المبحث الاول

التأويل والانساق المضمرة في النص

أ.م د. عبلة عباس خضير التميمي

يرتبط تحقيق المعنى واكتشافه في النصوص الادبية والفنية باقتران التأويل والتفسير في عملية الفهم اذ يكون المعنى موضوعيا لأنه يرتبط بالموضوعية العلمية التي يحققها التفسير في الفهم أي عندما يكون ذاتيا في تمركزه في الداخل الانساني، ويأتي دور الناقد التأويلي في الكشف عن الانساق المضمرة في النص اذ يحاول تأويله داخليا ومن ثم تحوله عن طريق ربطه بسياق النص او الفعل التاريخي بإيجاد مسببات يتدخل في الناقد التأويلي، اذ يرى (دلتاي)، في المشروع التأويلي انه يرتبط بدراسة الانسان بوصفة ظاهرة فردية من الداخل وبوصفه ذاتا تاريخية ترتبط بسياق خبرة تاريخية من الخارج، وعليه بجمع الفهم بين الداخل والخارج فالداخل بباطنيته يكون تأويليا، اذ يستند الى علامات ورموز خارجية وهذا ما يؤدي الى دخول التفسير/الفهم، لكونه يصنع المرحلة العملية (الموضوعية) للفهم ومن ثم يساند نزعتها التأويلية في تعد الهاجس التأويلي عند دلتاي (١).

وبذلك تحقق وفق (دلتاي) فلسفة الفهم او المعنى الموضوعي عن طريق ثنائية، الداخل / الخارج، وعلاقة التساوق بين ركني هذه الثنائية التي تجعل من المعنى الذاتي معنى موضوعي يرتبط بمنطقية علمية وانسانية.

ان محاولة ايجاد البعد الموضوعي في عملية الفهم والتأويل لاكتشاف الانساق الظاهرة والمستترة ترتبط بشكل او باخر بعمومية التجربة التأويلية، اذ يستند (غاديمير)، عبر نقده للمثالية والمنهجية في العلوم الانسانية على مفهوم الفهم وامتداده الى البعد الوجودي عند (هيدغر)، في التصميم الحاصل في (الدزاين) فقد عرض (غاديمير)، على تجاوز مناقشة المشكلات المرتبطة بنقد المنهج لتوسيع مسالة التأويل فيما وراء العلم وادراج تجربتي الجمال والتاريخ فيه، وبذلك كون التجربة المعينة عند (غاديمير)، هي تجربة ذاتية ومجردة من كل تسويغ منهجي في الانطولوجيا المؤسسة للذات التاريخية (٢).

ويفترض هذا الطرح ان تكون المساوقة التأويلية للكشف عن المعنى او انساقه المضمرة في مواجهة اشياء العالم بمعزل عن تبني الية معينة للتفاعل، بل ان التفاعل ينتج عبر ممارسة الانسان للعالم او لتحليل النصوص الادبية او الفنية، أي انه بمعنى اخر استبعاد كل المعاني الجاهزة التي يسير عليها المؤول (قارئ النص)، فتجربة المؤول / الناقد، في البحث عن المعنى (المعاني)، المحتملة تعتمد على التساؤل المستمر وهكذا يحدث الفهم بوصفه الضامن للحقيقة التي تنفصل عن أي اجرائية منهجية يتوخاها المؤول، وبذلك يغدو الفهم، وكما هو عند (غاديمير) فهما للكائن الذي يشكله المعنى، لافهما موضوعيا كما في علوم الطبيعة التي تفصل بين المؤول والحقيقة، فلا حقيقة بمعزل عن ذات مؤولة، وماهية الفهم على وفق ذلك، سابقة للموضوعية اذ يرى (غاديمير) " ان الامتثال للذات الذي يتتبع الفهم هنا لا يحمل بالضرورة أي ضرر او (انتقاص) من حقيقة ما تم فهمه بل شرطا لا مكان المعنى مادام يفترض انه ليس هناك معنى لا بالنسبة لذلك الشعور الذي يكون طوع ارادة القارئ، والذي يمكن استدعائه حيث يتطلب المعنى ذلك، ان كل فهم يختزن في طياته عنصرا تطبيقيا " (٣). يتمثل عبر المعنى الذي يتكون عند المؤول عبر فعل الفهم فقط لا عبر الدخول الى عالم المؤلف واستدعاء قصده وهكذا تختفي القصدية لمؤلف النص لتحل محلها قصدية القارئ، فكل قراءة تحوز قصدا معينا عند القارئ وليس عند كاتب النص، فالنص يحرك معنى المؤول عند تصديه لقراءة ذلك النص، ذلك المعنى السابق الذي يتكون قبليا عبر الفة القارئ للجنس الذي ينتمي اليه النص، ومن ثم يأتي دور النص في تعديل المعنى بفعل الاثر الذي يحدث مباشرة في القارئ لذلك النص.

