كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلميـة

جماليات التَّناص في مسرح فهد ردّة الحارثي

Aesthetics intertextuality in Fahad's Radah AlHarthi Theater

إعداد

د/ لطيفة عايض عبدالله البقمي

أستاذ مساعد الأدب الحديث

(العدد الثاني والثلاثون – الجزء الثاني ٢٠١٣م)

ملخص البحث

هدفت الدِّراسة إلى إلقاء الضوء على (جماليات التناص في مسرح فهد ردة الحارثي)، فرضت علي طبيعة الدِّراسة تقسيم البحث : مقدمة، ومدخل وأربعة فصول، متبوعة بخاتمة لخصت أهم النتائج .تناول الفصل الأول : (التَّناص في الدِّراسات النَّقدية) وهو فصل نظري قسمته ثلاثة عناصر :الأول :عرّفت فيه مصطلح التَّناص لغةً واصطلاحاً. والثاني: تناولت فيه ظاهرة التَّناص في النقد الغربي. والثالث: تناولت فيه المقاربات التَّناصية في النقد العربي . الفصل الثاني وجاء بعنوان (نظرية التَّناص) وتناولت فيه مجموعة من العناصر ،هي :مظاهر التَّناص ومستوياته، وأشكاله وأنواعه ووظائفه .وجاء الفصل الثالث بعنوان (تجلي التَّناص في مسرح فهد ردة الحارثي) وهو دراسة تطبيقية تدعم الموضوع بالتطرق إلى دوافع التَّناص عنده ، ومصادره ، وأنواعه . وجاء الفصل الرابع بعنوان (جماليات التناص في مسرح الحارثي) تطرقت فيه إلى أهم وظائف التَّناص الجمالية التي لجأ إليها الكاتب في مسرحه .

وقد أنهيت الدراسة بخاتمة تتضمن محاورها الأساسية ، ونتائجها العامة .

الكلمات المفتاحيه :

جماليات ، تناص ، مسرح ، الحارثي

Research Abstract

Aesthetics intertextuality in Fahad's Radah AlHarthi Theater

The aim of the study is to: Shed light on the aesthetics of Aesthetics intertextuality in Fahad's Radah AlHarthi Theater , imposed on the nature of the division of research to study: Introduction, and the entrance and four chapters, followed by a conclusion summarized the most important results.

Chapter One: includes intertextuality in critical Studies, it is a theoretical chapter subdivided into three requirements:

The First requirement: a definition of intertextuality in linguistically and terminologically.

The Second requirement: dealt with the phenomenon of intertextuality in Western criticism

The Third requirement: It addressed the intertextuality approaches in the Arabian criticism.

Chapter two: In title: Intertextuality theory and it addressed the a set of the elements are manifestations intertextuality, its levels, its types, and its functions.

Chapter three: In title: the manifestation of intertextuality in Fahad's AlHarthi theater(which application' study supports addressing the intertextuality motives of him, its sources, and its types).

Chapter four: came in title Aesthetics intertextuality in ALHarthi's theater discussed on it the most important functions of intertextuality aesthetic adopted by the writer in his theater.

The study were finished by a conclusion includes the main axes addressed by the study and its general results.

مقدمة

لا مناص لأي أديب من أن يرجع إلى تُراثه ويستعين بِه ، وإن تعددت مشاربه الثقافية وإبداعاته ، فعلاقة المسرح السُّعودي الحديث و المعاصر بالتُّراث قوية جدا إلى حد أنهما يشكلان ثنائية متلازمة ؛ لبراعة الكاتب في استلهام هذا التراث، وفي تنويع استخدامه ، والتعمق في دلالاته، فلقد كان بالنسبة إليه الحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف .وفي ظل تبلور مفهوم التناص في الدراسات الغربية الحديثة ،وبخاصة عند كريستيفا ومجلة tel quell ،ثم في الدراسات العربية الحديثة. عرف الخطاب الأدبي السعودي المعاصر جملة من المتلاحقات الثقافية ،والتفاعلات النَّصية على المستويين التشكيلي والدلالي ،فكان انفتاحه على أكثر من صعيد انفتاحًا على النص الأسطوري والتاريخي والأدبي والتراثي ، وحتى على أنواع الخطاب الأخرى كالقرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف الذين يشكلان المرجعية البكر للكاتب المسرحي بالإضافة إلى الأمثال والحكم ونصوص النثر والكلام اليومي .

من هنا كان توجهي نحو ظاهرة التَّناص باعتبارها ذات أُصول عريقة في تُراثنا النَّقدي أعاد النَّقاد المعاصرون صياغتها من جديد ،وأسهمت العديد من الاتجاهات الأدبية، والمدارس النَّقدية المعاصرة في بلورتها ، كما أنَّ ظاهرة التَّناص تستبعد النظرة المثالية في خلق النَّصوص ؛ فليس النَّص نسيجاً لغوياً فريداً من نوعه ،فقد أعاد كُتابنا المُعَاصرون كتابة هذه النَّصوص تَبعاً لوعي كل كاتب لقوانين الكتابة ولقاءاته في القراءة ،وتوظيفه للنص المخزون في ذاكرته. فجاء اختيار هذا البحث الموسوم (جماليات التَّناص في مسرح فهد ردة الحارثي) تلبية لعدة أسباب ذاتية، وأخرى موضوعية نجملها فيما يلي :

١) حاجة التجربة المسرحية المعاصرة إلى دراسة تناصية تبين مدى إسهام

العامل الثقافي عامة ،والمسرحي منه خاصة ، في تشكيل المسرح السعودي المعاصر (صياغة ودلالة)كما تراءى لي هذا الخطاب المسرحي متفاعلا مع نصوص غائبة سابقة عليه ، متزامنة معه ، واقعا تحت سلطان كتابات أخرى استفاد منها الكُتَّاب خلال مراحل تكوينهم الثَّقافي؛ الأمر الذي ولد تفاعلا بين النصوص.

٢) كونه ذو مفهوم متحرك يحكمه مدى سحر التَّثاقف النَّصي في المَتن الإبداعي ، ومحاولة الخَوض في جُزئية ألهبت النَّصوص عن طريق آلية الغياب ،والذوبان ،والارتحال .

٣) ما حواه مسرح الحارثي –وهو من الأقلام الشابة – في مُجمله مِنْ بُعد إنساني مليء بالملامح الرومانسية تجاه كل النَّاس ، ومحاولة إبراز تجربة الكاتب الإنسانية التي تسعى دائما إلى تجاوز الواقع ،وتبحث عن بديل آخر يكتشف فيه ذاته واهتماماته ،وهو عالم المسرح والرؤى، ومن ثم وقع اختياري على هذا الكاتب المسرحي المعاصر؛ لأنه بلغ فيها مستوى من الشَّحن في الجانب الذاتي ، والإبداعي الخاص ،والإبداعات الأخرى ، بمعنى أنَّه قد نوَّع من تجاربه الإبداعية، ومن قراءاته .الأمر الذي يخلق لديه مادة يعيد تشكيلها ،ويخلق لها تنظيماً خاصاً ، ويفتح آفاقًا جديدة للمتلقي .

وهذا ما ألح علي بالتساؤلات الآتية :

- كيف أسهمت مصادر التناص في تشكيل بنية النص المسرحي ؟وما الدوافع التي دفعت الحارثي للجوء للتناص ؟
- كيف تعامل الحارثي مع النصوص الغائبة ؟ وما هي طرق توظيفه لها في النصوص المقروءة ؟
- هل استطاع خطابه المسرحي أن يثمر بإنتاجية للمعنى ؟

ويهدف البحث إلى :

١- دراسة مفهوم التَّناص ، وأنواعه وفق منهج (جيرار جينيت) في الجانب التطبيقي .

٢- الكشف عن جماليات التَّناص ، وأنواعه في مسرح فهد ردة الحارثي .

ومن هنا تنبع أهمية البحث في :

١- الكشف عن جماليات التَّناص في مسرح فهد ردة الحارثي .

٢- إثراء المكتبة السعودية بدراسة جادة في النص المسرح السُّعودي .

لقد فرضت علي طبيعة الدراسة سلوك المنهج الوصفي ؛ لرصد نظرية التَّناص ، والوقوف على مرجعية النَّص الحاضر ، بينما المنهج التحليلي الذي هو أداة تفتح سبل الحوار بين القارئ والنص مستعينة بفهم (جيرار جينيت) للتَّناص وهو العمدة في الإجراءات التطبيقية للبحث .

مدخل :

أحدث اكتشاف بنية النَّص ، والتنظير له ولعلاقاته تغيرا نقديا أربك يقينيات لسانيات الجملة حيث أصبحت بُنية النَّص تتربع على عرش النَّقد خاصة عند اكتشاف (جوليا كرستيفيا) ظاهرة أسلوبية وُسمت بالتَّناص تتمثل في ارتحال وغياب النُّصوص ، وذوبانها فيما بينها .

فالتَّناص يُعد منهجًا نقديًا حديثًا إلا أن له جذوره في الآداب الغربية ، والعربية القديمة ، وهو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط ، والتقنين ؛ إذ يعتمد تمييزها على ثقافة المتلقي ، وسعة معرفته ، وقدرته على الترجيح .وقد اختلف العلماء في تحديد مفهوم التَّناص ، فتعددت مفاهيمه وتعريفاته ، وللتَّناص أشكال وأنواع ومستويات مختلفة .ولكل مبدع يحترم إبداعه وقارئه انفتاحا نصَّيا على متون غيره طوال مسيرته الإبداعية ، وذلك كي يُجوّد أسلوبه ورُؤاه ، طامحا في بلوغ الكمال الفني .

وفي بحثي هذا سأحاول الكشف عن مواطن تداخل النُّصوص ، وتقاطعاتها

المختلفة في مسرح الحارثي ، وبصفة خاصة معرفة الوظائف التي يقوم بها التَّناص ودلالاته الفنية ، وكيفية تطبيق مبدأ التَّناص في توظيف الجانب الجمالي في مسرح الحارثي .

(الفصل الأول)
التّناص في الدراسات النّقدية

ويشمل :

أولا : مفهوم التَّناص .

ثانيا: ظاهرة التَّناص في النَّقد الغربي .

ثالثا : المقاربات النَّصية في النَّقد العربي .

أولا : مفهوم التّناص :

أ- لغة :

تُعد اللغة من أرقى وسائل الاتصال وأنجعها في تجاور الفرد من مجاله الاجتماعي ، وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات إلا لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالتها هذا ما يدفع بنا إلى العودة والرجوع إلى المعاجم اللغوية لفحص هذا المصطلح.

ومصطلح " التَّناص" بوصفه صيغة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في تناص القوم عند اجتماعهم أي: ازدحموا ، و مادة (نصص) تعني رفعك الشيء : نصت الظبية جيدها إذا رفعته وأظهرته ، و (نصص) المتاع : جعل بعضه فوق بعض، و(نص) الحديث إلى صاحبه: رفعه وأسنده إلى من أحدثه، و(نصصت) الرجل استقصى مسألته حتى أستخرج ما عنده ، ونص فلان الحديث أي رفعه إلى راويه ليظهر سنده ، ومنه قولنا: نصت الماشطة العروس إذا أقعدتها على المنصة حتى تظهر بين النساء ، ونص المتاع :إذ جعل بعضه فوق بعض،ونص الرجل نصا: إذ استقصيت مسألته ؛لأستخرج كل ما عنده ، ونص كل شيء منتاه [١] . وبذلك يكون التناص في اللغة: الرفع والإظهار، والمفاعلة، في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقاء. [٢]

ب- اصطلاحا:

يظهر مصطلح التَّناص في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة محافظاً على المدلول اللغوي القديم نفسه تقريبا ، لكن هذه المرة يركز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق ؛ حيث تتفاعل النُّصوص ببعضها البعض، وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانياً ، يتشظى في نص آخر لتشكل مجريات التناص خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصور الكلية. (٣)

وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التَّناص أداة إجرائية لنقد النصوص ، واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية ، إذ أصبحت الإنتاجية الشِّعرية المعاصرة تمثل في أغلبها "عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي ، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري بعد تصويرات لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة .(٤)

ثانيا : ظاهرة التناص في النقد الغربي :

البدايات الغربية :

تعد الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري "جوليا كريستيفا" **Julia kristiva** هي صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص، حيث استخدمته في تلك المقالات والبحوث التي كتبتها بين سنتي ١٩٦٦/١٩٦٧ وصدرت في مجلتي تيل كيل **Telquel** وكريتك **critique** ثم أعيد نشرها في كتابها (سيميوتيك) **semiotique** و(نص الرواية) **(texte du roman)**، معتمدة في تحديدها لمصطلح (التناص) على المقدمة التي تصدرت كتاب باختين (شعرية دوستويفسكي)، إذ كان يطلق على التناص اسم الأيدولوجيم وسمته كريستيفا (الصوت المتعدد) وعرفته بأنه " التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى ، أو هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر" (٥) بمعنى أن النص هو

عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب، فهو (اقتطاع) و (تحويل) وكل ذلك يشكل النص وينتمي إليه انتماء جمالياً وفكرياً . (٦)

والتناص عند كريستيفا هو أحد مميزات النص ، فهي دائماً تحيل إلى نصوص سابقة على النص المقروء أونصوص معاصرة له، بمعنى أن النص إعادة لنصوص أخرى داخل مكوناته، فهي تطرح فكرة: "النص التوالدي " والتوالدية تتخطى البنية لتضعها في إطار أعمق منها.

ومفهوم التناص عندها يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية، التي تتبلور كعمل نص وبذلك يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ عن نصوص أخرى. إن التناص نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل (٧) . والنص الشعري في نظر كريستيفا ورفقائها السيميائيين المعاصرين إنما هو بؤرة تتجمع فيها مجموعة من النصوص السابقة ، والنصوص المعاصرة واللانصوص* ، ومن هذا التفاعل النصي يتجلى التناص وتضيف "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى" أي أن كل نص إنما هو تفاعل نصي لمجموعة من النصوص السابقة أو المتزامنة له، والنص أيضاً عندها "هو مصدر لارتدادات الإشعاع كالعدسة المقعرة في إطار الأنظمة السياسية والدينية السائدة ". (٨)

وأشير إلى أن فكرة تداخل النصوص وتقاطعها قد سبقها إليها العالم السوسيوري " فرديناد دي سوسير" عندما استخدم مصطلح "التصحيف" programme واعتبره من أهم الخصائص في بناء اللغة الشعرية. وقد عرف عنها التصحيف الذي عرفته بقولها :" هي امتصاص معاني نصوص داخل الرسالة الشعرية " (٩)

وقد حددت النص بما يلي : (١٠)

١) إن النص يقدم أرضية لإسماع أصوات خطابات أخرى اجتماعية ، تاريخية دينية.

٢) إنه جهاز خارق للغة يعيد توزيع نظامها ، بمعنى أنه هدم وإعادة بناء فهو يهدم لغة التواصل والإخبار ليبني لغة مكثفة.

٣) إنه ملتقي لمجموعة من النصوص المختلفة التي أطلقت على تقاطعها اسم الحوارية (Dialogisme).

٤) النص الأدبي ليس نظاماً مغلقا، كما زعم الشكلانيون الروس ، وإنما هو كما يؤكد "فيليب سولر" مؤسس مجلة (telque) عدسة مقعرة لمعاني ودلالات متغيرة متباينة معقدة في إطار أنظمة سياسية دينية سائدة.

فالنص عند "كريستيفا" جهاز غير لغوي يعيد توزيع اللغة وذلك ليكشف عن العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها .(١١)

وأول من بلور مصطلح التناص بوصفه مفهوما يعني علاقة بين النصوص تحدق بكيفيات مختلفة هو (ميخائيل باختين) ثم جاء من بعده العديد من الأسماء من أمثال (لوتمان وريفاتير، وبول زمتور، وجوليا كريستيفا) الذين اتفقوا على أن النصوص الأدبية تقيم حواراً بينها ، والقارئ هو الذي يلاحظ لعبة العلاقة بين النصوص انطلاقا من ثقافته.

ومن أوائل الشكلانيين الروس والبنيويين الأوربيين الذين اهتموا بالتناص نجد "رولان بارت" الذي أقر حقيقة هامة مؤداها أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضية ومستقبله الذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم .

واعتبره "نص بلا ظل" حتى وإن توفرت أسطورة (المرأة التي لا ظل لها) كنص مؤسس (subtexte) فإن R.Barthes ينفي ذلك بالنسبة للنص الأدبي ؛

لأن هذا النص في حاجة دائما إلى ظله، وهذا الظل قليل من الأيدولوجيا .[١٢] فالنص الإبداعي أيا كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفاً ، وهذا المركب هو الذي يصنع النص ويتولد منه .[١٣]

وقد قام بدراسة رواية الكاتب الفرنسي "مرسيل بروست" (البحث عن الزمن المفقود) دراسة تناصية في ضوء النصوص التي تحيل إليها الرواية ، وقد استطاع أن يرصد مجموعة من النصوص للأديب "فلوبير" ليخلص إلى أن مثل هذه القراءة التناصية فعالة في دارسة الفن الروائي ، ثم أكد هذه الفكرة في كتابه "نقد وحقيقة" في مقولته "موت المؤلف" التي تعد مقولة نقدية لها أهميتها على النقد الألسني وهي "لا تعني إلغاء المؤلف، وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل في الأب المهيمن، المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ... وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص .[١٤]

يحاول بارت في هذه المقولة الإشارة إلى أن الموروث الأدبي والنصوص المتزامنة للنص هي المؤلف الأكبر ؛ فهي مصدر إنتاج النص وحدوثه ، كما أنها تشكل مصدراً لفهم النص وتفسيره ، "وهذا لا يلغي المؤلف ، ولا يقلل من شأنه ، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ، ما بين النص واللاحق به ومحيط بكل تحولاته " . [١٥]

ويبدو أن "بارت" في هذه المقولة التي كتبها سنة ١٩٦٨ م يريد قطع الصلة بين المؤلف والنص الأدبي ، تتكلم فيه اللغة وليس المؤلف، وهو من خلال هذه المقولة يريد تأسيس نظرية فنية في استقبال النصوص الأدبية ، وهو يعطي السلطة للقارئ المتمرس الذي يمتلك ذوقاً فنيا جميلاً، قارئ يقدم النصوصية بديلا عن المحاكاة والتعبيرية ؛ " لأن الكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الأحداث ،أو مجالا للتعبير ،أو انعكاسا وجدانيا ..لقد أصبحت الكتابة حالة تمثل ذاتي قوامه من الركام

الهائل المخزون من الإشارات والاقتباسات التي تعددت مصادرها ، حيث يتحول التاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة ". (١٦)

ويبقى النص الأدبي في نظره " ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي ، أو ينتج عنه معنى لاهوتي ، لكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة ، وتتنازع دون أن يكون منها أصلياً ، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة " (١٧)

وهذا النص هو ما يدعوه النص الكتابي.. إنه النص الديناميكي الحي الذي يمثل الحضور الأبدي، وهو النص الفاعل غير أن هذا النص الذي دعا إليه بارت حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده ، ومع ذلك فهو مطلب سام للأدب. (١٨)

ويرى أن كل نص هو تناص ،وهذا يجب أن لا يخلط مع أصول النص ويرى أن الكاتب يكتب نصه مستمداً وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش فيه داخله هذا المخزون من الاقتباسات والإشارات والرموز جاء من مصادر عدة من الثقافات ؛ فالنص يصنع من كتابات متعددة ومن ثقافات متنوعة، كما قدم نظرية النصوصية ،أو معجم النصوصية المتغاير العناصر حيث يقول: " إن كل نص هو جيولوجيا الكلمات " (١٩)

لقد كانت –وما تزال– مقولة التناص محورا لجل الدراسات والبحوث النقدية الغربية، حيث بذلت جهود كثيرة في تحديد هذا المصطلح وتطبيقه على الخطاب الأدبي القديم والحديث منه، ونال الحظ من قبل ريفاتير، ولورانت وسولر، وجال دريدا، وجون كرين في كتابه (الكلام السامي)، ورولان بارت في كتبه ومقالاته (١٩٧٠) ولذة النص ١٩٧٣ وخطاب عاشق ١٩٩٧، والكتابة في درجة الصفر ، وبرج إفيل ، وامبراطورية الإشارة ، كما اهتم بها كل من جيرار جينيت في كتابه "جامع النص" "وعتبات" وتودوروف في كتابيه "نقد النقد" و "الشعرية" وباختين في

كتابه (دوستيوفسكي) وجوليا كريستيفا في مقالاتها التي نشرتها في مجلة (telquel) تيل كيل ثم جمعتها في كتابها (السيموطيقا) الصادر عن دار seul ١٩٦٩ ثم خصصت لها في (علم النص).

وإلى جانب هؤلاء هناك من خاض في هذا المضمار ، أمثال: الباحث "تودوروف" الذي خصص في كتابه "ميخائيل باختين مبدأ الحوراي" فصلا خاصا عن التناص معتمداً على بعض المقولات الباختينية كالنظرية العامة للتعبير إذ استخدم باختين مصطلح "الحوارية Dialogisme للدلالة على العلاقة بين أي تعبير ،والتعبيرات الأخرى ، وقد ذكر ما يدل على مصطلح التناص عند محاولته تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي حيث يقول : "إنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي ليس له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية التراثية مختلفة إن معنى مدام بوفاي يكمن في تعارضها مع الأدب الرومانسي). [٢٠]

ويشير أيضاً إلى أن هذا المصطلح "مثقل بتعددية مركبة في المعنى ، وهكذا سوف يستعمل –يقول– لتأديته معنى أكثر شمولا لمصطلح التناص (intertextualite) الذي استخدمته (كريستيفا) في تقديمها لباختين . [٢١]

ومن هنا يتضح أن للنص علاقة وثيقة بنصوص أخرى ، وأن أي إبداع هو تجسيد لذاكرة نصيته، كما يرى أن النص ينتسب إلى الخطاب translinguistique ولا يخص اللسانيات .[٢٢]

ويرى أن النص الأدبي إحالة على أشياء وشخصيات وأحداث خيالية ،ورغم انتشار مصطلح التناص ، وتبلوره كنظرية نقدية في الدرس النقدي الغربي المعاصر، فإن قلة من الباحثين الممتازين الذين استعملوها بطريقة دقيقة، من

أمثال: بول زامتور (Paul Zathor) وريفاتير (Riffatierr).

أما زمتور فيربط النص بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ ، فالتذكر الذي ينتج النص وهو حامل لآثار نصوص أخرى تدعى بالتناص، فالنص عنده هو " نقطة التقاء نصوص أخرى " (٢٣)

كما أشار ميشال ريفاتير إلى مفهوم التناص ،واستخدامه كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستخدام مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون حسب ريفاتير هي: نصوص أخرى النصية ... مرتكزها التناص . (٢٤)

كما يبرز جيرار جينت (Gerare genette) كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين أعطوا اهتماماً لهذه المسألة، حيث عني عناية كبيرة بما أسماه (المعتاليات النصية) في كتابه (معمار النص). وهذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، وقد يكون هذا التداخل وجوداً لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر داخل قوسين من النص المقروء.

وقد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التدخلات النصية ، مثلا: المعارضة والمحاكاة الساخرة وعلاقة التغيير، وقد عرف التعالي بأنه " كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني " (٢٥)

ويحدد تبعا لهذا التعريف خمسة أنماط من المتعاليات النصية هي: التناص ، المناص ، الميتانص ، النص اللاحق ، معمارية النص . (٢٦)

وهكذا يتحول التناص عنده إلى نمط من أنماط التعالي النصي ، وتتدخل هذه الأنماط فيما بينها وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها.(٢٧)

والتعلق النصي يكاد يكون مرادفا لمعمارية النص؛ لأنهما يأخذان طبيعة

كلية وهذا يعني أن النصوص الأدبية المعاصرة تبنى دائما على أنقاض النصوص القديمة [٢٨] ، الأمر الذي يؤكد أن القانون الذي يحكم البنية النصية هو قانون تقاطع النصوص ،وهذه النظرية مكنت "جنيت" من تطوير نظرية التناص ، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها.

معنى هذا أن التناص والميتناص يأخذان شكل البنيات الجزئية يوظفهما المبدع داخل الخطاب الأدبي، وهذان الأخيران تقريباً يرادفان ما كان معروفاً في النقد العربي القديم باسم: التضمين والاقتباس والإشارة .

كما يمكن للمبدع أن يوظف بنية نصية قد تكون مقطعا من نص آخر أو مثلا، أو قولا مأثورا، أو آية كريمة، أو حديثا شريفا، أو من نصوص فقهية أو علمية، أو فلسفية... بحيث ينقلها كما هي دون أن يغير فيها ، وإنما يستعملها من قبيل الاستشهاد أو الاقتباس ؛ لإضفاء جانب من القداسة على خطابه.

" أما نمط الميتانص فهو بنية نصية محولة متداخلة مع بنية أخرى تدخل معها في حوار، وتمتص دوالها ، وذلك بواسطة الميتناص الذي يعد بنية نصية يعلق بواسطتها المرجع نفسه " [٢٩]

من هذا نستنتج أن النقد المعاصر أصبح لا ينظر إلى النص الأدبي على أنه حدث يحدث بشكل مثالي وفردي وإنما هو نتاج تفاعل العديد من الخطابات السابقة والمتزامنة ، غير أن فكرة تداخل النصوص لا تعني في أي حال " أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، إن هذا أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة، فهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات، بحيث إنها تغير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق ".[٣٠]

فالنص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع

نصوص أخرى ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تحسب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فالنص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات المستعارة شعوريا ولا شعوريا، يبرز فيه الموروث في حالة تهيج ، وكل نص متداخل (intertexte) يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده ". (٣١)

حيث يتأسس النص في رحم الماضي ، وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه للتداخل مع نصوص آتية في المستقبل .

ثالثا: المقاربات التناصية في النقد العربي :

يستعرض البحث هنا شيئا مما ورد في التراث النقدي العربي عن موضوع التناص ؛ ليتعمق فهمنا لهذا الموضوع ، وليتضح لنا مقدار الإسهام العربي فيه .

البدايات العربية:

أ- في النقد العربي القديم:

إن الدارس للخطاب البلاغي العربي القديم في مصادره الأصلية، يجد قضية تداخل النصوص وتراكمها فوق بعض قد انتبه إليها البلاغيون القدامى، وشغلت حيزاً كبيراً من دراساتهم النقدية، وكان هدفهم النقدي الأول من تلك الدراسات " الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار ، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع " (٣٢)

ومن ثم فقد شغلت قضية تفاعل النصوص وانفتاحها على بعضها بعضا نقادنا القدامى، كما شغلت بال النقاد المحدثين اليوم ، وقد اشتغل الخطاب النقدي القديم بهذه الظاهرة في مجال تأملات النقاد في بناء النص ، وعلاقة القديم بالمحدث ، واللفظ بالمعنى.

أدرك البلاغيون العرب كالنقاد والشعراء منذ الجاهلية ضرورة تواصل

الشاعر مع تراثه الشعري، والاغتراف منه، كما أحسوا بهذه الظاهرة الفنية ، إذ تصادفنا كلمات واضحة تدل على الاعتراف بالتداخل النصي والأخذ، ويعد الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى الأسبق إلى اكتشاف هذه العملية المتداولة بين الشعراء حيث قال: (٣٣)

ما أرانا نقول إلا رجيعا أو معادا من قولنا مكرورا

وقد أكد هذه الحقيقة الشاعر الجاهلي "عنترة بن شداد" في قوله : (٣٤)

هل غادر الشعراء من متردم .

فقد لاحظ عنترة أن المعاني الخاصة بالطلل قد وظفها الشعراء قبله ، فهم لم يتركوا له مجالا إلا وسبقوه إليه .

وهذان القولان –زهير وعنترة– يدلان دلالة واضحة على أن شعراءنا القدامى قد أحسوا –وخاصة في مطالعهم الطللية – أنهم يكررون موضوعات ومعاني بعينها، ويروي ابن رشيق في –العمدة– قول الإمام على بن أبي طالب كرم الله وجهه– (لولا أن الكلام يعاد لنفد). (٣٥)

وقد وردت في العصر العباسي على لسان أبي تمام حين قال: (٣٦)

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

ولما سئل عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ ، لم يلق واحد منهما صاحبه ، ولم يسمع شعره ، فقال: "الشعر جاد، وربما وقع الحافر على الحافر".

وارتبطت ظاهرة التناص عند النقاد القدامى بموضوع "السرقات الشعرية" فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري يحمل نفحات من نصوص غيره ، ومن هذه النفحات ما هو واضح وجلي ، ومنها ما يتطلب براعة الناقد وحصانته في الكشف عنها . وظاهرة استعادة النصوص السابقة في إبداع الشعراء اللاحقين

حقيقة تناصية ؛ فالشاعر يجب أن يكون مثقفاً بأوسع معاني الثقافة، كما جاء في العقد الفرد لابن عبد ربه: " من أراد أن يكون عالما فليطلب علما واحدا، ومن أراد أن يكون أديبا فليتسع في العلوم " (٣٧)

فلا يصير الشاعر شاعرا حتى يروي أشعار العرب، وتدور في مسامعه الألفاظ.. يأخذ من أشعار الذين سبقوه بكيفية فنية تؤهله ؛ لأن يستعير منها إلى جانب الشرط الأساسي في العملية الإبداعية وهو : " الإطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور " . (٣٨)

وهذا ما أكد عليه كل من ابن خلدون ،وابن الأثير ؛ لأن هذه الأشياء "تشحذ القريحة ، وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب الصناعة عارفا بها تصير المعاني التي ذكرت ، وتعب في استخراجها كالشيء الملقى بين يديه يأخذ منه ما أراد ، ويترك ما أراد". (٣٩)

وقد أوجد النقاد مقدارا هائلا من المصطلحات نشير إلى التداخل النصوصي ، فوصفوا العمل الشعري الذي يرتد إلى نصوص سابقة لاستحضارها: [سرقة وانتهابا، وغصبا، ونسخا وتلفيقا.].

ب- الجهود العربية الحديثة :

إذا كان التفكير النقدي الغربي قد عرف البداية المنهجية لممارسة مفهوم التناص في منتصف الستينات مع جماعة (تال كال) وكريستيفا، فإن الخطاب النقدي العربي لم يعرف هذا المفهوم إلا في أواخر السبعينات، رغم أسبقية الاهتمام عند النقاد العرب القدامى –كما أسلفنا الذكر– عند الغرب . وأشير في هذا المجال إلى بعض النقاد العرب الذين تصدوا لمفهوم التناص، مستفيدين في ذلك من النظريات والآراء الغربية، ومحاولين طرح تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصة والمختلفة التي يكشف عنها منذ البداية تعدد المصطلح.

لقد انتقل من النقد الغربي المعاصر إلى النقد العربي ولم يعرف إلا مؤخرا

فتأثر به نقادنا ، خاصة من الناحية التنظيرية ، وفي تحديد مفهوم التناص الذي لا يختلف كثيرا عن مفهوم "تداخل الخطابات، فيرى محمد مفتاح أن هذا المفهوم قد يتداخل مع مفاهيم أخرى "كالأدب المقارن" "والمثاقفة" "ودراسة المصادر" و "السرقات" ومفهوم التناص عند الباحثين العرب شابه إلى حد كبير مفهومه عند النقاد الغربيين، ويشير إلى الباحثين الذين تناولوا هذا المصطلح بالتعريف ، وهم: كريستيفا، إريفي، لوران، ريفاتير... لم يقدموا تعريفا جامعا مانعا، الأمر الذي جعله يستخلص تعريفا من كل التعاريف ليستقر على أن التناص: [٤٠]

* فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

* ممتص لها يجعلها من عنداياته ، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

* محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تصعيدها.

