OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1213

المُدرَك وَالمُتَخَيَل في نُصوصِ يُوسُف الصائغ ((مَسْرَحيَّة دزدمونة إنْموذَجاً))

م.د. نمير رشيد بيري محمد[1]

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 26/6/2023 Date of acceptance: 27/7/2023 Date of publication: 15/9/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المُلَخَّصُ:

يَتَناوَلُ هذا البَحثُ المُدرك والمتخيَّل في نصوص (يوسف الصائغ)، باعتبار اللُّغة هي المَنبع الأهم في الأدبِ والنقد المسرحيّ، وبالنظر لأهميَّة الموضوع فقد رَصَدَ الباحث العديد من الآراء والتَنظيرات الفلسفيّة والنفسيّة ذات العلاقة في (المُدرَك والمُتَخيَّل) وتم مناقشتها لبيان مَدى توافقها مع النَّصّ المسرحيّ العِراقيّ. وَقد تَألَّفَ البَحث مِن الآتي:

في الفصل الأوَّل حيث (الإطار المَنهَجيّ) المُتَضَمَّنَ مُشكِلَة البَحث والتَعَرُّفِ على أهمِ مُعوقات (المُدرك والمتخيَّل) وضرورتهما في النَّصّ المَسْرَحيّ العراقيّ، كَما تَضَمَّنَ هذا الفصل حُدودَ البَحث الزَمانيّة وَالمكانيّة وَالمَوضوعيّة لِلبَحث، ثم خُتِمَ الفَصل بأَهَّم المَصْطَلَحات الواردَة في البَحث.

أمّا في الفصل الثاني حيث (الإطارُ النَّظريّ)، فقد اشْتَمَلَ على مَبحَثين وَقد كانَ المَبحَث الأَوّل منها هوَ عن مَفهوم (المُدرَك والمُتخيَّل)، والمَبحَث الثاني عن (يوسُف الصائغ) وبنية النَّصّ المَسرَحيّ.

وفي الفصل الثالث حيث (إجراءات البَحث) فقد حَلَّلَ الباحث نَصّ مَسْرَحيَّة (دزدمونة) لِمُؤَلّفها (يوسُف الصائغ) وَقَد اختارَ الباحث عَيّنَتِه قَصْديّاً باعتِمادِهِ المَنْهَج الوَصْفي التَحليليّ.

كما قامَ الباحث في الفصل الرابع بـ (مُناقَشَة نَتائج التَحليل) على وفق أهداف البَحث إذ وجد أن بإمكانِ الكاتِب المَسرَحيّ العراقيّ الإستِعاضَة بعَدَدٍ من الكَلِمات وَالجُمَل ليُنتِجَ منها ذات المعاني التي تَستَهدفها فِكرَة نَصّهِ عن نَصّ مُغاير، وكذلك إمكانية ضخ الرموز القابلة للتأويل (المُدرَكَة والمُتَخَيَّلة) في أيّ مسرحيَّة كانت، تُمَكّن المُتلقي من استقبالها وإزالة الغُموض والضَبابيَّة إن وجدت، وَمِن ثَمَّ تَوَصَّلَ الباحث إلى الاستنتاجات وتَبين له أنَّ إنتاج المعنى يكون يسيراً عند المُتلقي إن أفلحَ المؤلّف من استخدام عناصر النَّصّ استخداماً سليماً، كما أنَّ المتلقي العِراقيّ (القارئ)، يُحاكي الأَشكال (المُدرَكَة والمُتخيَّلة) بالتقابل عَبْرَ رموزها ومَدلولاتها وهي مِن المَهام المُلقاة على عاتِقِ كاتِبِ النَّصّ المسرَحيّ، ومن ثَمّ ثَبّت الباحث التَوصيات وَالمُقترحات والمصادر.

الكلمات المفتاحيَّة: المُدْرَك، المُتَخَيَّل.

[1] وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة/ namir.rashid.berry64@gmail.com

الإطارُ المَنهَجيّ

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يُعَد كُلٌّ من (المُدْرَك وَالمُتَخَيَّل) عمليتان نفسيتان فيزيولوجيتان، ترتبطان بجملة من الحواس التي تنقل إلينا بادئ ذي بدء صُوَراً وأصواتاً من العالم المحيط بنا ليس فيها أي معنى أو دلالة، ولكن بعد تفكيك رموزها في عملية معقدة تُعرف بعلم (الفونولوجيا)، ووصول تلك الصور والأصوات للدماغ بوساطَة الأعصاب، إذ ذاك تبدأ عملية التأويل لِكُلّ تلك الصور والأصوات التي تمَّ استقبالها، ويتم بعد ذلك تحليلها وفهمها بواسِطَةِ العقل، ويبدو أنَّ هناك مرحلتان تسبقان التحليل والتفسير والتأويل، المرحلة الأولى تُسَمى الإحساس (المُدْرَك) الواقعي، والتي يتم عَبْرَها الحُكم على الأشياء لبناء ردّ الفعل المناسب، أما المرحلة الثانية فهي الإحساس (المُتَخيُّل)، والتي تَعْتَمِدُ المُخَيَّلَة لترجمة الاتصال ذهنيَّاً وبناء رد الفعل المناسب على ما يدور في العالم الخارجي المُحيط به، وأن طبيعة (المدرك والمتخيل) أثيرت حولهما تساؤلات منها: هل إدراكنا أو تخيلنا لما يدور حولنا يتوقف على الحواس أم على العقل؟ وللرد على هذا السؤال، يرى المذهب الحسي أن إدراك الإنسان وتخيله يتوقفان على التجربة والإحساس وليس على العقل، وقد ذهب الرواقيون إلى أنّ مقياس المعرفة لا يُبنى على تلك الأفكار التي أدركها المرء وأَحَسَّها واقعياً بنفسه أو تَخَيَّلها حِسيَّاً بذهنه، بل لا بد من عودته إلى المصدر الذي استقى منه أفكاره الكلية، كما ذهب الفيلسوف (لوك) إلى أنّ الإنسان لا يصل إلى الحِسّ المُجَرَّد (المُتَخَيَّل) إلا بالاعتماد على المحسوس (المُدْرَك)، إذ قال: أن الحواس والمدارك هما النافذتان اللتان ينفذ منهما الضوء إلى الغرفة المظلمة (أي العقل) (John, 2001, p. 291)، كما قال أيضاً: " ليس في العقل شيء جديد إلا وقد سبق وجوده في الحِسّ أولا" (John, 2001, p. 291)، وهو هنا يريد القول بأن من فَقَدَ حاسَّة من حَواسّه فَقَدَ المَعاني المُتعلقة بتلك الحاسَّة التي بفقدانها سَيَعْجَزُ العقل عن الوصول إلى المبتغى.

وعلى ضوء ما ورد في أعلاه فالباحث صاغ مَشْكِلَة بَحْثِهِ بعِدَّةِ تَساؤلاتٍ وَكَالآتي: **كيف يتم تفسير المفاهيم ذات الصلة بالعقل خالصاً ومُجرداً من صفاته الثانوية المُتَغيّرة؟ وكيف يتم التعرف على الصوت والشكل واللون والحجم والطعم والرائحة والملمس، وما إلى ذلك من الأشياء؟ وما السبب في ألا يكون العقل هو المرجع الأهم للمعرفة، خاصة وأن تلك الصور والمفاهيم يلامسها العقل ويتعامل معها من خلال المخيلة قبل أن تُدركها الحواس؟ ولماذا الحواس لا تمد الإنسان إلا بمعارف أولية وهي دائما بحاجة إلى صَقْلٍ عَقْليّ حتى تكون بياناتها مُعرَّفة؟.**

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث في: أن (المدرك والمتخيَّل) هما عمليتان نفسيتان داخليتان تُسهمان في فهم واستيعاب دلالاتٍ ينتجها المعنى النصّيّ من خلال العقل تارة، وتارة أخرى اعتماداً على المخيلة.

هدف البحث: يسعى هذا البحث إلى: كيفية تحقيق المُؤلّف المَسْرَحيّ العِراقيّ لِمَفهومَيّ (المُدرك والمُتخيَّل) دراماياً عند المتلقي.

حدود البحث: الحد الزماني: ممثلة في العام (1989)، **الحد المكاني:** ممثَّلة بالمسرح العراقيّ، **الحد الموضوعي:** مُمثَّلة في المدرك والمتخيل في نصوص يوسف الصائغ.

تحديد المصطلحات:

المُدرَك لغة:

مُدرَك : اسم مفعول مِنْ **أَدْرَكَ**. وأَدرَك الشيء: بَلَغَ وَقتَه وانتهى (bn Manzoor, B.T, p. 421).

