



# سيمولوجيا المسرح بين رؤى التأويل ووقع التمثيل

## قراءة في آليات التلقي بين القارئ والمشاهد

د. بلخير ارفيس

جامعة المسيلة

### المخلص:

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. فانتهاج 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 تأتي مداخنتي الموسومة (سيمولوجيا المسرح بين رؤى التأويل ووقع التمثيل-قراءة في آليات التلقي بين القارئ والمشاهد -)

حيث نتطرق في هذه المداخلة 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 المسرحي و كيفية التشكل من منظور سيمولوجي 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 .

### الموضوع:

توجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى الخطاب المسرحي انطلاقا من كيفية تحققه إلى أساليب تحوله من النص المكتوب إلى تشكيل سمعي بصري على الخشبة ليبنى علاقات متعددة مع المتلقي وفقا للخصوصيات التي يحملها، ووفق التركيبة المجتمعية التي ينتمي إليها والخلفية الفكرية المتشعب بها،

لقد كان للتطور الحضاري الذي عرفته البشرية في مرحلة الحداثة والمرحلة التنويرية التي حدثت في أوروبا على إثر الثورة الصناعية الكبرى دور كبير في خلق الوعي لدى الفرد والجماعات، وازداد هذا الوعي بعد 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 والتي تتحدد منذ فترة خمسينيات القرن العشرين وتواصلت مع 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 ووسائلها وطرق استخدامها وتداولها والتكيف مع تغير أنظمتها وقيمتها .

لم يكن المسرح 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 المسرحية جميعها، تستجيب والحالة الواقعية المتجددة

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

### 1- سيمولوجيا التلقي المسرحي - حدود المفهوم وأبعاده -

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

#### أ- السيمولوجيا - 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"

السيمائية 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 . - والسيمائية- دراسة لكل مظاهر الثقافة ، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة، كأنظمة علامات في الواقع.<sup>i</sup>

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

ولذلك فالسيمياء " عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب ، وتحديد البنيات العميقة الثابتة 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)<sup>ii</sup>

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.<sup>iii</sup>

" 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.<sup>iv</sup>

أما السيميائية فتتفصل 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<sup>v</sup>

إن فهم النص يتحقق على مستويين هما:

1- المكونات السطحية التي تمثل علامات لغوية تربطها علاقات نحوية لتشكيل المعنى.

2- المكونات العميقة التي تمثل التصورات تربطها علاقات دلالية...<sup>vi</sup>

هذا وقد اختلف الدارسون والناقد 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.<sup>vii</sup> ومنهم من يرى أن القارئ حر في قراءته للنص فقد تصل قراءات نص إبداعى إلى ثلاثين قراءة.<sup>viii</sup>

يقول أمبرتو إيكو: إنني أترك القارئ حراً في خلاصاته، فالسارد، في رأيي، ليس ملزماً بتقديم تأويلات لعمله، وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة رواية، فالروايات هي بالأساس آلات مولدة للتأويلات.<sup>xix</sup>

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 المسرحي

تعتمد نظرية التلقي عموماً 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 سابقاً-نتيجة حتمية للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية .

أما التلقي المسرحي 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 ، فيمكننا دراسة مصادر النص، وسياقه الأدبي، والمؤثرات التي تركت بصماتها على المؤلف، وتعديلات المخرج على النص في مرحلة البروفات، والظروف المحيطة بالعرض، وما إلى ذلك "

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 المسرحية وزمنها،انتهاء بتصوره للكيفية التي سيتحقق بها النص على خشبة المسرح

أما المرحلة الثانية فيخرج بها النص من مبدعه إلى متلقيه،فيقوم هذا الأخير بقراءته وتفسيره إلى حين عرضه على خشبة المسرح،وهنا يدخل التأويل بدرجة كبرى خاصة بعد إعادة التمثيل أو المشاهدة المتكررة، فيخلق وعي لديه،هذا الوعي خاصته التجدد والتغير طبقاً للحالات المتكررة للعرض .

ويطرح " بافيس " تعريفاً آخر للتلقي 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

للمعمل 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 تلقي النصوص والثاني تلقي العروض، ويؤكد على الطبيعة الاتصالية بين المرسل والمتلقي، وهنا نجد أنفسنا مضطرين للتعامل مع التلقي باعتبار 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 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<sup>xi</sup>.

