ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Visual Connotation and Reproduction of Meaning: William Shakespeare's *Othello* as an Example

Mohamed Abdel Zahra Mohamed

University of Basra / College of Fine Arts / Dramatic Arts

* *Corresponding author: E-mail* :
Mohammed.AbdulZahra@uobasrah.edu.iq

***Keywords*:**
visual significance,
reproduction of meaning,
theatrical text

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	18 Jane 2024
Received in revised form	10 Feb 2024
Accepted	11 Feb 2024
Final Proofreading	19 Mar 2024
Available online	21 Mar 2024

E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

Theatrical texts often use metaphors and symbols to convey the underlying principles, using a verbal vocabulary that is intricately interwoven with the visual and aural elements of the presentation. The primary objective of theatrical innovation is to transform the text into a presentation by either substituting or borrowing meaning. This is because the language used in theatrical presentations is not only verbal, but may also include other forms of expression. There may be several systems of semantics that provide different potential interpretations, and the underlying concept of the text may include various visual representations and concepts, depending on the interpretative capacity to convey meaning within the theatrical text and other presentation aspects. Based on the aforementioned findings, the study has found the further inquiry: What The study and analysis of William Shakespeare's theatrical text *Othello* focuses on the visual significance and replication of meaning.: What are the visual implications and the conveyance of meaning in William Shakespeare's theatrical work, *Othello*, as a paradigm for scholarly examination and analysis? The process of interpreting a text involves a range of meanings, including both traditional and new interpretations. The most significant meanings are found in higher levels of working capacity, which are more suggestive and expressive. This progression from the lowest interpretive level to a higher level is evident in the relationship between Othello and Yako. This relationship possesses a unique suggestive dimension, which forms the artistic context between the signifier and the signified. This concept is particularly prominent in the construction of visual connotations and their reproduction in theatrical texts, as it relies on the violation of dialogic cooperation with images.

© 2024 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.31.3.2024.25

الدلالة البصرية واعادة أنتاج المعنى في النص المسرحي (عطيل) وليم شكسبير انموذجاً

محمد عبد الزهرة محمد /جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الخلاصة:

ان النص المسرحي عادة ما يلجأ الى الاستعارات والرموز في التعبير عن مفاهيم النص، مرتكزا على مفردات لغوية تتشابك مع مفردات العرض البصرية والسمعية، فأستبدال او استعارة المعنى هو محور الابداع المسرحي لترجمة النص الى العرض، لان لغة العرض المسرحي ليست بالضرورة لفظية تماماً، اذ

يمكن لانظمة اخرى من الدلالات ان توجد لتقدم عدد من القراءات المحتملة والفكرة المفترضة الواحدة للنص يمكن ان يكون لها صور وافكار متعددة للتعبير عنها، تعتمد على القدرة التأويلية في اعادة انتاج المعنى داخل النص المسرحي و عناصر العرض الاخرى ومن خلال ما تقدم حدد البحث التساؤل الآتي : ما هي الدلالة البصرية واعادة أنتاج المعنى في النص المسرحي (عطيل) وليم شكسبير انموذجاً للدراسة والتحليل . أي ان اعادة انتاج المعنى عند قراءة النص يتراوح بين المعنى التقليدي والمعنى الجديد، والمعاني الاكثر حضوراً تتوافر في المستويات ذات طاقة الاشتغال العالية التي تكون اكثر ايحائية واثرى تعبيرية، حيث تنتقل من المستوى التأويلي الافقر الى مستوى اخر اكثر غنى، وهذا يتضح في طبيعة العلاقة بين عطيل و ياكو ذات بعد إيحائي أيضاً ، ولكنه من نوعٍ خاص ، مما يشكل السياق الجمالي بين الدال والمدلول المفهوم الابرز لبناء الدلالات البصرية واعادة انتاجها في النصوص المسرحية ، بالاعتماد على خرق مبدأ التعاون الحواري بالصور .

الكلمات المفتاحية : الدلالة البصرية ، اعادة أنتاج المعنى ، النص المسرحي

الفصل الأول : الإطار المنهجي .

1. مشكلة البحث :

يشكل (النص المسرحي) بنية أساسية في الخطاب المعرفي والجمالي للظاهرة المسرحية ،وقد حافظ المسرح على امتداد تاريخه الطويل على وجوده، من خلال وجود النص المدون الذي يمثل سلطة المؤلف ، ويعمل التشفير الاخراجي على احيائه وتجسيده على المنصة . وكان للنص المسرحي المدون الفضل في حفظ تراث المسرح عبر تاريخه ، و من خلال خلود مدوناته الكتابية ، التي كتبها أصحابها، وتوارثتها الأجيال، وفي كل مرحلة وعصر أدبي يرسم الكتاب ملامح مسرح ذلك العصر، ويبتدعون في شكله الجديد، ولغته .وعلى أيدي هؤلاء الكتاب أنفسهم ظهرت المدارس الأدبية والمذاهب والتيارات والنظريات ، لتشكل هي الأخرى ، نصوصا إبداعية تضاف إلى تجربة الكتابة المسرحية لديهم. لذا فقد وجد ارسطو وضوحاً في الرؤية ووحدة الصراع، في نصوص كل من(اسخيلوس وسوفوكليس ويوريدس) هذه الوحدة ، هي التي ابرزت كوامن الفكر الدرامي ، وتحقق فعليا نظرية للنص ذات ملامح محددة، متماسكة ومتنامية ، وبالتالي ساعدت على نقاء النوع والجنس المسرحي ، وأرست الدعائم لما اعتبر بعدئذ ولادة للمسرح الحديث ، فان النص المسرحي عادة ما يلجأ الى الاستعارات والرموز في التعبير عن مفاهيم النص، مرتكزا على مفردات لغوية تتشابك مع مفردات العرض البصرية والسمعية، فأستبدال او استعارة المعنى هو محور الابداع المسرحي لترجمة النص الى العرض، لان لغة العرض المسرحي ليست بالضرورة لفظية تماماً، اذ يمكن لانظمة اخرى من الدلالات ان توجد لتقدم عدد من القراءات المحتملة والفكرة المفترضة الواحدة للنص يمكن ان يكون لها صور وافكار متعددة للتعبير عنها، تعتمد على القدرة التأويلية في اعادة انتاج المعنى داخل النص المسرحي و عناصر العرض

الاخرى ومن خلال ما تقدم حدد البحث التساؤل الآتي : ما الدلالة البصرية واعادة أنتاج المعنى في النص المسرحي (عطيل) وليم شكسبير انموذجاً للدراسة والتحليل .

2.أهمية البحث والحاجة إليه :

يسهم هذا البحث في توخّيه سد بعض النقص في الدراسات المسرحية المتخصصة حول مفهوم الدلالة البصرية واعادة أنتاج المعنى ، فإنه يضع في متناول الباحثين والنقاد بحثا يشتمل على مصادر ونتائج مفيدة .

3. هدف البحث :

يهدف البحث الى كشف الدلالة البصرية واعادة أنتاج المعنى في النص المسرحي (عطيل) وليم شكسبير انموذجاً للدراسة والتحليل

4. حدود البحث:

الحدود المكانية : انكلترا .

الحدود الزمانية : 1602 م .

حدود الموضوع : دراسة الدلالة البصرية واعادة أنتاج المعنى في نص المسرحية (عطيل) .

5. تحديد المصطلحات :

أما علم الدلالة بصيغته الحديثة فقد ظهر في بداية القرن 19 للميلاد حيث ظهر المصطلح الفرنسي Semasiologie ويعني (دراسة المعاني) أو (علم المعاني) وهو مصطلح مأخوذ من أصلٍ يوناني semaino أي دل أو عنى، وهي مشتقة من الجذر sema أي دال.[1]وفي أواخر القرن 19 جاء اللغوي الفرنسي ميشال بريال Michel Breal ليستخدم مصطلح جديد لعلم الدلالة و هو Semantique و كان ذلك في دراسة علمية له عن المعنى صدرت عام 1883 م و كان عنوانها(محاولات في علم الدلالة). وكان غرض بريال من مصطلحه الجديد (أن يبرز و يميز علم المعاني عن القوانين الكامنة وراء تحول المعاني. و كان يقول أن الدلالة دراسة جديدة جداً إلى درجة أنها لم تتلق أسماً لها بعد، و قد أكد أنها تنتسب في الواقع، بعد تجديدها واغنائها، إلى علم المعاني semasiologie، أما الآن فقد امتزجت الكلمتان، وأصبح لهما استعمال واحد)[2]. (جيرو ، 1992، ص 16) وهذا ما يجمع عليه المنظرون، إذ يؤكد بالمر على أن الدلالة semantics: هي اللفظة التقنية توظف للإشارة إلى دراسة المعنى. كما يؤكد كل من بيير جيرو وجرمان ولوبلان على أن علم

الدلالة هو (دراسة المعنى)[3]. (جرمان و لوبلان ، 1994، ص5) وهو ما يتفق معه البحث حول الدلالة البصرية .

اعادة انتاج المعنى : الدلالة تعني إما (إنتاجَ المعنى) أو (المعنى الذي حصل). والدلالة تستبطن المعنى، فالمعنى هو ما سبق كل نشاط علاماتي ينتج الدلالة. وبهذا تصبح الدلالة المعنى المتمفصل عبر علاقات متراكبة. ومفردة (دلالة) من حيث علاقتها بمفردة المعنى تدل على جوهر المضمون حيث أنها جوهر ذلك الانتقاء الذي نمارسه لنحصل على الدلالة، وفي هذا الإطار فان المضمون متضمن ضمنياً لشكل. والدلالة أيضاً هي مرادف لعملية إنتاج المعنى ويمكن تأويلها على أنها الجمع بين الدال والمدلول اللذين يشكلان وجهي العلامة وهو ما يتفق مع البحث .

