التلقي وتداولية اللغة في النص المسرحي العراقي

أ.د. حميد علي حسون الزبيدي م.م. علي كريم حسون الركابي

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

RECEPTION AND CIRCULATION OF LANGUAGE IN THE IRAQI THEATRICAL TEXT

Prof. **D**r. Hameed Ali Hassoon Al-Zubaidy

Ass. Lec. Ali Kreem Hassoon Rikabi

College of Fine Arts\ **University of Babylon**

hameedali702702@qmail.com ali.kreem1966@qmail.com

Abstract:

The reading fact of literary text (theatrical text) adopts it's fulcrum shape in the space of paper sheet, means verbal speech has been proved by writing, inside the body of literary text (theatrical), resulted in making the reception transfer from relation of a speaker (author) with listener (recipient) to a relation between reader and text, where verbal confront is absent, referral on scientist and author will collapse, to be re-established again launching from action of reading, which resides in the text not outside it, this reading action will be liberated from its problematic situation through the imposing of text's privacy correlated with working on language, according for what above is mentioned, the current research consists of four chapters, first chapter was theoretical frame which dealt with problem of research that emanated from the following question ((What are basis and criteria that are adopted by reception theory in reading theatrical text deliberatively?)). Then importance of research, need for it, aim and limits of research that were specified by time as (year of 2009) and spatial was determined as (Iraq), while the subjective limit was determined according for the following (Studying the subject of reception according to circulation of language in the Iraqi theatrical text) then the chapter was finalized by determining research's terms and defining them.

Second chapter included two sections, first one was entitled with (Reception and legality of reading), second one was entitled with (Constance School and circulation of language in theatrical text), to end the chapter with a bunch of indications that resulted from theoretical frame, third chapter was (research procedures) specified the population of research as (12) Iraqi plays within time limits of research, research sample was chosen purposely from research population as the researcher used the depictive analytical style, because it matches with nature of analyzing the sample, the researcher depended upon indications that resulted from theoretical frame in analyzing the research's tool to end the chapter with analyzing the sample, results and conclusions were determined in fourth chapter then the chapter was ended with list of references.

Key words: Reception, circulation, horizons of expectation.

الملخص:

ان الحقيقة القرائية للنص الأدبي (المسرحي) تتخذ شكل ارتكازها في فضاء المدونة الورقية، وهذا يعني أن الكلام الشفاهي قد اثبتته الكتابة، داخل متن النص الأدبي (المسرحي)، مما جعل العملية القرائية (التلقي) تنتقل من علاقة متكلم (مؤلف) بسامع (متلقي) إلى علاقة نص بقارئ، وهنا تغيب المواجهة الشفاهية، فتسقط الاحالة على العالم وعلى المؤلف، ليعاد تأسيسها من جديد انطلاقاً من فعل القراءة، المتموقع في النص لا خارجه. وهذا الفعل القرائي يتحرر من وضعه الاشكالي من خلال ما تفرضه خصوصية النص المرتبطة بعملية اشتغاله على اللغة، وعلى وفق هذه المنظومة الفكرية جاء البحث الحالي بأربعة فصول تحدث الفصل الاول الاطار المنهجي فيه عن مشكلة البحث التي جاءت على وفق التساؤل الآتي. (ماهي الاسس والمعايير التي تتبناها نظرية التلقي في قراءة النص المسرحي تداوليا). ثم أهمية البحث والحاجة إليه، وكذلك هدف البحث وحدوده التي تحددت زمانيا لعام (2009م) ومكانيا

(العراق)، اما الحد الموضوعي فتحدد على وفق الآتي (دراسة موضوع التلقي وفق تداولية اللغة في النص المسرحي العراقي) لينتهي الفصل بتحديد مجموعة من المصطلحات وتعريفها، اما الفصل الثاني: فجاء بمبحثين الأول كان بعنوان (التلقي ومشروعية القراءة)، والثاني فجاء تحت عنوان (مدرسة كونستانس وتداولية اللغة في النص المسرحي) لينتهي الفصل بمجموعة من المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فحدد مجتمع البحث الذي احتوى على (12) مسرحية من المسرحيات العراقية ضمن الحدود الزمانية للبحث، وجاءت عينة البحث التي اختيرت قصديا من مجتمع البحث مستعملا الباحث المنهج التحليلي الوصفي، لأنه يتناسب وطبيعة تحليل العينة، أما الاداة فاعتمد الباحث فيها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ليختتم الفصل بتحليل العينة، اما الفصل الرابع فتحددت فيه النتائج والاستنتاجات لينتهي البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: التلقي، التداولية، افق التوقع، القارئ الضمني.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث:

كان للأحداث الكبرى التي شهدها القرن العشرين، مساهمة جادة في فرض التحولات الفكرية على كافة الاصعدة، لاسيما المقولات التي كادت أن تكون ثابتة ومطلقة ولا تقبل الشك في الفكر الإنساني، هذا التحول تجلى من خلال انهيار الفكر الشمولي وعجزه، بعدما اتصف باليقين والمطلق الكلي، وكذلك سقوط البديهيات والتيار المادي التاريخي في تفسير الواقع وتحليله، الأمر الذي ساعد على ظهور تشكيلات ورؤى جديدة تمثلت في انبثاق حركات ثقافية سعت في مضمونها إلى سقوط تلك النظريات الكبرى والتشكك في كل ما هو يقيني ومطلق، هذه المتغيرات والانقلابات الفكرية، سعت الى تحول الفكر الحداثي إلى فكر ما بعد حداثي، أي الانتقال من حالة الاشباع المادي إلى حالة الاشباع المعنوي. الامر الذي سعى ببعض النقاد ان يغيروا من وجهة نظرهم بعدما كانوا ينظرون إلى الكاتب بقدسية عالية واصفين اياه برب النص، ولكن مع المتغيرات الجديدة التي طرأت على الساحة الادبية، اهتز عرشه وتهاوت اركان مجده، وأول من ساهم بهذا التهاوي هي الشكلانية الروسية، ومن ثم لحقتها حلقة براغ النقدية، ومع تجاهل هاتين المدرستين النقديتين للكاتب، انصب جل اهتمامهما إلى النص وما يحمله من مفردات لغوية، الامر الذي دفع مجموعة من المدارس النقدية بتأكيد هذا الموقف لاسيما حركة النقد الجديد في امريكا، والبنيوية، ثم لحقتها التفكيكية التي قضت على الكاتب تماماً معلنةً موته، وبإعلان هذا الموت انبثق ميلاد القارئ من خلال نظرية التلقي، التي نظرت للأدب على انه عملية مشاركة فعالة تقوم بين قطبين، النص الذي الفه المبدع (الكاتب) والقارئ (المتلقي)، كل هذه المتغيرات حتمت على المؤلف ان يصوغ نسيجه اللغوي للنص، بأسلوب يجعل من مفرداته ذات مقبولية من خلال النسق الاسلوبي التداولي والذي مرده السياق الخاص بالنص، والسياق الخاص بالمتلقي، المنبثق من المتداول اليومي والذي يعطي فسحة للمتلقي ان يقرأ النص باعتماده المرجعيات اللغوية والنحوية لأفعال الكلام الواردة وفق السياقات النصية، بمعنى أن مشكلة التلقي تتوقف على تعدد المعاني التي ترتكز الصياغات النحوية واللغوية التداولية للجملة وعلى وفق هذا المتغير تشكلت مشكلة البحث وفق التساؤل الآتي.(ماهي الاسس والمعايير التي تتبناها نظرية التلقي في قراءة النص المسرحي تداوليا)

اهمية البحث والحاجة اليه:

تركزت أهمية البحث الحالي في كونه يبحث في دراسة منظومة التلقي وفق تداولية اللغة بوصفها أحد وسائل الخطاب والتي تتميز بخصوصية التعبير عن مفردات اللغة وذاتية المتلقي ودلالتهما وفق سياق المنتج الادبي. أما الحاجة إليه، كونه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الادب المسرحي.

هدف البحث

هدف البحث إلى: تسليط الضوء على منظومة التلقي في خضم التراكيب اللغوية والدلالية ووفقاً لمعطيات المنظومة التداولية.

حدود البحث

الحد الزماني: 2009.

الحد المكاني:: العراق

الحد الموضوعي: دراسة موضوع التلقي وفق تداولية اللغة في النص المسرحي العراقي

تحديد المصطلحات:

التلقي اصطلاحا:

يعرفه "أولريش كلاين بانه نزوع إدراكي يتهيّأ لاستقبال الموضوع الجمالي0 [1، 342]

وعفه عناني بانه "تذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية والفنية 0 [2، 188]

التداولية: اصطلاحاً

عرفها موريس بانها "دراسة اللغة مستعملة وجارية بين المتخاطبين في مقابل دراسة الانظمة اللسانية التي هي من مشمولات علوم اللسان" [3، 80]

وعرفها دانيال تشاندلر على انها "دراسة استخدام اللغة في شتى السياقات والمواقف الواقعية، وعلاقة ذلك بمن يستخدمها"[4، 158]

التعريف الاجرائي:

التلقي التداولي، هو عملية استقبال المفردات اللغوية الواردة ضمن سياق الجمل التداولية في المتن الحكائي وتحليلها وفق نظرية افعال الكلام.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

(المبحث الاول) التلقي ومشروعية القراءة:

اهتمت نظرية التلقي بشكل اساسي بعملية استقبال النص وتفسير معناه من خلال المتلقي. وعلى مر العصور كان هنالك ثمة اختلافات في قراءة النصوص قديماً وحديثاً، تنبني على وفق العلاقة التي تربط المتلقي بها وعلى كافة الاصعدة، سواء كانت مقروءة أو مشاهديه، وبؤرة الاختلاف تكمن بكيفية قراءة النص وتأويله وتفسيره من قبل المتلقي وفق المعطيات القرائية والمرجعيات الفكرية، فالنظريات القديمة نظرت إلى المتلقي بوصفه عنصراً مستقبلاً سلبياً للنصوص، بمعنى انها سعت إلى تهميش دوره في تفعيل النص جمالياً وفق القراءة الانتاجية، أي عملت على غلق آفاق التأويل لديه، لأن الناتج الابداعي مقام اصلاً وفق قواعد واحكام مجردة لا تسمح للمتلقي بفتح افاقه الفكرية، فهي تسعى إلى تحجيمه وازاحة ذاتيته ودوره الفعال في اكمال معنى النص وفك شفراته المبثوثة. اما النظريات الحديثة في التلقي والاستقبال سعت إلى تفعيل قدرات المتلقي التأويلية وادراكاته العقلية وتنشيط فعالية الحدس لتمنحه حقوقاً للتعبير عن ذاتيته من خلال عملية التأويل لديه، بوصفه عاملاً فعالاً ومؤثراً في انتاج النص، لذا عدت نظرية التلقي الحديثة نقلة نوعية في التعامل مع النصوص، أي استطاعت ان تنقل المتلقي وسلبيته اتجاه النص وتعامله وفق المفهوم التقليدي القائم على التوصيف والمطابقة مع المعايير المغلقة الحاكمة والقابضة على مغاليق النص إلى عالم اخر يحكمه المفهوم الجديد لنظرية التلقي، ذلك المفهوم الذي فتح آفاق القراءة النقدية من خلال عملية التأويل والتفكيك للنص، ودراسة علاقة الدال بالمدلول، ومن ثم ربط العلامات مع بعضها بمنظومات دلالية تشكل المحاور الاساسية للمعنى الذي يوصل إلى المتلقي من خلال الادراك والفهم والحدس [5، 26].

