التحولات الدلالية في العرض المسرحي

Semantic transformations in theatrical performance

مشاركتي بمؤتمر كلية الفنون الجميلة الثالث جامعة واسط

أ.م.د.فلاح كاظم حسين
هاتف: 07735205979

falah.dr884@gmail.com

كلية الإمام الكاظم (ع) أقسام واسط

الكلمات الافتتاحية :(التحول , الدلالة , العرض , المسرحي)

الملخص :

إن محاولة تكوين جميع المتحولات لمكونات العرض المسرحي , يتطلب فاعلية دوال المكان وتكويناته إذ إننا نحاول وبشكل دائم أن نتبين حدود عمل العرض المسرحي كجزء من مواقع الخشبة الذي يقاوم ظواهر الفضاء وانعكاسه على الجمهور التي يسعى لاستكشاف مكونات للعرض المسرحي في مواقع مختلفة بناءا على مبدأ , كيف نضيف ونصوغ وضع اتجاه التحول الدلالي في بيئة محددة كالعرض المسرحي وهو السؤال الرئيسي للعنوان .

حيث احتوى البحث على الفصل الأول : الإطار المنهجي ومحتوياته المنهجية وخاصة السؤال الرئيسي في الكشف على مفهوم التحول الدلالي داخل العرض المسرحي , وقد قسم العنوان إلى مبحثين الأول : كان دلالة العرض المسرحي والثاني : التحول الدلالي في العرض المسرحي , وقد أسفرت بعض من مؤشرات البحث من الفصل الثاني ومطابقتها مع عينة البحث التي أسفرت منها نتائج البحث في الفصل الرابع : وكانت كالتالي :

1. انسجمت دلالات حركة الممثل في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ), ليعطي دلالات المكان و الحدث والدلالات اللونية الاجتماعية في تلك العروض .

وقد استنتج الباحث : في الإحالة والتضمين هي الصورة الأقرب للتحول من دالة النص الثابت إلى العرض المتحرك.وقد أوصى الباحث واقترح ليصل الباحث إلى المصادر العربية . عسى ان أكون قد وفقت لمسعاي في حل مشكلة البحث .

(**theatrical**, **Presentation** , **Significance** ,**Transformation**)

Summary:
Trying to create all theof the theater's components requires the effectiveness of the functions and configurations of the place, as we are constantly trying to discern the limits of the theater's work as part of the stage locations**.**We are constantly trying to identify the limits of the theater's work as part of the stage locations that resist the phenomena of space and its reflection on the audiencethat resists the phenomena of space and its reflection on the audience that seeks to explore the components of the theater performance
in different locations based on the principle of how to add and shape the direction of semantic transformation in ain a specific environment such as a theater performance, which is the main question of the title**.**The research contains the first chapter: FrameworkThe methodological framework and its methodological requirements, especially the main question in revealing the concept of semantic transformation within the theater showThe title was divided into two sectionsThe first : The first was the semantics of the theater show and the second: Semantic transformation in the theater performance**.**Some of the research indicators from the second chapter and matching them with the research sample resulted inThe results of the research in the fourth chapter: They were as follows **:**

1 -The semantics of the actor's movement in the play (Othello in the kitchen), to give the connotations of the place andevent and social color connotations inthose performances**.**

The researcher concluded : Referral and embedding is the closest form of transformationFrom the function of the static text to the moving show**.**

The researcher recommended and suggested that the researcher access

Arabic sources . I hope that I have succeeded in my endeavor to solve the research issue**.**Translated with DeepL.com (free version)

الفصل الأول – الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه :

إن كل المتغيرات الدلالية والتحولات في ما ينتج من الواقع المعيش ونقله على المسرح لم يكن يوماً ولن يكون بعيداً عن هذه التحولات والتطورات الحديثة. إذ يسهم في بنية العرض المسرحي عبر وسائط تقنية متعددة يتم توظيفها من قبل محتويات النص ، كالموسيقيين ومهندسي الإضاءة والمؤثرات الصوتية والخدع البصرية وكذلك مصممي الأزياء والعمارة والتشكيل ، بل اعتمد المسرح اليوم على تقنيات تعبيرية دلالية مختلفة تتمثل في استخدام لغة الجسد والصوت ورشاقتهِ لإنتاج المعنى عبر التشكيل وتكوين الحركات الإيمائية والغناء والرقص ليتفاعل معها الجمهور. من تلك الدلالات يحتاج المسرح إلى دراسة عملية التحولات الدلالية وهي موضوع بحثنا, حيث برز السؤال التالي: كيف تتحول الدلالة داخل العرض المسرحي ؟ .

من شأنه أن يخلق إبداعات واتجاهات جديدة في طرق الإخراج والتمثيل والتقنيات، وهذا لا يعني اعتماد العرض بالدرجة الأساس على الآلية فقط، وإنما هناك تقنيات أخرى توجد داخل جسد الممثل يمكن توظيفها ودمجها مع التقنية الآلية لخلق مساحات إبداع واسعة تنمي وتحفز خيال المتفرج وتتواكب في الوقت نفسهُ مع تحولات التقدم الحضاري الذي يشهدهُ العالم.

ثانياً: أهمية البحث :

يهم الباحثين والدارسين والمهتمين بعلوم وفنون المسرح ورصيد للمكتبات العربية والعالمية .

ثالثاً: هدف البحث:

الوصول إلى مفاهيم المنظرين في آلية التحول الدلالي داخل العرض المسرحي .

