الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 1535091455

رقم التسجيل ط2: 1535110670

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

بعنوان

# التناص في رواية "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج

إعداد الطالبتين:

- بشرى ياحي
- صورية عطا لله

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| - د/ نسيمة بغدادي | أستاذ محاضر "أ" | جامعة المسيلة | رئيسا |
| - د/ نور الهدى حلاب | أستاذ محاضر "أ" | جامعة المسيلة | مشرفا ومقررا |
| - د/ نورة قطوش | أستاذ محاضر "أ" | جامعة المسيلة | ممتحنا |

السنة الجامعية: 1440-1441هـ 2019/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة النمل، الآية:19]

الشكر والتقدير

الحمد لله والشكر له وحده على توفيقه وتيسيره لنا الأمور لإنجاز هذا العمل والذي هو بمثابة ثمرة جهد مشوارنا الدراسي

كما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة الفاضلة "حلاب نور الهدى" والتي أشرفت بدورها على هذا العمل من البداية وإلى النهاية وقدمت لنا المساعدة والنصح ولم تبخل علينا بشيء رغم انشغالاتها وظروفها وفقها الله خيرا

إلى جميع أستاذة كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة

وإلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد

شكرا

# الإهداء

إلى الذين نورو لي درب الحياة

إلى **"أمي الغالية"... و"أبي الكريم"**

إلى إخوتي: **"عبد المالك، شيبوب، عبد الله"**

إلى أخواتي: **"إكرام، رزان، ميار"**

إلى أستاذتي الطيبة التي تحملت معي المشاق

إلى كل من شجعني طوال مساري الدراسي

وإلى كل من ساندني لعيش هذه اللحظة

**بشرى ياحي**

# الإهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا طيب النهار إلا بطاعتك ولا اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة النبي صلى الله عليه وسلم

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار وعلمني العطاء دون انتظار وأحمل اسمه بكل افتخار أرجوا من الله أن يمد في عمرك وستبقى كلماتك نجوم اهتدي بها اليوم واليوم وإلى النهاية **"أبي العزيز"**

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان وإلى بسمة حياتي وسر الوجود إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانتها بلسم جراحي **"أمي الحبيبة"**

إلى الروح التي سكنت روحي وقرة عيني **"زوجي"**

إلى رياحين حياتي إخوتي **"سعاد- بلال- فارس"**

إلى من تذوقت معهم أمل اللحظات والضحكات بنت أخي **"هاجر"** وأولاد أختي **"عبد الباسط- عبد الجليل- وجواد"**

إلى من افتقدتهم وتمنيت حضورهم وهم تحت التراب أختي وجدي رحمهم الله

**صورية عطاء الله**

# مقدمة

برزت نظريات نقدية عديدة في النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت ثم بالنص الأدبي ودرسته من أعماقه ثم قدمته مختلفاً عما كان قبله، فصار النص مفتوحًا لقراءات متعددة ولكشف الدلالات اللامحدودة، فهو ليس منتوجًا للمؤلف فحسب بل هو عملية إنتاجية يمثل فيها صاحب النص وقارئه، حيث يكمل أحدهما عمل الآخر سعيًا لإنتاجيته، وإذا تتداخل النصوص وتتفاعل الأفكار السابقة أو المعاصرة في النظام اللغة فهذا يسمى "**بالتناص**" ما يعرف بالفرنسية بمصطلح **L'intertesctualito** الذي أصبح مفتاح لقراءة النص وفهمه وتحليله من خلال استخراج النصوص الغائبة التي احتواها، ونتيجة لهذا السبب اخترت هذا الموضوع إضافةً إلى أسباب أخرى منها:

- رغبتنا في دراسة الرواية الجزائرية كجنس أدبي له حضور في الساحة الأدبية العربية.
- ندرة الدراسات النقدية في الأدب الجزائري.
- رغبتنا في معرفة مدى استحضار روائي جزائري للنصوص الغائبة وسنستعين في بحثنا هذا ببعض الدراسات السابقة منها دراسة **محمد مفتاح** معنونة بـ"**تحليل خطاب شعري**"، وكتاب آخر بعنوان "**انفتاح النص الروائي**" **لسعيد يقطين.**
- ويطرح هذا البحث العديد من الإشكاليات أهمها إشكالية عامة يستند إليها هذا البحص، ما مفهوم التناص؟ وكيف تعامل العرب والغرب مع هذه الظاهرة؟ وما مدى استحضار **واسيني الأعرج** للنصوص الغائبة في روايته؟
- ويقتضي هذا البحث المعنون بـ"**التناص في الرواية الجزائرية رمل الماية الليلة لسابعة بعد الألف لواسيني الأعرج**" المنهج التحليلي الوصفي لتتبع ورصد ظاهرة التناص في ثنايا الرواية.
- وقد أفضى بنا التفكير إلى تقسيم هذا البحث إلى مدخل وفصلين **(نظري/ تطبيقي)** مسبوقين بمقدمة ومتبوعين بخاتمة.

أما المدخل فجاء بعنوان: **مفاتيح منهجية تباينت فيه مفهوم النص والمصطلحات التي لها علاقة بالتناص.**

و**الفصل الأول** حمل عنوان: **التناص بين العرب والغرب** سأوضح فيه أهم مصطلحات التي عرفها العرب القدامى والتي تتساوى في مفهومها مع ظاهرة التناص، وسأتطرق إلى نظرة النقاد العرب المحدثين إلى هذه الظاهرة وسأعرض أهم الأسماء الغربية التي عرفت ميلاد مصطلح التناص، وسأختم هذا الفصل بأشكال التناص ودرجاته.

أما **الفصل الثاني** جاء بعنوان: **تجليات التناص في رمل الماية الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج**، سنحاول إبراز أهم النصوص الغائبة وخاتمة ستجيب عن الإشكالية الأساسية في بداية البحث وفقد تعرضنا لمجوعة من الصعوبات والعراقيل نذكر منها

- ضيق الوقت وقلة المصادر والمراجع التي تخص موضوع البحث.
- صعوبة أسلوب الرواية.

واعتمدنا على عدة مصادر ومراجع نذكر منها: **رواية رمل الماية لواسيني الأعرج**.

وفي الأخير نتقدم بالشكر إلى الأستاذة **"نور الهدى حلاب"**.

# المدخل

# مفاتيح منهجية

لقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي من تعدديه في الصياغة والتشكيل، فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث بعدة صياغات وتوجهات عدة منها.

**النص:**

يعرف **فان دايك** النص قائلاً... أما "**النص**" فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب، وبتعبير آخر، فإن الخطاب ملفوظ (أو لفظ) ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية... بينما النص هو الشيء المجرد الافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية[1].

والنص هند **جوليا كرستيفا**... أكثر من مجرد قول أو خطاب، إنه عديد من الممارسات السيميولوجية التي يتعدَّ بها على أساس أنه جهاز غير لغوي بعيد توزيع نظام اللغة عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، راميًا ذبلك إلى الاخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة أو المتزامنة معها، فالنص إذن هو إنتاجية بما يعني الأرمين[2].

وتعرفه أيضًا «بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة»[3].

ويعرفه **طه عبد الرحمن** كل نص هو يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات[4].

والنص هو التركيب اللغوي الذي يتطابق فيه المنطوق مع المفهوم تطابقًا تامًا[5].

أما **ابن حرم** يقول: «النص هو الفظ الوارد في القرآن أو السنة المستدل به على حكم الأشياء وهو الطاهر نفسه وقد سمي كل كلام يورد كما قاله المتكلم به نصًا»[6].

---

(1) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م، ص60.

(2) علاء الدين رمضان السيد، الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء العلوم العربية، المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، 2017م، ص1409.

(3) المرجع السابق.

(4) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص142.

(5) المرجع نفسه، 143.

(6) المرجع نفسه، 144.

أما صاحب كتاب التعريفات **الجرجاني** يعرفه قائلاً: «النص ما لا يَحتمل إلاّ معنى واحدًا، وقيل ما لا يحتمل التأويل»[1].

**1- <u>المناص</u>:** ويسميه **(جنيت)** المناص الخارجي ويدخل ضمن هذا النوع العناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات والتوطئات والذيول والصور وكلمات الناشر والهوامش والتعليقات وطريقة إخراج العمل الأدبي عمومًا، وإنَّ أهمية هذا النوع من التناص تتمثل في أنَّ النص يقوم عليه ويدخل في علاقات حوارية[2].

كما يقول **رولان بارت** كل نص هو في الوقت نفسه مناص... وهذا يعني أن النص يتشكل من مناصات وهنا تتجلى قيمة المناص لأنه يساعد على مقروئية النص[3].

**2- <u>الميتانص</u>:** يقصد به العلاقة المسماة عند القدماء بالتعليق، وتتمثل في ربط نص بآخر يتحدث عنه من دون أن يمثل الموضوع ولا أن يسيمه أحيانًا، ويستشهد **جنيت** على ذلك بهيكل في كتابه علم الظاهرتية أو الطاهرات الروحية[4].

**3- <u>معمار النص</u>:** أو النص الشامل ويُقصد به العلاقة الصمّاء التي تأخذ بعًا مناصيً، أي مناصًا خارجيًا، وتظهر في الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي: شعر، نثر، ملحمة، رواية، بحيث، سيرة ذاتية، مدونة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

وهذا النوع التناصي أمر يخص القارئ أولاً عن طريق القراءة، فعنوان النص المرسوم على الغلاف يغني القارئ من الانتظار والترقب والمفاجأة لما يحتويه النص، فيحدد موقفه منه وإدراكه لجنس النص منذ البداية ويؤثر في توجيه عملية القراءة عنده،

---

(1) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص144.

(2) سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، إربد، شارع الجامعة بجاني البنك الإسلامي، ط1، 2010م، ص47.

(3) حسين خمري، نظرية النص في بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص259.

(4) سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا، ص48.

وقد اعتبر **(جنيت)** موضوع الشعرية هو معمار النص **1979م**، لكنه أعلن عن عدوله عن هذا المفهوم في **1982م**.

واستبدله بما أسماه **(بالمتعاليات النصية)** التي هي أعم وأشمل من جهة ولأن معمار النص نوع من أنوعها أو نمط من أنماطها[1].

**4- <u>التعلق النصي</u>:** ويقصد به **(جيرار جنيت)** كل علاقة تتم بين نص لاحق مع نص سابق ويكون التحويل أو التحريف بينهما بشكلٍ كبير وبطريقة مباشرة، وعملية التبادل بين نص ما وما بين نص آخر هي ما يطلق عليه اسم التقليد.

فإذا كان التفاعل في **(معمار النص)** يتشكل من خلال المحاكاة والتقليد كأن نقول **فرجيل** يحاكي **هوجروس**، فإنه في **(التعلق النصي)** يصبح نص **(هوميروس)** سابقًا لنص **(فرجيل)** لاحقًا، تجمع بينها رابطة **(تعلُّق)** ويقسم **جنيت** روابط التعلق فيما بين النصوص إلى ثلاثة أنواع هي:

**المحاكاة الساخرة.**

**التحريف أو التحليل.**

**المعارضة.**

وقد يشترك أكثر من نص واحد في التعلق بنص قديم ما، ويكون التعلق به أيضًا في أكثر م موطن، وهذا التعلق يختلف قوةً وضعفًا، كثرةَ وقلةَ من فترة إلى أخرى ومن نص إلى آخر، ولا يقتصر تعلق النص اللاحق بالنص السابق على النوع أو الجنس الأدبي وموضوعه أو طريقة معالجته وأسلوبها بل إنه يحضر من خلال اسمه أو أحد نعوته التي تتجلى في العنوان مثل **"الإلياذة"**، و**"ألف وعام من الحنين"**... إلخ.

بل إنّ التلُّق يحضر أيضًا عن طريق كل أنواع التفاعل النصي الأخرى مخل المناص والتناص والميتانص على صورة نيات نصية مقتبسة من النص المتعلق به[2].

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص49.

وهذا هو السبب الذي جعلنا نميل إلى القول إم مصطلح التعلق النصي له طبيعة كلية شاملة عامة في حين إنّ باقي أنواع التفاعل النص الأخرى لها طبيعة جزئية خاصة محدودة.

وقد بين **(جنيت)** أيضًا أن التعلّق النصي يتجسد من خلال الميتانص، حيث نجد مثلاً **(فرجيل)** يقوم بنقد **(هوميروس)** في إلياذته من خلال **(الإلياذة)**، حيث يأخذ التعلق النصي بعد محاكاة النص السابق والسير على منواله.

