دلالات اللون لمسرحية (سيدرا)

م. م. وسام مهدي كاظم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث والحاجة إليه :

يشكل اللون عنصراً مهماً بل وأساسياً في العرض المسرحي بوصفه يتنامى ضمن أنثيالات العرض البصري والإيقاعي والنفسي والاجتماعي لتأشيراته العديدة في البنى الجمعية في المجتمع كذلك في القيم الجمالية التي يبرزها العرض المسرحي بوصفها ذات دلالة أما أيقونية أو أشارية أو رمزية وربما تؤدي إلى معنى كامل مكتنز الدلالة وفقاً لخصوصية (الآن وهنا) ، كما أنه في الوقت ذاته يشكل أحالة إلى أزمنة سابقة إذا كان ذو تأثير في خصوصيات الإخراج لمشاهد سابقة أو لاحقة ، فضلاً عن خصائصه الإيقاعية بانتقال العين من لون حار إلى بارد كسراً للخطوط الطولية والعرضية لمساحة اللون المنجزة ضمن الإطار السينوغرافي ، كما يشكل انعكاساً لإضاءة المسرحية الملونة الساقطة على المنظر والزي والكتل والمساحات المغطاة باللون ، مما يغير كلياً لونها وفق لعملية (الطرح اللوني) الذي تسببهُ مساقط الإضاءة الملونة على المساحات المنظرية وفي الجانب الآخر ، يشكل الفضاء المسرحي المحجم وفق الإطار التكعيبي لخشبة المسرح بتكويناته الضوئية التي من شأنها إسباغ الفراغ والفضاء بالنور لتحقيق الجو العام ، ومكانية المشهد والحالة ، وبهذا يعتبر اللون صيغ دلالية ورمزية منتشرة على مساحات العرض المسرحي البصري ، من لحظة الانطلاق حتى جرس النهاية ضمن هذا التصور ، فأن العرض يقذف على المتفرج حمم ، من الدال والمدلول والرموز والمعاني ، بحيث أنه يكشف صفحات من خطاب (النص)، بوصفه خطاباً إنشائياً وجمالياً وفكرياً لخطاب العرض ، ولهذا صاغ الباحث عنوان بحثه وفقاً للسؤال الآتي :-

هل أن سيمياء اللون في العرض المسرحي تفضي على معنى دلالي أو أشاري؟ وهكذا حدد الباحث عنوان الموسوم [دلالات اللون في مسرحية (سيدرا).

أهمية البحث :-

يمكن تحديد أهمية البحث من كونه يلقي الضوء على خصائص وآليات اشتغال اللون في العرض المسرحي وفقاً لمفهوم السيمياء في تحليل خصوصية اشتغاله في عروض المسرح التجريبي وتحديداً مسرحية سيدرا للمخرج الدكتور فاضل خليل .

كما يفيد الباحثين والدراسيين في أهمية التنوع الهائل الذي يحققه اللون ضمن سينوغرافيا العرض .

أهداف البحث :-

يهدف البحث إلى دراسة ماهيات اللون ودلالاته وخصوصية اشتغاله .

حدود البحث :-

الحد الموضوعي : عروض المسرح العراقي / مسرحية (سيدرا) أخراج الدكتور فاضل خليل .

الحد الزماني : ١٩٩٩

الحد المكاني : مسرح الرشيد – بغداد .

الدلالة (sign) :-

عرفة (اديت كيروزيل) [الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها ، بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها على نحو تنطوي منه العلامة في ذاتها على صلة تؤلف بين (الدال والمدلول) في علاقة تنتج الدلالة][١] .

ويعرفها (جومسكي) على أنها [ذلك العلم الذي يهتم بالمعنى وهو الجزء الثاني في اللغة، أما الجزء الأول فهو الشكل][٢] .

أما (بيرس) فيعرفها على أنها (تلك العلاقة التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها)[٣]

ويتفق الباحث مع التعريف الأول (أوديت كروزيل) كونهُ يخدم مسار بحثنا.

اللون :-

عرفة حسن علي "بأنه صفة أو مظهر للسطوح التي تبدو لنا نتيجة لوقوع الضوء عليها"[٤] .

عرفة يحيى حمودة "تأثير فيسلوجي ناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجاً من المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون"[٥] .

عرفة فارس ظاهر "أن اللون هو الانطباع الذي يولده النور على العين ، أي النور الذي يتم نشره بواسطة الأجسام المعرضة للضوء"[٦] .

ويتفق الباحث مع تعرف (حسن علي) كونه يخدم مسار بحثنا .

مفهوم الدلالة :-

ظهر علم الدلالة في نهاية القرن التاسع عشر على يد الفرنسي (ميشال بريال) عام ١٨٨٣م ، الذي أكد فيه على علم المعنى الذي يصدر عن الكلام بكافة أشكاله ، ومع بدايات القرن العشرين ونتيجة للإشكالات التي رافقت هذا العلم ظهرت عدة اتجاهات حاولت أن تطوره، ففي (سويسرا) ظهر عالم اللغة (فردينان دي سوسير)* الذي تركزت أبحاثه على علم اللغة بشكل مكثف كجزء من علم (السيمولوجيا) ويرجع المصطلح إلى سوسير .

أما مصطلح السيموطيقيا فيرجع إلى الفيلسوف الأميركي (شارل ساندرز بيرس)** الذي أستعار المصطلح من التسمية التي أطلقها (جون لوك)*** على علم خاص بالعلاقات ينبثق عن المنطق ، ولقد كان الاثنان سوسير وبيرس (أساساً انطلقت منه الجهود لتأسيس هذا العلم الجديد الذي يقوم على دراسة أنظمة التواصل البشرية)[٧] ، حيث ركز سوسير على الوظيفة الاجتماعية للإشارة (العلامة) ، بينما ركز بيرس على الوظيفة المنطقية ، ومن التمكن تصور قيام علم يدرس مفهوم الدلالة في المجتمع يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وبالنتيجة جزئاً من علم النفس العام يسمى (سيميولوجي) أي علم الإشارة ، ويبين هذا العلم والذي يكون العلامات وأية قوانين تتحكم بها ، وبالإمكان تطبيق القوانين التي يكتشفها على الإشارة ضمن كتلة الحقائق الانثرولوجية* ، حيث يخلص سوسير إلى القول (أن دراسة الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها أشارات تساعدنا على ألقاء ضوء جديد على هذه الحقائق ، وإبراز الحاجة إلى ضم هذه الأمور إلى علم العلاقات ن وتفسير طبقاً لقواعده)[٨] ، فالسيميولوجيا هي علم الإشارات الدالة مهما كان نوعها وأصلها ، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من أشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ، فالدلالة بمفهومها العام هو أسم آخر لعلم الإشارة ، وعندما نصف هذا المفهوم (نلاحظ خواص مثل هذه العلامات كما نعرفها وعن طريق الملاحظة وبعملية يمكن تسميتها بالتجربة)[٩] ، وعليه يمكن التعرف بخصوص ما تكون عليه خواص كل العلامات التي يستخدمها الفكر العلمي القادر على التعليم بالتجربة .

وهذا يعني أن اللغة في جوهرها عملية لتسمية الأشياء وهي كيان له جانبان يمكن التعبير عنهُ بالرسم التالي :-

ووفقاً لهذا التقسيم الذي قدمهُ (سوسير) للعلامة على أنها اتحاد بين دال والمدلول ، فأن الدال هو الصورة البصرية أو السمعية والمدلول يتمثل في الفكرة أو التصور وهو عملية ذهنية غير مادية وفي غالب الأحيان تكون الرابطة التي تجمع الدال بالمدلول اعتباطية فهي لا تخضع لقوانين منطقية وأبرز مثال على ذلك هو العلامة اللغوية ، والتي لا نرى في بينها ما هو مشترك بين الدال اللغوي والمدلول المفهومي . واللغة إنما توجد حين يكون في الإمكان الاستماع إليها كما أن في الإمكان التحدث بها ، ومعنى هذا أن السامع أو المنصت هو شريك لا غنى عنه ، ولهذا فأن اللغة تتضمن ما يسمى المناطقة باسم العلامة الثلاثية ، فهناك (المتكلم والشيء المنطوق به والسامع أو الشخص الذي يوجه إليه الحديث ، والموضع الخارجي (المرجع) وهو العلام الخارجي الذي أشارت إليه العلامة في سياق العمل)[١٠] .

