التناص في نص مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر

المدرس الدكتور / طالب هاشم بدن
وزارة التربية – المديرية العامة لتربية البصرة

ملخص البحث

عني البحث بموضوعة التناص وتأثيره في الفن الدرامي عن النص الروائي بشكل أساس . تناول الباحث في بحثه الموسوم **(التناص في نص مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر)** عن رواية الكاتب الفرنسي (يان كيفيليك) ،وعرض الباحث في **الفصل الاول** مشكلة البحث ومعالجة التناص وأثره على النص المسرحي ، وحدد منطلقات بحثه في الاهمية التي جاءت من أجل دراسة موضوعة التناص ومدى الافادة من الحاجة لتلك التناصات وإفادة الدارسين والمطلعين على هكذا مواضيع ، ووضع الباحث مجموعة من المصطلحات التي تناولت التناص لغويا وإصطلاحياً . قسم الباحث **الفصل الثاني** الى مبحثين وتناول الباحث في المبحث الاول مفهوم التناص والشخصيات التي تناولت مصطلح التناص وتعريفه في عالم الادب واللسانيات ، إضافة الى موضوعات التناص في الفن الدرامي ، وفي المبحث الثاني تناول التناص وإشتغالاته في العالم الغربي والعربي والافادة منه درامياً ، وعرض مجموعة من الاعمال الدرامية التي تناصت عن موضوعات قديمة كالشعر والرواية وغيرها من فنون الادب وطرق تناصها ومن ثم ظهور نص درامي جديد عن نص قديم ، ، ومن ثم تناول البحث مجموعة من المؤشرات التي يراها الباحث جديرة بموضوعة البحث . **الفصل الثالث** تطبيق لعملية تناص النص المسرحي عن رواية العرس الوحشي للكاتب (كيفيليك) والمتمثلة بالفصل الاجرائي . وضم **الفصل الرابع** النتائج والاستنتاجات وقائمة بمصادر ومراجع رفدت البحث وعززت من متنه.

The study deals essentially with intertexuality of novels and its impact on the play “**The Brutal** dramatic art. It concerns intertexuality in Falah Shaker’s **Wedding”** of the novel by the French author (Jan Kivelik). In the first part, the work presents intertextuality and its effect on dramatic text. It shows the significance of studying intertextuality and its importance for whoever studies or concerns such subjects.The work reveals a set of terms that linguistically and idiomatically deals with intertextuality. In the second part, the work is subdivided into two sections, the first section deals with the concept of intertextuality and those who have dealt with

subjects of intertextuality in ,to intertextuality in literature and linguistics ,inaddition dramatic art. The second section deals with intertextuality in the Western and Arab world, and how authors use it in dramatic art. The work shows some dramatic works that have been taken of other literary works such as poetry, novel, and other subjects in literature, the methods of intertuextulity and how a new text has been created of an old one. In the third part, the work presents an application of the process of intertextualization of the play that has been taken of Kivilik's novel "**The Brutal Wedding"**. In the fourth part, the work shows the results, list of references that have supported and reinforced the study.

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

أثار مصطلح التناص جدلاً واسعاً عند علماء اللغة والادب ، وظل يمثل جملة من الاشكالات والغموض حتى صاغته (جوليا كريستيفا) ودخل في اللغة الفرنسية – كمصطلح– لأول مرة عند اشتقاقه في مقال بمجلة تل كيل " في بداية عملها منتصف ستينيات القرن العشرين وأواخرها في مقالات مثل النص المحدود والكلمة والحوار والرواية وقدمت (كريستيفا) عمل المنظر الروسي ميخائيل باختين للعالم الناطق بالفرنسية "(١). إذ تقدم جوليا مصطلحين للتناص وتميز نوع النصوص المنقسمة بين الرمزي والسيميائي وهذين المصطلحين هما " النص الظاهر والنص المولد(*). والفن الدرامي كجنس أدبي مستقل بذاته أخذ يختط له مساراً لتلك الاداب وتناول قضايا العالم بعدة صور واشكال ما دعا لظهورمهتمين وكتاب للادب الدرامي تناولوا مختلف الموضوعات بأشكال عدة ، عنيت بالنتاج الفني وشكلت النصوص الحديثة رافداً مهما لدعم الحركة الدرامية ، إذ ذهب كتاب الدراما بالبحث في النصوص الادبية القديمة – كالاساطير والملاحم والسير والحكايا وغيرها – وأعادوا صياغتها وأسلبتها بطرق مختلفة كالاقتباس والتضمين والاعداد والامتصاص بغية رفد تلك النصوص ومقاربتها للحياة المعاصرة ، بيد إن تلك التغيرات في النصوص ولّدت نصوصاً جديدة وخلطت مفاهيم وصيغ مختلفة ما دعا للتفريق بين تلك المفاهيم والمصطلحات فنياً ولغوياً ؛ يرى الباحث إن احد تلك الاساليب أسلوب التناص . ولدراسة أثر التناص على الفن الدرامي وطبيعة العلاقة بين النص الادبي والنص الدرامي المتناص ، صاغ الباحث عنوان مشكلة بحثه وطرح تساؤل (كيف تمثل التناص في نص مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر) ؟.

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في إنه يتطرق لمصطلح تناوله النقاد كمفهوم أدبي والافادة منه في دراستنا للنصوص المسرحية العراقية على وفق علاقة النصوص المتناصة تعتمد الاخذ بنصوص الكاتب فلاح شاكر .أما الحاجة للبحث : تكمن في طبيعة دراسة موضوعة التناص بوصفها إفادة للدارسين والباحثين في مجال الادب والنقد الدرامي والعلاقة بين النصوص ادبياً ودرامياً عن طريق التناص.

أهداف البحث

يهدف البحث الى التعرف على تجليات أشكال التناص وعلاقة النصوص فيما بينها ومدى التطابق بين النصين القديم والحديث عن طريق آليات تكشف القدرة على التناص في المسرح العراقي المعاصر في مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر ..

حدود البحث

١. حدود الموضوع : التناص في مسرحية العرس الوحشي للكاتب فلاح شاكر .

٢. الحدود المكانية : بغداد

٣. الحدود الزمانية : ٢٠١٦

تحديد المصطلحات

التناص لغة // كلمة التناص جاءت من الجذر اللغوي " نص – نصص – ومن الدلالات اللغوية لهذا الجذر : الرفع / الظهور وأقصى الشيء . فالنص :رفعك الشيء . نص الحديث ينصه نصاً : رفعه وكل ما أظهر فقد نص ، والمنصة ما تُظهرُ عليه العروس لتُرى ومنه قولهم نصصتُ المتاع إذ جعلت بعضه فوق بعض ، ونصَ الرجل نصاً إذا سأله عن شيء منتهاه(٢) . وفي قاموس اللسانيات يعرف النص بأنه " سلسلة محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية "(٣).ويعرف التناص بـ" عملية تحويل وتمثل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى "(٤).

التناص إصطلاحاً // التناص كمفهوم ظهر في لسانيات القرن العشرين إنه – وكما عرفته جوليا كريستيفا– " فسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص هو إمتصاص وتشرب وتحويل لنصوص أخرى "(٥). ويذهب رولان بارت الى القول بأن " كل نص هو تناص والنصوص الاخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف بها على الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من إستشهادات سابقة"(٦). وكذلك يعرف التناص بأنه " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصاً في نص ، تناصاً "(٧). ويطلق الناقد الامريكي روبرت شولز تعريفاً للتناص بوصفه " عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً ، وعلى نحو موازٍ لعملية توليد الاشارة اللامحددة لدينا وإرتداد لا نهائي أيضاً "(٨). أما الناقد جيري هاو ثورن فيعرف التناص بأنه " علاقة ما بين نصين أو أكثر لديها علاقة فاعلة على الطريقة التي تتم من خلال قراءة المتناص" (٩).أما د.سعيد علوش فيعرف النص بأنه "مصطلح يحل

محل العمل الادبي"(١٠) . ويذكر عبد الواحد لؤلؤة مفردة مشابهة لمفردة التناص وهي (التناصص) التي عرفها بعملية " تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب والشاعر في نصه طلباً لتقوية الاثر أو توسعاً في القول بالاحالة على نصوص أخرى "(١١).أما محمد عناني فيقول إن التناص هو " التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير ، أو اللغات المستقاة من نصوص أدبية أخرى ، أو من كتابات أخرى غير أدبية"(١٢).