ان القراءة التأويلية للنصوص الادبية والفنية تتمثل في التخلص من سلطة التاريخ وهيمنة الدين التي تفرض المعنى القبلي، وهذا

التصور الغاديميري يخالف رؤية (شيلاماخر)× الذي حاول في رؤيته التأويلية التخلص من سلطة الكنيسة عن طريق استدعاء مؤلف العمل الذي يصبح شرطا لإمكان انكشاف المعنى وهذا ما حتمته الرؤية الرومانسية التي انطلق منها (شيلاماخر)، في فهم عبقرية المؤلف، في حين ينطلق (غاديمير)، من الذات المؤولة بوصفها تأمل لنمط بمعزل عن المؤلف.

ان البحث عن الانساق المضمرة للمعنى في النصوص الادبية والفنية يحيلنا وبشكل تلقائي الى الحديث عن السياق والاحالة المرجعية والتشخيص والوعي كما يذهب الى ذلك (بول ريكور) في معرض حديثة عن تأويل المعنى وفي تمييزه بين السيمياء وعلم الدلالة فاللغة تعتمد على " امكان نوعين من العمليات وهي الاندماج في كليات اكبر والانقسام الى اجزاء مكونة، ويتولد المعنى من العملية الاولى، والشكل من العملية الثانية " (٤).

ان نظرية (ريكور) في التأويل ترتكز على الخطاب والكشف عن المعنى، ومعنى المعنى، المعنى الحرفي، والمعنى المستتر (المجازي)، من تفصح عنه قصيدة او نص مسرحي يرتبط بما تحتوي عليه تماما كارتباط الدلالة الاولى بالدلالة الثانوية، وكذلك فان تأويل القول حرفيا يظهر التناقض بين التأويل الحرفي الذي لا يظهر في معنى، وليس التأويل المستتر (الاستعاري)، الذي يظهر المعنى، فهناك اقتران لا بد من مراعاته لا ظهار الفرق بين التأثير الحرفي الذي لا يظهر المعنى في العلاقة الاسنادية استعاريا، وعلى هذا الاساس فان دور البلاغة والتحليل التأويلي قد اسئ فهمه لأنه يحاول اضاءة افكار المؤلف من خلال الصور المستعملة بنقلها الى جمال ادراكي متواضع علية، فالعلاقة الاسنادية الاستعارية (المستترة)، للمعنى عبر اراء (ريكور)، ما يجب ان تحدث صدمة وذلك من خلال اختراق التضييق الوضعي لعلاقات الاشياء بإيجاد علاقات جديدة (٥).

اذ يتوصل (ريكور) بوجهة نظره في التأويل واكتشاف انساق المعنى الحرفي المستتر الى فكرتين، الاولى: ان الاستعارات الواقعية غير قابلة للترميز(..) حيث يمكن فهم الدلالة الجزئية، اما استعارات التوتر (الكامنة)، فإنها غير قابلة للترجمة، لانها تخلق معناها ولا يعني هذا انها غير قابلة للشرح والتفسير ما دام الشرح غير معناه ولا يستهدف استقاء المعنى المبكر والنتيجة الثانية ان الاستعارة ليست تزويقا لفظيا للخطاب بل لها اكثر مما قيمة انفعالية لانها تعطينا معلومات جديدة، انها تخبرنا بشيء جديد عن الواقع فهناك علاقة بين التأويل وبين تعددية المعاني يكشف عنها النص كما هو الحال في المعنى المجازي المستتر والمعنى الحرفي، ولذلك يرى (ريكور) " ان الفلسفة لابد ان تكون تأويلية " (٦).اي قراءة لمعنى محتجب في نص معنى ظاهر، الى ان التأويل لا يمكن ان يظهر الى الوجود ولاياتي الى المعنى والى التفكير الا بإجراء تغيير مستمر لكل المعاني التي تظهر في عالم الثقافة، فالوجود لا يصبح ذاتا انسانية ناضجة الا اذا امتلك المعنى الذي يبقى في الخارج اولا وفي المؤسسات وفي الصروح الثقافية حيث صيرت موضوعية (٧). وهذا ناتج عن الزمن الذي صير المعنى الذاتي نصا موضوعيا يكون (الغيرية)، في تخارجها وموضوعيتها المشخصة للمؤول في اثناء الفعل التفسيري الذي يحاول ربط النص بالعالم الثقافي.

ان التأويل الذي يفرضه (ريكور)، هو تأويلية التموضعات التي تستند على الادراك للبحث عن شروط صلاحية الفهم المتمحور حول تمظهرات الحياة التي انتظمت داخل تموضعات معينة اذ لابد من البحث عنها داخل نظرية ادراكية ومن ثم داخل التأويل في المحصلة النهائية.

