النظرية التواصلية والتلقي في المسرح العراقي

Communicative theory in Iraqi theater

المدرس/ نمير رشيد بيري محمد

Teacher / Namir Rashid Beary Mohammad

وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة

Ministry of Education/Institute of Fine Arts

E-MAIL/ namir.rashid.berry64@gmail.com

هاتف / 07700716060

(الكلمات المفتاحية): التواصُليَّة _ التَلَقي.

مُلَخَّصُ البَحث:

تَحدَّدَ هذا البحث بدراسة (النَظريَّةُ التَواصُليَّةُ وَالتَلقي في الَمْسَرحِ العِراقيّ) مُتَناولاً أنموذَجاً مَسْرَحيّاً عِراقيّاً، وَقَد انطَلَقَ الباحث من الحاجَة البالِغَة لِلنَظَريَّة التَواصُليَّة بوَصْفِها رَكيزة أَساسيَّة لِبَلْوَرَة فِكرة النَّصّ المَسرحيّ مِن قِبَلِ المُؤلّف على وفقِ مَرجعيّاتِه المَعرفيَّة في خَلقِ نَموذجٍ مَعرفيّ رَصين مَبني على الأُسُس الجَماليَّة والفِكريَّة، كَما يُساهِم هذا البَحث في تَعزيز نَظريَّة التَلَقي عِندَ القارئ مِن خِلالِ تَقديمه نَصّاً مُتماسِكاً وفي نَسيجٍ واحِدٍ مُوَحَّد.

(الإطار المَنهَجيّ) المُتَضَمّنَ مُشكِلَة البَحث، في التَعَرُفِ لِمَفهومِ النَظريَّة التَواصُليَّة وَتَفعيلها لِدَور المُتَلقي في المَسرَحيّ العِراقيّ، وفي ضَوءِ هذا الطَرح صاغَ الباحث مُشكِلَة بَحثِهِ على نَحْوِ هذا السُؤال: **هَل بإمكانِ المُؤلّف المَسْرَحيّ العِراقيّ، رَدم الفَجْوَة بَينَ النَّصّ والقارِئ، بهَدَفِ الوصول إلى حالَةِ التَفاهُمِ والمُوانَمَة والاتِفاق مِنْ خِلالِ الفِعلِ التَواصُليّ؟** أي خَلْق حالَة تَرابُط بالمَناهِج والاتِجاهات وَالأساليب العِلميَّة، وَمِنها النَظريَّة التَواصُليّة كَبَوابَة كَبيرَة لِنَظريّة التَلَقي، أَم أَنّ الكِتابَة سَتَظَلُ حَبيسَة مَرجعيّات عَشْوائيَّة ذاتيّة؟ وَمِن أَجلِ هذا صِيغَ البَحث تَحْتَ عُنوان (**النَظريَّةُ التَواصُليَّةُ وَالتَلقي في الَمْسَرحِ العِراقيّ**).

كما ضَمَّ الإطار المَنْهَجيّ أَهميَّة البَحث والحاجَة إليه، وَهَدَفُ البَحث وحُدودَه وَتَحديد المُصْطَلَحات، إذْ بَرَزَت أهميَّة البَحث وَتَرَكَّزَت في أَنَّ النَظريَّة التَواصُليَّة هيَ عَمَليَّة فِهم واستيعاب وتَبادُلٍ مَعرفيّ وإعادَة تَقييم، بهَدَف انتاج نَصّ خاصّ بالتَلقي ضِمْنَ القَنوات الجَديدة في قِراءَة النَّصِ المَسرَحيّ، يُفيدُ الدارسين في حَقْلِ الفُنون المَسرَحيّة مِن كُليّات وَمَعاهِد الفُنون الجَميلة لِكَون البَحث في هذا المِضمار يُشكّل دِراسَة مَنهَجيَّة وَعِلميّة، وَالحاجَة ما زالَت قائِمَة إليهِ لأَنّ المُؤَلّف هوَ المُؤسّس الأوّل

في المَسرَح، وَهذا البَحث يُفيدُ أيْضاً الدارسين وَالعاملين في حُقولِ الفَن بشَكل عام والمَسرَحيين بشكلٍ خاصّ، وَيُمكن تَعميمه في المَناهِج الدِراسيَّة الحَديثَة مُسْتَقَبلاً.

كما حَدَّدَ الباحث حُدود بَحْثِه بالحُدودِ الزَمانيّة المُتَمَثّلة بنَصٍّ مَسرَحيّ عِراقيّ لِمُؤلّفه (فلاح شاكر) والذي كَتَبَهُ في العام (1999)، أمّا الحُدود المَكانيَّة فَكانَت بَغداد، وَحُدود المُوضوع هي البَحث في النَظريَّةُ التَواصُليَّةُ وَالتَلقي في الَمْسَرحِ العِراقيّ، ثم عَرَّجَ الباحث على تَعريفِ أَهَّمِ المُصْطَلَحات الواردَة في البَحث.

في **الفَصلِ الثانيّ** حَيثُ (**الإطار النَظَريّ والدِراسات السابِقَة**) فَقَد اشتَمَلَ على مَبْحَثين اثنين هُما:

المَبحَث الأول: مَفهومُ النَظريَّة التَواصُليَّة والتَلقي.

المَبحَث الثاني: التَواصُليَّة وَتَفعيلها لِدَور المُتَلَقي (القارئ).

كما اشتَمَل على أَهَم المُؤشَرات التي أسفَرَ عَنها الإطار النَظريّ والدِراسات السابِقَة.

في **الفَصلِ الثالِث** حَيثُ (**إجراءات البَحث**)، فَقَد حَلَّلَ الباحث نَصّ مَسْرَحيَّة (الجَنَّةُ تَفتَحُ أبوابها مُتَأخِرَة) لِمُؤَلّفها (فلاح شاكر) وَقَد اختارَ الباحث عَيّنَتِه قَصْديّاً باعتِمادِهِ المَنْهَج (الوَصْفي _ التَحليليّ).

في **الفصل الرابع** قامَ الباحث بـ (**مُناقَشَة نَتائج التَحليل**) على وفق أهْدافِ البَحث، وَمِن ثَمَّ تَوَصَّلَ الباحث إلى الاستِنتاجات لِيُثَبّت التَوصيات وَالمُقتَرحات، ثم إحالات البَحث مُتَسَلسِلَةً، كما رَتَّبَ الباحث ثَبْتُ المَصادِر وَالمَراجِع تَرتيبًا أَلْفبائِيّاً وَمِنْ دونِ تَرقيمْ.

(Keywords): Communicatibe _ Riceive.

Abstract

This research is determined by studying the theoretical theory and receiving in the Iraqi theater, dealing with an Iraqi theatrical model.

The researcher started from the great need for communicative theory as a basic pillar of the idea of the theatrical text by the author according to his cognitive references in creating a discreet cognitive model based on the aesthetic and intellectual foundations. This research also contributed to enhancing the theory of reception by the reader through the presentation of a coherent text, and in

the fabric One is a unified. In the first chapter, the researcher wanted in the theoretical framework that included the problem of research in identifying the concept of communicative theory and activating it for the role of the recipient in the Iraqi theater. In light of this Tariq, the researcher formulated the problem of his research with this question. Is the author's possibility that the Iraqi theater can bridge the gap between the text and the reader with the aim of reaching a state of understanding and harmony And the agreement through the communicative act, that is, to create a state of interconnection with curricula, trends and scientific methods, including the communication theory as a large gateway to the theory of reception, or that writing will remain trapped in self -random references, and for this research formulas under the title (communication theory and reception in the Iraqi theater). The systematic framework also included the importance of research, need for it, the goal of research, limits, limits, and definition of terms, as the importance of the research has emerged and focused in that communication theory is a process of understanding, absorption and exchange of cognitive and re - evaluation with the aim of producing a text for receiving within the new channels in reading the theatrical text benefiting from students in the field of theater arts from Faculties and institutes of beautiful arts, because the research in this regard constitutes a systematic and scientific study and the need is still standing for it because the author is the first founder in the theater and this research also overflows with scholars and workers in the fields of art in general and Christians in particular and can be circulated in the future modern curricula in the future.

The researcher also defined the limits of his research with the time limits represented by an Iraqi theatrical text by his author Falah Shaker, who wrote it in the year 1999. As for the field borders, Baghdad and the objective borders were the research in communicative theory and convergence in the Iraqi area, then the researcher launch to define the most important terms mentioned in the research.

