

التنميطي الابداعي

د. حسين التكمه جي

# التنميطي الابداعي

للضوء و اللون في العرض المسرحي

Growing creative



د. حسين التكمه جي

التنامي الإبداعي

للضوء واللون

في العرض المسرحي

مَدِينَةُ الْمَدِينَةِ

# التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي

الأستاذ الدكتور  
حسين التكمه جي

٢٠١٤

الطبعة الأولى

مكان الطبع / بغداد – مكتب الفتح / مجاور كلية الفنون الجميلة

عدد الصفحات / ١٨٤

المؤلف / الأستاذ الدكتور حسين التكمه جي

عنوان الكتاب / التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي

دار النشر / طباعة ونشر مكتب الفتح

سنة الطبع / ٢٠١٤ م

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٣٧٢ لسنة ٢٠١٤

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف © .

إيميل المؤلف : [hussentukmachi@yahoo.com](mailto:hussentukmachi@yahoo.com)

الإهداء

الكل من وضع لبنة حمراء

او زرع نخلة خضراء

في ارض العراق

الروح شقيقي حسني وفاءاً .

مَدِينَةُ الْمَدِينَةِ

## المحتويات

١١ المقدمة

### الفصل الأول

١٧ سوسولوجية الضوء واللون

٢٢ وادي الرافدين

٢٨ وادي النيل

٢٩ الشرق الأدنى

٣٦ اليونان

٤٢ العرب والإسلام

### الفصل الثاني

٥١ تطور الإضاءة المسرحية

٥٣ المرحلة الأولى

٥٦ المرحلة الثانية

٦١ المرحلة الثالثة

٦٦ المرحلة الرابعة

٧١ المرحلة الخامسة

### الفصل الثالث

٨٩ فيزياء الضوء واللون

٩٣ كيمياء اللون

٩٤ أنواع الألوان الكيميائية

٩٧ طريقة الإضافة في خلط اللون



٩٩	الانكسار والانعكاس
١٠٢	تصنيف اللون
١٠٢	الخاصية اللونية
١٠٣	صفة اللون
١٠٣	قيمة اللون
١٠٤	درجة التشبع
١٠٥	درجة حرارة اللون
١٠٦	المرشحات الضوئية
١٠٨	الإدراك الحسي للضوء واللون
١١٠	العصي والمخاريط
١١١	التأثيرات الدرامية للضوء واللون
١١٦	القيمة الضوئية بين الضوء والظل والظلال
١٢١	خواص الضوء
١٢٢	الشدة
١٢٣	اللون
١٢٣	الانتشار
١٢٥	الحركة
١٢٦	اهداف الإضاءة
١٢٩	التجسيم
١٣٠	المزاج
١٣١	التكوين

١٣٢ سيميائية الضوء واللون

#### الفصل الرابع

١٤٣ تقنيات الضوء واللون في العرض المسرحي

١٤٤ اثر الإضاءة على المناظر المسرحية

١٤٧ اثر الضوء واللون على الأزياء

١٤٨ اثر الضوء واللون على الماكياج

١٥١ جدول وليامز

١٥٢ التكوين والتكوين الضوئي

١٥٩ خصائص التكوين

١٦٠ الإيقاع

١٦٢ التوازن

١٦٤ الانسجام والتباين

١٦٧ الوحدة والتنويع

١٧٦ الفراغ بين الضوء واللون

#### الفصل الخامس

١٧٥ التنامي الضوئي في المسرح العراقي

مَدِينَةُ الْمَدِينَةِ

## المقدمة :

لا يختلف المسرحيون على أن الضوء واللون عنصران مهمان من عناصر العرض المسرحي ، ولكل منهما خصوصية في ذات القيم الفكرية والدلالية والجمالية والرمزية ضمن محاضن بيئة العرض المسرحي ، وللسبب ذاته أصبحا ذا أهمية بالغة لا يمكن الاستغناء عنهما البتة ، إذ لا يمكن على الإطلاق رؤية العرض بمعزل عن الضوء ، كما لا يمكن أيضا التمتع برؤية الألوان ضمن حدود برافيتها وقيمتها ودرجاتها اللونية بعيدا عن الضوء ، بوصفها تمنح العرض مجالا رحبا في أمكانية إنشاء الصورة البصرية ضمن عبقرية التصميم للفضاء وشكله ، حينما يفرض اللون هيمنته التجسيمية والفنية على مساحة الصورة البصرية وعمقها الفراغي .

كما يمتلك اللون خاصية سيكولوجية في تغيير المزاج والحالة النفسية والترميزية لعدد لا يمكن حصره من مفردات العرض ، بدءا من المنظر المسرحي مرورا بالأزياء وانتهاء بالتأثير السينوغرافي للفضاء المسرحي برمته ، بكل ما يحويه من مفردات أخرى تفرض ذاتها على صورة المشاهد ، فاللون قابلية متعددة الأغراض في التسويم المسرحي ، كذلك هو شأن الضوء الذي يشكل المجال الأوسع للرؤية البصرية بكثافته وعمقه وظله وظلاله وانتشاره وتوزيعه في عمق الصورة المشهدية كما لا يمكن إغفال كما لا يحصى من التكوينات الضوئية المساهمة بإسباغ الفضاء بالنور ، بوصفها تحدد شكل الفضاء المسرحي ووسوعه التكعيبي ، مانحة إياه القدرة

على غرز المشاعر والأحاسيس وتثوير مفاهيم التعاطف ، فضلا عن مناطقية اشتغاله في العزل والترميز والإحالة والتجسيم ، كما لا يمكن إغفال تناغمه مع اللون ضمن خصوصية وحداته الإيقاعية بالتنامي الإيقاعي لدرجاته وخطوطه وألوانه وانعكاس ذلك على عين المتلقي .

الضوء واللون ظاهرتان فرضتهما الطبيعة بالأساس ، فالبيئة المحيطة بالفرد في كوكبنا تنطوي على المزيد الذي لا ينضب من الألوان الخلابة والساحرة والمتوافرة في العديد من البيئات الأرضية والبحرية والسماوية ، وتعد الشمس المصدر الأول والأساسي للضوء بوصفها المصدر الذي يوفر الطاقة لكل ما تحويه البيئة من أصناف مخلوقاتها ، ولعلها تشكل في الجانب الآخر المجال الأوسع والأرحب للرؤية البصرية بكل ما تحويه من تشكيلاتها ، فالشمس تجلي الأشياء وتوضحها حتى تصبح بأبهى صورة ، حينما تتضح مشاهدة الأشياء بكثافة ضوئية ولونية وبراقية عالية تساهم في رؤية بصرية حادة لجميع مخلوقات كوكبنا الكبير ، بحيث تستثار لها الحواس وتستجيب لها النفوس . ولعل شعوب المعمورة من عمق التاريخ حتى الآن تتعامل مع الضوء واللون بما يحقق رغباتها وحاجاتها اليومية المستمرة على الدوام .

ألا أن الضوء واللون المسرحيان هما صناعتان بالأساس ، يخضعان لعلوم الفيزياء بالنسبة للضوء والكيمياء بالنسبة للون ، ولعل الضوء يندرج تحت مظله الكهرومغناطيسية التي يتحكم بها الفرد بآلية

اشتغال تكنولوجيا ، في حين يدخل اللون ضمن مداخل الكيمياء الصناعية التي تعتمد على خلط مواد كيميائية لاستخراج الألوان بكل تصانيفها ودرجاتها وتوناتها ( ولا نقصد هنا ألوان الضوء ) ، ويترك الاختيار لتعامل الأفراد مع ما ينسجم و تفضيلا تهم واختياراتهم الجمالية . وفي المسرح يتعاون الضوء واللون معا لزيادة القدرة الفيزيائية والكيميائية في توفير سياقات وانساق لونية تفعل فعلها في المشهد المسرحي ، ولو لم يكن لهذين العنصرين ذلكم الأتساع لأعتبرهما المصممين عناصر خاملة ، يمكن الرجوع إليهما عند الحاجة ، وللسبب ذاته عمد المصممون إلى دراسة القيمتين الضوئية واللونية معا بوصفهما مترابطتان ترابطا وثيقا في العرض ، هذه الأهمية الفنية فرضتها خصوبة الرؤيا ضمن عناصرها الدلالية والفنية والجمالية ، ولقد لجأ الكثير من المخرجين إلى تثويرهما بشكل ملفت للنظر ، وذهب ( كوردن كريج ) و ( أدولف آيبا ) إلى منحهما السيادة على باقي العناصر لأخرى .

ولعلمها وضعا نظرية في الإخراج المسرحي تعتمد الضوء واللون وتفاعلهما ضمن الجانب الحي والأخاذ للاتجاه البصري ، لقد أفاد الكثير من أجيال المخرجين بعد ( كريج وأيبا ) من تجاربهما في الضوء واللون إلى يومنا هذا ، هذه المفاهيم غيرت وجهة النظر بالاعتماد على عناصر جديدة كانت سابقا تعد عناصر ضمنية في

خضم مفهوم ( الجو النفسي العام ) إلا أنها الآن في مركز السيادة ، فتسيد عنصر واحد أو عنصرين من عناصر العرض في المسرح المعاصر أصبح أمرا مألوفا ، في الجانب الآخر فأن للضوء واللون سماتهما الدلالية ، وللسبب ذاته فقد عمدت سيمياء المسرح والدراما بعدة طروحات ضمن حلقة براغ ، إلى اعتبار الضوء واللون من محفزات الصورة البصرية وتحميلها بالمعنى الدلالي ، والمسرح المعاصر بات يقدم الجانب البصري على الجانب السمعي ، وهي نزعة توازي أهمية الخطاب النصي وتمنح البناء الصوري للعرض أهمية خاصة .

وللسبب ذاته تم اعتبار الضوء واللون علامة كبرى في خضم التصميم المنظري ، كونهما يتحملان قدرا واسعا من التسميؤ ضمن الخصوصية الاتجاهية للمسرح المعاصر، الذي وظف الضوء واللون بأقصى تجلياتهما مستندا إلى سيمياء العرض التي حاولت من خلال بقعة ضوء أن تلغي صفحة أو صفحتين من خطاب النص .

أن صورة العرض البصرية من الأهمية بمكان لاكتنازها بالمعنى الدلالي ، ولما كان الضوء واللون معا يشكلان المساحة

الأكبر من عمق الصورة البصرية ، فأنهما لقادران على تشوير البنية  
الدرامية إلى أقصى قدر ممكن ، وأن التطور التكنولوجي لعالمنا  
المعاصر قد أحدث ثورة في ليزرات الضوء المختلفة والتي باتت تحقق  
ما عجز عنه الأقدمون ، أن تقنيات ليزرات الضوء المسرحي تحديدا  
لها القدرة على تحقيق العديد من الوسائل والخدع والتكوينات الضوئية  
واللونية ( كالبرق والمطر والزلازل ) حتى في صالة الجلوس مما  
يخلق مثيرا يجعل المتلقي يصاب بالدهشة .

إن إصابة المتلقي بالدهشة عملية يصعب أحيانا تخيلها ، ولذا  
ينبغي أيجاد صيغ مبتكرة في كل مرة خاضعة لتخطيط مسبق لعملية  
التثوير الكلية لهذين العنصرين بغية الوصول إلى أفضل النتائج .

هذا الكتاب المتواضع بين يديك ، سيفتح نافذة الضوء واللون  
على مصراعيهما ، بغية إدراك المزيد من خصائصهما القديمة  
والمبتكرة والمكتشفة .

**الدكتور**  
**حسين التكمه جي**





## الفصل الأول

### سوسولوجية الضوء واللون

مما لا شك فيه أن للضوء واللون أهمية بالغة في حياة الإنسان والكائنات الحية معا ، وبلا ضوء تنعدم الرؤية من الوجود ، إذ لا يمكن رؤية الألوان بمعزل عن الضوء ، مما يعني وجود علاقة صميمية ونسجية بين الضوء واللون من المتعذر فصلهما أو تجزئتهما إلا من الناحية الفيزيائية أو الكيماوية ، وأن عملية فصلهما تفرضها صيغ التحليل والدراسة ، ويمكن القول أن الضوء هو اللون واللون هو الضوء .

لقد عرف الإنسان الضوء واللون منذ أن عرف نفسه ، فالألوان فرضتها الطبيعة الخلابة بكل تصانيفها البيئية ، عندما تفرض نفسها وتتجلى في أكثر من موقع من مواقع الأرض والسماء ، في الشمس بشروقها وغروبها ، وفي السماء بقمرها ونجومها وفي تلك الطبيعة الناطقة من غيوم وطيور ونباتات وتراب وحصى وحجر ، وفي نيران كهفه المتراقصة . في كل شيء يراه وكل شيء يتذوقه .

ولقد أدرك أن للشمس قوتها في الأبصار الحاد ، وان اختفائها يحيل كل شيء إلى عتمة وظلام بما اثر فسيولوجيا على تطور الإنسان البدائي في " نمو حاسة الاستجابة للضوء على حساب حاستي اللمس والشم وكذلك انكماش عظام الفك والأنف مما سهل تغيير وضع العينين " (١) .

لقد بحث الإنسان الأول في ألوان الطبيعة الحرة ، جمعها وكون منها أشكالاً ملونة ، ربما أن محفزاته الجنسية قد أثارتها تلك "الألوان الصارخة والجلود الجميلة والريش الناعم في دنيا الحيوان"<sup>(١)</sup> . والتي أثرت في مشاعره الغامضة ، إذ أنه ربما " فطن إلى تلك الملونات الطبيعية وسره أن يرى فيها ما يزين به جسده أو يطبع بجنبات كهفه " <sup>(٢)</sup> .

وعلى ما يبدو أن اللون أصبح وسيلة من الوسائل أو سبيلاً لتبادل أفكار روحية واجتماعية مع أفراد المجموعة اللذين كانوا مولعين بتجميل أجسامهم أو أجزاء معينة منها بالأصباغ أو بطريقة الوشم . وهي مازالت تستخدم لحد الآن لدى الكثير مكن الشعوب .

هذه المرحلة من حياة الفرد يمكن أن نطلق عليها مرحلة (انتخاب اللون )

ومعرفته وأهميته بالنسبة للإنسان البدائي ، ويبدو ذلك جلياً عند الأقوام البدائية من الأوريجناسيون \* والذين أدركوا أهمية القلب بالنسبة للحيوان وارتباط ذلك بالموت والحياة " ففي رسومهم الأولى صورة تمثل حيوان الماموث ، وقد رسم على صدره من الجانب الأيمن قلب كبير باللون الأحمر <sup>(٤)</sup> .

وقد يدخل اللون هنا بوصفه دلالة معرفية ، وفي فترة لاحقة يستخدم صياد الوعول قلائد من أسنان الحيوانات مصبوغة باللون الأحمر لاعتقاده بأنها تمنحه قوة هذه الحيوانات وشجاعتها ، ويدخل

اللون هنا من كونه يشكل جانبا معنويا يعزز سيطرته على اصطلياد الحيوان .

في الجانب الآخر وضمن السياق الأمني يسعى الأفراد إلى "وضع بعض الأحجار السوداء والحمراء على هيئة نصف دائرية أو على شكل شامخ لهيئة الإنسان تشير إلى وجود السكان " (٥) . لعل هذه الاستخدامات تمنع دخول الحيوانات أثناء الليل ، ويمكن ملاحظة استخدام لونين للصخور السوداء والحمراء ، ذلك أن اللون الأحمر ذو موجات انعكاسية عالية يساعد على الرؤية من مسافات بعيدة ، وربما يوحي اللونين أثناء الليل للآخرين بهذا الشكل الشامخ للصخور بوجود بشر وليس كتل صخرية .

ويذهب الأوريجناسيون إلى الاعتقاد بأن هناك "شيئا غير الطعام والملبس ينقص موتاهم ، وقد اعتقدوا أن السبب الحقيقي هو فقدان الدماء ....وعلى وفق هذه الحقيقة استعملوا الأحجار والرمال والأزهار الحمراء ، وكان اللون الأحمر الطوبي هو اللون الذي يعبرون به عن لون الدم (٦) .

ولقد أعتمت شعوب عديدة هذه الدلالة اللونية ، سنأتي على ذكرها لاحقا ، فقد دخل اللون حياة الفرد البدائي من أوسع أبوابها ، بدءاً من أدواته الملونة من الصخور والأحجار وتلوين الأجسام والوشم وانتهاء بالرسم على جدران الكهوف ، حتى طوع الإنسان اللون ليخدم أغراضا عديدة ، فشكل بذلك فنا لنفسه أطلق عليه ( الفن البدائي ) .

وبالرغم من تعدد آراء الباحثين والأنثروبولوجيين بذات الصدد ، إلا أن الإنسان البدائي كان قد عرف اللون وأدرك أهميته ، إذ أن الحاجة للون دفعته إلى تصنيعه . " إذ كان يستخدم الألوان الصفراء والحمراء والبنية المستخرجة من التراب مثل اللون الأوكر .... أما اللون الأسود فيحصل عليه من حرق عظام الحيوانات والخشب ، ويستعمل المواد الكلسية والرماد ليستخرج منها اللون الأبيض " (٧) .

ولما كان الصيادون البدائيون يعيشون في مستوى اقتصادي طفيلي كما يرى ذلك أرنولد هاوزر\* إلا أن صيغ التعامل مع اللون في تلك المرحلة لا بد أن يندرج تحت أغراض عديدة ، تدعو للتساؤل عما إذا كان صياد الوعول بإمكانه أن يحفر على الصخور أو يرسم على الرمال بمديته المدببة ، دون الحاجة لاستخدام اللون ، وعليه فأن هذا الفن " إما أن ينتمي إلى مذهب المتعة واللذة الحسية ، أو أن يكون تربويا طقسيا اختياريا ، وإما أن يكون تعبيريا ( انفعاليا ) فرديا ذا طبيعة عضوية " (٨) .

وبعد أن وطن الإنسان نفسه في التجمعات الصغيرة ثم القرى والمدن الكبيرة ، صار يعطي للون أهمية أخرى هي أكبر من سابقتها ، إذ أن إنسان ما قبل التاريخ ليس له " دين أو صلوات ولم

\* للمزيد ينظر ، أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص ، ١٧ .

يكن يعبد قوى مقدسة أو آلهة ..... فلم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلا رمزيا على الطلاق " (٩) . كما يزعم (هريت ريد) ، بالرغم من أن الدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة قد وصلت إلى نتائج مهمة تشير إلى أن إنسان ما قبل التاريخ كان يمتلك مقومات كبرى للتكيف مع البيئة والتواصل مع الفنون والآداب والصناعة ، دليلنا إلى ذلك ملحمة للكامش وفنون الحجارة والنحت والخزف الملون ، هذه الفترة سبقت عصر التاريخ فالعصور التاريخية بدأت من عصر الكتابة ، إلا أن وجهة نظر ريد تتجه نحو الدلالة الرمزية للون ، والذي يؤكد بأنها بدأت بالتحضر ، وعرف الفرد خلالها السحر وأوجد الآلهة وظهر الدين . " ونشأت الأساطير مع الدين ، وهي التي أمدت الفنانين بالموضوعات المهمة وغذت عقولهم وخيالهم بأبداع الصور " (١٠) .

ولعل الشعور بالخوف من تلك القوى التي لا يستطيع الأقدمون إدراكها أو معرفة كنهها ، كالنار والشمس والقمر والبرق والرعد والكواكب والزلازل والبراكين ، هي التي دعتهم أن يصنعوا لها آلهة يقدسونها ويقدمون لها المعابد وينحرون لها الذبائح ويقدمون لها النذور ، وقد يبرز هنا تساؤل مهم ، هل أن الإنسان البدائي لم يكن يعرف التواصل مع الفنون في عصور ما قبل التاريخ ؟ قد تكون إجابتنا بالنفي. ما يبر قولنا هذا هو الكم الهائل من اللقى الأثرية التي أكتشفها المنقبون والتي أشرت الكثير من الكنوز والأحجار والخزف

والقلائد والمقتنيات الثمينة ، بكليتها تبعث على الدهشة والإعجاب وقدرة العقل الإبداعي على المنجز الجمالي ، في حياة أطلق عليها البعض غير حضارية ، ولعل المتاحف العالمية تشير إلى ذلك بوضوح ، كما أن الفنان في أي حضارة قديمة قد أفرد لنفسه أسلوبا مميزا نستطيع من خلاله معرفة إلى أي حضارة تنتمي هذه الآثار ، ولقد ميزت هذه الأساليب خصوصية الإبداع في كل حضارة ، والمهم في الأمر أنه يمكن حصرها في عصور ما قبل التاريخ ، ولعلنا سنخرج على تلك الحضارات لأدراك المزيد من صيغ التعامل مع الضوء واللون .

## وادي الرافدين :

مما لا شك فيه أن حضارة وادي الرافدين هي من أقدم الحضارات كما تؤكد ذلك معظم الدراسات التاريخية ، ولعل أقوام هذه الحضارة من أوائل المكتشفين وأكثر الشعوب التي كيفت البيئة لصالحها بالكلية ، كما أنهم من الأقوام التي عرفت الكثير من خصوصية البناء الحضاري في كافة المجالات ، كالفلك والطب والموسيقى والزراعة وبناء القناطر وقنوات الري والحرف اليدوية والفخار وبناء المعابد ، فضلا عن النحت والرسم والتزيين ومعرفة الوقت بالساعة والدقيقة والثانية ، وأشهر السنة والأرض والكواكب والأبراج ، وهي كثيرة يصعب عدّها وحصرها ، ولعل فترة

الاستقرار التي خلفتها المدن الكبرى خلقت حالة من التنامي الإبداعي في شتى مجالات الحياة السياسية والاجتماعية . وقد سيطرت " على بلاد الرافدين ديانة أتاحت عبادة الآلاف الكثيرة من الآلهة ..... ودارت هذه الديانة في المبدأ حول تمجيد الشمس (شمش) والقمر (نار) والأرض (بعل) " (١١) .

وتشير الأساطير الرافدينية إلى أن المعبود (شمش) هو الذي ضرب موعدا (لأتوبشتم) بموعد حلول الطوفان في ملحمة كلكامش\* والتي تكرر ذكر الشمس في أكثر موضع من ثناياها ، ولم تمنح هذه الأهمية للشمس فقط بل لسائر الكواكب والأجرام السماوية ، وعلى الرغم من أهمية الضوء في حياتهم ومعرفتهم بعلم الفلك والكواكب ، فإنهم سعوا إلى إيجاد دلالة لونية وسمت معابدهم وأبراجهم وكذلك قصورهم ، كما جاء ذلك في وصف (هيرودتس) \*\* لبرج بابل المكون من سبعة طبقات " إذ تبدأ الأبراج بالبسطة الأولى من اللون الأسود رمز زحل ، ثم الثانية الأصغر من فوقها باللون الأبيض رمز الزهرة ، ثم الثالثة الأرجوانية رمز المشتري ، فالرابعة الزرقاء رمز عطارد ، فالخامسة القرمزية وتشير إلى المريخ ، فالسادسة الفضية رمز القمر وأخيرا السابعة الذهبية رمز الشمس " (١٢) .

ولعل سكان وادي الرافدين اعتقدوا بعدم وجود حياة أخرى بعد الموت ، فقد اعتبروا القبور العالم السفلي ، وليس كما يعتقد ذلك

\* أنظر ، طه باقر ملحمة كلكامش ، ص ١٥٥ .  
\*\* هيرودتس : ٤٨٥-٤٥ ق، م ، مؤرخ يوناني يعرف بـ (أبو التاريخ) .



سكان وادي النيل القدماء ، وللسبب ذاته أهتم العراقيون ببناء القصور والمعبد والأبراج وشيدوا المدن الضخمة ، في حين أن المصريين اهتموا ببناء القبور ومنحوها أكبر اهتماماتهم ، والأهرامات خير شاهد على ذلك .باعتقادهم أن هناك حياة أخرى بعد الموت .

في الصوب الآخر فإن زقورات ( أور ) كانت ملونة " فالطبقة الأولى سوداء توحى للعالم السفلي والطبقة الوسطى حمراء تمثل الأرض ، والمزار المقدس أزرق مذهب رمزا للسماء والشمس " (١٣) .

في مدخل استنتاجي لتداولية اللون عند سكان وادي الرافدين ، يتضح أنهم رمزوا اللون لغايات وأهداف دينية واجتماعية ، كما يتضح اقتران اللون الأسود بعالم الأموات حينما أطلقوا عليه العالم السفلي ، ولعل ذلك ما يفسر ارتداء العراقيين للون الأسود وفقا لجذره التاريخي السحيق في القدم كما اعتبروه رمزا لأعلان الحداد ، وقد ورد ذلك في ملحمة كلكامش ، أما اللون الأحمر أو البني الطوبي والذي كثر استخدامه من قبل العراقيين القدماء فلعله يشير إلى لون الأرض ، كما أتضح أن للأرض آله يعرف بـ ( بعل ) ، ولعل اللون الأزرق يدل على لون السماء ، بدلالة توظيفه في برج بابل ، في حين أعتبر اللون الذهبي لون الشمس تيمنا بالآله (شمس) ، وأن أنتاج الدلالات اللونية والأشارية لرمزية اللون كانت لها قدسياتها في العالم القديم ، لورود أشارات بأن السومريين بعد نزوحهم إلى أرض الرافدين لم يجدوا أمامهم سوى النهران العظيمان دجلة والفرات

والنخلة والصلصال ، فأنشئوا حضارتهم على هذا الثالوث المقدس ، فقدسوا النخلة والنهران والأرض . أما علاقتهم بالسماء فكانت تفرضها دراستهم لعلم الفلك ، حينما عمدوا لتشيد برج بابل الذي يتيح لهم مراقبة الكواكب والنجوم والأبراج ، ويعتبر العراقيون هم أول من أكتشف الأبراج من خلال دراستهم للنجوم ومواقعها . وللسبب ذاته كان اللون الأزرق يرمز لقبه السماء .

