آليات التناص ومظاهره في مسرحية الأستاذ (أحمد رضا حوحو)

كمال علوات *

الملخص:

لعل إثارة بعض القضايا الفنية حول مستوى الكتابة الدرامية عند الكاتب رضا حوحو من جديد ، هي استعادة جديدة للقدرة الخلاقة التي يمتلكها هذا الكاتب المميز على مستوى الساحة المسرحية الجزائرية، و بالتالي العمل على إعادة إدراجها من جديد نمطا فنيا مميزا وظاهرة جديدة ومنفردة على مستوى طبيعة النصوص الدرامية التي سادت جيل عصره والتي جاءت بعده ، لاسيما في الوقت الذي تنتقل فيه الكتابة من موقع الاستهلاك اليومي من جهة و الغياب من جهة أخرى إلى مواقع الخلق والإبداع.

وتأتي عملية الاستعادة والإدراج لنصوص الكاتب الدرامية على نحو يتطلب التحليل و التنقيب في مصادرها وخصائصها وجمالياتها الفنية بإخضاعها لمختلف المناهج النقدية الحديثة التي سلطت الضوء على مكنونات الأثر الأدبي والمسرحي، بما فيها المناهج التي تسعى إلى توضيح فكرة العلاقة الترابطية بين النصوص في تداخلها و تعالقها ، على صعيد ما يمكن الاصطلاح عليه في لغة النقد الحديثة بنظرية التناص ، من هذا المنطلق يأتي طرح الإشكالية الرئيسية التي تتمثل في:

طرح الإشكالية: أين تكمن آليات التناص و مظاهره و أشكاله في مسرح الكاتب الجزائري أحمد رضا حوحو؟

فكرة التجديد في البحث: تتمحور في طرح قضايا أخرى في مجال الأدب المسرحي الجزائري وبالخصوص مسرح رضا حوحو الذي سبق وأن عرف في الجانب القصصي فحسب في حين أنه يعتبر من رواد المسرح الجزائري الحديث.

الكلمات المفتاحية: أحمد رضا حوحو ـ المسرح الجزائري ـ مسرحية الأستاذ ـ التناص وآلياته ـ النص الدرامي ـ المناهج النقدية الحديثة ـ العلاقة الترابطية ـ الاقتباس ـ الحوارية ـ باختين ـ رولان بارث ـ مسرحية النائب المحترم

* كلية الآداب واللغات ، جامعة آكلي محند أولحاج بالبويرة . kalaouat@Yahoo.fr .

Abstract :

Raise some questions on the artistic level of playwriting at the dramatist RédhaHouhou again is a new restoration of the creative capacity of the featured author on the art scene Algerian theater. And promote this activity as a new artistic style and feature new unique phenomenon in terms of the nature of dramatic texts of his day and the next, especially as year transfer of writing on one side of the daily consumption and on the other hand his absence to the reality of creation and creativity.

The recovery process and the integration of dramatic texts of the author requires analysis and resource exploration, and stylistic characteristics by subjecting them to various methods of modern criticism that highlight the impact of the structure literary and theatrical, including methods that seek to clarify the concept of correlation between the texts called the theory of intertextuality.

From this point of view, the main issueisputbelow:

The issue: Where do we find the mechanisms of intertextuality and its forms in the theatre of Ahmad RedhaHouhou?

The idea ofrenewalin research: Centered raise other issues in the field of Algerian literature playwright and theater in particular RedhaHouhou who previously knew only in narrative, then it is one of the pioneers of modern Algerian theater.

Key words: Ahmad RedhaHouhou,Algerian theater,the play teacher ,intertextualityand its mechanisms,dramatic text, moderncriticalmethods , Correlation , Adaptation , Dialogism ,Bakhtin,Roland Barthes,the play The Attorneyestimated , Paratext.

مقدمة :

لقد أسهمت الحركة النقدية الجديدة في مطلع القرن العشرين في إثراء الساحة الأدبية والفنية مفسرة مكنونات الإبداع الفني على مختلف الأشكال والأجناس الأدبية والفنية من قصة ومسرحية ورواية. هذا الإثراء الذي سطر في بداية الأمر منحنى يحدد فيه مختلف المفاهيم النظرية في حقل العلوم الإنسانية التي يصعب فيها التوصل إلى تحديد نهائي لها ، لكونها مبنية أساسا على « مبدأ تعدد المعاني(Polysémie) هذا ما يجعل منها مكانا خصبا تلتقي فيه كل الأبحاث الجدية الهادفة إلى اغناء الخطاب المعرفي وتطوير مسألة القراءة النقدية »[1] التي تقوم على تحليل أي إنتاج أدبي وعلى

(1) عبد الوهاب ترو ، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 61/60 فيفري 1989 ، ص76.

مستوى النص بناء على خصائصه وحقوله التواصلية والدلالية .

من هذا المنطلق جاءت محاولة فهم المصطلحات النقدية التي تدعو الدارس إلى الوقوف على المصوغات الفكرية والجمالية التي انبثقت من أحضانها وبلورت توجهاته ، ذلك أن طرح موضوع ما يتوجب في بداية الأمر أن يتحدد في إطار ابستيمولوجي (جذري) ومنهجي واضح قائم على سلسلة من الفرضيات والبراهين ، وينطبق الأمر على مفهوم التناص عندما يتوقف على حقيقة العلمية والاصطلاحية القائمة على« العلاقات الترابطية بين النصوص »[1] بتعدد أشكالها الأدبية والفنية.

مفاهيم أولية حول التناص:

1 ـ النشأة والمفهوم :

مصطلح التناص مفهوم معاصر وظاهرة أسلوبية وتحليلية أفرزها الفكر الغربي في النقد الأدبي ، ومناصها دراسة وتحليل الإنتاج الأدبي بشتى أنماطه الفنية وهذا الإنتاج الإبداعي يقوم على مستويات لغوية وبواعث جمالية تتستر وراء رموز وإيحاءات واقتباسات من نصوص أخرى .

والكتابة الأدبية لها صلة بالكتابات الأخرى ، لأن الكاتب وهو يكتب لا ينعزل عن الكتابات السابقة والآنية التي قد اطلع عليها « فالكتابة ليست إلا حوارا للكتابات الأخرى. فكأن الكاتب حين يكتب ، لا يكتب جديدا ، وإن ظن أنه يبدع ويجدد لأن اللغة ميراث مشترك بينه وبين الكتاب الآخرين ، ولأن الأفكار مطروحة في الطريق ـ على حد تعبير أبي عثمان الجاحظ ـ ويمكن لأي من الناس التقاطها واستعمالها فيما يستعملها هو »[2] بيد أن عملية التحليل تكون منطلقا من نسق بعض المقولات النقدية المفسرة للإبداع من تصورات فكرية وجمالية.

❖ **الحوارية عند ميخائيل باختين*** :

إذا ما تتبعنا نشأة وماهية مصطلح التناص نجد أنه قد ورد ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية ، وبالضبط عند العالم الروسي ميخائيل باختين من خلال كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) ، وقد اعتمد « كمرجع أساسي في النظرية الألسنية

(1) م ن ، ص76.

(2) عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، مساءلات حول نظرية الكتابة ، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران ، دط ، 2003 ، ص281.

* ميخائيل باختين (1895 ـ 1975) BAKHTINE Mikhail ناقد أدبي سوفيتي كان يتردد إلى أوساط الشكلانيين الروس قي لينغراد ، وهو من أهم منظري الأدب في ق20 له دراسات في اللغة و الأدب من أهم أعماله : المنهج الشكلي في التاريخ 1928 ـ الماركسية و فلسفة اللغة 1929 ـ علم الجمال و نظرية الرواية 1965.

والإيديولوجية فقد أثار فعلا موجة من التساؤلات حول إشكالية الملفوظية (Enonciation) التي تنظم بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي»[1] ، واتخذ هذا المصطلح تسمية الحوارية عند باختين .

لكن سرعان ما تبنته جوليا كريستيفا بتسمية التناص حين «استنبطته من باختين في دراسته لدستو فسكي ، حيث وضعت تعددية الأصوات (البوليفونية) والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التناص)»[2] بعدها احتضنته البنيوية الفرنسية واتجاهات سيميائية وتفكيكية من كتابات كريستيفا ورولان بارث وتودوروف** وغيرهم من رواد النقد الحديث .