التعريف الاجرائي

التناص هو محاولة انتاج نص درامي بطرائق مختلفة ، بلغة أدبية عالية قادرة على إظهار نص جديد مكتوب ومتسلسل ومتواصل على وفق ما مكتوب مسبقاً وتحويله لنصوص أخرى ليست عصية على الفهم.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول // مفهوم التناص- النشأة والتطور

ظهرت تيارات فلسفية ومذاهب نقدية اهتمت بالبحث والتنقيب عن مظاهر مختلفة لها صلة وثيقة في حياة الانسان وتطلعاته ، وأظهرت التجديدات مفهوم أو مصطلح (التناص) الذي اخذ الكثير من البحث والتنقيب عن ماهيته وإشتغالاته في النقد الالسني بوصفه " يجزم بصورة لا تقبل الشك إشتباك النص الجديد وتداخله مع النصوص السابقة والمعاصرة"(١٣). وبلورت هذه الفكرة ظهور تيارات واتجاهات اهتمت بدراسة الاساطير والملاحم والخرافات ، إستمد الفن بشكل عام مادته الدرامية منها، آخذاً بنظر الاعتبار العلاقات الزمكانية في تناول الموضوعات المختلفة ، وقد شاع مفهوم التناص في الاوساط الادبية والنقدية ، وتنوعت دراسته. إذ يشير مصطلح (إيديولوجيم) عند الناقدة البلغارية (كريستيفا) الى التداخل النصي بشكل محدد على الرواية الادبية وعلاقة الكلام بالكتابة فكل " نتاج لغوي يرجع الى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما وفي حقبة خاصة من تاريخه ، فالقائل أو الكاتب عندما يتكلم أو يكتب فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلاً "(١٤). وهذه المساحات الحوارية تؤسس لمشروع خطابي ذي ابعاد ايديولوجية يسير فيها النص المنتج ، ويمكنه " بناء نص ليصير كياناً نصياً لا يتحقق إلا بتوظيف نصوص عديدة تتداخل فيما بينها وتتقاطع داخل النص الجديد مكونة له بذلك إطاره السيميولوجي الذي يختلف عن سائر النصوص التي يتضمنها فيما هو يتركب منها "(١٥). ويعمل على صياغة عناصر لغوية على وفق موضوعات متناصة من نص اصلي مقروء مسبقاً يوظف ضمن إمكانات مدروسة ينتج عنها نصاً وليداً يحمل في طياته بصمات النص المركزي بطرق علاجية جديدة ، فالنص الادبي " أداة للتعبير والتوصيل والتجسيد الفني ، ذلك ان اللغة كائن حي متطور مع الحياة والواقع ، وتعامل الاديب معها يختلف مع تعامل أي أديب اخر "(١٦). في حين بدأت وسيلة التواصل بين البشر عن طريق اللغة (كالاشارة والصور المعبرة وصولاً الى مرحلة الكتابة الصورية) بوصف أن النص يشير الى إن الرسالة الخطية منطوقة مثل العلامة " فعلى جانب واحد هناك الدال (مادية الحروف) وعلاقتها ببعضها في الكلمات والجمل

والفقرات والفصول ، وعلى الجانب الاخر هناك المدلول ، وهو المعنى الاصلي والاحادي والنهائي الذي يتم تحديده من خلال صحة العلاقات التي تحمله "(١٧). وبذلك يكون النص "عبارة عن كتابات متعددة مستمدة من عدة ثقافات ، ويدخل في علاقات متبادلة من الحوار والمحاكاة الساخرة والطعن"(١٨). وعده كيان لغوي قائم على وفق محددات وثوابت من الكلمات التي من شأنها إضفاء لغة التواصل بين طرفين أو عدة أطراف ، إذ لا تتحقق العلاقة إلا به بينهم . وبظهور مفهوم التناص أخذت الدراسات تتجه نحو تناول النصوص وتعالقها فيما بينها ، فقد أسهم الناقد الشكلاني الروسي (يوري لوتمان) في تحويل الجدل الدائر حول مفهوم التناص " من دائرة النتاج الى دائرة التلقي على نحو أصبح معه مرتبطاً بعلاقات غير نصية ، أتضح معها إن مفهوم النص الادبي ليس مستقلاً وإنما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الاخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة"(١٩). بيد إن أول من أثار الاهتمام وجذب الانظار لمفهوم جديد في النقد الادبي لدى الباحثين الغرب هو الناقد الشكلاني الروسي (باختين) في محفل حديثه عن " علاقة النص بسواه من النصوص من غير أن يذكر مصطلح التناص مستعملاً مصطلح الحوارية في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى ، فكل خطاب – في رأيه – يعود الى فاعلين ، ومن ثم الى حوار محتمل ، فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى ، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي يتعلق سابقاً بالموضوع "(٢٠). وبناءاً على ما طرحه (باختين) توصلت (كريستيفا) لصياغة وإختراع مفهوم اطلقت عليه التناص .

تطور مفهوم التناص

أخذت الدراسات النقدية في التعريف بمفهوم التناص وتعددت صيغه الفنية في الاوساط الادبية العالمية ، إذ يرى (ميشيل فوكو) إن مفهوم التناص يعني إنه "لا وجود لما يتولد من ذاته ، بل لما يتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة ، وهكذا فإن التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الادبي المحدد "(٢١). وطريقة تحويل النص تخضع لقوانين يضعها صانع النص الجديد دون التأثير على النص الاصلي ، على وفق ما تربطه من علاقة بنصوص سابقة . ويفسر الناقد البنيوي الفرنسي (رولان بارت) مفهوم التناص قائلاً " إن كل نص يتناص ، أي يتفاعل مع غيره من النصوص ، وينتمي الى مجال تناصي ، لا يجب الخلط بينه وبين الاصول أو المصادر التي ينحدر منها هذا النص ، فالاصول التي ينبثق عنها نص ما أصوله مجهولة ولا يمكن إستعادتها "(٢٢). وتأتي هذه الكلمات المنظومة بمثابة " البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الاخرى وتتحدد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد المتناص ومن ثم يخضعان في الان نفسه الى قوانين التشكيل أو البناء وقوانين التفكك أي الاحالة الى مرجعية أو نصوص أخرى"(٢٣). وتنوعت مفاهيم وأساليب التناص لدى الاوساط الادبية وبالتالي أخذ الاهتمام الواسع وإستخداماته على وفق بنائية النص الجديد ما يقودنا الى ما يراه الشكلاني الروسي (شكلومسكي) بأن العمل الفني " يدرك من خلال علاقته بالاعمال الفنية الاخرى والاستشهاد الى الترابطات التي نقسمها فيما بيننا ، ولكن باختين كان أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة"(٢٤). وعلى

وفق ما جاء به الناقد (بول زومتور) يعد التناص "حالة وجود علاقات داخلية في النص ، تشير لحضور التاريخ فيه وتشكل تاريخيته"(٢٥). ومن الطبيعي أن تكون للنص بصمات تاريخية واضحة حتى وان اختلف في بعض من مضامينه . ويرى المنظر في الادب ميخائيل ريفاتيرإن "النص عندما ينتج المعنى ، دائماً ما يكون مرجعه نصوصاً أخرى "(٢٦). ويرى الباحث أن هناك مرجعية للكثير من النصوص وتداخلاتها في كثير من المعاني تعبر عن مضامين وسياقات على نطاق الكلمة أو المعنى ، لذلك ظهر تنوع في الاساليب والاجناس الادبية وبالتالي تنوع دلالاتها ومسمياتها . ويمكن ان يعد مفهوم التناص "إندراج نص أو أكثر في نص معين ، وإرتباط النص بنوع أدبي أو فني أو بتقاليد فنية بذاتها، أي إرتباط النص بمجموعة أخرى من النصوص تشترك معه في بعض خصائصه"(٢٧). وبالتأكيد والاعتماد على منجز (كريستيفا) يبين أهمية مفهوم التناص وان هناك تعالق واضح في ربط النصوص فيما بينها لتكون متداخلة في تركيباتها الادبية والفنية ، ويرى الناقد (دومنيك مانجينو) إن مفهوم التناص هو " مجموعة من العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الاخرى ، وتتجلى من خلاله"(٢٨). يمكن أن تأخذ به الى مديات من التثقيف والتطور العلمي الخلاق مستقياً بذلك إرثاً رحباً في ثنايا نص حداثوي ، ويتناول الناقد (جيرار جينت) في محفل كتابه (أطراس)[**] ذلك بقوله إنه " لا يمكن الكتابة إلا على اثار نصوص قديمة ، وهذه العملية شبيهة بعملية من يكتب على طراس ، فتظهر مجموعة نصوص دفعة واحد على الشاشة ، ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة "(٢٩). بوصف إن النص المكتوب ينتج نصوصاً وان كانت عرضة للتجديد والتغيير في بعض من مفرداتها وجملها ، لكن مضمونها باق لا يتغير ضمن علاقات متناصة .

تداخل مفهوم التناص

هناك تداخل كبير في مفاهيم متعلقة بالتناص كمفهوم أدبي إذ كثيراً ما تكون متقاربة مع مفهوم الاداب الاخرى ، كالادب المقارن مثلاً ، والسرقات الادبية ، والاقتباس ، بوصفه " تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "(٣٠). تنوعت طرق معالجات النصوص فيها وجاءت على شاكلة "١- **المعارضة** وتعني إن عملاً أدبياً أو فنياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة معلم فيه أوإسلوب ليقتدي بهما ٢- **المعارضة الساخرة** : أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلي ، والهزلي جدي والمدح ذم والذم مدحاً ٣- **السرقة** : وتعني النقل والافتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق "(٣١). هذا ما جاء به الغرب كمفهوم ، أما ما يقابلها عند العرب فهي " ١- **المعارضة** : التي تدل لغوياً على المحاكاة والمحاذاة في السير ، ولكن هناك معنى عاماً بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع فعل ، وهذا المعنى هو الذي سوغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية المعارضة. ٢ – **المناقضة** : لغوياً وإصطلاحاً تعني أحياناً المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقة سائرين وجهاً لوجه الى ان يلتقيا في نقطة معينة . ٣- **السرقة** : وقد أفاض النقاد فيها فذكروا كثيراً من اجناسها وانواعها"(٣٢). ولو نظرنا إلى آليات التناص فنجد أنه ينتهجها في إيصال ما يطرح في تجسيده . ومن هذه الاليات ، التمطيط ، الاستعارة ، والتكرار ، والشرح ، والشكل الدرامي ،

وإيقونة الكتابة ، التي تقوم بدورها الجوهري في عملية فهم التناص لدى المتلقي(٣٣). إذ يتخذ النص شكله الجديد من النص المركزي الاصلي كنواة فاعلة له ومرجعاً في الوقت نفسه ، وكل نص مركزي يحتوي – بالضرورة – على نصوص فرعية تختلف نسب وجودها . فلابد من مراعاة العلاقة الجدلية بين النصوص المركزية والنصوص الفرعية ، وما على المحلل إذن ، إلا أن يبين درجة حجبها ووظائفها المختلفة والعلاقات فيما بينها داخل نسيج النص(٣٤). التي تمثل التداخل المتنوع والمهم لهذا المفهوم وتطوره .

