نقد الإتيقا في النَّصِ الحِوَارِي
"العاقر والمهد" لـ:"ميثم هاشم طاهر" مثالاً
Criticism of Etiquette in the Dialogue Text
"The Barren and the Cradle" by Maitham Hashim Tahir as an example

أ.م. د. مـحـمد جـاســم محـمـد عبـاس الأسـدي
جامعة ذي قار/ كلية الآداب- قسم اللغة العربية
Asst. Prof. Dr. Mohammed Jassim Mhammed Abbass Al-assadi
University of Thi-qar/ College of Arts/ Department of Arabic Language
Email: mohammed.j.alasady@utq.edu.iq
orcid: 0009-0001-8524-8261

- **ملخص البحث:**

يتعرض البحث الموسوم: (نقد الإتيقا في النَّصِ الحِوَارِي "العاقر والمهد" لـ:"ميثم هاشم طاهر" مثالاً) للمحتوى الإتيقي الذي تتشكل عليه النماذج الفكرية في العينة, على وفق مقاربة نقدية تحليلية لاستقراء النصّ المدروس, مقاربة تضطلع بتوصيف أدبيته وتفسير ذرائعها واستنباط ما يحكمها من نظم إتيقية, وتمثلت الرؤية التي استند عليها الاشتغال بالاستعانة بشواخص النص وتقسيم إجراءات الدراسة في ضوئها, فبعد أن تناول الأساس التنظيري المقولات المركزية في المصطلح عبر مطلبيه الموسومين, بـ: "الإتيقا من المفهوم إلى التمثّل", و "النص الحواري من المفهوم إلى التجنيس", تدارس التطبيق النقدي الموسوم, بـ: "تَمَثُّلات الإتيقا في النَّصِ الحِوَارِي (العاقر والمهد)", مناحيها بمطالب خمسة, وهي: (إتيقا الاكتمال, إتيقا النكران, إتيقا البراءة, إتيقا الغفران, إتيقا النسيان), وإذ أسهم تتبع المفاهيم والنماذج الدالة عليها في رصد هوية الخصائص الاجناسية للعينة, فإن النتائج ألهمت الرؤية نضجاً في جدية البحث, إذ توصل البحث إلى أن الامتثال إلى مواقف التجربة الفردية أنتج مبادئاً نسقية, بنيت عليها السلوكيات المتصلة بـ"الفضيل والرذيل" من النظم الأخلاقية, وأسهم التجاوب الحواري في حمل فكرة النص الدرامي في كل مشهد, وهو ما جعل الإتيقا مضمراً متغيراً باختلاف مراحل بناء الحبكات التي حقبت الأحداث المتضمنة.

الكلمات المفتاحية: (الإتيقا, النَّصُّ الحِواري, العاقر والمهد, المقاربة النقدية, التمثلات, الجنس المسرحي, الحمولات الدلالية)

Research Summary:

The research entitled: (Criticism of Etiquette in the Dialogue Text "The Barren and the Cradle" by Maitham Hashim Tahir as an example) deals with the etiquette content that forms the intellectual models in the sample: "Maitham Hashim Tahir" as an example) deals with the etiquette content on which the intellectual models in the sample are formed, according to a critical and analytical approach to extrapolate the studied text, an approach that undertakes to characterize its literature, interpret its arguments, and deduce the etiquette systems that govern it: "Etiquette from Concept to Representation" and "Dialogic Text from Concept to Naturalization", he examined the critical application labeled, "Representations of Etiquette": "Representations of Etiquette in the Dialogic Text (The Barren and the Cradle)", examined its aspects with five demands, namely: (Etiquette of completeness, Etiquette of denial, Etiquette of innocence, Etiquette of forgiveness, Etiquette of forgetting). While tracing the concepts and their models contributed to monitoring the identity of the gender characteristics of the sample, the results inspired maturity in the seriousness of the research, The research found that compliance with the situations of individual experience produced a systematic principle on which behaviors related to the virtuous and vile moral systems were built, and the dialogic response contributed to carrying the idea of the dramatic text in each scene, which made the etiquette implicit and variable according to the different stages of building the plots that followed the events involved .

Keywords: (Etiquette, dialogic text, barren and cradle, critical approach, representations, theatrical genre, semantic loads)

- **المقدمة**

يستلزم تتبع التمثل الفرداني للذات –في الاقتضاء النقدي– الاستعانة بالإحاطة الأبستيمولوجية للمقولات النظرية المؤسسة لمفهوم الإتيقا, وكيفيات تمثله, ولا سيما في النماذج الأدبية والمسرحية منها بنحو أخص, فالإتيقا: بما تعنيه من دلالات رامزة للأفعال, ناتجة عن التواصل, حاملة للذريعة, بدت أصداؤها حاضرة في النصوص الحوارية, ولا سيما الجنس المسرحي, على وجه الدقة, ومن أجل ذلك عُدَّت عينة مناسبة للممارسة

النقدية القائمة على تتبع الأثر الكلامي, وقراءة مضامينه الدلالية, عبر آليتي التوصيف المنهجي والتفسير الكاشف عن مغزى التخاطب, وهما ما سعى البحث إلى توظيفهما أثناء التحليل..

أما تقسيمات البحث فلم تخرج عن خصوصية العينة وطبيعة تشكلها, فكانت على محورين, أما الأول, فهو: النظري, حيث تناول الإتيقا من المفهوم إلى التمثل, متعرضا لمفهوم المصطلح, وتمثله في النصوص الحوارية, كما تضمن: "النص الحواري من المفهوم إلى التجنيس" ليعرض لمفهوم النص الحِواري وخصائص الهوية الإجناسية فيه, في حين احتوى المحور التطبيقي الموسوم, بـ: "تَمَثُّلات الإتيقا في النَّصِ الحِوَارِي (العاقر والمهد)", على مطالب خمسة, وهي: (إتيقا الاكتمال, إتيقا النكران, إتيقا البراءة, إتيقا الغفران, إتيقا النسيان), وقبل أن يلحق البحث إحالات هوامشه ومصادرها, أشار إلى أبرز النتائج التي توصل إليها, ولعل من أهمها: تمثل الإتيقا الفردي, وتغير مراحل السلوك بحمولاتها الإتيقية بتغير مآلات التجربة الشعورية التي مرَّ بها شخصية الدميتين المركزيتين: "جمال وسرى" وصولاً إلى جماليات الكشف في توازي تجربتين, الأولى تمثيلية, والأخرى واقعية, كما كشف المشهد الأخير في المسرحية المدروسة.

- **الإتيقا من المفهوم إلى التمثِّل**

بغية استيعاب رؤية مفهومية شاملة لمصطلح الإتيقا, وتأطير محدداته التي –قد– تتداخل مع مناهل اصطلاحية ذات مدلولات مجاورة أو مغايرة, ولا سيما في تمثلها عبر الخطاب الأدبي, والمسرحي –مِنهُ– بوجه أخص, ولِما يتيحه من ممكنات تأويلية تنعكس على فهم المقولات التأسيسية للمصطلح, لا بدَّ –لنا– من تعزيز الرؤية عبر محددي المفهوم والتمثل..

- **مفهوم الإتيقا**

في الوقت الذي يرتكز اقتضاء الفهم على سيرورة العلاقة بين الذات والموضوع, فإن ملازمة الإتيقا للذات, بوصفها تمثلاً فردانياً[1], ميَّزها عن مجاورتها للأخلاق, بعَدِّها قواعد كلية للسلوك مطبقة ومشروطة اجتماعا وتاريخا[2], ومن ثمَّ يكتسب الفصل –بينهما– ضرورة ابستيمولوجية, لتحديد معالم المجال النقدي للإتيقا متعلقةً ((بالنظرية والممارسة الأخلاقيتين منظورا إليهما من زاوية تأسيسية مفتوحة على الماضي وعلى المستقبل القريب والبعيد, وبذلك تكون مساءلة حدود الأخلاق ونواحيها أو مداخلها ومخارجها مهمة نظرية – أي إتيقية– هي نقطة التجذر المشتركة بين كل صنوف الأخلاق الفعلية))[3], والافتراق في الدلالة الوظيفية لكل منهما, هو ما دعانا إلى استعمال المصطلح بعينه[4]..

