مسرحية (مأساة الحلاج)
قراءة النص وفق نظرية التلقي

د/ خميس منيف العجمي (*)

المُلخَّص:

غاية هذا البحث تناول مسرحية مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور في ضوء نظرية التلقي وإطارها التطبيقي.. وما يرتبط بها من أفق التوقع الذي يحفز ذهن المتلقي –قارئًا أو مشاهدًا–، بما يحاول وضع ميثاق قرائي بين النص والمتلقي يسمح بصياغة علاقة بين عملية الكتابة والإبداع التي تمثل سلطة النص وتوجيه التلقي الذي يمس سلطة القارئ أو المشاهد.

وعلى اعتبار أن المسرحية أو النص بنية مفتوحة لا تقبل الحسم أو الجزم، فإنها –المسرحية أو النص– يمكن تناولها من نواحٍ مختلفة تتراوح بين الخارج والداخل، أو الغائب والحاضر، أو السياق والنص، أو اللامرئي والمرئي. وكلها عوامل مؤثرة في تناول النص، وفاعلة في التواصل مع المتلقي، وفي تشكيل استجابة مباشرة أو غير مباشرة في ذهن المتلقي، وهو ما عبر عنه بليتشDavid Bleich :"إعادةَ ترميزٍ، وفعلاً إدراكيًا ينقل التجربة الحسية إلى الوعي فتصبح جزءًا من الشعور بالذات".

و تتناول الدراسة مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر المصري صلاح عبد الصبور وفق مفهوم نظرية التلقي وعناصرها، تبعًا لما أسسه الألمانيان (آيزر وياوس)، مع التطرق لتطورها وتطبيقاتها، ومحاولة تقريب النظرية من خلال القراءة في المسرحية.

(*) جامعة الكويت.

حيث ظهرت نظرية التلقي لتملأ فراغات تركتها البنيوية التي اتخذت من النص قاعدة ومنطلقًا للقراءة، فحاولت نظرية التلقي –كفكرٍ جديد– صياغةَ مدخلٍ يتلخص في القارئ أو المشاهد وعلاقته بذلك النص. من حيث إن طرفي عملية التواصلية متمثلان في (النص والقارئ)، وما ينتج من تفاعل أثناء عملية التلقي – القراءة أو المشاهدة– وما يتبع ذلك من استنتاجات وتعدد في القراءات للنص الواحد، تبعًا لاختلافات الأساليب والتأويلات وآليات التذوق، التي يراها القارئ وينظر إليها كعلامات ورموز.

وعليه؛ فإن التلقي –كنظرية– قد عمدت إلى تحرير النص من سيطرة المؤلف وسلطته، ونقلت الفرصة للمتلقي (القارئ– المشاهد) لصياغة المعنى وملء فراغات النص. بما يمنح النص مرونةً أكبر وآفاقًا متنوعة بالانتقال إلى التفاعل من الفعل وإلى التعدد من الوحدة.

كلمات مفتاحية:

التلقي– مأساة الحلاج– صلاح عبد الصبور

Abstract

The aim of this research is to examine the play "The Tragedy of Al-Hallaj" by poet Salah Abdul-Sabour in light of reception theory and its practical framework. It explores the associated horizon of expectation that stimulates the mind of the recipient - whether a reader or viewer - in an attempt to establish a reading pact between the text and the recipient. This pact allows for the formulation of a relationship between the writing and creative process, which represents the authority of the text, and the direction of reception, which touches upon the authority of the reader or viewer.

Considering that the play or text is an open structure that does not accept decisiveness or certainty, it can be approached from various angles ranging between the external and internal, the absent and present, the context and the text, or the invisible and visible. All these factors influence the approach to the text, are active in communicating with the recipient, and shape direct or indirect responses in the recipient's mind. This is what David Bleich expressed as: "A re-encoding and a cognitive act that transfers sensory experience into consciousness, becoming part of self-awareness."

The study examines the play "The Tragedy of Al-Hallaj" by the Egyptian poet Salah Abdul-Sabour, according to the concept of reception theory and its elements as established by the Germans (Iser and Jauss), while touching on its development and

applications. It attempts to bring the theory closer through reading the play.

Reception theory emerged to fill gaps left by structuralism, which took the text as a basis and starting point for reading. Reception theory – as a new thought – attempted to formulate an approach that focuses on the reader or viewer and their relationship with that text. The two parties in the communication process are represented by (the text and the reader), and what results from interaction during the reception process – reading or viewing – and the subsequent conclusions and multiple readings of the same text, depending on differences in styles, interpretations, and mechanisms of appreciation, which the reader sees and views as signs and symbols.

Accordingly, reception – as a theory – has aimed to liberate the text from the control and authority of the author, and transferred the opportunity to the recipient (reader–viewer) to formulate meaning and fill the gaps in the text. This grants the text greater flexibility and diverse horizons by moving to interaction from action and to multiplicity from unity.

تتناول المسرحية الشعرية مأساة (الحسين بن منصور الحلاج) أحد أعلام الفكر الصوفي العصر العباسي، المولود فى منتصف القرن الثالث الهجرى، وهو: "صاحب آراء إصلاحية، جمع حوله الفقراء وعامة الشعب ودافع عن قضاياهم، لذا عاش حياته بين سجن ومحاكمات واتهام، حتى كانت محاكمته الأخيرة في عام ٣٠٩ هجرية أمام القاضي المالكي أبي عمر الحمادي". لتفضي المحاكمة إلى صلبه وقتله، ونتهي حياته نهاية مأساوية ظلت على مدى تتابع التاريخ رمزًا للمثقف في مواجهة السلطة والعامة، كما تتطرق المسرحية لجانب من محاولات الحلاج للتأثير في واقع زمانه بكلمات قُدّر لها أن تعيش أطول من عمر صاحبها. وتمزج بين الديني والسياسي وطبيعة الشد والجذب بين السلطة الدينية وأحد أهم رموز المتصوفة.