لقد طبق (ريكور)، التأويل في محاولة للكشف عن الانساق المضمرة في النص على كل مجال تعبيري ذي معاني عدة من النصوص الادبية والفنية الممثلة والى كل ما يعيد المؤول الى فهم الذات، وقد ظلت تأويلية (ريكور) سائرة في هذا الاتجاه، اتجاه فهم لماذا يموضع المعنى دائما في شكل موضوعي (رمز، نص، حكاية)، فكل فهم باي حال لا يمكنه ان يتجنب نظام التموضعات ويصبح التأويل على وفق هذه الرؤية مجموعة من الانساق الظاهرة والكامنة وهو امر ممكن عبر تعددية المعاني اذ يخرج التأويل المعنى الثاني وهو معنى المعنى الحرفي الذي يظهره النص ظاهريا (٨). فالرمزية عند (ريكور)، تشمل الجوانب الخاصة بفعل شيء ما والقدرة على فعل شيء ينبع من التحويل الشعري.

ان روافد الفعل الانساني تنبع من القدرة على صياغته وانما في علامات وقواعد ومعايير، فهو متوسطا رمزيا، فالرمز هو المعنى الوسطي بين ان يتماهى بتدوين بسيط وبين ان يتماهى بتعبيرات ثنائية المعنى تنبع من انموذج الاستعارة ولا بد عند (ريكور)، من تميز الرموز، رموز ذات طبيعة ثقافية ورموز تكمن وراء الفعل ورموز تشكل دلالتها الاولى قبل ان تنفصل الكليات الرمزية القائمة في الكلام

والكتابة على المستوى العملي، وبهذا المعنى يمكن الحديث عن رمزية كامنة او ضمنية بمقابل رمزي صريحة او مستقلة، فالرمزية الكامنة او الضمنية هي ما تكون المحاكاة الاولى قبل ان تتجدد في الفعل والوساطة الرمزية، هي اطار الثقافة اذ يعد النسق الرمزي، الفعل الجزئي بسياق وصفي يمكن تأويل اشارة فيه بوصفها هذا المعنى او ذاك، اذ يؤثر الرمز بحسب (ريكور)، للفعل بوصفة مؤولا قواعد المعنى التي تصيح وظيفة يمكن لها تأويل هذا السلوك او ذاك، اذن الرمز فعالية كلامية تسبق اي ممارسة (الكلام والكتابة) اذ توفر الوساطة الرمزية، مكان المعنى الكامن في ان يصير معنى من اجل الوصف، فالفعل عبر الرمز يصبح قيمة يستطاع الحكم عليها، فهي توفر سمات تعزى للأفعال وتشمل الفاعلين انفسهم فيصرون لذلك فضلاء اوغير فضلاء اشرار اخيار لابد للفعل ان يكون متوسطا رمزيا دائما وهذا يمثل الجانب القبلي للنص فالرموز تحكمها ثقافة تضع رموزا للأفعال يرتبط بمعيار وقد يكون اوضح المعايير هو المعيار الاخلاقي (٩).

المبحث الثاني / الانساق المضمرة في النص المسرحي

تشكل الانساق المضمرة في النص المسرحي مستويات متعددة للفهم عبر القراءة التأويلية اذ يعد النص المسرحي مجموعة من الافاق الدلالية المتعددة اذ ينتجضمن بنيات ثقافية وفنية واجتماعية متنوعة وذلك فان النص المسرحي ليس مساحة مسطحة تشف عن معناها وانما هو حيز تتعدد سطوحه وتتعدد معانيه اذ ينفتح على سلسلة تأويلية لا تنضب ولعل ابرزها الافاق التاريخية التي انتجت ذلك النص ومستويات تأويله الراهنة من قبل المؤول شرط الكشف عن الانساق المضمرة في النص المسرحي اذ ينفتح النص دلاليا في مواجهة التأويلكإنارة وكشف للمعاني المضمرة فيه والتي تتشكل فيه على شكل انساق متعددة يفترضهاالمؤول لاستكناه المعنى والقبض على الاحتمالات المتعددة لذلك المعنى.

ان قراءة اي نص مسرحي معين تعني بشكل او باخر قراءة مجموع البنيات المتداخلة فيه من المعاني المحتملة والتي تدخل في نسيجة وعلى سبيل المثال لا الحصر. فان مسرحية (مكبث)، لشكسبير تحملنا لاكتشاف ان هناك نصوصامتحايثة تتواشج مع النص الاصلي (مكبث)، ومنها نص (الساحرات)، و (الليدي مكبث) و (بانكو) و (مكدف).

ان مجموعة الانساق المضمرة في النص المسرحي تتشكل عبر بنى او انساق ذات دلالات مرجعية يكشفها المؤول اثناء فعل القراءة التي تتسم بالحصافة والقدرة على التحليل للوصول الى عملية الفهم عبر اعتبار النص المسرحي نسق او مجموعة انساق معينة بمعنى انه "بنية او سلسلة من البنى الصغيرة التي تشكل مجموع البنية والتي تشكل النسق" (١٠).

