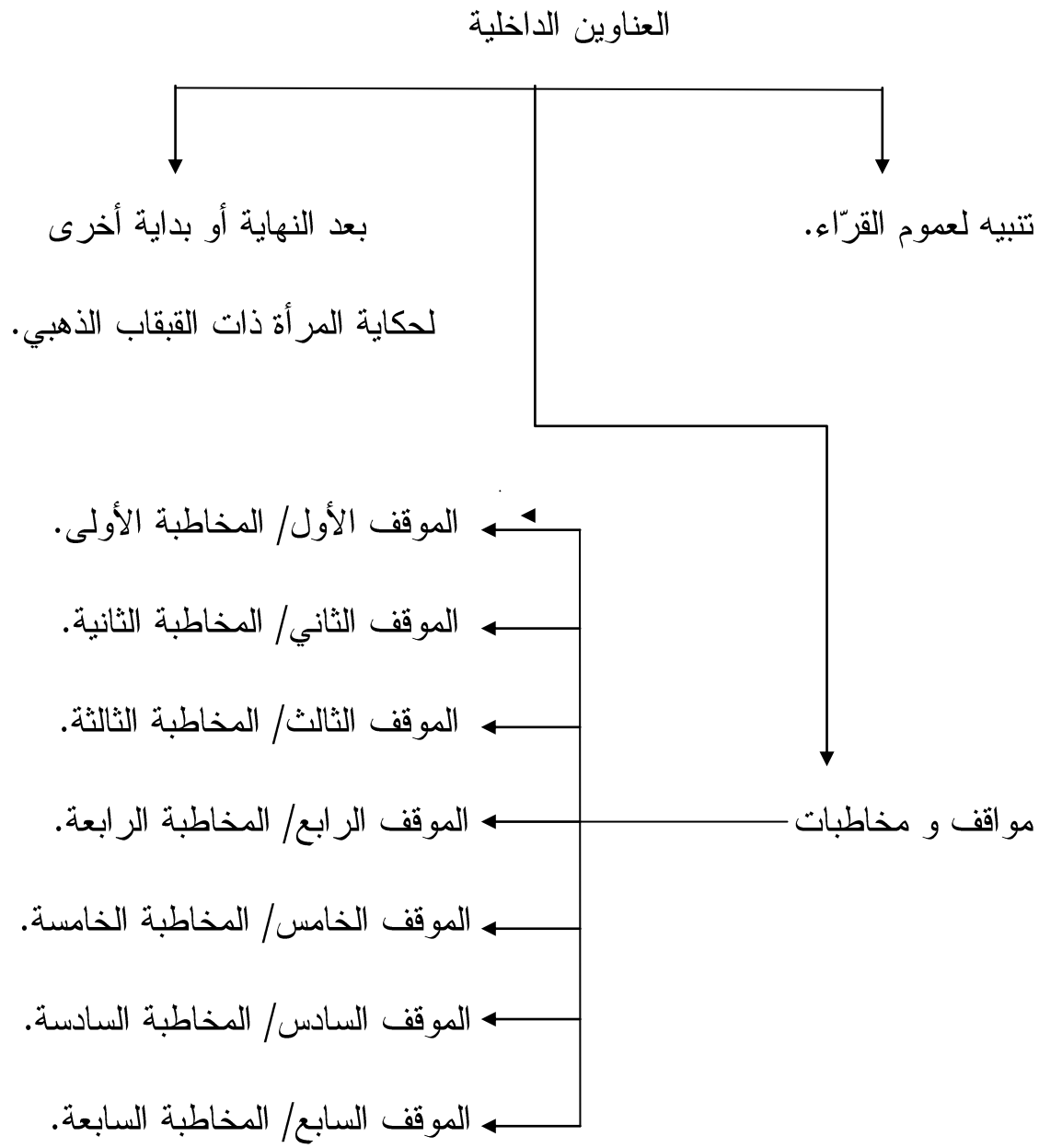
[1]- إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب** ، ص125.

النص« **فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة**»[1]،إلا أن العنوان يبقى جملة مضغوطة لا تبوح بكل شيء، بل تحيلنا إلى المتن الذي قد نجد فيه الخبر، وقبل دخولنا إلى المتن الروائي، تستوقفنا عتبة العناوين الداخلية علّها تخبرنا عن التداخلات النصية المخبأة عندها.

2-2- العناوين الداخلية(الفرعية):

نقصد بها العناوين التي اعتمدها الروائي في متنه، و التي تبدو لنا منذ الوهلة الأولى عبارة عن خيوط مترابطة محكمة النسج ، يجسدها المخطط الآتي:

[1] -عبد المالك مرتاض:**تحلبل الخطاب السردي**(معالجة تفكيكية سيمبائية مركبة لرواية زقاق المدق)،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر، ط1،1975 ،ص277.



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

إذ افتتح "**درغوثي**" عناوينه الداخلية « **بتنبيه لعموم القراء** »، كونه مجرد مرسل لرسالة تلقاها من طالبته حيث يقول: « **فلست مسؤولا عما قد يرد فيها من بذاءات وسوء أدب(...) فما أنا إلا وصي على نص أورده لمن يشتهي من القراء الولوج**

إلى عوالمه »[1]. فهو بهذا التنبيه يترفّع عن مسؤولية الحكي وإنتاجه، ويجعل الطالبة "**لولوا**" صاحبة الرسالة المسؤول الأول عن فعل الحكي وإنتاج النص.

فتوظيف الروائي لنص الطالبة هو **تداخل نصي خارجي**، لأنّه يستحضر نصا لغيره ويوظّفه في نصه الروائي،والحقيقة أن هذا التنبيه وظفه« **للتخفي وراءه لإيصال فكرة أو موقف يعسر تبليغه بشكل مباشر**».[2]

أما (**العنوان الثاني**): « **مواقف ومخاطبات**»، فهو عنوان كتاب للصوفي "**محمد بن عبد الجبار النفري**"، إذ نجد "**درغوثي**" قام بتكرار هذا العنوان وذلك بحذفه لأداة التعريف (ال)، مما يدل على أنّ نصه الروائي غير محدد ومعيّن وكأنّه «**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 بثنائية المواقف والمخاطبات، حيث نعني 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 قادرا على فهم الباطن الحقيقي لظواهر الوجود، وعليه تكون المواقف مشحونة بالمعرفة والتأويل... وغيرها.

أما الثانية- المخاطبات- فهي مخاطبة "**الله تعالى للنّفري والتي تبقى مجرد سياحة وجدانية رمزية تأملها النفري بوحدانه وعاشها في تأملاته**"،[5]وانبهر بها بعده "**درغوثي** "الذي استوعب ملامح تجربة "**النّفري**" الصوفية، واستخلص منها السمات

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 49.

[2] – أحمد السّماوي: **التّطريس في القصص** (إبراهيم درغوثي أموذجا)، ص29

[3] – نوال آقطي: **إستراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوس "مرثية الرجل الذي رأى" أنموذجا**، (مخطوط)، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري، إشراف (عبد الرحمان تبرماسين)، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2007/2006م، ص 168.

[4] – عامر جميل شامي الراشدي: **العنوان والاستهلال في مواقف النفري**، ص 69.

[5]– أحمد جبر شعث: **جماليات التناص**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1 ، 2014م، ص 165.

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– أخذه للصيغة الفردية؛ حيث استعمل الموقف ذو الصيغة المذكرة، والمخاطبة ذات الصيغة المؤنثة، مما يومئ إلى وجود ثنائية ضدية يمثلها في الرواية صراع بين (المرأة # الرجل)، (العلم # الجهل)،(الواقع # الخيال)...

وتداخل "**درغوثي**" مع "**النّفري**" لم يكن فقط على مستوى العنوان، بل حتى على مستوى المضمون، فلقد تأثر الروائي بلغة "**النّفري**" الإيمائية المكثفة بالإشارات والرموز، للتعبير عن فكر عميق يعكس تجربة روحية فريدة باستخدامه المتميز للألفاظ والعبارات، ليشكل كل هذا عالم إشراقي تزدحم فيه الصور والمعاني،[1] الحاملة لكثير من التداخلات النصية.

ولم يكتف "**درغوثي**" بهذه العناوين التي تستنشق دوالها من هواء الجو الصوفي، فقد استعمل اللازمتين التي تقوم عليها المواقف وهي (**أوقفني, وقال لي**)، حيث استعملها "**النّفري**" في سياق حديثه مع الذات الإلهية, وكان هدف الروائي من توظيفها هو التّأمل والارتحال عن الواقع للاتحاد مع اللاواقع، إنّها قوة جذب تشع بالسر الإلهي ليجعل الروح تنفلت من علائق الدنيا، لمعرفة عالمها المطلق الذي يتجاوز المادة والصورة[2]، وبذلك (**أوقفني وقال لي**) هي الانتماء إلى حياة تبحث عن الحقيقة في زمن تلوّن بكل ألوان الزيف والخداع.

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

---

[1] – ينظر: عامر جميل شامي الراشدي: **العنوان والاستهلال في مواقف النفري**، ص 20.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ، ص 115.

والعدد سبعة في الرواية تردد كثيرا سواءً على مستوى العناوين الفرعية، أو على مستوى النص الروائي، وقد استعمله الكاتب عند حديثه عن السماء السابعة، فهو يطمح دائما إلى السمو، والبحث عن ما فقده في الأرض علَّه يجده في السماء، وفي ذلك يقول:« **يارب السماء السابعة** »[1]، ويقول في أخر:« **وقام الرّجل يستقبلني بالود ويفرش في طريقي الورد...كأنني نزلت من السّماء السابعة**»[2]

هذه إذن بعض النماذج وغيرها كثير، استعمل فيها "**درغوثي**" العدد سبعة الذي ارتبط أولا بالفكر الديني، وقد جاء ذلك في قوله تعالى: **(فَقَضَىٰهُنَّ سَبۡعَ سَمَٰوَاتٖ فِي يَوۡمَيۡنِ وَأَوۡحَىٰ فِي كُلِّ سَمَآءٍ أَمۡرَهَاۚ وَزَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنۡيَا بِمَصَٰبِيحَ وَحِفۡظٗاۚ ذَٰلِكَ تَقۡدِيرُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ ۝١٢)**.[3]

كما نجد لهذا العدد حضورا في الطقوس الدينية للمسلمين مثل: الطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، ورمي الشّيطان بسبع حصيات، أمّا الصوفيون فيستعملونه كرمز، فالأسماء الإلهية عندهم عددها سبعة **(الحي، العالم، المريد، القادر، السميع، البصير، المتكلم)**[4].

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

---

[1] – إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص92.

[2] – المصدر نفسه، 110.

[3]– سورة فُصلت/ الآية: 1

[4] – محمد الصغير: «العدد 7 في التراث الديني والإنساني»، مجلة المساءلة، ع2 ، جامعة الجزائر، 1997م، ص 125.

وإلى 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, وبعث "**بأدونيس**" من مملكة الظلمات إلى الأرض مرّة كل عام، وعند مجيئه تبتسم الطبيعة بأسرها،[1] ولذلك تُعد هذه الأسطورة أسطورة البعث والتجديد. لذا نجد "**درغوثي**" يحاور هذه الأسطورة، ليمثل لنا حالة الأستاذ الذي أصيب بهستيريا عند معرفته بموت حبيبته "**لولوا**". لكن هذه الأخيرة تبعث للحياة من جديد وتذهب رفقة أستاذها إلى ملجأ الأيتام أين ترعرعت وتقدّم للأطفال الهدايا[2].

وبذلك تكون "**لولوا**" ⟵ "**أدونيس**"، والأستاذ ⟵ "**أفروديتا**". ومن هذا نخرج بفكرة مفادها أن "**لولوا**" أسطورية خرافية، وليست امرأة بلحم ودم، إنّما هي امرأة متخيلة استدعاها لنصه ليجسّد لنا الواقع الذي تعيشه الأمة العربية في ميادين الحياة خاصة الأدبية والفنية، ويبقى ارتباط الروائي بهذه الأسطورة رغبة في الخروج من نمطية الحياة المادية وخلق توازن بين ما هو مادي وروحي.

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 هاته العناوين عن أهم التداخلات النصية، التي اعتمدها الروائي في هذه العتبة فماذا عن التصديرات؟.

---

[1] – ينظر: عماد حاتم: **أساطير اليونان**، ص 109.

[2] – ينظر: إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 189، 190.

3- التداخل النصي في التصديرات:

يعتبر التصدير جزءا مهما لا يمكن الاستهانة به في العمل الأدبي، فهو على 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، هذا هو التداخل النصي.

و بذلك يلعب التصدير دورا كبيرا في إنارة طريق القارئ من خلال ما« **يحمله من تصورات وتنبيهات تتخذ نبراسا لفهم مقاصد صاحب الكتاب**»،[2] وبالتالي تساعد في إزالة جانب من الغموض الذي يصاحب العمل الإبداعي.

لذلك سنحاول تسليط الضوء على هذه العتبة، محاولين توضيح دورها الفعال في تيسير عمل القارئ، ومتخذيها وسيلة مهمة في الكشف عن أهم التداخلات النصية التي اعتمدها "**درغوثي**" في روايته.

اعتمد النص الروائي على أكثر من تصدير، تنوّع بين المعلن والخفي لأقوال أدباء، وشعراء، ومتصوفة وغيرها. وسنكتفي بذكر بعض منها، فعلى سبيل المثال: يستحضر "**درغوثي**" **الحكاية الشعبية الخرافية** التي 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....**»[3]، وهذا يعني أنّ الخرافة من ورائها مغزى وعبرة ، ولم تأت هكذا عبثا فهي إذن ذات طابع تعليمي.

---

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

[2] - عباس أرحيلة: « مقدمة الكتاب في اللغة الاصطلاح »، مجلة جذور، ج11 ، مج6 ، ديسمبر 2002م، ص 320.

[3]- جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**, دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 ، 1979م، ص 102.

وتقول الخرافة الشعبية التونسية":[1]

" يا ملاّح ويا ملاّح

ريتش زينة الملاح؟

ريتها ريتها

في الصحراء خليتها

طفلة من عجب

تمشي بقبقاب من ذهب

هذا التصدير كما أخبرنا "**درغوثي**" أنّه من خرافة:**(الغول وبائع الملح)**، وهي خرافة شعبية من الجنوب الغربي التونسي، وقد أوردها الروائي على شكل قصيدة نثرية تحوي نوعا من اللغز يجب حلّه، ولكن سرعان ما يكشف لنا من خلال المتن على لسان بطلة الرواية "**لولوا**"، أنّها فتاة أهملت تحت شجرة زيتون عجوز وتركت للريح والمطر، فوجدها ملاّح عجوز يقتات من بيع الملح، وهرب بها من الغول الذي يسأل عنها وعن قبقابها الذهبي المدسوس ضمن ثيابها[2].

وتقول "**لولوا**" في موضع آخر:« **أنا طفلة العجب، تغلبت من الغول وقهرته وأنا لم أزل طفلة فهربت من قصره لأعيش عيشة الفقراء في ملجأ الرحمة**»[3].

ينطوي هذين المقطعين النثريين على صراع بين المرجعية الخرافية التي تتطلب الرمز والمتمثل في "**رمز الغول**"، وبين المرجعية الواقعية التي تؤثر الوضوح والدّقة

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**, (د. ص).

[2] – ينظر:المصدر نفسه، ص 14.

[3] – المصدر نفسه ، ص 34.

المباشرة في الوقت نفسه، وتجسّد ذلك في سرد "**درغوثي**" لمجريات قصة "**لولوا**" التي نسجها من واقع متخيل، لذا يمكن اعتبارها قصة وهمية ليس لها في الحقيقة وجود.

قدمت لنا الرواية "**رمز الغول**" وهو كنوع من الجن يبدو في صورة حيوان خرافي، يهاجم المارّة ليقتات من جثثهم، والمشهور أنّه 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، إلاّ أنّها لم تستطع ذلك؛ لأنّ هذا الغول ما هو إلاّ رمز لقوى الشّر والاستبداد والاستغلال لأشخاص لا رحمة في قلوبهم ولا شفقة. و"**لولوا**" ما هي إلاّ ضحية لهؤلاء، فهي 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 تعانيه الشخصية الروائية، وتقاومه من خلال الكلمات التي تبثها في نصها الروائي.

وتتوالى التصديرات على نفس "**درغوثي**"، وتتهاطل عليه كحبات مطر تنعش 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 لصمتت نواطق 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 "**درغوثي**" أعجب بهذا الموقف لما فيه من طاقات إيحائية وحمولات دلالية، يهرب فيها "**النّفري**" من «**الواقع إلى اللاواقع بحثا عن الفناء**

---

[1] – ينظر: سعيد سلام: **التناص التراثي**(الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص 373، 374.

[2]– إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 53.

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

الروحي والخروج من سجن الجسد والتعالي إلى الحضرة الكبرى»[1]، لذا نجد "**درغوثي**" يوظّف هذا الموقف ببعده الرمزي والتعبيري ليغني تجربته الروائية.

