الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب مسرحي ونقده

إعداد الطالب:
عثمان ميهوبي

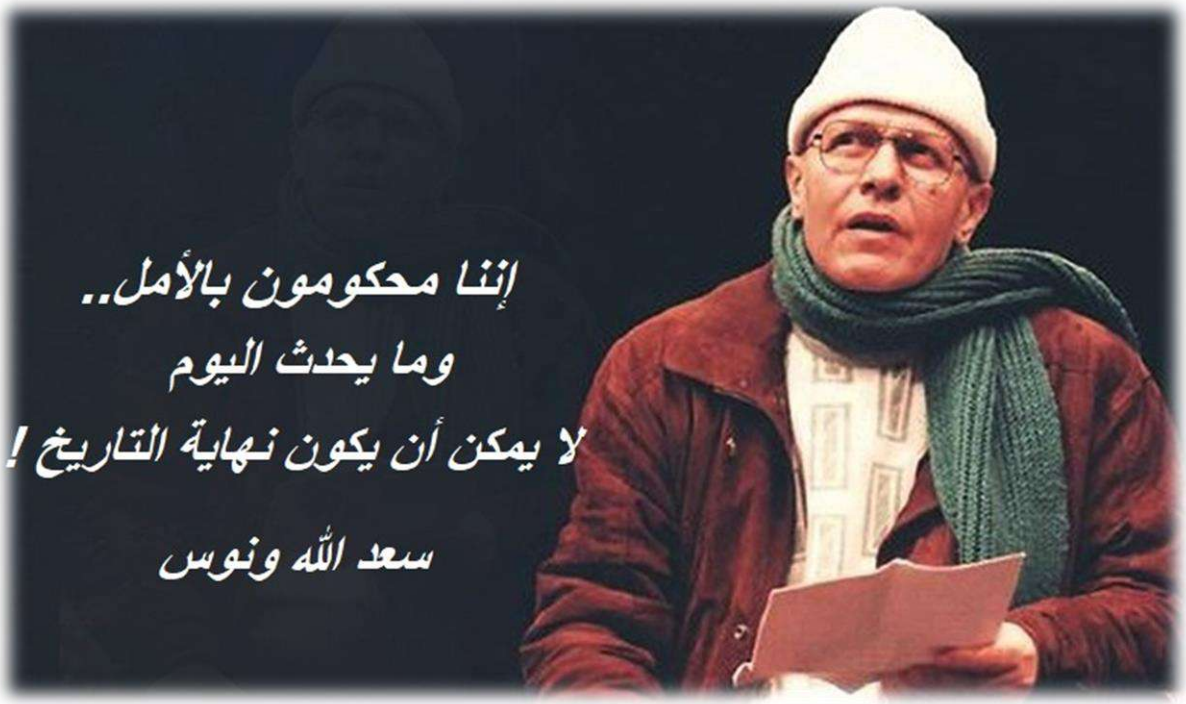
إشراف الأستاذ الدكتور:
أحلام بن الشيخ

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/ أحمد سي كبير التيجاني	أستاذ التعليم العالي	جامعة: قاصدي مرباح ورقلة	رئيسا
أ.د/ أحلام بن الشيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة: قاصدي مرباح ورقلة	مشرفا ومقررا
أ.د/ عمر بن طرية	أستاذ التعليم العالي	جامعة: قاصدي مرباح ورقلة	عضوا مناقشاً
أ.د/ حسين دحو	أستاذ التعليم العالي	جامعة: قاصدي مرباح ورقلة	عضوا مناقشاً
أ.د/ علاوة كوسة	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي :سي الحواس بريكة	عضوا مناقشاً
أ.د/ يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة : حمة لخضر الوادي	عضوا مناقشاً

السنة الجامعية : 1442-1443هـ/2021–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠


إننا محكومون بالأمل..
وما يحدث اليوم
لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ !
سعد الله ونوس

شكر وتقدير

﴿من لا يشكر الناس لا يشكر الله﴾

– حديث شريف –

عملا بالحديث الشريف، وأنا أضع اللمسات الأخيرة لهذا البحث، أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتي المشرفة، الدكتورة أحلام بن الشيخ على قبولها الإشراف على الرسالة، وتتبع جميع مراحل نموها من العنوان إلى الخاتمة، كما أشكرها على ملاحظاتها التي قدمتها وكان لها أثرها في استقامة العمل وعلى صبرها معي طيلة فترة الإنجاز رغم انشغالاتها الأخرى من تدريس، وإشراف...الخ.

كما أتوجه بالشكر إلعمال مكتبة جامعة باتنة وطاقمها، وكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة قاصدي مرباح بورقلة، إلى كل زملائنا ومن ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.

عثمان ميهوبي.

الإهداء

إلى قرة العين ومنبع الحنان وأطيب قلب، وأغلى كيان

إلى من علمتني وعانت الصعاب لأصل إلى ما أنا عليه

وعندما تكسوني الهموم أسبح في بحر حنانها ليخفف من آلامي

إلى أمي الغالية حفظها الله

إلى من علمني النجاح والصبر، وأنار لي طريق العلم وشجعني على الدراسة ووهب لي الأمان...

إلى أبي الغالي حفظه الله

إلى رفيقة دربي... إلى أبنائي مريم، صفوان، أريج

إلى من أحبهم قلبي إخوتي وأخواتي الأعزاء

إلى أهلي وعشيرتي

إلى الدكتور الرزقي خيري

إلى الدكتور كشيدة عمر

إلى الأ ستاذ مصطفى رحماني

إلى أصدقائي، إلى زملائي وزميلاتي، إلى أساتذتي الكرام

إلى كل من علمني حرفا ووهبني معلومة

أهدي هذا البحث راجياً من المولى

عزوجل أن يجد القبول والنجاح

عثمان ميموني.

مقدمـــــــــــــــة

مقدمـــــــــــــــــــة:

لا تخلو تجليات الإبداع الأدبي من خيوط دلالية أو أسلوبية تربط النص الحاضر – الماثل– بنص سابق عليه، وقد يكون هذا الترابط مقصودا من قبل المبدع الذي يعمد إلى امتصاص بعض التجارب السابقة، ويتقاطع معها في سياقاتها المختلفة، وقدد يكون ذلك الترابط غير مقصود من خلال تشابه النصوص في بواعثها وإضاءاتها النصية.

فالعمل الأدبي يشكل شجرة عريقة ممتدة الجذور، كالإنسان الذي لا يأتي من الفراغ وكذلك النص لا يولد من العدم، فالنصوص تتعالق وتتقاطع فيما بينها حتى يصل ذلك الامتداد الثقافي، فلا مناص لأي مبدع كان وفي أي عصر أن يعود إلى ماضيه وتراثه الذي نما وشبّ في أحضانه، وإن تعددت مشاربه ورؤاه ، المعرفية والثقافية، إذ يجد نفسه مرتبطا أيمّا ارتباط بتلك النصوص ، والدراسات والأبحاث المنجزة قبله، ومن هنا وُلد الاهتمام بفكرة النص الغائب باعتباره حلقة مهمة من حلقات تشكل النصوص في رحلتها من التجربة إلى الإبداع،وهنا ولد مصطلح التناص.

لقد شكل التناص ظاهرة أدبية تتحقق بين النتاجات الأدبية المختلفة وتقنية من تقنات النقد الحديث والمعاصر، يتكئ عليها قصد فهم النصوص وتحليلها، ومقاربتها ببعضها البعض على تنوع أجناسها واختلاف مضامينها، فبه –التناص– يمكن الكشف عن كيفية تهيكل النصوص وتشكل بنيتها السطحية والعميقة، انطلاقا من فكرة أن النص الأدبي لا ينشأ ويولد من فراغ، بقدر ما هو نتاج ومحصلة القراءات المختلفة والمتعددة للنصوص السابقة في مخيلة المبدع نفسه إذ لا يستطيع المبدع أيًا كان مهما علا شأنه، وذاع صيته أن يقصر تجربته الإبداعية على روافده الذاتية، وأفكاره فقط، لأنه يحيا في زمان ومكان مشترك مع أترابه من المبدعين، فهو لا شك يُعير ويستعير من غيره ما يناسب تجربته، فيعمل بطريقة إرادية، أو لا إرادية على صهرها وتحويلها وفق آليات وتقنات متعددة ومختلفة، ليصوغ من عبقها وأدبها نتاجاته الجديدة، المعبرة عن رؤاه وأفكاره وهمومه وتطلعاته، حول الواقع والحياة بمختلف صورها ومظاهرها، ولا يؤتي هذا التماهي مع ما سبق من نصوصه ثماره إلاّ إذا

أجاد المبدع في عملية الأخذ والتقاطع،حيث تأتي هذه النصوص الغائبة في شكل إشارات وتلميحات، مشكلة بذلك عوالم ثقافية وفكرية، ومعرفية تبحث عن قارئ متلقٍ يجيد فهمها وإحالاتها المختلفة.

ومن هنا تبلورت فكرة التناص وتشكلت في النقد الحديث والمعاصر من خلال ما قدمته جوليا كرستيفا من أبحاث ودراسات تصب جلها في علم التناص، وانفتاحه على مختلف العوالم النصية الأخرى، وعناصرها اللغوية والتركيبية، والدلالية التي تتحكم في بنائه وصياغته وتشكله، وعلى اعتبار أن التناص مصطلح غربي حداثي، جديد، لم يعرفه نقدنا العربي المعاصر حتى زمن متأخر من القرن العشرين، وإن كانت له جذور وإرهاصات ودراسات جادة في تراثنا العربي، القديم النقدي والبلاغي، فلا مراءَ إذا قلنا بوجود العديد من المصطلحات النقدية والبلاغية القديمة التي تتماهى، وتمتزج إلى حد بعيد مع التناص نفسه كالسرقة والمعارضة، والانتحال والأخذ والتضمين والاقتباس وغيرها.

وبناءً على ماسبق ذكره راح المبدعون في العصر الحديث والمعاصر على اختلاف رؤاهم وتعدد أفكارهم توظيف صور التناص وأشكاله، سواءً كانوا شعراء أو روائيين أو كتاب مسرحية أو كتاب ومؤلفي أي جنس أدبي كان، بل أي فن على اعتبار أان النص يتجاوز الأدب إلى شتى أنواع الفنون الأخرى، ومن هنا لاحظنا مدى حضور هذه الآلية في نصوص كتاب المسرح العربي الحديث خاصة عند أولئك الذين امتهنوا المسرح وآمنوا به، و رأوا فيه مرآة عاكسة للحياة كتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور وعلي عقلة عرسان، وفرحان بلبل، وألفريد فرج وغيرهم كثير.

ومن أؤلائك الذين اشتغلوا على التناص في نتاجاتهم الأدبية الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، الذي ما فتئ يستند في الكثير من مسرحياته على نصوص غائبة، موظفًا إيّاها في شكل تلميحات وإشارات، متخذًا منها سندًا وملجأ يستعين به في صور متقاطعة ومتشابكة، وعلى الرغم من ثراء التجربة المسرحية عنده والنقدية على حد سواء إلا أنه ظل متمسكًا

بمكنونات ذاكرته الفكرية، والمعرفية الملقحة بتراث عربي ثرّ، وهو الأمر الذي أكسبه شهرة وحظوة في مجال النقد والمسرح على حد سواء.

ومن هنا آثرنا البحث عن مظاهر وتجليات التناص في النص المسرحي السُوري متخذين من سعد الله ونوس أنموذجًا، باعتباره من رواد الحركة النقدية والمسرحية في الوطن العربي، وممّا لا شكّ فيه أن المتلقي / المشاهد العارف لنتاجات سعد الله ونّوس يستطيع تتتبع وملاحظة تلك التعالقات النّصية، التي أجاد ونّوس صهرها في أتُون تجربته المسرحية والإبداعية، إذ تجاوز ونوس في الكثير من نصوصه فكرة التناص السطحية من تضمين وأخذٍ وحشوٍ للرموز الأسطورية والتاريخية إلى فكرة الامتصاص والتشرب لتلك النصوص الغائبة والمتنوعة، محاولًا صهرها في نصوصه الإبداعية فهو يوردها بصورة خادمة للهدف والغاية من النص المسرحي نفسْه، وهنا تُطرح فكرة المتلقي/القارئ/ المشاهد صاحب الكفاءة المعرفية والثقافية، الذي يتمكن من كشف كُنه وأغوار تلك التعالقات النصية.

إن ظاهرة التناص وجمالياته في مسرح سعد الله ونوس حَريّة بالدراسة والتحليل والتفسير، لأنها تجربة مسرحية فريدة من نوعها، ومتميزة من حيث الثراء المعرفي والثقافي هذا بالإضافة إلى تنوع المصادر والمرجعيات التي قامت عليها هذه التجربة الإبداعية، وهنا لا أدعي فضل السبق في معالجة مسرحيات سعد الله ونوس وفق آلية التناص، بل وجدت بعض الدراسات غير أنها اقتصرت على دراسة التعالقات النصية في مسرحية واحدة أو اثنتين على الأكثر، أو دراسة شكل من أشكال التناص في مقاطع محددة من نتاجاته المسرحية فقط.

ومن هنا تولدت لنا مجموعة من التساؤلات والاشكاليات مفادها:

ما هي أهم المرجعيات الفكرية والفنية والمعرفية التي أسست للتجربة المسرحية عند سعد الله ونوس؟ وكيف تحقق فعل التناص داخل هذا الزخم من النصوص المسرحية عنده؟ وهل كان هذا التناص تناصًا سكونيًا جامدًا؟ أو تناص تشرب وامتصاص وإعادة إنتاج

للدلالة؟ وما هي أهم الجماليات التي حققها فعل التناص في النذص الجديد؟ وهل يمكن القول أن ونذوس استدعى واشتغل حقيقةً على الخلفية الثقافية خاصة التراث العربي؟

للإجابة عن هذه الإشكالات تحددت معالم خطة البحث واشتملت على مدخل وثلاثة فصول فضلًا عن المقدمة والخاتمة وفقمايلي:

المدخل: تحدثتُ فيه عن نشأة المسرح السوري في العصر الحديث، والبدايات الأولى له مع أبي خليل القباني، وأهم المراحل التي عرفها في إطار تطوره، ونمُوه من مرحلة الميلاد والتأسيس إلى مرحلة المسارح الرسمية في سوريا، بالإضافة إلى صور وأشكال المسرح الرسمي السوري، كما أشرنا في المدخل إلى فكرة معالم تشكل التجربة المسرحية عند سعد الله ونوس، وتجربة المثاقفة النقدية المسرحية عنده.

الفصل الأول: جاء تحت عنوان "التناص قراءة في إشكالية المصطلح (تأصيل للمفاهيم) وتناولت فيه خمسة عناصر، العنصر الأول ويتمثل في ماهية التناص بجانبيه اللغوي والإصطلاحي، أمّا العنصر الثاني فحاولت فيه شرح وتوضيح أهم الآليات التي يشتغل عليها التناص، مشيرًا في الوقت نفسه إلى مظاهره، أمّا العنصر الثالث فجاء تحت عنوان الإنتاجية النّصية في الخطاب الغربي إذْ تطرقت فيه إلى أهم المفاهيم والإرهاصات الاولى لمصطلح التناص في النقد الغربي، أمّا العنصر الرابع فرجعت بمصطلح التناص إلى موروثنا النقدي والبلاغي العربي باحثًا ومنقبًا عن أهم المصطلحات النقدية ،والبلاغية التي تتماهى ومصطلح التناص، والعنصر الأخير تطرقت فيه إلى مدى حضور هذا المصطلح – التناص– في نقدنا العربي الحديث.

الفصل الثاني: أتى بعنوان "مرجعيات التناص في مسرح سعد الله ونوس" وقد تطرقت فيه إلى أهم المرجعيات الفكرية والثقافية والمعرفية التي شَيد عليها ونوس صَرح تجربته المسرحية، إذ انْصبّ اهتمامنا على مرجعيات محددة ومركزة كالمرجع الأدبي والذي يضم تحت لوائه التناص مع النصوص المسرحية الغربية والتعالقات النّصية مع التراث الشعبي

العربي، هذا بالإضافة إلى المرجع الأسطوري، والتاريخي والديني، إذ ما فتئ ونوس يعود للذاكرة العربية والأجنبية وينهل من معينهما الذي لا ينضب.

الفصل الثالث: أتى بعنوان "جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس" وقد تطرقت فيه إلى أهم العناصر التي تحقق البعد الجمالي في المسرحية خاصة جمالية الفضاء المسرحي، والعناصر التقنية لتحقق الجمال في المسرح عمومًا، وإضافةً إلى ذلك تلك الجماليات التي يحققها التناص في النص المسرحي نفسه من:

- **جمالية التناص التآلفي الموضعي.**
- **تكثيف التجربة الإبداعية مع تنوع المرجعيات.**
- **جمالية اللغة والترميز.**
- **جمالية الفضاء المسرحي.**

وذيّلت هذه الدراسة بخاتمة لخصت فيها أهم النتائج والاستنتاجات.

وقد اعتمدت مجموعة من المناهج رأيتها مكملة لبعضها البعض وهي:

أ-المنهج الوصفي قصد رصد ظاهرة التناص والمرجعيات التي قام عليها النص الجديد.

ب-المنهج التحليلي كأداة إجرائية لفهم كُنه التناص وتحليلها وشرحها للقارئ.

ج-المنهج السيميائي قصد فك رموز النص، وتأويل واستنطاق مكنوناته وإشاراته عن طريق الفهم والتأويل.

وقد اعتمدت في اعداد هذا البحث على عدد من المصادر والمراجع العربية والأجنبية أهمها مدونات سعد الله ونوس المسرحية جميعها، وكتبه النقدية وأعماله الكاملة، بالإضافة إلى بعض المصادر التراثية العربية ككتاب "الرسالة الواضحة" للحاتمي، وكتاب "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن كثير، وكتاب "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" والعديد من الدواوين الشعرية، هذا بالإضافة إلى مجموعة من المراجع العربية والغربية ككتاب "تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية) التناص" لمحمد مفتاح، وكتاب "الخطيئة

والتكفير" لعبد الله الغذامي، وكتاب "علم التناص المقارن" لعز الدين مناصرة ،ومجموعة من المراجع الأجنبية ككتابي "الخطاب الروائي" و"المتكلم في الرواية" لميخائيل باختين، وكتاب "المبدأ الحواري" لتزفيتان تدروف، وكتاب "نظرية التناص" لجراهام آلان، هذا بالإضافة إلى القواميس والمجلات والدوريات العربية.

لا شك أنّ أي بحث لا يخلو من صعوبات ومعوقات تعترض سبيله فقد تمثلت فيما يلي:

– قلة الدراسات النقدية التي تناولت التناص في مسرح سعد الله ونوس، إذ بالكاد نجد إشارات وتلميحات هنا وهناك، في بعض المقالات، والدوريات وبعض الدراسات النقدية المسرحية ممّا صعب الحصول عليها خاصة تلك التي تلامسُ جوهر الموضوع، وهو الأمر الذي دفعنا إلى الاستعانة بمكتبات في مناطق مختلفة من الوطن.

–عدم وجود اتفاق بين النقاد العرب حول ضبط مفهوم محدد للتناص نظرًا لفعل الاحتكاك، والمثاقفة النقدية مع الغرب، وهو الأمر الذي حال دون ضبط مصطلح واحد للتناص حيث تعددت المصطلحات وتشعبت واختلفت الرؤى حوله.

–تعدد زوايا النظر لمصطلح التناص بين النقد الغربي الحديث وبين ماقدمه بلغاؤنا ونقادنا العرب من القديم إلى الحديث خاصة حين ترجم المطلح للغة العربية ،فقد تعددت التسميات وتداخلات فيما بينها .

وما كان لنا أن نذلل هذه الصعوبات والعوائق لولا توفيق من الله والرعاية التامة التي لاقيناها من الاستاذة المشرفة على هذا البحث الدكتورة: أحلام بن الشيخ، والتي أمدّتنا بنصائحها وتوجيهاتها وإرشاداتها المستمرة، وتصويباتها الدائمة، والتي كان لها بالغ الأثر في نسج خيوط هذه الرسالة، كما أشكر كل من ساعدنا من بعيد أو قريب على إعداد هذا البحث.

والحق أن ما حسُن من ثمار هذه الدراسة العطرة فهو من توفيق الله تعالى بالاضافة إلى نُصح الكبار وإرشاداتهم وآرائهم وتوجيهاتهم العطرة بين الفينة والأخرى، والتي ما فتئت

تدّعم قلمنا، وتشد من أزره لنصل إلى منتهي آمالنا وما قصر وضعف فيها، فهو جهد المقل العاجز، ولولا فضل الله ورعايته ما وصل البحث إلى ما وصل فالحمد لله رب العالمين.

عثمان ميهوبي في:2021/08/23 ببرهوم ولاية المسيلة.

الفصل التمهيدي:

المسرح السوري بين النشأة والتطور

وُلد المسرح في حضن الاحتفالات الدينية عند اليونان القدماء وما صاحب تلك الطقوس من أغانٍ وأناشيد تقدمها الجوقة في حضرة الآلهة، ومنذ بزوغ فجره عبر التاريخ الإنساني ظل فنًا أدبيًا، يعرف التطور والترحال بين الأمصار وعبر الأزمنة، وصار معيارًا من معايير التطور والرقي لدى الأمم والشعوب، وعُدّ مرآة عاكسة للمشهد المجتمعي بكل تحولاته الحضارية والمعرفية، حيث أصبح يعبر عن السّمات البارزة في أي مجتمع، مشّخصًا إيّاها في شكل مشاهد وأدوار تقدم على ركح المسرح، ومن هنا ارتبط بالظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للفرد، متخذًا من الحياة اليومية مادته وموضوعه.

إنّ المتتبع للحركة المسرحية العالمية عمومًا والعربية خصوصًا يلحظ ذلك التميز الذي اصطبغ به المسرح السّوري، فقد شكّل حلقة مهمة من حلقات تطور فن المسرحية في الوطن العربي، وظاهرة فنية وثقافية وأدبية بارزة في مجال الإبداع المسرحي، على غرار مصر ولبنان وباقي البلاد العربية، فقد عُدّ المسرح السّوري صاحب الريادة في هذا الفن التمثيلي «وكان السّبق الأول في ميدان المسرح العربي لسوريا، في حوالي منتصف القرن التاسع عشر، وكانت سوريا في ذلك الوقت تشمل سوريا ولبنان وفلسطين مجتمعة[1]»، ويؤرخ حسين حمودي للحدث المسرحي السّوري أنه«بدأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر[2]»، إثر اتصال الشرق بالغرب، والدور الذي لعبه رواد النهضة الأوائل في نقل مثل هكذا فنون للوطن العربي، ويرى الكثير من النقاد ودارسي المسرح أن هذا الفن في سوريا مرّبالعديد من الأطوار في طريق تشكّله وبنائه وسنحاول أن نعْرض لأهم مراحل تطوره.

1-محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط1، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971، ص171.

2-حسين حمودي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص115.

1- مراحل تطور المسرح السوري في العصر الحديث:

1-1- مرحلة الميلاد والتأسيس:

يُعدّ أبو خليل القباني[۞] صاحب اللّبنة الأولى لميلاد هذا الفن التمثيلي في سوريا المسرح الغنائي، وهناك من اِعتبره المؤسس الأول للمسرح العربي على غرار اللّبناني مارون النقاش الذي كان السّباق في هذا المجال، وقد كان للقباني دورٌ هامٌ في دفع حركية المسرح العربي في سوريا، إذ قدّم العديد من الأعمال التمثيلية «لا نعرفُ للتمثيل تاريخيًا في سورية قبل ظهور أحمد أبي خليل القباني فيها، حوالي سنة 1865، وإن كنّا نعرف أنّه كان منْ عادة مدارسْ الإرساليات في القرن الماضي، أن تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة في نهاية العام الدراسي[1]».

عُرف عن القباني تعهُده المقاهي الدمشقية منذ صباه، وخاصة المقهى الكبير بحي العمارة في دمشق القديمة، وهناك تعرّف على النماذج الشعبية التي كانت تقدم من طرف القصّاصين والحكواتي، ومشاهدة لاعبي الأراجوز، وخيال الظل، والاستمتاع بالملاحم العربية المشهورة ، كملحمة عنترة بن شداد العبسي، وسيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس البندقداريوسيرة بني هلال وغيرها، وحين تشبّع بمثل هذه الخلفيات المعرفية والثقافية آثر إلاّ أن يمثلها ويجسّدها في أرض الواقع، ومن هنا نجده يقول «نحن نشاهد الخيالات المصنوعة من الجلد والتي يحركها ويقوم بجميع أدوارها شخص واحد، وهذه الأعمال مرهقة جدًا، وإنّه إن دلت فإنما تدل على براعة فائقة، واستعداد عظيم وإرادة قوية وصلبة، فإذا كتب أحدنا

۞-أحمد أبو خليل القباني: رائد من رواد المسرح السوري والغنائي، ولد في دمشق سنة 1833 من أصل تركي، أنشأه أبوه تنشئة دينية فحفظ القرآن الكريم، وتلقى العلوم على شيوخ عصره، تعلم الموسيقى والموشحات الأندلسية، وقد اكتسب شهرة الشهرة في فن الموسيقى والغناء، وكان فقيهًا وشاعرًا وأديبا بارعًا، وكان يكتب الأزجال في شبابه، أتقن اللغتين الفارسية والتركية في سنٍّ مبكرة، كان يحضر دروس الصوفية، وحلقات الدين حتى نال لقب الشيخ، وقد أصبح أستاذًا للموسيقى والغناء والتمثيل توفي سنة 1902، ومن أهم الأعمال المسرحية التي تركها: ناكر الجميل، هارون الرشيد مع الأمير غانم، هارون الرشيد مع أنس الجليس، رواية الأمير محمود نجل شاه العجم، ينظر: محفوظ الرحمن: أحمد أبو خليل القباني، رائد المسرح العربي في سوريا، مجلة أقلام الهند، ع1، الهند، مارس2017، ص01،

1-محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980، ص61.

قصة بخمسة أشخاص أو أكثر،..."[1]ويتابع كلامه: "..ثمّ أخذْنا نتحاور في كل مامن شأنه أن يعود بالفائدة على المجتمع، ويحطم الأدمغة المتحجّرة، أليس ذلك أفضل من الخيالات، التي يزرع فيها الحياة رجل واحد، ومع مرور الوقت نضيفُ إليها القصص العربية والتاريخية... ومن ثمة نضيف إليها من يغني ويطرب، ومن يرقص السّماح ويبدع، ونقيم الحفلات المبدئية في قاعات البيوت الكبيرة[2]».

كان تأثر القباني واضحًا بـ "خيال الظل" فرأى أن يُحوّل إلى الواقع وعلى أنْ تقدمه شخصيات حقيقية، فيها الكثير من المتعة والعبرة للمتلقين، عوض عن دُمى، وخيالات وراء الستار يجتهد شخصٌ واحدٌ على تحريكها، وبث حوار بينها.

قدّم أبو خليل القباني أول عمل فني تمثيلي له بعنوان "ناكرُ الجميل" ولقد لقي قبولاً واستحسانًا من طرف الجمهور، بل ومن طرف الوالي "مدحتْ باشا". «أمّا تجربة القباني أكثر أصالةً، لأنّه لجأ إلى موحيات المجتمع، والتراث لعدم معرفته باللغات الأوربية الحديثة وكان أقدر –من خلال نشأته الدينية الفنية– على تطعيم فن التمثيل الناشئ بالألحان والغناء فكانت صبغة مسرحيته أقرب إلى ملهاة الأوبريت الغنائية[3]»ومن هنا ازدهر مسرح القباني ولقي رواجًا في دمشق، هذا وشكل مسرحًا وفرقة بدعم من الوالي مدحت باشا، وبعض ماله الخاص، إذ باع حصته من الأرض، وحصته من أملاكه، غير أنّ الحسّاد تكالبوا عليه بعد تغير الوالي "مدحت باشا" ومجيئ "أحمد حمدي باشا" وباءت محاولات القباني بالفشل في إقناع رجال الدين المتشددين والمتعصبين، والرافضين للمسرح والفن والتمثيل، فقرّر أن يرحل إلى مصر، نحو صديقه الذي يعيش في الاسكندرية "سعد الله حلابة" هو تاجر سوري عاش في مصر، وقد رحل القباني وجوقته من حوالي خمسين ممثلا سنة 1884، ولمّا وصل إلى مصرَ أذاعت الصحف المصرية نبأ وصوله فكتبت الأهرام «قدَم إلى ثغرنا من القطر

1- محفوظ الرحمن، مرجع سابق، ص01.

2- المرجع نفسه، ص 01.

3-جان الكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري 1959-1989، ط1، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا،2012، ص13.

السّوري جوقٌ من الممثلين للروايات العربية يدير أعماله حضرة الشيخ الفاضل أبي خليل القباني الدمشقي، الكاتب المشهور والشاعر المفلق، وقد التزم للعمل قهوة الدانوب، المعروفة بقهوة سليمان بِك رَحْمِي، والجوق مؤلف من مَهَرة المتفننين في ضروب التمثيل وأساليبه وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين تروق لسماعهم الآذان وتنْشرح الصدور فنحُث أبناء الجنس العربي أن يتقدموا إلى عَضد المشروع ... والتمثيل سيبدأ بهذه الليلة[1]»

عاش القباني سبعة عشر عامًا بمصر، وقد قدّم القباني في الإسكندرية، بمقهوى الدانوب، ومسرح زيزينيا زهاء 35 حفلةًعرض فيها العديد من المسرحيات كأُنْس الجليس ونفح الرّبى، وعفّة المحبين، أوولاّدة، وعنتر، وناكر الجميل، والأمير محمود، وزهر الرياض، والشيخ وضّاح ومصباح وقوتٌ الأرواح، وجميعها من تأليفه الخاص[2].

قدّم عادل أبو شنب في كتابه "بواكير التأليف المسرحي في سُوريا" العديد من الملاحظات حول هذه المرحلة –التأسيس– وحول مسرح أبي خليل القباني، والدور الذي لعبه في دفع حركية المسرح في سوريا إذ يقول «إن الوقفة مع تاريخ القباني هي وقفة مع بدايات المسرح السوري، ذلك لأنّه، بالتأكيد أوّل منْ وضع لبنة في صرح المسرح ذي النكهة القومية لا في سورية فحسب وإنّما في الوطن العربي ككل[3]»

رفض أبو خليل القباني التقيّد في المسرح العربي السوري القومي، وإن كان قد رأى واطلع بنفسه على العديد من نماذج المسرح الأوربي «لعلمه أن هذا الفنقد يئدُ نفسهُ بنفسه إذا قدِّم في إطار خارج عن المألوف، بعيدًا عن الإرث المتداول في الغناء والرقص ورواية الشّعر[4]» كما أنّنا نجده عاد إلى التاريخ العربي، واستوحى منه مضامين العديد من المسرحيات التي قدّمها مضفيًا عليها طابعًا من التجديد، وصيغة ذاتية«وإنّما الجدة فيما أعتقدهُ هي أنّه كان يقتبسُ مواضيعه من حوادث التاريخ العربي، وممّا ورد في كتب

1–محمد يوسف نجم، المرجع السابق، ص115 –116.

2–المرجع نفسه، ص116.

3–عادل أبو شنب، بواكير التأليف المسرحي في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978، ص11.

4– المرجع نفسه، ص12.

الأخباروفي أساطير ألف ليلة وليلة، مع ابتداع بعض الحوادث، التي تساعد على إظهار الموضوع وتمهد لهُ وتُحسن خاتمته[1]»

ممّا هو جليّ الذكر أن من أسباب نجاح مدرسة القباني المسرحية هو تعامله مع العديد من معاصريه في هذا المجال كإسكندر فرح، الذي صار مديرًا لفرقته، بل واستقل عن القباني وأنشأ فرقةً خاصةً به سنة 1889، وإذا عدّ بعض النقاد أنّ مرحلة غلق مسرح أبي خليل القباني في دمشق، تعدُّ مرحلة الركود الإبداعي، رأى فريق آخر أنها كانت مرحلة جدُّ متطورة ومزدهرة في سوريا إذ مازالت «دمشق تصدّر فنانين يسيرون على خطى القباني ومازال الأدباء يترجمون أمهات المسرحيات .. كما اتّجهت عواطف بعض الكُتاب نحو التاريخ العربي يستوحونَه بعض الموافق القومية التي تدعوا إلى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الحمية والأنفة[2]» هذا وقد برع في هذه المرحلة مجموعة من الأدباء الذين توجهوا نحو الترجمة كحنّا عنحوري، واسْكندر فرح، والقيس تومَا وجورج بليط وغيرهم.

1-2-المرحلة الثانية (ما بين الحربين العالميتين):

تمضي مرحلة من مراحل تأسيس المسرح السّوري وتضع في رحمها مرحلة ثانية جديدة تكمل المسار الإبداعي، غير أنّ الظّروف السّياسية، والاجتماعية التي ميزت سوريا في هذه المرحلة كان لها بالغُ الأثر على العملية الإبداعية عمومًا والمسرحية خصوصًا، ولعلّ أبرز ما ميّز هذه المرحلة هو انتهاء الحكم العثماني على البلاد العربية، وقد نشطت حركة التأليف والترجمة للمسرح مع تحقق نوعًا من التواصل بين الفرق المسرحية السورية، واللبنانية والمصرية، هذا وقد تأسست العديد من النوادي والفرق المسرحية والتي أخذت طابعًا تجاريا في معظمها[3].

1-محمد يوسف نجم، مرجع سابق، ص122.

2-عادل أبو شنب،بواكير التأليف المسرحي في سوريا، مرجع سابق، ص17.

3-ينظر جان الكسان، المرجع السابق، ص18 -19.

زارت العديد من الفرق المسرحية مصر وقدمت العديد من العروض والمسرحيات على هَدي رائد المسرح السوري أبي خليل القباني، كفرقة "الجوق السوري الجديد" بقيادة يوسف شكري، وجوق حبيب إلياس، وجوق جورج دخول، وغيرهم كثير، وقد نشطت هذه الفرق بين الأمصار الثلاثة سوريا ولبنان ومصر كما نشطت الصحافة السورية، فراحت تفرد مقالات عن المسرح، وفرق التمثيل الذاهبة والآيبة إلى دمشق كصحيفة المقتبس الدمشقية، ومن الفرق التي ذاع صيتها في سوريا في هذه المرحلة، فرقة عبد الله عُكاشة، وفرقة أبيض عُكاشة، وفرقة منيرة المَهدية، وفرقة سليم وعطا الله وغيرهم كثير.

وممّا تجدر الإشارة إليه هنا أنّ «الحركة المسرحية في هذه المرحلة تقولبت بقالب الاحتراف، وأصبحت قريبة من أن تكون مهنة ترتزق منها أُسرٌ كثيرةٌ، كما أنّ المسرح غدا بديلا ملائمًا عنْ متع شعبية بدأت تنقرض[1]»

كما أنّ حركة التأليف المسرحي عرفت رواجًا لم تعرفه في المرحلة السّابقة فقد أُلفت العديد من المسرحيات، وترجمت العديد منها عن اللغة الفرنسية والانجليزية والإيطالية، وقد تناولها الدكتور محمد يوسف في كتابه "المسرحية في الأدب العربي 1847-1914" وعددّ العديد منها خاصة تلك التي ترجمت عن اللّغة الفرنسية، والانجليزية حيث أفرد لها أبوابًا.

يمكن الإشارة هنا كذلك إلى ظهور بعض الشخصيات السّورية التي حملت على عاتقها هذا الفن كـ"عبد الوهاب أبو السّعود" الذي أكمل مسيرة القباني، حيث ألّف ومثّل العديد من المسرحيات في إطار النوادي والفرق المسرحية، بالإضافة إلى اهتمامه بالمسرح المدرسي من جهة أخرى، «وقد أخرج عبد الوهاب أبو السعود حوالي عام 1919 مسرحيته جمال باشا السّفاح ومثّل الدور الأول –دور جمال السّفاح– أروع تمثيل حتى لَيخيّل للناس فيما انتهى إلينا أن السفاح الطاغية على المسرح بلحمه وشحمه ودمه، وأن الشهداء قد نصبوا على المشانق من جديد فتثور النفوس، وتلتهب الدماء في العروق ويودُ القوم لو يفتكون بهذا

1-عادل أبو شنب،بواكير التأليف المسرحي في سوريا، المرجع السّابق، ص21.

السّفاح لولا علمهم أنّه تمثيل وأنّه عبد الوهاب أبو السّعود[1]» وبهذه البراعة الفائقة النّظير والقدرة على تقمص الشّخصيات وتحقيق الفعل المسرحي على الخشبة نال عبد الوهاب أبو السعود حظوة عند العامّة وعند الحكّام، وهناك من رأى أنّ «البداية الثانية للمسرح السّوري بعد القباني ترتبط باسم عبد الوهاب أبو السّعود الذي أسس فرقته عام 1912 وكان ممثلًا ومخرجًا وكاتبًا في الوقت نفسه»[2].

قدّم أبو السّعود العديد من المسرحيات كمسرحيتي "ميلاد محمد" و "فتح عمّورية" ومثلهما على خشبة المسرح، وقد كان يتعهد مسرحه الكثير من المثقفين والسّياسيين وأصحاب الجاه، كما يمكن القول أنّ أبَا السّعود استطاع في الكثير من مسرحياته تغيير نظرة المجتمع إلى فن التمثيل "فقد عمَل على ربط الفن بالمجتمع، وتوظيفه في خدمة القضية القومية العربية، هذا وقد كان أبو السّعود ينفق من ماله الخاص على الأزياء والديكورات ويختار مجموعة من الطّلاب الموهوبين للتمثيل في محاولة جادة لزرع الفن المسرحي في نفوس طلبته[3]".

وتجدر الإشاره هنا أن عبد الوهاب أبي السّعودنشط منذ العهد الفيصلي في سوريا وقدم مسرحية جمال باشا السّفاح التي كتبها المرحوم "معروف الأرناؤوط" صاحب جريدة "فتى العرب" وأتبعها بعدد كثير من المسرحيات، المحلية والمترجمة وظلّ على نشاطه حتى توفاه الله في مطلع النّصف الثاني من هذا القرن، ... وخلال هذه الحقبة الزمنية التي تمتدّ ثلاثين سنة، فعل أبو السّعود، ما تعجز عن فعله مؤسسات مسرحية كاملة، وترك أثرًا لا يمكن نسيانُه، بسهولة، ولست أبالغ إذا ما قلت إنّنا نحصد اليوم ما زرع هو بالأمس.

1-عادل أبو شنب، أبو خليل القباني، عبد الوهاب أبو السعود، مجلة المعرفة، ع34، سوريا، كانون الأول، 1964، ص68.

2- نبيل الحفّار، المسرح العربي في قرن، مجلة الحياة المسرحية، ع49، دمشق، سوريا، 2001، ص24

3-عبد الناصر حسو، عبد الوهاب أبو السعود (1897-1951) مؤسس المسرح المدرسي، مجلة الموقف الأدبي، مج37، ع435، أوت 2007، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص416.

برزت في هذه المرحلة العديد من النوادي والمدارس ذات الطابع التمثيلي ففي دمشق نجد نادي "الفنون الجميلة" و"معهد الآداب والفنون" و"دار الألحان والتمثيل" التي تأسست سنة 1932، وامتدت الحركة الثقافية والمسرحية لتتجاوز حدود العاصمة دمشق، لتعبر إلى حمصَ وحلبَ وغيرها من المدن السّورية، ومن الشخصيات التي برزت كذلك في هذه المرحلة "فؤاد الخطيب" صاحب مسرحية "فتح الأندلس" 1930، وعمر أبو ريشة، وخليل الهنداوي وغيرهم.

مما سبق ذكره يمكن القول أنّ مرحلة ما بين الحربين هي مرحلة التنشئة للمسرح السوري بعد الذي قدمه أبو خليل القباني وتكملةً له، إذْ انتقل المسرح من الحيّز الضّيق الجزئي إلى المجال المفتوح، كما نُقل من المبدع الفرد إلى فرق ونوادي، ومدارس تمثيلية وإن اصطبغ بصبغة اجتماعية محضة، مع إغفال جانبه الفنّي والبنائي، هذا بالإضافة إلى عدم توفر البيئة المادية والسياسية والاجتماعية لميلاد مسرح متكامل بصوره الحديثة.

1-3- المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثالثة)

يؤرخ النقاد لهذه المرحلة، بتلك الفترة التي تبدأ قبل استقلال سوريا عن فرنسا بزمن يسير، وتمتد حتى أواخر الخمسينيات، وقد تميزت هذه المرحلة بتأسيس العديد من النوادي المسرحية والفرق التمثيلية، بالإضافة إلى واقعية المواضيع التي تجسدها المسرحيات، فقد كانت ذات بعد اجتماعي انتقادي إصلاحي، ومن بين هذه الفرق فرقة "عبد اللطيف فتحي" والتي كانت تضم كبار الممثلين والمسرحيّين السّوريين كأمثال فريالحدّاد، وفاتن أحمد ونزار فؤاد وغيرهم، وفي هذه المرحلة «لم تسعَ الحكومة إلى تشكيل فرقة مسرحية رسمية، وبقيت الأندية والفرق تتابع نشاطها العادي[1]».

في بداية الخمسينيات صنعت مجلّة "النّقاد" الحدث في سوريا إثر تنظيمها مسابقة في التأليف المسرحي، وكان الحدث عظيمًا في جانبه الإبداعي والتأليفي، حيث نشر الإعلان

1-جان الكسان، مرجع سابق، ص18.

تحت شعار «أول مسابقة من نوعها في سوريا»[1] وقد لقيت هذه المبادرة قبولاً ورواجًا لدى جمهور المتلقين والمبدعين على حدٍ سواء، وقد بلغ عدد المسرحيات المشاركة عشرين مسرحيةً، فاز منها ثلاثة وهي[2]:

1-مسرحية (الحاجّة كَمَالاَ) لمُمتاز الركايبي.

2-مسرحية (الصديقان) لحَسيب كَيالي.

3-مسرحية (ذات السّوار) لعباس الحامض.

كشف الدكتور عادل أبو شنب عن سير المسابقة ونصوص مسرحية مهمة شاركت فيهابكتابه السّالف الذكر، هذا وجاءت معظم المسرحيات المشاركة في هذا الحدث الثقافي ذات بعد اجتماعي واقعي، إذْ سلّطت الضوء على مواضيع وقضايا لم يتم التطرق إليها في سابق العهد من المسرحيات المنجزة.

ولعل أهم الفرق التي تأسست في هذا الطور الزمني نذكر:

-فرقة المسرح الغنائي الحُر التي تأسست سنة 1956، قدمت عشر مسرحيات إلى غاية 1960، وهي مسرحيات ذات طابع اجتماعي انتقادي من تأليف مصري وسوري ولبناني، وكانت تقدّم بلهجة عامية، ولعلّ الشيخ عبد اللطيف فتحي، ورفيق سبيعي كانا من أشهر روادها.

-فرقة النادي الفتيّ تأسست عام 1955، ونالت شهرتها عام 1956 وقدّمت العديد من المسرحيات الوطنية والاجتماعية، ومن روادها منذر نعوري ومحمود خبر وغرهم.

-فرقة النادي الشرقي تأسست سنة 1953 باسم (الفرقة الشرقية للتمثيل والموسيقى) وكان أشهر من مثّلها: نزار حُسامي، سامي جانو، محمود المصري، سعيد النّابلسي، ومحمد شاهين، وخلدون المالح، ومن أهم المسرحيات التي قدمتها هذه الفرقة: "زنوبيا"، "ثمن الحرية"، "لولا النساء".

1- عادل أبو شنب،بواكير التأليف المسرحي في سوريا، المرجع السابق، ص62.

2-جان الكسان، المرجع السابق، ص19.

-جمعية العهد الجديد أسّسها محمد علي عبدو عام 1959، ومن أهم المسرحيات التي قدمتها هذه الجمعية: "العشّ الهادئ" لتوفيق الحكيم، و"عينان مسروقتان" لأنطون حمصي، "المنافقون" لسعد الدين بقدونس، "أبنائي جميعا" لآرثر ميللر.

-فرقة لواء الاسكندرية تأسست عام 1956 بقيادة اسكندر لُوقا، وقدمت مسرحية "المنديل البنفسجي" من تأليفه وإخراجه.

-جمعية أنصار المسرح أسّسها الراحل صبري عياد في النصف الثاني من الخمسينيات بمعية عدد من الفنانين والممثلين، كهاشم قنّوع وعلي الرواس، وغيرهم وقدمت هذه الجمعية العديد من المسرحيات والأعمال الفنية[1]. ورغم كثرة المسرحيات والفرق ،والأندية التي كانت تنشط في هذا المجال ظلّ المسرح السّوري كما يرى الدكتور عدنان بن ذريل يتراوح بين المسرح الجاد الذي يهدف إلى الرفع من شأن الكلمة، ومسرح تجاري غايته الفكاهة والرقص والتهريج الشعبي لا غير «ذلك أن هذا الفن الصّافي هو الذي وسّع الهوة بين ما كان الشعب يعرفه، ويريده، وبين ما كان الفنانون الجادّون يودّون تقديمه للشعبعلى سبيل تعريفه بأفضل ما ظهر في العربية من موضوعات محلية، وأخرى مترجمة، أو مقتبسة عن أصول عالمية[2]».

ويرى الدكتور عدنان أنّ «عدم الالتحام بين فن الشغل ومثقفيه لم يتم، وهذا هو السبب الأساسي في تعثر النشاط المسرحي السوري طوال السنوات التي سبقت تدخل الدولة سنة 1959[3]».

من جانب آخر وُجد من النقاد ودارسي المسرح السوري من يتجاهل هذه النصوص والأعمال المقدمة في هذه المرحلة، كالدكتور أحمد سليمان الأحمد، فقد تجاهل النشاط السوري المسرحي قبل 1959 «إن مسرح ما قبل الستينيات، كان مجرد نصوص أدبية كتبها

1-ينظر: جان الكسان، المرجع السابق، ص20.

2-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص173.

3-المرجع نفسه، ص174.

أصحابها للتعبير عن أنفسهم في قالب المسرح، دون أن يكون لديهم فرصة جديذة كي تعرف أعمالهم طريقها إلى التنفيذ[1]».

وعلى غرار ما سبق ذكره تبقى مرحلة الخمسينيات فترة ثرّة، غنية بالنصوص المسرحية التي عرفت طريقها إلى النور، وفق العديد من الفرق المسرحية والنوادي والمدارس التمثيلية وليس بإمكان دارِس المسرح السّوري أن يغمط الفضل الذي قدّمه رواد هذه المرحلة المسرحية.

1-4- المرحلة الرابعة (المسارح الرسمية في سوريا):

شكلت هذه المرحلة تميزًا، وتطورًا لم تعرفه المراحل السّابقة، فهي مرحلة النضوج الفكري المسرحي في سوريا، بل يمكن أن نسميها مرحلة الولادة الثانية، إذ تبنت الحكومة السّورية المسرح، وأعادت هيكلته في شكل فرق ومؤسسات ثقافية وتربوية ومنظمات شعبية تنشط تحت رايتها وتأطيرها، فظهر العديد من أنواع المسرح كالقومي والشّعبي والجامعي وغيرها، ويعود الفضل لميلاد مسرح سوري واضح الرؤى والمعالم إلى الثنائي رفيق الصّبان وشريف خزندار «إن نهضة المسرح في سورية قد جاءت على يد كلٍ من : رفيق الصّبان وشريف خزندار، اللّذين كانا قد عادا إلى سوريا من فرنسا، بعد أن تدرّبا على أيدي الفنانين الكبيرين جان لوي بَارو، وجان فيلار، فأخذا يقدمان نماذج من المسرح العالمي، محاولين وضع أسس لثقافة مسرحية واعية[2]».

ومع ضمّ جهودهما إلى جهود الفنانين المحليين وضعت الحركة المسرحية السورية على سكّة النهضة والتطور.

قامت الحكومة بتشييد صالات وأماكن خاصة للمسرح كمسرح القباني، ومسرح العمال والمسرح العسكري، وأصبح الممثلون يتلقون منحًا مالية تقدمها الدولة لهم، حتى يتسنّى لهم التفرغ لهذا الفن الأدبي، والتخصص فيه، ورافق هذه الحركة ظهور التلفزيون العربي السّوري

1-على الراعي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص174.

2- نفسه، ص175.

وتطور النشاط الإذاعي، وازدهار الصحافة المكتوبة، فظهرت مجلة المعرفة 1963م، ومجلة الحياة المسرحية 1977م، والموقف الأدبي 1971م، وغيرها من المجلات، وبتظافر هذه العوامل اتضحت معالم المسرح السوري الجديد. هذا بالإضافة إلى ما قدّمه زمرة من المبدعين، والممثلين السوريين العائدين إلى أرض الوطن والمحليين مثل عقلة أرسلان ومحمد الخطيب، وأسعد فضة، وسعد الله ونوس۞، ومحمد الماغوط، وليد مدفعي، ومراد السباعي وممدوح عدوان، وأحمد قنّوع وغيرهم ممن أسهم في إثراء التجربة المسرحية في مرحلة ما بعد الستينات.

في هذه المرحلة اتّصل المبدعُ بالجمهور حقيقةً، إذ بدأت العامة تتعرف وتشهد مسرحيات عربية وعالمية ذات قضايا ومواضيع متنوعة ومتعددة، لاقت إقبالاً ورواجًا، و بهذا الصدد نجد الدكتور عقلة عرسان يتحدث عن مسرح ما بعد الستينات، مشيرًا إلى النقلة النوعية التي عرفها المسرح السوري، سواءً في الأداء أو في الطريقة التي تربط بين الفنان والجمهور والنص «إنّ حركتنا المسرحية في بداية السبعينيات تختلف عنها في بداية الستينيات، وهذه المدة في عُمْر الحركات الثقافية والفنية قليلة جدًا، ولكنها محسوسة الأثر في عمر حركتنا، وكانت العلاقة الجدلية خلالها بيت التجربة والشخص، بين الفنان والجمهور، قائمةً، خصبةً، مفيدةً، ... ولا يمكننا أن نقول مطلقًا أنّ الحركة التي نلمسها في المجال الفني في بداية السبعينيات هي طفرة، إنّ السبعينيات مولود طبيعي جدًا للستينات[1]» هذا ونجده يرى بأنّ النقلة النوعية التي عرفتها الحركة المسرحية في سوريا بعد الستينات هي أمرٌ واقعٌ ولابدّ منه، إذْ تغيرت المعالم القديمة وحلّت قضايا ورؤى حديثة«هذا النشاط كله وليد طبيعي للجهد المخلص، وللتقدم الملموس، وللنشاط المتنامي الذي حققته الحركة المسرحية خلال الستينات، فحركتنا الفنية تقدمت، واتّسع جمهورها، وبدأت التربية التي غرست جذورها فيها تحن عليها وتغذيها، وبدأت العوائق تلين نتيجة انتشار الوعي

۞سنفرد مبحثًا للحديث فيه عن معالم التجربة المسرحية عند سعد الله ونوس من هذا الفصل.

1-جان الكسان، مرجع سابق، ص23.

المسرحي[1]» باعتبار المسرح فنًا يقوم على الجماعة لا الفرد، كانت جهود الحكومة كبيرة في هذا المجال، فقد أسست فرقة الفنون الدرامية التابعة للتلفزيون، وكذلك فرقة "المسرح القومي" التابعة لوزارة الثقافة، وقد لَعب "هاني صنوبر" دورًا هامًا في وضع أُطر واضحة للمسرح السّوري ،ومن بعده القطري والأردني، وقد قدّمت فرقة "الفنون الدرامية" حوالي اثنتا عشر مسرحية على شاشة التلفزيون وعلى خشبة المسرح معًا[2]، وبهذه الجهود تشكلت مرحلة المسارح الرّسمية في سوريا، وانطلق المسرح السوري إلى مصاف العالمية في التأليف والإبداع والإخراج، وقد ترك رواد هذه الفترة الزمنية من الكتب النقدية المسرحية والمسرحيات والرؤى حول المسرح ما أثرى المكتبة العربية المسرحية والنقد على حدٍّ سواء، وسنحاول تقديم نماذج عن أشهر المسرحيات التي أُلف في سوريا منذ 1945 إلى سنة 2002 مستأنسين في ذلك بما قدّمه الدكتور عبد الله أبو هيف۞:

عنوان المسرحية	المؤلف	مكان أو دار النشر	سنة النشر
سارق النّار	الهنداوي خليل	منشورات الأديب –بيروت	1945
ميسون حماة	الحامد بدر الدين	/	1946
الحلقة الكبرى	ميرزا زهير	دار اليقظة –دمشق	1948
غانية وفكر	ميرزا زهير	دار اليقظة – دمشق	1948
المشوهون	الهنداوي خليل	مجلة الأديب /	1949
الحاجة كَمَالا	الركابي ممتاز	مجلة النقاد –دمشق	1950
الصّديقان	كيالي حسيب	مجلة النقاد–دمشق	1950

1–جان الكسان، مرجع سابق، ص24.

2–رياض عصمت، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص33.

۞قدّم الدكتور عبد الله أبو هيف إحصاءً شاملا لجميع المسرحيات السورية من سنة 1945 إلى سنة 2002، وللاطلاع أكثر ينظر: عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص223–255.

ذات السّوار	الحامض عباس	مجلة النقاد–دمشق	1950
طريق العودة	الهنداوي خليل	مجلة الآداب –بيروت	1953
تسع بنادق فقط	الهنداوي خليل	مجلة الآداب–بيروت	1954
غانية وقديس	الشيباني أحمد	دار اليقظة –دمشق	1955
القتل والندم	الحلاج مصطفى	مجلة الآداب–بيروت	1957
صياح الديكة	حورانية سعيد	مجلة الثقافة الوطنية–بيروت	1958
نشيد الأنشاد	النّص عمر	المطبعة الهاشمية–دمشق	1958
سحر الغناء	صائب سعد	مجلة الثقافة–دمشق	1958
الغضب	مصطفى الحلاج	مجلة الآداب–بيروت	1959
الصراع الأبدي	محمد عرفات شوقي	مجلة الثقافة–دمشق	1960
لعبة الأمير	الميداني أكرم	مجلة الآداب–بيروت	1961
معركة	السباعي مراد	وزارة الثقافة–دمشق	1962
التوبة	خشفة نديم	مجلة الآداب–بيروت	1963
الثائرون	كيالي حسيب	مجلة الموقف العربي–دمشق	1964
القادسية	قداح نعيم	مجلة المعرفة–دمشق	1965
مأساة بائع الدبس الفقر	سعد الله ونوس	وزارة الثقافة–دمشق	1965
الرسول المجهول في مأتم أنتجونا	سعد الله ونوس	وزارة الثقافة–دمشق	1965
مسرحية الجراد	سعد الله ونوس	وزارة الثقافة–دمشق	1965
زوّار الليل	عقلة عرسان	مجلة المعرفة–دمشق	1966
بائعة أعشاب	مراد السّباعي	وزارة الثقافة–دمشق	1967
العباسة	مردم بك عدنان	منشورات عويدات–بيروت	1968
عروة بن الورد	علي الجندي	مجلة الطليعة–دمشق	1968
الفيل يا ملك الزمان	سعد الله ونوس	مجلة المعرفة–دمشق	1968
نهار جليلي	أبو الهيجا نواف	جمعية المسرح الفلسطيني–دمشق	1970
النجوم والليل الطويل	عصمت رياض	وزارة الثقافة–دمشق	1971
الجرذ والملك	السيد ممدوح	مجلة الموقف الأدبي–دمشق	1972

سأطلق سراحك	حاج حسين محمد	دار الأجيال–دمشق	1972
الحارة دارت في الحارة	فرحان بلبل	وزارة الثقافة–دمشق	1973
طائر الخرافة	عصمت رياض	المطبعة التعاونية–دمشق	1974
الأرنب الذئبي	أبو شعر أيمن	مجلة الموقف الأدبي–دمشق	1975
الطريق إلى كوجو	زحلاوي إلياس	اتحاد الكتاب–دمشق	1976
الملك هو الملك	سعد الله ونوس	ملحق الثورة الثقافي–دمشق	1977
المسرحية تستمر	خليل فيصل	وزارة الثقافة–دمشق	1978
الأقنعة	عقلة عرسان	مجلة الموقف الأدبي–دمشق	1978
البكاء في غياب القمر	إحلاحي وليد	مجلة الأقلام–بغداد	1979
هبوط تيمورلنك	رواس قلعجي عبد الفتاح	دار ابن رشد–بيروت	1980
سيزيف الأندلسي	الدكتور العظمة نذير	وزارة الثقافة–دمشق	1981
الأيام الفلسطينية	أبو معتوق محمد	مجلة الحياة المسرحية– دمشق	1984
خامس الراشدين	ونوس علي	وزارة الثقافة–دمشق	1985
أورفيوس	ودور حسين	وزارة الثقافة–دمشق	1986
ماذا يقول الماء	كيالي حسيب	اتحاد الكتاب العرب– دمشق	1987
موت الحكواتي	أبو معتوق محمد	اتحاد الكتاب العرب– دمشق	1988
الاغتصاب	سعد الله ونوس	مجلة الحرية– دمشق	1989
رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة	سعد الله ونوس	دار الآداب– بيروت	1990
المتوازيان	حموري مصطفى	مطبعة العيسى– حماة	1991
الخفاش	فاضل وليد	وزارة الثقافة– دمشق	1992
الفرواتي يموت مرتين	موصللي حمدي	اتحاد الكتاب العربي– دمشق	1993
بيت الشيطان	الخطيب محمد علي	اتحاد الكتاب العرب– دمشق	1994
يوم من زماننا	سعد الله ونوس	دار الآداب– بيروت	1995
ملحمة السّراب	سعد الله ونوس	دار الآداب– بيروت	1996
الأيام المخمورة	سعد الله ونوس	دار الأمالي– دمشق	1997
المحاكمة	جاد الحق يوسف	اتحاد الكتاب العرب – دمشق	1998

نجوم بأقل الأجور	يصل محمد إسماعيل	اتحاد الكتاب العرب – دمشق	1999
الأصدقاء	محمد عبدو	اتحاد الكتاب العرب – دمشق	2000
ثلاث مسرحيات	ديبة علي	دار قرطاج – طرطوس	2000
الحجر لا يؤكل	خليل فيصل	وزارة الثقافة – دمشق	2001
عصفور الثلج	صقر صفوان	وزارة الثقافة – دمشق	2001
الفارسة والشاعر	عدوان ممدوح	رياض الريس للكتب والنشر– بيروت	2002
مشاهدة مسرحية	السعدي عبد الكريم	دار المحبة – دمشق	2002
مسرحيات ضاحكة	كوكش علاء الدين	دار اسكندرون – دمشق	2002
كراهية أو أشياء تشبه الخرافة	سفر علي	دار الشموس – دمشق	2002
ومضات نرجس	السعدي عبد الكريم	دار آية – بيروت	2002

2–صور وأشكال من المسرح الرسمي الحديث في سوريا:

بتعدد مراحل تطور حركية المسرح السّوري العربي الحديث، ولدت العديد من أنواع المسرحالتي أولتها الحكومة السورية بالغ الأهمية، فبتعدد الموضوعات ومجالات الحياة المختلفة من سياسية واجتماعية واقتصادية، ظهرت فرقٌ مسرحيةٌ متخصصةٌ ويمكن حَصر هذه المسارح فيما يلي:

2–1–المسرح القومي:

يُعد المسرح القومي من أهم الثمرات الناتجة عن ذلك التحالف الذي حصل بين مصر وسوريا، فبعد لَمّ الشّمل بين القطرين العربيين دعت مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي سنة 1959، النوادي والفرق الفنية، والمعنيين بشؤون المسرح، والمهتمين به إلى اجتماع تمهيدي لبحث موضوع تأليف فرق قومية رسمية على غرار فرقة المسرح القومي في مصر،وقد انتهى الاجتماع بتأسيس فرقة "المسرح القومي"[1].

والجدير بالذكر هنا أن المسرح القومي منذ تأسيسه «أسهم إسهامًا بالغًا في استتباب التقاليد المسرحية التي نشهد اليوم ثمارها (رجال المسرح، الإنشاءات، المهرجانات، الثقافة

1–ينظر: جان الكسان، مرجع سابق، ص28.

المسرحية، الانتشار المسرحي).[1]» وقد سعى هذا المسرح القومي إلى تعريف الجمهور العربي بالمسرح العالمي والعربي على حد سواء«لقد انطلق زاهيًا، وأشرق في مواسم منتظمة في عدة سنوات... كان المسرح القومي فعلاً مسرحيًا أضاء في واقع قاتم تقاليد تنهض قوية بسرعة، وحركة انشغلت بوظيفتها أيّما إنشغال وأشاعت الثقافة المسرحية، فنشطت حركة الهواة في المحافظات، وظهرت فعالية هذا الفن في مجمل العمل الثقافي القومي في المنظمات والتنظيمات الأخرى[2]» وقد سعى هذا النوع من المسرح بالتعريف بقضايا الأمة العربية وواقعها السياسي والاجتماعي على حدّ سواء.

2-2-مسرح الهواة:

تأسس مسرح الهواة في سوريا سنة 1970 بتأطير من وزارة الثقافة السّورية، وهو مسرح نشأ عن تشكل تجمعات فنية، وفرق مسرحية، تسعى لفتح المجال أمام الهواة وأصحاب المواهب قصد تقديم نتاجاتهم المسرحية أمام الجمهور، فظهرت فرقة الشبيبة بحماة، وفرقة الفارابي وغيرها، وقد نشط مسرح الهواة في ظلّ تلك الأيام المسرحية والمهرجانات التي كانت تعد لها وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

يرى الدكتور عبد الله أبو هيف أن مسرح الهواة في سورية لم يولَ الأهمية والرعاية اللازمة من طرف المسؤولين، ممّا جعل العديد منها تسير بخطى متثاقلة «لا شك أن فرقًا قليلةً من الهواة استطاعت أن تثابر -في إطار ظرفها- على العمل عامًا إثر عام، وتحتفظ بقدرتها على العطاء والتواصل مع جمهورها، وأن تضمّن انتشارًا مسرحيًا يتعدى حدود محافظتها[3]».

1-عبد الله أبو هيف، التأسيس مقالات في المسرح السوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1979، ص22.

2-المرجع نفسه، ص21.

3-المرجع نفسه،ص26.

2-3- المسرح العُمّالي:

هو نوع من المسرح أسسته الفرق العمالية في سوريا سنة 1975، وقد كان يسعى إلى الاهتمام بشؤون الطبقة العمالية، بل وتعدّاها إلى قضايا ذات بعد قومي عربي، وقد نظمت مهرجانات كل سنة يشارك فيها مختلف الفرق العمالية من كل محافظات سوريا، ومع كل مهرجان تعقد ندوة لمناقشة عروض العمال[1]، ويتساءل أحد النقاد السوريين عن مدى وجود هذا النوع من المسرح يقول «هل لدينا هنا مسرح عمّالي؟ لا أريد أن أقول أنّ فرق الهواة العمالية يجب أن تتوقف عن نشاطاتها، بل أريد أن أؤكد على حقيقة وهي:أنّها لا يمكن أن تشكّل البديل وأنّها روافدٌ حيويةٌ ضروريةُ[2]»

ومن هنا كان المسرح العمالي أحد الروافد المسرحية التي لعبت دورًا للتعريف بقضايا ومشكلات الطبقة الشغيلة في سوريا.

2-4-المسرح العسكري:

بلغ الاهتمام بالمسرح في سوريا إلى درجة تكييفه مع معطيات مختلفة، هذا ما أدى إلى ميلاد العديد من المسارح الحديثة كالمسرح العسكري، والذي أسّسته إدارة التوجيه المعنوي في الجيش العربي السوري سنة 1960، وقد سعى هذا النوع على تعبئة الجنود والمقاتلين والترفيه عنهم وتثقيفهم، وقد نشط في هذا المجال العديد من الشخصيات المسرحية المشهورة كحسن عويتي ومحمود خضّور وعَمانويل جيجي وغيرهم[3].

2-5-المسرح الجامعي:

قامت فرقة المسرح الجامعي سنة 1970 بقيادة الاتحاد الوطني لطلبة سوريا، ومبادرة محمد حواري، وقد عدّ هذا النوع من المسرح رافدًا حقيقيًا من روافد الحركة المسرحية السّورية «لقد بدأ المسرح الجامعي بحماسة مجموعة من الموهوبين استطاعوا بقليل من الصبر أن

1-ينظر: حورية محمد حمو، حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1988، ص82.

2-عبد الله هيف، المرجع السابق، ص30.

3-ينظر رياض عصمت، المرجع السابق، ص37.

يشيعوا حثبّ المسرح لدى جمهورهم، ولدى قيادتهم النقابية في الاتحاد الوطني لطلبة سوريا فنال من الرعاية والتشجيع ما وفرّ له الاستمرار والانتشار ليكون ظاهرة صحية حقًا[1]»

2-6- مسرح الجوال:

ظهر المسرح الجوال إثر الإرهاصات السّابقة لما عرف بمسرح المقهى ،أو مسرح الشوك ذلك المسرح الذي يقوم على توجيه انتقادات واقعية سياسية للسلطة، فتأسس هذا النوع سنة 1972 من طرف مديرية المسارح والموسيقى بوزارة الثقافة والإرشاد القومي، وسعى ليكون «نافذة على جماهير الفلاحين والعمال في مواقع العمل، والانتاج يقترب من همومهم اليومية، ويستثير معهم خبرات الحياة، بقصد تكوين رأي عام موحد ينمي المسؤولية الوطنية إزاء المشكلات السياسية والاجتماعية العامة[2]»

وقد كان يدير هذا النوع من المسرح كل من سعد الله ونوسوالمخرج علاء الدين كوكش، وسعى هذا المسرح إلى تعميم الظاهرة المسرحية في سوريا إلى مختلف ربوعها مدينةً كانت أم ضيعة سورية.

خرج مسرح الجَوال عن التقاليد المتبعة في المسرح العادي، إذْ جاء برؤى وأفكار جديدة فحاول نقل المسرح إلى الواقع «فهو يباشر اللقاء مع جمهوره دون تزويق يجتلب إيهام المسرح، إنّه مسرح مكشوفُ، يواجه فيه الممثلون جمهورهم دون خشبة أو ستارة أو ديكور أو ملابس أو أصباغ، ثمّ لم يكتف عناصر المسرح الجوّال بالبعد عن الصنعة المسرحية وحدها، بل ذهبواْ بأنفسهم إلى الناس، وهناك حيث التجمعات الفلاحية والعمالية يختارون مكانًا في مدرسة أو ساحة، أو بهو ثم يقدموا عروضهم[3]».

1-عبد الله أبو هيف، التأسيس مقالات في المسرح السوري، مرجع سابق، ص36.

2-المرجع نفسه، ص42.

3-المرجع نفسه، ص36.

3- معالم تشكل التجربة المسرحية عند سعد الله ونوس:

3-1-ونوس والمسرح من التجربة إلى الإبداع:

إن الحديث عن المسرح السوري الحديث هو حديث عن ثلة من المبدعين والمؤلفين في هذا المجال، امتهنوا المسرح وتخصّصوا فيه،إنتاجًا وتأليفًا ونقدًا،وما إن نفتح درس المسرح السّوري الحديث حتى نلحظ ذلك الشاب الطموح،وصاحب الرؤى الخاصة في مجال التمثيل والمسرح،سعد الله ونوس[۞]،هذه القامة الفنية والإبداعية، التي أثرت المكتبة العربية بالعديد من المؤلفات المسّرحية والنقدية و أثرت المسرح على غيره من الفنون،باعتباره الفن الذي يجسد الحياة في شتى صورها ،وينقلها ويشخصها في صور ومشاهد تقدم على ركح المسرحيؤديها أشخاص واقعيون، فيقدمون دروسًا هنا للجمهور، ويبثون رسائل توعوية وإصلاحية هناك، ويشخصون واقعًا سياسيًا وسلطويًا في موضع آخر.

تشكلت التجربة المسرحية عند سعد الله ونّوس في شكل أطوار ومراحل مَرّ بها المبدع وهو يخوض عُباب الكتابة المسرحية، ويرى العديد من النقاد أن ونّوس مرّ بأربعة مراحل نمت فيها وتشكلت قريحته المسرحية، وصقلت فيها ذائقته الإبداعية، حتى أصبح مدرسة في المسرح السوري الحديث وسنحاول عرض هذه المراحل بشكل من الإيجاز.