وتأتي المسرحية في فصلين أو جزئين: الأول بعنوان (الكلمة) في ثلاثة مناظر، والثاني بعنوان (الموت) في منظرين. وهي أولى مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية، كتبها سنة ألف وتسعمائة وأربع وستين: "بعد محاولتين فاشلتين مع كتابة المسرح الشعري، الأولى عن حرب تحرير الجزائر، والثانية عن الزير سالم". ونال صلاح عبد الصبور بهذه المسرحية جائزة الدولة التشجيعية عام ألف وتسعمائة وستة وستين.

تعريف بنظرية التلقي

مثل كل منهجٍ أو نظرية نقدية، تأسست نظرية التلقي على تراث الحركة النقدية والفلسفية، ولم تصدر من فراغ، فهي قد:"استمدت أصولها النظرية من الفلسفة الظاهراتية"، فجاءت كواحدةٍ من أبرز النظريات النقدية الحديثة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين، كإشارة وتأسيسٍ لدور القراءة في إزكاء النص من حيث إنها: "عمليّة التفاعل النّفسي والذّهني مع النّص القرائي".. فهي تركز

على دور القارئ في عملية فهم النص الأدبي وتفسيره، متجاوزة بذلك النظريات السابقة التي كانت تولي اهتمامًا أكبر للمؤلف أو النص ذاته.حيث يمكن تقديمها على أنها "النّظريّة التي تقوم على عمليّة التفاعل النّفسي والذّهني مع النّص القرائي من خلال المعنى الذي يكمن في السياق العقلي للقارئ". بما تحفزه في ذهن المتلقي –قارئًا أو مشاهدًا– من تفاعلٍ يمنح النص أبعادًا جديدة ومختلفة، فهي تمثل:"المشاركة الذّهنيّة والوجدانيّة للحياة الخاصة للنّص مع القارئ".

وعليه؛ فنظرية التلقي منهج نقدي يهتم بدراسة العلاقة بين النص والقارئ، يصبح فيه القارئ عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى وليس مجرد متلقٍ سلبي، بما تفترضه النظرية من أن معنى النص لا يكتمل إلا من خلال عملية القراءة، وأن لكل قارئ تجربته الخاصة في التفاعل مع النص. فنظرية التلقي تشير: " بوجه عام إلى اتجاه فى النقد الأدبى يدعو إلى التركيز على عمليات قراءة النصوص الأدبية وتلقيها بدلًا من المناهج التقليدية التى تركز على عملية إنتاج النصوص أو فحصها فحصًا دقيقًا". فالعمل الإبداعي قادرٌ على تقديم تأثيراتٍ مختلفة أو هو كما يقول آيزر:"يحتاج إلى تخيل القارئ حتى ينتج معناه، وهذا القارىء قادر على تطوير تداعيات لا يمكن التنبؤ بها".

فنظرية التلقي تختلف عن التراث النقدي الذي يقدم سلطة المؤلف التي وصلت ببعض النقاد إلى اعتبار: "النصوص مستودعات للمعانى، وأن القراءة ليست سوى إفراغ لهذه المستودعات من محتواها وإعلانها للآخرين"، بل إن مؤسسي نظرية التلقي يرون أن القراءة: "يجب أن تكون فعالة وإبداعية، وأن استجابة القارئ على حد تعبير ستانلى فش ليست للمعنى، بل هى المعنى ذاته".

من هنا أصبحت رؤية المتلقي الذاتية منطلقًا إلى الرؤية الموضوعية للنص، و: "أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى

الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها".

وكآليةٍ تحفيزية تعمد نظرية التلقي -بشكل واضحٍ- إلى دمج القارئ في العملية الإبداعية عبر: "إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية"، من حيث إن إشراك المتلقي يبدأ مع فعل الكتابة بانتقاله من: "دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب بتركها، كما استطاع أن يرغم الكاتب يوما بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدثر بها".

ظهرت بوادر نظرية التلقي في ستينيات القرن العشرين، ثم تطورت بشكل كبير في السبعينيات على يد مجموعة من النقاد الألمان المنتمين إلى ما يعرف بمدرسة كونستانس. ومن منطلقات مدرسة كونستانس الأساسية أن: "الأدب ينبغي أن يُدرس من خلال رؤية تجد أنّ هنالك عملية جدلية بين التلقي والنص". حيث إن مراجعة إنتاج النص الأدبي يجب أن ترتبط بمراجعة أو فحص ظروف إنتاجه السياقية التي رافقت عملية الإنتاج والإبداع، على عكس نهج البنيوية أو الأسلوبية بالتركيز على وصف النص الإبداعي.

فنظرية التلقي إذن، أتت كرد فعل على النظريات النقدية السابقة التي كانت تركز على المؤلف أو النص، مثل البنيوية والشكلانية.

تطورت نظرية التلقي بكتابات هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر بتأسيس مفهوم أفق التوقعات، والتركيز على البعد التاريخي لعملية التلقي، والاهتمام بمفهوم (القارئ الضمني) والعمل على عملية القراءة ذاتها. حيث حاول كلاهما إعادة الاعتبار لدور قارئ تم إهماله من الدراسات النقدية والأدبية، وأكدا -بحسب نظرية التلقي- أن النص الأدبي مرتبط بالمتلقي وأن: "ضمان استمرارية الأعمال الأدبية وخلودها مرهون باستقبالها من قبل المتلقي". وأن المقصود بذلك المتلقي: "من

يستقبل النص و يقرأه من جديد في ضوء معطيات جديدة عن طريق فعل القراءة". فإنتاج العمل الأدبي –بحسب إيزر– يتوقف على: "القارئ، فمعنى النص ينتج من التفاعل الحاصل بين بنيات النص وفهم وتأويل القارئ". فيما يوصف بعملية أو آلية التفاعل بين: "البنية النصية للعمل الأدبي والبنية الذهنية للقاري و ما يرتبط معه من مفاهيم و طروحات مصاحبة تساعد على إقامة عملية التفاعل والتي طرحها (إيزر) أثناء بحثه في الآليات الإجرائية التي من شأنها تحقيق هذا التفاعل مثل: مواقع اللاتحديد و القارئ الضمني ووجهة النظر الجوالة".

