التعالق النصي في رواية "عشرون جرحاً" لـ "محمود حسيني زاد" ومسرحية "مكبث" لـ "شكسبير"

د. رباب المحمـدي أحمد الشافعي (*)

تنقسم الدراسة إلى تمهيد وثلاثة مباحث :

يبدأ التمهيد بالتعرف على أنماط التفاعل النصى الخمس كما حددها "جيرار جينيت " وصولا إلى مفهوم التعالق النصي . ثم التعرف على العملين الأدبيين محل الدراسة .

اما المباحث الثلاث فسوف تتناول دراسة أنماط التعالق النصي في رواية "بيست زخم كارى – عشرون جرحاً" ومسرحية "مكبث".

– المبحث الأول "عتبات النص"

– المبحث الثانى " التعالق الداخلى"

–المبحث الثالث " تعالق الشخصيات"

يليه الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع .

(*) مدرس اللغة الفارسية الحديثة والمعاصرة– كلية الآداب جامعة حلوان.

"التمهيد"

إن الرواية بوصفها نصاً سردياً ينبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف، يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى والتشكيل الفني الأمثل، بما تنطوي عليه الصورة الروائية والتشكيل الفني من تقانات سردية خاصة وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها تشكيلاً جمالياً، وفق حرفية معينة تصاغ بألفاظ وأساليب مباشرة أحياناً أو غير مباشرة أحياناً آخرى بحيث تعمق الأفكار وتختزن في ذاكرتها صور التلاحم الظاهرة في ثناياها وتفاصيلها وجزيئاتها(١). وللرواية القدرة على تشرب الأجناس الأدبية و اللاأدبية ؛ ففضاء الجنس الروائي فضاء تنتعش فوق أرضيته كل الأجناس ومختلف الحقول المعرفية – الفكرية(٢).

كما يمكن للنصوص السردية للكاتب أن تتداخل فيما بينها أو يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب من عصره، أو تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من عصور بعيدة، فالعلاقة القائمة بين النصوص الإبداعية وبين النصوص الأخرى التي يستقي منها الأديب عمله، أو يضمنها في نصوصه السردية تشير إلى مدى التفاعل والترابط بين النتاج الأدبي على اختلاف أشكاله الفنية وبين قراءات و ثقافات الأديب ومعارفه المختلفة بشتى مصادرها (٣). ففكرة تداخل النصوص الأدبية وتفاعلها أصبحت مهيمنة على فكر الأدباء و رؤيتهم

(١) محمد صابر، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص.٢٣

(٢) إبراهيمجند اري، الرواية والتناص، مجلة العميد، مجلة فصلية العدد١، ٢، المجلد الأول، كلية التربية للأبحاث والدراسات الإنسانية، جامعة الموصل، العراق، ٢٠١٢.

(٣) عادل نبيل، جماليات النص السردي (رؤية نقدية في أعمال يوسف غراب"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٢٢٨.

خاصة فى النص الثانى من القرن العشرين لكنها كانت تأخذ تعريفات مثل الاقتباس والتناص.حتى ظهر مصطلح "التعالق النصى" ضمن المتعاليات النصية التى حددها "جينيت" والذى أكد على أن العمل الأدبى تتم ولادته عبر أعمال فنية سابقة ،وعندما يقرر الأديب الكتابة ، فإنه يقوم بالبحث فى الذاكرة .

والرواية من أكثر الأنواع الأدبية التى دخلت حقل الدراسات التناصية بأعلى درجاتها، "فهي تنبثق من امتزاج كل الأجناس التي سبقتها بل هي النوع الذي توج النثر والذي يحتوي على خصوصية "تناصية"، وليس هناك ملفوظ روائي مجرد من البعد التناصي، ذلك أن الخطاب الحاضر يلتقي مع خطاب الغير في كل الاتجاهات التي تتجه نحو موضوعه، ولا يستطيع إلا أن يدخل معه في تفاعلية حية وقوية مما يؤدي إلى تفاعلية حوارية بين الخطابات كيفما كانت خصائصها اللسانية"(١).

قبل ظهور التعالق النصى كأحد أنماط العلاقات التناصية ؛فرض مفهوم التناص نفسه في الخطاب النقدي بسرعة كبيرة على يد جوليا كريستيفا "Julia Kristeva" في نهاية الستينيات، إلى الحد الذي أصبح فيه معبراً إجبارياً لكل تحليل أدبي. " فالتناص منذ ظهوره وهو يتحرك طليقاً وبحرية وبشكل ما متعالياً عن الاختصاصات العامة أو الخاصة، الكبرى والصغرى يشتغل به البويطيقي و السيميوطيقي والأسلوبي والتفكيكي، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات ".(٢). وقد استعمل في البداية لرصد مختلف العلاقات بين النصوص الأدبية؛ حتى كرس "جيرار جينيت " كتاباً بأكمله للبحث في المتعاليات النصية "TranstexTuality" وحاول من خلاله رصد مختلف أوجه التفاعل بين النص وهذه المتعاليات، وقد جعل همه الأساسي في هذا الكتاب يرتكز على ما يطلق

(١) إبراهيم جندارى، الرواية والتناص، مرجع سابق، ص٢١١.

(٢) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٩، ١٠.

عليه "التعالق النصي"hypertextuality" ، وقد ذكر "**سعيد يقطين**"أنه يؤثر استعمال التفاعل النصي ويفضله على "المتعاليات النصية" عند **جنيت** لدلالتها الإيحائية البعيدة. "فيما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلاً، أو تضميناً ، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات[١].

حدد **جيرار جنيت** خمسة أنماط للتفاعل النصي (المتعاليات النصية) وهي "التناص، الميتانص، المناص، التعالق النصي، معمارية النص" وقد رأى أن "التعالق النصي" هو الأكثر أهمية، لأنه قائم على تحويل نص سابق في نص لاحق وبهذا يقوم على إعادة إنتاج النص بطريقة جديدة , وينتقي ويختار النص اللاحق من النص السابق ما يراه مناسباً لأن يكون موضوع التعلق[٢].

ومن هنا يمكن القول أن "التفاعل النصي" عام من حيث هو علاقات مطلقة مع النصوص لكن "التعالق النصي" خاص من حيث علاقاته الخاصة التي تصل النصوص اللاحقة بالنصوص السابقة.فقد اثبت أن العمل الأدبي ليس كيانا إبداعياً منفصلاً، نقياً، أصيلاً بالكامل إنما هو نتاج لتفاعل مع نصوص آخرى . وللتفرقة بين انماط المتعاليات النصية الخمس وجب التعريف بها اولا قبل البدأ فى الدراسة .

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق،المركز الثقافى الغربى ، الدار البيضاء، المغرب ،ط٢ ، ٢٠٠١، ص٩٨.

(٢)محمد خيرالبقاعى ، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، طروس:الأدب على الأدب: جيرار جينيت: الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨ ص١٢٩: ١٤٧.

أنماط التفاعل النصي "المتعاليات النصية"

(١) التناص "intertextuality"

هو التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها، واستحضارها استحضاراً واضحاً. وتضمينها في النص عن طريق آليات كثيرة ظاهرة كالاستشهاد وأقل ظهوراً كالإلماح[١]. و قد حصرته" الدراسات النقدية القديمة في مفاهيم ضيقة كالتأثيرات والمعارضة والسرقة الأدبية، وهي مفاهيم لا تخضع للتحليل والكشف إذ لم تحاول هذه الدراسات النظر إلى التحولات التي تعرفها العملية التناصية، أما في مجال الدراسات النقدية الحديثة فإن مفهوم التناص ما فتئ يعرف رواجاً واسعاً لما يحفى به من حضور مستمر في النصوص الأدبية عامة والروائية خاصة"[٢].

(٢) الميتانص "metatextuality"

يطلق عليه الماورائية النصية – ما وراء النص وهو النصية الشارحة أو العلاقة النقدية الواصفة: هي علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر، يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه [٣].

(٣) المناص "Paratextuality"

ما وراء النص وهو يسمى الملحق النصي أو (عتبة النص) وهو أحد أبرز الأنماط وضوحاً في المتعاليات النصية، كما أنه أحد النصوص المستقلة عن المتن القصصي، وسبب ذلك أنه مستقل كتابياً وخطياً عن المتن الأساسي وقد أصدر " **جيرار جينيت**" كتاباً خاصاً للبحث فى هذا النمط , وجعله يحمل اسم "عتبات النص" . والمناص عبارة عن " نصوصاً كتابية مستقلة تقابل النص الرئيسي وبذلك فهو يتمثل في العناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات

(١) نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٦١.

(٢) إبراهيم جندارى، مرجع السابق، ص٢١٣.

(٣) نهلة فيصل الأحمد , مرجع السابق، ص٢٦٦.

والذيول والصور والتصدير والهوامش"[١]. ويطلق عليه بعض النقاد النص الموازي.

(٤) معمارية النص "Architextuality"

هي أكثر الأنماط تجريداً وضمنية، هي علاقة خرساء، ولا تظهر في أحسن حالتها إلا عبر ملحق نص Paratexuelle، غرضه تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وبمعنى آخر هي تلك الإشارة التي تحدد جنس النص "شعر، رواية ، قصة، مسرحية... ." والتي من شأنها أن توجه أفق توقع القارئ أثناء استقبال العمل الأدبي لقد أوقف **جينيت** كتابه "مدخل إلى جامع النص- Introduction a l'architexte " لدراسة هذا التفاعل النصي[٢].

(٥) "التعالق النصي "hypertextuality"

التعالق النصي أو النص اللاحق أو الاتساعية النصية أو التعلق النصي جميعها مسميات لهذا النمط من أنماط المتعاليات النصية.وقد اعتبره **جينيت** أهم هذه الأنماط وقد أفرد له كتابه المعروف " الطروس : الأدب على الأدب" .

و يرى "سعيد يقطين" أن التعالق النصي يستوعب كثير من أنواع التفاعل النصي مثل المناص والتناص والميتانص، على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به. وهذا ما دفعنا إلى تمييز التعالق النصي من غيره من أنواع التفاعل النصي واعتباره ذو طبيعة كلية، بينما باقي الأنواع ذات طبيعة جزئية[٣].

إن التعالق النص (hypertextuality) الذي تكفلت الطروس "palimpsestes" بدراسته يحدد كل علاقة تجمع بين النص (ب) النص اللاحق

---

(١) محمد خير البقاعي , دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١ ، ١٩٩٨، ص١٢٧

(٢) نهلة فيصل الأحمد، مرجع سابق ص١٢٩.

(٣) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص٢٩.

"hypertext" والنص " أ " النص السابق "hypotext" الذي اشتق منه[١]. وتقوم العلاقة على إعادة إنتاج الثاني للأول بطريقة جديدة. وتتم عملية التعالق النصي بطريقتين إما بالمحاكاة "imitation" أو التحويل "transformation" ويمكن اعتبارهما النوعين الأساسيين في أي عمل يقوم بين نصين"[٢]. وهما رغم بساطتهما الظاهرية، يحويان كل عمليات التعالق النصي. وللتفريق بينهما يمنح **جينيت** لكل منهما تعريفاً بسيطاً، جاعلاً التحويل هو قول نفس الشئ بطريقة أخرى، بينما المحاكاة قول شئ آخر بطريقة مشابهة[٣]. ليست المحاكاة إذن استنساخاً، بل إعادة إنتاج لنفس الشئ، لكنها تحويل لجوهر النموذج[٤].

إذن فالتعالق النصي هو عملية تشابك وتداخل بين النص اللاحق والنص السابق وبهذا يكون أداة لربط الماضي بالحاضر.والمتعلق هو نص لاحق مبتدع يقوم باختيار النصوص السابقة التي يراها مناسبة للتعالق، وذلك بناء على مواصفات تميزه، فيتمثلها، وهو يسعى عن سبق إصرار في علاقته مع النص السابق إلى محاكاة هذه النصوص والسير على منوالها. و"يتخذ النص اللاحق من النص السابق عالماً لإنجاز تجربته النصية، وهذا ما دفعنا إلى تسمية العلاقة بين

---

(1) Genette.palimpsestes:La litterature au second degre. Seuil, 1982. p. 13.

(٢) إسماعيل آذر، تحليلي بر نظريه ها بينامتنيت ژنتى، پژوهش هاى نقد ادبى وسبک شناسي , سال ششم , شماره ٣ , ١٣٩٥ , ص١٥.

