انزياح العلامات النصية في العرض المسرحي العراقي

Textual Signs shift in Theatre Performance

أ.م.د. أحمد شريجي سدخان

Dr. Ahmed Sharghi Sedkhan

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الاساسية

Lecturer / Al-Mustansiriya University / Faculty of Basic Education / Department of Art Education

ملخص البحث:

يهتم هذا البحث في الحقل الإخراجي وصناعة العرض المسرحي، والعلامات الثقافية والعقائدية والاجتماعية في النص المسرحي الكلاسيكي ، وعملية خضوعها لانزياح قصدي عند تقديم النص كعرض مسرحي في ثقافة أخرى وخصوصا الثقافة العراقية. ولهذا حمل البحث عنوان(انزياح العلامات النصية في العرض المسرحي العراقي)، وتكمن أهمية البحث في تتبع انزياح العلامات النصية بكل مفاصلها، ومدى قدرتها الاشتغالية في نص العرض، وكذلك ايضاح اهميتها الدلالية عند تعرضها لعملية انزياح تفرضه الرؤية الجديدة للنص. ويمكننا حصر البحث في عملية انزياح العلامات النصية داخل العرض المسرحي، ويتخذ البحث عام ٢٠١٢ كحد زمني له، وحدوده المكانية في العاصمة بغداد، بينما كانت عينة البحث مسرحية (روميو وجوليت في بغداد) والتي قدمت في بغداد وعلى خشبة المسرح الوطني، وذلك لاعتماد العرض المسرحي على نص كلاسيكي للإنكليزي وليم شكسبير وهو (روميو وجوليت). وجاء تصميم البحث كالاتي: الاطار النظري وتضمن مبحثين، الاول خصص: لمفهوم الانزياح وشيوع المصطلح، اما المبحث الثاني عنون بـ: الاشتغال الاستبدالي والتركيبي في النص المسرحي، ومن ثم لائحة بما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات، وبعدها جاءت اجراءات البحث وتحديد المجتمع واداة البحث ومنهجه، وتحليل عينة البحث. وتوصل الباحث إلى جملة من النتائج والتي جاءت بناء على تحديد هدف البحث ومشكلته. ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي: يخضع النص المسرحي عند تقديمه في سياق ثقافي آخر إلى عملية انزياح قصدي لمجمل علاماته الثقافية والاجتماعية والعقائدية، وفق ثنائية الاستبدال والتركيب التي تعتمدها الرؤية الاسقاطية الجديدة لمجتمع

صناع العرض المسرحي، وكذلك يتمتع النص المسرحي الكلاسيكي بكثافة علامية مهمة ترتبط بمرجعها الثقافي والاجتماعي، ولذا يعمل المخرج على ازاحتها وتركيب علاماته الثقافية والاجتماعية والعقائدية، بما يتلائم مع رؤيته الاسقطاية في نص العرض. وأختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: (انزياح، العلامة، النص، العرض المسرحي)

Abstract

The study is concerned with the direction and theatre making domain in performances, the social, cultural and ideological signs in the classical theatre text, and their submission to intentional shift when presented as a performance in a different culture than its original. Hence the title comes as “Textual Signs shift in Theatre Performance”. The importance of the study stems from the actual tracing of the textual signs shift in all its aspects, and their functional ability in the performance text. It also focuses on their significance when submitted to such shift imposed by the new vision of the same text. The study can be limited to the examination of the shifts within the performance, specifying the time scheme with 2012 only, the place is to be in Baghdad, and the study sample is the play entitled Romeo *and Juliet in Baghdad,* which was presented on the National Theatre. This is due to the fact that the play is an adaptation of the classical Shakespearian English play of *Romeo and Juliet*. The study is divided into two parts. The theoretical part, which is of two sections: the first deals with the concept of shifting in theatre performance and the common use of the term; while the second section is entitled the substitutional and structural work on the performance. These are followed by a list of the results of theoretical aspect of the study. The study proceeds to reveal its procedures, the identification of the study society, the means and its path, and finally the analyses of the sample. The

researcher reached a number of conclusions, according to the problem and the objectives of the study. Among its most important conclusions is that any text is submitted to a process of intentional shift of its social, cultural and ideological signs when presented in a new culture. This is according to a duality of new substitutions and structure, derived from the new vision of its new culture of the theatre makers. Another conclusion is that the classical theatre texts are of high sign density connected to its cultural and social origin. Therefore, directors tend to shift and structure their social, cultural and ideological signs, according to their new visions of their new performances. Finally, the study presents its list of references and an English translation of its abstract.

Keywords: shift, sign, text, performance

الفصل الاول

الاطار المنـهجي:

المقدمة:

حققت الحداثة وما بعد الحداثة، نوع من البناء الفكري والعقلي الواسع في ميدان الفنون الجميلة ، وحققت ابداعات ادائية جمالية ولا سيما في الفنون التشكيلية والسينمائية والمسرحية والتلفزيونية. كونها بدأت تعتمد على مفردات ومصطلحات متداولة في ميدان النقد الفني وكذلك مناهج النقد الحديث. حيث نجد ان الفن أخذ يتفاعل مع نظريات جديدة يمكن استثمارها في مجالات فنية عديدة بشكل عام والمسرح بشكل خاص، كونها نظريات ذات تركيب وجدت لها مشروع ضروري في جدل الابداع والجمال ، كون النص الفني الذي أوجده الجمال لابد من أن يحقق وظيفة نقدية فضلاً عن وظائف أخرى. ولهذا أخذ تحقيق عملية مزج لمفردات لها بعد اساسي في عملية التوظيف الفني. ويمثل الانزياح عنصرا مهما داخل اعرض المسرحي، والذي تتخذه الرؤية الجديدة للنص ، آلية اشتغال ونظام عرض ، يسعى من خلالها المخرج لازاحة العلامات الثقافية والاجتماعية والبيئية

والعقائدية للنص المسرحي، وتركيب علامي جديد يتوافق مع الرؤية الاسقاطية والثقافية للعرض المسرحي. وأهتمت الدراسات المسرحية المعاصرة وخاصة السيميولوجية بدراسة العلامات داخل النص ، وكيف تتم عملية ازاحة المنظمة العلاماتية داخل العرض المسرحي.

تتطلب قصدية انزياح العلامات النصية جهدا فكريا واعيا وخلاقا ، من اجل تحقيق التوافق الفكري والشكلي داخل نص العرض بشكل عام والعرض المسرحي بشكل خاص، عبر تراتبية فكرية تحقق قصديتها الانزياحية ، وقصدية الاشتغالات التي فرضتها الرؤية الجديدة عبر انزياح العلامات . وفق ذلك تتجلى

مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتية:

ما هي الاشتغالات الجمالية لانزياحات العلامة النصية داخل العرض المسرحي العراقي؟

وتكمن أهمية البحث:

كونه يستعرض لبيان انزياح العلامات النصية(الثقافية، الاجتماعية، البيئية، العقائدية) ، واستبدالها بعلامات وثقافة صناع العرض المغاير لثقافة النص ، والرؤية السياسية الاسقاطية التي يتبعها العرض المسرحي، مما يسهم في أفادة العاملين في المسرح .

ويتحدد هدف البحث:

بالكشف عن آلية تفكيك النص الدرامي الكلاسيكي وخاصة نصوص الكاتب الانكليزي وليم شكسبير والتي تتمتع بكثافة علامية ثقافية وعقائدية واجتماعية وتاريخية ، واخضاعها لعملية انزياح قصدي/ ليتوافق مع ثقافة صناع العرض المسرحي العراقي. وبالنسبة لمجريات البحث ذهب الباحث باتجاه العروض المسرحية التي قدمت في العاصمة بغداد عام ٢٠١٢.

تحديد المصطلحات:

الانزياح: يعرف (جان كوهين**Jean Cohen***) الانزياح (L ecart) بأنه" ظواهر تركيبية تمتلك أهمية اسلوبية. العبرة منها حدوث أثر جمالي وبُعد دلالي"(كوهن، ص٣٥)، وعند فالتير هو" خرق للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر، فأما في حالته الاولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن

تقيما بالاعتماد على أحكام معيارية وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والاسلوبية خاصة" (المسدي، ص ١٠٣)، بينما يعرفه ماروز بأنه" اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر اي خطاب يتميز بنفسه" (عزام، ص٣١)، ويعرف هارتمان الانزياح بأنه" الخيارات التي يختارها الكاتب أو المتكلم من دون غيره من جمل وعبارات نحوية وصوتية تميزه عن غيره من الكتاب والمتكلمين"(هارتمان ستوك، ص ٥٠٢). عربيا يعرف منذر عياشي الانزياح ، من خلال تقسيمه إلى نوعين، الأول؛ أما ان يكون خروجا عن الاستعمال المألوف للغة ، بينما النوع الثاني ، خروجا عن النظام اللغوي نفسه (ينظر:عياشي، ص ٢٠٤)، بينما يعرفه عبد السلام المسدي، والذي اجتر تعريفه بما جاءت به التعريفات الغربية، هو" حدثا لغويا جديدا يتباعد بنظام اللغة عند الاستعمال المألوف وينحرف باسلوب الخطاب عن القواعد اللغوية وهذا ما يشكل في الخطاب انزياحاً" (المسدي، ص٢٠٥). وفق ضرورات البحث ومن أجل تحقيق اهدافه يعرف الباحث الانزياح تعريفا اجرائيا بأنه: **اسلوب يبحث عن المغايرة، عبر كسر السائد والمألوف والراسخ في العمل الفني، واشتغاله في نسق ابداعي جديد ، وفق استنطاق العلامات السمعية والبصرية داخل العرض المسرحي.**

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول:

