دور التناص في تأسيس النص المسرحي

بلقاسم عيساني
جامعة المدية

المسرح : مرحلة التأسيس وتناص الترجمة

إذا قطعنا أن المسرح هو فن غربي بالأساس ، حيث عرف كفن لغوي حواري يقدم على خشبة يقابلها جمهور منذ العهد الإغريقي ، والعهد الروماني الذي تلاه ، لكن مد الأدب الغربي الحديث هو الذي استجلبه إلينا من باب التأثير والتأثر الحضاري ، بل إن أوليات المسرح تم استيحاء مواضيعها من الموجود النصي الغربي ،حيث أخذت المسرحيات الأولى في لبنان موضوعات من الأدب الفرنسي وكذلك في مصر ، وحي عرف الانسان العربي أبجديات هذا الفن واطلع على إمكانيات المواضيع المحلية انبرى لتوصيف مشاكل الواقع وجعلها أرضية فنّية كمواضيع المسرح ، وما فتئت أن تراكمت التجربة المسرحية في العالم العربي وتوسّعت، غير أن الكم الجمالي الغربي والتأليف الفني الكثيف بقي يفرض نفسه علينا دوما ، فالسبق نبراس وفر لذاته القدوة ، ولهذا حينما نرصد تطور المسرح العربي نجده يمتح ودون انقطاع من الغرب إلى اليوم إن في الشكل أو المضمون ، خاصة عبر الترجمة ، وإذا كانت الترجمة تناصا باعتبارها نقل لدلالات من نص أول في لغة ما إلى نص ثان في لغة أخرى نستنتج التقابلات الناشئة على مبدأ التكافؤ l'equivalence ، فإلى أي مدى اغتنى فن المسرح من هذا النقل في الشكل والمضمون ؟ وإحصائية بسيطة حول البدايات تعطينا لمحة عن حجم هذا التأثر ، فنجد نصوص مأخوذة من كورني وراسين وفولتير ، ومن التراث المسرحي الانجليزي برنارد شو في قيصر وكيليوباترا ، ولكن تربّع على عرش التأثير شكسبير بالطبع حيث تُرجمت ومثلت أغلب مسرحياته مثل : روميو وجولييت والعاصفة ومكبث وهملت وعطيل ويوليوس قيصر عدة مرات وبمسميات مختلفة ، فيما يمكن أن نسميها التهيئة بتحويرات على مستوى المضمون لتميل نحو توصيف واقع مغاير للواقع الانجليزي ، هنا نفهم الحكمة من تغيير الأسماء الانجليزية بالأسماء العربية الممثلة لعدة طبقات اجتماعية ، فالأعمال المسرحية التي حوّلت من بيئة إلى أخرى لا تعد ولا تحصى ، فالعلاقة تسيميائية بين المكتوب سابق وآخر حالي قد يتحوّل لسان محلي دارج أو فصيح بلغة أخرى ، وبالطبع مسموع ، والمسموع الذي يعني حضور الملفوظ اللساني في المشهد المسرحي إضافة إلى المسموع الموسيقي ، فسردية اللغة الحوارية ظهرت في تواؤم متخيّر مع مشهدية متلاحقة تتتبّع الحدث لتخاطب متلقيا أصبحنا نسمّيه متفرّجا بعد أن كنا نسميه قارئا أو سامعا فقط، وشغوفا بالتخييل فيجاريه حد المستحيل ، بل يتعمّقه حيث يخلق واقعا موازيا أسماه الواقع الافتراضي ، أي المسرحي ، ونسمي عملية تحويل الأثر القصصي من لغة إلى أخرى في 4 المسرح بالتهيئة l'adaptation ، حيث قد يتم الخروج عن النص المكتوب الأول والتصرّف فيه عبر عملية الإخراج تصرّفا بعيدا أو طفيفا ، كما أن الإخراج يحتكر الرؤية حيث أن الممثل يجسّد الشخصية وبالتالي يلغي أي تصوّر آخر لها ، بينما الوصف اللغوي يتيح قدرة ما لتصوّر يتميّز بنوع من الحرية يضيّقها الإخراج إلى درجة التلاشي .. فإذا وصفت المسرحية المكتوبة منظرا طبيعيا قد يتبدّى لقارئها عدة أشكال صورية للمنظر ، أما المسرحية المجسدة أمام متفرّجها فإنها تقترح نموذجا أوحدا غير قابل للزحزحة مستعمرا كل آفاق الإدراك لأنه يُرى بينما النص اللغوي تحيل المفردة فيه على مدركات عدة مستوحاة من النماذج المنظورة لكل قارئ ، وفي البيئة الأجنبية حسب متطلبات ذلك الواقع ، ففي المسرح المخرج يفرض رؤيته للأشياء ، فإذا كان التخييل كثيفا فهو على المستوى الكمي أما التخييل الكيفي فمستقرّه اللغة.

كما أن هناك نوع آخر من العلاقات التسيميائية وهو التأثير والتأثر بين عجمة الوسائل الفنّية المختلفة مثل الرسم والموسيقى ، وهي آليات فنّية تباعد الملفوظ اللغوي ولكنها تمتح من بعضها في التزود بالفكرة وتطويرها ، فهناك مقاطع موسيقية مستوحاة ، ولهذا قد يكون إخراج مسرحية أجنبية بطريقة لا تبقي أية صلة مع الأصل إلى الحبكة الفنية المتمثلة في تسلسل الأحداث.

