مجلة ابحاث الذكاء
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of Intelligent Research
Received: 10/7/2022 Accepted: 25 /8/2022 Published: 2022

لغز القيمة في العرض المسرحي
/ الذكاء البصري المكاني *للمخرج* زهير كاظم في اخراج مسرحية المقامة الواسطية إنموذجاً

م.د. حيدر مجيد كاظم الوداي
تدريسي في قسم معلم الصفوف الأولى
haderwaddy1966@gmail.com

مستخلص البحث :
لغرض الافادة الكبرى و ايجاد مناطـق الالتقاء و الوشائج التي ترتبط بين علم الاقتصاد ونظرياته، وبين علم السيمياء ومقاربتهما مع الفن المسرحي ، تم البحث في هذا المجال ، معتمدا نظريات سلوك المستهلك وتوازنه للوصول الى الاشباع و اللذة ، ونظرية سمات الطلب ، ومواصفات السلعة ، وهي من أحدث النظريات الاقتصادية في مجال تحليل السلوك الاقتصادي ، مع الاشارة الى من اتجه بهذا الاتجاه كالمخرج (مايرهولد) باستعماله للنظرية (التايلرية) في تقنين واقتصاد حركة الممثل في مسرحه . وبناءً على ما تقدم انفا، من وجود وشائج وتقارب ، ومقاربات بين السيمياء ومختلف العلوم ، وبالتدقيق فيما تحدث عنه (كاڤزان) من ـ اقتصادية العلامة ـ ، وجد الباحث ، إنه لامناص من الغور في منطقة المقاربة بين علم الاقتصاد وعلم السيميليوجيا ، ولاسيما بعد التحقق الدقيق من الباحث ، إذ وجد عدم تقارب هذين العلمين تطبيقياً الى الآن ، وذلك بما يحقق ثلاثيا معرفيا ، يصب في صالح هذا البحث ، ويتبلور هذا الثلاثي بالآتي :
المرحلة الاولى : محاولة الباحث التقريب بين علمي الاقتصاد والسيميولوجيا ، عبر دراسة العلامات في المسرح ، دراسة اقتصادية ، للتعرف على مناطق الكثافة ، والتكثيف الدلالي اقتصاديا ، وذلك من خلال تأسيس ما يطلق عليه الباحث باصطلاح (السيمياء الاقتصادية) (Economic Semiotis) .
المرحلة الثانية : وهي محاولة تلمس منهج علمي دقيق ـ سيميائي اقتصادي ـ لمدى تعلق العلمين وترابطهما ، في مناطق التقنين العلامي ، ولاسيما في منطقة الاخراج المعرى ، التي تحدث عنها (كاڤزان) . والتي اطلـــق عليـــها الباحث اصطلاح (سيميولوجيا الاقتصاد) (Economic Semiology) .
المرحلة الثالثة : محاولة الباحث ، التقريب بين المنهج السيميائي الاقتصادي الجديد ومنطقة الكثافة والتكثيف العلامي في العرض المسرحي .

الكلمات المفتاحية : لغز القيمة , الذكاء البصري المكاني

الإطار المنهجي :

1 ـ مشكلة البحث ، والحاجة اليه :

إن التأريخ الحقيقي لظهور الدراسات السيميائية في المسرح ، هو بظهور حلقة براغ المتخصصة بعلم جديد يقوم على المقاربة بين المسرح وعلم السيمياء ، إذ إن مفكري حلقة براغ ، وجدوا أن علم السيمياء هو الأقرب لدراسة ظواهر المسرح كون المسرح منظومات لغوية رمزية .إن اشتغال حاملات الدلالة في منطقة الكثافة والتكثيف إقتصاديا قد تم توظيفها بعض الأحيان، كما فعل (مايرهولد) بتوظيفه لنظرية (تايلر) في تقنين واقتصاد حركة الممثل في مسرحه

قد تطرق الكثير من المنظرين لهذا الموضوع ومنهم (كافزان)، إذ تطرق إلى موضوع الاقتصاد بالعلامات أو الإفراط به وتأثيرات ذلك على المستوى العلاماتي في العرض المسرحي.

ان ما نسميه بالتقنين السميولوجي (الإخراج المعرى) الذي يسمح بإبراز وإظهار كل علامة ومن ثم تعطى للعلامات الواحدة مهام توزع في العادة على علامات متعددة وتابعة لمنظومات مختلفة ، وتقع مسألة اقتصادية العلامات بين هذين القطبين أي الإسراف والتقنين ، والاقتصاد في العلامات لا يستدعي فقط الامتناع عن مضاعفة وتكرار العلامات بدون ضرورة دلالية أو فنية و إنما يتطلب أيضا إعطاء الفرصة للمتلقي ليتبين العلامات الأكثر أهمية بسهولة ، تلك التي لا يمكن الاستغناء عنها لفهم العرض ، في حال كان العمل الدرامي أو أسلوب الإخراج يتطلب إيصال عدد كبير من العلامات بشكل متزامن . (كافزان ، 2005 ، 10) إن علم السيمياء له أهمية في العلوم والمعارف الإنسانية . وقد تبنت "نتائج السيمياء النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والتحليل النفسي والتأريخ والخطاب الحقوقي وكل ما له صلة بالآداب والفنون البصرية" (بنگراد ، 2005، 10) ، فضلا عن نشوء "مؤتلفات نقدية توظف السيمياء بوصفها مشغلا منهجيا مهما، ومن ذلك ما بات متداولا من السيميائيات السياسية والسيميائيات الإحصائية والسيميائيات الإكلينيكية أو السيميائيات الجينية، وليس أخيرا ربما السيميائيات الحيوانية، أو ما عرف بسيميائية التواصل الحيواني" (إيكو ، 2007 ، 63) . لعل المشكلة الحقيقية التي تكمن في هذا الاطراد والتكاثر المفاهيمي والاصطلاحي والسياقي لا تتأتى من مواجهة هذه العلوم مجتمعة ، إذ الطب والرياضيات والعلوم الطبيعية وعلوم الفلك والتنجيم والفنون البصرية وما إلى ذلك، بل تتأتى ـ بحسب (إيكو) Umberto* Eco ـ من الفلسفات المتعددة التي تتعاطى مع السيميائيات، "فلو قمنا بإعادة قراءة جيدة للمتون السيميائية لأدركنا أن كلا من الفلاسفة الكبار في الماضي (وفي الحاضر) قد قام ـ على نحو ما ـ بصياغة سيميائية معينة" (إيكو ، 2005 ، 33). وبناءً على ما تقدم آنفا، من وجود وشائج وتقارب، ومقاربات بين السيمياء ومختلف العلوم ، وبالتدقيق فيما تحدث عنه (كافزان) من ـ اقتصادية العلامة ـ ، وجد الباحث ، إنه لامناص من الغور في منطقة المقاربة بين علم الاقتصاد وعلم السيميليوجيا ، ولاسيما وبعد التحقق الدقيق من الباحث ، إذ وجد عدم تقارب هذين العلمين تطبيقياً الى الآن ، ولذلك فقد استثمر الباحث ، مصطلح (لغز القمية) من المصطلحات الأقتصادية ، لمقاربته في بحثه الموسوم ب(**لغز القيمة في العرض المسرحي / الذكاء البصري المكاني للمخرج عقيل مهدي في اخراج مسرحية المقامة الواسطية انموذجا**) .

2 ـ أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في الآتي :-

أ- يفيد البحث الباحثين والمختصين في علمي الإقتصاد والسيميولوجيا .

ب-يفيد البحث الباحثين والدارسين في مجال سيمياء المسرح .

ت-يفيد المخرجين بعملية بث لغز القيمة ، في عروضهم المسرحية .

*** أمبرتو إيكو (1932 ـ ....) ، ناقد سيميائي وفيلسوف جمالي إيطالي ، يعد أحد أهم السيميائيين العالميين، له عدد من الكتب النظرية في حقلي السيمياء والدلالة، من أهمّها التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، والتأويل والتأويل المضاعف، والعلامة، والسيميائيّة وفلسفة اللغة، والأثر المفتوح، و6 نزهات في غابة السرد، فضلا عن إسهاماته في مجال الرواية حيث قدم خمس روايات مهمة، أشهرها روايته التي حازت على جوائز عالمية وتم تقديمها في السينما: (اسم الوردة).**

3 ـ هدف البحث :

يتحدد هدف البحث بالآتي :-

ايجاد مقاربة قياسية علمية دقيقة بين علمي الاقتصاد والسيمياء ، بما يخدم اشتغال لغز القيمة في العرض المسرحي ، ويخدم مشكلة البحث واجراءات الباحث .

4ـ حدود البحث :

أ- زمانيا : العروض المسرحية المقدمة من عام 2009 ، وحتى عام 2019 .

ب- مكانيا : العروض المقدمة في مسارح بغداد .

ت- موضوعيا : العروض المسرحية التي أخرجت من أساتذة كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية / جامعة بغداد ، التي تؤشر استعمال لغز القيمة سيميائيا .

5 ـ تحديد المصطلحات :

أ ـ الدلالة Semantics :

ان كلمة الدلالة Semantics مشتقة "من اليونانية Semian- الاشارة. وهي تخبرنا عن تكون الاشارات وعن القوانين التي تسيرها" (جيرو، 1992 ، 25). إن علم الدلالة "هو علم تفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات وغيرها، ويعد من احدث العلوم في ميادين اللغة والادب والنقد وهو امتداد للالسنية.. وتطوير لها، ويهتم بدراسة انظمة العلامات واللغات " (عزام ، 1996 ، 8) .