[۞]سعد الله ونوس، كاتب مسرحي سوري، ولد في قرية حصين البحر بمحافظة طرطوس، عام 1941، وبها تلقى دراسته الابتدائية، عرف بالذكاء والفطنة منذ طفولته الأولى، أكمل دراسته الإعدادية والثانوية بمحافظة طرطوس، حتى تحصل على الثانوية العامة سنة 1959، بعدها توجه إلى مصر في منحة دراسية، فالتحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة، هناك تحصّل على شهادة ليسانس صحافة 1963م، في عام 1966، سافر إلى باريس في إجازة دراسية، وهناك تعرف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية والجوهرية، اشتغل بوزارة الثقافة، كما أسندت له أمانة تحرير قسم الثقافة والتحقيقات في جريدة البعث، كما كان مسؤولا عن القسم الثقافي، في جريدة السفير، أسس مجلة الحياة المسرحية رفقة مجموعة من رواد المسرح السوري، توفي إثر مرض سرطان البلعوم يوم 15 ماي 1997، ومن أهم آثاره: حفلة سمر من أجل 05 حزيران، الملك هو الملك، حكايا جوقة التماثيل، يوم من زماننا، الفيل يا ملك الزمان، الاغتصاب، منمنمات تاريخية، أحلام شقية، بيانات لمسرح عربي جديد، هوامش ثقافية والعديد من المقالات النقد والمسرحية ، ينظر: رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، سعد الله ونوس، دراسة بنيوية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ص68.

عرفت المرحلة الأولى من مراحل التجربة الإبداعية عند ونوس باسم مرحلة "المسرح الذهني"وهي الفترة الأولى في ميلاد النص المسرحي عنده،وقد كتب مجموعة من المسرحيات التي اتسمت في جوّها العام بالقصَر، وقربهاالعام من القصة غير أنّه«يغلب على مسرحيات المرحلة الأولى ظهور التأثر بالثقافات الغربية وهو تأثر بناء، تم توظيفه في خدمة العمل[1]» فكتب مسرحية "ميدوزا تحدق في الحياة" وهي أول مسرحية نشرت لهبالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات الأخرى وهي:[2]

عنوان المسرحية	سنة النشر	مكان أو مجلة النشر
ميدوزا تحدق في الحياة	1963	مجلة الآداب – بيروت
جثة على الرّصيف	1963	مجلة الموقف العربي.
فصد الدم	1964	مجلة الآداب – بيروت
مأساة بائع الدبس الفقير	1964	مجلة الآداب – بيروت
حكايا جوقة التماثيل (مجموعة مسرحية ضمت: –لعبة الدبابيس. – الجراد. –المقهى الزجاجي. – السول المجهول في مأتم أنتجون.	1965	

وممّا يمكن الإشارة إليه هنا أن هذه المسرحيات اتسمت في جوها العام باستغراقها في الذهنية، فهي مسرحيات موجهة للقراءة «وأهم مايلفت النظر في هذه المسرحيات استغراقها في الذهنية بمعنى أن المؤلف، يتوجه إلى القارئ أكثر ممّا يتوجه إلى المتفرج، ولعلّ هذا التوجه يفسر كثرة الملاحظات التي تتعلق بوصف مكان الأحداث، وملامح الشخصيات

1–أحمد زياد محبك، مسرح سعد الله ونوس المرحلة الأولى 1963–1967، مجلة فصول، ع1، مج16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص372.

2–ينظر: محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط2، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، 2008، ص9، 10.

بشكل أفضل، يضاف إلى ذلك اللغة المغرقة في الشاعرية، التي لا تسجل الفعل بقدر ما تصفه،وكأنّ جمالية الكلمة في استبطان العالم الداخلي للشخصية ،ثم الانكفاء على الذاتنتيجة القهر والقمع والمواجهة الفردية، قاد المؤلف إلى المونولوجات الطويلة التي تبتعد عن الدراما، لتقترب من الرواية[1]».ويشير سعد الله ونّوس أنّه تأثّر كثيرًا برواد المدرسة الوجودية في ذلك الوقت فنجده يقول«كنت أكتب مسرحيات للقراءة ...وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح وكنت أواظب على قراءة مجلة الآداب، ولعلي تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية...تلك الفترة قرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر، وفي مسرحياتي الأولى تأثرت، بيوسكو[2]».

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الالتزام والواقعية في الإبداع، ويسمها الدكتور محمد عزّام بمرحلة البحث عن شكل مسرحي جديد، وارتأينا تسميتها بمرحلة الالتزام نظرًا للأحداث الواقعية التي أثرت في ذاته المبدعة، فقد هزّته الانتكاسة هزًا عنيفًا ممّا ولّد في نفسه نقل المسرح إلى موضوع السياسة فنجده يقول «بعد عام 1967 كانت المعركة ملحة بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة، وكان واضحًا أنّ المسرح قد بوغت مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة الخامس من حزيران 1967، وأنّه قد تأخر كثيرا في الإجابة عن أسئلة ملحة إذن بعد 1967، وأنّه قد تأخر كثيرًا في الإجابة عن أسئلة ملحة إذن بعد 1967 طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد[3]»

في هذه المرحلة ارتبط المسرح بالسّياسة وبالشأن العام العربي، متحررًا من الذهنية والبعد عن الواقعية اللّذان ميزا المرحلة الأولى من تجربته، وهنا أعطى للقضية الفلسطينية بالغ الأهمية، مركزًا في الوقت عينه على الغاية الاجتماعية للمسرح حيث «يرى أنّدور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث،ولا في تجاوب شكلي مع الأزمات، وإنّما في

1–نديم معلا محمد، الأدب المسرحي في سوريا نشأته وتطوره، ط1، منشورات مؤسسة الوحدة، دمشق، سوريا، 1986، ص118.

2–محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، المرجع السّابق، ص15.

3–سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ط1، مج 3، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، 1996، ص89.

قدرته على أن يتعمق البيئة التي يعيش فيها، أن يعرف مشكلاتها، ويحلل أوضاعها، ثم يؤثر في تطور وسيرها[1]»

وفي هذه المرحلة كان أثر الاحتكاك الغربي جليًا لدى سعد الله ونّوس ،إذ حاول العودة إلى التراث العربي وأخذ ما يناسبه من مضامين وموضوعات تراثية، مكيّفًا إياها بالرؤية الحداثية التي رآها وأعجب بها في فرنسا.

جاءت هذه المرحلة عمومًا ذات طابع سياسي، فقد ألّف العديد من المسرحيات من أجل «التواصل مع المتفرج ومحاورته، وبتبصيره بقضاياه السياسية، وهذا التواصل لن يكون إلاّ عن طريق إسقاط الحائط الرابع بين الممثلينوالجمهور، حيث يتحرر المتفرج من اضطهاد الكاتب والمخرج، فيعبر عن آرائه بكل حرية[2]» ووفق هذه الرؤية ألّف ونوس مسرحياته: حفلة سمر من أجل 05 حزيران 1967، الفيل يا ملك الزمان 1969، مغامرة رأس المملوك جابر 1970، الملك هو الملك 1977، رحلة حنظلة 1978، وممّا يستشف من خلال هذه المرحلة هو محاولة سعد الله ونّوس معالجة قضايا أكثر واقعية ملتزمًا التزامًا أدبيا بالقضية الفلسطينية، ومحاولًا تعرية الواقع السياسي المستبد والسّلطوي الذي اتصفت به معظم الهيئات الحكومة العربية، فجاءت مسرحياته مرآة عاكسة للواقع العربي بشتى صوره هذا بالإضافة إلى الصّبغة التجريبية التي أضفاها ونوس على المسرح، إذ أسقط الجدار الرابع وجعل الممثل والمتفرج في ميزان واحد داخل حوار واقعي، وهو الأمر الذي تفرّد به وحده بين من كتب في تلك الحقبة.

توقف سعد الله ونّوس عن التأليف والكتابة من سنة 1979م إلى غاية 1989م وهي مرحلة سمّاها النقاد مرحلة الصمت، حيث انقطع ونوس مدة عشر سنوات ويشير ونوس نفسه إلى بعض الأسباب التي دفعته للانزواء، والتراجع للخلف إذْ يقول«إن إشكالية البرجوازية الصغيرة، والتي وسمت به حياتنا المعاصرة إضافة إلى هزيمة المشروع الذي كنّا نحمله، وكنّا نعتقد أنّه بصورة أو بأخرى ممكن التحقيق ووشيك التحقيق هذان العاملان

1–محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراث والتجريب الحداثي، مرجع سابق، ص17.

2–المرجع نفسه، ص17.

إضافة إلى بعض الأسباب الشخصية، هما اللذان أربكاني، وجعلاني صامتًا كل هذه الفترة[1]»

هذا وقد أشار سعد الله ونوس أن من أسباب صمته والانزواء في عزلة اختيارية، هو أنّه في نهاية السبعينيات قد أضاع مشروعه، وتفتتت أحلامه، لذا كان لابدّ من فترة صمت كمراجعة للذات، وصل فيها إلى أنّنا لم نواجه بكفاية الفكر السّلفي المتشدد، ولم نستطع بكفاية مواجهة السلطة، حيث نمنا وغفلنا عن الدور المنوط،واعتقدنا أنّ هذا الفكر سيضمحل قريبًا. وأن فرصته قد فاتت، ومن هنا اضطرب الكثير من المثقفين من أبناء الجيل حين نهض الفكر السلفي هذا النهوض العام[2].

كما أرجع ونوس سبب الصّمت هو عجزه عن التغيير، والفشل في تحقيق أفكاره ومبادئه التي طالما حلم أن يراها ويحققها، فتوالي الخيبات والهزام ولّد في نفسه نوعصا من اليأس أو الصّمت الموضوعي «الأسباب التي تدعو إلى الصّمت أو تجبر على الصمت أكثر من الأسباب التي تحفز على الكتابة والعمل ... حين يفقد الكاتب الإيمان النّسبي بأنه قادر على التغير فإنه يفقد الدافع للكتابة[3]» ونجده يشير مرة أخرى أن الصمت كان بدعوى مراجعة ما كتب وألّف، والبحث عن العلل والمثالب التي أصابت مشروع المسرح العربي ككل «انقطعت عشر سنوات عن كتابة المسرح، خلال هذه السنوات العشر النّي تبدت في سراديب الاكتئاب، كنت أعلم أنّني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جدية لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا، وكذلك مراجعة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني على امتداد الوطن العربي[4]»

تسارعت الأحداث، بعد هذه المرحلة، وجاءت المرحلة الرابعة من التجربة الإبداعية عند ونّوس، وهي مرحلة التميز والثراء الفكري والإبداعي، فبعد أن أصيب ونوس بمرض سرطان البلعوم وتأكده من دنوِّ أجله، انبجست قريحته التأليفية الإبداعية، وراح يصارع المرض

1-سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص144.

2-محمد عزّام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، مرجع سابق، ص18.

3-سعد الله ونوس، المرجع السابق، ص453.

4-محمد عزام، المرجع السابق، ص19-24.

بالكتابة والإبداع، فألّف كتاب هوامش ثقافية سنة 1992م، وهو كتاب ثري يتناول فيه ونوس بعض مواقفه من سيرته، وحوارات نقدية والكثير من الأفكار ذات الصلة بالمسرح والأدب وهي السنة –1992– التي أصيب فيها بالمرض، وألّف مسرحية منمنمات تاريخية سنة 1993م ويوم من زماننا 1993م وطقوس الإشارات والتحولات1994م، وأحلام شقية 1994م، وملحمة السّراب1995م.

من معالم هذه المرحلة رصد ونوس تلك التحولات والتغيرات التي شهدها العالم فقد تلاشت الأوهام، وتبددت الرؤى، وتضاءلت الآمال، حين تصلبت السّلطة وعجز الناس عن التغير، وبقيت الحكومات والأنظمة العربية على حالها، بل هُمِّش المسرح، وقزِّم الفنان والمبدع وهنا يقول ونّوس «في المرحلة السّابقة كان هناك اعتقاد بأّنه يكفي أن تغير السّلطة لكي نغير المجتمع، ونحقق التقدم المنشود، أمّا اليوم فلم تعد المسألة بهذه البساطة، فتغير السلطة كان في كل أحواله، ووجوهه عبارة عن عمليات انقلابية سطحية، لم تعمق التغير في المجتمع[1]».

تحرر ونوس في شكل الكتابة والإبداع وفتح النّص المسرحي على الأجناس الأخرى كالرواية والقصة، ولم يعدْ«يؤمن بالمسرح الشعبي الذي طرحه فيلار، والذي يتغلغل في حياة مجتمعية احتفالاً وحوارًا ووعيًا، بل صار يبتكر جماليات جديدة، وآفاقًا تعبيرية تعتبر مستحيلة في أجهزة الاتصال العامة، ومسرحًا يقترب من مسرح النخبة الذي يحرض القابليات المدنية داخل المجتمع[2]» وبهذا شكلت المرحلة الأخيرة حلقة ثرّة من حلقات الإبداع الونّوسية ودرجة رفيعة في التأليف والكتابة المسرحية في سوريا.

4– تجربة المثاقفة المسرحية عند سعد الله ونوس:

إن اتّصال الشرق بالغرب فكرًا وحضارةً، وثقافة مهّد الطريق لميلاد العديد من القضايا الخاصة تلك التي أخذت طابع التأثير والتأثر كالفنون، والثقافة والأدب وغيرها، وعلى اعتبار أنّ المسرح فنٌ إنساني يجسد واقع الشعوب، يشخص الحياة، وشؤونها المختلفة ارتأينا تسليط

1–محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ص20.

2–محمد عزام، المرجع السابق، ص20.

الضوء على فكرة المثاقفة المسرحية، ومدى انفتاح النّص المسرحي العربي أمّام النتاجات المسرحية الأخرى خاصة الغربية منها، متّخذين من مسرح سعد الله ونوس أنموذجًا، يرسم فكرة التأثير والتأثر في بناء النّص المسرحي، وحدود تلك المثاقفة، ودورها في تشييد وبناء نتاج مسرحي عربي يأبى الانغلاق ولا يرفض الحوار والانفتاح على الآخر.

شكل مصطلح المثاقفة حلقةً مهمةً في علم الاجتماع والانثروبولوجيا، بل تعدّاها في مجال الفنون والأدب، حيث ظهرت مفاهيم، ومصطلحات جديدة كالمثاقفة المسرحية مثلاً وعلى اعتبار أنّ المثاقفة في جوّها العام هي دراسة تلك التطورات الناتجة عن اتصال ثقافتين أو أكثر، وتحقق مبدأ التأثير والتأثر، شكل المسرح كفن أدبي محورًا مهمًّا في هذه العملية وفق ديناميكية التثاقف والتلاقح، والانفتاح على الغير نصًّا، وأسلوبًا تأثيرًا، وتأثرًا، خاصّة في الوطن العربي.

بناءً على أن المسرح مولود حديث العهد في التربة الأدبية العربية، وأنّ نشأته الأولى اتكأت في الكثير من الأحيان على تجارب غربية محضة كتجربة مارون النقاش مثلًا، من هذه الزاوية ارتأينا تتبع حركية النّص المسرحي العربي ومدى انفتاحه على الآخر، فما مدى تأثر النص المسرحي العربي بالنصوص الأخرى؟ وهل آثر ونوس حقًا مبدأ الانفتاح والتثاقف والحوار مع الغير في نتاجاته المسرحية وهل يمكن القول أنّالمثاقفة المسرحية العربية الحديثة (استطاعت في الكثير من صورها وأشكالها إثراء النص الجديد والرفع من قيمته الفنية والأدبية وتأهيله لمواكبة رؤى المبدع وأفكاره وقضايا بيئته؟

4-1- المثاقفةودورها في بناء المسرح العربي:

4-1-1- المثاقفة في جانبها اللغوي:

جاء في أساس البلاغة للزمخشري في مادة ثَقَفَ: ثَاقَفَهُ، مثاقفةِّ، لاعبه بالسّلاح، وهي محاولة إصَابَة الغرة في المسابقة، ونحوها، وفلان من أهل المثاقفةِ، وهو مثاقفٌ، حسنُ الثقافة بالسّيف، بالكسر، ولقد تثَاقَفُواْ، فكان فلان أثقفهم وخلٌّ، ثقيف وثقيفٌ، ويقال في

المجاز تثقفتُ وتهذّبْتُ على يدك[1]، والمثاقفة وردت على وزن مفاعلة أي مشاركة، وهي لفظة منشقة من الثقافة.

وفي هذا الباب يورد لسان العرب لابن منظور إشارة لمادة ثقف إذ يقول «ويثقفُ لِقفٌ وثقيفٌ لقيفٌ، بين الثقافة واللقافة، ورجلٌ ثِقفٌ، إذا كان ضابطًا لما يحويه، قائمًا به، ويقال ثقف الشيء، وهو سرعة التعلم[2]» أمّا في القاموس المحيط للفيروزبادي فقد وردت مادة «ثَقُفَ ثقفًا وتقفًا وثقافةً صار حاذقًا خفيفًا فطنًا فهو ثَقِفٌ وامرأة ثِقَافٌ، كسَحَاب، فَطِنة، وثقفه تثقيفًا سوّاه، وثاقَفَهُ فثقفهُ كنَصَرَهُ، فغلبه في الحذق[3]» وممّا سبق ذكره يمكن إدراج المثاقفة في بابها اللغوي ضمن المعرفة بالشيء، والمشاركة للغير فيه، وهي توحي كذلك بالمهارة والفطنة للأمر مع التعالي به.

4-1-2- المثاقفة في جانبها الإصلاحي:

مما لا شك فيه أن كلمة المثاقفة أو التثاقف كمصطلح معرفي، يصعب ضبط مفهوم دلالي له في سياق مستقل عن مجالات الثقافة والتاريخ والاتصال والأدب إذ ظهرت العديد من المفاهيم والرؤى التي حاولت تقديم تصور حول هذا المصطلح فيعرفه مجمع البحوث في العلوم الاجتماعية الأمريكية بقيادة الباحث "ملفيل جون هير سكوفيتس"

L'acculturation comprend les phénomènes qui résultent du contact direct et continu enter des groupes d'individus de culture différente, avec des changements subséquents dans les types culturels originaux de l'un ou des deux groupes [4]".

1- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2006، ص 74.

2- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مادة ثقف، ج9، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، ص19.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة القاهرة، ط8، 2005، ص 795.

4 - Melville Jeon Herskovits ,les bases de l'anthropologie culturelle, paris, Maspero, 1967, p 205.

" يقصد بالمثاقفة تلك الظواهر الناتجة عن الاتصال الدائم والمباشر بين مجموعة أفراد ينتمون لثقافتين مختلفتين، وما يترتب عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية عند إحداهما أوكليهما".

كما يمكن الإشارة إلى أن مصطلح المثاقفة يشير إلى التفاعل والتبادل والتواصل بين أمة وأخرى، أو مجتمع وآخر، ممّا حمل الطرفان على التأثير والتأثر "المثاقفة هي التفاعل وتبادل التأثير والتواصل في ميادين الثقافة والاتصال فظهرت مفاهيم متعددة لها تاريخيا ووظيفيا[1]"، وقد اختلفت مسميات هذا المصطلح عند علماء الأنتربولوجيا الغربيين، فهناك من أطلق عليه اسم التبادل الثقافي، كالذي عرف عند الإسبانيين "**cultural exchange**" وعرفه الفرنسيون تحت اسم تداخل الحضارات، وعرفه الأمريكيون تحت مصطلح المثاقفة أو التثاقف.

والمثاقفة في جوهر مضمونها تصبُ في مجال التبادل الثقافي والاشتراك المعرفي بحيث يتحقق ذلك التفاعل والتلاقح فيها طواعية عن رغبة، وحرية بعيدة عن الهيمنة والظلم والاستبداد، فهي تأثير وتأثر في حدود الحرية المسؤولة التي تجعل الكرامة الإنسانية هدفها وبناءً على ما سبق ذكره يمكن القول أن المثاقفة "هي مجموعة الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمر ومباشر بين مجموعة أفراد تنتمي إلى ثقافات مختلفة، تؤدي إلى تغيرات في الأنماط الثقافية الأولية لهذه المجموعة أو تلك"[2]. ومن هذه الزاوية يرى الكثير من الباحثين أن ثقافة الغرب سعت إلى استلهام واستلاب الثقافة العربية خاصة في العصر الحديث، غازية إياها في العديد من المجالات، وقد شكل المسرح الغربي حلقة مهمة في تشكل ما يعرف بالمثاقفة المسرحية، على اعتباره فنًا أدبيًا لم ينل قسطًا وافرًا من الدراسة والتحليل عند العرب إلا فيما ندرَ، بالإضافة إلى علّة تأخر ظهوره عند العرب ومع هذا "فإن التجارب العربية الحديثة

1- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى)، مرجع سابق، ص150.

2- منير بعلبكي: قاموس المورد إنجليزي-عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1994، ص24.

والمعاصرة تظهر لنا تفاعلها مع الحضارة الغربية فكرًا وعلومًا وتقنيات، وقد أثر ذلك تأثيرًا عميقًا في المجتمعات العربية".

إن الدارس لحركية مصطلح المثاقفة في نهاية القرن العشرين يلحظ ذلك الصراع الحاصل بين المركز والأطراف، في تحقيق ما يعرف بصراع الثقافات، وطبيعة التأثير في الشعوب بحكم التطور الهائل الذي عرفه الغرب الأوروبي، غير أن العديد من المبدعين العرب استطاعوا رسم هوية لهم في خضم هذا الصراع الثقافي تحت ما يعرف بالمثاقفة المعكوسة، كالذي نجده عند المسرحي السّوري سعد الله ونوس.

4-2- المثاقفة المسرحية العربية:

تعددت زوايا النظر للمسرح العربي الحديث بين دعاة التقليد والتأليف والنّسج على منوال البدعين في الغرب الأوروبي، وبين من دعا إلى ضرورة استنبات مسرح عربي يقوم على تطويع الأشكال التراثية الموروثة، وإن كان هناك توافق بين النقاد ودارسي المسرح على أن العرب عرفوا فن المسرح سنة 1848 حين عرض مارون النقاش أول مسرحية في بيته بعنوان "البخيل"، إثر عودته من أوروبا، من ذلك التاريخ بدأت الحركة المسرحية تعمّ ربوع البلاد العربية مشرقًا ومغربًا.

والمتتبع لحركة المسرح العربي في العصر الحديث يلحظ أنّه قد دار في فلكية ما يعرف "بازدواجية الرؤية" فهناك دعاة التقليد والمثاقفة، وهو اتجاه دعا إلى تبني النموذج المسرحي الغربي وإسقاطه على واقع الأمة العربية بمواضيعها المختلفة، بمعنى استنبات مسرح غربي في الثقافة والفكر العربي، من خلال التقليد والتناص، والمثاقفة، وغيرها من وسائل التأثير والتأثر، حيث فتح رواد هذا المنحى الباب أمام المبدعين الشباب للمثاقفة المسرحية مع الغير والإبداع، على طريقتهم الخاصة والانفتاح على المدارس الغربية في فن المسرح، والاشتغال

على تقنياته وآلياته الحديثة، كالذي عرفناه عند توفيق الحكيم حين استلهم الكثير من الرؤى والأفكار من تنظيرات المدرسة الرمزية خاصة في مسرحيته أجَممنون وشهرزاد، بالإضافة إلى انفتاحه على التراث اليوناني في مسرحية الملك أوديب، وهو الأمر نفسه صلاح عبد الصبور في مأساة الحلاج "ومقتله في الكاتدرائية" لأليوت، و "مسافر ليل" وغيرها، وتجدر الإشارة هنا وجود العديد من المبدعين الشباب العرب تجاوزا في فكرة التقليد والتأصيل في المسرح.

"إن صلاح عبد الصبور دعا إلى مجاوزة هذه الإشكالية، التأصيل والتقليد والإبداع من الإنجاز المسرحي الغربي والراهن، فكانت مسرحياته شروعًا في المثاقفة الحضارية بأكمل تجلياتها الغربية"[1]. هذا بالإضافة إلى تيار تبنى خيار التأصيل للمسرح العربي في محاولة إبداع نتاجات مسرحية عربية تستند على مقومات تراثية بحتة، والعمل على استنطاقها والاشتغال عليها خاصة تلك التجارب التي تتماهى مع فن المسرح، "كتلك الأشكال التمثيلية أو الحوارية، أو أشكال العرض والفرجة والمشاركة مثل: المقامة والمسامرة والاحتفالات الدينية، والألعاب الشعبية، وحلقات السمر والمدائح والحكواتي، وخيال الظل والأراجوز وغيرها"[2].

يعد الحديث عن مسألة التأصيل هو حديث عن قلة من المبدعين العرب الذين حاولوا استنبات مسرح عربي في تربة عربية كالذي وجدناه عند يوسف إدريس ومحمد دياب وغيرهموتجدر الإشارة هنا أن سعد الله ونوس من أولئك المبدعين الذين كان لهم بالغ الأثر في بناء نموذج مسرحي عربي وفق رؤية تجريبية حداثية، وذلك من خلال المزاوجة بين ما هو عربي من أفكار ومضامين ورؤى في بناء معماري غربي، وقد حذا حذوه العديد من المسرحيين العرب كالطيب الصديقي، وقاسم محمد وعز الدين المدني، وألفريد فرج وغيرهم.

1- عبد الله أبوهيف: المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص152.

2- المرجع نفسه، ص40.

4-3- المثاقفة المسرحية عند سعد الله ونوس:

سافر سعد الله ونوس إلى فرنسا سنة 1966 في إجازة دراسية، وهناك اطّلع على المسرح الأوروبي، بل التقى بالعديد من المبدعين المسرحيين الغربيين، مثل بريخت وبيشكاتور، وأنتونين آرتو، وغيرهم من المخرجين والنقاد الأوروبيين، وقد تأثر بهم وبالمسرح الأوروبي عمومًا، وآثر طريقتهم في الإبداع المسرحي فكتب العديد من المقالات والرسائل النقدية المسرحية حول المسرح الغربي وتقنياته الحديثة، وفي سنة 1973 عاد إلى فرنسا مرةً ثانية لينتقل بعدها إلى ألمانيا –فايمر– حيث أمضى ما يقارب شهر للدراسة ومتابعة تدريباته على مسرحية "رأس المملوك جابر".

كان لرحلة سعد الله ونوس إلى فرنسا بالغ الأثر في صقل تجربته المسرحية، وهذا ما أدى إلى ميلاد فكرة المثاقفة عنده، مع نتاجات كبار مبدعي المسرح في أوروبا "والواقع أن سعد الله ونوس استفاد كثيرا من هذه المثاقفة في رحلتيه إلى فرنسا، وظهر أثر ذلك واضحا في مقالاته التي يعرض فيها الاتجاهات المسرحية الجديدة في أوروبا، وفي تطبيقاته"[1]. ويقول عن مدى شغفه بدراسة المسرح الأوروبي وفهمه فهمًا صحيحًا"أثناء دراستي في فرنسا كان لدي هاجس مزدوج أن أتعلم المسرح الأوروبي، وأن أبلور في الوقت نفسه موقفًا نقديًا منه، كنت أدرك أن هذين الهدفين يتكاملان وأنّهما يشكلان زادًا ضروريًا في رحلة البحث عن خصوصيتي في المسرح، فهذه الخصوصية تقتضي لا نسخ المسرح الأوروبي أو رفضه بل معرفته معرفة نقدية"[2].

وهذا الأمر يحيلنا إلى فكرة أن سعد الله ونوس في مثاقفته المسرحية لم يكن متلقيًا فحسب بل متلقيًا و ناقدًا، و صاحب رأي فيما شاهده و درسه هناك في أوروبا، والحديث

1- محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص105.

2- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص181.

عن الأعمال المسرحية التي تأثر فيها ونوس بقامات المسرح الغربي يحيلنا إلى تلك التجارب الإبداعية التي جاءت متماهيةً ومتناسخة مع نصوص مسرحية غربية كمسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" للكاتب الإسباني "أنطونيو بويرو باييخو" بالإضافة إلى مسرحية الملك هو الملك، فقد رأى الدكتور أحمد الحمو في مقالة له بعنوان "الملك هو الملك أو الرجل هو الرجل" بأن مسرحية الملك هو الملك ماهي إلا انعكاس ونسخ لمسرحية بريخيت "الرجل هو الرجل".

إن القارئ للنص المسرحي عند سعد الله ونوس يلحظ ذلك التثاقف والتمازج بين نتاجاته المسرحية، وبعض المؤلفات الغربية، إلى درجة أن جعلت سعد الله ونوس يدخل في معارك نقدية مع بعض منتقديه ، حيث عدّ بعض النقاد محاكاته وانفتاحه على النص المسرحي الغربي نقلاً صريحًا وسرقة، والبعض الآخر رآه تناصًا و تفاعلاً نصيًا، وعدّه آخرون توليفًا واقتباسًا، ومثاقفةً، خاصة حين ألّف مسرحية الاغتصاب[1]، ويرى ونوس نفسه أنّه تأثر بنص مسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي " للكاتب الإسباني أنطونيو بويرو باييخو" في بناء الحكاية، ويصرح بأنه استفاد من عمل الكاتب الإسباني أنطونيو بويرو باييخو حين كان يعدها للعرض المسرحي، ثم عَدل عن ذلك وآثر كتابة نص جديد حول القضية المحورية الصراع العربي الإسرائيلي "[2].

كما يمكن القول أن سعدالله ونوس استفاد في تشييد عوالم نتاجاته المسرحية من أعلام ورواد المسرح الغربي الأوروبي الحديث، والجلي الظاهر في نصوصه المسرحية أنّها ولدت في حضن التناص باعتباره شكلا من أشكال المثاقفة المسرحية، خاصة التناص الخارجي على اعتباره يمثل ذلك الإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان وفي كل زمان غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية.

1- ينظر عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، مرجع سابق، ص 163.

2- محمد عزام، مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، مرجع سابق، ص210.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس هي نموذج حي لحركية النصوص، واحتكاكها ببعضها البعض، ما ولّد مثاقفة مسرحية بين المبدعين العرب والغرب وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على قدرتة على تطويع النّص الغربي، والاستفادة من عوالمه، بهدف معالجة قضايا عربية واقعية كالقضية الفلسطينية، والتي أخذت حيّزًا مهما في نتاجاته المسرحية، على غرار مسرحية حفلة من أجل 5 حزيران، والاغتصاب وغيرها من النصوص المسرحية، كمَا يمكن القول أن التلاقح، والتماهي بين مسرحية الإغتصابوالقصة المزدوجة مثال رائع للمثاقفة المسرحية، التي صدرت عن وعي ورؤى وتجارب، جعلت النّصين يتلاحقان ويتماهيان ببعضهما البعض.

وعليه يمكن القول أن المسرح وسيلة هامة من وسائل المثاقفة بين الشعوب عبر الأزمنة، واختلاف الأقطار، فالنص المسرحي لا يعرف الركون والاستقرار، بل هو كغيره من النتاجات الأدبية المسافرة، وهو الأمر الذي تحقق عند سعد الله ونوس، وعند العديد من كتاب المسرحية العربية أو الغربية على حدٍّ سواء، فقد شكلت المثاقفة المسرحية عنصرا مهمًا في إثراء تجارب المبدعين وصقل مواهبهم، وجعلها تتناص مع من سبق، هذا ما جعل النّص المسرحي يرتقي بصاحبه وأفكاره في الرؤيا وفي الغاية، خاصّة وأن معظم كتاب المسرح يعالجون قضايا ذات بعد واقعي اجتماعي كمسرحية الاغتصاب، والتي كانت مثالاً رائعًا في المثاقفة وفي علاج الصراع العربي الإسرائيلي.

الفصل الأول:

التناص قراءة في إشكالية المصطلح

(تأصيل للمفاهيم)

برزت في النصف الثاني من القرن العشرين العديد من النظريات النقدية والأدبية التي ركّزت جلّ اهتمامها على النص، باعتباره الحجر الأساس في عملية الابداع والتلقي، فراحت تحلل النصوص وتدرسها وتفكّكها، ومن هنا صار النص حقلاً خصباً لميلاد العديد من المصطلحات النقدية التي اتُّخِذَت كآليات وتقنات لفهم كنه النص ورؤاه المختلفة وبنياته الأسلوبية كمصطلح "التناص" مثلاً، إذ عُدَّ من أهم القضايا النقدية التي ساهمت في سبر أغوار النصوص وفهمها، بدءا من فكرة أن العمل الأدبي ليس إبداعاً خاصاً بالمؤلف وحده فقط وإنما نصّه في الحقيقة هو تشرّب وامتصاص للعديد من الأعمال السابقة عليه، إذ تتداخل النصوص وتتفاعل الأفكار السابقة والمعاصرة في نظام لغوي دلالي مولّدة نتاجاً جديداً اصطبغ في الكثير من نواحيه بأفكار من سبق، ومن هنا ارتأينا تتبّع جذور هذا المصطلح في أدبنا العربي والغربي بدءًا من جذره اللغوي وانتهاء إلى أهم الأفكار والآليات والمقولات التي جاء بها هذا المصطلح في مجال النقد الأدبي.

1- ماهية التناص بين اللغة والاصطلاح:

1-1- التناص في جانبه اللغوي:

التناص ترجمة للمصطلح الإنجليزي: Intertextuality وهو مصدر للفعل تَنَاصَّ ومَادته نَصَّ، ونَصَصَ، وهو «مصدر قياسي على وزن تفاعل "تَنَاصَصَ" وقع إدغام الصّاد الأولى في الصَّاد الثانية، فقيل تناصَّ يتناصُّ تناصًّا[1]» والمصدر القياسي لمادة تفاعل في الميزان الصَّرفي توحي بدلالات معينة أشهرها «المشاركة بين اثنين فأكثر في الفعل أو الحدث، كقولنا تبارز القوم وَتَصَالَحُواْ، بالإضافة إلى معنى التدرج في تحقق الفعل، وحدوثه عن طريق التدريج شيئا فشيئا كقولنا تزايد المطر، وتوارد القوم إذا جاء بعضهم إثر بعضوتماثل المريض للشفاءِ كما تأتي هذه الصِّيغة بمعنى التظاهر، وإخفاء الأمر مَعَ الادّعاءِ بالاتِّصافِ بهِ مَعَ اِنتفائِهِ كقولنا تناوم الفَتَى وتمارض الرَّجُلُ أَيْ اِدَّعى المرضَ[2]»

1- محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد العربي، د ط، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000، ص01.
2- ينظر عبد الرّاجِحِي، التطبيق الصَّرفي، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984، ص38.

ومصطلح التناص كَمَادة لغوية لَمْ تذكره المعاجم العربية إلاّ في باب نَصَّ ونَصَصَ كقولهم: تَنَاصَّ القوم عند اجتماعهم أي ازدحموا، ونَصَصَ المتاع جعل بَعْضَهُ فوق بعضونصَّ الحديث أي رَفَعَهُ، ووضع على المنصَّة أي على غاية الشهرة والظهور، ونصَصْتُ الرّجُلَ أستقْصِي مسألته حتى اسْتخْرِجُ ما عنده، وكُلُّ ما أظْهِرَ فَقد نُصَّ، والمِنصَّةُ ما تظهر عليه العروس لترى، وقال عمرو بن دينار ما رأيت رجلاً أَنَصَّ للحديث مثل الزهري أي أَرْفَعَ له وأسْنَدَ[1].

وبناءً على ما سبق ذكره، يمكن القول أن التناص في مادته اللغوية –العربية– يوحي ويشير إلى المفاعلة والمشاركة في تحقيق الحدث –الفعل– بالإضافة إلى معنى تكامل النصوص، وبنائها ورفعها لبعضها البعض، فهي تبني بنيتها التركيبية على ما سبقها من نصوص، إذْ تتشارك وتتفاعل وتتماهى بِبَعضِها البعض حتى يتولد النص الجديد،

بالعودة إلى كلمة التناص "Intertextuality" في المعاجم الأجنبية نجدها تتكون من كلمتين " الداخلInter" و"النَّصيةTextuality" حسب ما ورد في معجم أوكسفورد Oxford:

«**Inter**: Verb [usually passive] (formal) to bury a dead person ..prefix (in verbs, nouns, adjectives and adverbs) between; from one to another: interface[2].»

كلمة "Inter" قد يكوّن فعلاً في الكلام، وكثيرا ما تستخدم هذه الصِّيغة في الإنجليزية في صورة فعل مجهول (حيث يتحول المفعول به في الجملة المعروفة إلى الفاعل في الجملة المجهولة، وهذا ما يسمى بـ"Passive Voice" بمعنى الإدْخَال والتسجيل، تدفين الميت، وقد يكون سابقة في الأفعال والأسماء والصفات والأحول بمعنى "بين" لربط كلمة إلى كلمة أخرى مثل Interface وتعني المواجهة.

«**Textual**: Adj [usually before Noun] Connected with Or contained in a textual analysis, textual errors[1].»

1- ابن منظور، لسان العرب، مج7، مادة "نَصَصَ"، دار صادر، بيروت، لبنان، ص97، الفيروزبادي، القاموس المحيط، ج2، مَادة "نَصَصَ"، ط3، المطبعة الأميرية، القاهرة، ص317، الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2006، ص635.

2- A S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary ,Oxford University Press, 7 th Edition, 2005, P809.

كلمة "Textual"تستعمل صفة، وكثيرًا ما تكون صفة للأسماء حيث تأتي قبلها بمعنى ما يرتبط بالنَّص، أو يشمل عليه مثل "TextualAnalysis"بمعنى تحليل النصوص و"Textual Errors"أخطاء نصِّية، ومما سبق يمكن القول أن لفظة "Intertextuality" تتكون من جزئين مختلفين في المعنى والدلالة وباجتماعها يتولد ما يعرف بالتناص أو التداخل النصِّي، أو تلاحم النصوص.

1-2- التناص في جانبه الاصطلاحي:

تعددت الدراسات النقدية الغربية والعربية في ضبط مفهوم التناص، وَإرجاعِهِ إلى موارده النظرية الأولى، فهناك من عَدَّهُ وليد النظريات النقدية الغربية، كالبنيوية والسيميائية وغيرهاوهناك من أرجعه إلى التراث النقدي العربي باعتباره اِحتوى وضمَّ بين جنباته الجذور الأولى لهذا المصطلح، خاصة في مجاليه النقدي والبلاغي إذ ظهرت العديد من المصطلحات التي تتقارب وتتماهى مع هذا المفهوم الحديث للتناص كمصطلح السرقة والأخذ والانتحال وغيرها.

بدأت الإرهاصات لمصطلح التناص "Intertextuality" في النقد الغربي من الحقل الروائي في العصر الحديث، على اعتبار أنَّ فن الرواية يسمح بتلاقي الأجناس الأدبية الأخرى على اِختلاف أنواعها، أمّا النقد العربي القديم فقد قعَّد لظاهرة التناص من خلال اِهتمامه بالتجربة الشعرية، ومسألة تداول الشعر بين الشعراء من البيت إلى القصيدة، فمسألة انفتاح النَّص على الآخر وتماهيه مَعَه، والبناء على نمطيته ولَّد مصطلحات تتماهى معه.

"فعملية التناص عملية معقّدة بين النصوص يلجأ إليها الأديب لتعزيز ما يقوله كما أن عملية تداخل النصوص لا يمكن طبعها بالمعنى الدقيق، لأن النصوص دائمة التّنقل تسافر

1- Ibid, P1587.

دون حدود وقواعد لا تخضع لإشارات ورموز، تدخل في باطن النص وظاهره ومن جهاته المتعددة"[1].

يورد سعيد علوش في كتابه: "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" بعض التعريفات لمصطلح التناص بدْءًا بواضعة هذا المصطلح –التناص–وانتهاءً برولان بارت "RolandBarthes".

فجوليا كرستيفا J. Cristiva ترى بأن التناص هو أحد مميزات النَّص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، أما "سوليرس Soliress" فهو يرى بأنّ التناص موجود في كل نَصٍّ، ويتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة، مكونا بذلك طبقة جيولوجية كتابية تتم عبر إعادة اِستيعاب غير مجرد لمواد النّصأما "رولان بارت Roland Barthes" فيخلص إلى أن لا نهاية للنص فالتناص قانون له[2].

تتفق العديد من الدراسات على أنّ الناقدة البلغارية كرستيفا هيّ أول من وضع مصطلح التناص، سنة 1966، منطلقة في ذلك من مفهوم الحوارية عند باختين الروسي، حيث ضبطت مفهوما للنّص بقولها «جهاز لساني يعيد توزيع النظام اللساني بواسطة الربط بين الكلام التواصلي الذي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات وبالتالي فالنّص إنتاجية، وهو يعني أنه ترحال للنصوص، وتداخل نَصِّي، ففي فضاء نَصٌّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى[3]»

ويندرج هذا المصطلح عند كرستيفا في إشكالية الانتاجية النّصية، إذ أعادت صياغتها بعد ذلك كعمل للنّص، وذلك عن طريق إدماج كلمة "إديولوجيم" "Idéologème" إذ تقول

1– زهير أحمد محمد المنصور، قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، د ط، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2010، ص32.

2–ينظر سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985، ص215.

3–جوليا كرستيفا، علم النّص، تر فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، 1997، ص21.

«إن الإديولوجيم هو عينة تركيبية تجمّع لتنظيم نصّي معلوم مع المؤديات التي يستوعبها أو يحيل إليها[1]» ونرى كرستيفا:

«**Intertextualité** est une permutation de texte (…) Le texte est une combination, le lieu d'un échange constant entre des Fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte. Nouveau de texte antérieurs, détruits, niés, repris[2].»

فالتناص ما هو إلّا تبادل للنصوص، فالنّص هو تركيبة، وهو مكان للتبادل، المستمر بين المقتطفات التي توزعها الكتابة هنا وهناك، من أجل بناء نَصٍّ جديد انطلاقا من نصوص سابقة، من نصوص مبتكرة، من نصوص مُفَكَّكَةٌ.

إذن يمكن القول أنّ التناص هو عملية التلقيح التي تتحقق بين تلاقي النصوص في مرحلة بنائها، وتركيبها، فأيُّ نتاج إبداعي مهما كان نوعه لاَشكَّ أنه يقوم على إرهاصات من سبقه في عملية الإبداع، وهنا يورد الدكتور هايل علي المذابي تعريفًا موجزا للتناص فيرى أنه عمليةٌ «يقوم الأديب أو الكاتب على تعدد أشكاله بأخذ قصة تاريخية ميثولوجيه، يراعي أمر شهرتها بالضرورة، وينفض عنها الغبار، ثمَّ ينفخ فيها لهبًا يحييها من جديد، ومن ثمة يقوم بتضمينها نصَّه، الذي يكتبه على تعدد أشكاله، ما يشبه ما يسمَّى بالإحيائية واستعارة الهياكل ذو أنماط وأشكال متعددة[3]»

يقوم التناص بعمليات مختلفة ومتعددة على مستوى النصوص من استحضار لنصوص غائبة واستدعائها على تنوع طبيعتها، ومواضيعها بحيث تتوافق والمضمون العام للنص الجديد، وتتباين عمليات الاستدعاء مِن نصٍّ لآخر، ونسبة حضور النَّص الغائب في النص الجديد، فالمبدع لاشكَّ أنّه يُضَمِّن نصّه شيئا من بنية النصوص الغائبة، مثلا حكاية ميثولوجية أو شعبية ومن ثمة يعطيها بعدا رمزيا أو أسطوريا، دون التعريض بها، أو ذكر صاحبها، كما يمكن القول أن النّص الأدبي الجديد يشيَّد على «تقاطع أقوال عديدة مأخوذة

1-محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1998، ص60.

2- Piegay Gros, Introduction à l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996, P10-11

3-هايل علي المذابي، المصعد في نقد المسرح، دروب للنشر، الأردن،ط1، 2018، ص54.

من نصوص أخرى، ممّا يجعل بعضها يقوم بتحيّيد البعض الآخر ونقضِه، وهنا يعتبر النص وحدة إيديولوجية على أساس أنّ اِحدى مشكلات السّيمولوجيا تصبح طرح التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية، لتحل محَلّه عمليات لتحديد أنماط النصوص المختلفة، لتوضع في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه[1]» وعليه فالتناص هو فعل لتمازج وتفاعل النصوص فيما بينها.

تتحرك النصوص داخليا بطريقة مفعمة بالحياة، حتى تكّون بنيتها الوجودية والدلالية مكونةً في الوقت نفسه بنْية، وهوية تميزها عن غيرها من النصوص «وتداخل النصوص يتم بين نصّ واحدٍ من جهة، ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى، فالعلاقة ليست بين واحد وواحد أي 1+1 ولكنها بين واحد وآلاف، ومعنى هذا أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نصّ أو نصوص أخرى غير ما قد توجهه إليه زميلاتها في نفس النص[2]» ولذلك فإن تتبع ودراسة النظام النصّي المعطى كممارسة سيمولوجية للأقوال والمتتاليات التي يشملها فضاء النص أو يحيل إليها تسمى وحدة إيدولوجية و «هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كُلِّ نصّ ممّا يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي[3]»

وبتتبعنا لمفهوم التناص نجده يتضمن جانبين، جانب نظري وآخر وظيفي تطبيقي، أمَّا النظري فيتم من خلاله تنسيق المصطلح، وتحديد ماهيته ومنهاجه، أي مجموع الآليات العامة التي تشكل ماهية التناص، ضِمن رؤية مُنسجمة تستوعب المفاهيم النقدية، في الوقت الذي تُخَوِّل فيه لنفسها مفاهيم خاصة بها، أمّا الجانب الوظيفي فيَربِط أساسا ظاهرة التناص بالخطاب الأوسع الذي يضم جميع النصوص في بوتقة واحدة، إذاً يمكننا القول أنّ التناص منهج يستوعب إجراءات مناهج أخرى، وله إجراءَاته المتميزة التي تصل نصه بالخطاب

1- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر،ط1، 1997، ص97.

2-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،ط4، 1998، ص92.

3-صلاح فضل، المرجع السابق، ص154.

العام، وقد عُدَّ التناص كذلك صيغة معرفية تسعى إلى تحطيم فكرة المركز، والنظام والبنية والشكل والوحدة الموضوعية، فالنص يضُمُ بين جنباته أبنية متعددة متنوعة، متوالدة بلا توقف وهنا يرى "كولر Coller" أنّ التناص كصيغة معرفية تهدف إلى «تحطيم المواصفات المعروفة كالشعر والنثر والقصة...أيّ أنّها لا تعترف بما يسمى نظرية الأنواع الأدبية[1]».

نستنتج مما سبق ذكره من المفاهيم أن التناص مصطلح نقدي بات مُسَلَّمًا من خلاله أن النصوص تتلاقى، وتتلاقح ويستدعي ببعضها البعض حيث «يلتقي سابقها بلاحقها في جدلية تعيد إنتاج كل منها بكيفيات مختلفة من خلال إنتاج أو إعادة إنتاج المفاهيم والرؤى[2]» لهذا فالتناص لاشكَّ يمثل تبادلاً،وحوارًا وتفاعلاً بين نص وآخر «وبين نصوص تتصارع فيما بينها، حتى يبطل أحدهما مفعول الآخر، فتراها تتساكن وتتلاحم حتى ينجح نَصّ في الأخير من استيعابه لنصوص أخرى وتدميرها في ذات الوقت إنّه إثبات ونَفي وتركيب، كما أنّ حيوية التناص ترجع إلى فارق هامٍ بين ما هو كلاسيكي وبين ما هو حداثي في إنتاج كل منهما[3]»

إذن التناص في معناه العام هو مُحصّلة تفاعل نصوص سابقة التي تتمظهر في الإرث الثقافي القديم، ونصوص لاحقة أي المستقبلية، أو تلك النصوص المعاصرة للنصّ الجديد، وبتداخل كل منهما ينبثق ويولد نصٌّ جديد قوامه التفاعل النصّي.

2- آليات التناص ومظاهره:

2-1- آليات التناص:

تجاوز النقد المعاصر حدود مصطلح التناص إلى أنواعه ومظاهرِه، بل قُعِّد للتناص على أنه منهج إجرائي له العديد من الآليات، والأدوات التي تيسّر وتسِّهل للقارئ- المتلقي الناقد- تتبع مدى حضور النصوص الغائبة وتجليها في النص الجديد، ونظرًا لأنّ المبدع

1- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتصب العربي، لبنان،ط1، 1993، ص204.

2-حافظ المغربي، التناص وتحولات الخطاب النقدي (تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر)، عالم الكتب الحديثة، الأردن،ط1، دت، ص161.

3- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، مرجع سابق، ص297.

مَهمَا تعدد مجال تخصصه لا يستغني عن التناص في عملية الإبداع، وقد قدّم محمد مفتاح قراءته لهذه الآليات وحصرها في آليتين أساسيتين لا يستغني عنهما المبدع:

2-1-1- التمطيط:

ويقصد به تمطيط وتمديد البنى التركيبية، والأسلوبية للنصّ الجديد، أي محاولة «تفجير مركز النّص، وتخصيبِهِ ممّا ينتج توسعًا للنص عن طريقِ مركزِهِ[1]» وبما أن النص هو وحدة دلالية وتركيبية تقوم عملية التوسيع في الوحدات البنائية اللفظية، أو التركيبية بحيث تتحِدُ جميع العناصر حتى تكون نصًا جديدًا، والتمطيط يتحقق بمجموعة من الأشكال والصور المختلفة داخل النّص الجديد إذ يقوم على:

أ- **الشرح:** وهو أهم وسيلة يعتمد عليها المبدع –الكاتب- في تمطيط النّص وذلك بتوظيفه البعد التفسيري له «كالشرح الذي يتم بواسطة الهوامش بقصد إيضاح دلالة غامضةأو تعريف رمز أو علمٍ معين... وقد يكون الشرح داخل النّص ذاته فيقع داخل فضاء القصيدة وبعد العنوان مباشرة، ممّا يجعله آلية من آليات النّص[2]»

ب- التكرار: يتحقق التكرار داخل النص من خلال الألفاظ، والعبارات والأصوات، متجليًا في التراكم أو التباين بين مقاطع النص المتعددة[3]، وقد يتجاوز التكرار هذه الصّيغ إلى تكرار المعاني خاصة في النصوص الشعرية.

جـ- الأناكرام:وهو الجناس بالقلب وبالتصحيف، فالقلب كقولنا: قول، لوق، والتصحيف كقولنا: نحْلُ، نخْلُ «وهو نوع من التلاعب بالأصوات ويكون على صعيد كلمة أو كلمات بإعادة ترتيب أصواتها[4]» أما الباراكرام فيقوم على الكلمة المحور وذلك بتطور دلالة صغيرة

1-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة،ط1، 2007، ص79.

2- المرجع نفسه، ص94.

3-ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص 127.

4-محمد مفتاح، في سيمياء شعرنا القديم (دراسة نظرية وتطبيق)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،ط2،1982، ص35.

عن طريق السرد، والوصف والحوار والحشو والبياض، وهذه الآلية تسهم في تعضيد النّص دلاليًا، ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة[1].

د- الاستعارة: تشكل الاستعارة آلية من آليات التمطيط بأنواعها المختلفة، فهي تعمل على نقل المعنوي إلى صورة المادي المحسوس، مُشخِّصةً إيّاه تارةً، ومُجَسِّدةً له تارة أخرى بأسلوبها البلاغي وهكذا تفتح أمام المتلقي مجالاً واسعا من المتخيلات، وتفتح أفقه على العديد من الصور، والرؤى وعليه يمكن أن يحتل «التعبير الاستعاري حيّزاً زمانيًا ومكانيًا طويلاً[2]».

هـ- المجاورة: ويقصد بها تلك المعاني التي يرمي إليها المبدع من وراء جملة، أو عبارة، أو عنوان، بمعنى وجود معانٍ ملازمة للألفاظ والعبارات –معنى المعنى- حيث يتم الانتقال من النّص الظّاهر إلى نصِّ التكوين الذي ينتجه المتلقي عبر التأويل، أو يفضل القارئ النموذجي الذي يجمع القراءتين السطحية والعميقة.

2-1-2- الإيجاز:

يشكل الإيجاز آلية مهمة من آليات التناص الأساسية، حيث لا يمكن كشف كنهِه –التناص- وأغواره إلاّ من خلال التأويل والقراءة العميقة، وكثرة الإطلاع وفي هذا يرى جيرار جنيت G. Genette«أن تقليص بعض النصوص لإقحامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص، إلاّ أنّ التقليص بهذا المعنى عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر[3]»

فالإيجاز هو محاولة «ضغط للنّص كي يبدو في صورة مصغّرة وهو يحدث وفق طريقتين:

- طريقة داخلية نصّية يتم فيه اختصار النّص ذاتيًا كما في التلخيص أو الحذف.

1-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص83.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص126.

3-أحمد ناهم، المرجع السابق، ص98.

• طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو الأجزاء منها كَما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة[1]»، وهذه الآليات تنطلق من الذات المبدعة إلى الإرث النّصي، لذلك فإن تفاعل النصوص مع بعضها البعض يتشكل في نوعين من التناص هما:

أ- التناص الخارجي:

يتمثل في ذلك الموروث المعرفي والثقافي الذي يحضر المبدع أثناء عملية إبداع وكتابة نصه الجديد، فهو يتجاوز حدود الزمان والمكان والأطر الفنية، ويفرض نفسه على الذات المبدعة، وما على هذا الأخير «سوى التكيف معه متنخلاً منه ما يحتاج إليه، مع تكوين صور مستمدة منه، لكنها مغايرة له، سواءٌ كان النص قديمًا أم معاصرًا، ومهما كانت طبيعتة في ذلك رمزًا، أو إشارةً، تلميحًا أو تصريحاً[2]».

يفرض التناص الخارجي على المبدع الاعتماد على المرجعيات الفنية السّابقة لهُ أو المعاصرة سواء كانت دينية، أو شعرية، أو أدبية أو ثقافية، وهي ما اصطلح عليه الدكتور حسن جمعة "بالنص الغائب" فلا مناص للمبدع منه، وقد أدرك رولان بارت R. Bartذلك فقال «النّص هو نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، وأعني من اللغات الثقافية السّابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله[3]».

بالعودة إلى تراثنا النقدي والبلاغي القديم نجد أن الشعراء تفطنوا إلى هذا النوع من التناص، فما من شاعر إلا وقد تواصل مع إرثه الشعري، واقتفى أثر من سبقه، وهو الأمر الذي نلمحه في قول كعب بن زهير[4]:

أَيّ حِين وقد دببتُ ودَبت ولبَسنَا من بعد دَهْر دُهُورا

ما أُرانا نقول إلا رجيعًـا ومعادًا من قولنـا مكرورا

ب- التناص الذاتي: (الداخلي)

1-أحمد ناهم، المرجع السابق، ص98.

2-حسين جمعة، المسبار في النقد (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، دار رسلان، سوريا، 2011، ص 173.

3-رولان بارت، درس السيمولوجيا، تر بنعبد العالي عبد السلام، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص63.

4-كعب بن زهير، الديوان، تح علي فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، ص26

يُرادُ بالتناص الداخلي هو ذلك التفاعل والاندماج بين نصوص المبدع نَفْسَه، سواء كان ذلك على مستوى الأسلوب، أو الدلالة، أو كانت تلك النصوص قديمة العهد أو حديثة «فالتناص الذاتي في عُرف نظرية التناص طريقة نقدية راقية وتصبح مرحلة ما قبل النّص في التناص الداخلي، مغايرة أو مختلفة عنها في الإتجاه الخارجي[1]»، وبه يتم استدعاء نصوص المؤلف لبعضها البعض وفق آليات التناص، وقوانينه حتّى يوّلد النّص الجديد وممّا سبق ذكره يمكن القول أنّ التناص الداخلي «يعزز مقولة إلغاء نصوص الآخرين، ويدخل في تجربة جديدة، تنطلق من نصوصه الموجودة، وينطلق المنتج ليصبح متلقيًا يمارسُ على نصّه سُلطة مُطلقة، لإيجاد نَصّ آخر مُتخَيَّل يرْضَاه فالخارجي مطلق والداخلي مقيد[2]» إذًا لا مناص للمبدع كيفما كان نتاجه من الإتكاءِ والاستناد على ما قيل قبله، أو ما قاله هو في نصوص سابقة إذ أنّ «كل النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أنّ الكاتب أو الشاعر ليسَ إلاّ معيدًا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه، أو لغيره[3].»

بناءً على ما تمّ التطرق إليه يمكن القول أنّ التناص الذاتي هو محصلة إعادة المبدع اجترار، وامتصاص بعض نتاجاته الفنية، أو العمل على محاورها بطريقة شعورية أو لا شعورية، ولا يتأتى كشف هذا النوع من التناص إلاّ لقارئ مطّلع على نتاجات ونصوص المؤلف السّابقة والمعاصرة له.

2-2- مظاهر التناص (عناصره):

تحدثُ العديد من التفاعلات والعمليات داخل بنية النصوص التركيبية والدلالية، فكل نتاج أدبي أو فنّي لاشكّ أنّه وُلِد من رحم أعمال ونصوص أخرى سابقة، قديمة أو حديثة بيد

1-حسين جمعة، المسبار في النقد، مرجع سابق، ص175.

2- المرجع نفسه، ص175.

3-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص124.

أن الآليات والإجراءات التي تحدث داخل النّص تتمظهر في شكل عناصر يقوم عليها نصُّ التناص ويمكن رصدها فيما يلي:

2-2-1- النصُّ الغائب:

وهو النّص السّابق أو المعاصر الذي اشتغل عليه النّص الجديد، وتفاعل معه، مع العلم أنّ هذا النّص الغائب قد يكون خطاباً أدبياً، أو فلسفياً، أو علمياً، أو قد يكون رموزًا وإشارات تاريخية واجتماعية وتراثية، مترسبة في الذاكرة الإبداعية، وفي هذا المقام يقدم الناقد صبري حافظ مثالاً عن مدى تجلي النّص الغائب في الحاضر إذ يقول: «وقرأت ضمن هذه الدراسة المنظّمة كتاب أرسطو العظيم فن الشعر، ولقد أدهشني ساعتها أنّني لم أَجِد في هذا الكتاب العظيم عندما قرأته لأول مرة، أيَّ فكرة جديدة، واكتشفت أنّني أعرف ما به من أفكار أساسية، بالرّغم من أنني لم أقرأه من قبل، وأنّ الكثير من أفكاره ومبادئه، وقضاياه قد أصبحت جزءًا أساسيًا من البديهيات والمصادرات والمسلمات[1]» فالنّص الغائب له مزايا الحضور في النّص الجديد بفعل التماهي القوي، إذْ أنّه يتميز بفاعلية الحضور والتجلّي في النّص الآخر متجاوزًا في ذلك حدود المكان ،والزمان ليتمظهر في نصّ جديد بمعطيات ودلالات حديثة.

إنّ النّص الغائب يشكل شفرة من شفرات فهم وتحليل النّص المُوَّلد الجديد فبفهمه وقراءة كنهِهِ تتجلى معالم النّص الجديد، أمام المتلقي، كما يعد النّص الغائب «صورة من صور المثاقفة إذا كان النّص الغائب معاصرًا، ووافدًا والعلاقة بينهما، هي علاقة اللاّحق بالسّابق، فالسّابق هو الأصل واللاّحق هو التابع، لكن التبعية هنا زمنية لا فنية، وهي أيضًا لا قصدية وهي تختلف عن السرقات الشعرية في نقدنا القديم[2]» وإذا كانت معظم الدراسات النقدية الحديثة تقرّ بأنّ النصوص لا تولدُ من العدم بلْ تتشكل في عطف بعضها البعض

1-صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، المغرب، أفريل 1986، ص79.

2- الطيب بوترعة، التناص في الشعر الجزائري، المعاصر، أطروحة تندرج ضمن متطلبات شهادة الماجستير تخصص النقد المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ص41.

فإنّ المبدع وإن اجتهد وحرص على بناءِ نموذج ذاتي يقع في بؤرة النّص الغائب، وهو الأمر الذي يشير إليه سعيد يقطين حين يقول «إنّ الذّات تنتج الدلالة النصّية اِنطلاقا من خلفية نصّية، تمَّ تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، وفي مراحل متعددة، هذه الخلفية يمكننا تمثيلها بالنّص القابع في دواخل كلِّ واحدٍ منّا، وهو عند البعض ثابت وعند آخرين متحول... لكن هذه الخلفية تطفو على سطح النّص من خلال رغبة الكاتب، أو عدمها لكنّها تطفو وتتجلّى في شكل بنيات ودلالات ،يوظفها الكاتب في إنتاج الدلالة[1]».

2-2-2- السّياق:

يشكل السّياق مرحلة مهمة وضرورية في القراءة الصحيحة للعمل الأدبي أيًا كان نوعه شعرًا أم نثرًا، فالسّياق هو القالب الذي يولَد النّص فيه «فبدون وضع النّص في سياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحًا، وبدون فكرة السّياق نفسها يتعذر الحديث عن النّص الغائب أو الإحلال أو الإزاحة أو غير ذلك من الأفكار[2]» فَجُلُّ الأفكار التي تولد مع النّص تتمظهر من خلال السّياق الذي وضعت فيه،وفيه تتشكل معالم النّص الجديد ورؤاه المختلفة، وبما أنّ النّص هو عبارة عن توليد سياقي يكتب ضمن سياق تاريخي، وثقافي محدّدين، بحيث لا يستطيع المؤلف كتابة نصّه بعيدا عن التلميح والاقتباس، من مكنون ذاكرته المعرفية واللّغوية، وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النّص وفيها يتحرك النّص إيجابًا وسلبًا قبولاً أو رفضًا[3].

من هنا تتبدى لنا أهمية السّياق في الكشف عن التناص، إذ يعدّ الرّصيد الحضاري للنّص، وهو وَقود حياته، فبدون السّياق لا يمكن تحديد الخلفيات المختلفة التي ينتج في إطارها النّص، وهو المخزون اللّغوي الذي يضُم تحت طياته عالم الأساطير والتاريخ، والكلمة في سياقها تحمل العديد من الدلالات والمفاهيم المختلفة، فبدون السّياق يصعب تحديد

1-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب،2001، ص34.

2-صبري حافظ، المرجع السابق، ص81.

3-ينظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص34.

وضبط الخلفيات والمنطلقات التي اِتكأَ عليها المبدع في نصِّه، كما أنَّ طبيعة النّص تختلف فهناك النّص المتداخل الذي يحتاج إلى «قارئ يمتلك هذا السّياق الشمولي الواسع، ينطلق منه في دراساته التناصية للنصوص، ومنْ ثمة تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة والقابعة خلف التناص[1]».

2-2-3- المتلقي:

ممّا لا شكّ فيه أنّ العمليات التي تتحقق داخل بنيات النّصوص، ودلالاتها الابستمولوجية والجمالية لا يمكن رصدها وكشفها إلاّ بقارئ فذٍّ، مطّلعٍ على الخلفيات والإرهاصات الأولى للعمل الفنّي، فبمعاصرته للنتاجات الأدبية للنص الجديد، واِطلاعه على النصوص الغائبة المحاكية له تؤهل المتلقي كشف، وتتبع خيوط العملية التناصية، وفك شفرتها بناءً على الآليات والمعالم الجديدة، من رمز واقتباس ،وتضمين وإشارة وغيرها من العمليات التي تحصل داخل حركية النصوص، ومنه كان القارئ الكفء عاملاً مهمًا وأساسيا في فهم النصوص وتحليلها «ذلك الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص، فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها، إذْ لم يعُد القارئ تلك الذات السلبية والثابتة، والمدعوة سلفًا بالمرسل إليه[2]» وإذا كان النّص عبارة عن «بنية دلالية يتم إنتاجه من خلال الكتابة (الكاتب)، والقراءة (القارئ) ضمن بنية نصية منتجة سلفا[3]» حسب رأي سعيد يقطين وجب على المتلقي أنْ يكون مطّلعاً على جُل الأعمال الإبداعية ذات الصلة بالعمل الأدبي، حيث تحصل عملية القراءة لديه – المتلقي– إثر «عملية إنتاجها الدلالية كلمّا تفاعلت بواسطة القراءة أو القراءات مع البنية الدلالية[4]»

1-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2003، ص151.

2- المرجع نفسه، ص152.

3- سعيد يقطين، المرجع السابق، ص34

4-المرجع نفسه، ص34

2-2-4- شهادة المبدع:

يعد المبدع أو الكاتب حجر الزاوية في فهم عملية التناص، فبشهادته، وتصريحه حول المرجعيات التي استند إليها في عملية الإبداع، يمكن فهم نص التناص وفك شِفرة النّص ومن خلال عرضه للثقافات والنصوص الغائبة، والتيارات التي كان ينهل من مادتها الابداعية، يسهل على المتلقي –القارئ– تحديد التناص، غير أن الناقد –الباحث– لا يمكن أن يعتمد على هذه الشهادة كليًا، إذْ أنّ المبدع لحظة المخاضِ الإبداعي ينتقل من طور الوعي إلى اللاّوعي بحضور مختلف النصوص الغائبة في نصه الجديد، ومع ذلك يبقى النّص الجديد فسيفساء من النصوص الغائبة، ولا تنكشف إلا لذاتٍ مطّلعة مثقفة، يمكنها الغوص في البنى السطحية والعميقة للنصوص.والتي تعمل على التفاعل مع نص التناص باحثة في جذوره ،ومنابعه التي اتكأ عليها المبدع لحظة المخاض الإبداعي.

3- الإنتاجية النصية في الخطاب النقدي الغربي:

شكل التناص حلقة مهمة من حلقات النقد الغربي الحديث، حيث تعددت الدراسات والأبحاث حوله، وإنْ عُدَّ ثمرة من ثمرات المدارس اللسانية الحديثة، وإذا كان لكي شيء سبب في الوجود فإن حديثنا عن التناص يقودنا إلى تلك الإرهاصات الأولى لميلاده كمصطلح نقدي، إذ يُعْزى الأمر في ذلك إلى العالم السويسري "فرديناند دسوسير Ferdinand Desaussure"۞ حيث رأي بأن «سطح النّص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة[1]»، وهذا يوحي بالبوادر والإشارات الأولى لمصطلح التناص، كما نجده يشرح ويفسر مسألة العلامة اللّغوية، والنظام اللّغوي كقوله «يشار إلى اللغة كما هي قائمة في لحظة من الزمن، بأنها نظام لغة متزامن، وليس زمنيًا

۞فرديناند دسوسير Ferdinand desaussure (1857-1913) عالم سويسري قدّم أطروحة دكتوراه حول اللغة السنسكريتية، اشتغل في التعليم في باريس، وفي بلده، (درّس بالجامعة)، ميز بين اللغة والكلام، يعد من مؤسسي مفاهيم البنيوية في المجال الألسني له كتاب بعنوان دروس في الألسنية العامة 1916، والعديد من المقالات ينظر: ميشال زكرياء، الألسنية المبادئ والأعلام (علم اللغة الحديث)، د ط، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1980، ص223-224.

1-نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النّصي –التناصية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة، الرياض،ط1، 2006، ص106.

أي مرتبط بالزمن ويتطور مع مرور الوقت، عندما يتكلم البشر أو يكتبون، فإنّهم يعتقدون بأنهم مرجعيون ولكنّهم في الواقع ينتجون أعمالاً محددة من التواصل اللغوي أو الكلام «Parole[1]

إن إقرار دسوسير بذلك الدور الذي تلعبه اللغة في عملية التواصل من الرؤى المقعِّدة لفكرة التناص هو إقرار بهذاالمصطلح النقدي الذي رافق اللسانيات وبالتحديد الدراسات اللسانية التي قدمها دسوسير، أمّا "لانسون غوستاف Lanson Gustave" فيرى أنّ «ثلاثة أرباع المؤلف مكون من غير ذاتِه[2]» وهو محق في قوله، فالنّص كيان يشترك فيه المؤلف والمتلقي وكل الخلفيات التي تحيط بالمبدع، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الحديث عن مفهوم التناص l'intertextualité في النقد الغربي لاشكّ يقودنا للوقوف على منجزات وأعمال العديد من النقاد والباحثين في مجال الأدب واللغة والرواية، وقد آثرنا الحديث عن الإرهاصات الأولى لهذا المصطلح عند "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine" في حواريته و"جوليا كرستيفا J. kristiva" و "رولان بارت Roland Barthes" و"جيرار جنيت Gérard Genette" و"رولان جيني Roland Jenny".ميكائيل ريفاتير Micheal Riffaterre

3-1- الحوارية عند "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine"

من الإرهاصات الأولى لميلاد التناص كمصطلح نقدي، وليد ما يعرف بالبنيوية structuralisme ما قدمه الناقد الرّوسي ميخائيل باختين[۞] في دراساته المتنوعة عن

1-جراهام ألان، نظرية التناص، تر بَاسِم المَسَالَة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق-سوريا،ط1، 2011، ص19.

2-محمد عزّام، النّص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001، ص27.

