تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي

أطروحة قدمها إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

حيدر جواد كاظم العميدي

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة
في التقنيات المسرحية / أزياء

بإشراف
الأستاذ المساعد
د. عقيل جعفر مسلم الوائلي

1425هـ **بابل** **2004م**

U

رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِى مِنْ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِى مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ فَاطِرَ السَّمَوَتِ وَالْأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ تَوَفَّنِى مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِى بِالصَّلِحِينَ *

صدق الله العظيم

سورة يوسف الآية (101)

إقرار المشرف

بسم الله الرحمن الرحيم

أشهد أن أعداد هذه الأطروحة قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في التقنيات المسرحية / أزياء

التوقيع :
الاسم : الأستاذ المساعد
الدكتور عقيل جعفر مسلم الوائلي
(المشرف)
التاريخ : / / 2004

بناء على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

التوقيع :
الاسم : الأستاذ
الدكتور سمير شاكر اللبان
رئيس قسم الفنون المسرحية
التاريخ : / / 2004

الإهـــداء

إلى روح والدتي ..... رحمها الله تعالى
إلى والدي ..... أطال الله عمره
إلى أخوتي ..... وأبناء عمي ...
حباً وتقديراً

إلى زوجتي ..... الصابرة
إلى هنائي وأركان سعادتي ....
علي .. فاطمة .. حسين

أهدي بحثي هذا

شكـــر وتقديـــر

الحمد لله والشكر له على عظيم فضله وكريم نعمته التي مَنَّ علينا بها وعزنا من لدنه بصبرٍ وعزيمةٍ وهمةٍ لإنجاز متطلبات هذا البحث العلمي .
ولا يسعني في البداية واستجابةً لداعي الوفاء إلا أن أتوجه بفائق الشكر والامتنان وجزيل المحبة والتقدير إلى الدكتور عقيل جعفر مسلم الوائلي الذي تحمل

عناء الإشراف على هذه الأطروحة ، إذ كان لتوجيهاته وإرشاداته ورحابة صدره أثر بليغ في نفسي أمكنني من التغلب على الصعوبات التي واجهت البحث .
كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور سمير شاكر اللبان رئيس قسم الفنون المسرحية وأساتذة القسم والدكتور محمد أبو خضير والدكتور جلال جميل محمد والدكتور رياض طارق العميدي والدكتورة روعة بهنام شعاوي الذين كان لهم دور في توجيهي نحو الحقيقة والموضوعية وتوفير المصادر .
كذلك أسجل شكري وتقديري إلى المدرس علي محمد هادي والمدرسين المساعدين محمد فضيل ومحمد عباس حنتوش لما قدموه من عون بتوفير جزء ثري من مصادر بحثي .
وأخيراً تمنياتي للجميع بالصحة والعمر المديد سواء من الذين سجلت شكري لهم أو الذين فاتني أن أذكرهم بالشكر وهم سائرون في طريق العلم والحقيقة فجزاهم الله عنا خير الجزاء .

الباحث

ملخص البحث

يضم البحث أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول – الإطار المنهجي للبحث – مشكلة البحث المتركزة في التساؤلين الآتيين :

1. ما هي أهم المعاني الذهنية المنتجة للأزياء المسرحية المستخدمة في العروض المسرحية العراقية ؟
2. مدى قدرة دلالة الزي على إنتاج فعالية التأويل حيال المتلقي شأنها شأن منظومة خطاب العرض المسرحي ؟

بينما تجلت أهمية البحث بوصفه يدرس فعالية التأويل ضمن نطاق الزي المسرحي ، رافضاً المعنى الواحد للزي بجميع أشكاله، أي خلقه تأويلياً. وثم اشتقاق هدف أساس هو تعرف تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي . أما حدوده فقد اقتصرت على عروض الفرقة القومية للتمثيل في العراق – بغداد – وللفترة 1999-2001 ، واختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية .

أما الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة ، فتضمن ثلاثة مباحث ، عنيّ الأول منها بمدخل عام إلى فن التأويل ، بدءاً من ورود (الكلمة) في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، ومفهومه في النصوص المقدسة والكتابات اللاهوتية والفرق الكلامية والبلاغيين ، ثم تطرق الباحث فيه إلى التمييز بين التأويل

القرآني والتأويل الأدبي ، واتصال التأويل بالاجتهاد في تقريب معاني الخطاب ، ثم دخول فن التأويل مدخلاً مغايراً في تطبيقاته وآليات اشتغاله ، ذلك مع ظهور المناهج والأفكار الحديثة ، إذ لم يعد مقتصراً على النصوص الدينية ، بل شمل جوانب المعرفة الأخرى ، كالتاريخ وعلمي الاجتماع والانثروبولوجيا ، وعلم الجمال والنقد الأدبي والمسرح والفولكلور ، فضلاً عن الاتجاهات السيميائية المتعددة والأفكار الحديثة ، لاسيما الوجودية والتفكيكية .

فيما عنيّ المبحث الثاني بالتأويل في الفكر الفلسفي ، والذي قسم على محورين ، عنيّ الأول منها بالتأويل في الفكر الفلسفي العربي الإسلامي ، والذي تناول فيه الباحث التأويل عند عبد القاهر الجرجاني وأبي حامد الغزالي وابن رشد ومُحيي الدين ابن عربي ، أما المحور الثاني فقد تناول التأويل في الفكر الفلسفي الغربي متناولاً فيه أبرز طروحات الفلاسفة والمفكرين الغرب ، كلاً حسب منهجه أو اتجاهه الذي ينطلق منه أو ينتمي إليه .

أما المبحث الثالث ، فقد تطرق فيه الباحث إلى دراسة تأويل الزي في العرض المسرحي ، منطلقاً من إن الزي نسق سيميولوجي ، يشتمل على مجموعة أنظمة متعددة ، نسق دلائلي معقد يحتوي على طبقات دالة متعددة ، شأنه في ذلك شأن منظومة خطاب العرض الأخرى ، إذ من الصعب الإقرار على تفسير واحد له ، أو تأويل وحيد الجانب ، حيث يغدو أمام المتلقي منهلاً من القراءات التي تفضي إلى قراءات أخرى ، وهنا يصبح تأويل الزي فعل تعدد وسيرورة وتجديد المعنى ، ثم التطرق إلى المتلقي والمنتج الدلالي للزي (المصمم) ومفهوم التأويل الشامل ، مضمناً ذلك أمثلة لعروض مسرحية عراقية .

ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، والدراسات السابقة ومناقشتها .

أما الفصل الثالث : فقد تضمن إجراءات البحث وهي مجتمع البحث وعيناته وأدواته ، ومنهج البحث ، وتم اختيار عدد من النماذج المسرحية العراقية بقصد تعرف فعالية تأويل الزي وما يحمله من قراءات مفتوحة .

أما الفصل الرابع : فقد احتوى على نتائج البحث التي توصل إليها الباحث وأهمها :

1. استجابت الأزياء لنسق من التشفير ، مما أتاح للمتلقي (الباحث) تأويلها ، أو استنطاقها ضمن سياقاتها الرمزية .
2. إغراق الزي في المعنى ، وإخضاعه إلى تنامي الوحدات التقنية والمفردات الدلالية ، محققاً احتداماً بصرياً ، استجاب له المتلقي معنىً واكتنازاً دلالياً .
3. امتازت الأزياء بالكثافة العلاماتية المتداخلة فيما بينها ، والتي كانت خير حافز للمتلقي في البحث وراء المعاني المحتملة لها في سياق حركتها الفاعلة مع مجريات العرض .

4. امتازت العينات بالتعمية والغموض الفكري ، ومن ثم حركت فعالية التأويل ، للبحث والكشف عن المعاني الفكرية المخبوءة ، البحث عن المستترات الباطنية لمنظومة العرض ، لاسيما الزي المسرحي .
5. تعددية الخطاب في العينات بين الواقعي والرمزي والتعبيري والتجريدي ، فسح المجال أمام الباحث (المؤول) الترحال في فضاء التأويل ، والاجتهاد في أعطاء القراءات المتعددة ذات المعاني المفتوحة (اللاغلق) بتعددية الأزياء وأشكالها وطرق تصميمها وألوانها وخطوطها وخاماتها (ملمسها) .
6. تداخلية وافتراضية الأزمنة والأمكنة في العينات ، أدى إلى تداخل وافتراض المعاني والقراءات التي يحملها الزي المسرحي .

كما احتوى الفصل على الاستنتاجات ومجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت بالمصادر والمراجع والصور ، وأختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية .

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	ج-هـ
الفصل الأول	
مشكلة البحث.	3-1
أهمية البحث والحاجة إليه.	3
أهداف البحث .	3
حدود البحث .	3
تحديد المصطلحات .	8-4
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	
المبحث الأول : مدخل عام إلى فن التأويل	22-9
المبحث الثاني : التأويل في الفكر الفلسفي .	
أولاً : التأويل في الفكر الفلسفي العربي الإسلامي .	34-23
ثانياً : التأويل في الفكر الفلسفي الغربي .	68-35
المبحث الثالث : تأويل الزي في العرض المسرحي .	83-69
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	85-84
الدراسات السابقة ومناقشتها	88-86
الفصل الثالث	
أولاً : إجراءات البحث.	
مجتمع البحث.	89
عينة البحث.	90
أداة البحث .	90
منهج البحث .	91
ثانياً : تحليل العينات .	122-92
الموضوع	**الصفحة**
الفصل الرابع	
النتائج .	124-123
الاستنتاجات .	125
التوصيات .	126
المقترحات .	126
قائمة المصادر .	136-127
ملحق الصور .	
ملخص البحث باللغة الإنكليزية .	A-C

الفصل الأول

الإطار المنهجى للبحث

مشكلة البحث

أهمية البحث والحاجة إليه

أهداف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

- المبحث الأول : مدخل عام إلى فن التأويل .

- المبحث الثاني : التأويل في الفكر الفلسفي .
  أولاً : التأويل في الفكر الفلسفي العربي الإسلامي .
  ثانياً : التأويل في الفكر الفلسفي الغربي .

- المبحث الثالث : تأويل الزي في العرض المسرحي .

الفصل الثالث

أولاً : إجراءات البحث

1. مجتمع البحث .
2. عينة البحث .
3. أداة البحث .

4.منهج البحث .

ثانياً : تحليل العينات .

الفصل الرابع

- النتائج .
- الاستنتاجات.
- التوصيات .
- المقترحات .
- المصادر والمراجع .

ملحق الصور

مشكلة البحث :

منذ ولادة الخليقة وموضوع التأويل والتفسير للظواهر المادية أخذ أشكالاً عديدة من أجل الوصول إلى فهم إنساني للشيء المؤول (القابل للتأويل) ، تماشياً مع الواقع المعيش ، والمرجع المعرفي ، ومن ثم إمكانية الوصول إلى صيغة حياتية في التعامل الفردي والجماعي ، إلى ان وصلت الحياة إلى تعقيدات العلوم والمداخلات السياسية والفكرية والتنوع في الولاءات والالتزامات والتطور في مجالات الفنون والآداب .

وهكذا فان الفرد يجد نفسه إينما كان وحيثما يذهب وكيفما يتصرف تجاه أي موضوع يواجهه ، يخضع لعملية التأويل التي تنشر ظلالها من خلال المنظومة الاتصالية المتنوعة ومنها المسرح ، وعليه يمكن القول ان العرض المسرحي قابل للتأويل بكافة عناصره ، ولولا حالة التأويل هذه لما كان هناك فعل ورد فعل معرفي ، ثقافي ، حضاري ، يأخذ دائرته الكاملة من خلال العملية الاتصالية التي تكوّن أطرافها (المرسل ، الرسالة ، المرسل إليه ، الشفرة ، السياق ، المرجع) ، وحسب الخطاطة الجاكوبسنية الذي يعوّل فيها على المنتج الدلالي الجمالي كخط شروع للتأويل ، متخطين الدلالات الأخرى من انفعالية وندائية ومرجعية والماورائية والشعرية .

ان المتلقي المسرحي يسعى دائماً إلى إقامة نسق أو بناء من المعرفة ، نسق يستند أصلاً إلى سلوك اتصالي تأويلي – وفق البنية الذهنية للمؤول (المتلقي) – يربط ما بين المتلقي (في لحظة عرض الحدث) ، والواقع التاريخي (الحدث المعيش خارج صالة العرض) . فضلاً عن ان المؤول الجيد يجب ان يكون مستقبلاً جيداً من أجل ان تكون الفعالية التأويلية مؤثرة ، بوصف التأويل " فعالية فكرية يمتزج فيها التأمل بالعقل والمحسوس بغيره ، فلا يستطيع أداء مهمة التأويل إلا من امتلك ذهناً عميقاً وعقلاً راجحاً في فنون القول الأدبي "[1] . وعليه فان المؤول المؤثر في وسطه يكون متلقياً جيداً يفهم الإشارة أو العلامة المسرحية بحساسية من خلال رؤية مميزة للمنظومة العلاماتية في الفضاء المسرحي .

وبما ان العرض المسرحي مقترح للتأويل بكل دلالاته السمعية والبصرية ، لذا فان دلالة الزي المسرحي بوصفه عنصراً ، مثله مثل جميع دلالات خطاب العرض الأخرى ، له شفراته ولغته الخاصة القابلة للتأويل ، إذ يمر في خطاب العرض بفعالية تأويلية غير محددة بأي أفق وغير محكومة بأية غاية ، أنها سلسلة الإحالات المتولدة عن حركة تمثيل أولى ومنتشرة في كل الآفاق . وعلى هذا الأساس ، فان ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو المؤول الذي يستمد عناصر تأويله من مصادر أو جوانب الحياة المتعددة (السياسية ، الاجتماعية ، الاقتصادية ، الإيديولوجية ، الدينية) ، والمرجعيات الأسطورية والتاريخية والثقافية وكل ما يمكن ان يسهم في إغناء التأويل وتنويعه ، ومن خلال هذا فان التأويل تندرج وظيفته ضمن دائرة اللامتناهي ، أي ضمن عملية تأويلية دائرية غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها ، وعليه فان " المؤول النهائي لـ [دلالة الزي] ليس آلة لإنتاج الدلالات والمعاني ، كما إنه ليس صياغة نهائية لدلالات بعينها تعد خلاصة وإثباتاً لمعرفة معينة ، أنه على عكس ذلك ، برغم مظهره الانغلاقي ، يشير إلى ان دلالات [الزي] متعددة تعدد المسيرات التأويلية ، وأن التعدد ليس معطى يوجد داخل الواقعة ، ان كل تعدد إنما يعود إلى الذات التي تقوم بالتأويل "[2] .

ومن ذلك ، يرى الباحث ان علاقة المؤول بالزي المسرحي هي علاقة فهم وإدراك المعنى اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ممكنة ضمنية يختزنها الزي ، هي إدراك الشفرات والقيم الجمالية والمعرفية التي يضمرها الزي وبعبارة أخرى ، هي فهم الزي المسرحي بكل ما يحمله من دلالات ومضامين فكرية ، وقد لا يكون هناك أي تطابق بين قصد المؤول وقصد المنتج الدلالي للزي (المصمم) والمخرج ، وإنما مجرد ممارسة نشاط الفهم كحوار خلاق بين المؤول من جهة والمنتج الدلالي للزي والمخرج من جهة أخرى ، تبنى على أساسه جملة الحقائق التي يعبر بها الزي عن نفسه في العرض المسرحي ، وكما يقول

---

[1] مبارك ، محمد رضا . استقبال النص عند العرب ، ط1 ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1996) ، ص221 .

[2] بنكراد ، سعيد . المؤول والعلامة والتأويل ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ، دار النشر المغربية ، السنة 2 ، العدد 16 ، فبراير 1999) ، ص57-58 .

غادامير في نص " حلقة الفهم " (1959) : " يتجلى نشاط فن التأويل في إيضاح الفهم ليس كتواصل سري وعجيب بين النفوس ، وأنما كمشاركة في بلورة معنى مشترك " [1] . بمعنى ان ما يرتديه الممثل على المسرح خلال أداء دوره ينبغي ان يكون مفهوماً في حد ذاته على خشبة المسرح حتى وان كان هذا الزي المفهوم خاضعاً أو محتملاً للتأويل ، إذ على المنتج الدلالي للزي ان يضع تصميمه بشكل يتلاءم مع الحدث المعيش داخل صالة العرض ، ومتماشياً في الوقت ذاته مع الحدث المعيش خارج صالة العرض ، وليس وضعه بشكل اعتباطي ، وعليه فان الزي المسرحي يدركه المؤول (المتلقي) ذاتياً .

تأسيساً على ما تقدم ، فان مشكلة البحث الحالي ، تتمحور حول التساؤلين الآتيين :

1. ما هي أهم المعاني الذهنية المنتجة للأزياء المسرحية المستخدمة في العروض المسرحية العراقية ؟
2. مدى قدرة دلالة الزي على إنتاج فعالية التأويل حيال المتلقي شأنها شأن منظومة خطاب العرض المسرحي ؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوعة التأويل ضمن نطاق العرض المسرحي بشكل عام ، والزي المسرحي بشكل خاص ، بوصفه عنصراً من عناصر العرض ، وبما يمثله من قيمة بصرية لا غنى عنها في العرض ، وأن تباينت مظاهر الوعي والأساليب في تصميماته ، رافضاً المعنى الواحد للزي بجميع أشكاله، أي خلقه تأويلياً ، إذ ان الزي المسرحي شأنه شأن دلالات العرض الأخرى ، ليس نسقاً مغلقاً من الرموز والإشارات والدلالات ، بل هو نص مفتوح ، لا تنفك عنه حركة المشاهدة والقراءة والنقد والتواصل الفكري وتداول المفاهيم الأبستمولوجية ، هذا النشاط الفكري والتواصلي الدؤوب والحوار الدائم بين الزي والمؤول ، توجب دفع مؤولية إلى دراسة ظاهرة فهم المعنى الذي يحتويه الزي ومعرفة ما إذا كان هذا المعنى يعبر فعلاً عن مقاصد وأهداف المخرج والمنتج الدلالي ، ومن ثم إدراك المعنى الذي تنطوي عليه أفعاله ، وهذا معناه ان دلالة الزي المسرحي ، بوصفها سيرورة في الحياة والتواصل والتلقي ، لا يمكن ان تدرك إلا عبر مستوياتها (ماثول مؤول موضوع) ، أي أنماطها في التدليل وفي معرفة العالم وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء .

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى :

1. تعرف تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي .

حدود البحث :

يتحدد البحث فيما يأتي :

1-مكانياً : العراق – بغداد – الفرقة القومية للتمثيل .
2-زمانياً : العروض المقدمة للفترة 1999-2001م .
3-موضوعياً : تأويل الزي المسرحي .

تحديد المصطلحات :

[1] غادامير ، هانس غيورغ . مدخل إلى أسس فن التأويل ، مجلة فكر ونقد ، مصدر نفسه ، ص 88.

تأويل

جاء في لسان العرب لابن منظور " المرجع والمصير مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه "[1].

وجاء في مختار الصحاح (ألتأوْيلُ) " تفسير مَا يؤُول إليهِ الشيءَ وقد (أَوَّلهُ) تأوْيلا و (تأوَّله) بمعنىً "[2].

وورد معنى التأويل في رائد الطلاب " أوَّلَ تأوْيلاً 1- الكلامَ : فسّره 2-الكلامَ دبّره وقدرَّه وأخرج معانيه الخفيّة أو البعيدة "[3].

وفي المنجد " أوَّل الكلامُ : فسرَّهُ وقدرَّهُ / و- الرؤيا : عبرها – تأوَّل الكلامَ : أَوَّله / و – فيه الخيرَ : تبينّه "[4].

وجاء في منجد الطلاب " [أوّله] إليهِ : رّجعُه [وتأوّل] الكلام : فسَّرهُ وقدرَّهُ . وتأوَّل فيهِ الخيرَ : توسمَّهُ "[5].

ويعرفه (الجرجاني) " التأويل : في الأصل : الترجيع . وفي الشرع : صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً بالكتاب والسنة : مثل قوله تعالى " يخرج الحي من الميت " ان أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً ، وان اراد إخراج المؤمن من الكافر والعالم من الجاهل كان تأويلاً "[6].

وورد التأويل عند (الأزهري) بانه " تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه "[7].

وجاء في الموسوعة الفلسفية بانه " مفهوم سيمنطيقي متعلق بتحليل مدلول الألفاظ ، والتأويل بمعناه الواسع هو تحديد معاني قضايا أولية من قضايا حساب التفاضل والتكامل ، بما يؤدي إلى اكتساب كل القضايا ذات البنى للحساب المقصود معنى "[8].

وورد في الموسوعة الفلسفية العربية بانه " إظهار أو كشف المراد عن الشيء المشكل "[9].

وفي معجم مصطلحات الأدب ، التأويل " تفسير ما في نصٍّ ما من غموض بحيث يبدو واضحاً جلياً ذا دلالة يدركها الناس . وهو إعطاء معنىً معين لنصٍّ ما ، كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلاً "[10].

والتأويل " من آل يؤول ، إذا رجع والرجوع حالة من حالات التخلي عن الأعباء والملابسات المترتبة على الخروج من نقطة البدء "[11].

ويقصد به " السير على هدي الفكر الذي يمهدهُ النص ، أي ان يشرع بالمسير في طريق وجُهتهُ النص "[12].

---

[1] ابن منظور . لسان العرب ، مصدر أ.و.ل ، الجزء الحادي عشر ، (بيروت : دار صادر ، 1956) ، ص 32 .
[2] الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر . مختار الصحاح ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، ب.ت) ، ص 33 .
[3] مسعود ، جبران . رائد الطلاب ، ط1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1967) ، ص 174 .
[4] اليسوعي ، الأب لويس معلوف . المنجد في اللغة والإعلام ، ط24 ، (بيروت : دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، 2000) ، ص 381 .
[5] البستاني ، فؤاد آفرام . منجد الطلاب ، ط22 ، (بيروت : دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، 1986) ، ص 18 .
[6] الجرجاني ، علي بن محمد الشريف . التعريفات ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ، ص34 .
[7] الأزهري ، ابو منصور محمد بن أحمد الهروي . تهذيب اللغة ، تحقيق : ابراهيم الأبياري ، (مصر : دار الكتاب العربي ، 1976) ، ص 458 .
[8] روزنتال ، .م- بودين ،.ي. الموسوعة الفلسفية ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1967) ، ص 108 .
[9] زيادة ، معن . الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1 ، م1 ، (بيروت : معهد النماء العربي ، 1986) ، ص 207 .
[10] وهبة ، مجدي . معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ب.ت) ، ص258 .
[11] عودة ، أمين يوسف . تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – ابن عربي - ، ط1 ، (عمان – الأردن : دار أزمنة للنشر والتوزيع ، 1995) ، ص 64 .
[12] هوي ، ديفيد كوزنز . النص والسياق ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد1 ، السنة 19 ، 1998) ، ص 43 .

وجاء التأويل في دليل الناقد الأدبي ، بانه " تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص "[1].
ويؤشر بانه " فن الفهم العميق وفن استخلاص الدلالات الحقيقية "[2].

ويسجله فالديس على أنه " نشاط إنساني خلاق في عملية التمثيل والتوسط والإبلاغ "[3].
أما ولفغانغ آيزر فيعرفه " ان تصف الظاهرة ثانيةً . وهو البحث عن معادلة لتلك الظاهرة "[4].
ويعني عند سعيد بنكراد " محاولة للإمساك بخيوط دلالة والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي ، ومع ذلك ، فان المؤول وأنواعه هو المدخل الرئيس إلى تحديد فعل التأويل ، وعلى هذا الأساس يمكن تناول المؤول بوصفه ما يشكل نقطة إرساء أولى للمعنى "[5].
ويعرف أيضاً ، بانه " زحزحة للعلاقات ، وتغيير للمواقع ، وإعادة لترتيب عناصر العلامات "[6].

وعرفه محمد شوقي الزين ، بانه : " فن ، بمعنى طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوظيفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية ، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص وربما المطموسة لاعتبارات تاريخية وآيديولوجية هو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأصلية لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي "[7] .
ويصفه محمد رضا مبارك ، بانه " فعالية أدبية تقبلية ، قائمة على الغوص في دقائق النص لاستجلاء غاياته الجمالية والأخلاقية "[8].
ويرى فيه صلاح فضل " القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل ، وما ذلك التأجيل والالتباس والاحتمال إلا لأننا أمام فن يعبر بشكله عما لا يقال "[9].
والتأويل " فن ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر "[10].
ويحدد على أنه " سعي للوقوف على مقاصد المؤلف "[11].
والتأويل يعني " ممارسة المتلقي لحريته في مواجهة نص ، مارس منتجه حريته عندما أبدعه بهذه الصورة "[12].
ويقصد به " النشاط المركزي للمعرفة "[13].
ويقصد به أيضاً " تبيين ، تطوير للفهم ، تطوير لا يحوّل الفهم إلى شيء آخر ، لكنه يجعلهُ فهماً "[1].

---

[1] الرويلي ، ميجان – البازعي ، سعد . دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، 2000) ، ص 47 .
[2] خرماش ، محمد . مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 9 ، السنة 2 ، 1997) ، ص 41 .
[3] خرماش ، محمد . مصدر سابق ، ص 41 .
[4] آيزر ، ولفغانغ . فن جزئي وتأويل مطلق ، ت : مهند لويس ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 3 ، السنة 12 ، 1992) ، ص 46 .
[5] بنكراد ، سعيد . المؤول والعلامة والتأويل ، مصدر سابق ، ص 51 .
[6] المصدر نفسه ، ص 54 .
[7]-الزين ، محمد شوقي . الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر ونقد ، مصدر سابق ، ص 75 .
[8] مبارك ، محمد رضا . مصدر سابق ، ص245 .
[9]- فضل ، صلاح . بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، (الكويت : مطابع السياسة ، 1992) ، ص 147 .
[10] الغذامي ، عبد الله . الخطيئة والتكفير ، ط1 ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، 1405هـ) ، ص 60 .
[11] غصن ، أمينة . قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي ، ط1 ، (بيروت : دار الآداب ، 1999) ، ص 54 .
[12] الحلاق ، محمد راتب . النص والممانعة – مقاربات نقدية في الأدب والإبداع - ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000) ،ص 39 .
[13] هيرش ، أي دي . سياسات نظريات التأويل ، ت : مرتضى جواد باقر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد الأول ، السنة الثالثة عشرة ، 1987) ، ص 6 .

وهو " ربط معنى المؤلف بشيء خارجه ، فهو المعنى بالنسبة إلى شيء ما ، وليس المعنى في ذلك الشيء "[2].

وعرفه أمبرتو إيكو ، بانه " نتاج سلسلة من الأسنن المتنوعة والمستقلة لا يعطي الذات المتلقية الحق في استعمال النصوص في جميع الاتجاهات تحقيقاً لأغراض تخرج عن طبيعة التأويل ذاته وقواعده " [3].

ويعرف أيضاً ، بانه " طاقة ذهنية مجردة ، وهو فعالية إنسانية ملازمة لكل نشاطات الإنسان "[4] .

ويشير سعيد علوش إلى مفهوم التأويل ، على أنه " تفسير النص ، وبحث معناه ، وتخريج قواعده ، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة "[5].

وهو " محاولة للأقتراب من الحقيقة وليس الحقيقة بمفهومها النهائي "[6] .

التعريف الإجرائي – تأويل

تخليق معنى ما للزي من قبل المتلقي ، وفقاً لمرجعياته المعرفية (الأبستمولوجية) ، متخطياً للمعنى المتعالي له ، وانفتاحه على معانٍ متعددة .

الزي المسرحي :

يصفه (بوغوتيريف) ، بانه " علامة تدل على علامة ، لأن الدال يحيلنا إلى عدة مدلولات ، قد تتجاوز العلامة الأصلية التي صمم اللباس من خلالها "[7].

ويلخص (بارت) مفهوماً للزي المسرحي من خلال علله بوصفه " ليس أكثر من وجه ثانٍ ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة ان ترتبط بمعنى الأثر في مظهره الخارجي ، وأنه في القيم التشكيلية له دلالة على الذوق والرخاء والتوازن وغياب الابتذال وبحث عن الفرادة فهو بذلك يملك دلالة قوية ، فلا يعرض علينا لنشاهده بل يعرض علينا لنقرأه ، إذ ينقل إلينا أفكاراً ومعارف ومشاعر "[8].

التعريف الإجرائي - الزي المسرحي :

دلالة ملبسية قابلة للتأويل يحملها الممثل في أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح .

---

(1)- ريكور ، بول . من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل ، ت : محمد برادة وحسان بورقية ، ط1 ، (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، دار روتابرينت للطباعة ، 2001) ، ص 71 .

(2) راي ، وليم . المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ت : يؤييل يوسف عزيز ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1987) ، ص 108 .

(3) إيكو ، امبرتو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ت : سعيد بنكراد ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2000) ، ص 6 .

(4)محفوظ ، عبد اللطيف . ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي ، مجلة فكر ونقد ، مصدر سابق ، ص 63 .

(5) علوش ، سعيد . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ب.ت) ، ص43 .

(6) بن عبد العال ، عبد السلام . العلم والأيدلوجيا ، ص 40 .
نقلاً عن : المرهج ، علي . علي حرب بين التأويل والتفكيك ، مجلة الأقلام ، (بغداد : العدد 1 ، آذار ، السنة 39 ، 2004) ، ص 89 .

(7) جلال , زياد . مدخل إلى السيمياء في المسرح ، (عمان – الأردن : منشورات وزارة الثقافة ، 1992)، ص 91 .

(8)- بارت ، رولان . علل الزي المسرحي ، ت : شكري المبخوت ، مجلة فضاءات مسرحية ، (تونس : العدد 7-8 ، السنة الثانية ، 1986) ، ص 28-31 .

المبحث الأول : مدخل عام إلى فن التأويل

أوصى القرآن الكريم بجلال المنزلة التأويلية وأعطاها من الفضل والكمال والمنزلة العظيمة .. إذ وردت لفظة " تأويل " في عدة سياقات قرآنية ، لكل واحدٍ منها خاصية معينة ، تضفي على اللفظة بعداً يختلف من سياق إلى آخر . فهناك آيات يدرك معناها من ظاهر لفظها وتركيبها دون حاجة إلى تأويل في مقابل آيات أخر تحتاج إلى أعمال النظر والفكر فيها ، آيات دقيقة المعنى تحتمل التأويل ، وذلك بصرف معنى الآية عن ظاهر لفظها إلى معنى آخر يحتمله السياق بالدليل والقرينة ، والا أصبح المعنى محالاً .

وهنا يورد الباحث ، بعض الآيات القرآنية التي وردت فيها لفظة "تأويل" والتي ينطبق عليها الكلام أعلاه .

بسم الله الرحمن الرحيم

- قال تعالى " **وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ ...**"* .
- قال تعالى " **قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ** "** .
- قال تعالى " **وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُءْيَايَ مِنْ قَبْلُ ...**"*** .
- قال تعالى " **قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا** "**** .
- قال تعالى " ... **وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا** "***** .
- قال تعالى " ... **إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا** "****** .
- قال تعالى " **وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ وَزِنُوا بِالْقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا** "*******.
- قال تعالى " ... **فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ ...** " *******.
- قال تعالى" **هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ يَقُولُ الَّذِينَ نَسُوهُ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ...**"*.

---

* القرآن الكريم (يوسف ، من الآية 6) .
** القرآن الكريم (يوسف ، 44) .
*** القرآن الكريم (يوسف ، من الآية 100) .
**** القرآن الكريم (الكهف ، 78) .
***** القرآن الكريم (الكهف ، من الآية 82) .
****** القرآن الكريم (النساء ، من الآية 59) .
******* القرآن الكريم (الإسراء ، 35) .
******* القرآن الكريم (آل عمران ، من الآية 7) .
* القرآن الكريم (الأعراف ، من الآية 53) .

- قال تعالى " بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ كَذَلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَانْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ "** .
- قال تعالى " قَالَ لَا يَأْتِيكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلَّا نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَكُمَا ذَلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّي إِنِّي تَرَكْتُ مِلَّةَ قَوْمٍ لَا يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَهُمْ بِالْآخِرَةِ هُمْ كَافِرُونَ "*** .
- قال تعالى " وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ "****

تلك الآيات القرآنية ، تعكس مفهوماً واسعاً للتأويل ، فقد احتمل التفسير والتعيين ، والعاقبة والمصير ، ووقوع ألمخَبر عنه وتحققه في الوجود ، وتعبير الرؤيا ومدلولها ، وتأويل الإعمال وبيان السبب الحامل عليها ، كلٌ حسب سياقه ودلالته[1].

كان للآحاديث النبوية الشريفة ، دور في لفت الأنظار إلى الخطاب القرآني من جهة احتماله لعدة وجوه ، فقد ورد عن الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم) انه قال " أنزل القرآن على سبعة أحرف ، لكل آية منها ظهر وبطن " ، وقال : " القرآن ذلول ذو وجوه محتملة ، فأحملوه على أحسن وجوهه "[2].

لقد انقسم التأويليون إلى شعب كثيرة ، وهذا الانقسام راجع إلى موقفهم من القرآن والسنّة ، فمنهم الشيعة التي ينتمي إليها الزيدية والإمامية الأثنا عشرية والإمامية الإسماعيلية (الباطنية) والذين يرومون في تأويلهم إلى إعطاء موازنات مذهبية لمفردات قرآنية ، ومنهم الخوارج بطوائفهم الازارقة والنجدات والصفرية والإباضية ، ومنهم الصوفية النظريون والإشاريون ، والمعتزلة الذين يهدفون في تأويلهم الآيات الدالة على التشبيه تنزيه الله . والمتصوفة الذين يتوخون في تأويلهم استعراض تعاليم نفسانية وروحية وفلكية . وقد اتخذ بعضهم من القرآن موضعاً تأويلياً برغم اختلاف مستويات خطاب آيات الأحكام والقصص والتمثيل* ... وانتقى منهم ما رأوه خادماً لمقاصدهم المختلفة ، بيد أنه يمكن الزعم أنهم جميعاً استثمروا الآيات الوارد فيها التمثيل بكيفية صريحة أو ضمنية[3] .

** القرآن الكريم (يونس ، 39) .
*** القرآن الكريم (يوسف ، 37) .
**** القرآن الكريم (يوسف ، 45) .
[1] للمزيد ينظر : الذهبي ، محمد حسين . التفسير والمفسرون ، ج1 ، ط2 ، (القاهرة : دار الكتب الحديثة ، 1976) ، ص16-17 .
[2] ينظر : الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله . البرهان في علوم القرآن ، خرج حديثه وقدّم له وعلق عليه : مصطفى عبد القادر عطا ، ط1 ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، 1988) ، ص 17 ، ص180.
* التمثيل : إثبات حكم واحد في جزئي لثبوته في جزئي آخر لمعنى مشترك بينهما والفقهاء يسموّنه قياساً ، والجزئي الأول فرعاً ، والثاني أصلاً ، والمشترك علة وجامعاً .
الجرجاني ، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الشريف ، مصدر سابق ، ص 41 .
[3] للمزيد ينظر : زيهر ، جولد . مذاهب التفسير الإسلامي ، ت : عبد الحليم النجار ، (القاهرة : دار الكتب الحديثة ، 1955) ، ص 154 .

وسع متطرفو المتأولة مثل أخوان الصفا والباطنية مفهوم التمثيل ، فعدّوا كل آية من القرآن لها " ظاهر وباطن وحد ومطلع "[1] . فالمعاني الظاهرة هي التي بنيت عليها أحكام الشريعة ، أما المعاني الباطنية فذات أسرار خفية غير محدودة وغير محصورة ، إذ يرى الصوفيون : " لكل آية ستون ألف فهم ، وما بقي من فهمها أكثر "[2].

أما المالكية والشافعية والحنفية ، فقد كانوا يؤولون ولكنهم كانوا يضعون مقاييساً لتأويلهم ، وخير ما يمثل هذا الاتجاه الأصولي ، أبو إسحاق الشاطبي** ، الذي قرر بأن في القرآن ظاهراً وباطناً ، أي ما يجب أن ينظر إلى ظاهره ، وما يجب أن يؤول حتى تدرك معانيه ، وعليه هناك نصوص يجب أن لاتؤول ، وإنما يجب أن تؤخذ معانيها كما وردت ، وهي " النصوص المتواترة " التي لا تحتمل التأويل ، والمتشابه الحقيقي الذي هو غير لازم تأويله ، وأما النصوص التي يجب أن تؤول فهي لا يُقبل معناها الحرفي كما في الأساليب التشبيهية* والاستعارية** والكنائية*** ، على إن هناك مرتبة وسطى بين هذين ، وهي ما يلزم تأويله إذا تعين الدليل مثل المتشابه الإضافي ، وما لا يلزم تأويله مثل المحكم الإضافي ، وعليه يكون التأويل عند الشاطبي في أربعة أصناف ، ما لايجب تأويله / ما يجب تأويله ، ما يميل إلى جانب عدم وجوب التأويل / ما يميل إلى وجوب التأويل [3].

استطاع المعتزلة أن يجعلوا من التأويل مبدأً تفعيلياً وعنصراً محركاً وعاملاً جوهرياً في تكوين وصياغة الإرهاصات الفلسفية والعلمية في المجتمع العربي ، لاسيما بعد أن امتزج ، على نحو فعال مع اتجاههم الفكري ، الآخذ بالعقل كأساس في طرح المسائل الآيديولوجية [4]. وقف المعتزلة منذ البدء من تفسير القرآن والحديث المروي موقفاً عقلياً واضحاً ، ذلك إنهم عدّوا العقل قبل الشرع ، ورسالة التفسير عندهم هي تأويل ما لايتفق مع مبادئهم العقلية ، أي " نظم معنى ماهو متشابه في سلك ماهو محكم "[5] . بمعنى إن التأويل عند المعتزلة ، إنما هو " توجيه اللفظ عن الوجهة المعنوية الأولى المرادة إلى وجهة ثانية وفق الهوى ، مع استغلال مرونة اللغة

---

[1] الذهبي ، محمد حسين . التفسير والمفسرون ، ج2 ، ط2 ، (القاهرة : دار الكتب الحديثة ، 1976) ، ص 217 .

[2] زيهر ، جولد . مصدر سابق ، ص 279 .

** أبو إسحاق ابراهيم الشاطبي : توفي 790هـ-1388م ، فقيه مالكي من أهل غرناطة ، أصولي مفسر ، من كتبه (الموافقات في أصول الفقه) ، (الاعتصام) ، (اصول النحو) .
اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 327 .

* التشبيه : في اللغة : الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى ، فالأمر الأول هو المشبه ، والثاني هو المشبه به ، وذلك المعنى هو وجه التشبيه ،ولابد فيه من آلة التشبيه وغرضه والمشبّه . وفي اصطلاح علماء البيان : هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء في نفسه .
الجرجاني . مصدر سابق ، ص 37 .

** الاستعارة : إدّعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين ، كقولك (لقيت اسداً) وأنت تعني به الرجل الشجاع ، ثم إذا ذكر المشبه به مع ذكر القرينة يسمى استعارة تصريحية وتحقيقية .
المصدر نفسه ، ص 19 .

*** الكناية : كلام اسْتُتِرَ المراد فيه بالاستعمال وإن كان معناه ظاهراً في اللغة سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز . والكناية عند علماء البيان : هي أن يُعبّر عن شيء لفظاً كان أو معنى ، بلفظ غير صريح في الدلالة عليه لغرض من الأغراض .
المصدر نفسه ، ص 105 .

[3] ينظر : الشاطبي ، أبو إسحاق ابراهيم . الموافقات في أصول الفقه ، تعليقات : عبد الله دراز ، ج3 ، ط2 ، (مصر : 1395هـ –1975م) ، ص 390 .

[4] ينظر : مطلب ، مجيد محمود . تاريخية المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1980) ، ص 125 .

[5] الجويني ، مصطفى الصاوي . مناهج في التفسير ، (مصر - الاسكندرية : مطبعة الجيزة ، 1971) ، ص 108 .

في ذلك "[1] وهذا ما يترسمهُ المعتزلة في منهجهم في تفسير القرآن وتفهم الحديث ، ثم إن لهذا التأويل أدوات هي " العقل يساند أصول الاعتزال ، واللغة ، والخبرة الممارسة للتأويل "[2] .

أخذ التأويل منحاً مستحدثاً على يد الجاحظ* - باعتباره أحد أعلام المعتزلة ـ يعد التأويل تفسيراً لغوياً قريباًَ يطابق مضمون النص كما يعني التوجيه المقصود لمعنى النص . بمعنى أنه لا مفر من التأويل في مجال النص ، ولا تخلو منه لغة ، بحكم إن اللغة ذات طبيعة مرنة تسمح بهذا التأويل ، تسمح بوجوه من المعنى ، ثم من ناحية أخرى إلى ملحظ إنساني اجتماعي هو إن الله أراد لعباده فيه معاني من الاختيار والاجتهاد والمنافسة وأعمال العقل والبحث عن أسباب العلم ... ومع ذلك ، فإن الجاحظ يقر بأنه " لم يهلك الناس كالتأويل ولعله لم يحمل التأويل الناس على الركوب مركباً صعباً إلا أنهم ينأون فيه بالدلالة عن المدلول "[3] . يستثمر الجاحظ القرآن والحديث المروي استثماراً جدلياً ، يستعين به كل فريق مجادل لتأييد وجهة نظره ، ثم اعتمدها اعتماداً موضوعياً قاصداً إليهما مباشرةً مؤولاً لها ومفسراً . وعليه فإن التأويل عند الجاحظ هو " العرض غير الصريح والمباشر ، ولكن بطرق لها دلالاتها في إضفاء لون معين على المعنى أو تفسيره ، لاسيما في مجالات تأويله من ميادين الكلام والبيان والحيوان "[4] . إن مفهوم التأويل عند الجاحظ يعني أمرين متناقضين أحدهما تطويع معنى النص للفكرة المرادة ، والآخر يعني التفسير اللغوي القريب الذي تشير إليه دلالة اللفظ ، وهما ممكنا لدى العقليين ، ولدى المعتزلة خاصة مدرسة الجاحظ .

تنشأ عند المعتزلة مسألة وجوه المعاني ، إذ ينبه الشريف المرتضى** في ما يتبع في تفسير الكلام ، قوله " الواجب على من يتعاطى تفسير غريب الكلام والشعر أن يذكر كل ما يحتمله الكلام من وجوه المعاني "[5] . أي تقليب النص على كل الوجوه المعنوية (من المعنى) المحتملة في إطار مبادئهم الفكرية .

ويرى (نصر حامد أبو زيد) ، إن التأويل عند المعتزلة على عادة اللسان العربي هو " المنهج الذي أسسه المعتزلة وتطور من خلال ممارساتهم . وإذا كان الفكر الاعتزالي جزءاً من منظومة علم الكلام التي تعتمد على الحجج والأدلة الجدلية ـ وليست البرهانية ـ فمن المتوقع أن يكون التأويل على قانون المجاز أداة غير كلامية بالنسبة للبرهان "[6] .

أما دلالة التأويل الاصطلاحية عند الأصوليين " فقيل هو مرادف التفسير وقيل هو الظن بالمراد والتفسير بالقطع به . فاللفظ المجمل إذا لحق البيان بدليل ظني كخبر الواحد يسمى مؤولاً . وإذا لحق البيان بدليل قطعي يسمى مفسراً وقيل هو أخص من التفسير "[7] .

يرى الباحث ، من خلال ما تقدم ، أنه مهما اختلفت وتفاوتت المفاهيم التي وضعها العلماء والفرق الكلامية للتأويل، هنالك سمة مشتركة تجمع بينهم ، مفادها إن التأويل لا يكون صحيحاً ومقبولاً ما لم تقم أسسه على هدي من ثوابت الكتاب والسنة ، ومقولات البيان العربي ، الذي يقوم على " إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ، كالاستعارة

---

[1] المصدر نفسه ، ص 109 .

[2] الجويني ، مصطفى الصاوي . مصدر سابق ، ص 109 .

* الجاحظ : 775م-868م . أبو عثمان الجاحظ ، ولد في البصرة معتزلي ، من مؤلفاته (الحيوان) ، (البخلاء) ، (البيان والتبيين) ، (التاج) .

[3] المصدر نفسه ، ص 114-115 .

[4] المصدر نفسه ، ص123-124 .

** الشريف المرتضى : علي بن الحسين الشريف المرتضى 966م-1044م . أديب متكلم من أهل بغداد ، نقيب الطالبين . شاعر ومؤلف مكثر من آثاره (الغرر والدرر) أو (الأمالي) .
اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 332 .

[5] الجويني ، مصطفى الصاوي . مصدر سابق ، ص 111 .

[6] أبو زيد ، نصر حامد . الخطاب والتأويل ، ط1 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2000) ، ص 56 .

[7]- السامرائي ، إبراهيم . في المصطلح الإسلامي ، (بيروت : دار الحداثة ، 1990) ، ص 87 .

والكناية والتشبيه وغيرها من مقتضيات الخطاب العربي ، كالحذف أو الزيادة أو التقديم أو التأخير أو الإضمار أو الاستتار أو التضمين ... "[1]. فضلاً عن إن البيان " أشد الكلام احتمالاً لضروب التفاسير وأصناف التأويل "[2] وبما أن البيان حقل لاتساع المعنى وثراء الدلالة ، فإنه يفتح أمام الفعالية العقلية افقاً رحبة تتيح له ممارسة آلية الاستدلال وطلب البرهنة على الأمور ، وهنا تصبح معه الدلالة " منطلق الدليل ، إذ ما من استدلال إلا وينطوي على تأول ، لاسيما في مجال قراءة النصوص وتحليلها ، لأن كل استدلال ينبني على فهم معين للألفاظ والمصطلحات ، وكل برهان إنما هو اقتناص معنى من بين معانٍ كثيرة ، وكل دليل هو التقاط لوجه من أوجه الدلالة ، وليس التأويل شيئاً غير ذلك ، وبهذا يتوسط التأويل بين البيان والبرهان "[3].

يسجل الباحث ، إن التأويل للقرآن كان منهلاً من مناهل التأمل الفلسفي في الإسلام ، إذ إن التفكير في الدين يمثل رهاناً فلسفياً يؤدي إلى اتخاذ موقف تجاه الظاهرة الدينية يقترن فيه عمل التفسير بعمل الفهم ، وإلى تأويل الظاهرة التاريخية للدين على أنها واقعة من وقائع الشعور الإنساني وإبراز صيرورتها لأجل تحديد معقوليتها الفلسفية البحتة . فضلاً عن إن مهمة التأويل في تاريخ الفكر الإسلامي ، إخفاء اختلافات دلالية بين أجزاء النص، دون إدراك ان هذه الاختلافات ناشئة عن التعامل مع النص بوصفه وحدة كلية ، وهي اختلافات تسهل إزالتها بالعودة إلى سياق التنزيل ، وهو ما يعرف بأسباب النزول .

وعليه فإن التأويل فن ابدعه العقل الإسلامي في أطواره التاريخية والفكرية لإعادة قراءة النصوص في ضوء آلية الجدل ولإعادة قراءة المتعاليات حسبما يمليه منطق الصيرورة الإنسانية والوجودية ، فصلاً عن أن التأويل ينطوي على إعادة قراءة وعلى إعادة تصفيف للدلالات والمعاني ، وفتح إمكانات جديدة أمام العقل ، وهو بذلك يشكل فعالية لإنتاج المعنى .

شكلّ ورود كلمة التأويل في القرآن الكريم بالرغم من اختلاف معانيها ، دافعاً للدارسين في البحث عما يميز بين التأويل والتفسير كاصطلاح ، إذ أن التأويل يعدّ مرحلة متأخرة عن التفسير ، وإن بدايات التفسير كانت أقرب من المعنى اللغوي لهذا اللفظ ، فقد جاء في (لسان العرب) في مادة فسر " الفسر : البيان ، فسر الشيء يفسرهُ ، بالكسر ، ويفسرهُ بالضم فسراً . وفسرهُ أبانه ، والتفسير مثله ... والفسر كشف المغطى والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل والتأويل رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر "[4]. يرى الباحث ، ومن باب التمييز بين التفسير والتأويل ، بأن التفسير عادةً ما يتعلق بشرح الألفاظ والمفردات ، أي بيان النص وإيضاح دلالاته اعتماداً على اللغة (المفردة) ، وعليه بدأ التفسير لغوياً ، في حين ان التأويل ينصب أساساً على الجمل وعلى المعاني (نص) وبتقدم علوم البلاغة واتساع مجالاتها ، وبما إن كلا المفهومين يستخدمان في النص الأدبي ، مما دفع الدارسين إلى إيجاد ما يميز بين المفهومين ، وعليه توسموا بآيات القرآن الكريم لتوضيح الفاصل بينهما ، لأن التفسير كما التأويل بدأ دخولهما واستخدامها في النص القرآني أولاً ، ثم اتسع مجالهما ، لاسيما التأويل ليشمل النص الأدبي ، والبحث عن المعنى في باطن ألفاظه مما يفتح المجال لتجلي مهمة المتلقي والتقبل ، باعتبار المتلقي هو القارئ المؤول الذي يسعى إلى باطن النص ليخرج بحقيقة القصد وجوهر المغزى . علاوةً على ذلك ، ومن الباب نفسه ، يرى الباحث ، إن التفسير هو التأويل الحرفي للنص (المعنى) ، بينما التأويل هو تأويل التفسير أي تأويل التأويل الحرفي للنص (معنى المعنى) .

يود الباحث ، الإشارة إلى أنه ينبغي التمييز بين نوعين من التأويل ، التأويل القرآني والتأويل الأدبي . إذ إن مهمات تلقي النص القرآني تختلف عن مهمات تلقي الشعر ، لاختلاف

---

[1] اليمني ، يحيى بن إبراهيم العلوي . كتاب الطراز (المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) ، ج1 ، (القاهرة : طبع بمطابع المقتطف ، 1914) ، ص 11 .

[2] حرب ، علي . التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية) ، ط1 ، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، 1985) ، ص 13 .

[3] المصدر نفسه ، ص 14 .

[4] ابن منظور . مصدر سابق ، ص 55 .

