مرتكزات نظرية التلقى بين ياوس وآيزر
تطبيقاً على مسرحية "الاستثناء والقاعدة" لبرتولد بريخت

The pillars of the reception theory between Jauss and Izer
Applying to the play "The Exception and the Rule" by Bertold Brecht

د. إبراهيم أحمد محمد حسن

أستاذ النقد المسرحي المساعد بقسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب– جامعة الاسكندرية

Hagag20002266@yahoo.com

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2021.64933.1274

المجلد السابع العدد 34 . مايو 2021

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 E- ISSN: 2735-3346

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

مرتكزات نظرية التلقى بين ياوس وآيزر
تطبيقًا على مسرحية "الاستثناء والقاعدة" لبرتولد بريخت

د. إبراهيم أحمد محمد حسن

ملخص بحث

ظهرت مناهج ما بعد الحداثة لتنقل بؤرة التركيز من المبدع وإبداعه إلى المتلقى، ومنها نظرية التلقى التى أرسى دعائمها فى ستينيات القرن العشرين أستاذان من جامعة كونستانس الألمانية، "هانز روبرت ياوس"، و"فولفجانج آيزر". لقد شكلت نظرية التلقى – فى مرحلة ما بعد الحداثة – ثورة فى دراسة الأدب؛ حين أصبح التفاعل بين النص والقارئ من الإشكاليات الأساسية التى حاولت النظرية الخوض فيها، انطلاقًا من قناعتها التامة بأن النص لا وجود له فى الواقع ما لم تتم قراءته وتأويله، واكتمال معناه بفضل المتلقى. ويهدف البحث إلى تحديد المرتكزات الرئيسية لنظرية التلقى فى إطارها النظرى والتطبيقى، من خلال قراءة لنص "الاستثناء والقاعدة" للكاتب الألمانى "برتولد بريخت" بغية الكشف عن دور المتلقى بوصفه مشاركًا فى بناء معنى النص ومحاورًا له وفقًا لمبدأى أفق التوقعات، وملء الفجوات؛ حيث يمثل المسرح الملحمى نموذجًا تطبيقيًا لهذا المفهوم؛ حيث أحدث "بريخت" صدمة فى أفق توقعات المتلقى، بمعارضته لأسلوب المسرح التقليدى الذى تعود المتلقى على قراءته ومشاهدته، فيخرج من المألوف إلى المبتكر، ويسطر التاريخ اتجاهًا حديثًا فى الكتابة المسرحية.

الكلمات الرئيسة: (نظرية– التلقي– مابعد الحداثة– بريخت -مسرحية)

The pillars of the reception theory between Jauss and Izer Applying to the play "The Exception and the Rule" by Bertold Brecht

Research Summary

Postmodern approaches appeared to shift the focus of focus from the creator and his creativity to the recipient, including the theory of receptivity that was laid in the 1960s by two professors from the German University of Konstanz, Hans Robert Yaus and Wolfgang Eiser. In the postmodern period the receptive theory constituted a revolution in the study of literature. When the interaction between the text and the reader became one of the basic problems that the theory tried to delve into, based on its complete conviction that the text does not exist in reality unless it has been read and interpreted, and its meaning is complete thanks to the recipient.

The research aims to identify the main pillars of the receptive theory in its theoretical and practical framework, by reading the text of "The Exception and the Rule" by the German writer "Berthold Brecht", in order to reveal the role of the recipient as a participant in constructing the meaning of the text and interlocutor with it according to the principles of the horizon of expectations, and filling the gaps; Where the epic theater represents an applied model for this concept; Where "Brecht" shocked the horizon of the recipient's expectations, by opposing the traditional theater style that the recipient is accustomed to reading and watching, so he goes out from the familiar to the innovator, and history states a modern trend in playwriting

(Theory - The reception- Postmodern- Brecht- the play)

مقدمة:

تغيرت مسارات النقد الأدبى عبر توالى العصور، بدءًا من القراءة التذوقية، مرورًا بالمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، وعمادها الإسقاطات السياقية والملابسات الخارجية، فى تحديد مقاصد النص ودلالاته، إلى أن جاء التحول النسقى الذى ولد من رحم الدراسات اللغوية الحديثة، وتعامل مع النص الأدبى بوصفه وحدة مستقلة بذاتها، مكتفية بنفسها، معزولة عن كل ما هو خارج عنها؛ فاخترقت البنيوية الساحة النقدية، ووضع البنيويون نصب أعينهم غاية كبرى، تتمثل فى دراسة أبنية العمل الأدبى اللغوية، وعلاقاتها ببعضها البعض.

ونتيجة لإخفاق المناهج النقدية السياقية والنسقية فى إقناع النقاد قبل القراء بجدواها، ظهرت مناهج ما بعد الحداثة لتنقل بؤرة التركيز من المبدع وإبداعه إلى المتلقى، ومنها نظرية التلقى التى أرسى دعائمها فى ستينيات القرن العشرين أستاذان من جامعة كونستانس الألمانية، "هانز روبرت ياوس" Hans Robert Jauss (1921–1997)، و"فولفجانج آيزر" Wolfgang Iser (1926–2007).

وعلى الجانب الآخر قدم الكاتب الألمانى "برتولد بريخت" Bertold Brecht (1898–1956) –من خلال نصوصه– عددًا من الإسهامات التي تتعلق بدراسة المتلقي في المسرح، وقد أسست هذه الإسهامات ممارسة مسرحية متطورة، تهتم بعمليتي الإنتاج والتلقي بشكل واع؛ ومن ثم أصبح المسرح –في هذا السياق– مشروعًا تعاونيًا بعد أن كان وحدة منفصلة قائمة بذاتها لا تطلب من المتلقي، إلاّ أن يؤدي دور المستقبل السلبي فحسب؛ ولهذا وقع اختيار الباحث على هذا الكاتب لممارسة فعل القراءة –وفق معطيات نظرية التلقي– على أحد نصوصه.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث فى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

1- ما المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقى عند "ياوس" و"آيزر"؟

2- ما الأصول المعرفية والمرجعيات الفلسفية لنظرية التلقى؟

3- ما سمات القارئ الضمنى عند "آيزر" وكيف يمارس دوره فى ملء فجوات النص الأدبى؟

4- كيف يجعل مفهوم "أفق التوقعات" عند "ياوس" من فعل القراءة عملية دينامية؟

5- كيف يمكن توظيف الآليات الإجرائية لنظرية التلقى فى قراءة نص "الاستثناء والقاعدة"، بشكل يحقق تفاعلات فكرية وجمالية فى محاولة لتفسيره واستكمال معناه؟

وللإجابة عن تلك التساؤلات يعتمد الباحث على المنهج التحليلى الوصفى.

أهمية البحث:

تأتى أهمية البحث من كون موضوع فعل القراءة لم يحظ بالاهتمام الكافى على مستوى الجانب النقدى خاصة فى إطاره التطبيقى؛ إذ لم توجد دراسات وافية توحى بالاهتمام بالقارئ قياسًا بما أتيح لمحورى المبدع والنص.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تحديد المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقى فى إطارها النظرى والتطبيقى، من خلال قراءة لنص "الاستثناء والقاعدة" للكاتب الألمانى "برتولد بريخت" بغية الكشف عن دور المتلقى بوصفه مشاركًا فى بناء معنى النص ومحاورًا له وفقًا لمبدأى أفق التوقعات، وملء الفجوات.

وسيتناول البحث المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقى، ومرجعياتها المعرفية، ثم تتبعها ممارسة تطبيقية للنظرية على النص المسرحى (عينة البحث).

شكلت نظرية التلقى – فى مرحلة ما بعد الحداثة – ثورة فى دراسة الأدب؛ حين أصبح التفاعل بين النص والقارئ من الإشكاليات الأساسية التى حاولت النظرية الخوض فيها، انطلاقًا من قناعتها التامة بأن النص لا وجود له فى الواقع ما لم تتم

قراءته وتأويله، واكتمال معناه بفضل المتلقى، تلك القناعة التي أكدها "ياوس"[1] في كتابه "جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي" بقوله: "إن النص الأدبي ليس مدونة أحكام سماوية، تقدم مسبقًا أجوبة عما تطرحه من أسئلة، فخلافًا للنص الديني الشرعي الذي يعتبر حجة والذي يتعين إدراك معناه الجاهز على كل إمرئ يمتلك أذنين للسماع، فإن النص الأدبي متصور بوصفه بنيةً مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها ضمن فهم متحاور حر، معنى ليس منزلًا من أول وهلة، بل معنى يتم تفعيله من خلال تلقياته المتعاقبة التي يطابق تسلسلها تسلسل الأسئلة والأجوبة".

وقد تأسست نظرية التلقى على العديد من المرتكزات التى اقترحها نقادها الأوائل ومن أهمها:

1- أفق التوقعات:

يعد أفق التوقعات عند "ياوس" حجر الزاوية لنظرية التلقى، ويقصد به "مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التى يتسلح بها القارئ عن وعى أو عن غير وعى فى تناوله للنص وقراءته."[2] فكل قارئ – لاسيما إذا كان ناقدًا – يمتلك أفقًا فكريًا وجماليًا، يتحكم فى تلقيه للنص. "ويتألف ذلك الأفق من خبرة القارئ بالجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص المقروء، ومن وعيه بشكل الأعمال السابقة وموضوعيتها، ومن معرفته بالفرق الجوهرى بين التجربة النصية والتجربة الواقعية،"[3] أى التعارض بين اللغة الشاعرية والعالم التخيلى للنص واللغة العملية فى حياتنا الواقعية.

