Interpretation of Receiving the Theatrical Sign

Alaa jabbar mashkoor
College of Education/University of Babylon/Babylon / Iraq
aalfrayji@gmail.com

Submission date: 25/10/2018 **Acceptance date**: 27/11/2018 **Publication date**: 13/1 /2019

Abstract

The theater is a large signatory system, where it broadcasts many different signs (audio, visual, and olfactory). It includes multiple concepts, diverse visions and many cultures. These marks have a functional and aesthetic dimension. The theater communicates its idea to the recipient through several types of signs Symbolic, symbolic), which carries many indications, including what is direct, including what is indirect. All of this is done through the cinemographic format of the presentation. These marks are based on patterns and systems in which reception and interpretation play a prominent role in completing the communication process. The research came to study how to interpret the signs of the play by the receiver?

Keywords: Interpreting, Receiving, Theatrical sign.

التأويل في تلقي العلامة المسرحية

علاء جبار مشكور
جامعة بابل / كلية التربية الاساسية/بابل/العراق

الخلاصة

يعد المسرح منظومة علاماتية كبيرة، حيث يبث العديد من العلامات المختلفة (سمعية، بصرية، شمية)، وهو يضم مفاهيم متعددة ورؤى متنوعة وثقافات كثيرة، ولهذه العلامات بُعدين الاول وظيفي، والاخر جمالي، ويقوم المسرح بإيصال فكرتـــه الـــى المتلقي عن طريق عدة انواع من العلامات (الاشارية، الرمزية) والتي تحمل دلالات كثيرة منها مباشر ومنها غير مباشر. وهذا كله متأتٍ من خلال الشكل السينوغرافي للعرض، وهذه العلامات تتبني على انساق ونظم دلالية يكون فيها للتلقي والتأويل دورٌ بارزٌ في استكمال العملية التواصلية. فجاء البحث ليدرس كيفية تأويل علامات العرض المسرحي من قبل المتلقي؟

الكلمات الدالة: التأويل، التلقي، العلامة المسرحية

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
International License 4.0Creative Commons Attribution

1- الفصل الاول

1-1 هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن فاعلية تأويل المتلقي لعلامات العرض المسرحي.

1-2 حدود البحث: الحد الزماني: 2012.

1-3 الحد المكاني: محافظة بابل| مركز الحلة.

1-4 الحد الموضوعي: تأويل العلامة المسرحية في العرض المسرحي.

1-5 تحديد المصطلحات: يتبنى الباحث التعريف الآتي تعريفاً اجرائياً للبحث:

التأويل هو (محاولة للامساك بخيوط دلالة والدفع بها الى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي، ومع ذلك، فأن المؤول وانواعه هو المدخل الرئيس الى تحديد فعل التأويل، وعلى هذا الأساس يمكن تناول المؤول بوصفه ما يشكل نقطة ارساء اولى للمعنى.[51:1]

1-6 تعريف التلقي اجرائياً: يتبنى الباحث التعريف الآتي تعريفاً اجرائياً للبحث:

نشاط ذاتي منتج يتم في ضوئه محاورة النص جدلياً وبمستويات معرفية – جمالية وبمستويات متباينة يقوم على مجموعة من العلاقات التواصلية القصدية بين مجمل البنى النصية الفاعلية الإدراكية الاستقبالية للمتلقي يتم من خلاله ملء الفجوات النصية وتأويل الإيحاءات الدلالية واعادة بناء المعنى من جديد. [10:2]

2- الفصل الاول

1.2 المبحث الاول: السيمياء والعلامة المسرحية

اصبحت السيمياء علماً ذا اهمية بالغة في حياتنا فقد دخلت الى جميع نواحي الحياة انطلاقاً من كون العالم بأجمعه متكون من علامات يمكن قراءتها سيميائياً، فكل شيء اصبح علامة اللغة، الطعام، الملابس، السيمياء نظرية قديمة لكنها لم تعرف الا على يد كل من دي سوسير الذي اطلق عليها السيميولوجيا فهو يعرفها بانها علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، فهو قد ركز على الحياة الاجتماعية للإشارة بعكس بيرس الذي يركز على الوظيفة المنطقية ان بيرس قد اطلق عليها مفردة السيموطيقا، وهو ما يفضله الاميركيون كمفردة يطلقونها على السيمياء، انها مفردة عربية كما يقول الزهراني (ترتبط بجعل دلالي لغوي ثقافي يحضر معها فيه الكلمات، مثل السمة والتسمية والوسام والوسم، الميسم، والسيماء والسيمياء وهي تنتمي في اصولها ومنهجيتها الى البنيوية.[3:177]

ان استخدام مصطلح او مفردة السيميولوجيا كان من قبل دي سوسير عام 1894حينما بشر بميلاد علم جديد ستكون مهمته كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته عام 1916: هي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. [29:4]

وفي المدة التاريخية نفسها كان الفيلسوف الاميركي بيرس في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي يدعو الناس الى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني وفي صياغة تخومه وتحديد حجمه وقياس امتداده فيما يحيط به، وقد اطلق على هذه الرؤية اسم او مصطلح السيميوطيقا، لقد استخلص سوسير مسمى السيميولوجيا من علائقه الطبية في المهاد الاغريقي ليطلقه على علم العلامة او الاشارة، كذلك فهو اول من ميز اللسانيات عن السيميولوجيا فقد عدها هي الاصل بينما الاولى فرع منها، وهو بعكس ما قال به رولان بارت حيث عد ان اللسانيات هي الاصل بينما تفرعت عنها السيمياء، فاللسانيات أكمل الأنظمة العلاماتية، بينما قال جاك دريدا بأن النحوية (الكتابة بوصفها اثراً) هي السمة الاشارية الكبرى، ولابد من ان تكون

الاصل الذي تتفرع عنه اللسانيات والسيميولوجيا، وهو ما يتفق مع ارسطو حينما سبق الى تحديد فحوى التوسط الالزامي بين الحدود المكونة للعلامة، فقد لاحظ وهو يتأمل الحالات المتنوعة للإبلاغ والدلالة، ان الحوار الانساني يشترط وجود العناصر التالية: الكلام، الاشياء، الافكار واضاف عنصراً رابعاً، عُد في مرحلة من مراحل تاريخ البشرية عنصراً مهماً وحاسماً في شكل الابلاغ وادواته يتعلق الامر بالكتابة.[36:4]

لقد عد سوسير الالسنية جزءً من السيمياء الاوسع والأغزر التي تشمل كل الانظمة الخطابية سواء كانت لغوية او غير لغوية، ومعنى ذلك انها لا تتوقف عند حدود الكلام بل تتعداه لمختلف الشيفرات الاجتماعية، بينما نجد الالسنية تعنى فقط بالخطاب اللغوي، قوامها ومصب اهتمامها اللغة، بينما يرى بارت في اللغة البشرية، انها الاوسع والاشمل ومجالات البحث فيها اشمل من السيمياء التي ظل استخدامها محدوداً، فكل دلالة غير لغوية، تتأكد من خلال رسالة ألسنية (لغوية) فلا بديل عن اللغة، وبهذا تكون السيمياء فرعاً من فروع الالسنية. غير ان هذا غير كاف كونها فرعاً من فروع الالسنية، لان من غير الضروري وجود الارتباط العضوي او المباشر بين العلامات اللغوية وغير اللغوية، نجد ان الفنون تخلق انظمة دلالية لا تحتاج اللغة في رسالتها كالموسيقا والفن التشكيلي السينما الصامتة مع ذكر ان هناك مجموعة شيفرات اجتماعية لا تستخدم اللغة في اتصالها، والحقيقة ان هذه المسألة موضع خلاف في وجهات النظر بين ما هو مؤيد وبين من هو معارض.[21:5]

ان السيميولوجيا تقصر تركيزها ايضاً على دراسة الانظمة العلامية الموجودة اصلاً في الثقافة، والتي عرفت على انها انظمة قارة قائمة في بيئة محددة، بينما نجد البنيوية تقصر تركيزها على دراسة العلامة سواء كانت جزء من نظام اقرته الثقافة كنظام ام لم تقره، لذلك فان التمييز البنيوي بين اللغة النظام اللغة الأداء أساس بين البنيوية والسيميولوجيا، كذلك نجد انها ممارسة استقرائية استنتاجية كون مجال عملها هو اللغة النظام دون اللغة الأداء، انها تقوم تبعاً لذلك على اهمية الذات المدركة او الواعية لتنحى منحاً اتصالياً وهو ما جعل بترنس هوكس يرى ان مستقبل السيميولوجيا والانثربولوجيا واللسانيات منظوياً تحت مظلة الاتصال ضمن منهجية بنيوية. [179:3]

يقسم بيرس العلامات الى دوال ومداليل وعلاقات تربطهما معا سواء كانت هذه العلامات حسية او غير حسية، انه يبحث عن القانون المنتظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات بين الدال والمدلول، وبذلك فأن البيئة الدلالية العلاماتية تحتوي على أربعة عناصر: العلامة، المادة المشار إليها او الموضوع والمحلل (الذي يدرك ويعي الاشارة)، واخيراً الطريقة المحددة التي تكتمل بها العملية النيابية الاشارية (الارضية الاساس).[179:3]

اي ان هذا يعني العملية التواصلية كاملة والمتكونة من علامة تقترن بمدلولها ناتجة عن مادة تحيلنا الى موضوع من خلال المتلقي الذي يمتلك القدرة التأويلية. ان كل عملية سيميولوجية بنظر بيرس تنطوي على علاقة ثلاثية بالنسبة الى العنصر الرابع (العنصر الانساني المدرك)، وتعتمد هذه العلاقة على ان هناك ثلاثية المقارنة التي تنطلق من العلامة، وتنقسم الى العلامة القيمية وهي قيمة تؤدي دور العلامة حالما تتحقق هذه القيمة، والى العلامة الحسية وهي الحدث او الشيء الحقيقي الذي يعمل بمفرده كعلامة ثم قانون العلامة، والذي يشتق من مواضيع مختلفة ليعمل كمفهوم مجرد يؤدي دور العلامة، اما ثلاثية الاداء فتعتمد الارضية منطلقاً لها وقد افاد منها النقد اللغوي الادبي، ان بيرس يفصل بين مفاهيم الايقونة والدليل والرمز، فهو يرى في الايقونة: انها اي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقاً من سمات ذاتية تشبه المرجع المشار اليه من حيث المظهر او الصوت او الملمس او المذاق او الرائحة، اي مماثلاً له في بعض خصائصه. [180:3]

اما الدليل فهو اي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتماداً على صلة السبب بالنتيجة او الارتباط التجريبي بين شيء ومرجعه او مدلوله كعلاقة النار بالدخان، اي انها تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل وقوع هذا الفعل (فعل هذا الشي) عليها في الواقع، ان الدليل يتميز عن الايقونة بأن حدودها اوسع بكثير، فالزي الحريري على خشبة المسرح هو علامة دالة على هذا الزي في الواقع، اي انها علاقة ايقونية تماثل المرجع الواقعي، وهي في الوقت نفسه اشارة لمكانة صاحب الزي الاجتماعية او الاقتصادية او ذوقه. اما الرمز فهو ان العلاقة بين حامل العلامة والمدلول، هي علاقة اتفاقية وغير معللة (مسببة)، وهنالك تشابه او رابط مادي بين الاثنين (الرمز علامة ترجع الى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك افكار عامة).[37:6]

