

التحويلات العاملة في مسرحية عطيل لشكسبير
Actancial Transformations in Shakespeare's Play "Othello"
د. بسدات عبد الصمد

مختبر بحث: الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -

fabdou.sba@gmail.com

ملخص	معلومات المقال
تأتي هذه الورقة البحثية لتغوص في مسرحية من مسرحيات وليام شكسبير حبست تطوراتها الدرامية أنفاس من قراؤها أو شاهدها هي تراجيديا "عطيل" التي اختلط في الحب بالسياسة و التي أظهرت أشع ما في الانسان من انفعالات ، كما أثبت شكسبير من خلالها عمق رؤيته للنفسية البشرية ، وإظهارها للعلن ليس من خلال نظرية الاحتمال و الضرورة و بذلك المصير المقدّر والحتمي لشخصية البطل بل كان أكثر عقلنة و أنسنتّ للمأساة في مصير مناسب للشخصية، و بذلك نجد أن جل مآسي شكسبير اعتمدت فكرة عصر النهضة القائمة على أن الانسان هو جوهر الكون، و مأساة عطيل ذات الغاية الأخلاقية لم تخرج عن هذا الجوهر و فيها " نرى أن شكسبير يقدم لنا وجهين للغيرة لا وجها واحدا، غيرة سببها الحب العميق، و غيرة سببها الكراهية و الازدراء العنصري و الطمع في منصب عطيل و مجده" (ألفريد، فرج. 2002: 96) الشيء الذي ولد صراعات خارجية و داخلية أوصلت البطل التراجيدي إلى النهاية المحتومة. إلا أن الغاية من الورقة البحثية هي تثبيت التحويلات العاملة للمسرحية بفصولها الخمسة، من خلال مقارنة سيميائية خاصة بالنموذج العملي لغريماس.	تاريخ الارسال: 2020/...../..... تاريخ القبول: 2020/...../..... الكلمات المفتاحية ✓ النموذج العملي ✓ العامل ✓ التحويلات العاملية ✓ عطيل ✓ جوليان غريماس
Abstract	Article info
<i>The present research delves deep into one of Shakespeare's famous plays. A play that caught the breath of any read or saw it at the time. It is Othello's tragedy, in which love and politics melted to unveil the ugliness of human conflicts. In this play, Shakespeare proved his subtle vision of human psychology and employed it not through the theory of probability and necessity that often causes the fatal ending of the hero, but he was more humanly realistic to bring the tragedy with more appropriate fate to the character. However, the aim of the present research paper is to probe the Actancial Transformations of the play with its five acts through a semiotic approach of the Actancial Model of Greimas.</i>	Received Accepted Keywords: ✓ Actancial Model ✓ Actant ✓ Actancial transformations ✓ othello

المؤلف المرسل: د. بسّادات عبد الصّمد

1. مقدمة:

يعتبر مسرح شكسبير من أهم المسارح التي لازال صدها يتردد حتى وقتنا الحالي و تاريخيا ينتمي إلى عصر النهضة، و إن أردنا أن نكون أكثر دقة فهو ينتمي إلى المسرح الإلزابيثي نسبة إلى الملكة إليزابيث الأولى (1533-1603). هي إذاً مرحلة تاريخية شهدت فيها إنجلترا تحولات فكرية و علمية و فنية هائلة و كذا تجاوزها للسيطرة الكنسية، و من الذين حملوا لواء التحوّل الفني في المسرح كان وليم شكسبير 1564-1616 الشاعر و الكاتب المسرحي و الممثل بدون منازع، من خلال أعماله المبدعة خاصة في نوع التراجيديا التي جعلتنا نحب عبر جولييت و نفكر مع هامليت و نعاني من أجل الملك لير و نتحرّر على عطيل، كلها مسرحيات أعطى فيها شكسبير الأولوية للقيم الانسانية و خاصة منها الأخلاقية و بذلك نجده يتقنى أغوار النفس البشرية بكل عنفها و براءتها، بحبها و كرهها، بحبثها و صدقها، بإخلاصها و خيانتها، بغرستها و تواضعها، بسذاجتها و حنكته...، كلها صفات إنسانية أعطاها شكسبير حقها الكامل في أعماله داخل قالب تراجيدي يذكّرنا بالأعمال التراجيدية للكلاسيكية الأولى عند الاغريق أو ما يسمى بالمسرح الهليني ، خاصة منه أسخيلوس الذي قال في حقّه فيكتور هيجو " من أين تخرج يد شكسبير؟ من جيب أسخيلوس" (Victor, Hugo. 1854:157) لكن الفرق بينهما شاسع ، مع أن النوع واحد و الغاية واحدة إلا أن الوسائل نفسها تتطور في أبعاد مختلفة كالمحاكاة و الايهام و التطهير ، حيث انتقل بما شكسبير من عالم الأسطورة و الخوارق و أنصاف الاله إلى الانسان و بالتالي الانسانية أو إذا جاز التعبير أنسنة الفعل الدرامي و ذلك عبر نقل الصراع الذي هو المحرك الأساسي لأي عمل تراجيدي من صراع عمودي يعتمد على القدر و القوى الخارقة التي ترهن حياة البطل إلى صراع أفقي بين البشر تظهر من خلاله كل الصفات التي ذكرناها سلفا، حيث يكون فيها الانسان مسؤولا عن أفعاله سواء بعوي أو بغير وعي ، ذلك يجعل خاصية الشك ذات الطبيعة البشرية تطغى على نفسية الأبطال و من يدور في فلكرهم، و هذا ما يميّز تراجيديا شكسبير عن التراجيديا عند أسخيلوس و سفوكليس و من حذا حذوهم ، و إذ أخذنا وسيلة التطهير كنموذج نجدها تتمظهر عبر عاطفتي الخوف و الشفقة و فيها يكون المتلقي في وضعية إيهام تام مندمج و متعاطف، يخاف على البطل مما هو آت و يشفق عليه من الكوارث التي تحل به دون أن يكون مسؤولا على ما يقع عليه، لكن التطهير عند شكسبير يأخذ بعدا آخر و هو أن البطل أو أي شخصية مسؤولة على ما يحصل لها من خلال تفاعلها مع الأحداث سواء بعوي أو بغير وعي، حيث أن الحدث في حدّ ذاته نتاج صراع بين الشخصيات، لأنه لولا تصديق ماكبيث لنبوءة الساحرات لما قُتل، حتى أنّ عطيل لولا أنّه سمح لنفسه أن يكون لعبة في يد ياغو لما