مفهوم الانزياح وشيوع المصطلح

إن ظهور (النظرية الانزياحية) كان له دواع مختلفة من عصر إلى آخر وتطوره ومن ثم اتساع رقعة المعرفة، واكتشاف حقائق جديدة ، انبثقت مع النظرية مصطلحات جديدة أضيفت إلى الثنائيات التي تعمل في الدراسات الاسلوبية. تلك كانت حقائق لا يختلف عليها ولكن الاختلاف أصبح في دائرة عملية القبول أو الرفض، عندما تتم عملية الإسقاط في الفنون أي كان نوعها التشكيل ، المسرح، السينما، التلفزيون، وهذا يتم بفعل نظامين الأول : كل مفهوم مستقل ، والثاني: المفهوم أخذ أكثر من مصطلح. وهنا تتعدد المفاهيم والاختلافات ولكل فئة هناك عملية تابعة لها، واصبحت متهيئة للدخول في دائرة الاختلاف ليكون ذلك مسوغا

لها. وحينئذ نبتعد عن الاستقرار ونصل إلى الالتباس في مفاهيم النظرية الانزياحية التي تجاذبت فيه وتعلقت وتنوعت مصطلحات وأوصاف عديدة منها (الانزياح، التجاوز، الإنحراف، الإحلال، الإحاطة، المخالفة، الإنتهاك، خرق السنن، التحريف). انبثقت مع هذه النظرة ولادة لمفاهيم جديدة في الدراسات الانزياحية بفاعلية النقد مع المادة المنتقدة ومنه يحقق جدلا ويبني لتجديد فكرة ، وللمادة نقد وللفكرة آلية اعداد مفردات تطبق عليها تعريفاتها الشكلية. بهذا يبدو ان كل شيء محكوم في قبضة هذا التفاعل بالرغم من أن هذه النظرية تغلغلت في الفنون بصورتها العامة والمسرح بصورتها الخاصة " إنها أدوات نقدية تعمل في نظام متكامل على وفق منهج البحث العلمي" (عياد، ص١٢٣-١٢٤) من هنا وصفت الانزياحية طريقا جديدا يعمل على بناء العمل المركب والربط بينهما بنظامها الاحادي أم اخذت هي الاخرى تتفاعل بخصوصيات منحت فن المسرح بشكل عام طاقات ثرة . وتأسيسا على ما تقدم وقفت النظرية الانزياحية والإزاحة كمفاهيم تداولها أكبر الفلاسفة والنقاد وصولا إلى فنون الحداثة وما بعدها. وذلك بتأثير واضح من القيم الفكرية ذات الطابع النقدي في الدراسات الانزياحية. و شكل مفهوم الانزياح رسوخا في الدراسات الاسلوبية الحديثة نتيجة عمق الظاهرة الاسلوبية في اللغة، ولهذا تعددت تعاريف مفهوم الانزياح عند الباحثين والنقاد، وكذلك تعددت تسمية المصطلح ومرجعيته لما يتمتع به مفهوم الانزياح من مرونة معرفية وثقافية في الاستخدام والتداول. و يعد مفهوم الانزياح من المفاهيم التي نالت اهتماما واسعا في منعطف الدراسات الاسلوبية واللسانيات، وساهم الدرس النقدي الجديد بالكثير من الالتباس حول آلية استخدام المفهوم وتوظيفه، وتعريفه ، وماهي انواعه ومرجعياته، وكل ذلك نتاج انفتاح اللسانيات وتداخلها مع بعضها البعض، فتارة يعد الانزياح ضمن الاسلوب والاسلوبية، وتارة اخرى بوصفه(خرق للسنن) كما عند تودوروف ، أو الشناعة عند رولات بارت، أو بوصفه انتهاكا كما عند جان كوهن، بينما نجده عند سبيرز انحراف ، بينما عند جماعة(مو) البلجيكية تحريف. ومصطلح الانزياح تطور من خلال تطور الدراسات الاسلوبية في الفكر الغربي الحديث عبر (شارلي بالي، هيملسيف، بلوم،فيلد، جاكبسون، تودوروف، ورولان بارت. وتوسع مفهوم من أجل البحث عن خصائص مميزة في اللغة الادبية بشكل عام واللغة الشعرية بوجه خاص ، حيث يرى جان كوهين ، والذي يعد اول من اهتم بشيوع ورسوخ المصطلح بأن " الشرط الاساسي والضروري لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح ، باعتباره خرقاً للنظام اللغوي المعتاد ، وممارسة استيطيقية"(شكري، مجلة)، وكذلك أن الانزياح هو" التلاعب باللغة ونعني بذلك اللعب في محتويات الجملة ، وإعادة ترتيب ألفاظها المنقولة بمفاهيمها الأصلية سعياً وراء إحراز الدلالة المطلوبة، تلك الدلالة التي تستدعي أن تمثل كل كلمة في الجملة دورا في تتمة المراد، لا باستيفاء هذه

الكلمات شروط البناء فحسب، و إنما بتفاعلها في هذا البناء، فتستقر حيث يتطلب المعنى وتستدعي الدلالة"(عطية،ص ٥٩). ويمثل الانزياح مصطلحا شائعا في الدراسات الاسلوبية المعاصرة، التي انبثقت من اللسانيات الادبية على اختلاف مشاربها وتياراتها ، وقد انبثقت نظرية الانزياح عند جان كوهن من الثنائيات ؛ بمعنى آخر، قعدت نظرية الانزياح على مجموعة من الثنائيات ضمن طروحاته المختلفة منها في كتابه (بنية اللغة الشعرية ١٩٦٦) والذي طرح فيه ثنائية المعيار والانزياح ، وقد استنبط كوهن هذه المفاهيم من الاسلوبية الشائعة في فرنسا آنذاك من خلال اسلوبية(شارل بالي، شارل برونو، كيرو، وغيرهم) والذين طرحوا فكرة في غاية الاهمية والتي مفادها بأن الاسلوب انحراف فردي، مختلف عن القاعدة. و الاسلوب هو" طريقة في الكتابة. وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية. وتتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها" (جيرو، ص١٨). وبالتالي؛ فأن الانزياح يمثل حالة خرق للقواعد والسنن، بناء على رؤية مختلفة، لكنها تستند إلى النص الاول، والخرق والمغايرة تنشد عدم التحديد وتحنيط النص ضمن معنى آحادي، عبر انتاج معان جديدة ترفض بدورها الحياد والسكون اللغوي ؛ وبالتالي فأن الانزياح هو: **خروج عن القواعد المتفق عليها ، مما يشكل اسلوباً جديدا غير مألوف، إذن؛ فأن الانزياح تهشيم الثابت واحلال المختلف عنه.**

أصبحت الانزياحية دراسات شائعة في الاسلوبية المعاصرة وقدمت في العالم الغربي لتكون علما قائما بذاته "نظرية متجانسة متماسكة كونها جاورت الدراسات الالسنية بمختلف اتجاهاتها وعلى اختلاف تياراتها المتباينة والمتشاكلة في أطوار أخرى"(ويس،ص٧)، وهنا يعد (جان كوهن) أول من خصص لهذا المصطلح تحديث وبحث مستفيضين ولا سيما في الادوات الجمالية الابداعية. ولهذا نجد أن" نظرية الانزياح استعمال المبدع لمفردات وتراكيب يخرج بها عما هو معتاد ومألوف اذ يؤدي ما ينبغي له ان يتصف به من تعدد وابداع وقوة وجذب"(القاسمي،ص٦٨)، هذا النوع من الحصر جاءت وفق محاولات لنقاد ومنظرين آخرين لتقدم الدراسات الأسلوبية خطوة اولى نحو موطنها وبعدها هناك ، خطوة أخرى لعملية التميز على وفق المناهج النقدية الجديدة. لتبنى النظرية الانزياحية على مجموعة من الثنائيات لأن الادب " ظاهرة شاملة تُصهر في بوتقتها كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية.... الخ. وليس في إمكان الأسلوبية بأدواتها اللغوية البحثية أن تطمح إلى إصدار الأحكام الفنية والاجتماعية والثقافية والحضارية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الجزئية في النهائية"(راغب، ص٤٠). و لكل فرد انزياحه اللغوي والدلالي الذاتي يميزه عن الاخرين ، استنادا إلى حرية الانسان

وعملية تعاطيه مع اللغة بوصفها وسيلة تواصل يومي، لأن " الفكر ليس سوى لغة تجردت من ثيابها الخارجية"(سابير، ص٣٢)، فالأنسان المتعلم يقوم بعملية انزياح ذاتي للغة، مفرداته اليومية، حتى تصبح(لغته) ميزته الخاصة ، ويمثل ذلك جوهر العملية الانزياحية واشتغالها وفق طروحات جان كوهين ، والذي يرى بان الشرط الاساسي لحدوث الانزياح هو الانشائية الشعرية ، لأنه يرى بأن الشعر انزياحا عن النثر من خلال الفوارق بين الشعر والنثر، باعتبار ان النثر (لغة يومية) وتزاح عبر الشعرية، وكل كاتب يضمن تراكيبه اللغوية ومعايشته وشفراته الدلالية الخاصة داخل النص، والتي لا تحتاج إلى فكر تأويلي، كون النص واقع معقد حسب امبرتو إيكو، مما يتطلب قارئا / متلقيا/ مشاهدا نموذجيا يستطيع تفكيك شفرات النص، عبر المسافة التوليدية التي ضمنها الكاتب / النص للقارئ ، لأن النص محمل بالعناصر الدلالية المضمرة ، ولذلك يحتاج النص إلى قارئ نموذجي لتأويلها، وتكمن أهمية الانزياح من جانب آخر باشراك المتلقي في العملية الابداعية للعمل الفني ، باعتبار ان العمل الفني موجه إلى المتلقي ، وفي مقاربة مسرحية نجد أن المسرح الملحمي للألماني برتولد بريشت حقق العملية الانزياحية عبر اشراك المتلقي في العرض المسرحي، بحيث عمل بريشت إلى خلق متلقي ايجابي واعي، ولا يكتفي بالمشاهدة والتصفيق، بل المشاركة الجدلية الواعية داخل العرض ويكون له رايا بما يحدث امامه أو بما عرضه العارض وفق مفهوم بريشت، من خلال تغريب الحالة وبعدها الانزياحي كما هو الراسخ و السائد والمألوف في الوعي الجمعي عند جهور المسرح، لأن : البنية الدلالية ينجزه القارئ [المتفرج] بعملية فرز من خلال دلالات الإيحاء الواردة في كلمات النص وعباراته ، بحثاً عن النماذج" (شولز، ص١١١) ، وكذلك " تسمح الأعمال والأفعال التي تؤدي على الخشبة أمام الجمهور بالعديد من المعاني والتفسيرات. أن الصفة التراجيدية والكوميدية أو الحيادية انفعالياً لأي فعل خاص ، سوى كان مرعباً للغاية أو من النوع التافه، ليست كامنة في الفعل كغاية له، كخاصية ثابتة، بل كمسألة تفسير ذاتي"(هونزل ،ص١٣١) ، وهنا تكمن أهمية اللغة في العملية الانزياح في قدرتها الهائلة على التعبير والتوليد الدلالي.