والمتأمل لتصديرات "**درغوثي**" يجد أغلبها عبارة عن أشعار، في وقت يهيمن فيه الخطاب النثري على مدونته، فهو بذلك ينفي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية[2] ومن الأشعار المستحضرة داخل الرواية بوصفها عتبة تصديرية قوله:[3]

"**قصة شعر قصيرة**

وحاجب مزجّج

وخد أسيل*

وجيد كجيد الرّيم

وعين حوراء

فهذا النموذج الشعري يتداخل معجميا ودلاليا مع أبيات من معلقة "**امرئ القيس بن حجر الكندي**" والتي يقول فيها[4]:

تَصُدُّ وتُبْدي عن أسيل وتتَّقي * بناظرة من وحش وَجْرة مُطفل**

وجيد كجيد الرّئْم* ليس بفاحش * إذا هـــــــي نصَّتُه ولا بمُعطَّل**

وفرع يَزين المتن أسود فاحم * ** أثيث كقِنو* النّخلة المتعثكل*

---

[1]– شادية شقروش: **الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي**، دار سحر للنشر، (د، ط)، (د، ت)، ص 121.

[2]– ينظر: أحمد السّماوي: **التّطريس في القصص** (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، ص 95.

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**،133.

[4] – أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: **شرح المعلقات العشر**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص 08.

*أسيل: حد طويل.

*الرئم: الظبي الأبيض الخالص.

*القنو: التجعدات.

*العثاكيل: العناقيد.

يستحضر "**درغوثي**" النّص الشعري ويكتبه على شاكلة الشعر الحر، فيمزج بذلك بين القديم والحديث، ليبيّن أنّ القديم حال فينا والأحداث تتشابه والمواقف تتشابه. وخير دليل على هذا أنّ كلا الشاعرين يتغزلان بالصفات الخارجية للمرأة "**فدرغوثي**" باستحضاره لهذه الصفات، كان من ورائه نقل الواقع العربي المعاش، الذي أصبح الاهتمام فيه بالمظاهر أكثر من الاهتمام بالجوهر الداخلي للإنسان.

وهذا فعلا ما جسّده لنا في روايته من خلال الشّخصية البطلة "**لولوا**"، التّي ذهبت لتتزود بالعلم الذي ينفع الروح والعقل، فلم تلق من "**صناجة العرب**" إلاّ الانزياح عن هذا الطلب، وتلجأ للغناء واستعراض الجسد لأنّهما 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 أنّ العتبات النصيّة كان لها دور فعّال في الإبانة عن المعنى المركزي للنّص الروائي، حيث أنّ استنطاق المستوى غير اللغوي (**الغلاف**)، والمستوى اللغوي (**العنوان الرئيسي، والعناوين الدّاخلية والفرعية، والتصديرات**)، أحالنا إلى جزء كبير من التداخلات النّصية التي استعان بها "**درغوثي**" في بناء نصّه الروائي، وكان كل هذا عن طريق عملية التأويل التي تبقى لانهائية بين النّص الأصلي من جهة والنصوص المحيطة من جهة أخرى، إلا أنّ هناك أشياء مسكوت عنها مخبأة في تلا فيف المتن سنحاول الكشف عنها واستنطاقها لتخبرنا عن النّصوص المتداخلة في نسيجها الروائي.

الفصل الثالث:

تجليات التداخل النصي في رواية وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي"لإبراهيم درغوثـــي"

1- التداخل النصي مع القرآن الكريم وقصصه.
2- التداخل النصي مع الحديث النبوي الشريف.
3- التداخل النصي مع التصوف.
4- التداخل النصي مع التاريخ.
5- التداخل النصي مع الأسطورة.
6- التداخل النصي مع الأدب.
7- التداخل النصي مع التراث العربي والعالمي.

إن كل عمل أدبي لا ينطلق مبدعه من العدم، ولكنّه متأثر بما حوله من نصوص أخرى تمثل المورد الذي ينهل منه نصه المنتَج، وبذلك يتميز إنتاجه بتفاعلاته النصية الواضحة وكذا الخفية، التي عملت على إثراء دلالاته و إغناء بنيته وهذا ما نجده في رواية :«**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي لـــ:إبراهيم درغوثي**» التي تزخر بإشارات ثرية إلى نصوص سابقة مختلفة المصادر، تضافرت فيما بينها لتشكل فضاء متداخلا نصيا، ويتقدمها بطبيعة الحال القرآن الكريم.

1- التداخل النصي مع القرآن الكريم وقصصه.

يعتبر القرآن مصدر إلهام للذات الكاتبة؛ بفضل فصاحته وبلاغته، لذا لجأت إليه لتنهل من ينابيعه المختلفة، وتتزود بما شاء الله لها من إعجازه، وتنوّع أساليبه[1]، والتفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبا ودلالة لتوظّفها في نصوصها الأدبية.

ونحن نتأمل نص روايتنا التي بصدد الدراسة، نلاحظ أن التداخل مع القرآن الكريم يغلّف معظم الرواية، باستدعائه ألفاظا ومعاني آية أو سورة، عمل الكاتب على اقتباسها من سياقها، ودمجها في سياق روايته، فقوله:«**... ربما تسأل عن طريقة التفاهم كل هؤلاء الشعوب من إنس وجان وملائكة الرحمان فهززت رأسي أن نعم وأنا أقول: هي الإنجليزية وربّ البيت العتيق والسماء والطارق**»[2]. ففي هذا المقطع يستدعي الروائي **قوله تعالى:(وَٱلسَّمَآءِ وَٱلطَّارِقِ ۝١)**[3]

هذا الاستدعاء للآية الكريمة تم توظيفه كما هو عن طريق الاجترار، مع تحوير طفيف وفقا للسياق، فإذا كانت الآية تحمل في طياتها(**القسَم**)، فإن في الرواية تحمل

---

[1] – ينظر: ماجد محمد النعامي: « تجليات التناص في ديوان المختارات في شعر انتفاضة الأقصى"»، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ع2، غزة، يونيو2012م، ص100.

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص43.

[3] – سورة الطارق/ الآية: 1.

معنى **(التعجب)**؛ حيث نجد الروائي يتعجب لاختلاط السيئ بالحسن، والبار بالعاق،... وغيرها من الثنائيات الضدية التي تجمع بين إنس وجان وملائكة الرحمان.

ويواصل الروائي استحضاره للنص القرآني، حيث يقول:«... **توبة صادقة لوجه الواحد الأحد، الله الصمد،الذي لم يلد ولم يولد**»[1]، هذا المقطع ينفتح على قوله تعالى:

(قُلۡ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمۡ يَلِدۡ وَلَمۡ يُولَدۡ ۝٣)[2].

فالروائي قام باسترجاع النص القرآني على مستوى الشكل والمعنى، فوحدانية الله سبحانه وتعالى تخصه وحده، لذلك أسقط "**درغوثي**" هذه الفكرة على الطالبة "**لولوا**" لأن توبتها تخصها هي ولا أحد غيرها، فما يهمها هو الله فقط.

فهنا نلحظ اجترارا للنص الديني، الذي يمكن اعتباره نوعا من "**التمثل الإيجابي للنص القرآني في النص الروائي. نتيجة لعمق دلالاته وقدسيته في نفس المتلقي**»[3].

كما نجد بعضا من الإيماءات الدلالية، التي تشير إلى النص القرآني إشارات طفيفة، وذلك باستدعاء بعض مفرداته القرآنية، أو جزءً من آية. تشكل دليلا على تمثُّل القرآن الكريم في الرواية، وهذا ما تبدّى لنا نحو قول "**درغوثي**":« **لو تكلّمتِ لأعددت لك نارا حامية كنار جهنّم، نارا تلظّى تصلينها ياشقية...**»،[4] في هذا المقطع الكاتب يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظّفه بطريقة الامتصاص للآية الكريمة نحو قوله تعالى:

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص60.

[2] – سورة الإخلاص/ الآية:1،2،3.

[3] – عصام شرتح: " تناص شعر بدوي الجبل مع القرآن الكريم"، مجلة الموقف الأدبي، ع414،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تشرين الأول2005م، ص(د، ص).

[4] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص63.

(فَأَنذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّىٰ ﴿١٤﴾ لَا يَصْلَىٰهَا إِلَّا الْأَشْقَى ﴿١٥﴾)،[1] فالروائي لم يذكر النص الأصلي، وإنما ذكر ما يوحي إليه ويفهم معناه في سياق النص، ومن بعض الألفاظ التي تحيل على ذلك:**(نارا، تلظى، شقية)**. وذلك إشارة منه إلى التهديد الذي تعرضت إليه "**لولوا**" عندما قررت فضح أحد الرجال الكبار وتخبرنا عن أعماله اللاأخلاقية.

فإذا كان سبحانه وتعالى يحذر الناس من النار المتوهجة التي لا يدخلها إلا من كان شديد الشقاء، وأعرض عن الإيمان به وكذّب برسوله الكريم.فالتهديد الذي وعد به الرجل" **لولوا** " سيكون فيه من الألم والعذاب ما يشبه نار جهنّم.

وفي موضع آخر يتداخل نص "**درغوثي**" مع النص القرآني في قوله:«**... ليغنيّ ويتغنىّ مصحوبا بالجواري الحسان، اللآتي لم يطمثهن إنس ولا جان**»[2]،هذا المقطع النثري يتوافق وقوله تعالى: **(فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَآنٌّ)**[3].

فعلى الرغم من محافظة الروائي على الألفاظ القرآنية، إلا أن المعنى الدلالي يختلف وفقا لسياق النص النثري، لأن الله عز وجل يقصد الزوجات القاصرات أبصارهن على أزواجهن ولم يطأهن قبلهم إنس ولا جان، في حين نجد "**درغوثي**" يقدّم لنا شخصية من الشخصيات الانتهازية في مجال الفن، والتي تستغل الفتيات الطاهرات وتبعهن لذوي النفوذ، وبذلك تصبح الطاهرات مدنّسات ويتم استغلالهن كالجواري. فالنص الديني مقدس في حين النص الروائي قام بفعل التدنيس.

---

[1] – سورة الليل/ الآية: 14 ، 15.

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص65.

[3] – سورة الرحمٰن/ الآية:56.

وفي موضع آخر يقول "**درغوثي**":« **و... إنّا زيّنّا السّماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوما للشّياطين...**»[1] فهذا الكلام يتوافق تماما مع قوله تعالى: **(وَلَقَدۡ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنۡيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلۡنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِۖ وَأَعۡتَدۡنَا لَهُمۡ عَذَابَ ٱلسَّعِيرِ ۝٥)**[2].

فالكاتب أعاد اجترار الآية القرآنية ووضعها في نصه دون إحداث أي تغيير فيها باستثناء استبداله لأداة (لقد) بـــ (إنّا)؛ إلا أن هذا التغيير لم يؤثر على المعنى.

كما نجد الروائي في قوله:« **وقولي إني نذرت للشيطان نجاحي**»،[3] يستدعي قوله تعالى **فَكُلِي وَٱشۡرَبِي وَقَرِّي عَيۡنٗاۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلۡبَشَرِ أَحَدٗا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرۡتُ لِلرَّحۡمَٰنِ صَوۡمٗا فَلَنۡ أُكَلِّمَ ٱلۡيَوۡمَ إِنسِيّٗا ۝٢٦)**[4].

فالملاحظ أن الكاتب قام بامتصاص الآية الكريمة وتشربها، وأعاد صياغتها عن طريق قلبه وتحويره للنص الأصلي، الذي هدم معناه القديم وقام بتشكيله بما يتوافق وسياقه النثري، وإن كان سبحانه وتعالى أمر"**مريم**" بالنذر؛ المتمثّل في السكوت والصمت لكي تتجنب الجواب عن الطفل الذي بين يديها، فإن الروائي يخبرنا بأمر الشّيطان للطالبة "**لولوا**" أن تنذر له لأنه هو من يساعدها على النجاح.

كما أن المتتبع لرواية" **درغوثي**" تبهره هذه الغزارة في المعاني القرآنية التي يبثها في مختلف مقاطعه النثرية فهو في أحيان كثيرة يصنع عبارة من عنده على وفق عبارة قرآنية تنتمي إليها من حيث الأصل و الأسلوب، و تفترق عنها بالتصرف الكبير

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص84.

[2] – سورة الملك/ الآية: 5

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص156.

[4] – سورة مريم/ الآية: 26.

في لفظها وسياقها من ذلك قوله:«...**نسخطها بشهاب من مارج من نار**»[1]، فهذا القول يتداخل عن طريق الامتصاص مع قوله تعالى:(وَخَلَقَ ٱلۡجَآنَّ مِن مَّارِجٖ مِّن نَّارٖ ﴿١٥﴾)[2].

ولقد استعان الروائي بمعنى الآية الكريمة، ليبرز للقارئ النفوذ القوية التي يمتلكها "**صناجة العرب**" ، هذه النفوذ أخافت "**لولوا** "وجعلتها تنصاع إلى أوامره. والحقيقة أن "**درغوثي** "يخبرنا عن طريق هذه الشخصية المتسلّطة بالواقع الذي نعيشه اليوم والغد والمستقبل .

ويواصل "**درغوثي**" معانقته للنص القرآني بقوله:« **يوم تكون النساء كالأميرات ويكون الرجال كالولدان المخلّدون، وأنا معه في الحساب أطمع بين أولاء وأولئك أن أحمل بيميني كتابي، فيعلو صوت جوابي، وتثقل في عيون الشهود موازيني وتملئ بالتمييز دواويني، فأعيش عيشة راضية وما أدراك ما هي في جنة عالية**»[3]، فهذا المقطع يستدعي قوله تعالى:(يَوۡمَ يَكُونُ ٱلنَّاسُ كَٱلۡفَرَاشِ ٱلۡمَبۡثُوثِ ﴿٤﴾ وَتَكُونُ ٱلۡجِبَالُ كَٱلۡعِهۡنِ ٱلۡمَنفُوشِ ﴿٥﴾ فَأَمَّا مَن ثَقُلَتۡ مَوَٰزِينُهُۥ ﴿٦﴾ فَهُوَ فِي عِيشَةٖ رَّاضِيَةٖ ﴿٧﴾ وَأَمَّا مَنۡ خَفَّتۡ مَوَٰزِينُهُۥ ﴿٨﴾ فَأُمُّهُۥ هَاوِيَةٞ ﴿٩﴾ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا هِيَهۡ ﴿١٠﴾ نَارٌ حَامِيَةُۢ ﴿١١﴾)[4].

إذا كانت الآية الكريمة تحدثنا عن الساعة التي تقرع قلوب الناس بأهوالها، اليوم الذي تُرجح فيه الموازين، والفائز بالجنّة ونعيمها هو من كانت حسناته أثقل من سيئاته أما من رُجحت موازين سيئاته، فمأواه جهنم وما أدراك ما هي من نار.

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص93.

[2] – سورة الرحمن/الآية:15.

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص160.

[4] – سورة القارعة/ الآية: من 4إلى 11.

فالروائي جذبته فواصل الآية المتناهية التي تترك في النفس أثرا، فقام باستغلالها في خطابه مغيرا من الألفاظ ودلالتها، حيث قام بامتصاص المعنى وقام بتحويره وفقا لما يقتضيه الموقف المعبر عنه. فيصف لنا الروائي على لسان "**لولوا**" يوم مسابقة الغناء الذي لا تحضر فيه موازين الحسنات أو السيئات، وإنما تنجح المتسابقة التي تتقن فن استعراض الجسد، ومن ثم التفريط في شرفها للمعجبين بها، فإذا رُجّحت هذه الأشياء ميزانها ستنعم بعيشة راضية في جنّة عالية. هذه الأخيرة التي ختم بها "**درغوثي**" مقطعه كان الأجدر به أن يقول نار حامية، إلا أنه عكس الصورة، ليجسد لنا الواقع الذي تعيشه الأمة العربية، التي لم تعد تهتم بالآخرة بل بالحياة الدنيا وملذّاتها.

وعليه يعتبر موقف "**درغوثي**" موقفاً ساخرًا من الفئة التي تسعى للنجاح عن طريق الفن والبحث عن الشهرة التي تحقق لهم العيشة الهانئة والمؤقتة ونسوا آخرتهم.

ويمكن القول إن التداخل مع القرآن الكريم يأخذ مكانة كبيرة في بنية الرواية، مما أكسبها قوة ومصداقية نابعة من قداسة النص الديني، الذي شرب منه "**درغوثي**" حتى الارتواء، إذ لم يكتف باستحضار الآيات القرآنية، وإنما استدعى أيضا القصص القرآني ليضفي شحنات نورانية على روايته.

وتُعد القصة القرآنية رافدا من روافد الإبداع الفني، لما فيها من متعة وإفادة وإغناء للنص، حيث تتعانق الشخصيات المقدّسة فيه بتقنيات مختلفة، فيها لون من الموضوعية أحيانا، و الدرامية أحيانا أخرى[1].

والمتأمل لرواية" **درغوثي**" **(وقائع ماجرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي)** يجده يتّخذ من قصص الأنبياء منطلقا لمضامين نصه الروائي.

