النقد التناصي المقارن لمسرحية هاملت
دراسة تطبيقية على نماذج من الكويت

الدكتورة / سارة خالد بولند
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

❖ **استهلال:**

تداخلت المسميات والمصطلحات التي ظهرت على الساحة العربية بين النقاد والدارسين حول ما يثار عن تداخل أو تلاقح أو امتصاص بين نصوص معاصرة (النص الحاضر) مع نص أو أكثر من النصوص المسرحية السابق إنتاجها في فترات تاريخية متعاقبة (النص الغائب)، ولعل مصطلح مثل التعالق النصي ويرادفه مصطلحات أخرى كثيرة منها التناص / تداخل النصوص / النص الغائب / النصوصية وغيرها من المصطلحات التي سادت على الساحة النقدية، وكلها مسميات تؤكد تأثر نص بنص آخر بوصفه نصاً سابقاً وتداخله مع نصوص بأشكال ومضامين جديدة، كل هذا تحقق وتجسد في كثير من النصوص المسرحية العالمية والمحلية .

تعد مسرحية " هاملت " لشكسبير نصاً غائباً في كثير من الأعمال المسرحية التي قدمت عربياً وأيضاً خليجياً، وقد ركزت الباحثة على نصين كويتيين تم إنتاجهما انطلاقاً من نص " هاملت " لشكسبير وهما نص " نكون أو لا نكون " لبدر محارب، ونص " مؤتمر هاملت " لسليمان البسام، ويعلن النصان صراحة عن تعالقهما وتداخلاهما، بل ويعلن كل مؤلف صراحة أنه قد عاد إلى" شكسبير " وتجلى ذلك سواء من اسم المسرحية الصريح المتناص والمتعالق مع مسرحية " مؤتمر هاملت " الذي يعكس التناص الصريح مع النص الغائب، وتجلى أيضاً في نص " نكون أو لا نكون " الذي شيد متناصاً مع المقولة الأساسية التي شيد عليها " شكسبير" نصه الغائب، غير أن " محارب " أراد أن يتخطى الفردية وصولاً للجماعية.

عاد الكاتبان إلى أجزاء كثيرة من مسرحية " هاملت " غير أنهما على الرغم من هذا التعالق النصي مع النص الغائب " لشكسبير"، وهو تعالق أدبي، إلا أنهما اختلفا معه وأعادا إنتاج النص بشكل جديد من حيث البناء والهدف حيث أن " البسام "جعل بناء مسرحية " مؤتمر هاملت " خماسي الفصول وفقاً لأوقات الصلاة الخمسة، غير أنها كما يقول المؤلف ترمز إلى المزاج والحالة النفسية أكثر من دلالتها الزمنية، أما نص " نكون أو لا نكون " فقد

تكون من مقدمة وخاتمة وثلاثة عشر مشهداً، كما أدخل الكاتبان من التغييرات من خلال البناء والهدف، وغيرا من أهداف النص ليتعدى النص حدوده الزمنية الشكسبيرية ويسلطا الضوء على أحداث معاصرة على الساحة الكويتية والعربية والتي تتقاطع مع المصالح الغربية كما فعل " البسام "، وأعلن " بدر محارب " ذلك صراحة بقوله: أنا قدمت هاملت الكويتي، وقدم البسام " ما يحدث على الساحة العربية من مؤتمرات أوصلتنا إلى ما نحن فيه.

تركز هذه الدراسة على التناص (التعالق النصي) بوصفه ظاهرة نقدية معاصرة لها جذور قديمة، إذ تحقق نوعاً من التواصل والتلاقي بين الثقافة الشرقية والغربية، ذلك أن الباحثة تهدف من خلال دراستها رصد روافد النص المسرحي التي اعتمد عليها الكاتبان في التعبير عن تجربتهما المسرحية ومدى الإفادة والإضافة الفنية التي خرج بها النصان ليثبتا مهارة المؤلفين ومدى إلمامهما بالمخزون المعرفي الثقافي والتاريخي والفني.

تسعى الباحثة من خلال دراستها أيضاً إلى إثبات عدة فرضيات منها:

أولاً: هل تحقق دراسة التناص جوانب فنية ونقدية في دخول التناص حقل الأدب المقارن ومن ثم يصبح هدفها هو التناص المقارن من منطلقاته العالمية؟

ثانياً: توضح الباحثة من خلال دراستها الفارق بين التناص والتناص المقارن في حدود أعمال مادة التطبيق، وهل سيحل التناص المقارن عندئذ محل الأدب المقارن وفقاً للمدرسة الأمريكية؟

ثالثاً: هل حقق كل من " بدر محارب " و " سليمان البسام " إيحاءات وأبعاد جديدة حين العودة إلى النص الغائب " لشكسبير " وتقديم تجربة جديدة بأبعاد درامية جديدة؟

رابعاً: هل ذابت الحدود والفواصل بين النص القديم والنصين المعاصرين وفتح كل منهما أفاقاً أخرى عدة مما يجعل من النص الحاضر حاضناً لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة مما يجعله غنياً بالدلالات والمعاني؟

خامساً: هل جاء التناص في النصين محل الدراسة تناصاً ظاهراً أو تناصاً لا شعورياً (تناص الخفاء)؟

سادساً: هل قامت الدراسة هنا على دراسة علاقة النصين الحاضرين للنص الغائب؟ أم دراسة التعالق بين النصين والنص الغائب؟ أم تركز الدراسة على علاقة النصين فقط بالنص الأصلي؟

سابعاً: هل سلك الكاتبان مسلكاً تناصياً واضحاً في تعاملهما مع نص " هاملت " لشكسبير دون اختباء وراء بعض الكلمات أو الإشارات أم فعلاً ذلك؟

ثامناً: هل يتوقف التناص المقارن في هذه الدراسة عند حدود المقارنة الأدبية أم يتخطى ذلك وصولاً للحدود الفنية والإبداعية؟ ذلك أن التناص المقارن لا يفسر النصوص فقط على أنها مواد أدبية، بل يشمل جميع عناصر النص بما في ذلك عناصر اللغة؟

❖ **إشكالية الدراسة:**

تتمحور في دراسة الأعمال الثلاثة دراسة تناصية مقارنة لإثبات إمكانية تحقيق التناص المقارن بنتائج أكثر دقة من المقارنة التقليدية للأدب المقارن، مما يترتب عليه تحقيق أفقاً جديدة تزيح مصطلح الأدب المقارن ليحل التناص المقارن محله.

❖ **الكلمات المفتاحية:**

التناص، التناص المقارن، التعالق النصي.

❖ **منهج الدراسة:**

تستخدم الباحثة أدوات المنهج المقارن انطلاقاً من آليات التناص المقارن للمدرسة الأمريكية.

المبحث الأول: التنظير

❖ **تمهيد:**

تعد دراسة التناص أو التعالق النصي من الدراسات الأكثر شيوعاً على الساحة المسرحية العالمية والمحلية، ولعل دراسة ما بين " بدر محارب " و " سليمان البسام " ونص " هاملت " لشكسبير من تناص أو تعالق أو تفاعل تدعونا إلى السؤال: هل قدم كل من" بدر محارب " و" سليمان البسام " نصوصاً جديدة تحمل بداخلها نص شكسبير مع مراعاة تطوير هذا المنتج الجديد فنياً؟ أم فعل المضمون كما هو وكل ما فعله الكاتب هو إطلاق اسم النص السابق أو ما يدل عليه على النص الجديد!

إن الموروث الأدبي من نتاج السابقين لم يكن ولم يعد متجمداً عند حدوده الزمانية والمكانية، بل يحق لكل من يكتب أن يعود إليه سواء نتاج الإغريق أو الرومان، أو غيرهم من رواد المسرح لينهلوا منه بما يحوي من ثقافات ومعارف مما ينعكس إيجاباً على ثقافة المؤلف الروحية والوجدانية والفكرية ليظهر من خلال منتج جديد مزج بين هذه الثقافات وثقافته الشخصية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن التناص وإذ كان يعني تحويل النظام الإيحالي(الدلالات الإيحالية) إلى نظام آخر، على الرغم من ارتباط النصوص ببعضها

البعض يظل لكل نص تفرده خاصة النص الجديد، فهو لا يعد تكرار لما سبقه، بل هو إبداع متكامل متفرد.

ترى الباحثة أن التناص المقارن الذي استفاد من كونه قراءة لنص يحمل بداخله مجموعة العلاقات التي تربطه بنص آخر أو نصوص أخرى في مستوى إبداعه من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة وغيره، وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ، وهذا يعني أن التناص هو العلاقة التي يوجدها موضوع الخطاب بين النصوص المتحاورة فيما بينها، والتي يعاد تركيبها من خلال الموضوع حيث لا يقتضي التناص وجود معنى نهائي، بل يقتضي الدلالة السيميائية لنص ما.

وعليه فإن التناص تأسيساً على ما سبق عبارة عن تقنية منهجية ينظر من خلالها إلى بنية النصوص الأدبية وتكون أدوارها المختلفة مما يكشف عن منابعها الأصلية وعن ثقافة المبدع نفسه والظروف التي تحيط به والمواقف التي جعلته يستدعي النصوص السابقة لبناء نص تتوفر فيه الأصالة والمعاصرة، ذلك أنه لا يمكن أن ينشأ نص من فراغ.

يأتي الشق الثاني من دلالة المصطلح أي المقارن (التناص المقارن) وفقاً لمكونات المدرسة الأمريكية التي تتخطى ظواهر المدرسة الفرنسية التي تركز على التأثير والتأثر الخارجي واختلاف اللغة ليصل الأدب المقارن وفقاً للمدرسة الأمريكية إلى عمق النصوص وكيف بني النص وما هي بنيته الفنية، وفي حالة تناصه مع غيره من النصوص ما الجديد الذي أتى به المؤلف والذي صوره أو خالفه أو عارضه لنصل إلى نص جديد من حيث المكون الفني، وإن تناص مع الآخر في الاسم أو الموضوع أو العنوان أو الشخصيات أو الأحداث .

أعطت المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن مساحة كبيرة من الإبداع لمدارس معاصرة أسهمت في تحقيق الجديد في مجال الأدب المقارن، إذ جاءت نظرية التناص – التي تتميز بكونها لا تنشأ بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدب قومي واحد، بل تتخطى ذلك إلى آداب وثقافات متعددة، ترى الباحثة أن نظرية التناص تتميز بكونها تنتمي إلى آداب مختلفة، كما ينسحب ما سبق على السيميائية حيث توظف السيميائية في إتمام الدراسة المقارنة سواء باستخدام التناص المقارن أو التلقي المقارن، ذلك أنه ليس من غير المقبول القيام بدراسة أدبية مقارنة انطلاقا من المنهج السيميولوجي أو التناص المقارن أو التلقي المقارن دون

إعمال عناصر المدرسة الأمريكية في الأدب (النقد) المقارن، وهو ما يؤكد استيعاب الأدب المقارن لكافة المناهج النقدية المعاصرة.

طرحت في العقود الثلاثة الأخيرة نقاشات بين النقاد في مدارس النقد الجديد في أمريكا ووصل النقاش إلى حدود الأدب المقارن في المدرسة الأمريكية وأثيرت الكثير من التساؤلات [1] منها:

أولاً: هل من الضروري استمرار الأدب المقارن خاصة بعد أن تأكد أن ثمة تحولات نظرية وتعريفات منهجية تؤكد انحلال الأدب المقارن في حقول جديدة؟

ثانياً: إن تنامي الدراسات المترجمة تثير أسئلة مهمة حول دور الترجمة في الاتصالات عبر الثقافية على نحو يجعلها على قدر كبير من الاستقلال عن الدراسات المقارنة؟

ثالثاً: إن الدراسات ما بعد الاستعمارية أو ما بعد الكولونيالية التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب المستعمر والشرق المستعمر وما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل النصوص للكشف عن مكوناتها الاستراتيجية يؤكد أنها ستكون بديلاً للأدب المقارن.

❖ **مصطلح التناص:**

انطلقت كثير من الدراسات العالمية والعربية نحو التعامل مع مصطلح التناص الذي أصبح يتردد بين النقاد والدارسين في دفاع عن المؤلف المسرحي تارة وفي الهجوم عليه تارة أخرى، دون تذكر المقولات الكثيرة التي أطلقها " رولاند بارت " و " كريستيفا " و " عبد الله الغذامي " و" شربل داغر" و " محمد بنيس " و "حسين خمري " و " أحمد الزغبي" و " مفيد نجم " وأحمد ناهم " وغيرهم كثر، وقد أكد الجميع بأنه لا يوجد نص نقي خالص، بل كل النصوص نسيج من الاقتباسات والتراكيب المأخوذة عن نصوص أخرى، بل يرى البعض أن جميع النصوص متناصة مع بعضها البعض وليس هناك نص نقي إلا ما قدمه " آدم " أول من استوطن الأرض وكل من جاؤوا تباعاً، وفي هذا يعرف " بارت " النص بقوله " هو نسيج من

(١) عزالدين المناصرة: علم التناص المقارن (منهج عنكبوتي متكامل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١١ : ١٤.

الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله "[١].

