

دور التناس في تأسيس النص المسرحي

بلقاسم عيساني

جامعة المدينة

المسرح : مرحلة التأسيس وتناص الترجمة

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

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

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

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

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

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

المسرح وتوظيف الأسطورة (: التناص الأسطوري) ذات الهدف تستدعي إليه الأسطورة في المسرح مع اختلافات تبعاً لطبيعتها، وللأسطورة عدة تعاريف مفهوماً وتوظيفا، وهي على العموم " قصة أو فابولا أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى القديمة مفسرة معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسمائية، آلهتهم، أبطالهم، خوارقهم، وكذا معتقداتهم الدينية² " ، وبنوع من التوسّع يمكن للأسطورة أن تعني "مجموع المعتقدات والأقاصيص والخرافات والغيبيات والحكايات الشعبية ورموز الفرح والرعب والحب والنماء والخصب والجفاف والموت والخلود التي تراكمت في النفس الإنسانية منذ أن وُجدت، وبقيت لصيقة بها، في وعيها ولا وعيها، لمدها بالحيوية في صراعها مع قوى الطبيعة من أجل بقاء يستحق من الإنسان عناء³ " فالأسطورة هي الأحدوتة، جمعها أساطير وهي الأحاديث التي لا سند لها من الحقيقة. 4 كما أن الأسطورة "تلعب دورا حاسما في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع، حيث تُعد بانفتاحها الدائم على عالمه أمينة في النقاط الأسرار التي تختفي تحت سطحه الظاهر، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومدارجه وتأصيل الوعي به⁵ " ، بل تشكّل " نوعا أدبيا بذاته بوصفها قصة إنسانية، على ما فيها من خلط بين الحقيقة والخرافة والرمز والمجاز 6 "ولذلك فالأساطير " تتحدث عن حقيقة غير الحقيقة التي تظهرها في خطابها العقلاني، إنها تحكي عن " الأصل " أو عن " النهاية " كسبب دائم 7 " ، فالأسطورة ليست نشازا أو لا معقولا، أو كلاما فارغا أو خيالا محضا لا وظيفة له، بل هي في نظر البعض مثل مرسيا إيلباد " نمط تفكير"، وفي نظر آخرين مثل مديس لينهارت " نمط معرفة وجدانية" ، وهي بالنسبة إلى جورج دوميزيل انعكاس للعالم الاجتماعي 8، وهذا الذي جعل الدراسات النقدية المعاصرة تهتم بتوظيف الأسطورة في مختلف الأنواع الأدبية .نظرا لما يحقّه الفكر الأسطوري من تقديم مظاهر الوجود المتنوّعة من خلال وحدة التصوّر والإدراك، والمزج بين العقل والوجدان، وبين الذات والموضوع. 9

وقد لجأ المسرح العربي عامّة والجزائري خاصّة إلى توظيف الأسطورة كضرورة روحية وجمالية وتمثلا لرؤية إبداعية واسعة حيث تمكّنه من تجاوز البعد المحلي وضيق التجربة الفردية إلى آفاق أوسع توفرّ بعدا كونيا لمضامينه الحوارية، وتشكّل رابطا من روابط الاستمرار الحضاري، كما تمكّن الأسطورة المسرح من دمج الدرامي بالميثولوجي في تركيبة غنيّة تجعل النصّ معبرا عن الهمّ البشري بكلّ زخمه، " ولعلّ من أبرز الصلّات التي تقيّمها الأسطورة مع الكتابة الإبداعية، أو التي تقيّمها الثانية مع الأولى، هو أنّ لكليهما 7 جوهر واحد على مستويي اللغة والأداء، فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييد لغة استعارية تومئ ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الإبداع الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتنها الاستعمال اليومي " 10 لآتسامها بقوة الخيال، وحملها مقولات كلّية في الفلسفة والتاريخ والدين والفن، وقابلة للتفسير المتجدّد، بل هي أكثر من ذلك إذ "تعكس انفعالات الإنسان البدائية، ومقدّماته العقلية الأولية مشكلة بداية لعمل فني، ثم تمّ التمايز الأعماق، والتخصّص الأوضح، فاتخذت الصورة الأولى أشكالا انتهت متدرّجة إلى عمل أدبي متطورّ، هو نتاج للأسطورة سواء أكان تراجيديا أم ملحمة، مما يؤكد أن الأسطورة هي الشكل الأول الذي جسّد نزوع الإنسان نحو الخلق، وعنه تطوّر الأدب 11 " كما قد تعكس الأسطورة رغبة المبدع اللاواعية في التطهّر والتجدّد والعودة إلى البراءة والطفولة، أي رحلة استكشاف للذات في منابعها الأولى وما تختزنه من طاقة في الأعماق إضافة إلى تجسيد التلاحم الموجود بين الباطني والخارجي في النفس البشرية، أي محور ثنائية الظاهر والباطن مما يخلق انسجاما بين مكونات الوجود، حيث أتجه المسرح " إلى اتّخاذ الأسطورة أداة للتعبير لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا

