سيميولوجيا الثقافة والمتغير العلامي في العرض المسرحي (المسرح العراقي انموذجا)

أحمد شـــــريجي سدخان

ملخص البحث:

تضطلع ثقافة العرض في المسرح الحديث بدور مهم في قراءة علامات العرض اللغوية والبصرية. وتبدأ عملية انتقال العرض المسرحي من سياقه الأصلي إلى سياق ثقافي جديد وحاضن، انطلاقا من قراءة النص المسرحي. ويستمد المخرج علاماته الجديدة من ثقافته الخاصة، استنادا إلى المجتمع الذي يعيش فيه والثقافة التي تتشكل من العادات والتقاليد والمعتقدات المجتمعية. فالنص المسرحي يكتب داخل ثقافته الخاصة تاريخيا وزمنيا. وتشكل عملية إنتاجه الحديثة انزياحا عن ثقافته الأصلية، إذ تفكك شفرات المؤلف وعلاماته اللغوية والبصرية، وتركب علامات بديلة تنتمي للثقافة الجديدة، وتخضع علامات العرض المسرحي من إضاءة، وديكور، وأزياء، وموسيقى، وممثل، وماكياج للعملية الانزياحية ذاتها، فحين تنتقل العلامات من سياق ثقافي إلى سياق آخر مغاير فإنها تفقد عناصر جوهرية وتكتسب دلالات أخرى مستمدة من السياق الجديد والحاضن. وجاء البحث بدأ بالإطار المنهجي: تضمن مشكلة البحث واهميتها وهدف البحث.

الإطار النظري ضم مبحثين الاول بعنوان (مفهوم سيميولوجيا الثقافة)، والثاني بعنوان (المتغير العلامي في الخطاب المسرحي). اما اجراءات البحث احتوت منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث ومن ثم تحليل العينة التي تمثلت بعرض مسرحية (في أعالي الحب). ومن ثم عرض الباحث نتائج بحثه التي كان اهمها (تشكل الثقافة مصدرا ومرجعا للعلامات داخل العرض المسرحي، لأن خطاب العرض المسرحي يرتكز إلى المرجعيات الثقافية للمكون النصي، مما يشكل عائقا أمام المتغير العلامي عند انتقال العرض إلى سياق ثقافي مغاير). ومن ثم وضع الباحث قائمة بمصادر ومراجع بحثه، بعدها ملخص البحث باللغة الانكليزية.

الإطار المنهجي:

مشكلة البحث:

تُعنى السيميولوجيا بالمفهوم العام للعلامة، انطلاقا من مستويين: مستوى ماهية العلامة، الذي يحدد وجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تتشابه أو تختلف معها. ومستوى فاعلية العلامة ووظيفتها في الحياة العامة. وقد مهد الأمريكي تشارلز سوندرس بورس Charles Sanders Peirce للمستوى الأول بتحديده العلامة من حيث حاملها ومقولاتها وتصنيفها، من أجل إخضاع كافة العلوم والأشياء للقوانين السيميائية. أما المستوى الثاني، فتمثل في تصورات السويسري دوسوسير، الذي ركز على دراسة العلامة اللغوية في وضعيات التواصل ونقل المعلومات بين البشر. تُركب العلامات داخل العرض المسرحي بناء على ثقافة العرض، ويلتقطها المتلقي بيسر بحكم انتمائه إلى الثقافة نفسها، وعندها يشرع في وضع تأويلاته الخاصة تبعا لمرجعيته الثقافية. إن العرض المسرحي عملية "ترحيلية"، فالنص يرحل إلى ثقافة المؤلف، ويزيح المخرج ثقافة الأول ويحمله ثقافته الخاصة، ويستقبل المتلقي العرض بصفته جزءا من الثقافة المجتمعية. ولذلك، قد لا يشتغل العرض ثقافيا وعلاماتيا إذا رُحلَ إلى ثقافة مغايرة لثقافته الأصلية. فالعلامات تشتغل بدينامية داخل ثقافتها، وحين تنتقل إلى سياق ثقافي آخر تغترب ثقافيا. إن للعلامة ثقافتها الخاصة، وترتبط بالمرجع اللغوي والثقافي التي ولدت فيها، وتصبح صعبة القراءة والتأويل إذا انتقلت إلى ثقافة أخرى. وبالتالي، تشكل الثقافة والعلامة وجهين لعملة واحدة داخل العرض المسرحي.

وتأسيساً على ما تقدم، جاء هذا البحث ليجيب على التساؤلات الأتية: هل تساهم ثقافة المجتمع بغربة العلامات التي يرسلها العرض المسرحي؟ وهل تشكل بيئية وثقافة العرض عائقا امام تواصله مع ثقافة أخرى مغايرة عند انتقاله إلى ثقافة أخرى؟ كيف يستطيع صناع العرض المسرحي تحديد القصدية الدلالية للمتغير العلامي في مجتمع متعدد الثقافات؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث بانه يفيد العاملين في المسرح (مخرجين، ممثلين، سينغرافيين)، كونه يسعى الى فتح مغاليق المغايرة العلاماتية في البعد الاجتماعي والثقافي لعلامات النص الدرامي ومن ثم التشكيل العلامي للعرض.

هدف البحث:

الكشف عن المتغير العلامي لسيميولجيا الثقافة في العرض المسرحي.

حدود البحث:

سيميولوجيا الثقافة والمتغير العلامي في العرض المسرحي وتحديدا في عرض المسرحية العراقية (في أعالي الحب).

تحديد المصطلحات:

1-السيميولوجيا La sémiologie ، السيميوطيقا Semiotics : أستخدمه الناطقون بالإنكليزية ، والذي استعاره بورس CHS. Peirce من جاك لوك Johan ، وأطلقه بورس في نظريته حول العلامات، ثم دونه أتباعه وأشاعوه. بينما يتداول معظمهم الناطقون بالفرنسية مصطلح (سيميولوجيا La sémiologie) الذي اطلقه فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure. ولكن على الرغم من هذه الاختلافات في استخدام المصطلح، التي مصدرها مريدو كل من سوسير وبورس، ، بين المشتغلين في علم السيميولوجيا، كان هناك قاسم مشترك بينهم جميعا "فهم يتفقون حول أمرين أساسيين على الأقل تمثل أولهما في أن موضوع السيميائيات هو العلامات، وأن الموضوع الثاني يتجلى في أن هذه العلامات تشتغل بوصفها نسقا شكلياً"[1].