يضيف " حسين خمري " إلى تعريف النص قوله " أن النص عبارة عن جيولوجيا من الكتب المتراكمة في طبقات، مما يجعل النص من منطلق " كريستيفا " أنه مبني على طبقات وتتكون طبيعته التركيبية من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه "[٢] وعليه يتضح طبيعة النص ومكوناته التي تتشيد على بني نصوص سابقة فكرياً وفنياً وهو ما يؤكده " باختين " في كتابه" فلسفة اللغة " بقوله " التناص هو الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استفادتها أو محاكاتها لنصوص أخرى – أو لأجزاء – من نصوص سابقة عليها مما أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين "[٣] وعليه فإن النص منذ أن كتبه الجيل الأول من المبدعين جاء محاكياً ناقلاً عن النصوص السابقة عليه، لذا فإن " كريستيفا " حين تعرف التناص تختصره في أنه " هو التفاعل النصي في نص بعينه "[٤] من ناحية ثانية فإن كل نص إنما " يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى "[٥].

إذن التناص هو مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى Intertextuality عربه البعض بالتناص والبعض الآخر بالنصوصية والفريق الثالث بتداخل النصوص أو تعالقها، والفرق الأخرى بالتضمين أو السرقات الشعرية، والاقتباس وأخيراً الاحتذاء. على أن المصطلح عرف عند العرب قديماً، خاصة وأن المنطقة العربية عاشت تجارب التداخل الثقافي والترجمة منذ اليونان والرومان مما يجعل " تداخل النصوص سمة جوهرية في الثقافة

(١) رولان بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٨، بيروت، آذار ١٩٨٩، ص ١١٥.
(٢) حسين خمري: إنتاج معرفة النص، مجلة دراسات عربية، العددان ١١ / ١٢، السنة ٢٣ بيروت، ايلول تشرين أول ١٩٨٧، ص ١١٥.
(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنيته وإبدالاتها، جزء٣، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص ١٨٣: ١٨٥.
(٤) شربل داغر: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٢٧.
(٥) أحمد الزغبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠، ص ١٢.

العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل "[١].

ولعل الرأي السابق يؤكد أنه كون التناص لابد منه وذلك لأن العمل الأدبي " يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، هو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه "[٢].

إن الحدود الفاصلة بين النص والنصوص الأخرى أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمنها المؤلف لنصه الجديد سرعان ما تزول في إطار تقنية تعتمد على إزالة الحدود، ويعقب ذلك توظيف النصوص الغائبة وإذابتها في النص الحاضر مما يفتح أفاقاً جديدة أدبية وتاريخية واجتماعية ودينية عدة، مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة فيصبح النص غنياً حافلاً بالمعاني، ولعل التدقيق في نماذج التطبيق نص مسرحية " نكون أو لا نكون " لبدر محارب، ونص " مؤتمر هاملت " لسليمان البسام تؤكد منذ قراءتها الأولى أنها تحقق ما سلف ذكره، وإن تحقق بدرجات متفاوتة، ولعل قول " علي العلاق " ينسحب على ما ذكرناه فهو يرى أن " القصيدة باعتبارها عملاً فنياً تجسد لحظة فردية خاصة وهي في أوج توترها وغناها وهذه اللحظة تتصل على الرغم من تفردها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى "[٣].

يضيف " مفيد نجم " إلى التناص بعداً جديداً يتمثل في تقسيماته وأنواعه، ويرى أن التناص ينقسم حسب توظيفه في النصوص إلى:

أولاً: التناص الظاهر (المباشر) ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمى أيضاً التناص الواعي أو الشعوري.

(١) عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة ـ مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٩.
(٢) المرجع السابق، ص ١١١.
(٣) على العلاق: الدلالة المرئية، دار الشروق، الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥١.

ثانياً: التناص اللاشعوري (تناص الخفاء) ويكون فيه المؤلف غير واع بحضور نص في النص الذي يكتبه "[١].

إن الرأي السابق يفتح أفاقاً ومجالات واسعة عن تقنية التناص بل توظيفه وأنواعه وأقسامه، ذلك أن تعامل المبدع مع نص أو أكثر بشكل مباشر – كما فعل كتاب المسرح في كثير من البلدان العربية في سوريا ومصر والعراق والأردن وفلسطين ودول الخليج – يختلف عما سوف يطرح من استفسارات، إن ظن المؤلف أنه لا يتقاطع أو يتلامس مع نص أو نصوص بعينها، ذلك أن التناص المباشر يطرح أسئلة منها:

أولاً: هل يعني التناص بنص أو نصوص أخرى: التفاعل؟ أم التعالق؟ وإن كان التعالق، هل يعني دراسة التعالق نفسه؟ أم دراسة ما ينتج عن التعالق؟

ثانياً: ما المقصود بالتناص؟ هل هو دراسة لظاهرة التناص بين نص ونصوص أخرى؟ أم التفاعل بين نص ونصوص أخرى؟ أم تعالق بين نص ونصوص أخرى وحينها نقول كيف يتم ذلك؟

إن التجربة التي نحن بصددها تعد جديدة ولم يتطرق لها من قبل أحدٌ من الدارسين، أقصد دراسة التناص المقارن بين النصوص من منطلق المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن.

- **المعنى اللغوي لمصطلح التناص Intertextuality**

إذا ما أردنا تقريب المفهوم اللغوي إلى الاصطلاحي، فالنص في اللغة: الرفع البالغ، ونص الشيء بنصه نصاً رفعه وأظهره، ونص المتاع نصاً، أي جعل بعضه على البعض، ونص الرجل نصاً، إذا سأل عن شيء يستضئ به ما عنده، ونص كل شيء منتهاه "[٢] وعليه فإن ما جاء في لسان العرب عن المعنى اللغوي الذي يقرب المعنى بطبيعة الحال إلى المعنى الاصطلاحي في محاولة للجمع بين التعريفين واستخلاص الدلالات المتعددة الواردة بين القديم والجديد والذي يعني استحضار نص من نص آخر سابق عليه، فإننا نستطيع أن نؤكد أن ما ورد في تعريف لسان العرب يقرب المعنى اللغوي في كون النص يأخذ عن بعضه، وهو ما اتضح أكثر فيما شرحه " ابن منظور " تباعاً بقوله " إن كلمة التناص ترد بمعنى الاتصال والالتقاء حيث يقول: هذه الفلاة تناص أرض كذا أو تواصيها، أي تتصل بها "[٣]،

(١) مفيد نجم: التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي أو اللاشعور، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، العدد ٥٥، يناير ٢٠٠٠.
(٢) ابن منظور: لسان العرب، دار جادر، بيروت، ط ٣، ١٩٩٣، ص ٩٧: ٩٨.
(٣) المرجع السابق.

يتضح معني لفظ تناص لغوياً عند مراجعة جانبيه اللغوي والاصطلاحي حيث تقترب قواميس اللغة العربية [١] في تقارب وتوحد المعنى كما يلي:

- تناص أي ازدحم.
- تناص أرض كذا أي تتصل بها.

وهكذا تتجلي المعاني اللغوية السابقة مما ورد في معاجم وقواميس اللغة ليثبت المعنى الذي تنشده في أن التناص بناء شيء على شيء وأخذ شيء من شيء وتجاوز شيء إلى شيء ويغلف المعاني السابقة المشاركة والفاعلة دون الثبات والجمود.

- **المعنى الاصطلاحي:**

أطلق العديد من الدارسين الغربيين تعريفات لمصطلح التناص Intertextuality وقد جاءت لتؤسس لهذا المصطلح وتعرف الدارس والقارئ به، وهو ما تجلى في تعريف الناقد والباحث " ميخائيل باختين " بقوله " يدخل فعلان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوهما تحت علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي "[٢]. ترى " جوليا كريستيفا " أن الممارسات النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة علمية ما ... إنها تقوم بزحزحة ذات خاصة عن مركزها لتتبني هي "[٣] وعليه تؤكد " جوليا " على كون التناص ليس عملاً بسيطاً يتم لتحقيق كتابة عمل ما، بل أن التناص ينصب – وفقا لوصفها – على زحزحة النص الأصلي أي أخذ كل ما فيه وإبعاده ليتم بناء نص جديد، هذا النص أخذ من الأول الكثير، غير أنه صار لا يحمل سماته الفنية الخاصة.

في نصوص أخرى "[٤] وبذلك يضيف التعريف إلى ما سبق ذكره " فكرة الترحال للنصوص لتدخل في فضاء نص جديد حيث تذوب داخل النص الجديد كافة المأخوذات من النصوص السابقة ويصبح النص الجديد بهيئة وصفة جديدة "[٥].

يعرف " بارت Roland Barths " التناص بقوله " إن كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى،

(١) راجع الزبيدي: تاج العروس ص ٤٤، والمعجم الوجيز ص ٦١٩، ومحيط المحيط ص ٨٩٦.
(٢) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص ٨٢.
(٣) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١، ص ١٣.
(٤) المرجع السابق، ص ٢١.
(٥) سارة خالد بولند: المثاقفة والعولمة في المسرح، مركز إسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ٢٠١٩، ص ٤٧: ٤٨.

إذ يتعرف على نصوص الثقافة السابقة الحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً من استشهادات سابقة "[١] أي أن " بارت " يرى أن النص نسيج من النصوص الأخرى بما تتضمن من استشهادات يشيد تعريفه وألفاظه وشخصيات تؤكد أن المنتج الجديد يحملها، وعلينا أن نحسن تلقيها وشرحها وفقاً لثقافتنا، وهو ما جعله يعاود مرة ثانية ويقول " إن التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي "[٢] نفيه لفكرة النص المقدس النقي، وأن كافة النصوص مفتوحة متداخلة مع غيرها. يضيف " باختين " في موضع آخر تعريفاً للتناص حيث يقول " إن التناص هو كل نص يقع عند ملتقي عدد من النصوص، وهو بأدائها في الوقت نفسه قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق "[٣] وبذلك يضيف التعريف السابق حدوداً جديدة للتناص ليجعلها عملية بناء من نصوص لاحقة عند قراءة ثانية نستنتج الكثير من المعاني والدلالات العميقة التي يحملها النص الجديد.

عرف " محمد عناني " التناص بقوله " إن لعملية التناص طرفين: للإشارة إلى النص المتأثر والنص المؤثر، فالنص الأصلي أو المصدر المنظور إليه، أو التناص معه، أو المؤثر Hypotext والنص المتأثر أو المتناص، أي الناظر إلى غيره Hypertext النص الشعبي "[٤] أي أن النص المتأثر أي Hypertext أي النص التشعبي هو المنتج الجديد الذي يحمل التناص ودرجاته وأنواعه وهو ما يتم قراءته لاستخراج الجديد منه،

أما النص المؤثر أي المتناص معه Hypotext فهو النص المأخوذ عنه الذي يقرأه المؤلف فيري فيه ما لم يقرأه غيره، فيكتب نصه الجديد ليضيف ويشرح وفقاً لفهمه لثقافة هذا الكاتب وهذا البلد.

عرف الباحث " أتيفين ساميول " التناص بأنه " لا يقتصر على مسألة المصدر أو التأثير، فالنص حقل عام من تراكيب مغلقة من النادر إدراك أصلها، ومن اقتباسات غير واعية أو أولية تقوم بين مزدوجين "[٥] أي أن التعريف السابق يصل إلى عمق النص بما يحمل من اقتباسات ونقل غير واعي عن طريق اللاشعور للكاتب ليحقق التمازج بين العملين ويخرج المنتج الجديد محملاً بتراكيب علينا قراءتها وفك شفراتها عن طريق إلمامنا بثقافة المنتج الأصلي الذي أخذ عنه الكاتب، وترى الباحثة تأكيداً على ما سبق قولها إن مصطلح التناص

(١) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، حلب ـ دمشق، ١٩٩٨، ص ٣٨.
(٢) رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحيان، دار توبقال، المغرب، ط٢، ٢٠٠١، ص٧٠.
(٣) نور الدين لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ٢٠٠٣، ص ١٠٢٢.
(٤) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٤٦ + ص ٩٩.
(٥) أتيفين ساميول: التناص في ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١٤.

جاء للوجود المشترك لنصين أو لعدة نصوص تناصاً وتداخلاً وعلى القارئ أن يدرك النص الغائب في النص الحاضر وفقاً لإلمامه واطلاعه على الخلفيات الثقافية للكاتب ولبلده.

❖ **مصطلح التناص المقارن:**

لعل استخدام مصطلح التناص المقارن على الساحة النقدية العربية يعد جديداً، خاصة إذا ما أدركنا أن ما قدم من تعاريف حول مصطلح التناص أفرز خلافات حول تحديد مصطلح في اللغة العربية يقابل المصطلح الغربي، ومع كل ما قدم من تعاريف نقبلها وفقاً لتوافقها مع التوجه البحثي، والجديد هنا الذي يستوقفنا هو تقديم تعريف محدد لمصطلح التناص المقارن واضعين في الاعتبار أن مصطلح التناص والتلقي وتقنية تحقيقهما سيميولوجيا قد جاؤوا مرتبطين بالمدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، بل وأعلن " عز الدين المناصرة " في دراسته " علم التناص المقارن " أن حركة النقد المعاصر خاصة في أمريكا قد توصلت إلى ما يؤكد ضرورة إحلال مصطلح التناص المقارن ليحل محل مصطلح الأدب المقارن في المدرسة الأمريكية، وفي حال قبول هذا الرأي يبقى تعريف المصطلح الذي ينقسم إلى شقين الأول يتعلق بما قدم من تعريفات للتناص، أما الشق الثاني فيتعلق بالمقارن.