\_مدرسة براغ البنوية: وأهم ما قامت به هذه المدرسة عدم فصلها بين العمل الأدبي بما هو بنوي عن النسق التاريخي، كما ترى أنه لا بد من فهم العمل على أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً. وبهذا فهو يتوجه إلى متلق هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة، وهذا المتلقي يكون هو أساس فهم المقصد الفني دون المؤلف.<sup>xii</sup>

\_ ظواهرية رومان انجاردين : ركز رومان انجاردين 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<sup>xiii</sup>

\_هرمنوطيقا 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<sup>xiv</sup>

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 قائلًا: 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 ، تحده ثقافة القارئ ، و تعليمه ، و قراءاته السابقة ، أو تربيته الأدبية و الفنية )<sup>xv</sup>

وبذلك يكون أفق التوقع مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته<sup>xvi</sup>

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<sup>xvii</sup>

ويخبرنا أفق التوقع كيف كان العمل يقيم ويؤول عند ظهوره، وكيف إن هذا التأويل لا يعطي معنى نهائياً للعمل ، ولكنه قابل لأن يُبدل معناه ويغير، أو يزداد توضيحه مع تتابع الأزمنة ، ومع هذا فإننا لا نستطيع فهم العمل إلا بانصهار الأفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر<sup>xviii</sup>

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 أو قد يكون النص مطابقاً لما توقعه ، فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل ، أو يقتصر على إعادة إنتاجه<sup>xix</sup>

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<sup>xx</sup>

وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق التوقعات ،حيث يتفاعل تاريخ الأدب

والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي . والمعنى ليس 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<sup>xxi</sup>

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<sup>xxii</sup>

-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<sup>xxiii</sup>

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<sup>xxiv</sup>

ج-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<sup>xxv</sup>. فيساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي، وهذا الملء يتم ذاتياً حسب ما هو معطى 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 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<sup>xxvi</sup>.

د-المسافة الجمالية:

هي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد<sup>xxvii</sup>

ويمكن الحصول عليها من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، والآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمنى انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جداً لأنها نماذج تعود عليها القراء<sup>xxviii</sup>

وعلى هذا يمكن تمييز ثلاثة أفعال لدى القارئ :

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

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

-التغيير: أي تغيير الأفق المتوقع<sup>xxix</sup>

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<sup>xxx</sup>

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، فالفاعل قائم بين

النص والمتلقي، والمتلقي هو الذي تقوم عليه نظرية الوقع الجمالي التي لا يمكن أن

تتحقق خارج فعل القراءة أي خارج التلقي<sup>xxxii</sup>

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 التوجهات 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<sup>xxxiii</sup>

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 يتحملة 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<sup>xxxiii</sup>

### 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) \_\_\_\_\_ يقول ماذا؟ ( الرسالة) \_\_\_\_\_ بأية وسيلة؟  
( وسيط) \_\_\_\_\_ لمن؟ ( المتلقي) \_\_\_\_\_ ولأي تأثير ( أثر)

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

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 المسرحية، إذ تختلف النصوص في صيغ كتابتها السردية والمسرحية الدرامية فمنها ما ينتمي إلى الطابع السردى حيث تبدو الشخصيات فيها مسطحة وقد اتسعت أفقياً مع امتداد الحكمة القصصية الغارقة في نموذجية عاطفية وهنا تأخذ اللغة الحيز الأكبر؛ فهي التي تتحكم في مجريات الأحداث، وصيغة أخرى تنتمي إلى فضاء الخشبة 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 مسرحي)

الثاني: طبيعة المتلقين

ونحن سنقوم بتوضيح ذلك من خلال ممارسة تطبيقية على مسرحية "الطلاق"

أ- من حيث طبيعة العمل الفني (النص السردى أو المسرحي)

وتتدخل في هذا العنصر العديد من الأشياء منها

### 1- الراوي

ففي النص السردى 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 المسرحية إذ يتم التعرف عن الفكرة أو الحكاية من خلال الحوار بين الشخصيات باستثناء بعض الحالات كما هو الحال في المسرح الملحمي .

أما في الصيغة المسرحية فإن أثر المؤلف لا يظهر بصورة واضحة إلا في الإشارات

الثانوية للحركة والإخراج تلك التي يدونها في النص، وفي أغلب الأحيان تهمل ولا يؤخذ بها من قبل المخرج و. تنتهض الشخصيات المسرحية بمسؤولية خطابها ، كما يحدد الفعل المسرحي مصداقية الخطاب وقيمه خلافا للصيغة السردية التي يكون ارتباطها بالراوي محكما إذ هو المسؤول الوحيد عن توجيه الخطاب وتحقيقه .