وما دامت البنى الثقافية متلازمة مع تواصلية السلوك الذي يتغيا الكائن تمثيل مختلف تجلياتها المادية والدلالية فإن الإتيقا رمز دال من رموز المرحلة المعاصرة[5], عبر اتجاهين, هما: راهنية التواصل, ورمزيته الذرائعية, ذلك ((إنها دلالات متعلقة بالفعل ولا ريب من جهة الإظهار والاقتدار شأن تعلقها بالفكرة التي يشكلها المرء عن جودة الحياة وخيريتها))[6], وتأسيساً على ذلك, فإن حدود المفهوم –بِحَسب فوكو Michel *Foucault* – جعلها ((ممارسة متبصرة وإرادية لا يحدد بها الناس قواعد سلوكية وحسب وإنما

يبحثون من خلالها على تغيير ذواتهم وعلى تعديل كيانهم المفرد وعلى جعل حياتهم أثرا يحمل القيم الجمالية ويستجيب لبعض معايير الأسلوب))[7], وهي –الإتيقا– بذلك التوصيف, تتخذ من الذات عالماً يحمل قيمها المُقدرة في أوساط اشتغالها, في حين عَدَّها هابرماز Jürgen *Habermas* ((الممارسة المجاوزة للأخلاق القائمة أو الممارسة "الميتا– أخلاقية" Meta– Morale الساعية إلى تحسين الشروط الضرورية لتلك الحالة))[8], لتغدو –على وفق هذا التحديد– المبادئ النسقية التي تحتكم إلى كيفياتها –السوسيو ذاتية– تقبل الممارسات الجمالية للأخلاق والقيمة والحكم, ((ذلك أن سؤال الإتيقا هو سؤال في كيفية الوجود وفي صيغة الحياة وفي الحال والأسلوب الذي يشكل إبداعاً تقالب الراهن والمأمول))[9], لتعدُّ بذلك ((العلم الذي موضوعه المباشر هو الأحكام التقديرية التي تميز جيد الفعل من سيئه))[10], على أن هذا المفهوم لا يعني –فيما تشير متعلقات الحصر– إلى انحباس الإتيقا في قلعة الباطن, بدعوى مناوأتها للتعميم والتحجج بالمصلحة العامة التي هي الصيغة الأخرى للاستبداد, وإنما يعني أن توظيفه النقدي لا يمكن اشتغاله إلا عبر التأسيس والتقنين[11].

- **التَمَثُّل**

في سياق حَصر مسارات: "التَمَثُّل الإتيقي في التكوين العلامي للأدب" حَريٌ بِنَا الإشارة إلى كونه حدثاً ثقافياً مضافاً إلى ما يُشكِّل خطابه النَصِّي, من: محتوى دلالي, ومصاديق موضوعية, ورموز تَعبيرية, فهو – في الخلاصة– حاملٌ لرسالة, تتضمن أسساً ترتكز على وفق أنساقها المستحسنة مختلف الأحكام والمواقف والرؤى ذات المظاهر الأخلاقية الماثلة في اللغة, ولذلك, فإنَّ تقصي ما تُبَشِّر به الإجراءات النقدية يعزز التدليل على تمثلات الإتيقا في الأدب, وهو ما يجرى على تمظهرين..

- الأول: وتتبلور –فيه– الإتيقا عبر القواعد التي يجري تلمسها من خلال القيمة المعيارية للفعل, من حيث: الاستحسان والاستهجان, بمعية مكملات المجال السلوكي للفاعل (الشخصية), وهي, كل مِن: "الظرف, السبب, المتقبل, الحكم", أي ((أن انشغال الإتقيا انشغال نسقي ونظري موجه إلى التأسيس بينما يتوجه اهتمام الأخلاق إلى الممارسات والقواعد الموجهة للسلوك في علاقتها التاريخية بالثقافات والمجتمعات))[12], والغاية الوظيفية لهذا التمظهر تتحدد في كونه ((يعيد النظر باستمرار في الأحكام السائدة ويعيد تأويل الغايات على ضوء ما يجد من أحداث ومطالب وإشكالات عينية, أي أنه لا ينفصل عن الوجود اليومي وهو يقيسه حسنا وقبحا –لا خيرا وشرا – تبعا لجهد الذات وقدرتها على استكمال ذاتها إنسانياً))[13]..
- الثاني: ويتأسس عِبر اللغة, وتداولها, والخطاب المترشح عبرها, وما دامت "الإتيقا" تتطلب إخراج العقل إلى المجال العام, فإن الحوار ألزم مظاهرها لتحديد مؤشرات الأخلاق بشكل معرفي كما ينبغي وليس بديهياً كما هو ماثل كما يرى هابرماز[14], وبذلك يتجاوز المعيار الإتيقي الأخلاق الآمرة ليغدو قواعد اختيارية تُقَدّم عِبرَ الأسلوب[15] المحايث, حيث لا تنفصل فيه القيمة عن التجربة[16], ومع ما تتطلبه المقاربة النقدية للأجناس الحِوارية, بِما تتضمنه أدبيات خطابها, من: نقاش يستعين بالجدل, وتفاوض

يؤسس للتقبل, فإن ((الأفق القيمي هو ما يفترض الوظيفة الأكثر أهمية في تنظيم العمل الأدبي, وخصوصاً فيما يتعلق بمظاهره الشكلية))[17], ولذلك ((كان من اليسير بمكان تأويل صحة المعايير والأحكام الأخلاقية وكأنها معرفة مماثلة لكن دون أدنى تبني للتدخلات الواقعية التي عادة ما تكون ملازمة للمعرفة الحقيقية))[18].

واستنادا إلى الرؤى الآنفة, يفترض البحث إمكانية استجلاء المظهر الإتيقي في النص الحِواري "مسرحية: العاقر والمهد" لتوافر مسوغات التحقق النقدي في خطابها, ولارتكازها على مغاز قصدية, في الإرسال والتلقي, بين طرفي الاستجابة, بنحو أفقي, داخل العمل ذاته, فضلاً استلزامها الزمن النفسي, أو الفضاء الفني الخالص لتشكل الحدث في مشاهدها الحوارية, بما يشبه الانغلاق السيميائي على عالمها فحسب, و((هذا الانغلاق المتجاهل للزمنية هو الذي تعمل الإتقيا على اختراقه بالحدث والرمز والرغبة والمشروع))[19].

- **النص الحواري من المفهوم إلى التجنيس**

يردُّ –في أدبيات النقد التطبيقي– مصطلح النص الحواري ويعنى به تضمَّن التشكيل اللساني على الحوار, المسند إلى طرفين أو أكثر, على أننا نحسبُ في المصطلح تضايفاً اصطلاحياً, يتأسس على وفق دلالته المفهوم, فضلاً عن هوية النوع التي تبرر حضور خصائص الأجناس الأدبية –فيه– لتصنفه بينياً بحسب ما يوظفه من تقانات فنية, وهو ما يسعى البحث لسبره..

- **المفهوم**

يستلزم فهم الوضع الجامع لدلالة المصطلح تجزئة التضايف الاصطلاحي, بين: "النَّص والحِوار", من أجل توصيف البنى الكلية الواصلة بينهما, وليغدو التعريف الإجرائي مقولة نقدية نستنُّ بها ضمن رؤية البحث..

بدءاً, اتَّخذ النص حدودا لا سبيل لحصرها, وضمن –مساق البحث– ننتخب منها الاتجاه المعني, بتَشَكُّل النَّص ودلالته, ولذلك عنت كلمة نص Texte النسيج Tissu وإن وصف هذا النسيج بأنه إنتاج وحجاب حاجز, يجعل المعنى داخله هذا النسيج قائماً على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه[20], بحَسب رولان بارت Roland Barthes, وهو –على هذا الرأي– عالم متآزر من المكونات اللغوية المتآلفة, وبشروط قواعد شعريته –هو– تتحدد دلالته, ولذلك عدَّ فان دايك Van Dijk النظام المجرد للقاعدة بدرجة أو بأخرى هو ما يقوم عليه استخدام لغوي مثالي وتنظيمي للنص[21], وعلى الرغم من أن تواصليته تستدعي التقيّد بطبيعة موضوعه ((إلا أنّ نجاح التواصل يتطلّب أن يستعمل طرفا عملية التواصل, أي المرسل والمتلقي, نفس السنن وأن تقحم العلامة اللغوية في نظام ودلالة))[22] كما يرى أُمبرتو إيكو Umberto Eco, على أقل تقدير, بعدما أضحى ((النص لا مكاني, فإن لم يكن ذلك في استهلاكه, فلا أقل من أن يكون في إنتاجه))[23]..

أما الحِوَار فـ((هو إجراء فني يلجأ إليهِ الأدباء لبناء نصوصهم وتنظيم مقولاتهم وعرض آرائهم))[24], وإذ تتحقق قيمته في اختلاف أطرافه, بما يبرر الاكتشاف والاعتراف أو التنازل أو التقريب بين المتحاورين[25], فإنه يمثِّل ((التعبير الذي ينظّم التجربة, الذي يعطيها, وللمرة الأولى, شكلها ويحدّد اتجاهها))[26], بيد أن حضور طرفين يتحادثان بصيغ معينة عن موضوع معين, يعزز سيرورة المعنى عبر تفاعلهما, ناهيك عن ارتباط الشكل والرسالة برهاناته, وهما من ينتج نظام الدلالة في كلية النص الذي يحتويه, وإذ يرى هايدجر Martin Heidegger أن الحوار نتيجة مفترضة قبل عملية التكلم[27] يقرر ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ((إن المعنى (الاتصال) يتضّمن المجتمع ويدلّ عليه – بصورة ملموسة يوجه المرء دوماً خطابه إلى شخص ما, والشخص الذي يوجه إليه الخطاب لا يفترض دوراً غير فاعل))[28], لأن التخاطب يجري بين ذاتين, وهو ما جعل المعنى شخصياً: فهناك –دائماً– داخل هذا المعنى سؤال, نُشدان جواب, أو توقع جواب؛ هناك دوماً ذاتان فيه[29], أما أُمبرتو إيكو فيرى ((أن تحاور شخصاً ما معناه أن تمنحه حيزاً لكي يقول ما يود قوله))[30], غير أن سبينوزا Baruch Spinoza ينظر من زاوية أخرى, بقوله: ((إذا كان أسلوب الأسئلة والأجوبة غير ملائم فذلك لأسباب بسيطة جداً. يمكن أن تتنوع وتيرة الأسئلة: هناك وتيرة ماكرة– خادعة أو على العكس وتيرة الخضوع أو وتيرة التساوي))[31].

