إلى مملكة الثبات والحتمية المرتبطان بالتصوّر الأيديولوجي السابق للنصّ وقراءته، بمعنى آخر يتجه الناقد المعتمد نظرية المعرفة نحو الماضي لكشف ما جرى، فالحدث يسبق **المعرفة**، أما الذي يتبع استراتيجية القراءة، فالقراءة تسبق الحدث وتسهم في صنعه مما يتيح **للقارئ** الجيد أن يغيّر أفكاره وأدواته، بحيث يشارك في إنتاج الحقائق الجديدة المتوخاة من النصّ أو العرض المسرحي.

من هنا نستطيع القول أن **النقد المسرحي** المعاصر لم يعد يدعو إلى البحث عن الجواهر الثابتة والأقانيم المقدسة أو الحقائق النهائية في النصّ أو العرض، بل أضحى يقوم على أساس **قراءة** الوقائع والأحداث والشخوص والموضوعات في العمل المسرحي، كي يخلق حقائق جديدة، قد تؤول إلى تحوّل وتغيّر حتّى على مفهوم الحقيقة ذاتها، لأنّ القراءة الفعّالة والذكية لأيّ نصّ أو عرض مسرحي إبداعي تقتضي العبور نحو آفاق جديدة تتشكل معها خرائط جديدة للمعاني و**الفهم** والتفاعل. هذه القراءة هي التي تسمح بتأويلات متنوعة للنص أو العرض وتجعل **المتلقي** جزءاً من العمل المسرحي أو العمل الإبداعي.

كما أن النقد المسرحي الجديد طوّر لغته المستخدمة حيث استعار مفرداتها من كل **العلوم الإنسانية**، وبهذا فهو يحيط بكلّ جوانب العملية المسرحية بدءاً من كتابة النصّ إلى الإخراج وصولاً للمتلقي.

وعلى كلّ الأحوال فإنّ **المتلقي** أصبح هو الأساس في عملية النقد أو القراءة للنصوص أو العروض المسرحية، لأنّه امتلك وعياً ومقدرة في محاكمة الوقائع والأشياء، قد تفوق **طاقة** النصّ ذاته، في راهن تتزايد فيه انتصارات **العلم** وتنتشر نتائج **الثورات العلمية** في كل بقاع الأرض، حتّى طال تأثيرها الأفراد والجماعات.

نظرية جماليات التلقي:

أيّ عمل أدبي لا يمكن أن يطلق عليه إبداعاً إلّا عند اكتماله مع **متلق** له، يتفاعل مع العمل وينتجه من جديد، لأنّ فعاليات العمل الأدبي فنياً ترتبط براهن تلقيه، ليُدخل هذا النص في حقل **القطب الجمالي**، ويجعله مشروعاً لحياة المتلقين، ويرى آيزر "إنّ العمل الأدبي له قطبان: **قطب فنيّ وقطب جمالي**، فالقطب الفني يكمن في النصّ الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللّغويّ، وتسييجه **بالدلالات والتيمات** المضمونية قصد تبليغ **القارئ** بحمولات النصّ المعرفية والإيديولوجية، أيّ إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكلياً. أمّا القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النصّ من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أيّ يتحقق بصرياً وذهنياً عبر استيعاب النصّ وفهمه وتأويله." [1]

وفي أواخر ستينيات القرن الماضي و في **مدرسة كونستانس** الألمانية، بدأ الاهتمام بالمتلقي وفعاليته ضمن ظروف اجتماعية تمّ فيها التلقي، وقد اهتم **فولفانج آيزر**(بالنص وبكيفيات ارتباط القراء به حيث يقول: "يتفاعل النص مع القارئ، ويفضي إلى أثر يمكن ممارسته سلوكاً، وليس موضوعاً يمكن تحديده"[2]. وقد أولى النقاد أهمية للمتلقي، واعتبروه خالقاً جديداً للنص عند تلقيه له، يقول **د.أحمد صقر** (1959-) بهذا الخصوص: "إنّ خبرات المتذوق واستجابته إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع، أي عملية إعادة خلق للعمل الفني".[3]

