الدلالة ورمز الماء في العرض المسرحي

The significance and symbol of water in the theatrical performance

أ.م.د.فلاح كاظم حسين

كلية الامام الكاظم (ع) للعلوم الاسلامية الجامعة – اقسام واسط

falah.kadhum@alkadhum-col.edu.iq

مقدمة :

في اليونان القديمة كان الماء رمزا للتغيير في الأساطير، حيث اعتقدوا أن الموتى يشربون الماء من ممر مائي؛ "ممر النسيان" الذي يمثل نهرًا أسطوريًا في العالم السفلي، يشرب منه الموتى ليفقدوا ذكرياتهم القديمة وكل ما يرتبط بوجودهم القديم، في الخطوة الأخيرة قبل إعادة الميلاد إلى حياتهم الجديدة. في كثير من الثقافات القديمة، ظهر الماء كمصدر للخلق ونشأة الحياة، كما ظهرت أساطير عن أن الاغتسال أو شرب ماء نهر أو ينبوع ما، يمنح الخلود سحرت الأنهار الفنانين خاصة مع نشأة المدرسة الانطباعية، وخروج الفنانين من مراسمهم الخاصة، للرسم في الهواء الطلق وملاحظة تأثير الضوء والهواء على عناصر الطبيعة. في الوقت الحالي لم يعد الفن بعيدا ولا منعزلا عن القضايا السياسية والاجتماعية، لذلك اختار أكثر من فنان التعبير عن أهمية الماء في حياة البشر، لذالك تتميز مياه العيون مكانة دالة داخل النفس البشرية مكتسبة حتميتها من تجليات البحار والانهار والامطار ، خاصة في المواقف الساخنة بمواضيع الحياة الاجتماعية وهو حدث رئيسي تتحقيق منه التنمية البشرية لاشباع الرغبة وسط فوضى العوامل العامة للبلد ، والحدث الجمالي في العرض المسرحي ينقل تلك الشواهد الدالة لجغرافية الطقس المسرحي والفضاء المفتوح والمسرح العام كرمز وطني وربطها بالحضارة العراقية القديمة في هذا السياق ، يحاول الباحث تسليط الضوء على أهمية استخدام المياه وطبيعة الماء داخل العرض المسرحي ، باعتبارها تراثا طبيعيا فريدا ، وواحدة من أهم الصيغ المتجددة في العرض المسرحي ، فإن وجود الماء في هذه العيون تثير في النفس متعة المشاهدة عند سماع اصوات العصافير وباقي الحيوانات ،

الكلمات المفتاحية : الدلالة . الرمز ، الماء

introduction:

In ancient Greece, water was a symbol of change in mythology, as they believed that the dead drank water from a waterway (the corridor of oblivion), which represented a legendary river in the underworld, from which the dead drank to lose their old memories and everything associated with their old existence, in the last step before rebirth. Their new life. In many ancient cultures, water appeared as a source of creation and the origin of life. Legends also appeared that bathing or drinking water from a river or spring grants immortality. Rivers fascinated artists, especially with the emergence of the Impressionist school, and artists left their private studios to paint in the open air and observe the effect. Light and air on the elements of nature. At present, art is no longer distant or isolated from political and social issues. Therefore, more than one artist has chosen to express the importance of water in human life. Therefore, spring water has a significant position within the human psyche, gaining its inevitability from the manifestations of seas, rivers, and rain, especially in hot situations related to life issues. Social is a major event through which human development can be achieved to satisfy the desire amid the chaos of the general factors of the country. The aesthetic event in the theatrical performance conveys that evidence indicating the geography of the theatrical weather, the open space, and the public theater as a national symbol and linking it to the ancient Iraqi civilization. In this context, the researcher tries to shed light on the importance of using water. The nature of water within the theatrical performance, as it is a unique natural heritage, and one of the most important renewable formulas in the theatrical performance, the presence of water in these springs arouses in the soul the pleasure of watching when hearing the sounds of birds and other animals.

Key Words: **indication . Symbol, water**

اولا : مشكلة البحث :

في جميع البحوث العلمية لابد ان تظهر مشكلة معينة من العنوان المختار بحثه ، وعلى الباحث ان يجد على الاقل شيء من الحلول لتاتي بداية لمن يعمل على التنظير المسرحي ان يكمل ما تبقى وربما يجد حلا افضل من الحل السابق ، فقد اهتم بحثي بمشكلة توظيف الدلالة ورمزية الماء في

العرض المسرحي حيث يهم بعض المهتمين بشان الدلالة لوحدها والرمز لوحدها، لذا فان البعض بحثها داخل النص او الخطاب المسرحي والبعض بحثها تقنيا كالصوت واخرين بحثت اخراجيا وهكذا جاء البحث بهذا العنوان لينفرد بكيفية التوظيف لمصطلحين مهمين داخل العرض المسرحي حيث يتشكلان سوية في ان واحد من داخل النص او عند الممثل ويصدر الامر ايضا من المخرج واخير ينفذها التقني بالشكل المطلوب ، لذا صيغة السؤال التالي : (كيف يتم توظيف الدلالة ورمزية الماء داخل العرض المسرحي) ، منها يتشكل المعيار شكلا ومضمونا لا جراء وتفكيك السؤال من خلال الفصل الاول اجراءات البحث ومحتويات المعروفة من تحديد المشكلة وحتى تحديد مصطلحات البحث يحتوي الفصل الثاني على الاطار النظري وينقسم الى بحثين مهمين الاول : يبحث في مفهوم دلالة الماء داخل العرض المسرحي وله تفرعات جزئية ، اما المبحث الثاني : يبحث في مفهوم رمز الماء داخل العرض المسرحي ، يخرج منها مؤشرات الاطار النظري وعلى اساسها ننتقل الى الفصل الثالث اجراءات البحث لغرض تحليل عينة البحث المختارة لنستفيد بالفصل الرابع على نتائج البحث ومنها الخاتمة .

ثانياً: هدف البحث :

١- يحاول البحث ايجاد مقتربات وظيفية لمفاهيم الدلالة والرمز .

٢- يحاول الباحث الكشف عن توظيف ما امكن من الدلالات والرموز داخل العرض المسرحي

٣- ثالثاً: اهمية البحث :

١- لاشك ان له االبحث:د الباحثين بالشأن المسرحي اولا .

٢- يهم ايضا القراء والمتابعين بخصوص الدلالة والرمز.

رابعا: حدود البحث :

أ- الحد الزماني:حدود مسارح بغداد.

ب- الحد الزماني : ١٩٩٨

ت- خامساً:موضوعي: البحث عن توظيف الدلالة والرمز في العرض المسرحي.