**5- <u>النص الغائب</u>:** هو أن يلاحظ القارئ تجلي **(التناص)** من خلال وجود ملامح تدل على نصوص غائبة ويرى النقاد أن كل نص هو نتيجة لمجموعة من النصوص ذائبة فيه، والقارء الذي يملك ثقافة عامة واسعة يمكنه إدراك تجلي نصوص غائبة في النص الحالي الذي بين يديه[1].

**6- <u>التعالي النص</u>:** يفضل **جيرار جينينت** استخدام هذا المصطلح عند البحث عن علاقة التقاطع بين النصوص وتداخلها فيما بينها، ويقصد بالتعالي التجاوز والتخطي: إنّ التعالي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص، وهذا المصطلح يمكن أن نسميه مع **جنيت** بطريقة تعميمية الما بعد نصية أو التعالي النصي للنص ومعناه هو كل ما يجعل نصًا يتعلق مع نصوص أخرى بشكلٍ مباشر أو ضمني، وعن طريق التعالي النصي يتجاوز معمار المص أو البحث في هندسته[2].

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري بإستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص42.

(2) سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا، ص47.

# الفصل الأول

## التناص بين العرب والغرب

1- مفهوم التناص

2- عند العرب

3- عند الغرب

4- دراجات التناص

5- مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم

6- آليات التناص

7- أشكال التناص

## 1- مفهوم التناص (Intertesetulieé)

إن التناص هو الذي يهب النص قيمته ومعناه، ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري ويهب إشارته وخريطته علاقاته معناها، ولكن أيضًا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصًا ما، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعضها وأن يُؤَّلد في الوقت نفسه مجموعة أخرى[1].

وإن مصطلح التناص من أكثر المفاهيم تداولاً واستخدامًا في الوسط النقدي وذلك بسبب تداخله مع مصطلحات عديدة، ويرتكز مفهوم التناص على مفهوم النص وله عدة مفاهيم وتعريفات في اللغة نذكر منها:

**أ- لغةً:**

إن لفظ التناص مستمد من نص النص والنصيص وقيل نصصت الشيء أي رفعته ويقال فلان نص أي استقصى مسألة الشيء حتى استخرج ما عنده[2].

**(ن- ص- ص)** النص: رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصًا رفعه، قال **عمر ابن دينار** «ما رأيت رجلاً أنصَّ من الزهري أي أرفع له وأسند، والمنصة المكان المرتفع والنص والتنصيص السير الشديد والحث ونصصت الشيء حركته والنص ما أقيل على الجبهة من الشعر والجمع نصص، ونصيص القوم عددهم»[3].

ويقال أيضًا نص جمع بعضه على بعض[4].

والنص أو التناص في اللغة يعني البلوغ والاكتمال في الغاية[5].

---

(1) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، العدد 2، 1986م، ص91.

(2) يحي بن مخلوف، التناص (مقارنة معربية في ماهية التناص أنواعه وأنماطه)، دار قانة، الجزائر، 2008م، ص12.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص، مج7، دار صادر، بيروت، ط3، 1924م، ص96.

(4) المرجع نفسه، ص95.

(5) مصطفى السعدني، التناص الشعري قضية أخرى لقشية السرقات، دار المعارف، الإسكندرية، 1991م، ص73.

**ب - اصطلاحًا:**

عرف مصطلح التناص تطورات كثيرة خاصةً في المجال الاصطلاحي ويرجع ذلك إلى انه لم يبقى في دائرة المعاجم اللغوية بل تعداها إلى الدلالات الاصطلاحية وصولاً إلى انه أصبح علم له مبادئه وقواعده وأسسه الخاصة فهو اليوم من المصطلحات النقدية الحديثة والمعاصرة.

وهناك تعريفات كثيرة بل ومتباينة حول مفهوم التناص الاصطلاحي نذكر منها.

مفهوم يدل على وجدود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرًا مباشرًا أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محددة(1).

بينما يقول **فيليب سولر** التناص هو «أي نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو نفسه إعادة قراءةٍ لها، وتثبيت لها وتكثيف لها، وانتقال منها، وتعميق له»(2).

إذا التناص نفسه نقطة التقاء ركان استنتاجات لنصوص سابقة في الطور أي أن إبداع النص الأصلي لم ينشأ من فراع بل هو وّليدُ نصوص أخرى فد مارست تأثيرها عليه عبر الزمن.

أما **جوليا كريستيفا** تعرف التناص بأنه: تفاعل نصوصي يحدث داخل نص واحد، وترى بأن التنا صفي حقيقته مجموعة من آليات النتاج الكتابي لنصٍ ما، تحصل بصورة واعية أو غير واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، فالمفهوم النظري عند **كرستيفا** يقوم على الفاعلية المتبادلة بين النصوص حيث إن كل نصٍ هو في آنٍ واحد امتصاص وتحويل لنصوص أخرى(3).

(1) ينظر، سمير سعدي حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، 2001م، ص74.

(2) فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، دط، دار المعرفة، الجزائر، 2008م، ص120.

(3) علاء الدين رمضان السيد، الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء العلوم العربية، ص1406.

وقد حاو لـ **لودان جيني** اقتراح تعريف أضبط للتناص بقوله: «نه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»[1].

أما **ميشال ديفاتير** عرف التناص في كتابه **"إنتاج النص"** بأنه: «إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره»[2].

كما أنّ **جيرار جنيت** قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص فاعتبره بمثابة حضور متزامن من بين نصين أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نصٍ آخر بواسطة السرقة، والاستشهاد وثم التلميح[3].

ويعتبر **منيس** إ مفهوم التناص موجود في كل نص، ويؤكد أنه لا وجود لنص قائمٍ بذاته لا بد أن يكون متفاعلاً مع نصوص من الماضي[4].

وقد فضل **سعيد يقطين** مصطلح التفاعل على مصطلح التناص، وذلك لأن استعمال مصطلح التفاعل النصي أعم وأشمل من مصطلح التناص، ويعرفه قائلاً «إنّ الكاتب العربي ينتج نصوصه ضمن بنية نصية ولغوية واحدة هي البنية النصية واللغوية العربية وهذه البنية ليست مغلقة على ذاتها»[5].

كما يعتبر **عبد الله الغذامي** أن التناص هو أن يكون النص الماثل أمامنا نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإبداعية ومثلما أنّ هذا النص نتاج لنصوص سابقة أيضًا مقدمة ستأتي، وهذا يجعل مبدأ تداخل النصوص[6].

---

(1) علاء الدين رمضان السيد، الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء العلوم العربية، ص1409.

(2) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص20.

(3) المرجع نفسه، ص22.

(4) محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ص85.

(5) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص138.

(6) عبد الله الغذامي، تشريح النص، الركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ص115.

**2- التناص عند العرب قديماً:**

**1- الشرقات الشعرية:** هي تناول مقاطع شعرية من الغير وأنسابها إليه، وتناول جمل وأفكار أصلية وإدعاؤه لنفسه وهو لغيره والسرقات الشعرية باب لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه هو قريب من روح الموازنة لاعتماده على مقولات القم والريادة والمتانة لأن معظم السرق الشعري كان من كنوز الصور الفنية، والصور الفنية أدخل في باب المعاني و**الجاحظ** يرى **"معان يمطروحة في الطريق"**[1].

**2- الانتحال:** هو أن يدعي الشاعر شعر غيره ونسبه إلى نفسه.

**3- الادعاء:** أن يدعي الشاعر لنفسه شعر غيره.

**4- الإغارة:** أن يضع الشاعر بيتًا ويخترع معنى مليحً إ فيتناوله من هو أعظم منه ذكرًا وأبعد صوتًا، فيروى له دون قائله.

**5- الغصب:** أن يأخذ الشاعر بيتًا من غيره، ليس له ويدعيه لنفسه.

**6- المرافدة:** أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له[2].

**7- الاهتدام:** هو السرقة قيمًا دون البيت ويسمى أيضًا **(النسخ)**[3].

**8- الاختلاس:** هو تحويل المعنى من غرض إلى غرض ويسمى أيضًا **(نقل المعنى)**.

**9- الموازنة:** أخذ بنية الكلام فحسب.

**10- الاجترار:** تعامل النص اللاحق مع النص السابق بصيغة الاحتذاء بحيث يغدوا النص الأول مثالاً يحتذى به في النص الثاني

**11- الامتصاص:** تعامل النص اللاحق مع النصوص الأخرى نوعي حركي، ويعتمد هذا التعامل على التشرب والتصوير.

---

(1) عبد الإله الصانع، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصور الفنية، القدامة وتحليل النصوص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1997م، ص25.

(2) محمد سالم سعد الله، مملكة النص، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م، ص117.

(3) المرجع نفسه، ص118.

**12- الشرح:** يقوم على افتراض أن لكل نص محورًا تتفرع منه الأجزاء الأخرى، وتقوم عليه مستويات النص، والمحور هنا يوازي البؤرة في التحليل الحديث.

**13- التضمين:** يقوم على مشاركة صوت آخر من صوت المتكلم في البنية النصية.

**14- الحوار:** محاورة بين نص ونص آخر، فيكون التعامل بين النصوص من تعامل الاحتواء[1].

**15- التوليد:** يتخذ النص اللاحق موقف إلا بن من النص السابق ويغدوا الانفتاح والتواصل بين النصوص المتداخلة[2].

**3- التناص عند العرب الحديث "المعاصرين":**

- **محمد مفتاح:**

أنّ التناص هو تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة بمعنى أن النص يدخل في علاقات مع نصوص سابقة وقبل أن تبنيها نحلل المفاهيم الأساسية.

**1- المعارضة:** تعتبر عملاً أدبيًا فنيًا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة معلم فيه أو أسلوبه يقتدي بهما ومذلك يحتوي على نوعٍ خاصٍ يعرف بالمعارضة الساخرة بمعنى التقليد الهزلي بحيث يصبح الخطاب الجِّدي هزليًا والهزلي جِّديًا... والمدح ذمًا والذم مدحًا.

**2- السرقة:** تعني النقل والمحاكاة مع إخفاء المسروق أي تناول الأفكار من الغير وأنسابها إليه.

**3- المناقضة:** غير أن المعارضة لغويًا واصطلاحيًا تعني المخالفة واتخاذ كل المؤلفين طريقة سائرين وجهًا لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة وكذلك معنى آخر نقله النقاد العرب إلى معنى اصطلاحي وهو النقيضة[3].

---

(1) محمد سالم سعد الله، مملكة النص، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م، ص118.

(2) المرجع نفسه، ص119.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب بالشعري- إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1985م، ص121، 122.

- **سعيد يقطين:**

ففي كتابه "**انفتاح النص الروائي**" تحدث عن عملية التفاعل النصي، وحدد ثلاثة أنماط لهذه العملية كما سماها بالتعالي النصي وهي:

**1- المناصة (**Poratesctaalite**):** هي البنية النصية التي تشترك وبينة نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وهذه البنية النصية قد تكون شعرًا أو نثرًا وتعتبر المناصة احدى أشكال التفاعل النصي الداخلي أي داخل النص ومنها الخارجية تتعلق بال1يول والملاحق وكلمات الناشر والمقدمة.

**2- التناص (**Intertesctualite**):** فهو يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية من بنيات نصية سابقة وتبدوا وكأنها جزءٌ منها لكنها تدخل معها في علاقة.

**3- الميتانصية (**Metatesctualite**):** ه ينوع من المناصة وتأخذ بعدًا نقديًا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل ولذلك في مرحلة تحدد "**المتفاعل النصي**" أولاً على أنه مناص وبعد تحديدٍ لنوعه وعلاقته بالنص اعتباره على أنه ميتانص.

كما يميز **سعيد يقطين** ثلاثة أشكال من التفاعل النصي:

- **التفاعل النصي الذاتي:** تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويًا وأسلوبيًا.
- **التفاعل النصي الداخلي:** حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواءً كانت أدبية أو غير أدبية.
- **التفاعل النصي الخارجي:** حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة[1].
- **عبد المالك مرتاض:** كما أن **مرتاض** يساوي بين التناص والاقتباس حيث قال: «الناصية إن شئت اقتباس، وهذا مصطلح بلاغي صرف، ولكنه الآن مسطوٌ عليه من

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص99، 100.

السيميائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل إنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص وبكل جرأة».

فالباحث بنص على أنها اقتباس ومصطلح بلاغي عربي وهذا ليس بأمرٍ مشكوك فيه ولكنها لم تتوقف عنده لأنها دفعته باتجاه نقدي في إطارها تكاملي لأشكالها التي قامت عليها وأن التناصية صك جديد لامتداد ثقافي نقدي لغوي غربي وعربي في آن واحد لكن لا داعي للمبالغة وإرجاع التناص أنه اقتباس أو سرقات شعرية.

والتأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى السرقة والمحاكاة الساخرة والهجاء والسخرية[1].

- **عبد الله محمد الغذامي:**

- قد سماه تداخل النصوص فقال: «ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه لا تناصيًا ومركبًا هو لب الفكرة فيما قلنا ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية وذلك لأن العمل الأدبي يجعل في شجرة نسبٍ عريقة وممتدة مثل الكائن البشري فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضى إلى فراغ أنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصول تنتج عنه»[2].

- وقد جاء تعامل **الغذامي** مع النص أنه بنية مفتوحة على غيره من النصوص السابقة عليه وحثه على الأمر نحو المستقبل ليصبح فيما بعد في علاقة مع نصوص لاحقة «وكان لي من قبل وقفات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص على أساس أنّ مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله

---

[1] حسين جمعة، نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة، مجلة مجمع اللغة العربية، ج2، مجلد 75، دمشق، 2000م، ص355.

[2] عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993م، ص111.

بما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يناهض فكرة البنية المغلقة على **"الآنية"**»[1].

- وقد ربط **الغذامي** بين التناص والاستطراد دون الاستطراد سمة بارزة في مؤلفات العرب القدامى فقال: «ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية فهي ذاكرة الإنسان العربي ممتزجةً ومتداخلةً في تشابك عجيب ومذهل ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما توصف وما يستدعيه من النصوص نفسها» وكلها نصوص أدبية أو علمية يقود بعضها إلى بعض ويفضي إليه والحضور الذهني المشترك بين إشارات النص وذهن الكاتب هو ذلك يقيم تلك العلاقات والتداعيات[2].

- **محمد بنيس:** وضع مستويات ثلاث التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنصٍ من النصوص الغائبة:

**1- التناص الاجتراري:** ساد في عصر الانحطاط تعامل الشعراء على أنه جامد وليس إبداعي، بحيث أصبح النص الغائب نموذجًا جامدًا، تضمحل حيوته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

**2- التناص الامتصاصي:** معنى هذا الامتصاص لا يجهد النص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صياغته وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها ويعيد إحياء النصوص الغائبة يبتعد عن الجمود والسكون.

**3- التناص الحواري:** يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحكم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه لا مجال لنقدٍ بين كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب لا يتأمل هذا النص بل يغيره، ونستنتج أن التناص من الامتصاصي يعيد إحياء النصوص الغائبة يبتعد عن الجمود والسكون[3].

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] محمد بنيس، ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، ط2، بيروت، 1985م، ص253.

## 4- التناص عند الغرب:

- **عند ميخائيل باختين:**

- التناص عبر عنه **باخيتن** بمفهوم **(الحوارية)** (Dialogisn) أنها: «يدخلان فعلان لفظيان، تعبيران، اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية تدعوها تحت علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات **(دلالية)** بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي».

وإن التناص ينتسب إلى الخطاب Piscourse ولا ينتسب إلى اللغة ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا نخص اللسانيات[1].

- إن الرواية ف ينظر **باختين** هي النوع الذي توج النثر ولذلك تظهر عملية التناص بصورةٍ حادة وقوية في الرواية حيث يقول: «إن ظاهرة الحوارية الداخلية حاضرة، كما قلنا سابقًا في كل ممالك حياة الخطاب سواءً كان الحضور ممتدًا على نطاق ضيق أو نطاق واسع. لكن إذا كانت الحوارية في النثر غير الأدبي (كالكلام اليومي، النثر البلاغي، النثر المثقف) تنفرد عادةً بوصفها نوعًت مميزًا من الفعل ويترسخ وجودها في صورة الحوار المادي البسيط أو في صورة أشكال أخرى. وتكون واضحة لإبراز الخطاب الآخر لأغراض جدالية. أما في النثر الروائي **"الحوارية"** تعمل بنشاطٍ داخل الصيغة الفعلية التي تستمد منها الخطاب ماهيته ووسائله التي يعبر بها عنها محولةً دلالات الخطاب وهنا يصبح التوجيه الحواري المتبادل حدثًا خاص بالخطاب يعمل على مسرحته من الداخل بكافة مظاهر الرواية»[2].

---

[1] تزقيتان تودوروف، ميخائيل بأختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، دار فارس، ط2، عمان، 1996م، ص122.

[2] المرجع نفسه، ص129، 130.

- **عند جوليا كرستيفا:**

- هي بلغارية الأصل وتحمل الجنسية الفرنسية وقد عرضت نظريتها حول التناص منطلقةً من مفهوم الحوارية عند **باختين،** وتعد **جوليا** هي الأولى التي تناولت مفهوم التناص حيث عرفتها: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه تقنيات مختلفة»[1]، وكذلك ترى أن التناص «هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو "**اقتطاع**" أو "**تحويل**" وهو عينة تركيبية جمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه[2]» وتضيف «إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى» وتوضح «أن التناص يتدرج في اشكالية الإنتاجية النصية» بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية "**إنتاج**" من نصوص مختلفة[3]. وكذلك أنه مرتبط عندها بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عملٍ مبني على بناء سابق أو مسبق[4].

- **عند رولان بارت:**

أما **رولان بارت** فقد طور هذا المصطلح وكشف عنه حيث يقول في مقالته المعروفة "**من العمل إلى الكتابة إلى النص**": «أن كل نصٍ هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة وكل نص الذي هو تناص مع نص آخر ينتمي إلى التناص»[5].

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب بالشعري- إستراتيجية التناص، ص121.

(2) أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون، ط2، عمان، ص11.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص19.

(5) أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، ص12.

حيث يرى أن التناص «هو غعادة النص لتوزيع اللغة قال نص لنص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة» بمعنى أن كل نصٍ هو إعادة لنصوص سابقة لكن يتم توزيعها بلغة جديدة[1].

وكذلك يرى «أن النص الجديد يلتهم القديم ويتحول به إلى مكان لغوي آخر» بمعنى أن النص الجديد يقرأ من القديم وهو عبارة عن مجموعة من الأفكار يمكن أخذها من القدين ويجعل الماضي إشارةً لغوية ويهبها حرية الحضور. إذن التناص ما هو إلا اندماجٌ وتفاعلٌ وخليطٌ بين نصٍ ونصوص أخرى[2].

- **عند جيرار جنيت:**

إن **جيرار جنيت** قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص وأصبحت متصلةً عنده "**بالمتعاليات النصية**" وبناءً على ذلك قسم المتعاليات النصية إلى خمسة أنواع:

**أولاً- التناص** Interaesctualite**:** اعتبره حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص وهو الحضور الفعلي لنص داخل آخر بواسطة (سرقة/ استشهاد/ تلميح).

**ثانيًا- المناص** Paratescte**:** يشمل جميع العتبات التي تهتم بعتبات النص كالعنوان والعنوان الفرعي والداخلي والديباجة والرسوم وحواشي بمعنى العمليات التي تتم قبل إنتاج نص.

**ثالثًا- الميتانص** Mietatesctualite**:** ترتبط بعلاقة التفسير والتعليق اليت تربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون استشهاد.

**رابعًا- معمارية النص** Archetesctualite**:** بمعنى النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

---

[1] محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي- الجرجاني نموذجًا-، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م، ص124.

[2] رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، ط1، باريس، 1992م، ص12.

**خامسًا- التعلق النصي** Hypertesctulite**:** هو النوع الذي خصة **جنيت** بالدراسة في كتابه "**أطراس**" ويقصد به كل علاقة تجمع نصًا بنصٍ سابق ولقد وضع له **جنيت** مفهومًا عامًا أسماه بالأدب من الدرجة الثانية[1].

**4- درجات التناص:**

**1- التطابق:** في **اللغة:** الاتفاق و**اصطلاحًا:** «تساوي نصوص في خصائص بنيوية ونتائج وظيفية نسميه تطابقًا ولا يتحقق هذا المعنى في النصوص المستنسخة» أي يصبح النص الجديد نسخةً للنص السابق، أمًّا الدرجة الثانية.

**2- التفاعل:** أي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة يكون وجودها حسب نوع لنص المنقولة إليه وأهداف الكتب ومقاصده فمثلاً نص ديني يحتوي على قرآن، أو نص أدبي يشمل أمثال، حكم. وقد يكون النص مقتبسًا في كل أجناس وأنواع وأصناف الثقافة العربية الإسلامية إلا أن الأهداف التي يقصد بها الكاتب تجعله يصنع من النصوص نصًا واحدًا له دلالات ورسائله الخاصة.

**3- التداخل:** «نقصد به أن نصوصًا متعددة دخل وداخل بعضها بعضًا وتداخل بعضها في بعض في ضفاء نصي عام لكن الدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق التفاعل بينها، ولكنها دخيلة تحتل حيزًا من النص المركزي» بمعنى التناص يجعل من النصوص التي بتناص معناها النص الجديد مجرد نصوص دخيلة لا تتفاعل معه.

**4- التحاذي:** يحدث التحاذي عندما يتجاوز نصان في فضاء مع محافظة كل نصف على هويته وبنيته ووظيفته[2].

**5- التباعد:** التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي يتحول في بعض الأحيان إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي، فإن لتباعد بنوعيه يتجلى في محاورة نكتة سخيفة وهناك أمثلة لهذا التباعد بأنواعه المختلفة في كثير من كتب **الجاحظ**.

---

(1) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص22.

(2) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز لثقافي العربي، ط2، المغرب، 2010م، ص42.

**6- التقاصي:** أن التقاصي يبلغ مداه في نقض القرآن الكريم لما ورد في بعض الكتب السماوية، وفي أشعار النقائض وبعض كتب العقائد والكلام والسياسة والفلسفة[1].

**5- مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم:**

إن التناص قد ميز بيت ثلاثة مستويات فنية كل مستوى يعكس نوعًا من القراءة لطريقة توظيف نصٍ لآخر أو نصوص آخرى:

**1- التناص الدوني:** يعني أن النص اللاحق عجز عن التفاعل الإيجابي مع نموذجه الفني وقصر عن مساواته ومسايرته. وإعادة إنتاج مكوناته الفنية أسلوبًا ولغةً ووزنًا، كما يقول **ابن رشيق القيرواني** «لا يخفى على الجاهل المغفل» و**ابن وكيع** «السرقة المذمومة».

**2- التناص بالتماثل:** في هذا المستوى يتمكن النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى، إلا أن الأحقية تبقى في تصور القدماء للمتقدم لأنه ابتدع والمتأخر اتبع. و**حازم القرطاجي** يقترح لهذا المستوى «اسم الشركة وهي ما يساوي الآخر فيه الأول»[2].

**3- التناص بالاختلاف:** يعتمد الشاعر المتأخر إلى توظيف أحد مكونات فنية لنموذجه الفني توظيفًا ابداعيًا بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل والعقد وما شاكل ذلك.

**6- آليات التناص:**

قد كان **لمحمد مفتاح** وجهة نظر في تقسيمه لهذه الآليات تبعًا للتداعي بقسميه التراكمي والتقابلي على قسمين هما:

**أ- آلية التخطيط:** الذي يحصل بأشكال مختلفة:

**1- الأناكرام:** (الجناس بالقلب/ وبالتصحيف) **الباراكرام** (الكلمة/ المحور) فالقلب مثل قول: لوق- وعسل- لسع. والتصحيف مثل: نخل- نحل- وعثرة- عترة والزهر- السهر

---

(1) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص42.

(2) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص41، 42.

وأما الكلمة المحور قد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكمًا يثير انتباه القارئ الحصيف وقد تكون غائبةً تمامً من النص لكن يبنى عليه وتكون حاضرةً فيه مثلما نجده في قصيدة **ابن عبدون** وهي **"الدهر"** على أنّ هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ.