## 2 : الزمكانية

إن أهم الخصائص التي يمتلكها النص السردية 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 المسرحي فالأمر يختلف عن سابقه انطلاقا من طبيعة القيود المادية التي تفرضها خشبة المسرح فتجدها تحد من عنصري الزمان والمكان، فالعمل متقيد بمدة العرض ومساحة المسرح 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 الدرامي فإن زمان - مكان الصيغة المسرحية هو الحاضر دائما بالرغم من تغير المكان في المسرحية؛ لأن طبيعة الخطاب المسرحي تنجز مع المتلقي،وهنا يكون الاتصال مباشرا بين المتلقي والخشبة في حالة العرض

## 3: طبيعة العلامات

في النص السردية اللغة وحدها سيدة الموقف،وتشكل العلامة الوحيدة التي يمكن ممن

خلالها للمتلقى بناء صور تخيلية لا محدودة، كما تفتح للقارئ المجال واسعا لأن يحول النص إلى صور ذهنية.

أما بالنسبة للغة في العرض المسرحي فإن ما يميزها هو التعدد والاختلاف ، وهناك خاصية سيميائية للمسرح 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 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"<sup>xxxiv</sup>

فاللغة في العرض المسرحي يتحول دورها من حالة نقل - المعنى- إلى أداء - توصيل- بالإضافة إلى الكثير من الأدوات والصور المسرحية التي تشكل جميعا لغة المسرح.

#### 4-طبيعة الشخصيات

ففي العمل السردى 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 العرض المسرحي فإن البناء الخارجي للأشخاص يكون أساسه المشاهدة،وأما البناء الداخلي فتبرزه فصول المسرحية من أحداث وحوارات وغيرها

ويمكن إجمال تلك الفروق في الجدول التالي:

الفروقات	الخطاب السردى	العرض المسرحي
----------	---------------	---------------

		الفاصلة
العرض عمل غير تدويني نظام متحرك عابر وزائل بانتهاء مدة العرض	النص مدونة كتابية مستقرة	من حيث الطبيعة والماهية
لا يمتلك العرض مثل هذا خارج حدود تحققه	للنص الأدبي وجود تاريخي	من طبيعة الوجود
العرض متغير الأبعاد ومختلف من تجربة إلى تجربة أخرى	يمتاز النص بثبات أبعاده كافة	من حيث الثبات والاستقرار
العرض منظومة شديدة الحساسية نتيجة حالة التجسيد في المكان المسرحي	النص الأدبي ذو حساسية ضعيفة لحظة القراءة ويتم إدراكه بصيغة خيالية	طبيعة التفاعل
وجود العرض بالفعل	وجود النص بالقوة	حقيقة الوجود
العرض فمسرحه الواقع.	النص مسرحه الخيال	فضاء التحقق
هذا المجال محدود في العرض المسرحي	النص عالم فيه الكثير من الافتراض والانفتاح الخيالي للقارئ	مشاركة المتلقي
يكون المرسل في العرض متغير ومتعدد وهو دال ومدلول في الوقت نفسه خلافا لزمانه الخاص	الدال في النص يكون على مثال مرسله الوحيد	طبيعة الدال

ومؤثرا في زمن ومكان متلقيه		
إدراك العرض عياني ومباشر	الإدراك افتراضي تخيلي	طبيعة الإدراك

وفيما يتعلق بالكتابة المسرحية المعاصرة أو مستوى العلاقة بين النص المكتوب والعرض

Performance فإن 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 م مهد أو نص قبلي Pretext - وقيمته تستمد من قدرته على أن يصبح واقعا جماليا بذاته . وهذا الرأي يتفق معه - رولان بارت - من خلال تعريفه للمسرحة فيقول :-

" إنها المسرح بدون نص ، انطلاقا من المضمون المحدد للخطاب الدرامي ، وهي عملية التلقي الجماعي للحظات الشعورية والحركات وطبقات الصوت والمسافات والمواد المستخدمة والإضاءة وكل ما يكشف عن ثراء المحتوى الظاهري للنص" <sup>xxxv</sup> وهناك من الباحثين من يرى أن نص مسرحي لا يرقى إلى درجة المسرحة ما لم يكتب وفق رؤية مستمدة من وعي شمولي لبنية المسرح وخصوصيته المركبة والمتعددة الأصوات وربط أفكار النص بالمرجعية الاجتماعية ونبض الواقع ومسارته 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 يابوس مفهوم " أفق القارئ "، ومفهومه هذا يمكن أن يتطابق إلى حد بعيد مع "أفق المشاهد" إذ كلاهما يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى، 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 يابوس 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.<sup>xxxvi</sup>