كل من النصين ، بين كلام موحى به من الله سبحانه وكلام بشري ـ بالرغم من أن بعض القراءات الحديثة لا تفصل بين الخطابين المقدس والنص الإبداعي ، مثلاً خطابات محمد أركون من وجهة نظر قراءته للفكر والنصوص الإسلامية ـ . فضلاً عن إن التأويل الخروج بالدلالة من الظاهر إلى الباطن غير إن هذا الأمر لا يصدق على جميع الأقاويل الشرعية . إذ لا يمكن أن تكون جميع الأشياء التي تحدثت عنها الشريعة لا تدرك إلا بالبرهان أو أن تكون جميع المعاني التي صرح بها أغمض من أن يدركها الجمهور ، وإلا لاستحال تصور هذه المعاني والتصديق بها من قبل الناس جميعهم ، والحال إن الشريعة ، إنما قصدت (تعليم الجميع العلم الحق والعمل الحق) ولذلك انقسمت على قسمين : محكم ومتشابه ، أما المحكم فهو الظاهر بنفسه أي الذي يشتمل على المعاني التي صرح بها كما هي موجودة بنفسها لا بمثالاتها والتي تتصل بالمبادئ العامة التي لا يستقيم اعتقاد دونها ، وهذه لا تحتاج إلى تأويل إذ كان الظاهر منها هو الباطن . أما المتشابه أو (المؤول) فإنه يشتمل على المعاني الغامضة والخفية التي لم يصرح بها كما هي موجودة بنفسها ، بل صرح بمثالاتها فاحتاجت إلى تأويل ، إذ كان الظاهر منها مثالاً للباطن[1]. فضلاً عن ذلك إن النص الأدبي هو نص تأويلي ، وكل قراءة متعمقة جادة له هي قراءة تأويلية ،وبتحليله واستخلاص دلالاته الكامنة ، تظهر قدرة المتلقي (المؤول) الحقيقية ، كما يعدّ الباحث عملية نقل معنى النص الأدبي من معنى إلى آخر صورة تأويلية ، لأن النص لا يتمظهر في شاكلة واحدة وإنما في كيفيات مختلفة وراءها مقصدية المرسل ، ومقاصد المتلقي ، والظروف التي يروج فيها النص، وجنس النص ، وهذه الماورائيات نفسها تؤدي إلى اختلاف استراتيجية التأويل من عصر إلى عصر ومن مجموعة إلى مجموعة ومن متلقٍ إلى متلقٍ ، بل إن الممارسة التاويلية الشخصية دينامية ، وهذا بدوره يطرح مسألة التأويل الراجح والمقبول أو المرجوح والمرفوض أو الذي لا يخضع لأي معيار . وبناءاً عليه ، يتضح للباحث ، إن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما ، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تتم صياغته بوصفه نتيجة لهذه الحركة .

يتصل مصطلح التأويل بالاجتهاد* في تقريب معاني الخطاب ، إذ يقول الزركشي " والرابع ما يرجع إلى اجتهاد العلماء ، وهو الذي يغلب عليه إطلاق التأويل ، وهو صرف اللفظ إلى ما يؤوَّل إليه . فالمفسر ناقل والمؤوَّل مستنبط*"[2] . فالاجتهاد ، بمصطلح التأويل، ينحصر هنا في صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله موافقاً للكتاب والسنّة[3]. فالمتلقي (المؤول) للنص يشتبك مع عدد من المعاني القريبة والبعيدة لاستنباط المرجع الموافق للنص فـ " متى أمكنهُ حمل الشيء على ظاهره كان أولى ، إذ العدول عن الظاهر إلى غير الظاهر إنما يمكن لمرجع ... "[4]. وقد اجتهد اللغويون والمفسرون والأصوليون في تحديد ضابط مصطلح التأويل ورصد تقلباته في النص بوصفه غرضاً يسعى إلى تحصيل المعنى وترجيحه ، وانتهى من آرائهم

---

[1] ينظر : مبارك ، محمد رضا . مصدر سابق ، ص 226 .

* القدرة على الاستنباط .

* الاستنباط : استخراج المعاني من النصوص بفرط الذهن ، وقوة القريحة . الجرجاني ، أبو الحسن علي بن محمد . مصدر سابق ، ص 20 .

[2] الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله . البرهان في علوم القرآن ، تحقيق أبي الفضل ابراهيم ، ج2 ، ط1 ، (دمشق : مطبعة عيسى الجلبي وشركائه ، 1376هـ-1957م) ، ص 149 .

[3] ينظر : احمد بن مصطفى ، طاش كبري زاده . مفتاح السعادة ، تحقيق كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور ، ج2 ، (بيروت : دار الكتب الحديثة ، 1968) ، ص 573 .

[4] أبي حيان ، محمد بن يوسف . البحر المحيط ، ج1 ، ط1 ، (بيروت : مطبعة السعادة ، 1358 هـ) ، ص308 .

، على سبيل المثال ، ما اشار إليه السيوطي بقوله " قال ابو حيان في (شرح التسهيل) : التأويل إنما يسوغ إذا كانت الجادَّة على شيء ثم جاء شيء يخالف الجادَّة فيتأوَّل "[1] .

شغلت موضوعة تأويل الكلام ، حيزاً في كتب الدارسين القدامى ودراساتهم ، لاسيما المجازي منهُ ، فالاستعارة مثلاً " تفارق الكذب بالبناء على التأويل "[2]. ويذهب ابن الأثير إلى إن " المعنى المحمول على ظاهرهِ لا يقع في تفسيره خلاف ، والمعنى المعدول عن ظاهره إلى التأويل يقع فيه الخلاف ، إذ باب التأويل غير محصور والعلماء متفاوتون في هذا "[3]. وعليه المعنى القابل للتأويل ، معنىً مختلف في تحديده ، إذ يفتح أمام مؤوليه أبواباً للطرق والبحث عن معانٍ أخر ، تكمن في المعنى العام ، وبعبارة أخرى ، البحث عن المعنى داخل المعنى .

تعني كلمة (hermeneutique) فن التأويل* ، فن تأويل النصوص وتفسيرها وترجمتها ، لاسيما النصوص المقدسة والكتابات اللاهوتية ، كما كان شائعاً في علم اللاهوت المسيحي ، وعليه يبين أوغسطين الهيبوني**" ، إن الفكر ينتقل من الدلالة الحرفية والأخلاقية إلى المعنى الروحي ، سواء في فن التاويل اللاهوتي أو فن التأويل الإنساني للعصور الحديثة، يتعلق الأمر بتأويل صحيح للنصوص واستخلاص معنى تنطوي عليه "[4] . وعليه يسعى فن التأويل إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى ، قصد الحصول على فهم جديد ومتجدد لمعنى اخترقته وانخرته جملة الممارسات والأهواء والرغبات والمخادعات والمغالطات . وفن التأويل بهذا المعنى يحتمل كل الأوجه المعرفية والمنهجية والانطولوجية (الفهم ، المشاركة ، الحوار) . فضلاً عن أنه " يتمتع بقوة تطهيرية (force Purificatrice) تجعله يحقق ويحدد المعنى في اللحظة الراهنة بأساليب أكثر حيوية وخلاقة بعدما تآكل وتفكك وأتخذ كرهان ولعبة لغرض الذات وتمويه الحقائق عبر تاريخه المتبعثر والمتشظي "[5].

ومن وجهة نظر (امبرتو إيكو) ، فإن الوصول إلى حدس خاص بقصدية النص ، لابد من إخضاع هذه القصدية لسلطة النص بوصفه كلاً منسجماً ، وهذه الفكرة تعود إلى أوغسطين إذ

---

(1) السيوطي ، عبد الرحمن جلال الدين . الاقتراح في علم أصول النحو ، (الهند : مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، 1359هـ) ، ص 29 .

(2) القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن . شرح التلخيص في علوم البلاغة ، شرحه وخرج شواهده: محمد هاشم دويدري ، ط2 ، (بيروت : دار الجليل ، 1982) ، ص 140 .

(3) ابن الأثير ، ضياء الدين . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قدمه وعلق عليه : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، ج1 ، (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ب.ت) ، ص 63 .

* يعدّ مصطلح التأويل (الهيرمينوطيقيا) من المصطلحات النقدية الحديثة ، الذي عرف لدى الغربيين تحت مصطلحين هما Hermineutices و Interpretation وقد عربها النقاد العرب تحت مصطلحين : الأول هو التاويل في حين أبقى بعضهم على صيغته الغربية – الهيرمينوطيقيا- . وقد واجه الباحث هذا التعريب في استخدامه لمصادر ومراجع البحث فعلى سبيل المثال . كتاب روبرت شولز المعنوّن (Semiotics and interpretation) فقد عربه سعيد الغانمي إلى السيمياء والتأويل ، وكتاب محمد مفتاح التلقي والتأويل . في حين أبقت سيزا قاسم كلمة Hermineutices في مقالتها (القارئ والنص من السيميوطيقيا إلى الهيرمينوطيقيا) كما هي بالإنجليزية دون تعريب . وطرق بعضهم التأويل (مفهوم) والهيرمينوطيقيا (نظرية التأويل) .

** أوغسطين (354-430) : ويعرف أيضاً بأسم أورليوس أو غسطينوس وبأوغسطين الأيبوني . قديس من آباء الكنيسة المشهورين ، لاهوتي ، فيلسوف وكاتب كبير ، له مؤلفات (الاعترافات) و (مدينة الله) و (النعمة) .

اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 85 .

(4) غادامير ، هانس غيورغ . مدخل إلى أسس فن التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، مصدر سابق ، ص 86 .

(5) غادامير ، هانس غيورغ . التفكيك وفن التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، مصدر سابق ، ص 99 .

" إن كل تأويل يعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه، وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له "[1] وبهذا المعنى ، فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ وبخلاف ذلك لا يمكن التحكم في مصيرها .

فرق أوغسطين بين المعنى الحرفي التاريخي وبين المعنى المجازي ، وقد كان يقبل المعنى الحرفي حينما يرجحه السياق ويطابق العقيدة ويحترم مقاصد الكاتب ويحتمل الحقيقة ، ولكنه كان يلجأ إلى المعنى المجازي في حالة عبثية المعنى ومخالفته للعقيدة ضارباً بالسياق[2]. معنى هذا إن التأويل بدأ يفرض نفسه في معترك التداول ، انطلاقاً من شعور المفسرين والمؤولين بغرابة المعنى الحرفي عن قيمهم إذ " كل تأويل متجذر في السياسة ـ يعني القيم "[3] . ، وصاحب هذه القراءة التأويلية "فيلو الاسكندري"* الذي عكف على تأويل العهد القديم معتمداً على التأويلات اليهودية واليونانية . وقد سار في نهجه من بعد، وفي حقب مختلفة ، عدد من المؤولين ، منهم "أوريجينس"** الذي كان متعمقاً في الفلسفة اليونانية بمختلف مذاهبها واتجاهاتها كالأفلاطونية والأفلوطينية والفيثاغورية ، منطلقاً من إن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي ، والمعنى الأخلاقي ، والمعنى الصوفي أو المعنى الروحي ، أو على معانٍ أربع هي ، المعنى الحرفي والتمثيلي والخلقي

والغيبي . ثم تبعه "فورفوريوس"* - صاحب إيساغوجي (المدخل) ـ ثم " توما الإكويني"** . يرى الباحث ، إن علماء اللاهوت ، حين يفسرون الكتب المقدسة تفسيراً رمزياً ، كان قصدهم تجاوز ظاهر الشيء إلى باطنه ، ويعدّ هذا تأويلاً من جانبهم .

---

[1] إيكو ، أمبرتو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ت : سعيد بنكراد ، ط1 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2000م) ، ص 79 .

[2] ينظر: مفتاح، محمد. مجهول البيان، ط1، (المغرب – الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990)، ص90 .

[3] Rick Rylance , Debating texts . Reading in Twentieth century Literary Theory and Method . University of Toronto press, 1987.p.33.

* فيلو الاسكندري : (نحو 13ق.م –54) فيلسوف يوناني يهودي الأصل ، ولد في الإسكندرية ، حاول أن يشرح الدين بتعابير الفلسفة اليونانية الأفلاطونية ، عمل على تطبيق الطريقة الرمزية على نصوص التوارة. له تأثير كبير على آباء الكنيسة الشرقية والفلاسفة العرب كالفارابي مثلاً .
اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 426-427 .

** أوريجينس : (185-253) . ولد في الإسكندرية وأصبح من اشهر أساتذة مدرستها اللاهوتية ومن نوابغ الفكر البشري ، ترك اثارا رائعة في اللاهوت وشرح الاسفار المقدسة ، تطرف في بعض تعليماته .
اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر نفسه ، ص 85 .

* فورفوريوس (234-305) . من الممثلين البارزين للمرحلة المبكرة من مدرسة أفلوطين ، كان عدواً لدوداً للمسيحية ، هاجمها في كتابه " ضد المسيحيين " ، من مؤلفاته " بحث في كهف الحوريات " اختص بالتفسير المجازي للشعر – شعر هوميروس – ومجموعة الحكم المسماة بـ " نقاط البدء " وهي مقدمة للتعاليم الرئيسة في الأفلاطونية الجديدة ، و " رسالة إلى مارسللا " و " مدخل إلى مقولات أرسطو " .
كامل، فؤاد وآخرون . الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، مطبعة أوفسيت الميناء ، 1983) ، ص63 .

** توما الاكويني : (1225م-1274م) . قديس وراهب دومينيكاني ، ولد في إيطاليا ، من مؤلفاته (الخلاصة اللاهوتية) و (الخلاصة ضد الأمم) .
اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 71 .

لقد ارتبط فن التأويل بإشكالية قراءة الكتابات اللاهوتية والنصوص المقدسة ، مما "دفع أحد اللوثريين*** وهو ماتياس فلاسيوس (Matthias Flacius) إلى الثورة على سلطة الكنيسة في مسألة مصادرة حرية قراءة النص المقدس ليقترح أولوية التراث في تأويل بعض المقاطع الغامضة من النص وطابع الاستقلالية في فهم محتوياته بمعزل عن كل إكراه أو توجيه قسري"[1] . وهذه المواجهة لسلطة القراءة الأحادية للنص ـ بوصفها المبدأ الأساس لنظرية فن التأويل الحديثة ـ تعني ضرورة فهم النصوص انطلاقاً من النصوص نفسها وليس اعتباراً من المذهب الذي تنتمي إليه ، بحيث لا يوجه المذهب النص وإنما يستقل هذا الأخير بحقيقته عن كل توجه يسجنهُ ضمن إطاره الخاص ، إذ " إن الفهم يستند في هذا الإطار لا على التفسير اللاهوتي في معالجة النصوص وإنما بالتطبيق المنهجي لقواعد التأويل من لغة ونحو ومنطق وترجمة"[2] .

يقوم فن التأويل على مستوى مستجد من الموضوعات باتصال التميّز المنهجي الذي حدد في القرن التاسع عشر ، والذي أتسع منذ ذلك الحين بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ،وإن هناك افتراضات مسبقة تكمن وراء هذه الثنائية ، وإن هذه الافتراضات نشأت عن التقليد ، ومن ثم فإنها يمكن أن تدحض أيضاً بالتأمل في التقليد . أي بمعنى إن هناك معاني ثابتة ، وتأويلات اتفق عليها ، تنتقل عبر التقليد . لكن حتى هذه المعاني المؤولة تقليدياً يمكن أن تؤول ثانية ـ تأويل التأويل ـ بالتأمل والإمعان ، ذلك لعدم اكتمال التأويل وقابليته الدائمة للفحص ، بوصفه تأويلاً معلقاً . وهنا يكمن هدف التأويل في الإبقاء على اللاتحديد ، أي الاستمرارية في توليد المعاني ، ومن خلال منظور كهذا بوسع التأويل أن يحلل النصوص بوصفها كيانات ، ويحلل أيضاً الأجزاء والتفاصيل التي تكونها ، وبمقدور تأويل تعليقي أن يصف الثيمات والمعاني للنصوص مثلما باستطاعته وصف تراكيب وبنى التحديد واللاتحديد [3] .

دخل فن التأويل مع ظهور المناهج والأفكار الحديثة مدخلاً مغايراً لما عرف عند السابقين في تطبيقاته وآليات اشتغاله ، إذ لم يعد مقتصراً على النصوص الدينية فحسب ، بل شمل جوانب المعرفة الأخرى ، كالتاريخ وعلمي الاجتماع والأنثروبولوجيا ، وعلم الجمال والنقد الأدبي والمسرح والفولكلور ، فضلاً عن الاتجاهات السيميائية المتعددة . من هذه الاتجاهات أو الأفكار الحديثة الوجودية إذ إن هناك نشاطاً إيجابياً سميّ في كتابات الوجوديين ـ لاسيما كتابات (هيدجر) و (سارتر) ـ بأسم "الإسقاط" Projecting ، "فالموجود البشري يقوم بعمليات إسقاط مستمرة لأن ذلك جزءً من وجوده ، من خروجه المستمر عن ذاته ، فهو باستمرار يسقط ذاته على ما يحيط به "[4]. هناك إسقاط للمعنى ، فأي شيء يمثل أمام المتلقي، يراه ويسمعه على أنه " شيء ما " ، ويحدد معانيه يعني إن لدى المتلقي إطاراً مرجعياً ، أو مجموعة من الأطر المرجعية يضع فيها الموضوعات المختلفة التي تلتقي به في تجربته ، إسقاط المعنى هذا يعدّهُ الباحث ضرباً من ضروب الفهم ومن ثم يشتمل على فعل من أفعال التأويل .

*** نسبة إلى رائد الإصلاح مارتن لوثر (1483-1546) . راهب أغوسطيني لاهوتي ومفكر وكاتب . بدأ في ألمانيا الإصلاح الديني (البروتستانتية) وانفصل عن الكنيسة في شأن الغفرانات وسلطة الباباوالتبتل وإكرام القديسيين والمطهر والقدّاس. 1517 نقل " التوراة " إلى الألمانية فكانت الترجمة حدثاً دينياً وأدبياً.
المصدر نفسه ، ص 495 .

[1] الزين ، محمد شوقي . الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر ونقد ، مصدر سابق ، ص 76 .

[2] الزين ، محمد شوقي . فن التأويل : الشكل المنهجي والابستمولوجي لدلالة الفهم في " النقد والتأويل في مواجهة الحفريات والتفكيك " ، محاضرة ألقيت بقصر الثقافة والفنون ، بوهران (الجزائر) ، يوم 17 يوليو ، 1996 ، ص 6 .

[3] للمزيد ينظر : بوبنر ، روديجر . الفلسفة الألمانية الحديثة ، ت : فؤاد كامل ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987) ، ص 75 .
كذلك ينظر : مارغوليس ، جوزيف . تأويل التأويل ، ت : كوثر الجزائري ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 3، السنة 12 ، 1992) ، ص58-64.

[4] ماكوري ، جون . الوجودية ، ت : أمام عبد الفتاح ، (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1986) ، ص 188 .

فضلاً عن اتخاذ فن التاويل منحاً جديداً بدخول الاتجاهات السيميائية المتعددة . فمثلاً ينطلق التفكيكيون من لا محدودية المعاني التي يمكن أن تمنح للنص ، إذ إن منطلقها " كل نص لا يقبل أو لا يحتوي تأويلات مختلفة فقط ، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضاً "[1] . أي أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي ، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر ، أو هي بمعنى آخر سوء قراءة لتتحول إلى سوء قراءات متعددة ، لأن النص عند التفكيكيين " ساحة تباينات لا بيانات ، ساحة تفجير المعاني لا حصرها "[2] . وهذا ما تجلى بشكل جلي في خطابات دريدا وإيكو ورولان بارت ، والتي تبنوا فيها فكرة أن تؤول إشارة واحدة بأخرى ، ومن ثم تقديمها على إنها ارتداد لا نهائي، يمكن تسميته عملية توليد سيميائي لا محدود ، هذه هي مرجعيات التفكيكين ، مرجعيات تستقي من تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم البنيات المتعالية بمختلف أشكالها وألوانها ، وإلى الأخذ بنسبية مطلقة قد تصل إلى العدمية .

ومع ما تقدم ، إنه مهما اختلفت مقولات التأويل الفكرية والنقدية ، باختلاف الأديان والأجناس والأمم والجماعات والأفراد والاتجاهات المتعددة ، فإن نشأة التأويل وسيرورته وإجرائه من وجهة نظر (محمد مفتاح) يرجع إلى مقولتين " أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة ، القيم الثقافية والسياسية والفكرية ، وثانيهما بث قيم جديدة بتأويل جديد ، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ، ودس الغرابة في الألفة" [3] .

يخلص الباحث ، أنه مهما اختلفت التيارات التأويلية القديمة منها والحديثة ، ينبغي أن لا يغيب عن فهم المتلقي ، إن لكل تيار تأويلي مشروعه الفكري والسياسي الخاص به ، فإذا ما أنحاز إلى تيار معين ، فإنه أنحاز إلى مشروعه . وعليه فعلى ذلك المتلقي أن يحلل الأسس الأبستمولوجية والتاريخية الخاصة بكل تيار حتى إذا مال فميله عن دراية وإذا رفض فرفضه عن دراية أيضاً .

---

[1] Esa Itkonen . " Acritique of post – structuralist ' conception of language " Semiotica , 1988 , p.315 .

[2] ثامر ، فاضل . اللغة الثانية ، ط1 ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1994) ، ص 46-47 .

[3] مفتاح ، محمد . التلقي والتأويل " مقاربة نسقية " ، ط1 ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1994) ، ص 218 .

المبحث الثاني : التأويل في الفكر الفلسفي

أولاً : التأويل في الفكر الفلسفي العربي الإسلامي

عبد القاهر الجرجاني*

لاشك في ان مصطلح التأويل في الفكر البلاغي له بعد مهم يمكن ان يطلق عليه البعد التصنيفي ، ذلك من خلال علاقته التداخلية بالمجاز والتشبيه والحقيقة ، إذ يقول عبد القاهر " أعلم ان الذي أوجب ان يكون في التشبيه هذا الانقسام، ان الاشتراك في الصفة (بين المشبه والمشبه به) يقع مرة في نفسها وحقيقتها وجنسها ، ومرة في حكم لها ومقتضى "[1] . أي ان أهمية التأويل في الفكر البلاغي تظهر من خلال الربط بين المصطلحات البلاغية ، بوصف مقولة التأويل هي الوجه الآخر لمقولة المجاز . ويدرك الباحث من هذا البعد ، ان التقسيمات التي وضعها البلاغي كالحسي والعقلي والتخييلي تعتمد المرجعية الفكرية والتأويلية في فهم النص من خلال القياسات والقرائن الاجتهادية التي يعتمدها البلاغي في فهم السياق وتحديد نوعية خطابه .

ولعل الجرجاني في طليعة من أوجدوا ارتباطاً وثيقاً بين مفهومي التأويل والمجاز ، فالتأويل عندهُ يولد مع مولد النص ، وهو فعالية أدبية وفكرية ينهض بها المتلقي ، القارئ للنص والباحث عن مدلولاته الجمالية وإيحاءاته الفكرية ، وعليه يمكن القول ، ان التأويل هو القراءة الدقيقة للنص ، وما يمنح التأويل دفقاً حيوياً فاعلاً ومؤثراً في مجمل عملية التلقي الأدبي هو المجاز ، فلا ينفصل المجاز عن التاويل ، ولا يبتعد عنه ، واقتران المجاز بالتأويل يساعد على تحديد هوية الكلام الذي ينصرف التأويل المجازي إليه ، بالإضافة إلى ذلك فإن الكلام المجازي يسمح بالاتساع ، بل هو الفضاء الذي يتحرك فيه التأويل . وعليه فإن الجرجاني يرتكز في موقفه من التأويل على المجاز، والمجاز نقيض البرهان ، إذ ان البرهان مطابقة ولزوم والمجاز ارتحال في عالم الدلالات والمعاني ، ارتحال من دلالة إلى اخرى وإعطاء الأولوية لمعنى على آخر ، أنه اجتياز دلالي ، اجتياز من الشاهد إلى الغائب ومن الواقعي إلى الرمزي ، ومن الدال إلى المدلول ، وهذا ما خالفه عليه من بعد أبن رشد الذاهب إلى التأويل البرهاني .

أكد الجرجاني على تعددية المعنى في النص الواحد ، إذ يحمل النص في ثناياه عدة معانٍ إضافية مضافة إلى معناه الأصلي الذي تحدده الدلالة الوضعية* للألفاظ ، هذا ما أكده بقوله " لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ أخر "[2] . يرى الباحث هنا ، ان المعاني المتعددة ليست معاني متحولة دون نظام أو نسق مبيّن ، فكل معنى من المعاني الإضافية ، أو المضافة إليه ، له علاقة بالأصل ، وكأن هذه العلاقة المرجعية / الارتدادية هي التي تضمن عائدية الإضافات ، أي بمعنى ان المرجع هو الذي يحدد نوع التأويل ، وعلى هذا فإن معنى المعنى** أو تعدد المعاني يصبح مسألة طبيعية في إطار عملية التأويل مادامت الأشكال

---

* عبد القاهر الجرجاني : (ت1078) . لغوي من الأئمة ، من كتبه (العوامل المئة) ، (أسرار البلاغة) ، (دلائل الإعجاز) .

[1] الجرجاني ، عبد القاهر . أسرار البلاغة ، تحقيق : محمد عبد المنعم الخفاجي ، ط1 ، (القاهرة : مكتبة القاهرة ، 1972) ، ص 206-207 .

* يعبر عبد القاهر الجرجاني عن الدلالية الوضعية والدلالة العقلية التخييلية ، بعبارة مختصرة ، وهي القول، المعنى ومعنى المعنى . فالمعنى (الدلالة الوضعية) المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي يفهم منه بغير واسطة . أما معنى المعنى (الدلالة العقلية التتخييلية) ان يفهم من اللفظ معنى ، ثم يفيد ذلك المعنى معنى آخر . والدلالة العقلية في نظر الجرجاني هي التي تحيل إلى التأويل .

[2] الجرجاني ، عبد القاهر . دلائل الإعجاز ، (بيروت : دار المعرفة ، 1981) ،ص 258 .

** معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني ، لا يقصد به المعنى الثاني ، بل المعاني المتعددة على وفق طرق التأويل وإمكانات القراءة ، لأنه لو اقتصر معنى المعنى على دلالة واحدة ، لكان نقيض نظرية المجاز التي ينشدها الجرجاني . وهذا ما أكده بقوله " ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل " .

الجديدة ذات علاقة بالأشكال الأصلية ، وكلما كان الشكل الأصلي محتوياً على دلالة إيهام كلما اتسعت دائرة التأويل ، لأن دلالة الإيهام هي المعنية بإيضاح القصد وكشف المغزى ، وعليه فإن معنى المعنى أو المعاني المتعددة دلالتها دلالة إيهام ، وهو ما يقصده المنشئ ، وإن وعي المنشئ يقابله وعي المتلقي في إخراج المعنى واستنباطه ، وهذا الإجراء يتعدد بتعدد القراء والقراءات . غير ان اكتشاف المعاني منوط في جانب أساسي منه بالصفات التي يحتويها النص الأدبي ، ضماناً لسلامة التأويل ومراعاةً للمتلقي ، إذ ينبغي ان يكون هناك نوع من الألفة بينه وبين النص ، وعليه يجب ان يكون هناك نوع من الاعتدال المطلوب في النص من قبل المنشئ والمتلقي ، فلا النص ينغلق فيستعطي على التأويل أو يذهب المؤول فيه شططاً ، ولا المتلقي يُحمّل النص ما لا يحتمل ويبتعد عن الأصل ابتعاداً كلياً ، إذ لابد من قدر من الفهم المشترك .

يرجع الجرجاني سبب اختلاف التأويلات للنصوص الأدبية ، إلى ان طاقات المتلقين في الوصول والكشف متباينة ، مع تباين المرجعيات الفكرية والأبستمولوجية إذ ان المعنى – من وجهة نظره – في النص الأدبي يكتشف اكتشافاً ، وهذا المعنى يكون على مستويين ، المعنى المستتر المتخفي ، الذي ينتظر من يخرجه من تخفيه ويزيل عنه القناع ، والآخر ظاهر بارز ما هو إلا علامة أو إمارة على المعنى الباطن والخفي . وهنا تكمن وظيفة المتلقي الحقيقية في الكشف وإزالة الأقنعة ، والوصول إلى الجوهر بالنظر والتأمل وأعمال الفكر ، والتسلسل في بنية النص الداخلية . فضلاً عن ان النص الأدبي فعالية يتجاذب طرفيها الوعي واللاوعي ، وإن المتلقي يؤول النص تأويلات متعددة اعتماداً على طاقة التخييل في النص ، وكل تأويل من هذه التأويلات لا يمكن ان يكون بمعزل عن الوعي ، لاسيما عند الطبقة الأولى من القراء ، وإن بنية الأدب المجازية تدفع القارئ والقراء إلى التأويل ، وهو عملية قراءة واعية لأبعاد النص ، وممكناته واحتمالاته ، لأنها تهدف إلى استنباط المعنى ، والمعنى في النص لا يأتي مباشراً بل من صور وهيئات مختلفة ، أي أنه واقع تحت تأثير فعل قصدي من المنشئ ، والفعل القصدي لا يتناقض مع حالات الإلهام والانغماس في الكلمات وقت إنشاء النص .

وعليه ، فإن النص شأنه شأن النصوص الفكرية والإنسانية ، هو تجلٍ لبنية جدلية ، أي هو في حد ذاته اختلاف وائتلاف ، ولكن أساسه الوحدة والتنظيم ، العقل هو الموّحد لهذا المختلف الذي يأتي مخيلاً مغلفاً ، فلا غياب للعقل وللوعي في مجمل عملية تلقي الخطاب ، وهذا ما يدفع إلى إيجاد صلة قوية بين التخييل والتأويل .

أبو حامد الغزالي*

يبدأ النظام التأويلي والمعرفي عند الغزالي من انفتاح النص نحو الوجود . فدلالة النص القرآني تتكشف في نظره ومن ثم تتأول من خلال المعراج الصوفي إذ يتصل الصوفي بخياله باللوح المحفوظ في عالم الملكوت ، فيستمد منه معرفة تكشف له جوهر النص ولباب دلالته المستترة وراء الكلمات الملفوظة . وبذلك يكتشف ان ما هو ظاهر (موجود) في الإدراك الحسي ليس إلا صورة متخيلة للحقيقة المستترة في عالم الملكوت ، عالم الأرواح والمعاني والحقائق ، وبذلك " يمكن تمثيل حركة الانتقال المعرفي بوصفها حركة تبدأ من عالم الملكوت ثم إلى النصّ ومن النص إلى عالم الحس والشهادة . ويكون التأويل هنا فك شفرة النص من أجل فهم العالم الذي تمثل اللغة – ظاهر النص القرآني – تعبيره المجازي "[1].

الجرجاني ، عبد القاهر . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

* أبو حامد محمد الغزالي (1059-1111م) . ولد في طوس بخراسان ، درس علم الكلام في نيسابور على يد " الجويني " . من مؤلفاته : " مقاصد الفلاسفة " ، " تهافت الفلاسفة " ، " المنقذ من الضلال " ، " مشكاة الأنوار " ، " جواهر القرآن ودررهِ " .

للمزيد ينظر : كامل ، فؤاد وآخرون . مصدر سابق ، ص 286-287 .

[1] أبو زيد ، نصر حامد . الخطاب والتأويل ، ط1 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2000)، ص 47 .

يرى الغزالي بأن الحقيقة الصوفية ينبغي ان تكمل الشريعة (القرآن) ولا تتناقض معها ، وإن التصوف بما يقتضيه من الزهد والعزلة والخلوة ، وبما يبتغيه من الوصول إلى الأحوال والمقامات ، هو " ضرب من التأول للحقيقة الدينية يتغلب فيه المنظور الصوفي على المنظور الفقهي ، بمعنى إعطاء الأولوية للتقوى الباطنية على العبادات والمعاملات "[1].

يرى الغزالي ان معنى الأحياء – كما يدل عليه عنوان أحد مؤلفاته " أحياء علوم الدين " – ليس تجديداً على الحقيقة ، بل هو العودة إلى التعريشات الأولى للدين والتعريج إلى الأصل ، ذلك " ان العودة كما تتم في الأحياء تتأول بتشديدها على جانب دون آخر من التجربة النبوية وبتغليبها معنى على آخر في تفسير كلام الله أي بتغليبها الكشف على النظر والأحوال على الفرائض "[2]. وهذه ليست عودة خالصة إلى الأصل ، أو تطابق تام معه ، ولا يمكنها ان تكون كذلك ، لأن التأويل ينطوي على تجديد ما في الرؤية والمنهج ، وأنه يحمل أثر الحدث واللحظة التاريخية أي أثر الزمن . وهذا ما ذكره الغزالي بقولهِ " إذا كان ثمة ضرورة للاجتهاد فلأن النصوص متناهية والوقائع غير متناهية ولا يمكن تطبيق النصوص على الوقائع دون أعمال العقل ، غير ان ما لا يتناهى من الوقائع هو ما يأتي به الزمن وهو ان دّل على شيء فعلى ان التاريخ صيرورة "[3].

يعترف الغزالي بوجود معنى ظاهر ومعنى باطن ذي أسرار ، يجمع بين المعنيين في تأويله ، لا يفضل أحدهما على الآخر ، وإن كان تعبير الأسرار يوحي بأفضلية الباطن على الظاهر في الآيات المضروب بها المثل وفي القصص ، فالتفرقة عند الغزالي إجرائية وتفضيلية في ان واحد .

يولي الغزالي أهمية كبيرة للتأويل ، وتكمن أهميته هذه نتيجة لمعرفته المستوعبة لعلوم عصره المختلفة ومؤشر على مرجعيته العلمية ومعتقداته الفلسفية والصوفية ، إذ لم يتخذ الآيات إلا ذريعة لعرضها وتبيانها ، وبفعله هذا انتزع الآيات من سياقها العام الذي تداولت فيه ، ذلك السياق الذي لم يكن على علم كاف بالمعارف الذي اشتمل عليها تأويله ، فضلاً عن أنه اجتثها من مساقها الخطابي العام الذي يمكن ان تفسر على ضوئه . وعليه فان تأويل الغزالي غير تاريخاني ولكنه تاريخي محض . وهذا ما تجلى في تأويله للآية (35) من سورة النور " **اللَّهُ نُورُ السَّمَوَتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَوةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَرَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِى اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَلَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**" . إذ أقام تأويله للآية على ثنائيات هي " عالم الشهادة / عالم الغيب . العالم الجسماني / العالم الروحاني . هذا العالم / ذلك العالم . وأشياء هذا العالم وأشياء ذلك العالم هي : الروح الحساس / المشكاة . الروح الخيالي / الزجاجة . الروح العقلي / المصباح . الروح الفكري / الشجرة . الروح القدسي / الزيت الذي يكاد يضيء النار "[4].

ان مفهوم وحدة الوجود عند الغزالي لا ينفصل عن الله وغير متصل به في الآن نفسه ، لحكم البرزخية فيه – وهذا مادعا إليه فيما بعد ابن عربي – ثم يشير إلى أنه كله خيال في خيال ، وفي هذا الصدد يقول الغزالي " من هاهنا يترقى العارفون من حضيض المجاز إلى ذروة الحقيقة ، واستكملوا معراجهم فرأوا بالمشاهدة العيانية ان ليس في الوجود إلا الله وإن كل شيء هالك إلا

---

[1] الغزالي ، أبو حامد محمد . المنقذ من الضلال ، (بيروت : اللجنة الدولية لترجمة الروائع ، 1959) ، ص 30 .

[2] المصدر نفسه ، ص 31 .

[3] المصدر نفسه ، ص30 .

[4] الغزالي ، أبو حامد . مشكاة الأنوار ، حققه وقدم له أبو العلاء عفيفي ، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، 1964) ، ص 65-66 .

وجهه ، إلا أنه يصير هالكاً في وقت من الأوقات ، بل هو هالك أزلاً وأبداً "[1] . والمجاز انحراف عن الحقيقة ، ولا تتم عملية تقويم هذا الانحراف ، إلا بالتأويل ، أي بإرجاع المعنى المجازي إلى ما يتضمنه من معنى حقيقي مبطون فيه .

وعليه فإن رحلة الصوفي – من وجهة نظر الغزالي – من الظاهر إلى الباطن ، هي خروج من عالم الحس إلى عالم المعنى بالموت الاختياري ، وارتقاء من حضيض المجاز إلى علو الحقيقة ، أنها العودة إلى الأصل ، عودة إلى التأويل ، (من آل يؤول إذا رجع) ، وهكذا يتضح معنى التأويل في مفهومه الأشمل ، أي في دائرة حق وخلق ، الله والوجود . ويذكر الغزالي " وأعلم ان التأويل يجري مجرى التعبير ، فلذلك قلنا بدور المفسر على القشر "[2] . وهذا لا يعني بأن الظاهر لا لزوم له عند الغزالي ، فكما ان الأسم الآلهي الظاهر يوازي الأسم الباطن ويقابله ، فإن أهمية الأول توازن أهمية الثاني بالنظر إلى تحققهما في الوجود ، فلولا الأسم الظاهر لما ظهرت صورة الوجود ، ولولا الاسم الباطن لما كان فيه بطون ، وهكذا يوضح الغزالي العلاقة بين الظاهر والباطن من ناحية معرفية ، مشيراً إلى آلية التأويل التي تسمح بالعبور بينهما .

أبن رشد*

يعّد الفيلسوف الأندلسي ابن رشد في طليعة الفلاسفة العرب ، تمسكاً ودفاعاً عن التأويل ، معرفاً إياه " إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية ، من غير ان يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز ، من تسمية الشيء بتشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه ، أو غير ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازي "[3]. فالتأويل عند ابن رشد يعني الخروج بالدلالة من الظاهر إلى الباطن ،ومرد هذا المعنى انقسام الشرع إلى ظاهر وباطن ، والسبب في ورود الظاهر والباطن في الشرع – من وجهة نظر ابن رشد – تباين الناس في فطرهم وعقولهم ، أي تباين طرقهم في التصور والتصديق . ولا يمكن ان يؤدي النظر العقلي إلى مخالفة ما ورد به الشرع . فالشريعة حق والنظر البرهاني طريق إلى الحق و " الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له "[4]. وعليه كل ما نطق به ظاهر الشرع وأدّى إلى مخالفة البرهان كان مما يقبل التأويل ، " نحن نقطع قطعاً ان كل ما أدى إليه البرهان وخالفه ظاهر الشرع ، فإن ذلك الظاهر يقبل التأويل على قانون التأويل العربي "[5]. علاوةً على ذلك ان التأويل عنده يجمع بين الشريعة والحكمة ، وهو الطريق إلى استكشاف معقولية النص .

توقف ابن رشد عند تأويل الظاهر واللجوء إلى القياس العقلي ، إذ انتقد الحشوية* الذين يقفون عند الظاهر نقداً عنيفاً ، كما نقد الأشاعرة** في المجالات التي يجد ان أراءهم فيها لا تقوم

---

[1] المصدر نفسه ، ص 17 .

[2] الغزالي ، أبو حامد محمد . جواهر القرآن ودرره ، تحقيق لجنة أحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة ، ط6 ، (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، 1990) ، ص 13 .

* ابن رشد : (1126م-1198م) . أبو الوليد محمد . فيلسوف عربي . ولد في قرطبة وتوفي في مراكش. درس الكلام والفقه والشعر والطب والرياضيات والفلك والفلسفة . حاول التوفيق بين الشريعة والفلسفة في (فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال) . له شروح كثيرة على أرسطو . وقد سماه فلاسفة الغرب "الشارح" .

اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 12 .

[3] ابن رشد . فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال ، تحقيق محمد عمارة ، (مصر : دار المعارف ، 1972) ، ص 32 .

[4] الفاخوري ، حنا وخليل الجرّ . تاريخ الفلسفة العربية ، ج2 ، ط1 ، (بيروت : دار المعارف ، 1957)، ص 406 .

[5] ابن رشد . مصدر سابق ، ص 8 .

* إحدى الفرق الكلامية لا يؤمنون بتأويل الظاهر على عكس من ابن رشد .

على التأويل والقياس البرهاني . ويذهب في مجال دفاعه عن التأويل والقياس العقلي ، إلى " ان طباع الناس متفاضلة ، فمنهم من يصدق بالبرهان ومنهم من يصدق بالأقاويل الجدلية تصديق صاحب البرهان ، إذ ليس في طباعه أكثر من ذلك ، ومنهم من يصدق بالأقوال الخطابية تصديق صاحب البرهان بالأقاويل البرهانية "[1] .

وعليه ، يميز ابن رشد بين مستويات ثلاثة في التأويل تتجاوب مع مستويات المعرفة الثلاثة (البرهان ، الجدل ، الخطابة) فـ " المستوى الأول هو مستوى الخطاب الذي يفهم على ظاهره بلا تأويل ، والمستوى الثاني هو المستوى المختلف فيه بين من يرون ضرورة تأويله وبين من يرون عدم تأويله ، والمستوى الثالث هو المستوى الذي يتفق الجميع على ضرورة تأويله لأن حمله على الظاهر محال "[2].

وللتأويل في خطاب ابن رشد جانبان " الأول : ضرورة اعتماده على البرهان الذي يحدد مرجعية المعنى والدلالة ، والثاني : ان يوافق قوانين اللغة العربية ولا يتعارض معها "[3].

يرى ابن رشد ، ان التأويل الصحيح ، هو ما نتج عن القياس المنطقي الذي يعدّ أتم أنواع القياس ، على الرغم من ان للقياس المنطقي أجزاءً ومقدمات لابد من معرفتها ، لأن معرفة المنطق وآلياته هي معرفة صنف خاص من الناس ، إلا وهو الخاصة .ومن ذلك ينطلق في وضع أزواج يحلل في ضوئها أشكال التأويل ويقننه ليصل إلى تحقيق رهانه ، وهذه الأزواج هي " التأويل البرهاني / غير التأويل البرهاني ، الخاصة / العامة ، ما يؤول / مالا يؤول ، حقيقة / مجاز "[4].

يؤسس ابن رشد مشروعية التأويلي على أساس فقهي ، كما يؤسس مشروعية النظر الفلسفي على النصوص القرآنية بالنظر والتدبر والاعتبار في خلق السموات والأرض ، وإن البرهان في نظره ليس إلا الوجه العقلي للقياس الفقهي الشرعي [5]. وهنا يكتسب التأويل منزلة أعلى من منزلة القياس عند الفقهاء ، ذلك " ان الحقيقة يتوصل إليها الفقيه من خلال قياس ظني ، والعارف عنده قياس يقيني "[6]. وعليه يصبح أي خلاف بين البرهان وظاهر الشرع قابلاً للتأويل .

تتسم الفلسفة الرشدية بخصائص أساسية ، منها الجمع بين الظاهر والباطن ، إذ يتّصل بالكلام على العقل عند ابن رشد القول بالتأويل ، أو التفريق بين ظاهر الشرع وباطنه ، وهو ما سماه الدارسون لفلسفة ابن رشد من الغربيين " نظرية الحقيقتين " ، أي أنه أقرّ ان للشرع ظاهراً وباطناً ، نصاً يشير إلى المعنى العام ثم فحوى يدّل على المقصود من الحكم الشرعي في ذلك النص[7].

** نسبة إلى مؤسس الفرقة (ابو الحسن علي بن اسماعيل الأشعري) المولود في البصرة عام 260هـ/873م . الذي لا يحارب التأويل ولكنه يرى أنه إذا تعارض النص مع العقل ، فلابد من التضحية بالعقل في سبيل النص الديني . ودور التأويل عندهم أقل من دوره عند المعتزلة .
ينظر : زيادة ، معن . مصدر سابق ، ص 209 .

[1] زيادة ، معن . مصدر سابق ، ص 209.

[2] أبو زيد ، نصر حامد . مصدر سابق ، ص62 .

[3] المصدر نفسه ، ص 63-64 .

[4] مفتاح ، محمد . التلقي والتأويل ، مصدر سابق ، ص 219 .

[5] ينظر : ابن رشد . فصل المقال ، مصدر سابق ، ص41-42 .

[6] المصدر نفسه ، ص 53 .
للمزيد ينظر : الجعفري ، ماهر اسماعيل وكفاح العسكري . فلسفة ابن رشد التربوية ، (بغداد : دار الكتب والوثائق ، 2002) ، ص 60 .

[7] ينظر : فروّخ ، عمر . تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون ، ط2 ، (بيروت ، دار العلم للملايين ، 1979) ، ص 651 .

أكد ابن رشد على التعددية التي تجعل الخطاب مفتوحاً لآفاق الفهم والتأويل، إذ ان ثنائية الظاهر والباطن التي يتضمنها الخطاب الإلهي ، ليست ثنائية تسعى إلى الإخفاء ، بل ثنائية التعددية في البشر والتي تسمح لهم بأن يكونوا مخاطبين بالخطاب الإلهي . وبعبارة أخرى ، ليست الشرائع خطاباً موجهاً للصفوة التي تمتلك حق احتكار الفهم والتأويل ، بل هي خطاب للناس جميعاً ، تعددت مستوياته مراعاة لاختلاف مستويات المخاطبين . هذه التعددية في المستويات تفضي إلى تعددية التأويلات ولكن بوجود ضوابط معرفية لا تلغي هذه التعددية ، وهذا ما حرص ابن رشد على تأكيده تجنباً تشويش المعرفة الدينية وإخضاعها للأهواء[1].

من خلال ما تقدم ، يؤشر الباحث بأن هناك نقاط التقاء واختلاف بين ابن رشد والشاطبي ، فهما يلتقيان في توظيف المبادئ المنطقية لضبط التأويل ولإنشاء التوليد ، إلا أنهما يختلفان في المنطلقات الابستمولوجية ، فأبن رشد فيلسوف أرسطي أصولي ، يتخذ الشرع شاهداً على ما توصل إليه العقل ، عنده القياس اليقيني في المقام الأول ، في حين ان الشاطبي فقيه اصولي ، له القياس الظني أي قياس التمثيل ، ومشروعه التأويلي يهدف إلى محاربة الفرقة والاختلاف التي نشأت بالتاويل البعيد أو الخاطئ .

لقد تناولت ثلاثة اتجاهات منهجية في التأويل ابن رشد وفلسفته بالدراسة والتحليل ، وهذه الاتجاهات هي التأويل السلفي* والتأويل العصراني** والتاويل العقلاني * ، وعن هذه الاتجاهات تتشظى تأويلات مختلفة فرعية ، ولكنها تنتظم جميعاً في تلك الاتجاهات الثلاثة ، وما تلتقي عليه تلك التأويلات فيما يتصل بالنص الرشدي هو الاعتراف بعقلانيته ، أما تأويل العقلانية في ذلك النص الفلسفي فليست واحدة عند أي منها [2].

يخلص الباحث ، ان التأويل الرشدي للنص ، يثير إشكالية ، فهو تأويل كغيره من التأويلات ، يحاول ان يسوق الحقائق نحو هدف محدد سلفاً ، فهو لا يختلف في منهجه لا درجة ولا نوعاً عن التأويلات التي تحاول توظيف النص لغايات محددة ، وإن التأويل ، ما هو إلا محاولة غير محايدة ، يتسم بالتبريرية ، ويستعين بالبنية الخلافية للغة .

مُحيي الدين ابن عربي**

يعدّ ابن عربي ظاهريّ المذهب في العبادة – يعمل بظاهر الأوامر الدينية – باطني النظر في الاعتقادات . أراد ان يجعل من التصوف شبه نظام فلسفي مبني على التخيّر-الأخذ من مذاهب فلسفية متعددة - ، من آرائه الاتحاد أو الشمول أو نظرية وحدة الوجود : " خيال يقوم على ان هذا العالم المختلف في أشكاله ليس سوى مظاهر متعددة لحقيقة واحدة هي الوجود الإلهي "[3] . ومن

---

[1] للمزيد ينظر : أبو زيد ، نصر حامد . مصدر سابق ، ص 60-62 .

* تأويل يحاول ان يسوق الحقائق نحو هدف محدد سلفاً .

** ينظر إلى النص على أنه قراءة فلسفية آيدلوجية وظفت فيها مادة معرفية انجزتها فلسفة أخرى هي الفلسفة اليونانية .

* ذلك التأويل الذي تناول النص الرشدي تناولاً نقدياً عقلانياً في تاريخيته أو أسهم في الكشف عن بعض أبعاده ودلالاته المعرفية والاجتماعية .

للمزيد ينظر : مجموعة من الباحثين . ابن رشد وفلسفته بين التراث والمعاصرة ، ج2 ، مراجعة وتقديم : عبد الأمير الأعسم ، (بغداد : بيت الحكمة ، سلسلة المائدة الحرة ، 43-ب ، 2000م) ، ص 205-206 .

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

** مُحيي الدين ابن عربي : (توفي 638هـ/1240م) . صوفي أندلسي لقب بالشيخ الأكبر . ولد في مرسيه ونشأ في أشبيلية . رحل إلى الشرق واستقر في دمشق وتوفي فيها . قال بوحدة الوجود . له نحو أربعمائة كتاب منها " الفتوحات المكية " ، " فصوص الحكم " ، " مفاتيح الغيب" ، "التعريفات" ، "محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار" ، "ديوان شعر " .

اليسوعي ، الاب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص11 .

[3] فروخ ، عمر . مصدر سابق ، ص 529 .

هذه النظرية تشظت آراء ابن عربي وخيالاته ، لأنها تشكل المسألة الجوهرية والحقيقية في نظامه الصوفي .

يوظف ابن عربي إمكاناته المعرفية والبيانية ، بغية اقتناص المعاني الشاردة والرموز العصيّة الصعب الإمساك بها ويظهرهما في شكل الحرف واللغة . وهذا ما تجلى في قدرته على نزع الأقنعة الكثيفة التي تغلف الحقائق والمعاني ، مانحاً الوجود ، معناه الحقيقي ، وللقول بأن ما نشاهده في الحس ، ليس سوى أقنعة زائفة غير حقيقية ، زائلة ، لم توجد لنفسها بقدر ما وجدت لغيرها . وعليه فهي " تؤول في نهاية الأمر إلى صيغ رمزية ، وشيفرة وجودية ، وعلى الإنسان ان يعكف على حل هذه الشيفرة ، وأن يعمل جاهداً في العبور من كثافة الصور إلى لطافة المعنى ، ومن سجن الجسد إلى فضاءات الروح ، ومن قيد الوجود المحدود إلى لا نهائية الوجود المطلق . فقط عليه ان لا يكف عن نزع الأقنعة والعبور "[1]. وهذا ما تجلى بشكل جلي عند ابن عربي في تأويله لأشعار ديوانه (ترجمان الاشواق) . ومن هذا يقر ابن عربي بان الوجود محض خيال ، وإنه متوهم وغير حقيقي ، بوصفه رؤيا كرؤيا النائم ، لا تتم عملية تقويمه إلا بالتأويل لأنه بحاجة إلى عبور واختراق . وتعزيزاً لإقراره ورؤيته هذه يورد ابن عربي الخبر النبوي للرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) " الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا "، فوصفهم بالنوم في الحياة الدنيا ، والدنيا حلم يجب تأويله ، وجسر يجب عبوره ، وإن الإنسان في منام مادام في الحياة الدنيا حتى ينتبه في الآخرة ، والموت أول أحوال الآخرة [2].