دلالات مفهوم التناص

مفهوم التناص ، أخذ مدلولات مفاهيمية عدة في المعنى الادبي فمنهم من يضعه في إطار الشعرية التكوينية ، والبعض الاخر يضعه ضمن جماليات التلقي، بوصفه "معارضة جمالية لمفهوم البنية التي تعترض على أفكار الادماج والاقتران والجدولة ، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل ، غير إن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة "(٣٥). وعلى وفق المفاهيم المتعددة للنص ضمن المفهوم الادبي النقدي هناك مصطلح (الاستبدال) الذي يعنى بعمل التناص وعلى وفق قراءات مسبقة أعطى العالم اللغوي السويسري (فرديناند دي سوسير) مصطلح "الاستبدال خاصية جوهرية في توظيف اللغة الشعرية هي إمتصاص عديد من النصوص في الرسالة الشعرية ، التي تقدم نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزي ، فإنتاج النص الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص متناقضة أخرى"(٣٦). إذ يرى الباحث إن إنتاج أي نص أدبي يمكن أن تتبلور عنه أفكار جديدة قادرة على التأثير بالمتلقي الذي بدوره يكون قارئ للنص ينتج عنه رؤية جديدة.

مفهوم التناص عند العرب

ظهر مفهوم التناص في الادب والنقد العربي بعد أن ترجمه نقاد وادباء المغرب بشكل أساس عن النقد الفرنسي وهو أقل إنتشاراً – أوغير معروف – آنذاك . ودأب النقاد العرب والباحثين في إظهار الفرق بين نوعين من التناص "أطلق على أحدهما بالتناص الضروري ، وسمي الاخر بالتناص الاختياري "(٣٧). يحدد النوع الاختياري كإنموذج مناسب والاكثر ملائمة للمنتج الادبي بحسب وجهات النظر البحثية لدى المهتمين بالنقد الادبي الحديث ، ويذكر الناقد المغربي الدكتور (محمد مفتاح)(***) طبيعة تعالق النص مع نص أخر على وفق منظور كريستيفا التي أفاضت في موضوع البحث عن مفهوم التناص ، إما الناقد المغربي (محمد بنيس) فقد وضع مفهوم (النص الغائب) مرادفاً لمفهوم التناص الغربي النشأة والظهور . إذ إنطلق (بنيس) في تسميته للنص الغائب دون إستخدام مفهومي التناص والتداخل النصي، حتى عام (١٩٧٩) لذلك لجأ الى نحت مصطلحه الجديد (النص الغائب) معادلاً لمفهوم التناص تماماً(٣٨). ومن ثم ظهرت عدة أنواع من التناص وتعددت مسمياتها عند النقاد العرب وكان من أبرز هذه المسميات (الانتحال) الذي يمثل "نوع من أنواع السرقة الادبية ، وهو أن يأخذ الشاعر أبياتاً أو قصيدة لشاعر وينسبها لنفسه ، أو أن يكتب أبياتاً لشاعر ثم ينسبها لشاعر مشهور لكي تنتشر بين الناس وقد يستعيدها ، وقد يصل الانتحال الى درجة الاغتصاب ، فالانتحال نوع

من أنواع التناص وهو أحياناً يقل عن ذلك بسرقة المعنى فقط ، أو سرقة اللفظ فقط ، عندئذٍ يصبح تناصاً "(٣٩). بيد إن هذا المفهوم تجاوز العديد من المصطلحات وأخذ أوجه مختلفة تمثلت بالاقتباس من نصوص أخرى ، ومفهوم التحويل والاضافة والخرق التي ترمز الى الابداع والتجديد المأخوذ عن النص الاصلي ومعالجتها بطرق أدبية جديدة ؛ ومن ضمن معالجات مفهوم التناص عند العرب يحدد الناقد العربي (شربل داغر) مفهوم التناص بوصفه " السبيل الى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع ، يدرجها من جهة ، في إطار العملية النهضوية المستمرة ، على إنها فعل مثاقفة متمادٍ ، كما يتم فيها ، من جهة ثانية تناول النصوص ، إنطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات وتبيئة "(٤٠). وفي دراستها لمفهوم التناص ضمن رسالة الماجستير تشير الباحثة (نهلة فيصل الاحمد) (****) الى مفهوم التناص بوصفه " التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها بالاستشهاد والالماح والرمز ، وتقسمه الى تناص كلي وتناص جزئي ، بآليات الترصيع والتضمين "(٤١). إذ ان التفاعل ولد نصوصاً جديد جاءت منسجمة مع النص الاصلي يراها مكتشف النص الجديد ، أمامه من النص المتناص وقراءة الاحداث المروية عنه التي تعزز فكرة النص وما تتضمنه معانيه من خلال قدرة اللغة النصية على إفراز وتجسيد حيثيات النص دون تعقيدات وإلتواءات . في هذه الحالة يكون التناص " أما إعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي ، وأما ان يكون واجباً يوجه المتلقي نحو مظانه ، كما انه قد يكون معارصة معتد به أو ساخرة أو مزيجاً بينهما ، وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات ، ومهما كان نوعه فأنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيراً بحسب مواقف المتناص ومقاصده "(٤٢). ذلك حسب التطور والاكتشاف في محور الدراسات اللسانية الحديثة وما ينجم عنها من تبعات بحثية في هذا الجانب ، ويرى الناقد السعودي (عبد الله الغذامي) إن التناص هو " تداخل النصوص والنصوص المتداخلة في شيء آخر ويطلق عليه تارة أخرى بالنصوصية "(٤٣). معتمداً في ذلك على ما جاء في آراء كل من (كريستيفا ، بارت ، لوران جيني) ومن ثم إستقر في كتابه (تشريح النص) على مصطلح النصوصية وهو في معرض تحليله للنصوص الشعرية المتناصة ، يرى ان عبارة التناص كمفهوم أدبي يعد مصطلح سيميولوجي تشريحي يرى النص مفتوحاً على غيره من النصوص متداخلاً فيها . ومن خلال التداخل الحاصل في الجملة ، تظهر مستويات تتجاوز الدلالات المقروءة ، وتتضاعف وتنمو حسب قوة النصوص المتداخلة مع النص المقروء ، ويتجاوز التركيب النحوي للجملة ، وكأنه نحو جديد تسلك الجملة فيه ولا نكون عندئذ أمام نص واحد ، ولكننا أمام نصوص متداخلة ؛ فالنص يتوالد منه الاخر واخر وهكذا(٤٤). ويرى الناقد العراقي (توفيق الزيدي) إن مفهوم التناص قد تنوعت أساليبه لما له من أهمية في عملية الابداع الفني ، فهو " تضمين نص في نص آخر وهو في أبسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المُستحضر والنص المستحضِر ، فالنص ليس ألا توالداً لنصوص سبقته"(٤٥). وهو بذلك يكون قريباً لمفهوم التناص لما سبقه من نقاد وباحثي الادب. أما ما يضيفه الناقد العراقي (كاظم جهاد) في تناوله لمفهوم التناص فهو يرى إن هنالك تعبيرات ومحددات يمكن من خلالها التوصل الى ماهية وعمل التناص عن طريق آليات عدة ، وهو بذلك يحدد "سلوكان إثنان متاحان للتناص

الحقيقي : إشعار القارئ بطريقة أو بأخرى ، بأننا نناصص كاتباً آخر ، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناص كله ؛ أو تذويب نص الاخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل ،بحيث لا يعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهام لنص بين مصادر آخرى تكثر أو تقل "(٤٦). و يقوم على تحديد بعض من أنواع للتناص قابلة للتغيير من خلال ما تطرأ عليها من تذويب وتغيير ضمن أطر يراها كاتب النص الجديد مفيدة لذلك التحويل ،لينتج من ذلك تكوّن نصوص جديدة .

المبحث الثاني // التناص في المسرح

بما إن فن المسرح يعد أبا الفنون ويشكل اهمية استثنائية في التعامل مع الحياة وله تأثير مباشر ، لذا عُد عامل مهم في نمو وتطور الشعوب و تقدمها وتطورها الفني والمعرفي . وصارمن الضرورة دراسة النص المسرحي والتركيز على إشتغالاته ، ومصادره ، وما نتج عنه من نصوص جاءت متناصة عنه .

التناص المسرحي عبر العصور

إن موضوعة التناص كانت موجودة منذ القدم . تلاحظ في ما جاء به الاغريقي (ثيسبيس) ، عندما كان يتجول بعربته لم يكن " عمل المنشد مجرد إعادة لنص محفوظ عن ظهر قلب وإنما كان بمثابة إعادة خلق لقصة قديمة معروفة في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة قام بأعادة تركيبها بإدخال تغييرات وإضافات في القصة التي يرويها لما يراه متماشياً مع ميول وقدرات الناس من حوله "(٤٧). وتوالت التعديلات في سير النصوص والاعمال الادبية لتواكب التطور الحاصل على الافكار والمتغيرات التي ترفد مسيرة وتطلعات الانسان في حياته اليومية بوصف " إن نصوص هوميروس لم تكن نهائية قط بل أُدخلت عليها التعديلات وأُقحم عليها الكثير من الابيات ، من حين الى حين ، بل وربما تبدلت لغتها ذاتها كلما تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع"(٤٨). وهذا التبدل اعطى للمؤلف مسوغاً وباعثاً للتلاعب بالنصوص والتحريف والتعديل في صياغتها ، ويعد أول من ادخل وعالج الموضوعات الاسطورية والتاريخية المعاصرة – بعيداً عن اسطورة ديونيسوس – على فن الدراما ، الاغريقي (فرونيخوس) . فكتب الفينيقيات عن موضوع الحرب الفارسية ، خلد فيها انتصار الاغريق لا هزيمتهم ، بعد ان كانت مسرحية فتح ميليتوس جعلت الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الاثينيين حتى ذكرتهم بمأسي أناس ينتمون الى سلالتهم ، فلاقت نجاحاً اكبر من سابقتها(٤٩). فجاءت مبنية على ترابط موضوعاتها وتناسق حواراتها. اخذت مادتها واحداثها عن حصاراثينا وما دار بها من حروب الفرس وغزوهم للاغريق وما دارفي معركة (سلاميس) ، نسبة الى المضيق الواقع بين جزيرة الاغريق والاسطول الفارسي عام ٤٨٠ ق.م(٥٠) . إذ يلاحظ إن مسرحية (الفرس) تناصت عن الاسطورة الاغريقية في رواية احداث المسرحية. وتوالت الاعمال الدرامية في النسق نفسه بتناص نص عن نص، وعلى سبيل المثال هناك تشابه وتوازي في وصف " أعمال هرقل في برومثيوس طليقاً التي تقع معظمها في الغرب ، فهي توازي وتقابل مغامرات إيو ، التي تجري في الشرق ، في مسرحية برومثيوس مقيداً "(٥١). إذ أخذت من الاولى بعض المضامين والعبارات التي تخدم النص المتناص ،ويسمى الامتصاص. وقد كتب الشاعر البريطاني (برسي

