ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

سيميولوجيا التلقي والتأويل بين سلطة القراءة وفضاء المشاهدة رؤية مفاهيمية

أ / بلخير أرفيس
جامعة المسيلة

الملخص:

إذا كانت العملية الإبداعية محل تجاذب بين المرسل و المتلقي بجميع أطيافه،فإن العمل الإبداعي يشهد بدوره تفاعلا و انفتاحا على إبداعات أخرى ليست من جنسه.فانتهاء الرواية مثلا يعد إيذانا بميلاد عمل سينمائي أو مسرحي يضمن للنص المكتوب حضورا ووجودا مستمرين، و لكن من خلال رؤية مشهدية تحتكم إلى الصورة الواقعية و الضوابط التعبيرية المصاحبة من موسيقى و مؤثرات و ديكور و غيرها من لغة بصرية .

و في هذا الإطار يأتي هذا المقال الموسوم بـ (سيميولوجيا التلقي والتأويل بين سلطة القراءة وفضاء المشاهدة-رؤية مفاهيمية-
حيث نتطرق إلى التأويل انطلاقا من آليات التلقي بين القارئ والمشاهد ، والعلاقة التي تجمع الخطاب اللساني بالمرئي، و كيفية الانفتاح و التفاعل، فضلا عن اللغة الموظفة في العمل المرئي و كيفية التشكل من منظور سيميولوجي بصري،ثم البحث في حدود هذا التلقي انطلاقا من طبيعة المتلقين،إذ الفضاء –المتخيل أو الواقعي- هو الذي سيحدد في الأخير حقيقة التفاعل وطبيعة المشاركة .

التمهيد:

توجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى الخطاب المرئي انطلاقا من كيفية تحققه إلى أساليب تحوله من النص المكتوب إلى تشكيل سمعي بصري ليبني علاقات متعددة مع المتلقي وفقا للخصوصيات التي يحملها،وفق التركيبة المجتمعية التي ينتمي إليها والخلفية الفكرية المتشعب بها، لقد كان للتطور الحضاري الذي عرفته البشرية في مرحلة الحداثة والمرحلة التنويرية التي حدثت في أوربا على إثر الثورة الصناعية الكبرى دور كبير في خلق الوعي لدى الفرد والجماعات،وازداد هذا الوعي بعد

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من تأثيرات و تنافس تقني هائل نقل العالم إلى ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة أو ما بعد الصناعي، وكذلك مستجدات الألفية الثالثة وما جاءت به من معطيات عصر المعلوماتية والمعرفة حيث الاستخدام الأوسع لأنظمة الحاسوب وبنوك المعلومات والقدرات التخزينية والأقراص المدمجة والاتصال عن بعد عبر الأقمار الفضائية، كل هذه التحولات كان لها الأثر الكبير والمباشر على أشكال الوعي والمعرفة ووسائطها وطرق استخدامها وتداولها والتكيف مع تغير أنظمتها وقيمها .

لم يكن العمل المرئي-المسرح والسينما مثلا-بمنأى عن هذه التغيرات،إذ تأثر شكلا ومضمونا،وهو نتيجة حتمية للطبيعة التنافسية بين المذاهب الفكرية والتيارات النقدية،القديم منها والحديث،وذلك بغية إيجاد أنماط تفاعل جديدة بين الفواعل في العملية المرئية جميعها،تستجيب والحالة الواقعية المتجددة.

لقد كان من أهم الإشكاليات التي طرحها التطور التقني والحضاري حول الأعمال المرئية هو طبيعة هويتها:فهل تتحكم فيها الكلمة وينتصر الجانب الأدبي؟أم تتحكم فيها الحركة وتكون الغلبة للجانب الدرامي؟ثم أين مكمن الفاعلية بين الأمرين خصوصا إذا ربطناهما بالمتلقي؟

1-سيميولوجيا التلقي المرئي -حدود المفهوم وأبعاده-

يتنازع هذا العنوان أمران:الأول يتعلق بالسيميولوجيا والثاني بالتلقي المرئي، ونحن سنعمد إل تفكيك هذين المفهومين لتتبين الأطر وتتضح المفاهيم.

أ-السيميولوجيا-أسس المنهج وآلياته-

لقد ساهمت السيميائية في تجديد الوعي النقدي وتطوره،وذلك من خلال التعاطي مع قضايا النص. وقد جاء في تعريفها في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: أن" السيميائية هي إعادة تقييم لموضوعها أو لنماذجها، ونقد هذه النماذج، أي العلوم، التي يقتبس عنها، ولنفسها كنظام حقائق، وهي نمط تفكير قادر على تعديل ذاته، دون انتصابه كنظام . – والسيميائية- دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

أنظمة للعلامة،اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة،كأنظمة علامات في الواقع." 1

إن مصطلح سيمياء يدل في أبسط صوره وأكثرها استخداماً نظام السمة أو الشبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة، وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة.

ولذلك فالسيمياء "عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً ... وهناك شبه اتفاق بين العلماء يعطي مكانة مستقلة للغة، يسمح بتعريف السيمياء على أنها دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية . إلا أن العلامة في أصلها قد تكون لسانية (لفظية)، وغير لسانية (غير لفظية)"[2] ومن هنا فإن على السيميائي أن يوضح طبيعة التشفير اللساني،كما عليه أن يحلل نظام "المعنى اللساني" البدئي، قبل أن يبرز الدلالات اللامتناهية الإضافية دائما والمرتبطة بمعالجة الإحداثيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وبالبحث في التثبيت المادي للعنصر اللاوعي والملاحظات الجمالية والفلسفية، فموضوع السيميائية الأدبية يميز بين " ما قبل وما بعد النص"، "والنص" من جهة ثانية، ويشكل النص وحده موضوع السيميائية . إنه مشفر لسانيا ويعتبر هذا التشفير اللساني من الناحية التدريجية، مهماً بالنسبة للتحديدات " الثانوية " الأخرى.