ولأن المنهج كما يقول **هاوس روبرت ياوس(1921- 1997)** "لا يسقط من السماء، ولكن له مكان في التاريخ"[4] فإن منهج جماليات التلقي ارتبط ظهوره بنتاجات أدبية منذ عام 1966، حيث قُدّمت مسرحيات في ألمانيا حاولت تحطيم التقاليد المحمولة بين المشاهد والخشبة مع تنوع في **التقنيات غير التقليدية**، وقد نجحت هذه الأعمال المسرحية بـ: "دمج **القارئ** في **البنية السردية*** بتوقع الاستجابات والانعكاسات على الطرق التقليدية حيث تتصل النصوص مع المشاهد المجهول"[5] إن عمليات التلقي المستمر تشكّل وجدان المبدع والقارئ معاً، وتنمّي إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تظلّ تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالقراءة* والتأويل في دائرة لاينغلق فيه النصّ بل يتجدد مع كل قراءة جديدة، بحيث تتشكل العلاقة بين النصّ والمتلقي كالعلاقة بين التساؤل والإجابة، أو بين المشكلة وحلّها.

---

* **البنية** structuralism مأخوذة من كلمة بناء وتعني انتظام عناصر مادية أو مجرّدة مختلفة يتشكل فيما بينها نظاما يتجلى لنا في تكوين العمل ويعطي المعنى الشامل له، وفي المسرح يتم دراسة بنية العمل السردي على مستويين، الأول: يسبر القارئ البنية السطحية المتعلقة بمفاصل الحدث في المسرحية من حيث تسلسل أحداثها وسيرورة الحكاية واللوحات التي تشكلها والشخصيات والموضوعات و...والمستوى الثاني:البنية العميقة المتعلقة بطبيعة صراع القوى ورسم نماذج لهذه القوى الفاعلة في الصراعات، وعلى القارئ تقصي العلاقات بين المستويين. وليس في القراءة أالجديدة بنية درامية نموذجية بل بنية متغيرة تبعاً للتغير في المضمون الذي يستدعي شكلاً خاصّاً به، وأيضاً بنية جدلية لأن الشكل يفرز مضموناً خاصّاً به. حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص105.

* **القراءة** Reading هي عملية تفكيك للكتابة المكوَّنة من علامات في نصّ لغوي أو بصري أو سمعي، وقد تغيّر مفهوم القراءة الخاضع لمطابقة النص لمعايير نقدية سابقة له إلى عملية الكشف عن مكونات العمل الإبداعي وتفسيره أو تأويله وربط العلامات بمنظومات دلالية تشكل المحاور الأساسية للمعنى. وفي المسرح تشمل القراءة النص والعرض والعلاقة بينهما، وتتميّز قراءة العرض كونها نصّاً إبداعياً من طبيعة مغايرة للنص ولذلك فهي تستدعي احتمالات التأويل المتعددة من قبل المتلقين، لأن المعنى في العرض المسرحي يظل مفتوحا للتأويلات المتباينة بشكل واسع. د. علي حرب، هكذا أقرأ-مابعد التفكيك(الممؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 2005) مقدمة الكتاب.

ولأن الفن ليس مجرد خلق لصور، وصياغة لمفاهيم، بل هو تفاعل بين خبرة المبدع، وخبرة معرفية وجمالية عند المتلقي كما يقول د. السعيد الورقي، فإنّ ممّا لابد منه أن يكون المتلقي ذو معرفة ودراية"...هنا يأتي المتلقي، وخبرته المعرفية هو الآخر ينبغي ألّا تقلّ عن خبرة المبدع، بل ربما كانت تتسم بالإتساع والشمول، خاصة بالنسبة للمتلقي غير العادي" [6]

كما اهتمّت ما بعد البنيوية بـ: "مفهوم النصّ **المفتوح** وردّت للمتلقي كامل أهليته لتفعيل النص الأدبي وتفجير **كمونه الدلالي**"[7]. وقد وضعت السردية البنيوية، منذ عام 1970: "...القارىء مقابل المؤلف، ولم تبقه مجرد متلق سلبي، فالقارىء يشارك في خلق الأثر الأدبي، لأنّ الأثر موجّه دائماً إلى المتلقي"[8]