ترى الباحثة أن التناص المقارن يعني تفعيل آليات المقارنة وفقاً للمدرسة الأمريكية مع النصوص المتناصة واضعين في المقارنة الانفتاح على دواخل النصوص الفنية والأدبية دون الوقوف على مبدأ التأثير والتأثر واللغتين المختلفتين التي عملت بهما المدرسة الفرنسية، فالمدرسة الأمريكية تدرس النصوص المتناصة من خلال الظواهر الأدبية في جوهرها الجمالي بصورة تتجاوز الحدود اللغوية والقومية للآداب من جهة، ويقارن الأدب بالفنون ومجالات الوعي الإنساني من جهة ثانية.

إن دراسة ما بين النصوص من تناص وتداخل من استشهادات وثقافات حالية وسابقة، يعد نهجاً لكثير من الكتاب في المسرح منذ قديم الزمان، فقد عرف الفراعنة والإغريق والرومان ومن جاء بعدهم هذا التداخل الثقافي وهذا التناص، مما يؤكد أن مضمون ما يحدث اليوم قد حدث منذ أمد بعيد والجديد هو إطلاق المصطلح ومحاولة وضعه في نهج ونظرية وتقنين منطلقاته ليصبح أمام الكاتب والقارئ والناقد وغيرهم أسس منهجية للتعامل مع الظاهرة. تقوم النصوص في منطلقاتها الإبداعية على فكرة " الترحال " لنص قديم أو أكثر إلى نصوص جديدة أو نص جديد يذوب داخل نص قديم وتذوب حينئذ الحدود والفواصل وتذوب كافة المأخوذات عن بعضهما البعض وينفتح النص الجديد على هيئة وصفة جديدة على مستوي

المضمون والبناء والفكرة والمعالجة ليقدم المتناص رؤية جديدة يعتقد أنه قفز على المبدع الأصلي وتخطى حدوده الإبداعية، أو قد يأتي التناص ضعيفاً إلى درجة المحاكاة والنقل.

يعقب هذه المرحلة الأولى المرحلة الثانية وهي المقارنة بين العملين أو بين النص الحاضر ونصوص أخرى غائبة، تسمي هذه المرحلة بالمقارنة التي تعتمد وفقاً لدراستنا على أدوات المدرسة الأمريكية في النقد الجديد والتي تسمح بالمقارنة بين كافة الفنون والآداب وتعطي مساحة أكبر للمقارنة لتتخطى النواحي الأدبية إلى الفنية والدرامية ولتحدد المقارنة ما الجديد الذي أتى به التناص الجديد وما خالف النص الغائب المتناص معه أو عارضه، ليصل إلى نصه الجديد كما فعل " البسام " حين تناص مع " هاملت " لشكسبير ولم يلتزم البنية الفنية ولا الفكرية ولا الشخصيات وأفعالها، بل خالف في مناطق كثيرة محققاً إبداعاً وتناصاً ومنتجاً جديداً، وهو ما قد نتوقف عند " محارب " بنوع من النقد المخالف لتجربة " البسام " كون أن " محارب " حاكى النص الغائب إلى درجة تضمينه للتناص الموازي والمحازي لنصه، مما جعلنا نكتشف نوعا من الازدواجية في تناصه أنقص من جودة المنتج وجعله يرتكن ويعتمد وينمي بالنص الغائب في تناص هش من حيث المعالجة، كونه جعل البيئة المكانية عنده وأحداث مسرحيته أضعف من التناص الموازي، خاصة وأن إدراج لغتين ما بين الفصحى والعامية جعل المتلقي ينصرف تركيزه كثيراً طوال قراءة النص أو مشاهدة العرض. أخيراً فإن بنية النص عند " البسام " جاءت متماسكة ومتتالية في تطور الفكرة والأحداث والشخصيات مما جعل النص تناصاً مكتملاً، بخلاف تناص " محارب" الذي جعل من تناصه مكوناً ناقصاً إذا ما اجتزأنا الجزء الذي يجري وفقاً لبنية النص الغائب مما جعل الازدواجية عنده ترتكن على النص الغائب ودونها يصبح التناص هشاً ضعيفاً فنياً وفكرياً وبنائياً.

تتحقق آليات التناص المقارن اعتمادا على:

أولاً: التناص الفكري المقارن بين النص الحاضر والنصوص الغائبة.

ثانياً: التناص الفني والدرامي المقارن للنصوص المتناصة.

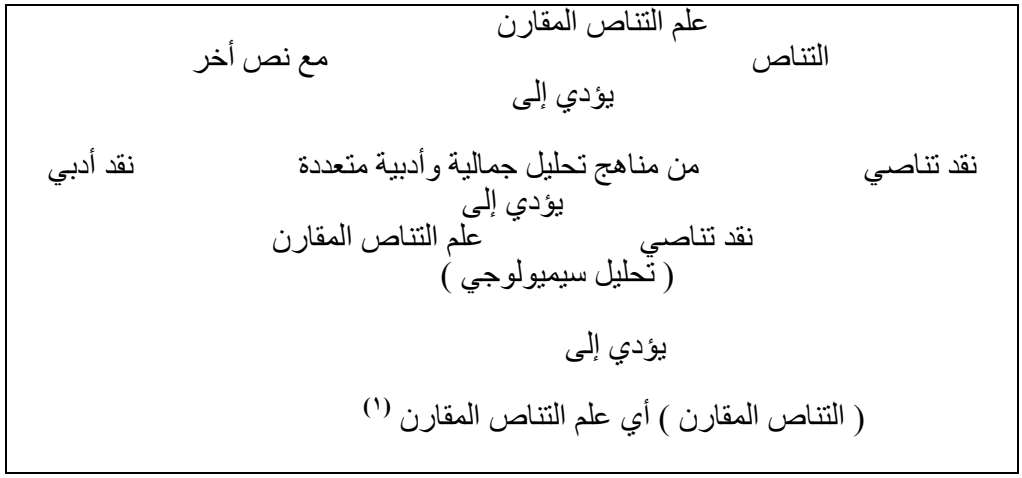
ثالثاً: التناص المكاني المقارن.

رابعاً: التناص المقارن للعنوان (سيمياء العناوين المتناصة المقارنة).

خامساً: التناص التاريخي المقارن بين النص الغائب والنص الحاضر.

لم يعرف " عز الدين المناصرة " في كتابه الذي يحمل عنوان " علم التناص المقارن " تعريفاً لغوياً أو اصطلاحياً أو إجرائياً صريحاً ومحدداً لهذا المصطلح، ولكن جل ما جاء في دراسته

مجموعة من المقالات والدراسات عن عموم النقد الأدبي والثقافي والتناص والنقد الثقافي وأعلام النقد في العالم العربي، من ناحية ثانية فقد ضمن دراسته نموذج تخطيطي أولي لمصطلح النقد الثقافي المقارن اعتمدت عليه الباحثة في استخراج نموذج مقترح ومخطط أولي للتناص المقارن:



إن ما نادى به المناصرة في بلورة النقد الثقافي يمكن أن يتحقق لبلورة أركان التناص المقارن وفقاً لتوجهات المدرسة الأمريكية في النقد الجديد، ذلك أن التناص يتم مع نص أو أكثر ويتم عند نقد التناص باستخدام مناهج التحليل الأدبية والجمالية المعاصرة مفعلين أدوات النقد الأدبي والمسرحي للنصوص، مما يوصلنا إلى تحقيق التناص المقارن بين النصوص بآليات المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن. يؤكد المناصرة في دراسته على أن القراءة العنكبوتية (التناص المقارن) تتحقق عند قراءة النص قراءة سيميولوجية، وذلك لتفسير الأنساق الفكرية والتجليات المعرفية في النص في محاولة لتكامل النقد الأدبي مع النقد التناصي، دون أن نغفل أن التناص بين النصوص المحلية والعالمية يعد سبيلاً منهجياً للوصول للتناص المقارن. أما عن الآليات المقارنة التي وضعها المناصرة فقد تحددت في:

أولاً: آليات ذات دلالات نسقية ودلالية وهي آلية تقنية.

ثانياً: ذات دلالة عالمية وهكذا ستبقى المقارنة قائمة مهما اختلفت مناهج التحليل.

(١) عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص ٣٢: ٣٥.

لكننا نستطيع القول وداعاً أيها الأدب المقارن، وبصيغة علمية نقدية تطرح منهجاً نقدياً جديداً ومستقلاً حيث يتم إدماج فكرة المقارنة في النقد التناصي، لتصبح آلية من آليات التحليل المقارن والبديل هو علم التناص المقارن (*)

❖ **التناص التاريخي المقارن لمسرحية هاملت لشكسبير:**

كتبت أول معالجة أدبية لشخصية "هاملت" في القرن الثالث عشر، وقد تضمنت قصة " أملت " كما يسميه المؤرخ الدانمركي " سكسوجراماتكوس " في كتابه " قصة الدائنين الدانماركيين " والذي أصيب بحالة من الجنون لخوفه من أن يصير مصيره كمصير والده " هوفندل " الذي قتل على يد عمه " فنجون"، ويحاول هذا الأخير أن يختبر جنون " أملت " ودوافعه، بعد أن تولى عرش الدانمارك عن طريق فتاة جميلة من القصر"(١). لم تكن قصة " سكسوجراماتكوس " معروفة في اللغة الانجليزية في عصر شكسبير، وإنما تأثر بها الكاتب الفرنسي " فرانكودي بالفورست "، وكتب مأساة " هاملت " عام ١٥٧٠، والتي تأثر بها شكسبير بدوره، بعد أن ظهرت في ترجمة انجليزية، وقد تأثر بمعالجة " توماس كيد " المعاصر له، صاحب " المأساة الأسبانية " في عام ١٥٩٢ (٢).

لم يلتزم شكسبير بطبيعة الأحداث في مسرحية " بلفورست "، وإنما غير في أكثر من نصفها، فلم يجعل الملكة تقف مع "هاملت" ضد الملك المغتصب، كما لم يجعل " هاملت " يصل إلى انجلترا، ويستقبل هناك بترحاب أو بغير ترحاب، ولم يتسلم " هاملت" شكسبير عرش الدانمارك، كما لم يعش بعد قتله الملك، وقد وظف شكسبير أغاني شعبية انجليزية في

(*) للمزيد راجع المناصرة: علم التناص المقارن، ص ٣٥: ٣٦.

(1) William Shakespeare: Hamlet, York press, Library of Lebanon, Beirut, 1992, p26.

(2) Ronald Carter &John Macrae: Guide to English Literature, The Pen Gum, 1996, p38.

الحدث المسرحي، مثل أغاني " أوفيليا " و" حفار القبور "[١]. يقول أحمد سخسوخ " إن مسرحية هاملت هي مسرحية تمتلئ بمشاهد الدم والهوس والجنون، وتتضمن عدة مشابهات تعيد إلى أذهاننا مشاهد من مسرحيات شكسبير "[٢]، ولعل قوة حبكة المسرحية مع كل ذلك لم تطغى على قوة رسم ملامح شخصية البطل " هاملت " فهو أمير من أمراء عصر النهضة، أديب ومبدع ويميل للانطوائية، وذو حساسية مفرطة تجاه كل ما حوله، بل وتجاه الحياة عامة ولعله سأل نفسه كثيراً في كل المواقف وادرك وفهم كل تفاصيل ما حدث ومع ذلك لم يتحرك لينتقم، بل ظل التردد وتفسير أخطاء من حوله نهجاً جعله لا يقدر ولم يتعود على هذه الأمور العظيمة مثل القتل أو أنه كان يخشى على نفسه من عواقب ذلك. إن كافة هذه الأسئلة لا تتوافق عند وصفنا له، خاصة إذا ما تعمقنا في قراءة المسرحية، لذلك " يجب أن ندرك أولاً أنه ليس بالمتواني، لمجرد رقة في طبعه واضطراب في ضميره، فهو لا يكاد يخاطب الملك إلا بإهانة، ولا " بولونيوس " إلا بتهكم، ويقابل حبيبته " أوفيليا " بالقسوة والتعريض الجارح، وهو أول من يقتحم سفينة القراصنة، عندما تهاجم المركب الذي يحمله إلى انجلترا، وفي المبارزة الأخيرة يطعن " لايرتيس "، ثم يطعن الملك ويقحم خمره المسموم بين شفتيه "[٣].

إن هذه الصفات التي تجلت في مواقف "هاملت" لهي خير دليل على تمتعه بصفات الإقدام والشجاعة والبطولة وغيرها مما عكست شخصيته، " لدليل على أنه قادر على الفعل لكن شكسبير أراد شيء ما من خلال ذلك " فهاملت " هو أول بطل يناقش نسق القيم الذي كان يتوقع منه أن يتصرف بشكل معين "[٤]، ذلك أن " مسرحية هاملت " هي دراما عميقة في مجملها وتقترب من الموقف الحداثي الذي يكون فيه البطل ممزقاً بين قوي داخلية وخارجية، ولا يقف فقط في الخيارات التي يقدمها المسرح الكلاسيكي، بل يتخطى مفاهيم الوفاء والحب ليحقق نوعاً من الثورة الفكرية على القائم من نسق القيم.

إن التطور الذي شهدته حركة النقد العالمي وضعت النص الأدبي في المرتبة الثانية من اهتمام الأدب المقارن، في حين يحتل النص الأدبي بوصفه عملاً فنياً المرتبة الأولى من اهتمام الناقد في دراسة التناص، أي يهتم بإبراز النصوص الغائبة وربطها بالسياق الباطني

(١) وليام شكسبير: هاملت متبوع بعطيل، ترجمة العيد دودو، موفم للنشر الجزائر، ١٩٩٤، ص ١٥:١٦.
(٢) أحمد سخسوخ: تجارب شكسبير في عالمنا المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٩: ٢٠.
(٣) حسام الخطيب: محاضرات في تاريخ الأدب الأوروبي وتطوره، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٤، ص ١٠.
(٤) قاسي محمد عبدالرحمن: قراءة نقدية في مسرحية هاملت لوليام شكسبير، مجلة الأثر، العدد ٢٦، الجزائر، سبتمبر ٢٠١٦، ص ١١٨.