(٣) سليمة عذاروي، شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٨٤.

(٤) ناتالي بييقى غروس، مدخل إلى التناص، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دارنينوى، دمشق، ٢٠١٢م، ص١١.

النصين بـ"التعالق النصي"[١]. فالمبدع ينتج نصه الجديد من وحي ذاكرته الزاخرة بقراءات متعددة لنصوص مبدعين آخرين، ومن تفاعله معها. فالنص الإبداعي نتاج نصوص سابقة عليه، يوظفها الكاتب عبر التحويل أو المحاكاة ويعيد كتابتها بطريقة احترافية.

ومن بين هذه المتعاليات الخمس، حظي التناص والتعالق النصي بأكبر قدر من اهتمام الباحثين والنقاد في مجال الأدب والفن لأن هذين النوعين من المتعاليات النصية أكثر انسجاماً مع التفاعلات النصية في مجالي الأدب والفن[٢].

ومن هذا المنطلق وقع اختيار الباحثة على دراسة أنماط التعالق النصى فى رواية "عشرون جرحاً "والمسرحية العالمية "مكبث" لتكون محورا للدراسة لعدة اسباب اولها: حداثة المنهج النقدى وتطابقه مع الرؤية الفنية والموضوعية للرواية .

ثانياً رغبة الباحثة فى رصد انماط التعالق النصى بين النص الفارسى والنص العالمى الذى دخل حقل الدراسات التناصية بقوة ؛ وتوالد منه آلالاف النصوص الأخري وأصبح اشعاعه بالنسبة للكتاب أقوى من اشعاع أى نص أخر .

ثالثاً: أن التعالق النصى فى الرواية قد جاء عن قصدية من الكاتب ؛ حيث بدأ تعالقه النصى مع النص العالمى فى اللحظة التى سطر فيها عنوان روايته "عشرون جرحاً" والذى لم تجد له الباحثة أى دلالة مباشرة داخل المتن الحكائى للرواية، كما لم يصرح الكاتب فى أى حوار له عن سبب اختياره لمثل هذا العنوان. لكن تصديرات الرواية التى اقتبسها الكاتب من مقولات مكبث والليدى مكبث كانت هى المفتاح الأول لحل هذا اللغز . والتى أشارت بشكل صريح إلى تفاعلية قصدية

(١) سعيد يقطين. التفاعل النصي والترابط النصي بين نظريات النص والإعلاميات، مجلة علامات في النقد، العدد ٣٢، مايو ١٩٩٩م، ص٢١٩.

(٢) زينب شيخ حسينى . آرزو پور , تحليل روابط بيش متني رمان كاخ اژدها باميراث متني كهن، نشريه زبان وادب فارسي، دانشگاه تبريز، شماره ٢٤٠، ١٣٩٨ هـ ش، ص٣.

مع مسرحية "مكبث لـ شكسبير" ، وبعد الاطلاع على المصدر الأصلى للمسرحية وكذلك الترجمة العربية؛ اتضحت معالم التعالق النصى الصريح فى الرواية والمسرحية العالمية .

رابعاً : رغم أن نص رواية "عشرون جرحاً" يتعالق مع نص "مكبث" الا أنه تم كتابته برؤي فنية جديدة ، وبواقع مغاير ، وأسلوب جديد ، كما لو أن الكاتب قد أعاد صهره فى بوتقته الخاصة ، فخلق نصا فريداً يتناسب مع عصره ومتطلباته ولم يخضع لسلطة النص السابق عليه .

خامساً : إن دراسة انماط" التعالق النصى" فى رواية فارسية ونص اجنبى عالمى ؛ يعد مجالاً جديداً فى مجال الدراسات الأدبية والتناصية .

كما ترى الباحثة أن جماليات التعالق النصى تكمن فى رؤية نص جديد يخلق من رحم النص الأم (النص العالمى) . نص وليد يحمل السمات الشكلية للنص السابق فقط ؛ لكنه يمتلك إمكانية سحرية فى احتواء اجزاء من ذاته وتوليدها فيحمل داخل طياته ملامح ومتطلبات عصره فيعالج احداثا مضت بأسلوب معاصر؛ مما يزيد من المتعة والتشويق لدى القارئ . ويجعله شجرة مثمرة ومجالاً خصباً للدراسات النقدية والتناصية لدراسة انماط التعالق فى النص وتحليلها. و" أية ممارسة تتجاهل النصوص السابقة هي محاولة جادة لتشئ النص، ولخمد حواريته الفطرية، في حين يقوم التفاعل النصي بتثبيت خاصية الحوار ونقلها إلى حيز الممارسة، ورصد علاقاتها، وفتح الباب أمام مسميات لهذه العلاقات غير التي رصدتها التناصية حتى الآن "[١].

ومن خلال التعالق النصى يمكن الكشف عن علاقة النصوص الأدبية بعضها ببعض , وعن اتجاهات الكاتب الفنية وتأثره بالثقافات الأخرى؛ كما أن الوقوف

(١) نهلة فيصل الأحمد، مرجع سابق ص١٥.

على انماط التعالق النصى يساعد على قراءة الشخوص وبنية الأحداث, و يعطى صورة بشكل أو بأخر عن المؤلف المبدع.

وسوف يتناول البحث دراسة انماط التعالق النصى فى نص رواية "عشرون جرحاً" للكاتب محمود حسينى زاد و نص المسرحية العالمية "مكبث " لشكسبير .

لكن قبل رصد أنماط التعالق النصى وتحليلها ؛ وجب تعريف كلاً من العملين الأدبيين اولاً .

اولاً:رواية عشرون جرحاً

التعريف بالكاتب

محمود حسيني زاد كاتب مسرحي، وقاص وناقد أدبي إيراني . ولد عام (١٣٢٥ هـ ش) في طهران. حصل على درجة الماجستير في العلوم السياسية من ألمانيا. كما حصل على دبلوم في اللغة الألمانية يقوم بتدريس اللغة الألمانية في جامعة طهران وجامعة تربيت مدرس وجامعة آزار الإسلامية ويعمل مترجماً في الإذاعة(١). وقد فاز بميدالية جوتة لعام ٢٠١٣م(٢).

ومن أعماله مسرحية " تگرگ آمد امسال برسان مرگ- حل برد هذا العام ليجلب الموت" ، المجموعة القصصية "سياهي چسبناک شب-ليلة لزجة حالكة السواد"، "اين برف كى آمد- متى جاء هذا الثلج " ، ورواية "سرش را گذاشت روى فلز سرد- وضع رأسه على المعدن البارد" .وقد كرس أكثر من أربعة عقود من حياته للترجمة ؛ فقام بترجمة الكثير من الأعمال القيمة من الأدب الألماني إلى الفارسية(٣).

وقد ذكر في حوار له "إن التخلف عن التيار المعاصر للأدب العالمي لأي سبب كان يمثل مشكلة كبيرة بالنسبة لنا. فلا يجب تجاهل الآداب العالمية الأخرى

---

(1) https: // www.peymatn.com

بيگرانى محمود حسينى زاد , نويسنده مرد ايرانى

(2) https: // www . BBC.

com/persain/art/2013/05/literature.hoseinizad.

محمود حسينى زاد , مترجم وداستان نويس ايرانى . برنده مدال گوته شد

(3) https://www.cgie.org.ir/fa/news/218208

محمود حسينى زاد: ترجمه خوب كم از تاليف ندارد/ مركز دائره المعارف بزرگ اسلامى

ويجب أن تكون لدينا خلفية أدبية قوية لو أردنا إنتاج الأدب الخاص بنا مع المعرفة الجيدة لأدبنا الكلاسيكي"[١].

وقد تم تحويل روايته "بيست زخم كارى – عشرون جرحاً" إلى مسلسل تليفزيوني بعنوان "زخم كارى –الجرح " للمخرج محمد حسين مهدويان، وقد أضاف المخرج بعض الشخصيات والأحداث الجديدة للعمل الأصلي حتى يتمكن من عرضها فى شكل سلسلة تليفزيونية , ويعرض الآن الموسم الثاني لمسلسل "زخم كارى" بعنوان "بازگشت زخم كارى– عودة الجرح"[٢].

ملخص الرواية

تعد رواية عشرون جرحاً واحدة من أفضل الروايات التي نشرت في السنوات القليلة الماضية، وهي واحدة من أكثر الأعمال التي كتبت بشكل جيد ومثير[٣].

وهي تتحدث عن الفساد الاقتصادي والسياسي في إيران المعاصرة بلهجة واضحة وقوية وقد تعرض الكاتب في الرواية لمفهوم النظام الرأسمالي الخارج عن القانون، وقضايا الفساد السياسي والاقتصادي والعنف والخيانة والجشع. فهي تدور في فلك أولئك الأشخاص الأثرياء والأقوياء والمؤثرين في المجتمع، الذين لهم

(1) https://www.poetes,ir/interviews/2016/10/14/17440
از ترجمه تا مترجم / گفتگو بامحمود حسینی زاد– خانه شاعران جهانَ" مصاحبه کننده با هوشیار محبوب"

(2) https://www.filmo.com/shot/162822
على نعيمى/نگاهى به روند اقتباس در سريال زخم كارى/ ١٢ شهريور ١٤٠٢.

(3) http://www.ketabnews.com/fa/news1120084
نگـاهى به بيست زخمى كارى/ مجتباهوشيارمحبوب/٢٢ تير ١٣٩٦.

أنشطة واسعة في مختلف الشركات الربحية مثل شركات النفط و التجارة ويقومون بعقد صفقات مع الدول الأجنبية الأخرى(١).

تدور أحداث الرواية حول مالكى وهو أحد المدراء لشركات "ريزابادى" وهو يسافر إلى البلاد المختلفة لتوقيع العقود وعقد الصفقات المهمة. وفي أثناء عقده لصفقة مع النرويجيين يقوم مالكى بوضع أرباح الصفقة في حسابه الخاص بدلاً من أن يضعه في حساب الشركة. وهذا التصرف يجعله يحقق أحلامه في ليلة واحدة. وفي طريق عودته تصادفه ثلاث غجريات يتنبأن له بعلو شأنه؛ لكن يجب عليه اولاً أن يزيل كل العقبات التى تقف فى طريقه لكي يحقق حلمه.

وبعدها يقيم "ريزآبادى" حفلاً ضخماً في فيلا "مالكى في الشمال احتفالاً بنجاحه في عقد صفقة مع النروجيين. وبعد انتهاء الحفل يتوجه "ريزابادى" إلى غرفته لينام؛ حيث يقوم مالكى بقتله بتشجيع من زوجته "سميرا". وبعد هذه الحادثة يصبح شخصاً مختلفاً لا يفكر إلا في نفسه وطموحه وجشعه.ولكنه يعيش في حالة من التوتر والخوف تجعله يقوم بارتكاب سلسلة من الجرائم. حيث يستخدم قاتل محترف للتخلص من صديقه المقرب ورفيق عمله "نجفى"، وبعدها يتخلص من "مظفرى" و "اخوان".وبدلاً من أن يتخلص من خوفه وهواجسه تبدأ الأشباح في ملاحقته وملاحقة زوجته "سميرا". حيث تتراءى لهما أشباح "ريزابادى ونجفى" في كل مكان." فتصاب سميرا بحالة من الاضطراب النفسي والهذيان. حتى تخرج ذات يوم من البيت ولا تعود ويبحث عنها الجميع ولا يستطيعون العثور عليها.

وبعدها يخرج مالكى للبحث عنها، ثم يتوجه إلى حديقة نفس الفيلا الملعونة التي قتل فيها "ريزابادى"، ويجلس في الحديقة في انتظار شئ ما. وهكذا يترك الكاتب النهاية مفتوحة لمخيلة القارئ.

---

(1) http://www.dJKetab.com

معرفى نقد وبررسي كتاب بيست زخم كارى. نوشتهء محمود حسيني.

ثانياً :"مسرحية مكبث"

التعريف بالكاتب

وليام شكسبير شاعر وكاتب مسرحى وممثل انجليزى , ولد عام ١٥٦٤م فى سترانفوردابون افون له ٣٩ مسرحية و١٥٨ قصيدة .