تعرف الدلالة عند (سوسير) ، بإنها مكونة من "الدال (signifier-signifiant) هو الشكل الذي تأخذه العلامة، وهو أيضا الشكل غير الماديّ للكلمة المنطوقة أي صورتها الصوتية (sound-image)، أما المدلول (signified-signifie) عنده فهو المفهوم ، أو التصور العقلي، الذي يمثله الدال وهو ليس شيئا ماديا ."(ينظر: تشاندلر، 2002 . 200). ويصنف (بيرس) حاملات الدلالة الى ثلاث ، هي : الايقون icon والمؤشر index والرمز symbol "فالايقون هو العلاقة التي تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها الطبيعة الذاتية للعلاقة فقط ، وتمتلك العلاقة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة ام لم توجد"(سيزا قاسم ، 1986 ، 142). وفيما يخص المؤشر index (القرينة) "فهي اشارة محددة بموضوعها الدنيامي بمقتضى العلاقة الواقعية التي تربطها به ، وهي اشارة تفقد خصائصها الدلالية اذا فقدت مرجعها . أي إن القرينة هي علاقة مجاورة بين الاشارة والشيء والمشار اليه.. مثال ذلك الحرارة المرتفعة التي تدل على المرض والغيوم التي تدل على المطر، والدخان الذي يدل على النار"(عزام ، مصدر سابق ، 11) . اما الرمز symbol فهو "علاقة تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عُرف ، غالباً ما يقترن بالافكار العامة التي تدفع الى ربط الرمز بموضوعاته" (قاسم ، 1986 ، 142) . وعرفها (بنكراد) " الدلالة صيرورة في الوجود و الاشتغال ، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج العقل الإنساني"(بنكراد ، 1966 . 48) .

وعرفها (غيرو) الدلالة بأنها " القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم و الحدث بعلاقة قابلة لأن توحي بها " (غيرو ، 1986 ، 19) .

التعريف الاجرائي للدلالة :

ويتبنى الباحث تعريف (بيرس) ، وذلك لتحديده العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول في الرمز ، ولأرتباطه مع العلامة لدى (سوسير) . كما أن الباحث يضع العلامات الايقونية والاشارية ، وبناءً على تعريف بيرس المشار اليه ، بسبب عدم اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، إذ تبقى هاتان العلامتان في الاشتغال في منطقة الكثافة ، دون منطقة التكثيف الدلالي.

ب - (السيمياء الاقتصادية) (Economic Semiotics) :*

وهي المقاربة التي أجراها الباحث بين علمي الإقتصاد ، والسيمياء ، وذلك من خلال دراسة محاور علم الإقتصاد السلوكية والتحليلية سيميائيا .

1 - (سيميولوجيا الاقتصاد) (Economic Semiology) :

اصطلاح صاغه الباحث ، محاولاً التقريب بين المنهج السيميائي وعلم الاقتصاد ، وتوظيف المقاربة لمنطقة الكثافة والتكثيف العلامي في العرض المسرحي .

2 - الاقتصاد العلامي Semantic economy:

اصطلاح صاغه الباحث ، وهو بيان العلامات الأكثر أهمية بسهولة ، تلك التي لا يمكن الاستغناء عنها لفهم العرض ، في حال كان العمل الدرامي أو أسلوب الإخراج يتطلب إيصال عدد كبير من العلامات بشكل متزامن . ولا يستدعي فقط الامتناع عن مضاعفة وتكرار العلامات بدون ضرورة دلالية أو فنية .

3 - الكالفنية - Kelvinism :

(الكالفنية) اصطلاح صاغه الباحث ، وقد اطلق الباحث هذه التسمية نسبة الى البروفسور كالفن (Kelvin J. Lancaster) *، وهو عالم اقتصادي وضع منهجا جديدا في سلوك المستهلك اطلق عليه (نظرية سمات الطلب) . ويتصف هذا المنهج بالتركيز على خصائص السلعة اكثر مما يركز على السلعة نفسها .

لذا فإن (الكالفنية) Kelvinism : وهو مصطلح صاغه الباحث ، وهي دراسة آليات حاملات الدلالة ، في العرض المسرحي ، من خلال تحليل قيم التوازن الكثافي والتكثيفي فيها ، وامكانية التعرف على أكثر المناطق إشباعا من خلال سيرورتها التحولية من خلال (لغز القمية).

ت – الذكاء المكاني البصري : وهو تمكن الأنسان من نمذجة الواقع بشكل بصري ، ويمتلك صاحب هذا الذكاء مقدرة على معاينة الواقع الخارجي بصورة دقيقة ، واحالته الى مدركات حسية (أبو النيل ، 1984 ، 61) .

الأطار النظري :

المبحث الأول : لـغز القيمة (لغز التكثيف الدلالي في العرض المسرحي):

ان الذي يحدد شكل العرض المسرحي والقدرات التي يحركها ويستعملها المخرج لتفعيل عناصر العرض المسرحي ، هو المنفعة الحدية وليس المنفـــعة الكلية . وهذا ما يفسر ما يسمى بـ (لغز القيمة). أن الذي يحدد الطلب على السلعة و الأسعار التي يرغب الأفراد في دفعها بوصفها مقابلا لها هو المنفعة الحدية و ليس المنفعة الكلية ، و هذا هو ما يفسر ما يسمى بـ (لغز القيمة) الذي يتضمن رغبة الأفراد في دفع سعر مرتفع جدا للحصول على الجواهر الكريمة مثلا ، و لكنهم ليسوا مستعدين الا لـدفع سـعر منخـفض للحصول على الخبز مع ان المنفعة الكلـية للخـبز هي اكبر بكثير من المنفعة الكلية للجواهـر ، فلماذا يكون الناس مستعدين لدفع سعر مرتفع في مقابل الجواهر

*** وهو اصطلاح من صياغة الباحث ، هدفه التعرف على مناطق الاقتصاد العلامي واشتغالات العلامات المقتصدة ، وذلك من خلال مقاربة قياسية بين علمي السيمياء والاقتصاد .**

*** للمزيد من المعلومات عن نظرية (كالفن) ينظر : المبحث الرابع نظرية سمات الطلب ـ منهج تحليلي سلوكي جديد في موضـــوع (السيمياء الاقتصادية) Economic Semiology ، ص ص 84- 90 .**

و آخر منخفض للحصول على الخبز ، أن السبب في ذلك هو أن المنفعة الحدية للجواهر هي أعلى من مثيلاتها للخبز .

" ان الذي يحدد الطلب هو المنفعة الحدية و ليس المنفعة الكلية " (السيد علي ، 1984 ، 123) .

ويرى الباحث ، " أن لغز القيمة موجود بوضوح في المسرح ، فمثلا ، نجد عملا مسرحيا تم فيه ضخ كمية كبيرة من قطع الديكور و المفردات المنظرية ، أي أن المنفعة الكلية مرتفعة في مجال الديكور ، و لكن هذه القطع لا تشتغل ، ولا تعطي مدلولات تفيد العرض المسرحي ، أي أن المنفعة الحدية منخفضة فيها " (الوداي ، 2015 ، 87) .

ونجد في عمل مسرحي آخر مفردة واحدة أو مفردتين على خشبة المسرح ، تشتغلان و تعطيان مدلولات عدّة ، هنا نجد أن المنفعة الكلية منخفضة ولكن المنفعة الحدية مرتفعة .

فيمكن لممثل واحد وهو عنصر من عناصر العرض المسرحي ، أن يؤدي ما يغني عن أداء مجموعة من الممثلين ، وبشكل مقنع مع ايصاله ثيمة العرض المسرحي ، ويحوي قدرا كبيرا من الجمال . وهذا ما نجده في مسرح (المونودراما) ، "ان منفعة الممثل الواحد الحدية في مسرحية (المونودراما) مرتفعة ، ولكن المنفعة الكلية لهذا العنصر من عناصر العرض المسرحي منخفضة" (الوداي ، المصدر نفسه) .

" المونودراما ، هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح . فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض و الا انتفت صفة (المونو) بمعنى واحد عن الدراما " (صليحة ، 2001 ، 144) . ونجد ذلك في استعمال مفردة من مفردات العرض المسرحي ، عصا مثلا ، يستعملها المخرج استعمالات عدّة بتحويل علامتها بشكل متعدد ، فهي تتحول الى بندقية مثلا ، والى جهاز هاتف ، أو مطرقة .... ألخ ، فضلاعن علامتها الايقونية .

ان المنفعة الحدية لهذه المفردة مرتفعة للتحولات الكثيرة التي طرأت على تلك العلامة ، وتعدد المدلولات التي بثتها ، ولكن المنفعة الكلية لها منخفضة لأنها قطعة واحدة .

و لكننا نجد في أعمال اخرى عددا كبيرا من الممثلين ، و لكن المخرج لم يستثمر وجودهم على خشبة المسرح ، و لم يتمكن من ايصال رسالة العرض بوساطتهم .