الإطارُ المَنهَجيّ

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

تَكمُن مُشكلة البحث في أولاً، إحالة التَواصُليَّة التي تُثيرها نظريَّة التلقي داخل مَنطوق النصّ المكتوب، الذي قد يخلُّ بالأدوات المرافِقة مثل أُفُقُ التَوَقُّع والقارئ الضِمني وهنا يَكمُن جانب ثانٍ من مشكلة البحث، وهو (الإشكاليَّة) الذي يَتَمَثَّل بتساؤلٍ يبحثُ في إيجاد تطبيقٍ يَتماشى مع أداوت التلقي داخل النَّصّ، بين متحاورين اثنين (المؤلف وهو المتكلم والقارئ وهو المستمع) وهنا يتعين على المتكلم (المؤلف) أن يختار تعبيراً مفهوماً وواضحاً ليتمكن كلا المتكلم والمستمع من التفاهم فيما بينهما ويتواصلا بتبادل الأفكار التي يروم كل منهما طرحها (النص والتلقي)، إذ بجب على المتكلم أن يكون لديه قصد تبليغ مضمون قَضَويّ حقيقي لكي يتمكن المستمع من مُشاطرته الرأي والمعرفة لإنتاج (نص التلقي) الموازاي لـــ (نص المؤلف)، ويُفترض على المستمع أيضا أن يُفصح عن مَقاصده في (نص التلقي) لكي يتمكن المخاطِب من تصديق أقواله، وأخيراً يتعين على المؤلف (المتكلم) اختيار عبارات صحيحة واضحة تلتزم حدود المعايير والمقاييس الجاري العمل بها لكي يتمكن المخاطَب (القارئ، المستمع) من قبول تلك العبارات برحابة وبكيفية تجعل كلاهما في وضعية تؤهلهما للموائمة والاتفاق.

وفي ضوء ما تقدّم، تستطيع الذوات المتفاعلة تحقيق التفاهم والوصول إلى الغاية، وقد اعتبر (هابرماس) أن نظرية الأفعال اللغوية (التواصلية) واعدة في هذا الصدد خصوصاً وأنه ينظر إلى اللغة لا في بعدها المعرفي كما يفعل (تشومسكي) بل في بعدها التواصلي مستهدفاً شروط الممارسة الاجتماعية، وقد وجد (هابرماس) في نظرية الأفعال اللغوية سنداً ودعماً لنظريته في الفعل التواصلى، مُعتبراً أنه ما دام الفعل التواصلي موجهاً نحو التفاهم والوصول لهدف أسمى، فإن الفعل الكلامي ينبغي الحكم عليه باعتباره حكماً مقبولاً عندما يحصل ذلك التفاهم.

وعلى ضوء ما ذهب إليه (هابرماس) يمكن صياغة مشكلة البحث بالتساول الآتي:

هل بإمكانِ المؤلّف المسْرَحيّ العِراقيّ، رَدم الفَجوَة بينَ النَّصّ والقارِئ، بهَدَفِ الوصول إلى حالةِ التَفاهُم والموائَمَة والاتِفاق مِن خِلالِ الفِعلِ التَواصُليّ؟

أهميَّةُ البَحثُ والحاجةُ إليه: تكمن أهمية هذا البحث في أن النظرية التواصلية هي عملية فهم واستيعاب وتبادل معرفي وإعادة تقييم، بهدف انتاج نص خاص بالتلقي ضمن القَنوات الجديدة في قِراءة النَّصِّ المسرحيّ، على اعتبار أن نَصّ المؤلّف سَيَدْخُلَ في مُتَواليَة عَدديَّة مُتناسِلة مِنَ القِراءات، ولغرض الوصول إلى حَقلِ الاختصاص، فإنَّ الَتواصُليَّة تُعيد مع كُلّ قِراءَة جديدة كامل القِراءات السابَقة.

فالتلقي إذن يكتَسِبُ أهميته والحاجة إليه، من أَثَرِ التفاعُل والتواصُل الناتِج عَن قِراءَةِ النَّصِّ المسرحيّ، وبالتالي يُسجِّلُ القارئ تَواصُلاً حَضارياً عَمّا يجري من إضافاتٍ مَنهَجيَّةٍ في مُعجم الطرح الحديث للدراسات.

وفي ضوء ما تَقَدَّم، يَرى الباحث إنَّ أهمية البحث والحاجة إليه تقوم في المَقام الأوَّل على الآتـــي:

1- تفعيل دور التلقي في إنتاج معنى آخر للنَّصِّ والاستفادة من زادِهِ الثقافيّ والمعرفي.

2- تقديم دراسة مُتخصِّصة عن واقع النظرية التواصلية في المسرح العراقيّ، بهدف الانطلاق منها لتأسيسِ مَراحلَ مُتقدِّمَة وناضِجَة لنظريَّة التَلقي.

هدفُ البَحث: تَكمُن أهدافُ البحث في: **التأثيث لِقراءَةٍ جديدة للمسرحِ العراقيّ تَنطلِقُ في مَهامِها من القارئ إلى النَّصِّ المسرحيّ، وانتاج المعنى وفق مفهوم النظريّة التواصُليّة وآليات اشتغالها بفعلٍ انعكاسيٍّ منَ النّصّ المسرحيّ الى القارئ، خِلافاً للقِراءات السابقَة.**

حُدودُ البَحث: الحد المكاني: ممثَّلة بالمسرح العراقيّ، الحد الزمانيَّ: ممثلة في العام (1999)، الحدُّ الموضوعيّ: مُمثَّلة في النَظريَّةُ التَواصُليَّةُ وَالتَلقي في الَمْسَرحِ العِراقيّ.

تَحديدُ مُصطَلحات:

التواصلية:

التواصلية لغة: تعرف (التواصلية) لغوياً على أنها "مشتقة من التواصل والاتصال ومن وصَلَ: والوصول: ضد الهجران، والوصول خلاف الفصل، ووصل الشيء إلى الشيء ووصولا وتوصل إليه، إنتهى إليه وبلغه، واتصل الشيء بالشيء: لم ينقطع، والتواصل ضد التصارم" (إبن منظور، ب.ت، صفحة 364).

التواصلية اصطلاحاً: يعرف (أنغاردن) إصطلاح (التواصلية) على أنها " العد الثاني الذي يحدثه النص عبر التلقي على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية وتحكم تفاعل القارئ به وهي علاقة تفاعلية ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به إذ يسهم المتلقي في بناءها عبر تمثله للمعنى" (روبرت، 2000، صفحة 133).

ويعرفها (غرايس) على أنها " 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 والإنسجام" (رولان، 2003، صفحة 149).

التَعريفُ الإجرائيّ للتواصلية: وهي نَظَريَّةٌ تَخاطُبيَّة تُعالِجُ شُروط التَبْليغ وَالتَواصُلِ الذي يَقْصِدُ إليهِ الناطِقون، وتَحْمِلُ دَلالاتٍ لَها تَأْثير عَلى المُتَلَقي. والباحث يتبنى هذا التعريف.

التلقي:

التلقي لغة: يعرف (التلقي) لغويا على وفق (بن منظور) على أنه "بمعنى الاستقبال وتلقاه أي استقبله. لقى الكلام أي يلتقيه وهي بمعنى يتلقى ويتعلم" (إبن منظور، ب.ت، صفحة 256).

التلقي اصطلاحاً: يعرف (أولريش كلاين) (التلقي) اصطلاحاً على أنه " نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي" (موسى، 2000، صفحة 342).

كما يعرفه (عناني) على أنه "تذوق المشاهد أو القارئ أو السامع لأعمال الأدبية والفنية" (عناني، 1996، صفحة 188).

التَعريفُ الإجرائيّ للتلقي: التلقي هو التفاعل بين **بنية النص ومتلقيه انطلاقا من مقاربة مستويات بناء المعنى واكتشافها ورصدها على مستوى النصية ومستوى القراءة التفاعلية التي تسهم في احتضان البنية النصية وتفاعلها الجمالي.** والباحث يتبنى هذا التعريف.

الإطار النظري

المَبْحَثُ الأَوَّل: مَفهومُ النَظريَّة التَواصُليَّة والتَلقي:

تَفرضُ علينا (النظرية التواصُليّة) أنْ نَذكُر مُؤسِّسها البارز (فان ديجك)، الذي وَضَعَ تخطيطاً من ناحية البرنامج للذرائعيَّة الأدبيَّة بوصفِها مُكمِّلاً ولا فِكاكَ عن نظريَّة النَّصّ، ومنذ العام (1975) اعترى تحوّل على توجُّه (ديجك)، إذ تحوَّل عن عِلم الدلالة إلى نظريَّة أدبيَّة عامة تشتمل على نظريَّة للنّصوص الأدبيَّة ونظريَّة للتَواصُل الأدبيّ (إيفانكوس، ب.ت، صفحة 76).