المسرح وتوظيف التاريخ (: التناص التاريخي) ونبدأ بالتناص التاريخي وكيف تم استثماره في النصوص المسرحية، فالتاريخ أحداث من الماضي، لكنها شكلت حاضر الإنسان، وهي معطى ثقافي إضافة إلى كونها معطى زمني له أبعاد شتى، لذلك كان النص الأدبي المسرحي مستوعبا في إبداعيته لها وعاكسا لتجلّياتها المختلفة، من هنا كان حضور التاريخ ملفتا في نصوص المسرح انطلاقا من ذاكرة الشعوب الملمة بما جرى في الماضي البعيد والقريب، محليا وفي مختلف أصقاع الدنيا بحكم المثاقفة المستمرّة والاطّلاع غير المحدود، لكن التاريخ أيضا يتعرّض لعمل المخيّلة الشعرية عبر التأويل والتوظيف الإبداعي الذي يتخيّر الحدث من خلال ذكره أو ترميزه كتعبير عن فكرة أو إشارة لمّاحة لمجمل آفاق الوجود، فلم يعد التاريخ ميدانا مستقلا بذاته، بل أصبح قابلا للاختراق ا لإبداعي كما أن المسرح لم يعد امتثالا للظواهر الغنائية انطلاقا من رصد موضوعي ، كما أن المسرح الأوبراتي التاريخي ليس نظما لتمجيد للبطولات ...بل تكثيفا لنسيانات التاريخ وإهمالاته، إضافة إلى استعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللمسرحي مع اللغة من حيث هي وطن للكينونة، وبذلك يبني خطابا مسرحيا حول الخطابات التاريخية ويُصغي إلى ما قيل فيها ليعيد تأويلها من جديد، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا . 1 التاريخ القديم

توظف بعض منجزاته الحضارية في قالب رمزي في الغالب من منظور مقارن بينه وبين الحاضر، خاصة حينما يكتسب أحيانا شبه حكم مطلق بتمثيل الجمالية ويصطبغ بصبغة 5 الأسطرة الرامزة والمسرحي في محاولته يحاول أن يشكّل أسطورة بطلها المكان من خلال توظيف المعطى التاريخي، فبدايات المسرح متخمة باستثمار التاريخ فنجد مسرحيات مستمدة من التاريخ العربي القديم توظف شخصيات معروفة مثل : المعتمد بن عباد وفاتحي الاندلس أبطال حرب البسوس والسموءل رمز الوفاء وهارون الرشيد والبرامكة لاستغلال الحدث الدرامي المأساوي ومهلهل بن ربيعة وامرؤ القيس بن حجر وصلاح الدين الأيوبيلاستنهاض الروح الوطنية والقومية ، أما من التاريخ العام فنجد كيليوباترا وقيصر الروم وماسينيسا ويوغرطة وغيرهم ، وكذلك ألف ليلة باعتبارها أحداث تاريخية في بغداد العباسيين رغم توفّر البعد الأسطوري ، وكذلك الشخصيات الدينية مثل يوسف وداود وسليمان عليهم السلام ، فهل نحن بصدد تقنية القناع الذي يمثّل خلق أسطورة تاريخية لا تاريخا حقيقيا ؟، فهو من هذه الناحية تعبير عن محاولة لتخطّي التاريخ الحقيقي بخلق بديل له (الأسطورة) ، ولكن رقّة الحاجز بين الأصل والقناع تجعلهما واحدا في النص المسرحي عن طريق التخييل، هي محاولة لإغناء الدلالة التناصية عن طريق ذكر أمكنة متوارية في التاريخ ذات إيحاءات جمالية أسطورية ومتناهية في تقمّص قيم الجمال وحسن التشييد ، فالمسمّى التاريخي هنا ليس إلا أداة لتكثيف المعنى غير المباشر وجلب مستلزمات إيحاءاته، إنّ إنتاج الدلالة كما تتبدّى من خلال التأويل يرتبط بالرؤية الإبداعية من منظور الحداثة المنضوية فيه، فالمعلومة التاريخية يتم التحوّل عنها كمعرفة فجّة إلى إرادة فنّية ذاتية في التوصيف عبرها، لكن بنقل الصورة الصّراعية إلى الحاضر لأن الصراع الحالي غير قابل للتجسيد الافتراضي الواضح كما يُراد له أن يكون في ذهن المتلقّي، فتتم الاستعانة بالتاريخ الراسخة أحداثه في الذاكرة.

وهكذا يتجاوز النصُ الدلالة القديمة ويكسبها حيوية الصّراع الذي تجرى رحاه في الحاضر، فالتاريخ هنا ليس تكئة توصيل بقدر ما هو آلية تأسيس لتفرّد النص بنفيه للملفوظ المستعان به (التاريخ) وتحويله عن منطوقه الشخصي ليساهم مرغما في إنتاج الدلالة التي يريدها منشئ النص الحالي، وهذه هي التفاعلية التي تسم آليات عمل التناص .فالإشارة التاريخية تصوير لصراع حاضر يخوضه المسرحي في وطنه، في الزمن الحالي لا الماضي، يعبّر عنه باستعارة أحداث من خلالها يكون التعبير أبلغ وأكثر تجسيدا لكونه يستعين بيقينية الأحداث التاريخية ورسوخها، وما ترسّب عنها من صور ذهنية تشكّل عقل المتلقي الذي يسعى المبدع دائما لإثارة تعاطفه الفني معه عبر تحريك مخياله، فالمسرح ي تسع للمدى الزمني من خلال المعنى، وفي

جرابه تحتشد المعاني كل أنواع المعاني من الحب إلى الحرب منذ الأزل مرسومة في شذرات الأصداء تتناقلها اللغة عبر الأجيال، من هنا نجد مسرحيات تدور أحداثها في المشرق القديم أو الأندلس (كما أسلفنا الذكر) أو غيرها من البقاع في استعارة واضحة لبنى تاريخية غرضها التعبير عن الحاضر ومشاكله__ في المقام الأول فالتاريخ لا يحضر بمنطق كرونولوجي، وإنما اللحظة التعبيرية ولسان الحال وسياقه هما اللذان يستدعيانه.

