التّناصّ في روايات واسيني الأعرج
(رمل الماية أنموذجا)*

أ. جمانة (محمد عزمي) زكريا زلوم**

*تاريخ التسليم: 2016/3/13م، تاريخ القبول: 2016/7/10م.
** مدرِّس/ مدرسة أبو حنك/ الخليل/ فلسطين.

ملخص:

شهدت الرّواية العربيّة المعاصرة، تطوراً كبيراً متسارعاً، وتطابقت مع معايير الخطاب الحديث، وكان للرّواية الجزائريّة صدىً في الرّواية العربيّة بخاصّة إذ صوّرت التّجربة ولم تكتف بتقريرها، حيث أوحت بمعان إنسانيّة ونفسيّة بعامّة، وكلّما تعمّق الكاتب في معالجة المشكلات والقضايا على اختلاف أنواعها سواءً أكانت اجتماعيّةً أم سياسيّةً أم اقتصاديّةً أم إنسانيّةً، يعظم أثرها وتتّضح معانيها لدى الملتقّي.

يُوَفّرُ هذا البحث أفقاً جديداً، يدخل في مجال النّظرية بالمفهوم العلميّ، فظاهرة التّناصّ تتميّز بقابليّتها للتّطبيق والتّعديل والتّحوير وتجديد الرّؤى لدى الرّوائيّ ضمن الإنجازات المستحدثة، حيث تُضفي تصورات جديدة على نصّ الرّواية وتقنيات تحليله، بكلّ إسقاطاته ورموزه التي تحقق الحياة والحيويّة للنّصّ.

لهذا عدت الرّواية في – ضوء النّقد الحديث – نسيجاً محكماً، يحتوي على جملة من العناصر النّقديّة، لعلّ من أهمها التّناصّ الذي بدوره يعتمد على المخزون المعرفيّ والوجدانيّ للكاتب والمتلقّي معاً.

سنرى مدى حضور نظريّة التّناص في أعمال الرّوائيّ واسيني الأعرج بشكل كبير، فقد احتوت رواياته على خصائص ومميّزات فنيّةً راقيةً. تدفع المتلقي أن يتجاوز محدوديّة النّصّ الحاليّ، ويصنع فضاءً خاصاً به، معتمداً على خبراته وتجاربه وثقافته التي اكتسبها من حياته الإنسانيّة.

الكلمات المفتاحية: التّناصّ، روايات واسيني الأعرج، رمل الماية.

Intertexuality in the Novels of Waciny Al'araj Ramal AlMaya as an Exemplar

Abstract:

The contemporary Arabic novel has witnessed a great accelerated development that matches with the modern intercourse standards. The Algerian novel, in this regard, has had a special impact on the Arabic one because it portrays the experience in addition to recording it, and it has also inspired the Arabic novel with human and psychological contents that make a huge impact that can be realized by receivers due to the writer's profound treatment of social , political, economic, and human problems and issues.

This research provides a new horizon that is placed under the practical concept of the theory. The phenomenon of intertextuality is characterized with its capability for application, modification, modulating, and renewal of the novelist's visions in view of modern accomplishments. Furthermore, intertextuality bestows new perceptions about the novel's text and the techniques of its analysis with all its projections and symbols that make it a vital and living text.

This is why novel is considered in the modern criticism as a well-knit texture that contains a number of the critical elements and perhaps one of the most is intertextuality which depends on the cognitive and sentimental storage of the writer and receiver as well.

One can easily notice the intensive presence of the intertextuality theory in the works of Waciny Al'araj because all his novels include advanced characteristics and artistic features that motivate the receiver to exceed the limits of the current text to create a special space for him or her depending on the receivers' experience and culture that he or she acquired from life.

***Keywords**: Intertexuality, Waciny Al'araj, Ramal AlMaya*

مقدمة:

شهدت الرّواية العربيّة المعاصرة، تطوراً كبيراً متسارعاً، وتطابقت مع معايير الخطاب الحديث، وكان للرّواية الجزائريّة صدىً في الرّواية العربيّة بخاصّة إذ صوّرت التّجربة ولم تكتف بتقريرها، حيث أوحت بمعان إنسانيّة ونفسيّة بعامّة، وكلّما تعمّق الكاتب في معالجة المشكلات والقضايا على اختلاف أنواعها سواءً أكانت اجتماعيّةً أم سياسيّةً أم اقتصاديّةً أم إنسانيّةً، يعظم أثرها وتتّضح معانيها لدى الملتقّي.

أصبحت الرّواية الحديثة مادّةً خصبةً للدّراسة والبحث، تتمثّل فيها شروط النّصّ منذ اللحظة الأولى حيث يلمس المتلقّي خيوط السّرد، وكأنّها تهب نفسها له في توافق وانسجام تام، وتخلق ميداناً جليّاً لتطبيق النّظريّات الحديثة، فهي تمثّل حقل تجارب واسعا إذ يظهر فيها الإبداع والخلق والتّجدّد.

يُوَفّرُ هذا البحث أفقاً جديداً، يدخل في مجال النّظرية بالمفهوم العلميّ، فظاهرة التّناصّ تتميّز بقابليّتها للتّطبيق والتّعديل والتّحوير وتجديد الرّؤى لدى الرّوائيّ ضمن الإنجازات المستحدثة، حيث تُضفي تصورات جديدة على نصّ الرّواية وتقنيات تحليله، بكلّ إسقاطاته ورموزه التي تحقق الحياة والحيويّة للنّصّ.

تضمّنت الرّواية العربيّة الحديثة بعامّة والجزائريّة بخاصّة، ألواناً مختلفةً من النّصوص الغائبة التي يدمجها الرّوائيّ في متن روايته السّردية بطريقة فنيّة وجماليّة، مما تُحيلُ المتلقّي إلى تلك النّصوص الغائبة، يستحضرها ويفك رموزها، وما توحي إليه في النّصّ الحديث على اعتبار أنّ هذا النّصّ مجموعةٌ من الإشارات والعلامات.

عدت الرّواية في – ضوء النّقد الحديث – نسيجاً محكماً، يحتوي على جملة من العناصر النّقديّة، لعلّ من أهمها التّناصّ، الذي بدوره يعتمد على المخزون المعرفيّ والوجدانيّ للكاتب والمتلقّي معاً؛ حيث يتجاوز المتلقّي محدوديّة النّصّ الحالي، ويصنع فضاءً خاصاً به، معتمداً على خبراته وتجاربه وثقافته التي اكتسبها من حياته الإنسانيّة.

تمثل ظاهرة التّناصّ دوراً رئيساً في تنظيم عناصر النّصّ وتنمية أجزائه، وتعمل على صهر نصوص غائبة موجودة في مخزون الذّاكرة، وتجعلها جزءاً من النّسيج الكّلّي للنّصّ، ولا نستطيع الفصل بينهما؛ لشدّة التحامهما، وبهذا العمل نراها لا تقتصر على حركة النّصّ وحيويّته على النّصوص الأخرى، بل تتجاوز ذلك إلى إضفاء مظاهر جماليّة على المتن السّرديّ.

وهناك أسباب عدة دفعتني لاختيار هذا الموضوع عنواناً للبحث، أذكر أهمّها:

1. تطبيق بعض النّظريّات النّقديّة الحديثة على أعمال الرّوائيّ واسيني الأعرج، الذي احتوت رواياته خصائص ومميّزات فنيّة راقية، تحتلّ مساحةً لا بأس بها من الإبداع العربيّ الرّوائيّ.
2. إظهار جماليّات التّناصّ في روايات وواسيني الأعرج، وما أضفتْه على عمله الرّوائيّ من حركةٍ وحيويّةٍ وحياة. ...

يدفعني هذا إلى طرح مجموعةٍ من الأسئلة: هل النّصّ الرّوائيّ قادرٌ على استيعاب هذا الكمّ من النّصوص الغائبة؟وما غاية الرّوائيّ من هذا الاستحضار للنّصوص الغائبة في رواياته؟ وهل تُضفي جمالاً نصيّاً على إبداعات الرّوائيّ؟ وهل عالجت قضايا حتميّة في المجتمع العربيّ الذي يُعاني من مآسٍ سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة وفكريّة؟ ولماذا اهتمَّ النّقاد بعامّة، دراسة الأعمال الرّوائية لواسيني الأعرج؟ وما هو سرُّ نجاح أعماله الرّوائية؟ وإلى أيّ مدى استطاع واسيني تصوير الواقع الجزائريّ بكلّ محنه وهزّاته الاجتماعية والسّياسيّة؟ وهل أهمل الجانب الفنّيّ والأدبيّ في أثناء سرده للواقع الجزائريّ في رواياته؟

سأحاول أن أجيب عن هذه الأسئلة هنا، وعليه سوف أقسّم البحث إلى محاور عدة:

1. مفهوم التّناصّ.
2. أنواع التّناصّ (أشكال التّناصّ).
3. وظيفة التّناصّ.
4. التّناصّ في روايات واسيني الأعرج (رمل الماية – أنوذجا).