فهي– نظرية التلقي– ترى أن النص الأدبي يجب أن يُدرس من خلال رؤيةِ أن ثمة تفاعلًا جدليًا بين الإبداع النصي والتلقي. وكأي نظرية نقدية لم تسلم نظرية التلقي من نقدٍ أو مشكلٍ من حيث المصطلح والمفهوم، فتباينت التعريفات بدءًا بالمتلقي. فعلى حين يشير فولفغانغ إيزر إلى مفهوم القارئ الضمني، نجد –على سبيل المثال– الروائي والفيلسوف الإيطالي (إمبرتو إيكو) يشير إلى القارئ النموذجي من حيث الحاجة إلى: "قارئ يكون قد مر بنفس التجارب التي مررتُ بها في القراءة أو تقريبًا" .

كما نجد من يشير إلى "نعت المتلقي أو القارئ بالعليم أو المطلع أو الواقعي". فالقارئ أو المتلقي على الرغم من اختلاف النعوت والتعريفات هو:"مهما تعددت الأسماء والتصنيفات فإن القارئ موجود بالقوة والفعل إلا أنه يتعذر تصنيفه ضمن فئات محددة". ومع تباين التعريفات وتعددها فيمكن القول إن: "المتلقي أو القارئ هنا صاحب مشاركة فاعلة ودور أساسي في النص المكتوب أو المعروض"، لأن الدور هو ما: "يشكل مفهوم القارئ الضمني". فالكاتب عند مباشرته كتابة النص: "يبني رؤية محددة للعالم، وقد تكون هذه الرؤية محددة المعالم"، وهي ليست بالضرورة: "رؤيته الخاصة"، فأصحاب نظرية التلقي يرون أن النص الأدبي: "ليس نسخة من العالم المفترض، فهو يبني عالما خاصا به يصنعه من المادة

الموفرة له، ولذلك يأتي على درجة متفاوتة من الغرابة بالنسبة لقرائه المحتملين"، فإن النص هو من يمد يده للمتلقي و: "يخلق موقفًا يساعد القارئ على رؤية أشياء ما كان له أن ينتبه إليها". وبذلك يتكون لدى المتلقي دورٌ مؤثرٌ محوريٌ على أسان أن النص مبنيٌ على عناصر أو رؤى هي: "الراوي والشخوص والحبكة والقارئ الوهمي". وتلك الرؤى أو العناصر الأربعة: "تختلف من حيث أهميتها"، لكنها –جميعها تتفق على: "معنى النص، وعلى القارئ أن يدرك مختلف وجهات نظر الرؤى النصية واندماجها الذي يوجه التفاعل بين الرؤى المتغيرة والاندماج التدريجي".

كما أن "العملية الاندماجية وحيوية التفاعل والمشاركة بين النص والقارئ أو بين الكاتب والمتلقي"، تستمر إلى حد وصف نورمان هولاند من أن قراءة القارئ للنص: "هي قراءة لهويته هو، إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التي يتكون منها النص". وآلية القراءة أو التلقي بحسب رأي هولاند من حيث إن: "لا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالي دراسته من خلال عيني القارئ"

وإن كان المقصود بالقارئ أو المتلقي فيما سبق هو القارئ الضمني Implied Reader فهو: "مكون نصي، ليس بوسع القارئ الفعلي Actual Reader أن يكونه إلا بطريق تصبح القراءة إنجازًا لمعنى النص وتفعيلًا لوجوده حيًا في ذاكرة القراء المتخصصين". حيث إن النص الأدبي –بحسب إيزر– يحتاج إلى: "تخيل القارئ حتى ينتج معناه، وهذا القارىء قادر على تطوير تداعيات لا يمكن التنبؤ بها". ثم إن نظرية التلقي تتوسع في رؤيتها إلى درجة ألا يفاضل أصحابها: "بين المعاني المتعددة التي تنتج عن تفاعل القراء مع النص، لأن المعنى الناتج عن التفاعل الفردي بين القارئ والنص لديهم لا يطابق النص ولا يطابق القارئ، بل هو حصيلة اندماج معطيات البنية الذهنية للقارئ وتفاعلها مع بنية النص في

لحظة معينة، وربما يعيد القارئ نفسه قراءة النص ذاته في ظروف أخرى فيستولد منه معانٍ جديدة غير التي أدركها في المرة الأولى". كما أن ذلك يمنح القارئ الضمني دور: "استلهام زمانه ومكانه الخاصين به، من أجل إكمال الفراغات وسد الفجوات". والتحفيز إلى: "جذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا بقصد (الفرجة)، ولكن بهدف (المشاركة) في العرض المسرحي – إنما تلقي بالبذور الحقيقية في أرض الدراما العربية (تأصيلًا) لها في باطن هذه الأرض و(تعصيرًا) لها في وجدان هذه الجماهير".

وإذا اتفقنا على أن المتلقي هو القارئ الضمني الذي يتفاعل بكل مدركات وعيه الذاتية ويستقبل النص، ويحاول فك رموزه من خلال تواصل جمالي وفكري، بما قد يؤدي إلى إنتاج النص من جديد وتوليد معانٍ، من المحتمل أنها لم تكن في ذهن مبدع النص. وهو بحسب (إيزر): "المتلقي الضمني (Lecture Implicit) والذي يجسد جميع الممكنات المسبقة التي يتطلب توفرها في الخطاب، بغية ممارسة فعاليتها التأثيرية على المتلقي، بوصفه بنية أساسية في متن الخطاب تستدعي حضوره، دون أن يكون محددا بالضرورة"

فيما يرى (إيكو) أن المفهوم يتعدى إلى: "المتلقي المتعاون (Lecture Cooperate) انطلاقا من فعالية المتلقي في ردم فجوات الخطاب وتنشيطه واستكشاف مقولاته المستترة وتحسس ممكناته التأويلية التي عدها منجز الخطاب لمتلقيه".