لعل الاختلاف الأكبر بين الباحثين تجلى في كيفية توظيف المصطلحين، بوصفهما مترادفين، فمنهم من جعل السيميولوجيا تتضمن (السيميوطيقا) والآخر جعل السيميوطيقا تستوعب السيميولوجيا. فأصحاب الرأي الأول وجدوا في السيميولوجيا العلم الذي يدرس كل الأنساق العلاماتية، ومصطلح السيميوطيقا لتحديد تلك الأنساق، معللين ذلك بأن اللغة هي سيميوطيقا وكذلك الإيماءة. وجد أصحاب الرأي الآخر إن السيميوطيقا، أكثر عمومية من السيميولوجيا، لأن السيميوطيقا تهتم في كيفية اشتغال المعنى في التواصل الإنساني بشكل عام، سواء كان ذلك مقصودا أم غير مقصود، بينما السيميولوجيا، تتعامل مع كيفية اشتغال المعنى في قطاعات محددة كالسينما والمسرح والأدب. وقد تبنى هذا التصور الباحث ميتز كرستيان Christian Metz(1931-1993)(*) الذي اقترح أن يخصص مصطلح سيميوطيقا البورسي للنظرية السيميائية العامة، ويخصص مصطلح السيميولوجيا السوسيري للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة. ويتبى الباحث تعريف دوسوسير للسيميولوجيا وإنها(العلم الذي يدرس كل الانساق العلاماتية) وهذا التعريف المختزل في ظاهره، تعريف شموليا في جوهره ، بما يتوافق مع تعدد الانساق العلاماتية داخل العرض المسرحي (اللفظية والبصرية).

2-الثقافة Culture: لقد تعددت تعريفات الثقافة، حتى أحصى (إدوارد تايلر Edward Tylor) ما يزيد على مائتي تعريف. ورغم هذا التعدد قدم تعريفا شاملا للثقافة، فهي: "ذلك الكل المعقد المتضمن المعارف والمعتقدات والفنون، الآداب والأعراف، القوانين، العادات، والمنجزات الأخرى، التي عملها الإنسان كفرد أو مجتمع"[2]. وهي عند ادم كروبر "أسلوب

حياة شعب ما، يشمل نماذج تعاقدية من التفكير والسلوك تتضمن قيما ومعتقدات ومقررات وسلوكاً ومؤسسات سياسية، وأنشطة اقتصادية وما إلى ذلك، تنتقل من جيلٍ إلى جيل عن طريق التعلم وليس عن طريق التوارث الحيوي"[3]. وتشدد الأمريكية مارغريت ميد Mead Margaret[*] على أن الثقافة" ليست (معطى) يتقبله الفرد عبر التربية، كُلاً، ودفعة واحدة، وإلى الأبد. فالثقافة لا تنقل مثل الجينات، بل إن الفرد (يتملك) ثقافته تدريجيا، إذ لا يقدر، على اكتساب كل ثقافة مجموعته"[4]. وإذا كانت الثقافة عند ميد ليست معطى مكتسبا، فإنها عند كلودي ليفي ستراوس Claude Levi-Strauss "كل مجموعة اثنوغرافية تظهر من ناحية البحث فروقا مهمة بالنسبة لغيرها"[5]..ويتبنى الباحث تعريف (إدوارد تايلر) Edward Tylorبأن الثقافة (ذلك الكل المعقد المتضمن المعارف والمعتقدات والفنون، الآداب والأعراف، القوانين، العادات، والمنجزات الأخرى، التي عملها الإنسان كفرد أو مجتمع) بما يتوافق مع اهداف وتوجه البحث.

الإطار النظري

المبحث الاول

مفهوم سيميولوجيا الثقافة

وجد (صلاح فضل) بأن "العلامات الثقافية هي موضع الدرس السيميولوجي في نظمها المختلفة التي تتناولها البحوث السيميولوجية، وذلك مثل توظيف الإشارات اللونية والخطوط المختلفة سيميولوجيا في علامات المرور حيث يلعب اللون "أحمر، أصفر، أخضر" والشكل "من الرسم والخطوط" والأيقونات وحركة التبادل بين الأشكال وتقاطعها مع الألوان، دورا هاماً في منظومة علامات المرور، كذلك درسوا علامات المأكل في قوائم الطعام وعلامات الملبس في المناسبات الاجتماعية من أفراح وأحزان، من ملابس ملائمة للصباح وأخرى للمساء، في قطع وألوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات ذلك بتشكيلاتها المختلفة [6]. وبهذا تكون الثقافة بمفهومها الواسع تهدف إلى تتبع العلامات التي يتواصل بها أفراد المجتمع فيما بينهم. وهذا ما ذهب اليه السويسري (دو سوسير) أيضا. أما القراءات الأمريكية التي توارثت على تصورات (بورس)، فقد أعطت أهمية خاصة للعلامة في الحياة الاجتماعية. ولهذا تظل دروس (دو سوسير) ذات طابع تأسيسي هام. ولم تصبح السيميولوجيا منهجاً في التحليل وحقلا من الحقول المعرفية الإنسانية، إلا مع الفرنسي (رولان بارت) في طروحاته النظرية التجريبية. ولعل فقر المعرفة السيميولوجية في بدايتها، سببه كونها بدت نسخة من المعرفة اللسانية، من حيث بناء أدواتها المعرفية والمنهجية، هو ما حفز (بارت) للذهاب بعيداً في الدرس السيميولوجي، بتناوله موضوعات بعيدة عن اللغة مثل: الصور، والأزياء، ودراسة الأساطير. وهو التفرد الذي منحه مكانة مهمة في التحليل السيميولوجي بشكل عام، والسيميولوجيا الحديثة بشكل خاص.

تختلف جماعات الاتحاد السوفياتي اللسانية عن قريناتها من الجماعات اللسانية الأخرى، لكونها أولت للجانب السيميائي اهتماما بالغا، وخاصة سميوطيقيا الثقافة. والثقافة بالنسبة لها وفق المفهوم السيميائي هي: نظام من العلاقات بين الإنسان والعالم المحيط به من جهة، والطريقة التي تنظم هيكلة العالم من جهة ثانية. وبما أن نظم العلاقات بين العالم والإنسان تختلف من ثقافة إلى أخرى، فهذا يعني أن " العلامات التي تأتينا من العالم لا ينظر إليها ولا تثمن بالطريقة نفسها في الثقافات المختلفة "[7]. وهناك جماعتان اهتمتا بالجانب السيميوطيقي للثقافة، وهما: (مدرسة موسكو تارتو Moscow – Tartu School) و(جماعة إيطاليا لسيميولوجيا الثقافة)، وتعد مدرسة موسكو رائدة في هذا المجال، بعد أن وضعت كل مفاصل الحياة الاجتماعية في أنظمة وأنساق علامية تعمل بشكل ترابطي ، ومن خلال العودة إلى النص والانطلاق منه، بغية تفكيك نظامه اللساني. وأثارت المقالة التي كتبها المؤسسون (نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات) اهتمام النقاد