حصل على التأييد الملكى من الملكة اليزابيث ,ثم الملك جيمس الأول عام ١٦٠١م , من اشهر اعماله مسرحية هاملت , وعطيل , والملك لير , وماكبث . وقد صنفت هذه المأسي الأربع على أنها افضل المأسي التى كتبت فى الأدب العالمى . كتب مسرحية " مكبث" بين عامى ١٦٠٣م, ١٦٠٦م .وتوفى فى عام ١٦١٦م عن عمر يناهز ٥٣ عاماً [١].

ملخص المسرحية

تدور قصة المسرحية حول القائد الاسكوتلاندي ماكبث الذي قتل ملكه "دانكان" طمعاً في العرش والسلطة.وكان ماكبث من رجال الملك القربين وذلك لما يتمتع به من شرف وشجاعة وحظوة عند الملك، وعند عودته من أحد المعارك منتصراً على النرويجيين تصادفه ثلاث ساحرات بجلود شاحبة ومظاهر غريبة. وتتنبآن بأنه سيصبح ملك إسكوتلندا.وأن صديقه بانكو لن يتولى العرش أبداً. لكن ابناءه سيصبحون ملوكاً فى المستقبل . وعندما يروي مكبث لزوجته الليدي ماكبث نبؤة الساحرات الثلاث. تبدأ بتحريضه على قتل الملك ومساعديه , وكل من سيصبح وريثا مستقبلياً للعرش. لتبدأ بعدها سلسلة من الجرائم المروعة حيث يتحول ماكبث من فارس نبيل وشجاع إلى مجرم وقاتل يتلذذ بشرب دماء أعدائه، وتبدأ عقدة الشعور بالذنب تصيب ماكبث في بادئ الأمر. و تتراءى له أشباح الذين قتلهم. اما الليدي ماكبث فيحدث لها تغيير مفاجئ ، و تصبح غير قادرة على النوم ليلاً. وتبدأ في النهوض من نومها، لتغسل يديها من الدماء التى تلوثها وهي تهذي

(1)surjits s.meher,williamshakespear, othllo,newdelhi,2000,p.1,2 .

وتهلوس حتى تفقد عقلها وتنتحر في النهاية. ويقتل ماكبث بسيف "ماكدف" انتقاماً لقتله زوجته وأطفاله.

سنتناول الآن دراسة وتحليل انماط التعالق النصى فى العملين الأدبيين وذلك من خلال ثلاثة مباحث :

المبحث الأول :
العتبات النصية Paratextuality

هي تلك العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور والغلاف... ويطلق عليها كذلك المرفقات النصية فهي تأتي مستقلة ومتجاورة للنص السردي، فتحافظ على استقلالية العمل الأدبي، فلا تقترب من النص الداخلي ولكن توجه القارئ إلى دلالات في النص السردي.

- العنوان

يعد العنوان واحداً من أهم مفاتيح النص الأدبي، حيث هو الملخص للخطاب العام للنص، وهو – من ناحية أخرى – واحد من عتبات النص الممهدة للدخول إلى عالمه(١). والعلاقة بين النص والعنوان علاقة جدلية، حيث أن وجود الأول مرهون بوجود الثاني. ويندرج العنوان ضمن المتعاليات النصية، فيتميز ببنيته ودلالته الخاصة ليظل مرتبطاً بالعمل الأدبي فيكشف عن قصدية النص(٢). فهو من التقانات التي يحرص الروائي على إبرازها فهو بمثابة البوابة الرئيسية للدخول إلى بهو النص الروائي.

للعنوان أهمية كبيرة في تشكيل الخطاب الروائي، خاصة أنه يشكل الرسالة التي يسعى المؤلف لنقلها إلى القارئ، ومن ثم فلابد أن تتوافر فيه شحنات دلالية مكثفة، تجعله قادراً على أن يتحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص. ومن ناحية أخرى، يعد العنوان جسراً مشتركاً بين كل من المرسل و المستقبل، وتعتبر من

(١) هيثم الحاج، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، ط٢، ٢٠١٦، ص١٧٨.

(٢) حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١١، ص١٧١.

خلاله الدلالات التي تشى بمضمون السرد، ولذلك فإن العنوان لا يفهم بمعزل عن النص(١).

إن اختيار الكاتب لـ "**عشرون جرحاً**" ليكون عنوانا لهذا الرواية كعتبة أولى للنص السردي ينطوي على شئ من الإبهام والرمزية، فلا نشعر به واضحاً جلياً ملفوظاً في داخل النص الأدبي، ولا يوجد ذكر لعشرون جرحاً طيلة أحداث الرواية.

لكن "حسيني زاد" استطاع أن يخلق تعالقاً نصياً بين عنوان الرواية "عشرو ن جرحاً" ومقولة "مكبث": (أنهم اليوم ينهضون ثانية وفي رؤوسهم عشرين جرحاً. ويدفعوننا عن مقاعدنا)(٢).

هذه الكلمات التي قالها "مكبث" وهو في حالة من الفزع والذهول عندما رأى شبح "بانكو" الذي طُعن بعشرين طعنة في رأسه وها هو يقف أمامه وينظر إليه. وهذا يمثل حالة "مالكي" الذي تطارده أشباح القتلى طوال أحداث الرواية مما يصيبه بحالة من الاضطراب والفزع والخوف .

إن اختيار "حسيني زاد" لهذا العنوان يحتوي على شئ من القصدية، فقد جاء معبراً عن النص دلالياً. فالعشرون جرحاً هذه هي طعنات الغدر والخيانة – لعنات الخوف والجذع – هي بداية لسلسلة من أعمال الشر والطمع والقتل. وهذه هى نقطة التلاقي بين "مالكي" و "مكبث". وكأنما أراد الكاتب لهذا العنوان أن يشير إلى التعالق النصي بين الروايتين وأن يدفع القارئ إلى الولوج إلى العالم السحري للنص محاولاً فك طلاسمه.

ومع ذلك فإن العنوان لم يكن مباشراً لفهم المتلقي. إذ لا يوحي بمضمون النص أو فكرته العامة، ويصعب تخمين دلالة العنوان فهو يرتبط بالمضمون ارتباطاً

---

(١) عبد المنعم ذكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ٢٠٠٨، ص ١٧٤.

(2) William shakespear, Macbeth,new swan shakspeare, longman,england, first publish , 1965,p.56

غامضاً، ويظل جزء غامضا بالنسبة للقارئ العادي وبحاجة إلى قراءة "مكبث" لاكتشاف دلالته. فهو ينطوي على دلالة إيحائية أكثر تعقيداً وصعوبة تتأبى على القارئ العادي.

٢-التصدير Epigraphe

عتبة التصدير هي إحدى النصوص الموازية المحيطة بالنص التي تحقق جسراً لفظياً وسيطاً تمهد السبيل أمام القارئ للولوج إلى داخل النص ، وهو تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد بنص من ثقافة معينة. والتصدير النصي هو كل خطاب لفظي يدون على الصفحات التي تسبق النص الرئيسي سواء كانت من إنتاج المؤلف ذاته، أو من تأليف غيره من الكتاب . "فتصدير الكتاب هو إقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو خاتمة تتموضع أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل(١).

ومن أهم وظائف التصدير كما ذكرها "جنيت" اولاً وظيفة التعليق على "العنوان" وهي وظيفة توضيحية تبرر العنوان.ثانياً وظيفة التعليق على النص، بحيث تقدم تعليقاً على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحاً وجلاء(٢).

يصدر "حسيني زاد" روايته بمقتبسين :

التصدير الأول

كان ثمة زمان متى هشم مخ الإنسان مات وانتهى الأمر. ولكن الآن فإنهم يقومون من "قبورهم" وفوق مفرق الرأس عشرون جرحاً ويضربوننا(٣).

هذه العبارة مقتبسة من حديث "مكبث" مع زوجته في النص الأصلي كما يلي :

---

(١) عبد الحق بلعابد، عتبات (ج، جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ٢٠٠٨، ص١٠٧.

(٢) للمزيد أ.عبد الحق بلعابد، عتبات، مرجع سابق، ص١١١: ١١٢.

(٣) محمود حسيني زاد , بيست زخمى كارى , نشر چشمه , چاب اول , تهران , ١٣٩٥.
(هميشه اين بود كه وقتى برمغز مى كوفتند، مرد مى مُرد وبس. ولى حالا بابيست زخم كارى برفرق سر، ازجا برمى خيزند وما را تارومارمى كنند.)

The time has been that , were the brains were out, the man would die with twenty mortal murders on their crowns and push us form our stool [1] .

لقد استحضر "حسين زاد" هذا المقتبس من رواية "مكبث" لشكسبير وجعله متصدراً في بداية روايته عامداً إلى إخراجه من سياقه النصي الأصلي، ليخلق له سياقاً جديداً تكون له دلالة خاصة أولها هو التعليق على العنوان؛ ليوضح دلالته للمتلقي، وليكشف الغموض واللغز وراء هذا العنوان، ثانياً لكى يمهد الطريق للمتلقي للولوج إلى عالم النص.

التصدير الثاني :

(لازال لهذا المكان رائحة الدم . فلم يعد بمقدور جميع عطور الجزيرة العربية أيضاً أن تمنح هذه اليد الصغيرة رائحة أخرى) (٢).

جاء هذا التصدير على لسان "الليدي مكبث" بعدما اصابتها حالة من الهلاوس والهذيان جعلتها غير قادرة على النوم ؛ فتهض كل دقيقة لتغسل يديها من آثار الدم الذى لا تمحى من يديها ,ولم تتمكن جميع العطور العربية ان تمحو رائحة الدم تلك ابدا .

(hear ‘s the small of the blood still all the perfume of Arabia will not sweeten this little hand .) [٣]

إذا كان المقتبس الأول قد أراد به الكاتب التعليق على العنوان وتوضيحه فإن المقتبس الثاني وظفه الكاتب للتعليق على النص ولكي يوضح قصدية التعالق النصي بين الرواية والمسرحية، وهو يوحي بعمق العلاقة التأويلية والدلالية التي تربط شخصية "مكبث" والليدي مكبث بشخصيات الرواية من ناحية ولتكون جسراً يعبر القارئ من خلاله إلى النص من ناحية أخرى.

(1) william shakespear , Macbeth, p. 56.

(٢) محمود حسيني زاد، مرجع سابق , ص ٥.

(3) william shakespear , Macbeth, p. 83.

ترى الباحثة أن هذه العتبة من أبرز العتبات في الرواية محل الدراسة فقد احتوت على مفاتيح مهمة خاصة بالعنوان وكذلك بالنص الأدبي وقد صرحت بشكل مباشر عن قصدية تفاعلية نصية مع نص آخر خارجي تبناه الكاتب في سبيل بناء صرح نصي جديد. والغرض منه إشعار المتلقي بانفتاح النص على الرواية العالمية ومساعدته على الدخول إلى عالم النص واستيعاب قضاياه. فأصبح التصدير كالإضاءة في مستهل الرواية تمنح المتلقي النور ليكشف بعض الغموض والتعقيد أثناء قراءته للعمل الأدبي. وهكذا تبدأ معالم التعالق النصي بين ملفوظ التصدير والرواية من التعالق الخارجي إلى التعالق الدلالي.

المبحث الثانى:
التعالق الداخلى

(١) الفكرة الرئيسية

الفكرة الرئيسية في الروايتين هي الطموح الذي لا حد له، الطموح هو الباعث الأساسي لارتكاب "مالكى" و "مكبث" لجريمتهما الأولى. لتبدأ بعدها سلسلة من الجرائم باعثها الطمع والخيانة والخوف.

في رواية "عشرون جرحاً" يظهر الجانب الخفي من شخصية "مالكي" عندما كان يعقد صفقة عمل مع النيرويجين، عندما يبدأ الطمع والطموح يستوليان عليه، فبدلاً من يضع المال فى حساب شركة "ريزاباري" أدخله فى حسابه الشخصى ؛ الأمر الذي جعله يحقق حلمه في يوم واحد.

(قال النرويجي حسناً. "يريدون أن يضعوا المال في البنك، ماهو رقم الحساب؟

نظر مالكي إلى النرويجي، و هز رأسه وحينما فتح فمه ضرب البرق السماء فصارت أكثر نوراً من النهار، وهز الرعد الغابة والجبل . نظر النرويجي إلى السماء و إلى ما حوله متحيراً وضحك للسحب السوداء المتداخلة، واستمع لما يقوله مالكي ثم أدخل البيانات على الكمبيوتر، وأتم العملية، ثم ادار الكمبيوتر تجاه مالكى حتى يراجع البيانات . رأى مالكي المال وتمعن فى اسم البنك ورقم الحساب وهز رأسه ببطء[١].