يرى الباحث ، ان فكرة التعبير المطروحة أعلاه ، تعّد من المرتكزات الأساسية في تشكيل مفهوم التأويل الصوفي* من ناحية إجرائية ، بمعنى أنها تحدد الكيفية التي يعتمد عليها في عملية العبور من الصورة إلى المعنى ، أو – بعبارة الصوفية – من الظاهر إلى الباطن ، وهي كيفية تستند إلى ما يظهر من مشابهة ومناسبة بين الصورة والمعنى المراد استخراجه منها ، أو بين الرمز والمرموز إليه .

لقد أخذ ابن عربي ، بالعلاقة بين الظاهر والباطن ، وشبهها بعلاقة اللفظ بالمعنى في البيان العربي ، وهذا ما أكده بقوله : " الظاهر والباطن أخوان مزدوجان لا ينفصلان ، فما عرف الواحد عرف الآخر "[3]. ويعلن على ان كل شيء في الوجود له ظاهر وباطن (الحق، الكون ، الإنسان ، المعاني ، الأفعال) ، معززاً إعلانه هذا بالقول " ان الحق وصف نفسه بانه ظاهر باطن ، فأوجد العالم عالم غيب وشهادة ، لندرك الباطن بغيبنا والظاهر بشهادتنا "[4]. وقوله " ان

---

[1] عودة ، أمين يوسف . تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – ابن عربي - ، ط1 ، (عمان – الأردن : دار أزمنة للنشر والتوزيع ، 1995) ، ص 89 .

[2] للمزيد ينظر : المصدر نفسه ، ص 72-74 .

* من آل يؤول ، إذا رجع والرجوع حالة من حالات التخلي عن الأعباء والملابسات المترتبة على الخروج من نقطة البدء .

المصدر نفسه ، ص 64 .

[3] ابن عربي . رسائل ابن العربي – كتاب المشاهدة - ، طبعة مصورة عن الطبعة الأولى لدائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد ، 1361هـ ، (بيروت : دار أحياء التراث العربي) ، ص 17 .

[4] الحكيم ، سعاد . المعجم الصوفي ، ط1 ، (بيروت : دندرة للطباعة والنشر ، 1981) ، ص 753 .

الكون ينقسم إلى ظاهر وباطن ، وقد سمى الله سبحانه الباطن بالأمر والظاهر بالخلق "[1]. ان الاسم الظاهر هو مبدأ الصورة وأصلها في العالم ، في مقابل الاسم الباطن مبدأ المعاني وأصلها . إلا ان هناك لبساً في فهم العلاقة بين وجهي الظاهر والباطن ، تكمن في غربة المعنى الباطني المستخلص من ظهر لفظة أو عبارة أو صورة ما . فالمعنى الظاهر مقيد ومفهوم ومحدد في العرف ، فإذا حدث وفهم بمعنى لا ينتمي للمجال المتعارف والمتداول في العرف ، حدث الانزياح والاغتراب لحكم العرف ، ولكن ما تطرحه الرؤية الصوفية من تعلّق الوجود الحسي الظاهر ، بوجود غيبي باطن ، يحل جزءاً من المشكلة أعلاه ، وذلك بالاتكاء على آلية تعبير الرؤى في تعليق الباطن بالظاهر عن طريق المشابهة والمناسبة ، وعليه يظهر المعنى المغترب متماهياً في المألوف ، والمألوف منحلاً في المغترب .

لا يعتد ابن عربي بالمواضعة اللغوية ، بل يتجاوز ذلك إلى ما يلقيه الله عزّ وجل في قلب العارف من ومضات معرفية اتجاه أمرٍ ما ، ولو كانت بعيدة عن المعنى المتواضع عليه . رغم ذلك – ومما سبق الإشارة إليه – أنه لم يفصل فصلاً تاماً من الناحية التأويلية بين ظاهر المعنى وباطنه ، بل أبقى على وشائج تصل ظاهر المعنى بباطنه .

ومن هنا يأتي المدخل لمفهوم التأويل عند ابن عربي ، فهو " لا يقف تجاه القيمة الحقيقية للتفسير الظاهر بقصد المعارضة والإبطال ، بل لا يعني التأويل إلا رفع تأثير المنطوق اللفظي إلى مرتبة أعلى بالنسبة إلى خيرة المصطفين ، وزيادة محصوله التعليمي لهم"[2]. وإذا كان لابد من تسمية التعمق والقراءة الاستبطانية ضرباً من التأويل ، فما هو في الحقيقة إلا سمو معرفي بالأشياء يختص الله به من يشاء من عباده .

يؤسس ابن عربي على المعنى نفسه ، ويعمقه بحيث يمنحه صفة شمولية ومركزية ، ويرى بأن الغوص في كنه الأشياء ، والبحث عن الحقيقي والثابت وترك المؤقت والزائل لا يتم إلا بالعمل ، إذ العمل عنده " مجاهدة النفس ، وتصفية القلب وجلاء مرآته "[3]. حتى يتمكن العارف بالمعرفة الإشارية – الباطنية من إلتقاط الباطن في عين الظاهر ، والمخبوء في عين المكشوف ، والثابت في المتغير ، وهكذا استمرار البحث عن الحقيقة في أي مظهر كانت .

ومن خلال ما تقدم ، يخلص الباحث ، إلى القول بأن ثنائية الظاهر والباطن بالمفهوم المتبنى عند الصوفية ، لاسيما ابن عربي ، ثنائية ترتدّ في أصولها ومنابعها إلى النصوص الإسلامية المشرّعة ، وبالتالي فإن فلسفة التأويل في أهم بعدٍ لها ، مبنية على أساس من هذه الصلة . وإن كلمة تأويل تنبئ عن مفهوم إعادة قراءة الظاهر في ضوء معرفّة الباطن ، هذه المعرفة التي تؤكد عدم حقيقة ما يبدو في الوجود الظاهر في ضوء معرفة الباطن ، فضلاً عن أنه – أي التأويل – قراءة تعبيرية بمعنى تعبير الرؤى للوجود ومظاهره ، بوصفها شيفرة إلهية ، الهدف منها ، معرفة الله ، عبر تجلياته اللامتناهية في مراتب الوجود . علاوةً على ذلك ان التأويل الصوفي عند ابن عربي قراءة استبطانية للوجود ، يتم فيها استخراج الروحي من المادي ، عبر رحلة من الخارج إلى الداخل ، من عالم (الكثافة) إلى عالم (اللطافة) ، يتعامل مع مظاهر الوجود وأعيانه بوصفهما رموزاً تشبه الرموز التي تظهر في الرؤيا ، فيترتب على ذلك ، الأخذ بالعبور من الرمز إلى المرموز إليه ، من المرئي إلى اللامرئي ، أو بالمصطلح الصوفي من الظاهر إلى الباطن على نحو معين .

---

[1] الحكيم ، سعاد . مصدر سابق ، ص 753.

[2] زيهر ، جولد . مذاهب التفسير الإسلامي ، مصدر سابق ، ص 285 .

[3] ابن عربي ، محيي الدين . الفتوحات المكية ، تحقيق وتقديم : عثمان يحيى ، تصدير ومراجعة : ابراهيم مدكور ،ج1 ، ط2 ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985) ، ص 26 .

ثانياً : التأويل في الفكر الفلسفي الغربي

فريدريك شلاير ماخر*

انتقل فن التأويل على يد شلاير ماخر انتقالة جديدة ، ذلك من خلال توسيعه لحركة التأويل من قراءة النص المقدس إلى فحص مختلف النصوص المرتبطة بميادين متعددة (الأدب، الفن، الفلسفة، ...) . فضلاً عن ان مشكلات الفهم عنده لا تتعلق بين فهم عادي وفهم أفضل للنصوص قصد إدراك طبيعة الموضوع . وبتعبير آخر ، لا يولي شلاير ماخر اهتماماً بشرعية الفهم وصلاحيته ، بل الفهم عنده مرتبط بفردانية الفكر لشخص معين يتلفظ بخطاب معين ضمن سياق زماني ومكاني معين . وعليه تكون ممارسة الفهم عنده على نوعين :

"1. فهم غير صارم يتجنب من خلاله عدم التفاهم .

2. فهم صارم يقرّ بحقيقة عدم التفاهم كظاهرة عادية وطبيعية وينصب اهتمامه على البحث عن فهم مشترك "[1].

ترى هرمينوطيقيا شلاير ماخر ، التي تتحاشى سوء الفهم ، في التأويل أنه علاقة ذات / موضوع ، يتم فيها جعل كل ما هو غريب في النص مألوفاً . وعليه تختفي مشكلات التطبيق المتميزة حالما يؤدي هذا التآلف إلى تسوية الفجوة الكائنة بين النص والمؤول ، وبذا يتضح الاستخدام الذي يحقق الفهم .

---

* فريدريك ارنست دانيال شلاير ماخر : (1768-1834) . فيلسوف ألماني ، شارح للعهد الجديد ، ومترجم لأفلاطون ، هو من ربط الهيرمينوطيقيا بمفهوم الفهم السيء ، إذ " يوجد التأويل حيثما يكون سوء الفهم " . تمثل الهرمينوطيقيا لديه حقلاً من النشاط يتحد فيه التأمل والممارسة ويتبادلان الخدمات .
ينظر : ريكور ، بول . من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل ، مصدر سابق ، ص 61 .

[1] الزين ، محمد شوقي . الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مصدر سابق ، ص 76 .

كما ويجد شلاير ماخر في ظاهرة سوء الفهم ، مصدراً لفن التأويل ، من حيث إنها تثير الحاجة إلى الفهم ، وتلك الحاجة تتحوّل إلى فن إذا تم التزود بشروط الفهم ، ومن ثم الإحالة إلى تصور الخطاب الذي يتوجه إليه شلاير ماخر كمرجع ، إنه ليس أي خطاب كان، وإنما هو خطاب محكم البناء كثمرة لفن البيان ، يشهد بمعرفة متعلقة بالعلوم [1].

وتكمن موضوعة التأويل عند شلاير ماخر في فهم ما يقال ، والفهم علاقة حوار قائم بين متكلم (مرسل) وسامع (مستقبل) ، وبفضل عملية غامضة يستطيع المستقبل ان يفهم ، بمعنى ان المؤول (المستقبل) ينطلق من العبارة عائداً إلى الحياة الذهنية ، ونفاذ المؤول إلى العبارة يتم عبر لحظتين تتفاعلان معاً ، لحظة لغوية (مقروءة) وأخرى سيكولوجية (تخييلية) بالمعنى الواسع الذي يشمل كل شيء في حياة المؤلف النفسية[2].

وعليه فالتأويل عند شلاير ماخر " عمل يتأثر بموقفنا من علاقة اللغة بالفكر ، فإذا ميزنا بينهما تمييزاً واضحاً لجأنا إلى ما نسميه التأويل اللغوي والتأويل السيكولوجي"[3]. من خلال ذلك يرى الباحث ، ان تأويل نص ما عند شلاير ماخر يتم من خلال التأويل اللغوي (النصي) والتأويل السيكولوجي ، ففي الأول نتطلع إلى معاني الأنساق المستعملة وتراكيبها ، وفي الثاني نتطلع إلى فردية المؤلف وعبقريته .

وعلى وفق ما تقدم فقد أولى شلاير ماخر عناية بفكرة الأسلوب ، إذ يقول " ان فهم الأسلوب هو الهدف الكامل لفن التأويل "[4] فالأسلوب عنده ليس زينة بلاغية ، بل أنه روح ، وهو الفهم الكلي ، فضلاً عن أنه التكوين الخيالي لما نسميه ذات المتكلم أو الكاتب .

فيلهلم دلتاي*

تعدّ فلسفة فيلهلم دلتاي التأويلية ، رؤية متميزة لحياة الفرد وتجاربه المعيشة ، إذ تتطور وتتبلور بنية الفهم الذاتي (فهم الذات) حول التجربة الفردية والتأويل وإعادة التأسيس:
فهم الذات = التجربة المعيشة .

أكد دلتاي في طروحاته على الانتقال من الفهم الكلي والشامل للمعنى الذي يختزنه النص إلى فهم أجزائه ، وعليه ينشأ تأويل شبه دوري يستند فيه الفهم الكلي للنص على فهم أجزائه وعكسه . فهو يرى – على سبيل المثال – في تأويل الأنجيل " ينبغي ان يفهم كل كتاب وكل مقطع انطلاقاً من الدلالة العامة لمجموع الكتب ، وهذه الدلالة الشاملة تتشكل بالاستناد إلى فهم كل جزء على حدة "[5].

يرى دلتاي بان مواجهة سلطة القراءة الأحادية للنص ، المبدأ الأساس لنظرية فن التأويل الحديثة ، إذ "ينبغي ان نفهم النصوص انطلاقاً من النصوص نفسها وليس اعتباراً من المذهب الذي تنتمي إليه (بحيث لا يوجه المذهب النص وإنما يستقل هذا الأخير بحقيقته عن كل توجه

---

(1) ينظر : قارة ، نبيهة . الفلسفة والتأويل ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ب.ت) ، ص 44 .

(2) ينظر : ناصف ، مصطفى. نظرية التأويل ، ط1 ، (المملكة العربية السعودية – جدة : النادي الأدبي الثقافي ، 2000م) ، ص 48 .
كذلك ينظر : جبارة ، صفاء صنكور . التأويل الأدبي وقراءة النص التراثي ، مجلة الأديب المعاصر ، (بغداد : العدد 49 ، خريف 1998) ، ص 14 .

(3) ناصف ، مصطفى . مصدر سابق ، ص 53 .

(4) المصدر نفسه ، ص 55 .

* فيلهلم دلتاي : (1833-1911) ، فيلسوف ومنظر في الدراسات التأويلية ، مؤسس لنظرية التأويل التاريخية تحت اسم فن الفهم ، يعرف التأويل بقوله " نحن نسمي تأويلاً ، تفسيراً أو فن الفهم ، ظاهرات الحياة المكتوبة " . من مؤلفاته (العلوم التاريخية) 1883 ، (سيرة كلاسيكية لشلاير ماخر) 1870 .
ينظر : صفدي ، مطاع . استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ب.ت) ، ص 239 .

(5)- الزين ، محمد شوقي . الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مصدر سابق ، ص 76 .

يسجنه ضمن إطاره الخاص"[1] ، فالفهم في هذا الإطار لا يستند إلى التفسير اللاهوتي في معالجة النصوص وإنما بالتطبيق المنهجي لقواعد التأويل من لغة ونحو ومنطق وترجمة .

لقد واجه دلتاي باقتراحه لمفهوم الفكر أو الروح ، كسياق معياري عام يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة ، مشكلة فهم تجربة الآخر ، ومن ثم تاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محور عمودي لحياته بل وأيضاً وفق محور أفقي يدمج إطاره الاجتماعي والتاريخي ، وعليه أنزل دلتاي الفكر (في مفهومه الهيغلي) من السماء إلى أرض الواقع لا يدل على المعرفة المطلقة والمتعالية على التاريخ وإنما على معرفة تاريخية ومتجذرة في تجربة الحياة ، فالفن والدين والفلسفة والعلوم والمنطق ليست معارف أو أشكال معرفية مذابة في معرفة مطلقة ومغلقة وإنما هي تجارب حيوية واستعمالات تعبر عن الطابع الخلاق للحياة وتجليات للفكر التاريخي [2] .

لقد رفض دلتاي المثالية ، معترضاً على هيغل في ان " الفهم التاريخي يقدّم ضحية على مذبح الخطة الميتافيزيقية "[3] ، لذا وجب على فن التأويل ان يقتصر على الأشكال التاريخية للتعبير عن الروح الحية ، تلك الأشكال التي باستطاعة الذات العينية ان تفهمها مباشرة وبيسر من خلال إعادة التشريع والتي لا تقبل التجاوز إلى مجالات متعالية .

يصف دلتاي التأويل بأنه " ان نفهم المؤلف أفضل من فهمه لنفسه "[4]، إذ غالباً ما يتجاوز القارئ مراد المؤلف ، لأن النص يتجاوز ما يقصده صاحبه ، فالقراءة قد لا تقبض على حقيقة العمل ومقاصده الدقيقة ، لأنها تتعامل مع خطاب عرضة للتحويل أو التحوير أو التحريف . يفضي ذلك إلى ان المقاصد مختلفة ومتعددة بتعدد القراء (المتلقين) إذ ان لكل قارئ مرجعياته المعرفية ومقاساته وأدواته التي يطبقها على النص ، مما يجعل أثر تلك النصوص متبايناً ، بل ان البعض قد تجاوز ذلك فأصبح النص لديه غاية في ذاته ، ويوجه الجهد لتأويله وتفسيره وحل مغزاه .

لم يربط دلتاي بوضوح بين إشكالية الفهم وإشكالية اللغة ، فالفهم عنده ليس نشاطاً لغوياً بل قدرة على التسرّب إلى الحياة النفسية لدى الغير وفي ذلك يقول : " نحن ندعو فهماً المسار الذي بفضله نكتشف " باطناً " استناداً إلى علامات تدرك من الخارج عن طريق الحواس "[5] 0 وعليه يتخذ الفهم عند دلتاي منحى علم النفس عوضاً عن فلسفة اللغة، بالرغم من الدور المناط لتصوّر النص في الانتقال من الفهم إلى التأويل ، مؤكداً على ضرورة الاهتمام بالمظهر الباطني للمؤلف الكاشف عن الحياة الحميمية لصاحبه ، مدرجاً مفهوم النصّ في سياق العملية التي تربط الفهم والتأويل ، " يحوم فن الفهم حول تأويل الشهادات الإنسانية التي تم الاحتفاظ بها بواسطة الكتابة "[6] . إذ ان الفهم الذي يحققه الكائن بخصوص وضعيته ومشاريعه لا يمكنه ان يتضح ومن ثم ان يؤول إلا في حقل تمفصل اللغة وعليه يبدو التأويل كالسياق اللغوي للفهم .

توسع دلتاي في الشكل القديم للتأويل الذي أحتل بوصفه " فن التفسير " موقعاً وسطاً بين الأسلوب الفني وبين الفن ، فجعله منهجاً للعلوم التاريخية المتعلقة بالإنسان [7] . ومن ثم فإن التفسير التأويلي فعل تتصل من خلاله اتصالاً حياً بحياة أصبحت تاريخية ، وفي الفهم تتحول دورة الحياة التي تسترد الماضي نفسه من تحجره إلى مجرد شيء ، تتحول هذه الدورة إلى دائرة كاملة ، ويتم التغلب على هذه الصلة الموضعة مع التاريخ من خلال المشاركة الإيجابية التي

---

[1] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[2] G.warnke , Gadamer . Hermeneutics , Trandition and Reason , Polity Press – Basil Black well Lid, 1987. P.50 .

[3] بوبنر ، روديجر . الفلسفة الألمانية الحديثة ، ت: فؤاد كامل ، ط1 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ، ص 46 .

[4] روثفن ، ك. ك. قضايا في النقد الأدبي ، ت : عبد الجبار المطلبي ، ط1 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989) ، ص 316 .

[5] قارة ، نبيهة . مصدر سابق ، ص 9 .

[6] المصدر نفسه ، ص 53 .

[7] ينظر : بوبنر ، روديجر . مصدر سابق ، ص 46 .

تقوم بها الذات الفاهمة ، والتي تعدّ المثل الأعلى الذي يهدف إليه دلتاي [1]. وعليه فقد أخذت معالجة دلتاي التفسيرية للنصوص كنموذج لفهم الواقع التاريخي ككل ، لذلك ينبغي أحياء الوثائق الموضوعية للماضي ، والآثار ، والهياكل المعمارية والمصادر والمؤلفات التي تعكس حياة مرحلة تاريخية ماضية في أشياء متجسدة بالتفسير .

سعى دلتاي إلى جعل الهرمينوطيقيا بالنسبة للعلوم الإنسانية ، رديفاً للمنهج العلمي بالنسبة للعلوم الطبيعية ، إذ يرى ان التفسير هو النمط الملائم لفهم العلوم الطبيعية ، في حين ان الفهم هو النمط الملائم للعلوم الإنسانية ويرتبط الفهم بخبرة الذوات والعقول الأخرى أكثر من ارتباطه بخبراتنا وعقولنا ، فهو يعتمد على غزارة معنى أشكال التعبير التي تكمن فيها الخبرة . وان التأويل هو الذي يهب غزارة المعنى للتعبير . كما يرى في إمكانية وجود الحقيقة في مثل هذا التأويل بقدر وجودها في تفسير العلوم الطبيعية ، فأصبح التاريخ حقله المعرفي المفضل لممارسة الهرمينوطيقيا وذلك لأنه فرض المشكلة الفلسفية المتمثلة بوضع الخبرة الفردية التاريخية في فهم عام واضح يفترض ان تكون الطبيعة الإنسانية فيه الوعي الشمولي والتاريخي ، أي نمط المعرفة[2] .

ومن ذلك ، قام دلتاي بتعميم مفهوم الهرمينوطيقيا على كامل العلوم الإنسانية التي تتعلق بمقولة الفهم بدلاً من التفسير ، إلا ان هذا التعارض المبدئي الذي أقامه دلتاي بين الفهم والتفسير لم يمنعه من الإقرار بأن الفهم الموافق للتأويل يمثل على نحو ما تفسيراً إذ " ان المناهج التأويلية تشكل مع النقد الأدبي والفيلولوجي والتاريخي كلاً يؤدي إلى تفسير الظواهر المتفردّة بين التأويل والتفسير ، ليس هناك حد صارم ، بل مجرد تباين تدريجي "[3].

دعا دلتاي إلى نفس ما دعا إليه أستاذه شلاير ماخر من قبله ، بانتمائه إلى مجال الهرمينوطيقيا استناداً إلى تصورّه لـ " الفهم " الذي يمثل مقولة مركزية توجه كل مؤلفه ، أخذ عن شلاير ماخر الجانب النفسي من هيرمينوطيقياه التي تعرف فيها على مشكله الخاص ، مشكل الفهم عبر نقله إلى الآخر[4]. فضلاً عن أنه تبنى تطوير نظرية "فن" أو "صنعة إدراك" النصوص عموماً والتي قام بتأسيسها شلاير ماخر عام 1819م والتي تعنى بتأسيس المعنى وإدراكه . مقدماً الهيرمينوطيقيا على أنها أساس تحليل أشكال الكتابة وتأويلها في العلوم الإنسانية ، التي تهدف إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم بوصفها علوماً تجسد طرق التعامل مع التجربة المعيشة المادية الزمانية . علاوةً على ذلك ، يعدّ دلتاي من السباقين بعد شلاير ماخر ، في تحقيق التقاء التأويل الفيلولوجي بالفهم المقابل للتفسير الذي يمثل الطريقة المفضلة لدى علوم الطبيعة[5] .

فريدريك نيتشه*

يرى نيتشه انّ الحياة ذاتها تأويل ، بما ان جوهرها إرادة قوة ، وهذا الجوهر يرتدي خاصية منظورية ، إذ لا وجود للوقائع أو للظواهر ، بل كل ما هناك رؤية منظورية ومعرفة

---

[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص 47-48 .

[2] ينظر : ماكلين ، ايان . التأويل والقراءة ، ت : خالدة حامد ، مجلة الأديب المعاصر ، (بغداد ، العدد 49 ، خريف 1998) ، ص 34 .

[3] قارة ، نبيهة . مصدر سابق ، ص 50 .

[4] للمزيد ينظر : ريكور ، بول . من النص إلى الفعل ، مصدر سابق ، ص 65 .

[5] للمزيد ينظر : قارة نبيهة . مصدر سابق ، ص 50 .

* فريدريك نيتشه : (1844-1900) . فيلسوف ألماني . اخذ بمذهب التطوّر وقال ان الحياة ليست غير تنازع البقاء وبقاء الأصلح ، وإن "الإنسان الأعلى " هدف يجب الوصول إليه . كان من مؤسسّي " العرقيّة الجرمانية " يتلخص مذهبه بما يدعى " إرادة القوة " من كتبه " نشأة المأساة وروح الموسيقى " ، " المسافر وظله " ، " هكذا تكلم زرادشت " ، " مدائح ديونيزوس " ، " إرادة القوة " . اليسوعي ، الأب لويس . مصدر سابق ، ص 274 .

منظورية . ونيتشه من جانبه " يعالج القيم كتعابير عن قوة وضعف إرادة القوة التي يجب تأويلها ، بل أكثر من ذلك ، ان الحياة هي ذاتها عنده تأويل ، وبذلك تصبح الفلسفة تأويل التأويلات "[1] .

يعني التأويل عند نيتشه " القراءة المفعمة برد الفعل ، ولكنها قراءة تستخدم مختارات من شفرات القراءة التي تحصل (بطريقة ما) في حياة مجتمعنا – التي لا تستطيع ان تقود ولا تقود إلى إغلاق أو إلى تفصيل هرمي أو إلى دقة مضبوطة عن طريق الإشارة إلى طبيعة نصية مغلقة سلفاً "[2] .

افتتح نيتشه علم الأصول أو الأصوليات الذي يبحث أو يفتش عن أصل أول صدرت عنه الأشياء ، أو عن معنى قائم يجب الاهتداء إلى تجلياته ، وإذا كان علم الأصول ينظر في تاريخ الأشكال الماورائية على اختلافها ، لا لكي يردها إلى معنى واحد أو يحيلها إلى اصل أول ، بل لكي يقف على كيفية انبثاقها وتكونها ، ذلك ان هذه الأشكال هي أشكال اشتقاقية ، أو بمعنى أدق تأويلات متلاحقة، وليس ثمة من تأويل نهائي للحقيقة ، فالحقيقة سيل من التأويلات وهذا ما أكده نيتشه بقوله " ليس ثمة حقائق ، إنما هنالك تأويلات "[3].

اعتمد نيتشه منهج التأويل والبحث عن الأصل في صميم الواقع ، إذ ان الأفكار والقيم نتاجات يتطلب توضيحها الكشف عن شروط وجودها ، وعليه ففكرة الضرورة تستند عند نيتشه إلى فكرة النشوء العيني ، بخلاف منهج الميتافيزيقا المتمثل في الصعود إلى أساس خارق للطبيعة مثبتاً تبعية المجال الحسي تجاه المجال الانطولوجي " فمفهوم "الجينيولوجيا" يفيد البحث عن نشأة الظواهر الإنسانية وتطورها ، أي معرفة الأصل والصيرورة بدلاً من العمل على إضافة مصدرٍ متعالٍ إلى نظام جامد من البنى النهائية الثابتة"[4] .

شارل سندرس بورس *

تقوم سيميائيات بورس على مبدأ أساس هو " ان العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر "[5]. ان هذه المعرفة المضافة – بالمعنى البورسي للكلمة – تدل على ان الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعاً سواء أكان ذلك على مستوى التقرير أم على مستوى الإيحاء ، ويقوم المؤول من جهته بالإحالة على الموضوع بطريقة الإحالة الأولى نفسها ، وعليه سيصبح المؤول علامة إلى ما لانهاية . وإذا توقفت سلسلة المؤولات هذه عند حد بعينه ، فلن تصل العلامة إلى حالتها المثلى . فضلاً عن ان التأويل بوصف موقعه داخل نسيج السميوزيس** اللامتناهية ، يقترب أكثر من المؤول النهائي المنطقي . فالسيرورة التأويلية تنتهي في مرحلة ما ، إلى إنتاج معرفة خاصة بمضمون الماثول أرقى من تلك التي شكلت نقطة انطلاق هذه السيرورة .

---

[1] قارة ، نبيهة . مصدر سابق ، ص52 .

[2] مارغوليس ، جوزيف . تأويل التأويل ، ت : كوثر الجزائري ، مجلة الثقافة الأجنبية ، مصدر سابق ، ص 60 .

[3] سونتاغ ، سوزان . ضد التأويل ، ت : باقر جاسم محمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، مصدر سابق ، ص66.

[4] قارة ، نبيهة . مصدر سابق ، ص 28 .

* شارل سندرس بورس : (1839-1914) . فيلسوف أمريكي . مؤسس البراجماتية . ناقش مسألة معنى الحياة بوصفها مفهوماً متأتياً من الأحداث . نشرت أعماله ضمن مجلدات ضخمة حملت عنوان (الأعمال الكاملة لبورس) .

[5]- إيكو ، امبرتو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص 120 .

** السميوزيس (Semiosis) : يعد شارل سندرس بورس أول من أدخل مفهوم السميوزيس إلى ميدان السيميائيات ، بل لقد كان أول من أرسى دعائم نظام للتدليل وانتاج الدلالات عبر ميكانيزم خاص اطلق عليه السميوزيس وهو في نظره " سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة" أي " السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها " وتستدعي من أجل بناء نظامها الداخلي ثلاثة " عناصر هي : (ماثول) ، (موضوع) ، (مؤول) .
للمزيد ينظر : إيكو ، أمبرتو . مصدر سابق ، ص 138 .

يحدد بورس المقولات الفينومينولوجية في (أولانية) و (ثانيانية) , (ثالثانية) : وبناءً على هذا ، فإن استيعاب كنه العلامة وطرق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم أوليات الإدراك الذي يستند عند بورس إلى النوعية والأحاسيس (أول) ، وإلى الموجودات الفعلية (ثاني) ، وإلى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث) . وإذا وضع هذا الترابط ضمن منطق الإحالات الخاصة بالعلامة : فالأول يحيل إلى الثاني عبر أداة التوسط التي يمثلها الثالث . وبعبارة أخرى ، فإن الأحاسيس والنوعيات هي معطيات عامة (أول) تصب في الموجودات الفعلية (ثاني) وذلك عبر قانون يضمن دوام الإحالة وتحديد وجودها استقبالاً (ثالث)[1] . ان هذا النمط الثلاثي في الإحالة هو أساس وجود العلامة ، فالماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول وفق شروط الفعل المركب للإدراك ، وهذا معناه النظر إلى الدلالة بوصفها سيرورة في الوجود وفي الاشتغال وليس معطى جاهزاً يوجد خارج الفعل الإنساني .

ويضع بورس إلى جانب المؤول الأول مؤولاً ثانياً يطلق عليه (المؤول الديناميكي)، وهو مرتبط في الوجود بالمؤول الأول ، إلا أنه مختلف عنه من حيث الطبيعة (فهو متجدد باستمرار) ، ومن حيث الاشتغال (فهو قراءة في السياق الذي يوجد خارج العلامة ، أي مجمل المضامين الثقافية التي تشير إليها العلامة) ، وبعبارة أخرى ،أنه العنصر الذي يدل على ان معنى العلامة ليس استجابة لحاجة أولية ومباشرة بل هو نقش في ذاكرة غير مرئية من خلال الفعل التمثيلي الأول ، وعليه فإن بورس يرى فيه الأثر الذي تنتجه العلامة فعلياً في الذهن أو هو كل تأويل يعطيه الذهن فعلياً للعلامة [2] .

إدموند هوسرل *

تتجلى مهمة الفينومينولوجيا في الكشف عن عالم الظواهر كله ، ووصفه وصفاً محكماً، ومحاولة إدراك العلاقات التي تربط بين هذه الظواهر في الوقت نفسه ، وهذا معناه تجاوز الوصف الخالص وتفسير الظواهر ، أو تحديد معناها . وعليه يقول هوسرل " ان التفسير الفينومينولوجي يوضح " ما هو متضمن " في معنى " المدرك بالفكر " دون ان يكون معطى عن طريق الحدس بأن يتمثل للإدراكات الحسية التي هي بالقوة والتي تجعل غير الظاهر ظاهراً "[3] . ومن وجهة النظر هذه فإن كل نمط من أنماط الظواهر يتيح اصطناع مناهج خاصة للبحث والوصف والتأويل .

تتضمن فينومينولوجيا هوسرل نوعاً من المثالية ، وتحيل الكون إلى أفكار ، وإلى المضمون الباطني للشعور ، ولا تعترف بنمط من المعرفة اليقينية سوى مشاهدة الماهيات [4].

يرفع هوسرل مقولته (العودة إلى الأشياء ذاتها) ، وبالمعنى الفينومينولوجي وحسب ما يسميه عملية الردّ أو التعليق بمعنى ردّ الشيء إلى حقيقته – أصله – بعد ان تراكمت فوقها عبر التاريخ طبقات وأوجه معنوية مختلفة (لغوية ، ثقافية ، آيديولوجية ، ...) ليست من صلب ماهية هذا الشيء . والتعليق هو ذاته الرد ولكن في منظور آخر ، أنه رد كل ما ليس من صلب ماهية الشيء عن ماهيته . أنه الامتناع عن الحكم ، لا لأن الحكم غير صادق ، بل لأن صدقه

---

[1] ينظر : بنكراد ، سعيد . المؤول والعلامة والتأويل ، مجلة علامات ، مصدر سابق ، ص92-94 .

[2] ينظر , Gilles Deleuz , Fellix Guattari : Qu'est ce que la philosophie : Ed Minuit 1991, p.22 .

* إدموند هوسرل : (1859-1938) . فيلسوف الماني . قادته بحوثه إلى التساؤل عن العلاقات بين الحياة والشعور الذاتي واللغة والإدراك الحسي لجوهر الأشياء ، ومن ثم لحقيقة العالم والإنسان . أسس مذهب الظواهرية الذي يقول ان العقل لا يدرك إلا بالظواهر ، فينكر معنى الجوهر ، ويرى ان الوجود الحقيقي مؤلف من الظاهرات أو الظواهر – له " بحوث منطقية " ، " افكار توجيهية لدراسة الظواهرية " ، " تأملات ديكارتية " . اليسوعي ، الأب لويس . مصدر سابق ، ص 602 .

[3] جوليفيه ، ريجيس . المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر ، ت : فؤاد كامل ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة ، دار مصر للطباعة ، 1966)، ص323 .

[4] جوليفيه ، ريجيس . مصدر سابق ، ص323 .

ليس معطى في عيان أصلي . ليس الصدق هو المهم ، بل اليقين . واليقين استبصار عياني وبداهة منطقية ليس من شأن الشيء فيها إلا ان يزيدها تأكيداً[1].

وعليه فإن عملية الرد الفينومينولوجي هي في جوهرها ، عملية تأصيل للعيان وبهذا المعنى يمكن تسمية هذا العيان الأصلي (العودة إلى الأشياء ذاتها) تأويلاً ، بالمعنى الحرفي للتأويل (العيان الأول) ، أي عملية تقويم للنظر حتى لا نرى ما ليس معطى بذاته ونرى كل ما هو معطى بذاته . إذ ان التقوّم عند هوسرل ليس إنتاجاً لموضوع من لا شيء ، بل هو إنتاج بقدر ما ان الإنتاج دائماً إنتاج شيء من شيء .

مارتن هيدجر *

اعتبر هيدجر ان المعرفة الحقة هي معرفة تأويلية ، أي معرفة تفترض المساءلة في اتجاه اللغة ، وإذا كان الفهم للغة يجعله ينظر إلى العلاقة بين الإنسان والكينونة على أنها علاقة تأويلية ، فإن قراءة تاريخ العقل التأويلي لا تختزلها صيغة الجمع بين المعقول والمنقول ، ولا تتم من خلال ثنائية الثابت والمتحول أو المثالي والمادي بل هي تقوم بالدرجة الأساس على معرفة كيفية استعادة هذا العقل . فضلاً عن ان العقل الغربي بدأ تاريخه كنفي وسلب وراءهما يختفي ضرب من التأويل والاستعادة . ذلك ان الفكر الغربي بكل منعطفاته وتحولاته يعود إلى البداية اليونانية ، أي الرجوع إلى الأول – الأصل – لإعادة النظر بمفاهيم الوجود والإنسان والعقل والحياة ، وعليه اعتبر هيدجر مهمة العقل في الدرجة الأساس مهمة تأويلية[2] .

ينتقل هيدجر باستمرار من معنى الوجود الفردي العيني أو الوجود المعين النسبي إلى المعنى الآنطولوجي (الوجودي) المطلق العام ، مفترضاً – بطريقة جزافية – ان هناك تعادلاً وتساوياً بينهما ، إذ ان أتباع منهج يلائم موضوع الانطولوجيا ، يعدّ من الأمور المهمة عند هيدجر ، وهو إدراك معنى الوجود بوجه عام ، وعليه يتحتم على التحليل الفينومينولوجي (الظاهري) ان يتناول الوجود الجزئي من زاوية الوجود المطلق ، لأن هذا الوجود مستتر متخفي ، بمعنى أنه لا يتجلى لأول وهلة في الظهور ، بل ينبغي اكتشافه . وعلى وفق ما تقدم يلاحظ ان شيئاً من الكانتية يتسلل خفيه إلى الأنطولوجيا الهيدجرية ، لأن هذه المحاولات تفترض وجوداً فيما وراء المعطى المباشر ، وتفترض في الوقت نفسه افتراضاً جزافياً . برغم ذلك يضع هيدجر اعتراضاً يتلخص في ان الصفة اليقينية التي يقبلها ، لا يمكن ان تتعارض مع مضامين التحليل (الظاهر غير المباشر متضمن فيما هو ظاهر) من جهة ، ورفضه كل فكرة مؤداها ان ما يسمى " الأشياء في ذاتها " تفلت من الحدس انفلاتاً تاماً من جهةٍ أخرى[3].

وبما ان فلسفة هيدجر ، تقوم على دراسة ممكنات الوجود ، لذا يعدّها الباحث فلسفة تأويلية بدلالة ان الفهم حسب وجهة نظره ليس شيئاً يملكه الإنسان في بعض الظروف بل يكمن في الوجود والزمان ، وهو نفسه وجود الإنسان في العالم ، هو الصورة الأصلية لوجود العالم في تجليه لنا ، وليس مقتصراً على موقف معين يتم التعامل معه ، بل أنه تكشف الأفق العام للإنسان في العالم . علاوةً على ذلك – ومن وجهة نظره أيضاً – لا يمكن لأي فهم ان يكتمل إلا في إطار كلية دالة توجد مسبقاً ، وعليه فإن كل تأويل نصي يتأسس ويتوجه بفضل تصور مسبق ، وتتحدد

---

[1] ينظر : خوري ، أنطوان . مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية ، ط1 ، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، 1984) ، ص 76-77 .

* مارتن هيدجر : (1889-1976) . مفكر الماني . اشتغل بميادين الظاهراتية والتأويل واللاهوت . درس على يد هوسرل ، وعرف بوجوديته الملحدة . من كتبه : (الكينونة والزمان 1927) ، (ماهي الميتافيزيقيا 1929) ، (فلسفة الفن والجمال 1964) ، (الطريق إلى اللغة 1971) .

[2] ينظر : صفدي ، مطاع . استراتيجية التسمية والانبناء للمجهول ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، (بيروت : العدد 29 ، 1984) ، ص17-20 .

[3] ينظر : جوليفيه ، ريجيس . مصدر سابق ، ص 69-71 .

آفاق التحليل بإطار مرجعي ينعكس هو الآخر بدوره في اللغة التي تترسب فيها معرفة المعنى وتتأول تاريخياً[1].

ينطلق مارتن هيدجر من مقولة دلتاي التي تفيد " ان الفهم الحقيقي للأدب والنصوص الإنسانية الأخرى يتأسس على إستعادة القارئ للتجربة (الحياة الداخلية) التي يعبر عنها النص "[2]. معتبراً الفهم كنمط وجود لا كنمط معرفة وعلاقة بين الذات والموضوع ، وفي ضوء هذا الاعتبار لم يعد هناك بين الحياة وتعابيرها مسافة كبيرة تدعو كل معرفة بالحياة إلى عبور المنعرج التأويلي لإنتاجاتها الخاصة ، وعليه تصبح الهيرمينوطيقيا عند هيدجر بنية الوجود المتناهي . في حين ينظر دلتاي إلى الحياة كمسار تموضعي ، وهو بذلك لا يتجاهل المستوى الابستمولوجي لحساب المستوى الانطولوجي ، بل يبقى على ما يمكن تسميته " الانطولوجيا غير المباشرة " .

يخلص الباحث ، أنه وعلى الرغم من ان طرح هيدجر في معالجته للوجود هو طرح ظاهراتي (فينومينولوجي) . إلا أنه في النهاية طرح هيرمينوطيقي ، لأن هدفه تحديد المعنى أولاً ، ولأن هذا المعنى يقتضي ان يبينه ويبرزه التأويل ثانياً .

جان بول سارتر*

يقول سارتر في تعددية المعنى ، ان هناك صوراً متعددة للموجودات ، صوراً غيبية ما وراء الصور الحقيقية ، إذ ان الظاهرة الخيالية عنده ليست إدراكاً ضعيفاً ، مغلقاً على ذاته لعدمية الأشياء وغيبتها . وأنه لا يقابل بين العدم والوجود مقابلة الداني بالعالي فهو لا يعرف التقسيمات الرأسية ، بل على العكس ، فالعدم عنده له دور إيجابي وهو أساس الحرية ، أنه نقيض الشيئية المطابقة لذاتها ولا يخضع لقوانين السببية والحتميات الموضوعية ، ولا يمكن ان يوجد على طريقة الكائن الأصم العشوائي ، الموجود هاهنا من غير تبرير . وهو بذلك يقف بالضد من جاستون باشلار** ، الذي يرى ان هناك صورة واحدة ظاهرة للموجودات ، وحسب ما يقول " مارجولين " : " ان ترجمة الصورة في لغة أخرى غير لغة الشعر يعدّ في نظر باشلار خيانة حقيقية ، لأن ذلك معناه إننا نرفض ان نرى الوجود ذاته في الصورة "[3].

أراد سارتر بحريته (الحرية السارترية) ، ان يكون الإنسان حراً ، وان يختار أي سلوك يحدد به ما هيته ، إنسان يدرك حريته في القلق ، وبسبب هذا القلق وما تنطوي عليه الحرية من طابع فاجع يحاول الإنسان الفرار منها . وفرار الإنسان من حيث هو حر ، هو ما يسميه سارتر (سوء النية) . ويعني به " الكذب مع تصديق النفس ، ولا يتطلب بالتالي غير وعي واحد هو الذي يكذب وينخدع في الوقت عينه بكذبه "[4] . ولكن الوعي حين يريد ان يكذب على نفسه لابد له من حيث هو الكاذب ان يكون عارفا بالحقيقة التي يخفيها عن نفسه من حيث هو المخدوع بالكذب . وبعبارة أخرى ينبغي على الإنسان ان يعرف بالضبط الحقيقة التي يريد إخفاءها عن نفسه كي يستطيع في الوقت نفسه ان يخفيها على نفسه . يقول سارتر : " إنني لا أستطيع ابتغاء " عدم

---

[1] للمزيد ينظر : ناصف ، مصطفى . مصدر سابق ، ص 78 .

[2] الرويلي ، ميجان والبازعي ، سعد . مصدر سابق ، ص 50 .

* جان بول سارتر : (1905-1980) . فيلسوف ومسرحي وروائي فرنسي . اعتمد مذهب الوجودية ، وفلسفة حرية الإنسان ، نال جائزة نوبل في الآداب عام 1964 . كتب روايات (الغثيان 1949) ، (الطاعون 1950) . من كتبه (الوجودية مذهباً إنسانياً 1942) .

** جاستون باشلار : (1884-1962) . فيلسوف فرنسي . اهتم بفلسفة العلوم والتحليل النفسي الخاص بالمعرفة العلمّية .

[3] الكردي ، محمد علي . نظرية الخيال عند جاستون باشلار ،مجلة عالم الفكر ، (الكويت : المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، يوليو _ اغسطس – سبتمبر ، 1980) ، ص 522 .

[4] Sartre , Jean panl : L'Etre et le Neant (Gallimard , 3eme ed., paris , 1950) , p.87 . نقلاً عن : الشاروني ، حبيب . بين برجسون وسارتر أزمة الحرية ، (القاهرة : دار المعارف ، 1963)، ص 125 .

رؤية " مظهر معين لوجودي إلا إذا كنت على علم بالمظهر الذي لا أريد رؤيته ... إنني أهرب لكي أجهل ولكني لا أستطيع ان أجهل إني أهرب . فليس الهرب من القلق إلا طريقة لإدراك القلق "[1]. وإن هناك ثمة تلاعباً وراء سوء النية ، بين الواقع والتجاوز، أي بين ان يوجد الكائن البشري على نحو "ان يكون ما هو كائنه" وهذا هو الواقع ، وأن يوجد في نفس الآن على نحو " ألا يكون ما هو كائنه " وهذا هو التجاوز" [2]. ومن هنا كان سوء النية يعتمد على ما في هذين المظهرين (الواقع والتجاوز) من لبس (سوء فهم) أو ازدواج في الدلالة ويتخذ من هذا الازدواج مجالاً للتلاعب بين الدلالتين . وبما ان الباحث يسجل بأن التأويل سوء الفهم (سوء النية) ، ويتخذ من التأويل فن تعددية القراءة (ازدواجية في الدلالة والمعنى) ، لذا يؤشر هنا سوء النية السارترية (التنحي) - يتنحى الإنسان عن مسؤوليته ليتحول إلى مجرد شيء - في - ذاته - لا يمكن ان يقع عليه أي لوم ، أو ليطيع قرارات الآخرين – بوصفها مظهراً من مظاهر فن التأويل .

ولفغانغ آيزر *

عدّ آيزر اللاتحديد شرطاً مناسبا في إنتاج أثر في نص معين . وهدف التأويل يكمن في الإبقاء على اللاتحديد – توليد سيميائي لا محدود - ، وعليه تحتل علاقة التأويل حيال اللاتحديد مكانة مركزية في الجدل المتعلق بالتأويل ، ويجدر ضبط اللاتحديد على نحو يكون فيه محمياً من تلقٍ كفيل بتعديمه ، وما ذلك بممكن إلا حين يتخلى عن امتلاك دلالة مجسدة . ويتعلق الأمر هنا بتأويل يمكن لأساسه المنهجي ان يكون مقارباً لأسس دلالية تعليقية ، ومن خلال منظور كهذا بوسع التأويل ان يحلل النصوص بوصفها كيانات ، ويحلل أيضاً الأجزاء والتفاصيل التي تكونها . إذ بمقدور تأويل تعليقي ان يصف الثيمات والمعاني للنصوص مثلما باستطاعته وصف تراكيب وبنى التحديد واللاتحديد أيضاً وعليه فالنص لا يصوغ بنفسه معناه أنه لا يتألف ولا يتكون في دلالة نصية إلا عن طريق فعل القراءة ، وهذا ما أكده آيزر بقوله "ان دلالات النصوص الأدبية لا تتكون إلا في أثناء القراءة ، إنها نتاج تفاعل بين النص والقارئ ، وليس نتاج عظمة مخبأة في النص بمقدور التأويل وحده الكشف عنها "[3] . فالتفاعل بين النص والقارئ ، يضع مسائل التلقي والتأويل في إطار أكثر سعة لقضية التواصل ، إذ ان التلقي والتواصل يؤلفان عناصر قضية تواصلية أكثر سعة .فعندما يمعن القارئ النظر في النص ، يفترض وجود سياقات متعلقة بالاتصال Communication، ومن هنا تبدأ الإشكالية من اللحظة التي شرع بها من هذه السياقات إلى سياقات أخرى أكثر تحديداً، لذا يتحتم على القارئ اختيارها بوعي وتطبيقها على النص الذي يقوم بتأويله . فالمشكلة الحقيقية في التأويل لا تتمثل في حاجة النص إلى وجود سياق يتم فهمه فحسب ، بل تكمن في أنواع السياقات التي ينبغي اختيارها بهدف فهم ذلك النص . وعليه فإن المسعى يصبح إشكالية عند محاولة تأويل المعنى الذي كان المؤلف يرمي إليه ، ذلك كون الناقد اللاقصدي يمتلك مطلق الحرية في اختيار السياق الذي يرضيه[4].

تقوم أفكار الناقد الألماني آيزر على وجود فراغات في النص يتولى المتلقي نفسه مهمة ملئها بالنصوص الغائبة والدلالات الكامنة خلفها ، فقد ألحَّ على دور المتلقي الذي لابدَّ "ان يحضر

---

(1) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(2) المصدر نفسه ، ص 129 .

* ولفغانغ ايزر : ناقد الماني ، رائد نظريات التلقي ، عرف باهتمامه بالقارئ وعملية القراءة ، من كتبه "فعل القراءة : نظرية الاستجابة الجمالية " 1976 .

(3) شيتاينمتز ، هورست . التلقي والتأويل ، ت : أحمد هاشم ، مجلة الأقلام ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 5-6 ، لسنة 1997) ، ص 74 .

(4) للمزيد ينظر : ل.ليفن ، ريتشارد . إشكالية السياق في التأويل ، ت : مازن جاسم الحلو ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 2 ، لسنة 2000م) ، ص 26-27 .

في المادة النصيّة لكي ينتج المعنى "[1]. وقد عزا التواصل الأدبي إلى عملية أساسية تتحكم في استقبال النص وتفعل دور المتلقي ، هذه العملية هي ما اسماها " فراغات النص المركبّة "[2] ، تترك هذه الفراغات الربط بين ابعاد النص مفتوحا ، وبهذا تحث القارئ على تنسيق الابعاد والنماذج ، وبكلمات أخرى ، فانها تحفز القارئ على تنفيذ عمليات اساسية داخل النص . هذه الفراغات توجه المتلقي إلى ما يمكن تسميته " المسكوت عنه في الخطاب"، إذ تحفل النصوص بصور واسعة ، تجعل معها النص عملاً غير مكتمل ، دلالة ذلك ان البنيوية " تعنى بما يصمت عنه النص أكثر من عنايتها بما يقوله "[3]

يتم وصف مسار التلقي عند آيزر عبر قراءتين ، القراءة الأولى القائمة على الملاحظة ، بصفتها تجربة التلقي المطرد للأدلة الجمالية ، والأفق السابق للقراءة التفسيرية الحرفية الثانية ، وتغير الأفق بين القراءتين – حسب الفرضية التأويلية – يمكن وصفه ، بأن المعنى الكلي للنص لا يعود قابلاً للفهم ككتلة واحدة جامدة ، كمعنى محدد غير خاضع للزمن، وإنما كمعنى مفترض ينتظر الاستشفاف المعمق للقارئ الذي يبحث عن إقرار الدلالية غير المكتملة أزاء الدلاليات الأخرى ، وذلك من خلال قراءة جديدة للنص من نهايته إلى بدايته ، من الكل إلى الجزء ، لغرض الإجابة عن الأسئلة التي ظلت دون إجابة خلال القراءة الأولى[4] .