هذه الأطروحة تنشغل بقراءة نصوص مسرحية **لسعد الله ونوس** منتجة بين عامي 1968 و1977م من موقع تفاعل واستقبال الجمهور لها، ومن منظور **نظرية جماليات التلقي** التي تفرض على **الناقد** مسؤولية بمقدار مشاركة الحاضر المعيش لأدب كلّ العصور، ولأنّ "القراءة تحيي النص وتنشطّه وتحميه من الجمود والاندثار، ولأنّها حوار مفتوح مع المقروء" [9] وبافتراض أنّ الناقد هو القارئ الأول للنصّ، فهو معنيّ بإعطاء حكم جديد سواء اتفق مع أحكام سابقة، أو أعطى حكماً منصفاً لأعمال لم ينصفها معاصروها.

يقضي البحث أن تتم الاستعانة **بالمنهج التعديلي*** الذي كتب عنه **إنريك أندرسون إمبرت** (1910- 2000) كما ورد في كتابه **مناهج النقد الأدبي**: "إنّ النقاد التعديليين يسألون كلّ عمل، وكلّ مؤلف، وقد عرف كيف يردّ على أهل عصره، وكيف يتم الردّ على عصرنا، وبعامة تظهر هذه التعديلات في الصراع مابين الأجيال"[10]، إنّ **الناقد التعديلي** يشتغل على مراجعة القيم الأدبية، وتطبيق وجهات نظر اللحظة الراهنة حتّى على أعمال الماضي، لأنّ وجود الأدب يتطلب المتلقي والمؤلف معاً، على اعتبار أن الناقد هو متلق مميّز للنصوص الفنية. ولأنّ "النصّ لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ " [11] فلابدّ أنّ يهتّم النقد الجمالي للنصوص الإبداعية بجهة تلقيات القرّاء المتعاقبة للنصّ، واقتفاء آثاره في المتلقين، على أنّ يكون قد حصل تفاعل حقيقي بين المتلقين والنصّ، وذلك بعد أن يبحث المتلقي، وهو هنا الناقد الجمالي، عن مواطن الضياء

---

* **المنهج التعديلي**: يقوم على أساس مراجعة القيم الأدبية وإنارتها على ضوء الحاضر، ويعتقد النقاد التعديليون أن الأعمال الأدبية الخالدة تثبت أنها تقاوم فكرة أن الذوق يخضع لمقتضيات كلّ عصر، وهم يسألون كلّ عمل، وكل مؤلف، وقد عرف كيف يردّ على أهل عصره، إن كان يتمكن من الردّ على العصر الراهن، كما أن هذا المنهج يعتبر أنّ الأدب ليس مادة مقدسة، وإنما موجة حيّة من القيم موضع جدال. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. الطاهر أحمد مكى(مركز العالم العربي: القاهرة، 2009) ص161

المتغلغلة في نسيج النصّ وحناياه، ويقوم بتأويلاته المرتبطة به كمتوّحد مع النصّ ومنتج له من جديد في آن معاً، لا أن يتماهى معه، لأنه حينئذ يفقد النصّ الكثير من طاقاته الإبداعية.

وتختلف النصوص الإبداعية عن بعضها باختلاف مدى **انفتاحها** أو**انغلاقها** للمتلقين، وأيضاً تختلف بأنماط القراءات والتلقيات حيث منها المنغلقة وأخرى منفتحة. وفي المسرح ضرورة لانفتاح النصّ المسرحي على القراءة أو المشاهدة، وذلك بغية حدوث التشاركية مابين النصّ أو العرض والمتلقين، وبالتالي حدوث التفاعلية المبتغاة التي لا تتحقق إلّا إذا كان النصّ **مفتوحاً**، والتلقي **متفتحاً** أيضاً، ولذلك ففي حالة المسرح، يُترك هامش كبير للارتجال خارج سياق النصّ، وتمنح المنصة طاقات تقنية لتمتد وتتسع باتجاه الصالة، وينبني النصّ من جديد، مع كلّ عرض جديد، من خلال ملء **الفجوات** فيه نتيجة التشاركية المذكورة في ظروف تاريخية جديدة.