نجد هنا أن المنفعة الكلية مرتفعة لعدد الممثلين الكبير على خشبة المسرح ، ولكن المنفعة الحدية منخفضة ، لعدم استثمار وجودهم . وكذلك "نجد (لغز القيمة) عند استعمال المخرج مفردات عدّة في العرض المسرحي ولكن اشتغالها المسرحي و الدلالي ضعيف " (الوداي ، المصدر السابق ، 89) .

نجد حينها ان المنفعة الكلية لهذه المفردات مرتفعة ، لكثرة عدد تلك المفردات على خشبة المسرح ، ولكن المنفعة الحدية لها منخفضة ، وذلك لعدم اشتغالها أو استثمارها من المخرج لإيصال رسالة أو بث علامات. ونجد (لغز القيمة) في امكانات الممثل و اشتغالها ، فلو اخذنا حركة الممثل مثلا ، فهناك ممثل يستعمل أقل الحركات المقتصدة و المعبرة لإيصال رسالة العرض و اعطاء أكبر قدر ممكن من الدلالات لتلك الحركات . هنا نجد أن المنفعة الكلية لتلك الحركة منخفضة ، وذلك لأنها حركة قليلة ومقتصدة ، ولكن المنفعة الحدية مرتفعة ، لأنها حركة معبرة و تعطي دلالات عدّة . ونجد أن ممثلا آخر يؤدي حركات عدّة لإعطاء دلالة واحدة و ايصال مفهوم بسيط ، ان حركته مبنية على الاسفاف وعدم الاقتصاد .

ان المنفعة الكلية لتلك الحركة مرتفعة ، لأنها مكونة من حركات عدّة ، و لكن المنفعة الحدية منخفضة ، لان تلك الحركات المتعددة لم تعط الا كما بسيطا من الدلالات .

المبحث الثاني : (الكالفنية) Kelvinism ، في العرض المسرحي :

صاغ الباحث إصطلاح (الكالفنية) Kelvinism ، وقد اطلق الباحث هذه التسمية نسبة الى البروفسور كالفن (Kelvin J. Lancaster) ، وهو عالم اقتصادي وضع منهجا جديدا في سلوك المستهلك اطلق عليه (نظرية سمات الطلب) . ويتصف هذا المنهج بالتركيز على خصائص السلعة اكثر مما يركز على السلعة نفسها.

لذا فإن "(الكالفنية) Kelvinism :هي دراسة آليات حاملات الدلالة ، في العرض المسرحي ، من خلال تحليل قيم التوازن الكثافي والتكثيفي فيها ، وامكانية التعرف على أكثر المناطق إشباعا من خلال سيرورتها التحولية"(الوداي ، المصدر السابق ، 12) .

إن نظريات السواء في علم الاقتصاد، تقوم على مبدأ الاستبدال في التعامل مع اختيارات وتفضيلات المستهلك ، ولما كانت العلامات في المسرح هي عبارة عن شفرات يبثها العرض ، فأن (كريستيان) ميتز بين "الشفرات والشفرات الفرعية ، فالشفرة الفرعية هي ما يختار من داخل الشفرة ... ومن علاقة المزج بين الشفرة والشفرة الفرعية يتكون البعد التركيبي، وعند اختيار شفرات فرعية معينة ضمن الشفرة من المخرج فهنا يكون البعد استبدالي"(دانيال، 2002 ، 281) ، فإن للعرض "سلسلة متعاقبة من الاستراتيجيات أو الدعوات الموجهة الى المشاهد، تشتبك في عملية حوار وتفاوض، تدور حول اطار العرض وشكله ومضمونه "(عقيل، 2006 ، 239) . فعامل الحركة "قاعدة تحول التمثيل المسرحي يعود الى قابلية تبادل العناصر المسرحية فيما بينها، ويعود كذلك الى الاستبدال المتبادل لأنساق العلامة أو الكودات" (ايلام ، مصدر سابق ، 25) . ما الذي يجب أن نستمر في استعماله، "من داخل ذلك الاقتصاد الاستطرادي، عندما تكون الفعالية الواضحة والمنتشرة لهذا الاقتصاد والتي تمسك بزمام التطبيق المسرحي ، لتحويل التطبيقات نفسها كأساليب من خلالها يستطيع بعضنا التعرف عليها." (لانجر، 2000 ، 60) .

أن مقاربة نظرية المنفعة ، و نظريات سلوك المستهلك الاقتصادية ، فيما يخص الاقتصاد النفعي ، مع الاقتصاد العلامي، في العرض المسرحي, وذلك لأن هذه النظرية تخص ظاهرة ذاتية في القياس ، فأنها تعتمد بالدرجة الأساس على السلوك ، و الذي يختلف من شخص لآخر و يختلف أيضا باختلاف الظروف المحيطة زمانيا ومكانيا ، وفي الوقت نفسه فهي ظاهرة موضوعية لأعتمادها على نظم محددة تقاس علميا. فضلا عن ذلك فأن قانون المنفعة يقوم على أساس مبدأ اللذة و الاشباع ، و بالنظر لوجود هذا المبدأ ضمن مبادئ الفن وشروط اللذة الجمالية ، تمت مقاربة هذه النظرية مسرحيا . "يتعلق موضوع الاقتصاد بسلوك الأفراد من قبيل الرجل الاقتصادي . هذا السلوك يبدأ بالفرد الاقتصادي كمستهلك، بحاجاته التي يسعى الى اشباعها بالحصول على منافع السلع التي هي بطبيعتها نادرة. هذه المنفعة في نظرهم ظاهرة ذاتية ، أي ذات طبيعة شخصية تختلف من شخص الى آخر" (دويدار ، 1982 ، 200). افتراضات لغز القيمة مسرحيا:

"يقوم لغز القمية في مجال المسرح على الافتراضات الآتية :

1 ـ أ ـ ان سلوك الممثل يقوم على أساس التنافس التام بين امكاناته على الأداء الجيد ، بمعنى انه لن يستطيع التأثير في قوة الامكانية أو قدرتها ، وأن هذه القدرة ستكون له كما معطى .

ب ـ ان سلوك المخرج يقوم على أساس التنافس التام بين عناصر العرض المسرحي في الحصول على العرض الجيد ، بمعنى انه لن يستطيع التأثير في قوة أو قدرة تلك العناصر لأنها ستكون كما معطى.

ج ـ ان سلوك المتلقي يقوم على أساس التنافس التام بين عناصر العرض المسرحي في الحصول على العرض الجيد ، بمعنى انه يستطيع التأثير في قدرة تلك العناصر لأنها ستكون كما معطى . وذلك عن طريق توجيه اهتمامه بمشاهدة بعض العروض من دون غيرها ، أو اهتمامه بعروض مخرجين من دون غيرهم ، أو مجيئه الى المسرح لمشاهدة ممثل معين من دون غيره .

2 ـ أ ـ ان لدى الممثل امكانات محدودة ومعلومات كاملة عن العرض والنص ورغبات المتلقي ... الخ ، أي حول الاختيارات المتاحة لديه في هذا الشأن .

ب ـ ان لدى المخرج امكانات محددة ومعلومات كاملة عن عناصر العرض المسرحي ، أي حول الاختيارات المتاحة لديه في هذا الشان .

ج ـ ان لدى المتلقي امكانات محدودة في التلقي ومعلومات كاملة عن العرض ، أي حول الاختيارات المتاحة في هذا الشان . فلديه معلومات عن المخرج عبراعماله السابقة ، وعن الممثلين و ادائهم عبر اعمالهم السابقة كذلك ، لذلك فلديه معلومات افتراضية عن النص عبر معرفته المسبقة باختيارات هؤلاء المخرجين و الممثلين .

3 ـ أ ـ رشادة الممثل أي قدرته على القيام بالاختيارات المذكورة بشكل يقربه من أهدافه المتمثلة بتحقيق أكبر اشباع ممكن عبر التألق وتثوير أدواته الحركية والصوتية.

ب ـ رشادة المخرج ، أي قدرته على القيام بالاختيارات المذكورة بشكل يقربه من اهدافه المتمثلة بتحقيق أكبر اشباع ممكن ، عبر توفير متعة حسية و فكرية في آن واحد وصولا الى مبدأ اللذة في الاشباع .

ج ـ رشادة المتلقي ، أي قدرته على القيام بالاختيارات المذكورة بشكل يقربه من اهدافه المتمثلة بتحقيق أكبر اشباع ممكن .

4 ـ أ ـ رغبة الممثل في تعظيم المنفعة أو الاشباع الكليين له ، ضمن حدود امكاناته الصوتية والحركية.

ب ـ رغبة المخرج في تعظيم المنفعة أو الاشباع الكليين له ، ضمن حدود امكانات عناصر العرض المسرحي عبر اخراجه العرض .

ج ـ رغبة المتلقي في تعظيم المنفعة والاشباع الكليين له ، ضمن حدود امكاناته في التلقي" (الوداي ، 2009 ، 90) .

نلاحظ فيما ورد في علاه من افتراضات تحليل المنفعة ، انها لم تهمل دور المتلقي لما يؤديه من دور فعال في تكاملية العمل الفني المسرحي .

ان " تجربة المعمل المسرحي الذي أنشأه (غروتوفسكي) في بولندا . وهو معمل لم يضع المسرحية أو العرض المسرحي فقط تحت التجربة و انما أجرى تجاربه أيضا على الجمهور ، ومن هنا كانت أهميته. أن الجمهور هو نقطة الانطلاق أو الغرض العلمي الذي يشكل أساس هذه التجربة . وعبر الجمهور واعادة تشكيل استجاباته واكتشافها من جديد نصل الى جوهر المسرح "(سرحان ، 1989 ، 9) .