بمعنى أن القراءة اصبحت نشاط مكثف وفعل متحرك وتوليد يحاول معه القارئ استكشاف وسبر اغوار النص التي تسير في اتجاهين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، وهذان الاتجاهان يقومان على عاملين هما التلقي والتأويل، فالتلقي: هو نقل المعنى من داخل بنى النص الصغرى والكبرى، وعلاقاتها التي تبنى بالنسق والانساق داخل النص ذاته، وهذا ما يتطابق مع نظرة البنيويون، إلى المتلقي، كذلك اعتبر تمهيداً لانبثاق مدرسة التفكيك التي بدأها جاك دريدا، أي العملية التي تتم عند القارئ والمتلقي من

خلال قراءة النص الابداعي والتعرف على معانيه وابعاده الفكرية وعلاقاته، أي ان نظرية التلقي انصب اهتمامها على الكيفية التي يتم بها تلقي الخطاب الادبي عبر الزمن، والذي يقوم بهذه العملية واستقبال النص والحكم عليه هو المتلقي وفي كل الازمنة، لان كل قراءة هي اكتشاف جديد، اي أن كل قراءة تكتشف بعداً مجهولاً من ابعاد النص، أو تكشف عن طبقة من طبقاته الدلالية، وبذلك تسهم القراءة في تجديد النص والعمل على تحويله، على الرغم من ان النص لا يتجدد ولا يتحول، الا أنه يملك بذاته امكان التجدد والتحول [6، 43].

أما التأويل: فهو تحديد المعاني اللغوية في النص الابداعي من خلال تحليلها واعادة صياغة مفرداتها وتراكيبها، وكذلك من خلال التعليق على النص، بهذه الآلية يتم التركيز على المقطوعات الغامضة والمجازية التي يتعذر فهمها، أي توضيح مرامي العمل الادبي ككل ومقاصده باستخدام اللغة، فالنص هو شكل " ثابت أو مستودع تختبئ فيه مقاصد المؤلف (...) منتظرة القارئ ليعيد بعثها، بما هي معان اصلية فهماً وتأويلاً، فاذا كان جديراً بالتأويل تأسيس افق له، فلا يكون للنص بدوره افقه الخاص الذي يجعله مختلفاً عن مؤلفه ومؤوله " [7، 341].

وبما ان القراءة هي في حقيقة أمرها نشاط فكري ولغوي مولد للتباين، ومنح الاختلاف، فهي تتباين بطبيعتها عما تريد بيانه، وتختلف بذاتها عما تريد قراءته، وشرطها في ذلك بل وحتى علة وجودها تتحقق باختلافها عما تقرأ فيه، ففعل القراءة يسعى إلى تحرير القارئ من وضع اشكالي قد تفرضه خصوصية النص المرتبطة بآلية الاشتغال على اللغة وابراز الكيفية التي تجعل من النص متعدد المعنى، أي انه يفتح فكر القارئ لآفاق واشكال متعددة، وهذا ما يتأسس عليه النص من حيث انه نسق لطرح خيبة المعنى كما يقول بارت [8، 40]. لأن اللغة حال دخولها لعبة الامكانات تتجاوز مستوى الوظيفة التواصلية لتتولد عنها بذلك مالا نهاية للدلالة، وهذا يعني ان كينونة النص هي اللغة، لأن اللغة لها القدرة الفاعلة على التأويل ولأن مجالها التداولي يسمح لإحالتها المعرفية اولاً، وللعمليات الانتاجية للقيم الفنية والجمالية ثانياً، الامر الذي يجعلها تقترب من مفهوم الذوق اكثر من قربها من مفهوم الاحكام القيمية [9، 446].

فالشيء الاساس في قراءة أي عمل ادبي تكمن في آلية التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، لذلك أكدت النظرية الفينومينولوجية على دراسة العمل الأدبي ليس بوصفه نصاً فعلياً قائماً بذاته، بل بوصفه نصا خاضعا للقراءة وعلى المتلقي أن يدرس الافعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، فالنص بطبيعته الظاهرية هو خطاطه خطية يمكن أن تنتج موضوعاً جمالياً، ولكن الناتج الفعلي للنص أو العمل الادبي يتوقف على بعدين، البعد الاول هو البعد الفني، أي كيفية استعمال اللغة وصياغة المتن الحكائي بأسلوب يجعله مقبولاً من قبل المتلقي، ليحقق بذلك البعد الاخر وهو الجمالي، أي البعد المنجز من قبل المتلقي (القارئ)، هذه المكانة للمتلقي قد احدثت ثورة أو مقاربة نقدية، دعت إلى الاهتمام والتركيز على تلقي القارئ للأدب والارتكاز على عوامل خارجية وداخلية دفعت بأساتذة كونستانس في المانيا الغربية وابرزهم ولفغانغ ايرز، وهانس روبرت ياوس، إلى أن يجعل من المتلقي قبلة لأنظارهم حددتها الاسباب التالية:

الاسباب الخارجية:

1- التطورات الاجتماعية والعقلية والادبية التي شهدتها المانيا في نهاية ستينيات القرن الماضي، والتي أدت إلى ظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفذت اغراضها مع مضي الزمن الواحد بعد الآخر[10، 34].

2- الصراع الذي طبع الادب الالماني والحياة السياسية، الأمر الذي جعل نظرية التلقي تحتل مكانها في الحيز النقدي ضمن حوار معقد ومناقشات مع المناهج الاخرى والتقاليد [11، 32].

3- ظهور القارئ المثقف القادر على تأويل النصوص التي يقرؤها واكتشاف مالم يكن يدور في أذهان مؤلفيها وهم يكتبونها أو حتى بعد نشرها.

4- تعقد النصوص تعقيداً مسرفاً، من حيث الافكار والصياغة مما أدى إلى ظهور ما اطلق علبيه (نرجسية القارئ) أي ذلك القارئ الذي لا يجد داخل هذه النصوص سوى نفسه.

5- الاتجاه العام في السوق بما فيها سوق الثقافة والنشر، لمنح المستهلك أو المستفيد مكاناً خاصاً في عملية الانتاج، وهذا ما ادى إلى نقل الاهتمام من المؤلف الذي أعلن عن موته إلى القارئ الذي تنتج من اجله بضاعة معينة (النصوص)، [11، 10].

أما الاسباب الداخلية فهي:

1- عدم تركيز هذه النظرية فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة العمل الادبي وقيمته، أي على بعد واحد من ابعاد العملية الابداعية، كما فعلت النظريات والمناهج النقدية الاخرى، بل انطلقت من ذلك البعد لاستيعاب الابعاد الاخرى للعملية الابداعية [10، 36].

2- عدم انقطاع النظرية نهائياً عن مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة او المعاصرة لها، والتي يبدو انها استنفذت جل امكاناتها، ولكنها احتوتها وتجاوزتها في آن واحد، من خلال الحوار والنقد والاغناء [10، 36].

كل هذه المقاصد حتمت على المؤلف ان يصوغ نسيجه اللغوي للنص، بأسلوب يجعل من مفرداته ذات معنى في نسق اسلوبي مرده السياق الخاص بالنص، والسياق الخاص بالمتلقي، بمعنى أن مشكلة التلقي تتوقف على المعاني المتعددة لا على الجملة بصياغاتها النحوية واللغوية، وهذا ما يساعد المتلقي للوقوف على دلالات الجملة ومعاني مفرداتها، بمعنى ان يبحث المتلقي عما تعنيه لغة الكلمات وما يستطيع ان يفسره من خلال سياق النص، فلغة النص بحاجة إلى تحديد ووضوح، واكثر ما يجب تجنبه في النص هو اللبس، بمعنى ان كل عمل ادبي وخاصة (المسرحي) يتطلب انتاجاً خاصاً لأن الناتج الفكري والادبي هو ممارسة يسعى الكاتب من خلالها إلى تحضير الجو وايقاظ مخيلة المتلقي، ليكون على بيّنة مما يجري داخل سياق النص، فيقف المتلقي بالمرصاد لاقتناص الحذلقة اللغوية التي يرسلها الكاتب داخل ثنايا النص، لأن الكلمة أو المفردة اللغوية تتشبث داخل النص بكل معانيها الممكنة [12، 160].

لذا أولت نظرية التلقي القارئ وعمليات الاستجابة والتذوق والمشاركة والتواصل الاهمية الكبرى في النقد، اذ عمد اقطاب مدرسة كونستانس هانس روبرت ياوس وفولفجانج ايرز إلى اعادة بناء التصور الجديد لمفهوم العملية الابداعية من حيث تكوينها عبر الزمن والتاريخ وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ فيها في انتاج العملية أو النص. فالتلقي يعني البحث عن قنوات التواصل، بمقدار ما هو بحث عن ملء الفراغات وكسر افق التوقع، أي هو فاعلية بناء وانتاج يسعى لإعادة تركيب النص واغنائه بفهم جديد، لأن الادب ليس وصفاً للحياة، بمقدار ما هو تلاعب في اللغة، والفهم الحقيقي للأدب، هي مسألة شكلية تعني بتفسير الادبية في النصوص، عبر البحث عن العلاقات والبنى الداخلية التي تجعل من الادب ادباً، وبهذا يتم تصور العملية الابداعية الادبية على " أنها توتر قائم بين القول العادي والاجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته " [13، 57].

فالنص المسرحي كأي عمل ادبي قائم على مقدرات لغوية متواضعة في بنى النص ومستوياته، وهذه المقدرات لا تمثل الواقع فحسب، بل انها تتصرف بعلاقاتها الداخلية بين شخوص المسرحية وتؤدي وظيفتها الادبية عبر تلك العلاقات، لذلك فان المفردات اللغوية تكون هي العنصر المركزي لكل عمل ادبي، والتي تؤدي بالقارئ (المتلقي) إلى الدهشة والغرابة لذا ارتبطت مسألة الشكل البنائي لأي منجز ادبي ومنها النص المسرحي بقضية التلقي، لأنه مفهوم الشكل يندرج في آليات الاستقبال الجمالي لأي عمل ادبي لذا يقول ياوس ان ما يجعل "العمل الادبي عملاً فنياً هو اختلافه النوعي "انزياحه الشعري" وليس ارتباطه الوظيفي بـ"السلسة غير الادبية"، ومن هذا التميز بين اللغة الشعرية واللغة العملية انبثق مفهوم "الادراك الفني" الذي قطع، بعد كل حساب، الصلة بين الادب وممارسة الحياة"[14، 36].