وعليه فإن التأويل عند آيزر يعني " ان تصف الظاهرة ثانيةً ، والبحث عن معادلة لتلك الظاهرة "[5]. فضلاً عن امتلاكه قيمةً لا يمكن محاججتها ، أي قيمة سلوك إيجابي للفكر الذي سيتحرر من احتمالات الزمن . ولا يمكن معرفة قيمته هذه إلا من خلال التوقع التاريخي لتطور الفكر . كما ان التأويل عنده يكرس نفسه للبحث عن دلالة مضمرة .

ايميليوبتي*

يرى بتي ان أهم إشكالية تواجهها نظرية التأويل الهيرمينوطيقي عند غيره تكمن في مادة الموضوع ذاتها (مادة الإدراك أو الفهم) . فمادة التاويل لديه هي أصلاً عملية " تشيؤ " عقل ما ليس عقل المؤول (أي عقل الآخر وآليات تفكيره وكيفية فهمه لمادة أو معنى ما) ، وعليه يحاول التأويل ان يدرك ما فعله الآخر أو فكر فيه أو كتبه . ولهذا وجب فهم مادة التأويل حسب منطقها الذاتي وليس حسب ما نفرضه عليها أو نأتي به إليها . ان هذه " الآخرية " أو " الغيرية " عنده هي سبب التأويل ووازعها ، وهي من ثم الضرورة التي تستدعي الموضوعية وتجعلها قابلة للاحتمال والإمكانية . ومن مقتضيات الموضوعية هذه الفصل الحاد بين قضية المعنى كظاهرة تاريخية وبين قضية الأهمية وارتباطها بالحقب التاريخية المتعاقبة . وهو يرى ان المعنى التاريخي قابل للتحديد بينما الأهمية تتغير باستمرار ، ويتبعه في هذا المسار إرك دونالد هيرش .

تتخذ القراءة التأويلية من الفهم غرضها أو واحداً من أغراضها ، ليس فهم النص كما فهمه مؤلفه وإنما أحسن مما فهمه مؤلفه ، ففهم النص عند بتي يتخطى مجرد معرفة معنى الكلمات ، بل هو شكل من الحياة ، على المتلقي ان يشارك فيه مشاركة لا تقل عما قام به الكاتب، كي يكون قادراً ليس على فهم الكلمات المستخدمة فحسب وإنما على ان يشارك في تبادل الفكر الذي يقدم إليه ، ولعل ما عبر عنه بتي بالمشاركة في تبادل الفكر المقدَّم ، هو ما عبر عنه ياوس

---

[1] خضر ، ناظم عودة . الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، (عمان : دار الشروق ، 1997) ، ص 159.

[2] آيزر ، ولفغانغ . في نظرية التلقي / التفاعل بين النص والقارئ ، ت : الجيلالي الكدية ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، ع7 ، 1992 ، ص10 .

[3] ايجلتون ، تيري . الماركسية والنقد الأدبي ، ت : جابر عصفور ، مجلة فصول ، مجلد 5 ، ع 3 ، 1985 ، ص23 .

[4] للمزيد ينظر : هيرنادي ، بول . ما هو النقد ؟ ، ت :سلامة حجاوي ، ط1 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989) ، ص146-147 .

[5] آيزر ، ولفغانغ . فن جزئي وتأويل مطلق ، مصدر سابق ، ص 46 .

* منظر إيطالي .

" بجدل التواصل القائم على التبادل المستمر بين المتحدثين "[1]، أي بين النص والقارئ على مستوى البحث (القراءة) . اراد بتي كما ياوس ان يؤكد بهذا على أهمية المشاركة الإيجابية الفاعلة للقارئ ، لأن القراءة المستهلكة السلبية لا تكوَّن فهماً ، أو كما قال ياوس : " هؤلاء الذين لا يفهمون إلا ما هو قابل للشرح لا يفهمون إلا قليلاً "[2] .

فرق بتي بين " التفسير الموضوعي والتفسير التأويلي المعتمد على الحدس . فالحدس يبني ذاته من خلال معرفة لجزئيات النص وتفصيلاته ، ومن خلال مادة النص يتساءل عن مصداقيته ، وعبر النص يبني نفسه [3] . وعلى هذا فهو حدس " تأويلي " يتسم بالشعور القلق المتسائل الذي لا يفرض نفسه على النص بقدر ما يتأمله ويبني من خلال هذا التأمل معناه . ويحمل مفهوم الحدس نحواً من حدة الذهن وسبق الخاطر إلى تصدر الدلالة ، كما يحمل شيئاً من معنى الظن والتخمين لكنه التخمين المعتمد على التأمل .

هانزروبرت ياوس*

يمكن توظيف مفهوم (أفق الانتظار) الذي طرحه ياوس في تأويل تعليقي ، غير أنه يمنحه معنى أكثر شمولية من المعنى الذي خصصه له . إذ أراد وهو يبني افق انتظار المتلقين ان يحدد الوضع التاريخي لكل عمل أدبي . وفي هذه الحالة يرتبط الأفق عند ياوس بنسق مرجعي (جنس أدبي ، شكل ، ثيمة) ، وهذا النسق يتحدد بدوره بمجموع الأعمال المقروءة سابقاً وتم تلقيها . وهكذا يقدم افق الانتظار بصورة أولية نوعاً من الشفرة الفنية التي تفسح المجال للقارئ في تناول عمل ظهر حديثاً ومعالجته ولكنه لا يزال مجهولاً . وفي هذا يقول ياوس :

> " ان القدرة على إعادة تكوين أفق الانتظار لعمل من الأعمال ، هي أيضاً قدرة على تعريف هذا العمل بوصفه عملاً فنياً ، تبعاً لطبيعة وكثافة تأثيره على جمهور معطى ، وإذا سميت المسافة بين أفق الانتظار الموجود مسبقاً والعمل الأدبي الجديد ، الذي يمكن للتلقي ان يتسبب في تغيير أفقه ، مخالفاً الخبرة المألوفة إذاً سميتها بالانزياح الجمالي فيمكن لهذا الانزياح المقاس بسلم ردات فعل الجمهور وأحكام النقد النجاح المفاجئ ، أو الرفض ، أو الفضيحة ، والتأييد الفردي المعزول ، والفهم المتطور والمتأخر ان يصبح معياراً للتحليل التاريخي"[4] .

هانز جورج غادامير *

يعلن غادامير بأن التأويل متوافر بصورة كامنة في عملية الفهم ، وإنه لا يمثل فعلاً يضاف في الحين إلى الفهم ، بل يجعل الفهم صريحاً ، والفهم عنده هو دائماً تأويل ، وتبعاً لذلك يمثل التأويل الشكل العلني الجليّ للفهم ، إذ ان اللغة والجهاز التصوّري للتأويل يشكّلان العناصر البنيوية (الهيكلية) الداخلية للفهم . وعليه تغادر دلالة اللغة الموقع الهامشي الذي كانت تشغله

---

[1] طلبة ، منى . الهيرمينوطيقيا / المصطلح والمفهوم ، مجلة " إبداع" ، العدد 4 ، أبريل 1998 ، ص61.

[2] أبو زيد ، نصر حامد . إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط4 ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1996) ، ص 22 .

[3] ينظر : طلبة ، منى . مصدر سابق ، ص 72 .

* هانزروبرت ياوس : ناقد الماني ، رائد نظريات التلقي ، من أبرز مقالاته النقدية " التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً للنظرية الأدبية " 1967 ، وفيها يبين عيوب التاريخ الأدبي الوضعي والماركسية والشكلانية .
ينظر : ماكلين ، ايان . مصدر سابق ، ص 39 .

[4] شيتاينمتز ، هورست . التلقي والتأويل ، مصدر سابق ، ص 78 .

* هانز جورج غادامير : (1900-2002) . مفكر ألماني . يعدّ فيلسوف التأويل في الفكر المعاصر . اشتهر بالدراسات التأويلية من خلال تأثره بهوسيرل وهيدجر . من كتبه (الحقيقة والمنهج 1960) ، (الفلسفة التأويلية 1967) ، (عمر العلم 1982) .

اتفاقاً للترحل إلى مركز الفلسفة . فالمفاهيم التأويلية بذاتها ليست معتمدة على الفكرة لغرض الفهم ، بل من طبيعتها الاختفاء وراء الظاهر المعلن ، في أثناء التأويل لذا فالتأويل " ليس وسيلة يتحقق من خلالها الفهم ، ولكنه يصبح جزءاً من محتوى ما هو مفهوم"[1] ان اللغة هي الوسط الكلي الذي تنبسط فيه كلّ تجربة تخصّ المعنى وهي لغة العقل ذاته ، وكلّيتها تواكب كلّية العقل . وبعبارة أخرى "ان الوعي التأويلي يسهم في شيء يشكل العلاقة العامة بين اللغة والعقل "[2].

ثمة مبدأ أساس في نظرية غادامير ينص على ان الفصل بين الفهم والتأويل محض تجريد . كما يصر غادامير على ان الفهم كله ينطوي على تأويل ، إذ يمثل التأويل سيرورة تاريخية تعبر باستمرار عن المعنى المحتجز في الفهم ، وعن معنى هذا الفهم ، لذاته ، وبذا لا يكون الفهم محض تكرار للماضي ، بل يسهم بمعنى الحاضر . فضلاً عن ذلك لا يوجد تأويل صحيح واحد فقط ، بل يتضمن التأويل توسطاً مستمراً بين الماضي والحاضر ، ويؤمن غادامير بان التأويل (التأويل الأدبي خاصة) ، لا يمكن ان يكون محدداً فقط بما يقصده المؤلف أو كيفية فهمه للعصر ، إذ ان النص ليس تعبيراً عن ذاتية المؤلف بل ان النص يظهر إلى حيز الوجود الحقيقي في حوار المؤول مع النص ويكون موقع المؤول شرطاً مهماً لفهم النص .

يقصد غادامير بالفهم " إدراك المعطيات النفسية والفردية والتاريخية التي ينطوي عليها التصريح بقضية معينة في مقابل فهم ماهية هذا التصريح أو الفعل أو السلوك في حد ذاته "[3] ، ولتوضيح فكرة الفهم هذه يلجأ غادامير إلى تجربة الفن ، كتجربة تتجلى فيها حقيقة الفهم في فهم حقيقة الآثار الفنية على ضوء المقاصد والأطر الفردية والاجتماعية والتاريخية الداخلة في تشكيلها كجملة شروط معقدة ومتعددة الأبعاد ، إذ يصف علاقة الفرد بالأثر الفني ، بأنها علاقة مشاركة ، وتبادل حوار ، وكما يقول " وجد الكتاب للقراءة ووجدت القطعة الموسيقية للسماع ، فالعلة الغائية هي شرط ضروري للوجود الفعلي للأثر الفني الذي يتمثله الأفراد [المتلقين]"[4]. وعليه تنشأ حلقة شرطية تمنح للمتلقين سلطة تقييم وإضفاء المعنى على الأثر الفني وتمنح لهذا الأخير سلطة إشراك المتلقين ضمن حقيقته المعيارية وكشفه عن حقيقة يعيها هؤلاء المتلقين .

ويرى غادامير في الفهم بأنه "فهم شيء على أنه جواب "[5] . وهذا الفهم ليس هو الفهم الذي لابد له من الإخضاع العلني للنص للتساؤل بهدف تفهمه كجواب ، بل هو أقرب إلى الفهم الضمني لمشهد ذلك العالم الذي يفتح نفسه للقارئ ضمن عملية الملاحظة الجمالية . فالشكل الجمالي لنص ما لا يفصح عن ذاته أمام الفهم القائم على الملاحظة بصفته جواباً ، بل هو أقرب لما وصفه هوسيرل بأن " الاختزال للشكل (eidetic) يتم تلقائياً في التجربة الجمالية "[6] . فالنص لا يفصح عن ذاته أمام المتلقي في القراءة الأولى بل في سياق إعادة القراءة ، وعليه تصبح القراءة الأولى أفقاً للقراءة الثانية ، ومن ثم يصبح المتلقي قادراً على التعبير عن معنى النص في سياق الأفق الاسترجاعي لعملية التفسير الحرفي .

يؤكد غادامير على ان التطبيق يعدّ جزءاً لا يتجزأ من الفهم كله . ومثلما يكون الفهم تأويل دائماً ، يكون الفهم على هذا النحو ، تطبيقاً دائماً ، وعليه يكون المؤول الأدبي في وضع مشابه لوضع المخرج المسرحي الذي يخرج دراما معينة للمسرح . إذ ينبع النص الأدبي والدراما من حقب سابقة ، كما تكون هناك أحداث سابقة مماثلة لغرض تأويلها . ونظراً لأن الموقع الحالي لا يشبه مواقع التأويلات السابقة شبهاً دقيقاً على الإطلاق ، لذا لا يمكن حتى للدراما محض تكرار

---

[1] سونتاغ ، سوزان . ضد التأويل ، مصدر سابق ، ص 66 .
[2] قارة ، نبيهة . مصدر سابق ، ص 12 .
[3] الزين ، محمد شوقي . الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مصدر سابق ، ص 79 .
[4] المصدر نفسه ، ص 80 .
[5] هيرنادي ، بول . مصدر سابق ، ص 144 .
[6] المصدر نفسه ، ص145 .

الحدث السابق ، ولكي تكون واضحة وجادة ، عليها ان تعيد تأويل تاريخ الأحداث السابقة المماثلة في ضوء العوامل الجديدة في السياق الحالي [1].

وعليه تتجلى رؤية غادامير للفهم والتفسير والتطبيق لثلاث مراحل متداخلة في عملية تأويلية واحدة لنصٍ ما ، ويجادل في ان التجربة الجمالية الأولية للفهم الإدراكي إنما تقود من خلال التفسير اللغوي الحرفي إلى الوعي التاريخي الذي يؤدي بالقارئ إلى احتلال موقعه ضمن إطار التقاليد .

يرى غادامير ان أصول التأويل مرتبطة باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص ، والمقصود بالمعنى الصحيح ، المعنى الأصلي الذي أودعه المؤلف في نصه ، والذي يقترن بقصدية المؤلف تماماً دون زيادة أو نقصان[2] . ولغرض الوصول إلى قصدية المؤلف الأصلية هذه ، لابد من تساقط المعاني ، المعنى تلو الآخر ، أي التعددية في المعنى ، بحكم ان كل نص هو في حد ذاته شبكة من النصوص ، غير متناهٍ لتداخل نصي عائم على نحو حرّ في " صراع البشر والعلامات " ، وهذا يعدّ من الأصول الرئيسة لفن التأويل .

طوّر غادامير على أساس التأويلية الشاملة في كتابه " الحقيقة والمنهج " نظريته في الفهم ، التي يتناولها بوصفها وسيلة في تحليل كل مجتمع إنساني ، ولكنه يكرس نفسه في الوقت ذاته ، بقدر أكبر من هيدجر في القضية الخاصة بالتأويل النصي ، فهو يرى " ان الفكرة المتصورة مسبقاً للمؤول هي الشرط المناسب الذي يخضع له كل تأويل ، وبرغم ذلك، بالإمكان تخطي الذاتية الخالصة وتجاوزها طالما ان المؤول يدخل بوعي فكرته المتصورة مسبقاً ، ويفلح هكذا في إرباك افق الماضي والحاضر "[3] .

لقد تبنى غادامير نظرة مغايرة لنظرة بتي ، فبدلاً من الذاتية أو الموضوعية ، شبه غادامير التأويل بممارسة لعبة ما ، فمن لا يشارك فيها بجدية ، يوصف بتعطيل اللعب ، في حين من يشارك فيها بجدية يتسم بالانتماء إليها . فالمشاركة والانغماس فيها يستبعدها من ان تكون موضوعاً منعزلاً عن اللاعب فيفقد وضعه أو حالته كذات فاعلة أو مراقبة وإنما يصبح جزءاً من اللعبة فيمتلك دوراً يؤديه فيها ، ولهذا فاللعبة أداء وليست مادة أو موضوعاً يؤديه من لم يعد ذاتاً أو مراقباً منفصلاً . وعلى وفق ذلك فإن التأويل حسب ما تقدم يقترب في شكله من المسرحية الدرامية ، إذ ان المؤول (الممثل) يؤول من الداخل انتمائه إلى المسرحية ، ومن خلال مشاركته في تمثيلها وصيرورتها . والمسرحية الكبرى التي تلعب فيها كل الأدوار هي التاريخ ، ولما كان الوجود الإنساني وجوداً تاريخياً بالدرجة الأولى ، فإن تأويل الموروث التاريخي من الداخل أمر لا مفر منه " فالفهم يبدأ دائماً ضمن أفق الفهم المسلم به مسبقاً وكذلك ينتهي داخله "[4]علاوة على ذلك قول غادامير " ينبغي لفن التأويل ان ينطلق من مسألة ان الفهم هو الوجود في علاقة مع الشيء نفسه الذي يظهر عبر ومع التراث "[5]. ، كإنتاج متواصل للمعنى ، أو بتعبير أكثر دقة ، كإنتاج متواصل لإمكانات المعنى ، فضلاً عن ذلك ان البحث في الماضي يعد خطوة أساسية للتوصل إلى فهم الحاضر وتلازمه في الموروث .

يرى غادامير ان المسافة الزمانية التي تفصل المؤول عن الموضوع الذي يؤوله لا تعد حاجزاً ينبغي إزالته بل هي سمة منتجة من سمات العلاقة بين الاثنين ، فالمسافة الزمانية تسمح للمؤول بتعريف ذاته وتعريف ماضيه ، إذ " ينبغي على كل عصر ان يفهم النص بطريقته

---

[1] ينظر : هوي ، ديفيد كوزنز . الفلسفة الهيرمينوطيقية لدى هانز – غادامير والشروط اللازمة لفهم ثقافة الماضي ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 2 السنة 2000م) ، ص 15 .

[2] ينظر : هول ، روبرت سي . نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية - ، ت : رعد عبد الجليل جواد ، ط1 ، (سوريا – اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1992) ، ص 54 .

[3] شيتاينمتز ، هورست . التلقي والتأويل ، مصدر سابق ، ص 73 .

[4] الرويلي ، ميجان والبازعي ، سعد . مصدر سابق ، ص 51 .

[5] غادامير ، هانس غيورغ . مدخل إلى أسس فن التأويل ، مصدر سابق ، ص 18 .

الخاصة [أي بطريقة النص] وذلك لأن النص يعد جزءاً من كل التراث الذي يبدي نحوه العصر اهتماماً موضوعياً والذي يسعى فيه وراء فهم ذاته "[1] ، وعليه فالمسافة الزمانية تعدّ في نظر غادامير أساساً داعماً للعملية الهرمينوطيقية ، الأساس الذي يستوعب التراث والمرجعية ، ويقدم غادامير الكلاسيكية بوصفها مثالاً يفسر جدله ، فهو يرى " ان الأعمال الكلاسيكية في أي ثقافة تكون محددة تاريخياً ، كما أنها تكون خالدة وذلك لأننا نعرف من خلال شموليتها أنها تنتمي لعالمنا أيضاً ، ولهذا السبب فإنها تمثل الأنصهار التاريخي للماضي مع الحاضر الذي يصبح فيه خلودهما طابع الكينونة التاريخية "[2] . وهذا مخالف لما رآه كل من شلاير ماخر ودلتاي في ان الزمان هو فجوة ينبغي ردمها من خلال التأويل .

فضلاً عن ان نقل علاقة الماضي بالحاضر من المستوى الجهوي (من الجهة) ، من صيغة الماقبل والمابعد ، من صيغة التجاور (ان يأتي الماضي قبلاً وأن يأتي الحاضر بعدياً) إلى صيغة ان يأتي الماضي – في الحاضر - ، ان يكون قادراً على النطق بما يعده الحاضر قابلاً للسؤال للفهم ، فهذا يعني قدرة الماضي على التبليغ ، تبليغ الرسالة وبذلك يصير الماضي تراثاً ، ويصير الحاضر وطن التراث ، ويكف الماضي عن الوجود بصيغته الجهوية والجغرافية .

فالزمانية والتاريخية بحسب وجهة نظر غادامير ، هي جزء لا يتجزأ من كينونة أي تكوين أو خلق ، وإن فهم أي دلالة ينطوي دون مواربة على عملية تأويلية ، ليس فقط حينما يكون الأمر متعلقاً بالنص المكتوب ، بل أيضاً بكل مناحي التجربة الفردية وكينونتها ، وإن اللغة (مثلها في ذلك الزمانية) تستشري في جميع مظاهر تلك التجربة . وفي تطبيقه هذه الفروض على النص الأدبي يقوم غادامير " بتحويل الحلقة الهرمينوطيقية إلى مفردات الحوار والتداخل الجدلي ومصطلحاته "[3]. وعليه فالقارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق تأسس وتكون نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية الخاصة .

اعتبر غادامير ان كل تأويل هو محاولة إعادة الحوار بين المؤول والنص ، ولذلك إذا ما نجح هذا الحوار فإنه يعني ان الحوار خرج من حدود علاقة فكر بنص ، إلى علاقة كينونية، يدخل فيها الفكر في حوار مع التراث ذاته ، وليس مع مجرد نص مكتوب من الماضي . فتجربة غادامير التأويلية هي نشاط الفهم في طيات لغة حية ومتحركة وفاعلية الحوار بين قارئ ومقروء ينتميان إلى نفس اللحظة التأويلية كتجربة معيشة فعلاً . وعليه يتصدى غادامير لمهاجمات دريدا عندما يرى في حيوية الفهم وفاعلية الحوار نتاج التعامل مع الشيء نفسه وليس الإقرار بحقيقة الشيء في نفسه[4].

يستخدم غادامير مفهوم " الخبرة المتكررة "* على أنها ليست معارضة للإدراك ، بل أنها تأمل واضح واعٍ بذاته خبرة . وعلى وفق ذلك تحدث غادامير عن نشاط تأويل الماضي بوصفه " الخبرة الهرمينوطيقية " ، إذ يريد ان يوحي بأن التراث الذي يخبر لا بوصفه شيئاً انتهى وفرغ منه ، بل بوصفه سيرورة مهمة للحاضر ، أي ان المؤول يواجه في كل ما يفكر به بخصوص نشاطه حينما يتوقف عن التأويل ويتأمل طبيعة تأويله واستخدامه ، فالمواجهة الحقيقية للنص ،مواجهة معاني تكون حاضرة باستمرار ما دامت تعني له شيئاً .

---

[1] ماكلين ، ايان . التأويل والقراءة ، مصدر سابق ، ص 35 .

[2] ماكلين ، ايان، مصدر سابق ، ص35 .

[3] الرويلي ، ميجان والبازعي ، سعد . مصدر سابق ، ص 52 .

[4] للمزيد ينظر : صفدي ، مطاع . استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، مصدر سابق ، ص39.

* ولتوضيح مدى مفهوم "الخبرة المتكررة " يقدم غادامير تحليلاً لاستخدام اسخيلوس لعبارة " التعلم من المعاناة " ، إذ يؤكد غادامير ان أسخيلوس يرمي إلى ابعد من قوله ان بإمكان الإخفاقات والخبرات السلبية ان تؤدي إلى الحكمة وإلى مسار الفعل الصحيح . وعلى الرغم من ان الملاحظة توحي بهذه الرسالة ، إلا ان أسخيلوس يقصد توضيح أساس حقيقة مقولته : ما ينبغي على الإنسان تعلمه من المعاناة ليس هذا وذاك ، بل تبصر حدود الوجود الإنساني ، أي رؤيا الحواجز التي لا تتخطى وصولاً إلى ما هو مقدس ... ولهذا السبب فإن الخبرة المتكررة هي خبرة التناهي البشري .
ينظر : هوي ، ديفيد كوزنز . الفلسفة الهرمينوطيقية ، مصدر سابق ، ص 17-18 .

جاك دريدا*

دعا دريدا إلى قراءة النص – على اختلاف مستوياته - ، قراءة تقويضية (تفكيكية) قراءة مزدوجة ، تهدف الأولى منها إلى تعرف المعاني الظاهرة ، الواضحة ، المصرح بها في النص ، بغية إثبات معانيه الصريحة ، بينما تسعى القراءة الثانية إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة ، تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به ، أي بمعنى ان القراءة التقويضية تكشف عن ما يصرح به النص من معان وما يخفيه من معانٍ أخرى مستترة ، غير مصرح بها . وهذه القراءة أو المشروع التقويضي يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي ، الذي يصفه بأنه " صرح أو معمار يجب تقويضه "[1].

تكمن أهيمة التقويض في زعزعة الخطاب وكشف نقاط ضعفه ومراكز تناقضاته ، فضلاً عن توليده مصطلحات ، تشتق من المادة المدروسة (النص) ، تشكل مكانة في استراتيجية دريدا القرائية المزدوجة ، من هذه المصطلحات الأثر والاختلاف والانتشار والتكرارية وغيرها .

يرى دريدا في مصطلح الأثر ، " شيئاً يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور (لا يمكن ان يقوم أي مفهوم سواء كان الأثر أو الحضور إلا على محو الأثر كما يصفه دريدا)"[2]. وعليه ، يتأسس الأثر على إمكانية واحتمالية المحو ، ممحاة الذاتية ، ممحاة حضور المرء ذاته ، لأن محو الأثر لنفسه لا يتم إلا من خلال محوه لما يمكن ان يعزز وجوده ، لذلك يتأسس الأثر نفسه على أنه علاقة بأثر آخر . أثر لابد له ان يطبع نفسه بالإحالة على أثر آخر ، بالنسيان والتخلي عن مكانه ، فضلاً عن ان طاقته الإنتاجية تقف في علاقة ضرورية مع طاقة ممحاته . وبما ان الأثر الأصل كما يراه دريدا " الإمكانية التكوينية لما يعرف عادة بالاختلاف "[3] ، فتكون الإحالة والإرجاع إليه بوصفه البنية الأصغر للمرجعية (من الإرجاع) ، مؤسساً الاختلاف التكويني ، إذ يبقى المعنى في سيرورة التأجيل الدائم والمستمر رغم تعاقب القراءة المستمرة له زمنياً .

أما مصطلح الاختلاف ، المتولد من " فعلي (الإرجاء والتأجيل) و (الانحلال) "[4] فيفتح فيه دريدا الباب الدلالي على معانٍ مختلفة لا تعود جميعها إلى الأصل نفسه ولا يمكن تحديدها ، لأنه يجمع معاً جميع معاني الاختلاف العادي إضافة إلى كل دلالات فعل الإرجاء والتأجيل ، كما من شأنه خلق مجموعة من الاحتمالات المنتظمة وغير القابلة للاختزال . وهي احتمالات تفسير تشتمل على أنواع من مفاهيم الاختلاف المتميزة التي تتزامن في عملها ضمن الخطاب الفلسفي . فضلاً عن ان الاختلاف ، منتج لأشياء مختلفة (منتج الاختلافات) – منتج المعنى – ومنتج عملية إنتاج الاختلافات (توليد الاختلافات) – منتج معنى المعنى-، وبهذا الربط يكون الاختلاف مبدأ السيميوطيقا والإدراك .

---

* جاك دريدا : (1930- ؟) . مفكر وناقد فرنسي معاصر ، نقد الفلسفة الغربية التي تحيط بميادين الأدب واللغويات والتحليل النفسي ، استند منهجه التفكيكي على رفض البحث عن الحقيقة ، أو رفض البحث عن المصدر الغيبي النهائي للمعنى الذي ميّز مسيرة الفلسفة الغربية . من كتبه (صيدلية أفلاطون 1968) ، (علم الكتابة 1972) ، (هوامش الفلسفة 1972) ، (مواقع 1972)، (بلاس 1974) ، (حقيقة في صورة 1978) ، (أطياف ماركس 1990) .

[1] الرويلي ، ميجان والبازعي ، سعد . مصدر سابق ، ص 53 .

[2] الرويلي ، ميجان والبازعي ، سعد . مصدر سابق ، ص 58 .

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] المصدر نفسه ، ص 62 .

فيما يخص مصطلح الانتشار ، فقد أراد به دريدا ، " تكاثر المعنى وتشظيه بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها "[1] ، مما تفسح المجال أمام المتلقي بـ (اللعب الحر) الذي لا يتصف بقواعد تحد من حريته وحركته ، بل هو حركة وتجدد وسيرورة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة ، معه يصبح النص ، فضاءً مفتوحاً باستطاعة المتلقي ان يغرف منه المعاني بحرية ومن دون رقيب أو حاجز ، لاسيما والمتلقي عند دريدا ما هو إلا " بنية أو نتاج ثقافي مدرب على حل الشيفرات وتتبعها ورصدها ، هو شخص حرفي له أدواته ومعداته "[2].

أما مصطلح (التكرارية) ، فلا يقل أهمية عند دريدا عن أهمية " الأثر الأصل " و "الاختلاف " و " الانتشار " . يربطه بـ " الإشارة والدلالة "[3] ، منطلقاً من إثباته ، بأن اللغة تقوم في أساسها على فاعلية التكرار لا على معنى " القول الفعل " . وعليه فالإشارة التي لا تقبل التكرار في نظره ليست إشارة ، وهو بذلك يسقط شرط الحوار بين اثنين لدى أصحاب نظرية " القول الفعل " . والتكرارية عنده " شرط إمكانية إعادة الإنتاج والتمثيل والاقتباس"[4]، وإن بداية كل شيء هي إمكانية إعادة عن إعادة ، أو تمثيل صورة عن اصل هو مسبقاً صورة ، أو اقتباس عن اقتباس أصل . وينظر دريدا إلى التكرارية أيضاً على أنها " اساس الهوية والمثالية ، وأساس الحقيقة ، فلا وجود للحقيقة بدون تكرار ، وهي تقويض ذات الهوية التي لا تتأسس إلا على التكرارية "[5].

يتبصر دريدا بالبصيرة النبتشوية ، القائلة بعدم وجود حقائق ضرورية ، وإنما تأويلات فقط . لكن تأويل دريدا لم يعد بحثاً رومانسياً ، أو تواقياً ، عن أصول الفكر وأسسه بل أنه أكثر نيتشوية من تأكيده على عدم وجود أي شيء أكثر من التأويل ، وإن التأويل ليس إلا لعبة ، ويتسم مفهوم اللعب عند دريدا بسمة أساسية ، إلا وهي نهايته المفتوحة . مشبهاً إياه برقعة الشطرنج الخالية من الأساس ، لعبة لا يمكن الفوز بها ، وبالتأكيد قد تكون محاولة الفوز ضرورية رغم ان دريدا لم يقل ما إذا كان الجدل كذلك أم لا ، إلا ان الفشل حتمي دائماً[6].

يؤشر الباحث ، ان منهجية التفكيك كما يمارسها دريدا تسعى إلى تعرية النصوص المترسية عبر تاريخ الكتابة وفحص الميكانزمات التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي كخطاب ميتافيزيقي متركز يهدر وينخر جسد اللفظ لينتصر لروح الدلالة ، ويضمن تواصل الحقيقة المتوارية والسعي عن كشفها . كما يؤشر الباحث ، ان القراءة التقويضية (نشوء أو اقتران) التي رفع شعارها دريدا والمصطلحات المتصلة بها (الأثر الأصل ، الاختلاف ، الانتشار والتشتيت ، واللعب والتكرارية) هي قراءات ومصطلحات بمسميات مقاربة لفعالية التأويل في انفتاحها على تعددية المعنى ، كل مصطلح تأويل بذاته ، أو يضم في جنباته وأساسياته سمات أساسية لفن التأويل ، لذا يعدّ الباحث هذه المصطلحات " مصطلحات تأويلية " او " تعريفات للتأويلية " .

إرك دونالد هيرش*

---

(1) المصدر نفسه ، ص 66 .
(2) المصدر نفسه ، ص 40 .
(3) الرويلي ، ميجان والبازعي ، سعد . مصدر سابق، ص67 .
(4) المصدر نفسه ، ص68 .
(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(6) ينظر : هوي ، ديفيد كوزنز . النص والسياق ، مصدر سابق ، ص 40 .
* إرك دونالد هيرش : منظر أمريكي معاصر ، له عدة دراسات وكتابات مترجمة عن فن التأويل ، من كتبه " الصلاحية في التأويل " 1976 ، " أهداف التأويل " ، " أبعاد ثلاثة لعلم التأويل " ويهدف فيها إلى تطوير نموذج للمعنى يجمع بين الفعل الخاص والبنية العامة بشكل لا يمكن الفصل بينهما .
للمزيد ينظر : راي ، وليم . مصدر سابق ، ص 103 .

يُعدّ هيرش من المتشددين لفكرة المقصدية الأحادية الجانب ، أي ان يكون المؤلف قد أودع في نصّه مقصدية محددة ، ووفق رأيه فإنه لا يمكن الدخول في آفاق تأويلية حاسمة وسليمة ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوّجه ذلك التأويل [1] . منطلقاً من ان معرفة مقاصد المؤلف هي التي تحدد معنى النص لأن المقاصد هي العرف المميز الدائم ، فالقارئ يصل إلى تأويل محدد إذا استخدم المنطق نفسه المشروع المضمر الذي يتبناه المؤلف لتحديد معنى نصه، إذ لا يكتب المؤلف إلا ويهدف إلى معنى ما ويستخدم من أجل ذلك آليات معينة ومحددة -بغض النظر عما إذا استطاع أو لم يستطع المؤلف الإفصاح بوضوح تام عن المعنى – وعليه يتحدد قصد المؤلف ليس فقط من خلال الإحالة على أعراف اللغة العامة وتقاليدها وإنما من خلال الإحالة على الأدلة والمرجعيات – داخلية كانت أو خارجية – التي تتعلق بمختلف الأمور والمظاهر المناسبة في نظرة المؤلف العامة أو أفقه ، والتي تتضمن بيئة المؤلف الثقافية والسمات الشخصية والمؤثرات السابقة ، علاوةً على ذلك الأعراف الأدبية والنوعية التي كانت في متناوله في أثناء إنشاء العمل . وعليه فإن بذل أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف هو خطوة في سبيل الوصول إلى تأويل موضوعي يحد من باب التأويلات . هذه الانطلاقة يعدّها هيرش موضع مناقشة ، وليس موضع رفض تعدد التأويلات لنص معين في زمن واحد من قبل متلقٍ واحد أو في أزمان ومن قبل متلقين . وعليه فقد أوجد مقارنة بين المعنى والدلالة ، " فالمعنى هو ما يمثله نص مّا ، ما يعنيه المؤلف باستعماله لمتوالية من الأدلة الخاصة أي المعنى ما تمثله الأدلة . وأما الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الوضع أو أي شيء يمكن تخيله "[2] . فالمعنى ثابت غير متغير لأن مقاصد المؤلف التي صدر عنها المعنى معطاة بكيفية نهائية . أما المتغير فهو الدلالة التي يمنحها كل مؤول للنص بحسب مقاصده ومقصديته . وبهذا الثبات الذي يضمن السيرورة والاشتراك والتغيير الذي يراعي مختلف السياقات يمكن التحدث عن صحة التأويل ، فالمعنى هو موضوع الفهم والتأويل والدلالة هي موضوع الحكم والنقد . ومهما اختلفت التأويلات فإنها تكون غير متناقضة لأنها معتمدة على أرض معنوية مشتركة قابلة لإعادة الإنتاج .

يرى هيرش في التأويل أنه" النشاط المركزي للمعرفة "[3]. والمعاني المدركة ، أو ما يمكن تسميته مجازاً ، وما موجود في العالم من أشياء ، هي تراكيب مؤولة . بمعنى أنها شيء غير " لغة " الاهتزازات (الضوء ، الصوت ، الحرارة ...) التي تتم عملية إدراكها – أي الأشياء - من خلالها . أي تشيء شيئاً غير اللغة التي من خلالها نعرف ذلك الشيء ، وعملية الإنشاء هذه هي التأويل . وبما ان التأويلات هي في الأغلب من غير اللغة التي نفهمها بها ، يتولد هناك مجال للشك وعدم اليقين يضعه هيرش بين الوسيلة (لغة المعرفة) والمعاني (الأشياء) المؤولة منها . وحسب ذلك يكون عنصر الشك ممكناً في المجالات القابلة للتأويل، بل السمة المحددة لهُ – الفجوة بين الاهتزازات والشيء ، بين الوسيلة والمعنى ، بين العلامة والمدلول[4].

ينطلق هيرش من زعم (فيلهلم دلتاي) المصرح باستطاعة القارئ من تحقيق تأويل موضوعي – الهيرمينوطيقيا الموضوعانية – للمعنى الذي يعبر عنه المؤلف ، وهو يرى بأن النص يعني ما عناه المؤلف وهو معنى لفظي قصد إليه المؤلف ، وهذا المعنى طبقاً لما يحدده هيرش ، إنما له في جوهره سمة بين الذوات ، ومجموعة المعاني التي يقصدها المؤلف تعد أصنافاً مشتركة ، مستمدة سماتها من فعل المؤلف الذي ولدها ، وعليه فهي معانٍ مشتركة بين القراء الذين يتمتعون بقدرة على معرفة الأعراف والتقاليد نفسها وتطبيقها في ممارساتهم التأويلية. وفكرة المعنى المشترك هذه تشغل جوهر حديث هيرش ، وأوضح تجسيم لها فكرة

---

[1] ينظر : نصر ، عاطف جودة . النص الشعري ومشكلات التفسير ، (عمان – الاردن : مكتبة الشباب ، 1989) ، ص15 .

[2] P.D. Juhl . Interpretation AN Essay in the philosophy of literary criticism . princetion University press, 1980 , p. 27.

[3] هيرش ، أي دي . سياسات نظريات التأويل ، مصدر سابق ، ص 6.

[4] للمزيد ينظر : المصدر نفسه، ص 7 .

النمط ، إذ تقوم هذه الفكرة بمهمة حلقة الوصل بين المعنى الماضي والمعنى الحاضر وبين معنى المؤلف ومعنى المؤول ، ولسهولة الفهم يمكن عدّها مجموعة عليا من إمكانيات المعنى تُكتسب عن طريق التعلم ويشترك فيها أعضاء ثقافة معينة ، ولما كان النمط يمثله أكثر من مثال واحد ، فهو حلقة وصل بين الأمثلة ، وبواسطة هذه الحلقة يتم الجمع بين خصوصية المعنى وسمة التأويل الاجتماعية[1].

يتبع هيرش أعراف الهرمينوطيقيا التقليدية ، كما يتبع خط (بتي) حينما يميز جوهرياً بين المعنى اللفظي والأهمية ، إذ يرى هيرش ، كما يرى (بتي) ان أهمية النص هي علاقة معناه اللفظي بأمور أخرى مثل ، الوضع أو الموقف الشخصي الخاص والمعتقدات واستجابات القارئ ، أو هي علاقة النص بالبيئة الثقافية السائدة في حقبة القارئ الخاصة ، أو مجموعة مفاهيم وقيم معينة . ويصر هيرش على ان المعنى اللفظي للنص يقبل التحديد بينما تبقى ألأهمية في حالة تغير مستمر ولا تقبل التحديد . وعليه يصبح المعنى اللفظي هو هدف الهرمينوطيقيا وتصبح الأهمية هي محور اهتمام النقد الأدبي .

يعتقد هيرش ان المزج الديالكتيكي الذي قام به غادامير لفهم النص وتأويله ، قد اقحم غادامير في صعوبات منطقية ، تتضح في التغلب على السؤال الأساس عندما يصل إلى وصف سيرورة التأويل . فهو لا يستطيع القول ان المؤول يفهم المعنى الأصلي للنص طالما ان القصد من ذلك سيكون التغاضي عن تاريخانية الفهم ، ومن ناحية أخرى لا يمكنه القول ان المؤول يفهم تفسيره اللاحق ، طالما ان ذلك منافٍ للعقل تماماً [2].

بول ريكور*

يرى ريكور ان الحاجة إلى التأويل تنشأ من حقيقة ان المعاني في النصوص المكتوبة ، صارت متحررة من مؤلفيها ومن متلقيها . فعلى الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل " ان القراءات كلها تعد صالحة بشكل متساوٍ "[3] ، إلا ان النصوص في نظره قابلة للكثير من التأويلات قدر كثرة قرائها . فهو يضع فهم النص بعد افتراضه ، كما ان تفسيره للحلقة الهرمينوطيقية التي يسميها " قوساً " ، يبدأ من فهم النص بكامله ، يعقبه تفسير تحليلي للنص ، وفي هذه المرحلة يتم البحث عن معنى النص من خلال تقديم الفرضيات التي تخضع لمعيار الصلاحية من خلال الدليل الدلالي المقدّم في النص . وعليه يتحقق معنى النص بطريقة شبه إحالية يصبح فيها عالم النص مكشوفاً ، ويدرك المتلقي معنى النص بوصفه طريقة للكينونة في العالم [4].

اتخذ ريكور هدفين من التأويل ، " هدف التعرية والكشف من ناحية ، وهدف إعادة سلسلة المعاني من ناحية أخرى "[5]. فأما الكشف والتعرية فيتصديان إلى تجريد المنظومة الترميزية من حالاتها الغيبية والأيديولوجية التي تشكل حولها طبقات عازلة تمنع رؤية حقيقتها ، والاتصال بتاريخية تكوينها ونشوئها ، كموضوع الدين والقرابة مثلاً ، وأما إعادة سلسلة المعاني فإنها تبين عقد الاتصال والانفصال بين وحداتها . وهنا تزعم البنيوية ان شكل الارتباط قد يغير

---

[1] للمزيد ينظر : راي ، وليم . مصدر سابق ، ص 105-107.

[2] ينظر : هوي ، ديفيد كوزنز . الفلسفة الهرمينوطيقية ، مصدر سابق ، ص 14 .

- بول ريكور : (1913 - ؟) . فيلسوف فرنسي . ولد في فالنس . انطلق من طريقة مبنية على الظواهرية ليستخلص أفضل السبل المؤدية إلى استخدام الفلسفة والتحليل النفسي عند الإنسان ككائن أخلاقي . من كتبه " تناه وذنب " ، " دراسة عن فرويد " ، " نظرية التأويل 1976 " ، " صراع التأويلات" ، " هرمينوطيقيا الرموز " ، " ماهو النص؟ أتفسيري أم تفهمي " .

اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 274 .

[3] ماكلين ، ايان . التأويل والقراءة ، مصدر سابق ، ص36 .

[4] ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[5] صفدي ، مطاع . استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، مصدر سابق ، ص 238 .

استراتيجية البنية كلها ومن ثم يضفي عليها معنى مختلفاً . ولذلك يربط ريكور بين التاويل وإمكانية تعددية المعاني . إذ بدون هذه الإمكانية لن يكون للتأويل ثمة عمل . وهنا يأخذ ريكور التأويل بالمعنى البنيوي المباشر .

يهدف ريكور إلى تطوير ما يمكن تسميته بالتأويلية البنيوية ، ويقصد من هذه النظرية ضمان ان التأويل سيكون موضوعياً ، وإن الملاءمة – بوصفها جعل ما كان غريباً مألوفاً – لن تكون اعتباطية وإن كانت ضرورية ، أي بعبارة أخرى ستمثل العبء الذاتي لسياق المؤول على النص . ولذلك تعتمد تأويليته البنيوية على دمج التأويل الشكلي والتأويل الزاخر بالمعاني " إذا كان القصد هو قصد النص ، عندئذ ، وإذا كان هذا القصد هو الاتجاه السالك أمام الفكر ، فإن من الضروري فهم علم المعاني العميق فهماً ديناميكياً تماماً ، ولهذا أقول : ان التفسير يعني تحرير البناء ، أي تحرير علاقات الاعتماد الداخلية التي تشكل الجانب الستاتيكي للنص ، أما التأويل فيقصد به السير على هدي الفكر الذي يمهده النص ، أي ان يشرع بالمسير في طريق وجهته النص "[1] .

وبما ان الوعي المباشر عاجز عن التوصّل انطلاقاً من ذاته إلى فهم ما ينتجه ، لذا وجب عليه ان يلجأ إلى خطاب آخر لتوضيح إنتاجاته ، هي إنتاجات ترتدي معنىً كامناً غير مباشر ينبغي استحضاره ورفعه من مستوى الباطن إلى مستوى الظاهر . وهذا ما دفع بول ريكور إلى طرح مسألة إدماج هرمينوطيقيا الرموز في صميم الخطاب الفلسفي . بحيث أنها تبدأ بأحداث قطيعة على مستوى استمرارية هذا الخطاب بما انها لا تستجيب لمقتضياته الأساسية " كثافة ، محايثة ثقافية ، تبعية إزاء عملية تفكيك إشكالية : تلك هي النقائص الثلاث للرمز في مقابل الوضوح والضرورة وعملية التفكير كمُثل عليا "[2]. وعليه فالرمز عند ريكور ، " عبارة لغوية ذات معنى مزدوج من شأنها ان تدفع إلى الفعل التأويلي الذي يسمح بالتقاط المعنى غير المباشر الذي يقصدهُ المعنى المباشر "[3] .

ان عملية فهم الرموز عند ريكور تكون انطلاقاً من وصفها تعبيرات ذات معان مزدوجة ، لحظة فهم الذات من أجل ربط المقاربة الدلالية بالمقاربة التأملية ، وهذا يعني رغبته في تطعيم الهرمينوطيقيا على الظاهراتية على مستوى الفكر . فضلاً عن أنه يرى عدم الاستساغة عن الحديث عن مستوى سيميائي سابق على التجلي اللساني ، إذ بالإمكان قراءة الأول انطلاقاً من الثاني ، وهذا ما يقود إلى ان مقولة المؤول النهائي تتجاوز التعارض الذي يقيمه ريكور بين المستويين ، فالأمر انطلاقاً من مقولة المؤول ، لا يتعلق بأسبقية هذا المستوى على ذاك ، بل يعود إلى سيرورة من طبيعة واحدة وبنتائج مختلفة ، ففي البدء تولد السيرورة أشكالاً عامة تعد تكثيفاً تجريدياً للفعل الخاص . وفي الحالة الثانية فإن إدراك المعنى وشروط إنتاجه وتداوله يمر عبر الممارسة الدلالية بوجهها اللساني في حالة النصوص ، وبوجهها الفعلي في حالة اللغات غير اللسانية [4].

فضلاً عن ذلك ، فإن هنالك رمزاً – حسب رأيه – يعدّ فيه التعبير اللساني ذاته من خلال المعنى المزدوج أو معانيه المتعددة للتأويل ، والذي يطرح هذا العمل هو البنية القصدية التي لا تكمن في علاقة المعنى بالشيء ، بل في بنية المعنى ، في علاقة المعنى بالمعنى ، أو المعنى الثاني بالأول . وهذه البنية هي التي تجعل التأويل ممكناً مع ان الحركة المؤثرة للتأويل هي التي تمكن من إظهاره .

---

[1] ريكور ، بول . " ماهو النص ؟ أتفسيري أم تفهمي " .
نقلاً عن : هوي ، ديفيد كوزنز . النص والسياق ، مصدر سابق ، ص 43 .

[2] ريكور ، بول . صراع التأويلات ، ص 313 .
نقلاً عن : قارة ، نبيهة . مصدر سابق ، ص 13 .

[3] المصدر نفسه ، ص 14 .

[4] ينظر : - Ricoeur , paul : Lagrammaire narrative de Greimas , Actes Semiotiques , 1980 , p. 162.

يعترف ريكور بقابليته على توضيح ان الحمل المفرط للمعنى ، في ضوء التعبير الحرفي هو الذي يضع أساس التأويل ، متحدثاً عن الهرمينوطيقيا أو التأويل بوصفه تفسيراً . وعليه يمكن اعتبار النص بوصفه مجموعة من العلامات الممكن رؤيتها على أنها نص يراد تشفيره مثل الحلم ، الأسطورة ، العمل الفني . علاوةً على ذلك ان لريكور وجهة نظره الخاصة حول الرموز بوصفها تعبيراً متعدد الأصوات وهو بوجهة نظره هذه يتعارض مع تعابير هوسرل الأحادية الصوت ، إذ لن تعد الذات المؤولة في تأويل العلامات بوصفها فكراً ، بل وجود يكشف من خلال تأويل حياته ، بأنه مموضع في الكينونة قبل تموضع ذاتها وحتى قبل ان تمتلك ذاتها [1].

ستانلي فيش*

يمنح فيش القارئ حرية واسعة في تأويل النص . ويذهب إلى ان التفكير الجيد يجعلنا نسعد بقبول " ان ليس ثمة مطلقاً . أي عمل أدبي " موضوعي " على طاولة البحث "[2] . والكاتب الحقيقي عنده هو القارئ ، والقراءة ليست مسألة اكتشاف لما يعنيه النص ، وإنما سيرورة اختبار لما يفعله بنا ، لكن ما يفعله النص بنا متعلق فعلاً بما نفعله به[3] . فالشأن في النهاية هو فعل تأويل ، فبقدر ما نؤول وبكيفية ما نؤول وبمدى ما نؤول ، يكون فعل النص بنا ، فلا فعل للنص بدون تأويلنا .

وعند فيش ، ليست هناك أية بنية " موضوعية " في النص ذاته حتى يمكن اعتبارها موضوع الاهتمام النقدي ، فموضوع الاهتمام النقدي أو الممارسة التأويلية : إنما هو بنية ممارسة القارئ وتجربته . وكل ما في النص من قواعد ومعانٍ ووحدات شكلية ، هو نتاج هذه الممارسة التأويلية ، وليس معطى وقائعياً يأتي معنى من المعاني ، لا وجود – كما يلمّح فيش – لأي شيء مهما يكن ، في العمل ذاته . ولهذا فهو يعّد " ان كامل فكرة المعنى بوصفه " محايثاً " اللغة النص ، منتظراً تحرره بواسطة تأويل القارئ ، ليس إلا وهماً موضوعياً "[4] .