وهذا يعني ان النص المسرحي يحتوي على مجموعة من الاجزاء المنسجمة تنمو لتشكل نصاً كلياً، فالمشاهد المسرحية المتتالية الاحداث تشكل وحدة الاجزاء في البنية الكلية للعرض المسرحي وهو ما يطابق قول (دلتاي) في (الدائرة الهيرمينوطيقية)، وان فهم اي وحدة لغوية هو بالضرورة فهم لمجموعة اجزائها (انساقها) وبالتالي فهم المعنى او المعاني الكلية للنص المسرحي موضوع التحليل.

ان مستويات القارئ/ المؤول للنص المسرحي تتباين من مؤول لآخرسعة وعمقا وفقاً لخبرة المؤول القرائية والاسلوبية في التعامل مع النص المسرحي، و انها بشكل او بآخر جدل بين النص المسرحي والمؤول، وفي القواعد التي تتحكم في هذا الجدل ، اذ يرى (ريفاتير) ان على القارئ / المؤول قبل الوصول الى الدلالةان يتغلب على صعوبات المحاكاة او (النص المسرحي) ، اذ ان فك شفرات النص المسرحي تبدأ من المراحل الاولى للقراءة من البداية حتى نهاية النص، ومن اعلى الصفحة الى اسفلها، وتتبع الكشف عن المحور الافقي، وعبر هذه القراءة يخلص المؤول الى القراءة الاستكشافية الاولى التي يتم فيها التفسير الاول مادام ادراك المعنى يتم من خلال هذه القراءة (١١).

ان المرحلة الثانية كما يذهب الى ذلك (ريفاتير) تتمثل بالقراءة الاسترجاعية او (الارتكاسية) وهي المرحلة التي تجري فيها عملية التغيير الثانية لتحقيق القراءة التأويلية والكشف عن الانساقالمضمرة في النص المسرحي، اذ ان القارئ المؤول عندما يتقدم خلال النص ويتذكرها ما قرأ توا ، ويكيف فهمه في ضوء ما يقوم به الانفي عملية فك شفرة النص، وهو يراجع وينقح ويقارن بالالتفات الى الوراء وبذلك يستطيع ان يحقق عملية فك رموز النص (١٢). وهذا يعني ان القراءة التأويلية للإنساق المضمرة في النص المسرحي هي قراءة ذات بعدين بوصفها قراءة تعي منذ اللحظة الاولى كونها تأويلا، فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر ، بل تريد ان تساهم بوعي في انتاج وجهة النظر التي يحملها او يتحملها الخطاب ، وهي قراءة لا تريد (ولا تقبل الوقوف عند حدود العرض) او (التلخيص) والتحليل، بل تريد

اعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله اكثر تماسكا واكثر تعبيراً عن احدى وجهات النظر التي يحملها النص المسرحي صراحة او ضمناً.

ما أسفر عنه الإطار النظري

١/ الانساق المضمرة في النص المسرحي تتكشف عبر الممارسة التأويلية التي تحاول إيجاد الحركة التاريخية للنص .

٢/ ان الكشف عن الانساق المضمرة في الممارسة التأويلية للنص المسرحي تستبعد اي حضور للمؤلف بوصفه المعنى القصدي فليس هناك من معنى للمؤلف

٣/ الانساق المضمرة في النص المسرحي هي محور الممارسة التأويلية القائمة على فلسفة الفهم والناتج عنها المعنى عبر علاقة المؤول بالنص الذي يكشف عن غربته وتخارجه عن المؤول ليغير من توقعه للمعنى عبر ما يفصح به النص الذي يصغي له المؤول.

٤/ ان ما هية النسق المضمر في النص المسرحي تتجلى بوساطة المرجعيات المعرفية للمؤول وتعدد القراءات على وفق النسق الثقافي غبر المعلن.

٥/ النسق المضمر مستتر طالما لا يدخل منطقة القارئ المؤول ولا بتحرك الا بالتلقي بعيدا عن الانساق المضمرة للمؤلف.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١. مجتمع البحث.

قامت الباحثة بإحصاء مجتمع بحثها والذي يتكون من النصوص المسرحية التي كتبها (علي عبدالنبي الزيدي) على وفق الجدول الاتي:

ت	عنوان المسرحية
١	مسرحية يارب
٢	اطفائيثيوس
٣	دنيا
٤	واقع خرافي
٥	ابن الخايبة
٦	لقاء رومانسي
المجموع	ستة نصوص مسرحية

٢. عينة البحث

اختارت الباحثة عينة واحدة من مجتمع بحثها الأصلي بصورة قصدية إذ سيتم تحليلها على وفق البحث عن النسق المضمر في النص المسرحي.

٣. منهج البحث.

اعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي- التحليلي)، في إجراءات بحثها لغرض تحليل عينة البحث والتوصل الى النتائج.

٤. أداة البحث.

تم بناء أداة البحث استناداً الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وكذلك اعتماد النص المسرحي والمصادر والمراجع وما

كتب عن النص من دراسة ونقد.