ويرى الباحثان: ان التجربة الابداعية تبدأ في تشكلاتها في ذات المبدع لتتحول عبر المدونة الورقية (النص) واللغة إلى وسيط له دينامياته وقوانينه الداخلية، وهذا الوسيط المتمثل بالشكل الفني للنص هو من يجعل عملية التلقي ممكنة، أي ان التلقي لا يبدأ من فراغ بل يبدأ من خلال الوسيط، وهو الشكل المحايد والثابت في تكوينه، مما يجعل تلقيه ممكنة ومتكررة في نفس الوقت تتناقلها الذات

المتلقية والاجيال من وقت إلى آخر ساعيةً إلى قراءة مغايرة ومتعددة حسب اسقاطات وتقلبات الواقع. وهذا يعني ان الحقيقة التي يحملها النص الادبي تتغير تبعاً لأفق التلقي وتجارب المتلقين.

(المبحث الثاني) مدرسة كونستانس وتداولية اللغة في النص المسرحي:

تعد مدرسة كونستانس من أهم المدارس التي اهتمت بالنظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ومن ممثليها(هانز روبيرت ياوس، وفولفجانج ايزر، وكذلك الناقد الأمريكي ستانلي فيش)، الذي اهتم كثيراً بنظرية الاستقبال، وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الاساسية، كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة [15، 25].

اذ اعادت هذه المدرسة البناء والتصور الجديد لمفهوم العملية الابداعية، من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة، ودور القارئ في انتاج هذه العملية، وقد وصفت انجازاتها بأوصاف عدة، فقيل مرة انها ثورة في تاريخ الادب الحديث، وقيل بأخرى انها وضعت نمط استبدال جديد، وحولت مدار الدراسات الادبية والنقدية، وتعتبر هذه المدرسة لما قدمته من طروحات هي الموطن الحقيقي لنظرية التلقي، ولعل من اهم المدارس التي انطلقت منها نظرية التلقي في تكوين اراءها هي مدرسة الشكلانيون الروس والظاهراتية وسوسيولوجيا الادب، ولكل من هذه المدارس وجهة نظر قد تقترب او تبتعد من المدرسة الاخرى، الا ان مصبها العام هي النص والمتلقي، فالشكلانيون الروس مثلاً يتأسس بناء نظرية التلقي عندهم "انطلاقاً من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب وضرورة ايجاد تفسير ادبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه" [16، 24].

فالتركيز على ادراك الادبية في النص، اسعفت الشكلانيين إلى ملامسة الطابع الجمالي فيه، وهذا ما جعل من مفهوم الشكل ان يكون بمثابة الآلية للاستقبال الجمالي في العمل الادبي، وعلى الرغم من تأثر ياوس بمفهوم التطور التاريخي والادراك الجمالي للمتلقي في عملية التفسير الادبية للشكل، الا انه يرى ان الشكلانيين الروس لم يستطيعوا ان يقوموا ببناء نظرية تلقي، تستند إلى مفاهيم تهتم بالقارئ قبل النص، اذ ان المدرسة الشكلانية "لا تحتاج إلى القارئ الا باعتباره ذاتً للإدراك يتعين عليها، تبعاً لتحفيزات نصية، ان تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة" [14، 39].

أما ظاهرية (رومان انجاردن) فأثرت بشكل مباشر في مدرسة كونستانس من خلال نظرها إلى العمل الأدبي بوصفه ليس شيئاً مستقلاً عن تجربة القارئ بل هو "عملية وصف لحركة القارئ داخل المستويات النصية، ومحاولة التوقع وسد الثغرات ومعرفة المسكوت عنه" [16، 27].

ويقول جوناثان كالر في كتابه النظرية الادبية ان نظرية التلقي جزءاً من الظاهراتية، عندما يتحدث عن استجابة القارئ عند فولفجانج ايرز، أما ستانلي فيش فيقول ان "العامل الأدبي هو المعطى للوعي؛ وبمقدور المرء المحاجة ان العمل ليس شيئاً موضوعياً يوجد باستقلال عن أي تجربة بل انه تجربة القارئ وبذا، قد يتخذ النقد شكل وصف حركة القارئ المطرد عبر النص (...) وسد ثغرات المسكوت عنه، والتوقع والحدس، ومن ثم التأكيد على هذه التوقعات أو احباطها"[17، 147، 148]. فنظرية التلقي مثلها مثل الظاهراتية، تؤكد العلاقة بين النص والقارئ أي بين الذات والموضوع. واخيرا سوسيولوجيا الادب، التي يقترب منهجها من نظرية التلقي من حيث اهتمام الادب بالمتلقي وثقافته واستعداده لمواجهة النص الادبي، كما ان السوسيولوجيا تركز على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها النص، الامر الذي يجعل من هذه المدرسة اساساً من الاسس التي قامت عليها نظرية التلقي، فيقول إيف تاديه في كتابه النقد الادبي في القرن العشرين "ان نظرية التلقي تنشأ عن السوسيولوجيا والشعرية" [18، 387]' لأن النقد السوسيولوجي يرى أن الادب رسالة اجتماعية تهدف إلى تحليل المجتمع والعمل على تغيره، وبدوره يقوم ذلك المجتمع عن اعطاء القارئ أدوات القراءة الصحيحة، لأنه المعني بهذه الرسالة، لذا جاء تأثير سوسولوجيا الادب بنظرية الادب مرتكزاً من حيث الاهتمام بغائية الادب وانطوائه على تلك الرسالة الاجتماعية، وهذا ما يضع المتلقي أمام تحدي مع الادب والمجتمع، لذا نظرت مدرسة سوسيولوجيا الادب إلى المتلقي والمجتمع

على انهما جوهر العمل الادبي وغايته، لأن العمل الادبي ينطلق من واقعهما، وهذا ما جعل نظرية التلقي تهتم بالمتلقي وآلية الاستجابة لديه بوصفهما جوهراً في العملية الادبية.

هانز روبرت ياوس وافق التوقع:

ينطلق ياوس في نظريته الخاصة بالتلقي، من قضية التاريخ الأدبي، الذي ينظر إليه بوجهة نظر مغايرة عن الواقع داعياً إلى اعادة النظر فيها، ولابد من اعادة بناء تلك القضية التاريخية الادبية على وفق متطلبات جماليات الاستجابة والاثر الناتج عن قراءة النص، فجماليات التلقي التي يهدف اليها ياوس تنظر إلى الجوهر التاريخي للعمل الأدبي وفحص عملية انتاجه أو وصفه، فالأدب قائم على عملية جدلية بين الانتاج والتلقي، وهذا يعني ان التاريخ الادبي لا يبنى علي السبق الزمني، والفهم السابق لا يلغي الفهم اللاحق، فأي حضور لأي نص في عملية القراءة ولأي تلقي محكوم بالأدوات النقدية والمعرفية، لذلك العصر الذي تتم فيه القراءة، بما يحتويه من ارهاصات وانقلابات فكرية كانت أو اجتماعية أو سياسية، لأن النص الادبي هو وليد لحظة قراءته، لذا فأن التاريخ العام للأدب يرتبط بتاريخ التلقي من خلال العلاقة التي يحكمها الظرف بين النص والمتلقي في ظروف تاريخية معينة، لذلك "ينبغي تجديداً للتاريخ الادبي الغاء الاحكام السابقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الانتاج والتصوير التقليدية على جمالية الاثر المنتج والتلقي، فتاريخية الادب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعدياً بين "ظواهر أدبية" وإنما على تمرس القراء أولاً بالأعمال الادبـية"[14، 42]. فإذا تعددت الوسائل التي تؤدي إلى الغاية ذاتها، سوف تجعل باب الاحتمالات واسعة في ذهن القارئ، مما يجعل الاختيار وسيلة دون غيرها ممكناً، وفق استراتيجية القراءة التي يهدف اليها (ياوس) أي قراءة التاريخ والتراث كما نفهمها ونمارسها لكي يخدم الرؤية للوجود الانساني بكافة تعقيداته، وتعدد مستويات قراءته وتقاطع ابعاده وتداخل ازمنته إلى جانب حركيته وتطوره وانفتاحه، على اكثر من افق وعلى غير عالم [19، 71].

بمعنى اهتمام (ياوس) بالتلقي هي محاولة منه لتجديد التاريخ الأدبي واعادة بنائه على اساس التقلبات التاريخية المتعاقبة للعمل الادبي، وهذا يعني أن هنالك ثمة اعتبارات يضعها (ياوس) بالحسبان من أجل الحفاظ على مكانة المتلقي اتجاه المنجز الابداعي، وما يخلفه عليه من تأثير، لذا جعل (ياوس) التأثير الصادر عن النص والتلقي مشروطاً بأفق التوقع والانتظار لدى القارئ [20، 146].

فالعمل الأدبي سواء كان نصاً روائياً أو قصصياً أو مسرحياً يدرك تاريخيته من خلال اقامت وحدة جدلية بين طبيعته كنص أدبي في حد ذاته، وبين التأثير الذي يمارسه وهذا يعني أن "العمل الأدبي يحيي حيث يؤثر (...) أي حيث " يستدعي التأويل" [20، 158].

اي ان التأويل يستطيع أن يطول ميادين متباينة، لأن القراءة واقعة تحت تأثير نزعتين حساسيتين تتنازعان فيما بينهما وهي الموضوعية والذاتية، وهذه الاستراتيجية والادوات الاجرائية، تنظر إلى النص بأنه هو منجز متعال ومنفصل عن الذات القارئة، تحكمه قوانينه المحايثة الخاصة به والتي يشتغل من خلالها، أما حساسية الذات فهي تسمح للمؤول أو القارئ ان يستثمر كل خاطرة تنتج عندما يتفاعل مع النص استثماراً عشوائياً اعتباطياً دون ان ترد الاعتبار لعالم الخطاب بكل ما يحتوي من سياقات داخلية وخارجية إلى جانب ظروف الانتاج، فالقراءة الموضوعية هي بمثابة تطوير للقراءة الحرفية التي ترى أن النص مطابقة لمعنى واحد، لذا لابد من اعادة صياغته وشرحه بلغة واصفة، لأن القراءة الذاتية تعنى بتنوعات وتطويرات للقراءات الباطنية المتمثلة في التأويلات، بحيث يصبح المعنى هو حصيلة للتفاعل بين الذات والموضوع، لذا أراد (ياوس) ان يحدد العلاقة الجدلية الموجودة بين أفق الانتظار للنصوص من خلال خلق المسافة الجمالية في ظل الرؤية التاريخية [21، 101].

بمعنى ان العلاقة بين المتلقي والنص الادبي قائمة على الاثر الناتج عن مكونات النص في تفاعلية القارئ معها، وعلى الفعل الناتج من جراء القراءة والانعكاس الجمالي الذي تخلقه المعاني والدلالات والاثر النفسي والسلوكي المتولد من القراءة، فالنص الادبي متعدد الجوانب فهنالك فسحة حوارية تخلقها اللغة مع المتلقي، والذي يسعى بدوره إلى امتلاك خفاياه طلباً للمتعة إلى جانب المعرفة والمعاني، فلغة النص الادبي تزخر بالقيم الجمالية والمعرفية، كما أن النص لا يتحقق وجوده إلا من خلال الاتصال مع متلقيه، وهذا

يعني بأن لا وجود لأي نص ادبي مالم يكن هنالك متلقي، كما أن لا وجود لأي نص ادبي ما لم تكن هناك لغة، فاللغة والمتلقي هما من يعطيان النص الادبي اكتماله النسبي، لانهما يعطيان الشكل، اما الافكار فلا تكتمل الا حينما تصبح جملاً، والعمل الادبي لا يستدعي عملاً أدبياً الا حين يتخذ شكلاً فنياً [16، 217].