للنص، وإظهار علاقاتها بالأنساق الأخرى التي تشكل قوام بنيته الإبداعية [١]، ولعل نهج هذه الدراسة يتقصى في جانب منها هذا النهج الذي يكشف ما تحمله في تناص المعاصرين من الكتاب واللاحقين لهم إلى أي مدي يحمل التناص الحاضر والنص الغائب الكثير من المواقف الحداثية، بل وما بعد الحداثية في معالجة القيم والأنساق الفكرية والقيمية للمجتمع خلال فترة معينة.

يذهب " باختين " إلى القول بأن التداخل النصي للإبداعات في عمومها " لم يفلت منه سوى " آدم " عليه السلام، لأنه كان يقارب عالماً ما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول "[٢]، معنى ذلك أنه لا يوجد عمل أدبي يخلو من علاقات التداخل النصي، وهو ما يجعل فكرة البنية المغلقة للنص عند نقاد البنيوية فكرة خاطئة ومضللة.

إن عودة المؤلف إلى الماضي والاطلاع على نصوص كتبت من قبل تعد عملية مهمة في مجال الإبداع، ذلك أن النص الجديد يعد نوعاً من العلاقة الحوارية التبادلية مع النص القديم، تقوم هذه العلاقة على تقنيات عديدة مثل التآلف أو التخالف في إنتاج الجديد، وبذلك تعد نصوص " بدر محارب " و" سليمان البسام " نتاجات أدبية تحولت من خلال مرور الكتاب على تجارب " شكسبير" لينتج الأول نص " نكون أو لا نكون " والثاني " مؤتمر هاملت ".

خضعت إبداعات كل المبدعين إلى استخدام سمات التكرار والتوزيع أي صلة (الهدم والبناء)، ولعل تبديل وتغيير كثير من الأحداث والأقوال والأماكن في النصوص المنتجة يعد نوعاً من التناص حيث يأخذ هذا الكاتب (النص الحاضر) عن (النص الغائب) بعض الملفوظات من نصوص أو من نص آخر، وبذلك نجد في نصوص " محارب والبسام " بعض الأقوال المأخوذة من نص " هاملت " شكسبير، ليصبح لدينا لوحة فسيفساء من الاقتباسات، غير أنها ترسبت بعضها البعض وامتصتها العملية الإبداعية لنرى نصاً خليطاً ومزيجاً من التناصات، يضاف إلى ذلك وفقاً لهذه الدراسة إخضاعها للتناص المقارن وفقاً لمعطيات المدرسة الأمريكية يتأسس على ما سبق نهج يجب مراعاته في تناول ما بين النصوص من تعالق وتناص في حال التناص المقارن وفقاً لأدوات المدرسة الأمريكية وهو ضرورة فهم وادراك أن التناص علاقة تفاعل وحوار وامتصاص بين النصوص وليست علاقة

(١) المرجع السابق، ص١٠١.

(٢) مارك انجينيو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد (ضمن كتاب من اعداد تودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد) ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون العراقية، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ١٠٥.

ديناميكية، ذلك أن التناص هو علاقة اقتطاع وتحويل، ففي الاقتطاع يعتمد النص على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصة، أما التحويل فهو " توظيف النصوص السابقة وجعلها مزيجاً متفاعلاً لتوليد دلالات جديدة منها، فالنص في النوع الأول " جيولوجيا كتابات " [١] على حد تعبير " بارت " وفي الثاني " مزيج كيميائي "[٢] على حد تعبير باختين، أي أن العلاقة التي تربط بين النصوص ليست علاقة ميكانيكية، بل علاقة تفاعل وحوار وامتصاص.

❖ **النص والمتلقي في التناص المقارن:**

يعد النص والتلقي العنصران الأساسيان في عملية التناص كونهما عماد الأمر في تحقيق التناص المقارن بين عملين أو أكثر، فالتناص يعتمد على " قوة ذاكرة القارئ القرائية، فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، وهذا يوجب على القارئ أن يتوقف متأملاً من حيث دلالة أجزائه، وهذا أيضاً يتطلب من القارئ التأويل وما فوق التأويل ليشكل هو نصاً جديداً ويثبت به استمرارية التناص وعدم الفكاك منها، فأصبح التناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها، أي أن الكاتب يمارس التناص بوعي ودراية "[٣] وعليه فإن عقد المقارنة التناصية بين نص وآخر تعتمد بشكل أولي على القارئ ثم على الناقد المتخصص لتحديد ما بين النص الحاضر والنص الغائب من مساحات تناص ليصل إلى مرحلة التأويل والتفسير محققاً من وراء ذلك الجديد في النص الحاضر من تقنيات فنية بنائية للنص سواء على مستوى بنية النص أو استخدام عناصر فنية بنائية جديدة من حيث الشخصيات والحوار وأماكن الأحداث وكافة عناصر النص المبدع. ذلك أن الكاتب المسرحي " ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره ... ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعاً وأن يتجنب الاكتفاء

---

(١) مارك انجينيو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد (ضمن كتاب من اعداد تودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد) ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون العراقية، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ١٠٥.

(٢) عبد الوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٦٠ +٦١، فبراير ١٩٨٩، ص ٧٨.

(٣) ظاهر محمد الظواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، ط١، عمان، ٢٠٠٠، ص ٣٦.

بنص واحد واعتباره كياناً منغلقاً على نفسه، كما أنه من المبتذل أن يقال إن الشاعر يمتص نصوص غيره "[١].

كل ما سبق يؤكد أن التناص أو التلاقح أو التمازج أو التعالق النصي ما هي إلا تداخل في النصوص تؤكد أنه " إن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، وذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه "[٢] وهكذا يؤكد هذا الرأي أن النصوص لا تعرف الانغلاق، وهي مفتوحة على نصوص سابقة وتتحرك نحو نصوص مستقبلية تأتي بالجديد، مما يؤكد بابتعاد فكرة الانغلاق للبنى الدرامية والأدبية عن كافة أنواع الإبداع.

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص ١٢٤: ١٢٥.

(٢) عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣، ص ١١١.

المبحث الثاني: التطبيق

يرى " بارت " أن مفهوم التناص ينسحب على كل من تعامل معه وهو محقق لمجموعة من المكونات الفكرية والفنية، فهو " يركز على الشخص المتكلم أو القارئ الذي يمارس التداخل النصي، وهو هنا يكشف عن أثر الفرد في النصوص المتداخلة، لأن التأويل والتحليل لهذه النصوص يعتمد على قدرة الفرد وعلى مخزونه من التناصات السابقة بالنص الذي يحلله " أنا أقرأ النص "، وهذه الأنا ترجع إلى من يملك توظيفاً متكاملاً لغوياً، ومعلناً عن أيديولوجيا لتداخل نص أوسع لثقافته، والأنا ليست بريئة أبداً، فهي دائماً اختيار من نصوص متداخلة أخرى، ويصبح الشخص " متعدداً " ومنفتحاً، كالنص الأدبي "[1].

انطلقت مسرحيتا " بدر محارب " و " سليمان البسام " من المقولة السابقة – كما ترى الباحثة – حيث انعكست شخصية الكاتبين على المعالجة التناصية المقدمة، ذلك أن بدر محارب حين تناص مع مسرحية " هاملت " لشكسبير وقدمها بعنوان " نكون أو لا نكون " كان يدرك جيداً حجم ما تحتله المسرحية من مكانة عالمية ومحلية في عقول وأذواق المتلقين، من ناحية أخرى فقد كان حرص " محارب " على استدعاء " هاملت " إلى منطقتنا العربية ليخلع عن نفسه الخلفية التي أحياه فيها شكسبير ليعيش في البيئة العربية ويصبح لدينا "هاملت الخليجي " كما أعلن ذلك المؤلف، لقناعته أنه حين يستحضر شخصية " هاملت " في تناصه مع الأصل الشكسبيري، فإنه سيحمله ويوظفه توظيفاً لغوياً ويحمله بثقافته العربية الخليجية ويطرح من خلاله أيديولوجيته العربية الإسلامية ليحقق نموذجاً خليجياً خالصاً هو " هاملت الخليجي " الذي قدمه باسم " فهد" مازجاً بينهما في الأفعال والأقوال. هذا إلى جانب احتفاظ " محارب " بأسماء شخصيات المسرحية أمثال " لايرتيس" و" هوراشيو " و" الملك كلوديوس" و " الملكة الأم "، مع احتفاظ " محارب " بمقاطع حوارية طويلة ومطولة ستكون محل تحليل مقبل.

قدم " البسام " مسرحية " مؤتمر هاملت " متناصاً مع نص شكسبير " هاملت " ليحقق من خلال هذا التناص رؤيته الفكرية والأيديولوجية والفنية، مقتحماً نصاً سبق وأن تناص شكسبير مع من سبقه، وتناص معه عالمياً وعربياً كثير من الكتاب في سوريا ومصر والعراق

---

(١) للمزيد راجع رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، تقديم عبدالفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ١٩٩٣.

والكويت والأردن، وكثير من البلدان العربية الأخرى سواء في تناص أو أعداد أو تأليف يحمل الكثير من روح النص وأجوائه. احتفظ " البسام " في تناصه بمعظم شخصيات المسرحية الغائبة مثال

" هاملت " و" الملك كلوديوس" و" الملكة جيرترود " و" أوفيليا " و" لايارتيس" و " بولونيوس"، غير أن " البسام" قدم مسرحيته في بنية فنية من خمسة فصول تعادل أوقات الصلوات الخمس، دون أن تحمل دلالاتها الزمنية، بل ترمز إلى الحالة النفسية والمزاجية. هذا إلى جانب تحديث البيئة المكانية بالأجهزة الإلكترونية السمعية والبصرية، في أجواء تؤكد عصرنة أجواء وأحداث المسرحية.

تقترح الباحثة في الشق التطبيقي المؤسس على ما سبق من تنظير تناول العملين المتناصين مع " هاملت " شكسبير من خلال عناصر للتحليل التناصي المقارن هي:

أولاً: التناص في المنهج.

ثانياً: التناص المقارن للعنوان.

ثالثاً: التناص الفكري المقارن.

رابعاً: التناص الأدبي والفني والدرامي المقارن.

خامساً: التناص المكاني المقارن.

اعتمدت الباحثة في تحليل النصوص الخاصة بالنصين الحاضرين والنص الغائب لشكسبير على عناصر المنهج السيميولوجي، لما له من قدرات تحليلية تفسيرية تأويلية تساعد في رصد أماكن وجزئيات التناص وعقد المقارنة بين النص الحاضر والنص الغائب وفقا لأدوات المدرسة الأمريكية في المقارنة التي تتعدى عناصر المدرسة الفرنسية المرتكزة على:

أولاً: العلاقات التاريخية بين الأدب المتأثر والأدب المؤثر.

ثانياً: اختلاف اللغة.

ثالثاً: حصر الأدب بالأدب.

وعليه تتخطى المدرسة الأمريكية عناصر المدرسة الفرنسية المرتكزة على المنهج التاريخي، لتصل للمنهج النقدي ويصبح من الطبيعي أن يشمل النقد المقارن العمل من الداخل أي النواحي الجمالية وأيضاً يصبح من المنطقي وقتها أن تحدث المقارنة مع غير فنون الأدب

الذي هو بطبيعته صادر عن الإنسان، كون الفنون الأخرى أيضاً صادرة عن الإنسان. وعليه فإن القراءة التحليلية السيميولوجية سترصد كافة النواحي الجمالية النقدية التي شيد عليها " محارب " و" البسام " تناصهما والباحثة تخضعهما للتناص المقارن للمدرسة الأمريكية.

- **أولاً: التناص في المنهج:**

تأثر " بدر محارب " و " سليمان البسام " بالثقافتين العربية والإنجليزية في مسيرتهما الفنية، ولعل اطلاع الكاتبين على أعمال شكسبير وغيره من كتاب انجلترا يكاد يكون منهجاً طبيعياً، ليس فقط عندهما، بل عند كثير من كتاب المنطقة العربية، دون أن ننسى الثقافة الفرنسية أيضاً، ذلك أن هذه الثقافات دخلت إلى المنطقة العربية من أمد بعيد ونهل الكثير من الكتاب العرب من هذه الثقافات، واعادوا إنتاجها في أعمال قصصية وروائية ومسرحية لا تزال تقرأ وتقدم حتى يومنا هذا، ولعل حدود ما نهله الكتاب من ثقافات غربية لا يقل عما نهله الغرب منا، بل أن بعضاً مما نهلوه عاد إلينا من خلال أعمال صورت حياة العرب وثقافاتهم، وعليه ليس هناك ما يمنع من هذا التعالق والتلاقح الثقافي ولكن يبقى السؤال الأهم كيف قدم كاتبينا تناصهما مع شكسبير.