(1) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، ترجمة: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، 2016، ص134.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى، جدة، 1994، ص 84.

(3) انظر: رشيد بن حدو: مدخل إلى جمالية التلقى، مجلة آفاق المغربية، المغرب، العدد (6)، 1987، ص 11-13.

وحين تتحرك آلية القراءة يدخل أفق القارئ فى حوار مع أفق النص أى حوار بين الأسئلة التى يثيرها القارئ والأجوبة التى يقدمها النص يتمخض عنه تماهى الأفقين أو تخييب هذا لذاك أو تغييره، وهو ما سيوضحه الباحث من خلال تناوله لمرتكزى (اندماج الأفق)، و(المسافة الجمالية) (تغيير الأفق).

2- المسافة الجمالية (تغيير الأفق):

يقوم هذا المفهوم على "التعارض الذى يحدث للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبى كمجموعة من المحمولات الموسومة الفنية الثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات، فيقف القارئ هنا ليبنى أفقًا جديدًا عن طريق اكتساب وعى جديد قد يكون مقياسًا يعتمد عليه فى التاريخ الأدبى."[(1)]

فحين يصدر عمل أدبي ما، فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول، أو تخييبه له تعتبر بالبداهة مقياسًا للحكم على قيمته الجمالية؛ فالمسافة بين أفق توقع المتلقي والعمل تحدد الخاصية الفنية الخالصة لذلك العمل، وكلما تقلصت هذه المسافة وتحرر وعي المتلقي من إرغام إعادة توجهه، نحو أفق تجربة جديدة، كان العمل أقرب إلى كتب فن الطبخ أو التسلية، منه إلى مجال كتب فن الأدب، وبخلاف ذلك فإذا أمكن قياس الخاصية الفنية الخالصة في حالة زيادة المسافة الجمالية، فسنجد أن عملية تصادم الأفقين يحسها المتلقي المعاصر، مصدر لذة أو دهشة، بل إن هذه العملية، كفيلة بجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهمية تأريخ أدبي [(2)]

ومن هنا يمكن فهم المسافة الجمالية على أنها الفرق بين أفق النص (كتابة المؤلف)، وأفق توقع القارئ والتى ستشكل معيارًا للحكم على قيمة العمل الأدبى، فإذا استجاب أفق النص لأفق القارئ كان النص عاديًا، ولا يقدم حساسية فنية جديدة، بل

(1) بشرى صالح: نظرية التلقى أصول وتطبيقات، المركز الثقافى العربى، بيروت، 2001، ص 46.

(2) انظر: هانز روبرت ياوس: مرجع سبق ذكره، ص63-65.

يعيد استنساخ المعايير الجمالية السائدة وتكريسها، فى حين أنه إذا كان مخيبًا لأفق انتظار القارئ، ومنزاحًا عن المعايير التقليدية المتعارف بها، شكل عملًا فنيًا جديدًا ذا قيمة عالية، وهنا إذا كان المتلقي مرنًا بحيث لا يؤمن بوثوقية الأنساق وجزمية المعايير، فلا شك في أن خيبة أفق توقعه سيدفعه إلى الانخراط في أفق هذا العمل الخاص، الذي سيجعله يعيد النظر في تصوره السابق للأدب، وهنا يكون النص قد أصاب هدفه، وهو ما أكده "باتريس بافيس"[1] Patrice Pavis (1947) بقوله "عندما يظهر نص أدبى جديد، يكون القارئ مهيأ بالفعل لطريقة معينة من التلقى من خلال تجربته للنصوص السابقة وخبرته الجمالية، أى يمارس فعل القراءة وهو محصن بأفق توقعات مبنى على قواعد اللعبة التى اعتادها، والفجوة بين النص الجديد المقروء والتوقع هى التى تفسر أصالة النص، بعيدًا عن المألوف والتقليدى".

ويمثل المسرح الملحمى نموذجًا تطبيقيًا لهذا المفهوم؛ حيث أحدث "بريخت" صدمة فى أفق توقعات المتلقى، بمعارضته لأسلوب المسرح التقليدى الذى تعود المتلقى على قراءته ومشاهدته، فيخرج من المألوف إلى المبتكر، ويسطر التاريخ اتجاهًا حديثًا فى الكتابة المسرحية. وبهذا "يضع "ياوس" تطور الأدب فى سياق تاريخى فى ضوء مفهومى أفق التوقعات، والمسافة الجمالية."[2]

وعلى المستوى الفنى والجمالى، تؤكد نظرية التلقى على أن عملية القراءة عملية دينامية وحركة معقدة تتكشف خلال الزمن، حيث يتحدد فعل التلقى بمرحلتين:

-الأولى تمثل الإرسال من قبل المؤلف الذى كتب النص، وحدد فكرته وأحداثه، وتصوره لمكان الأحداث وزمانها.

(1) مقتبس فى: سباعى السيد: جماليات التلقى المسرحى، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (36)، نوفمبر 1991، ص 47.

(2) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقى، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص 147.

– أما الثانية فتتمثل فى تلقى القارئ للنص وقراءته وتفسيره، يبدأ المتلقى عملية القراءة فى إطار سياق درامى مبهم لا يلبث أن ينكشف رويدًا رويدًا، وأثناء مواصلة القراءة يضفى المتلقى على النص بعض التوقعات التى تساهم فى تشكيله دراميًا من جديد، وفق رؤية القارئ وخبراته وثقافته من جهة، ومعطيات النص من جهة أخرى.

"وقد يتطابق أفق توقعات القارئ مع أفق النص الأدبى، فتضيق المسافة الجمالية ويقل اضطرار عقل المتلقى إلى التركيز على أفق الأحداث، لأنها مستهلكة وتقليدية"،[1] وقد يفاجئه الكاتب بتحول على مستوى الأحداث، يكسر أفق توقعاته، ويجعل المسار الدرامى يسير بشكل مغاير عما افترضه فتتسع المسافة الجمالية، وهنا يبدأ القارئ فى تعديل توقعاته، وتصحيحها بناءً على ما كشفه النص؛ ليرتقى إلى مستوى جمالى من القراءة، يستمد حيويته وديناميكيته من الدائرة التأويلية التى تتحرك من جزء إلى جزء، وفق ثنائية (كسر أفق التوقعات/ تصحيحه).

3– اندماج الأفق:

يستخدم هذا المفهوم "لتفسير ظاهرة التأويلات المختلفة التى يعرفها العمل الأدبى خلال سيرورة تلقياته المتتالية، ويعبر "ياوس" بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التى قد يحصل معها نوع من التجاوب."[2]

وهذا يعنى استحالة فصل النص الذى يقرأ عن تاريخ تلقيه، والأفق الأدبى الذى ظهر فيه أول مرة؛ حيث أشار "ياوس" إلى أن "التلقى لا يتوقف عند زمن، بل يخلق فى كل زمن، ولكل زمن قراؤه، ويختلف التلقى من زمن لآخر حسب الظروف التاريخية

(1) سباعى السيد: مرجع سبق ذكره، ص47.

(2) أسامة عميرات: نظرية التلقى النقدية، وإجراءاتها التطبيقية في النقد الأدبى المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبى المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011، ص53.

المحيطة"[1] وهو ما يوضحه "رامان سلدن"[2] Raman Selden (1937-1989) بقوله "إن النص الأدبى عند ظهوره لا يعطى تأويله معنى نهائيًا له، بل إنه قابل لأن يبدل معناه ويغير أو يزداد توضيحه مع تتابع الأزمنة، ولهذا فإننا لا نستطيع فهم العمل إلا بانصهار الآفاق مع بعضها البعض من الماضى إلى الحاضر"، وبذلك تتجدد الدلالات والتأويلات فى ظل هذا الاندماج للآفاق- فمثلًا-"لو أخذنا تراثنا النقدى العربى بوصفه عملًا أدبيًا، محل تلق عبر عصور مختلفة، واستطلعنا مثلًا قراءة "الجاحظ"، وأفق انتظاره، ثم قراءة أخرى "لمحمد مندور"، وقراءة ثالثة "لمصطفى ناصف"، أو "جابر عصفور" لوجدنا "محمد مندور" قد تلقى التراث العربى وفق أفق توقع يتلاءم ومعايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع "الجاحظ" بالطبع، والشيء نفسه يحدث مع "مصطفى ناصف" الذى يقوم بدمج أفق توقعه ذى التوجه الحداثى مع أفقى التوقع السابقين، ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث."[3]

أهتم "آيزر" مع "ياوس" بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن المؤلف والنص والتركيز على القارئ محور العملية الإبداعية، وقد شكلت هذه الخطوة نقلة نوعية فى تاريخ النقد الأدبى، "إلا أن انتماء كل من "ياوس" و"آيزر" إلى مدرسة واحدة لا يعنى اتفاقهما فى المنهج، بل على العكس من ذلك؛ إذ شكل منهجهما فى معالجة هذه النظرية تشعبًا كبيرًا، فإذا كان "ياوس" قد ركز فى استقباله

(1) سالم خدادة: النص وتجليات التلقى، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، 2000، ص 48.

(2) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 175.

(3) رضا معرف: جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012، ص 277.