الفصل الثاني - الاطار النظري :

المبحث الاول : أولا- الدلالة البصرية :-

إن تكوين النسق السمعي – البصري في النص المسرحي وإدراك الإيحاءات فيه ، ليست فعلاً سلبياً جامداً ، بل إنها تغيير جذري ، يصح أن نقول معه إن ثمة تغييراً بنيوياً يجري على ما هو بصري وعلى النسق السمعي . إذ أن عملية إنتاج المعنى في النص المسرحي تسير وفق مسار دلالي يرتكز على شيء آخر غير الذي تظهره البصريات ، وهي في حقيقة الأمر تتجاوز الدلالة البصرية المباشرة ، لتشغل نظامها الدلالي الدرامي الخاص والذي يمتطي ماهو بصري ويخضع له ، بل إنه يأخذ على عاتقه عملية إنتاج المعنى والمسار الدلالي في النص ليغدو بؤرة تغذي الصورة بالمعنى الذي تريد وتأخذه حيث تشاء . وهكذا فان الإيحاء أو التضمين في النسق السمعي – المرئي ، يجعل منهما مستودعاً للعلامات ونسيجاً من المعاني الناشئة من قراءات متعددة ومختلفة للنص ، لكن مايضبطها هو وضع جميع المدلولات في خانة مشتركة ، بمعنى الربط الجدلي لكل هذه المعاني الإيحائية المتنوعة ، بفكرةٍ مركزيةٍ حاكمةٍ على الصورة ، وهذه الفكرة هي الفن المسرحي .وهكذا نشأت أنظمة الدلالة لدى الإنسان وتطورت بفعلِ عواملٍ عدة، لعلَ من أهمها الإنسانُ نفسه وتلكَ الرغبة المحمومة التي تتملكه للتواصل مع الآخرين، وفي التعبير عن ذاته بمختلف الوسائل. ولعل الشيء الحاسم في هذا التطور عدم اكتفاء الإنسان بالاتصال وبنقل الرسائل بطرائق شتى، بل تعدى ذلك إلى محاولة فهم كيفية إجراء الاتصال ذاته وكيفية نقل المعنى بل وكيفية إنتاجه وتلقيه ! وبين هذا وذاك مسيرةٌ طويلةٌ من البحثِ العلمي والتراث النظري الذي تراكم بجهود إنسانية مشتركة. ووفق هذا الفهم فأن نسبة أي اكتشافٍ و اختراعٍ لشخصٍ محددٍ هو مسألةٌ غاية في الصعوبة و الحيف، إذ أن الجهد الإنساني والجانب الفكري منه بشكل خاص، عادة ما يكون جهداً مشتركاً تتلاقح فيه الأفكار وتتقاطع حتى ُيثبت رأي معين صحته فتكون له الَغلَبة، وهنا لا يجوز إفراد الفضل كله للرأي الغالب لان الرأي المغلوب في حقيقة الأمر أسهم

في إثبات صحة الرأي الغالب. ولما كان علم الدلالة يعني ببساطة (دراسة المعنى) كما يجمع المنظرون ، لذا فان دراسة المعنى قديمة، فقد درسه الفلاسفة من جميع الحضارات و برز فيها من بين العرب الجاحظ وأبو هلال العسكري وابن رشيق القيرواني والسكاكي وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم. والملاحظ أن المعنى لدى العرب وكما ورد في المؤلفات القديمة كان يقترن بالغرض أو المقصد، ويرتبط بما يريد المتكلم أن يثبته أو ينفيه من الكلام ، والمعنى وفق هذا التصور يرادف الفكرة العارية المجردة والتي يتفنن المبدع في صياغتها ويستخلصها المتلقي من صياغة المبدع بعد تجريدها من حواشي الصياغة وزخارفها.[4] (عصفور ، 1974، ص 381) .وتجدر الإشارة إلى أن الجهد الدلالي للعرب قديماً، انحصر في معرفة إعجاز القران الكريم والوقوف على أسرار البلاغة والفصاحة في الشعر والنثر العربيين. وبذلك يتضح أن علم الدلالة في حقيقته هو دراسة للمعنى، و من دون معرفة المعنى لا يمكن الوصول إلى الدلالة لان هناك ثمة علاقة جدلية ووشائج عميقة تربطهما. إن مصطلح الدلالة انفتح على كل مفاصل الحياة ، ولم يعد مقتصراً على المعاني اللغوية ، فأصبحت لكل أنظمة التواصل الإنسانية التي هي أساساً أنظمة سيميائية – انطلاقاً من مقارنتها بالنموذج الأرقى وهو اللغة – أصبحت لها أنظمة دلالية موازية لا تكتفي بوصولها عند حد فهم طبيعة العلامات التي تكون أنظمة الاتصال ، بل تنفتح نحو فهم آلية إنتاجها للمعنى و من ثم إيصاله.

ثانياً- المعنى واعادة الانتاج :-

يرى كلود ليفي شتراوس: (بأن هناك أمراً مثيراً للاهتمام في مجال السيمانطيقاsemantics أو ما يعرف بعلم المعاني أو الدلالات، وهو أن كلمة (معنى) هي ربما في اللغة ككل أصعب الكلمات التي يمكن إيجاد معنى لها)[5]. (شتراوس ، 1986 ، ص31) . إن هذه المقولة تبين حيرة المختصين في موضوعة المعنى و الدلالة ، فهناك توجهات متناقضة تحكم هذه القضية ، فثمة من يعتقد أن المعنى موجود و متداول ، ولكن اختيارنا لقضية معينة تصب ذلك المعنى المجرد في صياغة محسوسة تجعل من ذلك المعنى كياناً ظاهراً ، و هذا الرأي قديم جداً و له حضور قوي في الثقافة العربية و الغربية ، يقول الجرجاني: (ليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي الإ خدم لها، و مصرفة على حكمها؟ أو ليست هي سمات لها ، و أوضاعاً قد وضعت لتدل عليها؟ فكيف يتصور أن تسبق المعاني و أن تتقدمها في تصور النفس؟ إن جاز ذلك جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت، وما أدري ما أقول في شيء يجر الذاهبين إليه إلى أشباه هذا من فنون المحال ورديء الأحوال)[6] (الجرجاني ،1984 ،ص 417) لقد تولدت ثنائية حادة في التراث الأدبي العربي بين الألفاظ و المعاني تماثل الجدل الحاصل بين الشكل و المضمون، فهذا الجاحظ* يرى أن المعاني متوفرة لكل إنسان و هي مباحة للجميع ، وما على الإنسان إلا أن يقتنص منها ما تساعده عليه

قوته الذهنية ، والتي تساعد على التحليل والتركيب والإبداع و التفسير والتأويل ، وقوته الروحية والتي هي الوجدان الذي يتأثر وينفعل. وبذلك فإن المعاني هي كائنات مستقلة وأن الناس جميعاً يكادون يعرفونها، إن الامتياز والمفاضلة بينهم ترجع إلى صياغة هذه المعاني في اللغة، فالجاحظ يقول في البيان (هو اسم جامع لكل شيء كشف له قناع المعنى..لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إليها ،إنما هو الفهم والإفهام ، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع).[7] (الجاحظ ،1968 ،ص 55) ويؤيد هذا الرأي أيضاً أبو هلال العسكري* الذي يقول: (وليس الشأن في إيراد المعاني ، لان المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو جودة اللفظ وصفائه وحسنه ... وليس يطلب من المعنى الإ أن يكون صواباً)[8]. (العسكري ، ب.ت ، ص 55) وفي كل هذا ترجيح للفظ على المعنى. ويأتي ابن رشيق القيرواني برأي يختلف كلياً عما سبق وفيه شيء من الجرأة حيث يقول :(اللفظ جسم ، وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته)[9] (دهمان ، 2000م ، ص 92-93)أما عبد القاهر الجرجاني فيعد من المجددين في مجال المعنى، حيث جاء بنظرية النظم (السياق) ، وأصبح المصطلح لديه يعني الدلالة الكلية المستمدة من الوحدة ، لا المادة الأولية أو الحقائق الخارجية ، وهنا أصبحت صياغة الجمل تدل على صورة فنية تعبر عن المعنى. ومن إبداعات الجرجاني، حديثه عن المعنى وعن معنى المعنى ، إذ يقول: (ها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ، ومعنى المعنى ، وتعني بالمعنى : المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى : أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)[10]. (الجرجاني ،1984 ، ص 202-203) وموجز فكرة الجرجاني ، أن هناك مفهوماً للمعنى يؤخذ من دلالة اللفظ الوضعية أي وظيفة اللفظ الاشارية فنقول (خرج زيد) فهنا وصلنا إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، أما إذا قلنا (هو كثير رماد القدر) ، فهنا لا نصل لمفهوم المعنى من خلال دلالة اللفظ وحده ، لان هناك دلالة ثانية لهذا المعنى تبنى على (الكناية أو الاستعارة أو التشبيه ....)، أي أن كثرة رماد القدر تعطي معناً أولياً مباشراً لا يفيد المقصود، و لكن المعنى الثاني وهو الحقيقي والمراد من قائله ويقصد به (الكرم والجود). ونلاحظ أن فكرة المعنى لدى العرب القدماء تركزت على رؤية كونية للمعنى تجعله سابقاً على الأشياء وسابقاً لحضورها وهو جزء من سلسلة من المفاهيم المجردة الحاضرة قبل كل شيء، حالها حال الغيبيات. ولكن فكرة المعنى بدأت بالتطور التدريجي من الوجود المجرد للمعنى إلى حالة الصياغة المنبثقة من عملية فكرية مترابطة و متسلسلة ، خلاصتها أن هناك رابطة ما بين المعنى كمضمون والمعنى كشكل ، لكن كل ذلك لم يعطِ صورة واضحة لفكرة المعنى في التراث العربي تخرج عن المألوف و التقليدي السائد آنذاك. أما فكرة المعنى لدى الحضارة الغربية فارتكزت على الميتافيزيقيا[11] (عبد العالي، 1981 ، ص 145.) والتي أسست الفكر على العقل وعدت المنطق المقياس الوحيد للحقيقة ، وابتنت عليه علاقة الإنسان بالوجود. فسقراط عدَ الفكر هو القيمة الحقيقية للطبيعة الإنسانية المهددة دوماً بحماقات الجسد وشهواته الحسية وبالأهواء

التي تهدد رصانة العقل .ولما كان الإنسان جسداً يعيش ونفساً تفكر ، فأنه انقسم إلى توجهين أحدهما خالد ومتعالٍ ومتعلق بالنفس والعقل وآخر جسدي منحط ، وهذا أدى إلى انشطار الوجود إلى عالمين متنافرين ، عالم يمثل الحقيقة وعالم يمثل الظلال .