وصل إلالاتحار، و في كلتا الحالتين لعب الشك دورا فاعلا في هاته النهايات التراجيدية. ، و بالتالي فالاندماج و التعاطف عبر عاطفتي الخوف و الشفقة نجده يأخذ منحى آخر عند المتلقي و هو المنحى العقلاي الذي يأخذ فيه موقفا من أفعال البطل التراجيدي بصفته مسؤولا عن أفعاله سواء وعى ذلك ام لا، و بذلك هو تطهير يسير في بعد مغاير تماما لما رسمه له ارسطو من خلال الإيهام التام بالواقع ، على العكس فالإيهام الشكسبيري هو إيهام واع تتقاسمه ثنائية هي عقل/عاطفة حيث " لا تصبح الشخصيات مجرد تجسيد لصفات معينة ثابتة بل تصبح أناسا أحياء تتغير و تنمو مع تغير و نمو الحدث المسرحي بأكمله" (رشدي، رشاد، 2000: 106). وبناء على ما ذكرنا سلفا تأتي مسرحية عطيل في ورقتنا البحثية هاته لتؤكد قوة وابداع شكسبير في جعل الانسان يرى نفسه من خلال مرآة التراجيديا ، كما أنها مسرحية الثنائيات المتناقضة التي تأجج الصراعات وتجعل الأحداث تتوالى وتتراكم حتى أنها تتجاوز طاقة تحمّل البشر، و في هاته الورقة البحثية، تتطوّر مجرياتها من خلال مقارنة سيميائية و بالتالي هي تحليلية و إجرائية تخص التحويلات العملية للمسرحية بكل فصولها و عليه فالمنهج حتما سيميائي أما الغاية فهي تثبيت تلك التحويلات العملية من خلال توظيف النموذج العملي لغريماس.