ان الوعي بأهمية أفق النص في التأويل ، أي الوعي بأهمية إشارات النص وسياقاته ، يحمي المتلقي من الأحكام أو التفسيرات الانطباعية والذاتية الصرفة التي تخرج عن مدار النص ولا تلتحم بنسيجه ، لذا فليس ثمة تأويل موضوعي صرفاً ولا ذاتياً صرفاً ، فالأمر كما أكده فيش " ليس هناك ذوات صرفة ولا موضوعات صرفة . فالموضوعات تشكلت بالذوات ، والذوات تأثرت بالموضوعات"[5]. وهو بهذا يزيل الموضوعية ، أو فكرة وجود المعنى المعياري الثابت . كما ويزيل التعدد الذاتي للمعنى ، أو فكرة إمكانية أي نوع من المعنى : "

---

[1] ينظر : برجويز ، باتريك . بول ريكور هرمينوطيقيا الرموز والتأمل الفلسفي ، ت : فاطمة الذهبي ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 26 ، آذار – نيسان ، السنة الخامسة ، 2000) ، ص 90-93 .

- ستانلي فيش : ناقد جدلي أمريكي ، من جماعة نظرية القراءة البراجماتية (استجابة القارئ) إلى جانب نورمان هولاند ديفيد بليخ وجوناثان كلر . له مجموعة مؤلفات منها (مفاجأة الخطئية) ، (الفردوس المفقود) ، (الأشياء المصنوعة) (الأدب في القارئ) ، (علم الاسلوب الانفعالي) ، (تفسير طبعة الذخيرة) ، (الظروف الاعتيادية) . له مجموعة مقالات ظهرت في كتاب بعنوان (هل في هذا الصف نص ؟) تدور حول موضوعات مكانة النص ، مصدر المرجعية التأويلية ، طبيعة المعنى ، العلاقة بين الذاتية والموضوعية ، حدود التأويل .
  ينظر : ماكلين ، ايان . مصدر سابق ، ص 39 .

[2] ايغلتون ، تيري . نظرية الأدب ، ت : ثائر ديب ، (سوريا : وزارة الثقافة ، 1995) ، ص 149 .

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها . للمزيد ينظر أيضاً : راي ، وليم . مصدر سابق ، ص 172-173 .

[4] إيغلتون ، تيري . مصدر سابق ، ص 150 .

[5] نيوتن ، ك.م . نظرية الأدب في القرن العشرين ، ص 231 .

الجملة لا تعني أي شيء أبداً ولا تعني الشيء نفسه دائماً ، بل لها المعنى الذي يضفيه عليها الظرف الذي تنطق فيه "[1]، وهكذا يتغلب فيش على التضاد بين الذاتي والموضوعي ويستحوذ على مزاعم الاثنين :

" لا يمكن للمعاني ان تكون موضوعية لأنها دائماً حصيلة وجهة نظر معينة وليست مسألة "قراءتها" حسب ، ولا يمكن ان تكون ذاتية لأن وجهة النظر هذه إنما هي دائماً اجتماعية أو تقليدية ، بل يستطيع المرء القول . بناء على المنطق نفسه . ان المعاني ذاتية وموضوعية في ان واحد . فهي ذاتية لأنها تلازم وجهة نظر معينة وهي بذلك ليست عامة : وهذه المعاني موضوعية لأن وجهة النظر التي تولدها عامة وتقليدية وليست فردية أو فريدة "[2].

يقترح فيش ، ما يسميه (القارئ المخبر) ، مفترضاً وجود هياكل تركيبية ودلالية لكل لغة ، ويفترض أيضاً ان كل لغة لن تعدم وجود قسم من ابنائها ممن يعرفون خفاياها وأسرارها ومن ثم فإن استجاباتهم لها تكون موازية أو مقاربة لما يمكن ان تفعله بهم كلمات ومن ثم جمل لغتهم في بناها السطحية وصولاً لهدف أبعد هو البنى العميقة للغة متوسلاً تجميع المعاني التي تتضح من البنى السطحية عن طريق هياكلها النحوية ، ولكن فيش يضع لقارئه المفترض أو الذي يريده مواصفات فهو :

" تركيب ، قارئ مثالي أو قارئ تضفي عليه المثالية . يشبه نوعاً ما " القارئ الناضج " عند / واردهوف/ ، والقارئ الملائم عند /ميلتون/ ، وباستخدام مصطلح خاص بي فإنني أدعو هذا القارئ بالقارئ المخبر (informed reader) ، ان القارئ المخبر هو أولاً : متكلم كفء للغة التي يبنى منها النص ، وثانياً المستحوذ تماماً على المعرفة الدلالية التي يحدثها المستمع ... الناضج في أثناء عملية الاستيعاب ، وهذا يتضمن المعرفة (أي التجربة بوصف القارئ منتجاً ومستوعباً) بمجموعة المفردات المعجمية والاحتمالات الانتظامية والعبارات الاصطلاحية والمهنية واللهجات المحلية الأخرى ... ، ثالثاً : قارئ يمتلك قدرة أدبية "[3].

يرى فيش ،ان حقائق مثل الأدبية ، النصوص ، المؤلفون ، الحقب ، الأجناس ، لا تصبح متوافرة إلا ضمن مؤسسة معينة أو مجتمع معين . وإن هذه الحقائق تحتل نتاج المجتمع مثل المؤولين أنفسهم . وإن النص الذي ندرسه هو نتيجة التأويل الذي يتضح لأجله ، فالقراءة تنتج بنية النص بدلاً من اكتشافها ، وإن الشكل كله يكونه القارئ الذي يكون محدداً بمعايير المجتمع التأويلي [4]. وبذلك عادل فيش بين نص القارئ والنص الخارجي ، بين ما هو موضوعي تاريخي مغيب وبين حضور الذات في ان المتلقي .

نقلاً عن : القعود ، عبد الرحمن محمد . الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ، سلسلة عالم المعرفة ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، العدد 279 ، مارس 2002) ، ص 319 .

[1] راي ، وليم . مصدر سابق ، ص 184 .

[2] المصدر نفسه ، ص 186-187 .

[3] تومبكنز ، جين . نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ت : حسن ناظم وعلي حاكم ، 1999، ص 197 .

نقلاً عن : شاهين ، ذياب . التلقي والنص الشعري " قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات " ، ط1 ، (الأردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ، 2004) ، ص 8-9.

[4] ينظر : ماكلين ، ايان . مصدر سابق ، ص 39 –40 .

رولان بارت *

وقف بارت موقفاً مضاداً من النقاد الأكاديميين ، لأنهم يعانون مما يسميه باللارمزية أو ضد الرمزية ، ولم يستطيعوا ان يرّوا في النص إلا معنىً واحداً يهتمون به ويركزون عليه ، معتقدين أنه المعنى الحقيقي . ولهذا رأى بارت بأن هناك عدة معانٍ تكمن وراء المعنى الحرفي المركز عليه ، منطلقاً من ان النص الجيد يحتوي على أكبر عدد ممكن من المعاني ، إلى جانب المعنى الرئيس . لكنه في الوقت نفسه يرى انّ ليس هناك من مسوغ بأن تفضل معان على معانٍ أخر ، وعليه فالقارئ لا يخرج بمعنى نهائي وأخير حينما يفرغ من قراءة النص ، بل سلسلة لا متناهية من المعاني . وهذا ما يتفق فيما بعد مع فكر(أمبرتو إيكو) الذي رأى في التأويل سلسلة لا متناهية من الدلالات تفضي إلى دلالات أخرى [1].

يحدد بارت خمس شفرات تدعم المعنى في بنية الخطاب ووحداته التأسيسية وهي (الشفرة التأويلية ، شفرة الدلالات ، الشفرة الرمزية ، الشفرة التخمينية ، الشفرة الحضارية). فالتأويلية يعني بها الاستفهامية المعنية بخلق إشكالية أو تأزم داخل وحدات بنائية الحدث أو داخل سلسلة الأنظمة المكونة منحى تعبيرياً يتوفر بالنتيجة على خلق تشويق يتبعه انكشاف . فهي القدرة على إدارة الفعل وإنتاجه من قبل الشخصيات وتكثيفه ودفعه إلى تراكمية تقود إلى تأزم لا يمكن تلافيه في داخل وحداته الإنتاجية [2].

يرى بارت كما يرى فيش ، انّ مسألة المعنى مسألة جدلية ، مؤكداً على تعدد المعنى بوصفه وسيلة لتجاوز المبادئ العامة التي تمتص المعنى ، ويهدف نهج بارت هذا إلى " استغلال لا محدودية المعنى على إنها وسيلة للتغيير التاريخي ويستخدم في برنامجه "الآخر" المطلق في المعنى ، أو احتمال المعنى ان يعني شيئاً آخر ، ليوقف عمل التاريخ ويدعم تقدمه ، ليقطع أوصال جسم الأفكار الموروثة ويعيد تركيبها "[3]. وأنه لا يمكن تحديد معنى النص على اساس قوة دلالته ولا يمكن تحديده على أساس العدد المحدد للشفرات المدونة . وكل عملية للطي والبسط تشير إلى صلة اخرى للشفرة يتخللها عدد غير محدود من خيوط الارتباط التي يمكن للمتلقي ان يتتبعها إلى خارج النص ويعود بها إلى داخله ، إذ يقول بارت " ان معنى النص لا يمكن ان يكون سوى تعدد أنظمة ذلك النص ، أي قدرته غير المحدودة الدائرية على الاستنساخ "[4].

أمبرتو إيكو *

يفرق أمبرتو إيكو بين ثلاثة مفاهيم أساسية هي الاستعارة والتمثيل والرمز . فالاستعارة عنده ما يخالف الحقيقة ولكن عندما تؤول يستقيم المعنى ، أو هي ما يخرق قواعد المحادثة . والتمثيل قابل للتأويل الحرفي ، ولكن هذا التأويل مما لا يقبله الحس السليم والمعرفة الموسوعية ، وعليه فإنه يؤول مجازياً لاستخراج معانيه الباطنية بالاعتماد على الموجهات التي يقدمها نص

---

* رولان بارت (1915-1980) . أديب وناقد فرنسي . استوحى أعماله النقدية من الدراسات العصرّية للألسنية والتحليل النفسي وعلم الإنسان ، من كتبه " درجة الصفر للكتابة " ، " امبراطورية العلامات " ، " لذّة النص " .

[1] للمزيد ينظر : ابو زيد ، أحمد . النصوص والإشارات قراءة في فكر رولان بارت ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت : المجلد الحادي عشر ، العدد 2 ، 1980) ، ص 243-244 .

[2] للمزيد ينظر : أديت ،كيرزويل . عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، ط1 ، (بغداد : دار آفاق عربية، 1985) ، ص 193 .

[3] راي ، وليم . مصدر سابق ، ص 191 .

[4] المصدر نفسه ، ص 200 .

* أمبرتو إيكو : (1932-؟) . ناقد أدبي وروائي إيطالي . درس علم العلامات والرموز . تركزت ابحاثه حول علم الجمال والدراسات التأويلية . من أعماله (العمل المفتوح 1976) ، (فلسفة اللغة 1984) ، (التأويل والتأويل المفرط 1988) .

التمثيل . وأما الرمز فهو ما يستند إلى المعنى الموجود حقاً في النص ، ولكن الكيفية التي يقدم فيها تجعله محتملاً لتأويلات عديدة لأنها لا تعين بمؤشرات على توجه التأويل أو التأويلات [1].

وعليه يؤكد أمبرتو إيكو على وجود معنيين ، معنى أول ومعنى ثان سواء أ كان هذا المعنى الثاني ناتجاً عن الاستدلال السياقي أم كان مستنداً على قواعد بلاغية كأنواع المجاز أو على خلق جمالي . وعلى هذا ، فإن جوهر الأشكال ببرهانه وطرحه الفلسفي يبقى قائماً على معنيين ، معنى ظاهر ومعنى باطن مفضل على الظاهر .

يتخذ إيكو موقفاً من التأويل والقراءات المتعددة ، وموقفه هذا نابع من توفيقيته بين دلائلية بورس والنظرية السيميائية ذات الأصل السوسوري . فالقراءة المتعددة والدلالة اللامتناهية والقارئ النموذجي عنده لا تسير في طريق التفكيكيين القائلين بلا تناهي التأويل ، كما أنه عارض دعوى " بول فاليري "* في أنه " ليس هناك معنى حقيقي في نص ما "[2]. فهو يرفض التأويل القبلي الذي يجعل النص يحتمل كل تأويل ، وعليه لا يتفق مع الاتجاه التفكيكي الذي يتزعمه دريدا المتطرف في نظر إيكو والذي لا يأخذ بالتأويل الوحيد الموافق لمقاصد المؤلف .

يرى إيكو في التأويل " ليس فعلاً مطلقاً ، بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة ، وهي فرضيات تسقط ، إنطلاقاً من معطيات النص ، مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية "[3]. أي ان القارئ ينظر إلى النص محللاً مفرداته أو محدداً مصطلحاته من زاوية معرفته الخاصة به ، وعليه كل نص معرفي يوجه تحديد المفردة أو المصطلح وجهة ملائمة ، محدداً مساره سياقياً مضيفاً عليه مزيداً من الأعراض التي لا توجد فيه ، ولكن تحديد المسار ونهايته لا يعني أنه نهائي وقاطع يبنى عليه تأويل ممكن وحيد ودائم ، وأنما تعبير قابل للتأويل في أوقات مختلفة وبكيفيات مختلفة ، انطلاقاً من ان كل مفردة هي نص متوقع أو محتمل ، واي نص هو سيرورة لمفردة واحدة أو أكثر ، فمفهوم النص هنا يمكن توسيعه أو اختزاله حسب ما تفرضه علائق المفردات فيما بينها ، وبحسب إطار نظرية ثقافية معينة .

ان فعل القراءة والتأويل في مفهوم إيكو يقع على نظام الإشارة لاسيما أنه اهتم بما يسميه الإشارة اللامحدودة ، أي المفهوم الذي يدخل فكرة الاشتغال في بنية المعنى . وإذا فسر هذا المفهوم على أنه تأويل ، يصبح معه المحتوى الثقافي لعبارة معينة لا يمكن تحديده إلا على اساس العناصر التجريدية في العرف ، أو المفسرات كما يسميها بيرس ، وهي بدورها بحاجة إلى تحديد على أساس وحدات ثقافية أخرى ، وهكذا إلى مالانهاية – السيرورة التأويلية اللامتناهية – وفي هذا الصدد يقول أمبرتو إيكو " الإشارات نتيجة مؤقتة لوضع القوانين في شفرة تقييم علاقات عابرة بين العناصر ، يمكن لكل عنصر من هذه العناصر – في ظروف خاصة متصلة بالشفرة – ان يدخل في علاقات متبادلة مع غيره ويؤلف بذلك إشارة جديدة "[4]. أي ان كل وحدة للمعنى يمكنها ان ترتبط بوحدات أخرى للمعنى عن طريق سلسلة لا نهاية لها من التأويلات . وبعبارة أخرى ، عملية تأجيل غلق المعنى واستنباط معانٍ أخر ، والتفكير بما قيل ، وما يمكن ان يقال أو ما ينبغي ان يقال .

---

[1] Umberto Eco, Meaning and Mental Representations . Indiana University press , 1988 . pp. 130- 132 .

* بول فاليري : (1871-1945) . من مشاهير الأدباء الفرنسيين المعاصرين . اشتهر بنقده الفني . له مقالات ومحاولات " منوّعات " و " دفاتر " في 14 جزءاً ظهرت بعد وفاته .
اليسوعي ، الأب لويس معلوف . مصدر سابق ، ص 404 .

[2] Umberto Eco . Idem , p. 127 .

[3] إيكو ، أمبرتو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص 11 .

[4] راي ، وليم . مصدر سابق ، ص 141 .

ماريو فالديس

يرى فالديس في التأويل انه " نشاط إنساني خلاق في عملية التمثيل والتوسط والإبلاغ "[1] ، كما يرى في لعبة تأويل النص والبحث عن معانيه تستقر في نهاية المطاف عند نوعية المتلقي وقناعته ، إذ من الممكن ان يأخذ القارئ دور المشارك في لعبة تأويلية لا تنتهي ، فيستغرق في شبكة النص الداخلية مؤجلاً باستمرار مسألة مرجعيته أو علاقته بالعالم الخارجي ، وهذا الدور هو الذي يركز عليه الشكلانيون لأنه يوقف مجال المرجعية عند حدود العالم الذي تنشئه المعطيات اللسانية والبنائية ، بمعنى ان النص يحقق العملية التواصلية بالإحالة إلى العالم القريب ، فيسمح بالقراءة لأنه غير منغلق على نفسه ، أي له شيء ما يقوله عن شيء ما لأحد ما . وعليه يمكن القول بان النص الأدبي المعاصر بكل تفرعاته المضامينية ، وتجلياته الشكلية ، يحمل كل مقومات الواقع ومكوناته ، من قيم ومبادئ وأفكار تتوزع على محورين : " عمودي مثل ما تراكم منها على مر العصور ، وهو ما نسميه بالتراث . وافقي قوامه كل ما يتفاعل على الساحة في الظرف الراهن من اتجاهات ومذاهب وتيارات محلية وعالمية "[2].

---

[1] خرماش ، محمد . مصدر سابق ، ص 41 .

[2] MARIO VALDES : de Linter pretation in theorie litteraire MARC ANGE Not etautres – p. u. F, 1989 . p. 282 .

المبحث الثالث : تأويل الزي في العرض المسرحي

نظراً للتطور الذي حصل في المسرح ، وظهور التيارات التجريبية الحديثة والمعاصرة فيه ، وبالرغم من وجود الاختلافات بين هذه التيارات إلا أنها مجتمعة على رفض الاعتماد على الفرضيات والمعاني العامة الواضحة التي يقصدها المؤلف والمخرج.. والتي تجعل من هذه التيارات غير منتجة للتأويلات بالمعنى الذي نفهمه ، بل تدعو إلى صراع الأفكار والقراءات المتعددة التي تتماشى مع التطور الذي حصل في المسرح ، لاسيما ان هذه التيارات تبتعد في عروضها عن المباشرة ، وتتابع فيها الأدلة لتحمل معاني متعددة نفهمها من خلال العلاقات التي تحكم هذه الأدلة والتي هي في كليتها العرض المسرحي، ذلك الفضاء الذي تتفاعل فيه الأدلة اللغوية وغير اللغوية ، أي أدلة نص المؤلف وأدلة العرض المسرحي ، العلاقة جدلية بين كل الأنسقة المكونة للبناء المسرحي ، وفي حلقة صراع ، تدخل كل أدلة المؤلف والمخرج والممثل وجميع الممارسين ، وكما أفرزها (تاديوش كاوزان) " الكلام، النبرة، إيماءة الوجه، الحركة الموضعية، الحركة الانتقالية، المكياج، التسريحة، اللباس ، اللوازم(الإكسسوار) ، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية"[1] ، علماً أن (كاوزان) قد أغفل في قائمته ، العوامل المعمارية ـ شكل البناء والمسرح- كذلك " الخيارات التقنية كالفيلم والعروض الخلفية "[2]. أنه فن الجدل محوره تلك الثنائية الرئيسة : أدلة ـ نص / أدلة-عرض ، قضية شغلت حيزاً في الدراسات في الوقت الحاضر ذلك بعد ظهور علوم مسرحية جديدة اهتمت بهذا الموضوع ، هادفة البحث وراء الحقيقة ، وراء المعنى الظاهر ، فالمسرح ليس نظاماً هدفه نقل خبر معين وبكل وضوح ممكن، عن طريق استعمال أدلة-الا في بعض حالات المسرحية التعليمية- وانما العكس ، فالمسرحية تقدم رؤية جديدة كمجموعة وكوحدة لفك رموزها انطلاقاً من الأدلة المعروضة، وتقدم كنظام للتأويل، أما اذا كان الهدف السيميولوجي ينحصر فقط في دراسة عملية التواصل المسرحي، فسيكون هدفاً واضحاً ومحدداً. ان هذا النوع التواصلي لا يشبه ذلك التواصل الذي يصبح فيه المتلقي مرسلاً للخطاب حيث تربط بين الطرفين عملية خطابية تبادلية ـ كما لاحظ جورج مونان* حين تطرقه الى التواصل المسرحي- وعليه تفوز السيميولوجيا بتركيز قواها على الدلالة وانتاجها. والنظرية سيميولوجياً مرتبطة بالإشارات وبالأدلة والرموز، مما يجعلها تكون محاولة لتأويل المعنى، وبهذا ستتعامل هذه السيميولوجيا والتي خطط إطارها رولان بارت مع الأدلة والدور الحكائي والآليات الموضوعية والايحائية للمسرح[3].

إن ما يميز التأويل في العرض المسرحي عن غيره من ضروب الفن، انه يشمل الفنون جميعها، البصرية منها والسمعية التي تكمن مهمتها في إيصال المحتوى الجمالي والفكري والفلسفي الى المتلقي عبر عناصرها التشكيلية التي تتداخل فيما بينها لخلق التكوين الجمالي للعرض.

ينطلق تأويل الزي في العرض المسرحي من مبدأ أساس، هو أن للزي معنى باطناً الى جانب معناه الظاهر، وعليه فان للزي في العرض وظيفتين ، وظيفة رمزية ووظيفة تعبيرية،

---

[1] كاوزان ، تاديوش . العلامة في المسرح ـ مدخل الى سيميولوجيا فن العرض، ت: ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد ، العدد (34-35)، 1992) ، ص43.

[2] ايلام ، كير . سيمياء المسرح والدراما ، ت: رئيف كرم، (بيروت : المركز الثقافي العربي، 1992)، ص79.

* جورج مونان George Mounin: لغوي فرنسي . له كتاب مدخل الى السيميولوجيا، والذي خص فيه فصلاً لدراسة العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور.

[3] للمزيد ينظر: الحوفي، محمد. سيميولوجيا المسرح، جامعة القاضي عياض- كلية الآداب والعلوم الإنسانية في مراكش، بحث مطبوع على الآلة الكاتبة لنيل شهادة الإجازة للسنة الجامعية 85-1986، ص3-7.

وللرمز هنا مستويان فهو أثر ودلالة ، أثر أو نتاج لشيء آخر، كامن أو خفي ، ودلالة لشيء آخر او لما هو كامن وخفي أيضاً.

الزي المسرحي نسق سيميولوجي يشتمل على مجموعة أنظمة متعددة، نسق دلائلي معقد يضم طبقات دالة متعددة، تبدأ حركته من الخلق الإبداعي لتصميمه إلى عرضه على فضاء المسرح ومن ثم استقباله من قبل المتلقي ، لكل مدلول فيه علاقة مع مدلولات تنتمي إلى أنظمة مختلفة (اللغة، الحركة، الديكور، السياق، الفضاء، ...) . المشكل السيميولوجي الحقيقي، هو ذلك البحث في الكيفية التي يتم بها الانتقال بالزي، من مجرد خامة وملمس الى شكل ذي تعبير بصري يتمثل في صور وحامل لتاريخ ومزاج وعصر ، ومن ثم البحث عن منظومات المعنى وعلائقه داخل منظومة الدلالة العامة. بمعنى المنظومة العامة التي تسمح بتتبع المعنى والبحث عن معانٍ أخر إلى حد اللاتحديد بين الأدلة الكامنة فيها. ومن المتعارف عليه ، تتحدد الدلالة (signe) في إطار علاقاتها بالمعنى وبالمرجع وبالأدلة الأخرى ثم بالعملية التأويلية . وعليه تترجم دلالة الزي المسرحي الى دلالة أخرى عن طريق المحورين الموضوعي والإيحائي، حينئذ نحصل على أن دلالة الزي تعود الى دلالة أخرى، والدال يعود الى مدلول أو دال ثان عن طريق فعالية التأويل ، فالعلاقة الفعلية (البراكماتية) تتعلق اذن بمشاركات الأدلة ، والدلالة قد تتعدد مشاركاتها مما سيوفر لها معاني أو تفسيرات متعددة. وهنا يلاحظ الباحث إمكانيتين للزي المسرحي، الأولى: تعطي أو تقدم للجمهور (آيقونة) معنىً واحداً، والثانية: تتركه يختار بين (الرموز) التأويلات المتعددة. وكلما ازدادت الدلالات بمستوياتها الرمزية انفتحت التأويلات ، وهنا تكمن أهمية سيميولوجية المسرح .

الزي في العرض المسرحي دلالة لا تحصر ، ومعنى متعدد شانه في ذلك شأن منظومة خطاب العرض الأخرى، إذ من الصعب الإقرار على تفسير واحد له، أو تأويل وحيد الجانب، فرؤيته لا يمكن القبض عليها واحتواؤها في العرض ، ولذلك يتسع خطاب الزي لإمكانات لا تستنفذ ويغدو أمام المتلقي منهلاً من التأويلات التي تفضي الى عدة دلالات ، وهنا يصبح تأويل الزي فعل تجديد المعنى وتعدده وسيرورته ، بتعدد المرجعيات والولاءات والثقافات والمزاج للمؤول له، وعلى ذلك ، ليس ثمة تأويل يفضي الى دلالة وحيدة في العرض ، إذ ان " حصر المعنى وضبطه انما هو من خصائص العقل الاستنباطي أو الاستدلالي ، وليس من خصائص العقل التأويلي "[1]. ففي التأويل يجد المتلقي نفسه إزاء مسميات (علائق مجازية، حقول من الدلالة، رؤى وإيحاءات) ومن هنا كان التأويل طريقاً إلى إنتاج الكثرة والاختلاف في رحاب الخطابات .

تخليق الصورة الذهنية للزي غير المرئية على خشبة المسرح ،يأتي محصلة لكل الشفرات المسرحية حين تأتلف مع شفرة الزي المسرحي وبهذا التأثير الحسي لتلك الصور التي يقصدها المنتج الدلالي (المصمم) سيتشكل عنصر من عناصر مكونات الخطاب المسرحي، وبذلك لا يمكن عدّ دلالة الزي محددة بالموجودات المادية فقط بل بتلك الصورة التي يخلقها المنتج الدلالي عن طريق الحواس الأخرى. وقد تكون دالات الزي متقاطعة مع دالات التلقي، أي أن المنتج الدلالي للزي عندما يعين خامة ولوناً محدداً وتفصيلاً معيناً لزي إحدى شخصيات العرض ، انما يهدف الى تقديم معنى بذاته ضمن لحظة بذاتها ، غير ان المتلقي سيكون أمام انفتاح تأويلي تحكمه أنساق العلامات التي تبثها آنية التلقي في ضمن مستويات تأويلية قد تكون متشابهة مع ما يريده المنتج الدلالي للزي وقد تتقاطع هذه المستويات التأويلية مع دالات المنتج، حينئذ يكون غموضاً قد حصل على قنوات الاتصال سببه ضعف المنتج الدلالي في إصابة مرماه، كما تخضع الأفكار أو بعض من اشارات الشخصيات إلى هذا المستوى التأويلي الذي يمنح المسرح دينامية خاصة سواء في مستوى إنشاء الخطاب المسرحي أو استقباله. وعليه يمكن تأويل تصميم الزي وبما يتناسب مع القدرة التوليدية التي تمتلكها العلامة.

---

[1] حرب، علي. التأويل والحقيقة ، مصدر سابق ، ص46.

إن الدلالات الفكرية المحمولة من قبل الزي المسرحي، وجود يعبر عن ذاته بالطاقات المتوافرة فيه، بل هو يمعن في توظيف كل جزئية من جزئياته، بصرف النظر عن موقعها وقيمتها، لصالح تمظهره ، وامتداد فاعلية وجوده. فإذا ما كان الزي المسرحي يشكل بحكم الدلالة الفكرية التي فيه ، قدرة إبلاغية معينة ، فإن هذه القدرة تجد في العمق التأثيري للبنية الفنية للزي ، أرضاً خصبة يمكن استثمارها لتثبيت ما تضمره من بنية فكرية وتأكيدها ، لذا فانه لا وجود لزي مسرحي خارج مادته الابستمولوجية التي ينبثق منها. وهنا تكمن أهمية الدلالة الفكرية التي يحملها الزي في العرض ، فهي بحكم وصفها وجوداً ، لا تستطيع إلا أن تسعى بكل ما تقدر عليه من طاقات إلى تحقيق هذا الوجود وإثباته ، واقع الحال ، أنها ليست مجرد وعاء تستقر فيه الصنعة والتقانة الفنية ، كما أنها ليست الجسم الذي تتمظهر به التقانة الفنية ويتجمل بها . يمكن القول ، إن وظيفة الزي في العرض المسرحي غير مقتصرة على جعل العلامة في اتصال مع عالم الأشياء الحقيقية باتقانتها ووثوقيتها ، بل مع العالم المدرك داخل التشكيلات الثقافية والابستمولوجية ، فلا تكون الإحالة على شيء من الواقع ولكن على شيء من الفكر . فضلاً عن ذلك ، يثبت الزي بأنه نظام فكري تواصلي يقوم بتسمية وتحرير الأشياء المروي عنها في العرض عبر الألفاظ ، ليكون بمثابة لغة صورية يتحدث بها إلى المتلقين فور ظهوره على خشبة المسرح .

إن علامة الزي هي الوسيلة الأساس في إعداد الموضوعات وتنظيمها والقذف بها إلى ساحة التداول ، وهذا التداول يكشف عن المظاهر المتنوعة للزي ولأنماط تصميمه . وإذا كان تغيير موقع الزي من نسق إلى آخر يؤدي حتماً إلى تغيير في دلالته ، فهذا معناه إن دلالة الزي ليست معطى نهائياً ، بقدر كونه سيرورة ، فضلاً عن إن علامات الزي في العرض المسرحي هي تأويلات تحاول أن تبرر ذاتها وليس العكس .

إن سيميائية الزي في العرض المسرحي شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر ، وهذه المعرفة تختلف باختلاف المستوى الأبستمولوجي للمؤول (المتلقي) ، أو تنتقل هذه المعرفة من مؤول إلى آخر ، بما يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعاً سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء . فالمسافة بين المؤول والزي ليست المسافة بين الذات والموضوع ، طالما ان الزي قد دخل في أفق معنى المؤول .

وبقدر إمكانية الزي على مخاطبة المؤول ، يكون بإمكان المؤول الوصول إلى الزي بوصفه دلالة لابد من فهمها واستحضارها وإحالتها في حوار ثنائي حول مادة الموضوع المطروحة ، علاوة على ذلك ، إن دلالة الزي في العرض المسرحي ، لا تدلنا فقط على أشياء ، وإنما إلى ما تعنيه هذه الأشياء ، أي الدلالة ودلالة معنى الشيء .

وعلى هذا الأساس ، يثبت الزي المسرحي ،وعبر حضوره وتطوره في التاريخ ، قدرة على تشكيل فاعليات فكرية واجتماعية وسياسية ودينية واقتصادية .. متنوعة ، لهذه الفاعليات التي يشكلها ، دورها الكبير في صياغة وجود عناصر العرض الأخرى التي يتعامل معها ومن خلالها . فالزي المسرحي لا يبقى ابان تفاعل المتلقين معه ، وجوداً حيادياً في حياتهم ، بل يتحول بفاعلية هذا الوجود ، إلى طاقة تساهم في تشكيل الكيان المفهومي للبنية الإنسانية ، والزمانية والمكانية التي يتم التفاعل معه من خلالها . ومن هذا المنظو ر، يمكن القول ، بان الزي المسرحي ، مساحة فكرية فاعلة في العرض تعمل على تحقيق وجودها فنياً وتأثيرياً .

الزي المسرحي ، نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها ، يدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة له ، وضمن كل السياقات التي يتيحها العرض المسرحي ، بوصفه يشكل كلاً متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود بين عناصره . فتأويل الزي المسرحي من هذه الزاوية ، غايته هي الإحالات ذاتها . إذ أن الزي في العرض المسرحي لا يتوقف عن الإحالات وإلا ينتهي عند دلالة بعينها ، فهو توليف من عناصر متعددة – الخط ، اللون ، الشكل ، القيمة الضوئية ، ... ، وله القدرة على استيعاب سلسلة من التأويلات منفردة أو مجتمعة مع تأويلات عناصر العرض الأخرى (التأويل الشامل) ، وهذا ما أكدته كتابات (بورس) بإمكانية

الحديث عن متاهة تأويلية لا متناهية ، إذ " لا يمكن لمعنى التمثيل أن يكون سوى التمثيل ذاته ، وبالفعل ، فإن التمثيل لا يمثل سوى نفسه بوصفه يدرك خارج أي سياق . ولا يجرد هذا السياق من معناه وإنما يتم استبداله بمعنى أكثر شفافية . لذلك ، فالأمر يتعلق باندحار لا متناهٍ للعلامة "[1] . ويؤشر هذا إن تأويل الزي مفتوح ، ولا يمكن اختصاره أو حصره في دلالة بعينها ، حيث ترتبط دلالة الزي بتعدد معانيها ، فإلى جانب المعنى المتعالي (الرئيس) نجد إن كل دلالة تحمل مجموعة من المعاني الثانوية ، إذ يشكل كل جزء من زي معين ، ملون بلون بذاته ، حيزاً هاماً داخل أزياء الشخصية ، ليشير إلى موقعها الساسيولوجي أو موقفها الآيديولوجي وإلى وظيفتها الدرامية فيما بعد . إذن الدلالة ترتبط أساساً بالفاعلية التوليدية للمعاني ، فقد يحمل الدال عدداً لا متناهياً من المدلولات ، ولا يقتصر على دلالة واحدة في أية لحظة من مجريات العرض . وإن كل محاولة للوصول إلى دلالة نهائية للزي في العرض المسرحي تقودنا إلى الانحدار إلى دلالات ثانوية متعددة . ومن آلية التشميل هذه، يستنتج الباحث ، إن الزي المسرحي كون مفتوح بإمكان المؤول (المتلقي) أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية .

تأويل الزي على خشبة المسرح ، يعني الكشف عن الدلالة التي يريد المخرج إيصالها إلى المتلقي ، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي ، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل . فالتأويل هو تفاعل أزياء الشخصيات المؤدية للأدوار(الرئيسة والثانوية) مع عناصر العرض المسرحي الأخرى ، أو تفاعل الأزياء ذاتها مع بعضها بعض عبر إنتاج أزياء أخرى ذات مضامين ومعان ومنحدرات تاريخية وساسيولوجية أخرى ، تصب في خدمة تأويل المعنى أو المحتوى العام للعرض . كما تعدّ الطريقة التي يشتغل من خلالها المنتج الدلالي للزي ، استناداً إلى عناصر وأسس تصميم الزي ، شكلاً من أشكال التأويل ، كما هو الإدلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول زي ما . ومن هذا فإن الخاصية الرئيسة لتأويل الزي هي قدرته على الانتقال من مدلول إلى آخر ، ومن تشابه إلى آخر ، ومن رابط إلى آخر ، دون ضابط أو رقيب أو قرينة بذاتها .

ويسجل الباحث إن الزي المؤول في العرض المسرحي ، ذلك الزي الذي يحقق قدراً بعيداً من الانزياح عن الحدود المعيارية ، زي لا ينكشف معناه انكشافاً نهائياً قد يظن المتلقي أنه استنفذ ما فيه من معانٍ ، وما يحمله من إيحاءات ، لتنمو هذه على يد متلقٍ آخر عبر خلق علائقية جديدة ، ذلك إن الزي يحتاج إلى تفسير دلالات رموزه وعلاماته وصوره واستبانة مقاصد منتجه ومخرج العرض ، والبحث عن العلاقات التي تجمع بينهما ، ومن ثم كشف المغازي والمقاصد التي تكمن خلفهما ، وبما إن الزي في العرض المسرحي يهدف إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية ، مما يجعل الجزم بالمعنى الواحد أمراً صعباً لا تطمئن إليه أذهان المتلقين ، فيصبح معه التأويل ضرورة لا مفرّ منها .

ومن ثم ، فالزي مضمر بمعان غير مجهورة في العرض ، من الواجب الكشف عنها أنها معانٍ توجد على ضفتي المعنى الحرفي ، والمتلقي (المؤول) في حوزته المفاتيح المؤدية إلى اكتشاف مغاليق هذه المعاني . بمعنى آخر يحتوي الزي على لغة سرية شفرية أو اصطلاح يمكن أن تؤول وفقه الإحالات على قضايا الوضع المعيش ، ليجهد المتلقي في الكشف عن هذا الاصطلاح أو اللغة .

تفترض آلية الفهم لزي مسرحي ما ، أن يكون موجهاً من قبل الافتراضات وهذه الافتراضات تكون موجهة منها عن الأصل في علاقة معاني الزي ودلالاته بالحقيقة (الواقع المعيش) . معتمداً على منطق الافتراض المسبق ، أي يفترض أن قبل الزي المرتدى على خشبة المسرح هناك زي آخر (زي قبلي) ، وقبل الفهم هناك فهم آخر (فهم قبلي) وقبل التأويل هناك تأويل آخر (تأويل قبلي) ، أي إرجاع معنى الزي إلى مصدره أو استخدامه الأصلي (الملبس) في الواقع المعيش قبل توظيفه في العرض المسرحي . وبناءاً على هذه التأسيسات القبلية يمكن

---

[1] إيكو ، أمبرتو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص 119 .

اعتبار المواضيع أو المدلولات المتضمنة في الزي والتي يقصدها الوعي والمؤولة من قبل المتلقي ، ليست مستقلة ومعطيات مطلقة ، وإنما هي تأويلات وقراءات متشكلة في الحاضر (هنا – الآن) ، ومؤسسة في الماضي . ينخرط التاريخ بكل معانيه الدلالية والرمزية والتأويلية في آنية الحاضر ، تصبح معه قراءة الزي قراءة وتأويلاً للتاريخ ، مادام هذا الزي هو نسيج علاقات تأويلية مشكلة ومثبتة في التاريخ . ويتخذ الزي صورة حاضنة يحتوي على تأويلات ورؤى سابقة (التاريخ) وعلى افتراضاتنا وتأويلاتنا الراهنة (الحاضر) . فبدلاً من البدء بالأفكار المعاصرة ومن ثم تطبيقها لتأويل الزي المسرحي ، يتم البدء بالأفكار الموجودة بين ثنايا الزي التاريخي نفسه ، ومن ثم تطبيقها على السياق الفكري الأوسع ، بغية وضع الزي ضمن إطار ذلك السياق . أي تأويل الأفكار التي يتضمنها الزي المسرحي التاريخي ، وما تعنيه هذه الأفكار ، ومن ثم تأويلها عصرنةً ، وفق الحدث المعيش ، إذ تتوالد وتتداخل المعاني المؤولة مع بعضها بعض تاريخاً وعصرنةً وصولاً إلى المعنى الدقيق ، وهذا الأسلوب يقترب إلى حدٍ ما ، إلى ما يمكن تسميته بـ " تاريخية الأفكار " من التأويل ، نظراً لاعتماده على تحديد مسبق لمعنى الزي وأفكاره . والمسرح العراقي مليء وزاخر بالتجارب المسرحية التي حمل فيها المخرج (الزي المسرحي) عدة معان قابلة للتأويل من خلال تقديمه النص المسرحي التاريخي برؤية وأزياء معصرنة . وهذا ما تجلى بشكل جلي – وعلى سبيل المثال – في تجارب المخرج (سامي عبد الحميد) ، ففي عرضه لمسرحية (هاملت) ، عمل على نقل الدراما من مناخها التاريخي إلى المناخ المعاصر ، أو بمعنى يحدثها ، إذ قدمها بعنوان (هاملت عربياً) ، وتخلص من الأسماء جميعاً ، وحذف من المسرحية كل ما يشير إلى بيئة خاصة ، كان الزي المستخدم فيها – العباءة – محملاً بالصور ، ساهم في خلق الجو العربي ، وللدلالة على مظاهر الحياة العربية القديمة ، فضلاً عن اضفاء صبغة جمالية على العرض ، كما ساعدت على إعطاء قدرة تعبيرية لحركة اليدين وبنسق تشكيلي جمالي ، واسهم حجمها الذي يغطي جسم الممثل بأكمله ولونيها البارزين على الاعتماد على الحركات الكبيرة والابتعاد عن جزئية الحركة [1]. وكذلك الحال بالنسبة لعرضه مسرحية (الليالي السومرية) – قراءة جديدة لملحمة كلكامش – والتي قدمها في بيئة ممحدثة (منطقة الفرات الأوسط) ، محملاً إياها الكثير من المضامين والصور والدلالات القابلة للتأويل ، اتسمت بقراءات حديثة ارتقت بجماليتها ونظامها الإشاري مستويات القمة العميقة لمتن النص . ألبس فيها المخرج شخصية (كلكامش) الملابس العراقية المعاصرة والمتمثلة في (الصاية ، القميص ، النطاق) ، عاكساً من خلالها صورة الذات العراقية التي من صفاتها الشجاعة والقوة وتحمل المصاعب ، ولتعطي مضموناً فكرياً ، متجلياً في إن فكرة البحث عن الخلود موجودة في كل زمان ومكان ، أي القول ومن خلال الزي إن كلكامش قد يكون قبل ثلاثة آلاف سنة وقد يكون اليوم ، ولتأكيد بيئة الحدث المعصرنة (الفرات الأوسط) ، ألبس شخصياته النسائية (الدشداشة السوداء) ذات التصميم المعاصر للدلالة على الحزن ، معتمداً فيها المخرج على مرجعيات البيئة الممحدثة وتقاليدها وأعرافها الاجتماعية ، المتمثلة بإعلان الحداد ولبس السواد ، لاسيما من قبل النساء في ذكرى يوم عاشوراء . وبما يتلاءم مع فكرته الإخراجية التي ارتآها وهي الربط بين التاريخ والمعاصرة [2]. ويمكن أن يشمل ذلك عرضه لمسرحية (عطيل في المطبخ) المقدمة في كافتريا دائرة السينما والمسرح . إذن يتمكن المخرج ، ومن خلال الزي المسرحي أن يختصر المسافة الزمنية كإطار حيوي خلاق للفهم وكمساحة حدث تجمع المؤول بموضوعه ، فلا وجود للهوة والانفصال بين الأزمنة (المسافة الزمنية) ، هي أشبه بسلسلة حلقات متصلة متداخلة فيما بينها بأفقية زمنية (ماضي – حاضر – مستقبل) ، هي اتصال حي لعناصر تتجمع وتتراكم لتتحول إلى تاريخ ، النور الذي من خلاله نحضر كل ما بإمكاننا إحضاره من ماضينا ، كل ما تم تداوله إلينا يظهر إلى الوجود .

---

[1] ينظر : العميدي ، حيدر جواد كاظم . المضامين الفكرية لدلالات الزي في العرض المسرحي التاريخي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2000 ، ص 69 .

[2] للمزيد ينظر : العميدي ، حيدر جواد كاظم ، مصدر سابق ، ص 96-103 .

تعدّ فكرة التاريخ ، من الأفكار الرئيسة لفن التأويل ، فمنذ النشأة الأولى للنشاط التأويلي ، بدأ الفهم بوصفه إنجازاً خاصاً لا يتحقق دون جهد ومتابعة للمعنى الذي يسعى العرض المسرحي بكل عناصره إيصاله إلى المتلقي ، كأنه شيء معطى ، لكنه في الوقت ذاته ينبغي السعي إليه ، لأنه يفترض مسبقاً الطابع غير المألوف لما نريد أن نفهمه ، وعدم الألفة هذه التي لا تنطوي على اللامبالاة التامة هي لا معقولية ما هو مقرور في ذاته ، ومن ثم يأتي التغلب التأويلي على ما هو مألوف لتتم عملية عبور المسافة الفاصلة بين المفسر ومادة التفسير .

إن الزي المسرحي ، حل للصراع القائم بين الماضي والحاضر ، أنه حسب بارت " "الزمن المتصالح " ، حيث يبدو الماضي متحيناً لا مستنفذاً "[1]. لكن ثمة علاقة خاصة للزي مع الحاضر ، فهو يخترق ما حوله ، يعلق الماضي بعنف ، كما أنه يترقب المستقبل . فهناك إلزام في التغيير ، تترك به الأشكال التقليدية للتكيف مع الأسلوب الجديد ، والخضوع له بامتثالية كلية . وهذا الإلزام نفسه يفرض من خلال التغيير ، فهو يجمع بين الاثنين ومن ثم يدفع للتشبه بالآخرين قدر الإمكان . مادامت الحياة الاجتماعية ليست ميكانيكية ، تتعلق بالفكر والمشاعر وإرادة الذات . لذا فإن التراتب التاريخي للحياة ومفاهيمها ضروري للتكيف وإياها، ومن بعد التعايش معها ، ورغم كل هذه التحولات التي يفرضها الزي من خلال التطور والتغيير الحاصل ، فإن ذلك لا يعني تضييق الماضي بل فتح خطوط للتحاور والجدل معه ، أنه إذن تعبير عن منظومة إشارات تبقى مطابقة لبنية منتظمة . فضلاً عن ان فهم زي ما عند بارت لا يعني مجرد تتبع معنى الزي في التطور الحدثي للعرض ، بل يعني كذلك التعرف على طبقات المعنى التي تتداخل فيما بينها ، لتشكيل هذا المعنى ، وتنظيم العلاقات بين عناصر تصميم الزي الواحد [2].

تأخذ المعالجة التفسيرية للأزياء عادةً كنموذج لـ " فهم " الواقع التاريخي ككل فالأزياء التي تعكس حياة مرحلة ماضية ، عندما تتجسد في فضاء المسرح ، ينبغي أحياؤها بالتفسير ، ومن بعد ، فإن التفسير التأويلي للزي فعل تتصل من خلاله اتصالاً حياً بحياة أصبحت تاريخية ، تفسر وتؤول عندما تقدم في الوقت المعيش لأننا نجد أنفسنا فيها . وفي الفهم تتحول دورة الحياة التي تسترد الماضي نفسه من تحجره إلى مجرد شيء ، تتحول هذه الدورة إلى دائرة كاملة ، وكأن الأحداث مترابطة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل .

أن تأويل الزي في العرض المسرحي ، يجد نفسه مرغماً على أن يؤول ذاته إلى ما لانهاية ، وأن يتناول ذاته من جديد وعلى الدوام . أي السيرورة التأويلية " فمقابل زمن العلامات الذي هو زمن الأجل المحدود ، ومقابل زمن الجدل الذي هو بالرغم من كل شيء زمن خطي ، لدينا زمن التأويل الذي هو زمن دائري ، فهذا الزمن مرغم على أن يمر من الموقع نفسه الذي مر به من قبل "[3]. وتأكيداً لسمة التواصلية هذه ، والسيرورة التأويلية – توليد التأويل – وتطبيقاتها على العرض المسرحي ، يورد الباحث مقولة بارت في العرض المسرحي على أنه " فعل سيمانتيكي مركز إلى أقصى حد يستخدم كأداة للتواصل دالات تفضي بطريقة تكاد تكون منتظمة إلى بعض المضامين connotation "[4]. لذا يمكن عدّ التضمين سمة رئيسة في العلامة المسرحية فمن وراء الدلالة الحقيقية تكتسب العلامة المسرحية في أثناء الاستعمال دلالات ثانية " وقد لاحظ (بوغاتيريف) قدرة حامل العلامة على الدال إلى ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة

---

(1) الحاجي ، هشام . الجسد " نصوص مترجمة " ، (تونس : نقوش عربية ، ب.ت) ، ص 15 .

(2) للمزيد ينظر : الحاجي ، هشام . مصدر سابق ، ص15.

(3) فوكو ، ميشال . خصائص التأويل المعاصر ، ت : عبد السلام بنعبد العالي ، مجلة فكر ونقد ، مصدر سابق ، ص 138 .

(4) أسعد ، سامية أحمد . الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت : العدد الرابع ، المجلد العاشر ، يناير – فبراير – مارس ، 1980) ، ص 82 .

ثقافية إضافية ، فقد يدل زي حربي مثلاً ، بالإضافة إلى صنف (الدرع) الذي يدل عليه حقيقة ، على (الشجاعة) أو (الرجولة) بالنسبة إلى حضور ما "[1].

يود الباحث الإشارة إلى مفهوم (التأويل الشامل) ، إذ إن المعنى والفهم والتضمن والحكم والإقرار جميعها تكرر في نيتها الإشارة إلى الكل الذي يوحي بالأجزاء التي يحتويها . فالعرض المسرحي بعناصره المتعددة – التنويع verity - ، يشكل معنىً وفهماً أو مضموناً شاملاً – الوحدة Unity – يكمن في ثيمة معينة ، تكون مركز الانطلاق للمعاني والثيمات الثانوية ، هذه الثيمة تشترك في إيصالها منظومة خطاب العرض المسرحي من أزياء وديكور وأضاءة وتمثيل وموسيقى وملحقات ... ، - ينطبق مفهوم التأويل الشامل على الزي المسرحي بوصفه عنصراً مكوناً من عدة عناصر بنائية جمالية (لون ، خط ، شكل ، ملمس ، قيمة ضوئية ، ...) ، تدخل في تكوينيته الكلية – وعليه ينظر المؤول (المتلقي) إلى العرض المسرحي (الزي) بنظرة تأويلية شاملة ، حيث تقود كافة العناصر إلى المعنى المؤول (الكل) إذ " أن التأويل ينجح أو يخفق من حيث أنه كل "[2] ، وإن الكل من حيث أنه اتفاق في الرأي عن مكونات العرض المسرحي ، إنما هو الهدف النهائي للإقرار . فضلاً عن أن الكل مصدر السلطة على المستويات كافة ، ومبدأ السلطة يمكن على أساسه تثمين الصفات الفردية أو استبعادها .

وعندما يُفصل الزي عن منظومة خطاب العرض ، وعندما يفصل تصميمه عن قصدية مصممه يصبح معه المؤول غير قادر على التقيد بمقتضيات هذه القصدية الغائية . لأن للزي سياقاً يسهم في توجيهه وتأويله بما يوفر لدى المتلقي من تقاليد وقواسم مشتركة تجعل الدخول بعد معرفتها أمراً ميسوراً ، وعليه فإن أولى المهام التي يجب أن يضطلع بها المؤول ، الإطلاع على السياق ومعرفة تقاليده ، فعلى سبيل المثال ، لا يتسنى لمتلقٍ لم يألف سياق الزي المسرحي ، ولم يطلع على تقاليده وأعرافه الفنية ، وما تعرَّض له السياق من تحولات وجهود تجريبية وانعطافات على المستوى الفني التصميمي والرؤيوي إلى البعد العجائبي أن يستوعب التحول الراهن ، إذ يخلق أمامه موانع ومعرقلات استقبالية كأداء حين يريد أن يوجه دلالات الزي في العرض المسرحي المعاصر الذي يحفل بمثل هذا البعد ، وكذلك يصعب على متلقٍ لم يطلع على السياق المسرحي ، وما تحقق فيه من تطور في تقنياته ومفاهيمه أن يؤول نصاً معاصراً تتحرك فيه الحبكة حركة تجريبية ، متلاعبةً بأفقية الزمان على نحو غير معهود . وعليه فإن معرفة السياق تفضي إلى معرفة أخرى مقترنة بها ومتحققة عنها ، وتوجه إلى مفاصل التحول ، وتنبه إلى المحطات والانعطافات الحاسمة أو الحادة في السياق .