وهذا يعني ان تلقي العمل الادبي هو جدل قائم بين المتلقي والنص، اذ يعمل النص على مخاطبة المتلقي عبر منظومة من المكونات الجمالية والوظيفية، التي تهدف إلى تطابقها مع افق توقعاته، أو إلى كسر ذلك الافق وخلق مسافة جمالية، أما المتلقي فهو من يستجيب للنداء المنبعث منه، وبهذه الحالة تمر عملية التلقي بتغيرات في فهم النص وتتفاوت من متلقٍ إلى آخر، بما يتناسب وافق توقعاته الذي تحدده تجربته القرائية [16، 34، 35].

وعلى وفق هذه الجدلية نجد أن افق التوقع يلعب دوراً مركزياً في نظرية التلقي عند ياوس، ومن خلاله تتداخل تجربة المتلقي مع تجربة المبدع، لينطلق وعيه الادبي من مجموعة تصورات سابقة، اذ لا يختزل بالانفعالات النفسية للمتلقي، مفسراً ياوس ذلك من خلال رؤيته للأثر الادبي الذي يتجه صوب القارئ المدرك، الذي اعتاد التعامل مع الاثار الجمالية وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، هذه الآلية أو تلك الانسجامية هي من تجعل افق الانتظار أو التوقع اداة منهجية نستطيع من خلالها أن نصف المعايير والمقاييس التي يستعملها المتلقي للحكم على النصوص، بمعنى أن افق الانتظار أو التوقع يحيا في ذهن وشعور المبدع أثناء عملية الكتابة ويؤثر في مجريات خيالاته الفكرية، وقد يضع المبدع انتظار القراء نصب عينيه فيساهم فيما ينتظرون، مثلما يختار خيبة الانتظار، وهذا ما يظهر مفهوم المسافة الجمالية من خلال مقدار الانحراف الكائن بين افق توقع القارئ وبين ما يقوله النص. ومن مجمل ردود أفعال القراء نستطيع ان نحدد مقدار هذه المسافة الجمالية [20، 166]. وهذا يعني أن ياوس يربط مفهوم الجمالية للعمل الادبي بدرجة انزياحه الجمالي، عن افق الانتظار المعهود، أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها ومن تحريره للوعي من خلال تأسيس امكانيات جديدة للرؤيا والتجربة، بمعنى آخر ان القيمة الجمالية للعمل الادبي تكون اكبر كلما كان تغير الافق ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه، وكلما تضاءلت هذه المسافة الجمالية، فأن العمل الادبي لم يحقق أي تغير في الافق.

اي أن "النص الأدبي يعاد تشكيله من خلال القراءة، التي هي عملية تواصل دائم بين عناصر العمل الادبي، وثقافة القارئ، الذي يستند بدءاً إلى ثقافته الاجتماعية والنقدية، وذاكرته الادبية، ثم يعيد تكوين الاستجابة بناءً على مدى التطابق بين اثر النص وأفق التوقع" [16، 34]وهذا الافق يستند عند ياوس على مرتكزات اساسية وهي:

1- التجربة السابقة التي يتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الادبي.
2- معرفة الاشكال والثيمات والموضوعات والتناص الذي ينبني عليه النص الادبي,
3- معرفة التعارض القائم بين اللغة الادبية واللغة اليومية، او التقابل الموجود بين الواقع الحقيقي والعالم المتخيل [22، 96].

وهذا يعني ان هنالك ثمة تعارض بين الوظيفتين الشعرية واليومية للغة ولابد من تشخيصه لكي نميز بين اللغة التي تعنى بالتواصل اليومي، والأخرى التي يحكمها السياق التخيلي، وهذا السياق يتمتع بفاعلية اكبر بحيث يكون له القدرة على ازاحة خصوصيات اللغة اليومية وسماتها المميزة. كما ان هذا التعارض هو من يخلق مسافة بين عالم النص وعالم القراءة، أو ما يحدثه من تفاوت بين ما تعود عليه من نصوص سابقة وما يطرحه النص الجديد من تغيرات في الافق الادبي والذوق القرائي.

وبناءاً على هذه المرتكزات يطبق ياوس نظريته المخصوصة بأفق التوقع على قراءة مسرحية مكتوبة دون النظر إلى عرضها مسرحياً، فاتخذ من مسرحية " أفجيني لكل من غوته وشيلر وراسين وعلل عزوف القراء الشباب عن قراءة الاولى، وأشار إلى التبدلات التي تجري على العنصر الدرامي، اذ دلت التلقيات المختلفة لهذه المسرحية على أنها:

1- في عام 1779: تحقيق لصورة العصور القديمة عبر التنوير.
2- عند فريدريك شيلر: تصوير للإنسانية المثالية منقولة إلى الخشبة.

3- عند منظري الأدب ذوي النزعة النيوكلاسيكية نموذج للنبل الانساني، واصفين أفجيني بالقداسة، أو مأساة روحية " [23، 140، 141].

هذه التلقيات المتباينة حاولت ازاحة البعد التاريخي للمسرحية، فالتشخيص الاول عبر عنه القارئ (المتلقي) بأنه يهدف إلى تحرر الانسان من التعسف الالهي، في حين اختزلت التلقيات الاخرى العنصر الدرامي إلى الصراع الداخلي، وقد أدى ذلك إلى تغير هدف النص، حينما حول افق انتظار البرجوازيين الصراع بين أفجيني وأجامنون إلى صراع نفسي، بدلاً من أن يكون صراعاً قائماً بين الانسان والآلهه، وهو بهذا يحاول تغير مفهوم العنصر التراجيدي الذي حدده أرسطو، مدعياً ان هذا التحويل مقام اساساً وفق مبدأ التنوير العقلي الذي يرجح المنطق العقلي ويزيح الرواسب الاسطورية، وهذا يعني ان النصوص الجديدة التي تحاول اعادة استثمار الاسطورة في ثنايا نصوصها، هي تهدف إلى اعادة تاريخ التأويلات، وهذا الامر هو ما كشفه أو استنتجه ياوس من خلال افق الانتظار [24، 69].

ويرى الباحثان: أن قراءة أي نص ادبي ترتكز إلى صياغة فروض نابعة من فضائه يصوغها وعي القارئ حسب تراكمه المعرفي، وتنتجها بنية الفهم لديه، بوصف النص بنية كفت عن الحضور لحظة انجازها، لتمارس القراءة دورها من خلال الحضور اللانهائي والمفتوح الذي تفرضه سلطة القراءة الواحدة أو النهائية معبرة عن العلامات الظاهرة والمستترة، وفق بناءها التركيبي لتشكيل سيمياء النص، وفق آلية تنظيم هذه العلامات بما يجعلها تبوح بمهيمنات الاداء والتعبير الفعال، وبالتالي اصدار جملة من الاحكام المعيارية التي تتراوح بين القبول والرفض نابعة من بؤرة الموضوع المجسد داخل ثنايا المتن الحكائي، بما يحمله من سلطة أو خضوع تداولي تحكمها القصدية للفعل المتملكة بالصياغة اللغوية فتداولية الاحداث والذوق الشائع والساند هو من يحدد استمرارية الدلالة بما تحمله من صيغ تنحى إلى الايهام في التعبير أو التصوير الدلالي.

فولفغانغ ايزر والقارئ الضمني:

يعتبر فولفغانغ ايزر القطب الثاني في مدرسة كونستانس، اذ ساهم مساهمة جادة في تطوير نظرية التلقي مشتركاً مع ياوس بترسيم أسس النظرية، على الرغم من أن كل من القطبين اتجاهاته ومرجعياته المختلفة عن الآخر، اذ اهتم ياوس بالتاريخ النصي الذي اعتبره تاريخ القراءات، وقد اعتمد على مرجعيات متنوعة اسهمت في تطوير فرضياته " فاعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلم النفس واللسانيات والانثروبولوجيا وافاد من اعمال انغاردن الفيلسوف البولندي " [25، 32].

في حين ركز ايرز على تأثير النص في المتلقي، فاهتم بما يمكن ان يتكون، لا بما هو متكون، أي بتشكيل النص في وعي القارئ، بمعنى ان خطواته كانت ايغالاً من خلال اشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بوساطة فعل الادراك، وهذا الانتماء إلى الذات هو من يقرر المعنى ويكشف عنه، مستنداً في ذلك على طروحات انغاردن الظواهرية التي تميز بين النص في ذاته وبين تحققه عبر القراءة، أي ان الجمالية الظواهرية تكمن في القراءة لا في النص بذاته، لأن النص وجوده ثابت وسالف عن القراءة نفسها، بمعنى أن ايزر حاول ان يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق والتلائم، ومن خلال هذه المقاربة يتجلى للمتتبع أن التوافق ليس معطاً نصياً فحسب، بل هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، والتي يحاول ان يبنيها بنفسه من اجل تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي والجمالي، أي ان النص لا يشكل أو يصوغ معناه بذاته، لأنه يحتوي على مجموعة من الفجوات وجب على القارئ ملأها من خلال قيامه بالعديد من الإجراءات التي تستند إلى المقاربة التفاعلية بين النص وبنية الفهم عند القارئ، لا الي مرجعياته الخارجية [25، 33].

فالعمل الادبي ينظر اليه ايزر على انه ليس نصاً تاماً، وكذلك هو الحال حول ذاتية القارئ التي لم تكن ذاتاً خالصة ايضاً، بل أن العمل الأدبي تكتمل صورته من خلال الاشتمال على الاثنين مجتمعين ومتداخلين معاً، وعلى وفق هذا المنظور يستند بناء المعنى عند ايزر إلى ثلاثة ابعاد، اشتمل البعد الاول على ما اسماه (انغاردن) المظاهر التخطيطية، والبعد الثاني الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، وجاء البعد الثالث ليعبر عن البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية، وتحكم

تفاعل القارئ به، ولعل هذه العلاقة التفاعلية هي ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به، اذ يسهم المتلقي في بناءها عبر تمثله للمعنى [26، 136].

ومن خلال هذا الطرح يذهب ايزر إلى فكرة مفادها عدم الغاء مشاركة التجربة الذاتية لدى القارئ في مرحلة بناء المعنى، بل يؤكد على ان كل عملية فعلية للمعنى "تبقى مشروطة بالاستعدادات الفردية لدى القارئ والشفرة السوسيوثقافية التي يخضع لها، وهذه العوامل هي التي توجه في كل مرة عملية الانتقاء التي يقوم بها القارئ والتي تمنح المعنى شكله المتجانس" [20، 183].

من هذا المفهوم انطلق ايزر بنظريته للتلقي مضيفاً إلى ذلك ما يجب التميز فيه، بين الوضع الثابت للنص كعمل ادبي، وبين الوضع المعرفي الحركي التفاعلي للأنشطة المعرفية التي يحقق عبرها القارئ النص، فميزة النص في نظر ايزر تتمثل بقدرته على انتاج شيء مغاير عنه عبر تحققه من خلال القراءة، أي ان النص الادبي يعيد بناء ذاته مجدداً في وعي القارئ وبصورة تختلف عما هو عليه، وهذا يعني عدم التطابق مع النص الاصلي، ولا مع القراءة، وإنما من خلال الاثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه [20، 181].