أما في المعابد فقد جهد العراقيون القداماء على الاهتمام بها بشكل يبعث على الدهشة والإعجاب ، ودخل اللون في أكثر الجدران والواجهات ومراكز الآلهة ، بل أنهم سعوا إلى تزيين بعض المعابد بلون واحد كما هو الحال مع المعبد الأبيض الذي طلي بالكلس\* ، والمعبد الأحمر الذي أطلق عليه هذا الاسم نسبة لطلائه باللون الأحمر الذي كسي به (١٤) .

ويرى الكاتب أن استخدام اللون الأحمر يدل على أن المعبد المذكور يرجع إلى معبد الآلة ( بعل ) أله الأرض ، كما كان ذلك مقرونا بمعبد الشمس في ( سبار )\*\* ومعبد ( أور ) الحالي في ذي قار ، والذي هو معبد أله القمر ( ن نار ) ، وقد تطور استخدام اللون في المعابد لدرجة أن منصة العبادة في معبد الألف عين " قد زخرفت بالذهب والأحجار الكريمة البراقة " (١٥) .

\* للمزيد ينظر ، المعبد الأبيض في الوركاء ، مورثكات ، الفن في العراق القديم ، ص ٦٨ .  
\*\* سبار : مدينة أثرية بابلية تقع قرب بابل تدعى ( برس نمرود )

أن ولع سكان وادي الرافدين للتعامل مع الأحجار الكريمة والذهب والنحاس وحجر اللازورد الذي كان مفضلاً بدرجة كبيرة ، فضلاً عن الألوان الأخرى كالأسود والأبيض ، هو الذي قادهم لأن يحصلوا على التباين في اللون ، وتوزيعه الكتلي على الجدران ، وإدراكهم لأهمية هذه التباينات في الحياة الدينية والاجتماعية .

وهذا التباين يؤشر وصول الفنان السومري إلى مرحلة متقدمة جداً لتعامله مع اللون ، دفعهم لأن يجلبوا الأحجار من أرض (مكان) \*

ويؤكد أكثر الباحثين وعلماء الآثار أن المنحوتات في العصر السومري والبابلي تدل على أن الفن كان مرتكزاً على الدين ميالاً للرسمية ، ويبدو ذلك واضحاً من خلال الرسوم الجدارية التي وجدت في القصور البابلية . " والتي كانت مكسوة بالجص الأبيض تزيينها صور ملونة ، كما كانت تحدد بخطوط ثقيلة باللون الأسود ثم يطلى ما بيننا باللون الأحمر الداكن والأزرق والأسود " (١٦) .

ويعزوا (أنطوان مورتكات) حب السومريين للألوان البراقة وللتلوين الزاهي ، إلى أن الفرد الجنوبي يجرب تشكيل الأشياء بحدود واضحة المعالم وألوان متنافرة \*\* وأن عملية تحديد الألوان وإحاطتها باللون الأسود ، يؤشر مرة أخرى قدرتهم على العزل اللوني وتحديد

\* أرض مكان : يعتقد الباحثون أنها عمان ، ويتردد ذكرها في الكتابات السومرية والآكدية ، راجع مورتكات ، ص ٧٥ .  
\*\* ينظر مورتكات ، ص ٢٠٤ .

المساحات اللونية ، وهذا التحديد يشكل فرز للون من مجاوره بشكل واضح وجلي . وتعد هذه المرحلة (مرحلة رمزية اللون ) .

ولم يختصر التعامل مع اللون على المعابد والقصور بل شمل الأواني الفخارية والأختام الأسطوانية والملابس والأثاث وبوابات المدن والشوارع المؤدية إلى المعابد ، إلى حد أنهم ملأوا قبورهم بتراب نقي ابيض ، ولعل تفضيلاًتهم هذه تؤشر احتمالين ، الأول لكسر حدة ظلام القبر في العالم السفلي ، والثاني ماله علاقة رمزية بالإله ( ن نار ) إله القمر الذي يكسر هو أيضا ظلمة الليل بنوره المشع ، وربما له علاقة بما توارثناه بلف المتوفي بكفن أبيض .

أما الطقوس البدائية التي كانت تقام ضمن مناسبات دينية أو احتفالية وكرنفالية ، كما هو الحال مع احتفالات الإله تموز في بابل ، حينما كانوا يعمدون إلى صناعة دمية " كبيرة يحفونها بالنشاطات الطقسية والموسيقية والتراثية والتراثيل ، ويجري تغسيلها بالماء النقي وتدهن بالزيت وتلف برداء أحمر .... بينما يتصاعد دخان البخور ، كأن الغرض منه إثارة حواس الإله تموز النائمة لينهض من سباته " (١٧) .

ويمكن ملاحظة اختيار اللون الأحمر ، الذي يدل على إعادة الدم للجسم كي تعاد إليه الحياة ، فقد أعتقد الفرد القديم أن نضوب الدم من الجسم هو الموت بعينه ، ولذا اقترن الأحمر مع الحياة الاجتماعية بالدم ، وهناك علائق متوارثة تقضي بأن يرتدي المريض المصاب

بالحصبة رداءً أحمر ، معتقدين أن اللون الأحمر يسحب الحرارة والمرض من الجسم المصاب ، وقد ثبت علمياً في الآونة الأخيرة أن اللون الأحمر ذو تأثير واضح في علاج المصابين بمرض الحصبة ، فقد أشارت إحدى النشرات الطبية لمنظمة اليونسكو، بأجراء تجربة على المصابين بمرض الحصبة في أمريكا ، بإدخالهم في غرف مضاءة باللون الأحمر ، مما ساعد كثيراً على شفائهم بزمن اقل بكثير مما هو متوقع\* .

يمكن القول أن الضوء واللون لم يكن مهماً لدى سكان وادي الرافدين أو الأقوام الأخرى التي سنأتي على ذكرها ، بل أن الفنان الرافديني أثقله تأمل اللون ودلالاته الرمزية والأشارية ، مما فاض استخدامه في كافة المجالات ، بل أن الفنان العراقي القديم بحث بكل السبل ليحقق أشراقته ووسائل تلوينه ، بل حافظ على ثبوته واستمرارية بقائه ليومنا هذا ، أنها القدرة على التواصل ، والندرة في الصناعة ، والرغبة في الاستمرار ، فما زالت إبداعاتهم شاخصة لحد الآن تبعث على الدهشة والأعجاز .

## وادي النيل :

لم تكن مصر القديمة ببعيدة عن التعامل مع الضوء واللون ، كما إن الأمر هو الآخر يصب في مجال ارتباطه الوثيق بالدين ، ذلك

\* علاء كريم الزبيدي ، دكتوراه جلدية ، مقابلة شخصية ، مدينة الطب ، بغداد : ٩/٥ / ٢٠٠٠ .

أن الفن عاش في جنبات المعابد والإلهة ، والإله الأعظم في مصر هو الملك ، إذ يمتلك السلطان الدينية والديوية معا ، وكانت هناك سلطتان أو بالأحرى دولتان هما الدلتا والصعيد ، " فملك الدلتا يزين مفرقه بتاج أحمر ، أما ملك الصعيد فكان يضع تاج ابيض على رأسه " (١٨).

وبعد اندماج الدولتين أصبح لهذين اللونين دلالتهم الرمزية للملك والآلهة معا . وقد استخدمت بكثرة في الدولة الموحدة ، أن ما يميز حضارة وادي النيل هو أن المصري القديم آمن بحياة أبدية سرمدية ، وهذا ما يفسر الاهتمام البالغ بالدفن والمحافظة على الجثة بالتحنيط ، لذا اهتم المصريون ببناء القبور ومنحوها الأهمية الكبرى ، على أن الحياة ما هي إلا محطة مؤقتة ، وما الأهرامات إلا قبورا . " فكانت المقابر محفوفة بالرسوم على الجدران والمصاطب ، بتصوير مشاهد من الألوان تمثل الموتى بين أفراد أسرهم وخدمهم في البيوت " (١٩).

كانت الرسوم ملونة بألوان طبيعية ذات مغزى روحي ، ليأنس بها الموتى في القبور ، وفي حقيقة الأمر أن الرسوم هي نقل حرفي للحياة الاجتماعية العامة ، " وقد استعاض المصريون على تقديم القرابين بانتظام إلى رسمها على جدران المقبرة ، زعما منهم أن هذا يغني الميت عن القرابين الحقيقية " (٢٠).

ولعل التعامل مع اللون لم ينحصر في القبور فقط ، بل شمل الحياة الطبيعية في القصور والمعابد والتيجان وتشير الدراسات بأن

مسند كرسي العرش لتوت عنخ آمون كان مرصعا بالزجاج الملون بألوان طبيعية .

كما لم يهمل المصريون شيئاً من الحياة ، إلا وصوروه بالألوان على الأثاث وفي المعابد وكذلك الخزف ، فضلاً عن إن التماثيل كانت بالألوان الطبيعية ماعدا التماثيل المصنوعة من حجر الديوريت ، فيصار إلى صقلها لتحقيق الغاية من تمثيل مظهرة الطبيعي ، ومن الجدير بالذكر فيما يخص الضوء في حياة سكان وادي النيل ، إن المصريين هندسوا معابدهم التي "تتألف من صحن وممرات مكشوفة تنتهي إلى غرفة الهيكل بحيث تغمر الشمس المعابد ، ويتدرج الضوء من الشمس في صحن المعابد إلى الظلمة الحالكة في الهيكل " (٢١) .

ولعل هذا الضرب من التخطيط الهندسي يعبر عن طبيعة الديانة المصرية ، علماً أن المصريين عبدوا إضافة للشمس القمر والنجوم كما هو حال العراقيين .

أستطاع الفن المصري القديم أن يحاكي الطبيعة والحياة الملكية والدينية معا ، ولذا فإن الفنان المصري عمد إلى تصنيع اللون أو اكتشافه أو جابه من خارج البلاد بغية استخدامه بشكل متميز يبعث على الرضا ، ولعله كان ميالا إلى إصراره على بقاء اللون أكبر فترة ممكنة ، ولعل استخدام الأزرق الكوبالت والنيلي قد زين به معظم القصور والمعابد .

## الشرق الأدنى

### الهند – الصين – اليابان

يمثل الشرق بكليته موطن الديانات الروحية والحضارات السحيقة في القدم ، كما يشكل عبر محاكاته لألوان الحضارة متسع في التعامل مع الضوء واللون بشكل ملفت للنظر ، ولكون الشرق يتسم بالطقس الحار والمشمس على الدوام فقد أصبحت الشمس مصدرا للنور والحرارة مما جعل تلك الأقوام تضعها في موضع العبادة ، وعندما نستطلع القارة الهندية فإننا نغمس فورا بوجود ديانتين هما ( البرهمانية ) و ( البوذية ) ، ولقد أثرت تلك الديانتين على معظم الحياة الدينية والديوية في الهند ، ومن البديهي أن يرتبط مفهوم اللون والضوء بهاتين الديانتين ارتباطا وثيقا .

وتنقل لنا أسفار ( الفيدا ) \* التاريخية عن " آلهة هندية تمثل قوى الطبيعة وعناصرها ، كالشمس والسماء والنار والضوء ....وقد أخذت أشكالها على هيئة بشر " (٢٢) .

ولقد كان بناء المعابد وزخرفها وتلوينها مقرونا بإحدى الديانتين ، فلقد مثلت الصور والرسوم أشخاصا ملونين باللون الأحمر ، مع إضافة طبقة لونية تكون في العادة خضراء ثم أضيفت الألوان الأخرى وأستعمل في تحديد الخطوط الخارجية اللونين الأسود والبني . وعلى ما يبدو أن الفنان البوذي يتجه نحو الرمز والروحانيات

\* أسفار الفيدا ، هي أسفار أسطورية معروفة بالهند ومثلها أسفار ( يونا نشاد ) التي كان يلقيها المعلم الأعظم على صفوة من مريديه ، تتحدث عن قصص الإلهة . ينظر قصة الفن التشكيلي .



ولا يعتمد التأثير اللحظي للألوان ، وتنقل لنا الصور العبادة الخاصة بـ ( بوذا ) إذ أنه كان أصلا ( فيلا ابيض ) وفي صور أخرى يمكن ملاحظة " بوذا المقدس يلبس ثوبا أصفر ويضع قدميه على زهرة البشنيين \*\* فوق أرضية زرقاء داكنة " (٢٣) .

ولعل هذا ما يشير إلى عبادة الفيل في الهند مما دفعهم لأن نحتو أفيالا من العاج الأبيض ، وفي الجانب الأخر يمكن ملاحظة تعاملهم مع الألوان الصفراء والحمراء والزرقاء الداكنة ، والتي طغت على زخارفهم المتعددة في أزيائهم ومعابدهم وزينت قصورهم ، ويمكن الإشارة هنا إلى أهمية محاكاة هذه الألوان في جل حياتهم اليومية .

يمكن القول أن هناك علاقة وطيدة تربط الأسطورة بالدين وتربط الاثنين معا بالفن وكأنها تربط الشعوب بحياة روحية تجمع بين الحق والجمال ، ولعل طبعة الفنون تسحبنا إلى الحقائق الروحية . وفي مجال السحر وعلاقته باللون حينما تعمد قبائل ( الواجوجو ) الهندية " إلى نحر خنزير أبيض اللون أو أحمر قربانا لإلهة الشمس للحصول على الدفاء والضوء " (٢٤) .

مما تقدم مختصرا نستنتج أن أغلب شعوب العالم القديم قد حاكت اللون بل أنها وطدت استخداماته في الحياة الدينية والدينيوية ومنها ما شمل الحياة الأخروية ، المهم في الأمر أن اللون والضوء يشكلان في كل الحضارات القديمة اتجاها مهما في التعامل معه بل أن أكثر

\*\* زهرة البشنيين : من الزهور المعروفة في الهند ، تتميز بلونها الأحمر .

الحضارات وجدت منهما حاجة ضرورية لإدخالهما في شتى المجالات ، تاريخ الحضارات ينقل لنا ذلك الثراء والشواهد التاريخية تؤكد هذا التوجه .

أما في الصين فأن العقائد الدينية قد كانت عاملا مهما تمازج بين إبداع الفنان وسحر الطبيعة ، التي كانت تمثل في معتقداتهم الروح الأعلى ، لذا جاء تعاملهم من اللون محملا بالرمزية التي تعبر عن الجانب الروحي أكثر مما تعبر عن ظواهر الأشياء وقد اهتم الصينيون ببناء المعابد الخشبية الشاهقة ذات الألوان المتعددة كالذهبي والحممر والبرتقالي .

أما سقوف المباني فتكون ذات ألوان صفراء وخاصة المباني الإمبراطورية أما الألوان الزرقاء والخضراء فتأتي بحسب طبقة صاحب البناء ، وتبرز أهمية استخدام اللون هنا كدلالة رمزية اجتماعية في حين نرى الدلالة الروحية تتضح أمامنا بأبهى صورة عندما استخدموا اللون " الأزرق الذي يرمز إلى الفردوس فكان لون معبد الفردوس ولون أروية كهنته ، والأخضر رمز معبد الأرض والأحمر ابرز الألوان في معبد الشمس ، والأبيض يرمز إلى القمر " (٢٥) .

كما أن هناك عدد من المعابد تم أكسائها باللون الصففر والأخضر ، وترتبط تعددية اللون بهذا الشكل المفرط في الصين إلى أن الصينيين كانوا يدينون بديانات متعددة ( كالكونفوشيوسية والبوذية واللامائية والزنية ) والتي قدمت بدورها دفقات من تعددية اللون ،

وقد يعود إلى أن هذه الديانات مختلفة نوعا ما في الجوهر ولكل منها وجهة نظر بالحياة وفلسفتها ، لذا جاء التوظيف وفق تعددية الديانة الصينية .

على مستوى الضوء ، فقد منح الصينيون لأنفسهم عبادة القمر والشمس والنجوم ، وقد أسسوا لها في معتقداتهم الأسطورية . " فهناك الإله ( وين شانج ) الذي تحتضنه ست نجوم بمثابة مساعدين له في مجموعة الدب الكبير ، وما أن يزداد لمعان هذه النجوم حتى يزدهر الأدب وبالعكس " (٣٦) .

يبدو أن هناك نوعا من المشاركة الوجدانية بين شعوب العالم القديم فقد تتفق أكثر الشعوب على عبادات تخص الشمس أو القمر أو النجوم ربما بسبب ذلك البريق الأخاذ الذي تتميز به تلك الكواكب .

في الصوب الأخر لدى اليابان يتفق معظم الباحثين على أن الفن الياباني يدين بشكل أو آخر إلى الصين ، هذا من جهة ومن الجهة الأخرى فإن العهود التي ازدهر بها الفن الياباني جاءت بعد حلول الديانة البوذية عن طريق كوريا .

فأقيمت المعابد البوذية ... التي يغلب عليها اللون الأحمر والبرتقالي الساطع في حين علوها أرضية بيضاء وتميزت هذه المعابد بالزخارف وحساسية الألوان والخطوط ، وقد وضع تمثال بوذا المذهب فوق منصة مرتفعة و زين المعبد بأعمدة خشبية

كانت ملونة باللون البرتقالي إضافة إلى اللون الأزرق والأخضر  
المذهب . (٢٧)

إن تأثير الديانة البوذية بات واضحا من خلال محاكاتها للطبيعة  
ومحاولة ترويض النفس على القناعة فضلا عن ما قدمته الطبيعة  
اليابانية من جمال أخاذ ، كانت هذه السمات وراء التفضيل الجمالي  
للون بهذا الشكل المفرط ، ولا يسري هذا المفهوم على اليابان حسب  
، بل على الصين والهند ، كون هذه الشعوب تأثرت بديانة روحية  
يغلب عليها الطابع الميتافيزيقي على الرغم من محاولات نقل الطبيعة  
، ويمكن القول أن الضوء واللون قد أتخذ مجالا رحبا نحو الرمز .

أن نظرة فاحصة للطقوس والشعائر الدينية اليابانية ، تؤكد لنا  
بوضوح اقترابها من الطقوس الهندية والصينية ، خاصة فيما يخص  
تقلب الطقس والمناخ وحاجتهم لتكاثر الغيوم ، " فإذا كان المطلوب أن  
يكون الطقس صحوا ، فإنهم يقدمون ضحية يجب أن تكون بيضاء  
اللون ، لايشوب بياضها لون آخر...والعكس هو الصحيح في حالة  
حاجتهم لتكاثر الغيوم والأمطار ، فكانوا يقدمون أضحية سوداء اللون  
تماما ويذبحونها على قمة جبل (٢٨) .

## اليونان :

على الرغم من أن الإغريق قدسوا القوى الطبيعية واعتقدوا أن لكل منها إلهها ، فقد أقاموا المعابد الضخمة لتلك الآلهة من الذكور والإناث ، إلا أن ما يلفت النظر موقف الفنان الإغريقي الذي تحرر من تلك القيود الدينية ، وقد برز اهتمامه بالفرد الاعتيادي أو بالمجتمع أن صح التعبير بعيدا عن سطوة رجال الدين .

ولعل اليونان القديمة تعج برجال عظام أمثال ( بركليس وسقراط وأفلاطون وأرسطو ) الذين كانت لأرائهم الفلسفية الأثر الكبير فيما كانوا يبحثون فيه في مجال الفن وأهميته وأهدافه . حتى وصل الأمر لأن ينسب المذهب الكلاسيكي لهؤلاء القوم الذين شيّدوا المسارح والقصور والملاعب والمعابد التي كانت وسيلة للأبهة والإمتاع الحكومي والشعبي في آن واحد ، وقد أستخدم فيها الجص الملون والتمبرا والموزائيك الملون . وكان تعاملهم مع اللون في تلك الأماكن يقترب من الحياة الاجتماعية ، لذا قضى بتلوين أجسام الرجال باللون البني والنساء باللون الأبيض ، وقد حضيت النقوش بالتذهيب ، وقد ترك لنا الإغريق صورة تمثل الإنسان والحيوان رسمت بالفيروزي والأخضر والأحمر مما يوحي بمحاكاتها للواقع ...ومن الجدير بالذكر أن الإغريق كانوا قد رسموا على أنية تمثل الإله (أبولو) حامي الفنون والآداب ، رسمت باللون البني على خلفية صفراء قاتمة ، ولما شعروا إن هذين اللونين يبعثان على الملل ، فقد عمد الفنان إلى استخدام البقع الحمراء محاولا في ذلك خلق تناقض لوني يهدف

من خلاله إلى تجريد الشكل من ملل الهرمونية وكسر حدة اللون الذي تبعته تكرارات الألوان ، فضلا عن استخدام ألوان مجسمة على خلفية قاتمة أو بالعكس لتوكيد التناقض اللوني والحصول على الإظهار والوضوح المطلوبين (٢٩) .

وفقا لما تقدم يمكن القول أن الفنان الإغريقي قد بلغ مبلغا كبيرا في مجال التعامل مع اللون وإدراكه لدرجات التشبع والتوازن والتنوع والشدة ، في تأثيراتها على الناظر .

ولما كانت الفلسفة تشكل الإطار العام لمفهوم الدولة عند الإغريق ، فإن ذلك قد شكل إحدى الدوافع المهمة التي أثرت على نتاج الفنانين ، ولعل تعامل الفنانين مع اللون وخاصة المصورين منهم لم يكن ليخلو من شموله على وعي فلسفي في التوظيف .

فيما يخص الضوء يمكن القول أن الإغريق لم يكن حالهم أفضل من بقية الشعوب ، فالشمس هي المصدر الوحيد للإنارة الطبيعية ، وكان المسرح القديم المبني قبل المسرح المدرج في الأكرابوليس ، كان قد نحت على الجبال ، حينما عمدوا إلى اختيار مكان في وادي بين جبلين متقابلين ، فنحت احد السفوح على شكل مسرح ، بينما نحت السفح الثاني المقابل على شكل مدرجات لجلوس المشاهدين معتمدين على ضوء الشمس ، فكانت المشاهد المسرحية التي تجري ليلا تحمل فيها المشاعل للدلالة على أن المشاهد المقدمة ليالية ، في

الصوب الآخر " كانت معظم المعابد الإغريقية تواجه الخلاء ، ذلك أن طقوس العبادة تؤدي في الخلاء ، كما كان ذلك معمولا به في المسارح والملاعب الرياضية ، إما معبدا ( أولمبيا ) و ( دلفي ) فقد كانا يحويان فتحات في السقف هي السبيل الوحيد لدخول الضوء الطبيعي ، كما كانت تلون المعابد بأزهي الألوان . (٣٠) .

وهذه الفتحات مشابهة للفتحات المستخدمة في ( زقورة أور ) في ذي قار \* ولعل العراقيين كانوا ولفترة غير بعيدة يقيمون هذه الفتحات في سقوف منازلهم وقد أطلقوا عليها أسم ( السماية ) \*\* نسبة لمشاهدة السماء من خلالها ، ولعل أكثر المعابد السومرية والبابلية والأكدية قد تناولت في معماريتها هذا اللون من الاستخدام ، فقد كان يسمح بدخول ضوء الشمس الطبيعي إلى غرفة الدار كما يساعد على تهوية المنزل وفي الليل يساعد أيضا على تصريف دخان النيران المشتعلة بالمواعد داخل البيوتات .

وبالعودة إلى الإغريق فقد أخذ اللون في الأساطير الإغريقية موقعا مهما ولعله أيضا يشكل دلالة لتلك الشعوب من الناحية الاجتماعية الجمعية ، فقد ورد في أسطورة ( شقائق النعمان ) على أن اللون " المتدرج في هذا النوع من الورد يرجع إلى أن ( افروديت ) عندما رأت حبيبها ( أودنيس ) جريحا اندفعت نحوه بسرعة وكان في طريقها بعض الأوراد الوحشية البيضاء ، ولكنها داست على بعض الأشواك الحادة فجرحتها وسال دمها على تلك الأوراد البيضاء ،

فاصطبغت بالدم وظل لونها مزيجاً من اللونين الأحمر والأبيض  
كرمز لتلك المأساة الأسطورية (٣١).

ويبدو أن الشعوب قد جعلت من اللون والضوء مداخل طقوسية  
ودينية وروحية ، وأن الكثير من هذه الشعوب استخدمتها للعلاج من  
بعض الأمراض وراح البعض منهم يؤكد اعتقاده اليقيني من كونها  
ذات مساس مباشر في حياتهم ، ويرتبط لون الدم مثلاً لدى أكثر  
شعوب المعمورة بدلالات خاصة يصعب التكهن بها ، وهناك ارتباط  
تمثلي بين الألوان تساهم باعتقادهم هذا " فعندما كانت المرأة في  
( سومطرة ) غير قادرة على الإنجاب بسبب العقم ، كانت تضع  
( عروسة ) من القطن الأحمر تضمها بين ذراعيها كما لو كانت  
ترضعها ، ويوضع عليها أوراق من نبات ( البتل \* ) (٣٢).

