مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 25 العدد:2 السّنة: الثّلاثي الثّاني 2023 ص: 555-571

ثنائيّة المتلقّي/المُشاهد في الفكر النّقديّ المعاصر... المتلقّي المسرحيّ نموذجا.

The receiver / spectator duality in contemporary critical thought ... The theater audience as a model.

أ. البشير ضيف الله*

تاريخ الاستلام: 27-08-2021 تاريخ القبـول: 20-03-2022

ملخّص: تشترك الآداب والفنون في كونها وسيلة استقطاب جماليّة للمتلقّي بكلّ أنواعه وأشكاله، ولا يمكن قياس نجاح عمل من الأعمال الأدبيّة والفنيّة إلاّ بمقدار قدرتها على تحقيق اللحمة بالمتلقّي بوصفها مفصلا تفاعليا وإجرائيا لا يمكن تجاوزه. وفي هذا الشّأن، نحاول تسليط الضّوء على المتلقّي المشاهد من وجهة نظر نقديّة معاصرة في الأعمال الرّكحيّة التي غالبا ما تحاول استثارة المشاهد واستقطاب تفاعله بما تقدّمه من مادة فنيّة، خصوصا وأنّنا نعيش حالة عزوف في الجزائر والعالم العربي ككلّ عن العروض المسرحيّة، وهو ما يحتاج إلى إعادة نظر وبحث عن سبل استقطاب المتلقّي وعودته إلى الرّكح.

والنّتائج التي نخرج بها من هذه الدّراسة، تؤكدّ على ضرورة بعث هذه العلاقة من خلال مقاربة أسباب هذا العزوف، وتجديد الوسائل والاقتراب أكثر من المتلقّي وفق خطاب واقعي قريب أقرب إليه، بعيدا عن المثاليات التي لم تعدّ من صميم الخطاب الأدبي والفنّي المعاصر.

كلمات مفتاحيّة: التّلقّي؛ المتلقّي؛ المشاهد؛ أفق التّوقع؛

Abstract: Arts and literature are a means of aesthetic and artistic attraction for the recipient in all its forms and types, and the success of a literary and artistic work can only be measured by the extent of its ability to achieve

* - جامعة يحي فارس، المديّة، الجزائر.
البريد الإلكتروني: bichrhamam@yahoo.fr (المؤلّف المرسل).

cohesion with the recipient as an interactive and procedural detail that cannot be bypassed. we try to shed light on the audience, the viewer, from the point of view of contemporary criticism in the musical works, which often try to provoke the viewer and attract his interaction with the artistic material that they present, especially since we live in a state of reluctance as a whole for theatrical performances which needs to reconsider and search for ways to attract the recipient and return to the stage.

Keywords: Receiver; Recipient; Viewer; Expectation Horizon.

1. مقدّمة: لعلّ السّمة المشتركة بين الآداب والفنون جميعها هي ضرورة وجود المتلقّي كعنصر فاعل ومتفاعل في الوقت نفسه حتّى تؤدّي دورها كمحرّك حياتي مؤثّر، ومكون حضاري لا غنى عنه، والمسرح واحد من هذه الفنون التي تجعل من المتلقّي سيدا بكلّ ما تحمل الكلمة من دلالة ومن مسوغات، والرّكح في هذا المعطى طرف في عمليّة التّقاطب/الاستقطاب الممارسة بجميع مؤثراته، وتمثلاته: الدّيكور الممثلون، الإضاءة، الموسيقى، الأزياء، الماكياج... ولكلّ عنصر من هذه العناصر السّابقة فنياته وأدواته التي تخدم في النّهاية رسالة المسرح، لذلك كلّه فإنّ العلاقة بين المُنتَج-أيْ العمل المسرحي- والمتلقّي مصيريّة، حتما، ونجاحها نجاح لعمليّة العرض بأبعادها الفنّيّة والفلسفيّة، فهي علاقة قائمة على التّذوق والتّفاعل والتّماهي-على تعدّد الأذواق وتعدّد خلفياتها الفكريّة ومرجعياتها-وهذه العلاقة لا تختلف كثيرا عن علاقة النّص بالقارئ حيث "ينبغي أن يتكهن مؤلفه بقارئ -نموذجي-قادر على المشاركة في العصرنة النّصيّة بالطّريقة التي يظنه المؤلّف قادرا عليها وقادرا أيضا على التّصرف تفسيريا كما تصرف هو توليديا.."[1] بلْ وجب التّأكيد على أنّ المتلقّي عنصر مفصلي في هذا التّشكيل إنْ لم يكن هو المسرحُ ذاته ما يبرّر هذا التّوجّه الجديد في المسرح العالمي إلى الاستثمار في المتلقّي وجعله أكثر تفاعلا وفاعليّة في العرض فهناك مسرحيات ينزل فيها الممثلون إلى الجمهور ويمارسون أدوارهم المتميّزة في انسجام تام بإعطاء فرصة حقيقيّة للمتلقّي وتحديد الدّور المنوط به وفقا لموضوعة المسرحيّة وفلسفتها القائمة على هكذا تشابكات، فوحدة "المشاهد

والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة.