قال تعالى: {وهو يُدرك الأبصار وهو اللَّطيف الخَبير} القرآن الكريم: الأنعام: 103.

المُدرَك إصطلاحاً:

"الإدراك هو العِلم بالمُدَرك، أي: الإدراك نَوعٌ مِن أنواع العِلم، وهوَ عِلمٌ خاصٌّ يَشْمل العِلم بالمَوجودات الجُزئيّة العَينيَّة" (Al-Ash'ari, 1993, p. 43).

الإدراك هُوَ لُحوق العَقل أو الحِسّ للمَعقول أو المَحسوس، وهو بهذا الاعتبار صادق على المَعدومات (l-Sharif Al-Murtada, 2000, p. 92).

التعريف الإجرائي للمُدرَك: المُدْرَكُ هو إدراك المَوجودات المُحيطَة بنا واقِعاً، وهوَ كُلّ ما يُفهم مَعناه وَيبلورَه العَقل بما يُميّزَه عَن غَيرِه.

المُتَخَيَل لغة: جاءَ في لِسانِ العَرب: "خالَ الشَّيءَ يُخالُ خَيْلاً وَخَيْلَة وَخَيَلَة وَخالاً وَخِيلاً..: ظَنَّه، وفي المَثَل من يَسمَعْ يَخَلْ، أي يَظُنّ.. وَخَيّلَ عليه: شَبَّهَ. وأَخَالَ الشَّيءُ اشتَبَه.. والسُحابَة المُخَيَّلُ والمُخَيَّلَةُ والمُخِيلَةُ: التي إذا رأيتها حَسِبْتَها ماطِرَة" (bn Manzoor, B.T, p. 1304).

المُتَخَيَل إصطلاحاً: المُتخيَّل "هي القُوّة التي تَتَصرّف في الصُورِ المَحْسوسَة وَالمَعاني الجُزئيّة المُنتَزَعَة مِنها وَتَصرّفها فيها بالتَركيب تارَة وَالتَفصيل أُخرى" (Al-Jurjani, 2004, p. 167).

"المُتَخَيّل هو شيء مُتميز عن الإحساس والتفكير، ولو أنَّه لا يُمكن أن يوجد بدون الإحساس، وأنَّه بدون تَخيّل لا يَحصَل الاعتقاد.... وأنّ التَخيُّل ليسَ إلا قُوَّة أو حالَة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على صَوابٍ أو خَطأ" (Wahba, 1984, p. 91).

التعريف الإجرائي المُتَخَيَل: المُتَخَيَّل هو مَوضوعُ التَخييل وَالخَيال عَبْرَ الحَواس، والإحساس هو الذي يُسَبّب الخَيال، وَبدونِهِ لا يوجد أيّ تَصَوّر، وقد يَكون المُتَخيَّل فَرديًّا أو جَماعيًّا، وقد يَكون مُتَعَلّقًا بحالةٍ سَويّةٍ أو مَرضيّة.

الإطار النظري

المَبْحَثُ الأَوَّل: مَفهومُ المُدْرَكُ وَالمُتَخَيَل:

يُشيرُ نقاد الأدب إلى أَنّ النَظريَّة الحِسيَّة قد تَجاوَزَت ثُنائيّة الإحساس بـ (المُدرَك والمُتَخيّل) وَعَمَدَت إلى الجَمْعِ بينهما في عَمَليَّة ذِهنيَّة واحدة، مَعَ أنَّ طَبيعَة تِلكَ العَمليّة استهدفها بعض الفلاسِفَة وَعُلماء النفس في نَقدِهِم لها، ورفضوا تجزئَة الظواهر النفسيَّة إلى عناصِرها الأوليَّة، وبهدف الخَوض في مَفهوم (المُدرك والمُتخيَّل)، وجدَ الباحث أهمية الفَصْل بَينهما والإحاطَة بمَفهومِهما كُلٌّ على حِدَة وكالآتي:

أَوَّلاً/ المُدْرَكُ:

تَرْتَبطُ المُدركات ارتباطاً مُباشراً بحَواسِ الإنسان الخَمسَة، والإدراك يُعدُّ العَمَليَّة التي يَختبر بها المَرءُ مُحيطه المُباشِر، وَنَتيجَةُ هذِهَ العَمليَّة تَمْييز الإنسان لِلألوان مَثَلاً أو الرَوائح أو الأصوات أو الأشكال الثابتة والمُتَحَرّكَة في المكان، و(المُدرَك) يُشير إلى العَمَليَّة التي تُتَرْجَمُ بها الإثارة الحِسيَّة وَتَتَعرَّض لها الحَواس إلى خِبْرَةٍ

مُنَظَّمَة، أو كَما يَرِدُ في تَعابير عِلم النَفس التَجريبيّ، أنَّ (المُدرك) هو استِجابَة الفَرد لإثارَةٍ خارجيّةٍ، وَيَتفق (هيوم) مع (لوك) في رَدّ الإدراك إلى الإحساس، إذ حَصَرَ مَفهومَه في نِطاقِ الانطباعات الحِسيّة الناتِجة عن تأثير الأعضاء الحِسيّة بخصائِص الأشياء، ولكِنَّه رفَضَ فِكرة التمييز بينَ الصِفات الأوَّليّة والصِفات الثانويَّة لأنَّ هذه تَرجَع لوجود الأشياء، حيث يَقول أنَّ الأخيرة (الصِفات الثانويَّة) في نَظَرِهِ هي صِفات جوهريَّة لأن الألوان والأصوات والأشياء الأخرى كما تَبدو لحَواسِنا، لا تَختَلف في طبيعةِ وجودها، كما تكون عليه حَرَكَة الأجسام وصَلابتها (Hume, 2007, p. 11).

يرى الباحث، أن ما ذهب إليه (هيوم) لم يبحث في جوهر الإدراك، لأن الاعتماد على الحَواس لوحدها لا يُمَكّنه من معرفة كل العناصر المُدركة بدقة، وأن تلك الحَواس قد تَخدعه في أغلب الأحيان، وهذا ما أكَّده (ديكارت) إذ قال: "كل ما تلقيته حتى الآن على أنه أصدق الأشياء وأوثقها قد تعلمته من الحَواس، أو عن طريق الحَواس، غير أنني اختبرت أحياناً هذه الحَواس فوجدتها خَدّاعة" (Descartes, 2016, p. 22). وَعليه عُدَّت الاستجابة الإدراكيَّة مُقَدَّمة ضَروريّة لِتلكَ الأفعال اللاحِقَة، أي لِلأَنماطِ السُلوكيَّة التي تُكيِّف بها العُضويَّة ذاتها أو مُحيطها، بحيث تُزيد مِن فُرَصِها في البَقاءِ على قَيد الحَياة، وهكذا يكون (المُدرك) تَكيُّفاً في جَوْهَرِه، أي إنَّه الخُطوة الأولى في السُلوكِ الضابِط الذي يُوفّق بينَ الفَرد وَالعالم المُحيط به، وَمُحَصَّلَة الإدراك أنَّه يَدخُل فيه جِسم الفرد (المُدْرَك)، وَحاجات الإنسان البيولوجيَّة وَالاجْتماعيَّة.

يرى فلاسفة اليونان أمثال (سقراط) و (أفلاطون)، أن الإحساس وحده لا يحقق معرفة مجردة، بل يثير العقل ليحقق تلك المعرفة المجردة، وكثيرا ما تكون معرفة الحَواس خاطِئة، أو ربما غير كافية لأن محدوديَّة الحَواس تؤدي إلى نتائج غير صحيحة، وأن قيمة الإحساس تكمن في أنه يقوم على تنبيه وإثارة النشاطات العقليَّة لكي يصل المرء بطريقة غير مباشرة إلى المعرفة المُجرَّدة، وتلك هي المعرفة الحقيقية، وكذلك ذهب الفيلسوف (ديكارت) إلى عدم إنكار الإدراك الحسيّ تماماً، ولكنه قد قلَّل من إسهاماته في المعرفة مُقارنة بالإدراك المُجَرَّد القائِم على العَقل، وأن العَقل هو أعدل الأشياء تَوزعاً بين الناس، لأن كُلّ فرد يعتقد أنه أوتي منه الكفاية، حتى الذين يصعب إرضاؤهم بأي شيء آخر ليس من عادتهم أن يَرغبوا في أكثر مما أصابوا منه وهو القائل أنا أفكر إذن أنا موجود (Descartes,, 1991, p. 44).