" لم يتمكن علم أو نظرية أيا كان تصورنا للسيمياء، أن يستمر وأن يتقلب بين كثير من المناهج والنظريات كما كان الحال مع السيمياء، الأمر الذي يجعلها أفقا مفتوحا لما يشبه التفلسف في أي خطاب معرفي بما تقدمه من مفاهيم ومقولات تتمتع بالتماسك المنطقي والتعميم العلمي."

[4]أما السيميائية فتتمفصل حول موضوع، وهي تعد المصطلح عينه موضوعها وباستعمال اللفظة نفسها، لكن مدلول المصطلح مختلف تماما، لأن طبيعة استعماله تخص الإطار النظري الذي يشغله، كما أن هذه المصطلحات هي تنتمي إلى إطارات نظرية مختلفة تشترك في الدلالة العامة [5] إن فهم النص يتحقق على مستويين هما:

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

1- المكونات السطحية التي تمثل علامات لغوية تربطها علاقات نحوية لتشكيل المعنى.
2- المكونات العميقة التي تمثل التصورات تربطها علاقات دلالية..."[6]
هذا وقد اختلف الدارسون والنقاد بشأن مؤلف النص هل يعزل عند دراسة النص أم نستحضره ؟ فمنهم من يرى عدم إمكانية التحدث عن تأويل محدد للنص ما لم يفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل، وعلى هذا القول " فان العبء يقع على عاتق القارئ الذي ينبغي له أن يسترجع نية المؤلف وقصده."[7]ومنهم من يرى أن القارئ حر في قراءته للنص فقد تصل قراءات نص إبداعي إلى ثلاثين قراءة.[8]

يقول أمبرتو إيكو: إنني أترك القارئ حراً في خلاصاته، فالسارد، في رأيي، ليس ملزما بتقديم تأويلات لعمله، وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة رواية، فالروايات هي بالأساس آلات مولدة للتأويلات [9] [10]

ومما اهتمت به السيميائية الحديثة هو دراسة عتبات النص أو " النص الموازي" في اصطلاح آخر مثل العنوان الرئيس، والعناوين الفرعية، ونوع الغلاف، وما شابه ذلك وهي كلها عتبات تتحدث عن النص وتضيء جوانبه الغامضة.

ب-التلقي المرئي

تعتمد نظرية التلقي عموما على القارئ وما يثير هذا القارئ في النص بغض النظر عن طبيعة النص وشخصية مؤلفه،بل إن كل ما تركز عليه هو ما يثير القارئ،والدور الذي يمكن أن يؤديه في إنجاز النص،وقد كانت هذه النظرية-كما رأينا سابقا-نتيجة حتمية للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية .

أما التلقي المرئي فيعرفه باتريس بافيس أثناء حديثه عن التلقي والإرسال بقوله: لا يخفى على القارئ أنه بالإمكان تناول كل من النص والعرض من زاويتين، زاوية الإرسال Production وزاوية التلقي Reception، فبإمكاننا دراسة مصادر النص، وسياقه الأدبي، والمؤثرات التي تركت بصماتها على المؤلف، وتعديلات المخرج على النص في مرحلة البروفات، والظروف المحيطة بالعرض، وما إلى ذلك "

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

من خلال التعريف نجد أن التلقي يكون على مرحلتين: الأولى تتعلق بالإرسال ويكون المؤلف هو السيد حيث هو يكتب النص،ويحدد فكرته ويوجه أحداثه،كما أنه الواضع والمتصور لأماكن أحداث العمل المرئي وزمنه،انتهاء بتصوره للكيفية التي سيتحقق بها النص في فضاء التمثيل أما المرحلة الثانية فيخرج بها النص من مبدعه إلى متلقيه،فيقوم هذا الأخير بقراءته وتفسيره إلى حين عرضه في فضاء التمثيل،وهنا يدخل التأويل بدرجة كبرى خاصة بعد إعادة التمثيل أو المشاهدة المتكررة، فيخلق وعي لديه،هذا الوعي خاصته التجدد والتغير طبقا للحالات المتكررة للعرض .

ويطرح "بافيس" تعريفاً أخر للتلقي المرئي،غير أنه هذه المرة يخصصه بالتلقي المسرحي يقول فيه " هناك بالطبع تلقى المشاهد للعرض المسرحي، والنص المسرحي، وهو موقف اتصال عيني، وفرع من فروع علم الجمال، يجب أن يتضمن وصفاً للعمليات العصبية والجمالية، والظروف الاجتماعية لعملية إرسال الدلالات، ولا غنى عن المعرفة المنقولة بهذه الكيفية لفهم معاني مثل هذا النوع من التلقي الفردي، وبالإضافة إلى هذا البحث، توجد أيضاً دراسات منفصلة للعمل الفني، أثناء تلقيه على فترات متباعدة، آخذين في الاعتبار التوقعات والنماذج الفكرية المختلفة؛ لأن "نظرية التلقي المطبقة في ألمانيا تتعامل مع " تاريخ التلقي" أو " جماليات التأثير الناتج "