وفق ذلك حقق التغريب البريشتي مفهوم الانزياح عبر الحالة المعروضة امام المتفرج ، وصياغة الحكاية البسيطة التي يطرحها بحمولات لغوية نصية ، لأن اللغة" فضاء وكون من العلامات متراح ولئن بدا شكلها للنظرة الاجمالية ثابتاً فإن من وراء هذا الثبات الظاهر لتغيرات مستمرة ، فترى الدال ساكناً والمدلول في حركة ذائبة" (ويس، ص٢٦)، وعليه يكتسب الانزياح واللغة أهميتهما من بعضهما البعض، وفق علاقة تبادلية ،

فالانزياح الدلالي لا يتحقق إلا بما تمنحه اللغة من تراكيب ومعان دلالية ونظام لغوي وفق صياغات اسلوبية ونحوية مختلفة، هذا من الجانب الانزياحي، اما من الجانب اللغوي(اللغة) فأنه يزيد من ثراءها ومساحة تأويلها وقدرتها التوليدية بحيث يكون للكلمة الواحدة آلاف المعاني والتفسيرات، مما يساهم بانفتاح التأويل كما في حالة الليدي مكبث ، وهي تصرخ (زولي، زولي ، ايتها البقع الحمراء)، رغم ان المشاهد ماديا لا يرى بقع حمراء على فستانها، وهنا يشكل الانزياح المادي للون الاحمر(فن) سياقاً أخراً للمضمر داخل النص، لوضع مقاربات دلالية للغة المنطوقة عبر انفتاح التأويل داخل النص ، وما يحققه من قيم جمالية كبيرة في خلق المعاني والدلالات، إن كانت على المستوى اللغوي أو المستوى الفني .لأنه يمثل عملية خلق جديدة لمادة سابقة أو وفق جوليا كرستيفا نص جديد على نص سابق ، ورغم تعدد التعاريف لمفهوم الانزياح ، لكنه ظل مفهوما معقدا و ذو خصوصية حسب جان كوهن، والذي يرى بأن " مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياط. ولهذا كنا دائما نعمل بدأ من اجل إقامة المعيار على قاعدة إيجابية، فنطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعا لنا"(ويس، ص١٠٣). وعلى ضوء ذلك، يرى النقاد والمنظرين لنظرية الانزياح بأن أهمية المصطلح تكمن في النص ومتلقي النص، هذا على المستوى اللغوي باعتبار ان المصطلح لغوي بالمقام الاول، وفنيا فأن مصطلح الانزياح يخدم العمل الفني ومتلقيه بشكل عام ، ومسرحيا يخدم العرض المسرحي وجمهور العرض بشكل خاص، ويعد عنصر المفاجأة الوظيفة الرئيسة لمفهوم الانزياح وفق طروحات الاسلوبيين ، وعنصر المفاجأة يخص بالمقام الاول المتلقي، المشاهد للعمل المسرحي ، إن كان ادبيا أو فنيا او مسرحيا ، والعمل المسرحي هدفه مفاجأة المتفرج بالمقام الاول من خلال انزياح الراسخ والسائد والمألوف في وعيه، مفاجأة المتفرج عبر الاحداث داخل النص والتي تحفل بها نصوص الكاتب وليم شكسبير كما في مسرحية مكبث ، قتل الملك رغم انه ضيف في بيت مكبث و زوجته، او مسرحية هملت وظهور طيف والد هملت(الملك)، والذي يكشف حقيقة مقتله بتواطؤ زوجته وشقيقه / عشيقها، او كما في مسرحية عطيل ومقتل دزدمونة على يد حبيبها عطيل ، رغم كل الحب الذي بينهما، لكن عطيل استسلم لشكوكه التي دسها ياكو كالسم ، وتعامل معها كخائنة له مع اقرب اصدقائه كاسيو، وكذلك المفاجأة بانتحار روميو وجوليت وهنا المفاجأة بكل عمليات القتل على المستوى النصي، والتي لم يكن يتوقعها القارئ/ المتفرج، بحكم الحب وقوة العلاقة التي تربط الشخصيات ، ولكن تنوعت اساليب الادهاش النصي عبر الخيانة أو حب السلطة او الوفاء، وعندما يتحول النص الادبي إلى نص عرض يحمل كثافة علامية وشفرات لتعزيز وترسيخ عنصر المفاجأة النصية ، ويرى باتريس بافيس أن " إضافة شكل مسرحي قوي أجنبي إلى الثقافة المستهدفة، بل إلى

المنبع هو امر مدهش (تغريبي)، إنه يمثل تناقضاً بين الشكل والموضوع Theme، بيت التوقع والتلقي" (بافيس، ص٩٩) ، ولكن ليس بالضرورة الثبات على المستوى النسقي و التركيبي ، بل يخضع لعملية انزياح قصدي حسب الرؤية الجديدة للمخرج ، وطريقة تركيب العلامات داخل العرض، ولكل مخرج طريقته في التعامل مع النص ، طرائق تعتمد على انزياح علامات النص الاصلي الثقافية والاجتماعية والعقائدية، والسمعية، وتحل محلها علامات صناع العرض المسرحي ثقافيا واجتماعيا وعقائديا وبيئيا وسياسيا، ويلعب الجانب السياسي دورا جوهريا في العملية الانزياحية النصية.

انواع الانزياح

وينقسم الانزياح إلى قسمين؛ لغوي وغير لغوي ، وتنطوي تحت عباءتهما كل انواع الانزياح :

١- **الانزياح الغير لغوي:** يعتمد على كسر السائد داخل المجتمع التقاليد، العادات، العُرف والاعراف، وتكون طبيعة الانزياح الغير لغوي اجتماعية، ثقافية، بيئية، بمعنى آخر؛ يسعى على الاحاطة بكل ما يتعلق بالعلامات ومنظومتها البيئية، الاجتماعية، والثقافية. إذن هو خروج عن السائد المتعارف عليه في العرف الاجتماعي، عبر خرقه للقوانين والتقاليد، و المرجع الثقافي والاجتماعي.

٢- **الانزياح اللغوي:** وهو الذي يرتبط بالنص بالمقام الاول ، وينقسم بدوره إلى نوعين:

A. **الانزياح الاستبدالي/ الدلالي:** وهو انحراف عن السائد والمألوف حسب صلاح فضل ، فيما يخرج عن قواعد اللغة ورموزها ، مثلا وضع الفرد بدلا الجمع ، وهو النوع الذي يشكل جوهر المادة اللغوية أو تفرعاتها الدلالية مثل الاستعارة و الكناية وتمثل الاستعارة جوهر الانزياح الاستبدالي التركيبي لما تمثله الاستعارة من خصوصية وفوائد كثيرة على مستوى البناء الشعري واللغوي والادبي ويتمثل بمجاز المفردة الواحدة تحديدا، والتي تستخدم وفق معنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلفاً عنه.

B. **الانزياح التركيبي:** وهو النوع الذي لا يخضع للقوانين التركيبية للغة، وكل خرق لهذا القانون يُعد انزياحاً تركيبياً، إن كان خرقا للسلسلة الكلامية ونظام تركيبها ، أو فيما يتعلق بالنظام اللغوي. ويعتمد على تركيب الجملة الشعرية، لأن تركيب الجملة الشعرية يختلف عن تركيب الجملة بالكلام العادي، أو لغة الصحافة، أو المقالة، لأنها تخضع لاشتراطات شعرية عميقة، يتلاعب الشاعر بعملية تركيبها، ولهذا يستند الانزياح التركيبي عبر التقديم والتأخير، ولكن ليس كل انقلاب هو انزياح ، والعكس أيضا

صحيح ، بل الانزياح التركيبي هو مخالفة الشائع أو السائد المتعارف عليه لغوياً(التركيب و النحو والمعجم).(ينظر: فضل، ص ٢١١-٢١٢). ويعدان هذان النوعان من الانزياح ، نظاما موحداً من الصعوبة الفصل بينهما ، ويتشابهان مجازيا مع نظام الدال والمدلول للعلامة عند دوسوسير ان كانت لغوية او بصرية.