ومعنى هذا أن التناص –"الدخول في علاقة" –هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة (٤١) ؛ ليخلص إلى أنه إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام فإنها تكون مجترة محافظة، وما قلناه في الثقافة نقوله عن الأدباء والشعراء، فمنهم المتتبع المقتدي ومنهم المشاكس المعتدي الثائر.[٤٢]

فأساس إنتاج أي نص حسب رأي "محمد مفتاح" هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي ،وقد توسع محمد مفتاح في كتابة "دينامية النص تنظيرا وإنجازا " تحت موضوع الحوارية في النص الشعري، وتناسق النص الشعري، وحاول الإجابة على إشكال الاجترار ، وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية ومجالي السخرية والجدية ودرس هذه الظاهرة باعتبار وظائف كل

إنتاج في بنيته وقصيدته وظروف إنتاجه "مبينا كيفية اشتغال النص بناء على شبكة العلاقات ". (٤٣)

كما يذهب عبد الملك مرتاض إلى ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا في مفهوم التناص ، فيقول: إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجه، فالنص قائم على التعددية، ولعل هذا ما تطلق عليه كريستيفا "إنتاجية النص" **du texte productions** فتنشيط اللغة يعني الاهتداء على كيفية بنشاط هذه اللغة التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله ومظاهره (٤٤) بحكم تداولها بين أفراد القوم ، وتعبيرها عن أغراضهم .

لقد حقق مفهوم التناص انتشارا واسعا في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية باعتباره مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي الشِّعري والنَّثري.

ويعرف "سعيد يقطين" النص بأنه : بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة، وهذه البنية المنتجة نحددها هنا زمنيا بأنها سابقة على النص ، سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا ، كما أننا نراه بنيويا في إطار النَّص ، وعن طريق هذا الاستيعاب يحدث التفاعل النَّصي بين النَّص المحلل والبنيات النَّصية التي يدمجها ذاته كنص، بحيث تصبح جزءا منه ومكونا من مكوناته.

وهو هنا لم يعرف النص فحسب بل أشار إلى علاقة النص بسواه من النصوص، وأشار كذلك إلى التفاعل النصي واستعماله بدل التَّناص ؛ لأن التفاعل النَّصي مرادف لما شاع تحت مفهوم التَّناص **intertextualite** أو **transtextualite** كما استعملها "جنيت بالأخص". (٤٥)

فالتَّناص في رأي (سعيد يقطين) هو مجموع النَّصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، فالتَّناص يحقق وجوده في النَّص من خلال تجسيده في أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تمثله . (٤٦)

ودراسة التَّناص تقوم على تفكيك النَّص وتحليله، وتحديد علاقته بغيره من النَّصوص التي يمثلها النص المدروس.

ويبدو أن "سعيد يقطين" في تناوله لمصطلح التَّناص متأثر "بجيرار جينيت" حين فرق بين مصطلحين هما: (٤٧)

١- التفاعل النَّصي الخاص: ويتمظهر هذا التفاعل حيث يقيم النّص علاقة مع نص آخر محدد ، وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط ،وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها ، وقد أطلق عليه كذلك مصطلح "التعليق النَّصي".

٢- التفاعل النَّصي العام: ويبدو حين يتداخل النَّص مع نصوص أخرى عدة ، ومختلفة على صعيد الجنس والنوع ، ولذا سمي بالعام ؛لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة ، ومستويات متعددة وآثار نصوص عديدة وغير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا.

وقد حدد أنواع التفاعل النَّصي في :

١) المَناص (para textualite): وهي بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وهي تأتي مجاورة لها كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، وللمناصة طرفان أساسيان ، هما "النص والمناص" para texte ويقطين لم يهتم في تحليله إلا بالمناصات الداخلية ، والتي منها العناوين التي تصدر بها المقاطع السردية ، والهوامش التي تزحزحها الوقائع الغريبة، وتكون شعرا ونثرا أما الخارجية فهي كل ما دخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق، وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وقد تتبع هذا النوع من التفاعل النصي في خمس روايات .

٢) التَّناص (intertextualite): التفاعل النصي هنا يأخذ بعد التضمين عكس النوع الأول وهنا يأتي المتناص مندمجا ضمن النص، فيصعب على القارئ المبتدئ تبين وجود التناص أحياناً، فهي بنية نصية مدمجة داخل بنية نصية أخرى هي

الأصل فالتناص "يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور ، والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها، إن التناص ينمي قدرة القراءة المنتجة ويعدل في تقينات الكتابة ". (٤٨)

وقد تناول "يقطين" الروايات السابقة الذكر بتحليل التناص فيها انطلاقا من تحديده إياه وقصره على خاصية التضمين.

٣) الميتانصية **metatextualite**: وهي نوع من المناصية ، والتفاعل النصي هنا يأخذ بعدا نقديا محضا، وذلك في علاقة بينية أصلية.

وقد يكون أدبياً "نقد أدبي" أو "إيديولوجيا" أو تاريخيا... أو ما شابه إلا أن العلاقة التي يقيمها مع النص هي علاقة نقدية دائما، والميتانص يتفاعل مع النص ؛ إذ ينتج ذاته ونقيضه، ويتجلى هذا النقيض في مختلف أنواع الميتانص التي يأخذها، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو ثقافية أو إيديولوجية ..إنه يحقق وظائف أخرى، غير تلك التي نجدها في المتفاعلات النصية الأخرى من مناص وتناص ، وهذه الأنواع جميعا "المناص، التناص، الميتانص: تتداخل فيما بينها ، وتتبادل الفعل وتدخل في علاقة مع بنية نصية أصلية كما أنها تدخل في علاقة مع بعضها بعضا وتصبح بذلك جزءا لا يتجزأ من النص ، ويقدم يقطين مخططا يحدد من خلاله أنواع التفاعل النصي ، وهو كما يلي أطراف التفاعل النصي : (٤٩)

النص	المتفاعل النصي	التفاعل النصي
١- بنية نصية	المناص	المناصة
٢-بنية نصية	التناص	التناص
٣- بنية نصية	الميتناص	الميتانصية

وبعد أن عرضنا أنواع التفاعل النصي حسب رأي سعيد يقطين فهي حاضرة في التفاعل النصي الخاص، فبواسطتها تحدد علاقة النص المتعلق بالنص المتعلق به ، والتي يحددها يقطين في ثلاثة علاقات هي المحاكاة، التحويل ، المعارضة . ويرى أن النص اللاحق (المتعلق) يسعى إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله ، فنكون هنا أمام حالات: الاقتباس، التضمين، الاستشهاد، وندخل بذلك في المناص كما يحاكي المبدع نصا معينا قد يقوم بعملية تحويل له.

ويظهر هذا التَّناص ويدخل فيما أسماه القدماء (بالعكس والاجتذاب) أما ممارسة الميتانص فتظهر في علاقة المعارضة ، كأن نستعمل بنية نصية للسخرية أو النقد أو التعليق ويكون القصد منها معارضة النص المتعلق به ، ويدخل في الميتناص ، وهم: الإعارة ، المسخ، النقل.

والجدول يوضح التقسيم الذي وضعه "سعيد يقطين" حول التفاعل النصي الخاص.

النص	المتفاعل النصي	التفاعل النصي
- المحاكاة .	- العكس .	- المعارضة .
- الاقتباس .	- الاجتذاب .	- الإعارة .
- التضمين.		- المسخ .
-الاستشهاد.		- النقل .

وتعدُّ دراسة محمد بنيس حول (الشّعر المعاصر في المغرب) من الدراسات الأولى في ميدان البحث التَّناصي ، واستند في تصوره إلى "كريستيفا ، وتودوروف" فاعتمد مفهوم التَّناص أداة نقدية لقراءة المتن ، وحدد ثلاث آليات لإنتاج النُّصوص الغائبة المتمثلة في: الاجترار ، والامتصاص والحوار.

وقد استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و (حداثة السؤال)، إذ أطلق على مصطلح التَّناص مصطلح (التداخل النَّصي) الذي يحدث "نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنَّص الغائب هو الذي تعيد النُّصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النُّصوص المتسترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته ". (٥٠)

وفي كتابه "حداثة السؤال" أطلق على مصطلح التَّناص (هجرة النَّص) ، وقد قسمه قسمين هما: (نص مهاجر) و (نص مهاجر إليه). واعتبرها شرطا أساسياً لإعادة إنتاج النصوص من جديد ، بحيث "يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة وتتم له هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة ؛لأنَّ النَّص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلقاء " (٥١)

ويبدو أن "محمد بنيس" في تقسيمه لمصطلح (هجرة النص) متأثر إلى حد بعيد بالناقد الفرنسي (جيرار جنيت) الذي وضع تصنيفات محددة للتناص، تبدأ ب "التعالي النصي" الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر، وانتهائه ب" المابين نصية paratexte والميتانص الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابه الأدبي ". (٥٢)

لقد استعرضت الخطوط العامة لأهم الجهود العربية والغربية في الساحة النَّقدية المعاصرة. هذه الجهود التي سعت إلى بلورة البحث التَّناصي وتطويره من

مجرد ظاهرة أو مصطلح ليصبح منهجا إجرائيا، له آلياته ووسائله التحليلية التي تساعد النَّاقد أو القارئ في كشف النَّصوص الغائبة ، وآليات تفاعلها مع النص الجديد .

ومما يمكن ملاحظته حول تلك الجهود النَّقدية أن أغلبها قد حصرت أنماط العلاقات بين النصوص المتفاعلة في تقسيمات ثلاثية متمثلة في: (الإجترار ،والمحاكاة) ، وهو التعامل بوعي سكوني مع النص الغائب الذي يحتفظ بهيمنته على النص الجديد. فيظل النص الجديد أسير مرجعه، فيعيد النص الثاني مقولات النص الأول أو بعضها دون حوار معها.

ثم نجد (التحويل) الذي يتم بامتصاص النص الغائب وإعادة إنتاجه وفق حاضر النص الجديد. فيسعى إلى احتوائه وتذويبه في النص الجديد ، للاستفادة من مكوناته ومعطياته، فيقوم بامتصاصه وإعادة إنتاجه وتشكيله وفق رؤى جديدة وتجربة جديدة. أما العلاقة الأخيرة فتتمثل في (المعارضات ، والسخرية، والخرق والحوار) وفي هذه العلاقة يهدم النص الغائب ، وتتم تعريته وسلبه جميع قيمه ، كما تغيب ملامحه في نسيج النص الحاضر.

قد تأخذ هذه العلاقة طابعا جزئيا عند تفاعل النصوص فيما بينها تفاعلا جزئيا، ولكنها تصبح أكثر شمولا عند تفاعل نصين محددين أحدهما سابق ، والآخر لاحق. وأيا كانت العلاقة بينهما أو العلاقات –محاكاة، تحويل، معارضة– فإن النص اللاحق يختار النص السابق ويتعلق به لمميزات وخصائص فيه يستثمرها في تشكيله الإبداعي الجديد، وقد فصلنا القول في هذا النوع من التفاعل الخاص الذي يأخذ طابعا كليا أو شموليا كما سبق أن أشرنا عند كل من جيرار جينيت، وسعيد يقطين.

كما ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها ، مما أشار نقدنا القديم بآليات

جديدة ، هاجسا لعدد من النقاد المعاصرين ، فهم يشيرون إليهم بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة ، وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم ، ممن أشار إلى ذلك عبدالله الغذامي الذي عرض لمصطلح التناصية بقوله : " نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات ، أو وقع الحافر بلغة بعضهم " (٥٣) ، إن فعل التصحيح الذي رآه الغذامي مرتبط بجانبين اثنين ، أحدهما : التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ، ورمت بظلالها على السرقات الأدبية ، والثاني: يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة .

ومن أبرز هؤلاء الذين رأوا في السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد (عبدالملك مرتاض) الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها ، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة ، وقراءة بأدوات تقنية جديدة ، وختم بحثه بالإشارة إلى كون التناصية " تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ، ونصوص أدبية أخرى ، وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية " (٥٤) ، زاوج مرتاض بين السرقات والتناص في عنوانه مع تأكيده عليها في أكثر من موقع ، إلى النظرية التي عرض لها في بحثه ، داعيا إلى وجوب إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرقات ، ومع تشابه الرأيين السابقين للغذامي ، ومرتاض في كونهما يمثلان اقتراحا لتحديث السرقات الأدبية إلا أنهما يفترقان في تصور كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرقات أولا ، ومن ثم إمكان التغيير وشموله ، فقد كان مرتاض مندفعا إلى ضرورة الإسراع في إيجاد الحل معتمدا على ضرورة الابتعاد عن الخضوع والخنوع . (٥٥)

وقد رد صالح الغامدي على رأي مرتاض ، واقترح عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار – سبقناهم من باب التأصيل – ورأى فيه عدم توافق السرقات

مع التناصية ، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة . [٥٦]

ورغم ما استعرضناه من مفاهيم مختلفة حول التناص وآلياته عند العديد من النقاد العرب والغرب إلا أنه ربما لن نكون مستوفين كل الدراسات التناصية حقها .

الفصل الثاني

(نظرية التناص)

وتشمل ما يلي :

أولا : مظاهر التناص مستوياته .

ثانيا : أشكال التناص وأنواعه .

ثالثا : وظائف التناص .

يُعَدُّ فهم جيرار جينيت Gérard Genette للتناصّ الذي قدّمه في كتابه "أطراس Palmpsestes" عام ١٩٨١م ، الأكثر نضجاً [٥٧] ؛ لأنه نتاج استيعابه للدراسات السابقة ، وما طرأ عليها من تطور، وسيقوم البحث على فهم جينيت، وهو العمدة في الإجراءات التطبيقية في هذا البحث ، ولا يعني هذا التقليد أو الاتباع في شيء ، إنما يعني الأخذ بخبرة نقدية هي ملك الإنسانية .

أولا : مظاهر التناص ومستوياته :

نتحدث أولا عن مظاهر التناص ، وبعد ذلك نعرض لمستوياته بإذن الله .

١- مظاهر التناص : إن كل نص هو نتيجة لتفاعل مع نصوص أخرى ؛ إذ لا يمكن الحديث عن كتابة تبدأ من لا شيء ، فإذا كان النص عالما منفتحا يأبى الانغلاق على نفسه بالرغم من إنشائيته وتفرده جماليا، فإنه يبقى في حاجة إلى نصوص أخرى تثريه ،وتنتشله من العيش في العزلة البكماء الأمر الذي يولد تداخلا نصيا "يسمى النص المحيل إلى نص آخر بالنص (الحاضر) ،أو (المقروء) ،أو (المعالي) ، أو (العيني)، أو (اللاحق) ، أو (المعارض) بينما يسمى النص المحال إليه بالنص (المركزي) ، أو (الغائب) ،أو (الأصلي) ،أو (التحتي) ،أو (المخفي) ، أو (المعارض) .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ، هو : ما المقاييس التي يحددها القارئ أو الباحث داخل النص الحاضر ؟ وكيف يتمظهر النص الغائب في النص الحاضر؟

وهذا ما سنجيب عنه في العناصر الآتية :

١-١- النص الغائب :

هو النص السابق أو المعاصر الذي يذوب في النص الحاضر ويشتغل عليه ويتفاعل معه ، وقد يكون هذا النص الغائب خطابا أدبيا ، أو فلسفيا ،أو سياسيا ،أو عمليا ،أو ثقافيا ... وقد تأتي هذه النصوص الغائبة متمازجة داخل النص الحاضر بشكل جزئي .

والحقيقة التي تقرَّ بها معظم الدراسات النقدية هي أنه لا يمكن أن نتصور نصاً من غير علاقة تربطه مع نصوص سابقة له ، فلا بد للباحث أن يكون على دراية بهذه النصوص الغائبة وعلاقتها بالنصوص الحاضرة التي لا تقيد إنتاج ما أنتج ، " وإنما تتفاعل معها وفي الآن ذاته تتعالى عليها بالإيجاب أو السلب ، بالقبول أو الرفض " (٥٨)

١-٢- السياق:

مما لا شك فيه أن السياق ضرورة أساسية لتحقيق القراءة الجادة للنص ، والتي يظهر من خلالها التناص للقارئ .ولا تكون هذه القراءة كذلك، إلا إذا كانت منطلقة منه ؛لأن النص عبارة عن توليد سياق ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير ،أو الحضارة ،أو التاريخ ... الخ .

وهو ما يمكن أن نطلق عليه بالمراجعة التي تفرض وجودها داخل النص وهي التي تمثل "السياق الذهني" بالنسبة للقارئ ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة . (٥٩)

فالسياق بمثابة الأرضية البكر التي إن أحسنا الاستنبات فيها ورعيناها

أمدتنا بالخير العميم ، وهو الرصيد الحضاري للقول .فحالة إدراكنا للنص وتحديد انتمائه تنبثق من فهم السياق وتحديد ملامحه كنمط أدبي.

فالنص المتداخل كما يرى "جمال المباركي" بحاجة إلى قارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع، ينطلق منه في دراساته التناصية للنصوص، ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة والقابعة خلف "التناص".

وهذا السياق هو ما يقصد به "جيرار جينيت" بجامع النص حينما قال : " فموضوع الشعرية ... ليس النص وإنما جامع النص". (٦٠)

وفي هذا السياق يُشبه أحد الباحثين المعاصرين : " النص بالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية ، يريد أن يمتطيها فتلقي به أرضاً من على صهوتها " (٦١)

١-٣- **المتلقي**:

يعد المتلقي عنصرا هاماً من العناصر التي ينكشف بها التناص، فهو الذي يزف إليه المبدع نصه، والمتلقي المقصود هنا هو ذلك الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية تؤهله للتحاور معه وذلك بناء على ما يتضمنه النص من شواهد مدمجة في النص الحاضر على شكل " تضمين" حيث يقتطع الشاعر بيتاً ،أو شطراً من بيت ،أو حكمة ،أو مثلاً يوظفه داخل خطابه ، أو على شكل "تلميح" ،أو "إشارة" أو إحالة على نصوص أخرى غائبة ،أو متزامنة .

فالمتلقي هو العنصر الهام الذي يكشف عن التناص ،وفي غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص الحاضرة وكأنها إبداع مثالي ،أو وحي على صفوة من البشر وإذا التقى الكاتب المبدع ،والقارئ الكُفء في إنتاج الدّلالة النّصية فإن هذا "يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معا، أو قراءة وتجربة في آنٍ واحد ". (٦٢)

فالنص الأدبي عند سعيد يقطين يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى تتعدد فيها النصوص، وتتقاطع ،وتتداخل ،وتتعارض وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية ،أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء . (٦٣)

فلم يعد المتلقي تلك الذات السلبية التي أطلق عليها المرسل إليه سلفا ،أو مفعولا به وقع عليه الكتابة فقط ، بل أصبح فاعلا ديناميا يؤثر في النص بامتلاكه لذائقه جمالية ،ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص بحيث تصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق تأويلها.

١ – ٤ – شهادة المبدع :

يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة المبدع أو الكاتب الذي يشير أو يصرح بمرجعيته الفكرية أو الإنشائية فيعلن عن الثقافات والتيارات والنصوص التي يأخذ منها ؛ ذلك أن للمبدعين قناعات فكرية معينة ، ورؤى مختلفة للكون والحياة ، ومع ذلك يبقى النص المقروء يجمع بين عدة نصوص لا نهائية يستمدها من هذه الثقافة التي ينتمي إليها، كما تقول : "جوليا كريستيفا": " كل نص هو امتصاص ، أو تحويل لوفرة من النُّصوص الأُخرى " . (٦٤)

غير أنَّ الدارس لا يعتمد كثيراً على هذه الشهادة خاصة إذا تعلق الأمر برصد التداخل النَّصي الخفي داخل الخطاب المسرحي المعاصر الذي يكون فيه المؤلف غير واعٍ بحضور النصوص الأخرى في نصه المكتوب ، ولا يمكن تحديد النصوص الغائبة في النَّص الحاضر إلا قارئ يتحمل أعباء البحث عن الجمال بالترفع عن المظاهر السطحية للتعبير؛ ليلامس جوهر الحقائق العميقة.

٢- مستويات التناص :

قد يتفاوت الأدباء والكتاب في استخدامهم الآني للنصوص الغائبة ، وذلك تبعاً لكفاءاتهم الفنية في قراءة النصوص . وللتناص طرق يتم بها "فالنص عندما

يرتبط بالنصوص الأخرى، من خلال ترابطاته اللغوية، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى ، فيدمجها في أصله ، ويضغطها بين ثنايا الصوائب الصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة " . (٦٥)

ويمكن تلخيص مستويات التناص كما جاءت عند جينيت ، فيما يأتي :

٢-١- الاجترار:

هو تكرار المُتناصّ من غير إضافة ولا تغيير. "وقد أشار جمال مباركي إلى أن الاجترار إنما يسود في عصور الانحطاط على الأخص" (٦٦) ، وبذلك ساد " تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية ، في انفصالها عن البُنية العامة للنص محركة وصيرورة ، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجاً جامداً، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له " (٦٧)

٢-٢ - الامتصاص :

هو تفكيك المُتناصّ وإعادة خلقه ، و"يمثل مرحلة أعلى قراءة للنص الغائب ، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل " (٦٨) ، ومحمد بنيس يرى أن التناص الامتصاصي هو قبول سابق للنص الغائب ، أي أن الشاعر ينطلق فيه من قناعة راسخة ، فهو غير قابل للنقد ولا الحوار الأمر الذي يجعله يستمر في الحياة والتفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلا . (٦٩)

٢-٣- الحوار:

هو إقامة علاقة جديدة مع المتناصّ مختلفة كلياً. و"التناص الحواري لا يقف عند حدود البُنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره " . (٧٠)

ثانيا: أشكال التناص وأنواعه :

- **أشكال التناص :**

يذهب د. عبدالمطلب إلى قضية مهمة هي أن التناص يتم من المتناص بوعي أو بدون وعي ، وهما ما يجعلهما عبدالمطلب نمطي التناص الأساسين حين يقول : " وتكاد تنحصر أنماط التناص على هذا النحو في نمطين أساسين ، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد ،إذ يتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي ، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني مما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل ، أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد ، على معنى أن الصياغة في الخطاب الآخر تشير –على نحو من الأنحاء – إلى نص آخر ، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص " .(٧١)

والوعي بالتناص أو عدم الوعي به هو ما أشار إليه شولز في تعريفه للتناص ، أو كما يسميه النص المتداخل ، هو: " نص يتسرب إلى داخل نص آخر ؛ ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب بذلك ، أم لم يعِ " . (٧٢)

- **أنواع التناص :**

يقول (جيرار جينيت) بخمسة أنواع للتناص : (٧٣)

الأول : التناص Intertextualité بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو الخفي القائم على التلميح L'Allusion ، أو تناص السرقة.

الثاني :النص الموازي Paratexte ويكون بالعنوان ، أو الإهداء ، أو التعليقات ، أو الرسوم والأشكال.

الثالث : النصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسِّره، سواء ورد نصه أم لم يرد.

الرابع : النصية المتفرعة Hypertextualité" ويعني تفرع نص عن نص آخر، يستمد وجوده منه ، سواء ذكره أو لم يذكره .

الخامس : "النصيّة الجامعة l'Architextualité " عن طريق تسمية العمل وتحديد نوعه، كأن يوصف بأنَّه رواية أو قصة، ولكن القارئ هو الذي يحدّد نوعه لا التسمية .

وسيعتمد البحث على النوع الرابع بصورة أساسية ؛ لأنه الأكثر مناسبة للمسرح، وسيجعله نوعين مستقلين: المتفرع عن قصة ، والمتفرع عن طريقة ، وفق فهم جينيت نفسه .

النوع الأول : **التناص المتفرع** ، **وهو على نوعين***:

١- **تناص متفرع عن قصة** : والمقصود بالتناص المتفرع عن قصة : أن يستعير الكاتب قصة معروفة من الأساطير ،أو الدين ،أو التاريخ ،أو الأدب ،أو التراث الشعبي، ثم يقدمها بطريقة جديدة ، ورؤية جديدة، مثل مسرحية "أوديب الملك" لسوفوكليس المتفرعة عن أسطورة أوديب، وهذا النوع كثير في المسرح العالمي، وفي المسرح العربي. وقد عرفه المسرح العربي منذ نشأته عام ١٨٤٧م على يد مارون النقاش، ومن ذلك مسرحيته "أبو حسن المغفل ، أو هارون الرشيد" المتفرعة عن حكاية "النائم واليقظان" التي وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة من ليالي ألف ليلة وليلة ، وفي مسرح أبي خليل القباني، ومن مسرحياته "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وتتفرع عن حكاية ترويها شهرزاد في الليلة الثانية والخمسين من ليالي ألف ليلة وليلة . (٧٤)

ويقيم ممدوح عدوان في مسرحيته "هملت يستيقظ متأخراً " تناصّاً متفرعاً عن القصة في مسرحية "هملت" لشكسبير، فيعالج القصة معالجة جديدة، ويقدم رؤية جديدة تتمثل في وضع هملت في مناخ تظهر فيه أشكال الفساد والخيانة أشد

خطورة ، فالظرف العام ليس مجرد اغتيال الملك وزواج أخيه من أرملته فحسب، وإنما هو عدوان النمسا على الدنمارك، واقتطاع جزء من أرضها، وخضوع الدانمارك لإرادة فورتنبراس، وهملت يدرك ذلك كله ، ولكنه لا يفعل شيئاً سوى شرب الخمر، والتمثّل ببعض الأقوال من "الإنجيل"؛ لإزعاج الملك ... لقد أقام عدوان تناصاً حوارياً متفرعاً، فكّك فيه قصة شكسبير ، وأعاد بناءها؛ للتعبير بصورة غير مباشرة عن نكسة حزيران ١٩٦٧م، ولكن التعبير جاء بصورة ذهنية، وليس من خلال تجربة شخصية ، وبدت الشخصيات معبِّرة عن أفكار لم تملك روحها وحياتها، فظهر التناص مقصوداً لغرض فكري. والتناصّ المتفرع عن القصة كثير في المسرح العربي، ويمكن أن يشار إلى أكثر مسرحيات توفيق الحكيم، ومنها "شهرزاد" و"أهل الكهف" و"بيجماليون" و"أوديب الملك"، وهذا النوع من التناصّ مجرد تقانة محايدة، لا تمنح العمل أي قيمة، وإنما القيمة في التعامل الفني مع القصة . (٧٥)

وهذا النوع من التناص كثير في المسرح السعودي كذلك ويمكن أن نشير إلى عدد من النصوص المسرحية ، منها : مسرحية " جلسة مع القانون " لمشعل الرشيد تتفرع عن المقامة المضرية ، مستثمرا أشخاصها ، وموظفا لغتها في بناء درامي ، يكشف عن الحاضر من خلال الماضي ، متجاوزا شكل المقامة المعروف ومجسدا لبناء مسرحي يجلي موقف الإنسان من ظالميه ، ومحاولته الانتصار عليهم وتحقيق العدل " (٧٦)

لقد أقام الرشيد تناصا حواريا متفرعا عن قصة المقامة المضرية ، فكك فيه قصة (المقامة) ، وأعاد بناءها للتعبير بصورة غير مباشرة عن موقف الإنسان من العدل الذي هو هدف إنساني لا يرتبط بزمان ومكان معينين ، إنما هو أمل الإنسان في كل زمان ومكان .

وتقيم ملحة عبدالله في مسرحية " ضبط وإحضار " تناصا متفرعا عن قصة

الحكاية الشعبية " حكاية الدكتور فاوست " المعروفة منذ القرن السادس عشر الميلادي ، تلك الحكاية التي تناص معها عدد من كتاب المسرح ، منهم الشاعر الإنجليزي كرستوفر مارلو ، الشاعر الألماني جيته [٧٧] . (وحكاية الدكتور فاوست) عبارة عن حكاية صدرت في كتاب شعبي على يد كاتب مجهول في سنة ١٥٧٨م في ألمانيا ، وعنوان الكتاب الشعبي يلخص هذه الحكاية " تاريخ الدكتور يوهان فاوست الساحر الشهير جدا ، وكيف باع نفسه للشيطان لمدة محدودة ، والمغامرات العجيبة التي شاهدها ، في تلك الفترة ، أو تسبب فيها ، أو عاناها هو نفسه إلى اليوم الذي تلقى فيه جزاءه الذي استحقه " أقامت ملحة عبدالله تناصا متفرعا عن قصة دكتور فاوست من خلال التناص مع فكرة بيع الإنسان روحه للشيطان مقابل مكاسب مادية لا يستطيع تحقيقها بالطرق الشرعية ، وموعد وفاء الإنسان الذي باع روحه بالدَّين وذلك بالانتحار أو بنزع الشياطن لروحه .[٧٨]

تناصت المسرحية مع قصة الحكاية ، ولكن الكاتبة عالجت الحكاية معالجة جديدة ، وقدمت رؤية مختلفة عندما اختارت الشخصيات من الواقع المعاصر في مصر ، تعمل في مؤسسة صحفية ، اكسبت النص بعدا في الرؤية والتأويل فتعرضت بالنقد اللاذع لأجهزة الإعلام ، ومدى تفاهتها وانتهازيتها ، وسيادة الإعلام الغربي ونفوذه ، ومن ناحية أخرى تصور هؤلاء الشياطين على أنهم قوة خارجية في إشارة إلى اليهود والصهيونية العالمية .

٢- **التناص المتفرع عن طريقة** : وفي هذا النوع يستعير الكاتب الطريقة من نص آخر، ليقدم قصة مسرحيته، ومثاله مسرحية "بيجماليون" لبرناردشو، وتصور عالم لغات يعلّم فتاة فقيرة لهجة الطبقة الراقية، ويحبّها، ولكنّه لا يتزوجّها، على نحو ما نحت بيجماليون في الأسطورة تمثال جالاتيا، ومثاله أيضاً مسرحية "الحِدَاد يليق بإلكترا" ليوجين أونيل، وفيها يُقْتَل أزرا على يد زوجته، فتنتقم منها

ابنتها لافينيا بالتعاون مع أخيها أورين، على نحو ما قُتِل أجاممنون على يد زوجته كليمنسترا ثم انتقمت منها ابنتها إلكترا بالتعاون مع أخيها أورست في مسرحية إلكترا لسوفوكليس . (٧٩)

وعرف المسرح العربي هذا النوع منذ نشأته ١٨٤٧م على يد النقاش في مسرحية "البخيل"، فقصتها من تأليفه وخياله، ولكن طريقتها متفرعة عن الأوبريت، بما ضمّنها من رقص وغناء، ومتفرعة أيضاً عن طريقة "بخيل" موليير. "فالنقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية الموليرية واستيعابه لبعض شخصياتها ولمقومات الإضحاك فيها... وصدى بخيل موليير يُسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش، في بعض الحوار، أو في العلاقات التي تربط بين بعض الشخصيات... فالنقاش خلق شخصية "أم ريشا"، كما خلق موليير من قبل دور الخادم الماكر "سجانارل"، لتمثل الذوق السليم بين العامة، ولتمزج الطيبة أحياناً بالمكر" ، وثمة مشهد يسأل فيه البخيل خادمه عن يديه فيمد له كلتا يديه، ثم يسأله عن يده الأخرى، فيمد قدمه ، والمشهد قائم على تناصّ مباشر مع موليير، ومن الطبيعي أن يتفرع النقاش في طريقة بناء مسرحياته عن طريقة موليير، وأن يقيم تناصاً إرادياً مباشراً معه ؛ لأنه كان يقلّد المسرح الأوربي . وتقوم مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" لسعد الله ونوس على تناصّ في الطريقة بصورة غير مباشرة أيضاً وبعيدة مع "أوديب الملك" لسوفوكليس، والتناص قائم على التشابه والاختلاف، فبائع الدبس الفقير، واسمه "خضُّور"، يخرج من بيته طلباً لرزق عياله، مثلما خرج أوديب من كورنثة طلباً للحقيقة، وكما طارده قدره فقد طارد المخبر بائع الدبس الفقير، وكان قدره، وكما قاد القدر أوديب إلى الخطيئة، قاد المخبر بائع الدبس الفقير إلى أقبية التعذيب غير مرة، وإذا كان أوديب قد حل لغز أبي الهول، فإن بائع الدبس الفقير قد باح بما في نفسه من نقمة على الأوضاع، ولكن ثمة اختلافا بينهما، وهو الوجه الآخر

للتناصّ، فأوديب شاب قوي جريء قتل الملك، وبائع الدبس الفقير عجوز ضعيف لم يقدم على أي فعل، وإذا كان أوديب قد تزوج أرملة الملك فإن بائع الدبس الفقير قد حرم من زوجته، وإذا كان أوديب قد اختار لنفسه عقابه، ففقأ عينيه ونفى نفسه إلى كولون، فإن بائع الدبس الفقير لا يملك أي اختيار، وإنما المخبرون هم الذين يدوسونه بالأقدام، وإذا كان أوديب ملكاً فإن بائع الدبس الفقير مجرد رجل عادي طيب بسيط. والتناصّ إرادي حواري، يصور الفرق بين بطل الأساطير والبطل المعاصر، ويجعل السلطة الجائرة القدر الذي يلاحق إنسان القرن العشرين، وقد أدَّى التناصّ وظيفته بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة جداً، ومثل هذا البعد في التناصّ والبعد في التأويل هو الذي يمنح التناصّ جماله والنقد قيمته. ولعل وجود كلمة مأساة في العنوان يؤكد ذلك التناص، كما يؤكده ظهور الجوقة في المسرحية غير مرة وتعليقها على المواقف . (٨٠)

والتناص المتفرع عن طريقة كثير في المسرح السُّعودي ، منها مسرحية "الموت الأخير للممثل " (٨١) أقامت الكاتبة في المسرحية تناصا حواريا مع أسطورة "بجماليون " مسقطة عليها البعد في التناص والبعد في التأويل ، تدور حول شخصية (سيد الدمى) الذي صنع التمثال الخشبي (زرقاء اليمامة). فبعد أن صنعها سيد الدمى أعلنت العصيان عليه ، أحبها ، ولكنها جحدت هذا الحب ، أحب (سيد الدمى) تمثاله طلب منه أن يبادله حرارة الحب عرفانا بالجميل ، ورغم محاولات (سيد الدمى) إلا أن (زرقاء اليمامة) تخرج عن طاعته ، فحب المعرفة يدفعها للبحث عن الفن والحياة .