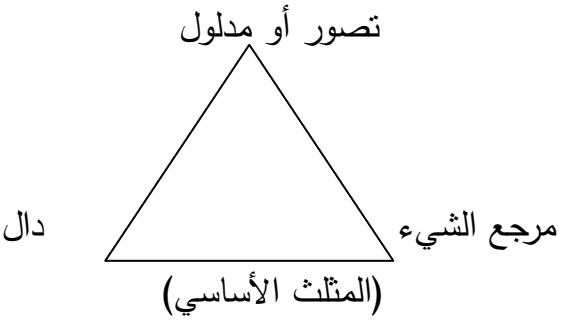
تصنيفات العلامة (الدلالة) :- يعد تصنيف سوسير للعلامة – (الدلالة) من حيث بينتها الداخلية بوصفها كيان ثنائي المبنى يتكون من وجهين يشبهان وجهيي (العملة النقدية) وهما الدال والمدلول ، والتي لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر .

أما (لا لا ند) فقد صنف العلامات إلى نوعين :-

النوع الأول: العلامات الطبيعية ، والتي لا تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة إلا عن قوانين الطبيعة مثال ذلك (الدخان هو علامة النار) أو (الغيوم علامة الشتاء) ، وهي معللة، وأن السبب منطقي يربط بين الدال والمدلول)[١١] .

النوع الثاني : العلامة المصطنعة والتي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قرار إرادي واعٍ وغالباً جماعي وهي غير معللة ولا ضرورة لوجود رابط منطقي بين الدال والمدلول فيها ، مثال ذلك (إشارات المرور) .

ومن بين المحاولات في تصنيف العلامة محاولة الانجليزيين (ريشارد وأوجدن) اللذين نشرا كتابهما (معنى المعنى) حيث نجد في هذا الكتاب عرضاً تصوراً فيه مثلث المعنى تحت اسم المثلث الاساسي .



حيث يمثل الدال الصورة السمعية ، فكلمة (طاولة) على سبيل المثال توافق أو تتصل بجرس الحروف / ط- أ- و- ل- ة ، والمدلول لـ (طاولة) هو التصور أو الفكرة ، والمرجع هو الموضوع المادي أي الطاولة .

فالعلامة في المثلث يجسدها الضلع الأسير في العلامة بين الدال والمدلول ، ويرى (جاكوبسن) في هذا الطرح السيمولوجي حيث يقول (إن دراسة الأنظمة الاشارية تتبع من أدراك أولي قديم جداً بأن للعلامة جانبين جانب يمكن إدراكه حالاً وجانباً يمكن الاستدلال عليه وفهمه)[١٢] .

ولا يختلف هذا جوهرياً عن التمييز بين الدال والمدلول المدون عند سوسير: فكلا العنصرين يعمل جانبين للوحدة غير القابلة للانفصام في العلامة وتصبح العلاقات المتنوعة الممكنة بينها الأساس للبنى الاشارية . أما (رولان بارت) والذي يعد أقوى المفسرين لـ (سوسير) يذهب إلى أن العلامة وحدة ذات وجهين : الدال والمدلول ، أو الشكل والمادة والعلامة بينهما هي ليست علاقة تساوٍ بل علاقة تكافؤ ، وما نلمسه في العلاقة ليس الانتظام المتسلسل حيث تقود لفظة إلى أخرى بل التوافق الذي يربط بينهما والحصيلة الترابطية بين الدال والمدلول تكن ببساطة العلامة ، ومن هذا المنظور يعرض بارت رؤيته ممثلاً لها بـ (باقة ورد فهو يرى أن باقة الورد مجرد (دال) إذا كانت العاطفة هي دلالتها ، وهكذا يكون لدينا دال ومدلول ، قد نتج عن اتحادهما معاً في (باقة الورد) مصطلح جديد هو العلاقة (التي هي نفسها باقة الورد) وباقة الورد بوصفها وحدة زراعية نباتية ، وباقة الورد كدال ، شأنها في ذلك شأن الدال اللغوي ، مفرغة تماماً من الدلالة ، لكنها كعلامة ممتلئة بالدلالة . وبسبب شحنها بالدلالة لم يأتي نتيجة وجودها الطبيعي والزراعي النباتي ، وإنما جاءت نتيجة خريج من القصد البشري وطبيعة المجتمع وصيغ أعرافه وتقاليده وسبل الاتصال)[١٣] . أما بيرس فقد أقترح تصنيفاً معقداً للعلاقات يميزها بحسب طبيعتها وبنيتها الداخلية إلى (أيقونة ، أشارة ، رمز) ويمكن القول أن بيرس صنف العلامة بحسب موقعها من المرجع ، وتعد محاولة بيرس هذه هي الأكثر تميزاً لأنه يرسم حدود واضحة بين أقسام وأنواع العلامة ، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية ، سمعية أو بصرية ، فالعلامات تشتمل (على دال والمدلول ، على شكل ومعنى أو معان تتعلق به ، ولكن العلاقات بين الدال والمدلول تختلف في هذه الأنماط – أيقونة – إشارة – رمز إلا أن هذه الأنماط تعد المعايير التي يمكن بناء عليها تأويل العلامة)[١٤] .

١- **فالعلامة الايقونية** : ندل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة ، وتبدوا الرسالة الايقونية أكثر حقيقية ومباشرة في البلاغ ، ولاشتمالها على (شيء حقيقي بين الدال والمدلول ،

فصورة احد الأشخاص الحقيقة لا تدل على هذا الشخص الذي صورته عن طريق العرف الاعتباطي بقدر ما تدل عليه من خلال شبهها به)[١٥] .

٢- **العلامة الاشارية** :- ترتبط العلامات الموشرات بموضعها ارتباطاً سببياً وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقياً أو من خلال المؤشر فالمؤشر (هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع)[١٦] . بمعنى أن العلاقة بين الدال والموضوع المشار إليه) علاقة سببية منطقية ، مثل ارتباط الدخان بالنار ، أو الأعراض الطبية التي تشير على وجود علة عند المريض ، وآثار الإقدام هي علامات على نمط الحيوان الذي يرجح أن يكون قد أحدثها ، وتستعير هذه العلامة أسمها من (السبابة (أو المشيرة) التي تحيل إلى المشار إليه من خلال التجاوز القيريني)[١٧] . ولا بد من الإشارة إلى المؤشرات تكون علامات عندما تتجاوز العلة المباشرة لوجودها القيريني ، أي أنها تصبح علامات مزدوجة الدلالة . مثال ذلك (الدخان الذي يدل على وجود النار ، إلا أنه يكتسب دلالة إضافية عرفية في حالة إذا كان يحمل رسالة تتجاوز مجرد العلاقة العلية التي تربط بين وجوده وبين موضوعة فالدخان يدل على وجود النار ولكنه يدل أيضاً بالنسبة للهنود الحمر مثلاً ، على مدلولات محددة مشفرة * مسبقاً وموضوعة من قبل الجماعة)[١٨] . والعلامة الاشارية في العملية المسرحية تمكن فاعليتها في أنها تحفز المشاهد على أن يركز انتباهه وأن يستخدم قوة ملاحظته في تأسيس علاقة حقيقية بينه وبين الشيء الذي تحيل إليه هذه الإشارة .

٣- **العلامة الرمزية** : وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والموضوع (المشار إليه) علاقة محض عرفية وغير معللة ، ولا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاور (فالعلامة الرمزية تشير إلى الموضوع التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه)[١٩] ، وعليه فهي علامة اختيرت اتفاقياً كي توحي بمرجعها الأصلي فألوان أضواء المرور مثلاً (أخضر، أحمر ، أصفر) استعملت اصطلاحياً للرمز على السير والوقوف والتمهل .

وفي بعض المجتمعات نجد أن هناك شفرات مشتركة بين العمل المسرحي والمتلقي تحدد العلاقة بين الدال والمدلول بشكل واضح كالعلامة اللغوية مثلاُ ، ومن الأمثلة على ذلك اللون الأحمر الذي يدل على الدموية والبنفسجي على البر والرزانة والأسود على الحزن والأبيض على الطهارة ، أي أن اللون أصبح رمزاً أو يدل على معنى .

أما تاد يوش كافزان* الذي أهتم بالعلامة المسرحية واستطاع أن يصنفها إلى (١٣ علامة) تعمل معاً في المسرح : (الكلام ، نغم الصوت ، تعبير الوجه ، الإيماء Gesture ، الحركة ، الماكياج ، زي الرأس ، الملابس ، اللوازم Proprieties ، الديكور الإضاءة ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية)[٢٠] .