يفرق هذا التعريف بين أمرين:الأول تلقى النصوص والثاني تلقي العروض، ويؤكد على الطبيعة الاتصالية بين المرسل والمتلقي،وهنا نجد أنفسنا مضطرين للتعامل مع التلقي باعتباره قضية اتصالية

2-التلقي: الأصل الفكري والأساس المنهجي:

أ-الأصل الفكري للتلقي

لقد أسهمت العديد من المدارس الأدبية والمذاهب الفكرية في بناء صرح هذه النظرية ويمكن إجمال ذلك في الآتي:

_ المدرسة الشكلانية: لقد أسهم الشكلانيون الروس إسهاما كبيرا في بناء هذه النظرية وذلك من خلال توسيع مفهوم الشكل الذي يندرج فيه الجمال .كما كان اهتمامهم بالأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات في

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

العمل الأدبي،وبما يشير إليه هذا التغريب من وجود علاقة بين القارئ والنص .
كما كان للتطور الأدبي وتعاقب الأجيال من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقي محل التقنيات القديمة دور في نظرية التلقي[11].
_مدرسة براغ البنيوية: وأهم ما قامت به هذه المدرسة عدم فصلها بين العمل الأدبي بما هو بنيه عن النسق التاريخي، كما ترى أنه لابد من فهم العمل على أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً.وبهذا فهو يتوجه إلى متلقٍ هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة،وهذا المتلقي يكون هو أساس فهم المقصد الفني دون المؤلف. [12]
_ ظواهرية رومان انجاردن : ركز رومان انجاردن على العلاقة القائمة بين النص والقارئ . مؤكدا على دور المتلقي في تحديد المعنى، كما أنه له دور في العمل الأدبي وذلك حين يعمل خياله في ملئ الفجوات و الفراغات في النص التي يكتمل العمل الأدبي [13]
_هرمنيوطيقا جادامر: قام بتطوير مصطلحين كان لهما أهميتهما لدى نظرية التلقي هما(التاريخ العملي) و(أفق الفهم) فالتاريخ وثيقة تضم خبرات لا يمكن استبعادها إذا أردنا الفهم من أجل تغيير العمل . وركز على علاقة المتلقي بالعمل وأن التوجه الاجتماعي والنفسي يؤثر في المتلقي ومن ثم في وعيه التفسيري العمل[14]

ب-الأساس المنهجي للتلقي :

من أهم الأسس التي تقوم عليها نظرية التلقي :أفق التوقعات، نقطة الرؤية المتحركة، المسافة الجمالية، المتعة الجمالية و القارئ الضمني

أ- أفق التوقعات : يرى عبد العزيز حمودة أن محور نظرية التلقي الذي يجمع عليه رواد النظرية هو أفق التوقع قائلا: إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينات حتى الثمانينات هو " أفق توقع القارئ في تعامله مع النص . قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما، و لكنها تشير إلى شيء واحد : ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص ؟ و هذا التوقع، و هو المقصود، تحدده ثقافة القارئ، و تعليمه، و قراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية و الفنية)[15]

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

وبذلك يكون أفق التوقع مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته[16] والتلقي لا يتوقف عند زمن بل يُخلق في كل زمن، ولكل زمن قرّاه وهذا التلقي يختلف من زمن لآخر حسب الظروف السياسية المحيطة، ويختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري من حيث الميول والرغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها وكل هذا يشكل مخزوناً لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه[17]

ويخبرنا أفق التوقع كيف كان العمل يقيم ويؤول عند ظهوره، وكيف إن هذا التأويل لا يعطي معنى نهائيا للعمل، ولكنه قابل لأن يُبدّل معناه ويغيّر، أو يزداد توضيحه مع تتابع الأزمنة، ومع هذا فإننا لا نستطيع فهم العمل إلا بانصهار الأفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر[18]

وهذا يعني بأننا لا نستطيع فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه، وانتمى إليه أول مرة، فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله أو يمثله، وعن طريق مزج الأفاق بعضها مع بعض تنمو لدى متلقي النص الجديد قدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني، ولكن هذا التوقع ليس بالضرورة نفس التوقع المخزون لدى المتلقي فقد يحدث له شيء من الدهشة والمخالفة لما قد توقعه أوقد يكون النص مطابقاً لما توقعه، فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه [19]

وعلى هذا فإن أفق التوقع يتشكل من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

-التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

-شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

-التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي [20]

وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق التوقعات، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي . والمعنى ليس

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده والإحساس به فهو يقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري من معايشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة محددة،فلا حقائق في النص وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع حقائق . ومن سمات هذه الهياكل أنها أشكال فارغة يصب فيها القارئ مخزونه المعرفي[21]
ومن هنا فإن بناء المعنى يستند إلى ثلاثة أبعاد:
-يتضمن النص في احتمالاته والذي يسمح بتأمل إنتاج المعنى .
-استقصاء إجراءات النص في القراءة،ليكشف عن الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت[22]
-البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وظيفة التواصلية،وتحكم تفاعل القارئ به وإن هذه العلاقة التفاعلية ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى وإن الفجوة وهي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة[23]

ب-نقطة الرؤية المتحركة :

فالنص لا يمثل سوى افتتاحية للمعنى،فالنص لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة،عندما نجد أنفسنا غارقين فيه،والقارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات،فهو يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأوله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص [24]

جـ-الفجوات :

يوجد في النص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملئها،فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة،والتي يقوم القارئ بملئها مستعيناً بمخيلته. [25]فيساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي،وهذا الملء يتم ذاتياً حسب ما هو معطي في النص،وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض،فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة،وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات،وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملأها،أما،إذا كانت قدرة القارئ

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

غير متوفرة من أجل ملئ هذه الفجوات فإن النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي إنه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ[26]

د-المسافة الجمالية:

هي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ،بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد [27]

ويمكن الحصول عليها من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر،أي من الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه،والآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة،إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي أثار عادية جداً لأنها نماذج تعود عليها القراء [28]

وعلى هذا يمكن تمييز ثلاثة أفعال لدى القارئ :

-الاستجابة :ويترتب عليها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

-التغييب :ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.