علـى أهميـة التـاريخ الأدبـى، فـإن "آيـزر" قـد اعتمـد فـى رؤيتـه علـى جانـب التفسـير وجماليات قراءة النص".[1]

ما آثار اهتمام "آيزر" منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، وفى أى ظروف. وعلى النقيض من التفسير التقليدى الذى يحاول أن يوضح المعنى المخبأ فى النص، "يرى "آيزر" المعنى بوصفه نتيجة تفاعل بين النص والقارئ؛ فالسمة المميزة للنص الأدبى، تتمثل فى قدرته على إنتاج شيء آخر يختلف عنه، ومن هنا يصبح فعل القراءة نشاطًا حيويًا ذا سيرورة جمالية تنتقل فيه المركزية من النص إلى قارئه، نحو التفاعل لإنتاج الأثر الجمالى."[2]

إن العمل الأدبى عند "آيزر" لا يتأسس فى النص وحده، ولا فى المتلقى، بل هو تفاعل منتج، يتولد من خلال النص بوصفه أثرًا جماليًا، يمكن تلمسه ومن ثم تقويمه والحكم عليه، وهو ما بسطه بقوله: "إن للعمل الأدبى قطبين، هما ما ينبغى أن نسميهما الفنى والاستطيقى (الجمالى)، الفنى يشير إلى النص الذى يبدعه المؤلف، بينما يشير الاستطيقى إلى التحقق الجمالى الذى ينجزه القارئ، وفى ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقًا لا للنص ولا لتحققه، بل لابد أن يكون واقعًا فى مكان ما بينهما."[3] وهو تقسيم يظهر أن مفهوم العمل الأدبى، لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يقوم على أى قطب من القطبين، بقدر ما هو قائم عند نقطة التلاقى المحتملة بينهما.

---

(1) صباحى حميدة: بناء المعنى وتجلى الموضوع الجمالى في شعر "عبد الله العشى" "القارئ الضمنى ومواقع اللاتحديد نموذجًا"، مجلة قراءات، العدد الرابع، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012، ص 235.

(2) أحمد شكر محمد العزاوى: مفهوم فعل القراءة في ضوء نظرية التلقي بين الرؤيتين العربية والغربية، مجلة العلوم الإسلامية، جامعة ديالي، العراق، العدد السادس عشر، 2017، ص 98.

(3) فولفجانج آيرز: فعل القراءة، ت: حميد الحمدانى، الجلالى الكدية، منشورات المناهل، فاس، 1994، ص 12.

وقدم لنا "آيزر" مجموعة من المرتكزات والآليات الإجرائية التى تصف عملية التفاعل بين النص والمعنى، ثم كيفية بناء المعنى، وتجلى الموضوع الجمالى فى وعى القارئ ومن أهمها ملء الفجوات والقارئ الضمنى والسجل النصى.

1- ملء الفجوات:

كلما انتاب النص نوع من الغموض استفز القارئ وألزمه المشاركة فى إزالة هذا الإبهام، فى حين يفقد القارئ أهميته مع النص الواضح الصريح لأنه يمنعه من فرصة المشاركة والتخمين المحقق للذة والمتعة الحسية. هذه الحقيقة المؤكدة دفعت "آيزر" إلى النظر للنص على أنه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات؛ حيث أكد على أن "النص الأدبى بتضمن مجموعة من الفجوات أو الفراغات التى يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملئها، فكل جملة تمثل مقدمة للجمل التالية، وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة، والتى يقوم القارئ بملئها مستعينًا بمخيلته."[1] وعلى هذا، فإن الجزء المكتوب من النص يمنحنا المعرفة، لكن الجزء غير المكتوب هو الذى يعطينا الفرصة للتخيل والإبداع، وهو ما أشار إليه "آيزر"[2] بقوله: "إننا بدون فراغات النص قد لا نستطيع أن نمتلك القدرة على استخدام مخيلتنا، مما يجعل العمل الأدبى لا يحمل أهمية فى ذاته، بل من خلال فعل التلقى." أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة، "فإن النص ينتظر قارئ قادر على أن يملأ فجواته ذاتيًا بطريق المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى فى النص."[3]

(1) حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة، الرياض، 1997، ص 131.

(2) فولفجانج آيزر: فعل القراءة، مرجع سبق ذكره، ص 187.

(3) جوليان هلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، ت: أمين الرياض، سامح فكرى، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1995، ص 32.

2- القارئ الضمنى:

شغل القارئ الضمنى مساحة مهمة من فكر "آيزر"، وهو "الجمهور الذى يتوقعه النص"،[1] أو قل هو المتلقى الذى يتخيله الكاتب، عندما يرى ضرورة مراجعة ما كتبه، فيغير هذه الكلمة أو تلك، وبتعبير أوضح، فإن النص الأدبى ينطوى فى أبنيته الرئيسة على قارئ افترضه الكاتب بشكل لا شعورى، وهو متضمن فى النص، فى شكله وتوجهاته ورموزه وأسلوبه، فالكاتب يكتب ونصب عينيه هذا القارئ، وكيف سيستقبل هذا المعنى ويربطه بذاك؟ وكيف سيتوصل إلى حل الشفرة التى وضع مفاتيحها فى نسيج نصه؟ "وهذه الفكرة جعلت القارئ الحقيقى معنيًا بتلمس المفاتيح الموجهة من قبل الكاتب لقارئه الضمنى، وتوظيفها بوصفها آليات خاصة به، من الممكن أن يستثمرها فى تأويل المعنى والوصول إلى مقاصد النص،"[2] ومن ثم "يمكن أن نميز بين القارئ الفعلى الذى يمسك النص بين يديه، ويقرؤه قراءة فعلية والقارئ الضمنى الذى ينشئه النص."[3]

ولاشك فى أن "آيزر" يريد أن يصل القارئ الفعلى إلى المرتبة التى وصلها القارئ الضمنى الذي صنعه ذهن الكاتب، وهنا يصبح قارئًا عليمًا. وقد حدد "آيزر" لهذا القارئ الفعلى العليم بالنص مجموعة من الشروط التى تضمن تحقيق تفاعلات فكرية وجمالية، وتنفتح على تأويلات جديدة فى محاولة لتفسير النص واستكمال معناه، وهذه الشروط هى:

"1- أن يتحدث القارئ اللغة التى بنى النص بها باقتدار.

---

(1) على عفيفى: نظرية القراءة، روايات عبد الحكيم قاسم نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017، ص 30.

(2) على حسن هذيلى: التلقى بين ياوس وآيزر، مجلة دواة، كلية الآداب، جامعة ذى قار، العراق، 2010، ص 157. http://www.iasj.net

(3) محمد بلوحى: جمالية التلقى عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، مجلة عمان، الأردن، العدد 113، 2004، ص 85.

2- علم تام بالمعارف الدلالية وهو ما يشمل المعرفة، الميول المعجمية والتعبيرات الاصطلاحية .. إلخ.

3- له قدرة أدبية."[1]

إن مهمة القارئ عند "آيزر" ليست مقصورة فقط على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هى مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وتوظيف خبرته وذوقه الجمالى بوصفها وسائل استكشاف لجماليات النص الأدبى.

3- السجل النصى:

ينطلق أى نص فى بناء هيكله من جملة مرجعيات ثقافية وهو ما أسماه "آيزر" السجل النصى، ويعنى به كل الإحالات التى يتم بها بناء المعنى، وتشمل نصوصًا وقراءات سابقة تداخلت والنص المقروء، أو مرجعيات تاريخية واجتماعية وسياسية، تساهم جميعها فى بناء معنى النص، وهو ما أكده "عبد الكريم شرفى"[2] فى تعريفه للسجل النصى على أنه "مجموعة من المعايير والمواصفات والاتفاقات التى تكون سابقة على النص، ومعروفة لدى جمهور المتلقين، والتى يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ."إن النص لحظة قراءته يتطلب سجلًا نصيًا تتم فى ظله عملية التفاعل بينه وبين القارئ؛ حيث يتحدد المعنى بتفعيل البنيات النصية الممنوحة، التى توجه القارئ.

وتجدر الإشارة إلى أن نظرية التلقى لم تنشأ من فراغ، أو بمعزل عن المناهج والحقول المعرفية التى سبقتها، بل استمدت أصولها ومرتكزاتها من مدارس عديدة، منها الشكلية الروسية، بالإضافة إلى استثمارها لفلسفتين عرفتا فى ألمانيا وهما: الظاهراتية (الفينومينولوجيا)، والتأويلية (الهرمينوطيقية).

---

(1) أحمد صقر: آلية التلقى في المسرح، دراسة في النقد الأدبى والمسرحى.
http://www.ahewar.org

(2) عبد الكريم شرفى: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، لبنان، بيروت، 2007، ص 223.

فقد قاومت مدرسة الشكليين الروس التى تبلورت فى روسيا فى عشرينيات القرن العشرين النزوع الأيديولوجى الذى صاحب الثورة الاشتراكية وأعقبها؛ حيث ركزت مفاهيم هذه المدرسة على دراسة الشكل الأدبى ودلالاته. وقد تحدد منهج الشكلانيين في "أن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه، وإنما أدبيته أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملًا أدبيًا[1].

