منهج جماليات التلقي في النقد العربي المعاصر
والمسرح السياسي العربي

إنّ ما كتب حول **جماليات التلقي** في النقد العربي المعاصر قد تركّز حول النظرية نفسها من حيث مفهومها وركائزها من دون التطرق بتوسع إلى إجراءات تطبيقية على تلك النظرية، ومن دون الاستفادة من ركائزها ونتائجها لإعادة دراسة تاريخ الأدب العربي، كما طمح مؤسسوها في مدرسة كونستانس الألمانية لإعادة كتابة تاريخ الاداب الأوروبية.

كما أنّ الدراسات التي تناولت مسرح التسييس العربي الممتد منذ عام 1964م وحتّى أواسط ثمانينيات القرن الماضي اتسمت بغلبة **التنظير** و**البيانات** عن التجربة المسرحية التي خاضها روّادها حينذاك في أكثر البلدان العربية المساهمة في إنتاج أعمال مسرحية سياسية، مهملة الجانب النقدي التطبيقي.

وعلى الرغم من وجود نصوص مسرحية مهمة تمكن كاتبوها أن يضعوها **كعلامات** فارقة في تاريخ المسرح العربي، وشكّلت تراكماً نسبياً على صعيد **التجريب** المسرحي وفق رؤى مغايرة لما كان يُقدّم في المسارح العربية عبر تاريخها السابق، فإن تلك التنظيرات لم ترتق للمستوى الإبداعي للنصوص المنتجة حينذاك، بل كانت عبئاً على مؤلفي النصوص، بسبب تعاملهم مع النصّ على ضوء معايير فنية ثابتة ووفق أهواء وشروط **التنظيرات** المتعلقة بالنقد المسرحي، وكانت النتيجة توقّف النصوص المسرحية والتنظيرات والبيانات المرافقة لها وفقاً للتجربة المسرحية الموصوفة في أواسط ثمانينيات القرن الماضي.

وسط هذه التجربة أعلن **ونوس** ضرورة تأسيس **مسرح التسييس والتراث العربي**، متزامناً مع رحلته الإبداعية بُعيد هزيمة حزيران عام 1967 وحتى عام 1977، هذه الأطروحة موظّفة لقراءة ونقد نصوص ونوس المسرحية في تلك الفترة التي اهتمت بالمساهمة في خلق حالة وعي جديدة في المجتمع بغية التأثير في جمهور يفترض أنّه كان سيلعب دوراً في عملية ردّ هزيمة 5 حزيران والانطلاق بالثورة. كما ستقوم الأطروحة وفقاً لمرتكزات نظرية **جماليات التلقي**، التي تهتم بالجمهور والقرّاء والمتلقين.

لا ريب أنّ ونوس التزم بالجمهور في معظم مسرحياته، التي بدأ في إنتاجها بعد أن غادر دمشق إلى باريس، إثر **هزيمة حزيران** نتيجة وضعه النفسي القلق الذي جعله طريح الفراش لبضعة أشهر في باريس، وبعد ظهور المقاومة الفلسطينية وقيام ثورة الطلاب في أيار عام 1968 في فرنسا، اللتين ساهم ونوس في فعاليتهما، وساهمتا في إخراجه من حالة اليأس التي تلبسته بعد

الهزيمة، ومن خلالهما بدأ يتفاعل مع التوجهات التقدمية في مناحي الفن والأدب، ويشارك في الحياة الفنية والسياسية، ويقول في هذا الصدد: "وكنت قد تعرفت على بيتر فايس وحضرت الحوار الذي دار حول **بريخت** في برلين في شباط 1968، حضرته بإصرار وأمكنني أن أحضر كثيراً من التجارب المسرحية المهمة"[20]

بعد مسرحية **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** شرع ونوس في منحى أكثر وضوحاً على الصعيد الفني، متأثراً بتجارب مسرحية طليعية عالمية، ولاسيما بالمسرح الملحمي، مستدعياً **التراث** العربي الشعبي، وسؤال الأطروحة هو: هل تمكن ونوس، بالفعل، أن يجسّد **مرتكزات*** نظرية جماليات التلقي في مسرحياته التي كتبها في تلك المرحلة؟

يقوم الباحث في هذا الفصل بقراءة شاملة لنصوص مسرحيات أربع وهي: **الفيل ياملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني، والملك هو الملك**، التي كتبها في مرحلة التسييس والتراث من حياته الإبداعية، واستمدّ موضوعاتها من الحكايات الشعبية، ووظَّف لها الكثير من التقنيات الفنية من التراث العربي، على أن يعود في الفصل الثاني لدراسة المسرحيتين المتبقيتين في هذه المرحلة وهما: **حفلة سمر من أجل 5 حزيران ورحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة.** إنّ هذه النصوص المسرحية مهمّة وجديرة بالاهتمام و**القراءة**، فنياً وجمالياً وفكرياً، ضمن سياق إنتاجها التاريخي وفي ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية محددة ومتغيّرة لدرجة الاضطراب في كلّ البلدان العربية التي انتشرت فيها تلك التجارب المسرحية.

