حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد يناير – مارس 2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

مسرحية (مواطن رغم أنفه) في ضوء نظرية التلقي

د/ خميس منيف العجمي*

المعهد العالي للفنون المسرحية– الكويت
khajmy@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/7/26
تاريخ قبول البحث: 2022/8/20
تاريخ النشر: 2023/3/31

المستخلص:

تُعد نظرية التلقي التي أسس لها الألمانيان (آيزر وياوس) انطلاقة جديدة– فيما بعد الحداثة– في عالم الأدب، من حيث دور القارئ وعلاقته بالنص كمشارك ضمني. وتتناول الدراسة قراءةً في نظرية التلقي، من حيث نشأتها وتعريفاتها، مع التطرق لتطورها وتطبيقاتها، وارتباطها بتيار الاحتفالية في المسرح العربي، الذي بزغ نتيجة تأثيرات مرحلة سياسية، خاصة ما بعد النكسة.

وكنموذج لتيار الاحتفالية في المسرح العربي، ووفقًا لنظرية التلقي، يعمد البحث إلى التطبيق على واقع المسرح الخليجي، متمثلًا في مسرحية (مواطن رغم أنفه) للأديبة السعودية الدكتور ملحة عبد الله. مع الإشارة لأهم أعمالها وإسهاماتها النقدية في مجال المسرح.

وحاولت الدراسة أن تصل إلى مدى تأثر الأديبة السعودية بتيار الاحتفالية، واعتمادها على دور القارئ الضمني، لخلق أفقٍ أكثر رحابة لنصها الإبداعي. وكيف طبقت الكاتبة أدوات نظرية التلقي في عناصر المسرحية.

وانطلاقًا من هذا المنهج، فقد توزع البحث إلى: مقدمة تمهيدية للتعريف بنظرية التلقي، نشأتها وأدواتها النقدية. ثم مبحث خاص بتيار الاحتفالية. ثم تعريف بتيار الاحتفالية في المسرح العربي. ثم مبحث خاص بسيرة ذاتية مختصرة للأديبة السعودية الدكتورة ملحة عبد الله، يليه مبحث تطبيقي على مسرحية (مواطن رغم أنفه). ثم مبحث عن طبيعة العلاقة بين القارئ والنص، في ضوء حوارات المسرحية المذكورة. ويختتم البحث بملخص عام بالدراسة ونتائجها. مع ترجمته إلى الإنجليزية. ثم ثبتٌ بالمراجع والمصادر التي تم الاعتماد والرجوع إليها.

الكلمات المفتاحية

مسرحية مواطن رغم أنفه– ملحة عبد الله– نظرية التلقي

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

تمهيد تعريفي لنظرية التلقي

كشأن أية نظرية نقدية، لم تأتِ نظرية التلقي من فراغ، بل: "استمدت أصولها النظرية من الفلسفة الظاهراتية، وأصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها"[1].

وهي تحاول بشكل جلي إلى دمج المتلقي في العملية الإبداعية عبر: "إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية، حيث أن حضوره أضحى نافذا منذ وضع اللبنات الأولى لكتابة الرواية، فانتقل من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب بتركها، كما استطاع أن يرغم الكاتب يوما بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدثر بها"[2].

ومنذ طرح النظرية واجهت مشكلاتٍ من حيث المفهوم، واختلفت التعريفات ابتداء بالمتلقي. فنجد الألماني آيزر يشير إلى قارئ صمني، لكن الإيطالي إمبرتو إيكو ينظر إلى قارئ نموذجي، حيث يقول: "وأنا بحاجة إلى قارئ يكون قد مر بنفس التجارب التي مررت بها في القراءة أو تقريبًا" [3].

كما نجد من يشير إلى نعت المتلقي أو القارئ بالعليم أو المطلع أو الواقعي. فالقارئ رغم اختلاف النعوت، و: "مهما تعددت الأسماء والتصنيفات فإن القارئ موجود بالقوة والفعل إلا أنه يتعذر تصنيفه ضمن فئات محددة"[4].

وقد عُني آيزر في نظريته بقضية القارئ الضمني الذي يراه حاضرًا قبل إكمال الفكرة الضمنية في النص، فالقارئ مَعنِيٌ وشريك في ملء الفراغات المقصودة داخل العمل من أجل الاقتراب من الجمالية المنشودة حيث: "شغلتْ بنية الفراغ موضعًا رئيسيًا في تفكير آيزر.. وقد عُرّفت هذه البنية كما عرّف الإبهام عند إنجاردن[5]، بأنها المنطقة المشاع للإبهام"[6].

فالهدف في هذا النص يمكن وصفه بالعمل على تفاعل القارئ أو المتفرج وحثه على المشاركة، من باب الاستفهام عمّا يحدث بين شريكي العمل، القارئ والمؤلف: "وبما أن المعنى يخفى داخل النص نفسه ممّا يُحدث فراغًا فيه كان لزامًا علينا محاولة ملئ فجوات اللاّتحديد وهو عمل متعلق بالقارئ الذي يثبت حقيقة النص من خلال مشاركته واستجابته، حيث تساعده هذه الفجوات في بناء جسوره الخاصة رابطًا بين المظاهر المختلفة للموضوع التي انكشفت له"[7].

وهنا يتضح لنا المقصود بالقارئ الضمني الذي عناه آيزر، من حيث إن: "العمل الأدبي يمثل تفاعلًا حيويًا بين خصائص النص من جهة، وأفق انتظار القارئ من جهة أخرى"[8].

وذلك على أساس أن العامل الفاعل في نظرية التلقي أو أهم ما فيها، أنها: "تخلق محاورة بين الموضوع والقارئ، ولا يمكن وصف مثل هذه العملية إلا بوجود القارئ الضمني، بوصفه وسيطًا بين النص وفعل القراءة. وهو قارئ يفترضه المبدع"[9].

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه وفق نظرية التلقي فإن العمل الأدبي يُعدُ: "نتاج العلاقة التفاعلية بين النَّص والقارئ، فهي لا تُلغي طَرَفا على حساب طرف آخر، بل تحرصُ على خلق التفاعل بين تشكلات النص الماضية، التي طالما نظر إليها البنيويون على أنَّها بنية مغلقة، وبين آفاق رؤية القارئ، أي بنية النَّص والمعرفة المسبقة"[10].

كما يجدر الانتباه إلى أن نظرية التلقي لم تُهمل علاقة الكاتب بالنص، وهي العلاقة التي تعتمدها أغلب النظريات النقدية، ولم تغض الطرف عنها، هي فقط، لفتت الانتباه إلى علاقة أخرى يجب أخذها في الاعتبار، فهي: "صيغة تحليل تحوِّل الانتباه جذريًا من تحليل ثنائية: الكاتب النص إلى تحليل العلاقة : نص – قارئ"[11].

فالمسئولية– بحسب نظرية التلقي– صارت مشتركة بين الكاتب والقارئ، أو النص والقارئ، فهذا الأخير هو المحور أو المقياس الأساسي في تأويل النص وإكمال فراغاته، وذلك وفق: "المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبةٍ معينةٍ"[12]

حيث: "تقوم نظرية التلقي على جوهرٍ أساسي يقوم به القارئ، وهو عملية امتصاص المعنى الأدبي الذي يحمله النّص، وتبيان معناه، قد يكون المعنى الثاني مطابقًا للمعنى الذي أودعَهُ المؤلف في النَّص، وبذلك يفقد النص قابليته على التأثير وإحداث الدهشة لدى المتلقي، وليس معنى ذلك أنه لا قيمة تذكر له. أما إذا كان مخالفًا لقصد المؤلف وللمعنى المباشر أو المعنى العام اللغوي، فإنَّه يُحدِث الدهشة، وتظهر قيمة النص ويحدث كسرٌ لأفق التوقع عند القارئ والجمهور"[13].

وتتولد جمالية التلقي أثناء القراءة، وتتضح كلما شعر القارئ أنه شريكٌ في النص الإبداعي، وفق ما يمتلك من أدوات ثقافية ومرجعيات معرفية، فهو: "يقوم على التعارض الذي يحصُل للقارئ أثناء مباشرته النص الأدبي بمجموعة من المرجعيات الفنية والثقافية"[14]. أو قد يحدث عدم رضا من القارئ تجاه أحداث النص، بما يخالف توقعاته، وهنا كما: "يبيِّن عدم إستجابة القارئ للتوقعات، ومن ثم محاولته بناء أفق جديد ، عن طريق اكتساب وعي جديد"[15].

وتأسيسًا على ما تقدم، فيمكن القول: إن ثنائية (القارئ– النص) أو مشاركة القارئ في النص يمنح العمل الإبداعي بعدًا آخر، وهو الغاية التي حاولت نظرية التلقي بلوغها من أجل: "تدارك كل الهفوات والنقائص التي أخذت على المناهج السابقة"[16]. حيث: "تحصل عملية التلقي بين ما يسبق التلقي وما يليه، ويتوسط ذلك تفاعل النص بالقارئ" فهو :"يهتم بتاريخية الأدب الذي يتولى المتلقي كتابته، وتتبع التطورات التي تطرأ على تلقي الأعمال الأدبية وفق مراحل تاريخية متعاقبة"[17]. فيما: "يتعاون النص والقارئ في إطار ما أسماه إيكو ب الشراكة أو التشاركية النصية؛ ما يعني أن كل نص يفترض قارئه النموذجي كشرط ضروري لإبرام علاقة تواصلية فعلية، تتنقل به من حالة الثبات والجمود والكسل إلى الحركة والنشاط وإنتاج الدلالة، ذلك أن النص يفتح أبوابه لإمكانية التأويل من خلال القوانين الداخلية للنص"[18].

وقد تجلت تأثيرات نظرية التلقي بوضوح عند تناول نصوص قديمة، كُتبت في ظروف خاصة، وقد انقطعت أو انتهت تلك الظروف، أو تلك النصوص التي تحمل إشاراتٍ تاريخية. ومن ثَم صار من المهم تفاعل القارئ المعاصر على أساس أن: "الأدب والفن يحصلان على تاريخ له سمة العملية والفاعلية، فقط عندما يصبح تتابع الأعمال الأدبية متأملًا، ليس عبر الذات المنتجة، بل أيضًا عبر الذات المستهلكة. أي من خلال تفاعل المؤلف الجمهور"[19].

إذ لابد: "للدارس الأدبي أن ينظر إلى الأعمال من خلال تفاعلها، وأثرها في القارئ. والفهم الذي ينبه عند قراءته للنص، ثم تتابع تلقيات هذه الأعمال وعلاقات بعضها ببعض، وكذا بالأعمال الأدبية ومعاملة الأدب كجدلية للإنتاج"[20].