شيللي) مسرحية متناصة ومكملة لمسرحية اسخيلوس (بروميثيوس مقيداً) وأعطاها أسم "بروميثيوس طليقاً ، وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة في الثلاثية ، وأعترف بأن هذه المسرحية الايسخولوية قد أثرت في كل ما كتبه "(٥٢). في محاولة لايجاد نوع من المغايرة أو التقارب في احداث افكار اسخيلوس ومن قلدوا كتابة نص على غرار ما جاء به – سواء في بروميثيوس او غيره. وعلى ما يبدو ان أسخيلوس كان يهدف الى " عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة والفكر الفلسفي المتطور ، ولقد نجح في ذلك الى حد بعيد لانه أعاد صياغة الاساطير القديمة وخلع عليها ثوباً فضفاضاً من الفخامة وقوة التأثير"(٥٣). فأخذ ما هو مفيد من تلك الاساطير ، فضلاً عن البناء الذي تكثر فيه تنويعات يمكن ان تخرج تناصات متعددة ذات اهداف مختلفة . أما (سوفوكليس) فإنه عمد الى الاستقاء من ملحمتي " الاوديسة والالياذة ، بيد إنه خالفهما في التفاصيل ، فهو يعزو هزيمة إياس في الصراع الى الفوز بأسلحة أخيلليوس ، لا الى شهادة الطرواديين ، بل الى دسائس ولدي أتريوس"(٥٤). واتخذ من احداث تلك الملاحم بناء علاقات ترابط في مسرحياته وقدمها مستعيناً بمخيلة وتمثيل لشخصيات العمل الدرامي بصور فنية ذات حبكة متوازية مع النص الاصلي ، وتعد مسرحية (أوديب ملكاً) خير مثال على تناص واضح ومباشر للاحداث التي إستقى منها (سوفوكليس) مادته عن الاسطورة الاغريقية (أوديب) ، صور فيها الام مذنبة في ارتكاب الخطيئة ، بينما أوديب لم يعاقب من قبل الالهة ، ففي قوله مخاطباً روح أمه " أبصرت أم أوديبوس يوكاستا الفاتنة ، التي قامت بعمل وحشي في جهالة من التفكير وقد تزوجت إبنها بعد أن قتل اباه ، فتزوجها ، ولكن الالهة كشفت هذه الامور للبشر في الحال ، ولكن مع ذلك تسيد على الكادحين في طيبة الجميلة ، ليأتي المحن بسبب خطط الالهة الضارة ، أما هي ، فقد شنقت نفسها ، وخلفت وراءها محناً لا يسر لها"(٥٥). وبالمقابل في مسرحية (أوديب) يلاحظ أن طبيعة تسليط العقاب يقع بالدرجة الاولى على عاتق (أوديب) لانه حامل الرجس وقادماً بقتله أبيه ومن ثم زواجه من امه الملكة يوكاستا وانجابه لاطفال منها ، هذا ما جاء على لسان العراف تريسياس وهو يروي القصة لاوديب قائلاً " إنت سبب الرجس الذي يدنس المدينة "(٥٦). إذ يجسد سوفوكليس تناصاً في مضمون العمل الدرامي . أما مسرحيات الشاعر (يوربيدس) فقد أفاد من اساطير القدماء وكتب مسرحيات متنوعة ، ففي مسرحية (أفيجينيا في تاوريس) استقى مادتها عن حكاية أسطورية ذكرها الشاعر هوميروس في ملحمة (الالياذة) مع الاختلاف في المسرحية المتناصة عن الاسطورة التي تنتهي بمأساة ، إذ غير يوربيدس من الاحداث فجعل . الربة ارتميس تنقذ حياة أفيجينيا ، ابنة اجا ممنون ، إذ لم تذبح على المذبح في ميناء أوليس ، وحملت الى بلاد التورين ، وبوصولها ، أصبحت كاهنة لمعبد الالهة أرتميس ، وبوصول اخيها اورست وصديقه بيلاس الى المعبد ليتطهر من دم أمه ، كان على أفيجينيا ان تقدمها كقرابين للالهة ، وما ان عرفت إنه اخاها أورست قررت انقاذهما والهرب بصحبتهما ، ساعدتهم الالهة أثينا على الفرار، وإنتهت التراجيديا نهاية سعيدة(٥٧). وهو بذلك قد أضفى على المسرحية طابعاً مغايراً لما جاء في النص الاصلي.أما فيما يتعلق بمعالجات يوربيديس في مسرحية (اليكترا) ، فقد إختلف عن سابقيه من الشعراء (أسخيلوس ، سوفوكليس) . واستطاع النأي بشخصيات مسرحية (اليكترا) وصفاتها عما جاء في الشخصيات التي جاءت

بالاسطورة ، فهي عنده شخصيات عادية قريبة من الواقع بعكس الشخصية الاسطورية التي عند كل من اسخيلوس في حاملات القرابين وسوفوكليس في مسرحية اليكترا التي اخذت عن الاسطورة(٥٨) . وهو بذلك يحقق تناصاً مأخوذاً عن نص سابق . وأسلوب المسرحية عند أريستوفانيس ، في مسرحية الضفادع إنتقاداً للثالوث الاغريقي، مثل ذلك في الجدال المحتدم على لسان شخصياته في مسرحية الضفادع ، إذ يقول: "يوريبيديس : ماذا فعلت يا أخبث الخبثاء ؟. ديونيسوس : لقد حكمت بتفوق أسخيلوس ولم لا ؟. يوريبيديس : يا للعار .. أتستطيع أن تنظر ألَيَ بعد أن ارتكبت هذا العمل المخزي؟. ديونيسوس: أي عارمادام المتفرجون لا يعتبرونه هكذا ؟؟.(٥٩)" وبالانتقال الى العصر الروماني و المسرحيات التي قدمت فيه ، تميزت بالصراعات التي سادت فيها مشاهد القتل والدم أكثر منها عند الاغريق ، إذ يصور (سينيكا) في مسرحية (هرقل فوق جبل أُويتا) التناص عن المسرحيات الاغريقية الاسطورية (أوديبوس ، أوديب الاسطورية) في الحروب والانتصارات بوصف"أي بطل يفوز في المباريات أو يتغلب على مثل هذه الصعاب يكافأ دائماً بمكافأة عظيمة ، وكانت يد الاميرة بنت الملك هي المكافأة الاكثر شيوعاً في الاساطير ، وكان الزواج من الملكة الارملة نفسها والجلوس على عرش الملك المتوفي هي الجائزة المقدمة لمثل هؤلاء الابطال "(٦٠). وقدم في ملحمة الالياذة نموذج البطل (هرقل) على إنه " إبن رب الارباب زيوس ، تكرهه وتطارده أينما حل الربة هيرا ، وترعاه وتحميه الالهة أثينة ويخضع لأمرة الملك يوريستيوس الذي فرض عليه القيام بالاعمال الاثني عشر والتي إنتهت بخطف كيربيروس من هاديس"(٦١). لذلك تتكرر صورة البطل هرقل في مراحل عدة ويلاحظ إن هناك تناصاً تشير له الاحداث بين المغامرتين فيما يمران به يكمن ذلك في تقارب الاحداث و" زيارة العالم السفلي هاديس والعودة سالمين غانمين بعد إكتساب صفة الخلود "(٦٢). وعلى الرغم من أن قصة هرقل واوديسيوس هي لنفس الشاعر ، إلا إنها جاءت متناصة عن رحلتين مختلفتين . أما عند سينيكا الروماني فقد رسم الخطوط العريضة للشخصية الاسطورية (هرقل) التي يلاحظ إنها تناص عن ملحمة هوميروس ، إلا إن سينيكا الرواقي إتخذ من شخصية البطل هرقل الاسطوري بطلاً إنسانياً عادياً يقهر الموت ، إذ تناوله في مسرحية (هرقل فوق جبل أويتا) بعيداً عن الالوهية أو أنصاف الالوهية بوصفه "نزل الى هاديس لا لمجرد أن يرى كمتفرج، وإنما لكي يغزو ويقهر كفاتح ، لقد قهر الموت – أي الخوف من الموت – داخل نفسه ثم حرر الناس جميعاً من مثل هذا الخوف ، وعاد من العالم السفلي سالماً غانماً ومعه أفضل الاسلاب ، أي الكلب كيربيروس وهو حارس العالم السفلي والبطل ثيسيوس"(٦٣). توجس رب الموت خيفة من مصيره على يد هرقل لما قام به من عمل أذهل رب الموت نفسه. وتأتي مسرحية (فيدرا) لسينيكا على وفق ما كتب يوريبيديس في مسرحية (هيبوليتوس) في موضوعها الاساس الذي تناوله وهي تناص متطابق عن مسرحية يوريبيديس ، وتكرر التناص في مسرحية ميديا عند سينيكا ، التي جاءت متناصة عن مسرحية يوريبيديس ميديا بنفس الاسم (٦٤). إن من ابرز ملامح التناص في مسرحيات سينيكا هو الجانب الخطابي الذي إبتعد بشكل ملحوظ عن الجانب الاسطوري فعمد الى تناص أغلب – إن لم تكن كل – مسرحياته بشكل موضوعي فلسفي بالدرجة الاساس ، وتلك الاعمال المسرحية عكست ثقافة