۞ ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine: (1885-1975) لغوي وفيلسوف ومفكر روسي، اشتغل في بدايته الأولى بالتعليم -معلما- ثم انتقل للتدريس في بعض الجامعات السوفياتية دون أن يرتقي إلى درجة أستاذ جامعي، تعرض خلال حياته لمحطات عسيرة، حيث بُترت رجله سنة 1921، كما سجن لمدة 05 سنوات خلال فترة ستالين، نفي إلى كازخستان وفيها ألّف العديد من المخطوطات التي لم ينشر منها إلا كتابان هما "الفن والمسؤولية" نشر سنة 1990، وكتاب "نحو فلسفة للعقل" نشر سنة 1993، بالإضافة إلى مجموعة من الكتب التي قدمها أواخر حياته ككتاب "شعرية دستوفسكي"

الروائي "دوستوفيسكي Dostoevsky"، حين قدّم نظريته النقدية للرواية، والتي رأى بأنها مزيج للتَرَبّصات المعرفية، والإيديولوجية عبر مسارها التاريخي، وجعل من روايات ديستوفيسكي النموذج والمثال الأنسب في إيراد تعدد الأصوات، والإيديولوجيات داخل الرواية فنجده يقول «دستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات "Polyphone" لقد أوجد صِنْفًا روائيا جديدا بصورة جوهرية، ولهذا السّبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أيّ نوع، وهي لا تذعن لأيٍّ من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ[1]».

وقد وظّف باختين العديد من المصطلحات ذات الصلة بالطابع الحواري للرواية، وهي مصطلحات ذات بعد تفاعلي تناصّي بين مكونات الرواية عنده، فنجده يستخدم تعدد الأصوات أو البوليفونية "Polyphony"، والخطاب المزدوج الصوت " Double voice discourse" والتهجين "Hybridization"والغيرية الثانوية "Otherness"، والكرنفالية الشعبية "Carnival"، وكل هذه المصطلحات تساهم في تشكل ما يعرف بالحوارية "Dialogism"

درس باختين أعمال دوستوفيسكي كالجريمة والعقاب، والإخوة كرامازوف، بالإضافة إلى أعمال فرانسوا رابليه، وانطلق منهما مقَعِّدًا لفكرة تعدد الإيديولوجيات داخل الروايةواصطلح عليه اسم الحوارية فنجده يقول «يستطيع دستوفيسكي أن يسمع علاقات حواريةفي كل مكان، في معظم مظاهر حياة الإنسان الواعية والذكية، وحيثما بدأ الوعي، بدأ هناك الحوار بالنسبة له[2]» ومن هنا يتحقق المبدأ الحواري عند باختين من خلال تلك الحوارات والخطابات التي تجرى بين شخصيات الرواية، شرط أن تستقل كل شخصية بوجهة نظرها الخاصة نحو

ينظر: تيزفيتان تدروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة،ط1، 2012، ص16-25.

1-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1986،ص11.

2- جراهام آلان، مرجع سابق، ص38.

العالم، فهي تحمل إيديولوجيا خاصة بها، وطريقة تعبيرها وموقفها الاجتماعي وَ «يعتقد باختين أن الشخصيات تعبر عن فكرة أو رؤية للعالم، وصورة الصوت المرتبطة بوعي الشخصية، فكل شخصية في رواية من روايات دوستوفسكي تفسر العالم بطريقتها[1]» وبتعدد الشخصيات ورؤاها المختلفة تجاه العالم داخل الرواية تعددت الأصوات، وهو ما يصطلح عليه بالبوليفونية "Polyphony"، ويقصد بها تعدد أصوات الشخصيات داخل الرواية، بحيث لا يوجد صوت مهيمن على الرؤى، والأفكار حتى لو كان صوت المؤلف نفسه، بل هناك «عالم تستحوذ فيه كل الشخصيات وحتى الراوي نفسه على وعيها ... فالرواية البوليفونية تقدم عالمًا لا يمكن فيه لخطاب ما أن يقف بموضوعية فوق خطاب آخر، فجميع الخطابات تفسير للعالم، وردود على خطابات أخرى[2]» وقد أشار باختين إلى أن الرواية هي الجنس الأدبي المناسب، والأصلح لتعدد الأصوات واللّغات على اعتبار أنّها «جزءٌ لا يتجزأ من ثقافة المجتمع والثقافة مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه من تلك الخطابات[3]» وفي هذا المقام ينفي باختين صفة الحوارية عن الشعر باعتباره أحادي الصوت، وهو يفرض صوتًا واحدا مسيطرًا، أو رؤية خاصة نحو العالم، فالأشكال الشعرية كالملحمة، والقصائد الغنائية على تنوعها ليست نموذجًا متعدد الصوت.

إن القول بالرواية الحوارية يشير إلى تعدد أصوات الشخصيات ولهجاتهم، وإديولوجياتهم المختلفة فالمتكلم «هو دائما وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عينة إديولوجية Idéologème»[4]

ومن هذا الزاوية أعطى باختين جانبًا من الأهمية داخل الرواية البوليفونية متعددة الشخصيات وهو الأمر الذي ولّد تعدد الرؤى والأفكار والأصوات، هذا ما أدى إلى تعدد

1- جراهام آلان،المرجع السابق، ص38.

2- المرجع نفسه،ص39.

3-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط3، رؤية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1996، ص43.

4-المرجع نفسه، ص183.

صور الخطاب،وظهور الخطاب المزدوج لدى الشخصية بناءً على تنوع الخطاب ،والأفكار وهنا اقترب ميخائيل باختين من المصطلح فنجده يقول «إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشارًا التي يوحي بها الكلام البشري، هي تيمة نقل الكلام الآخر ومناقشته، ففي جميع مجالات الحياة، ومجال الإبداع الإيديولوجي، يشتمل منا بوفرة على كلمات الآخرين، منقولة بدرجة من الدقة والتحّيز، جدُّ متباينة وكلّما كانت حياة الجماعةالتي تتكلم ثرة، متنوعة ومرتفعة، اتخذ كلام الآخر ،وملفوظه بوصفه موضوع نقل مهتم، وموضوع شرح ومناقشة وتثمين[1]».

إن تعدد أصوات الشخصيات يوحي يتعدد طرق الكلام لديهم، هذا ما يؤدي إلى تلاقح الرؤى والأفكار، بناءً على أن فكرة التناص تقوم على أنّ الكلام يولد من كلام سابق، وأقوال أخرى سابقة، أو معاصرة له لذا نجد باختين يشير بطريقة ما إلى الفكرة نفسها انطلاقا من نظريتة لتعدد الحوارات، والأصوات داخل الرواية «إن الكلمة ليست شيئا ماديًا، بل وسيطًا متحركًا ومتقلبًا دائما من التفاعل الحواري، ولا يميل أبدًا نحو وعي واحد أو صوت واحدفحياة الكلمة موجودة في انتقالها من فم لآخر، ومن سياق لآخر، ومن وحدة اجتماعية لأخرى، ومن جيل لآخر وبهذه العملية لا تنس الكلمة طريقها الخاص، ولا يمكنها أن تحرر نفسها تمامًا من قوة تلك السياقات المحددة التي دخلت فيها[2]» ومن هنا فإن خطاب الشخصيات المتعدد داخل الرواية الحوارية يشير بطريقة ما إلى مصطلح التناص إذْ أنّ حركية اللّغة وعلاقاتها العامة داخل العمل الفني تفرض نوعا من العلائقية بين الذات والآخر في الكلام والحوار، فكل محادثة مُحَمّلة بنقل كلام الآخرين وتأويله، إنّنا نجد فيها في كل لحظة استشهادا مرجعيا يحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص، أو على ما يقال، أو على ما

1-ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، مج5، العدد 3، مصر 1985، ص107.
2-جراهام آلان، مرجع سابق، ص45.

يقوله كل واحد، أو يحيلنا على كلام مخاطبنا، أو على كلامنا السّابق أو على صحيفة أو قرار أو وثيقة أو كتال... ومعظم الأخبار والآراء تنقل عمومًا في شكل غير مباشر[1]»

إنّ حديث باختين عن الكلام الذي يتحقق لدى الشخصيات، أو المتكلم في الرواية عندها يحيلنا مباشرة إلى جوهر فكرة التناص، فكما أن الكلمة لا تطلق من العدم كذلك تعددية حوار الشخصيات، وتعدد الأصوات لديهم، فكل خطاب هو ينطلق من كلام سابق عليه، وإن تعددت الرؤى لدى شخصيات الرواية «في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع يكون نصف ما يتلفظ به على الأقل هو من كلام الآخرين، منقولاً بحسب كل الدرجات الممكنة من الدقة والتجرد[2]».

جاءت الرواية المتعددة الصوت أو البوليفونية عند باختين مقعّدة لمصطلح التناص فبتعدد أصوات الشخصيات، وأيديولوجياتهم بعيدا عن هيمنة الكاتب، ولّد نوعًا من العلائقية بين خطابات الشخصيات على اختلاف مستوياتهم ورؤاهم، انطلاقا من اللغة باعتبارها مظهرا يجسّد تعدد طبقات المجتمع وتفسيراتهم، وقراءاتهم المختلفة ومواقفهم الأيديولوجية نحو جميع قضايا المجتمع.

ويشير باختين في العديد من كتاباته إلى حقيقة مفادها أنّه مهما كان موضوع الكلام فإن هذا الكلام قد اشترك مع كلام سابق له أو معاصر، ومهما حاولنا تجنيب الخطابات لبعضها البعض، سنجدها تتلاقى وتتثاقف وتكمل بعضها البعض «إن التوجيه الحواري هو يوضح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حيّ، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحيّ، آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنّب تمامًا إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر، الذي يقع في الطريق إلى موضوعه ،لأن آدم كان يقارب عالمًا يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تُكلّم فيه، وانتهك بوساطة الخطاب الأول[3]»

1–ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، مرجع سابق، ص107

2– المرجع نفسه.

3–تزفيتان تدروف، المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص161.

فكل خطاب مهما كان متميزًا عن غيره إلاّ أنّه يعتمد على ما سبقه بطريقة ما ويشير باختين إلى هذه التفاعلات بين أنواع الكلام، بل ويراه ضروريا خاصة في المحادثات اليومية والقانون، والعلوم الانسانية، خاصة هذه الأخيرة باعتبارها مجالاً يسمح بتلاقي عدة خطابات وحوارات «وينبغي أن نعيد القول بأن خصائصها المميزة تكمن في كونها بحاجة إلى إقامة علاقة مع النصوص التي تدخل معها في عملية حوار»[1]

وقد كتب تدوروف في حديثه مزايا القول «إنّ أهمّ سمة من سمات القول أو على الأقل أكثرها إهمالا هي حواريته، أي بعده التناصي، لا توجد أشياء غير مسماة بعد آدم، ولا أية كلمة غير مستخدمة[2]»

وبعد أن عبّر باختين عن ذلك التداخل النصّي، في تشكّل النصّ الروائي أشار إلى تحديد الطرق التي يتم بها استحضار خطاب الآخرين، ممّا يسمح بترتيب وتنظيم التعدد اللّساني في الرواية وتنوع الملفوظات والتراكيب وحصرها فيما يلي[3]:

1-اللعب الهزلي مع اللّغات.

2-السّرد باعتباره عُنصرًا مهمّا في الرواية، ولا يتحقق على لسان الكاتب المبدع بل من قبل السّارد في الرواية، أو الكاتب المفترض.

3-الأقوال والخطابات التي يطرحها ويقدمها البطل وما تثيره وتحققه.

4-تداخل الأجناس، أو تلك الأجناس المدرجة أو المُرصِّعة (الشّعر والأمثال الرسائل..إلخ) ومن خلال ما قدمه باختين عُدَّ الأرضية الصلبة لميلاد التناص، ونقلة نوعية في الرؤى والأفكار النقدية التي كانت سائدة في تلك الحقبة من الزمن، وقطيعة معرفية وفكرية مع ما كان رائجًا في السّاحة النقدية الغربية، كما أن الرواية الحوارية هي اللّبنة الأولى التي اتكأت عليها كرستيفا لتقعيد نظريتها حول هذا المفهوم الجديد للتناص.

1-تزفيتان تدروف، المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص162.

2-جراهام آلان، مرجع سابق، ص45.

3-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص90، 91.

3-2- الإنتاجية والتناص "جوليا كرستيفا J.kristeva"

يتفق جل النقاد على أن التناص، كمصطلح نقدي ظهر أوّل مرة على يد جوليا كرستيفا، في أبحاث عديدة لها، بين عامي 1966 و1967، وقد أعيد نشرها في كتابيها "سيميوتيك" و"نصّ الرواية" ولعلّ من أهم المقالات التي تناولت مفهوم التناص مقالين لها "word، dialogue and novel" و "the bounded text" إذ طورت مفهوم التناص "L'intertextualité" من مفهوم الحوارية عند باختين فهي قد «استبدلت مصطلح الحوارية بالتناص، مُستفيدة من المنطق النظري الذي وظّفه باختين[1]»، فالنص عندها هو نتاج تفاعل بين المؤلف والمتلقي والنص، على اعتبار أنّ النّص هو المحور الأساسي إذ بتفاعله مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة له تتولد إنتاجية النصوص أي أنه يشكل «علاقة باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

• أنه ترحال لنصوص وتداخل نصّي ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتنافي ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى[2]»

واهتدت كرستيفا لمفهوم التناص من خلال دراستها للإنتاجية الباعثة للتوالد النصّي منطلقة من النحو التوليدي التحويلي، فهي ترى بأن الانتاجية تتمظهر في النصّ الظواهري "Pheno-text" والنص الباطني (التكويني) "Geno-text"، وتقصد بالمصطلح الأول مستوى القول الملموس، وبالتالي جميع ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية، عندئذ يصبح النص نقطة التقاء، ليس فقط بين منتجه ومتلقيه، بل وأيضا بينه وبين النصوص الأخرى المتعددة التي سبقته، أو القريبة منه والتي تربطها به علاقات غير متوقعة ولكن فعلية[3]»، أي بمعنى أن النص الظاهري هو ذلك الذي يتجسد حقيقة على الورق، يمكن للمتلقي تقديم قراءات له بناءً على مرجعياته الأدبية التي يقوم عليها، ومنه تتم عملية استنتاج المعنى له فالنص الظاهري ليس المعنى في حد ذاته بل ما يتوالد عنه من معانّ ومدلولات جديدة يمكن

1-أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق،ط1، 1987، ص52.

2-جوليا كرستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص21.

3-ب. برونل وآخرون، النقد الأدبي، ترجمة هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص129.

للقارئ أن يهتدي إليها بفضل آليات القراءة المتعددة، أما النّص الباطني التكويني فهو مرتبط أصلاً بمفهوم توليد الدلالة، وهذا ما يحيلنا إلى النظر في النسيج اللغوي للنص وطريقة إبداعه وتولده من جهة، ومن جهة ثانية إلى الذات التي أبدعت هذا النتاج –النص– من جهة أخرى. فالنص الباطني التكويني هو ما يحدث ويحصل تحت البُنى التركيبية الظاهرة للمتلقي، وقد أشارت كرستيفا إلى هذا المفهوم التناصي عبر شرحها لمفهوم النّص، حيث تقول «والنص هو قبل كل شيء هو نص غريب ونص غرابة وآخر ومخالف للسان الخاص وللمبدأ الطبيعي، وهو غير قابل للقراءة ومتميز، ولا علاقة له بالمحتمل سواء كان هيروغليفيا أو على صحيفة... النّص أيضا حركة إعادة تنظيم، إنّه مرور محموم ينتج عبر الهدم، فآلة لويز تشكل الصورة المثلى لهذه الوظيفة، إذا أن هذا الاختراع نابع أولاً من الكتب التي قرأتها لويز، إنها بهذا المعنى هجرة للنصوص، وفيما بعد يكمن عملها في إعادة صنع ما قامت به سابقًا[1]» ومنه يمكن القول أن النص في نظرها يصبّ في معاني تقليب النصوص، وتبادلها وتلاقحها في الفضاء الإبداعي، وهجرتها لسدِّ فراغات في نصوص إبداعية جديدة عن طريق التحويل، وإعادة تكوين النّص الجديد، منطلقة في ذلك من جنس الرواية باعتبارها اللون الأدبي الذي يسمح بأن يدخل في بناء تركيبها العديد من الأجناس التعبيرية الأدبية الأخرى كالقصة، والمسرحية والأشعار وغيرها. وقد أخذ التناص كمصطلح نقدي عندها أهمية بالغة في العديد من المقالات والدراسات التي قدمتها.

ترى كرستيفا أن النّص هو نتاج اِنصهار البذور البدائية التاريخية، والثقافية كحضور واعٍ أو غير واعٍ في حضن النصوص الحاضرة، ومن هذه الرؤية ولد مصطلح التناص عندها، فالنّص المولّد الجديد ما هو في حقيقة الأمر إلاّ عبارة عن تشرب لنصوص قديمة وتماهٍ معها في شكل تقاطعات نصية، وشظايا لغوية تركيبية، ودلالات معرفية وتشرح هذه الرؤية الانتاجية للنص الجديد بقولها:

1–جوليا كرسيتفا، علم النص، مرجع سابق، ص64–65.

«Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of the intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read at least double[1]»

« كل نصٍ يكون أو يصنع مثل فسيفساء (مركب من عناصر مختلفة) من الاقتباسات السابقة، فكل نص لا يعني إلاّ أنّه امتصاص (تحول) من النص الآخر، فنظرية التناص يكون بديلا لنظرية الذاتية الجماعية، ولغة الشعر تقرأ على الأقل مرتين، إذن يمكن القول أنّ التناص في نظرها هو تلك العلاقة بين النصوص، وحقيقة التفاعل بينها وذلك عن طريق المحاكاة أو التقليد، أو الاستدعاء المباشر أو غير المباشر للنصوص الأخرى، سواء كانت سابقة، أو معاصرة للنص الجديد أو هو « إنتاجية وترحال للنصوص، وتداخل نصّي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات، مقتطعة من نصوص أخرى بواسطة الامتصاص والتحويل[2]»

هذا واستعانت كرستيفا في حديثها عن مصطلح التناص بما أسمته "الإديولوجيمIdéologème۞" معرفةً إياه «تقاطع نظام نصّي معين من مع الملفوظات التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في النصوص الخارجة[3]». وقد كان الهدف من ورائه ربط البنيات الأدبية ببنيات أخرى، وخلق علاقة جديدة بين النص والخطابات الأخرى، فالمدلولات الخطابية المغايرة تمكن من قراءة خطابات عديدة داخل النّص، وهو ما اصطلحت عليه كرستيفا "فضاءً متداخلا نصّيًا" إذ أنّ التناص عندها هو ذلك التقاطع داخل نصٍ للتعبير مأخوذا من نصوص أخرى، فهو أداة معرفية لفهم كيفية إنتاج نص، وأداة

1- Julia Kristeva, Desire in Language : a semiotic Approach to literature and art, Edited by Leon S Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980, P66

2-عزالدين المناصرة، علم التناص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر، الأردن،ط1، 2006، ص153.

۞إديولوجيم: مصطلح استقته كرستيفا من "ميدفيدف" (المنهج الشكي في نظرية الأدب) وضع هذا المصطلح قياسًا على مصطلحات علوم اللغة مثل الفونيم ينظر: محمد خير البقاعي دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص 79.

3-المرجع نفسه، ص79.

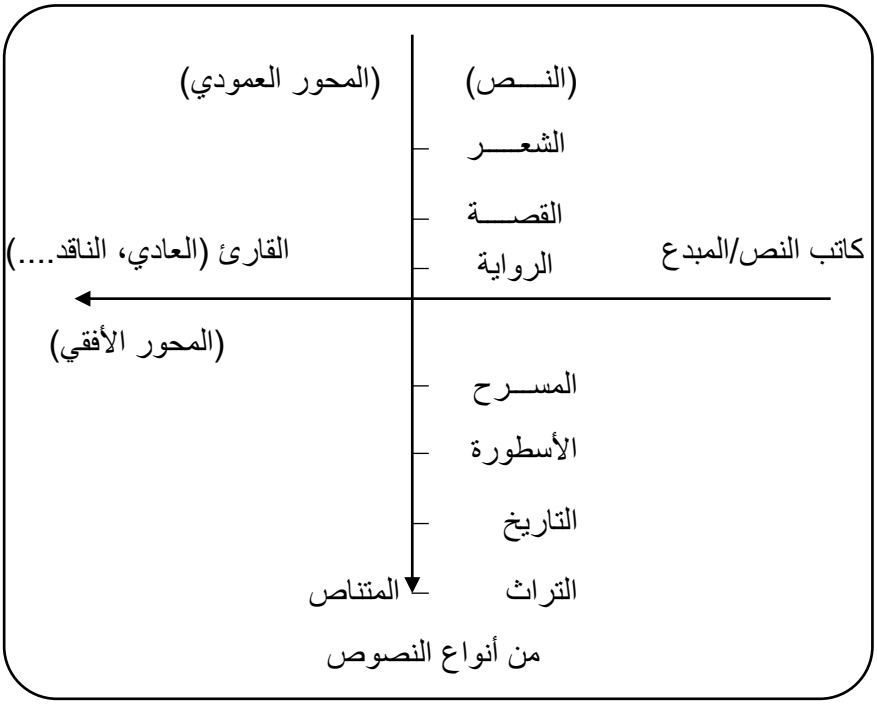
لإنتاج الخطاب الجديد في الوقت نفسه، كما يمكن اعتباره آلية نقدية خاصة بالقراءة الأدبية والنقدية الجديدة في سياقها التناصي وقراءتها التأويلية للنص[1].

بعد انتشار مصطلح التناص في الكثير من الأعمال الأدبية والنقدية، وهجرته إلى العديد من دول العالم وأخذه مكانة مهِمة في آليات القراءة وتحليل النصوص، آثرت جوليا كرستيفا عنه مصطلحا نقديا آخر وهو مصطلح التنقلية إذ تقول «إنّ هذا المصطلح (التناصية) الذي فُهِم غالبا بالمعنى المبتذل في نصّ ٍ ما نفضل عليه مصطلح التنقلية[2]»

ورأت كرستيفا في قراءاتها للنصوص بأنها تتحقق وتتشكل وفق منظور محورين أفقي وعمودي وهما كالآتي[3]:

1- **المحور الأفقي:** يجمع الكاتب والمتلقي (القارئ) على حدٍّ سواء.

2- **المحور العمودي:** يجمع النص بنصوص أخرى ويربطها ببعضها البعض والشكل الآتي يوضح العمودين:



1-ينظر حسين جمعة، المسبار في النقد، مرجع سابق، ص56.

2-محمد عزام، مرجع سابق، ص27.

3-ينظر دانيال شندلر، التناص، تر إدريس الرضواني، مجلة علامات في النقد، عدد29، جدة السعودية، 2008، ص127.

من خلال هذا الشكل تحاول كرستيفا رسم تصور ذهني في عملية التفاعل الحاصل بين المبدع من جهة والقارئ من جهة ثانية والنّص المبدع الجديد من جهة ثالثة.

هذا وفي تمام حديث كرستيفا عن أشعار "لوتريامون Lautréamont" نجدها تميز بين ثلاثة أنواع الترابط النّصي فتعددها كالآتي[1]:

1- **النفي الكلّي:** وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلّية، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا.

2- **النفي المتوازي:** حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلاّ أن هذا النوع لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديدًا.

3- **النفي الجزئي:** حيث يكون جزءٌ واحدٌ فقط من النص المرجعي منفيا[2] وقد أشارت كرستيفا إلى مصطلح "التصحيفيةPuagrammatisme۞" باعتباره مرادفًا للتداخل النّصيحين عرضت لمناقشة موضوع "الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية" فنجدها تقول «يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات متعددة داخل القول الشعري هكذا يتم خلق فضاء نصّي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النّصي سنسميه فضاءً متداخلاً نصّيًا، وإذا ما أُخذ القول الشعري داخل التداخل النصّي، فإنه سيُكَوِّن مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي الغربي[3]»

1-جوليا كرستيفا، علم النّص، المرجع السّابق، ص78، 79.

2- المرجع نفسه، ص79.

۞التصحيفية Puagrammatime جعلت كرستيفا التناص معادلاً "للتداخل النّصي" و"التصحيفية" في هذا الموضع - حديثها عن الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية: التداخل النصي والتصحيفية- وهي تشير إلى أن هذا المصطلح أول من وظّفه هو فرديناند دسوسير تحت ما يعرف بـ "التصحيفات" وهو تقاطع وتفسّخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية، و"تصحيفات دسيوسير" عبارة عن مجموعة من الدراسات التي تركها ونشرت بعد وفاته، وفيها يتعرض لأول مرة لدراسة النص الأدبي بحيث اعتبرها بعض النقاد والمنظرين نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة لتدرس النص الأدبي، ينظر جوليا كرستيفا، مرجع سابق، ص78.

3-المرجع نفسه.

وبهذا فهي ترى بأن المدلول الشعري يقوم على تعدد المصدر بمعنى أنّه «مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة[1]»

وممّا سبق ذكره يمكن القول أنّ كرستيفا كانت صاحبة فضل لنظرية التناص فهي المقعّدة والمنظرة، وصاحبة الريادة لهذا المصطلح النقدي من خلال أبحاثها، ورؤاها الخاصةوهو الأمر الذي أقرّ به العديد من النقاد الغربيين على غرار بارت وجيرار جينت وغيرهم.

3-3- جيرار جنت والمتعاليات النصية: "Gérard Genette"

يعد جيرار جنت واحد من النقاد الذين تناولوا موضوع التناص وعلاقات النصوص ببعضها البعض، حيث تناول أنماط النصوص وأشكالها، وطريقة تفاعلها إذ ألّف كتاباً في ذلك أسماه (أطراسPalimpsestes) مؤسسا لما أسماه فيما بعد مشروع المتعاليات "transcendante" وقد وضع جنيت مجموعة من الأنماط التي ينتمي إليها كلُّ نصٍّ على حدى، ومن بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، الأجناس الأدبية والشعرية لترد في خمسة أشكال هي:

"التناص Intertextualité"، "المناص Para textualité"، "المتناص Meta Textualité"، "التعلق النصي L'hyper textualité"، "معمارية النص أو "النص الشامل L'archi textualité".

وقبل التطرق إلى هذه الأشكال يجدر بنا الإشارة إلى تعريف جيرار جينت لمصطلح التعالي النّصي ،فموضوع الشاعرية هو التعددية النصية transtextualité أو التعالي النصي للنص transcendance textuelle de texte الذي كنت عرفته من قبل تعريفا كليا فقلت: «إنه كل ما يضع النّص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[2] وبهذا المنظور يكون جنيت قد اعتبر المتعاليات النصية محل التناص، هذا الأخير الذي يعده فرعًا من فروعها، فهي أوسع وأشمل منه، كما حدد العلاقة بين نص سابق ونص لاحق، ورأى

1-جوليا كرستيفا، علم النّص، المرجع السّابق، ص78.

2- محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص125.

بأن النصّ اللاحق يتخذ من السابق عالمًا لإنجاز تجربته النصية، ويرى بأن الكاتب من خلال قراءته المتعددة يتعلق بنموذج أو كاتب معين ويعمل على احتذائه[1]

يقول جيرار جينت في كتابه "الأطراس Palimpsestes":

«Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, je définissais déjà grossièrement, par "tout ce texte, qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes".

Le trantextualité dépasses donc et inclus l'architextualité, et quelque autres types de relations transtextuelles[2]»

اليوم أقول بالأحرى، وبدقة، بأن الموضوع هو العبور النصي ،أو التعالي النصي للنص، والذي أعرِّفه الآن وبصفة مجملة "بكل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى". إذن التعالي النصّي يتجاوز ويتضمن المعمارية النصية l'architextualité وبعض الأشكال الأخرى ذات العلاقة بالمتعاليات النصية.

«Il me semble aujourd'hui (13 Octobre 1981 percevoir Cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication, et de globalité [3]»

يظهر لي (اليوم 13 أكتوبر من عام 1981) أنّني أدركت خمسة أشكال من المتعاليات النصّية، والتي سأعددها في ترتيب تصاعدي من جهة التجريد والتضمين والشمولية.

«Le premier a été, voici quelque années explore par Julia Kristeva, sous le nom D'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologie, je le définis pour ma part, d'un maniéré sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est – à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre, Sous sa forme la plus explicite et le plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sons référence précise) ; sous un forme moins explicite et canonique, celle du plagiat(chez Lautréamont, par exemple [4]»

1- ينظر سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المغرب، المركز الثقافي العربي،ط1، 2005، ص79.

2-Gérard Genette, Palimpsestes, la littérature au second dégrée, Ed Seuil, Paris, 1982, p13

3-Ibid. p13

4-Gèrerad Genette, Opcit. p13

3-3-1- النمط الأول:

اكتشفته "جوليا كرستيفا J. kristeva" منذ بضع سنوات تحت اسم "التناص intertextualité" وهذه التسمية تزودنا طبعا بنموذجنا الاصطلاحي، والذي أعرفه من وجه نظري علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى الحضور الفعلي لنص في آخر تحت شكله الجديد جَلِي والأدبي، وهذا هو التطبيق التقليدي "للاقتباس"(Citation) (بقوسين، بمرجع جليّ ومدقق أو بدونه)، أو بشكل أقل وضوحا وأقل معيارية (Moins Canonique) وهي السرقة الأدبية(Plagiat)عند لوترمايون"Lautréamont" على سبيل المثال وبهذا التعريف يمكن أنّ كل «نصٍ يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كونًا أو عالما بِعينه[1]» كما لفت انتباهنا هنا أن جيرار جنيت قد قّزم مصطلح التناص الذي نادت به كرستيفا وحصره في الاستشهاد والسرقة والتلميح فقط.

«Le Second type et constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par un œuvre littérature, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que sont paratexte : Titre, sous-titre, intertitres : préfaces, postfaces ; avertissements, avant- propos, etc. ; notes marginales, infrapagiales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types des signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au test un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à la l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend[2]»

3-3-2- النمط الثاني:

نبني على علاقة أقلّ وضوحا، والأكثر بعدًا عن المجموع المشكل للعمل الأدبي ،فالنّص في أصله يرتبط مع ما لا نستطيع تسميته إلا بالمحيط النصّي (أو المناص paratexte): العنوان Titres العنوان الفرعي Sous-titres، العناوين الداخليةintertitres، المدخل (المقدمات)préfaces، الملحقاتPostfaces،التنبيهات

1-سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص48.

2-Gérard Genette, opcit, p15.

(التحذيرات)Avertissement،ملاحظات هامشية Notes Marginales، الحواشي السفلية (تحت الصفحة)terminales... إلخ. والكثير من أنواع الإشارات الملحقة (الزائدة) والتي تزود النص بمحيط متغير وفي بعض الأحيان بتعليق رسمي أو غير رسمي، بحيث لا يستطيع القارئ الأقل اطلاعًا بالمعرفة الخارجية الوصول إلى ما يريده ويزعمه.

وقد بحث جنيت المناص بشكل أكثر وضوحًا في كتابه "عتبات" حيث يمكن أن يدرج تحت هذا النوع كل ما يحيط بالنّص من عناوين رئيسية وفرعية، ومقدمات وتوطئات والهوامش والملحقات وغيرها من المظاهر التي تدخل في طريقة إخراج النّص الأدبي.

«Le Troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, et la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte a un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer[1]».

3-3-3- النمط الثالث:

من المتعاليات النصية، والتي أسميتها بالميتانص أو الماورائية النصية Métatextualité، وهي العلاقة أو ما تسمى عادة بالتعليق التي تجمع نصًّا بنصٍّ آخر الذي هو في حدد للتحدث عنه وليس إلزامًا ذكره، وربما عدم تسميته بتاتا، فالميتانص تلك «هو تلك العلاقة المسماة عند القدماء بالتعليق "commentaire" وتتمثل في ربط نصٍ بآخر يتحدث عنه دون أن يمثل الموضوع نفسه، ولا أن يسميه[2]»

«Le Cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, et l'architextualité, défini plus haut. Il s'agit ici d'un relation tout à fait muette, que n'articule, au plus qu'une mention paratextuelle (titulaire comme dans poésies, Essais, le roman, récit, poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance texinomique [3]».

1- Gérard Genette, Opcit, p16.

2- سعيد سلام، التناص التراثي، مرجع سابق، ص48.

3- Gérard Genette, Opcit, p17.

3-3-4- النمط الخامس:

(أنا أعرف) أنه الأكثر تجريدًا والأكثر خفاءً (ضمنية) وهو النّصية الجامعة (أو معمارية النص)l'architextualité، وهي مُعَرّفة أعلاه، والمقصود هنا العلاقة أو الرابطة البكماء أو الصامتة، حيث لا تظهر إلاّ مع إشارة من إشارات المناص (العنوان البارز مثل صافي الأشعار، المحاولات الدراسية، رواية الوردة...إلخ) أو غالبا مع العناوين الفرعية مثل الإشارات إلى رواية، قصة، قصائد...إلخ والتي تصاحب العنوان على الغلاف.

في هذا النمط التناصي يشير جنيت إلى نوع الجنس الأدبي سواءٌ كان شعرًا، أو نثرًا أو ملحمةً، أو سيرةً ذاتية مسجلة على ظهر الغلاف، وذلك قصد تحديد اللّون الأدبي الذي يندرج تحته النّص، ومن الوهلة الأولى -أي من العنوان- يمكن للمتلقي -القارئ- توجيه رؤاه نحو مضمون النّص بداية من عنوانه.

3-3-5- النمط الرابع:

(الاتساعية النّصية/النصية المتفرعة Hypertextuality)

« Hypertextuality: the relation between the latecome text (hypertext) and its pre-text (hypotext)….[1]"»

وهي العلاقة بين النّص الحاضر المتسع والنص الغائب المنحصر، وفي هذا الصدد يشير جنيت أنّه أخّر هذا النوع عامدًا إذ يقول «لقد أخّرت عامدا الحديث عن النمط الرابع من أنماط علاقات التعددية النّصية لأنه وَحْدَهُ ماسأهتم به مباشرة هنا: إذا أنه ما أسميته من الآن فصاعدًا الإتساعية النّصية، وأقصد بهذا كل علاقة توحد النّص B أسميته النّص المتسع بنّص سابق A (أسميته طبعا النص المنحسر) دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح[2] » . وقد قسّم جنيت روابط التعالق النّصي التي تجمع بين النصوص إلى ثلاثة أقسام

1 -Maria Jesus Martinez Alfaro, intertextuality: origins and development of the concept, Atlantis XVII (1-2), Universidad de Zaragoza, 1996, p281.

2- محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص 130.

هي: المحاكاة السّاخرة (parodie)، والتصريف أو التحليل (travestissement) والمعارضة(Pastiche).

هذه الفروع الخمس التي تناولها جنيت تكاد تكون متداخلة، ومتلاحقة فيما بينها مُشكِّلة بذلك معالم نظريته النقدية تحت ما يعرف بالمتعاليات النصية أو التعددية النصية.

3-4- رولان بارت ونظرية النّص:

ينطلق رولان بارت في حديثه عن التناص من أعمال كرستيفا ومنجزاتها ،مشّرحًا إياها وموسعًا لها، وكما هو معلوم أن مصطلح "التناص l'intertextualité" ظهر أول مرة في كتابات بارت سنة 1973 وبالتحديد في كتابه "لذّة النّص"، حين يثنى على القراءة العفوية الحرة بلا إجبار، إذ يشير إلى التناص قائلا «بروست هو من يأتيني، وليس هو من أناديه إنّه ليس سلطة، ولكنّه مجرد ذكرى مستديرة، وهذه هي خاصية النص المتداخل : إنّها استحالة العيش خارج النّص اللاّمتناهي، ولا فرق في ذلك أن يكون هذا النّص هو بروست أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي: فالكاتب يبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة[1]»

ويستعير بارت تعريف كرستيفا للنّص إذا نجده يقول «هذا تعريف كرستيفا الذي ندين لها أيضًا بالمفاهيم الرئيسية الماثلة ضمنيًا في هذا التعريف: ممارسات دلالية، الإبداعية خلقة النّص، تخلق النص والتناص[2]»

ووفق هذه الرؤية يرى بارت أنّ كل نص في حقيقة بنائه، وتركيبه لا يخرج عن دائرة التناص « فكل نصّ هو تناص، والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيَّة على الفهم بطريقة أو بأخرى ،إذ نتعرف نصوص الثقافة والحالية: فكل نصٍّ ليس إلاّ نسيجا جديدًا من اِستشهادات سابقة[3]» وعلى هذا الأساس فالتناص سِمة لأزمة للنصوص على اختلاف أنواعها، وأنّ النّص ما هو إلا حلقة من ذلك النسيج العنكبوتيالذي

1-رولان بارت، لذة النّص، تر منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،ط1، 1992، ص70

2-محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص33.

3-مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تر محمد خير البقاعي، دار جداول للنشر والترجمة، لبنان،ط1، 2013، ص52.

تزدحم فيه النصوص الماضية والحاضرة مُشَكِّلةً الأعمال الأدبية الجديدة،وقد تناول بارت أُسس وقواعد تشكل نظرية "النّص" باعتبارها مادة لغوية قائمة من اقتباساتٍ،وأصداءٍولغاتٍ ثقافية سابقة ومعاصرة،فنظرية "النص" تُجسِّد مصطلح التناص وتوضحه

«The intertextual in which every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find "sources", the influences of a work is to fall in with the myth of filiation; the citation which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet already read: they are quotations with out inverted commas[1] »

يترجم محمد خير البقاعي هذا النّص إلى العربية «إن التناصيthe intertextual الذي يجد نفسه في كل نصٍّ ليس إلا تناصًا لنصٍّ آخر، لا يستطيع أن يختلط بأَيّ أصل للنّص: البحث عن ينابيع عمل ما أو "عما أثَّر فيه"،هو استجابة لأسطورة النَّسَب فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة، عديمة السِّمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنّها اقتباسات بلا قوسين[2]» فبهذا القول يقرُّ بارت أن أصول النّص المتناص غير مضبوطة وغير محددة، لأن قانون التناص مفتوح، وغير نهائي إذ يحيل على العديد من الدلالات والمعاني المتشعبة ،والتي ما فَتِئَت تُثير الشكوك والظّن حول تعدد مصادر النّصوالخلفيات التي قام عليها.

إن النص في نظر بارت يقوم على فكرة تبادل النصوص الحاضرة مع الغائبة في فضاء النّص، متحدةً معه في نهاية المطاف«فالنّص ملكٌ مشاع يتكون من نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء[3]» وبهذه المفاهيم المتعددة للنّص يؤسس بارت لفِكرةِ مركزيةِ النّص، فالتناص هو مركز إشعاعات الكثير من النصوص الأخرى، وفي الوقت نفسه يُشير إلى «قوانين التشكل أو البناء وقوانين التفكك أي الإحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص

1- Roland Barthes, image music text, translated by Stephen Heath, Fontana press, London, 1977, p160.

2- مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مرجع سابق، ص23.

3- رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص63.

أخرى[1]» ويميز بارت بين نوعين من النّصوص على مستويين في المستوى الأول يُفرِّق بين ما يسميه النّص القرائي readerly، والنّص الكتابي writerly، فالنّص الكتابي هو الذي يستطيع القارئ أن يكتبه مع الكاتب، وفيه يمكن للدّوال أن تمتد إلى ما لا نهاية، فتثار فيه لذةٌ ومتعةٌ، أمّا النص القرائي فلا يمكن إلا أن يستهلك ولا يمكن إنتاجه. إنه يُقرأ ولا يُكتبوهو يتطلب قارئًا وقُورًا[2].

ومن هنا يُشير بارت إلى فكرة "لذّة النّص" إذْ أنّ المتلقي –القارئ– يَتَلَذّذُ،بتأويل النّصوص وإنتاجها وممّا لاشكّ فيه أن هذه اللّذة لا تتحقق إلا مع وجود التّناص،فيه يرتقي المتلقي –القارئ– بالنّص إلى دلالاتٍ جديدة،مضيفًا عليه من معارفه وثقافته،فيصبح منتِجًا ومبدِعًا ثانيا للنّص، لا متلقٍّ ومستهلكًا فقط.

وهنا يقول بارت « إنّ هذه العلامات تتشابك وتتضافر،لتتوجه نحو وجهة واحدة هي ذهن القارئ الذي يفك النّص ويُشَرِّحُهُ كي يمنحه وجوده: معناه[3] »

ينتقل رولان بارت إلى فكرة موت المؤلف،وذلك من خلال مقال له نُشرعام 1968 la mort de l'auteurحيث قزَّم الدور الذي يلعبه المؤلف، الكاتب متحررًا في ذلك من النقد التقليدي الذي ركّز في الكثير من قضاياه على المبدع –الكاتب– إذْ يقول«نِسبةُ النّص إلى المؤلف معناها إيقاف النّص وإعطاؤُه مدلولاً نهائيًا، إنها إغلاق الكتابة[4]» .

وبناءً سبق ذكره يمكن القول أنّ رولان بارت أكدّ أفكار وأطروحة كرستيفا حول التّناص، موضحًا مفهوم النّص، ومدى انفتاحه على الحياة والمجتمع والقارئ، فمهما كان نوع النّص أو شكله، لا شك أن التناص هو قَدَرُه المحتوم.

3-5- رولان جيني والتناص Roland Jenny:

1- أحمد ناهم، مرجع سابق، ص31.

2-ينظر عز الدين إسماعيل، جدلية الإبداع والموقف النقدي، مجلة فصول، المجلّد العاشر، ع1، 2 يونيو 1991، ص146.

3-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص327.

4-رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص86.

عرَّف جيني التناص في كتابه "استراتيجية الأشكال the strategy of forms":

"التّناص لا يُحدد التأثيرات، وإنّما يحدد العمل التحويلي والاستيعابي لمجموعة من النصوص التي احتواها نَصٌّ مركزي يحفظ للمعنى مكانته الأولى"[1].

فالتناص عندهُ هو عملية صهر النّصوص في مركزٍ واحد أو ما عُرف بالبؤرة المزدوجة۞ فالنصوص المتخلّلة والمنصهرة في البؤرة المزدوجة تعمل على إضاءة ومدّ إشعاع جديد للنّص، إذ أصبحت جزْءًا منه[2].

كما اعتبر رولان جيني التناص عمل الهضم والتحويل الذي يميز كل سياق تناصّي إذ يمكن توسيع العلاقة بين الأنساق الدلالية، كالتعبيرات الشفوية والأنساق الرمزية، غير اللّفظية (كالموسيقى، الرسم، السينما... الخ) لتلقي مفهوم التناص الذي وضعته كرستيفا ويُصنِّف جيني حالات عمل التّناص إلى ثلاثة أصناف: التحرير، الخطّية، الترصيع.

أ- **التحرير**: بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيًا بالأصل، وينطبق هذا على حالة التّناص بين الأنواع المختلفة، الأدبي والتشكيلي..

ب- **الخطية**: حيث أنّ الكتابة ظاهرة خطية محكومة باستمرارية السُّطور أفقيًا أو عموديًا كما في اللّغة الصينية واليابانية، حيث يعتمد الكاتب إلى تسوية عناصر النّص الأصلي الذي يناصّه، وعناصر النّص الجديد في فضاء الصفحة.

ج- **الترصيع**: حيث يعمل الكاتب العامل بالتّناص إلى ترصيع عناصر النّص القديم في نصه الجديد[3].

1-رولان جيني، استراتيجية الشكل (نظرية التناص في الثقافة العالمية)، تر نور الدين محقق، دال للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2015، ص34.

۞ البؤرة المزدوجة: من أهم نتائج مصطلح التناص في النقد الحديث على أساس أنّ إزدواج البؤرة يلفت إهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة والتخلي عن فكرة إستقلال النص ينظر أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص36.

2- المرجع نفسه، ص36.

3- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، مرجع سابق، ص144.

وبهذا التقسيم تتضح معالم النظرة النقدية والقدرة الإجرائية للتي يتمتع بها هذا الناقد كما أن نظرته للتناص فتحت الباب على الاجناس الأدبية الأخرى التي أهملتها الدراسات النقدية السابقة، كالسرقة والمحاكاه الساخرة، والهجاء والمونطاج وغير ذلك.

3-6- ميكائيل ريفاتير Micheal Riffaterre:

قدّم ريفاتير العديد من المؤلفات والمقالات ذات الصلة بنظرية التناص، باعتبارها نظرية مهمة ورائدة في تحليل النصوص وفهمها، ككتاب "سيمولوجيا الشعر 1978" و"نتاج النّص 1979" وأخذت العديد من عناوين مقالاته صيغة تناصية، كمقال نشر في مجلة شعرية سنة 1979 بعنوان "الارتباط النّصي" وهنا يعرف ريفاتير التناص على أنه «إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل، وأعمال أخرى سبقته، أو جاءت تالية عليه[1]» وبهذا التعريف يرى ريفاتير أن التناص أمر حاصل بين النصوص وواقع، غير أنّ القارئ الفذ هو الذي يجب عليه كشف كنهه ،ووضع يده عليه، إذًا يربط ريفاتير التناص بالقارئ مباشرة، وكلّما تعددت القراءات اتضحت تلك النصوص التي بنى عليها المبدع نصّه الجديد، فالقارئ عامل مهم لدى ريفاتير.

ويرى ريفاتير أن القراءة لا شك تقوم على مستويين، الأولى استكشافية وهي القراءة التي تتهيكل في الوهلة التي يلتقي فيها القارئ بالنص، وفيها يتم صناعة معنى أوّلي مفتوح غير نهائي لدى أي مطّلع أو قارئ أوّلي للنصّ، وتحدد معالم هذه القراءة على تلك الكفاءة اللّغوية للقارئ، أمّا القراءة الثانية فهي استرجاعية، وهي التي تقوم على التأويل والفهم العميق للنص، ويشير ريفاتير إلى أنّ النصّ يخبئ نصوصًا أخرى، أي معانٍ عميقة، بمعنى أن النص المقروء يخبئ نصًا آخر، وتتحقق القاعدة التي يقرر حسبها أن الأدب عندما يقول شيئًا، فإنه يقول لنا شيئا آخر معه[2]، هذا ورغم أن ريفاتير هو المخلّص لتعاليم البنيوية، إذ

1- منير سلطان، التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجًا) منشاة المعارف، الاسكندرية، مصر، 2004، ص59.

2- محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص109.

شرع يتحرر قليلا منها في حديثه عن التناص، فأعطى الأولوية للمتلقي، أو القارئ ونجده يقول «إن المتمكن في مجال اللّغة متمكن أيضًا بالتحديد في مجال الأدب[1]».

وعلى الرّغم من تنظيراته المختلفة إلاّ أننا نجده يعجز عن التحرر من البنيوية والأسلوبية في مجال التطبيق على كل من "بودلير Baudelaire"،و"بروتون Breten" و"دسنوس Desnos".

4- الإنتاجية النصية في الخطاب النقدي العربي من القديم إلى الحديث:

عُدّ التناص من المصطلحات النقدية الحديثة، التي تمّ التوافق عليها في المجال النقدي والأدبي، وإن كانت له إرهاصات في الخطاب البلاغي والنقدي العربي القديم، إذ كان العرب القدماء من السّباقين إلى تناول بعض مظاهر التناص، وآلياته خاصة تداخل النصوص وقضية السّرقات، إذ كانوا ينشدون من خلال دراستهم لهذه الظواهر البلاغية إلى «الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حَوَت من الجِّدة والابتكار أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرّزين من الأدباء من التقليد والاتباع[2]».

إذا عدنا إلى تراثنا العربي القديم النقدي والبلاغي وجدناه يزخر بالعديد من المصطلحات البلاغية، والنقدية التي تقارب مصطلح التناص، وتتعالق مع ماهيته سواء في المفهوم أو الأداء، داخل العمل الأدبي، فمن غير المعقول أن نضرب صفحًا عن تلك المفاهيم التي قدّمها النقاد العرب الأوائل ونسلِّم لكل ما جاءت به النظريات الغربية الحديثة «فمن العقوق أن نضرب صفحًا من الكشف عمّا يكون منه من أصول النظريات النقدية الغربية التي تبدو لنا الآن في ثوبٍ مبهرج بالعصرانية، فنُبهر أمامها، وهي التي في حققتها لا تعدم أصولها في تراثنا الفكري[3]»

1- محمد خير البقاعي، مرجع سابق، ص108.

2- بدوي طبانه، السرقات الأدبية، ط2، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1986، ص03.

3- عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية – التناص، مجلة علامات، جَدّة، ج1، ماي 1991، ص70.

وبالرّغم أنّ هناك من ينفي وجود التّناص في أدبنا القديم، إلاّ أن الكثير من الدراسات العربية الحديثة ربطت مصطلح التناص، بما قدمه علماء البلاغة العرب من مصطلحات كالاقتباس، والتضمين والتلميح، والإشارة وإلى ما تعلق بالكثير من المصطلحات النقدية كالسرقات، والمعارضات والمنقاضات وكلاهما لاشكّ يتعالق وتماهى مع مصطلح التناص وفي معرض حديثنا عن هذ الظاهرة النقدية نجد الشاعر العربي قد عرّفها، فهذا عنترة بن شداد العبسي يوحي بمدى تناول الشعراء للموضوعات خاصة الطّلل، بحيث لم يتركوا مجالاً من مجالات الحياة إلاً خاضواْ فيه وأدْلوا بدلوهم إذ يقول[1]:

هل غادر الشعراء من مُتَرَدّم أم هل عرفت الدار بعد تَوَهُّمِ.

بالإضافة إلى قول كعب بن زهير السّابق الذكر[2]:

مَا أُرنا نقول إلاَّ رجيـــــــعًا ومعادًا من قولنا مكرورا.

فمن خلال هذين القولين يتضح جليًا أنّ الشعراء قد تراءت لهم مسألة تكرار ما ينظمون من أشعارٍ ومعانٍ.

ومن هنا كان واجبًا علينا ألاّ نُغْمِط دور النقاد والبلغاء في مسألة تأصيلهم لمفهوم التناص، وطرح الكثير من المصطلحات تتماس مع حدود التناص في النقد الحديث «فإذا وضعنا آراء جيرارجنيت،ولوران جيني واعتبارهما السّرقة والأخذ والاستشهاد من ضروب التناص، وأخذنا آراء وتعريفات كل من (بارت) و(باختين) و(كرستيفا) لوجدنا تلك المقاربة مشروعة بل واجبة[3]» وحين نوّه النقاد العرب القدماء إلى مسألة التفاعل الحاصل بين النصوص خاصة الشعرية منها، أفرَدوا لها أبوابًا في حقلي البلاغة والنقد، قصد تحليلها وتفسيرها، ووضعوا العديد من المفاهيم خاصة البلاغية، باعتبارها علمًا يدرّس ويناقش جماليات الشعر، ولَعَلّ من أشهر من تناول هذه المصطلحات "ابن رشيق القيرواني" في

1-أبي عبد الله الحسين أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1997، ص234.

2-كعب بن زهير، الديوان، مرجع سابق، ص26.

3-إبراهيم ناسِي، التعالق النّصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2014، ص43.

كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"،حيث يعرض لها ويعرفها ويقدم لها شواهد ومن أهم هذه المصطلحات (الإغارة، الانتحال، الغضب، المواردة، الاختلاس ..).

4-1- السرقات الأدبية والتّناص:

يعد باب السّرقة الأدبية من أهم القضايا النقدية التي طرحها الناقد العربي القديم وأسهب في الحديث عنها، على اعتبار أنّ الشعراء ما فَتِئوا يتأثرون ببعضهم البعض ويستعيرون شيئا من نتاجاتهم الشعرية ويستأنسون بها، وإن اختلفت الأزمنة وتعددت الأمصار، حيث كان المتأخرون يأخذون ممّن تقدّمهم سواءٌ كان بالإعجاب، أو الرواية أو غيرها من طرق التفاعل، ومن النماذج الشعرية التي توحي بأنّ الشعراء كل يسرقون في إبداعهم قول حسّان بن ثابت:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري[1]

فحسّان بن ثابت الأنصاري ينفي تهمة السّرقة عن نفسه، وأن ما يأتي به معانٍ جديدة مبتكرة، وهذا إنّ دلّ على شيء فهو يدل على تعوّد بعض الشعراء سرقة أشعار غيرهم.

وهناك من عدّ باب السّرقة أمرٌ لابدَّ منه، فالشّاعر مهما علا صيته، وحذُقت قريحته في تسخير المعاني والتراكيب، لاشكّ يأخذ من غيره بطريقة لا شعورية، وفي هذا السّياق يشير عبد المالك مرتاض إلى تعريفها فيقول «إنّها مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف اقتباس خفيٌّ، أو ظاهٌر للّفظ، أو جملة من الألفاظ، في سياق ما، وإعادة صياغتها[2]» فبها يعمد الشاعر إلى أبيات من تقدمة من الشعراء فيسرق بعض الألفاظ أو المعاني وينسبها لنفسه، وهذا الأخذ لا يُعرف ولا يكشف إلاّ من قارئ مطّلعٍ ،عالم بأشعار من سبق حافظٍ لها، يعرف جَيّد اللّفظ من قبيحه، وقَديمِهِ من حديثه، ذي صلة بالشّعراء.

وإذا كانت جهود النقّاد والبلغاء قديمًا انصبت حول الشعر باعتباره الحلقة الهامّة في عملية الإبداع، حفظ لنا التاريخ الأدبي العديد من المصنّفات والمدونات التي تناولت بين

1- حسان بن ثابت، الديوان، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1994، ص105.

2- عبد المالك مرتاض، نظرية النّص، ط2، دار هومة للنشر، الجزائر، 2010، ص 199.

طيّاتها مسألة السّرقات الأدبية، خاصة بعد ظهور تلك الخصومة الأدبية بين المجددّين والمحافظين، أو بين أصحاب الصّنعة وأنصار الطبع، في العصور الأولى من ازدهار الأدب –العصر الأموي والعباسي– إذ عُدّت سببًا حقيقيًا وراء تدوين الكثير من الكتب في موضوع السّرقة الأدبية ،وما تعلق بها، ولعلّ من أهم المصنّفات التي وصلت إلينا نذكر: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، وكتاب سرقات البحتري من أبي تمام لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، وكتاب سرقات الشعراء لعبد الله بن المعتز، وكتاب الموازنة للآمدي، وكتاب مساوئ وسرقات أبي نواس لابن عمار والرسالة الموضحة في سرقات المتنبي لعلي الحاتمي، وكتاب حلية المحاضرة، وكتاب السَلُّ والسرقة لأحمد الأعرابي، وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، والموشح للمُرزباني، ودلائل الأعجاز، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، والعمدة لابن رشيق المسيلي، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير، والوساطة للقاضي الجرجاني، وكتاب مثالب أبي نواس لعبد الله الثقفي، وكتاب سرقات أبي تمام لأبي على السجستاني.

وكتاب سرقات أبي نوّاس لمهلهل بن يموت، وكتاب الصولي في أخبار أبي تمام وكتاب ابن الدهان في المآخذ الكندية من المعاني الطائية، وكتاب ابن وكيع التنيسي في كتابه المنصف، وكتاب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد العميدي، وغيرهم كثير[1].

تناول جمهور النّقاد مسألة السّرقة الأدبية، وطرقها وآليات تحققها لدى الشّعراءِ، فحلّلوها وقسّموها إلى أبواب، وهناك من أنكرها وعدّها عيبًا ونقصًا في نتاج الشاعر، وهناك من تغاضى عنها، «وقد سُئل أبو عمر بن العلاء في أن الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللّفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمع بشعره فقال: الشعر جادةٌ وربّما وقع الحافر على الحافر[2]».

1– ينظر: مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تح محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1957، ص7–10.

2– أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الواضحة، تح محم يوسف نجم، دار بيروت، لبنان،1965، ص163.

بالربط بين جوهر السّرقة في القدم وبين ما يقدّمه عالم التّناصنجدهما يتقاربان في الرؤية، فكما أنّ الشاعر لا فكاك له من الاستناد على إبداع من سبقه، وإن كان استلهامه محصوراً على جانب البيت أو جانبًا من جوانب المعنى نجد التناص «هو ذلك الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظا أو أفكارًا كان قد التهمها في وقت سابق ما، دون وعيّ صريح، بهذا الأخذ، الواقع عليه، من مجاهل ذاكرته وخفايا وعيِه، فمفهوم التناص يعني ضرورة الإقرار ببنية الإبداع، فكل ما يكتبه كاتب، أو يشعُره شاعر ليس إلاّ ثمرة من ثمرات القراءة أو السّماعات السابقة للمبدع[1]»

ينبغي الإشارة هنا إلى أنّ التناص له صلةٌ بالنص الأدبي عموما، وخاصة النثري منه إذ انطلقت معظم النظريات الغربية المقعدة له من الفنون الأدبية، كالذي لمسناه عند باختين في حواريته وكرستيفا، ورولان بارت وغيرهم، في حين جاءت السرقة الشعرية متصلة بالقصيدة «فإذا كانت ظواهر التناص تتصل بالنّص الأدبي على وجه العموم، فإنّ اتصالها بالنص الشعري له خصوصيته، إذْ من خلالها تصبح الانتاجية الشعرية تمثلا واستعارةً لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي وجليٍّ أحيانا ذلك لأن المبدع لا يتم النضج حقًّا إلاّ باستيعاب ما سبقه في مجال الإبداع المختلفة[2]» ومنه أمكننا القول أنّ السّرقة الشّعرية وإن كانت في مجال الشعر إلاّ أنّها تشكل نموذجًا من النّماذج التي انبنى عليها التناص الحديث.

عُدّت السرقات الشعرية موضوعًا نقديًا أسال الكثير من الحبر عند النقّاد العرب القدماء، وهناك من عدّل هذا المصطلح، وقدمه بطريقة تراثية، إلا أن الكثير من الباحثين والنّقاد أدرجه ضمن سياق التناص، وقد أشار ابن الأثير (ت 637هـ) في معرض حديثه عن السرقات الشعرية، بأنّ هذه الأخيرة لا يمكن الوقوف عليها إلاّ بحفظ الكثير من الأشعار

1- عبد المالك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، مرجع سابق، ص200.

2- محمد عبد المطّلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص163.

التي لا حصر لها، فمن أراد الأخذ بنواصيها، والاشتمال على ما تتضمنه، فما عليه إلاّ تصفح الأشعار وتأملها[1].

ويلخص الدكتور إحسان عباس أبواب السرقات والانتحال عند القدماء ويقدمها بمفاهيمها كالآتي:

1-**باب الانتحال**: وهو أن يأخذ الشاعر أبياتًا لشاعر آخر.

2-**باب الإنحال**: أن يقول شاعر أو رواية قصيدة ثم ينحلها شاعرًا آخر.

3-**باب الإغارة**: أن يسمع الشاعر المفلق والفعل المتقدم الأبيات الرائعة بدرت من شاعر في عصره وباينت مذاهبه في أمثالها في شعره، وتكون تلك الأبيات بالشّاعر المُغير وطريقته أليَق، فيستنزل قائلها منها.

4-**باب المعاني العقم**: وهي الأبكار المبتدعة.

5-**باب المواردة**: التقاء الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللّفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه، ولا سمع بشعره.

6-**باب المرافدة**: أن يتنازل الشّاعر عن بعض أبيات له يرفد بها شاعِرًا آخر، ليغلب خصمًا له في الهجاء.

7-**باب الاجتلاب والاستلحاق**: أن يجتذب الشاعر بيتًا لشاعر آخر، لا عن طريق السّرق، بل عن طريق التمثّل به.

8-**باب الإصطراف**: أن يصرف الشاعر بيتًا أو أبياتًا إلى إحدى قصائده من شاعر آخر، لحسن موقع ذلك البيت، أو تلك الأبيات، في سياق تلك القصيدة.

9-**باب الاهتدام**: أن يأخذ شاعر بيتًا لآخر، فيغَيّر فيه تغييرًا جزئيًا.

10-**باب الاشتراك في اللّفظ**: أن يشترك الشاعران في شطر بيت ويتخالفا في الشطر الثاني.

1- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الموفي، مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1962، ص266.

11-**باب إحسان الأخذ:** أن الشّاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظا، أو جمعاهما وكان الأخذ منهما قد أحسن العبارة عنه، واختار الوزن الرشيق حتى يكون في النفوس ألطف مسلكًا، كان أحقَّ به، وخاصة إذا أخفى الأخذ، ونقله من موضوع إلى آخر.

12-باب تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما.

13-باب تقصير المتبع عن إحسان المبتدع[1].

14-باب نقل المعنى إلى غيره.

15-باب تكافؤ السّابق في الإساءة والتقصير.

16-باب من لطيف في إخفاء السّرقة.

17-باب كشف المعنى وإبرازه بزيادة.

18-**باب الالتقاط والتلفيق:** ترقيع الألفاظ وتلْفيقها، واجتذاب الكلام من أبيات لنظم بيت واحد.

19-**باب في نظم المنثور:** نقل المعنى من النثر إلى الشّعر[2].

هذه عينة مختارة من النّقد العربي القديم لموضوع السرقات، وإن كان معظمهم تحدّث وأدرج فصولاً في باب السرقة الشعرية، إلاّ أنهم في مقام التطبيق وظّفوا الكثير من المصطلحات التي تتماهى ومفهوم التناص، بأبعاده الحداثية، وآلياته الجديدة، كما يمكن القول أنّ العمل على تطوير هذه المصطلحات أمر ضروري، حتى تتوافق ومعطيات النّقد الحديث «فالمصطلحات تتغير دلالاتها من بلاغي لآخر، بشكل واضح وتتداخل مفاهيمها من بلاغي لآخر بشكل مرْبِك، ولهذا فإن التعامل مع المصطلح التراثي تحتاج إلى بعض التفهم وسعة الصّدر، فنحن نتحدّث عن بلاغة تعود إلى عشرة قرون مضت، ورغم ذلك استطاعت أن تقدِّم فكرًا لغويا وأدبيا ونقديًا بهذا الثراء اللافت للنظر[3]»

1- ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط1، 1971، ص258-260.

2- المرجع نفسه، ص261-260.

3-عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة نحو نظرية عربية، عالم المعرفة، الكويت، **2001**، ص79.

وبعد أن قدّمنا لأهم المصادر والمراجع التي تناولت مصطلح السّرقة الشعرية وما يتصل بها حاولنا ضبط جدول يضُم أهم المصطلحات البلاغية والنقدية التي تتماس والتناص.

- **المصطلحات النقدية والبلاغية العربية القديمة لمفهوم التناص:**

المصطلح	مفهومه	مصدره
1-الاقتباس	هو أن يُضمّن الكلام شيئًا من القرآن والحديث لا على أنه منه. كقول الحريري «فلم يكن إلاّ كلمح البصر أو هو أقرب، حتى أنشد فأغرب. تضمين من سورة النحل. - ومنه قول الأحوص بن محمد الأنصاري: رميت عنها سلوة قال شافع**من الحب: ميعادُ السلوِ المقابر سيبقى لها في مضمر الحب والحشا**سريرةُ ودٍّ يوم تبلى السرائر وفي البيتين تضمين من سورة الطارق.	1- جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص312،313.
2-التضمين	هو أن يضَمَّن الشعر شيئًا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء كقول بعض المتأخّرين قيل هو التلميذ الطبيب النصراني: كانت بلهنيةُ الشبيبة سَكرة**فصحوت واستبدلتُ سيرة مجمِل وقعدت أنتظر الغناء كراكبٍ**عرف المحلّ فبات دون المنزِلِ البيت الثاني لمسلم بن الوليد.	2- المصدر السّابق، ص316.
3-العقد	هو أن ينْظم نثرٌ لا على طريقة الاقتباس (بمعنى جعل النثر شعرا) كقول أبي العتاهية: ما بالُ من أَوَّلُهُ نطفةٌ ** وجيفةٌ آخِره يفخَر	3-المصدر السّابق، ص318،319.
4-التلميح	هو أن يُشار إلى قصّة أو شعر من ذكره، كقول أبي تمام لحقنا بأخراهم وقد حوَّم الهوى***قلوبا عدنا طيرها وهي وُقَّـــع فردّت علينا الشمس والليل راغم**بشمس لهم من جانب الخدر تطلع نضا ضوؤها صيغة الدجنة وانطوى**لبهجتها ثوب السّماء المجـزع فوالله لا أدري: أأحلام نائـــمٍ** ألمت بنا، أم كان في الركب يوشع أشار إلى قصة يوشع بن نون، فتى موسى عليهما السّلام واستيقافه الشمس فإنّه قاتل الجبارين يوم الجمعة، فلمّا أدبرت الشمس خاف أن تغيب قبل أن يفرغ ويدخل السبت فلا يحل لهم قتالهم، فدعا الله فردّ له الشمس حتى فرغ من قتالهم.	4-المصدر السابق، ص320،321.
5-السّرقات الشّعرية	وهي: أخذ المعنى كلِّه إمّا مع اللّفظ كلِّه أو بعضه، وإمّا وحده، فإن كان المأخوذ كله من غير تغير لنظمه فهو مذموم مردود، لأنه سرقة محض، أمّا إذا كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيلة	5-المصدر السّابق، ص302،304.

	كحسن السبك أو الاختصار أو الإيضاح أو زيادة معنى فهو ممدوح مقبول.	
6-المخترع	هو ما لم يُسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشّعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس: سموتُ إليها بعدما نام أهلها سُموَّ حباب الماء حالاً على حال	6-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده،دار الجيل، بيروت-لبنان، ط5، 1981، ص262.
7-التوليد	هو أن يستخرج الشّاعر معنىً من معنى شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة، ولا يقال له سرقة أو اختراع، وذلك قول وضاح اليمن مولدًا من معنى بيت امرؤ القيس السابق: فاسقط علينا كسقوط النوى*** ليلةً لا ناهٍ ولا زاجرُ	7-المصدر السّابق، ص263.
8-الإبداع	إتيان الشّاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله حتى قيل له بديع وإن كثُر وتكرّر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ.	8-المصدر السّابق، ص265.
9-الإجازة	بيتا الشّاعر بيتًا أو قسيمًا يزيد على ما قبله، وربّما أجاز بيتًا أو قسيماً بأبيات كثيرة مثل قول البعض لأبي العتاهية أجز: برد الماء وطابا فقال: حبّذ الماء شرابا وقال الرّشيد للشعراء أجيزوا:-الملك للهِ وحدهُ. فقال الجمباز: -وللخليفة بَعدَه.	9-المصدر السّابق، ص89،90.
10-حسن الأخذ	هو تناول المعاني من السّابقين والصّب على قوالبهم شرط ان تكسى الألفاظ والتراكيب بتأليف جديد، ومعان حديثه، بل ويجب أن تورد التراكيب في غير حليتها الأولى، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممّن سبق.	10-7. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتابة الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1952، ص196.
11-قبح الأخذ	هو أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظِه كلِّه أو أكثره، أو تخرجه في معرض مستهجن.	11-المصدر السّابق، ص229.

المصدر: إبراهيم ناسِي، التعالق النّصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2014، ص122-127، بتصرّف.

إن الجدول الذي بين أيدينا يلخص أهم المصطلحات النقدية والبلاغية التي حملها النقاد قديما وحديثا محمل التناص نظرا لقرب معانيها وتعالقها بهذا المصطلح النقدي فبالعودة مثلا، لمفهوم التضمين نجده يتماس كثيرا مع مصطلح التناص، فلئن كان هذا الأخير يعبر عن انطلاق المبدع من الخلفية الثقافية والمعرفية التي ترسبت في ذاكرته ومخيلته مهما كانت هذه النصوص جاء التضمين كمصطلح بلاغي ليثبت ذلك، فهو على حد قول علماء البلاغة "هو أن يضمّن الشعر شيئا من شعر الغير، مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهورا عند البلغاء".[1]

فاعتماد الشاعر على نتاج غيره والتلميح إليه، هو بنية معرفية تبناها التناص في مفهومه العام، وإن اختلفت آراء البلغاء والنقاد من هذا المصطلح البلاغي قديما.

وبتتبع المصطلحات المدرجة في الجدول أعلاه نجدها في عمومها تقترب من جوهر التناص، وإنه كان النقاد العرب القدماء والبلغاء، ركزوا جل اهتمامهم على قضايا نقدية وبلاغية يمكن القول عنها أنها جزئية، لا عامة، فراحوا يعالجون مسألة البيت والبيتين لا النص ككل، هذا من جهةن كما جاءت هذه المصطلحات تصب في حقل الشعر تقريبا وهنا يمكننا القول أن علماء البلاغة والنقاد وقفوا من هذه المصطلحات موقفين بارزين يمكن تلخيصهما فيما يلي:

• فريق رفض هذه المصطلحات وألحقها بباب السرقة ورأى "في السّرق غضاضة تحط من قدر الشاعر كي لا تصبح الأمور ينهب الشاعر ما يشاء من شعر غيره"[2].

وهذا الفريق دعا إلى فكرة جوهرية وهي المحافظة على أصالة العمل الأدبي، وإلحاقه بصاحبه دون أن تشوبه شائبة، فراحوا يتحرون النتاج الأدبي ويلحقونه بصاحبه لدرجة يمكن

1- جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني، مرجع سابق، ص312.

2- محمد عزام، النص الغائب، مرجع سابق، ص120.

القول معها "بلغ من حرصهم على الشعر أن يقرنوا كل شعر براويه، وكل خبر أدبي بسلسلة طويلة من الرواة، كما كانوا يفعلون في توثيق الحديث النبوي الشريف"[1].