وقد ألّفتْ كتب عديدة في هذا الشّأن على امتداد تاريخ المسرح، منها: "مبادئ سوسيولوجيا الفرجة لريشار دو مارسي 1973، وكتاب: الدّراما خشبة المسرح والجمهور لجون ل. ستاين 1975، ودراسة: سيميوطيقا العرض المسرحي لأمبرتو إيكو 1977، وكتاب: عالم المسرح لمؤلفيه الثّلاثة جيرار وأوليه وريجول، وكتاب: مدرسة المتفرج لآن أو برسفيلد 1981، وكتاب: العرض والمسرحة لجوزيت فيرال 1982، ودراستا: تلقي النّص، والعرض المسرحي 1982، والإرسال والتّلقي في المسرح 1983 لباتريس بافيس، وكتاب: المسافة في المسرح.. جماليات استجابة الجمهور لدافنا بن تشايم 1984...المتفرج في الدّراما.. الدّراما في المتفرج لأون شودهيري 1984، ودراسة: الانفعال والتّأويل في تجربة المتفرج مع المسرح لماركو دي مارينيز 1987، وكتاب: المتفرج النّسوي بوصفه ناقدا لجيل دولان 1988 وكتاب: جمهور المسرح.. نظريّة الإنتاج والتّلقي لسوزان بينيت، ودراسة: جماليات التّلقي في المسرح لدينيس كالاندرا 1993، ودراسة: المؤدي والجمهور لجوليان هلتون 1993، وكتاب: الجمهور والإصرار لنانسي ماسون برادبوري 1997، وكتاب: شكسبير وتشيخوف في الإنتاج والتّلقي لجون توللوتش 2005..."[2]

إنّ نجاح أيّ عرض مسرحي مهما كانت قوّة نصّه ومؤثراته مرهون في النّهاية بمدى قدرته على تحقيق اللّحمة بالمتلقّي واستثارته واستقطاب انفعالاته التي تنفتح في "حالة استجابته" على أسئلة العرض الظّاهرة والمضمرة لأنّ المسرح "يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظّاهرة المسرحيّة "[3] ومن ثمّة يمكن الحديث عن الأثر الإيجابي للمسرح ودوره الثّقافي والحضاري في تشكيل وعي جماعي راق.

إنّ هذه الدّراسة تأخذ على عاتقها إبراز حالة المتلقّي المسرحي الرّاهن، من خلال طرح إشكاليات اساسيّة هي:

– هل العلاقة القائمة بين المتلقّي/المشاهد بحاجة إلى تجديد؟ أمْ أنّ العزوف المسجّل هو حالة استثنائيّة عابرةٌ؟

وإذا كان كذلك، فما هي الممكنات المتاحة للرقي بهذه العلاقة انطلاقا من إجرائيات الفكر النّقدي المعاصر خصوصا نظريّة التّلقّي؟ وإلى أيّ مدى يمكن مقاربة هذه الحالة؟

وما أفق هذه العلاقة؟

إنّ الآمال المعلّقة على المتلقّي/المشاهد من أجل العودة إلى الرّكح بوسائل ومقاربات جديدة أكثر واقعيّة من شأنها مواكبة التّحولات العالميّة التي ألقت بظلالها على مختلف الفنون، خصوصا وأنّنا نعيش عصر الرّقميات والنّتاج الثّقافي الرّقمي كما تحاول البحث في تمثلات العروض المسرحيّة التي تحقق الاستقطاب، وتقدّم الإضافة اللاّزمة على غرار نماذج مسرحيّة جزائريّة وعربيّة وعالميّة واكبت هذا المنحى.

2.التّلقّي، المتلقّي/المشاهد...قراءة في المفاهيم والمرجعيات: وجب التّأكيد أوّلا على أنّ الدّراسات التي تهتمّ بتلقّي العرض المسرحي ومدى أثره في المتلقّي لم تكن في العالم العربي بحجم المساحة التي يصنعها المسرح من فرجة ومن صناعة للوعي الجمعي والحضاري بوصفه "أبَ الفنون" جميعها مقارنه بالنّصوص والمتون الأدبيّة خصوصا الرّواية في عصرنا الحالي، فقد انبرت الدّراسات المختلفة لصناعة مشهدٍ نقدي يراعي تلقّي هذه النّصوص أفقيا وعموديا في "تغييب" غير مقصود للمنجز الرّكحي الذي تبقى الدّراسات بشأنه "محتشمة" إلى حدّ ما، ولو أنّ "نظريّة القراءة" أسهمت إلى حدّ ما في إيجاد مقاربة موضوعيّة للمسرح انطلاقا من تلقّي النّصوص الأدبيّة، وأضحى ممكنا إسقاط نتاجاتها على المسرح باعتباره نصّا ممثّلا بالدّرجة الأولى وخلقتْ بذلك أفقا للتذّوق العام يجعل من المتلقّي عنصرا فاعلا ومشاركا وربما ممثّلا "إضافيا" لا يكتمل المشهد إلاّ به.

ولعلّنا لا نغادر هذا الفاصل حتى نعرّج على جهود بعض الدّارسين العالميين التي تناولت شأن التّلقي المسرحي-على قلتها-ككتاب "آن أوبرسفيلد" الصّادر سنة 1981م (مدرسة المتفرّج)، و(العرض والمسرحة) للكنديّة "جوزيت فيرال" الصّادر سنة 1982م، و(سيموطيقا العرض المسرحي) للإيطالي "أمبرتو إيكو" سنة1973م و(الإرسال والتّلقي في المسرح) الصّادر سنة 1983م للإنكليزي "باتريس بافيس".. وغيرهم

1.2.تعريف المتلقّي، وأنواعه: نحاول في هذا الجزء التّفصيل في مفهوم المتلقّي وأنواعه من منظور نظريّة القراءة، لنسقطها على "المشاهد" كمتلقّ في مجال المسرح موضوع هذه الدّراسة، حيث جاء في معجم الوسيط، وفي "لسان العرب" و"القاموس المحيط" وغيرها من المعاجم العربيّة أنّ "المتلقّي" في اللغة هو المستقبِل أو المتعلّم وهو

من "يتلقّى الشّيء" إذا بادر إلى تعلمّه، وجمعُه "المتلقّون/المتلقّيات" والمتلقّي هو الذي يتلقّى الموضوع الذي كانت الذّاتُ تبحث عنه "[4].

