# إستراتيجية القراءة ومرجعية القارئ في النص المسرحي

**عزوز هني حيزية**
**جامعة مولاي الطاهر – الجزائر**

azzouz.hizia@yahoo.fr

**تاريخ الاستلام:2021/7/4** **تاريخ التقييم: 2021/11/20** **تاريخ النشر: 2021/11/26**

## ملخص

إن النص المسرحي عبارة عن رؤية فردية للمؤلف، تتصف بالذاتية بتجسيد واقعا لنصه عن طريق تداوله لبعض العناصر البنائية للنص، والتي تحقق شكلا فنيا يقوم بتداوله المتلقي ليشكل مناطق حرة تقبل التأويل لاستخراج المعنى دون افراط في التأويل مما يؤدي إلى تشويه المعنى للظاهرة الأدبية. لقد كان هم منظري النقد بإشكالية تحليل وقراءة النصوص والبحث عن طرائق جديدة في آليات التلقي، باعتبار المتلقي عنصر أساسي في الظاهرة الأدبية، لذلك يجسد النص المسرحي الواقع عبر رؤية ذاتية فردية يشكلها المؤلف بتعامله مع العناصر المقننة داخل نسيجه النصي من شخصيات وحوار وأحداث وافعال في بنية النص

ومن اجل ذلك سنتطرق في بحثنا هذا الى مستوى تلقي وتأويل النص المسرحي

**كلمات مفتاحية:** تلقي، قراءة، تأويل، مسرح.

## Abstract:

### Reading strategy and reader reference in the play

Azzouz Henni Hizia

***T****he theatrical text is an individual vision of the author, characterized by the subjectivity of embodying a reality of his text through the circulation of some of the structural elements of the text, which achieve an artistic form that the recipient circulates to form free zones that accept interpretation to extract the meaning without excessive interpretation, which leads to distorting the meaning of the literary phenomenon. The criticism theorists were concerned with the problem*

*of analyzing and reading texts and searching for new methods in the mechanisms of reception, considering the recipient an essential element in the literary phenomenon, so the theatrical text embodies reality through an individual self-vision formed by the author by dealing with the codified elements within his textual fabric of .characters, dialogue, events and actions in a structure Text*
*To this end, we will discuss in our research the level of receiving and interpreting the theatrical text*
***Keywords**: Receive, read, interpret, theater.*

إن الحديث عن علاقة الجمهور بالمسرح وتلقيه له، لن تكتمل تفاصيله إلا إذا رجعنا إلى اصوله ومنطلقاته لمعرفة الصلة بين الفن المسرحي والجمهور، ومما لاشك فيه أن الفن المسرحي هو فن المجتمع انبثق منه ليعود اليه، ولا يستطيع أحد أن يفرض المسرح في مجتمع ليس بحاجة إليه ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية الفن المسرحي الجماعي من حيث الابداع والتلقي، وفي هذا السياق قال "سعد الله ونوس "" إن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون أو يشاركون فيها، وغياب أحد هذين العنصرين فقط ينفي هذه الظاهرة المسرحية(1)لأن من قوانين المسرح ظهور هذين العنصرين. يعد الجمهور او المتلقي في المسرح العنصر الأساسي الذي لا يتم المسرح بدونه، وذلك يعني وجود جمهور حي ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا تكتمل بدونه، وليتحقق أيضا القانون التواصلي ببين المرسل ومتلقيه، باعتبار المتلقي شريك أساسي في العملية المسرحية.

**نظرية القراءة الأدبية والمسرحية**

-1- **الهيرمونيطيقا (التاويلية):** لقد ظهر مصطلح الهيرمونيطيقا منذ القدم أي منذ عصر الاغريق مع الالهة "هرمس" الذي نسب اليه اختراع اللغة والكتابة ومن هذا اخذ اسم هيرمونيطيقا وهو الرسول الذي ينقل الكلام بين العالمين الإلهي والبشري عن طريق التفسير والتأويل، ومن هنا انطلقت معنى فلسفة

الهيرمونيطيقا التي هي في أبسط صورها تقوم بعملية التبسيط وتوضيح الأشياء الغامضة وغير الواضحة .كما اهتمت في القرن العشرين بالأمور الفلسفية خاصة الانتروبولوجيا والفهم كونه الأسلوب الأساسي لوجودنا في العالم مع التطور وبالتحديد في عصر التنوير، حيث أصبح لها علاقة مباشرة مع النقد الادبي، ولذلك فقد صرح المنظرون أن المرء عليه استعمال العقل ليصل إلى التفسير الصحيح وأن مقصد المؤلف هو ما يكون مجسد في النص وما يجب أن يتوصل إليه القارئ في نهاية الامر.

كما أن ما يجمع بين القارئ والمؤلف ليس العامل السيكولوجي وانما هو موضوع النص، وهو بين تأليف النص المكتوب وبين فهم النص وتفسيره (2) أي بين المؤلف وما يحاول ايصاله للقارئ. يطول الحديث عن هذه الفلسفة التي ترى أن فهم النص مرهون بمعايشة الجمهور، تجربة غريبة عنه باعتبار أن معنى النص يتغير بتغير المجتمع الذي يتلقى هذا النص والذي يستدعي من المتلقي إعادة بناء أو عملية تأويل والتي أكد عليها غادامير في الذات الإنسانية (3) هي التي تساعد في فعل التأويل وإنتاج المعرفة وهذا ما يقوم به المتلقي في الأصل.

**2- السفسطائيون:** يقوم مفهوم التلقي عند السفسطائيون في البحث وإنتاج المعنى الذي كان عند اليونان قديما، مرتبطا بالوجود الإنساني، وكما اعتقد السفسطائيون على لسان بيتاغورس"أن إدراك الأشياء هو أصل المعرفة والذي يكون صحيح ومطابق الادراك الحسي للأشياء، وليس هو نفسه الذي يدركه الطرف الآخر، حيث ينادي هنا لفردية الحواس او صلة الحواس بالذات الإنسانية والتي هي في تغير دائم وتنقل الينا في كل مرة شيء مغاير.