**2- الشرح:** إن أساس كل خطاب وبالأخص الشعر، قد يلجأ الشاعر إلى عدة وسائل تنتمي إلى هذا المفهوم فقد يجعل البيت الأول محورًا ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولاً معروفًا ليجعله في الأول أو الوسط أو الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغٍ مختلفة وهكذا فإن البيت:

**الدَّهْرُ يَفْجَعُ بَعْدَ العَيْنِ بِالأَثَرِ**

**فَمَا البُكاءُ عَلَى الأَشْبَاحِ وَالصُّوَرِ**

فهذا هو النواة الأساسية وكل ما تلاه شرح وتوضيح.

**3- الاستعارة:** بأنواعها المختلفة (مرشحة، مجردة، مطلقة) فهي تقوم بدورٍ جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص وهذ ما نجده في بداية القصيدة أبيات تنقل مجرد **(الدهر)** إلى محسوس **(الليث)** فقد كان بإمكان الشاعر أن يقول الدهر مؤذٍ، وصنعه هذا أدى إلى أن يحتل التعبير الاستعاري حيزًا مكانيًا وزمانيًا طويلاً[1].

**4- التكرار:** يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليًا في التراكم أو التباين وقد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني متجليًا في صيغة الماضي وفي القسم الأخير واضحًا في تراكيب متماثلة.

**5- الشكل الدرامي:** جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل بمعناة (العام).

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص126.

**6- أيقونية الكتابة:** الآليات التمطيطية التي ذكرناها تؤدي إلى ما يمكن تسميته (بأيقونية الكتابة) أي علاقة المشابهة مع (واقع) العالم الخارجي وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط مقولات النحوية ببعضها وإشباع الفضاء الذي تحتل أو ضيقة هي أشياء لها دلالات في الخطاب الشعري واعتبار المفهوم الأيقونة.

إنّ ما ذكر من آليات هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة وكيفما كانت مقصدية الشاعر، إذ توحي السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها[1].

**ب- آلية الايجاز:** خطأ إذا نظرنا لمسألة من وجهٍ واحد وقلنا التناص يقوم التمطيط فقط، فقد تكون عملية الايجاز أيضًا ولوقع هذا الشكل سنركز على الاحالات التاريخية موجودة في القصيدة والتي كانت سنة مثبتة في الشعر القديم يقول **ابن رشيق**: «ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراعي بالملوك الأغرة والأمم السابقة» وكلام **ابن رشيق** هذا فصله **حازم القرطاجي** فقسم الإحالة إلى إحالة تذكرة- إحالة محاكاة- أو مفاضلة أو اضراب- أو إضافة، وقد اشترط في الاحالة التاريخية ما يلي:

- أن يعتمد على المشهور منها والمأثور ليشبه بها حال معهودة.
- استقصاء أجزاء الخبر المحاكى.
- استقصاء أجزاء الخبر المراد ضرب المثل به.
- يقدم معالم دالة ذات مغزى، إنّ كلا من الشرطين يحيل على نوعٍ معين بطريقتين معروفتين يقوم عليهما الشعر وهما:

* المحاكاة التامة(التمطيط/ الاطناب).

* الاحالة المحضة (الايجاز) هذه هي التي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها الملتقي العادي. ولذلك نجد شروحًا لبعض هذه القصائد التي تحتوي على هذه الاحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتشابهة في الشهرة والحسن واللا المتناهية في الشهرة أو في القبح على أن المتلقي لا يسلم بـ **"ايجاز"** قصيدة **ابن عبدون** إذا نظرنا إليها فمن جنسها

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص127.

الأدبي فهو الشعر بعامة، والشعر الدهري خاصة، ومعنى هذا مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع وخصوصًا إذا استحضرت مسلمة الشعر تراكم وحتى إذا وزنت ببعض الأراجيز التاريخية السابقة لها أو اللاحقة فإنه لا يرى فرق كبير[1].

**7- أشكال التناص:**

النص هو ذلك التفاعل الذي يتحقق بواسطة تداخل نصوص سابقة في نصٍ جديد، فإن هذا التفاعل يتخذ عدة أشكال:

**1- التناص الضروري والاختياري:** التناص يحدث من خلال المحاكاة «فمنهم المتتبع المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المعتدي الثائر».

فالصنف الأول يعتمد على الأعمال السابقة، بينما الصنف الثاني يعتمد على الابتكار، فأساس إنتاج أي نصٍ هو معرفة صاحبه وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قِبل المتلقي أيضًا ولبرهنة هذه الحجة فقد جاءت عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم ونذكر منها: **نظرية الأطار: لمنسكي** يقترح فيها أن معرفتنا مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا. أما النظرية الثاني تتمثل في **نظرية المدونات:** فقد وضعت هذه النظرية للكشف عن العلاقة بين المواقف والسلوك، ثم طبقت على فهم النصوص ويمكن أن تتخذ أداةً لتبيين آليات إنتاجها أيضًا/ وخلاصتها أن بين المفاهيم علاقة تبعية وترابطًا ولذلك تضاف بعض المفاهيم لتوضيح الخطاب، أمّا النظرة الأخيرة **نظرية لحوار:** هي نظرية يقصد بها انسجام الكلام وترابطه[2].

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص128، 129.

(2) المرجع نفسه، ص124.

**2- التناص في الشكل والمضمون:**

**أ- على مستوى المضمون:** ترى الشاعر يجيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة (عالمة) أو (شبيهة) أو ينتقي منها صورةً أو موقفًا دراميًا أو تعبيرًا ذا قوة رمزية ولكننا نعلم جميعًا أنه لا مضمون خارج الشكل.

**ب- على مستوى الشكل:** أن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي والإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعًا لذلك[1].

**3- التناص الداخلي والخارجي والذاتي:**

**أ- التناص الداخلي:** «التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج وتتحكم في هذا التفاعل عناصر عديدة يتصل بعضها بالموقف الكتابي والممارسة الفعلية التي يخوضها الكاتب، وهو يتموقف من تجربة معينة ويسعى إلى إنتاج نصٍ معين. إنّ هذا يتم طبعًا انطلاقًا من أنّ كل نصٍ ينتج ضمن بنية نصية منتجة وتبعًا لذلك يمارس إنتاجية»[2].

**ب- التناص الخارجي:** نقول أن هذا التفاعل يقوم على أساس الاستيعاب والتحويل والنقد، ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها فالنص كان يفرز ما هو إيجابي وما هو سلبي فيدعم ما هو إيجابي ويدافع عنه وينقد ما هو منافس لمنظور النص فيقدمه عن طريق معارضة أو سخرية أو تحويل[3].

**جـ- التناص الذاتي:** «تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعلات مع بعضها ويتجلى ذلك لغويًا وأسلوبيًا ونوعيًا» بمعنى المؤلف يجعل النصوص متفاعلة مع بعضها البعض[4].

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص130.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز العربي، ط2، بيروت، 2001م، ص124.

[3] المرجع نفسه، ص125.

[4] المرجع نفسه، ص100.

# الفصل الثاني

## تجليات التناص في رواية رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف

1- التناص الديني

2- التناص التاريخي

3- التناص الأسطوري

4- التناص التراثي

بد المرور بكل المحطات التي تناولت مصطلح التناص بدايةً بمفهومه اللغوي والاصطلاحي، ومرورًا بالمصطلحات العربية القديمة التي توافقت في مفهومها مع مصطلح التناص كالسرقات الأدبية والتضمين، والاقتباس، كما بينا نظرة النقاد العرب إلى هذه لنظرية على أنها نظرة بلاغية. أما النقد العربي الحديث فقد اتضح لنا اهتمامه الوسع بنظرية التناص رغم الاختلاف في المصطلحات فورد: النص الغائب، التناصية، التداخل النصي... إلى غير ذلك من المصطلحات المترجمة للتناص هذا المصطلح الذي تعددت مستوياته وأشكاله ودرجاته من نصٍ إلى آخر.

وبعد التعمق في هذه النظرية ارتأينا دراسة رواية **"رمل الماية"** بغية استنباط النصوص التي تفاعل معها الكاتب في هذا العمل الابداعي، وللإجابة عن الإشكالية التالية:

- **ما هي النصوص التي تداخلت معها الرواية؟**

**1- التناص الديني:**

يعد التناص الديني من أهم أنواع التناص الذي يلجأ إليها الأدباء فهم يقتبسون من القرآن الكريم.

**أ- القرآن الكريم:** رواية **"رمل الماية"** تناصت تناصًا مع قصة أهل الكهف ونوضح ذلك من خلال: «قيل عن **البشير الموريسكي** الأخير، حتى هو عندما عاد من الكهف اندهش في الكثير مما سمعه من أفواه القوالين الذين لا يعرفون إلى رواية لحقيقة كما يحسبونها... قالوا بقون التهموا الأوراق الناصعة. تكاثروا مثل القوارض الذي تعرفه جيدًا، رغم التأويلات هو أنك حين استيقظت ودت نفسك للمرة الأولى تواجه خوفًا من نوع جديد مسجونًا كنت داخل كهف مغلق مثل أيام القيامة. تساءلت بدهشة الخائفين هل هي الشمس الحارقة التي قادتك إلى هذا المكان أم الموجة الهاربة التي تآكلت على رمل الشط بهدوء»[1] وظف الروائي الآية الكريمة: ﴿**وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا هَؤُلَاء قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحمته ويُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقًا**﴾[2].

وتتواصل الإفادة من القرآن الكريم «في الإغفاءة التي لم تدم طويلاً رأى احلامًا وكوابيس أدخلته في أعماق الغيمة الأندلسية، وحين استيقظ هو يعرف البقية جيدًا. فقد وجد راعيًا ند بوابة الكهف فأوهمه أنه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتمام والكمال»[3] مستندًا الآية القرآنية الآتية: ﴿**وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا قُلِ اللَّهُ**

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار ورد، ط1، دمشق، 2015م، ص09، 10.

[2] سورة الكهف: الآيات من 14 إلى 16.

[3] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص12.

**أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا﴾**[1].

ونجد كذلك توظيف الكاتب التناص في «كانوا ستة وعندما انضم إليهم الحار س صاروا سبعة، لم أكن مخيرًا في المجيئ إلى هذا المكان، إذن كذب على الأجانب الأربعة»[2] يستدعي الآية الآتية: ﴿**سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاء ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا﴾**[3].

وتتواصل الإفادة من القرآن الكريم حيث قال «بعد أن قادروني باتجاه الكهف وطلبوا مني النوم، كانوا يجرون في أثرهم كلبًا أليفًا لا ينبح إلا عند الضرورة قالوا نم وحين تستيقظ ستجد عند الباب ينتظرك في الحقيقية أنتبه لا لشكله ولا لونه ولا حتى لهيئته»[4] حيث يستدعي الروائي القرآن الكريم كالآتي: ﴿**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾**[5].

وكذلك نجد السارد يحكي «حين قاموا واصلوا السير ونسوا مكاتل الحوت عند بوابة البحر وانطلق الجميع حتى إذا كان من الغداة قال كبيرهم الذي كان يطمع إلى المعرفة آتونا غذاءنا... تذكروا أنهم نسوا المكاتل عند البحر فقالوا نسيناها يا سيدي وما أنسانا إياه إلا الشيطان. وحيث حادوا إلى المكان وجدوا الحوت قد تحول إلى أسراب متتابعة، قالوا ذاك ما منا نعني»[6] حيث استند إلى الآيات الآتية: ﴿**فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا**

---

[1] سورة الكهف: الآية 25، 26.

[2] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص20.

[3] سورة الكهف: الآية 22.

[4] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص41.

[5] سورة الكهف: الآية 18.

[6] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص64.

**فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا﴾** [1].

وتتواصل الإفادة من النص القرآني حيث وظف قصة المسيح في قوله «الجحيم اليومي المفاجأة الوحيدة التي حيزتهم هي شيخنا النينوي كيف برأ سيدنا الخضر على صلبه وحرقه؟ كان طيب القلب مليئًا بالأشياء والتفاصيل الصغيرة التي تستثير دهشة البسيط من الناس، سيجنا الخضر يبدأ يتحول هو بدوره إلى سؤال محير من يطرحه ومن يجزم للإجابة عنه؟ .بل يملك جوانب الأسئلة المعلقة؟ تمتم أحد الشيوخ أكبر أكبر ما قتلوه، ما صلبوه، ولكن شبه لهم إنه النينوي يا عباد الله؟»[2] استدعى السارد الآية القرآنية بألفاظها ودلالتها قال الله تعالى: ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا**﴾[3].