-التغيير :أي تغيير الأفق المتوقع[29]

هـ-المتعة الجمالية:

وتعتمد على :

-فعل الإبداع :أي المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدرته الإبداعية الخاصة.

-الحس الجمالي :وتشير إلى اعتماد الإبداع على التلقي .

-التطهير:وهي الخبرة الجمالية الاتصالية التي تنتج لذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر،وهما القادران على تعديل اقتناعات المتلقي وحركته [30]

و-القارئ الضمني :

أصحاب هذه النظرية لا يشرحون النص وإنما يشرحون الآثار التي يخلقها النص في القارئ،والمتلقي طرف ملازم للنص يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر،فالتفاعل قائم بين النص والمتلقي،والمتلقي هو الذي تقوم

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

عليه نظرية الوقع الجمالي التي لا يمكن أن تتحقق خارج فعل القراءة أي خارج التلقي [31]

وأية نظرية تختص بالنصوص الأدبية فإنها لا تتخلى عن القارئ .فهو نظام مرجعي للنص.وهذا القارئ عند أصحاب هذه النظرية هو القارئ الضمني وهذا القارئ ليس له وجود حقيقي ولكنه يجسد التوجيهات الداخلية للنص،فالقارئ الضمني ليس معروفاً في اختبار ما،بل هو مسجل في النص بذاته،ولا يصبح للنص حقيقة إلا إذا قرأ في شروط وقام القارئ باستخلاص ما في النص من معاني وصور ذهنية فكأنه يعيد بناء المعنى من جديد [32]

والقارئ له دور في فهم الأدب،بعد أن يتخلص من الدلالات المثالية الصرفة أو الواقعية الصرفة،فهو يسعى إلى الإمساك بالتصورات العامة التي تجعل من الملفوظ ما يحقق استجابات مستمرة لتجربته ويضعه في دائرة التواصل،فالقارئ الضمني ليس شخصاً خيالياً مدرج داخل النص،ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية،وهذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل،لذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيان استدعاء الاستجابة للنص[33]

3- العملية التأويلية بين القارئ والمشاهد

القارئ والمشاهد طرفان في عملية واحدة وهي العملية الاتصالية ويمكننا أن نطرح في هذا الإطار أحد أهم نماذج الاتصال لنستنتج من خلاله طبيعة التأويل لدى كل طرف،وقد وقع اختيارنا على النموذج السلوكي باعتباره يهدف إلى إحداث التأثير في المتلقي

هذا النموذج وضعه المحلل النفسي الأمريكي لازويل Lasswell D Harold .سنة 1948 ويتضمن ما يلي:

من؟ (المرسل)ـــــــ يقول ماذا؟(الرسالة)ـــــــ بأية وسيلة؟ (وسيط) ـــــــ لمن؟ (المتلقي) ـــــــ ولأي تأثير(أثر)

يرتكز هذا النموذج على خمسة عناصر، وهي: المرسل ـ الرسالة- القناة- المتلقي- الأثر.

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

ويمكن إدراج هذا النموذج ضمن المنظور السلوكي الذي انتشر كثيرا في الولايات المتحدة الأمريكية، ويقوم على ثنائية المثير والاستجابة. ويتمظهر هذا المنظور عندما يركز لازويل على الوظيفة التأثيرية، أي التأثير على المرسل إليه من أجل تغيير سلوكه إيجابا وسلبا. ومن سلبيات هذا النظام أنه يجعل المتقبل سلبيا في استهلاكه، ومنظوره سلطوي في استعمال وسائل التأثير الإشهاري في جذب المتلقي والتأثير عليه في صالح المرسل

تخضع العملية التأويلية لدى المتلقين للعديد من الظروف والمؤثرات تأتي في مقدمتها الصيغة السردية والصيغة المرئية،إذ تختلف النصوص في صيغ كتابتها السردية والمرئية- الدرامية- فمنها ما ينتمي إلى الطابع السردي حيث تبدو الشخصيات فيها مسطحة وقد اتسعت أفقيا مع امتداد الحبكة القصصية الغارقة في نموذجية عاطفية وهنا تأخذ اللغة الحيز الأكبر؛ فهي التي تتحكم في مجريات الأحداث، وصيغة أخرى تنتمي إلى فضاء التمثيل وتختزن الإشارات والإيحاءات والرموز المكملة من خارج النص،وهنا تأخذ الحركة دورها بنسبة أكبر .