في الغرب، عند نشرها في كتاب: (بنية النصوص وسيميوطيقا الثقافة) باللغة الانكليزية. وكتب افتتاحية المؤتمر ايفانوف، وفيها أشار إلى أن الإنسان والحيوان وحتى الآلات تلجأ الى العلامات. كما تضمنت مقالته مفهوم "النموذج" أو "النمذجة". وهو المفهوم الذي أصبح فيما بعد أرضية أساسية في الدراسات السيميائية السوفيتية، إذ وصفت الأنظمة السيميائية بأنها "نمذجة العالم"، بمعنى: إنها تضع مظاهر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني أو نسق أو نموذج. كما شدد على الجانب التواصلي للغة، فاللغة نتاج عملية التواصل بين أفراد المجتمع، وتكسب بالتعلم والممارسة [8]. وبالتالي فهي جزء من وحدة كلية وهي الثقافة. إن "بنية اللغة يتم تجريدها من مادة اللغات، ثم تصبح مستقلة وتتحول إلى ظاهرة لا يتوقف مدى تزايدها، ظاهرة تبدأ العمل في نظام الاتصال البشري بوصفها لغة، وتصبح من ثم عناصر تدخل في تكوين الثقافة"[9]. ومن هذا المنظور تندرج اللغة ضمن منظومة ثقافية خصبة تتشكل من: العادات، والتقاليد والسلوكات، وعلامات التحية... لأنها أدوات للتواصل البشري، وتتشكل بذات الطريقة التي تشكلت بها اللغة. فالدراسة السيميوطيقية للثقافة "لا تعتد بوظيفة الثقافة كنظام من العلامات فحسب، فمن المهم التوكيد على أن علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن في حقيقتها واحدا من المقومات النمطية الأساسية في الثقافة"[10]. واتجهت مدرسة تارتو إلى دراسة العلاقات التي تربط الأنظمة المختلفة مثل: علاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى، كالدين والتقاليد والأعراف، من أجل الكشف عن العلاقة التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة، أو بين الثقافة واللاثقافة[11]. ولأن الثقافة: هي تنظيم كل مفاصل المجتمع في مجالاته المتعددة، لجمع كل ذلك في وعاء واحد، فإن هذا التنظيم يكشف على أن كل ما هو خارج الثقافة، يمثل فوضى، إلى الحد الذي "يبدو الثقافي واللاثقافي مجالين يحدد كل منهما الآخر، ويحتاج إليه، وأن آلية الثقافة نظام يحول المجال الخارجي إلى نقيضه الداخلي، يحول الفوضى إلى نظام، ويحول الجهلاء إلى علماء، والمذنبين إلى أولياء، ويحيل الفوضى إلى معلومات، ولأن الثقافة لا تعتمد في حياتها على التقابل بين المجالين الداخلي والخارجي فحسب، بل تعتمد على الحركة من أحدهما الآخر، فإنها لا تحارب (الفوضى) الخارجية فقط، بل إنها تحتاجها أيضا، إنها لا تكتفي بتحطيمها، ولكنها أيضا تخلقها باستمرار"[12].

وبناء عليه، فقد ميزت جماعة تارتو بين مفهومين للثقافة وفق الدراسات السيميوطيقية:

- مفهوم الثقافة من منظور النظام العلمي في الوصف المشار اليه اعلاه.
- الثقافة من منظور الثقافة ذاتها، بمعنى تمظهرها في مجالات متعددة وأشكال محددة. ويتعارض هذا التمظهر مع ظواهر التاريخ البشري والخبر والممارسة الحياتية اليومية.

لم تختلف (جماعة إيطاليا لسيميولوجيا الثقافة) عن طروحات مدرسة (موسكوتارتو)، نظرا لاهتمامها أيضا بالجانب الثقافي وكيفية اشتغال العلامات داخل الثقافة. ومثل جماعة ايطاليا كلا من (روسي‌لاندي Rossi- Landi، وامبرتو إيكو Eco.Umberto)، اللذان اهتما بالظواهر الثقافية. ويعتبر رواد المدرسة الإيطالية أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا من خلال ثلاثة شروط، وهي:

- عندما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي، بمعنى حين تتخذ الأشياء الطبيعية وظائف أخرى، غير وظيفتها الأيقونية داخل المجتمع. وهذه العملية هي نتاج الاشتغال الفكري للفرد.
- من خلال استجابة الشيء الطبيعي لوظيفة معينة، عندها نتعرف عليه من خلال تلك الوظيفة، بوصفه ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة أخرى، بل الاكتفاء بالتعرف عليه.

- عندما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم في شيء ما، وليس من الضروري قول هذه التسمية بصوت مرتفع، وكذلك لا تشترط أن تقال للغير[13].

تمخضت طروحات (لاندي)، عن التنظيم والبرمجة اللذين يمثلان عصب الظاهرة الاجتماعية داخل المجتمع، ويختزل عمليات الإنتاج ومجموعاتها. وقد بلور تصوراته السيميوطيقية الخاصة بالتنظيم والبرمجة في ثلاثة أنواع، وهي:

- أنماط الإنتاج: وتمثل قوى الإنتاج وشبكة علاقات الإنتاج.
- الإيديولوجيات: وتمثل التنظيمات الاجتماعية، التي تؤسس نظاما اجتماعيا عاما داخل المجتمع.
- برامج التواصل: وهو البرنامج الذي يضم التواصل اللفظي وغير اللفظي [14].

وبذلك، ترتبط السيميوطيقا الثقافية عند لاندي بالجانب الإيديولوجي، بينما مثلت طروحات (إمبرتو إيكو) جوهر المشروع السيميولوجي للثقافة، وحدده في الوظيفة التي تلعبها العلامة داخل المجتمع. فالعلامة توظف "من أجل نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما، أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة، إنها بذلك جزء من سيرورة تواصلية من نوع: مصدر باث قناة إرسالية مرسل إليه"[15]. إن المثير في مشروع إيكو، هو أنه لا ينظر إلى الأشياء بحياديتها واستقلاليتها، بل من خلال ربطها بسلوكات الأشخاص المنظمة، لأن أي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما. وبذلك فان التمثيل الشمولي للشؤون الثقافية والتي تحدد داخل المؤولات، يشترط وجود نسق دلالي شامل يشكل مجمل معارفنا حول العالم، شريطة أن تكون هذه المعارف مستقرة اجتماعياً، لأنها لا تخضع لإجراءات منهجية، بل لخبرة متراكمة أوجدتها الخبرة والممارسة والمشاهدة. فالثقافة "في كليتها يُنظر إليها باعتبارها نسق أنساق العلامات حيث يصبح داخلها مدلولُ دالّ ما دالاً لمدلول جديد، كيفما كانت طبيعة النسق "كلام، موضوعات، سلع، أفكار، قيم، أحاسيس، إيماءات أو سلوكات". والسيميائيات، استناداً إلى هذا، هي الشكل العلمي الذي تتخذه الأنثروبولوجيا"[16]. وبالتالي لامناص من الوحدة الثقافية، وهو المفهوم الذي اقترحه إيكو، وعرفه بأنه "وحدة ملموسة يمكن التحكم فيها، إنها محسوسة لأنها تتجلى، داخل حقل ثقافة ما، من خلال مؤول: كلمات مكتوبة، رسم، تعريف، حركة أو سلوك خاص حوله العرف إلى كيانات سيميائية الخ"[17]. إن الوظيفة الرئيسة للوحدة الثقافية، هو فض التشابك العلائقي بين المتناقضات التي يولدها ذلك التشابك، ومنها:

- الواقعية الساذجة التي تطابق بين موضوع فيزيقي وبين علامة، وهذا الأمر ليس صحيحاً.
- التيار السلوكي الذي يطابق مع سلوك معين.
- النزعة الذهنية التي ترى أن العلامة تتطابق باعتبارها مدلولاً، مع وحدة غير قابلة للمعاينة: فكرة أو حالة وعي الخ [18].