أما التضايف الاصطلاحي للنص الحواري, فهو نتيجة تعاضدية لدلالات الجنس المسرحي الذي يهيمن فيه الحوار, والوظيفة الابلاغية والشعائرية والدلالة الناتجة لكل منهما تحقق مقاصده, فالنص الحواري: تشكيل نَصِّي ذي معايير تخاطبية بين مرسل الملفوظ ومستقبله ضمن أفقية النص, مع ارتكاز باد على التقانات الإشارية والاشهارية المسندة إلى الشخصيات الفاعلة في مقولاته الحوارية المهيمنة, بما يجعل سيرورة المعنى ومقاصده وهويته الفنية, مرتبطة بأصل الصورة/ المغزى التي تجسدها أنظمة الخطاب ومرجعيات تلقيه.

- **هوية الخصائص الإجناسية**

بعد استجلاء ماهية: "النص الحِواري", وإقرار مقولته الإجرائية, حريٌّ –بِنَا– أن ندلل على خصائصه الإجناسية[32] التي تلازم إنتاجه ويحتكم بوساطتها تلقيه, ما دام النص الحواري معادلاً وظائفياً, واصطلاحياً للجنس المسرحي الذي تنتمي إليه عينة للبحث, ذلك ((أن مقولة الجنس تعيّن تعييّناً قبلياً محتوى الانتاجات التي تنسب إليها))[33], وتسهم في تشكيل أفق انتظار الناقد, وتدله على الرسالة القصدية المرومة من الإنتاج الأدبي.

يحمل النَّص الحِوارِي بما يمثله من خصوصية بنائية إشكالاً تنميطياً, فالأصل أنه تقانة فنيَّة –وليس نوعاً– تتمظهر هيمنتها في عينة أدبية ما, ليغدو حضوره المرافق لها تعزيزاً لهويتها الإجناسية, وهنا تنفذ أهمية مقولة الجنس, ذلك لأن ((إحكام المفاهيم التقنيّة تيسَرُ المبادرةُ النقدية, ومؤدّاها الانتقالُ من شكلٍ إلى معنىَ لتعُرُّفِ التحفةِ الأدبية وتذوّقِها))[34] بحسب رؤية إيف ستالوني Yves Stalloni, فهو –عنده– ((بطاقةٌ تصنيفية تفرض نفسها بصفتها أداة إجرائية في الطريقة العقلانية التي تكمن في الانتقال من غير الدقيق إلى

الدقيق, من غير المتعيّن إلى المتعيّن, من العام إلى الخاص))[35], غير أن الوعي النقد شخّص دينامية الأدب بمختلف أنواعه, إذ لم يبق الجنس والأنواع المرتبطة به نقية من التداخل, ولذلك أشار كارل فيتور Karl Vietor إلى أن ((الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين مُحددّة وعناصر شكليّة مخصوصة اكتسب بمُضي الزّمن قوّة السّنّة وثباتها, رغم خضوع هذا الارتباط إلى التَغيّر والتّجاوز والتّحوير بصورة دائمة, وإلى الشروط التاريخية للإنتاج))[36].

وعطفاً على الرؤى الآنفة فإنَّ الأصل السُنَنِي للجنس المسرحي أن يقدم عبر تجربة الحوار الذي يشكل أرضية مشتركة بين الآخرين، ويقدم الفكرة ويصنع نسيجاً واحداً من خلال حالة المناقشة واستدعائها للكلمات ليغدو العمل جزءاً من عملية مشتركة[37] برأي مرلوبونتي Maurice Merleau-Ponty, فـ((المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين))[38], وما دام الحوار الدرامي من الركائز الرئيسة التي يتميز بها المسرح باعتباره وسيلة الكاتب لكشف مغزى العمل وما وراء أحداثه بما يحاكي الحياة أو يخرق قوانينها باعتبار أن ((الصورة الجمالية المعبر عنها دراماً هي الحياة المطهرة في المخيلة الإنسانية والمعكوسة بها))[39], فإن خصائصه الحوارية ((إجراء تنظيمي من مستلزمات ((الأدبية)) يلجأ إليه منشأ النص لبناء مقوله أو نصه, إجراء يوحي بالتعدد ظاهرياً, تعدد في الواحد. يوهم بالحوار ويوحي بما يشبهه, لكنه حوار وحيد الطرف, هو في النهاية عرض متعدد الأوجه لحقيقة واحدة أو لموقف واحد أو لرؤية واحدة. الحقيقة والموقف والرؤية صادرة كلها من صاحب النص))[40], وهو ما ينسجم مع شخصيات حاملة لمشقة الصراع وما يصاحبه من إنثيالات عاطفية, لكنها في النهاية دمى يحركها رجل واحد, كما سيأتي في تحليل العينة.

ولعل هذه الميزات المتعلقة بإخراج عقل المنتج إلى المجال العام, عبر الحوار المسند إلى شخصيات تمثل ألزم مظاهر التدليل على تمثل الإتيقا عبر اللغة وتداولها والخطاب المترشح عبرها, لتحديد مؤشراتها بشكل معرفي, كما ينبغي, وليس بديهياً, كما هو ماثل, بحسب هابرماس[41].

- **تَمَثُّلات الإتيقا في النَّصِ الحِوَارِي (العاقر والمهد)**

في مقام التَّحليل النقدي للبنى الحِواريَّة التي تَتَمَثَّل عبرها الإتيقا في مسرحية: "العاقر والمهد", حَريٌّ –بِنَا– أن نستجلي الأفعال المتضمنة في السلوك اللغوي المسند إلى الشخصيات الفاعلة في المشاهد, بعد تلخيص مجمل للمتن الحكائي الذي شُيِّدت على وفقه حبكتها الدرامية, من أجل استيفاء الرؤية التفسيرية قيمتها الإجرائية في المفاصل المدروسة..

يرتهن المبنى "الدراما-سردي" بنمط فانتازي غير مألوف, فعلى الرغم من كون المسرحية مؤلفة من مشاهد خمسة, تتسيدها شخصيتا: "جمال وسرى", وشخصيات تُنَمِّي تتابع الحبكة نحو ذروتها, متمثلة, بـ: "الطبيب, الطيف, صبي الإضاءة, وعازف العود", وكل ذلك يجري في صندوق بثلاثة أضلاع, في المشاهد الأول والثاني والثالث, وطاولة ومزهرية في الرابع, وصندوق خشبي صغير وحائط أبيض في الخامس.. إلا

أن تلك الشخصيات جميعها دمى تحرك أفعالها وتبنى حبكتها الشخصية الأهم, متمثلة بمحرك الدمى, وهو: عجوز سبعيني, تماثل الحكاية تجربته المعروضة في المسرحية..

أما متن المسرحية, فهو يروى علاقة بين الدمية: "جمال" وهو شخص معاق في ساقيه, والدمية "سرى" وهي شخصية فاقدة لبصرها, وإذ يحقق "الاكتمال" بينهما غراماً تلازمياً, فإنه سرعان ما يتلاشى, بعد امتثال ساقي جمال للشفاء, إذ تبدو عاطفته في تأكيد حبه المؤبد لها نفعية مفتعلة, وهنا يولد "النكران" والاعتداد بالذات لينعتق نحو عوالم لم يكتشفها غروره بعد, وما يلبث الندم حتى يدب في ضميره, ليعود إلى "البراءة", فيشعر أن العالم بأسره لن يعادل نقاء حبيبته "سرى" وقد تركها سفها, ليتطلب منها "الغفران", ثم تنتهي المسرحية بفصل يكشف أن المسرحية –برمتها– تجربة معيشة لمحرك الدمى ذاته, قبل أن يودع صندوقه ودماه إلى صبيه, ويموت..

وبمعاينة التداخل المعقَّد, بين: "الدرامي والسردي, والواقعي والفانتازي", نستظهر –من خلال الحوارات الثيمية– المبادئ النسقية الخبيئة للفعل الذاتي, الذي تتأسس –على وفقه– قبحيات السلوك وجماليته, للبحث في ما وراء الخلق الفضيل والرذيل, بمعيار التقبل السائد, ضمن مجتمع إنتاج العمل ورهاناته الثقافية, مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الممارسات النقدية وما تستعين به من مقولات علمية تجري رصدها لظواهر العمل الأدبي وتعاين مهيمناته بمختلف أنماط متغيراتها, ليس بوصفه حقيقة ماثلة وإنما بعدِّه انعكاساً سيسيولوجيا, بقدر كونه إبداعاً فنياً, فحسب, وكما سيأتي بيانه..