- **أولاً: مفهوم التّناصّ:**

التّناصّ مصطلحٌ نقديٌّ بلاغيٌّ غربيٌّ وافدٌ، ظهر في النّصف الثّاني من القرن العشرين في فرنسا، ثم انتشر في باقي بلدان أوروبا وأمريكا، وبعدها انتقل إلى عالمنا العربيّ[1]. وهو مفردةٌ نقديّةٌ حديثةٌ، وتعريبٌ للمصطلح الإنجليزي[2] intertextuality، الذي يدلّ على الاختلاط والنّسج والتّفاعل الحيّ مع النّصّ، ولهذا المصطلح ترجمات عدة، إذا لم يتّفق المترجمون العرب على تسمية واحدة له، فقد عرّبوه بالتّناصيّة، والتّناصّ، والنّصوصيّة، والتّداخل النّصيّ[3]، والتّفاعل النّصيّ أعمّ وأشمل من التّناصّ، فهذا سعيد يقطين يرى التّناصّ واحداً من أنواع التّفاعل النّصيّ[4]، وبعضٌ من النّقاد يجعل من التّفاعل، والتّعالق، والتنّاصّ، والتّخصيب، وتواشج النّصوص وتداخلها مصطلحات مترادفةً[5]، فهذه المسمّيات لا تختلف في دلالتها على ما اصطلح على تسميته بالتّناصّ، ولا تنفصل في دلالتها عن النّصّ فكلّها تصبّ في بوتقة واحدة وهي النّصّ. وأكثر ما يميّز النّصّ التّعدديّة المثقّلة بالإيحاءات والتّأويلات[6].

يعدّ باختين [7] المدخل الطّبعيّ للتّناصّ، ومنه انتقلت أفكاره إلى كريستيفا[8]، فهم باختين التّناصيّة على أنّها حواريّةٌ وتعدد أصوات[9]. فالتّلفظ mutterance البشريّ عنده نتاجٌ لتفاعل اللغة، وسياقَ التّلفظ، السّياق الذي ينتسب إلى التّاريخ، حيث دعاه علم (عَبْرَ اللسان) Trans – linguistics، فهو يتغلّب في هذه الطّريقة على ثنائيّة الشّكل والمضمون العقيمة، كما يمكن للتّحليل الشّكليّ للأيديولوجيّات أن يبدأ[10].

يُقيم كلّ خطاب عن قصد أو غير قصد حواراتٍ مع الخطابات التي ستأتي ويُتَنبَّأُ بها، ويُحْدِسُ ردود فعلها، ويستطيع الصّوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعاً فقط في أثناء مزجه بالأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل، ويُعَرّف باختين الحوار قائلا: (يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدّلاليّة، ندعوها نحن: علاقةً حواريّةً، والعلاقات الحواريّة هي: علاقاتٌ (دلاليّةٌ) بين جميع التّعبيرات التي تقع ضمن دائرة التّواصل اللفظيّ[11]، وإنَّ ردَّ الفعل الحواريّ يكسب التّعبير الذي يتفاعل معه سمةً شخصيّةً، وتكون الحواريّة جوهريّةً وأساسيّةً في الرّواية صاحبة الأسلوب النّثريّ، لأنّ كلّ روايةً إلى حد ما هي نظامٌ حواريٌّ من تمثيلات (اللغات) لأساليب الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة، فهي تمثل اللغة من جهة، وغايةٌ من غايات التّمثيل من جهةٍ أخرى[12]، فالخطاب الرّوائيّ ينقد ذاته دائماً.

تسمح الرّواية في رأي باختين بولوج جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة النّاتجة عن تقاطع الأصوات وتداخلها داخل العمل الرّوائيّ، ومن الممكن أن تكون تلك الأجناس: قصصاً، أو شعراً، أو غير ذلك[13]، وهذه النّظرة لم تقتصر عند "باختين" على النّصّ الأدبيّ، بل أكدّ أنّ نصف ما يتلفظه الإنسان العاديّ هو من كلام الآخرين[14]، وهذا يعني أنّه يؤكد أنّ تداخل النّصوص أمرٌ حتميٌّ في الرّواية، وكذلك بيّنَ أنواع التّداخل النّصيّ وفقاً لطبيعة النّصوص التي تلج الرّواية من ناحية، ووفقا لطريقة ولوج تلك النّصوص من ناحية أخرى، مع أنّه لم يضع مصطلح التّناصّ بل ركّز على التّعدّديّة داخل النّصّ، وعلى العنصر الحواريّ، حيث أشار إلى التّضمين بوصفه مصطلحاً مرتبطاً بتداخل النّصوص.

إنّنا نلمس ما ذهب إليه (باختين) في واقع حياتنا اليوميّة، فمقولاتنا لا تخلو من كلام الآخرين، فأحيانا نسوق الأمثال، والحكم، والقصص بأنواعها، ونستشهد بالآيات القرآنيّة أو الأحاديث النّبويّة، والأشعار، وقد نرمز إلى شخص ما بشخصية أخرى، أو حادثة ما بحادثة أخرى مستوحاة من تراثنا الأدبيّ أو التّاريخيّ أو الأسطوريّ، أو الشّعبيّ. وتكون أقوال الآخرين أسيرة المواقف الكلاميّة، والرّواية تجسيداً لصورة من صور الواقع، يدفعنا هذا إلى القول: إنّ الخطاب الكتابيّ لا يختلف عن الشّفويّ في هذه النّاحية، وليس الأديب سوى ناقل لتجارب عاديّة في قوالب فنيّة، والأديب الرّوائيّ ما هو إلا مُعَبّرٌ عن تلك التّجارب الإنسانيّة على ألسنة، الشخصيّات البشريّة التي يستحضرها في روايته.

تأتي (كريستيفا) وتكمل ما بدأه (باختين)، حيث التقطت منه مصطلح الحواريّة، وطوّرته، واصطلحت التّناصّ[15]، وبذلك فهي أول من استخدمت هذا المصطلح، وشقت طريقه، ومهّدت لمن جاء بعدها[16]، ففي محاضرة لها بعنوان (الكلمة والحوار والرّواية) في ندوة بارت العلميّة 1966 قدّمت مفهوم التّناصّ intertextuality،

حين نظرت إلى النّصّ، وسَعَتْ إلى تفكيكه من البنيويّة، وإدماجه في التّاريخ والمجتمع، حيث يتمّ تشكيل النّصّ في فضاء اللغة، رغم تجاوزه لها؛ لأنّه يدخل في إطار الممارسات اللغويّة التي تتميّز بنظامين من العمليّات التّركيبيّة، والعمليات الدّلاليّة، ولم تقف عند حدّ التّحليل التّحويليّ لدراسة النّصّ، فهو ليس بُنيةً سطحيةً فقط (النّصّ الظّاهر) بل هو بُنيةٌ عميقةٌ (النّصّ المولّد أو التّكوينيّ)، وهذه البنية متداخلةٌ تصنعها أو تنتجها نصوص المجتمع والتّاريخ[17].

هذا ما توصلت إليه كريستيفا لوصف التّبادل الذي يتمّ داخل النّصّ، فالتّناصّ، هو: (التّفاعل النّصيّ داخل النّصّ الواحد، وهو الدّليل على الكيفيّة التي يقوم بها النّصّ بقراءة التّاريخ والاندماج فيه)[18]، وهو تحولات مقطوعات، أو تقاطع عبارات أخذت من نصوص أخرى، وهو عينةٌ تركيبيّةٌ تجمع لتنظيم نصيٍّ معطي بالتّعبير المتضمّن فيه أو الذي يحيل إليه[19].

تضيف (كريستيفا): أنّ كلّ نصٍّ يتشكّل من تركيبة فسيفسائيّة من الاستشهادات، وكلّ نصٍّ هو امتصاصٌ أو تحويلٌ ممتصٌّ أو متحولٌ تماماً من نصوص أخرى، إذ لكلّ نصٍّ خصوصيّته وتفرّده وتميّزه، وإلا كان مستنسخاً من النّصّ أو النّصوص التي امتصّها أو حوّلها[20]. وتُبين هذه التّعريفات للتّناصّ فاعليّته في إنتاج النّصّ، وقوة تأثيره، ومدى سلطته على النّصّ، إذ إنّ الامتصاص والتّشرب والتّحويل تمنح النّصّ المتناصّ روحاً جديدةً وتميّزاً وتفرّداً؛ لأنّ تلك النّصوص الوافدة من الخارج، سرت في متن النّصّ، وتغلغلت في جسم النّصّ، كأنها جزءٌ لا يتجزأ منه، وإن كان هناك بعض الإشارات التي تدلّنا على النّصوص الوافدة أو الممتصّة، ومن هنا نلمس الإبداع في النّصّ الجديد.

أسست (كريستيفا) هذا المصطلح في حقل السّيمياء، ليغدو رمزاً جديداً يحرك ديناميكيّة القراءة والكتابة في النّصّ الجديد (المبدع)، وقد أطلقت على العمل الذي تقوم به النّصوص بالإنتاجيّة، حيث تقوم بإعادة توزيع اللغة أثناء تناول القارئ النّصّ، وهنا يختفي دور المؤلف، ويظهر دور القارئ، كأنّ النّصّ ينتج نفسه مرةً أخرى عندما يكون النّصّ بيد القارئ لا المؤلف، فالنّصّ معرفةٌ وممارسةٌ[21]؛ لأنّه نتاجٌ وعملٌ مستمرٌ لا يكف عن التّفاعل، فعمل القارئ هنا يكون نوعاً من ابتكار المعاني الجديدة والبعيدة حتى عن قصد المؤلف.