فالحس عند شخص معين لا يكون بالضرورة نفسه عند شخص اخر، وانما يخالفه وهنا تتحكم فيه الأحوال الشخصية فما دام يقوم المرسل بفعل التأويل، فيمكننا توصيل المعنى أو المقصود وحتى التواصل مع المتلقي والتأثير عليه واقناعه.

والغاية هي اقناع المتلقي سواء بالسلب أو الايجاب، فالمبدع هو الذي يمتلك أدوات الاقناع، وهو من يقوم بتجسيدها في النص، كما اعتمد السفسطائيون على الاستجابة كمبدأ أو إحداث فعل الاقناع وهذا هو الهدف الأساسي، فالتلقي هدفه إ حداث التأثير والفهم حتى وإن كان المعنى المقصود غير صائب أو مخالف للأخلاق، فهدف السفسطائيون وصول الموضوع أو الفكرة إلى ذهن المتلقي في صورة جمالية لتتم عملية التواصل حتى إن لم تكن تتوافق مع فكره

**التلقي عند ارسطو:** أما التلقي من وجهة نظر ارسطو فقد لخصه في مصطلح التطهير والذي يعرف باليونانية ب «catharsis» وهو التنقية والتنظيف، ومعناها في مجال الطب هو التنقية والتفريغ والتطهير الجسدي والعاطفي ومع مرور الوقت تحولت الكلمة الى المفهوم الفلسفي الذيله علاقة بين العمل الفني والجمالي ومتلقيه.

يعد ارسطو أول من أشار إلى هذا المصطلح في كل من كتابه فن الشعر، علم البلاغة والسياسة، حيث قام بربط الاحداث التي تحدث التطهير والانفعال الناتج عن متابعة مصير البطل والذي تكون نهايته مأساوية، وذلك ما يحقق المتعة للمتلقي واللذة التي تتولد عن عملية التطهير التي سعى أرسطو من خلال الفن للوصول الى التطهير التام عند المتلقي.

في حين أن الفن عند ارسطو ليس محاكاة لعالم المثل الذي جاء به "أفلاطون" ، وإنما هو محاكاة للطبيعة لإنتاج صورة أفضل وأجمل، هو الواقع الملموس المليء بالانفصالات الذي يؤدي إلى التطهير(4) وكما يعتقد أن مصدر اللذة

عند المشاهد أو المتلقي يكمن في التحولات التي تحدث، فمثلا مسرحية " أوديب ملكا " ل"صفوكليس" التحول الذي يقع فيها يكون نبعا للاحتمال أو يكون للضرورة(5) التي تحدث تغيرات في ذهن المتلقي وذلك من خلال تحقيق التأثير والاستجابة، كما أنه يسعى لكي يخرج الجمهور وخاصة المسرحي بفائدة من مشاهدة العرض والتي تخلص الانسان من المشاعر الضارة والسلبية ، ولا يتحقق ذلك إلا إذا كانت هناك استجابة .

**نظرية القراءة :** يعتبر "رولان بارث" أهم شخصية ارتبط اسمها بنظرية القراءة أو سيميولوجيا القراءة ،وهو من اعلن عن موت المؤلف في كتابه "درس السيميولوجية" الموت المعنوي وليس المادي، حيث يتمحور عمل الناقد في إعادة انتاج النص مرة أخرى، وبمعنى آخر هذا ما يقوم به القارئ حسب "بارث" ينتهي عمل المؤلف ليبدأ أو يحل محله القارئ ويتشكل نص جديد ،يولد لنا ثقافات عديدة وأفكار تتفق من الأصل وتتعارض معه في مواطن أخرى " القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف، فليست وحدة النص في منبعه أو أصله وإنما في مقصده أو اتجاهه(6) وهنا يقصد بأن القارئ هو أصل أي عمل لأنه يتوجه إليه وهو من يقوم بإنتاج معنى حسب خبرته وفهمه ومدى إيصال الكاتب لفكرته.

كما اهتم أيضا " امبرتو ايكو " بالقراءة وصنفها إلى:

نص مغلق، قراءة مغلقة/نص مفتوح/ قراءة مفتوحة، وهذا ما جاء به في كتابه "الأثر المفتوح" وكما قام هذا الأخير بتطوير منهجية القراءة التي تعتمد على المتلقي الذي لم يعد كما كان في السابق، بل تغير من ذلك الموقف السلبي أو القارئ المستهلك تجاه العمل الأدبي إلى منهج نقدي يعتمد على فاعلية القارئ ذات طبيعة استدلالية والتي تعتمد على الاستنباط والتخمين.

فالقارئ في الأصل ضرورة تحقيق المعنى، كما أنها فعل يستمد مفهومه من الأبحاث والنظريات، حيث أنها عملية معقدة تقوم على الانشغالات النفسية والثقافية والاجتماعية وحتى الجمالية، وهذا ما أدى إلى ظهور مجموعة من الأبحاث منها سيكولوجية القراءة وسوسيولوجية القراءة وجمالية التلقي، ففعل القراءة بمثابة نشاط نفسي أو استجابة داخلية، كما صنفها البعض على أنها ظاهرة اجتماعية وتاريخية وحتى ثقافية.

كما أضاف "بارث" أن النص يثير المتلقي وذلك بما يحمله من نظام دلالي، وهو من نادى بحياة المتلقي أو القارئ، فالقارئ هنا له الأولوية أو الأحقية إن صح التعبير في إنتاج المعنى لأن العلاقة بين الكتابة والقراءة عنده ليست مجرد علاقة إرسال واستقبال أو انتاج واستهلاك، وإنما هي منطق سنن النصي الذي يبني دلالات تسمح للمتلقي بإنتاج معنى (7) وتشكيل مفهوم خاص به وحسب سننه الثقافي ومنطلقاته الفكرية.