وكذلك نجد يحكي السارد قصة عمي الطاووس «هذا هو بلحمه ودمه وأوساخه تأملوه جيدًا كان يحكمكم قبل هذا الزمن كان وجهه مثل الدمية فصارت لحيته المتسخة تبعد الكلب عنه، عمي الطاووس وزير الإعلام والثقافة المخلوع قبل زمن. لقد جنَّ مثلي، لقد صار شحاذًا يجوب المقاهي، وينظف المراحيض والشاشية التونسية التي كتب عليها "لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم"»[4] وظف الروائي الآية الكريمة: ﴿**إِنَّ اللّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ**﴾[5].

---

[1] سورة الكهف: الآيات من 61 إلى 64.

[2] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص152.

[3] سورة النساء: الآية 157.

[4] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص172.

[5] سورة الرعد: الآية 11.

وكذلك تستمر الإفادة من القرآن الكريم «أيها الناس أيها البشر، الديمقراطية ليست فوضى، الديمقراطية احترام الأصول وعلوم الهرم وللثقافة شروطها، حين تمس أعراض الناس، وقداسة أجسادهم تحرق بدون رحمة، النون والقلم وما يسطرون، هم الظالمون»[1] حيث يستوقفها المقطع السردي عند الآية القرآنية: ﴿**ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ**﴾[2].

وينتقل السارد من صورةٍ إلى أخرى مستلهمًا الدلالات القرآنية جاء على لسانه في حديثه عن الحاكم **(الحكيم شهريار بن المقتدر)** «وحين دفعوا بها إلى واجهة التلفزيون في خطبته الأولى شرح كل الإجراءات التي قام بها قال: النظام الملكي أصبح مستهلكًا وظالمًا قديمًا، فالملوك إذا دخلوا البلاد أفسدوها»[3] ففكرة الفساد التي يثيرها الملوك في البلاد مأخوذة من القرآن الكريم: ﴿**قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ**﴾[4].

وتتواصل الإفادة من القرآن الكريم «قال في مجلس الأمة إن زوجته الأولى تجاوزن حدود الله، ماتت مسمومة عند باب المسرح الوطني الذي كان وقتها يعرض مسرحيةً جديدةً عن خصال شهريار بن المقتدر نفض يديه وقال في التلفزيون وفي صورة مكبرة الأن أتممت شؤوني وأفضت عليكم نعمتي»[5] يستشعر الروائي مشهدًا قرآنيًا مميزًا ﴿**الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِينًا**﴾[6].

وكذلك نجد الروائي يوظف القرآن الكريم في قوله «في الليلة نفسها تنفطر السماء وتتناثر الكواكب داخل نظام جديد، تكسر الأمواج، وتقبض البحار وتنفجر القبور مبعثرة كل العظام التي بداخلها لتشتعل فيها التيران المحمومة. وكل نفسٍ تقف عارية أمام البحر

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص177.

[2] سورة القلم: الآية 01.

[3] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص188.

[4] سورة النمل: الآية 34.

[5] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص189.

[6] سورة المائدة: الآية 03.

يحاسبها على أملاحه التي ذاقها في غفلته، الشمس تكور، والنجوم تتكدر والجبال تسيروا العشار تعطل، والوحوش تحشر، وحين يسأل الموؤدون بأي ذنب قتلوا، يتدثر الملوك داخل أكتافهم، حفاةً، عراةً، بعد أن يذهب جبروتهم مع الريح»[1] حيث يستند إلى القرآن الكريم في الآية الآتية: ﴿**إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ وَإِذَا الْمَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ**﴾[2].

فالروائي نقل خطابه عن اهوال الليلة السابعة بالمزج بين سورتين قرآنيتين ﴿**إِذَا السَّمَاء انفَطَرَتْ وَإِذَا الْكَوَاكِبُ انتَثَرَتْ وَإِذَا الْبِحَارُ فُجِّرَتْ وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ**﴾[3].

ونجد رواية "**رمل الماية**" تستمر في استنباطها من القرآن الكريم في قوله «قيل لي فيما بعد وأنا في الصراط المستقيم إنه عندما خرج»[4] حيث يوظف الآية الآتية: ﴿**اهدِنَا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ**﴾[5].

نجد الروائي كذلك استمر في توظيفه للقرآن الكريم في قوله «اسجدوا لله يا عباد الله، وأطيعوا أول الأمر منكم ولا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة، ولا ترفعوا رؤوسكم فإن الله لا يجب المتجرين»[6] حيث وظف الآية القرآنية التالية: ﴿**وَأَنفِقُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ وَلاَ تُلْقُواْ بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوَاْ إِنَّ اللّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ**﴾ [7].

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص224.

[2] سورة التكوير: الآيات من 01 إلى 09.

[3] سورة الانفطار: الآيات من 01 إلى 04.

[4] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص247.

[5] سورة الفاتحة: الآية 06.

[6] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص211.

[7] سورة البقرة: الآية 195.

**2- التناص التاريخي:**

تعتبر **"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"** أو **"رمل الماية"** لكاتبها **واسيني الأعرج** من أبرز الروايات الجزائرية المداخلة مع القصص التاريخي المستلهمة لشخصياته وأحداثه عبر تلاق تراجعت فيه الصيغة التاريخية.

وقد لجأ **الأعرج** إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق تكسير الواقع التسلسلي للأحداث واستحضار الواقع التاريخي الماضية وإعادة تركيبها لتناسب توجهاته الأيديولوجية وكذا استحضار الشخصيات.

**أ- استحضار الشخصيات:** تم استحضار الشخصيات التاريخية في رواية **"رمل الماية"** عن طريق الحلم الذي عايشه **البشير الموريسكي** بنقل الرواية مدة طويلة في الكهف التي لجأ إليه بعد اتهامه بالجوسسة وخروجه من الأندلس، وقد كان رحلته في الكهف بعبر ذلك الحلم التاريخي رحلة في الذاكرة الإنسانة وفي عمق التاريخ من أجل استئناف المكبوت والإعلان عن المسكوت عنه، وقد التقى فيه بشخصيات تاريخية دافعت في زمانها عن الحق وحققت الانتصارات ونشرت الحق دون أن تعلم أن ما هو آتٍ في الأزمنة اللاحقة سيكون خراب وهزيمة وتخاذا.

وقد استحضر الروائي الشخصيات التي تحمل فضاءً من مواصفات رمزية وحضارية وهي شخصيات عربية ودينية **(أبي ذكر الغفاري، وعثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان، الحلاج الصوفي، إبن رشد...)**.

يقولون والعهدة على من يروي الأخبار والحكايات ويملأ الأسواق بالأناشيد الصادقة **(البشير الموريسكي)** نفي من الجنة لأن إثمه كان أثقل من أيام الحشر نفسها ولأن الجنة كانت قد أوصدت أبوابها منذ دخول الصحابي الجليل **أبو ذر الغفاري** مجللاً بالعطش والكبرياء، ومنذ أن وقف **الحلاج** أمام الله مطالبًا بيديه ورجليه ورأسه الذي قطع ظلمًا في الأسواق البغدادية ويلومه لأنه نسبة وحيدًا يواجه فراغات الموت والخوف والدم الذي لم

يتوقف عن السيلان بالرغم من الصراعات التي وصلت إلى السماء[1] فهؤلاء المناضلين كان لهم دورًا بارزًا في صناعة المواقف والوقوف في وجه الظلم فوقفوا ضد السلطة عن طريق محاولتهم إقامة العدل وإنهاء الظلم **فأبو** ذر الغفاري يبدوا في السرد الروائي بطلً وثائرًا ضد السلطة المتمثلة لمعاونة **بن أبي سفيان** الذي انحرف عن الطريق الصحيح وعن تعاليم الإسلام مقابل أموال المسلمين.

وقد حول الروائي هذه الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية وذلك عن طريق استنطاقها ودفعها للحوار فيما بينها للكشف عن أعماقها حيث فتح المجال أمامها لتعبر عن خطاباتها وأحاسيسها وعما ألم بها من فواجع ونجد ذلك في الرواية من خلال العديد من الحوارات والخطايا، كالحوار الذي دار بين **الموريسكي** والحكم الرابع **(معاوية بن أبي سفيان)** فسأله: هل يجوز الاقتراض من بين مال المسلمين فأجابه **الموريسكي** إن كنت ترى ذلك فهو عين الصواب[2].

ونجده يحاور نفسه وهو داخل الكهف: ماذا أفعل يا الله؟ قلتها بصوت تردد داخل أرجاء الكهف، لكنك لم تسمع إلا صداك مبحوحًا مثل صحتك ملأت صدرك بالهواء المنبعث من ثقب الكهف الضيقة حاولت أتتلمس محيطك من جديد لا شيء غير الظلمة والأثرية القديمة، رأسك يؤلمك، ضغطت عليه كان كالقذيفة المدفعية، لا شيء تغير[3]. واهتمت الرواية بتوظيفها للشخصيات التاريخية في سردها لأحداث التاريخ حيث وظفت نموذجًا للحاكم الضعيف الذي ينصرف إلى اللهو المجنون. ومن هذه الشخصيات **أبي عبد الله الصغير** آخر ملوك الأندلس الذي كان السبب في ضياع الأندلس بسبب انصرافه إلى اللهو والمجون وتواطئه مع **فارديناندو ايزابيلا** الذين قادا الحملة ضد المسلمين واختياره واختياره الاستسلام بدل المقاومة، وهو يمثل نموذج الحاكم الضعيف الذي أسقط الحاضر

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص10، 11.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص131.

لتأكيد أن الحاكم الجديد ليس إلا نسخة طبعًا الأصل عن الحاكم القديم، فحاكم جملكية **"توميديا أمدوكال"** ما هو إلا امتداد **لمحمد الصغير** فقد باع البلاد لبني كلبون وحكم الشعب بالقوة التسلط لما باع **محمد الصغير** غرناطة للقشاليين- بين غرناطة ونوميديا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير أبو عبد الله-[1].

**ب- استحضار الأحداث التاريخية:** تتأسس رواية **"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"** على التاريخ الذي ينتشر عبر كامل فصولها وإحياء حوادث تاريخية في التاريخ العربي ف المشرق والمغرب فالرواية تسرد أحداث السقوط في التاريخ العربي، الشيء الذي تبدأ بحسب رأي الراوي من الخليفة **عثمان بن عفان رضي الله عنه**. وتنتهي بالعصر الحديث الذي يشهد تسلط بن كلبون على البلاد واشتملت الرواية على حادثة سقوط الأندلس على أيدي الصلبيين وإقامة محاكم التفتيش، وسرد أحداث سقوط غرناطة والتعذيب الذي تعرضت له الناس على يد محاكم التفتيش في الأندلس بعد سقوط الحكم العربي وغيرها[2].

كما استحضر **واسيني الأعرج** الفترة المظلمة ف التاريخ العربي كقوله «كان يصرخ الحلاج وكانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس، قالوا خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلعوا عن الحكم لكنهم في لحظة الهوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر، المعتصم، المتوكل، المنصور قتل أباه واعتلى الكرسي وانتهى مسمومًا، المشكين المهدي، والمعتضد الموفق والمعتضد المقدر أحد الأجداد الذي ما زال دمه يسير في وجوه هذا الزمن الأرقط في قلب كل واحد منهم المقتدر القاهر الأهوج الذي انتهى في كيس قمامة»[3].

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] المصدر نفسه، ص130، 131.

كما استحضر الروائي ما حل بمسلمي الأندلس عشية سقوطها من صور العذاب والتنكيل والاضطهاد «تركوهم يقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد، وأشعلوا النار في المدينة والعباد، القلة التي صرخت في المدينة نفيس خارج السور، قتلت في الغلوات دهسًا بالجياد، أو دفنت حيةً عارية، أو صلبت»[1] وكذلك وظف الرواية أحداث سقوط التاريخ العربي لتؤكد أن الحاضر ليس إلا امتداد للتاريخ العربي في جانبه المظلم، جانب القهر والاستغلال والظلم والتسلط.

وظف **واسيني الأعرج** النص التاريخي في الرواية كما هو في المصادر التاريخية وأورده محصور بين قوسين صغيرتين وقد أخذ هذا النص من كتاب **«نفح الطيب» للمقري** جاء فيه: «حيث كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التبن، وتسلط، تسلط عليهم الاعراب من لا يخشى الله تعالى في الطرقات، وذهبوا أموالهم وهذا ببلاد تلمسان وفاس نجا منهم القليل من هذه المعرة، وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلا ومتيجة الجزائر»[2].