ومن أجل الإحاطة العلمية والمعرفية بأنواع المُدركات الحِسيَّة يُدرج الباحث بعضاً منها وكالآتي:

(البَصَر) هو الحاسَّة البشريَّة الأساسيَّة لإدراك مَجموع الصُور، و **(السَمع)** هو القُدرة على إدراك الصَوت عن طريق تحديد الاهتزازات، و **(اللَّمس)** هي عَمليَّة التَعرُّف على الأشياء من خِلالِ اللَّمس بالإدراك اللَّمسي، و **(التذوق)** هو القُدرة على إدراك نكهة المَواد بما فيها الطعام، و **(الشَّم)** هي عَمليَّة امتِصاص الجُزيئات عن طريق أعضاء حاسَّة الشَّم، التي يَمتَصَّها بوساطِة الأَنف.

وفي ضوء ما تقدَّم يَرى الباحث، إذا كان الإحساس هو الجِسر الذي يَستعين به العَقل لَحظَة الإدراك، فإنّ ذلك بالضرورة يعني أن للحَواسِ وظيفة تؤديها في عمليّة الإدراك، وبدون تلك الحَواس يصبَح الإدراك فِعلاً ذهنيَّاً مُسْتَحيلاً، لأنَّ كُلّ مُدرك يَحمل بين طيّاته حِسَّاً مُتَنَوّعا، إلا أنَّ هذا الواقع يُؤكّد عَكس ما يقول به المذهب العَقليّ الذي يَحْسِبُ إليه كُلّ المُدركات.

ثانياً / المُتَخَيَّل:

يعود الانتشار الواسع لمُصطلح (المُتَخَيَّل) إلى (باشلار)، الذي اقترحه في كتابه (الهواء والأحلام) (1943)، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك بعض الاستخدامات الناتجة عن عدم ضبط المفهوم، والتي تَجْعَل (المُتَخَيَل) يَفقد العَديد من خَصائِصِهِ وَمُقوّماتِه الاصْطلاحيَّة، وَيَتَضاءَل إلى حُدودِ الدلالَة عَن المَوضوعَة أو (الثيمة)، ذلك أنَّنا نجدُ بعض الدِراسات الأَدبيّة تَحْمِل عَناوين مُجَسَّدَة لذلك الفهم، مثل: مُتَخيَّل الجبهة والقتال المُحْتَدم في مَسرحيَّة (العَودَة) للكاتِب (يوسف الصائغ) أو مُتَخَيَّل المَوت وما يَليه في مَسرَحيَّة (الباب) لِنَفْسِ الكاتِب.. وهكذا يَكون حال مُتَخَيّل الريف أو المدينة أو أي شيء آخر مُتَنوَّع بشكْلٍ عام، وإنَّ هذا التَنوّع المُفتَرَض خُضوعَه للبُعد الإيديولوجيّ والجَماليّ وللحَساسيَّة العامَّة لزَمن التَلقي، لا يُؤثّر في المَعنى الاصطِلاحيّ العام لـ (المُتخيَّل)، لأن المواد البنائيَّة للنَّصّ المَسرحيّ، وإن كانت بعضها من صُنعِ الخَيال، إلا أنَّها تُعد عماداً لتَوليد دلالة إيديولوجيَّة، وهي لا تُشكل انزياحاً داخل مَفهوم (المُتخيَّل) الذي يُعدُ تَوصيفاً للعالم المَبني نَصّيّاً، ذلك لأن الوَصْف (مُتَخيَّل) ولا يأتي إلا من الخارج، وهو الشيء الذي يجعل البناء الخياليّ للمادَة بناءاً واعياً يَهدُف إلى تَمرير الفِكرَة بشكل قَصديّ، ومَعنى هذا أنّ الانتباه إلى التَنوّع الغَنيّ للمَواد الدلاليَّة للنُّصوص المسرحيَّة، وإنْ كانَ يُغري بافتراضِ وجودِ مُستوياتٍ للمُتخيَّل الداخليّ، فإنَّ ذلك غير مُمكن، مِن جهَة لأنَّ (المُتَخيَّل) لا يُمكنُ تَجزأتَه، ومن جهة ثانية أن (المتخيّل) وَصْفٌ يقوم على ربط العالم الفعليّ الذي ننطلقُ من معاييره للحُكم والتصنيف، بالعالم (المُفتَرَض) المبني نَصّيّاً، وأن هذه الحقيقة جعلت تلك الدراسات غير مرتبطة بـ (المتَخيَّل) بل بالخيال، وهذا سيذهب بالمعنى العام فقط لمفهوم (المتخيَّل) عامة و (المتخيَل) الأدبيّ خاصَّة، ويَتَميَّز هذا العالم بكون شَكله ثابت لا يتغير إلا بفعلٍ جَماعيّ، أمّا العالَم الداخليّ (المُفتَرَض) فهو عبارَة عن مَجموعَة أحاسيس ومَشاعر وَتَصورات خاصّة بكُلّ ذات حول العالم المُحيط، وتكمن ميزته من جهة أولى في ممارسَته لضَغطٍ خفيف على بَني البَشر، ومن جهة ثانية في استطاعةِ البشريّة تغييره بفضل إمكانيّة تَقويض أوْ خَلق مَوضوعاته (Peirce, 1978, p. 129).

يتأكَّدُ من خلالِ ما تقدَّم أن المَعنى العام لـ (المتخيَّل) ينحو بقوَّة نحو التناظر مع مَعنى الواقعيَّة سَواء تَعَلَّق الأمر بالشيء أو بالظاهرة، وَيَترتَب عن هذه النتائج ضرورة إعادة التفكير في تحديد مفهوم (المُتخيَّل) سواء تعلق الأمر بالاستعمالات التي يوظف وفقها في الكِتابات الأخرى ذات العلاقة في سيرورات التَواصُل العاديّة، والتي انطلاقاً منها أصبَحَ دالاً على الاعتقاد الخاصّ بفئة اجتماعيّة ما ومن ذلك (**المُتخيّل الشعبيّ، المتخيّل الشيوعيّ، المتخيّل الدينيّ، المتخيّل الروائيّ.. ألخ**).

إن الالتباس الذي تُولده هذه الاستعمالات تَفرض علينا إعادة النظر في معاني مفهوم (المتخيل) عامّة، وفي معناه في مجال النقد الأدبيّ (المسرحيّ) خاصّة، وذلك لكي لا يلتبس بمفهوم الخيال ولكي لا يكون ضِدَّاً لِمَفهومِ الواقع، فمن اللازم أن يَنطلَق تحديد المفهوم لـ (المتخيل) الأدبيّ من تمييز مَعناه، عن بقية مَعاني (المتخيّل) الناتِجَة عن استعماله لتوصيف أشكالٍ خطابيةٍ أخرى، ولا يمكن أن يتَحَقَّق ذلك التمييز إلا انطلاقاً من إدراك أن (المتخيّل) الأدبيّ، وهو نتاج واقعيّة مَخصوصَة بالوعي تُؤشر على واقعيّةٍ عامّةٍ ليست بالضَرورة واعية، بينما تَتَماثَل أغلب الاستعمالات الأخرى مع المَعنى للواقعيّة، أولاً لأنها تَوصيفٌ مُباشِر

وَمُتَشارِك بَينَ المَجموعَة الاجتماعيَّة، وثانياً لأنها ذات صبغَة عامّة وَجماعيّة، وغير واعية في عددٍ من عناصِرِها التَكوينيَّة.

المبحث الثاني: يوسُف الصائِغُ وَبنيَةُ النَّصُ المَسْرَحيّ:

يُظْهِرُ (الصائغ) وَلَعاً بالكتابة للمسرح شِعراً، بهدَف تلاحم الأجزاء في النَّصّ، وهذا ما ساهم في الانتظام المُتَكامل لعناصر البنيَة النَّصيّة وعلى وفق إستراتيجيَّة مَنظومَته الفِكريَّة، ليُحقق بذلك سهولة في الانعطاف واللَّفظ وسَلاسَة في الطَرح وإنتاج المعنى، وهو بهذا يَبحث عن البلاغةِ أو يُشير إليها في بعض خصائص بنية النَّصّ الشِعريّ، كما هو حال (إبن قتيبة الدينوري) الذي تَتَمثَّل نصوصه الشعريّة في كونِهِ كانَ مَحْكوماً "بالوزن والقوافي وحُسن اللفظ" (Al-Dainouri, 1950, p. 14)، لكنَّ الأساس الثنائي المَحكوم بالمَعنى واللفظ يَظَلُ دَيْدَن (الصائِغ) في مُقارَبَة النَّصّ بلاغِياً.