رابعاً: حدود البحث :

1. الحد الزماني: 1996.
2. الحد المكاني : عروض مسرح بغداد
3. الحد الموضوعي: دراسة مفهوم التحول الدلالي داخل العرض المسرحي.

خامسا : تحديد المصطلحات :

المصطلحات التالية (التحول, الدلالة)

أولاً: التحول : **Transformation** :

1. التحول لغة: التحول – **Mutation** في اللغة العربية بأنه: " حول / تحول: وتحول عن الشيء زال عنه إلى غيره، يحول مثل تحول من موضع حال إلى مكان آخر أي تحول. وحال الشيء نفسه يحول حولاً بمعنيين يكون تغييراً ويكون تحولاً(الرازي، 1982: ص163).
2. التحول اصطلاحا: بصفة "التحول المفاجئ **Periphery** وهو انعطاف مباغت للأحداث .(فتحي, إبراهيم ,(د.س) , ص80).في حال منديل (دزدمونة) وأحوال الشك لـ(عطيل)، في إجراء تعريف الرازي بأنه "التنقل من موضع إلى موضع". وقراءة الواقع بلغة الجسد والصوت.

ثانياً: التعريف الإجرائي: نسيج المعنى لتتحول عبر نظام المرجع الفكري إلى عملية تحليل وتفسير وإنتاج صورة رمزية جديدة قادرة على التأثير في المتلقي.

ثالثاً: الدلالة: Significance :

1. الدلالة لغة: في صحاح اللغة العربية" الدليل من دلل، أي ما يستدل به، و الدليل: الدال، وقد دله على الطريق، يدله دلالة و دلالةُ ودلوله والدل: الشكل ، و قد دلت المرأة تدل بالكسر، وقد تدللت، وهي حسنة الدال والدلال- والدال قريب المعنى من الهدى، وهما من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشمائل وغير ذلك, (العلالي، 1974: ص214).
2. الدلالة اصطلاحا: عرفها (الجرجاني) بقوله هي كون الشيء بحاله يلزم به بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال و الثاني هو المدلول. وعرفها (بنكراد)" بأنها صيرورة في الوجود والاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج العقل الإنساني".(بنكراد، 1990: ص48).
3. التعريف الإجرائي: هي علامة وإشارة وكود أي (صيرورة)، ومجموعها رسائل يستقبلها المتلقي بعد التحليل في مقاربتها وثقافة المتلقي للمعنى المنتج، لتكون انعكاسا نفسيا داخليا خارجيا أو العكس، ليضعها المخرج في منظور عين المشاهد ليقبلها أو يرفضها. أو يفهمها أو لا يفهمها.

الفصل الثاني الإطار النظري

أولاً : المبحث الأول:دلالة العرض المسرحي :

إذ يمكن أن نؤشر على تغيرات المكان كعرض مسرحي في ملخص التأريخ الأدبي الذي تحولت فيها الدلائل والعلامات بالشكل الآتي: من خلال القرن السادس عشر، كانت الدلائل والعلامات تتوزع بكيفية متجانسة في مكان كان هو نفسه مكاناً متجانساً، كما إن هذا التوزيع كان يتم بجميع اتجاهات ذلك المكان ، فدلائل الأرض كانت تحيل إلى السماء ، ولكنها كانت ترد في الوقت نفسه إلى عالم ما تحت الأرض. أنها كانت تحيل من الإنسان إلى الحيوان، ومن الحيوان إلى النبات والعكس. وابتداء من القرن التاسع عشر، أي مع فرويد وماركس ونتشيه أصبحت الدلائل والعلامات تتدرج في مكان متفاوت الأجزاء، ويمكننا أن نطلق عليه بعد الأعماق، شريطة ألا نفهم من هذا ، البعد الباطني وإنما بعد العمق الخارجي" (فوكو، ميشيل, (د.س),(ص71). وكأننا ندرس البعد الذهني ومرجعيات التأريخ.

يتأسس المعنى الصوتي اللساني معتمدا على مشروع الرؤية (النص) ليجد كل من يبحث به هو ذاته (مؤلف، مخرج، قارئ) وهو أداة اتصال في إنتاج المعنى للآخر كما هو وسيلة لتشكيل الكلمات المعبرة بوساطة مساعدات الكلام الذي يعتمد الإيصال الالسني على العلامات المنطوقة، لكن الخطاب يترافق غالبا وبعض العلامات الموازية، تنغيمات ، وحركات إيمائية، وحركات ارتكزت على أفكار المؤلف من جانب الرؤى ككل داخل بنية (النص)، الذي يوظف في استخدامه (اللغة) كدلالة وأسلوب وطريقة للتعبير كي يتحرر النص المسرحي في المرحلة الثانية (المخرج) للقراءة الاسترجاعية (**RETR0ACTIVE**) أو القراءة التأويلية (**HERMENEUTIC**) ، في دائرة الاشتغال الدلالي ليتحول إلى شفرة لغوية كاشفة لفعل الرسالة التواصلية المميّزة بالسياقات اللغوية والثقافية والسوسيولوجية ، إذ إن النص يُعَدُّ "مدونة كلامية وإنه حدث،أي إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، وهو تواصلي يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي"(مفتاح ، 1985: ص120).

حيث تميز النص بثلاث وظائف:

1. "الوظيفة التفاعلية:هي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع مع معطيات ودلالات النص.
2. سمات الانغلاق: أيقونة نصية محددة بالبداية والوسط والنهاية.
3. الخاصية التوليدية: إن الحدث ضمن حدود الدلالة الإيحائية له مرجعيات اجتماعية وتاريخية وسياسية"(عبد الكريم عبود ، 2000: ص25).