لذلك فقد تم تطبيق نظرية المنفعة ، لتقوم بدور تكاملي يشمل الممثل وأدواته ، وعناصر العرض المسرحي كافة ، فضلا عن دور المتلقي .

الدراسات السابقة :

اطروحة دكتوراه (حاملات الدلالة بين الكثافة والتكثيف في العرض المسرحي) ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2015 للباحث حيدر مجيد كاظم الوداي .

بعض استنتاجات اطروحة (الوداي ، 2015) :

1. حدوث فوضى وإرباك في القراءة ، الامر الذي يؤثر على مدركات المتلقي عند التأويل ، بسبب المبالغة في المعالجة الكثافية . وذلك في معظم العروض الممثلة بالعينات المختارة في البحث ، إذ سجل ذلك بواقع (4) عينات من مجموع عينات البحث .
2. تحقق شعور بالقوة البنائية من خلال الكثافة الدلالية ، في عروض المسرح العراقي . إذ سجل ذلك بواقع (3) عينات من مجموع عينات البحث .
3. جميع العروض في المسرح العراقي ، تعتمد على تغيرات في مدلولات العرض من خلال التغير في التكثيف الدلالي . إذ سجل ذلك في جميع عينات البحث .

في حين أن استنتاجات البحث الحالي تتحدد بموضوع لغز القمية .

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري :

1. كلما حدث تغير في الكثافة والتكثيف للدلالة من خلال لغز القيمة ، حدث تغير في المعنى . ولا يحدث هذا التغيير الا بالعلاقة بين الدلالات .
2. لغز القيمة يقع على الرمز بصفة عامة للعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول فيه . في حين تكون الدلالات الايقونية والاشارية أقل أهمية .
3. يتحقق التكثيف الدلالي ، في العرض المسرحي بوساطة (لغز القيمة) .
4. يتحقق التكثيف الدلالي في العرض المسرحي بوساطة التكرار في الدوال ، المتغيرة المدلولات . أما في حالة ثبات المدلول فيكون التكرار في منطقة الكثافة .

إجراءات البحث :

1 ـ مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث من مجموعة من العروض المسرحية التي قدمت في مسارح العاصمة بغداد ، وبإخراج أساتذة كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد حصرا ، و للمدة المحصورة بين الأعوام 2009 - 2019 م ، و التي تتكون من (22) عرضا مسرحيا ، تتوافر فيها المزايا التي تمكن الباحث من دراسة (لغز القمية) في العرض المسرحي ، وقد تم تثبيت تلك العروض و أسماء مخرجيها ، كما في القائمة أدناه.

مجتمع البحث من 2009- 2019 العروض العراقية المقدمة في مسارح العاصمة بغداد

ت	اسم العرض المسرحي	المؤلف	المخرج	سنة العرض
1	هؤلاء		كاظم العمران	2009
2	هذا الذي حدث عندما كنا نتظر	اعداد صارم داخل عن نص (في انتضار غودو) ل(صاموؤيل بيكت)	صارم داخل	2009
3	الانكسار	اعداد : عبد الكريم	كريم عبود	2009

		سلمان ، عن نص : مشاجرة رباعية ليوجين يونسكو ، تناص : كريم عبود المالكي	المالكي	
4	الاسكافي	عقيل مهدي	عقيل مهدي	2009
5	اضغاث احلام	مثال غازي	سامي عبد الحميد	2009
6	اريوكاكي	مثال غازي	ميمون الخالدي	2010
7	ثامن ايام الاسبوع		راسل كاظم	2010
8	الميدان	عقيل مهدي	عقيل مهدي	2010
9	كرنفال في مقهى باريس	زهير كاظم	زهير كاظم	2010
10	المقامه الواسطيه	اعداد : عقيل مهدي	زهير كاظم	2011
11	الحسين الان	عقيل مهدي	عقيل مهدي	2011
12	جليد	جان لويس كالفيرت	صميم حسب الله	2011
13	مرض الشرق ديمقراطي		هيثم عبد الرزاق	2011
14	متحف الشمع		صفاء الدين حسين	2011
15	الحسين في غربته	عقيل مهدي	عقيل مهدي	2012
16	ايام الجنون والعسل	خضير ميري	سامي عبد الحميد	2012
17	عبد الله السائب	اعداد:زهيركاظم	زهيركاظم	2012
18	الهشيم	عبد الامير شمخي	صفاء الدين حسين	2012
19	تفاهم		حسين التكمة جي	2012
20	مطر بغداد		صفاء الدين	2013
21	الظلمة	غالاواي	عادل كريم	2013
22	الجهاز	عقيل مهدي	عقيل مهدي	2019

2 ـ عينــة البحــث :

لقد تم اختيار عينـة قصدية من مجتمع البحث الأصلي للبحث ، وهي مسرحية (المقامه الواسطيه معدة عن /مقامات الحريري) و ذلك لأن هذه العينـة تمنـح البـاحث فرصـة مثـالية لتوكيد النـتائج و التعرف على (لغز القمية) فيها ، التي يسـعى البحث الى دراستها بشكل تفصيلي . وفيما يأتي جدول بتفاصيل العينة العـينة :

ت	المسرحية	تأليف	إعداد	المخـرج	سنـة التـقديم
1	المقامه الواسطيه معدة عن (مقامات الحريري)	الحريري	عقيل مهدي	زهير كاظم	2011

3 ـ منهـج البحـث :

أعتمد الباحث المنهـج الـوصـفي فـي تحلـيل عينـات البحـث .

4 ـ أداة البحــث :

أعتمـد البـاحث علـــى :

1 ـ مـا أسفـر عـنه الاطار النظـري مـن مـؤشـرات .

2 ـ صـور فوتوغـرافـة .

العينة : (مسرحية المقامة الواسطية) :

مكان العرض // خشبة مسرح جاسم العبودي في قسم الفنون المسرحية .

تاريخ العرض//2011/5/22

تقديم: طلبة قسم الفنون المسرحية.

إعداد : د. عقيل مهدي.

إخراج: د. زهير كاظم.

تمثيل : جاسم محمد

زياد الهلالي

أحمد عوني

نوال أحمد

والمجموعات ـ مهند ستار ، و ماجد ناظم ، و عذراء جبار ، و ايمان رحمن ، و حيدر هادي ، و مصطفى رعد ، و غفران كريم ، و عمر عبد العزيز ، و عبد رحمن سعد .

مقدمـــــة :

إن نص (المقامة الواسطية) والمعد من الدكتور عقيل مهدي ، عن مقامات الحريري ، فإن تسميتها بالمقامة الواسطية ، هي نسبة إلى الواسطي الذي وثق مقامات الحريري بنمنماته الشهيرة ، قد أغفل فيه المعد حقيقة تاريخية ، ألا وهي ، إنه توجد بالفعل مقامة بإسم (المقامة الواسطية) كتبها (علي بن محمد بن أبي سعد بن الحسن الواسطي المعروف بالديواني)والمتوفى سنة 743 هـ ، "إذ قدم الديواني وهو مقرئ من اهل واسط المقامة الواسطة المغايرة للحريرية ، يرد بها على مقامة الحريري في أهل واسط المسماة (المقامة الواسطية) حين عد (علي الديواني) أن (أبا محمد الحريري) لم يتعرض للمسائل الفقهية والرسائل النحوية عند أهل واسط على حد قوله . وقال : وكان الأولى بعزمته والأحرى بهمته أن ينسبها ـ أي واسط ، الى ما هي به معروفة .... حتى يقول : وأنتدبت لكشف العار ببديهة واسطية . ثم بدأ الديواني يعرض مقامته وهو متكئ على الراوية الحارث بن همام و البطل أبو زيد السروجي ، وهما بطلا مقامات الحريري" (ميران , 2012 ، 4) .

أن الطبيعة الثورية للمسرح ، هي صفة أبعدت العرب عنه ، وذلك لسبب بسيط إن حكامهم من الخلفاء كانوا و ببساطة يخشون مثل هذا النوع من النتاج الجدلي الذي يحقق حتى بطبيعة القدر والوجود ، ويحاكم حتى الالهة ، فما بال الخليفة ، لذا فأنه استعمل السلطة الدينية الناتجة عن العقلية العربية التفردية ذاتها ، تلك العقلية التي حكمت على ابن المقفع بالموت بقطع الرأس لا لشيء الا لأنه ترجم كتابا هنديا يحوي دراما حيوانية ، "ومن هنا يكون من الطبيعي أن يوضع الفن التمثيلي في دائرة ((البدع)) لا الابداع ، حين يخرج عن المقرر بالاتباع ، علاوة على خروجه عن الاجماع . وقد أنفق الكثيرون جهدهم بالبحث حول مشروعية التمثيل ، وهل هو حلال أم حرام ؟ اذ قد تصبح محاكاة الناس نوعا من الغيبة ... فما بالك بالتساؤلات الوجودية حول القدر والمصير ؟"

(ميران , 2012 ، 4) .