وعلى الرغم من تعدد التعريفات فيمكن اعتبار المتلقي أو القارئ هنا صاحب مشاركة فاعلة ودور أساسي في النص المكتوب أو المعروض، حيث إن الدور: "يشكل مفهوم القارئ الضمني"[21]. بمعنى أن الكاتب حين يباشر عملية الإبداع والتأليف، فإنه: "يبني رؤية محددة للعالم، وقد تكون هذه الرؤية محددة المعالم، وقد لا تكون هذه الرؤية بالضرورة رؤيته الخاصة، وبذلك فالعمل الأدبي ليس نسخة من العالم المفترض، فهو يبني عالما خاصا به يصنعه من المادة الموفرة له، ولذلك يأتي على درجة متفاوتة من الغرابة بالنسبة لقرائه المحتملين، لذلك فلا بد للنص أن يخلق موقفا يساعد القارئ على رؤية أشياء ما كان له أن ينتبه إليها"[22].

وعليه، فإن للمتلقي دورًا محوريًا مضاعفًا من حيث إن النص الأدبي أو العملية الإبداعية يرتكز بناؤها إلى: "أربع رؤى أساسية، وهي رؤى الراوي والشخوص والحبكة والقارئ الوهمي"[23]. وتلك الرؤى أو العناصر تختلف من حيث أهميتها، لكنها متفقةٌ على: "معنى النص"[24]. ويبقى دور القارئ دورًا أساسيًا ومكملًا، لأنه: "على القارئ أن يدرك مختلف وجهات نظر الرؤى النصية واندماجها الذي يوجه التفاعل بين الرؤى المتغيرة والاندماج التدريجي"[25].وكذا تستمر العملية الاندماجية وحيوية التفاعل والمشاركة بين النص والقارئ أو بين الكاتب والمتلقي، للحد الذي يصفه نورمان هولاند[26]، الذي يرى: "قراءة القارئ للنص إنما هي قراءة لهويته هو.. إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التي يتكون منها النص"[27]. حيث الاعتبار بأنه: "لا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالي دراسته من خلال عيني القارئ"[28].

وكأسلوب لعميلة التواصل بين القارئ والنص يظهر لنا مفهوم القارئ الضمني: "ذلك أن القارئ الضمني Implied Reader وهو مكون نصي ليس بوسع القارئ الفعلي Actual Reader أن يكونه إلا بطريق تصبح القراءة إنجازًا لمعنى النص وتفعيلًا لوجوده حيًا في ذاكرة القراء المتخصصين"[29]. فالنص الأدبي مادة إبداعية متوقفة عن الحياة، حتى يتسنى لها قارئ يتفاعل معها ويمنحها الحياة، فهو–أي النص الأدبي– كما يقول آيزر: "يحتاج إلى تخيل القارئ حتى ينتج معناه، وهذا القارئ قادر على تطوير تداعيات لا يمكن التنبؤ بها"[30].. كما تتسع النظرية وتصل؛ فلا يفاضل أصحابها: "بين المعاني المتعددة التي تنتج عن تفاعل القراء مع النص، لأن المعنى الناتج عن التفاعل الفردي بين القارئ والنص لديهم لا يطابق النص ولا يطابق القارئ، بل هو حصيلة اندماج معطيات البنية الذهنية للقارئ وتفاعلها مع بنية النص في لحظة معينة، وربما يعيد القارئ نفسه قراءة النص ذاته في ظروف أخرى فيستولد منه معانٍ جديدة غير التي أدركها في المرة الأولى"[31].

وفي النص الذي ستناوله بالدراسة "مواطن رغم أنفه" سوف نلاحظ أن النص لم يحدد زمنًا بعينه، ولا مكانًا محددًا، بل فتح مجال القراءة لتحريكه في أماكن عدة، وتاركًا للقارئ الضمني استلهام زمانه ومكانه الخاصين به، من أجل إكمال الفراغات وسد الفجوات، والعمل على: "جذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا بقصد (الفرجة)، ولكن بهدف (المشاركة) في العرض المسرحي"[32]. وهي بذلك، إنما: "تلقي بالبذور الحقيقية في أرض الدراما العربية (تأصيلًا) لها في باطن هذه الأرض و(تعصيرًا) لها في وجدان هذه الجماهير"[33]. فالتلقي إذن: "نشاط اجتماعي يخضع لآليات المجتمع ومؤسساته المختلفة، كما يخضع لتراث وثقافة الجماعات الاجتماعية المختلفة داخل المجتمع، وأنه يكتب من أجل قارئ ما،

هذا القارئ يقوم بدور رئيسي في تشكيل النص أثناء الكتابة وأن القارئ هو المسئول عن تركيب العمل وإنتاج دلالته، فالمعني ليس كامنا في النص وإنما يقدم النص شبكة من العلاقات، والقارئ هو الذي يختار الشبكة التي تتضح له، وليس بالضرورة أن تكون هي الشبكة الوحيدة في النص، كما أن القارئ موجود خارج النص وداخله أيضًا"[34].

كذا جعلت نظرية التلقي القارئ أو المشاهد المفترض صاحب دورٍ في العملية الإبداعية، محددةً فرقًا جوهريًا بين قارئ حقيقي وقارئ آخر ضمني. بل اعتبرت ذلك القارئ أو المتلقي لاعبًا أساسيًا في تشكيل أو بناء النص المسرحي: " كما ترمي إلى استجلاء كل العناصر البنائية والتكوينية للمسرح الاحتفالي نصًا وعرضًا والتي نجدها في مجموعة الأسس الفكرية والإيديولوجية والفنية والجمالية مثل التحدي والإدهاش والتجاوز والشمولية والتجريبية والتراث والشعبية، والإنسانية، والتلقائية والمشاركة، والواقع والحقيقة والنص واللغة الإنسانية"[35].

فإذا اعتبرنا التأويل بمعنى تفسير النص و"بحث معناه، وتخريج قواعده"[36]، وأن ذلك يقوم على طاقة استثمار لمكنونات النص، فهو: "يمثل في هذا الإطار سبيلًا مناسبًا ونموذجيًا لشحذ نشاط التدخّل القرائيّ إلى أقصى مدياته وأكثرها عنفًا وتحديًا وإخلاصًا، لتحرير فضاء اللعبة النصية من قيد التعالي النصيّ، وقبول القارئ لاعبًا مشاركًا وكفؤًا ومساهمًا في نقل العلاقة بينهما من حدود المواجهة إلى مساحة الإنتاج"[37].

وكذا، يعمل البحث على تقديم قراءة في نص مسرحية: "مواطن رغم أنفه" للكاتبة السعودية الدكتورة ملحة عبد الله، وفق منظور نقدي يستند إلى نظرية التلقي أو جمالية التلقي[38]، التي أسس لدعائمها الأكاديميان الألمانيان ياوس[39] وآيزر[40] في العقد السادس من القرن الماضي. وقد شكلت تلك النظرية –في مرحلة ما بعد الحداثة– انطلاقةً جديدةً في عالم الأدب.

وذلك مع الأخذ في الاعتبار التنظيرات المختلفة لنظرية التلقي ودور القارئ أو المتلقي كعنصر فاعل ومشارك في العملية الإبداعية. من حيث إن القراءة التفاعلية قد تفرض نفسها على النص الإبداعي لملء فراغاته المقصودة، والتي تستهدف القارئ الضمني. حيث استلزم البحث تقديم الإطار المعرفي لنظرية التلقي، من حيث عناصرُها ورؤى مُنظريها، مع إعطاء نبذة عن جذورها الفكرية ومنطلقات ظهورها. خاصة عند آبائها المؤسسين مثل: هانس روبرت ياوس، ولفجانج آيزر، أمبرتو إيكو[41]. حيث تستند شتى النظريات الأدبية الحديثة إلى حزمةٍ من الدراسات النقدية المنهجية، وتتبعها نظرية التلقي في إضافة القارئ المتفاعل كلاعبٍ أساسي في العملية الإبداعية، يقوم بفك شيفرات العمل الإبداعي وإعادة تأويله.

بحيث تظل العلاقة بين النص وقارئه شاغلَ الكاتب لأن: "إشكالية العلاقة بين القارئ والنصّ كما تتبدى في ذهن القارئ المستقبل هي إشكالية تأويل، تسعى إلى تثمير رغبة القارئ في اختراق الُحجُب النصية ومواجهة طبقات النصّ الباطنية واكتشاف كنوزه الدلالية، حيث تتمكن الرغبة من تحصيل اللذة المبتغاة من فرح الوصول إلى درجة البرهنة على صدق الفروض وصحتها وسلامتها"[42]. وتسعى الكتابة الإبداعية لبلوغ الجمالية ومشاركة القارئ وجدانه وإثارة تفكيره، وتوكيد ميثاق القراءة بين: "النصّ والقارئ، والقارئ والنصّ"[43]. ونجد أن نظرية التلقي وفروضها تستلزم أو تفترض: "قارئًا من نوعٍ خاصّ يرتقي في سلّم ترتيب أنماط القُرّاء إلى أعلى الدرجات"[44].

على أنه يجب وضع نعتٍ أو صفة ترتبط بهذا القارئ المقصود وتشير إليه كمظهرٍ شارح لنوعية ذلك القارئ. وقد استقر عند النُقّاد أو: "لدى المشتغلين في نظريات القراءة والتلقي بالقارئ النموذجي (الخارق)، الذي بوسعه الاختراق

والتجاوز والوصول والفهم والاستيعاب والتمثّل وإعادة الإنتاج"[45]. وهو مسمّى جديد؛ على اعتبار أن القارئ –بحسب أغلب النظريات النقدية– هو متلقٍ أو مستهلكٌ، وأن علاقته بالنص الإبداعي علاقة خارجية. فهو يتلقى النص حسب ذوقه أو وفق نظرية محددةٍ، ارتضاها ذلك القارئ لفهم عمل إبداعي ما، ووفق مصطلحٍ تم الاتفاق عليه، حيث إن المصطلح يعني: "ما اتُّفِقَ عليه بين مجموعة من الأفراد، ثم عُمِّمَ، لأسباب قد تخفى علينا، عندما لاقى قبولًا من آخرين"[46].

ثم يحدث أن تأتي نظرية جديدة بمفاهيم قد تمنح المصطلح بعدًا جديدًا أو صفة تستحدثها، أو تحاول فك الارتباط بذلك المصطلح. حيث إن المفهوم: "يتمرّد على هذا الاتفاق، ليُعيد الدّوال إلى سيرتها الأولى، أي الاعتباط، بوصفه حركةً يبحث فيها الدالُّ عن مدلول، فتكتسب الدوال حيوية أخرى خارج نطاق الاتفاق، ومن دون سطوته"[47].

الأمر الذي حدث حين طرح الألماني فولفانج آيزر (Wolfgang–Isère) سؤاله:"كيف يكون للنص معنىً بالنسبة للقارئ؟"[48]، فهو قد فتح الباب للتفاعل بين الكاتب والقارئ، جعل كليهما شريكًا أساسيًا في العملية الإبداعية.