خامساً : تحديد مصطلحات البحث :

ظهر من خلل العنوان المصطلحات التالية:

(الدلالة . الرمز)

اولا : الدلالة : indication

أ- الدلالة لغةً:

عند ابن فارس " قولُهم: دَلَلْتُ فُلانًا على الطَّريقِ. والدَّليلُ: الأمارَةُ في الشَّيءِ."(١) ، في حين يؤكدها الجواهري بانها " ودُلولَةً، في مَعْنى أرْشَدَه" (٢)، اما في لسان العرب يحسمها بقولة " والدَّلِيلُ: ما يُسْتَدَلُّ به " (٣).والدلالة لا تحسم الامر على شيء واحد

انما هي عامة تنطبق على جميع المواضيع ومختلف الاهمية والاهداف .

ب- ثانيا: اصطلاحا : يذكرها التَّهانَويُّ عند اهل العلم بقوله " اي : اهل المنطق " (٤) وتعني الزام الشيء بالشيء نفسه ، بينما الاصفهاني يضعها بمحور السمع والنفس بقوله " إذا سُمِع أو تُخُيِّل لاحَظَتِ النَّفْسُ مَعْناه " (٥) ، وهو توظيف اكيد للقصص والرواية وسماع الاخبار ،عند ابن النجار يؤكدها بانها منطق للعقل لا يمكن ان تفسر بشيء اخر حيث يجمع بين الدال والمدلول بمحور واحد ، بذكره " كَونُ الشَّيءِ يَلزَمُ مِن فَهْمِه فَهْمُ شيءٍ آخَرَ" (٦)

ت- الدلالة اجرائيا : يتبنى الباحث التعريف الاخير لابن النجار والذي يلزم الاشياء بربطها وانتقالها الى شيء اخر .

ثانيا : الرمز : Symbol

أ- الرمز لغةً: في المعجم الوسيط هي " الإيماء والإشارة. و. العلامة " (٧) ، يعرفها معجم المعاني الجامع " رمَز الشَّخصُ :غمَز، أومأ وأشار بالشَّفتين أو العينين أو الحاجبين أو الرَّأس أو أي شيء كان دون إصدار صوت؛ وذلك بقصد التّفاهم "(٨) ، عند الفيروز ابادي يحددها ب " الفم أو اليد أو اللسان "(٩).

ب- - الرمز اصطلاحا: له معاني عديدة وتفسيرات مختلفة حسب الزمان والمكان فجاء بلسان العرب هو همس بكلام غير مفهوم على شكل اشارة وايماءة بالعينين والحاجبين والشفتين " (١٠)،يعرفها ارسطو بانها كلمات لمعاني الاشياء الحسية " (١١)،في علم النفس المتمثلة بفرويد يعرفها " الرمز نتاج الخيال اللا شعوري "(١٢).

ت- الرمز اجرائيا :يتبنى الباحث تعريف ارسطو تعريفا اجرائيا .

الفصل الثاني – الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم دلالة الماء في العرض المسرحي.

بما أن اللغة السيميائية كيان حي يولد ويعيش ويموت، مثل اللغة الهيروغليفية أو اللغة البابلية أو اللغة الفرعونية القديمة ، تتوالد وتتماثل وتتشابه عبر الأماكن وتغّير دلالة الزمن. وانه علم يشترك معه عدة علوم أخرى من خلال تطور المعرفة الإنسانية ، وبشكل أدق إنتاج خاص باللسانيات والمعنى، فقد اهتم علماء السيمياء والأصوليون والبنيويون في بحث الدلالة شكليا من خلال (لفظها ، وجملة ، ونصا، وسياقا ، ونسق) وفي ذاتية اللغة ضمنا على انه يبحث في مضمون معاني الكلمات. ويبحث النظام العلاماتي (الصوت، العلامة، الكتابة) وبانه علم معاني الملفوظات ودلالاتها في علاقة (الدال) (والمدلول) وإنتاج المعنى للنص باعتبار أن اللغة أساس مهم لكشف محتوى علم الإشارات، وهو ما

شجع المنظرين في اكتشافهم نظريات في أن اللغة نابعة من أصل نظام اجتماعي ،إلا أن النسيج العام للدلالة في كل اللغات، يتفق مع ما ذهب إليه (بيير جيرو) إذ تعبّر اللغة من مفاهيم ، ومن علاقات بين هذه المفاهيم.

في نظرية الإحالة والتضمين ل (اوجدن وريتشارد) وكتابهما (معنى المعنى)، وبروز النظرية الذهنية في مرجعياتها التاريخية بفعل الكلام إنما هو اثر من آثار دلالة فكر المتكلم، والتي تقف ضدها النظرية السلوكية ضمن دراستها اللغوية، وتطابقها الدراسة النفسية، في نظرية السياق وأهميته في نظام اللغة ، لم يقتصر علم الدلالة على علم الاجتماع والعلوم النفسية فقط بل تعدى ذلك إلى التداخل مع الفلسفة والمنطق في مدرستين (التجريبية المنطقية وعرفت بمدرسة كمبرج التحليلية) والثانية (فلسفة اللغة العادية) حيث أن كليهما ركزا على اللغة وتحولها إلى معنى. وهي ملاحظ أن بعض دلالات الآخر يتميز بدرجات من الاعتباطية فقد تكون الإشارة دلالة محفزة نسبيا، أي من ناحية كون الإشارة ذات علاقة تدل على غاية ووظيفة لإنتاج المعنى. على أن تحقيق الغاية من المعرفة وهي علي وجهين او محورين نظام علومي مدلول ونظام سيميائي دال . فقد حدد سوسير مواقع العلامة على أربعة أوجه هي:

" ١_الواقع الخارجي للعلامة.

٢_ الدال.

٣_المدلول.

٤_ المرجع"([١٣])

تلك العلامة وضحت بشكل مختصر وجود الماء او احالته الى لغة الواقع بمختلف أشكالها الطبيعية والصناعية أو هي مظهر من مظاهر النطق، تزيل اللبس في حميع المواقف عن معنى الجملة، والثاني تماثلات نفسانية ظاهرية وهو بداية إرسال القصد من الأشياء المبثوثة إلى الآخر بشكل منظومة سيميائية ملتصقة. والثالث هو الصورة المقابلة للظاهر النفساني والمعنى الذي وصل عن قصد فلان أو الأشياء الظاهرة أو المخفية متمثلا بالصورة الجمالية ، والرابع هو خزين المعلومات السابقة في العقل الباطن للإنسان وثقافته بتركيبات اللغة الفيزيائية والكيميائية لفهم القصد من الكلام تلك القوائم في طبيعة البشر وفي اختلاف عاداتهم وتقاليدهم المرجعية.

