آليات استنطاق النص المسرحي العراقي في ضوء نظرية التلقي (ابن الخايبة انموذجا)

theatrical text in light of reception theory Mechanisms for interrogating the Iraqi (Ibn al-Khaybah is a model)

م . د. عيسى محسن علي العلاك

DR. Essa Mohsen Ali

المديرية العامة لتربية بابل

البريد الالكتروني : essamohsenali@gmail.com

ملخص البحث

ان عملية استنطاق النص تُعد وسيلة لتحليل النص وابراز مكنوناته ومميزاته الاسلوبية واظهار مواطن الجمال ولحظات الابداع فيه ، فبعد ان كان اهتمام المختصين في مجال النقد الادبي منصب على دراسة المؤلف بوصفه خالقاً ومبدعاً للنص المسرحي ، فقد احتوى البحث على اربعة فصول تناول في الفصل الاول مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدود البحث ومن ثم التعريف بأهم المصطلحات التي وردت في العنوان ، اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد احتوى مبحثين تناول في الاول مفهوم استنطاق النص وآليات اشتغال نظرية التلقي ، وتناول في المبحث الثاني استنطاق النص المسرحي العالمي واسفر الاطار النظري عن مجموعة من المؤشرات التي اتخذها الباحث كأداة لتحليل العينة ، اما في الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد تناول تحليل لعينة البحث المتمثلة بنص مسرحية (ابن الخايبة) للكاتب العراقي علي عبد النبي الزيدي ، وقد احتوى الفصل الرابع على مجموعة من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، وأُختتم البحث بقائمة لمصادر البحث ومراجعه .

الكلمات المفتاحية : آليات ، استنطاق النص

Research Summary

The process of interrogating the text is a means of analyzing the text, highlighting its components and stylistic features, and showing the beauty and moments of creativity in it. After the interest of specialists in the field of literary criticism was focused on studying the author as the creator and creator of the theatrical text, the texts were studied through the historical, social, and psychological influences that affect the author. In the first chapter, it dealt with the problem of the research, the importance of the research, the need for it, and its goal. The research and the limits of the research, and then defining the most important terms mentioned in the title. As for the second chapter (theoretical framework), it contained two sections, in the first of which it dealt with the concept of interrogating the text and the mechanisms of operation of the theory of reception. The second section dealt with interrogating the global theatrical text, and the theoretical framework resulted in a set of indicators that The researcher took it as a tool for analyzing the sample. In the third chapter (research procedures), he dealt with an analysis of the research sample represented by the text of the play (Ibn al-Khaybah) by the Iraqi writer Ali Abdul Nabi al-Zaidi. The fourth chapter contained a set of results, conclusions, recommendations, and proposals. The research concluded with a list of Search and review .

Interrogating the text ، Mechanisms

أولا : مشكلة البحث .

يُعدّ استنطاق النص مختبراً للقراءة ووسيلة لتحليل النص وابراز مكنوناته ومميزاته الاسلوبية واظهار مواطن الجمال ولحظات الابداع فيه ، فبعد ان كان اهتمام المختصين في مجال النقد الادبي منصب على دراسة المؤلف بوصفه خالقاً ومبدعاً للنص المسرحي ، ونتيجةً للمتغيرات السياسية والاجتماعية التي حدثت في القرن العشرين ، والتي كانت دافعاً لكتاب النصوص المسرحية الى اجراء تغيرات جوهرية في بنية النص وفي صيغ معالجة الاحداث لتتماشى وتلك المتغيرات السياسية والاجتماعية ، فقد ظهرت البنيوية كمنهج لتحليل بنية النص المسرحي ، و التفكيكية بوصفها استراتيجية للقراءة تشتغل على تفكيك بنية النص و تهشيم المركز والمعنى وصولاً الى نظرية التلقي ، وهي من النظريات التي اتخذت من المتلقي المنتج الركيزة الاساسية في العملية المسرحية ، اذ يقع على عاتق المتلقي قراءة النص المسرحي قراءة مغايرة ، قصد الوصول الى مكنونات النص المسرحي وتأويلاته وخلق حالة من التواصل بين النص والقارئ فتعددت القراءات وتنوعت التأويلات ؛ وأستنطاق النص يُعد أحد هذه القراءات التي تخلق حواراً بين المتلقي والنص ، و كشف ما لم يبح به النص وإيجاد معاني اخرى للنص ، غالباً ما تكون هذه المعاني كامنة ومخبأة في ثنايا النص ، ولا يستطيع فك شفرتها الا القارئ الواعي والمنتج ، وبما ان النص

المسرحي العراقي جزءً لا يتجزأ من المسرح العالمي ، سعى الكاتب المسرحي العراقي الى بث الكثير من الخبايا والدلالات والمعاني الكامنة في نصه المسرحي الامر الذي شجع الباحث للخوض في فضاءات نظرية التلقي لإعداد قراءة نقدية مغايرة للنص المسرحي العراقي تحاول استكشاف واستنطاق المضمر في ثنايا النص اجل الوصول الى حل لهذه المشكلة حاول الباحث الاجابة عن التساؤل الاتي : **ما هي الآليات التي يمكن من خلالها استنطاق النص المسرحي وإظهار المضمر والمخبوء فيه ؟**

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه .

تكمن أهمية البحث بوصفه يسلط الضوء على عملية استنطاق النص المسرحي وتحليله بغية الوصول الى المعاني والرموز الكامنة بين ثنايا النص ومحاولة اكتشاف معاني مغايرة يسعى القارئ الى انتاجها عن طريق استنطاق النص المسرحي ، أما الحاجة الى البحث فتكمن في انه يفيد دارسي المسرح لتعريفهم بعملية استنطاق النص واطلاعهم على اشتغالاتها بوصفها استراتيجية حديثة للقراءة .

ثالثاً : هدف البحث .

يهدف البحث الى الكشف عن المكنونات والرموز والمعاني المضمرة القارة تحت عباءة النص المسرحي العراقي من خلال استنطاق النص وقراءته بغية فك تلك الرموز ورفع الستار عن المعاني المضمرة فيه .

رابعاً : حدود البحث .

١- الحدود الزمانية : ٢٠٠٩ .
٢- الحدود المكانية : العراق – ذي قار .
٣- حدود الموضوع : دراسة آليات استنطاق النص المسرحي العراقي .

خامساً : تحديد المصطلحات .

أولاً : الآليات لغة :

" آليَّة : اسم مؤنَّث منسوب إلى آلة ، مصدر صناعيّ من آلة : فن اختراع الآلات واستعمالها ، مصنوعة بواسطة الآلة حياكة آليَّة ، قوّة آليَّة : وحدة في الجيش مُجهَّزة بعربات نقل لاستعمال الآلات الحربيَّة " [١] .

الآليات إصطلاحاً :

عرّف (صليبا) الآلية على أنها : " مذهب فلسفي يقرر أن بعض الظواهر الطبيعية أو كلها، تنحل إلى جملة من العوامل الميكانيكية...ويطلق لفظ الآلية مجازاً على كل عملية يمكن أن يكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة المتعلقة بعضها ببعض " [٢] . وعرّف (خليل) الآلية بأنها: " مجموعة أجزاء مكيّفة بمقتضى نموذج أو بنية نموذجية ، تساعد على سير العمل أو الفعل سيرا سوياً " [٣].

اجرائياً :

يعرف الباحث الآلية بأنها: مجموعة إجراءات محكومة برؤية الناقد ، متعلقة بعضها ببعض بحيث تكون محكمة الترتيب ، لتساعد الناقد على قراءة النص والتمكن من استنطاقه وإظهار مكنوناته الكامنة .

ثانياً : الاستنطاق لغة :

" أنطقَهُ ألله ، واستَنطَقَهُ ، أي كلَّمَهُ وناطَقَهُ " [٤] . " ويَنطقُ نُطقاً ، تكلَم بصوت وحروف تُعرف بها المعاني ، وأنطَقَهُ الله تعالى واستَنطَقَه " [٥] . " اِسْتَنْطَقَ القاضِي الْمُتَّهَمَ : طَرَحَ عَلَيْهِ أَسْئِلَةً لِيَنْطِقَ بِالحَقِيقَةِ . اِستِنطاق : مصدر اِسْتَنْطَقَ " [٦] .

الاستنطاق إصطلاحاً :

عرفه (منيف موسى) بأنه : " ان استنطاق النص يعني مساءلته وافتراض الاجابة " [٧] . كما يعرفه (محمد درويش) بأنه : " ان الاستنطاق هو القادر على ايصال المعاني التي ينوء بها النص الى المتلقي " [٨] . وعرفه (أمبرتو ايكو) بان : "الاستنطاق هو الذي يجعل من النص رموزاً تسير بالقارئ الى المألوف من المنطوق أو المقروء والى الاغوار النفسية لصاحب النص " [٩] .

٣ – استنطاق النص إجرائياً : هو قدرة وإمكانية القارئ على التحقيق مع النص ، ومحاورته ومساءلته ، بغية التوصل الى ما لم يبح به النص من معاني غير متاحه على سطحه ، على الرغم من وجودها بقوة ضمن جوهره المضمر خلف ظاهره .

المبحث الاول : مفهوم استنطاق النص وآليات اشتغال نظرية التلقي .

أولا : مفهوم استنطاق النص .