بينما يصف (ياوس) المتلقي بـ: "المحسوس (Lecture Concert)". وهو بذلك يمنحه دورًا مهمًا يختلف مع المُعطى البنيوي حيث عدّ :"المتلقي عنصرًا أساسيًا في تحديد المعنى العميق للخطاب، عبر الكشف عن العلاقة المتفاعلة بين صاحب المنجز والمتلقي بوصفه الغاية النهائية لأي منجز فني".

كما نجد (فيش) يضع خصائص بعينها عند المتلقي ويطلق عليه مصطلح (المتلقي المخبر) الذي يمتلك: "إمكانية فهم الخطاب عبر التكافؤ بين طرفي التلقي (المتلقي –الخطاب)، بحيث يمتلك المتلقي إمكانيات لغوية تتناسب ونسق اللغوي للخطاب فضلا عن خبرته الأدبية والمرجعية القاموسية لفهم دلالات الخطاب". الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى: "فهم الخطاب وأسلوب طرحه بحيث يتيح فهم الظاهر إلى فهم الباطن في الخطاب" .

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول إن التلقي: "نشاط اجتماعي يخضع لآليات المجتمع ومؤسساته المختلفة، كما يخضع لتراث وثقافة الجماعات الاجتماعية المختلفة داخل المجتمع". وأن النص –كتابة وإنتاجًا– هو موجهٌ لقارئ ما وأن: "هذا القارئ يقوم بدور رئيسي في تشكيل النص أثناء الكتابة وأن القارئ هو المسئول عن تركيب العمل وإنتاج دلالته، فالمعني ليس كامنا في النص وإنما يقدم النص شبكة من العلاقات، والقارئ هو الذي يختار الشبكة التي تتضح له، وليس بالضرورة أن تكون هي الشبكة الوحيدة في النص، كما أن القارئ موجود خارج النص وداخله أيضًا". لذلك نجد أن نظرية التلقي جعلت المتلقي –قارئًا أو مشاهدًا مفترضًا– ذا: "دورٍ في العملية الإبداعية"، بما حددته من فرقٍ جوهريٍ بين: "قارئ حقيقيٍ وقارئ آخر ضمني". بل هي قد رأت في المتلقي: "لاعبًا أساسيًا في تشكيل أو بناء النص المسرحي". فهي –أي نظرية التلقي– ترمي إلى: "استجلاء كل العناصر البنائية والتكوينية للمسرح الاحتفالي نصًا وعرضًا والتي نجدها في مجموعة الأسس الفكرية والإيديولوجية والفنية والجمالية مثل التحدي والإدهاش والتجاوز والشمولية والتجريبية والتراث والشعبية، والإنسانية، والتلقائية والمشاركة، والواقع والحقيقة والنص واللغة الإنسانية". فتأويل النص أو تفسيره و"بحث معناه، وتخريج قواعده"، يرتكز إلى الاستثمار في طاقة المكونات الأساسية للنص بما: "يمثل في هذا الإطار سبيلًا مناسبًا ونموذجيًا لشحذ نشاط التدخّل القرائيّ إلى

أقصى مدياته وأكثرها عنفًا وتحديًا وإخلاصًا، لتحرير فضاء اللعبة النصية من قيد التعالي النصيّ، وقبول القارئ لاعبًا مشاركًا وكفؤًا ومساهمًا في نقل العلاقة بينهما من حدود المواجهة إلى مساحة الإنتاج".

ومع تتبع المصطلح عند رواد نظرية التلقي، فإنه من الصعب لمحدودية مساحة البحث أن نرصد كل المفاهيم المرتبطة بالنظرية، وعليه؛ فنكتفي منها بالعناصر التالية:

أولًا: أفق التوقعات كمجموعة المعارف والخبرات السابقة التي يمتلكها القارئ والتي تؤثر في فهمه للنص.حيث إن النص هو ما "يسمح بتوسيع واقع القارئ وأفقه التوقعي من خلال البياضات واللاتحديدات، وهي اللاتوازنات التي يعيد القارئ توازنها، ويتمم نقصها، انطلاقا من قراءته لمقاصد النص وخفاياه الجمالية"

ثانيًا: المسافة الجمالية، أي الفجوة بين أفق توقعات القارئ وما يقدمه النص فعليًا. وقد تكونت لدى المتلقي معايير جمالية تؤهله: "للانخراط المسؤول والفعال في المسيرة الأدبية، فأصبح الكاتب كذلك يحتاط في كتاباته ويستحضر مستويات القارئ أثناء بناء هيكلها، إذ أصبح يحاول استبطان أفق انتظارهم"

ثالثًا: القارئ الضمني، وهو القارئ المثالي الذي يفترضه النص ويوجه إليه خطابه.وتختلف على الآراء على تحديد القارئ: "فإيزر يتحدث عن القارئ الضمني وأمبرتو إيكو يتحدث عن القارئ النموذجي، وهناك من يتحدث عن القارئ الواقعي والمثالي والفذ والعليم، ومهما تعددت الأسماء والتصنيفات فإن القارئ موجود بالقوة والفعل إلا أنه يتعذر تصنيفه ضمن فئات محددة"

رابعًا: وجهة النظر الجوالة، ويمكن وصفها في أسئلة تتعلق بالنص: "ماذا يريد أن يقول، دون أن يقول.. ما الرمزية؟"

النص والنظرية

قدمت نظرية التلقي: "مجموعة من المفاهيم التي تحاول أنْ تجيب على أسئلة النظرية" وحتى لا يستفيض بنا البحث -كما ذكرنا- فإننا نتوقف أمام ملخص مفاهيم كل من (ياوس) و(آيزر) والتي يمكن إدراجها منذ: "أنْ قرأ الإنسان النصوص وتورّط في تأويلها".