وإسلوب سينيكا في الافادة من أساطير وملاحم من سبقوه وخصوصاً الاغريق وذلك عن طريق إستيعاب ودراسة تراثهم العريق اضافة الى دراسة التراث اللاتيني الذي عزز من قدرة وقوة كتاباته المسرحية. لذلك تنوعت الثقافات وتجذرت عند الشعراء فيما بعد ، إذ كتب (جان راسين) مسرحية (فيدرا) وهي تناص مباشر عن فيدرا (سينيكا) وهذه الاخيرة تناصاًعن مسرحية هيبوليوس ليوربيديس(٦٥) . يرى الباحث تنوعاً في الموضوعات ووجود التناص فيها بشكل كبير وبصورة متعاقبة على مدى تاريخ كتابة تلك النصوص الادبية حتى قبل ما جاء من كتابات عند هوميروس ومراحل العصور القديمة .

العصور الوسطى

تميزت العصور الوسطى بطابع ديني ، إستقت مادة موضوعاتها الادبية عن طريق ما " أخذ من نصوص عن الكتاب المقدس الاصحاح السادس عشر في إنجيل مرقص الذي يدور حول زيارة المريمات الثلاثة ، مريم المجدلية ، ومريم أم يعقوب ، ومريم سلوما ، لتعبد المسيح بعد قيامته وصعوده ، وثم تمثيلية قصيرة منها وهي قيامة المسيح من اللحد "(٦٦). لتقدم في الكنيسة وصار – في الغالب – سياقاً في السير على هذا النهج في تقديم الاعمال ، ففي القرن الخامس عشر الميلادي تم تقديم " تمثيلية زيارة المهد في دير سان مارسيال في مدينة ليدج"(٦٧). التي تطورت فيما بعد لتمثل حقبة جديدة من الاعمال المسرحية ، قدمت بصيغتها الجديدة بعد إجراء تعديلات من الحذف والاضافة على النص الاصلي ،ومن ثم ظهرت أنواع من المسرحيات الطقوسية التي تناصت مع نصوص الكتاب المقدس حتى بداية عصر التأليف الذي إتسم بظهور مسرحية ادم وما تبعها من أعمال تناصية أخرى عن الكتاب المقدس.

عصر النهضة

المسرح الاليزابيثي غزير العطاء والتنوع في مادته الفنية الادبية ، ولعل أبرز من يمثل هذه الحقبة الكاتب الانكليزي الشهير (وليم شكسبير) الذي أثرى الحركة الفنية المسرحية بغزير عطائه وتنوع دلالاته . إذ إن مسرحياته المتمثلة بكوريولانوس ، إنطونيوس وكليوباترا، ويوليوس قيصر ،وترويلاس ،وكريسيدا ، ما هي إلا تناص عن الرومان ، وهناك مسرحيات مثلت حقبة التاريخ الانكليزي تمثلت بمسرحيات هنري الرابع ، ريتشارد الثاني ، والعديد من سير الملوك وصولاً الى هنري الثامن(٦٨). وقد إهتم عصر النهضة – لاسيما اللوردات – بشؤون الدراما المسرحية وأطلق للممثلين العنان لممارسة فعاليات مختلفة ، فقاموا بتنفيذ فعاليتهم المتنوعة بحرية مطلقة دون قيد كما كان يحدث من قبل في العصور الوسطى ، جمع الشاعر الانكليزي (شكسبير) بين التراث والمعاصرة وذلك من أهم ما تميز به مسرحه في دراسة الاسلوب الادبي لاعماله إضافة الى "إستلهامه الاحداث التاريخية والشخصيات التاريخية في مسرحياته ، وشخص علاقة المسرح بالتاريخ ، لكنه لم يكن مؤرخاً ، بل كان مبدعاً في تعامله مع التاريخ ، فلقد إستل من التاريخ القديم أو القريب الواقعة الدرامية المؤثرة "(٦٩) ، وإنتهج كذلك القاعدة الارسطية في البناء الدرامي ، وضمن ماقام به من نشاط معرفي فكري إضافة وإبتكار وتفاعل مع كل ما هو أصيل ، وإستقى العديد من أفكار من سبقوه ، فجاءت العديد من مسرحياته تناصاً عن ذلك القديم

بصيغ متجددة عن الاسطورة والادب القصصي والشعبي ، إذ ترتبط مسرحية (الملك لير) وبناته الثلاث بقصص عدة منها ما يلصقها البعض من النقاد بأسم " توماس كيد حيناً ،ولودج حيناً ، وبيل جرين في أحيان أخرى ، وترجع أهمية هذه المسرحية الى إنها إمدت شكسبير بالهيكل السردي لرائعته الملك لير ، وذلك رغم إن هذه المسرحية الاولى لا تحكي شيئاً عن الوزير جلوستر وإبنيه أدجار وادموند ، ولا تظهر فيها شخصية البهلول الهامة "(٧٠). وهناك عدة مسرحيات أفاد منها شكسبير بشكل كبير في كتابة مسرحياته مثل ، مسرحية الاضطرابات في عصر الملك جون ، والانتصارات الشهيرة لهنري الخامس ... وغيرها ، و أفاد من مسرحيات السيرة الشعبية والاساطير التي تناولت شخصيات تشكل تراثاً ثرياً وتحيا في مخيلة الشعوب ووجدانهم ، يلاحظ فيها روح الخيال والتنوع الفني الادبي . منها ما قدمه الكاتب (روبرت جرين) و(إنتوني مانداي) إذ كتب مانداي مسرحيتين في عام ١٥٩٨عن البطل الشعبي الشهير (روبين هود) الذي كان يقاوم البلاط ، كانت المسرحية الاولى بعنوان إنهيار روبرت ، سيد هنتجتون ، ثم موت روبرت ، سيد هنتجتون ، وهو تصوير لرمز البطولة الشعبية المتجددة دوماً(٧١) . أفاد مانداي في عرض مسرحيتيه مغامرات روبين هود من مسرحية قديمة للكاتب المسرحي روبرت جرين التي كانت بعنوان " جورج جرين جامع الماشية ، ألفها عام ١٥٩٠ واستخدم فيها قصة روبين هود كأحد خيوط حبكته ومزجها ببعض قصص غارات الحدود بين إسكتلندا وأنكلترا ليصور المغامرات العجيبة للمدعو جورج جرين، أو جورج الاخضر ، نسبة الى تجواله الدائم في الحقول الخضراء"(٧٢) . وفي هذه المسرحية تناص عن مسرحية قديمة إستطاع مانداي تناول ما هو مفيد منها وتوظيفه ليخدم غرضه في إعداد نص جديد عن النص الاصلي . وظهرت محاولات جادة عدة في تناول شتى أنواع فنون الادب وتناصها بشكل مغاير وجديد محاولين إبتكار ملامح وأشكال ذات فائدة عن النص الاصلي ، ومن تلك التجديدات قام (درايدن ، بتجربة جديدة في تناوله لمسرحية إنطونيو وكليوباترا لشكسبير) وإبتكر طريقة جديدة في معالجة قصة المسرحية بوصفه " لم ير في القصة إلا جانبها الغرامي وتجاهل تماماً دلالاتها وجوانبها السياسية الهامة فقدمها في مسرحيته كقصة حب تتحدى النظام الاخلاقي الموروث"(٧٣). ويلاحظ إن هذه المسرحية تناص مباشر وقصدي عن مسرحية شكسبير ، إلا ان الصراع عند درايدن لا يعدو أن يكون صراع إمرأتين حول رجل، بينما الصراع عند شكسبير تناول أنطونيو وهو يتمزق بين حضارتين وعالمين . ومن هذه الاحداث صاغ درايدن عنوان مسرحيته بأسم (كل شيء في سبيل الحب ، أو روعة الموت ، عن مسرحية شكسبير ، أنطونيو وكليوباترا ، وجاءت هذه الصياغة على وفق التراجيديا الفرنسية كما كتبها كورناي في تطبيق تعاليم الكلاسيكية الجديدة التي دعا إليها على غرار النقاد الفرنسيين(٧٤). وقد ألهمت مسرحية درايدن العديد من نقاد عصر النهضة ، لما لها من صنعة درامية فيها روح العودة للكلاسيكية القديمة.وتعد شخصية (كوريولان) شخصية مختلف عليها بين الاسطورة والتاريخ ، ويرجح إنها " كتبت عام ١٦٠٨ م وقد إعتمد شكسبير في كتابتها على المؤرخ اليوناني بلوتارك الذي عاش في القرن الاول ق.م ، بينما إعتمد بريشت في كتابة مسرحيته كوريولان على نص شكسبير

وقدم معالجة فكرية وفنية جديدة له "(٧٥). إذ يلاحظ وجود تناص واضح في المسرحية الاخيرة بين الحقبتين من الزمن لما لها من تطورات في شتى المجالات إنعكست في معالجة بريشت للنص الشكسبير.