ونظرا للاختلاف بين المشاهدين فإن تغير هذا الأفق يمكن أن يحدث في أي لحظة،وهو ما نبه "يابوس " عليه حين أطلق على تغير الأفق وبناء الأفق الجديد المسافة الجمالية وهي عنده المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا و العمل الجديد<sup>xxxvii</sup>،وهنا يخيب ظن المتلقي إذ لا تتطابق معايير 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 انطلاقاً 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، سعياً إلى سبر أغواره و فك شفراته، و بذلك فهي تتجاوز ما هو ظاهر جلي إلى ما هو عميق خفي أي أنها تتجاوز البناء السطحي للنص لتتعداه إلى الجانب العميق . كما أن هذا النوع من المشاهدة يتطلب مشاهداً كفاءاً و هو ما عناه هانز روبرت يابوس 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 قارئاً أو مشاهداً-، 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 .

و في ذلك 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 تركيبية

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 بواته المكانة اللاتقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف و النص من قبل ، يقول هانز روبرت يابوس 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<sup>xxxviii</sup> ، 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"<sup>xxxix</sup> . لذا يرى يابوس أن العلاقة الحوارية تفرض علي مؤرخ الأدب " أن يتحول أولاً و باستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل و تحديده تاريخياً"<sup>xl</sup> .

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<sup>xli</sup>:

- القارئ المثالي لدى Roman Ingarden و Didier Coste؛

- القارئ التاريخي لدى Hans-Robert Jauss؛

- القارئ الضمني لدى Wolfgang Iser؛

- القارئ الهيدوني لدى Roland Barthes؛

- القارئ التخيلي Fictionnel لدى Michel Charles؛

- القارئ النموذج لدى Umberto Eco؛

- القارئ المفكك لدى Jacques Derrida؛

- القارئ الجامع لدى Michel Riffaterre؛

- القارئ المستهدف لدى Visé Wolff؛

- القارئ المخبر لدى Stanely Fish؛

- 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 المشاهدين كالاتي:

- المشاهد النموذجي : وهو يشبه في خصائصه القارئ النموذجي الذي استعمله المفكر

الأسلوبي مكايل ريفاتير ليحدد في ضوءه 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 نستسخ هذا المفهوم من القارئ الضمني لدى آيزر والذي

استسخه عن مفهوم المؤلف الضمني لواين بوث في كتابه بلاغة الفن القصصي<sup>xiii</sup> 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 إبداعى و أدبي و ما

لديه من موهبة و طاقة خلاقه تساعد على تخيل المشاهد بطريقة تكون أقرب إلى

المثال كلما كان المبدع أعمق ثقافة و أكثر موهبة، وهذا النوع يشبه في تفصيله القارئ الضمني لدى أيزر 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<sup>1xliii</sup>

خاتمة:

من خلال ما تم التطرق إليه نجد أن البنية التأويلية لدى القارئ تختلف جذريا عن تلك التي يمتلكها المشاهد، وهذا الأمر راجع إلى العديد من العوامل التي يمكن إجمالها فيما أمرين:<sup>2</sup>

-طبيعة النص: فالنص السردي له من الخصوصية ما يجعل منه بناء تخييليا تعمل ذات القارئ على فك شفراته، في حين أن العرض المسرحي 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 لا تتيحه الورقة، فالخشبة فضاء متحرك، تنمهي فيه جميع عناصر العمل المسرحي، في حين أن الورقة فضاء مختزل في الكلمة

هوامش

<sup>i</sup> سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ، بيروت. 1985. ص118

<sup>ii</sup> البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي (مكتبة الملك فهد ، ط1، 2003) ص132

<sup>iii</sup> ينظر: اينو وآخرون، السيميائية الأصول، القواعد ، والتاريخ ، . ت: رشيد بن مالك، دار مجد لاوي للطباعة والنشر والتوزيع، 2008م ص215

<sup>iv</sup> محمد فكري، الجزائر الأسس السيميائية لعلم البيان العربي، أيقونة الصور البيانية ، . د.ت.: ص 15