على الرغم من أن مفهوم التناص يحمل بذورا قديمة ، إذ أنه ساد في الماضي إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم لأن هذه الدراسة لا تكفي للوصول إلى معرفة كاملة بإنتاجهم الأدبي والفني وهذا يتطلب معرفة السلف وأكثر المبدعين أصالة من خلال الرواسب التي تحملها إبداعاتهم السابقة .

على هذا الصعيد فإن تودوروف يؤكد أن هذه الظاهرة التعبيرية تعود إلى الشكلانيين الروس ذلك من خلال «**ما كتبه شيكوفسكي إن العمل الفني يدرك من علاقته بالأعمال الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها**»[3] أثناء التحليل والتنقيب .

ومن جهة أخرى يزيد في تفسير رأيه حول حركية العمل الفني الذي يبدع على نحو من التوازن والتقابل مع نماذج معينة من نصوص معارضة ومتفقة ، وفي هذا الشأن «**يرى أن باختين هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة ، فهو يجزم بأن عنصرا مما يسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد...والفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه وفكره لن يجد إلا كلمات قد تم حجزها**»[4] ويدخل

(1) عبد الوهاب ترو ، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، م س ، ص77.
(2) محمد عزام ، النص الغائب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص28 .
** تريفتان تودوروف (1939) TODOROV Tzvetan باحث و ناقد فرنسي و لد في صوفيا من أصل روسي نشر أعمال الشكلانيين الروس ضمن كتابه نظرية الأدب 1965 له أعمال مهمة في الأدب و النقد و الدلالة منها : الأدب و الدلالة 1976 ـ مدخل إلى الأدب العجائبي 1970 ـ شعرية النثر 1971.
(3) عبد الستار جبر الأسدي ، ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية) ، أنظر الموقع الإلكتروني :
Www.fikrwanakd.aljabriabed.net/indexl.htm
(4) محمد عزام ، النص الغائب ، م س ، ص29.
* جماعة من النقاد الفرنسيين كونت مجلة سميت باسمها ظهرت عام 1960وأخذت اسمها وتوجهها من الشاعر

التناص هنا ضمن مفهوم يقوم على تشكيل نص جديد مع نصوص سابقة ولاحقة .

ومن هنا يؤكد تودوروف أن منطلق التناص كان من الحوارية الباختينية الذي تطور بعد ذلك على يد السميائيين ، لا يمكن عزل فكرة التناص في أصلها عن الأعمال النظرية « لجماعة » تيل كيل *Tel Quel ومجلتها الحاملة لاسمها فقد نشرت المفاهيم الرئيسية التي أعدتها طائفة من منظري الجماعة الذين تركوا بصمات عميقة من جيلهم ، ففي أوج مرحلة لها سنة 1969/1968 ظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة »[1] وعلى يد جوليا كريستيفا في أعمالها المنشورة في المجلة TelQuelو Critique وفي البداية جاءت به لتعريف مصطلح ايديولوجيم Idéologème الباختيني الذي يعني عندها » عيينة تركيبية تدخل في تنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه[2] ، وبعد مرور عشرة سنوات على ظهوره أصبح التناص أكثر تبلورا وأكثر تناولا في المجلات وانتقل من أوروبا إلى أمريكا ، حيث أقيم في نيويورك منتدى دولي سنة 1979 خاص حول ظاهرة التناص وتوسع مفهومه وتولدت منه مصطلحات أخرى .

والتناص Intertextualité على العموم يشكل في معناه « التداخل النصي » فالنص في حالة صيرورته يتقاطع مع نصوص سابقة عليه لا يحصى عددها والتي قد يتمثلها إراديا أو غير ذلك .

بالإضافة إلى أنه مصطلح سميولوجي تشريحي عرفه روبرت شولز قائلا بأن « النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السميولوجيون مثل رولان بارث وجيرار جينيت وجوليا كريستيفا وميكائيل ريفاتير. هو مصطلح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر ، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات Signes تشير إلى نصوص أخرى ، وليس للأشياء المعنية مباشرة والفنان يكتب ، يرسم ، لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص آخر ليجسد المدلولات »[3] ، التي تتناسب مع إنتاجه الإبداعي الجديد من أفكار ورؤى بحيث تميز عمله عن النصوص الأخرى .

هذا المصطلح الذي جاء نتاج توجه فكري واستجابة لحاجيات ثقافية وفنية

الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملا بهذا العنوان عام 1941 الجزء الأول و الجزء الثاني عام 1934 عن دار غاليمار : ينظر وائل بركات ، مفهومات في بنية النص ، دار معد ، دمشق ، ط1 ، 1996 ، ص84.

(1) ب.م . دوبيازي ، نظرية التناص ، تعريب : المختار حسني ، ينظر الموقع :
Www.fikrwanakd.aljabriabed.net/21_30table.htm

(2) عبد الستار جبر الأسدي ، ماهية التناص (قراءة في إشكاليته النقدية) ، م س.

(3) عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، النادي الأدبي ، جدة ، (د.ط) ، 1985 ، ص 321/320.

وباعتباره نظرية نقدية قائمة على تجربة مناصها أن « لا وجود لخاصية الإبداع الخالصة لأن أكثر النصوص أصالة تأكد أنها إعادة لنصوص أخرى أو على الأقل تسجيلات حديثة العهد مغطاة داخلها »[1]، فكل نص يمكن قراءته على أنه فضاء لتسرب ولتحول نص واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى .

ويؤكد ليتش LEITCH من جهة أخرى « أن النص ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة ، ولكنه سلسة من العلاقات مع نصوص أخرى [...] إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أولا شعوريا »[2] ، وهذا المفهوم يوحي أن النص متولد من نصوص أخرى ، بمعنى أنه خلاصة من نصوص لا تعد ولا تحصى ، لأن النص يشكل تعالقا مع النصوص السابقة أو المعاصرة .

❖التناص عند جوليا كريسيفا :

بيد أن أهم إسهام في مجال التناص قام به السميائيون وعلى رأسهم جوليا كريستيفا التي طرحت لأول مرة مفهوم التناص في منتصف الستينات من القرن العشرين ، وذلك في أعمالها المنشورة في مجلة Tel Quel بين عامي (1966 ـ 1967) ، وكان منطلقها من الحوارية الباختينية التي اعتمدت في « **استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستويفسكي ورابليه ، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطابا آخر ، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطابا ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر : النص ، الكاتب ، المتلقي. بالإضافة إلى عنصر التناص الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة** »[3] ففي كل نص تناص ، سواء بوعي من الكاتب أو بغير وعي ، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي ذكرياته وخبراته ومعلوماته السابقة .

على هذا الصعيد يمكن الإقرار على أن التناص عند كريستيفا حوار بين النص وكاتبه وبين ما يحمله من خبرات ، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه وكذا ما يحمله المتلقي من اطلاع سابق وخبرات تعينه على اكتشاف تلك النصوص الغائبة والمتداخلة وهذا ما يفسر انطلاقة كريستيفا من الحوارية عند باختين الذي أطلقت عليه بعدها بالتناص وهي تقول : « **يتشكل كل نص من موزاييك من الشواهد . وكل نص هو امتداد لنص آخر ، أو تحويل عنه** Transformation [4] وبدلا من

(1) CHRISTIAN Achour, BEKKAT Amina, Clefs pour la lecture des récits, Edition de Tell, Algerie, 2002,p101.

(2) عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، م س ، ص321.

(3) محمد عزام ، النص الغائب ، م س ، ص38.

(4)Julia Kristiva,Semiotike,Recherche pour une sémanalyse,Seuil,Pointn°96,Paris,1970,

استخدام مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يتسنى استخدام التناصية وتأتي ازدواجية القراءة للغة الأدبية.

وفي تعريف كريستيفا للنص على أنه إنتاجية فهي تقر« أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى...مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص(الدراسات السيميائية)الخارجية اسم الإيديولوجية الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكن قراءتها ماديا على مستويات بناء كل نص تمتد على مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[1] التي بدورها تعد بمثابة الخلفيات الأساسية في النص.