هذا الأمر يساعد المرأة على الإنجاب ، ويبدو أن هناك ترابط  
علائقي بين العروسة الحمراء والمخاض ولون الدم ولون الفاكهة ،  
..... وكانت قبائل أخرى في ( بيرو ) تعتقد أنها تستطيع التحكم بالشمس  
عن طريق السحر ، إذ كانوا يسارعون إلى إحضار النار في أكواخهم  
حالما يحدث كسوف الشمس ويصلون مبتهلين إلى الكوكب المضيء  
العظيم أن يتألق من جديد (٣٣). والأمر يذكرنا ببعض التقاليد الشعبية  
العراقية عند خسوف القمر وبتلك الشعيرة الطقسية الجماعية التي  
تؤكد بأن ( الحوتة ) هي التي ابتلعت القمر ولا سبيل آخر لإرجاعه إلا  
بقرع الطبول وضرب الصنوج .



ولكي يتخلص الهندوس القدماء من مرض الصفرة " كان يدهن جسم المريض بالعصيدة الصفراء وتربط ثلاثة أنواع من الطيور الصفراء بسريره كالبيغاوات وطائر ( الدج ) \* ولكي تكتسب البشرة شيئاً من النضارة ، يضع رجل الدين بعضاً من شعيرات ثور أحمر في إحدى أوراق الشجر الذهبية اللون ، ويلصقها على جلد المريض ، ثم تقرأ تعويذة لهذا الغرض (٣٤) .

وما تزال بعض المعتقدات الشعبية العراقية في الأماكن النائية وربما حتى في المدن تؤكد عكس ذلك الاستخدام اللوني ، إذ لا يمكن إدخال أي مادة ذات لون أصفر كالفاكهة أو الملابس وحتى الذهب في البيوتات التي يصاب أحد أبنائها بمرض الصفرة ( اليرقان ) ، ويعود سبب ذلك إلى أن اللون يزيد من حالة اصفرار الجسم ، ومن الناحية العلمية يعتبر اللون الأصفر من الألوان الحارة ولعل سقوطه على الأجسام الصفراء يزيد من قوة إشعاعها ، فإن اللون الأصفر إذا سقط على لون أصفر يساوي بالنتيجة لون أصفر مشع " لأن العين تأخذ لون الجسم الذي أمامنا وترد باقي الأشعة إلى الخارج " (٣٥) .

وجاء في ( كليلة ودمنه ) حول قصة ( إيلاذ ) وتفسير الحكيم لحلمه بقوله " أما الدم الذي رأيت كأنه خضب به جسدك فإنه يأتيك من ملك كازرون من يقوم بين يديك بلباس معجب يسمى ( حلة أرجوان ) يضيء في الظلمة " (٣٦) .

أما الديانة المسيحية فقد أوردت اللون دلالات ترميزية تحولت فيما بعد إلى صورة ترميزية في الكتاب المقدس واتخذت على مدى تطورها أبعادا مختلفة معظمها تصب في الجانب الروحي ، وقد اختلفت الدلالات بالضرورة عن تلك التي استخدمت في الفترة الوثنية ... ولعل الفترة الأولى كانت ضمن المرحلة التي كان المسيحيون يتعبدون في الكهوف خوفا من بطش الأباطرة ، وقد رسموا في تلك الكهوف صورا تمثل حياة السيد المسيح والقديسين بألوان بسيطة ، كالأحمر والأخضر والأصفر ، وبعد انتشار المسيحية أنتقل الاستخدام اللوني إلى داخل الكنيسة وأضيفت إليه ألوان من مادة الفسيفساء (٣٧) .

وبعد سيطرة رجال الكنيسة في العصور الوسطى ، وضع اللون تحت قواعد أكثر قسوة ، فلا بد أن يكون رداء العذراء دائما أزرق ، أما عباؤها فهي حمراء والأبيض هو لون رداؤها الداخلي كما ورد في التماثيل والرسوم المرمزة لهذا الأثر ، وقد يقترب الأزرق من روح الأب والأصفر من روح الابن والأحمر من روح القدس والشمس الغربية ، أن هذا التوظيف اللوني كان مأخوذا به ربما حتى في مرحلة المسرح الكنسي ، وعلى ما يبدو كان معروفا ومدركا من قبل أكثر الناس .

## العرب والإسلام :

عبد العرب قبل الإسلام الشمس والقمر والكواكب الأخرى ، وقد سموا أبناءهم بأسمائها ، إما النار فتشكل عند العرب مغزيين يتفرد الأول بأنه طقسي .... إذ كانوا يضعونها في أذنان البقر ويصعدون بها الجبال طلبا لنزول الغيث وقد أطلقوا عليها ( نار الاستسقاء ) والتي يبدأ عندها نوع من الشعيرة الطقسية يصاحبها التضرع والأدعية .... والثاني يخص الجانب الاجتماعي بوصفه مصدرا للضوء ، إذ كان العرب يوقدون النار ليلا في بيوتهم وخيامهم ، كما إنها ترتبط من الناحية الأخرى بعادة الكرم واستقبال الضيوف ، فضلا عن استخدامه كدليل للعابرين الصحراء المترامية الأطراف ليلا (٣٨) .

ولم يدخل اللون في حياة العرب الجاهلية ، بشكله الواسع والذي يمكن من خلاله دراسة اللون بصيغته التحليلية ، ذلك إن أغلب القبائل العربية متنقلة طلبا للماء والكلأ ، بالرغم من ذلك فإن اللون يمكن أن يكون له تأثيرا كبيرا نوعا ما في المدن ذات الاستقرار الطويل كمكة ويثرب والتي اشتهرت بالتجارة ، وان ذلك لكفيل باحتكاكها بشعوب أخرى ، ويشير الأرزقي في كتابه تاريخ مكة ص ١٦٥ .

" أن جدران الكعبة كانت مزينة برسوم تشير لإبراهيم الخليل يستقسم الأضلام وصور تمثل مريم العذراء في حجرها عيسى المسيح ورسوم لبعض الأشجار " (٣٩) .

وقد أزيلت بعد فتح مكة بأمر من الرسول الأعظم (ص) ، كما يمكن الإشارة هنا إلى قصر (غمدان ) الواقع في اليمن الجنوبي ذي الربعة أوجه الملونة بالأصفر والأحمر والأبيض والأخضر ، وكذلك الحجر الأسود الموجود في الكعبة الشريفة . والى قصري الخور نق والسدير أيام النعمان بن المنذر .

إن اللون عند العرب قبل الإسلام لا يشكل دلالة رمزية أو روحية بقدر ما يشير إلى ظاهرة تزيينه كما هو حال شعوب الشرق ، ظهر اللون بشكل مباشر في الملابس والأقمشة والأخشاب المستوردة ، ولعل مرد ذلك يعود إلى أن قريش كانت تمتلك قدرات عدة في التعامل بالتجارة من بين القبائل الأخرى كالمال والخبرة ومعرفة طرق الصحراء ، حتى إنها كانت تقوم برحلتين في العام الواحد صيفا وشتاء إلى الشام واليمن ، مما جعل مكة مركزا تجاريا مرموقا يلبي احتياجات سكان الجزيرة العربية من شتى البضائع .

وبعد انتشار الإسلام في الجزيرة العربية ، تغيرت الكثير من المفاهيم اللونية والضوئية ، بل حتى النظرة الجمالية ذات النزعة الحياتية والصوفية البعيدة عن الترف ، وقد شاعت آنذاك فكرة تحريم الكائنات الحية في النحت والتصوير على خلفية أنها تحاكي الأصنام والأوثان ، ويتفق الكثير على أن الفن المجسم لم يمنع ، بل منع ما هو له علاقة بالعبادات ، للسبب ذاته تحولت الأشكال الطبيعية من طيور وحيوانات ونباتات إلى أشكال هندسية ، وكذلك نما تطور الحرف العربي (٤٠) .

وبعد الإسلام تعامل العرب مع اللون والضوء ضمن مداخل جديدة ، فكان للون وظيفة جمالية . فقد استعملت الألوان الحمراء والصفراء والبنية كما يتضح ذلك في المنمنمات والتحف الزجاجية والقاشاني ، وقد عمدوا إلى ترميز اللون فالأخضر والأزرق تم التعامل معهما بكثرة كونهما يرمزان لألوان الماء والسماء والسهل الخصيب ، ويعتمد جمال اللون على تحضيره من قبل الفنان المسلم ، ويعود استخدام اللون الذهبي بسخاء في الفن الإسلامي لكونه ذا بريق سحري من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه الأرضي ويرفعه إلى السماء أو الجنة ، وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية ، مما سبق يتضح أن اللونان الذهبي والفضي من الألوان السماوية وليست الأرضية كما جاء في القرآن الكريم ، وأن اللونان ليسا لونين بالمعنى الصحيح لكونهما لا يتوافران في الطبيعة ، أن تلك الألوان قد جرى استخدامها في الخامات المستخدمة كالخشب والأبنوس والعاج والرخام والبرونز (٤١) .

في موقف استنتاجي واستنباطي يتضح إن استخدام الضوء واللون لدى العرب قد مر بمرحلتين ، الأولى قبل الإسلام والثانية بعد الإسلام ، وقد جرى تحت حكم تلك المرحلتين تحديد وظائفية التعامل مع اللون ، ولا يمكن إلا أن يكون مرتبطا بالسمة الغالبة للعصر والتي خضعت بدورها لتأثيرات متعددة تراوحت بين أن تكون سحرية أو طقسية ، روحية أو معنوية ، اجتماعية أو سياسية . ومن المؤكد أننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نعزل الحالة الإبداعية الخاصة

بذات الفنان وأسلوبه ، والذي كان وراء الاستخدام الأمثل للون والضوء في تلك المراحل القديمة منها والموغلة في القدم .

ويمكن أن تكون هذه الدلالات ذات علاقة وطيدة بالعرض المسرحي ، فيما لو تعامل معها مصمموا الإضاءة والزى والمنظر ، خاصة في تلك المشاهد التي يقترب استخدامها من تلك الشعوب ، بوصفها تشكل دلالات رمزية وإشارية وأيقونية تحاكي السمات المميزة لتلك المرحلة ، فضلا عن خلق الإحالة الصورية لتلك المرحلة ، إن نقل الطبيعة الحية أو المرمنة من خلال استخدام نوع الضوء واللون يصب حتما بالدقة التاريخية ، أو بالإمكان تحديد سيمياء العرض الدرامي وفقا لسميأة العصر ضمن مخاصب المسرح المعاصر وفقا لدال الضوء واللون . لعل هذا الأتساع الغريب لتأثيرات اللون عند الشعوب يحدد الماهية لكيفية التعامل معه ضمن مخاصب فن المسرح .



## مصادر الفصل الثاني

- ١- أرنست فيشر ، الفن والاشتراكية ، ترأسعد حلیم ، بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ، ص ٢٩ .
- ٢- المصدر نفسه و ص ٨٥.
- ٣- محمد عزت مصطفى ، قصة الفن التشكيلي ، ج ١ القاهرة: دار المعارف ، ب ت ، ص ، ١٣ .
- ٤- أبو صالح الألفي ، الموجز في تاريخ الفن العام ، القاهرة :الهيئة المصرية ، ١٩٧٣ ، ص ، ٤٢ .
- ٥- PREHISTR AND PRIMITIVE MAN ، BY HAMLYN ، London p .٢٣ .
- ٦-أبو صالح الألفي ، المصدر نفسه ، ص ٥٢.
- ٧- كاظم حيدر ، التخطيط والألوان ، بغداد : وزارة التعليم العالي ، ١٩٨٤ ، ص و ١٩٦ .
- ٨- هربت ريد ، الفن والمجتمع ، تر فارس متري ظاهر ، بيروت : دار القلم ، ب ت ، ص-٦٦-٧٦ .
- ٩- نفس المصدر أعلاه ، ص ، ٢٨ .
- ١٠- محمد عزت ، المصدر السابق ، ص ، ٢٤ .
- ١١- محمد عزت ، نفس المصدر السابق ، ص ، ٥٨ ، .
- ١٢- نفس المصدر أعلاه ، ص ، ٦٠ .
- ١٣- ثروة عكاشة ، تاريخ الفن المصري ، ج ١ . القاهرة :دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص ، ١٢٦ .



- ١٤- حسن الباشا ، تاريخ الفن في العراق القديم ، القاهرة : مكتبة النهضة ، ١٩٥٦ ، ص ٧ .
- ١٥- أنطوان مورتكات ، الفن في العراق القديم ، تر عيسى سلمان وسليم التكريتي ، بغداد: وزارة الأعلام ، ١٩٧٥ ، ص ٩ .
- ١٦- حسن الباشا ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ .
- ١٧- قيس أنوري ، الأساطير وعلم الأجناس ، بغداد : وزارة التعليم ، ١٩٨١ ، ص ، ١٢٨ .
- ١٨- أبو صالح الألفي ، المصدر السابق ، ص ٥٩ .
- ١٩- محمد عزت ، المصدر السابق ، ص ، ٣٩ .
- ٢٠- أبو صالح الألفي ، المصدر السابق ، ص ، ٥٨ .
- ٢١- محمد عزت ، المصدر السابق ، ص ، ٤٨ .
- ٢٢- محمد عزت ، مصدر سابق ، ص ، ٧٢ .
- ٢٣- أبو صالح الألفي ، المصدر السابق ، ص ، ١٥٣ .
- ٢٤- جيمس فريزر ، الغصن الذهبي ، ج ١ ، تر أحمد أبو زيد ، القاهرة: الهيئة المصرية ، ١٩٧١ ، ص ٢٧٦ .
- ٢٥- محمد عزت ، المصدر السابق ، ص ، ٨٨ .
- ٢٦- قيس أنوري المصدر السابق ، ص ، ١٣٥ .
- ٢٧- قيس أنوري ، المصدر أعلاه والصفحة .
- ٢٨- للمزيد ينظر ، أبو صالح الألفي ، المصدر السابق ص ١٦٣ .
- ٢٩- للمزيد ، محمد عزت ، المصدر السابق ، ص ، ١١٦ .
- ٣٠- أبو صالح الألفي ، المصدر السابق ، ص ١١٤ .
- \*- مشاهدات شخصية للمؤلف .

\*\* - السماية ، فتحة مربعة الشكل تزين سقف الغرفة عند العراقيين بحيث يمكن رؤية السماء من داخل الغرفة مباشرة .

٣١- قيس أنوري ، المصدر السابق ، ص ، ١٢٧- ١٥١ .

\* - البتل ، نبات لا شوكي ثماره حمراء اللون .

٣٢- جيمس فريزر ، المصدر السابق، ص ، ١١٢ .

٣٣- المصدر نفسه ، ص ، ٢٩٠ .

٣٤- المصدر نفسه و ص ١١٩ .

\* - طائر الدج : طائر ذو ألوان صفراء وله عينان ذهبيتان ويسمى أحيانا بطائر الكروان الجبلي .

٣٥- فرج عبو ، المصدر السابق ، ٨٩ .

٣٦- عبد الله بن المقفع ، كليلة ودمنه ، بيروت : دار الكتاب العربي ، بات، ص و ٣٥٧ .

٣٧- [إو صالح الألفي ، مصدر سابق ، ص ٧٢ .

٣٨- محمد سليم الحوت ، في طريق المثلولوجيا عند العرب ، بيروت : دار النهار ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ص ٨٩ .

٣٩- الأرزقي ، تاريخ مكة ، نقلا عن التخطيط والألوان ، كاظم حيدر ، ص ، ٢٠٢ .

٤٠- DAIVED JAMS ، ISLAMIC ART IN INTRODUCTION

، pub. by ، Hamlin . London copyright ، ١٩٧٤ . p .٧ .

٤١- للمزيد ينظر ، كاظم حيدر ، المصدر السابق ، ص ، ٢٠٤ .

مَدِينَةُ الْمَدِينَةِ

## الفصل الثاني

### تطور الإضاءة المسرحية و تقنياتها

لسنا هنا بصدد تطور الإضاءة المسرحية من الناحية التاريخية ، بل دراسة التطور التقني والفني والأبتكاري الذي اثر بشكل كبير جدا على محفزات الصورة البصرية من خلال الضوء واللون وصيغ التعامل معهما ، وسيجد المتتبع في مفاصل هذا التطور ، كم عانى المخرجون والمصممون والفنيون في هذا المضمار ، المتسم بالتطور البطيء ضمن الاكتشافات والابتكارات التقنية والعلمية ، بدأ من الإغريق وحتى اكتشاف الكهرباء .

أن السقف الزمني المحصور ضمن عصر الكلاسيكية وحصرنا قبل عصر الكهرباء قد شهد تناميا بطيئا ومعاناة شديدة في السعي لتوكيد عنصر الفرجة المبهرة ضمن هذه الحقب الزمنية ، كما لايمكن إغفال أولئك العظماء الذين أضافوا لنا الكثير بوصفه تجريب وابتكار حتى وصل الأمر إلى أسمى تطور حققته التكنولوجيا المعاصر ، وأبدع صورة بصرية حققها المصمم السينوغرافي في هذا الميدان ، والتي إصابتنا بالدهشة والانبهار .

سيجد أي متتبع لتاريخ الإضاءة المسرحية بدء من الإغريق وحتى عصرنا الحالي ، أن رجالات المسرح من فنيين ومصممين ومخرجين قد عانوا الكثير في هذا المضمار الذي اتسم بالتطور

البطيء والحديث المقترن بالاكتشافات العلمية ، خاصة في العصور التي سبقت اكتشاف الكهرباء .

إذ لم يدع أولئك المسرحيون أية وسيلة أو ابتكار جديد يخص الضوء واللون إلا وتلقوها قبل غيرهم ، ولعل مرد ذلك يعود إلى الحاجة الملحة في تطوير صورة العرض البصرية ، والسعي في عملية الإبداع الفني بوصفها خصائص تنويعية تكسر صيغة الجمود والملل والتي بدورها أرقت رؤى المخرجين والمصممين ردحا من الزمن .

إذ أن جل معاناتهم كانت في السيطرة على تلك الأجهزة والمنابع الضوئية ، التي كانت سببا في إثارة مشكلات عديدة ومتنوعة دامت ما يقارب ثلاثة قرون ، كانت من أبرز نتائجها التهام الحرائق لأكثر من مسرح عبر تلك الحقبة الزمنية ، ومع ذلك فقد استمرت العروض المسرحية في الصالات المغلقة ، بالرغم من احتمالات نشوب الحرائق وانفجار أنابيب الغاز في أي لحظة ، وتعريض العاملين والممثلين والجمهور للخطر على حد سواء .

ولأهمية الموضوع من الناحية التاريخية والتطور ، يقتضي دراستها من الناحية الموضوعية وفقا لإمكانية تقسيمها أو تبويبها بخمسة مراحل ، واضعين بعين الاعتبار جهود المخرجين والمصممين في هذا الجانب ، وأهمية تلك الاكتشافات بوصفها أضافت الكثير من الخبرة في هذا المجال ، كما أنها ساهمت بالتطور الإبداعي لمستويات العرض المسرحي .

## المرحلة الأولى :

بدءا يمكن تحديد المرحلة الأولى من كونها شملت توظيف الضوء الطبيعي في العرض المسرحي ، إذ إن الإغريق عمدوا إلى تقديم أعمالهم المسرحية في وضوح النهار ، وفي مسارح مكشوفة ومنحوتة في الجبال بحيث تقابل ضوء الشمس في حين يجلس المتفرجون في الجهة المقابلة للسفح الثاني من الجبل المقابل بعد أن ينحتوا السفح على شكل مدرجات تقابل مساحة التمثيل في السفح المقابل ، وبهذا يصبح جلوس المتفرجين في منطقة الظل بينما يقدم الممثلون عرضهم في منطقة الضوء .

وتشير الدراسات التاريخية بأن العروض المسرحية تبدأ منذ الصباح الباكر ، كما يؤكد ذلك ( شلدون تشيني ) بقوله " ولا ينفك ضوء الصباح يتوالى حتى يبدو المسرح مغمورا في طراوة الصباح ..... لكي يبدأ التمثيل " (١) .

ولعل من الواضح أن العروض الكلاسيكية كانت تستمر ساعات طويلة من النهار وبحسب ( أرسطو ) دورة شمسية كاملة ، وبهذا تصبح عروضهم مرهونة بسطوع الشمس أو اختفائها ، وهذا يعني أنها تخضع لتقلبات الطقس أولا ، وثانيا أن هذه العروض موسمية تقام

في فترة الربيع لكونها ذات مساس مباشر بأعياد الإله (دنيوسوس) ،  
ثم أن ضوء الشمس يسمح بلا شك إتاحة مجالا واسعا للرؤيا ، خاصة  
في مسارح مكشوفة وكبيرة جدا يؤمها آلاف المتفرجين من المشاركين  
بتلك الأعياد .

وعلى الرغم من اعتماد الإغريق على الضوء الطبيعي ، إلا أن  
هذا لا يعني عدم معرفتهم بالمشاهد الليلية ، فقد عمدوا إلى " استعمال  
المشاعل للتعبير الرمزي عن صفة الزمان " (٢) .

أن هذا التوظيف المستخدم في المزوجة بين الضوء الطبيعي  
والصناعي قد استمر العمل به لفترة ليست بالقصيرة من العهد  
الروماني مرورا بالعصور الوسطى وصولا لمشارف عصر النهضة ،  
ومن الملفت حقا أن روما قد شهدت تطورا في هذا المجال حيث كانت  
" روما أولى المدن التي شهدت حفلات التمثيل الليلية ، وكان التمثيل  
يجري على ضوء المشاعل الساطع ، ولنا أن نعد هذا من باب التقنن  
في التماس ما هو جاذب للأنظار أكثر منه خطوة نحو مسارح اليوم  
التي تعمل بالأضواء الصناعية " (٣) .

وبالرغم من وجهة نظر ( شلدون تشيني ) فإنها تعد قفزة نوعية  
في تاريخ الإضاءة المسرحية ، فعلى أساسها انتقلت الحفلات النهارية  
إلى حفلات ليلية ، كما أن هذا الاستخدام للمشاعل وجد أوقاتا للسهر  
واللهو ، كما دعت الحاجة إلى بناء مسارح مغلقة تخلصت من تقلبات

الطقس فقد " كانت المسارح تبنى في مثل ما كانت تبنى المعابد الفخمة " (٤) .

ويرى (محمد حامد) أنه على وفق فترة سابقة أن كانت توجد نوافذ متسعة جدا حول منطقة التمثيل تسمح بمرور أشعة الشمس ، وكانت المشاعل تنير الجانب الخلفي من منطقة التمثيل ، ولعلها كانت تتيح للعاملين والمشاهدين جوا دراميا بما تخلقه من ضوء وظلال ، وتعد هذه المرحلة من مراحل استخدام وتوظيف الضوء الطبيعي والصناعي معا .

### المرحلة الثانية :

شكلت المشاعل في العروض المسرحية مشاكل عدة بما تسببه من سحب الدخان واختناق الممثلين والمتفرجين على حد سواء ، ناهيك عن احتمال نشوب حرائق ، وللسبب ذاته فقد استعيض عن المشاعل بالشموع ..... فقد أخذت الشموع طريقها إلى المسرح حينما اعتمدتها العروض الكنسية .... أما العروض خارج الكنيسة فقد اعتمدت على الإضاءة الطبيعية ، إذ إن الشموع كانت بالأساس للتعبير عن حلول الليل وشروق الشمس .

إن التخلي عن المشاعل داخل الكنيسة قد فرضتها نوع العروض وشكل المنصة الصغير ( المذبح ) ، أما المسارح الأخرى في العصور الوسطى فكانت تستخدم المشاعل فضلا عن الشموع .... إذ



عمد المصممون إلى وضع نوافذ عديدة وعريضة تسمح بدخول أشعة الشمس والضوء إلى منطقة التمثيل ، كما تساعد أيضا على خروج دخان المشاعل والشموع بعد استعمالها في الجزء الأخير من العرض المسرحي ذلك أن عروضهم كانت تقام ظهرا ولهذا فإن الجزء الأخير من العرض يتفق وحلول الظلام فتوقد الشموع والمشاعل للدلالة عن الجو العام وصفة الزمان (٥) .

ولعل هذه الطريقة في التعامل مع الضوء الطبيعي والصناعي كل على حده في العرض المسرحي الواحد ، يعد نقلة جديدة في المسارح المغلقة ، كما أنها منحت العاملين فرصة أوفر لمعالجة زمن العرض المسرحي ، فضلا عن إنها أسهمت في البحث عن اكتشاف وسائل عديدة لمعالجة تلك العروض والتخلص من مشكلاتها المتعددة .

وعلى وفق ما تقدم يمكن القول إن المسرحيين كانوا يعانون من تلك الظلال الساقطة على الخشبة نتيجة مرور أشعة الشمس من النوافذ المصممة لهذا الغرض وتعد هذه التوظيفات وسائل ناجحة قياسا بعصرها ، ولعل المشاكل التي واجهتها المسارح يمكن حصرها بسحب الدخان الكثيفة والحرائق والتي بدورها تضايق الممثلين والمشاهدين وتقلل في الوقت ذاته من عنصر التركيز والمتابعة نتيجة اهتزاز اللهب وتراقصه ، كم أنها كانت تساعد على ارتفاع درجات الحرارة داخل الصالة ، وللسبب ذاته بدء المسرحيون يبحثون عن وسائل تقلل من هذه المشكلات قدر المكان ، فعمدوا إلى استخدام

الشموع دون المشاعل " وظهرت الشمعدانات المعلقة في سقف المسرح والتي اعتبرت المصدر الرئيسي للضوء حتى عام ١٧٦٥" (٦) .