فالقراءة هي نشاط فكري تعتمده الذات لتنتج من خلاله المعنى المترشح من الفهم والادراك، لأن المعنى الخفي والناتج النهائي للنص، قد كفّ عن الحضور وفق قاعدة الجمالية القرائية لديه، فمن خلال التفاعل بين بنى النص وبنى الادراك تتكشف العلاقات الدلالية، وهذا الراي متأتي من خلال تأثر ايزر بنموذج انغاردن الفنومنولوجي الذي ينظر إلى الموضوع الجمالي، أو العمل الفني على انه "لا يمتلك وجوده الكامل الا بحصول عمليات العلاقة بين الذات والموضوع" [5، 33].

بمعنى أن علاقة التواصل والتحاور الرابطة بين النص وقارئه هي علاقة بنيوية تجعل أحدهما متوقفاً على الآخر، فالقارئ مرتهن بوجود النص، والنص بدوره مرتهن بقراءة كل قارئ، وهذا ما يعطي فسحة لانفتاح النص على الاختلاف والتعدد الذي يتوقف بدوره على اختلاف القراءات للنص الواحد، أي ان هنالك انفتاحاً متولداً لأكثر من قراءة فعالة منتجة لكي تعيد تشكيل النص وانتاج المعنى [6، 43].

فالأساس النظري الذي تعتمده جماليات التلقي هو أن الرسالة اي "النص ليست الحدث الوحيد، وإنما هنالك احداث اخرى تفرض نفسها مثل رد فعل القارئ أو الجمهور ازاء الرسالة"[27، 128].

فالقارئ الحقيقي هو ذلك القارئ الذي لا يتوقف عند فهمه للمعاني المتضمنة داخل ثنايا النص، بل يحاول أن يعايش النص بوقائعه واحداثه ليكتشف الفراغات التي تتطلب املاءها من قبله، وهذا يعني أن القراءة هي تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي، بما تشمله من رغبات وردود أفعال، وان هذا التفاعل هو الذي منح جمالية التلقي أن تكون نظرية خالصة للتلقي، أو نظرية خالصة للتأثير، بمعنى أن جمالية التلقي منعت التركيز على النص وحده أو التركيز على المتلقي وحده ايضاً، بل أنها انطلقت من النص ومن المتلقي لتحاول الامساك بالتفاعل القائم بينهما، أي بين التأثير والمتلقي [20، 143].

ولعل مفهوم القراءة على مر العصور لم يتوقف عند تفسير أو تعريف ثابت، بل يملك تعاريف وتفاسير تباينت من خلال مواضع قراءها ففي:" رأي التقليديين من النقاد استهلاك للنص، وفي تمثل الحداثيين انتاج للنص، وتناص، ومن الرأيين معاً يظهر أن القراءة افادة وتثاقف وجمال " [28، 28]

ولكن ليس كل قارئ يستطيع أن ينتج قراءة، بل أن القراءة المثمرة والمنتجة يتمتع بها الكتاب والمختصين في النقد، بمعنى أن مفهوم القراءة ووظيفتها يتحدد من خلال هويات القراء، أي تبعاً لثقافتهم وأذواقهم ومواصفاتهم وايديولوجياتهم وتوجيهاتهم وفلسفتهم في الحياة، لأن القراءة هي استنطاق للذات واستخراج ما في باطنها، ومن ثم البوح به إلى الجمهور، فالعمل المؤثر يضع القارئ امام تحدي لإدراك الرموز المألوفة والتحقق من مدى صحتها، وهذا ما يتحقق من خلال تعدد القراءات والقراء الذين يفسرون العمل الأدبي بطرق مختلفة، أي أن لا يوجد تفسير واحد صحيح في نظر ايزر، بل انه ينظر إلى أن التفسير الصحيح يجب أن يكون داخلياً متماسكاً، وان افضل تفسير هو ذلك الذي يوضح أكبر عدد من التفسيرات المتوافقة، أي أن يكون محدداً ومعرفاً من قبل النص نفسه [29، 93].

ويرى ايزر أن المتلقي الحقيقي هو ذلك القارئ الذي يرتكن إلى القراءة النقدية الإدراكية التي تكتشف الرموز بشكل جيد وواع، وعلى الرغم من أن القراءات متعددة ومتنوعة، إلا أن القراءة السليمة هي التي تتوافق مع معنى النص، وتؤكد تماسكه واتساقه وانسجامه ومنطقه الداخلي العضوي، بعيداً عن الاسقاطات الخارجية والتأويلات التي تسمح باستنطاق النص بعيداً عن ما يقوله فعلاً، لذا اهتم ايزر بفعل القراءة نفسها، محدداً ثلاثة مبادئ أساسية هي: القارئ الضمني، والسجل والاستراتيجية وفكرة النفي، وفكرة النص باعتبارها ترتبط بالطابع الثقافي في النص الأدبي [30، 149].

القارئ الضمني:

هو صورة الكاتب المختلفة عن الكاتب الحقيقي والسارد داخل النص، هو قارئ يمثل الحد الادنى للوعي والتجربة التي يبنى عليها فعل القراءة، هو النظام والاطار المرجعي للنص، وعليه فأن أي نظرية تهتم بالنصوص الادبية لا يمكن لها أن تثبت وجودها دون ادخال القارئ كعنصر فعال داخل تلك العملية، لأن الاستراتيجية التي تتبع بفهم النصوص وتأويلها، تشترط وجود خطوات يمكن اتباعها لفهم النص تقع ضمن ما يسمى بشروط النجاح التداولي، كما حددها اوستن، والتي تقوم بين المرسل (الكاتب) والمستقبل (المتلقي). هذه الالية التواصلية يطلق عليها غرايس مبدأ التعاون التداولي، والذي يوجه العملية في القراءة، والتركيز على منظور معين لإدراك النص ككلية عضوية جشطالتية، ومن ثم استكشاف ثيمته وموضوعه وتتبع خطوط النص، وملأ البياضات والفراغات والفجوات، لإزالة الغموض والالتباس لخلق الاتساق والانسجام [30، 149].

وهذا يعني أن القارئ الضمني يعمل على قراءة النص من خارجه، أي انه ليس ذلك القارئ الفعلي الذي نتصوره في عملية القراءة الميكانيكية بل انه بنية نصية وحاله من حالات انتاج المعنى، وفي هذا الصدد يقول ايزر " علينا ان ندرك التأثيرات الناتجة والاستجابات التي تثيرها الأعمال الادبية، ولابد أن نسمح بحضور القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي، وقد نطلق عليه القارئ الضمني، اذ اردنا تحديد مصطلحاً افضل؛ فهو يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل ادبي لكي يمارس تأثيره – ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي – بل يفرضها النقد نفسه وبالتالي فالقارئ الضمني لمفهوم له جذور راسخة في بنية النص، انه معنى ولا سبيل إلى الربط بينه وبين قارئ حقيقي" [31، 39، 40].

فالقارئ الضمني عند ايزر يشكل قمة الهرم لأنه ابتدعه من مفاهيم وخطوط اجرائية مميزاً بينه وبين القراء الآخرين الذين حددتهم القراءات النقدية الاخرى كالبنيوية والاسلوبية التي سبقته كالقارئ المثالي والقارئ المعاصر والقارئ الجامع المخبر والقارئ المستهدف... وغيرهم، "فقارئ ايزر ليس له وجود حقيقي (...) فهو يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخييل لكي يتيح لهذا الاخير أن يتلقى (...) ان القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً" [32، 31].

وهذا يعني أن القارئ الضمني هو حالة ثقافية ناتجة من مكونات النص، الا انها تعد معياراً اساسياً للإنتاج، ومحصلة لمجموع التأثيرات والاستجابات السابقة التي تفرضها النصوص وبالتالي تؤدي إلى استحصال اقل ما يمكن الحصول عليه من عمليات الفهم والتفسير والتذوق ولو بالشيء اليسير، ولم يكن مفهوم القارئ الضمني بالمصطلح الجديد، اذ استعار مفهومه ايزر من بلاغة الفن القصصي لـ(واين. س. بون) الذي اعطى مكانه مهمة لما اسماه بالكاتب الضمني أو المضمن كما يترجمه جيرار جينيت، اذ حدد ايزر من خلال هذا المفهوم أو المصطلح صورة الكاتب التي تختلف عن السارد، الذي يقوم القارئ ببنائه انطلاقاً من النص، من خلال هذه المنظومة الفكرية عمل ايزر على تطوير ما يمكن ان يشكل اضافة منطقية لهذا المفهوم، معتبراً ان القارئ هو النظام المرجعي للنص داخل العمل الادبي من خلال ما اسماه (البنية النصية المحايثة للمتلقي) وهي عبارة عن سلسلة من التوجيهات الداخلية أو شروط التلقي التي يمنحها النص المتخيل لمجموع قرائه المحتملين، ولكي يحدد ايزر البنية المواجهة للقراءة داخل النص، عمد إلى مواجهة الخطاب اللغوي (اللغة الطبيعية) التي ترتكز على الاحداث، وفي هذه الحالة جرد النص الادبي من وضعيته المرجعية لكي يضمن تحديدها الصارم للفعل اللغوي، وتحققه من خلال مواجهة اللغة التي يحاكيها، لذا يظهر كلياً كخطاب بدون سياق، فلا سياق للخطاب الا من

خلال النص المصاحب، أو من خلال المقطع النصي الذي ورد فيه فالفعل اللغوي اذ اراد أن يكون ذا قوة تعبيرية عليه ان يمنحنا هو ذاته الإشارات التي من خلالها نستطيع ان نعيد بناء وتنظيم الوضعية التلفظية، وهذه الظاهرة هي ما يسميها ايزر بـ(تفكيك التداول)، والتي تتساوى بطبيعتها في فعل القراءة مع بناء التداول، التي ينهض بها القارئ تحت ضغط العمل الادبي، وهذا ما يفسر طابع الصورة للرسالة الادبية، بمعنى أن العلامة الادبية بدلاً من ان تشير مباشرة إلى المدلول، تدخل ضمن مجموعة من المعارف لتنتج مضامين مماثلة [30، 143، 144].

لذا جاء اهتمام ايزر بمفهوم القارئ الضمني بوصفه استراتيجية نصية يتم تحديد معالمها داخل بنية النص، أو بمعنى اخر هو ذلك القارئ الذي يلعب دوراً مباشراً بتحديد فعل التلقي بصورة محايثة للنص، لان وجود هذا القارئ هو وجود تخيلي لا وجوداً حقيقاً، أي ان تلك الامكانات أو الشروط التي يمنحها النص لمتلقيه، والتي يحافظ على تفلته من كل قراءة استهلاكية، فمفهوم القارئ الضمني هي امكانية التحقيق وفعالية بناء المعنى داخل النص، ومن ثمة منحه سمة القارئ الفعلي على ان لا يخرج عن دائرة عملية القراءة نفسها، أي ان القارئ يبني فهمه الجديد من خلال الممارسة الفعلية لفعل القراءة، بفعل الالغاء وإعادة التعديل ليشكل بالتالي افق قرائي جديد هو نتاج التفاعل المتبادل بين بنية النص وبنية فعل القراءة، وعلى وفق هذا المنظور تتعدد قراءة النص إلى قراءات متـعددة، بفضل القارئ الجديد الذي تعددت النظريات حوله بقصد ضبط مفهوم قار له، فتعدد من قارئ نموذجي إلى قارئ مثالي، إلى قارئ مخبر، إلى قارئ مبدع، إلى قارئ تفاعلي... وصولاً إلى قارئ التـواصل كثمرة من ثمار الرؤية التداوليــة [7، 398].