المسرح وتوظيف الأسطورة (: التناص الأسطوري) ذات الهدف تستدعى إليه الأسطورة في المسرح مع اختلافات تبعا لطبيعتها، وللأسطورة عدّة تعاريف مفهوما وتوظيفا، وهي على العموم " قصّة أو فابيولا أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى القديمة مفسّرة معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية، آلهتهم، أبطالهم، خوارقهم، وكذا معتقداتهم الدينية2 " ، وبنوع من التوسّع يمكن للأسطورة أن تعني "مجموع المعتقدات والأقاصيص والخرافات والغيبيات والحكايات الشعبية ورموز الفرح والرعب والحب والنماء والخصب والجفاف والموت والخلود التي تراكمت في النفس الإنسانية منذ أن وُجدت، وبقيت لصيقة بها، في وعيها ولا وعيها، لمدّها بالحيوية في صراعها مع قوى الطبيعة من أجل بقاء يستحق من الإنسان عناءه3 " فالأسطورة هي الأحدوثة، جمعها أساطير وهي الأحاديث التي لا سند لها من الحقيقة. 4 كما أن الأسطورة "تلعب دورا حاسما في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع، حيث تُعد بانفتاحها الدائم على عالمه أمينة في التقاط الأسرار التي تختفي تحت سطحه الظاهر، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومدارجه وتأصيل الوعي به5 " ، بل تشكّل " نوعا أدبيا بذاته بوصفها قصّة إنسانية، على ما فيها من خلط بين الحقيقة والخرافة والرمز والمجاز 6 "ولذلك فالأساطير " تتحدّث عن حقيقة غير الحقيقة التي تظهرها في خطابها العقلاني، إنها تحكي عن " الأصل " أو عن " النهاية " كسبب دائم 7 " ، فالأسطورة ليست نشازا أو لا معقولا، أو كلاما فارغا أو خيالا محضا لا وظيفة له، بل هي في نظر البعض مثل مرسيا إلياد " نمط تفكير"، وفي نظر آخرين مثل مدريس لينهارت " نمط معرفة وجدانية" ، وهي بالنسبة إلى جورج دوميزيل انعكاس للعالم الاجتماعي 8، وهذا الذي جعل الدراسات النقدية المعاصرة تهتمّ بتوظيف الأسطورة في مختلف الأنواع الأدبية ..نظرا لما يحقّقه الفكر الأسطوري من تقديم مظاهر الوجود المتنوّعة من خلال وحدة التصوّر والإدراك، والمزج بين العقل والوجدان، وبين الذات والموضوع. 9

وقد لجأ المسرح العربي عامّة والجزائري خاصّة إلى توظيف الأسطورة كضرورة روحية وجمالية وتمثّلا لرؤية إبداعية واسعة حيث تمكّنه من تجاوز البعد المحلّي وضيق التجربة الفردية إلى آفاق أوسع توفّر بعدا كونيا لمضامينه الحوارية، وتشكّل رابطا من روابط الاستمرار الحضاري، كما تمكّن الأسطورةُ المسرح من دمج الدرامي بالميثولوجي في تركيبة غنيّة تجعل النص معبّرا عن الهم البشري بكل زخمه، " ولعلّ من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الكتابة الإبداعية، أو التي تقيمها الثانية مع الأولى، هو أنّ لكليهما 7 جوهرا واحدا على مستويي اللغة والأداء، فعلى المستوى الأوّل يشترك الاثنان في تشييد لغة استعارية تومئ ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الإبداع الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي " 10لاتّسامها بقوّة الخيال، وحملها مقولات كلّية في الفلسفة والتاريخ والدين والفن، وقابلة للتفسير المتجدّد، بل هي أكثر من ذلك إذ "تعكس انفعالات الإنسان البدائية، ومقدّ ماته العقلية الأوّلية مشكّلة بداية لعمل فني، ثم تمّ التمايز الأعمق، والتخصّص الأوضح، فاتّخذت الصورة الأولى أشكالا انتهت متدرّجة إلى عمل أدبي متطوّر، هو نتاج للأسطورة سواء أكان تراجيديا أم ملحمة، مما يؤكّد أن الأسطورة هي الشكل الأوّل الذي جسّد نزوع الإنسان نحو الخلق، وعنه تطوّر الأدب11 " كما قد تعكس الأسطورة رغبة المبدع اللاواعية في التطهّر والتجدّد والعودة إلى البراءة والطفولة، أي رحلة استكشاف للذات في منابعها الأولى وما تختزنه من طاقة في الأعماق إضافة إلى تجسيد التلاحم الموجود بين الباطني والخارجي في النفس البشرية، أي محو ثنائية الظاهر والباطن مما يخلق انسجاما بين مكوّنات الوجود، حيث اتّجه المسرح " إلى اتّخاذ الأسطورة أداة للتعبير لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والجديد، للسّيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا

المعاصر 12 " ، ومن هنا استعانة المسرح العربي بها كانت " لتحميل عناصره الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسّحرية الكامنة، بوصفها طاقة خلّاقة قادرة على استقطاب الشعور وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بوساطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها في الماضي13 " فالتوظيف كان هدفه إذن تجاوز قدرة اللغة العادية لتصبح أغنى وأكثف، والأسطورة حين تكون جزءا من العمل الأدبي الدرامي، فإنّها " تفتح النص تزامنيا على صعيد العلاقات المشكّلة ضمن بنية النص بين المكوّن الأسطوري والمكوّن التجريبي، ثمّ توالديا، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية، وتاريخ الثقافة من حيث تتبع الأسطورة فالشخصية الأسطورية شأنها في ذلك شأن الشخصيات التراثية أو التاريخية، كلّها ديناميكيات لفتح النص 14 "، غير أن التوظيف الأسطوري وضرورته لم يحقّق الإجماع لدى كل الباحثين، " فقد يبدو الأمر عاديا بالنسبة للنص الغربي الذي يبدو أنّه استعاد هويّته الأولى، حيث كان في ثوب الأسطورة التي كانت نصّا مطلقا، وكانت أدبا وفلسفة وتاريخا ودينا، لكن الأمر بالنسبة للنص العربي غير ذلك، إنه يحاول أن يبني لنفسه هوية جديدة مغايرة، وبذلك أصبح سوء فهم مقولة التناص معول هدم لا بناء. 15 " ولعلّ هذا الرفض مردّه إلى التوظيف المفرط للأسطورة المنتمية إلى تراث مغاير لا يتفاعل معه القارئ ولا يتذوّقه، وعكس هذا الرأي أيضا له رواج عند جمهور الباحثين 8 فالنزوع الأسطوري " شأن أشكال التجريب الأخرى، ليس فعالية إبداعية معلّقة في الفراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية / ثقافية / فنّية استدعتها، وهيّأت لها، ثم أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثّرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الرّاهن منه أيضا 16 " ، لكن دورها لا يمكن لأحد أن ينكره، فالأساطير مرايا مكبّرة، وبرغم التفسيرات المختلفة فلا يمكن الوصول مع الأسطورة إلى معنى أخير، إنها أسلوب من التفكير يتلاعب بالواقع والحقيقة، وإنها سؤال يبقى بلا جواب محدّد، تنتظر دائما تساؤلا جديدا يُلقي الضوء على أحد آفاقها المعتّمة خاصّة أنها قادرة على تغطية كل مساحة النفس وكل الصراعات الداخلية التي تعتلج داخلها فاختزان المسرح لروح الأسطورة من شأنه أن يُسهم في انفتاح النص على آفاق قرائية تناصّية غير محدودة، وهذا الانفتاح يتم عبر التوظيف المباشر أو ما يسّمى بالنزوع الأسطوري، أي "استلهام الأسطورة أو استيحائها على نحو كلّي أو جزئي ظاهر أو مضمر، أو استدعاء الرموز الأسطورية أو بناء عوالم تخييل ... تتّصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوري..، والنتاج المتعامل معه هو الذي تبدو الأسطورة معه وعبره مكوّنا أساسيا من مكوّنات متن النص ومبناه، أي النص الذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي 17 "لذلك نجد النص المسرحي يوظف مسميات أسطورية مثل العنقاء والسندباد والغول والقمر وعشتار وإيزيس والإله رع وزيليس وميدوزا وأوديب والتنين ونرسيس وحيزية كحكاية شعبية والأغاني الشعبية المشبعة بروح الأسطورة إضافة إلى استحداث ما يُسمى بالأسطورة الذاتية فالملفوظ الدارج في أحايين كثيرة لا يكون بريئا بل يختزن جملة من مؤشّرات الطقوسية الماضوية فهي "تلك الحقائق القاسية في الحياة، معروضة ممثّلة، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، من خلال تلك الأساطير يتكوّن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير ينسجم النشازفي الأشياء. 18 " **المسرح كنوع أدبي (: التناص النوعي)** العلاقة مع النوع تدخل في تصنيف جامع النص حسب تعبير جيرار جينات، والذي قام من خلال كتابه " طروس " بتعيين نوع خاص من المتعاليات النصية والذي يعرّفه كما يلي " :يتع لّق الأمر هنا بعلاقة غير معلنة تماما، والتي لا تعيّنها سوى كلمات قصيرة من النص المصاحب مثل " شعر، مقالات .. الخ في عناوين تحتية فرعية ترافق عنوان الكتاب الأساس على الغلاف، في انتماء واضح (لنموذج كتابي ما)، وهي غير معلنة كمسكوت عنه لعدم الحاجة إلى الإعلان عن البديهي، أو من جهة أخرى لتعيين انتماء ما وتمييزه عن انتماء آخر 19 "، وبالرغم من أن جينيت لم يستفض في تحديده هذا، كون الكتاب مخصّص للتناص والنصيّة الفرعية، ولكن تعريفه أثار النقاش حول العلاقة بين النص والنوع الأدبي9 الذي ينتمي إليه، في حين أصبحت قضية النوع مثار اهتمام في خضم الدراسات الأدبية . 20فالمسرحية كوجه كتابي مرقوم تتجلى أنها كذلك بسهولة بمجرّد تصفح القارئ لها ، حين يلاحظ السيطرة التامة للحوار ، ولكنه يجد أحيانا ملفوظا تحت العنوان " :

مسرحية " وهذا تعيين وتثبيت لخصوصية النوع ، ورغم أن المسرح عنوان التعرف عليه الأكبر هو الخشبة (ونتحدث هنا عن متفرّج) ، ولكن المسرحية أيضا قد تتواجد بين دفّتي كتاب.