حين ظهر (اميل بنفنسيت) في دراسته الاجتماعية وإنه مكشوف بين التعريف النفسي الداخلي لعلامة الماء والإدراك الاجتماعي ، معتمدا على نظريات تنتقد ما يقدمه لهذه العلوم ،ليس رسميا تماما ، بل ماديا ، في تفاعل جميع مكونات العرض وبمختلف ألوان واشكال الماء داخل المسرح وان وحدة العلامة هي قوى متميزة داخل

العرض بتوتر متبادل، وكذلك يتناقض هذا التفسير مع نظرية فاغنر ،التي ترى المسرح على أنه توليفة لمجموعات فنية مستقلة ، ويرفض ميوكاروفسكي أن المسرح هو مزيج من الفن مع استقلاله.

فمحدّد علامات الماء الدالة وانشائية المكان والزمان هو المخرج المنفذ للنص المسرحي ومعه المصمم وقبلهم المؤلف وهو المنشئ الأساسي لبنية العرض كما في تماثل الصورة المسرحية الدالة للنص التقليدي الذي حددها (أرسطو) ب(المحاكاة)،في أن البصمة الأساسية لمحاكاة الماء هي في تقديم تسلسل دال دائم التذبذب لان التصوير يستند إلى مرجعيات اللغة، أي ان العلاقة المباشرة بين الكلمات والأشياء العينية لابد من ابرازها. لوضع حكايات العرض الدالة ثلاثة دوال (الحدث والزمان والمكان) داخل بنية النص، وعلى أساس البناء السيميائي، اعتمد (أرسطو) من بين الأنظمة العلاماتية لوجود الماء في العرض المسرحي له آلية من العلامات هي(لغوي _وغير لغوي)، وتعتمد بنية الدراما (الأرسطية) على معيار (الشكل _المضمون).

إذ يمكن الثاني: على تغيرات المكان كعرض في ملخص التأريخ الأدبي من خلال القرن السادس عشر، كانت الدلائل والعلامات تتوزع بكيفية متجانسة في مكان كان هو نفسه مكاناً متجانساً داخل المجتمع ، كما إن هذا التوزيع كان يتم تنفيذه حسب اتجاهات ومتغيرات ذلك المكان ، فدلائل الأرض وعباداته الاثينية كانت تحيل إلى السماء والعكس ، ولكنها كانت ترد في الوقت نفسه إلى عالم ما تحت الأرض، أنها كانت تحيل من الإنسان إلى الحيوان، ومن الحيوان إلى النبات والعكس. وابتداء من القرن التاسع عشر، أي مع فرويد وماركس ونتشيه أصبحت الدلائل والعلامات المائية تتدرج في مكان متفاوت الأجزاء، ويمكننا أن نطلق عليه بعد الأعماق، شريطة ألا نفهم من هذا ، البعد الباطني الدال وإنما بعد العمق الخارجي المدلول وكأننا ندرس البعد الذهني ومرجعيات التأريخ.

المبحث الثاني : مفهوم رمز الماء في العرض المسرحي

ارتكزت أفكار المؤلف ككل داخل بنية (النص)، الذي يوظف في استخدامه (اللغة) كترميز لأسلوب وطريقة للتعبير كي يتحرر النص المسرحي في المرحلة الثانية (المخرج) للقراءة الاسترجاعية أو القراءة التأويلية ، لتتحول إلى شفرة لغوية كاشفة لفعل الرسالة التواصلية المرمزة والمميّزة بالسياقات اللغوية والثقافية والسوسيولوجية ، إذ إن النص تُعَدُّها المدونة الشفوية، بكل نص ، هي حدث يحدث في وقت ومكان معينين ، وهوبرنامج اتصال يهدف إلى نقل المعلومات والمعرفة والخبرة إلى المستلم.

حيث تميز النص بثلاث وظائف:

ا_ " الوظيفة التفاعلية: هي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع مع معطيات ودلالات النص.

ب_ سمات الانغلاق: أيقونة نصية محددة بالبداية والوسط والنهاية.

ج_ الخاصية التوليدية: إن الحدث ضمن حدود الدلالة الإيحائية له مرجعيات اجتماعية وتأريخية وسياسية"([١٤]).

وقد تتقلص وتكون اعتباطية للمواصفات اللغوية فكلما ازداد النص شذوذا وانحراف عن التقاليد المجتمعية المعروفة ولا تمتلك النحو كما في اتفاقات اللغة الموحدة ضمن منطقة معينة أو صف علاماتي مختار حيث يكون النص كتلة علامية واحدة وهذا النص العلامة يكون معقد شكلا وموحد الدلالة ، وذلك استنادا الى نظام من الرموز والإشارات اللغوية المعبرة عن الأفكار بوصف دليل النص اللغوي الخاص به هو دليل عرض للمدير لإقامة العلاقة بين الطرفين نص + عرض على أساس المقدمة والإدراج وهي تحويل اللغة إلى دلالات عبر اللسان أو تعبير الجسد تحيل إلى معنى لتعكس الواقع، فما بين النص والعرض علاقة توليدية تنسجم وفعل الدال المتضمنة صناعة للعرض التجريبي اولا ، وثانيا تؤسس بنية النص اللغوية وأدلته وبنية العرض البصرية وأدلته، وهو ما اتفق مع مفهوم (فرديناند دي سوسير)عندما حدد آليات اللغة في لتكوين الشكل السيميائي في أن اللسان يتألف من (تفارقات) و(توافقات) بشرط عند استخدام اللغة عبر النطق أو الصوت لا يكفي لفهم السرد الشفاهي للحكاية المروية أبدا فالاهتمام بالمظهر الخارجي للكلام لا يفسر الكثير ولا حتى القليل..... والغريب بالموضوع الاخراجي أن هذه المظاهر ذات الطابع الصوتي، تحيلنا إلى شيء يتخطى ويتجاوز الشكل اللغوي، سواء فيما يتعلق بطبيعة العلامات المستخدمة ، أو تقاليد الرموز التي انتقلت الينا عبر التراث المصور .

في حين حدد(مهيبل) مفهوم المنطوق الرمزي للماء على انه صناعة فكرية بحته وتركيب شكلي خاص بحكاية النص بشكل متقن الأطراف، والمقصود ان اللغة الفصحى المنتقاة عبر النصوص الشعرية الشكسبيرية الناقلة للماء ، في أن اللغة هي النطق(الصوتية) والصادرة عبر اللسان إلى علم لسانيات واحد، أي علم اللغويات هو علم لغة الكلام ، إنه علم اللغة الذي لا يغفل عن أهمية الكتابة ويهتم بها بجدية كما أن احتواء اللغة على مجموعة من الانساق عند اللسانيين متداخلة ضمن مجموعة الانساق المعشقة لغويا حيث تكمن الاشارات الرمزية المتداخلة ، إذ إن أن مصطلح الرمز يعيش بين أمرين بين المنهج المتجدد، والميدان الذي لا يتحدد .