بدأت الملامِح الأساسيَّة لهذه النظريَّة في مُنتصف القَرن الماضي في ألمانيا قبل أن يُشرِعَ كلٌّ من (ياوس) و(أيزر) في وضع اللَّبِنات الأولى لتأسيس نظريَّةٍ تُعنى بالتلقي الأدبيّ، إذ تُعَد نظريَّة الاتصال إحدى إفرازات الفَلسَفَة الحديثة التي ارتكزت على البحث الفلسفيّ الذي أَسَّسَ لهذه النظريَّة مَبادِئها من خِلال الاهتمام بقضيَّة الاتصال المعرفيّ الذي يَنشأ بالتَداول الفرديّ والجَماعيّ، وذلك للتَحكُّم بالأنظمة الماديَّة والرمزيَّة التي تتعامل فيها وبينها ومن خلالها، وهذا ما جَذَبَ اهتمام الفلاسِفَة الألمان منذ وقتٍ مُبَكِّر وبخاصةٍ فلاسِفَة مدرسة (فرانكفورت) الذين أفلحوا في التصدي وتأسيس نظريَّة فلسفيَّة نقديَّة تعنى بالتواصل بين المرسل والمستقبل (إبراهيم، 2000، صفحة 7).

يُعَد (هابرماز) أحد أبرز مُفكري النظريَّة النقديَّة التي غَذَّت الفِكر الفلسفيّ الغربيّ بالمضامين الخاصة وبالتفاعُل والتواصُل الاجتماعيين، ليَتَحوَّل المعطى الفكريّ للعقل الغربيّ مِن (عقلٍ أداتيّ) إلى (عقلٍ نَقديّ اتصاليّ) وهذا التحول يعد انتقالة تواصليّة نقديّة ترتَبِط بالحداثة وتُنتِجُها ويُنتَج منها، وهذا العقل الاتصاليّ أعطى للبُعد الاجتماعيّ الأولويَّة في دائرة اهتمامهِ وأنَّ صيرورة الحياة الاجتماعيَّة تكمُن في النسيج التفاعُلي الذي يَتغذى منه النقد الجديد (إبراهيم، 2000، صفحة 8)، ولقد أشار الكثير من المفكرين والباحثين إلى عُمقِ الصِلَة بين نظريَّة الاتصال ونظريَّة التلقي كونهما نشأتا من منبع واحد، بينما يرى آخرون أنَّ الثانية (التلقي) نشأت في رحِم الأولى (التواصُليّة)، وأيَّاً كانت العَلاقة بينهما فإنَّ نظريَّة التلقي قد سَحَبَت البِساط من تحتِ دائرة الاهتمام للمُتعاليّ والذاتيّ لتَضَعَهُ تحت طائِلة التداول اليوميّ، إذ "حَدَثَت المُناقَلَة الأوسَع التي حاولت إحكام الطَوق حولَ بنية الأدب بذاتيَّة (المتلقي) فأصبَحت دائرة العمل الفنيّ تُشِعُّ من خلاله ليَرسِمَ مُقاربةً جديدة في خريطةِ النقد الأدبيّ الحديث" (صالح، 1999، صفحة 22).

إنَّ لنظريَّة التلقي جُذوراً وأُصولاً أُخرى استَقَت منها وانحدرت من سُلالَتِها، هي عِلم الظواهر (الفينومينولوجيا)، أو ما يُعرف بالفلسَفة الظاهِراتيَّة المعاصِرة على يَدِ (هوسرل)، فنظريّة المعرفة من خلال هذا العِلم تَرى أنَّ الأشياء والوجود يُدرَك من خلال الذات المُدرِكَة، إذ أنَّ الزمان والمكان على سبيل المثال لا وجود لهما خارج الذات المُدرِكَة لهذا الزمان أو ذلك المكان، فهذه المعرفة تعمل وُفق سِلسِلَة من (ميكانيزم) الإدراك، المباشر من (الحَواس) إلى الإدراك المحض، وهذا التمسك الظاهِراتيّ بالذاتِ المُدرِكَة يَقودنا إلى ذاتِ الاهتمام الذي تُبديه نظريَّة التلقي بالقارئ، لكنَّ الذات الجديدة هي ذاتٌ واعية للنسيج التفاعليّ الكُليّ، وهي خلاف مفهوم (التعالي والذاتي) لـ (هوسرل) أو تلميذه (إنغاردن) القائم على فرديَّة خالِصة.

تُعنى نظريَّة التلقي في فن المسرح بالقارئ والمُشاهِد على حَدٍّ سواء، وترى فيهما مُنتِجاً آخراً للنَّصِّ المكتوب ونصِّ العرض المسرحيِّ الإبداعيّ، على وُفُق جملة مَهام يَضطلِعُ بها مثل الزاد الثقافيّ ومنظومته المعرفيَّة مُضافاً إليه كَمُّ المُشاهَدات عن جنسِ العملِ ومَرجعيّاته، والقُدرة على إبقاء قَنوات الاتصال قائِمة مع العمل الفنيّ أياً كان مضمونه أو شكله.

فالتواصُليَّة - كما يؤكِّد التَداوليون - تهتمُ بكلِّ ما يَتَّصل بالعمل التَخاطُبيّ للوصول إلى المعنى المراد، فمِن هذا المنطلق يجب أنْ نسير في منهجٍ يُراعي صَيرورة ألتَخاطُب، فمِن هذه المفصلية تنطلِق مرحلة التخاطُب بالمتكَلِّم المخاطِب، الذي يَصدر خِطاباً يُعَبِّرُ عن قَصْدِهِ في سياقٍ تخاطُبيٍّ مُعيَّن، يُوَجَّهه إلى مخاطَب بعينه ليفهم منه

قَصد المتكلِّم ويُحدث الأثر اللازم عنه، فمِن خلال تحليل عناصر العمل ألتخاطُبيّ يمكن الوصول إلى ترتيب أكثر انتظاماً للأفكار التواصُليَّة، فالفكرة التواصُليَّة نضعها في هذه المحاور، بحيث لا نهمل أية مَسألة من مَسائل التواصُليَّة، كما لا نُقحمها بشَكل غير مُترابط، وكلّ ما يخرج بهذا التقسيم عن صيرورة العمل ألتخاطُبيّ لا يُهم، لأنَّه لا يُعَد من اهتمامات الدرس التَواصُليّ، ويعود الفضل إلى أنَّ اللُّغَة لا يمكن أنْ تنعزلَ عن استخدامها وتنحصر في عِلْمَيّ النَحو والمعاني ولا حتى الصرف، بل إنَّ الاتصال يَلعبُ دوراً فاعِلاً في فهم حقيقة اللُّغة وما ترنو إليه الكلمات من معنى مباشر أو غير مباشر (الرويلي، 2002، صفحة 169).