ولعل أهم القصص التي أعاد الكاتب بثّها في روايته، قصة سيّدنا "**موسى**"(عليه السلام) وعصاه. إذ نجده يقول:« **فاخترت عصا مما رمى به البحر على الشاطئ...**

[1] – ينظر: ماجد محمد النعامي: "تجليات التناص في ديوان المختارات من شعر انتفاضة الأقصى"، ص112.

كانت العصا غريبة في شكلها ولونها كلّما نظرت فيها تغيّرت ألوانها... كانت على شكل أفعى... ثم سمعت هاتفا يصيح بي أن أشر بعصاك إلى البحر ولا تخف، فلوّحت بها في وجه اليمّ فسكن... وأشرت إلى النوارس، بالعصا فتوقفت عن الطيران... »[1].

إن قراءة هذا المقطع يعيد إلى أذهاننا مجموعة من الآيات القرآنية، التي تسرد لنا كيفية تحول العصا التي مسّتها« **الكلمة المقدسة، لتصبح من رموز الرّب ومظهرا من مظاهر الجن وصورة من صور الحياة المقبلة على موسى إقبالا عجيبا**»[2]، ومن هذه الآيات قوله تعالى: (**فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿١٠٧﴾**)[3] ، وقوله أيضا (**وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿١١٧﴾**)[4]، كما يقول سبحانه وتعالى: (**وَأَلْقِ عَصَاكَ ۚ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ وَلَّىٰ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ ۚ يَٰمُوسَىٰ لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ ٱلْمُرْسَلُونَ ﴿١٠﴾**)[5].

لاشك أن الله بعث كل نبي من الأنبياء بما يناسب أهل زمانه، فكان الغالب على زمان "**موسى**"- **عليه السلام**- السحر، فبعثه الله بمعجزات بهرت الأبصار وحيّرت كل السحرة ومن هذه المعجزات العصا التي تحوّلت إلى حية تسعى، أخافت سيدنا"**موسى**"، وابتلعت ما رماه سحرة فرعون من حبال وخشب. إن هذه العصا بوصفها برهانا وحجة تحمل طاقة عجيبة وغريبة[6]، أبهرت "**درغوثي**" فاستدعاها في

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص28.

[2] – وحيد السعفي: **الغريب والعجيب في كتب تفسير القرآن**، صفحات ودراسات للنشر، سوريا، دمشق، (د، ط)، 2007م، 583.

[3] – سورة الأعراف/ الآية: 107.

[4] – المصدر نفسه/ الآية: 117.

[5] – سورة النمل/ الآية: 10

6 – ينظر: عبد الحميد سيف أحمد الحسامي: **الحداثة في الشعر اليمني المعاصر**(1970–2000م)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء،(د، ط)، 2004م، ص117.

نصه الروائي كوسيلة لتجاوز الواقع الكائن إلى ما سيكون لتحقيق عالم جديد يتوافق ورغبات الإنسان الخاصة.

فالعصا في رواية "**درغوثي**" لم يكن يمتلكها صاحبها الأصلي(**موسى عليه السلام**)،إنما الأستاذ الذي كان يحاول لفت انتباه" **لولوا**"، لتحس بمشاعره اتجاهه، فلم يجد أحسن من العصا السحرية لتساعده على ذلك، فمثلما انبهر سحرة فرعون بما قدّم **موسى- عليه السلام**- ذُهلت أيضا" **لولوا**" بفعل أستاذها العجائبي، وهنا نشير إلى أن "**التداخل النصي**" مع القصة القرآنية كان إشاريا عن طريق التضمين، إذ لم يعطينا الكاتب اسم الشخصية، وإنما أشار إلى لازم من لوازمها وهي (**العصا**).

وبعدما عرض "**درغوثي**" قوة الأستاذ السحرية أمام" **لولوا**" صرّح باسم الشخصية الإسلامية في قوله:« **قالت: ياموسى هلا رحمت عبادك**»،[1] فالروائي بعمله هذا، يؤكد لنا أن العصا هي فعلا عصا موسى وليست لشخص آخر، فهو بذلك يعلن لقارئه أن استحضاره للنص الغائب كان مقصودا.

وما يزال الكاتب يتعايش مع القصص القرآني، ويتقاطع معه ليأخذ منه معاني ودلالات مختلفة بما يلاءم روايته، حيث نجده يستحضر قصة سيدنا"**آدم و حواء**"، التي نشرها في نصه ليحدث بذلك تفاعلا نصيا، يعبّر من خلاله ما تعرضّت إليه الطالبة **لولوا**"وما يعترضها.إذ نجده يقول:«...**ويردّ عليه بخبث الشياطين ومكرهم المتأصّل فيهم منذ أن غدروا بأبينا آدم عليه الصلاة والسلام...**»[2].

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

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص28.

[2] – المصدر نفسه، ص33، 34.

أخبرهم- الشّيطان- أنهما إذا أكلا منها ستفتح أعينهما ، ويكونان كالله عارفين الخير والشر[1].

وفي هذا يقول تعالى: (فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴿١٢٠﴾)[2]، وبذلك حدث ما أراده الشّيطان أن يحدث، فوقع "**آدم**" وزوجه في بئر الخطيئة الملعون.

والملاحظ لمقطع "**درغوثي**" يجد تداخلا إشاريا واضحا، فمثلما غدر الشّيطان بأبينا "**آدم**" وأمنا "**حواء**"، كذلك غُدِر بـــ"**لولوا**" التي تُرِكَت تحت شجرة من طرف والديها،أو أحد أقاربها (فدرغوثي لم يشر لنا من الذي وضعها تحت الشجرة)، المهم أنّها تُركت بعدما أوعز الشيّطان لتاركها بوضعها تحت الشجرة دون رحمة بطفلة رضيعة مازالت في اللفافة.

وهنا يقول عن الخطيئة المرتكبة" **لآدم**" و"**حواء** "والتي ترتب عنها غضب الله إذ قال سبحانه: (فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا ٱهْبِطُوا۟ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِى ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٣٦﴾)[3].كانت نتيجة لسهوتهما وغفلتهما، وكذا نفس الشيء حدث "**للولوا**" التي لم ترتكب الخطيئة بل غيرها.أما تداخل النصين فيكمن في أن كل من "**آدم** "و"**حواء**"، و"**لولوا**" كانوا ضحية لمكر الشّيطان، و« **بعدما أنعم رب السماء على آدم برحمته**»[4]، وغفر له خطيئته لقوله تعالى:

---

[1] – ينظر: خليل حنّا تادرس: **أحلى الأساطير التوراتية**، كتابنا للنشر، لبنان، ط1، 2012م، ص5.

[2] – سورة طه/ الآية : 120.

[3] – سورة البقرة/الآية:36.

[4] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص34، 35.

(فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾)،[1] أنعم أيضا على"**لولوا**" التي وجدها ملاّح عجوز تحت الشجرة ووضعها في ملجأ للرحمة.

ويواصل" **درغوثي**" تداخله مع الشخصية الإسلامية، بقوله:«... **أنا حواء الخارجة من الجنة أضع ورق التوت على سوأتي**»[2]، فهذا القول يجسد لنا ما ترتب عن الأكل من شجرة التفاح التي أبانت لحواء وآدم أنهما عاريان، فهما يصنعان من أوراق التوت لباسا يستر لهما عوراتهما، وهذا ما يجسده لنا قوله تعالى:﴿ **فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٖۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمۡ أَنۡهَكُمَا عَن تِلۡكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لَكُمَا عَدُوّٞ مُّبِينٞ** ﴿٢٢﴾)[3].

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 وقلّة الأدب وانتهاك للجسد.

كما بيّن لنا "**درغوثي**" أن لباس "**حواء**" كان من أجل السترة، في حين يخبرنا على لسان "**لولوا**" واقع المجتمع العربي الذي تظهر نساءه بلباس عرّي أكثر مما يستر "**فدرغوثي**" يخبرنا هنا أن ما كان مقدّسا أصبح الآن مدنّسا.

---

[1] – سورة البقرة/ الآية:37 .

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص84.

[3] – سورة الأعراف/ الآية: 22.

والناظر إلى القصة القرآنية السابقة الذكر، وعلاقتها بالنص الروائي يجدها لا تتعدى التشكيل اللغوي، فالدلالة ظلّت على حالها، والفضاء الديني هو ذاته، وعليه يمكن القول أن "**درغـــوثـــي**" أعــاد اجــترار قصة "**آدم** "و"**حــواء** "-عليهما السلام- وصبّهــا فــي مــتن روايته بما يتوافق ورؤيته الخاصة، وليشحن نفسه بنفحات إيمانية تقويه ، وتدعم موقفه إزاء القضية التي يطرحها.

لنزيد البحث في جو القصص القرآني؛ إذ نجد "**درغوثي**" يستحضر لنا قصة **(أصحاب الكهف)** في قوله:« **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 الوقائع التي قادتني إلى هنا... لعلي أجد خلال هذا الرّماد المقيت... صورة واحدة تعيدني لجذوة الحياة**»[1].

والواضح أن الروائي استوحى نصه كما أسلفنا آنفا من قصة أهل الكهف القرآنية والتي تخبرنا عن مجموعة من الفتية، الذين فرّوا بدينهم من قومهم الظالمين، ليلجأوا إلى غار في جبل، إختبأوا فيه طالبين من المولى عزّ وجل الرحمة والستر فكان لهم ذلك[2].(**إِذۡ أَوَى ٱلۡفِتۡيَةُ إِلَى ٱلۡكَهۡفِ فَقَالُواْ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحۡمَةٗ وَهَيِّئۡ لَنَا مِنۡ أَمۡرِنَا رَشَدٗا ۝١٠ فَضَرَبۡنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمۡ فِي ٱلۡكَهۡفِ سِنِينَ عَدَدٗا ۝١١**)[3]، ثم بعثهم من رقدتهم تلك ليكونوا عبرة لمن لا يعتبر.

لذا قام "**درغوثي**" بامتصاص النص الغائب، وبعثه من جديد بما يتوافق ونصه الروائي، الذي يصف لنا فيه حالة الأستاذ الذي أصيب بنوبة هستيرية، عندما علم

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص189، 190.

[2] – ينظر: صلاح الدين محمود: **قصص القرآن**، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1، 2005م ص52، 53.

[3] – سورة الكهف/ الآية: 10، 11.

بانتحار الطالبة "**لولوا**"، هذه الصدمة جعلته يدخل المستشفى، ويتعرض لوخزة الإبرة المخدرة التي أغرقته في سبات، وصفه بسبات أهل الكهف.

إن التداخل بين القصتين يتضح في أن كل واحد منهم، قد أغفل ذكر الأحداث والوقائع التي جرت له، ومحاولتهم استرجاع ماحدث لهم. فهذه الفكرة نعدّها نقطة تشابه بين القصتين، أما نقطة الاختلاف فتكمن في أن نوم أهل الكهف كان طويلا كما سبق ذكره في الآية الكريمة، في حين نوم الأستاذ لم يتعد يوم أو أيام.

وما يمكن قوله من خلال ما ذكرناه حول القصص القرآني أن"**درغوثي**" تعايش معه، مما أكسب روايته حلّة تضمينية مرصعة بآيات قرآنية أضفت دلالات قيّمة على نصه النثري ، كما أعطته مسحة فنّية وجمالية، تجعلنا نبحث أيضا في تداخل هذه الرواية مع بعض الأحاديث النبوية.

2- التداخل النصي مع الحديث النبوي الشريف:

تعد السنة النبوية المصدر الثاني بعد القرآن الكريم، ولها من البلاغة ما أبهر الكتاب لاستحضارها في نصوصهم الأدبية، لذا عمل "**درغوثي**" على استدعاءها إلى روايته وإعادة كتابتها وفق تجربته الشعورية، ووفق منطق نصه.

فعلى سبيل المثال يقول "**درغوثي**" **من رواية ابن عباس رضي الله عنهما إذ قال:« انطلق رسول الله صلى الله عليه وسلم في طائفة من عامدين إلى سوق عكاظ، وقد حيل بين الشياطين وبين خبر السماء وأُرسلت عليهم الشُّهبُ، فرجعت الشياطين فقالوا: مالَكم؟، فقالوا: حيل بيننا وبين خبر السماء،وأُرسلت علينا الشهب، قال ما حال بينكم وبين خبر السماء إلا ما حدث، فاضربوا مشارق الأرض ومغاربها فانظروا ما هذا الأمر الذي حدث، فانطلقوا فضربوا مشارق الأرض ومغاربها ينظرون ما هذا الأمر الذي حال بينهم وبين خبر السماء، قال: فانطلق الذين توجهوا نحو تهامة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم بنخلة وهو عامد إلى سوق عكاظ وهو يصلي**

بأصحابه صلاة الفجر، فلما سمعوا القرآن تسمّعوا له فقالوا: هذا الذي حال بينكم وبين خبر السماء، فهناك رجعوا إلى قومهم فقالوا: يا قومنا{إنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا* يهدي إلَى الرُّشْدِ فَآمَنَّا بِهِ ولَنْ نُشْرِكَ بِرَبِّنَا أَحَدًا. وأنزل الله عز وجل على نبيه صلى الله عليه وسلم:﴿ قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِنَ الجِنِّ﴾[الجن1] **وإنما أوحي إليه قول الجن}**[1].

إن هذا النص يحيلنا مباشرة إلى قصة محمد صلى الله عليه وسلم مع الجن، حيث قام "**درغوثي**" باجترارها من "**باب الجهر بالقراءة في الصبح والقراءة على الجن**"[2]، ومفادها أن الجن كانوا يرمون بشهب تحرقهم، فاحتاروا في أمرهم، فشكوا ذلك إلى "**إبليس**" فأقر لهم أن شيئا قد حدث، فضربوا مشارق الأرض ومغاربها، فقادتهم الأقدار إلى جذع نخلة ساعة الفجر، أين كان الرسول(ص) يصلي بصحبه ، فاستمعوا إلى ما كان يقرأ من القرآن فأعجبوا به واهتدوا بفضله[3].

وقد أورد الروائي هذا الحديث في نصه ليعلمنا أن هناك جنِّي مؤمن، وهب للناس مدينة العجب التي ذهبت إليها "**لولوا**" رفقة أستاذها، وهناك التقوا بجارية أخذت تسرد لهما حكاية جدّها سلطان جن المؤمنين.

فالجن بعدما حيل بينه وبين خبر السماء التي كانوا يزورون أخبارها ويوهمون الناس بأن لهم علم الغيب، فلم يك لهم بُدّ سوى تزوير ما يوجد في الأرض، وخير دليل مدينة العجب الوهمية.

ليزيد" **درغوثي**" في استحضاره للحديث النبوي الشريف إذ يقول:« **ومن تاب غفر الله له ما تقدّم من ذنبه وما تأخّر، لأنّ التوبة تجبّ ما سبقها من ذنوب...**»[4] إن

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص42، 43.

[2] – محي الدين أبي زكريا يحي بن شرف الدين النووي: **صحيح مسلم**(بشرح النووي)، تح: محمد سيّد عبد رب الرسول، ج3، مكتبة أبو بكر الصديق للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006م، ص146.

[3] – ينظر: وحيد السعفي: **العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن**، ص241، 242.

[4] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص61.

هذا القول يدل دلالة واضحة على عودة الكاتب للنص النبوي الغائب وامتصاصه له، حيث روى عن ابن عباس رضي الله عنهما عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: « **التائبُ من الذنب كَمَنْ لاَ ذَنْبَ لَهُ...**»[1]، كما روى عن عائشة رضي الله عنها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال:« **ما علم الله من عبد ندامة على ذنب إلا غفر له قبل أن يستغفره منه**»[2].

لقد حافظ "**درغوثي**" على معنى النص الأصلي الذي يخبرنا الله عزّوجل على لسان نبيّه أنه يغفر لكل مخطئ تاب توبة صادقة، وهذا ما جعل" **لولوا**" تعلن الإقدام عليها.

ونرحل مرة أخرى مع الكاتب عبر تداخله مع الحديث النبوي الذي ضمنه في روايته يقول:« **فإن وافقت فلك أجران وإن رفضت وتركتني وحدي فلك أجر واحد**»[3]،" **فلولوا**" تطلب من "**أبو الفرج الأصفهاني**"، أن يخصص لها في كتابه **(الأغاني)** مكانا، لكي تفضح فيه أحد الفنانين وزوجته المغنية، فإن وافقها سيكون له أجران؛ لأنه سيساعدها على كشف حقيقتهما للناس المعجبين بهما، وإن رفض فله أجر، لأنه صاحب السبق في الباب.

ويبدو أن الروائي "**إبراهيم درغوثي**"، أعاد كتابة النص النبوي الغائب، وتوظيفه في نصه مع تغيير في البنية اللفظية، والمحافظة على البنية الدلالية، حيث روى عن **عمروُ بن العاص قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « إذا حكم الحَاكِم فاجتهد ثمَّ أصاب فَلَهُ أجرانِ وإذا حكم فاجتهد ثم أخطأ فَلَهُ أجْرٌ**»[4].

---

[1] – محمد بن بيرعلي البُركلي (البركوي): **الطريقة المحمدية والسيرة الأحمدية**، تح: محمد حسيني مصطفى، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، حلب، ط1، 2002م، ص288.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص64.