لذلك أصبحت وظيفته أشبه بماكنة تنتج معنى للتكوين اللساني عند الممثل من خلال المخرج ورؤيته للماء داخل العرض المسرحي، حتى أن هناك ادوات أخرى في العالم تتكلم دون أن تصور اي لغة ، فقد تكون مكونات الطبيعة والبحار وحفيف الأشجار والحيوانات والأوجه والأقنعة والسكاكين مثلا ، قد تكون ذات رمزية الأشياء ولها لغتها اللغوية المحكية ، تلك التقنية الصوتية الطبيعية متحولة بالمثّل باستخدامات اللغة ك(حوار) ومتضمنة وظيفة دلالية حسية على المسرح (المكان)، وهي أيضا احد عناصر المؤثرات الموسيقية والإضاءة واللون(الزمان).

إن العلاقة اللغوية التركيبية المنطوقة وغير المنطوقة للماء هي علاقة أفقية بطبيعتها المعروفة وايضا هي علاقة تعاقبية متتالية المصدر حيث تترابط أو تتمفصل فيها الالفاظ أفقيا كسلسلة (يقول سوسير). تكتسب اللفظة قيمتها الموجودة ، فقط لأنها تقف في تضاد مع كل شيء يسبقها أو يليها، أو تعارض بكليهما ، أي تعارض اللسان في الذات بين (الانا واللاانا) أوفي تعارض الأشخاص بين (الهو والآخر)، وهذه الشبكة المعقدة لتركيبة الماء التي تحدد حركة أداء الممثل في توزيع الكتل المكانية وتوازن البقع اللونية وانعكاساتها على المنظر بقياسات العلاقة الزمانية والمكانية داخل مساحة مشرقة تتضمن مناظر طبيعية مطلية متعامدة وأرضيات أفقية وممثلين متحركين والجميع . هي في نفس الوقت تتعارض وتتضاد إن لم تكتمل الأنساق السينوغرافيا وبالشكل الذي يعني قصد الحكاية من العرض ككل. على أن طبيعة هذه النظم والاشتراطات تخضع لحقلها السيميائي من جهة ، أي للمعلومات وأنساق تركيب عرض الماء التي يتوجب نقلها للجمهور وتخضع من جهة أخرى لشروط الإرسال والتلقي عند الناقد الجمالي .

ولم يقتصر دور المخرج للعلامة على توظيف علامة الماء لتشكل دلالات لما هو غير واقعي، أو تنحصر صلتها بما هو واقعي، أو تتحدد باتجاه دون آخر، أو تسهم في تكثيف الموضوعات الملموسة أو المدركة بشكل مادي، فهي لم تعد مرتبطة حصرا بالقوالب الكلاسيكية القديمة الثابتة التي تحل محل الصور الحقيقية لحياة الماء ، بل إن الإشارة الجمالية وسيلة لتجسيد المشاعر والأفكار والتطلعات الإنسانية العميقة ، وقد يلجأ المخرج إلى العلامة للماء من اجل الإيحاء بالمعاني العميقة التي يحملها معنى الماء وتركيباته الكيمايائية الذي هو مخرجات الصورة الذهنية التي يقابلها اللفظ أو الرمز أو الإشارة، بل من اجل أن تأخذ على عاتقها التأسيس أو التقديم لأحداث لاحقة كأيقونة مهمة في خلق الإثارة والتشويق في انفجار

الماء او توظيف البئر ليساهم الجمهور في خلق الارتباط الجمالي ، بشرط أن يجرب المخرج ويتجاوز أولا قيود ذات النص وقيود ذات المؤلف ليتحول بأدواته عبر الممثل والعناصر الأخرى ليكمل الصورة المنطقية، ويشترط على المتلقي أن يتقبل الصيغ الجمالية الغريبة عنه، فهو حين يواجه أعمالا قد تبدو لأول وهلة غير ذات معنى، أن هو شاء، وقد حاول حقا فهم الفن المعاصر ، لإعطاء الفنان الفرصة لزرع الشك على نفسه منذ البداية .

إن تعدد معاني المفردة (مجموعة أصوات) من الوجه التنظيري وعلاقاتها الاجتماعية هو بخلاف الغاية من الوجه التجريبي عند الجمهور في دراسة الإشارة كلغة حتى لو كانت اعتباطية يتم تنفيذ عملية التحويل في إطار الكشف عن العلاقة الداخلية لسياق العرض، ولان في هذا الأمر صفة أخرى هي (الفوضوية) في إطلاق الإشارة مثلا معينة، للغة العربية مع اللغة الأجنبية ، اوتحول سلوك (عطيل) على اثر سلوك (دزدمونة) عند شكسبير ، ودلالة الشك عبر المنديل، أو تحول السيد بونتيلا وتابعه ماتي عند بريشت، من اثر دلالة شرب الكحول حتى الثمالة ، مما يعني انه ليس هناك تصريف لنظام لغوي موحد داخل مضمون الجملة لإنتاج معنى كل لغة لها خصائصها الخاصة ، لذلك في اللغة العربية لا نعبر عنها بنفس الطريقة كما في اللغات الأخرى ولان الإشارة نفسها متحولة بفعل اعتباطي من موضع إلى آخر من غير ضابطة في عملية الترجمة مثلا. على أن وظيفة الفنان تمكن في الكشف عن العقول المنتشرة وسط جماعة معينة ، وهي متأتية بفعل نظام لدوال اجتماعية منظمة من خلال شبكة العلاقات بين علامات النص(الدال) وشبكة العلاقات بين (المدلول).

إن علامة الماء في العرض المسرحي تنطلق على شكل أيقونات متعددة ومتنوعة (قصديةً) في اغلب الاحيان ، ضمن علاقات اجتماعية تطابقيه مغلقة او مفتوحة ، ومحددة داخل النص بشكل منظور ومكتشفة للجمهور بشكل منهجي، لكنها في التركيب العرضي تدخل في أفق الانفتاح، لذلك عندما يرسم الفنان صورة للمسرحية ، يقع على عاتق المشاهد لفك تشفيرها ويعطي انفتاح العرض قابلية التحول بين بنية المضمون وبنية الشكل على شكل بنية رمزية مفتوحة متمثلة بكل عناصر العرض البصرية وتحدد طرقها إلى التفسير والتأويل، مما يعنى إن لرؤية المخرج الأهمية الكبرى في اختيار الأسلوب والطريقة المتناولة على المسرح، لان مفهوم التأويل عند المنظرين هو إخراج دوالة للفظة معينة من الدلالة الحقيقية للماء وانتقالها إلى دلالة مجازية ، من خلال البنية التصديرية التي تتسم