ان ما قاله سوسير عن العلامة ينسحب تماماً على ما قاله بيرس عن الرمز، ثم ان هذه الثلاثية نفسها هي بالتالي علامات ينسحب عليها ما ينسحب على العلامة الرمز، فالأيقونة تؤدي وظيفتها كما تؤدي اي علامة اخرى وظيفتها وهكذا يمكننا ان نحصل على ايقونة رمزية او رمز ايقوني او على دليل ايقوني او ايقونة دليلية وهلم جرا، ويسوق هوكس مثلاً في هذا السياق، وهو ما يدور حول الإشارة المرورية، فهي من الناحية المعرفية فهي دليل، بما انها تقتضي استجابة سببية مباشرة، ولكنها في الوقت نفسه تؤدي وظيفة الرمز، وذلك لان اللون الاحمر ليس له علاقة واقعية بالمدلول الذي يفضي اليه، وكذلك اللون الأخضر ليس له علاقة حقيقية بالمدلول الذي يفضي اليه، فلا وجود لعلاقة شبه بين اللون الأحمر ودلالة الوقوف وكذلك الاخضر ودلالة السير. ان المنطق التحليل السيميولوجي ظل مرتكزاً على العلاقة بين الدال والمدلول (او المرجع) بغض النظر عن الطرح السوسيري او البيرسي او البارتي، لان جميعهم يفترضون وجود هذه العلاقة والتي يسميها بيرس (البيئة الشاملة)، بينما بارت يسميها (التكافؤ) ضمن ما يسميه (الايحاء الكلي)، اما سوسير فقد اصر على ان العلامة هي الوحدة الكاملة التي تجمع الدال والمدلول معاً، لهذا فأنها نتاج اتحاد الدال (الصورة الصوتية) بمدلولها النفسي.[181:3]

ان العلامات ليس لها معنى من غير وجود ذات مدركة، غير ان هذه الذات لا تدرك سوى العلامات، من غير ادراك لمرجعها او المعنى، ويقصد بذلك العلاقات القائمة بين الدال والمدلول ليست علاقة (مساواة)، بل هي علاقة (تكافؤ)، اي ان الدال لا يفضي بذاته الى دال اخرى او الى مدلول معين، وانما يفضي الى علامة، والتي هي اتحاد دال ومدلول (مدلول نفسي) فباقة الورد كما يرى بارت هي الدال والعاطفة هي دلالتها، اي ان لدينا دال ومدلول وباتحادهما نتجت لنا (باقة ورد) كمصطلح جديد وهو العلامة، اي ان (باقة ورد) نتجت من اتحاد الدال (باقة ورد) مع المدلول (العاطفة) دلالتها، اي ان (باقة ورد) الدال ليست هي (باقة ورد) العلامة، ان (باقة ورد) الدال مفرغة تماماً من الدلالة ولكنها كعلامة ممتلئة تماماً بالدلالة، ذلك لأنها لم تأتِ نتيجة كونها منتجاً زراعياً طبيعياً، وانما من اتحاد القصد البشري وطبيعة المجتمع وصيغه واعرافه وتقاليده وسبل الاتصال، ومن هذا المنطلق قام بارت بتحليل الاساطير في ثقافة المجتمع المعاصر، فالأسطورة عنده نسيج ينتظم كافة الفضاءات المختلفة للثقافة، ومن خلالها يؤكد المجتمع كينونته وهويته، فالعلامة ضمن علاقات الثقافة هي الواجهة التي تختفي خلفها بنية الاساطير، فالعلامات الثقافية هي بنية اولية تقضي الى بنية نظام ثانٍ، اي ان هذه العلامات الثقافية لها دلالتها المحلية المرحلية التي تعنيها العلامات مباشرة (كأنها الدال) بالنسبة للمراحل الارفع ولكن هذه العلامات تتحول الى دوال لها دلالتها ضمن مرحلة ارفع، اي انها بالنسبة للنظام الثاني (الاسطورة) مفرغة تماماً تشير الى مدلولها وباتحادهما تنتج علامة جديدة مشحونة دلالياً والعملية نفسها تحدث بالنسبة لمرحلة ارفع من التي سبقتها، فالعلامة الجديدة تصبح دوال لها دلالتها ضمن

مرحلة ارفع بما يعني انها تتناسخ كما حدث لعلامات في النظام الاول فتصبح علامة مفرغة تشير الى مدلول وهكذا دواليك. يقترح رولان بارت مسميات جديدة غير المسميات الالسنية فالعلامة يسميها بارت الدلالة والدال عنده شكل والمدلول عنده المفهوم وهذه المسميات والتي تبدو خروجاً على الطرح البنيوي اللساني، الا انه في الحقيقة ما هو الا صورة مستنسخة عن التحليل السوسيري للدلالة اللغوية، فالدلالة عنده تنتج عن اتحاد الشكل والمضمون، وهو بذلك قد حول العلاقة المشحونة عند سوسير الى دال سوسيري له علاقته بمدلوله، فينتج عن هذه العلاقة وحدة دلالية تماماً كما هي الحال عند سوسير، كما انه يفرق بين الايحاء او ظلال الدلالة (الدلالة المجازية) ودلالة المعنى الحقيقي المباشر (الدلالة العينية الحقيقية) تتحول علامات المستوى الاول الى دوال محضة في المستوى الثاني، فتشير الى مداليل ينجم عنها حين تتوحد دوالها بمداليلها، دلالات جديدة .[3: 181-184]

والعلامة مفهوم اساس في السيميولوجية فهي تمثل شيئاً اخر تستدعيه بوصفها بديلاً له والعلامة او الممثل لشيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما، والعلامة اما ان تكون طبيعية او عرفية او اعتباطية او معللة، مشفرة او غير مشفرة وتتألف من عنصر محسوس (الدال) واخر غير محسوس (المدلول)، وهي لا يمكن ان تدل على نفسها، فعلامة العلامة هي ميتا علامة (علامة واصفة)، ان العلامة عند بيرس هي ثلاثة اقسام طبيعية: طبيعية (الايقونة)، عقلية (الشاهد)، وضعية (الرمز)، اما تركيبها ففي ثلاثة عناصر: الوسيلة، الموضوع، التعبير، فالوسيلة (الماثول) تستعمل للدلالة (اداة) بينما الموضوع هو الشيء الخارجي، والتعبير هو الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر، كذلك فدلالة الوسيلة تتفرع الى: (علامة كيفية وعلامة عينية وعلامة قانونية)، فالكيفية تكتشف الدلالة بالقياس العقلي ومقارنة الشيء بالشيء، بينما العينية تكتشف الدلالة عن طريق التعارف او الرموز المتعارف عليها والقانونية تكتشف الدلالة بالقرائن والشواهد المادية، ودلالة التعبير تتفرع الى علامة تصديق وعلامة تصور وعلامة حجة . وهذا يقودنا الى التصنيفات العديدة للعلامة من اهمها تصنيف اندريه لالاند: وهو اول من وضع تصنيف للعلامة من حيث بنيتها الداخلية انطلاقاً من التقسيم السوسيري (اتحاد دال ومدلول) وقد ميز لالاند بين نوعين من العلامات، النوع الاول هو العلامات الطبيعية والنوع الثاني علامات اصطناعية، قد قام بتقديم هذا التصنيف عام 1914، فهي نوعان طبيعية واصطناعية، فالأولى هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قوانين الطبيعة مثلاً الضوء علامة النهار والظلام علامة الليل، بينما الاصطناعية هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قرار ارادي واعٍ وغالباً جماعياً، ان لالاند يعتمد على مبدأ الارادية واللاإرادية وعلى الوعي في تحديد ماهية العلامة، فنجد انه يجعل العلامة الطبيعية علامة لا ارادية ولا واعية ومن امثلتها (الرعد كعلامة للعاصفة وارتفاع الحرارة دلالة على المرض)، بينما العلامة الاصطناعية هي كل العلامات على المسرح حتى وان كانت طبيعية في الحياة الواقعية، فالكثير من العلامات الطبيعية تكون من غير معنى. اذ لا تحقق وظيفة اتصالية في الواقع، بينما هي تحقق الوظيفة الاتصالية على الخشبة ولولاها لما وجدت، وقد تكون العلامة اصطناعية تتعلق بالممثل وأدائه، فقد يختلط الاداء الارادي بالأداء غير الإرادي، اي ان العلامات الطبيعية تختلط بالعلامات الاصطناعية، فالصوت المرتجف لشاب يؤدي دور رجل عجوز هو علامة اصطناعية للدلالة على العمر، بينما الصوت المرتجف للممثل العجوز الذي يؤدي دور رجل عجوز هو علامة طبيعية ولكن حينما قصدها المخرج كرسالة للمتلقي عندما اختار هذا الممثل بالذات لتأدية هذا الدور بصوت مرتجف واضح، تحولت لعلامة اصطناعية من قبل المخرج، وهناك طريقة اخرى ايضاً في قياس طبيعية العلامة من اصطناعيتها وهي العلّية، فالعلامة الاصطناعية غير معلّلة فلا وجود لرابط منطقي بين

الدال والمدلول، بعكس العلامة الطبيعية التي تعتمد على العلّة والسبب المنطقي بين الدال والمدلول في ارتباطهما والمثال على ذلك هو النار والدخان .[31:5]

اما التصنيف الاخر فكان لـ كافزان الذي قدمه معتمداً على دراسته لتصنيف لالاند، والذي رأى ان كل العلامات المسرحية هي علامات اصطناعية ولا يوجد ما هو طبيعي على المسرح، ومن هنا قّدم مشروعه – الذي اقر سلفاً – بأنه اعتباطي كأي تصنيف اخر، فهو وضع ثلاثة عشر منظومة من العلامات في العرض المسرحي، واستطاع ان يفصل كل منظومة عن الاخرى، ويبرز اهم خصائصها السيمائية وهي:

الكلام والنبرة والايماءة بالوجه والحركة وحركة الممثل على الخشبة والمكياج والتسريحة والزي والاكسسوار والديكور والاضاءة والموسيقا والمؤثرات الصوتية، وهذا بمجموعه يؤدي الى العرض المسرحي اي الى بنيته، انه ينطلق من تأكيده على مركزية وضع الممثل في الثلاثة عشر نظاماً التي بلورها، انه يصنع اربع مجاميع كبيرة من العلامات، مميزاً بين العلامات السمعية والبصرية التي تنتجها انظمة اخرى غير الممثل، الذي هو نقطة انطلاق بث العلامات السمعية المرتبطة بالنص ويبدو اساس الدلالة البصرية. ويضع ايضاً تصنيفاً اخر وفقاً لمحوري الزمان والفضاء، الاول يشمل كل العلامات السمعية، بينما العلامات البصرية منها ما يرتبط بمحور الفضاء كعلامات الماكياج والتسريحة والازياء والاكسسوار والديكور، ومنها ما يرتبط بهما معاً في الوقت نفسه، كعلامات الايماءة والحركة والاضاءة، وهناك تصنيف اخر عبر اسس مغايرة يرتكز فيها الممثل بعد الفصل بين العلامات السمعية والبصرية، فالكلام والنبرة (علامات سمعية يبثها الممثل) والايماءة بالوجه وحركة الممثل على خشبة المسرح والزي والماكياج والتسريحة (علامات بصرية مركزة في الممثل) بينما الموسيقا والمؤثرات السمعية (علامات سمعية تتخطى الممثل)، اما التصنيف الاخير فهو وفقاً لمنشأ العلامة، مرتبطاً بالمشاركين في العرض المسرحي مشاركة فاعلة اي ارجاع العلامات الى مرسلها الحقيقي وهو المؤلف، المخرج، الممثل، مصمم الديكور والاضاءة والموسيقا.[3: 31–33]

اما بيرس فقد صنف العلامة تصنيف اخر يعد فرز لمختلف (انماط الاشارات)، وهي عنده هي ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول كما في الشكل ادناه:

ماثول مؤول موضوع

الماثول هو علامة وهو شيء يعوض بالنسبة لشخص ما بأية صفة او طريقة، انه يخلي عنده علامة موازية او علامة اكثر تطوراً واطلق عليها مؤولاً للعلاقة الاولى وينقسم على ثلاثة اقسام (علامات):

علامة نوعية (كيفية): هي نوعية تشكل علامة لا يمكنها ان تتصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن هذا لا يرتبط اطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة.

