International Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies (JALLS)
المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
Journal Homepage: https://www.refaad.com/Journal/Index/6
E-ISSN 2663-5860 | P-ISSN 2663-5852
Vol. 8, Issue 3, 2026, pp. 97 - 109

التَّـنَاصُّ في روايةِ: " سَفَرُ بَرْلِك وَدُرُوبُ القَفْرِ" للرّوائيّ سُليمان القوابعة

أسماء محمّد الزّريقات[1]*، سالم ياسين الفقير[2]، عبد الله محمّد القرارعة[3]
[1] أستاذ مشارك في الأدب الحديث/ نقد ورواية- جامعة الطّفيلة التّقنيّة- الأردن.
[2] النّاطق الإعلاميّ باسم وزير الثّقافة- مدير مديريّة الثّقافة في محافظة العاصمة- عمّان- الأردن.
[3] أستاذ مشارك في الدراسات لّغويّة/ اللّغة والنّحو- جامعة الطّفيلة التّقنيّة- الأردن.
*الباحث المراسل: أسماء الزّريقات (dr.asmaalzregat@yahoo.com)

Intertextuality in the Novel Safar Barlik wa Duroob al-Qafr by the Novelist Suleiman Al-Qawab'ah

Asmā' Mohammad Al-Zurayqāt[1*], Sālim Yaseen Al-Faqīr[2], Abd Allāh Mohammad Al-Qarāri'ah[3]
[1] Associate Professor of Modern Literature/ Literary Criticism and Fiction, Tafila Technical University, Jordan.
[2] Media Spokesperson for the Minister of Culture, Director of the Directorate of Culture in Amman Governorate, Amman, Jordan.
[3] Associate Professor of Linguistic Studies/ Language and Syntax, Tafila Technical University, Jordan.
* Corresponding Author: Asmā' Al-Zurayqāt (dr.asmaalzregat@yahoo.com)

Received	Revised	Accepted
استلام البحث	مراجعة البحث	قبول البحث
2026/7/ 7	2026/8/13	2026/8/23

DOI: https://doi.org/10.31559/JALLS2026.8.3.1

This file is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International

الملخص:

الأهداف: تسعى هذه الدّراسة إلى تطبيق نظرية التّناصّ على رواية " سفر برلك ودروب القفر" (2010) للرّوائي سليمان القوابعة، ولعلَّ الدَّافع وراء اختيار هذه الرّواية ميداناً للتّطبيق عائد لما ظهر للباحثينَ من كثافة التّناصّات فيها، ولِما تحمله بين صفحاتها من التَّضمينات، والإحالات الّتي تعودُ بالقارئ إلى نصوص أدبيّة، وتراثيّة سالفة، حتّى لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من تناصّ أو أكثر، كما كان التّنوّع، والتّباين في مشارب هذه النّصوص دافعاً إلى إظهارها، ودراستها، وتحليلها، والوقوف عندها، وكشف أثرها على بنيتي النّصّ الشّكليّة، والمعنويّة.

المنهجية: اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفيّ التّحليليّ لتتبع أشكال التّناصّ ومستوياته التّطبيقيّة في متن الرّواية، والّتي تمثّلت في أربعة أشكال رئيسة: التّناصّ الإشاريّ، والامتصاصيّ، والجزئيّ، والكامل - بنوعيه: المحوّر، والمنصّص- إلى جانب رصد تناصّ الأدب الشّعبيّ المتمثّل في الأغاني الشّعبيّة واللّهجة المحكيّة.

الخلاصة: خلصت الدّراسة إلى مجموعة من النّتائج؛ من أبرزها نجاح الرّوائيّ في إذابة النُّصوص المستحضرة وامتصاصها بوعي؛ إذ أضفى التّناصّ الإشاريّ صيغة تعبيريّة مكثّفة أغنت الرّواية، وكسرت أفق التّوقّع لدى المتلقّي، كما كشفت النّتائج عن ارتباط النّصوص الممتصّة بدلالات رمزيّة عميقة تُعبّر عن التسلّط العسكريّ الّذي فُرِض على العرب وقبائلهم آنذاك، مع ظهور جليّ للتّناصّ الدّيني.

الكلمات المفتاحية: *التّناصّ؛ سفر برلك؛ القوابعة؛ الرّواية؛ الأدب الشّعبيّ.*

Abstract:

Objectives: This study seeks to apply the theory of intertextuality to the novel Safar Barlik wa Duroob al-Qafr (2010) by the novelist Suleiman Al-Qawab'ah. The primary motivation for selecting this novel as a fieldwork for application stems from the dense intertextual layers observed by the researchers, alongside the embedded implications and references that draw the reader back to prior literary and heritage texts—so much so that hardly a page is devoid of one or more intertextual instances. Furthermore, the diversity and divergence in the origins of these source texts served as a driving force to uncover, study, analyze, and scrutinize them, thereby revealing their impact on both the formal and semantic structures of the text.

Methodology: The study adopts a descriptive-analytical approach to trace the forms and applied levels of intertextuality within the body of the novel. These are manifested in four major forms: referential, absorption-based, partial, and complete intertextuality (the latter comprising two types: modified and quoted). Additionally, the study monitors the intertextuality of folk literature as exemplified by folk songs and the colloquial dialect.

Conclusion: The study has yielded a set of findings, most notably the novelist's success in consciously dissolving and absorbing the summoned texts. The referential intertextuality bestowed a condensed expressive form that enriched the novel and shattered the recipient's horizon of expectation. The findings also revealed that the absorbed texts are linked to deep symbolic significance reflecting the military hegemony imposed upon the Arabs and their tribes at that time, alongside a conspicuous manifestation of religious intertextuality.

Keywords: *Intertextuality; Safar Barlik; Al-Qawab'ah; The Novel; Folk Literature.*

الاستشهاد

Citation

الزريقات، أسماء، وآخرون. (2026). التَّـنَاصُّ في رواية: " سَفَرُ بَرْلِك وَدُرُوبُ القَفْرِ" للرّوائيّ سُليمان القوابعة. *المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية*. 8 (3)، 97-109.

Al-Zurayqāt, A. M., et al. (2026). Intertextuality in the Novel Safar Barlik wa Duroob al-Qafr by the Novelist Suleiman Al-Qawab'ah. *International Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies*, 8 (3), 97-109. https://doi.org/10.31559/JALLS2026.8.3.1 [In Arabic]

المقدّمة:

تُعدُّ رواية "سفر برلك ودروب القفر" (2010م) للأديب سليمان القوابعة عملًا روائيًّا يوثّق مرحلة تاريخيّة مفصليّة؛ إذ يقع زمنها الدَّاخليّ بين عامي (1910-1916م)، متزامنًا مع انهيار الإمبراطوريّة العثمانيّة، وزحف القوى الأوروبيّة نحو المنطقة، حيث تُسلّط الرِّواية الضّوء على مأساة " السّفر برلك" والتَّجنيد الإجباريّ، الّذي فرضه العسكر العثمانيّ، مستهدفًا أخذ الصِّبيان - الّذين بلغوا سنّ التَّجنيد- من القرى والبوادي إلى ساحات الحروب المهلكة، ممّا تسبّب في إشاعة الجوع والتّشرّد والقتل، لا سيّما في منطقة بادية جنوب شرق الأردنّ (معان، وجرف الدّراويش، ومضارب قبائل وادي أبو العوافي).

ومن الناحية النَّقديّة، لا تنفصل هذه الرِّواية عن الأصول التّراثيّة والأدبيّة الشَّفويّة والمكتوبة؛ إذ يعمد الكاتب إلى استحضار مفردات البيئة التّاريخيّة عبر آليّة " التّناصّ" بمستوياته المختلفة، وتوظيف الأصناف الأدبيّة لدعم رؤيته الرِّوائيّة، وتصوير واقع الإنسان العربيّ ومعاناته آنذاك، وتتابع الرِّواية رحلة بطلها "عليّ الطَّيِّب"، الشّابّ الفَارّ من العساكر والتّجنيد الإجباريّ، بعد أن سِيق والده وشقيقته "ساجدة" غصبًا، ويهرب عليّ إلى مضارب" الشيخ ابن مصلح"، حيث يعمل راعيًا في بيئة صحراويّة قاسية تحكمها لغة القتل والثّأر، وهناك، تنشأ قصّة عشق بينه وبين " صفيّة" ابنة الشّيخ تنتهي بالزّواج، وتتأزّم الأحداث مع الاستعدادات لثورة الحسين بن عليّ، ليعثر "عليّ" في نهاية المطاف على شقيقته "ساجدة" الّتي كانت قد وقعت فريسة لاغتصاب أحد العساكر وهو "إيهان"، وتموت "ساجدة" مجهضةً عند عودتها، بينما يواصل "عليّ" رحلته باحثًا عن والده الغائب، لينتهي به المطاف أسيرًا في يد العسكر بوادي العقيق جنوبيّ المدينة المنوّرة.

مشكلة الدّراسة:

تكمن مشكلة الدّراسة في استكناه الموقف العربيّ والإنسانيّ من مأساة " السّفر برلك" والتَّجنيد الإجباريّ في فترة قاسية، عاشتها الأمّة العربيّة قبل مائة عام، فهل استطاع الكاتب أن يصل إلى عمق هذه المأساة، ويكشف عن مكنونات النّفوس الّتي عاينتها، وهل كان استخدامه للتّناصّ مناسبًا لهذا الغرض.

أسئلة الدِّراسة:

يظهر من تتبّع متن الرِّواية أنَّها تتّكئ على مجموعة من الأدبيّات والتَّناصّات، الّتي استدعاها الكاتب بوعي فنّيّ، ولذلك نحتاج إلى الإجابة عن عدد من التّساؤلات، تتمثّل في:

- هل كان استخدام التَّناصّ التّراثيّ والتّاريخيّ من خلال استحضار أحداث مأساة السّفر برلك والتَّجنيد القسريّ وملاحقة الفلّاحين مناسبًا لعرض هذه القضيّة التّاريخيّة الشّائكة لاستحداث التّعاطف المطلوب مع أهل تلك الفترة.
- هل ظهر الأدب الشّعبيّ والفولكلور البدويّ جليّاً في توظيف الأغاني الشّعبيّة الشّفاهيّة والاستعانة باللّهجة المحكيّة لتعميق رؤية الكاتب وواقعيّة الرِّواية.
- هل برز التَّناصّ الدِّينيّ كعنصر رئيس للدّلالات الرّمزيّة في نصّ الرِّواية.
- كيف استطاع الأديب استحضار النّصوص وإذابتها في النّصّ، وكيف خدم التَّناصّ الرّواية.

أهميّة الدِّراسة:

تكتسب هذه الدّراسة ضرورتها وأهميّتها العلميّة من عدّة جوانب:

- الاهتمام بأعمال سليمان القوابعة الرِّوائيّة، واستحضار مفردات بيئة العمل من ذاكرته، وتقديم قراءة نقديّة تفكّك النّصّ وتكشف عن مكنوناته البنائيّة والدّلاليّة.
- كشف آليّات التَّوظيف الفنيّ للتناصّ، حيث تكمن أهمية البحث في الكشف عن قدرة الِّروائي وبراعته في توظيف الأصناف الأدبية تحت مصطلح " التّناصّ" ليدعم رؤيته القائمة على تصوير واقع الإنسان العربيّ، وكيف استطاع إذابة تلك النّصوص المستحضرة دون رتابة أو مبالغة.
- توثيق التّراث الشَّعبيّ، وكيفيّة تحوّل الكائنات والبيئة الصّحراويّة الشّديدة القسوة إلى أبعاد رمزيّة وتوثيقيّة، وكيف ساهم الرُّعاة والصِّبيان والفلاحون في إبراز مظاهر الفقر والجهل والمرض النَّاتجة عن الحرب، ممّا يجعل هذه الدِّراسة عملًا نقديًّا جادًّا لجماليّات العلاقة بين التّاريخ، والتّوثيق، والتّراث الشَّعبيّ داخل متن الرِّواية.

أهداف الدِّراسة:

تتحدّد أهداف هذه الدِّراسة في النّقاط الآتية:

- تسليط الضّوء على الحقبة الزّمنيّة والتّاريخيّة (1910-1916م) الّتي رصدتها الرّواية في المشرق العربيّ.
- تتبّع أشكال التَّناصّ ومستوياته التّطبيقيّة (الإشاريّ، والامتصاصيّ، والجزئيّ، والكامل) في متن الرِّواية.
- رصد مظاهر الأدب الشَّعبيّ (الأغاني الشّعبيّة واللَّهجة المحكيّة)، والكشف عن آليّات توظيفها في متن الرِّواية.
- تحليل أثر هذه التّناصّات والاستدعاءات الأدبيّة على بنيتي الرِّواية الشّكليّة والمعنويّة.