كان التناص في المسرحية إراديا حواريا أظهر رغبة الكاتبة في إظهار الصراع بين الفن والحياة ، التي أرادت أن يحمل الفنان هم الحياة ، وأن يعبر عن الواقع .

وتقيم ملحة عبدالله في مسرحية " أم الفاس " تقوم على تناص متفرع عن طريقة عندما عقد البطل (فارس) عهدا مع الشيطان على تسليم (أم الفأس) مقابل جعله زعيما . كما عقد (فاوست) عهدا مع الشيطان (ميغوستوفوليس) وهبه روحه ، مقابل تمكنه من الوصول إلى كل ما يريد من متع الحياة وأسرارها . تنتهي المسرحية بأن يتمكن فارس من أم الفأس ، وما فيها من إسقاط على الواقع السياسي العربي . (٨٢)

وثمة أشكال من التناصّ المتفرع عن قصة ، أو عن طريقة تُبْنى عليه مواقف في المسرحية، ولا تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن تسميته (التَّناص الجُزئي)، وهو كثير، ومن ذلك على سبيل المثال: تكلُّم مولودٍ في المهد بالحكمة ، واقتراح الحلول أمام السلطان في مسرحية "مرافعات الولد الفصيح" لعبد الكريم برشيد، فهو متفرع عن قصة السيد المسيح عليه السلام الذي كلَّم الناس وهو في المهد، وفيها يخاطب أمه فيقول :"سمعتك تتحدثين عن الناس في بلدي، فقلت لا بد أن أكون مثلهم، فتملّكني الخوف والقلق، وتساءلت: إلى متى ستبقى يا هبة الله مستريحاً في مهدك الخشبي؟ أيجوز أن تنام أنت ويصحو الناس من حولك؟ هل تعلمين يا أمي بأن هذا المهد هو عدوي الأكبر؟ إنه حصن وسجن، يحرّكني حتى أبقى ساكناً، يهدهدني حتى أغفو ولا أصحو، يلاعبني حتى أنسى جرحي، إنه يمنعني من أن أحتج وأصرخ" (٨٣) ، ومنه موت الملك في مسرحية "بعد أن يموت الملك" للشاعر صلاح عبد الصبور وإبقاء رجال البلاط موته سراً، ليظلوا قائمين بالحكم، وهم يسعون إلى القبض على زوجته ؛ ليجبروها على الرقود إلى جوار جثته، وهي متفرعة عن خبر ورد في "رحلة ابن فضلان" عن رؤيته الناس في وسط آسيا يدفنون المرأة على قيد الحياة مع زوجها الميت، وما ورد في رحلات السندباد أيضاً من دفن المرأة على قيد الحياة مع زوجها في بعض البلاد التي حطّ فيها

السندباد [٨٤] .

إن التناص الكلّي مع الطريقة في المسرح العربي قليل، وكان يميل في بعض أمثلته إلى توضيح التناص ، والإشارة إليه بصورة ما، حرصاً من الكاتب على الوصول إلى المتلقّي، وهو ما يقلل من قيمة هذا التناص، ويجعله واضحاً، باستثناء التناص في مسرحية "سليمان الحلبي"، ويبدو التناص الجزئي المتفرع عن طريقة كثيراً في المسرح العربي، وهو يغني النص، ويمنحه بعداً إنسانياً.[٨٥]

ويظهر التناص الجزئي المتفرع عن طريقة في عدد من النصوص المسرحية كمسرحية " شدد بن عنتار " لراشد الشمراني [٨٦] ، ففيها يجعل الكاتب شخصية زهير سيد عبس وذبيان يموت دون أن يشعر به أحد إلا عندما سحب شيبوب عصاه ، فاكتشف أنه مات منذ زمن ، وهو متفرع عن قصة (النبي سليمان عليه السلام) الذي مات على كرسيه ، ولم تدل على موته إلا دابة الأرض عندما أكلت منسأته .كما يشير الكاتب في نفس المسرحية إلى الغول الذي يهاجم القبيلة ، ويطرح عليهم السؤال (ما هو الذي يمشي على أربع في الصباح ،واثنتين في الظهر ،وثلاث في المساء) وهو متفرع عن أسطورة أوديب لسوفوكليس . [٨٧]

النوع الثاني: التناص الاستشهادي المباشر Intertextualité [٨٨]

والنوع الثالث هو التناصّ الاستشهادي، أي الاستشهاد بنص بصورة واضحة، بالتنصيص أو من غير تنصيص **Citation**، أو بالتلميح **L'Allusion** وفق رأي جينيت، وقد جعله هذا البحث في نوعين، كلي وجزئي .

١- **التناص الكلي** : وفيه يستشهد الكاتب بالنص كاملاً، أو بجزء كبير منه، لا بمجرد كلمة أو جملة أو عبارة، ومنه مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، وفيها يقيم سعد الله ونوس تناصاً استشهادياً مباشراً مع مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" للقباني، فيضعها في إطار من عصر القباني ؛ ليصور حياته

وجهده لتأسيس مسرح في دمشق، وكفاح العرب للاستقلال عن الحكم التركي، فيعرض مشاهد من مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" في تضاعيف عرضه جوانب من حياة القباني وحياة مجتمعه، فتتداخل فصول مسرحية القباني مع فصول مسرحية ونوس، وتقوم المسرحية على تقسيم خشبة المسرح إلى قسمين، العمق والمقدمة، وفي العمق يمثل القباني مسرحيته التي تنتهي بزواج غانم من قوت القلوب، وزواج الخليفة من أخت غانم، وفي المقدمة يقدم ونوس مسرحيته وفيها يظهر القباني وفرقته وهو يدرّبها على العرض، وتنتهي بإصدار الباب العالي في الآستانة أمراً بإغلاق المسرح. وساعد هذا التناصّ على تقديم فهمين للتاريخ، أحدهما للماضي البعيد، يتمثل في تصور الحاكم فاعلاً في الواقع، فالخليفة هو الذي يقرر في النهاية المصير، والفهم الآخر للماضي القريب ، ويتمثل في تصوير الباب العالي يغلق مسرح القباني في دمشق، وغايته تنبيه الوعي والتحريض، فالتناصّ تقنية ضرورية لتحقيق رؤية المسرحية. ولم يعرض ونوس في مسرحيته فصول مسرحية القباني كاملة، بل اختار منها ما هو ضروري، وقدمها في تداخل مع فصول مسرحيته .(٨٩)

٢- **التناص الاستشهادي الجزئي** : يقوم هذا التناصّ على الاستشهاد بصورة حرفية أو غير حرفية ، بجملة أو بيت من الشعر أو آية قرآنية، أو يكون بالتمليح، وهو كثير جداً، ويتعلق بالبنية اللغوية، في الكلمة والجملة والعبارة، ولا يتعلق بالبنية الكلية للمسرحية، وقد حظي هذا النوع بكثير من الدراسات في الشعر، وهو المجال المناسب للتوسع في درسه، ومن الممكن الإشارة السريعة إلى بعض أمثلته في المسرح، من غير توسع، منها قول الرجل في مسرحية " تحولات عازف الناي " : " أنا لا أعبد الشمس، ولا أعبد شخصاً، كما يفعل كثيرون، أنا أعبد خالق الأشياء والأشخاص والسماء والشمس، ولكن الشمس تأسرني في كل شروق

وغروب، والشروق يأسرني أكثر" ، وهذا القول يتناصّ مباشرة مع قول المولى عز وجل في القرآن الكريم : "وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ " . (٩٠)

وقد يكون التناصّ بالتلميح، ومنه قول حسان في مسرحية "ليلى والمجنون" : " أعرف معنى وجْد امرأة هرمة / تنتظر بقلب ذائب/ أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر السلطة ، أو أن يتثاءب باب السجن عن الولد الغائب " ، فهو تناصّ مع قصة يوسف الصديق عليه السلام إذ رماه إخوته في البئر، وقد دخل التناص في هذا المثال في بنية الصورة الفنية ، ولذلك فهو جدير أن يدرس في باب الشعر .(٩١)

ويظهر التناص الاستشهادي الجزئي في عدد من النصوص المسرحية السُّعودية كمسرحية أم الفأس (٩٢): " يقول الرجل ١ : عندما طلب منهم شيخ القبيلة التدخل لتخليص فارس من العفريت ، هيه ...اليوم خمر وغد أمر ... يا جماعة تعالوا نحتس هذا المشروب المعتق ، ونكمل سهرتنا ..." وهذا القول يتناص مباشرة مع قول امرؤ القيس بعد أن علم بمقتل والده على يد بني أسد : " ضيعني صغيرا وحملني دمه كبيرا ،لا صحو اليوم ، ولاسكر غدا ، اليوم خمر وغدا أمر " (٩٣) ، ولعل حالة امرئ القيس هي حالة الأمة العربية اليوم .

امرؤ القيس يجسد ضياعنا وصحوتنا بعد ضياع مجدنا ، ويبدو أن تعامل الكاتبة مع النص الغائب كان تعاملا ذكيا شخصت من خلاله حالة العرب بين الأمس واليوم عندما أضاعت فارسها (فارس) ولم يبق لها إلا الأعرج والأعمي .

ومثل هذا النوع من التناصّ كثير في الأدب بصورة عامة، ولا سيما الشعر، وقد يكون إراديّاً أو غير إرادي، وقد يكون متلاحماً مع الموقف والشخصية، وقد يكون لمجرد الزينة.

النوع الثالث : التناص الموازي Paratexte :

والتناصّ الموازي هو التناصّ مع العنوان ،أوالتعليقات ،أو الشروح، ومن التناصّ مع العنوان : "الحِدَاد يليق بأنتيغونا"، فهو يتناصّ مع"أنتيغونا" لسوفوكليس، ومع "الحداد يليق بإلكترا" ليوجين أونيل، و"أوديب مأساة عصرية"، يتناصّ مع"أوديب الملك" لسوفوكليس، و"تحولات عازف الناي" يتناصّ مع "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونيس، و"العشاق لا يفشلون" لفرحان بلبل يتناصّ مع "خاب سعي العشاق" لشكسبير، و"يا طالع الشجرة " للحكيم، يتناصّ مع مطلع أغنية شعبية، والأمثلة عليه كثيرة . (٩٤)

ومن التناص الموازي في العنوان في المسرح السعودي مسرحية " فنجان قهوة " لملحة عبدالله ؛ فقد تناص النص مع مسرحية " الغرباء لا يشربون القهوة " لمحمود دياب (٩٥) . ومسرحية (الحجلة وعين العفريت) لنفس الكتابة تتناص مع لعبة شعبية ، و الكاتبة في المسرحية تناولت لعبة الحجلة ، وعين العفريت وهي لعبة مرتبطة بحكايا العفاريت ، والشياطين . والحجلة وعين العفريت لعبة معروفة في الريف المصري حيث يكون داخل هذا الرسم خطوط متعددة وواحد منها لعين العفريت ، ولابد للاعب أن يتجنب الاقتراب منها– حتى لا تتلبسه العفاريت – أثناء رمي (الشقافة) ، والقفز للحصول عليها ، كما تناص المسرحية مع رواية (للكاتب الاسباني كُورتَاثَار ١٩١٤–١٩٨٤) في رواية حملت عنوان (لعبة الحجلة) (٩٦) . والكاتبة في المسرحية تتخذ من لعبة الحجلة تناصا حواريا تنطلق من رؤية جديدة عندما تشير إلى تحكم بعض العادات والتقاليد في عقول البشر ومصائرهم .

وليس التناصّ مع العنوان حلية أو زينة، ولا تلاعباً بالألفاظ وإنما يُلجأ تعبيرا عن دلالة ما ، أو تصويرا لرؤية يريد الكاتب بيانها ؛ فهو مثلاً عند شوقي في "مجنون ليلى"، يعنى أن " قيس" مضاف إلى " ليلى" ، فهو جزء منها وهي جزء منه ، وكل منهما ملتصق بالآخر ، ولا ينفصل عنه، فهو منسوب إليها، وكأنها هي

الكل وهو الجزء، وهكذا كانا في المسرحية، وهكذا كانا في حبهما في قصة مجنون ليلى، في حين كان العنوان : "ليلى والمجنون" عند صلاح عبد الصبور، وقد فصلت بينهما الواو، أن ليس بينهما اتصال، وإنما علاقة ما، ليست علاقة اللصوق والاتصال، وإنما هي علاقة التبعية والعطف، وكذلك كانت العلاقة بين ليلى وسعيد في المسرحية، وكان سعيد عاجزاً عن حب ليلى والاتصال بها، وقد فصل بينهما حسام، وفصل بينهما الفساد، وهذا هو واقع العلاقة بصورة عامة بين الرجل والمرأة كما أراد أن يصوره صلاح عبد الصبور في مصر إبان عهد الاحتلال الإنكليزي، أو ربما في عهود تالية ، وبذلك يبدو التناصّ في العنوان ذا قيمة، إذا أُحْسِنَ توظيفه . (٩٧)

وقد وضع معظم الكُتَّاب المسرحيين مقدمات لمسرحياتهم، أو تعليقات، عبّروا فيها عن رؤيتهم للمسرح، فقد وضع عبد الصبور تذييلاً لمسرحيته "مأساة الحلاج" عرف فيه بحياة الحلاج وتحدث عن تأثره بمقالة لماسينيون عن الحلاج، وركز على البعد الاجتماعي في حياة الحلاج، وتحدث عن التفعيلات التي كتب بها المسرحية ، وأكد أن المسرح بدأ شعرياً وسيعود شعرياً (٩٨) ، ووضع سعد الله ونوس مقدمات لمعظم مسرحياته يوضح فيها وجهة نظره في موضوع المسرحية وفي مفهوم المسرح وفي الإخراج، ومنه المقدمة لمسرحيته: "سهرة مع أبي خليل القباني"، ويقول في ختام هذه المقدمة : "هناك إمكانيات عديدة لتقديم فصل الولاة في هذه المسرحية، والأسلوب الذي اتبعته في خروج الممثل ودخوله ليس إلا اقتراحاً أولياً، والتقيد به غير ضوروي" . (٩٩) ووضع عز الدين المدني مقدمة طويلة لمسرحيته "الزنج" وفيها يحتج بأنه يريد تقديم مسرح عربي جديد، يسميه الديوان المسرحي، وهو يريده كما يصرح : " أن يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى، في اللغة ، وهي التجمع والاحتشاد، في الناس وهي الإمتاع

الذي يوقظ الحواس...إن الزنج ليست مسرحية فقط ، بل هي تضافر بين المسرح والموسيقى، وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق". (١٠٠)

ويضع الكُتَّاب في المسرح السُّعودي مقدمات لمسرحياتهم تشير إلى موقفهم من المسرح أو موضوع المسرحية ، ومن أبرز من اشتهروا بذلك في المسرح السعودي كاتبان هما : محمد العثيم وفهد ردة الحارثي ، ويمكن أن نذكر هنا بعضا من مقدمات مسرحيات العثيم ، منها : مقدمة مسرحية " الهيار " يقول فيها موضحا موقفه من المسرح ، وواضعا إرشادات لنصه المسرحي : " لم تكتب المسرحيات ؛ لتقرأ ، بل لتشاهد ، ولكي يشارك المشاهد إيجابا في الحدث . والمسرحية ليست نصا مكتوبا ، ولكنها حفر في المكان والزمان .أما النص الأدبي الذي يغطي عشرات الصفحات فما هو إلا الإطار لتفريعات زمانية ومكانية ...وتختلف لغة النص باختلاف الأمة المنتجة له –ولا أقول الكاتب – فإن الكاتب صدى أمته وزمنه وتشكيله الثقافي ...لغة النص المسرحي بطرفها غير الطقسي لغة تبتعد عن التوصيل الرؤوي بكل ما أضيف من إمكانات مساعدة ، وذلك بشرط أساسي في المسرح ، وهو عدم تجاوز الطقس العرضي الحي بطرفيه ..." (١٠١) ويقول عن شخوص المسرحية : " ولا أحسب أن الشخوص كركيزة طرحت بشكلها العادي ، فقد أدرجت شخصيتين أسطوريتين ، ثم قابلت الخلق في المادة بشخوص أخرى ، فجربت مسيرة الجميع بمساحة الصراع ، وميلودرامية الحدث فلم يبتعد أحد عن طريقه المرسوم فأمرت ببدء رحلة الهيار كأغنية ، وفي وسط سينوجرافي معدوم المكان ، وكنت سعيدا عندما انهزم الجميع أمام صعوباتهم في هذه الرحلة ..." (١٠٢)

ويقول سامي الجمعان في مقدمة مسرحية "المشي على الكرسي " متحدثا

عن موضوع المسرحية : " تأتي مسرحية المشي على الكرسي ؛ لتطرق بابا سيكلوجيا أغفلنا نقاشه على مستوى الفن ، ولا أعلم لماذا هي مسرحية تبحر في نفس المعاق ، وتحاول أن تدفعه لتجاوز إعاقته ،والبحث عن مخارج أخرى للنجاح ...المشي على الكرسي محاولة للسير في طريق النص المسرحي الباحث في النفس الإنسانية " . (١٠٣)

وتبدو بعض تلك المقدمات فضلة ، ولا قيمة لها، ولعل مرجعها إلى حرص الكاتب على الوصول إلى المتلقي .

النوع الرابع : **النصية الواصفة** **Métatextualité** :

وهي الشروح والتعليقات على النص، وتتمثل في توجيهات الإخراج ، ووصف الأثاث والأزياء والمناظر، خارج الحوار، وهذا النوع كثير في المسرح، ومنه توضيحات طويلة وكثيرة يقدمها علي عقلة عرسان في " تحولات عازف الناي " يصف فيها المشهد بلغة شعرية ، ومنها:" الرجل على مقربة من الماء، شاحب الوجه، يتدثر بجلد الخروف، جسمه يرتعش، وهو في شبه غياب عما حوله، وعلى مقربة منه خنجر ملقى، وطعام كأنما وضع حديثاً، ولكن أحداً لم يمسه، والسكون يخيم على المكان، صوت عصافير يترامى من بعيد ، ونسمة تحرك بعض الأوراق، وترسل حفيفاً خفيفاً، الوقت مساء، والظلال تتراخى مديدة، صوت يتلاشى مع الحفيف ثم يتمايز عنه، فيه شيء انسياب أفعواني فوق أوراق وخلايا جافة، ويرافق ظهوره تكوين في فضاء المكان ترسمه الألوان، ولا يراه الرجل، في حين يراه المشاهد " (١٠٤) ، وقد كثرت في المسرحية مثل هذه المقاطع الوصفية وطالت، وتحولت إلى ما يشبه السيناريو، وكأن الكاتب يتجه إلى قارئ للنص المسرحي ، ويتوقع ألا يتاح لنصه العرض .

ومنه توضيحات طويلة تقدمها ملحة عبدالله في المسرح السُّعودي

كمسرحية بير هوت : " المرأة وقد تبدو عجوزا على شاطئ البحر ..الظلام يعم المكان ، تقف أمام كوخ قديم من الخشب وقد أضاءت النار .ينعكس ضوء النار على الكوخ فتبدو كالشبح في جنح الظلام ..يسمع صوت البحر .. تنثر المرأة شعرها وتخرج طبلا تدق عليه وتغني وترقص بينما ينسدل شعرها حتى يغطي قدميها " . (١٠٥)

والإرشادات المسرحية التي ذكرتها في نهاية مسرحية المنظر ؛ لتدل على كابوسية الفعل : " يحدث انفجار قوي .. يمتلئ المكان بالدخان ..ويسمع صراخ ، ثم هدوء وينقشع الدخان فلا نجد أثرا للبشر .. ثم يفتح الباب ليدخل شاب وفتاة .

الشاب : هذا هو القصر الذي وعدتك به .

الفتاة : ولكنى اسمع أنه مسكون .

الشاب : إنها إشاعات ..إنه قصر تحفه ..يعود تاريخه للقرن قبل الماضي .

الفتاة : تقول أمي أنا هذا القصر تنشب فيه الحرائق من وقت لآخر ، كما تصدر منه أصوات مزعجة .

الشاب: وهل تصدقين الإشاعات بأن هذا القصر مسكون .

الفتاة : نعم ، ولا يمكن أن أقيم فيه .

الشاب : إذا هيا بنا نلحق بالسمسار حتى نرى مكانا آخر .

يخرجان ويغلقان الباب خلفهما ، لحظات صمت ... نرى السيد (ننس) يدخل ، يتجول في الغرفة ويجلس على الكرسي الهزاز لينظر في النافذة ويهز الكرسي مع الستار " . (١٠٦)

وتتمثل التناصية الواصفة أيضاً في تعليقات الممثلين على النص المسرحي نفسه، أو تعليقات جمهور النظارة ، وتَدَخُّلِهم في أثناء العرض، ومنه تعليقات روّاد المقهى في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على سرد الحكواتي وضجرهم منه

ومطالبتهم إياه بأن يحكي لهم عن الانتصارات، وإعجابهم بذكاء المملوك جابر واستنكارهم قطع رأسه ، كقول أحدهم : "ما هذه الحكاية؟ يأتي الواحد هنا ليفرّج كربه، ويسرّي عن نفسه، لا ليكتئب ويحزن، إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غداً فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى" (١٠٧) ، وقد تحقّق هذا من خلال فكرة المسرح داخل المسرح، ويريد ونوس منه تقديم مستوى متخلِّف من الوعي يتمثل في رواد المقهى؛ ليحقق مستوى ناضجاً من الوعي لدى جمهور المتلقين .

كما تتمثل التناصية الواصفة أيضاً في تعليقات الراوي في المسرح الحديث، وذلك بقطع العرض، وتدخله المباشر؛ ليخاطب الجمهور، معلقاً على الحدث، أو ملخصاً لحوادث جرت ؛ كي يوقظ الجمهور، وينبهه، ويقطع عليه الاستغراق في العرض والاندماج به، ويحقق مفهوم التغريب، وكسر الجدار الرابع ؛ وليحقق الهدف التعليمي من المسرحية، وهو ما لجأ إليه ونوس في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، ولاسيما في مشهد الولاة ، وفيه يكثر القطع وتدخل المنادي، ومنه توجهه إلى الجمهور بقوله :" انتبهوا يا سادة يا كرام، فحكاية الولاة تهمُّكم في كل عصر وأوان" (١٠٨) ، وهنا تتحقق أعلى درجات كسر الإيهام وتأكيد مفهوم المسرح التحريضي، وهو ما قصد إليه ونوس من التناص، مما يعني أن التناص كان عضوياً أدى وظيفته .

ولجأ إلى التناصية الواصفة ممدوح عدوان في "هملت يستيقظ متأخراً "؛ ليحدث التغريب ويحقق مفهوم المسرح التحريضي، ومنه وقوف هوراشيو في مقدمة المسرح وبمواجهة الجمهور في نهاية المشهد الافتتاحي بعد مقتل هملت ؛ ليقدم منولوجاً طويلاً يعلّق فيه على مقتل هملت، ومنه قوله : "إن كانوا فعلوا هذا بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة، أعدموا هملت، شنقوه ، قتلوه في مبارزة مغشوشة، أو على مقصلة، خنقوه في الأقبية، أو ذوّبوه بالأسيد، إن كانوا فعلوا هذا

بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة ؟ " [١٠٩] ، ويسترسل في منولوج طويل . ومما لاشك فيه أن غايته التحريض، وكسر الإيهام، وتحقيق التواصل المباشر مع الجمهور، ولكن الحوار يشرح الواضح، وغلب فيه الهدف الفكري على الوسيلة الفنية، وبدا التناص الواصف في المسرحية مباشراً ولا يخلو من نشوز.

كما لجأ الكاتب المسرحي السَّعودي للتناصية الواصفة ؛ ليحدث التغريب ،ويحقق مفهوم المسرح التحريضي ، كموقف (جراح) في بداية المشهد الافتتاحي في مسرحية جراح بن ساطي : " جراح يلتفت إلى الجمهور ، ويقف متحدثا إليهم مباشرة : أعلم أن الأضواء لا تبحث عن مسكين مثلي ..وأن أمر جراح المسكين لا يعنيكم ..أعلم ذلك ! فأنا مجرد شيال مسكين ..امتهن حمل البضائع من السفن الراسية هنا إلى تجار المدينة ..لذا كان لزاما عليّ أن يضيع عمري وعمر والدى رحمه الله هنا بجوار هذا البحر ..كان قدري أن أذوب في ملحه .. وأن تكسرني أمواجه ، لكم أن تتصوروا كم سنة من العمر ضاعت وأنتم لا تشعرون بي .. ولكم أن تتصوروا كم حرق ملح البحر قدماي ، وكم قطّع جلدي ..أتساءل كيف أنتم لم تلتفتوا إليّ ! ..." [١١٠]

وتتمثل التناصية الواصفة أيضاً في تعليقات الممثلين على النص المسرحي نفسه، وتَدَخُّلِهم في أثناء العرض ، بل وتداخل الشخصيات مع شخصية الرواي وقص الحكاية بدلا عنه ، كما ظهر ذلك في مسرحية الحجلة وعين العفريت لملحة عبدالله : " شاعر الربابة : أول ما نبدي القول نقول صلوا بينا على النبي الرسول اللي شد المؤمنين بنيان مرصوص بحكمة ونور وهداية ودين.

شلبية : إيه ياعم يا راوي ده ... إحنا زهقنا خلاص من كلام الليل والأغاني .

شاعر الربابة : طب عايزة إيه يابنتي قولي .

شلبية : عايزاك تقول كلام يثير القلوب والعقول ، وما يثير العقول إلا ما يوجع

القلوب حكاية خضرة والخطوط والعين والطوب ، حكاية دبشة إنما حكاية ..قالوا في الأمثال اللي يلعب الحجلة ما يخاف من عين العفريت .

شاعر الربابة : خضرة وعين العفريت إيه يابنتي أصل الحكاية ....إحكي يابنت بقية الحكاية خليكوا معايا ..حاكم الحجلة وعين العفريت أول مرة أسمع عنها وياما في الدنيا حكاوي ..." (١١١)

وبذلك يبدو التناص الواصف تقنية فنية حساسة ليس من السهل التعامل معها، وإن كانت مغرية ، ولاسيما في المسرح الحديث .

ثالثا: وظائف التناص :

يبدو التناصّ بأنواعه المختلفة واحداً، فقد تتحقق في النص الواحد عدة أنواع من التناصّ، الأمر الذي يؤكد أن التناصّ واحد، وما التقسيم إلى أنواع إلا للدرس والتحليل ، ومما يؤكد أيضاً أن التناصّ ظاهرة أدبية، لا يمكن إغفالها، ولا بد من درسها. ما يربط التناصّ النص الأدبي بآفاق مختلفة : محلية، إن كان مع التراث الشعبي، وعربية ، إن كان مع الأدب العربي، وعالمية ، إن كان مع الآداب العالمية، أو الأساطير الإنسانية، ويساعد على تأصيل المسرح ، وربطه بالمجتمع ، كما يعطي النص الأدبي عمقاً ثقافياً وفنياً، ويغني خبرة المتلقي، ويستثير لديه قيماً معرفية وفنية، تنعكس على النص، فيتلقاه بعمق وبأفق واسعين، ويساعده على التفاعل معه، هذا كله بشرط أن تكون المواد الداخلة في النص من نص آخر، وهي المُتَناصّ، جزءاً لا يتجزأ من النص، متلاحماً مع سائر عناصره ومتحداً بها، ولا يمكن فصله عن النص، ومن غيره تختل وظيفة النص وتتغير بنيته، وهو شرط لا يحكمه كم ولا نوع ولا شكل، إنما يحكمه الفن.

وتفتح دراسة التناصّ أو التناصّيّة **intertextuality** أمام المتلقي أفقاً واسعاً للقراءة والتأويل ، وتستثير قواه المعرفية وحساسيته الفنية، فيستدعي ما يشاء من نصوص يجد بينها وبين النص علاقة ما، هي علاقة القراءة والتذوق

والتعمق، لا علاقة التأثر والتأثير، ولا علاقة السرقة ، وبذلك تصبح القراءة حرة، تتعامل مع النص ، وتربطه بما تشاء من نصوص سابقة أو معاصرة، ويرى بعض النقاد أنه من الممكن أن يقيم القارئ تناصاً مع نصوص لاحقة على النص، الأمر الذي يعني أن التناص هو فعل قراءة في المقام الأول، وليس المقصود بالنص النص المسرحي ، أو النص المطبوع فحسب، بل المقصود أي شكل من أشكال الخطاب discourse ، ولذلك يبدو التناصّ أفق حرية للكاتب والمتلقي، ولكن لا بد من التأكيد أن قيمته ليست فيه، وإنما في حسن توظيفه، كتابة ونقداً .(١١٢)

إن قيمة التناص تكمن في قدرته على أداء وظيفته، وتلاحمه مع النص، وارتباطه بسائر عناصره ارتباطاً عضوياً، أي أن يكون نفسه عنصراً مكوناً من عناصر النص، فلا يبدو ناتئاً كأنه حلية أو زينة لغوية، أو شاهداً داعماً للفكرة أو استطراداً أو حشواً .

إن التناص طاقة إبداعية تغني النص، وتمنحه أبعاداً محلية أو تراثية أو إنسانية، وتوسع من آفاقه، وتكسبه القدرة على التواصل مع المتلقي، والتأثير فيه، فهي تستثير قواه المعرفية وقدراته الفنية، ولكن هذا كله ليس من غاية التناص الأساسية، إنما غايته الأساسية أن يكون اللغة المكونة للنص والعنصر المكون مثله مثل عناصره الأخرى المكونة وإلا كان مجرد حلية.