ان استنطاق النص يعني تحليل واستنتاج معرفي أكثر من المتوفر والمعتاد في النص ومحاولة انتاج المعنى ، فهو يدور في فهم ما هو أعمق من الظاهر ويسعى الى اظهار ما حمل النص من مفاهيم وأفكار، عن طريق قارئ قادر على تحليل النصوص بالقدر الذي يكشف عن قوة وقابلية النص على العطاء ، لان مثل هذا الاستنطاق وحده القادر على إيصال المعنى ، أو حتى المعاني المتعددة التي ينوء بها النص المعني عن المتلقي ، وينطبق هذا الافتراض على الدراسات النقدية ذات الاتجاهات المتنوعة في طروحتها الفكرية كالتفكيكية ونظرية التلقي ، اذ تقول (جوليا كريستيفا) " إن كل نص خاضع منذ البداية لتشريع خطابات أخرى تفرض عليه عالما ما " [١٠] ؛ ان عملية استنطاق النص تعني حوار متبادل بين القارئ والنص ، القارئ الذي يتغلغل في خبايا النص ، وقد تختلف نتائج القراءة والتأويل باختلاف اتّجاهات القارئ ومذاهبه وثقافته التاريخية والاجتماعية ، وهو ما يجعل هذه التأويلات رهينة بمدى قدرتهم على تحليل واستجواب النص وفك شفراته ورموزه ، والوقوف على ما توحي به تراكيبه وسياقاته فالنص " شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والأيديولوجية ، تتضافر فيما بينها لتكون خطابا تواصلياً ، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا ، من أجل إنتاج نصوص أخرى " [١١] .

ثانيا : نظرية التلقي : المرتكزات وآلية الاشتغال .

إن عملية التلقي ، في أوضح مفهوم لها هي عملية مشاركة جدلية تقوم على الجدل بين المتلقي والنص ، وان أهم نقلة قام بها دعاة هذه النظرية هي التحول من قطب (المؤلف – النص) إلى قطب (النص – القارئ) ، اذ منحت المناهج الاسلوبية و منها البنيوية الدور الرئيس للنص ، بوصفه بنية متكاملة تستوجب معرفة اساليب ودلالات بناءه ، ولا علاقة لها بشيء يقع خارج النص ، ولا يجب على القارئ أن يبحث عن دلالات العمل الأدبي خارج إطاره اللغوي ، فمهمة القارئ تحليل النص بتشكلاته اللغوية على وفق دلالاتها ، متجاوزة بذلك المؤلف والمتلقي ، أما نظرية التلقي التي اسس لها كل من (هانز روبرت ياوس و فولفغانغ آيزر) فقد منحت الدور الرئيسي للقارئ ، الذي يجب عليه أن يتفاعل مع بنية النص ، لردم الفراغات الموجودة في النص ، حتى يتمكن من الكشف عن قصدية المؤلف والنص [١٢] .

ومن أبرز الأدوات الاجرائية لنظرية التلقي هي :

" ١– أفق الانتظار او افق التوقع .

٣ – المسافة الجمالية .

٤ – الفجوات او الفراغات .

٢– القارئ الضمني " [١٣] .

هذه الادوات الاجرائية من أهم ما في نظرية التلقي لأنها تساهم في خلق محاورة بين الموضوع والقارئ ، اذ تقوم نظرية التلقي على جوهر أساسي يقوم به القارئ ، وهو عملية استنطاق المعنى الأدبي الذي يحمله النص ، وقد يكون المعنى الثاني مطابقاً للمعنى الذي أودعه المؤلف في النص ، وبذلك يفقد النص قابليته على التأثير وإحداث الدهشة لدى المتلقي ، أما إذا كان مخالفاً لقصد المؤلف ، وللمعنى المباشر أو المعنى العام ، فإنه يحدث الدهشة ، وبذلك يكون العمل الأدبي في ضوء نظرية التلقي نتاج العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ [١٤] .

١ – **أفق التوقع أو (أفق الانتظار)** ، الذي يعتمد على مخزون المتلقي الثقافي ومع تغيير الأفق تحدث عملية (اندماج الآفاق) بين ماض مقروء وحاضر قارئ بين أفقين تاريخيين ، من خلال المنعطفات التاريخية التي ترتبط بتغيير الأفق ارتباطا وثيقا ، فتغيير الأفق يعتمد على المنعطفات التاريخية الكبرى [١٥] ؛ ذلك أن (غادامير) يجعل من الأفق مقياسا لمدى الرؤية الذي يتضمن رؤية كل شيء من زاوية محددة ، فهو يحصر الأفق في هذه الرؤية ، وهي رؤية المؤلف وقصديته التي يفرضها على المتلقي [١٦] .

أما (ياوس) ، فيذهب الى أبعد من ذلك حين يرى أن كل جنس أدبي يخلق بالضرورة أثره ، وكل أثر يفترض قطع أفق التوقع ، وإعادة قراءته وتوليد قراءة جديدة من القراءة الأولى جيلا بعد جيل عن طريق جعل باب التأويل مفتوحاً ، ذلك أن وعاء النص هو الذي يفرض طبيعة التلقي المكتسبة للمتلقي عند تعامله مع نصوص أخرى سابقة لنصه [١٧] ؛ وحدد (ياوس) ثلاثة من العوامل الأساسية التي يقوم عليها أفق التوقع في اللحظة التاريخية التي ظهر بها ، وهي :

أ – المعرفة المسبقة بالجنس الأدبي : تقوم هذه الركيزة على القارئ ، فالقارئ عندما يتوجه إلى النص لا ينطلق من فراغ ذهني ، بل لا بد له من تراكم معرفي حتى يتمكن من تحديد مسارات القراءة تبعا لما تحفظه ذاكرته (ذخيرته المعرفية) التي تتكفل بإنشاء التفاعل بين القارئ والنص.

ب – معرفة الأعمال السابقة (تعالق النصوص أو القدرة التناصية) ، أي أن كل نص لا يأتي من فراغ ، بل لا بد له من مرجعيات فكرية ، وأصول معرفية ، وثقافية ، ودينية ، وكل نص جديد أنما بني على بقايا نص قديم [١٨].

ج– التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، اذ ينبغي على القارئ أن ينظر إلى المعنى الكامن خلف النص الظاهر ، اذ ان للنص : " معنى يحجبه ، ومهمة القارئ أو الناقد هي كشف المستور من معنى النص وازاحة الأستار والحجب عنه " [١٩] .

٢ – المسافة الجمالية :

ان مفهوم المسافة الجمالية من بين أهم الأدوات الإجرائية المعتمدة في نظرية (ياوس) ، ويعني به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره ، حيث يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استبيان ردود أفعال القراء على الأثر، أي من خلال الأحكام النقدية المطلقة عليها ؛ فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته (عمل فني رفيع) ولكن عندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط و رديء [٢٠] .

٣– القارئ الضمني (الإفتراضي) : من المفاهيم الإجرائية المكملة لنظرية التلقي ، مفهوم (القارئ الضمني) ، الذي قال به (فولفغانغ آيزر) ويعد موجهة أساسية من موجهات القراءة ، القارىء هو : " ذلك الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي أو السيكولوجي أو المعرفي معه ، أو إستثمار معطياته وممكناته واعادة بنائه وانتاجه " [٢١] .

٤ – الفجوات او الفراغات .

كما اقترح (آيزر) مجموعة من المفاهيم التي تربط علاقة القارئ بالنص ، ومن تلك المفاهيم **(الفجوات ، أو الفراغات ، أو اللاتحديد)** أي المناطق المبهمة وغير المحددة ، التي يجب على القارئ ان يملأها باستخدام خياله " فالفراغات هي بالتحديد ذلك المكان الذي يكون فيه الشخص القارئ داخل النص ، حيث يتكون هذا الأخير من مناطق مبهمة غير محددة ... وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النص والقارئ [٢٢] .

المبحث الثاني : استنطاق النص المسرحي العالمي .

إن النص المسرحي فن كبقية الفنون من حيث بناؤه الفني لكنه يختلف من حيث تلقيه و تقديمه للجمهور و كأي عمل إبداعي آخر بوصفه فناً مقروءاً و معروضاً ، فالنص المسرحي لا تكون له أي قيمة إلى أن تتم قراءته او يحول إلى عرض فكل نص مسرحي كتب ليعرض [٢٣] .

ففي مسرحية (أنتيجونا) لـ (سوفوكليس) * حاول الكاتب الخروج على السائد والمألوف من خلال قرار الملك بان لا يدفن (ايتوكليس) شقيق (أنتيجونا) ، وهذا خلاف العادات والاعراف ، اذ حتى الخائن والمجرم يتم دفنه ، وافق التوقع يدفع باتجاه ان يرضخ الكل الى اوامر الملك ، اما الذي حدث فان موقف (أنتيجونا) الذي اتسم بالثبات من خلال التزامها بواجب مراسيم دفن (ايتوكليس) ، ادى الى حدوث كسر لافق التوقع ، مع انها تقوم بهذا الفعل وهي عارفة بالعقاب الذي ستناله ؛ على العكس من موقف (أنتيجونا) كان موقف شقيقتها (اسمينا) الذي يبدو متذبذباً ، إذ يلاحظ المتلقي عدم التزامها في المطالبة في دفن جثمان (ايتوكليس) ولكن سرعان ما يتغير موقفها عندما تشاهد شقاء (أنتيجونا) ؛ اما شخصية (كريون) فلها موقف واضح يفهمه القارئ منذ الوهلة الاولى ، اذ تتسم الشخصية بالدكتاتورية والتسلط من اجل السيطرة على الحكم وفرض سطوته على المملكة كما تتميز شخصية (كريون) بالثبات والاصرار على تنفيذ الأحكام بحق المخالفين لأوامره .

كريون : أعترف أنها عصت قوانين المدينة ، ثم باهت بعصيانها ولا تبالي كأني لست أنا الرجل بل هي الرجل ان ظلت لها اليد العليا بغير عقاب (٢٤) .