أولاً / إتيقا الاكتمال

وجدت رغبة الذات في الاكتمال بالآخر صداها في المنجزات الأدبية, إذ لبَّت الأدبية ما تتغياه راهنيتها في الواقع, بتجسيد ذلك, من خلال الأفعال المسندة إلى شخصيات العمل المسرحي, عبر الحوارات الساعية إلى توظيف تلك الرغبات الدالة, على عدمية وجود الذات خارج محيطها الذي به تتأكد هويتها, وبذلك يتوقف اكتمال الذات – بحسب النظرية النقدية– على الارتباط والانسجام والاعتراف المتبادل مع الآخر؛ ذلك لأنها لا تستغني عن التفاعل والانفتاح على غيرها ولا تبقى على حالة الانغلاق على ذاتها[42], ومن ثمَّ فإن ((الهوية تتحقق بالعودة إلى الموضوع انطلاقا من الذات وكل منهما مشروط بوجود الآخر بحيث ترى الذات في الآخر شبيهها أو نقيضها وتتعرف على ذاتها بالآخرين من خارج ذاتها, فالفرد بذاته كائن غير مكتمل ومفتقر إلى غيره ويصبح مكتملا من خلال الآخر))[43], وعلى هذا النحو, فإنَّ أفق التخاطب في حواريات مسرحية: "العاقر والمهد", يفصح عمَّا وراء الفعل الذي تقوم به الشخصيات, من بنى أخلاقية, معبرة عن النظام القيمي الفرداني..

وقبل البدء برصد قواعد الفعل الإتيقي الناتج عن حوار شخصيتي الدميتين: "جمال وسرى", لا بدَّ من الإشارة إلى أن الاكتمال الشاخص, بوجهيه: الظاهر الجميل, والمضمر القبيح, إنما يمثل مساحة مرحلية ضمن عالم المسرحية المدروسة, وفي حدود مشهدها الأول, إذ يعزز الفاعل: "جمال" عجز ساقيه, بقرينته العمياء: "سرى", ويتمظهر في نسق التجاوب تواصل الشخصيتين عبر نمطين من الاكتمال, فالأول, مثَّل:

الاكتمال الجميل, كما يبدو, وهو اكتمال نفعي من قبله, يختزل في مبادئه وجودها, عبر ظاهر الحب, كما نلحظ في النص الحواري الآتي:

((سرى : أتراني جميلة في نقصي, أم إن الجمال بنظرك لا يستلزم الكمال الخلقي؟

جمال: (يهز يديه بضيق وملل) أرى الجمال في الاكتمال: واكتمالنا ليس مجازياً, بل حقيقياً.))[44]

إنَّ المحتوى البريء لاستفهام سرى, ينسجم والشعور بالانتماء إلى المظهر الأنثوي الذي يعبر عن سجية المرأة في الميل للجمال, ويتنافر مع الشفرة اللغوية التي تضمنها الصاق الجمال بالاكتمال, إذ يشير مخبوء العبارة إلى تكريس الجانب النفعي الفرداني, قبالة فطرية الأنثى في سؤالها حول الجمال, ولذلك أتم نفعيته بتأكيده على الاكتمال تعويضاً عن عقدة ذاته, كما نلحظ:

((جمال: (يرفع رأسه ملتفاً إليها) لولاكِ لما استطعت الاستمرار في ظل هذا العجز المقيم.

سرى: (لا تزال تدلك منكبيه) نحن صورة الاكتمال, كلانا عاجز إن بقي لوحده

جمال: آهٍ يا حبيبتي.. ليس الاكتمال في أنكِ ترين من خلالي وأنا أسير من خلالك... بل الاكتمال في الامتلاء الروحي لكلينا))[45].

إذ تبدو مشروعية المبادئ المقبولة التي تذيعها شخصية البطل: "جمال" مستندة إلى حسن الاكتمال في الاستعانة بحبيبته لتجاوز العجز, وتحقيق الامتلاء الروحي, إلا أن عبارة مضافة إلى فعل التجاوب, تشير إلى المنطق المرجعي للمبادئ المقبولة على وفق شروط الذات المعاقة, تتمثل بقوله: ((فإن التقت حسرتان متغايرتان تصيران بعد ذلك عزاءين.))[46], والجمع بين هذه اللوازم السلوكية المعبرة على ممارسة أخلاقية تحظى بالقبول, يعرب لنا عن بناء إتيقي, يحكم التواصل, والنقاش بينهما, على أساس المنفعة المضمرة, وهو ما يتأكد في النمط الثاني من الاكتمال, حيث يغدو قبيحاً.

((جمال: (يتمتم, ويلكُم ساقيه) لماذا يا ربّ أنا عالق بعجزي مع عمياء تصدّق ما أقوله...؟

سرى: ماذا تقول, لا استطيع سماعك...

جمال: (يقبض على كفيه بغضب) أقول: كم أحبكِ...

سرى: لمَ ابتعدت؟ تعال إليّ.

جمال: (يسير نحوها مكتئباً) جئت إليك يا حبيبتي, ويا زهرة عمري.

سرى: .. أنت عيناي وأنا قدماك))[47]

تُفصح الواقعة اللغوية –وبمؤازرة العلامات غير اللفظية– عن التكوين القيمي الذي تنتظم فيه ذات البطل, وهو ينفصل عمّا ينبغي أن تتصف به العلاقة مع حبيبته, إذ تكشف الحالات السلوكية عن نفس مكرهة على قبول هذه الشراكة العاطفية, والحكم الإيتيقي لا يرصد الاكتمال القبيح في التواصل المعلل لاتخاذه العوق مبررا لنسقية العلاقة بينهما فحسب, بقدر قراءة العادات المرافقة لمحتوى الحوار, المؤسس على قناعات قبلية, تعلي من المصلحة الفردية, كما نلحظ:

((جمال: عماك استعارة عجز العالم في رؤية الأشياء, وعوقي استعارة عجز العالم عن السير, والحب استعارة اكتمال يُعشّق الاستعارتين العاجزتين (يشبك أصابع يديه) اكتمال أضاء روحينا يا حبيبتي))[48].

((جمال: كيف يمكن لي أن أستمرّ في هذه الكذبة, الخدعة, يا إلهي... ما عدتُ أستطيع الاستمرار في تقبّل هذه الاستعارة.. هي وحدها تقبلتني على عوقي, لكن علّتي أنني استعارة سريعة السأم واليأس))[49]

((سرى: (تتضرع) أنا عمياء, لكنّي أرى, أرى يا ربّ, إن لم استطع أن ألمس وجه جمال لأعرف, فأنا أشعر به, أشعر بأنّه ما عاد يحبني, أشعر بأنّه يكذب عليّ))[50].

فالأنا المتعالية لـ: "جمال" توظف سياسة الذرائع في تمرير نفعيتها ضمن أفق التخاطب الفني, لتضمر – بذلك– أنساقاً يستحيل انتماءها إلى النبل الذي عليه فضائل الاكتمال, والنقد الإتيقي لهذه الظاهرة يتطلع إلى فهم مستوى التجاوب الذي يمثل صدى للتشخيص المعرفي عند "سرى", وهو في هذه المحادثة كاشف بالبصيرة عن حبه المختلق, وعن افتعاله لتلك الاختلاجات التي لم تتجاوز السطح..

ثانياً/ إتيقا النكران

يُعبِّر الحِوار عن التداول الدرامي للأفكار المركزية التي تحفز الفعل, وتعلل وجهات النظر, نحو الحبكة الرئيسة, ومن جهة منطقية فإن الاشتراك بأفق عاطفي –بما يتطلب من بذل– يفترض تعزيزاً للذات الباذلة في أبسط التصورات, وهو ما لم يحصل في مسرحية "العاقر والمهد", فبعد امتثال ساقي "جمال" للشفاء, تخلى عن فكرة الوفاء, وحيث ((أن الأفراد في حاجة دائما إلى التقدير والاعتبار الشخصي والاحترام في الإطار التفاعلي للحياة))[51], فإنَّ النكران الذي امتد على مساحة واسعة من المشهد الثاني من المسرحية, وهو انعكاس سايكو–فني لعلاقة الذات المعاقة وعقدها, بنبذ النبل في العلاقات الإنسانية التي تحكم العمل المسرحي, ولذلك عدَّ فرويد Sigmund Freud النكران ((طريقةٌ لإدراك ما هو مكبوت))[52], إلا أن النَّصَّ الحِواري يحمل مدلولا نقدياً, ننفذ به إلى التماس سنن غائية, تمرر أنموذجها الفكري بوساطة الحدث الكلامي للبطل: "جمال", كما نشهد:

((جمال: (ممتعضاً) أن أتهم بالنكران خير من أن أعيش في كذبة...