الاحتفالية كتيار مسرحي

تُعد الاحتفالية تيارًا مسرحيًا يرتكز لضوابط فنية مختزنة بالذاكرة الجمعية العربية، كعلامة على تضمين جماليات التعبير، بما فيه من محطات سمعية وحركية ونفسية وبصرية تتسم بالإيجابية. بما يمنح المتفرج دورًا داخل النص المكتوب والعرض المسرحي، ويجعله فاعلًا ومشاركًا بما لديه من ذاكرة وطموح شعبي.

وربما لم ينجح المسرح العربي في الوصول إلى حركة مسرحية تتسم بالتنظيم أو بتأطير منهجي تنظيري، روعي فيه التمحيص وتحديد الصياغة مثل: "الاحتفالية ولقد أثبت نفسها بكل ما أثمرته من أعمال وتجارب، تتراوح درجة انطباقها مع تعليماتها ومبادئها ما بين الاجتزاء الكامل وبين التحرر المبدع دورانًا في فلكها الكلي"[49]. وعليه فيمكن القول: إن الاحتفالية كتيار مسرحي، ترتكز إلى عناصر فنية ضابطة، لها جذور في الذاكرة الشعبية العربية، أو بحسب تعبير يوسف إدريس: "كمسألة توظيف جماليات التعبير الشعبي بما فيه من إشارات ايجابية سمعية وبصرية وحركية ونفسية، وهي في هذا الموقف تعمل على تقريب الخطاب المسرحي من الإنسان البسيط، فلا وجود لحواجز تحول بين من يعطي الفرجة والجمهور، ويركز هذا المسرح الاحتفالي على (المسرح الفقير) وما يتلاءم معه من بساطة في الديكور والإكسسوار"[50]. مع أن المسرح لا يُعد مكانًا يقتصر على المكان أو الاجتماع الذي: "تتفرج فيه على شيء"[51]. ولكن المسرح وفق رؤية يوسف إدريس، هو: "اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين، مثله مثل الرقص من بدائيته إلى احتفالات قصر الملكة فيكتوريا"[52].

ويرجع الفضل في تأسيس الاحتفالية كتيار مسرحي عربي إلى: "المفكرينوالمسرحيين المصريين، خاصة: يوسف إدريس، توفيق الحكيم، علي الراعي، وهذا التأثر كان هو الأساس في محاولتهم لتقديم نظرية مسرحية ذات طابع عربي"[53].

ملحة عبد الله

تُعد السعودية الدكتورة ملحة عبد الله مثالًا على إبداع المرأة الخليجية في مجال المسرح، فهي – وفق – سجل إبداعها قدمت للمسرح السعودي والعربي عشرات النصوص التي تم تجسيد عددٍ منها على خشبة المسرح. وقد ولدت الدكتورة ملحة عبد الله في مدينة أبها جنوب المملكة عام ألف وتسعمائة وسبع وخمسين. وتلقت تعليمها الأولي في المملكة ثم أتمت تعليمها الثانوي في مصر، والتحقت بأكاديمية الفنون بالقاهرة، ونالت درجة البكالوريوس في النقد والدراما، ثم درجة الماجستير على نظريتها (البعد الخامس في التلقي والمسرح)، ودرجة الدكتوراه عن رسالتها (حكمة النقد بين الأنس والاغتراب) من جامعة بيركلي بالولايات المتحدة الأمريكية.

كما حازت الدكتوراه الفخرية مرتين إحداها من منظمة الأمم المتحدة للفنون (un–ARTS)عن نظريتها في البعد الخامس، والثانية من الأمم المتحدة لخدمتها السلام العالمي ومحاربة الإرهاب.

كتبت ملحة عبد الله اثنتين وخمسين مسرحية، وتم عرض خمسٍ وأربعين[54] منها على خشبة المسرح في عدد من الدول العربية، كمصر والسودان وليبيا وتونس والسعودية والعراق. منها مسرحيات (المسخ، أم الفأس، حانة الربيع، مواطن رغم أنفه، العازفة، المتاهة، سر الطلسم). ولعل أكثر أعمالها جماهيرية مسرحية (الليبرو) التي قام ببطولتها الفنان المصري الراحل سعيد صالح.

وغير النصوص الإبداعية قدمت ملحة عبد الله نحو ثلاثين عملًا نقديًا ودراسة في الأدب الشعبي، منها: (الجزيرة العربية–الهوية–المكان–الانسان) و (موسوعة نقد النقد) و(عادات وتقاليد المملكة العربية السعودية). وأغلب أعمالها تُعنى بالمسرح ونظرياته النقدية، وربما يمكن تلخيص رؤيتها للفن المسرحي الخليجي عمومًا والسعودي على وجه الخصوص بأنه: "يمتاز بشخصيات غير منحوتة، وليست نمطية بل ثرية وغنية، وهذا شيء فريد"[55]

ونالت احتفاءً وتكريمًا في أكثر من محفل ومكان، من بينها: جائزة التأليف المسرحي من مهرجان أبها الثقافي عن نص مسرحية (أم الفأس) 1994. وجائزة أبها الثقافية في الرواية والمسرح عن مجمل أعمالها 2001. وجائزة مسابقة فرقة الجيل الواعي الكويتية للنص المسرحي 2007. وتكريم مهرجان الدمام المسرحي في الدورة الـــ 11 لتأثيرها في المسرح السعودي 2016.

أفق النص وأفق التوقعات

ربما يكون مفهوم أرسطو عن (قاعدة الاحتمال والضرورة) الجذر البعيد لمفهوم (وأفق التوقعات) وأقصد بهما ذلك الأفق الذي يشكله القارئ لما يمكن أن يحدث في النص، وما لا يمكن حدوثه.

وعلى الرغم من الجهود التي بذلها ياوس لتحديد دلالات مصطلح أفق التوقعات، فإن هذا المفهوم لا يُعتبر – من حيث مجال الدراسات الإنسانية– طارئًا تمامًا، بل قد تشكل على مدى السنوات التنظير بالدوائر الفلسفية الألمانية. حيث: "أخذ ياوس مفهوم الأفق من غادامي[56]. Gadamier مركبًا معه كلمة الانتظار وقد أخذها من مفهوم (خيبة الظن) عند

كارل بوبر[57]. Karl.R.Popper. وقد وجد ياوس هذين المفهومين المعمول بهما في فلسلفة التاريخ يحققان أمله في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتأريخ له"[58].

وبما أن نظرية التلقي، لاسيما في بعدها الجمالي قد: "جعلت المتلقي مشاركًا في بناء العمل الأدبي وإنتاج المعنى فيه، وله من الصلاحيات ما يتجاوز القبول والرفض"[59].ومن هنا فإن القارئ يضع أفقًا لتوقعاته خلال رسم ملامح الشخصيات في بداية ظهورها، وفي النص موضوع دراستنا نجد شخصية الطبيب تبدو شبه مثالية من الناحية الأخلاقية وعلى النقيض منها تمامًا تظهر شخصية تاج، لكن عند لحظة الانكشاف والتنوير تحدث خيبة التوقعات والتي تثير الدهشة هذا على مستوى الصورة لكل شخصية. كما يلي:

"تاج: محبوبتي معشوقتي يبدو إنك تزدادين بهاء وجمالًا كل مساء ولكننا في الصباح.. إنني أعرف الصباح من صوت العصافير المبتلة بالندى.

(صوت دق الباب) ها هي لارين قد عادت

(يذهب في اتجاه الباب ليفتحه ويدخل الطبيب الشاب)

الطبيب: عمت صباحاً يا سيد تاج

تاج: أهلًا أيها الطبيب الشاب.. افتقدتك بالأمس

الطبيب: لقد شعرت بالقلق عليك مساء أمس كانت حالتك سيئة

تاج: جزاك الله خيرًا

الطبيب: هل نمت جيدًا بالأمس؟

تاج: إنني لم أنم منذ الأمس وحتى الآن

الطبيب: هل عاودتك الآلام؟

تاج: كنت مشغولًا بالانتهاء من ثلاث زجاجات من الخمر

الطبيب: سيد تاج أنا يئست من حالتك، إنك تعرف أن حالتك الصحية متدهورة وأن الخمر تسارع بالقضاء على حياتك

تاج: وبعد؟!

الطبيب: سوف تنتهي سريعًا.. إنك تنتحر

تاج: هل توقفت عن لعب دور القديس يا صديقي.. ألا تمل من القيام بتمثيل هذا الدور الذي لا يناسبك؟

الطبيب: ولكن يا سيدي..

تاج: ولكنك تؤدي واجبك في نصحي وإرشادي.. وإذا كنت أنا.. لا أستمع إليك ولا أفهم هذا النصح.. أو قل لا يعجبني فماذا تفعل أنت؟

الطبيب: ما علي سوى الانتظار

تاج: أنتظر موتي

الطبيب: لا بل أنتظر حتى تقتنع بكلامي إنك عاقل يا سيد تاج ولك تاريخ مشرف فقبل أن أراك سمعت قصصًا عن شجاعتك وبطولتك في مواجهة الاحتلال

تاج: إنها شائعات.."[60].

منذ المشاهد الأولى إذن، يقف المشاهد أو المتلقي أو القارئ أمام شخصية الأب (تاج)، بشكل يذكرنا بشخصية الأب في رواية الأخوة كارمازوف[61] للكاتب الروسي الكبير دوستويفسكي[62]. فنجد شخصًا يتمحور الكون حول وجوده الخاص، بما يحمل من إشارات اجتماعية، تجعل المتلقي في حاجة لإسقاطها على الواقع من حيث رؤاه الأيديولوجية أو منطلقاته الاجتماعية وخلفياته الثقافية.

وتستمر الأحداث وتأخذنا منذ بدايات النص إلى ابنته (لارين)، المرأة العزباء التي ترعى والدها ولا تخفي اهتمامها للطبيب الخاص الذي يتولى متابعة الحالة الصحية ل (تاج). لنجد للوهلة الأولى أن كليهما، الابنة والطبيب، يمثلان ضحية ذاتية للأب المخمور.

وما إن يرتسم التعاطف في قراءة المتلقي حتى نجد تحولًا سياقيًا يسحبنا تدريجيا ليصبح الطبيب رمزًا للمثقف الأناني المتخلي عن هويته، وتتحول شخصية (لارين) إلى فتاة تنظر بتبجيل لأبيها وتتبنى أفكاره، على الرغم مما بدا من معارضتها له.

تترك الكاتبة الرموز منثورة ومتفرقة أمام القارئ الضمني، الذي قد يرى في (تاج) رمزية لتاج الملك أو الزعيم أو كرسي الحكم. فيتفاعل القارئ ويكتشف أن شخصية (تاج) يمكن اعتبارها شخصية فذةً بطولية بشكل دارمي. ومن ثمّ تصبح هي المرآة التي تعكس وجوه كافة الشخصيات، مع قدرة على سبر الأحداث وقراءة لما يريده الغرباء من الوطن.