ودراسة التناص أو التناصية intertextuality هي الأخرى ، وفي الوقت نفسه ، طاقة إبداعية لدى المتلقي، وهو يستطيع من خلالها الكشف عن أغوار النص وارتباطه بما قرأه وثقفه ، سواء من نصوص سابقة على النص أو معاصرة له ، أو حتى لاحقة له، لأن التناصية ممارسة نقدية حرة، هي إجراء ثقافي، يضفي على النص ظلالاً أو يكشف عن خفايا في بواطنه، سواء أكانت موجودة حقيقة فيه

أو غير موجودة، هي تأملات ثقافية في النص، أو استطرادات، الأمر الذي يعني أن النص مفتوح على قراءات لا حدود لها.[١١٣]

الفصل الثالث

مظاهر تجلي التناص في مسرح فهد ردة الحارثي

سأناقش في هذا الفصل عددا من المحاور ، وهي :

١) الحياة والسيرة الذاتية للكاتب فهد ردة الحارثي .
٢) روافد المادة الدِّرامية .
٣) المراحل الفنية لمسرحه .
٤) أبرز الاتجاهات الفنية .
٥) دوافع التناص .
٦) مصادر التناص .
٧) أنواع التناص .

أولا- الحياة والسيرة الذاتية : [١١٤]

نعرض في هذه النقطة من الفصل لحياة الكاتب وسيرته الذاتية .

النشأة : في رحاب (الطائف) ولد في مدينة الطائف في أسرة متوسطة ، وفي وسط عائلي يحب العلم ، كان جده وجدته لأمه يجيدان القراءة والكتابة ، حرص جده على أن يعلم بناته قبل أن يظهر تعليم المرأة ، في وقت كان كثير من الرجال لايملكون الحد الأدني من التعليم ، كان فهد حريصا على القراءة منذ طفولته المبكرة ، يقول واصفا ذلك : " وجدت أمامي مكتبة جدي لأمي، أبهرني دوما شكل الكتب ، وعندما مات جدي استوليت على مابقي من كتب ودفاتر وأوراق كان يكتب بها ، وكانت بالفعل محفزاً لي على القراءة التي شغفت بها وعمري عشر سنوات ، وكنت وأنا طفل في المرحلة الإبتدائية أجوب مكتبات الطائف بحثا عن كتب أمتع نفسي بقراءتها ". [١١٥]

التعليم : تلقى تعليمه الابتدائي وحتى الجامعي في مدينة الطائف متنقلاً

بين مدارسها وصولا لكلية إعداد المعلمين وتخرجه منها معلما ، ومزاولة مهنة التعليم التي قاربت الآن ربع قرن إضافة إلى مزاولة العمل الصحفي عندما كان طالبا في الصف الثالث ثانوي ما يقرب من عشرة أعوام منتقلا بين صحف عدة ، كعكاظ ، والبلاد ، والمدينة الأمر الذي أسهم في تكوينه الإعلامي والصحفي .

المحيط الجغرافي : "بين الطائف بكل تفاصيله الموحية من أسواق شعبية ، وحرف تقليدية، وبستاتين ، وحياة ثرية في تفاصيلها، و زيارات متكررة لمكة المكرمة ؛ لوجود أقاربه داخل الحارة المكية المزدحمة بالعلاقات الاجتماعية والقيم الخاصة بها ، والمدينة المنورة التي كان يقضي بها الأعياد ، وحكايات غزيرة من الشجن ، ثم جدة تلك الشابة الفاتنة في وقتها التي تبهر كل زائر بنواحي الانفتاح ، والتطور بها إضافة إلي قرية ميسان (الشهباء) التي كنت أزورها مع والدي ، لم يخرج محيطي الجغرافي عن تلك الأماكن خلال عشرين عاما من عمري ، ثم انطلقت بعدها أجوب البلاد ، وخاصة بعد أن نجحت عروضي المسرحية والتي قدمت عروضها في ثلاث وثلاثين مدينة عربية ".(١١٦)

الكتابة الإبداعية : يقول الحارثي واصفا بداياته المسرحية : " في عام ١٤١٠ هـ ، كنت قبلها بثلاث أعوام قد بدأت أهتم بالمسرح من خلال عملي الصحفي من خلال تغطيتي للأنشطة التي كانت تقام بنادي وج ، ونادي عكاظ ، وجمعية الثقافة والفنون ، زاد اهتمامي من خلال إعدادي لصفحة كاملة عن المسرح كانت تنشر بملحق أهل الفن بجريدة البلاد ، خلال تلك الفترة قرأت كثيراً عن المسرح ، ونشرت كثيراً ، كنت أرغب في زيادة الثقافة المسرحية ، قبل ذلك تواجد بالجمعية بالطائف خلال تلك الفترة راشد الشمراني ، وعبدالعزيز الصقعبي ،وعامر الحمود حيث قدموا عملين مسرحيين مختلفين تماما عن السائد في تلك الفترة ، وهما (صفعة في المرآة) مونودراما لعبدالعزيز الصقعبي ، وإخراج عبدالعزيز

الرشيد ، وتمثيل راشد الشمراني و(مع الخيل ياعربان) تأليف راشد الشمراني ، وإخراج عامر الحمود ، كانوا يخوضون تجاربهم الأولى ،وكنت معهم قريبا جدا ، في نقاش يومي ، في ١٤١٠ هـ كانت الجمعية في حاجة لنص مسرحي ، أتصور أني كنت وقتها قد تشبعت بالمسرح ، فكره ومدارسه وأدبياته ، فكتبت نص (يارايح الوادي) ، ولم أكن حقيقة أنتظر نجاحه بهذا الشكل ، لكنه نجح بشكل كبير فتورطت في الكتابة والتصقت بها ، وتركت الصحافة ، وهجرت كتابة القصة والشعر ، وتفرغت للمسرح الذي التهمني تماما ، ذهبت بعدها لتجربة مسرحية بيت العز ، ثم النبع ، وانفرطت السبحة . " [١١٧]

نصوصه المسرحية : كتب الحارثي ما يزيد عن أربعين نصا مسرحيا ، الكثير منها مطبوع أومحفوظ ، ويعود الفضل في حفظ نتاجه الإبداعي ، كما يقول إلى " الزملاء الذين حافظوا عليها، وكلها الآن منشورة في كتب ،أو محفوظة في ملفات ، ماعدا يارايح الوادي ، وبيت العز فما زالت مخطوطة . " [١١٨]

استمر الحارثي في الكتابة المسرحية منذ العام ١٤١٠هـ وحتى الآن دون توقف ، فالكتابة لديه " مجال تنفس قد أختنق لو توقفت عنها ، مازلت أكتب وأكتب لاتنفس بشكل جيد . " [١١٩]

نشاطه المسرحي : [١٢٠]

- انضم لعضوية جمعية الثقافة والفنون بالطائف عام1402 هـ _ 1981م مقررا للجنة الإعلامية ، ثم كرئيسا للجنة الإعلام والنشر ، ثم كرئيسا للجنة الفنون المسرحية ، ثم مستشاراً للجنة الفنون المسرحية ، ثم مديراً للأنشطة ، ثم عاد لعضوية لجنة المسرح حتى عام 1434هـ 2013م .
- عضو مؤسس لورشة العمل المسرحي بالطائف.
- عضو لجنة الفنون المسرحية بجمعية الثقافة والفنون بالطائف .

- عضو اللجنة التحضيرية لجمعية المسرحيين السعوديين .
- عضو مؤسس لجمعية المسرحيين السعوديين .
- عضو الهيئة الدولية للمسرح .
- عمل كمحررا صحفيا بجريدة عكاظ ثم البلاد حتى عام 1992م .
- له إسهاما في الكتابة الصحفية في صحف " عكاظ ، البلاد ، المدينة ، الرياض ، الجزيرة " .
- أول من خصص صفحة عن المسرح السعودي في جريدة البلاد عام 1987م .

واستمرت لمدة عام ، ثم انتقلت لجريدة المدينة ملحق الأربعاء الأسبوعي ،وكانت بعنوان " أوراق مسرحية "

- رئيس تحرير نشرة الورشة المسرحية التي كانت تصدر فصلياً عن ورشة الطائف المسرحية .
- عضو مؤسس لموقع مسرح الطائف ، والذي يعد أول موقع الكتروني مسرحي سعودي ، وثالث موقع عربي .
- شارك في إلقاء عدد من المحاضرات عن (المسرح السعودي) في جمعية الثقافة والفنون بالطائف ،وإدارة تعليم الطائف ،والنادي الأدبي بالطائف ،والنادي الأدبي بمكة المكرمة، وجامعة القصيم ، وله عدد من البحوث حول هذا الموضوع ،وأشرف على ورش مسرحية حول مسرحة القصة في تونس .
- عدد الأعمال المسرحية المنفذة حتى الآن أربعون عملاً مسرحياً منها سبعة للأطفال

المهرجانات المحلية التي شارك بها:

-مهرجان التراث والثقافة بالجنادرية 22 دورة.

-مهرجان أبها المسرحي ست دورات .
-مهرجان المسرح السعودي الثاني بجدة .
-مهرجان الباحة المسرحي الأول .
مهرجان مسرح المونودراما الأول بالطائف .
_مهرجان دمشق للفنون المسرحية بمسرحية (حالة قلق)2008 م .
_البينالي الدولي للفنون الدرامية بالرباط – المغرب بمسرحية(حالة قلق) 2009م.
_عروض في طرابلس وبيروت بمسرحية يوشك أن ينفجر 2009م .
_مهرجان اللاذقية لمسرح المونودراما بمسرحية يوشك أن ينفجر 2010م .
_مهرجان المسرح الحر بمسرحية كنا صديقين ومسرحية الأطفال صمت المكانس 2010م.
_مهرجان المسرح الجزائري بمسرحية كنا صديقين عام 2011م .
_مهرجان فاس الدولي لمسرح الطفل 2012م .
_برنامج الهيئة الدولية للمسرح بعرض مسرحية (المحطة لاتغادر) أذربيجان – باكو 2013م _مهرجان الأردن المسرحي بمسرحية (المحطة لاتغادر) 2013م.
_ مهرجان ليالي المسرح الح بالأردن بمسرحية (الجثة صفر) ٢٠١٣م .

أسماء المسرحيات ،وتاريخ تنفيذها ،وأماكن عرضها :

١- يارايح الوادي ١٩٩٠م إخراج عثمان أحمد – الطائف.
٢- بيت العز ١٩٩١م إخراج عثمان أحمد الطائف – الرياض- الدمام – الباحة.
٣- شدت القافلة إخراج عثمان أحمد حمد قراءة لنص تراثي ١٩٩١م الطائف ، ثم أعيد تقديمها في ٢٠١٠م برؤية إخراجية أخرى للمخرج مساعد الزهراني .

٤- النبع ١٩٩٢م إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض – الباحة – جدة.
٥- البابور ١٩٩٣م إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض.
٦- أنا مسرور ياقلعة 1994 م إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض.
٧- رحلة ماقبل المئة ١٩٩٥م إخراج أحمد الأحمري الطائف- الرياض- جدة ، ثم أعيد إخراجها من خلال مساعد الزهراني ٢٠٠٩م.
٨- البروفة الأخيرة ١٩٩٦م إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض – جدة .
٩- الفنار ١٩٩٧ إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض – الكويت – القاهرة .
١٠- لعبة كراسي ١٩٩٨م أحمد الأحمري الطائف الرياض – القاهرة ، ثم قدمت المسرحية من خلال فرقة المركز الثقافي بجمجمال بكردستان العراق ٢٠٠٨م من إخراج طالب عبدالكريم ، وقدمت في المهرجان الثاني لمسرح كرمبان .
١١- المحتكر ١٩٩٩ إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض – القاهرة – أبها.
١٢- بازار ٢٠٠١ إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض – أبها – تونس.
١٣- كركرة نص مشترك نفذ مع الكاتب ماجد البشري ، وقدم في الرياض والرس ٢٠٠١م.
١٤- عصف ٢٠٠٢م الطائف – الرياض – أبها – تونس ، نفذ العرض مرة ثانية في مصر مع فرقة المرايا المصرية للهواة ،وقدم في مهرجان المسرح العربي لهواة المسرح في الدورة الرابعة بإخراج المخرج رامي أبو زيد ٢٠٠٦م ، ونفذ للمرة الثالثة من خلال جامعة الطائف ٢٠١١ من إخراج مساعد الزهراني ،وقدمت في أربعة مهرجانات وحصد عشرة جوائز .

١٥- الناس والحبال ٢٠٠٣م جدة – الرياض – المنستير بتونس ، نفذ العرض من خلال مسرح جامعة الملك عبدالعزيز بجدة من إخراج شادي عاشور ، ثم قدم مرة أخرى من قبل جمعية الثقافة والفنون بنجران ٢٠١٠ من إخراج المخرج سلطان الغامدي .

١٦- العرض الأخير ٢٠٠٥م من إخراج أحمد الأحمري الطائف – أبها – جدة ، قدم العرض مرة أخرى بواسطة المخرج الأردني أحمد غرايبة في مهرجان فيلادفيا بالأردن ٢٠٠٦م ، ثم قدم من خلال مؤسسة السعيد بقطر ٢٠١٢من إخراج فالح فايز وشارك في ثلاث مهرجانات .

١٧- سفر الهوامش ٢٠٠٥م من إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض – فاس – مراكش – القاهرة – عمان الأردن ، ثم قدم من خلال المخرج إبراهيم الحارثي في ٢٠١١م في ينبع .

١٨- رحلة بحث ٢٠٠٧م من إخراج عبدالله الجفال الدمام – عنابة – وهران – الجزائر.

١٩- حالة قلق ٢٠٠٧م من إخراج أحمد الأحمري الطائف – الرياض – الجزائر العاصمة – وهران – عنابة – دمشق – الرباط – الجديدة- الدار البيضاء- مكناس – تونس ثم قدم برؤية إخراجية أخرى مع المخرج مساعد الزهراني في ٢٠١٣م وعرضت في الرياض والطائف وجدة .

٢٠- أريد أن أتكلم ٢٠٠٩من إخراج مساعد الزهراني الطائف .

٢١- نقطة أخر السطر ٢٠٠٩م من إخراج عبدالعزيز عسيري تم عرضها في الطائف والرياض والدمام وتونس وهي تجربة جديدة لقراءة النص المسرحي .

٢٢- كنا صديقين ٢٠٠٩م من إخراج فهد الحارثي وعرضت في الطائف –

الرياض – جدة – جازان – دمشق – عمان الأردن – بجاية الجزائر .

٢٣- هوامير مول ٢٠١١ من إخراج خالد الباز وقدمت في الرياض وجدة وأبها وحائل .

٢٤- المحطة لاتغادر ٢٠١٢م من إخراج أحمد الأحمري الطائف – أبها – باكو اذربيجان – عمان الأردن .

٢٥-عنترة أسطورة الحب والقتل من إخراج أحمد الصمان ٢٠١٢م مهرجان سوق عكاظ.

٢٦- رحلة بحث ٢ من إخراج فهد الباكر من قطر ٢٠١٢م .

٢٧- الجثة صفر من إخراج سامي الزهراني ٢٠١٢م وعرضت في الطائف – والأحساء –والباحة – والمدينة المنورة – وعمان وعجلون بالأردن .

الأعمال المسرحية لمسرح الشخص الواحد (المونودراما):

١-زبن خليك رجال ١٩٩٥م الطائف – الرياض من إخراج أحمد الأحمري .

٢-يوشك أن ينفجر ٢٠٠٧م الطائف – الرياض – جدة – الدمام- القاهرة – الفجيرة – فاس – مراكش – طرابلس – بيروت – اللاذقية من إخراج عبدالعزيز عسيري .

٣-عازف الكمان ٢٠٠٧م إعداد وإخراج عن نص للكاتب حسين علوان الطائف – جدة

٤-عندما يأتي المساء الطائف – الرياض – الباحة – جازان –مكة المكرمة – القاهرة – تونس – اللأذقية من إخراج أحمد الأحمري ثم قدم برؤية أخرى من خلال المخرج عبدالرحمن العنزي بجامعة الملك سعود بالرياض .

٥-ياورد مين يشتريك ٢٠١٢ من إخراج عبدالعزيز عسيري .

المسرحيات الخاصة بالطفل :

١- الراوي ١٩٩٢م الطائف .
٢- حكايات صغيرة ١٩٩٥م الطائف – الرياض .
٣- عجايب عجيب ١٩٩٦م الطائف – الرياض .
٤- أرنوب وكرنوب١٩٩٨م الطائف الرياض .
٥- كتكت والتعالب ٢٠٠٣م الطائف – جدة – حمام سوسة بتونس .
٦- حكايات السيد فهمان ٢٠٠٤م الطائف – حمام سوسة بتونس .
٧- نحن هنا ٢٠٠٥م الطائف – حمام سوسة .
٨- بساط الريح ٢٠٠٧م الطائف – الرياض – جدة – الباحة – جازان – نابل – قربة – سيدي علوان – المهدية – مساكن بتونس .
٩- الكشاف ميمون ٢٠٠٨م الطائف – جدة – نابل –تونس – صفاقس .
١٠- صمت المكانس 2009م الطائف – الرياض – جدة – جازان – حمام سوسة بتونس – فاس بالمغرب – عمان ومعان بالأردن

الجوائز:

- حصل على جائزة المفتاحة لأفضل نص مسرحي عن مسرحية " عصف " 1423هـ كما حصلت المسرحية على جائزة الجنادرية لأفضل نص مسرحي لعام 1424هـ، وأفضل نص في مهرجان الجامعات لدول مجلس التعاون في البحرين 2010 ،وأفضل نص في مهرجان الأحساء المسرحي 2011، ومهرجان الدمام للعروض القصيرة .
- حصل على جائزة أفضل نص مسرحي عن مسرحية (سفر الهوامش) في مهرجان الجنادرية لعام 2006 م.
- حصل على عدد كبير من شهادات التقدير المسرحية من عدد من المهرجانات المسرحية التي شارك بها.
- تم تكريمه من قبل مهرجان المسرح السعودي الرابع ضمن رواد الحركة

المسرحية السعودية 2008م .

- تم تكريمه من هيئة السياحة بالطائف ضمن المؤسسين لورشة العمل المسرحي بالطائف لدورها في خدمة المسرح السعودي 2009م.
- تم تكريمه في مهرجان أيام قرطاج المسرحية بتونس 2009م .
- تم تكريمه في العديد من الملتقيات المسرحية .
- شارك في إدارة ورش مسرحية حول (مسرحة القصة) في الملتقي العربي لمسرح الطفل بمدينة حمام سوسة التونسية لعامين 2004-2005 م .
- شارك في المؤتمر الأول للمثقفين السعوديين بمدينة الرياض ، وقدم ورقة عمل بعنوان (المسرح السعودي اللوحة والإطار) عام1425 هـ .
- شارك في إدارة ورش مسرحية في مهرجان نيابوليس الدولي لمسرح الطفل بتونس لطلاب المعاهد المسرحية تحت عنوان (مسرحة النص الأدبي وتذويبه في الشكل المسرحي) .
- شارك في مهرجان مدارس الجيل بالطائف لمسرح الطفل لثلاثة أعوام.
- شارك في تقديم أوراق بحثية عن المسرح في الكويت ،وقطر ،وتونس ،والمغرب.
- تم اختياره من قبل الهيئة المصرية للكتاب لتسجيل أعماله في قاموس المسرح الذي يصدر عن الهيئة.
- شارك في عضوية لجنة التحكيم بمهرجان دول مجلس التعاون لذوي الإعاقة بالشارقة 2011م .

الكتب التي صدرت له :

- (مسرح الجنادرية) من مطبوعات لجنة المسرح بالجنادرية .
- (المسرح السعودي اللوحة والإطار) من مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام .
- (نصوص مسرحية)الصادر عن نادي الطائف الأدبي ١٤٣١هـ .

- (قصاصات مسرحية) مقالات ودراسات مسرحية الصادر عن نادي الطائف الأدبي ١٤٣١هـ .
- (يوشك أن ينفجر) نصوص مونودراما الصادر عن نادي الطائف الأدبي ١٤٣١هـ.
- (المحتكر) مجموعة نصوص مسرحية كتاب قوافل ، النادي الأدبي بالرياض ١٤٣٢هـ.
- (كنَّا صديقين ومسرحيات أخرى) الصادر عن نادي نجران الأدبي ط١ ، ٢٠١٣م .

وشارك في الكتابة لعدد من النشرات والمطبوعات المسرحية في العالم العربي .

ثانيا - روافد المادة الدِّرامية عند الحارثي :

تنوعت الروافد التي أسهمت في إثراء المادة الدرامية عند الحارثي ،ويمكن أن نجملها فيما يلي :

١- ١- **الرافد الدِّيني** : نشأ الحارثي في بيت يهتم بالعلم والدين أسهم كثيراً في إثراء معارفه. يقول عن ذلك :" قرأت وأنا طفل رياض الصالحين والبداية والنهاية وكانت سبب غرامي بقراءة التاريخ الإسلامي فيما بعد ،وكتب الفقة والسير التي لازالت من أهم محتويات مكتبتي حتى الآن " [١٢١] . وكان لهذه النشأة الدينية أثر كبير في موقفه الملتزم من المسرح ؛ لأن هدف المسرح عنده هو التنوير والتثقيف ،وليس التهريج والإبتذال .يقول : " نريد مسرحا نظيفا يلتزم بالحد الأدنى من التقاليد ، والمفاهيم المسرحية ، مسرحا لديه ما يقوله شكلا ومضمونا ...لاشيء يدمر المسرح أكثر من تلك الاستهلاكية البغيضة التي دمرت كثيرا من العقول المسرحية " . [١٢٢]

كما ظهر موقفه الملتزم من المدارس والاتجاهات المسرحية الغربية التي

يأخذ منها ما يتوافق مع فكره وتقاليده ، فقال مثلا عن استغلال لغة الجسد في مسرحه التجريبي : " ما رسنا اللعبة بعيدا عن العُري ، والرقص ، والابتذال لهذا الجسد ، مما هو موجود في المناهج الغربية ، أخذنا الصالح ، ما يتوافق مع فكرنا ، وعاداتنا وتقاليدنا التي نعتز بها ..." (١٢٣)

١-٢-**الرافد الشخصي** : يبرز الرافد الشخصي في مسرح الحارثي من خلال ثقافته الخاصة ، فنراه يوظف الأغنية ، والقصيدة ، و القصة ، أو "يمسرح" الفنون التشكيلية ، كما كان مهتما بكل ماله صله بالمسرح من الممثل ،السينوغرافيا ،والإخراج ،والديكور ، ساعده على ذلك نهمه للقراءة والاطلاع على تجارب السابقين، " فالمسرحي بطبعه نهم للقراءة والإطلاع في كل المجالات؛ لأن ذلك سبيله لعمل جيد وبطبيعة الحال قرأت في مختلف جوانب العمل المسرحي ، ومازلت نهما بذلك؛ فهذا الفن متجدد وكل يوم به شيء جديد ، ومن ناحية القراءة في النص العالمي قرأت لرجل المسرح شكسبير ، وقرأت لبريخت وأعجبت كثيرا بمنهجه الملحمي ، ولتشيخوف ، و توقفت كثيراً عند بيكت ومسرحه العبثي ، وأغرمت أيضا بتكنيك الكتابة لديه واستفدت منه ، ومازلت أقرأ واستمتع مع كل نص له منهج كتابي جديد " (١٢٤) فكان للرافد الشخصي الأثر البارز في مسرح الحارثي الأمر الذي يعكس ثقافته الخاصة في الصحافة ،أو الموسيقى ،أو المعلومات العامة ،أو الفنون التشكيلية التي وظفها في مسرحه .

١-٣-**الرافد الأدبي** : كان للأدباء والمثقفين في عصره أثر كبير في تكوين موهبته الأدبية ، يقول عن ذلك : " ومن الأشياء الجميلة في حياتي والتي أفتخر كثيراً بها أنني التقيت خلال سنوات حياتي بكثير من المفكرين

والأدباء والأعلام في كثير من المناسبات ، ومنهم أحمد السباعي ، وأحمد عبالغفور عطار ، والزيدان ومحمد وأحمد جمال ، والزمخشري ، ومحمد حسن عواد ، وأسماء لعدد كبير من الصحافيين والفن والأدب مما ترك أثراً رائعا في تكويني ؛لأن كل شخص منهم كان مدرسة قائمة بذاتها شكلاً ومضمونا " [١٢٥] . كما كان للأدباء الغربيين تأثيرهم الكبير في مسرحه كبريخت ، وبيكيت ، و بيرناريلو، وشكسبير وغيرهم .

١-٤-**الرافد التُّراثي والشَّعبي** : يعد الرافد التُّراثي والشَّعبي الأكثر تأثيرا في مسرح الحارثي ، فقد اشتغل على أغلب مواد التُّراث الشَّعبي من عادات وتقاليد وأمثال ومعتقدات وشخصيات في مسرحه ، ويبدو أن التُّراث الشَّعبي هو المرآة التي عكست بوضوح أفكار ورُؤى الحارثي ، ولعل لنشأة الحارثي في البيئة الشَّعبية البسيطة الأثر الكبير في ارتباطه بالتُّراث ، فكان موضوع الحارات والأزقة والألعاب الشَّعبية حاضرا في ذاكرة الحارثي رغم التَّطور الذي شهدته السُّعودية في السنوات الأخيرة ، كان رافدا مهما أثرى مسرح الحارثي ، فكان مغرما باستحضار التُّراث في نصوصه المسرحية يقول : " نظرت دوما للتُّرات باعتباره المادة التي تعتبر ميراثاً إنسانياً بجميع تفاصيله وعناصره ومكوناته ، و هو مادة مكملة لموضوع الهوية " . [١٢٦]

١-٥- **الرافد العالمي** : كان لاهتمام الكاتب بالتجارب العالمية الأثر الكبير في مسرحه يقول : " نحن بحاجة ماسة للاستفادة من كل التَّقنيات المسرحية ، والتجارب الجديدة للمسرح العالمي ، فنحن جزء من هذا العالم ، ولسنا منعزلين عنه ، وبالتالي لنا حالة من التواصل ، والاتصال مع كل المحيطات بنا ، ويجب أن نتعامل معها " .[١٢٧]

كما تعامل الكاتب مع الأحداث السياسية والتاريخية الهامة والمعاصرة من

خلال التناص مع بعض الرموز ، والشخصيات التي ظهرت في إبداع الكاتب والتي سنعرض لها في موضعها من الدراسة .

ثالثا- المراحل الفنية في مسرح الحارثي :

يمكن أن نقول : إن تجربة الحارثي المسرحية مرت بالعديد من المراحل ، يمكن أن نجملها في الآتي: المرحلة الأولى (مرحلة البدايات ، والبحث عن شكل مسرحي جديد) :

بدأ المؤلفون الغوص في أعماق البحار التُّراثية منذ التَّجربة المسرحية الأولى ؛ لاستخراج مكنوناتها ، وإن كانت هذه البداية لا تخلو من السطحية في التعامل مع التُّراث ، كونها بقيت أسيرة لتفصيلات التاريخ وجزيئاته ، ومثلما كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التُّراث كذلك ، الأمر بالنسبة لمسرحنا العربي كانت موضوعات التُّراث الشَّعبي والأسطوري حاضرة في الأعمال المسرحية الأولى ، " إن استخدام التُّراث والأسطورة في المسرح هو رؤية حداثية ، وكثيرا ما تكون تقدمية طليعية ، كمسرحيات صلاح عبدالصبور (الأميرة تنتظر) ، و(مأساة الحلاج) ، و(الحسين ثائر) لعبدالرحمان الشرقاوي، ومسرحيات سعدالله ونوس (الملك هو الملك) ، و(مغامرة رأس المملوك جابر)... " (١٢٨)

كانت عودة الكُتَّاب للتُّراث نوعاً من أنواع المواجهة للحاضر ، وفضح عيوبه ومفاسده ؛ لأنَّ " الحديث عن القديم يُمَكِن من رؤية فنية ، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه ، وفك رموزه وأمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات ..." (١٢٩)

ويأتي البحث عن شكل مسرحي عربي نابعا من البيئة العربية ، ومن تُراثها ، وهذا شيء عظيم في حد ذاته ، فقد جاب الرواد التُّراث ؛ ليأخذوا منه الأشكال المسرحية فكانت دعوات الراعي إلى المسرح المرتجل ، ويوسف إدريس إلى مسرح السَّامر في كتابه نحو مسرح عربي ١٩٦٤م ، ودعوة توفيق الحكيم إلى مسرح

الفرجة ١٩٦٦م ، ثم دعوة سعدالله ونوس إلى مسرح التسييس ، ودعوة عبدالكريم بالرشيد إلى مسرح الاحتفال (١٣٠) ، وغير ذلك من الدعوات التي راحت تدعو إلى حلة يتحلى بها المسرح العربي استنادا إلى معطيات التُّراث وبناء على مستجدات العصر، ومتطلبات الحداثة . وتعد هذه المرحلة بداية الخطوة الصحيحة نحو تأليف مسرح عربي أصيل ، ذلك أن فنون التُّراث بحاجة إلى فكر يغذيها ، ويمسح عنها تراب الزمن ، ويدفعها لملاحقة العصر .

بدأ الحارثي متأثرا بتجارب تأصيل المسرح العربي ، فأخذ يستمد مضامين مسرحياته من التُّراث الشَّعبي والعربي ، كما استمد تقنياته المسرحية من المسرح الأوربي الذي تبنى أشكالا جديدة ، مثل المسرح الملحمي عند بريخت ، والمسرح التسجيلي عند بيتر فايس ، والمسرح الارتجالي عند براندیلو .

وليس الهدف من التَّأثر بالتُّراث تمجيده أو تبجيله ؛ حتى لا يصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم ، بل يجب " أن يرتدي برقع الحداثة بمعنى خلع طابع القداسة عن التُّراث " (١٣١) ؛ لأنَّ التُّراث ليس مجموعة ثابتة ، أو متحجرة من الحقائق التاريخية ، أو العادات والتقاليد الشَّعبية ، ومن هنا قال د. حسن حنفي : " ليس التُّراث قضية فخر واعتزاز بالماضي ، بما تركه الآباء والأجداد ؛ لأنَّ الاعتزاز بالماضي تخل عن معارك الحاضر " (١٣٢) ، فلم يكن تأثر الحارثي بالتُّراث امتصاصا له ، بل كان تحاورا ، وتمردا عليه ، فنراه يكشف ويعري ، ويناقش بجرأة أمورا تتعلق بشخصيات تراثية طالما تعودنا أن نضفي عليها هالة من التمجيد .

أما دور المسرح عنده ، فهو يرى أن دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث ، ولا في تجاوب شكلي مع الأزمات ، وإنما في قدرته أن يتعمق في البيئة التي يحيا فيها ، وأن يتلمس مشكلاتها ويسهم في دراستها وتحليلها ، ثم يؤثر في تطويرها وسيرها .