يمكننا أن نبحث العلاقة بين النص والمتلقي ابتداء بالعنوان (مأساة الحلاج)، فمنذ البداية تستهل المسرحية من محاكمة الحلاج الأخيرة استهلالةً خاطفة حيث: "يعتمد الشاعر أسلوب الخطف خلفًا في بناء القصّة". كما أن اختيار صلاح عبد الصبور مفردة الـ(مأساة) مع دراسته المعروفة وارتباطه بالمسرح، كأنه أراد من البداية تحفيز القارئ لتوقع نهاية مأساوية، ترتبط بالتصفية الجسدية في مواجهة السلطة. وذلك يضعنا مباشرة أمام مفهوم (أفق التوقع) الذي يمثل: "قطب الرحى، أو المركز الذي تدور حوله بقية مفاهيم النظرية. فالنص لا ينبثق من فراغ، ولا يؤول إلى فراغ". وهنا انطلق -أي النص- من مأساة معروفة لعامة المثقفين، مأساة الحلاج الذي دفع حياته ثمنًا لكلماته، وعليه يتوقع القارئ -كآلية تلقٍ- مآلاتٍ مختلفة بحسب انفعاله الخاص، وليس -فقط- حسب ما جاء في النص، فيتسع أفق التوقع باتساع الاختلاف في ذوق المتلقين وخبراتهم المرتبطة بنهاية الحلاج. حيث إن القارئ: "لاسيما إذا كان ناقدًا يمتلك أفقًا فكريًا وجماليًا يتحكّم في تلقّي ذلك النص، ويتألّف ذلك الأفق من خبرة القارئ بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، ومن وعيه بالعلاقة التي تربطه بنصوص أخرى". وبين النص كأفق إبداع وخبرة التلقي كافق توقع، تتوالى القراءة بآلياتها و: "ينشأ حوار خاص بين الأفقين، سيتمخّض عن تماهي أفق النص مع أفق القارئ". يصف الشاعر في ملاحظاته الإخراجية على المنظر الأول، مشهد الصلب بما يضع المتلقي أمام مقارنة ذهنية بين مأساة الحلاج والروايات الدينية عن صلب المسيح.

لم يقل الكاتب ذلك مباشرة، بل اكتفى بعد وصفه: "ساحة في بغداد"، بذكر تفاصيل تتشابه والحدث التاريخي الديني للمسيح: " في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرعٌ قصيرٌ منها"، ثم حاول نفي تقليدية الصلب كمحفزٍ لذهن القارئ: "لا يوحي المشهد بالصليب التقليدي". فبهذه الجملة كأن صلاح عبد الصبور : "يريد أن يلمح إلى التشابه بين قصة الحلاج وقصة المسيح عيسى ابن مريم، لكنه يحذرنا من أن الحلاج ليس في منزلة المسيح عيسى. فعيسى المسيح مكوّن كون جديد ومؤسس زمن جديد وعهد جديد".

منذ عام الف وتسعمائة وأربعة وستين، حين كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته (مأساة الحلاج) وحتى اليوم لم تتوقف ضريبة الكلمة التي يدفعها الكُتّاب والمفكرون في الوطن العربي. إذ كل ما يعني الكاتب هو كلماته، كما لم يكن يعني الحلاج إلا كلماته: "لا يعنيني أن يرعوا ودي/ يعنيني أن يرعوا كلماتي".

فالكلمات هنا تتعلق بصياغة علاقة المثقف بالسلطة، وهي علاقة: "أزلية، كما أنها علاقة تكاد تكون مرصودة في كل الثقافات والمجتمعات: "قصة الحلاج ظهرت في كل الثقافات، وليس لدى عبد الصبور وحده، كتعبير عن أزمة الضمير لدى المثقف" . لكن عندما يكون الأمر يتعلق بمستقبل الوطن الذي يسير نحو الضياع فالأمر محسوم". والمسرحية التي صدرت قبل نكسة عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين كأنها حملت إنذارًا بمخاطر: "لم يكن أحد يعلم بها، لكن المؤشرات كانت تؤكد ذلك". وهي فترة كانت شديدة الحساسية في التاريخ الحديث أو هي فترة: "حرجة في مسألة علاقة المثقف المصري بالسلطة الناصرية- وقتها- ففي هذا العام تحديد تم الإفراج عن عدد من المثقفين والمبدعين اليساريين الذين تم اعتقالهم عام ١٩٥٩، في التجريدة الأمنية الشهيرة"

كما لم تتوقف تداعيات التلقي لدى قُرّاء المسرحية، كأن كل متلقٍ يجد فيها انعكاسًا ما لرؤيته لقيمة الكلمة وعواقبها، حيث إن: "الهاجس الذي يؤرق عبد