وعلى الرغم من عيوب هذا الاستخدام فإنه قد سمح بانتشار عنصر الضوء من الأسفل إلى الأعلى ، كما أنها تعد بادرة أولى لابتكار ما يسمى ( بالرمب ) أو إضاءة مقدمة الخشبة ، والذي أصبح فيما بعد مصدر قلق للكثير من المخرجين الذين حاولوا رفعه كما سيتضح فيما بعد ، كونه يشوش على الرؤية البصرية للمتفرجين ، فضلا عن إن مصدر الشعاع الذي يسمح بإنارة وجوه الممثلين فإنه بالمقابل يطرح ظلالا على المناظر الخلفية ، وعلى أية حال يعد هذا التوظيف بمثابة تطور جديد في عالم المسرح حينها .

بالمقابل طرأ استخدام آخر للحصول على كمية أكبر من الضوء أو ما يسمى بزيادة الكثافة الضوئية ، فقد تم استحداث الشمعدانات المعلقة على الجدران خاصة في المسارح الإنكليزية . بما في ذلك عروض مسرحيات ( شكسبير ) كما تم إيجاد وسيلة جديدة لمحاولة حجب الضوء عن أعين المتفرجين وذلك لوضع حاجز على شكل حرف ( T ) أمام كل شمعة ، وكأجراء درامي يدل على حلول الظلام إذ يعمد الممثلون على حمل الشموع في أيديهم ، بالرغم من أن الثريات كانت مضاءة في الصالة (٧) .

ويمكن ملاحظة استخدام الثريات المعلقة لغرض الإضاءة ، وهي بلا شك تطرح الضوء من الأعلى إلى الأسفل ، مما تتسبب زوايا لسقوط الضوء تشويها على وجوه الممثلين .

ولم تكن فرنسا ببعيدة عن هذا الاستخدام ، .... فقد استخدم ( موليير ) اثنتي عشره ثريا لكل منها عشرة شموع وثمان وعشرون شمعة على حافة الأبرون \* (٨) .

ومن الجدير بالذكر أن الصالة كانت تضاء إثناء العرض المسرحي ، وهذا بدوره يقلل عنصر التركيز قياسا بإطفائها .  
ولعل ايطاليا تعاملت مع الضوء بشكل آخر حين عمد الفنان والمصور المعماري ( سيباتيانو سيريليو ) إلى توظيفات متطورة للضوء وأهمية تلوينه .... فقد عمد إلى وضع زجاجات تحوي سوائل ملونة كالأحمر والأصفر والأزرق أمام المصادر الضوئية ، مؤكدا على وضع عواكس لامعة خلف المشاعل ، كما ابتكر وضع قطع زجاجية دائرية الشكل أمام كشاف الإضاءة لتقوم بوظيفة العدسة المستخدمة الآن ، كما يمكن تغيير اللون بتغيير الزجاجات الملونة من مشهد لآخر (٩) .

أن تلك المبتكرات التي قام بها ( سريليو ) عام ١٥٤٥ لم تأتي من قبل المصادفة بل فرضتها ظروف العروض والحاجة الملحة على التطور والإبداع لمنح المشاهد الدرامية مزيدا من القيمة الجمالية وبناء الجو العام وربما لأغراض المتعة الحسية .

في الضفة الأخرى يطالعنا ( سبايا تيني ١٥٧٤-١٦٥٤ )  
باكتشاف وسيلة لتخفيض الضوء ، وذلك بوضع أسطوانة مشابهة  
للأنبوب النازل من الأعلى على لهب الشمعة مما يساعد على تقليل  
الضوء أو شدته حسب الحاجة ، وأكد ضرورة وضع الكثير من  
الشموع المحجوبة في مقدمة خشبة المسرح لكونها تساعد على إنارة  
منطقة التمثيل والمناظر الأخرى (١٠) .

ونظرا لمتاعب الاستخدام الأنف الذكر ومشاكل تغيير القناني  
وإنارة الشموع وتبديلها باستمرار أثناء العرض ، مما يؤثر على سير  
المشاهد المقدمة وإرباك دخول العاملين وخروجهم ..... استخدم  
مصباح جديد كان بمثابة تجميع لأفكار ( سيريليو ) هو مصباح ( بوز  
) والذي يعمل بالزيت إذ يوجد انتفاخ أمام المصباح لوضع السوائل  
الملونة التي تسمح بمرور الأشعة الضوئية من خلالها (١١) .

ويمكن اعتبارها محاولة أولى لتلوين الضوء بدون جهد ، ولنا  
أن نتأمل معاناة المعمارين آنذاك في البحث عن أفضل الاستخدامات  
الضوئية ، وجهودهم الحقيقية في إبراز قيمة المناظر المسرحية وخلق  
الجو العام والتغلب على عيوب الإضاءة ، فكان مصباح ( بوز )  
اكتشاف مهم بوصفه وسيلة ضوئية تعتمد الزيت والفتيل بدل الشموع  
ذات العمر القصير ، فضلا عن تأشيرها لمرحلة إلغاء الشموع ودخول  
المصباح الزيتي .

## المرحلة الثالثة :

بعد إقصاء العمل بالشموع تعتبر المرحلة الثالثة تحت حكم المصابيح الزيتية ، أن أي متابعة للمرحلة السابقة توضح لنا أن مساقط الضوء لم تتجاوز ثلاثة مساقط ، الأولى من الجانبين والثانية من الأعلى الذي يشمل الثريات والمنابع الضوئية المعلقة ، التي كانت تضايق المشاهدين حينها في الطابق العلوي أو المقصورات ، ويمكن تحديد المسقط الثالث بالإضاءة الأرضية السفلى ( الرمب ) والذي كان بدوره يشكل إزعاجا لمشاهدي الصفوف الأولى ، وعلى ما يبدو أن عملية حجب الضوء وجدت على هذا الأساس في بادئ الأمر . ولعل الرمب هو الآخر كان يحدث مشاكل من نوع آخر كان يلقي بظلال الممثلين على المناظر المرسومة في الخلفية . مما يحقق عدم قناعة المتفرج بالإيهام في المنظر المسرحي .

ويمكن القول أن أفكار ( جوزيف فورتن باخ ) واقترحاته بمثابة حلول جديدة لمشكلات الضوء ولحاكاة المذهب الطبيعي .... فقد أقترح أماكن جديدة لوضع المنابع الضوئية التي كانت تحاكي مناظر السحب والتي بدورها تسقط على الممثلين ، كما عمد إلى وضع منابع أخرى في جانبي المسرح بين فتحات المنظر ، وأبدل شموع الأرضية باستخدام مصابيح الزيت التي عالجها بحكمة حين وضعها في حفرة مستديرة تقترب من حيث الشكل بمكان الأوركسترا .

فضلا عن ذلك فقد وضع مصابيح في الجدار الخلفي لحائط  
الواجهة ( الدرع الأيمن والأيسر ) كما عمد إلى وضع شرائح عاكسة  
خلف المصابيح لتقوية أشعة الضوء الصادرة منها (١٢) .

أن هذا التطور السريع والذي يمكن حصره بالفترة من ١٦٧٠-  
١٦٨٩ . والبالغ عشرون عاما لم يتوقف ، بل أن عملية البحث  
والاكتشاف والابتكار استمرت بوتائر متصاعدة ، فضلا عن أن تبادل  
الخبرات والاستفادة من هذه التجارب كانت قائمة ، وهذا ما يفسر  
عودة ( ديفيد جارك ) من فرنسا متأثرا بما رآه في ( أوبرا باريس )  
ليضع خبرته المكتسبة في خدمة المسرح الانكليزي ، فقد قام  
( جارك ) بعدة تحسينات ، حينما عمد إلى رفع الثريات ووضع بدلها  
مصابيح زيتية ، تمكن من رفعها وخفضها حسب متطلبات كمية  
الضوء مستعينا بالحبال والبكرات ، كما حاول استخدام مؤثرات  
ضوئية اعتمدت على المزج بين الضوء واللون ، وتكلفت جهوده  
بالنجاح بعد تعاونه المثمر مع فنان المناظر ومصمم الإضاءة ( فيليب  
جاكس دي لوثر بوج ) عام ( ١٧٧٩ ) الذي استطاع أن يرسم  
بانوراما متقنة الصنع وتقنن في الضوء المسلط عليها ، واستخدم  
اللون شبه الشفافة والشرائح الملونة لتحاكي ساعات النهار المختلفة ،  
كما برع في محاكاة ظاهرة السحب والقمر والشمس (١٣) .

ولنا أن نلاحظ بوضوح تفعيل دور المؤثرات الضوئية والتعامل  
مع المنظر المرسوم والتركيز على وحدة الزمان والمكان وفقا

لاستخدام الضوء المتحرك ، وبلا شك فإن هذه التوظيفات قد حققت تنامي تصميمي على مستوى المناظر المسرحية ، وقد يكون وضع مصابيح خلف الكواليس وفتحات المنظر هي لأغراض زيادة عدد الكواليس ومنح الشكل نوعا من التجسيم .

وإذا كان كل من ( جاريك وفورتنباخ ولوثر بورج ) قد وظفوا مبتكراتهم في القرن الثامن عشر بالطريقة التي قدمناها ، فإن العودة إلى أوائل القرن السابع عشر تحقق وظائف مبتكرة أخرى للضوء مع أشهر مصممي المناظر المسرحية آنذاك الفنان ( أنيجو جونز ) ، حينما يؤكد (الأردايس نيكول ) بأن الممثلين " نسوا الألفاظ وسط المناظر الفاتنة والملابس الزاهية والأضواء المتألئة التي نثرها أنيكو جونز في أعلى المسرح ..... إذ أن تجديده لأدوات الإضاءة الداخلية كان هائلا وجارفا وجذابا " (١٤) .

ولد جونز عام ١٥٧٣ وأصبح فيما بعد من أشهر المخرجين العالميين في المسرح الانكليزي ، ويعد من أشهر مصممي المناظر في القرن السابع عشر وقد تعاون مع العالم الكيميائي السويسري ( أيما أرجاند ١٧٨٠ ) إلى اكتشاف المصباح الزيتي الذي أعتبر خاتمة المطاف في مجال تطور الإضاءة بالزيت في القرن ذاته ... بل وتعداه إلى القرن القادم حتى اكتشاف الإنارة بالغاز ، وتأتي أهمية هذا المصباح من كونه مصمم بلا دخان أو روائح ، كما أنه يعطي أقصى طاقة ضوئية بأقل كمية من الزيت ، وبما أن هذا الابتكار يتميز بتقنية

عالية ، فقد اعتبره رجال المسرح بداية للتطورات الفنية في مجال الإضاءة المسرحية خلال الألف عام السابقة لظهوره (١٥) .

أن نظرة فاحصة لتقويم المرحلة السابقة في ضوء التطورات السابقة على المستوى التقني والفني والابتكارات والتحسينات التي أجريت على الإضاءة المسرحية قبل دخول الغاز ، يمكن لنا تصنيفها في مسارين ، الأول يرتبط بتأثير المنابع الضوئية على شكل قفص المشهد ، والثاني يرتبط بتوزيع المنابع الضوئية وتأثيرها على العرض المسرحي ، أي زوايا إسقاط الضوء.

بدء يمكن القول إلى أن الولوج في دراسة المنابع الضوئية من حيث الشكل والتصميم والحجم والموصفات ، يعد أمرا اعتياديا ، يمكن الرجوع إليه في المصادر التخصصية للإضاءة المسرحية لمعرفة المزيد عنها بإسهاب ، والحقيقة أن القدرة الإبداعية ليست في اكتشاف الجهاز وحسب ، بل بتلك العقول المبدعة التي كيفت عمل هذه الأجهزة البدائية مقارنة بعصرنا الحاضر ، بتقديم أروع الاستخدامات الضوئية على بصيص تلك المشاعل والشموع وفتائل الزيت ، ومن حقنا أن نتساءل هنا كيف كان ( لوثر بورج ) يقدم مؤثراته الضوئية ( الثابتة ) كالشمس والقمر والنجوم ، على ذلك البصيص المتراقص والمتذبذب غير الثابت من اللهب ، أوليس ذلك ما يدعو إلى الإعجاب .



ولعل ظهور المؤثرات الضوئية وإدراك أهمية تأثيرها قد قلل من استخدام المنظر المرسوم المبني على قواعد المنظور ، مما دفع المصممين إلى زيادة عدد الكواليس الجانبية للإيهام بالبعد الثالث من جهة ولزيادة عدد الأضواء الجانبية التي تعلق على السلالم والجدران في كواليس المسرح من جهة ثانية ، وفي الصوب الأخر هيمنتها في منح أكبر كمية من الضوء ، علما أن مصدر النور محجوب أساسا بتلك الكواليس ، ولمحاولة استخدام المؤثرات الضوئية عمدوا إلى إيجاد الستارة التي تمثل الفضاء ( السايكلوراما ) للحصول على مؤثرات إيهامية ، خاصة إذا أدركنا صفاء سقوط الألوان على شاشة بيضاء " أن هذه الفترة عرفت الإضاءة غير المباشرة باستخدام المرايا والسطوح العاكسة واستغلال قوانين الانعكاس " (١٦) .

ولعل اكتشاف الإنارة \* المحجوبة قاد إلى اكتشاف الستائر الجانبية لأخفاها ، كما تم استحداث البراقع العلوية التي ارتبطت بمصابيح الإنارة المتحركة إلى الأعلى والأسفل فضلا عن الثريات المعلقة في أعلى المسرح ، ليس هذا فحسب بل أن محاولة أخفاء مصابيح مقدمة المسرح ( الرمب ) دعا لإيجاد حاجز يرتفع قليلا عن خشية المسرح لحجب الضوء عن أعين المشاهدين .

وفي موقف استنباطي يمكننا القول بأن الإنارة المسرحية كانت السبب الأساس والرئيسي في استحداث تلك الإضافات والتحسينات

\* يطلق على المشاعل والشموع لفضة إنارة ، بوصفها طبيعية ، في حين يطلق على الأجهزة الصناعية لفضة إضاءة ، المؤلف .

المستحدثة لقص المسرح والتي استمر استخدامها حتى منتصف القرن العشرين .

إما بخصوص توزيع المنابع الضوئية وأهميتها على العرض ، فقد جاء تباعا ، إذ يمكن القول أن إضافة أي منبع ضوئي جديد ، سيؤدي بالضرورة إلى إضافة منبع ضوئي آخر ، كون الإضاءة الجانبية كانت تثير وجوه الممثلين من جهتين فقط ولا تساعد على وضوح المنظر المرسوم .

لذا جاء استخدام ( الرمب ) لإنارة الممثل والمساحة المسرحية القريبة من المشاهدين ، ولما كانت إنارة الرمب تساهم في سقوط ظلال الممثلين على المنظر الخلفي المرسوم ، فإنها تؤدي إلى تغير مفهوم النسبة والتناسب بين الممثل والمنظر فضلا عن انعدام عنصر الإيهام الذي يحققه المنظر ، فقد عمدوا إلى وضع الإضاءة العليا المعلقة بسقف المسرح لمسح الظلال وزيادة قوة الضوء .

ولمحاولة الحصول على أكبر قدر من الضوء تمت زيادة عدد المصابيح بزيادة عدد أماكنها ، فقد تم توزيعها في جانبي المسرح وخلف الكواليس وخلف الواجهة الأمامية وبين كواليس المسرح وخلال الفتح بين المسطحات وفي أعلى إطار المسرح أي ( خلف فتحة البروسنيوم ) \* .

\* فتحة البروسنيوم : كلمة إيطالية تعني فتحة إطار المسرح الذي تختفي بعده الستارة الأمامية . بين الدرعين الأيمن والأيسر .

نستنتج مما تقدم من أن هذه المرحلة تميزت بتأسيس ظاهرة امتدت حتى عصرنا الراهن ، والتي تقوم على تثبيت زوايا سقوط الضوء وتلوينه والتي لا تزال معتمدة في المسرح الحديث .

### المرحلة الرابعة :

مع بزوغ شمس القرن التاسع عشر دخل الغاز كوسيلة ضوئية جديدة ، على الرغم من إنه كان معمولاً به ، إلا أنه لم يتم التعامل معه في المسرح ويعتبر " أول مسرح تمت إضاءته بالغاز هو مسرح الليسيوم في لندن عام ١٨١٥ ثم انتشرت إلى باقي المسارح " (١٧) .

وتعتمد طريقة الإنارة بالغاز على خزان لحفظ الغاز تتصل به أنابيب لتسريه إلى المنابع الضوئية والتي بدورها تعمل وفق صنوبر منظم لهذه العملية للتحكم في شدة اللهب " وقد كان استخدام الإضاءة بالغاز قد أحدث انقلاباً عميقاً الأثر في المسرح ، فطالما كانت الشموع والمصابيح هي الأداة الوحيدة تحت تصرف الممثلين ، فقد ظلت كل المحاولات للتمسك بالواقعية غير مجدية " (١٨) .

الأمر الذي يؤكد بأن الشموع والمصابيح قد حددت رجال المسرح لسعيهم في تحقيق الجانب الإيهامي في العرض المسرحي ، على الرغم من محاولات المصممين الناجحة موازنة عصرهم وتقنياته ، ..... إذ كانت الثريات المعقدة والمكونة من عدة طوابق هي وحدة من وحدات الإنارة المهمة في تلك المرحلة ، و كما يتضح عودة

لاستعمال الثريات بعد رفعها ، أما الصالة فقد جهزت بمصابيح ذات خمسة أذرع وزعت على جوانب الصالة وزودت بعواكس لتوجيه الضوء إلى خشبة المسرح ، وتؤكد المصادر أن الإنارة الأرضية هي الوسيلة الأساسية المعول عليها في إنارة العروض المسرحية .

إن أهم مميزات الغاز هي قوة زيادة براقية الضوء الصادر من الشعلة ، والتي على أساسها تم الاكتفاء بالأضواء العليا والأمامية وإلغاء الأضواء الجانبية ، وفي الصوب الأخر تعد شعلة الغاز سهلة التحكم بقوة الشعلة التي كانت تضاء دفعة واحدة موازنة بالشموع التي كانت تضاء تدريجيا ، كما يمكن القول بأن إضافة عواكس للمصابيح المعلقة بالصالة على جوانب المسرح ، يشير بوضوح إلى التعامل مع أسلوب جديد للضوء خارج الخشبة ، .... ولما كان الحصول على الغاز يتم بتسخين الفحم من نواتجه في عملية الاحتراق ، فقد كانت عيوب الغاز عديدة بالرغم من حسنات إضاءته القوية .. فنواتج الاحتراق تسبب إزعاجا للممثلين والمشاهدين على حد سواء مما يسبب احتقان العين والحلق والصداع بين لحظة وأخرى ، ناهيك عن الخطر الناجم من انفجار مولدات الغاز (١٩) .

على أثر تلك العيوب لجأ المسرحيون إلى استعمال وسيلة ضوئية جديدة ، هي ( الإضاءة بالجير ) والتي يعود الفضل في اختراعها إلى ( دراموند ) عام ١٨٠٣ ولكنها لم تدخل الخدمة في المسرح إلا بعد عام ١٨٦٠ ، وتتميز بقوة ضوئية عالية ، وقد زود الجهاز بعدسات وعواكس لإمكانية الحصول على

إضاءة مركزة ، وتعتمد الطريقة على تسخين الأوكسجين والهيدروجين في خزانات تتصل بها أنابيب لإشعال اللهب على قطعة من الجير (٢٠) .

وعلى الرغم من أن المصادر تشير إلى أن القرن السابع عشر هو قرن الضوء ، إلا أن القرن الثامن عشر تميز بحرية إثراء العرض المسرحي بالجانب الجمالي والفكري والفني ، متأثراً بالحياة الثقافية والأدبية ، وظهور المدارس والمذاهب الفنية والدراسات لاجتماعية والنفسية والفلسفية ، كما لا يمكن تناسي المبتكرات العلمية والتقنية والتي تلقفها المسرح قبل غيره ، فضلاً عن التطورات التي صاحبت الإضاءة المسرحية حتى عام ١٨٥٠ ، إلى جانب ما أضيف من أساليب فائقة في الإخراج المسرحي مكنت المسرح من أحداث معظم التغييرات التي ينشدها المخرجون ، تلك التغييرات كان لها الارتباط المباشر بالمذهب الواقعي الذي ساد أبان تلك الفترة ، فقد دفعت المخرجين والمصممين بدء من ( منغن إلى ستانسلافسكي ) من تأكيد وتثبيت الجانب الإيهامي في العرض المسرحي ، وكان من أبرز المصممين في هذا المضمار السير ( هنري أيرفناك ) ، الذي يعتبر " أول مخرج انكليزي استخدم الإضاءة بالغاز في عامل الإيهام بالجانب البصري ، حينما قسم الإضاءة السفلى والجانبية إلى مجموعات ذات ألوان " (٢١) .

كما حرص على إطفاء أنوار الصالة قبل أن يبدأ العرض ، بعد أن كانت الصالة تضاء طيلة العرض ، كما أستخدم مرشحات لونية أمام الإضاءة الجانبية ، وعاود استخدام ذات الطريقة عند اكتشاف الكهرباء ، وعمد إلى ابتكار العديد من المؤثرات اللونية باستخدام الوسائل الملونة المصنوعة من الحرير أو الصوف أو القطن بعد صبغها وتجهيزها فنيا ، ومن الجدير بالذكر أن ( أيرفك ) قام بعدة تجارب ( بروفات ) على الإضاءة مع الفنيين أخذت منه الوقت الكثير (٢٢) .

ولعل مبتكرات (أيرفك) هي بمثابة تصميم مبتكر مستند على قاعد لإضاءة العروض ذات السمة الواقعية ، خاصة إذا أدركنا أن الإضاءة بالغاز يمكن التحكم بها موازنة بالشموع وفتائل الزيت التي بدأت معها محاولات المصممين في الجانب الإيهامي أمثال ( جونز ، لوثر بورج ، و جاريك و وليون دي سومي ) والأخير قدم فكرة جديدة للإضاءة في منتصف عصر النهضة " اعتمدت على منح إضاءة قوية للمشاهد التي تمثل أحداثا مفرحة ، ويقل الضوء ويبدو شاحبا حينما تحل الأحداث المؤلمة والمؤثرة " (٢٣) .

ويمكن القول أن التحكم بوسائل الضوء قد قاد المسرحيين للأخذ بالاتجاه التدريجي نحو فصل الممثلين عن المتفرجين ، إذ أن ستار المسرح قد حمل اعتبارا جديدا ، فقد أصبح رمزا للفصل بين الممثل والمتفرج ووسيلة ساعدت على خلق نوع جديد من الفن المسرحي ،

كما يؤكد ذلك الأردايس نيكول ، والستارة هن لتوكيد ما أطلق عليه الجدار الرابع والذي لا يسمح للممثل تجاوزه في العرض الواقعي بوصفه يكسر الإيهام ولو لا قوة وشدة الضوء وتعدد أماكنه وزوايا سقوطه لما اندفعت منطقة التمثيل إلى خلف حائط الواجهة ، وجاء ذلك بفضل الإضاءة الجانبية التي أعيد استخدامها بشكل متحرك يرتبط وحاجة المشاهد لكمية الضوء ومن الراجح أن تكون تلك التفضيلات قد دفعت المصمم والمخرج ( دايفيد بلاسكو ) عام ١٨٧٩ إلى إزالة صف الأضواء الأرضية واستخدام كشافات مزودة بعدسات متحركة ، بحسب شكري عبد الوهاب ، .. فضلا عن قدرته الفائقة على تحقيق مؤثرات ضوئية طبيعية وواقعية باستخدام الشرائح الملونة ، جعلت الممثلين يفتقون بلا حراك حينما كانت الموسيقى والإضاءة يسيطران على العرض كله ، كذلك كان فعل معاصره ( ستيل ماكاي ) بمختراته واسعة النطاق وخطه الضوئية (٢٤) .

ومن الجدير هنا التوقف على هذه المرحلة للأهمية البالغة ضمن خصوصية التطورات التقنية والفنية ، التي كان لها الأثر الكبير والفعال في التعامل مع المنابع الضوئية والمصابيح الكهربائية فيما بعد ، بوصفها قد ضغطت الزمن لصالح العرض المسرحي بالتسارع بعد ما هيأت للمرحلة اللاحقة ، فقد تم استحداث أكثر من طريقة لتركيز الضوء وحجبه ومعرفة العواكس والعدسات اللامة والمصابيح المتحركة للمتابعة والمؤثرات الضوئية العديدة وتوزيع زوايا سقوط

الضوء من أماكن متعددة ، كما دخل توظيف اللون عاملاً مهماً على المزاج النفسي وخلق الجو العام وتنوعات البيئة ، وأهمية إطفاء أنوار الصالة أثناء العرض ، ولعل فاغنر هو السباق إلى هذا الأجراء في دراماته الموسيقية ، إذ تم على وفق ذلك عزل المشاهدين عن المسرح ، في محاولة جادة لتثبيت ركائز الواقعية والمنظر الإيهامي .

### المرحلة الخامسة :

لم تكن التجارب والمكتشفات المتواترة للكهرباء ببعيدة عن رجال المسرح خلال القرن التاسع عشر ، إلا أن ما شملهم منها هو المصباح الكارطوني ....الذي اخترعه (همفري ديفي) ولعيوبه العديدة وصعوبة التحكم في قوته ولكونه يحتاج إلى عناية فائقة (٢٥) .