لابد أن هذا المفهوم الكريستيفي للتناص في النقد المعاصر يكاد يصل إلى الدرجة التي يرى فيها الكثير من الدارسين حتمية التناص في كل نص ، وقد اعتبر قانون النصوص كلها حيث «**أن كل نص هوتناص**»[2] لأن النص الجديد يقوم بفهم وتمثيل وتحويل النصوص التي سبقته ، لذا فهولا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة ـ الكتابة التي تعتبر مرجعية الإنتاج النصي ، وتحدد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها ، ولا يمكننا الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلا عن طريق التناص .

لكن سرعان ما تخلت كريستيفا عن مصطلح التناص عندما لاحظت تسارع بعض النقاد إلى تبني هذا المصطلح أمثال : تودوروف وجيرار جينيت وميشيل آريفي واستخدامه بالمعنى المبتذل وفضلت عليه مصطلحا آخر هو(المناقلة) أو(التحويل)[3] (Transformation) ما انصرفت عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب.

❖التناص عند رولان بارث

يعد (رولان بارث R.Barthes) من بين النقاد السميائيين الذين ساهموا في بلورة مفهوم التناص وتطويره ، متقصيا آثار جوليا كريستيفا ، لأنه لم يستعمل مصطلح التناص إلى غاية 1973 في كتابه « لذة النص » ويتمحور ذلك من خلال مفهومه للنص المقارب لمفهوم كريستيفا.

ويعرفه في مقال له بعنوان« النص » الذي يظهر في L'Encyclopaedia Universalis في 1973 قائلا : « النص إنتاجية ، وهذا لا يعني أنه إنتاج للعمل [...]

(1) جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1991 ، ص22/21.
(2) عبد الستار جبر الأسدي ، ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية) ، م س.
(3) محمد عزام ، النص الغائب ، م س ، ص38.

ولكن المسرح على الرغم من أنه إنتاج أين يربط منتج النص بقارئه. إن النص يعمل في كل وقت ، ومن جهة أخرى عندما يتم اتخاذه»[1] ، فالنص بهذا المعنى يعيد توزيع اللغة والتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه الذي ينتمي إليه.

ويصف بارث عملية تبادل النصوص ـ منطلقا من منجزات كريستيفا محاولة منه للتوسيع والشرح المفصل ـ على أنها » أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه ، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء ، كل نص تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من إستشهادات سابقة »[2] ، لأن المؤلف وهو في مرحلة الكتابة يعتمد على موروثه الثقافي والإطلاع الواسع الذي شكل به نظرته للكون والإبداع بما في ذلك من وسائل هي مادة الإبداع تعينه بما فيها اللغة والأسلوب الشخصي.

من خلال هذه العملية الإلهامية المركبة ، يأتي النص الأدبي والفني الذي هو ميدان ومسرح تدور فيه النصوص القديمة والحديثة ، لكن **بارث** لم يتخذ هذه العملية مسلمة باعتبار هذه النصوص المتداخلة متخفية وراء السطور تتطلب من المتلقي أن يمتلك قوة الإطلاع وموهبة التفسير للكشف عنها و«البحث عن أصول الأثر والمؤثر التي خضع لها رضوخ الأسطورة ، السلالة والانحدار ، أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها ، ومع ذلك فقد سبقت قراءتها : إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس»[3] بل تنصهر وتذوب في نص المبدع الحاضر أكثر من أن تؤدي عملها كما يصبو إليه الكاتب وتخدم أهدافه المبتغاة .

من هنا نستنتج أن بارث لم يزد من مفهوم المصطلح سوى أنه قدم توضيحا واسعا ومفصلا لتنظير كريستيفا حول التناص وعن الحوارية عند باختين ، واكتفى بتقديم معنى لمفهوم النص المتداخل حيث إن «النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون ، فالكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»[4] وكلمة النص Texte عنده تعني النسيج أما نظرية النص فهي«علم نسيج

(1) Christan ACHOUR , Amina BEKKAT, Clefs pour la lecture des Récits , Op Cite, p105
(2) عز الدين المناصرة ـ التناص و التلاص ـ أنظر الموقع :
www.jehat.com/jehaat/a/janatAltaaweel/makalatNakadeya/aaldeenalmounasra.htm#1
(3) رولان بارث ، درس في السميولوجيا ، ترجمة : عبد السلام عبد العالي ، دار توبقال ، 1982 ، ص63.
(4) رولان بارث ، لذة النص ، ترجمة : فؤاد صفا و الحسين سبحان ، المغرب ، 1988 ، (د ط) ، ص40

العنكبوت»[1] ، بمعنى أنه شرح انفتاح النص على الحياة والمجتمع.

❖ المتعاليات النصية(جيرار جينيت G.Genette)

ويتناول الناقد الفرنسي جيرار جينيت من جهته التناص على أنه « متعالي نصي »(Transtextualite) الموازي لمنطلق التداخل النصي الذي يقصد به«الوجود اللغوي وربما كانت أوضح صور الاستشهاد بالنص الآخر ، داخل قوسين بالنص الحاضر »[2] وهنا يكشف لنا العلاقة الكامنة بين النص اللاحق بالنص السابق له .

وهذا المعنى يوحي بالمعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع النصوص الأخرى « كما يتضمن علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير والمعارضة والمحاكاة الساخرة »[3] ، ويحدد جينيت أنماط التناص بمايلي :

ـ **التناص Intertextualité :** وهو المفهوم الكريستيفي المحدد للعلاقة بين نصين أو أكثر ، ويتجلى ذلك بالاستشهاد والسرقة والتلميح ، أو يكون منحصرا بحضور فعلي نص في نص آخر.

ـ **المتناص Métatextualite :** (أوما وراء النص) بمعنى علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر ، بحيث يتحدث عنه دون تلفظه بتعبير آخر« **هي علاقة نقد** »[4] ويكون ذلك بالإشارة .

ـ **النص اللاحق Hypertexte** : تعالق نص لاحق بالمحاكاة أوالتحويل إلى نص سابق ، ومثالها (أوديسة هوميروس) التي تحاكيها (أوليس) جويس وتختلف عنها [5].

ـ **المناص Para texte :** وهو ما نجده في العناوين والمقدمات والذيول ، الصور ، كلمات الناشر ، ومثال ذلك رواية « أوليس » لجويس الذي عنون كل فصل فيها بما يربط مشاهد الأوديسة : عرائس البحر.

ـ **معمارية النص Archi texte :** أو جامع النص ويتضمن علاقة تداخل الأنواع الأدبية من رواية وقصة ومسرحية وشعر وهو الشكل الأكثر تجريدا وتضمنا لأنه يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه على أنه جنس أدبي.

هذه الأنماط الخمسة التي سطرها جينيت قد شرحها في كتابه بعنوان

(1) رولان بارث ، درس في السميولوجيا ، م س ، ص62.
(2) محمد عزام ، النص الغائب ، م س ، ص40 .
(3) جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1986 ، ص90.
(4) ب. م . دوبيازي ، نظرية التناص ، م س.
(5) محمد عزام ، النص الغائب ، م س ، ص40.

« معمارية النص » عام 1986 وبشكل مستقل.

2 ـ قوانين التناص :

يمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناص لها القدرة للكشف عن الحدود الفاصلة بين النص الغائب والنص الماثل وهي :

ـ **الاجترار :** عملية إعادة كتابة النص الغائب « بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية »[1] وفيه يستمد المؤلف مادته من عصور سابقة فينتج عن ذلك انفصال في عناصر الإبداع بين النصوص السابقة واللاحقة ويطفو السابق حتى ولو كان فارغا.

ـ **الامتصاص :** وهي نفس عملية الأول لكن وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي وتحولي« وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب ، وضرورة(امتصاصه) »[2] من خلال النص الماثل المتضمن وكاستمرار متجدد ، والامتصاص هو أعلى درجة من سابقه .

ـ **الحوار :** يشكل أعلى المستويات ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي تزود النص الماثل ببنيات النصوص السابقة سواء معاصرة أو تراثية بحيث تتفاعل معها على قوانين الوعي واللاوعي.

3 ـ التناص في النص الدرامي :

تتجلى وراء أي إنتاج أدبي وإبداعي أو أي عمل فني رسالة معينة تسهم في إبلاغها حتمية تشتمل على بعض الوسائل المختلفة ، وتتمثل هذه الحتمية في عملية التواصل بين المرسل (الكاتب والمبدع) الذي يريد الإبلاغ ، والمتلقي (القارئ والجمهور) الذي يحاول تفسير هذا البلاغ (الإبداع) ، ذلك لأن إدراك مضامين هذا الإنتاج الأدبي أو الفني وأبعاده الجمالية عملية لا تتم إلا من خلال تفاعل مشكلة الثقافة الناص و(المتلقي) التي تسهم في إنتاج النص وتلقيه.