**سوسيولوجيا الأدب:** تعمل سوسيولوجيا الأدب على تقديم العلاقة بين المجتمع وبين العمل الأدبي، فالمجتمع الذي هو سابق في الوجود عن العمل الأدبي والكاتب ملزم به، ويعمل على التعبير عنه والتغيير السيئ فيه نلتمس أثره في كل عمل أدبي – المجتمع–ويبقى تواجده حتى بعد العمل الأدبي وهذا ما جاءت به سوسيولوجية الأدب (8).

العمل الادبي: المؤلف هو المسؤول عن انتاج العمل الادبي.

متلقي العمل الادبي: المستهلك أو المستهدف وراء هذا العمل.

ففي القرن 19م ظهر العديد من النقاد وضعوا مبادئ واهتموا بسوسيولوجيا الأدب التي تعطي أولوية لدراسة النص ، وحسب رأي "ايسكاربت" الكاتب يكتب لجمهور أو قارئ ، فهو عندما يضع الأثر الأدبي يدخل به في حوار القارئ ، وللكاتب من وراء هذا الحوار نوايا يريد أن يدركها ن فهو يهدف لزرع الأمل أو

التغير أو التشكيل أو الإخبار وزرع اليأس ، كما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الادبي إلى ربط الصلة بالقارئ ، وأنه يعمد إلى نشر أعماله(9) ، ومن هنا يرى "ايسكاربيت" أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، أي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القارئ.

موت المؤلف: في قصة "سارازين" كتب "بلزاك" هذه العبارة " كأن المرأة بتخوفاتها المباغتة وأهوائها المجانية وبلبلتها الغريزية وجراتها غير المبررة، وتحدياتها ورقة عواطفها العديدة (10) كل هذا يستدعي منا التساؤل عمن المتحدث بهذا الشكل؟ هل هو بطل القصة؟ أم هو المؤلف الذي جعلته أفكاره يتغزل بأنوثة المرأة؟

هذا ما تحدث عنه " رولان بارث" واكد عليه وشرح كل الأسئلة التي طرحت في أن زمن العلاقة بين النص والمؤلف قد انتهى وانهارت مملكة المؤلف وسلطته، ويرجع ذلك إلى نسبة النص لمؤلفه، يعني تحديده واعطائه معنى نهائي، وهذا ما يمنع حرية التحليل و الفهم والتخمين، فعمل الناقد يكمن في التأويل بعيدا عن روح المؤلف، وقد استدعى الإعلان عن موت المؤلف المعنوي وليس الذاتي، لتمنح السلطة للقارئ، ولم يأتي مفهوم "بارث" لموت المؤلف وليد الصدفة، وانما في حقيقة الأمر المؤلف قد مات منذ الحركة النقدية للنموذج اللغوي، حيث أعلن "دي سوسير" أن النص مجموعة من عناصر الاتصال اللغوية، يهدف إلى استكشاف المفاهيم التي تشكل الدلالة، وقد جاءت بداية تبلور مفهوم موت المؤلف مع الشكلانية الروسية التي قامت بعزل المؤلف، والتي لا تعتمد في دراستها حول انتاج المعنى أو فهم النص لا على حياة المؤلف ولا النفسية التي كتب فيها ولا حتى حياته الاجتماعية وبيئته الثقافية، فالنص يتألف من كتابات عديدة تنحدر من ثقافات متعددة تدخل في حوار مع

بعضها تتحاكى وتتعارض في أحيان أخرى، وفي نهاية المطاف يجتمع هذا التعدد وليس المؤلف هو المسؤول عن هذا، وإنما القارئ الذي هو الفضاء الذي ترتسم فيه الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة "(11) كما أن من أسباب موت المؤلف تعود للظروف الموضوعية التي عاشتها أوروبا بعد ثورتها على الكنيسة والتي أساسها موت الآلهة، أي المعنى اللاهوتي، وكما جاء في مقولة "نيتشيت" الشهيرة "ماتت الآلهة وسيبقى ميتا(12) هذه المقولة الشهيرة التي لقيت صدى في أوساط المجتمع الأوروبي والتي ثارت على الفكر السائد آنذاك، الفكر الذي يشيد بأن هناك قوى غيبية لتفسير النصوص واستبدالها وافساح المجال أمام الانسان لفهمها .

من هنا جاءت فكرة موت المؤلف عند "بارث" ومجموعة من النقاد الاوربيون أمثال "ميلارميه "الذي أكد على أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف وقال "بارث" في هذا الصدد "فاللغة هي بالنسبة إلينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف وبهذا يصبح معنى الكتابة ، وهو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها وليس الأنا وفيها ينجز الكلام(13) فهذا الكلام يوضح لنا أهمية القارئ من وجهة نظر "بارث" ويستبدل سلطة المؤلف بسلطة المتلقي الذي يصبح مؤلف جديد يقوم بعملية انتاج المعنى ، ولقد أصبح الاهتمام بالمتلقي أو القارئ يشكل محورا أساسيا في عدة نظريات تخص المجال الادبي والفني .يعد التحول المعرفي الذي رافق النص وانتاجه من قبل المتلقي هو بمثابة استمرار لنشاط تفاعلي تحليلي، وهو ما يعرف بالتعالق النصي الذي يقصد به كل ما يجعل النص يرتبط بعلاقة ظاهرة او ضمنية مع غيره من النصوص ،وهذا ما جعل ( جيرار جينت) أن يعتبر التعالق النصي موضوع الانشائية، بحيث لا تكون الدراسة في فرديته، بل الوقوف على مظاهر تفاعل النص مع ما سبقه ولحقه من نصوص أخرى، يتفاعل معها ثم يتحرر ليكون لنا نصا آخر خاص به .