فقد تفوقت عليه الإنارة بالغاز ، وبتطور التجارب والمكتشفات الكهربائية حصل المسرحيون على ( المصباح المتوهج ) الذي اكتشفه المخترع (توماس ألفا أديسون) في ٢١ - ١٠ - ١٨٧٩ ، وبين عامي ١٨٨٠ - ١٨٨١ عرف المصباح المتوهج طريقه إلى المسرح وأصبحت جميع المسارح تقريباً تستخدم الكهرباء (٢٦) .

وبدخول المصباح المتوهج يكون المسرح قد استغنى تماماً عن الشموع وغاز الاستصباح والمصابيح الكربونية إلى الأبد ، فمصباح ( أديسون ) قد أحدث ثورة في عالم الإضاءة المسرحية بما جاء به من



إيجابيات ألغت معاناة المرحلة السابقة وسلبياتها ، وبالمقابل عززت استخداماته اللاحقة وتحسيناته حتى مرحلة الليزر .

ولعل " أوبرا ( باريس ) هي أول من أستخدم المصباح المتوهج عام ١٨٤٦ " (٣٧) .

بعدها توالت الاستخدامات والتطورات تباعا ، إذ أخترع راينهاردت عام ١٩٠٢ م طريقة لإخفاء الضوء وتلوينه في الوقت نفسه بوساطة عكسها على ثلاث أسطح مختلفة مدهونة بالألوان الأساسية بحيث يمكن تغييرها بدرجات مختلفة (٣٨) .

ومن الجدير بالذكر إن المصممين والمخرجين الذين زاولوا مبتكراتهم في عصر الغاز

هم أنفسهم اللذين عمدوا إلى إجراء مبتكراتهم في عصر الكهرباء ، ويمكن إجراء عدة مداخل تؤكد رأينا ، ( فأنيجو جونس ) أخترع العاكسات الكهربائية وادخل نظام الإضاءة الأوربي إلى انكلترا و(هنري أيرفك ) كان من أوائل الذين استخدموا قدرات الإضاءة المسرحية الجديدة ، أما ( دايفيد بلاسكو ) فقد أكتشف الكشاف الصغير ذا المصباح المتوهج ، وقام ( ستيد سكاى ) بتركيب الضوء الكهربائي في كواليس مسرح الليسيوم في لندن .

من الواضح أن قوة المصباح الكهربائي وإمكانية السيطرة عليه يبسر في المسرح والصالة معا ، ساهم بخلق رؤية واضحة وخلابة للمشاهدة المسرحية ، كما أبعد احتمال نشوب حرائق تلتهم المسرح فضلا عن التخلص من المشكلات السابقة ، وهو ما مكن المخرجين

والمصممين من التحكم في التأثيرات الحية والحسية بطريقة مرنة أكثر من ذي قبل ، مما فتح أمامهم آفاق جديدة في التعامل مع أساليب ومدارس مختلفة عبرت الإضاءة من خلالها على الأجواء النفسية والرمزية والتعبيرية والمظاهر الأخرى .

ومن هنا يكون لزاما علينا أن نتناول أبرز استخدامات المخرجين والمصممين الضوئية ، إذ أن جل اهتماماتهم ينحصر في الفترة السابقة، إذ كان ينصب على المذهبين الطبيعي والواقعي وتحقيق عنصر الإيهام في الصورة البصرية المركبة من المنظر والأزياء والإضاءة وجهد الممثل أو ما يمكن أن نطلق عليه بـ (السينوغرافيا) .

إلا أن المرحلة اللاحقة اعتمدت منهجا ضد الطبيعية واهتمت بالجانب البصري أو الشكلي اللا إيهامي بدء من ( ماير هولد ) وحتى عصرنا الراهن ، أن أولئك المخرجون يبحثون عن العلاقة الحية غير المنظورة في إنتاج مسرحي يتميز بالسحر والجمال ، وتغليب الجانب البصري على الجانب السمعي ، وعلى اثر ذلك أمسى المنظر والإضاءة هي المعول عليها في اللغة البصرية ، وبعبارة أخرى أعتبر ( الشكل ) تجسيدا لمضمون العرض .

لذا أتخذ ( ماير هولد ) من اللون نغمة دالة واستعاض عن الستارة والأضواء الأمامية ( الرمب ) كما أنه لم يجري أي محاولة لتغطية الكشافات ( المصابيح ) ( ٢٩ ) .

كما أكد على قدرة الموسيقى والإضاءة للتعبير عن أفكار  
المخرج بحسب سعد أردش .

أن إلغاء الجدر الرابع ورفع الأضواء الأمامية والنزول  
بالعرض إلى الصالة في محاولة لكسر مسرح العلبة ذي القوانين  
الجامدة ، كانت بسبب المدرسة التعبيرية التي أسست لمفهوم كسر  
الحواجز الجامدة ، حينما منحت الفنان حرية التعبير عن أفكاره بما  
يلاءم المناخ النفسي والحسي والصراع الدرامي ، وهكذا حققت  
الإضاءة بوصفها عنصرا فعالا في العرض المسرحي بما كانت تحققه  
من أشكال رمزية وإيحاءات ذات دلالات متعددة .

" فالإضاءة في العرض التعبيري لا يمكن أن تكون عامة ، بل  
إضاءة مناطق أو بقع أو فلاشات ، يجب أن تعزل الممثل عزلا تاما  
عن العلم الذي يحيط به ، وتقطع علاقته نهائيا بالعالم الخارجي  
وبالشخصيات الأخرى ... أنها إضاءة قوية ومركزة ولكن محددة تهئ  
مناخا رمزيا ووحشيا ومخفيا ، والإضاءة المسرحية عند التعبيريين  
معادل للمنظر المسرحي ، ( أي الإيحاء بالبعد الثالث والتجسيم بدل  
المناظر المرسومة ) إنها تخلق علاقات وانكسارات بين الشخصيات  
( وقد تكون الإضاءة هي الشخصية ) وهي تتبع الأحداث لا لتصفها  
وتوضحها ، بل لتفسرها في مراحلها المختلفة " (٣٠) .

وعلى وفق ما تقدم يمكن اعتبار آراء ( أبيا وكريج ) وأفكارهما  
ومكتشفاتهما رصيد ذي قدرات عالية على إثراء العرض المسرحي

يتفق تماما مع رؤى التعبيرين ، وعلى الرغم من الجهود الناهضة التي قدمها السابقون في مضمار الإضاءة المسرحية ، إلا أن ( أدولف أيبا ) السويسري ( ١٨٦٢ - ١٩٢٨ ) يتصدرهم جميعا ، بفضل نظرياته التي حددت المبادئ الأساسية لتصميم المسرح الحديث .

.... وتقوم نظريته على المنظر المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية والممثل ، المتحرك وأخيرا الفضاء المضاء الذي يشمل الجميع . فالضوء عند أيبا هو أهم عنصر تشكيلي على المسرح لكونه يلقي بالظلال ، فهو وحده يحدد الأشياء ويجلوها ، أن رؤيا أيبا تتمثل في إدراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في عواطفنا كما تفعل الموسيقى ، لقد أستطاع أيبا إبراز أهمية البعد الثالث وإيجاد المسافة على المسرح بزيادة شدة كتلة الضوء المتقاطعة ، وعلى وفق ذلك يبني المشهد ضوئيا ، كما أنه يمنح الضوء الملون خاصية رسم المشهد الذي يغير لون المادة الملونة بالانعكاس ، وبالتوسل بالصورة المبرزة أو أمتزاجات الضوء واللون ، يستطيع خلق بيئة ( معينة ) كانت قبل تسليط الضوء عليها غير موجودة .

وعلى ما يبدو أن شبكة الإضاءة لدى أيبا تمثل مجموعة من الآلات الموسيقية التي يمكن العزف عليها ، لأن كل مصباح هو أداة منفصلة تتحمل خيطا من التأثير السيمفوني الخاص ، ولتوكيد منهجه الضوئي المرتبط بالموسيقى قام بتدريبات ضوئية مكثفة كان فيها قائدا لتلك الأوركسترا (٣١) .

ويمكننا القول أن قوة التصميم الضوئي في الفضاء المسرحي الذي ينشئه ، ألبا لقادر على تركيب عناصر العرض بوحدة واحدة ، بل انه يلجا لأجراء تغيرات في الضوء واللون ليحقق قيام بيئة جديدة وهكذا دواليك في المشاهد المتعاقبة ضمن العرض الواحد .

" وفي تصور ألبا أن المسرح يقوم على فنون زمان وفنون مكان ، فالفراغ المسرحي بمستوياته الأفقي والراسي يجب أن تقوم الإضاءة بتحويله إلى عالم حسي موحد ( وفاق بين الزمان والمكان ) ، وقد توصل من كل ذلك إلى نظريته التي قدمنا لها بوصفها تحكم كل أعماله ، ويؤكد من أن الإضاءة والموسيقى فقط تعبر عن كافة المظاهر " (٣٢) .

ويعتبر ألبا مصمما ومعدا بل أن يكون مخرجا ، عندما عمد لأعداد درامات ( فاغندر ) الموسيقية بصيغة مختلفة كلياً محاولاً إيجاد واستتفار كل القدرة والقيمة الفنية التي يحققها الضوء . ويؤكد ( جيمس روس إيفان ) أن استخدام الظلال كنقاط موازية للضوء مع الكتل المعمارية وحركتها لم تكن أصلاً من أفكار ( كريج ) ، فمعظم هذه الأفكار قد سبقه إليها ( ألبا ) في كتابه ( إخراج درامات فاغندر ) ، الذي أوضح فيه بعث الحياة في التصميم المنظري ، وقد دعا فيه لمسرح ( الجو ) بدلاً من مسرح ( المظهر ) مؤكداً أنه ليس المهم تصوير الغابة وإنما الإحساس بجو الغابة ، ويضيف إيفانز من أن ( أيرفك و ساكس مننغن ) كانا أول من استخدم الظلال على الخشبة ، إلا أن ألبا هو أول من عمل بنظرية في الإضاءة تقوم على

أمكانية حركة الأضواء قي تصميمات بسيطة غير تصويرية وبألوان محايدة . (٣٣) .

وتأتي أهمية أبيا في تدعيم الوسائل الضوئية على مستوى التصميم والتنفيذ والتنظير للمسرح المعاصر وللمخرجين الذين عاصروه والذين جاؤا بعده .

في الجانب الآخر يطالعنا ( أورد كوردن كريج ١٨٧٢-١٩١٦ ) على الرغم من كونه مخرج متمكن من كافة أدواته إلا أنه لم يترك في كتاباته أهمية تذكر في تعامله مع الضوء ، كما فعل معاصره أبيا ، لكننا نستطيع أن نتلمس ذلك بوضوح فيما كتب عن أعماله المسرحية وتجاربه الإخراجية ... يوجه كريج أسلوبه الإخراجي حينما ينقلنا إلى ما وراء الواقع ، فيمكن للباس بسيط أن يتموج بتأثير الضياء ، أو أن يمثل مجالا وآفاقا ربما تتبدى في جدران خيمة متينة أو في السماء ، أن العين تضيق في مثل هذه الخطوط والسطوح الحادة الدقيقة المتأثرة بفعل الضياء ، ثم أن اللون يتعاون مع الخطوط لإحداث غموض غني مرهف ، كما أن هناك الإحساس بالارتفاع والفضاء والظلال البارزة الماكرة على وفق استخدام الستائر الطويلة ، ويحدد كريج المسرح فيعتبره " مكانا يمكن أن ينكشف فيه جمال الحياة بأسره و وليس فقط الجمال الخارجي للعالم ، بل الجمال الباطني للحياة ومعناها ، لذا يعتبر كريج فن المسرح موجهها في

المرتبة الأولى إلى البصر ، وعلى هذا يكون المشهد هو كل ما يواجه العين كالإنارة والملابس والمشهد نفسه " (٣٤) .

أن توظيف الستائر والخامات ذات الشفافية المرهفة والتي يخرقها الضوء هي التي منحت عروض كريج ذلك السحر المبرز بالظل والظلال والمتجدد في ضوء حركة تلك الخامات ، وقد عرف عنه أنه لا يستخدم الألوان المتعددة ، إنما يعتمد بالدرجة الأساس لونيين وتدرجاتهما و والسعي إلى استثمار هذه التدرجات اللونية لتحقيق فكرة التجسيد التي يحلم بها ، ويمكن تأويل ذلك على اعتبار أن الضوء المسقط الملون الواحد ، سيمر من خلال تلك الستائر فيمنحها لونا ويترشح منها بدرجة لونية وضوئية أقل من مصدر الضوء ، فيمنح الفضاء والشكل تدرجا لونيا واضحا ، ويورد أيفانز مثلا عن مسرحية هاملت التي قدمت في مسرح موسكو الفني حينما يصف ذلك " بالنسبة لمشهد البلاط - غطى كريج الستائر بأوراق مذهبة مثل التي تستخدم في أعياد الميلاد ، وجعل الملك والملكة يجلسان على عرش مرتفع ويلبسان ثيابا مذهبة تتدلى من أكتافهما عباءة ذهبية ضخمة تغطي الخشبة كلها ....وقد أضيء المشهد إضاءة خافتة كي يبدو إلتماع الذهب وسط الظلام المحيط " (٣٥) .

أن وسائل ( كريج ) في تعامله مع الخامات تنبع من اكتشافه لما تقدمه الخامات من تأثير في العرض المسرحي ، بالخصوص حين تعامل مع الإضاءة بصيغة إبداعية عندما تضع تلك الأشكال في جو

من الظلال المتغيرة والماكرة والمحملة بالدلالة والتي بدورها ساهمت في إثراء الإمكانيات التعبيرية والتشكيلية في المسرح .

ويلتقي ( لي سيمونس و إيفان ) \* على إن كريج تأثر بنظريات أيبا الضوئية ، إذ يؤكد الأخير " أن محاولة كريج المتأخرة للتوكيد على أهمية الضوء بالقياس إلى الممثل إزاء ستارة محايدة غامضة وإعلان آرثر كاهان مساعد رايهاردت عام ١٩١٩ عن أن الضوء هو المصدر الحقيقي للديكور ، وهدفه جلب ما هو مهم تحت كنف الضوء ، وترك ما هو غير مهم في الظلال و ذلك كله لا يعني سوى تفسير للأراء أيبا وشرح لتعليمه " (٣٦) .

من البديهي هنا أن يتخذ الضوء عند أيبا وكريج مسارا جديدا مختلفا كل الاختلاف عما سبقهما من استخدامات في هذا المجال ، ذلك أن الضوء يمتلك خصائص البناء والتفسير والتوكيد والإظهار ، وضابطة لجزئيات الصورة البصرية ، مقتربا وإياها من تفجير ذهن المتلقي في متاهات العقل الباطن ومتعة العقل الواعي .

الإين ( بسكاتور وبرشت ) تعامل مع الضوء بصيغة مختلفة ، بما يحقق تسجيلية الأول وملحمية الثاني ، " فإدخال السينما والشرائح الملونة والأفلام التسجيلية والسلايدات المصورة " (٣٧) . ما هي إلا وسائل مبتكرة لتأكيد الاحتجاج عند بسكاتور ، ومشاركة المتلقي في الحدث عند برشت ، الذي يندرج تحت مفهوم كسر الاندماج بالعرض على وفق قانون التغريب بالموقف الذي يشكل بدوره عنصرا أساسيا لنظرية المسرح الملحمي .



يمكننا أن نؤكد أن سبل التطور التقني تتزامن مع تطور الاستخدامات المكثفة للضوء فظهور الأجهزة الضوئية الحديثة وخافضات الضوء وأجهزة السيطرة الإلكترونية ، فضلا عن محاولة الشركات المنتجة لتطوير المصابيح الكهربائية وأجهزة المؤثرات الضوئية المتعددة المنافع والأغراض باتت تلأم حاجات المسرح المتزايدة ، فقد عزز اعتماد العناصر الجمالية والدرامية بوفرة متزايدة ، كما منح المخرج والمصمم حرية أوفر للتعامل مع الضوء واللون بأساليب متعددة ، ولعل ظهور أفكار ( أنطونان ارتو ) المسرحية والغرائبية ، بوصفة تعامل مع الفضاء المسرحي برؤية جمالية تبعث على الغرابة ، فقد تأثر به الكثيرين من رجال المسرح أمثال ( بيتر بروك وجان لوي بارو وغروتوفسكي ) وأكثر العاملين في المسرح المعاصر من مخرجين وتيارات مسرحية متعددة المذاهب والاتجاهات .

فمسرح القسوة الذي دعا إليه ( ارتو ) يدعو لأن يكون المسرح تطورا سديما ظاهريا لصور الأحلام في الدماغ ، بغية إعادة النظر لا في العالم الخارجي فقط ، بل في العالم الباطني للإنسان من خلال نظرة ميتافيزيقية ، ولهذا فأن ارتو يعتمد نوعا من الإضاءة المغايرة تماما للفعل الدرامي في المسرح التقليدي ، حينما يؤكد من أن " أجهزة الإضاءة المسرحية المستخدمة في المسارح لم تعد وافية بالعرض ، أن تأثير النور في الفكر له مفعول خاص ، لذا يجب البحث عن كل أنواع الذبذبة الضوئية ، والوسائل الجديدة لنشر

الأمواج الضوئية على شكل طبقات أوسهام نارية .... ولا بد للضوء من عناصر الخفة والكثافة والسّمك بقصد استحداث أحاسيس البرودة والحرارة والغضب والخوف ، إما جهاز سلم الألوان المستعمل الآن فيجب إعادة النظر فيه من أوله إلى آخره " (٣٨) .

أن نظرة ثاقبة لما كان يدعو إليه أرتو والذي عجز عن تحقيقه قليلا ، جعل الكثير يتهمون به بالهلوسة إلا إن أرائه وتكهناته في خلق كثافة ضوئية وسهام نارية ، وطبقات ضوئية وذبذبات تثير الحساس بالحرارة والبرودة ، قد تحقق بفضل استخدام الليزر ، وقد قدمت التكنولوجيا المعاصرة مباحج وصور وخصائص ضوئية تبعث على الغرابة والاندهاش . فقد شعر المشاهدون بالبرودة والحرارة وتغير الطقس وسقوط المطر وتعالص صيحاتهم بشكل ملفت للنظر ، على الرغم أن ذلك لم يحدث في الواقع أنما أملتة صيغ الإضاءة بالليزر عند افتتاح مهرجان بابل لفريق من الفرنسيين الذين وفروا مثل هذه الفرصة للجمهور ، وليس ذلك بغريب فقد استخدمت ليزرات جديدة ومبتكرو تحقق العواصف والرياح والزلازل وانتشار الغيوم حتى يشعر المشاهد بأن كرسيه يهتز تحته في صالة العرض ، ولعل هذا التطور الهائل سيشهد مستقبلا لا يقل أهمية عن ما قدم لحد الآن في مجال الإضاءة المسرحية . علما أن المؤلف قد اطلع على نشرة للإضاءة المسرحية تقدم تكنولوجيا معاصرة للأجهزة الضوئية ، بحيث تدار حركة المصاييح داخل قفص المسرح بأي اتجاه وأي زاوية يتم التحكم فيها من غرفة الكنترول .

أما بخصوص ( المسرح الأسود ) فقد سعى ( فرانتشك كراتو خفيل ) \* الممثل والمصمم والمخرج لغالبية عروض المسرح الأسود في براغ ، إلى تثبيت ركائز هذا النوع من المسارح بعد إجراء عدة تجارب تصب في ذات الاتجاه ، ليصل إلى ابتداء فن جديد أطلق عليه ( المسرح الأسود التشكيلي ) ، فالمسرح التشكيلي يعتمد على الستائر السوداء والعتمة المطبقة للفراغ شكلا خاصا به " إذ يعتمد المسرح بالدرجة الأساس على إنارة خاصة تحاول أن تعكس الجزء المطلي بالأبيض دون غيره من الألوان ، وسيستخدم اللون الأسود هنا لكونه يمتص الإضاءة ، ولهذا يلجأ المسرح الأسود إلى استخدام الإضاءة ( فوق البنفسجية ) المصممة خصيصا لهذا الغرض " (٣٩) .

أن المسرح التشكيلي يعتبر ظاهرة جديدة فسحت المجال أمام العقول الإبداعية في أن تقدم جل إبداعاتها الجمالية والتشكيلية في تبنى قيام الصورة البصرية المعبرة ، التي تصيب المتلقي بالانبهار التام ، إن قيام مثل هذا اللون من المسارح أعتمد بالدرجة الأساس على توافر شرطين أساسيين أولهما التجارب المستمرة للوصول إلى تثوير القيمة الجمالية من جهة ، وكذلك توافر فنان تشكيلي يرسم بالضوء واللون والكتل ذلك الفضاء الساحر من خشبة المسرح .

في الصوب الأخر يطالعنا المبدع ( جوزيف زفبودا ) أحد أهم المجريين في بناء الصورة البصرية ، وهو شاهد حي في هذا المضمار ، فقد قام ( زفبودا ) باستخدام الفانوس السحري محققا من خلاله نقلة نوعية في مجال تكنولوجيا الضوء التي وظفها إلى أقصى

حد ممكن ، في تصميم المسرح التشكيلي من خلال تعدد شاشات العرض والنظام الزمني للعروض السينمائية ، لخلق إمكانات غير معروفة من قبل لبناء المساحة الضوئية على خشبة المسرح ، كفن ذي أبعاد ثلاثة ، بمساعدة ستائر من الضوء محاولا خلق مساحة درامية جديدة ومتخيلة ، ينشأ التوتر الدرامي فيها بين مساحتين ، المساحة الحقيقية والخشبة ، إن زفبودا أستطاع بحق أن يقيم " ديكورات ضخمة وستائر كبيرة من الضوء من خلال ابتكاره مصباحا خاصا دعي ( مصباح زفبودا ) (٤٠) .

يمكن لكل مهتم بشؤون الضوء واللون ، أو بما يخص الجانب الجمالي والفكري والفلسفي والحسي للعرض المسرحي ، أن يرى بوضوح بدءاً من استخدام المشاعل وانتهاءً بستائر الضوء وأشعة الليزر ، مدى التطور الكبير والمتسارع في الحاجة الماسة للضوء واللون في العرض المسرحي و ذلك لتثوير مضامين عديدة واكتشاف عمليات خلق متنوعة في الإبداع الفني ، إن هذا السعي الحثيث والمتسارع كان وراء جل هذه التطورات والاستخدامات في إيصال الصورة البصرية إلى مرحلة الكمال ، ولقد عززت الدراسات السيميائية مفهوم الصورة في خطابها المرئي من كونها مكتنزة بالدلالة الضوئية واللونية .

لا يمكننا إيقاف هذا التطور ، فما زال الاكتشاف والاختراع مستمرا ، ولقد استخدمت ليزرات متعددة ( كليزر الأركنن وليزر الكربتون وليزر بخار الذهب ) اللذان يمنحان الضوء الأخضر

والأصفر على التوالي تدرجات لونية كما هو متعارف عليه ضمن مفهوم الموشور الزجاجي ... وقد تم أيضا جمع عدة عناصر في منظومة واحدة ، لتعطي أطوال موجية متعددة ، من شأنها أن تتغير نتيجة تغيير شدة التيار المار في المنظومة ، مقترنا بمتغيرات أخرى تمنحنا بالنتيجة ألوان متعددة غاية في الجمال والروعة ، من شأنها توكيد الجانب الحركي للون والضوء معا . وهذا ما يمكن الحصول عليه من ليزر بخار الذهب والنحاس والباريوم .

لعلنا أمام متسع بوني داخل منظومة التطور التكنولوجي للضوء بحيث إن المسارح الجديدة في العالم باتت الآن تشيد على نظام معماري يتفق مع تكنولوجيا الضوء الحديثة ، بعد أن كانت الإضاءة تحصر عمدا في قفص المسرح لتلاءم العرض المسرحي .

## مصادر الفصل الثاني

١. شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ج ١ ، القاهرة ك وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ب - ، ص ٥٨ .
٢. Vava mawre ، Roberts ، on stage ، n . w . hapr & row publishers ، ١٩٦٢ ، p. ٤٢ .
٣. شلدون تشيني ، المصدر السابق ، ص ، ١٤٣ .
٤. نفس المصدر أعلاه و ص ١٢٨ .
٥. شكري عبد الوهاب ، الإضاءة المسرحية ، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤ .
٦. Phylli ، hartonall ، the oxford companion to the theater ، ٣ edition ، London ، oxford university ، press ، ١٩٥٧ ، p٥٦٩١ .
٧. أنظر حامد محمد علي و المصدر السابق ، ص ٢٥ .
٨. نفس المصدر أعلاه ، ص ٢٦ ،
- \* الأبرون مقدمة خشبة المسرح من خط الستارة إلى الرطب ، والتي كان يجري التمثيل فيها لفترة طويلة من الزمن .
٩. Ibid . p . ٥٦٠ .
١٠. شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص ١٥ .
١١. نفس المصدر والصفحة .
١٢. نفس المصدر أعلاه ، ص ١٧ .

١٣. FREDRIK PENZEL ، LIGHTING BESOR

ELECITICTY U.S.A WCSLOYAM UNIVERSITY

PRESS .١٩٧٨ . P ٢٣ .