وعليه، فإن مؤول العلامة، هو وحدة ثقافية، تشكلها ثقافة المؤول الأصلية. ولا تعمل بذات القصدية التأويلية داخل ثقافة أخرى دون معرفة واستقرار تأويلي لعلامات الثقافة الأخرى.

المبحث الثاني

المتغير العلامي في الخطاب المسرحي

تخضع اللغة عند (رولان بارت Roland Barthes)للنموذج الدوسوسيري، لأنها تشكل الأسس الرئيسة لفهم بنية الحياة الثقافية والاجتماعية لأي مجتمع. فالبنية الاجتماعية والثقافية ممارسة يومية يعتاد عليها الفرد، ومن ثم تصبح الأرضية التي يتعامل بها ، ومن ثم تتجه تمثلاتها في العرض المسرحي . وبالنسبة لبارت تدرس التمثلات الجماعية بدلا من الواقع الذي تشير إليه كما في علم الاجتماع، وهذا ما نجده في مقاربته البنيوية والسيميولوجية لنظام الموضة أو الأزياء، إذ يحاول اختزال الظواهر الاجتماعية وإرجاعها إلى بيئتها لكونها وظيفة عامة. ويؤكد لنا هذا الاختزال البارتي مفهومنا للعلامات والتي نطلق عليها بـ " العلامات الجيلية والعلامات الترحيلية. ونعرف الجيلية: بأنها العلامات التي تحمل خصوصية الجيل، والعادات، والسلوكات، والتقاليد. أما العلامات الترحيلية: فهي العلامات التي ترحل من جيل إلى جيل، وتحافظ على رسوخها داخل المجتمع، لأنها هوية جيل وعلاماته. وتندرج اللغة ضمن هذا الإطار لكونها سلوكا يوميا بين الفرد والمجتمع. ومن هذا المنطلق فإن العلامات قد تندثر عند الجيل اللاحق، أو يترحل بعضا منها.بينما توحي العلامة عند (رولان بارت) بثلاث علاقات، تشكل أنماط العلامة وعلاقاتها، وهي:

- علاقة داخلية: توحد بين دالها ومدلولها، وتتضح معالمها من خلال العلاقة الترابطية التي تفرضها طبيعة الدال على المدلول، ولا يمكن لأحدهما العمل بشكل فردي، لأن ذلك معناه تقويض قصدية العلامة.

- علاقة افتراضية: توحد بين العلامة ومخزون محدد من العلامات الأخرى قد تنهل منها بهدف ولوج عوالم الخطاب، وبالتالي تشكل علاقة خارجية.

- علاقة فعلية: وهي توحد بين العلامة وغيرها من العلامات في الخطاب الذي يسبقها أو يعقبها، وهي أيضا علاقة خارجية.

وفي ضوء التحليل البارتي، نقف عند ثلاثة أنماط من العلامات، فالنمط الأول يطلق عليه الرمز، ويشمل العلامات أو الإشارات الإنسانية الكبرى. فالصليب على خشبة المسرح يرمز إلى المسيحية، والهلال إلى الإسلام... ويشير النمط الثاني إلى أن لكل علامة مخزون أو ذاكرة منظمة من الأشكال تمكن من التمييز، باستحضار الاختلاف حتى لا يتغير المعنى. فدلالة اللون الأحمر بقدر ما تشير إلى التوقف والمنع، فإنها تتعارض تعارضاً منظما مع اللون الأخضر والأصفر. إن هذا النمط من العلاقة منظم، ويصطلح رولان بارت على تسميته بـ: (العلاقة الركنية)، وهي ذات وعي يتخذ طابع خيال شكلي حدده بارت على النحو التالي: (يرى) الدال مرتبطاً بعدد من الدوال الافتراضية القريب منها والمختلف عنها في آن واحد: وهو لا يرى بعد الآن العلامة في أعمالها بل يراها في منظورها. وهكذا، فإن القوى المحركة مترابطة إذ تتجدد العلاقة بين الشكل والمضمون داخل بنية الخطاب المسرحي دون توقف بفعل الزمن التاريخ، وبمقتضى هذا الكلام فإن الأنماط التي حددها بارت لعلاقة العلامة، مصدرها الخيال، عبر ربط كل نمط من هذه العلاقات بعدد محدد من الإبداعات المختلفة، فالعلامة يتم اختيارها من مخزون منظم ومحدد [19]. أما في النمط الثالث، فلم يعد موقع العلامة منغلقا في العلاقات الافتراضية، بل بما يجاورها من علاقات فعلية. وينشئ الارتباط مستوى تركيبيا، يشكل بدوره مستوى العلاقة الأفقية، ويعد المنهج السيميولوجي منهجاً للتحليل، اذ أنه يضع العلامة أمام عوائق عديدة في سبيل وصولها إلى مقصدها الدلالي، إذ تقوم إجراءات الممارسة السيميولوجية على أساس تراتبي. فالعملية التحليلية ذات مراحل ثلاث، حسب التصور البورسي، وهي: الأولى تحليل الممثل الأول، والثانية تحليل الموضوع ام المرحلة الثالثة هي: تحليل المؤول، هذا المثلث العلائقي الذي ترتبط به أجزاء العلامة (الممثل، الموضوع، والمؤول) في الخطاب المسرحي، معناه أنه لا وجود للعلامة، مادامت لا توجد

إلا من خلال تلك العلاقة التراتبية الترابطية. فإذا سلمنا بأن الممثل هو: (أ)، والموضوع هو: (ب)، والمؤول هو: (ج)، فمن غير المعقول أن يتم تجاوز (ب)، للربط بين (أ و ج) بعلاقة يكون مصدرها (ب)، إذ عندها ستكون العلامة مبهمة وتفتقد إلى القصدية الدلالية. وبالتالي فإن (أ و ج) يوصلان إلى (ب) لضرورة إعلامية أو جبرية. ومن هنا، فإن سيميولوجيا التحليل وفق المقولات البورسية، كما أوضحها (جيراردو لودال)، وهي: حل التشفير (الموجود بالقوة). والتواصل الفعلي (علاقة تشفير حلّ تشفير) والتشفير أي (القواعد). ومن المسلم به أنه لا يوجد تشفير جديد من دون حل التشفير السابق، ولكنه في كلتا الحالتين التشفير مقصود، لأن التشفير الجديد قائم حتماً في الذهن، فـ"لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات من دون وجود قصدية وراء فعل التواصل، ومن دون وجود إبداع أو على الأقل من دون توليف للعلامات"[20]. ومن هنا نتساءل: لماذا نرفض سيميولوجيا المؤول، ونصّر على استبدالها بعلامة المؤول والتي لا تؤول في النهاية إلا عن طريق الإنسان