وفي ضوء ما تقدّم، يَرى أصحاب النظريَّة القَصْديَّة في النقد، أمثال (هيرش) الذي يُعَدُّ من أكثر المتَشَدِّدين والمدافعين عن فِكرة المقْصَديَّة الأُحاديَّة الجانب، بأنَّ الفنان (المؤلف) قد أوْدَعَ في خِطابه الفنيّ مَقصَداً واحِداً هو ما يَرمي إليه في أثناء قيامِه بالعَمَل، وأنَّ قُدرةَ (المؤلف) تَفوقُ قدرة (القارئ) على تحديد مَعنى النصّ، فالقارئ من وجهة نظر (هيرش) محمَّل بعبءِ مَقْصَديَّةِ (المؤلِّف)، وهذه المقصديّة تُجبرهُ على استرجاع بنية (المؤلِّف) وقَصديَّته، فلكل نَصّ مَعنىً أوْدَعَهُ فيه (المؤلِّف) لا يَحيدُ عنه أو يُضيفَ عليه (شولز، 1994، صفحة 31)، وعلى هذا مُنِحَت صِفَةُ التَعالي وسُلطَتهِ الفَوقيَّة (للمؤلِّف)، والتي جَعلت الدراسات النقديَّة مُنصَرفة إلى شخصيَّة (المؤلِّف) والبحث في مَقاصِدهِ على حِسابِ النَّصّ، مثال ذلك مدرسة التحليل النفسيّ، مما دفع أحدِ النُقاد الشَكلانيين إلى التصريح وبالمباشر " بأنَّ ما أنجزه تاريخ الأدب كان مُؤلِّفين بلا أعمال" (الغذامي، 1985، صفحة 27)، بَيْدَ أنَّ الاتجاه الذي نادت به نظريَّة التَلقي هو فِكرة تَعدُّد القِراءات التي لا تُخبرنا بأولويَّةِ (المؤلِّف)، باعتباره مُتَحَكِّماً بـــ (القارئ) وفق مُعطيات من البيانات والإشارات، بل العكس تماما فالتلقي يُزيحُ بدائرةِ الاهتمام باتجاهِ المتَلقي (القارئ)، مُفترِضاً فيه القُدرة على تَفكيك الرموز والعَلامات التي يحملها النَّصّ، ولِلقارئ كلّ الحَقّ في إضفاء أيّ من المعاني التي تُلزمه أو التي يستنبطها ويراها مناسبة، فالنَّصُّ من وجهة نظريَّة التَلقي والاستقبال ساحة تباينات لا بيانات، ومن خلاله يتم تفجير المعاني لا حَصرها، مما يُجنِّب هذا الاتجاه في النقد صِفة سُوء التأويل التي التَصَقَت بالمتلقي على يَدِ النقد القَصْديّ، وهذا التوجه أعاد الثقة للمتلقي وصار يُشعِرهُ أنه هو مالِك النَّصّ من خلال إدماجِهِ في عَجلة إنتاجِهِ، وبالتالي كسَرَ بذلك طَوقُ القُداسَة والطَوْطَميَّة التي أحاطَت بـــ (المؤلِّف)، وهذا ما يُفسِّر فنون ما بَعدَ الحداثة، بأنَّها غير خاضِعَة لسُلطَةِ النموذج القَصديّ، وهذا ما يَراه البعض مَأخَذاً على هكذا فُنون، بينما يرى البعض الآخر بأنَّ لِكلّ عَمَلٍ جديدٍ نموذجٍ خاصٍّ به.

يُسَجِّلُ المتتبّعون لمسارِ الدراسات التَواصليَّة نفس الإشكال الذي عَلُقَ بالدراسات الخاصّة بنظرية التلقي، فهم يرون التواصُليَّة بأنها سارت في اتجاهين اثنين هما: الدراسات اللِّسانيَّة والدراسات الفَلسفيَّة، فالدراسات اللِّسانيَّة استعملت التَواصُليَّة بوصفِها جزءٌ من السيميائيَّة اللِّسانيَّة، وليس بعلاقتها بأنظمة العَلامات عُموماً، وبهذا الاتجاه اللِّسانيّ ما زالَ سارياً لحدِّ الآن في اللِّسانيات الأوربيَّة، بينما الدراسات الفلسفيَّة وبالأخَص في إطار الفلسَفَة التحَليليَّة، فقد خضعَ مُصطلح التَواصُليَّة إلى عملية تضييق في مجاله، فالفيلسوف (كارناب) يُساوي بين التَواصُليَّة والسيمياء الوصفيَّة، مع العَرض أنَّ هذه البحوث التي استندت إلى هذا الفيلسوف قد اعتراها التوسُّع لتشمل دراسات من خارج اللِّسانيات، كدِراسات (فرويد) و (يونغ) عن (زلَّات اللِّسان) و(تَداعي الكَلمات)، بسبب التطوُّر الحاصِل في نظرة (كارناب) بيّن مَدى أهميَّة وضع قيمة زمان ومكان الحدث الكلاميّ في الحسبان، عَلاوَةً على دراسة اللُّغة المستَعمَلة، ولهذا كان من المناسِب جداً أن يَتَغَلْغَلَ إلى تعريف (كارناب) لتَواصُليَّة مفهوم (السِياق)، هذا السِياق الذي ينطوي على هُويات المشاركين في الحدث الكلاميّ ومَقاصِدَهم منه، والمحدَّدات الزمانيَّة والمكانيَّة والمعتَقدات، والتي تذهب جميعها بالكلام إلى نظريَّة التَلقي لتُنتج منه المعنى، وكذلك من جهته فقد ساهَمَ تعريف (موريس) للتواصُليَّة في النهوض بمجموعة من الدراسات، شَمَلَت دراسة الظواهر النفسيَّة والاجتماعيَّة الموجودة داخل أنظِمَة العلامات بشَكل عام، واللُّغة بشَكل خاصّ، ودراسة التصوّرات التجريديَّة التي تُشير إلى الفاعلين، وكذا دراسة المفردات التأشيريَّة.

واستناداً إلى ما قيل عن هذا المنهج الجديد، تُشير الدراسات إلى أنَّ ظهور التَواصُليَّة كمنهجٍ ونظريَّة، يعود الفضل فيه إلى الفيلسوف الإنجليزي (ج.أوستن)، خاصَّة بَعدَ صُدور مُؤلَّفه (كيف نصنعُ الأشياء بالكلمات)، واصِفاً التواصُليَّة بأنها: جُزء من دراسَة أَعَمّ: هي دراسة تخصُّ التَعامُل اللُّغويّ من حيث كونها جُزء لا يتجزَّأ من التعامُل الاجتماعيّ (أرمينكو، ب.ت، صفحة 96).

ويرى الباحث إذا ما نحنُ تفقَّينا الأثر، ودقَّقنا النظر في التعريف الأوستيني، سنَسْتَشِفُ أنَّ هذا الفيلسوف يرومُ نقل دراسة اللُّغَة من النظر إليها من مستواها اللُّغويّ والنَحويّ والنفسيّ لها، إلى المستوى الاجتماعيّ، ودائرة التأثُّر والتأثير من خِلال استعمال اللُّغة لتحقيق التواصُل، الأمرُ الذي أدّى إلى نشوء جملة من التيارات في إطار دراسة التعامُل اللُّغَويّ، أهمها التيار الأوستيني أو البراغماتيَّة عند استعمال اللُّغة التي لا يمكن أن تَنعَزل عن استخدامها وتَنحَصر في عِلْمَيّ النَحو والمعاني، بل إنَّ الاتصال يَلعب دوراً فاعِلاً إذا أَردنا أنْ نفهمَ حقيقة اللُّغة (الرويلي، 2002، صفحة 169).

وفي ضَوْءِ الفكرة أعلاه يَرى الباحث، إنَّ التقديم لهذا النوع من القِراءات أسَّسَ مُقاربات نقديَّة تَرى في النَّصِّ المسرحيِّ الموت والجمود دون قارئ يَبُثُ فيه الحياة، وسُلْطَة المتلقي هذه تُشَكِّلُ حالةَ الإخصاب والوجود الواقعيّ للنَّصّ، مُتَخَطيَة بذلك أُحاديَّة التفسير وقَصديَّة المؤلِّف من جهة، وشَكليَّته وإحالته إلى بنى يَتيمة مُنفصِلَة عن مَرجعياتها التفاعُليَّة من جهة أخرى، ولقد عَمِلَ كُلٌّ من (هانز روبرت ياوس) و (وولف جابج أيزر) في مجموعة من المقترحات والافتراضات كُلاً على حِدَة في نهاية الستينيات من القَرن الماضي، مَهَّدت لتأسيس نظريَّة جديدة لفَهم النّصوص الأدبيَّة ومنها النَّصّ المسرحيّ، والتي خالَفت ما كان مَطروحاً من فَهمٍ نَقديٍّ بُنيويٍّ أو تَفكيكيٍّ، فهما بهذه المقترحات والإفتراضات أَعطيا أولويات للنَّصِّ تارة ومُقاربات للنَّصِّ تارة أُخرى، ليُعاد بذلك تقييم المُنْجَز الفنيّ (على اختلاف أشكاله ومضامينه) من خِلال وظيفته التَواصُليَّة والمتَحوّل الاجتماعيُّ.

المبحث الثاني: التَواصليَّة وَتَفعيلها لِدَورِ المتلقي (القارئ):

تَتَمَحوَر أوجُه الفِكر النقديّ الغربيّ وتتركَّز على وفق تَسَلْسُلِهِ الزمني، " فمِنَ التّمحور حولَ المؤلِّف إلى التَمَحور حولَ النَّصّ وصولاً إلى التَمَحور حَولَ القارئ، ومِثلما شَهِدَ التَمَحوران الأوَّل والثاني اختلافات في المفاهيم، شَهِدَ تَمحور النظرة النقديَّة حول القارئ اختلافات في تصوُّر الدارسين للقارئ والقِراءة" (ناظم، 1994، صفحة 135).