تتقلص اعتباطية المواصفات اللغوية كلما ازداد النص شذوذا ولا نحوية وليس العكس. في اتفاقات للغة موحدة ضمن منطقة معينة أو صف علاماتي مختار حيث يدرك النص بوصفه علامة واحدة وهذا النص_العلامة معقد شكلا وموحد دلالة. وذلك استنادا إلى نظام من الرموز والإشارات اللغوية المعبرة عن الأفكار بوصف أن أدلة النص اللغوية هي البذرة التي ينطلق منها المخرج في بناء أدلة العرض ليؤسس علاقة الطرفين(نص_عرض) قائمة على الإحالة والتضمين .وهي تحويل اللغة إلى دلالات عبر اللسان أو تعبير الجسد تحيل إلى معنى وتعكس الواقع، فما بين (النص_العرض)،علاقة متحولة بشكل توليدي بما ينسجم وفعل دلالتها ضمن صناعة العرض التجريبية، بين بنية النص اللغوية وأدلته وبنية العرض البصرية وأدلته، وهو ما اتفق مع مفهوم (فرديناند دي سوسير)عندما حدد آليات اللغة في أن اللسان يتألف من (تفارقات) و(توافقات) **DIFFERENCES ET Combinations** . على:

" إن تناول اللغة عبر النطق أو الصوت لا يكفي لفهم السرد الشفاهي أبدا فالاهتمام بالمظهر الفونولوجي للكلام لا يفسر الكثير ولا حتى القليل..... والأغرب من ذلك أن هذه المظاهر ذات الطابع الصوتي، تحيلنا إلى شيء يتخطى ويتجاوز المظهر اللغوي، سواء فيما يتعلق بطبيعة العلامات المستخدمة، أو بالرموز التي انتقلت إلينا عبر التراث المكتوب"(لوتمان يوري، 1979: ص47).

في حين حدد(مهيبل) مفهوم المنطوق الدلالي على انه صناعة وتركيب متضافر الأطراف. والمقصود اللغة الفصحى المنتقاة عبر النصوص الشعرية الشكسبيرية مثلا ، بينما (جوناثان كلير) جمع تقسيمات (سوسير) في أن اللغة هي النطق(الصوتية) والصادرة من اللسان إلى علم لسانيات واحد، أي إن علم اللسانيات هو علم لغة النطق ،وهو علم اللغة لا يغفل عن أهمية الكتابة والتنبه إليها بجدية"(مهيبل عمر، 2007: ص86). كما أن احتواء اللغة على مجموعة من الأنساق عند اللسانيين متداخلة في"مجموعة (الأنساق) تكون الإشارات فيها متداخلة. إذ إن أن علم الدلالة يعيش بين أمرين "بين منهج يتجدد، وميدان لا يتحدد .

لذلك أصبحت وظيفته أشبه بماكنة تنتج معنى للتكوين اللساني عند الممثل من خلال المخرج ورؤيته في العرض، ولأن هناك أشياء أخرى في العالم تتكلم دون أن تكّون لغة، فقد تكون الطبيعة والبحر وحفيف الأشجار والحيوانات والأوجه والأقنعة والسكاكين قد تكون هذه الأشياء كلها تتكلم .تلك التقنية الصوتية الطبيعية متحولة بالمثّل باستخدامات اللغة كـ(حوار) ومتضمنة وظيفة دلالية حسية على المسرح (المكان)، وهي أيضا احد عناصر المؤثرات الموسيقية والإضاءة واللون(الزمان).

المبحث الثاني : التحول الدلالي في العرض المسرحي :

إن العلامة في العرض المسرحي تنطلق على شكل أيقونات متعددة ومتنوعة (قصديةً)، ضمن علاقات اجتماعية تطابقية مغلقة أو مفتوحة، ومحددة داخل النص بشكل منظور ومكتشفة للمتلقي بشكل منهجي، لكنها في التركيب العرضي تدخل في أفق الانفتاح، لذلك عندما يؤلف الفنانون الصورة المسرحية، يقع على عاتق المشاهدين فكّ شفراتها. ويعطي انفتاح العرض قابلية التحول بين بنية المضمون وبنية الشكل على شكل بنية رمزية مفتوحة متمثلة بكل عناصر العرض البصرية وتحدد طرقها إلى التفسير والتأويل، مما يعني إن لرؤية المخرج الأهمية الكبرى في اختيار الأسلوب والطريقة المتناولة على المسرح، لأن مفهوم التأويل هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية . من خلال البنية التصديرية التي كما يقول جيفري ليج " تتسم بالانحراف والتكرار. ومفهوم الانحراف هو خروج على الأعراف القواعدية والتركيبية والمعنوية للّغة القياسية، لإبداع صورة مجازية ورمزية تفاجئ الجمهور وتستحوذ على انتباهه. (أما مفهوم التكرار) فهو يتطلب الإفراط في استخدام بعض الأصوات والمفردات والعبارات ضمن قياسات معينة غير متوفرة في اللغة العملية" (عدد من المؤلفين:سيمياء براغ ،1997.،ص13.). وهنا نكسر اعتباطية اللغة إلى لغة صورية دالة لإنتاج مدلول، فعند العرب تمثلت الصورة في ما نقل من دواوين الشعر والقصص المروية من سالف الأزمان لإبراز معانٍ كثيرة كالفصاحة والحكمة والفروسية...الخ. والقصد هو الكشف عَمّا يجول في خيال الراوي من طقوس مجتمعه ، والآخر هو لنشر ثقافة العرب الإنسانية وهذا ما تمثل في إدراك العرب لوجود قوتين للنفس ، ولاسيما عند الفارابي وابن سينا .وتأكيدهم من جانب الذات الإنسانية ووجود قوتين :