الجانب النّظريّ للتّناصّ:

يبدو أنَّ مصطلح التّناصّ قد تعرض– كغيره من المصطلحات النَّقديّة– لكثير من التّحويل، عبر رحلته الطّويلة، حيث ظهر في النّقد الأدبيّ للمرّة الأولى عام 1966م على يد النَّاقد (ميخائيل باختين) في كتاباته المتعدّدة خاصّة في كتابه (شعريَّة ديستوفسكي) عندما تناول مفهوم الحواريَّة، وتعدّد الأصوات في الرّواية، ثمّ تبنّت النَّاقدة (جوليا كريستيفا) مفاهيم باختين، وطوَّرت مفهوم التَّناصّ نظريًا وتطبيقيًّا ورأت أنّه:" النّقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو (اقتطاع)، أو (تحويل)، وهو عينة تركيبيّة تجمع تنظيمًا نصّيًّا معطيًا التّعبير المتضمّن فيها، أو الّذي يحيل إليها"، (الزّعبيّ، 1990، ص9)، ويرى (رولان بارت) أنّ التّناصّ" حقل عامّ يضمّ صيغًا مغلقة قلَّما تهتدي إلى منبعها، كما يضمّ شواهد يوردها الكاتب دون وعي، أو تلقائيًّا دون أنْ يضعها بين مزدوجين"، (بارت، رولان، 1988، ص81)، فمفهوم التّناصّ في أبسط صورة:" أن يتضمّن نصٌّ أدبيّ ما، نصوصًا أو أفكارًا أخرى، سابقةً عليه عن طريق الاقتباس، أو التَّضمين أو التّلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثّقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النُّصوص، أو الأفكار مع النّصّ الأصليّ وتندغم فيه، ليتشكّل نصّ جديد واحد متكامل" (الزّعبيّ، 1990، ص2).

ونجد في التُّراث الفكريّ للعرب ما يؤسّس لهذا المصطلح، فابن منظور يورد في معجمه ما معناه أنَّ النّصّ يعني رفع الشّيء، نصّت الظّبية جيدها: رفعته، وقد تعني الثَّبات في نصنصة البعير ركبتيه: أي أثبتهما في الأرض إذا همّ بالنّهوض، ولعلَّ أقرب ما يرد في المعجم ما يفيده المصطلح الحديث، هو قولهم نصَّ الحديثَ أي رفعه إلى قائله، كقول عمرو بن دينار: ما رأيتُ رجلًا أنصّ للحديث من الأزهريّ، أي أسند وأرفع للحديث (ابن منظور، مادّة نصص).

هذا في المعنى اللُّغويّ المعجميّ، أمّا في المعنى الاصطلاحيّ، فثمّة مقاربة من الدّلالات السّياقيّة في التُّراث النّقديّ، ونجد في تعريف الزّعبيّ مدخلًا لهذا المصطلح في تراثنا النّقديّ في قوله: (عن طريق الاقتباس، والتَّضمين، أو التّلميح، أو الإشارة)، فهذه المصطلحات وغيرها وجُدت في نقدنا القديم، كما أنَّها تشترك بصورة من الصُّور مع المصطلح الحديث (التّناصّ)، وغيرها من المصطلحات؛ كالسّرقة والأخذ، فمنه الحسن، ومنه القبيح، والنّحل، والإغارة، والاستشهاد، وحلّ المنظوم، والعلوق، والتّشابه (ابن قتيبة، 1985، ص394– 398).

وعليه، فإنَّ التَّناصّ عمليّة إذابة وصهر للنّصوص الأدبيّة الّتي اختزلها المبدع أثناء تجربته الأدبيّة الإبداعيّة، وتوظيف تلك النّصوص في نصّه الجديد؛ لإثرائه وإيصال رؤيته الّتي يسعى إليها، " عن طريق شبكةٍ من العلاقاتِ النَّصيَّة الّتي تتمّ بوسائل قراءة نصوص، أو سماعها، وربّما حتّى كتابتها، إذْ كثيراً ما تكون تناصّيّة داخليّة، بحيث ينقل مدبّج النّصّ صورًا سابقة من نفسه، قصدًا، أو عن غير قصد". (مرتاض، 1999، ص401-404).

إنَّ عمليّة الوصول إلى التَّناصّ الّذي يستخدمه الكاتب تختلف من كاتبٍ لآخر، وتعتمد في ذلك على الكاتب وقدرته على توظيف النُّصوص من جانب، ومن جانب آخر على معرفة القارئ ودرايته؛ " لأنَّ كلماتِ النَّصّ إشاراتٌ تتيح له أكبر قدرٍ من هوامش القراءة؛ ليصبحَ النَّصّ متعدّد التّأويلات والدّلالات من خلال شيفراته وإشاراته التَّاريخيّة، هذا التَّناصّ الّذي يمتزج بنظريّات التَّلقّي، فإنْ كان هناك المُبدع المؤلِّف للعمل الإبداعيّ، فهناك المتلقّي الّذي يُعيد قراءة النّصّ مرَّات كثيرة، فما دامت الكلمة تقبل الانعتاق، فإنَّ المُبدع هو المُعتق الأوَّل، ويليه القارئ في مواصلة المهمّة" (الغذّاميّ، 1985، ص324).

وعليه، فإنَّ الأساس الّذي تقوم عليه عمليّة إنتاج النَّصّ هو دراية صاحبه للعالم، وهذه الدِّراية أو المعرفة هي أساس في تأويل النَّصّ من قبل المتلقّي أيضًا (مفتاح، 1992، ص123).

وقد تبيَّن أنَّ التَّناصّات الّتي وظَّفها القوابعة في الرّواية، تقع تحت أربعة أشكال، تتمثّل في: التَّناصّ الإشاريّ، والتَّناصّ الامتصاصيّ، والتَّناصّ الاقتباسيّ، وتناصّ الأدب الشَّعبيّ.

1. التّناصّ الإشاريّ:

إن عمليّة الإبداع لا تتأتّى اعتباطيًّا، فلا بُدَّ للمبدع من استحضار النُّصوص السَّابقة، وليس هذا مأخذًا عليه؛ بل إنَّ استحضار تلك النُّصوص يُقوّي تجربتهُ، ويُضفي عليها صِبغةً جديدةً.

والتَّناصّ الإشاريّ كغيره من التَّناصّات الّتي يعمد إليها الكاتب، سواء أكان الإبداع شعرًا أم نثرًا، فما يجري على الشِّعر يجري على النَّثر، وفيه يعمد الكاتب إلى استحضار النُّصوص، على اختلاف مصادرها وأنواعها عن طريق الإشارة المركَّزة؛ لتغدو تلك الإشارة بمثابة الاستحضار الكلّيّ للنّصوص، دون أنْ يكون هناك حضور لفظيّ كامل أو محوّر، أو جزئيّ لها في النُّصوص اللّاحقة، وغالبًا ما يعتمد هذا النَّوع في استحضاره على لفظة أو لفظتين (حلبيّ، 2007، ص68).

" ويتميّز هذا النَّوع من التّناصّ، بقدرة كبيرة على التَّكثيف والإيجاز، مع الدِّقّة في التَّعبير، حيث تثير المفردة المستحضَرة وجدان المتلقّي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النَّصّ المُستحضَر بسرعةٍ فائقةٍ، وبأقلّ قدر ممكن من الكلمات"، (حلبيّ، 2007، ص68)، ومثال ذلك ما ورد على لسان السّارد" عليّ الطّيّب" بطل الرّواية، في وصفه لصفيّة بنت الشّيخ، الّتي أحبّها، ويقول: " تقف صفيّة بنت الشّيخ حمد عند بوّابة الشّقّ بعد أن تركت السِّقاء معلّقًا بين ركائزه الخشبيّة ... جميلةٌ تتألّق وهي تواجه إطلالة الشّمس، فأُسكتُ دواخلي، وإن استيقظت الأشواق ... ردّي جدائلك المليحة يا صفيّة؛ كي لا أراها، واخفضي للمُتعَب جناحًا من فيضك ورقّتك النَّبيلة ... لو كان عندي أهل وشيء من الرِّضا في هذا الخلاء المتّسع من باديتك الكريمة لهيّأت نفسي لك وحدك..." (القوابعة، 2010، ص25).

وفي هذا المقطع نجد أنَّ التَّناصّ الإشاريّ يظهر في مفردتي (اخفضي)، و(جناحًا)، حيث تذهب تلك المفردتان بالقارئ إلى الآية القرآنيّة الّتي بيَّن فيها الله- جَلَّ جلاله- مكانة الوالدين، وأمرنا برعايتهم والاهتمام بهم، يقول تعالى: ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾، (الإسراء، 24)، يخاطب البطل نفسه عن طريق الحوار الدَّاخليّ، ويطلب من صفيّة أنْ تترفّقَ به وترعاه، كما يرعى الابن والديه، فهو لمْ يستطعْ أن يترفّقَ بوالديه، فقد أجبرته الظُّروف والعسكر على مغادرة دياره، فالأبّ سِيق إلى المجهول، والأُمّ تبكي الزّوج، والابن، والابنة، ولأنَّه بعيد عليه أنْ يعطفَ على أبويه، فيجد أنَّ من القريب إليه أن تكون صفيّة بمنزلة الأبّ والأمّ، اللّذين يلجأ إليهما كلّما مرَّت به ضائقة.

في هذا السِّياق يأتي التَّناصّ الإشاري الدِّينيّ مُجسِّدًا الحالة الّتي وصل إليها عليّ الطَّيّب جرَّاء التَّجنيد القسريّ، إذ أصبح بحاجة إلى الرِّعاية في غربته، وهي لا تتأتّى إلّا من صفيّة، الّتي يشبّهها بجناح الطّائر يحضنه ويعطف عليه ليخفف من حزنه، وحسرته، ممّا يؤكّد أنّ التّناص هنا جاء مقنعًا للمتلقّي مجسّدًا الحالة لما للآية الكريمة من وقع خاصّ في أذن السّامع وفي قلب القارئ، وما للوالدين من مكانة عظيمة في تقريب مشاعر الحبّ والحنان والعطف.

وفي المونولوج الدَّاخليّ الّذي يخاطب فيه عليّ نفسه حول محمّد الهلّي قائلًا:" الجهات لديه مختلفة... ولا يستقيم على حال... مرّة أراه بعد مشوار متعجّل يمدّ بصره للبعيد ويمشي برويّةٍ، يقف، يلتفت حوله كمَنْ يبحث عن ضالّته... ومرّات أجده مثل خيّال يهوى الخَبَبَ، يشتدّ بجسارته ليطوي دروب الفقر... إزاره... كِبره مزموم، وجهه النّحاسيّ عذّبته شمس المسافات القصيّة فبدت سمرته"، (القوابعة، 2010، ص72)، يحيلنا ذلك المونولوج في عبارة (.. ولا يستقيم على حال...) إلى بيت أبي البقاء الرّنديّ في سقوط غرناطة. (المقّري، أحمد، 1988، ص487):

وَهَـذِهِ الـدَّارُ لا تُبْقِي على أَحَـدٍ وَلا يَـدُومُ على حـالٍ لهـا شـانُ

فلفظتا (يستقيم)، و(حال) تعملان على العودة، واسترجاع القارئ إلى قصيدة أبي البقاء في سقوط غرناطة، بعد أن مرَّت بالعديد من الحروب الّتي أدَّت إلى تغيّرها، وسقوطها، فأصبحت على غير ما كانت عليه، تلك هي حالة(محمّد الهلّي)، الّتي صوَّرها لنا عليّ، فهو أحد المتضرّرين من هذا التّجنيد، وكأنَّ القوابعة يهدف من استحضار بيت أبي البقاء الرّنديّ إلى تسليط الضّوء على حالة عدم الاستقرار الّتي مرَّ بها العرب، وتغيّر أحوالهم إثر الحروب، والمعارك، حتّى أنَّ مَنْ نجا من الدّخول في المعركة لم ينجُ من حرارة الصَّحراء ومفازاتها، فأصبح الإنسان العربيّ كالمستجير من الرَّمضاء بالنّار' إذ إنّ القصيدة تكشف عن قمّة الأسى والحزن على حال العرب في تشابه مماثل في الأندلس.

ويستمر القوابعة في استحضار قصيدة أبي البقاء، فبعد أنْ تزوّج من صفيّة، وأنهى الرّجال غداءهم، وشربوا قهوتهم، جاءهم رجل يُبلّغهم أنَّ" عساكر الشَّريف، أقبلت من ديار الجنوب، وهي على مقرط العصا من محطّة جرف الدّراويش... يا أهل النّخوة... فتنادى الرِّجال:" يا راكبين الخيل والهجن... هذا يومنا" (القوابعة، 2010، ص171).