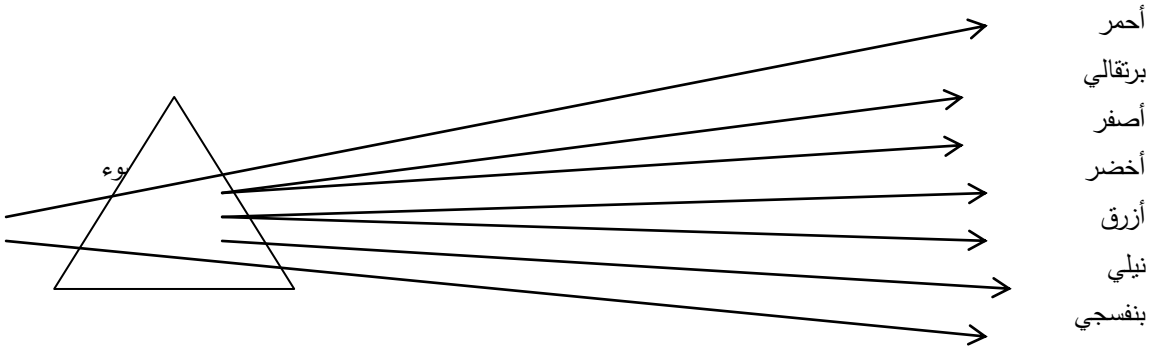
مفهوم اللون :-

تشتمل كلمة اللون على الكثير من الدلالات فاللون مسألة بصرية وليست لفظية ولا يمتد فعله الفيزيائي في حدود معينة ، إذ يصبح عنصراً دلالياً يحمل مضامين فكرية من خلال ما ينطوي عليه من طاقة كامنة ، ومن هنا جاءت أهمية اللون ، بعَدِه أحد العناصر المهمة في الحياة ومكوناً أساسياً فيها ، تتجلى عند طريقة صفات مظهرية ذات فعالية مؤثرة في العمل الفني ليصبح جزءاً من التمثيل الواقعي للشكل ، لما للشكل من طبيعة فيزيائية ومن قوام وتكوين، كما يؤثر في تنوع معاني الإشكال بتعبير تدرجاته وقيمة إذا أن (أولى علامات اللون هي تلك العلاقة الرابطة مع العنصر الأكثر أهمية المتمثل بالشكل الذي لا يمكن أن يوجد بغير اللون ، ولا شكل دون تمييزه من دون أن يتسم بلون ما)[٢١] .

فالألوان تؤثر فسلجياً في العين البشرية بموجاتها وترددتها المختلفة لتحصل عملية الإدراك الحسي ، ومن ثم تخلق هذه العملية استجابة معينة ، أي أن اللون (ليس مجرد أحساسات على شبكية العين فقط بل أنها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات)[٢٢] . بل يمكن أن يصبح عنصراً جمالياً أيضاً عن طريق التوافق والتناغم ، ومن هنا كان لتوظيف اللون أهمية أساسية بوصفه مثير مرئي مؤدي لعملية الاتصال من حيث الشد البصري ولفت الانتباه للمتلقي، وهذا يتم بالتأكيد من خلال تنظيم اللون وصفاته (فالمتعة التي يبعثها اللون تتأثر بتركيب الصبغة اللونية والنظم اللونية المتبعة وأثرها على تنظيم الشكل مواضعه وأبعاده وخطوطه المشكلة لهيئة المرئية)[٢٣] .

أن في اكتشاف (نيوتن)* لتحليل الأشعة الضوئية بواسطة الموشور الزجاجي سنة ١٦٧٦م ، عد ذلك فتحاً جديداً في عالم الألوان الواسع ، حيث مّرر نيوتن ، شعاع من خلال موشور زجاجي ، ونتيجة لذلك حصل على مجموعة خطوط شعاعية لمختلف الألوان ، أطلق عليها (ألوان الطيف الشمسي) .

وهي مكونة من سبعة ألوان ، كما في الشكل الآتي :-



وهذه الألوان السبعة هي على التوالي [الأحمر ، البرتقالي ، والأخضر ، والأزرق ، والنيلي ، والبنفسجي] . وهذا التتابع اللوني نشاهده بوضوح بعد المطر من خلال النظر بزاوية خاصة ، (على أن نجعل الشمس خلف ظهورنا) إلى السماء وهو ما يسمى بـ (القوس قزح) .

أن هذه الألوان المرئية في الطيف الشمسي هي جزء صغير من الألوان الطيف الكهرومغناطيسي والتي تشتمل كذلك الألوان غير المرئية ، مثل الأشعة تحت الحمراء والموجات الراديوية والأشعة البنفسجية وأشعة أكس × ، وخارطة الاشعاع من وإلى اللون البنفسجي ، وكذلك خارطة الإشعاع اللوني من وإلى اللون الأحمر .

تنقسم الألوان إلى مجموعتين هما :-

أولاً : مجموعة غير لونية (شبحية) .

ثانياً : مجموعة لونية (ملّونة)[٢٤] .

وتنقسم ألوان الطيف الشمس إلى مجموعتين أساسيتين هي :

أولاً : مجموعة الألوان الأساسية :-

١- الأحمر ٢- الأصفر ٣-الأزرق

ثانيا : مجموعة الألوان الثانوية :-

١- الأخضر ٢- البرتقالي ٣- البنفسجي

وتتميز الألوان الأساسية بإنتاجها للألوان الثانوية وذلك بجمع نسب معينة من كل لونين أساسين لإنتاج لون ثانوي وكما يلي [٢٥] :-

الألوان الأساسية الألوان الثانوية

أحمر + أصفر = برتقالي أزرق←

أحمر + أزرق = البنفسجي أصفر ←

أزرق + أصفر = أخضر أصفر ←

ولا يمكن جمع الألوان الثانوية لإنتاج الألوان الأساسية فهي غير منتجة ،

خاصية اللون :- تتحدد خاصية اللون بثلاث عناصر هي :-

١-صفة اللون (Hue) :-

ونعني بها أصل اللون أي أن لكل لون تسمية للدلالة على ذلك اللون وهي تعني درجات اللون أو تونات المختلفة كما تعني أيضاً ، اسم اللون (أحمر – أصفر- أزرق ...الخ) وهذا يعني أطلاق صفة لونية عليه ، وهذه الصفة لا يشاركه فيها لونٌ آخر ، وتقاس هذه الألوان وفقاً للطول الموجي إذ يختلف أصل اللون وفقاً لطول موجته الضوئية [٢٦] .

٢-قيمة اللون (Value) :-

(أن قيمة اللون هي الصفة التي نطلق عليه (لون ساطعٌ) أو (لون قاتم) ، وقد يتفق لونين أو صفة لونية ولكنهما يختلفان في قيمتهما ، فيكون أحدهما ساطعاً يعكس كمية كبيرة من الأشعة،

والثاني قاتماً تقل كمية الأشعة المنعكسة منه)[٢٧] . إذ أن القيمة اللونية تعني كمية الضوء المنعكس من اللون ، ولتأكيد أشراقة اللون أو قتامته ، فأن ذلك يرتبط بإضافة اللون الأبيض أو الأسود أو الرمادي ، إلى اللون النقي – وان درجة نصوع اللون ترتبط بمصدر الضوء المسلط على الجسم، وكلما أبتعد الجسم عن مصدر الضوء قلت قيمته الضوئية ، وبالمقابل تلت قيمته اللونية ، فالعمل الفني الذي تضطرب فيه القيمة اللونية والضوئية ، يفقد قيمته الفنية ، فالانسجام اللوني يعتمد على ذوق جمالي وحسي وموهبة في تنسيق الألوان على خشبة المسرح تحاشياً للنشاز أو لأخطاء مركبة .

٣-درجة التشبع (Saturation) :-

وتعني قوة اللون وتشبعه أي قوة أشعاعه ، فاللون الأحمر مثلاً مشع وصافٍ ولو وضع قرب اللون الأخضر فأنه بذلك يساعد على قوة أشعاع اللون أكثر مما لو كان اللون الأحمر وحده ، ونتيجة حتمية فأن الألوان النقية ومشتقاتها، يزادا أشعاعاً وتحفيزاً كلما وضعت بقربها ألوان مضادة لها من دائرة الألوان ، وبما أن الألوان الأساسية ذات التشبع العالي ، تؤذي البصر ، فنلجأ إلى تهدئتها بإضافة درجات ضوئية لها أما بإضافة ألأبيض للإضاءة أو الأسود للظلال [٢٨] .