يُسهم (رولان بارت[22]) من بعد (كريستيفا) في تفسير ظاهرة التّناصّ، فقد عرّف النّصّ أنّه نسيجٌ من الاقتباسات المنحدرة من أصول ثقافيّة متنوّعة، فالكاتب لا يمكنه إلا أن يقلّد ما تقدّم عليه من أفعال[23]، والتّناصّ الذي يدخل في كلّ نصٍّ لا يمكن أن يعدّ أصلاً له، وفي هذه الحالة فإنّ النّصّ يرضخ لأسطورة السّلالة والانحدار[24]، مما يزيد النّصّ حيويةً وحركةً وحياةً لا حدود لها من الجماليّة والإبداع. ولهذا يمكن القول: إنّ التّناصّ خاصيّةٌ ملازمةٌ لكلّ إنتاج لغويٍّ مهما كان نوعه، فليس ثمّة كلامٌ ينطلق من الصّمت، مهما كان طابعه خاصّاً[25]. فالنّصّ الأدبيّ مهما توافرت فيه الجدّة، يرتبط بطائفة من النّصوص السّابقة عليه.

وهي تُكوِّن ما يُدعى بالمرجعيّة الثّقافية والفكريّة[26]. والرّوائيّ ما هو إلا مُعيدٌ لإنتاج سابق عليه يتناسب مع موضوع روايته، فيوظّف النّصوص الغائبة فيه؛ لتثري نصّ روايته بصفة الإبداع والخلق والتّعمق والحيويّة.

إنّ التّناصّ الذي يمثل اشتغالاً على نصوص أخرى لا يقلّل من أهميّة النّصّ الذي ينهض على نصوص غائبة، فهو لا يلغي خصوصيته الإبداعيّة بل يؤكّد سماته المتميّزة بوصفه نصّاً قائماً بذاته تجاوز غيره أو تخطاه[27].

أرى أنّه لا مفرّ لأيّ مبدع من التّناصّ، فهو يتعامل مع وسيلة مشتركة بينه وبين المبدعين وهي اللغة؛ لأنّها أداة التّواصل، ونتاجٌ اجتماعيٌّ. والتّناصّ للرّوائيّ هو الرّوح للجسد، فلا حياة له بدونها، فمن الأجدى له أن يبحث عن آليّات التّناصّ لا أن يتجاهل وجوده هروباً إلى الأمام[28]. لهذا يرى (رولان بارت) أنّ التّناصّ قدر كلّ نصٍّ، مهما كان نوعه وجنسه[29].

- **ثانياً: أنواع التّناصّ (أشكال التّناصّ)**

للتّناصّ أنواعٌ أو أشكالٌ كثيرةٌ، فهناك التّناصّ المباشر، والتّناصّ غير المباشر، فالمباشر هو الاقتباس الحرفيّ للنّصوص، وأمّا غير المباشر فهو الذي يتضمّن فيه النّصّ تلميحاً أو إيحاءً[30]، أي قد يكون التّناصّ المباشر الوارد كلمةً أو جملةً ذات دلالة ما، تدل على النّصّ الذي أخذت منه، وقد يكون عبارةً أو بيت شعرٍ أو جزءاً منه، حيث يعمد الشاعر فيه إلى استحضار نماذج من التّناصّ إلى نصّه الأصليّ لوظيفة فنيّة أو فكريّة منسجمة مع السّياق الروّائيّ أو السّياق الشّعريّ سواءً أكان هذا التّناصّ نصّاً تاريخيّاً أم دينيّاً أم أدبيّاً أم أسطوريّاً أم شعبيّاً، إذ يقتبس النّصّ بلغته التي ورد فيها الآيات القرآنيّة والأحاديث والأشعار والقصص، أمّا التّناصّ، غير المباشر فيستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً من النّصّ وبخاصّة الرُّوائيّ، وهذا يُدعى بتناصّ الأفكار أو المقروء الثّقافيّ أو الذّاكرة التّاريخيّة التي تستحضر تناصّاتها بروحها أو معناها وليس بنصّها الأصليّ، بل تفهم من تلميحات النّصّ وإيماءاته وترميزاته[31].

وهناك تناصّ الخفاء، وتناصّ التّجلي (الظّاهر). فالأول عمليّةٌ شعوريّةٌ، والثّاني عمليّةٌ واعيةٌ، ونجد في التّناصّ الأول عمليّة امتصاص وتحويل لنصوص أخرى متداخلة، ومتفاعلة معه، أمّا التّناصّ الواعي فإنّ المبدع سواءً أكان شاعراً أم كاتباً نثريّاً فإنّه يلجأ له، بعد أن يمنحه رؤيته الخاصّة وذلك بهدف صدم القارئ والتّأثير فيه عن طريق خلخلة وعيه وإيقاظه لكي يعي مأساوية الواقع[32] الذي أمامه أو الذي يحياه.

أمّا تناصّ الموافقة أو الاقتداء أو التّشاكل، فهو يتوافق مع النّصّ الغائب ومع النّص الحاضر إلى حدٍّ ما، ويقابله تناصّ المخالفة، أو المعاكسة، أو التّناصّ السّاخر، ففيه يكون النّصّ الغائب مخالفاً للحاضر، وربمّا تكون المخالفة ضيّقةً مقتصرةً على المبنى، أو تتّسع لتشمل المبنى والمعنى معاً[33].

يقسم بعض الباحثين التّناصّ بشكل أساسيٍّ إلى تناصٍّ واعٍ أو شعوريٍّ، ويتضمّن الاقتباس، والاستشهاد، والتّضمين، ويصدر عن وعي وشعور المؤلف به، ويتمثّل ذلك بوضع النّصوص داخل قوسين، أو بوضع قرينة تدلّ عليها، وعكسه التّناصّ اللاشعوريّ[34].

أمّا التّناصّ الاعتباطيّ، فهو يعتمد على ذاكرة المتلقّي، والتّناصّ الواجب الذي يوجّه المتلقيّ نحو مظانّه[35]، وبناءً على ذلك نرى التّناصّ يختلف من حين إلى آخر باختلاف المتلقّين، وبتقلّب المخزون الثّقافيّ غير المستقرّ لديهم.

يتضح مما سبق أنّ الباحثين المحدثين، وضعوا تفسيرات للتّناصّ، وحدّدوا أنواعه أو أشكاله، وأرى أنّها تتشابه في دلالتها، فهي تلتقي في جوهرها، وإن اختلفت في طريقة صياغتها، ولكنّ رغبة الباحث في الابتكار تدفعه إلى اصطلاح تسميات له، تنسجم مع ثقافته، ورغبته، وذوقه، وتذوقه لطبيعة هذه الظّاهرة وفهمه لها.

- **ثالثاً: وظيفة التّناصّ**

أشارت كريستيفا إلى وظيفة التّناصّ وعلاقاته. فهو كما تراه توصيفٌ لولادة النّصّ، ويبلغ الأمر أحياناً أن يندمج النّصُّ المرجعيُّ (كلّ الاندماج بالنّصّ الشّعريّ إلى درجة يغدو معها المجالَ الضّروريَّ لولادة معنى النّصّ)[36]؛ وعليه تكوّنُ النّصوص المرجعيّةُ هي المهادَ الذي نبني عليه (عمليّة التلقّي أو الاستقبال؛ لأنّها هي التي تُيسِّر إنتاجَ الدّلالةِ أو المعنى الذي ينطوي عليه النّصّ المقروء)[37].

من هنا فإنّ النّصّ الجديد– مهما كان– ليس وليد ذاته إلا من خلال الرّؤية الفكريّة والجماليّة والتّوظيف البلاغيّ الذي يتميّز به النّصّ الجديد، فوظيفة التّناصّ تَكمُن في الوظيفة التي يقوم بها؛ ليحقق هدفاً ومهمّةً سياقيّةً يثري بها النّصّ الجديد، ويمنحه عمقاً في المعنى، ويهبه طاقةً رمزيّةً لا حدود لها، إضافةً إلى جملة من الإيحاءات التي تتعدّد فيها الأصوات والقراءات، فتكسب النّصّ الحاليّ تفاعلاً مستمراً لا يقف عند حدّ المبدع[38].

يقوم التّناصّ بوظيفة توثيق معنىً ما وترسيخه أو تأكيد موقف، أو رفضه لمقولة، أو نفي لمعتقد، ويكون ذلك إمّا بالتّصريح أو التّلميح؛ لمؤازرة النّصّ الحاليّ[39].

يقدّم التّناصّ فرصةً حقيقيّةً للنّاقد، حيث يدفعه إلى تبيّن تطور لغة المبدع سواءً أكان شاعراً أم أديباً، وطريقته في بناء عمله الإبداعيّ، ويكشف عن مصادر معرفته وثقافته ممّا يُمَكّنُ من تحليل انتماءاته الثّقافيّة والفكريّة والقوميّة[40].

إضافةً إلى أنّه يعمل على تثقيف المتلقّي، وإثارة اهتمامه بمجموعة من النّصوص المرجعيّة؛ لأنّ التّناصّ ذو مسربين كما أسلفنا، أحدهما يقوم به المبدع من إحالة على النّصّ المرجعيّ من حيث رؤيته للقضيّة التي يطرحها في نصّه، والآخر ما يثيره النّصّ الوليد عند المتلقّي في التّنقيب والبحث عن العلاقة بين النّصين من حيث المشابهة أو التّناقض بينهما، وهذا في حدّ ذاته نتيجةٌ قيّمةٌ للتّناصّ.