ولعل هذه الحتمية تنطبق على الكتابة الدرامية ذلك لأن« التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني ، هو نوع أدبي يتحقق ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة... والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة ، وكيف يعرضها ، ثم طريقة فهمه لها[3] ، وهذه الحقيقة نابعة

(1) عبد الستار الأسدي ، ماهية التناقض(قراءة في إشكالية نقدية) م س .
(2) محمد عزام ، النص الغائب ، م س ، ص40.
(3) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص27.

من مصادر تاريخية وتراثية واجتماعية قام المؤلف ـ أثناء الاستعانة بها ـ ببلورتها وتعديلها لتصب في مبتغاه وأفكاره التي يريد إيصالها للمتلقي.

. مفهوم التناص في المجال الدرامي:

انطلاقا من نظرية التناص في النص الأدبي التي أقرها كل من جوليا كريستيفا ورولان بارث ، يحاول « باتريس بافيس Patrice Pavis » تقديم تعريف لمصطلح التناص في المجال الدرامي ويقول إنه « **على نفس الكيفية ، النص الدرامي والاستعراضي يقف داخل سلسلة من الإرشادات الدراماتورجية والإجراءات الإخراجية ، وأن بعض المخرجين لم يترددوا في إدراج نصوص أجنبية داخل نسيج النص المراد إعداده حيث تكون العلاقة الوحيدة في المسرحية تيمية وساخرة وتوضيحية** »[1] ، كما يسهم من جهة أخرى في إعداد وتنظيم الحوار بين النص المقتبس والنص الأصلي ، وهذه التقنية التي تميز بين موضع قريني اجتماعي أو سياسي بسيط بناء على عمليات إخراجية متعددة ، ذلك « أن البحث في التداخل النصي يحول النص الأصلي بنفس الحجم على مستوى الدوال والمدلولات ، إنه يعمل على تفجير الخرافة الخطية والإيهام المسرحي ، ويواجه إيقاعين ومجالين من الكتابة غالبا ما تكون متعارضة ، وتضع النص الأصلي بعيدا ومركزة على المادية »[2] ، من هذا المنطلق ينبثق التداخل النصي بتواجد نصين دون إحداث أي تغيير في بنية النص الأصلي ، والتناص هنا يدفع إلى البحث عن العلاقة بين نصين ويعمل على إحداث مقاربات جذرية بالإضافة إلى توسيع أفق الكتابة الدرامية .

تحاول الاتجاهات النقدية الحديثة النظر في المؤثرات النصيّة السابقة على النصّ الدرامي التي تتجلّى في صياغات معلومة أو مجهولة النسب ، وتضمينات واعية أولا واعية في النصّ و انديا ح للذاكرة أو استرجاع ، مما يجعل النصوص المسرحية والنصوص الأدبية الأخرى « تتفاعل فيما بينها ، وتتعالق مشتجرة ، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين. والنصّ تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة أُعيدت صياغتها بشكل جديد »[3] ، بحيث لا تكون هناك حدود فاصلة بين نصّ وآخر ، وإنما يأخذ النصّ من نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد.

وهكذا يبدو(النص الغائب) مكوّناً رئيسياً للنصّ الدرامي(الماثل) ، ذلك أن

---

(1) Patrice Pavis, Op cite, p17 8

(2) Ibid, P178.

(3) محمد عزام ، الكوميديا الساخرة في مسرح عبد الفتاح قلعه جي(مدينة من قش) نموذجا ، ينظر الموقع : Www.awu-study.htm . dam.org/book/indx

النصّ الماثل لا ينشأ من لا شيء «وإنما يتغذّى جنيناً من دم غيره، ويرضع حليب أمهات عديدات وتتداخل فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة. قد كان من شروط تعلّم الشعر عند العرب أن يُطلب من الشاعر، في مرحلة التلقي، أن يحفظ كثيراً من أشعار غيره، ثم ينساها، في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن بشكل جديد. وهكذا يغذّي الوعي اللاوعي»[1]، ويظهر التناص من خلال علاقة تفاعل وتعالق بين نصوص سابقة ونصّ حاضر.

تتعدى الظاهرة التناصية دائرة تداخل النصوص فيما بينها من نفس الجنس لتشمل علاقة ترابطية تخص تداخل الأنواع الأدبية، بناء على مبدأ التحول من الكتابة في إطار جنس ما إلى جنس أدبي أو فني آخر، وقد حدد «جيرار جينيت» هذا المبدأ وهذا التداخل أثناء رصده لمصطلح «المتعاليات النصية»، وأدرج ضمن هذه المتعاليات عنصرا تناصيا يمثل «معمارية النص Archi texte» ويقصد علاقة تداخل الأنواع الأدبية من رواية وقصة، شعر ونص مسرحي، وذلك عبر تمازج العناصر البنائية التي يقوم عليها كل نوع على حدة.

وتنطبق هذه العلاقة التداخلية على النص الروائي والنص المسرحي من خلال مبدأ التحول من الكتابة الدرامية إلى الكتابة الروائية، كما يظهر ذلك في النص الدرامي «إليكترا Electre» للكاتب الفرنسي« جان جيرودو J. Giraudoux »الذي كتب هذا النص مرتين، ففي المرة الأولى لم يبتعد كثيرا عن مصادر ونماذج هذا النص عند المؤلفين اليونانيين أمثال «سوفكل Sophocle ويوريبد Euripide »[2].

لكن في المرحلة الثانية التي تشمل النص الروائي، فقد اعتمد على تقنيات ومصادر مغايرة للنص الدرامي حيث»أدخل لعبة التفاعل بين الخطابين الروائي والمسرحي من خلال مبدأ الانعكاس (spécularité) الذي رسم أبعاد التناص والأشخاص وسرد الحقيقة ‹Narration de la vérité› ضمن إطار قنوات الملفوظية التاريخية (historique énonciation) والملفوظية الجمالية ‹énonciationdiscursive›[3] والتي تستند بطبيعتها في بنية الكتابة الدرامية لأنها تقوم على وصف جمالية الأحداث، بينما الملفوظية التاريخية التي تستند بالدرجة الأولى في مجال الكتابة الروائية لأنها تقوم على عنصر السرد. وهذا الطرح الجديد الذي بلوره «لوسيان ديلنباج» في مصطلح التناص الداخلي المقيد ويمثل تداخل نصوص الكاتب

(1) محمد عزام، ، م ن، ص54.

(2) Voir : JEAN Giraudoux, Electre _ Bordas, Paris, 1985, p : 19 _ 20.

(3) عبد الوهاب ترو، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص81.

الواحد فيما بينها[1].

. الحقول التناصية في النص الدرامي:

إن حتمية التواصل واستمرارية التفاهم في نسيج النص الأدبي في مختلف الأجناس قائمة على مسألة الحضور والغياب ، ولا جدل من تواجدها في متن النصوص الدرامية ، ذلك أن «**طبيعة التناص تتجلى في الهيئة ـ الحالة ـ التي يتم عبرها التواصل**»[2] ، في مستوى النص الدرامي التي تظهر في حقول معرفية ذات أشكال بنائية وفنية تعين المؤلف الدرامي في بناء معماره الدرامي مستعينا بموروثه الثقافي الذي «**فيه تظهر أصالة الكاتب قوية عميقة إلى جانب تأثرهم بسابقيهم وإفادتهم منهم**»[3].

والكاتب الدرامي يتخذ من المواقف الأدبية والفنية والنماذج البشرية طرقا فنية يعبر بها عن آراءه وعن مجتمعه تعبيرا فنيا ، فتتداخل النصوص فيما بينها وتتداخل عبر حقول تناصية تشكل مدلولات وأنساق فنية متفاوتة ومختلفة أنتجتها وطأة التأثر والتأثير ، ومن هذا المنطلق تعامل المبدع مع النص الدرامي وفق منظور وخلفية ثقافية مكنته من إغناء تجربته وفطرته الفكرية والفنية ، وعلى هذا الأساس تداخلت النصوص المسرحية والأدبية فيما بينها مع هذا الموروث الثقافي العالمي والعربي الذي وظف بطرق وتقنيات متفاوتة بين المبدعين.