(١) محمود حسين زاد، مرجع سابق ، ص١٦، ١٧.(نروژي كَفت خب. مى خواين بگين مبلغ رو، بانكـ رو، شماره حساب رو؟ مالكى نگاهى انداخت به نروژى، سرى تكان داد ودهان بازكرد كه اسمان برقى زد روشن تر از روز، ورعدى كه جنگل وكوه تكان خوردند. نروزى جاخورد به آسمان وبه دور وبر نگاه كرد وبه ابرهاى سياه درهم بيچ، لبخندى زد وگوش داد مالكى چه مى گويد وبعد داده هاى وارد لپ تاپ كرد وعملياتى انجام داد، أن وقت لپ تاپ را گرفت طرف مالكى تا او داده ها را چک كند – مالكى مبلغ را ديد ونام بانكـ وشماره حساب را تآملى كرد وبه سنگينى سرتكان داد.)

استطاع الكاتب من خلال حوار "النرويجي" و "مالكى" أن ينقل لنا بلغة سردية مكثفه مشهداً مشحوناً بالصور المتداخلة كأنه يعرض على شاشة تلفزيونية حيث ركزت بؤرة الكاميرا اولاً على الحوار الدائر بين النرويجي ومالكى وهو يطلب منه رقم الحساب واسم البنك الذى سوف يودع فيه المال. وفجأة تنتقل عين الكاميرا لتنقل لنا مشهد البرق وهو يضيء السماء والرعد الذي هز أركان الجبال والغابة معاً. وكأنما تعلن الطبيعة عن غضبها وتنذر بقدوم الأسواء، ثم تعود الكاميرا مرة أخرى مركزة الضوء على **مالكى** وهو يضع رقم حسابه وتقف الصورة عند تلك اللحظة معلنة عن أحداث قادمة مليئة بالإثارة والتشويق.

لاشك أن "مالكي" هو انعكاس لـ"ماكبث"، فطموح "ماكبث" الذي لا حدود له، وعشقه للسلطة والملك كان هو الدافع لقتل الملك "دانكان" ثم تتوالى جرائمه للأنفراد بهذا العرش. وهذا ما فعله "مالكى" فطمعه وجشعه وطموحه الذي لا حد له كان الدافع الأول لقتل ولي نعمته وصاحب الشركات الكبرى "ريزآبادى"، ليبدأ بعدها سلسلة من الجرائم.

(٢) مضامين الرواية

استطاع الكاتب أن يخلق تعالقاً نصياً بين أفكار ومضامين نصه الروائي، ورواية "ماكبث"؛ مما أحدث نوعاً من التشابك والتداخل بين مضامين النص السابق والنص الحاضر. وسنتناول بالدراسة أهم المضامين التي تعالقت نصياً مع "ماكبث" .

- **دور الغجريات فى الرواية**

أن الغجريات اللاتي ظهرن لـ"مالكى" في المطعم هن انعكاس مباشر للساحرات الثلاثة في مسرحية " ماكبث ".

عند عودة "مالكى" بعد إتمامه صفقة مع الوفد النرويجي توقف بصحبة نجفى لإحتساء الشاي في مطعم على الطريق. وذهب نجفى لدفع الحساب وبعدها انقلبت الأمور وظهرت الغجريات لـ"مالكى".

قال : مالكى لنذهب! ذهب نجفى ليدفع الحساب.

كان مالكى قد جلس مستغرقاً في التفكير، عندما سيطر الصمت فجاء على المكان كله.نظر مالكى حوله.كانت السماء كصفحة زرقاء داكنة،... يتساقط ماء الشلال بصمت... كانت الأشجار تتمايل مع الرياح بدون ضجيج... رأى مالكى نجفى من نافذة المطعم، كان قد وقف بجوار الصندوق ليدفع الحساب.

أراد مالكى النهوض متعجباً من هذا الصمت المحيط به. فجأة قطع هذا الصمت صوت هدير واهتزت السماء والأرض عندما اقتربت شاحنة مسرعة من جهة اليمين, وجاءت سيارة من الجهة المقابلة للشاحنة. احتكت الشاحنة بنفس السرعة بالأرض وانحرفت عن مسارها حتى توقفت على بعد خطوتين ثلاثة من أمام المطعم تجاه مالكي ومرت من أمام عيناه وثم عادت إلى الطريق مرة أخرى.

ارتفع التراب والغبار في الهواء. كأنه نهاية الزمان[1]

ثلاث نساء يرتد ين ملابس ملونة (ذات ألف لون) قد وقفن أمام مالكي اقتربت المرأة العجوز منه.أما الأصغر سنا على مسافة أبعد. الشابة في تلك

---

(١) محمود حسینی زاد، مرجع سایق، ص٢٠/ ٢١ (مالکی گفت بریم ونجفی رفت حِساب کند مالکی غرق فکر نشسته بود که یک باره سکوت همه جا را گرفت . مالکی نکاهی به دور وبر انداخت. آسمان یک تخت آبی تیره .... آبشار بی صدا می ریخت. درخت ها دربادی بی هیاهو تکان می خوردند.... مالکی درپنجره ی رستوران نجفی را دید که کنار صندوق ایستاده بود پول می داِد.
مالکی، متعجب از این سکوت فراگیر خواست بلند شود که ناکهان غرشی سکوت را شکست وآسمان وزمین لرزیدند. کامیونی به سرعت ازسمت راست نزدیک شد.اتومبیلي ازسمت مقابل کامیون آمد وکامیون باهمان سرعت کشید به خاکی وقوس زد وبه فاصله ی دو سه وجب از جلو رستوران رد شد وآمد سمت مالکی واز برابرِ چشم های مالکی گذشت وباِز وارد جاده شد.
..... کرد وغباری به هوا بلند شد.انکار آخر الزمان....

الناحية..... لوحت المرأة العجوز بطرف ثوبها الأحمر والأخضر والأصفر وقالت. أريد أن اقرأ الطالع لمالكى .

سعل مالكى وقال: لست بمزاج جيد. وأراد أن يعطيها مالاً.... قالت العجوز. لن يضرك شيء مثل هذا الأمر الذي فعلته اليوم..... جلست المرأة العجوز بمسافة عند قدمي مالكى وألقت الحبات فوق الأرض، تدحرجت الحبات كأنها ألف حجر. تدحرجت واندفعت تجاه مالكى واستقرت فى مكانها.

ضحكت المرأة العجوز قائلة :

لقد وضعت الحجر الأول جيداً... اعتنى بالأحجار التالية... حتى جدارك... لتعلو فى الطريق الصحيح....

ضغط مالكى على العملات الورقية بين أصابع يده.

استمع إلى كلام زوجتك... فكلامها صحيح (موزون). عليك بالمضى قدما.. لو أردت أن تتقدم، يجب أن تزيل بعض الأحجار الكبيرة الأخرى من طريقك.

تساقطت قطع الأوراق النقدية على الأرض.

جثت العجوز على يديها وقدميها أمام مالكى ككومة أرجوانية و زرقاء وحمراء، وجمعت قطع النقود الممزقة. ثم رفعت رأسها ونظرت إلى مالكى وقالت عندما تجلس بين البحار. اتخذ الخطوة الثانية؟. لن يستغرق الأمر طويلاً[1].

---

(١) محمود حسينى زاد، مرجع سايق، ص٢٠/ ٢١

....سه زن، لباس هاى هزاررنگ به تن ايستاده بودند روبه روى مالكى.پير زنى نزديگ او، جونترى دورتر، جوانى آن سوتر. وپير زن دامن سبزوسرخ وزردش را تكان داد وگفت مى خواهد براى مالكى نخود بريزد، مالكى سرفه اي كرد و گفت حوصله ندارد وخواست پولى بدهد...

اعتمد الكاتب في المقطع السابق على الانتقال السريع بين المشاهد حيث ألقى الضوء أولاً على حوار مالكى ونجفى، بعدها يخرج نجفى من الكادر و يتلاشى الصوت تدريجياً ويصبح التركيز على الصورة فقط ثم يقطع هذا الصمت صوت رهيب ويحدث تعتيم للصورة من خلال الغبار والتراب الذي يملأ المكان، وفجأة تظهر الغجريات الثلاثة ويدور بينهم وبين مالكى حواراً طويلاً ويشعر القارئ من خلاله أنه في عالم مواز للنص السردي، وكأنما توقف الزمن الخارجي في تلك اللحظة وأصبح زمن الرواية = زمن المشهد.

وتوظيف الكاتب لتقنية الصوت والصورة هنا يساعد القارئ للخروج من رتابة السرد المتواصل ويزيد من فضوله لمتابعة أحداث الرواية. وكذلك ليؤكد الكاتب أن مقابلة مالكى للغجريات سيكون لها تأثير في مجريات الأحداث.

پیر زن گفت ضرر نمی کنی، مثل کاری که امروز کردی.... پیرزن نشست به فاصله اي پیش پای مالکی ونخودها را ر یخت روی زمین. نخودها غلتیدند. انکار سنک های هزارمن.غلتیدند وآمدند سمت مالکی و درجا ماندند. پیرزن خندید.

سنگ اول را خوب گذاشتی..مواظب سنکهای بعدی باش ... تا دیوارت ...درست بره بالا...

مالکی اسکناسی را که در دست داشت بین انگشت ها فشرد

به حرف زنت گوش کن . حرفش حسابه . اما تو باید درست جلو بری . اگه بخوای پیش بری , باید چند تا سنگ بزرگ دیگه از سر راهت برداری . تکه تکه های اسکناس ریختند روی زمین .

پیر زن چهار دست وبا امد جلو تر , کپه بنفش وابی وقرمز مقابل مالکی , تکه پاره های اسکناس را جمع کرد , بعد سر بلند ونگاهی به مالکی ,وگسفت وقتی بین دریاها بشینی , قدم دوم رو برداشتی . زیاد طول نمی کشه .

وهذا المشهد قد ظهر في مسرحية "ماكبث" عندما كان ماكبث عائداً بصحبه بانكو بعد انتصاره في حربه مع النرويجيين . حيث تصادفه ثلاث ساحرات يتنبأن له بأنه سيصبح ملك اسكوتلندا. وأن انباء "بانكو" سيصبحون ملوكا.

الساحرة الأولى: تحية لك يا مكبث .. تحية لك يا سيد جلامس

الساحرة الثانية: تحية لك يا مكبث.. تحية لك يا سيد كودور

الساحرة الثالثة: تحية لك يا مكبث.. تحية لك يا من ستصبح ملكاً على البلاد..

مكبث: مهلاً أيتها الناطقات بالحديث الغامض وهاتن المزيد.. أنا أعلم أن موت سينل قد جعلنى سيد جلامس.. ولكن ماذا عن كودور ؟... أما العرش فإن نيله مستبعد... (الساحرات يختفين)... (١).

استحضر "حسين زاده" مشهد الساحرات في روايته ولكنه جعل منه نصاً جديداً فريداً و أعاد انتاجه فنيا بشكل مختلف يتناسب مع عصره ومع الشكل البنائي للرواية. وبالشكل الذي يخدم المضمون.

جرائم القتل

تتعالق رواية "عشرو ن جرحاً" مع "مكبث" في تيمة جرائم القتل التي حدثت ضمن أحداث العمل الفني.

قتل الملك "دانكان" هي الجريمة الأولى التي أرتكبها "ماكبث" بتشجيع من "الليدي ماكبث" بدافع الطمع في السلطة والعرش، كذلك فإن قتل "ريزابادى" الرجل الثري والمدير العام لجميع الشركات هي أول جريمة قتل قام بها "مالكى" بهدف الحصول على الثروة وتحقيق احلامه .

في رواية "ماكبث" قام "ماكبث" بقتل الملك بعد أن دست "ليدي مكبث" المخدر في كأس الحرس، ثم دخل مكبث وقتله.

---

(١) ويليام شكسبير، مكبث، ترجمة: حسين أحمد أمين،دار الشروق، القاهرة ، ص٣١، ٣٢.

مكبث: قد فعلتها... ألم تسمعي صوتاً؟

ليدي مكبث: سمعت بومة تصرخ، جداجد تصيح.. ألم تتكلم أنت؟...

مكبث (يتفحص يديه) ما أبشعٍ منظرهما! (١).