إن القارئ لنصي " محارب " و " البسام " يتأكد له أنهما حققا منهجية الامتصاص والتوطين في الثقافة العربية الخليجية الكويتية، وهو ما اتضح من خلال غوص الكاتبين في أعماق المجتمع الخليجي واستحضار أوجاع المنطقة العربية وتمزق جنباتها، هذا إلى جانب اختراق الأسرة العربية الواحدة من المستغل وبيعه الخيانة والغدر للجميع كما تمثل في تجارة السلاح عند " البسام " وكما جاء في مسرحية " نكون أو لا نكون " عند " محارب " ووأد التراث والتاريخ " بو عواد " وترسيخ قيم الغدر والخيانة، غير أن الكاتبين لم يسلما بكل ما جاء عند شكسبير من خلال نصه الغائب " هاملت "، إذ لم يحقق أحدهما أو كلاهما فكرة التسليم بما جاء به " هاملت " شكسبير، فلم يقبلا أحداث المسرحية الغائبة، وكان التشكيك في بعضها وتغيير الكثير من أحداثها، وإن تباينت مساحات التسليم والتشكيك بينهما حيث ثار " البسام " على كثير من أحداث وأفكار وشخصيات " هاملت " شكسبير، وإن حافظ " محارب " على كثير من قدسية النص الغائب، حتى أنه احتمى في مساحات كثيرة بالنص الأصلي واستحضر أجزاءه ليقوي من تناصه الذي تحول إلى امتصاص وتصريح وإظهار أمانته في الاقتباس، إلى حد أنه جاء نقل دون إبداع أو إعادة إنتاج لمؤلف، ولعل هذا ما

سيتضح تباعاً، وهو ما يجعلنا نؤكد بعدم تسليم الكاتبين وقبولهما بكل ما جاء من أفكار طرحها شكسبير وحملها على أكتاف " هاملت ".

- **ثانياً: التناص المقارن للعنوان:**

تقوم المسرحيات الثلاث على نوع من التناص المتفرع من العنوان وموضوعها حيث يسعى " بدر محارب وسليمان البسام " إلى إعادة تقديم موضوع " هاملت " في أسلوب ورؤية جديدة، ويعد هذا النوع من التناص من أنواع التناص الذي يسعى لترسيخ بعض القيم الفكرية والاجتماعية والسياسية في المجتمع، وهو نوع يسمى بالتناص الاجتراري، الذي يقوم على التحوير والتغيير بدرجات متفاوتة. تحمل المسرحيات الثلاث القاسم المشترك من الدلالات التي تؤكد توجهها نحو التناص المباشر، ولعل إصرار " محارب والبسام " على إبقاء هذه المباشرة لهو تأكيد مباشر ليس على التناص مع العنوان ولكن لتخطي نحو أيديولوجية محددة وأفكار يسعى الكاتبان لتحقيقها من خلال تناصهما مع " هاملت "، وبالنظرة السريعة للعناوين التالية:

- مسرحية " هاملت " لشكسبير.
- مسرحية " نكون أو لا نكون " لبدر محارب.
- مسرحية " مؤتمر هاملت " لسليمان البسام.

إن النطرة السريعة المدققة تؤكد تلاقي النصوص سيميولوجياً ودلالياً في العنوان حيث يتضمن النص الثاني والثالث الكثير من دلالات سيمياء العنوان مع مسرحية شكسبير " هاملت "، لذا تعد مسرحية محارب " نكون أو لا نكون " اجترار مباشر مع مضمون وموضوع " هاملت " لشكسبير، إذ تعتمد المسرحية على نفس موضوع وتوجه شكسبير مع بعض التحوير والتغيير ليصبغ " هاملت الكويتي " بصيغة عربية، غير أنه لا يبتعد عن دلالات وتوجهات " هاملت " شكسبير إلا في القليل. أما عن مسرحية " مؤتمر هاملت " فينطلق عنوان المسرحية وتتحقق سيميولوجياً العنوان وتفصح عن تلاقي الإثنين حول موضوع " هاملت " وكثرة المؤتمرات واللقاءات التي بنيت عليها مسرحية " هاملت " شكسبير، سواء لقاء " هاملت " بمن حوله من أصدقاء وزملاء الدراسة وفرقة التمثيل المسرحي أو لقاءات الملك العم والأم الملكة مع من حوله لتدبير أمور المملكة وحسم موضوع تقلبات وتحولات " هاملت ".

تنطلق مسرحية " نكون أو لا نكون " في تناصها مع " هاملت " شكسبير من مقدمة تعد هي المشهد الأخير في مسرحية " هاملت " شكسبير حيث يستفتح " محارب " المسرحية بخاتمة " هاملت " شكسبير، ثم يعقب ذلك توالي المشاهد من بدايتها في تداخل وتعاشق المشاهد بين البيئتين الكويتية الخليجية وبيئة النص الأصلي في النرويج وأوروبا عامة. تذكرنا معالجة " بدر محارب " وتناصه مع شكسبير بتناص " ممدوح عدوان " في مسرحيته " هاملت يستيقظ متأخراً " حيث يعالج الثيمة معالجة جدية بالبدء من النهاية، أي من موت " هاملت " ورجائه من " هوراشيو " أن يروي قصته بعد بقاء الجميع على قيد الحياة.

- **ثالثاً: التناص الفكري المقارن:**

حازت مسرحية " هاملت " لشكسبير على إعجاب وتقدير كثير من الكتاب في العالم وفي المنطقة العربية حيث قدمت في العديد من المسارح الغربية والعربية في لغتها الأم، كما تناولت أقلام الكتاب المسرحية بوصفها نصاً غائباً في معالجات عالمية وعربية منهم " بدر محارب " و " سليمان البسام " وقد سبقهما الكثير من الكتاب في سوريا ومصر والعراق والأردن وغيرهم. تمت الإبداعات السابقة في تناص حاضر ومباشر مع النص الغائب، وهو ما تم عند كاتبينا في تقاطعهما مع النص الأصلي، والباحثة تتعرض بالدراسة والتحليل لكافة العناصر المحققة للتناص المقارن وتطرح عنصر التناص المقارن لتوضح التناص الفكري بين النص الغائب والنصين موضوع الدراسة.

استمد " محارب " فكرة مسرحيته من أجواء مسرحية " هاملت " شكسبير، وتقاطعه فكرياً مع الثقافة الإنجليزية وغاص في بحورها، مما جعله يعجب بـــ" هاملت " ويعلن صراحة أنه أراد أن يقدم " هاملت " الكويتي بكل ما يحمل من هموم المواطن العربي تجاه نفسه وبلده. إن التناص الحاصل في نص " نكون أو لا نكون " يؤكد أنه من نوع الإدراك المباشر الذي يعي مؤلفه أنه قرأ نص " هاملت " شكسبير ويحاول من خلال تجربته تقديم نصاً يتناص معه، فكان نصه الذي قرأناه. حاول " محارب " وهو يتناص مع النص الأصلي أن يحافظ على التناص الفكري معه بمجموعة من الأفكار منها فكرة الملك (الحكم) ومحاولة التخلص من بعض رجالات السلطة وفكرة المكان والارتباط به وفكرة وئد تاريخ وتراث الأمة الذي أظهره " محارب "، وهو ما دل على قناعته بأنه " من بيننا من يقتل تاريخنا وميراثنا الفكري ".

اختلفت كثير من جزئيات نص " محارب " عما جاء في نص شكسبير وذلك من خلال ما يلي:

١- تبدأ مسرحية " محارب " بالمشهد الختامي لمسرحية " هاملت " شكسبير.

٢- حدد " محارب " مقتل بولونيوس على الرغم من أن " هاملت " لم يقتله في نصه.
٣- انتحار " أوفيليا " يأتي مع موت " هاملت " في نفس الوقت.
٤- يعلم " هاملت " أن عمه من قتل والده من خلال الشبح، بينما يعرف أن عمه قتل والده من خلال حلم أو رؤية.
٥- إعادة تقديم مشهد الشبح بعد الحلم.

تقول نادية البحر " لقد استزرع " شكسبير" في التربة العربية، وهو ما بنى عليه " البسام " في مقدمته نص مسرحيته وعلق بقوله: إن دخول شكسبير في الثقافة العربية لم يكن بأي حال مجرد بث إمبريالي واستقبال سلبي من قبل المستعمر، ولعل الاستزراع الذي قصدته " نادية البحر" لا يعني محض التبادل وحسب، بل يشير إلى هجرة ثقافية متبادلة تعبر الحدود، وتترسخ من خلالها المادة الأدبية في تربة ثقافية أخرى وتتكيف مع المناخ السائد وشروطه. لقد تم استيعاب " هاملت " واندماجه في نسيج الحياة العربية المبدعة، وقد أشار " البسام " صراحة عندما قدم مسرحيته " أنه ينبذ اللغة الشكسبيرية، ليكتب نصاً بلغة إنجليزية عصرية، استخدم المضامين والأساليب البلاغية العربية الطابع وعصرية المغزى واصفاً ذلك بقوله إن المسرحية بنية ثقافية مزدوجة (١).

ترسم مسرحية " مؤتمر هاملت " مأساة السياسة الشرق أوسطية في هيكل مسرحية " هاملت " شكسبير حيث تحمل الشخصيات الرئيسة أسماء أبطال مسرحية شكسبير وتأخذ مواقع موازية لها ولكن في إطار عالمها الشرق أوسطي المعاصر. فوالد هاملت الحاكم السابق قد قتله أخوه كلاوديوس بالسم واغتصب عرشه، وجيرترود وأوفيليا وبولونيوس وليارتيس يلعبون أدوارهم في سياق قريب إلى المسرحية الشكسبيرية ولكن في شكل ينسجم مع السياق العربي الإسلامي. وفي المسرحية يتم تهديد النظام، كما كانت الدانمارك مهددة في مسرحية " هاملت " شكسبير من قبل قوات غوتنبراس المنتشرة على الحدود، وأيضاً من قبل حركة " النضال الشعبي " في الداخل والتي توزع منشورات عن مقتل " هاملت " الأب، لكن وبينما يسعي " كلاوديوس " في مسرحية شكسبير لحل أزمة التهديد النرويجي بالدبلوماسية، كان رد "كلاوديوس" البسام يتسم بالعنف والوحشية.

بولونيوس: لدي ثلاثمائة رجل يعملون على مدار الساعة لجمع المنشورات.

(١) سليمان البسام: مقدمة مسرحية مؤتمر هاملت، مخطوط مسرحية مؤتمر هاملت، جميع الحقوق محفوظة لدى المؤلف ودار النشر، ط١، الكويت، ٢٠٠٦، ص ٧: ٩.

كلاوديوس: انس المنشورات، احرق مدن الصفيح – جميعها – أريدها محترقة مع طلوع الفجر [١].

يركز" البسام " على دعم الغرب لجيش " فورتنبراس " المسلح بأدوات تقدر بملاين الدولارات، وخلف التدخل الأجنبي يكمن جشع الغرب بنفط العرب. إن ما يشغل " كلاوديوس " في الدرجة الأولى هو حماية أنابيب النفط من أي تخريب.

وفي مشهد مماثل لمسرحية " هاملت " وبدل أن يظهر " كلاوديوس" الندم ويطلب الغفران، نجده يعبر عن عبوديته الخالصة للنفط والدولارات.

كلاوديوس: (يفتح شنطة صغيرة) دولارات البترول ...آه يا ربي، يا رب المال ، علمني معنى دولارات البترول، لا رب لي إلا أنت، خلقت على صورتك، التمس الهداية منك يا من ترى كل شيء وتسمع كل شيء رب العالمين، والرخاء والقانون (يخرج رزماً من الدولارات ويوزعها على الطاولة) هذه للفضائية [٢].

وفي نهاية المسرحية نلاحظ أن " فورتنبراس " يسعى لإبقاء مثل هذه السياسة وهذا الاعتقاد الذي يؤكد وكأنما يلفق هو وغيره على استمرار الإرهاب والعنف في منطقة الشرق الأوسط بقوله: ".....لن يكون الأمر سهلاً، فالإرهاب لم يهزم بعد، سيموت الكبار، ولسوف ينسى الصغار وستزهر هذه الأرض، ما نراه هنا لن يحدث لنا قط [٣].

يظهر الغرب في المسرحية من خلال شخصية تاجر السلاح الذي يتكلم الإنجليزية في الترجمة العربية والذي تلعب دوره امرأة في النسخة الإنجليزية، وهذا التاجر يتجاور ويبيع الأسلحة إلى كل من " هاملت " و " أوفيليا " و " كلاوديوس " و " جيرترود " وأخيراً " فورتنبراس "، وهو (أو هي) مستعد لإمداد الأسلحة لأي شخص يدفع ثمنها، شاملاً بذلك أطراف الصراع في صفقاته. وفي النهاية نجده يتقدم ببطأ نحو " فورتنبراس "بينما تطفأ الأنوار.

إذا كان " كلاوديوس " في النص الأصلي " النص الغائب " يعلم بأن عدوه الحقيقي إنما يقبع في الداخل، كذلك " كلاوديوس " و" بولونيوس " في " مؤتمر هاملت " حذران تجاه كل أنواع التخريب والانحراف، المعارضة والنقد ويتم تأويلهما من قبل السلطة على أنهما إرهاب. ففي

(١) سليمان البسام: مسرحية مؤتمر هاملت، ص ٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٥.

قصيدة " هاملت " " لأوفيليا " يعدها " كلاوديوس " أنها ذات مقاصد إرهابية، وهي بعد ذلك تهم مفتعلة، تهدف وتعبر عن رغبة الدمار الشامل والتغيير في نظام العالم.