ولكن سرعان ما يلاحظ المتلقي تخليه عن ذلك الإصرار بسبب نبوءة الكاهن (تريسياس) . **كريون : قد بدلت رايي ، وانا الذي ربطت وأنا الذي أفك ربما كان الصواب ألا نحيد في حياتنا قيد انملة عن اتباع القوانين المفروضة** (٢٥).

"انتيجونا: . . . انصتي أليَّ يا اسمينا
لقد دفن كريون بولينيسيس دفناً عسكرياً كريماً. وقد فعل الصواب، وما يجب ان يكون وحق له، لكن اخانا ايتوكليس بنفس الشجاعة ومات بنفس الشجاعة ..."(٢٦).

سعى القارئ او المتلقي الى استيعاب بنية النص من خلال التعرف على ما يمكث خلف صراع الشخصيات ، وفهم العلاقات والمستويات التي تربط تلك الشخصيات ، ليحقق فعل التطهير الأرسطي لكل مستوى منها ، اذ يستغرق فعل الإيهام والاندماج في شخصية (أنتيجونا) من خلال ذلك الإصرار على فعل الدفن المخالف لقوانين الملك ، إذ يتم ذلك من خلال الإصرار على تحقيق العدالة الانسانية على الرغم من معرفتها بالعقاب على ذلك الفعل ، إذ تقول:

" **أنتيجونا : قد آثرتِ الحياة ، وآثرت أنا الموت** " (٢٧) .

لذا فإن الشخصية المسرحية تسير وهي مؤمنة بمصيرها وصولا الى حتفها الأخير، إذ يلاحظ المتلقي إن طبيعة العقاب أو الحكم الذي يملي عليها الموت يجلي فعل التطهير الأرسطي ويتجسد ذلك بشنق (أنتيجونا) ، اذ يلاحظ المتلقي ان شخصية (كريون) ، التزمت بالقواعد والأحكام النافذة في (طيبة) بإصدار الأوامر وتمسكه بها حتى عندما تطرح عليه كهنة الالهة التخلي عن تنفيذ الحكم ؛ ليبين المؤلف مدى ثبات الشخصية في تنفيذ الواجب ،

ولكن سرعان ما يتخلى عن تلك الصرامة بمجرد مشاورة الجوقة بشأن نبوءة (تريسياس) ليشكل مصدراً لتحول (كريون) من السعادة إلى الشقاء لتقوية فعل الاندماج عند المتلقي لتحقيق التطهير ؛ اما فعل الإيهام في مستوى شخصية (هيمون) فيلاحظه المتلقي من خلال نزوع الشخصية نحو الموضوعية في نقدها للاحكام الشرعية ، لذا شكلت ثورته العارمة ضد (كريون) في ممارسة أنواع الشقاء التي تتيح تحقيق التطهير الأرسطي عند المتلقي، تتضح هنا براعة المؤلف في تشكيل الصورة المأساوية في ذهنية المتلقي لتحقيق فعل التطهير ، الامر الذي يتماشى مع ما طرحه (ياوس) في مفهوم (افق التوقع) [٢٨] .

أما في الدراما (الشكسبيرية) * فقد لاحظ الباحث ان مسرحية (هاملت) تتميز بتعدد مستويات الشخصيات التي عمد فيها المؤلف الى توسيع حبكته المسرحية ليسير كل مستوى منها بصورة موازية للحدث الرئيسي، إذ يمكن للمتلقي ملاحظة تشكل مستويات متعددة ، المستوى الظاهر او الصريح لبنية الحدث الرئيسي في بحث (هاملت) الدؤوب عن قاتل الأب ، إذ سار ذلك المستوى جنباً إلى جنب مع توقعات المتلقي وتتحقق في المشهد التمثيلي بالتقاء توقعات المتلقي مع توقع (هاملت) مما دفع المتلقي الى الاندماج والتماهي مع الشخصية وبنية الحدث.

الطيف : ... اعلم أيها الفتى النبيل ،
إن الأفعى التي لدغت الحياة من أبيك
تلبس الآن تاجه .
هاملت : يا لنفسي التي تنبأت ! عمي ؟
الطيف : اجل إن ذلك الوحش الزاني الذي
استباح المحرمات ، بسحر ودهائه ، ... "[٢٩] .

المستوى الاخر تجسد في شخصية (الطيف) الذي يقوم بسرد ما حدث من جريمة اقترفت بحق الاب ، إذ يندمج المتلقي مع نهاية الحدث ، كما تشكل شخصية (اوفيليا) بعلاقتها مع (هاملت) وانتحارها غرقاً فيما بعد ، لتجتمع المستويات في نقطة مركزية واحدة في المشهد الأخير [٣٠] .

الطيف : ... "انتفض ! ولا تدع سرير ملك
الدنمارك يتحول إلى فراش للفجور ....
هاملت : يا جحافل السماء ! أيتها الأرض !
ماذا بعد ؟ وهل أضيف الجحيم ؟
ألا تباً ! تماسك أيها القلب ،
وأنت يا عضلاتي لا تشيخي في طرفة عين ،
واحمليني ولا تيبسي !"[٣١] .

أما في الدراما الواقعية فقد تعددت مستويات الشخصيات كما في مسرحية (بيت الدمية) لـ (هنريك ابسن) * اذ يلاحظ القارئ أن انعطاف أبسن بالمسرحية عن مسارها الذي يبدأ بالبداية وينتهي عند النهاية فجاء أبسن " ليبني

وينشئ ذلك النوع من المسرحية الذي يُعرف الان بالمسرحية ذات التحليل الرجعي" [٣٢] ، والتي تعتمد على ماضي الشخصيات بوصفها وسيلة لدفعهم نحو مصيرهم المحتوم ، فأصبحت مهمته التصوير الحقيقي للواقع ، إذ وضع الحياة على المسرح وضعاً لا تكلفة فيه ولا تصنع ، وجعل المسرح صورة من صور الحياة كم هي ، متمثلة في مظاهر الخداع الذي تفرضه التقاليد والاعراف والقيم الاجتماعية [٣٣] ؛ وها هي (نورا) تناقش زوجها في المشكلة التي حدثت بينهما ومحاولة اسقاط اللوم على الزوج وفيها دليل على المواضيع الاجتماعية التي تجعل القارئ يندمج مع الحدث من خلال عكس ما يحدث على حياته الخاصة .

" نورا : إجلس هذا أمر يستغرق بعض الوقت ، لدي كلام كثير أريد أن أفضي به اليك .

هيلمر : ماذا تعنين .

نورا : لقد مضى على زواجنا ثماني سنوات ، وهذه أول مرة نلتقي فيها أنا وأنت ، كزوج وزوجة ، للحديث بشكل جدي " [٣٤] .

إن عمل المتلقي في الدراما التقليدية يحتم عليه الابتعاد عن التماهي والاندماج مع الشخصيات والحدث ليتمكن من قراءة النص المسرحي واستجوابه واستخراج ما فيه من معان خافية على العيان ، لذلك يتشكل (أفق الانتظار) من خلال زج المتلقي في بنية الحدث لتحقيق مظهرية النص وسيره في الاتجاه الذي يتوخاه القارئ او المتلقي .

اما المتلقي في الدراما الحديثة فيجب ان يكون غير تقليدي من خلال الوقوف على المستويات العمودية من التحليل، إذ تتجلى وظيفته في بناء صورة ذهنية كأداة لقياس اثر التغريب في النص ، إذ يشكل المتلقي في مسرحية (غاليلو غاليليه) لـ (بريخت) * من اهم عناصر التغريب الشكلية اذ يكون محوراً عمودياً على البنية الأفقية ، إذ تكون على شكل سلسلة من الأحداث غير المتصلة التي لا تتوافق فيما بينها ، فكل حدث منها يشكل بنية متكاملة تسعى الى كشف ما سيحدث لاحقاً دون الرجوع إلى الأحداث الماضية [٣٥] ؛ في الوقت نفسه يلاحظ المتلقي انسلاخ الشخصيات المسرحية من أدوارهم المسرحية والتحدث مباشرةً للمتلقي في تشكيل صورة عمودية في بناء المشهد المسرحي، ليتحول المتلقي إلى ملاحظ لتلك الأحداث دون أن يجعل من الإيهام والاندماج عنصراً رئيسياً في قراءة النص ، لذلك اعتاد المتلقي في قراءة نصوص (بريخت) كسر التوقعات الذي يبني من خلاله محوراً عمودياً في مسائلة النص والمؤلف معاً ، عاداً اياه هدفاً تغريبياً عند المتلقي .

اذ يصور انفتاح عقل الانسان وفكره في كشف اسرار الكون الفضائي باكتشاف (غاليليه) لشكل الارض الدائري والذي خالف معتقدات الكنيسة وعلومها بمن خلال تبنيه لهذا الرأي الذي كلفه حياته وهذا يمثل انغلاق فكر الكنيسة على ثوابت الحقائق المألوفة لديها ، مما يجعل المتلقي يواجه كسر أفق توقعاته ، معتمداً بذلك على فهمه وادراكه

وحدسه واستنباطه للأحداث المتغيرة بزمانها ومكانها واحداثها وافعالها المتغيرة بفعل سلوك شخصياتها ، كما إن الكشف عن البعد التاريخي للنص المسرحي يتمثل في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) التي تناولت موضوع الملكية بين من ترك ارضه واولاده وهرب من الحرب وبين المربين والمزارعين الذين اهتموا بالأرض وتربية الابناء ، فحدث الصراع في الحصول على الأرض واثبات حقهما من امتلاك الأراضي ، واثبات حق التبني الابناء ، ليحيلها المتلقي إلى ثقافته ومدلولاته الفكرية ، إذ يشكل البعد التاريخي مستويين متعامدين يمكن للمتلقي أن يسبر غوره عن تأملات لبناء التصور الذهني الذي افرزه النص المسرحي .