[4] – عبد الله بن محمد الغثيمان: **دليل القارئ إلى مواضيع الحديث في صحيح البخاري**، دار الأصفهاني للطباعة المملكة العربية السعودية، ط1،(د، ت)، ص48.

فالتفاعل بين النص الروائي والنص النبوي هنا يدور حول "الحُكم"، فالرسول وجه رسالته إلى الحاكم، و"**لولوا**" أرادت أن تكون هي الحكم بفضحها للمغني وزوجته.

و ما يزال "**درغوثي**" يتداخل مع الحديث النبوي الشريف، إذ نجده يقول:« **وخيركم خيركم من علّم وتعلّم...**»[1]، فهو يحث على التعليم والتعلّم، اللذين دعا إليهما الرسول عليه الصلاة والسلام، **فعن عثمان رضي الله عنه، عن النبي صلى الله عليه وسلم** قال: ﴿**خَيْرُكُمْ مَنْ تَعَلَّمَ القُرْآنَ وعَلَّمَهُ**﴾[2]؛ إلا أن الكاتب قام بعملية امتصاص للنص الغائب من خلال انزياح نسبي عن صيغته الأصلية، حيث حذف كلمة **(القرآن)**، ليجعل التعليم والتعلّم يشمل أيّ شيء في الحياة.

وهذا ما جسّده لنا الكاتب في روايته، حيث كانت "**لولوا**" تبحث فيها عن العلم والأدب من أجل إكمال بحثها العلمي، إلا أنّها تراجعت عن هذه الرسالة النبيلة عندما التقت "**بصناجة العرب**" الذي حوّل مسارها إلى الغناء والطرب.

وكأن "**درغوثي**" يريد أن ينقل لنا واقع المجتمع العربي الإسلامي، الذي أصبح اهتمامه منصبا على التفنّن في الغناء أكثر من التفقه في الدين وتعلّم القرآن.

وفي مجمل ما ذكرناه من نماذج نستطيع القول إن الحديث النبوي الذي وظّفه "**درغوثي**" يعتبر في هذه الرواية مركز الرحى، لأن السنة النبوية ساعدته على نقل رؤيته وتجربته الروائية إلى قارئه في أحلى حلّة منسوجة بالتطابق الإشاري والدلالي بين نص الحديث والنص الروائي.

" **فدرغوثي**" أكثر وأحسن من القرآن الكريم وقصصه ، و السنة النبوية الشريفة حجة وإقناعا للمتلقي ، من أجل نقل رؤيته الخاصة عن الواقع المعيش، حيث عمد إلى

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص111.

[2] – محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري: **مختصر صحيح البخاري المسمى**(التجريد الصّريح)، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط1، 2006 م، ص426.

التذكير بهما بطرق مختلفة، وذلك بطبيعة الحال وفق ما يخدم نصه الروائي أولا ، ووفق ما يريد التعبير عنه وإيصاله إلى قارئه ثانيا .

3-التداخل النصي مع التصوف:

وجد الكاتب المعاصر في رحاب التصوّف الذي « **يقوم على فكرة المحبة الإلهية ,وما يتصل بهذه الفكرة من إنكار الذات ومن التوكل على الله توكلا خالصا**»،[1] ملاذا للفرار من واقع مرير محفوف بما يمسّ إنسانية الإنسان ويؤذي كينونته، وذلك ليقول كلمته في الروح و الجسد، والخير والشر، والموت والحياة، وليتحدّث عن أحلام الإنسان بالخلاص من عذابه و آلامه، كل ذلك في نسيج أدبي إبداعي يستهوي القارئ ويمتلك قلبه.

لذا نجد "**درغوثي** "يعانق الخطاب الصوفي ويتّخذه وسيلة للتعبير عن موقفه، والبوح بما يعتري ذاته من هموم، حيث نجده يقول :

«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 جهنّم ولن تقدر كلّ مياه الدنيا وبحورها على إطفاء لهيبي.

فقط هي جداول جنّتك القادرة على إسكات هسيس النيران المشتعلة في أعماق روحي ,فلا تتركني لشياطين الجحيم تلتهمني بدون رحمة...».[2]

عند قراءتنا لهذا المقطع يبدو جليّا أن "**درغوثي**" اشتغل على النص الصوفي، وقام بمحاورته واتكأ عليه لإنتاج نصه، فهو يعرف جيدا كالمتصوّفة أن الحب ضروري ضرورة الماء والهواء فهو حب إلهي مطلق خالص لا تشوبه رغائب الدّنيا

[1] - شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي** (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف ، ط1 ،2001م ، ص 75.

[2]- إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص 20 ، 21

ولا تقوده أهواء النفس الأمارة بالسوء، "**فدرغوثي** "يجسّد لنا المشاعر الإنسانية التي تسيطر على قلب العاشق وهو قلب "**لولوا**" التي تحترق بنيران الشوق والحب والأمل في رؤية الحبيب، ولعلّ هذا اللقاء هو أقصى ما يطلبه المتصوّف، فهو بالنسبة إليه الأمنية التي يرجوها كما يقول "**الحلاّج**"[1] :

وإن تمـنـّيـت شـيـئـا * فـأنـت كـلُّ التّـمنِي**

كذلك نجد ""**درغوثي** "في نصه يجعل اللقاء أقصى ما تتمناه "**لولوا**"، ومن شدة شوقها نراها تتخبط في نيرانه التي لن يخمدها سوى لقاء الحبيب، فكما كان الحب قويا كان الشوق أقوى « **فعلى قدر المحبة يكون الشوق**»[2].

إن محاورة "**درغوثي**" للرؤية الصوفية ومحاكاة طريقة التعبير لديهم، يدفعنا للتساؤل عمّا إذا كانت الذات الإلهية هي موضوع هذا الحب أم أنه يقصد حبا آخر؟، والحقيقة أن الدلالة انزاحت عن معناها الأصلي، فالروائي يتحدّث 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" **الحلاّج**"[3] :

حُبي لمولاي أضْنـاني وأسقمني * فكيف أشْكو إلى مولاي مَولائِي**

يا غاية السؤل والمَأمُول يا سكنِي * يا عيْش رُوحي يا دِيني ودُنْياي**

لقد استطاع "**درغوثي** "أن يحاور شعر "**الحلاّج**" من خلال استعارة معاناة ذلك الحب الذي يعيشه المتصوّف، ويعبّر عنه في نصه بمفردات(**اللهيب، والنيران،**

---

[1] –الحسين بن منصور الحلاّج : **الديوان ومعه أخبار الحلاّج وكتاب الطواسين**، ص165.

[2]– أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القُشيري : **الرسالة القشرية**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط) ،2001م
ص358.

[3] – الحسين بن منصور الحلّاج: **الديوان و معه أخبار الحلّاج و كتاب الطواسين**، ص119.

والإحتراق...) فهذه الألفاظ انزاحت عن دلالتها الأصلية، إلى دلالة جديدة تلوّنت بواقع الكاتب، وهذا ما شكّل جاذبية وجمالية أكثر للرواية التي بين أيْدينا.

وتتوالى إشراقات الصوفية على نفس "**درغوثي** "حيث نجده يقول : « **وكان كلما ازداد ارتفاعا خفّ بدني وشقّ حتّى صرت في وزن الرّيشة... فزرت ملكوت السماء السبع الطباق... وهل طالت غفوتي وسكوتي وخروجي من عالم تفاحة نيوتن إلى عالم يفقد فيه الآدمي ثقله... فتعود الروح والجسد لاعتناق فيزياء المعراج إلى السماء كما حدثنا عنها ابن الفارض و النّفري و جلال الدين الرّومي و فريد الدّين العطار والحلاّج وشيخ الإشراق شهاب الدّين السّهرودي و الشيخ الأكبر محيّ الدين بن عربي وبقية المتصوفة الكبار؟.**"[1]

يتقاطع "**درغوثي**" في رحلته التخيلية مع المتصوّفة من خلال استحضاره للفكرة أو بالأحرى المبدأ الذي يقوم عليه التصوّف، وهو الرغبة والشوق للإتحاد باللانهاية والأنس قرب الخالق الأعظم، «**انطلاقا في العالم اللانهائي الممتد من عالم المحسوسات إلى فضاء الحضرة الإلهية**»[2].

فالكاتب كالصوفي يهرب من الواقع إلى اللاواقع، فهو يبحث عن الحقيقة وعن الفناء الروحي والخروج من سجن الجسد والتعالي إلى الحضرة الإلهية، لذا نجده يمزج بين الدنيا والآخرة ويتحرك في عوالم غربية وغيبية وعجائبية بحثا عن روح الإنسان الحقيقي. وكل هذا عبّر به من خلال رحلة "**لولوا**" التائهة أمام ماديات الواقع، باحثة عن الصفاء والاطمئنان الموجودان في العالم الآخر.

والحقيقة أن "**لولوا**" ما هي إلاّ "**درغوثي**" الكاتب والروائي الباحث عن ذاته التي هجنت مع الذوات الإنسانية المزيفة، في عالم رُجح فيه ميزان الفن والطرب على حساب العلم والأدب.

---

[1] – إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص128،129.

[2]– يوسف زيدان : **شعراء الصوفية المجهولين**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2 ،1992م ، ص 5.

كانت هذه إذن بعض النماذج التي تبيّن للقارئ تداخل "**درغوثي**" مع الخطاب الصوفي الرافض للواقع المأساوي، ومحاولة تغييره بفضل آرائهم السديدة ومواقفهم النبيلة لذا نجد "**درغوثي**" يتّخذ من تلك المواقف أمثلة يحتذى بها في تعبيره عن الواقع المعاصر المثقل بالأوجاع المضنية، رغبة منه للوصول إلى حياة خالية من أشخاص استغلاليين وانتهازيين وغيرها من الصفات البذيئة .

4-التداخل النصي مع التاريخ :

يعُد التاريخ بأحداثه وشخوصه مرجع كل كاتب، لذا نجد كثيرا منهم استغلوا «**خصوبة التاريخ بدراميته، وسخريته وشخوصه وأماكنه**»[1]، وقاموا بتوظيفها في إنتاجهم الأدبي، بحيث تكون موافقة لآرائهم وتجاربهم اتجاه ما يحدث حولهم.

والناظر لرواية "**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**"، يجدها تنضوي على عديد من المواقف والشخصيات التاريخية التراثية، فعلى سبيل المثال يقول "**درغوثي**": «**النقاشات الدائرة عن حال البلاد والعباد وعن الفوضى التي سادت في المدن والبوادي بعدما هرب هولاكو في الطيّارة وترك للشعب الكريم القصر والسّيارة**»[2].

إن "**درغوثي**" يلجأ إلى توظيف الشخصية التاريخية "**هولاكو**"، لما لها من أبعاد ورموز تتوافق والواقع المعاش،"**فهولاكو**"يجسد السلطة الظالمة،الطاغية، المدّمرة...إلخ. فهذه الصفات الوحشية التي لا تمت للإنسانية بشيء، تشير عن طريق التضمين والامتصاص إلى الواقع الذي تعيشه تونس جراء انقلاب الشعب على الرئيس السابق "**زين العابدين بن علي** ".

ويزيد "**درغوثي**" في استحضار الحوادث التاريخية وتوظيفها في نصه الروائي، ليجعل القارئ يقارن بين هذه الأحداث والواقع من جهة ؛ ولما تحمله هذه الأحداث

---

[1] – نانسي إبراهيم: **التعالق النصي** (في الخطاب النقدي والإبداع الشعري) ، ص 270.

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص09.

من دلالات وإشارات تعطي لروايته قيمة فنية وجمالية من جهة ثانية. ومن هذا الاستحضار قوله : «**وكنت اضحك كلّما حدّثتني عن عشق جعفر البرمكي لها وعن تولّهه بها قبل أن ينكبهم الرّشيد في تلك الوقعة الشهيرة...ووعدتني بأن تحكي لي في مرّة أخرى ما عاشته بالتّفصيل أيام نكبة البرامكة وكيف أنّ الرشيد طمع في مالهم وذهبهم...**»[1].

يقوم الكاتب في هذا المقطع النثري بسرد أسماء لشخصيات تاريخية لتكثيف دلالة التجربة؛ تجربة الحب، فاستدعاء "**درغوثي**" لهذه القصة المستوحاة من التاريخ العباسي والمتمثّلة في " **نكبة البرامكة** "، والتي تدور أحداثها حول إعجاب الرشيد "**بجعفر البرمكي**" لما فيه من صفات خُلقية وأخلاقية تتوافق مع شخصية أخته "**العباسة**"، لذا قام الرشيد بتزويجها بشرط أن يكتفيا بالنظر إلى بعضهما فقط؛ إلا أن "**جعفر**" و"**العباسة**" خرقا هذا الأمر، وعندما علم الرشيد بذلك قتل "**جعفر البرمكي**" واستطفى أموال البرامكة، وصادرها سنة 187ه، وماتت "**العباسة**" في نفس العام على ما يقال.[2]

فالروائي هنا أعاد ذكر الحادثة عن طريق الاجترار دون الغوص في تفاصيلها ليسقطها على حالة الطالبة" **لولوا** " التي تعشق أستاذها، وهو يبادلها نفس الشعور لكن لا يعترفان لبعضهما بهذا الحب، كما أن توظيفه لشخصية "**الرشيد**" الظالمة والقاسية على أقرب الناس إليها هي تجسيد للوضع السياسي السلبي، الذي تعاني منه بلاده وبعض الدول العربية الأخرى.

ولم يكتف الروائي بهذا القدر من الاستحضار التاريخي، إذ نجده في موضع آخر يوظّف حادثة تاريخية لها صيتها وذلك في قوله:"**وبعد الأمر يأتي الخمر**"[3]. حيث

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص10.

[2]– ينظر:أحمد صبحي منصور:« **الحوار المتمدن**»،ع3157، www.a hewar.org/debat/show.art.asp?aid تاريخ الدخول،2015/02/20م،على الساعة،21:02.

[3] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص171.

يتضمن هذا القول عبارة "**امرئ القيس**" الشهيرة، عندما بلغه مقتل أبيه(**لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر**)[1].

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 ولّد في نفسه مرارة وحزنا وضياعا وتركا لملذّات الدنيا، فإن "**لولوا**" عكس ذلك تماما فبعد دخولها "**صناجة العرب**" رأت ما يسرُّ النظر ويبهج النفس من أدوات أكل وشراب ولهو وإطراب، تخلّت من أجلهم عن رسالتها العلمية وشرفها. وبذلك يكون "**امرئ القيس**" حزينا يودّع الخمر ويستعد للأمر؛ أي الحرب. أمّا "**لولوا**" تودّع الأمر وتستقبل الخمر. فهنا مفارقة واضحة/ حزن يقابله فرح/ و تهيئ واستعداد يقابله خمول وكسل .

ويُعدّ توظيف التاريخ بحوادثه وشخوصه سمة بارزة عند "**درغوثي**" وهي تشير إشارة جليّة إلى عمق قراءته للتّراث، وقدرته على استغلاله في نصه الروائي ليكسبه مزيدا من الإيحاء والتميّز، فإذا كان هذا شأن استحضار الواقع، فهل سيكون للواقع المتخيّل النصيب نفسه؟.

5-التداخل النصي مع الأسطورة:

لقد منحت الأسطورة كثيرا من الكتّاب طاقات إيجابية خارقة، وخيالا طليقا لا تحده حدود. فالأسطورة « **واقعية مقدّسة،لهذا غدت نموذجا. وبالتالي قبلت الإعادة والتكرار وباتت القدوة، وراحت أيضا تقدّم التبرير لكل ما يأتي الإنسان من فعل**»،[2] لذا قام الكتّاب بالتداخل والتفاعل معها من خلال صهرها فنّيا في إنتاجهم الإبداعي.

[1] – أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني**، مج9، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، (د ، ط)، 1936م ، ص 88.

[2] – ميرسيا إلياد: **الأساطير والأحلام والأسرار**، تر: حسين كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، (د، ط) 2004م، ص22.

والأساطير هي وسيلة لتكثيف الدلالة، وربط التجربة الإنسانية القديمة مع ما يوافق التجربة المعاصرة «**من خلال الاعتماد على رصيدها من الرموز الانفعالية.**»[1]

ولقد حاول "**إبراهيم درغوثي**" مقاربة الواقع من خلال بنى أسطورية يتداخل الواقعي فيها بالمتخيّل تداخلا تذوب معه الحدود بين الواقع والأسطورة.

وفي هذه الرواية نحاول تتبع بعض الرموز الأسطورية الموجودة في ثناياها، حيث نجد "**درغوثي**" يتداخل مع عالمها الأسطوري في قوله : «**فتاة تريد أن تخرج من متاهتها و تطير وحدها بجناحي إيكاروس في السماوات دون أن تخاف من لهب الشّمس المحرقة.**"[2]، فالروائي في هذا النموذج يستحضر (**أسطورة إيكاروس**) الذي أعطاه والده "**ذيذالوس**" جناحين من الريش والشمع ليطير بهما، هربا من السجن، وأوصاه أن يبتعد عن الشمس والبحر لكي لا يفقد جناحيه؛ غير أن "**إيكاروس**" المتعطّش للحرية انطلق في شهوة عارمة للإلتحام بالشمس فذاب شمع جناحيه، وهوى جثّة ممزقة على صخور قرب بحر بيسان فخرجت حوريات البحر، ورحن يبكينه ويرثينه رثاء مؤبدا[3].