وفي ضوء هذه المُقدِّمة فـ (الصائغ) لا يَكاد يُولي البِنية العامَّة للنَّصّ المَسرحيّ اهتماماً، بقدر انتظام أجزاءها، وهو بهذا يُؤَكّد أنّ البنية تَحْتَلُ عندَهُ مَرتبةً أدنى، وهي ربما لا تَرتَقي إلى اهتمامِهِ المُستَمر بالمَعنى، وتبنيهِ مَنظوراً قِيَمِيّاً جَماليّاً يُؤَسّس عَليه رأيّاً يَدفعُ بالخِطاب العام ليَشفع لهُ في مباشرة الشِعر وتَضمينِهِ الحوار المَسْرَحيّ كما يَرى، ولَعلَّه يَقصد بالقِيمة الجَماليّة هُنا، هُو إكمال النَقص في نَظريَّة التَلقي التي أَوْلَت الصُورة الذهنيّة للمَعنى (المتخيّل) الاهتِمام الأَول، واعتبرت عَمَليَّة البَحث في (المُدرك) مَيداناً حقيقيَّاً بعيداً عن الحُكم القياسيّ للشِعر أو بَلاغَة النَّصّ الدراميّ عُمَوماً، إذ أنّ جَوهر (المُدرك) هُوَ الصِياغة الجَميلة للمَعنى وَليس المَعنى (المُتَخيّل) في ذاتِهِ.

يَرى الباحث أنّ الصياغة النَّصّية (تُفْرَز) باعتبارها مُحَصّلَة تَشكيلٍ لُغَويّ يَتَجَسَدُ لَفظاً عند نَثر الفِكرَة شِعْراً، وأنّ الفِكرَة المَنثورَة في النَّصّ عِندَ (الصائِغ)، تقع في مُستويين: مُسْتَوى قِيَميّ أَخْلاقيّ يُشَكِّلُ مُحَصِّلَةُ تَصَوُرُهُ الذِهنيّ وَظيفَةُ الشِعر (المُتَخَيَّل)، ومُسْتَوى صُوَريّ واقعيّ (مُدرَكٌ) مُضَمَّناً في اللّفظ والصِياغَة، وَأَنَّ كَمالَ الخِطاب المَسْرَحيّ لَدى (الصائِغ) هُوَ في تَعاضُدِ قِيْمَةِ المَعنى وأَخلاقيَّتَهَ، (مُدْرَكاً وَمُتَخَيَّلاً) وأنّ التركيز المُبالَغ فيه في اللّفظ بِهَدَفِ إظهار المَعنى لأي نّصّ شِعريّ تَنْتَفي مِنه جَودة المَعنى واللّفظ مَعَاً، وهذا يُسْعِفُ قَصْد (الصائغ) من هذين الرُكنين الأساسيين، كما يَسْتَنتِجُ (طه أحمد إبراهيم) أنّ المَقصود باللّفظ هُوَ التأليف والنَظْم، وَهوَ هُنا يَعني الصِياغَة كُلَّها بما تَضُمُهُ مِنْ لَفْظٍ وَمَعْنى في السِياقِ الشِعْريّ (Ibrahim, 1937, p. 118). وبرغمِ أدراك (الصائغ) لِلُحْمَةِ اللَّفظ والمَعنى في إطار الصياغة الواحدة، إلا أَنَّهُ بقي مَشْدُوداً إلى ثُنائيَّة (المُدْرَك والمُتَخَيّل) وربما كان ارتكازهُ في بَحثِ المَعنى عَلى قِيمَتِهما الأخلاقيّة، سَبَبَاً في تَرسيخ هذا المَبدأ (تَلاحُم أَجزاء النَّصّ) وَتَعْطيل إمْكانات مُواجَهَة بنيَة النَّصّ في ذاتِهِ، أي الإبقاء على السياق وَحدَه وما يُنتِجَهُ مِن مَعنى، وَهذا بالذات ما ذَهَبَ إليه (إبن طباطبا) فَعلى الرغم من رُسُوخِ هذه الثنائيَّة في فِكرِهِ النَقديّ، وتأسيسه رأيَه في بنيَة النَّصّ الأَدبيّ ومَراحِل وَضْعِهِ وَتَعليلِهِ للأزمة المُعاصِرَة له، إلا أنَّه أيضاً بقي مَشدوداً إلى هذه الثنائية (المُدْرَك والمُتَخَيّل)، فإنَّه استطاع أن يُؤَلّف من عناصر (المَعنى واللَّفظ) مُضافَاً إليهما التأليف أو النَسْج كما يقول، (ثلاثيَّة) راسِخَة الحُضور في أغلب مُقارَباتِهِ النَقديَّة، مُرَكّزاً في الآن نَفسِهِ على (المُشاكَلَة والمُطابَقَة) بَينَ (المَعْنى واللَّفظ) (Ibn al-Mudabbir, 1931, p. 230).

يَرى الباحث، أنّ ما ذَهَبَ إليهِ (إبن طباطبا) في دَعْوَتِه إلى (المُشاكَلَة وَالمُطابَقَة) بين العنصرين (المَعنى واللّفظ)، فأن مُجَرَّد حدوث التَفاوت بينهما سيُهَدّد النَّصّ بالوَهْنِ والرَداءَة، إلا أنّ الدَعوة إلى إيفاء المُشاكلة حَقَّها ستُخَفّف من حِدَّة هذا التَفاوت، فللمَعاني ألفاظ تُشاكلها فَتُحْسِن فيها وتُقبِح في غيرها، وكَمْ مِن مَعنى حَسَنٍ قَد شانَ بمَعْرِضِهِ الذي أُبْرِزَ فيه، وَكَم مَعْرِضٍ حَسَنٍ قد ابْتُذِلَ على مَعنى قَبيحٍ أَلْبَسَه... وَكَم مِن حِكْمَةٍ غَريبَةٍ قَد ازْدُريَت لِرَثاثَةِ كِسْوَتِها، ولو جُلِبَت في غَيرِ لِباسِها ذلِكَ لَكَثُرَ المُشيرونَ إليها (Al-Alawi, 1946, p. 8).

يُفكر(الصائغ) في تَوْشيحِ أجزاء نَصّه قبل التفكير في بنيَة النَّصّ ذاتها، وأَنَّ عُنصر البنيَة يُهيِئُ له إمكان الامتداد بمفهومِهِ للنَّصّ إلى مُسْتَوى كُليّ يَمتَدُ إلى عَلائِق الدَوال في المُسْتَوى التَوزيعيّ، وَيَشْمِلُ أيضاً البنيَة الكُليَّة لِلنَّصّ، فإذا كان (الصائغ) الشاعر والمؤلّف المسرحيّ يُعَتّم على الوجدانِ في النَّصّ، فإنَّهُ يَخفِقُ في هذا المفهوم لصناعة النَّصّ المَسْرحيّ، وَنَصُّ مَسرحيَّة (الباب) خير مِثال على ذلِك، إذ تَرَكَ الحوار الوجداني والانفعالات والعَواطف، وركَّزَ في البنيَة النَّصيَّة على تَعاضُدِ الأجزاء في كُليَّةِ نَصّهِ (الباب)، وَعليهِ فَمِنَ "الواضِح أنَّ المَعنى الذي مَخَضَ في الفِكرِ نَثْراً، لَن يَتَغيّر جَوْهَرَه، كلما يُطرأ عليه هو تَقَبُّله لِلصِياغة الجَديدَة، وظهوره من خلال شكلٍ مُتميّز، لكِنَّ المَعنى في ذاتِهِ يَظَلُ مُتَّصِفاً بالجِياد" (Asfour, 2003, p. 45).

يَرى الباحث، أنَّ المُلفت في مُعظم مَسرحيّات (الصائغ)، أنَّهُ كانَ شاعِراً يَنتَقي العَناصر اللَّفظية والصَوتيَّة المُوافِقَة للمَعنى المُراد إيصالَه لِلمُتَلقي، فإذا افتَرَضْنا أَنَّ (المَعنى) هو الهَدَف الذي يُشَكّل مُنطَلَقاً إبداعيَّاً عَبْرَ تَشَكُّل العَناصر اللفظيّة والصوتيّة، وأنّ (المُدرك والمُتخيَّل) مَحْكومان بقِيَمٍ ثقافيَّة راسِخَة في المُحيط المُجتمعي والمُحيط الذي بُنِيَ عليهِ الفِعل المَسْرَحيّ نَصَّاً وَأَداءَاً، وهذا باتَ جليَّاً في نَصّ مَسْرَحيَّة (العَودَة)، وحصراً شخصيَّة (محمود) المُتَمَرّدَة على السُلْطَة، ورَفضه النزول إلى القاع، وعدم دفاعه عن الوطن، وهذا يَعني أنَّه بموجب تلك القِيَم تَتَحدَّد المَعاني لدى المُتَلَقي، وبحَسَبِ المُقتضيات الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة واللُّغويَّة عامَّة، وبهذا يُمكِنُ الإقْرار باستِحالَة بقاء المَعنى في وضعٍ مُحايد، إذ كيف إذن يبقى التلاقي الموضوعاتي بدون أثر على تراكيب اللُّغَة.