أمّا من حيث الدّلالة، فهو ذلك الشّخص الذي يستقبل ويتفاعل إيجابا أو سلبا مع ما يتلقاه من إرسال أو هو الشّخص الذي يتعامل مع الخطاب بغيّة فك شفراته عبر تواصل فكري وجمالي معه، محاولا استثمار معطيات الخطاب وممكناته لإعادة إنتاجه من جديد[5]. ولعلّه (أي المتلقّي) يختصّ -في نظري على الأقل-بالنّصوص مسموعة كانت أم مكتوبة، والنّص المسرحي واحد منها، غير أنّنا نعتقد بكون الفنون لا تتجزّأ، وهذا التّقسيم تقتضيه ضرورة العمل الأكاديمي لا أكثر، فالمشاهدُ متلقّ بالضّرورة والجمهور متلقّ أيضا، غير أنّ السّياقات تختلف.

إنّ التّنوّع الذي يميز الفنون والآداب أفرز أنواعا من المتلقّين تحدّدهم طبيعة التّفاعل مع الخطاب الموجّه لهم، ومدى قدرتهم على التّكيّف والاستقطاب، ومن ثمّة ظهرت التّقسيمات التّاليّة للمتلقّي:

أ/-المتلقّي الضّمني: وهو المتلقّي الذي بشّر به "أيزر"، والذي يجسّد جميع الممكنات المسبقة التي يتطلب توفرها في الخطاب بغيّة ممارسة فعاليتها التّأثيريّة في المتلقي بوصفه بنيّة أساسيّة في متن الخطاب –كيفما كان شكله الفنّي-تستدعي حضوره دون أن يكون محدّدا بالضّرورة، وبذلك يتم التّأسيس مسبقا لدور المتلقي وفق خصوصيته، ويتكشف ذلك عندما يبدو الخطاب في توجه نحو تجاهل المتلقي المفترض، لذا يوحي مفهوم المتلقي الضّمني إلى منظّمة معلومات تتطلّب أسلوبا يفرض على المتلقي فهم الخطاب[6].

غير أنّ وجود المتلقي الضّمني افتراضي، إذ يمثل المعلومات المستبطنة للخطاب بمقومها التّخيلي ليمنح فعل التّلقي ضمن تصور المواجهة المباشرة مع الخطاب ليتأسس فعل التّلقي بفعل استقبالات فكريّة وجماليّة للخطاب[7].

إنّ هذا النّوع من المتلقّين -حسب أيزر-"نموذج عقلي يسمح لنا أن نفسّر كيف أنّ النّص الخيالي ينتج أثرا ويأخذ معنى[8] وهو بذلك يتجاوز "القارئ الأعلى" عند "ريفاتير" و"القارئ المُخبر" عند "فيشر" و"القارئ المقصود" عند "وولف"، فالمتلقّي الضّمني كمفهوم، له جذور متأصّلة في النّص، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ

حقيقي، ويصح هذا حتى عندما تبدو النّصوص كأنّها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن، وأنّها تقصيه بفعاليّة وهكذا يعني مفهوم القارئ الضّمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزمهُ فهم النّص.."[9].

ب/-المتلقّي المتعاون: يقوم هذا النّوع عند "أمبرتو إيكو" على الفعاليّة والمشاركة، فالمتلقّي مشارك، مؤوّلٌ، مستكشفٌ، محايثٌ للخطاب، فلا خطاب من دونه[10]، والمتلقّي من هذا المنظور يحقّق كفاءة التّلقّي المتمثلة في الاستجابة لمثيرات الخطاب ظاهرها ومضمرها بامتياز.

ج/-المتلقّي الافتراضي: ينطلق "ريفاتير" في تعريفه للمتلقي الافتراضي من فكرة موسوعيّة هذا المتلقّي، وقدرته على التّفاعل مع المستويات المختلفة للخطاب، ومن ثمّة فإنّ مرتكزاته معرفيّة بالأساس، فهو ليس متلقّيا عاديا فالمتلقي الافتراضي جامع لكل المتلقيات ويمكنه تعرف الحقائق الخطابيّة المساندة لإدراك الأسس المتركزة بفعل تراكيب ردود الأفعال المتلاحقة، بسبب فعاليّة الإدراك التي تنشأ مع تعاطي الخطاب في سعي لإبانة نسقه وتقصي معانيه المستترة ومعالجة تناقضاته المتسلسلة[11].

يسعى "ريفاتير" إلى إيجاد مزيج جامع لتنوع المتلقين من خلال المتلقي الافتراضي أو الجامع، إذ يمثل نسقًا جامعًا للمتلقين في بؤرة خاصّة ضمن الخطاب المدرك لإلغاء الاختلاف الإدراكي الذّاتي لكل متلقٍ وجمعه في نسق خطابي تواصلي ينشا من الخطاب نفسه بفعل أسلوبه والمرتكزات المبدئيّة المنبثقة من الخطاب والتي تتكشف بفعل المتناقضات التي يكشف عنها المتلقي الافتراضي[12].

د/المتلقّي المُخبر: يحتاج هذا النّوع من المتلقّين –حسب ستانلي فيش-متابعة لردود أفعاله حيال ما يتلقّاهُ ومدى فعاليّة التّلقّي، كما أنّه (أي فيش) يرى المعنى ليس موضوعًا كامنًا في النّص، بل هو أثر في المتلقّي، ويتضمن المعنى في منهج المتلقّي المخبر الخاصيّة الزّمنيّة للحدث، ووفق هذا المفهوم للمعنى بوصفه حدثًا تأتي إجراءات القراءة في منهج القارئ المخبر.