يقدم " البسام " "هاملت " و " أوفيليا " ويحملهما بسمات إسلامية حيث يلبسان اللباس الإسلامي ليصبحان في نظر النظام إرهابيين، على حين ترمز " أوفيليا " في نفس الوقت إلى القضية الفلسطينية حيث تموت في عملية انتحارية، بينما يقوم " هاملت " بثوبه الإسلامي القصير ولحيته الطويلة بقتل " بولونيوس " وفي خاتمة المسرحية يشاهد وهو يقود جيش التحرير:

كلاوديوس: منذ ساعتين فقط، بدأت قواتنا هجومها على معاقل الإرهاب التابعة " لهاملت " وجيشه، والاشتباكات مازالت تتواصل حتى حين إلقاء هذه الكلمة [١].

بدأ هذا الصراع عندما فرض " هاملت " حصاراً على ديمقراطيتنا، وعلى قيمنا وشعبنا من خلال سلسلة أعمال وحشية من خطف وتفجيرات إرهابية تسببت في قتل العديد من الضحايا الأبرياء وهزت المجتمع الدولي[٢] تجسد شخصية " هاملت " المعادلة بين التطرف الإسلامي والنشاط الإرهابي، وهذه المعادلة توازي كلاً من رغبة " هاملت " بالانتقام وجنونه في المسرحية الأصلية وكلاهما ينتهيان بحمام دموي انتقامي يستعين بمفردات وتعابير دينية الطابع[٣]، وهو ما تجسد في مناجاة " هاملت " وصرخته العالية حين أعلن شهادته بصوت عالي بقوله :

هاملت: أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله [٤].

إن شخصية " هاملت " التي صورها " البسام " هي شخصية قوية قادرة على الفعل وهي ليست عاجزة، فهو ليس المثقف العاجز، وهو ليس شخصية مهزومة، بل استعاد " البسام " ملامح شخصيته القوية القادرة على تحقيق البطولة. من ناحية ثانية فإن صورة المجاهد الإسلامي التي رسمها " هاملت " " البسام " لا تشبهه، فبطل " البسام " على الرغم من كونه مناضلاً نشطاً في وجه الفساد ومحارباً من أجل العدالة كما يعرض هنا رأيه صراحة بقوله:

هاملت: إن العدو الحقيقي هنا، في القصر، بيننا.

لايارتيس: لن يكون هناك من أحد نقاتل من أجله إلا إذا هزمنا فورتنبراس.

---

(١) سليمان البسام: مسرحية مؤتمر هاملت، ص٨٣.
(٢) المصدر السابق، ص٨٣.
(٣) سليمان البسام: مقدمة مسرحية مؤتمر هاملت، ص١١
(٤) سليمان البسام: مسرحية مؤتمر هاملت، ص٨٢.

هاملت: لن يكون هناك من شعب نفقده إلا إذا تخلصنا من العفن الذي يلتهمنا من الداخل [١].

على أن التحول في شخصية " هاملت " العربي لا تستقر عند ذلك، بل تتحول شخصيته بعد ذلك إلى رجل برجماتي يرفض لغة الحوار والعقل ليهب نفسه كلياً للغة العنف:

هاملت: زمن القلم ولى ودخلنا زمن السيف. كفى من كلماتك، قد مل قلبي من هرائك واكتفي، والكلمات اغتصبت من معانيها الأيام. وبات اللسان، أضعف الإيمان ولا يبقى لنا سوى أرواحنا [٢].

تنتهي المسرحية بموت " هاملت " ومع ذلك فقد رسم دلالة واضحة للطابع الاستشهادي الإسلامي " المجد والخلود لشهدائنا الأبرار "، إلا أن مثل هذا لا يمثل سوي جزئية صغيرة من المشهد الدموي الأخير حيث الانقلاب الفاشل على الحكم، ودخول القوات الغربية ونيل " فورتنبراس " السلطة. تقدم هذه الأحداث جميعها في إطار إعلامي يجسد كل ما يحمله الحدث الإعلامي من الدمج بين الموضوعية والتزييف في آن واحد [٣].

إذا كان " هاملت " فعلاً قد طهر الأرض، فذلك أدى إلى إفساح المجال لـــ " فورتنبراس " بنقل قواته إليها، ولعل الجهادية الإسلامية بذلك لم تقدم الحل، بل قدمت فقط نهاية للمسرحية، وفي هذا الموقف يعلق " فورتنبراس " بقوله:

فورتنبراس: لدي ادعاءات ومطالبات بموجب كتب سماوية بهذه الأرض، فهي فارغة وقاحلة ووجودي بها حقيقة ليست محض خيال، لكن يكون ذلك سهلاً فالإرهاب لم يهزم بعد .....

(١) سليمان البسام: مسرحية مؤتمر هاملت، ص٥٢.
(٢) سليمان البسام: مقدمة مسرحية مؤتمر هاملت، ص١٢.
(٣) المصدر السابق، ص١٢.

بمساعدتكم سيكون المستقبل مشرقاً، فلتصوب الدبابات إلى الغرب، وليؤد القادة التحية العسكرية [١].

رابعاً: التناص الأدبي والفني والدرامي المقارن:

إن تناول هذا العنصر بالتحليل والتفسير للوصول إلى تأويل " محارب " و " البسام " لهو أمراً يجعلنا نتساءل هل ترقى أعمال " محارب " و " البسام " إلى عقد مقارنة تناصية مع مسرحية " هاملت "؟، ولعل الإجابة تتحدد من كون صاحبي العملين حين تناصا مع نص " هاملت " كان هدفهما – كما ترى الباحثة – ألا يلغيان النص الغائب لشكسبير، ولكن يؤسسان عليه نصين جديدين يحملان روح النص الغائب ولا ينفيانه، وذلك في امتصاص درامي للنص الغائب لإنتاج النصين الجديدين الذين يضعان القارئ في أجواء النص الدرامي الغائب، مع تقديم الجديد للقارئ في استقرائه للنصوص الجديدة واستنباط الجديد بقراءته الاستكشافية التي تجعلنا نؤكد أن تجربة " البسام " وتناصه مع مسرحية " هاملت " لشكسبير جاءت محملة بقدر عال من النضج والإبداع والقدرة على التحرر من حالة التطابق والاستنساخ، وهو ما يجعل نص المسرحية الدرامي حين نقارنه بالنص الأصلي يتأكد لنا أنه تفاعل يوافق ما ذكره محمد مفتاح في درجات التناص، خاصة تناص التفاعل الذي أراه قد انطبق على تجربة " البسام " الأدبية الدرامية أقصد تناص التفاعل، فهو يري أن " أي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده "[٢] ذلك أن تجربة " البسام " تستحق عقد المقارنة الأدبية التناصية مع " هاملت " الشكسبيرية، نظرا لاستيفائها كافة العناصر الأدبية للعمل المنتج.

أما عن البيئة المكانية التي شيد عليها " البسام " أحداث مسرحيته فقد تحددت في أجواء تكاد تتوافق بل وتتطابق مع نهج شكسبير، أي أنه في تناصه راعى تحقيق التفاعل مع النص الغائب، مع الحفاظ على المنتج الذي جاء بتجربة إبداعية متكاملة، ولم يلجأ كما فعل " محارب " إلى الاحتماء بالنص الغائب لشكسبير واستدعاء نهج التناص التداخلي الذي جعل القارئ ومن بعده المتلقي للعرض يحس أنه أمام نصين بلغتين وبشخصيتين للشخصية

(١) سليمان البسام: مسرحية مؤتمر هاملت، ص٨٥.

(٢) محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩، ص٤٧.

(٣) الغائبة في مجمل النص، ولعل نظرة سريعة إلى بنية المسرحية الأدبية يكشف لنا ذلك ويجعل النص جديراً بالمقارنة الأدبية التناصية، يرقى إليها ويقدم منتج إبداعي جديد:

الفصل الأول: وقت الفجر والمكان داخل القصر.

- المشهد الأول: حوار هاملت مع أمه الملكة داخل القصر.
- المشهد الثاني: لقاء أوفيليا مع هاملت داخل القصر.
- المشهد الثالث: الاستعداد لمواجهة فورتنبراس.
- المشهد الرابع: طلب بولونيوس من ابنته الابتعاد عن هاملت.
- المشهد الخامس: الأعضاء نائمون على مكاتبهم داخل القصر.

الفصل الثاني: وقت الظهر والمكان داخل القصر.

- المشهد الأول: لقاء بولونيوس مع ابنته داخل القصر.
- المشهد الثاني: يقابل الملك تاجر السلاح داخل القصر.
- المشهد الثالث: الجميع يجهز للاجتماع داخل القصر.
- المشهد الرابع: لقاء هاملت مع تاجر السلاح داخل القصر.
- المشهد الخامس: نقاش بين الملك وبولونيوس حول تدمير المخربين لأنابيب البترول داخل القصر.

الفصل الثالث: وقت العصر والمكان داخل القصر.

- اللوحة الأولى: مقابلة بين تاجر السلاح وبولونيوس داخل القصر.
- اللوحة الثانية: حوار بين هاملت ولايارتيس حول أحوال البلاد داخل القصر.
- المنظر الثالث: تقابل الملكة تاجر السلاح في القصر.
- المنظر الرابع: يقابل هاملت لايارتيس ويعرف أن العدو الحقيقي داخل القصر.
- المنظر الخامس: هاملت في قاعة الاجتماعات داخل القصر.
- المنظر السادس: إعلان الملك كلاوديوس أن هاملت خطر على الدولة أمام الجميع داخل القصر.
- المنظر السابع: نعرف مكائد كلاوديوس وإعلان هاملت ضرورة نزول الجنود إلى أرض المعركة، والأحداث ما تزال داخل القصر.

الفصل الرابع: وقت المغرب والمكان داخل القصر.

- المنظر الأول: صدام بين الأم الملكة وهاملت بعد الإعلان أنه خطر على أمن الدولة، والمكان داخل القصر.
- المنظر الثاني: يكتشف الملك جثة بولونيوس ويواجه هاملت داخل القصر.
- المنظر الثالث: لقاء الملك وتاجر السلاح، والمكان داخل القصر.
- المنظر الرابع: هاملت في المقبرة.
- المنظر الخامس: كلاوديوس يتحدث في هاتفه النقال ويسأل لايارتيس كلاوديوس حين يدخل عن مقتل والده، والمكان داخل القصر.
- المنظر السابع: يخفي كلاوديوس ولايارتيس الجثة داخل القصر.

الفصل الخامس: وقت العشاء موعد الصلاة والمكان داخل القصر.

- المنظر الأول: يجتمع الأعضاء للصلاة قرب قاعة الاجتماعات داخل القصر.
- المنظر الثاني: تاجر السلاح في مكتب هاملت داخل القصر.
- المنظر الثالث: جلسة الاجتماع داخل القصر.
- المنظر الرابع: اجتماع الملك ومن تبقى على قيد الحياة ليعلن مصرع الملكة جيرترووود، يعقب ذلك إصابة لايارتيس في القصف ويسقط بعده الملك كلاوديوس، يسقط هاملت بعد أن أعلن أنه فعل كل ذلك ويؤكد أن اكتشاف الحقيقة هو الجحيم، يدخل فورتنبراس المنتصر ويعلن ملكية هذه الأرض بموجب الكتب السماوية وأن الإرهاب مستمر وستزهر الأرض وأن ما حدث لن يحدث. تدور كل هذه الأحداث داخل القصر.

أما عن تجربة " محارب " الأدبية في كتابة نص مسرحية " نكون أو لا نكون " فقد شيدها الكاتب على نوع من التناص يسمي بـــ " التداخل " ويقصد به " تداخل النصوص المتعددة، بعضها في بعض في فضاء نص عام. وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظل دخيلة تحتل حيزاً من النص المركزي، وإن شببها إلى نفسه، وهذا التشارك يوجد حالات معينة بينها "[١].

تأسيساً على ما سبق تأتي تجربة " محارب " الأدبية قابلة للدخول في مقارنة أدبية تناصية مع " هاملت " شكسبير، مع الوضع في الاعتبار أن درجة التناص المحققة للإبداع والتميز التي ميزت تجربة " البسام " تقل هنا للعديد من الأسباب:

أولاً: شيد " محارب " النص من مقدمة وخمسة عشر مشهداً مازجاً بين بيئة النص الغائب والحاضر حيث تداخلت المشاهد في بعضها البعض لتحقيق حالة من التواصل – دون الانفصال – مع النص الغائب واستحضار أحداثه وكأنه يحتمي بها، لما لها من قوة عند المتلقي.

ثانياً: عمد " محارب " إلى المزج ما بين البيئة المكانية وأيضاً المزج بين الشخصيات في تعارض بين اللغة العربية المترجم إليها النص الغائب واللهجة المحلية الكويتية، في تداخل يباعد بين أجواء تلقي البيئتين ويحدث حالة من التنافر وليس التفاعل كما كان يقصد " محارب ". ولعل ذلك ما قرب التناص هنا من نوع التناص المحاذي " الذي يعني المجاورة أو الموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته "[٢]، وعليه جاءت تجربة " محارب " ليحتمي المؤلف بنص شكسبير واصراره على هذا التناص الذي قربه أيضاً من حالة التطابق والمحاكاة الكاملة لمشاهد بعينها فمثلاً تم بناء المشاهد على النحو التالي:

١- المقدمة منظر يستعرض موت " هاملت " ولايرتس ويطالبه " هاملت " بأن يروي القصة بعده.
٢- المشهد الثاني: في قصر الملك " كلوديوس" ملك الدانمارك.
٣- المشهد الثالث: في بيت النوخذة "شاهين".
٤- المشهد الرابع: قاعة في عرش ملك الدانمارك.
٥- المشهد الخامس: سوق شعبي في الكويت.
٦- المشهد السادس: في أجواء قصر الملك.
٧- المشهد السابع: مقهى شعبي في الكويت.
٨- المشهد الثامن: منزل شاهين.
٩- المشهد التاسع: منزل شاهين.
١٠-المشهد العاشر: قصر الملك " كلاوديوس ".
١١-المشهد الحادي عشر: مشهد يجمع من خلال أحداثه وشخصياته بين القصر وبيت شاهين.
١٢-المشهد الثاني عشر: في إحدى الساحات الترابية في الكويت.