أما في رواية "عشرون جرحاً" اكتفى "حسينى زاد" بمشهد "ريزابادى" وهو مقتول في حمام غرفته في فيلا "مالكى"، ولم يذكر تفاصل الجريمة أو كيف ثم قتله.

- ارتفع صوت ميرلوحى في الحديقة.

لماذا لم يستيقظ العم؛ قررنا الذهاب للجبل.

نظر مالكى إلى السقف، أغمض عينيه وضغط جفنيه سوياً....

ارتفع صوت صراخ في الحديقة وفتح عينيه.....

لما تكن قدمى مالكى العارية بعيدة عن الدماء المتجلطة على البلاط الأبيض. وكانت أثار الدماء تبدأ من أمام قدمى مالكى وتمتد لعدة بلاطات وتعلو جدار حوض الاستحمام حتى وجه و جانب فتحات انف ريزآبادى الذي كان عاري الجسم في حوض الاستحمام بلا ماء .

بكاء النساء بأيديهم الهواتف المحمولة. دهشة الرجال الذين لم تتوقف هواتفهم المحمولة عن الرنين..."أخوان" و"ميرلوحى" كل واحد منهم في زاوية والتليفون بأيديهم يتحدثا إلى هذا وذاك.

(١) وليم شكسبير، مكبث، مرجع سابق ، ص ٥٢، ٥٣.

أخبر الطبيب "تجفى " أن الوفاة حدثت بين الرابعة والخامسة صباحاً. ضيق في التنفس واختناق. ربما حساسية.. فعضلات الرقبة منتفخة(١).

استطاع الكاتب من خلال هذا المشهد أن ينقل للمتلقي حالة القلق التي أصابت مالكى بعد ارتكابه للجريمة وقد ظهر ذلك ضمنياً بدون أن يصرح الكاتب بذلك , ثم انتقل إلى غرفة "ريزابادي" حيث مسرح الجريمة والدماء التي تملأ الحمام والقتيل يرقد في حوض الاستحمام، والجميع في ذهول.. وبلقطات سريعة متتالية وجمل قصيرة بدون زخم سردي استطاع أن يدخل القارئ إلى عالم القصة ويعيش الحدث وكأنه يرى صراخ السيدات وتناقل الخبر على الهواتف بسرعة. وكذلك دهشة الرجال وأقارب القتيل وأخوان وميرلوحى يتحركون بذهول يتحدثون في تليفوناتهم المحمولة إلى هذا وذاك. حتى يعلن الطبيب الشرعي أنه مات نتيجة ضيق في التنفس أو الحساسية .

أن التعالق بين "ماكبث" و "مالكي" لم يتوقف عند الجريمة الأولى فقط. بل إن كلا منهما قد ارتكب سلسلة من الجرائم لحماية نفسه وتحقيق أهدافه وطموحه.

---

(١) محمود حسنين زاد، بيست زخمى كارى، ص٣٨، ٣٩

صداى ميرلوحى درباغ بلند شد چرا عمو بلند نشده؟ قرار كوه داشتيم. مالكى نكَاه ازسقف گرفت،چشم ها را بست وپلک ها را به هم فشرد...صداى فريادى در باغ پيجيد ومالكى چشم ها را باز كرد .....پاى برهنه ى مالكى باخون دلمه بسته بركاشى سفيد فاصله نداشت. رد خون ازپيش باب مالكى شروع مى شد واز چند كاشى مى گذشت واز ديواره وان بالا مى رفت تاروى شقيقه وكنار سوراخ بينى ريزابادى كه بدن عريانش در وان بى آبى ولو بود.

گريه زن هاى موبايل به دست، حيرت مردها كه زنگ موبايل هاشان قطع نمى شد اخوان وميرولوحى هريک گوشه اي تلقن به دست با اين وآن صحبت مى كرده . پزشک به نجفي گفت بين چهار وپنج صبح اتفاق افتاده،تنگى نفس وخفتگى. شايد حساسيت.عضلات گردن متورم شده.

فـ"ماكبث" قام بالاتفاق مع ثلاثة من القتلة المأجورين لقتل صديقه المقرب "بانكو" وأبنائه، حيث قاموا بقتل "بانكو" لكن ابنه فليانس يتمكن من الهرب . بعدها يقرر" مكبث " أن يقتل "ماكدف" أمير "فايف، فيبعث القتلة إلى قلعته، فيقومون بقتل زوجته وأطفاله . فيصدم "مكدف" عند سماع هذا الخبر ويقرر الانتقام من "ماكبث" ويستطيع مكدف، في النهاية قتل "ماكبث" ويحمل رأسه على السيف.

كذلك "مالكى" على الرغم من أنه كان يعاني من عذاب الضمير إلا أنه ارتكب عدة جرائم من أجل عدم فضح أمره. فقتل صديقه المقرب "نجفى". بعد الحوار الذي دار بينهما عن عدم تصديقه لموت ريزآبادى بتلك الطريقة وشعوره أن هناك شبهة قتل . فيسيطر الخوف والتوتر على مالكى ويقرر التخلص من "نجفى" ويتفق مع قاتل يدعى "كريم" ليخلصه منه.

نظر كريم إلى ساعته: الحادية عشر ونصف.سحب طرف الكاب على وجهه وانحنى وجرى مسرعاً تجاه الباب الحديدي الكبير. ووضع قضيباً على المقابض المزدوجة للباب وعاد مسرعاً إلى مكانه وأخفى نفسه مرة ثانية خلف الشجيرات.

مرت عدة دقائق.أُضئ نور الشجيرات. انحنى كريم أكثر والصق نفسه بالشجيرات الكثيفة. ولم يرفع عينيه عن السيارة التي كانت تلتف داخل الشارع وتقترب رويداً رويداً ومرت من أمام كريم اهتز الباب الحديدي الكبير واهتز ولم يفتح. توقفت السيارة. مرت عدة دقائق حتى انزل السائق الزجاج لأسفل. وخرجت يد ممسكة بجهاز تحكم فتح الباب.ضغط بإصبعه عدة مرات على الزر.

كان كريم قد قفز من مكانه ودخل الشارع وذهب مسرعاً ناحية السيارة وكان يقترب جهة السائق. لم تمر ثانية حتى رأى نجفى جهاز التحكم بيد جسم معتم مغطى الوجه بجانب السيارة. فمد يده اليمنى لا إرادياً تجاه لوحة القيادة. فلم تصل

للمسدس .عاد مرة أخرى وضغط فوق وجهه، نفس المكان الذي أحدث فيه نصل السكين الصغير شقين ثلاثة. امتدت الشقوق حتى الرقبة(١).

استطاع الكاتب أن يرسم للقارئ مشهداً مشحوناً بالصور وبالتفاصيل في لقطات متتالية، وضح من خلالها انتظار كريم "القاتل" عودة نجفى، لكي ينقض عليه ويقتله، فرسم خطة ذكية ووضع قضيباً على مقابض الباب الإلكتروني حتى يتعطل ويضطر نجفى لفتح نافذة السيارة محاولاً فتح البوابة، وهنا ينقض عليه كريم ويطعنه بالسكين.

---

(١) محمود حسين زاد، بيست زخم كارى، ص٥٨، ٥٩

كريم نگا هى به ساعتش انداخت؛ يازده ونيم. لبه كلاه بافتنى اش را كشيد روى صورتش، خميده واز كنار ديوار به سرعت دويد طرف درا آهنى بزرگ وميله اى گذشت لاى دستگيره هاى دولنگه ى در وبه سرعت برگشت سر جايش وبازپشت بوته ها مخفى شد. چند دقيقه گذاشت – نورى بوته هارا روشن كرد. كريم بيشتر قوز كرد و بيشتر خود را چسباند به بوته هاى انبوه وچشم از اتومبيل كه پيچيده بود توى خيابان ونزديک مى شد، برنمى داشت. اتومبيل آهسته وآهسته تر نزديگ شد.از مقابل كريم گذشت. درآهنى بزرگ تكانى خورد و تلقى كرد. بازنشد. اتومبيل ايستاد. چند ثانيه طول كشيد تا شيشه ى سمت راننده كشيده شد پايين، دستي باكنترل در بازكن آمد بيرون وانگشتى چند بار دكمه اى را فشار داد.

كريم ازجا پريده بود. آمده بود توى خيابان وبه سرعت مى رفت طرف اتومبيل وازسمت راننده نزديكش مى شد.

ثانيه اي نگذشت بود كه نجفى، كنترل به دست، هيكلى تيره وصورتى پوشيده را كنار اتومبيل ديد. دست راستش كه بى اراده به سمت داشبورد رفته بود.به تپانچه نرسيده دوباره برگشت ونشست روى صورتش، همان جا كه تيغه ى چاقوبي كوچک دو سه شيار كشيده بود، شيارهايى كه تا گردن امتداد داشت.

لم يكتف "مالكى" بقتل ريزآبادى ومن بعده صديقه وشريكه "نجفى" ولكنه استمر في القضاء على كل من رأى أنه سيكون عقبة في طريقه وكأنه كان يريد تحقيق نبوءة الغجرية عندما قالت له "أزل كل العقبات من طريقك"، وكان قتل "مظفري" و"اخوان" هو مخططه التالي:

فتح مظفرى عينيه. كان قد سمع صوتاً واستيقظ ... كانت الغرفة مظلمة و أضواء مصابيح الشارع تسطع "تتسلل" من خلال طيات الستائر المسدلة. وكان يمكن سماع أجراس الكنيسة.نهض.ونظر للشارع من خلال فتحات الستائر. كانت طبقات الثلج الرقيقة هنا وهناك. ومر الترام.

كانت الساعة قد تجاوزت الثانية عشر ليلاً. ذهب إلى الثلاجة. شرب الماء.كان يشعر بالأرق... رفع سماعة الهاتف. طلب رقم غرفة أخوان. و رن الجرس عدة مرات. بلا جواب. نهض.فتح باب الغرفة. كان الممر طويلاً وهادئاً.... ألقى نظرة حوله واتجه إلى الممر مسرعاً. طرق على الباب المقابل وعاد مسرعاً إلى حجرته.ووقف عند الباب حتى لا يراه أحد بالشورت وملابسه الداخلية.

لم يفتح باب الغرفة المقابلة. انتظر مظفري قليلاً، وركض مرة أخرى وطرق على الباب بقوة هذه المرة. فتح الباب! لم يكن مقفلاً! نادى مظفري على أخوان وهو مصدوم.فلم يجيب. فتح الباب أكثر ودخل. كان المكان مظلماً.كان يسطع ضوء خافت من طيات الستائر. مد مظفري يده ليشعل مفتاح الضوء حيث سحبت رأسه للخلف وملأت أنفه رائحة عطر "كولونيا". كانت الرائحة من اليد التي أمسكت فمه بقوة وسحبت رأسه للخلف ليقطع حنجرته بالسكين الذى كان فى يده الأخرى . ملأت رائحة الدماء أنفه ورأى من خلال جفنيه قبل أن يغلقهما "أخوان" في ضوء

خافت مستلقاً فوق سريره وسط بركة من الدماء وممزقاً من بطنه إلى حنجرته... أغلقت عيني مظفري أيضاً... (١).

لجأ الكاتب إلى استخدام الجمل القصيرة والانتقال السريع بين المشاهد مما زاد من سرعة السرد، ليرسم لنا مشهد مقتل مظفري واخوان، كما اعتمد خلال المقطع السردي السابق على خاصة تعتيم الصورة والتي تحمل عنصر المفاجأة على نحو يجعل المتلقي يتفاعل مع الحدث ومع الشخصية حتى أنه يشعر بخوف مظفري وبخفقان قلبه، ويتشوق إلى معرفة ما ينتظره في هذه الغرفة المظلمة.

---

(١) محمود حسين زاد،مرجع سابق، ص١٢٢.

مظفری‌چشم بازکرد. صداي شنيده بود وبيدار شده بود. اتاق تاریک بود. نور چراغ های خیابان از لای‌پرده‌های کشیده شد تو می زد ودلنگ دلنگ ناقوس کلیسا یی شنیده می شد.بلند شد. ازشکاف پرده ها خیابان را نگاه کرد... این جا وآن جا لایه ی باریک برف نشسته بود . تراموای رد شد. ساعت از دوازده شب گذشته بود. رفت سریخجال. آب خورد. بی خواب شده بود.... کوش تلفن را برداشت. شماره ی اناق اخوان گرفت، چند زنگ خورد. بی جواب.بلند شد. در اتاق را بازکرد. راهرو دراز وخلوت بود. نگاهی به دور وبر چارچوب در ایستاد تا کسی أو را با شورت وزیرپوش رکابی نبیند. در اتاق رو به رو بازنشد. مظفری کمی صبر کرد، باز دوید ودوباره این بار محکم تر در زد. لای در بازشد! قفل نبود.مظفری، جاخورده، اخوان را صدا کرد که جوابی نگرفت .