٥. تحليل عينة البحث

نص مسرحية: يارب...

تأليف: علي عبدالنبي الزيدي .

يعد النص المسرحي متنا حكائيا يمتلئ بالإشارات والرموز يتم تحليلها عبر منظومة دلالية للوصول الى معنى متكامل يبتغيه المتلقي والكاتب على حد سواء، اذ يعتري النص المسرحي مجموعة من الانساق المضمرة التي تكون ذات ابعاد دلاليه في بنية الشخصيات ذات التأثير المباشر أو الغير مباشر على شكل الصراع في بنية الحدث. ومسرحيه (يارب) لمؤلفها (علي عبدالنبي الزيدي) هي متن حكائي يعلن عبرها المؤلف عن موقفه ازار الحياه واحداثها ، وما شخصية (الام) أو شخصيه (موسى) الا دلالة ثنائية على محتوى الصراع أذ تبتدأ الحكاية وتكشف عن نفسها بوساطة شخصيه (الام) التي تأتي الى مكان يشبه الوادي الكبير والذي تحيط به الجبال من كل جانب ، قد يبدو غريبا في شكله، يسمى الوادي المقدس (طوى) لتلتقي بـ(موسى) وهو رجل في الستينات في عمره ، وبمجرد وصولها تتحدث عن طريق جهاز الموبايل بصوت عال بامرأة اخرى لتبلغها ان ابلغي النسوة بانني وصلت الى المكان الذي يبدو مخيفا. ابلغي كل الامهات بانني لن اعود الا ومعي البشرى لهن، ماء بارد على قلوبهن المتعبات.

يظهر موسى في نفس المكان وهو يتوكأ على عصاه ويرتدي ثيابا قديمة ليهدأ من صراخ المرأة ويسألها عن ما تريد .

تحاول الأم ان تكلم الرحمن غير ان موسى لا يسمح لها حتي يسمح لها الرحمن، فيدور جدل بين الام وبين موسى وهي غير مصدقة ان الذي تتحدث معه نبي، ثم انه لماذا يسكن هذا الوادي ؟ ليجيبها موسى انها جنته التي زرعها الله بحلاوة كلماته، فيطلب موسى من المرأة ان تكف عن جنونها وان لا حق لها ان تعمل على تحريض الامهات على الجنون غير ان المرأة تدعي انها مخولة من عندهن لمقابله الله لتطرح عليه موت ابنائهن بالجملة بلا سبب.

ان الجدل بين الام وموسى يستمر حتى يقتنع موسى بترك الجنة ليشارك بالإضراب مع النسوة حتي يتوقف القتل والدمار وسط عباءات سوداء تتناثر هنا وهناك.

النسق المضمر في نص مسرحية (يارب).

يعد النسق المضمر عنصرا مهما في تشكيل ابعاد الكلمة داخل النص المسرحي، اذ تتوقف القراءة على المرجعيات المعرفية للمتلقي / القارئ، في تحليله للمنظومة الفكرية داخل النص المسرحي.

منذ الوهلة الاولى بل الصفحة الاولى في نص مسرحيه (يارب) يتشكل النسق المضمر على مستوى الشخوص، أي شخصيه الام بلباسها الاسود وهي تدخل الوادي المقدس (طوى) لتلتقي بالنبي موسى وهو نسق مغاير يذكرنا بالنصوص الكلاسيكية القديمة التي تتوافر فيها عناصر مقدسة من آلهات وانصاف آلهة اذ يعمد المؤلف على خلق بيئة مغايرة بعيدة عن الواقع في شخوصها، وقريبة من الواقع بأحداثها اليومية المتوالية.

ان الجدل الحاضر ما بين ثنايا الحوار والشخصيات يدفعنا لتأشير العمق الفلسفي للحدث فأول حدث ينطوي على نسق مضمر ومغاير هو طلب الام من النبي موسى ان تلتقي بالخالق سبحانه وتعالى.

ام: وتعرفني ايضا.

موسى: نعم اعرفك.. وقد ارسلني للتفاوض معك.

ام: من ارسلك ؟

موسى: الله تعالى.

ام: الله ؟ وتتفاوض معي، ولكنني لم اطلب نبيا.. اريد الله ـ فقط ـ ان يسمع طلبات الامهات، وانا مخولة منهن.. هذا كل شيء. (نص

المسرحية / ص ١٣).

ان النسق المضمر يبدو جليا في الشكل قبل المحتوى حين تتقدم امرأة من البشر لطلب مقابلة الله وهو افتراض ينطوي على المضمر خلف تلك العلاقة الهلامية التي لا يمكن لها ان تكون واقعية سوى مع الانبياء على مر الرسالات السماوية، اذ ان المضمر يتجلى بالصدمة من هذا الطلب الذي يشوبه شيء من الجنون بل الجنون نفسه .