وينتج عن ذلك التعدد الدلالي الذي يمتاز به النص الادبي، فهو بذلك يولد لنا نصا آخر ضمن عملية تحليلية من قبل المتلقي، وما يفسر ذلك التحول المعرفي لتلك التعددية في فكرة (رولان بارث) وهي موت المؤلف والتي دعا من خلالها الى الدور الأساسي للمتلقي في انتاج المعنى ( ولادة القارئ) لتمنح للقارئ السلطة، ولم يأت مفهوم (بارث) لموت المؤلف وليد الصدفة وانما في حقيقة الامر المؤلف قد مات منذ الحركة النقدية للنموذج اللغوي حيث اعلن ( دي سوسير) أن النص مجموعة من عناصر الاتصال اللغوي يهدف الى استكشاف المفاهيم التي تشكل الدلالة، وقد جاءت بداية تبلور مفهوم موت المؤلف مع الشكلانية الروسية التي قامت بعزل المؤلف .

لا غرو أن التغير الذي انتجه المشهد النقدي خلال العقود الماضية من النظريات والمناهج النقدية حاولت أن تخرج النص الادبي من تلك النظرة الاستعمالية لتعيد له خصوصيته، من خلال تفعيل دور المتلقي وانتاجه للمعنى لتلك التحليلات الأدبية، وقد كان كردة فعل على بعض المناهج ذات الصبغة الانغلاقية على النصوص، مما تم استبدالها بمرجعيات تتسم بنظرتها الى النص لكونه منتجا للمعنى بفضل دور المتلقي وتحليلاته الأدبية، ليشكل لنا نسقا من العلامات الإنتاجية." يعد العمل الادبي شكلا من اشكال التواصل الثقافي مما يفرض ترسيمة او خطاطة أولية يحسن المتلقي ان يستحضرها، إنها التوليفة النقدية التي تتضمن ما يراه المتلقي صالحا من المناهج النقدية حينما يشرع بتحليل النص الادبي في تحديد منظور التحليل المتناول، إذ تقتضي تلك الخطاطة أطرافا ثلاثة: المنتج أو المؤلف الفعلي أو الضمني للنص والرسالة أي النص في حد ذاته، والمتلقي الذي يعيد انتاجه، سواء كان المتلقي المفترض فيه ام هذا القارئ الفعلي له(14).

كما يرى أيضا "تزيفيتان تودوروف " إن البنية السردية وتولدها في النص يأتي من خلال تجربة القراءة والتحليل، إذ تبدو في بادئ الأمر بأنها تجربة مالوفة وفي غاية البسط، غير أنها تعد عملية مجهولة الهوية، إذ تعرضت مسألة التحليل في الدراسات الأدبية من خلال منظورين يمكن حصرهما بما يلي:

المنظور الأول: يخص تنوع القراء بكافة مستوياتهم الثقافية المعتمدة، كذلك يخص منهم القارئ الفردي والقارئ الجماعي المنظور الثاني: يخص صورة القارئ كما تمثلت في نصوص معينة مثل القارئ الذي يوصف كونه شخصية في النص، أو القارئ الذي يوصف مروريا عليه، ومن خلال هذين المنظورين توجد منطقة غير مكتشفة تقع بينهما يطلق عليها تودوروف "ميدان منطق القراءة «، وهدا الميدان عبارة عن توجيهات المتلقي الفعلي ومكان اشتغال يطلق عليه البحث ب «التوليفة النقدية ".

إن وقوف المتلقي على وحدة النص الادبي وما يتضمنه من البنيات الأساسية، قد يساعد على فهم النص من جميع مضامينه الفكرية والجمالية، وهذا ما يسهم في تحليل النص، مما تزيد قدرته على التعايش مع النص، ويستطيع تحديد مفرداته وتراكيبه وصوره وإظهار قيمة النص، وهنا يكون التحليل عاملا مساعدا في للمتلقي والمؤلف في إيجاد أسباب القوة والجمال وركاكة الأسلوب في التعبير الفني.

لقد أطلق "روبرت ياوس" على هذا المنهج الجديد باسم ""جماليات التلقي «، والتي هي وبالمعنى الذي تحمله الكلمة والانتقال بكل ما جاءت الفلسفات والنظريات السابقة التي اهتمت بالنص ومؤلفه وغيرها إلى الاهتمام بالقارئ والقراءة (15) وميله إلى المقولة التي تشيد بالقارئ، كونه العنصر المهمل في الثلاثي المعروف: المبدع /النص أو العمل المنتج / المتلقي، وهذا ما صرح به

في مقاله المعنون ب: التغير في نموذج الثقافة الأدبية حيث أكد على أن العمل المنتج يستدعي استقباله وتلقيه.

كما أشار ياوس في نموذجه الجديد إلى مجموعة من المطالب التي تستدعي تطبيقها وهي عادة ما تسمى بالنموذج الرابع وهي:

تجديد الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي

الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية

اختبار جمالية التأثير (الفاعلية) وبلاغة جديدة التي لا تكون مقصورة على الوصف، نستطيع أن تحسن نشر الأدب بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري(16)، كما يركز ياوس على استجابة القارئ لنص ما، الاستجابة التي تتغير مع تغير الاستجابات التغيرية والتقييمية والتي كان هدفها تجديد التاريخ الأدبي وتفعيله ونقل الاهتمام من مبدع العمل الأدبي أو الفني إلى عملية تأويل لدى المتلقي، وإن كان المتلقي عنصر مهم في سيرورة العمل الأدبي فإن ياوس لا يراه مجرد عنصر وإنما هو عامل مشارك لا يمكن الاستغناء عنه.