در را بیشتر باز کرد. وارد شد تاریک بود. نور ضعیفي از لای پرده های تومی زد. مظفری دست دراز کرد کلید چرا غ را بزند که سرش کشیده شد عقب وبوی ادکلن بینی اش را پرکرد. بو از دستی بود که دهان اورا محکم گرفته بود وسرش را کشیده بود عقب تادست دیگر باکاردی خرخره اش را ببرد . بوی خون بینی اش را پرکرد واز لای پلگ های، قبل از بسته شدن. اخوان را در نور کمرنگ دید که رود تخت خواب میان شطی ازخون افتاده بود واز شکم تاخرخره اش چاک خورده بود. چشم های مظفری هم بسته شدند.

وهكذا ارتكب "مالكى" العديد من الجرائم وتلطخت يديه بالدماء من أجل أخفاء مقتل "ريزابادى"، كما وقع "ماكبث" في نفس الحالة ومن أجل إخفاء سر مقتل الملك "دنكان" أبعد الكثير من الناس عن طريقه لتحقيق طموحه وأهدافه.

- رؤية الأشباح (الأشباح تلاحق مكبث ومالكى)

إن رؤية "ماكبث" و"مالكى" للأشباح هي تجسيد لحالة الخوف والرعب والشعور بالذنب التي كانت تسيطر عليهما.حيث تعيش الشخصية في عالم موازٍ بين عالمها الحقيقي وعالم آخر داخلي خلقه الخوف والترقب للمصير المحتوم.

في رواية "ماكبث" عندما أعد "ماكبث" وليمة في قصره ودعا إليها جميع اللوردات، فيدخل شبح بانكو إلى القاعة ويجلس مكان "مكبث"، فيصاب "مكبث" بحالة من الذهول ويبدأ في التحدث إلى الشبح، وتحاول الليدي ماكبث تبرير تصرفات الملك إلى الحضور.

" يدخل شبح بانكو، ويجلس في مكان مكبث...

روص: ..هل آنستمونا جلالتكم بالجلوس معنا؟

مكبث: المائدة ملأى.

لينوكس: (مشيراً إلى الكرسي الذي جلس فيه بانكو) هنا مكان مخصص سيدي.....

مكبث: لن تقدر أن تقول، أنا الذي فعلتها.لا تهز لي خصلاتك الدامية.

ليدي مكبث: اجلسوا،أيها الصحاب الكرام، كثيراً ما يكون مولاي هكذا منذ شبابه تدوم النوبة برهة، وبسرعة الخاطر يعود ثانية إلى صحته. .. (يختفى الشبح)

ليدي مكبث: خسئت عيب! ...(يدخل الشبح ثانية)

مكبث: اغرب عن بصري! فلتخفك الأرض، عظامك لا نخاع فيها، ودمك جامد. لا إدراك في تلك العينين اللتين تحملق بها[١].

(١) ماكبث،مرجع سابق , ص١١١، ١١٢.

إن ظهور شبح "بانكوو" في أحداث المسرحية ساعد على إظهار المكنون النفسي لشخصية "ماكبث"، وحالة الهلع والاضطراب التي تسيطر عليه من الداخل، وخوفه من مصيره المحتوم.كذلك فإن ظهور الأشباح في رواية "عشرون جرحاً" كشفت عن عقدة الذنب التي يشعر بها "مالكى" وخوفه من افتضاح أمره وكشف جرائمه.

كان يعد زهور السجادة المفروشة على أرضية المصعد عندما سمع صوتاً عالياً وفتح باب المصعد. خرج مالكى من المصعد وعبر الممر وألقى السلام على اثنين أو ثلاثة من الموظفين. وحينما مد يده ليمسك مقبض باب قاعة المؤتمرات. فكر وعاد متجهاً إلى الحمام. أسند يديه على حافة الحوض، وأغمض عينيه، وخفض رأسه لأسفل وأراد أن يتحكم في حالة غثيانه.

سمع صوت فتح باب أحد المراحيض. رفع مالكى يديه عن حافة الحوض ورفع رأسه ورأى مشهداً في المرآة خلفه، السماء والجبل والأبنية الشاهقة فوق سفح الجبل، ونجفى! التف مالكي، كان نجفى قد وقف أمامه وينظر إليه.انشق بئر تحت قدمي مالكى. ضغط مالكى بظهره على حوض غ الـ وأمسك بيديه حافة الحوض ولو لم يتقدم نجفى ويحتضنه لكان قد سقط في البئر.

امتلأت أنفاسه برائحة معطف نجفى ولحيته ولحم رقبته و فتح فمه حتى لا يختنق. قال الرجل:

أرأيت يا ابن العم أي بلاء وقع على رؤوسنا؟.. أرأيت ماذا أفعل الآن مع أيتامه؟ انفجر في البكاء..

سأل مالكى: متى آت يا حاج صـ ؟[1].

(١) محمود حسين زاد، بيست زخم كاري، ص٦٠، ٦١.

گل‌هاي قاليجه ى كف إسانسور را مى شمرد كه صداى دنگى آمد ودر آسانسور باز شد.مالكى از اسانسور آمد بيرون. راهرو را رد كرد وبا دو سه كارمند سلام وعليكي، ودستش كه رفت دستگيرهى در سالن كنفرانسى را بگيرد. تأملى كرد و

استطاع الكاتب من خلال من خلال المشهد السابق الكشف عن النوازع الداخلية لشخصية "مالكى" وحالة الاضطراب التي تسيطر عليه ومحاولته التحكم في حالة الغثيان التي تصيبه، ثم استطاع من خلال الصورة التي رآها مالكى في المرآة أن يرسم مايدور في عقل مالكى من أحلام وطموحات من خلال السماء والجبل والأبنية الشاهقة والتي تمثل التوسعات والإنشاءات التي يريد مالكى أن يحققها لكن تتوقف أحلامه عند نجفى. الذي كان يرى أنه سيكون عقبة أمام تحقيق أهدافه ... لكنه على العكس ينقذه من البئر الذي انفتح تحت قدميه.

كأنما أراد الكاتب الكشف عن حالة الانقسام الداخلي وانشطار الذات التي تسيطر على "مالكى" ما بين خوفه من افتضاح أمره على يد "نجفى" وبين الصداقة والعشرة التي كانت بينهما.

وفي مشهد آخر:

توقف المصعد. فتح الباب. خرج مالكى من المصعد. كان موقف السيارات خالياً إلا من سيارته الخاصة. كانت قد توقفت فقط عدة سيارات للشركة. كان على وشك أن يتوجه إلى سيارته عندما أدرك أنه لم يستمع إلى صوت إغلاق باب المصعد. توقف. استدار كان باب المصعد مفتوحاً. كان هناك ثلاثة أشخاص يقفون داخل المصعد. كان هو نفسه واقفاً داخل المصعد متكئاً

برگشت.رفت به دست شويى، دست ها را تكيه داد لبه ى يكى ازلگن هاى دست شويي، چشم ها را بست، سر را داد پايين وخواست حالت تهوعش را كنترول كند.

صداى بازشدن دريكي ازتوالت ها آمد.مالكى دست هارا ازلبه ى لگن دست شوي فشار داد و بادست هايش لبه ى دست شويى راگرفت و آگرنجفى جلو نيامده بود و بغلش نكرده بود، سقوط كرده بود توى چاه. بيني وسروكله اش پرشد ازپوى كت وريش وگوشت گردن نجفى ودهان بازكرد تا خفه نشود.مرد كفت ديدى پسر عمو چه بلايى سرمون اومد ...؟.. ديدى؛ حالا بايتيم هاش چه كنم ؟

زد زير گريه ....مالكي پرسيد كى أو مدى حاج صمد؟

على الجدار من جهة ريزآبادى والجهة الأخرى نجفى. كلاهما عاري وغارقاً في الدماء التي كانت تتدفق من الفجوة المفتوحة في رأسيهما. وقد انساب دفقات ودفقات من الرأس والوجه فوق أجسادهما العارية والعظمية. بعدها رأى نفسه ينفصل عن جدار المصعد ويسبح في الهواء. لم يتحرك ريزابادى ونجفى. كان الدم يسيل من رأسيهما ووجيهما وينظران لمالكى بدهشة. أغمض مالكى عينيه.

شعر أن معدته تقتلع من مكانها وتتجه لأعلى حلقة وقبل أن تندفع من فمه بقوة . فتح عينيه. رأى ثعبان أسود خرج من فم نجفى وأظهر أسنانه وامتد ناحية الباب. عندها أغلق باب المصعد(١).

يبدأ الكاتب في المقطع السابق بتهيئة المتلقي للحدث القادم من خلال وصف المكان، واستحضار الصورة والجمل القصيرة والتي أضفت التهيئة السردية

(١) محمود حسينى زاد، مرجع سابق , ص٩٠، ٩١.

آسانسورايستاد . در باز شد . مالکی از اسانسور رفت بیرون . پارکینگ خلوت بود. جز اتومبیل خودش, فقط جند اتومبیل شرکت پارک شده بودند. می خواست به طرف اتومبیلش برود که متوجه شد صدای دنگ بسته شدن در اسانسور را نشنیده است. ایستاد . رو گرداند . در اسانسور باز بود . داخل اسانسور سه نفر ایستاده بودند. خودش ته آسانسور ایستاده بود. تکیه داده به دیوار , یک سمتش ریزابادی وسمت دیگ رش نجفی. هر دو عریان وغرق در خونی که از فرق شکافته ی سرشان بیرون می جوشید ورشته رشته از سر وصورت جاری بود روی بدن های لخت واستخوانی شان. بعد خودش را دید که از دیوار آسانسور جدا شد وشناور در هوا آمد بیرون . ریزابادی ونجفی تکان نمی خوردند , خون از سرو روی شان می ریخت وخیره مالکی را نگاه می کردند. مالکی چشم ها را بست , حس کرد معده اش از جا کنده شد ورو به بالا به طرف حلقش آمد وقبل از آن که با فشار از دهانش بیرون بزند , چ شم باز کرد , مار سیاه را دید که از دهان نجفی بیرون آمد , دندان نشان داد ودراز شد به سمت در . که در اسانسور بسته شد.

عليها عنصر المفاجأة لينتقل به مباشرة إلى المشهد الذي دار داخل المصعد، حيث يقف يوجد ثلاثة أشخاص رايزابادى ونجفى ومالكى نفسه.

وهذا يؤكد على حالة الخوف والاضطراب التي يعيشها مالكي وخوفه أن يلقى نفس المصير، لكنه ينفصل عنهم ويطير في الهواء وهذه اللقطة من المشهد تعبر عن أحلامه ورغباته المكبوتة فهو يريد التخلص من ملاحقة الأشباح له ويريد أن يستمر في حياته دون خوف أوشعور بالذنب.

إذا كانت الأشباح القتلى تطارد مالكى طيلة أحداث الرواية، فإنها لم تتوقف كذلك عن ملاحقة "سميرا" في كل مكان تذهب إليه.

(وقفت أمام المرآة الطويلة. مررت أصابعها في شعرها. وبحثت عن الشعر الأبيض. ارتدت القفازات. أخذت قليل من اللون بأطراف أصابعها من الوعاء الصيني ووضعتها على رأسها واقتربت أكثر من المرآة ووضعت يديها على شعرها و أرادت أن توزع اللون بدقة على جذور الشعر الأبيض حيث رأت رجلاً. كان خلف رأسها. جسد رجالي خلف الستائر البيضاء للنافذة الكبيرة المواجهة للحديقة. وكان يضغط وجهه في الستارة كأنه يريد أن يرى بشكل أفضل.اهتزت (ارتعشت) يد سميرا ووضعت الصبغة على جبهتها. واستدارت بسرعة، نظرت بعينين يملأهما الخوف. وبحثت عن الشخص خلف الستائر. لم يكن هناك أحد. كانت الستارة معلقة أمام الـ لف ة بلا حراك..... لم يكن قلب سميرا ينبض، كان يخفق .)[1]

(١) محمود حسينى زاده،مرجع سابق , ص٨١.