العصر الحديث

انتجت هذه الحقبة كماً هائلاً من الكتاب أبرزهم (تشيخوف ، هنريك أبسن ، سترندبرج ، لويجي بيراندييللو ، يوجين أونيل ، برنارد شو ، جان جيرودو ، البيركامي،..) وعمد هؤلاء الكتاب الى كتابة مسرحيات تمثلت غالبيتها بتناول موضوعات تناصت عن مسرحيات سبق كتابتها عن أساطير وملاحم قديمة ، هيمنت على كتاباتهم كأمتداد تاريخي في الافادة من القديم وتجديده .

التناص في المسرح العربي

ظهرت محاولات عربية عديدة للتناص عرفت بالسرقات والانتحال أبرزها ما قام به الشاعر (أحمد شوقي) في كتابة مسرحيات عن الموروث العربي القديم ، إذ كتب مسرحية (قمبيز) لتروي أحداث ما جرى من قضايا وصراع بين الفرس ومصر . وأظهرت الدراسات العربية النقدية تناصاً في مسرحيات الرائد العربي (توفيق الحكيم) ، إذ كتب مسرحية (بجماليون) قائلاً " بجماليون هذه تقوم على الاسطورة الاغريقية المعروفة ، ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزيتية بجماليون وجالاتيا بريشة جان راوكس المعروضة في متحف اللوفر ، ما إن وقع عليها بصري منذ نحو سبعة عشر عام ، حتى حركت نفسي فكتبت وقتئذ قطعة الحلم والحقيقي "(٧٦). إذ أشار بشكل واضح الى تناص مسرحيته عن نص سابق بأسلوب إتباعي كما ويشير في محفل أخر عن إفادته من مسرحية بجماليون لبرنارد شو .وأستطاع الكاتب السوري (سعد الله ونوس) استلهام التراث وثقافات متنوعة .إذ واجهت مسرحياته الكثير من الجدل ، بسبب إعتمادها على سواها من النصوص ،وفي كل مرة يتم فيها الحديث عن هذا الجانب في مسرحيته(٧٧). اذ أفاد من الاساطير القديمة والحكايات في كتابة نصوصه الدرامية ، وعني بتقديم الاسطورة بأسلوب درامي فيه من الجدة ما يخدم الوظيفة التي تتناسب وهذا الفن عن طريق بناء متواصل للافكار وإعادة صياغة العبارات ، وهو بذلك يلجأ الى "التناص عن وعي وإدراك كون العمل المتناص معه يشكل موروثاً مرجعياً للكاتب ، فهو يستفيد من كل حيثيات الاعمال السابقة ويوظفها بطريقة لا يشعر القارئ بسلطة السابق على اللاحق ، بل يعطي النص اللاحق نكهة خاصة وبعداً جديداً ، في مدى قدرته على التناص مع النصوص السابقة ونجاحه في خلق نص جديد قادر على الاختراق الذهني "(٧٨). إذ إن هناك أسلوباً واضحاً في التضمين والاقتباس عن نصوص مسرحية ظهرت على كتاباته " فمسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران تقابلها مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيراندييللو ، والملك هو الملك تقابلها مسرحية الرجل هو الرجل لبريشت ، ورحلة حنظلة أعدت عن موكينبوت لبيتر فايس ، ويوميات مجنون عن غوغل ، وتوراندوت عن الف ليلة وليلة وبريشت معاً"(٧٩). يرى الباحث إن ونوس مال الى طرق التثاقف الحضاري في مسرحياته مستخدماً التناص الاتباعي في أغلب الاحيان . " إضافة إلى ما سمته كريستيفا نصية واصفة يحيط فيها النص الجديد بما يعين على فضائه المغاير أو المختلف ، كما هو الحال مع تناصه في إستدعاء لنصوص

من النص القديم ، ولاسيما المزامير وأسفار الملوك"(٨٠). عن طريق دلالات يوظفها ونوس لتدعيم نصه الجديد الذي هو تناص عن النص الاصلي .ويلاحظ إن هناك تناص عن رواية (شبابيك زينب) لرشاد أبو شاور الروائي الفلسطيني ومسرحية (البديل)عن الرواية لابو شاور ، إستلهم منها الشاعر والكاتب العراقي (يوسف الصائغ) مادته وحولها الى مسرحية ، إذ إعتمد في كتابته لها مادة صحفية كتبها (أحمد بهاء الدين) ونشرت في الاهرام يوم ١٩٨٩/٢/١٠ ؛ من مرجعياته ونتاجه الشعري ، إعتمد في مسرحية " الباب على حكاية الف ليلة وليلة ، وفي ديزدمونة على مسرحية عطيل لشكسبير ، والعودة على حدث واقعي يعود الى زمن الحرب مع إيران "(٨١) . صاغها في طريقة إظهار تحويل مادة النص القديم الى نص جديد ، وربط بين الرواية (ابو شاور) ومسرحية الصائغ . وفي مسرحية (الباب) يظهر التناص الاسلوبي بشكل ملحوظ مع قصص الف ليلة وليلة ،التي تنوعت قصصها وأماكن أحداثها . وفي مسرحية (الوجود المفقود والهدف المنشود) للفنان العراقي قاسم محمد تناصاً إسلوبياً واضحاً إذ " أعدها عن رسالة الطير لابن سينا والغزالي وخلق تركيباً مسرحيا (...) في بحثه عن العناصر الدرامية في التراث العربي وإستثمارها في عروض مسرحية تمتلك بعض ملامح الفن المسرحي العربي "(٨٢). إذ إن التراث العربي غزير بالاحداث والمواقف التي تهتم بالنضال ضد الطغاة والمحتل. وقدم الفنان العراقي (فؤاد التكرلي) مسرحية بعنوان أوديب الملك السعيد وهي تناص أتباعي عن أسطورة أوديب ،غيّر في اسماء واحداث الشخصيات عن النص الاصلي في محاولة منه لتناص نص جديد مغاير للاسطورة ، وجعل من شخصية الكاهن بصيرا. وقدم المخرج العراقي (جواد الاسدي) مسرحية بعنوان (إنسوا هاملت) وهي تناص إسلوبي عن مسرحية الكاتب الانكليزي (وليم شكسبير) ، في محاولة منه لمشاكسة النصوص العالمية وإخراجها من طابعها القدسي الذي كان يؤطرها.

ما أسفر عنه الاطار النظري

١. تعددت أوجه التناص على النص عن طريق آليات متبعة تتمثل بالحذف والاضافات على مجمل النص القديم.

٢. للتناص القدرة على الافادة المعرفية بين أجيال قديمة وتجديده مع المتلقي والتأثير فيه وإستثارته للمعرفة .

٣. يعد التناص ممارسة نقدية غايته التغيير والتجديد كإجراء ثقافي يضفي على النص أطراً متعددة ويكشف عن خفايا وبواطن مضمرة داخل النص .

٤. يمكن للنص القديم ان يتحول الى نصوص متعددة جديدة متناصة عنه.

٥. ربط علاقة جدلية بين الماضي والحاضر والانفتاح على العالم من خلال تحقيق عملية التناص عن الاساطير والملاحم القديمة والتراث الشعبي والحكايات .

٦. تبسيط النص وتحويله الى مسرحية بلغة سهلة خالية من التعقيد والافادة منها في طرح موضوع يعالج قضايا الحياة عن طريق عصرنة النص .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

عينة البحث

إختار الباحث عينة بحثه مسرحية العرس الوحشي بشكل قصدي لما لها من ترابط وتطابق في موضوع بحثه المراد تحقيق التناص به بين الرواية التي تمثل النص الاصلي وبين المسرحية التي هي تناص عن الرواية .

مجتمع البحث

إعتمدت رواية يان كيفيليك العرس الوحشي على وفق تناصها من قبل الكاتب العراقي فلاح شاكر.

منهج البحث

إعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث .

تحليل نموذج عينة البحث

مسرحية // العرس الوحشي : تأليف الكاتب العراقي : فلاح شاكر(٨٣)

تناولت رواية العرس الوحشي العديد من الاحداث وكان الحدث الابرز هو مشهد الاعتداء الذي تعرضت له فتاة نتج عنه إنجاب طفل يدعى لودوفيك ، الذي ينمو وينمو معه احساس بالاضطهاد وبالاهانة وعلى الاخص بكراهية امه وجميع المحيطين به ، فيقضي حياته محروماً من أبسط كلمة حب ومحروماً أيضاً من التعبير عن أحاسيسه ومشاعره ، وفي النهاية ، تحل لحظة اللقاء ، اللقاء الحقيقي الوحيد مع أمه إلا إنه اللقاء الاخير أيضاً . وبذلك حرص الكاتب العراقي (فلاح شاكر) على تناول موضوعة الرواية بشكل دقيق وتناوله في مسرحيته حتى تبقى لغة مسرحيته (العرس الوحشي) لغة مفعمة بالاحداث ، تناول الكاتب الفصل الاخير بشكل مكثف عن الرواية ، فيما عدا بعض التناصات التي اخذها بشكل مبتسر من الفصول ، ركز على الحوار الدائر بين شخصية الام والابن بشكل خاص وأبعد باقي الشخصيات والاماكن والاحداث المختلفة في الرواية ، إذ استعان بتناص الحوارية التي يلاحظ إنها إقتصرت على ما دار بين الام والابن في السفينة (الساناغا) القابعة على الساحل من المحيط قرب قرية تدعى (لوفورج) ، إذ تحاول امه إستدراجه وإنتزاع كلمة (أمي) التي كانت غائبة عن لسانه ولم يناديها يوماً بها بعد أن دب اليأس فيها قائلة : " أنت على حق ..أنت محق . لا تريد قولها لانني لست أمك .وهذا صحيح يا لودو ! لست امك .. لقد رفضت الكلام ! سترى الان اذن ! امك مجرد حادث ،أتسمع ، كما لو كنت أنت ، أتسمع ؟.. كلما رأيتك ، كل مرة ، رأيتهم ، هم الثلاثة ، سمعتهم ، تحت المصباح الاصفر ، كلما رأيتك رأيت الانذال ، الاوغاد الثلاثة ، وكما لو كنت أنت من ضربني وإغتصبني ، لست أمك ، أتفهم !..أمك هم الاوغاد الثلاثة "(٨٤). وعلى الرغم من كلامها المسموم هذا وإعترافها بالخطيئة التي إرتكبها الاوغاد الثلاثة ،إلا ان لودو يضمر لها حباً كبيراً وتعد قديسةً بالنسبة له . إن طبيعة أحداث الرواية فرضت طابعاً مشابها للعديد من الاحداث التي مر بها العراق إبان فترة ما بعد التغيير ،التي حدثت في عام(٢٠٠٣)