ومنذ سقراط أصبحت مسألة المعنى هي مسألة الماهية. والمرتكز على التساؤل (ما هو الشيء؟). إذ أن لكل شيء ماهية تتميز بالحضور والجوهرية ، فالفكر جوهر الإنسان وطبيعته الحقة. وهو بهذا قابل للنقل في حضوره وصفائه ، من رأس إلى رأس عن طريق الحوار والجدل ، أو يتم نقله عن طريق اللغة التي من وظائفها تسمية الأشياء وإيصال الأفكار بين العقول ، مع التذكير بأن الأفكار هي ماهيات. وتركزت مع أفلاطون فكرة أن الماهية لها سبق في الوجود على اللغة أو الكلام ، وعلى أساس هذا التراث قامت ثنائية الدال والمدلول ، وثنائية التلفظ والملفوظ ، فاللفظ مرتبط بالتلفظ والنطق و التنفس واللسان والأذن ، ويعمل على تبليغ (معنى) ينبوعه الصوت الباطني المستور في النفس وهو ينتظر الكلمة أو الإشارة لكي تبنيه أو تكشفه ، ومن ثم فان المعنى هو أصل وماهية وحضور.ويرى جاك دريدا أن هذا التراث الميتافيزيقي أوجد نظرة إلى المعنى تقوم على وصفهِ حاضراً كأصلٍ مؤسس وأن المعنى يتميز بوجود انطلوجي مطلق ويسمى بـ (الايدوس) وهو المعنى هناك في نقائه وعذريته ، حاضراً بصفته جوهراً قاراً ومستقراً خارج الزمان وخارج سيرورة الكتابة أو القراءة من حيث هما تحويل للمعنى وتفضيل له عن معنى آخر[12]: (طواع ، 2000م ، ص52). وهذا قريب من رؤية المفكرين العرب للمعنى، فهذا حازم القرطاجني يقول: (كل شيء له وجود خارج الذهن فانه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ لمن لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها ، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني ، فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه)[13]. (القرطاجني ،1966 ، ص 18-19) وهكذا فان المعنى في رحلة ممتدة من لحظة إدراكه إلى لحظة وضع الأصوات الاتفاقية للدلالة عليه، وصولاً إلى لحظة الكتابة التي هي الشكل النهائي لمضمون المعنى الثابت في اللغة و التي قد تتحول إلى صورة في الأنظمة الدلالية المرئية. وان هذا الطور من التفكير في المعنى واجه نقداً واسعاً ، فهذا عبد السلام بن عبد العالي يرى (أن إشكالية المعنى كما حددتها الفلسفة الأفلاطونية ، فطبعت بها الفكر الميتافيزيقي، تلك الإشكالية التي ترى أن المعنى هو الفكرة أو الماهية ، ها نحن نرى أنها أخذت تنهار عندما أصبح المعنى معلولاً لا علة ، مفعولاً لا فاعلاً . لقد تبين أن تلك المعاني التي طالما سعت الميتافيزيقيا إلى إقامتها وحفظها في العالم الماورائي بعيدة عن المحسوس والتي كانت تنشدها في أعماق الأشياء وبواطنها ، لقد تبين أن تلك المعاني وهمية لا حقيقة لها)[14]. (عبد العالي ، 1981 ، ص 145) وقريباً إلى دائرة هذا الجدل يشير

تزفتيان تودوروف إلى خطأ الرأي القائل بأن المتكلم يملك معنىً جاهزاً ، فيعبر عنه بالأشكال اللسانية ، إن التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر وكل المظاهر ذات دلالة ، وان تكن على درجات متفاوتة. ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه ، وهو يولد في تلك اللحظة بالذات ، ولا وجود لمنطوقين يتطابق معناهما تماماً عندما تختلف طريقة لفظهما . ومن الخطر استعمال كلمة code (شفرة) ، لأنها تدعونا إلى الاعتقاد بأسطورة الدلالة الجاهزة سلفاً[15](تودوروف ، 1996 ، ص17) ورأي تودوروف يمثل اتجاهاً مغايراً بدأ يسود الآن وهو يعتقد بان المعنى والدلالة ليست معطىً قبلياً جاهزاً بل هي عملية إنتاج وسيرورة دائمة ومتحولة وهذا ما سنتناوله لاحقاً. تطورت وجهات نظر المفكرين الغربيين تدريجياً تجاه المعنى ، وبرز في عصرنا الراهن ثلاثة من كبار اللغويين المختصين بدراسة المعنى وهم أولمان وبلومفيلد وفيرث، حيث أسس فيرث Firth المدرسة الانكليزية الحديثة في اللغة والتي من أبرز مقوماتها الاعتماد على السياق أو المقام في فهم المعنى (Context of situation) وعلى كل ما يتصل به من عناصر وقت الكلام الفعلي وظروفه وملابساته ، وعندها يجب دراسة المتكلم والمستمع ودراسة شخصياتهم ، أي دراسة الكلام الفعلي وسلوك الناطقين به ، فضلاً عن دراسة الموضوعات والأشياء المتصلة بكلامهم ، حتى يتسنى فهم المعنى الذي يريدونه . وفيرث يخلص من كل هذا بان الكلمة لا معنى لها و لا قيمة، إذا أُخذت بمعزلٍ عن السياق ، وأن معناها ينحصر في وظيفتها التي لاُتعرف إلا بمعرفةِ وظيفة غيرها من الكلمات[16](دهمان ، 2000م ، ص -114). وحدث تحول كبير في دراسة المعنى لدى الفكر الغربي مع ظهور كتاب (معنى المعنى) لمؤلفيه أوكدن وريتشاردز والذي ظهر عام 1923 ، حيث أرجعا المعنى للعناصر الآتية: القصد والقيمة والمدلول عليه والانفعال أو العاطفة . فالكلمات بمفردها لا تكاد تعني شيئاً على عكس اعتقاد الناس ، ويكون لهذه الكلمات معنى ، أي تصبح قادرة على أن ترمز للأشياء حين يستخدمها الشخص المفكر ، فهي إذاً مجرد أدوات يشير بها الشخص المفكر إلى الأشياء ، وهي هنا تؤدي وظيفتها الرمزية أي الإشارة إلى المعنى المباشر.كما لها أن تؤدي وظيفة أخرى غير الإشارة وهي الوظيفة الانفعالية ، أي الإشارة إلى المعاني غير المباشرة ، أي أنها تستعمل الكلمات بقصد التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ، وهذا لايكاد يخرج عن مفهوم الجرجاني للمعنى ومعنى المعنى. ويشير مؤلفا (معنى المعنى) إلى أن المعنى المعجمي مقبول نوعاً ما، أي أن المعنى هو الكلمات الموجودة في المعجم، ولكن هناك وجهة نظر أخرى ترى أن المعنى هو المقصود بكلمة ما أو الذي يريد المتحدث أن يوصله إلى شخص آخر. وهذا أمر مشكل لأنه يوقعنا في مطبات ، فإذا قلنا أن المعنى يكمن في نية المتحدث ، فنحن نجافي الحقيقة ، فلربما يكون المتحدث كاذباً في رسالته للمتلقي .