ايستاد جلو آينه قدى . انگشت ها را به زير موهايش كرد وگشت دنبال موهاى سفيد شده . بعد دستكشى دست كرد . با سر انگشت اندكى رنگ از ظرف چينى برادشت وسر را برد نزديك تر به آينه ودستش را برد سمت موها وخواست با دقت رنگ بمالد روى ريشه اى موهاى سفيد شده , كه مرد را ديد . پشت سرش بود . هيكلى مردانه پشت پرده سفيد پنجره بزرگ رو به باغ صورتش را فشار داده بود به

يتضح من خلال المقطع السردي حالة الخوف والرهبة التي تسيطر على سميرا بعد موت "ريزابادى" والذي ظل شبحه يطاردها طيلة أحداث الرواية، وإذا كان "حسيني زاد" لم يصرح في روايته عن الطريقة التي قتل بها "ريزآبادى"، فالمشاهد التي يلاحق فيها شبحه سميرا" تؤكد مشاركتها لـ"مالكى" في جريمة القتل؛ بل تشير إلى أنها يمكن أن تكون هي الفاعلة لهذه الجريمة.

وفى مشهد آخر :

(وضع العامل بعض فناجين من الشاي والماء المغلي داخ الصينية و قدمها أولاً لسميرة. ابتسمت سميرة. أخذت فنجان الماء المغلي ومدت يدها لتأخذ علبة القهوة حيث سقطت قطرة من أعلى. وشقت الهواء ومرت أمام عيناها وسقطت داخل الف ـان. انتشرت القطرة ببطء في الماء المغلي فـ ل شكله وأصبح الماء بلون الدم. رفعت سميرة رأسها لأعلى. كان الذي يحمل الـ ة بجانبها ه ريزآبادى. كان يضحك وينزف الدماء من الفجوة الموجودة في رأسه .)[1]

پرده , انگار بخواهد بهتر ببيند. سميرا دستش لرزيد وخميره ماليده به پيشانى اش . به سرعت رو گرداند , با چشم هايي همه هراس , نگاه كرد ودنبال آن كس پشت پرده گشت. كسي نبود . برده جلو پنجره آويزان بود . بى حركت . سميرا قلبش نمى زد ؛ مى دويد

(١) محمود حسيني زاده، مرجع السابق , ص ٩٦(كارگر چند فنجان چاى واب جوش گذاشت توى سينى واول به سميرا تعارف كرد . سميرا لبخندى زد . فنجانى آب جوش برداشت ودست برد قوطي قهوه را بردارد كه قطره اى از بالا افتاد وهوا را شكافت واز برابر چشم هايش رد شد وچكيد توى فنجان قطره آرام درآب جوش پخش مى شد وشكل عوض مى كرد وآب شد به رنگ خون سميرا سر بلند كرد . ريزابادى بود كه سينى را به طرفش گ رفته بود , مى خنديد واز شكاف فرق سرش خون مى چكيد .)

- طيلة أحداث الرواية تتكرر مشاهد ملاحقة "ريزابادى" لسميرا حتى أنها تتعرض لحادثة مع ابنتها "هانيه"، حيث ترى سيارة تطاردها وتريد أن تصطدم بها وكان يجلس داخلها ريزابادى ونجفى، مما اصابها بحالة من الهذيان والجنون.

(شاه وا سيارة لم تكن تفصلهم عنها أكثر من بضعة أمتار وكانت تتجه نحوهم. سميرة فقط هي التي رأت ريزا آبادى ونجفى. كان ريزآبادى يجلس خلف عجلة القيادة ونجفى بجانبه. كلاهما ذو شق في الرأس وغارق في الدماء. كانا يقودان تجاههم بسرعة . سميرا فقط هي من رأت ريزآبادى الذي أخرج يده من النافذة وحينما اقترب منهم ضحك ورفع يده عالياً وكانت الدماء تتدفق من أطراف أصابعه فوق الزجاج الأمامي لسيارة سميرا ولم ترى سميرا أ شيئاً آخ .)[1]

استطاع الكاتب من خلال المشاهد المليئة بالحركة والصور المركبة، وبلغة سردية تتناسب مفرداتها التعبيرية والتصويرية مع طبيعة المشهد أن يكشف للقارئ عن أحداث لم يصرح بها مباشرة داخل العمل الروائي، كما استطاع الولوج داخل أعماق الشخصية ليوضح المفارقة بين خارج الشخصية ومكنونها. مما ساعد على كسر رتابة السرد التقليدي وادخال نوع من الإثارة والتشويق على أحداث الرواية.

---

(١) محمود حسيني زاده، مرجع السابق , ص١١٣.

اتومبيل را ديدند كه چند متر بيشتر با آن فاصله نداشت وبه سمت شان مى آمد . فقط سميرا ريزآبادى ونجفى را ديد. ريزابادى پشت فرمان نشسته بود ونجفى كنارش , هر دو با فرق شكافته وغرق خون , به سرعت مى راندند سمت آن ها . فقط سميرا ريزآبادى را ديد. كه دستش از پنجره بيرون بود ونزديك آن ها كه رسيد خنديد ودستش را بالا آورد واز انگشت هايش خون فواره زد روى شيشه ى جلو اتومبيل سميرا وسميرا ديكر هيچ نديد .

وإن كانت رواية "العشرون جرحاً" قد تعالقت خلال هذه المضامين والأفكار مع "مكبث". لكن الكاتب استطاع أن يخلق عالمه السردي الخاص به والذي يتناسب مع مفردات عصره ومع فكرة عمله الروائي.

المبحث الثالث :
تعالق الشخصيات

احتلت الشخصية مكانة مهمة ضمن مكونات النص السردي فهي القوة المحركة لمجمل أحداث النص، لا يتحرك إلا بوجودها وتمنحه الصيرورة من نقطة إلى أخرى، أي أن كل عناصر الحكاية تنتظم من خلال وجودها الحيوي فهي تضطلع بمختلف الأفعال التي تتكامل في مجرى الحكي(١).

الشخصية عنصر مهم وأساس في العمل الروائي، وواحدة من الوظائف المهمة للتعالق النصى في الرواية، ومن خلال الشخصية نفسها يمكن تحديد النصوص التي تتعالق مع النص اللاحق (hypertext)، كما يقول بارت "ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات، أو على الأقل من غير فواعل"(٢).

ومن هذا المنطلق سوف نلقي بالضوء على الشخصيات التي تعالقت مع مسرحية "ماكبث" في رواية "عشرون جرحاً".

اولاً : مالكى ومكبث

- شخصية مالكى "هي الشخصية الرئيسية في رواية "عشرون جرحاً" وهو شخصية مركزية تدور في فلكها بقية الشخصيات. كما أنها شخصية نامية تتطور مع تقدم السرد الروائي مثل "ماكبث" تماماً. فكلاهما يتغير مع تقدم الحدث حتى يصبح شخصية سوداء وسلبية تماماً، تتجاهل الآخرين ولا تفكر إلى في مصالحها الخاصة.كما أن القلق المستمر والشعور بتأنيب الضمير ثمة تربط بين "مالكى" و "مكبث".

حيث يقول مكبث:

---

(١) أحلام محيسن القثا مى، سيميائية النص الروائي، عبد العزيز مشرى أنموذجاً، دار الانتشار العربي، الإمارات، ط١ ، ٢٠٢١م، ص٥٣.

(٢) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي، ترجمة منذر عياش، مركزالانتماءالحضارى، ط١، ١٩٩٣م، ص٩٤.

" ما الذي أصابني حتى بات كل صوت يخيفني؟ وما هاتان اليدان هنا؟ إنهما ينتزعان عيناي من مآقيها(١).

"إحساسي بالذنب يجعلني أفضل فقد الإحساس بنفسي(٢).

وكذلك "مالكى" فإنه كان يشعر بالقلق والاضطراب طيلة أحداث الرواية وكان يظهر اضطرابه وخوفه في إحساسه بالغثيان الذى تكرر في كثير من المشاهد.

"أسـ يديه على حافة الحوض، وأغمض عينيه، وخفض رأسه لأسفل وأراد أن يتحكم في حالة غثيانه"(٣)

وفي مشهد آخر:

"شعر أن معدته تقتلع من مكانها وتتجه لأعلى حلقه وقبل أن تندفع من فمه بقوة.فتح عينيه(٤).

قد استخدم المؤلف الأسلوب التصويري لرسم شخصياته حيث افسح الكاتب المجال لشخصياته أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها، وتصرفاتها، وسلوكها , فمن خلال المشاهد التي رسمها الكاتب تظهر شخصية "مالكى" المضطربة والخائفة من فضح أمرها. كذلك هو حال "ماكبث".ورغم هذا الاضطراب والخوف ورؤيتهما للأشباح القتلى. إلا أن كلا منهما استمر في طريق الشر.

---

(١) وليام شكسبير، مكبث، ترجمة حسين أحمد أمين, مرجع سابق، ص٥٤.

(٢) المرجع السابق , ص٥٥.

(٣) محمود حسيني زاد، مرجع سابق، ص ٦٠.

(دست ها راتكيه داد لبه ى يكى از لگن دست شويي ، چشم ها را بست ، سر را داد پايين وخواست حالت تهوعش را كنترل كند .)

(٤) المرجع السابق، ص٩١.

(حس كرد معده اش از جا كنده شد ورو به بالا به طرف حلقش آمد وقبل از آن كه با فشار از دهانش بيرون بزند , چشم باز كرد)

مكبث: فخطتي سأنفذها قبل أن تبرد الفكرة. وكفاى رؤيةأشباح! [١]

وفى حديثه مع الليدى ماكبث :

ما اوهامى الغريبة إلا وليدة خوف المبتدئين المفتقرين إلى الخبرة . وما نحن الآن إلا فى بداية الطريق [٢].

وكذلك "مالكى" فقد استمر في طريق الشر بعد قتله لـ "ريزآبادي: فقد قتل "نجفى" ثم "اخوان" و "مظفرى".

وهكذا تغيرت النظرة التقليدية إلى الشخصية الروائية، ولاسيما البطل، في اعتباره شخصية تحمل سمات البطولة، إلى شخصية واقعية، قد تثير ضيق القارئ، ولا ترقى إلى درجة تعاطفه معه[٣].

ثانياً : سميرا والليدي ماكبث

إذا كان مالكي هو انعكاس لـ"ماكبث"، فإن سميرة تذكرنا بالليدي ماكبث، وكما شجعت "الليدي مكبث" على الجريمة الأولى لـ"ماكبث" فقد شاركت سميرة في جريمة القتل الأولىلـ "مالكى " وهذيان "الليدى ماكبث" ومشيها أثناء النوم وحالة الجنون التي أصابتها والتي أدت في النهاية إلى موتها. تشبه حالة الهذيان التي وصلت إليها "سميرة" ورؤيتها للأشباح ولكنها في النهاية خرجت ولم تعد مرة أخرى.

فالليدي مكبث كانت تمشي وهي نائمة وكانت مهوسة بغسيل يديها وتضح حالتها من حوار الطبيب مع خادمتها :

الطبيب: انظري! عيناها مفتوحتان...

ماذا عساها تصنع الآن؟ انظري كيف تفرك يديها...

ليدي مكبث: لاتزال هنا بقعة. ..... اختفي أيتها البقعة الملعونة..

(١) ويليام شكسبير، مكبث، ترجمة حسين أحمد أمين،مرجع سابق، ص ٩٩ .

(٢) ويليام شكسبير، مكبث، ترجمة حسين أحمد أمين، مرجع سابق، ص٨٥.

(٣) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، مرجع سابق، ص٦٩.

الطبيب: ليست مريضة يا مولاي بقدر ما هي تعاني من أوهام عديدة تحول بينها وبين الراحة(١).

إن هوس "الليدي ماكبث" بلطخات الدم على يديها تمثل حالة لاضطراب التي أصابتها ووعيها بجرمها والانتهاك الذي سببته لروحها(٢).

كذلك "سميرا" فإنها كانت تعيش حالة من الخوف والرعب والهذيان .

عندما فتحت سميرا عيناها، كان السقف أبيض ووسطه بقعة سوداء انفصلت البقعة عن السقف وحينما هبطت لأسفل تحولت إلى اللون الأحمر. وعندما سقطت على جبين "سميرا" أحدثت صوتاً "مخيفاً" وحينما انتشرت امتلأت الغرفة برائحة الدم(٣).