2. غريماس و نموذجه العملي

تعتبر اللحظة الغريماسية ، لحظة مفصلية في تاريخ التحليل البنوي عبر السيميائيات السردية التي من خلالها أوجد الجريداس جوليان غريماس(1917-1992) النموذج العملي، باعتباره وصفة معرفية عملية إجرائية ومنطقية لكل تحليل روائي أو مسرحي، حيث كان هدف هذا الأخير هو الوصول إلى قواعد كلية للسرد عبر دراسة القوى الفاعلة المحركة للأحداث و تطوراتها علما أنّ " الأصول المعرفية التي غدّت هذه النظرية تتميز بالتعدد و الغنى، ذلك أنها تنهل من اللسانيات و المنطق و الأنثروبولوجيا و غيرها من الحقول" (أ.ج.غريماس، 2018: 6)، و في سياق ورقتنا البحثية يمكننا أن نذكر ثنائيات دي سوسير ووظيفية بروب و تواصلية جاكوبسون على أنّ الأولى كانت لخلق الهيكل العام الذي سيحمل البنية العملية المتكوّنة من ثنائيات ثلاث أما الثانية فهي تخصّ فلاديمير بروب الذي كان الملهم الأساسي لغريماس في تجسيد خطاطة نموذجه العملي حيث قام بروب بالتركيز على الأفعال بالتمييز بين ما هو ثابت و ما هو متغير في الحكاية الخرافية في كتابه " مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، حيث أوجد إحدى و ثلاثين وظيفة مرتبطة ببعضها في دوائر معينة توازي مؤديها (الشخصيات) و هي بذلك دوائر "فعل" عددها سبعة : دائرة فعل الشرير، دائرة فعل الواهب أو المانح، دائرة فعل المساعد، دائرة فعل الشخص موضوع البحث ، دائرة فعل المرسل، دائرة فعل البطل، دائرة فعل البطل المزيف" (فلاديمير، بروب. 1989: 158/159). انطلاقا من هذا التصوّر الوظيفي البروي استطاع غريماس تصور نموذجه العملي الثابت. أما فيما يخص الاستلهام من النظرية التواصلية عند رومان جاكوبسون فنجد أنّ النموذج العملي لغريماس قد تأثر بال سلسلة التواصلية (السداسية) الّا أنّه اكتفى بثنائية مرسل/مرسل إليه. أما فيما يخص مفهوم العامل فقد استلهمه من أعمال "لوسيان تانير" الذي اعتبر أنّ "الفعل هو المركز المنظم للعلاقات العملية التي تتركز على فكرة : فاعل/عامل و مرسل/ مرسل إليه" (فلاديمير، بروب. 1989: 158/159).

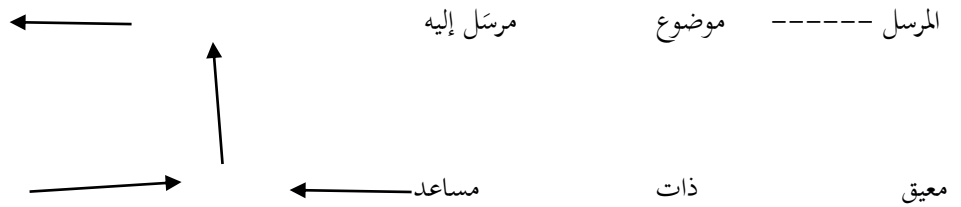
بناء على ما ذكرنا سلفا يمكننا الخوض في النموذج العاملي لغريغاس عبر مقارنة سيميائية تحليلية لمسرحية عطيل لشكسبير بفصولها الخمسة ومشاهدها، علما أن النموذج العاملي متكون من ثنائيات ثلاث تتطوّر من خلال محاور ثلاث هي: " محور الرغبة: و هو المحور الذي يربط بين الدّات و الموضوع محور الإبلاغ: و هو عنصر الرّبط بين المرسل و المرسل إليه - محور الصّراع: و هو ما يجمع بين المعيق (المعارض) و المساعد" (بن كراد، سعيد.2001: 77).

1 -عامل ذات / عامل موضوع: و هو الثنائية المركزية التي تبدأ منها الديناميكية الدراماتيكية و تنتهي إليها، إنّها مصدر للفعل و نهاية له و تتطوّر من خلال محور الرغبة.

2 -عامل مرسل/ عامل مرسل إليه: و هو الثنائية الابلاغية أو التواصلية بامتياز، بما يعني المحفّز على الفعل و الاستفادة منه و التي تتطور من خلال محور الإبلاغ.

3 -عامل معيق (معارض)/ عامل مساعد: و هو الثنائية التي يتأرجح من خلالها البطل في أفعاله و ردّات أفعاله و هي تتطوّر من خلال محور الصراع.وعليه فإنّ النموذج العاملي هو " وحدة تركيبية ذات طابع شكلي خالص سابقة على كل إستثمار دلالي أو أيديولوجي" (رشيد بن مالك.200: 15)

بذلك جاءت خطاطة النموذج العاملي كالآتي:



ومن خلال هذا النموذج سنغوص في مسرحية عطيل وتحولاتها العاملية التي طرأت على الديناميكية الدرامية.