فالنص المسرحي عند الحارثي جسد يمتلك شكلا إنسانيا ، لذا نراه يقول واصفا المسرح : " هو فن الحياة ، وحياة الفن ؛لأنه يرفض الجمود ؛ لأنه الحياة . المسرح يتنفس ، بشدة يتكلم، ينمو، يموت، يتحرك، يذبل، يغضب، يحزن يتضخم، يتقزم، يتوجع ، ينتشي ، يتعايش ، يرفض ، يتماهى ، يتباهى ، كائن حي يرفض الجمود ؛ لأنه المسرح حيث نحب أن نكون ، حيث يكون الفعل والاسم ، حيث نتحرر منا لنرسم لنا ، حيث يكون المسرح بحر ممتد الأطراف، متنوع، متغير ، متجدد، فالمسرح الساحر والمسحور ، الكائن والممكن والمكون ، الموغل فينا حد السكن ، المشبع بحزننا وفرحنا ، المشعل ليباس عقولنا ، المحرك لعوالم أفكارنا . المسرح حيث الحكايات التي لاتذبل ، حيث المساءات التي لاتغيب ، حيث الحوار والنقاش والخلاف والاتفاق ، المسرح حيث يكون تكون الحياة ." [١٣٣]

فالحارثي يفسر النص المسرحي تفسيرا ميثيولوجيا على أنه (جسد حي) كما فعل الغذامي ،وقبله بارت . يقول الغذامي : " النص جسد حي ، وبما أنه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة ، ويأتي بعد ذلك أشياء ، منها أن الجسد مادة للمحبة – ومادة للكراهية أيضا– هو مادة لعلاقة من نوع ما ولاشك أن كل قارئ وقارئة يعرفان أن للنصوص حيوات ونفسيات وأمزجة ، وهي بذلك ليست نصوصا مقروءة فحسب ، بمعنى وقوعها تحت سلطة فعل القراءة والاستهلاك ، ولكنها –أيضا– نصوص فاعلة تفعل في قرائها وتتدخل فيهم مثلما تتداخل معهم ، ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرؤنا ، ويعيد صياغتنا ..." [١٣٤] فالغذامي يهذب رؤية بارت إلى الجسد في وصفه له في كتاب لذه النص ، ويضيف إليه بعدا تفاعليا بينه وبين القارئ ، ويعيد صياغته ؛ حتى لا يستهلكه ذلك القارئ .فإذا كان بارت قد جعل فعل المواجهة بين النص ومؤلفه علاقة سافرة ، يمكن أن تصل حد الوقاحة في مثل قوله :" النص هو –أو يجب أن يكون – ذلك الشخص الوقح الذي يعري مؤخرته

أمام الأب السياسي " .[١٣٥]

والحارثي متأثرا بفكرة (موت المؤلف) عند بارت (عندما يذوب المؤلف إلى داخل النص) يقول عن مسرحيته (يوشك أن ينفجر) : " كان شيئا مختلفا ، ومختلفا جدا منذ لحظة البداية كان عملا متمردا جدا، لقد عرفت ذلك منذ لحظة الكتابة الأولى له ، كان يكتبني ، ولم أكن أكتبه ...تعاملت معها ككائن منفصل عني ، كنت بعيدا عنها ، أو هكذا تظاهرت ، كنت أعتقد أني أعاقبها ، بينما كانت هي من يفعل ذلك ..." [١٣٦]

من هنا بدأ يذوب (المؤلف /الذات /الأنا) داخل النَّص ؛ ليكون النَّص هو السيد الذي يصنع المؤلف ، فموت المؤلف أصبح واجبا لكي يحى النَّص بعيدا عن سطوته . [١٣٧]

وهو يرى ضرورة تقديم النصوص المسرحية على خشبة المسرح ، يقول: " لم أكتب نصاً للقراءة ، كلها كتبتها للتنفيذ ، وكان ذلك سبباً في تنفيذها جميعا وبعضها كرر تنفيذه عبر فرق مختلفة ومخرجين مختلفين ، وفي ظني أن النص الذي يكتب ولاينفذ هو نص ميت ، النص المسرحي لم يكتب ليقرأ ..هو دائما يكتب ؛ ليعيش على خشبة مسرح وليس بين دفتي كتاب ، حتى قراءة النص المسرحي تبدو غير ممتعة مقارنة بالشعر والقصة والرواية والمقال هو فن وأدب يكتب ليعيش فقط على خشبة المسرح ." [١٣٨]

كما طرح الحارثي مفهوم (تسيس المسرح) متأثرا بسعدالله ونوس ، فهو يريد أن يجعل من المسرح أداة تغيير عن طريق التعليم ؛ لحفزه وشحنه بالفكر التقدمي ، فالمسرح عنده هو المسرح الذي يستفزك ويدهشك ويترك مساحة طويلة من الحوار والجدل والمشاغبة ، فهو يرغب في التواصل مع المتفرج ومحاورته ، وهذا التواصل لا يكون إلا عن طريق هدم الجدار الرابع للخشبة المسرحية .وعلى

هـــذا الأســـاس كتـــب مســـرحيات (النبـــع ، بيـــت العـــز ، يـــارايح الوادي ، بازار)

وكل هذه المسرحيات تعتمد على السيرة والأمثولة وتستوحي التراث ، وتأخذ بالأشكال المسرحية الجديدة ، وعلى رأسها الإرتجال والجماعية ، وكسر الجدار الرابع من أجل إشراك المتفرجين في الحوار .

المرحلة الثانية (مرحلة التألق الفكري) :

تزايد تدفق إنتاج الحارثي ، فكتب العديد من المؤلفات منها (المسرح السعودي اللوحة والإطار ، مسرح الجنادرية ، قصاصات مسرحية) أدرك الحارثي في هذه المرحلة أن العالم يشهد تهميشا ممنهجا للثقافة بشكل عام ، وللمسرح بشكل خاص ، تميزت مسرحياته بالعمومية ، والاندفاع نحو التجريد ، وأهم ما يلفت النظر في هذه المسرحيات استغراقها في الذهنية ، كما كانت لغة هذه المسرحيات مغرقة في الشِّعرية التي لا تسجل الفعل بقدر ما تصفه ، توجه فيها الحارثي إلى الإغراق في الرمز ؛ لأن هذه المرحلة كانت أكثر المراحل سطوة وقمعا وتشويها للإنسان العربي المعاصر .

كما أن هناك مسرحيات ابتعدت شكلا وأسلوبا عن الواقع بمقاييسه الطبيعية أو الواقعية المألوفة ، وإن كانت في جوهرها واقعية الفكر ، عاكسة لمأساة الإنسان المعاصر ، لقد ركزت على عالم الذات والأنا –التي هي صرخة الكاتب– ضد العالم الوحشي القاسي ، إنها مسرحيات تنتمي إلى عالم صمويل بيكيت الإيرلندي حيث اغتراب الإنسان وعدم التواصل ، كمسرحيات (سفر الهوامش، عصف ، سكر بنات، تشابك ...)

رابعا- الاتجاهات الفنية :

ساعدت هذه العوامل مجتمعة على إثراء تجربة الكاتب المسرحية ، فتنوعت لديه الموضوعات والاتجاهات الفنية والتي يمكن أن نذكر أبرزها في الآتي :

١. الاتجاه الواقعي (الاجتماعي والسياسي) .
٢. الاتجاه العبثي .
٣. الاتجاه الملحمي .

أولا- الاتجاه الواقعي : [١٣٩]

المفهوم : الأدب الواقعي "هو الأدب المعبر عن الطبيعة التي تحولت إلى واقع بفعل المكتسبات الاجتماعية التي هي حصيلة للقواعد ، والعادات ، والثقافات التي صنعها الإنسان " [١٤٠] ، وهو كل مسرحية تعكس طبيعة الإنسان مثله مثل التمثيل في المرآة " [١٤١] ، وتُعرّف الواقعية بأنَّها: " التفسير الملموس للحياة " فالهدف الجوهري من اللجوء إلى الواقعية هو محاولة دراسة واقع الإنسان ،وتحسين حاله عن طريق الكشف عن حقيقته كشفا موضوعيا ، وتصوير حياته الملموسة التي يعيش بداخلها وتتحكم في صياغته بوصفه كائنا . [١٤٢]

نشأته :" ارتبطت نشأة المذهب الواقعي بالفلسفات الوضعية والتجريبية والمادية الجدلية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر وما بعده، ويعد إبسن إمام المسرح الواقعي في المسرح الحديث ،كما يعد ديدرو الفرنسي (١٧١٣-١٧٨٤م) من أول من كتب مسرحيات جدية عائلية تناول فيها مشكلات الطبقة الوسطى ." [١٤٣]

والاتجاه الواقعي في الأدب يفلسف القضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، ويعرضها من خلال الجدل والمناقشة ، واعمال الفكر ، وشحذ الذهن ، وإثارة الوجدان ، وجيشان المشاعر ، فهو يحمل المبدع على أن يكون شاهد عصره ، يستمد مادته من الحياة ، ومن ثم قيل :"إن الأدب يعبر عن المجتمع ، ولكن لابد له حينئذ من موقف فكري خاص " [١٤٤] ، فالأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع ، والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له

...والأديب يتخذ لنفسه دائما موقفا فكريا من مجتمعه ...ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول : إن الأديب يؤثر في مجتمعه ، وأن يعيش عصره ، ولكنه لا ينتج أدبه إلا في الحالة التي تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع ، متخذا موقفا فكريا خاصا به " (١٤٥)

اتجه الأدب المسرحي إلى التجارب الموضوعية والواقعية ، وصور الملحوظات الخارجة عن نطاق الذات، وانتقل من الفردية إلى الجماعية ، وثار على شرور الحياة المعاصرة مسجلا جميع مشاكل الإنسان في المجتمع وقضاياه المعاصرة ، فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي ، سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك والسخرية عن طريق الكوميديا ، أو بإثارة شجون المشاهدين واستدرار دموعهم في عمل مأساوي أو تراجيدي .

أفرزت الواقعية اتجاهات متعددة ، منها : (١٤٦)

1- الواقعية النفسية .
2- الواقعية الإجتماعية .
3- الواقعية الجديدة .
4- الواقعية الإشتراكية .

اتسم الاتجاه الواقعي بخصائص ، أهمها : (١٤٧)

1- الكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلا حرفيا ، أو نقلا فتوغرافيا كما يفعل الكاتب الطبيعي،بل هو يلخصها ، ويعطي جوهرها ، ويهذبها ويتناولها تناولا فنيا.
2- لا يشترط في المسرحية الواقعية أن تكون مسرحية تعليمية ، أو أن تكون بوقا من أبواق الدعاية لنظام معين ؛ لأنها بذلك تجافي الفن وتدخل على الذهن وتمسح حرية الفكر .

٣- أجمل المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم ، وتزيدهم إنسانية .

وكلما كانت المسرحية الواقعية تطبيقا أو عرضا لمشكلة من مشاكل الحياة العملية ، أو نقدا لوضع من الأوضاع العامة كانت مسرحية ناجحة .

اهتم الحارثي في مسرحه بمناقشة العديد من القضايا والموضوعات الواقعية ، ويمكن أن نجمل أبرزها فيما يلي :

أولا : القضايا الاجتماعية : وهي قضايا الواقع الاجتماعي ، ومنها : قضايا المرأة ، ودورها في المجتمع كمسرحية (شروق مريم)(١٤٨) لفهد ردة الحارثي، وهي أول مونودراما تناقش هموم المرأة في المجتمع السعودي ،الذي يغلب عليه الطابع الذكوري و تسلط الرجل ، جاء العنوان ؛ ليصور حق المرأة في اختيار الاسم ، فنتيجة الاختلاف بين الأم والأب في التسمية حملت البطلة هذا الاسم المركب (شروق مريم) الذي يدل على ازدواجية ،وتسلط الرجل في مجتمعنا ، وهي قضية حساسة يعرضها الكاتب ،ويناقشها في المسرحية .تناقش المسرحية حال البطلة (شروق مريم) التي تعد رمزا مركزيا للمرأة في مجتمعنا السعودي ،والعربي والتي حرمت وما تزال من أبسط حقوقها ، كحقها في الزواج والحب والحياة الكريمة " شروق : لم أتزوج حسن ...لماذا؟ ؛ لأنه ببساطة لم يتقدم لخطبتي ، قال إنه ليس مستعدا للزواج الآن ، وإنه يريد أن يكمل دراسته ، هكذا هم الرجال يحبون ولا يتزوجون ويتزوجون ولا يحبون ، تزوجت نبيل ؛لأنه تقدم لخطبتي ، وافق أبي أولا ، ثم أمي ، ثم عماتي ، أنا لم أوافق ، لكن صوتي لم يكن خشنا حتى يؤثر ، كان ناعما والأصوات الناعمة تنزلق فقط ، ولكنها لا تكون مؤثرة " (١٤٩) ، وبعد الزواج الذي أرغمت عليه (شروق مريم) تجد أنها مجرد خادمة خلقت للطهو ، والكنس والغسيل ، ولا يكتفي الزوج بذلك بل يعرضها لسيل من الإهانات الدائمة ، والتجريح

والضرب . ينفد صبرها فتطلب حقها في الرفض ، ورد الظلم و استرجاع حقوقها ، حتى لو كان ذلك عن طريق الطلاق " شروق : طلبت الطلاق ، قال : لك ما تريدين ، لكن تنازلي عن كل شيء تنازلت واشتريت نفسي .عدت لمنزل أبي ، كان البيت قد غدا شبحا ، ماتت جدتي فاطمة ، وتزوجت عماتي ، لم يعد من قبيلة النساء إلا أنا وأمي ، أما أبي الذي كان قبيلة من الرجال فقط أصبح رجلا فقط ." (١٥٠)

تنتهي المسرحية بتصوير حال المرأة المطلقة (شروق مريم) التي تقضي حياتها سجينة نظرة المجتمع ، وحيدة تنتظر الموت ، وهو ما عبر عنه الكاتب في صورة الكفن الذي صنعته البطلة.

ثانيا : **قضايا ذاتية** : عنيت نصوصه المسرحية بتصوير ذات الفرد ومعاناته النفسية التي يعيشها داخل المجتمع ؛ نتيجة التحولات – المادية والمعنوية – التي شهدها المجتمع ، والتي كان لها تأثيرها الكبير على المسرح والفن على وجه العموم . حاول الكاتب التعبير عن تلك المضامين بتصوير ذاتية الفرد وشعوره بالغربة والاغتراب والعزلة ، وإحساسه بالفشل والانكسار والانهزامية ، في العديد من النصوص المسرحية ، كمسرحية (ملف انكليزي) و(زين خليك رجال) ، مستعينا بقالب المونودراما .(١٥١)

ثانيا- الاتجاه العبثي :

المفهوم : وهو مفهوم جديد للفنّ المسرحيّ ، ثائر على الأصول الكلاسية والرّومانسيّة ، ومنطلق من مبادئ جديدة معتمدة بخاصّة على صدم المشاهد ، وتحريك لا شعوره ، بعرض واقع وجوده . (١٥٢) ،" مصطلح مسرح العبث يصف العمل الرائد لبعض الكتاب المسرحيين الذين ظهروا في ١٩٥٠م مثل (أيونسكو يوجين Eugene lonesco) ، (صموئيل بيكيت Samuel Beckett) ، (جان جينت Jean Genet) " (١٥٣)

" وهذا المصطلح نفسه مستمد من الاستخدام الفلسفي لكلمة "السخف" في

الفكر الوجودي ، ومن ثم مواضيع الوجودية تنعكس في مسرح العبث كما نجدها عند رواد الفكر الوجودي ، أمثال (ألبرت كامي، جان بول سارتر، كارل كاسيرز، و غابريل مارسيل) . " [١٥٤]

و" المسرحية العبثية تعبر عن شعور بالصدمة إزاء فقدان أي نظم واضحة ومحددة من المعتقدات والقيم ." [١٥٥] ، " إنها احتجاج على الأشكال الفنية التقليدية للمسرح ، والتي لم يعد أن تكون مقنعة بلا معنى ولا هدف في عالم ما بعد الحرب العالمية ." [١٥٦]

نشأته : كان ألبير كامي أول من استخدم كلمة (اللامعقول) أو العبث في مقالته (أسطورة سيزيف ١٩٤٢) لوصف حال الإنسان ، والتعبير عن فراغية وجوده ، ثم أطلق المصطلح على كتابات مجموعة معيَّنة من مؤلفي الدراما في أوربا وأمريكا في خمسينيات القرن الحالي ، وأوائل ستينياته . ومع أنهم لم يكونوا جزءا في حركة ما ، ذات اتجاه محدّد ومعروف ، إلا أنه كان يجمعهم –بشكل عام– إحساس حاد بالكرب والضيق ، إزاء عبثية الأحوال التي يعيش فيها البشر ، كما أن هناك عاملا مؤثرا آخر في خلق هذا المسرح ، هو الحرب العالمية الثانية بوحشيتها اللامعقولة ، وتخريبها الهمجي الذي لا حدّ له ولا منطق ولا شك في أن هذه الحرب كانت سببا في توجيه أفكار بعض كتّاب الدّراما المتمردين نحو الإيمان بوجوب إعادة تقييم دور الإنسان لا كحيوان اجتماعي فحسب، وإنما– أيضا – كأحد سكان هذا الكون الذي أخذ التخريب والتفسّخ يهدّد بنيانه ومعناه . [١٥٧]

خصائصه : يتسم بمجموعة من الخصائص ، من أهمها :

1- " الاغتراب التام للإنسان ، ووحدته في كون يناصبه العداء ، ويبدو وكأنه ينكر عليه حق الوجود :فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة ، لا منتسبة . وهو يضع هذه الشخصيات في صراع دائم يخلو من المنطق

والتبرير مع محيط وجودها المادي والمعنوي ، الأمر الذي ينتهي باستسلامها في يأس وقنوط ." (١٥٨)

2- ليس في مسرحية العبث موضوع بالمعنى الصحيح ، ولا تطور للأحداث يقوم على النمو العضوي كالمألوف في المسرح التقليدي ، أو غيره من أشكال المسرح الجديد التي لم تتخل تماما عن المقومات العامة المعهودة للمسرح ، فقد تقوم المسرحية على موقف واحد ثابت يدل بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار فيه فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها ، أو على تسلط فكرة من الأفكار ، أو وضع من الأوضاع على إنسان العصر الحديث.

٣- " يفرق esslin بين طبيعة الحدث في المسرحية التقليدية وطبيعته في المسرحية العبثية ، ففي المسرحية التقليدية نحن نسأل : ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ أما في الدراما العبثية فلدينا حدث من نمط معقد ، فبدلا من ذلك نسأل : ما هو الشيء الذي نراه " (١٥٩)

٤- الحوار في مسرح العبث يصور عجز اللغة عن تصوير فكر الإنسان ووجدانه ؛ لذلك يبدو وكأن الحوار في واد والأحداث في واد آخر . ويتنوع الحوار في مسرح العبث إلى : حوار لا معقول ، وحوار يتراوح بين المنطق والعبث . " اللغة في مسرح العبث لغة خالية من المعنى. في عالم عبثي ، يبدو أن كل شيء مجرد ثرثرة فارغة ، لغة أجنبية ، وعلى ما يبدو فليس هناك أي تقدم حقيقي للحياة على خشبة المسرح ، فهي صور شعرية لا معنى لها، مجرد تفاهات تستخدم اللغة فيها لملء الفراغ ." (١٦٠) ، و" أصبح الحوار في المسرحية –العبثية– المبضع الذي يفتح على الخشبة دمامل السياسة ، والأدب ، وأمور الحياة

الأخرى . " [١٦١]

٥- " في مسرحيات العبث – غالبا– ما تحتوي الدراما على شخصيات مجهولة الهوية والبطل مجهول كذلك. " [١٦٢] ، وتتصف الشخصيات بأنها" تفشل في التعايش ،والتواصل مع بعضها بعضا ." [١٦٣]

٦- هيمنة الإحساس بالدهشة من الوجود المحيط ، ثم الشعور بالقلق والحيرة ،والخوف من إنسان هذا الوجود الذي يخفي بداخله عالما مفعما بالزيف والكذب ، مليئا بالبشاعة والمادية .

تأثر الحارثي بالاتجاه العبثي بعد أن قرأ كثيرا من نصوص المسرح العبثي عن رواده ، و لكن الاتجاه العبثي عند الحارثي لايأتي بدون مضمون ، فالعبث عنده عبث شكلي لمضمون (لا عبثي أو معقول) ولذلك لا غرو أن تشكل قضايا المصير الإنساني وصيانته من الدمار ، وقضايا المجتمع ، والقضايا السياسية محورا أساسيا في – غالبية – نصوص الحارثي العبثية .إيمانا منه بأن رسالة الأديب (الجوهرية) تكمن في توجيه مصير العالم نحو الأفضل .

ومن أهم القضايا التي طرحها الحارثي في مسرحه العبثي :

١. واقع المواطن العربي ، كما جاء في مسرحية (الجثة صفر) .

٢ـ القضايا السياسية العربية الملحة ، كالصراع العربي ضد الاحتلال ، والقضية الفلسطينية ، كما جاء في مسرحية (سفر الهوامش) .

ثالثا- الاتجاه الملحمي :

المفهوم : "الدراما الملحمية عبارة عن لقطات قصصية ممسرحة ، لكنها لا تزال ذات طابع سَرْديّ ، وضعيفة الترابط . وتميل المسرحية من هذا النوع إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي العريض ، بدلا من مشكلات الأفراد ، سواء كانت مادة المعالجة مستمدة من الواقع أو التاريخ أو الأساطير . كما أنها تميل إلى تحطيم الجدار الرابع ، ومخاطبة عقل المتفرج بدلا من عواطفه ، ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار أو حكم على القضية المعروضة والتي تقدمها على المرزح شخوص متكلّمة ، لا ممثلون يذوبون في أدوارهم . أما البناء فهو سَرْديّ ، مفكك المواقف ، هدفه وَعْي المتفرج . " (١٦٤)

نشأته : يرجع الفضل في هذا الاتجاه الملحمي إلى الكاتب الشهير "برتولد بريخت" حيث قام بثورة عارمة في الدراما الحديثة ؛ لإرساء قواعدها الملحمية ، هذه الثورة لم تقف عند حدود خشبة المسرح وأبعاده الثلاثة المعروفة : تأليفا وتمثيلا وإخراجا ، كما هو معروف في المسرح التقليدي ، بل امتدت ثورة بريخت إلى الصالة نفسها ؛ ليشيع التأثير الإيحائي في نفس المشاهد ، ومن ثم أوجد بُعْدا رابعا للمسرح ، وهو المتفرج ، ينقل عنه الناقد جلال العشري قوله:" إن القول القديم بأن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم ، إذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال وليس المهم في العمل الدرامي هو ترك المتفرج وقد طهرت روحه كما في الدراما الأرسطية ، بل تركه وقد تغير كيانه ، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغير التي ستنمو خارج المسرح عما قريب ." (١٦٥)

خصائصه :

1- غاية المسرح في العمل الدرامي الملحمي قد تحولت من مرحلة تطهير النفس الأرسطي ، وتجاوزتها إلى إثارة نفس المتفرج ؛ ليتخذ موقفا يشارك في القرار ، بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته ، فالغاية العظمى هي إثارة الفكر واتخاذ القرار " يقول برتولد بريخت : لا أحب للمسرحيات أن تحتوي على النغمات المؤسفة أو المحركة للأشجان ، بل لا بد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التي نسمعها في قاعة المحكمة، والشيء الأساسي هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل إلى اتخاذ قرار ؛ لأن هذا هو الذي يدرب ذهنه ، أما أي غبي أحمق فيعرف كيف يشعر بالحزن والأسى ، وكيف ينفعل بالشفقة ، وكيف يشاطر الناس أحزانهم ." (١٦٦)

2- " وحدة الدراما في المسرحية الملحمية تغاير وحدتها في المسرحية الأرسطية ؛ لأن وحدة الدراما في المسرح "اللا أرسطي " إيحائية ، وحتى عندما يستعين كاتب هذا المسرح برواية يتولى تقديم الحدث ،أو جوقة مجتمعة ،أو مغن منفرد يقطعان التسلسل الموضوعي بنشيد جماعي أو أغنية فردية ، فإن الصلة بين عناصر الدراما والرواية والغناء لا تبقى من نوع الصلة التقريرية المألوفة في المسرح الأرسطي ، بل تبدو وكأنها علاقة تتم خطوة من خلف السطور المقروءة أو المشاهد المنظورة ، علاقة يستشعرها المتلقي بطريق دائري غير مباشر ، علاقة في المجرى الفكري الذي تصب فيه هذه العناصر جميعا ." (١٦٧)

3- المسرحية الملحمية ترمي أولا وأخيرا إلى " عرض الحقيقة وفضحها أمام الجماهير التي تشاهدها، وبواسطة الشخوص التي تمثلها ، فالجمهور يرى ويسمع ويتفاعل ويتعلم ويثور ويشارك في اتخاذ القرار ، ثم ينصرف وكله شحنات لتغيير الفرد أو الجماعة أو العالم بأسره ." (١٦٨)

٤- خلاصة هذا الاتجاه الملحمي تتبلور في مواجهة الإنسان نفسه في منهج نقدي ، حيث يلاحظ وينشط ويتخذ القرار ، وليس الهدف في مسرحيات هذا الاتجاه هو الحل ، بل كيفية الوصول إلى طريقة الحل وتبريرها الفكري ، ومن ثم لا بد من تحقيق عنصر التأمل في الحدث ،والقفز بالمتفرج إلى البطولة أو الأنا الملحمية ، وبذلك تحدث المشاركة بين القاعة التي يجلس فيها المشاهدون ،و الممثلون ،والمخرج ،والمؤلف ، سواء في صورة فكرية أو دينية أو سياسية أو تاريخية أو تثقيفية تعليمية ."فالمنطق العقلي لا بد أن يجد طريقه إلى الواقع العملي ، و لا يكفى للإنسان أن يسخَر من الواقع أو ينظر إليه في سخط ، بل أن يعترف به ويعمل على تغييره ؛ لأن للعالم إمكانية قابلة للتغيير ، ودوافع لا بد أن نعمل على تغييره ، فموقف الإنسان من العالم ليس هو موقف المشاهد المغفل ، بل هو موقف الثائر الفعال كموقفه من النهر ،أن ينظم مجراه ، وموقفه من شجرة الفاكهة ، أن يقلمها ، وموقفه من الحركة المتصلة أن يبني العربات ، ويصنع الطائرات ، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره ." (١٦٩)

ومن مسرحياته التي تنتمي للاتجاه الملحمي (النبع ، يارايح الوادي ،بيت العز)

والحديث عن مسرح الحارثي يطول ، ولكن ستتركز دراستي في هذا البحث حول (جماليات التناص في مسرح الحارثي) .

خامسا - أسباب التناص ودوافعه (١٧٠) عند الحارثي :

السؤال الملح الآن ما الدوافع التي جعلت الحارثي يتجه نحو التناص ؟ هل هي دوافع نفسية ، أم فنية ، أم سياسية واجتماعية ؟

دوافع التناصّ عن الحارثي عديدة ، يمكن أن نجملها في عدد من العوامل :

١- **العوامل النفسية :**

- اتجه الحارثي للتناص ؛ لأنه يشعر بسيطرة الأسلاف أو ما يعرف بقلق التأثير، فالحارثي ينتقل من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافر)، وقلق التأثير كما يراه "هارولد بلوم **Harold Bloom** يصور القارئ /الكاتب الذي ينطلق في سوء فهم متعمد للنص المقروء –السابق له– بحثا عن الابتكار والشهرة .فالتأثير "هو القلق الأساسي للذهن الحديث حينما يواجه التوتر **Tension** في حاجة السلف إلى أن أكون أنا ، ولكن ليس أنا " والقلق هذا يطلق عليه بلوم مصطلح " نسب تعديلية ويصف ستا منها بالكلمات التالية **dinamen,tessera,kenosis,daemonization,apophrades, askesis** وتشكل بمجموعها مجموعة تمارين يستطيع الشاعر الجديد أن يدخل بموجبها في صراع مع سلفه ، مع سيده ، وتكون العلاقة في هذا الصراع عدوانية وتعاونية في آن " وهذه القراءة وصفها " التوسير **Aithusserl** " : " بأنه لا توجد ثمة قراءة بريئة ؛ فالتناص لدى الحارثي " علاقة قائمة على التأثر مع الرغبة في المقاومة واستبدال الآخر ، لمحاولة الخروج عن المألوف ، وذلك بتحريفه من خلال إعادة تأويل نتاجه الأدبي في الكتابة ،التي هي مزيج من الإبداع والقراءة النقدية المنتجة ، دون فواصل ، وكأن الكاتب المتأخر صار علامة بديلة تقاوم الأصل من خلال حضوره المؤقت ، ليس كمبدع مشبع بالأصالة ، وإنما كأثر يقع في دائرة تأويلية لا متناهية" [١٧١] فالشاعر القوي هو الذي ينجح في جعلنا نرى العمل السابق بطريقة لم نكن لنمتلكها لولا ظهوره " . [١٧٢]
- يتناص الحارثي مع بعض النصوص دون سواها ؛ لأن التناص يتم

بطريقة لا شعورية أحيانا . " وقد حاول " ريتشاردز" متأثرا بسيكولوجية الجشطلت ، تفسير قابلية بعض التجارب للبعث دون سواها ، فعزا ذلك إلى مقدار اهتمامنا بها ، أو استجابتنا لها ؛ لأن الشاعر كالصياد لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله . ومعنى ذلك أن الشاعر لا يعيد كل (من وما) رأى وما سمع وقرأ وحفظ بل يحتفظ فقط بتلك التجارب ذات القيمة الرمزية ، فالذاكرة كما يقول " إليوت" تلح على بعض التجارب دون بعضها الآخر ؛ لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالات التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي ." (١٧٣)

٢- **العوامل الفنية :**

- الاستفادة من التناص من خلال الخامات الفنية الجاهزة في الأعمال الأدبية أو التاريخية أو التراثية ، وشحنها برؤى فكرية جديدة وطاقات تعبيرية لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية .
- اكتشاف أشكال مسرحية تجذب المتفرج وتحقق اندماجه في العمل المسرحي ومشاركته الفعّالة جعلت منه ضرورة فنية ملحة .

٣- **العوامل السياسية والاجتماعية :**

- وهذا السبب يعد من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي فهد الحارثي وغالبا ما يتمسك به ويظهره في إبداعه ، فبعد الهزائم التي تعرضت لها الأمة العربية والإسلامية شعر الحارثي بضرورة تحقيق التواصل بين الماضي والحاضر عن طريق التناص مع التراث .
- إن الكاتب في كثير من الأحيان يمر بفترات عصيبة في حياته ، مثل الوقوع تحت مؤثر خارجي ، أو ضغوط اجتماعية أو سياسية من قبل

مجتمعه ؛ لذلك يبتعد عن التعبير المباشر في كتاباته إلى طرق أخرى ؛ كي يعبر عما يريده ، ومن هذه الطرق ..التستر وراء التناص غير المباشر عن طريق الرمز أو القناع أو المعادل الموضوعي ؛ للتعبير عن موضوعات وقضايا يصعب التعبير عنها مباشرة ؛ لأسباب مختلفة سياسية ، أو دينية ، أو اجتماعية، أو فنية .

- إضفاء الشرعية المجتمعية على المسرح من خلال اللجوء للتناص مع التراث ، فالمسرح السعودي يعاني من الرفض والإقصاء المجتمعي ، وهي محاولة وجدنا جذورها عند كل من مارون النقاش ، والقباني ، وسعدالله ونوس وغيرهم من رواد المسرح العربي .

سادسا- مصادر التناص :

إن إنتاج النص الأدبي يخضع لخلفية معرفية سابقة وثقافة موسوعية غنية إذا استغلها المبدع يصبح نصه " كما يقول ليتش : ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى " [١٧٤] ؛ لأن " الارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ، وهنا قد يحدث تماسا –أو بالضرورة سوف يحدث تماسا– يؤدي إلى تشكيلات داخلية ، قد تميل إلى التماثل ، وقد تنحاز إلى التخالف ، وقد تنصرف إلى التناقض ،وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس ، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد ، والرفض الكامل ، وبينهما درجات من الرضى أحيانا ، والسخرية أحيانا،إلى غير ذلك من ظواهر المعنى...التي تدخل دائرة التناص على نحو من الاتحاد ". [١٧٥]

إن تعدد مصادر التناص في النص الأدبي، يعود إلى تعدد المضامين، وتوظيف المبدع لمقروئه الثقافي المخزن سواء كانت أساطير ، أو أحداثا تاريخية أو مناسبات أو أحداثا دينية أو مسائل إيديولوجية أو تُراثية شعبية ، ومن هنا

يمكننا رصد أهم مصادر التناص في مسرح الحارثي كالآتي :

١- التناص الدِّيني: وهو تداخل النص مع نصوص دينية معينة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم ،أو من الحديث النَّبوي الشّريف ،أو من الكُتب السّماوية المختلفة كالإنجيلِ والتوراة ، وهو يلجأ للتناص الديني ؛ ليوصل أفكاره للمتلقى ؛ لتبدو قريبة من أذهان المتفرجين ووجدانهم بدلا من إغراقهم في مناقشات عقلية ربما لا يستسيغها أو لا يفهمها . ويبدو أثر القرآن الكريم والحديث الشريف في أكثر من موضع في مسرح الحارثي . وسنعرض لها في موضعها من الدراسة .