المبحث الثاني: الاشتغال الاستبدالي والتركيبي في النص المسرحي

تمتاز الكثير من النصوص الدرامية بكثافة الرموز والعلامات الثقافية والبيئية والعقائدية والاجتماعية، وخاصة نصوص الانجليزي وليام شكسبير، حيث تظل علاماتها مهيمنة داخل العرض المسرحي، وتشتمل أغلبها على حمولات ثقافية وخاصة المسرحيات التاريخية، ومنها (يولويس قيصر، مكبث، هملت، عطيل، هنري السادس ، رتشارد الثاني ،وتشارد الثالث، وغيرها). وحتى في حالة إخضاعه للعملية الانزياحية و وضعه ضمن سياق اجتماعي محدد ، من خلال ثنائيات الهدم والبناء والاستبدال والتركيب، تظل تلك الرموز حاضرة داخل العرض المسرحي، مما يشكل اغتراباً حقيقياً بين النص والعرض. ولذلك لا بد من أن تتسم القراءة الجديدة للنص بالتأسيس المغاير. بمعنى كتابة نص أو مخطط نص وهو ما تصطلح عليه جوليا كرستيفا بـ(نص جنين) بوصفه بنية أولية لنص سابق، نص يحمل كل ما هو ثقافي أو تاريخي، وذلك لتحديد الإطار العام للنص الدرامي الجديد، ويحمل فكرة النص وبعده الثقافي. وكذلك ترتبط الشخصية بجذور اجتماعية وثقافية مع الشخصيات الأخرى، وما يتجسد على الخشبة هو تطور طبيعي للشخصية لأحداث -ما قبل النص-، لأنه مصدر ديمومتها داخل العرض المسرحي. ورغم أن المسرح المعاصر يعتمد على القراءة المغايرة للنص، عبر إزاحة علاماته البصرية والإشارية، وأحيانا حتى اللغوية -استخدام اللهجة المحلية- فإنه يرتبط زمنياً وتاريخياً بتاريخ وزمن القراءة المغايرة. لكننا نجد أن علامات الشخصيات/ الأسماء، مازالت كما هي، داخل العرض، وتشير إلى الإرث التاريخي للشخصية رغم سعي الإخراج إلى التقاطع بين النص والعرض، كما حدث في روميو وجوليت في بغداد. فرغم أن العرض خضع لثنائية الهدم والبناء ومحور الاستبدال والتركيب لكافة عناصره المسرحية، واستبدال اللغة الشكسبيرية بلغة بيئية محظ، لهجة عراقية، فقد ظلت الشخصيات بكل حمولاتها الشكسبيرية وشما على جسد العرض.لأن وظيفة الاستعارة هي " تعزيز رؤية مؤسسة للعلم، ولا تتحقق هذه الرؤية عبر رؤية محلية أو فردية خاصة"(هوكس، ص٣١). من الصعب التسليم بكونية العلامة وتحدد معناها داخل العرض المسرحي، كونها تخضع لكفاءة المؤول في تحديد مسارها و ثم

يضع لها مقارباته الخاصة عبر استعارات تُبنى على استعارات الرؤية الاخراجية داخل العرض المسرحي، التي أخضعت علامات النص اللغوية والبصرية والثقافية إلى عملية انزياحية قصدية ، ولكن" تتحقق الاستعارة عندما تتحول كلمة موضوعة لشيء ما إلى شيء آخر، وذلك لأن التشابه يبدو مبرراً للتحول[..] إن الاستعارة يجب ان تكون مقيدة بحيث تتحول بشكل معقول إلى شيء آخر من جنسها ، ولا يجب أن تكون متنافرة أو تنتقل فجأة إلى شيء غير ذي شبه بها"(هوكس، ص٢٥)،أو تكون خارج سياقها الاجتماعي، وهو" علاقة الشي بالمدلول، وهي العلاقة التي تأخذ في اعتبارها لا وجوداً منفصلاً ، إذ أن ما هو موضع نقاش هو علامة مستقلة. وإنما السياق الشامل للظواهر الاجتماعية(العلم، الفلسفة، الدين، السياسة الخ) في بيئة معين "(بافيس، ص٩٩) ، ستنبط من ذلك ، بأن الاستعارة ، يجب ان تكون منطقية في العملية الاستبدالية ، وليست متنافرة في المعنى، بل تحويرها الاستعاري– ان صح التعبير– يدور في فلكها ولكن بوظيفة أخرى غير متوقعة، وكأنها خرق للسنن ، او كسر الراسخ في ذهن المتفرج . وبناء عليه؛ يجب ان تكون الاستعارة متجانسة وغير متنافرة ، وان عملية تحويلها الفجائي يحول دون تحقيق وصول قصديتها الانزياحية، وبالتالي يجب ان يكون هناك تدرج طبيعي للاستعارات، والطبيعي هنا ، انتماءها إلى شيء من جنسها وليس غريبا عنها، بمعنى آخر؛ لا تكون الاستعارة العلامية لمجرد الاستعارة فقط ، بل ذات طبيعة شكلية متجانسة ومتوافقة. وهذا ما اكده رولان بارت عبر تقسيمه للرسالة ، حيث يرى بأن كل رسالة (والعمل المسرحي رسالة ايضا) تضم نسقين أو مستويين ، هما مستوى التعبير (الدوال) والمستوى الثاني(المحتوى/ المدلولات)، وعملية تداخل هاذين المستويين هو الذي يولد المنظمة الاشارية والعلامية داخل النص الادبي/ العرض المسرحي ، وأن عملية التفكيك للرسالة الاولى تكون مستوى تعبيرياً جديداً للرسالة الثانية ، وتكون مكملة لها، وبالتالي تصبح الرسالة الاولى دال للرسالة الثانية .(ينظر: بارت، ص ٥٥) و آلية العمل للمستويين (التعبير والمحتوى) هي ذات الآلية التي يتبعها صناع العرض المسرحي ، والذي يقوم على تفكيك النص المسرحي/ الرسالة الاولى (دوال ومدلولات) النص ، ومن ثم تفكيك تلك المنظومة العلامية ليبنى عليه نص العرض المسرحي/ الرسالة الثانية، وفق عملية استبدالية تركيبية لمنظومة علاماتية وإشارية جديدة تخضع الرسالة الاولى لعملية استعارية انزياحية قصدية ، وتركيب منظومة اشارية وعلاماتية جديدة وفق الاستعارات التي فرضتها الرؤية الجديدة والمغايرة للنص.

لا يقتصر الانزياح القصدي على العلامات النصية اللغوية والمرئية والثقافية فقط، بل الزمنية ايضا ، زمن الحكاية/ الحدث ، لكي يتوافق مع التركيب الاستبدالي الجديد للعلامات، لأن الزمن لا يوجد في اللغة إلا بشكل

نظام كما يقول رولان بارت ، ولكنه داخل القصة/ الحكاية يكون زمنا وظيفيا حاله حال بقية العناصر والتي تكون ضمن منظومة إشارية وعلاماتية متكاملة، تعمل وفق نظامها اللغوي لأن " الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع. وإن القصة واللغة لا يعرفان إلا زمناً إشارياً"(بارت، ص٥٤)، ويحمل الخطاب زمن العرض الاستعاري الاسقاطي الذي ركبه المخرج بناء على ثنائية الاستبدال والتركيب الذي ادخله على نص العرض، وذلك من اجل خلخلة البناء النص الأصلي، وازاحة علاماته اللفظية والبصرية، بمعنى آخر؛ تهشيم الوحدات المتلازمة داخل النص وفق قصدية انزياحية تستطيع ان تجد لها خصوصيتها المرجعية ، حيث أن " هذه الوحدات المتلازمة في [النص]، من وجهة نظر تكيفية ، لتستطيع أن تنفصل عن بعضها. وذلك إذا دخلت عليها سلسلة طويلة من نقاط الربط ، تنتمي إلى مناطق وظيفية جد مختلفة"(بارت، ص٨٥). ونجد في نصوص شكسبير تحقيق كامل للوحدات المتلازمة، رغم تعدد مصادر مسرحياته ، ونسبها الكثير من الباحثين والنقاد إلى مشارب مختلفة، نظرا لاختلاف أماكن الأحداث ومرجعيات الشخصيات (إنجلترا، إيطاليا، الدنمارك، المغرب...الخ). وفي هذا السياق، أشار جون امبدن **Johan ampdem** بأن شكسبير "لم يخترع موضوعاته (مسرحياته)، بل كان يأخذ القصص والشخوص والحوادث حيثما اتفقت له وراقت له، ومنها على سبيل المثال روايات سابقة وسير مشهورة وتراجم من بلوتارك وحكايات من الإيطالية يعلم أنها معروفة بين النظارة، ولكنها في عصرنا هذا تحسب في عداد السرقات التي لا تطاق خلافاً للعرف الذي كان يحسبها القاعدة المصطلح عليها"(**جون، ص:٩٢**). وكذلك نُسبت مسرحية "روميو وجولييت" إلى الأديب الإنجليزي أرثر بروك (1563) **Arther Brool**، وهي قصة شعرية استمدها من القص الإيطالي. وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية "عطيل، التي استمدها من مجموعة قصصية للإيطالي جيوفاني جيرالدي **J. Giraldi** (١٥٠٤-١٥٧٣) وتضم مائة وثلاثين نادرة على غرار نوادر ألف ليلة وليلة، والشيء ذاته بالنسبة لمسرحية "الملك لير"، التي نُسبت إلى شاعر مجهول، كتبها تحت عنوان: الملك لير وبناته الثلاث(**جون، ص:٩٢-١٠٠**).

يؤكد المفتتح النصي في مسرحية(روميو وجوليت) عن لسان الجوقة البعد الثقافي للأحداث، لأن النص محمل بكثافة إشارية وعلامية لغوية. أما على مستوى الحدث، فإن النص يسير بمسارات تاريخية ودرامية وزمنية مشروطة، تفرضها الوقائع التاريخية للحدث نفسه، كما في حدث الزلزال / الزلازل التي حدث في مدينة فيرونا. وفي نص روميو وجوليت يتناول المؤلف صراع أسرتين. مما ينتج صعوبة تفكيك شفرات النص التاريخية، ومرجعية الأحداث، ودائرة علاقات الشخصيات، ومن ثم السعي إلى إخضاع النص إلى قراءة مغايرة، تنظر