سرى: أيّ كذبة؟

جمال: كذبة أنني قادر على موصلة الحياة معك.))[53]

فالملحوظ أن قسوة التخاطب الوارد على لسان: "جمال" لا تستند إلى منظومة عرفية ذات صفات رائجة في حقل المستحسن فحسب, وإنما تكشف عن مصارحة ناضبة من الاحتراز العاطفي الذي يجرح: "سرى", والنسق الإتيقي ينهي إمكانية الوصول إلى قناعة برأي يتفق عليه الطرفان, لما في علاماته النصية المؤكدة من تعسف, يمنع اقتران الحالة بنفي قطيعة التقبل, كما نلحظ:

((جمال: لا أستطيع أن أكمل معك الحياة, فقد كنتُ عاجزاً وأحببتك من خلال عجزي..

سرى: (منهارة) أهكذا تُوفّى أجور العاشقين يا جمال؟ أتمزح يا جمال؟ قل لي بربك إنّك تمزح, فلا يمكن لعقلي أن يستوعب أنّك ما إن سرت بقدميك, حتّى زللت نحو هاوية النكران, حيث القعر الوضيع للحقارة والدناءة.))[54]

((جمال: أريد أن أرى الدنيا... لا يمكن أن أعيش حبيس العتمة في عينيك...

سرى: (بغضب مازجه مقت وحزن) كم أنت نذل وحقير!!

جمال: أنا ما عدتّ أحبّكِ

سرى: لكن... قبل أن تقف على قدميك كان لسانك يقطر حبّاً...

جمال: حين رأيتك, كان كلانا عاقراً ومهداً... الآن لستُ عاقراً ولستُ مهداً))[55]

إنَّ تقصي فقه النكران بوصفه سلوكاً خارجاً عن الاستحسان –بالتوصيف العملي للخلق– يستوجب معاينة نقدية لمرجعية السياسة التخاطبية لشخصية: "جمال", فالملحوظ أن التصريح بتبرير الاكتمال نتيجة العجز وازدراء تضحيات "سرى" يلهم الاعتراف وظيفة وصولية لغاية تعويض النقص المادي المتمثل بالعوق, منعكساً على باطن النفس, ولذلك كسر التصريح بعدم الحب الأفق الاعتباري للتفاوض الذي بدا من ناحية: "سرى" مستدرجاً لاستجابات ممتنعة أفاد بها فاعل النكران, مع احتساب فاعلية المونولوج الذي عبر انكسار الذات وشعورها بالخذلان, كما في قول "سرى": ((سرى: (تخاطب نفسها) كيف لمن منحته روحي وقلبي أن ينكرني؟ قضيت معه السنين هذه, متحملةً سأمه ومزاجه المتقلّب, ورثاءه لنفسه وولولته, وأول ما سار طار, آهٍ لكم حقير هذا الإنسان, يجيد النكران ولا يعرف أن يمتنّ...))[56], فهي تستدعي مقارنة إتيقية للموازنة بين قيم فضيلة متقبلة, وأخرى رذيلة ممجوجة, بين: بذل الروح والقلب, وهما: لازمة الارتكاز العاطفي, والتحمل الذي يمثل غاية الصبر والمطاولة, قبالة المنع الذي يرتهن بنكرانه سلوك "جمال", وهو كشف لم يتأت لولا خصائص النص الحواري الأدبية, في تجاوبٍ استدراجي, يقدم الفكرة الغائية التي حبكت على وفقها رهانات الحدث الدرامي, ولعله يبدو جلياً في هذا المشهد:

((الطبيب: (لائما) لم أرَ نكراناً بغيضاً مثل نكرانك, ولم أصادف بحياتي إنساناً فظاً يجرح القلوب مثلما تفعل. وا أسفي على الأيام التي عشناها معاً.

جمال: (يخطو خطوتين) سأرحل, لستُ مجبراً على البقاء بين زوجة عمياء عاجزة, وبين صديق لا يتفهّم مشاعري.))[57]

إنَّ ما يمكن إدراكه في المستوى اللساني وعبر اللساني لحوار الطبيب, في إثبات النكران ونفي الإنسانية عن "جمال" لا يغادر السمات التي يتصف بها سلوك "جمال" في تجسيد الإصرار على الأنوية النفعية ومحو سيرة الاكتمال الكاذب, والتفسير النقدي لهذا البعد الهابط , يكمن في الذرائعية الفردية التي تخلق عالمها الإتيقي بعيداً عن المبادئ العملية للأخلاق الواجب استنانها في رد الجميل لشريكته..

ثالثاً / إتيقا البراءة

إن مقاربـة السـمة التخاطبيـة للـنصّ الحـورِي "العـاقر والمهـد" لـم تـشِ بمواقـف ثابتـة فـي رؤيـة أي مـن الشخصيتين الفاعلتين: "جمال وسرى", إذ تجاذبت المتغيرات الوظائفية للسلوك الكلامي انفعالات عاطفية وعودة إلى حاكمية الفطرة التي جُبِلَت عليها الذات, في مختلف مشاهد المسرحية, وهنا عادت شخصية: "جمال" عن خطيئة النكران, نحو البراءة التي تطهر بها تلك الخطيئة, ومع أننا بإزاء عمل فني, له عالمه المختلف –بقدر اقترابه– عن الواقع, إلا أنَّ تضمنه رهانات الذات وما يعتملها من لواعج, يجعل من ((الحقائق العامة التي تحمل طابع الضرورة الداخلية مستقلة عن التجربة واضحة ومؤكدة في نفسها))[58] كما يرى كانط Immanuel Kant, إذ ((إن الإنسان مزودٌ بالضمير, وهو غريزة وفطرة فيه, إنه بهذه الغريزة الإلهية يفرّق بين الخير والشر))[59] بحسب روسو Jean–Jacques Rousseau, والبراءة بوصفها حالة شعورية, تكتنف الشخصية الفاعلة في الفعل الدرامي تتغيا العودة إلى الفطرة التي تمحق اقتراف النكران الذي ألحق الأذى بالشخصية المنفعلة, بالرجوع عن السلوك غير السوي, ولذلك تعدُّ ((أصيلة في الإنسان وليست مكتسبة, وهي أقرب إلى الوعي))[60], والتفسير النقدي لإتيقا تلك الفضيلة يتطلب تتبع مبرراتها الثقافية, من أجل التماس أسسها المعرفية, كما نلحظ:

((جمال: ليس ثمة لذّة لم أجربها, من النساء أجملهنّ, ومن المشروبات ألذّها, ومن المدن أروعها, لكن كلّما أغرق في الملذّات أفتقد نفسي, أفتقد حبيبتي سرى... أفتقد تلك البراءة الصافية... كلّما أبتهج لمرأى مدينة ساحرة, أو حديقة غنّاء, أشعر بالوحشة والغربة, وأفتقد الألفة النقيّة الماكثة أبداً تحت الأفياء الوادعة لحبيبتي سرى (يشبك ذراعيه) حاولت أن أنسى, شربت خمور الدنيا كلها ولم أنسَ وجهها الصبوح, وضحكتها وبراءتها, وبساطة قلبها.. يا إلهي... كلّ تلك السعادات الغامرة, كلّ الأجساد النواصع ما كنتُ لأعادلها بملمس أصابع سرى الحانية, كانت تلك محض أجساد رخامية, صمّاء فيما كانت أناملها تضجّ بالحياة, ومليئة بالحنان النقي الصافي... (يتحسّر))[61]

فالمونولوج الماثل يعبر عن مناجاة نادم, حيث عودة شخصية: "جمال" إلى ذاتها, ولا تحيل مقدمات التجربة التي رافقت مشهد النكران –بما فيها من انفلات خارق للمحظورات وتمتع يحقق الملذات– على تداع سيكولوجي يطهر الذات فحسب, بإزاء تحقيق اعتبارين للبوح, الأول: يراعي هوية النص الحواري, فيستند إلى الحجج شبه المنطقية في إثارة الجانب العاطفي وتجسير التواصل القائم على اقناع الشخصيات المنفعلة (محرك الدمى, سرى, الطبيب) بأن الندم يحكم قبضته عليه, أما الاعتبار الآخر, فيتمثل بتحقير التجربة الفعلية التي مارسها, بما جعل العالم المادي بلا روح بنظره ومحض جماد , أما الارهاصات التي أحاطت بعودته إلى البراءة, فمنها:

((صوت محرك الدمى: البراءة.

جمال: (نادماً) أريد أن أستردّها...

الطبيب: ما هي فكرتك عن الاسترداد, غير ترتيب السرير وإزالة قطع المزهريّة المكسورة؟

جمال: (يرفع له قطعة كبيرة من المزهريّة) أريدك أن تبتر قدميّ

الطبيب: (ساخراً) فكرة صبيانية أخرى.