فالشكل الأدبي هو الخبرة الاجتماعية حينما تتّخذ صورة محدّدة في المجال الأدبي، لتتحوّل الأنواع الأدبية إلى تقاليد استطيقية، أي نتاج العلاقة الجدلية بين الاجتماعي والجمالي، فكل مرحلة تاريخية تجسّد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، وقد أدّى ضعف الاهتمام بنظرية الأنواع الأدبية إلى تعثّر تطوّر النظرية العربية المعاصرة، لاسيما مع غياب الميثاق النوعي بين القارئ والنص، فتطوّر النص لا يمكن أن يحصل إلا وفق قواعد خاصّة بالنوع الذي يُكتب في نطاقه، وإلا فإنه سيظل "مفتوحا " على أي شيء بدون أن يتحدّد هذا الشيء الذي هو أصلا غير محدّد، ولقد أدّى هذا الوضع إلى تشابه النصوص في الانفتاح على قواعد جديدة بدون أي معيار أو مقياس يمكن بواسطته تمييز قواعد أو ضوابط الكتابة، وظلّت القراءات النقدية المختلفة تراوح المكوّنات نفسها وقد صارت تستقطب الاهتمام عبر أفق تنظيري و نقدي جدلي، كما لا تخفى أهمّية الأنواع الأدبية كون أي كاتب وهو ينطلق من تصوّر عام للنص يكتب بصورة أو بأخرى تحت نوع محدّد، وعلى الدرس الأدبي أن يسعى إلى تحديد " نوع النص " مهما حاول الكاتب اعتماد مبدأ النص " المفتوح " قاعدة لإبداعه، فرغم أن الإطار مسرح ولكن قد يأخذ تواجد الشعر فيه مداه ، وكذلك الحكي ، وتوفّر الحبكة والتشويق الذي يكاد أن يتوسّع بعض التوسيع ليستغرق مكوّنات العمل الروائي ويظهر ذلك في تتبّع السمات السردية للمكتوب، فكيف نفسّر هذه الظاهرة في نمط التقديم المسرحي المعاصر ؟ إن النوع حسب ما يذهب إليه فرانسوا راستي هو ما يربط نصّا بخطاب 21 ، ولا يدلّ هذا سوى على أن النص وهو ينتمي نوعا من جهة الخطاب لا يتقيّد مطلقا بالقواعد العامة للنوع كما هي في التقليد الأدبي، وهذا بالضبط مكمن الانفتاح الذي نتحدّث عنه، إنه يتحقّق داخل النوع ومن خلاله أيضا، لذلك كان من اللازم تدقيق العلاقة على المستوى النظري والعملي بين النص والنوع، وعلاقتهما القائم ة على التحوّل والتغيّر، وليس على السكون والثبات، ومعنى ذلك بتعبير آخر " أنّ الكاتب وهو ينتج نصّه ينطلق من صورة أو هيئة محدّدة ذات علاقة بالنوع أو بالنص، ولكنّه لا يتقيّد بالأشكال والصور المتحقّقة قبله بالكيفية نفسها، إنه يتحرّر على طريقته في الإبداع، ولكنّه في الوقت نفسه يمارس إنتاجه ضمن نوع محدّد ولكن بحرّية وانفتاح . 22 " 10 وقد أشار تودوروف إلى أن مسألة الأنواع " من المشاكل الأولي للبويطيقا منذ القديم حتى الآن، فتحديد الأنواع وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقّف عن فتح باب الجدال، وتعتبر هذه المسألة حاليا متّصلة بشكل عام بالنّمذجة البنيوية للخطابات، حيث لا يُعتبر الخطاب الأدبي غير حالة نوعية 23 " ، لذا يُقر تودوروف أن التأمّلات حول الأنواع الأدبية قد كثرت، فهي قديمة قدم نظرية الأدب، وما دام كتاب أرسطو في الشعر يصف الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، فقد ظهرت منذ ذلك الوقت مؤلّفات ذات طبيعة متنوّعة احتذت حذو أرسطو، لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقّق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا والكوميديا والملحمة والرواية ومختلف الأنواع الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب بكل تأكيد ببنيات ايديولوجية سائدة، والأفكار المتبنّاة عن النوع الأدبي في ذلك العصر، أعني كونه قاعدة محدّدة لا ينبغي خرقها، صحيح أن الأنواع الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب (شعر رواية مسرح ، أو إلى الفنون الجميلة) ، ولكنّها كانت تُعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بإمكاننا أن نقاربه بموضوعات نظرية الأدب السابقة، ولكنّها مع ذلك متميّزة عنها، ففي حين أنّ الرمز أو التمثيل أو الأسلوب المجازي هي خصائص مجرّدة للخطاب الأدبي(حيث يكون استيعابها نتيجة ذلك أكبر من الأدب وحده) ، فإنّ الأنواع الأدبية كانت تنتج عن نوعية أخرى من التحليل، إنه الأدب في أجزائه. 24 فمثار السؤال هنا : هل يكون انتماء النص إلى نوع ما حائلا دون التناص معه عبر نوع آخر؟، وهل يعطي التناص مع نوع أدبي آخر شعورا ما باللاانتماء؟ حيث أن الشعر ومونولوجيّته تتعارض مع البوليفانية حسب التعبير الباختيني، ويلتقي هذا التناول مع نداء رولان بارت بإلغاء الحدود الموجودة بين الأنواع الأدبية، وتعويض النوع الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص، وبمأنّ النص يتحكّم فيه مبدأ التناص واستنساخ الأقوال وإعادة الأفكار وتعدّد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلّف، فلا داعي للحديث عن النوع الأدبي ونقائه وصفاته، مادام النص جماع نصوص متداخلة