ويرى "ريفاتير" أنّه ""قارئ مخبر عن وجود أحداث أسلوبيّة في النّص، وقد جاء بهذا المفهوم داخل فكر لساني وصفي سنكروني محض، فتبني اللسانيات الوصفيّة تبنيا تاما لذا كان قارئه مجرّد مخبر وقد يكون هو نفسه المحلل الأسلوبي أو تلك المجموعة من

المخبرين، أنّه مجموعة مخبرين موظفين مستعملين لأجل التّعرف على سلسة أسلوبيّة تحتويها تراكيب النّص فهو مجموع القراءات أي الاستجابات وليس متوسّطها"[13]

إنّ تناولنا لأنواع المتلقّين يجعلنا نميّز في المقابل أنواعا من المشاهدين باعتبار الدّراسة تعني التّلقي المسرحي بالأساس، ما يعني أنّنا أمام:

.22. أنواعُ المُشاهد: بناء على التّقسيم السّابق، يمكن أن نميّز:

أ/-المشاهد الضّمني: وهو امتداد للمتلقّي الضّمني عند "أيزر" الذي سبقت الإشارة إليه، هذا المشاهد الذي يتمتّع بخلفيّة معرفيّة تمكنه من تلقّي النّص المسرحي والمشاهد المسرحيّة بكفاءة عاليّة وبتفاعل تام مثله مثل القارئ الضّمني الذي يجسّد "كل الاستعدّادات المسبقة الضّروريّة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره، وهي استعدّادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بلْ من طرف النّص ذاته وبالتّالي فالقارئ الضّمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنيّة النّص، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع قارئ حقيقي.."[14]، فالمشاهد الضّمني بدوره يمثّل علامة فارقة في التّلقّي المسرحي بما يحمله من تصورات وافتراضات، وما يراه من مشاهد متلاحقة تكوّن لديه معرفة ما، أو تضع له غاية مقصودة بذاتها، إنّه "يشارك في عمليّة إنتاج معاني النّص مع المؤلّف، إنّه يساير العمل من أوّل حرف إلى آخره، أيْ قبل أن يرى النّور، هذا القارئ الضّمني يشبه المتلقّي في النّقد الوجودي لجون بول سارتر الذي يقسم الجمهور المتلقّي إلى جمهور واقعي وجمهور إمكاني -وهذا ما يهمنا- إنّه الجمهور المثالي في المستقبل، فالكاتب يضع في الحسبان الجمهور الذي يتلقّى العمل، بهذا يكتب وفقا لمعايير هذا الجمهور الإمكاني.."[15].

ب/-المشاهد المقصود: هو المشاهد المعني بالنّص أو الذي "يوجّه إليه النّص حين ظهوره المبدئي، أيْ الذّات الجماعيّة التي عاشت الأوضاع التّاريخيّة للمبدع، ثم الذّات التي تشكّل استمرارا مباشرا للنّص، وتقمصا جديدا لفعله في إطار نوع من التّكامل بينهما"[16]، والمشاهد المسرحي في هذه الحالة عنصر محوريّ يتلقّى "الخطاب" التّمثيلي بشكل مختلف عن غيره.

إنّ الأنواع التي ذكرناها للمتلقّين المسرحيين وإن كانت بالأساس خلفياتها أدبيّة بحتة قائمة على الأثر الأدبي على نحو ما جاءت به نظريّة التّلقّي إلاّ أنّ الأمر يمكن أن ينسحب

على المسرح وبعض مختلف الفنون الأخرى، فالمتلقّي كيفما كان المنجز فنّيا أو أدبيا يبقى عاملا رئيسا في نجاح الأثر المتلقَّى. كما أنّ التّلقّي المسرحي كمحمول مفاهيمي استفاد كثيرا من فتوحات نظريّة التّلقي المنصبّة أساسا حول المتون المكتوبة، فقد أصبح المتلقّي قارئا كان، أم مشاهدا، أم متذوّقا فنيا عاملا محوريا في العمليّة الإبداعيّة لا يمكن تجاوزه، بلْ هو معيار نجاح العمل أو فشله وكلّما كانت القدرة على الاستقطاب والتّأثير أقوى، كان العرض ناجحا بعيدا عن المقاربات الأكاديميّة "المقيّدة"، فالمسرح بالأساس نصّ مكتوب ليُمثّل، وإفادته من هذه النّظريّة تحقيقٌ لمبدأ تكامل الفنون والآداب وإنْ اختلفت مرجعياتها، فمنشؤها واحد وخصوصياتها لا تختلفُ إلاّ لتلتقي.

3. جماليّة التّلقّي المسرحي في الفكر النّقدي المعاصر: بالرّغم من تعدّد وجهات النّظر في هذه النّقطة واختلاف المهتمين بالخطاب الأدبي والفنّي حول محمول المتلقّي إلاّ أنّ هناك شبه اتفاق على أنّ لفعل التّلقّي مقاييس هندسيّة حادة تتعامل مع النّص بحسابات جبريّة فترفض هذا الشّكل لوجود انحراف معين عن زواياه المحددة، أو تقبل غيره لتساوقه مع القياس، وإمّا هناك اعتبارات نسبيّة تتفاوت من حين لآخر خصوصا وأنّ مسألة الذّوق لا يمكن توحيدها، فلكلٍّ ذوقه ومخرجاته ومحموله الفكري وتجربته التي تُؤثّر بشكل أو بآخر في صياغة موقف/حكم نقدي جمالي يتعاضد فيه النّص والعَرض والتّمثلات.

لقد" شكل العمل المسرحي على الدّوام موضوع تحليل خيالي محايث أكثر اندفاعا هذا التّحليل الذي كشف، على الأقل، ميكانيزمات تركيبه واشتغاله، وعلى العكس يبدو أنّ مسألة تلقيه من لدن المتفرج قد همّشت كلّيا، ماعدا التّطهير المشهور أو ضده البرشيتي، أي التّغريب. هنا تكمن مفارقة النّقد المسرحي: فالمسرح يتطلّب، أكثر من أي فنّ آخر بواسطة ممثليه، وساطة فعالة للمتفرج أمام العرض، كما أنّه لا يوجد إلاّ في حدث التّجربة الجماليّة ومع ذلك، فصيغ التّلقي وصيغ العمل التّأويلي حول الفرجة غير معروفة بشكل جيد"[17].