(١) محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، ص٤٧.
(٢) المرجع السابق، ص٤١.

١٣-المشهد الثالث عشر: في المقبرة (المقابر).

١٤-المشهد الرابع عشر: في قصر الملك "كلاوديوس".

١٥-المشهد الختام: في قصر الملك " كلاوديوس " مع حضور الشخصيات الكويتية مع بعض التغييرات لكؤوس الخمر لكؤوس العصير، مع عدم مراعاة دلالات المكان وعلاقتها بالأحداث والشخصيات وغيرها من عناصر المشهد المسرحي.

إن مراجعة أماكن الأحداث في المسرحية نكتشف كثيراً من التداخل واللا منطقية في بنية المكان وعلاقته بأحداث المسرحية وشخصياتها، بل يصل الأمر إلى وقوع أحداث كويتية داخل قصر الملك، وكل ما يغيره " محارب " هو وضع الشخصيات الكويتية وتحدثها باللهجة العامية الكويتية ليجعل المتلقي يقبل ذلك، فقط لعدم قدرته إلا أن يفعل ذلك، دون منطقية في المشاهد كليةً، فإذا قسمنا المشاهد إلى البيئة الأصلية للنص الغائب والبيئة الكويتية للنص الحاضر نكتشف التالي:

- أولاً: أن مشاهد البيئة الأصلية للنص الغائب والحاضرة في النص الحاضر هي:

١- المقدمة.

٢- المشهد الثاني.

٣- المشهد الرابع.

٤- المشهد السادس.

٥- المشهد العاشر.

٦- المشهد الثالث عشر.

٧- المشهد الرابع عشر.

٨- المشهد الأخير.

- أما عن مشاهد البيئة الكويتية للنص الحاضر فهي:

١- المشهد الثالث.

٢- المشهد الخامس.

٣- المشهد السابع.

٤- المشهد الثامن.

٥- المشهد التاسع.

٦- المشهد الثاني عشر.

- أما إذا تفحصنا المشاهد التي جمعت وخلطت بين البيئة الأصلية والشخصيات والأحداث المحلية، أو بيئة النص الحاضر وشخصيات وأحداث من النص الغائب، فنجدها تتضح على النحو التالي:

١- المشهد الحادي عشر.

٢- المشهد الأخير.

- إن حرص " محارب " على التمسك بالبيئة الأصلية للنص الغائب تجعلنا نؤكد ونكرر أنه احتمي بأجواء النص الأصلي وهو ما يجعلنا نعقد المقارنة الأدبية التناصية مع نص " هاملت " لشكسبير حيث تضمنت الفصول المشاهد والأماكن التالية:

- **الفصل الأول: داخل القصر.**

١- المنظر الأول: لأفريز أمام القلعة.

٢- المنظر الثاني: قاعة حجرة استقبال في القلعة.

٣- المنظر الثالث: خارج القصر قاعة في منزل بولونيوس.

٤- المنظر الرابع: في ساحة القصر / الأفريز.

٥- المنظر الخامس: جزء منعزل من الأفريز.

- **الفصل الثاني: ما بين بيت بولونيوس والقلعة (في أجواء القصر).**

١- المنظر الأول: حجرة في منزل بولونيوس.

٢- المنظر الثاني: حجرة في القلعة.

- **الفصل الثالث: ما بين القلعة والقصر (في أجواء القصر).**

١- المنظر الأول: حجرة قديمة في القلعة.

٢- المنظر الثاني: بهو في القصر.

٣- المنظر الثالث: حجرة بالقلعة.

٤- المنظر الرابع: غرفة الملكة.

- **الفصل الرابع: ما بين القلعة وسهل ومدينة إلسينور والقلعة (في أجواء مدينة إلسينور).**

١- المنظر الأول: حجرة في القلعة.

٢- المنظر الثاني: حجرة أخرى في القلعة.

٣- المنظر الثالث: حجرة أخرى في القلعة.

٤- المنظر الرابع: سهل في الدانمارك.

٥- المنظر الخامس: مدينة إلسينور، غرفة في القلعة.

٦- المنظر السادس: حجرة في القلعة.

٧- المنظر السابع: حجرة أخري في القلعة.

- **الفصل الخامس: ما بين المقبرة والقلعة في القصر.**

١- المنظر الأول: المقبرة.

٢- المنظر الثاني: بهو في القلعة.

خامساً: التناص المكاني المقارن:

يعد المكان عنصراً مهماً في بنية العمل الأدبي، الدرامي، المسرحي، والفني بشكل عام. ذلك أن المكان يعكس البيئة التي تجري فيها الأحداث ويجسد من خلالها الصور الذهنية التي شيدها المؤلف، ويقوم المتلقي سواء القارئ أو المخرج أو السينوجراف أو الممثل وكافة المشتغلين والمتصلين بهذا المنتج إلى محاولة رؤيته وفهمه وتمثله عند كل متلقي مما يعكس أهميته، من ناحية ثانية فإن قيام المبدع بعملية التناص، مهما اختلفت أنواعه وأشكاله تدعونا حين تلقي العمل أن نستفسر عن أسباب تمسكه بالمكان وأيضاً أسباب تغيير المكان، وما الجديد الذي حققه المتناص حين أبدل المكان بمكان آخر.

تجري أحداث النص الغائب في مسرحية " هاملت " في الدانمارك وداخل قصر الملك " كلاوديوس " في معظمها، وأيضاً عندما تناص " البسام " مع المسرحية الشكسبيرية حافظ على البيئة المكانية لأحداث النص الغائب، فمنذ بداية المسرحية وصولاً إلى نهايتها جاءت الأحداث داخل القصر واحتفظ المؤلف للشخصيات بأسمائها كما جاءت في النص الغائب، غير أنه حدث وجدد في أجواء النص الحاضر وجعل تناصه عصرياً يتلامس مع ما يحدث على الساحة العربية، لذلك لم نشعر بتباعد أجواء وأماكن الأحداث فقد حرص " البسام " على تحقيق دلالة عنوان المسرحية على أحداث النص وذلك من خلال الطاولات والمؤتمرات والحوارات التي جعلت حياة العرب ما هي إلا مؤتمرات للرفض أو للتأييد أو للشجب، في أجواء جعلت البيئة المكانية متوافقة مع ثيمة النص والتناص.

أجرى " البسام " أحداث المسرحية – كما سبق القول – في أوقات الصلوات الخمس، عاكساً الحالات النفسية والمزاجية للشخصيات ولما يحدث على أرض الواقع دون الالتزام بدلالات الأوقات زمنياً، وعليه فإن وقت الفجر كشف عما بين الشخصيات من خلافات ما بين الملكة الأم و" هاملت " وما بينه وبين " أوفيليا " والمواجهة المرتقبة بين جيوش " كلاوديوس " الملك و" فورتنبراس"، يحاول " بولونيوس " إبعاد ابنته عن " هاملت "، ويعلم " هاملت " بمقتل والده من تاجر السلاح على يد عمه الذي وضع نترات الصوديوم في أذن الملك السابق والد " هاملت "، تستمر الأحداث في الفصل الثاني داخل القصر لتحدث مواقف نستكشف فيها ما خفي وتم على أيدي شخصيات المسرحية مثل عثور " بولونيوس " على منشورات لجبهة النضال الشعبي تدين " هاملت " ومقابلة " كلاوديوس " لتاجر السلاح، يكشف " بولونيوس " عن انتماء " هاملت " لدوائر التطرف، وتؤكد " أوفيليا " و " بولونيوس " ذلك، يدور حوار بين تاجر السلاح و " هاملت " يعرض فيه تاجر السلاح عليه الصداقة، ينتهي الفصل بالهجوم الإرهابي.

تجري الأحداث في الفصل الثالث في القصر وقت العصر، تتكشف الأوضاع ويعلن " هاملت " للملك كيف قتل والده، كما نشاهد تخطيط الملكة مع تاجر السلاح والتخطيط لإنجاب وحش لتسيطر على الأوضاع في مزرعتها بالجنوب، وبعد مزيد من الجلسات والمؤتمرات نعلم أن تاجر السلاح على علاقة بكل من في القصر ولم يستثنى أحد من التخطيط ضد الآخر من الملك وصولاً إلى " أوفيليا "، تصل الأحداث في الفصل الرابع في وقت المغرب إلى مرحلة التخلص من بعضهم البعض حين يقرر " هاملت " التخلص من قاتل أبيه فيقتل "بولونيوس" المختبئ خلف الستار عن طريق الخطأ ظانا أنه الملك، تنتقل الأحداث إلى المقبرة مثلما كانت في النص الغائب، تصل الأحداث في الفصل الخامس والأخير إلى المواجهة ويعلم " لايارتيس" أن " هاملت " قتل والده وأخته، مثلما قتل " كلاوديوس " والد " هاملت " وتزوج من أمه. يتكشف لنا أن تاجر السلاح على علاقة بعدو الدانمارك " فورتنبراس "، تعقد جلسة ونعلم أن " هاملت " أعلن من نفسه ملكاً على البلاد وأنه سيواجه خصومه بالقوة وليس بالقلم، تتدخل قوات الأمم المتحدة لعقد سلام، يرفض " هاملت " ويعلن رغبته أن يموت شهيداً، يعقب ذلك سقوط الجميع ويموتون، ويعلن " هاملت " في منولوج أنه سطر للتاريخ بعد أن اختلق هذه اللعبة ويعلن أن اكتشاف الحقيقة هو الجحيم ويموت، يدخل " فورتنبراس " ويعلن سيطرته على الأرض وفقاً للكتب السماوية.

تأسيساً على ما سبق حافظ " البسام " على البيئة المكانية اتفاقاً مع بيئة النص الغائب، كما حافظ على أسماء الشخصيات كما جاءت في النص الغائب، وكل ما أضافه من بعض التحديثات على التناص الحاضر جاء ليواكب الوقت الراهن لكي تتناسب الأحداث المتناصة من النص الغائب مع ما يحدث في منطقة الشرق أوسطية.

قدم " محارب " تناصه " نكون أو لا نكون " مع النص الغائب لشكسبير " هاملت "، غير أنه لم يلتزم بيئة المكان في تناصه وخالف بيئة النص الغائب، بل أكثر من ذلك اجتزأ من البيئة المكانية للنص الغائب ووضعها إلى جوار بيئة مكانية تجري أحداثها داخل " بيت النوخذة شاهين "، وعلى المقهى الشعبي، وفي إحدى الساحات الترابية في الكويت، مع المحافظة على اللهجة المحلية الكويتية، وفي بناء محاذي ومجاور ومواز لفضاء النص الحاضر وضع البيئة المكانية للنص الغائب بلغته العربية حيث تجري أحداث المقدمة في أجواء النص الغائب أي القصر الملكي في الدانمارك، تنتقل الأحداث في المشهد الأول " بيت النوخذة شاهين " ليقابل " فهد " شخصية " هاملت " الذي يعلم من النوخذة عمه " شاهين " أن أبوه قتل على يد عمه.

تنتقل الأحداث في المشهد الثاني إلى قصر الملك " كلاوديوس " حيث يقابل " هاملت " شبح والده، وفي حالة من التناص اللفظي والقولي يستعير " محارب " جملاً من النص الغائب ويكررها في نصه مثال:

- لقد دنت الساعة أو كادت حيث يجب أن أسلم نفسي إلى نيران كبريتية محرقة [١].
- تناص للشبح من نص شكسبير عن موت والد هاملت وضرورة الأخذ بالثأر [٢].
- تناص لفظي من نص شكسبير المعبر عن استمالة العم للأم المالكة [٣].

تنتقل الأحداث في المشهد الرابع في تناص مع المكان في النص الغائب ويتناص " بو سعد " مع شخصية " بولونيوس " كما تتناص " ليلى " مع " أوفيليا " و " فهد " مع " هاملت "، وهنا يبلغ " بولونيوس " " بو سعد " الأم الملكة بجنون " هاملت " أي " فهد" [٤]، يستمر التناص في المشهد ليتناص حوار " بولونيوس " هنا مع حواره في النص الغائب ويكشف عن جنون " هاملت " من خلال خطابه لـــ " أوفيليا " [٥]، ويصل المشهد إلى

التناص الكلي في المعنى والهدف والوسيلة بأن يقرأ " فهد " (أي هاملت) قصيدته عن العشق والحب [٦].