بالانحراف والتكرار، ومفهوم الانحراف هو الخروج عن الأعراف القواعدية والتركيبية والمعنوية للتقاليد المجتمعية عن اللغة القياسية ، وغرضها إبداع صورة مجازيا ورمزيا ، فإنه يفاجئ الجمهور ويجذب انتباهه ، أما بالنسبة لمفهوم تكرار الماء ، فإنه يتطلب الاستخدام المفرط لبعض الأصوات والمفردات والعبارات ضمن قياسات معينة غير متوفرة في اللغة العملية، وهنا نكسر اعتباطية اللغة إلى لغة صورية دالة لإنتاج مدلول، فعند العرب تمثلت الصورة في ما نقل من دواوين الشعر والقصص المروية من سالف الأزمان لإبراز معانٍ كثيرة كالفصاحة والحكمة والفروسية...الخ. والقصد هو الكشف عَمّا يجول في خيال الراوي من طقوس مجتمعه ، والآخر هو لنشر ثقافة العرب الإنسانية وهذا ما تمثل في إدراك العرب لوجود قوتين للنفس .

مؤشرات الاطار النظري .

١- ساعدت النظريات الحديثة في الكشف عن بمفاهيم متطورة كنظرية الإحالة والتضمين لصفة الماء.

٢- إيجاد وسيلة ثالثة ذات أدوات دالة يستخدمها المخرج ليتحول من قراءة العرض نسق الصوت أو الجسد للإشارة لمعنى متحرّك أو ثابت للماء.

٣- أصبح تشكيل العرض اعتمادا على أدلة النص له انعكاس مدروس من قبل مرجعيات المخرج التاريخية بشكل توليدي وجدوي لتوظيف الماء .

٤- الفصل بين معنى إيقاع الحس والمدرك النقدي للماء داخل العرض المسرحي.

٥- السيميائية مرتبطة بحكايات أرسطو للماء والانهر عبر قوانينه في (المكان والزمان والحدث)

٦- الكشف عن صفة ومعنى مكونات الطبيعة كالبحار على المسرح. وهي في العلاقة بين اللغة كدال و صفتها كمدلول

٧- تميّزت الدلالة كتقنية ذهنية متخيلة لصورة الماء في العرض تسهم وتؤثر في التجارب المسرحية المعاصرة.

٨- للفضاء المسرحي حصته المميزة في اشتغال تصميم الديكورالمعبر عن الماء واللّعب عبر تقنيات العرض المعاصة ضمن مساحات من التشكيل الجمالي.

الفصل الثالث – اجراءات البحث .

اولا: مجتمع البحث : اختار الباحث عينة واحدة من نفس سنة الحدود الزمانية .

ثانيا : عينة البحث :اختار عينة قصدية مناسبة لعنوان البحث الموسوم .

ثالثاً: اداة البحث : اعتمد على مؤشرات الاطار النظري

رابعا :منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليل .

خامسا : التحليل .

مسرحية : ماكبث.
تأليف: وليم شكسبير.
ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا.
إعداد: عواطف نعيم .
تقديم: عباس علي جعفر.
إخراج: صلاح القصب.
الممثلون –عبد الصاحب نعمة، عواطف نعيم، باسل شبيب، عبد الحمزة ثامر، صفاء الدين حسين ،آخرون.
تقديم :الفرقة القومية للتمثيل وكلية الفنون الجميلة / ١٩٩٨ .
مكان: العرض سينوغرافيا قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة .
مقدمة:
بدأ العرض في ساحة قسم الفنون المسرحية (بغداد) ، و تحويل قراءة النص الشكسبيري التقليدي من عام ١٦٢٣. الى واقع الآن في عام ١٩٩٨ ، وكما عاشتها البطلة فيما بعد عواطف نعيم لا عطاء صبغة جديدة او انتقاله دلالية في نوعية الحداثة المعاصرة ، اذ ركزت على الثيمات الدرامية المفجرة لتوزيعات المياه عبر الجمهور للأحداث في بنية النص الدرامي الاصلي وهي ان فكرة المسرحية (ليست العبرة في ان تكون ملكا ، بل العبرة في ان تكون آمنا). وهو في دلالة العرض والمتمثلة في شخصية البطل فيما يعتريها من تسلط وغرور التاج والسلطة، وكما يرى الباحث ان التيمة متكونة من مبدأين

١_ ان تكون ملكا:
٢_ ان تكون آمنا:

لذلك اخذت المعدّة المبدأ الاول في ان تكون ملكا كبنية الماء والدخول في مجريات الصراع على نعمة المُلك وتحوّل الذات المغرور في الحصول على كل شيء حتى وان كان عن طريق الشر.

. إذ قسم المخرج فضاء العرض على ثلاث دلالات.

١- تتقدم الدلالة الأول ويشتبك مع الجمهور الذي تدور فيه أفكار المياه (الثيمات) الرئيسة.

٢- الثانية وسط الباحة تقريباً حيث تتمركز المفردات الطبيعية (الأشجار).

٣- والثالثة التي يشكل خلفية العرض المبني الديكوري لبحر من المقصلة الحديدية.

وهو يمثل أرضية متغيرة متحولة بدلالة الكتل المروية وخزانات المياه ذات الأشكال الصورية في علاقة تنتج اشارة رمزية تؤلف وصلة بين الدال والمدلول التي شكلها القصب وإرسالها الى الجمهور فالتجربة الجديدة لشخصية ماكبث بلون الماء القائد البطل الذي يحوي داخله كائناً بشعاً قادراً على ارتكاب افظع الجرائم لتحقيق طموحه اللامحدود وغير المشروع ، حتى تصل اليه