ومن هنا فإن درجة التأويل تكون محكومة بأمرين:

الأول:طبيعة العمل الفني(نص سردي أو مرئي)

الثاني:طبيعة المتلقين

أ- من حيث طبيعة العمل الفني(النص السردي أو المرئي)

وتتدخل في هذا العنصر العديد من الأشياء منها

1-الراوي

ففي النص السردي يكون الراوي هو الوسيط بين المؤلف والشخصيات، ويضطلع بمهمة توجيهها في الصيغة السردية، وهنا تكاد تكون سلطة الراوي متساوية مع سلطة المؤلف ضمن الخطاب الشمولي للعمل. بينما لا تجد مثل هذا في العمل المرئي إذ يتم التعرف عن الفكرة أو الحكاية من خلال الحوار بين الشخصيات باستثناء بعض الحالات كما هو الحال في بعض الأعمال المرئية كالمسرح الملحمي مثلا .

أما في الصيغة المرئية فإن أثر المؤلف لا يظهر بصورة واضحة إلا في الإشارات الثانوية للحركة والإخراج تلك التي يدونها في النص، وفي

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

أغلب الأحيان تهمل ولا يؤخذ بها من قبل المخرج و .تنهض الشخصيات بمسؤولية خطابها، كما يحدد الفعل المرئي مصداقية الخطاب وقيمته خلافا للصيغة السردية التي يكون ارتباطها بالراوي محكما إذ هو المسئول الوحيد عن توجيه الخطاب وتحقيقه .

2 : الزمكانية

إن أهم الخصائص التي يمتلكها النص السردي هو تمتعه بإمكانيات زمانية ومكانية كبيرة ومتنوعة، فهو يتجاوز أي شيء يمكن أن يحد من مساحة المكان أو امتداد الزمان اللذين يدور فيهما الخطاب.إذ لديه القدرة على الغوص في جميع الأزمنة بحرية مطلقة فينطلق من الماضي ويسافر مع الحاضر ليصل إلى المستقبل أو يرجع إلى الماضي،أضف إلى هذا الطبيعة اللا محدودة للعملية الانتقالية في فضاءات المكان،فكل بنية مكانية يمكن تصويرها وتصورها من خلال كلمة

أما في الخطاب المرئي فالأمر يختلف عن سابقه انطلاقا من طبيعة القيود المادية التي تفرضها خشبة المسرح فتجدها تحد من عنصري الزمان والمكان، فالعمل متقيد بمدة العرض ومساحته وتغير المناظر إضافة للقيود الإنتاجية الأخرى.

كما أن الصيغة السردية محكومة بزمنين ومكانين،زمن الحكي ومكانه، وزمن السرد ومكانه وبما أن الحكي يسبق دائما المحكي فغالبا ما يكون السرد في إطار الزمن الماضي برغم استخدام صيغ المضارعة وزمن الحاضر .

أما في النص المرئي فإن زمان – مكان الصيغة المرئية هو الحاضر دائما بالرغم من تغير المكان في التمثيل؛ لأن طبيعة الخطاب المرئي تنجز مع المتلقي،وهنا يكون الاتصال مباشرا بين المتلقي وفضاء التمثيل في حالة العرض

3:طبيعة العلامات

في النص السردي اللغة وحدها سيدة الموقف،وتشكل العلامة الوحيدة التي يمكن ممن خلالها للمتلقي بناء صور تخييلية لا محدودة،كما تفتح للقارئ المجال واسعا لأن يحول النص إلى صور ذهنية.

أما بالنسبة للغة في العروض المرئية فإن ما يميزها هو التعدد

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

والاختلاف، وهناك خاصية سيميائية للعروض المرئية تزيد من حدة إشكالية اللغة فيه،حيث إن المشهد بجوانبه المختلفة من تشكيل مكاني وإضاءة وملابس وإيحاءات وعناصر أخرى يقوم بدور مجموعة العلامات المتكافئة أو المتقاطعة مع العلامات اللغوية،وهو ما يؤيده – كير ايلام حين يتكلم عن العرض المسرحي حيث يقول:"يتميز العرض المسرحي باستخدامه لقائمة متناهية من الدوال لتوليد عدد لا متناه من الوحدات الثقافية، وهذه القدرة التوليدية الفعالة التي يملكها الدال المسرحي تعود جزئيا إلى اتساع دلالاته المصاحبة وهذا يفسر التعدد الدلالي للعلامة"[34]

فاللغة في العمل المرئي يتحول دورها من حالة نقل – المعنى- إلى أداء – توصيل- بالإضافة إلى الكثير من الأدوات والصور المرئية التي تشكل جميعا لغة التمثيل.

4-طبيعة الشخصيات

ففي العمل السردي يكون بناء الشخصيات داخيا وخارجيا،فداخليا يجهد الراوي نفسه في وصف تلك الشخصيات وطبيعة تفكيرها وقيمتها الحياتية،كما عليه أن يصفها خارجيا ليبين مدى توافق بنائها الداخلي مع الخارجي

أما في الأعمال المرئية فإن البناء الخارجي للأشخاص يكون أساسه المشاهدة،وأما البناء الداخلي فتبرزه فصول العمل ذاته من أحداث وحوارات وغيرها

ويمكن إجمال تلك الفروق في الجدول التالي:

الفروقات الفاصلة	الخطاب السردي	العمل المرئي
من حيث الطبيعة والماهية	النص مدونة كتابية مستقرة	العرض عمل غير تدويني نظام متحرك عابر وزائل بانتهاء مدة العرض
من طبيعة الوجود	للنص الأدبي وجود تاريخي	لا يمتلك العرض مثل هذا خارج حدود تحققه