المعاصر 12 " ، ومن هنا استعانة المسرح العربي بها كانت " لتحميل عناصره الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسحرية الكامنة، بوصفها طاقة خلاقة قادرة على استقطاب الشعور وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بوساطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها في الماضي 13 " فالتوظيف كان هدفه إذن تجاوز قدرة اللغة العادية لتصبح أغنى وأكثر، والأسطورة حين تكون جزءا من العمل الأدبي الدرامي، فإنها " تفتح النص تزامنيا على صعيد العلاقات المشكّلة ضمن بنية النص بين المكوّن الأسطوري والمكوّن التجريبي، ثمّ تواليا، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية، وتاريخ الثقافة من حيث تتبع الأسطورة فالشخصية الأسطورية شأنها في ذلك شأن الشخصيات التراثية أو التاريخية، كلّها ديناميكيات لفتح النص 14 " ، غير أن التوظيف الأسطوري وضرورته لم يحقّق الإجماع لدى كل الباحثين، " فقد يبدو الأمر عابيا بالنسبة للنص الغربي الذي يبدو أنه استعاد هويته الأولى، حيث كان في ثوب الأسطورة التي كانت نصّا مطلقا، وكانت أدبا وفلسفة وتاريخا ودينا، لكن الأمر بالنسبة للنص العربي غير ذلك، إنه يحاول أن يبني لنفسه هوية جديدة مغايرة، وبذلك أصبح سوء فهم مقولة التناص معول هدم لا بناء. 15 " ولعلّ هذا الرفض مردّه إلى التوظيف المفرط للأسطورة المنتمية إلى تراث مغاير لا يتفاعل معه القارئ ولا يتذوّقه، وعكس هذا الرأي أيضا له رواج عند جمهور الباحثين 8 فالنزوع الأسطوري " شأن أشكال التجريب الأخرى، ليس فعالية إبداعية معلقة في الفراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية / ثقافية / فنية استدعتها، وهيأت لها، ثم أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الرّاهن منه أيضا 16 " ، لكن دورها لا يمكن لأحد أن ينكره، فالأساطير مرآيا مكبّرة، وبرغم التفسيرات المختلفة فلا يمكن الوصول مع الأسطورة إلى معنى أخير، إنها أسلوب من التفكير يتلاعب بالواقع والحقيقة، وإنها سؤال يبقى بلا جواب محدّد، تنتظر دائما تساؤلا جديدا يُلقى الضوء على أحد أفاقها المعتمّة خاصّة أنها قادرة على تغطية كل مساحة النفس وكل الصراعات الداخلية التي تعتلج داخلها فاختزان المسرح لروح الأسطورة من شأنه أن يُسهّم في انفتاح النص على آفاق قرآنية تناصيّة غير محدودة، وهذا الانفتاح يتم عبر التوظيف المباشر أو ما يسمّى بالنزوع الأسطوري، أي "استلهاً الأسطورة أو استيحائها على نحو كليّ أو جزئيّ ظاهر أو مضمّر، أو استدعاء الرموز الأسطورية أو بناء عوالم تخييل ... تتصلّ بأكثر من نسب مع ما هو أسطوري..، والنتاج المتعامل معه هو الذي تبدو الأسطورة معه وعبره مكوّنًا أساسيا من مكونات متن النص ومبناه، أي النص الذي تتماهى الأسطورة ونسجه الحكائي والجمالي 17 "لذلك نجد النص المسرحي يوظف مسميات أسطورية مثل العنقاء والسندباد والغول والقمر وعشتار وإيزيس والإله رع وزيليس وميدوزا وأوديب والتين ونرسيس وحيزية كحكاية شعبية والأغاني الشعبية المشبعة بروح الأسطورة إضافة إلى استحدث ما يُسمى بالأسطورة الذاتية فالملفوظ الدارج في أحابيل كثيرة لا يكون بريئا بل يخترن جملة من مؤشرات الطقوسية الماضوية فهي "تلك الحقائق القاسية في الحياة، معروضة ممثّلة، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، من خلال تلك الأساطير يتكوّن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير ينسجم النشاز في الأشياء. 18 " **المسرح كنوع أدبي (:**