فالمتلقي هو الذي يقيم وتكون له نظرة لعمل المؤلف ورأي على العملية الفنية التي تحدث بين العمل ومتلقيه(17) وإذا نظرنا إلى الأدب الذي يحمل دلالات جمالية على أنه حوار مع القارئ والتي يقوم فيها بعملية المقارنة مع الآداب السابقة التي تطرأ إليها والذي نقصد به الدلالة التاريخية ، فالجانب التاريخي للأدب وطبقا لما جاء به ياوس لا تقوم على وجود حقائق أدبية ، وإنما تقوم على تعرف القارئ على هذا العمل والتي تحدث بين العمل ومتلقيه فمثلا المؤرخ قبل أن يلقي حكمه الذاتي على العمل يجب أن يكون في البداية متلقيا

أوليا ليكون قادر على تحديد القيمة الجمالية للعمل والجانب التاريخي وطريقة تواصل القارئ .

أفق توقع: ولعل أهم ما جاء به ياوس في جمع وحدات التكامل بين التاريخ وعلم الجمال، كان من خلال تجسيد فكرة "افق التوقع وأفق الانتظار" الذي لم يكن بالشيء الجديد، وإنما قد تحدث عنه "غادمير "عن الأفق، وأضاف "ياوس" مصطلح الانتظار والتي أخذها من مفهوم " خيبة الانتظار" عند كارل بوبر، فوجد " ياوس" أن هذين المفهومين يساعدان في البرهنة على أهمية المتلقي في فهم الادب والتاريخ.

فمفهوم الأفق جاء عند غادامير كالتالي " لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها، إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة وبين الآثار التي تترتب عليها، لأن تاريخ التغيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها(18)وهنا يظهر لنا جليا دعوة "غادامير" للاهتمام بالتاريخ والوعي التاريخي والذي هو شرط من شروط التأويل، والتي أسماها بانصهار الآفاق، أي أفق النص وأفق المؤول.

مستوى تلقي وتأويل النص المسرحي على وفق نظريات التلقي المعاصرة

المسرح هو عبارة عن مجموعة علامات تتفاعل لتكون لنا علامة كبرى، ولعل محاولة استيعاب هذه العلامات من قبل المتلقي هي التي تكون له اللذة المسرحية المتمثلة في عناصر العرض المرئية والسمعية، وباعتبار المسرح علم التواصل فكل من النص والعرض هما رسالة المؤلف والمخرج، فهذه العملية التواصلية التي تشرك المتلقي وتجعله جزء منها، يعيش بين عالمين:

عالمه الحقيقي الواقعي بكل تفاصيله وتناقضاته وما يحمله من سلبيات وايجابيات.

العالم الخيالي والذي يجده فوق خشبة المسرح وهو تعبير على عالمه الحقيقي ومحاكاة له، والذي لا يستطيع التدخل فيه ولا يغيره كما يفعل في عالمه الحقيقي.

وإذا كان هدف المسرحية هو إعادة صياغة تركيبية النص فإن هذا الإنجاز مهما بلغ من الدقة والاتقان لا يتحقق ما لم يجد قاسما مشتركا بين المرسل عبر النصوص المشهدية ودلالتها وما تحمله من رموز وصفة جمالية، وبين المتلقي وذاته التي يجب أن تكون حاضرة في العرض المسرحي وفق المعادلة التواصلية لاستقبال الرسالة الحسية في صيغتها البصرية والسمعية وحتى الحركية، وما تحمله من دلالات رمزية مباشرة وغير مباشرة، ولا يقتصر على هذا فحسب وإنما يقوم المتلقي بتفكيك شفرتها والربط بين عناصرها، وإيجاد العلاقة التي تجمع بينهم وتمنح المسرحية أو العرض المسرحي للمتلقي فرصة الفهم والتأويل كل حسب قراءته وتحليله للدلالة من أجل انتاج المعنى.

تهتم نظريات التلقي المعاصرة بالمتلقي، وذلك منذ بدايته لقراءة النص المسرحي وتفكيكه، فتستند القراءة إلى مبادئ وإجراءات أساسية تفرض على المتلقي قواعد ومعايير، وذلك من أجل تحقيق التفاعل بين النص والمتلقي.

" يحدد المؤلف آليات تلقي النص المسرحي من خلال ما توصل إليه من دراسة أهم النظريات في قراءة وتحليل النصوص الأدبية، وذلك في رصد خمسة مستويات في تلقي النص المسرحي وهي:

1- مستوى أنموذج " فولفغانغ آيزر " في تلقي وتاويل النص المسرحي

2- مستوى أنموذج "هانس روبرت ياوس" في تلقي وتأويل النص المسرحي

3-مستوى أنموذج "أمبرتو ايكو" في تلقي وتأويل النص المسرحي

1- مستوى تلقي أنموذج "فولفغانغ آيزر"في تلقي وتأويل النص المسرحي

يحمل النص عند "آزر " عدة دلالات، لذلك عمل على اشتراك وعي المتلقي مع طبيعة النص المسرحي، فيحدث الأثر المشاهد في عملية التلقي، لاستخراج المعنى بواسطة العلاقات التوليدية، وهو بذلك يعتمد في **عملية القراءة على ثلاثة محاور:**

-**المحور الأول** : القارئ الضمني والفراغات أو الفجوات في النص المسرحي ، فهذا القارئ الضمني حسب رأيه فهو موجود قبل بناء المعنى "إنه يشارك في عملية انتاج معاني النص مع المؤلف ، إنه يساير العمل من أول حرف إلى آخره، أي قبل أن يرى النور ، هذا القارئ الضمني يشبه المتلقي في النقد الوجودي لجون بول سارتر الذي يقسم الجمهور المتلقي إلى جمهور واقعي ، وجمهور امكاني ، وهذا ما يهمنا ،إنه الجمهور المثالي في المستقبل ، فالكاتب يضع في الحسبان الجمهور الذي يتلقى العمل ، يهذا يكتب وفقا لمعايير هذا الجمهور الامكاني(19).

-**المحور الثاني:** وجهة النظر الجوالة والمركب السلبي عند المتلقي، أين يمكن أن يحقق المعقولية أو المحسوسية من قبل القارئ.