٢- التناص الأدبي : وهو تداخل النصوص وانفتاحها مع نصوص وأجناس أدبية مختلفة معاصرة له أو سابقة عنه ، ويندرج ضمنه ماهو شعري أو نثري .

ويذهب الغذامي إلى أن كل نص أدبي هو حالة توالد عما سبق من نصوص تماثله في جنسه الأدبي ، فالقصيدة الغزلية –على حد تعبير الغذامي – انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي ، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تغذيها فصارت مصدرا لوجودها النصوصي ، وهذا يعني تشابك الشفرة والسياق تشابكا عضويا يحقق وجودها ، فالمتنبي مخبوء في شوقي ، وأبو تمام في السياب ، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني ، إلا أننا لا نرتاح إلى هذا الرأي الذي يقيم حدودا بين الأجناس الأدبية ، ويجعل كل نص يستمد سياقه من جنس يماثله ؛ لأن نظرية التناص تقوم على هدم الحدود بين الأجناس الأدبية ، وتبادل العلاقات فيما بينها ، ومن ثم قد يحيل الكاتب في نصوصه إلى أجناس مخالفة للجنس الذي يكتب فيه ، فالقصيدة قد تتداخل مع الخطبة والمقالة

والقصة والرواية ...والعكس صحيح ، من أجل إبقاء ذلك المأثور حيا أو إعادة الحياة له في صورة معاصرة . (١٧٦)

٣- التناص التُراثي والشَّعبي : إن التراث مصدر للتحاور والاستحضار من نصوص وطقوس ، فالتراث ليس كتلة هامدة ، فهو نقطة تقاطع بين الماضي والحاضر ، وفي تعاملنا مع الإبداع المسرحي نعثر على حضور لبعض الأنماط التراثية منها التراث الشعبي بما فيه من حكايات شعبية وأغان وأمثال. كما نجد بعض الشخصيات التراثية التي يتراوح وجودها بين الحقيقة والخيال. وهذا ما لمسناه في مسرح الحارثي الذي أبدع في التناص مع التراث ، فلا نكاد نقرأ إشكالية معاصرة إلا نقلها إلينا عبر تناصات تراثية يتنفس فيها النص والشخصية التراثية هواء معاصرا ، فلم يغرق في بحر التراث بل نجده يكشف ويعري هنا وهناك ، ويناقش بجرأة ، حيث منح الحارثي نفسه حرية في تعامله مع التراث حين جعل من التراث محفزا للتفكير ، ووعاء للشحن والتغيير ، فلم تعاكس حريته الثوابت التراثية المترسبة في الوجدان الشعبي " بحيث يبقى التعامل مع العنصر التراثي ضمن دلالة رمزية ، تلك الدلالة المترسبة في الوجدان الشعبي والتي منها يستمد العنصر مصداقيته ، وتغييرها والاختلاف معها قد يؤثر على هذا الوجدان ، ويقترب بالمنتج من تزييف التراث " (١٧٧)

٤- التناص التاريخي : هو تداخل النص الأصلي الذي بين أيدينا مع نصوص تاريخية، لكن الأديب أثناء قراءته أو سماعه لها لا يعتبرها منتهية بانتهائها المادي المرئي ، بل يراها قابلة للتجديد والعطاء قادرة على تقديم نظرة استشرافية نحو المستقبل .فيصل منها بنصه ما يتوافق وتجربته الشعورية ، أو ما يراه فيها أداة طيعة ، تعكس أفكاره وقضايا أمته أو الإنسانية ككل

، وتؤدي غرضا فكريا وفنيا؛ لأنه يفتح آفاقا جديدة لتناص تُداول من خلال توظيف الأحداث التاريخية والأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة لتحريكها بصورة معاصرة وإسقاط القضايا العربية عليها .

٥- التناص الأسطوري : الأسطورة إطار رمزي شاسع يستقي منه الأديب ؛ للتعبير عن تطلعاته الفنية والفكرية ، وإثراء تجاربه ، وهي ما أشارت إليه " جين هاريسون" بقولها : " إن الأسطورة قطعة من حياة الروح ، تفكير الشعب الحلمي مثلما أن الحلم أسطورة الفرد " [١٧٨] ، وقد تناص الحارثي مع الأسطورة ؛ ليعبر من خلالها عن روح العصر من جهة ، وعن مشكلاتنا المعاصرة من جهة أخرى ، وقد خالف الواقع التاريخي عند تناوله للأساطير فاكتفى بدور الحدث الموازي للحوادث المعاصرة ، وكأن ما حدث في الماضي يتكرر باستمرار وبأساليب مختلفة .

٦- التناص الأيدلوجي : وهو تداخل النصوص مع الأيدلوجيا ، وقد ظهر ذلك من خلال آرائه ومناقشاته عن رؤيته الأدبية للمسرح ، ونظرته للتراث والفكر والعروبة ، ومناقشة قضاياها في مسرحياته .

سابعا- أنواع التناص :

يتعدد التناص في مسرح الحارثي إلى عدد من الأنواع ، نذكرها فيما يلي :

النوع الأول : (**التناص المتفرع**) وجاء في مسرح الحارثي على نوعين ، هما :

١-١- تناص متفرع عن قصة : يقدم الحارثي في مسرحية "بازار" تناصا متفرعا عن القصة في قصة (عبس وذبيان) [١٧٩] يعالج التاريخ معالجة جديدة ، فقدم تناصا حواريا متفرعا فكك فيه القصة وإعادة بنائها . كما استحضر المؤلف قصصا عدة هي: (قصة المنذر بن ماء السماء، قصة امرؤ القيس، قصة عميرة وناقته عفراء ، قصة ابن سمعان ، ابن زريق) فالنص عبارة عن تركيبة مسرحية تستثمر الإمكانات التعبيرية للسرد بما فيها من

تراكب الحكايات وتعددها . تبنى المسرحية حول حكاية الصراع بين عبس و ذبيان (أبطال حرب داحس والغبراء)، والمهلهل بن ربيعة التغلبي و جساس (أبطال حرب البسوس) ، الصراع الذي تحول بينهما إلى صراع اقتصادي ، حروب ما تزال مستمرة ، حروب من نوع آخر (حروب اقتصادية) قادرة على القضاء على الأفراد والدول ، يحتاج الاستعداد لها لتكتلات اقتصادية وليست لأحلاف قبلية ، كل شيء قابل للبيع والشراء .

" عبس/ لابد أن نتدارك الوضع خسائرنا أصبحت كثيرة.

جساس/ بت أخشى على تجارتي أن تضيع وسط هذا التنافس المريع.المهلهل/ لابد أن نهتم بالربح ولا نحاول خداع أنفسنا.

ذبيان/ ومن له مصلحة فيما حدث؟

عبس/ إنها سوق.. نحن نحرص على الزبائن.

ذبيان/ أنت سوقي في تعاملك...

المهلهل/ يا جماعة الخير.. لقد حضرنا واجتمعنا هنا لنناقش وضعنا الاقتصادي المتردي.

عبس/ إنها لغة السوق يا جاهل.

جساس/ يجب أن يكون لدينا آليات نفصل بها حركات السوق.

ذبيان/ آليات عمل مشتركة.. فكرة معقولة.

المهلهل/ الخصخصة هي الحل.

ذبيان/ إنه زمن التكتلات الاقتصادية.

عبس/ سوق مشتركة.. مهرجانات للتسوق "

" ذبيان/ أسواق جديدة.. خدمات مميزة.. لكم الراحة ولنا الصفا.

المهلهل/ سحب على بعارين أصيلة أبل عبس وذبيان.. من يشتري.

عبس/ خيل أصيلة.. داحس والغبراء.. من يشتري.
جساس/ شاهدوا المسرحيات الاستهلاكية الصائعة على مسرح فرازه.
عبس/ قصائد وحكم للسيد قيس بن زهير من يشتري لأعلى سعر نسخه مخطوطة حكم مثيرة "يقرأ من كتاب معه..." (١٨٠)

ومن الملاحظ أن انفتاح النص الحاضر على النص الغائب قد يكون تعبيرا عن قلق إبداعي في ظل سيطرة الخطاب التراثي ، وهو ما يحاول الخطاب الحاضر الإفلات منه والخروج من سيطرته ؛ لتأكيد شرعية نضجه واكتماله وجدارته باستقلالية تخرجه من السيطرة الأبوية في مجملها ، سواء أكانت أبوية إبداعية ، أم غير إبداعية .

ليس القلق الإبداعي على المستوى السيكولوجي وحده هو المسيطر هنا إثباتا من الأديب المعاصر لقدرته على تحدي موروثه ، والإفلات من شباكه ؛ لإقرار قدرات خاصة فنيا من الأديب يتحدى فيها أبوة التراث ، فالمتناص هنا يقوم على الندية التي يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث إعلانا عن شرعية الوجود والاستقلال ، ولكن الشرعية قد أعطت لنفسها قدرا كبيرا من التعالي الذي يكاد يهمل –عامدا –كثيرا من إبداعات الخطاب القديم .

وفي مسرحية "تفاصيل الغياب " تناص متفرع عن قصة مسرحية "بيت الدُّمية A Doll,s House" لإبسن ويتمظهر التناص في أمرين :(١٨١)

- التناص في مؤدى الفكرة المسرحية حيث تدور المسرحيتان حول حقوق النساء ، وحضور المرأة في حياة الرجل .
- التناص مع الحدث ، (فنورا) بطلة مسرحية (بيت الدُّمية) زوجة قليلة الخبرة ، ترفض أن تحيا حياة زائفة مع زوجها المثقف الذي تكتشف أنه

لا يكن لها احتراما حقيقيا ، ولا يؤمن بحقها في أن تفكر أو تتخذ أي قرار ، فقد مزق (إبسن) القناع عن حياة زوجية عاشت فيها الزوجة كاللعبة في البيت أكثر منها شريكة لزوجها الذي لم تدخر أي جهد لتسعده ، في حين يتعامل معها هو كالدمية التي لا تفهم شيئا ؛ لتكتشف (نورا) خديعتها في زوجها ، وتجد أن ما كانت تعتبره سعادة كان وهما ، فترحل عن منزل الزوجية في نهاية المسرحية . والحدث في مسرحية الحارثي يصور حضور المرأة في حياة الرجل بأنه حضور وقتي يعقبه الغياب ، فهما يسيران في خطوط مختلفة طولية وعرضية لا يلتقيان، وحتى بعد أن يلتقيا لا يلبثان أن ينفصلا. في مسرحية تفاصيل الغياب ، الرجل (كريم)مطلق ، والمرأة (نوال) عزباء كلاهما يعيش دون الآخر ... ولكن بعد الزواج يحدث الخلاف فالانفصال ، ليبدأ الرجل بالبحث عن امرأة أخرى " غبية سخيفة " كما جاء على لسان البطل ، تنتهى المسرحية بقرار الزوجة الانفصال عن الرجل الذي لم يقدرها ، ويحترمها على الرغم من التضحيات التي قدمتها له .

أقام الحارثي تناصا حواريا مع مسرحية إبسن ، فكك فيه الكاتب المسرحية وأعاد بناءها حيث كان هم الحارثي أن يركز على تأثير انفصال الأزواج على الأبناء من خلال مشهد اجتذاب الطفل بين الزوجين وإلقائه في نهاية المسرحية ، وما يحمله ذلك من مدلولات عدة تفيد بالتأثير السلبي للطلاق على الأطفال .

(ينبشان في الملابس يوزعان الملابس والاشياء بينهما ، ثم يتوقفان)

- كريم / كم جميل لو بقينا أصدقاء
- نوال / كانت حياة ممتعة في بدايتها بيننا

- كريم / لايعني أننا افترقنا ، أن نخسر بعضنا
- نوال / بالفعل هنالك ذكريات طيبة يجب أن لانخسرها
- كريم / أتمنى لك التوفيق
- نوال / وأتمنى أن تجد من يسعدك
- كريم / لاأفكر في الزواج
- نوال / ولاأنا
- كريم / وداعاً
- نوال / وداعاً
- يخرجان حتى يصلا لكواليس المسرح عندما يسمعان صوت الطفل يبكي يعودان للبحث عنه وسط كومة الملابس ، حالما يجدانه تحمله نوال بحنو ، يداعبه كريم ،
- نوال / سأخذه معي
- كريم / هو ابني ، أنا من سيربيه
- نوال / ألم تقل أن أنفه وأذنيه تشبهاني هو لي
- كريم / وأنت قلت لون عينيه وقدميه تشبهاني هو لي
- نوال / لي
- كريم / بل لي

(يتنازعان الطفل بينهما ثم يتركانه على المسرح ويخرجان وسط صوت بكاء طفل) (١٨٢)

١-٢- **التناص المتفرع عن طريقة** : وفي هذا النوع يستعير الكاتب الطريقة من نص آخر؛ ليقدم قصة مسرحيته ، وأمثلة ذلك كثير في مسرح الحارثي ،منها مسرحية " المحتكر" التي استعان فيها الحارثي بنوع من الألعاب يسمى

(المونوبولي أو المحتكر) ، وهي لعبة الصفقات التجارية ، فاستعار طريقة اللعبة في صوغ المسرحية كلها ، وحاول أن يضفي عليها الجانب الإنساني لا المادي ، يقول :" تصورت فكرة شخصين يحاولان البحث عن صيغ مشتركة للحوار بينهما فلا يجدان قاسما مشتركا سوى اللعب بهذه اللعبة يخسر، أحدهما ؛ لكي يكسب الآخر ...لكنني كنت حريصا على عدم الوقوع في حبائل اللعبة المادية التجارية ، ومحاولة صنع عالم إنساني يجمع بين العلائق المشتركة بين الممثلين " (١٨٣) . وفي مسرحية "البابور" تناص طريقة مع لعبة شعبية اسمها(الشرعت) بشكل جزئي من خلال تقنية المسرح داخل المسرح ، يقول : " المجموعة تركض في مختلف أنحاء المسرح وهي تلعب لعبة الشرعت ، وهي لعبة شعبية تنص على انطلاق المجموعة، ومحاولتها الوصول لمنطقة معينة للتعزيز بها ، وهي دلالة فوز لمن يصل لهذه المنطقة التي يحميها لاعب يحاول منع المجموعة من دخول المنطقة ، ومن يتم لمسه يعتبر مهزوما ويخرج من اللعبة فورا " (١٨٤)

كما تتناص مسرحية " شدت القافلة " مع الأغنية الشعبية التي اعتمدت على نص غنائي شعبي يحمل نفس الاسم من لون الخبيتي . (١٨٥)

وفي مسرحية " البابور" تناصت المسرحية تناص طريقة يقوم على (الرحلة /الحلم) مع أسطورة (أوديسيوس Odysseus) تشير الأسطورة إلى أنه بعد انتصار (اليونانيين) في حرب طروادة بطِرَوا أمرهم ، وأغضبوا الآلهة التي ساعدتهم في نصرهم ،فانقلبت عليهم ؛ لمعاقبتهم . ولذا أثار إله البحر (بوصيدون)، بطلب من الإلهة (أثينا) ،عواصف البحار عن طريق عودتهم ، فهلك من هلك ، وتاه من تاه ، ومنهم (أوديسيوس) الذي

تاه في البحر عشر سنين ، لا قى فيها أهولا كثيرة .

وكما تاه (أوديسيوس) في البحر تاه (النوخذه) كانت المجموعة تنتظر عودة النوخذة من رحلة البابور التي سافرت منذ وقت طويل ، تعرضت للمصاعب والأهوال " سيعود، لا أعلم متى وأين ... ولكنه سيعود " وعندما طال غيابه جعلت المجموعة تعتقد بموته حتى عاد لهم من جديد . " المجموعة متناثرة على المسرح على شكل حلقات غير متوزانة يدخل ممثل رقم ٣ وهو مرتبك يسقط ثم ينهض وكأنه يشعر بمن يتبعه ، ممثل رقم ١: ماذا بك .. لماذا أنت مرتبك هكذا ، ممثل رقم ٣ : لقد جاء ...لقد جاء ...لقد وصل ...لقد وصل ، ممثل رقم ٥: من هو ...الذي حضر ، ممثل رقم ٣ : بخوف ...نعم لقد حضر ...البارحة جاء لمنزلي ..طرق بابي .. عندما نظرت إليه لم أعرفه ..قلت من ؟ قال: أنا ..من ..أنا ..أعرف أنه أنا ولكن من أنت .. ، ممثل ٥: هل أنت مريض ؟ ربما كنت مصابا بالحمى ..هل أحضر لك طبيبا ؟ ، ممثل رقم ٣ : قلت لكم أنه حضر ..لم يترك لي فرصة للتعرف عليه ، دخل بيتي دون استئذان ..حدثني طويلا عن رحلته ..قال أنه قادم للتو من رحلته من بلاد بعيدة ..قال إنه يعرف كل التفاصيل عن رحلة البابور ..." (١٨٦)

ومسرحية (سِفْر الهوامش) ، تشتغل المسرحية على أدبيات مسرح (العبث واللامعقول) كما هو عند (صمويل بيكيت) ، فالمسرحية تتناص مع مسرحية (في انتظار جودو) لبيكيت ، ويتمظهر التناص في أمرين : (١٨٧)

أولا : التناص في مؤدى الفكرة الرئيسية ، ولا بد هنا من التعريف بالفكرة الدرامية حيث لا تكون منفردة ، وإنما هي فكرة مركبة من فكرتين تناقض كل

منهما الأخرى ؛ حتى يتولد الخط الدرامي عن حالة مواجهة كل منهما الأخرى ، مواجهة لا تقوم على التصادم الحاد الذي يؤدي إلى إفناء ممثل فكرة لممثل الفكرة الأخرى المقابلة لها ، بل يقوم على ما يمكن أن نطلق عليه حالة المقاومة بين فكرتين ، وهنا لا نكون أمام حدث درامي قائم على الصراع بالمعنى التقليدي للمفهوم الأرسطي ، وإنما هي حالة درامية تعبر عن حالة من حالات الإنسان بوصفه إنسانا بعيدا عن أي انتماءات مذهبية أو سياسية أو اجتماعية ، فالكرة الدرامية في النصين تدور حول فكرة (الانتظار غير المجدي) ، ففي مسرحية (في انتظار جودو) تأسست الفكرة الدرامية –أي الفكرة والفكرة النقيضة لها أو التي تنتج عنها _ فانتظار الإنسان لمخلص أو منقذ غيبي هو العبث بعينه . كذلك تمحورت الفكرة الأساسية لمسرحية (سفر الهوامش)على فكرة الانتظار غير المجدي . وهنا يتمثل التناص بين فكرة النص اللاحق للنص السابق .

ثانيا : وبالنظر نحو خطاب كل من النصين ، وباستقراء معماريهما أو نسق كل منهما ، نجدهما على وجه من التناص من حيث بنية الحالة الدرامية ، لابنية الحدث الدرامي ، فلا صراع درامي بالمعنى التقليدي الأرسطي ، أو التغريبي البريختي ، وإنما هي حالة من حالات المقاومة بين فكرتين ،أو موقفين تقف عند حدود التوافق على موقف وسط ، فالصراع صراع سلبي بين مثال حاضر مستلب الهوية مع غائب ما أو موجود وجودا افتراضيا أو موهوما ، ربما لايكون له وجود أصلا .

وهنا نخلص إلى أن الحارثي أقام تناصا حواريا مع مسرحية بيكيت ، يشير إلى أن انتظار الإنسانية –مجرد انتظارها لغائب مجهول – أملا في هبوط حلول لمأزقها المصيري ، يسقطها الحارثي على الواقع القومي المعاصر ،

وعلى قضية معاناة الشعب الفلسطيني ، من شعب يهودي عانى التهميش ، وهاهو الآن يستولى على الصفحة في إشارة إلى الاحتلال اليهودي لفلسطين .كما يفلسف المؤلف دور المسرح في الحياة، وقيمته داخل المجتمع الإنساني العابث الذي انحطت فيه القيم الأخلاقية ،وتحطمت فيه كينونة الإنسان. فكل شيء قابل للبيع والشراء : القلوب ، والكلام ، والهموم ، والدموع ، والضمائر والذمم . تطرح المسرحية أسئلة الوجود والعدم دراميا، وتساؤل انتظارات غودو لدى بيكيت .عند ڤفلاديمير واستراجون اللذان يظهران في بداية المسرحية يتساءلان دائما عن شخص منتظر ، لا يعرفان كنهه ، ولكنهما على ثقة من أنه سيأتي ، كما أنهما يظهران الكثير من التساؤلات التي تبدو مستوحاة من عبثية بيكيت ، ووجودية أو لا وجودية جودو المنتظر الذي يثق الاثنان في عودته . يقول : " ممثل 1 : كان الحديث غريبا عني ، رحلت سريعا ، كنت أنتظر ذلك منذ زمن ، أنتم تعرفون فعل الانتظار ماذا يصنع في المرء ،إنه يتركه داكنا حد السواد . كانت الساعات تمر وأنا لا أزال أمارس نفسي في ضجة مفتعلة ، حاولت البقاء صامدا ، وأنا أمارس لعبة القفز على حبال الوقت ، كنت أسلي نفسي بالكلمات الهشة ، والأفعال المتزنة ، والحركات الراكدة. (يبدأ في تجهيز المكان) ممثل 1: مضى وقت طويل وأنا انتظر هذه الساعة التي نرحل فيها ونفترق عن أنفسنا ، يرحل كل جزء منا صوب جهة معينة ، جاء الحديث سريعا مثل عاصفة طويلة لا تكاد تنتهي هأنذا أعود وحيدا ، كما كنت دوما ، الأشياء هنا تموت ذابلة ولكن يجب أن أتعايش مع وضعي الجديد ، يجب أن أرحل بفرح طفولي نحو أشياء جديدة ، أخشى من هذا الشعور بالحرية ، أشعر أني قد أطير دون جناحين عاليا في سماء بعيدة . (

يجلس على كرسي ، يتنفس بعمق أكثر من مرة) ممثل 1: شخصيا وحاليا ، لا أملك إلا الاعتراف بخيبة الأمل في كل الأشياء المحيطة بي . (يسمع صوتا يغني يتوقف عن التنفس يتحرك بقلق) . يدخل ممثل 2 في صورة رجل أعمى ، يضع نظارة سوداء يحمل خيمته على ظهره ، يتحرك في كل أنحاء المسرح مع اختفاء ممثل 1 خلف قطعة من قماش الخلفية ، ومراقبته للوضع بقلق ، يصدم ممثل 2 بالخيمة فيشعر بالسعادة . ممثل 2 : أنا هنا ...! لماذا لا يجيب أحد ؟...لقد وصلت . مرحبا ، هنالك خيمة ، وكرسي ، إذن بالتالي يوجد شخص ما سيساعدني ، أنت يا سيد المكان ، يا صاحب هذا القصر ، أين أنت ؟ " (١٨٨)

النوع الثاني: التناص الاستشهادي المباشر Intertextualité

والتناصّ الاستشهادي، أي الاسشهاد بنص بصورة واضحة، بالتنصيص ،أو من غير تنصيص، مباشر أو بالتلميح ، وهو يأتي في نوعين، كلي ،وجزئي .

ولكنه لم يرد في مسرح الحارثي إلا جزئيا ويقوم على الاستشهاد بصورة حرفية أو غير حرفية، بجملة أو بيت من الشعر ،أو آية قرآنية ، و أنواعه كثيرة في مسرح الحارثي . من ذلك ما جاء على لسان سعيد بطل مسرحية " شدت القافلة " : " سيأتي الفرج ، فبعد العسر سيأتي اليسر بعون الله " وهذا القول يتناص مباشرة مع قوله تعالى : { إن مع العسر يسرا } . (١٨٩)

كذلك ما جاء على لسان حمود في نفس المسرحية : " ومن يصبر قلبي الكسير أود أن أصرخ بأعلى صوتي ...ولكن مثلي لا يذاع له سر " وهو يتناص مباشرة مع قول الشاعر أبي فراس الحمداني: (١٩٠)

بلى ، أنا مشتاق وعندي لوعة ولكنَّ مثلي لا يذاع له سر.

كما يتمظهر التناص في مسرحية "تشابك " فجاء على لسان الشخصية (ممثل ١) : " لا تتكلم لا تضحك ، لا تصالح ، لا تهادن ، حالة عارمة من الثورة

الدائمة تجاه كل شيء ، أرهقتني تماما " تتناص بالتلميح مع قصيدة " لا تصالح " لأمل دنقل . (١٩١)

ويتمظهر التناص الجزئي بالتلميح في مسرحية " سكر بنات " في شخصية (حنا السكران) التي تتناص بالتلميح مع أغنية فيروز " حنا السكران "

وفي مسرحية " الفنار" جاء على لسان شيخ الصيادين : " البحر من أمامكم وأبناؤكم من خلفكم . . البحر الأبناء والأبناء والبحر " وهو يتناص مع خطبة طارق بن زياد في فتح الأندلس بعد أن اقترب جيش لذريق من الجيش الإسلامي فقام طارق بن زياد في أصحابه ، فحمد الله وأثنى عليه بما هو أهله ، ثم حث المسلمين على الجهاد ورغبهم فيه ثم قال : " أيها الناس ، أين المفر؟ والبحر من ورائكم والعدو أمامكم ، فليس لكم والله إلا الصدق والصبر ..." (١٩٢)

وجاء في مسرحية " الفنار " ممثل ١ : هي تحركات خبط عشواء ذات اليمين وذات الشمال "

يتناص مباشرة مع قول زهير بن أبي سلمى : (١٩٣)

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم .

وجاء في مسرحية "تفاصيل الغياب" :" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر " وهو يتناص مباشرة مع قصيدة الشاعر بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر. (١٩٤)

النوع الثالث : التناصية الواصفة :

تتمظهر في توجيهات الإخراج ، ووصف الأثاث والأزياء والمناظر خارج الحوار ، ومنه توضيحات كثيرة يقدمها الحارثي في مسرحه ، من ذلك قوله في مسرحية " نقطة من أول السطر ": " المسرح مفتوح ، حالة من الأبيض والأسود ، لايوجد لون أخر ،هنا نقطة حمراء فقط على خلفية المسرح ، بوابة تفتيش مثل تلك

التي بالمطارات في منتصف المسرح يقف بجانبها شخص يلبس ملابس سوداء وبيضاء أنيقة نوعاً ما ونظارة سوداء ..." [١٩٥] ، ومسرحية " شدت القافلة : " منظر تجريدي لقرية أو لشكل الرحلة بعض الحبال على الأرض أو معلقة على أبواب مفتوحة ، الستار مفتوح منذ بداية دخول الجمهور للمسرح ... وقبل بداية العرض إضاءة خفيفة مع صوت موال خبيتي " [١٩٦] ، ويقول في مسرحية " رحلة بحث " : " المسرح مفتوح، إضاءة خافته على الخشبة يتضح منها بعض القطع البالية معلقة في ارتفاعات مختلفة، ويمكن أن تكون القطع من الخيش ،أو القماش طاولة مستطيلة تتوسط المسرح مغطاة من الأسفل بقطع قماش بيضاء من الأمام ،وداكنة من الجوانب والخلف ..." [١٩٧]

كما تتمظهر التناصية الواصفة عند الحارثي في تعليقات الراوي في المسرح الحديث، وذلك بقطع العرض، وتدخله المباشر؛ ليخاطب الجمهور، معلقاً على الحدث، أو ملخصاً لحوادث جرت كي يوقظ الجمهور، وينبهه، ويقطع عليه الاستغراق في العرض والاندماج به، ويحقق مفهوم التغريب، وكسر الجدار الرابع، وليحقق الهدف التعليمي من المسرحية، وهو ما لجأ إليه الحارثي في مسرحية "بازار" كما جاء على لسان الحكواتي :" " الحكواتي/ لما رأى لبيد بن عمرو الغساني ذلك ذهب إلى أبيه وقال له: "يقلد صوته" لقد أحببت حليمة الرشيقة ، وإني عازم على الزواج منها ، وإني قاتل ملك الحيرة ، أو مقتول دونه.. ولكنني لست راضي عن فرسي فأعطني فرسك . فقال له أبوه : لقد ذكرتني بشبابي ، وأعطاه الفرس... "ويقول " الحكواتي/ لما رأى الحارث المنذر ، وكهوله احضر ابنته حليمة وكانت فتاة مليحة ممشوقة القوام.. دعجاء.. معجاء.. غنجاء.. كرجاء ، وقال لها: "يقلد صوت خشناً" إذا حضر فتيان غسان عطريهم ، وأعطاها عطراً طيباً رائعاً.. فائحاً.. سائحا.. ثم نادى فتيان غسان.. ، وقال لهم: من قتل ملك الحيرة زوجته حليمة؟

ذهل فتيان غسان.. وشموا أطراف أكمامهم.. كانت الرائحة منعشة ثم نظروا في حليمة ، وكانت مليحة عجيبة رشيقة " [١٩٨] ، وهنا تتحقق أعلى درجات كسر الإيهام وتأكيد مفهوم المسرح التحريضي، وهو ما قصد إليه الحارثي من التناص، الأمر الذي يعني أن التناص كان عضوياً أدى وظيفته .

النوع الرابع : التناص الموازي Paratexte .

والتناصّ الموازي هو التناصّ مع العنوان أوالتعليقات أو الشروح، ومن التناصّ مع العنوان مسرحية " الجثة صفر" [١٩٩] وهي مسرحية تناقش قيمة الإنسان في العالم المعاصر في مجتمع تخلى عن آدميته عندما جعل الجثة حية ؛ ليبقى السؤال مطروحا : من الميت فعلا ، والمسرحية متناصة مع عنوان مسرحية " الجثة الحية " للكاتب الروسي "ليون تولستوي" التي كتبها في العام ١٩٠٠م اتسمت مسرحية "تولستوي" بغرابة الموضوع وطرافته إلى تأرجحه بين القسوة والمسرح .

تصور جبن الإنسان في مواجهة الحقيقة ، أو كما أسماه "تولستوي" إنسان التردد .كما تتناص مع مسرحية " جثة على الرصيف " لسعدالله ونوس والتي تعد من أوائل المسرحيات التي كتبها ونوس (١٩٤١-١٩٩٧) .

ومسرحية "سِفْر الهوامش" وهي تتناص مع "سفر" مفرد أسفار ،وهي الكتب الكبار ،واحدها "سفر" وما تشير له من معنى "التوراة حيث يطلق اسم التوراة على الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم " .

وغالبا ما يضع الحارثي مقدمات لمعظم مسرحياته ، أو تعليقات على نصوصه المسرحية ، يعبر فيه عن رؤيته للمسرح ، ومنه مقدمته لمسرحية " رحلة بحث " التي كتبها في العام ١٤٢٢هـ ، يقول : " هذا النوع من المسرح هو مسرح شكل ،وهو كذلك حريص على تأسيس شكل من أشكال الكتابة المسرحية بحيث

يعادل مستوى الكتابة للنص المقروء نص أخر يهتم بالمشهدية البصرية وأثارها على الملتقى ،وذلك ما يجب أن يهتم به المخرج وطاقم العمل ..." [٢٠٠] ، ومقدمة مسرحية "البابور " التي كتبها في العام ١٤٢٥هـ ، يقول: " في البدء علينا أن نقرر أن المسرحية كنص هي كائن أدبي مختلف ،فهذا النص المسرحي ليس بالقصة أو الرواية ، ولا هو مشروع قصيدة شعرية ، هو ليس لوحة فنية وليس مقطوعة موسيقية ، هو جنس أدبي مختلف ، ومن هنا كان يجب أن يكون التقييم له مختلفا أيضا؛ لأننا كمسرحيين لا نزال نعاني من قصور شديد في فهم ما نكتب أصبح لزاما علينا أن نخترع هذه المقدمات ؛ لتوضيح ما نريد .كان الحلم وما يزال يعتبر بوابة الأمان للإنسان ، فيفتح له الكثير من الأبواب الموصدة أمامه في عالم الواقع ، دونما قيود . ينطلق الناس في أحلامهم ؛ ليجسدوا ما يتمنونه في حياتهم فينشدون عوالم يخترعونها لأنفسهم ، لا تلبث أن تتحول إلى حقيقة في بعض الأحيان، وتتحول إلى سراب ضائع في معظم الأحيان ، من هنا جاءت فكرة مسرحية البابور ...هذا النص تجربة ليست بالجديدة ،ولست أدعي ذلك ،ولكنها تجربة لها خصوصيتها حيث إنها تنطلق من خلال ورشة العمل المسرحي بجمعية الثقافة والفنون بالطائف " . [٢٠١]

ويقول في مسرحية البروفة الأخيرة : " تعود الجميع على نمط المسرحيات التقليدية ،بداية ،عقدة ، صراع ... إلخ ثلاثة فصول ،وكل فصل به مشاهد ، رسم للشخصيات ، وسنها ،وأبعادها ، وبالتالي أصبحت نمطية الكتابة تأخذ شكلاً ومنهجاً واحداً .ورغم وجود الكثير من المدارس المسرحية كالمسرح الملحمي والتسجيلي والعبثي ومسرح الدهشة ومسرح الفرجة ومسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي ، وكل مسرح من هذه المسارح له نمطية خاصة في الكتابة ، والمسرح التجريبي نوع من هذه الأنواع ، وهو يحتاج إلى أفكار جديدة ونوعية خاصة من التعامل مع النص ،

وترك فراغات خاصة للمخرج والممثل ؛ لكي يتم التعامل معها حركياً ..من هنا لا بد من هذه المقدمة لكي لا يتم التعامل مع النص تقليدياً أثناء القراءة أو التنفيذ "(٢٠٢)

كما أنه يشير في مقدماته لأسباب ومصادر اختيار موضوعات المسرحية ، من ذلك مسرحية بازار ، عندما ذكر أن الحروب لم تعد هي المحرك الأساسي ؛ لتغيير العالم ، بل أصبح الاقتصاد هو المحرك الأساسي للتغيير ، والسبب الرئيسي لنشوب الحروب : " فلو قدر لعبس أو ذبيان أو غيرها من الصراعات التي كانت تروى عن حروب وصراعات العرب في الجاهلية أن تنتقل لهذا الزمن لكفت عن استخدام السيف والخيل والدرع والرمح ، واتجهت نحو الاقتصاد كخيار للتنافس ، ومن هنا تم تجريد شخصيات عبس وذبيان ، وحتى المهلهل وجساس من واقعها التاريخي إلى واقع اقتصادي آخر مخالف ...فالحرب لم تعد بالسيف والرمح ، بل بالبيع والشراء والاقتصاد بصفة عامة ،وهذا ما كنت أريد طرحه من خلال هذه المسرحية بعيداً عن التاريخ و الجغرافيا..." (٢٠٣)

ويقول في مقدمة مسرحية البروفة الأخيرة : " تبدأ فكرة هذا النص من خلال خبر نشر في بعض الأخبار عن مخرج مسرحي نفذ عملاً مسرحياً بمجموعة من المجانين نزلاء إحدى المصحات النفسية ، وكان للخبر وقع السحر في نفسي فقد تصورت مدى الصعوبة التي واجهها المخرج أثناء بروفات عمله ،وأخذت أتصور الموقف ، ثم عرضت الفكرة على الزملاء في ورشة العمل المسرحي ، فكان حماسهم للعمل أكبر من حماسي ، وبدأت فكرة تكوين ورشة لدراسة حالات المجانين المطلوبة ، وكيفية استخدامها ، وتم تكليفي بكتابة نص مناسب لهذه الأجواء فكتبت نص مسرحية " البروفة الأخيرة " وبالتالي وجدت نفسي مجبراً على كتابة هذه المقدمة ؛ حتى يتم التعرف على ظروف هذا النص ونوعيته ،وعدم التعامل معه

كنص تقليدي يقتضي بنية وقوالب جاهزة من حيث البناء الدرامي للعمل . " [٢٠٤]

وفي مقدمة مسرحية "تشابك " يقول موضحا وجهة نظره في موضوع المسرحية :" في البداية تشظت هذه النفس ، وانقسمت وأصبحت تجادل بعضها ، وتناقشها في تكوينها ، وأمورها ، وتصرفاتها ؛ لذلك كان يجب أن يجتمعا هنا ؛ لتصفية العالق بينهما ، يزرع الخلاف جنونه في داخلي فأهتز ، أحاول أن احتويني ، أضمنى ، أشعلني ، أدثرني ، لماذا نهاجم أنفسنا بهذا الشكل ؟ما هي الرسالة التي يحاول أن نوصلها لنا ؟ ونحن نناقش أنفسنا في موضوعات مختلفة ونحاسبنا على ما مر بنا ، نلوم أنفسنا –النفس اللوامة – نعاتب نتناقش ، نتجادل ؛ لنصل إلى قواسم مشتركة بيننا . في هذا النص تنقسم النفس البشرية إلى قسمين ؛ لتناقش بعضها في بعضها كما يحدث دوما " . [٢٠٥]

الفصل الرابع

جماليات التناص في مسرح الحارثي

إن إغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية تحدث في نفس القارئ استجابة فنية جمالية تحقق وظيفة التناص ، ومن ثم كانت جماليات الكتابة تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص ، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة ؛ لتعطيها قيمة جديدة تخرجها من المألوف إلى شاعرية اللغة التي تعد من صميم الأدب ، ومن ثم ، فالتناص " ليس مجرد لعبة لغوية مجانية ، وإنما له جماليات عدة ينهض بها في مجال النصوص الأدبية " يقوم التناص بوظيفة إنتاج دلالات وإيحاءات جديدة على أنه أساس لعملية إبداعية لإنتاج نص جديد، هذا الأخير الذي يقوم على أنقاض النص الغائب ،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 منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء .

ويمكن أن تبرز جماليات التناص في مسرح الحارثي فيما يأتي :

١- يقوم التناص بوظيفة إنتاج دلالات وإيحاءات جديدة على أنه أساس لعملية إبداعية لإنتاج نص جديد هذا الأخير الذي يقوم على أنقاض النص الغائب ، 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 منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء ، فيعيد للنص القديم حيويته وصيرورته من جديد ، وبالتالي تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر .[٢٠٦]

ويقوم التناص باعتباره أساس الإبداعية بوظيفة تعبيرية ، فيظل النص

مفتوحا على بقية النصوص الأخرى ، وهذا يجعل النص في اتصال مع عدة ملفوظات وأصوات متداخلة عن طريق الكلام ، في إطار اجتماعي يستند عليه النص ، وهنا تظهر وظيفة القاص / الشاعر التي تكمن في استقطاب تلك المعارف وتوظيفها ؛ ليعبر عن فكرته سواء كانت بالسلب أو الإيجاب ، وبهذا تتجلى لنا صورة النص القديم في قالب جديد يعيد بواسطتها حيويته وسيرورته بطريقة جديدة . من هنا يمكن لنا أن نستنتج : أن الوظيفة التعبيرية للتناص تتطلب من القاص / الشاعر أن يوظف دلالات النص الغائب ؛ ليعبر بها عما يجرى في الواقع ، وهذه تعد من الوظائف الفعالة للتناص بحيث يقوم الكاتب باستحضار كل ما تختزنه الذات ،وذلك من أجل إثراء الموضوع وإعطائه دلالات وإيحاءات ،وهذا ما يسمى (بالمعنى الإيحائي) ، ويدخل هذا الإطار في الوظيفة الجمالية للنص ،وهذا ما أطلق عليه الباحث " دوبكر آند" اسم (إيحاء النص) ويعرفه : " بأنه الطريق الذي يستعمل بها ،ويحيل بها إلى نصوص معروفة "[٢٠٧]

من ذلك مسرحية البابور للحارثي ، فهذا النص يشتغل على نص أسطوري /شعبي سابق، وهو (السندباد) غير أن الكاتب لم ينقل النص بحمولته التاريخية ، وإنما حور جزءا كبيرا منه ، حيث اضفى عليه من ذاته ومن تجربته الخاصة ، فإذا نحن أمام سندباد معاصر ، يبحث عن مبتغاه في الأرض والسماء ، فالسندباد الأسطوري/الشعبي ، والسندباد المعاصر ، كلاهما جواب آفاق ، لكن الثاني يبحث عن حقيقة روحية تنتشله من واقعه المهترئ ليبعثه من جديد ، فما كان البابور والرحلة إلا مجرد حلم .

والتناص هنا بين النص الحاضر ، وقصة السندباد يقوم على أساس الحوار ، وإعادة كتابة لقصة السندباد ، وأسقط الكاتب حالة السندباد المرتحل على

حال ضياع الأمة العربية ، فالسندباد يجسد ضياعنا ، ويبدو أن تعامل الكاتب مع النص الغائب كان تعاملا ذكيا شخص من خلاله واقعنا العربي .

" ممثل ٧ : كان السندباد يُغازل كل الشواطئ ..

ثم يتركها وحيدة دون مأوى ..

سأحكي لكم يا أصدقاء عن السندباد ..

كان طويلا ..عملاقا ..لكنه لم يكن مثلي ..

سأحكي لكم يا أصدقاء عن السندباد ..

عن البحار التي جربته طويلا ..

لم غادرها أخيرا ..وتلاشى كسراب لم يولد ..

ليس وهما ..هو حلم هو أمل ..لكنه لم يكن وهما .. سيظهر البابور يوما ما ، وسنصعد إليه نرفع الشراع .. ونمتطي صهوة موجه قادمة ونحن نردد الهولو واليامال .." (٢٠٨)

وهكذا يمكن للدلالة القديمة الانتقال إلى النص الحاضر ؛ لتنتج دلالة جديدة تنطبق على واقعنا المعاصر ، وذلك من خلال تفاعل الكاتب مع المصادر التاريخية والأسطورية والأدبية ... وذلك سمة من سمات الخلق الأدبي ؛ لأن الدلالات في النصوص الأدبية كما يقول (ريتشاردز): "يتسرب بعضها إلى بعض " (٢٠٩) محققة لذلك مبدأ التواصل ونبذ القطيعة بين اللاحق والسابق الذي لا يمكن للإبداع أن يتم إلا من خلال تحاورهما.

" 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 نص واحد ، بينما لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر ؛ ربما لأنه لا يملك نفس القدر من الحس الشعري ، أو الثقافة

الكافية لاستدعاء هذه النصوص " [٢١٠]

" فالتناص ، بوصفه تداخلا بين النصوص ،يؤكد أن التلاحم يخضع لقاعدة الإحلال والإزاحة ، ومن ثم يعلى من شأن ماهو غائب ومترسب ومُزاح ، ويفضي ذلك إلى إنتاج دلالات معينة لم يبح بها النص المقرؤ؛ لذلك يمكن أن نسمي التناص (أدبية التشابك المنتجة) " [٢١١]

٢- جمالية اللغة : تعد عملية التناص من الوسائل الفنية التي يوظفها الأديب ؛ ليبعث تراثه الحضاري من جديد ،وإغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية التي تحدث في نفس القارئ ، وعليه فإن جماليات الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص ، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع مستوى اللغة لتعطيها قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي تعد في صميم الأدب .

إن من وظائف التناص الأساسية أنه جاء لتأكيد (عدم استدلالية النص) الذي كان يمارسها النقد البنيوي ، فأي عمل يكسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من النصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة ، يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري ؛ فتوظيف التناص جاء من أجل التعمق في البحث عن الكيفية التي تتحرك بها هذه النصوص في النص اللاحق ، كما أن التناص يشجعنا على التحصيل الدقيق لاستيعاب العمليات الإنتاجية والاستهلاكية ، وعن طريقه يتم التخلي عن المصطلحات النقدية التقليدية الاستفزازية كالمعارضة والسرقة والأخذ ...الخ . تلك التي يكون لها تأثير سلبي في شخصية المبدع ؛ لذا يظهر لنا أن اللغة تعد أهم وظيفة جمالية في التناص ،وذلك لاستعمال

الكاتب مفردات وكلمات النصوص السابقة ، وتوظيفها في النصوص اللاحقة ، وهذه العلاقة هي من أهم العلاقات في تنمية النصوص القديمة ، ومن هنا فإن " النص الظاهر كمظهر لغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية المتداولة ، أو جميع المتون والمدونات والنماذج القديمة التي يتكرر ورودها في النصوص اللاحقة ، وذلك لما لها من ارتباط بالعقيدة ، أو التاريخ ، وبالماضي، ولقوتها التأثيرية الإيحائية " .(٢١٢)

واللغة عند الحارثي ليست مجرد علاقات ذهنية مجردة ، وإنما تستمد دلالتها الذهنية من عمق التجربة الخاصة بالكاتب ،وأصالته التي تبنى على الذوق والإحساس والوعي ، أكسب اللغة عنده قوة تدفق وجرأة كبيرة في التعامل مع العبارات .

وإذا ما تصفح القارئ للمتن المسرحي عند الحارثي يجد لغته فريدة ، تميز بها عن غيره من كتاب جيله في السعودية .

ويمكن أن نقسم لغته ثلاثة أقسام :

١-١- **اللغة الأصيلة** : مر الكاتب فهد ردة الحارثي في حياته الأدبية بمراحل اتسع من خلالها قاموسه اللغوي ، وصقلت ملكته الإبداعية ، فهناك عوامل تضافرت معه لتكون لديه لغة أصيلة ، منها : البيئة الاجتماعية ، والمحيط الجغرافي ، ومراحل التعليم ، إلى جانب الثقافة الإسلامية العربية .

١-٢- **لغة الرفض** : فالألفاظ التي استخدمها في مسرحياته تدل دلالة قاطعة على أن قاموسه زاخر بالألفاظ المعبرة عن التمرد والرفض من ذلك ما جاء في مسرحية سفر الهوامش :" لم أتعود أن أسكن المنازل ، كانت المنازل هي التي تسكنني ، ثم تهجرني دون أدنى

اهتمام بي ...بيوتنا التي تحتوينا ، تغادرنا ، تغتال أحلامنا ، نتحول إلى صناديق مفخخة ، يمكن أن تنفجر " (٢١٣)

١-٣- **لغة السخرية** : حيث خرج الكاتب عن المألوف ، واستعمل لغة فيها قدر كبير من السخرية –وهو معروف بهذا المظهر اللغوي في مسرحه – ولشدة تمكنه من اللغة جعلته يتلاعب بالألفاظ . من ذلك ما جاء في مسرحية بازار : " ذبيان/ بضيق شديد دعك من هذه الحرب النفسية إني أحذرك يا عبس لا تدعنا نرجع للأيام الخوالي . عبس/ "يضحك" لا، ستعود للأيام العمامي عبس/ أراك تتطاول في قامتك أحذر أن تتمزق... ذبيان/ أضحكتني يا عبوسي.. دعك من هذه الجمل الاستهلاكيه لم يعد في جعبتك سوى الخداع الذي سيدفع القوافل نحو مصداقية ذبيان " (٢١٤)

٣- الأسلوب : إن الآثار الأدبية والكتابات الإنسانية يتولد بعضها من بعض ، ونواة النص المركزي الذي يقلب النص اللاحق معناها ويتصرف فيها بطرق شتى ، ويخرجها في صور وأشكال أخرى جديدة .

إن النص المولد هو مجال المكونات والمكان الذي توجد فيه الدلائل مستثمرة من قبل الدوافع باعتباره موضوع البنية العميقة ، كما أن القوالب الجاهزة التي تزخر بها النصوص الغائبة تدعو النصوص الجديدة لخرقها وانتهاكها ، وتعويضها بإنتاج نصوص جديدة على غرارها ، مع تغيير أسلوب الكتابة ، وبذلك يتولد مع هذا التفاعل إنتاج أعمال أو نصوص أدبية أخرى مضاعفة ، وبهذا تنتج أشكال أدبية مختلفة ؛ لأن التعبير كان في الأسلوب ، وتجاوز الصور السلبية التي تضمنتها النصوص السابقة .

وقد يتكرر ورود النصوص الغائبة في النصوص الحاضرة ، وذلك بتتبع

الأسلوب الذي كتب به الأديب في النصوص الغائبة ، والكتابة بنفس هذا الأسلوب في النصوص الحاضرة ، فعند قراءة نص حاضر متناص مع نصوص غائبة يجب تتبع عملية تحرك النصوص الغائبة في النصوص الحاضرة من حيث تشابه الأسالب أو اختلافها ، وبهذا تتم تنمية النصوص الغائبة وتعديلها من حيث الأسلوب .

" ويتم ذلك من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديد ، وتجربة مخالفة ، فتنزاح دلالتها ،ويتم تحويلها في قلب اللغة ، وبذلك تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر ، الذي قد يكون ثائرا على دلالة النصوص المشتغل عليها أو ساخرا منها ،أو مشوها لها ، أو امتدادا لها ، وتطويرا لإشارتها " (٢١٥)

والسياق هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه ، غير أن السياق كتقليد أدبي لا يكون مجرد محاكاة لما سبق من النصوص مماثلة تجعل النص نصا فاشلا عقيما ، وإنما لكل سياق شفرته الخاصة التي تنتشله من التقليد المفضوح ، فالشفرة هي الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص ، وهي قابلة للتجديد والتغيير والتحول ، حتى وإن ضلت داخل سياقها ، وكل مبدع قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه جنبا إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي أبدع فيه ، وهذا (باشلار) " يشير إلى أن لكل أديب تعاملا خاصا بالمواد الأم Substances Meres حيث يتعامل معها تعاملا حميما تبعا لحالته النفسية " (٢١٦)

إن أسلوب الكاتب يرتبط ارتباطا وثيقا بمزاجه ، ومزاج الحارثي مزاج الكاتب الثائر المتوتر القوى ، فالعلاقة بين الكاتب وأسلوبه علاقة اتحاد الذات

بالموضوع .

٤- الرمز : المسرح ليس عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء ،إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان ، وهو عالم رحب لا يعترف بالحدود والأبعاد المنطقية ، إنه عالم التخطي والتجاوز .

والنص الغائب يتسع ،ويتكاثف بالكتابة ومعه تتعقد عملية القراءة ،وفهم الدلالات الغامضة التي تستدعي معرفة جيدة بهذا النص في مستواه الموضوعي والشكلي معا ، وبغير ذلك تبدو القراءة مختزنة ، أحادية ، ضعيفة ، لا تبلغ حقيقة المعنى ولا تضيء ظلمات النص.

فالرمز هو جمالية من جماليات التناص ؛ لأنه عبارة عن علاقة في نص قد يسكت عن بعض الأحداث وتدخل مؤشرات ذاتية مختلفة ، فالكاتب يظهر الحدث ويرمز إليه ، وهكذا يتمظهر النص الغائب داخل النص الحاضر من خلال الرمز .

ففي مسرحية شدت القافلة للحارثي تناصت المسرحية بشكل غير مباشر مع أسطورة (أوديسيوس Odysseus) وقصيدة (الأرض الخراب) ت. س إليوت . فالبطل في مسرحية الحارثي يذهب في رحلة طويلة وشاقة بحثا عن الماء الذي سيخصب الأرض الجدباء وخصوبة الأرض مقترنة بخصوبة البطل . والمسرحية هنا تناصت مع أسطورة (أوديسيوس Odysseus) التي تمثل نموذجا أوليا للبطل الذي يقطع البحار في مغامرات خطيرة من أجل التكامل مع جزئه الأنثوي (بنلوب) التي كانت تنتظر عودته .كما في المسرحية إشارة رمزية على الخصوبة المتمثلة في الأرض والمرأة وهي تتناص مع قصيدة (الأرض الخراب) للشاعر المعاصر ت. س إليوت ، فالأرض الخراب تمثل أسطورة الأرض التي حل بها الجدب

نتيجة ضعف ملكها جنسيا وإداريا ، فكان من الضروري كي يعود الخصب والنماء إلى هذه الأرض أن يخرج أحد الفرسان ليبحث عن الكأس الذي هو رمز المرأة ، فإذا وفق الفارس في الحصول على الكأس عاد الخصب إلى الأرض ، وإذا لم يوفق ظلت جدباء ، فمن دون المرأة ستظل الأرض خرابا.

من ذلك ما ورد في نص المسرحية : " سعيد : عندما تمطر السماء ، وتتم خصوبة الأرض أعدك بأن تتزوج صالحة ..هون عليك .

حمود : وإن لم تمطر السماء ...هل سأبقى دون خصوبة ؟

سعيد : سنبقى جميعا دون خصوبة ..هي الأرض ياولدي يقتلها الظمأ ويقتلنا معها ." (٢١٧)

فالعلاقة بين النصين ليست علاقة اجترار ، وليست علاقة امتصاص ، أو حوار ، وربما قلت – وقد أجزم –بأن الحارثي لا يعي تجربة (أسطورة أوديسيوس ، وقصيدة الأرض الخراب) أو يتمثلها وهو يكتب مسرحيته ، وبكل تأكيد فإن هذه النصوص غائبة عن إدراك الحارثي ، وهذا ما منح الأخير قدرة حرة على تمثل حالته الإبداعية .

فالحارثي ليس في حالة حضور وتقرير ، بل الحضور والفعل هو للنص وحده ، مع النصوص الأخرى السابقة عليه .

٥- جمالية الفضاء المسرحي : ففي مسرحية شدت القافلة (٢١٨) اختار الحارثي فضاء طبيعياً يبدو في ظاهره قحلاً، جافاً بل متقشفاً ، وهو الصحراء، لكنه استطاع بقدرته الفنية العالية أن يجعله فضاء أسطورياً ثرياً برموزه، وطبقاته الدلالية العميقة محوّلاً قحطها إلى جنّة أسطورية في عالمه النصي المتخيل مستنطقاً أحجارها ورمالها وشمسها وحرّها.. ، فالصحراء تظلّ متماهية في أساطيرها وأسرارها المغلقة بحيث لا تُمكّن المبدع من الولوج

إلى عالمها، والحارثي لا يحفز طاقاته لاختراق الصحراء، بل الصحراء هي التي تنفذ إليه وتسيطر على إيقاع قلمه ، لذا تزخر مسرحية " شدت القافلة " بمقاطع وصفية للصحراء تتمتع بدفقات شعرية راقية، تشوبها مسحة من الغموض والإبهام الممزوجين بشيء من الخوف من المجهول ، ومن الفراغ الموحش في الصحراء، وقد ساعد هذا الفضاء المترامي للكاتب بأن يجعل عدد شخصياته قليلا الأمر الذي يُوسّع هامش التحليل والتأمل في كهوف الذات البشرية، حيث تفصح الصحراء عن محدودية مادية مذهلة، وتقشف يضطر معه بطل المسرحية لمحاورة الذاكرة وإفساح ذاكرته عن آخرها للتخييل، والتأمل لقلة الشخوص بالطبع ، فهذا الفضاء الرحب يضع الإنسان في مواجهة صريحة مع ذاته، لممارسة جدلية البقاء بين فكي الجوع والعطش والتيه في عالم كل أبجديته شظف العيش والصراع من أجل البقاء .

لذا يمكن لنا أن نلخص وظائف التناص بالشكل الجمالي الذي تلحقه اللغة عندما تعطى لها دلالات جديدة ، وفي الإحالة على السياق الذي يعد المرجعية التناصية كما يتلخص في اختصار النصوص إلى مدلولات معرفية تحيل القارئ على التراث ،بالإضافة إلى أن للتناص دورا رمزيا ، وله وظيفة على المستوى التعبيري والانفعالي والعاطفي ، فالكاتب يختار نصوصه المتداخلة حسب حالته النفسية التي يعيشها .

الخاتمة

كانت الغاية من هذا البحث اختبار منهج محدد، وهو التناصّ، وفق فهم جينيت، وتم تطبيقه على المسرح العربي والسَّعودي بشكل عام ،ومسرح الحارثي على وجه الخصوص ، مع تعديلات بسيطة في التقسيم فقط، مع الاعتقاد بوحدة التَّناص، والعمل وفق فهم جينيت لا يعني التقليد، بل يعني الأخذ بخبرة ثقافية ناضجة متكاملة، وهي ملك الإنسانية، وهي نتاج جهود كثيرة متطورة في درس التَّناص، وليست جهداً فردياً، وقد تبين أن فهم جينيت للتَّناص فهم عملي مفيد، وهو الأكثر مناسبة للنَّقد المسرحي .

وفي الواقع يستطيع درس التَّناص أن يكشف عن أغوار العَمل المسرحي، ويمنحه قيمة معرفية وجمالية، ويضع بين يدي الكاتب المسرحي اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي، كما يضع بين يدي المُتلقي طريقة جديدة للتعامل مع الأدب تتسم بالانفتاح الثَّقافي وحرية القراءة، إذ يتيح للمتلقي حرية الفهم والتأويل، ويساعده على سبر أغوار النَّص، مستعيناً بما يملك من ثقافة، وكلما كانت ثقافة المُتلقي أوسع كانت ممارسته للتَّناصية أقوى. وقد يلتقي هذا المنهج مع الأدب المقارن، ولكنه يختلف عنه، في أنه يركز على الوسيلة لا الغاية، فليست غايته إثبات التأثر أو التأثير، إنما غايته البحث عن امتدادات فكرية وجمالية للنَّص في نُصوص أخرى.

وإذا كان التَّناص في الأصل ظاهرة أدبية وتقنية فإن دراسة التَّناص أو التَّناصية **intertextuality** قد غدت منهجاً نقدياً، ومن الضروري إطلاق هذا المنهج في البحوث الجامعية، والأخذ به، وتطبيقه في مجال الرواية والمسرح، بالإضافة إلى ما حظي به من تطبيق في مجال الشعر.

وقد درست في البحث مفهوم التناص وأنواعه في المسرح العربي والسُّعودي

، ثم قمت بدراسة تطبيقية للتناص في مسرح فهد ردة الحارثي فتناولت أهم الدوافع والأسباب التي جعلته يلجأ للتناص منها العوامل النفسية والتي أشرنا فيها إلى رأي بلوم H. Bloom في فهم التناص وتفسيره له بعقدة أوديب، إذ يرى أن الأديب، ولاسيما الشاعر، يعاني من سيطرة الأسلاف، ويحس بما يسميه قلق التأثير Anxiety influence، ولذلك يعمد الشاعر إلى تشويه نصوص الشعراء السابقين، بإقامة تناص معهم، يسطو فيه على شعرهم، ليحقق ذاته . ، ثم أهم أنواع التناص ، وجمالياته التي تحققت في مسرح الحارثي. ولكن لجوء الكاتب للتناص قد تجعله يقع في بعض السلبيات ، منها : التناص مع الأغنية الشعبية في مسرحية شدت القافلة فالأغنية لا تنسجم مع المسرحية في شيء، فهي بالعامية، والمسرحية بالفصيحة، ومستواها الشعري لا يتفق والمستوى الشعري للمسرحية، وهي في غنائيتها لا تتفق والتوتر المسرحي، بل تكسر من حدة الصراع، ويؤكد نشوزها وعدم تلاحمها مع عناصر المسرحية ، ولطالما اخذ النقاد من قبل على مسرح أحمد شوقي المقاطع الغنائية الطويلة .

ولعلّ في هذا ما يؤكّد أن القيمة ليست في التناصّ أياً كان شكله، إنما في توظيفه وحسن التعامل معه .

وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج ، أهمها :

١- فك إيهام مصطلح التَّناص ، وتتبع جذوره في التُّراث العربي النَّقدي والدِّراسات المعاصرة العربية والغربية .

٢- التَّناص ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منها لأي كاتب؛ فالنَّص الأدبي هو عملية استيعاب ، وتمثل ،وتفاعل لكثير من النصوص السابقة ، يتناص الأدباء معها بطرق مختلفة ومستويات متفاوتة .

٣- التأكيد على أن مفهوم التَّناص قابل للتوسيع والإغناء والتطوير، ومما لا شك فيه أنَّه أوسع من مفهوم السَّرقات الأدبية .

٤- التأكيد على أن التَّناص يسهم في الكشف عن أغوار العَمل المسرحي، ويمنحه قيمة معرفية وجمالية، ويضع بين يدي الكاتب المسرحي اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي.

٥- الكشف عن أهم الدوافع التي أسهمت في لجوء الحارثي للتَّناص .

٦- الكشف عن المظاهر التي يتمظهر فيها النَّص الغائب في النَّص الحاضر ، ومستويات تعامل الحارثي مع النَّصوص الغائبة ، وطرق توظيفه لها فقد تكون هذه النَّصوص : أسطورية ، تاريخية ، دينية ، أدبية ، شعبية .

٧- طرق توظيف الحارثي للنَّصوص الغائبة ، فهو تارة يعيد كتابة النَّص الغائب بطريقة اجترارية صامته ، وتارة يوظفه بطريقة امتصاصية تأخذ من النَّص الغائب بقدر ما يهمه التجديد ومواصلة الإبداع في النَّص الحاضر ، وتارة أخرى يوظفه بطريقة حوارية قادرة على هدم النَّص الغائب نص جديد على أنقاضه .

٨- الكشف عن الوظائف الجمالية التي ينهض بها التَّناص في النَّص المسرحي ، فيستحضر الكاتب النُّصوص بكيفيات فنية وإبداعية في نصه الجديد ؛لمنحه كثافة وجدانية ودلالية .

وفي الختام أقول :إن بحثي هذا ليس إلا محاولة لدراسة كاتب مسرحيّ سعوديّ ما زال في طور العطاء ، ويستحق الالتفاتة لدراسة مسرحه ؛ لما يتمتع به من قيم جمالية وفنية تلاحق تطورها عبر مختلف مراحله الفنية المختلفة .

وخلصت إلى أن الرمز هو جمالية من جماليات التَّناص ،أو -كما يسميه أصحاب نظرية التَّناص - بالتَّناص غير المباشر ، فهذه النُقطة تعد بمثابة موضوع آخر يفتح المجال أمام الباحثين والدارسين للخوض فيه ، والإجابة عن الإشكاليات المطروحة حوله .

وخلصت أيضا إلى أن دراسة ظاهرة التَّناص في المسرح السُّعودي ، تعد بمثابة موضوع بكر صالح للدِّراسة والاهتمام .

وختاما أرجو أن أكون قد وفقت في دراسة " جماليات التناص في مسرح فهد ردة الحارثي " فإن أصبت فمن الله وحده ، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان والحمد لله .

هوامش البحث

١- أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد (الزمخشري) : أساس البلاغة ، تحقيق : عبدالرحمن محمود ، دار المعرفة ، بيروت لبنان (د ط) (د ت) مادة (ن ص ص) ص ٤٩٥ .

٢- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري المعروف (بابن منظور) : لسان العرب ، ج ٧، دار صادر بيروت ١٩٨٨م ، مادة (ن ص ص) ، والفيروز آبادي (محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط ، مؤسسة الحلبي وشركاؤه (د ط) (د ت) مج ٢ ، ص ٣١٩ .

٣- جمال مباركي : التَّناص وجمالياته في الشَّعر الجزائري المعاصر ، دار هومة للنشر ، الجزائر ، ص ١١٨.

٤- المرجع السابق ، ص ١١٨-١١٩ .

٥- تيز تودوروف وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي) ترجمة : أحمد المديني ، دار الشّؤون الثقافية ، بغداد العراق ١٩٨٧م ، ص ١٠٣.

٦- المرجع السابق ، ص ١٠٥.

٧- نور الدين السَّد:الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج٢، دار هومة للنشر، الجزائر ، ص ٩٦.

*اللانصوص:هي نصوص غير أدبية ، كالكلام اليومي ، والرموز والإشارات التاريخية ، وبعض الأقوال المأثورة .