وسموا هذه المصطلحات بتسميات تحوي بالعجز وعدم القدرة على الابداع كالذي نجده في اصطلاحهم تحت ما يسمى بالأخذ والسرقة والإغارة والغصب والمسخ وكلها الفاظ لا شك توحي في نظرهم بالعجز عن الإتيان بالجديد، عكس ما عرف من إبداع عند المستقدمين من الشعراء الأوائل وفحولهم ذوي الطبقات الأولى.

• في الجانب الخر نجد من البلغاء والنقاد من رأى في هذه المصطلحات وبالتحديد ما تعلق بالأخذ، إبداعا وتجديدا في حركية النظم عند الشعراء فراحوا يهذّبون هذه المصطلحات ويسمونها بأسماء تتوافق وعملية التجديد والابداع، فانقلوا من المسخ والسرقة والإغارة وغيرها إلى مصطلح التضمين والاقتباس والتلميح والإشارة وغيرها، وحملت على أنها أفكار جديدة ورؤى لا مناص للشاعر عنها "وقد اعترف بعض الشعراء على أنفسهم بالأخذ، ولو كان في ذلك عارٌ ما فعلوه، ولا انكروا، وكأنهم باعترافهم يجيزون لأنفسهم الأخذ من غيرهم ويعتبرون الأخذ عملا أدبيا مشروعاً"[2].

وبناء على ما جاء في الجدول فقد حاولنا أخذ أهم المصطلحات التي رأيناها تتوافق ومفهوم التناص في الجوهر والوظيفة، فحين يعمد المبدع إلى توظيف مصطلح العقد أو التلميح، أو التوليد، أو الأخذ هو في حقيقة الأمر بناء ونسج على نتاج سابق اطلع عليه الشاعر أو تلقاه، فالمبدع كان يبني آثار من سبقه بأسلوب ذاتي ولا مناص له من ذلك كالذي يشير إليه الآمدي في الموازنة حين أثار مسألة السرقات عند الحتري إذ يقول: "لأني قد قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان بابا ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر"[3].

1- محمد عزام، النص الغائب، مرجع سابق، ص120.

2- المرجع نفسه، ص120.

3- أبو القاسم الحسن بن بشير الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح أحمد صقر، دار المعارف، مصر،ط1، 1992، ص311.

إذن فالنسج على منوال من سبق هي سنة ونموذج كان سائدا منذ القديم، والعربي كغيره اهتدى إلى هذه الحركية في العمل الأدبي فالعملية الإبداعية هي حلقات متتابعة ولابد للمتأخرين أن يأخذوا عن المتقدّمين وينسجوا على منوالهم بأسلوب وأفكارو ورؤى تتوافق ومقتضيات العصر وهي الفكرة ذاتها التي نادت بها كريستيفا ومن قبلها باختين.

5- نصيةالتناص في الخطاب النقدي العربي الحديث:

لم يتفق النقد العرب والمترجمون على تعريب مصطلح التناص، فقد ظهر لهذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث صياغات، وترجمات متعددة، ومتنوعة يمكن حصرها فيما يلي:

1-التناص والتناصية.

2-النصوصية.

3-تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة.

4-النص الغائب.

5-النصوص المهاجرة (والمهاجر إليها).

6-تضافر النصوص.

7-النصوص الحالة والمزاحة

8-تفاعل النصوص.

9-التداخل النصي.

10-التعدي النصي.

11-عبر النصية.

12-البينصوصية.

13-التنصيص[1].

1-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص21.

ولعلّ الشائع المنتشر هو التناص بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية، والألسنية والبنيوية والسميائية..إلخ، وعلى الرغم من شيوع مصطلح التناص في النقد الغربي المعاصر، إلاّ أن أصداءه لا تزال خافتة في النقد العربي المعاصر، وإن كان قد مضى أكثر من خمسن عامًا على ولادته في النقد الأوربي، فإنّه ما يزال وليدًا يحبو في نقدنا العربي، حيث لم تصدر عنه سوى بعض الكتابات والمحاور في بعض المجلات.

تطرّق عدد من الباحثين والنقاد العرب إلى مصطلح التناص، أمثال المغربيين محمد بنيس، ومحمد مفتاح، واللّبناني شربل داغر، ونهلة فيصل الأحمد، وغيرهم من النقاد المحدثين لنظرية النّص، متأثرين في ذلك بالنظريات النقدية الغربية خاصة البنيوية وما بعدها من مدارس لسانية، كان لها بالغ الأثر في توجيه حركية النقد الأوروبي والعربي على حدٍّ سواء، كما ناقش هؤلاء النقاد العرب مفهوم التناص وآلياته المختلفة، وكيفية تطبيقه على الخطاب والنّص الأدبي شعرًا كان أم نثرًا.

رأت الناقدة نهلة فيصل الأحمد أنّ أوّل من وظّف مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هو محمد بنيس «إن أول من وظّف المصطلح عربيًا، كان في عام 1979 في كتابه ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب العربي الصّادر عن دار العودة لمحمد بنيس والذي ترجمه إلى النّص الغائب[1]» ومنه فقد اصطلح بنيس على التناص مصطلحًا موازيًا له هو النّص الغائب، مشيرًاإلى ذلك بقوله «على اعتبار أنّ هناك نصوصًا غائبة، ومتعددة وغامضة في أيّ نصّ جديد[2]». بمعنى تضمن النّص الجديد وقيامه على مجموعة النّصوص السّابقة أو المعاصرة له، فهو لا ينطلق من العدم، ويشير بنيس إلى النّص فيرى بأنّه «دليل لغوي مُعقّد، أو لغة معزولة، شبكة فيها عدّة نصوص، فلا نصّ يوجد خارج النّصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها وهذه النصوص الأخرى اللاّمتناهية هي ما نسمّيه

1-نهلة فيصل الأحمد، مرجع سابق، ص183.

2-أحمد ناهم، مرجع سابق، ص44.

النّص الغائب[1]» ومن هنا ظهر جليّا تأكيد بنيس على أنّ النصوص تكمّل بعضها بعضًافالتناص ظاهرة لابد منها، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين عدَّ وجود الشعرية راجعٌ إلى مدى تفاعل النصوص مع بعضها البعض.

وظّف بعد ذلك بنيس مصطلح التداخل النّصي عام 1989 في كتابه الشعر العربي الحديث، مفرقًا في ذلك بين النّص المهاجر والنّص الغائب «مدلول النّص المهاجر الذي يَنْبَنِي نسجه عبر فضاء النّص من مدح، ووصف وتآلف بين الماضي والحاضر، أمّا مدلول النّص الغائب بوصفه نصًا متداخلا فيتجلّى من خلال التأثير المتعدد المستويات[2]». وبهذا نجده يوظِّف بعد النّص الغائب، والتداخل النّصي مصطلح هجرة النّصوص، أو النّصوص المهاجرة، ويعود بنيس للتركيز والإلحاح على أن فكرة حضور النصوص، وخدمتها لبعضها البعض يقوم على مدى وعي المؤلف –الكاتب– وقدراته الفكرية، والإبداعية «غير أنّ النصوص الأخرى المستعادة في النّص تتبع مسار التّبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب، بعملية الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها[3]»

هذا وحين عرض للشعر المغربي بالدراسة والتحليل، رأى بأنّ النّص الأدبي عمومًا في المغرب يقوم على خمسة عناصر مهمّة شكلت الخلفية الإبداعية هي: الذاكرة الشعبية والحضارة العربية، بالإضافة إلى وجود الحضارة المغربية، والثقافة الأوربية والكلام واليومي. فتعدد النّصوص والمرجعيات لاشكّ يوّلد النّص الغائب، أو التداخل النّصي «النصوص تتضارب مصادرها، وتاريخ وجودها، ومن الصّعب تحديد النصوص الغائبة، أو الأسباب الداعية إلى وجودها[4]». ومما سبق ذكره يمكن القول أنّ محمد بنيس من النقّاد العرب الأوائل المقعّدين لهذا المصطلح في كتاباته النقدية، وإن كانت مستوحاة من القضايا والأطروحات

1–محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ط2، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص85.

2–المرجع نفسه، ص85.

3–المرجع نفسه.

4–عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص156.

التي عرضت لها كرستيفا، وتدوروفوريفاتير، وبارت وغيرهم من مقعّدي الحركة النقدية الحديثة في أوربا.

أمّا محمد مفتاح فقد عُدّ أول ناقد عربي يؤلف كتابًا حول نظرية التناص تحت عنوان "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص" والذي صدر سنة 1985، إذ ناقش فيه مفهوم التناص وأنواعه وآلياته، معتمدًا على ما قدمته كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها، خاصة ما قدمته كرستيفا وبارت وريفاتير وغيرهم، وبعد أن عرض العديد من التعريفات التي قدمها النّقاد للنّص، انّطلق هو كذلك مقعّدًا للتناص بدءًا بتعريفه للنّص «النّص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[1]» وبناءً على هذا المفهوم يحاول ربط التناص بالنّص «التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصٍّ حدث بكيفيات مختلفة[2]»

يرى مفتاح أن التناص مهم للمبدع، و لا يستطيع الاستغناء عليه إذ هو «يشكل الهواء والماء، والزمان للإنسان، فلا حياة له بدونها، ولا عيشة له خارجها[3]»، وحين يضع محمد مفتاح يده على مثل هكذا تعريف للتناص يشير إلى ذلك التداخل الكبير الحاصل بين الأدب المقارن والمثاقفة، ودراسة المصادر والسرقات فكلها مصطلحات تتقارب في المفهوم والرؤية على تعبيره، ويعود مفتاح للتأكيد على أهمية التناص ودوره في الخطاب الأدبي إذ نجده يقول «التناص وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه[4]»

ويرى بأن التناص لا يخرج عن نمطين:

1-**المحاكاة السّاخرة (النقيضة)**: والتي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

2-**المحاكاة المقتدية (المعارضة)**: والتي يمكن أن نجد بعض الثقافات من تجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص.

1-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص120.

2-المرجع نفسه، ص121.

3-المرجع نفسه، ص125.

4-المرجع نفسه، ص134.

وممّا تجدر الإشارة إليه هنا مدى تأثر مفتاح بالمرجعيات الفكرية والثقافية، والأدبية الغربية في حديثه عن مصطلح التّناص، ويشير إلى الآثار الوسيطة بين الثقافة العربية والغربية، وهي الدراسات الحديثة التي قامت على دعامتين أساسيتين هما:

1-**التوالد والتناسل:** ذلك أنّنا نجد أثرًا أدبيًا أو غيره يتولد بعضه من بعض وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صورة مختلفة.

2-**التواتر**: أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماض إيجابي مشتمل على تبجيل ما[1]، كما قسّم محمد مفتاح التناص إلى نوعين الداخلي والخارجي ليعدل عن هذا المصطلح إلى مصطلح الحوارية في كتابه، دينامية النّص.

هذا وقدّم محمد مفتاح الدرجات التي تسهل فهم التناص وتبسطه للقارئ وهي:

«1-**التطابق: Corrélation**: يعني تساوي نصوص في الخصائص البنيوية، وفي النتائج الوظيفية وهذا لا يتحقق إلاّ في النصوص المستنسخة.

2-**التفاعلInteraction**: كل نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى ينتمي إلى آفاق مختلفة، تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المتفاعل معه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

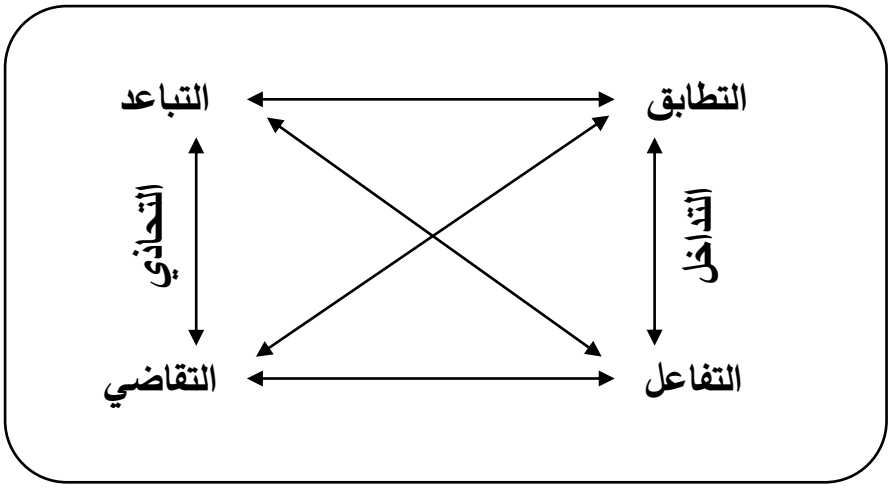
3-**التداخل Interférence**: ويقصد به تداخل النصوص المتعددة بعضها في بعض في فضاء نصّ عام، وهذا التداخل لا يحقق الامتزاج أو التفاعل بينهما، ولكنها تبقى دخيلة تحتل حيّزا من النص المركزي وإن نسبها إلى نفسه، ومع ذلك فإن تداخلها يوحد صلات معينة بينها.

4-**التحاذي Approximation**: وهو "المجاورة أو الموازاة" ويكون بمحافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته في غياب أي صلة بين النصوص.

5-**التباعد Distanciation**: وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلي، ومعنوي، وفضائي، وتبيان ذلك أنه إذا كان من الممكن تحاذي نص حديثي ونص قرآني، فإن التباعد يتجلى في مجاورة نكتة سخيفة لآية قرآنية كريمة.

1-حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2008، ص28.

6-**التقاضي:** يقوم على التقابلات التالية: النصوص الدينية/النصوص الفاجرة، النصوص العلمية/النصوص الفكاهية، على أن هذا التقاضي يبلغ مداه في شعر النقائض ويبلغ شأنا أبعد لدى بعض التيارات المعاصرة التي انبثق منها ضمنها مفهوم التناص[1]» وبهذه الدّرجات حاول مفتاح وضع لبنة حقيقية لقراءة النصوص، وتحليلها هذا وقدم رسمًا توضيحيًا لما تم التطرق إليه.



وبهذا يمكن القول أن مفتاح استطاع وضع مقاربته الخاصة لمفهوم التناص معتمدًا على النظريات الغربية، وقراءاته الشخصية من خلال متابعته وعنايته النقد المعاصر.

كان للناقد سعيد يقطين دورٌ هام في الدراسات النّصية العربية، وذلك بالعودة للأفكار التي ضمتها كتبه، خاصة كتاب الرواية والتراث السّردي، وكتاب إنفتاح النّص الروائي،واللذان ناقش فيها مفهوم التناص وما يتعلق به ،خاصة في الثقافة الغربية، ويُؤثر من البداية تسميته "التفاعل النّصي" إذ يقول «نؤثر استعمال التفاعل النصي لأنه أعم من التناص، ونفضله على المتعاليات النصية... فبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها[2]» فالتناص سمة من سمات النص الحديث، ولا يمكن الاستغناء عنه في عملية الكتابة، ويعرف التفاعل النصي –التناص– بقوله «النص الأدبي

1-ينظر محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1989، ص41، 42 ،43.

2-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص98.

ينتج ضمن بنية نصية منتجة (التفاعل النصي)، وفي إطار بنية إيديولوجية وثقافية واجتماعية، إن البنية النصية المنتجة هي البنية النصية الكبرى التي يتفاعل معها النص تفاعلا معينا[1]» أي أن النص هو وليد تلك التفاعلات الثقافية، والاجتماعية والفكرية وغيرها فهو لاشكّ يتداخل ويتفاعل مع البنيات الأخرى المتعددة، ويحدد سعيد يقطين أنواع التفاعل النصي معتمدا في ذلك على التقسيم الذي قدمه جيرار جنيت للتناص، وهي ثلاث أنواع[2]:

1-**المناصة**: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية أصلية في مقام وسياق معينين.

2-**التناص**: إذ كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاور، فهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية، أو تيمة من بنيات نصية سابقةوتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

3-**الميتانصية**: وهو نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدًا نقديًا، في علاقة بنية نصية طارئة، مع بنية نصية أصل.

قدمت الباحثة السورية نهلة فيصل الأحمد أطروحة ماجستير سنة 2000 بعنوان (التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج)، وقد آثرت في بحثها توظيف مصطلح التناصية والتفاعل النصي، كما قسّمت التناص إلى قسمين: «يقسم التفاعل النصي في أي نص مهما كان جنسه إلى تفاعل نصي عام، وتفاعل نصي ذاتي[3]» وهو أمرٌ أُخِذ عليها فيما بعد، إذ أغفلت التناص المرحلي الذي تُجمِع الدراسات النقدية على وجوده، والتفاعل «هو ضبط شعرية النص عبر تفاعلاته مع النصوص الأخرى[4]»، وقد رأت أن التفاعل النصي هو الأصلح، معللة رأيها بأن الناقد الروسي باختين قد وظّف مصطلح التفاعلية[5]. هذا وقد أعطت الناقدة نهلة فيصل الأحمد شرحا مستفيضا لعلاقات التناص التي تتحقق داخل النص الأدبي، مستفيدة هي الأخرى مما قدمه النقاد الغربيين حول هذا المصطلح.

1-سعيد يقطين، مرجع سابق، ص138.

2- المرجع نفسه، ص99.

3-نهلة فيصل الأحمد، مرجع سابق، 277.

4-عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، مرجع سابق، ص169.

5-المرجع نفسه، ص171.

يشير عبد الله الغذامي في الكثير من كتبه إلى مصطلح التناص دون أن يذكره، إذ يشير إلى كيفية تحليل النص، وذلك بالعودة إلى سياقه الذي كتب فيه «نحتاج إلى سبر هوية (السياق) الرئيسي للكاتب لنعرف من ذلك كيف نفسر نصوصه، ونرتبها داخل سياقها العام، وهو السياق الأدبي الموروث، وسياقها الخاص، وهو مجموع أعمال الأديب الذي أنتج نصوصًا تداخلت مع بعضها، في علاقات متشابكة لا يمكن سبرها، وتميزها إلا بمعرفة (سياقها)[1]» فالسياق هو الأرضية والبيئة التي وُجد فيها الفن، وتلك النصوص التي رافقت ظهوره.

ويظهر جليًا كذلك، مدى تأثر الغذامي بآراء النقاد الغربيين، خاصة "رولان بارت" و"جوليا كرستيفا"، ويرى بأن النص ليس سوى استعارة دائمة ممن سبق، وأن الألفاظ الموظفة في النص قد سبق ووظفت في سياقات مختلفة، بالإضافة إلى الأفكار «لا وجود للفكرة المبتكرة، وما من فكرة يقول بها أحد من البشر إلا ونجد قبله من قالها، أو أشار إليها، أو أعان على توليدها[2]» وهو معنى التناص بمفهومه الواسع، فلا أحد ينطلق من الفراغ.

يعود عبد الغذامي إلى فكرة أن تناص النصوص وتعالقها ببعضها البعض لا مناص منه، وأنه أمر واقعٌ«إن النّص الماثل أمامنا، هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية، خاصة في شقها اللاواعي، ومثلما أن النص ناتج لها فإنّه أيضًا مقدمة لنصوص ستأتي وهذا يجعل مبدأ تداخل النصوص[3]» هذا وقد حاول الغذامي ربط التناص بالعديد من المفاهيم النقدية، والبلاغية العربية القديمة خاصة ما تعلّق بآراء ونظريات عبد القاهر الجرجاني حول مفهوم الأخذ من أشعار من سبق.

1-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص13.

2-المرجع نفسه، ص290.

3-عبد الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2006، ص115.

وممّا يمكن استنتاجهها أن المفاهيم التنظيرية حول نظرية التناص بالنسبة للنقاد العرب المحدثين ظلت تابعة لأطروحات كبار النقاد الغربيين، مثل رولان بارت،وكرستيفا، وجيرار جنيت، بالإضافة إلى أن الجانب النظري –العربي– ظل منفصلا عن التطبيق، ففي التطبيق برزت ظاهرة تعيين مكان التناص بأسلوب التقابل، دون الانتقال إلى المرحلة الأهم، وهي قراءة تجليات التناص قراءة ناقدة، تحليلية، ولهذا التطبيق يدور في ميدان الإشارات النصية العابرة واللافتة أحيانا.

نتائج تقييمية:

شكلت السرقات الشعرية حلقة مهمّة في النقد العربي القديم، خاصّة مع نقاد القرن الرابع هجري، الذين امتزجوا بالشعراء المحدثين والمولّدين، هذا ما أدى إلى ظهور حركة نقدية واسعة على مستوى القصيدة العربية، وبما كان يطرحه الشعراء من معانٍ جديدة منتحلة من غيرهم، كالذي عُرف عند أبي تمام والبحتري والمتنبي، وأبي فراس الحمداني، وأبو نواس وغيرهم باعتبارهم أنموذجًا وصِف بنقل المعاني والألفاظ –العبارات– ممّن تقدمهم من العصور خاصة عصر بني أمية وعصر صدر الإسلام.

إن البحث في النّص النقدي والبلاغي القديم عن مسألة السّرقات والأخذ لا شك هو إقرار بوجود النص النموذج، أو المرجعي الذي ما فتئ الشعراء يتنخلون من مَعِينِه الذي لا ينضب، بالإضافة إلى انتشار ظاهرة النص الشعري الفحل، والشاعر الفحل ما جعل النقاد والشعراء يتحسسون ظاهرة التقليد، والاقتباس عند المبدعين العرب على اختلاف أمصارهم وتعدد زمانهم، هذا بالإضافة إلى وجود العديد من النقاد من أنصفواْ الشعراء في ما قدموه ،من إبداع شعري باعتبار السّرقة أمر لابّد منه، فالشاعر مهما علا شأنه، ومقامه، لاشك يقع في حدود السرقة كالذي أشار إليه ابن رشيق المسيلي في العمدة وعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير وغيرهم، وهنا يشير العديد من النقاد إلى أن السرقة أمرٌ طبيعي «فهي ظاهرة طبيعية –ولم تهجهم إلى ذلك خصوصية معينة– فإنهم كانواْ ينطلقون من موقفهم ذاك عن اعتقاد راسخ، بأنّ معاني الشعر كالهواء ،والمرعى ،والماء، إنّما هي في أساس خلق هذا الكون،

مشاع بين الناس فلا ضير على المبدع أن يأخذ ميراث السالف وقد حاول هذا الفريق أن يسوّغ الأخذ بجعله أساسًا في التراث القديم[1]».

وقد أشار بعض الدارسين والنقاد أن الزّخم الوافر الذي طرحه النقاد والبلغاء العرب في هذا المجال لم يجد طريقه إلى النور بَعْدُ، نظرًا لمجموعة من الأسباب كالذي يشير إليه الناقد مصطفى السعدني، إذ يعدد مجموعة من القضايا التي حالت دون تطور نظرية السرقات كعدم توفر مفهوم حقيقي للتطور التاريخي للتراث، بالإضافة إلى تنافس النقاد البلغاء في جمعهم، وحشدهم للمصطلحات حول مفهوم السرقة، والتي كان بالإمكان جعلها تحت مصطلح واحد ينطوي على وعي كامل بطبيعة الأداء الشعري، هذا بالإضافة إلى التشابه الشبه المطلق في النماذج الشعرية المقدمة في هذا الباب دون الغوص أعمق للربط بينها وبين السياق العام والكلي[2].

هذا وبالإضافة إلى ما سبق ذكره يمكننا القول بمجموعة من النقاط الآتية:

• التقارب بين النظرية الغربية لمفهوم التناص، والمصطلحات العربية النقدية القديمة خاصة الأخذ والاقتباس والتضمين، والاحتذاء وغيرها، فهي تتماهى ومفهوم التناص بالنظرة الحداثية له وإن جاءت ذات طابع جزئي، تشخص البيت والبيتين من الشعر أو عبارة معينة في النص الشعري.

• حدوث فجوة بين المصطلحات النقدية والبلاغية القديمة، وما قدمه النقد العربي الحديث، على مستوى نظرية التناص، إذ الانقطاع الحاصل بينهما جعل النقد العربي تابعا للنقد الأوروبي، وعِوَض تطوير المصطلحات النقدية القديمة والبناء عليها، راح النقاد الحداثيون العرب ينهلون من معين النظريات الغربية اللسانية وما بعدها تاركين وراءهم إرثا عربيا نقديا وبلاغيا يحاكي ما عند الغرب بل ويتجاوزه في العديد من المجالات.

1-إحسان عباس، مرجع سابق، ص672.

2-ينظر مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشاة المعارف للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر،ط1، 1991، ص13.

• رأي العديد من النقاد العرب القدامى بجماليات الأخذ، والانتحال والتضمين، وغيره من المصطلحات التي تقترب من مفهوم التناص، وربطوها بالتوظيف داخل النص الجديدبحسن التوظيف واختيار العبارة وحسن السّبك، وهذا ما نجده في حديث النقاد الغربيين عن علاقة التناص بالشعرية والتي يراها شكلوفسكي –مثلا– سلسلة من العلاقات بين الأعمال الفنية وبعضها، والعلاقات والترابطات بينهما، فالعمل الفني لا يدرك إلا في علاقاته مع الأعمال الأخرى وتراها كرستيفا نمطًا من الإشتغال بين الممارسات المتعددة.

• تعدد المصطلحات والترجمات الحديثة لمصطلح التناص في النقد العربي الحديث من التناص إلى النصوصية، والتداخل النصي، والنصوص المهاجرة، وغيرها من المصطلحات وفي الواقع وجدنا العديد من المصطلحات تأخذ المعنى نفسه التطبيقي لها كالتضمنين والاقتباس والعقد والحل...

ممّا سبق ذكره نستطيع القول أيضا أن الرؤية العربية النقدية في تشخيصها لمصطلح التناص ظلت عاجزة عن تقديم تصور مفاهيمي نقدي، يفتقد الرؤية الواضحة والجلية لرسم معالم هذه الظاهرة النقدية، رغم وجود إرث بلاغي ونقدي قديم وجديد لها، ومع ذلك كما يقول السعدني بأن السرقة ليست مرادفا للتناص، لكن أشكالها الموظّفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها المصطلح الحديث، فهو أعمّ وهي لا شكّ أخصّ، وهو لغوي أدبي، وهي بعضها لغوية، وهي تقوم على المشابهة، أما هو فمعتمد ويقوم على التضاد.

الفصل الثاني:

مرجعيات التناص في مسرح

سعد الله ونّوس

يعد سعد الله ونوس واحدًا من أولئك الذين انفتحوا في تجربتهم الإبداعية على نصوص كثيرة، ومرجعيات مختلفة شكلت بعدًا معرفيًا ودلاليًا في الكثير من التجارب السابقة، إذ استدعت لحظات الإبداع لديه نصوصًا خارجية أخرى، إضافة إلى نصوصه المسرحية، وقد اتسمت هذه المرجعيات بالتنوع والثراء من الديني إلى الأدبي والأسطوري والتاريخي، ليصبح هذا التداخل من مرجعيات وجماليات التناص في نتاجاته المسرحية نفسها.

إن القارئ/ المشاهد للنصوص المسرحية عند سعد الله ونوس لا شك يلحظ ذلك الثراء والزخم المعرفي، الذي راح المؤلف يبطّن نصوصه بها بين الفينة والأخرى، لتتهيكل في شكل إشارات، وتلميحات تظهر هنا وهناك حيث لا يمكن كشفها، وسبر أغوارها سوى قارئ مطلع عارف بالمسرح وكنهه، بالإضافة إلى تمكنه من ناصية التحليل التناصي للنصوص، إذ بقراءاته تتولد قراءات جديدة ومعان مبتكرة مولّدة.

جاءت المرجعيات التي اتكأ عليها ونوس محملة بدلالات تتناص ورؤى المؤلف نفسه في الكثير من الأحيان، هذا بالإضافة إلى ثرائها، وغزارتها فراح ينتقي من الأدب العربي والغربي ما يجسد أفكاره، ومبادءه التي آمن بها، سواء فيما تعلق بالحياة، أو العملية الإبداعية نفسها، لذا وجدناه ينهل من معين التراث والتاريخ، والأسطورة والدين، موظفًا رمزًا هنا، وحدثًا تاريخيًا هناك، ومشيرًا إلى معنى آية أو حديث نبوي في نص آخر، لتأتي تناصاته وتعالقاته النصية مصبوغة بصبغة إنتاجية جديدة، محملةً برؤى دلالية ومعرفية ولعلّ من أهم النصوص والمرجعيات التي حاكت تجربته المسرحية والإبداعية ونسجت خيوط تعالقاته النصية ما يلي:

1- المرجع الأدبي:

إن الحديث عن التناص في مجال المسرح يسوقنا للكلام عن تجارب ونتاجات مسرحية سابقة عن النص المبدع –الجديد– سواء كان ذلك على مستوى المضمون (المحتوى)، أو على مستوى الشكل (القالب)، إذ أن التجربة المسرحية في وطننا العربي قامت على فكرة إحياء التراث، والتأصيل له، والعمل على بعثه من جديد، فالمبدع المسرحي العربي "أضفى على تجربته نوعاً من الأصالة الفنية، عن إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري والشمولية

التي تتخطى حواجز الزمن فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر"[1] ومن زاوية النظر إلى أن المسرح هو جنس أدبي فني يقوم على معايير وأسس خاصة به، شكل في الكثير من الأحيان منهلا عذباً، يرجع إليه المبدعون والنقاد ودارسوا الأدب، على تنوع وتعدد أفكارهم وتخصصاتهم، وإليه يرجع السارد في روايته، ومنه يستلهم الشاعر موضوع قصيدته، وإليه يعود الناقد لبث رؤاه وأفكاره.

كغيره من مبدعي العصر في المجال المسرحي، حاول سعد الله ونّوس التقعيد لمسرح خاص، وجديد، يسعى للتحرر من معالم المسرح الكلاسيكي، حيث نشر سنة 1970 "بيانات لمسرح عربي جديد" حاول من خلالها رسم رؤيته الخاصة للمسرح، وموقفه من القارئ المشاهد –الجمهور– ويبرر سبب كتابتهلهذه البيانات فيقول: "أحاول أن أقلب صيغ مناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي، وفيما يسمونه أزمته، أو تعسر ولادته"[2]، ويواصل سعد الله ونّوس في هذه البيانات رسم أسباب ودوافع منهجه التجديدي، ومعالم رؤاه الخاصة للتجربة المسرحية العربية الحديثة، وإن كانت في معظمها تقعِّد لفكرة استلهام النصوص السابقة، والاشتغال عليها من منظور تناصي تجريبي. كالذي نجده في مسرحية الاغتصابوالملك هو الملك، والفيل يا ملك الزمان، وغيرها من النصوص المسرحية التي جعلت من النص الغائب متكأ لها.

1-1- التناص مع النصوص المسرحية الغربية مسرحية "الاغتصاب" أنموذجا:

إن القارئ المشاهد للنص المسرحي عند سعد الله ونّوس يلحظ ذلك التثاقف والتمازج بين نتاجاته المسرحية، والعديد من المؤلفات المسرحية الغربية، حيث حدثت مناقشات نقدية وكلامية بين سعد الله ونوس والعديد من نقاد الادب المسرحي، خاصة حين أبدع نص مسرحية الاغتصاب إذ وجهت له العديد من الانتقادات حول طريقة إبداعه وتأليفه لهذا

1- محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط2، منشورات علاء الدين، سوريا، 2008، ص39.

2- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة السورية، عدد104، سوريا، أكتوبر 1970، ص06.

النصفهناك من عده اقتباسًا وآخرون رأوه سرقة وهكذا...[1]، هذه المسرحية التي استلهمها ونّوس من الكاتب الاسباني أنطونيو بويرو بايبخو في مسرحيته "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" وفي الملاحظات الأولى المقدمة لمسرحية الاغتصاب، يعرّف ونّوس بأنّه أخذ من القصة المزدوجة للدكتور بالمي إذ نجده يقول: "في بناء الحكاية، استفدت من عمل الكاتب الإسباني أنطونيو بويرو بايبخو 'القصة المزدوجة للدكتور بالمي' وفي البداية كان مشروعي هو أن أعدّ نص بايبخو ذاته للعرض المسرحي، ولكن سرعان ما عدلت عن الفكرة مؤثرا كتابة نص جديد"[2].

قامت مسرحية أنطونيو بايبخو على فكرة أساسية هي "التعذيب السياسي وآثاره الجسمية والنفسية على الفرد والمجتمع، وقدّمها المؤلف في شكل ثلاثة أطوار:

الطور الأول: حياة رجل المخابرات 'دانيال بارنيس' رفقة أمّه وزوجته، وولده الصغيرورصد الكاتب مشهد تأزم الوضع مع زوجته حين اكتشفت عمله بالتحديد –تعذيب المعتقلين– في مقر الأمن.

الطور الثاني: تعاون دانيال وزملائه (مارسان، بوثر، لويخي) في الاعتداء على أنيبال مارني وزوجته لوثيلا، وقتلهم بطريقة همجية مقززة.

الطور الثالث: الحوار الذي تحقق بين الدكتور بالمي وسكريتيرته، على اعتبار أن الدكتور كان طرفًا فاعلاً في الحدث المسرحي، فهو الذي كان يعالج دانيال وزوجته ماري.

1-1-1- حبكة مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي:

تقوم أحداث هذه المسرحية على فكرة عمل رجل المخابرات –دانيال بارنيس– في إحدى مقرات الأمن، بمكان ما، ويستهلها الكاتب بدعوة الجمهور للتفاؤل في الحياة والابتسامة عن طريق تقديم لها في شكل الراوي أو ما يعرف "بالبرولوج" بين الرجل والسيدة:

1- ينظر: عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص163.

2- سعد الله ونوس: الاغتصاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص07.

– الرجل: إن البسمة هي أجمل ما اكتشفته البشرية فلا تفقدوها

– السيدة: لا تفقدوها مطلقا

– الرجل: والآن تستطيعون السماع...[1]

ثم تقدم المسرحية في شكل حوار يجريه الدكتور بالمي مع سكرتيرته، وهي تعمل على تسجيل الأحداث، وتبدأ بزيارة رجل الأمن دانيال للدكتور بالمي، ويحكي له مشكلته النّفسية ويبوح له بأسرار عمله، فهو يقوم بمعية أصدقائه على تعذيب الأسرى السياسيين، والمعتقلين بطرق مرعبة ومخيفة جدًا، إلى درجة عجز فيها الدكتور بالمي عن استيعاب ما يقومون به من تعذيب للبشر –رغم أنه دكتور في الطب النفسي– ومدى انعكاس هذه الأفعال الشنيعة على نفسية دانيال، "الدكتور: بالرغم أنّك قد جئت، هناك شيء في أعماقك يقول لك أنّ ما فعلته لا يصح أن يعمل... عليك أن تقر بأنّك ارتكبت جرمًا شنيعًا لا يمكن أن يبرر لا أعتقد أنّه يمكنك أن تشفى.

– دانيال: لنفرض أنّ هذا هو السبب فيما حدث لي، وليس معناه أنّ أعصابي لا زالت تخونني.. لكني سأعرف كيف سأتفوق على هذا الضعف"[2]. وعلى شاكلة هذا الحوار الدرامي يقدم الكاتب مشاهد مسرحيته مرورًا بالعقدة، إذ تزور زوجة الضّحية لوثيلا، كي تتوسط لها عند زوجها دانيال الذي يشرف على تعذيب زوجها، ويتطور الصّراع إلى أن تكتشف الزوجة ماري عمل زوجها الشنيع، وتقرر التحرر والطلاق منه، وفي جوّ من الحركة والتطور الدرامي تقتل الزوجة ماري زوجها، وتُيتم ابنها وهكذا يقتادها زملاؤه إلى مقر الأمن، وفي نهاية المسرحية يقدم المؤلف صورة تراجيدية للجدة –أم دانيال– وهي تربّتُ على جنب حفيدها "الجدة: كان يا مكان... ولدٌ صغيرٌ، أجملُ من الشّمس اسْمه دانيليتو، كان جميلاً

1– أنطونيو بويرو بايبخو: القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تر: صلاح فضل، وزارة الإعلام، الكويت، 1974، ص33.
2– المرجع نفسه، ص73.

جدًا... وطيبًا للغاية، وكانت له أمّ تعبده وتخاطبه قائلة: ولدي دانيليتو سيكبر، ويصبح قويًا مثل الربان في السفينة، ودانيليتو يبتسم..."[1]

وفق شبكة من التعالقات النصية، التي تؤمن بفكرة أنّ النصوص الجديدة تنطلق من نقطة انتهاء النّصوص السابقة لها، باعتبارها خلفية إبداعية، ومرجعًا أساسًيا في تشكل وبناء النص الجديد، يشير فيليب سولر إلى هذه الفكرة بقوله: "يقف النص في نقطة وصول لنصوص أخرى، ويعتبر إعادة قراءة لها، وتركيزًا وتكثيفًا ونقلاً، كما يعتبر عمقًا لها"[2]. وبناءً على هذه الرؤية يشرع ونّوس في نسج خيوط مسرحيته المعنونة بـ"الاغتصاب"، معترفًا في الوقت نفسه استفادته من مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي، موضحًا ذلك بأسلوبه إذ نجده يقول: "ولعلّ من المناسب أن نذكر هنا أن إلهام المسرح الحقيقي، لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنّما المعالجة الجديدة، التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي"[3].

ومنه يمكن القول أن التناص الذي تحقّق مع القصة المزدوجة للدكتور بالمي هو تناص إرادي شعوري.

1-1-2- حبكة مسرحية الاغتصاب:

من بداية المسرحية يظهر أن سعد الله ونّوس نقل الشكل الخارجي والمضمون – الفكرة– وأسقطها على ثنائية صراع **عـــرب ← إسرائيـــــل** مشخّصًا بذلك فكرة الصّراع القائم بين الفرد الفلسطيني وغريمه الإسرائيلي، هذا الأخير الذي يقدمه سعد الله ونّوس في صورة تتنافى وقيم الإنسانية، فجاءت المسرحية في شكل أربعة مشاهد:

المشهد الأول: ترتيلة الافتتاح

المشهد الثاني: ترتيلة الأحزان

1- أنطونيو بويرو بايبخو، مرجع سابق، ص 175.

2- تيفين ساموبل: التناص ذاكرة الأدب، تر: نبيل غزاوي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2007، ص09.

3- سعد الله ونوس: الاغتصاب، مصدر سابق، ص08.

المشهد الثالث: سفر النُبوءات

المشهد الرابع: سفر الخاتمة

تضم المسرحية حكايتان، راوٍ إسرائيلي يحكي قصة إسرائيلية، وراوية فلسطينية تسرد أحداث قصة فلسطينية، أما ترتيلة الافتتاح فقد جعل منها ونّوس عنصرًا محاكيا للتقديم –البرولوج– في مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي، وجاءت الأحداث تتناص معها تماماً، وإن كان ونّوس أضفى نوعًا من التجريب الإبداعي الذي رآه يتناسب ومضمون المسرحية، فاتخذ من سفر الأحزان عنوانًا يحكي الأحداث والوقائع، التي جرت في البيت الفلسطيني، أمّا سفر النبوءات فحمل مضمون ما حدث في الطرف الآخر –العائلة الإسرائيلية– وقد وردت مقاطع المسرحية مرتبة بأفكارها كالآتي:

1- المقطع الأول: حوار الفارعة مع دلال وحضور رجال الأمن الإسرائيليين.

2- المقطع الثاني والثالث: أحداث تقع داخل البيت الفلسطيني، ومحاولة الفارعة تهدئة وتوعية ابنها محمد.

3- المقطع الرابع والخامس: قتل إسماعيل واغتصاب زوجته، وحديث الفارعة وابنها محمد عن المقاومة.

أما سفر النبوءات فهو الآخر ضم خمس مقاطع:

1- المقطع الأول: معالجة الطبيب النفسي منوحين لزوجة إسحاق –راحيل–

2- المقطع الثاني والثالث: أحداث داخل البيت الإسرائيلي، حوار راحيل من زوجها حول طبيعة عمله، ارتباط إسحاق بالوظيفة وكتمان أسرارها، التحقيق مع إسماعيل وتعذيبه مع اغتصاب زوجته.

3- المقطع الرابع والخامس: اكتشاف راحيل طبيعة عمل زوجها، وتعرضها للاغتصاب من طرف جدعون.

4- المقطع السادس والسّابع: طلاق راحيل من إسحاق، والحديث عن طرق تعذيب الأسرى الفلسطينيين.

5- المقطع الثامن والتاسع: قتل مائير لإسحاق، وتحقق حوار درامي بين الدكتور منوحين وراحيل.

عمل سعد الله ونّوس على المزج بين الأسفار والنبوءات والأحداث واستهلها بترتيلة الافتتاح إذ يقدم صورة للبيت الإسرائيلي من الداخل.

- الأم (الإسرائيلية): كل مكان تدوسه أقدامكم يكون لكم من البرية، ولبنان، من النّهر نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم.

- مائير: وأمّا مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرّب إلهك، نصيباً فلا تسبق منها نسمة.

- موشي: أذبحهم ذبحًا.

- الأم: لا تعف عنهم، بل اقتلهم رجلاًرجلاً، وامرأة طفلاً ورضيعاً بقراً غنماً جملاً وحماراً[1].

"يتنامى الحوار في هذه المسرحية حين يزور إسحاق الدكتور قصد البوح له ببعض أسراره، ومشاكله فيسأله الدكتور: هل أنت نادمٌ على ما فعلت؟ إسحاق: نادمٌ ولم أندمْ كان ذلك جزءاً من عملي، الدكتور: ولم تتقزز ممّا فعله زملاؤك؟

- إسحاق: طبعاً لا كنت ألوم نفسي لأني لا أملك خشونة وعفوية جدعون، خفت أن يظنّ بابا أنّي أقل صلابة ممّا يأمل[2]". وهكذا يتطور الصّراع بين الشخصيات ليتقاطع مع مسرحية أنطونيو بويرو بايبخو في العقدة والفكرة، وإن كان سعد الله ونّوس رسم لها حيزاً زماني، ومكاني بمنطلق الصراع القائم بين فلسطين واليهود.

يحاول نوس إضفاء نوع من الرؤية الخاصة به، بحيث يجعل في نهاية المسرحية مخرجا "سفر الخاتمة" فيه يتحاور هو -ونّوس- مع الدكتور منوحين عن مسألة التعايش بين

1- سعد الله ونوس: الاغتصاب، مصدر سابق، ص12-13.

2- المرجع نفسه، ص53.

الشعبين (الفلسطيني والإسرائيلي). الدكتور: أفزعتني تلك العبارة التي ترن في المسرحية إمّا نحن وإمّا هم.

– سعد الله ونّوس: هل تعتقد بوسعنا أنا وأنت أن نتعايش مع مائير وجدعون وموشي؟

– الدكتور: هؤلاء لا، ولكن قد توحي العبارة بمعان متطرفة.

– سعد الله ونّوس: ليس للعبارة إلا هذا البعد.

– الدكتور: هل ركزت على ما حدث في السجون هنا، وتجاهلت ما حدث في السجون العربية[1].

1-1-3- معالم التناص بين مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي والاغتصاب:

حين ألّف سعد الله ونّوس مسرحية الاغتصاب، ونشرها عام 1989، ثارت العديد من النقاشات الحادة بين نقاد المسرح حول طريقة إبداعه فيها، إذ عدّه البعض نقلاً حرفياً تجاوز فكرة التناص والاستلهام، في حين عده الطرف الآخر تناصًا وفق رؤية إبداعية جديدة خاصة حين عدل عن فكرة إعداد نص بيايخو للعرض والإشراف على الإخراج إلى بناء نص يحاكيه ويجاريه بطريقة حداثية مميّزة تعالج موضوع الصراع العربي الإسرائيلي.

إذا كان التناص في نظر الكثير من النقاد يتجاوز البنيات السطحية للعمل الفني، إلى بنيات دلالية أكثر عمقاً، في محاولة منه صهر التجربة الإبداعية للمؤلف في بوتقة النّص الجديد، المطبوع برؤى وصور يكون للمبدع فيها بالغ الأثر، وهو الأمر الذي تحقق عند سعد الله ونّوس في تأليف نص مسرحية الاغتصاب "والحق أنّنا نغالي كثيراً إذا أغفلنا استغراق ونّوس في نص بيايخو، لأن التناص بينهما يتجاوز معطياته الجزئية، إلى إعادة إنتاج شمولية تجمع بين المعطيات الجزئية إلى المبنى برمّته، والمعنى برمّته، بوصفها اشتغالاً على الرؤيا"[2]. وعليه يمكن رصد معالم التناص بين المسرحيتين كالآتي:

1- سعد الله ونوس: الاغتصاب، مصدر سابق، ص106.

2- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، مرجع سابق، ص163.

أ- التناص على مستوى الموضوع- الفكرة:

عالجت مسرحية القصة المزدوجة موضوعاً ذا صلة بالحياة الواقعية للإنسان في العصر الحديث، إذ ينشد فيها الكاتب، إدانة فكرة التعذيب الجسدي للمسجونين والمعتقلين السياسيين، وآثارها النفسية والاجتماعية على الجاني والضحية في الوقت نفسه، بل يشخصها بشتى تمظهراتها الجزئية والكلية، مقدماً رسماً وقاعيا لهذه الظاهرة التي رافقت العمل السياسي.

وهنا يتناص سعد الله ونّوس مع الفكرة نفسها، ويسقطها على ثنائية الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، وعلى اعتبار أن الفكرة –الموضوع- تشكل جزءصا هاماً في تشكل العمل المسرحي، قدم ونّوس رؤيته الخاصة، من الموضوع بإبداع يتجاوز النقل والاقتباس إلى توليد معانٍ وأفكارٍ جديدةٍ في نص مسرحية الاغتصاب، خاصة حين يشخّص فكرة الظلم والقهر والاستبداد لدى الفرد الإسرائيلي، في مقابل صورة التضحية والصبر.

- إسماعيل: هي لا شأن لها، عذبوني كما تشاؤون، افعلوا بي ما تريدون، ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

- مائير: أنقذها إن كنت تحبها لهذا الحدِ.

- دلال: قالت لي الفارعة لا تخافي... أنت أقوى منهم[1].

يحاول ونّوس في هذه المسرحية إذابة الفكرة داخل العمل الفني حتى تتراءى للقارئ المشاهد وكأنّها فكرته، داعيًا إلى ضرورة التجديد وكسر رتابة المسرح الكلاسيكي، الذي يقدس الفكرة "والحقيقة أنّه في المسرحية الجديدة لا وجود للفكرة لأن الفكرة، تكون قد ذابت أو بالأحرى تحولت إلى العمل الفني نفسه، الذي هو شكل موضوعي يدركه الحسُ"[2]. وتتضح بعض معالم التناص كذلك في العنوان، فكلا النصين طرح فكرة الاغتصاب، بكل ما تحويه الكلمة من معانٍ، بيد أن ونّوس جعلها كبنية دالة للعنوان، ونقل الاغتصاب من حدوده

1- سعد الله ونوس: الاغتصاب، مصدر سابق، ص50.

2- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1998، ص214.

المفهومية إلى أفق الإبداع بحيث رسم حدود الظاهرة، ما يتصل بها من اغتصاب للأرض والشرف، والحرية وحتى للإرادة الذاتية، وتتجلى هذه الفكرة في سفر الخاتمة حين حاول خلق حوار بينه –ونّوس– وبين الدكتور منوحين قصد إعطاء استشراف مغاير للحياة في نظر الفلسطينيين والإسرائيليين على حد سواء.

ب– التناص على مستوى الفضاء المسرحي:

يلعب الفضاء المسرحي دوراً هامًا في تشكل وتحقق العمل الدرامي المشهدي، فالحيّز المكاني هو ذلك الفضاء الذي تجري فيه أحداث المسرحية، كما أنّه يشكل همزة وصل في بنية السّرد فهو "يمثل مكونًا محوريًا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدود وزمن معين"[1]. وقد جاءت المشاهد وفضاءاتها المتنوعة في كلا النصين متناصة، ومتعالقة إلى حد بعيد، إذ أُنجز الفعل المسرحي في عمومه بين مقر الأمن، وعيادة الدكتور النفسي وبيت العائلة الفلسطينية، وبيت عائلة دانيال في الجانب الآخر من القصة المزدوجة للدكتور بالمي.

تعددت المشاهد في مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي من وصف للمنظر، إلى رسم جزئي دقيق، كوصفه للأريكة، والمكتب العام للأمن، والسّلالم وغرفة التعذيب وهكذا يجعل للوصف حيزاً جماليًا قصد وضع القارئ المشاهد في الجوّ العام للمسرحية، وبالعودة إلى مسرحية الاغتصاب نجد سعد الله ونّوس، يشخص فكرة التعذيب السياسي، والاغتصاب في حيزها المكاني الواقعي، والمتمثل في معاناة الأُسَر الفلسطينية، ومكابدتها ليلاً ونهارًا لظلم العدو الإسرائيلي الغاشم، الذي تجاوز اغتصاب الأرض إلى اغتصاب أرواح أهلها.

إسماعيل: أتعرف أيها السّيد ما هو الموضوع الذي يكدّ عقول الفلسطينيين؟

مائير: من هم الفلسطينيون؟ لا يوجد فلسطينيون.

1– محمد بوعزة: تحليل الخطاب السردي (التقنيات والمفاهيم)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص99.

إسماعيل: ومع هذا فإنّ الفلسطينيين يشحذون خيالهم كي يتصوروا دولة كريمة، تتسع لي ولك.. دولة ذات يوم ستهدم هذا المخفر الحضاري...

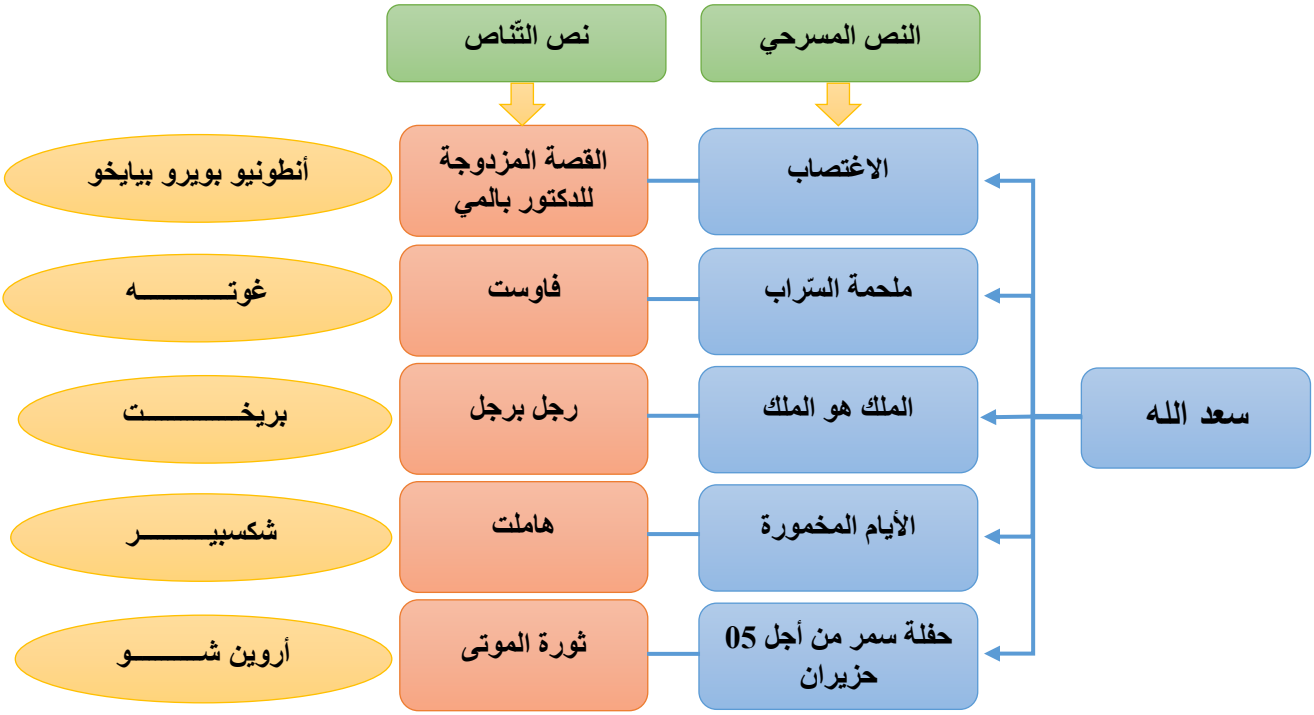
مائير: وفيم تهمني هذه الحكايات القديمة؟ ما يشحذ خيالكم هو الإرهاب وأريد أن أعرف دورك فيه[1].

وبالربط بين المسرحيتين نجد أن سعد الله ونّوس تجاوز فكرة الاقتباس عن الآخر إلى فكرة البحث عن رؤى وتجارب جديدة تشرح، وتبسط معالم الحياة للإنسان العربي "إنّنا نقتبس أو نعد لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا، أو لأنّنا نحاول أن يكون فعلنُا المسرحي راهنًا أي فعالاً"[2]، نظرًا أنّ المكان هو المنبت الحقيقي للعمل المسرحي فقد جاءت المشاهد بشتى تمظهراتها في مسرحية الاغتصاب متعالقةً، ومتناصةً مع القصة المزدوجة للدكتور بالمي، وإن كان سعد الله ونّوس تجاوز الوصف الدقيق الجزئي إلى التركيز على الحدث الدرامي.

شكل التناص الخارجي عند سعد الله ونّوس منهلاً عذبًا يستسقي منه مادته المسرحية ويطورها برؤى ذاتية، ولأن كان التناص الخارجي يتمثل ويتمظهر في الإرث الثقافي الذي يفدْ إلى المبدع من كل مكان وفي كل زمان غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية، يمكن القول أن مسرح سعد الله ونّوس قام في العديد من نصوصه، على مسرحيات غربية، وعمل على طبعها بأسلوبه التجريبي الخاص بطريقة توائم واقعنا العربي، وكما يمكن رصد حركة نصوصه وفق الشكل التوضيحي الآتي:

1- سعد الله ونوس: الاغتصاب، مصدر سابق، ص63-64.

2- حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، دار رسلان، سوريا، د ط، 2011، ص173.



ووفق هذا الرسم التخطيطي يمكن القول أن نص التناص في التجربة الإبداعية المسرحية لدى سعد الله ونّوس، كان حاضرا كنص غائب، غير أن ونّوس استطاع تحويره وإعادة انتاجه بطريقة إبداعية حيث لا يمكن اكتشاف خيوط هذه التعالقات إلا بقارئ ماهر مطّلع.

1-2- التناص مع التراث الأدبي الشعبي:

إنّ استدعاء التراث يوحي بالضرورة، استلهام نصوص سابقة، يستند عليها المبدع في بناء العمل الفني، قصد إضفاء نوع من القدسية، والجمالية على ما يكتب، بالإضافة إلى محاولة ربط المتلقي بماضيه، ونصوصه التراثية الخالدة، فالتراث يشكل حلقة تربط الحاضر بالماضي، يحن ويلجأ إليه المبدعون، يتخذونه وسيلةً وقناعاً، ورمزاً لبث وتقديم رؤاهم حول قضايا المجتمع والحياة، فالتراث ستار يلفُ ويحفظ الذات المبدعة من التصريح الواقعي إلى الإيماء والإيحاء، وقد قدم سعد الله ونّوس كغيره من كتاب المسرح العربي الحديث، رؤيته الخاصة من محور التراث،فأبدع نصوصًا مسرحية مستلهمة من الماضي، برؤى وأفكار تجريبية يتقاطع فيها المبدع والممثل والجمهور على حد سواء "أعتقد من المفيد كثيرًا أنْ نعود

إلى تلك البدايات، وأن نتلمس مظاهر الصحة فيها"[1]. ويلح على فكرة ملأ هذه المضامين التراثية بأفكار جديدة تتلائم ومقتضيات الحياة الاجتماعية فنجده يقول: "فاستلهام بعض أشكال التعبير والفرجة التي عرفها العرب في تراثهم القديم،أو حياتهم الشعبية، واستخدامها في عرض معاصر لا يعطي المسرح تأصيلاً ما لم نملأ هذه الأشكال التراثية بمضامين معاصرة"[2].

إن القارئ المشاهد لمسرح ونّوس لا شك يلحظ ذلك الحضور التراثي الشعبي بأنواعه المختلفة، خاصةً في المرحلة الثانية من مراحل إبداعه المسرحي، فقد كتب العديد من النصوص المسرحية الرائدة كمسرحية الملك هو الملك، والفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر، والتي جاءت متناصةً ومتشبعةً ببنيات دلالية تربط النص الجديد بالغائب – التراثي– وفق تقنية التناص.

1-2-1- التناص مع حكايات ألف ليلة وليلة "الملك هو الملك" أنموذجاً:

يعد كتاب ألف ليلة وليلة من أهم المصادر التراثية التي راح الشعراء والأدباء وكتاب المسرح ينهلون من مادته المتنوعة، وشخصياته المختلفة، ذات الدلالات المشحونة بأفكار وتجارب متنوعة، فهو مصدرٌ أدبيّ يشكل حلقة تماسٍ بين الحضارات والأمم منذ القديم إلى يومنا هذا، وصفه بعض من أعجب وافتتن به فقال: "حدثوني عن حكاية أكثر امتاعًا، أو قصةً أشدّ إثارةً للاهتمام، أو قصيدة أروع امتلاءً بالخيال من هذه الحكاية، هذه القصة، هذه القصيدة، ألف ليلة وليلة"[3].

يقوم التناص على فكرة مفادها تشكل نصوص في حضن نصوص سابقة، وفق شبكة معقدة من العلاقات السطحية والعميقة، على المستوى البنيوي الشكلي أو الدلالي، وعليه يمكن القول أن النص الجديد مهما وُسم بالحداثة والجدة إلا أنّه يرتكز في مضمونه العام

1- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، مصدر سابق، ص16.

2- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص118.

3- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1997، ص154.

على نتاجات سابقة له وعليه "وجب التنويه بالعمليات الإجرائية المختلفة للتناص كالاستدعاء القصدي، أو اللا قصدي التغايري أو التوافقي، والامتصاص الاسفنجي الموظف والتداخل والتحويل الذي هو أهم عمليات التناص، والاندماج في النص المتناص"[1]. ووفق منظومة الإجراءات التي يقدمها التناص في عمليات الإبداع الفني، نجد سعد الله ونّوس يستعين في الكثير من مسرحياته بهذه العمليات الإجرائية، متخذاً من نصوص التراث خلفية إبداعية لأعماله الفنية، خاصة تلك الأعمال التي كتبها وهو في أوجّ نضوجه الفكري، كمسرحية الملك هو الملك، والفيل يا ملك الزمان وغيرها من النصوص المسرحية، حيث شكل التراث معادلاً موضوعياً، ونصاً موازياً وإن تنوعت زاوية النظر لديه.

1-2-2- المرجعية التناصية في مسرحية الملك هو الملك:

شكلت مسرحية الملك هو الملك حدثًا دراميًا مميزاً في التجربة الإبداعية لسعد الله ونّوس، وربّما يمكن القول أنّها من أحْسن النّصوص المسرحية المقدمة من طرف الكاتب نفسه، وفي هذا الإطار يرى علي الراعي أن هذه المسرحية –الملك هو الملك– "أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة وليلة، وانتشالة من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر"[2].

يقوم نص التّناص عند سعد الله ونّوس في هذه المسرحية عبر استلهامه قصة ضجر الخليفة هارون الرشيد ذات ليلة من الليالي، فاستدعى وزيره مسرور، وخرجا ليلاً لدفع السّأم والضّجر في جولات تنكرية، وبينما هما كذلك التقيا بأبي الحسن الخليع –المغفل– الذي دعاهما للمنادمة، وقضاء ليلة بحضرته، فقبل هارون الرشيد وسَارا مع أبي الحسن الخليع حتى أقاما عنده ليلة، وقد ذكرت هذه القصة بعنوان النائم اليقظان في كتاب ألف ليلة وليلة "ولم يزالا يشربان ويتنادمان إلى نصف الليل فقال له الخليفة: يا أخي هل في خاطرك شهوة

1- خليل المويسي: التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، مج26، عدد 305، أيلول 1976، ص81.

2- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، جانفي 1978، ص 176-177.

تريد أن تقضيها أو حسرةٌ تريد أن تمضيها فقال: والله ما في قلبي حسرةٌ إلا أنّي أتولى الأمر والنّهي حتى أعمل ما في خاطري، فقال له الخليفة: يا الله يا أخي، قل لي ما في خاطرك قال: كنت أشتهي من الله أن أنتقم من جيراني"[1]. وتشير القصة إلى أن الخليفة هارون الرشيد عاد في الليلة الموالية لأبي الحسن وقرر أن يحقق أمنيته فما كان من الخليفة إلا أنْ "ملأ قدحًا وجعل فيه قطعة بنج إقريطيشي وناوله لأبي الحسن وقال له: بحياتي عليك يا أخي اشرب هذا القدح من يدي فقال أبو الحسن: إي وحياتك فلمّا أخذه وشربه وقع على الأرض مثل القتيل"[2] وبهذه الحيلة يحمل هارون الرشيد أبا الحسن إلى قصر الخلافة، ويحقق أمنيته بأن يجعله خليفة ليوم واحد، غير أنذ أبا الحسن لم يصدق الأمر، واختلطت عليه الأمور والأحوال، وهكذا ينقضي اليوم دون تحقيق مآربه، فُيخدر مرة أخرى ويعاد إلى مكانه الأصلي.

قامت مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونّوس على فكرة استبدال الملك برجل من العامة وهو أبو عزة، ففي ليلة من الليالي يتنكر الملك ووزيره فيخرجان ليلاً للسمر، ودفع الملل، وبينما هما كذلك قرر الملك أن يلعب لعبة خطيرة بمعية وزيره وذلك بأن يتنازل عن ملكه وعرشه في ليلة واحدة لأبي عزة المغفل، حتى تمرح نفسه ويدفع الضجر والكآبة، وتبدأ لعبة المسرحية:

- الملك: أتذكر ذلك الرجل الذي وعدناه مرة أن نقضي معه سهرة أنسٍ وطربٍ؟
- الوزير: الرجل المغفل الذي يحلم بالسلطان والانتقام من خصوم كثيرين.
- الملك: هو بذاته ما اسمه؟
- الوزير: أظن أبو عزة المغفّل.
- الملك: سنذهب إليه الليلة وسترى أي تسلية يخبئ لك الملك[3].

1- مجهول المؤلف: ألف ليلة وليلة، مج2، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1889، ص158.

2- المرجع نفسه، ص158.

3- سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط6، 2011، ص21.

يتطور الحدث الدرامي في هذه المسرحية إلى درجة يندمج فيها أبو عزة المغفل مع منصبه الجديد وهو منصب 'الملك'، ويفقد الملك الحقيقي منصبه وعبثًا يحاول هو ووزيره إعادة المياه لنصابها، وبهذا الحدث يعتلي أبو عزة عرش الحكم دون أن تشعر الحاشية أو الرعية بذلك، حتى زوجة الملك نفسه،

- أبو عزة: اِقترب أريد أن أمتحن التخوم التي تفصل بين اليقظة والمنام، اصفعني.
- عرقوب: مولاي، أبو عزة: اصفعني (عرقوب يصفعه بعنف وتشفّ...)
- عرقوب: سامحني وردّ لي الصفعة مئة، لولا إلحاح مولاي أقطع يدي..
- أبو عزة: (يفرك خده شارداً) ما هو بالحلم إذن، ذكّرني لا أدري ما الذي يشوّش ذهني[1].

بتقديم المشاهد واللافتات سعى سعد الله ونّوس إلى تعرية كشف طبيعة السلطة الحاكمة، وأنّها لا تتغير بتغير الأشخاص الذين يحكمون الرعية، وكما قيل "اِعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً".

حين يصبح أبو عزة ملكاً يصالح أعداءه، ويقربهم إليه، ويرجع عن حقده وكرهه لهم كما يتنكر للرعية بل لزوجته وابنته عَزَّة، فالسلطة فرضت عليه فكرة التخلي عن الغير، وقد استعان ونّوس في هذا العمل المسرحي بآليات التّناص، وتقنيات التغريب خاصة عند بريخت "إن سعد الله ونّوس بيرع في هذا العمل المسرحي في إمتاع المُشاهد بهذه اللعبة المسرحية التي يقدم فيها كل معرفته بتقنيات المسرح الملحمي، من تغريب، ولعب، وقدرة على لفت انتباه المشاهد إلى أنه جزء من اللعبة وأن ما يجري يمس مصيره"[2].

1- سعد الله ونوس: الملك هو الملك، المصدر السابق، ص66.

2- فخري صالح: مسرح سعد الله ونوس، مجلة فصول، مج14، عدد1، 1995، ص336.

أ- تجليات التناص في المسرحية:

- التناص على مستوى القصة المسرحية العجائبية:

يعد المسرح من أهم الفنون الأدبيةالأدائية التي لها قدرة التحليق عبر الأمصار والأزمنة، قصد استلهام الحكايات والأساطير، والوقائع القديمة، والتي ما فتئ الجنس البشري يحن إليها ويتلذذ بسماعها، ويألف بمشاهدتها في تراثه، مشكّلة حلقةً مهمةً في تاريخه الفكري والفني، وقد استطاع سعد الله ونّوس في الكثير من أعماله الفنية استدعاء ما يعرف بالقصة المسرحية، والتناص معها في شتى مظاهرها ليخرجها مطبوعة بقناع الواقع المعيش، كالذي نجده في مسرحية الملك هو الملك.

يتناص النص المسرحي الملك هو الملك بنص الحكاية الشعبية الواردة في ألف ليلة وليلة المعنونة بـ'النائم اليقظان' وفق تشابك دقيق، خاصة في جوهر الحدث إذ تقوم الحكاية على أمر غريب وخطير في الوقت نفسه، وهو تنازل الخليفة هارون الرشيد عن عرشه وملكه لأبي الحسن المغفل، ليلةً واحدةً قصد التسلية والمرح، وهو أمر لا شكّ أنّه يخلق الدهشة لدى المتلقي القارئ المشاهد، ويبعث في نفسه الفضول، ويحقق الخليفة رغبته بأن يجلس أبوالحسن المغفل على عرشه، وملكه ويمنحه مزاياه الحقيقية كخليفة للمسلمين، بالطريقة والأسلوب نفسه يتناص سعد الله ونّوس مع مضمون هذه الحكاية، ويستدعها بأن تكون الحدث المسرحي الرئيس في مسرحيته الملك هو الملك، إذ يعمل هو الآخر على إدراج خاصية العُجب والغرابة حين يشحن النص بفكرة تخلي الملك عن عرشه لأبي عزة الأبله – المغفل- ومنذ بداية المسرحية يحاول وضع المتلقي – المشاهد- على أنها مجرد لعبة وحكاية يقدمها عبيد وزاهد للجمهور.

- ميمون: إذن نحن الآن في مملكة خيالية
- عزة: وحكايتنا وهمية
- الملك: نعم، نعم ما هي إلا حكاية وهمية

– أبو عزة: أُصبِحُ سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو يومين على العباد، أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض.[1]

يرى الكثير من النقاد أن القصة العجيبة مهمة في بناء العمل المسرحي كالذي نجده عند الناقد السوري فرحان بلبل إذ يقول: "وأول هذه الخصائص أن تكون غريبة، مثيرة، تقرُبُ من الاستثناء والخروجعن القاعدة مما يخلق حالة الدّهشة والتوتر، ولذة المتابعة عند المتفرج، ولو راجعنا كبريات المسرحيات في تاريخ العالم لوجدناها قصصا نادرة الحدوث في الواقع"[2].

إن استدعاء سعد الله ونّوس مثل هذه القصة العجيبة يوحي بمدى اطلاع الكاتب بتراثه العربي، وقدرته الإبداعية على تشربه، وامتصاصه وفق آلية التناص، مع إذابة هذا النص التراثي في النص الجديد –الملك هو الملك– بحيث يستطيع المشاهد لهذا العمل المسرحي أو القارئ لنصه الشعور بلذة فنية إبداعية، من خلال ربط أواصر الماضي بالحاضر، وإلباسه نوعاً من التجديد "وهكذا يتم الانطلاق من النص الغائب لإعادة كتابته، لأنّه لا يمكن أن ينحصر في مدلول واحد ثابت، وإنّما يتحول إلى شبكة من المستويات المتفاعلة، وبمجرد أن يطلق الكاتب نصه الجديد، الذي هو عبارة عن عدة نصوص سابقة ومعاصرة، فإنّه يدخل النص نفسه في عمليات تناص جديدة"[3]. وهكذا دخل نص سعد الله ونّوس في تفاعل مع نص ألف ليلة وليلة –النائم اليقظان– على مستوى القصة المسرحية، وقد استطاع ونّوس أن يُلْبِسَ نصه الجديد نوعاً من التجريب، سواء على القصة في حد ذاتها، أو الحدث، أو الشخصيات على اعتبار أن "النصوص الغائبة أدوات أساسية للإنتاج مع النص الحاضر... وهكذا يتفاعل النّصان الماثل والغائب من أجل إنتاج نص جديد، هو أيضا تناص مركب من نصوص عديدة مركبة"[4].