وأيَّاً كانت تلك الخِلافات فهي لا تَعدو كونها اجتهادات شَخصيَّة، تَتَّفِقُ في دورين هما:

1- دور القارئ في تحديد المَعنى.

2- دور ألا يكون للمَعنى وجود بذاته داخل النَّصّ بل هو حامِل لمحمول يأتيه من الخارج (القارئ). وأنَّ الأعمال الأدبيّة قاطبة لا تخرج إلى العالَم إلا بوصفِها حُزمَة مُكتمِلة المعنى، فالمعنى يَعتمدُ على الموقِف التاريخيّ لمن يَقومُ بتفسير هذا التَصوُّر (سلدن، 1996، صفحة 188).

هذا المُنعَطَف الخطير في تاريخ النَقدِ، تلقَّفَتهُ نظريَّة التلقي وأَوْغَلت في عالَمِه البِكر، بل المقْصِيّ مِن مناهج النقد الموجَّه إلى النَّصِّ ومُقاربَة النَّصّ، هذا التَطرُّف الذي آلت إليهِ مَناهِج النَقد كالتفكيكيَّة، أشْعَلَ في المقابل فتيل رَدَّة الفِعل التي أزاحت بدائرة الاهتمام التي كان يَستَأثِر بها النَّصّ إلى الظِل، إلى القارئ الذي كانَ يُمثِّل الحَلقة الأضعَف في العَمليَّة النَقديَّة ليكون مَدارَ الاهتمام ومَنتج المعنى.

أما (ياوس) فقد أقام مفهومه المعروف (أُفُقُ التَوَقُّع) من خلالِ عوامِل رئيسة ثلاثة هي:

أ ـ الزاد الثقافيّ الذي اكتسبه الفرد عن جنسِ النَّصّ المطروح أمامه.

ب ـ المضامين والثيمات التي تَشَكَّلت منها الأعمال السابِقة والتي يُفتَرَضُ من المتلقي مَعرفَتها.

ج ـ التعارُض الذي يَنشأ بين العالَم التَخيُّلي الذي يُؤسِّسه المتلقي عن العَمَل والعالَم العيانيّ (أبو حسن، 1993، صفحة 29).

يرى الباحث في (الفقرة ـ أ ـ)، أنَّ المتلقي (المُشاهِد أو القارئ) مَرهون بمُشاهداتِهِ وقِراءاته القَبْلية عن جنسِ النَّصّ ونصّ العرضِ المسرحيّ أو مجاوَراتهما، وفي ضوء هذا يُصبح على المتلقي أنْ يقوم بجُملةٍ من الإجراءات التي يُمكن إحالتها إلى عملية ارتقاء في المعرفة، وكضرورة إجرائية، خَوَّلَ الباحِث نفسه في أن يَستعير اصطلاحات (جان بياجيه) في الارتقاء المعرفيّ وتطبيقها على المتلقي (المُشاهِد) و (القارئ) وهي كالآتي:

1. **المُخَطَّط:** كلُ الأشياء القابِلة للرُؤية تمتلِكُ مُخَطَّطاً داخِلَ ذَواتِنا حالما تَدخُل منطَقَة الإدراك، وبذلك تَكون مَعارِف الإنسان (المُتَلقي) محكومَة طَرْدِيَّاً بعددِ المخَطَّطات المُتَشكِّلة لديهِ وَهذا يُؤدي إلى تَراكم في المعرفة.
2. **التَمَثُّل:** وهذا المصطلح هو بمثابة عملية عَرض المُخَطَّط الجديد على المخطَّطاتِ القَبْلية لإيجاد أقرب حالة من التَطابُق يمكن مُقاربتها مَعه من قِبَل (المُتلقي)، مِثال ذلك أنَّ الطفل يَستعين بمخطَّطِ القِط الذي شاهَدهُ سابقاً عِندَ ورود مُخطَّطٍ جديد كمُخَطَطِ الكَلب، للتَوافق الشَكْلي من حيث السيقان الأربعة والذَيل، وهذا ما يُفسِّر إطلاق اسم القِط مِن قِبل الطِفل عند مُشاهَدته للكَل.
3. **المُواءَمَة:** عِندَ مُواجَهة مُثيرٍ جديد يضع (المتلقي) إزاء أمرين، الأوَّل بناء مُخَطَّط جديد وهذا أقصر الطُرق وله مآخِذه لحاجة المتلقي إلى الكَمّ الهائل من المخطَّطات بعدد مُشاهَداتها الذهنية، وينعكسُ ذلك على تكوين فِكرٍ ذهنيٍّ وذاكِرةٍ غير وضعية أي: عدم قابلية التبدُّل النوعيّ، أما الأمر الثاني فهو المواءَمَة وهي عملية تغيير مخطَّط سابق معتمد لدى المتلقي واستبداله بآخر موائم يَصلُح لإيواء المثير الجديد والانضواء فيه، وهذه سِمَة الذهنيَّة المنطقيَّة القادِرة على مُواضَعَة المُثيرات (جي بي، 1990، صفحة 22).

وفي ضوء ما تَقدَّم يمكن مُقاربَة ثالوث (ياوس) في أُفقهِ التوقُعيّ، فَعَمليات المماثَلة تُقابلها المعرفة الكَميَّة، فيما تُقدِّمُ المواءَمَة المَعرفة الكيفيَّة، فلَحْظَة المواءَمَة التي يقوم بها المتلقي حِيال النَّصّ المطروح أمامَه، تَنشأ عنِ التَعارُض الحاصِل بين المخطَّط الجديد وبين كُلّ المؤسَّسات القَبْلية وكُلّ عمليات التَماثُل، وهذا ما يُؤدي إلى خيبة أَمَل في مُطابَقة مَعايير منظومته المعرفيّة السابقة مع المَعايير الجديدة، وهذا هو الأُفُقُ الذي تَتَحرَّك في مَدارهِ الانزياحات التي نَجَمَت عن المخطّط أو المثير الجديد.

تُمثِّل التَواصُليَّة كل فاعلية لتلقي الذي يَشتمل على كُتلةٍ من العَلامات ذات الدِلالات المُتَعدِّدَة والمتَغيِّرة والتي يُفتَرَضُ على المتلقي تجديدها واتخاذ إجراءات بحقِّها بمزيدٍ من التَمَثُّل والمواءَمَة لإثبات وجوده الضمني، فالمتلقي أمامَهُ مَهام فَكِّ رموز وشَفَرات الرسالة لأجل ترجمتها إلى مَشاعرٍ وأفكار وهذا هو دوره الحقيقي الذي يُفْتَرَض تفعيله ضِمن سياقات النظريّة التواصُليَة، وإن حصل حقاً فإنه سيجعل جانب التلقي ليس طَرَفاً قَصِيَّاً في الفاعليَّة الاتِصاليَّة، بل أنَّ المتلقي هو الذي يُحَقِّقُ انجاز بنية النّصّ، وفي كُلِّ مَرَّة تَتَغيَّر فيها شروط التَلقي التاريخيَّة والاجتماعيَّة يَتَغيَّر المعنى فيها (عبد الحميد، 2001، صفحة 348).

ووفق ما تقدَّم يرى الباحث أن النظريَّة التَواصُليَّة تبحث عن ذات المتلقي وفاعليته في النَّصّ، لأنَّ فِكرة النشاط الذاتيّ لدى (أيزر) أكثر عُمقاً مما هو لدى (ياوس)، إذ تُشَكِّل الذاتيَّة لديه أساس القِراءَة والكَشف عن المعنى بوساطة فِعل الإدراك، مخالِفة بذلك الخَطأ الذي وَقَعَتْ فيه الكلاسيكيَّة، وقد ناقَشَ (أيزر) أسلوب التأويل الكلاسيكيّ للقرنِ التاسِع عشر ورآه يَحِطُّ مِن قيمة العمل، إذ يَعِدُهُ مُجرَّد انعكاس للقِيَم السائِدَة، وكونه يُحاكي المفهوم الهيكليّ للنّصّ وكونه مَظهَراً حِسّياً للفِكرة، يمكن تسميته بالفعل الانعكاسي، بينما خلقَ الفن الحديث مُواضَعَة جديدة " حيث يَنْتِجُ لنا اختراق القِيَم المُسَيطِرة وَجَعَلَ الأشكال البديهيَّة تبدو أشياء غير أكيدة... ومن ثَمَ نَبْذَ التاريخ المتَّخَذ كوسيلةٍ لعَقْلَنَةِ الواقِع" (جسام، 2005، صفحة 62).