إلى المتن الحكائي فقط، بوصفه حكاية عاشقين قتلهما الحب، ونجد نموذج روميو وجوليت في بلدان عديدة، فالمأساة واحدة، ورغم اختلاف مصائرها وطرائقها، فهي تصور العذاب الإنساني. ويذكر شوبنهاور **Schopenhauer**(**) "سواء نشأ هذا العذاب عن المصادفة أو الخطأ اللذين يحكمان العالم في شكل ضرورة لا مفر منها، وبقدر يكاد يؤخذ على أنه اضطهاد مقصود أو صادر عن طبيعة الإنسان ذاتها، وتشابك مجهود الأفراد وإراداتهم، وفساد وبلاهة الغالبية منهم"(**اصلان، ص:** ٨٦). وطالما أن المأساة، أو نموذج روميو وجوليت متشابه، حسب شوبنهاور، فإن القراءة الجديدة للنص ستشتغل بمعزل عن أي ارتباط تاريخي أو ثقافي للنص. يمتاز النص الشكسبيري بكثافة دلالة علاماته اللفظية والبصرية، وتتوزع هذه العلامات بين علامات ثقافية بيئية، وعقائدية، وعلامات الشخصيات، وسلوكها، وتقاليدها، وشكلها الخارجي، وتكوينها السيكولوجي، وعلامات تعلن عن الحدث وتساهم في تطوره أو تمهيد له، كما في الكثير من نصوصه ومنها(هنري الخامس وثلاثية هنري السادس، رتشارد الثاني، رتشارد الثالث، عطيل، يولويس قيصر، وغيرها) حيث يدرك قارئ النص بأن الشخصية سيكون لها شأن في تنامي الأحداث. ويتضمن النص الشكسبيري الكثير من العلامات الدينية والثقافية والاجتماعية، من خلال دور الكنيسة والرهبان ومساهمتهم في القرارات التي تدعم العرش والمملكة، وأيضا قرارات الحروب والتتويج. وحضور الاسماء الدينة المقدسة مثل(القديس فرانسيس، ا القديس جاويس، البتول، العذراء، الصلب) على ألسنة الشخصيات عبر القسم باسماؤها، لما للاسم من حضور مقدس داخل ثقافة مجتمع النص، وكأنها لا تحيد عن الصدق عندما تتلفظ باسمه وتُقسم به. فاسم القديس علامة عقائدية تنتمي إلى ثقافة النص الدرامي. وفقا لذلك، فإن المادة التاريخية لن تعمل بذات القصدية عند انتقالها إلى ثقافة عقائدية أخرى. لقد حفل النص بكثافة علامية، تشكل البؤرة الدلالية لانتماء النص الدرامي إلى ثقافته الخاصة، وأي عملية تقديم جديدة له، ستفرض شروطا علامية مغايرة، تنتمي إلى ثقافة المتفرج وصناع الإنتاج، وعندها يكون التعامل مع النص الشكسبيري بوصفه حكاية طالما أن المأساة الإنسانية متشابهة. يشير النص إلى العلامات الوظيفية التي ترتبط بالشخصيات، إما من خلال الحديث عنها أثناء المخاطبة، أو عبر العلامات المرئية (الأزياء)، أو انطلاقا مما تحمله الإكسسوارات والرتب الدينية من دلالات تقيم التمييز عقائدي. إضافة إلى العلامات السمعية وأنساقها (أبواق، طبول)، والمؤثرات الصوتية (صوت حوافر الخيول)، والعلامات الضوئية التي تحدد البعد الزمني (ليل، نهار). بل سعى النص إلى تحديد اللون من خلال الإشارة إلى الزمن داخل الليلة الواحدة (مساء، فجراً). فلم يستثن النص شيئا دون تحديد سماته وعلاماته وبعده الاجتماعي والثقافي، بدءاً بسلوك الشخصيات وملامحها، وانتهاء برمزية الموت. وبالتالي فإن عملية تقديم

النص في سياق ثقافي مغاير لابد أن تخضع لقراءة جديدة، تتعامل مع النص بمعزل عن مرجعيته الأصلية، لإضفاء بعد رمزي على الحكاية، لأن شكسبير كما يقول يان كوت "أشبه بالعالم، أو الحياة نفسها. وكل فترة تاريخية تجد فيه ما تبحث عنه وما تريد أن تراه. فالقارئ أو المشاهد في النصف الثاني من القرن العشرين -زمن الكتاب- يؤول [روميو وجوليت] من خلال تجاربه، ولا محيد له عن ذلك"(**كوت، ص:١١**). وهنا يصبح العاشقان رمزا للحب في مناطق مختلفة من العالم. لأن الرؤية الجديدة المغايرة للنص الشكسبيري سعت إلى الجانب الاستبدالي والتركيبي داخل العرض لهذا نجد أن عملية الاستبدال والتركيب تعمل كالتالي:

١- **الجانب الاستبدالي:** يسعى لعملية انزياحية قصدية لكل امكنة النص الثقافية والاجتماعية والعقائدية، بمعنى آخر؛ انزياح قصدي لبيئة ومجتمع النص وزمنه، واستبدالها ببيئة وثقافة صناع العرض الجدد، المخرج الذي ينتمي لزمن جديد وليس زمن النص الاصلي، وعلاماته على المستوى اللفظي والبصري ، و وضع علاماته الثقافية والزمنية عبر منظومة بصرية ثقافية متكاملة لاتنتمي لزمن وثقافة النص ، بل زمن صناع العرض عبر الازياء بوصفها علامات ثقافية تحيل على مرجع اجتماعي وثقافي وبيئي ، وكذلك العلامات السمعية أن كانت عقائدية كأجراس الكنائس ، وتحفل نصوص شكسبير بكثافة العلامات الاجتماعية والثقافية والعقائدية، وكذلك بالعلامات الزمنية/ التاريخية ، حيث تشير إلى وقائع ومعارك تاريخية معروفة داخل المجتمع الانكليزي كما في مسرحية (هنري الرابع، هنري الخامس، هنري السادس، رتشارد الثاني، رتشارد الثالث) وغيرها الكثير.

٢- **الجانب التركيبي:** يعمل على انزياح العلامات اللغوية وشعريتها وشاعريتها ، واستبدالها باللهجة المحلية لصناع العرض ، ليكون النص ذات علاقة عاطفية مع المتفرج ، والذي ينتمي إلى ذات الثقافة/ اللهجة والعادات والتقاليد ، وبالتالي يُركب العرض لغويا وفق الثقافة المنتجة له ، وتنزاح لغة النص وثقافته.

تعتمد عروض مسرح ما بعد الحداثة على انزياح علامات النص ، حيث ترتكز على الحكاية او القصة داخل النص، وتعيد تركيب علاماته وإشاراته ، وفق ثقافة صناع العرض والجمهور المستهدف، ودائما تكون هناك مقاربات مجتمعية وثقافية لحكاية النص ، واعادة توظيفها بما يتوافق مع حكايته الخاصة، فلا" يوجد شعب لافي الماضي ولا في الحاضر ، ولا في اي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها. و غالبا ما يتم تذوق هذه القصص جماعيا بين أناس من ثقافة مختلفة، وربما متعارضة[...]. و لأن

القصة كونية، ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، فإنها كالحياة، حاضرة هنا"(بارت، ص٢٦). وبناء على ما تقدم؛ يخضع النص إلى عملية استبدال قصدية لأغلب علاماته الثقافية والاجتماعية والعقائدية، ويُركب المخرج منظومته العلامية التي تنتمي إلى عصره/ زمنه وفق رؤية سياسية ثقافية اسقاطية على الواقع/ المجتمع الذي يعيش فيه.

وبناء على ما تقدم يستخلص الباحث مؤشرات ما اسفر عنه الاطار النظري

١- يحدث الانزياح عملية تهشيم للعلامات النصية، ويعمل على استبدالها وتركيب علامات جديدة.

٢- يمثل الانزياح عملية ابداعية، وتسهم في وجود اسلوب للعمل الابداعي.

٣- دعم مفهوم الانزياح طروحات منظري ما بعد الحداثة، بتأكيد الاسلوب الابداعي للمنجز الفني.

٤- تتبع آلية تشكيل العرض المسرحي، ذات الآلية الانزياحية في النص الادبي.

٥- تفرض العملية الانزياحية تركيب علامات ثقافية مغايرة لثقافة النص المسرحي عند تحوله إلى عرض مسرحي.

٦- تفقد العلامة النصية مرجعها الثقافي والبيئي والاجتماعي والعقائدي عند خضوعها للعملية الانزياحية في سياق ثقافي آخر.

٧- يُسهم الانزياح النصي في خلق رؤية جديدة للنص ، واجترار علامات ثقافية مغايرة، وفق القراءة الجديدة للنص.

٨- يُسهم الانزياح النصي في ابراز البعد الجمالي للعلامات الثقافية داخل العرض المسرحي.

٩- يساعد انزياح العلامات النصية بخلق عرض مسرحي ذات خصوصية ثقافية واجتماعية.

١٠- يعمل الانزياح على فك ارتباط الشخصيات بمرجعها النصي(ثقافيا، وظيفيا، عقائديا) وترتبط بمرجعية نص العرض.

١١- يسعى الانزياح إلى خلخلة الوحدات المتلازمة داخل النص.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث: اتجه البحث الحالي نحو عينة مختارة قصديا مثلت مجتمع البحث والتي قدمت في العاصمة بغداد، وفي عام ٢٠١٢.

عينة البحث: اختار الباحث عينة بحثه من مجتمع المسرح العراقي بشكل قصدي، لانها تتوافق مع مريدات البحث ، وهي مسرحية (روميو وجوليت في بغداد) تأليف: (وليم شكسبير) اعداد واخراج(مناضل داوود)، والتي قدمت على المسرح الوطني في بغداد(٢٠١٢).

أداة البحث: اعتمد الباحث عن ما اسفرت مؤشرات الاطار النظري ، وكذلك الملاحظات المباشرة.

منهج الباحث: اعتمد الباحث في اجراءات بحثه على منهج التحليل الوصفي .