كما يجد المتلقي في مسرحية (الأستاذ) لـ (يونسكو) * مستوىً عمودياً يتقاطع مع البنية المسرحية من خلال مستويين (المذيع والعاشقين) اللذان يظهران على شكل صور متقطعة ، ليقف المتلقي وقفة المتأمل في تلقيه وادراكه للمعنى ، حيث يحاول إظهار جانب اللامعقول من الواقع المعاش وعدم قدرة الانسان على الاصلاح والتغير ، فكان (يونسكو) يسعى الى أن يكون مسرحه محتجاً على الاوضاع الاجتماعية والعلاقات الانسانية ، جاعلاً الحياة مجرد وهم وتزيف للواقع ، وان الحقيقة المطلقة لا يمكن الوصول اليها الا من خلال الحلم والخيال " في حياة الانسان ليس سوى أطار من الاحلام يحتضن الانسان .. يتقلب من لحظة زمنية الى أخرى، يقع الانسان في شباكها منذ إنحداره من رحم أمه ، الى حين دفعه غير مأسوفاً عليه لرحم أمه الارض " [٣٦] .

اذ تتجلى فكرة (افق التوقع او الانتظار) وكسره في نهاية المسرحية حال دخول (الأستاذ) بلا رأس! إذ تقترب تلك الفكرة في مسرحيات (صاموئيل بيكيت) * في (انتظار جودو) مثلاً ، حيث تحاول الشخصيتين (فلاديمير و استراغون) كسر إيهام المتلقي في الانتظار المتلهف نحو النهاية بعدم مجيء (جودو) ، ليضفي المتلقي تساؤلات عديدة يمكن أن يجيب عنها من خلال موروثه الثقافي ، لذلك يشكل التغريب تحقيق أهداف عمل المؤلفين في الدراما الحديثة بنزوعهم نحو التغريب لتقريب وجهة نظر المتلقي ، إذ يمكن للمؤلف أن يصف المتلقي بأنه ليس كائناً فيزيقياً محدداً ، وانما هو كائن مفترض من المؤلف نفسه ، لذلك تتبين القصدية التي يمكن للمؤلف أن يتوجه بها إلى المتلقي الواعي ؛ اذ تُتيح له استخراج المعانى سلاحه في ذلك القراءات السابقة التي تسبق قراءة النص المسرحي ، لكي يبني التصورات الذهنية التي لا تتفق ونهاية التلقي .

" استراجون : لماذا لا نشنق أنفسنا ؟ لا أستطيع أن أستمر على هذا النحو

فلادمير : هذا ما تراه انت .

استراجون : ماذا لو أفترقنا ؟ قد يكون هذا من الافضل لكلينا .

فلادمير : سوف نشنق أنفسنا غداً ... الا لو جاء جودو .

استراجون : واذا جاء ؟

فلادمير : سوف ينقذنا " [٣٧] **.**

فقد يكون هذا المخلص هو الموت الذي لا يُعد خلاصاً بل يمثل العدم كاملاً ، فكانت مسرحية (في أنتظار غودو) هي الممثل الشرعي للانتظار وعدم جدوى الانتظار ، من خلال أظهار عدم جدوى الحياة وصورة الفراغ التي يعاني منها الانسان ، فشخصيات المسرحية الاربعة ينتظرون (غودو) ويؤكدون على أنتظاره ، ولكن (غودو) لم يأتي ولن يأت حتى ينتابهم اليأس ، أن هذه الشخصيات تصلح لكل العصور ، والمأساة الدائمة ومعاناة الانسان ، وثورته ضد الخيبة المريرة والمصير المحتوم بسبب قتامة الحياة ، فكانت الشخصيات تحاول أتخاذ قرار الانتحار وهي تنتظر (غودو) في جو من الاحساس بالفوضى والعبثية واهتزاز اليقين في كل النظم والتقاليد الاجتماعية ، ويكمن فعل التلقي في فهم إشارة (بيكيت) الى رتابة وروتين الحياة داعياً الى التخلص من هذه الرتابة وهذا الروتين التي فرضتها آليات وتقنيات الحياة الحديثة .

اما القارئ الضمني فقد يتخذ شكلا متجدداً يرتبط بفلسفة المؤلف ففي مسرحية (روما لم تعد روما) لـ (جابريل مارسيل) ، فقد حاول الكاتب جعل قارئه الضمني يتجنب اسباب الضعف ، اي ان المؤلف يحاول ان يستهدف فئة معينة من المتلقين ، وبصورة قصدية تمكن المتلقي من تحديد القارئ الضمني في النص عن طريق معرفة مرجعيات المؤلف ، ففكرة الهروب التي تظهر في النص المسرحي يمكن للمتلقي ان يستنتجها من خلال قصدية المؤلف من خلال المواقف والتغيرات التي تطرأ على النص ، فتتشكل عملية التفاعل بين المتلقي والعالم المفترض في النص من خلال تجاوز المتلقي للمعاني الظاهرة واستنتاج معاني اخرى .

" مارك اندريه : ان والد زميلي ..... مؤمن صادق بل ربما كان المؤمن الوحيد الذي التقيته ..... ولكني أؤمن بالله واعتقد انه لن يتخلى عني وانه سيجنبني السقوط التام ، وانه اما ان يستردني ، واما ان يمنحني القوة لاحتمال التعذيب ....." [٣٨] **.**

كما ان وجود الفراغات او الفجوات في متن النص ، منح المتلقي الحرية على ملئ هذه الفراغات بما يسهم بنتاج نص جديد ، العملية التي تجعل من المعنى المستهدف الرئيس من النص الى المتلقي ضمن اطار تفاعلي ، فقد يقوم المتلقي بإزاحة بعض المعاني الظاهرة وانتاج المعاني التي تقبع خلف هذا الظاهر [٣٩] . فمن خلال تلقي النص المسرحي يجد المتلقي عند دخول (كارلوس) ليخبره بأمر الرسالة التي جاء بها من البرازيل الى فرنسا ، ليحثهم على الهجرة وترك بلادهم ، اذ يترك المؤلف متلقيه في حيرة من امره فيدفعه الى التفكير ، فالارشادات المسرحية التي يضعها المؤلف يتخللها بعض الفراغات والفجوات الامر الذي يدفع المتلقي الى التفكير بملا تلك الفجوات والفراغات .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

١ – ظهور مسميات وأنواع مختلفة للمتلقي في تعاطيه مع النص المكتوب وفق الآراء النقدية ، مثل (المتلقي الضمني) عند آيزر و(المتلقي المحسوس) عند ياوس .

٢ – على عكس المتلقي السلبي ظهر جلياً المتلقي الناقد والذي يتميز بالمشاركة الفكرية وقدرة على استجواب النص وقراءة الأحداث ، وكما يحدث في النص المسرحي الملحمي .

٣ – لا يمكن استيعاب الظاهرة الابداعية للنص المسرحي في قراءة واحدة مهما اتسعت آفاقها لان كل قراءة تؤدي الى انتاج معنى جديد للنص ، لهذا كان من الضروري تعدد القراءات للنص الواحد .

٤ – ان القارئ الضمني ، يظهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص ، وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير ان يتلقى .

٤ – تعدد الدلالات للنص المسرحي الواحد بين المؤلف والمتلقي وكذا بين متلقي وآخر.

٥ – لا يتحقق معنى بناء النص المسرحي الا بتدخل ومشاركة القارئ ، إذ يحدد طبيعة التفاعل بين بنية النص المسرحي وقارئه ، في إطار نظرية التلقي .

٦ – الغوص في قراءة النص المسرحي ، يفضي إلى عملية التأثر و التأثير بين القارئ و المقروء يؤدي إلى توقعات متعددة تخضع لاحتمالات كثيرة .

٧ – على القارئ او المتلقي ان يكون مطلع بالقراءات السابقة للنص وتعدد القراءة والتلقي لهذا النص ، لان كل قراءة هي اساءة لقراءة سابقة ، فاستنطاق النص المسرحي يستدعي قراءات وتأويلات متعددة يقوم بها قارئ متمرس وواعي .

٨ – وجود الفراغات والفجوات في النص المسرحي ، تتطلب قارئ يتمتع بخبرة ودراية في فك طلاسم النص ، الامر الذي يساعده على ملئ تلك الفجوات بما يؤدي الى انتاج معاني مغايره للمعنى الصريح للنص .

٩ – ان أفق التوقع للنص يستدعي قارئ او متلقي لديه قراءات وخبرات سابقة ، تستدعي التطابق وفكر الكاتب او عدم التطابق فيحدث كسر لافق التوقع وبذلك يصبح النص اكثر دهشةً وتأثيراً على المتلقي .

١٠ – المسافة الجمالية تُعد مؤشراً على مدى ادبية العمل الادبي ومعياراً لقياس قيمة هذا العمل ، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته فاصبح (عمل فني رفيع) ، ولكن عندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط و رديء .

الفصل الثالث

أولاً : إجراءات البحث .

تضمن هذا الفصل مجموعة من الخطوات الضرورية بغية تحقيق هدف البحث ومحاولة الاجابة على تساؤل مشكلة البحث للوصول الى نتائج اكثر علميةً ، ومن هذه الخطوات ما يأتي :

١ – مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث من النص الذي تم اختياره على وفق ما جاء في عنوان البحث .

٢ – عينة البحث :

اشتملت عينة البحث على نص مسرحي واحد ، تم اختيارها بالطريقة القصدية ، وذلك للمسوغات الاتية :-

ا – العينة تتطابق مع مشكلة البحث وهدفه .