إن لغة الأدب من وجهة نظر الشكلانيين، يجب أن تكون بعيدة عن اللغة الحياتية المألوفة، أو حتى اللغة الأدبية العادية التى تعودنا عليها فى قراءة النصوص السابقة. وأهم المصطلحات التى نادت بها المدرسة الشكلية مصطلح التغريب– الذي استخدمه "بريخت" فيما بعد– فالصورة فى الشعر والأدب عمومًا لا تترجم الشئ الغريب إلى كلمات مألوفة، بل على العكس، تحول الشئ المعتاد إلى أمر غريب، عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه فى سياق غير متوقع، وقد تضمنت هذه النظرية الشكلية فى تغريب الأشياء المعروضة، مقاومة لآلية التلقى التقليدية الساذجة؛ "حيث يعمد الكاتب إلى كسر القوالب (الإكليشيهات) اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازى"[2].

كما عضد "ياوس" افتراضاته حول أفق التوقعات، من خلال آراء الفيلسوف الألمانى "هانز جورج جادامير" Hans Georg Gadamer (1900–2002)، لاسيما فى نظرته إلى التأويل، وعمل الفهم، وإعادة الاعتبار للتاريخ فى إعادة إنتاج المعنى وبنائه، وفى استخدامه لمفهوم (الأفق التاريخى)؛ إذ أكد أنه "لا يكون ثمة تحقيق خارج زمانية الكائن، التى تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضى، فتعطى للحاضر بعدًا يتجاوز المباشرة الآنية، ويصلها بالماضى ويمنح الماضى فيه حضورية راهنة

(1) انظر: صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978، ص49.

(2) المرجع السابق، ص66.

تجعلها قابلة للفهم."[1] وهذا الأفق التاريخى تطور عند "ياوس"، وهو ما أطلق عليه (أفق التوقع). وأكد من خلاله استحالة فصل النص الذى يقرأ عن تاريخ تلقيه.

كما مثلت ظاهراتية "رومان إنجاردن" Roman Ingarden (1893–1970)، مرتكزًا أساسيًا لمقولات "آيزر"؛ حيث ركز "إنجاردن" على العلاقة القائمة بين النص والقارئ وأكد على أن بنية النص تنطوى على مجموعة من الفراغات وأماكن اللاتحديد، التى تتوزع داخل الخطاطات النصية وفيما بينها والتى يجب ملؤها وتحديدها حتى تتمكن من تجسيد النص القصدى".[2]

وسيعتمد الباحث فى قراءته لنص "الاستثناء والقاعدة" "لبرتولد بريخت" على المرتكزات الأساسية لنظرية التلقى على المستويين التاريخى والجمالى، لتقديم قراءة جديدة تتأسس وفق علاقة جدلية بين المتلقى والخطاب بشكل يحقق تفاعلات فكرية وجمالية.

وضع "بريخت" لبنة جديدة فى أسلوب التوجه إلى المتلقى من خلال ما أطلق عليه (المسرح الملحمى)، وقد تفرد هذا المسرح بجملة من التقنيات التى تحدد نسب المغايرة التى خصها "بريخت" فى معارضته لأسلوب المسرح الأرسطى التقليدى.

لقد انطلق "بريخت" فى نظريته من رفضه المبدئى لنظرية "أرسطو" Aristotle (384–322 ق.م) الدرامية التى ضمنها فى كتابه "فن الشعر" فى القرن الرابع قبل الميلاد، وسيطرت تمامًا على المسرح الأوروبى عشرين قرنًا من الزمان ولا تزال تسيطر على بعض الممارسين المسرحيين فى الغرب والشرق.

(1) أرثر ايزا برجر: النقد الثقافى، تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية، ت: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 57.

(2) انظر: روبرت هولب، مرجع سبق ذكره، ص 85.

"لاحظ "بريخت" أن المتلقى طبقًا لقواعد أرسطو، مسلوب الإرادة لا يخرج عن كونه يتمثل بالبطل الذى يشاهده أو يقرأ أفعاله على صفحات النص، وذلك على عكس رغبة "بريخت" الذى أراد أن يجعل من هذا المتلقى أداة فاعلة فى مجتمعه، يعمل على توعيته وتنويره بقضاياه من أجل تغيير أوضاعه إلى النحو الأفضل."[1]

وقد كانت الأزمة الاقتصادية التى عانى منها المجتمع الأوروبي وبخاصة ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى "كفيلة بتحويل أفكار "بريخت" بقوة إلى الحل الذى تقدمه الاشتراكية، بعد توحش أصحاب رؤوس المال وتمركز الاحتكارات فى أيديهم غير آبهين بويلات الحرب وتشرد ملايين البشر وموتهم جراء البطالة"،[2] لذا فقد دعا إلى مسرح قائم على تحرير الفن من المسرح البرجوازى، ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحريض الطبقات المقهورة على الثورة.

وقد ارتكز مسرح "بريخت" الجديد على ما أسماه "التغريب" "الذى يوضح المسافة التبعيدية بين المتلقى والصورة المراد الإلمام بها لاكتشاف ما يعتريها من خطأ"،[3] ولعل أبسط تعريف لهذا المصطلح هو "جعل المألوف غريبًا"،[4] على نحو يتيح للمتلقى رؤية الأشياء المألوفة فى ضوء جديد، يثير فى نفسه الدهشة والغرابة، ومن ثم يسعى إلى فهمها فهمًا جديدًا، ويعرف "بريخت"[5] نفسه التغريب بقوله: "إن تغريب حادثة أو شخصية يعنى ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيهما ظاهر معروف أو بديهى، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلًا منها."

---

(1) منى عبد المقصود: أثر التقنيات البرشتية على كتاب المسرح العربى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، قسم الإعلام التربوى، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، 2015، ص 15.

(2) رونالد جراى: بريخت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 20.

(3) رشا ناصر العلى: الأنساق الثقافية فى مسرح سعد الله ونوس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008، ص 108.

(4) إبراهيم حمادة: آفاق المسرح العالمى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، 1981، ص 53.

(5) برتولد بريخت: الأورجانون الصغير للمسرح، ت: فاروق عبد الوهاب، (مجلة المسرح)، أكتوبر 1965، ص 80.

وعلى ذلك نستطيع أن نتبين أن عنصر التغريب قد قصد به إثارة وعى المتلقى بغرابة واقعه الاجتماعى وتناقضه، لدفعه إلى تغيير هذا الواقع تغييرًا جذريًا حتى يستقيم مرة أخرى، ولكى يحقق "بريخت" مأربه لجأ إلى جملة من التصورات التى وضعها قيد المعالجة والتفعيل عبر نصوصه الدرامية كما فى عروضه المسرحية، لكسر إيهام المتلقى ومنع اندماجه فى الأحداث.

وما يهمنا هنا أن "بريخت" قد استطاع بتلك التصورات خلق شكل مسرحى جديد؛ حيث قام بتخييب أفق انتظار المتلقى الذى تعود على نص أدبى خاضع لمجموعة من العناصر والضوابط المألوفة، بانتهاك المعتاد لديه عبر آليات التحديث، وعن طريق وسائل التغريب(*) المختلفة، مما دفع المتلقى إلى تأسيس أفق انتظار جديد، ومن هنا يمثل مسرح "بريخت" مجالًا تطبيقيًا غنيًا لمفهوم تغيير الأفق الذى يساهم فى تسطير تاريخ جديد للأدب، وعلى مستوى آخر فقد تمركزت نصوص "بريخت" بشكل واضح وجلى؛ ليعيش المتلقى لحظة الإدهاش الحقيقية عندما يفاجئه بتحول على مستوى الأحداث يكسر أفق توقعاته، ويجعل الأحداث تسير بشكل مغاير عما كانت عليه، لتفتح بابًا من التأويلات أمام المتلقى تعطيه فرصة للتفكير والتنوير، تلك التأويلات التى تزداد وضوحًا من خلال انصهار أفق تلقى النص مع آفاق تلقيه عبر العصور المختلفة للوصول إلى فهم أعمق وأشمل، وهو ما سيمارسه الباحث عند قراءته لنص "الاستثناء والقاعدة".

كتب "بريخت" هذا النص سنة 1930، وهو أحد نصوصه التعليمية التى حاول فيها صياغة الشكل الملحمى للمسرح، وتدور أحداث النص حول التاجر الرأسمالى "كارل لونجمان"، الذى يريد أن يعبر إحدى الصحارى الهندية، بأسرع ما يمكن، لكى يسبق منافسيه فى الحصول على امتياز البترول، ويؤجر لهذه الغاية دليلًا وحمالًا،

(*) وسائل التغريب على مستوى العرض: الديكور يشير إلى المكان فى إيجاز – الإضاءة بيضاء – الموسيقى مضادة للموقف الدرامى – استخدام اللافتات وشاشات العرض أداء الممثل بعيد عن الاندماج والتقمص – كسر الحائط الرابع.

وحين يبدى الدليل عطفه على الحمال، الذى لم يكف التاجر عن إساءة معاملته منذ بداية الرحلة، تساور التاجر الشكوك فى تحالفهما ضده، وقتله، فيطرد الدليل، ويصبح الآخر هو الحمال والدليل معًا، ويتوه الحمال عن الطريق التى لا يعرفها أصلًا، ويشح الماء المتوفر لدى التاجر، ويستبد به العطش، فيقرر الحمال أن يعطيه زمزميته(*) الممتلئة – وكان الدليل قد أعطاه إياها شفقة منه عليه – فيرفعها ليلقها إلى التاجر فيعتقد التاجر –بسبب هواجسه– أن الحمال يمسك حجرًا ليصرعه ويسرق ماله، فيطلق الرصاص عليه ويرديه قتيلًا، ويقدم إلى المحاكمة، فيبرأ من تهمة القتل التى ادعتها عليه زوجة الحمال، ويبرر القاضى جريمته بأنها كانت دفاعًا عن النفس.