١٤ . الأردايس نيكول ، المسرحية العالمية . ج ٢ ، تر محمود حامد شوكت ،  
القاهرة : وزارة الثقافة ، ب ت ، ص ٥٦ .

١٥ . شكري عبد الوهاب و المصدر السابق ، ص ٢٠-٢١ .

١٦ . نفس المصدر السابق و ص ١٥ .

١٧. THE OXFORD COMPANION TO THE THEATER

، P . ٥٦٤ .

١٨ . الأردايس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج ٣ ، تر عبد الله عبد الحافظ ،  
القاهرة : وزارة الثقافة ، ص ٩٥ .

١٩ . للمزيد ، ينظر شكري عبد الوهاب ، ص ٢٣ .

٢٠. STANLEY MC CONDLWS ، A SULLA BUS OF

STAGE LIGHTING ، N . H ; DRAMA BOOK

PUBLLISHER ، ١٩٦٤ ، P. ١١٦ .

٢١. OSCAR G . BROCKETT ، ROBERT. R. FINDLAY .

CONTURY OF INOVATION ، PRENTICE- HALL ،

INC ، N. JERSEY : ١٩٧٣. P . ٤١ .

٢٢ . أنظر شكري عبد الوهاب ، ص ، ٢٩ - ٣١ .

٢٣. A. M. NAGLER ، ASOURCE BOOK IN  
THEATRICAL HISTORY . n.y. : Dover

publication ، ١٩٥٢ ، p. ١٣ .

٢٤. للمزيد أنظر ، فرانك م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ،  
تر كامل يوسف ، القاهرة : وزارة التعليم ، ١٩٧٩ ،  
ص ٣٨٥ .

٢٥. أنظر فرانك المصدر أعلاه ، ص ٣٨٤ .

٢٦. شكري عبد الوهاب و المصدر السابق ، ص ٤٣ .

٢٧. HUNTON. D. SELLMAN ، ESSNTIALS OF  
STAGE LIGHTING . ACC ، N.Y. ١٩٧٢ .P. ١٩ .

٢٨. لويس مليكة ، الديكور المسرحي ، القاهرة: الدار المصرية ، ب ت  
، ص ١٨٧ .

٢٩. فسيوفولود ماير هولد ، في الفن المسرحي و تر شريف شاكر ،  
بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ص ٨ .

٣٠. سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت ، المجلس  
الوطني للثقافة ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٨ .

٣١. أنظر أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر يوسف عبد المسيح  
ثروت ، بغداد : وزارة الأعلام ، ، ١٩٥ ، ص ٢٢ - ٣٨ .

٣٢. سعد أردش ، المصدر السابق ، ص ١٠٨ .



٣٣. ينظر جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي ،  
تر فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر و ١٩٧٩ ، ص ١٣٩ -  
١٤٥ .
٣٤. ينظر جيمس روس إيفانز ، المصدر أعلاه ، ص ٤٨ .
٣٥. نفس المصدر أعلاه والصفحة .
٣٦. أريك بنتلي ، المصدر السابق ، ص ٣٢ .
- \* لي سيمونس ، ناقد مسرحي ، صاحب كتاب ( الخشبة المسرحية ) عاصر  
أعمال أبيا وكريج وتناول بعضها بالنقد والتحليل .
٣٧. أنظر وسعد أردش ، المصدر السابق و ص ١٩٧ .
٣٨. أريك بنتلي ، المصدر السابق ، ص ٣٥ .
٣٩. أنظر سليم الجزائري ، المسرح الأسود التشيكوسلافاكي ، بغداد :  
مجلة الأقلام ، العدد الأول ، السنة ١٥ ، ١٩٧٩ ،
- \* فرانتشك كروتوفيل : رسام ونحات كرافيكى ذو شخصية فنية متميزة ،  
خريج كلية الفنون التشكيلية براغ ، تبني فكرة أحياء  
الفن التشكيلي في المسرح والسينما والتلفزيون .
٤٠. أنظر نشرة ، سينما ومسرح ، بغداد : المؤسسة العامة للسينما  
والمسرح ، العدد ٣ ، السنة الأولى ، ١٩٧٣ .

## الفصل الثالث

### فيزيائية الضوء واللون

إن الضوء واللون يشكلان مجمل خبرتنا الإدراكية للعالم المرئي المحيط بنا ، وهو بهذا الشكل يساعد قدراتنا على التمييز بين الأشياء ، ليس هذا حسب بل أن اللون يؤثر على أمزجتنا وأحاسيسنا مما يدفعنا بحال أو أخرى إلى استخداماتنا وتفضيلاتنا الجمالية ، ومن الناحية العلمية فإن الضوء واللون يتعلقان بخبرة بصرية وإدراكية ولا يمكن الفصل بينهما بأي حال لكنهما ممتزجين مع بعضهما ، إلا لأغراض الدراسة والتحليل التي تقتضي فهم ماهية كل منهما عن الآخر .

ويمكن تعريف الضوء من انه شكل من حركة الطاقة القائمة على مبدأ انتقال الموجات ، وللضوء خاصيتان أساسيتان لانتقاله هما التردد (ويقصد به عدد الموجات) ، وطول الموجة ويقصد به (المسافة الواقعة بين قمة موجة ضوئية والقمة الموجية التي تليها) (١) .

أن الأشعة الضوئية مهما اختلف طولها تسير في خطوط مستقيمة على هيئة موجات ذات خواص كهربائية ومغناطيسية تسمى (بالموجات الكهرومغناطيسية) وتسير هذه الموجات بسرعة تقدر بـ ... / ١٨٦ ميل في الثانية ، ويختلف طول موجات الأشعة الضوئية حسب ألوانها ، وتعتبر المسافة بين أي قمتين أو قاعدتين أساسا لقياس طولها ، وتقاس بوحدة قياس تسمى ( انجستروم ) وتسوي ١ / ٠٠٠٠ ، ، ٠٠٠٠ ، ١٠ ملليمتر ، أما المايكرون فيساوي ١ / ١٠٠٠٠ ملليمتر .

ولكل موجة ضوئية تردد يتناسب عكسيا مع طولها الموجي ،  
فكلما قل طول الموجة زاد التردد وبالعكس ، ويمكن تحديد هذه  
العلاقة بالمعادلة التالية .

$$\text{سرعة سريان الضوء} = \text{طول الموجة} \times \text{التردد}$$

من الجهة الأخرى تحدد الأشعة بمسارين ، الأشعة المنظورة  
والأشعة الغير المنظورة . فالمنظورة هي التي تحسها عين الإنسان  
والتي يقل طول موجاتها عن ٣٩٠٠٠ وحدة انجستروم ، وهي  
الحدود الفاصلة بين الأشعة البنفسجية المنظورة وفوق البنفسجية الغير  
منظورة . كما إن عين الفرد لا تتأثر بالموجات الضوئية التي يزيد  
طولها عن ٧٦٠٠ وهي الحدود الفاصلة بين الأشعة الحمراء المنظورة  
والأشعة تحت الحمراء غير المنظورة<sup>(٢)</sup> .

وعلى الرغم من وجود ما لا يقل عن سبعة ملايين لون مختلف  
يمكن رؤيتها ، إلا إن القدرة على رؤيتها تكمن في استجابة العين  
لمدى محدود من الموجات الضوئية ينحصر بين ٤٠٠ و ٧٠٠  
ميلمكرون .

أما الفيض الضوئي : فيعرف بكمية الضوء التي تنبعث من  
مصدر الضوء في الثانية الواحدة ويقدر بوحدة تسمى (الليومن) .

أما الليومن : فهو وحدة قياس كمية التدفق الضوئي التي تسقط  
على مساحة قدرها قدم مربع تبعد بمقدار قدم واحد عن مصدر الضوء  
قوته شمعة واحدة .

قوة الإضاءة : تعرف قوة الإضاءة لمصدر ضوئي، بقوة الضوء المنبعث منه في زاوية مجسمة مقدارها الوحدة. ( شمعة ) .

### الشمعة : وحدة قياس قوة إضاءة المصدر الضوئي .

ولو حاولنا إمرار شعاع ضوئي من مصدر الشمس من خلال موشور زجاجي فسوف يتحلل الشعاع إلى أشعة أخرى ملونه تسمى ألوان الطيف الشمسي السبعة ، وهي على التوالي ( الأحمر ، البرتقالي ، الأصفر ، الأزرق ، النيلي ، البنفسجي ) وتتداخل بعضها مع البعض الآخر دون تحديد دقيق بينها . إلا أن بين هذه الألوان السبعة ثلاثة ألوان أساسية ، هي (الأحمر والأزرق والأخضر) وهذه الألوان خاصة بالضوء وليس بالصبغات وسماتي على ذلك لاحقا ، ولو تم خلطها بنسب متساوية فسنحصل على الأشعة البيضاء ، أما الألوان الأخرى فهي خليط بين هذه الألوان بنسب مختلفة .

ويمكن إجراء تجارب لمعرفة ذلك بوضوح ، خذ ثلاثة مصابيح كل منها يحمل لون معين من الألوان الأساسية ثم وجه بقع هذه المصابيح نحو شاشة سوداء فستحصل عند ذلك على الألوان الأساسية والألوان المكملة من خلال خلط لونين من الألوان الأساسية أحدهما مع الآخر ، فسيكون الناتج كما يأتي :

الأزرق + الأحمر = أزرق مخضر ويسمى سيان .

الأخضر + الأحمر = أصفر .

الأحمر + الأزرق = قرمزي ويعرف باسم ماجنتا .

وتعرف مجموعة هذه الألوان بالألوان المكملة . في حين يكون ناتج خلط الألوان الثلاثة الأساسية هو اللون الأبيض (٣) .

فالألوان المكملة هي تلك الألوان التي تتقابل في مثلث ماكسويل\* .

أن لكل لون من الألوان السبعة المحللة عن طريق الموشور الزجاجي طولاً موجياً ، وتؤثر هذه الأشعة على القيمة الضوئية واللونية حينما تسقط على الأجسام .

اللون	الطول الموجي
البنفسجي	من ٣٨٠٠-٤٣٦٠ انجستروم
الأزرق	من ٤٣٦٠ - ٤٩٥٠ =
الأخضر	من ٤٩٥٠ - ٥٦٦٠ =
الأصفر	من ٥٦٦٠ - ٥٦٩٠ =
البرتقالي	من ٥٦٩٠ - ٦٢٧٠ =
الأحمر	من ٦٢٧٠ - ٧٦٠٠ = (٤) .

وعلى ما يبدو أن عبد الفتاح رياض قد تجاوز اللون النيلي ولم يحدد طوله الموجي ، إذ افترض أن اللون النيلي يقع ضمن المدى

\* كلارك ماكسويل : اسكتلندي ( ١٨٣١- ١٨٧٩ ) أحد علماء الفيزياء المهتمين باللون ، وضع قاعدة هي الحجر الأساس في التصوير الملون ظلت قائمة إلى اليوم . وهي خلاصة لتجاربه في اللون .

الموجي بين اللون الأزرق والبنفسجي ، والمحدد بين ( ٣٨٠٠ - ٤٩٥٠ ) .

أن قياس القيمة الضوئية يتحدد بشدة الاستضاءة وهي : مقدار شدة استضاءة سطح بالفيض الضوئي أو مقدار الضوء أو الكثافة الضوئية الذي يسقط عموديا على وحدة المساحة في الثانية الواحدة ، وتقاس شدة الاستضاءة باللوكس : وهو وحدة قياس الأشعة الضوئية الساقطة على جسم ما ، ويعرف بأنه كمية الضوء الساقط مقدار ( ليومن ) واحد على سطح مساحته مربع يبعد بمسافة متر من المنبع الضوئي .

### كيمياء اللون :

ما قدمنا له يختص بالتحديد ما له علاقة بفيزياء الضوء الملون وهو مصدر إسباغ الفضاء المسرحي بالنور ، ولعل اكتشافات العلماء وفرت مخاصب جمة في تحليل الإضاءة المسرحية . بدءاً من المصباح مرورا بالأشعة وانتهاءً بالإظهار الكلي لتفاصيل الحدث الدرامي ، إلا إن هناك مجالاً رحباً للون الذي يسيطر بالكلية على مناطق أخرى من المشهد ، وهو ما يتعلق بكيمياء اللون ونقصد به تلك الألوان التي نستخدمها بشكل مكثف في المنظر والملابس والماكياج وطلاء الواجهات المنظرية كالسطوح والكواليس والجدران ، وتختلف هذه الألوان كلياً عن ألوان الضوء من حيث الخلط والمزج وطريقة الاستخدام والمعالجة مما ينبغي معرفة كوامنها وصيغ التعامل معها

بوصفها من المواد التي لا يمكن على الإطلاق إقصائها عن الاستخدام ضمن خصوصية المشهد المسرحي ، فهي تفرض نفسها على الدوام للتعامل معها بشكل مستمر من كونها ذات مساس مباشر بالجانب التكويني والتشكيلي لسينوغرافيا العرض المسرحي ، ألوان الطلاء الأساسية هي ( الأحمر ، والأصفر ، والأزرق ) ومن هذه الألوان الثلاثة تتكون أجيال من الألوان الثانوية لا يمكن حصرها (\*).

أن تعديّة صناعة هذه الألوان يثير الدهشة أحيانا ، لكننا يمكن الجزم بأن معظمها ينتج صناعيا من مواد كيميائية يتم التعامل معها بمساحيق اللون ويمكن تقسيم هذه الصناعات إلى عدة أقسام يمكن من خلالها أدراك مفهومية ألوانها الساحرة مع أمكانية التعامل معها في المسرح ، ومن هذه الألوان ما هو سائل وصلب وتخزين القوام ، ومنها ما هو مائي وثنري ودهني وحراري وهذه التعددية للأصناف تدفعنا لفهم أمكانية التعامل معها بشكل صحيح .

## أنواع الألوان الكيماوية :

١. الألوان المائية : وهي الألوان التي يمكن تخفيفها بالماء ، وهي عديدة منها :

- ألوان البنت لايت / والتي تستخدم بطلاء الجدران والسقوف والأخشاب والكثير من المواد وتتحمل قدرا من الصلابة بعد

(\* يمكن الرجوع إليها بطريقة منسل أو أزولد في موضوع تصنيف اللون .

جفافها ، كما تساعد في سد المسامات الناعمة ومنح الشكل مساحات من الصفاء اللوني ، تتميز بسرعة الجفاف ولذا هي كثيرة الاستخدام في المناظر المسرحية كما لها القدرة على عدم البريق العالي مما يسهل عملية الانعكاس الضوئي الساقط على مساحاتها ، ومن المهم استخدام الألوان الداكنة في المنظر المسرحي لكونها تمتص الكثير من الضوء وتعكس القليل منه ، أما الألوان البراقة والمخففة باللون الأبيض فهي تساعد في زيادة قدرة الانعكاس الضوئي من كونه يؤثر كليا على المشاهدة للسطوح العاكسة على عين المتلقي .ومن الجدير بالذكر من الناحية العلمية حول خصوصية هذه الألوان ، هو تأثيرها الكامل بالضوء الملون الساقط ليها من المصابيح في عملية الطرح اللوني كما سنأتي عليه لاحقا ، يمكن طلاءها بالفرشاة أو الرولة ويمكن خلطها مع غراء الأخشاب لزيادة تصلبها فيمكن طلاء الكواليس المصنوعة من الأقمشة لزيادة تصلبها حينها تبدو كالجدر الصلبة ، كما تسمح هذه الأصباغ بخلطها مع بعضها لتحقيق تشكيلات لونية مختلفة .

- من الألوان المائية ما يستخدم في الرسم وهي عديدة يمكن أجمالها على الوجه التالي / ألوان مائية للرسم وألوان طباشيرية وألوان أكريليك وألوان الرسم على القماش وألوان بودرة واللوان



ألوان الباردة والبورسلين الذي يستخدم بالرسم على الزجاج والسيراميك .

٢. الألوان الدهنية : وهي الألوان التي تدخل الدهون والشحوم في صناعتها ، وهي متعددة أيضا .

• ألوان دهنية للطلاء ثخينة القوام نسبيا تعرف محليا بالبوية ، يدخل الورنيش كمادة كيميائية في اغلب إنتاجها وهي من الألوان البراقة بسبب لمعانها العالي الذي تتركه مادة الورنيش ، وتستخدم في طلاء الحديد والمعادن بوصفها تمنع التآكسد ، كما يستخدمها البعض في طلاء الجدران وقاية للتآكل ، ويفضل عدم استخدامها في المسرح من كونها عالية الانعكاس وتسبب تشويها واضحا على المنظر المسرحي ، تخفف بوساطة المواد المخففة كالبنزين والنفط والثر كما أن جفافها يطول لمدة ٦ ساعات تقريبا .

• وهناك ألوان أخرى مشابهة لها إلا أنها مختلفة من حيث المواد الكيميائية التي تدخل في صناعتها ، أمثال طلاء المركبات والطائرات والسفن ، وهي مواد تخفف بوساطة مادة الثر ولا يمكن طلائها بالفرشاة بل يستخدم الهواء المضغوط في نثرها على السطوح ، تتميز بقدرتها الفائقة على الاستمرار تحت متغيرات الطقس والحرارة ، وتأتي ألوان السكرين من ضمنها والمستخدم في طباعة الأقمشة .

• كما أن بعض الألوان الدهنية تتميز بثخن قوامها كزيت الرسم والتي تدخل الشحوم والزيوت في إنتاجها ، وهناك زيوت يمكن تصابها بإضافة بعض المواد الكيميائية لها ، ويمكن استخدامها كأقلام الرصاص للرسم على الزجاج والسيراميك والبلاستيك والأقمشة وتدعى (جنكراف ) والبعض الآخر بالأقلام الشحمية ( الباستيل) . وبعض هذه الألوان يستخدم بالرسم على الأقمشة .

• أما الصبغات اللونية الأخرى فهي ألوان سائلة تدخل المواد الكيميائية والحوامض والقلويات في إنتاجها ، وتستخدم في صبغ الأقمشة وخيوط النسيج القطنية والصوفية ، تتميز بثبات ألوانها بعد تعرضها للحرارة ، من النادر استخدامها في المسرح إلا إنها تفرض نفسها في التأثيث المسرحي أحيانا أو الأقمشة والأزياء .

في كل الأحوال أن بعض هذه الصبغات الكيميائية تتأثر كما أسلفنا بالأشعة الضوئية الملونة الساقطة عليها من المصدر الضوئي وسنأتي على ذلك لاحقا .

### طريقة الإضافة في خلط اللون :

هي عملية خلط الألوان الأساسية خلطا غير مباشر بحيث يؤدي إلى تكوينات لونية تسمى ( طريقة الإضافة ) ، ولا تستخدم هذه

العملية إلا بالضوء ولا يمكن استخدامها في الصبغات ، على أن تكون نسب خلط الألوان متساوية ، ولو تم جمع تلك الألوان على شاشة بيضاء أو سوداء فإن الناتج سيكون أبيض ، أما نواتج المزيج فهي :

١. ضوء احمر + أزرق = بنفسجي ( ماجنتا ) .
٢. ضوء أحمر + أخضر = أصفر .
٣. ضوء أزرق + أخضر = أزرق مخضر ( سيان ) .
٤. التقاء الثلاثة معا = أبيض .

### طريقة الفصل في خلط الألوان :

أن الشعاع الساقط على جسم ما ، يحدث عدة تغيرات على ذلك الجسم ، إما أن ينعكس وإما أن يمتص وإما أن ينفذ من ذلك الجسم ، فإذا ما سقط شعاع على جسم شفاف فسوف تنعكس كمية قليلة ممن الضوء ، وتعتبر الكمية المنعكسة على زاوية سقوط الشعاع الضوئي أكثر من الضوء المنعكس بالضرورة ، وتتم عملية امتصاص اللون من الشريحة اللونية على أساس تماثل الأطوال الموجية للون ، بينما ينتقل ما تبقى منه إلى العين ليثبت لنا أنه اقل شدة من الضوء الساقط من المنبع ، وبهذا تكون طريقة الفصل في خلط الألوان قد اعتمدت أساسا على المتغيرات التي تحدث في لون الضوء المنعكس ، حيث يكتشف في هذه الطريقة أي من اللونين لن يضيف بل يمتص فقط

موجاته من الضوء ، إذن فطريقة الفصل هي عكس طريقة الإضافة تماما ، حيث تتطابق فيها الألوان الأساسية للضوء مع الألوان الثانوية المتممة للأصباغ والعكس هو الصحيح (٥) .

## الانكسار والانعكاس :

هي إحدى الظواهر الفيزيائية للضوء ، وان عملية الرؤية تتم عن طريق انعكاس أو انكسار الضوء .

فالانعكاس : هي عملية سقوط الضوء على جسم ما وانعكاسه على العين مرة أخرى ، فالأشعة البيضاء عندما تسقط على جسم ما يرشحها الجسم بالانعكاس ، وليس بالتحلل ، كما هو الحال مع المرشحات الضوئية فالجسم يظهر بلون أحمر لأنه يرشح الضوء الأبيض الساقط عليه ، فيمتص الأشعة الزرقاء والخضراء ويعكس الأشعة الحمراء وحدها (٦) .

والانعكاس يخص بالذات سقوط الضوء على سطح عاكس صقيل كالمرايا لذلك فإن زاوية السقوط فيزيائيا تساوي زاوية الانعكاس .... أما إذا كانت سطوح الأجسام ذات ملمس خشن فإن الضوء الساقط عليها سوف ينكسر باتجاهات مختلفة تبعاً لنوعية ذلك الملمس أما خشن أو متعرج أو ذو انكسارات بزوايا مختلفة ( مشتتة ) وللسبب ذاته فإن كمية الضوء المنعكس ستكون أقل بحكم التشتت الانعكاسي للضوء .

وعليه فإن الإضاءة الموجهة توجيها جيدا ، ينتظر أنها تحقق إضاءة ولونا شديدين ينبغي قدر الإمكان العمل على إسقاطها على أجسام ذات ملامس تسهل عملية انعكاسها بالشدة المطلوبة .

ولا تقف عملية الانعكاس اللوني عند حدود الطبيعة الملمسية للشكل حسب ، وإنما هي محكومة بعامل آخر لا يقل أهمية عن الملمس نفسه ، ذلك هو لون الجسم أو الشكل المراد إضاءته حيث تستقطب الأجسام ذات الألوان القاتمة كمية من الشعاع الساقط عليها بحكم ( عملية الامتصاص اللوني ) في حين نجد أن الألوان الأخرى ( الفاتحة ) تعمل على خلاف ذلك في إنها لا تقوم بعكس اكبر كمية من الشعاع الساقط إلى العين .

وعلى أثر كمية الانعكاس من الأشياء والأجسام في المسرح فسيكون وجه الممثل أكثر بريقا في جميع الأحيان ، عن باقي المساحات لأن المسرح يبغي أساسا أظهار وجه الممثل وتأكيد أهمية بروز التفاصيل كون المسرح يختلف عن السينما والتلفزيون في تأكيد وجه الممثل من خلال اللقطات القريبة.. على هذا الأساس فإن وجوه الممثلين سوف تتراوح في انعكاس كمية الضوء المسلط عليها .

" فالوجه الشاحب والماكياج سوف يظهر أكثر إضاءة من الوجه الداكن أو الحنطي تحت نفس الإضاءة ... وعليه فموازنة الرؤية قد

يتغير إما بصورة تدريجية أو مفاجئة تبعاً لحركة الممثل والمجاميع في العرض المسرحي" (٧) .

ومن هنا يمكن القول إن الضوء يسلك سلوك المؤشر للمتلقي ، إذ يجبره على أن ينظر في المساحة ذات الكثافة الضوئية الأكثر ، التي يؤدي فيها اللون دوراً في تحديد الموازنة في الرؤية وهو ما نطلق عليه التركيز بالضوء.

أما الانكسار فهو أيضاً ذا تأثير فعال في العرض المسرحي ما لم يؤخذ بنظر الاعتبار ، ويحسب بدقة متناهية من قبل المصمم .

فالانكسار يخص بالذات السطوح الشفافة التي يخترقها الضوء كالزجاج الشفاف والبلاستيك والنايلون " يحدث الانكسار داخل الوسط الشفاف وخارجه ، ولا يحدث الانكسار إذا سقط شعاع عمودي من الضوء على السطح الشفاف " (٨) .

أن هذه الخاصية للانكسار قد تولد نتيجة سوء الاستخدام أخطاء جانبية وتكوينية في العروض المسرحية ، بل تشوه الفراغ المسرحي برمته ولا تحصره ضوئياً . ولعل توظيف السطوح الشفافة في العروض المسرحية له مشاكله الضوئية ، ينبغي إجراء مجموعة تجارب لتجاوز المشكلات.

## تصنيف اللون :

بعد أن اكتشف نيوتن\* تحليل الأشعة بواسطة الموشور الزجاجي سنة ١٦٧٦م عد فتحا جديدا في عالم الألوان الواسع ، وهناك أكثر من طريقة لمزج الألوان منها ( طريقة منسل )\*\* وطريقة ( أزولد )\*\*\* وطريقة ( بيرن )\*\*\*\* وكذلك مثلث ( ماكسويل ) سالف الذكر ..... وتتوفر هناك تصنيفات عديدة في هذا المضمار حول تصنيف الألوان .

## الخاصية اللونية :

أن خصائص اللون تدعى الخاصية اللونية ، وهي تتحدد بأربعة عناصر كما يأتي :

١. صفة اللون .
٢. قيمة اللون .
٣. درجة التشبع .
٤. درجة حرارة اللون .