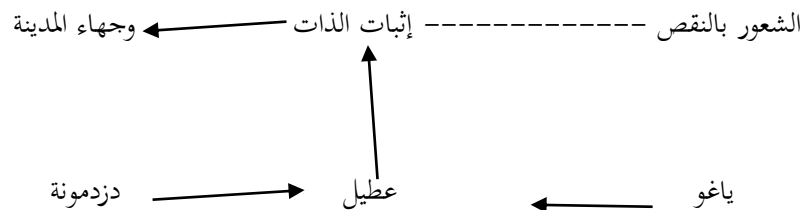
3.التحوّلات العاملية للمسرحية

3-1.الفصل الأول:

يأتي المشهد الأول من الفصل الأول تمهيدا للعاصفة الهوجاء التي سترمي بضلالها على البطل التراجيدي عطيل حيث تكون فيه البداية من مدينة البندقية ليلا عبر نقاش حاد بين "رودريغو" سيّد من البندقية و المتيم بعُج "ديزدمونة" زوجة عطيل و"ياغو" حامل علم عطيل و الحاقد على عليه لعدم ترقّيته عسكريا، ثمّ اختيار "كاسيو" ملازم عطيل مكانه، حيث نجد أنّ ياغو في حوار مع رودريغو يقول "ثلاثة من وجهاء المدينة نزعوا قبعاتهم لديه في التماس شخصي بأن يجعلني ملازمه... يرد على وسطائي التماسهم... لأنني والله سبق ان اخترت الضابط الذي اريد" (وليم، شكسبير.2000: 461)، السبب الذي دفع ياغو لإفساد علاقة عطيل بعائلة زوجته ديزدمونة وذلك بالذهاب الى بيت "بيرناباسيو" أحد وجهاء

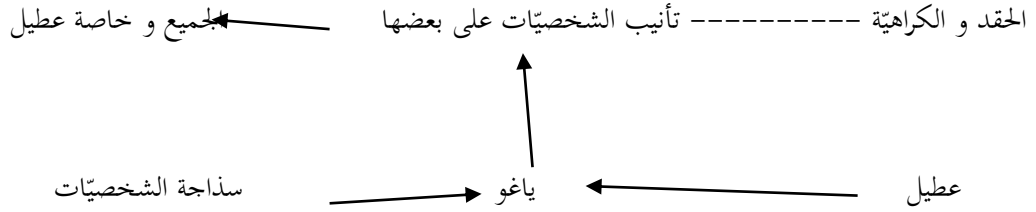
المدينة وأبو زوجة عطيل ، وادعائه ان هناك من يسرقه حيث يدعي قائلاً وبصوت مرتفع " استبقظ يا بيرناسيو ، لصوص ، لصوص ، انت به لبيتك ، لابتنك، لأكياسك" (وليم، شكسبير.2000: 464)، لكن ياغو لم يكتفي بهذا الملح الذي سببه، بل راح أكثر من ذلك يتهم ابنته ديزدمونة في عرضها حيث يقول "في هذه اللحظة عينها، ثمة كبش اسود كبير يطأ نعجتك البيضاء" (وليم، شكسبير.2000: 464). و يأتي المشهد الثاني ، ليُعلن فيه ياغو بدسيسته و حقه حيث أوعز لعطيل أنه باستطاعة برن باسيو ان يسعى لطلاقه من ابنته قائلاً له "وان لصوته قدرة على تنفيذ مشيئتهسيطلقك" (وليم، شكسبير.2000: 469)، لكن عطيل أجابه بكل هدوء " ليفعل ما يشاء له حقه فالخدمات التي قمت بها للدولة ستعلو لسانا على شكواه وانني لولا حيي ليزدمونة الكريمة لما أقحمت حريتي الطليقة داخل طوق وحدود " (وليم، شكسبير.200: 470)، وفي غفلة من امره وجد عطيل نفسه في مواجهة مع برناتسيو و جنوده مع رودريغو لكن عطيل كان حكيما و هادئا حيث قال مخاطبا برناتسيو و جنوده " اغمدوا سيوفكم اللامعة وإلا أصداءها الندى، سنكون أوقع امرا من اسلحتك" (وليم، شكسبير.2000: 472)، لكن الشيء الذي كان يحز في نفس عطيل عدم ذكره لاسمه إلا بصفة الغائب ، المغربي، ذو الشفاه الغليظة، الحصان البربري، كبش اسود. و في خضم نقاش وجهاء المدينة لوضعية البندقية مع تركيا وهي تحاول احتلال "جزيرة قبرص" دخل عليهم برناتسيو بصفته أحد وجهائها وعرض مشكلته مع عطيل على أنّ ابنته سُرقَت منه بسبب العقاقير التي أوهمه بها ياغو حيث يقول في المشهد الثالث " سرقت مني وافسدت برقي وعقاقير يبيعها الدجالون" (وليم، شكسبير.2000: 476)، إلا أن جواب عطيل في هذه الحالة لم يكن مرتبكا أو مترددا ، بل كان حكيما و حاسما متوجها إلى الوجهاء بقوله " أيها الشيخوخ ، الأقوياء ، العقلاء، الموقرون الذين عرفت فيهم الطيبة دوما، اما انني أخذت ابنة هذا الشيخ فصحيح جدا ، وصحيح أنني تزوجتها..... وما وهبته من لغة السلم الناعمة جد قليل " (وليم، شكسبير.2000: 477)، ولم يخطئ عطيل هاهنا بل أكثر من ذلك التمس حضور ديزدمونة للشهادة قائلاً " التمس إليكم ان ترسلوا في طلب السيدة و دعوها تتحدث عني أمام ابنيها " (وليم، شكسبير.2000: 479)، حيث كان جوابها صادقا و عفويا، مخاطبة أباه و الوجهاء معا " وإلى هنا أنا ابتكم ولكن هنا زوجي وبقدر ما أبدت لك امي من واجب إذ أثرتك على أبيها فإني أعلن حقي بأن اعترف بواجبي للمغربي سيدي" (وليم، شكسبير.2000: 482).