ومن جهة أخرى فالنصّ الإبداعي هو الذي يدعو متلقيه للتساؤل والبحث في الجديد الذي تناوله المؤلف عبر التقنيات المستحدثة والمستخدمة لمعالجة موضوعات محدّدة، على أن يكون **شكل ومضمون** هذا النصّ خروجاً عن القيم المألوفة السائدة، بحيث يدفع المتلقي ليعيد إنتاج النص، بغية صياغة قيمٍ جديدة له، ورؤى مختلفة تفضي إلى سلوك جديد في التعامل مع الوجود. ولذلك فـ: "الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمّي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها، وتلبّي رغبات قرّائها لمعاصرين هي آثار عادية جداً، وهي نماذج تعوّد عليها القرّاء"[12]. كما أنّ رصد ما أحدثه النصّ من تغييرات في أحوال **الوعي** المجتمعي، وتشكيل رأي عام جديد إزاء قضايا تناولها هذا النصّ، وأفسح المجال للمتلقين في اكتساب تجربة المشاركة في انتاج المعنى، والمساهمة في تغيير المعايير الفكرية والجمالية هو الذي يحدّد أهميته كفعل إبداعيّ، ويحدد أيضاً فيما إذا كان هذا النصّ جيداً أو مبتذلاً. وبذلك نجد: "إنّ فعل القراءة، الذي يرجع إليه كلّ فكر نقدي حقّ، ينطوي على وعيين: وعيّ **القارئ** ووعيّ المؤلف"[13]، ومن هنا فإنّ لكلّ نصّ الحقّ في الرهان على تعديل آفاق التوقعات لدى المتلقين له.

والمقصود **بأفق التوقعات** هو: البعد القائم بين ظهور العمل الأدبي وآفاق انتظار المتلقي له، فالآثار الأدبية الجيدة هي التي تنمّي انتظار الجمهور بالخيبة كما ذكرنا أعلاه، وقد كشف تاريخ التلقي ضوابط تشكّل نقطة انطلاق لتاريخ التذوّق، وسميّت بالشروط الاجتماعية لجمهور القراء وتتلخص في العناصر التالية:

أولاً: نصّ يراعي أفق انتظار القارئ:

حيث يستجيب النصّ للمعايير الجمالية السائدة، ومثاله **الأعمال الكلاسيكية***، التي تلعب دوراً كبيراً في توجيه فعل التلقي، وغالباً ما يتمكن المؤلف، في هذه الحالة، من خلق متلق نموذجي يستجيب لاستراتيجية النصّ ومن ورائه الكاتب.

ثانياً: نصّ يخيّب أفق انتظار القارئ:

يعمل النصّ على **انزياح** الطرائق الفنية عمّا هو مألوف لدى المتلقي، فيرتبك القارئ وتجعل توقع انتظاره خائباً، ومن هذا الخرق الفني والجمالي يتمّ السموّ بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة، إن الآثار التي تخيّب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، تطّور الجمهور، وتطّور وسائل التقويم، وتدفع باتجاه الرغبة بالفن والجمال أوهي: "آثار ترفض إلى حين حتّى تخلق جمهورها خلقاً"[14] ويتوجب أن يكون **المتلقي** في هذه الحالة ذا معرفة مكتسبة، و**ذائقة** فنية مدرّبة، ليتمكن من التعامل مع الطاقات الفنية الكامنة في العمل الفني، ويحيلها جمالاً حاضراً في الذات المتلقية للنصّ. إن هذه الحالة تمثّل صراعاً بين القديم والجديد، ومن الممكن أن تخلق منعطفات تاريخية يتشكل عبرها **أفقاً** جديداً.

ثالثاً: نصّ يغيّر أفق انتظار القارئ:

يتطلب النص هنا **قارئاً ذكياً**، يتعلم كل ما هو جديد بسرعة. هذا القارئ يكون جزءاً من عصره المتغيّر بشكل دائم، كما يقتضي الأمر، من هذا المتلقي، تغيّراً فاعلاً في فكره وعواطفه وسلوكه، مما يجعله قادراً على التكيّف مع كلّ نصّ طليعي، حيث يتمكن من تغيير آليات قراءته