وبناءاً على ما تقدَّم يَرى الباحث، أنَّهُ باتَ واجباً مُراعاة التَطابُق بيْنَ المَعنى وَاللَّفظ، وأنَّ هذا التَطابُق عِندَ (الصائغ) مُتَماهيَّاً مَعَ الوَعي (المُدرَك وَالمُتَخيَّل) بتَفاعُل الوحدات في السِياق، إلا أنَّ هُناك تأكيداً على ضَرورَةِ إيفاء العُنصرين الرئيسيين في النَّصّ حقَّهُما في التَشاكُل والتآلُف، والغاية الأَهم هي ضَرورَة الإحساس العَميق بكيانات العَناصر التي تُشَكّلُ النَّصّ المَسْرَحيّ، وتَصوغَهُ وفق مَبدأ التآلف والانسجام والتَنسيق، تَماماً كطرائق وأساليب ومَناهِج الإخراج المَسْرَحيّ، وهذا المَبْدَأ قد يَطولُ قليلاً ولا يُباعِدُ كَلِمَة عن أختها ولا يَحجز بينها وبين تَمامها بِحَشْوٍ يُشينها، ويُفْقِدُ كُلّ صِراع يُشاكِلُ ما قَبْلَه (Al-Alawi, 1946, p. 124).

يُراعي (الصائغ) في نصوصه التآلف العَقلي الواعي، لأنَّ امتداد بحثه في أجزاءِ النَّصّ المَسْرَحيّ، يُغطي البنيَة الكُليَّة وَيُراعيها تَخفيفاً مِن غَلواءِ هذِهِ النَظرَة المَنطقيَّة، خاصَّة وَأنَّ رأيه كَمُؤلّف يَنمّ عن إحساسٍ بضَرورةِ تَحقيق صِلَةٍ عَميقَة بَينَ مُسْتَويات النَّصّ الواحد، وربما لم تُسعفه النَماذِج المُتَوَفرَة لإيفاءِ تَصَوّرِهِ النَظَريّ للواقع (المُدرَك) بالتَطبيق والمُلائِم لِلصُورَةِ الذِهنيّة (المُتَخَيَّلَة) حِسْيَّاً، هذا التَصَور (المُدْرَك أو المُتَخيَّل) يُساعِدُ في أَنْ "تَخرج القصيدة كأنها مُفرَغَة إفراغاً... لا تناقض في مَعانيها، ولا في مَبانيها، ولا تُكَلّفُ

في نَسْجِها، وَتَقتَضي كُلّ كَلِمَة ما بَعدها، ويكون ما بَعدها مُتَعَلّقاً بها مُفتقراً إليها" (Al-Alawi, 1946, p. 126)، خاصَّة وأَنَّ (الصائغ) يَكتُبُ بِنَفَسِ الشاعِرِ المُحْتَرِف المُمْسِك بتلابيب بنيَةِ حواراتِهِ وَشَخوصِ نَصّهِ المَسْرَحيّ الشِعريّ.

يَرى الباحث، أنّ لائتلاف عَناصِر النَّصّ أهميَّة كُبرى في أسلوب الكتابَة للمسرَح وخاصَّة كتابة النَّصّ المَسْرَحيّ الشِعريّ، فهذا النَوع من الكِتابة يُعينُ الكاتِب وَيرْشِدَه لِمَدخلٍ يَضبطُ مِن خِلالِهِ ائتلافِ العَناصر استناداً إلى الفِكْرَةِ التي سَتُمَثَّل المُنْطَلَق في تَحديدِ الائتِلاف، وحتى هُنا فَالمَعنى يتَنَزَّل لَدى كُتّاب النَّصّ المَسْرَحيّ أيضاً في مُسْتَويَين: مُسْتَوى العُنْصُر (المُتَخَيَّل) الذي يَشمله وَغَيرهُ مِن عَناصِرِ النَّصّ الحِسيَّة وَالتَركيب الائتِلافيّ الشامِل، وَهُوَ بذلك يَغْدو مادَة مُحْتَواها غَير مُفارِق لِشَكْلِها المُتَصَوّر، وَمُسْتَوى المَعنى (المُدْرَك) في ذاتِهِ الواعيَة حَيث يبْحَث مِن مَنظورِ قِيمَته الجَماليَّة وغايَتَه، وأنَّ تَنَزّلَ المَعنى ضِمنَ خانَة الغَرَض يَحْكُمُهُ قانون جِماع الوَصْف فيهِ أنْ يَكون المَعنى مُوافِقاً للغَرضِ المَقصود، وغير عادِل عَن الأَمر المَطلوب (Ibn Jaafar, 2016, p. 184)، وهذا الرأيّ الذي يُخوّل الكاتِب لِتَقَصّي المَعاني حَسَب أوْضاعَها وَمَنظورها الوَظيفيّ وَأَخْلاقيَّة الوَظيفَة وَالتي لا يُعَكّر أهدافَها المُبْتَغاة، بَلْ يَدخُل ضِمنَ تَصَوُّرٍ مِثاليّ غايتَه الوصول إلى الفَضيلَة.

أنَّ شعريَّة (الصائغ) يُحَقّقها الإخراج الصُوريّ لِلمَعنى، ذاك لأن تركيز القارئ لن يكون إلا على الصياغة وبناء الجُمَل، وَهذا يَكشف تَماماً عن حُضورِ الوَعي ببنيَةِ المُفردَات وَمواصَفاتِها الذاتيَّة، لأنَّ المَعاني كُلَّها حَبيسَة تِلكَ المُفردات، وللكاتب حقّ التَداول فيها في ما أحَبَّ وآثَر، مِن غير أن يُصرّح أو يُشير للمَعنى أو يَروم الكِتابَة فيه بالمُباشر، فَكُلّ المَعاني لِلمَنثور الشِعريّ بمَنزِلَةِ المادَة الدراميّة، وَالشِعر فيها صُورة، يُشاهِدها المُتَلقي عَبْرَ شريط ذِهنِهِ الذي يَرسِم حَرَكَةَ تِلكَ المُفردات والجُمَل ويُحَولها إلى صُوَرٍ مُتَتاليَة مِن صُنْعِ الخَيال حَتى بُلوغ الغايَة المَطْلوبَة (Ibn Jaafar, 2016, p. 65).

وبحَسَبِ ما أوْرَدَهُ الباحث في أعلاه، فإنّ إنتاج المَعنى هو الغاية، وأنّ هذا لا يَعني تَجاهُلاً للمَعنى في الصُورة، بَل هو إقرارٌ لِمُحْتَواها الذي لا يُمكِنُ ضَبْطَه إلا ضِمْنَ خَواصِّهِ الصُوَريَّة (المُدرَكَة والمُتَخَيَّلَة)، وأنَّ تَطبيقَهُ المَبدَأ الفَلْسَفيّ في بنيَةِ الصورَة النَصّيَّة قَدْ رَدَّ ماهيَّة الشِعر إلى شَكْلِهِ المَسْرَحيّ، وهذا ما يُؤَكّدُ حُضور المَعنى في النَّصّ حُضَوراً لا يُفارق الصورَة شَكْلاً وَمَضْموناً، لأنَّ الوعي بصورة المَعنى والإحساس بتَلاحُمِ المادَة وَصورتها هُوَ الذي هَيَّأ لبَحْثِ ائتلاف عَناصِر النَّصّ آنفة الذِكْر.