من خلال ما ورد في هذا الملخص الخاص بالفصل المنتقاة حواراته نبرر النموذج العملي بالشكل التالي:



هو الفصل الذي أراد فيه شكسبير اظهار شخصيه يا غُ الحبيثة المبنية على الحيلة والديسيسة والغيرة و الحقد، هي الشخصية التي أضرت بالقریب والبعيد منها، خاصه منها شخصيه عطيل التي كان يعرفها ياغو على سحيتها، بذلك نُجده يتلذذ بكل عذاباتها التي كان هو السبب الرئيسي فيها حتى الوصول الى الكارثة الكبرى والنهائية التراجيدية للبطل، شخصيه ياغو، هي بالفعل البطل الخضم الخفي المحرك لكل التوترات في المسرحية لكل من عطيل و رودريجو و ديزدمونة و كاسيو و بيرناسيو، كلٌ كان له نصيبه من مكائد يا غُ، وكل هذا نابع من حقد وكرهه لعطيل وازدرايه لرودریغو وغيرته من كاسيو وشكه في إميليا زوجته ورغبته في ديزدمونة، ومن هنا يبدأ الفصل الثاني في مشهده الأول من وسط مرفأ في قبرص و في انتظار وصول باخرة عسكريه يرأسها عطيل، لكن الباخرة التي وصلت كانت تقل كل من ياغو وزوجته اميليا ومعهم ديزدمونة و رودريجو ، وعند وصولهم بدأ ياغو ينفث سُمّه ويخلق الشك في كل من اقترب منه، حيث استغل بكل خبث أخذ كف ديزدمونة من طرف كاسيو ليهدئ من روعها على تأخر زوجها عطيل كذريعة للانتقام منه على ترقية العسكريه قائلاً "ها هو يأخذ كفها اي والله احسنت! همس! بنسيج كهذا سأصطاد ذبابة كبيره ككاسيو (وليم، شكسبير. 2000: 479). وعند وصول عطيل و اشرافه على الانزال اغتتم الفرصة وتوجه الى رودريغو لكي يذكره بشخصيته الضعيفة قائلاً له "ضع أصبعك هكذا، ودع روحك تتعلم، لاحظ العنف الذي عشقت به المغربي" (وليم، شكسبير. 2000: 499) حتى أنه أوهمه بالنية السيئة لكاسيو ازاء ديزدمونة، فطلب منه افتعال شجار بينهما قائلاً له "اختلفت فرصه لإغضاب كاسيو... ولن يعفو عن تمردهم الا اذا فصل كاسيو..... فتزول العقبة ، وإلا فلا رجاء لنا في فلاحنا" (وليم، شكسبير. 2000: 500-501)، ثم لا ينفك ان يتذكر عقده الأزلية في خيانة زوجته مع عطيل قائلاً "البعض من سبب يحدوني الى تغذية انتقامي لأني اشتبهه في أنّ المغربي الفحل قد قفز على مقعدي وهذه الفكرة كالمعدن السام تقرض علياً حشائي ولن يُريح نفسي شيء حتى اتعادل معه، زوجه بزوجه" (وليم، شكسبير. 2000: 501). و في المشهد الثاني، وبعد الاعلان عن انتصار عطيل على الاتراك في جزيره في قبرص، أعلن في نفس الوقت عن زواج عطيل وديزدمونة حيث طلب هذا الأخير من الحراس توخي الحذر وعلى رأسهم ضابطه كاسيو، لكن ياغو كان له رأي آخر ، لم يكتفي بالأذى الذي الحقه بكاسري بل أراد أن يحطّم مسيرته العسكريه فاتهمه بالشكر وشرب الخمر الكثير حيث نُجده يقول "أترن هذا الغلام الذي خرج قبلكم إنّه جندي يستحق الوقوف الى جانب قيصر لإصدار الأوامر، لكن انظروا الى رذيلته..... هذه دوما هي المقدمة لنومه" (وليم، شكسبير. 2000: 507) وبعد كل هذا لم يرتاح له بال حتى أصبح الشجار حقيقة بين رودريغو وكاسيو لكن الضحية كان "مونتانو" حاكم قبرص الاول وانتهت الكارثة بفصل كاسيو من منصبه كما خطط ياغو لذلك بكل خبث ، حيث نُجد عطيل يقول "كاسيو اني أحبك ولكن لن تكون بعد هذه اللحظة من ضباطي" (وليم، شكسبير. 2000: 513). ثم يأتي المشهد الثالث، وبعد هذه اللحظة القاسية استطاع ياغو ان يقنع كاسيو باللجوء الى ديزدمونه لطلب العفو من عطيل حيث نصحه بالذهاب اليها لكن غايته الدنيئة كانت إخبار عطيل أو بالأحرى إيهامه على أن كاسيو على علاقة بها، وهو الان عندها حيث يعلنها صراحة قائلاً "وفي الأثناء على ان انتحي بالمغربي وآتي به في اللحظة التي قد يجد فيها كاسيو من راود زوجته عن نفسها، أجل هذا هو