-**المحور الثالث:** يعتمد فيه على فكرة النظم، أي التحام النص في بنائه الثابت مع القارئ من خلال سلوكياته، وتكمن الأهمية في الصور الذهنية المكونة عند بناء هدف جمالي متماسك.

"إن عمليات تحليل النص تستند إلى فعل المتلقي لإدراكه العمل الأدبي، إذ ينطوي العمل الأدبي في بنياته الأساسية على متلقي يفترضه المؤلف بصورة لاشعورية، إذ يكون متضمن في النص نفسه يقوم بعملية الكشف عن البنية الحقيقية لوعي المؤلف، وهو ما اصطلح "آيزر" تسميته القارئ الضمني، إذ يصفه بأنه بنية استجابة أثر النص في المتلقي (20).

فمصطلح القارئ الضمني الذي استخدمه "آيزر" كنوع من التفاعل بين النص والقارئ، إذ يعده شكلا يحتاج إلى التجسيد عن طريق القارئ، فهو تصور يضع المتلقي في مواجهة النص، مجبر على ضرورة قيامه باستمرارية البناء .كما حدد " آيزر " مفهوم الفراغات الذي اقتبسه من " انجاردن" الذي حدد المتلقي بتلقائية ملئها، إذ يستبعد "ايزر" تلك التلقائية محددا مفهوم الفراغات بتلك العملية التي تجعل من المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي ضمن اطار تفاعلي، إذ يقوم المتلقي بنشاط تعويضي خلال استبعاده لبعض العناصر من النص، ففي مسرحية "مسحوق الذكاء " ل"كاتب ياسين" إذ وظف شخصية جحا في هذه المسرحية، فقد عهدها المتلقي فكاهية، فهي في الأصل تتمتع بحس النكتة اللاذعة المظلومة في مواقف والماكرة في مواقف أخرى التي تعمل على بعث رسالة إلى المتلقي، فكان توظيف الشخصية (جحا) كرمز البطل الذي يفضح المستور للهروب من الرقابة وتمرير خطابه بأسلوب ساخر وفكاهي الذي لا يخلو من النكتة المتداولة عند كافة الشعب.

السلطان: أعوذ بالله ..... كان لازم نتلاقى وجه النحس هذا الصباح لله

وراني قاصد المعرض التكنولوجي الأول اللي تقيمه المملكة باش نظهر وللعالم

أنا حنا ثاني ..... حنا ثاني ..... علاه ثاني حنا لواله

عندنا باع طويل وشان أصيل في الثورة الصناعية 1778

ما يخلطناش الكوارط

أرموه في السجن (21).

بالإضافة إلى شخصية السلطان، الذي تعتبر رسالة قصدية نحو الشعب الجزائري، والتي عبرت عن واقع الحكام الذين يسرقون حقوق الشعب واستفزازهم واستغلال مناصبهم.

أراد كاتب ياسين من خلال هذه الشخصيات التي وظفها في المسرحية، الكشف عن مختلف طبائع المجتمع من انتهازيين وبيروقراطيين، وغيرها من السلبيات المتعددة فأراد من خلالها فتح العيون على حقائق لم تكن تبدو على درجة من الوضوح.

إن من المناسب كتابة مسرحية تخاطب أولئك الذين على وعي بالموقف الذي يتخبط فيه أنسان تلك المرحلة، فعلى المؤلف أن يحاول استهداف فئة معينة من المتلقين وبصورة قصدية تمكن المتلقي من تحديد القارئ الضمني، عن طريق استدعاء مرجعيات المؤلف بواسطة استخدام الحدس ليكون عاملا على تحسس الطبقات الداخلية العميقة التي يحققها القارئ الضمني.

يتم نقل صور النص الى وعي المتلقي عبر الفعالية التركيبية للقراءة، إذ ان النص المسرحي تركيب خاص لمفردات اللغة المستخدمة التي تستوحي طبيعة الفعل الذي تقوم به الشخصيات المسرحية مما يفرض على المتلقي ان يتحرك باتجاهات مختلفة في فضاء النص

أما مسرحية "الاقوال" لعلولة ينتقي هذا النص ملامحه من الواقع، كما قد يشوهها راجيا في رسم مشهد مغاير يستدعي القارئ للتواصل معه وإدراك المختلف فيه وقبوله الاخر الذي جسده النص الادبي، أي تلقيه حسب الفكرة التي يحملها القارئ، والتي يتسلح بها اثناء تفاعله مع حيثيات النص، فأول ما يلفت الانتباه في هذا النص المسرحي " الاقوال " هو المقطع الشعري الذي يلخص فيه الكاتب مجمل الاحداث المسرحية، فتتألف المسرحية من ثلاثة مشاهد:

يقول القوال:" قوالنا اليوم على قدور السواق وصديقه

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود وابنه

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس (22).

تبدو لنا شخصية قدور السواق شخصية محبة لعملها وذلك من خلال تسميتها من طرف المؤلف وهي السياقة، وما قدمته هذه الشخصية في أحداث المسرحية وما يتوقعه القارئ منها، فهي شخصية وطنية متمسكة بمبادئ الثورة، عكس شخصية السي ناصر الانتهازي والبيروقراطي، ولعل ما يدفع القارئ للتفاعل مع هذه الشخصية هو رفضها لكل أنواع التهميش من قبل أي كان، مع رفضها لكل اشكال الاستغلال بداعي الصداقة من خلال بعض الحوارات التي وظفها علولة في مسرحيته

"قدور السواق لسي الناصر .... اليوم أنا نتكلم خمسطاش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم نتكلم ..... مذا بيك تسمعلي مليح وما تحاولش تقطعلي الكلام .....راك تتسائل مع نفسك وتقول واش بيه قدور هبل؟ بلاك شربان؟ ربما وقع سوء تفاهم (23).