وحاولت الكاتبة التعمق والولوج داخل الفرد العربي، على الرغم من المشهد الغربي في الكتابة والتناص، قاصدة: "تصوير تلك المعاناة النفسية التي يعيشها داخل مجتمعه على إثر هذه التحولات السريعة في وظائف الحياة الاجتماعية، والتي سيطرت عليها الحياة المادية والعولمة في فترة ما بعد الطفرة، مما أدى إلى وجود مشكلات نفسية يعيشها الفرد في محيطه الاجتماعي، نحو شعوره بالاغتراب والوحدة"[63]. كما استطاعت الكاتبة التعبير عن القضايا الاجتماعية عابرة نطاق المكان، ومقتربة من الأفق الإنساني بصورته الأكثر اتساعًا. فجاء الإنسان في محل الاهتمام الأول وبأفقه العالمي، فنجدها هنا تتناول: "قضايا اجتماعية خارج النطاق المحلي للمجتمع السعودي"[64]. وواصلت الاهتمام بالقضايا الاجتماعية مجسدة في كثيرٍ من الأعمال قصصًا غربية كمسرحية (مواطن رغم أنفه) التي حاولت فيها الخروج إلى: "تصوير قضايا اجتماعية نحو الخيانة والحب والخداع والإخلاص من خلال شخصيات ذوات ملامح غير محلية"[65]. وتستعين الكاتبة في ذلك بآليات الكتابة الدرامية وإبداعاتها برسم: "حبكة درامية واقيعة خصبة في تأويلها"[66].

النص ونظرية التلقي

نحن أمام النظر إلى الاغتراب ومشاعر الوحدة والاختلاف في زمنٍ تراه الكاتبة عجيبًا، فتتجه بقلمها للرمزية والإشارات التي تفتش عن ملتقطها وتنتظره. كذا تتواصل المسرحية عبر شخصياتها المتعددة، وتستمر في مخاطبة قارئٍ متفاعلٍ، وتنطق على لسان أبطالها، ابتداءً من الأب تاج، والابنة لارين، ثم الطبيب والغريب، والفلاحين والصياد. لتتحول

الصور الذهنية المبدئية وتتنامى الشخصيات الرئيسية، وتجد نفسها في مواجهة التغير والاغتراب، من منطلق نفسي واجتماعي في: "تحديد مفهوم الإغتراب فقد كان يدور في إطار العزلة واللاجدوى وانعدام المغزى الذي يشكل نمطاً من التجربة يعيش الإنسان فيه كشيء غريب، ويصبح غريباً حتى عن نفسه"[67].

لنجد أنفسنا –كقارئين أو مشاهدين– أمام ارتباكات المشهد وتفاعل الشخوص، ثم تنقلنا عبر الشخصيات الرئيسية إلى مشهد القلق والغرابة. ولتدخل تلك الشخصيات الرئيسية في قلق اللاشعور. هذا اللاشعور بما يمثله من مستودع كبير: "يندفع نحو رغباته وفقًا لمبدأ جلب اللذة وإبعاد الألم"[68].

وذلك على اعتبار المفارقة بين ما نسعى إليه وما نجده واقعًا، وأن: "حيوياته لا تنسجم مع حقائق الواقع والحياة الاجتماعية"[69].

ومن الصفحة الأولى نجد – أو يجد المتلقي أو القارئ الضمني نفسه– أمام صورة رمزية يمكن إسقاطها على الواقع أو التاريخ، على الحياة المعاصرة وتفصيلاتها وتضادها. فهي ربما تشير إلى الحاكم أو تاج الحكم، بصورته النمطية في التاريخ العربي، رغم صورته الدرامية الغربية. مع ما يقابله من شخصيات تعيش في الواقع وتتفاعل أو تتأثر تلقائيًا بما يقول الحاكم أو يقرر.

وابتداءً بالافتتاحية أو المشهد الأول، يجد القارئ نفسه مدفوعًا لتأويلات مختلفة في حقيقة شخصية تاج، ورمزيته، وإشاراته. طارحًا أسئلة متعددة، ورابطًا ما يشاهده بما تركه وراءه قبل دخوله باب المسرح. الأمر الذي يُحدث التأثر والتأثير، وطرح السؤال والإجابة عنه في صمت.

الأمر الذي يجعل القارئ ضمنيًا معنيًّا بالبحث والتفاعل والمشاركة، فهو مشاركٌ ضمني وعليه ملء الفراغات وسد ما قد يُتوهم من ثغرات، وكتابة ما تركته الكاتبة من فجوات مقصودة، ويكون واعيًا أو مدركًا بأن ذلك: "ليس باعتباره كينونة ثابتة، كما يقوم أيضًا ببناء المعنى المتعدّد من خلال التفاعل معه، وهذا ما يطلق عليه فعل القراءة"[70]. وهو تأكيد دأب عليه أكثر من ناقد وفق نظرية التلقي، كما يشير روبرت إيسكاربت[71] من أن العمل الأدبي: "نتيجة نشاط الكاتب والقارئ من خلال التفسيرات والتأويلات التي ينشئها الجمهور المتلقي"[72].

هذه النزعة نحو منح القارئ سلطة ودورًا فاعلًا في إنتاج المعاني وفهم النص يعتبر صلب نظرية التلقي، وهو الأمر الذي أكدت عليه، فهي منذ نشأتها شككت وأثارت الجدل فيما يخص المبدأ المهيمن بأن ثمة قاعدة منطقية وثابتة لتأويل النص، مبتعدة عن مفاهيم اعتبرها النقد من باب الأبجديات كما: "ابتعدت عن المفاهيم التأويلية القديمة واضعة القارئ في مركز مشروعها التأويلي، ومؤكّدة عدم الفصل بين النص المقروء والقارئ"[73]. وهنا يمكن التأسيس على أن القارئ أو المشاهد جزء أصيل من العملية الإبداعية، يمنح دورُه وآراؤه النص بُعدًا أكثر عمقًا وطرحًا متعدد الاتجاهات، وبواسطته– القارئ أو المشاهد– وبفعاليته ومشاركته تتضح وتتكشف الصورة غير المكتملة، وتستبين غوامض النص وتكتمل فجواته. فنظرية التلقي: "نظرية تحتوي على جميع الاختصاصات، وتتميز بالانفتاح على نظريات التواصل والسلوك وسوسيولوجية المعرفة"[74].

وكما ذكرنا فلم تحدد الكاتبة زمانًا ولم تُعين مكانًا للأحداث وربما قصدت ذلك لترك مساحة التأويل مفتوحة أمام ذهن القارئ وعين المشاهد: "فالزمان والمكان في المسرح الاحتفالي يتسم بالآنية، ويعني تحرر الإنسان من الزمان

والمكان، فهناك زمن لدي الاحتفاليين يسمونه الزمن الاحتفالي، وهذا الزمن ليس فيه التقسيمات الزمنية المعروفة (ماضي/ حاضر/مستقبل) إنه زمن غير إلى زمن حي، يعتمد على المصادفة والمفاجأة حتى لا يخضع لحتمية توصل لنهاية محددة تتسم بالسعادة أو الحزن، فالمسرح الاحتفالي يلتزم رمزية معينة تعتمد على ضغط الزمن المترامي الأطراف داخل فسحة زمنية وعلى تقليل المسافات المكانية داخل حيز مكاني ضيق"[75].

إذن، في نص مسرحية مواطن رغم أنفه، لا نجد تحديدًا لزمن بعينه، بل صفات عامة، فبدلًا من تحديد الزمن هناك إشارة إلى دلالاتٍ توالت في حديث الشخصيات، وإشارات منثورة هنا وهناك عبر الحوار المتواصل. كما نرى:

"فلاح 2: لقد استكفوا اليوم، ولا يريدون المزيد–"[76].

أو:

"الابن: لقد باع أبي بالأمس أكثر من ألف جرادة، وقبض ثمنهم نقدًا. ولم أنم منذ البارحة، حتى اشترينا من الآخرين جرادهم، وفي انتظار أن يفتحوا لنا أبواب الضفة الغربية، كي نسلمهم الجراد، ونتسلم المال–"[77].

وفي جوانب أخرى يشير النص إلى الزمن، ويتوقف أمامه، ويحقق الدلالات الزمنية، كما نجد – على سبيل المثال– في خطاب الشخصيات الذي يخبرنا بتقدم الحدث وسير الزمن. فهو يستخدم –على سبيل المثال–: "غدا أو بعد الظهر أو بعد أن أستيقظ من النوم أو الاسبوع القادم"[78].

وهكذا، يتلون النص بالتلقي ويتحد بحضور القارئ الضمني، إذ أننا بصدد التعامل مع الزمن وفق نظرية التلقي، حيث إن: "الدلالات الزمنية لنهاية الحدث أو الأحداث النهائية مثل الموت أو الزواج، أو الحرب أو ولادة الأولاد كلها تشير إلى معنى الزمن"[79].

وتبدأ المسرحية بمشهد غير مكتمل، وإن بدا للوهلة الأولى وافيًا لعناصره الأساسية من وصف سريع للشخصية وتوضيح لأدوات المشهد وتقديم يمنح الصورة إيقاعًا خاصًا. حيث: "السيد تاج رجل طاعن في السن، تقوس ظهره بعض الشيء"[80].

وتستمر في الوصف الموفي لعناصر أساسية تضع القارئ في قلب المشهد، حيث السيد تاج الذي يبدو أثر الزمن على جسده، وتظهر علامات الشيب على وجهه، فهو: "يجلس على كرسي مستدير ذي قرص دوار، يمسك في يده ثمرة خيار طويلة. وقد استند بذراعه على بار صغير، وُضعت عليه بعض زجاجات الخمر"[81].

ثم تتضح الصورة أكثر ويقترب المشهد من الاكتمال، ونصل إلى الابنة لارين، حيث: "خلف البار تظهر لارين، وقد ارتدت ثوبًا فضفاضًا، وزينت شعرها وصدرها ببعض الإكسسوارات البراقة. تاج يمسك بملقط الثلج، ويدق به على الزجاجات، فتُحدث أصواتًا مختلفة"[82].

على المتلقي أو المتفرج أو الذي يمكننا تسميته– وفق نظرية التلقي– القارئ الضمني، عليه أن يجاري النص، ويملأ ما تركه النص من فجوات لتتضح الصورة ويظهر المعنى كاملاً للنص، وربما أكثر من معنى وفقاً لتعدد القراءات.

وهنا تظهر الأسئلة في ذهن المتلقي وتتفاعل مندفعة بعلامات الاستفهام وطرح التساؤلات من قبيل: إلى من تشير الكاتبة بشخصية تاج؟ ومن هو تاج في حياتي الخاصة؟ أو من هو تاج بما يمثله في الواقع المعاصر؟ ولماذا اختارت له

اسم (تاج)؟ ولماذا الكرسي دائري؟ هل هي دورات الحياة؟ أم إشارة إلى دائرية الكون؟ أو هي ربما إشارة تختلف وتتعدد بحسب ثقافة القارئ الضمني وحياته الخاصة والعامة؟.