رسالة من زوجته (الليدي مكبث) وهو في الطريق تخبره بان الملك قد حل ضيفاً عليهم في قلعتهم. ليكون حافزه الشرير وغرورة الداخلي في لقائه بالساحرات في طريق عودته من معركة انتصر فيها ضد أعداء مليكة تحول الى الطموح الاكبر ولاسيما عندما التقى بالساحرات الشريرات لينبأنه بعد ان يشرب الماء المسحور بأنه سيكون اميراً ثم ملكاً ، وبقدر ما تفرح هذه النبوءة ماكبث فأنها تقلقه ، فإذا استطاع ان يكون اميراً ، فكيف يستطيع ان يكون ملكاً ؟ تتحقق النبوءة الأولى إذ يعينه الملك (دنكان) أميراً على ولاية (كودور). وهنا تنتعش الآمال في صدر ماكبث في ان يصبح ملكاً ويتحول الأمل الى أفعى تنفخ في روحه وجسده ، اذ تتمثل في الليدي ماكبث ورغبتها في التماع التاج الذهبي فحولتها الى كائن شريرة لا يحيد عن مطمعه ، ويعتقد الباحث ان السبب الحقيقي في دافعية مكبث لسلوكه طريق الشر هو زوجته وصولاً الى التاج الملكي، اذ لا بد من للسحر وشربه له من قتل الملك (دنكان) حتى يصل الى العرش، اشترك الاثنان (مكبث وزوجته) في اشارة الدال والمدلول لإنتاج التحول وهم يخططان بلون دم بارد لاستدراج الملك وقتله في قصرهما ، ويفعلان ذلك ويتهمان الحارسين اللذين أسكرهما ماكبث بخمرة مخدرة بعد ان ألزمهما بحراسة مخدع الملك (دنكان) ، حين يتم قتل الملك الشيخ (دنكان)، وتبدأ مأساة ماكبث وزوجته من اثر شرب ذلك السحر المشؤوم ، وهو يخوض غمار المعارك في بحور من الدماء مدافعاً عن مكانه في المملكة التي استلبها بالجريمة من صاحبها الشرعي ، وليس هناك من أمن عند الملكة الجديدة لذلك يكون الجنون هو مصير الليدي ماكبث ثم الموت ، ويكون القتل الذي لم يتوقعه ماكبث هو المصير الذي ينتهي اليه .

جاءت صياغة صلاح القصب مع مكبث في تحويل المشاهد على بنية تقنية معمارية بصرية ثابتة في مكان العرض وهي البنايات الخلفية خارج القسم مع مكونات الساحة المكشوفة ، وذلك بتأطير المكان بدوافع من العنف ممزوجة بفيض من مياه الدماء الجارفة المعمولة بالإضاءة الحمراء رافعاً لهيبها بالمحرقة التي اتخذت جانباً من فضاء العرض. وتعامله بروح المعاصرة وتأثيرات الفعل السيكولوجي واضحة في تكوين المشهد داخل فضاء العرض، فحوّل مكبث الى دالة وهي آلة قتل حية في كل العصور وفي احيان كثيرة لا يحتاج الى مدلول النبوءة . فهذا التسقيط الذي نسج مملكته بأشراره الداخلية ، وهي سلطة الماء المطلقة لا ترتضي الا بالكل وترفض الجزء. فعمل المخرج في استغلال التقنيات الحديثة المتاحة

في الواقع ، ليقول إن المملكة هي الشعب وليس الملك في التحولات السياسية.

ان استغلال سينوغرافيا مكان الكلية كساحة للعرض المسرحي ومعالجة كمفردات طبيعية مكان من اشجار وانهار واطلاقات مائية داخل العرض في الفضاء المفتوح، وتقنية الإضاءة المركزة تتم في خلق صورة جمالية من خلال نشر برك مائية باللون الأحمر حيث انطلق المخرج من النبوءة التي اعطاها بدلالة الضوء البعيد القريب في التشكيل الاول لصورة جمالية التي تبدا من نقطة لحركة ضوء الليزر الحمراء المطاردة لليدي ماكبث والتي تتركز على جسدها وهي تحاول تطهير يدها من دم القتيل وكذلك في حركة السيارة المحملة بالمجاميع وهي تضيء مصابيح يدوية مركزة على ملامحهما وقد التصقت جزءاً من هذه الملامح على زجاج النوافذ. كذلك في صور لاشارات المرور وهي مقلوبة دلالة على اللا قانون الا قانونه، فجأة تشب النار في الحاوية وهو دليل على حالة الاحتراق (الحرب) التي طالت البلد وجيرانه وهي في معالجة المخرج لتاريخ الإنسان ليكتب له تاريخاً جديداً لا ينتمي إلى المرجعيات التدميرية وانما تاريخ ينتمي إلى الوعي والاعتداد بالإنسان وفعله، في اكتشاف جديد وإضافة وابتكار ويرسم الميزانسين بوجود الأبعاد الثلاثة إذ إن الأرضيات تكشف عن قدرتها في دفع الشكل الى الامام، باللجوء إلى الضوء والظل والتظليل ممزوجاً مع التكوينات الديكورية في اشكال المجاميع وظهر كذلك جلياً في خطوط الإضاءة المائية التي تجسدت في حركة الدراجة النارية كمفردات صناعية وتقطيعها للفضاء، وقد غلب على الجو اللون الأحمر ليكمل دلالات التشكيل في التعبير عن المكان والمعاصرة في استغلال التقنيات الحديثة في التعبير كالسيارات والدراجة النارية والحاوية المتحركة واشارات المرور الصورية، في زمن مفترض لواقع متخيّل التي انطلق منها المخرج من خلال مستويين الاول شخصيتين اساسيتين شخصية ماكبث (عبد الصاحب نعمة) و الثانية الليدي ماكبث (عواطف نعيم). أما بقية الشخصيات فقد كانت مجاورة مع الاحداث الجارية، ان مهمة الممثل ان يعمل على استنطاق الشخصية وابتكار وسائل تعبير جديدة فتحركوا في اكثر من مستوى وفي احيان كثيرة تتداخل المشاهد البصرية مع بعضها في حين تظل المشاهد البصرية الامامية متحركة والمشهد البصري الخلفي ثابت في حالة تأمل ثم ينفلت الى حالة حركة ، عليه نجده يلجا إلى التكثيف الحركي بالاعتماد على حركات نمطية لفعل واقعي بالنسبة للشخصيات الثانوية أو الكومبارس، فقد لعبت حركات الجسد التعبيرية دوراً كبيراً في إغناء الفعل وتقديم المسكوت عنه داخل

العرض ، كما كان للإشارة والايماءة دورهما في استنطاق ما وراء الكلمات التي حملها النص الأدبي الشكسبيري وغادرها المخرج الى التشكيل الصوري والعبارات المنطوقة المحددة في اشتراطات الرؤية الفنية والجمالية .

المستوى الثاني هو المكان المفتوح الذي بدا موحشاً بأدوات (خزانات الماء ، الحاوية التي اشتعلت فيها النيران ، انهار ، المقصلة ، أحذية الجنود ، الاشرطة السينمائية للأفلام المحملة بالذاكرة الجمعية للشعوب وحضاراتها ، الفأس الحديدي الحاد ، إشارات المرور الصورية ، برج المراقبة الحديدي ، اكفان الموتى ، أضواء الليزر ، الدراجة النارية وسائقها ذو الرداء الاسود) . لقد استعان المخرج بالسيارات المتحركة والدراجة النارية وحركة الممثلين وعدد من البراميل المطلية باللون الاحمر لتكوين لوحات بصرية تحمل دلالات تعبيرية ، كانت قسم الفنون المسرحية بأشجارها قد كونت باك راون الأحداث التي منحتها حركة المجاميع في تغييراتها ودلالاتها الجمالية والفنية داخل نسيج العرض.