التناص النوعي) العلاقة مع النوع تدخل في تصنيف جامع النص حسب تعبير جيرار جينات، والذي قام من خلال كتابه " طروس " بتعيين نوع خاص من المتعاليات النصية والذي يعرفه كما يلي " يتعلّق الأمر هنا بعلاقة غير معلنة تماما، والتي لا تعينها سوى كلمات قصيرة من النص المصاحب مثل " شعر، مقالات .. الخ في عناوين تحتية فرعية ترافق عنوان الكتاب الأساس على الغلاف، في انتماء واضح (نموذج كتابي ما)، وهي غير معلنة كمسكوت عنه لعدم الحاجة إلى الإعلان عن البيهبي، أو من جهة أخرى لتعيين انتماء ما وتمييزه عن انتماء آخر 19 " ، وبالرغم من أن جينيت لم يستفرض في تحديده هذا، كون الكتاب مخصّص للتناص والنصية الفرعية، ولكن تعريفه أثار النقاش حول العلاقة بين النص والنوع الأدبي 9 الذي ينتمي إليه، في حين أصبحت قضية النوع مثار اهتمام في خضم الدراسات الأدبية . 20 فالمرسح كوجه كتابي مرقوم تتجلى أنها كذلك بسهولة بمجرد تصفح القارئ لها ، حين يلاحظ السيطرة التامة للحوار ، ولكنه يجد أحيانا ملفوظا تحت العنوان " :

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

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

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

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

الأبصار التي تأكلني (... يستدير فجأة) هه، لستما سوى اثنتين ؟ ظننت أنكما أكثر من هذا بكثير (يضحك) ، إذًا، هنا الجحيم، لم أكن لأومن بذلك .. هل تتذكران : الكبريت، والحطب، والشباك ... آه، يا لها من مهزلة، لا حاجة للشباك، فالجحيم هو الآخرون 31 " والعبارة تطرح إشكاليات العلاقات الإنسانية المعقدة من منظور أن الجحيم يمثل لحظة صراع، كما أنها تحمل معنى الغلق والحيز المحدود حيث يستحيل الهروب أو التخلّص من الآخر الإشكالي، فالجحيم يكتسب ماهيته من حتمية وجوده، والعلاقة مع الآخر أليمة لأن الذات ترى نفسها من خلاله، أي صورة الأنا من خلال الآخر الذي هو الوسيط لتعرف الأنا أنها كما يقر بذلك سارتر في الكينونة والعدم، فإذا كان حكم القيمة من الآخرين على الذات سلبي، فالنتيجة الموت الحي، والتخلّص من الحالة يكون بممارسة الإنسان حرّيته في تغيير نمط العلاقة وتحسين صورة الذات. جزئية حوارية منفصلة عن ما قبلها وما بعدها، ولكنها أقرب إلى العبارة المؤثرة، حيث هي ملخص تجربة حياتية منطوقها أن الآخر هو الجحيم، مقولة تلقى استجابة من كثيرين وتنتطق بلسان حالهم، ولكن سارتر استخرجها من مسار تحاوري وحدثي في مسرحية، فكيف نقرأ هذا الجلب المقطوع عن أصله ليستثمر في سياق مغاير ؟، فقد كانت نتاج حوار والذي يتمثل بأنه " تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو أنه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقّي 32 " إذا كان المسرحي يشكّل معانيه انطلاقًا من نص سابق، وإذ علمنا أن " كل كاتب هو مجموعة كتّاب، ومجموع ما يشكّل الأدب هي مجموعة الحلقات المتسلسلة للأقوال المعادة بكيفيات مختلفة 33 " نستنتج أن المسرحي لم يخرج عن وظيفته كمبدع حتى ولو انطلق من عمل قديم، لكن إذا كان اكتشاف دلالة النص الحالي من النص السابق أمرًا معتاد قرآنيًا، ألا يقوم النص القديم باعتباره مادة خصبة تستقي منها النصوص الحالية معانيها بإعادة 13 الاعتبار إليه لإعادة قراءته وإحيائه ونفض الغبار عنه عبر إعادة كتابته، ولكن من خلال إمكانات وسياقات مهجورة، أي إمكانية تعبيرية كانت على مستوى الحدث مجرد إمكانية تجاوزها أو أغفلها النص السابق، بحققها النص اللاحق من خلال مسار مفارق، أو ملأ الفراغات ودوائر الظل، فالمسرحي حين يستلهم الملاحم مثلًا يقوم بإعادة كتابة بعض فصول الأوديسة أو الإلياذة لهوميروس بتقنية ما يسمّى النص الممكن 34 le text possible حينما يجعل عوليس يرتاد عوالمه وفضاءاته، فيحوّر من شخصية البطل إذ لم نعلم عن عوليس أنه كان عاشقًا للنساء، معجبًا بغير زوجته بينيلوب، ولكنه في متن الكثير من المسرحيات المعاصرة يغيره جمال النساء كون سحرهن من سحر المدينة والمدنية المعاصرة ، والمدح كلّه في النهاية موجّه للمكان أي يعكس رؤية معاصرة وحضارية، والحصيلة أن النص الذي بين أيدينا مفارق لنص الأوديسة، ذلك العمل الفريد الغني المشع دائمًا بنصوص مستقبلية غير نهائية، أي نصوص كامنة، أو نصوص أشباح 35 fantomes، فعوليس لا ينتهي من سرد حكاياته، وارتياح جزر ومدن جديدة " فالنص يتدفّق بالمعاني والدلالات المتعدّدة، وقد تكون متناقضة أحيانًا، إنه من تج بلا توقّف، وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقّف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا " 36، لأن النص الممكن هو تنويع متخيّل على النص السابق، حيث يكون مسار السابق مجرد اختيار له بدائله، وقد يظهر هذا جليا في الأعمال السردية والدرامية المسرحية بأن تجنح الأحداث إلى مسار مخالف للنهاية، أو في قناعات الشخصيات وسلوكياتهم.