لعلّ أهمَّ وظيفة يحقّقها التّناصُّ للنّصّ الوليد هي الوظيفة الجماليّة؛ بحيث يصبحُ النّصُّ المرجعيُّ (رديفاً جماليّاً للنّصّ الحاضر وجزءاً من تشكّل معناه)[41]؛ إذ يدفع المتلقّي إلى سَبْرِ أغواره، إذ يبحث عن العلاقات الاستعاريّة والمجازيّة الكامنة بين النّصين، بما يُحقق له الكشف عن الفوارق الدّقيقة في التّشكيل الجماليّ بين النّصين، إضافةً إلى ما يمنحه له من فرصة الاستدلال على درجة انزياح النّصّ المرجعيّ حين يتراءى في النّصّ الوليد. وهذا يؤكّد ما أشار إليه العرب قديماً، من ضرورة أن يكون في صدر الكلام ما يُنبّئُ عَن أواخره، بحيث يستثير المذكور عند السّامع ما يعرفه[42].

وفق ما تقدّم من مفاهيم، يمكن القول: إنّ التّناصّ ظاهرةٌ لغويّةٌ معقدةٌ تستعصي على الضّبط والتّقنين؛ حيث تعتمد على ثقافة المتلقيّ وسعة معرفته وقدرته على التّرجيح. فالنّصّ الوليد يحتوي على مؤشرات تجعل التّناصّ يكشف عن نفسه، ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها التّلاعب بأصوات الكلمة والتّصريح بالمعارضة، وإستعمال لغة وسطٍ معينٍ، والإحالة على جنسٍ خطابيٍّ برمته[43].

إذ لا يمكن أن تخلو أيّ رواية عربيّة من التّناصّ في استحضار النّصوص المرجعيّة أو الأفكار المستعادة من الماضي المطروحة في زواياها، فإننا نجد في رواية ما نماذج كثيرةً من التّناصّ، ونجد المقروء الثّقافيّ والتّاريخيّ حاضراً فيها، ولكنّنا في نهاية الأمر أمام نصوص إبداعية جديدة لها هويّتها وشخصيّتها، حيث سنتناول في المحور الأخير دور التّناصّ في روايات واسيني الأعرج، وماهيّة النّصوص الغائبة التي يوظفها في رواياته، وكيف كان يتّكىء على التّناصّ التّراثيّ التّاريخيّ، والأسطوريّ، والأدبيّ، والدّينيّ، والشّعبيّ في سرد أحداث واقعيّة تعكس الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة التي تحياها المجتمعات العربيّة وبخاصة في الجزائر، وطن الرّوائيّ العربيّ العالميّ واسيني الأعرج وعليه فقد اخترت رواية (رمل الماية أنموذجاً) للكشف عن سُبْر توظيفه للتّناصّ في رواياته، وما هي أهدافه من وراء استحضار النّصوص الغائبة فيها مع تفكيك، رموزها.

- **رابعاً: التّناصّ في روايات واسيني الأعرج (رمل الماية أنموذجاً)**

إنّ الشّيء الأساس في قراءة كلّ عمل أدبيٍّ هو التّفاعل بين بُنْيَتِه ومُتلقّيه، وعليه لا بّد للباحث من تبيّن ملامح سيرورة النّصّ المرجعيّ في النّصّ الوليد؛ لما لذلك من أثر في فهم علاقة الرّوائيّ بالنّصّ المرجعيّ، حيث تُعين على تعرُّف مفاصل تحوّلات تناصّه سرديًّا والنّصّ المرجعيّ. يتحقق ذلك بتعيين المرّات التي تقاطع فيها نصّه الوليد مع النّصّ المرجعيّ في كلّ رواية من رواياته.

إنّ استكشاف هذه السّيرورة تُفيد في معرفة وعي الرّوائيّ بجماليّات النّصّ المرجعيّ، وتعيين الزّمن الذي تخلّق فيه ذلك الوعي، فضلاً عن المراحل الزّمنيّة التي يشتدّ فيها ويبرز ظاهراً جليّاً، أو التي خبا فيها أو استكنَّ، فهذه المسألة مهمّةٌ؛ لأنّها حين تُقَابَلُ بالظّروف الموضوعيّة التّاريخيّة تكشف عن تداعيّات النّصّ وملابساته وأسبابه، وبالتّالي نستدلّ بها على تطوّر ثقافة الرّوائيّ وموقفه من الأشياء والأشخاص والأماكن والأحداث التي يشتمل عليها نصّه الوليد ممّا يُقابل نظيراتها في النّصّ المرجعيّ.

اهتمّت الرّواية الجزائريّة بعامّة وروايات (واسيني الأعرج) بخاصّة بالواقع الجزائريّ، فكانت ترجماناً صادقاً ناقلةً كلّ تحوّلاته محلّلةً أزماته، إبتداءً من مرحلة التّأسيس (ما بعد الاستقلال) إلى مرحلة التّسعينيات (المحنة) مروراً بمرحلة السبعينيات (المرحلة الاشتراكية).

لهذا جعلت الباحثة روايته (رمل الماية) مدار بحثها، فوجدتها منفتحةً بطابعها التّناصيّ على الموروث الشّعبيّ والتّاريخيّ بشكلٍ خاصٍّ. لقد أقام (واسيني الأعرج) بناء (رمل الماية) على بناء (ألف ليلة وليلة) ووظّفها بشكلٍ كليٍّ، فالبنية العامة للحكاية تقوم على تركيب النّصّ على مستويات الحكاية والأحداث والشّخصيات

والمكان والزّمان، حيث تتألّف بُنية الرّواية من وَحدات سرديّة صغرى، يشكّل مجموعها البنية العامّة للنّصّ. وتتألّف حكايات (ألف ليلة وليلة) من الحكاية الإطاريّة والحكايات الفرعيّة التي نتجت عنها. وتتكون الحكاية الإطارية من الملك شهريار وشهرزاد بنت الوزير، وهي حكايةٌ بسيطةٌ، وقليلة الأحداث والشّخصيّات، ممّا جعلها تتّصف بالقدرة على سرد حكايات كثيرة فيها؛ أي هي منتجةٌ للحكايات الفرعيّة، وهي التي روتها شهرزاد عن رواة آخرين، وهي حكاياتٌ كثيرةٌ ومتنوعةٌ، حيث كانت ترويها لشهريار في كلّ ليلة إلا أنّها كانت تتوقّف عن الحكي، واعدةً إياه باستكمال الحكاية في الليلة المقبلة إذا لم يقتلها – كعادته– كما فعل مع الأخريات.

أمّا رواية (رمل الماية)، فقد ضمّت فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف، للجزائريّ (واسيني الأعرج) قصصاً كثيرةً، روتها (دنيازاد)، أخت شهرزاد لشهريار بن المقتدر، عن رواة آخرين قاموا بدور الرّاوي، تماماً كحكايات (ألف ليلة وليلة).

ويتضح ذلك بعقد مقارنة بين رواية (رمل الماية) وحكايات (ألف ليلة وليلة):

1. **الحكاية الإطاريّة**: دنيازاد تروي لشهريار بن المقتدر ما جرى في الليلة السّابعة بعد الألف، أمّا في الثانية، شهرزاد تروي لشهريار حكايات لمدّة ألف ليلة وليلة.

2. **تتولّد عن الحكاية الإطاريّة حكاياتٌ كثيرةٌ**: حكاية البشير الموركسي، وحكاية الحلاج، وحكاية ابن رشد، وحكاية أبي ذرٍّ الغفاريّ، وحكاية بوزان القلعيّ، وحكاية الخضر، وحكاية أهل الكهف. ..، أمّا الثّانية فتتولّد عن الحكاية الإطاريّة حكاياتٌ كثيرةٌ ومتنوعةٌ تتناول في مجملها الصّراع بين الخير والشر ويدخل فيها الحديث عن العفاريت والجنّ والخرافات. .. إلخ.

هذا التّقابل ما بين رواية «رمل الماية» و «ألف ليلة وليلة» من حيث توظيف البنية العامّة لهما، إذ يشير الكاتب إلى رغبته في تأسيس الروّاية على الحكاية، ممّا يؤدّي إلى الخلخلة في مستوى توظيف الرّوايتين للوَحدات الصّغرى، وسيتحول التّوافق إلى اختلاف، والتّقابل إلى تعاكس، وسنلاحظ أنّ السّرد الرّوائيّ يأخذ شكلين متناقضين: أولهما الشّكل المتوازي حيث يتوازى خطّ سير السّرد الرّوائيّ مع خطّ سير السّرد الحكائيّ، وثانيهما الشّكل التّخالفيّ أو التّعاكسيّ، وفيه يعاكس السّرد الرّوائيّ السّرد الحكائيّ، ويمشي في الاتجاه المعاكس له، ويتناول الاختلاف الحكاية الإطاريّة والحكايات الفرعيّة المتولّدة عنها.

نقصد بذلك تحطيم الرّوائي «واسيني» للحكاية الإطاريّة والفرعيّة النّاجمة عنها في رواية «رمل الماية فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف»، فهي لم تعن بإعادة مسرد حكايات «ألف ليلة وليلة»، لأنّ الهدف والدّافع من وراء السّرد فيها، هو إبراز الحقيقة التي خبأتها شهرزاد عن شهريار، وسرد أحداث جديدة كسرد أحداث التّاريخ الرّسميّ؛ لهذا فهي ترفض انتهاء الحكاية، وتفتح آفاقاً جديدةً، منطلقةً من الشّكّ في كلّ ما روته شهرزاد للملك شهريار، ووصفه أنّه غير حقيقيٍّ، ويتكفّل السّرد الرّوائيّ بإخراج الحقيقة إلى النّور.