---

* **الكلاسيكية** Classicism وتعني اتباع أصول الحضارتين اليونانية والرومانية وتقليد أعمال كتّابهما وفنانيهما، وقد تشكل نتيجة اتباع هذه الأصول تيار فكري وجمالي في القرن السابع عشر أي منذ عصر النهضة في أوروبا، ثم أضحت كلمة كلاسيكية تشمل كل الأعمال الإبداعية التي تتسم بقدرتها على الديمومة أمام الزمن، والمتنمية لكلّ التيارات الفكرية والجمالية كالرمزية و الرومانتيكية وغيرها. وفي المسرح فإن الكلاسيكية تجلت فيه بشكل منفرد فنجد التزام الكلاسيكيين المسرحيين في القرن السابع عشر بالقواعد الأرسطية من ناحية كتابة النص المقيّد بمقدمة وعقدة وانقلاب وخاتمة وباتنماء الشخصيات الاجتماعي، ومن ناحية العرض التزام بوحدتي الزمان والمكان والتقطيع إلى فصول خمسة، واستخدام الشعر الموزون والإلقاء المفخّم، وقد سادت قواعد الكلاسيكية على الساحة الثقافية والفكرية العالمية حتى رفضتها الثورة الرومانسية نهائياً مفسحة المجال للواقعية والطبيعية وغيرها.. سامي خشبة، مصطلحات فكرية، م.س، ص193.

وتذوقه للجمال، وانسجامه مع النصوص المفتوحة. ومن الممكن أن تحصل استجابة سلبية بين النص والمتلقي لعدم وجود حوار بينهما، و يعود السبب، في هذه الحالة، لعدم قدرة النصّ على إقناع متلقيه بأفق انتظاره وعدم حثّه على معارضته، أو عجز المتلقي على صياغة أفق انتظاره لعوامل ذاتية أو موضوعية؛ أو أن يحصل تصارعاً بين **أفق النص وأفق المتلقي** لأن النصّ، هنا، يحاول خلق قراءة نقدية تصيغ لنفسها **أفق انتظار** جديد من أجل إبداع جديد.

ويقول **روبرت هولب** بهذا الصدد: "إنّ الأشياء الفنية التي يتلقاها المتلقي على أنّها انحرافات عن المدركات المألوفة والآنيّة هي التي تستحقّ أن توصف بأنّها فنيّة، وبالتالي فالإدراك والتلقي هما العنصران المكوّنان للفن وليس الإبداع والإنتاج"[15] كما أن جادامير يتحدث عن دور إعادة المتلقي في إعادة إحياء معنى النصّ ويسمّي ذلك: "**انصهار آفاق**، أي انصهار أفق النص وأفق المتلقي" [16]. وعلى ذلك فلم يعد المعنى موضوعاً يستوجب التعريف به، بل أصبح مع **مبدأ انصهار الآفاق** أثراً يُعاش، ويظهر في السلوك. ويقول **جميل حمداوي** (1963-) "إنّ موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرّائه أو خلقهم خلقاً"[17] أمّا **إنريك إندرسون امبرت** فيرى في كتابه **مناهج النقد الأدبي** أنّ: " نقد النص من خلال تلقياته هو الذي يحدّد طبيعة وشدّة أثر النصّ في المتلقين (قرّاء ونقّاد) ويفحص ردود أفعالهم"[18]. كما أنّ وعيّ المتلقي قد يُنتهَك من وعيّ النصّ ذاته ووعي مؤلفه، وحينها لا يتمكن المتلقي من اكتساب تجربة النصّ إلّا من خلال نسيان نفسه، وإنكارها من أجل أن يمنح الحياة للنصّ، لكن **فولفغاج آيزر** يرى عكس هذه النظرة إذ برأيه أنّ: "المتلقي يستكمل الجزء غير المكتوب من العمل الإبداعي، والموجود ضمنياً في العمل، والذي يتطلب خيالاً لدى المتلقي، ليستطيع ملء فجوات النصّ أو اكتشاف فضاءات اللا تحدد حسب طريقة التلقي الخاصّة" [19] إلّا أنّ الاهتمام بالمتلقين لايعني إهمال العناصر المكوّنة للعملية الإبداعية، وهذا يستدعي معالجة الباحث للنصوص من موقع الشمولية والتكامل بين هذه العناصر، والمتعلقة بالمؤلف والنصّ والمتلقي والذائقة الفنية والجمالية وحركة التاريخ والمجتمع.