لذا اشارة ايزر إلى عدد من القراء قبل اقتراحه مفهوم القارئ الضمني ومنها:

القارئ المعاصر: وهو ذلك القارئ الذي "يحيلنا على مجموعة من الاحكام الصادرة بشأن عمل أدبي معين من طرف جمهوره المعاصر، وعلى مجموع المعايير والقيم الادبية والاجتماعية التي تتأسس عليها هذه الأحكام" [20، 186].

القارئ المثالي: هو قارئ تخييلي محض ليس له أساس ملموس، هو يمثل وضعية تواصلية، فلا يمكن لقارئ ولو كان المؤلف الوصول إلى كل الامكانات الدلالية التي ينطوي عليها النص، كما ان معاني النص لا يمكن ان تتجلى دفعة واحدة، بل تظهر بكيفية انتقائية حسب الافق التاريخي الذي يحكم تلقي النص، فهو كما يقول ايزر "انه من الصعب أن نحدد بدقة من اين ينحدر القارئ المثالي" [31، 22].

القارئ الجامع أو القارئ الاعلى: هو القارئ الذي أسس له ميخائيل رفاتير على انه مصطلح جمعي لقراء متباينين، لهم كفاءات مختلفة، فهو يأخذ بعين الاعتبار وصفاً للكامن الدلالي والتداولي الموجود في ارسالية النص، فهو لا يقدم سوى وسيلة لاستقصاء الظواهر الاسلوبية التي تسم النص، ويبتعد عما يتعلق بالتأثير وسيرورة المعنى فالقارئ الاعلى هو اداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص [31، 24].

القارئ المطلع– المخبر: يظهر هذا المفهوم عند ستانلي فيش، بأنه ذلك القارئ الذي يلفت الانتباه إلى "تأثير البنية السطحية على النتاجات الدلالية التي شكلها القارئ انطلاقاً منها، أي أن البنية السطحية لم تعد في نظر فيش تحيل مباشرة على البنية العميقة، بل تكشف للقارئ باستمرار خلال سيرورة القراءة خطأه في تقدير المعنى أو البنية العميقة" [20، 127]. بمعنى أن مفهوم القارئ المطلع هو مقتصراً على تحسين كفاءة القارئ وليس أداة اجرائية لوصف ما يحصل أثناء عملية القراءة.

القارئ المقصود: ونجده هذا القارئ في مفاهيم ارفين فولف، الذي يشرع من خلال مفهومه عن القارئ المقصود، إلى اعادة بناء فكرة القارئ الذي يقصده المؤلف، أي يعمل على استدعاء المتلقي الذي تصوره المؤلف وقصده وتوجه اليه اثناء التأليف بمعنى ان صورته لن تنعكس في النص فحسب، بل هي التي تحدد شكله النهائي وتسمح لنا بفهم طبيعة التأثير الذي يريد المؤلف ممارسته على قناعات وانتظارات جمهوره المقصود، الا انه في نهاية المطاف يبقى مجرد بعد واحد من أبعاد النص المتبقية والمتمثلة في بعد السارد [20، 128].

ويرى الباحثان أن اهتمام القارئ لا ينصب على تقنيات النص فحسب، بل ينظر إلى البنية التي يتضمنها النص، والتي تتيح للاستراتيجيات أن تكسر الفة ما هو مألوف، وبالتالي تعمل على ازاحة المتلقي عما يقدم في النصوص الأدبية الأخرى والتي تتمتع باختلاف الذائقة.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

مجتمع البحث:

ضم مجتمع البحث النصوص المسرحية العراقية التي كتبت ضمن الحقبة المترجمة المبينة في الحدود الزمنية والمكانية للبحث والبالغة (12) مسرحية.

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	البلد	سنة التأليف
1	حلم عاطل عن الحلم	ضياء سالم	العراق	2009
2	فراديس	قاسم فنجان	العراق	2009
3	كرنفال طيور الحب	سعدون العبيدي	العراق	2009
4	ابن الخايبة	علي عبد النبي الزيدي	العراق	2009
5	فيروس	مثال غازي	العراق	2009
6	الرحلة الضوئية	فاضل السوداني	العراق	2009
7	لون السماء	عبد الحسين ما هود	العراق	2009
8	الفارون	محمد مبارك	العراق	2009
9	حلم في بغداد	انس عبد الصمد	العراق	2009
10	قلب الحدث	مهند هادي	العراق	2009
11	حلم مسعود	عواطف نعيم	العراق	2009
12	اوهام الغابة	قاسم مطرود	العراق	2009

عينة البحث:

اختار الباحثان عينة بحثه من احدى المسرحيات المدرجة ضمن مجتمع البحث والتي تم اختيارها قصديا لانسجامها مع موضوعة البحث.

منهج البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة بحثه والتوصل إلى النتائج من خلال التحليل.

اداة البحث:

اعتمد الباحثان في اداة التحليل، المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

تحليل العينة:

اسم المسرحية / ابن الخايبة

اسم المؤلف / علي عبد النبي الزيدي*

في نص مسرحية ابن الخايبة للكاتب العراقي علي عبد النبي الزيدي يتكون الفعل القصصي أو الحكائي من مجموعة خيبات تحصل لعائلة عراقية تحلم بالمستقبل المشرق والغد الجميل المأمول، لكنها لم تجني غير الهواء في شباك احلامها، رغم انها عائلة مضحية وقدمت شهيداً للوطن، وجراء ذلك يقرر الولد (صبر) ابن الخايبة أن يشنق نفسه، لكنه لحاجة إلى من يدفع الكرسي من تحت اقدامه ليتدلى في الهواء مشنوقاً بحبل وضعه في السقف، ولا يوجد في البيت سوى رجل امه وهو ليس ابيه، لكنها اي الام تزوجته بعدما اعدم والد (صبر) المناضل والمقارع للنظام الدكتاتوري. وهذا الزوج دائم النوم ضخم ويزداد ضخامة بتطور أحداث المسرحية، وأمه (أم

* علي عبد النبي الزيدي: ولد في مدينة الناصرية سنة 1965م، حصل على دبلوم تربية معهد المعلمين، بدأ في كتابة القصص القصيرة والروايات والعديد من الدراسات المسرحية ونشرها بالصحف العراقية منذ منتصف التسعينيات، بدأ كمؤلف مسرحي عام 1984م، عضو اتحاد الادباء العراقيين، حاصل على العديد من الجوائز والشهادات التقديرية، عرف بكتاباته عن الوجع العراقي [33، 78]0

صبر) مثلما دعاها الكاتب بالخايبة تسمية عراقية متداولة تطلق على من يرافقها النحس والبؤس ولا تطول الفرح دوماً، لذا فأن (صبر) الولد، يطلب منها أن تزيح الكرسي ليموت، هكذا يبدأ الصراع بين رغبة (صبر) بالموت شنقاً وتمنع ومقاومة الأم لهذه الرغبة واقناعه بأن القادم أفضل بل حتى اليوم هو افضل ما دمنا ننعم بالحياة واستنشاق الهواء، لكن عبثاً تحاول ويضطرها في النهاية إلى ان تفعل ما يرغب به مجبرة، لأنه سيشنق نفسه سواء من خلالها أو من خلال شخص آخر، وتنتهي المسرحية، وشخير رجل الخائبة يتصاعد دون أن يؤدي أي فعل مطلقاً، سوى النوم، وهذه اشارة مرمزة من قبل الكاتب بأن الشعب نائم ولا يعنيه ما يدور حوله بل انه غارق في النوم بحيث لا يتحسس حتى من يمر فوقه.

وبنظرة تتخذ من التداولية أساساً للدخول في عوالم هذا النص، نلاحظ ان (ابن الخايبة) احتوى على كامل المنظومة التداولية وفق ما جاء في خطاب المدونة من احكامات لغوية جعلت متن النص ينتمي تداولياً إلى تنظيرات أو بصورة أدق يتوافق مع الافعال الكلامية التداولية، فالنص هو ديالوج مسرحي بين (صبر) وأمه، مؤطر بشخير زوج الام النائم، والذي لا يتوانى عنه اطلاقاً كلما تصاعدت الاحداث وتأزمت الامور بين (صبر) الذي ضاق ذرعاً من وجوده في بيت لا يساوي (خرابة) وبين تضحيات هذه العائلة التي جعلت (صبر) يكره تضحياتها ويكره أبيه وأمه.

إن امتعاض (صبر) ولومه وكلامه البائس لا يقع على أبيه وأمه فقط وإنما على منظومة مجتمعية بأكملها، هذا المجتمع الذي خانه، وخان أبيه الشهيد، لأن الأب فقد حياته ليضمن السعادة لعائلته وللمجتمع من خلال النضال ضد الحكم الدكتاتوري الذي سلب حياته، لكن التغير الذي حصل والذي كان صبر والمجتمع بانتظاره زاد من خيبات هذه العائلة والمجتمع ككل، إلا ان ذلك لم يطلقه (صبر) صراحة، اذ أنه لم يتهم المجتمع بشكل صريح ولا حتى الحكومة لأنه لازال خائفاً من جور السلطان، لذا فان كلامه كان يضمر الكثير من المعاني التي نشعر بها كمتلقين دون ان نسمع صداها وفق سلوكياته التي شكلت خطاباً يقع ضمن حوار تداولي واضح.

صبر: تفو عليك (يبصق على صورة أبيه) تفو.. تفو.. تقو.. أيها القواد.. تفو عليك يا أبي، يا أيها الغالي على القلب (يصيح) تفو عليك بوية (يضحك) ايها الشهيد، ايها البطل، انت تعلم جيداً بأنني أحبك يا أبي، أحبك بكامل روحي ولكن تفو عليك ياقواد، حبي لك ليس لأنني ابنك، بل لأنك تستحق هذا الحب بجدارة.

فتفو عليك مليون مرة، وتفو عليك يوم ولدت ويم استشهدت ويوم تبعث حياً [34، 137، 138].