والحقول التناصية هي«**مجموعة البنى النصية التي تنتمي إلى منطق فكري أو فني**»[4] ، تتداخل وتتعالق مع النصوص الدرامية والأدبية عبر أشكال محددة ولا يمكن الفصل بينها أثناء تلقيها باعتبارها الأساس المساعد على إدراكها واستلهام مضامينها ومقاصدها الفنية والمعرفية وبالتالي فرزها في إطار منهجي يسهل ضبط الظواهر التناصية للوقوف على المكنونات البنائية والدلالية والجمالية ، والحقول التناصية في النص الدرامي متنوعة ومتفاوتة الأدوار والدلالات ، فكل حقل من هذه الحقول يتضمنها المتن الدرامي :

1 ـ « الحقل الديني والعقائدي

2 ـ الحقل الشعبي (التراث)

---

(1) ينظر كواري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1972ـ 1982 ، رسالة ماجستير ، إشراف : عبد الملك مرتاض ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة وهران ، 1999 ، ص37.

(2) م ن ، ص48.

(3) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981 ، ص288.

(4) كواري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1972 ـ 1982 ، م س ، ص50.

3 ـ الحقل التاريخي (أحداث ، شخصيات ، مواقف)

4 ـ الحقل الإيديولوجي.

5 ـ الحقل الأدبي »[1].

آليات التناص وأشكاله في مسرح أحمد رضا حوحو*[2]

تنبثق تجربة الكتابة الدرامية من تقاليد وأعراف قائمة على مرجعية الكاتب من خلال توجهاته وميوله الفكرية وكذا تراثه الشعبي والأدبي والتاريخي فالكاتب أثناء كتابته يستعين بتقنيات إبداعية وخلفيات ثقافية ومعطيات اجتماعية تمثل بالنسبة له المصادر الهامة التي يطعم بها نصه أثناء عملية البناء وخلق شخصياته ورصد الأحداث الدرامية التي من خلالها يتشكل الصراع الذي ينبني بتأثير طبيعة الكاتب الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

وتوظيف هذه المصادر ترتكز على تقنيات وآليات فنية ينطلق منها الكاتب في بناء عمله الدرامي سواء بوعي منه أو بغير وعي« لأن الكاتب بمعايشته لأحداث وقراءات ومواقف على مدى تجربته الشخصية والأدبية ، يختزن الكثير منها وتتجمع في ذاكرته ، ولا يمكن للكاتب بنتيجة ذلك أن يكتب بمعزل عن ذاكرته التي تكون ـ أومن المفترض أن تكون ـ في اللاشعور حين استحضاره لتلك القراءات والمشاهدات »[3] ، وأول هذه التقنيات في الكتابة الدرامية التي نستشفها في نصوص رضا حوحو الدرامية هي التناص ، ومن خلالها نستلهم أهم أشكال التداخل النصي في نصوصه.

وبوصف التناص «**ظاهرة حتمية ومؤكدة وقدر للنص يجعل النص مفتوحا على غيره من النصوص**»[4] ، فتجربة رضا حوحو في الكتابة الدرامية تتضمن

---

(1) م ن ، ص50.

(2)* يعد أحمد رضا حوحو من كبار و رواد الأدب الجزائري و من أفذاذ القصة القصيرة في الجزائر ، من مواليد 1911م ببلدة سيدي عقبة ببسكرة ، كان ناقدا ساخرا ، يهوى الفن و التمثيل و الموسيقى و المسرح ، كان عضوا فعالا في جمعية العلماء المسلمين ، أنشأ جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى و المسرح ، حيث ترجم و اقتبس العديد من المسرحيات منها(عنبسة ـ الأستاذ ــ أدباء المظهر) و هناك مسرحيات مقتبسة عن موليير وفيكتور هيجو و مارسيل بانيول و هي لا تزال مخطوطة منها(النائب المحترم ــ سي عاشور و التمدن ـ البخيل سي شعبان) بالإضافة إلى مسرحيات مستوحاة من التراث العربي القديم منها(صنيعة البرامكة ـ أبو الحسن التيمي) و هي من المسرحيات الضائعة ، كما قام بمسرحة رواية الروائي الفرنسي كزافييه دي مونبتين « بائعة الخبز » و أصبحت مسرحية « بائعة الورد».

(3) همدار جزيري ، بين التصنع و الإبداع ، (مقال نقدي تطبيقي) ، مجلة أوراق كردية ، سوريا ، العدد7 ، 2003/02/01 ينظر الموقع :Ewraq kurdiye/7/index.html Www.amude.com/ewraq

(4) همدار جزيري ، م س .

نصوصا قد وظفها سواء بوعي منه أم بغير ذلك ، ويتجلى هذا التداخل والتعالق في كتاباته مع التراث الشعبي الذي يشمل الأمثال والحكم ، والتناص التاريخي الذي يشمل الأحداث والشخصيات ، التناص الأدبي ويشمل توظيف الشعارات والمواقف الأدبية ، وكذلك حضور أصوات أدباء ومفكرين في بعض المواضع وبالتالي تظهر في الحقل اللغوي .

1 . التناص مع المثل الشعبي :

إن التراث باعتباره « ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد ، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها عادات وتقاليد(...) ، وهو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به ويموت به وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أوفقده »[1] فإنه يعد مادة أولية يصنع منها الكاتب عجينته الإبداعية بعدها تتشكل على هيئة تحدد انتماء الكاتب الاجتماعي والثقافي ، وتميزه عن غيره من الكتاب .

تناصت نصوص رضا حوحو مع التراث الشعبي الذي نجده مبثوثا في ثناياها بكثافة من ناحية الأمثال الشعبية .

وحضوره في المتن الدرامي يفرضه منطق الحوار الذي تبرره مواقف الشخصيات ، وقد يعتمد عليه للكشف عن أهداف الكاتب ومقاصده لأن الكاتب أثناء« **توغله في قلب التراث سينطق ما في أعماقه من معاني وجماليات شكلية تخدم أغراضه الفنية** »[2] ، وانتقاء رضا حوحو وتوظيفه للتراث الشعبي يعكس بالضرورة موقفه وموقف عصره من التراث لأنه نموذج جاهز يسهل عملية التواصل بين أقطاب الفعل الدرامي بين « الكاتب ـ النص ـ المتلقي » .

إن التراث حقل خصب لإثارة المشاعر والأحاسيس وتحريكها ، وإبراز المواقف وإصدار الأحكام ، وهو عنصر أساسي يتخلل نسيج النص الدرامي « **ويسهم في بلورة البناء الفني للحدث** »[3] ، يأتي في النصوص الدرامية في شكل بنية مستقلة تضفي على النص سمات جمالية عن طريق الإيحاء والتفسير الذي

(1) سيد علي إسماعيل ـ أثر التراث العربي في المسرح المعاصر ـ دار قباء للطباعة و النشر ـ القاهرة ـ د ط ـ دت ـ ص40.
(2) وظفاء حمادة ، في تأصيل المسرح العربي ، مجلة الطريق ، العدد4 ، 1993 ، ص163.
(3) كواري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1972 ـ 1982 ، م س ، ص82.

يثير المتلقي ، وجسد رضا حوحو بدوره حقل المثال الشعبي العربي ووظفه كأداة بناء تمكنه من إنشاء فضائه الدرامي.

ويتجلى الحقل التناصي في نص رضا حوحو الدرامي«**الأستاذ**»*[1] حينما يقدم لنا الكاتب شخصية « عبد الحق » البطل الرئيسي الذي يحب لقب الأستاذ ويعشقه بالرغم من أميته وجهله ، وبالمقابل يقدم لنا الشخصية المضادة والمحتالة« زكي » الذي يستغل جهل وأمية »عبد الحق »المريض بحب الأستاذية و التلقب بها ويحاول أن يرفع من شأنه عن طريق هذا المثل الشعبي العربي الفصيح قائلا :

ـ **عبد الحق :** « إنكم تجهلون اسمي على ما أظن ، فإن اسمي « عبد الحق » وليس اسمي« الأستاذ ».