إنّ من أهمّ الفتوحات التي جاءت بها نظريّة التّلقّي تعاملها مع المنجز المسرحي وفق مستويين أساسيين يتعلّق الأوّل بالمسرحيّة في شكلها المكتوب/المقروء، أمّا المستوى الثّاني فيتعلّق بالمسرحيّة على الرّكح في شكلها المشاهَد، وهو ما حاول "إنجاردن" التّركيز

عليه، فآليات التّعامل مع المتن تختلف عن العرض، ومن ثمّة فإنّ عمليّة التّلقّي عملٌ تفاعلي قائم بين النّاص الذي ينقل تجربته عن طريق لغة وأدوات يختارها لتجد طريقها إلى القارئ بكلّ تمثلاته حيث يتلقّاها ويستكشف مخبوءاتها وجمالياتها مشكّلا بذلك " بناء هرميا، قمته النّص في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشّكل التّنظيمي ولكنّها علاقة ذهنيّة تفرض نفسها على المتلقي ناقدا أو قارئا أو مستمعا[18]".

وما يجدر التّأكيد عليه، أنّ مسألة التّلقّي في المسرح " ليست مجرد إثارة انفعالات وتوقّعات ثم خفضها، أو سيطرة على مشاعر الرّعب، أو غيرها من المشاعر غير السّارة، فجوهر عمليّة التّلقي يتضمّن مشاركة فعالة من المتلقي، وخلاصة هذه النّظريّة أنّ الفكاهة تتطلّب كلا من استثارة التّوترات وخفضها أو التّحرر منها في الوقت نفسه، على نحو متزامن، أو من خلال تعاقب سريع بينهما، والفكاهة هي مزيج من الدّفء والأمان والمرح من ناحيّة، والعدوان أو الخوف، من ناحيّة أخرى، فهي تمزج بين الميل للاسترضاء، أو الضّعف (الابتسام)، والسّيطرة أو القوة (الضّحك) ويحدث هذا أيضًا في ألعاب المفاجآت في مدن الملاهي الحديثة، حيث تكون الفكاهة والضّحك ناتجة عن خليط من مشاعر التّهديد، والخوف، والتّوتر المتصاعد أوّلا، مع ما يصاحب ذلك من بعض مشاعر البهجة غير المكتملة، ثم تكتمل البهجة ثانيا مع الإحساس بالأمان الكبير في نهاية اللعبة"[19].

إنّ الخاصيّة الفنيّة التي تميّز المسرح بوصفه أب الفنون جميعها، تنصّبه ضمن الاهتمامات المركزيّة لنظريّة التّلقّي بما يوفّره من مشهديّة وتنوع، ما يجعل دراسة علاقة المرسل بالمرسل إليه أكثر قابليّة للتجسيد، وأبلغ في الوصول إلى نتائج مهمّة يمكن الاعتداد بها والرّجوع إليها، فلا يمكن الحديث عن الرّكح في غياب الجمهور بمختلف مستوياته، ولا يمكن الحديث عن التّلقّي في غياب منتجٍ أدبيّ أو فنّي، ولا يتحقّق الإنتاج " أبدا دون منظور متلق، كما أنّ كل فعل تقبلي يتطلّب معرفة سيرورة الإنتاج في المسرح، لا يغامر، حقيقة، أي مبدع بكتابة نصّ أو بناء فرجة دون أخذ الشّروط الملموسة التي يتوصّل فيها الجمهور إلى العمل المقترح، بعين الاعتبار"[20].

1.3."بريختيّة" التّلقّي المسرحي عند "باتريس بافيس": يتخذ الفرنسي "باتريس

بافيس" اتجاها بريختيا في تحديد مفهومه لجماليّة التّلقّي المسرحي انطلاقا من المتلقّي /المشاهد في حدّ ذاته كونه عاملا في تفعيل الفرجة وتحقيقها خصوصا إذا كان قادرا على الإلمام بالأبعاد الفنّيّة للعرض حيث يبرز أثرُ العرض الفنّي فيه ممارسا سطوة الشّدّ، ومحقّقا لعنصر الإثارة والجمال بما يمكّن من إسهام وتفاعل وانسجام هذا المتلقّي/الشّريك، فعمليّة التّلقّي " تعتمد على فهم تحولات النّص الدّرامي من نص مكتوب إلى نص مترجم إلى محل دراماتورج، ثمّ ملفوظ من لدن الجمهور إذ ينبغي بناء رحلة تحولاته ضمن تحقيقات متتاليّة"، وهي على ما يبدو المراحل التي يمر بها النّتاج المسرحي من الكتابة إلى التّجسيد على الرّكح.

لقد أعاد "بافيس" ترتيب علاقة "الإرسال" و"التّلقّي" وفق مقاربة علائقيّة لا يتحقّق تواجد أحدهما إلاّ بتواجد الآخر، ولن تكون هذه العلاقة فعّالة جماليا مالم تكتمل عمليّة الإرسال، مؤكّدا في الوقت نفسه على حتميّة التّحليل "الدّراماتورجي" في النّظريّة المسرحيّة، لأنّ المسرح ليس وسيلة ومصدرا للمعلومات المرسلة، مثلما يحدث في الرّسالة التّلغرافيّة، كما أنّه ليس وسيلة لفظيّة ذات طبيعة نفعيّة، بل إنّه يظل خطابا ميتا من دون التّناول التّأويلي لعلاقة القارئ/ المتلقي[21].

ولعلّ مسرحيّة "لعبة الحبّ والصّدفة" للكاتب الفرنسي "ماريفو" التي اعتمدها "بافيس" كنموذج تطبيقيا لمقاربته الجماليّة؛ تقدّم ضبطا منهجيا واصطلاحيا لمفهوم التّلقّي الذي ينصبّ على النّص أوّلا، ثمّ العرض ثانيا، مانحا بذلك مساحة أوسع لتناول المنجز المسرحي من زاويتين مختلفتين.