" قوة محركة، وأخرى مدركة. وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج الحواس الخمس الظاهرة، التي تدرك صورة المحسوسات الخارجية ،نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس. وقوة تدرك من باطن الحواس وتنقسم على خمس حواس أو قوى باطنه، تناظر الحواس الظاهرة في العدد، وتختلف عنها في طبيعة العمل. فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية، ولا تدرك صورة المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات نفسها، فان الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية، وتدرك صورة المحسوسات ذاتها غائبة، لان صورة المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضوره" (سيماء براغ وآخرون ، 1997:ص13).

تتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانياً في الدماغ ، إذ تقدم كل منها ناتج عملها إلى ما يليها.ويشير هذا الترتيب المكاني لقوى الإدراك الباطن التي ندرجها من

حيث القيمة والأهمية، بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية _وهي القوة المدركة الأخيرة في الترتيب واهم القوى الباطنة وأكثرها سيطرة، وأشدها تأثيرا في سلوك الإنسان والحيوان .أول هذه القوى الباطنة فهو الحس المشترك وهو بمنزلة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الظاهرية المتأدية إليها . بمعنى أن الحس المشترك هو، آلة الإدراك التي تصل مابين الحس الظاهر والباطن، ومن هنا استمد اسمه، وتتجمع معه الإحساسات المتباينة والمتنوعة، فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها معا، على نحو لا يمكن أن تتم دونه عملية الإدراك. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الحس المشترك له مجموعة من الوظائف المتعددة :

1. التمييز بين الإحساسات المختلفة ، بحيث يميز مابين الإحساسات السمعية والبصرية ولا يخلط بينها.
2. الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة تبعا لعلاقات خاصة يحكمها قانون التداعي.
3. إدراك ما يسمى بالمحسوسات المشتركة" (وليز هارب، 1978: ص16)

هذه لا تخص حاسة بعينها وإنما هي مشتركة بين الحواس جميعا، مثلا الحركة التي يدركها البصر والسمع واللمس، وهي مجتمعة ضمن وظائف الإدراك والمحسوسات داخل العرض المسرحي. وهنا يأتي دور النقد وإسهاماته الفاعلة إذ تقع على عاتقه مهمة الإسهام بتوعية المتذوق بطبيعة البنى الجديدة وذلك بالكشف عن مدلولات العرض المكانية والزمانية، التي تنطوي على تنظيم شكلي معقد فيسهم في خلق جمهور قادر على التفاعل بكل أشكاله وعلى المستويين الفكري في المنظور المنهجي الجديد "فالنقاد يشكلون من خلال عملهم النقد الموجه للعرض أداة استكشاف جديدة. تسهم بتوعية جمهور المشاهدين وتكشف عن معنى معاصر للمتلقي. والمستوى الجمالي فمن الناحية الجمالية إن البناء الذي لا يعتمد إلا على مواصلة وترابط المواقف هو بناء خطر. فمئات القصص تتحدث عن الأبعاد الجمالية عبر انفتاح المعنى على الجانب التأويلي وإشراك المخيلة.

كما أسهمت التحولات الدلالية بخلق حالة الإرباك أو الترقب السايكلوجي وبذلك فتحت السياقات غير التقليدية أمام الجمهور آفاقا جديدة للتأمل الجمالي، إذ ينحصر دور المحسوس أو الصورة التي لا تخضع لإحساسنا في أنها تبرر فكرة كامنة، هي موضوع هذا التأمل وهي أساس التقدير الجمالي. مع ضرورة الإشارة إلى إن بناء المخرج للعرض صورياً على هذه الشاكلة هو سلاح ذو حدين، فهو من جهة قد يؤدي إلى عدم الإمساك بمشاعر المشاهد وانفعالاته وتشتيتها نتيجة لعدم قدرته على التواصل مع الصورة إما لضعفها أو لبطئها في تقديم اتصال الحدث القادم أو لاتسامها

بالتعقيد الظاهر، ومن جهة أخرى هو بناء علاماتي متداخل إذ تتداخل مكونات المتن في ما بينها ولا يصبح الزمان الداخلي معياراً لضبط توالي الوقائع والأحداث، وإنما يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة.

ما أسفر من مؤشرات الإطار النظري :

1-كانت الدلائل والعلامات تتوزع بكيفية متجانسة في مكان كان هو نفسه مكاناً متجانساً، كما إن هذا التوزيع كان يتم بجميع اتجاهات ذلك المكان.

2-تقنية الصوت هي أداة اتصال في إنتاج المعنى للآخر كما هو وسيلة لتشكيل الكلمات المعبرة بوساطة مساعدات الكلام الذي يعتمد الإيصال الالسني على العلامات المنطوقة يدرك الثاني: علامة واحدة وهذا النص_العلامة معقد شكلا وموحد دلالة.

3- العلامة في العرض المسرحي تنطلق على شكل أيقونات متعددة ومتنوعة (قصديةً)، ضمن علاقات اجتماعية تطابقية مغلقة أو مفتوحة.

4- نفهم من الانحراف هو خروج المخرج على الأعراف القواعدية والتركيبية والمعنوية للّغة القياسية، لإبداع صورة مجازية ورمزية تفاجئ الجمهور.