ـ **زكي:** إن اسمكم مشهور عند عامة الناس وخاصتهم « كأنه علم في رأسه نار »[(2)]

وأصل هذا المثل :« **كان أشهر من نار على علم (لا يخفى على الناس القمر)** »[(3)] ، وهو مثل يطلقه العرب على الشخص الذي يعرفه العامة والخاصة من الناس ، حيث إن شخصيته ساطعة مثل القمر في ليلة ظلماء أو نار ملتهبة فوق جبل ، لكن الكاتب غير صيغة المثل الأصلية للدلالة على التهكم والسخرية وتظهر هذه الدلالة حينما صدق « عبد الحق »كلام زكي الذي تبدوعليه علامات الجهل باللغة والموروث العربي ويظن أن النار تشتعل فوق رأسه قائلا :

ـ **عبد الحق :** (يلمس رأسه) يا لطيف !.. في رأسي نار !.. »[(4)].

يتداخل (يتعالق) هذا المناص مع المسرحية بنيويا عبر علامات الترقيم المزدوجتين »..« هذا ما يوحي بوعي الكاتب في إدراج هذا المثل وبالتالي يندرج هذا النوع من التناص بالتناص الواعي أو الشعوري ، أما دلاليا فيحيل المتلقي على حرفية الكاتب في العرف العربي الشعبي ، فالدلالة هنا تتعارض مع ملفوظ « زكي » ، الذي يحاول خداع « عبد الحق » بهذه الحيلة طامعا أن يمده يد ابنته « زينب» مع أنها كانت خطيبة لقريب لها اسمه « ناصر » ، هذا القريب الذي اعتبره

1* مسرحية الأستاذ الفنان أو الواهم موجودة ضمن مجموعته القصصية « غادة أم القرى و قصص أخرى» ، و هي مسرحية من فصل واحد مستوحاة من المشهد الثاني عشر من الفصل الثالث لمسرحية Le bourgeois gentilhomme للكاتب الفرنسي الكوميدي و الكلاسيكي موليير Molière .

(2) أحمد رضا حوحو ، مسرحية الأستاذ ، غادة أم القرى و قصص أخرى ، تقديم : واسني الأعرج ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2000 ، ص251.

(3) جوزاف نعوم هجر ، المنجد في الأمثال و الحكم و الفوائد اللغوية (عربي ، فرنسي) ، دار الشروق ، بيروت ، توزيع المكتبة الشرقية ، لبنان ، د.ط ، ص214.

(4) رضا حوحو، م س، ص252 .

عبد الحق من رجال الأعمال وليس من الأدباء لأن بنت«**الأديب لا تتزوج إلا بأديب! هذا هو قانون الأدب!**»[1] ، كما صرح « عبد الحق »في النص.

وعنصر المعارضة واضح بين دلالة المناص في النسق الدرامي ودلالته في الحقل الشعبي ، لكن زكي يزيد في إبراز خبثه بعدما تأكد من غباوة وسذاجة عبد الحق وهو يقول :

ـ زكي : وإنما لفظة الأستاذ ، تعبير الأدباء ولقبهم المبجل ، يلقبون من شاءوا من الأفاضل المثقفين ، ولا ريب عندنا في أنكم من كبارهم.. »[2] .

ويظهر من خلال المقطع الحواري السابق مدى التلاعب والسخرية بالنص الشعبي من خلال ملفوظ زكي ، إذ أفرغه من محتواه الدلالي عن طريق التحايل في استعماله من جانب وإهمال مضمونه من جانب آخر ، وهذا ما يثير المتلقي ويجذبه إلى حوار مع النص الدرامي .

وموقف الكاتب في هذا الموضع مبني على تنديده بأولئك الذين يدعون الأدب والألقاب المحترمة والراقية وهم جهلة المجتمع ريثما يسقطون في نهاية الأمر عرضة للسخرية والضحك في أيدي الأذكياء والطامعين ، هذا الموقف الذي أورده الكاتب في شخصية « زكي » وزملائه.

لكن بالمنظور الآخر يظهر موقف الكاتب الذي يحمل وجهتين متضادتين اتجاه موقف كل من الشخصيتين« عبد الحق »و« زكي » وهذا الرفض تناوله الكاتب بروح من السخرية والتهكم على هذا المزاج الرديء من الناس.

الوجهة الأولى : الرافضة لتحايل الشخصية المضادة (موقف زكي) التي أفرغت من مضمون المثل الشعبي في الواقع والحامل لمعنى إيجابي ، ثم غيرت بنيته الشكلية في مضمون النص الدرامي والحامل لمعنى سلبي ويمثل ادعاء الأدب لتحقيق أغراض شخصية .

الوجهة الثانية : الرافضة لسفاهة الشخصية (موقف عبد الحق)على الرغم من كونها الشخصية البطلة في النص الدرامي إلا أنها تجهل العرف الشعبي لضعف المستوى المعرفي عندها والرغبة الجامحة التي تريد تحقيقها وتمثل الولوع بالألقاب الأدبية التي لا تناسبها.

والتفاعل الحاصل من جراء توظيف المثل يستشف من خلال تعارض

(1) رضا حوحو، م ن ، ص259 .
(2) رضا حوحو، م س، ص252.

الموقفين : موقف الكاتب/ موقف الشخصيتين(عبد الحق وزكي).

. أثر البنية التناصية من الناحية الدلالية :

ـ موقف الكاتب ← تباين بين مبدئه وطبيعة الشخصيتين في الواقع

ـ موقف البطل عبد الحق ← تباين بين طبيعته ومعنى المثل الشعبي الفصيح

ـ الحالة النفسية لزكي ← تباين بين حالته النفسية ومنطوق النص الشعبي

ـ الواقع الاجتماعي ← تباين بين النص الدرامي والواقع الاجتماعي

ـ بؤرة الصراع ← تباين بين الواقع المنشود والواقع الاجتماعي.

ـ من خلال تباين المواقف بين الشخصيات ، وبين الواقع الدرامي والواقع الاجتماعي يضع الكاتب المتلقي في عبثية المعنى المتولد من جراء الصيغة الخاطئة للمثل الشعبي فينساق(المتلقي) نحو السخرية من الشخصيتين ، وهذه الخاصية تجعل المتلقي يتمرد وينساق وراء الأحداث.

الواقع أن خاصية التناص مع التراث الشعبي متوفرة في نصوص رضا حوحو بشكل كبير خاصة المسرحيات المكتوبة باللغة العامية رغبة منه في محاكاة لغة العوام فاضطر إلى تطعيمها بالأمثال والكنايات الشعبية.

2 . التناص الأدبي :

المسرحية من حيث أنها جنس تعبيري واسع الأفق غير منته في تكونه لأنه مفتوح على بقية الأجناس الأدبية والفنية الأخرى ، ويستمد منها بعض عناصرها ، حتى وإن حملنا عليه خصوصية التعامل معه بوصفه فن شامل وجامع أو ممارسة اجتماعية وجماعية تقوم على الحضور الحي للممثل والمتفرج ، فهو بطبيعته يتفتح على كل الأجناس الأدبية على مستوى النص والفنون الأخرى على مستوى العرض ، «ونظرا للتداخل الذي تشهده الساحة الثقافية المعاصرة بين الأجناس الأدبية وبين الفنون بشكل عام أصبح من الصعب رصد الخصوصية المسرحية»[1] وعزلها عن تلك الأجناس.

يبدو التناص الأدبي مبثوثا في ثنايا النص الدرامي بحيث يتربع على النسيج الدرامي لنصوص رضا حوحو ، واستمد مرجعيته من حضور أصوات جيل من

(1) حنان قصاب و ماري الياس، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص186.

*2 وهي مسرحية اقتبسها رضا حوحو عن مسرحية « توباز Topaz« للكاتب المسرحي الفرنسي مارسيل بانيول Marcel Pagnol

الأدباء وشعراء العرب ، هذه الأصوات التي أثبتت كفاءة الكاتب في المجال الأدبي والفني ويبدو ذلك من الناحية الفنية بتوظيفه تقنيات جديدة مثل توظيف الحكم والشعارات الأدبية والاعتماد على أسلوب الرمز والإيحاء.

ففي مسرحية «**النائب المحترم**»*[1] يشرع الكاتب بوصف المنظر المكاني الذي تبدأ فيه أحداث المسرحية ويمثل القسم الذي يدرس فيه « زعرور » ، فينبه المتلقي بوجود لوح مكتوب عليه هذا الشعار الأدبي المعروف« لا ينجح في الحياة إلا الرجل الشريف »[(2)] هذه العبارة التي تمثل الشعار الأدبي الذي يتناص مع النص الدرامي بنيويا عبر علامات الترقيم ، وأما على المستوى الدلالي فإنه يبدي صفة الشرف على أنه خلق وفضيلة تؤدي إلى الفوز والفلاح.