إن لكل منا خصوصية لا يمكن إنكارها أو تجاهلها في العملية الإبداعية، أو أن: "لكل فرد منّا رغبات ونزعات فطرية بدائية وعواطف جياشة قوية يريد أن يحققها كلها في الواقع، لكن هل يسمح له المجتمع بأن يحققها فعلاً؟ بالطبع لا، لأنها ستكون شاذة، ومن ثم يضطر إلى كبتها في نفسه وينساها لمضي الزمن فيتكون بذلك اللاشعور"[83].

ربما كان في ذلك تفسير للاهتمام الذي يوليه المسرحيون بعلم النفس. حيث إن علم النفس: "يختص بدراسة سلوك الفرد ككائن متميز عن غيره من الكائنات الحية الأخرى. فهو كائن متكامل يتشكل سلوكه من خلال عوامل عدة، منها العامل الوراثي والذي ينقل صفات معينة من الآباء والأجداد إلى ذلك الفرد"[84].

ولا يكتفي النص بما سبق، بل تحاول الاقتراب أكثر بما يقدمه من: "العوامل التاريخية، والتي تبحث في نفس هذا الفرد من خلال ماضيه وحاضره وأيضاً نجد عوامل البيئة التي تحيط به بكل ما بها من عقبات وتسهيلات، ونجد أيضًا العوامل الفسيولوجية والتي تُعتبر من أهم العوامل على الإطلاق، لأنها ترتبط بوظائف الأعضاء المختلفة داخل هذا الفرد والتي تعكس سلوك هذا الفرد من خلال عمل هذه الأعضاء سواء كان ذلك سلوكًا مرضيًا أو غير مرضي"[85].

ويجد القارئ الضمني نفسه أمام عملية تكوين لشخصية لها سمات خلقية ومعنوية فضفاضة، وهو الأمر الذي لا يبتعد عما أطلق عليه (علم نفس المسرح). حيث إن : "النفس البشرية تتميز بالأفكار التي تنبع من اللاشعور والتي تُعبر عن مكنونات هذه النفس ونزعتها الفطرية وذكرياتها الطفولية ونزواتها المكبوتة في اللاشعور"[86]. الذي يمثل: "النزعات الحيوانية والميول الفطرية ، مثل غريزة الاعتداء وحب المقاتلة وسفك الدماء والقسوة والتعذيب والانتقام والميول الجنسية وهذا المستودع الكبير يندفع نحو رغباته وفقاً لمبدأ جلب اللذة وإبعاد الألم وهو في تصرفاته لا يمنطق الأمور بمنطقها السليم ولا يقيم وزنًا للقيم الأخلاقية ولا يعطي اعتباراً للفروق والدين والتقاليد إذ أن حيوياته لا تنسجم مع حقائق الواقع والحياة الاجتماعية"[87]

وهنا يبرز الاهتمام ب:"الخلق التشكيلي والمعنوي للنماذج البشرية التي يؤديها الممثل فوق خشبة المسرح هي النماذج التي تكابد انحرافاً في النفس أو لوثة في العقل"[88]. كما نجد في الحوار التالي:

".. (تاج: أنتِ تعرفين، أن السيد تاج لا يتأثر من شرب الخمر، ولا يسكر من خمرٍ يصنعها بنفسه)

(لارين: إذن، لماذا تشربها؟)

(تاج: لأنها تريحني من متاعبي، فأنسى معها الآلام)

(لارين: ولكن الطبيب يقول: إن الخمر تجعل الخراريج تنتشر في جسدك، وتتقيح)

(تاج: لا تستمعي لهذا الطبيب الذي نفقت أمُّك على يديه)

(لارين: هو الوحيد الذي أستطيع أن أتحدث معه، وأشعر أنه يفهمني.

فأنت تعرف أن اهالي البلدة، جميعهم لا يتحدثون في شيءٍ سوى الزراعة. والتسلية الوحيدة لهم هي شرب الخمر مساءً كل ليلة)

(تاج: لتفعلي ما يحلو لكِ، وليكن واضحًا بالنسبة لكِ، أن الناس في البلدة بدأوا يلوكون سيرتك)

(لارين: – ماذا تقول؟)

(تاج: منذ أن سمحتِ لهذا الطبيب أن يمضي الليل في صالةالاستقبال، بدأت الألسنة تحكي الحكايات عنكِ وعنه).."[89].

إذن، ما هي الصورة التي تشكلت في ذهن القارئ عن الابنة لارين؟ بل ما هي الصور المختلفة التي تشكلت وتكونت بفعل مشاركة القارئ أو المتلقي للحوار؟ كل حسب رؤيته وثقافته وخلفياته الاجتماعية وخبرته الحياتية.

وهل هناك إشارة ضمنية تنقلنا من سلبية الابنة إلى سلبية مجتمع ما أمام حاكمه، لو اعتبرنا أن تاج يرمز للحاكم أو تاج الحاكم؟ هذا جزء مما نقصده بملء الفجوات في النص المكتوب. وعلى المتلقي أو القارئ الضمني المشاركة والتفاعل حتى تتضح جمالية النص وتشكيلاته الإبداعية وتلتئم فوارق الحبكة الدرامية.

الأمر الذي يقدم مهمة أساسية للقارئ الضمني، على أنها: "مهمة تأويلية في الدرجة الأولى، بحيث يجب أن تكون هي العملية التوضيحية للمعاني الكامنة في النص، والأجدر أن لا يقتصر تأويله على معنى واحد فقط أو على معنى سطحي. فالمعنى الكامن الكلي لا يمكن أن يدرك من خلال عملية القراءة فقط، لكن هذا الأمر هو الذي يجعل المعنى أكثر جوهرية إلى حد أن المرء كلما أعاد القراءة اكتشف معاني أخرى.. فعندما ندرك تلك العوامل التي تكون شرطا أساسيا في تكوين المعنى وصياغته، سنكون إنئذ قادرين على استنباط المعنى الوحيد"[90].

وبالقراءة في النص محل الدراسة، فإن نظرية التلقي لا تسعى لتفسير دوافع الكاتب، بل هي ترتكز على النص، وآليات قراءته بما يسبغ عليه معنى مناسباً له، لكن إذا ما خرجنا قليلاً من النظرية لنعرف الإطار الذي نحن بصدده، فالكاتبة كمواطنة عربية خليجية سعودية، غير بعيدة عن مناحي التفكير الجمعي وهموم الواقع. بل هي كاتبة دراما تابعت في أعمالها الواقع بتفاصيله، رغم إلباسه في كثير من الأعمال واقعًا غربيًا، حيث إن: "كتاب الدراما يعتبرون أنفسهم مسئولين عن تناول هذه القضايا التي تقع داخل مجتمعاتهم لأنهم أفراد من هذا المجتمع ولهذا فهم يعتبرون أنفسهم ضميراً حياً يعبرون بقلمهم عن أحلام الناس"[91].

وهنا يتضح بجلاء أن: "الجمهور أو المتلقي يمثّل الشريك الضروري للعمل المنجز، في حين يشير مفهوم التلقي إلى مختلف التجسيدات المتتابعة للعمل، وبالتالي فإنّ أيّ عمل كان ما هو إلّا جهد مشترك بين الكاتب والقارئ"[92].

وأمام حوار بين الابنة القلقة على أبيها والأب الذي يبدي عدم اكتراث للنصائح:

".. (لارين: كفى،

أو لم تشعر بالصداع بعد كل هذا الدق؟)

تاج يمسح على فمه بيده، ويقضم من الخيار

(لارين: ألا تستطيع أن تأكل بدون أن تحدث ضوضاء)

(تاج: أنتِ تذكرينني بأمك.

ألا تشعرين باليأس من تكرار هذه الكلمات)

(لارين: ليت هذه الكلمات تُحدثُ صدىً بداخلك)

(تاج: فلتعطني بعض زجاجات الخمر).."[93].

كأنه حوار مكرر، حيث الابنة التي يئست من محاولات إصلاح الأب المدمن على الخمر، وحيث الأب الذي يؤكد على رتابة الحديث وتكراره بلا جدوى.

هنا يؤسس النص لما يمكن وصفه بالواقع المسلم به ويدعو أو: "يحفز القارئ على التفكير والبحث عن التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة"[94]، مانحًا للقارئ صورة عن واقع حال (تاج) وغموضه، ناهيك عن رمزية الخمر في المشهد، وما تتضمنه من معانٍ تُلمِّح ضمنيًا إلى حالة السُكر التي ينتشي بها تاج ويستلذ بتقديمها للمجتمع، حتى يظل الجميع سكارى أو مشغولين بأحلامهم الوهمية.

وكل ذلك يحفز القارئ على الانتقال من: "مرتبة المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب على تركها، كما استطاع أن يرغم الكاتب يوما بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدثر بها. فسعي نظرية التلقي إلى هدف الإشراك الواسع للمتلقي، هو هدف غايته تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية"[95].

يكتمل المشهد تاركًا صورة عن الأب تذكرنا بصورة الأب في رواية الأخوة كرامزوف، في حال من السكر يبعث على الرثاء:

"لارين تنظر له، وتخرج. تاج يمسك بزجاجة الخمر ويرفعها أمام الضوء"[96].

حيث يذكرنا النص في بدايته بنص عالمي للمسرحي صمويل بيكيت في (في انتظار جودو). فكما تم في مسرحية بيكيت: "من اللحظة الأولى تحيلنا مدونة النص إلى رسم ملامح هيئة شخصية (ستراجون) في فعلها التهكمي بانتزاع حذائه من قدمه بمحاولات متكررة ولكن دون جدوى، بل عبثا يحاول، وهو استهلال مشهدي قصدي يثير التباسا بين مفهوم العبث والفعل العابث، وكأن لم يكن عالم هذه الشخصية سوى تكرار لفعل عابث، فضلا عن إحداث نوع من الترقب لاستهلال نصي درامي يثير أسئلته منذ البدء"[97]. ثم يثير النص الخيال عند القارئ الضمني أو المتلقي في إسقاط الحوار على الواقع، المقارنة بين الناصح والحاكم، أو السيد والمعارض:

".. (– الطبيب: سوف تنتهي سريعًا، إنك تنتحر)

(– تاج: هلّا توقفت عن لعب دور القديس يا صديقي،

ألا تمل من القيام بتمثيل هذا الدور الذي لا يناسبك؟).."[98].

على القارئ الضمني،إذن، أن يستدعي خبراته، من أجل إضفاء لونٍ ما خاص به على الحوار من أجل اكتمال العملية الإبداعية، من حيث إن: "القارئ الضمني – الذي يرافق الروائي في جميع مراحل إنجازات الرواية، ويصطحبه في رسم كل الاستراتيجيات التي تكون الرؤيا الشمولية للرواية"[99].. فالنص هنا منسوج ليقدم: "رؤية محددة للعالم، وقد تكون هذه الرؤية محددة المعالم، وقد لا تكون هذه الرؤية بالضرورة رؤيته الخاصة، وبذلك فالعمل الأدبي ليس نسخة من العالم المفترض، فهو يبني عالما خاصا به يصنعه من المادة الموفرة له، ولذلك يأتي على درجة متفاوتة من الغرابة بالنسبة لقرائه المحتملين"[100].