5- أسهمت التحولات الدلالية بخلق حالة الإرباك أو الترقب السايكلوجي وبذلك فتحت السياقات غير التقليدية أمام الجمهور آفاقا جديدة للتأمل الجمالي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث.

1. مجتمع البحث:

ويتكون من عرض واحد لأساتذة قسم الفنون المسرحية جامعة بغداد والمقدمة على مسارح بغداد لعام 1986.

2. عينة البحث:

اعتمد الباحث في اختيار عينات البحث على الطريقة القصدية، وهي عينة (1) من مجتمع البحث نفسه ،وذلك لأنها تتطابق ومؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث ولتوفر الدراسات والتسجيلات والصور الفوتوغرافية والأقراص الليزرية(**CD**) لتلك العينات .

3. منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي, لأنه يتناسب وطبيعة العرض المسرحي التي تم اختيارها والخروج بنتائج.

4. أداة البحث:

اعتمد الباحث على الأدوات التالية في تحليل عيناته:-

1. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

2. الصور الفوتوغرافية.
3. الأقراص الليزرية أل(**CD**).
4. المشاهدة العينية لبعض العروض.
5. <u>تحليل العينة:</u>

نص- عطيل. (1602-1603) للكاتب وليم شكسبير. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1986.

بعد إعادة بناء النص بصيغة عراقية تحول الاسم والمضمون بالشكل التالي .

مسرحية : عطيل في المطبخ:

سينوغرافيا: سامي عبد الحميد.

تقديم: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية.

مكان العرض: كافتيريا دائرة السينما والمسرح – بغداد.

تاريخ العرض: 1996.

الممثلون : فيصل جواد، هنادي محمد، نعيم جاسم، زهير البياتي، إستبرق عزاوي، عباس النعمة وآخرون.

حكاية العرض :

وهي حكاية رجل اسود يدعى (المغربي) **Moro**، كان يعمل في جيش البندقية ثم أصبح قائدا عسكريا ، فأحب دزدمونه فتزوجا بالرغم من رفض والدها الشيخ برابانتيو على زواجهما ، وذلك لقناعته بان عطيل استخدم شراباً مشحوناً بالتعازيم أو السحر للسيطرة على ابنته التي كان يرغب فيها أكثر الرجال من الذين أحبوها حامل العلم ياجو، الذي كان يحتل منصب رئيس الفيلق, اتصف هذا الرجل بذكاء مفرط وشر متطرف مريع ولقد وقع بغرامها وفسر صدها بسبب حبها لعطيل فتحول حبه لها إلى حقد وكراهية، فيطرد القائد رئيس الفيلق كاسيو من منصبه بسبب سوء تصرفه لضربه احد الجنود مما يدعو دزدمونه إلى حث زوجها عطيل لإعادة كاسيو إلى منصبه، يبدأ الصراع بمحاولة حامل العلم ياجو إقناع المغربي بأن زوجته تحولت من حبه إلى حب كاسيو ، ويدعي ياجو أمام عطيل بأن كاسيو رئيس الفيلق قد تباهى أمامه بأنه قد حظي بدزدمونه، وبذلك تثير شكوك عطيل اتجاه زوجته ويبدأ ياجو بالتخطيط للإيقاع بدزدمونه وعطيل ،فيبعث زوجته اميليا وصيفة دزدمونه وكاتمة أسرارها على سرقة المنديل الذي أهداه عطيل لدزدمونه ليكون دليل الخيانة، وبعد أن يعتقد واهما أن زوجته قد خانته مع كاسيو وفقا لدلائل وبراهين قدمها له ياجو. تشتد العقدة ويقرر قتلها إيمانا منه بخيانتها له مع كاسيو وانتقاما لشرفه .

دزدمونة: وارحمني أنت كذلك.. لم أسئ إليك

قط في حياتي. لم أحب قط كاسيو
إلا بما تسمح لي السماء به عموما
ان أحب.. ما أعطيته قط هدية.
عطيل: قسما بالسماء، رأيت منديلي في يده!
ثم يكتشف في نهاية الأمر ان ياجو قد غرر به وان دزدمونة لم تخنه وإنما كانت مثالاً للمرأة المخلصة فيقرر الانتحار. وهو الحل بنهاية الحكاية .
اتخذت المسرحية مستويين :
الأول: هو العقل بدلالة الشهود والمنديل.
عطيل: أنا رجل لم يعشق بتعقل.....
والثاني العاطفة وتأثيرها في سمعة القائد في المملكة .
وحاصل التحول مابين دالة الذات المتعاطفة مع مدلول العقل ، أي بين الثابت والمتحول، أو بين الواقع والمتخيل.

المعالجة الأولى للمخرج في التحول من مسرح العلبة إلى صالة في كافتريا أو صالة المطبخ أو (مطعم) المؤسسة العامة للسينما والمسرح .وهو مؤشر تحول المكان وبناء فضاءين امتدا عبر مختلف العلاقات الطقسية واللونية مؤسساً انشاء معمارياً، إذ اختار شكسبير شخصية البطل ليناجي النفس البشرية للوصول بها إلى عالم المثال . واختيار عطيل اسود في حين اختار دزدمونه ذات البشرة البيضاء وحاول جاهدا ان يستغل هذا التباين الذي يتسلسل إلى أغوار الشخصية محاولة في توحيد الفعل الداخلي في حين يعطي انعكاسا خارجيا ، أي ان كل نفي للشكل يتبعه ظهور للمضمون، وان نفي المضمون يتبعه شكل جديد وتصور جديد للصورة الفنية .