المبحث الثاني : الدال والمدلول في النص المسرحي :

لقد كان لظهور النظريات الالسنية اثر في التنوع والاختلاف ما بين نسق النص والعرض المسرحي ، فقد اصبح واضحاً ان النص المدون ، يتألف من علامات لفظية بوصفه خطاباً لغوياً ، في حين ان العرض، يتألف من اشارات لفظية وغير لفظية تصدر عن الجسد وعلاقتها بالكلام بالحركات والايماءات ثم الازياء والمناظر والمكياج، وهكذا غدت العلاقة بين النص والعرض علاقة ارتباطية يتحول فيها النص من نظام معين الى نظام اخر ، ولابد لنا من الذكر ان النص يعد المادة الاولية او العنصر المادي الاول الذي يكون المنطلق لقراءة جديدة هي قراءة العرض، ويتضمن النص (عدة خطابات تمارس أستقلالها الفردي ضمن لغة عامة شاملة) [17]، (مهدي ، ب ت ، ص 74) تدفع الى تعدد القراءات ، مما يرى سوسير أن العلامة هي عنصر التنظيم اللغوي ، وأن قيمتها الدلالية مستمدة من الرابطة التي تجمع الدال والمدلول ، وهي وحدة ثنائية المعنى تتكون من وجهين كوجهي العملة المعدنية ، وهذان الوجهان لايمكن فصل أحدهما عن الآخر ، فالوجه الأول هو (الدال) وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه، وتستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية أو مفهوماً هو (المدلول) الذي يكون الوجه الثاني للعلامة والتي هي نتاج عملية نفسية بحتة[18].(سوسير ،1988، ص86-89) . غير أن الاستخدام الشائع لمصطلح الدال جنح به من الصورة الصوتية إلى سلسلة الأصوات ذاتها ، بمعنى أن (الدال) هنا هن حقيقة مادية لا نفسية، في حين يكون (المدلول) هو الصورة الذهنية – التي تستدعيها سلسلة الأصوات نفسها. أما دلالة العلامة فتنشأ من الربط الجدلي بين الدال والمدلول (سواءً أكان الدال حقيقة مادية أم نفسية). من هنا فأن الدال الذي لا يستدعي مدلولاً لايولد دلالة، وبالتالي لا يمكن إطلاق صفة الدال عليه ، لأنه لم يحقق التواصل لذا يجري التعامل معه على أنه مجرد ضوضاء لا غير. وتجدر الإشارة إلى أن اقتصار دراسة سوسير على الدال الصوتي لايعني أبداً أن الدوال تقتصر على الأصوات ، بل الراجح أن الدال بصفته حقيقة مادية يكون منفتحاً على الصورة واللون والحركة والإيماءة .... الخ، وان الفيصل في هذا هو مخاطبة الدال للحواس الإنسانية بشكل مادي مما يستدعي معه المدلول في ذهن المتلقي، وهكذا فبالإمكان أن نستنتج من تعريف سوسير للمدلول أنه عنده مقابل للمفهوم أو للتصور ، و من هنا يمكن القول – بنوع من الحذر-(أن المدلول عند سوسير هو المعنى العام المجرد)[19]. (قاسم ، السيميوطيقا ، ب ت ، ص 20.) فالنص المسرحي عبارة عن علامات مرصوصة رصاً، وغير مجهزة الا بفعل الية القراءة ومهارة اخراجية وتمثيلية في ادراك معانيها، والاجابة على ما تقترحه من اسئلة، وكذلك فأن لها داخل النص معاني توليدية تحيل الى موضوعات جديدة من خلال تثوير بناها الداخلية واضاءتها مما يجعله غنياً بدلالات لا نهائية نتيجة الانفتاح بالتأويل، فيعطيه حضورا وتواصلاً من خلال تعددية القراءة حيث انه "ليس في النص شيء نهائي وألا اكتفينا بقراءة واحدة، وأودعناها ملحقاً للنص، نعود اليه في كل قراءة لاحقة"[20]. (علي، 1985 ، ص 69) أما تشارلز ساندرس بيرس ، فقد اختط طريقاً مغايراً في فهمه للعلامة واعتمد على رؤية للعلامة أو المصورة أو الممثلة Representment بوصفها شيئاً ما

ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما ، فهي توجه لشخصٍ ما ، بمعنى إنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامةً معادلة ، أو ربما ، علامة أكثر تطوراً ، وهذه العلامة التي تخلقها ُيسميها مفسرة Interpretant للعلامة الأولى . إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها object. وهي لاتنوب عن ذلك الموضوع من كل الوجهات ، بل تنوب عنه بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي يسميها ركيزة المصورة أو الممثلة (Ground)[21] (بيرس ، 1986، 138) إن المصورة أو الممثلة هي الحامل المادي للعلامة وتقابل (الدال) لدى سوسير، أما المفسرة فهي تقابل (المدلول) ولكن وفق تصور جديد مفاده أن هذه المفسرة ليست تصوراً ذهنياً بسيطاً ، بل إنها علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المفسر Interpreter أو متلقي العلامة، و أنها تتسم بصفة التشعب و التعدد وهي في حقيقتها مجموع الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى، إذن فللمفسرة وجود مستقل عن الذهن الذي يختبرها ، لأن الذهن يختار احتمالاً واحداً من بين الاحتمالات المتعددة التي يمكن أن نمتلكها لتفسير المصورة، لذا يمكن القول هنا أن المعنى يطابق النشاط التأويلي الذي يقوم به الشخص ، وعلى هذا الأساس فان المفسرة (هي مكمن المعنى ومكان تولده، وتكون آلية توليد المعنى هي الترجمة، فالمعنى هو نتاج ترجمة علامة إلى علامة أخرى قد تكون من نفس النوع وقد تكون من نوع مختلف)[22] (قاسم ، السيميوطيقا ، ب ت ، ص 27.). فان النص المسرحي عادة ما يلجأ الى الاستعارات والرموز في التعبير عن مفاهيم النص، مرتكزا على مفردات لغوية تتشابك مع مفردات العرض البصرية والسمعية، فأستبدال او استعارة المعنى هو محور الابداع المسرحي لترجمة النص الى العرض، لان (لغة العرض المسرحي ليست بالضرورة لفظية تماماً، اذ يمكن لانظمة اخرى من الدلالات ان توجد لتقدم عدد من القراءات المحتملة)[23].(بيج ،1993 ،ص 24) والفكرة المفترضة الواحدة للنص يمكن ان يكون لها صور وافكار متعددة للتعبير عنها، تعتمد على القدرة التأويلية في اعادة انتاج المعنى داخل النص المسرحي و عناصر العرض الاخرى ، مما تمكنها من القفز على المعنى الواحد والانطلاق نحو تعددية المعنى ، مرهونة بأسس النص وانفتاحه للتأويل عبر تجاوز اللغة النصية بلغة عرض قد تكثف او تختزل او تحول، فالنص المسرحي هو معطى سيميائي يحتوي العلامة والشفرة والرمز، وعلامات النص تترجم بالاعتماد على المعطيات الذهنية الواعية واللاواعية للمؤلف و وعناصر العرض . أما رولان بارت فانه يختط مساراً معارضاً لسوسير من ناحية خط الشروع، فهو لا يرى أن اللغة هي جزء من السيمياء ، بل على العكس هو يرى أن السيمياء نفسها هي جزء من اللغة[24] (بارت ، 1986 ، ص 29.) وفضلاً عن هذا يرى بارت أن افتراض وجود حدين هما الدال والمدلول لا يعني أبداً أن العلاقة بينهما هي علاقة مساواة ، بل هي علاقة تكافؤ ، لان هذه العلاقة تهتم بموضوعات ذات طابع مختلف لذا يجب الحذر من القول أن الدال يعبر عن المدلول ، لأننا في أية منظومة سيميائية نكون إزاء ثلاثة حدود مختلفة وليس إزاء حدين فقط ، لان ما أفهمه (أنا المتلقي) ليس حداً إثر حد ، أبداً ، بل هي العلاقة المتبادلة التي تربط هذه الحدود

بعضها ببعض ، وبالتالي هناك الدال والمدلول والعلامة ، التي هي المجموع التشاركي لهذين الحدين الأوليين.ولو افترضنا أن باقة من الزهور تعبر عن شعوري في لحظةٍ معينة هنا تصبح هذه الأزهار هي الدال، و(شعوري) هذا هو المدلول! ، لكن الحقيقة هي أن هناك ثلاثة حدود اشتركت في هذه العملية هي الدال والمدلول والعلامة ، بمعنى أن الأزهار كانت هناك وحدها والشعور كان هناك لوحده، أي كانا موجودين بشكل منفصل، ولما التقيا شكلا الحد الثالث الذي هو أزهار تعبر عن مشاعر . وهكذا لو قارنا بين الحد الثالث الذي هو (أزهار تعبر عن مشاعر) وبين الحد الأول الذي هو (أزهار فقط)، لوجدنا الفرق الواضح بين الأزهار كعلامة وبين الأزهار كدال فقط، ذلك أن الدال في هذه الحالة (فارغ) والعلامة (ممتلئة)[25] (بارت ، 1996 ، ص 251) وقياساً على هذا فإن المعنى يتعلق بالعلامة ككل وليس بالدال وحده أو المدلول وحده. وهذا ما يحدد السياق في اعادة انتاج المعنى المسرحي "فالعلاقات السياقية هي علاقات حاضرة في سلسلة حقيقية فعالة اما العلاقات الايحائية فهي علاقات غيابية تربط مجموعة من العناصر اعتماداً على الذاكرة"[26]، (سوسير ، 1988، ص 143.) وتعد السيميوطيقا في ابرز ما يمكن استخدامه عند التحول النصي الى عرضي، فتحويل المفردات اللغوية الموجودة ضمن النص الى دلالات كبيرة لا تمتلكها عند وجودها المحدد ضمن بنية النص، يعطيها صيغة فنية وطاقة كبيرة قادرة على ان تتحول الى عناصر علاماتية تتشكل وفق نسق ونظام تتمظهر من خلاله عبر منظومة عرض كاملة، تمتلك طاقة تعبيرية عالية تقوض الاحساس بترابط الدال والمدلول عند التشكل العرضي، فالدال يبحث باستمرار عن مدلولات متغيرة غير تلك التي تكون سائدة بفعل الحياة، وبهذا يتحرك الدال بعيدا عن دائرة المدلولات الثابتة، مولدا معاني جديدة من خلال ضخه لافكار جديدة، "فمع اطلاق هذه الدوال الى اقصى ما يمكن ان نذهب اليه وتحريره من قيد المدلول يكون لدينا حينئذ ، دال يعوم ومدلول ينزلق"[27]. (علي، 1996، ص 110.) وهكذا يتضح أن الدلالة البصرية مفهوم تتمحور حوله النظرية السيميائية في النص المسرحي ، وهي تدل مرة على الفعل أي الدلالة كمسار وأخرى على الحالة أي المدلول الحاصل، فهي تحيل على تصور حركي وسكوني في الوقت ذاته ضمن الحقل النظري الذي تنتمي إليه. فالدلالة تعني إما (إنتاجَ المعنى) أو (المعنى الذي حصل). والدلالة تستبطن المعنى، فالمعنى هو ما سبق كل نشاط علاماتي ينتج الدلالة. وبهذا تصبح الدلالة المعنى المتمفصل عبر علاقات متراكبة. ومفردة (دلالة) من حيث علاقتها بمفردة المعنى تدل على جوهر المضمون حيث أنها جوهر ذلك الانتقاء الذي نمارسه لنحصل على الدلالة، وفي هذا الإطار فان المضمون متضمن ضمنياً لشكل. والدلالة أيضاً هي مرادف لعملية إنتاج المعنى ويمكن تأويلها على أنها الجمع بين الدال والمدلول اللذين يشكلان وجهي العلامة، فالدلالة من حيث هي إقامة علاقات أو الكشف عنها- تعني المعنى في تراكبه متمفصلاً في علاقات. وأخيراً هناك تعريف آخر للدلالة لا يهتم بطبيعة الدلالة ذاتها ولكن بالوسائل الكفيلة بمقاربتها كموضوعٍ يمكن معرفته فنلاحظ انه لا يمكن معاينة الدلالة إلا في صيرورتها في إطارٍ محدد عندما تكون هناك حركة تعمل داخل حيز معين (نسق لغوي أو