ربط أحداث الرواية وتناصها في عمل مسرحي درامي بعد ما حدث من إعتداء على فتاة عراقية من مدينة الفلوجة في عام (٢٠٠٩) من قبل الاحتلال الامريكي مشابهاً لاحداث الاعتداء في الرواية وخلق علاقة ترابطية بين الحاضر والماضي بين النص الروائي القديم والمسرحية المتناصة بشكلها الجديد. يعتمد إعادة صياغة الجمل والاقتباس حيناً اخرى ، اذ ان العديد من احداث الرواية اخذت طابع السرد وعلى هيئة رسائل ، تناول مفردات مختلفة عن اصل الرواية في كثير من المواضع ، ففي مقطع الرواية يقول لودو :" أنا أحب الزهور كثيراً وبخاصة الورد . إنها ليست زهوراً . انه شعر . نعم ولكنه احمر رائع ! كالنار ... هذا هو المهم ... النار "(٨٥). إن استخدام (كيفيليك) للمفردة جاء على لسان شخصية لودو وهو حبه للزهور ، ، في المقابل تناصت هذه العبارات بمفردات اخرى من مسرحية العرس الوحشي لفلاح شاكر : " الام : لماذا لا تتحرك ؟ لماذا تريدنا أن نموت ؟ ألا تحب ان نحيا معاً ؟ الابن :أحب البعوض . الام : ماذا ؟ الابن : لسعة جعلتني أشعر بيدي ... الام :الحشرات هنا كثيرة ستمرض من لسعة حشرة ما ...الابن : إنها لا تتركني وحدي(٨٦) . افاد الكاتب فلاح شاكر من الرواية وحول الحوار الى لغة متناصة عنه ، مع تغيير وتفكيك في مضامينها وشكلها الاساس ، بعد إجراء عمليات الحذف والاضافات على النص الاصلي ، إذ يقول لودو " كنتم دائماً تعاملونني على اني مجنون ... فلماذا تريدون مني الان ان أكون عاقلاً؟.. الام : لم تكن مجنوناً .. كدت تصيبني بالجنون ...وها أنت ستفقدني عقلي مرة أخرى..(٨٧)" ومن الشخصيتين الرئيسيتين دارت احداث المسرحية حولهما و تمثلا في شخصية نيكول وإبنها لودوفيك الذي يطلق عليه لودو ، وما لحق به من ويلات ودمار ، ويلاحظ هناك تناص مباشر في المسرحية مأخوذ من الرواية من خلال الحوار الاتي :" جئت مبكراً جداً ، منذ نصف ساعة وانا ابحث عنك ... مساء الخير على أية حال .. هيا يا لودوفيك ... الا تقول مساء الخير لامك ؟.. يظهر هناك تناص قصدي في إمتصاص النص الروائي وتحويله الى نص مسرحي في مناطق متعددة من النص ، إذ يرى الباحث حصول عملية التناص في النص المسرحي وكما يلي "الام : آه يا ويل . حذاء ماما يعيقني عن الطيران للقياك .. ويل .. ويل ..ماذا تفعل يا ويل ؟.. أنت سكران .. لا تشرب ..لا تشرب يا ويل .. لا تجبرني .. أنا لا أشرب ..(تختنق)..(٨٨). و يستمر عمل التناص بلغة مكثفة عميقة أضفت على النص المسرحي بنية تفاعلية مع تنامي الاحداث وتشابكها ، مستغنياً عن السرد والكثير من الشخصيات التي تناولها النص الروائي ، إذ إختزلها في شخصيتي الام والابن الذي يرى الباحث إن له مقابل في النص الروائي بين (نيكول) و(لودوفيك) ، إذ يذكر الكاتب المسرحي (فلاح شاكر) الحوار وكما يلي "الابن: لماذا إذاً لم تكوني معي هناك في المصح ؟ كلّنا مجانين .. من أجل هذا لم أحتمل المصح .. أحرقته وهربت .. دخلتُ الدار وأنت غائبة .. قتلت المترجم سعيد وحصلت على النقود"(٨٩). وهو يصل الاحداث بلغة ضمنية مركزاً على الجزئيات في النص الروائي .تنتهي المسرحية التي تناصت عن النص الروائي بنفس النهاية التي أنتهت فيها أحداث النص الروائي وبصورة مقابلة للنص بغرق الاثنين (الام والابن).

الفصل الرابع

النتائج / الاستنتاجات / مصادر البحث ومراجعه

النتائج

١. طبقت (مسرحية العرس الوحشي) صفة الافادة من النص الروائي (العرس الوحشي) من خلال إعادة قراءتها بألاستعانة بظاهرة التناص.

٢. فك وإختزال وتكثيف حوارات النص الروائي وتحقيق التوازن في تطبيق جماليات وتجليات النص المسرحي .

٣. الاقتباس والامتصاص للنص المسرحي من النص الروائي وحذف المقاطع السردية الكثيرة ، هي الصفة الابرز على النص المسرحي .

٤. مزج الحوارات وتداخلها في النص المسرحي أظهرت ظاهرة التناص بشكل قصدي وواضح في أغلب مقاطع النص المسرحي المتناص عن الرواية .

٥. بقي النص الروائي الاساس محافظاً على خصوصيته وشكله حتى بعد حصول ظاهرة التناص وتحويله الى مسرحية .

الاستنتاجات

١. يمكن تحويل العديد من النصوص عن طريق الافادة من ظاهرة التناص .

٢. إن النص المسرحي طبق جانباً من صفات النص الروائي بما يتناسب والرؤية الابداعية للكاتب المسرحي التي تستجيب لمتطلبات تطور العصر وتحولاته .

٣. يتخذ النص المسرحي الابعاد الفلسفية وإسقاطات الماضي على متغيرات الاحداث في الزمن الحاضر وتناول القضايا بشكل معاصر .

٤. هناك قدرة وتوافق في النصوص المختلفة وبيان مدى قابليتها للتغييرات التي تطرأ عليها ومن ثم تعددها الى نصوص بأستخدام ظاهرة التناص.

المصادر والمراجع

١- جراهام ألان ، نظرية التناص ، ترجمة : باسل المسالمة ، ط١ ، (دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ،٢٠١١)، ص٢٨.

(*) النص الظاهر : هو الذي يتمثل في بنية القول المادي الذي تتناوله إجمالاً مناهج التحليل الصوتي والدلالي والبنيوي التي لا تهتم للمتكلم بل للقول، أما النص المولد فمعناه: إن النص ليس متناً لغوياً مسطحاً بل كلام تتطلب قراءته إستعادة مراحل تكوينه لغة ودلالة وصولاً الى كشف موقع منتجه والنص الظاهر هو ذلك الجزء من النص الذي يرتبط بلغة التخاطب والذي يعرض بنية قابلة للتجديد ويقدم صوتا متكلماً منفرداً ومتماسكاً ، أما النص المولد فهو الجزء من النص الذي ينبع من الطاقة الغريزية من اللاوعي والايقاع واللحن والترنيم والتكرار وانواع من ترتيبات السرد . ينظر :جراهام ألان ، المصدر نفسه ، ص ص ٧٥-٧٦

٢- ابن منظور ، لسان العرب ، ط٣ ،(بيروت : دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٩،) ، ص١٦٢.