لقد امتلك الحوار السابق وهو مفتتح للنص بكليتيهِ نسقاً أضمر العديد من الملامح التي أراد المؤلف قولها من خلال شخصية المتكلم (صبر) وهذا الاضمار امتلك إشارات تلميحية بدوره ستحكم كل ما يأتي من كلام بعدها بنسقية غير إشهاريه مرة وفي مرة أخرى يحتاج إلى الاشهار لتوكيد تلميحية الكلام المنطوق وفعله الاجتماعي، فالتلميح هنا ربما يمتلك وفق مقاصد التداولية ارسال رسالة أكثر بلاغة من القول العادي أو القول (الاشهاري) فكل الكلمات أو الكلام الذي جاء على لسان الام والابن كان متناقضاً غير متصالح لأنه يريد أن يسير بكلماته عبر وجهة خاصة به، إلا أنها كانت تريد إعادته إلى وجهتها هي، تلك الوجهة المهادنة والراضخة، فلو سلطنا الضوء على الكلمات الخاصة به وجدنا أنها تتوائم مع ذاتيته وتعاكس ذاتية أمه، فهو يستخدم علامات كلامية تلميحية بشكل دائم، الا انها تستخدم علامات كلامية واضحة لا تخفي شيئاً، لأنها تتحدث وفق الآتي:

" نحن أفضل من غيرنا" [34، 139]

" لدينا بقايا خبز " [34، 139]

" دعني أصلي لروحك ركعتين " [34، 139]

" دعاء الأم لابنها مستجاب " [34، 140]

" أطرد هذه الوساوس من رأسك " [34، 142]

" بل خلقت في أحين تقويم " [34، 142]

" شأشعل الابخرة والحرمل على الشياطين

تخرج من غرفتنا " تبحث عن الابخرة "[34، 146]

فالأم وفق هذه الحوار التي تناولناه نجد أن المؤلف قد حملها الجانب الاشهاري للمتداولات، وجعلها مرسل أساس من مرسلي النص يقابلها متلقي هو (صبر) الابن، ثم المجتمع بوصفه (الجمهور) المستقبل، ولكن هذه الآلية التبليغية الارسالية امتلأت محددات ضمنية للسياق الذي منح القارئ (المتلقي) فسحة التأويل وفهم الجملة، وهذا ما يؤكده الحوار التالي:

الأم: (منهاره) أبوك، أعطى عمرة وعمرنا وحياته وحياتنا من أجل الحق العام

صبر: ألم يكن عظيماً كما تقولين

الأم: هناك خطأ ما

صبر: هناك جريمة ما [34، 142]

ما هو هذا الخطأ، حسب الجملة السابقة، لاسيما وأن هذا الحوار يتردد على افواه الكثير من النساء الذين ضحيين بأزواجهن في المجتمع، الذي تعيش فيه هذه الخائبة دون حصول على أي امتياز أو تعويضات تحسسها بأن ما قام بفعله زوجها اتجاه الوطن كان صحيحاً، فما حصلت عليه هو ذلك التراجع الاقتصادي والنفسي والاجتماعي، لذاك فهي تطلق ما يؤيد ذلك حلمياً وليس واقعياً

الأم: أو قد يكون.. ربما من أجل أن يعطينا بيتاً، لا لا لا لا، قصراً، لا لا لا لا، جنة، لا لا لا لا....

صبر: (يعني بسخرية) يمة العمر وياج بيت وشناشيل يا بوية بيت وشناشيل وين أرحل ليابيت لو جلجل الليل يا بوية الليل

الأم: لو جلجل الليل.. تنام في وسط عيني.. عد إلى نومك يا بني، اتوسل اليك، هناك خطأ 0[34، 142، 143]

من خلال هذه الحوارات تتميز شخصية الأم والتي يمكن قراءتها من خلال سياق ما تطلقه من كلمات كما ينطبق الحال على الابن (صبر) وكذلك على زوجها النائم (الذي يطلق الشخير دائماً) فالسياق الذي وضع المؤلف الزيدي كلمات الأم فيه هو سياق يتراوح بين الاظهار والوضوح وما بين المخفي والمضمر والتلميحي، فهي ربما تستخدم سياق مفرداتها مثل (بيت، قصر، جنة) تداولياً للتأثير بابنها (صبر) من أجل أن يعدل عن فكرة الموت التي تدور في رأسه ويبتعد عن شنق نفسه، فالتداولية تسعى للتأثير في المتلقي عبر خطابها المضمر والصريح، إلا أنها تعتمد عدم الصراحة ليكون التأثير والتعبير أكثر عمقاً.

وإذا ما عدنا إلى شخصية الابن (صبر) لوجدناه ينتمي إلى مؤسسة اجتماعية رافضة وهذا هو عين التناقض الذي أدى إلى الصراع بين الأم والابن سواء كان نفسياً أو كلامياً أو اجتماعياً، فالأم تنمي لمؤسسة اجتماعية مهادنة وراضخة وقد يكون ذلك بفعل تركيبها البايلوجي كأنثى وما تشعر به من ضعف اتجاه الجانب الآخر المتمثل بالجانب الذكوري، أو أن الويلات والاختصابات والرضوخ المستمر هو من أثر على شخصيتها وجعلها امرأة خائفة وفي كل الحالات فأن المجتمع يحتوي على الفئتين فئة الجماعة الراضخة والمستسلمة مثلما هي الأم، والجانب الآخر الرافض الغير نافع المجابه مثل الابن، وكل من هؤلاء الشرعيتين ينتمي إلى مؤسسة كلامية مرتبطة إحداها بالأخرى ارتباطاً وثيقاً.

فالابن ينطلق من سياقات كلامية مُرحلة إلى الواقع الاجتماعي وأن كانت الكلمات تحمل الرفض والثورة، إلا أنها ثورة غير فعالة وأثرها ليس ايجابياً على الحكومة أو النسق العام بل على النسق الخاص، فهي انفعالات ورفض ذاتي داخلي لذا آثرت بالتالي على شخصه وأودت بحياته فبقي زوج الأم الذي أشار اليه الزيدي في مدونته إلى الشعب نائماً مستمتعاً بشخيره، وهو يتخذ استراتيجية اللامبالاة بالواقع ومجرياته لذلك بقي شخيره مستمراً مهما كان في المجتمع من أحداث.

صبر: أنا كنت ابن القعر وما زالت. وهذه لغة أهل القعر، ماذا أفعل [34، 142]

صبر: احرقنا أبي القواد ببطولاته، اعني الشهيد أبي الذي سخم حياتنا ورحل، أخ القحبة 34، 143]

صبر: (يصيح بأمه) أبي كان نعالاً يمه، وأنا خلقت حذاءً صغير، لم لا تفهمي 34، 144].

عندما يخلص (صبر) من إهانة أبيه الشهيد يتوجه لزوج أمه التي تدافع عنه بدافع العرف الاجتماعي وحفاظاً على التقاليد، لكنها في داخلها أضمرت كرها لهً ولزوجها، إلا أنها لم تعلن عن ذلك من أجل أن تردع ابنها (صبر) وتقنعه بفكرة الابتعاد عن فكرة الموت وشنق نفسه.

الأم: عمك، زوجي

صبر: ياكل خراء – ادفعي الكرسي.. ارجوك، لا أملك القدرة على دفع كرسي مشنقتي، لا أحد يساعدني سواك، ساعديني، ولك مليون حسنة وحسنة، في ليلة هي خير من مليار ليلة وليلة

الأم: ثلاثون عاماً وأنا أبكي عليك ولا ادري لماذا أبكي، لا أدري (..) عندما تصمت أو تتكلم ابكي عليك، عندما تبكي أموت من البكاء عليك، ماذا لو رحلت عن روح أمك ؟ ماذا يمكن أن يحدث

صبر: قلبي توقف الآن عن سماع كلماتك ياأمي، ما عليك سوى أن تدفعي الكرسي 0[34، 145]

شكلت المفردات اللغوية من خلال سياقات الجمل التي أطلقها (صبر) والتي ربما شكلت محطات صريحة، إلا أن صراحتها غير مكتملة، لأن استراتيجيتها التداولية تلزم كلام المتكلم بأن يعني صفته، فهو الآن يطلب ويتوسل والأم ترفض دفع كرسي الموت، وتأمره بعدم الفعل، إلا أن هنالك مميزات لكل الجمل وتكراراتها عند صبر مثل (نعال، تفو، خراء، قواد، حذاء، قعر) وكلها تشير إلى الواقع الذي ينطلق منه (صبر) ليعلن انه ابن قواد وام عاهرة حسب وجهة نظره هو، وهذا لا يعني أنهما مثلما يتحدث فتلك الالفاظ كانوا يطلقونها زبانية النظام الدكتاتوري السابق أثناء اعتقال امه وابيه وهو بين احضانهم داخل زنازين الطاغية، إلا انه يلومهم على ما فعلاه اتجاهه، ولأجل الوطن الامر الذي أصبح سبباً لتدني حياته الطبيعية، لذا كان الموقف كفيلاً بان يمنحهما تلك الأوصاف المرفوضة اجتماعياً، إلا انه من جانب آخر كان يلمح تلميحات أراد ابلاغها المؤلف إلى المتلقي، بأن الشهداء انما هم مخدوعون وضحايا، وأن ابناؤهم موهومون بأن الوطن سوف يأخذ على عاتقه اسعادهم وترفيههم، لأن آباؤهم ضحو بأرواحهم من أجل الوطن، وهنا المفارقة الكبرى التي اعلنها مدوية بصوته المبحوح صبر، ماذا فعل لهم الوطن، أنها اتهامات يطلقها (صبر) باتجاه المجتمع وقادته جراء ما قدمه الشهداء وعوائل الشهداء من تضحيات لأجل التغير، فالقواد الذي يصرخ باسمه صبر ليس ابيه، والاوصاف التي ينعته بها ليس ابيه ولا امه فأمه طاهرة وشريفة وليست هي تلك الساقطة والعاهرة التي ينعتها بها صبر، بل قصد من ورائها الحكومات والراضخين لها، لأنهم فضلوا عوائلهم ومصالحهم على حساب ابيه الشهيد وعائلته.

أن صبر يدفع باتجاه سياقات كلامية تبوح بشيئاً ما الا أنها تعني شيئاً آخر، فالشهيد ذو منزلة عظيمة تحول إلى مبصوق عليه وشتى من الالفاظ البذيئة اتجاهه مثل (نعال، قواد، أخ القحبة، ...) بفعل سلوكيات الحكومة.. الحكومة سعت بكل ما تفعله، وفعلته إلى ان جعلت المجتمع يسخر من الذين قدموا دمائهم من أجل الوطن، لأنهم بالنهاية وعوائلهم لم يحصلوا سوى على الخذلان والخيبة، وعلى الجانب الآخر فأن الحكومات ومريديها قد حصلوا على الامتيازات والحياة الحرة الكريمة والسعادة لهم ولعوائلهم.

كما أن ما يرمي اليه (صبر) عدا الكلمات التي كتبها المؤلف على لسانه، هو أن لا يجب أبداً التضحية بالنفس من أجل حكومات فاسدة وحقيرة ولا تساوي في نظره سوى أن تكون (نعال وقوادين) لأن في نهاية المطاف سوف يتصادر كل ما قدمه من أجل الوطن وسيستولي عليه أناس لا علاقة لهم بالنضال سوى أنهم يعرفون من أين تؤكل الكتف، ويعرفون كيف يتلونون ويراوغون ويخدعون المجتمع الساذج البسيط، أما الشهداء الذين هم الاجدر والافضل وهم المضحين من أجل الوطن والمجتمع فلا ينالهم سوى النكران والنسيان والحيف والضيم لعوائلهم.