يرى بافيس أنّ " التّحليل الدّراماتورجي، وهو عنصر حتمي وجوهري في النّظريّة المسرحيّة، وينطوي على نموذج جدلي يستمد مقولاته من جماليات الإرسال والتّلقي الذي يقوم به المخرج، في حال تحويل النّص إلى عرض، أو الذي يقوم به المتلقي في حال تلقيه للعرض في شكله الإخراجي النّهائي، يقوم على تمثّل نظام العلامات المتقابلة، ويصبح العمل الدّرامي، وفق هذا التّحليل، سواء أكان نصًّا نقرأه، أم عرضا نتلقاه، عمليّة وسيطة بين الإرسال والتّلقي تنتظم من خلال ثلاثة مفاهيم جوهريّة هي: التّجسيد، الذي يلخص مفهوم التّأويل من خلال القارئ، أو المتلقي، أو الجمهور في شكله الجماعي، ويكتسب شكل خطاب ملموس، في هيئة مقال، أو مراجعة نقديّة، أو

تعليق.

ويبحث بافيس في مفهوم توجيه المتلقي، الذي قد يبدو، أوّل وهلة، كأنّه يباعد بين جماليات الإرسال وجماليات التّلقي، إلاّ أنّه يعتقد بأن هذا التّوجيه يوضع داخل النّص كوسيلة ملموسة لاستثارة تلقٍ جيد، ولا يستخدم تعبيرا عن ظاهرة قصديّة المؤلّف، بل كآليّة نصيّة يجري توظيفها في استراتيجيات معينة للقراءة، وهذا يشير إلى مفهوم المتلقي الضّمني فالإبهام والوضوح يتجاوران جنبا إلى جنب داخل النّص.

ويلقي بافيس الضّوء على جماليات التّلقي، وتطبيقاتها في المسرح من خلال تمهيد نظري، وقراءة في نصّ مسرحيّة (لعبة الحب والصّدفة) لماريفو، الذي اختاره بسبب وضوحه، كما يقول، ليبين علاقة القراءة بالنّص، وإلى أي مدى يكيف التّلقي الفهم المبدئي له، مميّزا في البداية بين الاستعمالات المختلفة لمصطلح "التّلقي"، فيشير إلى تلقي المُشاهد للنص المسرحي والعرض المسرحي."[22]

2.3. أفق الانتظار:(Horizon d'attente): من المفاهيم الإجرائيّة التي توقف عندها "بافيس" بإمعان أو ما يُعرفُ بـ: "أفق التّوقّع"- بتعبير هانس روبرت ياوس- الذي يربط المنجز الأدبي بلحظة تلقّيه باعتباره كلًا لا يتجزّأ، أيْ أن ندرس "أفق التّوقعات" في فترة معيّنة حتى نميّز "الفروقات التّأويليّة بين فهم النّص أو العرض وقتها وبين فهم النّص أو العرض الآن، وبالرّغم من أهميّة الطّروحات النّظريّة التي أتى بها ياوس خاصّة مفهوم أفق التّوقع إلاّ أنّه لا يشير إلى تنوع الجمهور في فترة زمنيّة معينة إذْ يمكن القول أنّ هناك في كل فترة آفاق التّوقعات طبقا للتنوع الاجتماعي والثّقافي للجمهور"[23].

إنّ "أفق الانتظار ببساطة هو ذلك الافتراض الأولي الذي ينطلق منه القارئ ظانًّا أنّه سيصل إليه عند إنهاء قراءته للعمل الأدبي الذي بين يديه، مستقيا إياه من تجاربه الماضيّة، لذا كان أفق الانتظار" النّقطة الأساسيّة في نظريّة ياوس وتاريخ تلقيات النّص الماضيّة والحاضرة"[24] ولا يمكن الحديث عن "أفق الانتظار" إلاّ في نطاق المحمول الفكري للجمهور أو ما يُعرف بالمعرفة القبليّة بشان الجنس الأدبي الذي يتلقّاه، وهنا يمكن الحديث عن ثقافة الجمهور المسرحيّة بالأساس والتي تكوّن لديه بالضّرورة موقفا نقديا ما خصوصا في الرّبط بين العمل المشاهَد والأعمال الأخرى إضافة إلى عنصر اللّغة الذي يعدّ عاملا مفصليا في تحديد الوجهة الفنيّة للنّص/المسرحيّة.

إنّ "أفق التّوقع الأصيل هذا يتكوّن من ثلاثة عوامل رئيسيّة:

– التّجربة القبليّة التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص الأدبي؛

-شكل الأعمال السّابقة وموضوعاتيها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها أيْ ما يسميه الآخرون القدرة التّناصيّة؛

– المقابلة بين اللغة الشّعريّة واللغة العمليّة، وبين العالم التّخييلي والواقعة اليوميّة.."[25].

ولعلّه من الضّروري الإشارة إلى خبرة القارئ الأدبيّة والتّأكيد عليها في "أفق الانتظار" حيث يمكنه من بناء افتراض/تصور سابق ينتظر تحققه في العمل الأدبي حال القراءة، حيث لا يمكن أن تكون قراءة ما هي القراءة الأولى ولا قراءة وليدة لحظة تفاعل مع النّص، فكل قارئ يقبل على النّص وهو محمل بأفكار وأحكام يطرق بها باب هذا العمل، فالجمهور القارئ " مهيأ من قبل من خلال مرجعيات تاريخيّة وثقافيّة واجتماعيّة يعيشها في حياته اليوميّة، فيحمل المتلقي توقعا يجعله في حالة انفعال وإقبال على العمل الأدبي، ممّا يجعل هذا التّوقع ينتهي إلى مصير لا يتحدد إلاّ بتفاعل القارئ والنّص وبداية عمليّة القراءة.."[26] فالقارئ يحتفظ بهذا التّوقع، كأن يقرأ قارئ عربي قصيدة من الأدب الجاهلي -ولأنّه يعرف مسبقا ما تحتويه من (أغراض وأوزان وإيقاعات محتملة لها)-يكون محضرا من كل النّواحي لقراءتها، ويحافظ بذلك على توقعاته نتيجة الخبرة الواسعة له بهذا الجنس الأدبي.