الصبور في المسرحية هي الكلمة، كلمة الصوفي / المثقف، فالجميع يتكلم عنها". وعلى الجميع، بمن فيهم المتلقي، أن يجدوا أنفسهم في مكان ما بمواجهة صلب الحلاج، فضلًا عن أن ينشغلوا بسؤال الواعظ: "هل تعرف من قتله؟/ المجموعة: نحن القتله". الأمر الذي يمكن ربطه بما أشار إليه (ياوس) بمفهوم المسافة الجمالية من أنه: " ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبيّ نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود الأفعال على الأثر، أي من تلك الأحكام النقديّة التي يطلقونها عليه". وتمتد المسافة الجمالية بأفق الانتظار والتوقع مع توالي السؤال عن القاتل: " التاجر: هل فيكم جلاّد؟/ المجموعة: لا.. لا .. قتلناه ليس بأيدينا، بل بالكلمات/ المجموعة: صفوّنا صفًا صفا/ بعد أن أعطوا كل منا دينارًا من ذهب قاني/ لم تلمسه كفٌّ من قبل/ قالوا: صيحوا زنديقٌ .. كافر/ صِحنا زنديقٌ.. كافر/ قالو: صيحوا فليُقتل/ إنّا نحمل دمه في رقبتنا/ فليقتل إنّا نحمل دمه في رقبتنا/ قالوا: امضوا فمضينا". في إشارة إلى ثنائية الفقر والجهل، واستخدام الدهماء من قِبل السلطة، فقد: "قتلوه لفقرهم وجهلهم، ولقد تمّت رشوتهم وتضليلهم من قبل حكامهم". وقد أكدت المجموعة أنه تم صفُّهم وتكرر وصفهم لطريقة الصف والترتيب: "الأجهر صوتًا والأطول/ يمضي في الصف الأول/ ذو الصوت الخافت والمتواني/يمضي في الصف الثاني". بما قد يوحي في نفس المتلقي بطريقة مخاطبة السلطة للجمهور وتوجيهه وحشده ضد أي صوت معارض. بل إن: "التكرار هنا يؤكد على بنية الاستبداد، الذي يطغي على كل الأفكار المنادية بالحرية، سواء بالترغيب أو الترهيب، فقائمة الاتهامات مجهزة سلفًا لكل من يجرؤ عليها أو يحاول التمرد على قوانينها البطريركية".

وإن تجسيد شخصية الحلاج وهو يواجه السلطة بمجرد كلمات، ثم آلية قتله – بحسب المسرحية– بالكلمات، تفضي إلى أن يرى القارئ نفسه في مكان ما داخل النص. إما صاحب كلمة نشرها أو أذاعها، أو كتمها فانتقل لخانة مجموعة

المتصوفة الذين سكتوا فتجنبوا مصيره المأساوي، أو هو يرى نفسه أو يعدد عشرات حوله يعرفهم كانوا في خانة مجموعة الفقراء التي ابتدأت المسرحية بإعلانهم المسئولية عن مقتل الحلاج. وهنا بوسعِ كل متلقٍ صياغة العلاقة بين الجمهور والمثقف بحسب تفاعله مع النص. وفي (ماساة الحلاج) يمكن القول إن المثقف مشغول فيها أو: "عاكف على نسج سيرته الشخصية في تماهيها مع المعشوق، سعيد بإشعاعات النور الصافي في وجدانه ولا يستطيع إلا أن يتمتم بكلمات غير مفهومة من فرط الوجد، فهو تارة يتحدث عن الفقد وتارة عن التوحد، وهو في كل الحالات مأخوذ بكليته إلى ما لا يراه الآخرون". حتى يجد المتلقي نفسه أمام موقف شخصية تاريخية –لها قدرها ومكانتها– كالشِبلي الذي يدين نفسه، بل يحملها مسئولية قتل صاحبه. فداخل كل متلقٍ رغبةٌ ما تُشعره أن مصيره كان من الممكن أن يتوافق مع مصير عشرات من ضحايا المواقف والكلمات:

"يا صاحبي وحبيبي/ أوَلمْ نَنْهك عن العالمين؟/ وهل يساوي العالَم الذي وهبته دمك/ هذا الذي وهبت؟/ سرنا معًا على الطريق صاحبين/ أنت سبقت/ أحببت حتى جدت بالعطاء/لكني ضننت". ويواصل الشبلي بكائيته أمام جسد صاحبه المصلوب، ليقرر حقيقة ينكرها كثير من المثقفين ويدفعونها بعيدًا: "لو كان لي بعض يقينك/لكنت منصوبًا إلى يمينك/لكنني استبقيت حينما امتحنت عمري/ وقلت لفظًا غامضًا معناه/ حين رموك في أيدي القضاه/ أنا الذي قتلتك/ أنا الذي قتلتك". وهو بذلك يفتح بابًا لأكثر من فهم مختلف بحسب ذوق المتلقي الجمالي، و: "يجعل التأويل مفتوحا على مصراعيه، فتدلف السلطة ناسجة شباكها حوله، مؤولة ألفاظه إلى حيث تريد فتثبت عليه التهمة الجائرة ليعلق ويصلب ويموت".

عملية التلقي: "تسعى في مجمل أهدافها إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية". وهي

عملية تواصل وتفاعل بهدف فك شفرات العمل وذلك يكون عبر: " تواصل فكري وجمالي معه، محاولًا استثمار معطيات الخطاب وممكناته لإعادة إنتاجه من جديد". وبذلك: "يتأسس فعل التلقي بفعل استقبالات فكرية وجمالية للخطاب". وبالتالي نجد أن دور المتلقي: "يستدعيه نحو محاولة تتابعيه لاقتناص مدلولات ما يقدم ضمن رؤية فكرية جمالية هو جزء منها". وذلك يستدعي التأكيد على أن خبرة التلقي ليست خبرة رياضية أو معادلة معملية، وإنما هي ذوق جمالي ضمن أدوات اكتشاف العناصر الجمالية في النص.