لكن هل يكون كل تناص جديد مع أثر قديم مع مخالفته في الطرح أو طريقة عرضه، " نصا شبحا " أو " نصا ممكنا " ؟ قد نقول نعم، ولكن أيضا استنباط فهم جديد لنص قديم لم يدر بخلد السابقيين يمكن أن نسميه " نصًا ممكنا " وذلك بإعادة الكتابة، إنها شعرية التناص الممكن، وهذا سر استمرار جمالية الأدب حتى ولو دار المعنى في فلك واحد، وذلك بالاعتماد على ثلاثة منطلقات : الفراغ (le manque) والتجلية (la mise en relief) ، والكمون 37 le potentiel ، فالفراغ هو العوالم التي تركها النص السابق دون استيفائها، أي الفجوات النصية والتي هي غيرها تلك التي يتركها الكاتب للقارئ ليكمل نقصها على مستوى القراءة (وفق نظرية التلقّي)، إنما نعني بها المسارات التي كان يمكن أن يتشكّل لوقفها العمل الأدبي ولم يفعل، وقام بشكل مغاير، أما التجلية فهي إبراز وإظهار لأولوية المكتوب الحالي، وهو إذا شئنا التنبير على ما هو أساس في الملفوظ بحيث يضحى هو بدوره قابلا للتناص معه آجلا، وأما الكمون، فهو المعنى أو مجموعة المعاني التي تفرّعت، أو يمكن أن تفرّع عن

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

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

تفاعلية التناسق لا تكمن في مدى خطي (سبب نتيجة، أي نص سابق ← نص لاحق نتيجة) ، فالنص الجديد كان موجودا

وجودا كما في النص السابق، فقط سُلط عليه الضوء وأُخرج من العتمة، كان صامتا فظهر مقالته، تفاعلية النصوص حقيقة نصية واقعة، وتفسير النص خارج هذا الإطار يسف به ويُفقره، ويخرجه عن عمق موقعه، فيجب أن نقرأ بعيون القارئ اللازمي، اللاتاريخي *uchronique* وتتحوّل الدراسة التناسقية إلى دراسة تعلق على الزمان *anachronique* 38 ، فالتأويل التناسقي يمر عبر نقل مساراته من نهر الزمن إلى الحيز، بعبارة أخرى كل الكتب بغض النظر عن الزمن الذي أنتجت فيه تدخل في مخاض تفاعلي، فالحيز *l'espace* يسمح بتعدّد المدارات والمسارات عكس الزمن الذي يتّجه وجهة واحدة : ماضي ← حاضر ← مستقبل 39 وينتج دلالة واحدة، فبواسطة منطق التناسق تنتقل مع الكاتب المسرحي من عالم الواقع إلى عالم النص، حيث يبعثنا عن صورة نعرفها إلى صورة متعالية متخيّلة، فالأدب ليس تراكما لأعمال منفصلة عن بعضها البعض وكأنها من خلق أصحابها فقط، ولكن منجزات أدبية تأخذ بأيدي بعضها البعض لتكوّن مكتبة كبرى لا زالت تكتب نفسها إلى ما لا نهاية، فلأجل فهم نص ما لا نصدع نهر الزمن، لكن نتجوّل عبر كل الإتجاهات في مكتبة بابل. 40 15 15 ليوتأولو رعشلا . يلوهموب زيزعلا دبع . قرشلا ايقيرفا . ءاضيبلا رادلا . ط . 1991 . ص 1 . 57 . 1911 . ص 2 . 11 موسوعة الفولكلور والأساطير . عبد الحكيم شوقي . دار العودة . بيروت . ط 1 . 1997 . ص 3 . 75 المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر . جبرا إبراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط 1