إن نقطة البداية في العرض هي إعادة بعث النبوءة، بقول زوجة ماكبث

... أغلظي دمي ... وتسربل بأحلك ما في جهنم من دخان.... لا تدعي النور يرى رغابي السوداء العميقة.

ومن خلال منظومة انساق العرض التي قوامها الضوء وحركة المفردات الديكورية والزي لوناً ودلالة تعبيرية الممثل بوصفه العلامة المهمة في نسيج العرض العلاماتية لتكوين بنية جديدة لحكاية ماكبث لقد ركز فعل القراءة الجمالي على مفردة الصورة والرسم الحركي بحيث عمد المخرج الى دمج اكبر قدر ممكن من التقنيات والخامات والفنون الأخرى. بحوار/

فلتُغضّ العين عن اليد ، ولكن فليقع
ما تخشى العين ان تراه حين يقع !

التي وظفها المخرج في المجاميع الخلفية والبحث عن الجريمة ومحاولة إخفائها ، وأنهما يتوافقان نفسياً وجسدياً في كشف حقيقة ما يخططان له. وتحويل اللغة المنطوقة الى لغة بصرية تحمل أسرار النص وتفك شفراته وكان لحركة الكتل من ممثلين ومفردات عرض، مساحة مفتوحة للحركة ومديات واسعة للمسافة بين الممثلين على الرغم من تركيز القصب على تقليل سعة الأبعاد بين الممثلين فالقصب يؤسس المكان على الأساس الدلالي لمهمة المنظر وهي اكيد ليست الوظيفة التي يرويها المسرح التقليدي وانما وظيفة تشكيلية عيانيه تكمل التشكيل العياني للممثل. وهو المنظر، في اندماج العلامات وتحولها بين ما هو رمزي واشاري وما ورائي مبهم ، مجهول ، غامض ، حيث تأتي الشخصيات مجردة خالية من

أي اثر نفسي. وعلى المتفرج أن ينفس عن حقيقة مكبوتة جراء الاحداث.

لقد تعامل المخرج مع المفردة الديكورية بوصفها اداة تعبيرية اشارية دالة لعملية التطهير . بقول:

الليدي ماكبث : الن تنظف ابداً هاتان اليدان؟

هنا ما زالت رائحة الدم ، عطور بلاد العرب كلها لن تطيب هذه اليد الصغيرة ...

آه ، آه ، آه ...

لتقديم اكثر من دلالة اذ كان يخرج بها من صورتها المادية الى صور تعبيرية فالمعطى المكاني وتحولاته المعمارية مؤسسا لنظرية غير تقليدية في البحث عن معدات واجهزة ضخمة في تشكيل مكان العرض. فتم اختراق وتوظيف المساحة المكانية عبر رؤية تبث اشكالاً منظرية في شكل وصورة تحولات تقنية لم نتعرف عليها في صياغات سابقة لعرض (مكبث) ملغياً فيها جدران مسرح العلبة. واختيار الشكل الدائري في تقديم العرض.

فقد استعان المخرج بالسيارات البيضاء المتحركة (نعش الملك) والدراجة النارية وحركة الممثلين وعدد من البراميل المملوءة بالماء والفارغة التي تحولت الى اداة للقتل فإن (براميل النفط) تحمل صفة ودلالة (الاحتراق) في إشارة ضمنية لقوى شر السلطة وكذلك أحالتنا الى البترول الاسود كثروة تتحول الى آلة للاستعباد والموت، واستخدم حركة المجاميع في خلفية التكوين وحركة المقدمة التي توزعت الى اكثر من جهة ما بين الأمام و الوسط والجوانب، مع ثبات السيارة المحملة بالأشباح المكفنة، ووظّف القصب اللقطات السينمائية ليشكل بها خلفية للمرجع عند المتلقي داخل مفردات الصورة، استخدم المنصة الحديدية (البرج) وقد وقف احد الاشخاص منادياً ومخبراً المتلقين بوقوع امر جلل دون ان يصغي اليه أحد . المقصلة هي قاطعة الورق (علامة صناعية) هي البؤرة الدالة للتكنلوجيا بجانب النخلة العراقية (علامة طبيعية) بتحول فكرة النص الشكسبيري ورؤية (عواطف) التي انطلق منها الفعل الاول للقتل. واشارة من المخرج كمعالجة الى استخدام ثروات البلد في التحول العلمي، ان مطفئ الحرائق حاملي قناني الإطفاء الحمراء وخراطيم المياه وهم يلتفون حول السيارات البيضاء هم دالة الحرس الذي يحيط الملك بتحويل عملية التطهير من جانب (مكبث) تطهير عن الجريمة التي اسقطها على الجمهور (الشعب) وكأنما هو السبب في تحويله الى مجرم او(الملك).فاستخدم المخرج الماء واراقته على السيارة والعمل على دعكها بقطعة القماش بدلالة التطهير الذاتي لعملية الجريمة (السياسية) بحق الشعب. وتغطية السيارة(الشعب) بالكفن الكبير لاخفاء

معالمها كما لو كانت تحاول إخفاء ذاتها داخل تلك الأكفان. فجذع الشجرة الذي مارس عليه القطع بالفأس دلالة القوة، قدم فيه طبيعة الإنسان التدميرية . لقد أضفت الأزياء المعاصرة التي وظفها القصب بعداً آنياً على الأحداث ولاسيما في ابتعادها عن الدقة التاريخية وأكملت مع المنظر البعد التشكيلي للمعالجة الصورية فضلاً عن الإكسسوارات التزينية المعاصرة (السكارة، النظارات، أدوات الممثلين، مطافئ الحريق... الخ) . لقد أوضحت الأزياء أبعاداً دلالية ولاسيما مستر (صفر) بملابسه البيضاء، وسيارته مانحاً إياه حرية اكبر. لكن وجود اللون الأحمر في الإضاءة أضفى على بياض أزيائه جواً من الدموية والقتل والتدمير وتمثله في حركة وقوف السيارة ونزول ماكبث والليدي وهما يرتديان العباءة الحمراء التي تغطي الرأس والجسد والتهيؤ للتنفيذ وموت دنكان، وارتداء المجاميع الاكفان البيضاء.