وفي جانب اخر نتطلع لجدل اخر يتحول الى تمرد واصرار على التمرد عبر تسويق ذلك التمرد على انه حق صرح به الله لعباده، غير ان المضمر يسعى لخلق تمرد من نوع قد يسقط البشر في فخ المجادلة فضلا عن العصيان حتى وان كانوا النساء قد جئن بعريضة موقعة منهن لغرض ايقاف نزيف الدم، اذ قد يكون الطلب منطقيا ولكن فرض الاستجابة هو اللامنطقي.

موسى: هذا تمرد وليس حبا.

ام: الله اعطانا الحق ان نتمرد من اجل ان نعيش.

موسى: افسرها بمؤامرة للإطاحة بـ.....

ام: (تقاطعه) انت نبي... على عيني وراسي، ولكن لا يحق لك التدخل بيننا وبين الله.

موسى: (يصرخ بها) اريد ان افهم فقط ماذا تريدين.؟

ام: الرحمة.

موسى: هو ارحم الراحمين.

ام: نعم ولكن ليس في وطني.

موسى: رحمته في كل مكان.

ام: (بجزم) انا في عجلة من امري، اسمع يانبي.. اربع وعشرون ساعة، هي المهلة التي اعطيناها لله سبحانه وتعالى.. وبعدها سنعلن اضرابنا. (نص المسرحية ص ص ١٣ ،١٤)

ان جدلية العلاقة بين العبد وربه او بين الخالق والمخلوق تتجذر عبر عمق تاريخي طويل ومرجعيات مقدسة ذات خطوط حمراء تحدد شكل ومضمون تلك العلاقة وان تجاوزها قد يسقط العبد في خ العصيان، والمضمر في نسق هذا الحوار فضلا عن شكل العلاقة يحيلنا الى تفسير الظاهر في المعنى وهو اجحاف بحق نبي وقبلها بحق الرب خالق السموات والارض، لان هذا العصيان يشبه عصيان ابليس على اوامر الله سبحانه وتعالى وان كانت المواقف مغايرة، غير ان النص جعل الوطن مقابل الخالق او العكس وهي معادلة غير متكافئة ولن تتكافا ابدا، لكن النص اتكأ على احداث تجري بشكل قاس في بلد هو العراق ابنائه وارضه وسمائه وبحره مستباح حد الكوارث، مما برر اصرار المرأة على مقابلة الله ومجادلتها للنبي موسى.

وفي مشهد عصا موسى تتوخى المرأة التركيز على العصا كمعادل موضوعي تستعين بها عبر النبي موسى لإنقاذ ما يمكن انقاذه.

موسى: هذا تطور خطير قد يؤدي الى انقراض جنس الامهات نهائيا من الارض.

ام: سننقرض.. مادامت الارض تأكل اولادنا كل لحظة.

موسى: (يرفع راسه) كيف لي ان اتفاوض مع كل هذا الالم (يضرب الارض بعصاه) الطلبات مرفوضة يا ام، انتهى التفاوض، وعليك ان ترحلي من هنا.

ام: مرفوضة ؟ ما بك ؟ القسوة لا تدخل الى قلب نبي كما يقال.

موسى: وقلبي ليس فيه سوى البياض.

ام: (تنظر الى العصا) اذن حاول ان تفعل شيئا بعصاك ياموسى.

موسى: انها تعمل بمشيئة الله.

ام: قل لها ان تشق الارض الى نصفين.. نصف يعيش فيها القتلة، والنصف الاخر نعيش فيه مع اولادنا بسلام.

موسى: (يشير الى العصا)، هي عاطلة عن الحياة الان، يبدو انها تحتاج الى فرعون دائما. (نص المسرحية / ص ١٥)

اما في مشهد الهاون فان المضمر قد استعار شكلا تراثيا مستخدما عند عامة الناس ليحول (الهاون) من وظيفته الاشتغالية المتعارف عليه الى مطحنة بشرية اخرى تعمل كآلة لقتل البشر عبر اشتغالاته الكلامية واسقاطاته الفكرية..

م: (تخرج من الكيس الكبير "هاون" تطحن به، يبدو فارغا من خلال ضربات الأم القوية بداخله)

ام: أطفالنا خرجوا ورؤوسهم تشتعل بل بياض...كله شيب، هل تفهم؟ تحولت كل واحده منا الى جنونه وطن، مصحه كبيره لا شيء فيها سوى امهات مجنونات بأولادهن، انتظر قليلا، تفرج فقط ، فرجه بلا نقود ، سأخبرك بشيء عن واحده منهن.

(تتوقف عن ضرب الهاون، تصيح)

ام: تفرج، تفرج على ضيمنا ، على سخام وجوهنا يانبي...

(تضع احد العباءات على راسها ، تمثل دور أم٢، تبدو مجنونه ، يضعون امامها تابوت فيها رفاه ابنها ، يقفون جانبا ، موسى يتفرج...)