مؤشرات الإطار النَظَريّ:

في ضوءِ ما تَقدَّم يَعرضُ الباحِث لأَهمّ المؤشّرات التي يُمكن اعتمادها في جَوانب التَحليل بُغية مُقارَبَة الأهداف الموضوعَة وهي كالآتي:

1. الخِبرَة والمُمارسَة تُؤكّدان على وجود علاقة إدراكيَّة بين الأشياء المُدرَكَة من جهة، وقِصة الخِبرَة الإدراكيَّة في الحياة المُتخيَّلة من جهَةٍ أخرى.
2. مُحَصَّلَة الإدراك أنَّه يَدخُل فيه جِسم الفرد (المُدْرَك)، وَحاجات الإنسان البيولوجيَّة وَالاجْتماعيَّة.
3. المُدرك هو الخُطوة الأولى في السُلوكِ الضابِط الذي يُوفّق بينَ الفَرد وَالعالم المُحيط به.
4. الإدراك والخيال يَجْعَلان جميع بني البشر يَملكون القُدرة على معرفة الأشياء وفهمها، لأن المعرفة هو الباب الذي يؤتى منه المرء ليصل من خلاله إلى (المُدرَك والمُتَخَيَّل) بمساعدة الحَواس أو غيرها مَسْبوقة في الذِهن أو العَقل.
5. المُدرَك والمُتَخَيَّل انعكاس خارجي للعالم المحيط ببني البشر.
6. ارتبط مفهوما المُدرك (الصورة الواقعية) والمُتخيَّل (الصورة الذهنية) بالحالةِ الاجتماعيَّة والعلاقات السائِدَة بينَ الجنس البشريّ.
7. يُوسف الصائغ يُفكّر في تَوْشيحِ أجزاء نَصّه قبل التفكير في بنيَة النَّصّ ذاتها.
8. في دراما المسرح يمكن الحصول على شحنة (المُدرَك والمُتَخيَّل) من خلال الصياغة وبناء الجُمل ذات العَلاقة بالمُحيط والعالم الخارجيّ بهدفِ إنتاج المعنى.

إجراءات البَحث

سَيَقومُ الباحث بتَحديدِ الإجراءات التي تَشْتَمِلُ على تَحديد مُجتمع البَحث ومنهج البحث واختيار العَيّنَة القَصْديَّة مِنْ المسرَح العِراقيّ وَعلى وفق الاتي:

مُجتَمَعُ البَحث: وتحدد مجتمع البحث في نَصّ مسرحيّة (دزدمونة) لمؤلّفها (يوسف الصائغ)

منهج البحث: اعتَمَدَ الباحِث المنْهَج (الوَصْفيّ _ التَحليليّ) في اجراءات بحثه بهدفِ تحليل عَيّنة بحثه والتَوصُل الى النتائج.

مُبَرّرات اختيار العّيّنَة: تم اختيار عَيّنَة واحِدَة تُمَثّل مُجتَمع البَحث بصورة قَصديّة وَسَيَتُم تَحليلها على وفق الكشف عن المُدرَك والمُتَخَيّل في نّصّ مَسرَحيّة دزدمونة.

أداة التحليل: تَم بناء أداة البَحث على ضَوء ما تَمَخَّضَ عنه الإطار النَظريّ مِن مُؤشِراتٍ فَضْلاً عَلى قِراءَةِ الباحث لعَيّنَةِ البَحث وما كُتبَ عَنها مِن دِراساتٍ وَنَقد.

تَحليلُ عَيّنَة البَحث: نَصّ مسرحيّة (دزدمونة)، تأليف: يوسف الضائغ

تَعويلُ الكاتِب (يُوسُف الصائغ) على مَسْرَحيَّة (عُطيل) لـ (شكسبير) في مسرَحيَّته (دزدمونة) وَعَصرَنَة أحداثها وفق مَبدأ المُطلق وليس النسبي، وَتَغليف الجو العام بالخيانة ولكُلّ شخوص المسرَحيَّة، بما في ذلك شخصيَّة المُحَقّق التي استَحدثها (الصائغ) في نَصّ (دزدمونة).

المُلفِت أنَّ مَشهد (عُطيل) في مخدع (دزدمونة) عند (شكسبير) يَبدأ أوَّل ما تَبدءُ المَسرحيَّة بجُملة "أَزِفَت الساعة فليكن ما يكون" والتي استَعاضَ بها عَن جُملَةِ "تلك هي العِلَّة يا نَفسي"، وأنَّ هذه الجُملة

المَعروفة لـ (عُطيل) تأتي على لِسانِ (ياكو) في مسرَحيَّة (دزدمونة) بعد مُرور أكثر من أربع صَفحاتٍ على بدءِ النَّصّ.

إنَّ جَديد هذه المَسرحيَّة هو الانقلاب على أحداث وشَخصيّات مسرحيّة (عُطيل) لـ (شكسبير) مع الاحتفاظ على الصراع القائم بين الشرق والغرب من حيث التَخلُّف والتَطوُّر، وذلك من خلال لُجوء (الصائغ) الى ترتيب شخصيّاته واصطفافها على أساسها الطَبقية، وَرَسم أحداث النَّصّ على ضوء ممارستها للخيانة، فالأحداث تجري وفق (المُدرَك والمُتخيَّل) عند القارئ، فليس هُناك أمراً شائِكاً فالشَخصيّات مُقَسَمَة إلى فئتين، ومُوَزَعَة وفق علاقتها مع بعضها وخيانتها للآخر، وعلى هذا الأساس تَضُمُ الفِئة الأولى كُلاً من (عُطيل) و (إميليا)، والفئة الثانية كُلاً مِن (دزدمونة) و (كاسيو) و (ياكو) وبذلك تكون الخِيانَة قَد توَشَّجَت عَقْلاً (مُدرَكاً) واقعياً، فـ (دزدمونة) خانَت (عُطيل) مع (كاسيو)، و (إميليا) خانت (ياكو) مع (عُطيل).

تأتي الجُمل على لسان (عطيل) لتُعبر عن انحداره من أصول شرقيَّة، وتبنيه لعاداتها وتقاليدها البالين والمُتَخَلفين، عَقلاً وفِعلاً.

عطيل: لماذا يَتَوَجَّب على الرَجُل أن يَكونَ رَجَلاً وعلى المرأة أن تكون امرأة؟

عطيل: ما الذي يدفع رَجُلاً مِثلي إلى قَتلِ زَوجَتَه؟

قد يكون بسبب الحُب.. أو الغَضب.. أو الضَجَر.. من يَدري؟

صَدّقني لو كنتُ أعرف جَوابَاً على سُؤالك لما قتلتها...

في حِبكَةِ المَسرحيّة اقتَرَنَ (المِنديل) كعُنصر أساس بانجذاب (إميليا) لـ (عُطيل) من جهة، و (دزدمونة) لـ (كاسيو) من جهة أخرى، وباتَ تَوظيف هذا العُنصر باتجاه السَير في خَطين مُتوازيين إلى نهاية المسرَحيَّة، وَلَمْ تُرَجَّح كَفَّة ميزان فِئَتَي شَخصيّات (الصائغ) الأربع التي اتَّخَذَت من وضعيّة التَقابُل شَكلاً لِمعماريّة بنائها النَّصّي المَسرَحيّ (المُتخيَّل)، فـ (إميليا) تَسعى لسرقةِ مَنديل (دزدمونة)، و (عطيل) يَكتَشِفُ هذهِ السَرِقَة وإعطائه لها لِتَغدو هذه الحادِثَة ذريعَة لـ (إميليا):

عطيل: وهل تَحسبين المنديل قادِراً على أن يَجعلَك تُحبينَه، أحَريصَة أنتِ على ذلك؟

إميليا: أوٍ يا سيدي.. إنّه لَعَذاب أن نَعيشَ مَعَ مَن لا نُحب.

عطيل: (يرمق كاسيو) ما بالك تَرتَعش أيها الفارس.. أيكون ما تَكْتمه فَظيعاً إلى هذا الحَدّ؟ صَدَقَ حَدسي.. قُل.. إذن.. دزدمونة أليس كذلك؟

كاسيو: (لا يجيب)

عطيل: مَع مَن يا صديقي؟

كاسيو: إشْهَر سَيفَك واقتُلني.. فَذاكَ أَهْوَن..

وكَذلك نَأي (دزدمونة) بنفسها عَن مَخدَعِ (عُطيل)، تَحتَ ذريعة إصابته بالعَجزِ الجِنسيّ، وَنَفي (إميليا) لهذا الأمر له دَلالَتان يُمكن إدراكهما، فالدَلالَة الأولى واقعيَّة (مُدرَكَة) تُشير الى عجز الشرق عن التَقَدُّم والتَطَوّر والانفتاح على العالم الخارجيّ بسببِ إغلاق الغَرب لِلمَنافِذ التي تُؤدي إلى ذلك، والدلالة الثانية كانت ذهنيَّة (مُتخيَّلة)، فهي كانت تُومئ إلى نفس المَعنى عَبْرَ كشف (إميليا) علاقتها الجنسيَّة بـ

(عطيل)، إلا أنّها في الوقت نفسه تَمنَح مَعْنىً مُغايراً للمَعنى الأوّل، وهو عدم عجز الشرق اللّحاق بالغرب واختراقه فيما لو تَوَفَّرَت الظروف المُتاحة والفُرص السانِحَة له.