ب – تضمنت العينة معاني وافكار مضمرة مما أعطى فرصة اكبر لبيان هدف البحث وأهميته.

ج – تتطابق العينة مع ما توصل اليه الباحث من مؤشرات ضمن الاطار النظري .

ت	اسم المسرحية	اسم مؤلف المسرحية	سنة التأليف
١	ابن الخايبة	علي عبد النبي الزيدي	٢٠٠٩ م

٣ – منهج البحث :

التزم الباحث في تحليل العينة بـ(نظرية التلقي) كآلية اشتغال (تحليلية) ، يسعى الباحث من خلالها الى استنطاق عينة البحث على وفق الاليات الاجرائية لنظرية التلقي .

٤ – أداة البحث :

اعتمد الباحث في تحليله لعينة البحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها كفيلة بضبط التحليل على أساس علمي ومنهجي .

ثانيا : تحليل العينة .

اسم المسرحية : ابن الخايبة .

تأليف : علي عبد النبي الزيدي *

في هذا النص يتكون الفعل القصصي من مجموعة من الخيبات تحصل لعائلة عراقية تحلم بالمستقبل المشرق والغد الجميل ، لكنها لم تجني غير الهواء في شباك أحلامها، رغم انها عائلة مضحية وقدمت شهيدا للوطن ، وجراء ذلك يقرر الابن (صبر) ابن الخايبة أن يشنق نفسه ، لكنه بحاجة إلى من يدفع الكرسي من تحت اقدامه ليتدلى في الهواء مشنوقاً بحبل وضعه في السقف ، ولا يوجد في البيت سوى رجل امه وهو ليس ابيه ، لكنها اي الام تزوجته بعدما اعدم والد (صبر) المناضل والمقارع للنظام الدكتاتوري ، وهذا الزوج دائم النوم ضخم ويزداد ضخامة بتطور أحداث المسرحية، وأمه (أم صبر) مثلما دعاها الكاتب بالخايبة وهي تسمية عراقية متداولة تطلق على من يرافقها النحس والبؤس ولا تطول الفرح ابداً ، لذا فأن (صبر) يطلب منها أن تزيح الكرسي ليموت ، هكذا يبدأ الصراع بين رغبة (صبر) وتمنع ومقاومة ألام لهذه الرغبة واقناعه بأن القادم أفضل بل حتى اليوم هو افضل ما دمنا ننعم بالحياة واستنشاق الهواء ، لكن عبثاً تحاول ويضطرها في النهاية إلى ان تفعل ما يرغب به مجبرة .

فها هو (صبر) يكره تضحيات الام ويكره أبيه وتضحياته ، وان امتعاض (صبر) ولومه وكلامه البائس لا يقع على أبيه وأمه فقط بل على منظومة مجتمعية بأكملها، هذا المجتمع الذي خانه ، وخان أبيه الشهيد ، لان الاب فقد حياته ليضمن السعادة لعائلته وللمجتمع من خلال النضال ضد الحكم الدكتاتوري الذي سلب حياته ، لكن التغير الذي حصل والذي كان صبر والمجتمع بانتظاره زاد من خيبات هذه العائلة والمجتمع ككل ، الا ان ذلك لم يطلقه (صبر) صراحة ، اذ أنه لم يتهم المجتمع بشكل صريح ولا حتى الحكومة لأنه لا زال خائفاً من جور السلطان ، لذا فان كلامه كان يضمر الكثير من المعاني التي نشعر بها كمتلقين دون ان نسمع صداها وفق سلوكياته التي شكلت خطاباً يقع ضمن حوار تداولي واضح .

"صبر: تفو عليك (يبصق على صورة أبيه) تفو.. تفو.. تقو.. أيها القواد.. تفو عليك يا أبي، يا أيها الغالي على القلب (يصيح) تفو عليك بويه (يضحك) ايها الشهيد ، ايها البطل ، انت تعلم جيداً بأنني احبك يا أبي ،

أحبك بكامل روحي ولكن تفو عليك يا قواد ، حبي لك ليس لأنني ابنك ، بل لأنك تستحق هذا الحب بجدارة ، فتفو عليك مليون مرة ، وتفو عليك يوم ولدت ويوم استشهدت ويوم تبعث حياً . "[٤٠] .

لقد امتلك الحوار السابق نسقاً أضمر العديد من الملامح التي أراد المؤلف قولها من خلال شخصية المتكلم (صبر) وهذا الاضمار امتلك إشارات تلميحية التي بدورها ستحكم كل ما يأتي من كلام بعدها بنسقية غير إشهاريه مرة وفي مرة أخرى يحتاج إلى الاشهار لتوكيد تلميحية الكلام المنطوق وفعله الاجتماعي ، فالتلميح هنا ربما يمتلك وفق مقاصد (الزيدي) ارسال رسالة أكثر بالغة من القول العادي أو القول (الاشهاري) فكل الكلمات أو الكلام الذي جاء على لسان الام والابن كان متناقضاً غير متصالح لأنه يريد أن يسير بكلماته عبر وجهة خاصة به، الا أنها كانت تريد إعادته إلى وجهتها هي ، تلك الوجهة المهادنة والراضخة ، لأنها تتحدث وفق الاتي :

" نحن أفضل من غيرنا ..

لدينا بقايا خبز ...

دعني أصلي لروحك ركعتين.... " (ص ١٣٩)

يتضح جليا اصرار (الزيدي) على ترك الكثير من الفجوات والفراغات في النص الامر الذي يشجع المتلقي على ملئ تلك الفجوات والفراغات بتأويلات ومعاني مغايره ، ففي الحوار السابق اتخذ (الزيدي) من الام مرسل أساس من مرسلي النص يقابلها متلقي هو (صبر) الابن ، ثم المجتمع بوصفه (الجمهور) المستقبل ، ولكن هذه الآلية التبليغية الارسالية امتلأت محددات ضمنية للسياق الذي منح القارئ (المتلقي) فسحة التأمل والتحليل ومن ثم التأويل وفهم الجملة ، وهذا ما يؤكده الحوار التالي :

" الام : (منهارة) أبوك، أعطى عمره وعمرنا وحياته وحياتنا من أجل الحق العام .

صبر: ألم يكن عظيماً كما تقولين .

الام : هناك خطأ ما .

صبر: هناك جريمة ما " (ص ١٤٢) .

من خلال هذه الحوارات تتميز شخصية الام بأنها تستخدم سياق مفرداتها مثل (بيت، قصر، جنة) للتأثير بابنها (صبر) من أجل أن يعدل عن فكرة الموت التي تدور في رأسه ويبتعد عن شنق نفسه ، فالقارئ المتغلغل في بنية النص يسعى للتأثير في المتلقي عبر خطاب النص المضمر والمهيمن ، الا أنها تعتمد عدم الصراحة ليكون التأثير

والتعبير أكثر عمقاً ، فالابن ينطلق من سياقات كلامية مرحلة الى الواقع الاجتماعي وأن كانت الكلمات تحمل الرفض والثورة ، الا أنها ثورة غير فعالة وأثرها ليس ايجابياً على الحكومة أو النسق العام ، فهي انفعالات ورفض ذاتي داخلي لذا آثرت بالتالي على شخصه وأودت بحياته فبقي زوج الام الذي أشار اليه (الزيدي) في مدونته إلى الشعب نائماً مستمتعاً بشخيره ، وهو يتخذ استراتيجية اللامبالاة بالواقع ومجرياته لذلك بقي شخيره مستمراً مهما كان في المجتمع من أحداث .

" صبر: أنا كنت ابن القعر وما زالت . وهذه لغة أهل القعر، ماذا أفعل ...احرقنا أبي القواد ببطولاته ، اعني الشهيد أبي الذي سخم حياتنا ورحل، أخ القحبة . (يصيح بأمه) أبي كان نعالاً يمه ، وأنا خلقت حذاء . " (ص١٤٢-١٤٣) .

عندما يخلص (صبر) من إهانة أبيه الشهيد يتوجه لزوج أمه التي تدافع عنه بدافع العرف الاجتماعي وحفاظاً على التقاليد لكنها في داخلها أضمرت كرها له ولزوجها، الا أنها لم تعلن عن ذلك من أجل أن تردع ابنها (صبر) وتقنعه بفكرة الابتعاد عن فكرة الموت وشنق نفسه .

" الام : عمك، زوجي .

صبر: يأكل خراء – ادفعي الكرسي.. ارجوك ، لا أملك القدرة على دفع كرسي مشنقتي، لا أحد يساعدني سواك ، ساعديني ، ولك مليون حسنة وحسنة ، في ليلة هي خير من مليار ليلة وليلة .