تمكنت المسرحية من تشكيل نصي لشخصيتها يجمع بين الحمولة الفكرية والاجتماعية للنص والمرجعيات النصية السابقة للقارئ ورصيده الثقافي، كما يوازي بين عنصري الانتقاء والتشويه، هذا الأخير الذي يسهم في انتاج نص مسرحي جديد ينسجه تفاعل القارئ مع المعطيات التي قدمتها شخصية قدور السواق، من مواقف مشرفة.

كما يدفع الغموض القارئ الى المشاركة في بناء العمل المسرحي من خلال انتقاله من منظور إلى آخر، ولعل انفتاحها على معاني وتوجيهات عديدة سمح له بالانتقال من التأويل الأحادي الى استشراف المعاني الغامضة، انطلاقا مما يقدمه القارئ الضمني للمسرحية الذي يمثل بنية مستنتجة وآلية فكرية مطروحة لا يمكن تحديدها الا من خلال التوجيهات التي يقدمها القارئ الحقيقي من خلال مجموعة من التوجيهات.

**2- مستوى أنموذج "هانس روبرت ياوس" في تلقي وتاويل النص المسرحي**

يعد ياوس من المتأثرين بمفاهيم "غادامير "فالنص المسرحي عنده يشتمل على البنية، بوصفها بنية أبدعها المؤلف، وعلى المتلقي أن يقوم بادراك البنية المسرحية إدراكا حسيا، وبذلك فإن تشكيل معنى النص هو نتيجة تطابق أفق التوقع المفترض في النص للمؤلف وأفق التجربة المفروضة من قبل المتلقي عن النص نفسه." فالنص حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة، مما يسمح للمتلقي أن يكون مهيئا من قبل ليتلقاه عبر مجموعة من الإشارات الكامنة أو الظاهرة في النص مثل عنوان النص المسرحي، طبيعة حركة الشخصيات المسرحية في فضاء النص، حركة الصراع وأحداث المسرحية، جميعها تعمل على تهيئة المتلقي ليتوقع ما تكنه تلك الإشارات وهو ما يطلق عليه "ياوس" أفق توقع المتلقي (24).

التجربة الجمالية: ما يلاحظ على تعريفات "ياوس" نوع من الغموض والضبابية يكتنفان مفهوم "أفق التوقع" لديه، وقد عرض "ياوس" ثلاثة عوامل رئيسية يتشكل وفقها "أفق التوقعات" وهي:

التجربة السابقة التي كونها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي.

شكل وموضوعة الاعمال الأدبية السابقة التي يفترض معرفتها

التعرض بين اللغة الشعرية (الجمالية) واللغة العملية (اليومية) بين العالم المتخيل والواقع اليومي

"وهذا من خلال علاقة ثلاثية الأقطاب (قارئ، ناقد، ومؤلف) تشكل في النهاية (أفق التوقع) والتي من دونها لا يمكن فهم أو كتابة التاريخ الأدبي ن إلا إذا بلغ (أفق التوقع) الموضوعية (25).

ومن المصطلحات الوظيفية التي تواردت لدى "اوس" مصطلح (تغير الأفق) وهذا حاصل بسبب التعرض الواقع بين القارئ والنص الأدبي، فتجد ان هذا الأخير لم يستجيب لأفق توقعات قارئه، فيحدث هذا التعارض نتيجة عدم تحقق الاستجابة المنتظرة من النص لمستوى توقعات المتلقي، وذلك بسبب انحراف المعيار، مما يولد قيمة جمالية جديدة للنص المتلقي.

ويأخذ البحث مسرحية (الموت والعذراء) (اريل دورفمان)، فقد استلهم المؤلف عنوان مسرحيته من رباعية (شوبرت) التي تحمل ذلك العنوان، أما الفكرة فقد اقتبسها من خبر كان قد قرأه في صحيفة يحكي قصة رجل أنقذ حياة شخص من حادثة مميتة، واثناء دعوة الرجل لذلك الغريب تميز الزوجة نبرة صوته وتكتشف بانه هو الشخص الذي قام باغتصابها وتعذيبها في السجن، عندها تقرر سجنه في المنزل وتتركه ليعترف بجريمته ضدها.

إن تحقيق اللذة الجمالية للمتلقي تحقق نوعية الصحبة إلى المسرح، فأفق توقعات النص يسمح للمتلقي تحديد البعد الجمالي، فيقدم لنا المؤلف شخصية "باولينا" الضحية التي ظلمها النظام الجائر في الوقت نفسه صورة مصغرة للكبت الاجتماعي والنفسي والسياسي

ان نوعية الاستجابة عند قراءته للنص في تحديد المسافة الجمالية تنم عن عدم تحديد افق التجربة لديه، إذ يمكن أن نعد سبب ذلك عدم وجود خزين معرفي عن القراءات السابقة التي تسبق قراءة النص.

لقد اخذ 'اريل دورفمان) في مشاهده المسرحية مرجعية المتلقي قارئ/مشاهد بعين الاعتبار أين ركز على العوالم السياسية التي تنتج الموضوع وكيفية استهلاكه معا، مما يجعل المشهد المسرحي المتخيل يتطور بتطور المكونات

الشخصية للمتلقي، فمواقف داخل النص الفني تبقى مواقف متغيرة ومولدة لنصوص أخرى من مسرحية واحدة.

**3-مستوى تلقي وتأويل النص المسرحي على وفق نظرية امبرتو ايكو**

لقد حاول (امرتو ايكو) إيجاد معالجة للتاويل وفعل القراءة، في إطار النظرية السيميوطيقية، لذلك حاول التمييز بين ثلاثة حقول تسمح للباحث بولوج الى فعل القراءة والتأويل:

النص بوصفه مجموعة من البياضات والدوال القابلة للملء والتأويل

القارئ بوصفه مجموعة من النصوص

التقاء النص وهو ما يصفه ايكو بالتشارك النصي او الموقع الافتراضي

إن أول ما يقوم به المتلقي للكشف التناظر الدلالي الذي يتطلبه النص المسرحي، على أن يملأها المتلقي، حيث أن المؤلف مجبر حسب تعبير (ايكو) على إيجاد متلقي نموذجي "باعتبار إن النص منتوج ينبغي أن يكون المعبر التفسيري قسما من آليته التوليدية الخاصة، وينبغي أن يتكهن مؤلفه القارئ – نموذجي قادر على المشاركة في العصرنة النصية بالطريقة التي يظنه المؤلف قادرا عليها وقادرا أيضا على التصرف تفسيريا كما تصرف هو توليديا(26).