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

من حيث الثبات والاستقرار	يمتاز النص بثبات أبعاده كافة	العرض متغير الأبعاد ومختلف من تجربة إلى تجربة أخرى
طبيعة التفاعل	النص الأدبي ذو حساسية ضعيفة لحظة القراءة ويتم إدراكه بصيغة خيالية	العرض منظومة شديدة الحساسية نتيجة حالة التجسيد في مكان العرض
حقيقة الوجود	وجود النص بالقوة	وجود العرض بالفعل
فضاء التحقق	النص فضاءه الخيال	العرض فضاءه الواقع.
مشاركة المتلقي	النص عالم فيه الكثير من الافتراض والانفتاح الخيالي للقارئ	هذا المجال محدود في العروض
طبيعة الدال	الدال في النص يكون على مثال مرسله الوحيد	يكون المرسل في العرض متغير ومتعدد وهو دال ومدلول في الوقت نفسه خلافا لزمانه الخاص ومؤثرا في زمن ومكان متلقيه
طبيعة الإدراك	الإدراك افتراضي تخييلي	إدراك العرض عياني ومباشر

و فيما يتعلق بالكتابة المعاصرة أو مستوى العلاقة بين النص المكتوب والعرض
Performanceفإن هناك وجهتي نظر مختلفتين:
-الأولى:أن العرض ما هو في حقيقته إلا تعبير عن النص المكتوب وهو نتاج له، ويكتسب قيمته من درجة أمانته للنص.
-الثاني:العرض متحرر من النص، أي أن النص ممهد أو نص قبلي - Pretextوقيمته تستمد من قدرته على أن يصبح واقعا جماليا بذاته .
وهذا الرأي يتفق معه – رولان بارت – حين يتكلم عن المسرحة باعتبارها عملا مرئيا فيقول -:
" إنها المسرح بدون نص، انطلاقا من المضمون المحدد للخطاب

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

الدرامي، وهي عملية التلقي الجماعي للحظات الشعورية والحركات وطبقات الصوت والمسافات والمواد المستخدمة والإضاءة وكل ما يكشف عن ثراء المحتوى الظاهري للنص" [35]
وهناك من الباحثين من يرى أن أي عمل مرئي لا يرقى إلى درجة ما إذا لم يكتب وفق رؤية مستمدة من وعي شمولي لبنية التمثيل وخصوصيته المركبة والمتعددة الأصوات وربط أفكار النص بالمرجعية الاجتماعية ونبض الواقع ومساراته المتحركة والمتحولة، وخلاف ذلك يفقد وظيفته وتأثيره .

ب- من حيث طبيعة المتلقين(القارئ والمشاهد)

إذ كانت طبيعة النص تفرض نفسها على المتلقي فإن هذا لا يعني أن المتلقين في درجة واحدة،ومن هنا ينبغي علينا أن نصنف المشاهدين طبقا لدرجات الوعي الفني حتى نتمكن من حصر أفق التأويل لديهم
ونحن سنستفيد من الدراسات المتعلقة بالقارئ لنرى مدى إمكانية إسقاطها على المشاهد لقد وضع ياوس مفهوم " أفق القارئ "، ومفهومه هذا يمكن أن يتطابق إلى حد بعيد مع "أفق المشاهد" إذ كلاهما يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعني، و رسم الخطوات المركزية للتحليل عن طريق التأويل الذي هو أساس اللذة في التلقي.
وإذا كان التأويل هو الأساس،فإن العملية التأويلية تخضع عند غادمير إلى ثلاث عمليات لازمة: الفهم التفسير و التطبيق .-وهو ما اعتمده ياوس في تحليله-كما تستند إلى ثلاثة عوامل رئيسية هي :
- المكتسب القبلي ويشمل كل ما اكتسبه الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص .
- طبيعة الأعمال السابقة من حيث الشكل أو المضمون
-التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي و الواقع اليومي.[36]
ونظرا للاختلاف بين المشاهدين فإن تغير هذا الأفق يمكن أن يحدث في أي لحظة،وهو ما نبه "ياوس " عليه حين أطلق على تغير الأفق وبناء الأفق الجديد المسافة الجمالية وهي عنده المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا و العمل الجديد [37]،وهنا يخيب ظن المتلقي إذ لا تتطابق

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، و هنا يكون الانحراف أو الانزياح،ويمكن لمجموع تلك الانحرافات أن تشكل في مرحلة ما أساسا لأفق جديد.

إن المشاهد ملزم بتوظيف قدراته المعرفية و ثقافته و خبرته في تحليل النص من خلال مشاهدة واعية، حتى يتمكن من سبر أغوار النص وفك شفراته و هو ما يحقق المتعة له و للمبدع أيضا

ومن هنا يمكننا أن نميز بين ثلاثة أنواع من المشاهدة :

- **المشاهدة الساذجة** : و هي أسلوب خاص من المشاهدة تتميز بالاجترار و النمطية، لا تركز على الفكرة ومضمونها،ولا على الحركة ومقصودها،وإنما كل ما في الأمر البحث عما يروح على النفس، بعبارة مضحكة أو حركة مزعجة .

- **المشاهدة الواعية** : و هي التي تقف عند حدود الفهم،كما أنها تركز على الفكرة ومضمونها،ويسعى هذا النوع من المشاهدة إلى فهم النص كما هو .و تعطي المعنى قيمة يرتفع بها فوق الكلمات والحركات.