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص131.

[2] المصدر نفسه، ص41.

## 3- التناص الأسطوري:

### 1- مفهوم الأسطورة:

#### أ- لغةً:

تعددت التعاريف اللغوية من المعاجم ومن القرآن نذكر منها الأسطورة في اللغة هي الحديث الذي لا أصل له[1].

أما في القرآن الكريم وجدت كلمة أساطير في قوله تعالى: ﴿**وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُواْ قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاء لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ**﴾[2] والمعنى هنا من كلمة أساطير هو أعاجيب الأحاديث وكذبها.

ونأتي الآن إلى المفهوم الاصطلاحي للأسطورة.

#### ب- اصطلاحًا:

تعرف الأسطورة على أنها الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرقص أو الحركة للأديان في البداية الأولى، ومحاولة تفسير مظاهر الوجود الكوني للإنسان وربطهما مع بعضهما[3].

وبمعنى أدق الأسطورة هي آية قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير[4].

ومعظم الأساطير التي عرفها الإنسان لم تكن مكتوبة بل انتقلت من جيل إلى آخر عن طريق المشافهة وهذا ما ميزها، وعلى الرغم من الاستخدامات المختلفة لكلمة أسطورة من طرف العديد إلا أنهم لا يختلفون على أنها دالة على الخرافة فلطالما ارتبطت الأسطورة بالخرافة والكذب، كما أنها تشكل حيزًا مهمًا في تاريخ أي حضارة إنسانية.

---

[1] محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، دت، ص37.

[2] سورة الأنفال: الآية 31.

[3] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2004م، ص04.

[4] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تع: محي الدين صيحي، تح: حسام الخطيب، المؤسسة العربية، دط، بيروت، 1987م، ص198.

لقد كانت الأسطورة ومازالت مصدر إلهام الفنانين والشعراء والروائيين الذين تفننوا في صياغة الأساطير الجديدة من الأساطير القديمة، ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ... وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان من كل عصر وفي أرقى الحضارات، فما زالت الأسطورة تعيش بكل حيوتها ونشاطها.

إن نص "**رمل الماية**" للوهلة الأولى يبدوا وثيقة تاريخية تحمل في طياتها رموزًا أسطورية وعجائبية تبدوا غامضة منسوجة بدقة وأحداث غريبة تصور لنا الواقع بمنظور أسطوري ويظهر ذلك عند القراءة الأولى للرواية التي بين أيدينا نرى أنها مركبة من مجموعة من الأساطير بداية من عنوانها "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" والفاجعة في الرواية هي فاجعة **البشير الموريسكي** التي جسدت مأساة الموريسكيين في الأندلس ليس بعد سقوط غرناطة وحكاية **الموريسكي** كلها مبنية على الأسطورة ولعل أن شقًا حكايته يُشبه كثيرًا حكاية السندباد البحري والشق الآخر يشبه قصة أهل الكهف.

وبعد قراءة بعض من صفحات الرواية نستنتج أن "**الليلة السابعة بعد الألف**" قد توقف فيها الزمن واستمرت أكثر من الزمن الأرضي ويظهر ذلك في قول الروائي «لم يصدقوا حين قيل لهم إن الليلة السابعة بعد الألف استمرت أكثر من الزمن الأرضي»[1] وقوله أيضًا «... حدثت أشياء ملأت الليلة السابعة بعد الألف ضجيجًا وجروحًا ولم يتوقف النزيف إلا بانتهاء الليلة التي دامت طويلاً طويلاً»[2].

ولعل من الأساطير أخذت حيزًا كبيرًا في الرواية هي أسطورة **البشير الموريسكي** البطل هرب من محاكم التفتيش ووقع في أيدي القراصنة الإيطاليين وسجن في الكهف أكثر من ثلاثمئة سنة...، لقد استعمل **واسيني** الخيال الأسطوري في تصويره لنا، فقد صوره لنا على أنه بطل ملحمي وإنسان كادح كان صراعه ضد السلطة الظالمة.

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص08.

ولقد رويت حكاية البشير في الرواية على لسان **دنيا زاد** وهي أسطورة عَشِقَ الناس سماعها **البشير الموريسكي** شاعر الأندلس وقول غرناطة «البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة لا ينطق عن الهوى، روحت حكايته لشهريار المقتدر...»[1].

وانطلاقًا من حكاية **الموريسكي** ظهرت حكايات أخرى أو يمكن القول انشقت عنها حكايات أخرى ذكرت على إثرها أماكن وشخصيات وقصص أسطورية وخيالية وعجائبية، ولكن تبقى حكاية **الموريسكي** هو بؤرة الحكاية، ومن بين الحكايات الأسطورية نذكر قصة **حمود الإشبيلي** التي غلب عليها الخيال **(الأسطوري)** «وضعوني وجهًا لوجه مع جسد صديقي حمود الاشبيلي، كان ممزقًا بالكماشات الحامية، والكلابات الحادة، صب الرصاص في جروحه، صرخ عاليًا لكن السماء كانت تضع الصمغ في أذنيها، صرخ مرةً أخرى ثم صمت بشكلٍ فجائي، نظر إلي بعيون متعبة كانت تودعني وتودع صرخاته في الأسواق الشعبية التي كانت يملؤها جده رشيد الاشبيلي بحنينه قال بصوتٍ حزين، كنا وحيدين يا البشير وكانوا يحضرون أشياءهم الجديدة بهدوء كبير، أحكٍ عنا في الأسواق الشعبية إن خرجت من هذا القبر حيًا»[2].

وقصة الشيخ **النينوي** والتي رواها لنا البشير بكل حرقة «وأنت يا سيد العشاق، النينوي يا شيخنا... لكن صفاءك قهر طلمة الليل وظلمة القبر، وظلمة الشوق المحزون، تحملت الألف جلده»[3].

«وشيخي النينوي الذي صلب وهو ينظر بعينين مفتوحتين باتجاه البياض حتى لا يكتب عنه الوارقون، أنه مات وهو يستجدي الناس من أجل إنقاذه»[4].

كل هذه الروايات حُكِيت على لسان **الموريسكي** الذي كان يرويها بكل حرقة وأسى.

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص74.

[3] المصدر نفسه، ص148.

[4] المصدر نفسه، ص332.

ولقد كانت رواية "**رمل الماية**" أسطورية في زمانها ومكانها وحتى شخصياتها لأنها بنيت على أساس حكاية ألف ليلة وليلة والتي هي في الأصل كانت حكايات الأمجاد الغابرة الباقية أبدًا عبر الأجيال. وعند قراءتك لصفحات الرواية تصادفك أسطر يظهر فيها الأسلوب الأسطوري بشدة مثلاً قوله «... سأوقف اللعبة في الليلة السابعة بعد الألف، لأنقل الزمن إلى عصرٍ جديد، يبدأ وسط صفاء آخر»[1].

«أحكٍ عن البحر الذي لم يعد بحرًا، عن أسماك القرش والظلام والغيبوبة والحلم الذي صار شعلة»[2].

وظهرت في الرواية شخصيات متعددة كانت تتواصل فيما بينها ونجدها مجسدة في شخصية **الخضر، الحلاج، عبد الرحمن المجدوب**... وكلها غادرت الزمن الماضي وجاءت تعيش في زمن الرواية فهي شخصيات توحي بالتواصل، فالروائي قام بدعوة هذه الشخصيات للرواية وأعطاها بُعدًا أسطوريًا.

وإن حضور الأسطورة بلغتها ومخيالها في "**رمل الماية**" جعل من جو الرواية كله مؤسطرًا خاصةً على مستوى المكان والوصف وللمكان في الرواية دور مغاير للمكان الطبيعي ففي الرواية قد يعبر عن قساوة العيش يقول حيال ذلك «منذ ذلك اليوم البعيد، البعيد جدًا، أشياء كثيرة تغيرت، أطفئت أنوار الجنة وجللت الأبواب بالستائر السوداء وأغلقت النوافذ المطلة على الأنهار والوديان ونبت الزقوم على أشجار الجنة ومسخت الكثير من الأوجه المبشرة التي سرقت الفردوس من عيون الأطفال»[3].

هذا الأسلوب الأسطوري الذي يقص به الروائي يمد النص طاقةً تخيليلة ويختلط الواقعي بالعجائبي الغريب ليحرر النص من قيود الواقع.

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص349.

[2] المصدر نفسه، ص50، 51.

[3] المصدر نفسه، ص11.

وفي الأخير يمكننا القول أن الدافع من استعمال الأسطورة يكمن في محاولة إعطاء النص عمق أكثر من عمق الظاهر ونقل التجربة الكتابية من مستواها الشخصي إلى مستواها الجوهري.

**4- التناص التراثي:**

**أ- مفهومه:**

**- في اللغة:**

إنّ لفظ تراث مشتق من مادة **(ورث)** وتعني ما يرثه البن عن أبيه من المال والحسب، أي اناقل إلى الشخص ما كان لأبويه من قبل فصار ميراثًا له[1].

وتجعله المعاجم العربية القديمة مرادفًا: **(الإرث)، (الوارث)** و**(الميراث)**، فالورث والميراث خاصان بالمال، والإرث خاص بالحسب[2].

وقد جاءت كلمة تراث وما لحقها من مادة في القرآن الكريم على النحو الآتي:

**- سورة النمل: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾**[3].

**- سورة الأحزاب: ﴿وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضًا لَّمْ تَطَؤُوهَا وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا﴾** [4].

**- سورة آل عمران: ﴿وَلِلّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾**[5].

وكانت كلها للدلالة على انتقال الأمر من ورثه عن الأصل.

**في الاصطلاح:**

ونأتي الآن إلى المفهوم الاصطلاحي للتراث.

إن التراث ما اتصل فيه الماضي بالحاضر بل والمستقبل أيضًا وذلك بتوارثه من جيلٍ إلى آخر.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد 2، ط2، بيروت، 1992م، ص199، 200.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مجلد 2، ص200.

[3] سورة النمل: الآية 16.

[4] سورة الأحزاب: الآية 27.

[5] سورة آل عمران: الآية 180.

وإذا كان الباحثون يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، فإنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي، فبعضهم يرى أن التراث كل ما وصل إلينا من الزمن البعيد ويعرف على أنه ما وَرَثْنَاهُ تاريخيًا[1]. وأما بعض الباحثين يرى أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضًا[2].

كما أن الباحثون يختلفون في تحديد مقومات التراث أيضًا فالدكتور **محمد عابد الجابري** يعرف التراث بأنه الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، اللغة، والأدب والفن، الكلام، الفلسفة، التصوف[3].

أما الدكتور **فهمي جدعان** فيوسع مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد والمادي والعمران[4].

أما **شكري غالي** فيقول عن التراث أنه جماع التاريخ المادي والمعنوي[5] فإنه يوغله في أعماق الزمن فماضي الشعوب وحضارتها المادية والمعنونة تشكل كلها تراثًا إنسانيًا.

إن التعامل مع التراث يدفع إلى تجسيده وذلك عن طريق اختيار الأشكال التراثية القريبة إلى روح المبدع، ولقد استحضر **واسيني الأعرج** في روايته **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية** التراث الشعبي بشكلٍ كبير.

**ب- الأمثال الشعبية:**

المثل الشعبي يعد من الأقوال المتداولة بين الشعوب ويمكن للمثل أن يصف لنا الحوادث ويترجم لنا الصدف التي تواجه الإنسان في حياته.

ولقد نوع **واسيني الأعرج** في استعمال الأمثال ومن بين الأمثال التي وظفها في روايته نذكر:

---

(1) محمد فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، ط1، عمان، 1985م، ص16.

(2) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، 1991م، ص45.

(3) المرجع نفسه، ص30.

(4) فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، ص18.

(5) غالي شكري، التراث والثورة، دار الطليعة للطباعة والنشر، دط، بيروت، 1973م، ص18.

قوله «قودوه إلى الحفرة وعلموا دين أمه الزنباع وين يتباع»[1] يستعمل هذا المثل عندما يتجرأ الضعيف على التكلم في وجه القوي وعندها سيلقى العقاب المناسب له، ففي رواية "**رمل الماية**" **شهريار ابن المقتدر** صاحب السلطة والمتعصب للرأي هو الحاكم وبيده كل الأمور ومن لا يطيعه أو يتجرأ على التحدث في وجهه يعاقبه دون رحمة.