وخطابات متنوّعة ومختلفة من حيث التجنيس والتصنيف، ويعني هذا أن الكتابة الأدبية هي خلخلة لمعيار التجنيس وترتيب الأنواع وتصنيف الأنماط، وفي هذا يقول رولان بارت": إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة. 25 " ونلاحظ أن الكتابات الإبداعية المعاصرة في الغرب والشرق معا بدأت في خلخلة النوع الأدبي وتحطيم معاييره النوعية ومقوّماته النمطية في إطار الحداثة والتجريب ، فنجد في العروض المسرحية غناء وإلقاء قصائد ورقص الخ ، بل إننا نجد مقترحات جديدة في كيفيات تقديم المسرح كما اقترحها عبد القادر علولة حين جدد في الشكل المسرحي مستوحيا 11 حلقات القوال أو المداح في تراثنا ، وهذا يقرّب المسرح وجمهوره من جمهور الشاعر القديم حين يتحلّق حوله الناس ليسمعوه ويصفقون له ويتفاعلون معه ... فإذا جئنا إلى مقاربة المفهوم، فإننا " نعرّف النوع الأدبي كتصنيف نصّي عبر مشترك وصفي حيث كل ما انتمى إلى نوع أدبي ما، يتوفر على نفس علاقة المشابهة مع المجموعة التي انتمى إليها 26 " ، ولكن هذا التعريف البسيط ينطوي على أسئلة مثيرة لإشكالات إجرائية عدّة، أوّلها أنّ مفهوم النوع متحوّل وغير قار، وهو من مفرزات التحوّل الثقافي والمراحل التاريخية حيث تزدهر بها أنواع أدبية وتختفي أخرى، ولكن الإشكالية الأهم أن تعيين نوع النص الأدبي متروك للقارئ، والذي انطلاقا من ثقافته القرائية يتعرّف عليه بطريقة لا واعية في غالب الأحيان، أي أنه يُ ح لّ النصَّ نوعه بتلقائية الإدراك الأوّلي كلّما أوغل في قراءة نصّه دون الحاجة إلى تسميته، إذ أن أفق انتظار قد تشكّل قبلا وفق ما ترسّخ وترسّب في ذاكرته عن شكل النصوص وخصائص النوع، ويستطيع القارئ أن يستدل بالنص المصاحب من خلال الكلمات والعبارات المؤشّرة على النوع : "شعر" ، " رواية" ،" مسرحيّة .. " الخ، ولكن هذه العلامات لا تتوفّر دوما، وكذلك مجمل النصوص الوصفية(النقدية) التي تصف النص أو تتحدّث عنه وتحلّه محلّه من نوعه، لكن في غياب ذلك كلّه ليس للقارئ سوى أن يضع معلوماته الجا معْنصيّة على المحك. 27 يُعد النوع الأدبي مبدأ تنظيميا ومعيارا تصنيفيا للنصوص، ومؤسّسة تنظيرية تسهر على ضبط النص وتحديد مقوّماته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنّية والوظيفية، ونحن إذ نعطي هذه التوضيحات، فقط لندلّل على الكيفية التي تمّ عبرها ومن خلالها، أو على الأصح بتخطّيها التناص،، فهل شكّل هذا التناص بغض النظر عن المحتوى نوعا جديدا مفارقا للمؤسسات التصنيفية التي انطلق منها مثل الشعر والرواية والمسرحية ؟ أم أن التناص النوعي لا يختلف عن أيّ تناص آخر ضمن النوع الواحد ؟ " حيث تقوم الحداثة باللعب بين أوتار تناصّات النصوص وأجناسها الأمر الذي يخلق نسيجا كتابيا يستعصي على الانتماء 28 "، فدراسة " التناص والحوارية في علاقتهما بتداخل الأنواع الأدبية في إطار جامع النص، أضحت تحتلّ مركز البحث في طبيعة النصوص الأدبية، ولقد لاحظنا أن جميع الإتجاهات النقدية ساهمت في بلورة فهم التداخل النصّي في النصوص الأدبية المختلفة باعتبار أنّ ذلك يمثّل مظهرا من مظاهر توليد النصوص الجديدة، وفي نفس الوقت عاملا من عوامل التدليل، مع كل ما يترتّب عن ذلك من تعدّدية القراءات، وسيادة التأويل بدل سيادة الفهم 29 " الأحادي المحتكر للدلالة، فإذا كانت المسرحية عبارة عن عمل أدبي يتغيا الحوار كوسيلة تعبيرية أولى، يُقدّم على خشبة مسرح ويحضره جمهور ... وكل تناص مع عمل مسرحي يمتح عادة جزئية حوارية هذه الجزئية التي قد تجري مجرى الأمثال إذا قُدّر لها الشهرة (يعني التحول إلى نوع أدبي 12 آخر) وقد تصبح جزيئا نصّيا يدخل في بناء روايات وقصص كثير أخرى ، كما نجد في المثال التالي من عبارة " الآخرون هم الجحيم. "

وعبارة " الآخرون هم الجحيم" من مسرحية الأبواب المقفلة Huis clos لجون بول سارتر، وتدور حوادث المسرحية في الجحيم، أي أن أبطالها ينتمون لعالم الأموات، وهم ثلاثة : رجل وامرأتان، عبثا يحاولون الافتراق وسيقيمون في الجحيم إلى الأبد، يتحمّلون مسؤولية هذا الوجود ولو مرغمين 30 " ، والمقطع الذي منه " الآخرون هم الجحيم " يتواجد في نهاية المسرحية من المقطع التالي " : غارسيان ... .. حسنا أزفت الساعة، تمثال البرونز هنا، أنظرُ إليه وأعلم أني في الجحيم، أقول لك أن كل شيء مُعد سلفا، لقد توقّعوا وقوفي أمام هذه المدخنة، ضاغطا بيدي على هذا التمثال، وكل الأنظار مسلّطة علي، كل