وفي هذه الفقرة تشير عبارة (يا راكبين الخيلِ والهجنِ) إلى بيت أبي البقاء، (المقّري، ص 488):

يـا راكبيـنَ عِتـاقَ الخيـلِ ضامـرةً كأنَّهـا في مجـالِ السَّبـقِ عُقبـانُ

ليأتي هذا البيت منسجماً مع الحدث، فأبو البقاء يستنهض الأُصول العربيَّة، وفرسانها؛ لوقف الحصار على غرناطة، ورجال البادية يستجمعون قواهم ويهبُّوا بخيلهم العربيَّة العِتاق؛ ليتخلّصوا من شبح التّجنيد، وما قادهُ من ويلات، وفي هذا المثال تأتي الحالة الّتي مرَّت بها غرناطة شبيهة بوادي أبي العوافي وأكنافه، فكأنَّما أراد القوابعة أنْ يشيرَ إلى التَّاريخ الّذي مرَّت به العرب، وما علينا إلّا أنْ نتجاوز العثرات الّتي ألمَّت بنا، وأنْ نجعلَ من تلك الحوادث عظة وعبرة، ومثل هذا التَّناصّ الإشاريّ" تناصّ دقيق وموظَّف ومنسجم مع السِّياق الرِّوائي، وهو اختيار مُقنع يُثري الفكرة، ويجلو الصُّورة، ويحقّق التَّأثير المطلوب في نفس القارئ الّذي يربط بين الحالتين أو النَّصّين"، (الزّعبيّ، ص53)، فعبارة (يا راكبينَ الخيلِ) لها وقعها وتأثيرها لدى المتلقّي، لا سيّما أنَّ الرِّواية تتحدّث عن واقع ليس ببعيد، ومَنْ يعرف الحرب وعِدَّتها يعرف ما للعبارة من تأثير في النَّفس.

ولا يتوقّف التَّناصّ الإشاريّ في الرّواية عند الدِّينيّ والأدبيّ، بل يتعدّاه إلى الشَّعبيّ، إذ يحتلّ هذا الموروث مساحة شاسعة من الرِّواية؛ لأنّ الكاتب لا يزال يحتفظ به، كما ورثه عن الآباء والأجداد، فجاء توظيفه داعماً ومسانداً في تشكيل رؤيته الّتي قنَّعها به، فمحمَّد الهلّي الّذي يُحَدِّث الرِّجال في شقّ الشّيخ حمد عن نقله الحَطب من غابات الضّحل وأطلاح بأمر من العسكر إلى سكّة حديد الجرف والحسا؛ كان يرتاح عند تاجر اسمه حسن، فسأله: " أشوفك يا تاجر الزّين مهموم؟ ... ردَّ عليه: إيه والله أنا مهموم، وأفاتحك يا محمّد بخبر، فعرب الشّيخ ابن مصلح استعدّوا لفرحة عرس، ويومها دخل عندي عسكريّ يشتري حاجته، سألته: وين دربكم...؟ أجاب... على عرب في وادي أبو عوافي... أخاف يا محمّد أن يقلب العسكر العرس عند صاحبنا إلى عزا، ويسوقون الرّجال وأوّلهم العريس...." (القوابعة، 2010، ص50).

وفي هذا الحوار يُحيلنا سؤال محمّد الهلّي للتّاجر حسن (أشوفك يا تاجر الزّين مهموم؟) بصورة غير مباشرة إلى الأغنية الشَّعبيّة الّتي يتناقلها النَّاس عن الآباء والأجداد مشافهة، ولم يُعرف صاحبها، والّتي تقول:

يا تاجـر الزّيـن لا تديّـن وأريـد أعـاملك ببضـاعـة

ولعلَّ اللّافت للنّظر أنَّ مَنْ يعرف الإحالة في السّؤال، يتبادر إلى ذهنه الإشارة أنّ همّ التَّاجر هو بسبب الدّين، إلّا أنّنا لم نلحظ ذلك فيما تبع السّؤال من إجابة، إذ كان سببُ الهمّ خوف التَّاجر حسن من أنْ يقلب العسكر العرس إلى عزاء، وهذا ما يسمّى بالتَّحويل، ويعني أخذ النّصّ القديم وكسره ليأخذ منحىً آخر، ويكون الكاتب بذلك قد كسر أفق التَّوقّع لدى المتلقّي، فيذهب القارئ في توقّعه إلى شيءٍ معيّن، وتكون النَّتيجة مغايرة ومختلفة، وهذا ما فعله القوابعة حيث كان في ذهن المتلقّي أنَّ همَّ التَّاجر كان بسبب الدَّين معتمدًا على معنى الأغنية الشَّعبيّة، ولكنَّه تفاجأ بانزياحه إلى معنى آخر غير متوقّع.

ويؤدّي هذا التَّناصّ الإشاريّ الشَّعبيّ المحوّل إلى" حركيّة وتداوليّة تسهم في التَّطوّر الإبداعيّ عن طريق إنتاج نصوص مولّدة مولودة، فعمليّة هدم (النَّماذج) وإنشاء أخرى على أنقاضها تفتح أمام التَّناصّ مجالات أوسع، تكون أكثر ثراءً، وأشدّ جاذبيةً...." (الشَّمايلة، 1999، ص50).

لقد أراد القوابعة من هذا التَّناصّ أنْ يبيّنَ للقارئ أنَّ الإنسان العربيّ تتعالى مصلحة أبنائه وإخوانه فوق مصالحه الشَّخصيّة، فلا تطغى كفَّة المال على كفّة النَّفس؛ لا سيّما ما كان يمرُّ به المجتمع العربيّ آنذاك، ولعلَّ تلك الميزة تمثّلت في ابن الرّيف والبادية، الّذي تمثّل له التِّجارة المصدر الرَّئيس في كسب العيش.

وممّا تقدَّم يتبيّن لنا أنَّ التَّناصّ الإشاريّ استخدم النُّصوص الدِّينيّة، والأدبيّة، والشَّعبيّة، وقد وظَّف القوابعة هذا الشَّكل من التَّناصّ توظيفًا خدم رؤيته، الّتي ربّما قد تكون فرضت عليه هذا النَّوع من التَّناصّ.

2. التّناصّ الامتصاصيّ:

هو عمليّة صهر النُّصوص بعضها ببعض دون أن يكون هنالك إشارات واضحة تساند المتلقّي في الوصول إلى النَّصّ الممتصّ، أو هو" إعادة صياغة المضمون، أو الفكرة من جديد بعد امتصاصه وتشرّبه، من دون أن يكون في النَّصّ الجديد حضور لفظيّ واضح، أو ذكر صريح للنّصِّ السَّابق"، (حلبيّ، ص73)، ولعلَّ ما يميّز هذا النّوع أنّه بحاجة إلى قارئ منتج واعٍ، حيث يعدّ مقياسًا لمعرفة سعة الاطّلاع لدى القرّاء وقدرتهم على فصل النُّصوص وإعادة تركيبها.

وفي هذه الرّواية ثمّة نماذج للتّناصّ الامتصاصيّ، وجميعها جاءت من الموروث الشَّعبيّ، ومثال ذلك ما جاء على لسان محمود بن منّاع من استرجاع عندما دار الحديث حول الجمل الغاضب الّذي يرعاه عيّاد، يقول:" حتّى أنا يا عليّ الطَّيّب... حاول بعير من إبلي أن يعترضني، وكان هذا قبل أنْ نخطمه بخزام من الخشم... وفي ذيك السَّاعة فارق القطيع، وتبع ناقة في طرش ابن عيّاش، وما تركته على هواه، حشته بالخيزرانة اللّي توجع، راح يرغي ويهدر، تملّكت ذيله، أضربه وأنا أدور معه، التفت نحوي، وهو فاتح الفمّ... ويا قوّة الله... ما أدري كيف رماني على الأرض بخفّهِ الخلفيّ، هربت من وجهه... لحقني مثل الوحش... فُحُولته اشتدَّت عليه وأعمت بصره، رميت له العباه، برك عليها بصدره توهّمها أنا... ولو كنت مكانها... وِكاد، وِكاد تصير حياتي في خبر كان... وأنا صاحبه، وبعدها في فترة تعب قدَّمت له العلف، وساعدني أهل النّخوة، عقّلنا الرّكبتين وحكّمناه بالحبال والأوتاد، وفي الخشم غرزنا حلقة تتّصل بالحبل اللّي نسمّيه حبل الخطم أو الخزام، وهو مثل الرَّسن يوجعه ويكيده حتّى لو غضب" (القوابعة، ص115).

هنا يمتصّ القوابعة الحكاية الشَّعبيّة الّتي تتحدَّث عن رجل من البادية ابتعد عن أهله، فعاش غريبًا فترة من الزَّمن، وبعدها رجع إليهم، وفي الطَّريق أضرَّ بجمله، ولعلمه بحقد الجمل بقي متيقّظًا، وعندما أقبل اللَّيل قام وألقى عباءته على الأرض موهمًا الجمل أنَّ الّذي تحت العباءة هو صاحب الجمل...

يلحظ المتلقّي أنَّ القوابعة لم يعتمد الصِّياغة نفسها، فلم نستطع أن نجد مفردة تدلُّ على النَّصّ الممتصّ، بيد أنَّ المضمون في النَّصّين واحد، فاستخدام الوقفة الوصفيّة عن طريق الاستذكار تبطيئًا للسّرد خدمة لرؤيته؛ فالعناصر مشتركة ما بينهما، وجاء الجمل رمزًا للعسكر الّذين ثاروا وهاجوا على العرب كما يهيج الجمل على صاحبه، ويكمن فيها الرّؤية الّتي تقوم على الحيطة والحذر من العسكر حتّى لا تتردّى الحال أكثر ممّا هي عليه، ولا بُدَّ من الخلاص من هذا القهر والظُّلم والتَّسلّط على أبناء البادية والرّيف، فالذكاء الفطري عند العربيّ موجود حتمًا ولا ينقصه إلّا اليد الواحدة الّتي إذا تعاونت أزالت او خفّفت- على الأقل- كما هو حال الجمل بعد هذه الخديعة.

وفي شقّ الشّيخ حمد بن مصلح وأثناء حديث أحد رجال ابن عيّاش عن مقتل الصَّبّيّ بدر، يقول الشّيخ حمد:"... وأمّ الصَّبّيّ تصيح مع الأيّام، وتنادي على رأس كلّ مرقاب..."، (القوابعة، ص19) وفي هذا السَّطر يعمد القوابعة إلى تذويب الأغنية الشَّعبيّة المتداولة، الّتي لم يُعرف صاحبها أيضًا:

أشرفت أنا المشراف واوميت بالخمس و أقول يا جرف النّيا وين خلّي
أنا عقدت له عقدتنْ ما بها لمس وهوا عقد لي عقدتنْ ما تحلّي
وإن كان نهار اليوم تابع نهارأمس وإن كان باكر مثلهن زاد غلّي

فيذيبها في نصِّه ويشرّبُه إيّاها، بيد أنَّ ذلك التَّذويب كان في جزئيّة من الأغنية، وهي الوقوف على الطَّلل وعمليّة الإيماء، فالشَّاعرة في الأغنية الشَّعبيّة عمدت إلى قتل خطيبها بعد أن زوّجها والدها دون أنْ تعلم، وعندما أقبل عليها ابن عمّها (خطيبها) في الفلاة، لم تجد ما تكفّر به الخطيئة سوى القتل، وبعد أن علمت بأنّه خطيبها؛ صارت تقف على المشراف وتتحسّر على ما فات، وكما أسلفنا فعمليّة الامتصاص تتكشّف من قوله: (وتنادي على رأس كلّ مرقاب)، الّتي جاءت لتسليط الضَّوء على تلك المآسي الّتي قادها سفر برلك، حيث القتل والتَّشريد والضّياع، ولعلَّ والدة الصَّبّيّ بدر الّذي ذهب ضحيّة تلك المعارك خير دليل على ذلك، لعلّ الكاتب رمز بها إلى الأُمّة العربيَّة، الّتي تبحث عن منقذ لها، لا سيّما فيما تشهده الدُّول العربيَّة من تظاهرات وانقلابات في الوقت الرَّاهن، لقد جمع القوابعة بين النَّصّ الماصّ والنَّصّ الممتصّ عن طريق الموت، فأمّ بدر تنتظر صبيّها، ولكنَّه ميْت منذ زمن، وتلك المحبوبة تقف على المشراف تنتظر عشيقها وهو ميْت أيضاً، وكأنَّ الموت أخذ تحوّلاً في سير الأحداث، فعمَّق التّجربة، وأصبح الموت وتحوّلاته بابًا ينتظر من يطرقه.

لقد جاء التَّناصّ الامتصاصيّ هنا بصورة لم نألفها - على حدّ علم الباحثين- في الأعمال الرّوائيّة، حيث تشرَّب الرّوائيّ النُّصوص الشَّعبيّة القديمة، وأذابها في نصوص شعبيَّة جديدة اتّسمت بعمق الدّلالة بعد تشكّلها في بناء لغويّ جديد جاء خدمة لرؤية الكاتب.