لاشك فى أن العنوان يمثل الخطوة الإجرائية الأولى التى يقدم بها الإبداع نفسه للمتلقى؛ "فلكل نص مفتتحه الذى يتسلط على المتلقى تسلطًا لا يستطيع منه فكاكًا، وغالبًا ما يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ حتى لا يضل فى متاهات النص فتتقطع صلته به رغم أنه بداخله."(1) وقد تشكل الإسهام الفاعل للكاتب فى تنشيط ذهن المتلقى وإثارة دهشته من بداية اختياره لعنوان النص "الاستثناء والقاعدة"، الذى رسم به "بريخت" تناقضية الاستخدام؛ إذ ظهر فيه ملمح التغريب جليًا من خلال تقديم كلمة (الاستثناء) على كلمة (القاعدة)، ومن الطبيعى أن يكون العكس هو الثابت فى ألفة الاستعمال، لكن"بريخت" أراد أن يجعل الاستثناء هو المحور الذى ترتكز عليه فكرة النص، بينما تصبح القاعدة هامشًا فيه، وبهذا يكون قد كسر المألوف المتعارف به، ليخلق معادلًا من اللامألوف يصدم المتلقى ويدفع به إلى تحفيز الذهن باتجاه الاستقراء العقلى المغاير الباحث عن التأويل فى عمق المعنى، للحصول على الفهم الكامن وراء الكلمات الظاهرة عند قراءته للنص.

(*) زمزمية: هو اللفظ الوارد في متن النص.

(1) محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001، ص ص 17، 18.

إن تلك المغايرة التى رسمها الكاتب فى العنوان كانت تمهيدًا لمتسلسلة القصة دراميًا وفق بنائها الملحمى الذى يبدأ بمجموعة من الممثلين يتم توظيفها كراوٍ يقدم الأحداث ويعلق عليها.

"الممثلون : سنروى لكم، حكاية رحلة القافلة تضم تاجرًا واثنين من أتباعه افتحوا عيونكم لتروا كيف يتصرفون قد يبدو سلوكهم شيئًا مألوفًا وعليكم أن تكشفوا عن شذوذه ... عليكم أن تتبينوا وجه الغموض فيه وأن تميزوا المحال من وراء القاعدة المقدسة لا تأمنوا لأقل إشارة مهما بدت بسيطة ... ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هى عليه .. نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا: (هذا أمر طبيعى)"[(1)]

وقد أعفى "بريخت" الرواة من أى وصف، فلم يحدد هويتهم أو أسماءهم أو طبيعتهم، وهو ما يثير تساؤلات مختلفة عند القارئ الضمنى الذى يفترضه الكاتب، وتحرك تلك التساؤلات أفق توقعات القارئ لتجعله يحدس بمن هم هؤلاء الممثلين؟ ولماذا هم على تلك الحالة؟، مما يدفعه إلى الإصغاء بشكل أفضل لكلماتهم، عله يلتقط بعض العبارات التى يستطيع خلالها سد تلك الفجوة، وتكوين صورة واضحة عنهم.

وفضلًا عن دور الرواة (الممثلين) التغريبى فى كسر الإيهام لدى المتلقى بفضح اللعبة المسرحية وإعلانهم من بداية النص أن ما يقدم ليس سوى مجرد حكاية قديمة أو لعبة مسرحية يعرضونها أمامه ليتعلم منها، كان لهم حلول ذو طابع استعلائى فوقى فى المقطع الاستهلالى السابق، وقد تجلى هذا الحلول الفوقى من غلبة صيغ الأمر والنهى فى خطابهم الموجه للمتلقى، بهدف تركيز ذهنه فى دائرة الفكرة الرئيسة، وتوجيهه لبيان القصد من وراء القصة دون أن يخدعه المألوف ويمنعه من اكتشاف ما به من شذوذ، وبهذا يكون من الطبيعى أن يقوم "بريخت" بتحويل الرواة إلى مجرد رمز

(1) برتولد بريخت: الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس، ت: عبد الغفار مكاوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2018، ص 51.

تجريدى مشحون بطاقة تأثيرية موجهة إلى المتلقى مباشرة، فليس المهم اسم من يوجه هذه الطاقة، بل المهم هو الطاقة التأثيرية ذاتها، وهى التى يستهدفها "بريخت" ونزعته التعليمية الهادفة إلى التغيير.

"الممثلون : فى زمن يسوده الاضطراب وتسيل فيه الدماء ويدين بالفوضى ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون وتفقد الإنسانية إنسانيتها لا ينبغى أن تقولوا: "هذا أمر طبيعى" حتى لا يستعصى شيء على التغيير والتبديل."[1]

تبدأ الحكاية بقافلتين صغيرتين تفصلهما مسافة بسيطة يتسابقان فى الصحراء، وقد اختار "بريخت" مكان الأحداث بما يسهم فى تعزيز دور المتلقى فى تحريك توجهات ذهنية، وخلق نوع من التوقعات لما يمكن أن تكون عليه الأحداث، وفقًا لطبيعة المكان الذى يستنطق خصائص جغرافية قاسية كالعواصف والسيول والضباب والجدب، واقتناص دلالاتها المتحولة من نسقها الأيقونى إلى نسقها الرمزى والتأويلى بوصفها هوةً للضياع والتمزق والعطش والموت.

يتجه التاجر إلى رفيقيه الدليل والأجير الذى يحمل أمتعته ويعنفهما بشدة.

"التاجر : هيا .. أسرعا أيها الكسالى، إن على أن أسبقهم بيوم كامل، وأن أكون بعد غد فى محطة "هان" .. أنا التاجر "لونجمان"، أسير فى طريقى إلى "أورجا" لأحصل على امتياز البترول، ومنافسى يتبعوننى عن كثب والفائز من يسبق صاحبه."[2]

وبعد ذلك نفهم بالتدريج أن هذه الرحلة التجارية التى يقوم بها التاجر سيرًا على الأقدام فى صحراء غامضة، هى التى ستحدد مستقبله المهنى، ومن هنا ندرك حرصه

(1) المصدر السابق، ص 52.

(2) المصدر السابق، ص ص 52، 53.

على مواصلة السير دون كلل أو ملل، ودون النظر بعين الرأفة والاهتمام لرفيقيه فى الرحلة الدليل والحمال، مما يعكس بشاعة رؤوس الأموال.

"التاجر : فلتتخطفكم الشياطين .. إلى الأمام .. ثلاثة أيام وأنا أتعجلهما وأحثهما على السير .. يومان بالضرب المبرح، وثالث بالوعود المعسولة، ومنافسى يلاحقوننى على الدوام ولكنى سأواصل السير بلا كلل."[1]

لقد أراد "بريخت" أن يكشف القناع عن وجه المجتمع الرأسمالى الاستغلالى أمام أعين المتلقى – من خلال سلوك التاجر – ليمنحه فرصة التفكير بشكل نقدى فيما يطرح أمامه. وإمعانًا فى تعرية فساد رموز الرأسمالية يصطنع الكاتب – من خلال حوار الأجير مع الدليل – فجوة جديدة تحفز قارئه الضمنى على استقراء خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه.

الأجير: سمعت التاجر يقول أن استخراج الزيت من الأرض يخدم الإنسانية فسوف تمد السكك

الحديدية فى هذه المنطقة ويفيض الخير وينعم الناس بالرخاء ... فماذا يكون مصيرى؟

وكيف أكسب قوتى؟

"الدليل : لا تتزعج، فلن تمد على الفور، لقد سمعت من يقول إن من يعثر على الزيت يخفى أمره عن الناس، وسمعت من يقول إن من يقع على بئر يتدفق منها الزيت يرشوه الناس بالمال ليسدوا فمه، وهذا هو السر فى لهفة التاجر فليس البترول ما يريد، بل المال لكى يسكت.

الأجير : لست أفهم شيئًا.

الدليل : لا أحد يفهم."[2]

(1) المصدر السابق، ص 54.

(2) المصدر السابق، ص 58.

وعلى هذا يبقى المتلقى فى حركة دائبة لرصد كل ما يمكن أن يجبر النقص فى الحوار السابق، ويربط النتيجة بالسبب، والعلة بالمعلول، ومن الملاحظ أن "بريخت" لم يسمح للنص ذاته بملء تلك الفجوة عند التحرك من مشهد إلى آخر؛ حيث يعمل الحدث اللاحق على ملء فجوة الحدث السابق، ولكنه ترك مهمة ملء هذه الفجوة لينفرد بها المتلقى ويربطها بشكل من أشكال الفساد الرأسمالى، وتغليب المصالح الشخصية على المنافع العامة.

ولكى يزيد الكاتب من استفزاز قارئه الضمنى تجاه التاجر الرأسمالى، عمد إلى كسر أفق توقعه لسلوك هذه الشخصية؛ حيث فاجأ المتلقى بحدث غير متوقع أعاد به ترتيب الشخصية وبناءها بشكل جديد ومغاير؛ ومن ثم كان هناك حضور لفجوة جديدة استدعت بالضرورة إيقاظ وعى المتلقى لمنح شخصية التاجر أبعادًا جديدة قابلة للتأويل.