السبيل، ولن افسد الخطة بالبارود والتسويق (وليم، شكسبير. 2000: 517). ومن خلال ما ورد في هذا الملخص الخاص بالفصل المنتقاة حواراته نبرر النموذج العملي بالشكل التالي:

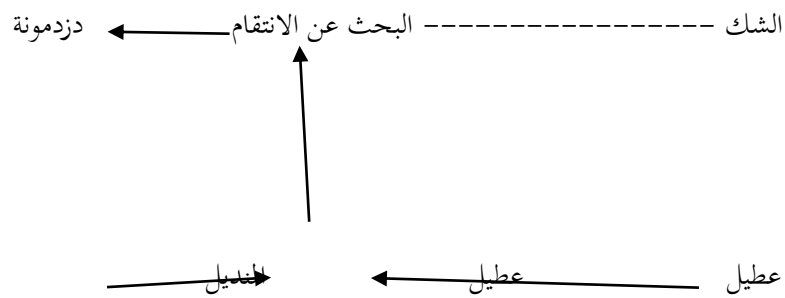


3.3 الفصل الثالث:

عمل فيه شكسبير على ابراز تغلغل الشك في نفسه عطيل، والصدفة التي جعلت منه أكثر إثارة، الشيء الذي انعكس سلبا على انفعالاته وردود افعاله. وفي المشهد الأول، الذي يخلو من أي حدث درامي، سوى محاولات كاسيو اليائسة مقابلة عطيل من خلال زوجته ديزدمونة التي كانت فعلا مساندة له، وكانت إيميليا زوجة ياغو وسيله لذلك اللقاء على انفراد. لكن المشهد الثاني جاء معلنا غارهاصات الكارثة، والذي تحاول فيه ديزدمونة وتلح على عطيل ان يسامح كاسيو ويعيد ادماجه كأحد ضباطه، لكن عطيل طلب منها بعض الوقت للتفكير ، فانفرد به ياغو وبدأ بإيهامه أن كاسيو على علاقة بزوجه، وانه ليس أميناً، حيث خاطبه عطيل قائلاً "سمعتك قبل لحظات تقول انه لا يروق لي، عندما غادر كاسيو زوجتي ما الذي لم يروق لك؟ وعندما اخترتك بأنني كنت استشيرته طوال فتره خطبتي ، هتفت قائلاً صحيح، وقطبت جبينك وزممت به كأنك اغلقت في دماغك على فكرة مريضة... ان كنت تحبني اكشف لي فكرك" (وليم، شكسبير. 2000: 528)، فيجيبه ياغو بكل خبث "أنا بعد، لا أتحدث عن البرهان، لا غيوراً ولا واثقاً، ولا أرضى لك بطبعك النبيل السماح ان تُخدع لطية ذاتك انتبه" (وليم، شكسبير. 2000: 532). وبعد هذا الحوار رجع عطيل الى بيته ملئه الشك ومتحسراً على ما يقع عليه، وعند وصوله للبيت رفض تناول العشاء مع زوجته وقال ان رأسه يؤله فاقترحت عليه ان تربطه بمنديلها الذي هو هدية من أمه وله رمزيه كبيره عنده. ومن هنا ستلعب الصدفة دورها في تعبيد الطريق للنهاية التراجيدية، حيث يقول عطيل مخاطباً زوجته "منديلك صغير، دعيني جيبتي" (وليم، شكسبير. 2000: 535). فقام بإبعاد المنديل على راسه فسقط، استغل إيميليا زوجها ياغو هذه الصدفة لتأخذ المنديل حيث نجدتها تقول "يا فرحتي إنّي وجدت هذا المنديل، لقد كان أول هدية لها من المغربي، مئة مرة حتّي زوجي العنيد على اختلاسه... اما ما سيفعله به فعلمه عند ربي (وليم، شكسبير. 2000: 535) وعند خروج إيميليا يكلم ياغو نفسه قائلاً "هذا