بصري) والدلالة هنا معادلة للنشاط التأويلي الذي يعتمد على عناصر موجودة مسبقا ومن حيث هي نشاط إدراكي فان الدلالة تخضع إلى نوايا وإستراتيجية توجهها.

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. تمثل الدلالة البصرية بعداً ايحائياً مبرراً ، لأن المؤشر يرتبط بموضوعه إرتباطاً سببياً ، وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقي أو من خلال التجاور في الحدث المسرحي .
2. الدلالة البصرية في اعادة انتاج المعنى تكون على مستويين الاول : المعنى المباشر والمعنى الإيحائي في النص المسرحي .
3. ثنائية (التقريري و الايحائي) ترصد اشتغال الأنساق السمعية – البصرية داخل النص المسرحي و التعيين – التضمين التي تنتج اشكالا متعددة من شفرات ، فهي ملازمة لها ، تظهر بصفة دائمة في نسيج ا الدرامي .
4. المقاصد المباشرة وغير المباشرة ترتبط بالمكون بدلالة المكون الحواري في النص المسرحي ، الذي يتشكل حصريا داخل البنية البصرية للعبارة. وهي الاساس في اعاد انتاج العلامات المنتجة .
5. أن كل دلالة بصرية ، مهما كانت طبيعتها تنتج اعادة مدلولات إيحائية .. وهي مدلولات تاريخية وثقافية ، لأن كل بصرية تفترض قبلاً مرسلاً إليه بين الدال والمدلول ، فردياً كان أو جماعياً .

الفصل الثالث : إجراءات البحث:

يتضمن الفصل الثالث استعراضا للإجراءات التي أخذت لغرض تحقيق هدف البحث من خلال ما يأتي : مجتمع البحث. عينة البحث . أدوات البحث . طريقة البحث .

1.مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من نصوص مسرحية كتبها (وليم شكسبير) طيلة فترة حياته ، وتم اختيار واحدة منها ، وهي مسرحية عطيل .

2. عينة البحث : اختار الباحث عينة بحثه قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لأسباب الآتية : 1. وجود الدلالة البصرية واعادة انتاج المعنى في نص مسرحية (عطيل) المختار .

2.توافر القراءة التحليلية و التفسرية على وفق الدلالة البصرية واعادة انتاج المعنى في نص مسرحية (عطيل) ومع توافقات مع ما توصل إليه الإطار النظري من مؤشرات لتكون ممثلة لمجتمع البحث .

3. أدوات البحث : توصل الباحث إلى ما أسفر عنه الإطار النظري من نتائج ، وأخذ تلك النتائج معيارا لتحليل العينات من خلال استخدام الباحث الأدوات الآتية : 1. استخدم الباحث المعايير

والمؤشرات التي توصل أليها البحث في المشكلة والإطار النظري . 2. الوثائق من الكتب والدوريات من الرسائل الجامعية . 3. الخبرة الشخصية للباحث .

4. طريقة البحث : أستخدم الباحث الطريقة التاريخية فيما عرضه في الإطار النظري ، أما طريقة تحليل العينات ، فقد أستخدم الباحث الطريقة الوصفية التحليلية للتوصل إلى النتائج .

تحليل نص مسرحية (عطيل) وليم شكسبير

وفي إطار النموذج السردي الذي تقدمه مسرحية (عطيل) لوليم شكسبير تطرح مسألة القراءة واعادة انتاج المعنى البصري ، وهي مسألة جوهرية ، ذلك أن قراءة المسرحية كادب ، تعني إدراكاً متعدداً ومركباً ، لأن النص يتضمن المدون والمنطوق والبصري والعلاقات التجسدية ومحتوياتها البصرية من الديكور والجانب المادي للشخصيات و المشاهد و حركات الافعال والتعاقب البصري والتقطيع بأشكاله إذن مسرحية عطيل شبكة للعديد من القوانين منها ما هو خالص للادب.. وما يستعمل فيها وفي غيرها . ففي مسرحية عطيل تدور الاحداث بين نسقين الاول الطبيعة باتساعها الواسع الغامض والثاني النفس البشرية ذي البعد الواضح خارجيا والغامض المتدثر بالانفعال الداخلي ، لذا ومن باب ماهو خالص للأنساق المنطوقة – البصرية لا بد من التذكير بإن أهم مصدر للمعنى في ماساة عطيل هو دلالة االبصرية . فان وليم شكسبير في مسرحية عطيل يصور بكثير من التامل الدوافع البشرية في انتمائه الى الطبيعة ويعيد انتاج القراءة لاحداث اتسمت بالقوة والبطش والحيلة والمكر بالخير والسماحة والحب والرافة . ولكن ما هو بصري يبقى في مركز ثقل المعنى ، وأن المجموع الذي تقدمه المشاهد المسرحية من دواخل النفس البشرية يوصف بأنه منظومة بصرية ذات معنى غنيٍ وفقاً لغنى موجوداتها في حركة الشخصيات ، والتي قد تظهر متجاوزة لأي تسويغٍ روائي أو على نحو أعم أي تسويغٍ عملي ، والتي ربما قد جاءت لتؤكد أن للصورة البصرية وظيفة قرائية، فيما وراء وظيفتها وهنا الصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب ، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية . ومايتنتج عن ذلك من صراع حاد في مسرحية عطيل الذي يؤدي الى اتخاذ موقف ازائه لتثبيت الحكمة واصلاح الدواخل البشرية من ادران انفعالاتها وعدم افلات البشر من قانون الثواب والعقاب ، فقد كان تصويرشكسبير للشخصيات بوجه خاص، مطابقا للطبيعة ويكفينا في هذا الصدد ان نتامل الاختلافات النفسية بين شخصياته ومطابقه ابطاله للبشر الذين نصادفهم من حولنا من حيث انهم كتله من المتناقضات . ، وهي بالتالي تقوم بوظيفة بناء المعاني المضمرة ، فإذا كنا نرى قليلاً جداً من الأشياء في داخل المسرحية المصورة ، فذلك لأننا لا نحسن اعادة قراءتها على الوجه الأكمل. مما يعتقد كثيرون من الدارسين ان المحرك الاساسي للفعل في مسرحية عطيل هو ياجو تارة وعطيل تارة اخرى غير ان البحث يرى ان المحرك الاساسي لفعل المسرحية هي دزدمونه بالذات فلولا حبها اللامتناهي لعطيل والذي يتسم باعلى سماته الرومانسية لما ثارت ثائرة ردريجو وياجو وهم الطرف الاخر للفعل الاساسي في المسرحية ،

ودزدمونه هي الوجه الاخر المشرق والمتسامي للطبيعة معطاء مخلص جميل ، يتعالى مع سمو المتعاليات من المبادى الاخلاقية في المجتمع. إن البلاغة الصورية في مسرحية عطيل بالأنساقِ البصرية تعيد انتاج الدلالة البصرية بعد دمج العلامات التي ُتنتج المعنى الجديد الذي نراه بصيغته الكاملة. وهكذا فان كل التركيزات المشهدية لدزدمونه في المكان وفي الزمان، يتم إنتاجها بمعاونةِ عددٍ معينٍ من المدركات الرمزية المدمجةِ في ما هو بصري ، فان شكسبير ينحو في هذه المسرحية منحى اخر من مناحي النفس البشرية سعيا للاحاطة بصورة المصير الانساني في عظمته من زاوية عنصرية ، مما اوضح لنا شكسبير حدود التباين بين صورة الشخصتين خارجيا... اذ ميز عطيل اسود في حين دزدمونه ذات البشرة البيضاء ، وهنا نشأت مسالة اعادة انتاج قراءة الدلالة البصرية من طرح لون البشرة ، وهو ما يعطي المتلقي دوراً ووظيفة وإسهاماً لينجزه ، أي إنه يدعو المتلقي بوعيٍ ذاتيٍ لقراءتها والمشاركة فيها ، فهذا الطرح يعترف بانتقالٍ ميسورٍ وسهلٍ من الدال إلى المدلول فهو مفتوح لـ (لعب) الشفرات والدوال (ترقص) فيه . فقد حاول النص ان يستغل هذا التباين الذي يتسلسل الى اغوارا الشخصية محاولة في توحيد الفعل الداخلي في حين يعطي انعكاسا خارجيا ، ظل عطيل يشعر باللاتكافؤ فكان رمزا لاي انسان يشعر على الدوام بالعجزبسبب لون بشرته ويبقى السؤال هل كان زواج دزدمونه وعطيل مخالفة او محاولة لتوليف الاضداد في الوجود؟ وتقضي كل حتمياته لذلك كان يهبها البؤس والنكد الريبه فيما تهبه الحب والحنان ان ثوابت العصر الذي عاش فيه عطيل ودزدمونه لم تكن لتسمح بما اقدما عليه بغفله من الواقع المعاش في عصرهما ، فتلك هي الدلالة البصرية المتولدة داخل الفعل القص المشهدي .