جمال: أعنّي لأستعيد البراءة, بعد أن لوّثني العالم الذي أسهمت في إدخالي إياه, كنتُ أصدّق في كلّ الناس ولم أكذب, الآن لن أصدّق بأحد, وأكذب في كل شيء, كنتُ أخجل من ظلّي, والآن لا أُعير لأي أحد مقدار حبة من حياء, لست راضياً عنّي, كنت أرى للحياة غايات نبيلة, فيما الآن لا أرى بالحياة إلا الملذّات...))[62]

إنَّ تصدير النَّصّ الحواري بانزياح درامي خلق تداخلاً في النظام السردي, إذ يضع محرك الدمى –وهو المعادل الفعلي لشخصية الدمية: "جمال"– عنواناً للمشهد يتمثل بـ: "البراءة", وتبدأ العلامات بحمولاتها الاستفهامية بحمل التوجه الشخصاني لهذا الفعل الفضيل, بإزاء النكران الرذيل, ومع أنَّ شخصية "الطبيب" قدمت حواراً قائماً على التأليب والعتاب المعنف, فإنَّ شخصية "جمال" قدمت نمطاً حوارياً قائماً على التفاوض من أجل التقبل, ولا تنطوي تلك العبارات على قيم نبيلة بالمعنى الأخلاقي الصرف بقدر اشتمالها على مناح من العودة لطهر الروح, وإذا جاز للنقد أن يفسَّر مظاهر النص عبر احتمالات البراءة, فلأن تكرار القصد دال على إرادة ذلك, مضاف إلى قرائن جمالية لا يمكن تجاوزها في تتبع الجانب الإتيقي في النص:

((جمال: .. كم لوّثني العالم يا ألله, أريد لمستك الحانيّة, كيما أستعيد براءتي, حيث ذلك الوالد المطمئنّ الوافر الحياء, الصادق النقيّ القلب... ليس ذلك مستحيلاً. ما عليّ إلّا أن استحمّ من قذارة العالم بماء الزعفران, بعد أن تقرأ عليه حبيبتي سرى سورة الرحمن...

الطبيب: حبيبتك التي كسرت قلبها..

جمال: سأقبل قدميها لتغفر لي.))[63]

((جمال: كلّ المباهج التي عشتها لم تكن حقيقية, كانت زخرفاً, هذه ليست الحياة.

الطبيب: وهل تركت تلك الدنيا الملوّنة لتبحث عن امرأة عمياء مسكينة...

جمال: لم ينبض قلبي بعدها أبداً.)) [64]

إنَّ الاستعانة بالدين وهو الجانب الطهري الخالص, وجعله لازمة طقوسية مقترنة بـ"سرى", والتأكيد العارم على الرغبة في استحضار الماضي النقي, مع درء زخرف الحياة الملونة, يجعل سيمياء الثقافة التي تحيط بالفعل الكلامي الماثل, ذي أبعاد روحية, محملة بالثقافة الشرقية, بكل اعتقاداتها, مع ترميز ضمني لخصوصية تقديس المرأة في حضارة الخصب والنماء, والجدير بالذكر أن بقاء الحوار ناقصاً, وترحيل البؤر الدلالية الحاملة للقصد المضمر في هذه المجتليات الجمالية, يعزز مؤشرات التجاوب عبر الفراغات الصامتة التي استفزت بها شخصية الطبيب شخصية: "جمال".

رابعاً/ إتيقا الغفران

يرتهن الغفران –في العادة– بوجود خطيئة يراد محوها, وإذ يمثِّل محاولة طهرية متممة لفعل البراءة, فإنَّ عقائد الاختلاف تتضمن إشارة إلى فطرية التسامح من الناحية التربوية[65] بتقرير أُمبرتو إيكو, والناتج الدلالي في انتقال النَّص من الحِوار إلى مناقشة الأفكار إلى التفاوض مع اتسامه بالحجاج, يشي بتحولات ثقافية,

ليس آخرها إشراك الآخر في أفق تفاهم اعتباري, يعزز به موقف الذات المقصرة, لتحظى بالتقدير الذي يعني: ((يعني الاحترام المتبادل في ضوء القيم التي تعطي لخصال وقدرات الآخر دوراً معبراً وبليغاً في الممارسة المشتركة))[66], ومع ما رافق مواقف الشخصية الفاعلة في العمل, من انفعالات فإنها في هذا المشهد تحتكم إلى العقل بوصفه المهد المؤسس للفضيلة[67], مع مستوٍ اختزالي لسيرة الشخصية المقصرة, تجاه "سرى", كما نشهد:

((صوت محرّك الدمى: الغفران...

سرى: (بحياد بارد) لمن لا يستحق الغفران لا يمكن أن نمنحه إيّاه.

جمال: (بتذلّل) عن فداحة ذلك الشقّ العميق الذي ترينه في روحي , أخبرك أن لا حياة لقلبي دون قلبك, ولا لروحي دون روحك, أنا لستُ سوى كلمة فارغة, ووحدك من يستطيع أن يملأها بالمعنى)) [68]

تقدِّم العتبة التي وضعها محرك الدمى لهذا المشهد إحاطة لمآلات الحدث الدرامي, وهنا يتأسس رجع الصدى –على غير عادة المشاهد السائدة في العمل– على المناهضة, مسندة إلى: "سرى", لتبدو المفارقة مهيمنة على التخاطب بين الشخصيتين, وفي مضمرات هذا التخاطب تتبلور إتيقا لا يمكن تجاهل مرتكزها المثالي, في تقرير النقص والضياع, عن الكمالات الروحية التي يحققها الغفران, الذي يعدُّ مؤشراً سيميائياً أهوائياً للدلالة على عدمية وجود اللازم بغير المستلزم له, كما نلحظ:

((جمال: أنا النقص المحض, وأنتِ الكمال كلّه

سرى: ولماذا تبتر قدماً سليمة؟ أتظنّ أنك بهذه الحركات الصبيانية تجعلني أغفر نكرانك؟

جمال: ومن أكبر منك قلباً حتى لا أطمع بذلك...

سرى: لا يليق بالرجل أن يراهن على الاستعطاف.

جمال: لا أستعطفكِ, أنا أحبّكِ..

سرى: (ببرود) مع هذا لن أغفر.))[69]

تتضمن إتيقا الملفوظات المسندة إلى سرى مسلمة في اجتناب تكرار التجربة الماضية, مع ما تحمله من مشقة النكران وجراحاته, في حين تتضمن إتيقا الملفوظات المسندة إلى جمال فضيلة الرجوع, وإذ يقوم أفق التخاطب بينهما على المغفرة غير المتحققة, فإن ما يتضمن من قبول المحاورة هو بحدِّ ذاته إنجاز فعلي, بدلالة تحول موقف "سرى" من البرود إلى البكاء, كما نلحظ:

((جمال: أيمكن أن نبرّر الغفران وفقاً للتفكير بالطبيعة البشرية وإمكانية نزوعها إلى النكران؟

سرى: (تبكي) ما فعلته بي لا يمكن نسيانه ولا غفرانه))[70]

إنَّ استنباط رؤية نخلص –بها– إلى توصيف مبدئي للمثل الشاخصة في النص الحِواري المنتخب تستدعي مراعاة القرائن التي شغلت مساحة في تواصل القناعات, عبر الرؤية الكلية الآنفة:

((جمال: ما حطَّمه النكران يستطيع الندم والغفران أن يرمّمه.

سرى: أعرف أنّ الغفران يُعظّم أنفسنا في عيوننا, ويبرهن على أن الإنسان بوسعه أن يمتنّ حتى لأولئك الذين داسوا بكل قوة ولؤم على قلوبنا المزهرة الخزفيّة, لأنهم علمّوه أن يسامح.

جمال: أيعني أن ثمة أملاً لي...؟

سرى: أسامحك بشرط...

جمال: لا شروط في الحبّ, لكن للغفران شروطه, فاشرطي عليّ.

سرى: شرطي الوحيد أن ترحل عنّي, أن تبعتد قدر ما تستطيع؟))[71]

بهذا المشهد تبدو إتيقا الحوار جلية, فالقرار المصيري الذي رافق المعطيات الحجاجية أنجز فعلاً كلامياً, لا يمكن تجاوز آثاره الاعتبارية, في تشكيل صورة العمل بكليته, فمع ما وظفته شخصية: "جمال" من تجوز في تحقيق القبول, فإن الغفران تحقق بشكل ناقص, وهو ما يستدعي معاودة قراءة النكران وفق رتبه الوجدانية, بما يعلق الحكم التأويلي لسلوكها المتمنع في الرفض.

خامساً/ إتيقا النسيان

يتشكل المشهد الأخير من تداخل الواقعي بالخيالي, فصانع الدمى وهو عجوز سبعيني يتنافذ في حوار مع الموسيقي وصبي الإضاءة وطيف يتمثل له عبر دمية عمياء تشبه سرى, في فعل درامي يحتكم إلى التداعي النفسي المتسق منه إلى الهذيان العبثي, والمرتكز الأس الذي يبنى على وفق أفعاله الدرامية المشهد هو: "النسيان" الذي يعمد إليه محرك الدمى في تعاطيه مع استفهامات عن واقعية الحادثة, وفي التمثل الذهني لتجسد الطيف بشخصية تشبه سرى, قبل أن ينهي الصبي الحوار بتمسكه بصندوق الدمى وتبنيه إعادة المسرحية لاحقا لجيل آخر, بعدما يفارق العجوز الحياة, لتغدو الخاتمة التراجيدية آخر أنفاس العمل.