"**فإيكاروس**" هو الأمل والمبشر من القهر والطغيان، هذا الرمز الأسطوري استعان به "**درغوثي**" في نصه الروائي، لأنّه يتوافق والحالة التي تعيشها "**لولوا**" من يُتْم 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] – السعيد الورقي: **لغة الشعر العربي الحديث**، (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط3 ، 1984م، ص 145.

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 17.

[3]– ينظر: حسن البنداري وآخرون: «التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر»،مجلة جامعة الأزهر ،ع2 ،غزّة، 2009م، ص284.

الغريب الشكل للأستاذ[1]، "**فلولوا**" لا تمتلك جناحي" **إيكاروس**"، لكنّها أرادت امتلاكها فرمت بنفسها من أعلى شرفة المبيت الجامعي، فهوت كما هوى "**إيكاروس**" جثّة هامدة. وبذلك تحقق حلم "**لولوا**" وأصبحت "**إيكاروس**" ، ومثلما حزنت عليه الحوريات حزن الأستاذ على طالبته أو بالأحرى حبيبته.

ويزيد "**درغوثي**" في تعامله مع النص الأسطوري الغائب تعاملا ذكيا ، إذ يقول: «**ولم نقف إلاّ عندما اشتدّ قرع المرشدة السّياحية التي رافقتنا في الحافلة... تمشي حافية الرجلين بين الأفاعي والعضّايات والثعابين... ودعتنا الدّليلة إلى أن نصطف بانتظام قبل الدخول إلى غيران المدينة التي تؤدي إلى عشبة الحياة...** »[2]، ففي هذا المقطع نلحظ وجود إشارات ودلالات استمدها الكاتب من أسطورة " **جلجامش**" ؛ أي هو في حالة تداخل نصي تراوحت بين التضمين والامتصاص، من خلال استخدامه لكلمتي (**الأفاعي, وعشبة الحياة**) التي تعيد إلى أذهاننا قصة " **جلجامش** " بطل الأسطورة البابلية، الباحث عن الخلود خاصة عندما شاهد ما يفعل الموت في البشر.

فموت صديقه " **أنكيدو**" جعله حافزا للبحث عن عشبة الحياة ، وانتهت محاولاته المريرة من أجل الوصول إلى نبتة الخلود، فأصيب بخيبة أمل جعلته مستسلما لقدره المحتوم المتمثّل في الموت [3].

فالرواية تؤكد في الوقت نفسه بحث "**لولوا**" عن ذاتها المستلبة بفعل عوامل واقعية (**اليُتم،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 تيها أكثر مثل رحلة "**جلجامش**" التي لم تزده إلا حسرة وحزنا.

---

[1] – –ينظر: إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص186 ،187.

[2] –إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي** ، ص47.

[3]– ينظر: نضال صالح: **النزوع الأسطوري** (في الرواية العربية المعاصرة)، ص 186.

ويبقى "**درغوثي**" مستحضرا "**لجلجامش**" ورحلته البحثية عن طريق التّحوير، فارتحال "**جلجامش**" إلى "**أتونا بشتم**" بحثا عن المعرفة، كونه العارف بكل الأسرار[1] يتداخل وبحث "**لولوا**" عن المعرفة التي تساعدها في بحثها العلمي، لذلك ذهبت إلى بيت "**صنّاجة العرب**" الذي أرشدها إلى الطريق الأسرع للوصول إلى الخلود وهو الغناء والطرب.

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

ويستمر" **درغوثي**" في استحضار 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 الأجمل**"، فحدث نزاع وخصام كبير بينهن في أفضلية الحصول على التفاحة، 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 قائدا لأقوى الجيوش، أما "**أفروديت**" فستمنحه المرأة الأجمل في العالم كله، هنا أعلن"**باريس**" أن "**أفروديت**"هي الأجمل، وكانت مكافأتها له"**هلين**" زوجة ملك إسبرطة، فأخذها معه مما أدى إلى الحرب الطروادية[2].

---

[1] –ينظر:إ يا د كاظم:**التناص الأسطوري في المسرح**، دار الرضوان للنشر و التوزيع،عمان،الأردن، ط1، 2004م،ص215.

[2] – ينظر: عماد حاتم : **أحلى الأساطير اليونانية**، ص395،396 ، 397.

فالمتأمل لنص "**درغوثي**" يجده قد أعاد كتابة النص الأسطوري بكفاءة عالية فالتّفاحة التي كانت سببا للفتنة بين نساء "**زيوس**", أصبحت في رواية "**درغوثي**" أداة سحرية تعطي الهدايا لأطفال الملجأ,« **فهو بطريقة أو بأخرى يصدم المتلقي ويحدث له خلخلة عقلية تجعله يسهم في إعادة بناء هذا الواقع العفن من جديد**»[1].

لذا يمكننا القول إنّ الوظيفة التي قامت بها التّفاحة في الأسطورة وظيفة معنوية بينما في الرواية تحوّلت إلى وظيفة مادية، فالكاتب هنا يقارب لنا الواقع الذي تهمّه المادة وجسّد ذلك من خلال نفاذ الهدايا، وحزن بقية الأطفال على عدم حصولهم على الألعاب[2].

فكان يكفي هؤلاء أن يشاركوا أصحابهم بألعابهم، لكنّهم أرادوا هدايا خاصة بهم فحب التملّك ينمو معنا من الصغر حتى الكبر، وهذا ما أرادته نساء "**زيوس**" ، الرغبة في امتلاك التفاحة، هي التي كانت مطلوبة في الأسطورة، لأنّ امتلاكها يحدد من منهن الأجمل، أمّا في الرواية فهي ممتلكة من طرف "**لولوا**" وتعطي هدايا جميلة.

فالتفاحة في رواية "**درغوثي**" لم تترك مجالا لزراعة الحقد بين الأطفال، بل حققت لهم السعادة، أمّا في الأسطورة كانت سببا للفتنة، والخلاف، وبداية الحقد والحرب، وعليه فالروائي حوّل وظيفة التفاحة ذات الأفعال السلبية إلى تفاحة ذات أفعال إيجابية.

وما يزال "**درغوثي**" يشحن نصه الروائي بالأساطير حيث يقول: «**فمدّت لي لولوا سيفا أخرجته من تحت فستانها، وأمرتني بقطع عنق هذا الغول ولكنّني، كنت كلّما قطعت له يدا نبتت له في الحين، في مكانها، أياد أخرى أطول وأضخم. فلم أجد بدّا من الصراخ**»[3].

---

[1] – شادية شقروش: **الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي**، ص6.

[2] –ينظر: إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص194، 195.

[3]– المصدر نفسه، 195،196 .

فهذا المقطع النثري نسجه كاتبه من خلال تداخله عن طريق الامتصاص مع أسطورة "**هرقل**" الذي غضبت عليه الآلهة "**هيرا**" – لأنّه ابن زوجها "**زيوس**" – فأنزلت عليه أشد ألوان العذاب، والمتمثّلة في إصابته بنوبة جنونية قَتل بسببها أبناءه وأبناء أخيه "**إيثيكليس**"، ولما انقشعت النوبة ندم ندما شديدا، فأمره الكاهن ليكفر عن ذنبه وعليه أن يخدم "**يوريثيوس**"، وأنّه سينال الخلود إذ أتم الإثني عشر مهمة [1].

وكانت من بين هاته المهام قتل "**أفعوان ليرن**" ذي الرؤوس التنينية التسعة، فكان "**هرقل**" كلما قطع له رأس ينمو له آخر ثمّ فكر في حيلة فأحمى سهامه، وكلما قطع رأس قام بكيّه فاختفت جميع الرؤوس ولم تعد تنمو[2].

إنّ المهمة التي قام بها "**هرقل**" تتداخل عن طريق الامتصاص وفكرة "**درغوثي**"، الذي « **لا ينتهي دور الشخصية عنده بعد فناء الجسد**»[3]؛ بل هي شخصية متحرّرة، وتجلّى هذا في عودة "**لولوا**" للحياة من جديد ، كأنّها جنيّة تظهر وتختفي متى تشاء، فذهبت مع أستاذها إلى ملجأ الأطفال، وهناك يخبرنا الروائي عن وقائع عجيبة وحقائق جليّة.

وإلى جانب ما قلناه **فالغول** ما هو إلا رمز « **لقوى الشر والاستبداد**»،[4] والاستغلال الذي يعيشه المجتمع العربي عامة، و الشعب التونسي خاصة، إذ نجد الروائي قد جعل نصه مفتوحا– بعدم موت الغول– عكس نهاية الأسطورة, ليجسّد حالة فقدان الأمل في الاستقرار للذات العربية، وعليه حمل لنا من خلال استعانته بأسطورة "**هرقل**" بركانا تنصهر فيه رؤية (الماضي، والحاضر، والمستقبل).

---

[1] – ينظر: عماد حاتم: **أساطير اليونان**، ص226.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص229.

[3] – شادية شقروش: **الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي**، ص 07.

[4] – سعيد سلام: **التناص التراثي**(الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص374.

لقد اتّخذ "**إبراهيم درغوثي**" من الأساطير الموظّفة في نصه الروائي منبرا للإشادة بأفعال "**لولوا**"، التي تمثل وعاء للأحلام الإنسانية العظمى وطموح الإنسان إلى تجاوز ذاته وواقعه، فإذا كانت الأسطورة هي صراع بين: (الحياةة≠الموت) (رحلة≠عودة)، (قوة≠ضعف)...فإنّ الرواية يتصارع فيها (الفضيلة≠الرذيلة)، (العلم≠الجهل)، (الكائن≠المنشودة)، (الواقع≠المفترض)...

وما يزال "**درغوثي**" يغرف من النصوص الغائبة، ويتداخل معها وينحرف به إلى دلالات جديدة ، تضفي مزيدا من اللمعان لمتن نصه النثري، وهذه المرّة نجده يتداخل مع الأدب.

6-التداخل النصي مع الأدب:

يُعد الأدب مرجعية معرفية ومادة دينامية حية، فهو جزء لا يتجزأ من التّراث التاريخي لأي أمة[1]، لذا يعمل"**درغوثي**" على توظيفه في روايته، من خلال تضمينها شخصيات أدبية وأدبها، وهذا كله ليخصب نصه ويغنيه، مما يعطيه فنّية أكبر وجمالية أعلى.

وتحفل رواية "**درغوثي**" بنصوص أدبية شعرا ونثرا، لذا سنقف عند بعض منها على سبيل المثال: يستحضر"**درغوثي**"أسماء لروائيات معاصرات أمثال:« **أحلام مستغانمي، وغادة السّمان، وحميدة نعنع**»[2] في سياق حديث الأستاذ مع طالبته "**لولوا**" بُغية اختبار ثقافتها في مجال الأدب من جهة، وسعيا لإطالة الحديث معها لإعجابه بها من جهة أخرى ، فبالرغم من أن"**درغوثي**"كانت إشارته عابرة؛ غير أنها تستحضر فضاء أدبيا يغني النص، ويوسّع حدوده.

كما يوظّف الروائي كتب الأدب القديمة في قوله:«..**تعدني بأن تبعث لي...نصّي**"**يتيمة الدّهر**"، **كما تقول خرجت فيه عمّا كتب العّامة، وسطّر الخاصة**

[1] – ينظر: حسن البنداري وآخرون:« التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر»، ص270.

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص10.

من نقّاء العرب في فن الأدب»[1]، فالكاتب يتداخل هنا عن طريق الامتصاص مع كتاب(**يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**)"**لأبي منصور الثعالبي**"، حيث نجده يقلب دلالته وينفيها، ليجسد لنا القضية التي يريد إيصالها إلى المتلقي.

فكتاب"**الثعالبي**" يُعنى بصميم الأدب ولبابه، لذا اختار ذكر أدباء عصره لإعجابه بهم, وعليه تعد"**اليتيمة**"كتابا ثمينا قارب الشمول،لأنّه استطاع أن ينقل محاسن عصر القرن الرابع الهجري[2], فلولاه لبقيت أخبار أولئك الشعراء والمنشئين وأقوالهم غير مضمونة في كتاب يجمع شملها.

وفي المقابل "**يتيمة الدهر**"في نص "**درغوثي**" نجدها تتخذ مجرى آخرا، إذ تتحدّث عن العبث الموجود في هذا العصر، واستغلال الإنسان من قبل الإنسان ذاته، وانحدار القيم والمبادئ، وأصبح هذا الزمن زمن مادّة واستعراض للصوت والجسد ، هذه أبرز سمات زمننا الذي يزداد رداءة، وعليه يمكن القول أنّ "**الثعالبي**" ركز على نقل صورة جميلة إيجابية عن عصره، أمّا "**درغوثي**" يذكر إلا الحقيقة البشعة التي آل إليها الواقع العربي المعاصر.

وإلى جانب هذا نجد الروائي يستحضر كتاب **(الأغاني)** "**لأبي الفرج الأصفهاني**" عن طريق الامتصاص، ويتجلى ذلك في المزاوجة بين المنظوم والمنثور في إطار الحكاية، كما يتداخل معه عن طريق الحوار من خلال طريقة السرد وإيراده لأشعار تغنَّى.

والملاحظ أنّ كتاب **(الأغاني)** كتاب أدب وسمر وغناء، يضم معلومات عن مدارس الغناء وتراجم الشعراء والمغنين والموسيقيين، فنفس الشيء بالنسبة لرواية

---

[1] – المصدر نفسه، ص11.

[2] – ينظر: عبد الملك الثعالبي: **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تح: محي الدين بن عبد الحميد، الهيئة المصرية للكتاب العامة، القاهرة، مصر، (د، ط) ،1956م، ص2، 3.

"**درغوثي**"، التي تتحدث عن عالم الأدب، والفن، والموسيقى، حتّى أنّ الروائي يطلب على لسان "**لولوا**" من "**أبي الفرج الأصفهاني**" أن يعطي له بابا في كتابه لينقل ما وصل إليه الفن في زمننا المعاصر[1]، وعليه تعتبر رواية "**درغوثي**" تكملة لكتاب **(الأغاني)** في حلّة جديدة.

والملاحظ أيضا لمتن الرواية يجدها تتزيّن بأحلى القصائد الشعرية القديمة منها والحديثة، فمن التداخل مع الشعر العربي القديم الذي أورده "**درغوثي**" نجد بعض الأبيات من شعر" **نصيب**" في قوله:[2]

"**أهاج هواك المنزل المتقادم.**

نعم, وبه ممّن شجاك معالم".

فهذا المقطع الشعري كما أسلفنا ذكره ل: "**نصيب بن رباح**"، الذي كان «**مقدما عند الملوك، لأنّه يجيد مديحهم ومراثيهم**»[3]،حيث قال "**إسحاق بن إبراهيم الموصلي**": أنّ أباه أخبره أنّ الرشيد – رحمة الله عليه، أمر المغنّين أن يختاروا له ثلاثة أصوات من جميع الغناء فكان "**نصيب** "هو الثالث من المختارين لما في شعره من براعة، وإحكام صنعة[4].

لذا نجد "**درغوثي**" أُعجب بهذا الشعر، وأمر على لسان "**صناجة العرب**" "**لولوا**" أن تعيد غناءه، ليبرهن لنا من خلال هذا أنّ الماضي الأصيل يعيش فينا، لأنّه يمثِّل أصالتنا، "**فدرغوثي**" بالرغم من تغييره في هذا البيت من حيث الشكل، إلاّ أنّه يطلب منا بطريقة غير مباشرة إحياء الماضي مع إضفاء اللمسة الحداثية عليه.

---

[1]– ينظر: إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص64.

[2] - المصدر نفسه، ص117.

[3] – أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني**، ج1 ، ص166.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص02.

ويعمد "**درغوثي**" في موقف آخر إلى استحضار أبيات من الشعر الحديث والمعاصر، وهذا في قوله:[1]

"**عيناها سبحان المعبود**

فمها مرسوم كالعنقود

ضحكتها أنغام وورود..".

إنّ هذا النص الشعري ينفتح على جزء من قصيدة **(قارئة الفنجان)**[2] **لنزار قباني**"، حيث نجد "**درغوثي**" أعاد كتابتها في نصه الروائي، متخذا من المعجم اللغوي "**لنزار**" وسيلة فنية جمالية للتعبير عن التجربة الشعرية فكرا وشعورا، فيوظّفها بطريقة الاجترار بما يتوافق وسياق الفضاء النصي للرواية، لأنّ جمال جارية "**درغوثي**" يتطابق ومواصفات امرأة "**نزار**".

وكما أسلفنا سابقا أنّ "**درغوثي**" أعلن للقارئ عن أسماء لكتَّاب وعرض بعض أعمالهم. إلاّ أنّه في أحيان أخرى يعمد إلى إخفاء النص المتداخل معه لظنِّه « **بالمسرود له خيرا إذ يعتبر أنّ له من الفطنة ما يؤهله لاقتناص هذه المعلومة منذ اللحظة الأولى**»[3].