1– سعد الله ونوس: الملك هو الملك، مصدر سابق، ص08.

2– فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2003، ص47.

3– محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص53.

4– محمد عزام: النص الغائب،المرجع نفسه، ص53.

- التناص على مستوى بناء الشخصية:

تلعب الشخصية المسرحية دورًا هامًا في بناء العمل الدرامي، فاختيارها وفق مقتضيات الحدث والحوار والصراع يشكل حلقة مهمة لدى المبدع، أو المخرج على حد سواء لأن "بناءها هو الركن الأصعب والأرهف بين أركان الدراما"[1]، ومن هذا المنطلق أعطى سعد الله ونّوس بالغ الأهمية في انتقاء الشخصية المحورية في أعماله الفنية، مراعيًا أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، ومدى توافقها مع الحدث المسرحي وحبكته، حيث نجده يهتم بها وببنائها، ودورها لكي يتحقق الفعل المسرحي ويأنس الجمهور بها.

مما لا شكّ فيه أن شخصية "الملك" محورية وتدور جل أحداث هذا العمل الفني حولها، وقد استلهمها ونّوس من قصة ألف ليلة وليلة، حيث استبدل الخليفة هارون الرشيد بشخصية الملك في مملكة وزمان ما، كما استبدل شخصية أبا الحسن الأبله بشخصية أبي عزة، والسّياف بشخصية الوزير، وعلى اعتبار أن التناص "اشتغال على الرؤيا في صوغ مغاير للأصل"[2] أسقط ونّوس شخصياته إسقاطاً أدبياً برؤية تجديدية، فالتناص جلي في هذه المسرحية بل يمكن القول أن الكاتب أخذ الكثير من مواصفات الشخصية المسرحية المحورية، لهارون الرشيد وأبي الحسن المغفل، ووظفها في نتاج جديد، هذا بالإضافة إلى استثمار فكرة التنكر، التي دأب عليها الخليفة العباسي، في زي تنكري رفقة وزيره يحي البرمكي والسّياف مسرور، لتفقد أحوال الرعية وشؤونها، أو قصد التنزه ودفع الضّجر، وتعد فكرة التنكر من البنى الأساسية التي تعالق معها ونّوس في نص مسرحيته، ولئن عجز أبو الحسن عن تحقيق أهدافه ومراميه، أو مآربه حين تقلّد منصب الخلافة، أصبح أبو عزة المغفل حاكمًا حقيقيًا ورفض التنازل عن المنصب للملك الحقيقي.

تعد شخصية أبي الحسن المغفل نقطة ارتكاز في البناء الدرامي لمسرحية الملك هو الملك، إذ يستدعيها سعد الله ونّوس وفق تقنية الشخصية المتناص معها عبر أفق التناظر

1- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، مرجع سابق، ص65.

2- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص163.

وأسقطها على شخصية أبي عزة المغفل بمزايا وصفات تتسم بالغباء واللامبالاة، وعدم أخذ حظوة بين الناس، مع الحُلم الذي يتجاوز حدود الواقع، فهي شخصية مهمة في تشكل عملية التناص، وإن كان سعد الله ونّوس حمّلها الكثير من أفكاره ذات البعد السياسي القائم على نقد السلطة، والنظام الحاكم بوجه عام.

ومن الوهلة الأولى نجد ونّوس يقدم شخصية أبا عزة على أنّه رجل غارق في الأوهام والأحلام التي تتنافى والواقع:

– أم عزة: اِخلع أولاً هذه الأوهام التي تخبل رأسك

– أبو عزة: ثم أستبدل بهذه المرأة النكداء ألف محظية حسناء

– أم عزة: ولكن لمن أشكو بلائي؟ عندي رجل قليل الهمة عديم الحيلة تكاتف عليه أولاد الحرام... زوجي غرق في الأوهام والطاس[1].

دأب ونّوس على تحميل الشخصيات التي يصنعها في العمل المسرحي حكماً أو أفكاراً تتواءم والواقع الاجتماعي للجمهور، إذ اتّخذ من الممثل قناعا لبثّ ما يؤمن به من رؤى ومبادئ تجاه الحياة، ولعلّ شخصية أبا عزة كانت الأصلح لذلك، قدّمه برؤية تسييسية واقعية "المسرح السياسي لا يهتم بالشخوص كأفراد فقط، أو أنماط، وإنما يشبعها بالقدرة على الترميز... لأن المسرح يعتمد في أحيان كثيرة على الترميز والإيحاء والدلالة، لا على التحديد والتعيين فقط"[2].

ومما سبق ذكره يمكن الإشارة إلى النقاط التالية:

• استراتيجية التناص في مسرحية الملك هو الملك جلية وواضحة، من خلال قدرة سعد الله ونّوس على استلهام قصة النائم اليقظان والاشتغال على فكرتها.

1– سعد الله ونوس: الملك هو الملك، مصدر سابق، ص09.

2– أنور سالم: سعد الله ونوس شهادة ميلاد جديد، مجلة الموقف الأدبي، عدد86، سوريا، 1978، ص86.

• تعد مسرحية الملك هو الملك نموذج مسرحي سوري يجسد مدى انفتاح الكتّاب المسرحيين العرب على نصوص التراث، والاتخاذ منها نصاً متناص معه.

• جاء التناص في مسرحية الملك هو الملك وفق استراتيجية إنتاجية للدلالة، تحمل طابع التجريب والتغريب في المسرح الملحمي الحديث.

• الملك هو الملك نص مسرحي يتماهى في الكثير من مشاهده بالنقد السياسي الموجه للسلطة الحاكمة، المستبدة بالرّعية، كما تمثل رسالة موحية للرعية الخانعة، الخائفة،المساهمة في صناعة الطغاة والمستبدين.

• لعبة السّلطة والنظام لا تخرج من دائرة استبدال شخص مهما كانت صفاته بشخص آخر فقط دون تغيير أو تحويل "أعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً".

1-2-3- التعالق النصيالحكاية الشعبية (الفيل يا ملك الزمان):

تعد الحاكية الشعبية من العناصر الرئيسة المكونة لتركيبة الذاكرة الفردية والجماعية لتراث أمّة ما، أو مجتمع ما، تلقّاها الصّغار بالتواتر والمشافهة عن الكبار، أو حفظت في كتب التاريخ من خلال التدوين وهي "أحدوثة يسردها رواية في جماعة من المتلقين ويحفظها مشافهة، عن رواية آخر، ولكنه يؤديها بلغته غير مقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بناءها العام"[1].

وتقوم الحكاية على براعة القاص -الراوي- والذي يتصف بمزايا وصفات تميزه عن المتلقي -المستمع- من طريقة السرد، وحركات اليدين مع الجسم، إلى إيماءات الوجه ليضع المستمع في لب الحكاية وجوهرها.

استقى سعد الله ونّوس العديد من موضوعات مسرحياته من التراث باعتباره مرجعية فكرية، وأدبية يمكن الاقتباس منها، وقد ساعدته الحكاية الشعبية بطبيعتها البنيوية والدلالية، على استلهام الكثير من مضامينها وبنياتها، والعمل على بناء نص مسرحي جديد، ببراعة

1- أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص19.

الحذف والتعديل ووفق تعالق نصيّ، على اعتبار أن النص "ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال تتم بها هذه التفاعلات"[1]، ولعل من أهم النتاجات المسرحية لونّوس والتي قامت على فكرة التناص مع التراث الشعبي بصفة عامة، مسرحية الفيل يا ملك الزمان، ومسرحية رأس المملوك جابروغيرها من الأعمال الفنية التي برع فيها الكاتب في إعادة تأصيل جديد للمسرح العربي بخلفية عربية تراثية بحتة.

يرى ونّوس أن النص المسرحي ليس معطى ثابتاً لا يتغير مع الزّمن والبيئة، بل هناك العديد من العوامل التي تدخل في بنائه وتشكله "إنّ النص المسرحي كلاسيكياً كان أم معاصراً، ليس مغطى ثابتاً واحداً في الزمان، بل إنّه له تاريخيته والمتغيرة والمتنامية، وفي هذه التاريخية يمكن تمييز لحظة أولى وهي ظهور النص المسرحي، هذه اللحظة هي التي يسميها إيميل كوفرمان الإبداع الأول، بعدها تتعاقب لحظات تالية، في كل منها تنبثق علاقة جديدة ومغايرة مع النص"[2]، ومنه يمكن القول أن ونّوس كان يؤمن بفكرة التناص وأن النّص المسرحي عنده لاشك يقوم على نصوص أخرى، باعتبارها نصاً متناص معه، ويعود ونّوس لتوضيح رأيه فيقول: "لأن كل عصر يلتمس مشكلاته، ويعكس نفسه في إعادة قراءة النص في ضوء المعطيات، والمتغيرات التاريخية الجديدة، وهذه القراءات المتعددة التي تتوالى عبر العصور هي بمثابة الإبداعات التالية... وإن سبل القراءة الجديدة كثيرة تبدأ من الرؤية الإخراجية وتنتهي إلى التدخل في النص حذفا أو تغييراً"[3].

إن تشكّل فكرة التناص ونضوجها كانت واضحة جدا في المعتقد الفني لسعد الله ونّوس إذ أدرجها تحت باب الاقتباس، وهو يؤمن بأن النصوص لا توجد من العدم، بل تتلاقى وتتلاقح وتتثاقف، وبكثرة القراءات الجديدة يولد النص المبدع الجديد، فهو وليد شبكة معقدة

1- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص98.

2- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص69.

3- المصدر نفسه، ص69.

من التعالقات البنيوية والدلالية التي ما تفتأ أن تدخل العديد من التغيرات والتعديلات على النص المسرحي من حذف وتعديل، وإعادة صياغة وهكذا.

ولعل القارئ –المشاهد– لمسرحيات سعد الله ونّوس السالفة الذكر لا شك أنه يقف على مدى براعتة في قراءته الجديدة لنصوص التراث كالذي نجده في مسرحية الفيل يا ملك الزمان.

تقوم مسرحية الفيل يا ملك الزمان على الموروث الشعبي العربي، وبالتحديد نوادر جحا العربي، هذه الشخصية العربية التي تحولت إلى "نموذج فني ورمز قومي يحمل في أعطافه جانبا من جوانب التعبير عن الجماعة، وقد اتخذ أسلوبا متميزا في الإبداع الأدبي الشعبي وهو أسلوب الحكاية المرحة... التي عرفت في كتب التراث باسم النوادر"[1]، وقد اهتم ونّوس بهذا الجانب الأدبي الذي يمس شريحة واسعة من المجتمع، فاتخذ من أحد نوادره نصًا غائباً أعاد قراءته، وبناءه وفق منظور إبداعي جديد، محمّلاً برسائل توجيهية توعوية.

يقوم نص نادرة جحا كما هو مسجل في كتب التراث الشعبي على أن تيمرولنك* ترك الفيَلة التي تتقدم جيشه تسرح في الأرض التي استولى عليها، بحرية مطلقة، وكان أن نزل بضيعة جحا فيل ضخمٌ، فأخذ يتلف المزارع والحقول، وألحق الضرر الجسيم بمعايش الناس وأرزاقهم، فاجتمع الناس ووجوه الضيعة، وقرّروا أن يكلموا السلطان تيمورلنك في فيله، وكلّفوا جحا أن يتوسط لهم عنده، وذلك بأن ينقله عن البلدة. غير أن حجا رفض طلبهم فألحوا عليه فقبل بشرط أن يرافقه خمسة من الرجال، حتى يقفوا صفاً واحداً بين يدي السلطان ويقول كل واحد منهم كلمة واحدة في الرجاء يتقدمون به، فيقول الأول: فيلكم يا مولانا ثمّ يسكت، فيتلوه الثاني: ظلّ ببلدتنا منذ أمد طويل، ويرد الثالث: وقد أتلف مزارعنا، وأتلف أرزاقنا، ويقول

1– محمد رجب النجار: جحا العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص16.

* تيمورلنك: أو تيمور كوجان ابن ترغاي بن إيفاي يمت بصلة قرابة إلى ذرية جنكيز خان من ناحية الأم، ولد في قرية خواجه إيلفار سنة 1336م–736هـ، وتيمور تعني الحديد بلغة التتار، وأضاف الفرس له اسم لنك بمعنى الاعرج، قائد ينسب إلى قبائل منغوليا، أسلم إلا أنه لم يطبق تعاليم الإسلام، وصفه ابن عربشاه الذي عاصره، بأنه سفّاك لا يرحم وانه محتال كبير وشيطان رجيم، توفي سنة 1405م، ينظر: منصور عبد الحكيم: تيمورلنك إمبراطور على صهوة حصان، دار الكتاب العربي، دمشق، ص53–54.

الرابع: نرجو أن ترحمنا فتأمر بنقله من بلدنا، ثم يدعو الخامس أن يمد الله في عمر السلطان ويديم عزه ونصره[1].

ولما سئل جحا عن شرطه أجاب بأن الملوك الجبابرة يأنسون بتذلل الرعية لهم فيعطفون عليها، والملك لا يستطيع معاقبة الجماعة إذا غضب، ولما قصد جحا العربي بمعية الرجال الخمسة السلطان ودخلوا عليه، أظهروا الاحترام والخشوع، فقال الأول فيلكم يا مولانا السلطان، قال السلطان: ما باله؟ فرد الثاني نزل ببلدتنا منذ زمن بعيد، هنا جاء دور جحا، وقبل أن يتكلم نظر في وجه السلطان فوجده استشاط غضباً، حينئذ عرف جحا أن العاقبة وخيمة لو تكلم عن الفيل فقال: أجل يا مولانا إن فيلكم طال عليه الأمد في ضيافتنا فقررنا محادثتك فيه، قصد تزويجه بفيلة، تؤانسه، وتدفع عنه الضجر والملل، وما هي إلا لحظات حتى انفرجت أسارير الملك بالفرح والسرور، وأر بإرسال فيلة للفيل، وأمر بجبّة وقلنسوة لجحا، ولما خرج جحا من عند تيمولنك، أقبل عليه أصحابه يسألونه ويقولون لقد كنا في مصيبة فاصبحنا في اثنتين، فقال جحا هذا شأنكم، أما شأني فأنا أدرى به، ومن يستطيع أيها الحمقى أن يقول للسلطان فيلكم؟ وهل كان من الخير لي أن أتملق السلطان وأحظى بهذه الكسوة، أو أقول الحق ويعلق رأسي على سور المدينة[2].

أ- بين يدي مسرحية الفيل يا ملك الزمان:

بنى سعد الله ونّوس مسرحية على فكرة جوهرية، قامت على ثنائية الخوف والقهر فخوف الرعية وضعفهم جعل الحاكم يزداد علواً، في برجه العاجي غير مبال بما تعانيه رعيته، وما فيله إلا وسيلة من وسائل الاستبداد، والقمع التي كان يمارسها ضد رعيته، وقد جاءت المسرحية في شكل أربع لوحات، مكونة حدثاً دراميا تتطور فيه الأحداث، مقدمة خطاباً توعوياً تعليمياً، وقدّمها سعد الله ونّوس بعناوينها كالآتي:

1- ينظر: محمد رجب النجار: مرجع سابق، ص87.

2- المرجع نفسه، ص88-89.

1- القرار: ويشكل بنية الحوار الذي دار بين أهل الضيعة حول مسألة الفيل الذي دهس صبيا، وعاث في الأرض فسادا، وحضور زكريا المثقف الذي يلح على ضرورة محادثة الملك في فيله.

2- التدريبات: تضم تلك الإجراءات التي قام بها زكريا في تنظيم الأهالي قصد وضعهم في الصورة الحقيقية أمام الملك للتعبير عن حالهم مع الفيل.

3- أمام قصر الملك: صورة القصر والجنود والخوف الذي دبّ بين الأهالي.

4- أمام الملك: تمكّن الخوف والقهر من الأهالي وعجزهم عن الكلام، ولجوء زكريا لحيلة تزويج الفيل.

ب- الشخصية الدرامية قناع محوري في التناص:

يمثل القناع شخصية، تراثية أو معاصرة، يتخذ منها المبدع وجهاً، وشكلاً يتماهى معه يحمّله أفكاره ورؤاه، ويعبر بواسطته عن تلك التجارب الإبداعية الجديدة، التي لازالت تربط الماضي بالحاضر، بل تقدم الماضي لتسقطه على الحاضر، وتتعد شخصية القناع من المألوف الشائع إلى الغريب المهجور، وحين يلجأ المبدع إلى هذه الآلية يكون قد تناص وتعالق مع مضمون هذه الشخصية بطريقة إرادية هادفة.

جاءت الشخصية الدرامية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان بطريقة نمطية يسعى من ورائها ونّوس تعميم القضية -ظلم الملك- وبسطها بطريقة توحي بالواقعية للقارئ المشاهد:

- الرجل1: (مستوقفا الآخر) وإذن فالخبر صحيح
- الجل2: يا ويل أمّه ميتة لا يشتهيها المرء لعدوه
- الرجل1: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم وأين حدث ذلك
- الرجل2: قرب دكان أحمد عزت، هناك لا يخلو الزقاق أبدًا من الأولاد[1].

بواقعية الشخصيات النمطية التي وظفها ونّوس، كان يسعى لوضع المتلقي في جوهر العمل المسرحي، حتى يعايش الأحداث والوقائع كما حصلت:

1- سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط3، 2018، ص08.

- المرأة1: الأطفال يداسون في الطرقات
- المرأة3: ولا أحد يجرؤ على الكلام
- المرأة2: لا أمان على رزق أو حياة
- الرجلان 3 و5: الكلام! [1]

وظّف ونّوس هذه الشخصيات النمطية إلى درجة أن قدمها في شكل أرقام، قصد تطوير نص نادرة جحا العربي التي تناص معها، على اعتبار الشخصيات التي تحرك العمل المسرحي يشكلون صورة الأهالي والأشخاص الذين حركوا الفعل السردي في حكاية جحا فهُم أشخص عاديون يشتكون ظلم الملك وفيله، وقد شكلت شخصية الفيل قناعًا تناصيا بين العملين، فهي الشخصية الحاضرة الغائبة في نص المسرحية، حاضرة معنويا وغائبة ماديًا وقد استعان بها سعد الله ونّوس كقناع للظلم والاستبداد، والفيل في حقيقته معادل موضوعي لرجال الأمن والشرطة المكلفين بتطبيق أمر الحاكم "المسرح قناع، وراء القناع يكمن الواقع في الفن عموماً يوجد اتجاهان: إمّا أن يكون الفن انعكاسًا للواقع، أو يحاول الفن خلق واقع حلمي مواز له"[2].

- ممثلة3: هل عرفت لماذا تتكاثر الفيلة؟
- ممثلة5: لكن حياتنا ليست إلا البداية
- ممثلة4: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى[3].

وعلى الرّغم من أن ونّوس يقتبس من النادرة الكثير من العناصر السردية التي استعان بها في تكوين نص المسرحية إلى أنّه صاغ الكثير من المعاني بطريقة جديدة، فاختيار شخصية الفيل أضفى نوعا من التجديد، والدلالة على البناء العام للمسرحية.

1- سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص12.

2- رياض عصمت: المسرح العربي سقوط الأقنعة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص51.

3- سعد الله ونّوس: الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص40.

تشكل شخصية زكريا بؤرة التناص بين نادرة جحا العربي ونص مسرحية الفيل يا ملك الزمان، حيث اقتبس ونوس من النادرة شخصية المنقذ –جحا– وهو الداهية المحنك والقادر على التعاطي مع مشكلات عصره، وبيئته، والرجل المناسب لحل مشكلة فيل الملك، صاحب الحل والعقد، يتعالق ونوس مع هذه الشخصية ويطورها ببعد تجديدي، ويسقطها على شخصية زكريا، ذلك الفتى العربي المثقف الثوري، الرافض للظلم والاستبداد، صاحب اللسان الخطيب، والعقل المدبر، المخلص من ظلم الملك وفيله.

– زكريا: لا ما عادت الحالة تطاق

– الرجل3: تطاق أو لا تطاق ماذا بيدنا

– زكريا: بيدنا

– أصوات ماذا بيدنا

– زكريا: انا أقول لكم ماذا بيدنا... نذهب جميعا ونشكو أمرنا للملك، نشرح له ما حل بنا ونرجوه أن يرد أذى فيله عنا[1].

يحاول سعد الله ونوس تكثيف عنصر الدلالة من وراء شخصية زكريا، باعتباره قناعًا يجسد من ورائه صورة المثقف العربي، وموقفه من السلطة الحاكمة، فهو المرآة العاكسة للدور الذي يجب أن يتحقق في نفس القارئ المشاهد، وزكريا هو الشخصية التي تصبو لها كل الأمم في واقعها فهو يمثل "الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه، انفعالاته، وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، وبناء المسرحية العام"[2]. فكما شكلت شخصية جحا العربي محورًا تدور حوله أحداث النادرة، باعتبارها العنصر المؤثر في سير حبكة النادرة، نجد ونوس يلبس زكريا قناع الثقافة والبطولة، ومن وراء زكريا، شخصه المثقف الذي يفتقر حيلة في إنقاذ من معه أو نفسه كالذي حصل مع جحا أو مع زكريا في نهاية المسرحية.

1– سعد الله ونّوس: الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص19.

2– عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص21.

ج- التناص التآلفي في الحدث الدرامي:

مما لا شك فيه أن البناء الدرامي للمسرحية بناء متكامل الجوانب، إذ لا يمكن أن يتحقق العمل المسرحي إلا بحضور جميع العناصر المكونة له، والحدث الدرامي لا يمكن أن يقل أهمية عن ذلك فهو "لا يمكن أن يكون إلا شيئا مجردًا، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة للسلوك الإنساني والنفسي والاجتماعي وعلاقاته مع بيئته، ومجتمعه لذلك لابدّ أن تكون في المسرحية تحدث أو يحدث لها"[1]، وبناءً على أن الحدث يتطور الحوار بين الشخصيات في منحى تصاعدي، وبما أن عملية التأثير والتأثر هي من المزايا الخاصة بمجال الفن والأدب، كان للمسرح بالغُ الأثر في عملية التآلف والتفاعل بين نص مسرحي سابق وآخر لاحق، وإن تعددت زوايا التأثير والتأثر.

إن القارئ المشاهد لمسرحية الفيل يا ملك الزمان لا شكّ يلحظ مدى تأثر ونوس بأحداث نادرة جحا العربي، والنّسج على منوالها بآلية التناص التآلفي، فقد تعالق النّصان على مستوى الحدث إلى درجة التطابق، ويظهر الحدث العام في أمرين مهمين هما:

1- اجتماع أهل الضيعة وتقرير ضرورة محادثة الملك في فِيله.

2- عجز أهل الضيعة الإفصاح والتعبير عما جاؤوا من أجله، وتدخل المثقف لإنقاذ الموقف.

وعلى اعتبار أن التناص التآلفي يقوم على فكرة "يتوافق فيها الحدث أو الصورة أو أسلوب من نص لاحق مع نظيره من نص سابق توافق النظير لنظيره"[2] نجد سعد الله ونوس ينسج على منوال النادرة حدثه الدرامي، فبعد أن تشاور الأهالي مع جحا في ضرورة مكالمة تيمورلنك في فيله، واشتراطه أن يذهب معه جماعة من الأشخاص، ويوزعون القول فكل واحد يقول كلمته ويتحقق الأمر، غيران جحا كان ذكيا فخرج عن الاتفاق بأن طلب بضرورة تزويج الفيل، مع ضرورة البحث له عن فيلة حتى تكثر الفيلة، وخاب ظن الأهالي فيه.

1-عبد القادر القط، المرجع السابق، ص11-12.

2- أبو الحسن سلام: الكتابة المسرحية من منظور التناص، صحيفة الحوار المتمدن، http://www.ahewar.org

عند عقد مقارنة بين النصين نلحظ مدى تفاعل النص المسرحي الونوسي بالنادرة إلى درجة التآلف، والتطابق خاصة في الحدث، إذ أسقط سعد الله ونوس الحدث نفسه في مسرحيته الفيل يا ملك الزمان، وأضفى عليها صبغة جمالية ذاتية وراهن سعد الله ونوس على زكريا المثقف الذي "يضطر للانحياز لفيل الملك، وذلك في إدانة جماعية للمثقف الذي يراهن على السلطة للجماهير التي لا تستطيع حتى أن تنطق شكواها، وللسلطة المتعالية التي لا تشكل الجماهير عندها سوى رعايا لا مواطنين"[1].

- زكريا: الفيل يا ملك الزمان
- الملك: ما خبر الفيل؟
- زكريا: (يقوى صوته) الفيل يا ملك الزمان
- صوت الطفلة (حفيظاً) قتل بن... (تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت).
- الملك: ماذا أسمع؟
- زكريا: (محرجاً وغاضباً) الفيل يا ملك الزمان
- الملك: كاد صبري أن ينفد... تكلّم... ما خبر الفيل؟
- زكريا: (يائساً، يتلفّت نحو الناس المقوسي الظهور في انحناءة خوف)، الفيل يا ملك الزمان
- الملك: توقّف عن هذا النواح... الفيل يا ملك الزمان إما أن تتكلم أو أأمر بجلدك[2].

ولما ييأس المثقف من الأهالي، ويتيقن بأن الخوف قد قضى على أحلامهم، وأفكارهم التي تدربوا من أجلها العشيات الطوال، يلجأ المثقف إلى مجاراة السلطة والوقوف إلى جانبها وهنا تتشكل معالم التناص بين النصين، فكما انتهج جحا لنفسه حيلة، تنجيه من تيمورلنك

1- حازم شحاتة: المؤلف المشارك (مدخل إلى نصوص سعد الله ونوس)، مجلة فصول، عدد1، مج16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص364.

2- سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص37-38.

قرر زكريا التخلي عن الرعية التي جاء من أجلها، فالجماعة التي لا تستطيع دفاع الظلم والقهر ولو بالقول لا تستحق المخاطرة والتضحية.

"يتفرس زكريا في الناس باحتقار ويأس، يتردد لحظات ثم يغير وجهه ويتقدم من الملك

– زكريا: نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه ونرعاه، تبهجنا نزهاته في المدينة، وتسرنا رؤياه، تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة دونه، ولكن لاحظنا أن الفيل دائما وحيد، لا ينال حظه من الهناءة والسرور، الوحدة موحشة يا ملك الزمان لذا فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل، كي تخف وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الأفيال آلاف الأفيال كي تمتلئ المدينة بالفيلة"[1].

2– المرجع التاريخي:

عاد سعد الله ونوس إلى التاريخ، واشتغل عليه بآلية التناص خدمة لقضايا الأمة العربية المعاصرة، إذ سعى في الكثير من أعماله إسقاط الحاضر على الماضي قصد شحن الواقع الراهن، وبث نفس جديد في نفوس الشباب العربي، خاصة بعد توالي المسرحيات التاريخية المشبعة بالوعي والهوية، موظفًا الرمز كقناع فني قصد تطويع المادة التاريخية وإعطائها أبعاد جمالية ذوقية بطريقة موحية، إذ أن "الوقائع التاريخية أحداث مجردة، ولكنّ واقع التاريخ، هو نبض الفنان خلال هذه الوقائع، وتشكيلها طبقا لرؤيته الإنسانية والحضارية، التي يكشف عنْها البناء الدرامي،موضحاً لعلاقة الفنان بواقعه، ومدى تفاعله إنسانيا تفاعلا خلّاقاً"[2].

إن المتلقي المشاهد لنصوص سعد الله ونوس، يستطيع كشف كنه وأسرار استحضاره للتاريخ، إذ جاءت نصوصه عامرة، بذاكرة التاريخ، والأحدث والوقائع الخالدة التي ما فتئ ونّوس أنْ تفاعل معها، ووظفها في نتاجاته المسرحية، ومن ثم تولدت لديه فاعلية الإبداع المسرحي، فهو كغيره من كتاب المسرح الذين عاصرهم، لم ينطلق من الفراغ في إبداع

1– سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص38.

2– سعد أبو الرضا: فن الدراما اللغة والوظيفة، منشأة المعارف، دط، ص214.

مسرحياته، بل كان يكتب ومن ورائه زخم من التراث التاريخي، يستقي منه ما يشاء، مما يتوافق ورؤاه الفنية والجمالية، بآليات تعالقية تناصية.

استدعى ونوس التاريخ عن قناعة، وإيمان منه بأن المادة التاريخية من أهم الوسائل التي تساهم في غرس الوعي وتشعر الأفراد بمكانتهم في الزمن "إنّنا نصنع مسرحًا، لأنّنا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً"[1]، ومن هنا شكّل التناص التاريخي مساحة واسعةً، يثبّت عليها المبدع نتاجاته الدرامية، ويرفدها بطاقات زمانية ومكانية، تتيح له حرية التنقل بين الماضي والحاضر، وتساعده على انتقاء ما يناسب أفكاره من أحداث ووقائع وشخوص، وعلى أساس أن "التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاكَ للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية، ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[2]. ووفق هذا المنظور عمد ونوس إلى التراث التاريخي، وراح ينهل من معينه الذي لا ينضب، حيث وجدنا مسرحيات من عنوانها توحي بمدى التعالق والتفاعل بين الخطاب التاريخي السردي، وبين بناء درامي محكم كمسرحية منمنمات تاريخية، ومغامرة رأس المملوك جابر وغيرها.

يتفق العديد من دارسي التاريخ ومن أولئك الذين اشتغلوا بالإبداع فيه أن تطويع المادة التاريخية في الأعمال الفنية كان معظم الأحيان لا يخرج عن استحضار التاريخ كحوادث تاريخية ووقائع مشهورة خالدة ومدونة، أو شخصيات سجلت أسماءها في سجل التاريخ كرمز للبطولة ،والمجد والاعتزاز أو بالعكس، وهناك من حفظه التاريخ كنموذج للخيانة والعمالة والنفاق، وكتب التاريخ تعج بهؤلاء وأولئك، كما نجد من استدعى التاريخ وربطه بالحيز المكاني، باعتباره قناعاً، وبكثرة التوظيف والاستعمال دخلت أسماء هذه الأماكن والمواقع

1- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج3، مصدر سابق، ص66.

2- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1975، ص123.

حيز الرموز والأسطورة، ومن هذه الزاوية يمكن القول أن المبدع العربي في تعامله مع التاريخ يستطيع "خلق الرمز الجديد، وينشئ الأسطورة الجديدة، وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذّة، يستطيع أن يرتفع بها بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية،كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"[1].

فكثرة التداول والتوظيف يمكن أن تنقل الحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية من اللغة العادية المعجمية البسيطة إلى مستوى اللغة الرامزة الموحية.

والقارئ المشاهد للنتاجات المسرحية عند سعد الله ونوس لا شك يجدها تعج بتفاعلات تراثية تاريخية، تنمّ عن ثقافة الكاتب، وبراعته في بناء نصوص مولدة من نصوص، فهو "لا يؤسس نموذج بديل، وإنما يفتح آفاقاً جديد لتناص توالدي، يمتزج فيه القديم والجديد، ليقدم هذا التناص الإشباع النفسي للقارئ"[2]، ولعل من أشهر أعماله المسرحية ذات البعد التناصي التاريخي مسرحية "منمنمات تاريخية".

2-1- التناص وفق آلية استحضار الحوادث التاريخية (مسرحية منمنمات تاريخية):

سعد الله ونوس واحدٌ من أولئك المسرحيين الذين أعجبوا بحوادث التاريخ ووقائعه، نظراً للرؤى والدلالات التي يحملها، فهو يكتنز العديد من الرسائل والدروس التوعوية التوجيهية في بنيته السردية، وقد استند على بعض آليات التناص، فوظف المادة التاريخية بزاوية نظر توعوية تحث شعوب الأمة العربية على أخذ العبرة من الماضي، باعتباره خزانًا للحكمة والمعرفة. ولدروس الدهر كالذي نجده في مسرحية منمنمات تاريخية، وهو حين يوظف المادة التاريخية، لم يكن توظيفه مغلقاً لا يحيد عنه قيد أنملة، بل استعان بتلك الأحداث نظراً لما تطرحه من قضايا ومسائل تقرّب القارئ المشاهد إلى الواقع والحاضر، لأن إعادة صياغة

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، ص217.

2- خيرة حمر العين: قراء في قصيدة رمزية الماء في إفضاءات لسامر سرحان، مجلة القصيدة، عدد5، الجاحظية، 1996، ص106.

التاريخ وتقديمه في قوالب ونتاجات جديدة تجعل المتلقي يقبل عليها، ويستلهم منها الكثير من العبر والدروس "ولم يكتف ونوس استلهامه للأحداث التاريخية، بل خلق بعض الأحداث الثانوية لتغذيتها، وهذا أمر مباح له لأنه ليس مؤرخاً يهدف إلى تسليط الأضواء على حقب التاريخ، وإنما يهدف إلى تقديم رؤية معاصرة لتلك الأحداث الماضية، فخلق في كل مسرحياته التي تستلهم حوادث تاريخية أحداثاً تاريخية،متخيلة شكّلت براعم الحدث الرئيسي وأعطته عبق الحياة"[1].

يعالج ونوس حدثا دراميًا تراجيدي في مسرحية منمنمات تاريخية، فهو يعود إلى التاريخ العربي، وبالتحديد حصار مدينة دمشق، وثم سقوطها وتخريبها من طرف القائد المغولي تيمورلنك سنة 803هـ، ومما يلاحظ هنا أن ونوس في استلهامه للتاريخ، كان ينتقي ما يتعلق بوطنه سوريا وما جاورها، التزاما منه بدور الأديب المثقف، الذي حمل انشغالات وطنهوأمته مستشرفا غداً أفضل وأحسن، وهو حين يستحضر المحطات المأساوية الدامية التي مرت على الأمة العربية.

حاول انتقاء فترات معينة بعناية شديدة حتى يجعل منها نصاً موازياً للحاضر المعيشوالعمل الفني مهما كانت طبيعته يقوم على مدى براعة الاختيار "عنصر الاختيار الواعي عامل حاسم في المعالجة عندما يصبح إطار البناء الدرامي يعاد خلاله تشكيل هذه الوقائع لينفذ المبدع من خلالها إلى معالجة قضايا العصر الحميمية ومشكلات الانسان الأبدية"[2].

يقدم ونوس أحداث هذه المسرحية بشكل ثلاث مستويات تكوّن باتحادها هرم العمل الدرامي، وفق دلالة تاريخية، وتتلخص هذه المستويات في عناوين المنمنمات الثلاث:

1- إيمان هنشيري: الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس، أطروحة ماجستير، تخصص الأدب العام والمقارن، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، ص58.

2- سعد أبو الرضا: فن الدراما، مرجع سابق، ص51.

المستوى الأول: الشيخ برهان التاذلي أو الهزيمة، وفي هذا المستوى يقدم ونوس مبادئ وأفكار الشيخ برهان الدين التاذلي، إمام النقل والذي يتوجس من أصحاب الفكر، وأهل المعتزلة، وهو الذي يرى في حصار تيمورلنك لدمشق ما هو إلا عقاب من الله للرعية، وهنا يدعو الناس للجهاد ورفع راية النّصر.

المستوى الثاني: ولي الدين عبد الرحمان بن خلدون أو محنة العلم، وفيها يقدم آراء العالم عبد الرحمان بن خلدون الذي اكتفى بتسجيل الأحداث والوقائع، وتدوينها، وهو الذي انتصر لرأي القضاة والفقهاء حين قرروا الاستسلام، وطلب الأمان من تيمورلنك وخرج في زمرة من خرج للقاء، هذا الطاغية الذي رأى فيه ابن خلدون سلطان العالم، وملك الدنيا والذي لم تعرف الخليقة مثله منذ آدم عليه السلام.

المستوى الثالث: أزدار أمير القلعة أو المجزرة، أزدار الرجل المتعصب للأفكار، الذي يطبق أوامر الحاكم بحذافيرها، فهو يرفض الاستسلام أو تسريح الشيخ المعتزلي المسجون ظلماً، هذا الأمير الذي جعلت منه السلطة عبدًا لتنفيذ أفكارها وأوامرها، وإن كانت خاطئة.

يستهل ونوس نمنماته بشكل نقول يقدمها صوت المؤرخ القديم، وهنا يتجلى التناص، إذ شكلت المسرحية في منمنماتها الثلاث تناصًا صريحاً مع الكثير من الكتب التاريخية "في مسرحية سعد الله ونوس نستمع إلى نقول متناصة من كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور للمؤرخ محمد بن إياس الحنفي على وجه الخصوص ولا نغادر هذه النقول إلا لإكمال نمنمة التناص"[1]، وبالعودة إلى كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور نجد أن سعد الله ونوس يأخذ حرفيا نقول المؤرخ التاريخي وفق تسلسل زمني، غير أنه يتصرف في الجزئيات الدقيقة للحدث، نجده يقدم للنمنمة الأولى كالآتي: "مؤرخ قديم... ثم دخلت سنة ثلاث وثمانمائة والخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله، والسلطان الناصر فرج بن برقوق، وكان سعر غرارة القمح خمسين درهما،... وفي ثاني عشرة من يوم الخميس استقر القاضي نور الدين

1- جابر عصفور: منمنمات تاريخية، مجلة فصول، مج16، عدد1، مصر، 1997، ص389.

بن المكي الدميري قاضي قضاة المالكية عوضا عن القاضي ولي الدين عبد الرحمان بن خلدون على مال وعد به..."[1].

إن المتلقي القارئ/ المشاهد لأقوال المؤرخ القديم يجد تناصا تآلفيا بين مادته التاريخية السردية، وبين ما يقدمه محمد بن إياس في كتابه السابق الذكر، فهو تناص شعوري "وإذا كان المناص يأتي ليجاور النص، فإنّنا في التناص كعملية نجد الميتناص مندمجا ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبيين وجوده أحيانا، إذا غاب عنه تحديد الميتناص، كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل"[2]، فالنقول التي وظفها ونوس في منمناته ماهي إلى نصوص ميتناصة، مندمجة في العمل الفني الجديد، وكأنها بنية دلالية أصلية فيه من إبداع الكاتب سعد الله ونوس، وقد كان يهدف من وراء هكذا تعالقات نصية بث الوعي التاريخي القومي "ولعل أول ما كان ينبغي أن يلتفت إليه رواد نهضتنا هو كتابة هذا التاريخ الذي يلم شتات الأمة، في الزمان والمكان ويدمج سيرورتها الطويلة في حاضرها الذي يفتش قلقًا، مرتبكًا عن نهضة تنتشله من ظلمة الانحطاط"[3]، بهذه الرؤية التوجيهية الإصلاحية لمسرحة التاريخ، كان ونوس ينشئ شبكة من العلاقات التجريبية تتداخل فيها عناصر السرد التاريخي بالعمل المسرحي، خاصة حين مهّد لمنمناته بتلك النقول التاريخية، والتفصيلات الجزئية بين مشاهد المسرحية.

إن النقول التاريخية التي استعان بها ونوس هي نصوص غائبة، شكلت محور التناص التآلفي بين النصين "وما ينطقه المؤرخ القديم نقلاً عن ابن إياس في نَمنمة سعد الله ونوس يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناصة التي تضعنا في حضرة عالم تاريخي، متعدد الأبعاد والإشارات"[4].

1- سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط3، 2015، ص07.

2- سعيد يقطين: مرجع سابق، ص115.

3- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص665.

4- جابر عصفور: مرجع سابق، ص389.

المتلقي لمسرحية منمنمات تاريخية لا شك أنّه يلحظ مدى براعة سعد الله ونوس في نسج علاقات تناصية على مستوى الأحداث أو الشخصيات، ففي النّمنمة الأولى يظهر صراع أهل النقل بقيادة برهان الدين التاذلي قاضي قضاة المالكية في دمشق ومن والاه كتقي الدين بن مفلح، مع أهل العقل والفكر أصحاب المعتزلة، والقدرية، وقد ذكرت كتب التاريخ حبه للجهاد وتفانيه فيه.

– التاذلي: أقصر يا ابن الشرائج ولا تزد قضيتك سوءا.

– جمال الدين بن الشرائجي: وما قضيتي؟

– ابن النابلس: الكفر والزندقة أيها العلماء... أخبرني شاهد علم أن هذا الملحد يخوض في القدر، ويتعاطى مقالات الكفار والزنادقة.

– ابن مفلح: القدرية مجوس هذه الأمة

– التاذلي: أتخوض في القدر يا ابن الشرائجي

– جمال الدين: ما وهبنا الله العقل إلا لكي نفكر ونتأمل ونعتبر، قال تعالى: "فاعتبروا يا أولي الأبصار".

– التاذلي: ألا تعلم أن الجدل في الدين فتنة[1].

وفي إطار الصّراع بين العقل والنقل يكون تيمورلنك على مصاف الوصول لدمشق، فقد سقطت حلب، وما جاورها من مدن، وفرّ السلطان الملك الناصر فرج بن برقوق في فرقة الخيالة متجها إلى مصر وترك حال البلاد والعباد لتيمورلنك.

هذا مشهد من صورة العلماء في ذلك العهد، وما الدعوة للوقوف صفًا واحدًا في وجه تيمورلنك إلا أضغاث أحلام، فما هي إلا أيام وتقدم العلماء إلى تيمورلنك وقدّموا ولاءهم واستسلامهم له، وأهدوا مدينة دمشق على طبق من ذهب للطاغية تيمورلنك، بالطريقة نفسها يعمل ونوس على ربط صورة العلماء في ذلك العصر، بصورتهم في العصر الحديث، وفق دلالات تناصية تفاعلية، فالعديد من العلماء سخروا جهودهم للخوض في القشور لا اللّباب

1– سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، مصدر سابق، ص63.

وتاهوا في بيداء الوهم والغلط، والانشغال بالمسائل الهامشية بدل الخوض فيما يصلح حال العباد والبلاد، وهذا نوع من الإسقاط الأدبي وظّفه ونّوس في هذه المسرحية، وممّا زاد من هول كارثة سقوط دمشق جشع التجار وتجردهم من الإنسانية فهذا أبو دلامة التاجر يناقش مع العلماء أمر تيمورلنك ويقترح حلولاً لها:

– دُلامة: ليس الظّرف مناسبًا للمداورة ومداهنة العامة كلنا نعرف ما هو الصواب في حالتنا

– ابن العز: صحيح ينبغي أن نكون صلابًا في موقفنا وقساة مع الناس في حملهم على رأينا.

– ابن مفلح: هل يعني ذلك أنّكم متفقون على أن تسليم المدينة هو الصواب؟

– ابن العز: ولا تنس يا ابن مفلح أن أرزاقك كلها خارج السّور، وأنّنا إذا لم نسلم بأمان لن نستطيع حماية شيء من أرزاقك[1]، هكذا قرر علماء الأمة تسليم المدينة دون قتال إلى تيمورلنك، إذْ حكموا بالهزيمة والقهقرى قبل المعركة.

برؤية واقعية تناصية يتخذ ونّوس من حال هؤلاء العلماء بنية دلالية، ويسقطها على حاضر الأمة، إذ شكل فيه دور العلماء جانبًا سلبيًا فهم ما فتئوا يبررون الهزائم ويدافعون عن الحكام والمتخاذلين، وكأنّ الزمان يعيد نفسه، فهو حاضر ماضٍ، وفق منظور تعالقي تناص واقعي.

2-1-1- ابن خلدون والتناص:

في حوار صريح يدخل العلامة عبد الرحمان ابن خلدون مع تلميذه وخادمه شرف الدين بالدور المنوط بالعالم وقت حلول النوائب والمصائب على الأمة، أين يقف العالم؟ هل ينتصر لقومه ويشاركهم همومهم وتطلعاتهم؟ هل يشارك العالم أمته معركة التحرير والبناء؟ هل يتخلى عن مواهبه العلمية في سبيل الوطن؟ أم أنّ العالم يكتفي بتسجيل المواقع

1– سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، مصدر سابق، ص72–73.

والأحداث فقط، هنا نجد أن شرف الدين يضع عبد الرحمان بن خلدون في حيز استفهامي ويعجز عن الإجابة ويحاول تأجيل القضية إلى المساء:

"– شرف الدين: هل أفهم يا سيدي أنك قررت بأن تشير عليهم بالاستسلام

– ابن خلدون: (متضايقا) لم أقرر شيئا بعد... عندما يأتون سنقبل الرأي ونمعن النظر

– شرف الدين: أخشى يا سيدي...

– ابن خلدون: إذا لم تسيطر على عواطفك فلن تحوز ملكة العالم وشروطه

– شرف الدين: إني أقدر نصيحتك يا سيدي ولكن هناك ما يحيرني قليلا، لا شك أن من شروط العالم أن يكون محايدًا، ودقيقًا حين يسجل أحداث عصره ووقائعه ولكن لا أدريإنّي أتسائل فقط هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التي تصيب قومه وبلاد مسلك الحياد؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته؟

– ابن خلدون: هذا سؤال يفصح عن نباهة، وما أحبه فيك هو نباهتك"[1].

يتخذ سعد الله ونوس من شخصية ابن خلدون بنية دلالية تناصية وفق شبكة معقدة من العلاقات النصية، قصد تقديم قراءة جديدة للتاريخ، خاصة تاريخ هذه الشخصية العلمية، فهو يتناص معها عمدًا، نظرًا للأحداث التي وقعت لها، إذ أن ابن خلدون كان حاضرًا في دمشق وقت سقوطها في يد تيمورلنك، وحين استدعى ونوس هذه الشخصية العلمية حاول تسليط الضوء على الدور الذي لعبته في خضم تلك الأحداث، غير أنّه قدمه بشخصية حيادية آثرت الاستسلام على رفع راية الجهاد، وتذكر كتب التاريخ وكتبه هو –ابن خلدون– أنه رحل ممن رحل من العلماء إلى تيمورلنك حاملا إليه بعض الهدايا، ويشير ابن خلدون إلى القصة بذاتها في كتابه المقدمة فنجده يقول: "كنت لما لقيته، وتدليت إليه من السور، كما مر، أشار علي بعض الصحاب مما يخبر أحوالهم بما تقدمت له من المعرفة بهم فأشار بأن أطرفه ببعض هدية، وإن كانت نزرة فهي عنده متأكدة في لقاء ملوكهم، فانتقيت من سوق الكتب مصحفا رائعا حسنا في جزء محذو، وسجادة أنيقة، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة

1– سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، مصدر سابق، ص77.

للبوصيري في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، وأربع علب من حلاوة مصر الفاخرة، وجئت بذلك فدخلت عليه، وهو بالقصر الأبلق جالسا في إيوانه"[1]. وقد ذكر ابن خلدون القصة في كتابه المعنون "التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا" بتفاصيلها وأنّه قدم بغلته كهدية لتيمورلنك، ورسم له أقاليم بلاد المغرب سهولها وجبالها ووديانها، وحين سلط ونّوس الضوء على ابن خلدون، كان يدعو إلى ضرورة إعادة قراءة التاريخ، إذ نجده يقول عن ابن خلدون في المسرحية "ولهاذا أستطيع أن أقول إن المنمنمات نقلت صورة صادقة عن عالمنا الكبير، ولي الدين عبد الرحمان بن خلدون، وكان يمكن أن يكون كل ما ورد عنه في هذا العمل وثائقيا، لولا أن ضرورة البناء الفني جعلتني أتخيل واقعتين ساعدتا في توضيح موقفه الموثق، وأفكاره المعروفة"[2].

إن النّص المتناص معه في مسرحية منمنمات تاريخية هو تلك النصوص التي دونها العلامة عبد الرحمان بن خلدون عن نفسه، وقت سقوط دمشق أو تلك التي سجلها مؤرخو عصره، فقد كان اللقاء بين تيمورلنك وابن خلدون على انفراد، وبمعزل عن الوفد الدمشقي وهنا يمكن القول أن بقاء ابن خلدون في دمشق وعدم رحيله إلى مصر "لم يكن دفاعًا عن عروبة وإسلام في مسرحية سعد الله ونوس، وإنّما سعيًا إلى معرفة لا تفارق المنفعة ،أو منفعة لا تفارق المعرفة، يحثّه على ذلك فضول المؤرخ في تعرف النظام العالمي الجديد الذي ترأسه تيمورلنك"[3].

تتجسد علاقات التناص هنا في محاولة ونوس لفت انتباه القارئ المشاهد إلى البنية الدلالية الموازية في الحاضر، فعبد الرحمان بن خلدون ما هو إلا قناع رمزي للطبقة المثقفة التي طالما آمنت بالمنفعة الفردية على حساب الجماعة، وعليه يمكن القول أن استحضار شخص ابن خلدون ما هو إلا تجسيدا لها "لكن بؤرة التركيز لا تفارق المثقفين الذين تصاغ

1- عبد الرحمان بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، مج7، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2000، ص737.

2- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص670.

3- جابر عصفور: مرجع سابق، ص392.

أدوارهم التشخيصية بواسطة التناص الذي يستحضر شخصيات النصف الثاني من القرن الثامن ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها منمنمات لأقنعة تتحرك في لعبة تشخيصية جديدة، عن دور المثقفين في لحظة السقوط أو الغروب"[1].

يبدو التناص جليًا في البناء الدرامي لمسرحية منمنمات تاريخية، فهو يتشكل ويتمظهر في بنيات متلاحقة ومتواصلة محققة تناصات تقوم على مرجعيات تاريخية وتراثية، تتوافق والواقع الحقيقي المعاش، ولطالما حاول ونوس في الكثير من مسرحياته التراثية أو التاريخية أن يحقق ثنائية الأداء السردي، من جهة وبين الأداء التمثيلي من جهة أخرى، ومحاولة إسقاط الحاضر على الماضي وما صوت المؤرخ والتفصيلات التي قدمها لمنمنماته ولعة الحوار المكثّف وشخصياته المتعددة إلا دعوة منه إلى ضرورة إعادة قراءة التاريخ، وأخذ العبرة منه "لقد ذكرت أن التاريخ الذي نحتاجه هو ذلك التاريخ الذي يكتب بتجرد علمي متحرر من وطأة المقدّس، ونزعة تمجيد الذات"[2].

3- المرجع الأسطوري:

شكلت الأسطورة موردًا هامًا من موارد المعرفة لدى الإنسان عبر الأزمنة والأمصار فهي المرآة العاكسة لموقف الشعوب من القضايا الفكرية والعقلية التي لازمتها عبر الزمن كالموت ،والحياة والآلهة والطبيعة وغيرها، قصد فهمها وتحليلها والتأقلم معها، وإن كانت في جوها العام تشكلت وتكونت في حضن الشعائر الدينية القديمة "وقد وظّف العرب القدماء الأسطورة بمعنى الأباطيل والقصص التي لا يصدقها العقل، وقد أشار القرآن في غير ما موضع إلى هذا المعنى"[3]، وعلى اعتبار أنّها تُعد من أهم مكونات التراث الإنساني، كانت وطيدة الصّلة بالمسرح، بل عُدت الرديف الأول له منذ نشأتها، حيث عمل على نقل هذه الحكايات والقصص وجسدها في طابع حواري ،مشهدي أمام الآلهة والملوك "وتعد شعائر

1- جابر عصفور: مرجع سابق،ص397.

2- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص67.

3- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص09.

الإنسان هي البداية الحقيقية لفن المسرح، أي أنّ المسرح ولد مع مولد الأسطورة، ولم يكن فنًا قائمًا بذاته، منفصلًا عنها، وإنّما كان جزءًا لا يتجزأ منها"[1].

يعرّف إياد كاظم طه السّلامي الأسطورة بقوله: "الأسطورة هي كل العقائد والشعائر والممارسات التي تناولها الإنسان القديم في التعبير عن حاجاته ودوافعه النفسية والاجتماعية والدينية"[2]، هذا وقد تعددت زوايا النّظر إليها عند دارسي الأدب وعلماء الأنثروبولوجياباعتبارها رافد تراثي للإنسان، ظلّ يشع منذ القديم ويمُد خيوطه الإبداعية، ليمس بذلك معظم الأجناس الأدبية الأخرى، مشكلة بذلك مصدرًا للإلهام والتجربة لها، واستلهم كُتاب المسرح كغيرهم من المبدعين في نتاجاتهم الفنية، فراحوا يبدعون في كنفها، ويحاورونها تارة ويحاكونها تارة أخرى وينسجون بنيات ابداعهم على شاكلتها كالذي نجده عند سعد الله ونوس.

شكلت المرحلة الأولى في مسرح ونوس اللّبنة الرئيسة لميلاد فكرة ما يعرف بالمسرح الذهني عنده، إذ بدأ تجربته الإبداعية بمجموعة من المسرحيات القصيرة ما بين عامي 1963-1967، فجاءت في معظمها في فصل واحد فقط "وهي أشبه بالقصة القصيرة وتمتاز بالتكثيف والإيجاز، كما تمتاز بالحدة وقوة التأثير ويغلب عليها الرمز الشفيف، الذي يعتمد على جزئيات صغيرة، يختارها من الواقع لتمثل ما هو أكبر منها"[3]، وقد شكّلت هذه المسرحيات البُعد التأثري عند ونّوس بالثقافة الغربية في إخراج المسرحيات وكتابتها، خاصة توظيفه لبعض تقنيات الرّمز، والأسطورة اللتان استدعاهما واشتغل عليهما.

من أهم الأعمال المسرحية الخالدة التي حاور فيها ونوس الأسطورة، وتناصّ مع مواضيعها، بأسلوب جمالي يضع القارئ أمام نصّ مولد يحاكي النص القديم -الأسطورة- نجد مسرحية بائع الدبس الفقير، وحكايا جوقة التماثيل، بالإضافة إلى مسرحية ملحمة

1- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق، ص10.

2- إياد كاظم طه السلامي: التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2018، ص17.

3- أحمد زياد محبك: مسرح سعد الله ونوس، مجلة فصول، عدد1، مج16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص372.

السّراب، وإن كانت هذه الأخيرة حديثة التأليف، إلا أنّ الحسّ الأسطوري جليّ فيها، ومما يمكن الإشارة إليه هنا أن معظم النصوص التي كتبها ونوس في بداية تجربته الإبداعية كانت قريبة جدًا من حدود القصة، أو الرواية، وقد اصطلح عليها هو ما يعرف بـ'المسرحية المروية' فهي للقراءة أكثر منها للتمثيل، والتجسيد "ويحتج لهذه الطريقة بأنّها تسمح له بالتدخل ولا تتركه يقف غير مبال كما يقف العالم"[1].

3-1- شخصية خضور كمعادل موضوعي لأسطورة أوديب:

تعالق سعد الله ونوس مع الأسطورة في الكثير من نصوصه المسرحية، سواء كان ذلك على البنية الحكائية، أو البنية الدلالية، والقارئ لنصوصه يقف على قوته الإبداعية وبراعته في الكتابة، إذ استند في الكثير من أفكاره إلى مرجعيات أسطورية تاريخية، ومثال ذلك مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير، والرسول المجهول في مأتم أنتيجونا ومسرحية ملحمة السّراب وغيرها.

شكلت مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير صورة رائعة في توظيف ونوس للأسطورة، وتناصه معها، حيث قدّم لها بوصف شخصية البطل -خضور- في صورة رجل فقير يعمل بائعًا للدبس، يخرج كعادته صباحًا لطلب قوته وقوت عياله، تاركًا زوجته وراءه تعاني ويلات المخاض.

- خضور: (صائحًا) يا الله يا دبس... أحلى من العسل يا دبس كوجنة العروس يا دبس، لذيذ، ونظيف، ورخيص، يا الله يا دبس[2].

تدور أحداث هذه المسرحية حول مجموعة من الأفكار الرئيسة لعل أهمها تصوير مدى تجبّر الحكّام، واستبدادهم بالرعية، حيث يعمل الكاتب على كشف مؤامراتهم وممارساتهم السلطوية، المستبدة بالطبقة الضعيفة الفقيرة المعدمة، هذا بالإضافة إلى فكرة أن المؤسسة الأمنية طبيعة جوهرية لدى السلطة، لا تتغير مهما تغيرت الظروف والأحوال، فهي عين

1- أحمد زياد محبك: مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص 373.

2- سعد الله ونوس: مأساة بائع الدبس الفقير، جملة الآداب، عدد2، لبنان، 1965، ص44.

الحاكم الحارسة للرعية، وهو الأمر نفسه الذي حدث مع خُضور، حين يلتقي برجل الأمن 'حسن' هذا الأخير الذي ينتحل صفة المخبر عند الحاكم، وعينه الحارسة لشؤون الرعية التي لا تنام، وبدهاءٍ ومكر منه يستطيع إقناع خضور بأنّه جاره، وصديقه وهكذا استدرج رجل الأمن 'حسن' خضور للخوض في أمور السياسة والسلطان وعلاقته برعيته.

ذلك الحوار يجر بائع الدبس الفقير إلى غياهب السّجن، وهنا يحاول ونّوس تصوير معاناة هذه الفئة من المجتمع التي تتصف بالسذاجة وبساطة العقل:

- حسن: أوصياؤنا
- خضور: والله إني لا أفكر بهم مطلقا
- حسن: (هامسًا باهتمام) ليسوا إلا عصابة أنذال وتعجبني إذ تحتقرهم بهذه الصورة الرزية.
- خضور: أحتقرهم هل قلت أنا هذا؟
- حسن: ما دمت لا تفكر بهم فأنت تجدهم أخطأ من أن يعبروا ذهنك، أي أنّك تحتقرهم (ضاحكًا) وعلى العموم ليس لك أن تتوجس فيّ، فأنا أحتقرهم وأشاطرك الرأي تماماً[1].

على شاكلة هذا الحوار والأسئلة التي كان يطرحها رجل الأمن يستدرج خضور فيصبح سجينًا، يذوق ويلات العذاب والقهر، لتنقل الأحداث داخل السجن مصورة آهات وآلام خضور بائع الدبس الفقير الذي يسمع بوفاة ابنه إبراهيم –المولود الجديد– وهكذا تتتابع مآسي الفقير، وفي الوقت نفسه كان المخبر –رجل الأمن– يأتي تحت أسماء مستعارة، ففي المرة الأولى حَسن، ثم مُحسن، وأخيرًا حُسين ليكتشف خضور في الأخير ذاته، وأنه ضحية من ضحايا السلطة، وتنتهي حياته بطريقة مأساوية تراجيدية، وهو السّحق تحت الأرجل في متاهات المدينة:

1– سعد الله ونوس: مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص45.

- الرجل: (يركله) ألا تعرف من أنت؟
- خضور: الرحمة يا عباد الله إنّي بائع الدبس
- الرجل: بائع الدبس
- خضور: وأسكن هذه المدينة... ربما يقولون إنّي من نسل آدم
- الشخص: ومن أين تعلمت هذه الألفاظ البذيئة[1].

جاءت مسرحية بائع الدبس الفقير لسعد الله ونوس في جوها العام تعد ترجمة للجو السياسي في الوطن العربي، وصنيع الأنظمة الحاكمة بالرعية، فشخصية كل من خضور وحَسن، ومُحسن، وحُسين ما هي إلا رموزٌ أراد الكاتب من وراءها تقديم رسالة اجتماعية سياسية، قصد تخفيف وطأة الحاكم برعيته "والغاية منه ليست إثارة الإحساس بالظلم والعسف فحسب، وإنّما بعث حس النقمة في النّفس والغضب والتحريض على ترك السلبية، والدعوة إلى ممارسة الطبقة المسحوقة دورها وإلا آلت إلى دمار"[2].

إذا كان التناص في الكثير من آلياته يقوم على اشتغال نصوص على نصوص وفق مبدأ التأثير والتأثر، مع توظيف الرّمز كقناع يعتمد عليه الكاتب لتقديم أفكار، فقد جاءت نصوص ونّوس عامرة بالرّمز الأسطوري الذي من خصائصه تكييف النصوص الأسطورية وطبعها، في نتاجات إبداعية جيدة "فالرّمز في عالم الأسطورة إنّما هو بمثابة المدرك الفلسفي الذي يكشف عن حركة الديمومة وحركة الصّراع، التي تنطبع في الأشياء فتحيلها إلى مادة حيّة، لا يمكن إدراكها بطريقة علمية تجريبية فعن طريق الإدراك الحدسي يمكن أن يتصور الفنان العالم الأسطوري تصورًا إبداعيًا، يقوم على توحيد الأضداد والتأليف بين هذه الأضداد في وحدة محكمة، إنّه يستطيع أنْ يتصور الأسطورة تصوراً جديدًا، فيمكنه أن يعيد صياغتها

1- سعد الله ونوس: مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص51.

2- أحمد زياد محبك: مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص380.

في ضوء وجدانه وخياله، وهنا يستحيل الرّمز في الأسطورة إلى مدرك جمالي ينبض بالوجدان ويفيض بالخيال"[1].

يتخذ ونوس من مسرحية أوديب لسوفوكليس معادلاً موضوعيًا، ونصًا متناصًا معه بآليات التحويل والامتصاص والاستدعاء، ومنه وجب "التنويه بالعمليات الإجرائية المختلفة للتناص، كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي، التغايري أو التوافقي، والامتصاص الاسفنجي الموظف، والتداخل والتحويل الذي هو أهم عمليات التناص والاندماج في النص الميتناص وقد يكون الاندماج كاملا ليؤدي عمله، ويخلق النص الغائب، ثم يشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يقوله النص الجديد"[2]، على اعتبار أن الأسطورة هي قناع يحشد من ورائه المؤلف الكثير من الرؤى ،والأبعاد الدلالية التي يهدف إلى نقلها للمتفرج – المتلقي– كما خرج الملك أوديب باحثًا عن الحقيقة من مدينة كورنثوس، هاربًا من القدر، والرؤية التي أخبر بها، يجد نفسه فيما لا يشتهي، فيقتل والده، ويتزوج أمه، وينجب منها، ويصبح ملكًا على طيبة ليخرج منها مذمومًا مدحورًا، وينتهي به الأمر إلى الانتحار.

وبناءً على الآليات المختلفة التي يقدمها التناص للمؤلف، يستدعي ونوس هذه الأسطورة –أوديب– ويسقطها على شخصية خضور بطريقة جمالية، حوارية، يتلاقى فيها النص الأسطوري القديم مع النص الجديد إلى حد المشابهة، والتطابق "وإذا كان بين المسرحيتين فوارق زمان ومكان ولفة كبيرة، فإن بينهما نقاط تشابه في العناصر والمراحل والأحداث"[3].

يخرج خضور بائع الدبس الفقير من منزله باحثًا عن رزقه بطريقة عفوية في أرجاء المدينة، ليسوقه قدره إلى المخبرين، والسّجن وتنتهي حياته في إحدى نهج المدينة مسحوقًا تحت الأرجل، ويمكن رصد هيكلة التناصب بين النّصين، وفق تناظر للدور الذي لعبه كل

1– سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1966، ص08.

2– خليل الموسي: التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، عدد5، مج26، 1996، ص81.

3– أحمد زياد محبك: مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص380.

من خضور، وأوديب باعتبار أنّهما يشكلان شخصية البطل، وتدور معظم الأحداث حولهما كالآتي:

التناص		
نص المتناص سوفوكليس	النص الجديد لسعد الله ونوس	
أوديب ملكاً	مأساة بائع الدبس الفقير	آليات التناص
شاب قوي شجاع لا يهاب الموت	شيخ ضعيف وهزيل متواضع جدا	تناص تآلفي توافقي
يخرج من المدينة التي ربي وكبر فيها	يخرج من منزله المتواضع كعادته اليومية	تناص تآلفي توافقي
البحث عن الحقيقة وتفسير الرؤيا	البحث عن الرزق وقوت أهله	تناص تحويلي
القدر يقوده إلى مدينة طيبة	رجال الأمن –المخبرون– يقودونه إلى أقبية السجن والتعذيب	تناص تآلفي
يكشف اللغز (تحقق الرؤيا)	يبوح بما في نفسه	تناص تآلفي

تناص ونّوس مع شخصية أوديب بطريقة تجريبية، فيها الكثير من الدلالات الإيحائية باعتبار أن شخصية خُضور هي رمزٌ للضعف والسلبية فهو يتجاوز هذا المعنى السطحيالقائم على فكرة الشفقة، والإحساس نحوه بالرأفة والمسكنة، حدود البغض والكره لها، فلئن كان أوديب الملك يتطور بطريقة توحي بالجمال والقوة، والفتوة، والقدرة على رسم مصيره بثقة واعية، حاول ونوس التناص مع هذه الشخصية بمفهوم المخالفة –نص موازٍ– حتى ينتقل بجمهور المتلقين (القارئ/المشاهد) إلى لغة أكثر واقعية وأكثر صدقا.

"إن بائع الدبس الفقير يستحق هذه النهاية التي فرضت عليه لأنّه منذ البدء لم يختر البداية، ولم يحاول أن يختار البتّة، إنّه متمسك بالبساطة والسّذاجة في عالم لا تدعمه إلا القوة"[1]، وقدمه سعد الله ونوس بهذه الطريقة كي يبعث رسائل مفادها أن الضعف والضعيف لا مكان له في مجتمع، يحتكم إلى القوة والنباهة لا إلى السذاجة والبساطة.

1– أحمد زياد محبك: مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص381.

- الشخص: أنت أيها الضفدع
- خضور: (متلعثمًا ومصفر) نعم يا سيدي... إني أقسم... والله...
- الشخص: إخرس لماذا تسير على اليمين؟
- خضور: اليمين... الحقيقة يجب أن أشرح لكم...
- الشخص: تشرح
- خضور: يا سيدي والله...
- الشخص: ضفدعة تسير على اليمين، ها ماذا تريد أن تثبت (يصفعه بقسوة فينهار)[1].

وفق بناء ونوس لشخصية خضور المنقطعة عن المجتمع ،والعالم بصورة ضعيفة، كان قد رحّل نص مسرحية أوديب، لكي يربط بين الفكرتين في حوار انتاجي للدلالة، وهنا شكّل التناص تعالقًا تآلفيًا بين المسرحيتين، ومناط التأثير والتأثر بينهما جليًا، هذا ما أضفى نوعًا من الذائقة الجمالية للنص المسرحي في حد ذاته، وبعث نوعًا من اللّذة والمتعة لدى الجمهور فتعالق النصوص، وتشابكها عبر الأزمنة يمنح "الأطُر الجمالية للنص المسرحي أن يرحّل عالم الأسطورة، إلى عالم النّص المسرحي، ليوائم منتج النص المسرحي ومعالجته بصيغة حوارية، جمالية فكرية، تتناص مع النص الأسطوري بأفكاره في أيسر الأطر"[2].

إن التقاطع النصي المسرحي بين مأساة بائع الدبس الفقير، ومسرحية أوديب هو شكل من أشكال التلاقح الإبداعي، والربط المعرفي، الذي يؤكد على أن النص الجديد مهما تعددت مظاهره الخارجية، وبنياته الأسلوبية التي يقوم عليها، يبقى شديد الصّلة برؤاه الدلالية العميقة من مدلولات وأفكار سابقة عليه، فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسج النص الأدبي الجديد، ومنه يمكن القول أن سعد الله ونوس تشرّب نص مسرحية أوديب لسوفوكليس، وحوّره ليتماشى مع

1- سعد الله ونوس: مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص50.

2- إياد كاظم طه السلامي: مرجع سابق، ص130.

فكرة الظلم، والاستبداد اللذان تمارسهما الطبقة الحاكمة على رعيتها، بالإضافة إلى مساهمة الفرد الساذج، المتخلف عن الجماعة، في خلق هذه المأساة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن ونوس لم يستغن عن فرقة الجوقة في مسرحيته باعتبارها ركنا أساسيًا في تشكل عملية التناص، بين النّصين، فكما كانت الجوقة الإغريقية القديمة تشغل حيزا في المسرحيات اليونانية القديمة، باعتبارها مبدأ كلاسيكي في بناء المسرح، استند عليها ونوس ووظفها بأصواتها.

3-2- الاستدعاء الجزئي لمسرحية أنتيجونا لسوفوكليس:

تعد مسرحية الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا لسعد الله ونوس الجزء الثاني من مسرحية 'مأساة بائع الدبس الفقير'، وكما أشارت هذه الأخيرة بطريقة غير مباشرة لمسرحية 'أوديب ملكا' لسوفوكليس، ولعل القارئ/ المشاهد المتمكن يلحظ مدى التقارب والتشابه بينهما إلى درجة يمكن القول أن ونوس نسج وحاك مسرحية أنتيجونا بأسلوب متميز، ودلالة موحية تنمّ عن ذكاءٍ،ووعي وسعة اطلاع "وهذا يدل نفسه على صدور المسرحية عن الأسطورة ولكنّه الصدور الذكي، الذي يثير ولا يتأثر، ويستوحي ولا يقتبس، ويظل محتفظا للعمل بشخصيته، واستقلاله، مما يزيده ذلك الصدور غنا وعمقاً"[1].