الأنظار التي تأكلني (... يستدير فجأة) هه، لستما سوى اثنتين ؟ ظننت أنّكما أكثر من هذا بكثير (يضحك) ، إذاً، هنا الجحيم، لم أكن لأومن بذلك .. .. هل تتذكّران : الكبريت، والحطب، والشباك ... آه، يا لها من مهزلة، لا حاجة للشباك، فالجحيم هو الآخرون31 " والعبارة تطرح إشكاليات العلاقات الإنسانية المعقّدة من منظور أن الجحيم يمثّل لحظة صراع، كما أنها تحمل معنى الغلق والحيّز المحدود حيث يستحيل الهروب أو التخلّص من الآخر الإشكالي، فالجحيم يكتسب ماهيته من حتمية وجوده، والعلاقة مع الآخر أليمة لأن الذات ترى نفسها من خلاله، أي صورة الأنا من خلال الآخر الذي هو الوسيط لتعرف الأنا أناها كما يقر بذلك سارتر في الكينونة والعدم، فإذا كان حكم القيمة من الآخرين على الذات سلبي، فالنتيجة الموت الحي، والتخلّص من الحالة يكون بممارسة الإنسان حرّيته في تغيير نمط العلاقة وتحسين صورة الذات. جزئية حوارية منفصمة عن ما قبلها وما بعدها، ولكنّها أقرب إلى العبارة المأثورة،حيث هي ملخّص تجربة حياتية منطوقها أن الآخر هو الجحيم، مقولة تلقى استجابة من كثيرين وتنطق بلسان حالهم، ولكن سارتر استخرجها من مسار تحاوري وحدثي في مسرحية، فكيف نقرأ هذا الجلب المقطوع عن أصله ليستثمر في سياق مغاير ؟، فقد كانت نتاج حوار والذي يتمثّل بأنّه " تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو أنّه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقّي32 " إذا كان المسرحي يشكّل معانيه انطلاقا من نص سابق، وإذ علمنا أن " كل كاتب هو مجموعة كتّاب، ومجموع ما يشكّل الأدب هي مجموعة الحلقات المتسلسة للأقوال المعادة بكيفيات مختلفة 33 " نستنتج أن المسرحي لم يخرج عن وظيفته كمبدع حتى ولو انطلق من عمل قديم، لكن إذا كان اكتشاف دلالة النص الحالي من النص السابق أمرا معتاد قرائيا، ألا يقوم النص القديم باعتباره مادة خصبة تستقي منها النصوص الحالية معانيها بإعادة 13 الاعتبار إليه لإعادة قراءته وإحيائه ونفض الغبار عنه عبر إعادة كتابته، ولكن من خلال إمكانات وسياقات مهجورة، أيْ إمكانية تعبيرية كانت على مستوى الحدث مجرّد إمكانية تجاوزها أو أغفلها النص السابق، يحقّقها النص اللاحق من خلال مسار مفارق، أو ملأ الفراغات ودوائر الظل، فالمسرحي حين يستلهم الملاحم مثلا يقوم بإعادة كتابة بعض فصول الأوديسة أو الإلياذة لهوميروس بتقنية ما يسمّى النص الممكنle text possible34 حينما يجعل عوليس يرتاد عوالمه وفضاءاته، فيحوّر من شخصية البطل إذ لم نعلم عن عوليس أنه كان عاشقا للنساء، معجبا بغير زوجته بينيلوب، ولكنه في متن الكثير من المسرحيات المعاصرة يغريه جمال النساء كون سحرهن من سحر المدينة والمدنية المعاصرة ، والمدح كلّه في النهاية موجّه للمكان أي يعكس رؤية معاصرة وحضارية، والحصيلة أن النص الذي بين أيدينا مفارق لنص الأوديسة، ذلك العمل الفريد الغني المشع دائما بنصوص مستقبلية غير نهائية، أي نصوص كامنة، أو نصوص أشباح textes fantomes 35، فعوليس لا ينتهي من سرد حكاياته، وارتياد جزر ومدن جديدة " فالنص يتدفّق بالمعاني والدلالات المتعدّدة، وقد تكون متناقضة أحيانا، إنه من تج بلا توقّف، وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقّف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا " 36، لأن النص الممكن هو تنويع متخيّل على النص السابق، حيث يكون مسار السابق مجرّد اختيار له بدائله، وقد يظهر هذا جليا في الأعمال السردية والدرامية المسرحية بأن تجنح الأحداث إلى مسار مخالف للنهاية، أو في قناعات الشخصيات وسلوكاتهم.

لكن هل يكون كل تناص جديد مع أثر قديم مع مخالفته في الطرح أو طريقة عرضه،" نصا شبحا " أو " نصا ممكنا " ؟ قد نقول نعم، ولكن أيضا استنباط فهم جديد لنص قديم لم يدُر بخلد السّابقين يمكن أن نسمّيه " نصّا ممكنا " وذلك بإعادة الكتابة، إنها شعرية التناص الممكن، وهذا سر استمرار جمالية الأدب حتى ولو دار المعنى في فلك واحد، وذلك بالاعتماد على ثلاثة منطلقات : الفراغ) le manque (والتجلية la mise en relief ، والكمون le potenciel37 ، فالفراغ هو العوالم التي تركها النص السابق دون استيفائها، أي الفجوات النصّية والتي هي غيرها تلك التي يتركها الكاتب للقارئ ليكمل نقصها على مستوى القراءة(وفق نظرية التلقي)، إنما نعني بها المسارات التي كان يمكن أن يتشكّ لوفقها العمل الأدبي ولم يفعل، وقام بشكل مغاير، أما التجلية فهي ابراز وإظهار لأولويةالمكتوب الحالي، وهو إذا شئنا التبئير على ما هو أساس في الملفوظ بحيث يضحى هو بدوره قابلا للتناص معه آجلا، وأما الكمون، فهو المعنى أو مجموعة المعاني التي تفرّعت، أو يمكن أن تتفرّع عن

النص السابق، فإذا كانت رحلة أوليس في البحر فقط، فإن المسرح المعاصر ينزله إلى البر ليعيش به برهة، فهذا تفريع عن المسار الأول للعمل المتناص معه، إذ لا يخرج أوليس عن منطق الترحال، لكن الوجهة هي التي تغيّرت .. فلم تعد بحرا ولا 14 جُزُرا ولكن برا، وهذا الإستدراج للمسار لا يفرغ الكمون من حمولته، إذ يمكن استنباط ما يخالفه دوما وبلا نهاية، وعوليس حينما يُستدعى فلكي يقدّم شهادة معاصرة، لذلك التجلية تتجسّد في الوصف المفصّل من حيث هو استغراق لجماليات المكان وخصائص هويّته بنوع من الإطناب، وهذا امتلاك للملحمة يخرجها من بعدها الإغريقي الوثني.

كما أن الكثير من الأعمال المسرحية إذا أخذنا الأوديسة كمثال يتناص معه المسرح تقوم بتفعيل شخصيات أخرى وفق مسارها لحكائي الدرامي الخاص بها وهنا يأتي دور التجلية الثانية في استغلال كمون الملحمة كنص معطاء، ليخاطب بينيلوب ويخرجها من إطار الشخصية المنسية، يخاطبها ليخلق حوارا لتفعيلها، فهي ليست مجرّد متلقي للأحداث، بل محرّكة لها ولو برسم حتمية مسارها، هذه الحتمية المتجسّدة في رجوع عوليس.