اذ نجد في النص المسرحي شخصية المتلقي الانموذجي الذي يشير اليه او يلمح عن ابعاده خلال الحدث الدرامي او شخصية درامية، ففي مسرحية (القراب والصالحين) لولد عبد الرحمان كاكي نجد شخصية حليمة العمية، ذات أبعاد نفسية واجتماعية، ويمكن ملاحظة ذلك جليا من خلال الحوارات المسرحية التي تركها الكاتب في نصه المسرحي وعلى الشكل التالي:

الهاشمي: روحي روحي عند حليمة تعطيك شوية حليب ايشفها الصبي تكون ونقسموه معاها

عويشة: روح أنت، أنا مليت

الهاشمي: ومالك يا امراة؟ حليمة عمرها ما قالت لالا وهذا شحال من شهر تعطينا الحليب "(27).

كما يعطي المؤلف المسرحي شكلين للمتلقي الانموذجي احداهما بارز وظاهر يؤكد عملية التلقي المباشرة أو عملية تلقي الشكل الدرامي في النص والثاني مضمر الذي يثير تساؤلات مهمة عن المضمون.

لجمالية التلقي الفضل في محاولة رد الاعتبار للمتلقي كطرف أساسي، يشارك في العملية الإبداعية، كما حاولت فهم بنى اللغة الفنية، مما نتج عنه تغير في التركيز على جماليات النص وتحليله الموضوعاتي، وهذا ما يفرض على الباحث الاهتمام بالوقع الجمالي اثناء فعل القراءة والبحث عن كيفية اعتبار التلقي عملية بناءة جديدة تحد من أبعاد النص التكوينية ويعطي أهمية لما قبل التلقي.

ان النص المسرحي دائم الحركية من خلال حاجته لآلية التأويل نستطيع استنباط دلالاته المتوالدة، كونه وحدة سيميوطيقية معبرة عن شفرة محددة سلفا بين المبدع والمتلقي، لذلك لا يمكن أن تكون حكرا على المؤلف دون القارئ انما تعد رابطا يسمح بإيجاد عملية إبداعية بواسطة فعل القراءة، ومنتجا للدلالة من النص المتوالد، فالمؤلف والقارئ من خلال عملية التلقي يصبحان في مستوى واحد.

**الهوامش والمراجع**

-1-ينظر : رمان سنلدن، **من الشكلانية الى البنيوية**، ط1،المجلس الأعلى للثقافة ، 2002 ،ص399.

-2-ينظر : ناظم عود الأخضر **أصول المعرفة لنظرية التلقي**، ط1،دار الشروق 1997،ص38.

-3-م ن ، ص 40

-4-جميل حمداوي، **نظرية القراءة في النقد الادبي**،ط1، 2005،ص .18
-5-ينظر : محمد حوماش ، فعل القراءة واشكالية التلقي ،ص7، متاح على ..www.pdffactory.com.
-6-حسين الواد، **في المناهج والدراسات الأدبية**، منشورات الجامعية، ط2 المغرب،1985،ص75.
-7-جان ايف تاديه، **النقد الادبي في القرن العشرين**، قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق1993، ص225.
-8-رولان بارث، **درس سيميولوجيا**،ط3، تر:بن عبد العال، دار توبتال للنشر، المغرب ،1993،ص81.
-9-ينظر،رولان بارث ،درس سيميولولجيا، ص 87.
-10-رولان بارث، **لذة النص**، تر:منذر العياشي ،مركز الانماء الحضاري ،1992،ص17
-11-مخلوف بوكروح -**التلقي والثقافة والاعلام** ط1،مقامات النشر والتوزيع،2011،ص42.
-12-نادر كاظم ،**المقامات والتلقي**ط3 ،المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت،2003،ص 26،25
-13-مصطفى جلال مصطفى -**إشكالية التلقي والتأويل في النص المعاصر** ،ط1 ،2016،سوريا-ص33.
-14-ينظر -صالح فخري و هانس روبرت ياوس،**منتوقعات القارئ الى معنى التجربة** ،مجلة علامات في النقد ،مجلد 8،الجزء1999، ص32-348.
-15-ينظر : عبد الناصر محمد حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وايزر**، دار النهضة العربية 2002،ص.8
-16-م ن-ص16
-17-محمود عباس عبد الواحد، **قراءة في النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية** وتراثنا النقدي، د ت، ص 36.
-18-مصطفى جلال مصطفى، **إشكالية التلقي والتأويل**، م س، ص 146
-19-كاتب ياسين، **مسرحية مسحوق الذكاء**، منشورات المسرح الوطني، د ت، ص24
-20-عبد القادر علولة، **مسرحيات (الاقوال-الاجواد-اللثام)** ، ص23

-21-م ن ،ص 3

-22-مصطفى جلال مصطفى،**إشكالية التلقي والتأويل**، م س، ص231

-23-م ن ، ص235

-24-ميشال اوتن، **سيميولوجية القراءة**، ضمن كتاب، نظريات القراءة من البنيوية الى جمالية التلقي، ص 59

-25-ينظر : ابرتو ايكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية** ، تر : سعيد بنكراد،بيروت المركز الثقافي العربي 2004،ص96

-27-ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية القراب والصالحين**، المسرح الجهوي، وهران 1969-ص32