تقوم دنيازاد بمهمة سرد الحقيقة التي خبّأتها شهرزاد عن الملك شهريار، وبدأت من حيث انتهت أختها معلنةً تمديد السّرد من النقطة التي توقفت عندها شهرزاد، وهي حكاية «فاطمة العرّة وزوجها معروف الإسكافيّ»، فرواية «رمل الماية» أخذت بتوسيع مفهوم الحكاية عن طريق إعادة سردها من جديد، وهي تُلبسها ثوب السّرديّة؛ لأنّها تختزل في داخلها تاريخاً أريد له أن يُزوّر، وحقيقةً أن تشوّه، وصراعاً ما بين السّلطة والشّعب، إذن هي حكاية تاريخ أمّة.

وتسرد الرّواية حكاية الليلة السّابعة بعد الألف، على أنّها امتدادٌ لألف ليلة وليلة، فهناك ستّ ليالٍ تشكّل الزّمن الذي تُعْنَى الرّواية بسرد أحداثه، بدءاً من انحراف السّلطة الدينيّة والسّياسيّة عن الدّيموقراطيّة والاشتراكيّة والعدالة والمساواة، ممثلةً بمعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان، حيث أقدما على نفي أبي ذرٍّ الغفاريّ الذي جهر بالثّورة ضدّ السّلطة، مروراً بسقوط غرناطة، وانتهاءً بالتّاريخ الحاليّ الذي تطرحه الرّواية على أنّه امتدادٌ للماضي، كاغتصاب السّلطة، وقمع الحرّيات، وإذلال الشّعب وظلمه، والتّعاون مع الأجنبيّ الذي يساعد السّلطة في إنهاء الحكاية بالطّريقة التي تريدها السّلطة الحاليّة. وعليه فإنّ رواية «رمل الماية» تطرح مفهوماً متجدّدًا للحكاية، ألا وهو الصّراع الدّائر بين السّلطة والشّعب سواءً أكان في الماضي أم الحاضر.

يقوم السّرد الرّوائيّ فيها على طرفين متصارعين، هما السّلطة التي تعمل على إخفاء الحقيقة، مستخدمةً الورّاقين الذين يكتبون التّاريخ وفق أهواء السّلطة ورغباتها، والشّعب الذي يتعرّض للظّلم والجوع والذّل والعذاب، حيث تريد السّلطة المتمثّلة بشهريار بن المقتدر أن تنهي الحكاية «حكاية الصّراع» بالطّريقة التي تناسبها وتفضّلها، عندما كان يستمع إلى دنيازاد، وهي تروي تاريخ الصّراع، وهمّه الأول أن تنتهي الحكاية بالطّريقة التي يريدها، وهي انتصار السّلطة رمز القوة على الشّعب، فهي المتحكّمة في مصير الشّعوب العربيّة. إلا أنّ البشير الموركسيّ وأتباعه من المناضلين أرادوا أن تنتهي الحكاية بالثّورة على السّلطة وإنهاء الظّلم. وعليه نرى الفاجعة التي حدثت في الليلة السّابعة بعد الألف متمثّلةً بالعاصفة التي اجتاحت القصر وأبادته عن بكرة أبيه والقضاء على الظّلم.

وظّف السّرد الرّوائيّ هنا الماضي على أنّه امتدادٌ للحاضر، وما حصل في الأمس فإنّه يحصل في الغد، وهذا ما بيّنته الرّواية من تداخل الضّمائر، وتوحيد الشّخصيّات، حيث استلهم الرّوائيّ من التّاريخ الإسلاميّ شخصيّة أبي ذر الغفاريّ الخارج على السّلطة في عصره، وألبسها لشخصيّة البشير الموركسيّ الثّائر المناضل، أمّا شخصيّة شهريار بن المقتدر بالله، فكانت امتداداً وتقليداً لشخصيّة الملك المتجبّر شهريار في ألف ليلة وليلة، وهذا يدلّ على تداخل الحكائيّ بالرّوائيّ، والخياليّ بالواقعيّ.

تتألّف رواية «رمل الماية» كألف ليلة وليلة من حكاية إطاريّة (الرئيسة) تفرّعت عنها حكاياتٌ ثانويّةٌ، فهناك راوٍ وهو دنيازاد التي تتقمص دور شهرزاد، وهناك مرويٌّ له هو شهريار بن المقتدر بالله، صنو شهريار، وحفيده. ويمكن أن نمثّل هذه الحكايات الفرعيّة بما يلي: دنيازاد: تروي لشهريار بن المقتدر أربع عشرة حكايةً، البشير الموركسيّ: يروي حكايته، وحكاية حمود الإشبيليّ، وحكاية صلب الحلاج، وحكاية ابن رشد، وحكاية أبي ذرٍّ الغفاريّ مع معاوية، وحكاية أهل الكهف، الرّاعي: يروي حكاية البشير، وحكاية الخضر،

والمجدوب: يروي حكاية البشير، وحكاية ماريانة، وحكاية عمّي الطّاووس، ماريوشا: تروي حكاية بوزان القلعيّ، وحكاية المجدوب.

يلاحظ ممّا سبق أنّ رواية «رمل الماية» احتوت على عددٍ كبيرٍ من الحكايات الفرعيّة النّاجمة عن الحكاية الإطاريّة، فقد وظّف الرّوائيّ هذه الحكايات في روايته معتمداً على الموروث التّاريخيّ والدّينيّ ضمن التّراث الشّعبيّ الذي قامت عليه الرّواية على أساس حكايات ألف ليلة وليلة؛ ليعبّر عن مدى المأساة التي عاشها الشّعب الجزائريّ من قبل السّلطة الحاكمة.

سوف تعرض الباحثة فيما يلي كيف اعتمد «واسيني الأعرج» على ظاهرة التّناصّ في توظيف الشّخصيّات التّراثيّة والأحداث التّاريخيّة في روايته معتمدًا على السّرد الرّوائيّ فيها.

أسقط (واسيني) الشّخصيّات التّاريخيّة في روايته بطريقتين:

♦ **الطريقة الأولى:** تحويل الشّخصيّة الحكائيّة إلى شخصيّة روائيّة لتنتقل الشخصيّة الحكائيّة من السّرد الحكائيّ إلى السّرد الرّوائيّ حاملةً معها اسمها الشّخصيّ، وملامحها الرئيسة، كشخصيّة شهريار بن المقتدر بالله (رمز السّلطة) الذي أسقط عليه شخصيّة الملك شهريار في حكايات (ألف ليلة وليلة). وهنا نرى الرّوائيّ قد اعتمد على توظيف التّراث الشّعبيّ في رسم الإطار العامّ لروايته التي قامت على غرار (ألف ليلة وليلة) وعلى شخصيّة الملك شهريار الظّالم، ولم يأت توظيفه لهذا التّراث اعتباطيا بل صدر عن وعيٍ ونظرةٍ ثاقبة؛ لأنّ الكاتب العربيّ أكثر ارتباطاً بثقافته الشّعبيّة منه بثقافته الفصيحة، فهو يعايش الأولى بطريقة طبعيّة في حياته اليوميّة. كما يعود اهتمامه بها إلى ارتباطه بالجمهور العريض وإحساسه الدّائم بمأساته والتزامه نحوه، لذلك نلاحظ عناية المبدعين باستلهام التّراث الشّعبيّ وتشكيله في أعمالهم الأدبيّة، كما يؤكّد هذا الأمر جانباً من جوانبه، وهو أنّ (المخيّلة الشعبيّة استطاعت أن تكتنز الماضي الطويل، وأن تبقى رغم إحداثات الزّمن الظّرفيّة على الأسس المثبتة لاستمراريّة الأمّة النّاقلة لتراثها ولذاتها)[44]. (فواسيني) هنا قصد من هذا التّوظيف أن يصل صوته وأفكاره وأهدافه إلى السّواد الأعظم من الشّعب الجزائريّ.

♦ **الطّريقة الثّانية:** يُسقط شخصيّة بطل الحكاية على شخصيّة بطل الرّواية، فشخصيّة البشير المورسكيّ في رواية (رمل الماية) ترمز إلى الإنسان المناضل الثّوريّ على سياسة السّلطة الظّالمة، وهذه الشخصيّة تتقاطع مع شخصيّات ثوريّة في التّاريخ العربيّ، كشخصيّة ابن رشد الفيلسوف القرطبيّ، وشخصيّة أبي ذرٍّ الغفاريّ وشخصيّة الحلاج، كما أنّها تتقاطع مع شخصيّة بطل الحكاية على مستوى الخيال، المتمثّلة بشخصيّة السّندباد.

يشبه السّندباد من حيث رحيله عن وطنه، وتعرضه لشتّى أنواع الأهوال والصّعاب والعقبات أثناء رحلته، حيث تعرّض إلى الهلاك والموت أكثر من مرّة، إلا أنّ المنقذ يظهر في اللحظة الأخيرة؛ لينقذه من الموت.

اضطرّ البشير المورسكيّ الرّحيل عن وطنه غرناطة، بسبب ضغط محاكم التّفتيش وملاحقتها للنّاس، وتوجّه إلى المارية، وركب البحر، وتعرض لكثيرٍ من المخاطر على يد القراصنة الطليان، ومحاولة (المارانوس اليهوديّ) قتله، وبعدها تعرّض للقتل من قبل أنصار "المارانوس" الذي قتله البشير، فيأتي الرّجل الملثم (المنقذ) في اللحظة الحاسمة، ويخلصه من الموت، وينقله إلى شاطئٍ مهجورٍ.