4تخصيب النص . 1222 . ص 19 محمد الجزائري . منشورات أمانة عمان . الأردن . ط 1 .
5توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة . وليد منير . فصول . عدد 1 . مج 1 . القاهرة . 1911 .

ص 11

1991 . 6ص . 19 الأسطورة في الشعر العربي الحديث . أنس داود . دار المعارف القاهرة . ط 1 .
7الأسطورة الإغريقية والمسرح . يونس لوليدي . مجلة عالم الفكر . مجلد 19 . عدد 7 . أبريل جوان . 1221 ص 172
8كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر . محمد لطفي اليوسفي . دار سراس للنشر . تونس . 1991 . ص 152
9كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر . محمد لطفي اليوسفي . دار سراس للنشر . تونس . 1991 . ص 155
10النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . نضال صالح . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1221 .

ص 11

111الأنثروبولوجية النبوية . كلود ليفي شتراوس . ترجمة مصطفى صالح . وزارة الثقافة . دمشق . 1955 . ص 117

12. البطل في الأدب والأساطير . شكري عياد . دار المعرفة . 1951 . ص 127 .
13. توظيف العنصر الأسطوري . وليد منير . ص 11 .
14. الحداثة اللغة النص . كمال أبو ديب (مقال) فصول م . 7 ع . 1 ماي . 1917 ص 71 .
15. عولمة التناص ونص الهوية . آمنة بلعلی . مجلة الخطاب . جامعة تيزي وزو . الجزائر . عدد ماي 1222 ص 17 .
16. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . ص 71 .
17. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . ص 5 .
18. الأسطورة . أحمد زياد محبك . المجلة الثقافية . عدد . 11 كانون الثاني 1997 . ص 91 .
- 19 palimpsestes . G . Genette. Seuil. 1982 . p 12 .
- 20 Initiation à l'intertextualité . Anne Claire Gignoux . ed ellipses . France. 2005 . p 91 .
- 21 Sens et textualité . F . Rastier . Hachette . Paris . 1989 . p 40 . .
- 22 الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي . سعيد يقطين . مجلة نزوى . عدد . 77 جويلية . 1229 مسقط . عمان (. صفحة إلكترونية)
- 23 Dictionnaire e des sciences du langage Oswald Ducrot . Todorov . Seuil . Paris . 1979 . p 193
- 24 الشعرية . تزفيتان تودوروف . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقال . المغرب .. 1915 . ص 1
- 1912 . ص 25 . 21 درس السيميولوجيا . رولان بارت . ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . دار توبقال . الدار البيضاء . ط 1
- 26 Que ce qu'un genre littéraire ? . Jean – Marie Schaeffer . paris . Seuil . 1989 . p 8
- 27 initiation à l'intertextualité . p 91 . 91
- 28 Les genres littéraires . Dominique Combe . Hachette . Paris . 1992 . p 150 .
- 16__يناديمحلا ديمح . بيرعلا يفاقتلا زكرملا . ءاضيلا رادلا . برغملا . ط . 1221 . ص 1 . 72
- 130 الأبواب المقفلة . جون بول سارتر . . ترجمة هاشم الحسيني . منشورات دار مكتبة الحياة . بيروت . . د ت . ص 11
- 131 الأبواب المقفلة . ص 95
- 1911 . ص 32 . 92 معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . سعيد علّوش . دار الكتاب العربي . بيروت . ط 1
- 33 Voleurs de mots Michel Schneider . Gallimard . France . 1985 p 58
- 34 . l'intertextualité . textes choisis et présentés par : Sophie Rabau . Gf flammariion . France.2002 . p40 . 41
- 35 l'intertextualité : Sophie Rabau p 40 . 41 .
- 1992 . ص 36 . 117 معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط 1
- 37 l'intertextualité . Sophie Rabau . p 72 . 71
- 38 l'intertextualité – mémoire de la littérature - . Tiphaine Samoyault . ed Armand colin. 2010 p 71
- 39 l'intertextualité . Sophie Rabau . p 71
- 40 l'intertextualité . Sophie Raba