الام : ثلاثون عاماً وأنا أبكي عليك ولا ادري لماذا أبكي ، لا أدري (...) عندما تصمت أو تتكلم ابكي عليك، عندما تبكي أموت من البكاء عليك، ماذا لو رحلت عن روح أمك ؟ ماذا يمكن أن يحدث . (ص ١٤٥)

شكلت المفردات اللغوية من خلال سياقات الجمل التي أطلقها (صبر) والتي ربما شكلت محطات صريحة ، الا أن صراحتها غير مكتملة ، لان استراتيجيتها التداولية تلزم كلام المتكلم بأن يعني صفته ، فهو الان يطلب ويتوسل والام ترفض دفع كرسي الموت ، وتأمره بعدم الفعل، الا أن هنالك مميزات لكل الجمل وتكراراتها عند صبر مثل (نعال، تفو، خراء، قواد، حذاء، قعر) وكلها تشير إلى الواقع الذي ينطلق منه (صبر) ليعلن انه ابن قواد وام عاهرة حسب وجهة نظره هو، وهذا لا يعني أنهما مثلما يتحدث فتلك الالفاظ كانوا يطلقونها زبانية النظام الدكتاتوري السابق أثناء اعتقال امه وابيه وهو بين احضانهم داخل زنازين الطاغية ، الا انه يلومهم على ما فعلاه اتجاهه ، ولاجل الوطن الامر الذي أصبح سبباً لتدني حياته الطبيعية، لذا كان الموقف كفيالً بان يمنحهما تلك الاوصاف المرفوضة اجتماعياً ، الا انه من جانب آخر كان يلمح تلميحات أراد ابالغها المؤلف إلى المتلقي ، بأن الشهداء انما هم

مخدوعون وضحايا ، وأن ابناؤهم موهومون بأن الوطن سوف يأخذ على عاتقه اسعادهم وترفيههم ، لان آباؤهم ضحو بأرواحهم من أجل الوطن ، وهنا المفارقة الكبرى التي اعلنها مدوية بصوته المبحوح صبر، ماذا فعل لهم الوطن، أنها اتهامات يطلقها (صبر) باتجاه المجتمع وقادته جراء ما قدمه الشهداء وعوائل الشهداء من تضحيات لاجل التغير، فالقواد الذي يصرخ باسمه (صبر) ليس ابيه ، والاوصاف التي ينعته بها ليس في ابيه ولا في امه فأمه طاهرة وشريفة وليست هي تلك الساقطة والعاهرة التي ينعتها بها صبر، بل قصد من ورائها الحكومات والراضخين لها، لانهم فضلوا عوائلهم ومصالحهم على حساب ابيه الشهيد وعائلته .

أن صبر يدفع باتجاه سياقات كلامية تبوح بشيءً ما الا أنها تعني شيئاً آخر، فالشهيد ذو منزلة عظيمة تحول إلى مبصوق عليه وشتى من الالفاظ البذيئة اتجاهه مثل (نعال، قواد، أخ القحبة، ...) بفعل سلوكيات الحكومة.. الحكومة سعت بكل ما تفعله ، وفعلته إلى ان جعلت المجتمع يسخر من الذين قدموا دمائهم من أجل الوطن، لانهم بالنهاية وعوائلهم لم يحصلوا سوى على الخذلان والخيبة ، وعلى الجانب الاخر فأن الحكومات ومريديها قد حصلوا على الامتيازات والحياة الحرة الكريمة والسعادة لهم ولعوائلهم ، وهذا دليل واضح على كسر افق التوقع ، فكل الذين ضحوا وماتوا من اجل الحرية والتخلص من الدكتاتورية يتوقعون ان يتم تكريمهم وتشيد لهم تماثيل من الرخام ، او على اقل تقدير منزل يأوي عوائلهم .

كما أن ما يرمي اليه (صبر) عدا الكلمات التي كتبها المؤلف على لسانه ، هو أن لا يجب أبداً التضحية بالنفس من اجل حكومات فاسدة وحقيرة ولا تساوي في نظره سوى أن تكون (نعال وقوادين) لان في نهاية المطاف سوف يتصادر كل ما قدمه من أجل الوطن وسيستولي عليه أناس لا عالقة لهم بالنضال سوى أنهم يعرفون من أين تؤكل الكتف ، ويعرفون كيف يتلونون ويراوغون ويخدعون المجتمع الساذج البسيط ، أما الشهداء الذين هم الاجدر والافضل وهم المضحين من أجل الوطن والمجتمع فلا ينالهم سوى النكران والنسيان والحيف والضيم لعوائلهم .

هكذا توضح الخطاب التداولي في النص من خلال سياقات الكلام التي تميزت بها الجمل الخاصة بكل شخصية ، ذلك أن تلك السياقات هي الضامنة لنجاح آلية التكلم في تحقيق الافعال الكلامية من خلال التلفظ، فأن (صبر) هنا كان يلعن ويسب عبر مضمراته غير المصرح بها، وكان يطلق كلمات مثل (الموت، الشنق، الكرسي، الليلة، المشنقة) ، كل ذلك قد تحقق في نهاية المسرحية ، لأنه لابد من تطابق القول مع الفعل في سياق الخطاب النصي ، لان الكلام هنا تحول إلى أفعال ، كما أن البنية الكلامية الحوارية التي أسسها الكاتب في نصه كانت كثيرة التطابق مع الواقع ، فأن أكثر المفردات والجمل الكلامية مستعارة من الواقع وقريبة منه ومتداولة بين افراد المجتمع ، لذا اعتمد الكاتب في نفسه على مزج خطابين لغويين هما الخطاب اللغوي الفصيح والخطاب اليومي ذو

اللهجة العراقية الدارجة من خلال مفردات وجمل مثل(يمه، نعال، قحبة، عاهر، قواد، كلمة نابية واقعية وهي كلمة قاع، وتعني مجتمع هامشي، تفو، بصاق، ...) .

كما أن من خلال هذه المفردات حدد الكاتب مذهبيته وأسلوبه في تناول الموضوعات السياسية والدينية والاجتماعية من خلال نصوصه المسرحية عبر فسح المجال الى المتلقي ليدلوا بدلوه في استنتاج وتاويل المعاني المضمرة خلف بنية النص ، لان المشاكل الاجتماعية والسياسية والدينية العراقية تشمل كل مكونات الشعب العراقي دون فئة محددة أو طائفة محددة، وهذا ما نجده بالحوار التالي :

" الام: حرام عليك... سيعذلك اهلل ويرميك في النار

صبر: نار أخرى ؟

الام: جهنم

صبر: أخرى ؟

الام: يوم القيامة

صبر: آخر

الام: يمه صل ركعتين واستغفر الله فروحك متعبة .

صبر: مللت من الصلاة ، مللت من الدعاء ، مللت من الركوع والسجود، مللت من الاستغفار والحمد لله والشكر لله ، مللت ...(ص ١٥٠ -١٥١)

يعمد الكاتب عبر هذه الايقاعات الحوارية السريعة بين (الام وصبر) وكذلك اعتماد و اختصار جملة بكلمة ، هو لأثبات قدرته الكبيرة في اللعب على اللغة ، فالأم هنا تسعى بكل قوة إلى اعادة المخاطب (صبر) إلى صوابه الكلامي والعدول عن الكلام قبل تحوله إلى فعل، الا أن هيمنة الفكرة في رأس الكاتب كانت تحمل الكثير من المعاني المتعددة ، وفق منظومة المضمر والمسكوت عنه وبتعددية في المعاني الامر الذي ساعد المتلقي أن يتواصل على الدوام مع الحدث بجاذبية عالية ، بوصفه الدافع الفاعل الذي يساعد المتلقي على اعادة فعل القراءة مرات عديدة ، في عملية استجواب واضحة للنص تسعى للوصول الى معنى اخر غير المعنى المهيمن او الظاهر .

الفصل الرابع

اولا : النتائج :

١ – من خلال قراءة منفتحة وحرة للنص ، وجد الباحث ان الكاتب قد تعاطى مع النص عن طريق بث الكثير من المرموزات التي تعبر عنها مجموعة من الدلالات ، التي تُركت للقارئ ليقوم بفك شفرات هذه الرموز والدلالات .

٢ – سعى (الزيدي) الى تفعيل دور المتلقي من خلال منحه فرصة ليكون متلقي ناقد عبر أسلوب طرح موضوع المسرحية ، بما يضمن إدخال مفردات معاصرة للمتلقي من حيث الموضوع واللغة .

٣ – تعمد (الزيدي) ترك الكثير من الفراغات والفجوات داخل النص ، قصد حث القارئ او المتلقي الى محاولة ملئ هذه الفراغات بما يساعد في رفد النص بأفكار ومقاصد تساعد على ايصال المسكوت عنه في النص .

٤ – حدث بشكل واضح كسر لافق التوقع في العينة ، من خلال الماهية التي كان من المؤمل التعامل فيها مع الشهداء وعوائلهم ، الامر الذي جعل ابن الخايبة (ابن الشهيد) يلعن الساعة التي اصبح فيها والده الشهيد من الثوار.

ثانيا : الاستنتاجات :

١ – حاول الكاتب العراقي مواكبة التطور المسرحي وتقديم توجهاته التجريبية من خلال التأكيد على علاقة مغايرة بين النص والمتلقي .

٢ – ابتعاد الكاتب العراقي عن (دور المتلقي الضمني) ربما يعود إلى توجهه نحو تقديم رؤية فنية مسيطر عليها وان لا تترك للصدفة واجتهاد المتلقي الذي قد يذهب بعيدا بمسار الأحداث عما يرتئيه الكاتب .

٣ – إن طبيعة النسق الثقافي للمتلقي العراقي تتطلب ممهدات أكثر لتقبل المشاركة الفعلية في القراءة والتلقي ،لأنها تحتاج إلى متطلبات ذاتية لدى المتلقي تمكنه من المساهمة الفاعلة في تلقي النص .

ثالثا : التوصيات :

١ – إقامة دورات مسرحية لتنشيط دور المتلقي في التفاعل والدخول المباشر والايجابي بالفعل المسرحي وبطرق فنية لا تؤثر على جمالية كتابة النص المسرحي بل تغنيه وتسهم في تطويره .

٢ – تشجيع المؤلفين الشباب على كتابة نصوص مسرحية تستند إلى (المتلقي الواعي) لإنتاج ثقافة جمعية لا تعزل النص عن متلقيه.

٣ – التأكيد على تضمين المناهج الدراسية في كليات الفنون الجميلة مادة تؤكد على أهمية دور المتلقي المشارك والفاعل في قراءة وتلقي النص المسرحي .

رابعا : المقترحات :

١ – دراسة إشراك المتلقي في قراءة وتلقي النصوص المسرحية العربية .