وعلى الرغم من أن دلالة الزي في العرض المسرحي ، دلالة منظوية تحت دلالة كبرى هي منظومة العرض المسرحي ، يمكن أن تساق عدة مساقات ، تتحول وتكسب ماهياتها على وفق تحولات منظومة العرض المسرحي الكلية واختلاف مقتضياتها ، إلا أنه يمكن تجميد بعض المعاني وإنتاج معانٍ أخر . لأن السياق متحكم في مساق الزي ، وعلى وفق هذه الجدلية ، يحتذى في النظر إلى الزي لمن أراد فهم الزي ولكن هذا الفهم لا يتحقق لمؤول الزي بصورة وثوقية إلا إذا كان على علم بمقاصد مصممه وبتضافر عناصره البنائية وتكاتفها مع بعضها بعض لإنتاج ماهية ما . على إن هناك أزياءاً يظهر خرقها لهذه القاعدة ، إذ توهم بالتعارض والتقابل والتناقض ، ولكنها ليست كذلك ، وانما ظهور وإيهام ، فمجرد ما يشتغل فيها فعل التأويل بناءاً على قواعد منطقية ترتفع التعارضات والتقابلات والتناقضات ، ومن ثم يمكن ترجيح الأدلة العامة على الخاصة ، أو أحد النقيضين على الآخر ، أو الجمع بينهما [3].

وبما أن الباحث سجل مفهوم (التأويل الشامل) على الزي (الكل) ، فإن كل عنصر من زمر الزي البنائية (الجزء) ، قابل للتأويل ، وله القدرة على الاضطلاع بمهمة أو تفعيل فعالية

---

[1] إيلام ، كير . سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1992) ، ص 12 .

[2] راي ، وليم . مصدر سابق ، ص 110 .

[3] ينظر : مفتاح ، محمد . التلقي والتأويل ، مصدر سابق ، ص 134-137 .

إنتاج المعنى ، فاللون – على سبيل المثال – بوصفه أحد العناصر الأساسية في تصميم الزي ، يمتلك حقلاً تأويلياً مضافاً إلى تأويلات الخط والشكل والخامة ... ، يرتبط بالحالة النفسية للشخصية ، إضافة إلى أنه يشكل معنىً تجريدياً بوصفه دلالة بصرية تزيد من إدراك المعنى ، وهذا يعني أن لون الزي له دور وظيفي مهم ، وهذه الوظيفة تكون على صعيد فكري أكثر منه تشكيلياً [1]. إضافة إلى أنه علامة مؤثرة تعطي انطباعاً حقيقياً عن الشخصية الممثلة ، لأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بحياة المتلقي ، إذ لا يمكن أن تتصور زياً مسرحياً بدون لون . فهو " مظهر التغيير والتطور ، وهو مظهر الحياة ودلالة على النشاط ، فلو جردت الحياة منه ، فسوف نحرم من إحدى الوسائل التي تبعث السعادة والسرور في نفوسنا ، بل ونفقد وسيلة هامة من وسائل الحس والإدراك ، لأن الألوان هي أداة للتمييز "[2]. وعلاقة اللون بالزي ، ليست علاقة ثابتة تأخذ اتجاهاً واحداً لا يتغير عند جميع المتلقين ، بل تختلف ايضاً باختلاف البيئة الجغرافية والجوانب الحضارية لدى المجتمعات والشعوب " ففي دول شرق آسيا اللون الأبيض لا يوحي إلى البراءة ، بل إلى الحداد والموت ، فالمرأة التي ترتدي أبيضاً يعني أنها أرملة وليست عذراء "[3]. ليكون للتقاليد والأعراف والمعتقدات دور في اختيار ألوان الأزياء وإحالاتها ، يشتغل فيها فعل التأويل ، عندما تقدم في فضاء المسرح بشكل انزياحي (تناقض لوني) للصور الموجودة في الطبيعة (المفارقة) ، باستخدام ثانٍ غير مألوف ، عندئذ يحمل الزي ولونه طاقة معنوية مزدوجة تكمن وراء المعنى الظاهر (الأيقوني) .

ويود الباحث الإشارة إلى إن الزي في العرض المسرحي يحتاج في تضمين دلالاته ولغرض جعله حقلاً وفعالية لإنتاج المعنى ، إلى شخص يضطلع بهذه المهمة ، إلا وهو مصمم الأزياء ، " الفنان الذي يخطط للعرض من خلال الألوان والخطوط ويرتبط بشكل تلقائي بجغرافية المكان والإضاءة ووحدة الإنتاج ... فالزي المسرحي لا يتواجد وحده ، بل هو جزء من شكل فني معقد "[4]. فضلاً عن أنه " ينتج عالماً مرئياً ذا قيم دلالية تنقل معرفة تاريخية (حول عصر المسرحية) واجتماعية (حسب نوع اللباس) . كما أن الترتيب اللوني لا يكشف داخل الشخصية وعواطفها فحسب ، بل يعبر عن أنماط الوجدان التي تحكم المسرحية ، علاوةً على ذلك ، فهو يشغل علامة في الفضاء الركحي* ويحوز نظاماً خاصاً يترجم تنظيمه الظاهر ويساعد على قراءة الفعل "[5] . وهذا يجري بالتعاون مع المخرج ورؤيته لخطاب العرض عموماً .

وبما إن التحول الجديد في المسرح ، يتخذ من عناصر العرض البصرية ، أداة مهمة وعلامة مؤثرة لبث خطابه ، لذا عُدّ الزي في الدراسات المسرحية الحديثة ، لغة ووسيلة للتمييز ، وقراءة الشخصية المرتدية له ، وأفكارها وأبعادها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية ، من خلال لونه وشكله وخامته وملمسه وطريقة تفصيله (تصميمه) ، وباستخدامه للغته الخاصة يصل إلى المتلقي في صوره إخباريات يقدمها له ، محدثاً التماساً مع إحساسه ، مستغنياً عن الكلمات ، لأن اللغة لم تعد وسيلة التواصل الوحيدة داخل المجتمع العصري ، بل ظهرت الوسائل السمعية والبصرية التي أعطت للخطاب البصري مكانته المتميزة ، وهذا ما أشار إليه (جيندريك هونزل) بقوله " قد يحدث أن نسمع أصواتاً ما ، أو نرى منطقة ما ، أو نعرف من نظرة خاطفة

---

[1] العميدي ، حيدر جواد . دلالات لون الزي في العرض المسرحي العراقي ، جريدة الجمهورية ، بغداد ، العدد 11068 في 17 شباط 2003 ، ص 6 .

[2] السمان ، سامية ابراهيم لطفي . موسوعة الملابس ، (مصر : مطبعة جامعة الاسكندرية ، 1997) ، ص 24-25 .

[3] الحوفي ، محمد . مصدر سابق ، ص 32 .

[4] بدر ، محمود اسماعيل . الأزياء .. والمسرح مسؤولية صانع الملابس في الإخراج المسرحي (دراسة معاصرة) ، مجلة الفنون ، (عمان : تصدر عن وزارة الثقافة ، العدد 15 ، نيسان ، 1993) ، ص 94.

* الفضاء المسرحي .

[5] بنبراهيم ، نوال . دينامية التلقي لدى المخرج والممثل ، عالم الفكر ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، المجلد الخامس والعشرون ، العدد الأول ، يوليو ، سبتمبر ، 1996) ، ص 83 .

إلى زي الممثل كل ما نعرفه بواسطة الكلمات في المسرح الأوربي "[1] وكذلك ما سجله (محمود اسماعيل) بأن " الزي الحقيقي يستطيع أن يتكلم مع الجمهور بكلمات صامتة ، ويستطيع أن يبعث عدة أفكار ، وأن ينشئ الزمان والمكان وأن يخلق إيهام العمر وأن يعبر عن انفعال الشباب ، يستطيع أن يجبر الجمهور بأن هذا الرجل مفكر منتظم ، وإن هذه المرأة مشتتة الأفكار ، وبحذاء حريري خشن وربطة عنق أنيقة يستطيع الزي أن يظهر مكانة الشخصية في المجتمع "[2].

يعدّ مصمم الأزياء في العرض المسرحي المعاصر ، مخلقاً ، مرسلاً لخطاب جمالي يتظافر مع الرؤية الإخراجية ، إذ لابد وأن يحمل تصميم الزي المسرحي ، فكرة ما وهذه الفكرة هي حصيلة مجموعة من المرجعيات المعرفية والصور المرئية ، أي تكثيف للذاكرة الإنسانية فعلياً ، يأتي التصميم مبتكراً كلما كان متوغلاً في الحس الثقافي للمجتمع لأنه يترجم انفعالات ذلك المجتمع وأفكاره فيحولها إلى عناصر مرئية تتمتع بقوة نفاذ في دواخل المتلقي فتشكل معه علاقة جدلية من خلال عناصر التصميم المتمثلة بـ (الخط ، اللون ، الشكل ، الملمس ، القيمة الضوئية ...) ، هذه العلاقة تتميز برموزها ودلالاتها المنقولة وظيفياً إلى الحياة ، إذ تترك أثرها واضحاً من خلال قوة تواجدها وتضعف فيما لو اختلفت العلاقة فيما بينها وتسمو جمالياً كلما توافرت فيها حالات انسجام وتضاد وتوافق وتنوع في الوحدات وإيقاع وتوازن وتكرار وتدرج وتناغم ، مما يعني قدرة التصميم على النفاذ إلى بصيرة المتلقي وكأنه في حالة غياب عن الوعي ، وستظهر القيمة الجمالية في تصميم الزي من خلال تحليله للشكل والمضمون وتوظيفهما وقدرتهما التعبيرية في التفاعل مع المدركات الحسية والذهنية وتحويلها إلى دلالات تنتخب بواسطة الاستعارات المكثفة للرموز عند المتلقي [3].

هناك عامل أساس يسهم في توجيه التأويل ، احتل في الدراسات النقدية الحديثة دوراً مهماً في نظريات الاستقبال والتفكيك ، انه المتلقي ، الذي يتدخل بأدواته ومهاراته ومرجعياته في فعالية التلقي ، يشارك إلى حد بعيد في توجيه العمل الإبداعي (الزي) ، وترجيح مقصدية على أخرى ، مستعيناً بما فيه من إشارات وعلامات ورموز ، وقد تعاظم دور المتلقي إلى الحد الذي عدته بعض المناهج الاستقبالية الحديثة منتجاً للنص ، لأن مشاركته في تأويل العمل الإبداعي تعدّ عملاً إبداعياً أيضاً ، لا يقل عن دور المبدع الحقيقي . وقد تأتى هذا الإحساس من شعور المتلقي بأنه يملك العمل الإبداعي ، يقرؤه ، ويفككه ويفسره ، وفق معطيات بعضها موضوعي موجود في العمل نفسه وحوله ، ووفق معطيات ذاتية موجودة في المتلقي نفسه ، من مثل ثقافته وألفته للسياق ، وقدرته على توجيه علامات العمل الإبداعي ورموزه[4].

ولعل نظرية التلقي التي أرسى دعائمها كل من الناقدين الألمانيين " هانز روبرت ياوس " و " لفغانغ آيزر " ، قد منحت المتلقي دوراً في توجيه النص الإبداعي (الزي) ، وتحديد قراءاته المتاحة ، فقد أصبح المتلقي نقطة البداية لفهم العمل الإبداعي ، وتمثل موقفهم في بعدين : أولهما ما سماه (ياوس) ـ أفق الانتظار * - ويقرن بين العمل ومرجعياته ، وتوقعنا له . وثانيهما : ما سماه آيزر ـ القارئ الضمني ، وجهة النظر الجوالة ،الفجوات ، بياضات النص ـ إذ أنصب

---

[1] هونزل ، جيندريك . ديناميكية الإشارة في المسرح ، ت : أدمير كورية ، مجلة الحياة المسرحية ، (دمشق : العدد 28-29 ، 1987) ، ص 32 .

[2] بدر ، محمود اسماعيل . مصدر سابق ، ص 95 .

[3] ينظر : زكي ، عماد وموسى ، عزت رزق . تصميم الأزياء ، ط1 ، (عمان : دار المستقبل للنشر والتوزيع ، 1995) ، ص 9-11 .

[4] ينظر : قاسم ، سيزا . القارئ والنص من السيميوطيقيا إلى الهرمينوطيقيا ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت: المجلد 23 ، العدد 3+4 ، 1995) ، ص 279 .

* لو أخذنا أفق الانتظار الذي يستند إليه ياوس لغرض موقعة الزي في العرض المسرحي ، يمكن أن يكون مثمراً أكثر ، إذا ما كف النظر إليه على أنه نتيجة لجمالية تقليدية ولخبرة جمالية مكتسبة ، بل يجب تحديده بوصفه تشكيلاً معقداً تفعل فيه معايير شتى فعلها ، ليس معايير جمالية فقط ، بل ومعايير اجتماعية وأخلاقية ودينية أيضاً . وعملياً ، فهو يتحين أو يصاغ بناءاً على الموقف المجسد للمتلقي في بداية فعل التلقي .

جهده على إبراز دور خبرة المتلقي في تأويل النص الإبداعي ، وتحليل أبعاده فهو يرى " إن العمل الإبداعي ينطوي في بنياته الأساسية على متلقٍ قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية ، وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه "[1] . وهذه الفكرة جعلت القارئ الحقيقي معنياً بتلمس المفاتيح الموجهة إلى القارئ الضمني ، وتوظيفها بوصفها آليات خاصة له من الممكن أن يستثمرها في تأويل يهيأ للوصول إلى مقاصد النص .

ولأن عملية التأويل ضرورية ، فكل متلقٍ سوي يعير الانتباه إلى ما يحيط به وما يقدم أمامه على فضاء المسرح ، من عناصر بصرية محملة بالمعاني (مرسل) ، انطلاقاً من كونه (مستقبل) ، يريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها ، وتقوده عملية التعرف هذه إلى طلب معرفة المعاني المحمولة عنصرياً (من العناصر) ، وما خفي منها وما بطن ، - بوصف الزي عنصر استقطاب دلالي يثير حوله مسيرات متنوعة في الإحالة والتدليل ـ وإذا كانت المعاني أو الأفعال أوضروب سلوك الشخصيات لا تتلاءم مع ما يستنبطه من معارف وعادات وأعراف فإنه يلجأ إلى عملية تأويلها ليجعلها منسجمة متناغمة مع معارفه الخلفية ، وهذا يعني إن المتلقي يعتقد في معنى أنه (أصل) أو (سجل) أو (مدونة) ، وإن هناك معنىً ثانوياً أو فرعياً يمكن أن ينسب إلى الأصل أو الأول . وبهذا الاعتقاد يعمد إلى التأويل بطريقة (رد الغائب إلى الشاهد) ، وبما إن قدرة المتلقي على الإحالة قابلة للتطوير وللتنمية والانفتاح ، ولأن إمكانات العرض المعنوية لا محدودة أيضاً ، فإن كلتا المؤهلتين تتفاعلان مع بعضهما ، إذ لا يتحقق وجودهما وسيرورتهما واشتغالهما إلا بهذا التفاعل/ التجادل ، فضلاً عن إن قدرات المتلقي بوصفها قدرات بشرية غير محيطة بكلية وجودها الذي يتحقق بالتدارج ، لذلك فهي ترجئ ما لم تستطع معرفته وتأويله إلى حين ، بيد أنها تتخذه حافزاً لتنشيط بعض القدرات الاستكشافية .

وعليه ، يعكس التأويل المرجعيات والمبادئ والأعراف ومشاغل المتلقي ونجده يختلف ـ جزئياً أو كلياً - ، من متلقٍ إلى آخر ، بل في المتلقي الواحد ذاته ، لأنه ـ أي التأويل ـ عملية تاريخية وتاريخانية ، بمعنى أنه خاضع لإكراهات التاريخ ومستجيب لها .

إن التأويل يتخطى معطيات الزي المتحققة جمالياً ، ويعني إن المتلقي قد تجاوز مجرد إدراك معناه ، وتعالى عن مجرد الإحاطة بجزئياته وفهم معانيه ومفرداته وأنماط تصميمه ، بحيث يتمكن ، من المضي قدماً إلى ما وراء معناه المباشر ، وتأويله من ثم تأويلاً (استعاري ـ كنائي) ، وقراءته قراءة جديدة (شخصية إلى حد بعيد) وفق اشتراطات مرجعيات الزي ، ناجمة عن مشاركة حقيقية في إنتاجه من جديد وبذلك لم يعد الملتقي مجرد راءٍ مستهلك ، بل منتج تعددي للمعنى ، ترتقي عملية تعامله وتفاعله مع الزي لدرجة التذوق التي هي عملية تفاعلية جدلية ، بين المتلقي والزي الذي بواسطة منتجه (مصممه) يتم خلق أشكال تصميمية تتجاوز واقعها المشخص ، باستخدام خامات محايدة ، فباللون والخطوط والضوء يخلق المنتج أزياءاً تتجاوز المعاني في مدلولها المعجمي الجزئي المحايد .. والمتلقي له القدرة على إعادة خلق ما أبدعه منتج الزي ويضفي عليه خصائص ومعاني ، ويقوّله أشياء ، ويحمله دلالات ذات ميزة متباينة مع ما يريده (منتج الزي) في كثير من المواقف .

من مجمل ما سبق ، يخلص الباحث ، إن التأويل انتقال بالزي إلى مستويات مختلفة ، بالاعتماد على الإمكانات الكامنة فيه ، والتي أضمرها منتجه فيه (قصداً أو من غير قصد) ، شرط أن يتحملها سياق العرض (الزي) ضمن شروط وقواعد محددة (لغوية ، واجتماعية ، وابستمولوجية ، ...) . كما يؤشر الباحث ، لا محدودية التأويل في العرض المسرحي ، وإن محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة للزي في العرض ، ستؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها ،بوصف الزي المسرحي شبكة من المدلولات القريبة والبعيدة التي تفصح عن خصوصياته ، فضلاً عن أنه مظهر دلالي ، يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول إلى دلالة حال

---

[1] خضر ، ناظم عودة . الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، (عمان : دار الشروق ، 1997) ، ص 148 .

تشكّله في ذهن المتلقي ،بفعل انتظام الأدلة ، واندراجها في علاقات تتابع وتجاوز تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالمشاهدة وإجراءاتها ، وبالمتلقي وإمكاناته .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. يتحرك التأويل حيثما تشكل المعنى في زي معين ، واقتضى قراءة معينة ، وحيثما وجد التأويل وجد الابتكار الدلالي في الزي .
2. علامات الزي في العرض المسرحي هي تأويلات تحاول أن تبرر ذاتها وليس العكس .
3. التأويل فن فهم معنى الزي (معنى المعنى) ، وإعادة تعريف الزي في ضوء تعريف الفكر والعقل والحقيقة والمنهج المؤدي إليه .
4. تأويل الزي ، عملية تأجيل غلق معناه (اللاغلق) ، واستنباط معانٍ أخر فيه والتفكير بما قاله في العرض ، وما يمكن أن يقوله ، أو ما ينبغي أن يقوله .
5. كلما كان الشكل الأصلي للزي حاوياً على دلالة إيهام ، كلما أتسعت دائرة التأويل .
6. السعي الدائم لاكتشاف المعنى ومعنى المعنى ، هو النشوة الحقيقية التي تدعو المتلقي للتفاعل مع الزي المسرحي .
7. الزي المسرحي عالم مفتوح النهاية ، بإمكان المؤول (المتلقي) أن يكتشف في داخله سلسلة من الترابطات اللانهائية .
8. الزي المسرحي نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها ،وتأويله نتاج سلسلة من الأسنن المتنوعة .
9. تأويل الزي المسرحي ، معناه شرح كيف أن عناصره البنائية تحيل ـ في ذاتها ـ على أشياء مختلفة وليس على أشياء أخرى .
10. التناقضات اللونية في أزياء شخصيات العرض المسرحي ، تساعد على تأويل علاقاتها بعضها ببعض وتظهر انفعالاتها وابعادها الجمالية .
11. للإدراك الحسي البصري القدرة على تحقيق مفاهيم تأويلية للزي المسرحي ، وبما يتلاءم مع القدرات العقلية المؤولة .
12. الزي المسرحي ، نظام تواصلي يقوم بتسمية الأشياء المتحدث عنها في العرض .
13. الزي المسرحي لا يمكن أن يكون ذا معنى في العرض ، ما لم يكن لدى متلقيه قصد الإحالة إلى شيء ما . لذا فمعنى الزي يكون مرتبطاً بالإحالة إلى الواقع ، وبإمكان المتلقي أن يعني ما هو واعٍ لمعناه .

الدراسات السابقة ومناقشتها

دراسة سكران :

أطروحة الدكتوراه الموسومة (المنهج التأويلي في النقد المسرحي . المبادئ ـ الإجراءات) . والمقدمة عام 2002 ، للباحث (رياض موسى سكران) . وقد ضم البحث أربعة فصول ، احتوى الفصل الأول منها على مشكلة البحث ، أهمية البحث ، هدف البحث ، وقد حدد الباحث هدف البحث على النحو الآتي :

1. تطبيق المنهج التأويلي نظرياً وإجرائياً في نقد العرض المسرحي .
2. البرهنة على فاعلية هذا المنهج في الوصول إلى قراءة معمقة لشفرات العرض المسرحي .
3. الوصول إلى عد العرض المسرحي نصاً مفتوحاً قابلاً لإعادة إنتاجه قرائياً في ضوء فاعلية التأويل .

اما الفصل الثاني ، فقد شمل الإطار النظري ، وقد حدد الباحث فيه ثلاثة مباحث ، هي :

المبحث الأول : الأصول المعرفية والفلسفية للمنهج التأويلي .

المبحث الثاني : مفهوم التأويل في العرض المسرحي .

المبحث الثالث : جماليات المنهج التأويلي وإجراءاته في النقد المسرحي .

أما الفصل الثالث ، فقد تضمن إجراءات البحث ، منهج البحث ، عينة البحث ، وتحليل العينات الذي شمل المسرحيات الآتية : (طقوس النوم والدم . انسوا هيروسترات . مكبث . جان دارك . نبوءة المطر) .

أما الفصل الرابع ، فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات .

وبعد أن استعرض الباحث مفاصل البحث السابق ، أشر بأن الدراسة الحالية تقترب من الدراسة السابقة في هدفها الثالث ، لاسيما وأنه اتخذ من العرض المسرحي نصاً مفتوحاً قابلاً لإعادة إنتاجه قرائياً في ضوء فاعلية التأويل . أما الدراسة الحالية فقد اتخذت من الزي المسرحي ـ بوصفه عنصراً من عناصر العرض ـ نصاً مفتوحاً قابلاً للقراءات المتعددة أيضاً . ومن باب الاقتراب أو الالتقاء يسجل الباحث ، بأن دراسته الحالية تقترب من الدراسة السابقة في تدوينها في متن الإطار النظري ببعض تنظيرات المنظرين (الغرب) في فن التأويل . إلا أنها اختلفت عنها في تناولها منظرين في الفكر الغربي لم يتطرق إليهم الباحث السابق والذي اكتفى فيها ببعض الأسماء وبشكل مقتضب ، أما الدراسة الحالية فقد تناولت آراء وتنظيرات المفكرين العرب القدامى والفكر الغربي بشكل أوسع وأشمل ، معتمداً الباحث في تدوينها على المصادر والمراجع المستحدثة والتي لم يتسن لباحث الدراسة السابقة استخدامها .

أولاً: إجراءات البحث

1- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عروض الفرقة القومية للتمثيل، التي قدمها محلياً المخرجون العراقيون في الفرقة على مسارح بغداد ، للمدة من 1999-2001م ، وكما مبين في الجدول رقم (1).

جدول رقم (1) – يبين مجتمع البحث –

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
1	عرس الدم	لوركا	كاظم النصار	1999
2	مكبث	وليم شكسبير	صلاح القصب	1999
3	سيدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	1999
4	تحويلة مؤقتة	قاسم حسين العبد الله	احسان الخالدي	1999
5	الليلة المقدسة	قاسم محمد عباس	قاسم زيدان	1999
6	ليس إلا	عادل كاظم	عادل كاظم	1999
7	مسافر زاده الخيال	عواطف نعيم	عزيز خيون	1999
8	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	فلاح شاكر	محسن العلي	1999
9	بياض الظل	ضياء سالم	فلاح إبراهيم	2000
10	منزل الشاعر	رحيم العراقي	جبار المشهداني	2000
11	زوار الليل	عزيز عبد الصاحب	عزيز عبد الصاحب	2000
12	ترانيم الضياع	حامد المالكي	جواد الحسب	2000
13	ليلة غاب القمر	وداد الجوراني	أحمد حسن موسى	2001
14	ما تبقى من طروادة	فاروق محمد	جواد الحسب	2001
15	الاغتصاب	سعد الله ونوس	جبار خماط	2001
16	العلبة الحجرية	محي الدين زنكنة	فتحي زين العابدين	2001
17	البريد الجوي	معاذ يوسف	عادل طاهر	2001
18	الهجرة إلى الحب	أحمد هاتف	فلاح إبراهيم	2001
19	أمسية صامتة ..للشيخ الصامت	طلال هادي	طلال هادي	2001
20	شمس منتصف الليل	يعرب طلال	فلاح إبراهيم	2001

2- عينة البحث

اختار الباحث عينة البحث ، وكما مبين في الجدول رقم (2)، بالطريقة القصدية وللأسباب الآتية:

1. عروض تنطبق عليها المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض الأخرى.
2. اعتمادها الرمز والتعبير والتجريد في تقنياتها المسرحية، مما تفسح المجال أمام الباحث خوض فعالية التأويل.
3. العروض التي خضعت لتكامل فني في أثناء إجراء تجاربها – عرضها -.
4. تسنى للباحث مشاهدة هذه العروض.
5. توافر المصادر والنصوص الأصلية والمقالات النقدية والأشرطة والصور الفوتوغرافية لهذه العينات، مما تساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والإضافة والحذف عليها.

جدول رقم (2) – عينة البحث –

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
1	مكبث	وليم شكسبير	صلاح القصب	1999
2	سيدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	1999
3	العلبة الحجرية	محي الدين زنكنة	فتحي زين العابدين	2001
4	البريد الجوي	معاذ يوسف	عادل طاهر	2001

3- أداة البحث

1. أعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، بوصفها (أداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها ، إذ يتفاوت الحصول عليها بين عرض وآخر، ويلتقي منها – ويتكرر – لدى عروض أخرى.
2. الصور الفوتوغرافية والمقالات النقدية في الصحف والمجلات والأشرطة والنصوص الأصلية.

4- منهج البحث

أنتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث، من حيث وصفه وتحليله الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بكافة عناصره (تقنياته) ، لاسيما موضوعة البحث (الزي المسرحي)، من خلال فعالية التأويل ، وما تحمله هذه العناصر من قراءات ومعان بما ينسجم ومعطيات العرض، وصولاً إلى النتائج المتوخاة من جراء عملية التحليل التي أتبعها الباحث في تحليله للزي المسرحي في العينات المنتخبة.

ثانياً : تحليل العينات

مسرحية (مكبث)*

تأليف : وليم شكسبير
إخراج : صلاح القصب

تقدم المسرحية شخصية مكبث القائد الذي يحوي داخله كائناً بشعاً قادراً على ارتكاب أفظع الجرائم لتحقيق طموحه اللامحدود وغير المشروع، وهو بحاجة إلى حافز لكي يكشف عن وجهه الحقيقي ويكون هذا الحافز هو لقاؤه بالساحرات في طريق عودته من معركة أنتصر فيها ضد أعداء مليكه. الساحرات ينبأن مكبث بأنه سيكون أميراً ثم ملكاً ، وبقدر ما تفرح هذه النبؤة مكبث فانها تقلقه، فإذا استطاع أن يكون أميراً، فكيف يستطيع أن يكون ملكاً ؟ تتحقق النبوءة الأولى إذ يعينه الملك (دنكان) أميراً على ولاية (كودور). وهنا تنتعش الآمال في صدر مكبث في أن يصبح ملكاً ويتحول الأمل إلى أفعى تفح في روحه وجسده، إذ تتمثل في (الليدي مكبث) التي ألهبتها التماعات التاج الذهبي فحولتها إلى كائن من شر لا يحيد عن مطمعه. وللوصول إلى التاج الملكي لابد من الصعود على جثة الملك (دنكان) وصولاً إلى عرشه. يخطط الاثنان بدم بارد وشبق وحشي لاستدراج الملك وقتله في قصرهما ، ويفعلان ذلك ويتهمان الحارسين اللذين أسكرهما مكبث بخمرة مخدرة بعد أن ألزمهما بحراسة مخدع الملك (دنكان)، حين يتم قتل البراءة المتمثلة في الملك الشيخ (دنكان)، تبدأ مأساة مكبث وزوجته، لقد اغتالا البراءة فعزّ عليهما الشعور بالراحة، مكبث يخوض غمار بحور من الدماء مدافعاً عن مكانه في عرش استلبه بالجريمة من صاحبه الشرعي (ليس العبرة في أن تكون ملكاً ، لكن العبرة في أن تكون آمناً)، وليس هناك من أمن ، يكون الجنون هو مصير الليدي مكبث ثم الموت، ويكون القتل الذي لم يتوقعه مكبث هو المصير الذي ينتهي إليه ، وهذه هي حكاية مكبث التي صاغ نصها الأدبي شكسبير.

انطلاقاً من رؤية القصب في بيانه الأول لمسرح الصورة : " إن الصورة لا تلغي المؤلف بل تقرأه بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك، كما تمنحه فلسفة العصر وهي لينة "[1] والصورة " لا تقرأ النص قراءة منفردة، إنها تفجر النص وتقذف به إلى أعماق الكون، إلى سريته المجهولة. إنها معادلة صعبة لأنها تراكم من رموز وأرقام متحدة ومتفرقة تصطدم وتتغلق .. إنها الزمن السائل وهذه السيولة تجعلها متداخلة ، فالماضي حاضر، والحاضر ماضي، والمستقبل مدرك والحاضر متداخل بين هذه الأزمنة ..."[2]. من هنا يحدد الباحث موقف القصب من مكبث شكسبير، المنجز النصي التاريخي، الحامل للذاكرة الفنية والأدبية والموزع على خريطة تاريخ المسرح العالمي، أو المنجز الآني المحلي (عرض) المعد أصلاً مع تجربة الصورة والرؤية الحداثوية المترسخة في بيانات مسرح الصورة.

إن قراءة مكبث التي اقترحها القصب عرضاً، قراءة لا تلغي شكسبير مؤلفاً (نصاً) ، بل كرست قراءته حول كيفية الحفاظ على الإطار البنيوي والدلالي كما صاغه المؤلف، لأن القصب اقترح تفكيك النص وإعادة بنائه على وفق فرضيات بنيوية جديدة ولعلاقات بديلة قد تقاطع النص الأصلي.

احتوى النص الصوري – عرض – مكبث ، على شبكة من العلاقات القابلة للتوالد في حدوده المفتوحة، ومن ثم امتلاكه لقدرة التأويل، لاسيما وان الخطاب الصوري لمكبث القصب هو تأليف شعري جديد من جهة، ومن جهة أخرى لا يقصد القصب محدودية شخصياته، بل انطلاقاً من اهتمامه بالإنسان قاطبةً ، ليس لشخصية أو لهمومها الخاصة ، ولا لظروفها، إنما شخصية تمثل الإنسان بأكمله، تمثل

---

* عرض مسرحي من تقديم الفرقة القومية للتمثيل وكلية الفنون الجميلة، قدم في فضاء قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة / بغداد، في 13 / 5 / 1999 .

[1] القصب ، صلاح. مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، بحث مقدم للحلقة الدراسية في كلية الفنون الجميلة، بغداد ، 1986، ص2.

[2] القصب ، صلاح . مصدر سابق ، ص4.

طموحاته، هواجسه، قلقه، حريته، ... لأن الشخصيات في مسرح القصب " لا تعيش ظرفاً وإنما تخلق ظرفها "[1].

ولكي يحقق القصب رؤيته المختلفة الجديدة، عبر قراءة معاصرة لمشكل مكبث، مما دفعه الى عملية إفراغ النص الأصلي من زمكانيته القديمة (التاريخية) ، راسماً زمكانه مجازياً استعارياً في أرض ممسرحة – ساحة قسم الفنون المسرحية – (أرض العصر) الآني المعيش، مفترضاً فيه أن يكون مساعداً لمشكل مكبث الذي يدور حول قتاله دفاعاً عن العرش وشرعيته، معطياً للفضاء شكله العريض ، القريب من المتلقي ، مسافة مكانية ، مثلت الجو المعصرن مع وضع أدوات مرئية – سيارات من طراز كلاسيكي، وحديث، دراجة نارية، حاوية نفايات، مقصلة، أحذية مطاطية، أزياء معصرنة ، اطفائيات ، علب أشرطة سينمائية، ملحقات،... - مستمدة من الواقع المعيش.

فالقصب هنا ، أنجز النص المسرحي (مكبث) ، إنجازاً عرضياً (من العرض) ، خيالياً تأويلياً جمالياً، الأمر الذي أبرز قدراته الذاتية على ابتكار أثر جمالي مرئي، فوجوده ليس مجرد تفسير للنص، بل قراءة جديدة، الأمر الذي أفرز إنتاجاً ثانياً بمعانٍ ثانية قابلة للاحتمال والافتراض من قبل المتلقي(المؤول)، إنتاجاً يتاقض فيه طبيعة إنتاج المؤلف، لأنه بتجسيده النص عرضاً نقل للمتلقي واقعاً جديداً، يحمل خطاباً مسرحياً قابلاً للقراءات المتعددة (التأويل)، لا سيما عند مقاربة ثيمة النص (المدونة) (التاريخ – الماضي) وثيمة العرض المعصرنة (المعيشة-الحاضر-الآن).

فالقصب في مكبث ناقلاً ومترجماً لخطاب المؤلف، قام بإعادة صياغة الأصل (الأثر). وإعادة توزيع الحوارات، تاركاً بهذه الإعادات انفتاحاً (اللاغلق-اللاتحديد) للفعل المركزي فكرياً. إن مواجهة القصب بين المصدر (النص الأدبي) و (نص العرض الآني)، لا تقوم فقط على تأسيس روابط النصوص بين الغياب والحضور. بل على مقارنة مناطق عدم التحدد (اللاتحديد) في المصدر وفي العرض، وهذا يقود إلى أن الإخراج ليس مجرد ترجمة بصرية، بل هو قراءة أخرى (ثانية) ، فلغرض فهم تجسيد النص الشكسبيري (مكبث) بواسطة إخراج القصب المسرحي، كان لابد من البحث عما وراء نص العرض ن البحث عن المعاني المستترة، المضمرة، وراء ظواهر معاني النص الأصلية، وهذه الماورائيات هي الأفكار التعليقية، الخفية التي تحفز المتلقي (النموذجي) الكشف عنها وهنا تكمن فعالية التلقي في البحث والكشف، وهنا أيضاً تكمن فعالية إنتاج المعنى التي تقع على عاتق المتلقي، لأن عرض مكبث – من وجهة نظر الباحث – أشبه بصورة (سالبة) يجري طبعها إيجابياً، لتتبين ملامحها بفضل رؤية وخيال المتلقي المنشيء لها والمؤسس لمعمارها بفعل تأويلي يحايث المدونة ويفارقها في آن واحد.

معالجة القصب الإخراجية لمسرحية مكبث، تكمن في انه لم يقم بتجسيد النص، بل راح يبحث في النص نفسه عن إشارات ورموز ومناطق خفية تمتلك فعالية التأويل. ويعيد صياغته (نص ←عرض)، محدثاً فيه فجوات (فراغات) ، البحث في عمق النص وتفجيره، فيقوم على وفق قراءة مغايرة مختلفة بالحذف والاختزال سواء في بنية الحدث أو في صيغ الحوار والشخصيات المسرحية أيضاً التي يقوم بتشريحها أو يعمل على انشطارها ووضعها في عالم غير عالمها ، وينتزعها من مكمنها ويجعلها تتحرك على مساحة زمنية مفتوحة. فجعل مكبث في أجواء معصرنة، وأصبح لكل شخصية من شخصياتها ظلها المتحرك المعبر عن دواخلها حركياً مع إلباسه هذه الشخصيات أزياءاً عصرية محملة بالرموز والإشارات القابلة لتعددية القراءات، والتي تتماشى وتتضامن في الوقت نفسه مع تقنيات العرض العصرية الأخرى.

التعددية المفاهيمية في عرض مكبث، نابعة من تأملات القصب الخاصة ببيئته واتساع معرفته ونظرته الى الكون والحياة، فالمخرج (القصب) يستطيع أن يصوغ ويصور ويجسد بوسائله الفنية والرؤيوية، من نص وممثل وتقنيات وأزياء مسرحية، مجموعة من الأفكار والقيم ولاسيما فكرة الطموح الدموي والطغيان عند مكبث (الماضي – الحاضر) (الماقبل – المابعد) ، وهذه الفكرة تخرج من

---

[1] البراك، ياسر عبد الصاحب. النص في مسرح الصورة إشكالية الهدم والبناء، جريدة الثورة ، بغداد، العدد 10124، الاثنين 9 تشرين الأول 1421هـ – 2000 م ، ص6.

تجربة إحساس ، من وجدان خاص – مخرج – لتعانق وجدان متلقي – مجتمع – على شكل فني ممسرح ممحدث بتقنياته وبصوره وأزيائه وفضاءه ومعانيه ، شكل له رموزه الخاصة القابلة للانفتاح والتي تفيد معرفتها معرفة اشياء ومعان أخرى ، خالقةً الإيثار في المتلقي ، المتأمل ، المنغمس في أعماق روح التجربة الإخراجية ، قولاً وفعلاً المعبر عنها بلغة وتقنيات وفضاء وتمثيل وأدوات وأزياء ذات خصائص فنية متميزة متوحدة (الوحدة Unity) (المعنى الشامل) ، فالأزياء في هذا العرض لا تستطيع امتلاك أية دلالة (معنى تأويلياً) وحدها ، إلا عن طريق نسق التواصل والأسلوب وبنية العمل وتركيبه ، بمعنى وضوح الوظيفة الدلالية للعلاقة القائمة بين الأزياء والممثل ، الأزياء والمنظر ، الأزياء والأضاءة ، الأزياء والحركة ، الأزياء واللغة ، الأزياء والمعنى ، أي الكيفية الإخراجية للأزياء كـ (وحدة كلية) في إطار نسق فني فكري دلالي تأويلي معبر ومتمسرح برؤية أو قراءة جديدة لمعنائية – من المعنى – النص (الأصلي) .

من خلال منظومة الأنساق ، التي قوامها الضوء وحركة المفردات الديكورية والزي لوناً ودلالة تعبيرية والممثل بوصفه العلامة المهمة في نسيج العرض ، والمكان والزمان المفتوح ، تشكلت أمام المتلقي بنية عرض مكبث ، إذ تضافرت هذه المنظومة العلاماتية لتكوين بنية جديدة لحكاية مكبث ، حركة حيوية يتغير معها الزمان والمكان داخل فضاء العرض المفتوح للتأويل والقراءة من قبل المتلقي .

المكان في مكبث – فضاء حديقة قسم الفنون المسرحية المفتوح – ليس بناءاً خارجياً مرئياً ولا حيزاً محدد المساحة ، ولا معماراً من غرف ونوافذ ، أنه فضاء مفتوح للتأويل والقراءة المتعددة ، الأشجار فيه بمثابة الغابة والساحة المفتوحة ، فضاء لتشكيل سينوغرافي ، تسهم في صياغته وتكوينه المفردات المتحركة التي استخدمها العرض وهي السيارات والدراجة النارية والحاوية المتحركة وإشارات المرور الصورية ... ، المكان فضاء حر ، كيان من الفعل المؤثر والمغير والحامل لتاريخ وآيديولوجيا ، لا شكل محدد له ، لا حدود جغرافية ، غير محدد ببقعة مكانية معلومة ، إنما هو بعد مطلق ، استعاري ، تملؤه الأشكال ، كل شكل له تفرده وهو جزء من وحدة لا متناهية ، ومن ثم احتماليته للقراءات المتعددة ذات الثراء الدلالي والمرونة ، وبما لا يستطيع تحقيقه المكان التشخيصي للمسرح التقليدي (العلبة) . وعليه فإن القراءة التأويلية لهذا العرض تتجدد من خلال شكل التجلي المكاني فيه . والزمن المفترض لواقع متخيل يتشكل في مخيلة المتلقي ، وصورة لا تكتمل إلا من خلال وعي المتلقي .

يرى الباحث ، إن الفضاء غير المقيد (المفتوح) ، الذي عام في وسطه مكبث ، ينبغي أن لا يفهم على أنه فضاء سائب أو مشتت ، بل أنه مشدود إلى رؤية شكلية حداثوية تنطلق من محيط الفلسفة وتعود إلى مرافئ الفن والجمال وليس العكس ، أي أنه ينشد البهجة المترهة من خلال الجمال الخالص ، وبما إن عرض مكبث ينتمي إلى هذا التوصيف لذا يفترض توافر المتلقي المثالي ، لأنه ذات آليات اشتغال مستحدثة تتقاطع وآفاق توقعات المتلقي المعتاد ، أي أنه يحتكم إلى وسائل غير تقليدية في الإنتاج والتلقي المسرحيين .

سعى القصب في عرض مكبث ، ومن خلال توظيفه لجسد الممثل إلى التعبير عن حالات الرعب والكوابيس والموت ، محاولةً منه خلق موازنة بين حقيقة الأحداث (الممثلة – المعيشة) وجوهرها مع حركات الممثلين المسرحية ضمن الأمكنة المتعددة ، ملغية الحدود القائمة بين الواقع والخيال ، وبين الموت والحياة ، وبين الصراع والسكون ، ومن خلال توظيف الصورة البصرية التي تدخل كافة العناصر السينوغرافية في بنائها ، " وفي فضاءات الصورة تحضر كتابتان متداخلتان ومتكاملتان : كتابة الجسد / كتابة الأجساد ، وكتابة الشيء الأشياء . إن الممثل يمتلك جسده ... يمتلك فيه جزئياته وتفاصيله الصغيرة والدقيقة ، وبذلك يتمكن من أن يفكر فيه ومن خلاله ، ... هذا التفكير الجسدي ليس فعلاً داخلياً ،

وإنما هو شيء يمكن أن نراه ونتلمسه عن قرب "[1]. يرى الباحث ، ان جسد الممثل في مكبث ، كان قراءة مركبة ، وفعلاً مزدوجاً ، راسماً من خلاله ، وبلغة تشكيلية إنشائية ، تنظيماً خاصاً يتعلق برؤية حركة الإنسان في الوجود وتفسيرها .

حققت الإضاءة في عرض مكبث وظيفتها من خلال مساهمتها في خلق الجو العام للعرض فضلاً عن بناء التكوينات وإبراز العناصر الهامة المرتبطة بأجواء الدم والجريمة التي تعيشها كافة الشخصيات ، لاسيما (مكبث) و (الليدي مكبث) و (دنكان) ، إذ عمق المخرج من خلال الإضاءة الحمراء إحساس الجريمة المتنامي في دواخل الشخصيات . جاءت الإضاءة متناغمة مع مفردات العرض الأخرى من براميل النفط الحمراء وملابس رجال الإطفاء البرتقالية والنار المشتعلة ، وكل ذلك صب في الإيحاء بجو المأساة الذي يخيم على المكان .

أما الأزياء – موضوعة البحث – فقد شكلت في عرض مكبث ، حيزاً لا متناهياً ، لا محدوداً من التراكيب والرموز والدلالات المحتملة عن طريق استثارة أو استبعاد أو تكرار أو تصحيح علامات أخرى ، امتازت الأزياء بالكثافة العلاماتية المتداخلة فيما بينها ، التي كانت خير حافز للمتلقي في البحث وراء المعاني المحتملة لها ، في سياق حركتها الفاعلة مع مجريات العرض . القصب أغرق الزي في المعنى ، وأخضعه إلى تنامي الوحدات التقنية والمفردات الدلالية ، مكثفاً في تشكيله الصوري له ، محققاً احتداماً بصرياً ، استجاب له المتلقي معنىً واكتنازاً دلالياً .

الأزياء في مكبث (ينظر صورة رقم 1، 2، 3) ، بوصفها منظومة من منظومات الخطاب البصري ، كانت مكثفة بالاستعارات الرمزية التاويلية ، بحملها أكثر من مدلول ، فتتشابك المدلولات فيما بينها لتعبر في النهاية عن القيمة الجمالية ، المرتبطة في بناء المشهد القائم على التضاد والاختلاف . بمعنى آخر حملت الأزياء في مكبث نمط العلامات الرمزية المبتكرة التي أنتجها المنتج الدلالي للزي (سعد عزيز عبد الصاحب) ، اعتماداً على مخيلته وبالتشاور مع المخرج وخزينه المعرفي ، بمعزل عن وجود ، أو عدم وجود آصرة بينهما وبين الموروث الرمزي الذي يحمله المتلقي ، بيد أنها في الوقت ذاته ، تخضع لنسق من التشفير يتيح لصنف من المتلقين تأويلها ، أو استنطاقها ضمن سياقها . وهذا ما تجلى في زي (مكبث) ، إذ جعله القصب زياً معاصراً بملحقاته (نظارات ، سيكارة ، ووشاح أحمر، ..)، وعندما يخوض مكبث عالم الجريمة ، فإن القصب يقدم تصميماً للزي يشبه في تصميميه أزياء كهنة الإغريق ، معززاً الاختلاف بين صفة الاشتقاق الديني ، وقسوة الروح المملوءة بالدم والجريمة ، وتتحول العلامات إلى أن يصل إلى الحدث في المشهد الأخير ،وهو يرتدي كفناً مبدداً كل جرائمه بالطهر والنقاء ، أي هدم لفكرة الجريمة وبناء لفكرة الطهر والنقاء في الوقت ذاته ، وخلق الفواصل بين الأزمنة ، وتحويلها إلى أماكن حية تعيش فيها الشخصيات بأمزجة مختلفة وبيئات مختلفة .

وللإيحاء بمعاصرة الحدث ، ولتجسيد الفكرة التي انطلق منها القصب في ترجمة شخصية مكبث ، وارتباطه بعقدة قرننا العشرين ، قدمه بأزياء عصرية (قميص ، بنطلون ، معطف) ، فضلاً عن إن الطرازية والدقة التاريخية والالتزام بطرازية النص لم تشكل أهمية في اتجاهه الإخراجي الذي يقع ضمن المعنى النقدي بـ (مسرح الصورة) ، كما إن فضاء المسرح – ساحة قسم الفنون المسرحية – لا يسمح بطرازية الأزياء ، إذ تتشكل الأزياء عند القصب كما تتشكل رؤيته الإخراجية في إنشائية وتأثيث الفضاء ، فهي لا تختلف عن إيقاع الحركة في تكويناتها البصرية ، كما أنها تشكل عنصراً درامياً في منهجه الإخراجي لذا فاهتمامه بها ينطلق من كونها ترميزاً مكثفاً للمعنى الفكري والجمالي لفضاء العرض ككل إضافة إلى كونها عنصراً بصرياً وبيئياً واجتماعياً . في (مكبث) تشكل الفضاء أولاً ، وتأسست حركته على تلك المفردات التي شكلت بوحدتها وتجانسها الإيقاعي – الجمالي لحركة الفضاء . ومن خلال

---

[1] القصب ، صلاح . كيمياء الصورة / البيان الصوري الرابع ، مجلة الموقف الثقافي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 19 ، كانون الثاني / شباط ، 1999 ، ص131 .

العناصر المزدحمة في مكبث ، وأهمها المفردة البصرية اقتحمت الأزياء التشكيل الدرامي ، لتشكل معنىً دلالياً يرتبط بتراجيدية الأحداث – أي أنها كانت فكرة أولاً ومعنى تأويلياً ثانياً ، مرتبطة بإيقاعية الأحداث ، صممت كما صممت الحركة الإيقاع نفسه والتجانس نفسه .

ومن أجل تحقيق الترابط المنطقي بين التاريخ والمعاصرة – وللقول بأن ما جرى سابقاً يجري حالياً ، ولنقل ثيمات النص الشكسبيري (التاريخي – الأليزابيثي) إلى الوضع المعيش (المعاصر – الآني) وبفضل فعالية (التأرخة) ، رفض القصب التعامل مع الزي الأليزابيثي ، مختاراً الأزياء المتوافقة مع الواقع المعاصر ، في محاولة منه لاستقراء النهاية المأساوية للإنسان المعاصر ، لذا تعامل مع الزي المعاصر على أنه حاملاً لدلالات متعددة مثلت الشخصية وصفاتها ووظائفها المعبرة عن الفكرة الرئيسة التي يقوم عليها العرض ، إذ جاء الزي عاكساً لواقع الشخصيات وأرواحها المعذبة ودواخلها القلقة ضمن بناء تشكيلي ، عرض من خلاله غربة الإنسان ومأساوية وجوده .

ولغرض التأكيد على عصرية الأحداث ، ظهر الممثلون وهم يرتدون الملابس المعاصرة باستثناء حامل البوق الذي ظهر في المشهد الاستهلالي راكباً خلف سائق الدراجة البدين ، ويرتدي ملبساً قديماً وشعراً طويلاً مستعاراً ، للتمهيد ومن خلال هذا الزي ، الدخول والانتقال من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر ، وتحقيقاً للترابط بين التاريخ والمعاصرة ، وتحقيقاً للتشغيل الدلالي للعناصر البصرية والصوتية الأخرى .

ولكي يمنح القصب ، المتلقي قدرة التأويل والإدراك لمعنى الأزياء ، ومن دون اللجوء إلى الصفات التي تحملها الشخصيات المرتدية لها ، مقدماً أياها – أي الشخصيات – بأزياء تحيا معها ، لا شخصيات تحيا بالأزياء ، مشبعاً المستويات الدلالية والرمزية والتأويلية ، بإحالتها إلى أنساق العرض المتحول، منتزعاً إنسانية مكبث الموجودة في النص وإزاحتها ، مقراً بالشر الذي يكسر التعاطف معه عند المتلقي ووضعه في دائرة الرفض والإدانة على الرغم من مكابداته الواضحة لارتدائه الزي الرهباني .