استهل الناص مسرحيته بهذا الشعار الأخلاقي الذي تجلى في طابع أدبي وأسلوب وعظي ديني يكشف عن الانتماء الفكري والديني للكاتب المنبثق من التيار الفكري الإصلاحي والتربوي الذي تتزعمه جمعية علماء المسلمين والكاتب عضو بارز في هذه الجمعية.

شكلت العبارة إلى حد كبير داخل النسق الدرامي للنص ، المنطلق الذي توقف عليه البناء الفني لفكرة المسرحية من بدايتها إلى نهايتها ، فشخصية « زعرور » التي كانت تؤمن بهذا المبدأ الخلقي السامي بحيث تساير معه عبر الخط الدرامي بالرغم من فقره وبطالته إلا أن الواقع المزري قد دفع به إلى الإعراض عن مبدئه الخلقي والانغماس في الرذيلة والاحتيال ، وقد عبر عن موقفه هذا في حواره الأخير قبل أن ينتهي به المطاف إلى الانتحار :

زعرور : أجل ، لما كنت شريفا نزيها ، كنت أتضور جوعا ، لما انغمست في الرذيلة والاحتيال أصبحت غارقا في الأموال وزيادة على ذلك منحوني وسام المعارف والعلوم ـ يا لسخرية الزمن إني فخور بوسامي ، لقد خدعت المجتمع وسخرت منه... ».

وفي موضع آخر من المسرحية يظهر التضاد مع الشعار الخلقي الايجابي الأول ونتيجته ، ذلك في توظيف الحكمة والشعارات الأدبية على الوجه السلبي ، وهذا التضاد تكشفه مواقف الشخصيات في المسرحية وطريقة تفكيرها ، ففي الوقت الذي يؤمن فيه المعلم « زعرور » بمبدأ الاتصاف بالخلق الشريف أساسا

(1) منور أحمد ، مسرح رضا حوحو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة) ، شهادة ماجستير في الأدب العربي، إشراف:عبد الله ركيبي ، جامعة الجزائر، الجزء الثاني ، 1409هـ/1989م ، ص334.
(2) منور أحمد ـ مسرحية النائب المحترم ـ م س ـ ص385 .

للنجاح في الحياة تظهر بالمقابل الشخصية المناقضة لهذا المبدأ ـ بالرغم من توافق الشخصيتين في مهنة التعليم ـ وهي شخصية المعلم« غنام »الذي يؤمن بالظلم والعنف أساسا لكسب الهيبة عند التلاميذ.

ففي الوقت الذي يتناقش فيه « زعرور وغنام» حول كيفية التعامل مع الشغب لدى التلاميذ ، يتبادر « غنام » برأيه السلبي :

زعرور : وإذا كان غيره أصبح التلميذ بريئا وعوقب ظلما.

غنام : إذا كان بريئا وعوقب فخطأ شرعي يزيدني هيبة عند التلاميذ ، لأن الإنسان الذي يريد السيطرة على التلاميذ أو غيرهم على السواء ، لابد له من الظلم من الفينة والفينة لأن الظلم هو الذي يثبت أقدام الحكم .

لكن سرعان ما تنكشف نتيجة ما يفكر به المعلم « غنام» عندما سمع أحد التلاميذ في الخارج يطلق العنان ضده بهذه الكناية الشعبية : « يا غنام يا وكال العظام ، يا غنام يا وكال العظام»[1] ، فينقض على أحد التلاميذ دون أن يعرف أنه هو ، ويحاول إرساله إلى المدير لتأديبه.

ويتدخل المعلم « عرفي» عنصرا مناقضا ومعارضا لموقف « غنام» ويكشف زيف تفكيره وعجزه في حل المشكلات الذي يؤدي به إلى نتيجة حتمية هي : « **من يزرع الظلم يحصد الشر** »[2] ، إن هذا التضاد في الموقفين بين الشخصيتين (المعلم زعرور وغنام) يكشف عن تفكير الناص وأهدافه التربوية عبر توظيف الحكم والشعارات الأدبية على أنها تقنية فنية لإثارة اهتمام المتلقي وجذبه .

وهنا يكمن بعدها الجمالي حين يقارن المتلقي بين السلوك السيئ ونتيجته السلبية ، وبين المبدأ الأخلاقي الإيجابي ونتيجته الإيجابية. فعبر هذه الصياغة يمتلك متعة بما يضفيه على النص من تأويلات ، من خلال تداعي المعاني والعبر في ذهنه بالتضاد والتعارض بين المواقف .

3 . معمارية النص وخاصية تداخل الأنواع :

يندرج هذا النمط من التناص ضمن المصطلح الذي بلوره « جيرار جينيت» بعد أن عدل فكرة معمار النص texte Archi سنة 1982 واستبدله «بمصطلح جديد أسماه (التعالي النصي) Transtextualite الذي يعني عنده : كل ما يجعل نصا ما

(1) مسرحية النائب المحترم ، م س ، ص344 .
(2) م ن ، ص 345 .

يتداخل مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني »[1] ويفسر جينيت معمارية النص texte Archi على أنه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا ، وهو يشكل علاقة تداخل الأنواع الأدبية والفنية من رواية وقصة ومسرحية وشعر.

من هذا المنطلق تظهر هذه العلاقة في نصوص رضا حوحو وتداخلها مع خصائص الجنس الروائي والقصصي وذلك في عنصر السرد الذي يدخل في بنية النسق الدرامي لتبرير الأحداث وإبراز أبعاد الشخصيات وطبيعتها.

تداخل عنصر السرد في الجنس القصصي والروائي وتعالق مع النص الدرامي بدل الحوار بوصفه عنصرا هاما وبارزا من بين عناصر البناء الدرامية المعروفة في الجنس المسرحي.

والسرد كما عبر عنه « جرو ترد شتاين هوما يمكن لشخص أن يقوله بأي طريقة عن أي شيء يمكن حدوثه/حدث بالفعل/ سوف يحدث أي شيء »[2] فهو عنصر يشكل وظيفة بارزة في شتى الأجناس الأدبية .

وقد عرف عنصر السرد في المسرح اليوناني وتبناه المسرح الكلاسيكي الفرنسي في العصر الحديث ، أهمية كبيرة وفي عملية الخلق الدرامي فهو دعم فني لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف لزمن الحدث والالتزام بالوحدات الثلاثة ، ولهذه الأسباب قبل السرد وتم التعامل مع وجوده في العمل المسرحي على أنه عرف من الأعراف المسرحية.

تداخل عنصر السرد في نصوص رضا حوحو لتبرير الأحداث ومواقف الشخصيات ووصف أحوالها وتحولاتها. ويتبدى هذا التداخل في مسرحية « الأستاذ » حيث حاول الكاتب اختصار الأحداث فاتخذ من عنصر السرد وسيلة لتصوير أحداث ماضية ، إذ أنه قبل أن يدخل في عرض الإطار الدرامي لموضوع المسرحية أستهلها بمقدمة يسرد فيها حالة الشخصية البطلة « عبد الحق » قبل أن يكون غنيا ، وجاء على لسان الكاتب هذا السرد القصصي :

كان عبد الحق عاملا بسيطا من عامة الناس ، أميا ، لم يتلق من العلوم شيئا ، لا قليلا ولا كثيرا...لا يعرفه أحد سوى زملائه في العمل وبعض جيرانه في الحي المتواضع الذي يسكنه لضآلة مركزه الاجتماعي ولانصرافه عن الناس بالكد في سبيل العيش. وذات يوم توفي عمه الثري ـ وكان وارثه الوحيد ـ فاستولى على جميع أمواله وثروته الطائلة ، وأصبح من كبار الأثرياء يشار إليه بالبنان ، وما كاد يشيع الخبر حتى

(1) محمد عزام ، النص الغائب ، ص40 .
(2) فاضل الأسود ، السرد السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1996، ص79.

تجمهر على باب داره من مهنئين ، ومتسولين وفضولين[1].