وحيث يتحقق الفعل المرئي على الخشبة في عالمنا المعاصر كانت هناك رغبة في تطوير الخطاب البصري بلغة علاماتية أو إنشائية تكوينية جديدة. اذ يدخل البعد التشكيلي أو الفيديو او آلة التلفزيون كما السينما الى فضاء خشبة المسرح... ونحن مع هذه التجديدات والتطورات كلها، لأن عالم المسرح فسيح... في صياغاته العديدة. انه يحاول الانفلات من الكم الهائل والمتراكم للعلامات البصرية السابحة في فضاء العرض ثم الاتحاد معها لتكوين نسق علامي يفرز معاني ودلالات تنتقل الى المتفرج بسرعة نوعية تختلف عن العلامات البصرية في العروض الأخرى والتي تأتي متسلسلة ومترابطة والعلامات البصرية خارج الممثل مهما كان دورها مؤثرا في عملية الاتصال مع المتفرج ،اذ يعتقد الباحث في عرض ماكبث انه أدى الى تعويم الدلالات وبالتالي تشظي المداليل، فلا يكون ترابط الافكار وتنظيمها هو الهاجس الذي يسيطر على الاداء بقدر ما يكون الخيال هو المحرك الاساس لرؤية الفكرة وهذا الخيال يمكن ان يترجم الى علاقات تتصف بالواقع عبر ادراك العالم وما يحيط به، فقد يجنح الخيال الى فضاءات تبتعد عن الواقع لكنها تتشكل بالنهاية على وفق ضروراته الموضوعية، ففي الحركات المختلفة للكتل المتغيرة تنتقل البؤر المشتتة وتتجمع كي تحافظ على وحدة العرض البصرية وقد حمل العرض الكثير من الإشارات الى اهوال وكوارث الحروب التي عاشتها الإنسانية ثم انعكاسات هذه الحروب على المواطن البسيط.

الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج .

١- صاغ صلاح القصب مع مكبث في تحويل مشاهد الماء على بنية تقنية معمارية بصرية ثابتة في مكان العرض

٢- استعان المخرج بالسيارات المتحركة والدراجة النارية وحركة الممثلين وعدد من براميل الماء المطلية باللون الاحمر لتكوين لوحات بصرية تحمل دلالات تعبيرية متحركة.

٣- خلق منظومة مائية لانساق العرض والتي قوامها الضوء وحركة المفردات الديكورية والزي لوناً ودلالة تعبيرية الممثل بوصفه العلامة المهمة في نسيج العرض العلاماتية لتكوين بنية جديدة لحكاية ماكبث.

٤- أوضحت الأزياء أبعاداً دلالية ولاسيما مستر (صفر) بملابسه البيضاء الدال عن الماء، وسيارته مانحاً إياه حرية اكبر. لكن وجود اللون الأحمر في الإضاءة أضفى على بياض أزيائه جواً من الدموية والقتل والتدمير وتمثله في حركة وقوف السيارة ونزول ماكبث والليدي وهما يرتديان العباءة الحمراء التي تغطي الرأس والجسد والتهيؤ للتنفيذ وموت دنكان، وارتداء المجاميع الاكفان البيضاء.

٥- ا سهم التحول الدلالي اللوني للماء في خلق التحول لأمكنة العرض.

٦- انسجمت دلالات الماء حركة الممثل في عروض كل من مسرحية (مكبث).

٧- سعى المخرج الى انتاج فكرة الماء باقصر الطرق ونجح على مستوى تواضع الجمهور،

٨- احتوى النص الاصلي في بنائه على دوائر تشبه البئر عدة من الدلالات الضمنية والظاهرية

٩- اختزل المخرج الكثير من الحوارات في النص عبر اللغة الدلالية اللونية في السينوغرافيا ، الزمانية والمكانية، لاعطاء الماء الجو الحقيقي لتلك الحكاية.

١٠- استخدم الحوارات المجتزأة من النص الأدبي الرصين ليفككها في تداخل مع التكوينات الصورية.

١١- _ انتج المخرج عبر مخيلته للمرجع المرعب الذي مرّ على بلده العراق من حروب ودمار للبنية البشرية.

ثانياً: الاستنتاجات .

١- الاحالة والتضمين لتوظيف الماء هي الصورة الاقرب للتحول من دالة النص الثابت الى العرض المتحرك.

٢- ان التحول بلون الماء يبدا من دلالة بيئة المكان ذات الالوان الثابتة في (دزدمونة) الى بيئة المطبخ المزخرف بالالوان الحارة والباردة.

٣- يمكن الافادة من التجارب التشكيلية لعملية التحول الزمني للماء للاحاطة بالمفهوم اللوني.

٤- ان يهتم كل من المخرج اوالسينوغرافي في ابراز دلالة ورمز الماء الملون اثناء عملية التحويل. داخل علاقات التشكيل التقني.

ثالثاً: ثبت المصادر :

[١] – ابن فارس بن زكريا ابة الحسن ، معجم مقاييس اللغة ’،جزء ٢،دار الفكر،دمشق، ص ٢٥٩.

[٢] – اسماعيل بن حمادة الجوهري ابو نصر ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، جزء ٤، ط١، دار العلم للملايين ، بيروت ،١٩٨٧، ص ١٦٩٨.

[٣] – ابن منظور، لسان العرب ، جزء ١،ط٣، دار صادر،بيروت ،١٤١٤ ص٣٩٩.

[٤] – محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد صابر الفاروقي الحلفي التهانوي ،كشاف اصطلاحات الفنون،جزء١ ، ط١، بيروت ،١٩٩٦ ،ص ٧٨٧.

[٥] –محمود بن عبد الرحمن ابي القاسم بن احمد بن محمد ابو الثناء شمس الدين الاصبهاني ، شرح مختصر ابن الحاجب ،جزء ١ ،ط١، دار المدني ، السعودية ، ١٩٨٦، ص١٢٠ .

[٦] –تقي الدين ابو البقاء محمد بن احمد بن عبد العزيز بن علي الفتوحي ابن النجار الدنبلي ،شرح الكوكب النير،جزء١ ،ط١، مكتبة العبيكان، السعودية، ١٩٩٧، ص ١٢٥ .

[٧] – نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط، باب الراء ، ج١،ط٣، القاهرة ، ١٩٧٢،ص ٣٧٢ .

[٨] – معجم المعاني الجامع ، مجد الدين ابي طاهر الفيروز ابادي القاموس المحيط،

[٩] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي الشيرازي ، القاموس المحيط ، مجلد ٣ ، ص١٧٧.

[١٠] – ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد ٣ ، بيروت ،١٩٩٧، ص١١٩.

[١١] –ينظر :محمد فتوح احمد ، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ،ط٣، ١٩٨٤ ،ص٢٦١–

[١٢] –محمد فتوح ، المصدر نفسه ، ص٢٧٠.

[١٣] –بنفنيست، اميل: واقع الدليل اللساني،مجلة العرب،والفكر العربي،ع٥ ،١٩٩٨، ص١١٩.

[١٤] – عبد الكريم عبود:بنية النص وتحولاته في تشكيل العرض المسرحي، رسالة غير منشورة ،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٠،ص٢٥.