ومن هذه النصوص المخفية محاورته من حيث الدلالة والرؤية **(رسالة الغفران)** "**لأبي العلاء المعري**"، التي تضمنت خيالا واسعا حاول من خلاله أن يردّ على عديد من القضايا التي زحمت فكره ووجدانه، مثلما استغل أبو العلاء رسالة " **علي بن منصور الحلي**" الملقب "**بابن القارح**"، وجعلها وسيلة للتنفيس عن رأيه في أناس

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 39.

[2] – ينظر: نزار قباني: **الأعمال الكاملة**، ج1 ، الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط) ، 2006م، ص 12.

[3] – أحمد السّماوي: **التّطريس في القصص** (إبراهيم درغوثي أنموذجا) ،ص 68.

يعيشون معه ويتقلبون في النّعيم والجاه ويميلون مع الريح حيث مالت، ضاربين بالقيم والمبادئ عرض الحائط،[1]كما يستعرض ما يتعرض له الناس يوم الحشر.

فإنّنا نجد "**درغوثي**" قد استحضر هذه الرسالة لينقل لنا الواقع الذي يعيشه الفرد العربي، والذي جسّده لنا من خلال رحلة "**لولوا**" وأستاذها إلى" **مدينة العجب**" الخيالية، حيث انبهرا بما فيها من مناظر جميلة تشبه مواصفات الجنّة، ثمّ انتقلا إلى قصر السعادة المليء بالمغنيات والشعراء، وأصوات الآلات الموسيقية، كما جسّد لنا في هذه الرحلة يوم الحشر، حيث ذكر صفات أصحاب النّعيم، وأصحاب الجحيم[2].

فالملاحظ على نص "**درغوثي**" محافظته على الطابع الخيالي لرسالة الغفران، كما احتفظ أيضا بطابع الرحلة، والصور القريبة من الجنّة، فكل هذا دليل على تداخل نص "**درغوثي**" مع نص الرسالة "**لأبي العلاء**"، الذي يمكن اعتباره أشبه بالأخذ أو الاستعارة، فهذه الرحلة العجائبية لجأ إليها الروائي كنوع من التعويض عن حالة الحرمان التي تعيشه "**لولوا**"، لذا تعتبر المتنفس الذي يحقق لها المتعة، مما يعيد الأمور إلى التوازن المفقود في الواقع.

ونشير في مقام آخر أن "**درغوثي**" يتداخل وفن **المقامة** التي تعتبر« **جنس أدبي قديم له أمجاده وسطوته استطاعت أن تفرض هيمنتها**»[3]، وتجذب إلى فلكها العديد من النصوص، ومن بينهم نص" **درغوثي**" الذي تزيّن بالسجع الذي يعتبر من السمات الأساسية للمقامة.

وقد ارتبط السجع في الرواية بالوصف المبالغ فيه، وكمثال على هذا قول الروائي:« **لا تسمعي كلام صناجة العرب يا مليحة العرب فتلك اليهودية ماتت من**

---

[1]– ينظر: أبو العلاء المعري, **رسالة الغفران**، قدّم له شرحه, مُفيد قميحَة، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2000م، ص 10

[2]– إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص47،48.

[3] – حسن محمد حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية** (بحث في نماذج مختارة)، ص 77.

زمان وما عد لها...اليوم مكان ولا عنوان، اليوم يوم الغناء الفريد، للجيل الجديد، فعرّي على النحر والجيد وقولي يا كريم يا حميد»[1]. كما يلاحظ أيضا استخدامه للسجع بأسلوب ساخر في نموذجه الخطابي بوصفه خطابا تخيليا يُسند إلى شخصية تخيلية.

وبعد استعراضنا لبعض نماذج التداخل مع الأدب شعرا ونثرا، نستطيع القول إنّ "**درغوثي**" قام بإنتاج نص قادر على الشموخ أمام النص الأول (الغائب)،عن طريق تطويره وإعادة بنائه من جديد.

ولم يكتف الروائي عند هذا الحد من التداخلات النصية، بل نهل من ينابيع التّراث العربي والغربي، وذلك من خلال تسليطه الأضواء على الجوانب التراثية التي تخدم فكرته أو القضية التي يريد التعبير عنها، وتحويرها بما ينسجم ومواقفه المعاصرة.

7- التداخل النصي مع التراث العربي والأدب العالمي:

التّراث هو القيم الإنسانية المتوارثة جيلا بعد جيل، لذا تسعى أي أمة للحفاظ على تراثها من خلال استدعاءه في نصوصهم الأدبية،ويُوظّف وفق وجهة نظر كل واحد منهم, وبفضلهم يكسب هذا التّراث خلوده.

1_ التداخل النصي مع التراث العربي:

يشكّل التّراث العربي مجالا خصبا عند "**درغوثي**"، لذا نجده يرتشف من رحيقه الغزير **حكايات وخرافات، أمثال وأغاني**، ويبثّها في نصه الروائي ليرسم رؤية جمالية.

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص158.

1-1-الحكاية:

هي عبارة عن قصة ينسجها الخيال الشعبي، ويستمتع بروايتها مما يجعلها متداولة جيلا بعد جيل وتصبح بذلك جزءا أصيلا من التّراث[1]. ومن هذه القصص نجد **(سيرة عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، وتغريبية بني هلال، وألف ليلة وليلة...)**.

ومن أشهر الحكايات السابقة التي تأثر بها نص "**درغوثي**" حكايات**(ألف ليلة وليلة)** التي تتشظى على صفحات روايته، إذ نجده يقول: «**كنت شهرزاد الحكاية القديمة وأنا أنتظر قدومك على حصان أبيض**»[2]، إنّ توظيف شخصية "**شهرزاد**" يستدعي موقفا بطوليا هو تقديم بطلة الليالي نفسها فداء لبنات جنسها متحدّية للموت، ومؤجلة قرار إعدامها عن طريق الحكاية.

"**فدرغوثي** "نجده في نصه قام بتوظيف هذه الشخصية، عن طريق الامتصاص حيث يتداخل النصان في فكرة البطولة والانتظار. فتأجيل موت "**شهرزاد**" بفعل ذكائها وثقافتها, كذا "**لولوا**" تنتظر موقفا بطوليا ينتشلها من عالمها الذي لا يرحم.

لقد تحوّلت شهرزاد مبدعة الليالي إلى أسطورة أدبية ، ألهبت مخيلة الأدباء عن حكاياتها التي تتوالد ويتداخل بعضها في بعض، ويكون الفاصل بين كل حكاية وحكاية **أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح**، لذا نجد "**درغوثي**" امتص هذا القول في:« **وأذّن ديك الصباح وبأن الفجر ولاح, فخرجت من الحكاية وعدت إلى الحياة**»،[3]فمثلها كان بزوغ الفجر سببا في توقف" **شهرزاد**" عن الحكي، كان أيضا مساعدا في خروج "**لولوا**"من مدينة العجب، هذه الرحلة الخيالية تجسّد لنا، اعتماد

---

[1]- ينظر: نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط2 ،1974م, ص 107.

[2] - إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص19.

[3] -المصدر نفسه ، ص48.

الرواية على الليالي في استخلاص بعض حيل السرد التخيلية، واستعارتها للطابع العجائبي الذي يميّز أجواء **(ألف ليلة وليلة)**.

والملاحظ لنص "**درغوثي**" يجده ينتقل من حكاية إلى أخرى ما بين الماضي والحاضر، مثلما هو الأمر في **(ألف ليلة وليلة)** التي تقوم على حكاية مركزية إطارية حكاية "**شهرزاد**" مع الملك "**شهريار**"، تلك الحكاية التي تتناسل منها العديد من القصص، وعليه فان القائم بالسرد هنا"**شهرزاد**" التي «**لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة، بل كانت ألف امرأة في كل قصة**»،[1] أما في رواية "**درغوثي**"نجده انزاح عن النص الأصلي، من حيث عنصر الحكي الذي تتناوبه عدّة شخصيات و المتمثلة في **(لولوا, الأستاذ , صناجة العرب)**.

لقد انبنى النص الروائي على محاكاة النص الأصلي**(ألف ليلة وليلة)**، من حيث الحكي والعنصر العجائبي، وقام "**درغوثي**" بمحاورته وتقديمه في حلّة جديدة تنم عن علاقة تواصله بالتّراث الإبداعي.

1-2-الأمثال:

يعتبر المثل خلاصة واقعية لتجارب عايشها الإنسان، فهو« **قول تعليمي مأثور يمتاز بجودة السبك والإيجاز**»[2]؛ أي أنه عبارة عن أقوال مأثورة موجزة تنم عن خبرة بالحياة، فهو جزء من ملامح الشعب وأسلوب عيشه ومعتقداته... إلخ.

وتداخل نص"**درغوثي**" مع الأمثال يظهر واضحا في الرواية، لما ينطوي عليه المثل من دلالة ورمز يتخذه الشاعر سبيلا للوصول بفكرته إلى المتلقي، ومن ذلك

---

[1]- ياسين النصير: **المساحة المتحفية**(قراءات في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 1995م، ص141.

[2] - فوزي العتيل: **الفولكلور ما هو؟**، دار النهضة العربية للنشر، مصر، (د، ط)، 1977م، ص311.

قوله: « **فلا خوف على رجل مثلي يعيش بسبعة أرواح**»،[1] فالروائي يوظّف إشاريا ودلاليا عن طريق الامتصاص المثل الشعبي المعروف **كي القط يعيش بسبعة أرواح.**

ويضرب هذا المثل للشخص الذي يعيش أحداثا وواقعا تؤدي إلى نهايته، إلا أنّه يعود إلى الحياة وكأن شيئا لم يكن، "**فدرغوثي**"وظّفه هنا ليجسّد لنا شجاعة الأستاذ ونقله للملأ ما يوجد داخل مجموعة الورق التي تركتها له طالبته "**لولوا**"، لأن فيها من مجريات وأحداث وفضائح ما قد يؤدي به إلى حتفه؛غير أنه لا يبالي فهدفه هو تعرية الواقع لنقل الحقيقة المزيفة التي غطى شعاعها عيوننا وعيوبنا، فبتنا نسير في بريقها مخدرين دون أن نرى شيئا.

ومن الأمثال التي استحضرها الروائي ليسقطها على جانب من واقعنا محملا إياها دلالات ورموز تجسّده قوله:«**...تفوه على الطمّاعة التي تجوع فتأكل من ثدييها وتنسى الحرّة التي تسكنها وما إليها**»[2]، لقد استدعى الروائي عن طريق الامتصاص المثل العربي« **تجوع الحرّة ولا تأكل بثدييها**»[3]، وقد قام بنفيه وقلب معناه ليجسّد لنا الواقع الذي تعيشه المرأة العربية، التي تستعرض جسدها للناس لتقبض به ثمنا يُمكّنها من أن تعيش حياة رغدة، وتنسى بذلك الضمير الكامن بداخلها بعدما كانت الحرّة وإن آذاها الجوع لا تأكل بثدييها.

وإلى جانب هذا نشير إلى أن أغلب الأمثال التي استدعتها الرواية وحاورتها أتت مروية باللهجة العامية مثل:« **واستني يا دجاجة حتى يجيك القمح من باجة, واستنى يا السّردوك الدّكدود حتى تجيك الدقلة من توزر...**»[4]، وهذا في سياق حديث الروائي على لسان "**صناجة العرب**" بأن العلم الذي تعلّمناه لا فائدة منه, لأنّنا في الأخير سننضم

---

[1]– إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص65.

[3]– أبو الفضل الميداني: **مجمع الأمثال**،ج1، مكتبة مشكاة الإسلامية، (د، ط)، ص181.

[4] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص67.

إلى الطوابير التي تنتظر فرصة العمل، وبذلك تصبح الشهادة لا فائدة منها« **بليها واشربي ماها...وبخرّ بيها للجن**»[1].

هذه الأمثال وغيرها نشرها"**درغوثي**" في نصه لتنقل إلى المشهد الروائي لمسات ومشاهد من واقع الحياة الشعبية التونسية، فاستخدام هذا النوع من الملفوظات يقرّب التجربة الروائية إلى المتلقي أكثر.

1-3- الأغاني:

تعتبر من أوسع ألوان التّراث انتشارا بين الناس،لأنّها تعبّر تعبيرا أشمل عن أحلامهم وعواطفهم وآمالهم، وإذا كانت الأغاني« **تمتاز بالانفعال العاطفي الفردي فلطالما خرجت عن تلك الصفة الذاتية، لتشكل انعكاسا أشمل، وليكون تعبيرا وجدانيا عن عواطف واحدة مشتركة، وانفعالات جمعية تصهرها تجارب وأحاسيس الناس والحياة والطبيعة ومواقفهم مما يواكب حياتهم**»[2].

وتراثنا يعمر بأغان وجدانية ثرية التعبير، ربما كانت ثمرة ألم تعتصر القلوب أو ينساب إلى الأفئدة ساعة صفائها. لذلك اتّخذ "**درغوثي**" من الأغاني مطية للتّعبير عن موقفه إزاء الفن.

يستحضر "**درغوثي**" مختارات كثيرة من المقطوعات الغنائية العربية منها والشعبية وقد وردت هذه الأغاني في الغالب على لسان "**لولوا**" و"**صناجة العرب**"،تعبيرا عن الحالات المختلفة، التي تعيشها الشخصية التي ترددا مقطعا من أغنية "**محمد عبد الوهاب**"[3]:

« **موش لاقي حد يسلّيني حتَّى المنام عز عليَّ...**

---

[1] –المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[2] – نزار عبشي: «التناص في شعر سليمان العيسى»، (مخطوط)، رسالة قدمت لنيل شهادة الماجستير،إشراف (محمد عيسى)، جامعة البعث، قسم اللغة العربية، الأردن، 2005/2004م، ص 167.

[3]– إبراهيم درغوثي : **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**،ص32.

والدمع كان بواسيني منين أجيب دمع عنّي...

مادام حبايبي هجروني مين اللي حيحن عليّ...

ليه العوازل حاسديني دول حقّهم يبكوا عليّ... »

فالروائي في هذا المقطع يجعل من أغنية "**عبد الوهاب**" إطارا لرؤية شعرية تتطابق مع إحساسه بجمال وعذوبة أغاني الزمن الأصيل، لذا أعادها عن طريق الاجترار في نصه. ليضفي مسحة جمالية ونغمة موسيقية على الرواية من جهة، ويعيد للفن الأصيل اعتباره في زمن طغت عليه أغاني مزركشة بكلمات لا معنى لها، مثل: أغاني روبي, وهيفاء...[1]

وفي صورة جميلة من التراث الشعبي التونسي يقتبس الروائي أغنية للفنانة التونيسية "**حبيبة مسيكة** والتي تقول[2] :

« جاني حليوة أوّل عصريّة

وجابلي بيرة وشمبانيا

شرب وطار بكري شويّة».

لقد تأثر الروائي بتراثه تأثرا شديدا, لذا أعاد بعضا من أغانيه عن طريق الاجترار ليبرز لقارئه مدى تعلقه بموروثه الشعبي، هذه الفنانة التي كانت الحلم الذي تسعى" **لولوا**" جاهدة لتحقيقه، لذا حاولت تقليدها وكان ثمن ذلك باهظا، حيث خسرت في سبيل تحقيقه شرفها ودراستها وحياتها.

كما نجد "**درغوثي**" في نصه الروائي يقارن بطريقة غير مباشرة بين الفن القديم والفن الجديد، ونلمس ذلك من خلال استحضاره لأغاني(**عبد الوهاب، أم كلثوم، عبد**

[1]–ينظر: إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص 153،156،155،154، 157.

[2] –المصدر نفسه، ص143.

الحليم حافظ)، وأغاني **(نانسي، أليسا، هيفاء، روبي)**، ليجسّد لنا الحالة التي آل إليها الغناء العربي.

ويتجلّى لنا بوضوح من خلال ما أوردناه عن التداخلات النصية مع التّراث العربي والشعبي أن"**درغوثي**" اتّخذه نصا مطية لتمرير شيء عن الواقع الفني، وصراعاته التي يعيشها الفرد العربي عامة والفرد التونسي خاصة، ولم يكتف الكاتب بالتّراث العربي بل تفاعل أيضا مع التّراث الغربي.

02- التداخل النصي مع الأدب العالمي:

إن ارتقاء أدب ما كليا أو جزئيا يكون بارتباطه والأعمال العالمية المشهورة ذلك أن«**الكتابة هي فتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين، والنص هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة** »،[1]التي يغدو فيها **(التداخل النصي)** عملا لذاكرة المبدع الحصيف والمتلقي الكفء؛ أي أن النصوص على قدر دائم من الانفتاح و التفاعل مع نصوص أخرى عن طريق التأثر والتأثير.

ويظهر لنا جليّا من خلال النص الروائي ل:"**درغوثي**" تأثره 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: نجده يستحضر قصة **(صاحبة الظل الطويل)**عن طريق الامتصاص، وذلك في سياق حديثه عن الطالبة "**لولوا**"،التي أعطت نصا لأستاذها من أجل الإطلاع عليه وكانت افتتاحيته : « **إهداء:**

إليك وحدك يا صاحب الظل الطويل...»[2]

[1] – رولان بارت: **لذة النص** ، ص10.