تظهر صورة التناص بين الجنس الروائي و الجنس الدرامي بنيويا عن طريق إدراج المقدمة السردية عبر علامات الترقيم المزدوجتين ، أما دلاليا فجاء لتلبية ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ والمتلقي بطبيعة الشخصية« عبد الحق » وحالتها التي كان عليها ، فاختزل جملة من الأحداث التي سايرت الخلفية الاجتماعية « لعبد الحق »وعلاقاته مع محيطه الاجتماعي عندما كان فقيرا وعاملا بسيطا ، لكن سرعان ما سطع نجمه في سماء الطامعين والمحتالين بعدما ورث مال عمه المتوفى وأصبح غنيا.

في المقابل فإن تدخل عنصر السرد في النسق الدرامي أسهم في التمسك بوحدتي الزمان والمكان الدراميين والحفاظ عليها في المسرحية ، والملاحظ أن أحداث المسرحية من بدايتها تدور في منزل « عبد الحق ».

أما على مستوى الزمن الدرامي فقد أسهم بتقديم تعريف لما حصل قبل الدخول في فصل المسرحية قصد الابتعاد عن التكثيف الزمني في النسق الدرامي الذي يميز كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، نفس التداخل الذي نجده في مسرحيته التاريخية « صنيعة البرامكة » عندما اخترق عنصر السرد بنية الحوار ، لكن في هذه المرة قد أخل مسار الحدث الدرامي في النص مما شكل ضعفا كبيرا في البنية الفنية للحوار الدرامي ، لأن عنصر السرد قد ورد في نهاية المسرحية وعلى لسان « المنذر » الذي يحاول تبرئة نفسه مما خالف به أوامر المأمون وراح يسرد عليه قصته مع البرامكة في حوار سردي طويل[2].

الواقع أن توظيف عنصر السرد في النص الدرامي قد حقق أغراضا فنية أعطت له واقعيته وقربه من المتلقي ، ومن جملة القضايا الفنية التي حققها عنصر السرد النقاط التالية :

- عرض وتفسير الأحداث الماضية منها وربطها باللاحقة
- تعريف الشخصيات والكشف عن أبعادها
- الحفاظ على وحدة الزمان والمكان وتجنب الاختراق
- تجنب التكثيف في الأحداث والمواقف وتبريرها فنيا

(1) مسرحية الأستاذ ، م س ، ص 249.

(2) الخرفي صالح ـ أحمد رضا حوحو(شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز 1945/1934 ـ صنيعة البرامكة ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت ـ د . ط ـ 1992.ص 236.

ـ مشابهة الحقيقة عن طريق رواية الأحداث بدلا من تقديمها

ـ السرد بكل مبرراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يسمح بالتركيز على فعل واحد كما هو في مسرحية « الأستاذ ».

خلاصة

وخلاصة القول في هذا البحث المختصر أنه في ظل التيارات النقدية الحديثة التي تسعى جاهدة إلى تحليل وتفسير الأثر الأدبي والفني وجدت نصوص الكاتب رضا حوحو ـ رغم أن خاصية الاقتباس تشكل في نصوصه ، المصدر الرئيسي الذي تقوم عليه عملية الكتابة بحيث أعطى لنفسه حرية كاملة في عمليات الاقتباس التي قام بها ـ مكانتها المرموقة أمام هذا التحليل والتفسير التي تنبني على فكرة العلاقة الترابطية والتداخلية مع مختلف المستويات التاريخية والاجتماعية ومع مختلف الأنواع الأدبية المعروفة ، وذلك بطرح نظرية التناص على مستوى نصوص الكاتب الدرامية ، حيث نجد في بداية الأمر تعامل الكاتب مع التراث الشعبي بتقنيات متباينة ووجد من الموروث الشعبي العربي والإسلامي مادة أساسية في بناء المعمار الدرامي وبسط في ثناياه الثقافة الشعبية والإنسانية ، ثم جاءت خاصية التناص مع التراث الأدبي الذي يشكل المنبع الأساسي في توجهات الكاتب الفكرية ، بالإضافة إلى تداخل بعض نصوصه الدرامية مع جنس الرواية من خلال تقنية السرد في تفسير المواقف والأحداث والمفاهيم الجمالية.

المصادر والمراجع :

I. قائمة المصادر :

1 ـ جوزاف نعوم هجر ـ المنجد في الأمثال والحكم والفوائد اللغوية(عربي ، فرنسي) ـ دار الشروق ـ بيروت ـ توزيع المكتبة الشرقية ـ لبنان ـ د.ط.

2 ـ حوحوأحمد رضا ـ مسرحية الأستاذ ـ غادة أم القرى وقصص أخرى ـ تقديم : واسني الأعرج ـ موفم للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ط2 ـ 2000.

3 ـ حنان قصاب وماري الياس ـ المعجم المسرحي ، ناشرون ، لبنان ، ط1 ، 1997 .

4 ـ الخرفي صالح ـ أحمد رضا حوحو(شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز 1945/1934 ـ صنيعة البرامكة ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت ـ د.ط ـ 1992.

5 ـ منور أحمد ـ مسرح رضا حوحو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة) ـ شهادة ماجستير في الأدب العربي ، إشراف : عبد الله ركيبي ـ جامعة الجزائر ـ الجزء الثاني ـ 1409هـ/1989م.

II ـ قائمة المراجع :

1 ـ الأسود فاضل ـ السرد السينمائي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1996.

2 ـ سيد علي إسماعيل ـ أثر التراث العربي في المسرح المعاصر ـ دار قباء للطباعة والنشر القاهرة د ط ـ دت.

3 ـ عزام محمد ـ النص الغائب ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2001.

4 ـ عزام محمد ، الكوميديا الساخرة في مسرح عبد الفتاح قلعه جي(مدينة من قش)نموذجا ، ينظر الموقع :

Www.awu ـ dam.org/book/indx ـ study.htm
5 ـ كواري مبروك ـ وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1972 ـ 1982 ـ رسالة ماجستير ـ إشراف : عبد الملك مرتاض ـ كلية الآداب واللغات والفنون ـ جامعة وهران ـ 1999.
6 ـ وظفاء حمادة ـ في تأصيل المسرح العربي ـ مجلة الطريق ـ العدد4 ـ 1993.
7 ـ همدار جزيري ـ بين التصنع والإبداع ـ (مقال نقدي تطبيقي) ـ مجلة أوراق كردية ـ سوريا ـ العدد7 2003/02/01 ينظر الموقع : Ewraq kurdiye/7/index.html ـ Www.amude.com/ewraq
8 ـ عبد الوهاب ترو ، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد61/60 فيفري 1989.
9 ـ عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، مساءلات حول نظرية الكتابة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، دط ، 2003
10 ـ عبد الستار جبر الأسدي ، ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية) ، أنظر الموقع الإلكتروني : Www.fikrwanakd.aljabriabed.net/indexl.htm
11 ـ عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، النادي الأدبي ، جدة ، (د.ط) ، 1985
12 ـ عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د ت)
13 ـ عز الدين المناصرة ـ التناص والتلاص ـ أنظر الموقع : www.jehat.com/jehaat/a/janatAltaaweel/makalatNakadeya/a ـ aldeen ـ lmounasra.htm#
14 ـ ب.م.دوبيازي ، نظرية التناص ، تعريب : المختار حسني ، ينظر الموقع : Www.fikrwanakd.aljabriabed. net/ 21 ـ 30 table .htm
15 ـ وائل بركات ، مفهومات في بنية النص ، دار معد ، دمشق ، ط1 ، 1996.
16 ـ جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1991
17 ـ رولان بارث ، درس في السميولوجيا ، ترجمة : عبد السلام عبد العالي ، دار توبقال ، 1982
18 ـ رولان بارث ، لذة النص ، ترجمة : فؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبقال ، المغرب ، 1988 ، (د ط)
19 ـ جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1986.
20 ـ محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981

III ـ قائمة المراجع الأجنبية :

_ PATRICE Pavis _ Dictionnaire du Théâtre (Termes et concepts de l'analyse théâtrale) _ Edition sociale ـ Paris ـ 1980.
_ CHRISTIAN Achour, BEKKAT Amina, Clefs pour la lecture des récits, Edition de Tell, Algerie, 2002.
ـ Julia Kristiva, Semiotike, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Point n°96, Paris,
ـ JEAN Giraudoux, Electre ـ Bordas