إنّ الاعتياد على نمط نصّي ما بآليات لا تجدد فيها يضعنا أمام متلقّ كسلان لا أفق توقّعي لديه، ومن ثمّة فإنّ "روتينيّة" المنجز كيفما كان نصّا أو تمثيلا يضع الذّائقة العامّة على المحك مما يجعلنا نعيد التّفكير في الآليات التي يمكن من خلالها تحقيق استقطاب واسع وخلق جمهور فاعل يتفاعل وينتقد، يشارك ويقوّم، يؤثّر ويتأثر، يفاجئ ويتفاجأ، فالحفر والتّجريب والبحث المستمر عن صناعة الاستثناء رهان النّص/العمل المسرحي باعتباره على علاقة مباشرة مع الجمهور، فالموقف النّقدي حدث لحظي يمكن الوقوف عليه بصفة مباشرة في ردود فعل الجمهور بخلاف الفنون الأخرى الموجّهة للقراءة، فالمتلقّي أصبح شريكا فاعلا في العمليّة الفنّيّة برمّتها.

إنّ العروض المسرحيّة التي لا تضع في حسبانها طبيعة المتلقّي/المشاهد ولا تحتفي بتواجده بوصفه مفصلا فاعلا في هذه العمليّة القائمة على الإشهاد، لا يمكنها أن ترقى إلى مستوى القبول وبالتّالي المنافسة في مختلف الفعاليات المسرحيّة العالميّة، فلامعنى لإقامة عرض موجّه لطبقة قد لا تكون موجودة إلاّ في ذهن المخرج أو كاتب المسرحيّة، وهو ما يعني ضرورة إجراء مقاربة ميدانيّة من قبل أصحاب العروض المسرحيّة للوقوع على حاجات المتلقّي الذّائقاتيّة والفنيّة، والاشتغال عليها لتحقيق الغاية الجماليّة والفنيّة بالأساس، وهذا الأمر ينسحب على الفنون والإبداعات الأخرى، فنحن نحتاج تقليص مساحة الجفاء بين الجمهور وما يشاهد بحثا عن المختلف، وتجنّبا للسائد المكرّر الذي يتهافت مع مرور الوقت.

أخيرا، علينا "الاعتراف بأنّ جماليّة التّلقي في المسرح ما كان لها أن تحتل الموقع الذي باتت تحتله الآن في حقل النّقد المسرحي، والأبحاث الأكاديميّة المتمحورة حول المسرح بشكل عام، لولا الانقلاب الجذري الذي أحدثته جماليّة التّلقي، أو نظريّة التّلقي، في حقل النّقد الأدبي والدّراسات الأدبيّة، وهي مقاربة نقديّة تقترح تركيز الاهتمام على تلقي القارئ (النّاقد أو القارئ العادي) للأدب، وتمرّسه بالنّص الأدبي وتأثره به، لا على الأدب في حد ذاته (جماليّة الإنتاج)، كما تفعل المقاربة المحايثة التي تغلق النّص على نفسه وترفض إحالتّه على أي شيء آخر عدا اشتغاله الدّاخلي، أو في حد مرجعيّة الأدب أو تاريخيته، كما تفعل المقاربة الخارجيّة."[27]

4.خاتمة: خلاصة لما سبق، نقف على مجموعة من النّتائج أهمها:

-ضرورة توظيف المنجز النّقدي المعاصر خصوصًا نظريّة القراءة والتّأويل في البحث عن متطلبات المتلقّي/المشاهد المعاصر الذي لم يعد خاضعا للصوت الواحد وإنّما أصبح محمولا لمتعدّد؛

-إنّ المقاربة الميدانيّة لعلاقة المتلقي /المشاهد بالمسرح حتميّة -في ظلّ التّحولات التي يعرفها العالم-والعمل على استقطابه من خلال البحث في اسباب العزوف التي قد تكون لها علاقة بالنّصوص والموضوعات، أو بالمؤثرات، أو بالممثلين، أو بجوانب أخرى إعلاميّة؛

-ضرورة تجديد الأليات الفنيّة والأدبيّة من مواكبة التّلقّي الرّقمي الذي أصبح واقعا مفصليا، ما يعني أنّنا أمام قارئ/متلقّ /مشاهد مختلف، ومن ثمّة تحقيق فعل

الاستقطاب الجماهيري المسرحي؛

-إنّ المسرح بوصفه الفنّ الأكثر اشتغالا على المشهديّة، والمؤثرات والدّيكور.. يحتاج إلى رؤى جديدة لا تحتكم إلى النّصوص المرتبطة بسياقات وأزمنة متعدّدة ماضيّة، وإنّما ترتبط بفعل الواقع الذي يشهد جملة من التّحولات أهمّها التّوجه الرّقمي ومن ثمّة فإنّ استغلال هذا التّوجّه الجديد ضرورة فنّيّة لا يمكن تجاوزها في الألفيّة الثّالثّة؛

-إنّ تجديد الخطاب بمختلف أنساقه وبنياته ينسحب على جميع الفنون والآداب وليس المسرح وحده إذا أردنا استقطاب المتلقّي وتوثيق الصّلة به من جديد.

5. قائمة المراجع:

العربيّة والمترجمة:

آيزر فولفانغ، فعل القراءة نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني (الدّار البيضاء، مطبعة النّجاح الجديدة، ط1، 1987م).

باتريس بافيس، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرّباط وسامح فكري (القاهرة، مركز اللغات والتّرجمة، 1995م).

جيرالدّ برنس، قاموس السّرديات، ترجمة: السّيد إمام، (القاهرة، دار ميريث للنشر والمعلومات، ط1، 2003م)،

محمود عباس عبد الواحد، قراءة في النّص وجماليات التّلقّي بين المذاهب الغربيّة وتراثنا النّقدي، (القاهرة، دار الفكر العربي، 1996م).