كان الزي في مكبث ذا تحول وتراكم دلالي ، وتواصل في المعنى ، ترابط علائقي يتحرك في سياق صوري بأنساق جمالية ، يتداخل فيها الجزء بالكل ، فاللون يدخل في الزي ولكنه يخرج عن فضائه المقترن به إلى فضاء استعاري جديد ، وهذا ما تجلى في زي (الليدي مكبث) المستعار عن شخصيتها الحقيقية إذ ترتدي زي الراهبات دلالة على الزهد والرزانة والوقار والصدق والعفوية ، لكنها تخفي الداخل الطامح والمتوثب بالزي الظاهر ، أكد القصب على رؤيته تلك من خلال لون الزي الأحمر ، الذي كسر به الدلالات الأولى التي بنى عليها زي الراهبات ، فاللون الأحمر دلالة الغضب والقتل والدمار . وكان لتشظي المنظومة الدلالية ذات اللون الأحمر في الفضاء دور في منح الزي سمة انطولوجية.

وكذلك وسع القصب من دائرة الثراء الدلالي والمعنوي ومن ثم التأويلي ، في توظيفه للجوقة (المجاميع) بنظام يختلف عما كان عليه عند الإغريق ، وعصر النهضة ، ملبساً إياها البدلات ذات اللون البرتقالي ، المؤولة من قبل المتلقي (المقروءة) بأنها بدلات عمال أمانة العاصمة ، ومن ثم قيامها بتنظيف (العاصمة) المملكة المدمرة ، بعد مقتل دنكان .

كان للتناقضات اللونية – الماضي الحاضر – في أزياء شخصيات العرض ، دور في تأويل علاقات الشخصيات بعضها ببعض ، وإظهار انفعالاتها وأبعادها الجمالية . التناقض اللوني في الزي كان مقترناً بفضاء استعاري جديد ، ومن ثم له دور أساس في قلب المعنى وانفتاحه على معانٍ أخر ، وهذا ما تجلى في زي (الليدي مكبث) ، وكما سبق الإشارة إليه ، وبهذا التناقض والاختلاف اللوني جعل القصب

المشهد يقوم على هدم فكرة المقدس وبناء فكرة الدم ، كي يمنح المتلقي قدرة التأويل والإدراك . فيما تفترضه النواحي الدينية والأعراف الاجتماعية مقدساً يخترق بفعل دنيوي عماده السطو على حدود الذات الإنسانية وقدسية وجودها .

جاءت ألوان الأزياء محملة بالرموز والدلالات ، كاشفةً عن المستوى الاجتماعي ومكانة الشخصيات ، فضلاً عن منح الممثل ملامحه الإنسانية ودلالاته الخاصة بشخصيته،

التي تفصح عن معان الأحداث ، وكذلك إبراز الحالات الشعورية والنفسية لمرتديها ، فقد جاءت ألوان الأزياء متنوعة بين اللون الأسود (الزي الملكي لمكبث ، الزي الأسود لليدي مكبث) ، واشتقاقات اللون الأحمر (زي رجال الإطفاء البرتقالي) والتي ترمز في مجموعها إلى الجريمة والموت والدمار . واللون الأبيض كـ (زي مستر صفر ، وأزياء المومياءات ، والأكفان البيضاء التي غلف بها جثث الموتى) ، والتي ترمز إلى البراءة الإنسانية والطهر والنقاء والصفاء ، وبذلك فقد مهدت الأزياء من خلال ألوانها إلى ترسيخ فكرة الصراع ، وحقيقة الشخصيات المتصارعة ، التي انقسمت على محوري الشر والخير ، الجاني والمجني عليه ، لتأخذ العلامات المتناقضة وظيفتها في تأويل الصورة والموضوع الذي تقوم عليه .

إن العرض بتقنياته المستخدمة وبمفرداته المتنوعة (الحاوية التي اشتعلت فيها النيران ، المقصلة ، أحذية الجنود ، الأشرطة السينمائية للأفلام المحملة بالذاكرة الجمعية للشعوب وحضاراتها ، الفأس الحديدي الحاد ، إشارات المرور الصورية ، برج المراقبة الحديدي ، أكفان الموتى ، أضواء الليزر ، الدراجة النارية وسائقها ذا الرداء الأسود ، الأزياء المعصرنة ذات التناقض اللوني ، براميل البترول ، ...) ، اعتمد على المزاوجة بين نوعين من المعنى والدلالة (المعنى الظاهر – المألوف) (الدلالة الذاتية) و (المعنى الباطن الكامن وراء الظاهر ، المضمر) (الدلالة الإيحائية) . فعلى سبيل المثال ، براميل البترول ، فالبترول له معنى ظاهر ومألوف ومتعارف عليه ودلالة ذاتية بوصفه زيتاً للوقود ، إلا أنه في العرض تضمن معاني ودلالات أخرى اختلفت باختلاف السياق الذي جاءت ضمنه منها ، الغنى والثروة والمال الوفير والسلطة ، وكذلك المعنى الاستعاري في العرض إذ استعار القصب عن مشهد الخنجر بدحرجة لبراميل البترول ، التي تحرق كل شيء ، كأنه يقول بأن هذا القدر سيؤدي إلى قتل الإنسان لذاته . هذا النوع من المعاني والدلالات ، يقع على عاتق المتلقي البحث عنه ، انطلاقاً من عملية البحث عن العناصر الدالة على شبكات المعنى التي تسبح عليها هيكلية البناء الفني . لذا فالمعنى في هذا العرض يتحرك من مستوى إلى آخر ، وبتسلسل غير متناه ، لا يخضع لتسجيل نهائي أو قراءة أخيرة للمعنى .

يخلص الباحث ، ومن خلال ما تقدم إلى أن هناك ثمة دعوة في العرض ، من قبل الزي المسرحي ، لمتلقيه ، ومن خلال نظامه العلاماتي الجمالي إلى التأويل فهو يخيب لدى المتلقي (أفق الانتظار) ، لأنه لا يتماهي مع ما ألفه من استعمالات مسرحية على مستوى النمط المصرح به عادة ، من هنا فهو يثير الرغبة في استقصاء بناه العميقة ومدلولاته المتوارية عن الأنظار . فضلاً عن احتماليته لتعددية قراءة معناه ومدلولاته في كل مراجعة (قراءة) للنص الصوري ، ومن ثم احتماليته للافتراض والتأويل . كان الزي بمثابة لغة وشخصية مضافة إلى شخصيات العرض ، إلى جانب وظيفته كتقنية . وجد المتلقي – الباحث – نفسه أزاء ما خلقه الزي من فراغات (بياضات) ، إذ راح يبحث عما يملأ هذه الفراغات ، وهذه العملية –ملأ الفراغات – منحت المتلقي فرصة بث الحياة في طبيعة العلاقة بينه وبين الزي .

مسرحية (سيدرا)*

تأليف : خزعل الماجدي

إخراج : فاضل خليل

يعدّ التراث العراقي القديم منبعاً أساسياً للخلق والإبداع والدهشة والرؤى الفنية العالية التي تتحايث مع الأزمنة كلها ، فهو ذخيرة للاستيحاء والاستلهام ، وبما أن التراث السومري والبابلي والآشوري ، تراث شامخ ، ومصدر إلهام ومعرفة حقيقية فقد ظل يحمل للقراء والمبدعين إغراءاً مستمراً للاقتراب منه وفحصه والكشف عن المسارب الخفية في بنائه الدرامي ، إذ يتوصل القارئ والمتفحص له ، وفي كل قراءة من القراءات المتعددة إلى مضامين وكشوفات جديدة .

ومن هنا ، فليس بعيداً على مسار (خزعل الماجدي) الإبداعي ، استلهام الأفكار والقيم والصور الكثيرة الموجودة في الميثولوجيا السومرية (قصة الطوفان) وإعادة قراءتها برؤية معاصرة جديدة

* عرض مسرحي من تقديم الفرقة القومية للتمثيل ، قدم على مسرح الرشيد في 1999/3/23 .

،وبلغة شعرية ، ليكون منها نصاً مسرحياً متمثلاً بـ (سيدرا) ، نصاً مليئاً بالرموز الفكرية والجمالية والفنية والحياتية .

تدور أحداث النص ، حول البطل (سيدرا) في ملحمة الطوفان السومرية ، أسطورة سيدرا ، أسطورة سومرية وتعني صاحب العمر الطويل ، الذي منحته الآلهة الخلود . يحاول سيدرا بعد حدوث الطوفان من انقاذ مجموعة من البشر في سفينته ، إلا أنها تغرق بمن فيها ، سوى سيدرا وأخيه (عمرا) وأبنائه الثلاث (حام وهام ويافث) . تناول النص أحداث ما بعد الطوفان ، والتي شهدت عملية تقسيم مملكته (الأرض) على ابنائه الثلاث . يبدأ الحدث المسرحي من لحظة انحسار الطوفان ونزول الملك (سيدرا) إلى الأرض ، وهو يسرد لأبنائه رؤياه لحلم لازمهُ أربعين ليلة (زمن الطوفان) ويطلب من أبنائه أن يفسروا حلمه وتأويله ، يأخذ كل من حام ويافث بتفسير الحلم وفقاً لما يتطلع له الأب فيتجزل لهما العطاء . أما (هام) فيقدم تأويلاً مغايراً لأخويه ، يغضب الأب عليه وينفيه إلى الصحراء . يقتل الأب (سيدرا) بصورة غامضة ويندفع الأبناء الثلاثة للبحث عن قاتل أبيهم . في أثناء رحلة البحث يلتقون بـ (ليليث) وهي امرأة كانت تتعقبهم ، تملك قدرة سحرية تتربص بهم لسرقة كتاب الأسرار (المعرفة) الخاص بـ (سيدرا) وفيه أسرار كل شيء ، وتتمكن (ليليث) عن طريق السحر والإغواء والمكر من قتل (حام) و (يافث) وتحصل على الكتاب ولكنها تعجز عن فك طلاسم رموزه وقراءته فتصاب بالعمى وينجو (هام) الوحيد العارف بفك طلاسم كتاب الأسرار ويقود الناجين من الطوفان باحثاً عن سر الوجود الإنساني في هذا الكون .

هذا هو المتن الحكائي ، الذي يضمه نص الماجدي (سيدرا) ، نص يحمل قراءة جديدة لواقعة تاريخية ، نص للتأويل ،تتحرك فيه القراءات باستمرار ، نص يقرأ ويترجم الطوفان السومري (الدنيوي) ، بأنه طوفان أخلاقي (تطهيري) ينقذ البشرية ويطهرها ويغسلها من كل العلاقات الإنسانية غير السوية ، نص أدبي صاغه الماجدي ليناقش من خلاله محنة معاصرة تتجلى في استلاب الآخرين ، من قبل قوى قمعية . نص مفتوح النهاية باستطاعة المتلقي التجوال في فضائه التأويلي ، مشخصاً معانيه ودلالاته اللامنتهية (اللاغلق).

إن النص الأصيل المؤسس (قراءة ثانية لنص حكائي تاريخي) لا يكون فعل هروب من الواقع (التغليف الفكري) إطلاقاً ، وإنما يكون حدث مواجهة للحظته التاريخية ، وفعل امتلاء بها على نحو يجعله حالماً يمتلئ بها ، يشرع في مفارقتها ، تبعاً لذلك يصبح الآني الراهن عتبة مشرعة على الأزلي الذي كان يحدث وسيظل يحدث (ماضي ← حاضر ← مستقبل) .

ولكن اجتياز اللحظة التاريخية (الطوفان) بوصفها حدث مواجهة تتطلب نقطة محددة تشير إلى مكان محدد ، ومن ثم النص الآني المعاصر يجتاز الزمكان التاريخي الذي يتوسله النص القصصي التراثي بوصفه نصاً ليس إلا بعيداً عن وظائف تنسب له (وظائف مسرحية) ليست من ذاته في شيء .

إن الاقتراب من نص (سيدرا) الشعري بوصفه سلطة ،ومحاولة فهمه لفك رموزه ، وصولاً إلى تأويله ، يتطلب جهداً وقارئاً غير اعتياديين .. وبالرغم من تشظي عملية القراءة ، وتعدد القراءات والقراء ، فإن قارئ (سيدرا) – حسب رأي الباحث – يمثل واحداً من القراء الذين يحاولون سبر أغوار النص ، لأن (سيدرا) يستوجب قارئاً يمر بجميع ما مرّ به (إيكو) من أفعال حيث يدعوه (القارئ المتعاضد) ، له سلطته بوصفه فرضية تأويلية ، ولكن مع ذلك يبقى مبدع النص عنده يمثل (استراتيجية نصية) منفصلة عن عملية القراءة وسابقة لها ، إذ يقول " عندما يتم إنتاج نص ما لا لكي لا يقرأه قارئ بعينه بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء ، فإن المؤلف يدرك إن هذا النص لن يؤول وفق رغباته

هو ، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية بوصفها موروثاً اجتماعياً "[1] .

أراد المؤلف (خزعل الماجدي) في نصه هذا ، إضاءة الجوانب والمضامين الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية والسياسية والفكرية والدينية – الشرعية – (العدالة في التوزيع) ، وإبرازها في قالب المعاصرة ،بانتقائه شخصيات موجودة في قصة الطوفان نفسها . شخصيات أملتها عليه طبيعة رؤيته لعلاقة الرجل (سيدرا وأبنائه الثلاث) بالمرأة (ليليث) وطبيعة التجربة النصية التي يتصدى لها . اعتمد على الحدود الأساسية للشخصيات ، وملأ فراغات الروح والفعل بعلاقات أوجدتها صراعات الشخصيات في تقاطعها مع بعضها البعض ، بمعنى أنه أدخل مفاهيم فكرية معاصرة نسجها مع فلسفة العراقيين الأوائل وحكمتهم ومواقفهم . وبما عرف عن الماجدي من بحث وقراءة لدلالات الأدب والفكر العراقي من طقوس ، آداب ، فن ، انثرولوجيا ..

وبما إن المخرج (فاضل خليل) يتميز بقراءة فكرية معاصرة وجديدة للنص المسرحي (التاريخي) فقد دفعه ذلك إلى القيام بعملية أعداد درامي فكري جديد للنص ، إذ أخذت عملية الأعداد حيزاً واسعاً في إعادة تركيب بنية النص درامياً عبر الحذف والتغيير والتخلص من كل الاستطرادات والزيادات بالحذف ، هادفاً من وراء ذلك تعميق البناء الدرامي من جهة وسحب النص (الحدث التاريخي) إلى الواقع المعاصر ، من خلال الربط بين الدمار والقتل والضياع والفساد والطمع الذي حل بأبناء سيدرا وثيمة استلاب الآخرين من جهة أخرى . أي بمعنى توظيف نص قديم (تاريخي) وإعادة قراءته على وفق متطلبات العصر الجديد ، ومن ثم تطويعه لمتطلبات أسلوبه الإخراجي ، مجسداً ذلك بالاعتماد على عناصر مختلفة لدراما العرض من ممثلين وديكور وأزياء وموسيقى وصوت بشري ولغة الضوء وملحقات .. بغية تشكيل تكوينات بدلالات معرفية مؤثرة ومثيرة .

في خطاب العرض ، حاول الإخراج أن يكمل صورة التأليف ترميزاً وتوضيحاً ، وأن يعطي بعداً مسرحياً درامياً فكرياً وجمالياً للبعد ذي النزعة العقلية الذي صيغ بلغة شعرية إذ استطاع المخرج (فاضل خليل) أن يؤسس مناخه الخاص به . هذا المناخ الذي يتناوب فيه (الماضي – التاريخي) (الواقع – الحاضر) صورياً وكما تعكسه أدوات العرض من ممثلين متمرسين (حركةً وإلقاءاً) ، وديكور وظيفي ، اختزالي ، متحول ، مرمز (مشفر) وأزياء حاملة لدلالات رمزية جمالية .

تتميز تجارب (فاضل خليل) الإخراجية بالتعددية الرؤيوية ، وبما تحمله عناصر عروضه المسرحية من مضامين ودلالات مفتوحة ومتجددة بقدر ما يمارس عليها من قراءات – لاسيما عنصر الأزياء المتميز عنده بنقوشه وألوانه وزخارفه المتعددة الأشكال - . وليس من المستحيل أن تتشابه القراءات وتتقاطع ، لكن الغالب والمحتمل كثيراً أن تختلف كل قراءة عن سابقتها . والسبب ببساطة هو خاصية هذا العرض السيدري ، المضمرة ، المستترة ، خاصية التعمية أن صحت التسمية ، بل إن هذه الخاصية هي السبب الرئيس ، لأن يذهب متلقيه في تأويله إلى حد يعدّه البعض إفراطاً ، في حين يراه الباحث ، شيئاً طبيعياً وحقاً من حقوق المتلقي مادام أنه يتلقى نصاً يمتلك هذه الخاصية ، وهذا يعني وجود إشكالية في إطار استراتيجية التأويل التي نحسبها ، بآلياتها ، أكثر نظريات القراءة ملاءمةً للعروض التجريبية المعاصرة . وكما أشرنا سابقاً بأن القراءة التفكيكية هي في طليعة القراءات التي تذهب في تأويل النص بلا حدود . انطلاقاً من إيمانها باللايقين واللاوضوح واللاجزم .

ظهر الممثلون في (سيدرا) من خلال العرض متفهمين لأبعاد الشخصيات التي جسدوها وعبروا عما يجول في داخلها من تطلعات وهموم ، ومن حيث التركيز وأداء حركات الجسد وطريقة النطق ، فقد استطاع (ميمون الخالدي) أن يجسد في العرض دورين مختلفين (سيدرا – العم) وأن يعبر بجدارة بين

---

[1]-إيكو ، أمبرتو . التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص 85 .

عالمين مختلفين ، التسلط (انفعال الشعور) في شخصية (سيدرا) و (متدفق الشعور) في شخصية (العم) ذلك من خلال نبرة صوته وتلونه . وقد أكدت (أقبال نعيم) التي أدت شخصية (ليليث – المرأة الغانية (الغجرية) – خليلة سيدرا – الطامعة بالملك – الباحثة عن تاج الملك – الساحرة) ، جدارتها بتمثيلها النقيض السلوكي والاجتماعي ، استطاعت أن تمثل وبقدرة تعبيرية فئة أخرى مغايرة ، شهوانية . مثل هذا الأداء التعبيري نجده أيضاً عند شخصية (هام) (هيثم عبد الرزاق) ، و (يافث) (فيصل جواد) و (حام) (عزيز خيون) .

أما الديكور ، فقد كان مختزلاً ، وظائفياً ، ذا تشكيل دلالي معبر في لغة التكوين البصري ، فضاء فيه عربة خشبية – تحتضن شخص (سيدرا) – بسيطة ، بعجلات خشبية وتكوين خشبي . أثارت عدداً من التساؤلات لدى المتلقي ومقدماً لها عدداً من التأويلات ، فمرة تأخذ معنى (سفينة نوح) ومرة (عربة يستخدمها الإنسان في الأيام الغابرة) ، ومرة (تستخدم في موكب محمل بثقل وإعياء لظلال بشرية) ومرة (تستخدم لتفجير توتر درامي حاد (موجع) .... ، إضافة إلى منصة جلوس إلى يمين وسط خشبة المسرح (ينظر صورة رقم 4 ، 5) متصلة بعمود يمتد ما بين خشبة المسرح إلى ما لانهاية ، عمود يربط بين ما هو مادي (دنيوي) بما هو سماوي (تطهيري)، تداخلت دلالاته ، وشمولها بالرمز ، واحتجاب جزء من معانيه في الإفصاح عن نفسها ، فقد أعطى ثبات العمود قوة ثبات الشخصيات ، حمل العمود مجموعة من الدلالات والمعاني ، فمرة يأخذ بعداً دلالياً طبيعياً بوصفه جذع شجرة ، ومرة سارية سفينة ، ومرة عموداً مرمرياً تقدم بجانبه القرابين وتنذر النذور بوصفه جزءاً في معبد مثيراً عدداً من التساؤلات لدى المتلقي ، ومرة دلالة على سيطرة الأب وهيمنته .

أما الموسيقى (صوت الناي) والمؤثرات والإضاءة ، فإنها بالتنوع الذي امتلكته (لوناً ونوعاً) حققت الانسجام مع عناصر العرض الأخرى ، وساعدت على تجسيد الصراع والأفعال بين أطراف المسرحية المتنازعة بما يخدم الحالة الظرفية والنفسية .

أما الأزياء التي تشكل المحور الأساس في البحث ، فقد جاءت متنوعة ، متعددة ، متداخلة الأزمنة ، بالتصميم والخامة والملمس واللون ، معممة الزمكان ، مؤسلبة لأنها لا تنتمي إلى عصر بعينه ، تداخل أزمنة الأزياء (التاريخي – المعاصر) (الطوفان السومري) (طوفان نبي الله نوح (عليه السلام)) (أتونا بشتم في الملحمة البابلية) (الملك لير لشكسبير) لاسيما في توزيع المملكة بين بناته الثلاث واستبعاده الصغيرة (كورديليا)) . كل هذا التداخل جعل الزي في عرض (سيدرا) يحتمل أكثر من وجه وقراءة إذ كان الزي مسرحاً للتأويل وتوليد المعنى ، فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية ، بل هو خطاب دلالي تأويلي ، يحمل للمتلقي دلالات متعددة ، كان بمثابة خطاب تبناه (فاضل خليل) في الجوهر والعمق والباطن ، محاولاً منح روح جديدة للنص عرضاً بالبحث عن معنى آخر والتحرك والكشف عن دلائل مغايرة ، لاسيما إن الأزياء اتسمت بعدم انسجام الوحدة الطرازية فيها (التداخل الطرازي) (الازدواج العصري) بين الأزمنة والعصور . وهنا تكمن الدعوة إلى استنباط المعنى ، إذ المعنى في أزياء (سيدرا) ليس صريحاً ومباشراً ، بل هو مستتر ، مضمر ، مبطن ، يتجاوز الظاهر إلى الباطن والخروج من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية ، وهنا تكمن مهمة المتلقي في الكشف والبحث عن المعنى الباطن وإظهاره بالتفسير والتأويل .

ومن باب التداخل بين الأزمنة (التاريخ والمعاصرة) من خلال تداخل الأزياء فيها ، حدث ثمة تداخل في المعنى ، ومن ثم انفتاحه إلى معانٍ وقراءات متعددة ، قراءات (تاريخانية) اعتمد المخرج (فاضل خليل) مبدأ المزاوجة (التعددية) في الزي ، ليمنحه احتمالية المعنى المزدوج (المتعدد) ، وهذا ما تجلى في زي (سيدرا وأبنائه الثلاث) ، فثمة تداخل عصري بين عصر النهضة (الزي الأليزابيثي) – من حيث القميص بتصاميمه المتنوعة والبنطلون الذي تتصل حافته بجورب يصل إلى ما تحت الركبة ، الجورب المصنوع من خامة الجنفاص (دلالة العصر الرافديني – السومري) مع الرداء المرتدي فوق القميص والمصنوع من خامة الجنفاص أيضاً (السومري) ولونه الترابي (لون الزي

العسكري المعاصر) (الخاكي) . (ينظر صورة رقم 5،6،7) وكذلك زي الشخصية النسائية (ليليث) ، الزي الفضفاض الواسع الممتد من أسفل الرأس إلى أسفل القدمين ، (ينظر صورة رقم 4،5،8،9،10) حاملاً مميزات (العصر الأليزابيثي) من حيث انتفاخ الثوب في منطقة الأكتاف وضيق في الخصر ، وواسع وفضفاض من الأرداف إلى أسفل القدمين – دلالة البدخ والترف والأبهة لأنها أخرجت من خزانات الأسياد ، ومن تبرعات الملكة الأليزابيث - ، مع إضفاء العصرية على هذا الزي ، بارتداء الشال (الربطة التي تغطي الرأس) ، الزي (العصري – الآني) . معززاً إياه بالأقراط والأكسسوار المعاصر ، لتحقيق التداخل ، الترابط بين التاريخ والمعاصرة ومن ثم انزياح المعنى التاريخي ليحمل صفة المعاصرة . ونجد مرد هذه القراءة إلى مرجعيات متناظرة ، فثيمة قتل الأب هنا فعل ذاتي عماده التخلق في اشتراطات المؤسسة الأبوية وهو ذاته ما سعت إليه الذات في العصر الأليزابيثي في التحرر من السلطة الأبوية / الإقطاعية .

ولإعطاء صفة الفخامة والعظمة والنمذجة الأسطورية لشخصياته ، عمد المخرج المصمم (فاضل خليل) إلى إلباسها ، الملابس الفضفاضة الواسعة لاسيما منطقة الأكتاف ، وإكسائها بالعباءات الطويلة ، للإيحاء بقرابتها من المفهوم الأسطوري (التاريخي) (أسطرة الشخصيات) ، وارتدائها الرداء (الجنفاص) ، المتشقق النهايات ، المتدلية إلى أسفل ، دلالة التشرذم ، ودلالة اللاعضوية . وكل هذه التغييرات والتحولات أثارت لدى المتلقي سلسلة تداخلات في الأفكار والتأويلات .

ثمة سمة مشتركة في أزياء شخصيات (سيدرا) الرجالية ، إلا وهي استخدامه وتوظيفه لخامة أكياس (الجنفاص) ، كجزء أساس من الزي ، محدثاً المخرج المصمم من خلاله جدلاً فكرياً ، فاتحاً أمام المتلقي قنوات للاجتهاد ، لاحتوائه على مجموعة من الصور المتعددة ، من خلال شكله وخامته وملمسه ولونه ، فخشونته دلالة على عصر المسرحية (السومري) ، الذي كانت تستخدم فيه الخامات الخشنة ، ودلالة على قوة إنسان وادي الرافدين وخشونة حياته وقساوتها . أما لونه الترابي فحمل في العرض عدة معان ودلالات ، فهو دلالة على حضارة سومر الزراعية ، دلالة على الانتماء إلى الأرض (الوطن) ، تعزيز انتماء الشخصيات والتصاقها بمملكة الأب (الأرض) ، اتخذ لون الزي العسكري المعاصر (الخاكي) ، بوصفه لوناً عسكرياً ذا دلالة أيقونية يدركها المتلقي ، أخذ لون الغبار (غبارية – غموضية العلاقة بين الشخصيات) ، أراد المخرج فيه التمييز بين طبيعة الرجال الجسمانية الخشنة ، من خلال الزي الخشن (الجنفاص) ، وطبيعة النساء الرقيقة ، اللينة باستخدامه خامة الحرير الناعمة في زي شخصية (ليليث) ، وربما يأخذ قراءات أخرى ، مفتوحة ، متعددة المعنى . ومن أجل تدعيم معنى الزي ودلالاته وتقوية بثه للمعنى ، أبقى المخرج على اللون الخشبي – الترابي للعربة (الديكور) ، لخلق التناسق والتجانس والتناغم مع الأزياء من حيث اللون والدلالة والإيحاء .

حملت ألوان الأزياء ، مجموعة من الدلالات والرموز ، القابلة للقراءات المتعددة في سياق العرض ، لاسيما اللون الترابي وكما سبق الإشارة إليه ، واللون الأسود الذي ارتدته أغلب الشخصيات ، أخذ معنى في بعض مفاصل العرض ، على ظلام النفوس ، الغموض ، التعمية ، وفي البعض الآخر دلالة الحزن والأسى في المجتمع الشرقي ، ودلالة على قهر الإنسان وظلمه لأخيه الإنسان . واللون البنفسجي في زي (ليليث) دلالة الملوكية والأبهة والعظمة والترف ، فضلاً عن إثارة شهوة الرجال ، من خلال تجانس اللون البنفسجي مع الخامة ذات الملمس الناعم مع طريقة تصميمه (الملتصق على الجسم) ، والتي أعطت تجسيماً ، يوضح الملامح الأنثوية في الجسد ، لغرض الإغراء ، وربما لإبراز الجسم الشرقي المكتنز (الممتلئ) ، وتجلى ذلك في مشاهد الإغواء .

يخلص الباحث ، ومن خلال قراءته لـ (سيدرا) ، بأن تعززت لديه المقولة التي أراد هذا العرض أن يؤكدها وهي الميل إلى الغموض الفكري أو التعمية الفكرية ، وهي تعمية تبتعد – أحياناً – عن

حدود الخرق المقبولة ، مما يحيل قضية التلقي إشكالية واسعة يصدق عليها قول (جان كوهن) " ثمة نقطة حرجة للانزياح ، أو عتبة للفهم الواضح ، تختلف ولاشك باختلاف المتلقين ... "[1] .

ولعل إمعان النظر في موضوعة البحث (الزي المسرحي) ، الذي كان له سطوته في العرض ، يكشف ما يعتوره من تشظي دلالي معنوي ، وما تجلى فيه من فراغات تستدعي من المتلقي أن ينهد بمسؤولية ملئها ، وأول ملامح الفراغ ما قد تبدى على صورة الأزياء من تداخل في الأزمنة (الماضي – الحاضر) وتداخل العصور (سومر – العصور الوسطى – عصر النهضة – القرن العشرين) في زي الشخصية الواحدة ، ومن خلال لون الزي والخامة والملمس وشكل التصميم ، وهذه التداخلات تعدّ علامة سيميائية بصرية ، لم يضعها (فاضل خليل) فضلةً أو ترفاً أو بلا هدف ، ولكنه سكت عن جزء من الخطاب يقع على عاتق المتلقي مسؤولية تقديره وملئه .

مسرحية (العلبة الحجرية)*

---

[1] كوهن ، جان . بنية اللغة الشعرية ، ت : محمد الولي ومبارك حنون ، (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ب.ت) ، ص 58 .

تأليف : محي الدين زنكنة

إخراج : فتحي زين العابدين

تعالج مسرحية (العلبة الحجرية) للمؤلف (محي الدين زنكنة) قضية التلاقح بين الحضارات ، وامكانية قيام علاقات مبنية على احترام حضارة المقابل (الآخر) . فتأخذ بتصوير الصراع بين عالمين ، الشرق والغرب ، عالم الروح وعالم المادة . يحاول العراقي باستنفار لذاته في شخصية مجسدة تمثل بعده الحضاري ، تحرير الفتاة التي يستخدمها (السيد المقعد) كأداة لتنفيذ خططه ومفاهيمه ، من تلك الأفكار والمفاهيم التي تدعوا إلى وحدانية (الدول العظمى) ، وفكرتها في احتواء العالم حضارة وجغرافية (العولمة) ، ويبصر الفتاة بأن هذه الدول ماهي إلا بقعة صغيرة في هذا العالم ، وان الانسان لايظل مغمض العينين إلى الأبد ، لابد ان ينبثق نور من مكان ما فيبدد الظلام ويزيل الغشاوة عن العينين . أن لحظة اكتشاف الحقائق هذه من خلال تحليل وتركيب القوانين المحركة والمؤثرة فيها ، هي لحظة الصفاء والتوازن بالنسبة للفتاة ، فتتأثر بمفاهيم العراقي ، مما يدفعها إلى التمرد على (السيد) باتخاذها قرار المواجهة والمغادرة ، وهذا قرار من يهتد إلى منابع بلاد كلكامش الذي يتكبد الأهوال والمشاق باحثا عن السعادة والخلود للآخرين ، بلاد الملاحم الزاخرة بالحب للإنسان والعمل .

تجلى مضمون المسرحية في الصراع بين العالمين من اجل التغيير ، عالج مؤلفها (محيي الدين زنكنة) جانبا مهما من جوانب التناقضات السياسية والاجتماعية ، إذ فجرت تراكم هذه التناقضات وعبرت عنه معان واضحة في حياة المجتمع العراقي خاصة والعربي عامة . وهذا المضمون المتجلي بالصراع بين المتناقضين ، شكل للمخرج (فتحي زين العابدين) عمود الارتكاز في صياغة بنية العرض ككل ، فهي ثنائية شمولية لطبيعية الحدث الذي يتدرج من حالة التشاؤم إلى حالة التفاؤل والامتداد نحو صورة التطلع إلى المستقبل .

وبما ان المخرج (زين العابدين) يعيد صياغة النص عرضا ، صياغة فكرية معاصرة، تتلاءم وافكار العصر المعيش – لا سيما وانه قدم هذا النص للمرة الثانية وبرؤية اخراجية وصياغة تقنية اختلفت عن الاولى – فقد عمل جاهدا في هذا العرض إلى طرح الحاضر المعيش من خلال انعكاساته سلبا وايجابا ، أي وضع الحالة السلبية في الاطار النقدي ، ومن ثم معالجتها من خلال وضع الحلول المناسبة لها .

على مستوى مضمون العرض المسرحي ، نجد الصيغ الدرامية متجاورة وليست متوحدة ، عالم العراقي صاحب الحضارة ، وعالم السيد (العجوز – المقعد) عالم اللاحضارة واللاتاريخ . إلا أن هذا التجاور بينهما يتم عبر تناغم جمالي ادائي قابل للتأويل ، والقراءات المتعددة يقودنا بالضرورة إلى القول بأن التغيير ، لايتم إلا وفق النظرة النقدية له لأنه مهما تكن الرؤية تقدمية وانسانية ستسقط عندما تقدم بمنهج شكلي غير نقدي ، أي على وفق المقولات السلفية التي تقول بأن البقاء للأصلح ، القاء للانسانية والحضارة والعمل والخلود والطيب .

في العرض حاول المخرج (فتحي زين العابدين) ، ان يكمل صورة التاليف ترميزا إذ تعدّ طريقة المخرج جزءا من التأليف (مؤلف ثاني) ، فعرض النقيضين معا أمام المتلقي ، هو بحد ذاته أسلوب للتأليف الدرامي ، لاسيما وان المراحل التزامنية كانت تتجاور معا ولا تتداخل ، وان يعطي الاخراج بعدا مسرحيا دراميا للبعد ذي النزعة العقلية الذي صيغ بلغة مسرحية فصحى . استطاع المخرج ان يؤسس مناخه الخاص به ، هذا المناخ الذي يتناوب فيه صراع العالمين صورياً ، أي مزج الوعي بالحال

---

* عرض مسرحي من تقديم الفرقة القومية للتمثيل ، قدم يوم الاثنين 2001/4/2م على مسرح الرشيد ، ضمن عروض مسرحيات المسرح العراقي الخامس . شارك في مهرجان المسرح الأردني التاسع للدورة العربية الأولى عام 2001 , وحصل على جائزة أفضل ممثل للفنان (فاضل عباس) وأفضل سينوغرافيا للفنانين (جاسم اللامي وبشار طعمة) . وجائزة الإبداع للفنان (عبد الجبار الشرقاوي) . علماً أنه سبق وأن قدم هذا النص من قبل المخرج نفسه ، في مهرجان بغداد للمسرح العربي 10-20 شباط 1988 ، ولكن برؤية إخراجية مغايرة . ينظر دليل العرض رقم (12،11) .
- تدور أحداث المسرحية في مدينة (سان فرانسيسكو) حيث يتعرف شاب عراقي على عائلة أمريكية .

المعروضة مع الوعي بالحال المعيشة ، وكما تعكسه عناصر العرض من ممثلين وإضاءة وديكور وموسيقى وأزياء .

من خلال منطلقات المخرج (زين العابدين) المسرحية ، عمل على خلق حالات جديدة تغني النص ، لاسيما في التركيز على حالة التغيير الضرورية من خلال شخصية الشاب العراقي ، الذي أتى ليحرر المجتمع من أتون الماضي وسلبياته وأفكاره التي تتمحور حول استلاب واستغلال القوي للضعيف ، الاستغلال الذي يعاني منه الإنسان في الدول النامية ، فضلا عن انه – أي المخرج – سعى في العرض إلى تحديد مهمة الممثل لكي لا ينجرف إلى النزعة ، نزعة السذاجة في الانطلاق نحو الإضافة السمجة غير المبررة.

ولتركيز المخرج على جماليات العرض المسرحي بغية تكوين تشكيلات فنية ذات صيغة جمالية دلالية تأويلية في فضاء المسرح ، أكد على الديكور والأزياء والموسيقى والاضاءة ، المجسدة للعالمين قبل التغيير وبعده . قسم المخرج ، فضاء المسرح على قسمين ، قسم امتد من منتصف المسرح إلى عمقه ، عبارة عن عش العنكبوت ، متدلي من أعلى المسرح إلى أسفله ، ومن يمينه إلى يساره ، أثار لدى المتلقي جملة من التساؤلات والمعاني ومقدما له عددا من التأويلات ، فمرة يأخذ معنى التعشعش السلطوي الذي تمارسه القوى العظمى على الدول الفقيرة وأخرى بسط النفوذ والسيطرة ومرة العولمة وإلغاء الحدود ، وتارة فرض الثقافة الأحادية الجانب ، ودور الاقتصاد ، وربما إشارة إلى التعفن (من خلال اللون) المبطن وراء مظاهر تلك الحضارات ، ومرة استغلالها للإنسان دون مقابل (دون أجر حقيقي في النص والعرض) ، ويقرأ بأنه إشارة إلى مصادرة الحريات السياسية وحقوق الإنسان ، كذلك يعكس المخرج من خلال قضية الاستلاب الذي يعاني منه الإنسان ، ويؤول على انه التدخل والتوغل والوجود غير المبرر الذي تمارسه بعض الدول على دول أخرى ، ويحتمل قراءة التلويح باستخدام القوة والإيهام بها ، وربما إشارة إلى التغلغل ، كما يحتمل قراءة الاحالة إلى الانا العليا عند المواطن الأمريكي وإبراز ملامح العظمة والقوة ، بدلالة ان (الفتاة) (أسيل عادل) التي تشغل وتتواجد في أغلب أحداث العرض المسرحي مع (السيد) (عبد الجبار الشرقاوي) المقعد على كرسي متحرك – ترى في ان أمريكا العالم كله ، ولا تعرف سواها وعندما تلتقي الشاب العراقي (كريم محسن) الذي جاء إلى دار السيد لغرض إيصاله خبر نشر في الصحف ، تستغرب منه عندما يتكلم عن العالم فتقول له العالم أمريكا ، الشرق الاوسط امريكا ، اسيا امريكا .. أمريكا الكتب والخرائط والانترنيت إلا ان الشاب العراقي ، يغير من هذه النظرة المتلبسة في عقلية (الفتاة) ، وبيان موقف العراقي الذي يذهب إلى الخارج ويضع من خلال القول والفعل والدليل القاطع أمريكا على حقيقتها . وبذلك فقد اطاح ماهو مهمش بالمتركز وكهولية ذلك المركز وعوقه (عربة المعوقين) .

أما النصف الثاني من الديكور ، والذي شغل فضاء المسرح من منتصفه إلى مقدمته كان عبارة عن مرآة علقت على يمين المسرح . وضع إمامها وعلى أرضية خشبة المسرح قطعة من القماش الاحمر ، مما ساعد على انعكاس اللون الأحمر في المرآة وبشكل امتدادي ، استمراري ، قرأ من قبل المتلقي عدة قراءات ، فتارة قرأ على انه النهج العدواني الذي تمارسه بعض الدول القمعية ، وتارة أخرى إشارة إلى الإرهاب والقتل وسفك الدماء غير المبرر والكوارث التي تحل بالعالم وبشكل مستمر دون توقف ، وله دلالة تداولية القاعدة او الأرضية التي تتأسس عليها تلك الأحداث ، وتارة إحالة إلى الفساد والاغتصاب والانحطاط الخلقي ، وأخرى على مصادره الحقوق والحريات ، ومرة على الاستلاب والاستغلال القائم على القوة (الزحف الدموي) ، وإلى حقيقة (السيد) الباطنية ، السلوكية الحاقدة ، المستغلة للفتاة . إضافة إلى ذلك ، ضم الديكور طاولة في وسط المسرح ، وظفت لعدة استخدامات ومن ثم شمولها على عدة معانٍ ، وبما يتماشى مع مقتضيات الحدث المسرحي ، فتارة اتخذت معنى السجن (القفص) ، وتارة طاولة طعام ، وأخرى سدية ، وسرير ، ومرة قاعدة للتمركز والانطلاق ، ومنصة لإصدار القرار ، وربما تقرأ على أنها منضدة الرمل بـ (الاصطلاح العسكري) ، وربما طاولة للتفاوض ... يستنتج الباحث ، من ان ديكور (العلبة الحجرية) ، يحتمل عدة أوجه للمعنى ، ومن ثم قابليته واحتماليته الواسعة للتأويل . ديكور قابل للاجتهاد في أطلاق إصدار المعنى ذلك من خلال أدواته الوظيفية ذات الاستخدام المزدوج ، المشفر ، المرمز ، بقصدية من قبل المخرج والمصمم . نجح مصممه (جاسيم اللامي) في إتاحة مساحة واسعة في

الفضاء ، مما ساعدت الممثلين على الحركة والانتقال والتعامل مع أدواته بشكل يسير ، وهذا متأتٍ من توزيعه للكتل الديكورية في فراغ العلبة توزيعا سليما محتشدا بالدلالات .

ثمة تداخل في الأساليب والاتجاهات (التقليد – التجريب) في تصميم الديكور ، ومن ثم ثمة تداخل في المعنى والأفكار ، فالديكور كتكوين فني توحي مقدمته (نصفه الأول) بالإطار التقليدي للمسرح من خلال أدواته المتكرر استخدامها (المألوفة) (طاولة ، ستول ، مرآة ، شموع مستويات) . في حين خلفيته (نصفه الثاني) يوحي بالتجريب في التصميم (عش العنكبوت) كان الديكور معادلاً مرئيا للفكرة العامة أو السؤال العام الذي طرحه العرض ، فضلا عن ان لملحقاته دوراً بارزاً في خلق تشكيل فضائي جمالي دلالي ، إذ أعطت الشموع الموزعة على مناطق المسرح (يمين ويسار وعمق المسرح) جمالية مضافة إلى جماليات الديكور بشكل خاص والمنظر المسرحي بشكل عام ، إضافة إلى ما تحمله من معان ودلالات منها ، دلالة التفتح والأمل والحياة الجديدة وإزالة الظلام والغشاوة بعد حالة التغيير ، وكشف الامور على حقيقتها ، واحتراق الشمعة احتراق الزيف والكذب والخداع والاستغلال والاستلاب الذي تمارسه تلك القوى بحق الإنسان ، وربما تأخذ باحتراقها وذوبانها دلالة الانهيار ومعناه . وتارة تأخذ بانطفائها (نهايتها) لاسيما عند حدوث حالة التغيير (في نهاية العرض) معنى التخلص والعمل على مقاومة الشر والإرهاب والدمار وبدأ الحياة من جديد بأمل وتطلع مشرقين ...

جاءت الإضاءة والمؤثرات الضوئية والموسيقية معبرة عن الحدث المسرحي في كلتا الحالتين – العالمين – ففي العالم الأول (قبل التغيير) استخدمت الإضاءة ذات الألوان الداكنة (الحارة) والموسيقى الغربية ، دلالة الغموض والالتباس والصخب والتعبير عن جو العالم الغربي الأمريكي (بيئة الحدث) (سان فرانسيسكو) وعند الانتقال إلى العالم الآخر (المضاد) (بعد التغيير) استخدمت الإضاءة ذات الألوان الباردة التي تعبر عن جو الفرح والأمل والإشراق متزامنة مع ضوء الشموع والموسيقى المستلهمه من التراث العراقي الشرقي الأصيل . مصاحباً في ذلك التغيير الذي أحدثه المخرج ، عندما أعاد (التمثال – منى الصفار) والكومبارس الذين ظهروا في بداية العرض من عمق المسرح إلى نفس موقعهم في نهاية العرض ، للقول على ان التغيير مستمر وبلا انقطاع ، واستمرار العمل والحياة بالتغلب على المصاعب التي تواجه الإنسان بالحكمة والعقل ، وربما تأخذ معنى الخلود المتجلي في شخصية الشاب العراقي (صاحب الحضارة – صاحب التغيير) ، وتارة تأخذ معنى الانتقال إلى مكان آخر (دولة أخرى) لانتزاع الأوهام والأفكار المبنية على الزيف والخداع ، وتحتمل قراءة سهولة اختراق التعشعش الأمريكي (عش العنكبوت) بالدخول والخروج ، وأحداث التغيير ، بالتضامن والإخاء والطيب (من خلال مجموعة الكومبارس) ... فضلا عن تشكيل تكوينات جمالية بدلالات معرفية مؤثرة ومثيرة .

أما الزي المسرحي ، فقد كان ذا معنى وعلامة ووسيلة أساس في إعداد الموضوعات وتنظيمها وإعادة قراءتها والقذف بها إلى ساحة التداول ، وإذا كان تغيير موقع الزي من نسق إلى آخر ، يؤدي حتما إلى تغيير في دلالته ، فهذا معناه ان دلالة الزي ليست معطى جاهزاً بل هي سيرورة ، ومن ثم فان علامات الزي في عرض (العلبة الحجرية) هي تأويلات تحاول ان تبرر ذاتها وليس العكس .

اعتمدت الأزياء في عرض (العلبة الحجرية) على طبيعة الأزياء المستخدمة في العالميين من ناحية الخط واللون ونوع القماش .

ارتدت الشخصية الرئيسة في العرض (الفتاة) ملابس الخادمة (الشغالة) . المتكونة من (صدرية المطبخ ، مع قميص وتنورة) ، توحي هذه الملابس في الواقع المعيش إلى الاستخدام الامثل للشغالة في المجتمع المتحضر . إلا انها في العرض لم تقتصر على هذا الإيحاء والمعنى ، بل حملت بإحالات متعددة قابلة للتأويل ، منها ان الفتاة ارتدت هذا الزي دلالة على الانخداع بالأوهام والوعيد والأحلام المغلفة بغلاف التأجيل ، ودلالة على سلطته (السيد) (العالم الآخر) الذي يمثل المجتمع المتحضر على هذه الشخصية ذات الأفكار المحدودة والوسيلة التي يتخذها لتنفيذ خططه ، ودلالة على الاستلاب الذي تعيشه المرأة في المجتمعات الفقيرة ، ودلالة على السيطرة التامة التي يمارسها (السيد) (أمريكا) على (الفتاة) (البلدان النامية) عن طريق خداعه بما يمليه عليها من أكذوبات وتلفيقات طوال عشرين سنة وتأخذ معنى الاستغلال للشعوب الكادحة المسالمة التي تزيد العيش بحرية وسلام، مقابل المبالغ البخسة المدفوعة لسد رمق عيشها ، وتدل ايضا على التنازلات والخدمات التي تقدمها بعض الدول (الشعوب) للدول القمعية

والتي مثلها (المؤلف – المخرج) بصورة (السيد – الكسيح المشلول) . إلا أن هذه الدلالات والإحالات والمعاني ، مالبثت ان تغيرت واتخذت اتجاها معنويا مغايرا بتغيير شخصية (الفتاة) والتي مالبثت ان غيرت معها جميع الأفكار ، بدخول شخصية (الشاب العراقي) إلى هذه العائلة ، والذي ارتدى في العرض الملابس العراقية الصرفة (بنطلون ، قميص ، بلوزة ، معطف) ، وبالتفاتة من قبل المخرج (زين العابدين) ، ولغرض قراءة العرض (الزي) قراءة تأويلية ، ان وضعت هذه الشخصية معطفها على شمعدان لتعليق الملابس ، وضع أمام المرآة والتي سبق الإشارة إلى دلالاتها ، في استمرار النهج العدواني ، كحد قاطع والوقوف بوجه هذا النهج ، من قبل هذا الشاب ، صاحب الحضارة ، حضارة كلكامش ، ونبوخذنصر ، فضلاً عن الاستخدام المزدوج – المحمل بالدلالات المزدوجة – لهذا المعطف والمكان الذي وضع فيه – المكان القريب من الباب الذي دخلت منه الفتاة إلى هذا البيت – ومن هنا بدأت عملية تغيير الفتاة وأفكارها بأن هناك بلاداً أخرى ، هناك الشرق الأوسط ، هناك آسيا ، هناك العراق . وتجسيد فكرة التغيير وهو فعل تفكيكي يطيح بالأحادية وينفتح على التشظي والتنوع وانتزاع الأفكار والأوهام الواهية من خلال الزي المسرحي ، بان خلعت الفتاة ملابسها المكونة من الصدرية والقميص والتنورة لتخرج عارية مثلما أتت ، متخلية عارية من الأوهام ، ناشدة التحرر لترتدي قبل خروجها المعطف العراقي ، المستخدم في العرض لأكثر من غرض ودلالة ، والحامل لأكثر من معنى وإحالة ، فهو استخدم للستر لاسيما بعد ان خلعت الفتاة ملابسها ، وإشارة للغيرة ، وإحالة إلى الانتماء الإنساني (الهوية) إلى بلاد وادي الرافدين ، بلاد الحضارة ، وربما لتأكيدية التأثر بمفاهيم العراقي والتمرد على (السيد) باتخاذها قرار المواجهة والمغادرة حتى لو تطلب الأمر خروجها عارية ، ومنها تبديد الظلام وإزالة الغشاوة عن العين ، والتطهر بالملبس العراقي ، وغيرها من الإحالات التي تصب في خدمة الفكرة الأساسية .

يرى الباحث ، ان المعطف اتخذ في العرض برغم شكله الثابت ، عدة معاني (الانفتاح اللاغلق) ، مستترة وراء المعنى الظاهر ، وقع على عاتق المتلقي عملية البحث والكشف عن هذه المعاني المتحركة ، وهنا يكمن مفهوم التأويل في ملاحقة المعنى المضمر والكشف عنه ، فضلا عن دوره – أي المعطف – في تشكيل الفضاء بوصفه شخصية مضافة إلى شخصيات العرض المسرحي ، مشاركا الممثل في الحوار والصراع وإيصال الفكرة ذات القراءات المتعددة ، إضافة إلى إكسابه جمالية للزي الداخلي الذي ترتديه الفتاة من خلال التناسق في الألوان وتماسكها في وحدة فنية واحدة ، من خلال هذا الزي البسيط ، الغني بمعانيه ، استطاع المخرج من توصيل أفكار العرض المسرحي وجمالياته ودعمها .