ومن البديهي أن الألوان البراقة والمضاف إليها الأبيض تعكس الإضاءة في المسرح بشكل عالٍ وبالعكس فأن الألوان الغامقة تمتص الإضاءة ، أكثر مما تعكس .

ويرى الباحث أن درجة التشبع هي المقياس البصري والذهني لدرجات الألوان المتباينة بين النقاء والمحايدة .

المرشحات الضوئية :-

(وهي شرائح ملونة تعترض مسار الضوء لتكتسبه لونها وتسهم في الحصول على إضاءة مسرحية ملونة)[٢٩] . أن الشريحة الملونة لا تمنح لوناً جديداً بل تنقل لونها نفسه ولو تم إمرار شعاع ضوئي من خلال شرعية ملونة خضراء ، فأن الشريحة ستمتص جميع ألوان الطيف الضوئي وتسمح بمرور لونها فقط .

تصنع المرشحات الضوئية من زجاج ملون أو سليلويد مصبوغ أو من طبقة رقيقة من الجيلاتين ، توضع أمام العدسة أو مصدر ضوئي على ان تكون موازية للعدسة أو للمنبع الضوئي [٣٠] .

أن عملية غمر المسرح بالضوء وتلوين الكتل الديكورية والأثاث والأزياء ووجوه الممثلين والمساحات الأفقية والعمودية وكذلك إسباغ الفراغ بالنور الملون والمؤثرات الضوئية ، يعتمد بالدرجة الأساس على تلك المرشحات الضوئية الملونة والتي من شأنها أن تؤثر كلياً في معالجة

العرض المسرحي زمانياً ومكانياً وجمالياً ، هذا فضلاً عن كونها قد تمنح دلالات رمزية أو فكرية أو فلسفية وفقاً لعملية التوظيف الدرامي لها ، إلا أنه مع ذلك لا تخلو من مشكلات فيزيائية نتيجة سقوط أشعتها الملونة على الأجسام وأجزاء الديكور والمساحات والأزياء والماكياج، التي هي بالأساس حددت بألوان أو صبغات ، أن سقوطها على تلك الأجسام المصبوغة سيغير حتماً من ألوانها الأصلية ودرجات تلوينها مما يؤثر كلياً على تشكيل مفردات الصورة المسرحية وغياب الدلالة اللونية وبالتالي تشتت عناصر التكوين وإرباك القيم الجمالية ، أن المسرح لا يمكن أن يستغني عن استخدام المرشحات بل الاستفادة من خاصيتها اللونية ذات الدرجات المختلفة أو من دمج أكثر من شريحة لونية للحصول على توليفة جديدة تضم العرض وتعزز المضمون .

الدلالات اللونية :-

أن اللون يتميز بمجموعة هائلة من القيم الدلالية ، بأمكاننا أن نميزها من خلال الغريزية الوراثية والقوانين الجمعية التي لا علاقة لها بالحالة الاجتماعية والتاريخية ، وعبر الحضارات كانت الألوان محببة إلى نفس الإنسان ووسيلة عاطفية وجمالية للتعبير عما يدور في نفسه من شعور ، وعرف الإنسان كذلك كيف يستذوق الألوان ودرجاتها المختلفة في ملبسه ومأكله ومشربه وأثاثه وآلاته ورموزها .

(أن لكل ضوء ولون قيمة ، ولكل منها مدلول ، وتظهر هذه الدلالات في التعبير الفني والرمزي للتكوين الإنشائي أو البنائي في الفن)[٣١] .

وتحسس الإنسان القديم ألألوان من خلال رؤيتها من حوله ، وبدأ يزين بها جسده ومنزله . وأصبح اللون وسيلة لتبادل أفكار روحية أو اجتماعية مع أفراد آخرين ، بذلك فأن الدلالة اللونية بدأت عندما بدأ الإنسان بالتحضر والتمرن ، وكذلك عندما عرف السحر وأوجد بناء المساكن ودور العبادة ، ففي وادي الرافدين بدأ الإنسان يرمز بالون لأماكن العبادة مثل الزقورات والأبراج ((وزقورة أور)) كانت تحتوي ثلاثة ألوان هي الأسود الذي يوحي بالعالم السفلي والأحمر الذي يمثل الأرض والأزرق المذهب والذي يشير إلى السماء والشمس ، وكذلك أمثلة ليقيه الحضارات مثل وادي النيل واليونان القديمة ، وفي حضارات جنوب شرق أسيا وغيرها)[٣٢] .

وبذلك أعتبر اللون في كثير من البلدان رمزاً دلالياً للمدن المختلفة حيث نرى أن (لكل دولة أو مدينة علمها الخاص بها والذي فيه ألوان خاصة بها) أن مدلولات الضوء ودرجاته اللونية ، تلعب دوراً هاماً في رؤيته الحياة العامة قديماً وحديثاً ، ونجد أن الألوان تتغير من سنة إلى آخر وما يلبسه الشباب من ألوان زاهية لا يقبل بها الكهول ، والشيوخ حيث يميلون إلى الألوان الثلاثية القريبة من الرمادية والحيادية ، ومظهر الألوان لهُ دور عاطفي واضح عند الاطفال يختلف عنه

عند الشباب أو الشيوخ ، ولذلك تستطيع أن نؤشر مجموعة من القيم الدلالية للون ، وفي الجدول التالي يتوضح لدينا كل لون ودلالاته الفسيولوجية والسايكلوجية والمعنى الدلالي :-

ت	اللون	المعنى الدلالي	التوافق	الدلالة السايكلوجية	الدلالة الفسيولوجية	الدلالة البصرية
١	الأحمر القرمزي	قدرة ، نعيم ، استحقاق ، جدارة	فاكهة ناضجة	استلام ، مصالحة استرخاء	دافئ ، ثقيل	أقتراب ، انخفاض ، تعتيم ، ضيف
٢	أحمر قرنفلي	حب، فخر، ثورة، غضب، معاناة، خطر	دم ، طماطة، رمان	مثير ، مهيج ، مستقر ، صارم	حار جداً ، ثقيل	أنخفاض ، ضيق
٣	البرتقالي	امتلاء ، قدرة ، احتفال ، نعيم	الشمس، المغيب	منشط ، سعادة ، منعش	حار ، جاف ، صلب ، قلق	تواصل ، أزدواجية
٤	الاصفر	أعتماد ، غيرة	الشمس وسط النهار	منية ، انعاش، صفاء ، فرح	دافئ ، خفيف ، جاف	تراجع ، أتكالية، أتساع
٥	الاصفر المخضر	تفاؤل ، أمل، قدم، نمو	طراوة، رقة، حشاشة	حيوي، منعش، منشط، مريح	فاتر، خفيف	تراجع، توسع، أتكالي، مشرق
٦	الاخضر	هدوء، سلام، أمل، شباب	طراوة، عذوبة، خضروات	مهديء، متوازن	متعادل، فاتر	أنخفاض،ضيق، متوسط العمق
٧	أخضر مزرق	سوق، براءة	ثلج	متماسك ، مهدئ	بارد، ثقيل، كثيف، رطب	ضيق قليلاً، منخفض متعادل
٨	أزرق فاتح(سمائي)	حرية ، سلام	سماء، فضاء	توفيقي، مهدئ، خيالي، خرافي	خفيف بارد، هوائي، سرور، فرح	تراجع، أتكالية، اتساع، مضيء ومشرق
٩	الأزرق النيلي	شوق، صدق، وثوق ، خصب	عمق البحر	توظيفي، مهدئ ، مركز	بارد، ثقيل، ثابت ، كثيف، رطب	اقتراب ، انكماش، انخفاض، فردي
١٠	البنفسجي	استحقاق، كفاية، خصب، احتفال، اخلاص، تواضع	غسق	توفيقي، حزين شاذ	دافئ، ثابت، ثقيل، كثيف	انكماش، ضيق، انخفاض، زوجي
١١	بني محمر	وفرة ، مرض	أرض، خشب	ملاشم، مناسب لطيف	حار، ثابت كثيف	ضيق، منخفض
١٢	بني مصفر	مرض	أرض، خشب	مناسب	خفيف متحرك	ضيق، منخفض، مشرق
١٣	الأسود	حداد، جنائزي، انتكاس، نكوص	ليلن ظلام	متعادل	ثقيل، ثبوت، كثيف	أقتراب، غامق
١٤	الأبيض	نقاء، براءة، طهارة، خلود	مناديل، طهارة	متعادل	خفيف متحرك	تراجع، توسع، مشرق، سائد، شائع

الألوان الحارة والألوان الباردة :-

غالباً ما تصنف ألوان الصبغات إلى حارة وباردة ، فأن الألوان ذات الموجات الطولية – الأحمر ، البرتقالي الأصفر درجاته تعد حارة ، في حين أن الألوان ذات الموجات القصيرة هي البرادة – الأخضر ، الأخضر المزرق ، والأزرق ، والبنفسجي المائل للزرقة [٣٣] .