المؤشر الثاني هو اختيار معالج معاصر في إيصال الفكرة بعرض مغاير عن شكل بنية الحكاية الحقيقية, وهو الدخول إلى صلب الموضوع في بنية متحولة وصياغة المؤامرة بطبخة أعدت أو تعد في مطبخ ، من هنا تأسست فكرة مكان العرض الذي ابتكره المخرج وهي المرحلة التأويلية الأولى. من اجل خلق عالم جمالي جديد معاصر يتقبله المتفرج، يعتقد الباحث ان التحول يبدأ من دلالة بيئة المكان ذات الألوان الثابتة في (دزدمونة) إلى بيئة المطبخ المزخرف بالألوان الحارة والباردة على العكس من شخصية (الليدي مكبث) ، فالأولى طاهرة بريئة بفعل فاعل، أما الثانية بتدبير منها لفعل الشر. ... فتأويل الشكل حتم بالضرورة التأثير في مجمل الأفكار التي طرحها النص, فقد حاول الممثلون إذابة الحوار الشكسبيري وإحالته عبر الأداء التمثيلي بمحاولة خلق تحوّل بين إلقاء الكلمة وبين الحركة والإيماءة والفعل، هدف المخرج تجاوز التقليد والعمل في مساحات اكبر وآفاق التجديد ، حيث سعى إلى خلق

وتوظيف الديكور الحقيقي ليرمز إلى قيمة المكان بوصفه وحدة بنائية جامعة للتمثيل والتلقي ، وخلف هذه الوحدة بيئة مسرحية خاصة أعاد فيها الصياغة لا بكلمات مطبوعة على الورق ، بل بمواد أخرى هي (الممثل والديكور والملابس والإضاءة) وغيرها من التقنيات ، حاول فيها المخرج تحقيق أوثق صلات التواصل والاتصال والتأثير بين العرض والمتلقي وأن يتخذوا من بدلاتهم هم ، والندل والخدم ، أزياء لشخوص المسرحية وان يتخذوا من مفردات المطبخ ومفردات المطعم – مواد ، أدوات ، بوصفها إكسسوارات العمل . حيث جاءت الأزياء لتكون امتداداً طبيعياً لبيئة العرض التي اختارها المخرج (المطعم – المطبخ) ، مفترضاً ان الشخوص هم أولئك الذين يعملون فعلياً في هذين المرفقين ، فجعل والد (دزدمونة) يمثل شخصية المشرف على المطعم ، أما(عطيل) فجعله رئيس الطباخين تمثل زي شخصية عطيل الذي يعود إلى الطباخين وهو ذو لون ابيض بينما ارتدت شخصية دزدمونة أزياء الندل القميص الأبيض ، والبنطلون الأسود (واليلك) الأسود .و (ياغو) مساعدا له ، كما اتخذ من (كاسيو) شخصية احد الندل ، وجعل دزدمونة نادلة في المطعم والندل السوداء والبيضاء إيقونة لواقع الشخصيات المفترضة ، لتبث دلالات اجتماعية, أي أن المخرج جعل من الألوان المتناقضة علامات رمزية ، تنتج دلالات نفسية لتعبر عن الشخصيات الأصلية . فاللون الأبيض في قميص عطيل يدل على صفاء وطهارة هذا القائد ، وانه يتفجر نقاء من الداخل ، وجعل من لون الوشاح الأحمر (الذي تميز به عطيل عن بقية الشخصيات) موطن الغيرة العصبية والتدفق العاطفي . إذ يعتقد الباحث ان الأزياء شكلت ايقونات لزي الطباخين التقليدي بأشكالها وخطوطها وألوانها وخاماتها . حيث تضاف تراكيب الديكور لتعزز دلالات فاعلية اللغة الدرامية و تتضافر معها دلالات الأزياء والإكسسوار . في وقوع الأحداث حيث يشرف المطبخ على المطعم ولا يفصل بينهما سوى باب كبير مفتوح و(كاونتر) تقديم الوجبات لبدء العرض داخل المطبخ, وتوضح ذلك في بداية العرض حيث مشهد (ياغو و رودريغو) فالاثنان حانقان على عطيل ويحاولان الإيقاع به بكل الوسائل فأفعال الشخصية ومقاصدها يظهر من تزاوج الحركة والأداء وألوان الثياب ليشكل كل من (الممثل) و(الزي) لغة تعبير دلالية تنقل الفكرة الرئيس للنص وهذا ما موجود في تمثل.

ياغو :-إنني اكره ذلك المغربي ... .

مع عملية قطع الباذنجان الأسود المتمثل بعطيل الذي يقوم بها وهو بهذا يحاول إيصال فكرة تقطيعه لعطيل. أثناء عملية القطع وهذا ما ينطبق على أداء رودريغو والذي يشترك معه في هذا المخطط (أعداد الطبخة)، لكنه يختص بعملية تقطيع (الشجر الأبيض) المتمثل بدزدمونة، فالمكان يحافظ على قوانين الفهم المعتاد