وهكذا يندفع (الصائغ) بضخ الرموز القابلة للتأويل في مَسرَحيَّته بهدف تكوين تَشكيلات جَماليَّة من جهة ومن جهة أخرى إزالة بعض الغُموض والضَبابية القائمين في مسرحيَّة (عطيل) لـ (شكسبير)، ومن أَجْلِ ذلك استعان بشخصيَّة (المُحَقّق) الذي يُشير من خلالِهِ إلى العَصْرِ الراهن وتكنولوجيَّتَه المُتَطوّرة، وهو يَتَحرى عن جريمة قتل (دزدمونة)، أمّا عن طريق زرقها بالحُقن كـ (عطيل)، أو تخديرها بالكحول كـ (ياكو)، لتَرجَع إلى واقعها وتَصبَح أكثر جُرأة في قَولِ الحَقيقَة، كَما حَصَلَ لـ (ياكو) في أوّلِ لِقاء لَه معَ (المُحقق)، حيث أعتَرَفَ فوراً بتَحريضِ (عُطيل) على قَتلِ (دزدمونة)، أمّا في اللقاءِ الثاني فَقَد حاوَلَ (ياكو) التراجع عن اعترافه الأول بدعوى النُعاس، إلا أن (المُحقق) كانَ أكثَر ذكاء مِنه عِندما استَعان بصَوتِ (إميليا) لتنهارَ مَعْنَويّاتِه ويَرضَخ للأَمرِ الواقع، أمّا (عُطيل) فَبَعدَ مُحاوَلَتِهِ خَنق (دزدمونة) الفاشِلة يَفقِدُ عَقلَه حيث يقول بذهول: هُش.. لا أَسْئِلَة.. كُلّ سؤال هو جريمَة جديدَة، داعياً (إميليا) الى السَرير وطالِبَاً مِنها أن تُعطيه يَدِها وأَلا تَخافَ منه، وما تَلبث أَن تَشعُر بالدِّفء بَينَ كَفيهِ وَهوَ يُجلِسها على السرير إلى جانبه، وهذا ما كادَ يَنطَبِق على تَرَدُد (إميليا) و (كاسيو) بعلاقةِ الأولى بـ (عطيل)، والثاني بـ (دزدمونة)، إلا أَنَّهُما تَحتَ ضَغط (المُحقّق) وذكائه يَسْتَدرجهما إلى الكَشفِ عَن هذِهِ العَلاقَة.

المُحقق: لا تغالي يا صاحبي إنني لأتحَسَّس تحتَ لِسانك قلبَاً يَنبضُ لأَسئِلَتي؟

كاسيو: فأكْتَفِ إذَن.. وصدقني.. خائِنَة.. ها أنا أقولها لِلمَرَّة الأخيرة.

المحقق: وَسَرَقته؟

إميليا: أجل في أحد الأيام جَمعتُ شجاعتي وأخذت المِنديل، وفي اللَّحظَة التي أوْشَكْتُ فيها أن أُخفيه بَينَ مَلابسي دَخَلَ سَيدي المَخدَع.. ورآني..

تَهدُف إعادة كِتابَة (الصائغ) لـ (عطيل) برؤية جَديدَة إلى أَمرين أثنين يمكن إدراكهما، أولهما أَنَّهُ كَتَبَ مسرحيته (دزدمونة) كَرَدّ اعتبار لـ (عطيل) من حيث سرعة تَصديقه بدسيسة (ياكو) في إيجاد منديل (دزدمونة) عند (كاسيو)، ونَعْتُ (عطيل) على أساس هذا التصديق السريع بـ (المُغفل)، فَلَجَأ المُؤلّف إلى قلب هذه المَعادلة عَبْرَ تظاهر (عطيل) بالتغافل وتصديق (ياكو)، مُسْتَفيدَاً من هذه الكذبة لقتل زوجته، مُدْرِكَاً أن الكِذبَة لَن تَلبَث أن تَفضَحَه، وبذلك تقلب الأدوار فيصبح (ياكو) هو المُغَفَّل الأكبر، والأمر الثاني هو إنّ (الصائغ) عَنونَ مَسرَحيَّته باسم شخصيَّة أُخرى وهي (دزدمونة)، وهذا الأمر يَنُمُ على أَنَّه كَتَبَها كَرَدّ اعتبار لـ (دزدمونة) التي هَمَّشَها (شكسبير)، ولم يُعنون المسرحيَّة باسمها، ظَنّاً منه أنّ شَخصيَّتها لا تَقُلُ شَأنَاً عن شخصيّة (عُطيل)، إنْ لَم تَكُن تُضاهيها، مُبَرّراً ذلك على أَنَّها هي الشخصيَّة الرئيسة وليس (عُطيل)، وهذه إشارة ذكيَّة لتعزيز (المُدرَك) الواقعي عند المُتلقي.

وإن دَلّ هذا، فإنما يَدلُّ على أن شخصية (عطيل) مُرَكَّبَة وهي أيضاً (مُتَخَيَّلة) في ذِهن المتلقي و (مُدرَكَة) في الواقع المُحيط، لتَحَليّها بأكثر من صِفَة، والشَخصيّة المُركَّبة غالباً ما تكون قَويَّة لأَنَّها تَشْتَمِلُ على (المُدرَك وَالمُتَخيَّل) في آنٍ مَعَاً، إلا أن خيانَة (دزدمونة) لَهُ أضْعَفَتْه لِيَبدو أقلّ شأناً منها وتَتَفَوّق عليه، وهي تَموت وَتَعود إلى الحياة وَتَنتَحِر، ويَصْرُخ باسمها بَعدَ انتحارها بوحشيَّة مُعْتَرِفَاً بهزيمَتِهِ أمامها بعَدَمِ قُدرتهِ

على إماتَتِها وَهوَ يقول إلى (كاسيو): صَمْتاً يا غراب النَميمَة.. وأَعِد سَيْفَك إلى غُمدِه.. وَسَأكسر أنا سَيفي.. أَجَل.. أنا ما استَطَعتُ وَلَن أستطيع. (أي لا يَستَطيع قَتلها).

كما أنَّ شَخصيَّة (دزدمونة) بتركيبتها الجامِعَة بَينَ صِفَتَين، وَهُما (المُدرَك) بانجذابها (لعطيل) في الواقع، أو هذا ما تبدو عليه، و (المُتَخَيَّل) الذهنيّ، وهذا ما يبدو في خيانتها، وهي تَميل أن تكونَ مُركَّبَة، ولكن تَحَلِها بالصِّفَةِ الأولى تجاه (عُطيل) مَرحَليّة، وَسُرعان ما تَنتَهي.

أما شخصية (ياكو) فهي واضحة وواقعيَّة (مُدرَكَة)، وما يُقلقه هو انتهاك القَوانين، ولا يُرجعُ قَلَقَهُ هذا الى حالتِهِ الطبيعيَّة إلا باستِعادةِ الكَون انسجامَه، وتلكَ هي عِلَّتَه، وذلك هو إحساسَه بالظُلم، عِلَّتَهُ هي الجَمع بَينَ القِرد والحَمامة، أي بَينَ (عُطيل) و (دزدمونة)، بَينَ البَشَرَة السَوداء والبَشرَة البيضاء بَينَ الشَرق وَالغَرب.

ياكو: برهان أنه من الممكن أن ينبت للقرد قرنان.. وضعت المَنديل تَحتَ أَنفه وقُلت لَه.. شُم أيها المَغربيّ هذا مِنديل تعرفه جيداً.. وجَدتَه عِندَ مُلازِمَك كاسيو.

بينما أتسمت شخصية (كاسيو) بالجَمْعِ بين حُبِه واحتِرامِه لـ (عُطيل) بشَكل غير مَألوف من ناحية، وترقيته من قبل (عُطيل) مُساعداً له من ناحية ثانية، وبين خيانته له مع (دزدمونة) من الناحية الأخرى، هذا التَناقُض المَبني على الحُب والاحترام والمَنفعَة، مُقابل الخِيانَة إلى مُسَوّغات الاقناع، وَأَغلَب الظَن أنَّ عَلاقَة (كاسيو) بـ (دزدمونة) قد جاءَت مِن مُنطَلَق انسلاخ (دزدمونة) من طَبَقَةِ (عُطيل)، وتَبنيها لطَبَقَتِها من جديد عَبْرَ (كاسيو)، وبعبارة أخرى أنّ (دزدمونة) هي التي أغْوَت (كاسيو) وشَجَّعَته على الخِيانة، خيانة الاثنين لـ (عُطيل)، هي كزَوجَة وهو كَصَديقٍ أمين ومُساعِداً له، لذلك بدت شخصيَّته فضْفاضَة وغير مُستَقرة، تَلْهَثُ وراء الشخصيّات الأُخرى للمَسرَحيَّة، عَلَّها تَلحَقُ بها، ولكِن دونَ جَدوى.