3. التَّناصّ الاقتباسيّ:

وهو أن يعمد الكاتب إلى نتاجات الآخرين ويوظِّفها في نصِّه، ولا يعدّ ذلك سرقة ما دام المبدع يحاور تلك النُّصوص، " ويُنظر إلى الاقتباس على أنَّه شكلٌ من أشكال تداخل النُّصوص، واستلهام وامتصاص للتّراث والتَّفاعل معه، إنَّ نظريّة التّكراريّة الّتي بها يُلغي (دريدا) وجود حدود بين نصٍّ وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثمّ تداخل النُّصوص". (المغيض، 1991، ص101)، ويرد التَّناصّ عند القوابعة على ثلاثة أنواع:

- **التّناصّ الاقتباسيّ الكامل المنصّص:**

وهو أن يعمد المبدع إلى نصٍّ متكامل بذاته سواء أكان شعرًا أم نثرًا فيأخذه من سياقه، ويضيفه إلى نصِّه الجديد، دون التَّغيّر في بنيته الأصليّة لا بزيادة ولا نقصان، ولا تقديم أو تأخير، سواء وضعه بين علامتي تنصيص أم لم يضعه (حلبيّ، ص61).

ويتّضح مثل هذا النّوع من التَّناصّ في الأبيات المقتبسة من الجلسات الدِّينيّة الّتي كانت تعقد، وتنشد فيها الابتهالات الدِّينيّة، فأصبحت من الموروث الشّفاهيّ (القوابعة، ص139-140):

يـا مَنْ يـردّ عن المكلـــوم مَـنْ ظلمـــوا يـا كاشـــفَ الضُّـرّوالبلـوى مـع السّـقـم

إن كـــان جـــودك لا يرجـــوه ذو سفـــه فمَـــنْ يجـــود على المغلـوب بالكـرم...؟!!

هذه الأبيات المقتبسة من الجلسات الدِّينيّة تعبّر عن التّذلّل لله- عزَّ وجلَّ- فليس هنالك من معين إلّا الله، فهو الّذي يجود على الإنسان وينصر المظلوم ويفرّج الهمَّ.

وقد جاء القوابعة بهذا الاقتباس، ليتناسب والوضع الّذي كان يعيشه الإنسان العربيّ آنذاك، فليس لهم إلاّ أن يتوجّهوا إلى الله- عزَّ وجلَّ- بالدّعاء عسى أن يكشف عنهم الضّرّ والكرب، الّذي ألمَّ بهم، لذا جاءت هذه الأبيات منسجمة والحدث، وقد كان حضورها في النّهايات الأخيرة من الرّواية، المساحة الّتي احتدمت فيها الأحداث، وتصارعت حتّى وصلت ذروتها.

ومن الأمثلة ما جاء على لسان البطل بعد ما حدَّثته أمّ مرشد القادمة من شرقيّ مقام الحارث بن عمير، عن البلاء الّذي حلَّ بهم، يقول السَّارد:" بي مثل ما بك"، (القوابعة، ص178)، إذ نجده يقتبس هذه العبارة من بيت أحمد شوقي، (شوقي، 1985، ص69)، حيث يقول:

بي مثـل مـا بـك يـا قُـمـريّـة الـــوادي نـاديت ليلى فـقـومي في الـدّجى نـادي

هنا يعرض الكاتب إلى صدر بيت أحمد شوقي، حيث كثَّف الدّلالة الّتي تعكس رؤيته، ولعلَّ اختياره لهذا المقطع يتناسب والحدث؛ إذ كانت حالة تلك المرأة الّتي تبحث عن ولدها الّذي ترك زوجته وأبناءهُ عند أمّه توازي حالة عليّ الطّيّب، سواء كان الاقتباس يتماشى مع الوضع الّذي كان يعيشه أحمد شوقي أم لا.

أمّا الاقتباس الدِّينيّ، فنجده في حديث عليّ الطَّيب مع نفسه" راح الظّن وعاد... إذًا في ساحة الشّيخ وجوه وطلب زواج... وما استفادوا... فرُحت استقرئ مسارات النّجوم... وغياب بعضها... حتّى مطلع الفجر..." (القوابعة، ص137).

يستحضر الكاتب ليلة القدر وخيرها: ﴿سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ﴾، (القدر، 5) فهذه اللّيلة مباركة، ويبقى خيرها حتّى مطلع الفجر، وقد استحضر القوابعة هذا التَّناصّ ليلتقي مع ليلته الّتي كانت بالنّسبة إليه خير؛ لأنّ الشّيخ لم يزوّج ابنته لمن جاء له ليطلبها، فكانت تلك اللّيلة خيرًا لم يستطع عليّ الطّيّب أن ينام فيها، فأخذ باستقراء النّجوم حتّى مطلع الفجر، حيث كانت تلك اللّيلة استثنائيّة؛ لأنَّ الصّبح سوف يأتي ويحمل معه حديث السّفر برلك، ولعل استحضار هذه الآية يخفي خلفه جملة الحوادث المريرة الّتي يمرّ بها الإنسان؛ فعليّ لم يقوَ على مقاومة التّجنيد القسريّ، حتّى كان الحبُّ ألمًا جديدًا يضاف إلى آلامه.

وخلاصة القول إنَّ مجموعة التَّناصّ الاقتباسيّ الكامل المنصّص جاءت متظافرة فيما بينها خدمة لرؤية الكاتب.

- **التَّناصّ الاقتباسيّ الكامل المحوّر:**

هذا النَّوع من التَّناصّ يحوي معنى التَّناصّ الاقتباسيّ الكامل المنصّص نفسه، غير أنَّ الكاتب" يُغيّر في بنيته الأصليّة، فيزيد فيها أو يُنقِص، ويُقدّم فيها أو يُؤخّر، سواء أكان هذا التَّغيّر أو التَّحوير بسيطًا أم معقّدًا" (حلبيّ، ص64).

ولا نجد هذا الاقتباس بكثرة في الرّواية؛ ولعلَّ ذلك يعود إلى أنَّ الكاتب أراد أن ينقل الواقع كما هو دون أن يحدث فيه أيّ تغيير؛ ليستطيع المتلقّي أن يعيش مع الكاتب تلك الحقبة الزّمنيّة ويشاركه فيها.

ومن أمثلة ذلك ما ورد في مفكّرة والد عليّ الطّيّب الّتي كان يحتفظ بها أينما ذهب:"... رد صاحب الشّرافة والشّوكة... لقد نصحت السّلطان من قبل في شهر آب عام 1914 لكيلا تدخل دولتنا الحرب، واستحلفته بالله، دون جدوى، وكأنَّ الأمر ليس بيده... واليوم تخاطبون وجعي لأنصح... لقد ناديتَ لو أسمعت حيًّا، ولكن..."، (القوابعة، ص118-119)، فهو يقتبس صدراً من البيت المشهور، للشّاعر عمرو بن معدي كرب الّذي عاش بين 525-642م، واقتبسه عدد من الشّعراء، منهم بشّار، وابن الصّمّة، وغيرهم:

لـقـد أسـمـعـت لـو نـاديـت حـيّـــاً ولـكـن لا حـيـاة لـمـن تـنـــادي

حيث حصل فيه تقديم وتأخير على مستوى البنية اللُّغويّة، فقدَّم النِّداء على السّماع؛ ليعمّق الدّلالة ويكثّفها ويجعلها أكثر بُعدًا بما يتلاءم ورؤيته، فإذا كان السّماع مقترنًا بالنِّداء عند الشّاعر، فإنَّ الصُّورة تختلف عند القوابعة حيث جاء النِّداء مقترنًا بالسّماع، وهذا يعني أنَّ النِّداء لم يكن موجودًا أصلًا لاقترانه بالسّماع المرتبط بالميْت، وهذا ما يتوافق ورؤية القوابعة القائمة على عدم الرِّضا عن الدّخول في الحرب الّتي لا ناقة لهم فيها ولا جمل، إلّا أنّهم لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئًا فكان السّفر برلك.

وفي موقع آخر من الرّواية يأتي التَّناصّ الاقتباسيّ الكامل المحوّر في الأمثال:" وكمَنْ في فمه ماء... استطاب محمّد الهلّي الصّمت..."، (القوابعة، ص29)، إذ جاء الاقتباس هنا من مثل معروف، يُعدّ من أمثال المولّدين (الخوارزميّ، ص227):" في فمي ماء، وهل ينطق مَنْ في فيه ماء"، (الميدانيّ، 2021، ص90)، وذكره (الجاحظ، 2005، ص283)، وهنا حذف الكاتب حرف (الياء) وأضاف (الميم) بدلًا منه، غير أن ذلك الحذف والإبدال لم يعمّق دلالة المثل، ولم يولّد دلالة أشدّ قوّة، فمن فيه ماء لا يعجز عن القول؛ بل هو قادر عليه، ولكنّ مانعًا منعه؛ لذلك كان صمت الهلّي كبيرًا بحجم ما يخفي هذا الصَّمت من ويلات، فهو من "يأتي ذكره في تعاليل الشّقّ المخومس" (القوابعة، ص28).

لقد أصبح الصَّمتُ أبلغَ من الكلام؛ فالنَّاس ليسوا بحاجة إلى مزيد من الحزن، والمصائب، وسماع الويلات، فكلّ لديه ما يكفيه وما يعاني منه، فكأنّ الصَّمت الّذي حمله المثل هو لُغةٍ إشاريّةٍ، فهو ليس انسحابًا، بل إنَّه مقاومة رمزيَّة، تُعبّر عن ذاتٍ مثقلة بالخيبة والحزن، لكنَّها لا تزال قادرة على تحويل الألم والوجع إلى دلالة، وبهذا المعنى، فإنَّ الصَّمت يصبح شكلًا من أشكال القول المُؤجّل الّذي لا يُلغى، بل يُعاد توزيعه داخل النَّص الرّوائيّ بوصفه طاقةً إيحائيّةً رمزيّة عالية تجاه رؤية الكاتب وتأكيدها لدى المتلقّي، وجعله شريكًا في وضع احتمالاتٍ وتأويلات متعدّدة، وإنتاج المعنى من جديد.

- **التَّناصّ الاقتباسيّ الجزئيّ:**

وفيه يذهب المبدع إلى نصّ أدبيّ أو دينيّ، فيأخذ منه عبارات، أو جملًا، أو تراكيب جزئيّة غير مكتملة، (حلبيّ، ص67)، أي أنّه يأتي عبر تفكيك بنية النَّصّ الغائب الأصليّة، والاكتفاء بشذراتٍ لفظيّة، أو تركيبيّة، أو دلاليّة منه، تُعاد صياغتها داخل سياق جديد، فتصبح محمَّلة بدلالاتٍ مغايرة أو موسَّعة، فلا يكون الاقتباس هنا حرفيًّا؛ بل إعادة إنتاج للمعنى باستخدام الحذف، أو الإبدال، أو الإزاحة السّياقيّة، أو التَّحوير، غير أنَّ هذا النَّوع من التَّناصّ لا يحمل دلالة معيّنة، وقد جاء في الرّواية عفو الخاطر، وهو بمجمله يعبّر عن سعة الاطّلاع لدى المبدع، وفي تجربة القوابعة جاء التَّناصّ الاقتباسيّ الجزئيّ دينيًّا، وهو بذلك يعكس الأثر الواضح، والتَّعلّق الشّديد بدستور الأمّة القرآن الكريم.

ففي الصَّفحات الأُولى من الرّواية يقول السَّارد:" ومن فراغ الأزمة، وصمت مسائها الرّهيب، ارتدَّ بصري إليها بعد رجفة هزَّتني على غفلة...". (القوابعة، ص7).

فهو يقتبس هنا عبارة (ارتدَّ بصري) من قوله تعالى: ﴿ قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ ۚ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُ قَالَ هَٰذَا مِن فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ ۖ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ ۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ ﴾، (النّمل، 40)، والاقتباس هنا في كلمتين هما: الفعل (ارتدَّ)، والاسم (بَصَري)، حيث استعاض الكاتب الطّرف بالبصر، وهذا الاستدعاء لم يأتِ بصيغته النَّصّيّة الكاملة؛ بل عبر اقتطاع جزئيّ للفعل ودلالته البصريَّة، ممّا يُحوّل الاقتباس من إشارة دينيّةٍ مباشرةٍ إلى علامةٍ سيميائيّةٍ مفتوحة، ويُلاحظ أنَّ الكاتب قد تعمَّد تعليق النَّصّ القرآنيّ، وعدم التَّصريح به، مكتفيًا بالإشارة الجزئيّة الّتي تستثير ذاكرة المُتلقّي، وهذا الإخفاء يُعزّز من فاعليّة التَّناصّ، إذ لا يتحقّق المعنى إلا عن طريق التَّأويل الّذي يقوم به المتلقّي، لا عبر جاهزيَّة النَّصّ المُستحضَر، وبذلك يُنتج المعنى من المسافة الفاصلة بين النَّصّ الغائبِ والنَّصّ الحاضِرِ، ويبدو أنَّ هذا التَّناصّ ينسجم والصَّمت الّذي يُسيطرُ على الصَّفحة الأولى من الرّواية، إذْ تناسب الاقتباس الجزئيّ مع اللُّغة المكثّفة المُختصرة؛ لإنتاج نصٍّ يقوم على الإشارة والإيحاء لا الإفصاح، فرؤية الرّواية لا تُفصح مباشرةً عمَّ تريد أنْ تقوله، بل تقدّمه عن طريق التّأويل.