وهنا أراد الكاتب أن يبين لنا مصير من يتجرأ أو يقف في وجه السلطة والضعيف يبقى ضعيف والقوي يبقى قوي مهما تغير الزمان والمكان.

بالإضافة إلى قوله «إرميه إلى مجموعة تروي الحاضر الذي يعد بالخير والنور، سيموت من تلقاء نفسه، يخلق من الشبه أربعين سنضعهم على شاكلته»[2].

وهنا يقصد أنه الإنسان عندما يأتي إلى الدنيا يخلق معه من يشابهه فإذا اختفى **البشير الموريسكي** يأتي من يشبهه وهنا **واسيني** يريد أن يوصل لنا فكرة أن الإنسان لا يتغير وإنما أفعاله تتغير بتأثرها بظروف الحياة وأن صوت الحق لن يختفي من الحياة، وإذا اختفى **الموريسكي** سيظهره شبيهه ليتقمص شخصيته ودوره في الحياة.

**ج- الحكم:**

الحكمة في الأصل تنتج عن الحكماء عكس المثل الذي ينتج عن العامة وهي تستعمل لتبقى عِبرة للناس وهِدايةً لهم وإرشادهم وتتميز بسهولة الحفظ وإيحاءات عميقة وفي رواية "**رمل الماية**" استحضر الكاتب بعض الحكم خدمت الرواية في موضوعها نذكر منها:

- "**الحق ثقيل مر، والباطل حلو خفيف**"[3] هذه الحكمة توحي إلى الذي مر فيه الروائي والذي يسوده الباطل والذي كان فيه صاحب الحق لا يستطيع أن يطالب بحقه لأنه صعب

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص334.

[2] المصدر نفسه، ص340.

[3] المصدر نفسه، ص23.

وسيندم إن طالب به وبالتالي سيواجه الباطل ويتقبله وفي المقابل لن يواجه أي مشاكل مع السلطة.

أي أنه يجب على الإنسان أن يواجه الظلم ويسكت عنه وإذا فعل العكس سيكون مصيره الموت.

- **"الدار التي لا ترد المظالم تستاهل الحرق"**[1] ما حدث **للحلاج** وجود من يدافع عنه، وأسلوب **أبو حامد** في استفزازه يخلق جوًا من الصراع، فالإنسان الذي يرضى أن يعيش مع الاستبداد والظلم سيعيش من أجل أن يرى الفساد فصلاح الأب من صلاح الأسرة، وصلاح المسؤول من صلاح المجتمع والدولة، أي الكاتب هنا يعقد مشابهةً بين الدار والمجتمع.
- **"الليل عيون وللحيطان آذان... القدر يخطئ يا ابني في كثيرٍ من الأحيان"**[2] هنا **الموريسكي** كان يروي حكايته وضع أحد الحكماء يده على فمه لكي يسكت ولا يسمعه أحد لأنه خاف عليه من الأعداء وهنا هذه العبارة تدل على الوضع الصعب الذي كان يعيشه الشعب حتى في بيته لا يشعر بالراحة ولا يستطيع أن يتكلم بحرية.

خوفًا من وصول الخبر إلى آذان القتلة فهذا الربط بين الواقع والخيال تجعل الأحداث أكثر وقعًا في نفس القارئ.

- **"يجب دائمًا أن نختار الطريق الوسط، فهو أفضل الطرق، خير الأمور أوسطها، قالها نبينا الكريم عليه الصوات والسلام"**[3] والمقصد من هذه الحكمة أنه وسط هذا لمجتمع الذي يعيشه الروائي والذي تتخلله الكثير من الأنظمة فإنه يجب في مثل هذا الموقف اختيار الأمر الوسط لأنه سيخدم بشكل سليم وإيجابي كل مقتضيات المجتمع لذا يقال أن الشيء الوسط هو الأحسن دائمًا لأنه صادر عن تجربة الحكماء.

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص153.

[3] المصدر نفسه، ص108.

**د- الأغنية الشعبية:**

هي قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف تشيع بين الأميين أكثر ولها مواسمها، وهي ما تزال حيةً إلى يومنا هذا، ولقد استحضر **واسيني الأعرج** هذا اللون الأدبي في عديد من المرات ومن بين القصائد التي استعملت في الرواية نذكر:

**أعماق أقرب الزهور البرية.**

**يا البحر يا الهبيل.**

**داويني بملحك نبرأ.**

**يا البحر يا الحنين.**

**غرقني بين الموجة والموجة.**

**حبيت نرقد.**

**وحبيبي ضاع...**

**داويني نبرأ... [1]**

**يا البحر يا الهبيل.**

تحمل هذه القصيدة في طياتها معاناةً كبيرة، فهنا **سيدي عبد الرحمن المجذوب** يتعذب من البعد ويطلب من البحر أن يداويه لأنه يحس بالوحدة لابتعاده عن وطنه وأهله.

وهذا دليل على الصراع الذي يعيشه الكاتب بين ميوله ورغباته وأنه يريد أن يرتاح لأنه متعب ويريد من البحر أن يداويه.

**يا الرايح، وين رايح.**

**جيب لي أخبار.**

**ريت غيمة جافلة.**

**ما عرفت لاما لبرد ولا ما لنار...**

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص173.

**يا الرايح، وين رايح.**

**راني وحيد، راني وحيد...**[1]

هنا من خلال هذه الأبيات نحس الألم والحزن مُخَلفةً ورائها فراغًا وضياعًا فهو يَتمنى أن يذهب الطير إلى بلاده ويأتيه بالأخبار ويطمئنه على أحبابه، **فالمجذوب** أتى وترك أحبابه فصدم بحالة الفساد في هذه البلاد الجديدة.

ويمكن أن يكون هذا تشبيه بينه وبين الكاتب **(واسيني الأعرج)**.

**جئنا من بعيد، جئنا من بعيد.**

**الدم في الطريق والليل والعبي.**

**جئنا، الورود في أيدينا أذبلوها.**

**والأحصنة قتلوها.**

**جئنا من بعيد، جئنا من بعيد.**

**قوَالون في قلوبنا الحقيقة.**

**هللو يا! هللو يا! هللو يا!**[2].

هنا يحكي عن الخراب الذي غزى البلاد، فالروائي يبين لنا الحالة الصعبة التي عاش فيها كأنه يقول هل من مصلحٍ لهذه الأمة.

**هـ- الحكاية الشعبية:**

تعد الحكاية الشعبية من أهم فنون الأدب الشعبي وأكثرها شيوعًا لما فيها من خصائص فنية واجتماعية ممتعة ساعدت في انتشارها بين الأوساط.

ولقد حضرت الحكاية في رواية "**رمل الماية**" حضورًا واسعًا وكان لحكاية **ألف ليلة وليلة** تأثير عظيم في السرد الحكائي في الرواية، فلقد كانت **دنيا زاد** أخت **شهرزاد** تروي

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص275.

[2] المصدر نفسه، ص434.

قصصًا كثيرة **لشهريار ابن المقتدر** عما حدث في الليلة السابعة بعد الألف، أما في الثانية **شهرزاد** روت **لشهريار** حكايات لمدة ألف ليلة وليلة.

وتُسرد الرواية التي بين يدينا على أنها امتداد لألف ليلة وليلة فهناك ستة ليالٍ مفقودة تُعنَى الرواية بسرد أحداثها.

ومن القصص التي روتها **دنيا زاد لشهريار** قصة **البشير المريسكي، حكاية الحلاج، حكاية ابن رشد، حكاية أبي ذر الغفاري، حكاية الخضر، حكاية أهل الكهف...**

وما نلاحظه أن رواية "**رمل الماية**" أعادت سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ وصراع بين السلطة والشعب، فيقوم السرد الروائي فيها على طرفين متصارعين هما السلطة التي تعمل على إخفاء الحقيقة مستخدمةً الوارقين الذين يكتبون التاريخ وفق أهواء السلطة والشعب المسكين الذي يتعرض للذُل والعذاب، كم انه وظف الماضي على انه امتداد للحاضر وما حصل في الأمس فإنه يحصل اليوم وفي الغد.

وما روته **دنيا زاد** هو نقل لواقع الدنيا التي يعيشها الروائي، وستبوح في سرد الرواية "**رمل الماية**" بما خفي عن أختها **شهرزاد** فأخبار الدنيا تأتيها من الواقع وستنقلها كما هي دون الخوف من السلطان يقول الروائي: «كانت دنيا زاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار، فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيَّجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية»[1].

«لكن دنيا زاد أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفًا من بطشه...» [2].

فالفرق بين حكايات الأختين أن **شهرزاد** كانت حكاياتها من خيالها للهروب من الحاكم لذلك اتصفت بالرقة والمتعة التي جذبت **شهريار** لسماعها، لكن ما قصته **دنيا زاد**

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص27.

كانت حكايات واقعية مأساوية يرفض سماعها لكنه يسمعها طوعًا إشباعًا لفضوله في معرفة النهاية.

فقوة **دنيا زاد** وجرأتها أمام الملك جعلته يقع أمام الحقيقة المفجعة وهذا ما يوحي به عنوان الرواية **(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)**.

«فالليلة السابعة استمرت زمنًا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف»[1].

والملاحظ أن في حكاية **ألف ليلة وليلة شهرزاد** هي البطلة، في حين نجد في رواية "**رمل الماية" دنيا زاد** هي البطلة، ففي الحكاية الأولى كانت **دنيا زاد** ذات دور سلبي، ثم أتى وأعطاها دور إيجابي في رواية "**رمل الماية**".

**فواسيني الأعرج** وظف حكاية **ألف ليلة وليلة** توظيفًا اجترارًيا إلاّ أنه في بعض الأحيان وظف بعض أحداثها في روايته.

فلقد كان غرضه أن يبين لنا الظلم الذي يسود المجتمع والخوف الذي ينتابه من الحاكم.

وما يلاحظ مما سبق أن رواية "**فاجعة اللية السابعة بعد الألف**" احتوت على عددٍ كبير من الحكايات الفرعية الناجمة عن الحكاية الإطارية، فقد وظف الكاتب هذه الحكايات معتمدًا على حكاية **ألف ليلة وليلة** ليعبر عن المأساة التي عاشها الشعب الجزائري من قِبل السلطة الحاكمة.

و**واسيني الأعرج** في روايته "**رمل الماية**" نوع في استعمال التراث الشعبي، ولعل أبرز ما وظفه هو الأمثال والحكم والأغنية والحكاية الشعبية، ويمكن أن يكون هذا راجع لثقافة الروائي الشاسعة وأيضًا إلى ما يحدثه استعمال التراث من أصداء في نفس القارئ، وقد يكون سبب في توعية الناس وإرشادهم.

ويمكن أن الروائي نوع في التناص التراثي لكي يوصل لنا ما يجول في ذهنه وقلبه.

---

[1] واسيني الأعرج، رمل الماية، ص07.

# الخاتمة

في ختام هذا البحث المتواضع لم يبقى لنا سوى أن نسجل أهم النتائج المتوصل إليها:

- تعدد التعريفات المتعلقة بالتناص فلكل ناقدٍ وباحثٍ وجهة نظر مختلفة
- مفهوم التناص يرتكز على مفهوم النص بشكلٍ كبير.
- إنّ الدراسات العربية أولت اهتمامًا كبيرًا للتناص والدليل على ذلك التطورات الكثيرة التي طرأت على المصطلح إذ أنه اليوم أصبح علم له قواعده وأسسه.
- رواية **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج** تتميز بتضخم عدد صفحاتها وذلك راجع لتنوع الأحداث والمواضيع لمطروحة فيها.
- استحضار الروائي **واسيني الأعرج** في روايته **"رمل الماية"** ونوع في استعماله بين الأمثال والحكم، الأغنية الشعبية والحكاية الشعبية.
- **"رمل الماية"** مركبة من مجموعة من الأساطير، ولقد خدمن هذه الأساطير موضوع الرواية كثيرًا.
- **واسيني الأعرج** في روايته نوع من استعمال اللغة العامية، الفصحى، لغة القرآن، اللغة الأجنبية والتاريخية الأسطورية واللغة التراثية، وذلك راجع لثقافة الروائي الشاسعة.
- يتجلى التناص في مظاهره القديمة من خلال السرقات الشعرية والاقتباس والتضمين، فكل هذه المفاهيم تعد من أشكال التناص.
- اهتم النقد العربي الحديث بدراسة ظاهرة التناص على الرغم من اختلاف المصطلحات من ناقدٍ لآخر، فبرزت عدة مصطلحات منها: النص الغائب، تداخل النصوص، المتناصية، التناصية، وغيرها وظهر عدة نقاد في هذا المجال نذكر: **محمد مفتاح، محمد بنيس، سعيد يقطين** وغيرهم.