تحليل العينة:

أعتمد المعد/ المخرج (مناضل داوود) على احداث الحرب الاهلية الطائفية(٢٠٠٦-٢٠٠٧) في العراق لتشكل فكرة نص العرض، وذلك لأن نص شكسبير استند إلى فكرة التحارب العائلي في نص روميو وجوليت لشكسبير، وهذا ما يشير اليه المشهد الأول عبر ارشادات المعد" صوت اطلاق رصاص وصواريخ، بحيث يتضح للمشاهد جو الحرب الأهلية، حيث يتراكض الشباب يمينا ويسارا وهم يحملون اسلحتهم، ثم مع الموسيقى من آلة " الجلو" يدخل استاذ التاريخ" ستوب كادر على الجميع" (داوود، مخطوطة)، ويتضح عبر ذلك بأن المعد المخرج حسم اختياره الانزياحي للعلامات النصية عند شكسبير ، وحل محلها روميو وجوليت عراقيان يعيشان في مدينة بغداد تحديدا، وهذا ما يؤكد عنوان العرض (روميو وجوليت في بغداد). كما ازاح المعد شخصية الجوقة في النص الأصلي ، والتي تعلن عبر البرولوج (المدخل)عن مكان الاحداث و قصة الحب الطاهرة بين روميو وجوليت ، وحل محلها شخصية استاذ التاريخ، والذي اخذ على عاتقه قيادة احداث العرض، والتعليق كراوي عليها مرة او شخصية ضمن الحدث تارة اخرى، وتكمن قصدية هذا الاستبدال الانزياحي من خلال رمزية وظيفة الاستاذ ، مدرس التاريخ ، وكأنه يخبر المتحاربين طائفيا بأن

التاريخ يسجل كل شيء. وإنه ينتمي إلى ليل العاشقين فقط، ويعلنها صراحة، وبدت قصدية المعد المخرج واضحة في العملية الانزياحية من خلال البرولوج، واستبداله بمدخل يعلن عن مكان وتاريخية الحدث/ الاحداث ، وتحل مدينة بغداد العراقية محل فيرونا، الايطالية. ويؤكد المعد المخرج العملية الاستبدالية التركيبية، وانزياح علامات النص الأصلي عبر المشهد الاول وبداية احداث المسرحية، علما بان آلية الحدث ونظامه هي ذاتها في النص الأصلي، وايضا يبدا بمشاجرة بين شباب العائلتين ، لكن تم استبداله في نص العرض، ليعلن بان الحرب الطائفية سبب العداء والتحارب بين العائلتين (آل كابيوليت، وآل مونتاجيو)، ولا يمكن ان يتم زواج الحبيبين ، بسبب انتماءهما الطائفي، ويخبرهم الضابط بعد ان وقف بين شباب العائلتين المتحاربتين بضرورة الانتهاء من هذه المعارك ، ولابد ان يتوقف الدم ، ولكن الشباب يتصارعون من جديد ويذكران بعضهما البعض بتاريخ كل واحد منهم، وكل طرف يرى بان بانه احق بقيادة البلد، وان عائلة جوليت(آل كابيوليت) أحق بالقيادة، وهذا ما يراه(آل مونتاجيو) ايضا ، وينتقل السباب والجدل من الشباب إلى الرؤوس الكبيرة للعائلتين:

ابو روميو: لو تنطبك السماء على الأرض ما ننطيها، افتهمت؟

ابو جوليت: ليش ولك ليش؟ مو السكان مالتي... شوف شلون ذبلن(يشير إلى يديه) صار ٩ سنين السكان مالتي.

ابوروميو: ان تحلم زمن خلص.

ابو جوليت: متعرفون مو شغلتكم.

ابو روميو: نتعلم.

ابو جوليت: راح نغرك.

ابو روميو: مليت طول عمري جواك، اريد اوكف على حيلي.(داوود، المخطوطة)

وفق هذه المرسلة اللغوية ، يخبرنا (مناضل داوود) عن خياره الاستبدالي الانزياح للنص الاصلي و، يحل محلها احداث ترتبط بثقافة صناع العرض عبر. وهذه القصدية الانزياحية تتطلب انزياحات اخرى داخل النص حتى تتوافق مع الرؤية الجديدة والمغايرة للاسلوب الادائي للعرض.

١- انزياح العلامات الاجتماعية:

استبدلت القراءة الجديدة لنص روميو وجوليت عبر انزياح قصدي لبنيات كثيرة داخل النص، من خلال تحول الشخصيات أو تغير وظائفها ، والهدف من كل ذلك تحديد مساق العلامات داخل العرض المسرحي، الذي أريد له أن يكون مؤطر بإطار ثقافي اجتماعي، ولهذا استبدلت شخصية باريس النبيل الوسيم ومرجعيتها التاريخية والاجتماعية، بشخصية تنتمي إلى الواقع العراقي انذاك بكل تعقيداته الاجتماعية والعقائدية والسياسية:

زوجة كابيوليت:..... إن النبيل باريس تقدم يطلب يدك ، فأقري كتاب وجه باريس الشاب.(شكسبير، ص٨٤)

تحول إلى شخصية كبيرة في السن، ارهابية متطرفة، تأتي من خارج البلاد لتقود عملية الجهاد داخل العراق :

والد جوليت:(مع نفسه) صار يحجي عراقي يكول باجر كون توافق عليه جوليت.(داوود، المخطوطة)

وهذه إشارة إلى (المجاهدين) المهاجرين كما يطلق عليهم داخل تنظيماتهم، ليكون باريس قاتل روميو وجوليت والكثير من افراد العائلتين في المقبرة بحزام ناسف يضغط عليه ليفجر نفسه بينهم ، وهو قتل رمزي للحب والسلم المجتمعي داخل بغداد/ العراق. قصدية العملية الاستبدالية بشخصية باريس ، فرضه اهمية الشخصية داخل النص الشكسبيري، وبالتالي تكون عملية استبدالها وفق اشترطات القراءة الجديدة وليست بالضرورة ان تسير بذات النسق الدرامي الشكسبيري، وهذا تؤكده رؤية المعد المخرج الانزياحية لعلامات النص عبر عملية استبدالية تركيبية بذات الوقت ، اراد لها ان تؤثر دراميا ضمن فعل منطقي وليس مجرد تغير. تحول باريس إلى رجل دين غريب و متطرف وكبير بالسن ومزواج ولا يفكر إلا بإشباع شهوته الجنسية ، ولكن لن يكون كل ذلك مشكلة كبيرة

بالنسبة لوالد جوليت ، طالما يجد في (باريس) وسيلته الوحيدة للعودة إلى السلطة واستلام عائلة كابيوليت الحكم مجددا لأن وفق باريس:

إنما المؤمنون شركة وافق يا اخي

ابو جوليت: هم رجعنا لنفس الموضوع

باريس: صغيرة أعرف، حلوة أعرف ، وأنا مجاهد في سبيل الله، هي تتشرف بشهادتي، وانت تكسر خشومهم...

ابو جوليت: بس انت متزوج ثلاثة، واحنا بالعراق منحب المزواج.

باريس: آلا تحبون سنة الرسول(ص)؟

ابو جوليت :منو كال؟ استغفر الله

باريس: فانكحو ماطاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع. (داوود، مخطوطة)

جاء هذا الانزياح لشخصية النبيل الوسيم باريس وبكل ثقل مرجعيتها الاجتماعية والثقافية ، بما يتوافق مع الرؤية الثقافية الانزياحية الاسقاطية لنص روميو وجوليت، وهذه رؤية سياسية لعراق ما بعد ٢٠٠٣، والتي شاعت فيها الطائفية والروح العدائية بين افراد المجتمع، نتيجة مؤامرة خارجية(حسب نص العرض) تهدف إلى تفكيك الوحدة المجتمعية والتعايش السلمي بين العراقيين، ويؤكد ذلك المشهد الأخير في نص العرض عندما تستيقظ جوليت على صوت انفجار ، وينتصر حبهما على الطائفية وثقافة الانتقام والدم، وهذا ما لا يريده باريس القائد العقائدي المتطرف والقادم من خارج الحدود ، ويفجر نفسه بالحزام الناسف الذي يرتديه بين روميو وجوليت ، عملية قتل للحياة، الحب داخل المجتمع العراقي، ومن ثم تصبح قصة روميو وجوليت، قصة حب عراقية بغدادية اجهضتها النزعة الطائفية والاحتراب الاهلي، ومن جاءوا من خارج البلاد لقتل الحيوات العراقية واشعاع الفوضى، لم يكن استبدال شخصية باريس الوحيد داخل نص العرض، بل نجد المعد المخرج ازاح مرجعية شخصية(تيبالت) ايضا، من أجل تأكيد رؤيته الاسقاطية على الواقع العراقي، فلم يعد تيبالت ابن عم جوليت كما في النص الاصلي:

زوجة كابيولت:آه يا تيباليت يا ابن أخي ! الله يا ابن العم (شكسبير، ص١٦٩)

وكذلك ما جاء على لسان جوليت: ما هذه العاصفة التي تهب دون رحمة؟ هل قُتِل روميو؟ هل مات تيباليت؟ ابنُ عمي العزيز وزوجي الحبيب؟(شكسبير،ص١٧٦)

بل اصبح تيباليت اخا لها في نص العرض ، ليكون الاحتراب بين العائلتين مبررا عبر مقتله على يد روميو، وهذا ما اشرات اليه المرسلات اللفظية عبر الشخصيات ذاتها :

ابو جوليت: أريد ثار ابني سيادة الضابط..... والقانون يرجعلي حياة ابني سيادة الضابط؟ (داوود، المخطوطة)

وتشكل العملية الانزياحية نسقا ضمنيا رئيسا داخل نص العرض، لما تمثله العملية الانزياحية لشخصية باريس و تيباليت من ثقل درامي ، ساهم هذا الانزياح من تأكيد الرؤية الاسقاطية للمعد المخرج ، وكذلك في البناء المنطقي للاحداث بما يتوافق مع الواقع العراقي، وبالتالي يكون مقتل تيباليت الاخ على يد الحبيب روميو، سببا من هروب القاتل خارج بغداد.

٢- انزياح العلامات النصية العقائدية:

حفل نص روميو وجوليت بالكثير من العلامات العقائدية، حاله حال كل نصوص شكسبير، والتي تكون مرجعاً للكثير من النزاعات العائلية أو الاعتراف بالخطيئة ، ومن ثم التطهير/ طلب العفو الكنسي، حيث نجد أن شخصية القس تمثل ثقلا مرجعيا عقائديا مهما داخل النص الأصلي، لأنه الشخص/ العقيدة الشاهد على زواج روميو وجوليت داخل الكنيسة، نجده عبر دور القس لورنس/ الكنيسة في الحدث الرئيس، وكذلك باعتباره الملاذ الأمن الذي يساعد كل مظلوم، ويجد لهم الحلول السلمية ، وهذه براعة المؤلف وليم شكسبير بتعزيز موقف الكنيسة/ الدين داخل مجتمع النص بواسطة مرسلات لفظية وبصرية على السنة الشخصيات:

بنفوليو: تُراها إذن أقسمت أن تظل بتولاً إلى ابد الأبدين (شكسبير، ص٦٩).