وتستمر الأحداث التي تحتاج دومًا إلى قارئ ضمني نموذجي ليفك شيفرات النص ويسد ما يتيحه النص من فجوات:

".. (– تاج: يا سيدي، أنا من يصنع الخمر ويتاجر بها. إذا شفيتني بعلاجك، بارت تجارتي وكسدت. فلن يشتري مني أحدٌ زجاجة، وبالتالي تقضي عليّ بالفقر والعوز، بينما تشتهر أنت، لأسكب أنا زجاجاتي في النهر)

(– الطبيب: إذن، أنت تعاند بسبب خوفك على تجارتك).."[101]

إن الذاكرة العربية، بل الذاكرة العالمية، تحتفظ بحكايا لا عد لها عن العلاقة بين الحاكم والمعارضة، أو بين الحاكم وجماعات النصح والتفكير. كلاهما، الحاكم والناصح، يرى في نفسه القادر وحده على حل المشكلات. الحاكم أو الأب أو القائد أو السيد، يعتبر وصفته هي الحل الناجح لعموم المجتمع، فيما يرى الناصح أو الحكيم أن الحاكم نفسه بحاجة للعلاج. وهذا ما يجسده النص من خلال شخصية تاج وعلاقته بالجميع.

على أساس أن مهمة القارئ لا تقتصر على: "مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة"[102].

ويكشف النص شيئًا فشيئًا عن نفسه ليجسد لنا شخصياته بأبعادها ورمزيتها، يتجلى ذلك في عدة مواقع مثل حوار الطبيب مع تاج والجدل حول القدرة على الشفاء وإيجاد العلاج:

".. (– الطبيب: لما لا تؤمن بمقدرتي على شفائك؟)

(– تاج: الشفاء هبة من الخالق، ولا يهبها لمخلوق. ولذا إذا أردتَ أن تعالجني، فلتعالجني دون أن أقلع عن الخمر. عندها فقط تصبح مصلحتنا مشتركة. أنت تعالج ما يفسده الدهر، وأنا أجعلهم ينسون مصائبهم وهموهم).."[103]

وكذا يقدم الحوار القصير تطويرًا هائلًا في رسم الأحداث، هكذا نشأت الدراما وفقًا للمفهوم الغربي: "من الحوار، وتطورت مع تطور المتحاورين، والعلاقة بينهم، وبالتالي عرفنا كلمات الصراع والحبكة ونمو الشخصيات الموجودة في النص المسرحي"[104].

أيهما على حق وأيهما على باطل؟ هكذا يظهر الصراع كمطور لمعاني النص عندما تظهر جدلية الخير والشر، بين الأخلاق والغايات، ويتجلى ذلك في اختلاف وجهتي نظر الطبيب والسيد تاج:

".. (– الطبيب: يسكرون)

(– تاج: بل يشعرون بسكرات النشوة)

(– الطبيب: يغيبون عن وعيهم).."[105]

إذ ليس ثمة: "حكاية تتدرج في مبناها وصولا إلى ذروتها ومن ثم إلى خاتمتها سواء بتنامي الحدث الدرامي، أو بفعل صراع الشخصيات، وليس هناك حوار ينمو بل حوار متقطع ومبهم ومتكرر، ورغم انعدام كل ذلك فان النص يحمل الكثير من الترقب لما سيحدث في نصٍّ بلا أحداث، وما لا يحدث هو الذي يحدث في النهاية"[106].

وتستمر الإشارات الضمنية التي تنتظر قارئا ضمنيًا يشارك في رسم الشخصيات، كما يمكن قراءة ذلك في حوار الطبيب مع السيد تاج، وإضفاء قدرات خارقة على هذا الأخير:

".. (– الطبيب يتجه نحو النافذة، ينظر للخارج، ثم يعود)

(– الطبيب: إنني لا أرى شيئًا)

(– تاج: إن ابنتي لا تكذب. ها هي تصعد التل..

اسمعْ.. سُحقًا لهذه الأحجار)

(– الطبيب: أي أحجار؟)

(– تاج: لقد تدحرجت الحجارة من تحت قدميها،

حتى إن ثوبها قد انقطع).."[107]

هذه القدرات الخارقة التي يسبغها النص على شخصية تاج، الأب المخمور، تفتح الباب بها أمام القارئ أو المتلقي ليفكر في أبعاد قدرات تاج، وكذلك تختلف الرؤى بحسب ثقافة القارئ، ويُنزل كل قارئ تأويلًا خاصًّا على الشخصية، وتلك التأويلات المختلفة تعطي بُعدًا أو أبعادًا أخرى لشخصية تاج، وبه يكتمل النص وتُثرى العملية الإبداعية. وهنا نجد فجوة ينبغي على القارئ سدُّها من واقع خياله وتصوره، فإن: "النقص الحقيقي في القدرة على التأكد وفي القصد المحدد، هو بالضبط يحدث التفاعل بين القارئ والنص، وهنا يوجد ربط حيوي بين الثنائي. فالنص يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ"[108].

يتطور اللغز حول قدرات السيد تاج في تنبؤه بالجراد المتوقع من جهة استثنائية، فهو يتنبأ بالجراد الذي لم يشاهده الطبيب إلا في أحلامه، كما يؤكد أن قدومه من الغرب ليهدد المدينة. وليس من الجنوب كما يؤكد الطبيب بدراسته العلمية. حيث كلٌ يرى هبوب ريح الخطر من واقع خبرته أو وفق دراسته. وهنا يتفوق تاج بقدراته حتى على العلم بأسلوب درامي، حيث إن: "جمالية التفاعل لا تظهر إلا من خلال مرور القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض. هذا الفعل الحركي الذي يقوم به – أي القارئ –، فإنه يجعل العمل الأدبي يتحرك، كما يجعل نفسه حركة كذلك. لأن الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، إذ أن من الواضح أن تحقيق التفاعل هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين"[109].

وبعيدًا عن الشخصيات الرئيسية في المسرحية، يواظب النص على إدراج رؤية القارئ الخاصة به في إكمال ما لم تذكر من تفاصيل، فأمام حوار الفلاحين الذين باع بعضهم أرضه وفكر آخرون في استثمار مسألة الجراد، بينما وقف آخرون مذعورين من الهجوم المتوقع:

".. (– فلاح 4: ماذا تريد يا أخي؟)

(– فلاح 1: هل كانت الصفقة مربحة؟)

(–فلاح 4: نعم، فلقد حصلت على أكثر مما أبغي. إنه كريم)

(– فلاح 3: دائما هم كرماء، صفقاتهم مربحة)

(– فلاح 4: لماذا تتمسكون بمزارعكم؟)

(– فلاح 2: هل تنصحنا بالبيع؟)

(– فلاح 4: ولم لا؟)

(– فلاح 2: وإذا بعنا جميعًا؛ فمن أين يحصل أطفالنا على الطعام؟)

(– فلاح 4: ألم تسمعوا بأن الجراد قادم؟ وساعتها، كما يقول السيد تاج:لن تجدوا ما تأكلونه)

(– فلاح1: وهل تعتقد، أنك بالمال تستطيع أن تجد ما تشتريه؟).."[110]

إن القارئ في العادة يشكل أفقًا عامًا منذ قراءته للعنوان، بينما يتشكل أفق التوقعات بمرور الاحداث، ومع تطور الصراع، وهذا مهم جداً في فهم النص، ذلك لأن: "فهم النص يتطلب من القارئ امتلاك أفق انتظار مرن ومطاوع يساير النص في توجيهه العام حتى لا يسيء فهمه في الوقت الذي يراكم فيه افتراضات تأويلية على امتداد المتواليات السردية، فالنص مهما انتشرت رقعته لا يساوي ما يستخلصه منه القارئ"[111].

وتصل بنا الحبكة لشخصية الغريب، بكل ما يضيفه الاسم المجرد أو النعت المجرد من غموض، من هو هذا الغريب؟ وإلى أي الشخصيات في واقعنا يرمز أو يمكن ربطه؟:

(– فلاح 2: يتردد كلام أنهم سيحولون البر الغربي كله إلى قرية سياحية ضخمة)

(–الطبيب: قرية سياحية؟)

(– فلاح 2: هكذا يقولون! انظروا: ها هو الغريب قادم.

انظروا: كيف يتجمع حوله الناس؟ إنهم جميعا من رافضي البيع)

(– الغريب: وهل تعتقدون فعلًا أن الجراد سيهجم؟ أم أنها محاولة لفرض الرأي والسيطرة؟ في محاولة استغلال سذاجة البسطاء.

إن أباك يسعى إلى تغييب العقول طوال عمره، فلماذا هذا التغير؟)"[112].

فنحن، كمجموعة قارئين ضمنيين، يمكننا الاتفاق على تعريف عام للغرابة، لكن ستظل مفردة (غريب) لها دلالاتها الخاصة بحسب شعور المتلقي لها وانطباعه عنها من واقع خبراته وثقافته. فكل قارئ هنا أمام فعل مجرد لعملية التلقي أو القراءة الضمنية، حيث إن: "فعل القراءة وحتى يكون منتجًا للمعرفة يتطلّب ركيزتين أساسيتين ليقف باستواء؛ المقروء/ القارئ. إنّ المقروء هنا هو النّص الرّوائي، والحقّ أنّ للرّواية سطوتها التي تدفع المتورّط فيها إلى المواجهة عبر عدة جبهات، ولعلّ النّفاذ إلى الأسس النّظرية لاشتغال وتكوّن الخطاب الرّوائي باعتباره منجزا نصيّا تمارسه بتفرّد ذات ساردة"[113].

هذا يعيدنا إلى محاولات فهم نظرية التلقي، كونها لم تأتِ من فضاء فارغ خلوٍ من المقدمات، بل: "استمدت أصولها النظرية من الفلسفة الظاهراتية، وأصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها.. فهي تسعى في مجمل

أهدافها إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية، حيث أن حضوره أضحى نافذا منذ وضع اللبنات الأولى لكتابة الرواية، فانتقل من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب بتركها، كما استطاع أن يرغم الكاتب يوما بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدثر بها"[114].

على ذلك، فإن القارئ خلال عملية التواصل مع النص يسبغ عليه فهمه الذاتي، لكنه سيبني بين فترة وأخرى وجهة نظر حول شخصية ما أو لفهم موضوعٍ ما

في مواضع عدة: "إن وجهة نظر القارئ الجوالة تتعثر في الموضوع الطي تحاول فهمه فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات. ولا يمكن للإدراك بالترابط أن يحدث إلا على مراحل، وكل مرحلة على حدة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله. لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي بأنها تمثله. وبالتالي، لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقاً مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة"[115].