٢ – اضافة مادة (قراءة النصوص المسرحية) الى مناهج كليات الفنون الجميلة ، قصد الوصول الى انتاج طالب قارئ ومتلقي جيد .

احالات البحث :

[١]– ابراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ط٤ (القاهرة : دار الدعوة للنشر ، ٢٠٠٤) ، ص٩٧ .

[٢]– المصدر نفسه ، ص ٢٧ – ٢٨ .

[٣]– خليل احمد خليل ، معجم المصطلحات الفلسفية ، (بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٥) ، ص٢٣.

[٤]– أبو الفضل جمال الدين ابن منظور ، لسان العرب ، ط٤ ، (بيروت : دار صادر للطباعة والنشر ، ٢٠٠٥) ، ص٢٨٩ .

[٥]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي الشيرازي ، القاموس المحيط ، (بيروت : عالم الكتب د . ت) ، ص٢٨٥ .

[٦]– ابن منظور ، المصدر السابق ، ص٢٨٩ .

[٧]– منيف موسى ، شجرة النقد : دراسات نقدية ، (بيروت : منشورات مريم ، ١٩٩٤) ، ص٢١ .

[٨]– مجموعة من النقاد ، إستنطاق النص : قراءات نقدية في الشعر والمسرح والرواية ، ترجمة : محمد درويش ، ط ٢ ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠١٤) ، ص١٣ .

[٩]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية : التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، ط١ (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦) ، ص١٢٣.

[١٠]– اسراء حسين جابر و صفاء عبيد الحفيظ ، استنطاق النص الادبي : قراءات نقدية في النصوص الشعرية والسردية ، (بغداد : دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٧) ، ص ٦ .

[١١]– عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الادبي ، ط ٢ ، (الجزائر : دار هومه ، ٢٠٠٤) ، ص١١٢ .

[١٢]– ينظر : وليد قصاب ، مناهج النقد الادبي الحديث ، (دمشق : دار الفكر ، ٢٠٠٧) ، ص٢١٤–٢١٥ .

[١٣]– المصدر نفسه ، ص٢٢١ .

[١٤]– ينظر : وليد قصاب ، المصدر السابق ، ص٢٢٤ .

[٢]- ينظر : ميجان الرويلي و سعد البازغي ، دليل الناقد الادبي ، ط٢ (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢) ، ص٢٨٤ .

[١٦]- ينظر : وليد قصاب ، مصدر سابق ، ص٢٢٣ .

[١٧]- المصدر نفسه ، ص٢٢٢ .

[١٨]- ينظر : ابي عبيد الله المرزباني ، ماخذ العلماء على الشعراء في عدة انواع من صناعة الشعر ، ط١ ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، د . ت) ، ص٤٧ .

[١٩]- روبرت هولب ، مصدر سابق ، ص١٥٧ .

[٢٠]- ينظر : إيناس عياط ، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر،(الدار البيضاء : ب . د ، ٢٠٠٥)، ص ٣١٦.

[٢١]- محمد خرماش ، مفهوم القارىء وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر ، مجلة (الأقلام) ، تشرين الأول ، ١٩٩٩م ، ص ٢٨ .

[٢٢] - نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣) ، ص ٢٦- ٢٧ .

[٢٣]- ينظر : فرحان بلبل ، من التقليد الى التجديد في الادب المسرحي السوري ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣) ، ص١١٩ .

* ولد سوفوكليس سنة ٤٩٦ ق . م في قرية كولون قرب مدينة اثينا ، وكان والده ثرياً يملك مصنعاً للاسلحة ، والى جانب جمال الشكل ونبل الاخلاق بدأ يتثقف عللى ايدي معلمين اكفاء فتعلم الموسيقى على يد لامبروس ، وتعلم الرقص والرياضيات والشعر ، فكان يتميز بعبقرية درامية فذة مكنته من الاشتراك في المسابقات المسرحية ، وفاز بها اكثر من مرة ، له العديد من المسرحيات ومنها ، اجاكس – أنتيجونا – أوديب ملكاً – اليكترا – نساء تراخيس – فيلوكتيتس – أوديب في كولونس ، وغيرها توفي عام ٤٠٦ ق . م . ينظر : محمد غلاب ، مصابيح المسرح الاغريقي ، (دمشق : الدار القومية للطباعة والنشر ، ب ت) ، ص٥٨-٥٩ .

[٢٤] - سوفوكليس ، مسرحية (انتيجونا) ، سلسلة المسرح العالمي ، ترجمة : علي حافظ (القاهرة : مكتبة الاسكندرية ، ١٩٧٣) ، ص٣٦ .

[٢٥]- سوفوكليس ، المصدر السابق ، ص٥٨ .

[٣]- الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة : عبد الله عبد، ج١، (بغداد : المكتبة العصرية، د.ت)، ص٦٠-٦٢.

[٢٧]- سوفوكليس ، مسرحية (انتيجونا) ، امصدر سابق ، ص١٤٧ .

[٢٨]- سوفوكليس ، من الادب التمثيلي اليوناني ، مصدرسابق ، ص١٦٣ .

* وليم شكسبيرشاعر ومؤلف مسرحي وممثل مسرحي ولد في مدينة سترانفورد في انكلترا عام ١٥٦٤ م ، كتب الكثير من الاعمال المسرحية تاريخية ومسرحيات ملهاوية ومنها – العاصفة – هاملت – روميو وجوليت – هنري السادس – كريولانس – مكبث – هنري الثامن – ريتشارد الثالث – هنري الخامس – عطيل – هنري الرابع – يوليوس قيصر – الملك لير – ... وغيرها توفي عام ١٦١٦ م . ينظر : جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ، ج٢، ط١ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩١) ، ص٥١٣-٥١٤ .

٢٩- وليم شكسبير ، مسرحية (هاملت) ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، ط٥ ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩) ، ص٥٧ .

[٣٠]- ينظر : وليم شكسبير ، المصدر السابق ، ص ٦٨ .

٣١- المصدر نفسه ، ص٥٨-٥٩ .

* أبسن : (١٨٢٨-١٩٠٦) : كاتب مسرحي نرويجي ، تتسم نظرته للحياة بالعمق والشمول ، ويتسم مسرحه بدقة المعمار والاقتصاد مع تعبير قاعدي عميق ، مسرحياته نادراً ما تأخذ الشكل التراجيدي إلا أنها عموماً تتخذ المزاج التراجيدي أو المأساوي الجامد ، من مسرحياته (براند) ، (بيرجنت) ، (فورة الشباب) ، (ملك الجليل) ، (أعمدة المجتمع) ، (بيت الدمية) ، (الأشباح) ، (عدو الشعب) ، (البطة البرية) . للمزيد ينظر : فاطمة موسى محمود ، قاموس المسرح ، ج ١، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) ، ص١٧-١٨ .

٣٢- عبد الحليم البشلاوي ، مقدمة : مسرحية بيت الدمية ، مصدر سابق ، ص١٢ .

٣٣- ينظر : يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح اللامعقول وقضايا إخرى ، (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٥) ، ص١٥٣-١٥٤ .

٣٤ - هنريك أبسن ، مسرحية (بيت الدمية) ، ترجمة : كامل يوسف ، (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٩) ، ص١٣٤ .

* ولد برتولد برخت عام ١٨٩٨ في المانيا ، أنهى دراسته الثانوية عام ١٩٠٨ وبعدها درس الطب وعمل كمساعد طبيب في الجيش أبان الحرب العالمية الاولى بدأ يكتب للمسرح عندما كان عمره ٢٤ سنة ، كتب العديد من المسرحيات ، يعد صاحب نظرية المسرح الملحمي والمسرح التعليمي اذ نقل المسرح من الاسلوب الارسطي الى الاسلوب الملحمي ، ومن أهم مسرحياته – الام شجاعة – القاعدة والاستثناء – غاليلو غاليليه القائل نعم والقائل لا .. وغيرها . ينظر : عدنان رشيد ، مسرح برشت ، (بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) ، ص ص ١١، ١٤،٢١ .

٣٥- ينظر: برتولد بريخت ، مسرحية (غاليلو غاليليه) ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : منشورات دار الحكمة ، ١٩٧٠) ، ص٢٤ .

* يوجين يونسكو : كاتب مسرحي من مواليد ١٩١٢ ، ولد في مدينة سيلاتينية في رومانيا ، من أم فرنسية وأب روماني ، أخذته أمه الى فرنسا فتعلم اللغة الفرنسية وأجادها ، وفي عام ١٩٣٨ عمل على أعداد رسالة عن (أفكار الخطيئة والموت) نتيجة اختزان تجارب طفولية ، حيث كان يعاني من عقدة الاب الذي يمثل بالنسبة اليه النظام والقانون والمنع والرجز والامر والنهي ، لذلك أعلن العصيان عليه . تأثر يونسكو بموت أخيه ، وهو يشاهده بأم عينيه . وهذا ما أفضى عليه فكرة الموت المتكررة في أعماله المسرحية ، كتب العديد من الاعمال المسرحية منها (المغنية الصلعاء ، الدرس ، الكراسي ، الخرتيت ، شهداء الواجب ، جاك أو الطاعة ، اميدية ، الساكن ، الملك يحتضر ولعبة الموت) فكانت أعماله ثورة على مسرح المألوف . للمزيد ينظر: محمد حجازي ، يوجين يونسكو ، (مصر : دار الفكر ، بلات) ، ص ٢٣ – ٣٣ .

٣٦- يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، مصدر سابق ، ص٣٤ .