هكذا توضح الخطاب التداولي في النص من خلال سياقات الكلام التي تميزت بها الجمل الخاصة بكل شخصية، ذلك أن تلك السياقات هي الضامنة لنجاح آلية التكلم في تحقيق الأفعال الكلامية من خلال التلفظ، فأن (صبر) هنا كان يلعن ويسب عبر مضمراته غير المصرح بها، وكان يطلق كلمات مثل (الموت، الشنق، الكرسي، الليلة، المشنقة)، كل ذلك قد تحقق في نهاية المسرحية، لأنه لابد من تطابق القول مع الفعل في سياق التداولية، لأن الكلام هنا تحول إلى أفعال، كما أن البنية الكلامية الحوارية التي أسسها الكاتب في

نصه كانت كثيرة التطابق مع الواقع، فأن أكثر المفردات والجمل الكلامية مستعارة من الواقع وقريبة منه ومتداولة بين افراد المجتمع، لذا اعتمد الكاتب في نفسه على مزج خطابين لغويين هو الخطاب اللغوي الفصيح والخطاب اليومي ذو اللهجة العراقية الدارجة من خلال مفردات وجمل مثل: (يمه، نعال، قحبة، عاهر، قواد، كلمة نابية واقعية وهي كلمة قاع، وتعني مجتمع هامشي، تفو، بصاق، ...).

كل هذه المفردات التي احتواها النص شكلت بنيته الخاصة التي مثلها عنوان المسرحية (ابن الخايبة) فهي تشبه إلى حد كبير بينها في الواقع لاسيما وأن من أهم ما تميز به الكاتب الزيدي في نصوصه هو التمثيل والتعبير عن الوجع الذي يعانيه الإنسان العراقي بشكل خاص والمجتمع العراقي بشكل عام، مستعيناً بالمفردات اللغوية المتداولة ليكون تصوير ذلك الوجع أقرب إلى الوجدان العراقي.

كما أن من خلال هذه المفردات حدد الكاتب مذهبيته وأسلوبه في تناول الموضوعات السياسية والدينية والاجتماعية من خلال نصوصه المسرحية عبر تفعيل تداولية اللغة واتساع استعمالاتها لدى أطياف الشعب العراقي، لأن المشاكل الاجتماعية والسياسية والدينية العراقية تشمل كل مكونات الشعب العراقي دون فئة محددة أو طائفة محددة، وهذا ما نجده بالحوار التالي:

الأم: حرام عليك... سيعذلك الله ويرميك في النار

صبر: نار أخرى ؟

الأم: جهنم

صبر: أخرى ؟

الأم: يوم القيامة

صبر: آخر

الأم: يمه صلِ ركعتين واستغفر الله، فروحك متعبة.

صبر: مللتُ من الصلاة، مللت من الدعاء، مللت من الركوع والسجود، مللت من الاستغفار والحمد لله والشكل لله، مللت...

الأم: استغفر ربك، يمة الصلاة تنهي عن الفحشاء والمنكر...

صبر: الحياة هي الفحشاء والمنكر ![34، 150، 151]

يعمد الكاتب عبر هذه الإيقاعات الحوارية السريعة بين (الأم وصبر) وكذلك اعتماد واختصار جملة بكلمة، هو لإثبات قدرته الكبيرة تداولياً، إذ أن التداولية هي اللغة، واللغة هي اللعبة، بمعنى لعبة اللغة أو الصيغة السياقية أثناء استعمال اللغة والخاضعة لأداء مؤسساتي، فالأم هنا تسعى بكل قوة إلى اعادة المخاطب (صبر) إلى صوابه الكلامي واللغوي والعدول عن الكلام قبل تحوله إلى فعل، إلا أن هيمنة الفكرة في رأس الكاتب وهيمنة فضاء التداولية أدى إلى تحويل الكلمة إلى فعل وفق تدرجات النظرية التداولية.

وبذلك قد أطلقت الشخصيات (الأم، صبر) الكثير من الجمل التي تحمل فكرة واحدة هي فكرة (الموت شنقاً من قبل (صبر) لسوء ما آلت اليه الامور الاجتماعية والسياسية والدينية والتي انعكست سلباً على حياته وحياة أمه، فكانت كل الجمل وسياقات مفرداتها اللغوية وكلماتها لم تحدد بمعنى واحد أبداً، بل كانت تحمل الكثير من المعاني المتعددة، التي تغيرت وفق سياقات الطرح من قبل (صبر) على الرغم من الفكرة واحدة وظاهرة للعيان في بعض الحالات، مما دعى مظاهر التأويل اللغوي تتوقف على فاعلية الاداء التداولي ضمن سياقات تلك الجمل والمفردات، أي أن المعنى تعدد وتشظى من سياق جملي /لغوي إلى آخر.

وبذلك ومن خلال هذا الطرح يتضح للمتلقي أن المؤلف وظف تطبيقات النظرية التداولية داخل متون نصوصه سواء كان نص ابن الخايبة أو النصوص الأخرى لأنه يشتغل على منظومة فكرية واحدة على الرغم من تعدد مستوياتها ونوعياتها، وهذا يعني ان حوارات وجمل شخصياته ظهرت بشكل مجمل ومفضوح المعنى، ولكن هذا لا يعني جميعها بل في بعض مفردات النص. لان الزيدي يعي مسبقا ان الجمل المفضوحة يؤدي الى معنى واحد لذا وضف القسم الاكبر وفق منظومة الاضمار والمسكوت عنه وبتعددية معناوية زاخرة بالتنوع مما جعل المتلقي أن يتواصل على الدوام مع الحدث بجاذبية عالية، أي أن انعكاسات التداولية عدت من أهم الخصائص في نصوص الكاتب الزيدي لاسيما نص مسرحية (ابن الخايبة).

النتائج:

1- استخدام اللغة الدارجة في صياغة العبارات اللفظية والابتعاد عن التزويقات الرمزية، لتكون اقرب الى الواقع والمتداول اليومي لتسهيل عملية التلقي.

2- شكل الحوار التداولي في فضاء النص المسرحي بعدا جماليا وفنيا، اذ اختصر الحياة الاجتماعية بكافة مستوياتها واعرب عن نفوذ السلطات ونقل المتلقي داخل دائرة الاحداث.

3- استخدام المفردة الشعبية من اجل اظهار مكنونات الشخصية وتداعياتها وتأطير المسرحية بأطر تعبيرية وايحاءات رمزية وخلق اجواء تداولية قريبة الى ذهن المتلقي وتأويلاته.

4- حمل النص ملفوظات وجمل دلالية ومضامين قضوية اخبارية نقلت عوالم ذاتية وموضوعية بأبعاد سياقية وتداولية وإنجازيه.

5- سعى الكتاب الى خلق علاقة بين النص والمتلقي عبرة منظومة جعلت من الخطاب اللغوي ممكن تداوليا عن طريق العلاقة المباشرة تارة والتلميحية تارة اخرى بفعل اللغة التي عدت وسيلة للتعبير عن الافكار وفق التجسيد التواصلي مع المتلقي.

6- سعت التداولية للتأثير في المتلقي عبرة خطابها الحواري المضمر والصريح, الا انها تتعمد عدم الصراحة ليكون التأثير والتعبير اكثر عمقا.

7- لم تعد اللغة وسيلة للتعبير عن الافكار وتوصيل المعلومات فحسب، بل هي اصبحت نشاط يتسبب في تحويل الوضعيات اي جعل الآخر (المتلقي) يعترف بالنوايا التداولية عند المتكلم (المؤلف).

الاستنتاجات:

1- شكل السياق بعدا ايديولوجيا في تداول المفردات اللغوية للنصوص المسرحية.

2- توظيف المفردة الشعبية داخل ثنايا النص اعطت فسحة للمؤلف ان يتلاعب بالمتن الحكائي ليجعله قريبا الى ذهن المتلقي.

3- هنالك ثمة علاقة بين النص والمتلقي تؤشرها المنظومة اللغوية التداولية وفق سياقات قصدية مباشرة وتلميحية.

4- لعب الخطاب الحواري المضمر دورا مهما ومؤثرا لأنه ذا دلالة عميقة، اذ سمح للمتلقي ان يغور بعملية التأويل وان يعدد قراءاته وفق مرجعياته الخاصة والمتداولة.

قائمة المصادر:

1- حبيب مونسي: فلسفة القراءة و إشكالية المعنى، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، [د ط]، 2000.

2- محمد عناني، المصطلحات الادبية الحديثة، بيروت: مكتبة لبنان، 1996.

3- -محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، لبنان: دار الفارابي، 2010.

4- دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، 2002.

5- احمد بو حسن، نظرية التلقي في النقد الادبي العربي الحديث، في كتاب نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات، المغرب: كلية الآداب والعلوم الانسانية، 1993.

6- علي حرب، قراءة مالم يقرأ- نقد القراءة، في مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، بيروت: مركز الانماء القومي، 1989.

7- عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008.

8- Gave, Vincent: Lalttera tureselan Barthes – Paris Leseditions de Minuit, 1986- Callection Argument.

9- مارك جيمينز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، لبنان: المنظمة العربية للترجمة، 2009.

10- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دبي: دار العلم العربي، 2006.

11- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، سوريا: اللاذقية، دار الحوار، 2004.

12- حبيب مؤنسي، فعل القراءة النشاة والتحول، المغرب: منشورات دار الغرب، 2002.
13- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، ط3، بيروت: منشورات دار الافاق، 1985.
14- هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من اجل تاويل جديد للنص الادبي، تر: رشيد بن حدو، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2004.
15-جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الادبي، 2015. شبكة الالوكه الإلكترونية www.alukoh.net
16-مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013.
17- جوناثان كالر، النظرية الادبية، تر: رشا عبد القادر، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، 2004.
18- جان إيف تاديه، النقد الادبي في القرن العشرين، تر: قاسم مقداد، دمشق: وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، 1993.
19- علي حرب، نقد الحقيقة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
20- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2007.
21- وحيد بن بو عزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008.
22- فؤاد عفاني، نظرية التلقي رحلة الهجرة، دمشق: دار نينوى، 2011.
23- ناظم عودة، الاصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان: دار الشروق، 1997.
24 - عواد علي، المسرح واستراتيجية التلقي، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، 2008.
25 - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي اصول وتطبيقات، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1999.
26- روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، القاهرة: المكتبة الاكاديمية، 2000.
27 - خ.م. إيسبانكوس، نظرية اللغة الادبية، تر: حامد أبو احمد، القاهرة: مكتبة غريب، 1992.
28 - عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، الجزائر: دار الغرب، 2003.
29 - ديفيد كارتر، النظرية الادبية، تر: باسل المسالمه، دمشق: دار التكوين، 2010.
30 - رولان بارت وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي، تر: عبد الرحمن بو علي، سوريا/ اللاذقية، دار الحوار، 2003.
31 - فولفجانج ايزر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2000.
32 - فولفغانغ ايزر، فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي، تر: احمد المديني، في مجلة افاق المغربية، ع6، 1987.
33- عامر صباح المرزوك وعلي محمد هادي الربيعي، المسرح العراقي محطات ساطعة وجرودات جامعة، بابل: دار الرياحين، 2018.
34 - علي عبد النبي الزيدي، الالهيات، مسرحية ابن الخايبة، بغداد: دار تموز، 2014.