يلاحظ هنا توظيف الحكاية الخرافيّة (مغامرات السّندباد) في الرّواية، فالبطل الخرافيّ يعيش حلماً متواصلاً، ولا يحسّ بالزّمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل في بقاع الأرض، ويتعرّض لكثيرٍ من الأهوال إلا أنّه يعود إلى وطنه، كأنّ الزّمن لا يؤثّر فيه، ومن هذه النّاحية يشبه البشير المورسكيّ البطل الخرافيّ، فقد عاش في الكهف ثلاثة قرونٍ ونيف، ثم بعث من جديد، وهنا (رمل الماية) لم تقدم بطلاً خرافيّاً بل تستعين به لتصوير شخصيّة البطل الموجودة في التّراث التّاريخيّ، وفي الواقع، وبهذا نرى (واسيني) يوظّف البطل الخرافيّ؛ ليظهر المأساة الحقيقيّة التي عاشها بطل الرّواية، فهي موزعةٌ بين الخرافة والحقيقة.

و تتقاطع شخصيّة البشير المورسكيّ مع شخصيّات تاريخيّة أخرى في (رمل الماية)، أذكر منها: شخصيّة أبي ذرٍّ الغفاريّ، حيث أخذ هو نفسه يسرد جزءاً عن حياته وتجربته، وما حدث له في محنته مع الخليفة عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان.

يذكر أبو ذرٍّ الغفاريّ حياته في صحراء الرّبذة التي نفي إليها وهو يعاني الموت، ففي أول ليلة فيها جلس هو وزوجته وابنته عمارة وابنه ذرٍّ، تحت نخلة ظلّلتهم، حيث ناموا في العراء، وكان برد الصحراء يلفح أجسادهم الضعيفة ليلاً، وشمس الصحراء ورمالها الحارقة تضرب رؤوسهم وتلسع أجسادهم نهاراً، وذئاب الصحراء تهاجمهم بين الفينة والأخرى. .. ولا يوجد عندهم ماء يشربونه، ومن شدّة العطش توفيت ابنته ثم ابنه. .. فهو يروي هنا ما لاقاه من ذلٍّ وعذابٍ وجوعٍ أيام سخط الخليفة الرّابع عليه، ولم تكن الطّبيعة (رمال صحراء الرّبذة) أرحم من عذاب الخليفة عثمان بن عفان. وكان يقصد من ذلك ظلم السّلطة والظّروف السّيئة المحيطة بالشّعب التي تدفعهم أحياناً إلى ظلم بعضهم بقصدٍ أو دون قصدٍ من أجل الحياة.

كان أبو ذرٍّ الغفاريّ يحاور ويناور كلّ من عثمان بن عفان، ومعاوية ابن أبي سفيان زمن الهدنة وينقض سياستهم نحو الرّعيّة. ..؛ لهذا يُعدُّ أبو ذرٍّ الغفاريّ في السّرد الرّوائيّ بطلاً وثائراً ضدّ السّلطة، ممثّلةً بمعاوية بن أبي سفيان الذي انحرف عن الحق وتعاليم الإسلام وجوهره، إذ استأثر لنفسه أموال المسلمين.

يمكن أن نفسر استحضار (واسيني) لمثل هذه الشّخصيّات التّاريخيّة هنا (أبو ذرٍّ الغفاريّ، وابن رشد، والحلاج)، تلك التي اختارت المواجهة والتّحديّ، والنّضال ضدّ السّلطة، ومحاولاتها إقامة العدل، وإنهاء الظّلم، وتأليب الشّعب ضدّ السّلطة. ..، يرجع ذلك كلّه لرغبة الرّوائيّ بإسقاط تاريخ هؤلاء، الثّوريين على الحاضر، لمواجهة الظّلم والثّورة عليه، والوقوف في وجه الظّالمين في كلّ زمانٍ ومكانٍ، وهذا يعدّ دليلاً على استمرار الماضي في الحاضر، وما حدث في الماضي يحدث في الحاضر، فالتّاريخ يعيد نفسه.

اتكأ (واسيني الأعرج) في رسم بعض شخصيّات وأحداث روايته على التّاريخ، الذي يمثّل الماضي، والماضي بمعطياته المتنوعة بما فيه التّراث وهو جزءٌ من حاضرنا، يعيش معنا صورةً بصورةٍ، ويلعب دوراً في تشكيل مستقبلنا، إذ إنّ المعطيات التّراثيّة التّاريخيّة، من أحداث وشخصيات وغيرها... ليست مجرد ظواهر عابرةٍ تنتهي بانتهاء وجودها الزّمنيّ، بل لها جانبٌ آخر يتمثّل

في دلالتها الشّموليّة الباقية، والممتدّة والقابلة للتّجدد على امتداد الزّمان في صيغ وأشكال أخرى، (فالتّاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنيّة من وجهة نظر معاصر لها، إنّه إدراك إنسان معاصر، أو حديثٌ له، فليست هناك إذن صورةٌ جامدةٌ ثابتةٌ لأية فترة من هذا الماضي) (45).

والتّاريخ مصدرٌ غزيرٌ وثريٌّ بعناصره ورموزه وأصواته ومعطياته، إنّه الامتداد الزّمانيّ في النّفس البشريّة، كما يمثّل الماضي التّراثيّ هُويّة الأمّة الحضاريّة وشخصيّتها ووجودها، من هنا، يأتي التّواصل به عند الروّائيّ تحقيقاً للإحساس بالأصالة والقوّة وإن مرّ هذا التّاريخ كثيراً من الاهتزازات والضّعف في فترات متعدّدة. فوعي (واسيني) بتراثه وموقفه من هذا التّراث، ومن واقعه، وموقعه الذي تخيّره، وانطلاقه منه لتحديد زاوية الرّؤية لقضايا وطنه وشعبه ورسم مستقبل أفضل له، دفعه ذلك إلى هذا الاستحضار التّاريخيّ في رواية (رمل الماية) لطرح أزمة الشّعب الجزائريّ ومعاناته، ودفعه إلى تغيير مصيره بيده لا بيد السّلطة الظّالمة التي تسعى إلى تحقيق مصالحها الشّخصيّة ومصلحة الأجنبيّ.

ولمّا كان الجمهور في طبعه تراثيّ النّزعة، وبخاصّة النّزعة الدّينيّة لدى المجتمعات المقهورة بالذّات، إذ تلجأ إلى الدّين ومعطياته تستمدّ منه القوّة في فترات القهر والاضطهاد لإحداث توازن نفسيٍّ، ولمّا كان التّراث الدّينيّ كذلك مليئاً بالمعطيات والقيم والأصوات والرّموز والأشكال التّعبيريّة، فهو يعدّ مصدراً سخيّاً من مصادر الإلهام الرّوائيّ، فقد حرص (واسيني) على إيلاء هذا الجانب التّراثي اهتماماً، فاستثمره في رواية (رمل الماية) موظّفاً قصة أهل الكهف التي وردت في القرآن الكريم، مجسّدا بذلك أبعاد تجربته الرّوائيّة، ومعطياً لهذا الفن الرّوائيّ قيمةً فنيّةً وحياتيّةً.

(فواسيني) كان لا يغفل عن تأثير المعطيات الدّينيّة بخاصة على الجمهور العربيّ لما لها من الحساسيّة في فكره ووجدانه وقناعته.

أمّا قصّة أهل الكهف، فهي تتحدّث عن فتية لجأوا إلى الكهف هرباً من ظلم ملك مدينة (دوقيانوس)، وناموا في الكهف مدّةً طويلةً، وحين استيقظوا ظنّوا أنّهم ناموا ليلةً أو بضْعَ ليلة، فأرسلوا أحدهم إلى المدينة ليشتري لهم طعاماً، فانكشف أمرهم وسقطوا ميّتين.

يوظّف (واسيني) هذا الموروث الدّينيّ في بناء أحداث قصة (البشير المورسكيّ) في روايته هذه، حيث يزجّ بطل روايته في أحداث تشبه أحداث قصة أهل الكهف. فالبشير المورسكيّ قبل مجيئه إلى الكهف، كان يعيش في حيّ البيازين، أحد أحياء غرناطة، ولمّا بدأت محاكم التّفتيش بملاحقة المورسكيين هرب من وطنه إلى الماريّة، بعد أن اشترى له أخوه صكّ الغفران من اليهوديّ (صموئيل)، وقد تعرّض البشير أثناء رحلته إلى مخاطر كثيرة، ولكنّه نجا منها بأعجوبة، وبعدها قذفته الأمواج على شاطئ مهجور، حيث عثر عليه الحكماء السّبعة، ونقلوه إلى الكهف، وطلبوا منه أنْ يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه، وقد استيقظ البشير بعد ثلاثة قرون ونيف، وخرج من الكهف، فوجد على بابه راعياً، نقله إلى جملكيّة (نوميدا أمدوكال) وحاكمها شهريار بن المقتدر بالله.