مجموعة من المؤلفين، بحوث في القراءة والتّلقّي، تر: محمّد خير البقاعي (حلب سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1988م)،

مرتاض عبد المالك، في نظريّة النّقد، متابعة لأهم المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظرياتها، (الجزائر، دار هومة، ط1، 2002م).

سلون رامان، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، (بيروت المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1. 1996م)

سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، (بيروت، دار الكتاب اللّبناني ط1، 1985م)،

الفرنسيّة:

Michael Riffaterre,1972; Essais de stylistique structurale traduction de Daniel Delas, Paris, Flammarion, éditeur.

الأطروحات:

سنيّة ساميّة برمانة، (2009/2008م) العلاقة المسرحيّة وجماليّة التّلقّي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحيّة الشّهداء يعودون هذا الأسبوع نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: أ.د فرقاني جازيّة، قسم الفنون الدّراميّة، كليّة الآداب واللغات والفنون جامعة وهران، الجزائر.

المقالات:

بلخير أرفيس، سيمولوجيا المسرح بين رؤى التّأويل وواقع التّمثيل، مجلة أبحاث العدد الأول، 2017م، جامعة المسيلة. الجزائر. ص:50،

حفيظة زين، استراتيجيّة أفق الانتظار وآليّة بناء القصيدة، قراءات، العدد الثّاني شهر جويليّة، 20، جويليّة 2010م، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر.

خرماش محمّد، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النّقد الأدبي الحديث، مجلة الأقلام العدد:05، 1999م، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، ص: 20.

سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، العدد:104 1970م دمشق، سوريا، ص:08.

عواد علي، (2016/11/5م)، باتريس بافيس، المسرح والتّلقّي، جريدة العرب: https://alarab.co.uk

Patrice Pavis, Production et Réception au théâtre : La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire, Revue des Sciences Humaines, N° 189, 1983, Presses Universitaires du Septentrion, paris.

مواقع الأنترنت:

إبراهيم علي، (02/05/2012)، نظريّة الأدب الوجوديّة والنّقد الأدبي:

http://www.startimes.com/f.aspx?t=30633316

الصّديق العماري (2019/11/23م)، جماليّة التّلقي في فنون الأداء:

https://sadiki24.blogspot.com/2019/11/blog-post_23.html

6. هوامش:

1- محمّد خير البقاعي، بحوث القراءة والتّلقي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب 1998م، ص:49.

2- عواد علي، باتريس بافيس، المسرح والتّلقّي، جريدة العرب، 2016/11/5م:https://alarab.co.uk

3- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، عدد:104 1970م، ص:08.

4- برنس جيرالدّ، قاموس السّرديات، ترجمة: السّيد إمام، دار ميريث للنشر والمعلومات ط1 القاهرة، 2003م، ص: 10.

5- خرماش محمّد، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النّقد الأدبي الحديث، مجلّة الأقلام، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، وزارة الثّقافة والإعلام، عدد:5، بغداد، 1999م، ص: 20.

6- أيزر فولفانغ، فعل القراءة نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني مطبعة النّجاح الجديدة، ط1، الدّار البيضاء، 1987م، ص:30

7- سلون رامان، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، بيروت 1996م، ص: 34.

8- أيزر فولفانغ، فعل القراءة، ص:31.

9-نفسه، ص:31.

10- نفسه، ص:21.

11-خرماش محمّد، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النّقد الأدبي الحديث، م، س، ص:21

12- فعل القراءة، نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ص:24.

13- Michaïl Riffaterre, Essais de stylistique structurale, traduction de Daniel Delas, flammarion, éditeur, Paris, 1972, P:46.

14- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، ط1 بيروت،1985م، ص:118.

15- محمود عباس عبد الواحد، قراءة في النّص وجماليات التّلقّي بين المذاهب الغربيّة وتراثنا النّقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1996م، ص:36.

16-نقلا عن: بلخير أرفيس، سيمولوجيا المسرح بين رؤى التّأويل وواقع التّمثيل، مجلّة أبحاث، العدد الأول، جامعة المسيلة،2017م، ص:50.

17- مرتاض عبد المالك، (2002م)، في نظريّة النّقد، متابعة لأهم المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظرياتها، الجزائر، دار هومة، ط1، ص:79.

18- إبراهيم علي، نظريّة الأدب الوجوديّة والنّقد الأدبي، تاريخ الإدراج: 2012/50/02م:
http://www.startimes.com/f.aspx?t=30633316

19-الصّديق العماري، جماليّة التّلقي في فنون الأداء،2019/11/23م:
https://sadiki24.blogspot.com/2019/11/blog-post23.html

20- Patrice Pavis, Production et Réception au théâtre: La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire, in Revue des Sciences Humaines, N° 189, 1983, p:52.

21-انظر: عواد علي، باتريس بافيس، المسرح والتّلقّي، جريدة العرب، 2016/11/5م:https://alarab.co.uk

22-عواد علي، باتريس بافيس، المسرح والتّلقّي، م، س.

23-نقلا عن: برمانة سنيّة ساميّة، العلاقة المسرحيّة وجماليّة التّلقّي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحيّة الشّهداء يعودون هذا الأسبوع نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير إشراف: أ.د فرقاني جازيّة، كليّة الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدّراميّة، جامعة وهران، 2008/2009م، ص:112/111.

24- مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة والتّلقّي، تر: محمّد خير البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1988م، ص:35.

25-نفسه.

26-ينظر مقال: حفيظة زين، استراتيجيّة أفق الانتظار وآليّة بناء القصيدة، العدد 2، جويليّة 2010م، جامعة محمّد خيضر، بسكرة.

27- عواد علي، باتريس بافيس، المسرح والتّلقّي، م، س.