.....كانت تركض. كانت المرأة تركض حول نفسها. في الغرف شعرها الأسود الطويل المبعثر. كانت تضرب بيديها على رأسها وصدرها. كانت تصرخ وكان فمها كالحفرة. فقط تركض وتصرخ(٤).....

قال ميثم: أن سميرا مفقودة من بعد الظهر.

قال: كانت أمي بخير. تناولنا الغداء سوياً. وكانت السيدة هايدة وحليمة موجودتان كذلك. ثم ذهب الجميع للنوم. لكن أمي لم تظهر مرة أخرى) (٥).

(١) وليام شكسبير، مكبث، حسين أحمد أمين , مرجع سابق، ص١١٦: ١٢٢.
(٢) وليم شكسبير، مكبث، جبرا إبراهيم جبرا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨، ص٤٢.
(٣) محمود حسيني زاده، مرجع سابق، ص١٠٥.
(سميرا لكه اى سياه . لكه از سقف جدا شد وپايين تر كه آمد . سرخ شد وروى پيشانى سميرا كه افتاد صداى مهيبى داد وپخش كه شد , بوى خون تاق را پركرد)
(٤) نفس المرجع السابق ، ص١٠٣.(زن مى دويد . دور خودش . دور آتاق موهاى بلند سياهش پريشان دستها را بر سينه مى كوبيد ودهانش حفره اى بود فرياد زن . فقط مى دويد وفرياد مى زد.)
(٥) محمود حسيني زاد، بيست زخم كارى، مرجع سابق، ص١٢٥.

لجأ الكاتب في المشاهد السابقة إلى توظيف الأسلوب التمثيلي لرسم الشخصية مما ساعد على الكشف عن الاضطراب الداخلي وحالة اللاوعي والهذيان التي كانت تسيطر على "سميرا"، واعتمد في المشهد الثاني على الانتقال السريع بين المقاطع القصيرة وكأنه يرسم للقارئ صورة مرئية للحالة التي وصلت إليها الشخصية، ثم كشف من خلال الديالوج الأخير بين "مالكى وميثم" عن اختفاء سميرا وعدم العثور عليها.

ثالثاً : ريزابادى والملك دانكان

يلاحظ القارئ أن ثمة نقاط تتعالق بين شخصية ريزآبادى في "عشرون جرحاً"والملك دانكان في "مكبث".

"ريزآبادي" رجل فاحش الثراء يمتلك عدة شركات في بلاد عربية وأجنبية له نشاطات كثيرة وله اثنان من الأبناء "ناصرى ومنصور، كذلك الملك "دانكان" هو ملك عظيم يحكم اسكوتلاندا وله ولدان أيضا "مالكوم ودونالبين".

كان "دانكان" يفضل "مكبث" على جميع قواده. وكان يريد أن يجعله سيد "جلاموس" وسيد "كودور" بعد أن تلقى نبأ انتصاره في حروبه ضد النرويجيين.

كذلك فإن "ريزآبادى" كان يفضل "مالكى" وكان يريد أن يعطيه إدارة شركاته في "كيش"و دبى" بعد نجاحه في عقد صفقة كبيرة مع النرويجيين.

- قتل الملك "دانكان" في قصر "ماكبث" بعد الاحتفال.
- قتل ريزآبادي في فيلا "مالكى" بعد احتفالهم بنجاح صفقتهم مع النيرويجين.

(ميثم گفت كه سميرا ازبعد ظهر غيبش زده. گفت مامان حالش خوب بود . ناهار رو با هم خورديم . هايده خانم وحليمه هم بودن . همه رفتن بخوابن . اما مامان ديگه پيداش نيست .)

رابعاً : نجفى وبانكو

- بانكو هو الصديق المقرب لـ"ماكبث" ورفيق حروبه مع النيروجين وقد استأجر "ماكبث" ثلاثة من القتلة للتخلص منه. "فمصرع بانكو ليس سببه فقط أنه يعلم بنبوءة "الساحرات"، و ليس الوعد بأن نسل بانكوو سيرثون العرش، على الرغم من قوة هذين الدافعين – لكن مكبث كان يخشى ما يتصف به بانكو من حكمة، وطبع خليق بالملوك وهو يخشاها كلها لأنها توبيخ دائم لطبيعته التي لوثتها الآن الجريمة"(١).

كذلك فإن نجفى هو الصديق المقرب لـ"مالكى"، وقد استأجر قاتل للتخلص منه خوفاً من أن يكتشف جريمته وخوفاً من أن يجد من يزيد من شعوره بالذنب.

تظهر بقية الشخصيات في القصة ثانوية تدعم الحدث من جانب أو تسهم في إبراز الفكرة، وتتابع الحدث وتدفقه إلى النهاية.وهي شخصيات مسطحة باهتة لم ترسم معالمها بوضوح مثلها مثل الشخصيات الثانوية في "مكبث"."فالشخصيات يمكن أن تتفاوت من حيث مركزيتها أو هامشيتها، ومن حيث حركتها أو ثباتها، وكذلك من حيث تجانسها الذاتي أو عدم تجانسها(٢)"

وهكذا فإن التعالق النصي بكافة آلياته وطرائقه و أشكاله قد استطاع أن يقدم رؤية فنية جديدة، ويؤكد على أن العمل الأدبي هو نتاج أعمال فنية سابقة تبناها الكاتب في سبيل بناء صرح أدبي جديد.

(١) وليم شكسبير، جبرا إبراهيم جبرا،مرجع سابق، ص٣٨.

(٢) أحلام محيسن القثامي، مرجع سابق، ص٥٦.

الخاتمة

– قدم التعالق النصي في الدراسات الأدبية إفادات كثيرة ومهمة عن العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص أو الأعمال الفنية المختلفة بعضها ببعض. كما أنه كشف لنا عن انظمة العلاقات المتعددة , وكيفية تفاعلها من خلال انتاج معين فى نطاق خاص .

– هدم التعالق النصي التصورات التي كانت ترى أن العمل الأدبي كيانا إبداعياً منفصلاً، نقياً، أصيلاً بالكامل، كما قدم إفادات كثيرة ومهمة عن العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص أو الأعمال الفنية المختلفة بعضها ببعض.

– يمكن القول أن النص العالمي أصبح بؤرة لتشكيل النصوص الأدبية , حيث يحدث تعالق و تفاعل بين كثير من النصوص العالمية والنصوص الأخرى؛ مما يعيد إنتاجها بشكل جديد يتناسب مع عصر الكاتب ومتطلباته، فيحدث تشابك وتداخل بين النصين السابق واللاحق . وهذا يحتاج إلى قراءة علائقية أي أن قراءة التعالق فى تلك النصوص والكشف عن جماليات هذا التعالق النصى .

– التعالق النصي يتميز عن غيره من أنواع التفاعلات النصية بأنه ذو طبيعة كلية حيث أن يستوعب أنواع من التفاعلات النصية مثل المناص والتناص والميتانص على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به. أما باقي الأنواع فهي ذات طبيعة جزئية. فالعمل الأدبي تتم ولادته عبر أعمال فنية سابقة يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد وبهذا فإن التعالق النصي أداة لربط الحاضر بالماضي.

– لم يقف النص الفارسي عند حدود المحاكاه ولكن حقق لنفسه درجة من درجات الأبداع والتى حفظت له كيانه وفرضت ذاته وقيمته الأدبية .

– محاولة ايجاد تعريف دقيق لمصطلح التعالق النصى ليس أمر بسيط فهو مفهوم متعدد الدلالات وله مسميات عديدة ، وخلاصة الأمر أنه علاقة نص لاحق بنص سابق وتقوم العلاقة على إعادة إنتاج الثانى للأول بطريقة جديدة ومبدعة .

قائمة المراجع

اولا : قائمة المراجع العربية والمترجمة

(١) أحلام محيسن القثامى. سيميائية النص الروائي، عبد العزيز مشرى أنموذجاً، دار الانتشار العربي، الإمارات، ط١ ، ٢٠٢١م

(٢) ابراهيم جنداري. الرواية والتناص، مجلة العميد، مجلة فصلية العدد١، ٢، المجلد الأول، كلية التربية للأبحاث والدراسات الإنسانية، جامعة الموصل، العراق، ٢٠١٢ .

(٣) حورية الظل. الفضاء في الرواية العربية، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١١

(٤) رولان بارت. مدخل إلى التحليل البنيوي، ترجمة منذر عياش، مركزالانتماءالحضارى، ط١، ١٩٩٣م

(٥) سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢

(٦) ..... التفاعل النصي والترابط النصي بين نظريات النص والإعلاميات، مجلة علامات في النقد، العدد ٣٢، مايو ١٩٩٩م

(٧) ..... انفتاح النص الروائي، النص والسياق،المركز الثقافى الغربى ، الدار البيضاء، المغرب ،ط٢ ، ٢٠٠١ .

(٨) سليمة عذاروي. شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢م .

(٩) عادل نبيل. جماليات النص السردي "رؤية نقدية في أعمال يوسف غراب"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م .

(١٠) عبد الحق بلعابد. عتبات (ج، جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ٢٠٠٨ .

(١١) عبد المنعم زكريا القاضى . البنية السردية فى الرواية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، الجيزة ، ٢٠٠٨ .
(١٢) محمد خيرالبقاعى . آفاق التناصية المفهوم والمنظور، طروس:الأدب على الأدب: جيرار جينيت: الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨
(١٣) ..... . دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١ ، ١٩٩٨.
(١٤) محمد صابر البياتى .جماليات التشكيل الروائى ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ،ط١ ، ٢٠١٢ م
(١٥) ناتالي بييقى غروس. مدخل إلى التناص، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دارنينوى، دمشق، ٢٠١٢م،
(١٦) نهلة فيصل الأحمد. التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٠م
(١٧) هيثم الحاج. الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، ط٢، ٢٠١٦م .
(١٨) وليم شكسبير. مكبث، جبرا إبراهيم جبرا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨
(١٩) ..... مكبث، ترجمة: حسين أحمد أمين،دار الشروق، القاهرة

ثانياً : المراجع الفارسية

(١) إسماعيل آذر. تحليلي بر نظريه ها بينامتنيت ژنتى، پژوهش هاى نقد ادبى وسبک شناسي , سال ششم , شماره ٣ , ١٣٩٥ .
(٢) زينب شيخ حسينى. آرزو پور , تحليل روابط بيش متني رمان كاخ اژدها باميراث متني كهن، نشريه زبان وادب فارسي، دانشگاه تبريز، شماره ٢٤٠، ١٣٩٨ هـ ش.
(٣) محمود حسيني زاد . بيست زخمى كارى , نشر چشمه , چاب اول , تهران , ١٣٩٥ .

ثالثاً : المراجع الأجنبية

(1) Genette.palimpsestes:La litterature au second degre. Seuil, 1982.

(2) surjits s.meher,williamshakespear,othllo,newdelhi,2000.

(3) William shakespear, Macbeth,new swan shakspeare, , first publish ,longman,england,1965.

رابعاً: المواقع الألكترونية

(١) https: // www.peymatn.com

(بيگرانی محمود حسينی زاد , نويسنده مرد ايرانی)

(٢)https: // www . BBC. com/persain/art/2013/05/ literature.hoseini zad.

(محمود حسينی زاد , مترجم وداستان نويس ايرانی . برنده مدال گوته شد)

(٣) https://www.cgie.org.ir/fa/news/218208

(محمود حسينی زاد: ترجمه خوب کم از تاليف ندارد/ مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی)

(٤) https://www.poetes,ir/interviews/2016/10/14/17440

از ترجمه تا مترجم / گفتگو بامحمود حسينی زاد- خانه شاعران جهان ”

مصاحبه کننده با هوشيار محبوب”

(٥) https://www.filmo.com/shot/162822

علی نعيمی/نگاهی به روند اقتباس در سريال زخم کاری/ ١٢ شهريور١٤٠٢.

(٦) http://www.ketabnews.com/fa/news1120084

نگاهی به بيست زخمی کاری/ مجتباهوشيارمحبوب/٢٢ تير١٣٩٦.

(٦) http://www.dJKetab.com

معرفی نقد وبررسي کتاب بيست زخم کاری. نوشتهء محمود حسينی.