يلاحظ ممّا سبق أنّ (واسيني) يبني أحداث قصّة البشير في روايته على الوَحدات السّرديّة الأساسيّة في قصّة أهل الكهف، حيث جاء توظيفه لها هنا على أساس الاختلاف والمشابهة، فالبشير المورسكيّ يختلف عن أهل الكهف في أنّه أثناء نومه حلم بما يحدث في الليلة السّابعة بعد الألف، حيث تضمنت أحداث السّقوط في التّاريخ العربيّ: (سقوط غرناطة، نفي ابن رشد عن قرطبة، ونفي أبي ذرٍّ الغفاريّ إلى صحراء الرّبذة، وصلب الحلاّج...)، ويعمد البشير هنا إلى المقارنة بين نفسه وأهل الكهف، فقد كانت نومتهم هادئةً حتى لحظة الاستيقاظ، على عكس نومته تماماً، فقد عاش جحيماً مخيفاً، وذاق أهوال العذاب فيه، طوال الليلة السّابعة بعد الألف، فهو لا يعلم كم دامت قبل أن تنطفئ.

أمّا المشابهة بين القصّتين، فنرى هناك تداخلاً إلى حدٍّ ما في سرد بعض الأحداث أحياناً، كقول الحكماء السّبعة بأنّ الكلب الذي كان ينتظر البشير المورسكيّ عند باب الكهف، هو الكلب (قطمير) الذي كان مع أهل الكهف، وهكذا نجد أنّ الحدث الرّوائيّ الرئيس قائمٌ على الصّراع بين الخير والشّرّ.

وعليه يمكنُ القول: إنّ (واسيني الأعرج) كان يهدف من وراء هذا التّوظيف الدّينيّ إلى بيان أنّ التّاريخ البشريّ برمّته ليس إلا تاريخ صراع بين قوى الخير وقوى الشّرّ في كلّ زمان ومكان، ولا بدّ من الثّورة على الظّلم والشّرّ مهما كانت قوته، فقوته مستمدّةٌ من ضعف الشّعب، وبمقاومة الشّعب وتمرده ورفضه للظّلم يستطيع سحقه، وتحقيق الأمن والسّلام والحياة الكريمة لنفسه، فمصير الأمم بيد الشّعوب لا بيد السّلطة الحاكمة الجائرة.

يتبيّن ممّا سبق أنّ (واسيني الأعرج) قد ارتكز بشكل رئيس على ظاهرة التّناصّ في سرد أحداث روايته وبناء شخصيّاتها، فقد اعتمد على الموروث التّاريخيّ بالدّرجة الأولى إلا أنّه قد وضعه ضمن إطار الموروث الشّعبيّ المتمثّل في حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ ليصور فظاعة الحكّام العرب، وتكالبهم على السّلطة، وخيانتهم لوطنهم بالتّآمر مع الأجانب، إضافةً إلى الظّلم والتّجويع والذّل الذي أذاقوه للشّعوب العربيّة تبعاً لمصالحهم الشّخصيّة.

إنّ ظهور البشير المورسكيّ بطل رواية (رمل الماية)، كان يمثّل الأمل والمخلّص للشّعب من الظّلم والاضطهاد الذي عانى منه سنينَ طويلةً، فبخروجه من الكهف بعد غياب طويل أعاد الرّواية إلى مسارها الحقيقيّ بعد ما زيّف الورّاقون وكُتّاب السّلاطين والملوك التّاريخ، وحقيقة ما حدث، بدءاً من نفي أبي ذرٍّ الغفاريّ إلى صحراء الرّبذة، مروراً بسقوط غرناطة، وانتهاءً بعام 1987م، الذي شهد سقوط الجزائر في يد بني كلبون السّلطة الجديدة ففي عهدهم عاشت الجزائر وشعبها حياة الذّل والتّجويع والتّعذيب وشتى أنواع الظّلم، وفي رواية (رمل الماية) صوّر (واسيني) كلّ ذلك متكئاً على التّناصّ من الموروث التّاريخيّ والدّينيّ والشّعبيّ داعياً الشّعب الجزائريّ إلى الثّورة على السّلطة الجائرة.

وختاماً تورد الباحثة بعضاً من النّتائج والتّوصيات:

1. إنّ عملية التّناصّ لا بدّ أن تؤدي إلى إنتاج نصٍّ جديد، ولا بدّ أن تكون له غايةٌ، ونجد (واسيني الأعرج) قام بتحوير النّصوص الغائبة في روايته عبر الاستبدال والزّيادة والنّقص؛ ليجعلها مناسبةً للفكرة التي يريد التّعبير عنها، وهي تصوير ما يحدث في الواقع المعاش.

2. إنّ حضور النّصوص الغائبة الكثيرة وتداخلها في سرد

روايته أكسبتها خيالاً خصباً وواسعاً، فأضفت الحياة والحيويّة والحركة عليها، حيث دفعت المتلقي إلى الرّبط ما بين الماضي والحاضر، وكأنّه يعيش في الزّمنين معاً، فكلّ ما حدث في الماضي يحدث في الحاضر، فالتّاريخ يعيد نفسه بحكّامه وشعبه ومجريات حياته السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة كافةً.

3. قام واسيني الأعرج في رواية (رمل الماية) بتصوير الواقع الجزائريّ زمن حكم بني كلبون للجزائر، مصوراً معاناة شعبه وهزّاته السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة في ذلك الزّمن الجائر، دون أن يهمل الهاجس الفنيّ لها، من حيث الأسلوب واللغة والتّشكيل، وهذا أكسب تجربته الرّوائيّة النّجاح والتّألق والانتشار على الصّعيد العربيّ والعالميّ، ولفت نظر النّقاد إليه وإلى رواياته. إضافةً إلى لفت نظر السّلطة الحاكمة إليه والخشية منه ومن أفكاره ومن قلمه الذي يخطّ به الواقع الجزائريّ بكلّ أمانةٍ.

4. أوصي بكتابة رواياتٍ عربيّةٍ تعكس هموم جيل الشّباب العربيّ وآمالهم، فهُم جيل المستقبل، وذلك بهدف تنقية فكرهم ومعتقداتهم التي يؤمنون بها، نتيجة تأثير الثّقافة الأمريكيّة وهيمنتها على العالم أجمع في عصرنا هذا (عصر العولمة)، وعصر السّرعة والتكنولوجيا والتّقنيات الحديثة والاختراعات الجديدة والفضاء المفتوح... حتى ننقذهم من الانسلاخ الفكريّ واللغويّ الذي يعيشونه بدافع السّير في ركب الحضارة الحديثة!!

الهوامش:

1. ينظر: سلطان، منير، التّضمين التّناص، 13.

2. ينظر: الفيّا، عبد المنعم عجب، ما أرانا نقول إلا معاراً... حول التّناصّ في القصيدة الحديثة، قراءة في أسلوب تي. إس إليوت، الرّافد، ع.48، 2001، 48.

3. ينظر: العدوانيّ، معجب، رحلة التّناصيّة إلى النقّد العربيّ القديم، علامات في النّقد، م.12، ج.44، 2002، 757، عزّام، محمّد، النّصّ الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشّعر العربيّ-دراسة-،39.

4. ينظر: يقطين، سعيد، التّفاعل النّصيّ والتّرابط النّصيّ بين نظرية النّصّ والإعلاميّات، علامات في النّقد، م.8، ج.32، 1999، 218، انفتاح النّصّ الرّوائي والسّياق، 92.

5. ينظر: الجزائريّ، محمّد، تخصيب النّصّ – التّشكيل بين التّناصّ والسّرد: تجربة (البينال) نموذجاً-، الرّافد، ع.68، 2003، 44، خليل، إبراهيم، النّصّ الأدبيّ – تحليله وبناؤه – مدخل إجرائي، 165 – 171.

6. ينظر: المغيض، تركي، التّناصّ معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م.9، ع.2، 1991، 85.

7. هو: ميخائيل باختين، مفكر روسي، توفي سنة 1975. ينظر في ترجمته: كير يل إيمرسون، باختين وعلم الأدب المعاصر، إبداع، ع.6 – 7، 1997، 133 – 134.

8. هي: جوليا كريستيفا، ولدت في بلغاريا سنة 1941، ثم هاجرت إلى فرنسا، أصبحت من أهمّ النّقاد وفلاسفة ما بعد الحداثة في فرنسا والعالم أجمع، من أهمّ كتبها: ثورة اللغة الشعرية، ينظر في ترجمتها: صالح، فخري، النّقد والمجتمع حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك ديريدا، نورثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، تيري إيجلتون، 175 – 176.

9. ينظر: سلطان، منير، التّضمين والتّناصّ، 48 – 49، لحميداني، حميد،القراءة وتوليد الدّلالة تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبيّ، 23،التّناصّ وإنتاجية المعاني، علامات في النّقد، م.10،ج.40، 2001، 64 – 74.

10. ينظر: سلطان، منير، التّضمين والتّناصّ، 49.

11. ينظر: باختين، ميخائيل، المبدأ الحواريّ، 18 – 19.

12. ينظر: نفسه، 145 – 155.

13. ينظر: باختين، ميخائيل، الخطاب الرّوائيّ، 88.

14. ينظر: نفسه، 106.

15. ينظر: حسني، المختار، من التّناصّ إلى الأطراس، علامات في النّقد، م.7، ج.25، 1997.

16. ينظر: داغر، شربل، التّناصّ سبيلاً إلى دراسة النّص الشّعريّ وغيره، فصول، م.16، ع.1، 1997، 127.

17. ينظر: سلطان، منير، التّضمين والتّناصّ، 52.