أنتيجونا هي ابنة الملك أوديب من أمّه وزوجته جوكاست، وحين اكتشف أوديب خطيئته، سمل عينيه وهام على وجهه وانتحر، وقد رافقته ابنته أنتيجونا إلى أنْ مات، بعدها عادت إلى طيبة، لتجد أخويها يتقاتلان على الحكم إيتوكلس وبولنيس، إلى أنْ يُقتلا معًا، هنا يستولي خالهما كريون على الحكم ويقرر دفن أتيوكليس مع إقامة الشعائر الدينية لدفنه، مع معاقبة بولنيس الذي عدّ خائنًا، وهنا تقرر أنتيجونا مخالفة قرارات الحاكم كريون -خالها- وتسرق جثة أخيها، وتدفنه مقدمة له كل شعائر الدفن، والدعاء له مما أغضب الملك، وقرر بأن ينتقم منها جراء فعلتها ومخالفتها أوامره.

1- حمزة عبد الرحيم الديب: أوديب وتجلياته في المسرح العربي، أطروحة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، ص171.

– الحارس: هذا هو إن الميت الذي تعرفه هم يترددون في شأنه

– كريون: تكلّم إذن ثم أغرب عن وجهي

– الحارس: إذن أقول إن الميت الذي هو لقد قاموا بدفنه، ثم رحلوا بعد أن غطوه بتراب رقيق، وأدوا له كل الطقوس المقررة

– كريون: ماذا تقول؟ من ذا الذي جاسر على فعل هذا؟

– الحارس: لا أعرف إن الأرض لم يهلها رفش، ولم يخلعها فأس

– قائد الكورس: أيّها الأمير ألا يكون هذا الحادث أرادته الآلهة؟ إني أتساءل

– كريون: أسكت، إذا كنت لا تريد مثل هذه الكلمات[1].

يقوم كريون بحبس أنتيجونا في كهف مغلق، ولم يستطع هيمون بن كريون إنقاذها، هنا تنتحر أنتيجونا شنقًا، وتوالت المآسي، إذ انتحر ابنه هيمون، وأمه وبقي الملك في عذاب داخلي.

– الخادم: تستطيع أن ترى بنفسك إنّها ليست في داخل القصر

– كريون: يا حسرتاه هذه هي مصيبتي الجديدة أيّ مصير ينتظرني الآن؟

لم أكدْ أحمل بين ذراعي ابني حتى أشاهد أمام ناظري جثة أخرى، آه أمّ مسكينة! وابن مسكين[2].

خضرة هي البطلة التي اسقطها ونوس على شخصية أنتيجونا فقدم لها بوصف يتقاطع كثيرا مع قصة أنتيجونا بأسلوب يستحضر فيه شيئًا من الأسطورة القديمة "سنابل الأرض تبتسم في عينيها، والورد يغرد في ثغرها والفارس المجهول يصهل جواده لعينيها، وهي تفتح له، ولكن الكائن الذئبي افترس جمالها في حجرة تخرس نوافذها عيون الذئاب، وأخوها سيق إلى جوف الأسوار وفارسها في الطين فانتحبت الخضرة في عينيها، وتنهدت الحمرة في

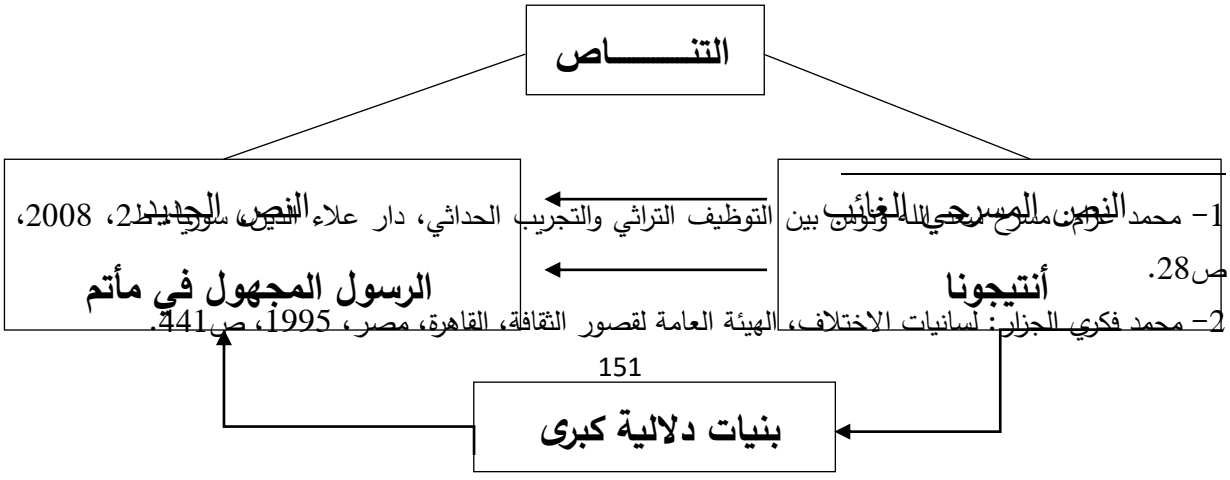
1– سوفوكليس: تراجيديات سوفوكليس، تر: عبد الرحمان بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1996، ص169–170.

2–سوفوكليس: تراجيديات سوفوكليس، تر: عبد الرحمان بدوي،المرجع نفسه، ص201.

خديها، وتمزقت الثياب، وتهشمت المرايا، وذات يوم قتل الكائن الذئبي، واعتلى السدة كائن ذئبي آخر، وكلهم متشابهون"[1]، يتشرب ونوس شخصية أنتيجونا –لسوفوكليس– ومأساتها مع الحاكم كريون ويعمل على ربطها بخضرة ومعاناتها مع المخبر حسن، هذا الأخير الذي أصبح ملكا وحاكما للبلاد بعد أن كان مخبرا، ورجل الأمن في مسرحية 'مأساة بائع الدبس الفقير'.

تبدو ظاهرة التناص واضحة المعالم بين النّصين إذْ بنى ونوس مسرحيته على رؤية تتماهى ونص مسرحية أنتيجونا، ففيها تتلاقى قوى متعددة ومتناقضة في الوقت نفسه، بين الخير والتضحية من جهة وبين الشر والظلم من جهة ثانية، وإيمانًا من ونوس أنّ النّص لا يبدأ من العدم، قيّد العملية الإبداعية عنده بما تشرب من نصوص معرفية سابقة عليه، واطّلع عليها وتأثر بها، إذ "ليس هناك كلام يبدأ من الصمت فكل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبق، ومن طبيعة الدال اللغوي أن يمتلك تاريخا عريقا، ربما كان أعرف من تاريخ معرفتنا به، ولا يفتأ الدال يكتنز هذا التاريخ في أصواته، ويخبئه في مقاطعه، حتى إذا ما أتيحت له علاقة بسواه، في تركيب انفجر كل منهما عن تاريخهما، واستدعيا إلى ذا التركيب كل ما اكتسباه سلفا من مدلولات"[2]، بالآلية نفسها يسقط ونوس مضمون مسرحية أنتيجونا على مسرحيته الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، بحيث يستولي المخبر حسن على السلطة وينشر الفساد والظلم والاغتصاب في أرجاء المدينة دون شفقة أو رحمة.

وفي النص الآخر لسوفوكليس نجد كريون يتولى الحكم من بعد أوديب، ويمارس ظلما واستبدادا في المدينة وبأنتيجونا التي آثرت إلا أن تصبر وتتحدى كريون وتدفن أخاها ويمكن رصد علاقات التناص بين النصين في الشكل الآتي:



1- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، سوريا، ط2، 2008، ص28.

2- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1995، ص441.

انتقال الحكم من أوديب لكريون	حسن ينقلب على أسياده ويصبح هو الملك	تناص تآلفي توافقي
كريون يفرض على المدينة سلطته وجبروته وقوانينه الجائرة	المخبر حسن يقتل ويغتصب ويطبق نظام الظلم والاستبداد	تناص تآلفي توافقي
أنتيجونا تتحدى كريون	خضرة تصمد وتتحدى حسن	تناص محور
أنتيجونا تتمسك بالأعراف والشعائر الدينية	خضرة تتمسك بالقيم الروحية للمدينة	تناص محور
الكاهن يحاول انقاذ أنتيجونا	الفتى يعمل على انقاذ خضرة	تناص توافقي
انهيار كريون نفسيا وحلول المصائب به	المخبر حسن يصاب بحك يسري في جسده	تناص محور
كريون ينهار	حسن ينهار	تناص توافقي

إن الربط بين أهم البنى الدلالية لكلا المسرحيتين تجعلنا نلحظ مدى التقارب بينهما إلى درجة التشابه، أو التطابق، وهذا ما يسمى بالتناص التآلفي، إذ جاءت أحداث ومشاهد مسرحية سعد الله ونوس تتجاوز حدود الاقتباس، والأخذ إلى درجة الإنتاجية، وما هذا التشابه إلا كشف ينمُ عن مدى براعة سعد الله ونوس في العملية الإبداعية المتفردة لديه، فالتعاطي مع مثل هكذا نصوص تراثية يشير إلى ديناميكية وحركية النصوص السابقة، ومدى تأثيرها في النتاجات اللاحقة لها، وهو الأمر الذي لاحظناه من خلال الربط بين النّصين، فالتعالق النّصي واضحُ ومنه يمكن القول أنّ "صدور سعد الله ونوس في مسرحيته عن الأسطورة الاغريقية صدور مدروس، يدل على وعي وذكاء، كما يدل على موهبة وقدرة

منفتحة، فلقد تمثل الأسطورة ووعاها، وغاية في أعماق نفسه، وحين كتب مسرحيته، كانت الأسطورة قريبة منها بقدر ما كانت بعيدة عنها فهي تستوحيها ولا تقتبسها، وتصدر عنها في غير تأثر، إذ تمتلك مسرحيته استقلالها وذاتها وشخصيتها"[1].

إن معالم التناص واضحة في تعامل سعد الله ونوس مع النصوص الأسطورية خاصة في مسرحياته الأولى، حيث تماس في الكثير من أفكاره مع أفكار سابقة عليه، تأثر بها وتشرب رؤاها، فأخرجها بثوب تناصي يوحي بتلك العلاقة الرابطة بين نص الأسطورة باعتباره مرجعا معرفيا في الذاكرة الجماعية، ونصه اللاحق غير أن هذا الصدور هو صدور تلميح وإنتاج للدلالة، تصريح وكشف لها فهو "يثير ولا يتأثر، ويستوحي ولا يقتبس، ويظل محتفظا للعمل بشخصيته، واستقلاله، مما يزيده ذلك الصدور غناً وعمقاً"[2].

3-3- زرقاء اليمامة وتناص الرؤية:

في إطار استلهام ونوس للنص الأسطوري، وتعالقه معه، قصد انتقائه ما يوائم أفكاره، نجده يستحضر أسطورة زرقاء اليمامة* باعتبارها من أوفر الشخوص الأسطورية توظيفًا وحضوراً عند الأدباء والشعراء وكتاب الفن المسرحي، ولطالما كانت هذه الشخصية -زرقاء

1- أحمد زياد محبك: مسرح سعد الله ونوس: مرجع سابق، ص383.

2- حمزة عبد الرحيم الديب: مرجع سابق، ص171.

* زرقاء اليمامة "وزَرقاء بني نُمير، امرأة كانت باليمامة تُبصر الشَعَرَةَ البيضاء في اللبن، وتَنْظُر الراكب على مسيرة ثلاثة أيام، وكانت تُنذر قومها الجُيوش إذا غَزَتهم، فلا يَأتيهم جَيْشٌ إلا وقد استعدُّوا له، حتى احتال لها بعضُ مَن غزاهم، فأمر أصحابَه فقطعوا شجراً وأمْسكوه أمامهم بأيديهم، ونظرت الزَرقاء، فقالت: إنّي أرى الشجر قد أقبل إليكم؛ قالوا لها: قد خَرِفْت ورَقّ عقلُك وذَهَب بصرُك، فكذَّبوها، وَصبّحتهم الخيلُ، وأغارت عليهم، وقُتلت الزَّرقاء. قال: فَقوَّرُوا عَينيها فوجدوا عُروق عينيها قد غرِقت في الإثمد من كثرة ما كانت تَكْتحل به". ينظر: أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج3، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص10.

اليمامة– قناعًا يخفي وراءه المبدع الكثير من المبادئ والرؤى والقيم والرسائل السياسية التوعوية، والدلالة التي حملتها هذه الشخصية الأسطورية هي القدرة على التنبؤ، واكتشاف الخطر قبل حدوثه نظرًا لحدّة بصرها، بالإضافة إلى تحمل النتائج السلبية للمجتمع، وقد جرت مضرب المثل فقيل "أَبْصَرُ من زرقاء اليمامة"[1].

يستدعي ونوس هذه الشخصية التراثية –الأسطورية– ويتناص مع مفهوم الرؤية التي اتّصفت بها، وينهل من الرؤى الدلالية لها إذ يتجاوز الاستدعاء الجزئي العرضي لها، إلى خلق ما يعرف بتناص الدلالة، على اعتبار أن زرقاء اليمامة كانت تمتاز بقوة البصر والبصيرة.

"ولذلك ربما تكون زرقاء اليمامة قد حذرت قومها من الغزاة، وليس بالضرورة أن تكون فعلت ذلك باستخدام بصرها، بل ربّما سمعت عن الغزاة من المسافرين أو العيون "الجواسيس"، أو ربما كانت تريد من قومها البقاء في حالة استعداد وعدم التراخي حتى لا يكونوا لقمة سائغة لعدوهم الملك حسان الحميري"[2]. بهذه الرؤية الاستشرافية لزرقاء اليمامة يبني ونوس خطابه المسرحي في مسرحية ملحمة السّراب، إذ جعل من اسم الأم، "الزرقاء" وأسقط عليها الرؤية نفسها التي جاءت بها في كتب الأخبار فهي ترى وتستبق الزمن بوعي نفسي وفكري وثقافي.

– فاطمة: ألا تبصرين يا خالة، من اختارت هذه المرة؟... أو البيت الذي تحوم حوله.

– الزرقاء: منذ زمن بعيد فقدت قدرتي على الإبصار يا ابنتي.

– فاطمة: كانت أمي تروي عنك حكايات عجيبة، قالت لي كنت تخبرين عما سيأتي وكأنّك ترينه أمامك.

– الزرقاء: نعم كان ذلك يحدث أحياناً، ثمّ ضعفت هذه القدرة، واختفت نهائياً بعد أن أنجبت ولدي الثاني مروان، بعد ولادته أحسست أن غشاوة لفّت بصيرتي وألقت عليها حجاباً.

1– أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: مرجع سابق.

2– محمد صباح: زرقاء اليمامة ضحية قومها، صحيفة الشاهد، عدد553، الكويت، 2017، ص31.

– فاطمة: وإذن لا تستطيعين الآن أن تبصري، أين ترمي تلك الحيزبون شباكها؟

– الزرقاء: لا أستطيع[1].

تتشابك خيوط الرؤية عند الزرقاء في مسرحية ملحمة السّراب، وزرقاء اليمامة إلى حدٍّ بعيد، حيث عمد المؤلف –ونوس– إلى جعل هذه الشخصية ترى الأحداث والوقائع قبل أن تقع، متناصة في ذلك مع زرقاء اليمامة، والعمل على استدعاء مثل هكذا شخوص أسطورية، وإضفاء نوع من القدرات غير العادية عليها يعدُ مجالًا واسعًا للمؤلف قصد خلق نموذج درامي، يتجاوز فيه الخطاب السّردي إلى الخطاب المسرحي الدرامي، بمرجعية تراثية –أسطورية– مع بسط الكثير من المفاهيم الاجتماعية والسياسية للمتلقي –المتفرج– حيث شكلت الأسطورة بالنسبة للإنسان قوى خارقة وقدرات غير عادية، وبهذا المفهوم جعل سعد الله ونوس الزرقاء ترى بعيني الوعي، والفكر لما سيحدث في الضيعة من نوائب ونكبات، وقد عدّت مجنونة في نظر كثير من أهل الضيعة، وهي التي لا طالما قدمت رسائل إصلاحية لسكان القرية، وقد قدّمها ونوس في كثير من مشاهد المسرحية تردد عبارة 'ويلاه إنّي أبصر أكثر مما أسمع'.

"– الزرقاء: آه يا ولدي... ليتني فقدت بصري قبل أن أبصر... وأبصرت هل تريد حقا أن تعرف ماذا أبصرت؟

– بسام: نعم يا خالتي أريد أن أعرف لأنّ قلبي مليء بالتوجسات.

– الزرقاء: يا ولدي ستزيدك المعرفة توجسًا، وسيتضاعف عذابك كلما اكتشفت أنّك أضعف من تغيير مسار الأشياء.

– بسام: ومع هذا أريد أن أعرف.

– الزرقاء: المعرفة.. المعرفة أحيانا تكون الفطنة أن يتجنب المرء المعرفة، لا أستطيع أن أبصر القرين بوضوح، كأني أبصر حركاته... ستخيم على القرية غواية لا تقاوم، أبصر الناس وكأنهم سكارى، فقدوا البصائر والضمائر، مقامات تنهار وأعراض تباع تغمض

1– سعد الله ونوس: ملحمة السّراب، دار الأدباء، بيروت، لبنان، ط3، 2015، ص10.

عيناها، أبصر ما هو أرهب، أرى أشجارا تخلع خضرتها، تتفحم"[1]، ليس من المصادفة أن يختار سعد الله ونوس شخصية زرقاء اليمامة، ويتمثلها بطريقة اعتباطية، بل إن حركية الموروث المعرفي للمبدع فرضت عليه خلق علاقة تناصية مع التراث العربي، بل يتجاوز ونوس التناص بالتلميح إلى الإسقاط المركزي حين يوظف شخصية الزرقاء بالصفات والمواقف التي وجدت عليها في سندها الأسطوري وبطريقة بناءه للحدث المسرحي حاول ونوس في ملحمة السراب رسم صور الصراع القائم بين الأصالة والمعاصرة، بين المحافظين ودعاة الحداثة، من حركية المشاهد إلى صراع الأفكار كالذي نلمسه في صراع الأخوين أمين ومروان حول أرض والدهما، مروان المتعلم والمثقف ابن المدينة يرى أن الأرض لا تساوي شيئا مع القيمة المالية التي عرضت عليها، أما أمين الفلاح البسيط ابن الضيعة يرى بمعية أمه –الزرقاء– أنها كنز لا يقدر بثمن، وقد جرى هذا الصراع في حيز زماني ومكاني موحد.

– أمين: سأقولها لك صريحة وأتمنى أن تفهمها بالرضا هذه الأرض لن تباع إلا على جثتي.

– مروان: طيب أنت حر يمكنك أن ترفض مع حصتك أمّا حصتي فلا شأن لك بها ويمكنني أن أبيعها كما يحلو لي.

– أمين: لن تبيع شيئا.

– مروان: أتنكر أن لي نصف الأرض.

– الزرقاء: ويلاه إني أبصر أكثر ممّا أسمع[2].

يشكل صراع ابني الزرقاء نقطة تأزم الاحداث في المسرحية، ويتطور المشهد خاصة حين يقتل مروان أخاه أمين، وبالطريقة نفسها ينقل الصراع لأهل الضيعة بتداعياته بين مساند للحداثة والتحضر والعمولة، وبين دعاة الأصالة والقيم والمبادئ المنادون بضرورة التمسك بالأرض، والحقيقة أنّ هذا الصراع هو تناص واقعي مع حاضر الأمة العربية، حيث

1– سعد الله ونوس: ملحمة السراب، مصدر سابق، ص100–101.

2– سعد الله ونوس: ملحمة السراب، مصدر سابق، ص68–69.

قدّمه ونّوس في شكل بناء درامي بين المحافظين والمجددين، بطريقة إبداعية، تحولت فيها آراء الجمهور والمتلقين من مجرد أفكار ورؤى حول موقفهم من الحاضرة والعصرنة إلى مواقف ومشاهد يراها المتلقي المشاهد أمامه، مع إمكانية إبداء رأيه أو تغييره وفق مقتضيات الحدث.

استطاع سعد الله ونوس بناء نص مسرحي بمرجعية تراثية شكل فيها البعد الأسطوري أثرا فنيًا، والأديب كغيره من تركيبة المجتمع "لا يستطيع أن ينفصل في تكوينه الثقافي الأدبي عن غيره لأنّ الحقل المعرفي لأي أديب يتكون عبر التّلاحم المعرفي، فالتّناص هو الحوار الواقع بين الكتابات المختلفة التي تقع للكاتب قبل أو أثناء كتابته شعوريا أو لا شعوريًا"[1].

تتماهى أسطورة زرقاء اليمامة في ملحمة السراب باعتبارها بنية دلالية متناص معها لتظهر في حلة جديدة، ورؤية أكثر واقعية، فالزرقاء ماهي في حقيقة الأمر إلا صورة وانعكاس لصورة المثقف العربي والمصلح المرشد الذي يسعى إلى رسم سبيل السعادة لأهله ووطنه، وقد جعل لها ونّوس فصلاً قائمًا بذاته "الفصل الخامس: الزرقاء تبصر وتروي مقاطع ملحمة السّراب، نقاشات ونهايات"، كما يتضح أن أهالي الضيعة هم الشعوب العربية على تنوع أصولهم واختلاف مشاربهم، وهم في العموم يمثلون الطائفة التي غرّها زخرف الحضارة وبهرجتها فانغمسوا في الملذات والشهوات غير عابئين بالحدود والحرمات، وقد لعب التناص دورا هامًا في تقريب الصورة للمتلقي القارئ المشاهد، لذلك الصّراع.

4- المرجع الدينـــي:

4-1- التناص مع النص القرآني:

ت النصوص الدينية مصدرًا سخيًا من مصادر الإلهام الأدبي لدى القدماء والمحدثين على حدٍ سواء، وإذا كانت ثقافة الجاهلي اقتصرت على ما هو شعري فقط، فإنّ الإسلام فتح الباب على مصراعيه أمام الشعراء، والأدباء لينهلوا من موارده التي لا ينضب معينها إذ أثرى أفكار الأدباء، والشعراء، والمبدعين ومدّهم بفيض من المعاني والصور التي لم تكن تخطر

1- وجيهة عبد الرحمان: النص الجديد ثمرة النصوص السابقة، مجلة العرب، عدد 9922، لندن، 2015، ص15.

على بالهم، فلا يذكر مبدع أو كاتب عربي إلا ونجده يتقاطع ويتناص مع نص ديني، أو حدث تاريخي ذو أبعاد دينية[1].

وممّا لا شك فيه أن القرآن الكريم هو المرجع الأول، والنص المقدس، الذي ما فتئ الكاتب أو المبدع، يستلهم صياغاته ومعانيه المبتكرة منه، فالاقتباس منه يشكل درجة عالية من التفاعل والخلق للنّص الجديد بصبغة قُدُسية يضفيها النص القرآني على النص الإبداعي الفني الجديد، وفي أشكال وصورتطمئن بها النفوس، وتطمئن القلوب بها، ويُعَدُّ سعد الله ونوس واحد من أولئك الذين هاموا بالنص القرآني وأعجبوا به، فراح يستلهم من النصوص الدينية بعض الأفكار والمعاني خاصة القرآنية منها، موظفًا بين الفينة والأخرى طريقة النص القرآني في التصوير الفنّي باعتباره يشكل «الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعني الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحل النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حيّ، وإذا الطبيعة البشرية مجسّمة مرئية، فأمّا الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة وفيها الحركة[2]» من هنا حضور النص القرآني جليّا في مسرحيات ونّوس يتناص معها ويتفاعل مع مضمونها، ويمكن تقسيم تجلي التناص القرآني في نصوصه إلى قسمين هما:

4-1-1- التناص القرآني المباشر:

وفي هذا النوع من التناص يعمد المبدعون والشعراء والفنانون المعاصرون إلى التعامل مباشرة مع النص القرآني الصّريح، محافظين على الشكل البنائي والتعبيري للسّند القرآني لأنّ

1- ينظر: نصر الدين زرواق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دار الفكر العربي، القاهرة،ط1، 1998، ص176.

2- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، مصر، القاهرة،ط1، 1988، ص36.

هذا النّمط يتم عادة بالنقل الحرفي له، وعلى الرغم من أنّ هذا النمط يكاد ينفلت من دائرة التناص لينضوي في دائرة التنصيص[1]، غير أنّه لا يخرج من هيكلة التّناص العامة بنظرتها الحديثة.

استلهم ونّوس الكثير من الآيات القرآنية وتناص، بشكل دخلت فيه الآيات القرآنية في سياقات حوارية بين الشخصيات المسرحية، وما نكاد نقرأ، أو نشاهد حدثًا مسرحيًا له إلاّ وقد كان للقرآن كنص غائب حظٌ فيه تأليفًا أو تجسيدًا، فنجده في مسرحية "بائع مأساة الدبس الفقير" يستحضر آية قرآنية صريحة

«خضور: ساخط؟!

حســـــن: نعم... لا بدَّ أن تكون ساخطًا (مداورًا)، والوضع في الحقيقة مسخط.

خضــور: (باسما ببساطة) لا يا جاري ... هل نسيت .. وأمّا بنعمةِ ربّك فحدِّث.

حســـــن: حقًا، ولكن المشكلة كامنة في الأوصياء على نعمة الرب[2]»

يتناص ونوس هنا، وويستحضر قوله تعالى من أواخر سورة الضحى: قال تعالى ((**فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلاَ تَقْهَرْ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ**)) [الضحى: 8-11].

ليؤكّد تلك الحالة والمنزلة الرّفيعة التي إرتقى إليها بائع الدبس، فرغمَ فقره ومعاناته ظَلَّ شاكرًا. مقرًّا بنعم الله عليه، فجاءت الآية هنا في مقام التدليل والوصف المعنوي لذات خضور الفقير، ويظل حسن يراوغ خضور ويحاول جرّه إلى الإقرار بسوء الحكم وظلم وجور السلطان.

«حسن: لا بدّ أنك سمعت أنهم يسرقون ... كل الناس يتحدثون عن ذلك.

خضور: لم أسمع يا جاري، لم أسمع شيئًا البتة ستموت عائلتي جوعًا لو تفرغت للقيل والقال.

1- ينظر محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1،1994، ص177.

2- سعد الله ونوس، مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص45.

حســـن: ولكن كلّ الناس يقولون انهم ينهبون دمائنا.

خضور: الله لا تأخذه سِنة ولا نوم.

حســـن: وأنت هل ترضى عن السارق؟

خضور: ومن يرضى عن السارق؟[1]»

بتحوير يسير يستدعي ونوس على لسان خضور مضمون آية الكرسي، وكأن بالفتى خضور يحاول ويثبت ويقرّ بأن الحكام ظالمون ومتسلطون، ناهبون للدماء للأغراض، ولكن عين الله لا تنام، فمهما طغى وتجبر هناك من هو أعظم منه، وهنا تكمن أهمية استضافة الآية القرآنية كونها محورًا أساسيا في تشكل مواقف إنسانية، بين الحاكم والمحكوم، وبين الرعية أنفسهم، فيقول الله تعالى ((**اللهُ لَا إِلَهَإِلَّا هُوَ الحَيُّ القيُوم لا تَأْخُذُه سِنَةٌ وَلَا نَوم**)) [البقرة: 252].

كما يظهر هذا النوع المباشر من التناص الغير محور، في مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير، أثناء طرح سعد الله ونوس بعض أفكاره ورؤاه التي آمن بها، كوصفه للفقير خضور وهو مرميٌّ بين جنبات جدران السّجن الذي سكنه عشرين سنة «ألفُ علقةٍ سوداء انقضت على الجسد العجوز، فأنشبت فيه خراطيمها، وامتصت، وامتصت حتى سئمت، كفئران الحقل. صمت اليدان في الحديد الملعون والعلق يمُص الدم ويقول المرء يا ليتني كنت ترابًا (صمت) ترابصا بلا لون، ... ولا حجم»[2]

استعمل الكاتب هنا آية صريحة في قوله تعالى ((**إِنَّا أَنْذَرْنَاكُمْ عَذَابًا قَرِيبًا يَوْمَ يَنْظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنْتُ تُرَابًا**)) [النبأ: 39-40]. جاءت الآية القرآنية الموظّفة في النّص في مقام التدليل على نظرة ونوس لما يقوم به الحكام من ظلم وتعذيب للرعية على جرم اقترفوه هو إقرارهم بظلمها، فخضور هو رمز لتلك الفئة المهمشة التي ضاعت بيت متاهات السجون وقاعات التعذيب، لإقرارها بحق وجب قوله في وجه

1- سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص45.

2- سعد الله، مأساة بائع الدبس الفقير مصدر سابق، ص49.

سلطان ظالم، والتعالق النصي بين المقطع الوصفي ومدلول الآية في تناغم سياقي دلالي يحمل طاقة تعبيرية إيحائية ورمزية، وهو أمر يوحي بثقافة ونوس وسعة اطّلاعه.

4-1-2- التناص القرآني المباشر :

وفي هذا النّوع من التناص يستدعي المبدع النّص القرآني ويستضيفه بشيء من التحويل والتحوير السّياقي والدّلالي، وهنا تكمن براعة المبدع وقدرته التأليفية إذ يعمل على تطويع المعاني وتكييفها مع النصوص الغائبة المخزنة في ذاكرته «فاللّغة إذن ليست مجموعة من القوانين المطلقة، خاصة عند تحويلها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنّما في مجموعة الاختيارات الحُرة، يتحرك فيها وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقًا لتجربته، ومساعدًا في الكشف عنها بالنظر في بعدين الأول: يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والثاني يتمثل في رد الواقع إلى الذهن وفهم الخطاب يتوقف على الإدراك الجيد لهذه الحركة التحويلية المزدوجة[1]»

وبما أن النص القرآني المقتبس يشكل مخزونًا معرفيًا دينيًا للمبدع، فهو كذلك يخلق نوعًا من الترابط السّياقي والدّلالي مع المقاطع والنّصوص التي وضع فيها.

وظّف سعد الله ونوس هذا النّمط من التناص في العديد من مسرحياته باختلاف الرؤى والأفكار التي أراد تقديمها من خلال السّند المسرحي، وبما أنّ «التناص عملية معقدة تعتمد على الأدامة في المحاورة النصوص، ومناقلتها بشكل دقيق لا يمكن ضبطه لأنّ النصوص دائمة التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، لذلك فإن أي نصٍّ هو خلاصة ما لا يخفى من النصوص قبله[2]» ومن هنا شكل النص القرآني نصًا غائبًا في صقل التجربة المسرحية عند ونوس وصور حضور التناص المحور الذي نجده في مسرحية طقوس الإشارات والتحولات:

«الشيخ محمد: أعوذ بالله هذه مكابرة إبليس.

1- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط2، الشركة المصرية العالمية لونجمان، مصر، 2007، ص111.

2- زهير أحمد محمد المنصور، مرجع سابق، ص32.

ألمـــاســـــــة: ألم يكن ابليس سَاكِنَنَا! ألم يرافقنا في الطفولة والصّبا!

الشيخ محمد: لا أتعرف فيك على ابنتي، إنّك بنت زنى، لعنة الله عليك، وإنّي أتبرأ منك أمام الله، لا ابنة لي ولم يعد لك أبٌ، وسنرى أي منقلب تنقلبين[1]»

يتبرأ الشيخ محمد من ابنته ألماسة التي شقّت عصا الطاعة، وهنا يستدعي ونوس نصًا قرآنيا محورًا، لا يتأتى كشفه إلاّ للعارف المطلع بآيّ كتاب الله تعالى حيث يقول الله سبحانه وتعالى من سورة الشعراء ((وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿224﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿225﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿226﴾ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ)) [الشعراء:224-227]،جاء الحوار الذي حصل وتحقق بين الشيخ محمد وابنته ألماسة في مقام تهديد ووعيد الأب لابنته التي خرجت عن حدود الطاعة وتقاليد العرف الديني، فتبرأ الوالد منها، يتعالق ونوس يتناص حواري محور ومضمر، إذ يستند على تهديد الله سبحانه وتعالى للظالمين والمنقلب الذي سيؤولون إليه كذلك الأمر مع ألماسة.

جاءت مسرحية يومٌ من زماننا نموذجا للحوار التناصي بين رؤى سعد الله ونوس والواقع من جهة، وبين الدين والنص القرآني من جهة أخرى، وفيها تصطدم واقعية الحضارة بمعالم الدين، فنجده يفرد الكثير من الأحداث التي وقعت داخل المدرسة وعلاقتها بموقف الشرع موظّفا نصوصًا قرآنية وأحاديث نبوية، وممّا نجده تكرار المعلم فاروق لفظة يا فاطر السّماوات والأرض، فهو تناصٌ محوّر عن الكثير من الآيات القرآنية منها قوله تعالى في سورة يوسف ((ربِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنْ المُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ)) [يوسف: 101]، وقوله تعالى في بداية سورة فاطر ((الحَمْدُ للهِ فَاطِرِ الْسَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الملائكة رُسُلاً)) [فاطر: 01].

«فاروق: (كمن يستيقظ) آه، ... حقًا .. يا فاطر السّماوات والأرض إني منصرف.

المديـر: يا فاطر السماوات والأرض ... سأذكر في التقرير لا مبالاتك.

1- سعد الله ونوس، طقوس الإشارات والتحولات، ط4، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2016، ص98.

ثـــريّـــا: تعمدت الإشارة أمامه إلى العلاقة بين اللامبالاة والتواطؤ[1]»

استعار ونوس هذا النّداء الذي جاء في شكل دعاءٍ للتوكل قصد رسم الصورة الطيبة التي كان عليها المعلم فاروق، فهو الفرد المصلح الذي رفض الرذيلة في المدرسة والأسرة والمجتمع، فكان النص الديني مرجعًا مهمًا استند عليه ونوس في رسم صوره وأفكاره التي راح يبثها في الشخصيات، كما نجد ونوس يشخص ذلك الصراع الذي حصل بين الحضارة وعنوانها ومالها الفاسد وتلك الرذائل التي صاحبتها، وبين الأهالي المحافظين على الأرض والعرض والشرف في شكل صراع فكري حضاري جسدته مسرحية ملحمة السّراب، وهنا يقول مختار الضيعة:

«أديـــب: سأخبرك حين تنضجُ الحكاية.

المختار: إياك أنْ تتهور.

أديـــب: لا تخف علي، أرجو فقط أن تبلغ عمي محمد القاسم دعوة السيد عبود الغاوي.

المختار: أخشى أن يرفض الدعوة.

أديـــــب: من هذه النّاحية اطمئن سيكون أسرع منكم في تلبية الدعوة.

المختار: هذا الشاب في إيهابه جنيّ أو شيطان، وأحيانًا أشعر أنّ الضيعة كلها مسكونة بالجن والعفاريت، يا رب تلطف بنا، ولا تجعلنا كتلك القرية التي أمرت مترفيها أن يفسدواْ فيها حتى حقّت عليهم اللّعنة[2]»

جاء توظيف الصّياغة القرآنية هنا في شكل تناص امتصاصي وهو ما يسميه الدكتور محمد عبد المطلب "الامتصاص الشكلي الوظيفي[3]" فقد امتص ونوس معنى الآية القرآنية ووظفه في سياق دلالي تطابقي، قال الله تعالى ((**وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا**)) [الإسراء: 16]، فبعد الرّذائل والفواحش التي استفحلت

1- سعد الله ونوس، يوم من زماننا وأحلام شقية مسرحيتان، ط7، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2005، ص17.

2- سعد الله ونوس، ملحمة السّراب، مصدر سابق، ص112.

3- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص166.

في الضيعة بعد أن كان يعمها الهدوء والاستقرار جاء عبود الغاوي، وهو يُعَدُّ من مترفي الضّيعة فأفسد فيها بمعية أديب والكثير من الأعيان، الذين انساقوا وراء بهرجة العولمة وشهوات الحياة من غناء وطرب وزنى، وباعواْ الأرض والوطن للشيطان.

وعلى شاكلة هذا المنوال يوظف سعد الله ونوس بعض الإشارات والتقاطعات النّصية لبعض الأفكار والرؤى التي تقع في الواقع الاجتماعي للأهالي إذ يعمل على وضع المتفرج والمتلقي في صورة واقعية يعيشها صباحًا ومساءً، حين يرصد مشهدًا لطلب شيخ الضيعة "الشيخ عباس" من محمّد قطعة أرض لبناء مسجد وهنا يشير ونوس عن طريق التناص المحور إلى معنى آية قرآنية جاءت خادمة للمعنى.

«محمد: وغدًا أرض للمستوصف... وبعده أرض للمدرسة قولواْ: أتريدون تجريدي مما أملك؟

الشيخ عباس: لا يا ابن القاسم، اكتم هذه الأقوال، لا أريد أن يذاع أنّك عرقلت بناء الجامع، واستكثرت على الله قطعة أرض صغيرة، والله لو كان أبوك حيًّالقدّم الأرض وفوقها ما تيسّر من المال.

محمـــــــــد: أتريد أن أتبرع بأرضٍ لبناء الجامع يا شيخ؟.

الشيخ عباس: الحسنة والذكر الطيب كلاهما لك يا ابن القاسم.

محمـــــــــد: طيب لكم ما تريدون، أخبر عبود الغاوي أنّ الأرض جاهزة.

الشيخ عباس: بارك الله فيك.. بارك الله أهلك .. بارك الله رزقك وتذكر أن الخير عند الله كحبة قمحٍ أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء[1]»

هذا وعلى الرغم من البنى المشابهة والمماثلة في السياقات المسرحية التي قدمها سعد الله ونوس من خلال صور الحوار والمشاهد التي تحققت بين ثنايا مسرحياته إلاّ أنّ طابع

1- سعد الله ونوس، ملحمة السراب، مصدر سابق، ص61.

الإبداع لا يفارق تلك المحاورات والاقتباسات التي تحققت بين النص المسرحي والنص القرآني سواءً التناص المباشر المحور أو غير المحور.

نتائج تقييمية:

بعد ملازمة طويلة لنصوص سعد الله ونوس، ومتابعتنا لمدى تجلّي ظاهرة التناص عنده في هذا الفصل تمّ الوصول إلى النتائج التالية:

– شكّل التناص حلقة مهمة من حلقات التجربة الإبداعية عند سعد الله ونوس، إذ جاءت مسرحياته مفعمة بهذه الظاهرة النقدية، فنجده يستدعي النّص الغربي، ويبني عليه في شكل حوار ومثاقفة مسرحية كالذي رصدناه من خلال انفتاحه في مسرحيته الاغتصاب على المسرح الاسباني –القصة المزدوجة للدكتور بالمي– والبناء على شاكلته في صورة إبداعية متميزة.

– جاء التراث الأدبي العربي على اختلاف فروعه، وتعدد أجناسه متزاحمًا في النّص المسرحي الونّوسي، فما من نصّ مسرحي إلاّ ويتناص مع قصة شعبية، أو حكاية خرافية أو أسطورة، فشكّل بذلك القاعدة الصّلبة التي انطلق منها ونوس لتقديم رؤاه، وتجاربه سواء ما تعلق منها بالحياة وقوانينها المختلفة، أو تلك التي تعلقت بالتجربة الإبداعية الخاصة به وهنا تجدر الإشارة إلى النقلة النوعية التي أضفاها ونوس على المسرح العربي الحديث من خلال إزاحة الجدار الرّابع، وجعل الممثلينوالجمهور في مستوى واحد وفي حوار أفقي.

–عُدَّ النّص القرآني مرجعًا مهمًا من المصادر التي استعان بها سعد الله ونوس في بناء ملامح تجربته المسرحية الخاصة، فالقرآن الكريم كان ومازال وسيظل النص الرّباني الذي يشع بنوره الوهاج، فيضيء معالم التجارب الإبداعية الحديثة، من خلال تلك التعالقات والتناصات التي تحدث للمبدعين معه بين الفينة الأخرى، وهو الأمرالذي تحقق مع سعد الله ونوس، هذا الاخير الذي ما فتئ يتكئ على آياته، وصوره وسياقاته المختلفة، ليبث رؤاه وأفكاره في المجتمع والسياسة والحياة.

–شكل التاريخ تجربة فريدة من نوعها في العمل المسرحي عند ونوس، وهو الأمر الذي لمسناه من خلال مسرحياته التي قدمها كمنمنمات تاريخية، ورأس المملوك جابر وحفلة سمر من أجل خمسة حزيران، فقد تناص مع العديد من الوقائع والأحداث الحقيقية، ما ولّد رغبة التغير عنده.

الفصل الثالث:

جماليات التناص في مسرح

سعد الله ونّوس

يشكل التناص مركزًا مهمّا في عملية الإبداع والتلقّي على حدّ سواء، ويخلق في الوقت عينه العديد من الجماليات التي تتحقق من فن لآخر بأساليب وتقنات تتواءم وجنس العمل الأدبي، وعند الحديث عن المسرح باعتباره فنًا أدبيًا ينتقل من النّص إلى الخشبة وفق أُطُر ورؤى، تتكاثف فيها جهود المبدع والمخرج والممثل على حد سواء، ومن هذه الزاوية ارتأينا تتبّع تلك الشذرات واللّمسات التي يحققها التناص في النص المسرحي باعتباره من أهم آليات تشكل العمل الأدبي، ومن هنا رصدنا مجموعة من الأفكار والقضايا ذات البعد التناصي الجمالي في مسرح سعد الله ونوس، بناء على ما تم تقديمه من مرجعيات وخلفايات بنى عليها الكاتب معالم تجربته المسرحية.

1-مفهوم الجمالية بين اللّغة والاصطلاح:

1-1-الجماليةلغة:

الجمالية مصدر صناعي من الجمال، وللجمال معاني مختلفة متنوعة اِنطلاقًا من جذره اللّغوي، جاء في لسان العرب لابن منظور «الجمال مصدرُ الجميل، والفعل جَمُلَ، وقوله عزّ وجل: "وَلَكُم فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تريحون وحين تسرحون"، أي بَهَاءٌ وحُسنٌ، ابن سيده: الجَمَالُ الحُسنُ، يكون في الفِعلِ والخلقِ وقد جَمُل الرّجل بالضّمِ، جَمَالًا، فهو جَميلٌ وجُمال بالتخفيف، والجُمَّال بالضّم والتشديد: أجمل من الجميل، وجَمَّلَه أي زيَّنه.. وقال ابن الأثير: والجمال يقع الصور والمعاني، ومنه الحديث: إن الله جميل يحب الجمال أي حسن الأفعال كامل الأوصاف[1]». وجاء في المخصص لابن سيده: «الجمالُ الحسُنُ، رجلٌ جَميلٌ وجُمَال وجُمَّال، وحكى ابن جنّيعن الفارسي اِمرأة جملاء وأنشد:

وهبته من أمة سوداء ليست بحسناء ولا جملًا»[2]

1- ابن منظور، لسان العرب، ح11، مادة "جمل"، المرجع السابق، ص126.

2- ابن سيده، المخصص، ج2، د ط، تحقيق لجنة تحقيق التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ص102.

وهنا إشارة واضحة، واتفاق بين المعاجم العربية على أنّ الجمال والجمالية مصدران من جذر واحد، "جَمُلَ" وهما يوحيان بالحسن والزينة والبهاء.

أمّا الجمال أو الجماليات Aesthetics عند الغرب فهو مشتق من الكلمة الإغريقية Aisthanesthaiوالتي تشير إلى فعل الإدراك To perceive، وأيضًا من كلمة Aistheta والتي تعني الأشياء القابلة للإدراك أو المعنوية، ويقدم قاموس أكسفورد تعريفًا للجمال أو الجماليات على أنّها المعرفة المستمدة من الحواس، وهو تعريف عام شامل لا يحدد نوع المعرفة، وطبيعتها ومجالها ومعاييرها، وهنا يقترب الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط من هذا التعريف حين قال عن علم الجمال بأنّه العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي[1].

هذا وقد عرف القاموس الإنجليزي الجديد The New English Dictionary هذا الفرع على أنّه فلسفة أو نظرية التذوق، أو إدراك الجميل في الطبيعة والفن[2] ومن هنا يمكن الإشارة إلى أنّ علم الجمال أو الجمالية في القواميس الغربية أعطت بعدًا معرفيًا دلاليًا لعلم الجمال إذْ ربط بالمعرفة، والإدراك والفنّ، والطبيعة.

1-2-الجماليةاصطلاحا:

إن الحديث عن مفهوم الجمال وماهيته، يطرح الكثير من إشكالية تراكم النظريات والآراء، واختلاف المفاهيم والرؤى باختلاف أصحابها، واتجاهاتهم الفكرية، والمعرفية هذا ما أدى إلى الحيل دون ضبط مفهوم شامل ومتفق عليه حول مفهوم الجمال. والجمال بمنظور واقعي هو التعلق بما هو حسن ترتاح له النفس، وتطمئن به، وهو إحساس وشعور مختلف من فرد لآخر، إذ تتعدد درجاته في النفوس، وتتفاوت نظرًا للمعايير التي يبني عليه الفرد نظرته للجمال بناءً على الذوق، والرؤية الماورائية للأشياء.

1- ينظر شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، مرجع سابق، ص18.

2- المرجع نفسه.

ومن هنا يمكن القول أنّ الجمال «سمة بارزةٌ من سمات هذا الوجود، إن لم تكن أبرز سماته، والحسّ البصير المتفتح يدرك الجمال من أول وهلة وعند أول لقاء.. ولا شك أن هناك حاسة في باطن النفس تفطن للجمال، وتحسّه وتستجيب له»[1].

بناءً على أن الفنون على اختلافها تقوم على مبدأ تحقيق قيم جمالية فنية، جاء علم الجمال ليدرس تلك المعايير والسّمات التي تتميز بها، ونظرًا لكونه علم مرتبط بالذوق والرؤية كان هو من أهم الأسس، والركائز التي قامت عليها الفلسفة منذ العهد القديم، وبهذا ولدت العديد من النظريات الفلسفية حول مفهوم الجمال، وعلاقته بالفنون، ومنه وجب القول أنّ «علم الجمال هو علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة اليونانية منذ نشأتها، وظلَّ فرعًا من فروع الفلسفة في العصور الوسطى، وكذلك في عصر النهضة[2]» وهو الأمر الذي أشار إليه الدكتور شاكر عبد الحميد في كتابه "التفضيل الجمالي" إذ يرى بأن علم الجمال أو الجمالية ولد في حضن الفلسفة، إذ يقول «يتفق الباحثون بشكل عام على أنّ علم الجمال Aesthetcson –Esthetics نشأ في البداية باعتباره فرعًا من الفلسفة، ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضًا بمحاولة اكتشاف، ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيًا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيًا في عقل الشخص القائم بالإدراك[3]»

إذن موضوع الجمال يقوم على ركنين يتشكل بها، وهما الخصائص الجمالية الموضوعية في الشيء أو العمل الإبداعي، والخصائص والمعايير التي يبني عليها الشخص حكمه على الشيء بالجمال أو القبح.

1–محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1983، ص85.

2–هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسّينما، ط2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2020، ص59.

3–شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، سلسلة كتاب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، دط، مارس2001، ص18.

فالجمال كل ما يسر الحواس، ويبعث على الرضا، وهو حساسية مفرطة يتعامل معها الفنان لإنجاز نتاجه الفني، كما أن الجمال ليس في الشكل فقط، بل إنّه يتمحور في جوهر المضمون الداخلي، وهو نسبي وليس مطلق، فأسس الذائقة الجمالية تختلف بين الأفراد باختلاف مشاريعهم وثقافاتهم، وأذواقهم الجمالية، وهنا وجب الإشارة إلى مسألة مهمة وهي القبح، فالجمال والقبح متلازمان، والعمل الفني ينبغي أن يخضع بالكلية للقيم الجمالية التي تؤطره من الخارج كشكل، ومن الداخل كمضمون بل ينبغي أن يكون هناك توازن بين الشكل والمضمون[1].

2- علم الجمال في العصر القديم:

شكلت الفلسفة اليونانية القديمة قاعدة صلبة للعديد من العلوم ،والنظريات الحديثة فبآراء الفلاسفة وأقوالهم المتعددة في الحياة والخلق، والجمال والطبيعة تشكلت مفاهيم ورؤى مختلفة، وهو الأمر الذي نجده في علم الجمال، فهذا سقراط "Socrates"(469-339 ق م) يرى بأنّ «الجميل لابدّ أن يكون مفيدًا مؤدياً للغرض منه[2]» بمعنى أن الذي يؤدي دوره كما ينبغي، ويحقق الفائدة المرجوة منه هو الجميل، وهنا ربط سقراط الجمال بالأداء والمنفعة، أو الدور، أمّا تلميذه أفلاطون "Plato" فقد رأى بأن «الجميل هو النّافع الذي ينشأ عن التفكير فيه سرور، وهو يؤثر لأنه ينقل الإنسان إلى عالم الله، كما يرى أنّ الروح تدرك الجمال ولكنّ الحواس، تدرك انعكاسات ظلالالجمال[3]»

ومن ذلك يتضح لنا أن أفلاطون نظر نظرة ميتافيزيقية للجمال –ما ورائية- وكان ينشد بنظرته الخاصة عالم المثل السّامي «يتبين لنا أنّ أفلاطون كان ينزع نزعة مثالية في فهم الجمال، وينزع نزعة موضوعية، عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء، ففي الأشياء جمال، وهو جمال نسبي بالقياس إلى مُثُل الجمال، وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة

1-ينظر: حسين التكمة جي، مدخل إلى علم الجمال المسرحي، مكتب كارديا للطباعة، بغداد،ط1، 2016، ص12.
2-هاني أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص62.
3-المرجع نفسه، ص62.

المجردة من الأشياء للجمال، بعبارة واحدة نستطيع أن نلخص أفلاطون في فهمه للجمال في أنّه كان تجريديًا، مثاليًا، وأنه كان يصبو إلى فنٍ سامٍ يكشف للحس عن عالم المثل[1]» أمّا أرسطوAristotle فيرى أن الجمال يتحقق من خلال الأثر الذي يتركه في الإنسان، فلئن ربط أفلاطون الجمال بعوالم المثل والقيم التجريدية، حاول أرسطو تقريب الجمال للفن فالجميل عنده يدرك عن طريق الإنسان العاقل للشيء، وهو نسبي ومتغير، وهنا نجده يقدم تعريفًا له إذ يقول «الجمال ما تدركه العين من الأجزاء المتناهية في الصغر، والمتناهية في الكبر[2]» يربط أرسطو بين الجمال والحسن، فالجمال هو ما تراه عين العاقل جميلاً، وهو يدرك بالحواس مع مراعاة الدور الذي تلعبه عين الرائي في الأشياء، هذا وقد رأت دائرة معارف الدين والأخلاق في حديثها عن الجمال نظرتها المتقاربة ،والمتماهية مع آراء أرسطو وتعريفاته للجمال إذ تقول «هنالك طابع عام فيما نعتقد، يميز كل نظريات الجمال اليونانية وهو اعتبارها الجمال صفة في الأشياء، وهم إذا حدث أن فكروا في الأثر الذي تتركه في الفرد، فإنهم لا يصنعون ذلك إلاَّ بطريقة ثانوية، لا ليرواْ في الأثر عنصرًا جوهريا في الجمال، والنتيجة هي أنّ التأملات اليونانية في الجمال ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالميتافيزيقيا[3]» بمعنى ارتباط الجمال بالمعاني والأفكار والرؤى والمثل العليا في الغالب.

2-1- علم الجمال في العصور الوسطى:

لعبت الكنيسة دورًا هامًا في تثبيط وعرقلة حركية الفنون، باعتبار أصحاب الفن آثمين متعدّين عن حرمات المعتقدات الدينية، وهنا وقف العديد من القساوسة ،والرهبان تجاه الفن وأصحابه، في الوقت نفسه نجد منهم من آزر الفن وأهله، ودعا إليه، كأسقف هيبو القديس "أوغسطين Saint Augustin " وهو فيلسوف، ورجل دين لا هواتي مسيحي، فنجده يوضح نظرته للجمال، والعالم بقول مأثور «حيث لا يوجد إيمان لا توجد معرفة، ولا توجد حقيقة،

1-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي،ط3، 1974، ص39.

2-هاني أبو الحسن سلام، المرجع السّابق، ص63.

3-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، المرجع السّابق، ص40.

إنّ الربّ هو الجمال الأبدي المطلق الذي، يخرج عن نطاق الإحساس، وإن الفن لا ينتج صورًا واقعية لهذا الجمال[1]» فهو يربط الجمال بالمعرفة والخير، والخير في نظره هو معرفة الله وهذا النوع من الربط هو الذي أطلق عليه فيما بعد بنظرية التجاور، فكل ما وجد في العالم –من الطبيعة– من أشجار ووديان وطيور وأزهار ترتبط بإبداع الخالق وهو الخير والمعرفة.

هذا وقد درس أوغسطين الموسيقى، وحدد البحور والأوزان والإيقاعات، والسلم الموسيقى، وفق المتعة التي تحققها الموسيقى، أما القديس توماس الإكويني " Saint thomas Aquinas" فقد رأى بأنّ الجمال «ينبع من ابتهاج الربّ لكل مخلوق، فكل كائن مجبول على جوهره[2]» فهنا يثبت وجود الجمال بوجود الله، فالجمال دينيّ عنده، وحاصل بمدى ابتهاج الرب وسعادته، بامتثال العبد –المخلوق– لأوامره ونواهيه، بمعنى تطبيق ما جاءت به الأديان، كما عمل القديس توماس الإكويني على حصر مفهوم الجمال في «الكمال والانسجام والوضوح وهو ما أطلق عليه إشاع الشكل، وبهذا تم تثبيت صفة الجمال دائما بوجود الله[3]». وقد رفضت الكنيسة الفن والتمثيل إطلاقا، نظرًا لكونه مرتبط بمعتقدات وثنية أفريقية قديمة، ومع ذلك استطاع بعض القساوسة ورجال الدين تقديم مسرحيات ذات طابع ديني أخلاقي.

2-2- علم الجمال في عصر النهضة:

تشير العديد من الدراسات والأبحاث على أن مصطلح علم الجمال قد ظهر لأول مرة في العصر الحديث سنة 1735 في كتاب للألماني "ألكسندر جوتليب بومجارتن A.G Baumgarten" وأصبح مصطلحًا متداولاً في قواميس الفلسفة والعلوم الإنسانية «يستمر علم الجمال في صمت حتى عصر التنوير الألماني، في منتصف القرن الثامن عشر

1-هاني أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص64.

2-المرجع نفسه، ص64.

3-حسين التكمه جي، المرجع السابق، 68.

الميلاديعندما يبرز اسم ألكسندر جوتليب بومجارتن، الذي قدّم أبحاثا في علم الجمال[1]» ويقدم هذا الباحث الألماني موقفه من الجمال فيعرفه يقول «الجمال هو الكمال الذي يشعر به الإنسان إزاء ما يعرض له، دون الحاجة إلى التأمل العميق، فالجمال إذًا ما يرضيني ويرضيك الجمال في قناعة إنسان ما في غير تأنٍّ ورضاه التام عن الشيء شعر به[2]» فبنظرته هذه يحقق مبدأ الرضى والسّعادة، والسرور مما يطرح ويعرض أمام المتلقي، فالجمال حسي ذوقي عند بومجارتن، إذ الكمال هو الاطمئنان.

والجمال تقدير نسبي، يختلف من شخص لآخر، وبمجيئ عصر النهضة الحديث ظهرت العديد من الأفكار، والرؤى الجديدة حول مفهوم الجمالية والجمال، إذ استقل هذا الأخير، وانفصل عن الفلسفة مثلما انفصلت علوم كثيرة، وأصبحت علومًا قائمة بذاته كعلم النفس وعلم الاجتماع، وعلوم الإنسان وغيرها، ولعلَّ من أهم الباحثين والفلاسفة الذين تناولوا علم الجمال بالبحث والدراسة، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر.

2-2-1- الجمال عند هيجل:

نظرًا أن الجمالية هي العلم الذي يبحث في الجمال بعامة وفي الإحساس الذي يتولد في نفوسنا منأثره،وفي هذا الصدد يقول هيجل «الجمال يكمن في إدراك العقل لتألق الفكرة من خلال إدراك حسي في الشيء المحسوس، والوجود الحسّي المحض، ليس جميلاً على الإطلاق لكنّه، يبقى جميلاً لو أدرك العقل تألق الفكرة من خلاله، والفن ميدان الروح المطلقة، والجميل يتجلى عبر مراحل تتخذ الشكل الرمزي الكلاسيكي، ثم الرومنسي، وفي هذه المرحلة يتعدى الفن حدود كشف الروح المطلقة عن ذاتها عبر الإحساس والصور[3]». ومن هنا يربط هيجل الجمال بحدود الفكرة، ومدى إدراك العقل الباطني لها، حيث تظهر الإزدواجية الروحية عنده للفن، إذ هو ينبني على ثنائية الإدراك الباطني، والحسّي على حدّ

1-هاني أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص60.

2-المرجع نفسه، ص66.

3-المرجع نفسه، ص69.

سواء، ويورد في غير موضع أن «الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية، من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجمال والقبح[1]»، ويرى أن الفنّ بأنواعه المختلفة هو ركن أساسي في الجمال ذاته «والفن يكون جزءًا من الجمال المطلق للروح لأنّه يشتغل بالحقيقة بوصفها موضوعًا مطلقًا للوعي[2]».

وبعبارة موضحة وملخصة لمفهوم الجمال والجمالية عند هيجل كما يلي: «الجمال إنّما يقوم في الوحدة بين التصور العقلي للشيء، وبين وجوده الواقعي بحيث يكون الشيء جميلاً إذا تطابق التصور العقلي مع التحقيق الفعلي في الوجود، أو هو التطابق بين المفهوم العقلي والوجود الفعلي[3]»

إذن قامت نظرية الجمال والجمالية عند هيجل في نظرته لمدى تطابق الشكل الظاهري الحسي، وإشباعه للرغبات المعنويةوالباطنية للنفس البشرية، فبحدوث هذا التطابق الثنائي يتولد الجمال ويتحقق في الذات.

2-2-2-الجمال عند إيمانويل كانط:

يعدّ إيمانويل كانط من أهم الفلاسفة الغربيين المحدثين الذين اهتموا بالجمال والجمالية، وقد عدّ كانط علم الجمال مجالاً خاصًا متعلقًا بالذات الإنسانية، فنجده يقول «النظرة الجمالية هي النظرة المجردة من كل غرض عملي[4]»، وهو هنا يرى أن الجمال صادر عن الشيء الجميل نفسه، أي عن الشكل، واقترح نظرية الذوق، باعتباره عنصرًا لا تتحكم فيه المفاهيم العقلية، هذا ونجده يعرّف الجمال على أنّه «فلسفة أو نظرية التذوق، أو الإدراك الجميل في الطبيعة والفن[5]».

1-ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص19.

2-عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، بيروت،ط1، 1996، ص63.

3-المرجع نفسه، ص65.

4-هاني أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص67.

5-شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مرجع سابق، ص18.

يرى كانط في غير موضع أن الجمال يكون حرًّا إذا كان منعدم الغرض، ويكون تابعًا إذا كان الجميل يشير إلى غرض خاص، لأنّ علم الجمال بصفته هو ذلك العلم الذي يدرس الشكل الجمالي للاستيعاب الفكري الفنّي عند الواقع، الذي يطفو على سطح الحياة اليومية فالحكم الجمالي ذاتي فردي «إنّ الحكم الجمالي ذاتي على اعتبار أنّنا لا نستطيع أن نتجادل حول أذواق وألوان كل واحد منّا، أمّا إذا كان هذا الحكم فرديًا ومرتبطًا باختبار هذا الشيء أو ذاك، فسيتصف هذا الحكم بالموضوعية[1]» هذا وقد عرّف كانط الجمال بأنّه «العلم المتعلق بالشروط الخاصّة بالإدراك الحسّي[2]» أي أنّه شديد الصّلة بتلك القوانين، والمعايير المتعلقة بالإدراك الحسي الملموس للأشياء، والحكم عليها بالجمال والقبح، على اعتبار أن القبح كذلك قيمة جمالية تتحقق في الشيء المدرك ذاته.

3- جمالية المسرح من النص الدرامي إلى العرض المسرحي:

3-1- جمالية الكتابة الدرامية:

يشكل النّص الدرامي حلقة مهمة في هيكل البناء العام للمسرحية، فهو نصّ يجمع بين ثنائية التأليف (الكتابة)، والتمسرح (التمثيل)، ويعد اللّبنة الأولى لأي عمل درامي مهما كان نوعه، وفي هذا يشير الكثير من علماء الجمال، والفن أن اللّذة الجمالية لأي عمل مسرحي تشق طريقها من النّص المكتوب في حد ذاته، وهو الأمر الذي يشير إليه الدكتور كمال عيد حين يقول «والبعض الآخر من العلماء يرى أن النّص المكتوب من المؤلف المسرحي، هو صاحب السّيادة الحقيقية، لأنّ كلماته هي المولد الشّرعي للعلاقات الجمالية، والحسية، والتي ما هي في الحقيقة إلا التعبير الفنّي عن وجهات نظر المؤلف، والناقلة مباشرة لأحاسيسه وأفكاره التي خطّها هذا المؤلف في كلمات، وجمل ، وبمدارات أدبية تخرج أمامنا كمشاهدين في شكل مسرحية حاملة للمضمون الأساس فيها[3]» فالنّص المسرحي هو القاعدة الأساسية

1-مارك جمينيز، الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، تر كمال بومنير، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2012، ص25.

2-شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المرجع السابق، ص18.

3-كمال عيد، جماليات الفنون، دط، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص101.

التي تنطوي على آليات تمسرح النص، وهو الأمر الذي يميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كالرواية والقصة والشعر وغيرها.

الكتابة المسرحية –الدرامية– هي الانعكاس الفعلي التمثيلي لآراء ورؤى الكاتب المسرحي، التي يشحنها ويبثها في نصّه الدّرامي وبالتالي «النّص المسرحي موجود دخل العرض في شكله الصوتي، ووجوده مزدوج فهو يسبق العرض ثم يصاحبه فيما بعد[1]» ومنه يمكن اعتبار حركة الكتابة والإبداع هي الخطوة الأولى، ثم يأتي بعدها الدور المنوط بالمخرج والممثل والجمهور، باعتبارهم يشكلون الطور الثاني في تشكل البناء المسرحي وحتى تتحقق اللّذة الجمالية التي يقدمها النّص الدّرامي لابدّ من الإشارة إلى ذلك التواصل والتربط بين قراءة المتلقي النص، ومشاهدته على رَكح المسرح، فلاشكّ أن تلقي النّص الدّرامي منذ الوهلة الأولى –نص– يصنع نوعًا من الاستعداد الجمالي للقارئ (المتلقي) وذلك بناءً على الأبعاد الفكرية، والمعرفية التي قدّمها المؤلف في النّص المكتوب.

المسرح هو نتاج أدبي، وعرض مجسد ملموس في الوقت نفسه، وفنٌ قابلٌ للتجدد وإعادة الإنتاج، ذو حركة مستمرة منذ القديم، كُتب وأبدع في شكل نصوص معدة ومهيأةٌ للتمثيل، أي يجسد المخرج والممثلون تلك الشخصيات ،والحوارات التي صنعها المبدع نفسه فالنّص المسرحي «هو الذي ليس معدًا عن نص مسرحي معروف، وليس (المُؤلف) عن قصة قصيرة، وليس المقتبس عن نص آخر، أو عن أيّة مادة أدبية، فالمقصود إذن هو النّص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما، وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية، وبناء للشخصية والصراع المسرحي، وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر فيما يسمى في قواعد التأليف المسرحي بالحبكة[2]» فالنّص الدّرامي لاشكّ مرتبط بالمنّصة والجمهور ومن ورائهما المجتمع.

1–آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، تر مي التلمساني، وزارة الثقافة (مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي)، 1977، ص23.

2–فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، مرجع سابق، ص17.

إنّ النّص الدرامي وإن كان ذو سمة تميزه عن غيره من النّصوص –نص تمثيل– إلّا أنّه لا يخرج في بنائه عن تلك التراكيب، والبنى الأسلوبية والدلالية التي يرسمها المؤلف من إبداعه ومخيلته، وهو نصٌ دائمٌ الحركة والتفاعل، والتطور كغيره من النّصوص، حلقات متلاحمة تجسد هيكلة عامة للحياة في شتى صورها، ومجالاتها الثقافية والاجتماعية والمعرفية والتاريخية، وتلك الرؤى والأفكار ،التي لطالما آمن بها المبدع –الكاتب– المسرحي في مخيّلته وآثر إلّا أن ينقلها ويجسدها في شكل نصٍ درامي، هذا الأخير الذي سرعان ما يتهيكل في شكل صور، ومشاهد وحوارات تنجز على ركح المسرح.

فالكاتب المسرحي هو الذي يؤلف ويبدع الأفكار، ويرسمها في شكل رسالة ليأتي الآخر فيتكلم عن لسانه على ركح المسرح «نستطيع أن نرى كيف يتوارى المؤلف في المسرح، وكيف أنّه يكتب، لكي يتكلم الآخر، بدلاً منه، ليس فقط الآخر، ولكن مجموعة من الآخرين، يتبادلون الكلام، فليس من الممكن أن نفكّ شفرة المسرح بوصفه عملية إسرار، أو تعبير عن شخصية، وأحاسيس ومشكلات المؤلف، إذْ أنّ كلّ المظاهر الذاتية تتم إحالتها بوضوح إلى أفواه الآخرين[1]».

ومن هنا جاءت الشخصية المسرحية التي تتقمص أفكار، ورؤى الكاتب في الكثير من الأحيان، مع ما يضيفه المخرج من تعديلات وتحويرات على النص المسرحي، ومنه يمكن القول أن هذه اللغة التي يكتب بها المبدع الدّرامي أدت إلى «ابتداع مسرح تركيبي جمع بين الكلمة والحركة، والإنارة والموسيقى، كما أنّه يقوم على الحدث المسرحي ضمن منظومات جمالية تأخذ شكل لوحات.. وهذا ما جعل النص يفيض بشتى الرموز، وينحو إلى التجديد المطلق أحيانا[2]»، ومما سبق ذكره يمكن الإشارة إلى أنّ النّص المسرحي يقوم على مجموعة

1–آن أوبرسفلد، المرجع السابق، ص25.

2–هاجر مدقن، الجمالية في المسرح قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لعبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد 2، ورقلة الجزائر، 2016، ص340.

العناصر التي تدخل في بنائه حتى تتحقق الصورة الجمالية لدى القارئ، والمشاهد الجمهور على حد سواءويمكن رصدها فيما يلي:

أ-اللّغة:

اللغة الدرامية، أو لغة المسرح هي تلك الجمل والعبارات التي يتبادلها الممثلون على خشبة المسرح، وتتبني أساسًا على النّص المؤلف- الكتابة الدرامية، المسرحية الأصلية- أو هي «النص النّاجز الذي يكتبه (مكتوبًا ومقروءًا ومنطوقًا) مؤلف ما، في أدب إنسانيتة[1]» وحتى تحقق اللغة المسرحية نوعا من الجمالية للقارئ أو المتلقي للحدث المسرحي على سواء يجب أن تتصف بخاصية الوساطة، بمعنى أنّها الوساطة بين المبدع المؤلف والمخرج والجمهور، وهي وسيلة وليست غاية «إنّ اللّغة في المسرح تتميز بخاصية جوهرية هي أنّها وسيطٌ وليست إنتاجًا نهائيًا تامًا في ذاته مثل الرواية، بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية، ويتم فيها اختيار عنيفٌ لمدى قوة تمثيلها للحياة، بإعادتها إلى الحياة مرة ثانية[2]»

ويرى العديد من النّقاد ودارسي المسرح أنّ اللغة الدرامية تُحقق جماليتها بتحقق مجموعة من العناصر هي:

«-التعبير والتفكير بلغة الشّخصية، ممّا يعكس الحياة إلى المسرح.

- الابتعاد التّام عن استعمال اللهجات المحلية (غير السائدة)، والتعبيرات الفجة والركيكة.

-استعمال المؤلف المسرحي الجمل القصيرة ذات الإيقاع كلّما أمكن ذلك.

ويشير الدكتور صلاح فضل إلى تلك الطاقات الجمالية، والمكنونات التي تحملها اللّغة المسرحية بين ثناياها، فنجده يقول «اللّغة في المسرح من أصفى نماذج التوصيل، فإنّها

1-أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2001، ص149.

2-صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، 195، ص241.