علامة متفردة (تفردية): هي الشيء الموجود او الواقعة الفعلية التي تشكل علامة، لا يمكن ان تكون علامة الا عبر نوعيتها، ولهذا فهي تتضمن علامة عرفية ولا تشكل علامة الا عندما تتجسد فعلياً.

علامة عرفية (قانونية): هي قانون يعد العلامة اسسها البشر وكل علامة اتفاقية تُعد علامة قانونية وليس العكس، وهي ليست شيئاً مفرداً بل متواضعاً عليه عامة يمكن ان يكون دالاً، وكل علامة قانون تدل عبر تطبيقاتها في حالات محددة.[54:7]

بينما الموضوع هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات اضافية تخص هذا الموضوع وهو الاخر جزء من العلامة ويمكنه الاشتغال كعلامة، وعلى المرسل والمرسل اليه ان يكونا على معرفة سابقة بموضوع ما حتى تتم عملية الحوار، والموضوع المباشر ماثل امام اعيننا فأحالتنا على وجوده مباشرة كإحالتنا على شجرة، وله ثلاث علامات:

الايقونة: هي التي تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، علاقتها هي المشابهة وهي ايقون جزئي كما اللوحة دون تعليق.

المؤشر: هو علامة تحيل على الموضوع لامتلاكه بعض الخصائص المشتركة معه وهذه الخصائص تمكنه من الاحالة على الموضوع ومثل الايقون هناك مؤشر جزئي كالاسم والضمير الدال على الفرد لكنه ليس فرداً.

الرمز: هو علامة تشير الى الموضوع من خلال علاقة اعتباطية (عرفية) اذ ان كل خطاب كل كلمة فيه تدل على معنى، بسبب اننا نفهم ان هذه الدلالة له. بينما المؤول وهو التوسط الالزامي الذي يحيل الماثول الى موضوع على وفق شروط، وهو ثلاث علامات:

العلامات الحملية/الخبرية: هي علامة امكان نوعية، اي انها تفهم كممثل لهذا النوع او ذاك من المواضيع الممكنة، ويمكن لها ان تمنح بعض المعلومات، ولكنها لا تؤول كونها مانحة لتلك المعلومات.

العلامة التفضيلية/القضوية: وهي علامة وجود واقعي لا يمكنها ان تكون ايقوناً، لا يمنح اية قاعدة تكمن من تأويله كمحيل على وجود واقعي، وهي مؤوله لا مشيرة خبرية تصف الواقع .

العلامة البرهانية: هي بالنسبة لمؤولها علامة قانون فهي ممثلة لموضوعها في خاصيته كعلامة .[54,55:7]

اما فيما يخص خواص العلامة فلها جملة من الخواص منها قابليتها على التحول والاقتصاد والتوليد، ان العلامة تمتلك القدرة على الاقتصاد الفائق لوسائل الاتصال فباستطاعة مخزون قليل ان ينتج بنيات دلالية غنية، ان القدرة التوليدية للعلامة لها سمات مختلفة رفعت من شانها وهذه القدرة هي حركيتها وديناميكيتها او قابليتها للتحول، وقد يكون الدال متقلباً دلالياً، لا يكون مستوى الدلالات المصاحبة فحسب، بل وعلى مستوى الدلالات الاصطلاحية في بعض الاحيان ، فالعنصر الواحد في المسرح يحتمل ان يحل محل مدلولات مختلفة طبقاً للسياق الذي يظهر فيه، فمثلاً السيف يظهر في اكثر من مشهد، وفي كل مشهد يعطي معناً اخر ،ان مرونة الدال الحقيقي هذه تكملها وبشكل كاف في اكثر الاحيان حركة التوابع الدرامية التي يتولى تحقيقها موضوع مادي مفرد. [83:6]

وقد طور هونتزل هذا المفهوم في بحثه الذي افرده لما سماه (ديناميكية العلامة) حيث لا توجد في العرض علاقات ثابتة ثبوتاً مطلقاً، فاذا نظرنا الى المشهد المسرحي نجد انه لا يصور دائماً من خلال التشابه، سواءاً كان ذلك بوسائل مكانية ام هندسية ام تصويرية، ولكنه قد يصور ايمائياً (التمثيل الصامت) او من خلال وسائل لغوية او وسائل اخرى سمعية. ان العرض المسرحي يعتمد على الايهام الواقعي يحد من مرونة علاقة العلامات : فغالباً ما نتوقع في المسرح الغربي ان تمثل الفصيلة المعينة بدال يمكن ان نتعرف عليه بطريقة او بأخرى على انه عضو من اعضائها، لكنه ليس كذلك بالنسبة للمسرح الشرقي، حيث يتسع المدى الدلالي لكل وحدة من الوحدات المسرحية طبقاً لعرف صريح .[22:8]

ان تحول العلامة في المسرح ميزة خاصة بالمسرح، لان العلامة تتحول من مظهر الى اخر دون تقييد، لان اي فن اخر غيره يقوم على عناصر تعبيرية محددة، لا يمكنه الاستغناء عنها في ارسال خطابه، بينما المسرح لا يوظف عناصره المكونة له بل يستفيد كذلك من مجمل الفنون الاخرى، ان عامل المرونة يتوقف على تبادلية انظمة العلامات او الشيفرات اكثر من توقفه على حلول العلامات المسرحية الواحدة محل الاخرى، فاذا حلت الايماءة او الاشارة اللغوية محل الاشياء في المنظر، فهذا الحلول ينطوي على عملية عبور من شفرة الى اخرى.

تحتل مشكلة الجدلية بين الحي والجامد وبعبارة أدق بين الذاتي والموضوعي مركزاً هاماً في قضية الانتقال من شفرة الى اخرى، او من وظيفة الى اخرى في الحركة السيميوطيقية، فعندما نفكر في العرض المسرحي، فلا مفر من ان نفرق بطريقة حاسمة وآلية بين الذات الفاعلة التي يجسدها الممثل، وبين الاشياء التي ينتسب اليها والتي تشارك في العرض من خلال فاعليته .[85:6]

وتمتاز العلامة ايضاً بقدرة توليدية تمكن العلامة الواحدة من ان تحتوي على عدة علامات، فمثلاً الزي المسرحي الدال على الجنسية يدل ايضاً على السن والذوق والطبقة وهذا ما قصده بوغوتيريف حين قال بنوعين للعلامة (علامات ترجع الى شيء) و(علامات تدل على علامات ترجع الى شيء)، فالممثل الذي يأكل الخبز، فأن الخبز (علامة ترجع الى شيء) اي انه تصويري (ايقوني)، لكنه (علامة تدل على علامة ترجع الى شيء) حين يدلنا الى الفقر او الجوع، لكن الامر يصبح اكثر تعقيداً حينما تولد العلامة علامة اخرى او اكثر، تكون خارجة عن سياق المعنى المرسل الى المتلقي او تتعارض معه، وهذا يدفعنا الى القول ان العلامات اما ان تكون اصطلاحية واما ان تأتي مصاحبة، فالأولى هي التي يقصد بها العرض توليدها ضمن نظام معين، اما الثانية فهي طفيلية غير مقصودة تترافق مع العلامات الاصطلاحية، وهذا يرجع الى قدرة العلامة التوليدية، وقد تكرس المعنى العلامات المصاحبة من العلامات الرئيسة المنشقة منها والعكس ايضاً صحيح حينما يحدث، فمثلاً التاج الذي يضعه الممثل على رأسه يدل على السلطة وعلى الديكتاتورية وغيرها من المعاني، واحدة من هذه المدلولات هي المقصودة، فغالباً حينما يستقبل المشاهد كل المعلومات المرسلة لتكوين المعنى العام التام، تتناقص قيمة الدلالات المصاحبة .[5 :41,40]

2.2 المبحث الثاني:

2. 2 الباب الاول : نظريات التلقي

ان مفهوم نظريات التلقي، لا يحيل على نظرية موحدة، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح، رغم تداخلهما وتكاملهما، هما نظرية التلقي ونظرية التأثير، اللتان تعطيان المتلقي دوراً جوهرياً، اي ان معنى العمل لا يوجد فيه وانما عند المتلقي وهو المعنى الذي لا يمكن ان يكون منفصلاً عن تجربته. فهو اصبح قوة منتجة بانية ومشكلة للمعنى فنظرية التلقي تهتم بالكيفية التي يتم بها تلقي النص الادبي في لحظة تاريخية معينة ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص او بشأن الادب عموماً، وعلى احكامهم وردود افعالهم المحددة تاريخياً، وتعدها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها. هذا هو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية والسيسيولوجية، اما نظرية التأثير فإنها تعتقد ان النص يبنى بكيفية مسبقة استجابات قراءة المتفرجين، ويحدد بكيفية قبلية سيرورة تلقيه الممكنة ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية .[143:9]

تعنى نظرية التلقي الحديثة بالدرجة الاساس بانعكاس العمل الادبي على المتلقي وبعمليات التوصيل، لان المتعة التي يثيرها النص هي متعة غير مكتملة اذا عجز المتلقي عن استيعابها والتفاعل معها، لهذا تتعرض لدراسة النص واثره في ايصال افكاره، لما يحتويه من ملامح واشارات توغل في الاعماق بوصف القارئ للنص يوازي احياناً الراوي، وان القارئ الضمني في الاثر الادبي حيثما يتجسم في الاشارات والتلميحات التي تحث (القارئ/المتلقي) على فك فراغات النص من عندياته، ويعمل على سد الثغرات والهفوات في داخل النص بما يسمح بإضفاء نوع من الرؤيا الشاملة للنص من خلال قراءته قراءة فاحصة ودقيقة يستدعي (افق الانتظار) من خلال قيام الكاتب بإرضاء القراء ومسايرتهم لما ينتظرون.[7:10]

ان جماليات التلقي لها اصول معرفية تتبع وتمتد جذورها منها واليها فاذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهر الفلسفي للمناهج العملية والموضوعية كالبنيوية، فنظرية التلقي تتحدد من الظاهراتية (الفينومينولوجية)- التي تعد الاتجاه الفلسفي الحديث- الذي اكد على دور المتلقي، اذ اصبح المنظور الذاتي هو الاساس في تحديد الموضوع ولا سبيل الى الادراك والتصوير الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارجها.[24:11]

قدم كل من ياوس وايزر اللذان يعدان ابرز علمين في اتجاه جماليات التلقي، مجموعة من المفاهيم النظرية والاجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية، فطالب ياوس بأن يكون فعل القراءة فعل صراع فلا يجوز القول بالمعنى الجاهز او الحاضر او الماضي للنص، فالقراءة صراع بين البنية الاصلية او الشيء الاول وبين خبرات القارئ على وفق انتظاره، وبذلك تم الانتقال عندي ياوس من ثنائية الكاتب – النص الى جدلية النص والقارئ. وكان افق الانتظار هو حجر الزاوية في نظريته، لذلك فان تدمير افق الانتظار هو اهم معيار في الفن التجريدي او الحدسوي عند ياوس، لان البعد الجمالي الاصيل يخرق افق الانتظار، وهناك مفهوم اخر هو المسافة الجمالية وهي المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود سلفاً والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي ان يؤدي الى تغيير الافق والتعارض الموجود مع التجارب المعهودة ، وهذه المسافة تتألف من ثلاثة ابعاد:

- الخبرة السابقة التي يملكها المتلقي عن الفن ومذاهبه واتجاهاته ومرجعياته التي يحملها النص.
- شكل الاعمال السابقة وموضوعاتها، اذ يتطلب فحص القيمة الجمالية للعمل بالمقارنة مع الموروث السائد او النموذج.
- مدى المعرفة او التمييز بين اللغة الجمالية واللغة العادية بين العالم التخيلي والعالم الواقعي.[26:12]

وهذه التحديات هي التي تسمح بتحديد المسافة الجمالية (الاختلاف بين افق النص وافق القارئ) الناتجة من الاعمال الفنية الكبيرة بين عالم النص وعالم القراءة او بين افق الانتظار الموجود سلفاً وبين العمل الجديد الذي يؤدي تلقيه الى تغيير افق الانتظار لان النص او العمل الفني الاصيل هو ما يخرق او يكسر افق الانتظار وهو ما يسميه ياوس بالجمالية السلبية، وان فعل القراءة الفاعلة عنده هو نوع من التوافق المستمر بين عملية تحطيم افق كائن وبناء افق ممكن عبر استعارات اعتمدها في علم الجمال التقليدي:

- الشعرية: هي كل ما يطمئن الذات الانسانية ويبعث السكينة في دواخلها.
- الادراكية: ان النص ينهض ويساعد الذات في اعتماد الحدس لتغيير وجهة العالم.
- التطهير او التماهي الجمالي الذي يساعد الذات على التحرر من سلطة المعتاد والمألوف وعلى الانفلات من سلطة الواقع .[58:13]

اما ايزر فهو احد اقطاب جامعة كونستانس الذي اسهم في تطوير نظرية التلقي، فقد اعتمد في فرضياته على مرجعيات متنوعة، كانت خطواته اكثر ايغالاً في اشراك الذات المتلقية في بناء المعنى عن طريق فعل الادراك، وهذا ما قصده هوسرل بالقصدية، فالقراءة لدى ايزر هي نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفم والادراك، وان المعنى الخفي والمحمول النهائي للنص قد كف عن الحضور طبقاً لجمالية القراءة لديه .[12: 285-287]

ان عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين: من النص الى القارئ، ومن القارئ الى النص وقد اهتم ايزر بما يمكن ان يكون وليس بما هو كائن وفق مرجعيات الظاهراتية، فهو يعنى بتشكيل النص في وعي القارئ الذي يشارك في بناء معناها، وقد عد النص الابداعي منقسم الى قطبين، احدهما فني كما ابدعه الفنان والاخر جمالي ناتج عن تفاعل النص مع القارئ فالنصوص الادبية /العروض المسرحية تتشكل من مجموعة

من الفراغات لا يملأها الا القارئ ويكون لها عظيم الاثر في تكوين معانٍ متعددة على ان المعنى لا يوجد بحسب ايزر في جزء معين (نص/عرض)، وانما هو ناتج من علاقتها بغيرها اي هي انماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع حقائق، وهذه المجاورات تحتوي على فراغات وفجوات، وهي لا تخص شخص معين ولا تخص الكاتب نفسه، على ان القارئ هو الذي يقوم بسد هذه الفراغات وربط الجمل وفق اطارها المرجعي الذي يخصه هو ذاته وهذا الجزء انما يتكون من مجموع الاجزاء، وهو ما اكد عليه ايزر في تسميته بالتكوينات الجشتالتية، فالقارئ هو المطلق والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيبها في النص وانتاجه وتحديد معانيه ولكن الصعوبة تكمن في استجابة القارئ واستقباله للعمل الفني، فنحن امام عدة احتمالات اولها هل يسقط القارئ اهتماماته ورغباته في النص، ام ان النص هو الذي يلقي بظلاله عليه، ام ان الباحث الحقيقي للاستجابة والتلقي هو السياق الاجتماعي ام السياسي ام الحالة الفنية ام القدرة التدريبية المكتسبة والحقيقة هو وقع في إشكالية المعنى.[32:12]

والنص عنده معنى ضامر لمعنى اخر يكون من نصيب القارئ حتى يكتشفه، ومن هنا فان فعل القراءة يهدف الى تحقيق النص وبناء معناه او احد معانيه وتحقيق الذات وبناء كيانها، ولإعادة انتاج وتشكيل النص ولخلق مرجعياته، ابتدع (ايزر) مجموعة من المفاهيم الإجرائية وهي:

سجل النص(التاريخ): هو كل ما يعد بمثابة المواد الأولية للبناء ويعود من الخارج الى داخله مغل النصوص السابقة ومغل الأعراف والقيم الاجتماعية والثقافية التي يسميها (السياق– السوسيوثقافي)، وعلى القارئ الكفء ان يقوم بإعادة بناء وترتيب العناصر الأولية القديمة فيالنص.

استراتيجية النص: وتمثل التوجيهات العملية التي تقدم للقارئ مجموعة احتمالات توافقية يستطيع ان يتكئ عليها في فعل القراءة وهي خطية توجه او تقوم بتوجيه القارئ وترشده اثناء عبوره وتمكنه من اكتشاف الإطار المرجعي الذي يمكن ان يجمع بينها .

مواقع اللاتحدد: وهي البياضات او الفراغات والانقطاع الموجودة عنوة في النص والتي تسمح للقارئ بالتدخل كي يملأها لذلك اسماها(ايزر) بـــ(الفراغ المكاني).

بناء اطار مرجعي: ان النص الأدبي او الفني يفرغ من عناصر المجل من تداوليتها، ولذلك يجد القارئ نفسه وهو في مواجهتها النص بدون اطار مرجعي مشترك مع ما يقرأه وهنا يبدا القارئ بتحسين لكل عنصر فني والاشتراك مع الكاتب او الفنان في بناء النص.

و(ايزر) بهذه المفاهيم يدلل على التفاعل الذي يحصل بين النص والقارئ لمد ثغرات وملء الفجوات لخلق توافق وانسجام النص الجديد .[84:14]

مستويات القراءة : يمكن تمييز مستويات القارئ بحسب الدور الذي يقوم به في تفعيل النص الفني وبحسب علاقته، وبحسب المركز الذي يمثله منه (اي النص) وهي:

القارئ المحسوس: وهو القارئ الذي يتمتع باستقلاله القاص ويوجد منفصلا عن النص ويقوم بتحقيق الضن عنوة، اي ينقله من حالة المكون الى حالة النشاط الواضح، او من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل، فهو يثير إشكالات ثقافية متعددة مثلا عدم خضوعه للشروط نفسها التي خضع لها الكاتب او الفنان وذلك لكونه غير ملزم بتبني الرؤيا ذاتها او الاحكام نفسها وكون النص لا يمثل له او لديه اية سلطة مطلقة ينبغي التعامل معها.

القارئ المثالي: هو مقولة ذهنية تنشا بناءً على تحديد الوظيفة المرتقبة في كيفية او مدى الاستجابة لمقتضيات النص، بناءً على تصور القدرات المعرفية للتعامل مع جميع ممكناته، والقارئ المثالي، اما ان ينشا في ذهن

الكاتب ويكون مصاحبا لوعيه فيتضمنه النص، وعند ذلك يسمى القارئ الضمني، واما ان ينشا في ذهن الناقد او المنظر الذي يحدد مواصفاته فيسمى عند ذلك القارئ الافتراضي.

القارئ الافتراضي: وهو القارئ الشامل الذي يستوعب النص في اعلى مستوياته والذي له القدرة الفائقة على استثمار جميع المعطيات من اجل تحريك أقصى إنتاجية ممكنة انه القارئ الذي يجمع بين جميع المتلقيات.

القارئ المشارك او المتعاون: وهو القارئ الذي طرحه الناقد الايطالي (امبرتو ايكو) حيث ينشط النص عبر فراغاته واستخلاص مقولاته واستثمار ما فعل الكاتب او الفنان. وقد حمل (ايكو) القارئ اكثر مما يستطيع تحمله وفوق طاقته، اذ يقول:(أتمنى ان يكون القارئ قد مر بالتجارب نفسها التي مررت بها او تقريبا).[20:15]

التلقي مفارقة مسرحية: نجد ان للمتلقي خصوصية كبيرة جدا في المجال المسرحي، حيث تبلغ الذروة في العناية به، لأنه لا يمكن تصور مسرح بدون متلق، ذلك انه(ذات متلقية)، لها مرجعياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية، فضلا عن مرجعياتها الفنية، ان كل هذا يساهم في عملية التلقي على وفق اليات جمالية فنية. حيث التلقي والعرض المسرحي شرطان لوجود احدهما الاخر، ان للمسرح طابعاً مفارقاتي لا يتوقف عند مستوى اللغة/الموضوع (الإبداع المسرحي) وإنما يتعداه نحو الميتالغة (النقد المسرحي). فتعد مسألة التلقي إحدى أهم المفارقات الأساسية للخطاب الميتالغوي المؤسس حول الخطاب المسرحي. فإذا كان النقد المسرحي قد اهتم على الدوام بالقراءة المحايثة للعمل المسرحي، فانه قد همش دور المتفرج مع العلم انه لا وجود للمسرح من غير متفرج. فيقول (باتريس. بافيس) لقد شكل العمل المسرحي على الدوام موضوع تحليل خيالي أكثر اندفاعا، هذا التحليل كشف على الأقل ميكانرمات تدريجية واشتغاله وعلى العكس يبدو ان مسألة تلقيه من لدن المتفرج قد همشت كليا، ماعدا التطهير المشهور او ضده البريشتي، اي التغريب وهنا تكمن مفارقة النقد المسرحي، فالمسرح يتطلب أكثر من اي فن اخر بواسطة ممثليه، وساطة فعالة للمتفرج امام العرض، ولا يوجد الا في حدث التجربة الجمالية ومع ذلك فصيغ التلقي وصيغ العمل التأويلي حول الفرجة غير معروفة بشكل جيد. فالاهتمام بالمتلقي ظل اذن بمثابة بنية غائبة ضمن المقاربات المتعددة التي ترتبط بالمسرح والتي يمكن القول عنها انها لم تتعد حدود جمالية الإنتاج لبلوغ جمالية التلقي.