في مثل هذا النسق المغلق المكتفي بنفسه ، لا تكون الغلبة الا للفكر الأحادي أو المونولوجي ، كونه صاحب اليد العليا المانعة للتطور بصفة عامة ، ولتطور الفن الدرامي بصورة خاصة ؟ "أنفرد المسرحيون العرب لأنفسهم بأسلوب التلقين أو الاتباع ، كنقيض لمنهج التجريب ..... ويمكن للمرء حين يتابع سير عملية بناء الممثل لدينا ، أن يلاحظ بوضوح ، كيف تمارس تلك الطريقة التلقينية دورها بأصرار في خنق الميول الابداعية و الموهبة الطبيعية" (سعد ، 2002 ، 211) .

أن ما يؤكد كلام الباحث هو ما جاء على لسان الدكتور (سلمان قطابة) في كتابه (المسرح العربي من أين و الى أين) ، فهو يبين رأي الدكتور عزيزة ويؤكده حول الموضوع نفسه بشأن علاقة الدين الاسلامي بعدم ظهور نشاط مسرحي . "أن سبب المسرح الحقيقي هو الصراع بين الانسان والآلهة ، أو بين الانسان والمجتمع ، أو بين الانسان و نفسه . هذا الصراع بحسب قول عزيزة ، غير معروف في الاسلام لأنه دين يجبر الانسان على الاستسلام كلية للخالق ، والقدر ، و لأمير المؤمنين" (قطابة ، 1972، 50). أن شكلا دراميا واحدا بقي في مجال السرد والقراءة لا في مجال التجسيد ، ألا وهو المقامات ـ وأعني مقامات الحريري . ولكن هذا النوع يختلف عن الشكل الأرسطي أيضا لأنه لا يتبع مبدأ الوحدات الثلاث ، كما أنه لم يعرض كعمل مجسد أمام النظارة .

" لقد وجد من مدة قصيرة من يريد للمقامة أن تكون مسرحية ذات فصول متعددة تجري في أمكنة مختلفة" . (قطابة ، المصدر السابق ، 52) . في هذ العمل موضوع العينة (المقامة الواسطية) قام المعد الدكتور عقيل مهدي يوسف بتوليف عدة مقامات من مقامات الحريري ، مع إفتراض إسقاطات موضوعاتها فى الزمن الحاضر بمعالجة درامية بارعة ، بسلسلة من أحداث يمر بها (أبو زيد السروجي) بطل مقامات (الحريري) ومناقشة تلك الأحداث ما بين شخصية (الحريري) نفسه وشخصية (الواسطي) وهو " يحيى بن محمود الواسطي (من القرن الثالث عشر الميلادي) رسام وخطاط عربي ولد في بلدة واسط في جنوب العراق بداية القرن الثالث عشر الميلادي . اختط نسخه عام 1237 م ، من مقامات الحريري وزينها بمائة منمنمة من رسومه تعبر عن الخمسين مقامة (قصة). وكان عمله هذا أول عمل في التصوير العربي نعرف اسم مبدعه." (عكاشة ، 1992 ، 23) فالموضوع إذاً مستمد من التاريخ إلا إنه ناقش أحداثا معاصرة ولما كان المضمون والموضوع مستمدان من التراث فأنه لجأ المخرج إلى مسرح الاحتفالية العربية. وقد ظهرت اتجاهات مسرحية في العديد من البلدان العربية (لبنان ، مصر ، المغرب العربي ، سوريا ، العراق) انصبت على الكتابة و الصيغة المسرحية و شكل العرض في محاولة لاستعادة هذا الموروث و تضمينه في المسرح . ظهرت اتجاهات متنوعة في هذا الخصوص فقد ظهر كتاب يدعون للاحتفالية أمثال (سعد الله ونوس ، عزالدين المدني) ، (تشكيل فرق و اخراج و اعداد العمل المسرحي ، و بيانات) ، فمن هذا المنظور وجه منظرو المسرح العربي اهتماما كبيرا للمظاهر الاحتفالية الشعبية و المظاهر الطقسية الدينية المرتبطة بالجماعة و المعبرة بفعل التمثيل العفوي و الفطري عن وجود الجماعة و استمراريتها . وقد قاد هذا المنظور المسرحيون العرب للتفكير و الاستفادة من مجموعة أشكال الفرجة التي عرفها العرب قديما (السامر ـ الأرجوز ـ سوق عكاظ ـ سوق المدينة الاحتفالي ـ الحكواتي) وجميع الأشكال الفنية الأخرى المرتبطة تاريخيا بتقاليد المنطقة ، و المعبرة عن الوجود الاجتماعي الحيوي الشعبي . وقد أصبح الاحتفال المرتبط تاريخيا بالوجود السياسي والديني و الاجتماعي ، مبررا لتأكيد المصداقية التاريخية لمعرفة العرب بشكل المسرحية الفنية المرتبطة بالجماعة و المعبرة عنها .

من هذه التجارب تجربة مسرح الحكواتي في لبنان و الضفة الغربية ، ومنها كل التجارب الاحتفالية في المغرب العربي . كذلك كتب العديد من الكتاب بهذا الاتجاه نصوصا مسرحية تتبنى هذه الأفكار ، و نظر لهذه الأفكار أيضا نقاد ومختصين في مجال العمل المسرحي ، وقد أكدت هذه التجارب ،ضرورة تصعيد المعرفة الفنية الفلكلورية ، وذلك بابتكار نصوص أدبية تتضمن الموروث الشعبي و تسعى لطرح قضايا تهم المواطن العربي و تحثه في البحث عن هويته ووجوده . الأمر الذي يساعد المسرح العربي على اكتشاف هويته الجغرافية و التاريخية و تفعيل هذا الاكتشاف لتجاوز أزمة حقيقته و مكانته الحضارية المرتبطة بتقاليد المنطقة عبر عملية تأسيس شاملة تربط بين الشكل و المضمون ربطا منظما هادفا .

تحليل العينة:

المشهد (1): في المشهد الإستهلالي نلاحظ استعمال إستعارة لعروض مسرح الظل، إذ وضع المخرج ستارة بيضاء وسط يسار المسرح ، ليقوم المثلون خلفها بأداء حركات إيمائية لتظهر لنا ظلالهم على الستارة ، ويمكننا ملاحظة الرموز التعبيرية المكثفة لتلك الإيماءات ، التي عمد المخرج أن يستثمر تقنيات مسرح الصورة لمسرح ما بعد الحداثة والذي يعتمد على الطاقة التعبيرة للدلالات الصورية المكثفة ، وبالتزامن لهذا الفعل يمكننا أن نشاهد على يمين هذه الستارة ، ممثلا يؤدي شخصية الرسام (الواسطي) ، وهو بوضع المواجهة الكاملة للجمهور بالظهر ، يقف على كرسي خشبي صغير ، ويقوم بعملية الرسم . إن هاتين الصورتين المتزامنتين اللتين بثهما المخرج بتكثيف زماني بوساطة اللصق ، تبث دلالات مكثفة متزامنة تدل على فكرة العمل بالكامل ، إذ إن ما يجري هو نابع من عملية الرسم لهذه الشخصية (الواسطي) ، إن الصورة الدلالية المكثفة التي بثها المخرج في المشهد الاستهلالي والتي كثفت التعدد المكاني والزماني ، من خلال التداخل بين أمكنة الحدث المروي كتابة في مقامات الحريري ، والمكان الذي رسم فيه (الواسطي) تلك القصص ، كما أنه كثف بين زمني الحدث هذين ، وجمع بين الشخصيات المروية ، والرسام الذي قام بتجسيها بنمنماته الشهيرة . يتحرك الممثل الذي يؤدي شخصية (الواسطي) وهو يحمل فرشاته ويقف أمام الستارة البيضاء ، إذ تتحول علامتها من العلامة الدالة على مسرح الظل ، الى علامة لوحة مرسومة من لوحات (الواسطي) ، هنا تتوقف المجموعة عن الحركة الإيمائية ، ليدل المنظر على إنه لوحة مرسومة. إن التبادل الوظيفي بين الممثل والعناصر البنائية الاخرى ، من خلال علاقة فعل الرسم ، بالصورة المتحركة بوساطة خيال الظل ، تغني العرض بحاملات جديدة هي نتاج لحظة الفعل على الخشبة.

المشهد (2): في هذا المشهد يبدأ الفعل الرئيس في العرض المسرحي ، إذ يقوم الممثل المؤدي لشخصية (الواسطي) برفع الستارة البيضاء ، لتظهر المجموعة وهي في حالة تجمد صوري، إذ يبدأ (الواسطي) بتحريك الشخصيات بفرشاته الواحد تلو الآخر . يعتلي المنصة في أعلى المسرح الممثل المؤدي لشخصية (الحريري) ليبدأ برواية حوار من إحدى مقاماته بإسلوب القصخون، شخصية ثالثة يجلس على كرسي في أسفل يمين المسرح وهي شخصية التي يمكن للباحث أن يدعوها (الرقيب الأعمى) الذي يرتدي زياً معاصراً وهو عبارة عن بدلة وقميص وربطة عنق ونظارات العميان السوداء ، وهو يقوم بالعزف على آلة (الخشبة) بينما وبفعل متزامن يعزف (الواسطي) على الطبلة، وهو يقدم نفسه كونه رساما وخطاطا ومزخرفا ، أما المجموعة فهي تقف على شكل خط تناظري بالحركة الراكدة ، وهم مقيدون بالسلاسل وفي وضع الانحناء ، في منطقة وسط المسرح وهي تردد مقدمة إحدى أغاني البحر البصرية. أما الحريري فما زال يجلس أعلى المنصة وهو يعزف على

الرق . أما الراوي فيخبر عن نفسه (بأنه شخص صادق ومخلص ولا يستطيع أحد شراء صوته)، ينزل (الحريري) من المنصة ليقترب من (الواسطي) ، ويبلغه أن يخبرهم عن (أبي زيد السروجي) وكيف أنه يستطيع أن يشخص جميع المهن ، وإنه يدخل نفسه في أي مكان تكون مصلحته ، وهنا يقترح عليه أن يجسد شخصية (السروجي) ، ليدخلنا المخرج هنا لإسلوب المسرح في داخل المسرح ، وبتحول الممثل إلى شخصية أخرى، لتتعدد دلالالته الفكرية والتشخيصية والجمالية ، كما يمكننا أن نتلمس من خلال هذا المشهد فضلا عن التكثيف الدلالي الواضح في المفردات وأداء الممثلين ، نجد كثافة دلالية أيضا ، بوساطة التعدد في حاملات الدلالة ، للتأكيد على فكرة واحدة ، والتكرار البصري في موازنة الحركة الراكدة للمجموعة ، والتي تدل على فكرة واحدة أيضا وهي فكرة الاستلاب ، وتعدد العزف على الآت إيقاعية من قبل الشخصيات الثلاثة ، لبث مدلولات متشابهة.