"الدليل : لقد تغير التاجر تغيرًا ملحوظًا بعد لقائنا مع رجال الشرطة أمام محطة هان، إنه يتحدث إلينا بصوت لم نألفه ويتلطف معنا.

التاجر : (يقترب) خذ نصيبك من الدخان .. ومن ورق السجائر إن دخاننا سكيفينا حتى نصل إلى أورجا.

الدليل : (يخاطب نفسه) دخاننا؟!.

التاجر : استرح يا صديقى قليلًا، لم لا تجلس؟ فى رحلة كهذه يصبح الناس إخوة متحابين."[1]

ثمة نوع من الفجوات تسبقه أحداث، تعمل على الإشارة إلى كيفية ملئه، وتلك الفجوة من هذا النوع، حيث إن ما تم تجهيله بشأن تغير سلوك التاجر أومأ إليه الحوار الاستباقى السابق عليه.

"الشرطيان : سندخل الآن يا سيدى فى صحراء "جاهى" حيث لا تقع عيناك على مخلوق.

(1) المصدر السابق، ص 57.

التاجر : ألا يمكن أن يحرسنى البوليس؟.

الشرطيان : (يبتعدان) لا يا سيدى نحن آخر من تقابلهم من رجال الشرطة."[1]

إن حوار التاجر مع الشرطيين جبر نقصًا فى حواره مع الدليل؛ إذ كشف عن سبب تغير سلوك التاجر، وربطه بشعوره بأن خطرًا محققًا يتهدده، خاصة عندما يستكمل الرحلة فى طريق موحش طويل خالٍ من أى أثر لإنسان، فلا شرطة هناك، ولا محاكم ولا يستبعد أن يلجأ رفيقاه (الدليل والأجير)، إلى التآمر عليه، وقتله للاستيلاء على ماله، ولهذا يلجأ إلى التعاطف الماكر بوصفه سلاحًا فى جعبة مكائد الرأسماليين.

لقد أضفى تغيير أفق التوقع على الحدث صفة جمالية؛ لكونه قد أعاد تشكيل الشخصية على نحو مغاير لفهم المتلقى، وحمل فى طياته أبعادًا تفسيرية وتأويلية. كما ساهم سد الفجوة فى استقامة الفعل الدرامى وعودته لمساره الطبيعى.

تتعرض العلاقة بين التاجر والدليل والأجير إلى حالات من المد والجزر، وحينما يبدى الدليل بعض التعاطف مع الأجير، يطرده التاجر من الخدمة، مكتفيًا بأن يكمل الرحلة مع شخص واحد يحتاجه أكثر، يحمل حقائبه – ويدله على الطريق، ولتعبه لا يستطيع أن يلحق به أى ضرر، غير أن هذا التغيير لا يعيد الطمأنينة إلى نفسه، بل يظل الشك والقلق ملازمين له؛ فهو متيقن من أن اعتداء الأجير عليه، لن يكون إلا تصرفًا عادلًا من جانبه، بعد ما لاقاه من تعذيب وقسوة، فإذا بدا منه ما يدل على التعب كان جزاؤه الضرب، وإذا جلس الدليل إلى جواره طرد الدليل، وإذا أراد أن يمسح آثار أقدامهما على الرمال خوفًا من تتبع قطاع الطريق، يتهم بالغدر وسوء النية، ولما وقف مترددًا أمام النهر الذي يفصلهما عن "أورجا"، رفع التاجر مسدسه، وسدده إلى ظهره ليرغمه على عبوره، رغم علمه بعدم قدرته على السباحة، مما تسبب فى كسر ذارعه، فبعد كل هذا هل يبيت معه فى خيمة واحدة؟ كيف يصدق أنه صفح عن كل هذه الإهانات؟ ولكن ما العمل؟ ليس لديه أى بديل وخاصةً أن الرحلة طالت والماء قد

(1) المصدر السابق، ص 56.

نفد. تتواتر الأحداث ويستبد بالتاجر العطش فيحاول الأجير – رغم كل ما حدث – أن يلقى إليه بزمزميته.

"الأجير : من واجبى أن أعطيه الزمزمية التى سلمها لى الدليل فى المحطة .. فلو أنهم عثروا علينا ووجدوا معي زمزمية ملآى بالماء بينما هو يكاد يموت من العطش لقدمونى إلى المحاكمة.

التاجر : ارم هذا الحجر من يدك".[1]

لم يفهم الأجير قصد التاجر ويمد يده بالزمزمية ليلقيها إليه فما كان من التاجر إلا أن أطلق النار عليه ليسقطه صريعًا.

لقد كسر "بريخت" أفق توقعات القارئ، من خلال تلك المفارقة، فمن المفترض "أن تكون لدى الحمال ردة فعل متعاكسة ومتوازنة مع ما يقوم به التاجر، لكن التطور والتنامى للفعل كان من طرف واحد هو التاجر، بينما بقى الحمال لايحمل الأحمال المادية للتاجر فحسب، بل يحمل أيضًا الأفكار المثبطة والتى تعمل على بقائه بشكل دائم ومستمر، وفى كافة الأحوال والظروف، وفى أى زمان ومكان عبدًا سلبيًا تجاه السيد، مهما كان هذا السيد"،[2] وهنا يبدأ القارئ فى تعديل توقعاته وتصحيحها بناءً على ما كشفه النص، ووفقًا لمرجعياته الذهنية والفكرية حول الكاتب؛ فبريخت ينتمى إلى الفكر الماركسى، ويفكر بطريقة الصراع الطبقى، كاشفًا عوار الرأسمالية، ومن الطبيعى أن تسهم تلك المفارقة فى تشكيل موقف نقدى رافض، ومستنكر لتصرفات التاجر الذى يمثل رمزًا من رموزها.

ويسير القارئ بأفق توقعاته المعدل حتى المشهد الأخير من النص (المحاكمة) التى يحال إليها التاجر بعدما تقيم زوجة الأجير دعوة قضائية ضده؛ حيث يصبح من السهل التوقع بالحكم النهائى الذى حتمًا سيصدر لصالح التاجر، تمشيًا مع توجهات

(1) المصدر السابق، ص 78.

(2) رائد الحوارى: مسرحية الاستثناء والقاعدة، بريخت. http://www.ahewar.org

"بريخت" وأفكاره، التي تدين النظام الرأسمالي وتكشف استبداده وتسلطه، لكن الكاتب يفاجئ قارئه بتحولات جديدة فى مسار الأحداث، تزعزع من هذا الافتراض المتوقع، وتثير لديه الكثير من التساؤلات، حيث يعود الدليل إلى الظهور من جديد بوصفه شاهدًا مؤكدًا إدانة التاجر.

"الدليل : هل أنت زوجة الأجير المقتول؟ أنا الدليل الذى ألحق زوجك بالعمل .. سمعت أنك ستطالبين المحكمة بتوقيع العقاب على التاجر، وبالتعويض عن الخسارة التى لحقت بك .. ولهذا سارعت بالحضور لأننى أملك الدليل على أن زوجك مات شهيدًا .. الدليل هنا فى جيبى."[1]

يحمل الحوار السابق فجوة جديدة، يثير بها الكاتب العديد من التساؤلات لدى قارئه حول ماهية هذا الدليل، وكيف تم الحصول عليه؟، بل ستذهب به إلى ما هو أبعد من ذلك، فيتساءل هل سيرجح الدليل الكفة لصالح الأجير، ويثبت إدانة التاجر؟، وبينما يدور القارئ فى فلك تلك التساؤلات، يفاجئه الكاتب بتحول آخر على مستوى الأحداث يثير بدوره تساؤلات جديدة، تحثه على مواصلة القراءة ومتابعة الكشف، وذلك بظهور شخصية صاحب فندق محطة "هان" حيث الملتقى الأخير لرفقاء الرحلة الثلاثة قبل مغادرة الدليل.

"صاحب الفندق : (للدليل) سمعت أن فى جيبك دليلًا .. أننى أنصحك .. دعه فى جيبك.

الدليل : وزوجة الحمال تعود إلى بيتها خالية الوفاض؟.

صاحب الفندق : أترتد أن يدرج اسمك فى القائمة السوداء؟.

الدليل : سأفكر فى نصيحتك."[2]

(1) برتولد بريخت: مصدر سبق ذكره، ص 80.

(2) المصدر السابق، ص 80.

إن العبارة الأخيرة فى الحوار السابق تومئ للقارئ بأفق توقعات حول ردة فعل الدليل إزاء التهديد الموجه إليه من صاحب الفندق؛ ذلك أن رده لم يكن قاطعًا أو حاسمًا، مما يوجه القارئ إلى احتمالية انحيازه لصاحب القوة والنفوذ على حساب رفيقه الأجير، حرصًا على مستقبله المهنى، ولكن المسار الدرامى للأحداث التالية يسير بشكل مغاير عما افترضه القارئ.

"الدليل : (لزوجة الحمال) هدئى نفسك إن فى جيبى الدليل على براءته.
القاضى : هل عثر أحد على الحجر الذى هددك به الأجير؟.
رئيس القافلة الثانية : (مشيرًا إلى الدليل) لقد أخذه هذا الرجل من يد القتيل".[1]

يخرج الدليل زمزمية الماء من جيبه، ليسد بها فجوة سابقة، إنها الدليل على براءة الحمال فهو لم يكن ينوى قتل التاجر، بل إنقاذه من العطش، وهنا تأخذ المحاكمة مسارًا جديدًا تجاه إدانة التاجر.