ولأنَّ الفنان (بشكلٍ عام) هو مُنتِج الرِسالَة، فهو يَبحثُ على الدوام عَمَّن يَستَهلِكها (المتلقي)، على اعتبار أنَّ النصَّ أو نصّ العرض المسرحيّ شيء مُدْرَك وهما لا ينفصلان عَمَّن يُدرِك هذا الربط، وأنَّ التفاعُل (الديالكتيكي) لكلِّ تَذوّق جماليّ ما بين نَصّ المؤلِّف ونصّ العرضِ المسرحيّ ونص التلقي، هو الأساس الذي تَرتَكِز عليه النظريَّة التواصُليَّة، هذه الإشارة الواضِحة إلى علاقة النّصّ بالمتلقي هي المدخل إلى فهم آليَّة الإدراك التي انفلتَت من عِقالها مُبتَعِدَةً عن الالتزام السائِد تجاه النظريات الكلاسيكيَّة القديمة أو النظريات الحديثة التي حَيَّدَت المؤلِّف والمتلقي لحسابِ النَّصّ وشَيَّدت أسلوبيتها على أساسِ انغلاقِ المعنى على النَّصّ.

إنَّ أيَّ خِطابٍ إبداعيّ، نَصَّاً مكتوباً كان أم نصّاً لعَرضٍ مسرحيّ، لا وجود له إلا بفعل التَواصُل الذي يَرتكزُ بالدرجة الأساس على المؤلِّف باعتباره باثّاً للنَّصّ، فهو يُضَمِّن نَصَّه بنية شَكلية مُحَمَّلة بمقاصِدِهِ، وَيَرتَكِز فِعلُ التواصُل أيضاً على الطَرف الآخر (التلقي) الذي تستدعيه بنية الشَكل من خلالِ القارئ الضِمني، ويَستَشعُر لديهِ عِدَّة خيارات في بنية الشَكل والمقاصِد المُضْمَرة فيه، ليَتحرَّك لدى المتلقي ما اصطلح عليه بـ (أُفُقُ التَوَقُع)، هذا الإيهام هو الذي يُوغِل المتلقي في صِناعَة اللَّذَّة الجماليَّة

بالاعتماد على بنية النّصّ، التي تَشُدُّ المتلقي لإتمام حالة التَواصُل ولا تَدَعَهُ يخرج أو يَسهو عن بنية النَّصّ، وإنَّ ما يقود إلى مُواصَلة التلقي هو السِلسِلة التواصُليَّة، وهو افتراض (أيزر) الذي مَرَّ ذكره، بأنَّ في النَّصّ فَجَواتٍ تَتَطَلَّبُ الردم من قِبلِ المتلقي، وهذا ما يُعَضِّد وجوده ويُعطي لاكتساب المعرفة بُعدَها الجماليّ، فالفَجْوَةُ هي اللا تَوافُق بين النَّصّ والقارئ، وإنَّ هَدف الأسلوب هو الإيهام الذي يخلُقه النَّصّ في ذِهن القارئ (ريفاتير، 1992، صفحة 6)، فكُلَّما طَفَت على السَطح حالة اللا تَوافُق سَلَكَ المُتلقي قَنواتٍ جديدة للاتصال، وهذا ما يُبقي على عملية التواصل قائِمة في عملية القِراءَة أو المُشاهَدة "فالمتلقي ذاتَه يجد نفسه في علاقة مع المنطوق وليس الأمرُ كذلك دائماً بالنسبة للمُرسِل كما هو بالنسبةِ إلى المتَلقي" (تودروف، 1996، صفحة 16).

وفي سياق نظريَّة التلقي يحتوى كلّ نَصّ (نظريَّاً) على عالَمين، عالَم تَخيُّليّ يقوم على رَفدِ الإيحاءات بالصُوَر والمجازات والاستِعارات والدِلالات الخافية، وجميعها تهدُف إلى تحريك خَيال القارئ وتحفيز تواصُله المعرفيّ، وأُفُقُ التَوَقُّع أو الانتظار هو عَرضُ مجموعة من العَوالِم التي يُبديها النَّصّ إزاء القارئ في لَحظةٍ محدَّدَةٍ بحَسَبِ (أيزر)، أما (ياوس) فيَرى أنَّ العالَم الواقِعي يُمكِن عَدَّهُ أُفُقاً للعالَم التَخيُّليّ.

وفي ضوء ما تَقدَّم وعلى ذاتِ الخَصائص، يرى الباحِث أنَّ كل القراءات والمُقاربات القَبْلية مُؤهِّلَة لأن تكون أُفُقُ تَوَقُّعٍ للنَّصّ المسرحيّ الجديد، على اعتبار أنها تُمثِّل مَرجِعيات خارجية تَرفُدُ العَمَل الجديد بجُملةِ إمكانيات مَشهَديَّة أو تَناص لقِراءَةٍ نَصيَّة إذ " أنَّ صِراع الأنظمة القِرائيَّة يَتَحدَّد بنَسقِ المعاني، والذي يُحَدِّدُ في الأخير دَلالة النَّصّ وفقاً لضَرورات مَنهَجيَّة مُعيَّنة" (خمري، 2001، صفحة 354)، وإنَّ أولى الثَوابت التي يَتعيَّنُ على المُتلقي اعتمادها هي أنْ يُجَدِّد أو يَبتَدع سِياقات جَديدَة للخِطاب التَخيُّلي، ليَتَجاوز بتلك الهالة (الأسطورية) للنَّصِ أو نصّ العَرض المسرحيّ التي سَبقَ وأنْ التَصَقَت به على يَدِ دُعاة النقد القديم.

ويرى الباحث أيضاً، أنَّ أيّ تغيير يُطرأُ على مُسْتَوى صورتنا النَقديَّة ليسَ ممكناً، إلا إذا جَرى تحوّل في فنِ المسْرَح ذاتِه أو للفِكرَة المكوّنة للثقافة، وهذا ما حَصَلَ نتيجة ما خَلَّفَته الإزاحات الكبيرة لمفهوم (الآخَر)، وقد طالَ التغيير قواعِد الفِرجَة المسرحيَّة، إذ لم يَعُدْ وجود للمَركز، فالمتلقي يعيشُ في النسبيَّة المُعَمَّمَة بَعدَ أن جازَ له العالَم المعاصِر باستِحالةِ الاطِّلاع بحَقيقةٍ مُطْلَقة، لأنَّ الفَن المسرَحيّ اليوم لم يَعُدْ تقليداً للعالَم بَل كَشْفَاً له.

مؤشرات الإطار النَظَريّ

في ضوءِ ما تَقدَّم يَعرضُ الباحِث لأَهمّ المؤشّرات التي يُمكن اعتمادها في جَوانب التَحليل بُغية مُقاربة الأهداف الموضوعَة وهي كالآتي:

1. للتواصلية خاصِّيَّة يلْجَأُ إليها القارئ، لتُساعِده على مَعرفة فيما إذا كانت المواضيع التي يبحث عنها في النص ذات جَدوى أم لا.
2. يَظلُّ دور التواصلية مهما في تأسيس نَظريَّة نقديَّة مُعاصِرة تُسْهِم في استثمارها العلمي والمعرفيّ الذي سيرفد المتلقي بآفاق جديدة لتطوير نظرية التلقي.
3. الأَدَبُ التواصلي يَهتم باستعمالية الحرف وبتأويلاته التي تنتج المعنى وُفقاً لمرجعياتِ المتَلقي وثقافَة مُحيطه المعيش.
4. سُلطَة المتَلقي تمثل الحياة والوجود الحتميّ للنَّصّ المسرحيّ، وخِلاف ذلك فهو مجرد أوراق تكدست على بعضها.
5. أيُّ تغيير يُطرَأُ على أسلوبنا النَقديَّ ليسَ مُمكناً، إلا إذا سبقه تَحوّل في عالم الكتابَةِ للمسْرَح ذاتِه.

إجراءات البحث

سيقومُ الباحث بتَحديدِ الإجراءات والتي تَشتَمل على تَحديدِ مُجتَمَعِ البَحث ومنهج البحث واختيار العَيّنَة القَصْديَّة من المسرح العراقي وَعَلى وُفْقِ الآتي:

مجتمع البحث: وتحدد مجتمع البحث في نص مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) لمؤلفها (فلاح شاكر).