[2] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص14.

إن الطالبة اختارت هذا العنوان الذي يتمتع بالوظيفة الإغرائية، حتى تحدث في نفس أستاذها نوعا من التشويق، إنّها دعوة إيجابية منها إلى مأدبة نصها.

وإذا حاولنا ربط قصة(**صاحبة الظل الطويل**)، بنص الطالبة "**لولوا**" نجد أن "**درغوثي**" قام بإعادة النص الأول والتي تدور أحداثه حول: فتاة يتيمة اسمها"**جودي**" تعيش في ملجأ للأيتام. وفي يوم من الأيام ابتسم لها الحظ فأُعجب شاب غني بكتاباتها 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 أنّها لم تتمكن إلا من رؤية ظله، لذا أسمته"**صاحب الظل الطويل**"[1].

فلقد وظّف الروائي هذه القصة بطريقة فنّية، حيث قام باسترجاع أحداثها إلى نصه، إذ نجده لم يقم بسرد هذه الأحداث كما هي، إنّما سعى الكاتب إلى تحويل مكنونات القصة وإعادة صياغتها وفق ما يلاءم متنه السردي، وذلك عن طريق الامتصاص، فصحيح أن كلتا القصتين تتشابهان في فكرة (الطموح واليتم والعيش في الملجأ)، إلا أن "**جودي**" وجدت من يعينها ويغير مجرى حياتها إلى الأحسن، وفي المقابل نجده "**لولوا**" تطلب –من خلال نصها– من أستاذها(**صاحب الظل الطويل**)أن ينتشلها من الواقع المرير الذي تعيش فيه.

فالنص الأول (القصة الأصل) تعيش واقعا موجودا، في حين النص الثاني (القصة الفرع) تعيش واقعا منشودا.

وما يزال "**درغوثي**" ينهل من ينابيع قصص الأطفال العالمية، وهذه المرّة يستدعي إلى روايته قصة "**بياض الثلج والأقزام السبعة**"، ويتجلى ذلك في قوله:«**...كنت مضطربة وأصوات الكلاب المزمجرة تهزّ المكان... خرج لي حيث لا**

[1] – منتدى الكارتون والأتمي: قصة صاحب الظل الطويل.www.doraraliraq.net/threads، تاريخ الدخول،2015/03/18م،على الساعة،21:15.

أدري رجل قصير القامة... كأنّه واحد من الأقزام السّبعة الذين شاهدتهم في شريط الصور المتحركة "سنووايت والأقزام السّبعة"، وأردت أن أسأله عن سر المرآة السحرية لأعرف منها إن كانت توجد في العالم امرأة أجمل منّي وعن الأميرة بياض الثلج وهل أفاقت من موتها المؤقت وعن تفاحة الأحلام التي أكلت منها الأميرة الصَّغيرة دون أن تعرف أنّ العجوز ما هي سوى زوجة أبيها المتنكرة وأسئلة أخرى...»[1].

لقد قام الكاتب بإعادة أهم الأحداث في هذه القصة، وقام بنشرها في نصه الروائي مع إضفاء لمسته الإبداعية ليرسل ما يريد إلى المتلقي بطريقة غير مباشرة.

فاستعمال "**درغوثي**" للقزم ذو الجناحين الصغيرين، والمرآة السحرية، والتفاحة العجيبة ليست في الحقيقة إلاّ رموزا اتخذها وسيلة للتعبير عن رأيه؛ لأنّه 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].

فإيراد "**درغوثي**" للقزم الذي يمتلك جناحين كأنّه ملاك قدَّم يد المساعدة "**للولوا**" عندما مرضت، كما ساعدها في الحصول على المرآة والتفاحة، إلاّ أنّ عونه هذا لم يكن مجانا بل عليها أن تسمح له بالتمتّع بجسدها، فانصاعت لطلباته. فالروائي هنا يصور لنا الإنسان الاستغلالي الذي يفرش الورود لفريسته ثم ينال منها مراده.

أما توظيفه للمرآة السحرية يقصد من خلالها تعرية الواقع، و إظهاره حقيقة التى لم يرونها،لأن عيونهم مغشاة بمظاهر الحياة المزيفة، وعليه فشاشة "**درغوثي**" داخلية وخارجية تنقل اللامرئي وتضع أمام المتلقي كل الواقع. و هذا ما جسّدته لنا من خلال شخصية "**لولوا**".

---

[1] – إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، ص107، 108.

[2] – شادية شقروش: **الخطاب السردي في أدب إبراهيم درغوثي**، ص35

وإلى جانب كل هذا يعتبر الروائي التّفاحة العجيبة طوق نجاة لجأ إليها ليخلّص العالم من الموت البطيء الذي يحيط بهم (موت الضمائر، والقلوب)من خلال ما نراه على أرض الواقع، فبعدما كانت التّفاحة سببا في النزول من الأعلى إلى الأسفل، يريد "**درغوثي**" أن تكون سببا في الصعود من الأسفل إلى الأعلى، وأن ترجع إلى أصلها الأول (**شجرة الجنَّة**)، فالتّفاحة في روايته ساعدت "**لولوا**" على إدخال الفرحة في قلوب أطفال الملجأ بفضل عطائها السخي للهدايا، وعليه فقد تكون سببا في إدخال الأمل والفرحة للذات العربية ككل.

ولقد قام "**درغوثي**" بتوظيف هذه الرموز ليخرج من حدود الواقع العربي المشتت في متاهات الفن، وزيف الحياة التي تسيطر عليها المادة، لذا نجده امتطى صهوة النص العالمي علَّه يساعده في نقل ما يريد إيصاله للقارئ.

وخلاصة لما قلناه، لقد شكل النص الغائب والعالمي جزءا أساسيا من رواية "**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**"، حيث استخدمها "**إبراهيم درغوثي**" كأداة من أدوات التشكيل الجمالي، وأرضية خصبة انطلق منها ليشكل نصا معاصرا فوق نصوص قديمة وعليه فهو يمزج بين الأجناس الأدبية لتتعانق روايته الدين والتاريخ والأسطورة...إلخ، كل هذه الأمور تشكل نصا حاملا لكل المورثات.وعلى المتلقي – أثناء قراءته– أن يكشف النص الغائب، ويحدد تلك الخيوط التي تشدُّه وتستحضره داخل النص الحاضر، ويقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بينهما وفق السياق الذي ورد فيه.

خـــاتـــمة

تنفتح الرواية على خطابات متعددة، ونصوص كثيرة تتداخل فيها، وتتمازج معها مشكلة بناء جديدا مستحدثا، يخرجها من أحادية الخطاب ونمط الكتابة المنفردة إلى جمالية التعدد والتنوّع ضمن نص واحد.وهذا ما حاولنا توضيحه من خلال بحثنا عن التداخل النصي في رواية "**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**" **لـــ:** "**إبراهيم درغوثي**" والتي خرجنا منها بمجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

– يعتبر التداخل النصي آلية حداثية، تدعو إلى انفتاح النص على غيره من النصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له، أو المتزامنة معه، فهو بذلك تجاوز النظرة البنيوية التي تدعو إلى انغلاق النص على نفسه.

– لقد حظي التداخل النصي باهتمام العديد من الدارسين والنقاد الغرب منهم والعرب أمثال:(جوليا كرستيفا، رولان بارت، جيرار جنيت، حسن محمد حماد، عبد الله الغذّامي، محمد بنيس) كل هؤلاء وإن تنوّعت مفاهيمهم ورؤاهم حوله، إلاّ أنّها تتفق جميعا في أنّ التداخل النصي هو استحضار لنص غائب داخل نص حاضر.

– كل الجهود الغربية والعربية سعت إلى بلورة وتطوير البحث في التداخل النصي من مجرد ظاهرة، ليصبح منهجا إجرائيا له آلياته، ووسائله التحليلية التي تساعد الناقد أو القارئ في الكشف عن النصوص الغائبة المتفاعلة مع النص الجديد.

– لقد تعددت أنواع، وآليات، ومظاهر، ومستويات التداخل النصي بتعدد المرجعيات الفكرية، وتنوّع الحقول المعرفية لدى الباحثين والدارسين.

– ما انتهت إليه الدراسات النظرية بشأن التداخل النصي جاءت الدراسة التطبيقية لرواية "**درغوثي**" لتعزّزه، من خلال توظيفه لكل طاقاته الإبداعية، ومخزوناته الثقافية في هذه الرواية حيث يكتسب نصه تعددية من سياقات ونصوص أخرى، مع بقائه متمركزا في سياقه الخاص، وهذا ما تبدّى لنا من خلال عتبات الرواية.

– تعتبر العتبات النصية المرشد الذي يوجّه القارئ إلى طريق النص، وإعطائه الشفرات الأولى للتداخلات النصية القابعة في داخل النص الإبداعي.

– كان غلاف الرواية وما يحتويه من صور وألوان وغيرها، بشكل فضاء دلاليا يحمل في ثناياه علامات دالة على ظلال النصوص الغائبة داخل النص.

– يعتبر العنوان بنية صغرى لبنية كبرى هي النص يُعرف به ويكشف عنه،فهو المفتاح السحري الذي يفتح بها بوابة النص، ليكشف عن ما يحتويه من تداخلات نصية وعلاقات تفاعلية مع نصوص أخرى.

– كانت 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 "**درغوثي**" كثيرا ما يعلن عن النصوص المستحضرة فيها وذلك باستعمال تمهيد، أو تصريح بصاحب النص وإعادة كتابة النص السابق كما هو وقد يعمد إلى إخفاء تداخلاته إلاّ أنّ القارئ سرعان ما يكشف حيله فيستجليها.

– يمكن القول إنّ بوابات نص "**درغوثي**" كانت متناغمة متصلة دالة في معظمها على التركيبة البنائية للنص الكامل، فهذه العتبات أوصلتنا إلى جذور بعض التداخلات النصية.

– كان حضور النص الغائب داخل الرواية متنوّع الدلالة يمكن تأويله وفق مرجعيات مختلفة، وذلك لعمق إحساس الأديب بالواقع المعاش.

– لقد تنوّع استحضار النصوص الغائبة الدينية، والصوفية، والتاريخية، والأسطورية والأدبية، والتراثية، والعالمية بين المقصود وغير المقصود، معتمدا في ذلك على الاجترار والامتصاص والحوار.أضفت دلالات قيمة على نصه النثري، وأعطته مسحة فنّية وجمالية مأخوذة من جمالية النصوص المستحضرة.

– كان توظيف "**درغوثي**" للقرآن الكريم وقصصه، والأحاديث النبوية 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 للخطاب الصوفي توظيفا عكسيا، فالمتصوّفة يعبّرون عن حبهم للذات الإلهية والرغبة في السمو إليها، فالنص الروائي اتّخذ من أفكارهم مطية يحتذى بها للتعبير عن الواقع المثقل بالأوجاع المضنية الباحثة عن الخلاص.

– لقد وظَّف بعض الشخصيات التاريخية ذات الأفعال السلبية الانتهازية، ليعبّر عن الواقع السياسي في تونس خاصة، والواقع العربي عامة.

– كان استدعاء الأسطورة ورموزها وسيلة لتكثيف الدلالة، وربط التجربة الإنسانية القديمة مع ما يوافق التجربة المعاصرة.

– تنوّع استعمال "**درغوثي**" للأدب بين شعر ونثر، فكان حضورهما متمازجا يوحي بقدرته على إنتاج نص قادر على الشموخ أمام النص الغائب عن طريق إحيائه وتطويره، وإعادة بنائه من جديد.

– استلهم الروائي من التّراث العربي والغربي مجموعة المورثات، حيث قدّم لنا من التّراث العربي الحكايات الشعبية، والخرافية، وأمثال، وأغاني إحياء منه للتراث الوطني والعربي لأنّه 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.

– لقد أفسح التداخل النصي للقارئ حرية استخراج الدلالات وفق قراءته الخاصة والتي تبقى لانهائية، بل تتعدد بتعدد القراء.

– إنّ هذا التمازج والتداخل في عتبات الرواية، ومتنها يؤكد لنا أنّ "**درغوثي**" فنان كلمة وصورة، ولون هذه جميعا تتلاحم لتؤدي الوظيفة الإبلاغية والجمالية لنصه الإبداعي.

هذه إذن أهم تجليات التداخل النصي في رواية "**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**" **لـــ:** "**إبراهيم درغوثي**"، فلعلّها – على ما فيها من عثرات وقصور – تفيد القارئ، وإن لم تفده فعسى أن توحي له بأفكار تكون انطلاقه لبحث جديد يتعلق بدراسة "**التداخل النصي**" في كل روايات "**إبراهيم درغوثي**".

كما أرجو من الله سبحانه وتعالى، أن يهب هذا البحث القبول والرضا وما وفقنا إليه فهو من توفيق المولى عزَّ وجلّ.

ملحق

01- نبذة عن حياة الروائي "إبراهيم درغوثي":

يُعد "**إبراهيم درغوثي**" من أهم الروائيين الحداثيين في تونس، ولد سنة 1955م بقرية المحاسن بتوزر، زاول تعليمه بمسقط رأسه، و تخرج من دار المعلمين بتونس ويعمل الآن مديرا لمدرسة ابتدائية بأم العرائس بقفصة، وهو عضو إتحاد الكتاب التونسيين منذ سنة 1990م.

كتب "**درغوثي**" القصة القصيرة والرواية، ونذكر من أعماله السردية: في مجال القصة القصيرة: النخل يموت وافقا(1989م)، والخبز المر(1990م)، ورجل محترم جدا(1995م)،وكأسك...يامطر(1997م)،وتحت سماء دافئة(2009م) ومنازل الكلام(2009م)، والمرّ...والصبر(2011م).

أما إصداراته في مجال الرواية نجد: الدراويش يعودون إلى المنفى(1992م)، والقيامة...الآن(1994م)، ووراء السراب...قليلا(2002م)، ومجرد لعبة حظ(2006م) ووقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي(2012م).

ونظرا لكتاباته الغزيرة والمتميّزة بخاصيتي التجريب والتأصيل داخل الساحة الروائية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، تحصل على عدّة جوائز نذكر بعضا منها: جائزة الطاهر الحداد في القصة القصيرة 1984م، والكومار الذهبي لأفضل رواية تونسية 2003م، عن رواية وراء السراب...قليلا، وجائزة القدس الكبرى للقصة القصيرة / أبو ظبي 2010م.

02- ملخص الرواية:

تتحدّث الرواية عن أستاذ جامعي (**صاحب الظل الطويل**)، تعرَّف على طالبة جامعية هي "**لولوا**" تلك الفتاة يتيمة الأبوين قضت طفولتها في ملجأ للأيتام، أنهت دراستها بإحرازها على الأستاذية في اللغة والآداب العربية، وكانت تطمح لنيل شهادة الدكتوراه ؛ إلاّ أنّ ظروفها جعلتها تيأس من الدراسة الأدبية محوّلة وجهتها إلى دراسة فنون الموسيقى، فربطت علاقة جدٌّ حميمة مع أستاذها، وقضت معه فترة زمنية بين تسكع في الشوارع،أو السباحة.

سلمت له في أحد الأيام رزمة أوراق وطلبت منه أن يقرأها، وفعلا قرأها، وكانت على صورة مذكرات تحدّثت فيها عن أبرز محطات حياتها، فذكرت بأنَّها عاشت البؤس والشقاء فكانت بمثابة أسطورة حزن قادمة من زمن آخر، زمن مرت سنواته بطيئة سوداء، بلا روح وبلا معنى.

تعرّفت 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 "**حبيبة 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 سماسرة 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 فُعل بها، يوم اجتياز محنة " **الكاستينغ**" وهو يوم حشر بكل المقاييس والمعايير، وبعيدا عن الزحام تقف سيارات فاخرة تنتظر الإذن بالدخول وهي محمّلة 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، وأنّها نتيجة لأزمة نفسية حادة مرت بها انتحرت، بعدما ألقت بنفسها من الطابق الخامس.

عندها أصيب الأستاذ بحالة جنون وهيجان هستيري، جعلته طريح الفراش بمستشفى الأمراض العقلية.

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.

قائمة
المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم,(مصحف الكتروني موافق للمصحف المكتوب).**

أولا: المصادر:

2- إبراهيم درغوثي: **وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**، الدار التونسية للكتاب تونس، ط1، 2012م.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع العربية:

3- أحمد جبر شعث: **جماليات التناص**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2014م.

4- أحمد السّماوي: **التّطريس في القصص** (إبراهيم درغوثي أنموذجا)، التفسير الفني صفاقس، تونس، (د، ط)، 2002م.

5- أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2 1997م.

6- أمين سلامة: **الأساطير اليونانية والرومانية** (عظيمة هي الأساطير في نظر الشخص النبيل)، (د، ط)، (د، ت).

7- إياد كاظم طه السلامي: **التناص الأسطوري في المسرح**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م.

8- جمال مباركي: **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

9- الحبيب الدائم ربي وآخرون: **قراءات نقدية في روايات إبراهيم درغوثي**، دار إشراق للنشر، تونس، (د، ط) 2009م.