أم٢: (تزغرد بجنون ، تضحك ، ترقص ، تقترب من التابوت)

جئت اخيرا يا عين امك ، قلت لهم سيأتي ابني ولم يصدق أي احد هذه المجنونة التي تشكي الشوارع من قدميها (تصرخ) تعالوا لتشاهدوا ابني وهو يعود لحضن امه بثياب عرسه (تزغرد ، تردد) " امبارك عرسك يالوالي" كانوا يعتقدونني مجنونه ، والان هو يعود لروحي... (تخرج من الكيس ثوبا لونه احمر ، ترتديه فوق ملابسها) نذرت نذرا عندما يرجع ابني الى حضني سأرتدي ثوبا احمر بلون دمه.(نص المسرحية / ص ١٧).

ان اشتغالات النسق المضمر في هذا النص حاول ان يركز على العاطفة المرتبطة بالأحداث الجارية عبر مشاهد القتل والدمار والتخريب والعنف وضياع الحق بالباطل، اذ ان الناس ما عادت تجد الامان وتكثر الدعاء ولا أثر له على الارض مما دفعها للركون الى الصدمة، صدمة جعلته يتساءل لماذا هذا الحجم من الدمار؟ ولماذا يحصل لنا هذا؟ واسالة كثيرة لم نلقى لها الجواب لتبدا رحلة البحث عن الاجوبة.

ان النسق المضمر قد تحول الى استعارات مستترة خلف عناصر جاء بها المؤلف ليوظفها من نسيج المجمع عبر صور تستثير عاطفته قبل عقله تزيد من عمق الالم دون ان تعالجه او تقترح مجموعة من الحلول. لتنتهي بتمر موسى ايضا والتحاقه بركب الامهات الثكالى وتركه الجنة حتى يرفع القتل والدمار عن تلك المدينة.

النتائج ومناقشتها

١/ كشف النسق المضمر عن عدة مستويات في القراءة لوجود مواقف مرتبطة بمرجعيات دينية خصوصا في مشاهد (عصا موسى) وصفة (التكلم مع الله).

٢/ تتجلى اشتغالات النسق المضمر في انفعالات الشخصيات ذات الصراع العمودي بين ما هو واقعي وما هو فيزيقي خصوصا في مشاهد (الام والله) و(والام والنبي موسى).

٣/ ان النسق المضمر قد استمد قراءاته من قراءة المؤول بمرجعياته التاريخية للنص الديني عبر قصص قراني او اية قرآنية كما في مشاهد (اخلع نعليك فانك في الوادي المقدس طوى) ومشهد (الجنة تحت اقدام الامهات).

٤/ النسق المضمر وصعوبة التأويل اتجاه مخالفة النص الديني عبر صراع المؤول لإيجاد معنى مخالف للابتعاد عن مقاطعة المرجعيات القرآنية كما في (تمرد موسى وانضمامه للنسوة المتمردات).

٥/ النسق المضمر في هذا النص يحتمل عدة اوجوه وهو مبني على التاويل رغم وضوح المعنى واستبيان المستتر منه.

الاستنتاجات

١/ ان نص مسرحية (يارب) ما هو الا جدلية متوالية تخضع كل انساقها الى مرجعيات التلقي لتشكل مشهدا غير مألوف.

٢/ ان مواقف المؤلف قد أعلن عنها مسبقا وهي تتعارض مع ما كتب لتثير عدة تساؤلات لا جواب لها سوى عند الرحمن سبحانه وتعالى.

٣/ النسق المضمر جزء لايتجزء من مسرحية (يارب) وهو يبتدآ ولاينتهي والبحث عن الاجوبة كذلك غير ان المضمر فيه يتكشف كلما توالت المشاهد واشتدت الصراعات.

٤/ ان النسق المضمر لصيق لبنية المتن الحكائي فكلما اجاب النص وكشف عن مضمر معين برز الى السطح مضمر اخر بحاجة لتأويل وتفسير.

الهوامش

(١)كيرزويل، (إديث)، عصر البنيوية – من ليفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر عصفور، بغداد (آفاق عربية)، ١٩٨٥، ص ٢٩١.

(٢)ال وادي ، (علي شناوة) ،وسلمان،(سامر قحطان)، النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات ، عمان: (دار الرضوان) ، ٢٠١٤ ، ص٨.

(٣)يوسف، (احمد)، القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة، ط١، الجزائر: (منشورات الاختلاف) وبيروت: (الدار العربية للعلوم ـ ناشرون)، ٢٠٠٧، ص ١٢٠.

(٤) ينظر: بارة، (عبدالغني)، هرمينوطيقيا ـ الفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ، بيروت: (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٨، ص ص ١٨٧ ـ ١٨٨.

(٥) ينظر: فاتيمو (جياني)، نهاية الحداثة ـ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، تر: فاطمة الجيوشي، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة السورية)، ١٩٩٨، ص ١٣٨.

(٦) غراندان، (جان)، المنعرج الهير مونيطيقي للفينومينولوجيا ، ط١، تر: عمر مهيبل، دمشق: (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٧، ص ٢٩.