((مونتانو: ولكن ايها الملازم الكريم، هل لقائدك زوجه؟

كاسيو: محظوظ بها لقد كسب فتاة

لاالوصف يدركها، ولا اعجب مايروون عنها،

فتاة تفوق ماتتغنى الاقلام به من مزايا،

ولما حباها الخالق به من جوهر

يحار لها المبدع ويكل))[28] .

ولو تتبعا تطور وفعل الشخصيات كل على حدة لاسيما شخصية عطيل فقراءة الدال فيها إذن هي قراءة للشكل ولتلك العلامة التي تحكي قصة رجل اسود يدعى (المغربي) كان يعمل في جيش البند قية ثم اصبح قائدا عليه لما يتمتع به من شجاعة فائقة وعبقرية عسكرية جعلته يحظى باحترام كبير من قبل حكام البندقية ونبلاؤها وقد وقعت في حبة فتاة رائعة الجمال اسمها دزدمونه وبادلها الحب فتزوجا ، فان

تحقق إنسجام الدلالات البصرية لهذ الاسود يحصل حال التماس بين المتلقي والشيء المقروء، والمشاهد قبل أن (يقرأ) صورة عطيل ، يدركها حسياً ، وهذا إلادراك هو قدرة (عطيل) على استخدام ميكانزماته الحسية بقصد تفسير البيئة المحيط به وفهمها عبر الزواج المغاير من فتاة حسناء ، أو أنه عملية توسطية لإستخلاص النتائج المنظمة عن العالم (الحقيقي) للزمان والمكان التي رافقت نسق الجميلة دزدمونه ، إن هذه عملية ينجمُ عنها إختزال بيئةٍ عطيل المعقدةٍ إلى نظامٍ جمالي في اعادة انتاج المعنى المغاير للواقع . وهذه عملية مركبة ولها أبعاد جمة تتدخل فيها متغيرات كثيرة ومتنوعة ، منها ما هي تنبهية تتعلق بطبيعة خصائص الأشياء المدركة بين عطيل ودزدمونه ومنها ما هي فسيولوجية (تشريحية) وأخرى نفسية وأخرى حضارية واجتماعية وغيرها، تمثل محصلة تفاعل هذه المتغيرات .

اذ دزدمونة في الدلالات البصرية تترك عامل التفرقة العنصرية وتنتمي الى تأكيد انسانية الانسان، فدزدمونة هنا كما اراد شكسبير ان تكون طرفا موازيا لكل بطولات عطيل الحربية التي لا تنطلق الا من دافع القوة العضلية الخارجية في حين تستلب دزدمونة كل هذه القوة وتضيفها الى قوتها الداخلية العقلانية والعاطفية بأختيارها موقفا دراميا اعاد انتاج المعنى المغاير وحفز جميع الافعال الباعثة للشخصيات التي تدور في فلكها... عطيل يحب دزدمونة حبا صادقا يجعله مستعدا لاي تضحية في سبيله.

((عطيل: ولكن هنالك مقدسا أودعت فيه قلبي

اولا معنى للعيش...

فهو هنا يبدي استعداده لان يقارع كل خطب جلل في سبيل حبه لدزدمونة .

عطيل: لو طاب للسماء ان تمتحنني باشد البلايا

فأمطرت على رأسي حاسرا صنوف الالام والنعرات)) [29]

وهذا الحب اندلع بالرغم من رفض والدها الشيخ برابانتيو زواجهما ، وذلك لقناعته بان عطيل استخدم شراب مشحون بالتعازيم او السحر للسيطرة على ابنته التي كان يرغب بها اكثر الرجال وذلك لما تتمتع به من صفات جميلة وخلق في التصرف ومن ضمن الرجال الذين احبوها ومنهم ياجو، الذي كان يحتل منصب رئيس الفيلق اتصف هذا الرجل بذكاء مفرط وشر متطرف مريع ولقد وقع بغرامها وفسر صدها بسبب حبها لعطيل فتحول حبه لها الى حقد وكراهية ، وفي تلك الاثناء يعين شيوخ البندقية المغربي قائدا لحملة يرسلونها الى قبرص ، وهناك يطرد القائد رئيس الفيلق كاسيو من منصبه بسبب سوء تصرفه وضربه احد الجنود مما يدعو دزدمونه الى حث زوجها عطيل في اعادة كاسيو الى منصبه ذلك الشاب الوسيم المرح- الطيب الطباع والذي كان يحظى بحبه عطيل ودزدمونه معا ، أي ان في الدلالات البصرية نوعين من اعاد الانتاج ، المعنى المباشر والمعنى الإيحائي في هذا النص ، وهذه هي الثنائية

الثانية التي سيعتمدها الباحث في رصده لاشتغال الانتاج المعنى في الأنساق المسرحية . والتي ترد في االدراسات المختصة وفق تسمياتٍ مختلفة لكنها ذات مضمون واحد منها التقرير – الإيحاء، ففي هذه الحالة نجد ان شكسبير اعاد انتاج المعنى التقريري من خلال حث دزدمونه زوجها عطيل في اعادة كاسيو الى منصبه ، بينما نرى تضمين المعنى الايحائي جاء من بناء الفعل ينطلق من دزدمونه كشخصية محورية لاكما يعتقد بعض الدارسين والنقاد بان الشخصية المحورية هي ياجو ...

((برابانتيو يفصح لنا عن ذلك.

برابانتيو : عذراء حيية ابدا

ساكنة الروح، وديعتها، حتى لتحمر خجلا

من عواطفها))[30] .

والنص في حقيقة الامر لا يمثل سوى افتتاحية لانتاج المعنى في المسرح ، وعمليات التأويل هي التي تؤدي الى تجهيز النص المسرحي الذي بدوره يرغم العناصر عن التخلي عن بعض اشاراتها التابعة لفنونها الاصلية، واكتساب اشارات جديدة فرضتها بنية الحدث وغايته، وهذا ما يحدث خاصة في مسرحية عطيل فان النص يتضمن مستويين من العلامات، اولهما: معطى كشكل لغة من خلال الحوار، والثاني: يقدم كشكل بصري في فضاء النص المسرحي، حيث ان المستوى الثاني يعزز الاول، ويدل عليه، كما ان المستوى الاول يظهر من خلال الثاني، وعليه فأن نص مسرحية عطيل هو بناء وتركيب العلامات البصرية والمسموعة ضمن نظم وسياقات دالة، بحيث اننا ندرك النص لان علاماته تتعالق بعضها مع بعض، لا يقفز فوق تعبيرية عناصره المشاركة فيه، ولكنه يفرض النظام الكلي المكون لها فتشتغل بأشتغاله على وفق تخطيط مرسوم من قبل شكسبير ، فتركيب المشهدي يتم بقصدية على مستوى كلي، بنائي، فصحيح انه يتركب من عناصر مفردة الا انه يدرك كلياً ولا يمكن الفصل بين هذه العناصر الا لغرض التحليل، والعناصر التي يتألف منها النص وتؤلف منظومته، تغادر هيئتها في المعنى الحسي لترحل الى داخل منظومة اكبر وذات فاعليه عالية لتعطي طاقة تعبيرية مضافة، مما يعني اضفاء طبقات كثيفة من المعنى لما هو كامن اصلاً فيها.

وفياخذنا شكسبير الى اعادة انتاج الدلالة البصرية في شخصية ياجو الذي يحاول في اقناع المغربي بان زوجته تخونه مع كاسيو ويدعي ياجو امام عطيل بان كاسيو رئيس الفيلق قد تباهى امامه بانه قد حظي بدزدمونه وبذلك يتثير شكوك عطيل اتجاه زوجته ، ويبدا ياجو بالتخطيط للايقاع بدزدمونه وعطيل فيحث زوجته اميليا وصيفة دزدمونه وكاتمه اسرارها على سرقة المنديل الذي اهداه عطيل لدزدمونه كانت اميليا قد سرقت المنديل دون قصد سيء منها ارضاء لزوجها ياجو ولكنها في النهاية وبعد ان ادركت ان زوجها قد خدعها واستغلها ليصل الى مبتغاه في الانتقام من عطيل ودزدمونه اعترفت

بالحقيقة امام الجميع ، من جهة اخرى ، فان عطيل بعد ان يعتقد واهما ان زوجته قد خانته مع كاسيو وفقا لدلائل وبراهين قدمها له ياجو يقرر قتلها ايمانا منه بخيانتها له مع كاسيو وانتقاما لشرفه ، وهذه هي دزدمونة التي توسطت لكاسيو الذي صُرف من الخدمة وهي نفسها التي كانت قد عاهدت على طاعة عطيل، ترد على صدمته القاسية بهذه الكلمات البسيطة:

((عطيل: الست بغياً؟

دزدمونة: لا وحق مسيحيتي!

ان يكن حفاظ هذا الوعاء لسيدي

من كل لمسة اخرى بذيئة غير مشروعة

هو عدم الكون بغيا، فما انا ببغي.