أما عند الغرب فقد عرف ميلاد مصطلح التناص على يد البلغارية **جوليا كرستيفا** التي كانت مستفادةً من **حوارية ميخائيل باختين.**

- والتناص الذي كان يتحقق بواسطة تداخل نصوص سابقة في نص جديد فإن هذا التفاعل يتخذ عدة أشكال منها التناص الضروري والاختياري، التناص في الشكل

والمضمون، التناص الداخلي والخارجي والذاتي ومختلف من درجةٍ إلى أخرى التطابق، التداخل، التفاعل وغيرها، ومن مظاهره: النص الغائب، السياق، المتلقي وغيرها.

ومن خلال دراستنا للتناص في رواية "**رمل الماية لواسيني الأعرج**" يتضح أنَّ **واسيني الأعرج** تداخل م مجموعة من النصوص الغائبة.

- استحضر **واسيني الأعرج** النص القرآني كان يقتبس الآية التي وردت في القرآن الكريم وأحياناً كان يقتبس المعنى مغيرًا في البنية اللفظية للآية، وهذا الاقتباس للنصوص الدينية أضفى على الرواية نوع من القداسة، لأن القارئ يميل إلى النصوص التي تحتوي على آيات من القرآن الكريم.
- واستحضر قصةً تاريخية إسلامية هي قصة أهل الكهف.

# قائمة

# المصادروالمراجع

القرآن الكريم

**- المصادر:**

**1.** واسيني الأعرج، رمل الماية، دار ورد، ط1، دمشق، 2015م.

**- المراجع:**

**2.** ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد 2، ط2، بيروت، 1992م.

**3.** ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص، مج7، دار صادر، بيروت، ط3، 1924م.

**4.** أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون، ط2، عمان.

**5.** تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، دار فارس، ط2، عمان، 1996م.

**6.** حسين جمعة، نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة، مجلة مجمع اللغة العربية، ج2، مجلد 75، دمشق، 2000م.

**7.** حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م.

**8.** علاء الدين رمضان السيد، الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء العلوم العربية، المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، 2017م.

**9.** رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، ط1، باريس، 1992م.

**10.** رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تع: محي الدين صيحي، تح: حسام الخطيب، المؤسسة العربية، دط، بيروت، 1987م.

**11.** سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، إربد، شارع الجامعة بجاني البنك الإسلامي، ط1، 2010م.

**12.** سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

**13.** سمير سعدي حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، 2001م.

**14.** صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، العدد 2، 1986م.

**15.** عبد الاله الصانع، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصور الفنية، القدامة وتحليل النصوص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1997م.

**16.** عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

**17.** عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2007م.

**18.** عبد الله الغذامي، تشريح النص، الركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2.

**19.** عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993م.

**20.** غالي شكري، التراث والثورة، دار الطليعة للطباعة والنشر، دط، بيروت، 1973م.

**21.** فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2004م..

**22.** فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، دط، دار المعرفة، الجزائر، 2008م.

**23.** محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية.

**24.** محمد بنيس، ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، ط2، بيروت، 1985م.

**25.** محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، دت..

**26.** محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي- الجرجاني نموذجًا-، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م.

**27.** محمد سالم سعد الله، مملكة النص، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م.

**28.** محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، 1991م.

**29.** محمد فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، ط1، عمان، 1985م.

**30.** محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري باستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

**31.** مصطفى السعدني، التناص الشعري قضية أخرى لقشية السرقات، دار المعارف، الاسكندرية، 1991م.

**32.** يحي بن مخلوف، التناص (مقارنة معربية في ماهية التناص أنواعه وأنماطه)، دار قانة، الجزائر، 2008م.

# الملاحـــق

**1- التعريف بالروائي "واسيني الأعرج":**

**واسيني الأعرج** روائي، قاص جزائري وأستاذ جامعي، ولد بسيدي بوجنان بولاية تلمسان سنة 1954م، ينحدر من أسرة فقيرة والده شهيد كان من عمال المناجم في حرب التحرير 1959م.

درس بتلمسان وجامعة وهران، حصل منها على الإجازة في الأدب العربي عام 1977م، انتقل إلى دمشق (سوريا) عاش فيها حتى سنة 1985م وحصل هناك على شهادتي الماجستير والدكتوراه؛ بعدها عادة إلى الجزائر وشغل منصب أستاذ للمناهج والأدب الحديث.

يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسربون بباريس، ويعتبر **واسيني** أحد أهم الأصوات الروائية في العالم، وفي الوطن العربي.

على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال **واسيني الأعرج** الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكلٍ واحد بل تبحث دائمًا على سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللغة.

**أعمال واسيني الأعرج:**

ترجمت أعمال **واسيني الأعرج** إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الإنجليزية والإسبانية.

ومن بين أعمال **واسيني الأعرج** نذكر:

- طوق الياسمين وقع الأحذية الخشبية 1981م.
- نوار اللوز1983م.
- مصرع أحلام مريم الوديعة 1984م.
- البوابة الزرقاء 1980م.

- الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية 1993م.
- شرفات بحر الشمال 2001م.
- سيدة المقام 1995م.
- حارسة الظلال 1999م.
- ذاكرة الضرير 1998م.
- مضيق المعطوبين 2005م.
- كتاب الأمير 2005م.
- البيت الأندلسي 2010م.
- رماد الشرق الجزء الأول 2013م.
- رماد الشرق الجزء الثاني 2013م.

وله كتب نقدية أيضًا نذكر منها:

- النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية 1985م.
- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر 1986م.

**الجوائز:**

حصد **واسيني الأعرج** عدة جوائز منها:

* في العام 1997م اختيرت روايته **حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)** ضمن أفضل خمس روايات جزائرية صدرت في فرنسا.

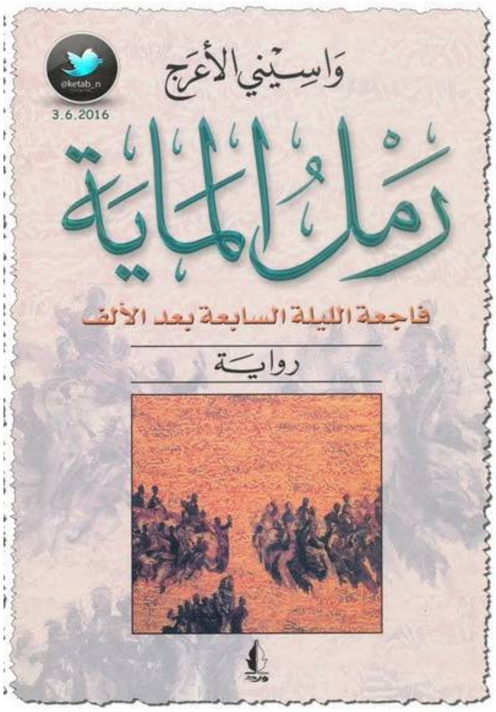
* تحصل في عام 2001م على جائزة الرواية الجزائرية.

* اختير عام 2005م كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية العربية.

* تحصل عام 2006م على جائزة المكتبيين الكبرى على روايته **كتاب الأمير** التي تمنع عادةً لكثر الكتب رواجًا واهتمامًا نقديًا في السنة.

* تحصل عام 2007م على جائزة الشيخ زايد للآداب.

## 2- ملخص الرواية (رمل الماية لواسيني الأعرج):




إن رواية **(رمل الماية)** للكاتب الروائي **واسيني الأعرج** والتي تتكون من سبعة عشر فصلاً مفتحة بطابعها التناصي على الموروث الشعبي والتاريخي بشكلٍ خاص، ولقد قام **واسيني الأعرج** بناء **(رمل الماية)** على بناء ألف ليلية ووطنّها بشكلٍ كلي.

ولقد ضَمت فاجعة الليلة السابعة بعد الألف **(رمل الماية)** قصصًا كثيرة روتها **دنيا زاد** أخت **شهرزاد لشهريار ابن المقتدر**، عن رواة آخرين قاموا بدور الراوي، تمامًا كحكايات ألف ليلة وليلة تقوم **دنيا زاد** بمهمة سرد الحقيقة التي خبأتها **شهرزاد** عن الملك **شهريار**، وبدأت من انتهت أختها معلنةً تمديد السرد من النقطة التي توقفت عندها **شهرزاد**.

ففي الرواية **(رمل الماية) دنيا زاد** تري **لشهريار المقتدر** أربع عشرة حكاية **البشير الموريسكي** يروي حكايته وحكاية **حمود الاشبيلي** وحكاية **صلب الحلاج**، وحكاية **ابن رشد**، وحكاية **أبي ذر الغفاري مع معاوية**، وحكاية **أهل الكهف**، الراعي يروي حكاية **البشير**، وحكاية **الخضر**، و**المجذوب** يروي حكاية **البشير الموريسكي** وحكاية **مريانة** وحكاية **الطاووس**، **ماريوشا** تروي حكاية **بوزان القلعي**، وحكاية **المجذوب**.

وقد وظف الروائي هذه الحكايات في روايته معتمدًا على الموروث التاريخي والديني ضمن التراث الشعبي الذي قامت عليه الرواية على أساس حكايات ألف ليلة وليلة، ليعبر عن مدى المأساة التي عاشها الشعب الجزائري من قبل السلطة الحاكمة.

# فهرس المحتويات

**شكر وعرفان**

**مقدمة.....أ-ب**

**مدخل مفاتيح منهجية ..... 4-7**

**الفصل الأول**

**التناص بين العرب والغرب**

**1- مفهوم التناص..... 09**

أ- لغةً ..... 09

ب- اصطلاحًا ..... 10

**2- عند العرب..... 11**

**3- عند الغرب..... 17**

**4- درجات التناص ..... 20**

**5- مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم..... 21**

**6- آليات التناص..... 21**

**7- أشكال التناص ..... 24**

**الفصل الثاني**

**تجليات التناص في رواية رمل الماية الليلة السابعة بعد الألف**

**1- التناص الديني..... 28**

أ- القرآن الكريم..... 28

**2- التناص التاريخي ..... 33**

أ- استحضار الشخصيات التاريخية ..... 33

ب- استحضار الأحداث التاريخية..... 35

**3- التناص الأسطوري ..... 37**

أ- مفهومه ........................................................................ 37
**4- التناص التراثي ............................................................ 42**
أ- مفهومه ........................................................................ 42
ب- الأمثال الشعبية............................................................ 43
ج- الحِكم......................................................................... 44
د- الأغنية الشعبية.............................................................. 46
هـ- الحكاية الشعبية ........................................................... 47
**الخاتمة ........................................................................ 51**
**قائمة المصادر والمراجع.................................................... 54**
**الملاحق......................................................................... 58**
**الفهرس المحتويات**
**ملخص الدراسة**

**ملخص:**

لقد قمنا بدراسة رواية "رمل الماية" للروائي واسيني الأعرج، وكشفنا عن مختلف التناصات الموجودة فيها، والتناص قوي الحضور في هذه الرواية، حاول هذا البحث الكشف عن مفهوم التناص وتقنياته في الفصل الأول، ثم بيان جمالياته في الرواية في الفصل الثاني، ورمل الماية رواية غنية بالتقاطعات النصية، ومزدحمة بالنصوص الغائبة في شكل تناص، فهي تمثل صورة للإبداع الفني الحداثي الذي خلق خصوصياته بين تجسيد متميز للكتابة الإبداعية، وإمكانية التصوير الفريد للواقع العربي والجزائري خصوصا.

**الكلمات المفتاحية**: واسيني الأعرج، رمل الماية، التناص، النص، النصوص الغائبة.

*Summary:*

*Try to search for an exploration of the concept of intertextuality and its techniques in the first chapter, then explain its aesthetics in the novel in the second chapter, and the water sand is a novel, the sand of the water is a novel by the novelist Wacene Al-Araj, and we revealed the various intertensions present in it, and intertextuality is strong in this novel. Participation in photography, crowded, and participation in the form of intercourse, represents an image of artistic creativity.*

***Key words**: Waciny Al-Araj, Water Sand, Intertextuality, Text, Absent Texts.*