يرتكز المشهد الأخير على تنوع حِواري, تتعدد –على وفقه– مواقف الشخوص, بما ينتج قيماً كلية, ويسهم في إظهار معارف بالميول والرغبات الذاتية, على صعيد استدعاء الماضي واستحضار الراهن, في تكوين البنى السطحية للأخلاق المنجزة, والإتيقا المرتبطة بالسلوك الفردي للشخصيات الفاعلة, والتجربة الأولى للحوار في هذا المشهد تتساءل عن واقعية الأحداث التي جرى تمثيلها عبر الدمى, المناط بها تقديم الأدوار الدرامية في المسرحية, كما نشهد:

((الموسيقي: ربما تعبتَ من تكرار الحكاية نفسها, فأنا منذ أن عرفتك وأنت لم تبرح هذه المسرحيّة الحزينة.

محرّك الدمى: (يشير إلى صندوق الدمى) هذه حياتي يا بنيّ.

الموسيقيّ: (يهزّ رأسه) لذلك تبكي أثناء العرض دائماً, حتّى إن بعض النضارة تأثروا بدموعك لا بحكاية دماك..)) [72]

حملت الاستفهامات –التي أسند الموسيقي فعلها التداولي إلى محرك الدمى– طاقة تعبيرية متماثلة من التصور الكلي لقصة العمل, فهي لم تقف عند ما يتطلب التجاوب, وإنما أسهمت في نقل رجع الصدى الذي

يلحق بالجمهور الذي يشاهد المسرحية إلى محرك الدمى, حتى ترسخ إقراره مسرحية الدمى حياته كما وقعت, وهنا يشيد الموسيقي عتبة المشهد عاطفياً, كما نلحظ:

((الموسيقيّ: النسيان

صانع الدمى: انطفاء جليل.

الموسيقي: هل رأيت حبيبتك مرةً أخرى؟

محرك الدمى: (بحزن) كلّا, منذ أن رحلت وأنا أعرض هذه المسرحيّة, لعلّها تأتي, ويبدو أنّ هذا عرضي الأخير))[73]

إنَّ اشتغال الإثبات والنفي في التجاوب اللساني الماثل في الحِوار لا يرسخ قضية النسيان بقدر تأكيده على ملازمة التذكر لفحوى الحادثة وشخوصيه, كأنما هي الحدث المركزي في تصور محرك الدمى, والشاخص الإتيقي –مع ما يحمل من وفاء– فإنَّ تتبع آثاره الاعتبارية في الندم والشعور بالخيبة يعود بِنا إلى خطيئة الاغترار بالذات ونكران التفاني الذي قدمته :سرى" في حبها لـ "جمال", وهو ما أكَّده صانع الدمى في وصيته إلى الصبي الذي تناط به مسؤولية عرض الدمى بعد وفاة الرجل العجوز, تعزيزاً لتقدير مشاعر الآخر, ولا سيما المرأة المخلصة, كما نشهد:

((الصبي: (يهتف بغرور مصطنع) أنا روح العالم الجديد إذن

محرّك الدمى: (يبتسم) لكن احذر أن تكسر قلب امرأة تحبّك. ستكون الوسخ الأسود في ظفر القدم الصغير للعالم.)) [74]

يتخذ التحذير المقدم من قبل محرِّك الدمى للصبي صوراً إتيقية لكونه, لا يستند إلى الفضائل التي تربه من الحقل الأخلاقي الرائج في المجتمعات فحسب, وإنما لأنه يمثِّل تجربة شخصية, مرَّ بها, ودعا الآخرين إلى اجتنابها, ويستولي الأنموذج الفكري الناتج عنها على الثيمة التي بني على رهاناتها القيمية كل العمل, من البدء وانتهاءً بتوظيف التوازي المقطعي للمشاهد, بنحو رامز, كما نلحظ:

((الطيف: أتذكر حين التقينا أوّل مرّة, حين رأيت مسرحيتك, وأنت تحرّك الدمى في السوق القديم... على كرسيّك المدولب.

محرّك الدمى: (مندهشاً) العاقر والمهد.))[75]

فالخلاصة الآنفة تشرع أفق التلقي على رتب رمزية دائرية تعود في النهاية إلى العتبة الرئيسة للعمل بكليته الفنية, وللمحتوى بواقعيته المعيشة عند الرجل العجوز محرك الدمى, وللحبكة بفعليتها التجريبية, حتى ليغدو الرصد النقدي, ناقصاً من دون احتساب تلك المظاهر المركزية في هذا العمل..

- النتائج:

بعد المقاربة النقدية لتمثُّل الإتيقا في مسرحية "العاقر والمهد" بوصفها نصَّاً حوارياً, نوجز أهم النتائج التي توصَّل إليها البحث, وهي:

1- انتهك تمثُّل السلوك اللغوي للقيم الجمالية السائد الأخلاقي؛ لاتصاله بظرف الحِوار ومسوغه ومتقبله, على نحو تداولي, بوصفه إتيقا ذاتية ضمن عالمها الجدلي..

2- ارتبط الهوية الإجناسية للنصّ الحِواري بالتخاطب القائم على الإشارة والاشهار, بما أنتج النظام الدلالي ومقاصده الإتيقية في الإرسال والتلقي, من جهة, وبالتجاوب المستند إلى الحجج شبه المنطقية للمسلمة ونقيضها من جهة أخرى.

3- تمثل الاكتمال عبر تجاوب السلوك الإتيقي, هما: الاكتمال الجميل والاكتمال النفعي, وبهما تتحقق المبادئ النسقية الخبيئة للفعل الذاتي, الذي تتأسس -على وفقه- قبحيات السلوك وجماليته, ويمكن عده علامة على الأهواء التي يتقنع بها الخطاب.

4- إنَّ الانعكاس السايكو-فني لعلاقة الذات المعاقة وعقدها بالآخر أغفل المنظومة العرفية الرائجة في حقل المستحسن, وكشف عن نكران ناضب من الاحتراز العاطفي الذي يجرح الآخر ويعطل مشاعره..

5- تتغيا الذات المقصرة العودة إلى الفطرة لتطهر الروح التي تمحق اقتراف النكران الذي ألحق الأذى بالشخصية الفاضلة, والسمة الإتيقية تؤشر تلازماً بين حرف الإجابات التي تذكر بالفعل الآثم ومحاولة طمسها..

6- إنَّ إشراك الآخر في أفق تفاهم اعتباري, يعزز به موقف الذات المقصرة, لتحظى بالتقدير والإتيقا هنا مثالية, في تقرير النقص والضياع, عن الكمالات الروحية التي يحققها الغفران..

- **إحالات البحث:**

---

[1] ينظر: إيتقيا الموت والسعادة: د. عبد العزيز العيادي,50-51.

[2] ينظر: المصدر نفسه, 44.

[3] المصدر نفسه, 44.

[4] للتفريق بين مصطلحي: الإتيقا والإخلاق, بنحو موسوعي, ينظر: إيتقيا الموت والسعادة: 5-13, وينظر: مفهوم الإتيقا وأدواتها التواصلية: أ.م. د. حمزة جابر سلطان, بيداء داوود سلمان, 151-159, وينظر: الإتيقا "نقد المفهوم وتحولاته في العلوم الإنسانية والاجتماعية الغربية": د. محمد أمين بن جيلالي, 12-16, وينظر: المسؤولية الأخلاقية زمن الحرب "تهافت نظرية الحروب العادلة": ويليام. ف. قيليس, تعريب: رامي طوقان, مراجعة ألبير شاهين, 214-228.

[5] ينظر: إتقيا المناقشة ومسألة الحقيقة: يورغن هابرماز, ترجمة: د. عمر مهيبل, 8.

[6] إيتقيا الموت والسعادة, 36.

[7] المصدر نفسه: 41. نقلاً عن: M.Foucault,L usage des plaisirs, Gallimard, paris 1984, pp,16-17.

[8] إتقيا المناقشة ومسألة الحقيقة, 35.

[9] إيتقيا الموت والسعادة, 42.

[10] المصدر نفسه, 43.

[11] ينظر: المصدر نفسه, 40.

[12] المصدر نفسه: [12].

[13] المصدر نفسه: [5]5

[14] ينظر: مفهوم الإتيقا وأدواتها التواصلية, 159.

[15] ينظر: إيتقيا الموت والسعادة: [51].

[16] المصدر نفسه: [5]5

[17] ميخائل باختين "المبدأ الحواري": تزفيتيان تودوروف, ترجمة: فخري صالح, 96.

[18] إتقيا المناقشة ومسألة الحقيقة, 62.

[19] إيتقيا الموت والسعادة: [5]4

[20] ينظر: لذة النص: رولان بارت, ترجمة: د. منذر عياشي, 108-109, 66, وينظر: رأي جوفري هرتمان G. Hartman : علم اللغة النص المفاهيم والاتجاهات: سعيد حسن بحيري, 101-102.

[21] ينظر: علم النص "مدخل متداخل الاختصاصات": تون. أ. فان دايك, ترجمة: د. سعيد حسن بحيري, 24, وينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، 216.

[22] السيميائية وفلسفة اللغة: أُمبرتو إيكو, ترجمة: د. أحمد الصمعي, 17.