٨- جوليا كريستيفيا :علم النص ،ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٩١م ، ص ٧٨.

٩- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

١٠- جمال مباركي : التَّناص وجمالياته ، ص ١٢٤-١٢٥.

١١- صلاح فضل: مناهج النَّقد المعاصر، دار الآفاق العربية ، د ط ، د ت ،ص

١٥٣ .

١٢- انظر: رولان بارت : لذة النَّص ، ترجمة فؤاد صفا وحسين سبحان ، دار توبقال للنشر ، المغرب ١٩٨٨م ، ص ٣٧ .

١٣- سعيد يقطين : الرواية والتُّراث السَّردي (من أجل وعي جديد بالتُّراث) المركز الثقافي العربي بيروت ، ط١ ١٩٩٢م ، ص ٣١ .

١٤- رولان بارت : نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي ، ط١ ، مركز النماء الحضاري ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٩٤م ، ص ١٠ .

١٥- المرجع السابق ، ص ١١ .

١٦- مصطفى السَّعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية ،دار المعارف القاهرة (د.ت) ، ص ١٩ .

١٧- المرجع السابق ، ص ١٣٠ .

١٨- نقد وحقيقة ، ص ٢٤ .

١٩- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص ٩٨ .

٢٠- المدخل اللغوي في نقد الشعر ، ص ٢٤ .

٢١- المرجع السابق ، ص ٢٤ .

٢٢- انظر: في أصول الخطاب النَّقدي الجديد ، ص ١٠٩ .

٢٣- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص ٩٨.

٢٤- سعيد يقطين : انفتاح النَّص الروائي (النَّص والسياق) المركز الثَّقافي العربي ، المغرب ، ط٣، ٢٠٠٦م ، ص ٩٦-٩٧ .

٢٥- المرجع السابق ، نفس الصفحات .

٢٦- المرجع السابق ، نفس الصفحات .

٢٧- المرجع السابق ، نفس الصفحات .

٢٨- الرواية والتُّراث السَّردي ، ص ٢٨ .

٢٩- عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي بجدة ، ص ٣٢٤ بتصرف

.

٣٠- المرجع السابق ، ص ١٣ .

٣١- بدوي طبانة : السرقات الأدبية ، ط٢ ، دار الثقافة بيروت ١٩٨٦م ، ص ٣ .

٣٢- الزوزني : معلقة زهير بن أبي سلمى ، شرح المعلقات العشر للزوزني ، دار صادر بيروت (د.ت) ، ص ٧٠ .

٣٣- شرح المعلقات العشر للزوزني ، ص ١٣٧.

٣٤- ابن رشيق أبو على حسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٣م ، ص ٧٠ .

٣٥- إيليا الحاوي : شرح ديوان أبي تمام ، دار الكتاب اللبناني ١٩٨١م ط١ ، ص ٢٧٠ .

٣٦- ابن عبد ربه أحمد : العقد الفريد ، ج٢، المطبعة الشرقية القاهرة ١٩١٦م ، ص ٩٩.

٣٧- ابن خلدون عبدالرحمن العربي : المقدمة ، تحقيق درويش الجويدي ، ط٢، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٩٦م ، ص ٥٧١.

٣٨- المرجع السابق ، ص ٥٤ .

٣٩- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص ١٠٢ .

٤٠- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشِّعري (استراتيجية التَّناص) ، المركز الثَّقافي العربي لبنان ١٩٩٢م ، ص ١١٩-١٢١ .

٤١- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص ١٠٣ .

٤٢- محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي ، المغرب ٢٠١٠ م ، ط٣ ، ص ٨٢ .

٤٣- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص ١٠٣ .

٤٤- انفتاح النّص الروائي ، ص ٩٢-٩٨ .

٤٥- المرجع السابق ، نفس الصفحة .
٤٦- الرواية والتُّراث السَّردي ، ص ٢٨-٢٩ .
٤٧- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص ١١٠ .
٤٨- انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، ص ٩٩ .
٤٩- المرجع السابق ، نفس الصفحة .
٥٠- انظر : محمد بنيس : ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب ، ط١ ، دار العودة بيروت ١٩٧٩م ، ص ٢٥١ .
٥١- محمد بنيس : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ص ٩٦-٩٧
٥٢- الرواية والتُّراث السَّردي ، ص ٢٨.
٥٣- الخطيئة والتكفير، ص ٥٦.
٥٤- عبدالملك مرتاض : فكرة السَّرقات الأدبية ونظرية التَّناص ، ص ٦٩-٩٣.
٥٥- ينظر: معجب العدواني ، رحلة التناصية في النقد العربي القديم ، www.m-adwani.8m.com
٥٦- صالح الغامدي : ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتّناص ، علامات العدد ٠٢ ، ص ١٨٣-١٨٩.
٥٧- جيرار جينيت : ناقد فرنسي خصص العديد من المؤلفات لدراسة الظاهرة التناصية على طول مسيرته النقدية كجامع النص Architexte1979 ، وأطراس Palimpsestes1982، وعتبات Seuils1988 .
٥٨- انفتاح النَّص الروائي ، ص ٣٤ .
٥٩- المرجع السابق ، نفس الصفحة .
٦٠- جيرار جينيت : مدخل لجامع النَّص ، ترجمة : عبدالرحمن أيوب ، ط٢ ، دار توبقال ، الدار البيضاء (المغرب) ، ١٩٨٦م ص ٩٤ .
٦١- الخطيئة والتكفير ، ص ٧٩ .
٦٢- التَّناص وجمالياته ، ص ١٥٢.

٦٣- انفتاح النَّص الروائي ، ص ٣٣ .

٦٤- ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٦١.

٦٥- المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .

٦٦- المرجع السابق ، ص ٢٥٣.

٦٧- التَّناص وجمالياته ، ص ١٥٧.

٦٨- ظاهرة الشّعر المعاصر ، ص ٢٥٣.

٦٩- المرجع السابق .

٧٠- المرجع السابق .

٧١- محمد عبدالمطلب: التناص عند عبدالقاهر الجرجاني ،ص٥٥، مجلة علامات في النقد ،ج٣ مج ١،النادي الأدبي بجدة ١٤١٢-١٩٩٢م .

٧٢- الخطيئة والتكفير ، ص ٣٢٤-٣٢٥.

٧٣- ظاهرة الشعر المعاصر ، مرجع سبق ذكره .

*جعل جينيت التَّناص المتفرع Hypertextualité نوعاً واحداً، ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن قصة، ومتفرع عن طريقة ، وسيدرس البحث كل شكل على حده ، وسيسميه نوعاً.

٧٤- د. أحمد زياد ، التَّناص في المسرح العربي ،..http://thakafamag.com/index

٧٥- المرجع السابق .

وانظر: ممدوح عدوان : هملت يستيقظ متأخرا ، دار الزاوية ، ط٢ ، ١٩٨٩م .

٧٦- سعد أبو الرضا : مقال (الجنادرية ، توظيف التُّراث في المسرح السعودي) ، مجلة المسرح الوطني ، ع 192، السنة التاسعة عشر ، يوليو 1998م .

٧٧- د.لطيفة البقمي ، الاتجاهات الفنية في المسرح السُّعودي المعاصر ؛ المسرح الفكري نموذجاً ، رسالة دكتوراة ، جامعة القاهرة 2011م ، ص 27-28 .

٧٨- مجدي وهبة ، مصطلحات الأدب ، دار العلم للملايين .

٧٩- د. أحمد زياد ، مرجع سبق ذكره .

٨٠- المرجع السابق .

انظر : سعدالله ونوس : بائع الدبس الفقير، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥.

٨١- رجاء عالم : الموت الأخير للممثل ، دار الآداب ، بيروت 1987م .

٨٢- د.لطيفة البقمي ، ص 235 .

٨٣- د. أحمد زياد ، مرجع سبق ذكره .

٨٤- المرجع السابق .

٨٥- المرجع السابق .

٨٦- راشد الشمراني : شدد بن عنتار ، مجلة قوافل ، السنة الثالثة ، العدد السادس ، شوال 1416-1996م .

٨٧- المصدر السابق .

٨٨- د. أحمد زياد ، مرجع سبق ذكره .

٨٩- المرجع السابق .

٩٠- ممدوح عدوان : تحولات عازف الناي ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩م ، ص ١٧٥.

٩١- صلاح عبدالصبور : ديوان صلاح عبدالصبور ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧م، مجلد٣ ، ص ٧١١.

٩٢- ملحة عبدالله : مؤلفات ملحة عبدالله سيدة المسرح السُّعودي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ٣ ، ص ٦٠ .

٩٣- المصدر السابق ، ص ٦٢.

٩٤- د. أحمد زياد ، مرجع سبق ذكره .

٩٥- د. لطيفة البقمي ، ص 115.

٩٦- المرجع السابق ، ص 387.

٩٧- د. أحمد زياد ، مرجع سبق ذكره .

٩٨- ديوان صلاح عبدالصبور ، دار العودة ، ص ٣٦٤-٣٦٥.
٩٩- سعدالله ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني ،اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٧٣م
١٠٠- عزالدين المدني: ديوان الزنج،الدار التونسية للنشر ،١٩٧٣م، ص ١٠٤-١٠٧.
١٠١- محمد عبدالله العثيم : الهيار ، نادي أبها الأدبي ، 1420هـ .(المقدمة).
١٠٢- المصدر السابق ، (المقدمة).
١٠٣- سامي الجمعان : نصوص مسرحية ، المجموعة الأولى ، ط1 2003م ، الأردن
١٠٤- علي عقلة عرسان : تحولات عازف الناي ، اتحاد الكتاب ،دمشق ،١٩٩٩م .
١٠٥- مؤلفات ملحة عبدالله سيدة المسرح السعودي ، ج4 ، 2005م ، ص ١٢٩.
١٠٦- المصدر السابق ، ص 60-61 .
١٠٧- د. أحمد زياد : مرجع سبق ذكره .
١٠٨- سعدالله ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني ،اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٧٣م، ص ٢٨.
١٠٩- ممدوح عدوان :هملت يستيقظ متأخرا ، دار الزاوية ، ط٢ ١٩٨٩م ، ص ٣٤.
١١٠- سامي الجمعان : مصدر سابق .
١١١- ملحة عبدالله : ج4 ، ص 107-109.
١١٢- د. أحمد زياد : مرجع سابق .
١١٣- المرجع السابق .
١١٤- فهد ردة الحارثي ،(اتصال شخصي) .
١١٥- السابق .

١١٦- السابق .
١١٧- السابق .
١١٨- السابق .
١١٩- السابق .
١٢٠- السابق .
١٢١- السابق .
١٢٢- فهد ردة الحارثي: قصاصات مسرحية، نادي الطائف الأدبي 1431هـ ،ص 8 .
١٢٣- المرجع السابق ، ص 70 .
١٢٤- فهد ردة الحارثي ، (اتصال شخصي) .
١٢٥- السابق .
١٢٦- السابق .
١٢٧- قصاصات مسرحية ، ص 26.
١٢٨- يونس محمد عبدالرحمن : تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح السُّعودي المعاصر والحديث ، دار الكنوز الأدبية ط1، 1995م ، ص 47 .
١٢٩- حنفي حسن:التُّراث والتجديد ،مكتبة الأنجلوالمصرية ، ط3 ، 1978م ، ص 13
١٣٠- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1996م ، ص 39 .
١٣١- سيد علي إسماعيل : أثر التُّراث الغربي في المسرح المعاصر ، ص 43 .
١٣٢- التُّراث والتجديد ، ص 23
١٣٣- فهد ردة الحارثي ، (اتصال شخصي) .
١٣٤- لذة النص ، مقدمة الكتاب ، ص ٦.
١٣٥- السابق ، ص ٥٦.

١٣٦- قصاصات مسرحية ، ص ١١٣.

١٣٧- حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص المصطلح والقيمة ، علامات ج٥١، م ١٣، محرم ١٤٢٥- مارس ٢٠٠٤ م .

١٣٨- فهد ردة الحارثي ، (اتصال شخصي) .

١٣٩- انظر : د.عبد الواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي ، ج3 ، ط1 1983م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (الواقعية) .

١٤٠- د.إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدِّرامية والمسرحية ،٦٥٩.

141- Thomas .R.Whitaker : Holding up the Mirror :Deception as Revelation in the Theater .Social Research ,vo1.63,No.3 Fall 1996.p 702.

١٤٢- إبراهيم حمادة ، ٦٥٩.

١٤٣- عرف المسرح الكلاسي في أيام اليونان (الواقعية) لا سيما في مآسي يوربيدز ، وملاهي أرستوفانز ، وغيرهم من الكتاب الذين ضاعت مؤلفاتهم ، ومعظم مآسي يوربيدز إذا نزعنا عنها الشعر وما كان يرتبط به من صنعة مسرحية هي بموضوعاتها من صميم المذهب الواقعي ؛ لأنه كان في كل منها يعرض مشكلة اجتماعية أو يهاجم خرافة دينية أو يسخر بمبدأ سياسي أو يهدم تقليدا سخيفا من التقاليد ، وكذلك كان ارستوفانز ، وهكذا كان يفعل موليير في كثير من ملاهيه التي كان يسخر فيها كثير من ألوان السلوك والناس .

١٤٤- انظر : رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٧م ، ص ١٤٧ .

١٤٥- د.عزالدين إسماعيل : الأدب وفنونه ص ٤٤ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

١٤٦- د. ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) ، مكتبة لبنان ، ط١ /١٩٩٧م، ٥١٨-٥١٩ .

١٤٧- دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ، ونماذج من أشهر المسرحيات،

مكتبة الآداب القاهرة (د.ت)، ص ١٦١-١٦٢.

١٤٨- فهد ردة الحارثي : يوشك أن ينفجر ، نصوص من مسرح الشَّخص الواحد (المونودراما) ، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بالطائف ، ١٤٣١هـ ٢٠٠٩م .

١٤٩- المصدر السابق ، ص ٧٠-٧١ .

١٥٠- المصدر السابق ، ص ٧٤ .

١٥١- المصدر السابق ، ص .

١٥٢- جبور عبدالنّور : المعجم الأدبي ، ص ٢٤١ .

153- Katerina Vassilopowlou : Possible Worlds in the Theatre of the absurd (papers from the Lancaster University postgraduate conference in linguistics and language Teaching, Volume .)2007p.121.

154- Barbora Machalická .Philo sophical and Psychological Aspects in Edward Albee's Plays2002 University of Pardubice, Faculty of Humanities, Department of English and American Studies.p.12.

155- Ibid .p. 11

156- -Katerina Vassilopowlou : 2007.p.122.

١٥٧- معجم المصطلحات الدِّراميّة والمسرحيِّة ، ٣٩٩ .

١٥٨- نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧م ، ص ١٢٥-١٣٠ .

159- Barbora Machalická : p.12.

160- I bid.p14.

١٦١- د. شاكر الحاج مخلوف :دراسات في المسرح العالمي ، الناشر شركة أوروك للصحافة والنشر والترجمة ،دراسة ١٩٩٨م ، ص ٥٩.

162- Barbora Machalická : p.14.

163- Neema Parvini : N. F. Simpson and The Theater of the Absurd ,Platorm, vol.3,no.1. p. 37.

١٦٤- معجم المصطلحات الدِّراميِّة والمسرحيِّة ، ٢٥٣ .

١٦٥- جلال العشري : لن يسدل الستار ، ص٥٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٧م .

١٦٦- المرجع السابق ، ص ٦١ .

١٦٧- د.محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ص١٨٠، مكتبة الشباب ١٩٨٥م .

168- -Dan Pinchbeck: A Theatre of Ethics and Interaction? Bertolt Brecht and Learning to Behave in First-Person Shooter Environments, Dept. of Creative Technologies, University of Portsmouth, Hampshire, UK.p.9 .

١٦٩- Motive : الدافع هو طاقة داخل الكائن الحي إنسانا أو حيوانا تدفعه إلى القيام بسلوك أو نشاط معين (سواء كان حركيا أم فكريا ، أم تخيليا ، أم انفعاليا ، أم فسيولوجيا) تحقيقا لهدف معين هو إشباع هذا الدافع . ويمكن تقسيمها كما فعل فرويد وتلاميذه إلى قسمين بحسب شعور الشخص ووعيه بوجودها داخل نفسه : الدوافع الشعورية ، والدوافع اللاشعورية .

انظر د.فرج عبدالقادر طه وآخرون : موسوعة علم النفس (التحليل النفسي) مكتبة الأنجلو المصرية ، ط١-٢٠٠٩م ، ص ٥١٧.

170- -Harold Bloom ,The Anxiety of Influence .A the ory of poetry New York oxford univer sity press 1973 p468-469

وينظر : هارولد بلوم إعادة إنتاج الأثر الشعري ، محمد عبدالسلام http:llwww.alimbaratur.com

١٧١- نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء –المغرب ط7، 2005م ، ص 228.

١٧٢- جمال مباركي : جماليات التَّناص الأدبي ، مجلة فكر وإبداع ، د.ت. وانظر: أحمد زكي صالح : نظرية الجشطلت (علم النفس التربوي) ط13 ، (د.ت).

١٧٣- المرجع السابق .

١٧٤- الخطيئة والتكفير ، ص ١٥.

١٧٥- التناص عند عبدالقاهر الجرجاني ، ص٥٥

١٧٦- د. حسن علي المخلف : (توظيف التُّراث في المسرح ، دراسة في مسرح ونوس) ، دمشق ط1، 2000م ، ص 42.

١٧٧- د. أحمد زياد : مرجع سبق ذكره .

١٧٨- فهد ردة الحارثي : مسرحية بازار ، غير منشورة ، حصلت عليها من المؤلف (مقدمة المسرحية) .

١٧٩- المصدر السابق .

١٨٠- فهد ردة الحارثي : مسرحية تفاصيل الغياب ، غير منشورة ، حصلت عليها من المؤلف

وانظر : هنرك إبسن : بيت الدُّمية ، مسرحية اجتماعية في ثلاث فصول ، ترجمة :كامل يوسف، (طبعة خاصة مع ملحق صحيفة الحياة) دار المدى للثقافة والنشر ، 2007م .

١٨١- المصدر السابق .

١٨٢- فهد ردة الحارثي :مسرحية (المحتكر) ، كتاب قوافل، النادي الأدبي بالرياض ١٤٣٢هـ .

١٨٣- مسرحية (البابور) .

١٨٤- مسرحية (شدت القافلة) .

١٨٥- مسرحية (البابور) .

١٨٦- فهد ردة الحارثي:(نصوص مسرحية ، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بالطائف ، 1431هـ 2009م .

١٨٧- المصدر السابق .

١٨٨- سورة الشرح آية (٦).

١٨٩- أبو فراس الحمداني : ديوان أبي فراس الحمداني ، رواية أبي عبدالله

الحسين بن خالوية ، دار صادر ، بيروت ، ١٤١٠-١٩٩٠م .
١٩٠- أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مدبولي القاهرة ، ط3، 1407هـ 1987م.
١٩١- عبدالرحمن الحجي : التاريخ الأندلسي ، ص 59 .
١٩٢- شرح المعلقات العشر ، ص ٨٦.
١٩٣- بدر شاكر السياب : (ديوان بدر شاكر السياب) ، دار العودة ، بيروت ، المجلد الثاني ، ٢٠٠٥م ، قصيدة أنشودة المطر ، ص ١١٩-١٢٤.
١٩٤- (نصوص مسرحية غير منشورة) .
١٩٥- (نصوص مسرحية غير منشوة).
١٩٦- (نصوص مسرحية غير منشورة) .
١٩٧- مسرحية (بازار) .
١٩٨- (نصوص مسرحية غير منشورة) .
١٩٩- (نصوص مسرحية غير منشورة) .
٢٠٠- مسرحية (البابور) .
٢٠١- (نصوص مسرحية غير منشورة) .
٢٠٢- مسرحية (بازار)، (المقدمة).
٢٠٣- فهد ردة الحارثي : كنا صديقين ومسرحيات أخرى ، نادي نجران الأدبي ٢٠١٣م.
٢٠٤- المصدر السابق .
٢٠٥- جماليات التناص ، ص٣١٢ .
٢٠٦- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، المكتبة العصرية بيروت ، 1966م، ص 128 .
٢٠٧- مسرحية (البابور) .
٢٠٨- مصطفى ناصف: نظرية المعنى العربي ، ط2 ، دار الأندلس بيروت

1981م ،ص 97.

٢٠٩- الخطيئة والتكفير ، ص 339.

٢١٠- جماليات التناص ، ص ٣١٧.

٢١١- سعيد سلام : التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، ص 152.

٢١٢- (نصوص مسرحية غير منشورة) .

٢١٣- مسرحية (بازار)، (المقدمة)

٢١٤- جماليات التناص، ص ٣١٤ .

٢١٥- جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، ص 201-202.(نقلا عن).

٢١٦- (نصوص مسرحية غير منشورة) .

٢١٧- المصدر السابق .

٢١٨- المصدر السابق .

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم .
٢- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدِّرامية والمسرحية ، دار المعارف بالقاهرة ، بدون تاريخ نشر .
٣- ابن خلدون عبدالرحمن العربي : المقدمة ، تحقيق درويش الجويدي ، ط٢، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٩٦م .
٤- ابن رشيق أبو على حسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٣م .
٥- ابن عبد ربه أحمد : العقد الفريد ، ج٢، المطبعة الشرقية القاهرة ١٩١٦م .
٦- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري المعروف (بابن منظور) : لسان العرب ، ج ٧، دار صادر بيروت ١٩٨٨م ، مادة (ن ص ص) ، والفيروز آبادي (محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط ، مؤسسة الحلبي وشركاؤه (د ط) (د ت) مج ٢ .
٧- أبو فراس الحمداني : ديوان أبي فراس الحمداني ، رواية أبي عبدالله الحسين بن خالوية ، دار صادر ، بيروت ، ١٤١٠-١٩٩٠م .
٨- أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد (الزمخشري) : أساس البلاغة ، تحقيق : عبدالرحمن محمود ، دار المعرفة ، بيروت لبنان (د ط) (د ت) مادة (ن ص ص) .
٩- أحمد زكي صالح : نظرية الجشطلت (علم النفس التربوي) ط13 ، (د.ت).
١٠- أحمد زياد ، التَّناص في المسرح العربي ،..*http://thakafamag.com/index*
١١- أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مدبولي القاهرة ، ط3، 1407هـ 1987م.
١٢- إيليا الحاوي : شرح ديوان أبي تمام ، دار الكتاب اللبناني ١٩٨١م ط١ .
١٣- بدر شاكر السياب : (ديوان بدر شاكر السياب) ، دار العودة ، بيروت ،

المجلد الثاني ، ٢٠٠٥م ، ، قصيدة أنشودة المطر .
١٤- بدوي طبانة : السرقات الأدبية ، ط٢ ، دار الثقافة بيروت ١٩٨٦م .
١٥- تيز تودوروف وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي) ترجمة : أحمد المديني ، دار الشّؤون الثقافية ، بغداد العراق ١٩٨٧م
١٦- جلال العشري : لن يسدل الستار، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٧م .
١٧- جمال مباركي : التَّناص وجمالياته في الشَّعر الجزائري المعاصر ، دار هومة للنشر ، الجزائر .
١٨- جمال مباركي : جماليات التَّناص الأدبي ، مجلة فكر وإبداع ، د.ت.
١٩- جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري .
٢٠- جوليا كريستيفيا :علم النص ،ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٩١م .
٢١- جيرار جينيت : مدخل لجامع النَّص ، ترجمة : عبدالرحمن أيوب ، ط٢ ، دار توبقال ، الدار البيضاء (المغرب) .
٢٢- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، المكتبة العصرية بيروت ، 1966م .
٢٣- حافظ محمد جمال الدين المغربي : التناص المصطلح والقيمة ،علامات في النقد ج٥١ ،م١٣، محرم ١٤٢٥-مارس ٢٠٠٤م .
٢٤- حسن علي المخلف : (توظيف التُّراث في المسرح ، دراسة في مسرح ونوس) ، دمشق ط1، 2000م .
٢٥- حنفي حسن:التُّراث والتجديد ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط3 ، 1978م .
٢٦- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ، اتحاد

الكتاب العرب ، 1996م .
٢٧- درينـي خشبة : أشـهر المـذاهب المسرحية ، ونمـاذج مـن أشـهر المسرحيات مكتبة الآداب القاهرة (د.ت) .
٢٨- راشد الشمراني : شدد بن عنتار ، مجلة قوافل ، السنة الثالثة ، العدد السادس ، شوال 1416-1996م .
٢٩- رجاء عالم : الموت الأخير للممثل ، دار الآداب ، بيروت 1987م .
٣٠- رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو القاهرة ، ١٩٧٧م .
٣١- رولان بارت : لذة النَّص ، ترجمة فؤاد صفا وحسين سبحان ، دار توبقال للنشر ، المغرب ١٩٨٨م .
٣٢- رولان بارت : نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي ، ط١ ، مركز النماء الحضاري ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٩٤م .
٣٣- الزوزني : شرح المعلقات العشر ، دار صادر بيروت (د.ت) .
٣٤- سامي الجمعان : نصوص مسرحية ، المجموعة الأولى ، ط1 2003م ، الأردن
٣٥- سعد أبو الرضا : مقال (الجنادرية ، توظيف التُّراث في المسرح السعودي) ، مجلة المسرح الوطني ، ع 192، السنة التاسعة عشر ، يوليو 1998م .
٣٦- سعدالله ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني ،اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٧٣م
٣٧- سعيد سلام : التناص التراثي في الرواية الجزائرية .
٣٨- سعيد يقطين : الرواية والتُّراث السَّردي (من أجل وعي جديد بالتُّراث) المركز الثقافي العربي بيروت ، ط١ ١٩٩٢م .
٣٩- سعيد يقطين : انفتاح النَّص الروائي (النَّص والسياق) المركز الثَّقافي العربي ، المغرب ، ط٣، ٢٠٠٦م .
٤٠- سيد علي إسماعيل : أثر التُّراث الغربي في المسرح المعاصر .

٤١- شاكر الحاج مخلوف :دراسات في المسرح العالمي ، الناشر شركة أوروك للصحافة والنشر والترجمة ،دراسة ١٩٩٨م .
٤٢- صالح الغامدي:ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتّناص،علامات العدد ٠٢
٤٣- صلاح عبدالصبور : ديوان صلاح عبدالصبور ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧م، مجلد ٣ .
٤٤- صلاح فضل: مناهج النَّقد المعاصر، دار الآفاق العربية ، د ط ، د ت .
٤٥- عبدالرحمن الحجي : التاريخ الأندلسي .
٤٦- عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير،النَّادي الأدبي الثقافي(جدة)، د.ط .
٤٧- عبدالملك مرتاض : فكرة السَّرقات الأدبية ونظرية التَّناص .
٤٨- عبد الواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي ، ج3 ، ط1 1983م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
٤٩- عزالدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨م .
٥٠- عزالدين المدني: ديوان الزنج،الدار التونسية للنشر ،١٩٧٣م .
٥١- علي عقلة عرسان : تحولات عازف الناي ، اتحاد الكتاب ،دمشق ،١٩٩٩م .
٥٢- فرج عبدالقادر طه وآخرون : موسوعة علم النفس (التحليل النفسي) مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1-2009م .
٥٣- فهد ردة الحارثي : (البابور)،مسرحية غير منشورة ،حصلت عليها من المؤلف.
٥٤- فهد ردة الحارثي : مسرحية بازار ، غير منشورة ، حصلت عليها من المؤلف .
٥٥- فهد ردة الحارثي : مسرحية تفاصيل الغياب ، غير منشورة ، حصلت عليها من المؤلف .
٥٦- فهد ردة الحارثي : يوشك أن ينفجر ، نصوص من مسرح الشَّخص الواحد (المونودراما) ، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بالطائف ، ١٤٣١هـ ٢٠٠٩م .
٥٧- فهد ردة الحارثي :مسرحية (المحتكر) ، كتاب قوافل ، النادي الأدبي بالرياض
٥٨- فهد ردة الحارثي :مسرحية (شدت القافلة) ، غير منشورة ، حصلت عليها

من المؤلف .
٥٩- فهد ردة الحارثي ،(اتصال شخصي) .
٦٠- فهد ردة الحارثي: قصاصات مسرحية، نادي الطائف الأدبي 1431هـ .
٦١- فهد ردة الحارثي:(نصوص مسرحية) ، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بالطائف ، 1431هـ 2009م .
٦٢- فهد ردة الحارثي:(نصوص مسرحية) ،مسرحيات غير منشورة ،حصلت عليها من المؤلف .
٦٣- لطيفة البقمي ، الاتجاهات الفنية في المسرح السُّعودي المعاصر ؛ المسرح الفكري نموذجاً ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة 2011م .
٦٤- ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) ، مكتبة لبنان ، ط١ /١٩٩٧م .
٦٥- مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ،بيروت ١٩٧٤م .
٦٦- محمد بنيس : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، المغرب .
٦٧- محمد بنيس : ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب ، ط١ ، دار العودة بيروت ١٩٧٩م .
٦٨- محمد عبدالله العثيم : الهيار ، نادي أبها الأدبي ، 1420هـ .(المقدمة).
٦٩- محمد عبدالمطلب:التناص عند عبدالقاهر الجرجاني ،مجلة علامات في النقد ، نادي جدة الأدبي ، ج٣مج١، ١٤١٢-١٩٩٢م .
٧٠- محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر، مكتبة الشباب ١٩٨٥م .
٧١- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشِّعري (استراتيجية التَّناص) ، المركز الثَّقافي العربي لبنان ١٩٩٢م .
٧٢- محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي ، المغرب ٢٠١٠ م ، ط٣ .
٧٣- مصطفى السَّعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر .

٧٤- مصطفى ناصف: نظرية المعنى العربي ، ط2 ، دار الأندلس بيروت 1981م

٧٥- معجب العدواني ، رحلة التناصية في النقد العربي القديم .*m-adwani.8m.comwww*

٧٦- ملحة عبدالله : مؤلفات ملحة عبدالله سيدة المسرح السعودي ، ج4-3 ، 2005م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٧٧- ممدوح عدوان : تحولات عازف الناي .

٧٨- ممدوح عدوان :هملت يستيقظ متأخرا ، دار الزاوية ، ط٢ ١٩٨٩م .

٧٩- نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء –المغرب ط7، 2005م .

٨٠- نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧م .

٨١- نور الدين السَّد:الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج٢، دار هومة للنشر، الجزائر .

٨٢- هارولد بلوم إعادة إنتاج الأثر الشعري ، محمد عبدالسلام http:llwww.alimbaratur.com

٨٣- هنرك إبسن : بيت الدُّمية ، مسرحية اجتماعية في ثلاث فصول ،ترجمة :كامل يوسف، (طبعة خاصة مع ملحق صحيفة الحياة) دار المدى للثقافة والنشر ، 2007م .

٨٤- يونس محمد عبدالرحمن : تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح السُّعودي المعاصر والحديث ، دار الكنوز الأدبية ط1، 1995م .

85-Barbora Machalická .Philosophical and Psychological Aspects in Edward Albee's Plays2002 University of Pardubice, Faculty of Humanities, Department of English and American Studies.

86-Dan Pinchbeck: A Theatre of Ethics and Interaction? Bertolt Brecht and Learning to Behave in First-Person Shooter Environments, Dept. of Creative Technologies, University of Portsmouth, Hampshire, UK.

87-Harold Bloom ,The Anxiety of Influence .A the ory of

poetry New York oxford univer sity press 1973 .

88-Katerina Vassilopowlou : Possible Worlds in the Theatre of the absurd (papers from the Lancaster University postgraduate conference in linguistics and language Teaching, Volume.)2007

89-Neema Parvini : N. F. Simpson and The Theater of the Absurd ,Platorm, vol.3,no.1..

90-Thomas .R.Whitaker : Holding up the Mirror :Deception as Revelation in the Theater .Social Research ,vo1.63,No.3 Fall 1996.