لا يمكن التسليم بأن دلالة التعيين Denotation يقرأها المتلقي بذات القصدية الثقافية داخل الخطاب المسرحي، إذ يتوقف ذلك على عدة عوامل، منها: ثقافة متلقي العرض، وثقافة الممثلين، وثقافة النص، وثقافة العرض. فقد لا ينتمي النص إلى ثقافة الممثلين وثقافة المتلقين، والأمر نفسه ينطبق على العرض المسرحي. بمعنى آخر: يتأسس العرض، بوصفه منظومة أنساق علامية، على ثقافته الأصلية التي كُتِب على ضوئها المعجم الدلالي للعرض، غير أننا نجد أنفسنا في الغالب أمام نص غادر زمن كتابته الأولى وهاجر سياقه الثقافي الأصلي. فالخطاب المسرحي يتضمن دلالات متعارف عليها، لكن رغم ذلك، يشوب العلامة المسرحية شيء من الالتباس بسبب الدلالة الحقيقية، إذ "تكتسب العلامة المسرحية حتماً معاني ثانية لدى الجمهور الذي يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والإيديولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمي إليها المؤدون والمشاهدون"[21]. وهذا ما انتبه إليه (بيتر بوغاتريف Petr.Bogatyrev)، حين لاحظ قدرة حامل العلامة على الإشارة إلى ما وراء الدلالة الحقيقية، فضلا عن الدلالة القصدية بشقيها الثقافي والمسرحي. وهنا يتساءل: "ما هو الزي المسرحي على وجه الدقة، أو ما هو الديكور الذي يمثل بيتاً في المسرح؟ عندما يستخدم هذا أو ذاك في المسرح يكون قد جرى اعتبار أي منهما علامة تشير إلى وحدة من خصائص علامات الزي أو البيت في المسرحية. ففي الواقع يكون اي منهما علامة لعلامة أخرى ولا يكون علامة لشيء مادي"[22]. نستشف مما سبق، بأن بوغاتريف يتحدث عن مرجعيتين ثقافتين، هما: مرجعية ثقافة النص المسرحي ومرجعية ثقافة العرض المسرحي.فالمرجعية الأولى ذات ارتباط زمني بعلامات الزي والديكور، ونقصد زمن النص المسرحي الأدبي. وتفسَّر العلامات هنا وفق العلاقة الزمنية المشار إليها، أي وفق الانتماء والظرف الزمنيين. أما المرجعية الثانية فتربط العرض وعلاماته الثقافية بالمتلقي، لأنه المؤوِّل النهائي للعرض المسرحي. وحتى لو كانت العلامات المسرحية ترتبط مع بعضها البعض حسب ما ذهب إليه (بوغاتريف)، فأنها لا تشير لحظة العرض المسرحي إلى العلامة ذاتها التي طرحها النص الأدبي، بل تتحدد علاقتها المباشرة بالمؤول وموروثه الثقافي، من خلال إرجاع العلامات لا إراديا إلى ثقافته وبيئته الاجتماعية. ولهذا استبدل بوغاتريف الدلالة الحقيقية بمصطلح آخر أطلق عليه: (الدلالة بالتضمن)، وتتمثل في كل عناصر العرض المسرحي. وتحكم العلاقة الجدلية بين الدلالة الحقيقية والدلالة بالتضمن كل مظهر من مظاهر العرض المسرحي، لأن "الديكور وجسد الممثل وحركاته وكلامه يحدد ويتحدد على الدوام عبر تغيّر شبكة من المعاني الأولية والثانوية"[23]. وارتباطا بتعددية الدلالة بالتضمن، تنتج العلامة المسرحية سلسلة من الوحدات الثقافية في العرض المسرحي، وتكمن قدرتها التوليدية في اتساع الدال بالتضمن، لأنه "مهما بلغت درجة تحديد مؤشرات الدل بالتضمن، فإنها تعتمد على قوة الاتفاقات الدلالية المعمول لها"[24]. لكن هناك استثناءات، ففي المسرح الإغريقي ومسرح

النو والكابوكي تكون الأنساق العلامية والوحدات الدلالية ثابتة، بحيث يصعب التمييز بين الدلالة الحقيقية والدلالة بالتضمن، بل تختفي دلالة التضمن نهائيا، لأن العرض لا يحيد عن أنساقه العلاماتية المحددة مسبقا والتي يدركها المتلقي جيدا.

يحدد صناع العرض المسرحي الوحدات الدلالية، بناء على الاتفاقية التي اعتمدت أثناء التداريب، لكن تتغير قصديتها أثناء العرض من متلق إلى آخر، لأن "قابلية المشاهد الحقيقية لإدراك ترتيب ثانوي للمعاني في عملية فك كودات العرض، تعتمد على القيم خارج المسرح والقيم الثقافية العامة التي تحملها بعض المواضيع وضروب الخطاب أو أشكال السلوك"[25]. وفقا لذلك، فإن العرض المسرحي "آلة سبرنطيقية" كما يقول: (رولان بارت)، ويضاف إلى قدرة علاماته التوليدية قابلية العلامات على التأويل المستمر. فالعرض المسرحي بوصفه دلالة، بمقدوره توليد العديد من الدلالات التي تعمل بدينامية داخل العرض المسرحي، وتتحول إلى دلالات بالتضمن لكونها تخضع لثقافة المؤول من جهة، وتذعن لمجموعة سلوكات وعقائد دينية واجتماعية وأخلاقية، لأن "عالم التوليد السيميائي هو عالم متحرك. وأن نفترض أن له بنيات لا يعني أبداً أننا نفترض أنه ثابت: إن الأمر يتعلق، على العكس من ذلك، بالتعرف على آليات تغير بنيته"[26].

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1 -تقع الثقافة بين حدين وهما الخاص والعام. فالخاص ينتمي إلى المجتمع، بينما ينتمي العام إلى الإنسانية.

2 -لكل ثقافة شخصيتها التي تميزها وتتمايز بها عن سواها من الثقافات. أما مصدر ذلك التميز أو تلك الخصوصية فهو البيئة الاجتماعية الخاصة التي تنشأ في كنفها وتعبر عنها.

3 – وفق السياق الثقافي تشكل العلامة نوعين وهما: العلامات الجيلية، تلك التي تمتلك خصوصية الجيل المرحلية، والعلامات الترحيلية التي تمتلك خاصية انتقالها من جيل الى جيل اخر، وتشكل هوية المجتمع الراسخة في الوعي الجمعي.