٣ـ أوزرالد ديكرو ، وجان ماري سشايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر : د. منذر عياشي ، ط١ ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2007 ،) ، ص ٥٣٣.
٤ـ مارك إنجينو واخرون ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة : أحمد المديني ، ط٢، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ ،) ، ص ,١٠٩
٥ـ نهلة فيصل الاحمد ، التفاعل النصي : التناصية : النظرية والمنهج ، ط١ ، (القاهرة : الهيئة العامة للثقافة ، ٢٠١٠)، ص,١١٥
٦ـ رولان بارت ، افاق التناصية ، ترجمة وتقديم : د. محمد خيري البقاعي ، (القاهرة : الهيئة المصرية اللعامة للكتاب ، ١٩٩٨)، ص ,٤٢
٧ـ عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ط١ ، (عمان : الاردن ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦) ، ص ,١٤٥
٨ـ د. ماهر مجيد إبراهيم ، التناص الاسطوري في السينما العالمية ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١١،) ، ص ,٢١
٩ـ د. مصطفى بيومي عبد السلام ، التناص : "مقاربة نظرية شارحة " ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، عدد ١ ، مجلد ٤ ، يوليو ، سبتمبر ، ٢٠١١، ص ٦٤
١٠ـ د. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥) ، ص٢١٣. ١١ـ عبد الواحد لؤلؤة ، التناص مع الشعر الغربي ، مجلة الاقلام ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، عدد ١٠ / ١١، ١٩٨٧، ص١٠٨.
١٢ـ محمد عناني ، معجم المصطلحات الادبية الحديثة ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٩٦،) ، ص ١١٠.
١٣ـ د. ماهر مجيد إبراهيم ، التناص الاسطوري في السينما العالمية ، مصدر سابق ، ص٥.
١٤ـ عبد الوهاب ترو ، تفسير مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، "مجلة الفكر العربي المعاصر" ، عدد ٦١/٦٠ ، (بيروت : باريس ، مركز الانماء القومي ، ١٩٨٩)، ص٧٧.
١٥ـ محمد اديوان ، مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر ، "مجلة الاقلام " ، عدد ٤-٥-٦ ، نيسان /مايس/ حزيران ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥) ، ص ٤٦.
١٦ـ د. نبيل راغب ، موسوعة الابداع الادبي ، ط١، (القاهرة : الشركة المصرية العامة – لونجمان ، ١٩٩٦) ، ص ,٢٩٠
١٧ـ جراهام ألان ، نظرية التناص ، مصدر سابق ، ص ٩١.
١٨ـ المصدر نفسه ، ص ١٠٦.
١٩ـ د. عبد القادر بقشى ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، (المغرب : أفريقيا الشرق ، ٢٠٠٧،) ، ص٢٠.
٢٠ـ حاتم الصكر ، ترويض النص ، ط١ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨،) ، ص ١٨٥.
٢١ـ مفيد نجم ، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، "مجلة الموقف الادبي "، (دمشق : إتحاد الكتاب العرب ،) ، عدد ٣١٨/٣١٧، سنة ٢٧ ، تشرين الاول ، ١٩٩٧.ص ,٤٧
٢٢ـ عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ط١ ، (عمان : الاردن : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦)، ص ,١٧٦
٢٣ـ أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٤،)، ص ٢٦.
٢٤ـ د. عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، ط١، (السعودية : النادي الثقافي ، ١٩٨٥)، ص٣٢١.
٢٥ـ وليد الخشاب ، دراسات في تعدي النص ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ب ت ،) ، ص ٣.
٢٦ـ المصدر نفسه ، ص ١٢.
٢٧ـ المصدر نفسه ، ص ,٨
٢٨ـ حاتم الصكر ، ترويض النص ، مصدرسابق ، ص ٥٣.
(**) الطرس : هو رق صحيفة من الجلد ، يمحي ويكتب على نص اخر جديد على اثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة ، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته . ينظر : المختار حسني ، من التناص
٢٩ـ الاطراس ، مجلة "علامات " ، (جدة : النادي الادبي الثقافي بجدة ،) ،جزء ٢٥ ، مجلد ٧، سبتمبر / ١٩٩٧. ص ,١٧٨
٣٠ـ المصدر نفسه ، ص ,١٧٩

٣١ـ د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، ط١، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٥)، ص ١٢١.
٣٢ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٢.
٣٣ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٣.
٣٤ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٧.
٣٥ـ ينظر : د. محمد مفتاح ، دينامية التناص ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠١١،) ، ص ٨٩. ٣٦ـ ينظر : مارك إنجينو ، في أصول الخطاب الشعري ، ط٢، ترجمة : أحمد المدني ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧)، ص ١١١.
٣٧ـ د. صلاح فضل ، شفرات النص ، ط١ ، (القاهرة : عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، ١٩٩٥) ، ص١٢٢.
٣٨ـ د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، مصدر سابق ، ص ١٢٢.
(***) في دراسة للناقد المغربي الدكتور محمد مفتاح عن موضوع التناص نقلاً عن الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا يذكرفي كتابه (تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص ، في طبعته الاولى عام ١٩٨٥ إن التناص هو تعالق ، أي الدخول في علاقات نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ..للاستزادة يراجع : عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص١٥٩.
٣٩ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٥٦.
٤٠ـ المصدر نفسه ، ص ٢١٦.
٤١ـ شربل داغر ، التناص سبيلاً الى دراسة النص الشعري ، "مجلة "فصول " (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، عدد ١ ،١٩٩٧، ص ١٤٣.
(****) قدمت الباحثة نهلة فيصل الاحمد مشروع بحث عبارة عن رسالة ماجستير في عام (٢٠٠٠) تحت عنوان (التفاعل النصي : التناصية – النظرية والمنهج) الذي أصبح فيما بعد كتاباً والصادر ضمن سلسلة كتاب الرياض في تموز من عام (٢٠٠٢). للاستزادة : يراجع : عز الدين المناصرة ، مصدر سابق ، ص ١٧٠.
٤٢ـ المصدر نفسه ، ص ١٧١.
٤٣ـ د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، مصدر سابق ، ص ١٣٢.
٤٤ـ د . عبد الله محمد الغذامي ، تشريح النص ، ط١، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦،) ، ص ٨٧.
٤٥ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ٩٧.
٤٦ـ أحمد ناهم ، مصدر سابق ، ص ٤٠.
٤٧ـ كاظم جهاد ، أدونيس منتحلاً ، ط٢، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٣،) ،ص ٤٢.
٤٨ـ المصدر نفسه ، ص ٦٩.
٤٩ـ المصدر نفسه ، ص ١٧.
٥٠ـ ينظر : د. أحمد عتمان ، مصدر سابق ، ص ١٩١.
٥١ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢١٢.
٥٢ـ المصدر نفسه ، ص ٢٢٠,
٥٣ـ المصدر نفسه ، ص ٢٢١,
٥٤ـ المصدر نفسه ،ص ٢٢٨
٥٥ـ المصدر نفسه ، ٢٦٣,
٥٦ـ مصطفى عبد الله ، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣) ، ص١٦
٥٧ـ سوفوكليس ، من الادب التمثيلي اليوناني ، مسرحية أوديب ملكاً ، ط١ ، ترجمة : طه حسين ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٨،)، ص٢٠٥.
٥٨ـ ينظر :مسرحيات يوريبيديس ،افيجينيا في أوليس، الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني ، ترجمة : أمين سلامة ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ب ت) ،ص١٣٥
٥٩ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٩٩.
٦٠ـ أريستوفانيس ، مسرحية الضفادع ، ترجمة : د. محمد صقر خفاجة ، ط١ ، (عابدين : دار الفكر العربي ، ١٩٧٦) ، ص ١٧٢.

٦١ـ سينيكا ، مسرحية هرقل فوق جبل أويتا ، من المسرح العالمي ، ترجمة : د. احمد عتمان ،(الكويت : وزارة الاعلام ، ١٩٨١،) ، ص٧١.
٦٢ـ المصدر نفسه ، ص ٧٣.
٦٣ـ المصدر نفسه ، ص ٧٤.
٦٤ـ المصدر نفسه ، ص١٠٠.
٦٥ـ ينظر :المصدر نفسه ، ص٩٨.
٦٦ـ ينظر :جان راسين ، مسرحية فيدر ، ترجمة : أدونيس ، تقديم: رولان بارت ، (دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ٢٠١٢،)، ص٤٠.
٦٧ـ محمد سمير الخطيب ، " جريدة مسرحنا " ، تاريخية العلاقة بين المسرح والكنيسة الغربية ، مقال منشور ، (مصر : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، السنة الخامسة ، العدد ٤٧٣، الاثنين ٢٤/ ٢٠١١/١. ص٢٦.
٦٨ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦.
٦٩ـ ينظر : د. نهاد صليحة ، أضواء على المسرح الانكليزي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠،)، ص١٢٠.
٧٠ـ جبرا إبراهيم جبرا ، شكسبير معاصرنا ، (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩،)، ص ٦٣.
٧١ـ د. نهاد صليحة ، ، مصدر سابق ، ص ١٢٢.
٧٢ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٥.
٧٣ـ المصدر نفسه ، ص ,١٢٦
٧٤ـ المصدر نفسه ، ص ,١٤٤
٧٥ـ ينظر : المصدر نفسه ص١٣٩.
٧٦ـ د. حسب الله يحيى ، في الخطاب المسرحي ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،) ، ص ٨٥.
٧٧ـ توفيق الحكيم ، "بجماليون " ، (القاهرة : مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ب.ت ،)، ص ١٦.
٧٦ـ ينظر : د. حسب الله يحيى ، في الخطاب المسرحي ، مصدر سابق ، ص٧٤.
٧٧ـ د. حسين منصور العمري ، إشكالية التناص ، مسرحيات سعد الله ونوس إنموذجاً ، ط١ ، (الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧،) ، ص ٧٥.
٧٨ـ المصدر نفسه ، ص ٧٥.
٧٩ـ المصدر نفسه ، ص ١٨٧.
٨٠ـ المصدر نفسه ، ص ١٢٢.
٨١ـ د. حسب الله يحيى ، في الخطاب المسرحي ، مصدر سابق ، ص ١٠٦.
٨٢ـ فلاح شاكر : كاتب عراقي قدير ولد عام (١٩٦٠) كتب العديد من المسرحيات التلفزيونية ، أبرز أعماله المسرحية (مائة عام من المحبة ، في أعالي الحب ، الجنة تفتح أبوابها متأخرة) درس الفلسفة والفنون التطبيقية ، حصل على جائزة أفضل نص ثاني في مهرجان المسرح العراقي التجريبي عن مسرحية (الف قتيل وقتيل) وجائزة أفضل مؤلف شاب للموسم لبمسرحي العراقي عن مسرحية (ليلة من الف ليلة وليلة) فازت مسرحيته (الف أمنية وأمنية بالعديد من جوائز المركز العراقي للمسرح عام (١٩٩١) فازت مسرحيته (قصة حب معاصرة) بجائزة أفضل نص مسرحي بمهرجان قرطاج الدولي عام ٢٠٠٣.. للاستزادة يراجع : مجلة الحوار المتمدن ، الشبكة العالمية للانترنت ، عدد ١٤٩٧.
٨٣ـ يان كيفيليك ، مصدرسابق ، ص ١٧٢.
٨٤ـ يان كيفيليك ، العرس الوحشي ، مصدر سابق ، ص ٢٠٨.
٨٥ـ فلاح شاكر ، مسرحية العرس الوحشي ، المشهد الاول .
٨٦ـ المصدر نفسه ، المشهد الاول .
٨٧ـ فلاح شاكر ، المصدر نفسه ، المشهد السادس .
٨٩ـ فلاح شاكر ، المصدر نفسه ، المشهد السابع .