---

\* اسحق نيوتن ، ١٦٤٢- ١٧٢٧ ، من أشهر علماء الفيزياء المعروفين  
\*\* البرت منسل عالم فيزيائي وضع أسس طريقة لتحديد مواصفات الألوان في عام ١٩٠٥ م وما زالت مستعملة حتى اليوم .  
\*\*\* أزولد عالم ألماني ، ١٨٥٣ - ١٩٣٥ ، عالم وفيلسوف يعزى إليه الكثير من التصنيفات العلمية المتصلة بالألوان الحديثة .  
\*\*\*\* طريقة بيرن تقوم على تجميع الألوان في طريقة أزولد الثلاثية الكروماتيك والأكروماتيك والمونوكروماتيك ، للحصول على تشكيلات لونية عديدة .

## ١. صفة اللون : أو ( الصبغة ) HUE

يقصد بها صنف اللون أو كنه اللون : أي أن لكل لون تسمية لدلالة على ذلك اللون ، وهي تعني درجات اللون أو توناته المختلفة ، وهذه الصفة لا يشاركه فيها لون آخر ( اصفر أزرق أحمر ) وهذا يعني إطلاق صفة لونية عليه ، وتقاس هذه الألوان وفقا للطول الموجي إذ يختلف أصل اللون وفقا لطول موجته عن طريق انكسار أو انعكاس الضوء .

## ٢. قيمة اللون : THE VALUE

قيمة اللون هي الصفة التي تجعلنا نطلق عليه في لغتنا المعتادة اسم ( لون ساطع ) أو ( لون قاتم ) . وقد يتفق أصل لونين أو ( صفة لونين ) لكنهما يختلفان في قيمتهما فيكون أحدهما ساطعا يعكس كمية كبيرة من الأشعة ، والثاني قاتما تقل كمية الأشعة المنبعثة منه .  
إذ أن القيمة اللونية تعني درجة الجلاء أو كمية الضوء المنعكس من اللون ، ولتأكيد إشراقة أو قتامة اللون فإن ذلك يرتبط بإضافة اللون الأبيض أو الأسود أو الرمادي إلى اللون النقي . . . وأن درجة نضوع اللون ترتبط بمصدر الضوء المسلط على الجسم ، وكلما ابتعد الجسم عن مصدر الضوء قلت قيمته الضوئية ، فالعمل الفني الذي تضطرب فيه القيمة الضوئية و اللونية ، يفقد قيمته الفنية ، فالانسجام اللوني يعتمد قدرة التذوق الجمالي والحسي فضلا عن الموهبة في



تنسيق الألوان على خشبة المسرح تحاشيا للتنافر البصري أو الخطاء المركبة .

### ٣. درجة التشبع : SATURATION

وتعني قوة اللون وتشبعه ( أي قوة إشعاعه ) أو ما يسمى نقاوة اللون وشفائه ، فاللون الأحمر مشع و صاف ولو وضع قرب لون اخضر فإنه يساعد على قوة إشعاع اللون أكثر مما لو كان اللون الأحمر وحده ، وكنتيجة حتمية فإن الألوان النقية ومشتقاتها ، يزداد إشعاعها وتحفزها كلما وضعت بقربها ألوان مضادة لها من دائرة الألوان ، وبما إن الألوان الأساسية ذات التشبع العالي تؤذي البصر ، فنجأ إلى تهدئتها بإضافة درجات ضوئية لها إما بإضافة الأبيض للإضاءة أو الأسود للضلال (٩) .

أن الألوان البراقة والمضاف لها الأبيض تعكس الإضاءة بشكل عال ، وبالعكس فإن الألوان الغامقة تمتص الإضاءة أكثر من مما تعكسها ، لذا يلجا مصممو الديكور إلى استخدام ألوان داكنة نوعا ما لتلافي الإشعاع القوي أو ظاهرة الانعكاس العالي .

وهناك عدة وسائل تجعل من اللون أكثر تشبعا :

- وضع اللون جوار متممه مما يقوي كل منهما الآخر .
- وضع لون محايد ( اسود أو أبيض ) إلى جوار لون ما .
- إحاطة اللون بلون أفتح منه قليلا أو بأقل مساحة لونية تسهم في تأكيد اللون .

أما الحصول على لون أقل تشبعا :

- وضع لون داكن إلى جوار مساحة كبيرة من لون مشرق متألق .
- يمكن رؤية اللون زاهي اقل شدة عند وضعه إلى جانب لون قاتم .
- ويمكن القول أن درجة التشبع هي المقياس البصري والذهني لدرجات الألوان المتباينة بين النقاء والمحايدة .

٤. درجة حرارة اللون : COLOUR TEMPERATURE

هي الصفة التي أطلقت على الألوان الحارة والباردة ، .....  
( ودرجة حرارة اللون ) هي وسيلة لمعرفة لون الأشعة التي تبعثها المصادر الضوئية المختلفة ، ويرجع الفضل في تسميتها إلى عالم إنكليزي من علماء الطبيعة يدعى ( لورد كلفن ) ولذا سميت وحدة قياس درجة حرارة اللون باسمه ( كلفن ) ، وقد بنيت هذه الوحدات

على أساس أنه لو رفعت درجة حرارة جسم أسود ( من الحديد مثلا ) فإن لونه سوف يتحول إلى الأحمر القاتم ثم البرتقالي ثم الأصفر وفيما بعد ما يعبر عنه باللون الأبيض الساخن ، وأخيرا يميل لونه نحو الزرقة (١٠) .

أن اقتران الحرارة والبرودة باللون يعود أساسا إلى مظهر اللون ، فاللون الأحمر والبرتقالي والأصفر ألوان ساخنة لكونها قريبة من وهج الشمس أولا ، وارتباطها بلون النار والحرارة ثانيا ، بينما الألوان الباردة كالأزرق والأخضر والبنفسجي ، توحى بالبرودة والهدوء والسكينة ، كما أن لهذه الألوان قدرة على الارتداد والإيحاء بالمسافة ، ويبدو ذلك واضحا عند رؤية الأشجار البعيدة وكأنها مشوبة بالزرقة بدل الخضرة .

## المرشحات الضوئية :

هي شرائح ملونة تعترض مسار الضوء لتكسبه لونها وتسهم في الحصول على إضاءة مسرحية ملونه ، أو حزمة ضوئية ملونه تسهم في تكوينات الفضاء الضوئي لباحة المسرح .

وفي حقيقة الأمر أن الشريحة الملونة لا تمنح لونا جديدا ، بل تنقل لونها نفسه ، ولو تم إمرار شعاع ضوئي من خلال شريحة ملونه خضراء ، فإن الشريحة ستمتص جميع ألوان الطيف الضوئي وتسمح بمرور لونها فقط .

تصنع الشرائح الضوئية من زجاج ملون أو سلويد ( سلوبوليد )  
أو من طبقة رقيقة من الجلاتين توضع أمام العدسة أو المصدر  
الضوئي على أن تكون موازية للعدسة أو للمنبع الضوئي (١٢) .

أن عملية إغمار المسرح بالضوء وتلوين الكتل المنظرية  
والتأثيرية ، فضلا عن الأزياء والممثلين والمساحات الأفقية والعمودية  
، وكذلك إسباغ الفضاء بالنور والمؤثرات الضوئية . يعتمد بالكلية  
على المرشحات الضوئية الملونة والتي من شأنها أن تؤثر كليا على  
معالجة العرض المسرحي ، زمكانيا وجماليا ، فضلا عن كونها تمنح  
العرض دلالات سيميائية ورمزية وفكرية وفلسفية ، وفقا لعملية  
التوظيف الدرامي ، إلا أنها مع ذلك لا تخلو من مشكلات فيزيائية  
نتيجة سقوط الأشعة الملونة على الأجسام أو المنظر أو مساحات  
وأزياء والماكياج ، التي هي بالأساس قد منحت ألون مسبقا ، إن  
سقوط الأشعة الضوئية الملونة سيغير حتما من ألوانها الأصلية  
و درجات تلوينها ، مما يؤثر كليا على تشكيل مفردات الصورة  
البصرية وغياب مشتت للدلالة اللونية ، وبالتالي تشتت الفكرة والثيمة  
معا فضلا عن تشتت عناصر التكوين الجمالي وإرباك التكوينات  
الدرامية ، كما سيتضح ذلك في فقرة لاحقة من الكتاب لتأثيراتها على  
المنظر والزى والماكياج والمؤدي .

إن المسرح لا يمكن أن يستغني عن استخدام المرشحات الضوئية  
، بل يحاول جاهدا الاستفادة من خصائصها اللونية والضوئية ذات

الدرجات المختلفة ، كما يوظف بالدمج أكثر من شريحة لونية للحصول على توافقة لونية جديدة تخدم العرض وتعزز المضمون . لقد بات استخدام الشرائح المصنعة من الجلاتين أكثر شيوعا الآن بسبب مرونة الشريحة وخفة نقلها و تخزينها وسهولة استخدامها وتبديلها .

### الإدراك الحسي للضوء واللون :

إن الإدراك الحسي يعتمد على مستقبلات الإنسان الحسية ، التي تنقل المعلومات من البيئة المحيطة بالفرد ، وتشير " إلى قدرة الإنسان الحسية على استخدام ميكانزماته الحسية بقصد تفسير وفهم البيئة المحيطة به " ( ١٢ ) .

وهناك عدة نظريات في علم النفس تهتم بالنظام الإدراكي للأفراد لكن النظريات الحديثة تؤكد ، أن النظام الإدراكي يتضمن تسلم العين نوع من المداخلات ( المثيرات ) من البيئة ، ثم تمر هذه المثيرات بعمليات معقدة في الدماغ ينتج عنها مخرجات ( أو استجابات ) .

إن المعلومات المتسلمة تكون على شكل ضوء ساقط على شبكة العين ، ويحتاج الفرد القائم بعملية الإدراك الحسي والبصري إلى ربع الثانية لتحويل هذا الضوء إلى صور بصرية أولية ، قبل أن تنتقل إلى مخزن آخر تستقر فيه زمنا طويلا يدعى ( مخزن الذاكرة البصرية )

وهذه العملية تتم مباشرة بعد حصول الإثارة البصرية ، حيث تحدث عندها المعرفة بخبرة الإدراك الحسي (١٣) .

فعملية إدراكنا التي تحدث من خلال المصدر الضوئي تؤثر بالمتلقي ، فقد أقامت عدة نظريات عملية إدراكنا لهذا الأمر وفق الأسس التالية :

١. هناك تباين واختلاف في طول الموجات الضوئية التي تتسلمها العين من العالم المرئي .

٢. هناك تباين واختلاف في الانعكاسات الضوئية للسطوح والأشياء .

٣. لابد من حدوث عملية ( ترميز ) لما تتسلمه العين ، ثم يجري نقل ذلك إلى الدماغ بطريقة التخزين . فيما يتعلق الأمر بحفظ المعلومات التي يتضمنها الطيف الواصل ( المتسلمات ) .

٤. يجب توفر خبرة إدراكية منفصلة ومنفردة ذات علاقة بهذه المعلومات الواصلة إلى الدماغ (١٤) .

إن تأثير الضوء واللون على العين ، وحدث الاستجابة البصرية لا يأتي إلا عن طريق الخلايا المعروفة ( بالعصي والمخاريط ) . وهذه الخلايا تتميز من كونها شديدة الحساسية للضوء واللون ، وتستجيب أيضا لشدة النور وكذلك الظلام .

## العصي :

خلايا رفيعة مغزلية الشكل تستجيب لأقل كمية من الضوء ، وهي بذلك مسئولة عن الرؤية في الظلام الدامس وضوء القمر ، كونها حساسة للموجات القصيرة للطيف المرئي .

## المخاريط :

سميت المخاريط من كونها مخروطية الشكل لكنها أكبر من العصي . وهي المسؤولة عن الرؤية في ضوء النهار ، والمخاريط هي التي تساعدنا على رؤية الألوان والتمييز بينها ، وعلى إثر ذلك فهي شديدة الحساسية للموجات الطويلة والقصيرة للطيف المرئي (١٥) .

نخلص إلى القول أن العصي والمخاريط ذات حساسية عالية للضوء ، فضلا عن تفردهما في تمييز اللون ودرجاته وتوناته ، وهي التي تساعد المتلقي على تركيز انتباهه إلى بقعة لونية دون أخرى . بحسب شدة ولمعان وكثافة الضوء المنعكس من الجسم ، وهو ما يدفعنا للتوكيد على أن العين هي التي توحى للفرد بالحركة الضوئية عند انتقال العين من لون إلى آخر أو من بقعة إلى أخرى ، كما تساهم في منح الفرد الحساس ببعده وقرب المسافات على اثر الانعكاس الموجي والطولي للألوان والأضواء من الخشبة إلى الصالة ، وهذا الأمر يحقق رؤية العين لفاعلية التجسيم والتكوين .

## التأثيرات الدرامية للضوء واللون :

لعل التأثيرات الدرامية التي يقدمها الضوء واللون ، تشكل أحد الجوانب الأساسية لردود الفعل الانفعالية عند المتلقي ، وهو ما ندعوه ( سيكولوجية الإدراك الحسي ) ويتأتى ذلك التأثير من فهم المصمم للعناصر الضوئية ، ومن المدرك أن الإضاءة المسرحية تصمم لخدمة العرض المسرحي في توفير رؤية واضحة للمنظر والفضاء والمؤدي على حد سواء ، وهي بالمقابل تحقق رؤية جيدة للمتلقي لأغراض الاستجابة العاطفية والذهنية ، كما ندرك بالمقابل أن الوظيفة الأخرى للإضاءة المسرحية تعمل على الابتكار المبدع والنقل الواعي للطبيعة الدرامية ، إذ أن العين كما مر ذكره في الإدراك البصري ، تعمل على تحويل صفات الضوء إلى المحفزات الحسية في الدماغ أو الذهن لنقل الانطباعات السيكولوجية ، وبالمقابل فإن الفرد سيستمتع بتحويل هذه الانطباعات إلى صور مجردة في الذاكرة ويحيي في الوقت ذاته عددا من الصور السابته في الدماغ عن طريق تفعيلها بالمقاربة بينها وبين الواقع الحي ، ولعل مهمة المصمم أن يوفر حسا بصريا من خلال الرؤية ، بل ويستدعي كما من الصور الجمالية والفكرية تؤسس لإخصاب الرؤية وتدفع الذهن إلى المزيد من التخيل والتصوير لواقع افتراضي جديد قدمه العرض المسرحي ، فهو في هذه الحالة يثير ثراء وخصوبة لثراء الحياة نفسها ، فالرؤية ينبغي أن تكون جديرة



بالاستقبال الذهني ، تساعد في النتيجة إلى نقل المعاني والأفكار الفلسفية والجمالية والانطباعية للمسرحية .

"إذ أن وظائف الإضاءة هي مقياس قيمتها على المسرح وهي مرد دوافعنا وأفعالنا العاطفية والسلوكية ، إننا نحدد درجة الاستفادة منها " (١٦) .

أن العناصر البصرية تؤثر على الدوام فاعليتها في العرض البصري ، وهو ما دعا العاملين في الحقل المسرحي من التوكيد على الضوء واللون بوصفة القوة الفاعلة في التصميم والتكوين الضوئي ، وقد سعى المسرح المعاصر إلى هذا الاتجاه ، فقد أكد الكثيرون من مخرجيه على تفعيل الجانب البصري دون السمعي ، فالفرد كما يؤكدون يهفو للرؤية أكثر من السماع .

وعلى وفق ما تقدم يمكن الاستفادة لكل خاصية من خواص الضوء ، التي تحفز الحس وتثور كوامنه الداخلية ، فالعين تتأثر بالصورة والجو الدرامي ، والمتلقي سوف لا يتردد من قول كلمات مثل ( غريب ومثير ومدهش ) حالما يتمتع بما يلفت نظره على المسرح .

أن عملية الإبداع الفني التي تؤثر على سيكولوجية المتلقي ، لن تأتي من رسم ما ينبغي عمله على الورق ، إنما تأتي من وجود صورة متخيلة في الذاكرة عن الكيفية التي سيبدو فيها المشهد المسرحي المضاء على خشبة ، ويمكن بعد ذلك أن نقوم بعملية تصحيح

وتغير لكي تكتمل الصورة ويبرز المعنى والتكوين جماليا ، ويؤثر الضوء واللون في المتلقي كما يؤثر فينا وغز الإبر . أن الكثير من رواد المسارح يرغبون على الدوام وبشكل ممتع أن يشاهدوا ذلك السحر الذي يقدمه المسرح ، بل أن بعضهم يفضل أن يبقى تحت هذا السحر مدة أطول ، ولعل العاملين والمصممين والمخرجين يقدمون على الدوام ما أنتجته المخيلة الإبداعية الخصبية في هذا المجال ، ومن النادر أن تتشابه العروض المسرحية في وحدة التشكيل أو الضوء أو اللون ، وهو ما يدفع المبتكرون إلى البحث عن المزيد من التكوينات والإضافات والتحسينات على بناء وحدات المشهد الضوئية واللونية ، ولقد أحدثت السينوغرافيا ثورة هائلة في مجال تشكل الصورة البصرية واستحدثت تقنيات مهمة ومتطورة للرقي بالصورة البصرية .

ويذهب ( ألكسي بوبوف ) إلى أهمية الصورة البصرية للعرض من جهة أخرى لزيادة القدرة الأدائية للممثل وتفعيل دورة السيكولوجي مع جو المسرحية الانفعالي بقوله : " يرتبط جو المسرحية بجوهرها الانفعالي حيث أن الجو النفسي الذي يخلقه المخرج من السرعة الإيقاعية للفعل الدرامي ، والوضع ، ومختلف المؤثرات الصوتية والضوئية ، تؤثر على سايكوفيسيولوجية الممثل ويولد فيها تكيفات وألونا غير متوقعة " (١٧) .

أن هذه الخاصية في أداء الممثل تتحقق بعدوى الجو العام الذي تساهم في خلقه الإضاءة مساهمة فعالة في نقل الانطباع الفني ،

وبالتالي سيوفر الضوء واللون استجابة مماثلة للمتلقي ومشاركة فعالة في التعامل مع العرض المسرحي ، ويؤكد ( ناثان نوبلر ) " للفن تأثيرات عديدة في الذين لا يمارسونه ، منها متعة الفرد الحسية وإثارة خياله إلى عالم من الصفاء أو عالم من أحلام اليقظة ، وجميعها تمنح المتلقي فرصة للتمتع بالتجربة التي تضيف إلى ثراء الحياة شيئاً جديداً ، وبطريقة لا يمكن أن ينال مثيلاً لها بالوسائل الأخرى " (١٨) .

أن أي فرد سيتعرض للون لفترة طويلة سيؤثر اللون سيكولوجيا على أفعاله الداخلية ، وبالتالي ستتعكس على ردود أفعاله الخارجية وتصرفاته ، وهذا ما أكدته التجارب النفسية لتأثيرات اللون على الأفراد . وتشير الدراسات السيكولوجية إلى أن ( عاملات أحد المصانع كن قد شكين من برودة الجو في إحدى الغرف ( أو الحجرات ) الخاصة بالمعمل ، وكانت جدران الغرفة قد طليت باللون الأزرق ، وقدمت العاملات أكثر من شكوى ، وحين أعيد طلائها باللون الأحمر ، بطلت الشكوى ، على الرغم من أن درجة حرارة التكيف في المصنع واحدة ، ولم تتغير إطلاقاً في كلا الحالتين (١٩) .

ألا يعني ذلك أن اللون كان سبباً للشعور بالبرودة والحرارة ، فكيف أذن إذا أقرن بالحالة الدرامية ، أن ذلك من شأنه أن يولد أكثر من استجابة تعاطفية ، على الرغم من أن للأفراد أمزجة مختلفة في اختياراتهم وتفضيلاتهم اللونية ، إلا أن ذلك لا يمنع من أن تكون لهم ردود انفعالية خاصة اتجاه ما هو مقدم من الخشبة ، وهم مجبرون على

تلقيه في الصالة ، وتشير الدراسات إلى أن بعض الأفراد " الذين يتمتعون باستعداد انفعالي أو عصابي ، كانوا قد اظهروا استجابات متميزة للألوان تؤثر درجة عالية من الانفعالية ، وأحدثت الألوان لدى بعض الأفراد العصابين هزة أو صدمة ، وكان بعضهم غير قادر على أية استجابة أو أن استجاباتهم كانت بطيئة (٢٠) .

لعل الموضوع المطروح يخص المرضى النفسانيين أو العصابين ، فلقد تلمسنا ردود الأفعال منهم ، لكن الأمر يختلف كثيرا عند الأفراد الأسوياء ، فقد يغمى على بعضهم بمجرد رؤية الدم ، وآخرين يحدثون استجابات مماثلة أن قدمت لهم زهرة حمراء ، بل يذهب آخرون إلى عدم التعامل إطلاقا مع أحد الألوان ، وآخرون يجدون في بعض الألوان متعة حسية ورفاهية وارتياح ، هذا الأمر يدعونا للتفكير في أهمية الضوء ومدى تأثيره على الأفراد . وللسبب ذاته يدعونا الأمر للإمعان بالترفضيل اللوني للمشاهد المسرحي .

أن تحقيق التأثير الدرامي للعرض المسرحي ، يتوجب دراسة المسرحية وأدراك مغزى الفكرة الفلسفية و( الثيمة ) العامة ومعرفة الطابع الذي يميز الموضوع ، وكذلك أسلوب المسرحية وتوجهات المخرج المسرحية ورؤاه التخيلية ، ثم يصار بعد ذلك إلى وضع التصاميم الأولية ، والبحث عن أفضل الصيغ التي يمكن لها أن تحقق المغزى والصورة ، ويحتاج الأمر إلى تشوير قدرات المصمم التي من شأنها التأثير على المتلقي ، والبحث عن أساليب مبتكرة تفضي إلى

بناء وحدات المشهد المسرحي على ضوء إيقاعه العام وفحوى فعله المتسيد في الاختيار الدقيق لوحداته الضوئية واللونية ، ومن المتفق عليه أن الألوان الحارة تصعد من التوتر الدرامي وقيمة المشهد كونها تحقق إثارة عالية ، بينما تصمم المشاهد ذات النمط الفكري بألوان باردة لتمنح المتلقي فرصة الاسترخاء لتسلم المعلومات أو المعارف ذهنيا وحسيا معا ، كما لابد من وضع دراسة للمشاهد الكلية والمشاهد المتتابعة في خضم المسرحية فدراسة المشاهد السابقة واللاحقة لونها وضوئيا ، يساهم في الكشف الحسي عن الأحداث ، كما أن من شأن ذلك خلق حالات متفردة لدى الأفراد تخضع بين كفتي ميزان ، وفقا للأفعال الدرامية الرئيسية لكل مشهد ، التي تتناوب بين تأمل وإثارة ، وترقب وجمال ، واسترخاء واندهاش .

أن أدراك ذلك من قبل المخرج والمصمم معا ، كفيل بتحقيق التأثير الدرامي من المشهد الأول حتى مشهد الختام . لتنشيط ذاكرة المتلقي الحسية والفكرية على حد سواء .

### **القيمة الضوئية بين الضوء والظل والظلال :**

القيمة الضوئية تعتمد على الشدة الضوئية أو كثافة الضوء الصادر من المنبع الضوئي الصناعي أو من المنبع الطبيعي ( الشمس ) ، وتعرف القيمة الضوئية على إنها " مقدار ضوئي معين لنور وظل وإظلام بدرجات معينة ومتفاوتة تعطى لتغطية سطح أو

غرفة أو فراغ ، وتقاس فنيا بكمية الضوء المعطى والساقط على عناصر العمل الفني والكتل والحجوم والمنظر لأداء وظيفة أو غرض أو تعبير أو إحساس

ضوئي ولوني معين مرتبط بمضمون " (٢١) .

إن الإضاءة تعتمد كليا على الألوان وتفاوت موجاتها ودرجات أشعاعها والاستفادة من القدرة على التلوين بمقادير تتناسب وأغراضنا الفنية من ضوء وظل وظلال وإظلام ( light shade shadow dark ) ودرجاته المتفاوتة بالبعد والقرب ، وهي الوسيلة التي تقربنا من المضمون الفني والفكري بأسلوب جمالي مشوق .

وتختلف القيمة الضوئية الطبيعية بين بلدان العالم حسب موقعها الجغرافي من خطوط الطول والعرض ، مما يجعل القيمة الضوئية للبلدان مختلفة من بلد لآخر حسب قوة الشمس ، فيمكن ملاحظة ذلك في البلد الواحد . فبين مدينة زاخو العراقية والفاو نسبة وتناسب في القيمة الضوئية ، أو أن القيمة الضوئية قد تشكل جوا أو مناخا في المناطق المختلفة من العالم ، وينعكس ذلك بوضوح على السكان ، كما ينعكس بالمقابل على خلق الجو العام للمشهد الواحد تبعاً لمكان الحدث الأصلي ، وبالأخص في العروض الطبيعية والواقعية . وتساهم القيمة الضوئية في البلدان الباردة والحارة على تفضيلات الملابس وألوانها ، فهناك ميل شديد للارتداء الألوان الحارة كالأحمر والأصفر والبرتقالي في المناطق القطبية أو الشديدة البرودة ، في حين يميل الأفراد في المناطق الحارة من الكرة الأرضية إلى ارتداء

الألوان الفاتحة والمعتدلة كالأبيض والرمادي بسبب شدة الحرارة وبالخصوص في مناطق خط الاستواء .