- **المشاهدة المؤولة** : ويسعى هذا النوع من المشاهدة إلى فك شفرات النص انطلاقا من سياقه الفني،و بهذا يصير النص قوة مندفعة لكسر كل الحواجز بين النصوص... و من ثم المشاهدة المؤولة تطمح إلى كشف ما هو كامن في باطن النص، سعيا إلى سبر أغواره و فك شفراته، و بذلك فهي تتجاوز ماهو ظاهر جلي إلى ما هو عميق خفي،أي أنها تتجاوز البناء السطحي للنص لتتعداه إلى الجانب العميق .كما أن هذا النوع من المشاهدة يتطلب مشاهدا كفؤا و هو ما عناه هانز روبرت ياوس في كتابه جماليات التلقي حيث أكد أن النص لا يوجد و لا يكتسب هويته إلا بعد إعادة إنشائه أو تجسيده داخل عقل متلقيه-وهنا قد يكون المتلقي قارئا أو مشاهدا-، و هو ما جعل بعض نقاد نظرية التلقي يمنحونه حرية مطلقة في القراءة و يذهبون إلى أن دوره يتعدى الإجابة عن السؤال :ما المعنى المقصود من النص ؟ ليكون: كيف يصنع المتلقي معنى النص ؟ و هو ما أفرز في بعض الأحيان تأويلات لا تتوافق والطبيعة المقصدية للنص وذلك بتحميله أكثر مما يحتمل، و الوقوع في دوائر الذاتية و الانطباعية و الانزلاق إلى ما يشبه الفوضى في القراءة و التأويل .

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

و في ذالك خروج بالنظرية عن مضمونها، لأن النص في جوهره شبكة من العلاقات اللغوية و المجازية المتشابكة، و له قوانينه و مفاتيحه و أبنيته التي تجعل منه تركيبة معقدة لا يتأتى للقارئ فك شفراتها إلا من خلال فهم عميق و تمحيص دقيق و كفاءة تتيح له سبر أغواره .
إن هذا الأمر هو الذي يحتم علينا أن نصنف المشاهدين كما فعلت نظرية التلقي مع القارئ، إذ أعادت الاعتبار له، و بوأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف و النص من قبل، يقول هانز روبرت ياوس في كتابه " جمالية التلقي " القارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف و العمل و الجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ "[38]، و هذا الأمر يستهدف نظرة جديدة للعلاقة بين التاريخ و الأدب، مما يعني "إلغاء الأحكام المسبقة المنطلقة من النزعة الموضوعية التاريخية، و تأسيس جمالية الإنتاج و التصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج و التلقي "[39]. لذا يرى ياوس أن العلاقة الحوارية تفرض علي مؤرخ الأدب " أن يتحول أولا و باستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل و تحديده تاريخيا" .[40]
وقد حاول منظروا نظرية التلقي تصنيف القراء فظهر لكل مفكر قارئه الخاص،وإن كانت تشترك جميعها في كونها تصنيفات افتراضية لا وجود لها في الواقع ومنها[41]:

- القارئ المثالي لدى Roman Ingarden وDidier Coste؛
- القائ التاريخي لدى Hans-Robert Jauss؛
- القارئ الضمني لدى Wolfgang Iser؛
- القارئ الهيدوني لدى Roland Barthes؛
- القارئ التخييلي Fictionnel لدى Michel Charles؛
- القارئ النموذج لدى Umberto Eco؛
- القارئ المفكك لدى Jacques Derrida؛
- القارئ الجامع L’ archilecteur لدى Michel Riffaterre؛
- القارئ المستهدف Visé لدى Wolff؛
- القارئ المخبرInformé لدى Stanely Fish؛

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

- القارئ اللاعب لدى Michel Picard؛
- القارئ المجرد لدى Jap Lintvelt و S.J. Schmidt؛
- المسرود له في السرديات لدى Gérald Prince

ومن هنا،واعتمادا على نظرية التلقي يمكننا إعادة تصنيف المشاهين كالآتي:

- **المشاهد النموذجي** : وهو يشبه في خصائصه القارئ النموذجي الذي استعمله المفكر الأسلوبي مكاييل ريفاتير ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تتطلب شخصا متمرسا كل التمرس بنظام لغة الشعر، و مدركا لطبيعة الاختلاف بين هذه اللغة و بين اللغة اليومية.فهو مشاهد مدرك تمام الإدراك لغة الخشبة وما تحويه .

- **المشاهد المقصود** : وهو الذي يوجه إليه النص حين ظهوره المبدئي أي الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع ثم الذات التي تشكل استمرارا مباشرا للنص، و تقمصا جديدا لفعله في إطار نوع من التكامل بينهما .

- **المشاهد الضمني** : ونحن نستنسخ هذا المفهوم من القارئ الضمني لدى آيزر والذي استنسخه عن مفهوم المؤلف الضمني لواين بوث في كتابه بلاغة الفن القصصي[42] و يكمن المشاهد الضمني في ذهن المبدع، و يتجلى في النص المبدع و يختلف من مبدع إلى آخر، حسب ما يمتلكه و يختزله في شخصيته من تراث إبداعي و أدبي و ما لديه من موهبة و طاقة خلاقة تساعده على تخيل المشاهد بطريقة تكون أقرب إلى المثال كلما كان المبدع أعمق ثقافة و أكثر موهبة،وهذا النوع يشبه في تفصيله القارئ الضمني لدى آيزر الذي يرى فيه أنه " مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره، و هي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي و تجريبي، بل من طرف النص ذاته . و بالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص ؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي[43]

خاتمة:

من خلال ما تم التطرق إليه نجد أن البنية التأويلية لدى القارئ تختلف

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

جذريا عن تلك التي يمتلكها المشاهد،وهذا الأمر راجع إلى العديد من العوامل التي يمكن إجمالها فيما أمرين:

-طبيعة النص:فالنص السردي له من الخصوصية ما يجعل منه بناء تخييليا تعمل ذات القارئ على فك شفراته،في حين أن المل المرئي يختزل بعض تلك المسرودات ليجعلها مبصرة للعيان،أو مسموعة في الآذان،وهذا الأمر يتيح له توفير بعض الطاقة التأويلية يستفيد منا في مرحلة بعدية

-طبيعة آليات التلقي:فما تتيحه الخشبة في العمل المسرحي مثلا لا تتيحه الورقة،فالخشبة فضاء متحرك،تتماهى فيه جميع عناصر العمل المسرحي،في حين أن الورقة فضاء مختزل في الكلمة.