في النص موضوع الدراسة يمثل الطبيب الشخص المتعلم في مجتمع لا تظهر فيه أي شخصية متعلمة سوى (الغريب)، ذلك الغريب الذي يملك المال ويستغل الظروف للاستحواذ على ممتلكات البسطاء، يجد نفسه أمام شخص متعلم هو الأكثر ثقافةً في المشهد، وبمرور الأحداث يصبح هذا المثقف سلاحاً في يد الغريب يحارب به من يقف أمام طموحاته، هذه الصورة تتبدى مع احتدام الأحداث وتتكشف تمامًا للجميع في لحظة التنوير، لتشكل أمام القارئ الذي كوّنَ صورة مثالية عن شخصية الطبيب في المشهد الأول للعمل، هكذا تتجلى في أفق توقعات القارئ علاقة تخييب واضحة، لقد خيبت شخصية الطبيب وهو المتعلم الوحيد بين مواطنيه آمال بلده وحبيبته والقراء، ليظهر لنا الأب (تاج) تباعًا، قد خيب أفق التوقعات مشكلًا علاقة تغيير واضح في دلالات النص ومعانيه، وبذلك يحق لنا أن نصفها بعلاقة تغيير تضفي متعة جمالية وتمنح للنص معاني جديدة.

"الغريب: أنك لا تستمع إلى أحد إبنتك تبغي البيع وزوجها في المستقبل يبغي البيع وكل فلاحي القرية يرغبون في البيع وأستطيع أن أشتري منهم كل شيء.

تاج: إلا ما أملكه أنا.

الغريب: انك شخص معتوه.. لا تستمع إلى نصائح الخلصاء.

تاج: لا يوجد مخلصين فهذه الأبنة تريد البيع من أجل رجل تظن أنه مخلص ولكنه رجل بلا مبادئ.

الطبيب: أتتهمني في شرفي.

تاج: المفروض أنك طبيبي وجراحي هي من أسراري ألقيت بها في جب الغرباء ولم تستطع كتمانها"[116].

كذلك في المثال التالي:

"الطبيب: إنك عظيم يا سيد تاج

تاج: إنما العظمة للخالق وحده أيها الطبيب

الطبيب: لقد أذنبت في حقك حتى أنني لم أكن أتصور أنك ستظل حيا بيننا الآن.

تاج: ولذا وضعت السموم في الدواء.. أليس كذلك!!!؟

الطبيب: هل علمت؟

تاج: لقد أرتبت فيك منذ أن جاء الغريب فدوائك القديم هو الذي أنقذني

لارين: ولكنك كنت تستعمل الدواء الجديد رأيتك تضعه في ماء الإستحمام وتجلس فيه

تاج: أن دوائي أفلح من دوائك فلقد وضعت الخمر في وعاء الإستحمام وجلست فيه حتى أندملت جروحي وهاأنتم تروني سليما معافى أما زجاجاتك فقد أفرغتها في زجاجات الخمر وأهديتها للغرباء ليشربوا ما صنعت أيديهم والآن وقد علمتم جميعا الحقيقة عودوا إلى مزارعكم ودوركم فإنني لن أخذها منكم"[117].

التفاعل بين النص والقارئ

إن النص، وفقًا لنظرية التلقي له: "وظيفة لا تقتصر على ذاته، بما يجسده من ثقافة وتقاليد اجتماعية تتيح للقراء فهمه واتخاذ موقف من شخصياته وأحداثه بحسب معايير أو قيم كل قارئ على حده. لكن النص يستخدم كل ذلك لضمان معنى بعينه، وبذلك فإن النص يمزج تلك البنى القيمية الداخلية مع البنى الخارجية الاي يشير إليها زمان النص ومكانه ليتيح للقارئ تشكيل وعي معين، أو فهم محدد يكون مبنياً على تأويل النص من زاوية بعينها، يجد القارئ نفسه فيها، أو يتخذ القرار بأن يكون فيها"[118]

أمام نص مثل (مواطن رغم أنفه) يتجاوز النص ذاته، فإذا كان استخدام اتجاه الغرب ذو دلالة مباشرة، فإن استخدام كلمتي (الغريب) و (الجراد) ذات دلالات واسعة جداً وإن دل الغريب على الأغيار المتطورين حسب سياق الأحداث:

"الطبيب: معذرة رغم أن الأمر لا يخصني إلا أنني أرى أن الصفقة مربحة

تاج: مربحة؟!! لمن؟ هل أبيع ذكرى السنين السابقة من أجل حفنة أموال؟

لارين: ولكن المال هو المستقبل من يملك المال يستطيع أن يبني مستقبل

تاج: الجراد قادم وساعتها لن يكون هناك مستقبل.. سيأكل كل شيء الماضي والحاضر والمستقبل"[119].

وكذلك في كلمة (الجراد) فعدا عن كونه آفة تأتي بأعداد هائلة، فإن هذا النص عندما يقرأ في كل مرحلةٍ تاريخية يتجاوز ذاته ليجعل القارئ أكثر نشاطاً في استخدام واقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي، أو حتى نظرته للتاريخ ومخاوفه من المستقبل.

الخاتمة

حاولنا تطبيق بعض مفاهيم نظرية التلقي وفقًا لتيار الاحتفالية في المسرح العربي على نص مسرحية الكاتبة السعودية الدكتورة ملحة عبد الله.التي استطاعت أن تجذب القارئ وتشركه في العملية الإبداعية، عبر الإشارات والرموز المختلفة.

حيث قدمت مسرحية (مواطن رغم أنفه) نموذجًا لواقع عربي متخيلٍ، يتناول مفاهيم الاغتراب، ويشير إلى المخاطر الواقعة أو الموهومة. كنموذج لتطبيق نظرية التلقي وفروضها الأساسية.

Abstract

Play (Citizen Despite His Nose) In the light of reception theory

By Khamis Munif Al-Ajmi

This study delves into the current of celebration in the Arab theater from the perspective of the reader-response criticism. It introduces the concept of celebration, its definitions, applications, and Arabic background. It also defines the literary theory: reader-response criticism, as established by Wolfgang Iser and Hans-Robert Jauss, noting its development and applications.

As a model for the current of celebration in the Arab theater, this study applies reader-response criticism on the Arabian Gulf theater, using one of the leading Gulf plays 'A Citizen, Despite Himself', written by Saudi writer Dr. Malha Bent Abdullah.

We have attempted to apply some of the concepts of reader-response criticism in accordance with the celebration current in Arabic theater, using the script of Malha's play, who has succeeded in attracting the reader and involve them in the creative process, using various symbols and signals.

The play has presented a model for an imagined Arab reality, using the concept of alienation and noting real and unreal dangers. It is a model for applying reader-response criticism and its basic tasks.

Through this study, the researcher aims to activate the principles of reading in reader-response criticism against an open script to present a sort of open reading, as categorized by Umberto Eco.

الهوامش:

[1] لعجان، يوسف: عرض نظرية التلقي. 2016 .بحث منشور موقع مجلة ديوان العرب 16 يونية 2016. http://www.diwanalarab.com

[2] المصدر السابق

[3] خرماش، محمد: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية. مجلة علامات، العدد 10.

[4] يوسف لعجان: مصدر سابق

[5] رومان ويتولد إنجاردن (1893 – 1970م). (1310–1389هـ). فيلسوف بولندي، عمل في علم الظواهر والأنطولوجيا والجماليات.

[6] مبادئ التلقي لدى فولفغانغ آيزر. مصدر سابق

[7] المصدر السابق

[8] مفهومات نظرية التلقي. مصدر سابق.

[9] مفهومات نظرية التلقي. مصدر سابق

[10] مفهومات نظرية التلقي. مصدر سابق

[11] فرانك شوير فيجن ، وفيرناند هالين: بحوث في القراءة والتلقي، نظرية التلقي. ترجمة محمد خير البقاعي. ص 33

[12] رامان سلدن: نقد إستجابة القارئ، نقاده ونظرياته. ترجمة: سعيد الغانمي. 1993. آفاق عربية، العدد 8

[13] مصطفى، خالد علي. وعبد الرضا عبد الرازق، ربى: مفهومات نظرية التلقي. 2016. العراق. مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، العدد 69،جامعة ديالى.

[14] عزام، محمد: التلقي والتأويل.. بيان سلطة القارىء في الأدب. 2007. الطبعة الأولى. دار الينابيع للنشر والتوزيع. ص:98

[15] عزام، محمد: التلقي والتأويل.. بيان سلطة القارىء في الأدب. 2007. الطبعة الأولى. دار الينابيع للنشر والتوزيع. ص:98

[16] الجزائر. جامعة محمد خيذر ببسكرة. حافظة زين. بحث للماجستير. قصيدة بلقيس. دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي. 2005. ص 73

[17] حمداوي، سعيدة: نظرية القراءة والتأويل. 2018. الجزائر. جامعة العربي بن مهيدي. ص 8

[18] المصدر السابق. ص 8،9

[19] روبيرت سي هوليب: نظرية الإستقبال. 1992، سوريا. ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر، ط 1، ص 75

[20] زين، حافظة: قصيدة بلقيس. دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي. 2005. لجزائر. بحث للماجستير. جامعة محمد خيذر ببسكرة. ص 74

[21] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى

[22] فولفغانغ آيزر – فعل القراءة. مصدر سابق

[23] المصدر السابق

[24] محمد كريم، نظرية التلقي، مجلة ضفاف، عدد 6، 2014

[25] محمد كريم، نظرية التلقي، مجلة ضفاف، عدد 6، 2014

[26] نورمان ن.هولاند (1927 – 28 سبتمبر 2017) باحث وناقد ومفكر أميركي

[27] حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، نقلًا عن محمد كريم، نظرية التلقي، مجلة ضفاف، عدد 6، 2014

[28]Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, Wolfgang Iser hupbooks.press

[29] حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 3، ص 81

[30]مجاهد، أحمد: التلقي. مقال منشور بجريدة الشروق، مصر،8 مارس 2009

[31] المصدر السابق

[32] العشري، جلال: مسرح أو لا مسرح. 1980. القاهرة، دار المعارف. ط 1. ص 34.

[33] المصدر السابق.

[34] شحاتة، حازم: الظاهرة المسرحية في ضوء نظريات النقد المعاصرة. 1994. مصر. ملتقي القاهرة العلمي.الدورة الأولي 1994.

[35] محمد جلال أعراب : قراءة في كتاب قضايا المسرح الاحتفالي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، العدد 97، ديسمبر 1996. نقلًا عن: يوسف عبد الرحمن إسماعيل. مصدر سابق.