4- يتضح البعد الثقافي للعلامة بشكل بارز في التنوع العرقي والاثني والثقافي وغزارة العلامات الاجتماعية.

5- في الخطاب المسرحي تشتغل العلامات الثقافية بشكل فاعل ومميز بسبب عوامل التاريخ والاجتماع وهي العوامل التي لا تخضع لقانون المماثلة.

6 -يشترك البعد الثقافي للعرض المسرحي ومرجعيات المتلقي، لأنه يرتبط بثقافة منتجيه من جهة، وبالمتفرج من جهة ثانية، بوصفه الشريك الحقيقي لعملية التواصل. فهو المرسل إليه ومتلقي الرسالة، ويضع مقارباته الثقافية والاجتماعية بناء على ما يرسله العرض.

إجراءات البحث

منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة.

مجتمع البحث: المسرح العراقي.

عينة البحث: مسرحية (في أعالي الحب).

تحليل عينة البحث مسرحية في أعالي الحب[*].

في المفهوم السيميولوجي يرسل الخطاب المسرحي سيلا هائلا من العلامات المحلية والاجتماعية ويصعب سبر كنهها في غير ثقافتها الأصلية، خاصة إذا كان المتفرج لا يعي لغة العرض. إن العلامات تمتاز بخصوصية ثقافية واجتماعية، كما في مشهد صلاة المرأة، والعلامات المرئية للأزياء والسمعية، والشكل الهرمي للديكور. وبالتالي فليس كل ما يتضمنه العرض يُفهم بقصديته الاتفاقية الكونية، لأن العرض المسرحي يبحث عما هو فوق ثقافي Precultural لتفكيك شفراته البصرية

واللغوية. ومنذ الوهلة الأولى، يكشف لنا العرض المسرحي العراقي (في أعالي الحب) عن مرجعيته الثقافية، والبيئية، والاجتماعية كما رسمها نص (فلاح شاكر). فالمكان يحيل إلى دلالات كثيرة يتداخل فيها الميثولوجي بالواقعي، حيث يكشف الضوء عن هرم مؤلف من ملابس بألوان مختلفة لشخصيات متعددة، وكلما ارتفع إلى الأعلى يضيق أتساعه، وكأنه يتصل بالسماء. وتتنوع دلالات الهرم ومرجعيته، فهو يمثل ذاكرة المرأة/ المجتمع أثناء زمن الحرب من جهة والأحلام المعلقة من جهة ثانية. ويشتمل الهرم على: أدوات الجندي، وملابس عسكرية، وخوذة حربية، و"زمزمية" ماء. وبذلك فهي تحيل على شخصيات غيبتها الحرب. أما الملابس المدنية النسائية والذكورية وملابس الأطفال التي تبست فترمز إلى حياة ما عادت ممكنة في زمن الحرب. كما تشير "خرق" الدعاء المعلقة على الهرم إلى عادة ثقافية ميزت المرأة العربية، ويتعلق الأمر بالتوجه صوب أضرحة الأولياء الصالحين رغبة في تحقيق الأماني (رجوع الغياب مثلا). في حين تحيل بذلة الزفاف البيضاء على فعل الانتظار الذي تعاني منه المرأة، فسجنها قسري بفعل حرب لن تنتهي. وتشير قاعدة الهرم إلى ظلمة أبدية تذكرنا بمكان الجني، وكأن الحياة العراقية بنيت على الوهم: "قمقم"، و"قبر"، و"خندق"... وكل تلك الايقونات تشكل تراكم من الذكريات تحتوي الكثير من أشياء (المرأة) و(الشهيد) المشتركة في ازمنة العرض السابقة والحالية وبذلك، يتضمن المكان بعدا ثقافيا واضحاً يستمد مرجعيته من النص الدرامي بشقيه: النص الرئيس والنص الفرعي، عبر واقعية الملابس المعلقة ورمزيتها الطافحة بالدلالة. كما اشتمل الظهور الأول للمرأة على الخشبة على دلالة ثقافية من خلال الزي، إذ ترتدي فستانا محليا وبذلة سوداء وتضع غطاء على رأسها، للدلالة على انكسار المرأة العراقية روحياً وجسدياً في زمن الحرب حتى تحولت إلى ظل بلا روح. وسجلت بداية العرض أول حالة تقاطع بين الإخراج والنص، فقد سعى الإخراج إلى ترسيخ البعد الثقافي للعرض، فكانت البداية بظهور الجني بملابسه السوداء في محاول للفصل بين عالم الجن/ الوهم، وعالم المرأة/ الواقع. وعندها يعلن الجني عن شخصيته الوظيفية: (شبيك لبيك عبدك بين يديك)، بينما تعلن المرأة عن رفضها للواقع الذي تعيشه: (أوقف هذه الحرب المجنونة)، لعل الجني يحقق أماني العراقيين بإيقاف هذه الحرب. وهو تقاطع قصدي من أجل تحديد شكل العرض وإطاره ضمن العلامات التي أرستها السينوغرافيا، حتى لا تتسع مساحة تأويل المتفرج لتنزاح عن محلية العرض وارتباطه بسياق ثقافي معين. فالهدف محدد سلفا في ولوج المتفرج عوالم امرأة/ مجتمع، يحاول الخلاص من الواقع الذي يعيشه. وجاء الفصل بين العالمين وفق عملية تركيب (Montage) قصدية لترسيخ البعد الثقافي للعرض وعدم اغتراب دلالاته اللغوية والبصرية، لكونها تمثل مرجعية المتفرج الاجتماعية والثقافية، فالمتفرج هو المعني والمستهدف الأول بخطاب العرض، ويتزامن إرسال الملفوظ مع الفعل الحركي المتمثل في إشعال النار للطبخ تأكيدا على قصدية الخطاب، وكأن البلد تطبخه الحرب، ونار مشتعلة ليس هناك من يطفئها، فالشعب كله تلتهمه النار شيئا فشيئاً حتى تحول إلى رماد. وهو ما تؤكده القرينة النصية الواردة في النص: "الحرب فرن يتقافز فيه الجميع..."[27]. وبشكل حرفي يجسد الفعل الإخراجي هذه الدلالة اللغوية، والتي تحولت إلى دلالة صورية أيقونية حاضرة داخل الذاكرة الجمعية للمجتمع العراقي. اعتمدت آلية الإخراج طريقة المونتاج السينمائي، من خلال الانتقال من مشهد/ حياة، إلى آخر/ حياة أخرى، من أجل تأكيد البعد الثقافي للنص الدرامي، ويلاحظ بأن الإخراج سعى إلى تجسيد النص الدرامي ثقافياً واجتماعياً وبيئياً، فلم يخرج عن الشكل البصري الذي فرضه النص، ويعزى هذا التوافق إلى انتماء كليهما (المخرج، المؤلف) إلى ذات الثقافة، وكذا الانتماء الزمني والجيلي لزمن الحدث. فصناع العرض على دراية تامة ومعرفة كاملة بكل علامات المرحلة الاجتماعية، والبيئية، والأيقونية، والرمزية. لذلك عمل الإخراج على تعميق البعد الثقافي، من خلال العلامات اللغوية التي أرسلها النص، ووظفها الإخراج بقصدية، والعلامات البصرية والسمعية مثل:

البذلة العسكرية التي ارتداها فيصل، وأصوات القصف، وعمقت العلامات السمعية (الموسيقى والمؤثرات الصوتية) هذا الإحساس بواسطة النغمات الحزينة والمؤثرة التي ترسلها آلة الناي، مع حوار فيصل:

"سأعود هذه المرة سالماً دون شظايا تخترق ثياب الحلم"[28].