10-حسن محمد حماد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**(بحث في نماذج مختارة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، (د، ت).

11- الحسين بن منصور الحلاّج: **الديوان ومعه أخبار الحلاّج وكتاب الطواسين**، وضع حواشيه وعلّق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط$_2$ 2002م.

12- حسين جمعة: **المِسبار في النقد الأدبي** (دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2003م.

13-عبد الحق بلعابد:**عتبات**(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط$_1$، 2008 م.

14- عبد الحميد سيف أحمد الحسامي: **الحداثة في الشعر اليمني المعاصر** (1970_ 2000م)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، (د، ط)، 2004م.

15- حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط$_1$، 2007م.

16- خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان** (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) دار التكوين، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2007م.

17- خريستو نجم: **رمزية القدم والحذاء في الأدب والفن**، الدار العربية للموسوعات بيروت، لبنان، ط$_1$، 2008م.

18- خليل حنّا تادرس: **أحلى الأساطير التوراتية**، كتابنا للنشر، لبنان، ط$_1$، 2012م.

19- رابح بن خوية: **جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة** (الصورة-الرمز-التناص) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط$_1$، 2013م.

20- عبد الرحمن بن خلدون: **المقدمة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت).

21-ساعد ساعد،عبيدة صبطي:**الصورة الصحفية**، دار الهدى للطباعة و النشر والتوزيع، (د، ط)، 2011م.

22-سعيد جبر أبو خضرة: **الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001م.

23-سعيد سلام :**التناص التراثي**(في الرواية الجزائرية أنموذجا)، علم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، ط1،2010م.

24-السعيد الورقي: **لغة الشعر العربي الحديث**(مقوماتها الفنية و طاقاتهاالإبداعية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

25-سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**(النص-السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،2003م.

26-.....: **الرواية والتراث السردي**(من أجل وعي بالتراث)،رؤية للنشر والتوزيع القاهرة،ط1،2006م.

27-سليمة عذاوري: **شعرية التناص في الرواية العربية**(الرواية والتاريخ)، تقديم: واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1،2012م.

28-شادية شقروش: **الخطاب السردي**(في أدب إبراهيم الدرغوثي)، دار سحر للنشر تونس،(د،ط)،(د،ت).

29-شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي**(العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، ط12 2001 م.

30-صلاح الدين محمود: **قصص القرآن**، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، المنصورة مصر،ط1،2005م.

31-ظاهر محمد هرّاع الرّاوهرة: **اللون ودلالاته في الشعر** (الشعر الأردني نموذجا)، دار الحامد للنشر و التوزيع ،عمان ، الأردن، ط1،2008م.

32-عامر جميل شامي الراشدي: **العنوان والاستهلال في مواقف النّفري**، دار الحامد للنشر و التوزيع، عمان ،الأردن، ط1،2012 م.

33-عز الدين المناصرة: **علم التناص المقارن**(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2006م.

34-أبو العلاء المعري: **رسالة الغفران**، قدّم له وشرحه: مفيد قميحة، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة،2000م.

35-علي الخطيب: **في رياض الأدب الصوفي**، دار نهضة الشرق للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1،2001م.

36-عماد حاتم:**أساطير اليونان**، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان ، ط3، 2008م.

37-أبو الفرج الأصفهاني:**الأغاني**،مج9، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت (د،ط)،1936م.

38-فوزي العتيل: **الفولكلور ما هو؟**،دار النهضة العربية للنشر، مصر،(د،ط) 1977م.

39-أبو الفضل الميداني: **مجمع الأمثال**، ج1،مكتبة مشكاة الإسلامية،(د،ط)،(د،ت)

40-عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي** (دراسة نظرية وتطبيقية) تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، (د، ط)، (د، ت).

41-أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القُشيري: **الرسالة القشرية**، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001م.

42-كاظم جهاد: **أدونيس منتحلا** (دراسة في الاستحواذ وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص؟)، مكتبة_مديولى، (د، ط)، 1993م.

43-أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: **شرح المعلقات العشر**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان، (د، ط)، (د، ت).

44-عبد الله محمد الغذّامي: **ثقافة الأسئلة**(مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد للنشر والتوزيع، الكويت، ط2 ، 1993م.

45-.....: **الخطيئة والتكفير**(من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.

46-عبد الله بن محمد الغثيمان: **دليل القارئ إلى مواضيع الحديث في صحيح البخاري** دار الأصفهاني للطباعة، المملكة العربية السعودية،ط1 ،(د، ت).

47-ليديا وعد الله: **التناص المعرفي** (في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2005م.

48-عبد المالك مرتاض: **تحليل الخطاب السردي**(معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1975م.

49-.....: **نظرية النص الأدبي**، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د، ط)، 2007م.

50-.....: **في نظرية الرواية**(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة الكويت، (د، ط)، (د، ت).

51-مصطفى عبد الله: **أسطورة أوديب في المسرح العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، (د، ط)، 1983م.

52-محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري: **مختصر صحيح البخاري المسمى**(التجريد الصريح)، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط1، 2006م.

53-محمد بنّيس: **حداثة السؤال**(بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

54-محمد بنّيس: **الشعر العربي الحديث**(بنياته وإبدالاته)،ج3،(الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

55-.....: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**(مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014م.

56-محمد بن بير علي البركلي(البركوي): **الطريقة المحمدية والسيرة الأحمدية**، تح: محمد حسيني مصطفى، دار القلم للنشر والتوزيع، سوريا، حلب، ط1، 2002م.

57-محمد بن عبد الجبار النّفري: **المواقف والمخاطبات**، دار الكتب المصرية، القاهرة مصر,(د,ط), 1934م.

58-محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، جامعة طيبة، المدينة المنورة، ط1، 2008م.

59-محمد عزّام: **النص الغائب**(تجلّيات التناص في الشعر العربي)، دراسة منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د،ط)، 2007م.

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

61-محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998م.

62-محمد قنوش: **من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي**(لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013م.

63-محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م.

64-محي الدين أبي زكريا يحي بن شرف النووي: **صحيح مسلم**(بشرح النووي) تح:محمد سيّد عبد رب الرسول، ج3، مكتبة أبي بكر الصديق للنشر والتوزيع، مصر ط1، 2006م.

65-عبد الملك الثعالبي: **يتيمة الدهر**(في محاسن أهل العصر)، تح: محي الدين بن عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1956م.

66-نانسي إبراهيم: **التعالق النصي**(في الخطاب النقدي والإبداع الشعري)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،2014م.

67-نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر مصر، ط2، 1974م.

68-نزار قباني: **الأعمال الكاملة**،ج1، الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2006م.

69-نضال صالح: **النزوع الأسطوري**(في الرواية العربية المعاصرة)، دار الألمعية قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م.

70-نهلة فيصل الأحمر: **التفاعل النصي**(التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

71-أبو الهلال العسكري: **الصناعتين**(الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان،(د،ط)،(د، ت).

72-وحيد السعفي: **العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن**، صفحات للدراسات والنشر سوريا، دمشق، (د،ط)، 2007م.

73-ياسين النصير: **المساحة المتخفية**(قراءات في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

74-يوسف زيدان: **شعراء الصوفية المجهولين**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2 1996م.

75-يوسف العايب: **التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة**(بحث المصادر والدلالات)، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2013م.

ب- المراجع المترجمة:

76-جوليا كريستيفا: **علم النص**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1991م.

77-دومينيك مونقانو: **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر: محمد يحياتن منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

78-رولان بارت: **نقد وحقيقة**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الإسكندرية ط1، 1994 م.

79-.....: **لذة النص**، تح: فؤاد صفا و الحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2 ،2001م.

80-ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، ط1 ،1987م.

81-ميرسيا إيلياد: **الأساطير والأحلام والأسرار**، تر: حسين كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سورية ، دمشق، (د، ط)، 2004م.

ثالثا:المعاجم والقواميس:

82-إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ج1، الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع استانبول، تركيا، (د، ط)، (د، ت).

83-جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

84-سعاد الحكيم: **المعجم الصوفي**، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط) 1981م.

85-أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: **لسان العرب**، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، كورنيش النيل، القاهرة، دار المعارف، (د، ط)، (د، ت).

86-فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1 2010م.

87-مُرتضى الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: علي بشري، مج9 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1994م.

88-عبد المنعم الحفني: **المعجم الصوفي**(الكتاب الكامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية ومفاهيمهم)، دار الرشاد، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.

رابعا: المجلات والدوريات:

89- مجلة الثقافة، ع104، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 1994م.

90- مجلة جامعة الأزهر، ع2، غزة، 2009م.

91-مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع7، جامعة الطائف، العراق، 2012م.

92-مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ع2، غزة، يونيو 2012م.

93-مجلة جذور، ج11، مج6، ديسمبر 2002م.

94-مجلة علامات التناص، ج64، النادي الثقافي، جدّة، 2008م.

95- مجلة علامات في النقد، ع46، النادي الأدبي، جدّة، مج12، شوال 1423ه. 96- مجلة المخبر، ع5، جامعة بسكرة، الجزائر، مارس 2009م.

97- مجلة المساءلة، ع2, جامعة الجزائر، 1997م.

98- مجلة الموقف الأدبي، ع414، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، تشرين الأول 2005م.

99- محاضرات الملتقى الثالث ، السيمياء والنص الأدبي،ع3، منشورات جامعة بسكرة الجزائر، 19/20 أفريل 2004م.

100-محاضرات الملتقى الخامس،السيمياء والنص الأدبي،ع5، منشورات جامعة بسكرة الجزائر،17/15نوفمبر2008م.

خامسا: الرسائل الجامعية:

101-رضا زاوري: **نظرية النص في النقد الجزائري المعاصر**، (مخطوط)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، إشراف (شادية شقروش)، جامعة تبسة، قسم الآداب واللغة العربية، تبسة، الجزائر، 2012/2011م.

102-سارة زاوي: **جماليات التناص في شعر عقاب بلخير**,(مخطوط), مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث ،إشراف(علي بولنوار)، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2008/2007م.

103-نزار عشي: **التناص في شعر سليمان العيسى**،(مخطوط)،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف(محمد عيسى)،جامعة البعث، قسم اللغة العربية،الأردن 2005/2004م.

104-نعيمة فرطاس: **نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جنيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب**،(مخطوط)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث إشراف(نصر الدين بن غنيسة)، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة الجزائر ، 2010/2009م.

105-نوال آقطي: **استراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوس مرثية الرجل الذي رأى أنموذجا**، (مخطوط)، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري، إشراف(عبد الرحمن تبرماسين)،جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي ،بسكرة ، الجزائر، 2007/2006 م.

سابعا:المواقع الإلكترونية:

106-أحمد منصور:«الحوار المتمدن»،ع3157،www.startimes.com، تاريخ الدخول،2015/02/20م، على الساعة،21:02.

107-الموسوعة الحرة: سلفادور دالي.http/arwikpedia.org،تاريخ الدخول 2015/04/27م،على الساعة،09:40.

108-منتدى الكارتون والأنمي: قصة صاحب الظل الطويل

www.dorar- alirak.net/threads،تاريخ الدخول،2015/03/18م

على الساعة،21:15.

109-حوار مع الروائي إبراهيم درغوثي عبر شبكة التواصل الاجتماعي،تاريخ الدخول 2015/05/26،على الساعة،15:10.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....(أ-ج).

الفصل الأول: التداخل النصي من منظور نقدي

تمهيد.....06-08.

01-مفهوم التداخل النصي.....08.

أ-لغة.....08-09.

ب-اصطلاحا..... 09-10.

02-ظهور التداخل النصي وتطوره في الحقل النقدي.....10.

1-في النقد الغربي.....10-17.

2-في النقد العربي(القديم والحديث).....17.

2-1-القديم.....17-18.

2-2-الحديث..... 19-22.

03-مفاهيم تابعة للتداخل النصي.....23.

01-أنواع التداخل النصي وآلياته.....23.

أ-أنواع التداخل النصي.....23.

1-بحسب نوع المحاكاة.....23-24.

2-بحسب الشكل والمضمون.....24.

3-بحسب القصدية إليه.....24-25.

4-بحسب احتواء النص الغائب.....25.

5-بحسب مرجعية النص الغائب.....26.

6-بحسب النوع الأدبي.....26.

ب-آليات التداخل النصي.....26.

1-التمطيط.....26-27.

2-الإيجاز.....27.
02-مظاهر التداخل النصي ومستوياته.....27.
أ-مظاهر التداخل النصي..... 27.
1-النص الغائب.....28.
2-السياق.....28.
3-المتلقي.....28.
4-شهادة المبدع.....28-29.
ب-مستويات التداخل النصي.....29.
1-مستويات التداخل النصي عند جوليا كريستيفا.....29.
1-1-النفي الكلي.....29.
1-2-النفي المتوازي.....29.
1-3-النفي الجزئي.....30.
2-مستويات التداخل النصي عند محمد بنّيس.....30.
2-1-الاجترار.....30.
2-2-الامتصاص.....30.
2-3-الحوار.....30.
3-تقنيات التداخل النصي ووظائفه.....30.
أ-تقنيات التداخل النصي.....30.
1-تقنية التآلف(التماثل).....31.
2-تقنية التخالف.....31.
3-تقنية الجزء.....31.
4-تقنية الانحراف.....31.

5-تقنية التداخل.....31.

ب-وظائف التداخل النصي.....31- 32.

1-الوظيفة الجمالية.....32.

2-وظيفة إنتاج الدلالة الجديدة.....32.

3-الوظيفة التعبيرية.....33.

4-الوظيفة التطهيرية.....33.

الفصل الثاني:تمظهرات التداخل النصي في عتبات رواية "وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي".

01-التداخل النصي في الغلاف.....37.

1-1-الصورة..... 37-41.

أ-الغلاف الأمامي.....41-49.

ب-الغلاف الخلفي.....49-52.

1-2-اللون.....53-61.

1-3-التجنيس.....61-62.

1-4-التذييل/تاريخ نشر الرواية.....62-63.

02-التداخل النصي في العناوين.....63.

2-1-العنوان الرئيس.....63-68.

2-2-العناوين الداخلية(الفرعية).....68-73.

03-التداخل النصي في التصديرات.....74-78.

الفصل الثالث: تجليات التداخل النصي في رواية" وقائع ما للمرأة ذات القبقاب الذهبي".

1-التداخل النصي مع القرآن الكريم وقصصه.....80-91.

2-التداخل النصي مع الحديث النبوي الشريف.....91-94.

3-التداخل النصي مع التصوف.....95-98.

4-التداخل النصي مع التاريخ..... 98-100.

5-التداخل النصي مع الأسطورة.....100-106.

6-التداخل النصي مع الأدب.....106-111.

7-التداخل النصي مع التراث العربي والأدب العالمي.....111.

1-التداخل النصي مع التراث العربي.....111.

1-1-الحكاية.....111-113.

1-2-الأمثال.....113-114.

1-3-الأغاني.....115-116.

2-التداخل النصي مع الأدب العالمي.....117-120.

خاتمة.....122-125.

ملحق.....127-129.

قائمة المصادر و المراجع.....131-140.

فهرس الموضوعات.....142-145.

ملخص البحث:

يُعد التداخل النصي من أبرز التقنيات الحداثية الوافدة إلينا من الثقافات النقدية الأجنبية، وهو ظاهرة متغلغلة في تراثنا النقدي والبلاغي, ولقد تعددت المصطلحات المتصلة به, وتناقلها الدارسون وأضافوا إليها تفريعات جديدة وركزوا على الجانب النظري مدعوما بأمثلة تطبيقية وبذلك أصبح سمة بارزة في أعمالهم الأدبية حيث يستخدمونه لإثراء إنتاجاتهم الإبداعية, من خلال استحضارهم للمعارف السابقة واستثمارهافي نصوصهم الجديدة وفق رؤيتهم الخاصة, ومن هنا يهدف هذا البحث إلى الكشف عن أهم التداخلات النصية في نتاج كاتب من أبرز كتّاب العرب ألا وهو" **إبراهيم درغوثي**" من خلال روايته "**وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي**" المكونة فكريا وجماليا بأشكال متعددة من النصوص الغائبة, دينية, صوفية, تاريخية, وأسطورية, وأدبية وتراثية أضفت عليها مسحة جمالية نابعة من جمال النصوص المستحضرة.

Résumé de Recherche:

L'inter textualité est une technique moderne issue des culture clitiques étique étranglées .ce plié nome se trouve profondément dans notre patrimoine de la critique et de la rhétorique . elle a été adaptée et modernisée , surtout le coté théorique puis devenue une des car a ctériques des œuvres littéraires .

Cet exposé a pour but de découvrir l'inter textualité les écrits d'un auteur arabe contemporain qui est «**Ibrahim darghouthi** » d'après son roman "**chroniques de la fermme aux galoches d'or**". Ce dernier se compose de plusieurs texte absents: religieux, mystiques, historiques, mythologiques, litter aires qui lui ont donné une teinte est hétique dûe á la beauté et á la variété des types de texte évoqués.