بالذات تنكشف عندها، وعلى صفحتها جميع شوائب الضعف والقصور..، هي دائمًا مشحونة بالمتفجرات، كلمةٌ لها تاريخ عند المستمع المشاهد، كل عبارة لها ماضٍ مفعم بالعشق والوصال، الكلمة في المسرح حادةٌ كالمدُية، لا ترهُّل ولا زوائد ولا مناطق ميتة، حتى الثرثرةلابّد أنْ تكون لها وظائف حيوية، الحمولة الإيديولوجية للّغة في المسرح تصنع حياته[1]» ومن هنا كانت اللّغة عنصرًا هامًا في تشكل العمل الدرامي بجماليتها، وقدرتها على تحويل رؤى المبدع –الكاتب– إلى مشاهد تستطيع وضع المتلقي –الجمهور– في جو اللذة المسرحية ،بدءًا من النّص المكتوب، وانتهاءً بتجسيدها على الرّكح.

ب–الحوار:

يشكل الحوار الرّكن الأساسي في عناصر العمل الدرامي، وقد وُصف من طرف النّقاد على أنّه أسلوب التعبير الدرامي المتميز، ونظرًا أنّ «الكُتاب المسرحيين كانوا عماد الحركات المسرحية المهمة، فقد احتلت النّصوص المكانة الأولى في العرض المسرحي، وكان ذلك دافعًا إلى بذل الاهتمام في إيصال الحوار بأبهى صورة إلى أذن المتلقي، ولأن النّص المسرحي أدبٌ يصدر في كتاب، ولأنّ اللّغة مادة الأدب، حرص الكتاب على تجويد حوارهم وصقله، حتى يبدو قرينًا لبقية فنون الأدب[2]» وعليه فجمال النص المسرحي المكتوب أو الممثل كلاهما قائم على مدى نجاح، وتحقق الحوار الذي يرسمه الكاتب في نصه، فهو عنصرٌ يتهيكل من لغة النص المكتوب إلى لغة العرض، في شكل تخاطب واتصال مباشر بين الممثلين على خشبة المسرح، والحوار «ليس الكلام العادي أو الخطاب المرسل إلى المشاهد عن عمدٍ، وإنّما هو أداءٌ تمثيلي لجمل حوارية، تنظمها لغة هضمها الممثلفيتحاور بها مع نظرائه[3]»

1–صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، المرجع السابق، ص243.

2–فرحان بلبل، المرجع السابق، ص102.

3–أحمد زلط، المرجع السابق، ص152.

إنّ جوهر وروح العمل الدّرامي هو الحوار، الذي يُتداول بين الممثلين في شكل معادلة تتنامى لتقدم في الأخير الغاية والهدف من العمل الدرامي في حدّ ذاته، وهو العنصر الذي يحوّل وينقل النّص من المكتوب إلى الأداء، على اعتبار أن المسرح يقوم على فن التمثيل والتجسيد.

والحوار الدرامي «هو مركز منتقى مهذب، وله غايةٌ محددة أي أنّه درامي ولا شكّ أنّ الكتّاب المسرحيين جميعًا يعرفون ذلك، ويفرقون تفريقًا دقيقًا بين الحوار المسرحي، وبين الكلام العادي[1]» إذنْ هو حوارٌ موجهٌ من طرف المؤلف للجمهور عن طريق أداء الممثلين في حركية تتطور، وتنمو وترافق الحدث المسرحي إلى النهاية، إذْ لا تتوقف حتى ينتهي المشهد. «والحوار لا يجوز فيه التوقفات، والمقاطعات التي تكون في الحديث العادي، وهو يجري على نسق متواتر من التنظيم، فالشخصيات لا يقاطع بعضها بعضًا، وكل واحد منهم ينتظر انتهاء كلام شريكه حتى يبدأ كلامه[2]»، وهذا البناء المحكم للحوار في المسرحية لا شكّ هو من صنع اللغة والكتابة المسرحية، التي وضعها المؤلف بين دفتي مؤلفه الجديد.

إنّ الحديث عن جمالية الحوار الدرامي لا شكّ يقودنا إلى مجموعة من الخصائص إذا توفرت فيه جعلت منه يحقق الغاية المرجوة، والهدف المنشود من وراء العمل المسرحي في حدٍّ ذاته، ويرى أكثر من ناقد مسرحي أنّ الحوار الدرامي النّاجح هو الذي يتسم[3]:

-الوضوح والصحة لغةً ونطقًا.

-الإيجاز والاقتصاد في الجمل والعبارات.

-تضمين الفكرة –الموضوع– الحوار.

-الإيقاع: الأسلوب النغمي والدلالي في صياغة الحوار.

-المساهمة في الإفصاح عن تسلسل الأحداث.

1-فرحان بلبل، المرجع السابق، ص104.

2-المرجع نفسه، ص105.

3-أحمد زلط، المرجع السابق، ص152.

-التنوع الفني الملائم لنوع النص.

-الإسهام في الملحقات والعناصر الفنية الأخرى في التعبير عن الشكل.

-الموضوعية المعبرة عن مكنون كل شخصية في النص العرض بأبعادها المختلفة.

-تجويد ملكة الأداء الحواري بين الإسراع والإبطاء.

وبتظافر هذه العناصر تتجلى الرؤية الجمالية للحوار سواءً مقروءًا، أو مشاهدًا على خشبة المسرح من طرف الممثلين.

بالإضافة إلى ما تم التطرق إليه يمكن الإشارة هنا أن هناك العديد من العناصر المهمة في تشكل الكتابة الدرامية، وبنائها بشكل جمالي ذوقي، كرسم معالمشخصيات المسرحية داخل النّص على اعتبار أنّ الشخصيات هي «النّماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه، أو خياله في لُحمة(النّص) المسرحي، منهم الشخصيات الأساسية أو المحورية (الأبطال)، ومنهم الشخصيات المساعدة مع غيرهم من النماذج الثانوية[1]» هذه الشخصيات التي تقدم الأدوار المسندة لها وفق النّص المكتوب سلفًا.

أمّا الحدث المسرحي كما تعرفه الدكتورة نهاد صليحة فهو « المفهوم الجوهري للحدث الدرامي والذي لا يتغير من تيار إلى آخر، هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية، قد يكون الحدث نفسيًا، وقد يكون ماديًا، قد يتحقق كاملاً على مستوى خشبة المسرح فقط، وقد يتحقق في إدراك المتفرج فقط، وقد يتم من خلال جدلية الخشبة المسرحية والصالة[2]» وبهذا المفهوم ترتسم معالم الحدث التي يخطها المؤلف، أولاً في نصه لينتقل بعدها إلى مراحل التحقيق والتنفيذ، وقد تتعدد وتتفاوت مستويات حدوثه، هذا بالإضافة إلى الحيّز الزماني الذي يشتغل عليه المؤلف، بدءًا بذلك التواتر الذي يهيؤُه للانتقال بين المشاهد المسرحية، وكيفية – لحظة– البدء والانتهاء، والوقت الصّامت الذي يبدعُه المؤلف بين ثنايا النّص، وبتظافر هذه العناصر وأخرى يتولد ذلك التناسق والانسجام بين ثنايا الكتابة الدرامية، ما يولد نوعًا من

1-أحمد زلط، المرجع السابق، ص156.

2-نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، دط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999، ص28.

القبول والاستحسان لدى المتلقي ناقدًا كان أو عاديًا، وهو ما يمكن أن يرتقي بالنّص الدرامي إلى مصاف اللّذة الفنية والجمالية.

3-2- جمالية الفضاء المسرحي:

يقصد بالفضاء المسرحي هو ذلك الحيز المكاني الذي يشغله الممثلون أثناء تقديم النص الدرامي، وهذا الحيز المكاني أطلق عليه اسم الفضاء باعتباره أكثر اتساعًا وشمولاً منلفظ المكان، نظرًا للدلالات العميقة التي يحملها لفظ الفضاء، وتعرفه آن أوبرسفيلد بقولها «لو أنّ أول خاصية تميز النّص المسرحي هو استخدام شخصيات يمثلها ممثلون، فإن الخاصية الثانية التي ترتبط بشكل لصيق بالأولى هي وجود فضاء ما، تحيا فيه هذه الكائنات الحية، حيث يبذل النشاط البشري، في مكان ما، وينسج بين الشخصيات وبين هؤلاء والمتفرجين علاقة[1]» وعليه فالفضاء المسرحي هو المكان الذي تنشط فيه الشخصيات المجسدة للحدث المسرحي، غير أن هذا الفضاء يتسع ويتجاوز دلالة مكان الممثلين إلى هيكل عظيم، يضم بين جنباته الجمهور والممثلين، وخشبة المسرح (الركح) والعديد من المؤثرات الأخرى ،وهنا يمكن القول أن الفضاء المسرحي «حقيقة معقدة Complexe تبني بطريقة مستقلة فهو -في الوقت نفسه- محاكاة (أيقونة) لحقائق غير مسرحية، ولنص مسرحي (أدبي) ثم إنّه موضوع إدراك بالنسبة للجمهور[2]»

يشكل الفضاء المسرحي القاعدة الصلبة التي تتجسد عليها معظم العناصر المسرحية فيه ينقل النص من التنظير إلى التطبيق، وعليه تتحول الأفكار والرؤى إلى أشخاص تغمرها الحياة والحركة والنشاط، ويعدّ هذا الفضاء من أولويات المخرج والكاتب على حدّ سواء، فهو المجال الذي تتجلى فيه العديد من الجماليات، باعتباره الإطار الجوهري لخشبة المسرح، وهو متلقى الكاتب وأفكاره من جهة، والممثلين والجمهور من جهة ثانية، ومنه كان لزامًا على المبدع مراعاة جماليات هذا الفضاء، وإعطائه كامل الرعاية من التأثيث والتخطيط الفنذي له

1-آن أوبرسفيلد، المرجع السابق، ص175.

2-هاجر مدقن، المرجع السابق، ص330.

مع مراعاة ما يتناسب وجوهر العملية المسرحية المعدة من أجل التمثيل، والتجسيد في هذا الفضاء المسرحي.

ونظراً أن النّص المسرحي كُتب من أجل التمثيل، وجب مراعاة ذلك إذْ أنّ معظم النصوص السّردية كُتبت للتلقي والقراءة عَدا النّص الدّرامي «النّص الدرامي هو النّص الأدبي الوحيد الذي لا يمكن قراءته قراءة تعاقبية، والذي لا يُستوعب إلا في كثافة العلامات المتزامنة، أي العلامات المتراصة في الفضاء، أو التي تحتل حيزًا في الفضاء أيًا كانت عملية خلق الفضاء التي ينتجها النص»[1] بمعنى أنّ النّص الأدبي هو الذي يسعى إلى رسم معالم وسمات خاصة للفضاء الذي يجسد فيه، وفق الرؤى والأفكار التي حملها المبدع نفسه.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هناك من يجعل الفضاء المسرحي فضاءات متعددة، كالذي نجده عند بارتيس بافيس P.Pavis في معجمه إذ يعدد ستة من الفضاءات، أربعة منها جاءت تتوافق والمنظور النقدي المسرحي الحديث للفضاء المسرحي وهي[2]:

- **الفضاء الدرامي:** وهو الفضاء الذي يضمنه المبدع نصه، ويتهيكل في ذهن المتلقي أو القارئ للنص عن طريق التخيل.
- **الفضاء المسرحي:** وهو الحيز المكاني الذي يتجسد فيه النص أي هو الخشبة – المنصة– حيث يتحرك الممثلون، وينحصرون في المساحة المحددة لهم.
- **الفضاء السينوغرافي:** وهو الحيز الجامع والذي يضم الفضاء الدرامي، والمسرحي وهو حيز ناتج تتهيكل فيه جميع العناصر المشكلة النص المسرحي.
- **فضاء اللّعب (الحركي):** وهو الفضاء المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره وتنقلاته، وعلاقته بالمجموعة، وتموضعه على خشبة المسرح.

[1] آن أوبر سليفد، المرجع السابق، ص 175.

2–ينظر: بارتيس بافي، معجم المسرح، تر مشال ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،ط1، 2015، ص213.

وبهذه الفضاءات ينتقل النص من التأليف إلى التجسيد، وهي فضاءات متكاملة، من حيث الشكل والدلالة في العملية الإبداعية المسرحية، وبتظافرها يتحقق ذلك الجمال الفني الذي ينشُده المؤلف والمخرج والجمهور على حد سواء، وقد تنبه المسرحيون والنقاد إلى الأهمية التي يلعبها الفضاء في تحقيق ما يعرف بالقيمة الجمالية، لذلك حرصوا على إعطائه الجانب الأوفر من الدراسة والعناية والتخطيط.

3-3- الهيكلة الجمالية للفضاء المسرحي:

أشار العديد من النقاد أن قيام الفضاء المسرحي بالدور المنوط به يستدعي حضور مجموعة من العناصر، حتى تتحقق القيمة الجمالية المنشودة فيه، هذا وقد استقر الرأي عند أكثر من باحث على أن الهيكل العام للتفضي المسرحي في النقد الحديث قد تجاوز المعايير التقليدية المجسدة في البناء والصورة، وغيرها إلى معايير حداثية تواكب تطور الحركة المسرحية والنقدية الحديثة، ويمكن القول أن الهيكل الجمالي للفضاء النصي يتحقق بتحقق ما يعرف بالفراغ، والتجريد،والعجائبي، هذه العناصر التي راهن عليها أكثر من باحث في عملية تشكل القيمة الجمالية المتوخاة من الفضاء المسرحي.

3-3-1- التجريد:

خاصية من خصائص التأثيث الجمالية للفضاء المسرحي، إذ يُعد التجريد نقلة نوعية في حركية المسرح «فضاء مسرحي تجريدي فارغ[1]» ويوضحه الدكتور عبد المجيد شكير أكثر بقوله «أصبح التجريد صلب اللعبة المسرحية، إذ يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسّحر والمتعة اللّتين لا يوفرهما التقرير، والمباشرة، لأنّه عنصر يكثف الرموز والصور، والتشكيلات، ويلعب دورًا إيجابيًا، يعين الجمهور على بناء أكثر من شكل للمكان الواقعي انطلاقا من مخيلته[2]» ومنه فالتجريد ينحو منحى ضد الواقعية، والكثافة في المشهد

1-عبد المجيد شكير، التأسيس الجمالي للعرض المسرحي (جمالية التفضي في المسرح الجزائري)، مجلة جماليات، ع1، 2014، مستغانم، الجزائر، ص105.

2-المرجع نفسه، 105.

والصورة، إذْ يحاول الارتقاء بالمتلقي إلى الاكتفاء بالإشارة والرّمز للدلالة على جملة المعاني والصور المتعددة والمختلفة فهو «والتجريد وإن كان في شكل من إشكاله اختيار فرضته قلة الإمكانات المادية على المبدع المسرحي، لكن يعزوه وعي جمالي، يختصر العنصر الواقعي فيما هو جوهريّ، فاكتسب عنفًا تعبيريًا، وقوة إيحائية حرر المتفرج من الفضاء التقريري المباشر[1]».

فالتجريد يقوم على القطيعة مع الممارسات الكلاسيكية القائمة على الجاهزية في الصورة، والحدث المسرحي، إذ يكتفي هو بما هو جوهري فقط.

ومن هنا جاء ذلك الدور الذي يلعبه التجريد في إضفاء نوعًا من الإيحائية والرّمز على المشاهد المسرحية، هذا وقد اكتسب التجريد «عمقه التعبيري، وقوته الإيحائية من حيث كونه تغريبًا لما هو واقعي في الاستعمال، فقد تصير قطعة من شبكة كافية لأن ترمز للسّجن وتصير قطعة ثوب بين عمودين كافيةً لأنْ ترمز لمنزل[2]» وهو الأمر الذي يجب أن يرتقي إليه المتلقي بذائقته ومخيلته، فيطورها للتسامي فوق ما هو مادي واقعي «كل عمل فنّي وخصوصًا كل عمل إخراجي يتجرد من أجواء الواقع المحيط به، .. ومن طبيعة العمل الإخراجي تنظيم الواقع وغربلته وتجريده وإبراز حقيقته[3]»

3-2-2- الفراغ:

اتجه المسرح الحداثي إلى ما يعرف "الفضاء الفراغ" وأصبح من أهم سماته الحداثية حيث تحرر من قيود الكلاسيكية التي عملت على التكثيف المشهدي في الفضاء المسرحي هذا وقد «انكبّ العمل السّينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور، أو الاتجاه في أحسن الأحوال إلى اختزالها في أقل العناصر الممكنة، وبالتالي تجاوز كل ما يمكن أن يكون محاكاة لمكان من العالم الواقعي[4]». أي أنّ المخرج والكاتب للنّص يوليان أهمية للمكان

1-هاجر مدقن، المرجع السابق، ص333.

2-عبد المجيد شكير، المرجع السابق، ص105.

3-باتريس بافي، المرجع السابق، ص53.

4-عبد المجيد شكير، المرجع السابق، ص103.

الفارغ، بحيث تقدّم المشاهد، والأحداث دون أن يشعر المتلقي بالرتابة القديمة للفضاء المسرحي، إذ تؤثث الخشبة المسرحية بمراعاة جانب التخفيف، والاختزال في الكثير من العناصر السّينوغرافية التي تدخل في بناء المشهد المسرحي، وبالفراغ يستطيع جمهورالمتلقين التعايش مع المسرحية بمراحل تؤهله للشعور بالمتعة، واللذة الجمالية.

إنّ العمل على الفراغ في الفضاء المسرحي باعتباره شكلاً من أشكال القيمة الجمالية في تأثيث الفضاء المسرحي هو نوعٌ «نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة، ممتدة في المطلق، تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة متخيلة المتلقي، وقدرته على إدراك العوالم المجردة، والميتافيزيقية التي تقود فيها الرموز البصرية إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي[1]»

3-3-3- العجائبي:

عنصر العجائبي في المسرحية الحديثة، عنصرٌ مهمٌ إذْ تتواري الكثير من العوالم وراء هذه السّمة المُهمة المكونة للفضاء المسرحي، فهو «توليف بين عنصرين القريب والعجيب يتحققان حسب درجة تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعة، فإن سلّم بها، فهي عوالم غريبة غير مألوفة، وإن تقبلها، بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة[2]» إذن العجائبي هو ما يتجاوز الواقع بمعطياته المادية الملموسة إلى واقع آخر، يتجاوز حدود العلمية والواقعية، متجاوزًا بذلك الصّور، والصيغ والمحاكاة الكلاسيكية التي دأب عليها المبدعون والمخرجون، وألِفها الجمهور.

إنّ الحديث عن العجائبي ودوره في تأثيث جمالية الفضاء المسرحي يسوقنا للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولاً في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع، واللاواقع[3]».

1-هاجر مدقن، المرجع السابق، ص333.

2-عبد المجيد شكير، المرجع السابق، ص107.

3-شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مح16، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص113.

فالعجائبي يسمو لما فوق الطبيعة، ولا شك أنّه يتحقق عند اللقاء الأولي الذي يلتقي فيه المتلقي –المشاهد– بالنّص الممثل على خشبة المسرح، في فضاء تكاملي، وبهذا يتهيكل العنصر العجائبي ويتجسد «في أدوات متعددة في نوعها ومادتها متراكبة، تنتج علامات تقوم على التنضيد بطريقة تتميز بالغرابة في توزيعها غير المتجانس على مساحة اللّعب المسرحيحيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، بل وتمتد إلى الجمهور أيضا[1]»

وعليه فالعجائبي قد يتهيكل في ثياب رثةٍ قديمةٍ ممزقةٍ، أو صورة غريبة غير متجانسةً مع الواقع للممثل ما في المسرحية، وقد يتشكل في المؤثرات الصوتية الموظفة ذات الطابع الغريب، أو من ذلك التنافر الذي يصنعه المخرج في ديكور العرض، وغيرها من الصور التي تتعارض وما تعوده المتلقي من بساطة في الإلقاء، وسهولة في تحليل المشاهد والصور، هذا وقد فهم معظم المسرحيون الدور الذي يلعبه هذا العنصر من تحقيق للفرجة وبث فسحة من الجمالية على الفضاء المسرحي، فراحوا يجسدونه في أعمالهم ونتاجاتهم المسرحية.

وبناءً على ما سبق يمكن القول أن التجريد، والفراغ، العجائبي من العناصر المهمة في تشكل القيمة الجمالية للفضاء المسرحي، فبتآلفها ولامتزاجها في الفضاء تحقق نوعًا من الجمال، واللذة المشهدية لدى الجمهور، وبهما يتحرر الفضاء من المعايير الكلاسيكية القديمة التي ما فتئ الكاتب والمخرج والقارئ يتحررون من سطوتها.

3-3-4- العناصر التقنية في الفضاء المسرحي وجماليتها:

بالإضافة إلى الفراغ، والتجريد العجائبي تساهم العديد من العناصر التقنية في صناعة جمالية الفضاء، وتجعل منه كلًا متكاملاً مترابطًا، يؤدي الوظيفة المرجوة ويحقق الغاية المنشودة في تلاحم توليفي، يتحسسه المتلقي إثر مشاهدته للعرض المسرحي ،فالعناصر التقنية الحديثةرفعت الحدث المسرحي إلى مصاف إبداعية جديدة، وأضفت عليه طابعًا جماليًا فنيًا يتراءى من اللحظة التي يهندس فيها المخرج فضاءه المسرحي، هذا وقد تنبه

1-هاجر مدقن، المرجع السابق، ص334.

النقاد المسرحيون والمخرجون والمبدعون للدور الذي تؤديه هذه العناصر التقنية، فأعطوها بالغ الاهتمام، والعناية في بناء وتشكل الفضاء المسرحي.

يتهيكل النص المسرحي منذ ولادته في شكل فقرات وعبارات تجسدها شخصيات يتمثلها المبدع في خياله، وفي الوقت نفسه يعمل على تكييف نصه مع العديد من المؤثرات والعوامل الخارجية التي تساهم في نقل أفكاره ،ورؤاه للمتلقين بمعية المخرج، وهنا تدخل السّينوغرافيا[۞]باعتبارها العنصر المهم في تصميم وتهيكل الفضاء المسرحي على الخشبة، إذ تعد: «علمًا وفنًا لتنظيم خشبة المسرح والفضاء المسرحي، وتعني أيضًا، مجازيًا، أو كتابة الديكور بحد ذاته، ونتاج عمل مصمم المسرح المشهدي[1]» ومن هنا تعددت العناصر التي تدخل في بناء الفضاء المسرحي في جانبه التقني، من الديكور إلى الإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والألوان وغيرها، ويمكن الإشارة هنا أن هذه العناصر قد تطورت بتطور النظرة السينوغرافية للفضاء المسرحي الحديث ، حيث فرضت معطيات جديدة رافقت التطور المشهدي للخشبة منذ القديم حيث «تعبر السينوغرافيا عن رغبتها في أن تكون كتابة في الحيز الثلاثي الأبعاد، لا فنًا تصويريًا للستارة المرسومة[2]» وبناءً على أن المسرح هو فن يسمح بتلاقي العديد من الأجناس الأدبية فيه، والكثير من العناصر التي تساهم في تشكل النص المسرحي على الخشبة ومن أهمها:

أ-الدّيكور:

يشكل الديكور الخاصية المرئية المشاهدة من طرف الجمهور، وأول ما تقع عليه عين المتلقي في المسرح هو ديكور المسرحية، حيث يعمل على تأثيث العناصر، والموجودات على الخشبة من مناظر وصور، ألبسة الممثلين وغيرها، فهو فن تشكيل وتوزيع الأشياء والموجودات على خشبة المسرح، بكيفية يمليها النص في تصويره للمشاهد، والحدث

۞ السينوغرافيا (Scénographie): هو فن تزيين المسرح والديكور بالرسم عند ليونان أما في عصر النهضة فأصبحت تقنية تتمثل في رسم المنظور وفي تلوين ستارة المسرح الخلفية، ينظر باتريس بافي،المرجع السابق، ص477.

1-باتريس بافي،المرجع السابق، ص477.

2-فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، تر يوسف البدري، دط، مؤسسة بورسعيد للطباعة، مصر. دت، ص50.

المسرحي، ونظرًا لقيمته أولى دارسو المسرح أهمية بالغة بفن الديكور، إذ أصبح فنًا قائمًا على أسس علمية حديثة، مُوَلَّدة من امتزاج الفنون المشركة في تقديم العرض المسرحي. هذا وقد تطور الديكور عبر المراحل التي عرفتها المسرحية منذ القدم، لتستقر على مجموعة من المعايير الفنية والجمالية للمشهد المسرحي في العصر الحديث، كما يمكن القول أن الديكور حديثًا قطع شوطاً ليس باليسير في مسألة تحرره من الهيمنة والنظرة الكلاسيكية له، إذ أصبح قاعدة صلبة متينة،ينبي ويتشكل النص الدرامي عليها، «إذا كان مصمم الديكور له الحرية في صنع الديكور فإنّه مع ذلك لا يستطيع أن يستسلم إلى هواه الخاص، فلا يجب فقط أن يتسلسل إلى جو الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره[1]» ومن هنا جاء بناء وتشكل الديكور على الخشبة شديد الصلة والارتباط بالنص الدرامي، وفلسفة ورؤى المبدع حول هيكلية البناء المشهدي للمسرحية –الديكور– وعليه يمكن القول أن الديكور هو آلية من آليات تقديم النّص الدرامي.

يلعب الدّيكور دوًرا هامًا في رسم معالم الفضاء المسرحي، خاصة حين يعمد المخرج إلى محاولة تقريب الصورة للمتلقي –الجمهور– من خلال رسم مشاهد تتنوع بتنوع الحدث الدرامي، ومكانه الذي وقع فيه، وهنا تظهر الوظيفة الإيحائية، والدلالية للديكور فهو وسيلة لتقريب المتلقي –الجمهور– من الحدث لا غاية، وقد يتنوع بتنوع المرامي والأهداف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وغيرها التي يسعى النص الدرامي لتحقيقها.

ولأن الدّيكور يسعى في جوهره إلى تأثيث الفضاء المسرحي الركحي، فهو يسعى إلى محاكاة الواقع بصور ومشاهد تتماهى والحقيقة الواقعية، ليجد المتلقي نفسه في مرآة عاكسة لمحيطه، إذًا فالديكور ينظّم الفضاء المسرحي، ويجعله يتأرجح بين رؤيتين «تصور واقعي يريد لأن يكون حقيقيًا في كل تفاصيله من أجل الإيهام بالواقع، من سلبياته تراكم عناصره حد التضخم الذي يشحن الخشبة بحيث يصعب تحويله، وتحريكه، فيظل ثابتًا على امتداد العرض ...وتصور إيحائي مدروس جيدًا، الذي يترك حرية الخيال للمتفرج موحيًا بجو خاص

1–فيليب فان تيجام، المرجع السابق، ص50.

شاعري[1]» وبناء على هذين التصورين جاء الديكور خاصة في بعده الإيحائي مشخصًا للعديد من القيم الجمالية للعرض المسرحي، مقدمًا في الوقت نفسه رسائل معرفية إيحائية ترسم في مخيلة المتلقي، وتحقق متعة المشاهدة لديه.

ب-الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

شكلت الموسيقى الرديف الملازم للمسرح منذ القدم، إذ يعود تاريخها إلى تلك الطقوس الدينية البدائية التي كانت تقام في حضرة الآلهة، خاصّة عند الإغريق «إذ تلاحمت-عند نشأة المسرح- عناصر مثل الموسيقا، والغناء والرقص، من خلال الطقس الديني، وكونت قيام الاحتفالات الديونوزوسية أو الباخوسية، التي كانت عبارة عن احتفالات دينية، تنسجم مع عقيدة اليوناني القديم[2]» حيث امتزجت الموسيقا بالكلام والأناشيد والرقص، وهي ظواهر عرفت في معظم النماذج المسرحية القديمة، وامتدت إلى العصر الحديث، إذ تتفق معظم المسارح عبر التاريخ على حضور نوع من الموسيقى، وهو الأمر الذي يوحي بأهميتها في بناء المشهد الرّكحي.

إن توظيف الموسيقى لا شكّ عامل مهمّ في إضفاء نوعًا من الجمالية الصوتية على الفضاء المسرحي، خاصة مقاطع الاستهلال والختام «وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور ...ومن الممكن أن يعهد بالموسيقى التصويرية إلى مؤلف موسيقي ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقار، ليختار النصوص الموسيقية التي تتصل بروح المسرحية، وليحدد اللحظات المسرحية التي يجب أن تخفف فيها الموسيقى أو تتداخل[3]» وتتبع الموسيقى الفصول والمشاهد، وتتنوع بتنوع الحدث في شكل توافقي تآلفي، إذ يعمد المخرج على بث مقاطع صوتية، مشكلة بذلك حلقة مهمة في بناء المشهد المسرحي، فهي تُسافر عبر الأزمان والأمصار، وتربط المتلقي بالحدث في واقعيته سواءً أكان وجوديا، أو

1-هاجر مدقن، المرجع السابق، ص337.

2-علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981، ص08.

3-فيليب فان تيجام، المرجع السابق، ص100.

خيالا متصورا، لذا شكلت سندًا قوياً في نجاح العمل المسرحي، خاصة في جانبه السمعي إذ بتعدد المقاطع، وانتقائها بمنهجية توظيفية يوظف المخرج بمعية طاقمه إيقاعًا جمالياً يتذوقه المتلقي، ويمكّنه من الربط بينه وبين الحدث الدرامي، وهي خاضعة لرؤى المخرج في التوظيف.

بالإضافة إلى الموسيقى تلعب المؤثرات الصوتية دورًا في تشكل المشهد المسرحي وتتشكل «المؤثرات الصوتية من مجموعة الأصوات التي تؤدى اختياريًا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث، ولتتبلور بعض فقرات النّص، كصوت وصول أو رحيل عربة، أو سيارة أو ارتطام أمواج البحر ..[1]» وهي مؤثرات مهمة تحتاج إلى شخصية ماهرة في التنفيذ متمرسة في الأداء «وتؤدى أحيانا بواسطة مهندس الصوت، وبمساعدة آلات مختلفة تدار بمهارة بواسطة هذا المختص[2]»، وقد أصبحت المؤثرات الصوتية مع التطور التكنولوجي تسجل، ويتحكم فيها خبير مختص، ولطالما لجأ المخرجون إليها باعتبارها عنصرًا دلاليًا محملاً برؤى ورسائل يقدمها النص الدرامي بين الفينة والأخرى.

ج-الإضاءة:

تؤدي الإضاءة دورًا أساسيًا في العرض المسرحي، فهي التي تسمح بربط المتلقي – الجمهور- بخشبة المسرح –الركح- وبالإضاءة فُتحت العديد من الآفاق أمام العرض المسرحي،حيث تتجلى معظم عناصر المشهد والفضاء المسرحي بها من ديكور، وممثلين وملابس، ومكياج وغيرها من المعالم التي تحدد صورة الركح، وقد «تضافرت، وسائل تقنية ورؤى جمالية لابتكار تجليات للإضاءة، تتجاوز ثنائية النّور والظلام، أو الظل والضوء لِتلجَ باب لغة قادرة على التعبير، بل قادرة على إنشاء بلاغتها الخاصة[3]» فهي تعمل على رفع مستوى التأثير، والتذوق الفني للعمل المسرحي، وهي تكشف الأشياء وتوضحها، وترصد

1-فيليب فان تيجام، المرجع السابق، ص101.

2-المرجع نفسه، ص101.

3- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر، العراق،ط1، 2004، ص119.

حركة الممثلين وصورهم، وتقود المتلقي إلى العديد من الأماكن والمشاهد، والصور حتى يتسنى له تتبع حبكة المسرحية والتفاعل معها، وكشف الخبايا والإيحاءات الرمزية التي يشحنها المخرج في الإضاءة.

ونظرًا للدور الذي تلعبه الإضاءة في تجلي عناصر الفضاء المسرحي، وكشفه أمام المتلقي بطرق مختلفة، نجد أن الباحثين ميزوا بين وظيفتين أساسيتين تؤديهما الإضاءة على الخشبة «وظيفة عملية استعمالية، وأخرى جمالية، والوظيفة الأولى إضاءة مكان العرض والممثلين وكل ما يقع، داخل المكان، أو الفضاء المسرحي، أمّا الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي والمجازي لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة، أو موضحة أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات وما تنطوي عليه من حزن أو فرح، أو خوف أو قلق[1]» وبتحقق هاتين الوظيفتين، تنجلي وتنكشف الكثير من كنه العمل المسرحي من حركات للمثل وتغير نوع الضوء، وعلاقتهما بالديكور العام للخشبة «وقد أتاحت الألوان، وما تنطوي عليه، من دلالات سيكولوجية فرصة إظهار الانفعالات والاكسسوارات، والملابس ودورها في إنتاج معنى العرض[2]» .

تتظافر العديد من العناصر التقنية المختلفة، وتتحد فيما بينها مشكّلة بذلك تشخيصًا صوريًا محملاً بالعديد من الدلالات، المختلفة التي يسعى كل فرد من أفراد هذا العمل نقله وتوضيحه للمتلقي، وقد جاءت الإضاءة هنا كعنصر يربط وينسق بين بقية معالم العرض ومن الواضح أن العرض المسرحي هو «نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلاتها، ولا تحضر فيه تواترًا، الواحد تلو الآخر مستقلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة، في شكل متناغم متداخل، وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الاتقان والحيوية، فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة، باعتباره مركز الانطلاق باتجاهات متعددة[3]»

1- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، المرجع السابق، 119.

2- المرجع نفسه، ص121.

3- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص130.

أي أنّ لغة الضوء ذات بُعد تمظهري، ورمزي إيحائي دلالي ينسج، وينسق بين العناصر التقنية المختلفة للفعل الدرامي.

من هنا يتجلي ويتّضح الدور الهام الذي تلعبه الإضاءة والألوان نظراً أن هذه الأخيرة تدخل في مجال الإضاءة ودورها فهي «تعتبر واحدة من الأنساق التي تشكل الفضاء المسرحي، لأنها ترتبط بالمسافة والمدى، واللامحدودية، وبالعمق وحرارة الأشياء، وتلعب العلامات اللونية دورا كبيرا في بناء الفضاء المسرحي[1]» نظرا للدلالات المختلفة التي تنطوي عليها، والرسائل المختلفة التي يسعى المخرج دوما إلى بثها للجمهور.

4-جمالية التناص في النص المسرحي عند سعد الله ونوس:

يمتلك التناص كمصطلح نقدي العديد من الجماليات التي يسعى إلى بثها، وتحريكها في النتاج الأدبي على اختلاف نوعه شعرا كان أم نثرا، وممّا لا شكّ فيه أنّ النّص الجديد يولد محملاً بهذه الجماليات، باعتبار اللغة العربية تقوم على الكثير من السّمات والمزايا الأسلوبية والدلالية، والبنيوية وغيرها من الأساليب والتراكيب التعبيرية، التي تغني وتثري النص الجديد برؤى ومقاصد، وأهداف طالما حلم به المبدع، وآمن بها وسعى إلى تجسيدها في واقعه، مُستندا في ذلك على اللغة التي تتزاحم في شكل أفكار وآراء ورؤى في ذهنه مختومة بطابع جمالي، يمتد ليلامس القدرة على الإبداع، هذه اللغة التي ما فتئت تتشكل بمعية الموروث الثقافي، والأدبي والتاريخي، والديني للمبدع نفسه مهما تعدد اللون أو الجنس الأدبي الذي اختاره كي يكون وعاءً معرفيا وفكريا له.

ولئن كان النص الجديد يكشف عن رؤية فكرية، ومعرفية تصاحب ميلاده فهو لا شك قد استند على نصوص غائبة، متنوعة استدعاها بطريقة إرادية أو لا إرادية، وطبعها بصبغة جديدة تتماهى وأفكار المبدع نفسه، وهنا تظهر قدرة الكاتب وكفاءته على التداعي للنصوص الغائبة، وطريقة توظيفها، توظيفًا جماليًا إبداعياً، يكون للكلمة فيها دور بارز وجلي، إذ تتهيكل الُبنى المعرفية والدلالية للنص في شكل حلقات، متصلة تربط الماضي بالحاضر في

1- جلال جميل محمد، مرجع سابق، ص128.

صور مختلفة، تصريحًا كان أم إيحاءً، وقد جسّد التناص باعتباره يربط بين حلقات تطور ونمو النّص الأدبي الجديد، ويرافقه حتى مراحل مخاضه ،وميلاده العديد من القيم الجمالية والذوقية له، تتراءى للمتلقي –المشاهد– على حسب كفاءته المعرفية والثقافية، في صور مختلفة ومتعددة، ملامسة للماضي تارة، ومحاكية للحاضر تارة أخرى،وهو أمرٌ لا مناص للمبدع منه، حيث يتشكل نصه بناءً على ما ترسب من أفكار ورؤى ذاتية له، أو ما وقعت عليه ذاكرته الفكرية من رؤى سبقت ميلاد نصه الجديد– النص الغائب– لتتمظهر في شكل نصوص غائبة، بإيحاءات رمزية أو تصريحية، ممتزجةً متلاحمة فيما بينها مشكلة نصًا أدبيًا جديدًا، بمضامين ومواضيع تتوافق ورؤية المبدع للحياة ،والمجتمع وللإبداع في حد ذاته وحين يلجأ إلى تلك النصوص السابقة عليه، أو المتزامنة معه، إنّما يسعى إلى تهيئة القارئ ودعوته لمزيد من الاطّلاع والعمل على نقل النص من حيز المبدع الأحاد إلى القارئ المتعدد إلى الرؤية النقدية،والجمالية المختلفة للنص الجديد، وهنا تتشكل وتتمظهر الكثير من الجماليات، والقيم الذوقية التي يحققها النص الأدبي.

تتظافر العديد من الفنون وتتهيكل فيما بينها لتشكل لنا قيمة المسرح، حيث تتحد مختلف الفنون خاصة الأدبية، ليتجسد في شكله التام من النص إلى الرّكح باعتباره يرسم، ويقدم صورة للحياة الإنسانية في شكل مشاهد وصور على خشبة المسرح، ونظرًا أنّه يقوم على دعامتين أساسيتين هما العمل المكتوب– النص المسرحي– والعرض، وكل ما يتعلق به من إخراج، وسينوغرافيا وغيرها، فقد تعددت زوايا النظر إلى القيمة الجمالية التي يحققها النص الأدبي سواء في النص المكتوب، أو النص المجسد حقيقةً على الخشبة المسرحية. «ولا نستطيع بحال من الأحوال اعتبار هذه الجماليات في المسرح قوانين ثابتة، أو أحكام معروفة مسبقا، بحيث يمكن التعرف على نتائجها[1]»

إذن يحقق العمل المسرحي دفقه متعددة، ومختلفة من القيم الجمالية بدءًا من النص الدرامي، وصولاً إلى الفعل والإنجاز المسرحي، «إن العناصر الجمالية في فن المسرح تقع

1–كمال عيد، المرجع السابق، ص100.

بين العمل المكتوب ونقصد به النّص المسرحي، وبين العرض الفني الذي يحتوي الأدب المسرحي[1]» ومن هنا آثرنا تتبع جمالية النص المسرحي عند سعد الله ونوس في حد ذاته مشخّصين ومحللين ظاهرة التناص باعتباره مصطلحا نقديًا لا مناص للمبدع منه، إذْ أنّ بناء النص الجديد لا يسلم من التعالق النّصي، بناءً على قاعدة التأثير والتأثر، وأنه لا يوجد نص يولد من العدم.

إن الدارس لنصوص سعد الله ونوس على تعددها، وتنوعها لاشكّ يلحظ تجربة إبداعية مسرحية فريدة من نوعها، سواءٌ كان ذلك في الرؤية أو الإبداع، إذ شكل ونوس برؤاه النقدية المسرحية، ونتاجاته الإبداعية وقفةً مهمةً في مراحل تشكل المسرح العربي السوري الحديث إن لم نقل في الوطن العربي، باعتباره واحدًا من المنظرين، والمقعدين للعديد من النظريات المسرحية الحديثة بجانبها النظري والتطبيقي.

إن تعدد النصوص الغائبة وتماهيها ببعضها البعض في النّص الأدبي الجديد يولّد نوعًا من اللّذة الجمالية التي يحققها التناص بوظائفه المختلفة، ومن هنا كانت القيم الجمالية تتهيكل في النص المنجز الماثل بناءً على المعرفة الكتابية ،والثقافية المشكلة للنص الجديد ليرتقي بذلك من مستواه المألوف العادي --النص- إلى مستوى الجمال والتذوق والشاعرية وهي وظيفة يسعى الأدب إلى تحقيقها عموما في معظم الأجناس الأدبية، ومن هنا عُدّ التناص على أنّه «ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، وإنّما له جماليات عدة، ينهض بها في مجال النصوص الأدبية[2]» إذن يشتغل التناص على العديد من الآليات والتّقنات التي تولد بدورها جماليات تتحقق على مستوى النص، فهو يعمل على إنتاج دلالات، وإيحاءات جديدة تنمُ عن ميلاد نص جديد، والذي يقيمه ويشيده المبدع على ركائز، ودعائم من نص غائب

1-كمال عيد، المرجع السابق، ص100.

2-لطيفة عايض عبد الله البقمي، جماليات التناص في مسرح فهد ردة الحارثي، المجلة العلمية، ع32، ج2، كلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، 2013، ص849.

وبتداخل النصوص، وتلاحمها، وتصارعها في ما بينها يخلق التناص ما يعرف بالجمالية على مستوى الكتابة النصية.

تعددت جماليات التناص واختلفت في نصوص سعد الله ونوس نظرا لكونه مبدعًا محبوبًا في مجال المسرح، حيث قدم رؤاه وتصوراته الفكرية، والنقدية التي آمن بها وحاول تطبيقها وإنجازها على نصوصه المسرحية، والقيم الجمالية التي سعى إلى تحقيقها، وبناء على أن حضور النص الغائب جلي بمرجعياته المختلفة الأسطورية، والتاريخية، والأدبية والدينية، تشكلت قيم جمالية وبرزت للعيان استدعاها التناص، نظراً لأن المبدع حين يلجأ إليه –التناص– يخلق نوعًا من الحركية والحوار بين النص الغائب، واللاحق، ليخلق نصًا إبداعيًا جديدًا محملاً برؤى وأفكار معرفية، زاخرًا بكثافة إيحائية رمزية، ترفعه من الصورة العادية المألوفة –معجمية– بسيطة إلى لغة شاعرية ذوقية جمالية، وهو الأمر الذي تحقق في معظم نصوص سعد الله ونوس المسرحية، فقد جاء التناص زاخرًا بقيم فنية جمالية فرضها النّص السابق في اللاحق من تعدد للأفكار إلى توظيف الرمز، وغيرها من القيم المختلفة، وبناءً على ما سبق ذكره يمكن لنا رصد جماليات التناص عند سعد الله ونوس في مجموعة العناصر الأتية:

4-1- جمالية التناص التآلفي الموضعي:

إذ كان التناص يصب في صميم فكرة بناء نص على نص آخر، فقد جاءت أفكار ورؤى سعد الله ونوس متناصة مع بعضها البعض مشكلة بذلك لوحة فسيفسائية منسوجة بدقة متناهية الإبداع، بخيط دلالي معرفي لا ينكشف إلا لقارئ كفء، وقد جاءت مضامين النصوص المسرحية الونوسية وكأنها قطعة موزاييك، يكمل بعضها الآخر في شكل جمالي منطقي التطور والنمو من البداية إلى اللحظة التي توقفت فيها الريشة عن الكتابة والإبداع.

مر سعد الله ونوس في تجربته الإبداعية بمراحل كما سبق الإشارة إليها في الفصل الأول، غير أنه سار على منحى تطوري إبداعي فرضته قضايا الحياة المختلفة عنده، ومن المضامين المهمة التي ارتكز عليها وكانت حاضرة في نجواه الإبداعية، والتي خلقت وولدت

له عملية بناء النصوص على نصوص، وأفكار على أفكار. التناص في صور جمالية ذوقية تناصية نذكر:

4-1-1- القضية الفلسطينية وتسيس المسرح:

شكلت نكسة 05 حزيران 1967 هزّة نفسية عنيفة للمبدعين العرب عموماً، وأصبح الأديب العربي في حيرة مما وقع، وأثرت الهزيمة فيه أيّما تأثير، إذ أصبح لا يدري ما يفعل أو يقول «ولم يكن يدري هل يثور على نفسه، أن يثور على الآخرين؟ هل يتكلم، أم يصمت؟ هل الذي وقع شيء كان لابد أن يقع...أم أنه مصادفة من المصادفات التي لا نجد لها تعليلا أو تسويغا[1]» هذا وقد تباينت ردود فعل الأدباء عمومًا، ومواقفهم منها إيجابًا وسلبًا «فمنهم من زعزعت النكسة إيمانه فكفر بكل شيء، وانطلق لاعنًا ساخطًا، ومنهم من استبد به اليأس فصمت صمتا بليغًا، معبرا عن حالته وحالة المجتمع العربي المضطربة ... وهناك من صهرته التجربة الجديد فدفعته إلى مواكبة النضال، والدفاع عن قيم الإنسان العربي وآماله في البقاء والحرية مهما حدث، ومهما كانت الأسباب والظروف وبكلمة موجزة كان الأديب العربي في أزمة طاحنة[2]» ولعل سعد الله ونوس من أولئك الأدباء الذين شغلتهم النكسة وفجرت عنده موهبة الإبداع، والكتابة المسرحية فحاول توضيح موقفه منها بالكلمة الفعل، إذ ألف مسرحيته الشهيرة "حفلة سمر من 05 حزيران" وهنا نجده يقول «وأنا أمضي في كتابة حفلة سمر من أجل 05 حزيران لم أفكر بأصول مسرحية، ولا بمقتضيات جنس أدبي محدد، لم تخطر ببالي أية قضية نقدية، كنت فقط أتصور، وغالبًا بانفعال حسي وحقيقي، أنّي أُعرّي واقع الهزيمة، وأمزق الأقنعة عن صانعيها، في سياق هبة جماهيرية تبدأ مضطربة ، ومرتجلة ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا في فورة عمل فعلي[3]» من هنا بدأت تجربة سعد الله ونوس في تسيس المسرح، بدءًا بالقضية الفلسطينية وموقف العربي منها، والهزيمة

1-عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد الدراسات والدراسات المعاصرة، القاهرة، مصر، 1970، ص102.

2-المرجع نفسه، ص102.

3-سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مصدر سابق، ص258.

النكراء التي حظي بها العرب بعد النكسة، وقد جاءت العديد من أعماله ونصوصه المسرحية مطبوعة بخاتم تناصي، بصبغة جمالية، وقد اتكأ على موضوع السياسة كمحور مركزي في تشييد عوالمه الإبداعية، وموقف العربي من حكامه، والدور المنوط بالمثقف في هذه المعركة الطاحنة.

جاءت مسرحية حفلة سمر من أجل 05 حزيران الأرضية الصلبة لفكرة توالد النصوص العديدة عند ونوس، مشكلة بذلك نوعًا من التناص التآلفي بين نصوصه المسرحية الأخرى، فهي تعد الحلقة الأهم في تشكل ما بعدها، ومنها وإليها وفي حضنها تشكلت معظم مسرحياته التي نالت طابع الشهرة العربية والعالمية «الصورة التي هزتني وأثّرت في، وبالتالي انعكست في أعمالي هي صورة الإنسان العربي المهزوم المقهور، والذي يتلمس إمكانية أن يتفتح، وأن يحمل قدره بنفسه، ولكنه لا يجد حوله إلا الصعوبات والعراقيل، والأكاذيب، عراقيل سببها بالدرجة الأولى الوضع السياسي الذي يعيش فيه، سببها القمع المنظم الطويل الذي خضع له، سببها أيضا شراسة القوى الخارجية التي تحاول هزيمته ومنعه من أن يتفتح ويحمل قدَره بنفسه[1]» بهذا الوصف والتشخيص المملوء بالحسرة ،والألم على حال الفرد العربي الذي آلت به أوضاعه إلى العجز عن البوح حتى بأبسط حاجاته، وانشغالاته في حضرة حكامه، وقادته هو الهم السياسي الذي حمله ونوس على كاهله، وراح يصوغ خيوط تجربته المسرحية على ضوئها كالذي نجده في مسرحية حفلة سمر من أجل 05 حزيران حين يشير ونوس على لسان شخصياته:

«المتفرج 2: من جديد نعود إلى توزيع التبعات والمسؤوليات.

المتفرج 1: طبعًا.. هذه الفاجعة أكبر من أن تترك واحدا بيننا نقيا من المسؤولية.

المتفرج 7: ولكن أردنا ألا نقبل.. أردنا ألاّ نتمزق الأرض من تحتنا، أردنا ألاّ تنخلع جذورنا من تحتنا، أو يتهدد استمرارنا.

1-حوار مع سعد الله ونوس، أجرى الحوار نبيل حفار، مجلة الطريق، ع2، أفريل/ماي، 1997، ص105.

المتفرج 1: حقا ..هؤلاء ..(ويشير إلى عبد الرحمن وابنه وأبي الفرج) علامة على إرادتنا الخيام علامة أخرى على إرادتنا، تبدل خريطة البلاد علامة ثالثة على إرادتنا.

المتفرج 7: هل نسيت ذلك اليوم من حزيران؟ ذلك اليوم امتلأت بنا الشوارع ..

متفرج: كنا نبكي ونتعانق تخيلنا أن ذلًا طويلا سينتهي، أن العدل سيقوم..[1]»

على شاكلة هذا الحوار يشخص ونوس الوضع المزري الذي آلت إليه الأمة العربية بعد نكسة حزيران، وكيف تخندقت النفوس في ظل التقاعس والخيانة والمذلة. فجاءت مسرحيته وكأنّها دعوة حقيقية للثورة، ورفض التحرير الجزئي لفلسطين وما جاورها من بلاد عربية، إن الهم السياسي عند ونوس «وإن اختلفت الاجتهادات حول منطلقه، وأهدافه يخترق كتابته كلها، وإن تفاوت هذا الهم من حيث المنطلق والعمق، والمباشرة من بين عمل وآخر، بحيث يصل إلى ذروته في المرحلة التي تلت نكسة حزيران[2]» ومن هنا يقدم ونوس طرح جديد للمسرح التسيسي، على اعتباره يشكل طفرة جديدة في الحياة المسرحية ،وهو بمثابة خطوة أعمق وطفرة أفضل من المسرح السياسي، لأنه لا يقوم على طرح القضايا السياسية فحسب وإنّما «يعمل إلى تسيس الطبقات الكادحة التي من المفترض، أن يتوجه إليها مع الاهتمام بالناحية الجمالية[3]».

وانطلاقا من مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران تهيكلت فكرة بناء الافكار على بعضها البعض، وتأليف النصوص على أنقاض نصوص سابقة، فجاءت العديد من النتاجات المسرحية لسعد الله ونوس متقاطعة في موضوعها العام، بل ومتقاربة الرؤيا في تناغم تناصي جمالي محكم البناء متسق، ومنسجم مع الرؤية التسيسية للمسرح.

1-سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل 05 حزيران، ط3، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2003، ص128.

2-حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات الكتاب العربي، 1999، ص145.

3-إدريس الذهبي، التسيس في مسرح سعد الله ونوس، مجلة البيان، ع458، الكويت، سبتمبر، 2008، ص66.

هناك خيط جمالي تناصي يربط بين نص مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران وما بعدها، حيث أبدع ونوس مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" سنة 1968 وجاءت هي كذلك بصبغة سياسية، تعرّي حالة الظلم والاستبداد من طرف الحكام والقادة العرب من جهة، ومن جهة ثانية ترسم حالة الفرد العربي العاجز المتخاذل الذي تمكن منه الخوف حتى عجز عن التعبير، والإفصاح عن المشاكل التي تزاحم حياته اليومية. «وهكذا يمكننا أن نقول أنّ مسرحية الفيل يا ملك الزمان تكشف السلطة الديكتاتورية وتدينها لكنها لا تعفي الشعب غير المسيس والخائف من الإدانة[1]» وفق هذه النمطية في توظيف موضوع السياسة في النص المسرحي، اشتغل ونوس على الفكرة نفسها ،وجعلها تتناص مع ما جاء في مسرحية حفلة سمر من 5 حزيران «وهكذا فالسمة المميزة لتجربة المسرح التسييسي عنده إضفاء الصبغة السياسية المباشرة على العمل المسرحي وإضفاء سمة التسيس على المسرح[2]» وعليه شكل موضوع السياسة وعلاقته بالمسرح خيطا رفيعا جماليا أوثق به ونوس مفاصل ومعالم تجربته الإبداعية.

حاول ونوس تجسيد العديد من الأفكار السياسية التي تعاني منها جميع الشعوب العربية في قالب مسرحي، تناصي جمالي، موضحا ومصورا صورة التخاذل والجبن من زاوية ومن زاوية أخرى مظهر الخوف والرعب، المنتشرة في مجتمعاتنا العربية خاصة إذا تعلق الأمر بالحاكم الذي لا يبالي برعيته، ليصل إلى فكرة مفادها أن العرب في الكثير من الأحيان هم من صنعوا المأساة لا الحاكم.

«زكريا: (يائسا يلتفت نحو الناس المقوسي الظهور في انحناءة خوف) الفيل يا ملك الزمان.

الملك: توقف عن هذا النواح.. إما أن تتكلم أو آمر بجلدك.

1-محمد نديم معلا، المرجع السابق، ص132.

2-إدريس الذهبي، المرجع السابق، ص67.

زكريا: نحن نحب الفيل يا ملك الزمان يا ملك الزمان، مثلكم نحبه ونرعاه، تبهجنا نزهاته في المدينة وتسرنا رؤياه .. لاحظنا أن الفيل وحيد .. لذلك فكرنا نحن الرعية بتزويج الفيل كي تخف وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال مئات الأفيال .. كي تمتلئ المدينة بالفيلة[1]»

وهي صورة يلخص فيها ونوس عجز الإنسان العربي حتى عن الكلام في حضرة مسؤوله الذي صنعه هو بنفسه، ويكتفي بالصمت، مؤمنا بمبادئ تسري في عروقه وعاجزا عن البوح عنها.

هذا وقد جاءت مسرحية الاغتصاب التي ألفها ونوس 1989 كمثال حقيقي واقعي يرسم أثر النكسة في النصوص المسرحية التي جاءت بعدها، في بعد تعالقي وكأن مسرحياته التي رأت النور عن طريق التمثيل والتجسيد نتيجة لأثر نكسة حزيران،بحيث شكل البعد السياسي المظهر الجمالي للعديد من نتاجاته إن لم نقل كلها، ومن هنا جسدت مسرحية الاغتصاب هذا البعد من خلال رسم صورة الصراع الفلسطيني الإسرائيلي الدائم، والمتواصل والمتواتر أبًا عن جد، وبهذا الرسم الإبداعي لعملية التناص، جاء البعد السياسي في مسرح سعد الله ونوس تحت صيغ وتمظهرات جمالية متلاحمة ومتناغمة في صور منفردة من نص مسرحي لآخر.

4-1-2- القضايا الواقعية في مسرح سعد الله ونوس:

شكل الواقع في مسرح سعد الله ونوس، جانبًا هامًا في رسم معالم تجربته الإبداعية المسرحية، إذ ظلت ريشته تبدع وتحرك شخصيات ،وحوار درامي على ورق، تجسد وتشخص حقيقة الواقع العربي بمآسيه وأفراحه، وشتى تمفصلاته، وحين كان يبدع ونوس نصوصه المسرحية، شكل موضوع الواقع محور التقاء العديد من أفكاره، فمنه ينطلق وإليه يعود في سجال وتفاعل دائم، ينفي السكون والثبات، يبث معالم تجربة مسرحية قامت بمرجعية الواقع، وهنا تظهر فاعلية النص الغائب باعتباره موضوعا واقعيا –الحياة– و

1–سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص38.

المنهل العذب الذي ضم معظم القضايا التي أعرب، وأفصح عنها ونوس في صورة تناصية تعالقية، تخلق وجودها بخيوط دلالية، جمالية «وهكذا شكل الواقع في حريته عند سعد الله ونوس أهم مرجعية استمد منها رؤيته الفكرية ومادة عمله الإبداعي، وأغزر منبع معرفي نهل منه مكونات ثقافته[1]».

إن تعدد صور الحياة المختلفة ولّد تناصًا جماليًا في الرؤية عند سعد الله ونوس إذ أنّ «كل صيغة بدائلية لا تأسس على أرضية واقعية، ولا تتماهي مع حاجات المجتمع محكوم عليها بالفشل لأنها تحمل عناصر تآكلها من الداخل[2]» وبناءً عليه راح ونوس ينتقي من المواضيع ما يعالج ويصلح حال البلاد والعباد، فجاءت مسرحياته تبني نفسها بنفسها فالنص الأول يكمله الثاني في حوار تعالقي، جمالي لا يكشف كنهه وجماليته إلا قارئ –مشاهد– أو متلقٍ مطّلع صاحب رؤية ودراية لفن المسرح.

إنّ المسرح كجنس أدبي ينطلق من النص الدرامي المكتوب ليتجسد على خشبة المسرح في شكل مشاهد ومقاطع يسعى المؤلف من خلالها نقل الواقع وتمظهراته المختلفة، وهو فن يسعى لتشخيص الصراعات الحقيقية للإنسان، عبر تاريخه الطويل في الحياة، وينقل المشاهد السلبية والإيجابية في المجتمع قصد الحث عليها أو تجنبها، وهو الأمر الذي نجده عند سعد الله ونوس الذي أخذت منه قضايا الواقع العربي حيزا عظيما ضمن مجال الكتاب المسرحية لديه، فنجده يشخص الداء –في الواقع– ويصف الدواء، عبر الرسائل التي راح يضمنها نصوصه المسرحية، وهكذا جاءت أفكاره عاكسة للواقع وقد عرف ونوس كيف يوظف المسرح باعتباره فنا ذا قيمة فنية فكرية، وثقافية إذ أن فاعليته –المسرح– «تضمحل أو تضعف، إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه، وبيئته أو بكلمة أدق إذا لم يكن راهنا، وإن

1–إدريس الذهبي، المرجع السابق، ص80.

2– المرجع نفسه.

الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية، واختلاف البيئة لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن يكون عمله راهنًا أي فعالاّ هنا والآن[1]».

حاول ونوس رسم مشاهد، وصور للواقع في شكل إبداعي جميل، إذ أن التعالقات النصية التي تهيكلت في نصوصه ما فتئت تشخص الواقع وترسم مزاياه المملوءة بالحزن والمآسي والألم، وغيرها من الصور ذات الطابع المأساوي التي استطبعت بها نصوصه الله وهنا جاء التناص كخيط رفيع يربط بين هذه الصور الواقعية والصور الاستشرافية التي آمن بها ونوس في مخيلته الإبداعية وسعى دوما إلى تحقيقها، ولعل «المسرحيات الأخيرة لسعد الله ونوس هي خير ما يستشهد به لتأكيد صلة المسرح بالواقع[2]» بالإضافة إلى مسرحيات أخرى له نبعت من رحم الواقع خاصة تلك التي ألفها بعد النكسة العربية.

جاء البعد الجمالي للتناص من خلال ذلك الترابط المتين بين تواتر الصور في المسرحيات ذات البعد الواقعي من مآسي وآلام للفرد العربي وبين «تلك الجمالية التي تأخذ المتلقي/المتفرج في فرجة مؤسسية لتكشف له القناع عن أشكال التسيب المتعشش في قلب المؤسسات الاجتماعية حيث اغتيلت الفضيلة والبراءة، وصودرت إنسانية الإنسان عبر الانفتاح على المنطق الاستهلاكي[3]»

يعتمد النقد على النّص الظل، أو النّص القبلي الموازي في فهم النصوص، وتحليلها وتبيين تلك القيم الجمالية التي يولد محمّلا بها والتناص كمصطلح ومفهوم يشتغل على هذه الآلية إذ «ينطلق من تواري نصوص سابقة وراء نص جديد أولًا، وبمحاولة الكشف عن شفراته يصبح ثانيا مفتاحا لفهمه وتفكيكه وإعادة تركيبه من تميزهمن النصوص السابقة له على مرّ الزمان فهو تكرار إنتاجي بصورة مغايرة، فإذا عمد المتلقي إلى تأويله صار إنتاجا جديدا فالتناصية أداة معرفية لفهم كيفية إنتاج النص، وأداة معرفية لإنتاج الخطاب الجديد في

1-سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مصدر سابق، ص83.

2-إدريس الذهبي، المرجع السابق، ص81.

3-المرجع نفسه، ص81.

الوقت نفسه[1]» وبناءً على هذه التقنات التي يستند عليها التناص فقد جاء المسرح عند ونّوس المرآة العاكسة لما يحصل ويجري في واقعه، فالتناص هنا تجاوز حدود النص المفرد الغائب، إلى نوع من المشاهد، والصور اليومية التي تتعالق هنا وهناك، وأحداث واقعية عاصرها ونوس، فراح يبني منها نصوصًا جاء تناص الحدث فيها هو الأهم، مشكّلا بذلك قيمًا جمالية، بنقل الواقع المعيش من واقعيته الحقيقية إلى صور ومشاهد وحوار درامي ينجز على الركح، وهنا يخلق التناص تلك الصبغة الجمالية له، خاصة حين يتحسس المتلقي صورة واقعه وحيثياتها المتعددة.

إن التناص يتجاوز في الكثير من صوره حدود النص الغائب، إلى قضايا أوسع وأعمق، من ذلك كالذي نجده من تناص المشهد، والصورة، والحدث، والفعل وغيرها، وقد تحقق هذا النوع عند ونوس حين جاءت تجربته ملامسةً للواقع، فما مسرحية "يوم من زماننا" ومسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، ومسرحية "الملك هو الملك" و"الاغتصاب"، و"حفلة سمر من أجل 05 حزيران" إلا نصوص حملها ونوس حوار درامي ومشاهد، وصور تتناص وتتعالق بالواقع من جهة ومن جهة أخرى تتعالق وتناص مع بعضها البعض في شكل إنتاجي للدلالة، يتسم بالرمزية تارة وبالتصريح تارة أخرى.

4-2-تكثيف التجربة الإبداعية مع تنوع المرجعيات:

يقوم التناص بعملية إنتاج المعنى، والدلالة، وتقديم رؤى وإيحاءات جديدة، بناءً على أنه ينتج النص الجديد من ذلك الزخم المعرفي والدلالي للنصوص السابقة «فالمبدع عندما يلجأ إلى الحوار مع النصوص الأخرى لا ليعيد كتابتها على نحو صامت، وإنما يستحضر النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص الحاضر منفتحًا، على امتداد زاخرٍ بالإيحاء، فيعيد للنص القديم حيويته، وصيرورته من جديد، وبالتالي تنتج الدلالة الجديدة

1-حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص179.

للنص الحاضر[1]»، ومن هنا يظل النص مفتوحًا أمّام مختلف المرجعيات التي لا مناص للمبدع عنها، سواءً كانت خارجية أو داخلية ذاتية للمبدع نفسه، في تناغم جمالي ذوقي وهنا تظهر الوظيفة المنوطة بالمبدع قاصًا كان أو شاعرًا أو مسرحيًا أو روائيا، إذ تتجسد كفاءته المعرفية، والثقافية على طريقته في استقطاب، واستدعاء تلك النصوص والمعارف والعمل على توظيفها، بحيث تأتي خادمة للرؤى والأفكار التي يؤمن بها، وعن الرسائل والعبر التي وضعها أمام المتلقي، ويرى الدكتور أحمد محمد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارن أنّه « لن يضير كاتبًا مهما تكون عبقريته ومهما سما فنّه أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجًا منطبعًا بطابعه، متسمًا بمواهبه، فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدين جذورها في تاريخ الفكر الإنساني، الذي هو ميراث الناس عامة، وتراث ذوي المواهب منهم بصفة خاصة، ويقول بول فاليري Paul Valéry : لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته، من أن يتغذى بآراء الآخرين فما اللّيث إلا عدة خراف مهضومة[2]» وعلية عدّت المعارف المتعددة والمرجعيات المختلفة خاصة الثقافية والتاريخية والأدبية سندا، وحصنا منيعا يرتكز عليه المبدع في نسج خيوط النص الجديد «تعد الثقافة إلى جانب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة، توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية فهي تجارب الآخرين[3]»

إن من الجمالية التي يخلقها التناص أنه يسمح للقارئ بالاطلاع على الخلفيات والمرجعيات التي اعتمد عليها المبدع في عملية الإنتاج النّصي، إذ يعمل الكاتب على توظيف ما يملكه من إمكانات معرفية وثقافية على خلق عوالم جديدة محمّلة بدلالات إيحائية أو تصريحية تربط الغائب بالمشاهد الحاضر، قصد إثراء الموضوع وتكثيفه وهذا كله يندرج ضمن الوظيفة الجمالية التي يحققها وينجزها النص في رحلة تكوّنه وتشكله، والمبدع وهو

1-لطيفة عايض عبد الله البقمي، جماليات التناص في مسرح فهد ردّة الحارثي، المجلة العلمية (كلية اللغة العربية بأسيوط)، ع32، ج2، مصر، 2013، ص849.

2-محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص23.

3-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 1991، ص122.

يرسم معالم نصه الجديد بمعية ما تأثر به سلفا من أفكار ورؤى ونصوص رافقته ولازمت مخيلته وذاكرته، لاشك أنّه يستند عليها من هنا وهناك مما يراه سانحًا لتكثيف التجربة الإبداعية عنده، وتعميق البنية الدلالية والمعرفية، في النص الجديد.

شكل النص المسرحي عند سعد الله ونوس حدثًا إبداعيًا متميزًا، منذ البواكير الأولى التي خاض غمارها ، فجاءت التجربة الإبداعية عند ثرّة بمرجعيات متعددة ومختلفة، وما يلفت الانتباه هنا هو شهادة المبدع، إذ وجدنا سعد الله ونوس يقدم توضيحات وتفسيرات للمرجعيات والنصوص الغائبة التي عاد إليها، واستند عليها في عملية إنتاج النص الجديد إذ كان يستهل نصوصه بمقدمات، وتمهيدات في جوهرها قضايا نقدية وآراء آمن بها ونوس فنجده يقول مثلا «ربّما خطر ببالي أن استلهام إحدى حكايات التراث، وهذا واضح جدًا في الفيل يا ملك الزمان، يمكن أن يحقق لي فرصة لكي يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها، بصورة أكثر عمقًا وصفاءً[1]»، بمثل هذه التصريحات والأقوال كان ونوس يهندس مشروعه المسرحي بجعل المتلقي يطلع ويتعرف على النص الغائب الذي اشتغل عليه.

يقول سعد الله ونوس «عثرت على حدوتة (المملوك جابر) عندما كنت أقّلب في الطبعة الشعبية من سيرة الظاهرة الظاهر بيبرس، كانت الحدوتة مروية بصفحة، أو صفحة ونصف هالتني دلالتها، وبدأت أفكر في عمل مسرحي، ولكن خلال كل فترة عملي كانت الشخصيات تنمو لا كحقائق تاريخية، وإنما كشخصيات حية، تعيش في الواقع وتطرح مشكلات هذا الواقع إذن في اللحظة التي بدأت فيها الكتابة، كانت الحكاية كواقعة تاريخية انتهت وبهذا المعنى أقول كنت أحسّ حين كتبت (المملوك جابر) أنني أكتب مسرحية معاصرة[2]» على شاكلة ونمطية هذا القول جاء التناص بقيم جمالية واضحة الرؤية انطلاقا من شهادة سعد الله ونوس نفسه، فمسرحية مغامرة رأي المملوك جابر مثال حيٌّ على اتكاء ونوس التراثي، فما حكاية البطل الظاهر بيبرس البندقداري إلا نص تراثي راح ونوس يتناص

1-سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ج3، مصدر سابق، ص100.

2- المصدرنفسه، ص458.

معه، ويتعالق مع معالم الحكاية والرواية، والتي لم تجسد قبله كنص مسرحي غير أن «نقلها إلى المسرح مغامرة خطيرة قد لا يحالفها الحظ، ولكن ونوس بمقدرته الدرامية الفذّة استطاع أن يصل بها إلى ذروة الإجادة[1]».

جاء نص مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر كعينه من النصوص التي تعالقت مع التراث العربي في شقيه الأدبي والتاريخي، حيث عمد ونوس إلى الاشتغال الحواري بين نص الحكاية ومحاوره الكبرى، ثم أدخل الكاتب ريشته كمشرطة تكشف وتوضح حال المجتمع العربي المنخور في جذره، وحاول استئصال الورم الخبيث ألاّ وهو داء الانتهازية والغدر والنفاق عند طبقة عليلة في المجتمع من جهة، ومن جهة أخرى وضع يده على داء الأنانية عند المتسلطين والحكام العرب منذ القديم.

«جابر: التدبير جاهز يا مولاي.

الوزير: (لشدة انفعاله يتناول نشوقةأيضًا) هات ما لديك بالعجل، إن كان ما تقوله صحيحًا.

جابر: أيَمُنُّ سيدي على عبده بمركز يرفعه من ضعته؟

الوزير: أعطيك ما تريد لو بلّغت رسالتي.

جابر: ويكرّمني فيزوجني زمرّدة خادمة سيدتي شمس النهار؟

الوزير: أعطيك ما تريد لو بلّغت رسالتي.