قاضى اليمين : الآن اتضح الأمر، فلم يكن الأجير قد بيت النية على قتله.
الدليل : (يحتضن زوجة الدليل) أرأيت؟ لقد تحقق ما قلته لك، إن زوجك برئ، لقد أعطيته هذه الزمزمية فى محطة هان.
القاضى : (للتاجر) إذن فقد مد يده إليك يريد أن يسقيك.
التاجر : لقد خطر لى أن ما يحمله لابد أن يكون حجرًا.
القاضى : لا صحة لما تقول – فلم يكن حجرًا ما يحمله فى يده بل زمزمية."[2]

ينتاب النص نوع من الغموض يستفز القارئ؛ "فبريخت" يعيد قارئه الضمنى إلى جو من الحيرة والارتباك، حيث يفتح أمامه حلقة أخرى من التساؤلات: هل ستتطابق نهاية النص مع توقعه الأول؟، ويكون الحكم لصالح التاجر، تمشيًا مع

(1) المصدر السابق، ص 86.
(2) المصدر السابق، ص 87.

توجهات "بريخت" السياسية، ورغبته فى تحفيز المتلقي، لاتخاذ موقف نقدى تجاه فساد الرأسمالية وأذرعها التى طالت ساحة العدالة، أم ما استجد من أحداث سيكسر أفق توقعاته؟

وقد ألقى النص بالجواب فى جوف قارئه مع قراءة القاضى للحكم مقرونًا بأسبابه وحيثياته.

"القاضى : لقد ثبت للمحكمة بما لا يقبل الشك أن الأجير حين اقترب من سيده لم يكن فى يده حجرًا بل زمزمية. ولكن ما الذى كان يقصده بهذه الزمزمية؟ أكان حقًا يريد أن يسقى التاجر؟ غير معقول... إن التاجر من طبقة غير طبقته فمن الطبيعى ألا ينتظر خيرًا من جانب الأجير بعد أن عامله على حد قوله معاملة وحشية، وهداه تفكيره إلى أن هناك خطر محققا يتهدده .. ولا يستبعد أن يلجأ الأجير إلى القوة لكى يغتصب نصيبه من الماء، بل إن هذه الظروف نفسها قد تشجعه على ذلك، ومن هذا يتبين أن المتهم كان فى حالة دفاع مشروع عن النفس."(1)

تقضى المحكمة بأن القاعدة تقول: إنه من الطبيعى أن يظن التاجر أن الحمال قد يطمع فى ماله ويقتله، حتى لو لم يفكر فى هذا كاستثناء، وكيف لا يظن التاجر هذا، والظروف كلها كانت تشير إلى ذلك؟ كيف كان فى وسعه أن يميز بين الحجر وقربة الماء؟، ومن ذا الذى يمكنه أن يحاكم النيات ليستخلص أنه قتل الحمال عمدًا؟ ثم ما هى مصلحته فى قتل الحمال الذى صار عونه الوحيد فى تلك الرحلة؟، كل هذه الأسئلة طرحتها المحكمة فى شكل اتضح فيه تحيزها إلى التاجر، فبما أن التاجر لم يكن محسنًا مع الحمال فإن معه كل الحق فى توقع الأذى منه، ومن ثم يكون قتله إياه دفاعًا عن النفس، "وإزاء هذا المنطق، لم يعد مهمًا أن يكون قد شعر أنه مهدد أو كان مهددًا بالفعل، صحيح أن الفارق كله يكمن هنا، ولكن من ذا الذى يمكنه أن يحسم هذا

(1) المصدر السابق، ص 92.

الأمر؟، ولهذا تقضي المحكمة ببراءة التاجر، رغم احتجاج الدليل وعويل أرملة الأجير، لكن المنطق هو المنطق، والتاجر أمام المحكمة هو الأقوى."[1]

إن تطابق حكم المحكمة مع توقعات القارئ الأولى فى هذه الحالة، لا يعنى أن الأحداث مستهلكة أو تقليدية، بل على العكس، حيث خضع النص بشكل متناسق ومتسلسل إلى جملة من التحولات استندت إلى مفاهيم جمالية تتعلق بالقارئ الذى أصبح فاعلًا، وهو يساهم فى سد الفجوات حينًا، والانغماس فى الدائرة التأويلية التى تتحرك وفق ثنائية (كسر أفق التوقعات/تصحيحه) أحيانًا أخرى، فانشغل بالإجابة عن تساؤلات النص، محتفظًا فى سجله النصي، ومرجعيته الفكرية بأهداف بريخت التعليمية، حيث إن المنطق الاستقرائى يؤكد على أن القاعدة يجب أن تمتلك التعميم الأكثر انتشارًا كونها العرف الإنسانى ذا الطبيعة الأخلاقية الخيرة التى يقبع تحت مظلتها الناس فى تعاملهم مع بعضهم البعض فى الواقع، بينما الاستثناء هو الذى يمثل فعل الشر فى الواقع، ويتجنبه الناس، إلا أن "بريخت" قد عكس آلية اشتغالهما فى نصه وفق آليات منهجه التعليمى القائم على التغريب، وبهذا خلق رمزًا يتوسل إلى دلالات وتساؤلات تبحث عن إجابات، كيف يكون القتل، وانتهاك حرمة الإنسان هو القاعدة؛ بينما تصبح الإنسانية وفعل الخير هما الاستثناء؟، كيف يصبح القاضى هو نفسه محامى المتهم، يبرر جريمته وينطق بالحكم لصالحه؟، كيف يصبح القاتل مجنيًا عليه، بينما يكون الجانى هو المقتول ذاته؟ كل هذه الغرائبية ساهمت بشكل كبير فى كسر أفق توقعات التفكير المنطقى، ومن ثم شكلت حافزًا قويًا لعقل القارئ وذهنه حتى توقظه من سباته.

إن "بريخت" يدعو قارئه إلى الاختيار، وإلى إصدار حكمه الشخصى فى المسألة برمتها؛ فأمام منطق من هذا النوع، لم يعد أمام المتلقى سوى أحد خيارين: إما أن يقبل الحكم النهائى، أو يرفض المنظومة كلها، طالما أن لهذه المنظومة منطقها

(1) إبراهيم العريس: الاستثناء والقاعدة لبريخت، من يحمينا إذن من القانون.
http://www.iraqiwomensleague.com

المغلوط، إنها منظومة متكاملة تقوم على قاعدة لا يمكن أن يحل محلها استثناء، وهذه القاعدة بأسرها هى التى سيجد القارئ نفسه مدعوًا للحكم عليها، لا على التاجر أو على القاضى، لينتهى برفضها والثورة عليها أملًا فى تغيير واقعه على النحو الأفضل، ولهذا يتوجه الرواة فى نهاية النص إلى المتلقى بدعوة أخيرة.

"الممثلون : هكذا تنتهى .. حكاية رحلة ... رأيتم حادثًا مألوفًا مما يقع كل يوم ومع هذا فنحن نناشدكم أن تتكشفوا الأمر الغريب وراء المألوف، وتتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم وليكن فى كل شيء معتاد ما يشعركم بالقلق تبينوا الشذوذ الذى يستتر خلف القاعدة وحيثما بدا الداء فأوجدوا له العلاج."[1]

وللتأكيد على الجانب التعليمى، لجأ "بريخت" إلى تنميط شخصيات الحكاية، باستثناء التاجر الذى منحه اسم علم "كارل لونجمان"؛ حيث أن غيبة الأسماء العلم تعنى بالضرورة أن تلك الشخصيات قد أصبحت العلم الذى يمكن أن يلتصق به كل خانع، خاضع لاستغلال النفوذ الرأسمالى كالدليل والأجير وزوجته، أو مداهن لهذه السياسة الامبريالية كالقاضى وصاحب الفندق. أما أن تحمل شخصية التاجر اسمًا بين كل هذه الشخصيات، فهذا يعيده القارئ لرغبة "بريخت" فى تمييزه دراميًا بوصفه الشخصية الأكثر تأثيرًا والأقوى حضوًرا بوصفه رمزًا للرأسمالى الذى اكتسب تميزه السلبى فى واقعنا المعيش من خلال ممارسته أشكال الفساد والاستغلال كافة.

أكد "ياوس" على استحالة فصل النص الذى نقرؤه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبى الذى انتمى إليه أول مرة؛ حيث إن إعادة تشكيل أفق التوقع بالصورة التى كان عليها قديما أثناء إبداع الأثر الأدبى، يمكننا من طرح أسئلة أجاب عنها الأثر فى الماضى، ومن ثم اكتشاف الكيفية التى يجيب عنها قارئ النص فى الوقت الحاضر وفقًا لمعطيات الواقع الجديد. وعن طريق التداخل بين الأفقين (دمج الأفق)، يتحول

(1) برتولد بريخت: مصدر سبق ذكره، ص 93.

العمل الأدبى من خطاب يحمل معنى واحدًا إلى فضاء منفتح على تأويلات متعددة، وأسئلة متجددة؛ حيث يخلق تشكل الآفاق واندماجها بمنطق السؤال والجواب حوارًا مستمرًا بين العمل الأدبى وقرائه المتعاقبين عليه، ومن هنا يبرز محور اللذة والجمال فى عملية التلقى.