18. تاديه، النّقد الأدبيّ في القرن العشرين، 318 نقلاً عن: نهلة فيصل الأحمد، التّناصية النّظريّة والمنهج 121.

19. ينظر: تودروف، تزفسيتان، في أصول الخطاب النّقديّ، 102 – 103.

20. ينظر: الزّعبي، أحمد، التّناصّ نظريّاً وتطبيقيّاً، 12.

21. ينظر: إنجينو، مارك، مفهوم التّناصّ، 102، نقلاً عن كتاب: في أصول الخطاب النّقديّ، تزفيتان تودوروف.

22. هو: عالم وناقد دلالة فرنسي، ولد في شيربور، ومن مؤلفاته: «ميثولوجيّات» و(عناصر علم الدّلالة)، و(رولان بارت بنفسه)، وهو من أوائل نقّاد النّقد الشّكليّ، توفي سنة 1980 في باريس. ينظر في ترجمته: شربل، موريس حنّا، موسوعة الشّعراء والأدباء الأجانب، 70 – 71.

23. ينظر: بارت: رولان، درس السّيميولوجيا، 85.

24. ينظر: نفسه، 63.

25. ينظر: الجزّار، محمّد فكري، لسانيّات الاختلاف، الجزء الأول، الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، 296.

26. ينظر: إبراهيم، علي نجيب، ومض الأعماق مقالات في علم الجمال والنّقد، 102.

27. ينظر: اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد،47.

28. ينظر: مفتاح، محمدّ، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)، 125.

29. ينظر: بارت، رولان، نظريّة النّصّ، ترجمة وتعليق: محمّد خير البقاعي، العرب والفكر العربيّ، م.3، 1988، 96.

30. ينظر: الزّعبي، أحمد، التّناصّ نظريّاً وتطبيقياً، 29.

31. ينظر: نفسه، 16.

32. ينظر: نجم، مفيد، التّناصّ ومفهوم التّحويل من شعر محمد عمران، الموقف الأدبيّ، ع.319، 1997، 47.

33. ينظر: الموسى، خليل، التّناصّ ومرجعيّاته، المعرفة، ع.476، 2003، 42،107.

34. ينظر: نجم، مفيد، التّناصّ الدّاخليّ في تجربة الشّاعر محمود درويش، الرّافد، ع.51، 2001، 71 – 72.

35. ينظر: مفتاح، محمّد، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)، 131.
36. كريستيفا، جوليا، علم النّصّ، 79.
37. اصطيف، عبد النّبي، التّناصّ ضمن بعد المفهوم والتّلقّي والإنتاجيّة، راية مؤتة، م.2، ع.2، 1993، 52.
38. ينظر: اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، 84.
39. ينظر: عيد، رجاء، النّصّ والتّناصّ، علامات في النّقد، م.18، 1995، 176 – 177.
40. ينظر: الكركي، خالد، الرّموز التراثيّة العربيّة في شّعر العربيّ الحديث، 15.
41. أبو هشهش، إبراهيم محمّد، المكوّن التّناصيّ في الصّورة الشّعريّة عند محمود درويش، 170.
42. ينظر: الجبر، خالد، تحوّلات التّناصّ في شعر محمود درويش، 26–25.
43. ينظر: مفتاح، محمّد، تحليل الخطاب الشّعريّ واستراتيجيّة التّناصّ، 131.
44. أيوب، عبد الرّحمن، الآداب الشعبيّة، عالم الفكر، م.17،ع.1، 1986، 19.
45. زايد، علي عشري، استدعاء الشّخصيّات التراثيّة، 151.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم، علي نجيب، ومض الأعماق مقالات في علم الجمال والنّقد، (كتاب مترجم عن الفرنسيّة)، دار كنعان، ط.1، إربد، 2000.
2. إنجينو، مارك، مفهوم التّناصّ، نقلاً عن كتاب: في أصول الخطاب النّقديّ، تزفيتان تودوروف، ترجمة: المديني، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، 1987.
3. باختين، ميخائيل، الخطاب الرّوائيّ، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر، ط.1، القاهرة، 1987.
4. باختين، ميخائيل، المبدأ الحواريّ، ترجمة: فخري صالح، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ط.1، 1996.
5. بارت، رولان، درس السّيميولوجيا، ترجمة: ابن عبد العالي، من مقال «موت المؤلف»، نقلاً عن: التّناصيّة النّظريّة والمنهج–، نهلة فيصل، منشورات كتّاب الرّياض، السّعوديّة، 2002.
6. تاديه، النّقد الأدبيّ في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، نقلاً عن: التّناصيّة النّظريّة والمنهج، نهلة فيصل، منشورات كتّاب الرّياض، السّعوديّة، 2002.
7. تودوروف، تزفيتان، في أصول الخطاب النّقديّ، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثّقافة العامّة، بغداد، 1987.
8. الجبر، خالد، تحوّلات التّناصّ في شعر محمود درويش، منشورات جامعة البترا الخاصّة عمادة البحث العلميّ، الأردن، 2004.
9. الجزّار، محمّد فكري، لسانيّات الاختلاف، الجزء الأول، الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، إيتراك للطّباعة والنّشر، ط.2، القاهرة، 2002.
10. خليل، إبراهيم، النّصّ الأدبيّ تحليله وبناؤه، مدخل إجرائيّ، دار الكرمل، ط.1، عمّان، 1995.
11. زايد علي عشري، استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، طرابلس ليبيا، 1978.
12. الزّعبي، أحمد، التّناص نظريّاً وتطبيقيّاً، مكتبة الكتّانيّ، إربد الأردن، 1993.
13. سلطان، منير، التّضمين والتّناصّ وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجا)، المعارف، الإسكندريّة مصر، 2004.
14. شربل، موريس حنا، موسوعة الشّعراء والأدباء الأجانب، جروس برس، طرابلس، 1996.
15. صالح، فخري، النّقد والمجتمع حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك ديريدا، نور ثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، تيري إنجلتون، (كتاب مترجم)، دار الفارس، عمّان الأردن، 1995.
16. عزّام، محمّد، النّصّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشّعر العربيّ، دراسة، دار الكتّاب العرب، دمشق، 2001.
17. الكركي، خالد، الرّموز التّراثيّة العربيّة في الشّعر العربيّ الحديث، دار الجيل، بيروت لبنان، 1989.
18. كريستيفا، جوليا، علم النّصّ، ترجمة: فؤاد الزّاهيّ، دار توبقال، المغرب، 1991.
19. مفتاح، محمّد، تحليل الخطاب الشّعريّ، (استراتيجيّة التّناصّ)، دار التّنوير، ط.1، بيروت، 1985.
20. أبو هشهش، إبراهيم محمّد، المكوّن التّناصيّ في الصّورة الشّعريّة عند محمود درويش، ضمن كتاب: زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربيّة، بيروت، 1998.
21. اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997، نقلاً عن: التّناصّ ومفهوم التّحويل من شعر محمّد عمران، مفيد نجم، الموقف الأدبيّ، ع.319، 1997.
22. يقطين، سعيد، انفتاح النّص الرّوائيّ –النّصّ والسّياق–، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط.2، الدّار البيضاء، 2001.

الدّوريات:

1. اصطيف، عبد النّبي، التّناصّ ضِمن بعد المفهوم والتّلقي والإنتاجيّة، راية مؤتة، م. 2، ع. 2، 1993.
2. أيوب، عبد الرّحمن، الآداب الشّعبيّة، عالم الفكر، م. 17، ع. 1، 1986.
3. بارت، رولان، نظريّة النّصّ، ترجمة وتعليق: محمّد خير البقاعي، العرب والفكر العربيّ، م.3، 1988.
4. الجزائريّ، محمّد، تخصيب النّص التّشكيل بين التّناصّ والسّرد: تجربة (البينال) نموذجا الرّافد، ع. 6. 2003.
5. حسني، المختار، من التّناصّ إلى الأطراس، علامات في النّقد، م. 7، ج. 25، 1997.
6. داغر، شربل، التّناصّ سبيلاً إلى دراسة النّصّ الشّعريّ وغيره، فصول، م. 16، ع. 1، 1997.
7. العدواني، معجب، رحلة التّناصيّة إلى النّقد العربيّ القديم، علامات في النّقد، م.12، ج.44، 2002.
8. عيد، رجاء، النّصّ والتّناصّ، علامات في النّقد، م.18، 1995.
9. الفيّا، عبد المنعم عجب، ما أرانا نقول إلا معاراً... حول التّناصّ في القصيدة الحديثة، قراءة في أسلوب تي.إس إليوت، الرّافد، ع.48، 2001.

10. كيريل، إيمرسون، باختين وعلم الأدب المعاصر، إبداع، ع.7–6، 1997.

11. المغيض، تركي، التّناصّ معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م.9، ع.2، 1991.

12. الموسى، خليل، التّناصّ ومرجعيّاته، المعرفة، ع.476، 2003.

13. نجم، مفيد، التّناصّ الدّاخليّ في تجربة الشّاعر محمود درويش، الرّافد، ع.51، 2001.

14. نجم، مفيد، التّناصّ ومفهوم التّحويل من شعر محمد عمران، الموقف الأدبيّ، ع.319، 1997.

15. يقطين، سعيد، التّفاعل النّصيّ والتّرابط النّصيّ بين نظريّة النّصّ والإعلاميّات، علامات في النّقد، م.8، ج.32، 1999.