جابر: (ينحني مقتربا من الوزير).. أهيك رأسي يا مولاي.

الوزير: تهبني رأسك؟ وماذا تريدني أن أفعل برأسك؟..

جابر: لو لم يكن رأسي نافعا ما قدّمته لمولاي.

الوزير: وما نفعه لي؟

جابر: راقبت الحراس ساعات طويلة، رأيتهم كيف يفتشون، لكن أحد منه لم يخطر بباله أن يفتش تحت الشعر.

1-محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، مرجع سابق، ص64.

الوزير: وما سيجدون تحت شعر الرأس سوى القمل والبراغيث؟

جابر: قد يجدون الرسالة التي يفتشون عنها يا مولاي..

الوزير: (مندهشًا.. تتوقف يده التي تبحث عن بعض النشوق) الرسالة (أتعني)

جابر: نعم يا مولاي.

الوزير: ومن يجرؤ على الاقتراب من الديوان.

جابر: إذن إليكم التدبير، ننادي الحلاق فيحلق شعري! وعندما يصبح جلد الرأس ناعما يكتب سيدنا الوزير حكايته عليه، ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول فأخرج من بغداد بسلام[1]».

يقدم الخادم جابر رأسه كورقة يكتب عليها الوزير رسالته التي بعثها إلى الملك "منكتم بن داوود" قائد جيوس العجم، حمّلها بأخبار بغداد وما يحصل فيها للخليفة وضعف الدولة من الداخل. ويشترط على ملك العجم البقاء في السلطة والحكم مقابل خيانته للخليفة والغريب في الأمر أنه يوصيه بقطع الورقة عند قراءة الرسالة وفهمها، وفي هذا المقطع «صورة واضحة عن تحلل الحكام وانحطاطهم واستعدادهم للخيانة من أجل الاحتفاظ بعروشهم والكاتب يدين الحكام بخياناتهم وقمعهم وعزلتهم عن الشعب، كما يدين الشعب بسلبيته وتخلفه وجهله وعزلته، ويدين الانتهازي فيقطع رأسه[2]»

«هلاوون: لم يبق إذًا إلا أن ننفخ بوق النفير

الملك: يوم مشهود، بغداد العظيمة ترتخي، وتتمدد بكل بهائها أمام جيوش ملك العجم.. حلمٌ قديم لمنكتم بن داوود، ولوالده من قبله، تعال يا بني.. سأنفخ البوق معك.

زبون: وجابر

الحكواتي: لم يعرف جابر أن هذا الرجل الذي ينادونه "لهب" هو بالذات سياف ملك العجم.. وما إن أصبحت كل الأدوات جاهزة حتى أمسك لهب بيده المعدنية رأس المملوك

1-سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص102-104.

2-محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، مرجع سابق، ص69.

جابر ووضعه على القاعدة الملطخة بالدم اليابس وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده.[1]». حاول ونوس من خلال هذه المسرحية باعتبارها نموذجًا عن التعالق النصي إنتاج دلالة جديدة ينطبق تمامًا على واقعنا المعاصر والمعيش، وذلك برؤية جمالية جديدة محققة مبدأ الحوار والتواصل بين النصوص الشاهدة على الغائبة، وبناء نموذج –نص– لا يمكن أن يقوم إلا بتحاورهما «وهذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص حقيقة مختفية وراء كل نص، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته، وقد يرى أحد القراء مئات النصوص، في بطن نصّ واحد، بينما لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر، ربما لأنه لا يملك نفس القدر من الحس الشعري، أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص[2]» وبهذا جاءت معظم نصوص سعد الله ونوس في شكل حوار تفاعلي بينها وبين ما سبقها من النصوص خاصة التراثية منها، لكنه استطاع –ونوس– أن يضفي عليها بعدا جماليًا بإضافة عناصر جديدة، لم تحملها الحكاية بطريقة تناصية، تستدعي فهمصا عميقًا للأدب والتاريخ على حد سواء ومنه جاء «التناص تداخلاً بين النصوص، يؤكد أن التلاحم يخضع لقاعدة الإحلال والإزاحة، ومن ثمة يعلي من شأن ما هو غائب ومترسب ومزاح، ويفضي ذلك إلى إنتاج دلالات معينة لم يبح بها النص المقروء، لذلك يمكن أن تسمي التناص أدبية التشابك المنتجة[3]»

إن تعدد المرجعيات من أسطورية وأدبية وتراثية، ودينية ما هو إلا دلالة على الذات المبدعة المثقفة التي كان ونوس يحملها بين جنباته، بالإضافة إلى الموهبة، وهذه المرجعيات التي يمكن أن ندرجها تحت مصطلح "إشعاعية المرجع" «يستطيع القارئ أن يستخرج الأصلي الذي وظفه الكاتب في نصه الجديد على الرغم من التعديل الجزئي والتوليد الجديد فيه، فيأتي التناص عموما لتأكيد المعنى الوارد فيه عن طريق المماثلة، أو المشابهة

1–سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص150–153.

2–لطيفة عايض عبد الله البقمي، المرجع السابق، ص30.

3–سعيد سلام، مرجع سابق، ص121.

وبتوظيفه لهذا التناص بهذه الصورة يضيف بعدا دلاليًا جديدًا لهذا التفاعل بين النص ومتناصة، وذلك لتحقيق مزيدًا من الأبعاد الجمالية والدلالات الفنية لنصه[1]»

إذن يمكن القول أنّ الكتابة المسرحية عند سعد الله تجاوزت فكرة النص المرجعي إلى فكرة تجريبية حداثية، وذلك بأن يبدع المسرحي نصوصه بأي خلفية كانت تاريخية أو أسطورية أو دينية أو أدبية، لكن يشترط ونوس أن المبدع «فيما يكتبه معاصرًا وقادرًا على طرح إشكالات الواقع الراهن بعمق ووضوح[2]»، ومن هنا جاءت نصوصه مختومة بطابع تراثي، مواضيعها وقعت في الماضي، وتمتد لتلامس الكثير من القضايا الواقعية «ولعل هذا الربط الحيوي بين الماضي بسبب امتداد بعض الأوضاع العربية هو ما دفع ونوس إلى المسرح السياسي ومسرح التسيس فيما بعد[3]»

4-3-جمالية اللغة والترميز:

يستند الأديب –المبدع– على عملية التناص كتقنية من التقنات الحديثة، فيها يبدع ويكشف مدى قدرته على إعادة بعث التراث الحضاري والثقافي من جديد والعمل على إعادة «إغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية التي تحدث في نفس القارئ وعليه فإنّ جماليات الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة لتعطيها جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة[4]» وبهذا عدت اللغة من المظاهر الأساسية في تشكل عملية التناص، إذ بها يتهيكل النص ويتجاوز حدوده البنيوية والأسلوبية إلى تلك القيم الجمالية التي تزدحم بوفرة في حضور النصوص الغائبة والتي تشكل هي بدورها– النصوص الغائبة– شفرات ومفاتيح بين يدي المتلقي– القارئ/المشاهد– قصد فهم النص وتحليله وصبر أغواره وكنهه.

1–سعيد سلام، مرجع سابق،ص148.

2–إدريس الذهبي، المرجع السابق، ص79.

3–المرجع نفسه، ص79.

4–لطيفة عائض عبد الله البقمي، المرجع السابق، ص852.

إن من الجماليات التي تتحقق على مستوى النص الجديد، تلك العلاقات التي يهندسها التناص في النص الجديد، فهو يكسبه الكثير من التراكيب والعبارات والدلالات المتحققة في النص الغائب وينقلها إليه، وفق نظامه الإشاري« فالتناص جاء من أجل التعمق في البحث عن الكيفية التي تتحرك بها هذه النصوص في النص اللاحق، كما أنه يشجعنا على التحصيل الدقيق لاستيعاب العمليات الإنتاجية والاستهلاكية[1]» وعليه شكلت اللغة مظهر من المظاهر الوظيفية التي يخلقها التناص في حواريته مع النصوص الأخرى، إذ طالما نهل المبدع وانتحل من كلمات وسياقات وتراكيب غيره وتبناها له، ومنه يمكن القول أنّ«النّص الظاهر كمظهر لغوي يتراءى في بنية الملفوظ المادي، وهو مجلل اللغة التواصلية المتداولة أو جميع المتون والمدونات والنماذج القيمة التي يتكرر ورودها في النصوص اللاحقة، وذلك لما لها من ارتباط بالعقيدة، أو التاريخ وبالماضي، ولقوتها التأثيرية الإيحائية[2]».

جاءت اللغة الموظفة عند سعد الله ونوس توحي بالرصيد الأدبي والثقافي اللذان ميزا شخصيته الأدبية، إذ تجاوزت–اللغة في الكثير من نصوصه حدودها المعجمية البسيطة إلى لغة رامزة موحية، قائمة على الذوق والإحساس والوعي، خالقة بذلك نوعًا من الجماليات على مستوى النّص والتناص معًا، فهي تولد تلك «اللذة الجمالية الخالصة التي تعمل كحافز يولد لذة أخرى أكثر عمقًا، تصدر عن أغوار أعمق في النفس البشرية[3]» فالمتلقي/المشاهد لنصوص سعد الله ونوس لا شك يلحظ ذلك التوليف الجمالي بين فصول مسرحياته وعناوينها، بالإضافة إلى لغة الحوار الموظف بين الشخصيات، حيث أضفى عليها في الكثير من صورها طابعًا جماليًا ذوقيًا انتقلت به اللغة من صورتها البسيطة العادية إلى اللغة الرامزة ذات الدلالات المتعددة.

1–لطيفة عائض عبد الله البقمي، المرجع السابق، ص852.

2– المرجع نفسه، ص 853.

3–دينيس كالاندار، جماليات التلقي والمسرح، مجلة فصول، ع4، مج 13، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص143.

بتتبعنا للمظاهر الجمالية التي يخلقها التناص على مستوى النص الجديد لفت انتباهنا براعة سعد الله في حسن انتقاء عباراته ومقاطعه، سواء تلك التي تعالقت مع غيرها أو التي جاءت بطابع تجريبي جديد، ومن هنا أمكننا تقسيم اللغة التي وظفها في مسرحياته إلى قسمين:

4-3-1- لغة الثورة والرفض:

جاءت المسرحيات التي كتبها سعد الله ونوس مطبوعة بطابع الثورة، والدعوة إلى رفض الأنظمة الحاكمة في الوطن العربي، برؤية تجريبية إبداعية جديدة، تجاوزت النمطية القديمة للمسرح والجمهور والنص على حد سواء، إلى واقع جديد، فيه يتساوى الحاكم مع المحكوم وفيه تناقش الرعية حاكمَها ومسؤولها وخيرُ مثال على ذلك مسرحيته التي جاءت بعنوان "الفيل يا مالك الزمان" ومسرحية "بائع الدبس الفقير" و"الاغتصاب" و"حفلة سمر من أجل 5 حزيران" وغيرها، إذ بطّنها ونّوس بخطاب ثوري، تمردي سعى من خلاله لخلق جمهور يغيّر ويثور من هنا رفع شعار "ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ" فالمسرح عند سعد الله ونوس يحب أن « يعلم الجمهور ويعكس له أوضاعه، بعد أن يحللها ويضئ خفاياها، كما أنّ عليه في الوقت نفسه أن يحفز الناس على العمل، أي أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن لأن الشّحن من أجل التغيير لا التنفيس هو ما أراده ونوس[1]» فالمسرح عنده فعل تغيير وإنجاز في المتلقي، لا فرجة ومتعة آنية، وجرعة فكاهية يتلقاها المتلقي/المشاهد في حضرة النص، أو العرض، بل المسرح أداة لدعوة الشعوب عامة لرفض الظلم فشحن النفوس ودفعها نحو التغير هي الطريقة التي انتقاها ونوس كوظيفة للمسرح «إنّنا نصنع مسرحًا لأنّنا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا[2]» ومن هنا جاءت اللغة التي اشتغل عليها ونوس متناصةً هي الأخرى مع بعضها البعض بين ثنايا تجربته الإبداعية.

1-إدريس الذهبي، المرجع السابق، ص 73.

2-المرجع نفسه.

«زكريا: لا ما عادت الحالة تطاق.

الرجل3: تطاق أو لا تطاق ماذا بيدنا.

زكريا: بيدنا!

أصوات: حقا ماذا بيدنا....

زكريا: أنا أقول لكم ماذا بيدنا...نذهب جميعا، ونشكو أمرنا للملك، نشرح له ما يحل بنا، ونرجوه أن يرد أذى فيله عنا.

أصوات: – نشكو أمرنا للملك.

– ندخل إلى القصر.

– ولم لا.

– نحن ناس مظلومون[1]»

بمثل هذه اللغة الداعية للرفض نجد ونوس يشحذ همم شخوصه على تغيير الواقع والثورة عليه، بلغة جمالية راقية تتعالق والكثير من الألفاظ والتراكيب السابقة، ضمن ما يعرف بالنص الظّل.

4-3-2- لغة السخرية والتهكم:

تشكل اللغة حلقة مهمة في تحقق التلاقح والتثاقف بين النّصوص، فهي تعدّ قضية شائكة ومعقدة، إذ بها تتشكل فسيفساء النص، وبها تتداخل العديد من الحقول الدلالية والمعرفية، وعلى اعتبار أن النص الجديد هو مضمون خطاب يوجهه المبدع عبر قناته إلى المتلقي، ومن هنا تنوعت وتعددت طرق التوصيل والإنجاز، وبما أن النص المسرحي هو تقنية فنية لعرض الأفكار وكشف كنهها في قالب حواري، يتعدد ويتنوع بين الجد والهزل وبين التعليم والفكاهة، والنص المسرحي عند سعد الله ونوس جاء ملونًا بطابع فكاهي ساخر فيه الكثير من صور التهكم والازدراء للوضع الذي آلت إليه حال الأمة العربية، وهنا وظّف الكاتب الكثير من الألفاظ التهكمية قصد الدعوة إلى تغيير الواقع، ودفع المتلقي/المشاهد إلى

1–سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص 19.

الثورة والتغير–وهو ما يقتضيه مسرح التسيس–الأمر الذي بنى عليه وشيّد عليه ونّوس مسرحه، ونظرًا للكفاءة العالية والمرجعية الثقافية التي حظي بها ونوس، راح يتلاعب بمفردات اللغة، وعباراتها وأساليبها، ويقدمها في شكل تناصّي مع ما سبق في نتاجاته المسرحية، أو مع تراكيب وأساليب خارجية عنه– تناص خارجي– ويكيّفُها في صياغة مواقف فكاهية وساخرة في الكثير من الأحيان، ومن ذلك ما أورده في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان".

الملك: ماذا تريد الرعية من ملكها؟

(صمت ثقيل لا اختلاجه، ولا حركة، مجموعة من الأجساد المقوسة اليابسة)

الملك: أأذن لكم بالكلام مم جئتم تشكون؟

زكريا:(متجرئا، صوته راجف) الفيل يا ملك الزمان

الملك: ما خبر الفيل؟

زكريا:(يقوي صوته) الفيل يا ملك الزمان

الملك: (متأففا) وماله الفيل[1]

صوت الطفلة (خفيضا) قتل بن...(تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة ويجبرها على السكون) من خلال هذا المشهد يتلاعب ونوس باللغة ويرسم مشهد (يجسد صورة العجز والخوف الراهب من ولي الأمر –الحاكم– إلى درجة تعجز فيه الرعية عن خطاب ملكها بشأن فيله الذي قتل أبناءها، وخرب أملاكها.

زكريا: الفيل يا ملك الزمان

الملك: كاد صبري أن ينفد تكلم ما خبر الفيل؟

زكريا:(يائسًا يتلفت نحو الناس المقوسي الظهور، في انحناءة خوف) الفيل يا ملك الزمان

الملك: توقف عن هذا النواح الفيل يا ملك الزمان، إما أن تتكلم أو أأمر بجلدك

1– سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص37.

زكريا:(يمثل ما يقوله بخفه وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه ونرعاه، تبهجنا نزهاته في المدينة، وتسرنا رؤياه، تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة من دونه، ولكن لاحظنا أن الفيل دائما وحيد لا ينال حظه من الهناءة والسرور، الوحدة موحشة يا ملك الزمان، لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كي تخف وحدته وينجب لنا عشرات الأفيال مئات الأفيال، آلاف الأفيال، كي تملأ المدينة بالفيلة[1].

ففي هذا الحوار أراد سعد الله ونوس بث نوعٍ من السخرية والتهكم، فبعد تدرب العشيات الطوال والتحضير الجيد لهذا اللقاء المنشود، يجد زكرياء نفسه وحيدًا أمام الملك الظالم، ولم يستطع الأهالي الكلام، هنا يبدي ونّوس إشارة مازحة منه وذلك حين تتكلم الفتاة الصغيرة على سجيتها، وفطرتها ويعجز الكبار عن الحديث، بالإضافة إلى المَخْرج الساخر والفكاهي في الوقت نفسه، حيث استطاع ونوس أن يرسم بريشته نهاية رائعة للمسرحية بلغةٍ راقيةٍ وذلك حين اهتدى زكرياء إلى حيلة لينقذ الموقف بعد تحليل طويل، ونقاش عميق، وتدرب العشيات الطوال على كيفية مخاطبة الملك، وصل أهل الضيعة في النهاية، إلى عكس ما آمنوا به وتدربوا من أجله إذ أصبح تزويج الفيل أمرًا لا مفر منه، حتى يتكاثر وينجب المئات والآلاف من الفيلة لأهل الضّيعة.

مسحة السخرية والطرافة والخطاب الفكاهي جلية في معالم لغة هذه المدونة، وإن جاءت بطابع الرمز أحيانا، حيث حاول ونوس بث نوعا من الفكاهة والدعابة في نفوس المتلقين ولطالما كانت الكوميديا فنا يسعى لبث روح المرح والمتعة والخفة للآخرين «فهي فن يعالج فيه الأدب مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائض العامة[2]» فهي –الكوميديا– تقوم في العموم على تصوير مثالب الناس ونقائصهم، وعيوبهم ومظاهر ضعفهم في إطار فني، وهو الأمر عينه الذي يحقق في لغة سعد الله ونوس في هذه المدونة.

1–سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص38.

2–محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص160.

إضافة إلى لغة السخرية اشتغل ونوس على الرمز، فالنّص المسرحي نص حركي كتب ليمثّل، وهو نص يموج بالحركة والنشاط والحيوية، تتعدد فيه الألوان والمشاهد وهو متن يبني على ما سبق، وفق استشراف دلالي ومعرفي، لذا شكلت اللغة موطنًا لتداخل العناصر ذات البعد الجمالي، ومعيارًا للتناص، خاصة إذا تعلق الأمر بتلك الألفاظ ذات البعد الرمزي الإيحائي كالألوان والأسماء والإشارات والحركات وغيرها.

ومن الدلالة الرمزية الإيحائية التي اشتغل عليها ونوس في نصوصه، تعالق العناوين والنصوص، وانتقاء ما يؤلف بينها، بحيث جاءت لغته في معظمها متناصة ومتعالقة بالطريقة نفسها في معظم مدوناته، فبالعودة إلى مسرحية "مأساة بائع الدبس " نجد سعد الله ونّوس حمل عنوان مدونته الكثير من إيحاءات الألم والمعاناة التي عاشها بطل المسرحية خضور، فعنوان المسرحية يوحي بالفقر والحرمان والألم لتتشكل المأساة، ضف إلى ذلك انتقائه لأسماء الشخصيات وشحنها بدلالات معرفية تتراءى للمتلقي من خلال سعة اطّلاعه وقدرته على التحليل والفهم الصحيح لها، فخضور ما هو إلا رمز أراد من خلاله ونوس رسم معاناة الفرد العربي.

من زاوية، ومن زاوية أخرى رسم صورة الإنسان العاجز عن الدفاع عن نفسه، والقبول بأمر الواقع، فهذه فئة من المجتمع هي التي خلقت المأساة في حد ذاتها.

الشخص: أيها الصعلوك الزنيم.

خضور: يا رحمة الرب.. إني لا أفعل شيئا، أريد أن أصل بيتنا فحسب.

الشخص: لماذا تلبس هذه الثياب القديمة الممزقة؟

خضور: ثيابي؟ (تزوغ عيناه) ماتت ثيابي الأخرى.

الشخص: تسخر (يلكمه على وجهه فيهوي على الحائط)

خضور: (متمزقا بالبكاء) النار..رأسي يحترق، وسيذوب الجناحان.

الشخص: سفلة المخلوقات أمثالك سِبَّة لمدنهم (يركله فيسقط)

خضور: يارب يا سيدي .. لم أكن .. أقصد انني ضائع.

الشخص: (يركله) أتتطاول أيضا

خضور: أمثلي يستطيع التطاول؟ آه لأرض تدور..صدقت ..إنها تدور.

الشخص: أيها الخنزير تمشي في الشارع بهذه الثياب كنداء للذباب والهوام والشماته، آه نعرف ألاعيبكم[1].

خضور، وحسن، حسين، هي كذلك أسماء انتقاها ونوس من القاموس العربي بتلك الدلالات والإشارات التي تتضح معالمها من خلال التوظيف لها في النص المسرحي، وعليه أمكننا القول أن مسرحية "بائع الدبس الفقير" نص مسرحي يعكس مرحلة التأليف الأولى عند سعد الله ونوس، أي قبل اطلاعه على المسرح الغربي عموما ومسرح بريخت Bertolt Brecht۞خصوصًا، ومن هنا جاءت هذه المدونة وغيرها من النصوص المسرحية متسمةً بلغة رمزية وإيحائية في قالب جمالي واضح، وجلي التناسخ مع المدونات الأخرى سواء على مستوى الدلالة، أو مع انسجام تراكيب اللغة نفسها، فقد عملت هذه الأخيرة –اللغة– على تشكيل رؤية سعد الله ونوس للحياة والإبداع بمنظار ذوقي جمالي فني بحث، ينسج خيوطه التناص، وفق التداعي الذي حصل وتحقق بين المدونات.

4-4- جمالية الفضاء المسرحي:

طالما كان صوت ونوس، هو صوت الطبقة الكادحة، الفقيرة، فجاءت أفكاره ورؤاه عاكسة لهذه الشريحة الواسعة من المجتمع «المهمّ عند ونوس أن يكون المضمون أداة تعليم وتنوير، عن طريق طرح القضايا التي تهم المواطن العربي دراستها وتحليلها، بشكل يضيء الجوانب الخفية فيها، ومن ثمة يحفزهم على العمل لتغيير واقعهم نحو الأفضل[2]» وبناء على

1-سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص50.

۞ برتولت بريخت (1898-1956) شاعر ومخرج وكاتب مسرحي ألماني، اشتهر بأنه مؤسس (المسرح الملحمي) الذي يعتمد على (التغريب) والمباعدة، ويقظة المشاهد من أجل إصدار حكمه العقلي على ما يشاهد، وعدم دخول الممثل في إيهاب الشخصية التي يمثلها، وكسر حاجز الوهم بين الخشبة والصالة، ينظر محمد عزام مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، مرجع سابق، ص243.

2-إدريس الذهبي، المرجع السابق، ص72.

ذلك جاءت نصوصه الإبداعية والتأليفية تصب في هذا المنحى، وعدّت كتاباته من نفائس ما تضمه المكتبة المسرحية العربية بين جنباتها.

كغيره من مبدعي العصر الحديث في الكتابة المسرحية، والنقدية على حد سواء عمل سعد الله ونوس واشتغل في نصوصه على ما يعرف "بجمالية الفضاء" إذ راعى هذا المحور باعتباره صاحب رؤية نقدية تجريبية جديدة في المسرح العربي، ونظرًا لتأثره بالعديد من النقاد الغربيين من "بريخت"، و"بيتر فايس" وغيرهم جاءت حركته المسرحية مفعمة بالحركة والحياة، والبحث الدائم عن التجدد، والنظر من زاوية جديدة، للمسرح والنقد سواء للنص الغائب – التراث– أو الآليات والتقنات التي يتهيكل فيها النص ويتجسد أمام الجمهور.

شكل الفضاء عند سعد الله ونوس بعدًا جماليًا، وذلك من خلال كسره للرّتابة الكلاسيكية التي كان عليها، إذ حاول ونوس خلق فضاءات جديدة للمسرح،تتناسب وفكرة المسرحية ذاتها، فبالعودة إلى مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" نجده يرسم حلمًا جديدًا ورؤية تجريبية تتجاوز حدود ما هو قديم، إذ نجده يقول «نحن في مقهى.. والمقهى ليس مكانا للحدث المسرحي بل هو المسرح نفسه، خشبة وصالة، والجو الذي يسوده له دور حميمي في المسرحية، فمن خلاله سنعمد إلى كسر الطوق اليابس للعرض المسرحي وسنستخلص من طقوس العمل الدائرة التام[1]»

إذن يعلنها ونوس صراحةً، نقل المسرح إلى الواقع، أين تتحقق الغاية الحقيقية له، وهنا تتجلى القيم الجمالية للنص المسرحي من خلال نقله لواقعيته التي تخيلها المبدع حين رسم بريشته معالم هذا النص، فالفضاء هنا مقهى، أناسٌ عاديون على سليقتهم، في مناقشة بسيطة لقضاياهم الاجتماعية، ينتظرون الحكواتي كي يحكي لهم قصة، والتي تتهيكل وتتشكل إلى مسرحية من خلال تلك المناقشات، والتحليلات التي يقدمها الزبائن في نقدهم لأحداث الحكاية، هذا و يجد المستمعون لنص الحكاية أنفسهم شخصيات في بناء تام هي المسرحية وبنقل المسرح إلى المقهى حاول ونوس بمخيلته وضع يده على القيم الجمالية

1– سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، مرجع سابق، ص45.

والفنية الحقيقة التي يهدف المسرح إلى تحقيقها، «يمكن تقديم هذه المسرحية في أي مكان، وفي أيّة مساحة أنا أضعها الآن في مقهى، ولكن ذلك لا يمنع من تقديمها في أي مكان..[1]» إنّ نقل المسرحية من الصّالة ،والخشبة إلى المقهى، هو حقًا نقلة إبداعية جمالية جديدة فالفضاء هنا هو مكان عادي مألوف، والأشخاص يعرفون بعضهم البعض، وهنا تسقط وتتلاشى تلك الغرابة الموشحة التي يشعر بها المشاهد/المتلقي للمسرحية داخل قاعة العرض فآليات العرض والسينوغرافيا يتقلص حجمها، ونطاق حضورها إلا فيما يتوافق وحدود الفكرة فكل ما في فضاء المسرحية بسيط بساطة رواد المقهى أنفسهم، وهذا يعد بعدًا جماليا في فضاء النص المسرحي.

تتناص المشاهد في هذه المسرحية من خلال خلق فضاء مسرحي مع العديد من النصوص والمدونات التي كتبها ونوس، وهو يرى في ذلك بعدًا تجريبيًا، أكثر حرية من ذي قبل «لا شكّ أنّ جو المقهى يتيح لنا فرصة ممتازة لذلك، وهذا الشكل لا يلتصق بهذه المسرحية فقط، وإنّما يمكن التوسع فيه، واستنفاذ إمكانياته في أعمال كثيرة ،لأن المهم في النهاية هو أن نتجاوز شكلا صارما للمسرح[2]» أي بمعنى أن الفضاء المسرحي عنده ليس بالضرورة خشبة المسرح وما تستدعيه من تقنات حداثية حتى يتحقق فعل الإنجاز، وتتحقق الغاية واللذة الجمالية المتوخاة، وهذا النوع من التجريب الجمالي الذي يكسر المتعارف عليه ليخرج إلى آفاق ورؤى جديدة في هيكلة الفضاء المسرحي المعهود.

يضيف ونوس بعدًا جماليًا للفضاء المسرحي عنده حين يشتغل على آلية الفراغ الحداثية التي نادى بها أكثر من ناقد ومبدع في الكتابة المسرحية، وهي آلية جاءت متناصة، ومتحققة في معظم أعماله إن لم نقل جلّها، إذ جاء الفضاء الفارغ عنده «يشتغل بسلسلة من

1- سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص46.

2- المصدر نفسه.

الامتلاءات التي تحققها الافتراضات المتتالية، والتي تجد تحققها اليقيني في مدى قدرتها على شغل الفضاء[1]»

وهنا نجده يبين ذلك بترك فراغات وثغرات يمكن أن تمتلئ بالتدريج بما يتناسب والفضاء المسرحي، «عندما أقول أن هذه المسرحية ليست إلا مشروعًا للعمل فإنّني أعني وجود بعض الثغرات والمساحات الفارغة، التي تركت عمدًا، كي يملأها العرض المسرحي بما يلائم الظرف والمكان[2]» وهنا يراهن ونوس على جمالية الفراغ، وتناصاته المختلفة في أعماله ونصوصه، إذ يعمل الفراغ عنده على تجاوز النمطية القديمة التي تشيد بحشوٍ وشحنٍ للخشبة، قصد رسمها وتشخيصها، وإيهامها بالصورة الواقعية للحدث، وهذا أمرُ تجاوزه سعد الله ونوس في العديد من مسرحياته، ومثال ذلك ما جاء في مستهل مسرحيته "الفيل يا ملك الزمان" إذ قدّم للمسرحية «المسرح فارغ، زقاق تحصره في الخلف بيوت يائسة، يتراكم عليها القدم والأوساخ، جلبة بعيدة وراء المسرح ..[3]» هذا وقد راهن سعد الله ونوس على الفضاء المسرحي، باعتبار «الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي وهو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المطلق، تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي، وقدرته على إدراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي يتم التعبير عنها بواسطة رموز بصرية تتجاوز تقريرية الشكل الكلاسيكي[4]»

إضافة إلى ذلك نجد أن الاشتغال على العجائبي كشكل من أشكال التفضي في المسرح سمة بارزة في نصوص سعد الله ونوس، فمسرحيته "الملك هو الملك" مثال رائع وارتشافة إبداعية جديدة في الكتابة المسرحية، وهنا سعى ونوس إلى إدراجه كعنصر مشكل للفضاء المسرحي، فما خروج الملك من القصر متنكرا بمعية وزيره باحثًا عن الفرجة بين يدي رعيته، وتنصيبه لأبي عزة، المغفل كملك مكانه، يأمر بأوامره، وينهي بنواهيه، ويحكم عرشه

1-عبد المجيد شكير، المرجع السابق، ص104.

2- سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص45.

3- المصدر نفسه، ص07.

4- عبد المجيد شكير، المرجع السابق، ص104.

كل هذا من أجل اللعب، والفرجة والمزاح إلا شكل من أشكال العجائبي التي راهن عليها في بناء الفضاء المسرحي، ويزيد حدة هذه السمة حين يتنكر أبو عزة المغفل لزوجته وابنته ويصر على البقاء في الحكم، فالجمع بين هذه الصور الغريبة في الفضاء المسرحي يضفي نوعًا من الجمال الذوقي للمتلقي، كما يعمل على فرض مستويات عجائبية، وهنا يشير ياوس أن «اللذة الجمالية في إدراكنا للعمل المسرحي تؤدي إلى اللذة الجمالية[1]» بمعنى أن تحقق وتشكل الفضاء المسرحي بفراغاته وعجائبه، يؤدي إلى خلق نوع من اللذة الجمالية التي تتحقق على مستوى التلقي عند القارئ المشاهد للعمل المسرحي.

1- دنينس كالاندرا، المرجع السابق، ص144.

الخاتمـــــــــــة

إن البحث في النتاجات المسرحية لسعد الله ونوس وتعالقاتها النصية هو ولوج إلى عالم المتعة الفنية، ولذة الخطاب المسرحي، بليتعدى ذلك كله إلى الأثر الذي يذهل عقول المتلقين، فيفتن ذائقتهم الأدبية، وينعش أرواحهم، فنتاجه المسرحي هو لمحٌ من لحظات الإبداع المشحون بالنشوة اللغوية، والدلالية على حد سواء، وإيمانًا منّا أن النص الجديد هو ثمرة ونتاج ما سبقه من النصوص الغائبة، وجدتنانستأثر مجموعة من النتائج والقراءات حول جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس كالآتي:

أولا: يشكل المسرح السوري حلقة مهمة من حلقات الأدب المسرحي العربي، فيه الكثير من النتاجات والإبداعات ما يؤهله للترتيب في مصاف الدرجات الأولى، ويعدّ مسرح سعد الله ونوس، وآراؤه النقدية ثمرة مميزة من ثمار هذه الشجرة الأدبية، إذ تميز ونوس عن غيره بسمات، وتفرد برؤى من الوهلة الأولى للكتابة، حاملاً على عاتقه فكرة إعادة النظر في الكتابة المسرحية العربية، من خلال الحرية والديمقراطية في الخطاب الثقافي، والجرأة في التعبير عن عوالم الاستبداد، والظلم عبر العديد من مسرحياته ذات البعد السياسي الواعي والعمل على ربط المسرح بالجمهور، وكسر الرتابة الكلاسيكية القديمة.

ثانيا: مصطلح التناص مصطلح فضفاض متعدد المفاهيم والرؤى، إذ هو يعد نظرية من نظريات مابعد الحداثة، والتي يمكن الاستفادة منها في دراسة وتحليل النتاج الأدبي العربي، فهو فعل لغوي ودلالي لا مناص لأي مبدع كان أن يوظفه ويستند عليه في عملية الإبداع، فالنص الأدبي الجديد هو عملية استعاب، وتحوير، وصهر وتمثل وتشرب، وتفاؤل للكثير من النصوص السابقة، يتعالق معها المبدعون في تجاربهم بآليات ومستويات متفاوتة ومختلفة، وهو الأمر الذي تحقق في الكثير من أشكاله عند سعد الله ونوس.

ثالثا: سعد الله ونوس كاتب وناقد مسرحي تصدر تجربته الإبداعية عن مرجعية فكرية ومعرفية ثرية، ومتنوعة الروافد، وذلك من خلال توظيفه للعديد من مصادر الثقافة العربية الأساسية، كالتراث بمختلف صوره وأشكاله، خاصة فيما يتعلق بالحكاية، إضافةً إلى استثماره للنص التاريخي والأسطوري، وإعادة بعثه من جديدة، بصبغة إنتاجية للمعنى والدلالة في

الكثير من المسرحيات، وهذا يوحي بمدى قدرة ونوس على حسن تخير وانتقاء مناهله العذبة ومما زاد نصوصه المسرحية إبداعًا وعمقًا ودلالةً هو مزجه بين الخلفيات، والمرجعيات إذ نجده يزاوج بين ما هو عربي وغربي في الكثير من الأحيان.

رابعا: يبدو جليًا من خلال النصوص المسرحية التي استعنّا بها في البحث مدى تماهي ونوس مع هموم أمّته ومعاناتها، وآلامها، فجاءت نصوصه مرآةً عاكسةً للواقع العربي في أحلامه وأمانيه، في خضوعه واستكانته، في شجاعته وإقدامه، وسعد الله ونوس حين يشرح الحياة العربية لا ينكأ الجراح، وإنّما يهدف لرسم طريق الحرية والأمل، وإعادة الحياة من جديد برؤى وأفكار تتمرد على الواقع وترفضه، وتنشد الغد الأفضل.

خامسا: تعد المسرحية عند سعد الله ونوس بلوحاتها، ومشاهداتها المختلفة، نصًا منسجمًا، كل مشهد فيه يؤدي إلى الغرض، والغاية التي هدف إليها الكاتب، فظهرت لنا نتاجاته المسرحية وكأنها لوحة فسيفسائية لنصوص متنوعة، بدت جمالياتها واضحة وجلية في تناسخ مدلولاتها، وفعالية تعالقاتها، فتشكلت من ذلك كلّه رؤى الكاتب ومواقفه بنصوص واضحة المعالم، كان للتناص الدور البارزٌ فيها، من خلال إبراز موهبة المبدع وملكته المسرحية على تكييف النصوص، ونسجها من خيوط بعضها البعض.

سادسا: المصادر الثقافية السابقة الذكر خاصة التراثية منها أغنت التجربة الإبداعية عند سعد الله ونوس، وكان التناص والتعالق معها بطرق مختلفة، ومتنوعة إذ ظهر التناص الاقتباسي الكامل، والمحّور، والتناص الإشاري والامتصاصي والتناص التآلفي، حيث تجلت براعة ونوس في حياكة نصوصه من بعضها البعض، أو من خلال تعالقها مع نصوص خارجية ترسبت في الذاكرة بعيدة المدى عنده.

سابعا: جاءت الدراسة قصد الوقوف على تلك الجماليات التي حققها وأنجزها حضور التناص في النص المسرحي عند سعد الله ونوس، وكيفية تعامله مع ذلك الزخم الوافر من النصوص الغائبة، حيث أستطاع في الكثير من نصوصه تعزيز بُناها اللّغوية، والارتقاء بدلالاتها الجمالية والمعرفية والتي يمكن حصرها فيما يلي:

- **جمالية التناص التآلفي الموضعي.**
- **تكثيف التجربة الإبداعية مع تنوع المرجعيات.**
- **جمالية اللغة والترميز.**
- **جمالية الفضاء المسرحي.**

ثامنا: جاءت تناصات سعد الله ونوس في الكثير من نصوصه متشابهة في الدلالة، إذ أن التجربة الإبداعية عنده قامت على أفكار ورؤى محددة وواضحة المعالم، الأمر الذي فرض نوعا من التكرار للتناص، وهو أمر لا يعد منقصةً وعيبًا في التجربة الإبداعية عنده بل إبداعًا وكشفًا، ولعل القارئ العارف بالمسرح يلحظ ذلك، ومثاله مسرحياته المشهورة "الفيل يا ملك الزمان"، و"الملك هو الملك" ،و"مغامرة رأس المملوك جابر، و"حفلة سمر من أجل 05 حزيران" وغيرها من المسرحيات التي جاءت مكملة لبعضها البعض في الفكرة والرؤية والأسلوب،إذ من خلالها كشف ونوس عن مسرح التسيس، ومسرح الواقع، ونظرته الخاصة للحياة.

تاسعًا: جاء التاريخ الإسلامي مشخصًا بصورة تناصية فائقة الدقة والإبداع في نصوص سعد الله ونوس، ولطالما اشتغل على التاريخ من خلال ربط الماضي بالحاضر وإعادة، الماضي بثوب جديد قصد أخذ العبرة والمنفعة، والدعوة إلى التغير الجذري، وهنا ظهرت العديد من الجماليات التي تحققت بفعل التناص فبربط المبدع –ونوس– النص المسرحي بالمتلقي وماضيه، هذا المتلقي الذي تسيطر عليه المعرفة الخلفية فيجد نفسه مرتبطا بالنص المسرحي وفضائه أيّما ارتباط، هذا النص الذي بدوره يشكل رسالة مفتوحة على جميع الاحتمالات والتأويلات المختلفة للقارئ/المتلقي.

عاشراً: إن حضور التناص في النتاجات المسرحية عند سعد الله ونوس جاء مطبوعًا بصبغة جمالية تهدف إلى إثارة انتباه المتلقي/المشاهد، والعمل على دفعه نحو التأويل والكشف، والتحليل والاستنتاج، ومن هنا يساهم المتلقي بقراءاته المتعددة والمختلفة في بناء نسق النص الجديد، وقد أولى سعد الله ونوس أهمية بالغة للمتلقي إذ رصد له شروطا

وخصائص قدمها في بحثه المعنون "بيانات لمسرح عربي لجديد"، منوهًا بالدور المنوط بالمتلقي في العملية الإبداعية للنص المسرحي.

حاولنا من خلال هذا البحث الكشف عن تجليات التناص وجمالياته في النصوص المسرحية عند سعد الله ونوس، وتتبع مظاهره ورصدها، وربطها بما تحيل وتشير إليه من دلالات ومعان مختلفة ومتنوعة، وجدير بالذكر هنا الإشارة إلى أن التناص كآلية من آليات الإبداع الفني كان لها عظيم الأثر في نسج خيوط التجربة المسرحية عند سعد الله ونوس هذا الأخير الذي وظّفه توظيفًا تآلفيًا جماليًا، مانحًا إياه صبغة إبداعية جديدة في جل المرجعيات التي استند عليها.

وفي الأخير يمكننا القول أن التناص كظاهرة نقدية في الأدب، يشكل معيارًا من المعايير الجمالية إذا أحسن المبدع توظيفه، واستخدامه، وفق آليات وشروط معينة، ويكون عيبًا ومنقصةً على المبدع إذا كانت تعالقاته النصية عبارة عن سرقات، وانتحالات مباشرة من نصوص غيره.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**

I. المصادر:

1. سعد الله ونوس: الاغتصاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
2. سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط3، 2018.
3. سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط6، 2011.
4. سعد الله ونوس: ملحمة السّراب، دار الأدباء، بيروت، لبنان، ط3، 2015.
5. سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط3، 2015.
6. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ط1، مج 3، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق سوريا،1996.
7. سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دط، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988.
8. سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل 05 حزيران، ط3، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2003.
9. سعد الله ونوس، طقوس الإشارات سعد الله ونوس ، ط4، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2016.
10. سعد الله ونوس، يوم من زماننا وأحلام شقية مسرحيتان، ط7، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2005، ص17.

1.I. المعاجم:

1. ابن سيده، المخصص، ج2، د ط، تحقيق لجنة تحقيق التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، دت.
2. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2006.

3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985.

4. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة القاهرة، ط8، 2005.

5. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مادة ثقف، ج9، دار صادر، بيروت، لبنان، دط.دت.

6. منير بعلبكي: قاموس المورد إنجليزي–عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1994.

II. المراجع:

II. 1. المراجع باللغة العربية:

II. 1. 1. الكتب:

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 1991.

2. إبراهيم ناسِي، التعالق النّصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2014.

3. ابن قتيبة، الشعر والشّعراء، تح أحمد محمد شاكر،دار المعارف، القاهرة،ط1967،2.

4. أبو القاسم الحسن بن بشير الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح أحمد صقر، دار المعارف، مصر،ط1، 1992.

5. أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الواضحة، تح محم يوسف نجم، دار بيروت، لبنان،1965.

6. أبو عبد الله الحسين أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1997.

7. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتابة الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،ط1، 1952.
8. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
9. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج3، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
10. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001.
11. أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
12. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1984.
13. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.
14. أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1987.
15. إياد كاظم طه السلامي: التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.
16. بدوي طبانه، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت لبنان،ط2، 1986.
17. جان الكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري 1959-1989، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا،ط2012،1.
18. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.
19. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2003.

20. الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، تح جعفر الكتابي، ج2، دار الرشيد للنشر، العراق،1979.

21. حافظ المغربي، التناص وتحولات الخطاب النقدي (تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر)، عالم الكتب الحديثة، جامعة اليرموك،الأردن25-27جويلية، ط1،2006.

22. حسان بن ثابت، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2، 1994.

23. حسين التكمة جي، مدخل إلى علم الجمال المسرحي، مكتب كاردينيا للطباعة، بغداد،ط1، 2016..

24. حسين جمعة، المسبار في النقد (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، دار رسلان، سوريا، 2011.

25. حسين حمودي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

26. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

27. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظيروالتطبيق في سوريا ومصر، منشورات الكتاب العربي، 1999.

28. حورية محمد حمو، حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1988.

29. رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998.

30. رياض عصمت: المسرح العربي سقوط الأقنعة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

31. رياض عصمت، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

32. زهير أحمد محمد المنصور، قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن،د ط، 2010.

33. سعد أبو الرضا: فن الدراما اللغة والوظيفة، منشأة المعارف، دط، دت.

34. سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1966.

35. سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

36. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2001،2.

37. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

38. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط1، 1988.

39. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، سلسلة كتاب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، دط، مارس2001.

40. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتضب العربي، لبنان، ط1، 1993.

41. صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط2، 1995.

42. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 1997.

43. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح أحمد الموفي، مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1962.

44. عبد الرّاجِحِي، التطبيق الصَّرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،د ط، 1984.

45. عبد الرحمان بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، مج7، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2000.

46. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، بيروت، ط1، 1996.

47. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة نحو نظرية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

48. عبد الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2006،2.

49. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،ط4، 1998.

50. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ،1978.

51. عبد الله أبو هيف، التأسيس مقالات في المسرح السوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1979.

52. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

53. عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد الدراسات والدراسات المعاصرة، القاهرة، مصر، 1970.

54. عبد المالك مرتاض، نظرية النّص،دار هومة للنشر، الجزائر،ط2، 2010.

55. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، دت.

56. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي،ط3، 1974.

57. عزالدين المناصرة، علم التناص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2006.

58. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

59. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1997.

60. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط ، 1981.

61. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2003.

62. كعب بن زهير، الديوان، تح علي فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997.

63. كمال عيد، جماليات الفنون، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، دط، 1980.

64. محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988 .

65. محمد بوعزة: تحليل الخطاب السردي (التقنيات والمفاهيم)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2001

66. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998.

67. محمد رجب النجار: جحا العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.

68. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية لونجمان، مصر، ط2، 2007.

69. محمد عبد المطّلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

70. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2،1994.

71. محمد عزّام، النّص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،د ط، 2001.

72. محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، ط2، 2008.

73. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط1، 1971.

74. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1995.

75. محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط6، 1983.

76. محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

77. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

78. محمد مفتاح، في سيمياء شعرنا القديم (دراسة نظرية وتطبيق)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط2،1982.

79. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980.

80. محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد العربي، مطبعة التسفير الفني، تونس، د ط، 2000.

81. مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشاة المعارف للنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 1991

82. منصور عبد الحكيم: تيمورلنك إمبراطور على صهوة جواد، دار الكتاب العربي، دمشق،2012.

83. منير سلطان، التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجًا) منشاة المعارف، الاسكندرية، مصر، 2004.

84. مهلهل بن يموت، سرقات أبي نواس، تح محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1957.

85. ميشال زكرياء، الألسنية المبادئ والأعلام (علم اللغة الحديث)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان،د ط، 1980.

86. ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1981..

87. نديم معلا محمد، الأدب المسرحي في سوريا نشأته وتطوره، منشورات مؤسسة الوحدة، دمشق، سوريا، ط2، 1986.

88. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر، العراق، ط1، 2004.

89. نصر الدين زرواق، البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.

90. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 1999.

91. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النّصي –التناصية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة، الرياض، ط1، 2006.

92. هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسّينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط2، 2020.

93. هايل علي المذابي، المصعد في نقد المسرح، دروب للنشر، الأردن، ط1، 2018.

II. 1. 2. الأطروحات والمذكرات:

1. إيمان هنشيري: الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس، أطروحة ماجستير، تخصص الأدب العام والمقارن، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة،2011-2012.

2. حمزة عبد الرحيم الديب: أوديب وتجلياته في المسرح العربي، أطروحة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا،2009.

3. رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، سعد الله ونوس، دراسة بنيوية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر،2010-2011.

4. الطيب بوترعة، التناص في الشعر الجزائري، المعاصر، أطروحة تندرج ضمن متطلبات شهادة الماجستير تخصص النقد المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران،2010-2011.

II. 1. 3. المجلات والدوريات:

1. أحمد زياد محبك، مسرح سعد الله ونوس المرحلة الأولى 1963-1967، مجلة فصول، ع1، مج16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

2. إدريس الذهبي، التسيس في مسرح سعد الله ونوس، مجلة البيان، ع458، الكويت، سبتمبر، 2008.

3. أنور سالم: سعد الله ونوس شهادة ميلاد جديد، مجلة الموقف الأدبي، عدد86، سوريا، 1978.

4. جابر عصفور: منمنمات تاريخية، مجلة فصول، مج16، عدد1، مصر، 1997.

5. حازم شحاتة: المؤلف المشارك (مدخل إلى نصوص سعد الله ونوس)، مجلة فصول، عدد1، مج16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

6. حوار مع سعد الله ونوس، أجرى الحوار نبيل حفار، مجلة الطريق، ع2، أفريل/ماي، 1997.

7. خليل الموسي: التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، عدد5، مج26، 1996.

8. خيرة حمر العين: قراءة في قصيدة رمزية الماء في إفضاءات لسامر سرحان، مجلة القصيدة، عدد5، الجاحظية، 1996.

9. دانيال شندلر، التناص، تر إدريس الرضواني، مجلة علامات في النقد، ع22، جدة السعودية، 2008.

10. دينيس كالاندار، جماليات التلقي والمسرح، مجلة فصول، ع4، مج 13، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995 .

11. سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة السورية، عدد104، سوريا، أكتوبر 1970.

12. سعد الله ونوس، مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير، مجلة الآداب، ع2، بيروت، لبنان، 1965.

13. شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مح16، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

14. صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، المغرب، أفريل 1986.

15. عادل أبو شنب، أبو خليل القباني، عبد الوهاب أبو السعود، مجلة المعرفة،ع34، سوريا، كانون الأول، 1964.

16. عبد المجيد شكير، التأسيس الجمالي للعرض المسرحي (جمالية التفضي في المسرح الجزائري)، مجلة جماليات، ع1، ، مستغانم، الجزائر 2014.

17. عبد الناصر حسو، عبد الوهاب أبو السعود (1897-1951) مؤسس المسرح المدرسي، مجلة الموقف الأدبي، مج37، ع435، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا. أوت 2007.

18. عز الدين إسماعيل، جدلية الإبداع والموقف النقدي، مجلة فصول، المجلّد العاشر، ع1، 2 يونيو 1991.

19. فخري صالح: مسرح سعد الله ونوس، مجلة فصول، مج14، عدد1، 1995.

20. لطيفة عايض عبد الله البقمي، جماليات التناص في مسرح فهد ردة الحارثي، المجلة العلمية، ع32، ج2، كلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، 2013.

21. محفوظ الرحمن: أحمد أبو خليل القباني، رائد المسرح العربي في سوريا، مجلة أقلام الهند، ع1، الهند، مارس2017.

22. محمد صباح: زرقاء اليمامة صحيفة قومها، صحيفة الشاهد، عدد553، الكويت، 2017.

23. نبيل الحفّار، المسرح العربي في قرن، مجلة الحياة المسرحية، ع49، دمشق، سوريا، 2001.

24. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لعبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد 2، ورقلة الجزائر، 2016.

25. وجيهة عبد الرحمان: النص الجديد ثمرة النصوص السابقة، مجلة العرب، عدد 9922، لندن، 2015.

II. 2. المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

II. 2. 1. الكتب:

1. آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، تر مي التلمساني، وزارة الثقافة (مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي)، 1977.

2. أنطونيو بويرو بايبخو: القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تر: صلاح فضل، وزارة الإعلام، الكويت، 1974.

3. بارتيس بافي، معجم المسرح، تر مشال ف. خطار، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2015.

4. برونل .ب.وآخرون، النقد الأدبي، ترجمة هدى وصْفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

5. تيزفيتان تدروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر فخري صالح، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، 2012.

6. تيفين ساموبل: التناص ذاكرة الأدب، تر: نبيل غزاوي، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2007.

7. جراهام ألان، نظرية التناص، تر بَاسَم المَسَالَة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق–سوريا، 2011.

8. جوليا كرستيفا، علم النّص، تر فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، 1997.

9. رولان بارت، درس السيمولوجيا، تر بنعبد العالي عبد السلام، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1980.

10. رولان بارت، لذة النّص، تر منذر العياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992.

11. رولان جيني، استراتيجية الشكل (نظرية التناص في الثقافة العالمية)، تر نور الدين محقق، ط1، دال للنشر والتوزيع، سوريا، 2015.

12. سوفوكليس: تراجيديات سوفوكليس، تر: عبد الرحمان بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 1996.

13. ط1، تر محمد خير البقاعي، دار جداول للنشر والترجمة، لبنان 2013.

14. فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، تر يوسف البدري، دط، مؤسسة بورسعيد للطباعة، مصر. دت.

15. مارك جمينيز، الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، تر كمال بومنير، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

16. مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ط1، تر محمد

17. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط3، رؤية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، 1996.

18. ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، مج5، العدد 3، مصر 1985.

19. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

II. 3. كتب أجنبية:

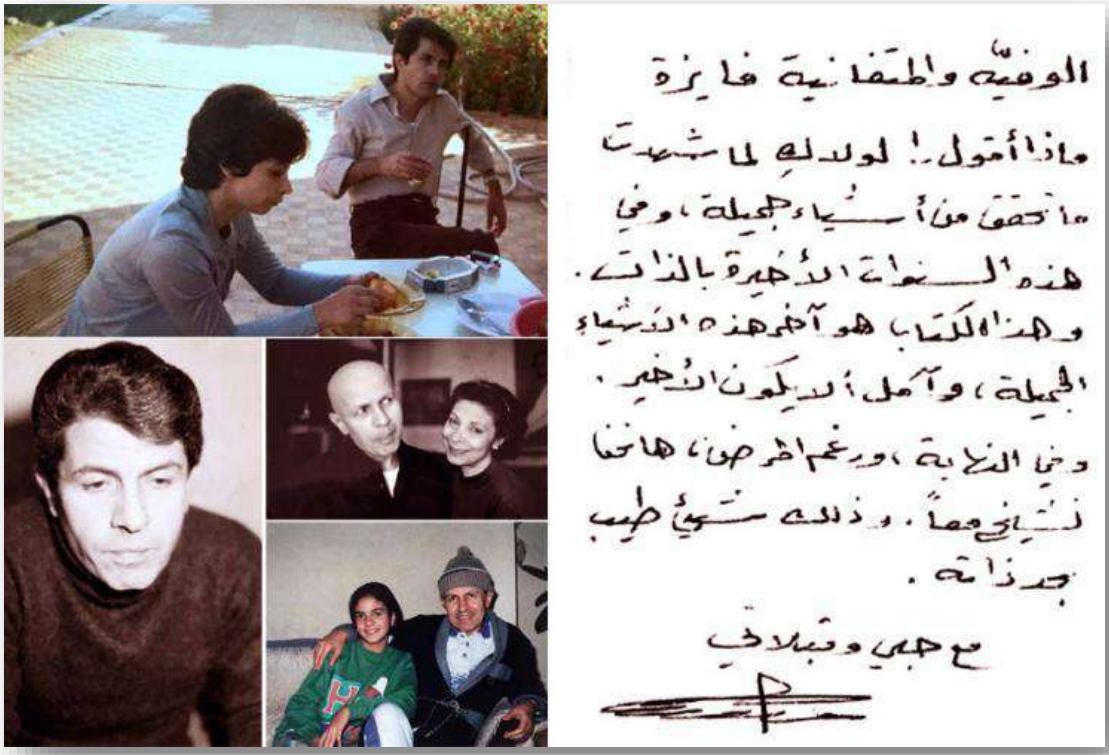
1. A S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary ,Oxford University Press, 7 th Edition, 2005.
2. Gérard Genette, Palimpsestes, la littérature au second dégrée, Ed Seuil, Paris, 1982.
3. Julia Kristeva, Desire in Language : a semiotic Approach to literature and art, Edited by Leon S Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980, P66
4. Maria Jesus Martinez Alfaro, intertextuality: origins and development of the concept, Atlantis XVII (1-2), Universidad de Zaragoza, 1996.
5. Melville Jeon Herskovits ,les bases de l'anthropologie culturelle, paris, Maspero, 1967.
6. Piegay Gros, Introduction à l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996.
7. Roland Barthes, image music text, translated by Stephen Heath, Fontana press, London, 1977.

الملاحـــــــــق

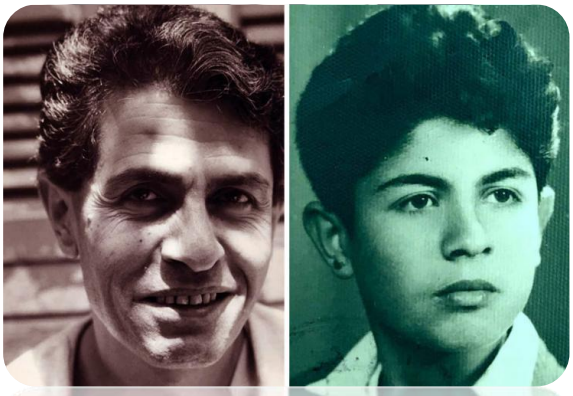
سعدالله ووالدته في سنوات الشباب

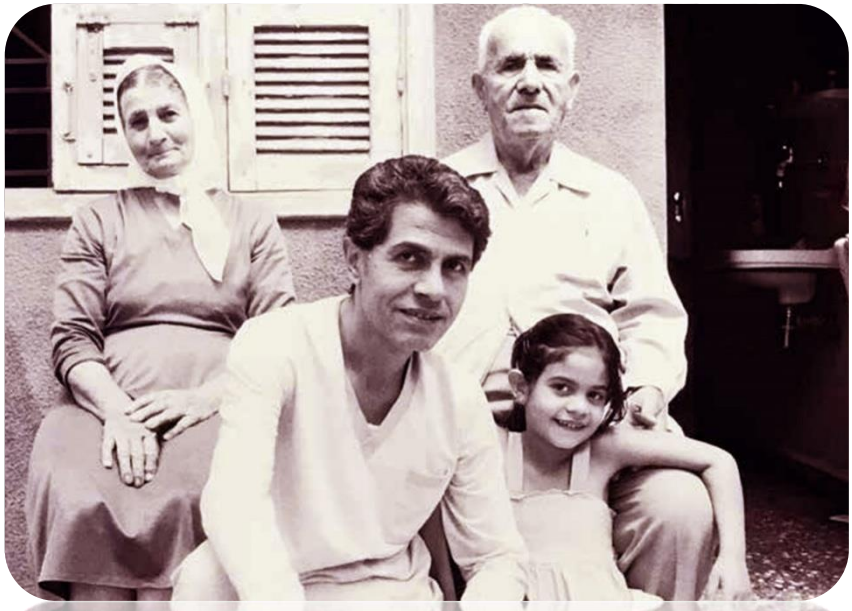
تمثل هذه الصور، التي تنشر للمرة الأولى، محطات من حياة المسرحي الراحل، وقد زودت بها «الجديد» الكاتبة الروائية والإعلامية ديما ونوس ابنة الكاتب المقيمة اليوم في لندن مع والدتها وابنها، وقد فتحت مشكورة أرشيف والدها إغناء للملف الذي تفرده الجديد له، في محاولة لاستعادة تجربته التي تشكل علامة فارقة في المسرح العربي. تغطي الصور المنشورة هنا مراحل من حياة الكاتب؛ طفولته وشبابه، وتألقه ككاتب مسرحي شهد خلال حياته مجد أعماله على خشبات المسرح في العالم العربي، وصولاً إلى أيام حياته الأخيرة في دمشق على إثر إصابته بمرض العضال وقد واجهه الكاتب بشجاعة نادرة، وأراد للكتابة أن تنتصر له على الموت، فكانت الفترة العصيبة تلك من أخصب فترات حياته ككاتب.

المصدر: ديما ونوس،سعد الله ونوس ألبوم صور،مجلة الجديد،العدد45،أكتوبر2018، لندن.



رسالة من سعد الله ونوس لزوجته التي وقفت معه في محنة المرض.





المصدر: ديما ونوس،سعد الله ونوس ألبوم صور،مجلة الجديد،العدد45،أكتوبر2018، لندن.

سعدالله الأول من اليمين مع قامات مسرحية عربية في أحد مهرجانات المسرح العربي

سعدالله ونوس مع صلاد السعدني على هامش عرض مسرحيته "الملك هو الملك"

المصدر: ديما ونوس،سعد الله ونوس ألبوم صور،مجلة الجديد،العدد45،أكتوبر2018، لندن.

فهرس المحتويات

فهـــــــرس المحتويـــــــــــــــــــــات

شكر وتقدير 4

الإهداء 5

مقدمـــــــــــــة: ..... أ

الفصل التمهيدي:المسرح السوري بين النشأة والتطور 8

1- مراحل تطور المسرح السوري في العصر الحديث: 10

1-1- مرحلة الميلاد والتأسيس: 10

1-2- المرحلة الثانية (ما بين الحربين العالميتين): 13

1-3- المرحلة الثالثة (مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثالثة) 16

1-4- المرحلة الرابعة (المسارح الرسمية في سوريا): 19

2- صور وأشكال من المسرح الرسمي الحديث في سوريا: 24

2-1- المسرح القومي: 24

2-2- مسرح الهواة: 25

2-3- المسرح العُمّالي: 26

2-4- المسرح العسكري: 26

2-5- المسرح الجامعي: 26

2-6- مسرح الجوال: 27

3- معالم تشكل التجربة المسرحية عند سعد الله ونوس: 28

3-1- ونوس والمسرح من التجربة إلى الإبداع: 28

4- تجربة المثاقفة المسرحية عند سعد الله ونوس: 33

4-1- المثاقفة ودورها في بناء المسرح العربي: 34

4-1-1- المثاقفة في جانبها اللغوي: 34

4-1-2- المثاقفة في جانبها الإصلاحي: 35

4-2- المثاقفة المسرحية العربية: 37
4-3- المثاقفة المسرحية عند سعد الله ونوس:..... 39
الفصل الأول:التناص قراءة في إشكالية المصطلح (تأصيل للمفاهيم) 42
1- ماهية التناص بين اللغة والاصطلاح: 43
1-1- التناص في جانبه اللغوي: 43
1-2- التناص في جانبه الاصطلاحي: 45
2- آليات التناص ومظاهره: 49
2-1- آليات التناص: 49
2-1-1- التمطيط: 50
2-1-2- الإيجاز: 51
2-2- مظاهر التناص (عناصره):..... 53
2-2-1- النصُّ الغائب: 54
2-2-2- السّياق: 55
2-2-3- المتلقي:..... 56
2-2-4- شهادة المبدع: 57
3- الإنتاجية النصية في الخطاب النقدي الغربي: 57
3-1- الحوارية عند "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine"..... 58
3-2- الإنتاجية والتناص "جوليا كرستيفا J.kristeva"..... 64
3-3- جيرار جنت والمتعاليات النصية: "Gérard Genette" 69
3-3-1- النمط الأول: 71
3-3-2- النمط الثاني: 71
3-3-3- النمط الثالث:..... 72
3-3-4- النمط الخامس:..... 73

3-3-5- النمط الرابع:..... 73
3-4- رولان بارت ونظرية النّص: 74
3-5- رولان جيني والتناص Roland Jenny: 76
3-6- ميكائيل ريفاتير Micheal Riffaterre:..... 78
4- الإنتاجية النصية في الخطاب النقدي العربي من القديم إلى الحديث:..... 79
4-1- السرقات الأدبية والّتناص: 81
نتائج تقييمية: 98
الفصل الثاني:مرجعيات التناص في مسرحسعد الله ونّوس 101
1- المرجع الأدبي: 102
1-1- التناص مع النصوص المسرحية الغربية مسرحية "الاغتصاب" أنموذجا:..... 103
1-1-1- حبكة مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي: 104
1-1-2- حبكة مسرحية الاغتصاب:..... 106
1-1-3- معالم التناص بين مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي والاغتصاب: 109
1-2- التناص مع التراث الأدبي الشعبي: 113
1-2-1- التناص مع حكايات ألف ليلة وليلة "الملك هو الملك" أنموذجاً: 114
1-2-2- المرجعية التناصية في مسرحية الملك هو الملك:..... 115
1-2-3- التعالق النصي الحكاية الشعبية (الفيل يا ملك الزمان):..... 122
2- المرجع التاريخي:..... 131
2-1- التناص وفق آلية استحضار الحوادث التاريخية (مسرحية منمنمات تاريخية):..... 133
2-1-1- ابن خلدون والتناص:..... 138
3- المرجع الأسطوري: 141
3-1- شخصية خضور كمعادل موضوعي لأسطورة أوديب:..... 143
3-2- الاستدعاء الجزئي لمسرحية أنتيجونا لسوفوكليس: 149

3-3- زرقاء اليمامة وتناص الرؤية:..... 153
4- المرجع الدينـــي: 157
4-1- التناص مع النص القرآني:..... 157
4-1-1- التناص القرآني المباشر غير المحوَّر: 158
4-1-2- التناص القرآني المباشر المحور: 161
نتائج تقييمية: 165
الفصل الثالث:جماليات التناص في مسرحسعد الله ونّوس..... 167
1- مفهوم الجمالية بين اللّغة والاصطلاح: 168
1-1- الجمالية لغة:..... 168
1-2- الجمالية اصطلاحا: 169
2- علم الجمال في العصر القديم: 171
2-1- علم الجمال في العصور الوسطى: 172
2-2- علم الجمال في عصر النهضة: 173
2-2-1- الجمال عند هيجل: 174
2-2-2- الجمال عند إيمانويل كانط: 175
3- جمالية المسرح من النص الدرامي إلى العرض المسرحي: 176
3-1- جمالية الكتابة الدرامية:..... 176
3-2- جمالية الفضاء المسرحي: 183
3-3- الهيكلة الجمالية للفضاء المسرحي:..... 185
3-3-1- التجريد: 185
3-3-2- الفراغ: 186
3-3-3- العجائبي: 187
3-3-4- العناصر التقنية في الفضاء المسرحي وجماليتها: 188

4- جمالية التناص في النص المسرحي عند سعد الله ونوس: 194

4-1- جمالية التناص التآلفي الموضعي: 197

4-1-1- القضية الفلسطينية وتسيس المسرح: 198

4-1-2- القضايا الواقعية في مسرح سعد الله ونوس: 202

4-2- تكثيف التجربة الإبداعية مع تنوع المرجعيات: 205

4-3- جمالية اللغة والترميز: 211

4-3-1- لغة الثورة والرفض: 213

4-3-2- لغة السخرية والتهكم: 214

4-4- جمالية الفضاء المسرحي: 218

الخاتمـــــــــة 223

قائمة المصادر والمراجع 228

الملاحـــــــق 243

الملخص:

صار حضور الموروث الإنساني على تنوعه،واختلافه في التجارب الإبداعية الحديثة،والمعاصرة أمراً لا مناص منه للمبدع أياً كان،ولازمة إبداعية فنية يختلف حضورها من نصّ لآخر، وقد سمّى النقد الأدبي هذه الظاهرة بالتناص **Intertextualité**، إذ تتعالق النّصوص وتتماهى ببعضها البعض مشكّلة معالم النّص الجديد،وكغيره من المبدعين المسرحيين العرب اشتغل ونوس على هذه الظاهرة،وكانت جليةً في نتاجاته المسرحية، والنقدية على حدّ سواء حيث تجلّت وكأنها لوحة فسيفسائية من النصوص الماثلة والغائبة، وحين استدعى ونوس هذه الظاهرة النقدية والأدبية –التناص– كان قد أضفى نوعاً من الطابع الجمالي الإبداعي على نصوصه المسرحية بطرق عفوية لا إرادية، فانتظمت معالمها في سياقات مختلفة ومتعددة، تتوافق ورؤاه الخاصة للمسرح ونقده، وللحياة في تعدد صورها المختلفة.

الكلماتالمفتاحية: التناص؛ الجماليات؛ النص المسرحي؛ المسرح السوري؛ سعد الله ونوس.

Abstract:

The presence of the human heritage in its diversity and its difference in modern and contemporary creative experiences has become an inevitable matter for the creator, whoever he is,and a creative artistic imperative whose presence differs from one text to another, and literary criticism has called this phenomenon intertextuality. As the texts correlate and identify with each other, forming the features of the new text, and like other Arab theatrical creators, saadallah wannous worked on this phenomenon, and it was evident in his theatrical productions, And criticism in both, as it manifested itself as a mosaic of the present and absent texts, and when Wannous summoned this critical and literary phenomenon - intertextuality - he had given a kind of aesthetic and creative character to his theatrical texts in spontaneous and involuntary ways, so its features were organized in different and multiple contexts, corresponding to his own viewsFor theater and its criticism, and for life in its many different forms.

Keywords: intertextuality;Aesthetics;Theatrical text;Syrian theater;saadallah wannous.

Abstrait:

La présence du patrimoine humain dans sa diversité et sa différence dans les expériences créatives modernes et contemporaines est devenue une question incontournable pour le créateur, quel qu'il soit, et un impératif artistique créatif dont la présence diffère d'un texte à l'autre, et la critique littéraire a appelé ce phénomène intertextualité. Alors que les textes se corrèlent et s'identifient les uns aux autres, formant les caractéristiques du nouveau texte, et comme d'autres créateurs de théâtre arabes, saadallah wannous a travaillé sur ce phénomène, et cela était évident dans ses productions théâtrales, Et la critique dans les deux, comme il se manifestait. comme une mosaïque des textes présents et absents, et lorsque Wannous a convoqué ce phénomène critique et littéraire - l'intertextualité - il avait donné une sorte de caractère esthétique et créatif à ses textes théâtraux de manière spontanée et involontaire, de sorte que ses traits étaient organisés de manière différente et contextes multiples, correspondant à ses propres vues Pour le théâtre et sa critique, et pour la vie sous ses multiples formes.

Mots clés: intertextualité; Esthétique; Texte théâtral; Théâtre syrien; saadallah wannous.