وإذا كان هذا النص – فى تاريخ تلقيه لأول مرة – يمثل صرخة مدوية فى مواجهة وحشية النظام الرأسمالى، وانعكاسًا واضحًا لمآسى المجتمع الألمانى فى ظل النفوذ الامبريالى، أو كان يمثل أفقًا جديدًا عندما أعيد تلقيه بعد ثلاث سنوات من إبداعه، حين وصل النازيون إلى الحكم؛ حيث عكس صورة للأيديولوجية النازية "المبنية على القمع والعنصرية والتشدد ضد الأعراق الأخرى، وفكرة الزعيم الملهم والحكم الأسمى المتعالى على القواعد."[1]، لكن أحداثه تتشابه إلى حد كبير مع ما تعانيه مجتمعاتنا العربية من أمراض سياسية، واقتصادية فى الوقت الحالى، وسطوة المادة على العلاقات الإنسانية كافة؛ فحين نتأمل واقعنا العربى على ضوء فهمنا لنص "بريخت"، وما يثيره من دلالات وإسقاطات رمزية وسياسية، نتأكد من أن هذا العمل الأدبى سيصبح ناموسًا يصح إسقاطه على كل المجتمعات العربية التى تعانى ويلات الحكم الديكتاتورى الذى يستند إلى جهاز إدارى مهمته الأساسية تطويع القانون لصالح الأقوى، هذا هو الداء الذى طالبنا "بريخت" على لسان الرواة فى نهاية نصه بسرعة إيجاد الدواء لعلاجه، بعد أن ساهم فى تعميق الوعى الإنسانى بكل ما يحيط وجوده من تناقضات الواقع بهدف الثورة عليها وتغييرها.

وبهذا أصبح المتلقى فاعلًا فى النص منتجًا لدلالاته غير مستهلك؛ إذ أن القراءة –بحسب نظرية التلقى– تسهم فى رفد العمل بمقومات جمالية، مع ما يكتنزها من منطلقات فكرية من شأنها أن تفتح النص على تأويلات عديدة برؤية واعية وعميقة، وهذا ما أراد الباحث أن يؤكد عليه من خلال الاعتماد على مرتكزاتها فى قراءته لهذا النص.

---

(1) موسوعة المعرفة: النازية http://www.marefa.org

وقد توصل الباحث فى نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتى:

1- استمدت نظرية التلقى أصولها المعرفية من مدارس وفلسفات عديدة، منها:

- الشكلية التي رأت أن لغة الأدب، يجب أن تكون بعيدة عن اللغة الحياتية المألوفة، أو حتى اللغة الأدبية العادية التى تعودنا عليها فى قراءة النصوص السابقة. وبذلك شكلت هذه النظرية الشكلية فى تغريب الأشياء، مقاومة لآلية التلقى التقليدية الساذجة.

-التأويلية فى نظرتها إلى التأويل، وعمل الفهم، وإعادة الاعتبار للتاريخ فى إعادة إنتاج المعنى وبنائه، وفى استخدامها مفهوم (الأفق التاريخى).

- الظاهراتية التي تعد مرتكزًا أساسيًا لمقولات "آيزر"؛ حيث ركز رائدها "إنجاردن" على العلاقة القائمة بين النص والقارئ وأكد على أن النص ينطوى على مجموعة من الفراغات وأماكن اللاتحديد، التى تتوزع داخل بنيته، وتتطلب من يملؤها.

2- قدم "هانز ياوس" مجموعة من المرتكزات والآليات الإجرائية فى مفهومه لعملية التلقى من أهمها (أفق التوقعات – دمج الأفق – المسافة الجمالية)، وركز فى استقباله للنص على أهمية التاريخ الأدبى.

3- ركز "فولفجانج آيزر" على القارئ بوصفه محور العملية الإبداعية ولم تقتصر مهمة القارئ عنده على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل إعمال الذهن وتوظيف خبراته لاستكشاف جماليات النص الأدبى ومن أهم مرتكزات التلقى عنده (القارئ الضمنى – ملء الفجوات – السجل النصى).

4- مثلت نظرية التلقى من خلال مرتكزاتها الفلسفية والإجرائية مدخلًا فاعلًا فى تطوير ممكنات جديدة فى كتابة النص المسرحى، وفى اجتراح محاور مغايرة فى جماليات التلقى.

5- احتل القارئ الضمنى مساحة كبيرة من تفكير "آيزر"، وهو قارئ افترضه الكاتب بشكل لاشعورى ويوجه إليه رموزه وشفراته.

6- استطاع "بريخت" من خلال توظيفه لعناصر التغريب فى نص "الاستثناء والقاعدة"، حث المتلقى على التوقف عند الأحداث متفاعلًا معها بعقله لا بعاطفته، ليتخذ منها موقفًا نقديًا.

7- تمكن "بريخت" من خلال توظيفه للفجوات الدرامية من أن يستفز قارئه، وينقله من كونه متلقيًا سلبيًا مهمته استقبال النص والانفعال به، إلى متلق إيجابى، يشارك فى إنتاج المعنى بملء الفجوات، وتصحيح مسار الأحداث.

8- كان "بريخت" أحيانًا يترك مهمة ملء الفجوات لينفرد بها القارئ، وأحيانًا أخرى يسمح للنص ذاته بملء هذه الفجوات عند التحرك من مشهد إلى آخر، وفى بعض الأحيان كانت تستبق الفجوة أحداث تعمل على الإشارة إلى كيفية ملئها.

9- تعمد "بريخت" كسر أفق توقعات قارئه بمفاجئته بحدث غير متوقع يعيد ترتيب الأفكار بشكل جديد ومغاير، ليبدأ القارئ فى تصحيحه، أو بناء أفق جديد يتسلح به فى مواصلة رحلة القراءة، ومن خلال ثنائية (كسر أفق التوقعات/ تصحيحه) يغوص المتلقى فى أعماق النص، وينصهر فى بوتقة من التأويلات المتعددة التى تحقق متعة القراءة وجمالية التلقى.

10- أكد البحث على أننا لا نستطيع فصل النص الذى نقرؤه عن تاريخ تلقيه، ومن خلال دمج الآفاق تنمو لدى متلقى النص الجديد قدرة على إنتاج تأويلات جديدة تتلاقى مع قضايا واقعة الحاضر.

المصادر والمراجع:

أولًا المصادر:

1- برتولد بريخت: الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس، ت: عبد الغفار مكاوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2018.

ثانيًا المراجع:

1- إبراهيم حمادة: آفاق المسرح العالمى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، 1981.

2-إبراهيم العريس: الاستثناء والقاعدة لبريخت، من يحمينا إذن من القانون. http://www.iraqiwomensleague.com

3- أحمد شكر محمد العزاوى: مفهوم فعل القراءة في ضوء نظرية التلقي بين الرؤيتين العربية والغربية، مجلة العلوم الإسلامية، جامعة ديالي، العراق، العدد السادس عشر، 2017.

4-أحمد صقر: آلية التلقى في المسرح، دراسة في النقد الأدبى والمسرحى. http://www.ahewar.org

5-أرثر ايزا برجر: النقد الثقافى، تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية، ت: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

6-أسامة عميرات: نظرية التلقى النقدية، وإجراءاتها التطبيقية في النقد الأدبى المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبى المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011.

7-برتولد بريخت: الأورجانون الصغير للمسرح، ت: فاروق عبد الوهاب، (مجلة المسرح)، أكتوبر 1965.

8-بشرى صالح: نظرية التلقى أصول وتطبيقات، المركز الثقافى العربى، بيروت، 2001.

9-جوليان هلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، ت: أمين الرياض، سامح فكرى، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1995.

10-حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة، الرياض، 1997.

11-رائد الحوارى: مسرحية الاستثناء والقاعدة، بريخت.

http://www.ahewar.org

12-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.

13-رشا ناصر العلى: الأنساق الثقافية فى مسرح سعد الله ونوس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008.

14-رشيد بن حدو: مدخل إلى جمالية التلقى، مجلة آفاق المغربية، المغرب، العدد (6)، 1987.

15-رضا معرف: جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012.

16-روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى، جدة، 1994.

17-رونالد جراى: بريخت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

18-سالم خدادة: النص وتجليات التلقى، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، 2000.

19-سباعى السيد: جماليات التلقى المسرحى، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (36)، نوفمبر 1991.

20-صباحى حميدة: بناء المعنى وتجلى الموضوع الجمالى في شعر "عبد الله العشى" "القارئ الضمنى ومواقع اللاتحديد نموذجًا"، مجلة قراءات، العدد الرابع، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012.

21-صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978.

22-عبد الكريم شرفى: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، لبنان، بيروت، 2007.

23-على حسن هذيلى: التلقى بين ياوس وآيزر، مجلة دواة، كلية الآداب، جامعة ذى قار، العراق، 2010، ص 157. http://www.iasj.net.

24-على عفيفى: نظرية القراءة، روايات عبد الحكيم قاسم نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017.

25-فولفجانج آيرز: فعل القراءة، ت: حميد الحمدانى، الجلالى الكدية، منشورات المناهل، فاس، 1994.

26-محمد بلوحى: جمالية التلقى عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، مجلة عمان، الأردن، العدد 113، 2004.

27-محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001.

28-منى عبد المقصود: أثر التقنيات البرشتية على كتاب المسرح العربى، رسالة دكتوراه، غير منشورة، قسم الإعلام التربوى، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، 2015.

29-موسوعة المعرفة: النازية http://www.marefa.org

30-ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقى، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.

31-هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، ترجمة: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، 2016.