لا شك أن المسرحية في مجملها وهي تمزج بين الديني والسياسي، توحي بإسقاط سياسي لا يتوقف عند القرن الثالث الهجري، بل يمتد حتى زمن كتابة المسرحية وبعدها. وكأن صلاح عبد الصبور أراد ترك الإسقاط السياسي للمتلقي الذي يعيش في زمنٍ لا يخلو من بطش وديكتاتورية، فالبطل، وهو مع كونه أحد رموز التصوف، فهو شاعرٌ كانت بضاعته الكلمات، بما يفتح باب التفاعل الضمني عند مقارنة المتلقي المتوقعة لمصير كل كلمة تعارض السلطة. بل إن العامة والدهماء قد يتحولون في أزمنة الخوف إلى قتلة وجلادين من حيث لا يشعرون. فنحن أمام: "عمليّة التفاعل النّفسي والذّهني مع النّص القرائي". وقد يتجلى ذلك أمام مشهد الحبس حين يحقق الحارس في مصدر الصوت بعد استيفائه صاحبيْ الحلاج: "(الحارس يضع يده على جبهته متأملا، ثم ينظر للحلاج و يقول):

الحارس: فهو الثالث لا بد/ هذا أمر بالعقل/ أنت الصارخ

الحلاج: لا يا ولدي/ بل كنت أحدث نفسي في صوت خافت

الحارس: خافت! يا كذاب؟

الحلاج: لا أكذب يا ولدي قط

الحارس: وتناقشني أيضا يا كذاب؟

الحلاج: لا تشتمني يا ولدي/ فالسبُّ خطيئه

الحارس: كذابٌ وفقيه!/ خذ ..

(يضربه بالسوط، و الحلاج هادئ مبتسم يلم ثوبه. يزداد الشرطي عنفًا، وتتلاحق ضرباته، ثم يهتف بالحلاج، و قد ضاق بهدوئه)

الحارس: لم لا تصرخ؟

الحلاج: هل يصرخ يا ولدي جسد ميت؟

الحارس: اصرخ/ اجعلني أسكت عن ضربك

الحلاج: ستمل و تسكت يا ولدي

الحارس: اصرخ. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج: عفوًا يا ولدي، صوتي لا يسعفني

الحارس: قلت اصرخ/ أنت تعذبني بهدوئك

الحلاج: فليغفر لي الله عذابك/ أيخفف عنك صراخي. قل لي/ ماذا تبغي أن أصرخ فأقول؟".

كذا يمكن أن يتأول القارئ الضمني ويقارن بين بطش السلطة اليائسة في مواجهة صاحب الكلمة. فالمتلقي هنا أو القارئ: "معنيٌ وشريك في ملء الفراغات المقصودة داخل العمل من أجل الاقتراب من الجمالية".

كما يمكن لكل متلقٍ أن يضع نفسه مكان المجموعة التي اتفقت على قتل الحلاج، بسكوتها، أو بترديدها نفس اتهامات السلطة. بل إن صديق الحلاج المقرب (الشِبلي) نفسه –كما سبق في البحث– لا ينفي تقصيره واشتراكه الضمني في القتل، بسكوته ولأنه لم يكن في شجاعة الحلاج المصلوب، بما يسمح لمفهوم وجهة النظر الجوالة، حيث القمع يُلزم المثقف بالسكوت، مع استحضارنا السياق التاريخي للمرحلة التي سبقت نكسة سبعة وستين وما حدث فيها لكثير من المثقفين وأصحاب الرأي، خاصة أصحاب الرأي الذي لا يتجاوز موقف الكلمة، أو

الرأي الذي يقدم النصيحة على التمرد. مع استحضار مواقف عامة المثقفين حين يواجه واحد منهم السلطة:

" (يتقدم الحلاج أمام الشرطة كأنه يقودهم، والجمع يتبعه، وحين يشارف نهاية المسرح يرتفع صوت أحد الصوفية)

الصوفي: هل نتركه للشرطة

صوفي آخر: هذا ما أوصانا به

(يخرج الصوفية وهم يرددون): هذا ما أوصانا به".

وكما بينا في تعريفنا لنظرية التلقي، فإنها في مجمل أهدافها تسعى إلى: "إشراك واسع وفعلي للمتلقي". الأمر الذي ينقل المتلقي من: "دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يُلزم الكاتب بتركها". كما أن النص –من وجهة نظر (إيزر) هو: "شكل ناقص، وعلى القارئ أنْ يُكْمِل ذلك النص، عبر ملء الفراغات التي تملأ سطوره وبياضاته، ومن ثم فإنَّ النص الكامل ليس نتاجا فرديا، بل هو حاصل جمع المؤلف والقارئ".

وهذا ما نجده في أكثر من موضع بالمسرحية، على سبيل المثال، نجد نقصًا في وصف مناظر الجزء الثاني (الموت): "سجن مظلم ينفتح بابه ليدخل منه الحلاج، يدفعه حارس"، بما يمكن افتراضُه –حسب ملء الفراغات– نقصًا مقصودًا أو هو نقصٌ: "ذو دلالة، فهو يشير إلى أن كمال الجزء الأول هو علامة نقص . بكلام آخر، إن كمال العلم بحاجة إلى تكملة عملية".

من القاتل، السؤال الذي يُوجّه للمجموعة، ويترقب القارئ إجابته، وتأتي الإجابة الأولى بعد سؤال الواعظ

"الواعظ: هل تعرف من قتله؟

المجموعة: نحن القتله

الواعظ: لكنكمو فقراء مثله

المجموعة: هذا يبدو من هيئتنا

مقدم المجموعة: انظر، إني أعمى"

ثم يتواصل السؤال غير مقتنع بإجابة مجموعة الفقراء، ويستمر فراغٌ واجبٌ ملؤه. فكيف لأعمى أن يقتل وأن يصلب إنسانًا

"سادس: هل فيكم جلاد؟

المجموعة (يتبادلون النظر، ثم يقولون في صوت واحد): لا، لا.

التاجر: أبأيديكم؟

المجموعة: بل بالكلمات".

ثم يشير النص نفسُه إلى فراغٍ داخله بطريق غير مباشرة على لسان (مقدم المجموعة)، فإن كانت مجموعة الفقراء هم القتلة حقًا، فكيف يكون القتل بمجرد كلمات!: "مقدم المجموعة: أقتلناه حقا بالكلمات؟".