وانطلاقا من هذا التصور الجديد المتمثل في الاهتمام بالمتلقي – الذي نجد له جذورا وإرهاصات عند أرسطو من خلال مفهومه عن التطهير، ونجد له مظهرا اخر عند بريخت، من خلال نظريته حول التغريب – ظهرت أطروحات وقراءات متعددة المشارب تفتح اطر مرجعية فلسفية او علمية او جمالية في اطار دراستها للعلامة المسرحية بين صانع الفرجة ومتلقيها فمنها من اعتمد على معطيات التحليل النفسي الفرويدي، ومنها ما تبنى أطروحات جمالية، ومنها من درسها في صيغ الاعتماد على معطيات علم النفس المعرفي، ان هذه النظريات قد اكدت على اهمية المتلقي القصوى في العملية النقدية، بعد ان كان الاهتمام على ثلاثة مراحل حيث كان الاهتمام بالمؤلف خاصة في القرن التاسع عثر والرومانسية ثم انتقل الاهتمام إلى النص بصورة خاصة في النقد الجديد ثم تحول الاهتمام إلى المتلقي كعنصر فاعل في العملية النقدية وفي انتاج المعنى.[82:16]

2. 3 المحور الثاني: اليات اشتغال التأويل

كان النشاط التأويلي ذا أصول دينية محضة أملتها الحاجة الى تأويل الكتاب المقدس (الإنجيل)، في بداية القرن الوسيط وخلاله نظام تفسير، اتسم بأربعة مستويات هي: المستوى الأول:المعنى الحرفي (قص الاحداث التاريخية)، المستوى الثاني: المعنى الاستعاري (نسق أخلاقي)، اما المستوى الثالث: المعنى المجازي

(تجسيد العهد الجديد في العهد القديم)، اما المستوى الأخير: المعنى الباطني (وحي أخروي من مملكة السماء)، على اننا يجب ان نذكر ان هذا التطور من تفسير النصوص وشرحها بدءاً من الفلسفة الرواقية خاصة، الى فهم المعنى المستتر في الأساطير الهوميروسية اعتماداً على تزيي النشاط التأويلي بزي القراءة المجازية، اما التأويلية المعاصرة فقد ولدت مع الرومانسية الألمانية وأكدت على تحديد صيغة مقاربة خصوصية للمعنى، فتميز مظهرين متكاملين احدهما تنجيمي (حدسي ومختلق) والاخر مقارن (تحليلي وفق اللسانية والتاريخية) .ان هذا التمييز يدل على المقابلة بين الذهن البنية الذي يستعين بالإدراك المباشر (ينبغي رؤية الأشياء دفعة واحدة وبنظرة واحدة وليس بالاستدلال المتدرج على الأقل حتى درجة معينة)، وفي القرن التاسع عرفت التأويلية بأنها فن تفسير الباقيات المكتوبة. وهذا التفسير احد اشكال الفهم أي هو الذي يمكننا معرفة مضمون ما بمساعدة العلامات التي تدركها الحواس في الشكل)، ان خصوصية الفهم هي خصوصية التأويل الذي يشكل قسما منه في التوقع الحدسي للمعنى الكلي الذي ينسب للعلامات .[17 :14,13]

ان مفهوم الهرمينوطيقية ينطوي على مجموعة من المفاهيم الفرعية او المقابلة والتي تشير إلى انواع مختلفة من الأنشطة التأويلية الممارسة على الأعمال الفنية كالفهم والتفسير والشرح والتأويل الخ . وهذه الأنشطة قد تختلف وتتميز عن بعضها وقد تنطابق وتتماثل وقد تتداخل وتتكامل . فظهر من يطالب بان يكون التأويل هو فهم خطاب الآخر في غيريته (تفرده)، وهناك من عده من اشكال الفهم وحالة جزئية منه، وهناك من بحث في تكامل التأويل والتفسير فالأخير قد خضع لتحويل أساسي نقله من مجاله الأصلي إلى مجال جديد (من النماذج اللسانية الخاصة) فنحن نفسر العمل الفني بدراسة علاقاته الداخلية وتحديد بنياته الخاصة ثم نؤوله بعد ذلك بان نمنح لهذه العلاقات والبنيات دلالة معينة، اي ان التفسير هو تتمة التأويل والتأويل أساسه العلمي ومرتكزه الموضوعي في التفسير. وقد أكد علم التأويل الفلسفي على وجود ثلاث مراحل في كل ممارسة تأويلية : الفهم، التفسير أو التأويل، التطبيق. وهذه المراحل انما هي جزء لا يتجزأ من العملية التأويلية، فلا يمكن وجود اي تفسير دون فهم، اي اننا نفسر اولا ما كنا قد فهمناه .[20,9]

ان الطفرة الحقيقية في التأويل تلخصت بتجاوز تفسير النصوص الفعلية والبحث عن معناها إلى تسليط الضوء على عملية الفهم في حد ذاتها وعلى الشروط الضرورية لمقاربة النصوص وتفسيرها، ثم خطت التأويلية خطوة باتجاه تجاوز النص كتعبير عن حياة المؤلف إلى محاولة فهم ما يقوله النص في حد ذاته، اي بما يقوله المعنى حقا، اي ما يعني رفض تحديد المعنى بأفكار المؤلف ومقاصده، ان المعنى ثابت بينما تكون الدلالة دائما متغيرة، فأي مسرحية لها معنى ثابت من قبل مؤلفها، الا ان لها دلالات كثيرة تتنوع حسب التاريخ، فمسرحية ماكبث مثلا لشكسبير تعددت دلالاتها وتنوعت عبر التاريخ، ذلك ان المعنى هو ما قصده المؤلف او مبدع العمل الفني يثبت مرة والى الآبد، فهو متطابق مع الموضوع الذهني الذي يحمله المؤلف او المبدع في عقله، اي ان الدلالة تقوم بين المعنى الثابت وشيء اخر من علاقة (شخص، فكرة، ظرف او اي شيء يمكن تصوره)، وهذا هو ما يحدد الدلالة ، اذن التفريق بين المعنى والدلالة يصح على أساس الثابت والمتحول، فالثابت هو المعنى والمتحول هو الدلالة،اي ان المتلقي ينفتح في بداية الآمر على المعنى لا على الدلالة ودائما نجد ان هناك مفاتيح للمعنى، وفي الوقت نفسه لا يعني ذلك ان هناك ما يجبر المتلقي على تأويل العمل الفني تبعا لمعنى مبدعه، فلا يجب البحث عن معنى او دلالة محددة او قصد مبدع العمل او الدلالة التي يقصدها، وهذا يقود إلى ان ادراك الدلالة لا تتحقق بكشف القارئ او بحثه عنها في العمل الفني بقدر ما تتحقق بإنتاجه لها، فالقراءة الصحيحة يجب ان لا تكون استهلاكية وإنما انتاجية فلسنا معنيين بالكشف عن المعنى الحقيقي المحدد المخبأ وإنما ببناء العمل الفني وإنتاجه دلاليا، اي ان تكون القراءة نشطة تتعدى مجرد فك

الشفرات في العمل الفني، بل يجب ان تكون تفكير فيه وابتداع معناه ليكون عملا اخر منتجاً، وهنا يقترب التأويل من التلقي من حيث ان الدلالة هي ما يتولد او ينتج من خلال القراءة، وهذا يعني الاهتمام بالقارئ ووعيه وادراكه، فالنص لم يعد مهما بقدر اهمية تأثيره كدليل التفاعل بين النص والقارئ من جهة ومن جهة اخرى نتيجة له .[18 :321-333]

ان البعد الجمالي في نظرية التلقي الحديثة هو بعد اصيل، وانه يحضر بشكل متواز مع البعد الدلالي في العملية التأويلية. ان أفق التوقعات ما هو الا الخبرة المتراكمة عند المتلقي بفعل تجربة الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والادبية وما يطرأ عليها من تغيرات وتحولات وهو بصورة عامة السياق الثقافي وبصورة خاصة السياق الأدبي وما يحكمه من قيم جمالية وفنية ومضامينية تشكل الأفق الخاص بكل قارئ، اي انها المعايير الخاصة التي ينبني بها انسجام العمل الفني وتماسكه دلاليا، اي يقوم بتأويله وتحدده بانه ما ينشا لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من فهم قبلي للنوع ومن شكل الأعمال المألوفة سابقا وموضوعاتها. اي هي عملية ادراك المتلقي ومعرفته للأشياء في العمل الفني، اي مجموع الآراء السابقة والمعايير التعميمية واشكال من اعمال سابقة، يقوم المتلقي بجمعها حتى ينتج توقعات معينة نحو معنى محدد، وهذا الأفق ليس ثابتا بل متغيراً، فالسياق ضروري في عملية الفهم، انه مفتاح للفهم ولاستمتاعنا بالعمل الفني " اننا بقدر ما ندرك من هذا السياق كما وكيفا، نقبل طيه وتفهمه ونستمتع به " .[34:18]

فنجد الكثيرين من المتلقين اليوم يشكون من عدم فهمهم لكل ما هو جديد في المسرح من رقص درامي وغيره من الأشكال المسرحية الحديثة، وذلك لعدم فهمهم لسياق هذه الأنواع المسرحية مما يشكل عائقا في الفهم، فالسياق في حقيقته منظومة القوانين والأعراف والاتجاهات التي تحكم وتوجه ابداع جنس أدبي ما . ان أهمية السياق بالنسبة للمتلقي لا تقل عن أهمية السياق بالنسبة لمبدع العمل الفني لكي يبدع عمله كما انه مهم للمتلقي ليفهم العمل الفني، فيجب ان يكون السياق بمنزلة تؤهل المتلقي لفهمه، فالقارئ مجموعة من نصوص اخرى (شفرات لا نهائية)، والسياق ضروري في التأويل فهو يبعده عن العشوائية والاعتساف والتأويل الفوضوي بوصفها عنصرا في بنية أفق المؤول الذي تؤكد على أهمية تفاعله مع أفق النص ولكن هذا لا يعني الالتزام الحرفي بالسياق والخضوع لمقولاته بل الاستضاءة به بما يكفي لدخول عالم العمل الفني وان الاختلاف بين أفق النص وافق القارئ، يكون(انشعاب الذات) عند ايزر وهو (المسافة الجمالية) عند ياوس، على ان عدم الانسجام بينهما هو احد ادلة اصالة العمل الفني وقيمته، الا انه ليس دائما، هذا ان المسافة ليست جمالية دائما بل قد تكون شوهاء بصورة كبيرة، حينما لا يكون هناك تجانس او تكافؤ بين الافقين يسمح بالتفاعل بينهما، ان أهمية القارئ اخذت بالتزايد ليصبح المتلقي عنصراً فاعلاً في عملية التأويل حتى ان البعض ذهب إلى ان التأويل تفاعل شخصي بين هوية القارئ الفريدة والنص، فالقارئ في الوقت نفسه مخاطب ومتحدث إلى النص، اي انه احد طرفي معادلة او علاقة في اتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص فبقدر ما يقدم النص للقارئ، فان القارئ كذلك يقدم او يضفي للنص معاني جديدة قد لا تكون فيه أصلا .[18 :344-354]

اما في المسرح فالنص هو مجموعة من العلامات اللفظية بعكس العرض الذي هو مجموعة من العلامات اللفظية وغير اللفظية، وهي في الحقيقة ان علامات كثيرة مرتبطة بالممثل ومنها ما هو مرتبط بخارج الممثل (أي لا يرتبط بالممثل)، فالعلامات الخاصة بالممثل هي كل ما يتعلق بجسد الممثل من حركات وإيماءات بينما هناك ما يرتبط بالأزياء والإكسسوارات والماكياج التي يضعها الممثل، والحقيقة ان هناك ترابطاً فيما بين النص والعرض وكما هو معروف ان النص هو نتاج الكاتب بينما العرض هو نتاج المخرج

اذن هناك ترابطاً فيما بين الاثنين حيث نجد على المسرح التحول واضحاً من النص الى العرض وفي العلامات التي يحتويها، فالعلامات المكتوبة تصبح علامات مرئية أو مسموعة، نلاحظ كذلك ان النص غالبا ما يعدل ويغير فيه حينما يمثل على الخشبة، أي ان هناك تدخلاً ما من قبل الفنان (المخرج او الممثل)، وهذا يقود الى ان النص لم يعد مقفلاً على معنى الكاتب بل هو ابداع تأويلي من قبل الفنان (المخرج او الممثل) وبذلك اصبح العرض منتجاً اخر يشتمل على دلالاته ومعانيه الخاصة منطلقا من اماكن صالحة للتأويل وهو ما نجده في الدراسات السيميائية التي اكدت على تعدد المعاني لاسيما في المسرح. فاصبح النص احد مفردات العرض المسرحي وهو علامة كباقي علامات العرض ويرتبط التأويل هنا بسلسلة من العمليات الذهنية اولها الادراك وأساسه الحواس لدى المتلقي، يليه التعرف أي بحث طبيعة الشيء، ثم يليه الفهم وهو الضروري لعملية فك الشفرات والتوصل للدلالة. ان النص ليس فقط هو تتابع وتوالي الجمل والكلمات، صحيح ان ذلك يولد معاني متعددة لكن هذا التعدد لا يعني اطلاقا انه مشابه لتتعدد دلالات الكلمات المفردة وغموض الجمل ايضا، وهذا التعدد في المعاني ينتج عنه تعدد في القراءات والتأويل الذي يشترك في العرض المسرحي، فيجب البحث عن طريقة تنتظم الدلالات وتراكم بعض المعاني والثيمات فيها، فالعمل المسرحي يحمل في طياته بعض الثيمات، وقراءة العمل المسرحي نتم من خلال ما يلي

1. التعرف على العناصر الدالة.
2. قراءة هذه العناصر، أي استخلاص معانيها بالرجوع إلى الواقع الثقافي والاجتماعي
3. تثبيت المدلول الحقيقي بالتعرض الى السمات المتشابهة او المتكاملة لمختلف الوحدات الدالة.