وكذلك ما ورد من قسم آلهي على السنة الشخصيات كما في قول القس:

القس لورنس: قسما بالقديس فرانسيس (شكسبير، ص١٣٢)

روميو: أوكد لك، إن خادمي مخلص كالصلب (شكسبير، ص١٤٩).

ومن جهة أخرى وهي الاهم ؛ نجد عند (جوليت) القسم بالبتول وعذريتها ، لأنها تجد السيدة البتول نموذجا عقائديا تحتذي به:

جوليت: قسماً بالبتول(شكسبير، ص١٥٢)

وتمثل هذه المرسلة اللفظية تأكيدا اخر على الدور العلامات العقائدية، ومرجعيتها الروحية داخل المجتمع، والاهم بان روميو وجوليت لم يرتكبا المعصية، بل تزوجا تحت الارادة الكنسية وبماركتها، والْقُبلتين علامة ثقافية لاعلان الزواج كنسيا. ازاح المعد المخرج كل العلامات العقائدية، وابقى على الكنيسة كجزء من التنوع العقائدي داخل المجتمع العراقي ، واستبدل تلك العلامات بكل ما ينتمي إلى ثقافة نص العرض، القراءة الجديدة، ولهذا استبدل القديس فرانسيس في الاصلي الاصلي ، بـ الله (عز وجل) ، وبالرسول العربي (محمد ص):

ابو جوليت: والله أكلب الدنيا على راسك..... حذرتك يعني ألي عليه سويته والله شاهد عليّ (داوود، المخطوطة)

وكذلك الشكر للرب مفردة(الحمد لله) والتي استخدمت كثيرا على لسان الشخصيات، وايضا الجملة الشعبية المتداولة شفاهيا داخل المجتمع العراقي(هلبت كسرنا خاطر الله)، والتي وردت في أكثر من موضع على لسان روميو، عندما يتحدث عن معاناته لعد رؤية جوليت منذ (تسع سنوات) ، ونجد اللعب على ذات الجملة لكن بصيغة اخرى بعد لقاء روميو وجوليت ونجاتهما من الانفجار، وانتصار حبهما:

روميو: شفتي الله، شفتي مو، أكيد شفتي(يرفع راسه إلى الاعلى) كسرنا خاطره مو؟ الله يحبني، يحبج روحيله، اي يحبني ويحبج(يدخل باريس وهو يرتدي حزافا ناسفا).(داوود، المخطوطة)

وهنا يعلن روميو انتمائه الكامل للثات الالهية ، بعيداً عن طائفته أو مذهبه ، لأن الله يجب الجميع وينتصر للمظلوم ، ولهذا (كسرنا خاطره) من خلال علاقة عذرية، والله سبحانه وتعالى يحب الانسان بدون تعصب و تطرف وضد القتل وتدمير صنعه، والاسلام لا يمثله باريس كما في

العرض/ الواقع العراقي/ الذي يسعى بكل الطرق من اشباع ملذاته وشبقه الجنسي عبر الزواج من فتاة بعمر بناته، رغم انه متزوج بثلاث، لكن الشرغ الاسلامي يحلل له ذلك. وطالما أن باريس مجاهدا في سبيل الله ، فيحق له ولا يحق لغيره ، وفق ما يؤمن به عقائديا، حتى لوكانت جوليت الزوجة الرابعة، لأنه المخلص لأهل الرافدين من دنس الطائفة الحاكمة، كما يؤمن به ومترسخ بدواخله:

باريس: أنما قدمت للإنقاذ أهل الرافدين من دنس هذه الملة ، يعني أنا مشروع شهادة يا عم ، لكم الدنيا ولي حور العين قرب الرسول .....(داوود، المخطوطة)

وكثيرا ما نسمع هذه العبارات على السنة المتطرفين ، بل هي المسوغ العقائدي لكل عملياتهم الانتحارية في بلاد الرافدين ما بعد ٢٠٠٣ كما يقو باريس. وبذلك سعى الخيار الانزياحي تأكيد التغير القصدي لأغلب العلامات النصية وتركيب علامات لاتخرج من مجتمع وثقافة النص الجديد للعرض.

ولتأكيد تلك المرجعية والعقائدية لمجتمع النص الجديد، لا يمكن لشخصية أن تصدق ما تقوله الشخصية الاخرى دون اعلان القسم الالهي ، حتى لو كان الشخص الاخر مختلف عقائديا، كما في حوار(الاب ثائر) ومرضعة جوليت:

الاب ثائر: شنو!

المرضع: احلف ما اصدكك إلا تحلف كول ومحمد.

الاب ثائر: بابا

المرضع: (تضحك) ..... نسيت انت مسيحي ، آسفة ابونا (داوود، المخطوطة)

٣- الانزياح المكاني:

شكل المكان داخل النص الاصلي بؤرة مركزية لولادة ونمو الحدث وتطوره الدرامي ، وهذا ما اعلنت عليه الجوقة في البرولوج، بوصفه بعدا ثقافيا واجتماعيا وبيئيا، فكانت فيرونا الايطالية بكل ثقلها

الجغرافي داخل المملكة الايطالية أنذاك. مكان الحدث وانساقه الاخرى مثل بيوتات العائلتين المتناحرتين من جهة، والكنيسة والمقبرة من جهة أخرى.

ارتبطت المكان والاحداث الدرامية بحدث مكاني جيولوجي ، حتى بدأت استذكار الشخصيات أو الاحداث ما قبل او بعد الزلزال الذي شهدت فيرونا، ويحسب عمر الشخصيات على سبيل المثال لا الحصر عمر جوليت بذلك الحدث:

المربية:... لقد مضى على الزلزال الأن أحد عشر عاماً(شكسبير، ص٨١)

كونها ولدت بعد الزلزال بعام ، مما يعني بأن الحدث الجيولوجي له وقعه داخل المتن الحكائي للنص الاصلي ، ليس بوصفه غير من جغرافية المكان فحسب ، بل مفصل بين زمنين قبل وبعد الزلزال. وهذه الاشارة المكانية اثارت الكثير من اللغط النقدي ، فمنهم من " اعتمد على إشارة المربية إلى الزلزال باعتبارها إشارة إلى زلزال ١٥٨٠ الذي شعر به أهل انكلترا- ومعنى هذا ان المسرحية كتبت عام ١٥٩١-ولكن جمهور النقاد يعارض هذا الراي ، نظرا للزلازل الأخرى التي حدثت في فيرونا عام ١٣٤٨ او عام ١٥٧٠...." (عناني، ص٢٧٣). أهمية هذه العلامة المكانية إحالتها إلى علامات زمانية تحدد عمر شخصية جوليت من جهة ، وتأثير الحدث على المكان من جهة اخرى ، مما يتطلب جهدا بحثيا مضنيا في معرفة العلامات الثقافية والاجتماعية والبيئية انذاك.

وتفرض القراءة المغايرة الجديدة للنص الأصلي عملية انزياح تام لكل ما يتعلق بتحديد العلامات الزمانية والمكانية والاجتماعية داخل المتن الحكائي ، لأنه من الصعب فهم عرض مسرحي يحمل علامات بيئية واجتماعية عراقية، ويعتمد على علامات مكانية وزمانية تنتمي إلى الثقافة الاجتماعية الايطالية، بمعنى آخر؛ ليس المقصود هنا العرض الكلاسيكي ، اي تقديم روميو وجوليت النص الأصلي بكل علاماته الطرازية، لكن تقديم النص برؤية وعلامات الازياء وتغير الملفوظ إلى لهجة محلية، ولكن علاماته البصرية تشير إلى ثقافة النص الاصلي ، وإلا ما هي الجدى من هذا التغير .ولهذا تمت ازاحة قصدية للمكان الايطالي/ فيرونا ، واستبداله بالعراق/ بغداد، ولذلك جاء توظيف أنبوب كبير للصرف الصحي بوسط الخشبة فاصلا بين العائلتين، ويصبح بوابة دخول وخروج الشخصيات ، ويحيل على قذارة الحدث وافعال الشخصيات . وتنتمي شخوص الاحداث وفق المرجع الثقافي والاجتماعي والبيئي للمدينة، وفق تنوعها العقائدي والعرقي والمذهبي، بل هناك

وشائج كثيرة تربطهم مع بعضهما البعض ، من خلال الزيجات المتنوعة التي تداخلت بها العوائل البغدادية مذهبيا ودينيا، وفق ذلك ، جاءت بغداد كبديل تركيبي لأحداث روميو وجوليت الفيرونية ، بوصفها بؤرة مركزية للأحداث، والتي اشار إليه العنوان.

٤- الانزياح اللفظي:

رغم الكثافة الشعرية والشاعرية في نصوص وليم شكسبير ، والتي كثيرا ما يراهن عليها الممثلون وصناع العرض ، لأنها تمنح مساحة شاسعة بتفجير دواخل الشخصية ، وتقلباتها السايكلوجية، ومن هذه النصوص ، نص روميو وجوليت والذي استمده من حكاية ايطالية تتحدث عن عاشقين من مدينة فيرونا.