الهوامش والمراجع:

1. - سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت. 1985. ص118

2. - البازغي، سعد: دليل الناقد الأدبي مكتبة الملك فهد،ط1،2003 ص132

3. -ينظر: اينو وآخرون، السيميائية الأصول،القواعد، والتاريخ. تر: رشيد بن مالك، دار مجد لاوي للطباعة والنشر والتوزيع، 2008م ص215

4. -محمد فكري،الجزار، الأسس السيميائية لعلم البيان العربي، مجلة علوم إنسانية – هولندا – السنة الخامسة – العدد : 35،2007 ص 15

5. -ينظر : ميلود عبيد منقور إشكالية المصطلح النقدي (مصطلحات السيميائية السردية نموذجا).مجلة التراث العربي،دمشق،العدد 104،2006،ص26

6. - نعمان بوقرة،المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية،،،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2009م.: 43.

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

7. -روبرت شولز،السيمياء والتأويل،، تر : سعيد الغانمي،المؤسسة العربية،بيروت،1994م ص . 30-31

8. - ينظر: غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي،،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2009م:188.

9. - ينظر : خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر. دمشق، 2008 . ص .:45-46

10. نفسه ص67

11. - ينظر : هولب روبرت،نظرية التلقي، تر : عز الدين إسماعيل،النادي الأدبي، جدة،ط 1، 1994 ص73_84.

12. - ينظر: أبو أحمد حامد :الخطاب والقارئ،نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مؤسسة اليمامة، الرياض، 1997 ص64_68.

13. - ينظر : قطوس،بسام : دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العربية، النقرة، ط1، 2004 163 .

14. - ينظر: فضل،صلاح: مناهج النقد المعاصر.، دار الأفاق العربية، القاهرة،1997،ص 143_144 .

15. -عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك - عالم المعرفة،الكويت،1990ص 323

16. - البازغي، سعد: دليل الناقد الأدبي ص 133.

17. - خدادة،سالم: النص وتجليات التلقي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت2000 ص48،44.

18. - سلدن،رامان:النظرية الأدبية المعاصرة،تر جابر عصفور،دار قباء، القاهرة،ط1، 1998ص 175

19. - خليل،إبراهيم: النقد الأدبي الحديث،دار المسيرة،عمّان،ط1،2003 133

20. - صالح،بشرى:نظرية التلقي أصول وتطبيقات(الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي،ط1، 2001)46.

21. - البازغي،سعد :دليل الناقد الأدبي،131.

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

22. - خضر،ناظم:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق، عمّان،ط1، 1998ص152.
23. - هولب،روبرت :نظرية الاستقبال،تر:رعد عبد الجليل(،دار الحوار،اللاذقية،ط1، 1992ص103.
24. - فضل، صلاح : مناهج النقد المعاصر،150.
25. - أبو أحمد حامد: الخطاب والقارئ،131.
26. - أبو حسن أحمد: من قضايا التلقي والتأويل،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995 ص108.
27. - صالح، بشرى : نظرية التلقي،46.
28. - الواد حسين :في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة الدار البيضاء،ط1985،2 ص 77.
29. - أبو حسن،أحمد: من قضايا التلقي والتأويل،104.
30. - أبو أحمد حامد: الخطاب والقارئ،102.
31. - أبو حسن أحمد: من قضايا التلقي والتأويل،105
32. - سلدن رامان:النظريةالأدبيةالمعاصرة،تر:سعيد الغانمي،دارالشروق،عمّان،ط1، 1997 ص 163.
33. - نفسه164
34. - كير ايلام، أنظمة العلامات في المسرح، تر سيزا قاسم، الدارالبيضاء، دار توبقال 1987ص75
35. - من قاموس المسرح، مجلة المسرح، القاهرة، عدد 57 سنة 1993، ص 32
36. - صالح،بشرى:نظرية التلقي أصول وتطبيقات،المركز الثقافي العربي الدارالبيضاء،ط1، 2001ص46.
37. - صالح، بشرى : نظرية التلقي،46.
38. -هانز روبرت ياوس،جمالية التلقي،تر رشيد بن حدو،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،2004 ص 40
39. - نفسه ص 42
40. - ن م،ن ص
41. -للاطلاع أكثر على أنواع القراء ينظر::

ISSN : 2353-0464
EISSN : 2600-6421

l’acte de lecture : Théorie de l’effet ،-Wolfgang Iser
، 1985، Ed. Pierre Mardaga، Trad. Fr،esthétique
P. 64 sq.،Bruxelles
، 1993، Ed. Hachette، La lecture،-Vincent Jouve
Paris.
42. -روبرت هولب،نظرية التلقي ـ ص 136
ـ فولفغانغ ايزر،فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة
: حميد لحمداني و الجيلالي الكدية ص 30