وفي مكان آخر من الرّواية يقتبس الكاتب من الآية السَّابقة نفسها الفعل (يرتدّ) ويستبدل (الطّرف) بكلمة (الجلسة)، جاء على لسان السَّارد:"... فلولا أنَّ هذا الرّجل له عندي هيبة الصّحبة لنهضت من مقعدي، وابتعدت عنه قبل أن يرتدّ لجلسته...."، (القوابعة، ص73)، هذا التَّحوير الجزئيّ (يرتدّ إلى جلسته) ينقل الفعل من دلالته البصريَّة المرتبطة بالانكشاف واليقين إلى دلالة جسديَّة مليئة بالفتور والذُّهول، وهنا تظهر قيمة هذا التَّناصّ بوصفه نقلًا للمعنى من أفقه الدّينيّ إلى أُفقه الإنسانيّ المأزوم، لينسجم ورؤية الكاتب.

ومن الأمثلة الأخرى قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ﴾ (الحِجر، 18)، يقتبس الكاتب الجملة (استرَقَ السمعَ) في روايته:" استرق السَّمع لِمَا يهمس به الرُّعاة من خلال جلبة الظَّهيرة، وشلايا الغنم، والإبل ترِد غدير الوادي وسط الواحة..."، (القوابعة، ص19)، وهنا نرى الكاتب قد استدعى عبارته، من سورة الحجر وأعاد كتابتها داخل نصّه للدّلالة على الإصغاء الحَذِر لما يُقال همسًا.

وكذلك من قوله تعالى: ﴿اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي﴾، (طه،31)، يقتبس الكاتب الفعل (شدَّ)، والاسم (أزري)، في قوله:" جُدّدت القهوة للدّخيل، وما زال يرتجف وهو يروي خبر الوقيعة، ورجال المضافة يشدّون من أزره..."، (القوابعة، ص35)، وهنا يهدف الكاتب من هذا التّناصّ إلى تكاتف العرب يدًا بيدّ حتّى لا يلدغ المؤمن من الجحر مرّتين، فالعاقل من اتعظ بغيره، بحيث تولَّد هنا المعنى من التَّداخل بين الذَّاكرة الدّينيّة، والسِّياق السَّرديّ في الرّواية.

وممّا يميّز هذا النَّوع من التَّناصّ أنَّه جاء دينيًّا؛ لتقديم رؤية واضحة، وتشكيل دلالة واحدة قائمة على الحذر، والإنصات المشحون بالتَّرقّب، والإسهام في بناء الجوّ النَّفسيّ العامّ داخل الرّواية، ولإنتاج دلالة إنسانيّة مأزومة، ومفتوحة على الاحتمال والتَّأويل عبر إفراغ اللَّفظ من اكتماله النّصّيّ داخل الآية، والإبقاء على دلالته الإيحائيّة، بحيث تتولّد الرُّؤية من التَّداخل بين النَّصّ القرآنيّ، والسِّياق السَّرديّ لأحداث الرّواية.

4. تناصّ الأدب الشَّعبيّ:

الأدب الشَّعبيّ هو كلّ ما تناقله الأبناء عن الآباء، والأجداد، من أمثال، وحِكم، وسير شعبيّة، وأغانٍ فلكلوريّة، وليس توظيف هذا الأدب في الأعمال الأدبيّة – لا سيّما الرّواية– عبثًا؛ بل هو إثراءٌ لتلك الأعمال وتعميقاً لدلالتها، والقوابعة - كغيره من الرّوائيّين- استخدم ذلك الموروث، ووظَّفه في نصوصه، إلّا أنّ ما يميّزه كثرة استخدامه له، ولعلَّ القارئ للرّواية يلحظ ذلك منذ الصَّفحة الأولى وحتّى نهايتها.

لقد ورد الأدب الشّعبيّ في هذه الرّواية على شكلين، هما:

الأغاني الشّعبيّة واللَّهجة المحكيّة:

كما أنَّ هنالك بعض الإشارات إلى السِّيَر والحكايات الشّعبيّة، مثل؛ أبي زيد الهلاليّ، وسيرة ذياب بن غانم، لكنَّ تلك السّير لم تخدم رؤية الكاتب، فارتأينا عدم تخصيص جزء للحديث عنها.

أ- الأغاني الشَّعبيّة:

الأغنية الشَّعبية هي" الأغنية المردّدة الّتي تستوعبها حافظة الجماعة، تتناقل أداءها شفاهًا، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبيّ"، (مرسي، 2000، ص22)، وتعدُّ الأغنية الشَّعبيّة الأقرب إلى المتلقّي؛ كونها تخاطبه بمفردات يوميّة متداولة، ليست بحاجة إلى تأويل ليستوعبها، وقد وظَّف القوابعة هذه الأغنية بشكل واضح، ولعلَّ التصاقه بالتّراث وعودته إليه سهَّل له الطَّريق، وسانده في صياغة تلك الأغاني بما يتلاءم ورؤيته، وقد وجدنا الأغنية الشَّعبيّة عنده تتناول ثلاث قضايا، سنوردها وفق توظيف الأغنية بما يخدم كلّ قضيّة.

1- القضيّة الأولى: التَّخفيف من حالة الضّيق:

" وتأتي هذه التَّرنيمات، أو المواويل، أو الأغاني، في لحظات الضِّيق، أو الانفعال لدى المرء، حيث يكون الموّال تخفيفًا عن حالة الضِّيق تلك، أو تعبيراً عن لحظة الانفعال"، (الزّعبيّ، ص68)، وفي الرّواية بعد أن سمع عليّ الطّيب حداء الهجيني من مخلد تعجَّب منه، فكيف له أن يعشق في هذه القفار الصَّعبة؟! إلّا أنّ هذا الحداء نفَّس عن مخلد شيئًا مما يضيق به، (القوابعة، ص18):

"ربـي بلانـــي بـــوجـد نـوفـه ودربـي على الشّـق هيَّـابـه
وروحـي تـــذوب إبـهـوى شـــوفـه ونـفـسي على الـزّيـن عـتَّـابـه..."

ولأنَّ عليًّا يعيش الأمَرَّين (فراق الأهل، وغربته) تضيق به الأرض، ولا يجد له متنفَّسًا سوى المناطق المشرفة، الّتي تقرّب ديار الأهل، فيعيش رحلة المعاناة والتَّشريد، ولا يجد شيئًا يسلّيه سوى الحداء، (القوابعة، ص62):

"واشـرفت أنا المـشـراف وغـنّيت يا لـيت و أقـول ... يـا طيـر الـرّهـا إركـد وسـلّي
وتبـعـث سـلامي في اجـنـاحـك تمـنّيت إتمـيّل عـلى القبلي وتـعـرّج على أهـلي
غـــاب الصَّـواب وبـهـمـومي تثـنّيت يـا سـاكـنـيـن الـبـعـد ... هـذا محـلّي"

يستحضر القوابعة هذه الأبيات بشكل مكثّف؛ ليدلّ على حالة عليّ وهمومه الشَّخصيّة النَّفسيّة، وتأكيدًا لما ذهبنا إليه من أنَّ الأغاني الشَّعبيّة تنفّس حالة الضّيق، فإنَّ عليًّا قد نسي فراق الأهل، وحلَّت صفيّة في دواخله، لا سيّما بعد أنْ أنشدته، (القوابعة، ص82):

نغنـي ونهـــرج مع القيعـــان والقلـــب يـنـشـــد مـعـاريـــفـــه
والبِّـرف يـسـرح مـعـانـا الـيـوم ويـــا لـيـتـه يـحـكي سـوالـيـفـه
يـا قـلـب عـدّي هـواك وشـوف بـــوادي الـعـو افـي وأطـاريـفـه

ولأنَّ الرّواية كائنٌ حيّ، فإنَّ جميع صفحاتها مترابطة مع بعضها البعض، حيث تتشابك الصَّفحات كما تتشابك الأصوات داخل الذَّاكرة، فالأغنية الشَّعبيّة بوصفها خطابًا شفويًّا تنسجم وهذا التَّصوّر العضويّ للرّواية، وتمنحها طابعًا حيًّا نابضًا بالتّجربة الإنسانيَّة، وقد كشف الكاتب ذلك المذهب بانتقائه للأبيات السَّابقة؛ لأنّها خدمت القضيّة الأولى الّتي نحن بصددها، وبصورة غير مباشرة أكَّد البيت الثّاني أنَّ عليًّا بقي فترة في مضارب الشَّيخ حمد قبل أنْ يُخبرهم بأحواله، والقارئ المنتج للرّواية يستطيع أنْ يتلمَّس ذلك الخيط، ويُصبح شريكًا في إنتاج الدّلالة، فالأبيات المستحضرَة من الذَّاكرة الشَّفويَّة لا تُقدَّم بوصفها نصًّا شعريًّا مكتملًا؛ بل استحضرها الكاتب كأصوات معروفة مألوفة، تنسجم تلقائيًّا مع الحالة النَّفسيَّة للشّخصيّة، إذْ يأتي في لحظة فقدٍ وانكسارٍ عانى منها عليّ، فالغناء الشّعبيّ هنا يتحوَّل إلى لغةٍ بديلةٍ، تُعبّر عمَّا تعجز اللُّغة الرّوائية عنه، وتُعيد وصل الذَّات بجذورها الأولى، وهو أيضًا علامة هُويّة تُشير إلى حالة التَّضامن، والحنين، والانتماء.

وتمتدّ معرفة الكاتب بالأدب الشَّعبيّ فلا يتوقّف عند الهجيني وما يصحبه، بل يعرُج إلى الأدب الفلسطينيّ داعمًا رؤيته بشيء من هذه الأغاني:" صباح الخير منّي للطّويلة... ويا لبس الجوخ يصلح للطّويلة"، (القوابعة، ص122)، وكذلك:" يا طولك طول عود الحور لا مال". (القوابعة، ص123).

إنَّ لغة الأغنية الشَّعبيّة لغةٌ حزينة، جاءت لتتناسب مع الحدث، ولعلَّ تلك المعشوقات الّتي أوردها الكاتب عن طريق هذه الشَّخصيّات سلكت نهج الرَّمزيّة، فالمرأة المعشوقة هي: الأمّ، والأخت، والأبّ، والمؤنس... إلخ، فالمعشوقة هنا تتجاوز دلالتها الأنثويَّة لتغدو إشارة جامعة تختزن الأرض، والذَّاكرة، والانتماء، وبذلك تتحوَّل الأغنية الشَّعبيَّة إلى نصّ رمزيّ يربط بين الذَّاتيّ والوطنيّ، وبين الخاصّ والعامّ، فتغنّى الجميع بلغة ومفردات حزينة، تحمل الشّوق والحنين والألم، وتُمهّد نفسيًّا للانتقال من حالة الانكسار إلى الرَّفض، ومن الحزن إلى موقف واضح، وبذلك تتحوَّل الأغنية الشَّعبيَّة إلى وسيلة تُسهم في شحذ الهمم والوعي للأمّة.

إنَّ تضمين الأغاني الشَّعبيّة للأعمال الأدبيّة يسهم في تحريك المتلقّي وتحفيزه (حفيظة، 2010، ص36)، وعليه، إنَّ هذا التَّناصّ الّذي ضمَّنه الكاتب روايته جاء معبّرًا عن الحالة الّتي سادت في تلك الفترة، فكانت تلك الأشعار محفِّزًا للقارئ لربط الأحداث ببعضها؛ خدمةً لرؤية الكاتب،" وهذا يعني أنَّ الشَّكلَ التُّراثيّ خبر معيش روائيًّا فلا بدَّ من أن يقدِّم رؤية". (الشّوابكة، 1995، ص35).