[23] لذة النص, 59.

[24] النص الأدبي فضاء للحوار: إبراهيم صحراوي, مجلة علامات, ج54, مج 14, شوال 1425, ديسمبر 2004, 598.

[25] ينظر: المصدر نفسه, 594.

[26] ميخائل باختين "المبدأ الحواري", 93.

[27] ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودت, 61.

[28] ميخائل باختين "المبدأ الحواري", 68.

[29] ينظر: المصدر نفسه, 53 - 55.

[30] دروس في الأخلاق: أُمبرتو إيكو, ترجمة: سعيد بنكراد, 102.

[31] حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة: جيل دولوز, كلير بارني, ترجمة: عبد الحي أزرقان, أحمد العلمي, 30.

[32] يقول إمبرطو إيكو: ((إن أصل مشكلة الأنواع هو مدرسي بشكل من الأشكال)) ونتبنى رؤية غيره من الرؤى المشار إليها في المتن, ينظر: الأثر المفتوح:, ترجمة: عبد الرحمن بوعلي, 68

[33] الأجناس الأدبية: إيف ستالوني, ترجمة: محمد الزكراوي, 21.

[34] الأجناس الأدبية, 15.

[35] الأجناس الأدبية, 21.

[36] نظرية الأجناس الأدبية: كارل فييتور وآخرون, ترجمة: عبد العزيز شبيل, مراجعة: حمادي صمود, 15-16.

[37] Maurice Merleau-Ponty, Causeries. 1948, établies et annotées par Stéphanie Ménasé, Seuil, coll. « Traces écrites », Paris, 2002 الرابط: https://editions-verdier.fr/wp-content/uploads/2016/09/extrait_entretiens_avec_charbonnier.pdf .

[38] علم المسرحية: الارديس نيكول, ترجمة: دريني خشبة, 44.
[39] الأثر المفتوح, 68.
[40] النص الأدبي فضاء للحوار, 599.
[41] ينظر: مفهوم الإتيقا وأدواتها التواصلية, 159.
[42] ينظر: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث": د. كمال بومنير, 104.
[43] المصدر نفسه, 131.
[44] العاقر والمهد: ميثم هاشم طاهر, 9.
[45] المصدر نفسه, 12.
[46] المصدر نفسه, 12.
[47] المصدر نفسه, 13.
[48] المصدر نفسه, 14.
[49] المصدر نفسه, 15.
[50] المصدر نفسه, 16.
[51] النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث", 113.
[52] ينظر: فرويد "قراءة عصرية", تحرير: روزين جوزيف بيرلبرج, ترجمة: زياد إبراهيم, 229.
[53] العاقر والمهد, 23.
[54] المصدر نفسه, 24.
[55] المصدر نفسه, 25.
[56] المصدر نفسه, 27.
[57] المصدر نفسه, 29-30.
[58] قصة الفلسفة: ول ديورانت, ترجمة: فتح الله المشعشع, 334.
[59] دراسات في فلسفة الأخلاق: محمد عبد الستار نصار, 190.
[60] الفطرة: مرتضى مطهري, ترجمة: صادق جعفر الخليلي, 23.
[61] العاقر والمهد, 38-39.
[62] المصدر نفسه, 40.
[63] المصدر نفسه, 42.
[64] المصدر نفسه, 43.
[65] ينظر: دروس في الأخلاق, 141.
[66] النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث", 132-133.
[67] ينظر: رسالة في التسامح: ولتير, ترجمة: هنرييت عبودي, 43.
[68] العاقر والمهد, 47.
[69] المصدر نفسه, 49-50.
[70] المصدر نفسه, 51-52.

[71] المصدر نفسه, 53-54.

[72] المصدر نفسه, 58.

[73] المصدر نفسه, 60.

[74] المصدر نفسه, 61-62.

[75] المصدر نفسه, 62.

❖ **مصادر البحث:**

- **المصادر الأجنبية**

1- Maurice Merleau-Ponty, Causeries. 1948, établies et annotées par Stéphanie Ménasé, Seuil, coll. « Traces écrites », Paris, 2002 الرابط: https://editions-verdier.fr/wp-content/uploads/2016/09/extrait_entretiens_avec_charbonnier.pdf.

2- M.Foucault,L usage des plaisirs, Gallimard, paris 1984, pp,16-17.

- **المصادر المترجمة:**

1. إتقيا المناقشة ومسألة الحقيقة: يورغن هابرماز, ترجمة: د. عمر مهيبل, منشورات الاختلاف , الجزائر- العاصمة, ط1, 2001.
2. الأثر المفتوح: أُمبرتو إيكو, ترجمة: عبد الرحمن بوعلي, دار الحوار للنشر والتوزيع, اللاذقية – سوريا, ط2, 2001 .
3. الأجناس الأدبية: إيف ستالوني, ترجمة: محمد الزكراوي, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت – لبنان, ط1, 2014.
4. حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة: جيل دولوز, كلير بارني, ترجمة: عبد الحي أزرقان, أحمد العلمي, أفريقيا الشرق, الدار البيضاء- المغرب, 1999.
5. دروس في الأخلاق: أُمبرتو إيكو, ترجمة: سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي, بيروت – لبنان, الدار البيضاء- المغرب, ط1, 2010.
6. رسالة في التسامح: ولتير, ترجمة: هنرييت عبودي, دار بترا للنشر والتوزيع, دمشق – سوريا, ط1, 2009.
7. السيميائية وفلسفة اللغة: أُمبرتو إيكو, ترجمة: د. أحمد الصمعي, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت – لبنان, ط1, 2005.
8. علم المسرحية: الارديس نيكول, ترجمة: دريني خشبه, دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع, الكويت, د. ط, د. ت.
9. علم النص "مدخل متداخل الاختصاصات": تون. أ. فان دايك, ترجمة: د. سعيد حسن بحيري, دار القاهرة للكتاب, ط1, 2001.
10. فرويد "قراءة عصرية", تحرير: روزين جوزيف بيرلبرج, ترجمة: زياد إبراهيم, مؤسسة هنداوي, القاهرة – مصر, 2020.
11. الفطرة: مرتضى مطهري, ترجمة: صادق جعفر الخليلي, قسم الإعلام الخارجي في مؤسسة البعثة, طهران- جمهورية إيران الإسلامية, ط1, 1410.
12. قصة الفلسفة: ول ديورانت, ترجمة: فتح الله المشعشع, مكتبة المعارف, بيروت- لبنان, ط4, 1979.
13. لذة النص: رولان بارت, ترجمة: د. منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, حلب- سوريا, ط1, 1992.
14. ميخائل باختين "المبدأ الحواري": تزفيتيان تودوروف, ترجمة: فخري صالح, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت- لبنان, ط2, 1996.

15. نظرية الأجناس الأدبية: كارل فييتور وآخرون, ترجمة: عبد العزيز شبيل, مراجعة: حمادي صمود, منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة, جدة – المملكة العربية السعودية, رقم (99), ط1, نوفمبر, 1994.
16. النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت "من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث": د. كمال بومنير, منشورات الاختلاف, الجزائر– العاصمة, ط1, 2010.

- **المصادر العربية:**
- الإتيقا "نقد المفهوم وتحولاته في العلوم الإنسانية والاجتماعية الغربية": د. محمد أمين بن جيلالي, المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية, العتبة العباسية المقدسة, النجف – العراق, ط1, 2021.
- إيتقيا الموت والسعادة: د. عبد العزيز العيادي, دار صامد للنشر, القيروان – تونس, ط1, 2005.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت, عدد 164، 1992.
- دراسات في فلسفة الأخلاق: محمد عبد الستار نصار, دار القلم, الكويت, ط1, 1402هـ.
- الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودت, دار الكندي للطباعة, بيروت– لبنان, 1978.
- العاقر والمهد: ميثم هاشم طاهر, دار الثقافة "جائزة الشارقة للإبداع العربي", الشارقة –الإمارات العربية المتحدة, ط1, 2022.
- علم اللغة النص المفاهيم والاتجاهات: سعيد حسن بحيري, مكتبة لبنان, ناشرون/ لبنان, الشركة العالمية للنشر– لونجمان/ القاهرة, ط1, 1997.
- **الدوريات**

1- مفهوم الإتيقا وأدواتها التواصلية: أ.م. د. حمزة جابر سلطان, بيداء داوود سلمان, مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع, الشارقة – الإمارات العربية المتحدة, ع53, يونيو 2020.
2- المسؤولية الأخلاقية زمن الحرب "تهافت نظرية الحروب العادلة": ويليام. ف. قيليس, تعريب: رامي طوقان, مراجعة ألبير شاهين, مجلة الاستغراب, المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية, بيروت – لبنان, العدد الرابع, السنة الثانية, صيف 2016.
3- النص الأدبي فضاء للحوار: إبراهيم صحراوي, مجلة علامات, النادي الأدبي الثقافي بجدة, جدة – المملكة العربية السعودية, ج54, مج 14, شوال 1425, ديسمبر 2004.