أن ألوان الضوء الحارة تتصل بالألوان المشعة مثل الأحمر والأصفر كما هي الحالة في اللون الوردي والذهبي ، أما الألوان الباردة ، فأن الأزرق الشاحب لون بارد اما اللون الأخضر والأخضر المزرق فلا يكونان باردان إلا إذا كانا غير مشبعين [٣٤] .

يمكن تفسير الاستجابة النفسية للألوان وذلك بالرجوع على الطبيعة فالأصفر مثلاً لهُ علاقة بضوء الشمس (ذي الحرارة) والأخضر له علاقة بالعشب، في حين الأزرق له علاقة بالسماء .

الألوان المتقدمة والألوان المتراجعة :-

أن الألوان الباردة في الصبغات تبدو متراجعة عن الناظر وأن الألوان الحارة تبدو قريبة من الناظر ، ولذلك يمكن جعل الغرفة الصغيرة وكأنها أوسع بصبغ جدرانها باللون البارد ، وإذا ما أردنا أن نجعل مادة من المواد بارزة فيمكن صبغها بلون حار ، وهكذا غالباً ما توصف الألوان الحارة بالمتقدمة والألوان الباردة بالمتراجعة [٣٥] .

وهناك تفسيراً آخر لها يخص البصريات ، إذ أن لأنواع معينة من الألوان أبعاد بؤرية مختلفة في العين ، معليه فأن الألوان الباردة تقترب من بؤرة قريبة إلى عدسة العين أكثر من الألوان الحارة مما تسبب ظهور الأولى وكأنها بعيدة ، فالطبيعة تستخدم الألوان الباردة في مناطق واسعة ، كما هو الحال في الغابات الخضراء والسماء الزرقاء وماء المحيط ونحن نربط هذه الألوان بالتضاد والإبعاد الواسعة ، حيث تبدو المناطق ذات الألوان الباردة وهي ممتدة وبعيداً عن الناظر . وتظهر تأثرات التقدم والتراجع في الألوان عند التعامل مع المناطق المضادة بالألوان (بمعزل عن التوتير العام) ولذلك فأن ستارة الأفق (السايكلوراما) البيضاء الملساء وبتسليط الضوء الأزرق الفيضي تبدو بعيدة وعميقة أيضاً [٣٦] .

ما أسفر عنه الإطار النظري :-

١- يوظف اللون لدلالات تعبيرية ورمزية على خشبة المسرح .

٢- يستخدم اللون لتحقيق أهداف فكرية أو فلسفية .

٣- أن لكل معنى ويزداد المعنى بإضافة اللون إليه ويكون بذلك معبراً ورمزاً مقصوداً ومصحوباً بهدف جمالي وفكري .

٤- أن للون أهمية في بناء عناصر الصورة المسرحية وتشكيلها ما يوازي أهمية الممثل على خشبة المسرح .

٥- يخاطب اللون العقل والوجدان ، فهو يرمز ويفلسف الأفكار ويمنح الدال والمدلول لتحقيق المتعة الحسبة والإدراك الذهني .

٦- يتأثر الإنسان الذي يتعرض للون لفترة طويلة سايكلوجياً على مجمل أفعاله الداخلية ، ويكون در فعله على سلوكه الخارجي وتصرفاته .

٧- أن الألوان الحارة هي ذات الأطوال الموجية الطويلة والألوان الباردة هي ذات الأطوال الموجية القصيرة .

٨- أن للون تأثييث من العلامات ، تعتمد معانيها على السياقات التي تتواجد فيها تلك المعاني ، فكل لون له معنى خاص به .

مجتمع البحث :-

تألف مجتمع البحث من عمل مسرحي عراقي واحد فقط وذلك لما له من أهمية بالغة كونه عرضة في أكثر من قطر عربي ، إضافة على خصوصية اللغة الحركية بما فيها من إيماءات وإشارات وهي توازي التكثيف اللوني والانسجام والتناغم مع عناصر العرض الأخرى

عينة البحث :-

تم اختيار عينة البحث قصدياً ، وهي نفسها تمثل مجتمع البحث وذلك لما تمثل فيها من مؤشرات الإطار النظري وتوفر الأقراص الليزرية وهي مسرحية (سيدرا) للمخرج الدكتور فاضل خليل .

منهج البحث :-

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، من خلال وصف دقيق وتفصيلي لإضاءة نموذج العرض المسرحي المختار قصدياً بكافة جوانبها ولاسيما مادة البحث (دلالات اللون) وتحليلها والأفكار التي تحملها ، وهي تميز هوية العرض وتوصل الباحث خلالها إلى النتائج التي تتوافق وأهداف البحث .

أداة البحث :- أعتمد الباحث على :-

١- مؤشرات الإطار النظري .

٢- الأقراص الليزرية CD .

٣- الصور الفوتوغرافية .

٤- مشاهدة العرض .

تحليل مسرحية (سيدرا)

تأليف : خزعل الماجدي

أخراج : د. فاضل خليل

تاريخ العرض : ١٩٩٩/٣/٣١ على مسرح الرشيد

يتحدد المتن الحكائي لمسرحية (سيدرا) بنهاية الطوفان ونزول سيدر إلى اليابسة حيث قسم بين أبنائه بهات الأرض بشكلٍ مرض مقدماً لهم الحكمة كإرث آخر يضاف على أرثهم الأول معتقداً أن أبنائه سيصلحون الأرض بعد أفسادها .. إلا أن غرائز الإنسان وطمعه وجشعه حالت دون ذلك ، حيث ركب الطمع أبن عمه في استحوذا حقوق أكثر من حقهم الطبيعي باستخدام وسائل دنيئة متعددة برزت واضحة من خلال اعتماد المرأة اللعوب باغرائاتها السحرية لبلوغ ذلك الهدف ، فكان سبباً في ضياعهم جميعاً دون صاحب الحكمة الذي وفر على نفسه العناء باحترامه وصايا الأب (سيدرا) ، وكان من شر أعمالهم فساد الأرض بعد أن طهرها الطوفان .

الديكور :-

أن الإضاءة الملونة لها تأثيرها الفعال على خشبة المسرح لما تؤديه من عملية انعكاس ألوان أشعتها الساقطة على الجسم الديكوري الذي يعكسها بدوره على عين المشاهد . وعين المشاهد هي المرحلة النهائية لعملية الانعكاس اللوني الصادر من الكتلة الديكورية ، أن استخدام الكتل الديكورية لمسرحية (سيدرا) وهي [العربة ، المصطبة ، العمود] لها تأثرات دلالية وفكرية وجمالية ، كونها تنتمي على السفينة وهي مصنوعة من الخشب ولونها هو الترابي (بني محمر) الذي يحمل دلالة لونية حيث يمثل دلالتها المرض والوفرة ، وتوافقها بالأرض ، ولون الخشب ، أما سايكلوجياً فهو ملائم ومناسب نفسياً ، بما يخدم ورؤيا المخرج الموفقة للمنظومة الدلالية للعرض ، أما الدلالة الفيسلوجية فقد ظهرت واضحة على الانتماء للبيئة الجديدة للمكان بعد انتهاء الطوفان فقد ظهر اللون منسجماً مع ولادتها من السفينة كونها مادة مصنوعة من الخشب ن وقد نجح المخرج في استخداماتها من خلال أن العمود هو سارية السفينة وهي أعلى جزء فيها ، والمصطبة هي مكان لاستراحة وجلوس ، أما العربة فهي استعارة معاصرة (دلالة على السدية الطبية) على الرغم من صحة التصور المستخدم للقطع الديكورية ، إلا أنه لا يمكن الاستغناء عن تلوينة شريطة إلا يقع في الأخطاء التلوينية الشائعة فالبناء الديكوري للخامة المستخدمة وخصوصيتها من ملمس (خشونة أو نعومة) تتأثر كلياً بالضوء الملون وانعكاسها ، وهذا ما بدا واضحاً من خلال استخدام اللون الأصفر دائماً مع العربة الذي يدل على المرض ودلالته البصرية هي التراجع ودلالته الفيسلوجية هو الجفاف أما سايكلوجياً فهي محاولة إنعاش بائسة .