بعد مجموعة الفقراء تدّعي مجموعة الصوفية ارتكابَها القتل.

"يضيْء جانب أخرمن المسرح وتبدو منه مجموعة من الصوفية

الواعظ: لا، أنا لم أفهم.

الفلاح: فلنسأل هذا الجمع. من أنتم؟

مجموعة الصوفية: نحن القتله، أحببناه فقتلناه

الواعظ: لانلقى في هذا اليوم سوى القتله

ولعلكم أيضا حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب..

المجموعة: قتلناه بالكلمات

الفلاح: زاد الأمر غرابه؟

المجموعة: أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات".

من قتل الحلاج؟ سؤال لا يزال يحتاج إلى إجابة وملء الفراغات. لكي يجد القارئ نفسه شريكًا في تحقيق ما جرى، فمن ردد مع الجموع أن الحلاج بكلماته زنديق كافر: " قالوا: صيحوا، زنديق كافر. صحنا: زنديق كافر ".

وإن كان النص نسقًا كاملًا، فإن هناك :" مجموعة من العمليات، وفي هذا النسق يقع مكان يخص الشخص الذي ينبغي عليه أن ينجز إعادة التركيب". كما أن فراغات النص أو: " البياضات لا يمكن أن تملأ من طرف النسق نفسه، وبالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تملأ إلا من قبل نسق آخر. ومتى سدَّ القارئ هذه الفراغات بدأ التواصل". ومن سكت أثناء هتاف الدهماء والعوام، شريك في الجريمة كحال مجموعة الصوفية: "المجموعة: أصحاب طريق مثله". فالفراغات هنا تركت: "الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص، وبالتالي فهي تحث القارئ على التنسيق بين المنظورات، من خلال إنجاز العمليات الأساسية داخل النص، وذلك بدافع أن يتبنى القارئ في آخر المطاف موقفا يتعلق بالنص".

الخاتمة

حاولنا تناول مسرحية ماساة الحلاج للشاعر المصري صلاح عبد الصبور وقراءتها بحسب نظرية التلقي، مقدمين تعريفًا نظريًا ملخصًا لنظرية التلقي وفق تنظيرات أبرز مؤسسيها وروادها، ومركزين في التوفيق بين النص والنظرية على عناصر أو مفاهيم أساسية لنظرية التلقي من أفق التوقع والمسافة الجمالية والقارئ الضمني ووجهة النظر الجوال.

المصادر والمراجع

- Encyclopedia Britannica
- محمد العبسي: بنية الاستجابة في شروح حسن كامل الصيرفي على الشعر الجاهلي. المنارة، مجلد ١٥، العدد الأول.
- عيد عبد الحليم: البنية الدائرية في مسرح صلاح عبد الصبور. مجلة مسرحنا، العدد ٧٥٨. الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر.
- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليّة التلقّي. دار الفكر العربي، القاهرة.
- السيد حسين محمّد حسين: فاعلية برنامج مقترح قائم على نظريّة التّلقّي في تنمية مهارات القراءة الناقدة لدى التلاميذ المتفوقين بالمرحلة الإعدادية العامة، رسالة دكتوراه.كلية التربية، دمياط، مصر.
- فاطمة عبد الرازق كرمستجي: نظريّة التلقّي. جامعة محمّد بن زايد للعلوم الإنسانيّة.
- محمد حمود: مكونات القراءة المنهجية للنصوص. دار الثقافة والنشر، الدّار البيضاء، المغرب.
- يوسف لعجان: عرض نظرية التلقي.
- خميس منيف العجمي: مسرحية (مواطن رغم أنفه) في ضوء نظرية التلقي. حوليات آداب عين شمس.
- بشري موسى: نظرية التلقي أصول وتطبيقات.دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.
- خولة بارة: فعل القراءة وآلية إنتاج المعنى عند فولفغانغ إيزر. مجلة إشكالات في اللغة والأدب. منشورات المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر.
- مجلة إشكالات في اللغة والأدب. منشورات المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر.
- محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، جامعة اليرموك، الأردن.
- نقلًا عن: القارئ في الحكاية. (٢٠٢٠). محمد خرماش، مجلة علامات، العدد ١٠.
- فولفجانج إيسر: فعل القراءة. ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، الطبعة الأولى.

- محمد كريم: نظرية التلقي. مجلة ضفاف.
- حاتم عبد العظيم: النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول.
- جلال العشري: مسرح أو لا مسرح. دار المعارف، القاهرة. الطبعة الأولى.
- محمد عباس حنتوش: دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر. مركز بابل. للدراسات الحضارية والتاريخية، جامعة بابل، العراق.
- حازم شحاتة: الظاهرة المسرحية في ضوء نظريات النقد المعاصرة. بحوث ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، الدورة الأولي، وزارة الثقافة، مصر.
- محمد جلال أعراب: قراءة في كتاب قضايا المسرح الاحتفالي، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- محمد صابر عيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، لبنان.
- نايف سلوم: بحث في مأساة الحلاج. الحوار المتمدن.
- علي حسن هذيلي: التلقي بين ياوس وآيزر. مجلة دواة. دار اللغة والأدب العربي، العراق.
- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج. الهيئة العامة للكتاب. مهرجان القراءة للجميع. ١٩٩٦. مصر.
-محمود عباس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليّة التلقّي، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، القاهرة.
- موقع مزيكا.
- مجلة دواة. دار اللغة والأدب العربي، العراق
- موقع الحوار المتمدن
- مجلة فصول
- مجلة المسرح
- مجلة ضفاف
- مجلة علامات

- مجلة إشكالات في اللغة والأدب. منشورات المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر.
- حوليات آداب عين شمس
- ويكيبديا.
- موقع مجلة ديوان العرب
- مجلة مسرحنا
- مجلة المنارة
- جريدة الشروق. مصر.