ومن هنا نستشف، بأن الإخراج عمل على تعزيز التوافق بين الملفوظ والبصري. ووظف علامات النص الفرعي/ الإرشادات، لأنه مصدر مهم لعملية تشكيل العلامات داخل العرض، بمعنى آخر: اعتمد الفعل الإخراجي على طريقة التجسيد الثقافي للمنظومة اللغوية، وحولها إلى فعل بصري صوري لا يبتعد عن تصورات النص الدرامي. واستثمر الموروث الثقافي والاجتماعي والعقائدي للمجتمع العراقي، من خلال صور بصرية متعددة، مثل مشهد جلوس المرأة على سجادة الصلاة برمزيته الثقافية والدينية، لكنها بدل الصلاة تسرد عذابها وآلامها، وكأنها تناجي شاكية حالها/ حال المجتمع ، فجلوس المرأة على سجادة الصلاة يمثل صورة أيقونية للكثير من الأمهات والحبيبات اللواتي يبكين في كل صلاة على الغياب، وعلامة ثقافية بيئية وظفها الإخراج بشكل واع داخل العرض، مما يحيل إلى تكامل صورة الفاجعة داخل ذهن المتفرج، ويحد من متاهة تأويل الصورة البصرية المشهدية، من خلال تطابق دلالات الملفوظ مع مدلول الدلالات البصرية. ورغم أن العرض حمل علامات يمكن أن توصف باعتبارها علامات كونية، سواء على مستوى الملفوظ عبر موقف رفض الحرب وتداعياتها، أو على مستوى العلامات البصرية مثل: العلامات المرئية للأزياء (بذلة عسكرية، خوذة حربية)، وينطبق الأمر نفسه على دلالة الماء. فإذا كانت كل الديانات السماوية تحدد دلالة الماء في تطهير الروح والبدن من الخطايا والآثام. فإن المخرج وظف الماء بشكل مغاير، تبعا لدلالته داخل المجتمع العراقي. فقد جعل من الخوذة إناء للماء، وعند رحيل الرجل ترميه المرأة خلفه، وهذه علامة ثقافية بيئية عراقية، إذ ترمي النساء العراقيات الماء خلف الرجال عند ذهابهم إلى جبهات القتال أثناء الحرب أو السفر لعلهم يعودون سالمين. وهنا تتجلى الوظيفة المزدوجة للعلامة، فهي تشتغل بقصديتها الاجتماعية والبيئية داخل المجتمع والثقافة، وليس بوظيفتها الأيقونية داخل الحياة بشكل مطلق. من هنا، وجب توافق البصري واللغوي لتحديد مسار الاشتغال، لغلق باب التأويل أمام أي تصور آخر لا يخدم قصدية المرسل (صناع العرض)، ولذلك يرافق الفعل الحركي البصري للصورة حوار فيصل، من أجل تكامل الصورة التي يرسلها العرض:"فيصل: صدأة. صدأة روحي بغيابي عنك، فأغسلها برؤيتك وصوتك"[29]. عمل مصمم الديكور نجم حيدر على تفعيل دلالات رمزية تحيل المكان إلى خراب روحي من خلال: ثلاثة كراسي، وطاولة صغيرة يصعب تلمس أشكالها لأنها مغلفة بقماش وخالية من الروح وبلا لون حولت البيت/ الوطن إلى فضاء للأشباح. فهو مكان محجور، ضاعت ملامحه جراء ما يتعرض له المجتمع من مآسي يومية بسبب الحرب، فقد انتقلت عسكرة المجتمع إلى البيوت، وخيم لونها على الروح والنفس والحس. لذلك تنوعت العلامات البصرية، ففي يسار المسرح وضع مربع خشبي غلف بملابس مدنية، وأدى وظيفة جمالية وتزيينيه لخلق التوازن على الخشبة، إذ يخلو توظيفه من أي دلالة مرجعية. ويلاحظ أن كل قطع الديكور تشير إلى مرجعية واحدة وتنحصر في دلالة محددة، وهي بالأساس مرجعية ثقافية حددت معناها مسبقاً لتسهيل مهمة المؤول في تفكيك شفراتها. فمادام ينتمي لذات الثقافة، فإنه على دراية كاملة برمزية كل مؤثثات الخشبة. كما عززت علامة بيئية واجتماعية (خرق الدعاء) ذات معنى محدد يرتبط بالذاكرة والثقافة العراقية وفق مرجعية اشتغالية رمزية. وتمثل علامة أيقونية موشومة في الذاكرة العراقية وموروثاً يمارسه الزوار. وشكل الضوء دلالة استعارية لجو الخراب النفسي والمادي لحياة الشخصيات داخل العرض. فقد لعب اللون الأحمر -باعتباره لون الدم والقتل- دوراً بارزاً في تعميق الفعل المأساوي للشخصيات. فقد نُشر اللون الأحمر على قمة الهرم ليدل على بركان الدم الذي أحدثته الحرب. فإن توظيف الضوء جاء بناء على ضرورات مرجعية وثقافية واجتماعية وبيئية، فرضها

النص الدرامي الثقافي، من أجل إيصال حمولته اللغوية والبصرية. فليس اعتباطا تسليط الضوء الأخضر بدلاً من الأحمر على الهرم، لان الهدف هو الإحالة إلى متخيل طقسي وقدسي، كما في المزارات والأضرحة، ليبدو الهرم وكأنه علامة عقائدية. وتكمن أهمية الضوء من خلال البعد الفلسفي والدلالي للون، وكذلك مرجعيته الاجتماعية والثقافية، حتى أصبحت الكثير من الألوان أيقونات اجتماعية وثقافية بناءً على العقد الاتفاقي والممارسة داخل المجتمع، مثل ألوان إشارات المرور (الأحمر، الأخضر، الأصفر)، أو البطاقات (الحمراء والصفراء) التي يشهرها حكم مباراة كرة القدم. وبناء على ذلك يرتبط الضوء واللون بالذاكرة الجمعية للمجتمع. ورغم ذلك لا تقرأ دلالة اللون بقصدية واحدة داخل الثقافات، بل وفق وظيفته الاجتماعية والثقافية، ومن أجل تأكيد البعد الثقافي للعرض المسرحي بالانسجام مع الأنساق التعبيرية الأخرى. ولذلك جاءت مقطوعة (ملجأ العامرية) (*) للموسيقي العراقي (نصير شمه) طافحة بحمولة دلالية تتمثل في فاجعة قصف ملجأ العامرية وقتل المئات من العراقيين أغلبهم من الأطفال والنساء. فالموسيقي هنا نسق صوتي يعزز البعد الثقافي، كما حددت دوال العرض المعنى من خلال العلاقة الترابطية بين عناصر وعلامات العرض المسرحي، لأن دوال العرض والنص اللغوية والبصرية تشترك مع المتفرج بمرجعية واحدة ذات ارتباط بالثقافة عينها والمجتمع ذاته. وقد اجتهد المخرج لترميز العرض ومحاولته صنع علاماته الخاصة، واستبدال علامات النص الدرامي الأيقونية بأخرى رمزية، ووفق مرجعيته الثقافية والاجتماعية، ولهذا استقبلها المتفرج بوصفها علامات أيقونية محلية تنتمي الى الوعي الجمعي الثقافي للمتلقي.