لقد أنتج ونوس نصوصاً تمكن من خلالها أن يثير انتباه المهتمين بالمسرح، وتحقيق حالة جذب جماهيري، وربما **متعة جمالية** خاصة لجمهوره، وبهذا المعنى يكون قد لامس اهمية المتلقي في الإبداع وهو أول المفاهيم التي تتعلق بنظرية **جماليات التلقي.** والسؤال المطروح هو: هل استطاع ونوس من تحقيق أول مرتكز لهذه النظرية وهو **ثنائية النصّ والمتلقي**، على إعتبار أنّ النصّ يبقى **قطباً فنياً** حتى يصل إلى متلقٍّ يُحييهِ ويجعل منه **قطباً جمالياً**، وذلك من خلال التفاعل مع حيثياته، بغية اكتشاف عوالمه الداخلية التي يفترض أن تسهم في تغيير قيم المتلقين السائدة في محيطهم الاجتماعي واستبدالها **بقيم جديدة** أكثر إنسانية، وأكثر انتصاراً للحبّ والحرية والمعاني الخيّرة؟

---

* **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** تنحصر في المفاهيم التالية: ثنائيةالقارئ والنصّ، التأثير والتواصل، العمل الأدبي بين القطبين الفني والجمالي، التحقق والتأويل، القارئ الافتراضي المثالي، أفق الانتظار، ملء الفراغات والبحث عن النصّ الغائب، النص المفتوح، المسافة الجمالية. د. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي (مكتبة المعارف: الرباط، ط1، 2010) ص32

لاشكّ أنّ نصوص ونوس جديرة بالدراسة لما تضمنت من إمكانيات وطاقات فنية وجمالية ورؤى فكرية وسياسية متكئة على إمكانية خلق جمهور لها، على الرغم من توقّف هذه التجربة.

هذا البحث مدعوّ للمساهمة في الإجابة عن أسباب هذا **التوقف** أيضاً.

لابدّ أولاً من اللجوء إلى تحليل **أبنية** نصوص ونوس المسرحية و**شخوصها ولغة خطابها*** المسرحي، و**موضوعاتها**، وتتبع **التقنيات الفنية** المستخدمة وذلك من منطلق أنّ: " الأدب إبداع تركيبي، والنقد إبداع تحليلي"[21]

وهذا يقتضي اللجوء إلى تحديد الموضوعات في النصوص المتعلقة بالسلطة السائدة بشكل رئيسي، ودراسة كيفية تناول ونوس **للأحداث** التي جسدتها **شخوص** مسرحياته، وإلى كشف العلاقات المجتمعية التي تحكمها **قيمٌ** تهيمن على ما تقوله الشخصيات، بهدف التعريف بكلّ ما أراد ونوس أن يقوله في هذه النصوص، وذلك عبر تتبع **عناصر المسرحة** و **التقنيات المسرحية**، و**الأعراف المسرحية** المستخدمة في هذه المرحلة من نتاجه المسرحي.

مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر

يستهلّ ونوس مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر بإبراز مقهى شعبيٍّ يتموضع على **منصّة** المسرح، ويتوزع فيه زبائن مسترخية، ومعظمهم يدخنون النرجيلة، ويشربون الشاي، يتحرك بينهم الخادم، وتنتشر أصوات أغان طربية يبثها المذياع، وتختلط أصواتها بصوت الزبائن وهم يطلبون الشاي أو النار، وأحاديث فيما بينهم عن أحوال معيشتهم اليومية، ثم تسمع أصواتهم وهم يطالبون **بالحكواتي** العم مؤنس، إلى أن يصل ويلقي السلام بمهابة، وعندما يستوي على كرسيه، يُقفَل المذياع، وحينها يطالب الزبائن الحكواتي بسرد سيرة الظاهر بيبرس التي تشهد على أيام

---

* **الخطاب المسرحي:** Theatralical discourse لغة: الكلام، خاطب أي كالم، و الخطاب الواسع هو الجمل المنتظمة في أقوال لتشكّل خطاباً حين يتحدد كفعل له فاعل هو صاحب الخطاب، وللخطاب المسرحي خصوصية تكمن في كونه مقتصداً ودلالياً، كما أنه يعبّر عن قول مزدوج لعمليتي تواصل متداخلتين هما: خطاب الكاتب والمتضمن كلّ ما يعني فريق العمل المشارك في إنتاج العرض المسرحي، والخطاب الناشئ على شكل حوار بين شخوص المسرحية الذي يتوضع بين الكاتب أو المخرج وبين متلق، وفي هذا الخطاب يختفي فيه الكاتب كصاحب قول ويبدو للمتلقي على شكل حوار أو مونولوج أو توجّه للجمهور، أو يكون حركياً كالإيماء، كذلك يلعب المتفرج دوراً في تفسير الحوار المسرحي أثناء استقباله للخطاب الذي لايحمل أي معنى إلّا إذا كان في سياق العلاقة التي تربط الشخوص المتخاطبة ضمن ظروف زمانية ومكانية محددة.

حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص186.