لكن هناك التساؤلات، تعود الى ان الواقع الثقافي والاجتماعي يدخل في دلالة العديد من المعاني فالقارئ محكوم بأطر ثقافية واجتماعية وسياسية تقوده الى معاني محددة بذاتها تنسجم وما لديه من اطر متقدمة الذكر قد تزيد من غموض العلامات حيث تصبح المسافة بين ما يريد النص بثه من علامات داخل سياق علامي مكتمل وبين ما مخزون في تجربة القارئ من محصلة علامية، لذا يجد القارئ نفسه امام سلسلة غامضة من المدلولات، ومن ثم تثبيت المعنى الحقيقي المفترض، ووضع حد لهذه التساؤلات، عبر سبيلين هما:

1. ايجاد ما يربط بين مختلف الدلالات التي يشتغل عليها العمل المسرحي وذلك في البحث عن العلامات المتشابهة بينها وادراك ان لها مدلولاً مشتركاً.
2. التعرف على الثيمات التي يحتوي عليها النص، بوصفها طريقة أخرى في إنتاج المعنى [19 :80-82]

وهذا يتطلب من النص عنصراً متميزا اما في حالة كونه عنصرا مكملا لعناصر اخرى فان هذه الطريقة تصبح غير ذي فائدة، وفي النص احالات غير معلنة (دلالات العالم الخارجي)، لذا ما يجب علينا فهمه، ليس شيئا متخفيا وراء النص، بل معروض امامه، وهو يتطلب فهما، وهو يعني اتباع حركته من المعنى الى الاحالة مما يعلنه (النص) الى ما ينتج عنه .أي ان النص يتفوق على ظروف انتاجه ويكون عرضة لسلسلة غير محدودة من القراءات تمر عبر التأويل " اللغة في المسرح ما هي الا وسيط وليس انتاجاً تاماً في ذاته، مثل الرواية، بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعيات، ويتم فيها اختبار عنيف لصدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها الى الحركة مرة ثانية " .[249:20]

اما في العرض المسرحي الذي هو الخطوة التابعة للأولى في عملية انتاج المعنى نجد ان (المخرج او الممثل أو رجال التقنيات)، يقوم بإيصال المعنى من خلال استخدامه لمستوى تأويلي معين، يخدم ما يريد طرحه او إيصاله الى المشاهد، وقد يلجا المخرج الى اخراج العمل استنادا الى النص بصورة كبير فينتج عن

ذلك ان يكون تأويله بسيطا للمعاني الموجودة في النص، أو قد يلجا الى تأويل النص من خلال محاولته ولوج فضاءات جديدة، وهو ايضا ينطلق من النص ولكن مجال تحرره اقل من الحالة الاولى وينتج عن هذا معاني مكتسبة لها ارتباطها بالنص، أي انه يبقى ضمن سياق النص، وقد يلجا المخرج الى تهميش النص من خلال طرح معانيه جانبا وإيجاد معاني قد لا تكون موجودة أطلاقا في النص، ان ما يتبقى من النص فقط انه الانطلاقة التي انطلق منها المخرج في اخراج عمله، ويحتوي العرض هنا على معاني اخرى نتيجة التعارض الحاصل بين القراءة للنص وبين المعنى الذي تخيله المخرج أو الممثل أو رجال التقنيات، وبالتالي اسقطه على النص، فيأتي نص اخر مغاير تماماً لما هو عليه النص الاصلي، فالنص كعمل ادبي هو دال، اما المدلول، فهو الموضوع الجمالي الذي يستقر في ذهن قارئ، وتبقى العلاقة المجازية (غير المباشرة)، بين العمل الفني والسياق الاجتماعي هي الوسيط بين الفنان والنص او الفنان والمشاهدين، وعلى وفق هذه العلاقة يتحرر العمل الفني من احادية التأويل، فالمسرح الية للتواصل بين المرسل والمرسل اليه، وكل ما على المسرح يسير ضمن هذه الالية، وهو نظام يمتلك دواله الخاصة التي تؤدي الى مدلولات متعددة وهذا يعني عدم التخلي عن خلفية المتفرج الاجتماعية في صياغة الدوال والمداليل، فالعرض يوجد بوصفه استيعاباً مجازيا للعالم الخارجي لكنه يمتاز عنه بدرجة اكبر من حيث كثافة المعلومات واختزال العديد من التفاصيل التي تقوض الفعل الجمالي المسرحي فالعمل الفني ليس انعكاسا للواقع، أي ليس وثيقه تاريخية او اجتماعية، وليس تعبيراً عن ذاتية الفنان بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي، وفق هذا التصور يتحرر العمل الفني من حتمية أحادية التأويل عبر اقامة علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي، والاجتماعي العام، كمدلول فالمسرح لا يمكن تعريفه او قياسه الا من خلال فهمنا لعناصر العمل ومنها الإشارات والإيماءات ثم نحملها معناً للدلالة على ما يفيدنا، وفهمنا لهذه الدلائل والمدلولات تحمل معها التوقعات ذات الأصول الثقافية والاجتماعية لكيفية فهمها ونوعية المغزى الذي نبحثه من ورائه في دواخله .[21 :9,8]

وخلاصة القول ان التأويل ليس فعلا وانما هو مجموعة فرضيات مسبقة مخزونة في ذهن المتلقي، وهذه الفرضيات تعد النص أو العمل الفني منصة انطلاق في البحث عن الدلالة فالقارئ ينظر إلى النص محللاً مفرداته أو محدداً مصطلحاته من زاوية معرفته الخاصة به، وهو ما يولد سياقا نهائياً بالنسبة للقارئ نفسه وهذا لا يعني بالضرورة انه نهائي ينبني عليه تأويل وحيد وانما هو قابل للتأويل في أوقات مختلفة وبكيفيات مختلفة، وهذا الفعل يقع على نظام الإشارة اللامحدودة، الإشارات نتيجة مؤقتة لوضع القوانين في شفرة تقييم علاقات عابرة بين العناصر، يمكن لكل عنصر من هذه العناصر– في ظروفا خاصة متصلة بالشفرة – ان يدخل في علاقات متبادلة مع غيره ويؤلف بذلك إشارة جديدة .[141:22]

4.2 الدراسات السابقة

دراسة حيدر جواد كاظم الموسومة (تأويل الزي في العرض المسرحي العراقي) تضمنت الدراسة أربعة فصول، تضمن الفصل الأول–الإطار المنهجي للبحث – مشكلة البحث المتركزة في: ما أهم المعاني الذهنية المنتجة للأزياء المسرحية المستخدمة في العروض المسرحية العراقية ؟

وانطلقت من أهمية كونها تدرس فاعلية التأويل ضمن نطاق الزي المسرحي. أما حدوده فقد اقتصرت على عروض الفرقة القومية للتمثيل في العراق–بغداد وللفترة 1999–2001، واختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية. أما الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة فكان في ثلاثة مباحث، عني الأول منها بمدخل عام إلى فن التأويل، فيما عني المبحث الثاني بالتأويل في الفكر الفلسفي، والذي قسم على محورين، عني الأول منها بالتأويل في الفكر الفلسفي العربي الإسلامي، أما المحور الثاني فقد تناول التأويل

في الفكر الفلسفي الغربي أما المبحث الثالث، فقد تطرق فيه الباحث إلى دراسة تأويل الزي في العرض المسرحي. ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، والدراسات السابقة ومناقشتها.
لقد غطت الدراسة الزي بوصفه علامة على المسرح رافضة فكرة المعنى الواحد منطلقة نحو تعدد المعنى، ان الدراسة تطرقت الى عنصر واحد في العرض المسرحي العراقي بينما الدراسة الحالية تناولت جميع العناصر المشتركة في العرض بوصفها علامات ذات دلالات متعددة .

5.2 ما أسفر عنه الإطار النظري

1. التأويل عملية ذهنية تختلف في مستوياتها من متلق الى اخر .
2. تنشط فاعلية التأويل حيثما تشكل المعنى في أي علامة معينة على الخشبة، واقتضى قراءة معينة، وحيثما وجد التأويل وجد الابتكار الدلالي.
3. المعنى الذي يريده العمل المسرحي ثابت بينما الدلالات الناتجة عن المشاهدات متغيرة، والدلالة متغيرة بتغير التاريخ .
4. يختلف التأويل باختلاف القارئ ومرجعياته السياسية والثقافية والفنية، والتي تعد عنصر مهما في عملية التأويل .
5. يتم التأويل من خلال التعرف على العناصر الدالة في العرض المسرحي (العمل الفني) ومن ثم قراءتها واستخلاص معانيها بالرجوع إلى الواقع القافي والاجتماعي.
6. تركز نظريات التلقي على المتلقي لاكتمال عملية التلقي وانتاج المعنى.
7. القراءة نشاط ذاتي يهدف الى انتاج المعنى عن طريق الفهم والادراك.
8. العلامات في العرض المسرحي هي مجموعة من التأويلات تحاول تبرير ذاتها.
9. التأويل فن فهم معنى العرض المسرحي، واعادة انتاج معناه بما يتوافق ورؤى ومرجعيات المتلقي.
10. تأويل العرض المسرحي هو تأجيل غلق معناه، وانتاج معانٍ اخرى.
11. الابهام ضروري في عملية التأويل حيث ان العلاقة فيما بينهما علاقة طردية.
12. العرض المسرحي علامة كبرى يتكون من مجموع العلامات التي يتكون منها، وهذا يعنى انه منظومة علاماتية مفتوحة تمكن المتلقي اكتشاف ترابطاته اللانهائية .
13. لا يمكن ان يكون للعمل معنى الا اذا كان متلقيه يستطيع احالته الى شيء ما.

(3) الفصل الثالث: إجراءات البحث

1.3 مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية المقدمة على مسارح محافظة بابل، ومنها كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، وفرقة نقابة فنانين بابل ومديرية الانشطة المدرسية في (4) عروض مسرحية[1.7]، اعتمدها كمجتمع لبحثه، وقد اختصت دراسة الباحث في تناولها فاعلية التأويل في تلقي العلامة المسرحية في تلك العروض.