مَنهَجُ البَحث: اعتَمَدَ الباحِث المنْهَج (الوَصْفيّ _ التَحليليّ) في اجراءات بحثه بهدف تحليل عينة بحثه والتوصل الى النتائج.

مبررات اختيار العينة: تم اختيار عَيّنَة واحدة تمثل مجتمع البحث بصورة قَصديّة وسيتم تحليلها على وفق الكشف عن التواصلية والتلقي في المسرح العراقي.

أداة التحليل: تَم بناءِ أداة البحث على ضوء ما تَمَخَّضَ عنه الإطار النَظريّ مِن مُؤشراتٍ فَضْلاً عَلى قِراءَة الباحث لعَيّنَةِ البَحث وما كتب عنها من دراسات ونقد وكذلك لِقاء الباحث بمؤَلّفها (فلاح شاكر).

تحليل عينة البحث:

نص مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة)

تأليف: فلاح شاكر

يَبدو أنّ المؤلّف صَمَّمَ هَيْكَلَة نَصّه عَلى قَضايا الفِعل الاجتماعيّ ذات الصِلَة بأَحداثِ الزَمان والمكان المعاشين وفاعليَّة تَواصُل تِلكَ الأحداث في تَشكيلِ البنيَة الخطابيّة لِلنَّصّ وَبَينَ الذات بصِفتِها بُعداً مَكانيّاً.

يحكي النّصَ معاناة المشهد اليومي للحياة العراقية وفي كل البيوتات الفقيرة منها والغنية وبكل عمقها وجذورها أثناء الحرب والحصار، حيث يتناول النَّصّ الحزن الذي صاحب كل بيت جراء الحصار وتواصل مع كل أفراد الأسرة، وفي النَّصّ أيضاً تبرز عظمة المرأة العراقية (بنتاً وأختاً وزوجةً وأم في ظل الحصار المرير.

تَتَلخَّصُ قِصَّة المسرَحيّة بعودَةِ أسيرٍ مُتَزوج إلى مَنزلهِ بَعدَ سَنواتٍ أمْضاها بَينَ زمَن الحَرب وَزَمَن الأَسر وَبكل ما يُرافِقُهما مِن مِحنٍ وصُعوباتٍ اتَّسَمَت بأنَّها تَأزّم وجوديّ لِفِعلٍ سُلوكيّ لِلذاتِ باتجاهِ المحيط، إذ يَبدَأ الحَدَث بدافعيّة تَواصُليَّة مِنْ خِلالِ نُكرانِ زَوجَة الأَسير لِعَوْدَةِ زَوجها، مُدَعيَة أنّ مَن أمامَها لَيسَ مَنْ كانَت تَنتظرهُ طيلَة سنين مَضت وهيَ بذلِكَ تُشَكِّل تَأسيساً مُتَقَدّماً لِبنية الصراع الدراميّ بَينَ زَمَنٍ نَفسيّ تُمَثّل فيه شَخصيَّة الزَوجة، وَزَمَنٍ استِبعاديّ مَثَّله الزوج، وَهذين الزَمنين احتواهما نَصّ مَبْنيّ بَينَ ذاكِرَة الماضيّ والحاضِر المعاش، وأنّ هذا الحاضر طَرَحَهُ (المؤلف) كَسُلوكٍ تَواصُليّ يَردُ على لسانِ الزَوج (الأسير) وَمُتَمَثّل بصِفَتهِ مَرجِعاً ماضَويّاً

مُتَصِلاً بالفِعلِ التَواصُليّ ضِمْنَ نِطاقِ التَلقي، وهذه هي المشكِلَةُ التي أُعِدَّت تَأسيساً تَواصُليّاً لِلصِراعِ الدراميَ بَينَ ذاكِرَة الماضي وَهَلْوَسَة الحاضر بسببِ الحَرب.

" الأسير: (وهو يَتَفَحَصُ داره بغَرابَة) أينَ الورود التي رَشَفَت دَمي لِكي تَصبَحُ حَمراءَ وأنتِ لم تَعودي زَوجتي، هكذا أُستَقبَلُ بَعْد كُلّ هذهِ السَنوات مِن الأسر.. وَأينَ أنا مِن كُلّ هذا، لَقد قَتَلتي أَحلاميَ وَبَيتي هذا لم يَعُد بَيتي.

تَمَثَّلَت الحوارات أعلاه بفاعليَّة تَواصُليَّة حَمَلَت تَصوّرات الذات وعَلاقتَها بفعِلِ الإدراك النَفسيّ الناتِج عَن عَمَليَّة التَعايش، وَقَد وَضَعَ المؤلّف الزَوجَة بصِفتِها اقتراناً دراميّاً قَبْليَّاً عِندَ القارئ.

يَرى الباحث أن (المؤلّف) وَزَعَ أجزاءَ الحَدَث الدراميّ في نَصّ مَسْرَحيَّتِهِ على الشخصيّتانِ وَبَنى عَلاقَتُهما ببَعضِهما البَعض فَتَشَكَّلتا ضِمنَ حُدود الخَط الدراميّ، وانشغَلتا بالبَحثِ على الارتباط بَينَ الماضي والحاضر عَن طَريق تَذكير بَعضِهما البَعض، والمقارَنَة بَينَ أحداثٍ مُتَعَدّدَة مِن حيث التَواصُل الذي انعكَسَ في خُطوط الصراع الدراميّ واشتغالها لِيُوزع المعنى بحَسَبِ تَلقي النَّصّ عِندَ كُلّ قارئ.

وَهكَذا يَندفِعُ المؤلّف وَيُقرِن نَفسَ الزَوج في نَفسِ الزَوجة بأحَدِ أهَمّ مَراكزِ الصراع داخِل النَّصّ، والمتَمَثّل في مُعامَلَة التَغَلّب على هَواجِسِ الأزَمَة مَعَ العالم المحيط فَيَفقُدان كِلاهُما سُبُلَ التَواصُل مَعَ هذا المحيط المليء بدُخانِ القَنابر وَأَصوات انفجاراتها، وَصارَ تَوحُدُهما ضَرْبٌ مِنَ العَدَم في زَمَنِ ألآ زَمَن وَسَكَناً في سَكَنِ ألآ وجود، حين أَحاطَ بهما التَناقُض وَالصراع بَينَ نُكرانِ الزَوج العائِد مِنَ الأسر وَتَصديق ادعائِهِ في العَودَةِ مِنْ قِبَلِ الزَوجَة.

يُؤَشَرُ لَدى الباحث أَنّ المؤلّف أرادَ أَن يُبرّز في النَّصّ وَمِن خِلالِ شُخوصِهِ، إشاراتٍ لِلشَكْلِ البيئيّ وَهوَ يَصِفُ هَيْبَة الحَرب وَسُلطَتها على لِسانِ الأَسير بصورَةِ انعكاسٍ تَواصُليّ لِسِماتِ البيئَة المتَخَيَّلَة كصورَةٍ ذِهْنيَّةٍ في ذاتِ المتَلقي (القارئ)، إذ كانَ هَدَفُ المؤلّف بَيّناً في تَعزيزِ ثِيمَة الحَرب في النَّصّ وَتَصوير مَظاهِرها في الجُزءِ الأَكْبَرِ مِنَ الحوار كَسُؤالِهِ عَنْ أَبناءِه الذينَ قَضَوْا بسَبِبِ تِلكَ الحُروب.

وفي ضَوءِ ما تَقَدَّم وَجَدَ الباحث أَنّ واقِعَ الأَمر قَدْ تَشَكَّلَ افْتِراضيّاً وَنَما في مُجاوَرَةِ تَصوّراتِ الشَخصيَّة المسرَحيّة للأَحداثِ وانتقالها بَينَ التَصوّر وَالافْتِراض.

وَتَواصُليّاً فَقَد تَشَكّل النّصّ دراميّاً وَذَهَبَ بِهِ المؤلّف إلى التَقليلِ مِن صِفَةِ التَلقي لَيسَ بهدَفِ إنتاجِ المعنى المباشِر، بَلْ بقَدَرِ ما حاوَلَ أَن يَبُثَ مَلامِحَ وَسِماتٍ تُؤدي إلى تَحريكِ أبعادِ التَلقي مِنْ خِلالِ التَواصُليَّة التي أنشأت عَلاقَتَه بَينَ الباث والمتَلقي مِن جِهَة وكُلِيَّة النَّصّ المقَدَّم مِن جِهَةٍ أُخْرى.