عَمَدَ المُؤلّف إلى إدخال عُنصرٍ ثالثٍ عَبْرَ (المُتَخَيَّل) في الحوارات الدائرة بين الشخصيات وهي أصواتها، مُستَخدما إيّاها في ثلاثِ حالاتٍ، وهي حالة نوم الشخصيَّة أو تَخديرِها، كَما في حالة (عطيل) فمُعظَم الأصوات التي جاءت على لِسانِهِ عَبَّرَت عن شخصيّتِه الشرقيّة، وارتيابه بالمرأة، وسُبل إماتتها نتيجة غَدرها وَخِيانتها، ولكن هل استَطاعَ (الصائغ) إيصال فِكرَة الخِيانة لِلمُتَلقي؟ وهل أفلَحَ بالاقتصاصِ مِن (شكسبير) في قَلب الطاولَة عليهِ في تَبادُلِ الأدوار بَينَ (عُطيل) و (ياكو)، وكذلك الصراع القائم بين الغَرب والشَرق وأيُّهُما الأفضَل؟

لَعَلَّ هذه الأسئِلَة وَغيرها تَظلّ عالِقَة في ذِهنِ المُتَلقي وساكِنَةً في مُخَيَّلَتِه، وَهُوَ يأتي على تِلاوَةِ أخِرِ سَطرٍ مِن سُطور مَسْرَحيَّتِهِ (دزدمونة) كواقعٍ (مُدرَك).

النتائج: بَعدَ تحليل أنموذج العَيّنَة، وفي ظلِّ مُقاربَة الأهداف المتَوخاة مِن البَحث خَلُصَ الباحث إلى جُملةٍ من النتائج وهي كالآتي:

1. بإمكانِ الكاتِب المَسرَحيّ العراقيّ الإستِعاضَة بعَدَدٍ من الكَلِمات وَالجُمَل ليُنتِجَ منها ذات المعاني التي تَستَهدفها فِكرَة نَصّهِ عن نَصّ مغاير.
2. تَوظيف العَناصر المَسرحيّة المُتَخيَّلَة، وجعلها تَتَخِذُ مِن وَضعيَّةِ التَقابُلِ شَكلاً مُدْرَكاً في مِعماريَّة بنائها في النَّصّ المَسرَحيّ.

3. ضخ الرموز القابلة للتأويل (المُدرَكة والمُتَخَيَّلة) في أيّ مسرحيَّة كانت، تُمَكّن المُتلقي من استقبالها وإزالة الغُموض والضَبابيَّة إن وجدت.

الاستنتاجات: في ظِلّ ما تَقَدَّم مِنَ النَتائج التي أَفْضى إليها التَحليل يَستَنتِج الباحث ما يأتي:

1. إنَّ إنتاج المعنى يكون يسيراً عِندَ المُتلقي إن أَفْلَحَ المُؤلّف مِن استخدام عناصِر النَّصّ استِخداماً سَليمَاً.
2. المُتَلقي العِراقيّ (القارئ)، يُحاكي الأَشكال (المُدرَكة والمُتخيَّلة) بالتَقابُل عَبْرَ رموزها وَمَدلولاتها وَهي مِن المَهام المُلقاة على عاتِقِ كاتِبِ النَّصّ المسرَحيّ.
3. حاجَةُ المُتَلقي العِراقيّ الماسة إلى اكتساب زادٍ ثقافيّ وَكَمٍّ مِنَ القِراءات، لأنَّ ذلِكَ يُشَكِّلُ رَصيداً تَراكُميَّاً مَعَ كُلّ تَلقي جَديد.

التوصيات: وفقاً لما آلَت إليهِ أدوات الباحث مِنْ نتائج واستنتاجات تَمَخَّضَت عن التَحليلِ واستشعار المؤشِّرات التي وَقَفَ عَليها الإطار النَّظَريّ يُوصي الباحث بالآتي:

ضَرورة التفات المُؤسسَّات الأكاديمية العَراقيَّة إلى تَقديمِ دِراساتٍ نَقديَّة حَديثَة تَخْدُم الحَرَكَة المَسرَحيَّة وَبما يُواكِب التَطَوّر العالَميّ.

المقترحات: (المُدْرَكُ والمُتَخَيَّلُ في المَسرَحِ العراقيّ).

References:

1. Al-Alawi, I. (1946). *The Caliber of Poetry.* Cairo: Dar Al-Kutub Al-Alami.
2. Al-Ash'ari, A.-H. (1993). *Al-Ibanah on the Fundamentals of Religion.* Beirut: Dar Al-Nafais for Printing, Publishing and Distribution.
3. Al-Dainouri, A. (1950). *Interprétation du problème du Coran.* Beyrouth: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.
4. Al-Jurjani, A. (2004). *The Dictionary of Definitions.* (M. S. Al-Minshawi, Ed.) Cairo: Dar Al-Fadila.
5. Asfour, J. (2003). *The Concept of Poetry.* Cairo: The Egyptian Book House.
6. bn Manzoor, M. b.-F. (B.T). *Lisan Al-Arab.* Cairo: Dar Al-Ma'arif.
7. Descartes, R. (2016). *Les méditations métaphysiques.* Québec: Éaoût Chicoutimi.
8. Descartes,, R. (1991). *Essay on the Method.* (J. Saliba, Trans.) Algeria: Movem for Publishing.
9. Hume, D. (2007). *A Treatise of Human Nature.* England: Oxford University Press.
10. Ibn al-Mudabbir, I. (1931). *The Virgin Message.* Cairo: Edition of the Egyptian Book House.
11. Ibn Jaafar, Q. (2016). *Criticism of Poetry.* Abu Dhabi: National Book House.
12. Ibrahim, T. (1937). *The History of Literary Criticism among the Arabs.* Cairo: The Press of the Authoring, Translation and Publication Committee.
13. John, L. (2001). *An Essay concerning Human.* London: Orion Publishing Group.
14. l-Sharif Al-Murtada, A.-Q.-H. (2000). *Summary of the Fundamentals of Religion.* Tehran: Islamic Consultative Council.
15. Peirce. (1978). *Ecrits sur le signe.* (G.Deledalle, Trans.) Paris: Seuil.
16. Wahba, M. (1984). *A Dictionary of Literary Terms in Language and Literature.* Liban Library: Beirut.

Perceiver And the imaginer in the texts of Yusuf Al _ sayegh

((Desdemona play models))

Dr. Namir Rashid Beary Mohammad [1]

Abstract

This research deals with the perceived and the imagined in the texts of Yusef Al-Sayegh, considering language as the most important source in literature and theatrical criticism, and given the importance of the subject, the researcher monitored many philosophical and psychological opinions and theories related to (the perceived and the imagined), and they were discussed and their compatibility with the Iraqi theatrical t As for the second chapter, where (the theoretical framework), it included two topics, and the first topic was about the concept of the perceived and the imagined, and the second topic was about Youssef Al-Sayegh and the structure of the theatrical text.

In the third chapter, where (research procedures), the researcher analyzed the text of the play (Desdemona) by its author (Youssef Al-Sayegh), and the researcher intentionally chose his sample by adopting the descriptive analytical approach.

ext. The research consisted of the following:

In the first chapter where (the methodological framework) that includes the problem of research and identifying the most important obstacles (the perceived and the imaginary) and their necessity in the Iraqi theatrical text, this chapter also included the temporal, spatial and objective limits of the research, and then concluded The most important terms used in the research have been separated.

In the fourth chapter, the researcher (discussed the results of the analysis) according to the objectives of the research, as he found that the Iraqi playwright can replace a number of words and sentences to produce the same meanings that the idea of his text aims for from a different text, as well as the possibility of injecting interpretable symbols (perceived and imagined) In any play, it enables the recipient to receive it and remove ambiguity and ambiguity, if any, and then the researcher reached the conclusions and found that the production of meaning is easy for the recipient if the author succeeds in using the elements of the text in a proper use, just as the Iraqi recipient (the reader) simulates the forms (perceived and imagined). Allah) in correspondence through its symbols and meanings, and it is one of the tasks entrusted to the author of the theatrical text, and then the researcher confirmed the recommendations and proposals.

key words: Perceiver, imaginer

[1] Ministry of Education/Institute of Fine Arts , namir.rashid.berry64@gmail.com