إن التبادل الوظيفي بين الممثل والعناصر البنائية الاخرى، كفعل الرسم بالفرشاة والذي يقوم به (السروجي) بالتزامن مع حركة شخصيات خيال الظل ، تغني العرض بحاملات جديدة هي نتاج لحظة الفعل على الخشبة. كما أن المبالغة في المعالجة، من خلال التكوين التكراري لممثلي المجموعة بالحركة الراكدة، أحدث كثافة دلالية أدت إلى فوضى وارباك في القراءة ، الامر الذي بؤثر على مدركات المتلقي عند التأويل .

المشهد (3) : وفي هذا المشهد يتحول (الواسطي) إلى شخصية (أبي زيد السروجي) ، بتحول ذكي من المخرج ، فهو لم يبدل زيه أو يضع قناعا ، أو يغير طبقة صوته .. الخ ، كان التحول إنسيابيا وفي الحوار فقط إذ يقول (سروج داري ولكن كيف الوصول اليها وقد ناخ العدى فيها) ، إن المخرج هنا يسقط الحدث إسقاطا معاصرا ، بتكثيف دلالات الحوار من خلال إختزال الزمن والوقائع . كما أن الشخصية الجديدة (السروجي) ، يبدأ بالتنوع الأدائي وبإنتقالات سريعة ، بين أداء تراجيدي إلى الأداء الكوميدي ، إذ يبين ألاعيبه وحيله بإستدراج الناس وأصحاب السلطة للحصول على المال ، وهنا يقترب منه (الحريري) ليقوما بفعل واحد متزامن يدل على تشابه وتطابق شخصيتيهما ، وذلك بحركة إيمائية بالأصابع ومؤثر صوتي بالشفاه ، كما يفعل مربي الدجاج بإستدراج دجاجاته الى القن

تتحرك المجموعة المكبلة بسلسلة طويلة لتشكل دائرة ، تكون الشخصية (السروجي) وسطها ، ليبدأ برواية قصته شعرا مغنى ، يتحدث فيه عن الغربة ، والفقر ، وأنه غادر بلده معدما ليعود إليه معدما ، وهنا يتغير الجو العام في العرض ، إذ الموسيقى تتحول من العزف الايقاعي الى العزف بالناي عزفا صوفيا ، أما المجموعة فتبدأ بحركة بالأصابع تداعب بها السلاسل التي أمامهم ، وكانها حركة تسبيح (فعل يقوم به المسلمون في أثناء الصلاة) ، ثم يصعد السروجي على المنصة ، وهنا تتحول الموسيقى إلى (إيقاع) الدف لتبدأ المجموعة بحركات صوفية ، ويقوم (السروجي) بالوعظ ، هنا يدخل (الحريري) وهو يضرب بالرق ، ليخبره أن يفعل أي شيء إلا الوعظ ، فيبدأ (السروجي) بالتسول من المجموعة الجالسة . إن المخرج يبث دلالات الإيقاع الصوتي ، بوساطة الآت الايقاعية أو بالتصفيق من المجموعة ، أو ضرب الأرض بأيديهم ، بشكل كثيف مكرر ، أحيانا بتكرار ، وأحيانا بتلوين بحسب الفكرة في حوارات الشخصيتين (السروجي) و (الحريري) .

إن حدوث تغير في الكثافة والتكثيف للدلالة ، من خلال التغيرات التي طرأت على شخصية (الواسطي) الرسام ، وتحولاتها عبر شخصية (أبو زيد السروجي) أحـدث تغيرا في المعنى . عبر التغيير بالعلاقة بين الدلالات .

المشهد (4) : في هذا المشهد تمتزج وتتزاحم الدلالات الكثيفة والمكثفة معا ، فشخصية (الحريري) على المنصة أعلى المسرح ، يضرب الرق ويغني شعرا وعظيا عن الزهد والموت ، أما المجموعة

فهي في وضع المقابلة الكاملة بالظهر وهم يصفقون بإيقاع مشترك مع الأغنية والرق ، أما (السروجي) فهو في مقدمة يسار المسرح يشحذ سكينا كبيرا بآلة حد السكاكين . إن الدلالات الكثافية هي في وحدة الفكرة عن القدر ، والتي تبثها الحاملات الثلاث الباثة السروجي ، والمجموعة والحريري ، وكذلك فإن لحركة المجموعة المتناظرة كثافة دلالية لبث نوع واحد من المدلولات ، أما من الناحية التكثيفية ، فتتمثل بقدرة المخرج على تحويل حاملات الدلالة هنا في هذا المشهد الى طاقة تكثيفية لآختزال مجموعة كبيرة من العناصر ، مثل الغناء ، والايقاع ، وأسلوب الرواية ، والرقص والتصفيق وفعل حد السكين ، لتمتزج لتختصر عصرين ، وزمنين وعدة أمكنة متمثلة بزمن الحريري وروايته المقامات ، وزمن السروجي ، وزمن الحكاية في المقامة ، والزمن الحاضر بوساطة الاسقاط . يحدث تحول دلالي في المشهد حين يتقدم (الحريري) بإتجاه (السروجي) ، ليسأله عن سوء حاله ، حينها يبدأ (السروجي) بطرح المآسي التي تعرض لها بسبب الأعداء وغدر الاخوان وذهاب البيت والولد ، يمكن للباحث أن يسجل عدة محاور للإشتغال الدلالي المكثف في هذا المشهد ، مثل الرداء الأحمر الذي يلبسه (السروجي) و السكين التي يشحذها ، وصوت الة حد السكاكين ، وإيقاع المجموعة الذي لم يتوقف بمصاحبة الحوار ، شخصية (الرقيب الأعمى) الجالس بصمت أسفل يمين المسرح وبيده طبل يضرب عليه بإيقاع بطيء ، ثم الحركة الرشيقة بالسكين بقتل المجموعة بأكملها بضربة واحدة . إنها دلالات مكثفة تدل على كم لاحد له من المدلولات والمعاني التي توحي بالبؤس والشقاء والفقر والجهل والعمى والصمم ، والاحتلال ، والغدر ، وغيرها من تأويلات قد يقرأها الناقد والمتلقي كل بتأويله .

ان الوحدة الفنية الناتجة من خلال الكثافة الدلالية في المشهد السابق .

المشهد (5) : إن هذا المشهد يأتي بعد إظلام للمسرح ، هو الوحيد في العرض ، وكأن المخرج يوحي للمتلقي إنه الفصل الثاني من العرض ، ويوحي بتغير في دلالات العرض ، وعلى الرغم من أن الديكور هو نفسه لم يتبدل ، ولكن نرى أن هنالك تبدلا في إيقاع العرض ورموزه ودلالاته ، هنالك شخصية (إمرأة) تقف على المنصة ، ويوجد على خشبة المسرح شخصية توحي بأنها (القاضي) ، ولكنه قاض أعرج ، يسير خلفه غلامه وهو يحمل سبطا فيه فجلا ، يتناول القاضي من ذلك الفجل ويأكل يتقدم (السروجي) من القاضي ويحدثه عن نفسه وأشعاره وأحاجيه ، تنزل (المرأة) من المنصة ، لتكون شخصية (زوجة السروجي) وتتقدم لتشكوه الى القاضي ، ويتضح من كلامها أن زوجها لص ، ولكنه يقترب من (القاضي) ويحدثه همسا كي لا تسمعه الزوجة ، فيتحول القاضي من التعاطف مع الزوجة ، الى الوقوف بجانب الزوج (السروجي) ، فمن الواضح إنه وعده بالرشوة . على الرغم من أن هذا المشهد يبدو للوهلة الأولى رتيبا ، لكنه يحوي كما هائلا من الدلالات التي عمد المؤلف والمخرج أن يبثوها فيه ، وأن يكون في منتصف العرض تقريبا ، ومتفردا بالفكرة والشكل ، عن المشاهد التي سبقته ، فالقاضي هنا ، وقد ظهر أعرجا ليدل على الحكم المعاق الذي لايمثل سياسة الدولة والشعب ، ويمكن للباحث أن يتمثل برأي للمؤرخ العراقي (حسن العلوي) في حديثه عن طبيعة الحكومات بعد ثورات الربيع العربي إذ أطلق عليها تسمية (الحكومات المعاقة) ، كما يدل سبط الفجل الذي يأكل منه الحاكم إنتمائه الى الطبقة الفقيرة سابقا ، بحيث إنه لايستطيع التخلص من عاداتها ، فضلا عن الرشوة وسوء القضاء وفساده .