النتائج:

بَعدَ تحليل أنموذج العَيّنَة، وفي ظلِ مُقاربة الأهداف المتوَخاة مِن البَحث خَلُصَ الباحث إلى جملةِ نتائج وهي كالآتي:

1. من السهولة تطبيق منهج التلقي من خلال النظرية التواصُلية كون القارئ مُنتجاً داخل لُغة النَّصّ ونصّ العرض، والاثنان يمتلِكان كَمَّاً صُوريّاً مُتحرّكاً.
2. المتلقي العِراقيّ يَتقبَّل بطَواعيَة الأشكال داخل وحدة المشهد نَصَّاً وَعَرْضَاً، واختزالاتها وفق ما أتَت بها ثقافة ما بَعدَ الحَداثة، وهذا ما أدى إلى شُيوع المسرَح ألعَلامي بكونِهِ يُمسِك بطرَفيّ المُعادَلة ويُحاكي الأَشكال عِبْرَ رموزها ومَدلولاتها مِنْ جهة، ويُحافِظ على مَضامينها مِنْ جهةٍ أخرى، وتلكَ هي المهام المُلقاة على عاتِق النَظَريّة التَواصُليَّة.

الاستنتاجات:

في ظِلِّ ما تَقَدَّم مِنَ النَتائج التي أَفْضى إليها التَحليل يَستَنتِج الباحث ما يَأتي:

1- إنَّ للتلقي حُضَوراً قَبْليَّاً في وَعي القُرّاء وإنْ لم يَكُن مَنهَجيَّاً، وَذلِكَ مِنْ خِلالِ إصدار الأَحْكام التي يَتَبنّاها القارئ حِيال قِراءَته لِلنَّصّ المسرحيّ.

2- أنَّ النَّصّ المسرَحيّ لا يُقدِّم بالضَرورَةِ الأَشْكال بُجزئيّات عَناصِرِها إلا وُفْقَ عَلاقاتِها مَعَ بَعضِها داخِل كُليَّة المشهَد، بعيداً عَن حَقيقةِ تَطابُقِ المنْظَر المكتوب مِن عَدَمِهِ.

3- إنَّ جُمهور التَلقي يَعي الإشكاليَّة التي تُواجِهُهُ حِيال قِراءَة الأَعْمال المسرحيَّة برؤَىً مُخْتَلِفَة في ظِلِّ مُؤسَّسةٍ ثُبوتيَّةٍ لِسيادَةِ المرجِع وَذلِكَ مِنْ خِلالِ حالَةِ الاستِقطاب والاستِعداد للاكتِسابِ الثَقافيّ وَالفَنيّ.

4- إنَّ السوقَ التَوصُليَّة وسِلَعِيَّة المسرَح العِراقيّ كانَت مُلبيَّة لِلضاغِطِ الثَقافيّ لجمهور التَلقي في تِلكَ الحُقبَةِ عَلى أقلِّ التَقديرات.

5- أَنَّ حالَة اللا تَطابُق بَينَ ما تتَّخِذَه الأشكال في النَّصّ المسرَحيّ وبَينَ التَلَقي السائِد، يجعل مِن هذا الأَخير في حالة الاستِنفار وَالاسْتِفزاز لَدى المتَلَقي.

6- إنَّ إقامَة حالَة التَقابُل الثنائية بَينَ إشكاليَّة التَلقي والتَواصليَّة اكتَنَفَتَها صُعوبات عَلى مُسْتَوى التَطبيق، وَذَلِكَ لا يَقِف عِندَ اختِلاف السِياقات حَسَب، بَلْ يَتَعَدّاه.

7- حاجَةُ المتَلقي العِراقيّ إلى اكتِسابِ زادٍ ثقافيّ وَكَمٍّ مِنَ القِراءات والمُشاهَدات، لأنَّ ذلِكَ يُشَكِّلُ رَصيداً تَراكُميَّاً مَعَ كُلّ تَلقي جَديد.

التوصيات:

وفقاً لما آلَت إليهِ أدوات الباحث مِنْ نتائِج واستنتاجات تمخَّضَت عن التحليل واستشعار المؤشّرات التي وَقَفَ عليها الإطار النظريّ يُوصي الباحث بالآتي:

1- ضَرورَة التِفات مُؤسَّسة الدِراسات العِراقيَّة إلى طرُوحات ثَقافَة ما بَعدَ المكتوب.

2- الحاجَة إلى قِراءات أُخرى تُسهِمُ في رَفْدِ الذائِقَة العامّة (التَلقي) بَعيدَاً عَن الأَسْلَبَة والجهوزية المعَدَّة سَلَفاً على مَقاساتِ النَّصّ المسْرَحيّ.

3- تَوْعيَة جُمهور المتَلقي بحقيقَةِ دَوْرِهِ الذي لا يَقتَصِر عَلى ظاهِرَةِ الْتِهام ما هُوَ مَطروح قَبلَ مَضْغِهِ، بَلْ إنَّ فاعِلِيَّة العَمَليَّة الجَماليَّة تَبدَأ مِنَ القارئ.

4- رَفَدَ الدِراسات النَقديَّة في مَناهِجِ الدِراسات الأَوليَّة والعُليا بطروحات التَواصُل وفْقَ التَلقي وَالنظريَّة التَواصُليَّة، باعتبارها وُجْهَة نَظَرٍ مُعاصِرة لِقِراءَةِ المسرَح العِراقيّ عَلى وُجهِ الخُصوص وَالمسرَح عُمومَاً.

المقترحات: (التواصلية في المسرح العراقي).

المصادر والمراجع:

1. أحمد أبو حسن. (1993). *نظرية التلقي في النقد العربي الحديث*. الرباط : منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
2. بارت وآخرون رولان. (2003). *نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي*. (عبد الرحمن بو علي، المترجمون) دمشق : دار الحوار.
3. بشرى موسى صالح. (1999). *نظرية التلقي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
4. بلاسم محمد جسام. (2005). *الفن والعولمة*. بغداد: جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، مجلة الاكاديمي ، العدد 41.
5. تودروف. (1996). *الأدب والدلالة*. (محمد نديم خشفة، المترجمون) دمشق: مركز الإنماء الحضاري ، دار الشجرة للخدمات الطباعية.
6. جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم إبن منظور. (ب.ت). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
7. حبيب موسى. (2000). *فلسفة القراءة وإشكالية المعنى*. الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع.
8. حسن ناظم. (1994). *مفاهيم شعرية ـ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم*. بيروت ، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
9. حسين خمري. (2001). *مُتخيَّل النص وعنف القراءة ـ علامات في النقد*. جده: النادي الأدبي الثقافي.
10. خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس. (ب.ت). *ينظرية اللغة الأدبية*. (حامد أبو حمد، المترجمون) القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

11. رامان سلدن. (1996). *النظرية الأدبية المعاصِرة*. (جابر عصفور، المترجمون) القاهرة: دار الفكر للدراسات والتوزيع.
12. روبرت شولز. (1994). *السيمياء والتأويل*. (سعيد الغانمي، المترجمون) بيروت: المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر.
13. ريفاتير. (1992). *الأسلوبية العاطفية*. (فاضل ثامر، المترجمون) بغداد: مجلة الثـقافة الاجنبية.
14. شاكر عبد الحميد. (2001). *التفضيل الجمالي*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
15. عبد الله ابراهيم إبراهيم. (2000). *التلقي والسياقات الثقافية*. ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة ، دار أويا للنشر والتوزيع.
16. عبد الله الغذامي. (1985). *الخطيئة والتكفير _ من البنيوية إلى التشريحية*. جدة: النادي الأدبي الثـقافي.
17. فرانسواز أرمينكو. (ب.ت). *كتاب المقاربة التداولية*. مصر: مركز الانماء القومي.
18. محمد عناني. (1996). *المصطلحات الأدبية الحديثة*. بيروت: مكتبة لبنان.
19. ميجان وسعد البازعي الرويلي. (2002). *دليل الناقد الأدبى*. المغرب: المركز الثقافي العربي.
20. هولب روبرت. (2000). *نظرية التلقي _ مقدمة نقية*. (عز الدين اسماعيل، المترجمون) القاهرة : المكتبة الأكاديمية.
21. واردزورث جي بي. (1990). *نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي*. (فاضل محسن، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثـقافية العامة.