2- القضية الثَّانية: رفض الذّلّ والتَّبعيّة، والدَّعوة للثّورة ضدّ التَّسلّط:

إنَّ المتمعّن في الرّواية يلحظ المهانة الّتي تعرّض لها العرب من ذلك السَّفر، ولكنَّهم لم يستسلموا لذلك، فرفضوا الذُّلّ، ودعوا للثَّورة خلاصاً من التَّسلّط، والكاتب حاكى تلك القضيّة وألبسها بالموروث الشَّعبيّ، فجاءت الأغاني الشَّعبيّة رافضة كلّ سهام التّسلّط والاضطهاد، حاملة من الذَّاكرة

النِّضاليّة العربيَّة، صورة البطل الباحث عن الخلاص، الرَّافض للذّلّ، الدَّاعي للثّورة، حيث يتحوّل الألم الفرديّ إلى وعي جمعيّ، ويتحوَّل الحزن إلى موقف، وقد تمثَّل ذلك في موقف الشَّيخ الطَّاعن الّذي صادفه الرَّاوي في الصَّحراء، يقول السَّارد (القوابعة، ص54):" رجل في نهاية خريف العمر... ينثر القصيد في الهواء ممزوجًا بدموعه.

وإن ساءلك عنّي من الحيّ ودَّاد قلّه ... كُفيت الشّرّ... حالي زريّه

وإن ساءلك عنّي من الحيّ حسّاد قلّه ... شديد الحيل عالمعنقيّة"

وهنا يؤكّد الكاتب رؤيته حول الثَّورة بمواقف الشّخوص، فهذه صورة الشَّيخ الطَّاعن في السّنّ تُبنى بوصفها علامة رمزيّة للبطل الجمعيّ، فكِبَر السِّنّ، وامتزاج الصَّوت بالدّموع، وشدّة تعب الجسد، كلّها عناصر مجتمعة تُعيد إنتاج صورة الفارس العربيّ الّذي يرفض الانكسار رغم سوء حالته، ورغم قهره، فلا يُظهر ضعفه إلا لأصدقائه، ولا يبوح للعدوّ بذلك حتَّى لا تتغيّر صورته المتمثّلة في الفارس العربيّ الّذي يمتطي صهوة جواده، وبهذا يتحوَّل الضَّعف الجسديّ إلى قوَّة، ويصبح الصُّمود فعلًا رمزيًّا يتجاوز حدود الفرد إلى الجماعة.

وفي مكان آخر من الرّواية يبقى البطل رافضًا لذلك الذُّلّ، وتلك الحرب، فبعد رحلة باءت بالفشل رافقه فيها (ورّاد) إلى درعا وبلاد حوران للبحث عن شقيقته، لم يجد نفسه إلّا قائلًا (القوابعة، ص154):

عاد الوجع يا ساجده ... ويا ليت ما عاد

يجرح ضميري في اللّيالي ... والفراق

و انتِ الجريحة، واصبري يا بنت الِجْواد

وخجلان من اللّي جرى ومشدود الوِثاق

وتاهت اعلومي في الفضا، وظلّيت اشتاق...

في هذه الأبيات تناصَّ مع الموروث الشَّعبيّ بصورة مباشرة، تتّضح منه حالة البطل، إذ عبَّرت عن قسوة الاغتراب القسريّ، وحملت مشاعر وجدانيَّة عالية تُوحي بشدّة الانكسار والألم، وشدّة الشَّوق، ورغم الظّروف الّتي أحاطت به فهو لم يتوانَ في البحث عن شقيقته ساجدة، ولعلَّ السّفر المُتعب المُضني الّذي قام به يوحي برفضه للتّسلّط، لا سيّما أنَّ من وقعت تحت سطوة العسكر هي أنثى، ممّا جعل روح الإصرار في إنهاء تلك الأزمة وكسرها أمرًا ضروريًّا، كما أنَّ مفردات الشّدّ، والوثاق، والفضاء والاشتياق، تُسهم في بناء رؤية دلاليَّة تشير إلى الاختناق الدَّاخليّ، والقيد الخارجيّ في آنٍ واحدٍ، بما يجعل الجسد والنَّفس في حالة توتّر وتعب باستمرار.

ولم يقتصر بحث البطل عن الأخت فقط، فالأبّ أيضًا سِيقَ ليقاتل في بلاد بعيدة ليست بلاده، فينطلق لسانه بحداءٍ للبعيد، (القوابعة، ص141):

واشرفت أنا، والعصر من فوق مرقاب أنادي على اللّي غاب ... وللوفا سدَّاد

الله من جور العدا ... وحسرات لِعتاب أيبقى رشيد القوم للقيد ... شدَّاد؟!

يا سامعين الصّوت... والصّوت ما خاب ويا من يردّ اللّي غدا ... ولليوم ما عاد؟

يبقى البطل مناديًا متحسّرًا على والده الشّيخ، ويرفض أن يبقى تحت القيود، ولعلّ من يتتبّع أحداث الرّواية يلحظ إصرار البطل على إيجاده؛ لإخراجه من ذلك الظُّلم، وهنا يعمّق الكاتب دلالته، ويكثّفها؛ لتأتي الأغاني الشّعبيّة طَوْعَ بنانه، وتُعمّق البعد الجماليّ في الرّواية، وتعكس رؤيته الّتي تتضافر أحداث الرّواية لإيصالها.

ومن النَّماذج الشَّعبيّة، ما كان يأتي بمصاحبة آلة الرَّبابة، يقول العازف، (القوابعة، ص98-99):

"تسعين مع تسعين بالسّجن عديت وتسعين ليله ساهراً وارقدنّا

وتسعين ليله مِقوياً ما تعشيت نشرب مرار العيش وننسى عتبنا

ومثل القعود وبعقالي تردّيت ونصبر على الخيبات واللّي وردنا

واليوم، يا رحمان، سجني تخطّيت وامشي مع القيعان وانشد أهلنا

ولأنَّه رفض الذّلّ والتّسلّط دفع عمره سجنًا، ورغم ما رافقه في السّجن من جوع، وسهر، ومرارة عيش؛ إلّا أنَّه صبر، وتخطّى تلك المحنة، وجاءت لغة هذه الأغنية الشّعبيَّة قائمة على التّحمّل والمصابرة (السِّجن، والقيد، والجوع، والانتظار)، ولا تشكّل استسلامًا؛ بل استعدادًا للمواجهة المُؤجَّلة، ويتحوَّل الألم والأنين إلى وعي يُراكم الرَّفض في صمتٍ، لذا كان موقفه فخراً له؛ لتحمُّله ولبسالته، وبعد الإصرار على رفض الذّلّ والتَّبعيّة والدّعوة إلى الثّورة، استطاع العرب في شرقيّ الأردنّ أن يكسروا تلك القيود، ليسهم هذا التَّناصّ داخل السَّرد في توسيع أُفق التَّلقّي، إذ يستدعي مخزونًا ثقافيًّا مألوفًا لدى القارئ العربيّ، فهو لا يتلقّى الحدث بوصفه واقعة شخصيَّة؛ بل بوصفه تجربة جماعيّة متوارثة، تتكرّر بأشكال مختلفة عبر التَّاريخ، وتعزّز الرُّؤية الّتي راهنت عليها الرّواية، والمتمثّلة في تحويل اللُّغة الشَّعبيَّة إلى أداة مقاومة رمزيّة، تُعيد الاعتبار للعربيّ المقهور، وتُؤكّد أنَّ ذلك الصَّوت مهما بدا مكسورًا، سيكون قادرًا على كسر القيد.

جاء على لسان إحدى الشَّخصيّات الثَّانويّة في الرّواية (جراد) قوله: " ... قوّاتنا في ديرة الشراه، يرعاها الأمير فيصل... ربحنا منطقة وهيدة... مار الوضع في أبو اللّسن يختلف مع قوم التّرك، إيه... يعني أقول... تسرح... وتروح على وهيدة، وأبو اللّسن صار... قوماني"، (القوابعة، ص174).

إنّ اللُّغة المنطوقة على لسان شخصيّة (جراد) تتّكئ على مخزون الموروث الشَّعبيّ، وتُؤكِّد تلك العزيمة الّتي رفعت الظّلم والتّسلّط، وإنَّ استخدام الكاتب لمثل هذا التَّناصّ الشّعبيّ يؤكّد ما ذهبنا إليه في القضيّة الثّانية؛ لذا لم يكن التَّناصّ الشّعبيّ عنده "مجرد عمليّة لُغويّة"، (مفتاح، ص132)، إنّما جاء مكثّفًا دالًّا على الرّفض، وتسليط الأضواء على الهموم الوطنيّة، والإسهام في بلورة الرُّؤية الفكريّة للرّواية، وقد استطاع الكاتب أن يستحضر من الموروث الشَّعبيّ أبياتًا تنسجم مع الحدث وتعبّر عنه، حيث الرّفض المطلق للتّسلّط والعبوديّة، وإن كان ذلك سيقود إلى التَّهلكة.

3-القضيّة الثّالثة: رفض المجتمع البدويّ أيّ نمط آخر غير الفروسيّة، كالزّراعة، والتِّجارة:

لعلَّ هذه القضيّة لم تزخر بكمّ كبير من الموروث الشَّعبيّ عند الكاتب، ولكنّها على قلّتها - حيث وردت مرّتين، الثّانية تكرارًا- كانت مكثَّفة تحمل دلالات واضحة، فقد جلب السّفر برلك معه الفقر، والجوع، والجهل، فأشغل النّاس وشتَّت شملهم، وكشفت " الوقائع أنَّ مجتمع الرِّواية كان يعيش- تاريخيًّا- حقبة نمط الإنتاج البدويّ الفروسيّ، الّذي يرفض أيّ بدائل، وأيّ أنماط أخرى للإنتاج، كالزّراعة، أو التِّجارة، أو غيرها..."، (الأزرعيّ، 2010، ص4)، لذا تقول صفيّة (القوابعة، ص148-149):

يا يمّـــه ما أريـــد أنـا الفـــلّاح	**واللّـــي يســـــوق الفـــداديـــنِ**
أريـــــد أشـــرّق مـــع البـــدوان	**هيـــــل البـكـــار المغـــاتيـري**
وأعـــــرف كـحيـــل العـيـــن	**واللّـــي يـــلـــوح ابـتبـــاشيـــري**

وفي هذا المقطع دلالة واضحة على ما ذهبنا إليه، من أنَّ المجتمع البدويّ يرفض أيّ نمط آخر للحياة غير الفروسيّة الدَّالّة على الحُريَّة والاستقلال، وتستعاد مفردات الرَّعي والصّحراء بوصفها علامات دالَّة على انسجام المجتمع البدويّ مع المكان، وبذلك لا يكون الفقر الّذي صاحب السَّفر مجرّد نتيجة ظرفيّة؛ بل كاشفًا عن محاولة لاقتلاع المجتمع من نظمه الثَّقافيّة والتَّاريخيّة، وإخضاعه للاقتصاد، والزّراعة، وغيرها من أنماط العيش الدَّخيلة، وأكَّد الكاتب ذلك بتوظيفه لتلك القضيّة في تناصِّه الّذي استوحاه من الموروث الشَّعبيّ.

إنَّ توظيف القوابعة للأغاني الشَّعبيّة الّتي تناولت: التَّنفيس عن حالة من الضِّيق مرَّت بها الشُّخوص، ورفض الذُّلّ والتَّبعيّة، ورفض المجتمع البدويّ أيّ نمط آخر للحياة غير الفروسيّة، خدمت رؤيته بمجيء القضايا الثّلاث سالفة الذِّكر تسير في خطّ واحد مستقيم، ينتهي المطاف به عند رؤية الكاتب، وتؤكّد أنَّ التَّناصّ الشَّعبيّ في الرِّواية يعمل بوصفه أداة وعي ثقافيّ، ورفض لأيّ هويّة مفروضة.

ب-اللّهجة المحكيّة:

لم يتوقّف استحضار الأدب الشّعبيّ لدى الكاتب عند الأغاني الشَّعبيّة؛ بل تخطَّاه إلى اللّهجة المحكيّة، فاستطاع أن يحبك خيوط روايته بالمراوحة بين الفصيحة واللّهجة البدويّة المحكيّة، دون أن يُخلَّ بعمله الرِّوائيّ، فتلك المفردات المحكيّة لها دلالاتها، وهي الأقرب إلى النَّفس؛ لأنَّها تحاكي الواقع وتعكس نمط البيئة البدويّة، ويتجلّى تناصّ اللَّهجة المحكيّة في مواطن كثيرة تظهر في الرِّواية، ومثال ذلك: " ذبحتم أخوي الصّغير... خذوا القطيع كلّه مع المرياع... لا تلحقوني أخوي... وما أهرج... ما أخبّر عنكم... وما أعرف أيّ زول منكم، وعليكم الله، وأمان الله... أوّاه ... أوّاه ... إيه يا شين وراي حرمة، وعندها اضعوف مثل فراخ القطا... ياه... ياه... ذبحتني يا معوَّد بالشّبريّه... غسّلني الدّمّ الله يجازيك" (القوابعة، 36).