3، 2 عينة البحث

لقد وجد الباحث انه من المفيد ان تكون عينة البحث لمسرحيات تكون حاضرة في الذهن، وتوفر المادة المصورة عند التحليل، لذا فقد ارتأى الباحث ان تكون العينة قصديه، كي تخدم مسار البحث وتحقق اهدافه، وعليه حدد الباحث عينة القصدية بالشكل الاتي:

1. مشاهدتها من قبل الباحث وتوزيع استمارة تحليل على الجمهور.
2. تنوعها العلامي.

3.3 اداة البحث : مشاهدة الباحث للعروض.

4.3 منهج البحث: يعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي واستمارة التحليل في تحليله للعينة.

5.3 تحليل مسرحية ريح السموم

إخراج: غالب العميدي

اعداد: غالب العميدي، مكان العرض: مسرح نقابة الفنانين، سنة العرض: ٢٠١٢

الممثلون: محمد المرعب، علي حسن، باسم ماجد، يسرى، كاظم جوده، كاظم عودة، حسن محني

كانت العلامة المسرحية متوافقة مع النظام الاجتماعي معبرة عنه بصدق، من خلال تنوع علاماتي، مع وجود علامة مسيطرة في العرض وهي العصا حيث كانت العصا علامة على الجبروت والقسوة والقوة والطغيان، هذا بمرافقة اداء الممثلين العالي الذي اضاف بعدا اخر للعرض، حيث كان الاداء التمثيلي بمستوى عال جدا جعل السينوغرافيا مع قوتها ووضوحها تبدو اقل قيمة على انها كانت بمستوى فني جيد ساعدها في ذلك الاداء التمثيلي وبمساعدة الموسيقا والاضاءة، ان العلامات تنوعت بين الرمزية والايقونية والاشارية، وقد استفاد المخرج من طبيعة العلامة في التحول والتوليد والاقتصاد. تدور احداث المسرحية حول موضوع يتكرر دائما على المسرح الا وهو الطاغية وماذا ينتج عن سياسته من ظلم وجور وكيف ان الشعب يثور ضد هذا الطغيان، ان الموضوع له مرجعياته لدى المتلقي العراقي، حيث انه لطالما عانى من حكم الطغات، ومن الطبيعي ان تكون لهذا الحكم طال الوقت أو قصر نهاية، نجد ان عنوان العرض يدل على حكاية المسرحية من حيث مستويين الأول ظاهر وهو ريح السموم المتعارف عليها عند المتلقين انها رياح حارة قاسية تحرق الوجوه، وتلهب كل شيء فلا يمكن حينها ملامسة أي شيء وخصوصا الأشياء التي تتأثر بالحرارة مباشرة كالحديد أو النايلون، اما المستوى الباطن وهو ان فترة حكم الطغاة لابد وان تنهي، لابد للظلم ان ينتهي مهما طالت فترة ومهما بلغت قوته . لقد كان اهتمام المخرج واضحا على التشكيل السينوغرافي ورسم المكان وانشائية الطقس، وذلك بمساعدة الاداء العالي والمتقن للممثلين في هذا العرض، وهو ما جعل مستويات التشكيل البصري تتوضح عبر الاداء الذي كشف بدوره عن جماليات المكان، ثم يأتي الأداء مكملا له لكن هذا العرض تميز بتواشج جميع مفردات العرض السمعية والبصرية لتشكل معا دلالات تراتبية متنوعة كثيرة ومتحولة، تعتمد السبب والنتيجة للوصول الى معنى مفتوح للتأويل فدلالات العرض تقترح ارتحال العلامة عبر الأزمنة من خلال عدة علامات تناقضت مددها الزمانية فنجد الصليب والمسيح مصلوب عليه ونجد بلال وهو يؤذن ونجد الشخصية العصرية، وهو خليط يمكن إسقاطه على معطيات وظروف المرحلة الراهنة للعرض، يبدأ العرض بجو مظلم قاتم مع موسيقى اخباريه تصور وضع مرتقب ومهيأ لما قد يحصل، ثم يتكشف عن سينوغرافيا تدلنا على مكان قاسٍ انه مكان الطاغية وما يحيط به، العرض قد حُمل برموز ودلالات متعددة تتوضح من خلال اداء الممثلين ومن خلال علامات ثابتة ومتحركة، الشخصيات تدخل بحركة منهكة قاسية تحتمل الكثير من المعاني التي تلامس وضع الانسان وهمومه، فهو يمكن ان يصور معاناة الشعب اثناء حكم الطاغية بجبروته وتسلطه، تقوم المجموعة بقتل المسيح وهو مصلوب مع موسيقا تصور الكنيسة وجوها، أي هو ينقلنا الى الحقبة التي قتل فيها المسيح، ثم قتل بلال في اشارة لمحاولة قتل الاسلام والرسول الاعظم ولكن بمقاومة بلال وتصديه لهم فهو استمر في قول (احد ..احد) مع موسيقا تصور لنا ذلك مرتبطة بمشاهدتنا لفيلم الرسالة لاسيما مشهد تعذيب بلال. ان كل ذلك يجري بمرافقة اداء تمثيلي وصوتي

وموسيقي فالمعنى يتأكد بما يضيفه الممثل على الحوار من تلوينات تبرز معاني على حساب اخرى، نجد ان المقربين من الطاغية يحاولون إضفاء الشرعية والبطولة على أعماله عبر النفاق والخديعة ففي عدة مشاهد حركية يتوضح ذلك، وقد قصد المخرج من جعلهم لا يتكلمون الا قليلاً كصدى للطاغوت ان اتباعه ما هم سوى الة لا تفقه شيئا سوى تنفيذ اوامره. ويتوضح ذلك بمشهد القتل بعد قول الطاغية (اني طاحنهم بين الحجر والحجر)، وان كانوا هم الآلات تنفذ امر الطاغية فهو ايضا الة تنفيذ اوامر قوى خفية، قوى تسلب الشعوب كل شيء حريتهم لقمة عيشهم شرفهم وذلك ما نراه واضحا في مشهد اغتصاب المرأة، فنجد ان سقوط العباءة من على راسها انما هو دليل سلب شرفهم، وهي علامة صريحة ومقروءة لدى المتلقي .لقد كانت حركات المجموعة من علامة ثم الايماءة لتعزز تلونات الصوت فهو يعبر عن شريحة المنافقين والمستفيدين من افرازات الواقع في كيفية استجلاب حب واهتمام من يتملقون له كي يحصلوا على اكبر قدر ممكن من العطايا التي يمن بها عليهم. ان الصراع قوي ومحتدم بين الطاغية والعراف، والعراف هو علامة تدل على قدر الطاغية بمعناها الاخص وقدر ومصير الشعب بعناها الاوسع وعند الوصول الى مشهد الاغتصاب فأن جميع الاوراق تختلط فيما بينها فاغتصاب المرأة يضاعف المستوى التأويلي الذي سار عليه العرض فيعود العرض الى فكرة الاستلاب والتقييد الاصلية، وهي الفترة المظلمة في عهد الطاغية .فتعود المرأة الى المسرح وهي تجر عباءتها، والحقيقة انها علامة واضحة على ضياع العاطفة والالفة والحنان في وقت مليء بالقسوة ومصبوغ بلون الدم، كما ان المرأة تعد البؤرة المركزية لالتقاء جميع الشخصيات. نرى ان الاداء يسير في سجال متصاعد فقد عبرت الشخصيات عن الصراع الدائم بين الغريزة والعقل فالغرائز هي نقطة ضعف الإنسان عبر الأجيال وهي الثغرة التي يمكن النفاذ أليها وقد مثلت غرائز السلطة والجنس والمال عبر دلالات معبرة من اصوات وضحكات، ما توارثها بنو الإنسان في التعبير عن الرغبات والغرائز عبر رموز وإشارات تنتمي الى السياق الاجتماعي فكل علامة من علامات الأداء وبعد اشتغالها الفعال ضمن المنظومة العلامية الكبرى للعرض قادرة عنى ان تتحول الى عنصر استقطاب علامي دال يشير عبر التأويل الى معاني متعددة عن طريق الإحالات التي تنتمي الى المرجع والسياق وقد تخلل العرض اغاني تدل وتركن العلامة المنظورة ومؤكدة الحالة النفسية، ان عباءة المرأة تتحول الى شرارة تشعل فتيل نهاية الطاغية ويأتي التأكيد على ذلك بانتهاك حرمة الدين، اما نهاية المسرحية فقد جاءت لتؤكد ان نهاية الطغيان تكون نهاية محتمة بموت الطاغية وانتهاء فترة حكمه. ان انزياح المعنى عبر التأويل يحيل الى معاني كامنة داخل منظومة العرض، جاءت بقية الاكسسوارات لتعبر عن دلالات موازية ومؤكدة لاداء الممثلين، فالزي كان ذو دلالات كثيرة منها الدلالة على الفترات الزمنية لتؤكد ان الطاغية موجود في أي زمان ديدنه محاربة الخير والقضاء على الحريات فنجد الحاضر متمثل بالشخصية العصرية التي تمثل كل اشكال الطغيان، زي المجموعة والذي كان لونين وهو دليل تلون المنتفعين والوصوليين، المسيح من خلال الصليب والعلامة الصوتية، بلال وهذا مع المكياج والاكسوارت. هناك تحول حصل كثيرا في العلامة المسرحية فالعصا تحولت عدة مرات من سيوف الى مجاديف الى اسيجة الى رماح الى عصا قيادة.

6.3 مسرحية (صمت الضجيج)

إخراج فرزدق صبري

كانت العلامة معبرة عن واقع الفرد العراقي في ظل ازمة خانقة طويلة جدا دفعت به الى حافة الانهيار النفسي، وقد عمد المخرج من خلال تنوع علاماتي الى ابراز ذلك الواقع المرير، احتوى العرض على علامة مسيطرة في العرض وهي الجلكانات والبراميل التي تحولت عدة مرات الى دلالات اخرى غير