إن المرحلة التي تصبح فيها المنفعة الكلية ، للدلالات المبثوثة (مشبعة) حين وصول المنفعة الحدية إلى الصفر ، فان الزيادة في القيم الدلالية ، تؤدي إلى التشويش في المعنى ، والعكس يحدث في انخفاض تلك القيم ، وإن بث المزيد من العلامات التي تؤكد على المكر والخداع وسوء استعمال

السلطة والرشوة في المشهد السابق ، أوصلت المنفعة الحدية إلى أدنى مستوياتها ، ولكنها لم تتخطى الصفر ، إذ أن مخرج العمل حال دون ذلك ، ودون تشوش المعنى ، وفقدان تركيز المتلقي.

المشهد (6) : تدخل المجموعة وجميعها يعرج ، مما يدلل على إنتقال دلالة العوق من (القاضي) أي الحاكم ، الى الشعب ، ثم تجلس المجموعة ، ليتحول المكان الى مكان طرب وسمر وخمر ، إذ إن المخرج هنا ، يدل على التحول الاجتماعي ، نحو الأشياء التافهة والتي لامعنى لها ، ويحدث هذا التحول بعد تحول يطرأ على دلالات شخصية (الرقيب الأعمى) ، إذ إنه يخلع النظارة السوداء ، أي أنه يخرج من العمى ، ليرتب أيقاع (القاضي) و (السروجي) ، بالطبلة ، وبعد ضبط إيقاعهما ، يبدأ السكر يعم الجميع . إذ يدل السكر هنا ، الى الغباء السياسي والاجتماعي ، الذي فرضته الشخصية الجديدة (ضابط الايقاع) على الجميع ، هذه الشخصية الغريبة التي كانت عمياء تترقب ، أصبحت الان تبصر وترتب ، وتحول مصير الجميع . إن حدوث تغير في الكثافة والتكثيف للدلالات من خلال تحول الشخصيات ، وسيطرة شخصية (ضابط الايقاع) والذي كان يمثل الرقيب الأعمى ، قد أحـدث تغـيرا في المعنى من خلال العلاقة بين الدلالات .

المشهد (7) : وهو المشهد الختامي ، إذ يتحدد مصير الجميع ، بدلالة السفينة ، إذ تتحول المنصة وأجساد المجموعة الى سفينة تتجه الى المجهول والغرق ، إذ يركب (السروجي) معهم ليكون الناجي الوحيد ، إذ إن دلالات هذه الشخصية ، هي دلالات الشخصية التي تتغير وتتبدل على وفق الزمن والمصلحة , وتبدل المواقع والمقامات يجعلها تتبدل معها ببراعة وخداع .

تحقق التكثيف الدلالي ، في المشهد بوساطة (لغز القيمة) من خلال تحول الممثلين إلى سفينة بوساطة أجسادهم .

وبتطبيق النظرية الاقتصادية السيميائية ، بوساطة (الكالفنية) على عرض مسرحية (المقامة الواسطية) يمكننا الخروج بالترسيمة الآتية :

من خلال الأنموذج في أعلاه يمكننا تحديد منطقة التحول الكثافي المتوازنة والتي تقع في النقطة B، في عرض مسرحية (المقامة الواسطية) مما يجعله من العروض التي تتجه نحو التكثيف الدلالي لإنتاج المعنى .

النتائج والأستنتاجات والتوصيات والمقترحات :

1- النتائج ومناقشتها :

1. حدثت تعددية في القراءة من خلال المبالغة الكثافـية .

إن المبالغة في المعالجة ، من خلال التكوين التكراري لممثلي المجموعة بالحركة الراكدة ،أحدث كثافة دلالية أدت إلى فوضى وارباكا في القراءة ، الامر الذي يؤثر في مدركات المتلقي عند التأويل . كما في المشهد رقم (2) .

2. وجود قوة بنائية في العرض المسرحي ، من خلال الوحدة الفنية الناتجة عن الكثافة الدلالية المنسجمة .

ان الوحدة الفنية الناتجة من خلال الكثافة الدلالية، من الناحية التكثيفية ، تتمثل بقدرة المخرج على تحويل حاملات الدلالة هنا في هذا المشهد الى طاقة تكثيفية لاختزال مجموعة كبيرة من العناصر ، مثل الغناء ، والايقاع ، وأسلوب الرواية ، والرقص والتصفيق وفعل حد السكين ، لتمتزج ببراعة لتختصر عصرين وزمنين وعدة أمكنة متمثلة بزمن الحريري وروايته المقامات ، وزمن السروجي ، وزمن الحكاية في المقامة ، والزمن الحاضر بوساطة الاسقاط ، كما في المشهد رقم (4) .

3. حدوث تغيرات في مدلولات العرض من خلال التغير في التكثيف الدلالي . عبر التغيرات التي طرأت على شخصية (الواسطي) الرسام ، وتحولاتها عبر شخصية (أبو زيد السروجي)أحـدث تغييرا في المعنى . من خلال التغيير بالعلاقة بين الدلالات . كما في المشهد رقم (3) .إن حدوث تغيير في الكثافة والتكثيف للدلالات من خلال تحول الشخصيات ، وسيطرة شخصية (ضابط الايقاع) والذي كان يمثل الرقيب الأعمى ، قد أحـدث تغييرا في المعنى من خلال العلاقة بين الدلالات ، كما في المشهد رقم (6) .

4. ظهور حاملات جديدة أغنت العرض ، بسبب التبادل الوظيفي بين الممثل والعناصر البنائية الاخرى.

إن التبادل الوظيفي بين الممثل والعناصر البنائية الاخرى ، من خلال علاقة فعل الرسم ، بالصورة المتحركة بوساطة خيال الظل ، تغني العرض بحاملات جديدة هي نتاج لحظة الفعل على الخشبة ، كما في المشهد رقم (1) .إن التبادل الوظيفي بين الممثل والعناصر البنائية الاخرى ، كفعل الرسم بالفرشاة والذي يقوم به (السروجي) بالتزامن مع حركة شخصيات خيال الظل ، تغني العرض بحاملات جديدة هي نتاج لحظة الفعل على الخشبة ، كما في المشهد رقم (2) .

5. تم إغناء المعنى من خلال إتمام تغذية الأفعال(الرفاه الاقتصادي) وذلك بوساطة العلاقات الجمالية ما بين عناصر العرض المسرحي سيميائيا. ولذلك لم يحدث تشويش في المعنى ، بسبب إشباع المنفعة الكلية .

إن المرحلة التي تصبح فيها المنفعة الكلية ، للدلالات المبثوثة (مشبعة) حين وصول المنفعة الحدية إلى الصفر ، فان الزيادة في القيم الدلالية ، تؤدي إلى التشويش في المعنى ، والعكس يحدث في انخفاض تلك القيم ، وإن بث المزيد من العلامات التي تؤكد على المكر والخداع وسوء اتسعمال السلطة والرشوة في المشهد السابق ، أوصلت المنفعة الحدية إلى أدنى مستوياتها ، ولكنها لم تتخطى الصفر ، إذ إن ذكاء مخرج العمل حال دون ذلك ، ودون تشوش المعنى ، وفقدان تركيز المتلقي ، كما في المشهد رقم (5) .

6. وجود الكثير من حاملات الدلالة المألوفة التداول في الواقع ذات غنى دلالي في العالم الإفتراضي كالعصا ، وبذلك تحقق (لغز القيمة) ، في العرض المسرحي ، و أدى إلى تكثيف دلالاته .

7. تحقق التكثيف الدلالي ، في المشهد بوساطة (لغز القيمة) من خلال تحول الممثلين إلى سفينة بوساطة أجسادهم . كما في المشهد رقم (7) .

8. لدى المخرج ذكاء بصري مكاني ، تأتى من اشتغاله على لغز القيمة في تنظيم الصورة البصرية على خشبة المسرح .

2 ـ الإستنتاجات :

1. حدوث فوضى وإرباك في القراءة ، الامر الذي يؤثر في مدركات المتلقي عند التأويل ، بسبب المبالغة في المعالجة الكثافية .
2. تحقق شعور بالقوة البنائية من خلال الكثافة الدلالية .
3. حدوث تغيرات في مدلولات العرض من خلال التغير في التكثيف الدلالي .
4. كان (الرمز) ، من أكثر العلامات الخاضعة للتكثيف في العرض المسرحي مما يؤكد لغز القيمة واضحا فيه .
5. جرى تعظيم لغز القيمة لبعض من عناصر العرض المسرحي سيميائيا .
6. لدى مخرج العمل ذكاء بصري مكاني .

7. تحقق التكثيف الدلالي من خلال لغز القيمة .

3 ـ المقترحات :

1 ـ دراسة الموضوع بطريقة منهج تحليل المحتوى .
2 ـ دراسة الموضوع بطريقة منهج تحليل النظم .
3 ـ دراسة الموضوعلى وفق منهج النقد السيميائي .