ـ ففاعلية التناص لا تكمن في مدى خطّي (سبب نتيجة، أي نص سابق ← نص لاحق نتيجة) ، فالنص الجديد كان موجودا وجودا كامنا في النص السابق، فقط سُلّط عليه الضوء وأُخرج من العتمة، كان صامتا فظهر مقاله، تفاعلية النصوص حقيقة نصّية واقعة، وتفسير النص خارج هذا الإطار يسفّ به ويُفقره، ويخرجه عن عمق موقعه، فيجب أن نقرأ بعيون القارئ اللازمني، اللاتاريخي uchronique وتتحوّل الدراسة التناصية إلى دراسة تعلو على الزمان 38 anachronique ، فالتأويل التناصي يمر عبر نقل مساراته من نهر الزمن إلى الحيّز، بعبارة أخرى كل الكتب بغض النظر عن الزمن الذي أُنتجت فيه تدخل في مخاض تفاعلي، فالحيّز l'espace يسمح بتعدّد المدارات والمسارات عكس الزمن الذي يتّجه وجهة واحدة : ماضي ←حاضر ← مستقبل 39 وينتج دلالة واحدة، فبواسطة منطق التناص ننتقل مع الكاتب المسرحي من عالم الواقع إلى عالم النص، حيث يبعدنا عن صورة نعرفها إلى صورة متعالية متخيّلة، فالأدب ليس تراكما لأعمال منفصلة عن بعضها البعض وكأنها من خلق أصحابها فقط، ولكن منجزات أدبية تأخذ بأيدي بعضها البعض لتُكوّن مكتبة كبرى لا زالت تكتب نفسها إلى ما لا نهاية، فلأجل فهم نص ما لا نصعد نهر الزمن، لكن نتجوّل عبر كل الإتّجاهات في مكتبة بابل. 40 15 1ليوأتلاو رعشلا . يلوهسموب زيزعلا دبع . قرشلا ايقيرفأ . ءاضيبلا رادلا . ط . 1991 . 1 ص. 57 . 1911 . 2ص . 11 موسوعة الفولكلور والأساطير . عبد الحكيم شوقي . دار العودة . بيروت . ط1

. 1997 . 3ص . 75 المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر . جبرا إبراهيم جبرا . المؤسّسة العربية للدراسات والنشر . ط1

4تخصيب النص . 1222 .ص . 19 محمد الجزائري . منشورات أمانة عمان . الأردن .ط1

. 5توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة . وليد منير . فصول. عدد . 1 مج . 1 القاهرة . 1911 . ص11

. 1991 . 6ص . 19 الأسطورة في الشعر العربي الحديث . أنس داود . دار المعارف القاهرة . ط1

. 7الأسطورة الإغريقية والمسرح . يونس لوليدي . مجلة عالم الفكر . مجلد . 19 عدد . 7 أفريل جوان . 1221 ص172

8كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر . محمد لطفي اليوسفي . دار سراس للنشر . تونس. 1991 . ص152

9كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر . محمد لطفي اليوسفي .دار سراس للنشر .تونس 1991 . ص155

. 10النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . نضال صالح . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1221 . ص11

. 11الأنثروبولوجية البنيوية . كلود ليفي شتراوس . ترجمة مصطفى صالح . وزارة الثقافة . دمشق . 1955 . ص117

. 12البطل في الأدب والأساطير . شكري عياد . دار المعرفة . 1951 . ص127

. 13توظيف العنصر الأسطوري . وليد منير . ص11

. 14الحداثة اللغة النص . كمال أبو ديب (مقال) فصول م . 7 ع . 1 ماي . 1917 ص71
. 15عولمة التناص ونص الهوية . آمنة بلعلى . مجلة الخطاب . جامعة تيزي وزو . الجزائر . عدد ماي 1222 ص17
. 16النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . ص71
. 17النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . ص5
. 18الأسطورة . أحمد زياد محبك . المجلة الثقافية . عدد . 11 كانون الثاني 1997 . ص91
19 palimpsestes . G . Genette. Seuil. 1982 . p 12 .
20 Initiation à l'intertxtualité . Anne Claire Gignoux . ed ellipses . France. 2005 . p 91 .
21 Sens et textualité . F . Rastier . Hachette .Paris . 1989 . p 40 . .
22الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي . سعيد يقطين. مجلة نزوى . عدد . 77 جويلية . 1229 مسقط . عمان (. صفحة إلكترونية)
23 Dictionnaire e des sciences du langage Oswald Ducrot . Todorov . Seuil .Paris . 1979 . p 193
. 24الشعرية .تزفيتان تودوروف . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقال . المغرب .. 1915 . ص1
. 1912 . 25ص . 21 درس السيميولوجيا . رولان بارت . ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . دار توبقال . الدار البيضاء . ط1
26 Que ce qu'un genre littéraire ? . Jean – Marie Schaeffer . paris . Seuil . 1989 . p 8
27 initiation à l'intertextualité . p 91 . 91
28 Les genres littéraires . Dominique Combe . Hachette. Paris . 1992 . p 150 .
.__16ينادیمحلا ديمح . يبرعلا يفاقثلا زكرملا . ءاضيبلا رادلا . برغملا . ط . 1221 . 1 ص. 72
. 30الأبواب المقفلة . جون بول سارتر . . ترجمة هاشم الحسيني . منشورات دار مكتبة الحياة . بيروت . . د ت . ص11
. 31الأبواب المقفلة . ص95
. 1911 . 32ص . 92 معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . سعيد علّوش . دار الكتاب العربي . بيروت . ط1
33 Voleurs de mots Michel Schneider . Gallimard . France . 1985 p 58
34 . l'intertextualité . textes choisis et présentés par : Sophie Rabau . Gf flammarion. France.2002 . p40 . 41
35 l'intertextualité : Sophie Rabau p 40 . 41 .
. 1992 . 36ص . 117 معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط1
37 l'intertextualité . Sophie Rabau . p 72. 71
38 l'intertextualité – mémoire de la littérature - . Tiphaine Samoyault . ed Armand colin. 2010 p 71
39 l'intertextualité . Sophie Rabau . p 71
40 l'intertextualité . Sophie Raba