في هذا المقطع تظهر للمتلقّي صورة الغدّارين الّذين جعلوا من النّهب والسَّلب والقتل كسبًا لهم، ويستحضر الكاتب المفردات اليوميّة الّتي تعين القارئ على استكمال صورة الحدث، مثل؛ (المرياع، أهرج، زول، إيه يا شين، وراي حرمه، اضعوف، معوَّد...)، وجميعها عبَّرت عن حالة الغدر الّتي تعرّض لها، ومنه يكشف الكاتب عن حالة (الفلتان الأمنيّ) الّتي سادت المنطقة، فأصبح الواحد في غير مأمن بعيدًا عن قبيلته.

كما تعكس اللّهجة المحكيّة بمفرداتها أنماط الحياة البدويّة القائمة على الرّعي، كاستخدام المفردات الآتية وفق ترتيب ورودها في الرّواية، (القوابعة، ص26، ص38، ص51، ص131):" الشّلايا والطّرش"، و" رسن الحمار"، و" تهجع"، و" عمِّر الإبريق"، وكذلك المفردات القائمة على الفروسيّة والغزوات، ومفرداتها وفق ترتيب ورودها في الرّواية، (القوابعة، ص83، ص102، ص122): "الطّارش"، و" أجوهك بالله"، و" أبوك يالموت"، وكذلك القائمة على الكرم، ومفرداتها وفق ترتيب ورودها، (القوابعة، ص16، ص38، ص48، ص119):" رفَّة الشّقّ"، و" الشّقّ المخومس"، و" دونك يا معوَّد النّاس الطّيبين"، و" اشمام"، وهذه المفردات تعكس واقع الحياة والمجتمع البدويّ، فهذه اللّهجة لا تُوظَّف بوصفها ملمحًا لُغويًّا؛ بل تعبيرًا دلاليًّا لتمثيل الحياة البدويَّة وقيمها وعاداتها، فالكاتب يُنشئ بهذه اللَّهجة ملمحًا ثقافيًّا يُشير إلى أنماط العيش القائمة على الرَّعي، والكرم، والفروسيَّة، ممّا يجعل هذه اللَّهجة امتدادًا للفضاء السَّرديّ، ولو استعاض الكاتب بغيرها لأصبح من العسير على القارئ أن يتفهّم ذلك النَّمط من المعيشة، ولأدّى ذلك إلى تناقض سرديّ، ولأصبحت الشَّخصيّات تُناقض الحدث، فليس من المنطق أن تأخذ المفردات طابع المدنيّة لشخصيّات تصارع المفازات في صحراء قاحلة تحت أشعّة شمس حارقة، لذا كان توظيف مفردات اللّهجة المحكيّة منسجمًا مع الشُّخوص المتحدّثة بها،" وأكثر دقّة في التَّعبير عن مجتمع الرِّواية"، (حفيظة، ص37)"، وهذا ما أشار إليه النُّقّاد السّيميائيّون فيما يسمَّى (صدق العلامة)، إذ تأتي العلامة اللُّغويَّة مطابقة لمرجعها الثَّقافيّ والاجتماعيّ.

ويعرض القوابعة باستخدامه اللّهجة المحكيّة إلى مظاهر اللّباس التُّراثيّة الّتي تتزيّن بها المرأة البدويّة، وما تحمله تلك المظاهر من قيم أصيلة، وتتحوّل تفاصيل اللّباس إلى علامات بصريَّة ثقافيّة حاملة لمعنى اجتماعيّ، فلباس المرأة البدويَّة ليس زينة فحسب؛ بل إعلانًا للانتماء الطَّبقيّ، ورمزًا للاستمرار الثَّقافيّ يقول السّارد:" أومأتُ لها من هامتي بإشارة، وزدتُها ابتسامة، وهي ترتدي لباس البدويّة المليح... مدرقة مُطرّزة، وجُبّة جوخ، وكردان يطوّق العنق... مشحون بقطع فضيّة تلمع على الصَّدر" (القوابعة، ص56).

إنّ المفردات: (مدرقة مطرّزة، جبّة جوخ، وكردان)، هي ما يستر المرأة البدويّة ويجمّلها، واستخدام تلك المفردات من اللّهجة المحكيّة الّتي تصف لباس البدويّة يُعدُّ رفضًا للواقع الّذي نعيشه وما فيه من سفور، وعدم احتشام، قادنا إليه التَّقليد، فالكاتب يثور بطريقة غير مباشرة على هذا الواقع، ويدعو للعودة إلى التُّراث حيث الأصالة، لا سيّما أنَّ الكاتب من الرَّعيل الّذي عايش تلك الفترات، فهو يحنّ إلى الماضي بكلّ ما فيه.

ومن الوظائف الّتي انمازت بها اللّهجة المحكيّة في الرّواية: العرض والتّوضيح، عندما يعرض الكاتب لقضيّة اجتماعيّة كانت سائدة في تلك الفترة، ثمّ يوضّحها، ومثال ذلك: المرأة الطَّامح، جاء على لسان السَّارد:" هذه ليلة ترافقت مع تتابع الغيوم والمطر... ولم يكن أمام الرّجال في المضافة من وقت متاح ليكتمل الحديث حول امرأة تركت خيمتها البعيدة عندما ضربها الزّوج، واتّهمها بشيء مهين، " فطمحت" عند خالها في عرب الشّيخ حمد... ومن الجالسين نطق أحدهم...

- الحرمة الطَّامح معها الحقّ... حلفت برأس أبوها... ما تعوّد لراجلها اللّي ظلمها وما خاف ربّه... وما حسب كلام النَّاس". (القوابعة، ص34).

من هذه المفردات في النّصّ السَّابق يعرض الكاتب لعادة كانت سائدة في المجتمع البدويّ وهي (المرأة الطَّامح)، حيث تبتعد المرأة عن زوجها في حال حدوث خلاف بينهما، وتستغرق الرّواية صفحات طويلة للوصول إلى توضيح مفهوم الطّامح، فبعد أن شاهد عليّ امرأة على رأسها صُرّة متاع وبيدها طفل يجاريها، سألها:" أتحتاجين لشيء... يا أخت العرب...؟ أجابت:" لا يا أخوي"، قلت: "ولكنك حزينة"، لم تنطق... فانطلق لسان طفلها:" أمّي غاضبة من والدي... ضربها بالحزام... وشتمها... وقال: على أهلك... تأخرتِ بالخبز... وقلبي محروق من الجوع... اقترب عيّاد... ودون أن أسأله... قال: هيذي حرمه معذّبه... أعرف زوجها... وهي اليوم مثل طامح..." حدّثني عن الطّامح"... أجاب:" إذا أساء الرّجل لزوجته، ورحلت لأهلها.. فهي عندنا غاضبة أو طامح.. وفي حالات أخرى ربما يكون للحرمة الطّامح... إيه الطّامح هوى مع صحيب، وتعاف رجلها..." (القوابعة، ص17).

في هذا المقطع الحواريّ يأتي التّوضيح للمرأة الطَّامح، فقد وظّف القوابعة جملة من مفردات اللّهجة المحكيّة في عرض وتوضيح عادة مُتَّبعة آنذاك، وليس القارئ بحاجة لفرز المفردات، لوضوحها وانسجامها مع الحدث.

ومن الجدير بالذّكر- ونحن نتحدث عن اللّهجة المحكيّة- أنْ نشير إلى بعض مفرداتها الّتي كانت تجري على ألسنة العسكر التّركيّ، وهي عبارة عن لغة عربيّة مُكسّرة، أُسقطت فيها روابط الجملة، ومثالها:" إحنا بعرف، إنت بهرب، إسمع، إنت لازم يمشي معنا، وعند مسا بكون أنت في قطار..."، (القوابعة، ص43)، وأيضًا" إسمع... وقف... نحنا بضرب بالرّصاص... إحكي... من وين أنت بيجي... وين بروح...؟"، (القوابعة، ص44)، غير أنَّ هذه اللّهجة لم تكن تحمل دلالة مكثَّفة كما في مفردات اللّهجة البدويّة سالفة الذّكر، وقد جاء بها القوابعة لتتناسب مع شخصيّة الرّواية الّتي تتحدّث بتلك اللّهجة، فمن غير المعقول أن يتحدث العسكر بلهجة محكيّة كغيرهم من أبناء المنطقة، ممّا يعمّق الغربة بينهما حتّى في اللّسان العربيّ.

الخاتمة:

يتّضح لنا من هذه القراءة للرّواية ما يأتي:

- لقد أذابت رواية سفر برلك ودروب القفر النُّصوص الأدبيّة وامتصّتها، فجاءت طوع بنان الكاتب وخدمة لرؤيته، وجاء التَّناصّ التّراثيّ والتّاريخيّ من خلال استحضار أحداث مأساة السّفر برلك والتَّجنيد القسريّ مناسبًا لعرض هذه القضيّة التّاريخيّة الشّائكة ساهمت في استحداث التّعاطف المطلوب مع أهل تلك الفترة، وإثارة الحزن والحسرة لما أصابهم حينها، ولعلَّ التَّناصّ الإشاريّ الّذي عمد إليه الكاتب أضفى صِبغة جديدة على روايته، فجاء التَّناصّ فيها مكثَّفًا، يحمل القارئ إلى النّصوص المستحضرة بأقلّ الكلمات، وقد أشار القوابعة إلى تلك النّصوص المستحضَرة بطرق السّرد وتقنياته في الرّواية العربيَّة، فنجده يشير إليها باستخدام المونولوج الدّاخليّ، والاسترجاع، والوقفة الوصفيّة، وغيرها، كما نوَّع في تناصّه الإشاريّ بين الدّينيّ، والأدبيّ، والشّعبيّ، وممّا يقف عنده المُمعن في الرّواية تلاعُب الكاتب بتناصّه الإشاريّ، فنجده يكسر أفق التّوقّع لدى المتلقّي ليولّد بذلك نصوصًا إبداعيّة جديدة.
- لقد ظهرت قدرة الكاتب على امتصاص النُّصوص- مع صعوبة الوصول إليها-؛ لأنَّ الكاتب قد تشرَّبها دون أن تكون هنالك دلالات واضحة تربط النُّصوص بعضها ببعض، إذ طفق يمتصّ النُّصوص ويحمّلها دلالات رمزيّة تحمل في جُعبتها التّسلّط الّذي فرضه العسكر آنذاك على العرب وقبائلهم، وممّا تفرَّد به القوابعة من امتصاص النُّصوص في سفر برلك ودروب القفر عن غيره - وهو ما لم نألفه في ساحات الرّواية العربيّة- أنَّ جميع النُّصوص الممتصَّة جاءت من التُّراث الشَّعبيّ، الّذي ينتمي إليه الكاتب، ويدعو إلى التَّمسّك به، والحفاظ عليه، وبذلك ظهر الأدب الشّعبيّ والفولكلور البدويّ جليًّا في توظيف الأغاني الشّعبيّة الشّفاهيّة والاستعانة باللّهجة المحكيّة لتعميق رؤية الكاتب وواقعيّة الرّواية.
- إنَّ التَّناصّ الاقتباسيّ الّذي عمد إليه الكاتب بأنواعه، جاء مُنسجمًا مع الأحداث ومكثَّفاً للدّلالة بشتّى ميادينه الدّينيّة والأدبيّة والشَّعبيّة، غير أنَّ الاقتباس الجزئيّ جاء في مجمله عفو الخاطر، فلم تصل دلالاته كغيره، كما أنَّ المساحة التّناصيَّة الّتي مارس فيها القوابعة عمله الرّوائيّ في التّناصّ الاقتباسيّ بأنواعه كانت أكبر في الجانب الدّينيّ، فقد بدا واضحًا في استحضاره للنّصوص الدّينيّة الّتي جاءت ملائمة للأحداث، ممّا جعل التَّناصّ الدّينيّ عنصرًا رئيسًا للدّلالات الرّمزيّة في نصّ الرّواية.
- لقد جرت أحداث الرّواية في بيئة بدويّة، لذلك كانت مساحة الأدب الشَّعبيّ أكبر المساحات في الرّواية مقارنة بالتَّناصّ الإشاريّ والاقتباسيّ والامتصاصيّ، وكغيره من التَّناصّات جاء الأدب الشّعبيّ ليثري الرّواية ويُعمّق من دلالاتها، وقد تمثّل ذلك الأدب في الأغاني الشّعبيّة واللّهجة المحكيّة، فقد استطاعت الرّواية باستيعابها للأغنية الشّعبيّة أن تنقل القارئ إلى تلك الأحداث فجاءت واقعيّة تسجيليّة، ولم يكن لكثرة تلك الأغاني ثقل على

كاهل الرِّواية؛ بل على العكس من ذلك، حمَّلتها دلالات رمزيّة لا تحمل القارئ على التَّململ أثناء القراءة، وهذا دليل على تمكّن القوابعة من الأدب الشّعبيّ وتفهُّمه له، حيث أحسن استخدامه، فكانت تلك الأغاني هي الأقرب إلى وجدان المتلقّي.