نتائج البحث :

1 – رغم تنوع الدلالات في المرجعية الثقافية لعرض مسرحية (في أعالي الحب) الا ان المتغير العلامي يتجه الى البيئة الاجتماعية التي ينتمي اليها العرض وفي أحيان اخر الى مرجعيات بيئة عامة (انساني).

2 – يرتكز خطاب العرض المسرحي بمرجعياته الثقافية على مرجعيات المكون النصي، الا أن النظم العلاماتي استقل وفق القراءة الاخراجية لثقافة النص وشكلت منطقة ثقافية وسطى وبالشكل الاتي: ثقافة النص – ثقافة العرض – ثقافة التلقي.

3 – تتسع مساحة التأويل لدى المتلقي لتنزاح عن محلية العرض المسرحي وتتماثل في ارتباطها بسياق ثقافي أنساني.

4 – شكلت قصدية الخطاب المسرحي بتبني المرجعية الثقافية للمتلقي العراقي دون أغتراب دلالاته اللغوية والبصرية.

5 – سعت جماليات الإخراج الى تعميق ثقافة الفعل المأساوي من خلال استثمار العلامة التي ترتبط بالذاكرة العراقية، وأشتغال رمزية الايقونات والمفردات التي تشكل موروثا في الوعي الجمعي للمتلقي العراقي.

هوامش البحث

[1]- العماري، محمد التهامي، حقول سيميائية، إعداد وتر، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الاداب والعلوم الانسانية، مكناس 2007، ص11 وما بعدها.

[*]- ألسني فرنسي وسيميائي بنيوي تأثر على وجه الخصوص بهيلمسليف ولاكان، ركز ميتز على سيميائية الافلام، وخاصة فيما يتعلق بالشيفرات السينمائية. (بايجاز عن أسس السيميائية).

[2]- International Encyclopedia of the Social Sciences, vol. 3, the Macmillan Company & the Free Press, New York, p. 527.

[3]- Kuper Ademand kuper Jessica,The Social Science Encyclopedia,New York,1985.

[*]- ماركريت متيد 1901-1978: عالم الأنثروبولوجية الاجتماعية الأمريكية، ذاع صيتها في الستينات والسبعينات من القرن العشرين.

[4]- في: كوشن دينيس، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص:72.

[5]- لفي ستراوس، كلوجي، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ج1، دمشق، سوريا، 1977، ص347.

[6] ينظر :فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط4 القاهرة، 2005، ص:83.

[7] بوزيد، عبد القادر، يوري لوتمان... مدرسة تارتو- موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدلالية، عالم الفكر، المجلد 35، المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2007، ص 186.

[8] ينظر : المناصرة، عز الدين، شعرية المنهج السيميائي، في السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2008، ص:42-45.

[9] يوري لوتمان و بوريس أوسبنسكي، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم كلمة، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986.، ص:313.

[10] نفسه، ص:301.

[11] ينظر : عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية- السيميائية- التفكيكية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص:109 ما بعدها.

[12] يوري لوتمان، وبوريس اوسبنسكي، نظريات حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، مرجع سابق، ص:319.

[13] ينظر : الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، ص:97 وما بعدها.

[14] ينظر : المصدر نفسه، ص:97 وما بعدها.

[15] إيكو، امبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2007، ص:47.

[16] نفسه، ص:117.

[17] المصدر نفسه، ص:174.

18 ينظر : المصدر نفسه، ص:173.

19 ينظر : المصدر نفسه، ص:398.

[20] جيراردو لودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، ط1، 2004، ص:126.

[21] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:18.

[22] بوغاتريف في: كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:19.

[23] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص:19.

[24] نفسه، ص:20.

[25] نفسه، ص:21.

[26] إيكو ، أمبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2007، ص:179.

[*] -مسرحية في أعالي الحب: تأليف فلاح شاكر، إخراج فاضل خليل، تمثيل: هيثم عبد الرزاق، وإقبال نعيم، مصمم الديكور نجم حيدر الضوء: تميم البياتي، الموسيقى: باسم محمود، العزف الحي: سعد محمود، إنتاج الفرقة القومية للتمثيل 1996، قُدمت في مسرح الرشيد.

[27]- شاكر، فلاح، في أعالي الحب (مسرحية)، مخطوطة..

[28]- المصدر نفسه ص(3).

[29]- المصدر نفسه ص (5).

The semiology of culture and the sign variable in a theatre performance: Iraqi theatre as an example

AHMED SHARGHI Shadkhan

Abstract

The culture of theatre performance has a vital role in the process of reading the linguistic and visual signs of the performance. And the process of transforming a theatre performance from its original context into a new hosting cultural context starts from the actual reading of the text. Directors derives their new signs out of his personal culture, depending on the society where they lives and the culture that forms the social conventions, traditions and beliefs. The text is usually written within its own historical and temporal culture. The process of its production usually takes it away from its original culture, when it interprets the codes of the original writer and their visual and linguistic signs and instils new alternative signs that belong to the new culture.

All the other signs of a theatrical performance such as, lights, décor, costumes, music, actors and make up submit to the say process of moving away from their original identity, and when these signs move away from one cultural context into another different one, they lose the element of being genuine and earn new significances driven from the new hosting context.

Methodology: includes the problem of the project, its importance and aim.

Theoretical frame: the paper includes two: first is the concept of the semiology of culture, and second is the variable of signs in a theatre discourse.

The procedures of the paper includes the methodology, the society of the research, the sample, the means, and finally there is the sample analysis that is represented by the play: In the Heights of Love by Falah Shaker,

After that the researcher shows the results of the paper, the most important of which is that: 'The culture forms a resource and a reference for the signs within a theatre performance, since the theatre performance focuses on the cultural references for the text, which may form an obstacle against the sign change when moving that theatre performance into a new cultural context.' Finally the researcher listed his resources and references, followed by the abstract in English