كان للتنوع في أنساق أزياء العلبة من (خط ، شكل ، لون ، ملمس ، ...) ، أثرها البالغ في تعميق المفاهيم والقيم الفكرية والجمالية للشخصية وإظهار سماتها ، وهذا ما تجلى بشكل جلي في زي شخصية (التمثال) المتكون من (القميص الأحمر اللاصق على الجسم والستريج الأسود) وأزياء مجموعة الكومبارس (فاضل عبد الله ، محمد خضر ، شهاب الملا ، عامر جبوري) والمتكون من (قميص وبنطلون) ، والتي اكسبت العرض ومن خلال تنوعها جمالية مضافة إلى جماليات عناصر العرض من ديكور وإضاءة وموسيقى وملحقات ... لاسيما وان شخصيات التمثال والكومبارس كانا في موضع ترقب من قبل المتلقي ، إذ أعيدت لقطة البداية في نهاية المسرحية المتمثلة في حركة التمثال وعودتها إلى منطقة الانطلاق ، محققة معنى التغيير (التغيير المستمر) (تغيير النظر ، تغيير الفكر، تغيير المبادئ ، تغيير القيم ...) . وكسر وتجاوز السدود والعوائق التي تحول دون تحقيقه

أما شخصية (الضمير) (فاضل عباس) ، فقد ارتدى في العرض الملابس البيضاء (الكفن) المتكون من قطعة واحدة ، غطت الجسم باكمله ، من أعلى الرأس إلى أسفل القدمين ، للتعبير عن معنى الأيمان والصفاء والنقاء والتطهر ، وأخذ معنى المنقذ المخلص من الشر والفساد ، واخذ لون الزي الأبيض دلالة الخير والسلام وجمع الشمل لاسيما في مشهد احتضان الضمير للشاب العراقي ولفه بالقماش الأبيض ، وأخذ إحالة الانتقال بالصراع من المستوى الدنيوي إلى المستوى التطهيري ، وأعلان انهزام الشر ورمزه (السيد الكسيح – اللون الأسود) أمام الضمير ، فارع القامة (اللون الأبيض) ، وربما التعبير عن صحوة ضمير (الفتاة) ويمكن ان يقرن بالإرث الانثرولوجي الذي تحمله الانا الجمعية للذات

العراقية فهو – أي الشبح – في رفقة وتلازم مع الشاب وفي منطقة بذاتها (يمين المسرح) ، ويمكن ان يقرأ بأنه تعويذة لحماية وإعانة الشاب من بطش السيد ...

يخلص الباحث ، من خلال ما تقدم ، انه كان هناك ثمة تطابق وتقارب ما بين رؤية المؤلف (محيي الدين زنكنة) (نص) ورؤية المخرج (فتحي زين العابدين) (عرض) في مضمون (محتوى) (نص – عرض) على طاولة المتلقي ليمارس فيه فعالية اللعب الحر والبحث وترصد المعنى اللامحدود . أسهمت الأزياء في العرض على تأويل علاقات الشخصيات بعضها ببعض ، وأظهرت انفعالاتها وأبعادها الجمالية ، فضلا عن انها أكسبت العرض قدرة تعبيرية وتأثيرية أكبر ، إذ حددت هوية المسرحية ، خالقة التواصل ما بين خشبة المسرح متمثلة بالموضوع وصالة العرض متمثلة بالمتلقي (المؤول)، علاوة على ذلك ، اضفاؤها لوناً وشكلاً ونسيجاً ورمزيةً على التأكيد الكلي للعرض ، كما أنها جاءت متناغمة ومتماسكة مع عناصر العرض المسرحي الأخرى وفي وحدة فنية واحدة . سعى المخرج جاهدا في العرض إلى خلق حالة من التوافق بين صراع العالمين المتناقضين من خلال الأزياء ، لكي لا يكون هناك نفور للمتلقي . كانت أزياء العلبة الحجرية بمثابة بحر مفتوح بامكان المتلقي (المؤول) ان يغترف منه ، وان يكتشف داخله سلسلة لامتناهية من المعاني والقراءات والإحالات .

مسرحية (البريد الجوي)*

تأليف : معاذ يوسف
إخراج : عادل طاهر

تتناول مسرحية (البريد الجوي) ، موضوعه الحرب ، والبحث عن معاناة الإنسان العراقي في ظل الحرب والحصار ، من خلال نظرة فلسفية لما وقع ولما ستؤول إليه الأمور بعد الانفراج باسلوب (التراجي – كوميك) ، من صنف الكوميديا السوداء ، وعبر أسلوب يعتمد التقنية في ايصال الفكرة ، فضلا عن اعتمادها الرمز في التعبير عن موضوعتها .

تتجلى حكاية العرض ، في انتظار الاب لإبنه (الشهيد – الحاضر الغائب) ، وبتقانات مدروسة من قبل المخرج المصمم ، تقانات قابلة للتأويل والقراءات المتعددة ، جعل الرسائل (البريد الجوي) ، تهبط من الاعلى في سلال تضم في ثناياها أوراق بمسميات (رسائل الشهداء) ، اتخذت هذه السلال قراءة صناديق (توابيت الموتى) ، واستمرارية هبوطها أخذ معنى استمرارية الحرب وما تخلفه من دمار ، أما هبوطها من الأعلى (التغريب) فاخذ معنى مكانة الشهداء في السماء ، الجنة ، قدسية الشهادة ، العالم الإلهي ، التطهيري ، العظمة ... وهو فعل مفارقة في آلية السبب والنتيجة . يتجه الأب صوب كل سلة تهبط ، ظنا منه أنها تحمل توقيع ابنه المنتظر (ثيمة الانتظار) ، وعندما لم يجد الاسم ، يقرأ سورة الفاتحة يجدها الباحث قراءة مصحوبة بالسخرية ، السخرية من الحرب ومخلفاتها ، وربما السخرية من كثرة طوابير الشهداء ، من خلال كثرة السلال . تعامل (الأب – الممثل المونودرامي) ، مع الأدوات الديكورية (التراثية – المرمزة) المؤثثة من خامة النخيل (الجريد) الموزعة في فضاء المسرح، (يمين ، يسار ، عمق المسرح) ، وبأشكال مختلفة جهلها المتلقي في البداية ، ظنا منه لغرض الإملاء (إملاء فراغات الفضاء) ، إلا أنه في نهاية العرض ، شكلت هذه الأجزاء المتناثرة ، وبمساعدة مجموعة الراقصين ، جسد ابنه المتناثر (انسنة الجريد) فهذه القطع هي جذع وأطراف وأجزاء جسم ابنه ، الذي تشكل بتكوين دلالي ، اخذ هيئة بشرية كبيرة ، عملاقة ، ملئت فضاء المسرح ، قرأت بأنها رمز وعظمة وعملقة الشهادة ، ومنزلة الشهداء ، الخلود للشهداء ، معززاً المخرج المصمم هذه المعاني بتشكيل التكوين البشري من جريد النخلة لدلالاتها الوطنية ورمزا الخير والعطاء والسلام والأمل والتجلي والإشراق والاعتزاز بالانتماء للوطن والدفاع والذود عنه .

* عرض مسرحي من تقديم الفرقة القومية للتمثيل ، قدم في مهرجان المسرح العراقي الخامس ، على مسرح الرشيد ، بتاريخ 2001/4/3 م .

قراءة المخرج (عادل طاهر) قراءة سياقية مع بنية الفضاء النصي ، بتعددية شفراته ، ومن ثم تعددية قراءاته ، مع اجتهاد في تشكيل مساحة الفضاء ، بتأشير عدد متباين من الأمكنة (ساحة قتال ، ساحة رقص واحتفال ، مقبرة ، بيت ، الجنة، ...) بتغير دلالاتها ومن ثم معانيها ، بمعنى جعل المكان المنصي مرناً نسبياً بحركة الخيال في انفلات عن تعقيد أحادية المكان مع جعل كلمات الحوار المنطوقة من قبل الممثل ، حاملة ايضا لمعنيين أو عدة معاني متناقصة (التورية اللغوية) من خلال إلباسها وتلوينها بلون الفرح ، الحزن ، السخرية ، الترقب ، الانتظار ...وتنظيم شفرات الانتظار (انتظار الابن – الشهيد) بتوليد جدل بين الأمس (ماقبلية الحرب – ماضي) والآن (قائمية الحرب – حاضر) وغداً (ما بعدية الحرب وما ستؤول إليه من نتائج – مستقبل) ، بتنويعات من التواتر والتوازي والتداخل ، باعادة تشكيل المواقع علاماتياً .

البريد الجوي ، قراءة جديدة لموضوعة عايشتها الذات العراقية ، قراءة بالتجريب والرمز والشفرة ، وقابلية التجدد فيها هو قيامها على الرمز في الديكور والضوء والزي والرقص التعبيري والتي تؤثر في تداولية الموضوعة نفسها على مستوى الدال أو على مستوى المدلول بوصفهِ فكرة ، ويرتبط كل ذلك بقدرة المخرج وعناصره على خلق التغيير والتطور لملاحقة ما يعتري المجتمع من عمليات هدم وبناء ، بمعنى انهيار علاقات (التشاؤم ، الحزن ، الانتظار) واستبدالها بأخرى (الأمل والتجلي والإشراق والفرح)، مما يغير في وظيفة الشفرة في خلق وإبداع نص جديد. الشفرة كانت حاضرة في البريد الجوي، قادته الى الابتكار أولاً، ثم حمايته من الذوبان في السياق ثانياً، بوصفها – أي الشفرة – خصوصية العرض وروح تميزه.

اتسمت المعالجة في البريد الجوي بمزاوجتها بين ما هو مأساوي وكوميدي، ليقترب العرض في مجمله مما يعرف (التراجي- كوميك). استعار العرض تقنية برشتية ، حين اعتمد الممثل في أدائه ما يعرف بـ (الجستات) أي الايماءات الصوتية والحركية المختزلة والموحية بدلالات تبوح بما هو غير مباشر .

أثار العرض إشكالية الفضاء الأدائي العلاماتية بين الرؤية الإخراجية وأداء المؤدي (غانم حميد) ، الذي امتاز في العرض بجدة الإيماءات ، ابتكارية الثغرات ، وتميز في الخطاب اللفظي (الفصحى – الشعبي) ، ومألوفية التواصلية مع منظومة خطاب العرض (السمعية – البصرية) ، فضلا عن استعراض التكوين الشمولي ومنه المظهر البدني بالزي الشعبي العلاماتي (الدشداشة ، الصاية ، العرقجين) ، والمباداة الدرامية ، ايقونية ، علاماتية معينة ، فيزيقية ونفسية مع امتيازها بالسمات المسموعة متمثلة بالنبرة ، النطق ، الصوت ، وحركتها الإرادية واللاارادية ، الإيماءات المقصودة المصنعة والمنتجة فيها ، وتأكيدية للعلاقة مع الآخر ، مع (المتلقي – المؤول) ، خاصية الحضور ، والتعبير عن الروح الداخلية وانعكاسات إشعاعاتها على المتلقين (أصحاب الحدث) .

اعتمد رسم المكان والشخصية على الواقعية في النص ، إلا أن المخرج (عادل طاهر) البسه ثوباً فانتازيا ، فكان العرض مزيجا من الواقعية والتعبيرية والتجريدية فالبيت قد تأسس افتراضيا على وفق معالجة تجريدية المنظر وقطع الإكسسوار من خلال استخدام خامة واحدة تكونت منها كل المفردات المنظرية (جريد النخل) الذي تكونت منه كل بيئة العرض وفضائه . احتوت هذه المفردات (التراثية المرمزة) ، المؤثثة من الجريد على انثيالات جوانية (باطنية) في بعثرتها في فضاء المسرح ، وفي لملمتها في تكوين دلالي مؤثر ومثير . وتحول الدلالة الطبيعية (الجريد) إلى علامة دوغماجية مؤدلجة استربما اورثته في ذات (الأب) .

كان لتوظيف المادة الخام (الجريد) من قبل المخرج – مصمم المنظر ، في صنع الكرسي والقبر والباب والنافذة والهاتف وحتى النظارة والصحيفة ، ينم عن الاحتفاء بـ(النخلة) بدلالاتها الوطنية والرمزية ، فهي رمز للخير والعطاء والسلام والانتماء للوطن ، والدفاع عنه ، وربما بشموخها تأخذ معنى الشموخ والعظمة (عظمة الشهادة) (موضوعة العرض) ، وربما باستقامتها تأخذ معنى الصمود والمواجهة ، ... لقد كانت التشكيلات المنظرية فضلا عن جمالياتها المجردة ذات وظيفة درامية في الكشف عن عالم الشخصية وتعميقها دراميا عبر تشكيلات متنوعة توجت بتشكل ختامي ذي دلالة .

كان لتقنيتي الموسيقى والإضاءة فعل درامي واضح ، رافق الممثل ومهد لأفعاله ، وارتقى بها دراميا فضلاً عن الإسهام في خلق إيقاع وإيقاعات مناسبة للمشاهد المتعددة ، وخلق انتقالات أدائية وإخراجية ، وإضفاء صبغة جمالية مضافة إلى جماليات منظومة العرض الأخرى.

كما كان للوحات (الرقصات) التعبيرية ، المقرؤة في العرض (بوصفها لغة) دور في دعم اداء الممثل بشكل خاص والعرض بشكل عام ، والكشف عن مناطق مهمة في عالم الشخصية الممثلة ، الكشف عن العالم الخارجي والإنابة عنه في بث الشفرات في بعض المواضع بشكل توافقي ، كان للراقصين تواجد مسرحي داعم للعرض من خلال دقة تحركاتهم ومرونة أجسادهم، وجمالية تشكيلاتهم المرسومة لهم . كان الرقص متماشيا ومعبرا عن مفردات الحوار وكأنه لغة ثانية إلى جانب لغة الحوار ، شاركت الممثل والتقنيات في خلق عرض دلالي ، كانت بمثابة شخصية مضافة إلى جانب شخصية الممثل (المونودرامي) ، عززت دور الممثل ، كان لتحركاتهم دلالات معرفية مؤثرة ومثيرة ، يقرأ من خلالها الحدث ، فتارة تعبر عن الحزن ، وتارة عن الفرح والتجلي والإشراق ، وأخرى تعبر عن معاناة الممثل (الأب) وبرقص تعبيري تقرأ السخرية واستمرارية الحرب ، وربما عن معاناة الشعب وتارة تقف إلى جانب الممثل في تأكيديتها لثيمة الانتظار ، ومرة الافتخار بعظمة الشهادة ، وتارة أخرى تعبر عن استمرارية الحياة والعطاء والاستبشار وتجاوز الصعاب ...

أما أزياء (البريد الجوي) (الممثل – مجموعة الراقصين) ، فقد احتوت على مجموعة من الإشارات والعلامات التي بثتها في العرض ، والتي تلاقحت مع أبعاد الفضاء الذي شد أجزاء العرض ضمن الوحدة السينوغرافية الشاملة ، خالقاً المخرج بها وبأجساد ممثليه وقطع الديكور والضوء ، طقسا سينوغرافياً يتجه بعيدا عن قالب العرض المألوف ، ليحل محله المشهد المعبر عن التفاعلات الرمزية والاشارية وغيرها من العناصر التي يحقق فيها فعله الجمالي في مملكة العرض المسرحي .

الزي في البريد الجوي بوصفه نظاماً من العلائق والمرتكزات والعناصر الحسية وبوصفه موضوعاً للإدراك الجمالي للمتلقي ، ومن ثم بوصفه سبباً ومنطلقاً لاستخلاص دلالة ما أو دلالات قصدها المنشئ أو لم يقصدها شرط استعداد العرض لاستخلاصها لما له من ثراء واكتناز وخصوبة دلالية جمالية . والخصوبة الجمالية في أزياء البريد الجوي ليست بشيء (شيئية فنية) دون تحقيق ما وراء تلك الطبيعة الحسية من وجدانات ورؤى وقصديات خالصة .

ولغرض تأكيدية الحدث وترسيخ فكرة الحرب والشهادة والحصار ، (تراجيديا الحرب) للتعبير عن بيئة الحدث (العراق) ، ألبس المخرج الشخصية الرئيسة الزي الشعبي التراثي العراقي (الصاية ، النطاق ، الدشداشة ، العرقجين) ، الزي الذي كان له سطوته في العرض ، محاولة من المخرج تأكيدية واقعية الحدث ، فضلاً عن محاولته المزاوجة بين الواقعي (المتمثل بتقنية الأزياء) والرمزي والتجريدي (المتمثل بتقنية الديكور) ، ومحاولة منه لخلق جو مسرحي يسوده التناغم والتجانس بين المفردات المنظرية وطبيعة الأزياء المرتدية في العرض وربما إظهار سمات الشخصية العراقية الأصيلة (الشجاعة ، الكرم ، الصبر ، تحمل المصاعب ، العظمة ، الاستشهاد في سبيل الوطن) معززاً إياها باستخدامه اللغة الشعبية وخامة الجريد (النخلة) وما تحمله من دلالات وتعدد قراءات ، وربما لتقريب الحدث إلى المتلقي (صاحب الحدث المعيش – الآني) وللقول إن ما يجري على خشبة المسرح يجري للمتلقي ، ومن ثم قراءته في ضوء الوضع الراهن ، فضلاً عن إضفاء جمالية للعرض من خلال ما يحققه من خلق إبداعي بتوظيفه التوظيف الصحيح الذي صُب في خدمة الحركة الإخراجية . كان الزي عوناً للممثل المونودرامي ، لاسيما في أداء بعض الحركات الاستعراضية من خلال شكله الفضفاض ، كما تأتي أهميته أيضاً من خلال أسلوبية التصميم بالرغم من مطابقته الواقعية الصرفة للأزياء المستخدمة في الوقت الحاضر .

ولتعزيز قراءة الحدث وقراءة الشخصية العراقية وما تحمله من صفات ، قراءة ثانية وثالثة ... إلى جانب قراءتها من خلال الشكل العام للزي الشعبي ، عمد مصمم الأزياء إلى تحميل العناصر البنائية (التكوينية) للزي بإحالات ومعانٍ أخرى ، معززة ومؤكدة للمعاني السابقة الذكر ، فالخط العمودي في فضاء (الدشداشة – الصاية) ، حمل من قبل (المتلقي – الباحث) عدة معانٍ ، فهو رسالة وفكرة ودلالة تشخيصية ورمز إلى الشموخ والعظمة والوقار والثبات والمنزلة الرفيعة والسمو والقوة ، ولتأكيد القول

بأن تأويل الزي المسرحي معناه شرح كيف إن عناصره البنائية تحيل في ذاتها على أشياء مختلفة وليس أشياء أخرى . كما كان للون الخط (الأسود) في (الدشداشة والصاية) دلالة على إظهار سمات الشخصية المونودرامية التي تنعى الأجساد البشرية ، ودلالة على سمة الشجن ، فضلاً عن إنها علامة من علامات الحزن ، الذي قد يشمل جوانب كثيرة ، ورمزاً للوقار ، وربما إظهار انفعالات الشخصية وأبعادها الجمالية . كما تفسر تلك الدلالة رواسب الذات الجمعية العراقية في معاناتها وحزنها طوال عصور ودهور طويلة .

ولتركيز (عادل طاهر) على جماليات العرض المسرحي ، بغية تكوين تشكيلات فنية ذات صبغة جمالية دلالية على فضاء المسرح ، وتعزيزاً وتأكيداً منه لثيمات ومعاني العرض ، راح يبحث عن المزاوجة والمداخلة في أزياء مجموعة الراقصين (العباءة ، البلوزة ، التنورة ، الرداء القميص ، الرداء الشروال) ، أزياء مطابقة للواقع البيئي العراقي بكل فئاته ومناطقه شمالاً وجنوباً ، شرقاً وغرباً ، للقول بأن مجموعة الراقصين يمثلون الشعب العراقي ، وبأن المعاني المقروءة والمعبرة عن الرقص التعبيري المصمم من قبل (ضياء الدين سامي) ، هي معاني تشمل العراقيين جميعاً ، الحدث واحد . ونسجل في تنوع دلالات الأجساد الملبسة خلق فجوة شعورية واجتماعية بين ما هو ثابت وجوهري وطبيعي وبين ما هو مجازي للحركات والأذواق . جاءت أزياء الراقصين معبرة عن ما يعانيه الممثل الرئيس وبيئته حملت مضامين فكرية متعددة ، لذلك فتحت أمام المتلقي قنوات متعددة للاجتهاد فالعباءة ذات اللون الأسود المرتدية من قبل الشخصيات النسائية ، المثبتة على الكتفين بالشكل الذي ترتديه المرأة العراقية في جنوب العراق ، أخذت معنى الاستعداد للعمل والبناء وتحمل المصاعب والستر والشرف من جهة ، ولتقريبها من مأساة المرأة العراقية عندما تفجع ويصيبها الدمار وتنعى الأجساد البشرية من جهة أخرى ، إلى جانب تحقيق طابع جمالي بإظهارها قوام (الممثلة – الراقصة) بشكل أجمل وإعطائها التماسك والمرونة وزادت من تقمصها للحدث . أما لون العباءة الأسود والتنورة السوداء فهو للإيحاء بالحدث ، وللدلالة على سمة الشجن في العراق ، فضلاً عن أنه علامة من علامات الحزن ، إضافة إلى إن النساء العراقيات المسنات يلبس ملابس ذات ألوان داكنة رمزاً للوقار ، مما دفع ذلك بالمخرج المصمم إلى جعل اللون الأسود هو الطاغي على أزياء مجموعة الراقصين (الزي البيئي) .

ويسجل الباحث ، إشارة في زي الشخصيات الرجالية الراقصة (الرداء القميص ، الرداء الشروال) ، فهو رمز إلى زي سكان شمال العراق ، من خلال شكله الفضفاض والذي ساعد الشخصيات على أداء الحركات الراقصة بيسر ، إلا أن طريقة ارتدائه بوضع الرداء القميص فوق الرداء الشروال ، يؤشر بأن هذا الزي بطريقة لبسه ينتمي إلى عصور عراقية سابقة (مرجعية) لاسيما في العصر العباسي والمستخدم في عروض المسرح العراقي التي تتناول أحداث تلك العصور ، يجدها الباحث إشارة أو قراءة بأن ما جرى سابقاً يجري حالياً ، وللقول بأن الحدث واحد (ماضي – حاضر – مستقبل) .

يخلص الباحث ، بان البريد الجوي ، عرض مونودرامي أشتمل على مقومات المونودراما الناجحة ، امتلكت شخصيته سطوتها الدرامية من خلال استحضار الشخوص الأخرى ومحاكمتها من خلال عملية (البوح) التي مارستها الشخصيات بتقنيات سردية مباشرة وغير مباشرة . (البريد الجوي) عرض قائم على اجتهاد واعٍ في العرض والأداء والتقنيات المسرحية فضلاً عن الرقص التعبيري . (البريد الجوي) خطاباً سانحاً لتأويل ، إذ يقيم عبر جدلية الخطة الإخراجية والنص مسافة بين العالم الواقعي (المعيش) والخطاب الرمزي التعبيري التجريدي ، المعبر عن الموضوعات المعيشة (الحرب ، الحصار ، الشهادة ، الانتظار) وما تخلفه هذه الموضوعات من موضوعات ثانوية (فرعية) لها أثرها الواضح على (المتلقي) .

ومن خلال هذا الخطاب الرمزي التعبيري التجريدي فسح المجال أمام المتلقي (المؤول) ، للدخول في فضاء التأويل ، والاجتهاد في إعطاء القراءات المتعددة ذات المعاني المتعددة ، بتعددية قراءة المكان الافتراضي ، زي الممثل المونودرامي الشعبي ، أزياء مجموعة الراقصين المتداخلة ، الموسيقى التراثية ، الديكور التراثي التجريدي المرمز ، أداء الممثل ، الصوت والنبرة والإيماءة ، وغيرها من الأنساق العلاماتية التي وظفها المخرج بغية تجنب الوقوع في القصدية الواقعية المباشرة محققاً الانزياح نحو فعالية البحث عن المكنونات الباطنية (الجوانية) التي تحملها أشكال العرض وتقنياته ، البحث عن

المعاني المخبوءة التي أراد المخرج أن يعزز فيها مقولة (عن ما في داخلي وليس خارجي) ، وهنا يأتي دور فعالية التلقي والتأويل في الكشف عن ما هو (داخلي – باطني) باستخدام وسائل التأويل من استعارة ومجاز واجتهاد واستنباط واستقراء وفهم وتفسير للمعنى .

النتائـــج

1. استجابت الأزياء لنسق من التشفير، مما أتاح للمتلقي (الباحث) تأويلها أو استنطاقها ضمن سياقاتها الرمزية.
2. إغراق الزي في المعنى ، وإخضاعه إلى تنامي الوحدات التقنية والمفردات الدلالية، محققاً احتداماً بصرياً، استجاب له المتلقي معنى واكتنازاً دلالياً.
3. امتازت الأزياء بالكثافة العلاماتية المتداخلة فيما بينها، والتي كانت خير حافز للمتلقي في البحث وراء المعاني المحتملة لها في سياق حركتها الفاعلة مع مجريات العرض.
4. كانت الأزياء في العينات فكرة أولاً ومعنى تأويلياً ثانياً، مرتبطة بإيقاعية الأحداث صممت كما صممت الحركة الإيقاع نفسه والتجانس نفسه.
5. امتازت العينات بالتعمية والغموض الفكري، ومن ثم حركت فعالية التأويل للبحث والكشف عن المعاني الفكرية المخبوءة ، البحث عن المستترات الباطنية لمنظومة العرض ، لاسيما الزي المسرحي.
6. تعددية الخطاب في العينات بين الواقعي والرمزي والتعبيري والتجريدي، فسح المجال أمام الباحث (المؤول) الترحال في فضاء التأويل والاجتهاد في إعطاء القراءات المتعددة ذات المعاني المفتوحة (اللاغلق) بتعددية الأزياء وأشكالها وطرق تصميمها وألوانها وخطوطها وخاماتها (ملمسها).
7. تداخلية وافتراضية الأزمنة والأمكنة في العينات ، أدى إلى تداخل وافتراض المعاني والقراءات التي يحملها الزي المسرحي.
8. لم يتعامل المخرجين مع الأزياء كعلامة أساسية، بل تعاملوا مع الأفكار التي تحملها فتركوها تصطرع على خشبة المسرح بكل نجاح.
9. اعتمد المخرجون الخاص من موضوع مسرحياتهم وانفتحوا به الى العام ليشتمل على المعنى.
10. أعطى المخرجون الأزياء المسرحية دلالة خاصة حركوا فيها روح السؤال, ونشطوا الترقب والتوقع.
11. اعتمدت الأزياء المزاوجة بين نوعين من المعنى والدلالة (المعنى الظاهر – المألوف) (الدلالة الذاتية) و (المعنى الباطن الكامن وراء المظاهر-المضمر) (الدلالة الإيحائية).
12. عدم انسجام الوحدة الطرازية في الأزياء (التداخل الطرازي) (الإزدواج العصري) بين الأزمنة والعصور ، دعا المتلقي إلى استنباط المعنى.
13. جاءت ألوان الأزياء محملة بالرموز والدلالات، كاشفة عن المستوى الاجتماعي ومكانة الشخصيات ، فضلاً عن منح الممثل ملامحه الإنسانية ودلالاته الخاصة بشخصيته ، التي تفصح عن معاني الأحداث ، وإبراز حالاته الشعورية والنفسية .
14. جاء الزي عاكسا لواقع الشخصيات وأرواحها المعذبة ودواخلها القلقة ضمن بناء تشكيلي عرض من خلاله غربة الإنسان ومأساوية وجوده .
15. تمازج الأزياء مع الموسيقى والضوء والصوت والرقص التعبيري ، وفر للممثل ركائز يدور ويتحرك وكأنها مدن مأهولة بالحياة والنشاط فضلاً عن أنها أعطت للممثل دفقاً أكبر في الإدلاء بحواره بكل حرية.

الاستنتاجـــات

1. تسهم الأزياء المسرحية في تأويل علاقات الشخصيات بعضـها ببعض وتظهر انفعالاتها وأبعادها الجمالية.
2. المداخلـة والمزاوجـة فـي الأسـاليب والاتجاهـات (التقليـد-التجريـب) فـي تصـميم الأزيـاء يؤدي إلى تداخل في الأفكار ومزاوجة في المعنى (تعددية المعنى- القراءة).
3. الـزي فـي العـرض المسـرحي معنـى وعلامـة ووسـيلة أسـاس فـي إعـداد الموضـوعات وتنظيمها وإعادة قراءتها والقذف بها إلى ساحة التداول.
4. الأزياء المؤسلبة التي لا تنتمي الى عصر بعينه، معممة الزمكان، تحتمل فعالية التأويل والقراءات المتعددة (المفترضة).
5. الزي مسرح للتأويل وتوليد المعنى، فهو لا يحمل في ذاتـه دلالـة جـاهزة ونـهائيـة، بـل هـو خطاب دلالي تأويلي يحمل للمتلقي دلالات متعددة.
6. الأزيـاء المسـرحية ليسـت صـريحة ومباشـرة المعنـى، بـل مسـتترة، مضـمرة ، مبطنـة المعنى، تتجاوز الظاهر إلى الباطن، والخروج بالدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية.

التوصيــات

يوصي الباحث بما يأتي:
1. إصدار مطبوع (كراس) يحوي أبرز تصميمات الأزياء في عروض المسرح العراقي.
2. أن تكون الصور الفوتوغرافية – في دائرة السينما والمسرح (الأرشيف) – للعروض المسرحية العراقية بالألوان، مما تساعد الباحث في تعرف الأفكار والرموز والدلالات الكامنة في ألوانها.

المقترحـــات

يقترح الباحث ما يأتي:-
1. دراسة تأويل عناصر العرض الأخرى (الديكور، الإضاءة، الماكياج، الموسيقى، الملحقات) ، في عروض المسرح العراقي.

المصـــادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتب

1. ابن الأثير (ضياء الدين).المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ج1، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ب ت).

2. ابن رشد (أبو الوليد محمد). فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عمارة، (مصر: دار المعارف ، 1972).
3. ابن عربي (محيي الدين). رسائل ابن العربي- كتاب المشاهدة - ، طبعة مصورة من الطبعة الأولى لدائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، 1361هـ، (بيروت:دار إحياء التراث العربي).
4. ابن عربي (محيي الدين). الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، ج1، ط2، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985).
5. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري). لسان العرب، الجزء الحادي عشر، (بيروت: دار صادر، 1956).
6. أبو زيد (نصر حامد). إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط4، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، 1996).
7. أبو زيد (نصر حامد) . الخطاب والتأويل، ط1، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،2000).
8. أبو حيان (محمد بن يوسف). البحر المحيط، ج1، ط1، (بيروت: مطبعة السعادة، 1358هـ).
9. أحمد بن مصطفى (طاش كبري زادة). مفتاح السعادة، تحقيق كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور، ج2، (بيروت: دار الكتب الحديثة، 1968).
10. اديت (كيرزويل)، عصر البنيوية ، ت: جابر عصفور، ط1، (بغداد: دار آفاق عربية، 1985).
11. الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد الهروي). تهذيب اللغة، تحقيق إبراهيم الأبياري، (مصر: دار الكتاب العربي، 1976).
12. ايغلتون (تيري)، نظرية الأدب، ت: ثائر ديب ، (سوريا: وزارة الثقافة ، 1995).
13. إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بنكراد ، ط1، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، 2000).
14. ايلام (كير). سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، (بيروت : المركز الثقافي العربي، 1992).
15. البستاني (فؤاد آفرام). منجد الطلاب، ط22، (بيروت: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، 1986).
16. بوبنر (روديجر). الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987) .
17. تومبكنز (جين). نقد استجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، ت: حسن ناظم وعلي حاكم، 1999.
18. ثامر (فاضل). اللغة الثانية، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994).
19. الجرجاني (عبد القاهر). أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، ط1، (القاهرة : مكتبة القاهرة ، 1972).
20. الجرجاني (عبد القاهر). دلائل الإعجاز، (بيروت: دار المعرفة، 1981).
21. الجرجاني (أبو الحسن علي بن محمد بن علي الشريف). التعريفات، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).
22. الجعفري (ماهر إسماعيل) و العسكري (كفاح). فلسفة ابن رشد التربوية، (بغداد: دار الكتب والوثائق، 2002).
23. جلال (زياد). مدخل الى السيمياء في المسرح، (عمان-المملكة الأردنية الهاشمية: منشورات وزارة الثقافة، 1992).

24. جوليفيه (ريجيس). المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ت: فؤاد كامل ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار مصر للطباعة، 1966).
25. الجويني (مصطفى الصاوي). مناهج في التفسير، (مصر – الإسكندرية: مطبعة الجيزة، 1971).
26. الحاجي (هشام). الجسد " نصوص مترجمة "، (تونس : نقوش عربية، ب ت).
27. حرب (علي). التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية)، ط1، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 1985).
28. الحلاق (محمد راتب). النص والممانعة-مقاربات نقدية في الأدب والابداع، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000).
29. خضر (ناظم عودة). الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، (عمان: دار الشروق، 1997).
30. خوري (انطوان). مدخل الى الفلسفة الظاهراتية ، ط1، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 1984).
31. الذهبي (محمد حسين). التفسير والمفسرون، ج1، ط2، (القاهرة: دار الكتب الحديثة، 1976).
32. الذهبي (محمد حسين). التفسير والمفسرون، ج2، ط2، (القاهرة: دار الكتب الحديثة، 1976).
33. الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر). مختار الصحاح، (بيروت:دار الكتاب العربي، ب ت).
34. راي (وليم). المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف، ط1، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1987).
35. روثفن، (ك.ك). قضايا في النقد الأدبي، تك عبد الجبار المطلبي، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989).
36. روزنتال (. م) و بودين (. ي). الموسوعة الفلسفية، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1967).
37. الرويلي (ميجان)و البازعي (سعد). دليل الناقد الأدبي، ط2، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000).
38. ريكور (بول). من النص الى الفعل-أبحاث التأويل، ت: محمد برادة و حسان بورقية، ط1، (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، دار روتابرينت للطباعة، 2001).
39. الزركشي 0 (بدر الدين محمد بن عبد الله). البرهان في علوم القرآن، خرج حديثه وقدّم له وعلق عليه ، مصطفى عبد القادر عطا، ج1، ط1، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1988).
40. الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله). البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل ابراهيم، ج2، ط1، (دمشق: مطبعة عيسى الحلبي وشركاه، 1376هـ،1957م).
41. زكي (عماد) و موسى (عزت رزق)، تصميم الأزياء، ط1، (عمان: دار المستقبل للنشر والتوزيع، 1995).
42. زيادة (معن) . الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1، المجلد الأول، (بيروت: معهد النماء العربي 1986).
43. زيهر (جولد) . مذاهب التفسير الإسلامي، ت: عبد الحليم النجار، (القاهرة: دار الكتب الحديثة، 1955).
44. السامرائي (ابراهيم). في المصطلح الإسلامي، (بيروت: دار الحداثة، 1990).

45. السمان (سامية ابراهيم لطفي). موسوعة الملابس، (مصر: مطبعة جامعة الإسكندرية، 1997).
46. السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين) . الاقتراح في علم أصول النحو، (الهند: مبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، 1359هـ).
47. الشاروني (حبيب). بين برجسون وسارتر أزمة الحرية ، (القاهرة: دار المعارف، 1963).
48. الشاطبي (أبو اسحاق ابراهيم). الموافقات في أصول الفقه، تعليقات: عبد الله دراز،ج3، ط2، (مصر :1395هـ-1975م).
49. شاهين (ذياب). التلقي والنص الشعري " قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات" ط1، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004).
50. شحيد (جمال). في البنيوية التركيبية دراسة في منهج (لوسيان غولدمان)، ط1، (بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1982).
51. صفدي (مطاع). استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ت).
52. عودة (أمين يوسف). تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية – إبن عربي- ، ط1، (عمان- الأردن: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 1995).
53. غادامير (هانز جورج).تجلي الجميل، ت: سعيد توفيق، (الكويت: المجلس الأعلى للثقافة، 1997).
54. الغذامي (عبد الله). الخطيئة والتكفير، ط1، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1405هـ).
55. الغزالي (أبو حامد). المنقذ من الضلال، (بيروت: اللجنة الدولية لترجمة الروائع، 1959).
56. الغزالي (أبو حامد). مشكاة الأنوار، حققه وقدم له ابو العلاء عفيفي ، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، 1964) .
57. الغزالي (أبو حامد) . جواهر القرآن ودرره ، تحقيق لجنة أحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة ، ط6 ، (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، 1990) .
58. غصن (أمينة) . قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي ، ط1 ، (بيروت : دار الآداب ، 1999) .
59. الفاخوري (حنا) والجرّ (خليل) . تاريخ الفلسفة العربية ، ج2 ، ط1 ، (بيروت : دار المعارف ، 1957) .
60. فروّخ (عمر) . تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون ، ط2 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1979) .
61. فضل (صلاح) . بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، (الكويت : مطابع السياسة ، 1992) .
62. قارة (نبيهة) . الفلسفة والتأويل ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ب.ت).
63. القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن) ، شرح التلخيص في علوم البلاغة ، شرحه وخرج شواهده : محمد هاشم دويدري ، ط2 ، (بيروت : دار الجليل ، 1982) .
64. القعود (عبد الرحمن محمد) . الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ، سلسلة عالم المعرفة ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، العدد 279-مارس ، 2002) .

65. كامل (فؤاد) وآخرون . الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (بغداد . منشورات مكتبة النهضة ، مطبعة أوفسيت الميناء ، 1983) .
66. ماكوري (جون) . الوجودية ، ت : أمام عبد الفتاح أمام ، (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1986) .
67. مبارك (محمد رضا) . استقبال النص عند العرب ، ط1 ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1996) .
68. مسعود (جبران) . رائد الطلاب ، ط1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1967) .
69. مطلب (مجيد محمود) .تاريخية المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1980) .
70. مفتاح (محمد) . مجهول البيان ، ط1 ، (المغرب – الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، 1990) .
71. مفتاح (محمد) . التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ، ط1 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 1994) .
72. مجموعة من الباحثين . ابن رشد وفلسفته بين التراث والمعاصرة ، ط2 ، مراجعة وتقديم : عبد الأمير الأعسم ، (بغداد : بيت الحكمة ، سلسلة المائدة الحرة 43-ب ، 2000) .
73. ناصف (مصطفى) . نظرية التأويل ، ط1 ، (المملكة العربية السعودية . جدة : النادي الأدبي الثقافي ، 2000) .
74. نصر (عاطف جودة) . النص الشعري ومشكلات التفسير ، (عمان – الأردن : مكتبة الشباب ، 1989) .
75. هول (روبرت سي) . نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ، ت : رعد عبد الجليل جواد ، ط1 ، (سوريا – اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1992) .
76. هيرنادي (بول) . ما هو النقد ؟ ، ت : سلامة حجاوي ، ط1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989) .
77. اليسوعي (الأب لويس معلوف) ، المنجد في اللغة والأعلام ، ط24 ، (بيروت : دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، 2000) .
78. اليمني (يحيى بن ابراهيم العلوي) . كتاب الطراز (المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) ، ج1 ، (القاهرة : طبع بمطابع المقتطف ،1914) .

المعجمات

79. الحكيم (سعاد) . المعجم الصوفي ، ط1 ، (بيروت : دندرة للطباعة والنشر،981) .
80. علوش (سعيد) . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ب.ت) .
81. وهبة (مجدي) . معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ب.ت) .

الدوريات

82. أبو زيد (أحمد) . النصوص والإشارات قراءة في فكر رولان بارت ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت : المجلد الحادي عشر ، العدد 2 ، 1980) .
83. أسعد (سامية أحمد) . الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت : المجلد العاشر ، العدد 4 ، يناير – فبراير – مارس ، 1980) .
84. ايجلتون (تيري) . الماركسية والنقد الأدبي ، ت : جابر عصفور ، مجلة فصول ، مجلد 5/ ، العدد3 ، 1985 .

85. آيزر (ولفغانغ) . فن جزئي وتأويل مطلق ، ت : مهند لويس ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 3 ، السنة 12 ، 1992).
86. آيزر (ولفغانغ) . في نظرية التلقي ، التفاعل بين النص والقارئ ، ت : الجيلالي الكدية ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، ع7 ، 1992 .
87. بارت (رولان) علل الزي المسرحي ، ت : شكري المبخوت ، مجلة فضاءات مسرحية ، (تونس : العدد 7-8 ، السنة الثانية ، 1986) .
88. بدر (محمود اسماعيل) . الأزياء .. والمسرح مسؤولية صانع الملابس في الإخراج المسرحي (دراسة معاصرة) ، مجلة الفنون ، (عمان : تصدر عن وزارة الثقافة ، العدد 15 ، نيسان ، 1993) .
89. برجويز (باتريك) . بول ريكور – هرمونطيقيا الرموز والتأمل الفلسفي ، ت : فاطمة الذهبي ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 26 ، آذار – نيسان ، السنة الخامسة ، 2000) .
90. بنبراهيم (نوال) . دينامية التلقي لدى المخرج والممثل ، عالم الفكر ، (الكويت : المجلد الخامس والعشرون ، العدد الأول ، يوليو – سبتمبر ، 1996) .
91. بنكراد (سعيد) . المؤول والعلامة والتأويل ، مجلة علامات ، (المغرب – مكناس : مجلة ثقافية فصلية ، العدد 9 ، 1998) .
92. جبارة (صفاء صنكور) . التأويل الأدبي وقراءة النص التراثي ، مجلة الأديب المعاصر ، (بغداد : العدد 49 ، خريف 1998) .
93. خرماش (محمد) . مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 9 ، السنة 2 ، 1997) .
94. الزين (محمد شوقي) . الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ، دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد 16 ، فبراير 1999) .
95. سونتاغ (سوزان) . ضد التأويل ، ت : باقر جاسم محمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 3 ، السنة 12-1992) .
96. شيتاينتمز (هورست) . التلقي والتأويل ، ت : أحمد هاشم ، مجلة الأقلام (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 5-6 ، 1997) .
97. صفدي (مطاع) . استراتيجية التسمية والانبناء للمجهول ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، (بيروت : العدد 29 ، 1984) .
98. طلبة (منى) . الهرمينوطيقا ، المصطلح والمفهوم ، مجلة إبداع العدد 4 ، أبريل 1998 .
99. غادامير (هانس غيورغ) . التفكيك وفن التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ، دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد 16 ، فبراير 1999) .
100. غادامير (هانس غيورغ) . مدخل إلى أسس فن التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ، دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد 16 ، فبراير ، 1999) .
101. فوكو (ميشال) . خصائص التأويل المعاصر ، ت : عبد السلام بنعبد العالي ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ، دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد 16 ، فبراير 1999) .
102. قاسم (سيزا) . القارئ والنص من السيميوطيقيا إلى الهرمنيوطيقيا ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت : المجلد 23 ، العدد 3+4 ، 1995) .

103. القصب (صلاح) . كيمياء الصورة / البيان الصوري الرابع ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 19 كانون الثاني – شباط 1999) .
104. كاوزان (تاديوش) . العلامة في المسرح – مدخل إلى سيميولوجيا فن العرض ، ت : ماري الياس ، مجلة الحياة المسرحية ، (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد ، العدد 34-35 ، 1992) .
105. الكردي (محمد علي) . نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، عالم الفكر ، (الكويت: المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، يوليو – أغسطس – سبتمبر ،1980).
106. ل. ليفن (ريتشارد) . إشكالية السياق في التأويل ، ت : مازن جاسم الحلو ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 3، السنة 2 ، 1992) .
107. مارغوليس (جوزيف) . تاويل التأويل ، ت : كوثر الجزائري ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 3 ، السنة 12 ، 1992) .
108. ماكلين (ايان) . التأويل والقراءة ، ت : خالدة حامد ، مجلة الأديب المعاصر ، (بغداد : مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، العدد 49 ، خريف 1998) .
109. محفوظ (عبد اللطيف) . ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ، دار النشر المغربية ، السنة الثانية ، العدد 16 ، فبراير 1999) .
110. هونزل (جيندريك) . ديناميكية الإشارة في المسرح ، ت : أدمير كوريه ، مجلة الحياة المسرحية ، (دمشق : العدد 28-29 ، 1987) .
111. هوي (ديفيد كوزنز) . النص والسياق ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد1 ، السنة 19 ، 1998) .
112. هوي (ديفيد كوزنز) . الفلسفة الهرمينوطيقية لدى هانز- غادامير والشروط اللازمة لفهم ثقافة الماضي ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 2 ، 2000) .
113. هيرش (أي دي) . سياسات نظريات التأويل ، ت : مرتضى جواد باقر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد1 ، السنة 13، 1987) .

النشريات

114. البراك (ياسر عبد الصاحب) . النص في مسرح الصورة إشكالية الهدم والبناء ، جريدة الثورة ، بغداد ، العدد 10124 ، الاثنين 9 تشرين الأول 1421هـ-2000م .
115. العميدي (حيدر جواد كاظم) . دلالات لون الزي في العرض المسرحي العراقي ، جريدة الجمهورية ، بغداد العدد 11068 في 17 شباط 2003 .

المحاضرات

116. الزين (محمد شوقي) . فن التأويل الشكل المنهجي والأبستمولوجي لدلالة الفهم في النقد والتأويل في مواجهة الحفريات والتفكيك ، محاضرة ألقيت بقصر الثقافة والفنون ، بوهران (الجزائر) يوم 17 يوليو ، 1996 .

البحوث

117. الحوفي (محمد) . سيمولوجيا المسرح ، جامعة القاضي عياض – كلية الآداب والعلوم الإنسانية في مراكش ، بحث مطبوع على ألالة الكاتبة لنيل شهادة الإجازة للسنة الجامعية 80-1986 .

118. القصب (صلاح) . مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، بحث مقدم للحلقة الدراسية في كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1986 .

الرسائل والأطاريح

119. العميدي (حيدر جواد كاظم) . المضامين الفكرية لدلالات الزي في العرض المسرحي التاريخي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2000م .

المصادر الأجنبية :

1. Esa Itkonen , " A critique of post – structuralst ' conception of Language " , Semiotica (1988) .
2. Gilles Deleuz , Fellix Guattari : Que's tce que la philosophie , EdMinuit , 1991 .
3. G.warnke ,Gadamer . Hermeneutics , Trandition and Reason, Polity press-Basil Black well Lid, 1987 .
4. MARIO VALDES : de li'nter pretation in theorie litteraire – MARC ANGE Not etautres – P.U.F. , 1989 .
5. P.D.Juhl , Interpretation AN Essay in the philosophy of literary criticism . princetion University press , 1980 .
6. Rick Rylance , Debating Texts . Reading in Twentinth century Literary theory and Method , University of Toronto press. 1987.
7. Ricoeur , paul : Lagrammaire narrative de Greimas , Actes semiotoiques , 1980 .
8. Sartre – Jean paul :L'Etre et le Neant (Gallimard , 3eme ed. , paris 1950).
9. Umberto Eco , Meaning and Mental Representations .Indiana University press, 1988 .

Costume Interpretation in Iraqi The Theatrical performance

A Dissertation

Submitted to the Council of the Collage of Arts Education, Babylon University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of philosophy in Theatrical Techniques / Costumes

By

Hayder Jawaad Kadhim Al-Ameedi

Supervised by

Asst. Prof. Dr. Aqeel Ja'far Muslim Al-Wa'ili

2004 Babylon 1425 A.H.

Abstract

This study consists of four chapters . The First chapter presents the methodological framework. The problem is related to the following point :

1. The most important mental meanings producing the theatrical costumes used in Iraq theatrical performance .
2. The investigation of the ability of costume implication to produce the interpretation activity toward the audience as other system of theatrical performance speech.

The significance of the study is that it studies the interpretation activity within the limit of theatrical costume neglecting the oneness idea of meaning and creating many interpretations .

Moreover, it is an addition or a complementary to previous studies which did not study this topic. The major aim is to introduce the meaning of costume interpretation in Iraqi theatrical performance .

The study is limited to the performances of the National Team for Acting in Iraq , Baghdad , during 1999-2001 . It ends with definitions of basic terms.

The second chapter , theoretical Background and previous studies , includes three sections. The first section is a general view on the art of interpretation . It starts with the use of the word in the Glorious Quran and the Hadith and its concept in the sacred texts , Lahut writings and rhetoricians . The researcher distinguishes between , Quranic interpretation and literary interpretation and the relationship between interpretation and insight to clarify the meaning of speech. The art of interpretation took a different course in its application and techniques along with the appearance of the new syllabuses and ideas. It becomes not limited to religious texts only but its includes also other of knowledge such as History , sociology , Anthropology , Aesthetics , Literary

criticism , theatre and Folklore in addition to the different semiotic attitudes and the news opinions especially Existentialism and Anthesisim.

The second section is deviated to philosophical interpretation . It consists of two parts . The first deals with interpretation in Islamic Arabic philosophical through . It discusses the notion according to Abid Al-Qahir Al-Jurjani, Abi Hamid Al-Khazali, Ibn Rush and Muhyi Al-Deen Ibn Arabi. The second part is related to interpretation in the Western philosophical thought . It presents the most important theses of the western philosophers and thinkers each according to his approach or attitude .

The third section deals with the study of costume interpretation in theatrical performance stating that costume is a semiological system which consists of a different number of systems and that it is a complex semantic system which consists of various meaningful layers. It thus looks like the other system of theatrical speech performance where it is difficult to give one explanation or interpretation as there are various interpretations which lead to other interpretations in front of the audience . Here , costume interpretation becomes a dynamic action . the section deals also with the audience , designer of costume, comprehensive interpretation concept with many examples of Iraqi theatrical performances.

The chapter ends with some indications which result from the theoretical part and the previous studies. The third chapter presents the procedures adopted such as the data , samples , techniques , and approaches . A number of Iraqi plays have been chosen to know the activity of costume interpretation and what it implies as open readings.

The fourth chapter presents the results arrived at . The most important ones are :

1. Costumes accord to a system of coding which allows the audience (researcher) to interpret it or analyze it according to its symbols .
2. Costumes are mixed with meaning and submitted to technical units progress and semantic items to achieve an explicit vision suiting the audience meaningfully and semantically .
3. Costumes are characterized by the interwoven mark intensity which becomes a good motivation to the audience to search the possible meanings in performance.
4. The samples are characterized by vagueness and ideological ambiguity which activates the process of interpretation to reveal the hidden meanings of the performance system especially the theatrical costumes .
5. The multi – speech of the samples between the factual , symtolic and expressive gives the researcher (interpreter) the chance to give different interpretation with different open meanings related to different costumes , forms , designs , colours, lines and material .
6. The interrelated and supposed times and places in the samples lead to interrelatedness and supposition of different meanings and readings and readings which the theatrical costumes covey .

   The chapter includes also the most important conclusions , recommendations, suggestions figures, photos, references and an abstract in English.