المنديل، سَأضِيَعه في مسكن ياغو و أجعله يجده، فللغيران تكون الطوائف الخفيفة، خفق الهواء أدقّ دماغه" (وليم، شكسبير. 2000: 536) وادعى بعد ذلك انه رأى كاسيو يمسح لحيته بمدبيل دزدمونة فثارت ثائرة عطيل وبدأ يفكر بالانتقام من زوجته وكاسيو معاً، ودخل بذلك فيه هستيريا الصراع الداخلي بين حبه وشغفه لزوجته وكيفية الانتقام منها لما أوهمه له ياغو عن خيانتها مع كاسيو حيث يقول عطيل "سأمزقها قطعة قطعة... يا للدم يا للدم" (وليم، شكسبير. 2000: 541)، ثم نجده يطلب من ياغو قتل كاسيو قائلاً "دعني اسمعك تقول أن كاسيو ليس في قيد الحياة.... تعال رافقني سأسحب لأهيب وسيلّ قتل سريعة للشيطانة الحسناء" (وليم، شكسبير. 2000: 543).

ومن خلال ما ورد في هذا الملخص الخاص بالفصل المنتقاة حواراته نبرر النموذج العملي بالشكل التالي:



3-4. الفصل الرابع

الذي يجسّد مرحلة جنون وعدم اتزان عطيل، و فيه يجني ياغو ثمار دسائسه وخبثه، حيث يبدأ المشهد الأول من هذا الفصل بدخول ياغو وعطيل المتعطش لمعرفة الحقيقة، لكن ياغو يغرق عطيل بالأوهام المنيئة بكلمات بريئة لكنها خبيثة تنمّ على حقد دفين وكرهية كبيرة كقوله "والله فعل، لا ادري ماذا فعل؟ معها" (وليم، شكسبير. 2000: 554)، حتى أنه وقع في غيبوبة دامت بعضاً من الزمن، وبعد خروجه منها و هو في تلك الحالة لم تشفع له حالته عند ياغو لكن أطبق عليه طالبا إياه أنيقى على مسافة و هو يسأل كاسيو عن علاقته بدزدمونة، لكن في حقيقة الأصل كان يسأل كاسيو عن علاقته بفتاة شارع هي "بيانكا"، كانت كلمات كاسيو فعلاً حقيرة ظنّها عطيل أنّها على دزدمونة، حيث يقول كاسيو و هو ضاحكاً "مسكينة هذه الشيطانة... أظنّها والله تحبني" (وليم، شكسبير. 2000: 557). وعلى حين غرة دخلت بيانكا وهي حاملة المنديل الذي طلب منها ياغو إعادة تطريزه فأراه عطيل وجن جنونه قائلاً "حق السماء لا بدّ مندبلي" (وليم، شكسبير. 2000: 559) حتى أنه بدأ يتساءل كيف يقتل كاسيو، وفي الاخير يقترح ياغو على عطيل كيفية قتل زوجته بقوله "لا تقتلها بالسم اخنقها في الفراش الذي نجّسته" (وليم، شكسبير. 2000: 561)، ثم يأتي المشهد الثاني و فيه وقع عطيل في حيرة من أمره أمام الدلائل الدامغة (الكاذبة) من قبل ياغو ودفاع إميليا المستميت على دزدمونة حيث تقول "بوسعي يا مولاي رهانا على عفتها ان أجعل روجي الرهان" (وليم، شكسبير. 2000: 565) وبعد خروج إميليا اتهم عطيل دزدمونة مباشرة قائلاً "إن السماء لا تعرف حقاً انك خائنة كالجحيم" (وليم، شكسبير. 2000: 567).

ومن خلال ما ورد في هذا الملخص الخاص بالفصل المنتقاة حواراته نبرر النموذج العملي على الشكل التالي:

الغيرة ----- كيفية الانتقام ← كاسيو + ديزدمونة

الصراع الداخلي لعطيل ← عطيل ← ياغو + الصدفة

3-5. الفصل الخامس

مشهده الأول، يبدأ بدخول ياغو ورودريغو وغايتها قتل كاسيو، لكن سرعان ما اختلطت الأمور حين أراد رودريجو طعن كاسيو، لكن أصبح هو الضحية، وسرعان ما تدخل ياغو لظعن كاسيو، وفي هذه اللحظة المريعة اقترب عطيل وهو يسمع صراخ كاسيو فظن أن ياغو كان عند وعده وقتل كاسيو حيث قال " ما أروعك يا ياغو ما أشرفك وأعدلك" (وليم، شكسبير. 2000: 584)، ويعود بعدها الى بيته بنية قتل زوجته. ثم يبدأ المشهد الثاني بدخول عطيل بيته وسط ظلام حالك، حاملا معه شمعه، متوجها لزوجته وهي في فراشها قائلا لها "هل صليت هذه الليلة؟... ان كنت تذكرين أي إثم لم تصفح عنه السماء" (وليم، شكسبير. 2000: 588) لكن جوابها كان "إنه الحب الذي أكنه اليك.. فأجابها متحسرا... ومن اجل ذلك ستموتين... رأيت منديلي في يده" (وليم، شكسبير. 2000: 589-590). وتأتي ساعة الحقيقة في الأخير لتكشف فيه إميليا عن مشروع ياغو الخبيث، حيث أكدت لعطيل أن زوجته لم تخنه فخاطبته قائلة "لن اقطع لساني، من واجبي ان أتكلم، سيدتي هنا راقدة قتيلة ووشايتك هي المحرضه على القتل" (وليم، شكسبير. 2000: 590) حتى انها كشفت كيف عثرت على المنديل بالصدفة، ومن استعمله في دسائسه التي لا تنتهي. انكشفت الحقيقة، فهاجم عطيل ياغو لكن صده "منتانو" واخذ سيفه، لكن ياغو استطاع طعن زوجته وقتلها، وبعد ان هدأت الأمور طلب عطيل من كاسيو ان يخبره حقيقه المنديل، فأجابه قائلا "وجدته في حجرتي ثم إن هناك رسالة من رودريغو تعنيفا منه لياغو" (وليم، شكسبير. 2000: 602) فنزلت كل الأعيب ياغو و دسائسه الخبيثة، اصطدم عطيل بالحقيقة المرة فما كان عليه إلا ان طعن نفسه، فوق قتيلا.

ومن خلال ما ورد في هذا الملخص الخاص بالفصل المنتقاة حواراته نبرر النموذج العملي بالشكل التالي:

انكشاف الحقيقة ----- الانتحار ← عطيل

الشعور بالذنب ← عطيل ← لودفيكو

4. خاتمة:

و بعد كل ما ورد في المسرحيّة المأساة، و ما عُرض من نماذج عامليّة انطلاقاً من البنية العامليّة الثابتة لغريغاس و التحولات العامليّة التي طرأت عليها يمكننا القول، أن النموذج العاملي قد طرأت عليه تحولات انطلاقاً من التطورات، و الديناميكيّة الحاصلة في التسلسل الدرامي للمسرحيّة و عليه يمكن رصد هذه التحولات العامليّة الخاصة بتراجيديا عطيل عبر الجدول التالي:

التحوّلات	المعيق	المساعد	الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه
الفصل 1	ياغو	ديزدمونة	عطيل	اثبات الدّات	الشعور بالنقص	وجهاء المدينة
الفصل 2	عطيل	سذاجة الشخصيّات	ياغو	تأنيب الشخصيّات على بعضها	الحقد الكراهيّة	من الجميع خاصة عطيل
الفصل 3	عطيل	المنديل	عطيل	البحث عن الانتقام	الشك	ديزدمونة
الفصل 4	الصراع الداخلي لعطيل	ياغو	عطيل	كيفية الانتقام	الغيرة	كاسيو ديزدمونة
الفصل 5	لودفيكو	الندم الشعور بالذنب	عطيل	الانتحار	اكتشاف الحقيقة	عطيل

5. قائمة المراجع:

- ألفريد، فرج، 2002، الطبعة الأولى، شكسبير في زمانه و في زمتنا. الدار المصرية اللبنانية.
- أ. ج ، غريماش، 2018، الطبعة الأولى، سيميائيات السرد، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء.
- ويليم، شكسبير، 2000، الطبعة الثانية، ويليم شكسبير المآسي الكبرى، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن.
- سعيد، بن كراد، 2001، الكتاب 29، السيميائيات السردية. منشورات الزمن، جريدة الزمن، الدار البيضاء 2001.
- فلاديمير، بروب. 1989، الطبعة الأولى، مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ترجمة أحمد با قادر و أحمد عبد الرحيم نصر. النادي الأدبي الثقافي، بجدة، السعودية.
- رشاد، رشدي، 2000، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مركز الشارقة للإبداع ، مكتبة المسرح ، مصر.
- رشيد، بن مالك، 2000، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص. دار الحكمة، الجزائر.
- Victor Hugo, 1854, William Shakespeare, librairie international, Paris.