- <sup>v</sup> ينظر : ميلود عبيد منقور إشكالية المصطلح النقدي (مصطلحات السيميائية السردية نموذجاً). ص 26
- <sup>6</sup> نعمان بوقرة ،المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب , دراسة معجمية ، ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،ط1 . عمان - الاردن ، 2009م. : 43.
- <sup>vii</sup> روبرت شولز ،السيمياء والتأويل، ، ت : سعيد الغانمي، ، 1994م ص . 30-31
- <sup>8</sup> ينظر: غريب اسكندر الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 2009م:188
- <sup>ix</sup> ينظر : خالد حسين ، شؤون العلامات من التفسير إلى التأويل، . دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر. دمشق، 2008 . م . 45-46
- <sup>x</sup> نفسه ص 67
- <sup>xi</sup> ينظر : هولب روبرت،نظرية التلقي ، تر : عز الدين إسماعيل ( جدة ،النادي الأدبي ، ط 1، 1994 ) 73\_84.
- <sup>xii</sup> ينظر: أبو أحمدحامد :الخطاب والقارئ ،نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة (الرياض ، مؤسسة اليمامة ، 1997 ) 64\_68.
- <sup>xiii</sup> ينظر : قطوس ،بسام : دليل النظرية النقدية المعاصرة ( النقرة ، دار العربية، ط 1 ، 2004 ) 163 .
- <sup>xiv</sup> ينظر: فضل ،صلاح: مناهج النقد المعاصر.(القاهرة، دار الأفاق العربية،1997) 143\_144 .
- <sup>xv</sup> عبد العزيز حمودة ،المرآيا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك – ص 323
- <sup>xvi</sup> البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي ص 133.
- <sup>xvii</sup> خدادة،سالم: النص وتجليات التلقي (الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية،2000) 44\_48.
- <sup>xviii</sup> سلدن ،رامان:النظرية الأدبية المعاصرة،ت جابر عصفور(القاهرة،دار قباء،ط1 ، 1998) 175
- <sup>xix</sup> خليل إبراهيم: النقد الأدبي الحديث(عمّان،دار المسيرة،ط1،2003) 133
- <sup>xx</sup> صالح،بشرى:نظرية التلقي أصول وتطبيقات(الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي،ط1، 2001)46.
- <sup>xxi</sup> البازعي ،سعد :دليل الناقد الأدبي ،131.
- <sup>xxii</sup> خضر ،ناظم:الأصول المعرفية لنظرية التلقي (عمّان ،دار الشروق،ط1، 1998)152.
- <sup>xxiii</sup> هولب ،روبرت :نظرية الاستقبال ،ت:رعد عبد الجليل(اللاذقية ،دار الحوار ،ط1، 1992)103.
- <sup>xxiv</sup> فضل ، صلاح : مناهج النقد المعاصر،150.
- <sup>xxv</sup> أبو أحمد حامد: الخطاب والقارئ،131.
- <sup>xxvi</sup> أبو حسن أحمد: من قضايا التلقي والتأويل (الرباط ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الخامس ، 1995)108.
- <sup>xxvii</sup> صالح ، بشرى : نظرية التلقي ،46.
- <sup>xxviii</sup> الواد حسين : في مناهج الدراسات الأدبية (الدار البيضاء، منشورات الجامعة،ط2، 1985)77.
- <sup>xxix</sup> أبو حسن،أحمد: من قضايا التلقي والتأويل ،104.
- <sup>xxx</sup> أبو أحمد حامد: الخطاب والقارئ،102.
- <sup>xxxi</sup> أبو حسن أحمد: من قضايا التلقي والتأويل،105
- <sup>xxxii</sup> سلدن رامان :النظرية الأدبية المعاصرة ،ت: سعيد الغانمي (عمّان،دار الشروق ،ط1، 1997) 63\_1.
- <sup>xxxiii</sup> نفسه164

<sup>xxxiv</sup> كير ايلام ، أنظمة العلامات في المسرح ، ترجمة سيزا قاسم ، الدار البيضاء ، دار توبقال 1987 ص 75

<sup>xxxv</sup> من قاموس المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة ، عدد 57 سنة 1993 ، ص 32

<sup>xxxvi</sup> صالح، بشرى: نظرية التلقي أصول وتطبيقات (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001) 46.

<sup>xxxvii</sup> صالح ، بشرى : نظرية التلقي ، 46.

<sup>xxxviii</sup> هانز روبرت يابوس ، جمالية التلقي ، ت رشيد بن حدو ص 40

<sup>xxxix</sup> نفسه ص 42

<sup>xl</sup> ن م، ن ص

<sup>xli</sup> للاطلاع أكثر على أنواع القراء ينظر::

-Wolfgang Iser, l'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique, Trad. Fr, Ed. Pierre Bruxelles, P. 64 sq. Mardaga, 1985,

-Vincent Jouve, La lecture, Ed. Hachette, 1993, Paris.

<sup>xlii</sup> روبرت هولب ، نظرية التلقي — ص 136

<sup>xliii</sup> فولفغانغ ايزر ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ترجمة : حميد لحداني و الجيلالي الكدية ص

30