دلالاتها الاصلية،المعاناة العراقية التي عاشت حياتها في تقطير وتقنيط وعوز وحيث اصبح الجلكان والبرميل من اشد ادوات الفرد العراقي استخداما، هذا بمرافقة اداء الممثلين الذي اضاف بعدا اخر للعرض، على ان السينوغرافيا كانت بمستوى فني جيد تتناول المسرحية الوضع الذي يعيشه الفرد العراقي، ومعاناة الإنسان العراقي في ظل ما يحدث من قتل وارهاب وتدمير للهويه العراقية، من خلال نظرة فلسفية لما وقع ولما ستؤول إليه الأمور بعد انتهاء هذه الاوضاع، وعبر أسلوب يعتمد التقنية في ايصال الفكرة، فضلا عن اعتمادها الرمز في التعبير عن موضوعتها. تتجلى حكاية العرض، في صراع الفرد العراقي الذي يعاني من اضطهاد الشخصية الاخر التي مثلت السلطة التي تعاقبت على جميع المراحل العراقية، معتمدا على سينوغرافيا اشتملت على العديد من القطع الديكورية والاكسسوارت، نجد سلال وسلالم واراجيح تحولت اثناء العرض الى منبر والى ارجوحة والى مكان تعذيب وشنق، اتخذت هذه السلال والتي هي عبارة عن براميل حديدية ، تحولت مرة الى توابيت الموتى ومرة اخرى منبر ومرة مكان اختباء، ان بداية هبوط الشخصية من اعلى السلم أخذ معنى استمراره الوضع الراهن وما يخلفه من دمار وانحطاط في احوال الفرد العراقي، ساعد في ذلك الأدوات الديكورية (المرمزة) المؤثثة من اوراق النخيل (الجريد) الموزعة في فضاء المسرح، (يمين، يسار، عمق المسرح)، وبأشكال مختلفة جهلها المتلقي في البداية، ظنا منه لغرض الإملاء (إملاء فراغات الفضاء)، إلا أنه في نهاية العرض، شكلت هذه الأجزاء المتناثرة، وبمساعدة حركة الشخصيتين وتعاملها معها، جسد ابنه المتناثر (انسنة الجريد) فهذه القطع هي جذع وأطراف وأجراء جسم شخص عراقي يعذب، الذي تشكل بتكوين دلالي، اخذ هيئة بشرية، في جزء من فضاء المسرح. امتاز العرض بتعددية شفراته ومن ثم تعددية قراءاته مع اجتهاد في تشكيل مساحة الفضاء، بتأشير عدد متباين من الأمكنة (ساحة قتال، ساحة رقص واحتفال، مقبرة، بيت، الجنة، ....) بتغير دلالاتها ومن ثم معانيها، بمعنى جعل المكان المكي مرناً نسبياً بحركة الخيال في انفلات عن تعقيد أحادية المكان مع جعل كلمات الحوار المنطوقة من قبل الممثل، حاملة ايضا لمعنيين أو عدة معاني متناقصة (التورية اللغوية) من خلال إلباسها وتلوينها بلون الفرح، الحزن، السخرية، الترقب، الانتظار ... وتنظيم شفرات الانتظار (انتظار الشخصية العراقية – التي تعاني) بتولد جدل بين الأمس (ماقبلية الوضع الراهن – ماضي) والآن (قائمية الوضع الراهن– حاضر) وغداً (ما بعدية الوضع الراهن وما ستؤول إليه من نتائج – مستقبل) بتنويعات من التواتر والتوازي والتداخل، بإعادة تشكيل المواقع علاماتياً. وبما ان الارهاب طارئ جديد على الفرد العراقي، نجد ان العرض قراءة جديدة لموضوعه عايشتها الذات العراقية، قراءة بالرمز والشفرة وقابلية التجدد فيها هو قيامها على الرمز في الديكور والضوء والاكسسوارات والحركة المستمرة واللعب والتي تؤثر في تداولية الموضوعة نفسها على مستوى الدال أو على مستوى المدلول بوصفي فكرة، ويرتبط كل ذلك بقدرة المخرج وعناصره على خلق التغيير والتطور لملاحقة ما يعتري المجتمع من عمليات هدم وبناء، بمعنى انهيار علاقات (التشاؤم، الحزن، الانتظار) واستبدالها بأخرى (الأمل والتجلي والإشراق والفرح)، مما يغير في وظيفة الشفرة في خلق وإبداع معنى جديد. الشفرة كانت حاضرة في القتل والارهاب والمعاناة المتخلقة من ورائه، قادته الى الابتكار أولاً، ثم حمايته من الذوبان في السياق ثانيا، بوصفها، أي الشفرة – خصوصية العرض وروح تميزه. اتسمت المعالجة في صمت الضجيج بمزاوجتها بين ما هو مأساوي وكوميدي، استعار العرض التقنية البرشتية، حين اعتمد الممثل في أدائه ما يعرفا بـــ (الجست) أي الايماءات الصوتية والحركية المختزلة والموحية بدلالات تبوح بما هو غير مباشر امتاز العرض بجدة الإيماءات، ابتكارية الثغرات، وتميز في الخطاب اللفظي(الفصحى–الشعبي)، ومألوفية التواصلية مع منظومة خطاب العرض (السمعية–البصرية)، فضلا عن استعراض التكوين

الشمولي ومنه المظهر البدني بالزي المشفر العلاماتي، والمباداة الدرامية، ايقونية، علاماتية معينة، فيزيقية ونفسية مع امتيازها بالممات المسموعة متمثلة بالنبرة، النطق، الصوت، وحركتها الإرادية واللارادية، الإيماءات المقصودة المصنعة والمنتجة فيها، وتأكيدية للعلاقة مع الآخر، مع (المتلقي–المؤول)، خاصية الحضور، والتعبير عن الروح الداخلية وانعكاسات إشعاعاتها على المتلقين (أصحاب الحدث). اعتمد رسم المكان والشخصية على الواقعية في تجسيد الوضع الراهن، إلا أن المخرج البسه ثوباً فانتازيا، فكان العرض مزيجا من الواقعية والتعبيرية والتجريدية فالمكان قد تأسس افتراضيا على وفق معالجة تجريدية المنظر وقطع الإكسسوار من خلال استخدام عدة خامات تكونت منها القطع الديكورية والاكسسوارية الذي تكونت منه كل بيئة العرض وفضائه .... لقد كانت التشكيلات المنظرية فضلا عن جمالياتها المجردة ذات وظيفة درامية في الكشف عن عالم الشخصية وتعميقها دراميا عبر تشكيلات متنوعة توجت بتشكل ختامي ذي دلالة .كان لتقنيتي الموسيقى والإضاءة فعل درامي واضح، رافق الممثل ومهد لأفعاله، وارتقى بها دراميا فضلاً عن الإسهام في خلق إيقاع وإيقاعات مناسبة للمشاهد المتعددة، وخلق انتقالات أدائية وإخراجية، وإضفاء صبغة جمالية مضافة إلى جماليات منظومة العرض الأخرى، العلامة في صمت الضجيج بوصفه نظاما من العلائق والمرتكزات والعناصر الحسية وبوصفه موضوعا للإدراك الجمالي للمتلقي، ومن ثم بوصفه سبباً ومنطلقاً لاستخلاص دلالة ما أو دلالات قصدها المنشئ أو لم يقصدها شرط استعداد العرض لاستخلاصها لما له من ثراء واكتناز وخصوبة دلالية جمالية . والخصوبة الجمالية في علامة (صمت الضجيج) اخذت ما وراء تلك الطبيعة الحسية من وجدانيات ورؤى وقصديات خالصة.

ولغرض تأكيدية الحدث وترسيخ فكرة الوضع الراهن السيئ، (تراجيديا الارهاب والدكتاتورية) للتعبير عن بيئة الحدث (العراق)، ادخل المخرج صوت الاذان والبالونات والنشرات الضوئية وقت الاعياد والافراح في مقابل الجو المظلم واصوات الرشاش والمدافع، وهو معادل استمر طيلة العرض وكان له سطوته في العرض، محاولة من المخرج تأكيدية واقعية الحدث، فضلاً عن محاولته المزاوجة بين الواقعي (العلامات الحياتية البراميل والجلكانات) والتي اعتادها الفرد العراقي كوسائل يستخدمها في كثير من فعالياته الحياتية، محاولة منه لخلق جو مسرحي يسوده التناغم والتجانس بين المفردات المطرية وطبيعة العلامات في العرض وربما إظهار سمات الشخصية العراقية الأصيلة معززاً إياها باستخدامه اللغة الشعبية والخامة المتعارف طيها حياتيا وما تحمله من دلالات وتعدد قراءات، وربما لتقريب الحدث إلى المتلقي (صاحب الحدث المعيش " الآني) وللقول إن ما يجري على خشبة المسرح يجري للمتلقي، ومن ثم قراءته في ضوء الوضع الراهن، فضلا عن إضفاء جمالية للعرض من خلال ما يحققه من خلق إبداعي بتوظيفه التوظيف الصحيح الذي صب في خدمة الحركة الإخراجية.

(4) الفصل الرابع

1.4النتائج

1. ظهور فعالية التأويل في كل العروض المسرحية التي خضعت للتحليل .
2. تأسست مستويات التأويل في تلقي العلامة المسرحية على ضرورات متعددة، فقد تباينت بين السياسية والجمالية والفكرية والبيئية والاجتماعية واقتصادية .
3. تأثر مستوى التأويل في تلقي العلامة بشكل مباشر بالواقع الموضوعي الذي يعيشه المتلقي، كما تركت تفاصيل الحياة اليومية أثرها في مرجعياته .

4. امتازت العروض بالكثافة العلاماتية المتداخلة فيما بينها، والتي كانت خير حافز للمتلقي في البحث وراء المعاني المحتملة لها في سياق حركتها الفاعلة مع مجريات العرض.
5. جاءت العروض محملة بالرموز والدلالات، كاشفة عن المستوى الاجتماعي ومكانا الشخصيات، فضلاً عن علامات بارزة، التي تفصح عن معاني الأحداث، وحالات العرض الشعورية والنفسية.

2.4الاستنتاجات

1. امتلك المتلقين مرجعيات اجتماعية وثقافية وفنية مكنتهم من انتاج مضامين متعددة .
2. اكدت العروض على سياقات رئيسة وضحتها السياقات الثانوية وهذه السياقات ارتقت الى مستوى مكنت المتلقي من قراءة تلك العروض.
3. جاءت العلامات متماشية ومعبرة عن الواقع المعاش من قبل المتلقين.
4. استخدمت العلامة المسرحية بأنواعها كافة بصورة جيدة، لتفتح مساحة من الحرية للمتلقين في قراءتها وفهمها وتأويلها.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

(5) المصادر

1- بنكراد، سعيد، المؤول والعلامة والتأويل، مجلة فكر ونقد ع16/السنة الثانية، الدار البيضاء، دار النشر المغربية،١٩٩٩.

2- عمران، فاطمة لطيف، جدلية التلقي في الرسم الاوربي الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٦.

3-الرويلي، ميجان وسعد البازعي ودليل الناقد الادبي، طه، بيروت، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٧.

4- بنكراد ، سعيد ، السيميائيات،ط2، اللاذقية، دار الحوار،٢٠٠٥.

5- جلال، زياد، مدخل الى السيمياء في المسرح، عمان، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٢.

6- ايلام، كير، العلامات في المسرح، تر: سيزا قاسم، ط1، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨٧ .

7- الاحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ط1، بيروت: مطابع الدار العربية، ٢٠١٠.

8- ايلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.

9- شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، ط1، بيروت : الدار العربية،٢٠٠٧.

10- الجنابي، قيس كاظم، حساسية التلقي، جريدة الاديب، بغداد، ع10، 2004/2/25.

11- صالح، بشرى مهدي، نظرية التلقي اصولها وتطبيقها، بغداد: دار الشؤون القافية العامة، ١٩٩٩.

12- بو حسن، احمد، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية،١٩٩٣.

13- شوماثير، من جمالية التلقي الى التجربة الجمالية، تر رشيد بن حدو، م افاق، ع٦، المغرب، 1987.

14- خوري، انطوان، مدخل الى الفلسفة الظاهراتية، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤.

15- خرماش، محمد، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، ع٥، المنة الرابعة والثلاثون، ١٩٩٩.

16- المنيعي، حسن، المسرح ومفارقاته (المسرح والتلقي)، كتاب منشور بصيغة pdf على الانترنيت .

17- هالين، فيرناند واخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترت محمد خير البقاعي، ط1، حلب: مركز الإنماء، 1998.
18- القعود، عبد الرحمن محمد، الابهام في شعر الحداثة، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، بلا.
19- اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، 1980.
20- فضل، صلاح، شفرات اكس، بيروت: دار الآداب،١٩٩٩.
21- كونسيل، كولين، علامات الاداء المسرحي، تر: امين حسين الرباط، القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبية، بلا.
22- راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، م: يؤييل يوسف، بغداد: دار المأمون، 1987.

(7) الملاحق والجداول

1.7مجتمع البحث

ت	اسم العرض	المخرج
	الامبراطور جونز	امير هشام
	مواطن	عبد الوهاب الخطيب
	ريح السموم	غالب العميدي
	صمت الضجيج	فرزدق صبري

2.7 العينة

ت	اسم العرض	المخرج
	ريح السموم	غالب العميدي
	صمت الضجيج	فرزدق صبري