أما المصطبة فقد تغيره دلالتها اللونية من خلال الضوء الملون الساقط عليها وحسيب الفعل الدرامي لكل موقف فهو تارةً محطة استراحة وتارةً أخرى مكان إغواء وأغراء وتارةٍ توافقية

وأخرى جنسية ، حيث وظف المخرج الإضاءة والحركة على المصطبة وأمامها وبجانبها مما أدى إلى تنوع رمزي مفعم بالدلالة المقصودة ، بوصفها محفزاً جمالياً وفكرياً ودلالياً .

أما العمود القائم على يمين المسرح والذي أخذ حجماً واستطالة ، كان مثل حالة الانتظار التي جسدها (هام) حيث كان متكئاً عليه وهو يعزف على الناي ولونه هو الأبيض إلا أنه يتغير على اللون الأحمر عندما تتكيء (لبليث) عليه ، بعد أن يبتعد (هام) عنه ، حيث دلالة اللون الأحمر هو الخطر الذي يحدق بـ (هام) وسايكلوجياً فهو مثير وبهذا يكون اللون قد حقق أكثر من معنى في قطعة ديكورية واحدة .

الزي والإكسسوار :-

أن الأزياء شانها شأن الديكور في كونها تتميز بألوان مختلفة فأنها أيضاً تتأثر بأختلاف الشعاع اللوني الساقط عليها ، أمثال ذلك : أن أسقاط ضوء أحمر على فستان أزرق فأنه سيبدو أزرقاً قاتماً ، أما إذا استخدمنا ضوءاً أزرق على فستان أزرق فمن الطبيعي أن يكون الفستان بلون أزرق وكذلك على فستان أزرق فمن الطبيعي أن يكون الفستان بلون أزرق وكذلك هو الحال في الأقنعة والأحذية والإكسسوارات الأخرى ، فأنها تتغير تبعاً لهذه المتغيرات عدى استثناءات خاصة كأن تكون أشعة فوق البنفسجية ، فهي تمتص الألوان وتعكس اللون الأبيض فقط ، أن زي شخصية (لبليث) الذي يحمل لونين هما البنفسجي والأسود ، فدلالة اللون البنفسجي هو الإخلاص ، أما الدلالة لسايكلوجية هي الدفء والثبات بالرأي ودلالة بصرية هي الانكماش أمنا اللون الأسود فهو دلالة الحداد الظاهري ، وتوافقها مع الظلام والليل . إما أكسسوارها فهو التاج الملون باللون الذهبي وهو من الألوان الحارة التي تمثل السلطة والقوة وهو دليل السيطرة ولهذا نرى (ليليث) تستخدم هذا التاج الذهبي لإغواء وأغراء الشخصيات جميعها .

أما (هام) فأن لون زيّه أسود وأبيض ، فالأسود هو دلالة الانتكاسة والتشاؤم والأبيض فدلالته اللونية النقاء والبراءة وهو متعادل سايكلوجياً وخفيفاً متحركاً فسيولوجياً ودلالته البصرية هو التوسع والإشراق . أما أكسسوارة (الناي) أصفر مخضرة دلالة الأمل والبحث عن الخضرة وهو مريح سايلكلوجياً وخفيف فسيولوجياً أما دلالته البصرية هي التوسع .

أن لون زي (يافث) فهو أسود وأبيض ، فالأسود لهذه الشخصية هو متشائم ولديه نكوص وسايكلوجياً هو متعادل وفسيولوجياً ثقيل وكثيف ودلالته البصرية هي الغموض ، أما الأبيض فهو نقي أبيض كالثلج خفيف ودلالته البصرية هنا هو سائد وشائع في المكان .

أما لون زيّ (حام) الأزرق النيلي والأسود ، فالأزرق النيلي معناهُ الدلالي هو الشوق وهو متوافق مع البحر ودلالته السايكلوجية مركز وهو فسيولوجياً رطب ، ودلالته البصرية هي الانكماش

، أما الأسود فهو الأطواق البيضاء المصنوعة من الخشب والسلاسل المصنوعة من الحديد والتي تقيد الرقبة والساعد والبطن ، مما شكلت عوقاً مستديماً في حركته المحورية لفقدانه المركز الجسدي والفكري .

أما العم (عمرا) فأن لونهُ هو الأبيض دلالة على الخلود ودلالته السايكلوجية متعادل ومتوازن ودلالته البصرية هي متراجع غير سائد في مكانة ، أما أكسسواره فهو العصا التي يحتمي بها ويدعي الحكمة ، وبعد أخيه ذات لون أصفر مخضر معناه الدلالي التقدم والنمو والحيوية ، أما شخصية (سيدرا) فلون زيه هو الأبيض الناصع دليل النقاء والطهارة وتوازنه سايكلوجياً ودلالته البصرية هي الإشراق دائماً .

المكياج :-

يرتبط المكياج بالخطة الضوئية ، فليس من المعقول أن يتغير مصمم الإضاءة ، حطته اللونية على أساس المياج ، ذلك أن ألوان المكياج هي ألوان دهنية تتأثر بالضوء الملون . ولكونها دهنية فستكون بمثابة سطح لامع أمام الضوء ، فعلى الرغم من أن الممثل يجب أن يمنح وفرة ضوئية ويحاول الماكيير وضع بودرة لتلافي الانعكاس الحاد للضوء .

أن شخصية (ليليث) هي شخصية ملتوية متآمرة متغلبة ساحرة ، هي امرأة سيدرا التي تطمع لتتمكن منه ومن سلطته وهي توازي شخصية (الليدي مكبث) وتتعداها ، حيث أنها تغوي أكثر من وأحد ، وبما أن هذه الشخصية أسطورية فقد نجح المخرج والماكيير أن يخطط العيون وأخذت مساحة واسعة من الوجه وكذلك الشفتين وجاءتا منسجمتان مع لون الزي ، فهي شخصية ماكرة ، حافظت على إيقاعها الداخلي والخارجي للحفاظ على توازنها طيلة العرض ، فجاء المكياج متوافقاً مع هذه الشخصية فهي ذات خطوط سوداء واستعان داخلهما اللون الأصفر دليل الحقد واللؤم والتآمر . تحتها الشفتان حمراويتان عريضتان تدلان على الشبق الجنسي والمراوغة وهذا ما فعلته مع باقي الشخصيات .

أن لون الضوء كان متفقاً ، مع تلك الخطوط العميقة والواضحة في وجه (ليليث) مما سهل على المتلقي الكشف عن تلك الشخصية بسهولة وغموض نوايا هذه الشخصية عند باقي الشخصيات ، إلا أن تلك التعبيرات الماكيييرية لم تنطلي على (هام) تلك الشخصية التي رفضت الانطواء تحت جنح تلك المرأة الساحرة القاتلة فآثر أن يسكن الصحراء ويعثر على كتاب الأسرار ولم يمكنها (ليليث) من الكشف عن هذا الكتاب إلا وهي مجنونة ، تنتظر طوفانٍ آخر ليغسل خيانتها العظمى .

لقد تمكنت (ليليث) من القتل الرمزي لأحد أبناء سيدرا (يافث) كونه كان متشائماً ولديه نكوص وغامض وسائد وشائع في المكان ومتسرع من اجل السلطة فتمكنت منه (ليليث) وذلك بوضع التاج (دلالة السلطة) على رأسه حتى يخفي ذلك الفراغ الأزلي الفيسلوجي لرأسه الاصلع فهو يعاني من ذلك العوق في فروة رأسه وتمكنت منه .

لقد تغلبت الإكسسوارات المصاحبة لهذه الشخصية ، وتمكنت من أعطاء أبعاد لهذه الشخصية فهي لم تفسح مجالاً للماكياج بالوضوح .

أما العم (عمرا) فكان أنيقاً حليق الذقن حيوي الوجه كثيف الحاجبين وقد أسدل شعره على كتفيه بلونها الأسود الداكن ، مما يدل على طموحه الفكري ، وجاء على كتفيه بلونها الأسود الداكن ، مما يدل على طموحه الفكري ، وجاء منسجماً مع زيه الأسطوري وعصاه .