(٧) ريكور، (بول)، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، تر: سيد الغانمي، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، ٢٠٠٣، ص ٣١.

(٨) ينظر: ريكور ، (بول)، المصدر السابق، ص ص ٨٤ ـ ٩٣.

(٩) ريكور ، (بول)، مصدر سابق، ص ١١.

(١٠) ريكور، (بول)، المصدر نفسه ، ص ٥.

(١١) ينظر: غراندان، (جان)، المنعرج الهير مونيطيقي للفينومينولوجيا ، مصدر سابق، ص ص ١٤١-١٤٤

(١٢) ينظر: ريكور، (بول)، الزمان والسرد ـ الحبكة والسرد التاريخي، ط١، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم،بيروت: (دار الكتاب الجديد المتحدة)، ٢٠٠٦، ص ص ١٠٢- ١٠٦.

(١٣)رافيندران، (س)، البنيوية والتفكيك ، تر: خالدة حامد، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٢، ص ٢١.

(١٤)ميشال، (ريفاتير)، سيميائية الفن ، تر: فريال علي، المغرب: (الدار العربية للعلوم)، ١٩٨٦، ص ٥٤.

(١٥) ينظر: ميشال، (ريفاتير)، سيميائية الفن ، مصدر سابق، ص ٦.

المصادر والمراجع

(١)ال وادي ، (علي شناوة) ،وسلمان،(سامر قحطان)، النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات ، عمان: (دار الرضوان) ، ٢٠١٤ .

(٢)بارة، (عبدالغني)، هرمينوطيقيا ـ الفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ، بيروت: (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٨ .

(٣) رافيندران، (س)، البنيوية والتفكيك ، تر: خالدة حامد، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٢ .

(٤)ريكور، (بول)، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ، تر: سيد الغانمي، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، ٢٠٠٣ .

(٥)ريكور، (بول)، الزمان والسرد ـ الحبكة والسرد التاريخي، ط١، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم،بيروت: (دار الكتاب الجديد المتحدة)، ٢٠٠٦ .

(٦) غراندان، (جان)، المنعرج الهير مونيطيقي للفينومينولوجيا ، ط١، تر: عمر مهيبل، دمشق: (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٧ .

(٧)فاتيمو (جياني)، نهاية الحداثة ـ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، تر: فاطمة الجيوشي، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة السورية)، ١٩٩٨ .

(٨)كيرزويل، (إديث)، عصر البنيوية – من ليفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر عصفور، بغداد (آفاق عربية)، ١٩٨٥ .
(٩)ميشال، (ريفاتير)، سيميائية الفن ، تر: فريال علي، المغرب: (الدار العربية للعلوم)، ١٩٨٦.
(١٠)يوسف، (احمد)، القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة، ط١، الجزائر: (منشورات الاختلاف) وبيروت: (الدار العربية للعلوم ـ ناشرون)، ٢٠٠٧ .

النصوص المسرحية

١١ / الزيدي، (علي عبدالنبي)، الالهيات (مسرحية يارب)، دمشق: (مطبعة تموز)، ٢٠١٤.
(١)ينظر: بارة، (عبدالغني)، هرمينوطيقيا ـ الفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، بيروت: (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٨، ص ص ١٨٧ ـ ١٨٨.
(٢)ينظر: فاتيمو (جياني)، نهاية الحداثة ـ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة السورية)، ١٩٩٨، ص ١٣٨.
(٣)غراندان، (جان)، المنعرج الهير مونيطيقي للفينومينولوجيا، ط١، تر: عمر مهيبل، دمشق: (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٧، ص ٢٩.
(٤)ريكور، (بول)، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سيد الغانمي، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، ٢٠٠٣، ص ٣١.
(٥)ينظر: ريكور ، (بول)، المصدر السابق، ص ص ٨٤ ـ ٩٣.
(٦)ريكور ، (بول)، مصدر سابق، ص ١١.
(٧)ريكور، (بول)، المصدر نفسه، ص ٥.
(٨) ينظر: غراندان، (جان)، المنعرج الهير مونيطيقي للفينومينولوجيا ، مصدر سابق، ص ص ١٤١-١٤٤
(٩)ينظر: ريكور، (بول)،الزمان والسرد ـ الحبكة والسرد التاريخي، ط١، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم،بيروت: (دار الكتاب الجديد المتحدة)، ٢٠٠٦، ص ص ١٠٢- ١٠٦.
(١٠)رافيندران، (س)، البنيوية والتفكيك ،تر: خالدة حامد، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٢، ص ٢١.
(١١)ميشال، (ريفاتير)، سيميائية الفن ، تر: فريال علي، المغرب: (الدار العربية للعلوم)، ١٩٨٦، ص ٥٤.
(١٢)ينظر: ميشال، (ريفاتير)، سيميائية الفن ، مصدر سابق، ص ٦.