وتدرك مفرداته المألوفة للمتفرج، كونها تعبر عن فكره محددة، تترابط مع مرجعياته اليومية والحياتية، لتعزيز الصراع الدرامي المتمثل في التضاد بين ما هو اسود وما هو ابيض ، لتبث ألوان الأزياء مع الإكسسوارات دلالات مكانية تعمق علاقة الارتباط بالمكان من خلال استخدام إكسسوارات المطبخ والمطعم التي تمثلت بالقدور والشراشف والمناديل ..... فتزداد مساحة الاغتراب بين النص الشكسبيري وفضاءات العرض الجديدة، ومما يزيد الاغتراب لدى المتفرج. على الرغم من اختيار اللحظة التي تتحدى بها دزدمونه إرادة الأب والناس فتختار حبيبا لها غريبا عن بني جلدتها ومحيطها مناقض حتى في لون البشرة والانتماء الطبقي والاجتماعي أو العرقي ، يعني ذلك انها اختارت موقفا أخلاقيا وإنسانيا وهنا تدخل الهموم الدينية كمحور من محاور التأويل .فقد افترض المخرج ان يصور المشهد بأداء تأويلي معتدل عبر الإيماءة البسيطة والمركبة، فقام بحركات تصور بداية الوضوء بالديانة الإسلامية. و مزج الأداء الحركي بهمهمات صوتية غير مفهومة أسهمت في زيادة الضبابية على هوية عطيل الدينية، فهو عربي وقد يكون (بربريا). ويعتقد الباحث للفوارق الكبيرة بين الغرب والعرب آنذاك على الرغم من ان شكسبير يدين عامل التفرقة العنصرية بشخصية دزدمونة وهو مؤشر سياسي ضمن أخلاق المجتمع الإنساني، لكن الحب أقوى من كل شيء عندما يقول (عطيل) .

هنالك مقدس أودعت فيه قلبي وهو الذي يجب ان أعيش فيه،

أولا: معنى للعيش .

والتي وضعها المخرج بدلالة البيضة التي تمثل دزدمونه البيضاء كالثلج والناعمة الملمس، كما لقشر البيضة السقيل، لكن هذه البيضة تحمل بداخلها الآثام المفترضة التي تدور في رأس عطيل، فالبيضة هي نتاج اتصال جنسي، وهي إحالة إلى التحول من الطبيعة الحياتية إلى مجرد حالة استهلاك بشري يتمثل في عملية الأكل . وهذا هو ما يؤرق عطيل، فيأتي بكل مكونات الحبيبة الثابتة في ضمير الحبيب العربي ، بكل سماتها وجمالها وبشرتها الصافية-مثلها وقيمها- فراعة طولها .. شعرها الذهبي.. عيناها.. كل أنوثتها ، فكان كافيا ان تعشق بيضاء وتتقدم فتتزوج اسودا على الرغم مما يحمله من فضائل قدمها لهذا الكيان الاجتماعي مضحيا من اجلهم بالنفس دفاعا عن البندقية من أخطار حقيقية .

عطيل: عله اعتذر إليك عن تسميتها أيتها النجوم الطاهرة.

ومؤشر يضعه شكسبير ضمني في ان ينم أيضا عن ثبات يحرك في المتلقي شيئا من التعاطف مع هذا الشيخ الذي لا يستطيع العيش بعد فقدان ابنته، وهذا يشير إلى انتقال دزدمونة من المراهقة إلى النضج ثم إلى ظهور فردية وقوة فيه . لذلك فان

من شدة عشقها لعطيل تحاول ان تخفف غضب الحبيب بالكذب عندما يسألها عن المنديل:

دزدمونة: ولكن أخافك ، لأنك تفتك

حين تتدحرج عيناك هكذا... ولست ادري لماذا أخاف

لأنني لا اعرف ذنبا.. ولكنني اشعر أنني خائفة.

دزدمونة: إنها الحب الذي أكنه لك...

وظف المخرج (الرقية)، التي يتبدى منها اللون الأحمر دلالة الدم الذي يمكن ان يتدفق من جسد عطيل، ثم نرى اللذة التي ترتسم على تعابير ياغو وهو يقوم بهذه العملية ويمكن ان يحتمل هذا المشهد تأويلات عدة، كونه يفضي إلى معانٍ متعددة، فاللون الأحمر يشير إلى الدم، وعملية القطع المركزة لتقطيع الرقية إلى دوائر تشير إلى دقة وذكاء يغاو في إدارته للأحداث، فيصل العرض إلى إفلاس يغاو وخسارته، وهذا الإفلاس لابد ان يأخذ مستوى تأويليا معتدلاً، لإيصاله إلى الجمهور، فجاء مشهد يغاو وشريكه ودريو، حيث صور هذا المشهد طريقة الإفلاس بصورة مادية عن طريق تناثر قطع النقود المعدنية من جيب يغاو، كذلك الحال مع ودريو في الظلمة حيث يسمع المتفرج صدى سقوط القطع النقدية وضياعها منه. بينما عطيل يتمزق من الداخل بفعلته المستعجلة وهو يؤدي مشهد (قنينتي الببسين والسفن)، حيث تمثلان الاختلاف اللوني فضلاً عن كونهما مفردات مطبخيه، تتحول إلى بنية صورية من خلال فضاء العرض، ولاسيما مشهد مزج الألوان (الأبيض والأسود) فجاء أداء الممثل بمسكه لكل قنينة بإحدى يديه، فالأول قلبه ابيض والثاني قلبه اسود، ثم يبدأ بعصر القنينتين في المنطقة الملاصقة لصدره، فيبدو نزيفه وكأنه القيء الذي تختلط فيه مكونات القنينتين . استخدم المخرج الرقصة ليضبط بها إيقاع العمل، التي يرقصها عطيل مع ديدمونة وحتى تثبت مرونة ورشاقة جسد عطيل. وليتحول في بنية الصورة التي هي نتاج وعي متغير ومتجدد باتجاه صلة الإنسان بعملية العمل، وهي غير منعزلة عن جوهر العملية الاجتماعية لأنها انعكاس للواقع الموضوعي، وإنها عملية خلق واكتشاف وانتاج، فهي تعيد انتاج الواقع عن طريق رصد التطور المعرفي في مجرى التطور الإنساني . فقد دفعته قراءته الجديدة إلى تأويله جذريا بمحاور التدليل والإحالة ضمن سياق التطور والتحديث، ليجعله يعيش في عصر التلقي المتجدد والتي تعاضدت على نقلها مجمل مفردات السينوغرافيا . وذلك عندما قاموا بتوزيع مناديل بيضاء على الجمهور ,وقد عززت حالة المشاركة هذه توزيع الجمهور على المناضد الموزعة في الصالة، وهذا ما فتح المجال أمام المتلقي للدخول في عملية إنتاج المعنى