4 ـ التوصيات :

1 ـ يوصي الباحث ، على مخرجي المسرح ، أن يكونوا على معرفة بمناطق لغز القيمة الدلالية ، بشكل علمي دقيق .
2 ـ يوصي الباحث ، على مخرجي المسرح ، أن يخصصوا في كل عرض مرجعا متخصصا في إقتصاديات العلامات .

ثبت المصادر والمراجع :

1. أبو النيل ، محمود السيد ، علم النفس الأجتماعي ، دراسات عربية وعالمية , ج : 1 ، ط :3 ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية ، القاهرة ، 1984.
2. أيلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، تر : رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992.
3. إيكو ، أمبرتو ، العلامة ، تحليل المفهوم وتأريخه، تر: سعيد بنكراد، مراجعة : سعيد الغانمي، دار كلمة للنشر بالاشتراك مع المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007.
4. إيكو ، أمبرتو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، ت: أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، ط1، 2005.
5. غيرو ، بيار ، علم الدلالة ، تر : انطوان أبو زيد ، بيروت : منشورات عديدا ، الطبعة الأولى ، 1986.
6. بنگراد ، سعيد ، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة، ط2، 2005.
7. بنكراد ، سعيد ، المؤول و العلامة و التأويل ، في مجلة فكر و نقد ، الرباط : ع (16) ، السنة الثانية ، فبراير ، 1966
8. تشاندلر ، دانيال ، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ت: د.شاكر عبد الحميد، منشورات أكاديميّة الفنون، سلسلة دراسات نقدية (3)، القاهرة، ط1، 2002.
9. جيرو ، بير ، علم الاشارة والسيميولوجيا، ت. منذر عياشي، دار طلاس، للترجمة والنشر، 1992.
10. دويدار ، د . محمد ، مبادئ الاقتصاد السياسي ، منشأة المعارف ، ط 4 ، الاسكندرية ، 1982 .
11. قاسم ، سيزا ، مدخل الى السيميوطيقيا ، ، دار الياس العصرية، القاهرة ، 1986
12. كافزان ، تاديوز ، العلامة في المسرح، تر: ماري الياس ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد (34، 35) ، دمشق : (مطابع وزارة الثقافة) ، 1988.
13. سرحان ، د . سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، المركز العربي للثقافة و العلوم ، بيروت ، لبنان ، 1989
14. السيد علي ، د . عبد المنعم ، مدخل في علم الاقتصاد ، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ، الجامعة المستنصرية ، ج 1 ، مط : جامعة الموصل ، 1984 .

15. صالح ، سعد ، الانا الاخر- ازدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة علم المعرفة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، مطابع السياسة ، 2002 .
16. صليحة ، د . نهاد ، التيارات المسرحية المعاصرة ، دائرة الثقافة و الاعلام بحكومة الشارقة ، مركز الشارقة للأبداع الفكري ، 2001
17. عكاشة ، د. ثروت ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار الشروق ، 1992.
18. عزام ، محمد ، النقد والدلالة ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996
19. قطابة ، د . سلمان ، المسرح العربي ـ من أين و الى أين ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 1972
20. لانجر ، سوزان ، اتجاهات جديدة في المسرح ـ علامات النص الدرامي ، تر : د . إيمان حجازي ، مراجعة : أ . د . نبيل راغب ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي ، المسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 2000 .
21. ميران ، د. حيدر فخري , د. منى يوسف حسين ، المقامة الواسطية المغايرة للحريرية لعلي بن محمد بن أبي سعد بن الحسن الواسطي المعروف بالديواني , دراسة وتحقيف ، كلية الآداب ، جامعة بابل ، 2012.
22. الوداي ، د. حيدر مجيد كاظم ، إشكالية التوازن الجمالي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2009.
23. .الوداي ، د. حيدر مجيد كاظم ، حاملات الدلالة بين الكثافة والتكثيف في العرض المسرحي ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2015 .

ترجمة المصادر العربية الى الانكليزية

1. Abu El-Nile, Mahmoud El-Sayed, Social Psychology, Arab and International Studies, Part: 1, Edition: 3, Central Organization for University ..Books, Cairo, 1984
2.Eilam, Ker, The Semiotics of Theater and Drama, tr: Raif Kara m, The . .Arab Cultural Center, Beirut, 1st edition, 1992
3. Eco, Umberto, The Allama, Concept Analysis and History, Edited by: . Said Benkrad, Reviewed by: Saeed Al-Ghanmi, Dar Kalima Publishing in .partnership with the Arab Cultural Center, Beirut, 1, 2007
4. Eco, Umberto, Semiotics and the Philosophy of Language, T: Ahmed . .Al-Sama'i, The Arab Organization for Translation, Beirut, 1, 2005
5. Ghirou, Pierre, Semantics, tr: Antoine Abu Zeid, Beirut: Adida . Publications, first edition, 1986
6. Bengrad, Saeed, Semiotics, Concepts and Applications, Dar Al-Hiwar . .for Publishing and Distribution, Lattakia, 2nd Edition, 2005
7. Benkrad, Said, Al-Mu'awwal wa'l-Alama wa'l-Ta'weel, in the Journal . of Fikr wa Naqd, Rabat: p. (16), the second year, February, 1966
8. Chandler, Daniel, A Dictionary of Basic Terms in Semiotics, T: Dr. . Shaker Abdel Hamid, Academy of Arts Publications, Critical Studies Series .(3), Cairo, 1st Edition, 2022

9. Gero, Bear, Signaling and Semiology, T. Munther Ayachi, Tlass House, . .for translation and publishing, 1992
10. Dewidar, Dr.; Muhammad, Principles of Political Economy, Mansha'at . .al-Maaref, 4th edition, Alexandria, 1982
11.Qassem, Siza, An Introduction to Semiotics, Dar Elias Al-Asriya, Cairo, . 1986
12. Kafzan, Tadeuse, The Mark in the Theatre, see: Mary Elias, Theatrical . .Life Magazine, No. (34, 35), Damascus: (Ministry of Culture Press), 1988
13Sarhan, Dr. Samir, New Experiences in Theatrical Art, Arab Center for . Culture and Science, Beirut, Lebanon, 1989
14. Alsid Ali, Dr. Abdel Moneim, Introduction to Economics, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Al-Mustansiriya University, .Volume 1, Matt: Mosul University, 1984
15. Salih, Saad, The Other Ego - The Duality of Dramatic Art, Knowledge Science Series, Kuwait: The National Council for Culture, Arts and .Literature, Politics Press, 2002
16. Saliha, Dr. Nihad, Contemporary Theatrical Currents, Department of Culture and Information in the Government of Sharjah, Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2001
17. Okasha, d. Tharwat, Al-Wasiti Art through Maqamat Al-Hariri, Dar Al- .Shorouk, 1992
18. Azzam, Muhammad, Criticism and Denotation, Publications of the Ministry of Culture, Damascus, 1996
19, Kataba, Dr. Salman, Arab Theater - From Where to Where, Union of Arab Writers, Damascus, 1972
20. Langer, Susan, New directions in theater - signs of dramatic text, tr: d. - Iman Hijazi, review: a. Dr . Nabil Ragheb, Ministry of Culture, Cairo International Festival, Experimental Theater, Supreme Council of .Antiquities Press, 2000
21. Miran, d. Haider Fakhri, d. Mona Youssef Hussein, Al-Wasitiah Al-Mughirah Al-Haririah Maqamat by Ali bin Muhammad bin Abi Saad bin Al-Hassan Al-Wasiti known as Al-Diwani, Study and Editing, College of Arts, .University of Babylon, 2012
22. Al-Wadi, d. Haider Majeed Kazim, The Problem of Aesthetic Balance, .Master Thesis, College of Fine Arts, Baghdad, 2009

23. Al-Wadi, Dr. Haider Majeed Kazim, Carriers of significance between intensity and intensity in theatrical performance, College of Fine Arts, Baghdad, 2015

The mystery of value in theatrical performance
The visual-spatial intelligence of director Zuhair Kazem in directing the play Al-Maqamah Al-Wasitiya as a model

Haider Majid Al – Wadi
Teaching in the first grade teacher's department
haderwaddy1966@gmail.com

Abstract *:*
Researchers noticed the amount of benefit of economics in theatre field has not been enough understood. To the purpose of the most benefit , finding approach between Economics and its theories and so with semiology nearly with the theatrical Art and then researching in this field depending on the theories of costumer doing and his balance to reach satisfaction and interesting, theories of properties of demands ,futures of merchandise which is the most economical theories in field of analysis of economic behavior as in the director (Meyerhold) by using (Taylor ism) in ration and economy for actor in theatre according to the above above from there are similar between Semiotis and different Sciences with checking what (T.kowzan) as he talked of the meaning economical , Researcher found there is no depth in comparative area between Economics and Semiology , especially in good checkup of researcher who he didn't find similarity between two Sciences so far,to achieve known triplex of this research , this triplex is includes the following :
The first stage : Researcher tries to collect between Economics and Semiology according to study views in theatre . (Analysis study) to know the excessive place and significance focus economically according to establishing (Economic Semiotics)by the researcher .
The second stage : Trying to put a scientific program skillfully semiotic and Economic for connect between them and contact in known fining place , especially in producing place that Kaforan talked about it , the researcher called (Economic Semiology) .
The third stage : Researcher trying is to sacrifice between the semiotic economic new program , the place of known focus and excessive in theatrical view

Keywords: The mystery of value, visual-spatial intelligence.