عطيل: ماذا، الست عاهرة؟

دزدمونة: لا سمح الله!

عطيل: اممكن ؟

دزدمونة: آه ، غفرت لنا السماء!)) (31)

ان اعادة انتاج المعنى عند قراءة النص يتراوح بين المعنى التقليدي والمعنى الجديد، والمعاني الاكثر حضوراً تتوافر في المستويات ذات طاقة الاشتغال العالية التي تكون اكثر ايحائية واثرى تعبيرية، حيث تنتقل من المستوى التأويلي الافقر الى مستوى اخر اكثر غنى، وهذا يتضح في طبيعة العلاقة بين عطيل و ياكو ذات بعد إيحائي أيضاً ، ولكنه من نوعٍ خاص إذ أن العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محض معللة ، ويوجد بينهما تشابه و علاقة تجاور. والرمز دزدمونه هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانونٍ غالباً مايعتمد على التداعي بين الأفكارٍ ، والرمز أكثر العلامات تجريداً وهو غالباً ما يرتبط بالأفكار التي تدفع إلى الربط بينه وبين موضوعه ، فيغدو الرمز ُعرفاً والموضوع الذي يشير إليه يتميز بطبيعةٍ الحدث أيضاً. ولا نجد رسوخ حبها لعطيل وبرائتها الصافية اكثر تبلورامما هو عليه في الفصل الرابع، المشهد الثالث، اذ تواجه اتهامات عطيل الطائشة بأعتزاز وليس بالصياح والدموع واخيرا نجدها تسأل بهدوء:

((دزدمونة: وانا جاثية على ركبتي، ما معنى كلامك؟

افهم عنفا في كلماتك.

اما الكلمات فلا افهمها

عطيل: اسمعي ، من انت؟

دزدمونة: زوجتك يا مولاي، زوجتك الصادقة الامينة..

عطيل: تعالي ، اقسمي على ذلك، والعني نفسك

لئلا الشياطين بالذات، وانت اشبه بواحدة من السماء

تخشى الامساك بك- ولذا فلتلعني مرتين!

اقسمي على انك شريفة.)).[32]

وهكذا فان الإيحاء أو التضمين في النسق البصري للمسرحية ، يجعل منهما مستودعاً للعلامات ونسيجاً من المعاني الناشئة من قراءات متعددة ومختلفة للنص ، لكن مايضبطها هو وضع جميع المدلولات في خانة مشتركة ، بمعنى الربط الجدلي لكل هذه المعاني الإيحائية المتنوعة ، بفكرةٍ مركزيةٍ حاكمةٍ على الصورة .وهكذا نشأت أنظمة الدلالة لدى شكسبير وتطورت بفعلِ عواملٍ عدة، لعلَ من أهمها الإنسانُ نفسه وتلكَ الرغبة المحمومة التي تتملكه للتواصل مع الآخرين، وفي التعبير عن ذاته بمختلف الوسائل . في هذه الكلمات ياخذنا شكسبير كل ما نحتاجه من علامات عن دزدمونة الا ان عطيل وبسبب جهله بعقلية نساء البندقية واخلاقهن التقليدية وانه هو نفسه قد رأى في خداع دزدمونة لابيها ما يدل على استطاعتها ان تكون ممثلة بارعة. وعندما ادركت دزدمونة انها فقدت حبها واحترام عطيل، تغيرت على الفور، وانجرفت مع السيل في تيار المأساة ولم يعد بوسعها رؤية طريقها بوضوح ولكنها غير مبالية بمصيرها حتى الدقيقة الاخيرة يحثها تفاعل جسماني على طلب الرحمة مؤكدة برائتها بكل حزم. ونرى الدليل النهائي لحب دزدمونة غير المتبدل لعطيل.

((عطيل: يا نفسا... عاطرا ، يكاد يغرى. ....

دزدمونة: من هناك؟ عطيل؟

عطيل: نعم، دزدمونة.

دزدمونة: هل ستجيء الى الفراش، يا مولاي؟

عطيل: هل صليت هذه الليلة ، دزدمونة؟

دزدمونة: نعم يا مولاي..

عطيل: ان كنت تذكرين أي اثم

لم تصفح عنه رحمة السماء،

فاستغفريها الان.

دزدمونة: ويحي يا مولاي ، ما الذي تعنيه بذلك؟[33]

يمتاز التشفير الابداعي في نص مسرحية عطيل بالتصعيد للمعنى اي تشكيل صور ذهنية ومن ثم المرورً بمرشح ضرورات ومتطلبات الحدث لتشكيل معنى اكثر ثراء ينتمي الى النص ، لذا فأن التأويل يمر عبر سلسلة من العمليات، تبدأ بالادارك وهو المستوى الاول الذي يعتمد على حواس المتلقي، ثم التعرف بوصفه عملية ذهنية، وهو استكناء الطبيعة السيميائية للشيء البصري ، ثم يلي ذلك مستوى الفهم الذي يساعد على فك شفرات العلامات والتوصل الى دلالة بصرية تكشف غرابة المعنى المتضمن في القيم السائدة (الثقافية – السياسية – الفكرية). وتعيد انتاج قيم جديدة بتأويل جديد ، ينقلنا شكسبير عبر صراع دام الى مواجهة عيانه بين قطبي الصراع في هذه المسرحية. الطبيعة بوجهها العذب السمح، الصافي النقي خارجيا، وبين الوجه المكفهر الذي يحاول ان يدمر كل شيء. بركان هائج يحاول ان يكسر دواخل النفس ليشوه الشكل الخارجي للطبيعة السمحاء. عطيل في هذا المشهد يكون محورا اخر يساعد على تأكيد الفعل المركزي (دزدمونة) في برائتها وحبها واستقرارها بالمثل العليا التي تتعالى عن كل شوائب الارض وفعل الانسان الشائب.

((دزدمونة: اتتحدث عن القتل؟

عطيل: نعم.

دزدمونة: اذن فلترحمني السماء.

عطيل: آمين ، من كل قلبي

دزدمونة: إذا قلت ذلك، آمل الا تقتلني. ....

عطيل: فكري بخطاياك..

دزدمونة: انها الحب الذي اكنه لك.

عطيل: نعم، ومن اجل ذلك ستموتين.)) [34]

ودلالات النص العميقة هي ليست ما اراد الكاتب قوله بل ما يقوم عليه النص بما فيه احالاته غير المعلنة، وأحالة النص غير المعلنة هي دلالات بصرية للعالم الخارجي ، لذا ما يجب علينا فهمه، ليس

شيئا متخفيا وراء النص المسرحي ، بل شيء معروض امامه بصرياً ، يتطلب فهماً، وفهم نص يعني اتباع حركته من المعنى الى الاحالة مما يعلنه (النص) الى ما يثمر عنه. فالمهم في النص المسرحي هو ان يتفوق على ظروف انتاجه وان ينفتح على سلسلة لا محدودة من القراءات تمر عبر التأويل واللغة 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 لمدى قوة تمثيلها للحياة بأعادتها الى الحركة مرة ثانية وشكسبير في هذا المشهد يظهر لنا تراجيديا انسانية، لان البطل يهوى لسقطة لا يعرف سببا لها وهو حالة مع دزدمونة باعتبارها مفتاحا للمأساة ومحورا للفعل المركزي في اعادة انتاج المعنى للمتلقي ، فهي تفقد المنديل - العلامة السميائية الكبرى في النص - ليس لعيب فيها، وانما صدفة، وتتوسط لكاسيو وفاءا منها لما قدمه من خدمات للعاشقين (عطيل ودزدمونة) عند ارتباط قلبيهما قبل الزواج.. اذن يفصح لنا شكسبير عن وجهي الطبيعة ذات الوجه الواحد ليتحقق طرفا المعادلة في الصراع في هذه المسرحية. تبقى دزدمونة محافظة على فعل التأسيس في انتاج المعنى الذي بدأه شكسبير في مرحلة المعلومات منتقلا بنا عبر انطلاق الحدث في زرع الشك في صدر عطيل من قبل ياجو الى مرحلة الازمة التي يجزم فيها عطيل على ان زوجته خائنة. فالنص هنا اكبر من متوالية متعاقبة من الجمل انه سيرورة تراكمية وكلية، لذا كان تعدد المعاني الملازم للنصوص شيئا اخر غير تعدد دلالات الكلمات المفردة وغموض الجمل المفردة في الكلام الاعتيادي، وتعدد المعاني هذا يفتتح تعدد القراءات والتأويل، ونرى ، انه يجب البحث عن الطريقة التي تنتظم فيها الدلالات وتتراكم بعض المعاني والثيمات، وذلك لان بناء العمل المسرحي ذاته يحمل في طياته بعض الثيمات، وهذه هي التي تخفى بعناية ولا ترى، وهو ما يظهر لنا في مرحلة الازمة والعقدة ومن خلال المواجهة بين طرفي الصراع اننا نقف مع دزدمونة باعتبارها تمثل كل القيم العليا التي تنتمي اليها فهي كما يشير فرويد الانا العليا التي تعتبر طموحا لكل انسان من اجل كماله وجماله، والانا السفلى التي تمثل الغرائز والضد من مثل الانا العليا، والتي تتمثل في ياجو كوسيط لاثارة الانفعال والضغينة التي انساق اليها الطرف الثاني من المعادلة – عطيل- وفي هذه المواجهة نجد اننا نتعاطف مع دزدمونة بالخوف والشفقة والانفعال ونثار متفاعلين بالضد مع عطيل الذي اخفق بان انصياع الى ما اراده له الشر والقوى التي تساعد هذا الشر في المسرحية.

((عطيل:..انك على فراش موتك.