* ولد بيكيت عام ١٩٠٦ م من أبوين أيرلنديين ، اكمل دراسته الاولية في بريطانيا ، وأكمل دراسته الجامعية في باريس ، كتب الشعر والرواية والمسرح ، وكانت الحرب العالمية الثانية من مصادر موضوعاته المهمة من خلال العبثية التي أتصفت بها الحرب ، من أهم اعماله المسرحية (في أنتظار غودو) عام ١٩٥٢ م ، والتي تعد من أنجح أعماله المسرحية في العبث ، توفي عام ١٩٨٩ م ومن أعماله المسرحية – شريط كراب الاخير – كل مايسقط – الجمرات – نهاية اللعبة –... وغيرها . ينظر : ناثان سكوت ، بيكيت ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم ، (بغداد : منشورات وتوزيع المكتبة العالمية ، ١٩٨٥) ، ص١٥٩- ١٦٠ .

٣٧- صموئيل بيكيت ، مسرحية (في أنتظار جودو) ، ترجمة : فايز أسكندر ، (مصر : الهيئة المصرية العامة

للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) ، ص١٢٣- ١٢٤ .

[٣٨]- جبريل مارسيل ، مسرحية (روما لم تعد روما) ، ترجمة : فؤاد كامل ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٩) ، ص٤٥ .

[٣٩]- ينظر : ناظم عودة خضر ، الاصول المعرفية لنظرية التلقي ، ط ١ ، (عمان : دار الشروق ، ١٩٩٧) ، ص١٥٤ – ١٥٥ .

* علي عبد النبي الزيدي ، كاتب مسرحي عراقي ولد في مدينة الناصرية سنة ١٩٦٥ م ، حاصل على شهادة دبلوم تربية معهد المعلمين ، بدأ في كتابة القصص القصيرة والروايات والعديد من الدراسات المسرحية ، بدأ كمؤلف مسرحي سنة ١٩٨٤م ، عضو اتحاد الادباء العراقيين ، حاصل على العديد من الجوائز . للمزيد ينظر : عامر صباح المرزوك و علي محمد هادي الربيعي ، المسرح العراقي محطات ساطعة وجرودات جامعة ، (بابل : دار الرياحين ، ٢٠١٨) ، ص ٧٨ .

[٤٠]- علي عبد النبي الزيدي ، مسرحية (ابن الخايبة) ، (بابل : مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية والتربوية) ، ص١٣٧ – ١٣٨ . ملاحظة سيكتفي الباحث بذكر رقم الصفحة فقط في المتن .

قائمة بمصادر البحث ومراجعه :

- اولا : الكتب .
- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين) . لسان العرب . ط٤ . بيروت : دار صادر للطباعة والنشر ، ٢٠٠٥ .
- ٢ – إيكو(أمبرتو). القارئ في الحكاية : التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية . ترجمة : أنطوان أبو زيد . ط١ . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦.
- ٣ – البريكي (فاطمة) . مدخل الى الادب التفاعلي . الدار البيضاء – المغرب : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦ .
- ٤ – بلبل (فرحان) . من التقليد الى التجديد في الادب المسرحي السوري . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣ .
- ٥ – حجازي (سمير سعيد) . معجم مصطلحات الانثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية . القاهرة : دار الطلائع للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ .
- ٦ – حجازي (محمد) . يوجين يونسكو . مصر : دار الفكر ، بلا ت .
- ٧ – حسين جابر(اسراء) و صفاء عبيد الحفيظ . استنطاق النص الادبي : قراءات نقدية في النصوص الشعرية والسردية . بغداد : دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٧ .
- ٨ – حمودة (عبدالعزيز) . المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك . سلسلة عالم المعرفة . العدد (٢٣٢) . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٨ .
- ٩ – خليل (خليل احمد). معجم المصطلحات الفلسفية . بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٥ .
- ١٠ – رسل تيلر (جون) . الموسوعة المسرحية . ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي . ج٢. ط١ . بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩١ .

- ١١ – رشيد (عدنان) . مسرح برشت . بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٨ .
- ١٢ – رضا مبارك (محمد) . إستقبال النص عند العرب . ط١ . القاهرة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٩ .
- ١٣ – الرويلي (ميجان) و سعد البازغي . دليل الناقد الادبي . ط٢ . بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢ .
- ١٤ – سكوت (ناثان) . بيكيت . ترجمة : مجاهد عبد المنعم . بغداد : منشورات وتوزيع المكتبة العالمية ، ١٩٨٥ .
- ١٥ – سوفوكليس . من الادب التمثيلي اليوناني . ترجمة : طه حسين . ط٣ . بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨١ .
- ١٦ – شحاتة (حسن) و زينب النجار . معجم المصطلحات التربوية والنفسية . القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٣ .
- ١٧ – صليبا (جميل) . المعجم الفلسفي . جـ ١ . بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢ .
- ١٨ – عبد المسيح ثروت (يوسف). مسرح اللامعقول وقضايا أخرى . بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٥.
- ١٩ – عزام (محمد). التلقي والتأويل بيان سلطة القارىء في الأدب . ط ١ . بيروت : دار الينابيع ، ٢٠٠٧ .
- ٢٠ – عمراني (المصطفى) . مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي : روايات غسان كنفاني نموذجا . ط ١ . عمان : عالم الكتب الحديثة ، ٢٠٠١ .
- ٢١ – عودة خضر (ناظم) . الاصول المعرفية لنظرية التلقي . ط ١ . عمان : دار الشروق ، ١٩٩٧ .
- ٢٢ – عياط (إيناس) . استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر. الدار البيضاء : ب . د ، ٢٠٠٥ .
- ٢٣ – غلاب (محمد) . مصابيح المسرح الاغريقي . دمشق : الدار القومية للطباعة والنشر ، ب ت .
- ٢٤ – قصاب (وليد) . مناهج النقد الادبي الحديث . دمشق : دار الفكر ، ٢٠٠٧.
- ٢٥ – كاظم (نادر) . المقامات والتلقي . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣ .
- ٢٦ – المالكي (عبد الحكيم) . استنطاق النص من البنية النصية الى التفاعل النصي . ليبيا : مجلس الثقافة العام ، ٢٠٠٩.
- ٢٧ – محمد بن يعقوب الفيروز آبادي الشيرازي (مجد الدين) . القاموس المحيط . بيروت : عالم الكتب د . ت .
- ٢٨ – مرتاض (عبد الملك) . نظرية النص الادبي . ط ٢ . الجزائر : دار هومه ، ٢٠٠٤ .
- ٢٩ – المرزوك (عامر صباح) و علي محمد هادي الربيعي . المسرح العراقي محطات ساطعة وجرودات جامعة . بابل : دار الرياحين ، ٢٠١٨ .
- ٣٠ – المرزباني (ابي عبيد الله) . الموشح : مآخذ العلماء على الشعراء في عدة انواع من صناعة الشعر . ط١ . القاهرة : دار الفكر العربي ، د . ت .
- ٣١ – من النقاد(مجموعة) . إستنطاق النص : قراءات نقدية في الشعر والمسرح والرواية . ترجمة : محمد درويش . ط ٢ . بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠١٤ .
- ٣٢ – موسى (منيف) . شجرة النقد : دراسات نقدية . بيروت : منشورات مريم ، ١٩٩٤ .

- ٣٣ – موسى صالح (بشرى) . نظرية التلقي أصول وتطبيقات . ط١. الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠١ .
- ٣٤ – موسى محمود (فاطمة) . قاموس المسرح . ج ١. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ .
- ٣٥ – نيكول (الارديس) . المسرحية العالمية . ترجمة : عبد الله عبد . ج١. بغداد : المكتبة العصرية ، د.ت .
- ٣٦ – هولب (روبرت) . نظرية الاستقبال : مقدمة نقدية . ترجمة : رعد عبد الجليل جواد . ط١ . دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٢ .
- ٣٧ – وآخرون (ابراهيم مصطفى). المعجم الوسيط . ط٤ . القاهرة : دار الدعوة للنشر ، ٢٠٠٤.
- ثانيا : النصوص المسرحية .
- ٣٨ – أبسن (هنريك) . مسرحية بيت الدمية . ترجمة : كامل يوسف . القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٩ .
- ٣٩ – بريخت (برتولد) . دائرة الطباشير القوقازية . ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت . بغداد : منشورات دار الحكمة ، ١٩٧٠ .
- ٤٠ – بيكيت (صموئيل) . مسرحية في أنتظار جودو . ترجمة : فايز أسكندر . مصر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .
- ٤١ – الزيدي (علي عبد النبي) . مسرحية ابن الخايبة . في كتاب الالهيات . دمشق : تموز للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .
- ٤٢ – سوفوكليس . مسرحية انتيجونا . سلسلة المسرح العالمي . ترجمة : علي حافظ . القاهرة : مكتبة الاسكندرية ، ١٩٧٣ .
- ٤٣ – شكسبير (وليم) . مسرحية هاملت . ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا . ط٥ . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ .
- ٤٤ – مارسيل (جبريل) . مسرحية روما لم تعد روما . ترجمة : فؤاد كامل . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٩ .
- ثالثا : الدوريات .
- ١٦– سندن (رامان) . نقد استجابة القارئ : نقاده ونظرياته . ترجمة : سعيد الغانمي . مجلة آفاق عربية . بغداد . العدد (٨) ، أب ١٩٩٣ .
- ٢٩– بن نكاع (بن ذهبية) . الجمهور و طبيعة التلقي المسرحي . مجلة فضاءات المسرح . الجزائر . العدد الأول ، ٢٠١٢ .
- ٢٢– خرماش (محمد) . مفهوم القاريء وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر . مجلة الأقلام . تشرين الأول ، ١٩٩٩م .