[36] مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، محمد صابر عيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2014

[37]المصدر السابق

[38] تُعنى نظرية التلقي Reception theory بشكل رئيس بعملية استقبال نص ما وتفسير ما يتضمن من معاني من قبل متلقيه، وهي من النظريات التي تطورت على يد عدة منظرين أمثال هانز روبرت جوس، ولفنجانج أيزر

[39] (هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauß) أديب وناقد ألمَانِي، (1921–1997م)، (1339– 1417ه). دَرَسَ في كل من جامعة الرايخ وهايدلبرغ الأمانيتين، منذُ 1942م. أصبح سنة 1959م مُديراً لقسم الدراسات الرومانية بمونستر

[40] فولفغانغ آيزر (1926–2007م)، (1344– 1427ه). أكاديمي وناقد ألماني، أسس مع ياوس نظرية التلقي فيما عرف بمدرسة Constance

[41]Umberto Eco (1932 –2016م)، أديب وناقد إيطالي، وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة. وهو أحد أهم النقاد اللاديينيين في العالم

[42] صابر عيد، محمد. مقدمة في نظرية القراءة والتلقي. 2014 . الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. الطبعة الأولى.
[43] المصدر السابق
[44] المصدر السابق
[45] المصدر السابق
[46] هذيلي، علي حسن: التلقي بين ياوس وآيزر. دورية دواة، عدد 153. العراق، جامعة ذي قار.
[47] المصدر السابق
[48] خراجي، سعاد: مبادئ التلقي لدى فولفغانغ آيزر. 2016. الجزائر. مجلة المعيار، المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت، عدد 11
[49] عبدالرحمن إسماعيل السيد، يوسف: الاحتفالية في المسرح العربي – الجذور والمنطلقات. 2016. مصر. مجلة بحوث التربية النوعية، عدد 41. جامعة المنصورة.
[50] السيد عيد، محمد: الاحتفالية في المسرح العربي. 1994. مصر. ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي. ص 10.
[51] المصدر السابق ص 10.
[52] المصدر السابق ص 10.
[53] عبدالرحمن إسماعيل السيد، يوسف: الاحتفالية في المسرح العربي. مصدر سابق.
[54] مجلة الفنون المسرحية، مصر، 2021
[55] عبدالله، ملحة: أثر البداوة على المسرح في السعودية. 1994. الهيئة المصرية العامة للكتاب
[56] فيلسوف ألماني، (1900– 2002). اشتهر بمؤلفه: الحقيقة والمنهج.
[57] فيلسوف وناقد نمساوي (1902– 1994). من أبزر المؤلفين في فلسفة العلم في القرن العشرين، كما كتب بشكل موسع عن الفلسفة الاجتماعية والسياسية.
[58] دحامنية، مليكة: فصول في القراءة والتأويل، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي. 2010. الجزائر. جامعة الجزائر ص 32.
[59] تقي الله، مصطفى محمد بن مايابا: من استقبال المعنى إلى بنائه، دراسة تاريخية تحليلية لتأثير القارئ في العمل الأدبي. 2019. مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية. جامعة السلطان قابوس. عُمان مجلد 10. عدد 3. ص 8.
[60] مؤلفات الدكتورة ملحة عبد الله. 2005. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الأولى. المجلد الثاني. ص 101.
[61] رواية الكاتب الروسي فيودور دوستويفسكي وتُعد تتويجًا لأعماله. استغرق في كتابتها عامين وأنجزها عام 1880 وتوفي بعدها بشهور أربعة عام 1881
[62] فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي (1821 – 1881) روائي وكاتب قصص قصيرة وفيلسوف روسي. وهو واحدٌ من أشهر الكُتاب والمؤلفين حول العالم.
[63] مظفر، حليمة: المسرح السعودي بين البناء والتوجس، دار شرقيات، مصر، 2009.
[64] المصدر السابق
[65] المصدر السابق
[66] المصدر السابق
[67] فاطمة طحطح : الغربـــــة والحنـــين في الشعـــر الأندلسي. المغرب. 1993. مطبعـــــة النجـــاح الجديدة، ص 34.
[68] أفلاديوس، أنيس فهمي: المسرح والسينما وأمراض النفس. 1981. القاهرة. الهيئة المصرية العامةللكتاب. الطبعة الأولى.
[69] المصدر السابق
[70] بعلي محمد، فعل القراءة بين إنتاج المعنى وإبداع المتلقي، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبدالحميد بن باديس، 2019
[71] Robert Escarpit (1918– 2000) أكاديمي وناقد فرنسي، اشتهر بمقالاته النقدية الساخرة.
[72] أرمان وميشال ماتلار: تاريخ نظريات الاتصال. 2005. ترجمة: نصر الدين لعياضي والصادق رابح، بيروت. المنظمة العربية للترجمة.
[73] بعلي محمد، فعل القراءة بين إنتاج المعنى وإبداع المتلقي، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبدالحميد بن باديس، 2019
[74] الداهي، محمد: التلقي العربي لدون كيخوتي. 2019. نقلًا عن بعلي محمد، فعل القراءة بين إنتاج المعنى وإبداع المتلقي، كلية العلوم

الاجتماعية، جامعة عبدالحميد بن باديس.

[75] محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، نقلًا عن يوسف عبدالرحمن إسماعيل السيد، الاحتفالية في المسرح العربي – الجذور .. والمنطلقات، مجلة بحوث التربية النوعية، 2016، العدد 41.

[76]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[77]المصدر السابق.

[78]المصدر السابق.

[79] صقر، أحمد: قراءة نقدية تحليلية في إطار نظرية التلقي لمسرحية اللصوص لشلر. 2011. مجلة عالم المسرح، كلية الآداب– جامعة الإسكندرية. نقلًا عن موقع مجلة الحوار المتمدن. العدد 3272. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=245226

[80] مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[81] المصدر السابق.

[82]المصدر السابق.

[83] قواس، هند: المسرح في مجال الأدب وعلم النفس. 1982. بيروت. دار الكتاب اللبناني، بيروت. الطبعة الأولى. ص 15.

[84] عليوة، مهني صالح: مظاهر الاغتراب في مسرح محمد سلماوي، دراسة في سوسيولوجيا المسرح. 2016. مصر. جامعة الزقازيق. مجلة بحوث التربية النوعية، العدد 43.

[85] المصدر السابق.

[86] المصدر السابق

[87] إقلاديوس، أنيس فهمي: المسرح والسينما وأمراض النفس، هيئة الكتاب، مصر، 1982. نقلًا عن: عليوة، مهني صالح: مظاهر الاغتراب في مسرح محمد سلماوي، دراسة في سوسيولوجيا المسرح. مصدر سابق.

[88]المصدر السابق.

[89]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[90] يوسف لعجان: مصدر سابق

[91] دراسة في سوسيولوجيا المسرح. مصدر سابق.

[92] بعلي محمد، فعل القراءة بين إنتاج المعنى وإبداع المتلقي، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبدالحميد بن باديس، 2019.

[93]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[94] خرماش، محمد: فعل القراءة وإشكالية التلقي.2020. المغرب. دورية كلية الآداب، فاس. العدد العاشر.

[95] يوسف لعجان، مصدر سابق

[96]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[97] رضا حسين، حسين: البطل التراجيدي وتحوله في نصوص مسرح اللامعقول، مجلة أهل البيت، العدد 20.

[98]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[99] يوسف لعجان، مصدر سابق.

[100]المصدر السابق.

[101]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[102] يوسف لعجان، مصدر سابق

[103]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[104] الاحتفالية في المسرح العربي. مصدر سابق.

[105]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[106] البطل التراجيدي وتحوله في نصوص مسرح اللامعقول. مصدر سابق.

[107]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.

[108] يوسف لعجان، مصدر سابق.

[109]المصدر السابق.
[110]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.
[111] يوسف لعجان، مصدر سابق.
[112]مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق.
[113] أمقران، آمنة: تشكيل القارئ الضّمني في رواية دمية النّار. 2012. الجزائر.مجلة الأثر، العدد 11. ص 61.
[114] يوسف لعجان، مصدر سابق
[115] فولفغانغ آيزر: فعل القراءة. ترجمة د.حميد لحمداني، ود.الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل. المغرب. الطبعة الأولى.ص 58.
[116] مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق. ص 142.
[117] المصدر السابق. ص 162.
[118] فعل القراءة. مصدر سابق. ص 55
[119] مؤلفات ملحة عبد الله. مصدر سابق. ص 116.

المصادر والمراجع

- مؤلفات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- مدخل إلى الهرمينوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، 2007.
- مجلة علامات، العددان 16، 17
- Encyclopedia Britannica
- القارئ في الحكاية، أمبيرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،1996
- فعل القراءة وإشكالية التلقي، محمد خرماش، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، إربد، الأردن 20ـــ22 /07 / 1998 .
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، أبريل، 1998 .
- نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، روبرت هولاب، ترجمة خالد التوزاني، الجيلالي الكدية، منشورات علامات، 1999.
- محمود عباس عبد الواحد – قراءة النص وجماليات، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة) – دار الفكر العربي، مدينة نصر، 1996.
- فولفغانغ إيزر – فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب – ت: حميد لحمداني، الجلالي الكدية – مكتبة المناهل، فاس – ب ط.
- مبادئ التلقي لدى فولفغانغ إيزر، سعاد خراجي، إصدارات المركز الجامعي، تيسليت، 2016.
- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى.
- جلال العشري : مسرح أو لا مسرح، القاهرة، دار المعارف، 1980.
- حازم شحاتة : الظاهرة المسرحية في ضوء نظريات النقد المعاصرة، ضمن بحوث ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، وزارة الثقافة، الدورة الأولي 1994.
- محمد جلال أعراب : قراءة في كتاب قضايا المسرح الاحتفالي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، العدد 97، ديسمبر 1996.
- حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، نقلًا عن محمد كريم، نظرية التلقي، مجلة ضفاف، عدد 6، 2014
- Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, Wolfgang Iser hupbooks.press

- ضفاف (مجلة إبداعية ثقافية) – فبراير 2004، مؤسسة النخلة للكتاب.
- جريدة الرياض السعودية.
- جريدة الأهرام المصرية.
- جريد الشروق المصرية.
- حليمة مظفر، المسرح السعودي بين البناء والتوجس، دار شرقيات، مصر، 2009.
- فاطمة طحطح : الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، مطبعة النجاح الجديدة،1993.
- مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، محمد صابر عيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2014.
- مجلة الفنون المسرحية، مصر، 2021.
- ملحة عبد الله، أثر البداوة، أرشيف الإسلام.
- عرض نظرية التلقي، يوسف لعجان، موسوعة الدراسات العربية، 2013.
- البطل التراجيدي وتحوله في نصوص مسرح اللامعقول، حسين رضا حسين، مجلة أهل البيت، العدد 20.
- الاحتفالية في المسرح العربي – الـــجـــذور .. والمنطلقات، يوسف عبدالرحمن إسماعيل السيد، مجلة بحوث التربية النوعية، 2016، العدد 41.
- دراسة في سوسيولوجيا المسرح، مهني صالح محمدعليوة،MBSE.2016.139299/10.21608
- فعل القراءة بين إنتاج المعنى وإبداع المتلقي، بعلي محمد، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبدالحميد بن باديس، 2019.
- فعل القراءة وإشكالية التلقي، محمد خرماش – كلية الآداب– فاس– ظهر المهراز، العدد العاشر 2020.
- هند قواس : المسرح في مجال الأدب وعلم النفس، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982.