أما (سيدرا) فقد غطى الشعر الأبيض رأسه ووجهه فلم نرى سوى عينين غائرتين على الداخل وكفان يرتعشان دلالة الوهن والضعف والشيخوخة فلون الشعر البيض هنا دلالة على الخلود لهذه الشخصية فكان دائماً يسألهم ويأمرهم وينهبهم ويطلب منهم وقسم الأرض بينهم ، ظناً منهم بالخلود ، ولا يدري أنهُ سائر لحتفه بأيدي أسرته (عمرا ، وليليث) .

الإضاءة :-

في مطلع القرن العشرين أصبحت الإضاءة فناً قائماً بذاته له الأثر البالغ في التركيب الشامل للصورة المسرحية ، حيث أن الصورة المرئية لا تكشف دلالاتها ورموزها إلا بالضوء، فعندها تنهض الصورة البصرية ، على تشكيل جمالي ذو أبعاد لونية متناغمة ومتلائمة ومتوافقة ونظراً لسوداوية العرض المسرحي وأسطورية المكان وبيئته وعدم (محدودية الأحداث) ، نجد أن المخرج قد نجح في اختزال مواقع الحدث والفعل المسرحي كما أسلفنا في اختزاله للديكور المسرحي ، فقد وفق المخرج في تأسيس انسيابية المشاهد لمسرحية الغير معتمدة على المنظر المسرحي سوى (صحراء يابسة أرست عليها سفينة متهالكة لم يبقى منها سوى سارية ومصطبة وعربة) ، فلم تكن وظيفة الإضاءة هنا الكشف والإظهار عن المواقع للفعل الدرامي في هذه الحادثة الأسطورية التي وظفها المخرج لقانون (الواقعية السحرية) فكان موفقاً بعزل المشاهد وتحضير المشاهد اللاحقة تبعاً للمؤامرة التي تقودها (ليليث) ، فما كان من المخرج إلا أن يوجه بتصميم ذلك الكشف الضوئي والفاحص الفعلي للأحداث المسرحية تباعاً ، وفق ما قدمته الشخصيات المسرحية فجميع المشاهد لا تدل غلا على القتل والخيانة والتآمر ، وتلك الصفات لاتون في ضوء مفضوح ولا في عتمة تامة بل في بصيص يفحم المتلقي ، وبهذا فق أطلعنا المخرج على زي ساحري عن ليليث لا تغير من وظيفة الإضاءة وسوداويتاً في أزياء الأبناء لم تغير في شكوكهم ومساعيهم والعم (عمرا) لم يستطع

الإضاءة ، أن تحجب تلك المؤامرة الشنعاء، فكل (سيدرا) نصاً وعرضاً هي مؤامرة ضد الطهر والنقاء ، وهذه المؤامرة لا تعرض أمام الإنسانية بإضاءة فيضية عامة ، بل يكشف عن الحقيقة والغاية والوسيلة بمعزل عن التعميم والمباشرة .

ويؤكد الباحث أن قدرة المخرج غفي توجيه إضاءة لعرض مسرحي في استخدام الألوان الأساسية كمحرك أساسي للفعل المسرحي الغير مؤثر على ألوان الزي والمكياج الديكور والإكسسوار ، فقد مكنه من عدم الوقوع في فخ الأخطاء اللونية الشائعة ، وخاصة في استخدام الألوان الأساسية والصبغات ، وهذا ما تأكد في لون الديكور والأزياء والإكسسوار بعد انتهاء العرض ن أي أن الإضاءة الملونة لم تتعارض مع الصبغات والألوان الموجودة على خشبة المسرح من قطه ديكورية وزي ومكياج للمثل وإكسسوار وهي مطابقة لجو الأسطورة العام حققها الضوء في منظومة العرض ككل .

وبهذا أستطاع المخرج أن يخلق وحدة لونية لمجمل الصورة المسرحية والتي تميزت في هذا العرض بالترابط والانسجام والتعزيز للقيمة الجمالية والدرامية للعرض .

النتائج :-

١- تحقق التكامل اللوني فنياً بين تقنيات العرض (المكياج ، الديكور ، المنظر، الإضاءة ، الإكسسوار) فكانت جمالية العرض بادية توافقياً تارة وبفعل التضاد والتباين تارة أخرى.

٢- أتضح إن دلالات الشكل حققت توازناً مع دلالات اللون في تعبير عن مضمون الشخصية وتصب في القيمة الفكرية للعرض .

٣- أختار المخرج الألوان بشكل دقيق ، مما أدى إلى تعزيز التوجهات النفسية والفكرية والدرامية للشخصية .

٤- تضامنت مجمل الدلالات اللونية في عرض مسرحية (سيدرا) للتعبير عن رؤيا المخرج الجمالية .

٥- شكلت دلالات اللون طابعاً حسياً متناغماً مع أداء الممثلين فضلاً عن نسق العرض الذي يملأ الفضاء قصدية .

الاستنتاجات :-

١- ان استخدام لون معين وزاوية إضاءة معينة هي التوضيح الفكرة التي تحملها الشخصية أو تلك التي يريدها المخرج أو المصمم .

٢- شكل اللون مع بقية العناصر تكويناً أوركسترالياً للعرض المسرحي .

٣- في جميع المشاهد أعطى اللون عمقاً للصورة ، وحدد أشكال وهيئات الكتل (ممثل- ديكور- أزياء- مكياج) على خشبة المسرح .

٤- عدت التغيرات في بنية اللون (الكثافة والتشبع والقيمة) ضرورات بصرية لإكمال البيئة وتحقيق رؤيا المخرج المسرحي .

التوصيات والمقترحات :-

١- يوصي الباحث بدراسة الموضوع بشكل أكثر توسع وذلك بدراسة اللون ليغطي جميع النواحي والاتجاهات والعناصر التقنية ولإجمالية والتعبيرية.

٢- يقترح الباحث بتدريس اللون في الأقسام العلمية بكليات ومعاهد الفنون الجميلة .

الهوامش

(١) كيروزيل ، أديت: عصر النبوية : ترجمة جابر عصف ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية مطبعة أفاق عربية ، ١٩٨٥ ، ص٩٧ .

(٢) توم مسكي : المعنى النحوية ، ترجمة يونيل يوسف عزيز ، سلسلة المائة كتاب ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص١٥٥ .

(٣) بيرس ، تشارلز : تصنيف العلامات في مدخل للسموطيقين : ترجمة فريال الجبوري ، ط١، الدار البيضاء ، دار قرطبة للطباعة ، ١٩٨٦ ، ص١٣٨ .

(٤) حسم علي : من الزخرفة ، بيروت ، بدون دار نشر ، ١٩٨٠ ، ص٨٨ .

(٥) يحيى حمودة : نظرية اللون ، القاهرة ، دون دار نشر ، ١٩٨٨ ، ص٧ .

(٦) فارس ظاهر : الضوء واللون ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٩ ، ص٥ .

* (فرديناند دي سويسر) (١٩٥٧- ١٩١٣م) عالم لغة سويسري استبدال اصطلاح الدلالة العلامة إذ تمثل العلامة لدى سوسير باقتران الدال بالمدلول وهي طبيعية ثنائية أعتمدها على خلاف بيرس صاحب التقسيم الثلاثي إذ أكد على علم اللغة ومقارنة بالعلامة السيميولوجية ، للمزيد ينظر : دي سويد فيرديناند : علم اللغة العام ، ترجمة : يكيل يوسف عزيز ، بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ ، ص٣٤ .

** (شارل ساندرز بيرس) – (١٨٣٩- ١٩١٤م) ولد في كامبردج بولاية ماسا شوتسس في أمريكا ، وقد أتجه نحو التوفيق بين الطبيعة الذاتية للفكر وبين أن تعرف ما هو خارج أفكارنا للمزيد ينظر : (الموسوعة الفلسفية) ترجمة : فؤاد كامل ، وآخرون ، بيروت ، دار القلم ن بدون تاريخ ، ص١٤٨.

*** أول باحث – قدم مصطلح (سيميولوجيا) أو سيميائيات ، ولم تخرج الدراسة في عصره عن أطار النظرية العامة .

(٧) محمد عزام ، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، ١٩٩٦، ص٧ .

* الانثروبولوجيا : دراسة الجماعات البشرية الفطرية ، أو التي لا تزال أقرب إلى الفطرة من حيث كونها جزءاً من الطبيعة ، وعلاقتها مع الطبيعة .