تعود الأحداث في المشهد السادس من نص مسرحية " نكون أو لا نكون " إلى أجواء القصر والتناص المباشر لأحداث وجمل ومعاني ومقاصد بعينها تناص فيها " محارب " مع نص شكسبير الغائب، منها استضافة "هاملت " لفرقة الممثلين في القصر لتقديم عرض مسرحي في وجود الملك والملكة بغرض كشف المؤامرة [٧]، وفي تناص مواز بين " فهد " مع " هاملت " يدور حوار مع " ليلى " مثلما دار حوار " هاملت " مع " أوفيليا " عن التذكارات التي قدمها ل " ليلى " ويصر هو على الإنكار في مشهد يؤكد حرص " محارب " على التناص إلى حد النسخ [٨]، ولعل التناص البصري بين الشخصيات والتناص الحواري وتداخل المعاني والكلمات والجمل بين " فهد " و " هاملت " علامات واضحة علي تقصد المؤلف تحقيق التناص المباشر والمنسوخ عن نص " هاملت " شكسبير. وفي مقولة " فهد " ما هو منسوخ من مقولة " هاملت":

(١) بدر محارب: مخطوطة مسرحية نكون أو لا نكون، الكويت، ٢٠١٩، ص٨.
(٢) المصدر السابق، ص٩.
(٣) المصدر السابق، ص١٠.
(٤) المصدر السابق، ص١٩.
(٥) المصدر السابق، ص١٨: ١٩.
(٦) المصدر السابق، ص١٩.
(٧) المصدر السابق، ص٢٦.
(٨) بدر محارب: مخطوطة مسرحية نكون أو لا نكون، ص٢٦: ٢٧.

هاملت: نحن انذال أوغاد كلنا، لا تصدقي أحداً منا، اذهبي إلى دير من الأديرة [١].

قبل أن ينتهي المشهد السادس واتفاق " شاهين " و " بو سعد " (كلاوديوس الملك و " بولونيوس ") على سفر " فهد " إلي بومباي (بمبي)، يتفقان على ضرورة مقابلة " فهد " لأمه ليتصارحان وينهيان ما بينهما من خلاف، ويقرر الملك الاختباء خلف الستارة، لكن " بو سعد " يقنعه ويحل مكانه، ويختبأ خلف الستارة ليستمع لكل ما سوف يدور بينهما وينتهي المشهد بأن يقتل " فهد " " بو سعد " ظناً منه أنه الملك [٢].

تنتقل الأحداث في المشهد العاشر إلى القصر وتدور الأحداث ليعلم الملك من " هاملت " (فهد) أن " بولونيوس " قد قتل، وأن على الملك أن يبحث عن جثته، ويقرر الملك أن يغادر " هاملت" البلاد، وعلى الجانب المقابل يقرر " فهد " السفر لـــ (بمبي) بعد أن اتفق مع " شاهين" ليهرب من جريمته، ويعطي " شاهين " (الملك) " فهد " (هاملت) مكتوباً ليسلمه إلي كبير التجار " سردار " ليستمر العمل والتعاون بينهما في التجارة [٣]. وفي المشهد العاشر الذي يشكل بيئة مكانية تجمع بين القصر وبيت النوخذة " شاهين " في تناص مكاني اضطرت المؤلف بضرورة ذلك لتحقيق هذا التوافق مع سير الأحداث حيث يجمع المشهد بين الملكة الأم " غنيمة " و " أوفيليا " و " ليلى " في حوار متناص مع أجواء النص الغائب وتعلم " ليلى" أي " أوفيليا " بموت والدها وتحزن " غنيمة " على موت زوجها والد " هاملت " وعلى موت ولدها وتتداخل الشخصيات وتتحول " ليلى " إلى " أوفيليا " وتسأل الملكة عن موت والدها [٤].

تتطور الأحداث لنصل إلى المشهد الثالث عشر في المقبرة وهو يعادل المنظر الأول من الفصل الخامس من النص الغائب حيث تتناص الأحداث والشخصيات والحوار والهدف إلى حد النسخ والتطابق في تقصد من المؤلف يؤكدها المشهد [٥]. تستمر الأحداث طوال المشهد الرابع عشر في قصر الملك حيث يتناص هذا المشهد مع جزء من أحداث الفصل الخامس خاصة الصدام بين " هاملت " و " لايرتيس" الذي يصل إلى حد المبارزة بالسيف، يعقب ذلك

---

(١) المصدر السابق، ص٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص٣٢.
(٣) المصدر السابق، ص٤٧: ٥٠.
(٤) المصدر السابق، ص٥٢.
(٥) المصدر السابق، ص٦٤: ٦٥.

تصافحهما وقبول الصلح ويشرب الجميع [١]، وتنتهي المسرحية بالمشهد الأخير (مشهد الختام) ولا تزال الأحداث مرة ثانية في قصر الملك في تناص مكاني يفقد المكان دلالته اتساقاً مع البيئة المكانية الكبرى للأحداث وأقصد بها " بيت النوخذة " حيث يتكرر ما جاء في النص الغائب من تصافح الغريمين وشرب العصير في الكؤوس، ويعلن الجميع " علي " و " سعد " و " فهد " سعادتهم بصلح " فهد " و " سعد " وتنتهي المسرحية على هذا المشهد، بينما يظهر في خلفية المسرح في مشهد سلويت " هاملت " و " لايرتيس " يتبارزان بالسيوف ويسقط أحدهما [٢] .

تعود الإضاءة للمشهد السابق ليحاول المؤلف إتمام ما شيده لمسرحيته وضرورة الاستمرار في تناصه مع النص الغائب لينفذ ما جاء به من حيث تموت " غنيمة "، وينزعج " فهد " من موت أمه، ويتساءل عمن وضع السم لأمه، ويبلغه " سعد " أنه شرب مثل " فهد " وأن " شاهين " لم يشرب، يصر " علي " على أن يشرب " شاهين " من الكأس المسموم، ويتناص المؤلف في المشهد هنا مع المنظر الثاني من الفصل الخامس حيث المبارزة حتى الموت، ويختتم المشهد بتكشف أبعاد المؤامرة ويعترف " سعد " بأن " فهد " ليس له علاقة بموت أبوه وأخته وأنه سامحه ويطلب منه المغفرة والسماح ويقول له كلنا ضحايا الطمع والجشع في تناص حجم الفكرة وحد من شموليتها كما جاءت في النص الغائب، تختتم المسرحية بـــ " بو عواد " ليفتتح الحكاية بقوله: كان يا ما كان يا سادة يا كرام ويتحول المشهد إلى ما كان عليه في المشهد الأول حيث " فهد " نائم على السرير الحديدي ويصرخ ويفر من نومه ويعاود المشهد الافتتاح من جديد [٣].

١- أوضحت الباحثة الفوارق ما بين التناص والتناص المقارن فنياً وفكرياً وإبداعياً.

٢- ذابت الحدود الفاصلة بين نص البسام " مؤتمر هاملت " والنص الغائب " هاملت " لشكسبير.

(١) بدر محارب: مخطوطة مسرحية نكون أو لا نكون، ص٦٩: ٧٠.
(٢) المصدر السابق، ص٧١: ٧٥.
(٣) المصدر السابق، ص٧٦: ٧٧.

توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج تجملها تباعاً:

٣- تعثر "محارب " في تحقيق حالة من ذوبان النص الغائب مع النص الحاضر وظل نصه في حالة من تعالق دائم ومحاذي للنص الغائب.

٤- تخطى التناص المقارن عند الباحثة حدود المقارنة الأدبية ووصل إلى الحدود الفنية والإبداعية.

٥- أكدت الباحثة أن مصطلح التناص المقارن يمكنه أن يحل محل مصطلح الأدب المقارن، بل ويحقق إضافات نقدية إبداعية تتفوق على الأدب المقارن.

٦- تخطى البسام ومحارب حدود التعالق النصي ليصلا إلى التناص، وإن كان محارب قد تجمد في حدود التناص الموازي في فراغ النص الحاضر.

٧- أكدت الباحثة أن أدق وصف للتناص هو زحزحة وترحال النص الغائب ليحل محله النص الحاضر محققاً تجربة إبداعية جديدة تبتعد عن النسخ والتقليد.

٨- أكدت الباحثة أن مصطلح التناص جاء للوجود المشترك لنصين أو لعدة نصوص تناصاً وتداخلاً وعلى القارئ أن يدرك النص الغائب في النص الحاضر وفقاً لإلمامه واطلاعه على الخلفيات الثقافية للكاتب وبيئته.

٩- تناص شكسبير في " هاملت " مع النص الغائب للكاتب الفرنسي " فرانكو دي بالفورست " وبمعالجة الكاتب الإنجليزي " توماس كيد " وإن لم يلتزم كثيراً في تناصه بأحداث النصين الغائبين.

١٠-حقق البسام ومحارب صفتي الهدم والبناء في تناصهما مع النص الغائب، وإن حافظ محارب على النسخ في مساحات كبيرة من البناء.

١١-أثبتت الباحثة أن النص والمتلقي هما العنصران الأساسيان في عملية التناص عامة والتناص المقارن خاصة مع تمتع المتلقي بقوة الذاكرة القرائية الناجزة.

١٢-هدم البسام النص الغائب وأكد عدم قدسيته، في حين أنكر محارب ذلك وحافظ على قدسية النص الغائب في تناصه.

١٣-أكد توجه دلالة سيمياء العنوان عند البسام توجهه نحو الجماعية في تقصد رسالته الإبداعية، بينما تناقض عنوان نص محارب وأثبت توجهه نحو الفردية وإن حمله شكلياً عنواناً يوشي بالجماعية.

١٤-تخطي البسام الحدود الفكرية للنص الغائب وعمق نصه الحاضر حتى فاق ما طرحه شكسبير لينفتح على واقع منطقة الشرق الأوسط.

١٥-جمد محارب في تناصه الحدود الفكرية الرحبة للنص الغائب وحجر تناصه في حدود " بيت النوخذة " ومشاكلهم الاجتماعية، ليوئد مساحة الإبداع في تناصه.

١٦-تؤكد تجربة البسام في تناصه مع شكسبير أنها جاءت محملة بقدر عال من النضج والإبداع والقدرة على التحرر من حالة التطابق والاستنساخ.

١٧-جاءت تجربة محارب الأدبية محافظة على نوع من التداخل بين النصين وهو ما لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها وجعل النصين يسبحان في فضائيين متنافرين.

١٨-أفسح البسام للمكان فضاءً مكانياً حقق تناصه الحاضر وتوافقه مع منطلقاته الفكرية والإبداعية، على حين انحسر المكان عند محارب مما جعله يضيق من أفق ورحابات التناص لينحصر في بيت ومقهى وهو ما قلل من مساحة الإبداع ووأد التناص المكاني وجعله يتراجع أمام النص الغائب.

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

أولاً: المصادر:

١- بدر محارب: مخطوط مسرحية نكون أو لا نكون، الكويت، ٢٠١٩.
٢- سليمان البسام: مسرحية مؤتمر هاملت، جميع الحقوق محفوظة لدى المؤلف ودار النشر، الكويت، ط١، ٢٠٠٦.

ثانياً: المراجع:

- **المراجع الإنجليزية:**

(1) Ronald Carter &John Macrae: Guide to English Literature, The Pen Gum, 1996.
(2) William Shakespeare: Hamlet, York press, Library of Lebanon, Beirut, 1992.

- **المراجع العربية:**

١- أحمد الزغبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠.
٢- أحمد سخسوخ: تجارب شكسبير في عالمنا المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٣- حسام الخطيب: محاضرات في تاريخ الأدب الأوروبي وتطوره، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٤.
٤- سارة خالد بولند: المثاقفة والعولمة في المسرح، مركز إسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ٢٠١٩.
٥- ظاهر محمد الظواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، ط١، عمان، ٢٠٠٠.
٦- عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢.
٧- عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣.
٨- عزالدين المناصرة: علم التناص المقارن (منهج عنكبوتي متكامل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦.
٩- علي العلاق: الدلالة المرئية، دار الشروق، الأردن، ط١، ٢٠٠٢.
١٠- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنيته وإبدالاتها، جزء٣، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٠.
١١- محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩.
١٢- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ١٩٨٦.

- **المراجع المترجمة:**

١- أتيفين ساميول: التناص في ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.
٢- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
٣- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١.
٤- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، تقديم عبدالفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ١٩٩٣.
٥- رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحيان، دار توبقال، المغرب، ط٢، ٢٠٠١.
٦- رولان بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٨، آذار ١٩٨٩، بيروت.

٧- رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، حلب - دمشق، ١٩٩٨.
٨- مارك انجينيو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد (ضمن كتاب من اعداد تودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد) ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون العراقية، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
٩- وليام شكسبير: هاملت متبوع بعطيل، ترجمة العيد دودو، موفم للنشر الجزائر، ١٩٩٤.

ثالثاً: الدوريات والمجلات:

- **الدوريات والمجلات الأجنبية:**

١- شربل داغر: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧.

- **الدوريات والمجلات العربية:**

١- إبراهيم نمر موسى: صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، مجلة دمشق، المجلد ٢٤، العدد الأول والثاني، ٢٠٠٨.
٢- حسين خمري: إنتاج معرفة النص، مجلة دراسات عربية، العددان ١١ / ١٢، السنة ٢٣، بيروت، ايلول تشرين أول ١٩٨٧.
٣- عبدالوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٦٠ +٦١، فبراير ١٩٨٩.
٤- قاسي محمد عبدالرحمن: قراءة نقدية في مسرحية هاملت لوليام شكسبير، مجلة الأثر، العدد ٢٦، الجزائر، سبتمبر ٢٠١٦.
٥- مفيد نجم: التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي أو اللاشعور، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، العدد ٥٥، يناير ٢٠٠٠.
٦- نور الدين لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ٢٠٠٣.

رابعاً: القواميس والمعاجم:

١- ابن منظور: لسان العرب، دار جادر، بيروت، ط ٣، ١٩٩٣.
٢- بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان ناشرون، المجلد الأول، ١٩٦٧.
٣- مجموعة من المؤلفين: المعجم الوجيز (مجمع اللغة العربية)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، جمهورية مصر العربية، ب.ت.
٤- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٣.
٥- مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.