حمل المتن اللفظي كثافة علاماتية منها ما تم ذكره بالمباحث السابقة، بوصفه علامات مكانية واجتماعية وثقافية وعقائدية ، ومنها شعرية والذي امتاز به شكسبير من لغة جذلة تسحر القارئ ، بالإضافة إلى الحدث الرئيس الرومانسي والذي تحول مع تطور الاحداث إلى مأساة حقيقية ، لكن كل تلك اللغة الشاعرية والشعرية داخل النص، لم تتوافق مع القراءة الاسقاطية والرؤية الجديدة للحدث / الحكاية، والتي أريد لها ان تتوافق مع المجتمع العراقي وبنية الشخصيات الثقافية والبيئية ، واحداثه المتصارعة مذهبيا وعقائديا وسياسيا ، ولهذا ازاحت الكتابة الجديدة للنص تلك اللغة العالية الوهج ، والمحملة بالرموز والدلالات الثقافية، واستبدلت باللهجة العراقية ليكون الحدث عراقيا بامتياز رغم ان الشخصيات حملت اسماؤها الشكسبيرية، وومثلما استفاد شكسبير من الحكاية الايطالية عن عاشقين فيرونيين ، استفاد المعد المخرج من الاطار العام للحكاية ، لعيد تركيبها من جديد وفق شروطه الثقافية والاجتماعية والبيئية والسياسية ، وهو مجتمع جمهور العرض المسرحي والمستهدف، لكن ظلت اسماء الشخصيات الشكسبيرية في حالة اغتراب حقيقي عن جسد العرض، لأنها لا تتوافق مع الخيار الثقافي للانساق العلاماتية المرئية / الازياء ، والسمعية/ الموسيقى داخل العرض، والتي شكلت البؤرة المركزية الثانية لانزياح علامات النص الاصلي، وبما يتوافق مع الرؤية العراقية للمأساة روميو وجوليت العراقيان.

وتشير العلامات المرئية / الازياء بوصفها مرجعيات اجتماعية على مرجعية الشخصية وانتماؤها و وظيفتها داخل المجتمع، يشير الزي الجنوبي (الصاية والعباءة، اليشماغ المنقد

بالابيض والاسود) المرجعية الثقافية والاجتماعية والعقائدية لعائلة (ابو جوليت) ، وكذلك لون بشرته وبشرة روميو السمراء، وجاءت المرسلة اللفظية عبر شخصية ماركشيو ابن عم روميو ، والذي يذكر مدينته البصرة ، والتي عرف اغلب سكانها بالبشرة السمراء ،لتأكيد الانتمائي والمرجعية الجنوبية ، ويقابل ذلك علامات الزي عند عائلة(ابو جوليت) (الدشداشة ، اليشماغ الابيض، وشكل العباءة) لون بشرة افراد العائلة والتي تختلف عقائديا ومذهبيا وجغرافيا.

سعى الانزياح النصي لكل ما يتعلق باللغة الشكسبيرية وجمالها وبلاغتها، وكأن النص ليس له علاقة بالكاتب الانكليزي سوى اسماء الشخصيات ، والتي لو تم رفعها ، لن تؤثر على نص العرض ، ولتعامل المتفرج مع العرض المسرحي بدون اي مرجعية شكسبيرية، أو عرض مسرحي اعتمد على نص شكسبيري، لأن المعد المخرج ازاح تركيب شبكة العلاقات التي رسمها شكسبير بحرفية عالية، الا ان فرضية مناضل داوود) إزاحة النظام العلائقي بين الشخصيات وإعادة كتابة تاريخ/ زمن جديد للشخصيات والاحداث، يرتبط بها ولا ينتمي إليها، بل ينتمي إلى الرؤية الجديدة لنص العرض، عبر توظيف دلالي ليكون متساوقا مع تكاملية الرؤية الاسقاطية للعاشقين وتصبح مأساة عراقية بامتياز، الحب العذري الطاهر الذي اجهضته الطائفية والعقل التكفيري الإقصائي.

نتائج البحث:

١- سعى عرض (روميو وجوليت في بغداد) إلى ازاحة العلامات النصية، الثقافية والعقائدية، والاجتماعية في النص الشكسبيري.
٢- فرضت العملية الانزياحية رؤية جديدة للنص الشكسبيري.
٣- اتخذ العرض المسرحي (روميو وجوليت في بغداد) آلية الاستبدال والتركيب ، كنظام اشتغالي داخل النص الشكسبيري، ولهذا ازاح زمن ومكان النص.
٤- فرضت الرؤية الانزياحية للمعد والمخرج لعرض (روميو وجوليت في بغداد)، عملية استبدالية ومن ثم تركيبية مغايرة للشخصيات ، حتى تتوافق مع مقترحه الاخراجي.
٥- قوض العرض المسرحي(روميو وجوليت في بغداد) مساحة اشتغال واشتغال العلامات النصية المنزاحة مع مرجعها النصي.

٦- ظلت اسماء الشخصيات بوصفها دوال داخل العرض المسرحي مهيمنة داخل العرض ، رغم انزياح مرجعيتها النصية.

٧- استندت الرؤية الانزياحية للعلامات النصية في عرض (روميو وجوليت في بغداد)، على الاطار الحكائي للحدث ، وفكت ارتباطه بمرجعه النصي.

٨- أتكأت الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي على حدث محلي(عراقي) محظ، ليكون البؤرة المركزية لنص العرض.

٩- ازاح العرض المسرحي(روميو وجوليت في بغداد) اللغة الشعرية والشاعرية داخل النص الشكسبيري ، واستبدلها بلهجة محلية لصناع العرض.

الاستنتاجات:

١ – تستدعي الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي العراقي الإفلات من العلامات النصية، واستعاضتها بتراكيب وبنى جمالية إخراجيا لتشكل منطلقا ابداعيا معاصرا في المقترح الجمالي.

٢ – تشترط المنظومة الجمالية للعرض المسرحي إزاحة هيمنة العلامات النصية المستهلكة، واستقراء العلامات الثقافية المحلية بأنواعها كإستعاضة جمالية في التأثيث السمعي والبصري في الخطاب المسرحي.

٣ – الازاحة المعاصرة لخطاب العرض المسرحي تحقق ارتحال دلالي للزمكان في المدون النصي واحلال النسق الذي افرزه واقع المتلقي.

٤ – يعتمد النظام الاشتغالي المعاصر ثنائية الاستبدال والتركيب ومغادرة اشتراطات المدون النصي لتتوافق مع متوالية التلقي وانفتاحها على فضاء التلقي المعاش وثقافته السائدة.

التوصيات : يوصي الباحث بالتوسع بالدراسات العلاماتية التي تعتمد مهارات الازاحة الايديولوجية للمدون النصي واستعاضتها بأنساق مغايرة ومعاصرة .

المصادر

١- اصلان، أوديت ، فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد سعيد،ج١، القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، يونيو ١٩٧٠.

٢- اسماعيل، شكري، نقد مفهوم الانزياح، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٣، نوفمبر، عام ١٩٩٩.

٣- باتريس ، المسرح في مفترق طرق الثقافة، ترجمة: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٥، عام ١٩٩٣.

٤- بارت، رولان، الادب بلاغة، في اللغة والخطاب الادبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، بيروت ط١، المركز الثقافي العربين ، عام ١٩٩٣.

٥- – التحليلي البنيوي للقصة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا ط١، عام ١٩٩٣.

٦- جان ، كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، القاهرة، دار الغريب، ط٤، ب ت.

٧- جون، هايدن، ضمن: عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير، بيروت، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، [ب.ت].

٨- جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، سوريا ط٢، مركز الانماء الحضاري، عام ١٩٩٤.

٩- د. شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الاسلوبي، دار العلوم السعودية، عام ١٩٨٥.

١٠-روميو وجوليت في بغداد، اعداد، داوود، مناضل، ، مخطوطة.

١١-سابير، إداورد، اللغة والادب، في اللغة والخطاب الادبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، بيروت ط١، المركز الثقافي العربين ، عام ١٩٩٣.

١٢-شكسبير، وليم، روميو وجوليت، ترجمة: محمد عناني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٣.

١٣-شولز،روبرت، سيمياء النص الشعري: في اللغة والخطاب الادبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، بيروت ،ط١، المركز الثقافي العربين ، عام ١٩٩٣.

١٤-عياشي، منذر، الاسلوب وتحليل الخطاب، سوريا ط١، دار الانماء الحضاري، عام ٢٠٠٢.

١٥-فضل، صلاح، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، القاهرة، دار الشروق، عام ١٩٩٨.

١٦-القاسمي،احمد، مقدمة في علم المصطلح، العراق، بغداد، ط٢ ،دار افاق عربية، ، عام ١٩٨٥.

١٧-كوت، يان، شكسبير معاصرنا، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، بيروت ط٢،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ، علم ٢٠٠٤.

١٨-ماوزر، في: محمد عزام، الاسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط١، عام ١٩٨٩.

١٩-مختار، عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة و الأسلوبية، الجزائر، دار وفاء الدين للطباعة والنشر، ب ت.
٢٠- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والاسلوب، تونس، الدار العربية للكتاب، ليبيا،ط٣، ب ت.
٢١- نبيل، راغب، موسوعة النظريات الادبية، بيروت ط١، مكتبة لبنان ناشرون ، عام٢٠٠٣.
٢٢- هارتمان، ستو، معجم اللغة واللسانيات، ترجمة: توفيق عبد العزيز ،وآخرون، وزارة الثقافة، العراق، دار المأمون، عام ٢٠١٣.
٢٣- هوكس،بترنس، الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط١، عام ٢٠١٦.
٢٤- ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط١، عام ٢٠٠٥.
٢٥- يندريك،هونزل، التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية ، ترجمة: كوريه،د.أدمير، سيمياء براغ للمسرح، مجموعة مؤلفين، دمشق، وزارة الثقافة، عام ١٩٩٧.

* (جان كوهن: احد الفلاسفة الفرنسيين الذي اثارت مؤلفاته جدلا ونقدا شديدا وهذه المؤلفات بداية فرنسية للابحاث التي اخذت من الوحدات النصية موضوعا لها. ليكون كتابه بنية اللغة الشعرية مفتاحا لسلسلة من الدراسات الجديدة التي اثارت ضجة كبيرة).

** شوبنهاور (١٧٨٨-١٨٦٠): فيلسوف ألماني، ظهر مؤلفه الرئيس(العلم بوصفه إرادة وتمثيلاً) عام ١٨١٩، ويرى: قد يكون العالم وهماً كبيراً تخلقه إرادة لا معقولة على الإنسانية أن تعي هذا الوهم، وعلى المسرح أن يلعب دوراً في الكشف عن السر.