- إنَّ تنوّع الوظائف الّذي جاءت به الأغنية الشَّعبيّة يكسر روتينيّة الرِّواية، ويخفّف من حالات العدوى الّتي قد تظهر على المتلقّي أثناء تلقّيه الرّواية، فمرّة نجد الأغاني الشّعبيّة تنفِّس عن حالة من الضّيق، وأخرى ترفض الذّلّ والتَّبعيّة وتدعو إلى الثَّورة ضدّ التَّسلّط، وتارة تأتي برفض المجتمع البدويّ لأيّ نمط غير الفروسيّة، كالزّراعة، والصّناعة.
- لم تكن اللّهجة المحكيّة أقلّ شأنًا من الأغاني، ولعل ظهورها الواضح منذ الصّفحات الأولى خير دليل على ذلك، ولقد راوح الكاتب بين المحكيّة والفصيحة دون أن يكون لذلك تأثير على عمله الرّوائيّ، كما عرض القوابعة إلى مظاهر تراثيّة تمثّلت في لباس المرأة البدويّة، الّتي بدا فيها رافضًا لهذا الواقع الّذي نعايشه اليوم، وممّا يميز اللّهجة المحكيّة أيضًا أنَّها حملت وظيفة جديدة تحت مسمّى: العرض والتّوضيح، إذ يعرض إلى عادة كانت سائدة في تلك الفترة ويوضّحها، كما حصل في (المرأة الطّامح/ الطّمح)، وفي المقابل كانت اللّهجة الصّادرة عن أصول غير عربيّة فتأتي تلك اللّهجة بلغة عربيّة مكسّرة، ولم تكن تحمل دلالة مكثّفة، إنّما عمّقت الغربة بين المتحاورين.
- وأخيرًا، فإنَّ تلك التّناصّات على اختلاف مسمّياتها، وأشكالها، جاءت متكاتفة ومتظافرة فيما بينها، فكلّ واحدة تكمل الأخرى لتصل جميعها في النّهاية إلى رؤية الكاتب، الّذي استطاع استحضار النّصوص وإذابتها في النّصّ، وجعل التَّناصّ يخدم الرّواية، وما نودّ الإشارة إليه أنَّ هذه الرّواية حملت الكثير من التَّشكيل لم يُطرقْ منها سوى التّناصّ، وتبقى أبوابُها العديدة مُوصدة تنتظر من يطرقها، ويُعمل أفكاره فيها.

التّوصيات:

وبعد فإنّ من أهمّ التّوصيات الّتي يرى الباحثون أنّها ستكون مفيدة للقارئ والمتلقّي، وطلبة الدّراسات العليا ما يأتي:

- دراسة النّصّ من جديد لما يحويه من تقنيات، ورؤى، وتشكيلات أبدع القوابعة في استخدامها في مجموع رواياته، لكنّه هنا خرج فيها عن المألوف، ممّا شكّل غطاء شفّافًا، وقناعًا دائريًّا من الأسى العميق، يحيط القارئ منذ الوهلة الأولى فيتعاطف مع أجداده، ويأسف لحال العربيّ أمسِ واليوم.
- الدّعوة إلى القراءة المتأنية لأحداث التّاريخ الماضي والمعاصر من خلال القصة والرّواية؛ لأنّها تسهم في خلق وعي واضح لدى الجيل الجديد، فهي تلامس القلوب، وتبتعد عن الجمود والتّجريد، ويأتي من ورائها النّقد الموضوعيّ ليكشف الأستار ويزيل الالتباس، حتّى في حالتنا هذه لوجود التّعاطف الإنسانيّ بشكل عامّ، قبل تعاطفنا مع أبناء جلدتنا.
- دراسة الأغاني الشَّعبيّة الّتي تعتمد التَّنفيس عن آلام الشّعوب العربيّة، وترفض الذُّلّ والتَّبعيّة، وتؤكّد أنَّ التَّناصّ الشَّعبيّ في الرِّواية يعمل بوصفه أداة وعي ثقافيّ، ورفض لأيّ هويّة مفروضة.

المراجع:

أولًا: المراجع العربية

ابن قتيبة، عبد الله بن محمد الدّينوريّ. (1985). *الشّعر والشّعراء*. ط2. دار الكتب العلميّة. بيروت.

ابن منظور، جمال الدّين. *لسان العرب*، دار صادر، بيروت. مادّة نصص.

الأزرعيّ، سُليمان. (2010)." *سفر برلك وسنوات القفر" لسليمان القوابعة... استحضار التّاريخ*. جريدة الرّأي الثّقافيّة. الجمعة 20 آب.

بارت، رولان. (1988) *نظريّة النّصّ*. ترجمة: محي الشّملي وآخرون. حوليّات الجامعة التّونسيّة. ع 27.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (2005). *الحيوان*. ط1. دار نوبليس. بيروت، ج5.

حفيظة، أحمد. (2010). *التُّراث الشَّعبيّ الشّفاهيّ في روايات سحر خليفة وليانة بدر*. مجلّة أفكار. ع257.

حليّ، أحمد. (2007). *أشكال التَّناصّ الشّعريّ، شعر البيّاتي نموذجاً*. مجلة الموقف الأدبيّ، السّنة 35، ع 430.

الخوارزمي، أبو بكر محمّد بن العبّاس. (1424ه). *الأمثال المولّدة*. المجمع الثّقافيّ. أبو ظبي. ج1.

الزّعبيّ، أحمد. (1990). *التّناصّ نظريّاً وتطبيقيّاً*. ط1. مكتبة الكتّاني. إربد.

الشّمايلة، معتصم. (1999). *التّناصّ في النّقد العربيّ الحديث*. رسالة ماجستير لغة عربيّة، مؤتة.

الشّوابكة، محمّد. (1995). *توظيف التَّناصّ في" متاهة الأعراب في ناطحات السَّراب" لمؤنس الرّزاز، دراسة في التَّناصّ القرآنيّ والبنائيّ فكريّاً وفنّيّاً*، م 10، ع 2. مؤتة للبحوث والدّراسات.

شوقي، أحمد. (1985). *الشّوقيّات، متفرّقات في السّياسة والاجتماع*. ط1. دار الكتب العلميّة. بيروت. م2. ج4.

الغذّامي، عبد الله. (1985). *الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر*. (د.ط). النّادي الأدبيّ الثّقافيّ. السّعوديّة، جدّة.

القوابعة، سليمان. (2010). *سفر برلك ودروب القفر*. ط1. وزارة الثّقافة. عمّان.

مرتاض، عبد الملك. (1999). *الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظريّة الكتابة*. كتاب الرّياض. مؤسّسة اليمامة. ع 60-61.

مرسي، أحمد. (1970). *الأُغنية الشَّعبيّة*. (د.ط). سلسلة المكتبة الثّقافيّة. الهيئة المصريّة للكتاب.

المغيض، تركي. (1991). *التَّناصّ في معارضات البارودي*. أبحاث اليرموك، م9، ع2.

مفتاح، محمَّد. (1992). *تحليل الخطاب الشِّعريّ" استراتيجيّة التَّناصّ"*. ط 3. المركز الثَّقافيّ العربيّ. الدَّار البيضاء.

المقّري، أحمد بن محمَّد التّلمسانيّ. (1988). *نفح الطّيب من غصن الأندلس الرَّطيب*. تحقيق: إحسان عبّاس. دار صادر. بيروت، م4.

الميدانيّ، أبو الفضل أحمد بن محمَّد. (2021). *مجمع الأمثال*. تحقيق: محمد محيّي الدّين عبد الحميد. دار المعرفة. بيروت، ج2.

ثانيًا: ترجمة المراجع العربية

Al-Azra‘ī, Sulaymān. (2010). "Safar Barlik wa-Sanawāt al-Qafr" li-Sulaymān al-Qawābi‘ah... Istiḥḍār al-Tārīkh. Jarīdat al-Ra’ī al-Thaqāfiyyah. Al-Jumu ‘ah 20 Āb.

Al-Ghadhāmī, ‘Abd Allāh. (1985). Al-Khaṭī’ah wa-al-Takfīr min al-Binyawiyyah ilā al-Tashrīḥiyyah Qirā’ah Naqdiyyah li-Namūdhaj Insānī Mu‘āṣir. (n.ed.). Al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī. Al-Sa‘ūdiyyah, Jiddah.

Al-Jāḥiẓ, ‘Amr ibn Baḥr. (2005). Al-Ḥayawān. 1st ed. Dār Nūblīs. Bayrūt, Vol. 5.

Al-Khwārizmī, Abū Bakr Muḥammad ibn al- ‘Abbās. (1424 AH). Al-Amthāl al-Muwalladah. Al-Majma‘ al-Thaqāfī. Abū Ẓaby. Vol. 1.

Al-Maqqarī, Aḥmad ibn Muḥammad al-Tilimsānī. (1988). Nafḥ al-Ṭīb min Ghuṣn al-Andalus al-Raṭīb. Taḥqīq: Iḥsān ‘Abbās. Dār Ṣādir. Bayrūt, Vol. 4.

Al-Maydānī, Abū al-Faḍl Aḥmad ibn Muḥammad. (2021). Majma‘al-Amthāl. Taḥqīq: Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd. Dār al-Ma‘rifah. Bayrūt, Vol. 2.

Al-Mughīḍ, Turkī. (1991). Al-Tanāṣṣ fī Mu‘āraḍāt al-Bārūdī. Abḥāth al-Yarmūk, Vol. 9, No. 2.

Al-Qawābi‘ah, Sulaymān. (2010). Safar Barlik wa-Durūb al-Qafr. 1st ed. Wizārat al-Thaqāfah. ‘Ammān.

Al-Shamāylah, Mu‘taṣim. (1999). Al-Tanāṣṣ fī al-Naqd al- ‘Arabī al-Ḥadīth. Risālat Mājistīr Lughah ‘Arabiyyah, Mu’tah.

Al-Shawābikah, Muḥammad. (1995). Tawẓīf al-Tanāṣṣ fī "Matāhat al-A‘rāb fī Nāṭiḥāt al-Sarāb" li-Mu’nis al-Razzāz, Dirāsah fī al-Tanāṣṣ al-Qur’ānī wa-al-Binā’ī Fikriyyān wa-Fanniyyan, Vol. 10, No. 2. Mu’tah li-l-Buḥūth wa-al-Dirāsāt.

Al-Zu’bī, Aḥmad. (1990). Al-Tanāṣṣ Naẓariyyan wa-Taṭbīqiyyan. 1st ed. Maktabat al-Kattānī. Irbid.

Bart, Roland. (1988). Naẓariyyat al-Naṣṣ. Tarjamah: Muḥyī al-Shamlī wa-Ākharūn. Ḥawliyyāt al-Jāmi‘ah al-Tūnisiyyah. No. 27.

Ḥafīẓah, Aḥmad. (2010). Al-Turāth al-Sha‘bī al-Shifāhī fī Riwāyāt Saḥar Khalīfah wa-Liyānah Badr. Majallat Afkār. No. 257.

Ḥalabī, Aḥmad. (2007). Ashkāl al-Tanāṣṣ al-Shi’rī, Shi ‘r al-Bayyātī Namūdhajan. Majallat al-Mawqif al-Adabī, Year 35, No. 430.

Ibn Manẓūr, Jamāl al-Dīn. Lisān al-‘Arab. Dār Ṣādir. Bayrūt. Māddat naṣaṣa- .

Ibn Qutaybah, ‘Abd Allāh ibn Muḥammad al-Dīnawarī. (1985). Al-Shi‘r wa-al-Shu‘arā’. 2nd ed. Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah. Bayrūt.

Miftāḥ, Muḥammad. (1992). Taḥlīl al-Khiṭāb al-Shi‘rī "Istrātījiyyat al-Tanāṣṣ". 3rd ed. Al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī. Al-Dār al-Bayḍā’.

Mursī, Aḥmad. (1970). Al-Ughniyah al-Sha’biyyah. (n.ed.). Silsilat al-Maktabah al-Thaqāfiyyah. Al-Hay’ah al-Miṣriyyah li-l-Kitāb.

Murtāḍ, ‘Abd al-Malik. (1999). Al-Kitābah min Mawqi‘ al-‘Adam: Musā’alāt Ḥawla Naẓariyyat al-Kitābah. Kitāb al-Riyāḍ. Mu’assasat al-Yamāmah. No. 60-61.

Shawqī, Aḥmad. (1985). Al-Shawqiyyāt, Mutafarriqāt fī al-Siyāsah wa-al-Ijtimā‘. 1st ed. Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah. Bayrūt. Vol. 2, Part 4.