بعدما أثارت الرؤية التصميمية وعيه المستقر واستفزت ذاكرته وهذا ما فتح المجال أمام المتلقي للدخول في عملية إنتاج المعنى.

في المشهد الأخير تحاول اميليا بكلماتها الصريحة تخفيف الإثم الذي تعتقد ديدمونة انه مستحيل وتحاول منع سيدتها من أن تصبح كئيبة حزينة.

اميليا: .. لقد كانت مخلصة كالسماء!

ان التالرابع:التقلبات الظاهرة عند اميليا ناجمة عن مقتضيات ومتطلبات المسرحية لدورها، إذ تبذل اميليا جهدها لاقناع عطيل ببراءة ديدمونة لكنه في هذه اللحظة كان فوق الجدل أو التعقل وتبرز شخصية اميليا في هذه المسرحية باستقامة ثابتة.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات.

أولاً : النتائج :

1. انسجمت دلالات حركة الممثل في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) مع بناء ألوان الزي التركيبية , ليعطي دلالات المكان و الحدث والدلالات اللونية الاجتماعية في هذا العرض .
2. سعى المخرج إلى انتاج الفكرة بأقصر الطرق ونجح على مستوى تواضع الجمهور, في حين ان النص الأصلي يتكون في بنائه دوائر عدة من الدلالات الضمنية والظاهرية. فقد ظهر الجانب الجمالي والاجتماعي والديني، كسمة مهيمنة في تأويل الأداء لها بعض الشيء
3. اختزل المخرج الكثير من الحوارات في النص عبر اللغة الدلالية الزمانية والمكانية, لإعطاء الجو الحقيقي لتلك الحكاية .
4. استخدم الحوارات المتجزأة من النص الأدبي الرصين ليفككها في تداخل مع التكوينات الصورية المحملة بالدلالة اللونية, لا نتاج مفهوم التغيير أو التحول.

ثانياً: الاستنتاجات:

1. الإحالة والتضمين هي الصورة الأقرب للتحول من دالة النص الثابت إلى العرض المتحرك.
2. التحول يبدأ من دلالة بيئة المكان ذات الألوان الثابتة في (دزدمونة) إلى بيئة المطبخ المزخرف بالألوان الحارة والباردة.
3. الاهتمام بسيمياء اللون ودلالته,وذلك لأبعاده الاستراتيجية على المجتمع.
4. تطبيق ما يجري من البحوث والدراسات في مختبرات أصولية وتنفيذها على الواقع.

ثالثاً: التوصيات:-

1. يوصي الباحث بتدريس الدلالة في المسرح ,دراسة تشكيلية متكاملة بوصفها إحدى البنى المجاورة المهمة.
2. عمل دورات فنية لتعليم مفاهيم التحول. وطبيعته, وخصوصيته, ومدى تأثيره في المجتمع.

رابعاً :الهوامش:

1-الرازي، محمد ابن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة ، الكويت، 1982.

2- فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، د.ت ، تونس .

3- العلالي ، الشيخ عبد الله ، الصحاح في اللغة و العلوم ، أعداد و تصنيف ، نديم موعشلي وزميله، المجلد الأول، بيروت: دار الحضارة العربية، ط1، 1974.

4- بنكراد ، سعيد : المؤول و العلامة و التأويل، في مجلة فكر و نقد، الرباط : ع - 16 ، السنة الثانية ، فبراير، 1999.

5- ينظر : فوكو، ميشيل:نظام الخطاب وإرادة المعرفة،تر:احمد السلطاني وعبد السلام بنعبد العالي،الدار البيضاء،دار النشر المغربية.

6- مفتاح،محمد:تحليل الخطاب الشعري، ستراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985.

7- عبد الكريم عبود:بنية النص وتحولاته في تشكيل العرض المسرحي، رسالة غير منشورة ،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة ،2000.

8-لوتمان،يوري:مدخل إلى سيمياء الفيلم، تر:نبيل الدبس، دمشق، 1979.

9- ينظر : مهيبل'عمر: من النسق الى الذات،الدار العربية للعلوم_الناشرون،الجزائر،ط1، 2007،.

10- عدد من المؤلفين:سيمياء براغ للمسرح_دراسات سيميائية،تر،وتقديم،ادمير كوريه، دمشق وزارة الثقافة،1997.

11- عدد هذه القوى عند الفارابي (كتاب الفصول)هو بعينه الموجودعند ابن سينا(في رسالته في القوى الانسانية وإدراكاتها) بل ان ابن سيناينقل عبارات الفارابي نقلا حرفيا دون أدنى تعديلا أو تغيير.المصدر: الفارابي:كتاب القصوص.

12- ويلز,هارب:بافلوفوفرويد (دراسة نقدية),تر:شوقي جلال,ج2,الهيئة المصرية العامة للكتاب,1978.