(٨) عبد الله إبراهيم : سعيد الغانمي ، مولد علي ، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة المركز الثقافي العربي ، بيوت ، ١٩٩٠ ، ص٧٤ .

(٩) تراث هوكز : البنيوية وعلم الإشارة ، بيروت / دار العلم ، ١٩٩٢ ، ص١١٣ .

(١٠) جون ديوي : الفن والخبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم / مراجعة : زكي نجيب محمود ، الناشر دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٣٤ ، ص١٧٩ .

(١١) عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، بيوت ، ١٩٩٠ ن ص٨١ .

(١٢) ترنس هوكن ، البنيوية وعلم الإشارة ، ترجمة : مجيد الماشطة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١١٥.

(١٣) جوناثان كلر ، فردنان دي سويد ، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ترجمة : عز الدين إسماعيل المكتبة الأكاديمية ، ط١ ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص١٦٤ .

(١٤) ترنس هوكتز البنيوية وعلم الإشارة ، ترجمة : مجيد الماشطة ، ط١ ، بغداد، ١٩٨٦ ، ص١١٩ .

(١٥) جوناثان كلر ، فردينان دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلاقات) ترجمة / عز الدين إسماعيل المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ٢٠٠٠، ص١٧٤ .

(١٦) سيزا قاسم ، مدخل إلى السيموطيقا ، دار الياس العصرية ، مصر ، بدن تاريخ ، ص٣٣ .

(١٧) عبد الله إبراهيم ، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي، ط١ ، بيروت ١٩٩٠ ، ص٨٢ .

* الشفرة : هي نظام من الإشارات – أو العلامات أو الرموز – تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه ، لنقل معلومة من نقطة إلى مصدر إلى نقطة الوصول ، ينظر : سيزا قاسم، ص٣٥٢ .

(١٨) سيزا قاسم : مدخل إلى السيموطيقا : المصدر السابق ، ص٣٣ .

(١٩) عبد الله إبراهيم : معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز العربي الثقافي، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص٨٢ .

* تاديوش كافزان : سيميائي بولندي ، شكل بحثهُ الذي ظهر عام ١٩٦٨م (العلامة في المسرح) تأثيراً واضحاً في خارطة علم السيمياء ، وكانت تأثيرات (مدرسة براغ) واضحة عليه فيما يخص (سويغ) الموضوع فكل شيء في التمثيل المسرحي علامة ، للمزيد ينظر : إيلام (كير) سيمياء المسرح والدراما : ترجمة : رئيف كرم ، الدار البيضاء ، ص٧ .

(٢٠) سامية أحمد أسعد : الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص٨٧ .

(٢١) محمود شكر ، الألوان وتأثيرها على النفس وعلاقتها بالفن ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص١٣ .

(٢٢) ستولنتز ، جيروم النقد الفني – دراسة جمالية نقدية ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مطبعة عين الشمس القاهرة ، ١٩٧٤ ، ط١ ، ص٢٤٤ .

(٢٣) العملية الابداعية لفن التصوير . الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مطابع الرسالة، ١٩٨٧ ، ص١٠٥ .

* أسحاق نيوتن ، (١٦٤٢– ١٧٢٧) ولد في أنكلترا ، ويعتبر من أشهر علماء الفيزياء المعروفين، أنظر : شكري عبد الوهاب ، الإضاءة ال ، الهيئة المصرية لكتاب ، القاهرة / ١٩٨٥ ، ص٤٢ .

(١) Williams, Rollo, Gills Pie, lighting for color and form N4, Pitman publishing coroporation . P173 . .

(٢٥) ينظر : فرج عبو : علم عناصر الفن ، جزء الأول / (بغداد وزارة التعليم العالي والبحث العلمي) ١٩٨٢ ص٣٦– ٣٧ .

(٢٦) ينظر : شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص٧٦ .

(٢٧) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التكيلية القاهرة (دار النهضة ، ب ت ، ص٢٥٠ .

(٢٨) أنظر ، فرج عبو ، المصدر السابق ، ص١٣٨ .

(٢٩) شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص٨٥ .

(٣٠) أنظر ، عبد الفتاح رياض ، التكوين في اللون ، ص١٩ .

(٣١) كلي بول: نظرية التشكيل ، ترجمة وتقديم: عادل السيوطي ، ط١ ، القاهرة / دار ميرنت ، ٢٠٠٣، ص٨٦ .

(٣٢) سايكلوجية أدراك اللون والشكل ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات ، (٣٠٥) ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ ، ص٤٤ .

(٣٣) I bid . p 193 .

(٣٤) I bid . p 193 .

(٣٥) I bid . p 194 .

(٣٦) I bid . p 196 .

قائمة المصادر والمراجع :-

١- حسن علي ، فن الزخرفة ، بيروت ، بدون نشر ، ١٩٨٠ .

٢- يحيى حمودة ، نظرية اللون ، القاهرة ، دون دار نشر ، ١٩٨٨ .

٣- فارس ظاهرة ، الضوء واللون ن بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٩ .

٤- كيروزيل أوديت : عصر البنيوية : ترجمة جابر عصفور ن بغداد ، دار الشؤون الثقافية مطبعة آفاق عربية ، ١٩٨٥ .
٥- سيزا قاسم ، نصرا وزيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب ، ط٢، الدار البيضاء ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ .
٦- توم جومسكي : البنى النحوية ، ترجمة يوئيل عزيز ، سلسلة المائة كتاب، بغداد دار الشؤون الثقافية ، مطبعة آفاق عربية ، ١٩٨٧ .
٧- تشارلز بيرس : تفيف العلامات في مدخل للسيموطيقيا : ترجمة فريال الجبوري ، ط١ / الدار البيضاء ، دار قرطبة ١٩٨٦ .
٨- فردينان دي سوسير ، علم اللغة العام : ترجمة يوسف عزيز ، بغداد ، دار آفاق عربية، ١٩٨٥ .
٩- الموسوعة الفلسفية ، ترجمة فؤاد كامل وآخرون ، بيروت ، دار القلم ، ب ت .
١٠- محمد عزام ، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٨٦ .
١١- عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر مدخل على المناهج النقدية الحديثة المركز الثقافي العربي ، بيوت : ١٩٩٠ .
١٢- ترانس هوكز : البنيوية وعلم الإشارة ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٩٢.
١٣- رولان بارت : مبادئ في علم الدلالة ، ترجمة : محمد البكري ، دار الشؤون من الثقافية مطبعة آفاق عربية ، ط٢ ، بغداد .
١٤- جوناثان كولر : أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ترجمة : عز الدين إسماعيل المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .
١٥- جون ديوي : الفن خبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم ن مراجعة زكي نجيب ، الناشر دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٣٤ .
١٦- كلود جرمان : ريمون لوبلان : علم الدلالة ، ترجمة : نور الهدى الوشن، دار الفاضل، دمشق ١٩٩٤ .
١٧- كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما ترجمة رئيف كرم ، المغرب ، الدار البيضاء .
١٨- سامية أحمد أسعد : الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، ١٩٨٥ .
١٩- محمود شكر ، الألوان وتأثيرها على النفس وعلاقتها بالفن ، بغداد ١٩٨٨.

٢٠- ستولتنز جيروم ، النقد الفني – دراسة جمالية ، ترجمة فؤاد زكريا مطبعة عين شمس القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ .
٢١- العملية الإبداعية لفن التصوير ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مطابع الرسالة ، ١٩٨٧ .
٢٢- فرج عبو : علم عناصر الفن ، الجزء الأول (بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي) ١٩٨٢ .
٢٣- رياض عبد الفتاح ، التكوين غي الفنون التشكيلية ، القاهرة ، دار النهضة، ب ت .
٢٤- بول علي : نظرية التشكيل ، ترجمة : عادل السيوطي ، ط١ ، القاهرة ، دار بيوت ، ٢٠٠٣ .
٢٥- سايكلوجية أدراك اللون والشكل ، بغداد ، وزارة الثقافة والأعلام ، سلسلة دراسات (٣٠٥) دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ .
٢٦- شكري عبد الوهاب ، الإضاءة المسرحية ، القاهرة الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٥ .

قائمة المصادر باللغة الانكليزية :-

1- Williams, Rollo, Gilles pie, lighting for Color and Form, N4 , Pitman Publishing coroportation .