دزدمونة: نعم ، ولكن لا لاموت.

عطيل: بلى في الحال.

ولذا ،اعترفي صراحة بخطيئتك، ....

لان نكرانك كل جزء منها مع القسم

لن يزيح عني او يخنق في الفكرة الراسخة التي

ائن تحت وطأتها. يجب ان تموتي..

دزدمونة: رباه ارحمني!

عطيل: اقول . امين.)) [35]

نجد من خلال هذا الحوار ان عطيل لم يواجه دزدمونة ويتقص الحقائق ليصل الى الحكم العادل على خيانة زوجته وفي هذا المشهد يفصح لنا شكسبير عن لثام عدم الجدوى في استمرار حياة المرأة التي احبته وانما قد اتخذ القرار بأن يقتل دزدمونة وهو يصل بنا الى الذروة بعد العقدة ومن وجهة نظر المتلقي او القارئ نجد ان دزدمونة هي الشخصية التي تخاف عليها من ظلم عطيل او قتله لها وتتخذ موقفا معاديا لعطيل لنبقى مشدودين الى فعل التطهير لشخصية المرأة دزدمونة في هذا الموقف الدرامي .

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

النتائج :

1. ان اعادة انتاج المعنى عند قراءة نص مسرحية (عطيل) تراوح بين المعنى الظاهري والباطني ، مما سمح لتنوع الدلالات البصرية والمعاني الاكثر حضوراً
2. تتوافر في المستويات ذات طاقة الاشتغال العالية التي تكون اكثر ايحائية واثرى تعبيرية، حيث تنتقل من المستوى التأويلي الافقر الى مستوى اخر اكثر غنى، وهذا يظهر من علاقة عطيل وياجو .
3. ان كل التاكيدات المشهدية لدزدمونه في المكان وفي الزمان، يتم إنتاجها بمعاونةِ عددٍ معينٍ من المدركات الرمزية المدمجةِ في ما هو بصري دلالالياً .
4. يقوم التشفير الابداعي في مسرحية عطيل بالتصعيد للمعنى اي تشكيل صور ذهنية ، ومن ثم المرورً بمرشح ضرورات ومتطلبات الحدث لتشكيل معنى اكثر ثراء ينتمي الى النص في انتاج المعنى المغاير .

الاستنتاجات :

1. من خلال النتائج وجدنا ان التركيز على الدلالات البصرية واعادة انتاج المعنى في المسرح اكد على احترام القدرة المتنامية للمتلقين على التأويل وهو ما سيؤدي لا محالة الى ازدهار فن كتابة النصوص المسرحية .

2. ان الحوار المسرحي له القدرة على اعادة انتاج المضمرات البصرية في بنية المسرحية ومن خلال التداخل الواعي بين معنى الحوار والمضمون البصري .

3. يشكل السياق الجمالي بين الدال والمدلول المفهوم الابرز لبناء الدلالات البصرية واعادة انتاجها في النصوص المسرحية ، بالاعتماد على خرق مبدأ التعاون الحواري بالصور .

التوصيات والمقترحات :

الاهتمام بالدراسات والبحوث التي تسلط الضوء على الدلالة البصرية واعادة انتاج المعنى ، لكن من زاوية القراءة السوسيولوجية وتعميقها بنظريات مغايرة .

.

قائمة المصادر والمراجع :

1. أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ ،البيان والتبيين ، ج1 ، بيروت :دار إحياء التراث العربي،1968
2. بيير جيرو ، علم الدلالة ، ت: منذر عياشي ، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992.
3. محمد طواع ، ملاحقة سلطة المعنى – دريدا مفككاً للميتافيزيقيا ، المغرب : مجلة علامات الثقافية ، العدد 13 ، 2000م ،
4. حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس :دار الكتب الشرقية ،1966 .
5. تزفتيان تودوروف ، الأدب والدلالة ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، سوريا – حلب : مركز الإنماء الحضاري ، 1996 .
6. عقيل مهدي، في بنية العرض المسرحي، بغداد: مطبعة احمد، ب ت،.
7. فردينان دي سوسير ،علم اللغة العام ، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز ،الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ،1988، –
8. سيزا قاسم ، السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد في كتاب مدخل إلى السيميوطيقا ، ب ت .
9. محمد الحسن علي، الكناية، (مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية، 1985.
10. ادريان بيج، موت المؤلف المسرحي، ترجمة مركز اللغات والترجمة. بأكاديمية الفنون،. مراجعة نهاد صليحة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس. ط،1. 1993.
11. رولان بارت ، مبادئ في علم الأدلة ، تعريب : محمد البكري ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ط2، 1986 .
12. كلود جرمان و ريمون لوبلان ، علم الدلالة، ت : نور الهدى لوشن ، دمشق : دار الفاضل ، 1994.
13. رولان بارت : أسطوريات – أساطير الحياة اليومية ، ترجمة : قاسم المقداد ، سوريا – حلب : مركز الإنماء الحضاري ، 1996
14. فرديناند سوسير، دروس في علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف، الموصل: دار الكتب والطباعة، 1988 .
15. جابر احمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.
16. كلود ليفي شتراوس ، الأسطورة و المعنى ، ت : شاكر عبد الحميد ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986.
17. عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تحقيق :د.محمود محمد شاكر ،القاهرة :مكتبة الخانجي ،1984 .
18. أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق : محمد أمين الخانجي ، القاهرة : مطبعة محمد علي صبيح ، ط2، ب.ت.
19. أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني – منهجاً و تطبيقاً ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ط2 ، 2000م .

20. عبد السلام بن عبد العالي، الميتافيزيقيا– العلم والايديولوجيا، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين – بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981

21. عواد علي، شفرات الجسد، عمان: دار ازمنة، 1996.

22. تشارلز ساندرس بيرس ، تصنيف العلامات ، ،ترجمة 22.فريال جبوري غزول،. (. مقالات ودراسات.) دار. إلياس المصرية،القـ. اهرة. 1986.

. 23. مسرحية عطيل ، وليم شكسبير ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، بغدد : دار المامون للترجمة والنشر ، 1986.

List of sources and references:

1. Abu Othman Omar bin Bahr Al-Jahiz, Al-Bayan wal-Tabyen, vol. 1, Beirut: Arab Heritage Revival House, 1968.

2. Pierre Giraud, Semantics, published by Munther Ayashi, Damascus: Dar Talas for Studies, Translation and Publishing, 1992.

3. Muhammad Tawaa, Pursuing the Authority of Meaning - Derrida Deconstructing Metaphysics, Morocco: Alamat Al-Thaqafiyya Magazine, No. 13, 2000 AD,

4. Hazem Al-Qartajani, Minhaj al-Balagha' and Siraj al-Adabā', edited by: Muhammad al-Habib Ibn al-Khawja, Tunisia: Dar al-Kutub al-Sharqiya, 1966.

5. Tzvetian Todorov, Literature and Semantics, translated by: Muhammad Nadim Khashfa, Syria - Aleppo: Center for Cultural Development, 1996.

6. Aqeel Mahdi, On the Structure of Theatrical Show, Baghdad: Ahmed Press, PT,.

7. Ferdinand de Saussure, General Linguistics, translated by: Dr. Yoel Youssef Aziz, Mosul: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1988, -

8. Siza Qassem, Semiotics: About some concepts and dimensions in the book Introduction to Semiotics, ed.

9. Muhammad Al-Hassan Ali, Metaphor, (Mecca: Al-Faisaliah Library, 1985.

10. Adrian Page, Death of the Playwright, translated by the Center for Languages and Translation. At the Academy of Arts. Review by Nihad Saliha Cairo International Festival. For the Fifth Experimental Theater. I,1. 1993.

11. Roland Barthes, Principles in the Science of Evidence, Arabized by: Muhammad al-Bakri, Baghdad: House of Cultural Affairs, 2nd edition, 1986.

12. Claude Germain and Raymond Leblanc, Semantics, published by: Nour al-Huda Lushin, Damascus: Dar al-Fadil, 1994.

13. Roland Barthes: Myths - Myths of Everyday Life, Translated by: Qasim Al-Miqdad, Syria - Aleppo: Enmaa Cultural Center, 1996

14. Ferdinand Saussure, Lessons in General Linguistics, translated by Yoel Youssef, Mosul: Dar Al-Kutub and Printing, 1988.

15. Jaber Ahmed Asfour: The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage, Cairo: Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing, 1974.

16. Claude Lévi-Strauss, Myth and Meaning, published by Shaker Abdel Hamid, Baghdad: House of Cultural Affairs, 1986.

17. Abdul Qahir Al-Jarjani, Evidence of the Miracle, edited by: Dr. Mahmoud Muhammad Shaker, Cairo: Al-Khanji Library, 1984.

18. Abu Hilal Al-Askari, The Book of Two Industries, edited by: Muhammad Amin Al-Khanji, Cairo: Muhammad Ali Sobeih Press, 2nd edition, P.T.

19. Ahmed Ali Dahman, The Rhetorical Image according to Abdul Qaher Al-Jarjani - Method and Application, Damascus: Ministry of Culture Publications, 2nd edition, 2000 AD.

20. Abdel Salam bin Abdel-Aali, Metaphysics - Science and Ideology, Rabat: Moroccan Company of United Publishers - Beirut: Dar Al-Talia for Printing and Publishing, 1981.

21. Awad Ali, Blades of the Body, Amman: Dar Azmana, 1996.

22. Charles Sanders Peirce, The Classification of Signs, translated 22. Ferial Jabouri Ghazoul. (Articles and studies.) Dar. Elias Al-Masria, Q. What a moment. 1986.

. 23. The play Othello, William Shakespeare, translated by: Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 1986.