### وتقاس القيمة الضوئية فنيا كالآتي :

١ . القيمة الخافتة .

٢ . القيمة المتوسطة ضوءا .

٣ . القيمة الساطعة .

وهناك قيم ضوئية ترتبط بضوء الشمس المباشر أو غير المباشر (٢٢) .

وبما أن الموضوع يرتبط بالإضاءة المسرحية ، فإن الضوء الصناعي يشكل مدخلا للقيمة الضوئية ، فالضوء في المسرح يخضع لقانون السقوط الإشعاعي ، وبهذا يمتلك زوايا لسقوط الضوء من مختلف الاتجاهات ، من الأعلى والأسفل ومن اليسار واليمين بزوايا تتراوح بين (٣٥° - ٤٥°) ، مضافا لها مقدار واطية تلك المصابيح الموجهة ، التي تعمل على تأكيد القيمة الضوئية في العرض ، وتتوقف على توجيه تلك الأجهزة لإضاءة الجسم المنار من زوايا عديدة ، تختلف كليا عن زوايا سقوط أشعة الشمس الطبيعية على الأجسام ، " وقد اعتمدت هذه الخاصية لدى الفنانين التشكيليين أمثال ( رامبرانت ودي لا كروا ) إذ إنهم عبروا بواسطتها عن أغراض دينية أو درامية في لوحاتهم " (٢٣) .

ولأهمية القيمة الضوئية فقد عمد المصممون على وضع قواعد كمرجعيات لهم في حالة التصميم الضوئي ، وتعتبر أحد هذه القواعد من الأهمية بمكان كونها تؤكد على إنه " كلما زاد حجم الفراغ الذي يجب أن يمار ، كلما زاد عدد المصابيح تلقائيا لإضاءة الفراغ نسبة إلى وسوعه التكعيبي " (٢٤) .

وعلى ضوء القاعدة أنفة الذكر ، فإن الضوء الساقط على جسم ما يشكل ثلاث أنواع من النور والقيمة الضوئية .

١. السطح المضاء للجسم والمقابل لمصدر الضوء .
٢. الإظلام المتأتي على السطح المقابل لمنطقة الإضاءة الأولى .
٣. الظلال الساقطة من الجسم على الأرض والخلفية ، كعملية منطقية للضوء وهي صفات فيزيائية للضوء (٢٥) .

ويمكن القول أن القيمة الضوئية وفقا لما تقدم تعتمد بالكلية على قوة الضوء وقوة الإظلام والظلال ، فالجسم المضاء من زاوية واحدة يحقق مجالا فيزيائيا بين الضوء والظل والظلال . أن القيمة الضوئية بحسب ما قدمنا توفر مجالا رحبا لعملية التجسيم والإيحاء بالعد الثالث على خشبة المسرح ، وتتغير القيمة الضوئية تبعاً لتعدد المصادر الضوئية التي تخفف من حدة الظلال الساقطة .

ويذهب عبد الفتاح رياض إلى أن حدة الظلال تتأثر بعاملين الأول المساحة التي ينبعث منها الضوء فتكون الظلال محددة تماما إذا كان مصدر الضوء صغيرا ، وتكون الظلال متدرجة إذا اتسعت مساحة المصدر الضوئي ، أما العامل الثاني فهو يعتمد على نوعية



الإضاءة فإما أن تكون :

١. إضاءة مركزة
٢. إضاءة غير مركزة أو موزعة .
٣. إضاءة غير مباشرة .
٤. إضاءة غير مؤدية إلى ظلال (٢٦) .

ويمكن القول إلى أن الضوء والظلال متساويان في الأهمية بحسب ( أدولف أيبا ) قياسا إلى الضوء ، ذلك أن الإضاءة العامة قد تولد رؤيا في عموم المسرح واضحة لجميع المفردات ، لكن الأشياء ستبدو مسطحة وغير مثيرة ، أننا نبغي بالأساس أن يظهر الشكل بأبعاده الثلاثة من خلال وجود الضوء ، والشكل يحدده ويميزه اللون كما هو متعارف عليه ، هو نتاج لون الضوء ولون الجسم المضاء المنعكس من المسرح ، وبارتباط الضوء والظل واللون سيصار إلى إمكانية عزل المؤدي عن الكتل المنظرية وتأكيد أبعاده الثلاثة كما ستتأكد إبعاد المنظر الأخرى ، اعتمادا على انتشار الظل والضوء واللون في عموم المسرح ، وقد وصف ( أيبا ) هذا الاستخدام بشكل مثير حينما جعل الضوء يبني المؤدي ويشكل ويجسم ويرسم الصورة المسرحية برمتها . " إن التنويع في الضوء المتألق والظل العميق اللذان منحنا تصاميم أيبا الجمالية البسيطة مظهرها الفخم المهيب ، واستخدامه الرشيق للضوء من عدة زوايا هو الذي أبرز بشكل

دراماتيكي إشكالا مختلفة في المشهد ونوع هيئة المنصة وفقا لتصوير المسرحية " (٢٧) .

من الواضح أن طريقة ترشيح القيمة الضوئية اعتمادا على الظل والضوء ، من أهم الوسائل التي تحدد مثالية العمل الفني ، وتمنحه القيمة التجسيمية بحيث يبدو الشكل مرئيا من عدة زوايا ، بل وتصعد من القيمة الجمالية والمتعة الحسية التي يضطلع بها الشكل المنجز وعمل المؤدي لثارة الدهشة لدى المتلقي ، وقد كان عامل استخدام الإضاءة المسطحة في المسرح أو ما تسمى ( الفيضوية ) قد أضع الكثير من تأثيرات القيمة الجمالية والتجسيمية ، مما يؤدي إلى حالة الملل والإجهاد البصري للمتلقي .

### خواص الضوء :

إن عملية الإحياء بمكان حي وفضاء مضاء يستوجب مسبقا الاعتماد على تطويع خواص الضوء وإخضاعها لإرادة المصمم وصولا لتشكيل وتكوين جزئيات الصورة ، أن خواص الضوء تعد من أهم ركائز الوحدات التصميمية للمشهد والمسرحية ، التي لا بد من وضعها تحت حسابات دقيقة ، مما يجعل الأمر أكثر سهولة ومرونة ، كما أن لهذه الخواص القدرة على التحكم بها وفقا لإرادة المصمم والمنفذ ، كما أن خواص الضوء تنهض على وفق أربع ركائز مهمة ، من شأنها المساهمة الفعالة في بناء الوحدة الضوئية

واللونية للمشهد ، فضلا عن إنها متسعة جدا في العطاء التصميمي الذي يشكل المرتكز الأساسي للتكوينات الضوئية ومنح المشهد وفرة ضوئية تساهم في خصوبة الرؤية الفرجوية للمتلقى .

١- الشدة ٢- اللون ٣- الانتشار(التوزيع) ٤- الحركة

### ١. الشدة :

ترتبط الشدة الضوئية بنوعية المنبع الضوئي وقوة المصباح . " والشدة في الضوء تقابلها القيمة في اللون ، ولو أن قيمة اللون تتوقف على صنفه وكثافته ، في حين تستقل ( شدة الضوء ) عن هذين المفهومين تمام الاستقلال نظريا وعلميا " (٢٨) .

أن الشدة الضوئية تقوم على العمل وفقا للمنبع الضوئي بحجمه وقوته وتقنياته من جهة ، ومن جهة أخرى تستند على قوة المصباح الضوئية من خلال واطيته ، وأن درجة السطوع تتراوح بين الشديدة جدا والواطئة جدا أو الباهتة ، على وفق ارتباطها بالفلترات والمرشحات المستخدمة أو التحكم بشدة الضوء عن طريق مخفضات الإضاءة ( الدمرات ) .

ولعل عين المشاهد سوف تتكيف مع الضوء كلما طال زمن المشهد ، ولكسر هذا التكيف أو التأقلم الآني ، يفترض أن يمنح المشهد الذي يليه كثافة ضوئية أوفر ، لتسهيل عملية التخييل والتركيز ،

مالم يوجد فاصل زمني للتعطيم بين المشهدين . " إن الضوء الساطع يسمح بدقة بصرية أكبر يجعل (المتلقين) أكثر أنشادا ويقظة " (٢٩) .

## ٢. اللون :

يعد اللون من أهم العناصر الداخلة في صلب المشهد المسرحي والعرض برمته ، بوصفه يساهم في تشكيل الصورة البصرية ، أيا كان أسلوب العرض ، ويفرض اللون نفسه في كل مفاصل العرض المسرحي ، من مناظر وأزياء وماكياج ومساحات وفراغ مضاء ، ويعتمد بناء المشهد ضوئيا أحد أهم نقاط التكوين من كونه يوفر للمتلقي رؤية خصبة تصب في المتعة الحية أو الفكرية ووبالمقابل فهو يحقق جوا دراميا سائدا وإيقاعا حسيا متناميا يفعل أداء المؤدي والعاملين في تثوير وحدات المشهد ، وبلا شك فإنه يعتمد على القدرة الإبداعية للمصمم في تحرير الصورة وفق ما تمليه عليه جمالية العرض وزمكانية الدلالات ، ولعل الكتاب يشكل معظم ما يخص اللون في العرض المسرحي . بوصفه يحقق حضورا متميزا في توكيد القيمتين العاطفية والجمالية ، فضلا عن القيمة الرمزية والدلالية .

## ٣. الانتشار ( التوزيع ) :

من مميزات الضوء خاصية السيولة والانسياب ، وهذه الخاصية تسمح له بالانتشار نتيجة لطبيعته الفيزيائية من جهة ،

وانكساراته وانعكاساته من جهة أخرى . " ويقصد بالانتشار الطريقة التي يوزع بها الضوء على منطقة التمثيل والخلفية ، بغض النظر عن الكمية أو اللون " (٣٠) .

كما أن تعددية زوايا سقوط الضوء من اتجاهات مختلفة داخل المسرح تسمح له بهذه الخاصية التي من شأنها إنارة الفضاء ، وتؤدي الأجهزة الضوئية غير المركزة دورا آخر في انتشاره لكونها ترتبط بعكسات مختلفة تساهم في قوة لانتشاره بدل حصره في مساحة محددة ، في حين أن الأجهزة المركزة للضوء ذات العدسات المحدبة ، تحول الضوء إلى حزم ضوئية على شكل بقع على الخشبة ، لكنها لا تمنع الانتشار كليا بل أنها تحجمه ، وفي ضوء هذه الخاصية يمكن استخدام انعكاسات الضوء والظل أو الضوء المنتشر المتقاطع كحزم ضوئية في تلوين الفضاء وإسباغه باللون " إن الرؤية المحيطية تكون ناجحة عن أبصار خام غير حاد ، وعليه فإن العين تتجذب إلى الشيء الأكثر بريقا في حقل الرؤيا " (٣١) .

ويمكن القول أن خاصية الانتشار الناجح تهدف أساسا إلى توزيع الضوء على خشبة المسرح بنسب سليمة متجانسة " إن التوزيع الناجح للضوء على المسرح يعتمد على زاوية الظلال وعمق تدرجها وتضادها مع المناطق المضاءة " (٣٢) .

#### ٤. الحركة :

من البديهي أن الضوء مرتبط بالزمن ومحكوم في الطبيعة بحركة الشمس من المشرق إلى المغرب ، كما أن لهذه الحركة تنوعا لزوايا سقوط الضوء ، وقد تناول الكتاب استخدامات الضوء ومحاولة في محاكاة الطبيعة على الخشبة وفقا للقيمة الضوئية وتوكيد زمكانية الشروق والغروب في العروض الواقعية والطبيعية .  
إلا أن المدارس والتيارات المعاصرة قلما تتعامل مع تلك الأساليب التي اعتبرت الآن من الوسائل القديمة ، وعلى الرغم من قدمها فإن الضوء كان يقوم بالمهام الحركية .

ونعني بحركة الضوء ما يخص الأساليب المسرحية المعنية بالمسرح البصري ، إذ أن " حركة الضوء تشمل جميع التغيرات في توزيعه وشدته ولونه ، والتغيرات في درجة الشدة هي الأكثر شيوعا من التغيرات في التوزيع " (٣٣) .

وعلى وفق ذلك يمكن الحصول على حركة ضوئية بفعل التغيرات التي ستحصل نتيجة الضوء والظل والشدة والانتشار والكثافة وتغيرات الألوان بين الحار والبارد ، أو بين المشع والأقل إشعاعا ، ومن البديهي أن تكون أي حركة للمصباح الضوئي ، ستغير حتما اتجاهات سقوط الضوء ، كما ستتغير بالمقابل اتجاهات سقوط الظل ، وبالتالي فإن عين المتلقي سوف تنتقل من مكان لآخر تبعا لمنطقة الضوء الأكثر كثافة أو قوة ، واللون له ذات الدور

الأساسي في الاتجاه والتركيز ، فتنقل العين من لون إلى آخر بهدوء حينما تكون هذه الألوان منسجمة ومتناغمة ، لكنها بالمقابل ستنتقل بسرعة أكثر بين الألوان الحارة ، بالخصوص تلك الألوان التي تحدث تضاد لوني بين الألوان أو درجات التشبع المتباينة ، كما أن سرعة الرؤيا تتحدد بزمن قياسي تبعا لنوعية اللون ومواصفاته .

إن خواص الضوء تحيئنا إلى مناطق الاشتغال الجمالي والتشكيلي والأسلوبي للعرض ، فيما لو وضعت تحت الأسس العلمية الصحيحة ، بقالب من الإبداع ، واشتمالها على مضامين العرض فكريا وحسيا وفلسفيا .

## اهداف الإضاءة :

إن إدراكا عاما من المصمم لأهداف الإضاءة سيحقق بلا شك عوامل كثيرة تتعاون فيما بعضها لأحداث تغييرات متعددة ، تكون بمثابة قواعد استناد أساسية لبناء وحدة المشهد الضوئية وبالتالي تأكيد الأهداف المنتخبة منها .

ويحاول المهتمون بشؤون الضوء وضع هذه الأهداف وفق تصنيفات عديدة ، لكنها لا تختلف ضمنا فيما بينها . إذ يرى ( جون ألتون ) بان هناك هدفان للإضاءة المسرحية .....الأول هدف كمي يتمثل بكمية الضوء وقوته اللازمة لأجزاء المنظر المسرحي ، والهدف الثاني هدف نوعي ينم عن تحقيق أهداف فنية

بوساطة الإضاءة ، ومنها التركيز والإيحاء بالجو العام والشعور بالزمن وتأكيد القيمة الجمالية والإيهام بالبعد الثالث (٣٤) .

في حين يذهب ( عبد الفتاح رياض ) إلى تناول أهداف الإضاءة من زاوية أخرى ... حينما يؤكد أن الإضاءة تتعاون مع عناصر عديدة على الخشبة لتحقيق التوازن والتأثير الدرامي والإحساس بالعمق الفراغي ، وتكفل أيضا أبراز الموضوع الرئيسي وتأكيد من خلال توضيح خطوط ومسار الحركة (٣٥) .

بالرغم من صحة الرأيين السالفي الذكر وعدم إغفالهما من قبل المصمم ، إلا أن هناك رأيا ثالثا يقترح من محاكاة الناحية الجمالية والتكوينية للضوء ، .... إذ يؤكد ( ريشارد بل بارو ) أن الكثافة الضوئية واللون والانتشار والحركة هي خواص ضوئية نتوصل من خلالها إلى أهداف رئيسية للإضاءة بحسب الآتي :

١. الإظهار الانتقائي .

٢. المزاج .

٣. التجسيم وبناء الشكل .

٤. التكوين .

٥. الإيهام بالطبيعة .

ولا تختصر هذه الأهداف في القاعات المغلقة حسب ، بل وتشمل الأوبرا والقاعات العصرية والمسارح المفتوحة (٣٦) .



## ١. الإظهار الانتقائي :

إن لإظهار الانتقائي الواضح بشكل مجالا رحبا للمشاهدة الدقيقة من الخشبة بيسر ، وعندما نحاول أن نظهر الشيء فإننا نوضحه بالضوء ، ونمعن في تأكيده وتركيزه عندما نضيف له اللون ، أن مهمة المصمم هو أن يمنح المتلقي فرصة مشاهدة الأشياء دون إجهاد بصري ، وأن القاعدة تقول ( أن كل فرد ينبغي أن يكون قادرا على الرؤية بوضوح وبشكل دقيق لتلك الأشياء التي يهدف إلى رؤيتها ، ويمكن أن تضاعف المناطق التي لا تقع ضمن انتباه المتلقي بشكل اقل بريقا أو أن تترك في ظلام دامس ) (٣٧) .

في هذه الحالة يفترض قيام موازنة دقيقة للرؤيا توضح جانبا مهما يكون الفعل المسرحي خاضعا لفعالية عالية ، وهذا يعني أن المؤدي سيأخذ الجهد الأوفر من الضوء ، في حين تأخذ الأجزاء الأخرى توزيعات ضوئية أقل شدة وكثافة لكي تجذب انتباه المتلقي .

أما أن تترك الأجزاء في ظلام دامس ، فالأمر لا يمكن تعميمه على هذا الوجه في كل العروض ، إلا وفق ضرورات فنية تستوجب العزل بالإظلام المتعمد ، كون المشهد يستند إلى هذه التقنية بشكل مؤقت وليس دائم .

إن الإظهار من شأنه أن يبرز جزءا صغيرا من الصورة ، للضرورات الفنية ، كأن يظهر لنا المصمم جزء من جسم المؤدي ( رأسه ، قدمه يده ) ويلغي الأجزاء الأخرى بالتعتيم المقصود ،

لعل الرؤية الواضحة تعتمد كلياً على شدة الضوء وكثافته وتوزيعه  
ومنح الأهمية للأهم ثم المهم .

## ٢. التجسيم وبناء الشكل :

تحتوي الأجزاء أو المفردات الموجودة على الخشبة خطوطاً  
ومساحات وإبعاد وكتل ، منها ما هو متحرك ومنها ما هو ثابت ،  
ومنها أشكال تعبيرية أو تجريدية أو تركيبية أو مسطحة ( أفقية أو  
عمودية ) .

ومهما اختلف شكل الكتلة المنظرية فإن مهمة الإضاءة هي تأكيد  
وإيضاح وإبراز وبيان إبعادها وحجمها ، كذلك عمقه واستدارته ،  
ولا يتم ذلك إلا بالضوء وظله وظلاله ، وهذه العناصر لها أهمية  
كبيرة في التكوين الجمالي للعمل الفني ، إذ إنها تمنح المفردات أو  
الكتل الضخمة قيمة تجسيمية وبعداً فراغياً ، من خلال عنصر التجسيم  
الذي يمنحها أبعاداً ثلاثية ، عن طريق الضوء وظله وظلاله نحصل  
على أشكال مجسمة ومثيرة فضلاً عن منحها سمة الجمال في اللون  
والبعد والإظهار ، وقد وظف ( أيبا ) الضوء والظل والظلال في بناء  
ورسم المناظر ضوئياً كما مر ذكره عن القيمة الضوئية ، ومن هنا  
يمكن خلق وحدة مكانية بين الكتل المنظرية والفضاء المضاء والمؤدي  
المتحرك ، ومن المهم عزل المؤدي بأبعاده الثلاثة عن القطع  
المنظرية من خلال الضوء ليظهر في المكان المناسب الذي يتيح رؤية

واضحة ، كذلك يمكن للإضاءة أن تحقق لنا متسعاً من تجميع كتل منظريه متفرقة من خلال حزمها الضوئية ، أي أنها تجمع الأجزاء في كل واحد ، ولا يمكن إغفال أهمية اللون كصبغة للشكل المنجز أو الضوء الملون في التجسيم والتشكيل وبناء المشهد زمكانياً ، فاللون يمنح الشكل قوة إضافية في التجسيم والرؤية وكذلك يحقق اللون اتساعاً في البناء الدلالي والمعرفي ، وقد يتعدى ذلك إلى البناء الفكري والفلسفي ، ويعبر بذات الوقت عن المزاج والحالة النفسية . فاللون يوضح المفردات ويجلوها .

### ٣. المزاج :

أن للضوء تأثيراً مباشراً على أحاسيسنا وردود أفعالنا ، ويتأتى ذلك من وجود تلك الألوان والأضواء المتنوعة بين الحارة والباردة ، فضلاً عن التغيرات الحاصلة في الطقس والمناخ من رديء إلى حسن أو من جو مفعم بالسعادة إلى آخر مفعم بالانحسار والكبت ، أو من انتقالات المشاهد المسرحية بالتتابع ، التي تنتقلنا حيناً في النهار ثم تحيننا إلى الليل ، أن لهذه المستجدات الدائمة التغير والتحول ضمن التوليفات الضوئية ، تساهم بشكل أو بآخر في التأثير على المزاج النفسي للفرد ، فالمزاج متغير من حالة إلى أخرى تبعاً للمثيرات التي تقدمها البيئة المحيطة بالفرد ، والعرض المسرحي بيئة متحولة على الدوام في الزمان والمكان والحدث ، قد يلفت انتباهنا أن المتلقي هادئ على كرسيه في الصالة ، إلا أن الأمر لا يجري بهذه الصيغة داخل

لاشعور الفرد ، فقد تحدث عدة متغيرات سيكولوجية في داخله ، وتحدث أيضا متغيرات فسلجية كارتفاع ضغط الدم أو زيادة دقات القلب أو احمرار العين وزيادة التنفس ، وتشير الدراسات النفسية أن المتلقي في العرض المسرحي يخلق في ذهنه كما من الصور المجردة ، التي تتأتى من ماهو مخزون في ذاكرته أو السابت منها من الصور وتتفاعل مع الصور التي يقدمها العرض المسرحي الحي ، وهذه السيكولوجية هي السبب وراء تغير المزاج والحالة النفسية .

" الدماغ الإنساني مكون من مراكز أثاره ومخ ترتبط كل منها بماهية البيئة ، وهناك في الدماغ التي يخبرها الفرد – مثيرة أو مانعة – وهناك في الدماغ قنوات تربط بين المنبهات القديمة واستجاباتها المؤقتة ، حيث توجه نوع السلوك " (٣٨) .

#### ٤. التكوين :

يعد التكوين أو التركيب احد الركائز الأساسية لأهداف الإضاءة المسرحية ، وينهض التكوين على كثافة الضوء والظلال وانتشارهما ، وأن احتمالات خلق توليفات ضوئية ملونة في الفراغ المسرحي أو الفضاء لا يخلو من الصعوبة ويحتاج الأمر إلى تجربة ودراية كبيرة بمهام الضوء واللون معا ، كما يعتمد أيضا على أدراك فيزياء الضوء وكيمياء اللون ، وترى بعض الآراء أن المقصود بالتكوين الضوئي ، هو استخدام الضوء بكثافة خواصه كعنصر من عناصر التصميم ، بمعزل عن الصورة المنعكسة على الستائر الخلفية أو ( السايكلوراما )

، وقد خص هذا الكتاب في احد مداخله ( التكوين الضوئي ) موضوعا  
خاصا أكثر اتساعا .

## سيمائية الضوء واللون :

أن عملية تحميل الأشياء رمزا ، ليست بالعملية اليسيرة إطلاقا ،  
على الرغم من أن الإمكانيات الكامنة في الصورة المسرحية  
والمعاني الدلالية التي يتضمنها نص المسرحية ، تثير استجابات  
متعددة في استنباط الرمز ، ولقد قدمت السيمياء وبالخصوص حلقة  
براغ مجالات رحبة في بناء الدال والمدلول وصولا للرمز ، أن  
المعلومات المتسلمة من البيئة المحيطة للفرد تنقل له كما هائلا  
لا يمكن إحصائه من الصور البصرية والسمعية والشمية والذوقية  
واللمسية و تستقبلها مجسات التلقي إلى الدماغ ، فيقوم الدماغ  
بعملية ترميز للوحدات الداخلة ويختار المهم منها ليحوّله إلى مركز  
الذاكرة طويلة الأمد ، وعند إيجاد مقتربات فكرية أو إبداعية  
يحتاجها الفرد ، يقوم الدماغ بشكل لا أراي باسترجاع ما يتفق منها  
والحاجة المطلوبة ، وعند ذلك يقرر الفرد على ضوء المعلومات  
الداخلة الجديدة مع المعلومات المسترجعة من الدماغ بعملية  
استنباط أحكام أو مواقف أو اتخاذ قرار . وهي ذات المرحلة

التي تحتاجها الذات المبدعة في إنتاج النتاج الفني الإبداعي ، أو هي لحظة القدح المهمة في تصور الموقف الإبداعي تفاعل بين ( ذات وموضوع ) على نحو تحليلي ، وليس كل ما يصدر عن منطقة التصور والخيال هو نتاج صحيح ، من المحتمل إن لا يدركه أكثر الناس لأسباب لسنا بصددنا ، ومن أهمها الاستعدادات المفرطة والميل لإنتاج العمل الفني بصيغة سامية ، إذ قد يكون التفسير لدى المتلقي لا يتفق تماما مع قصدية الفنان ، وللسبب ذاته ينبغي فهم طبيعة الرمز وإنتاج الدال الذي يشكل النشوء الأساسي للمدلول ، ولعل أكثر الاتجاهات المسرحية في المسرح الحديث والمعاصر تتحو نحو الاتجاه الرمزي ، فقد تم تحويل الفكرة إلى رمز أو محاكاة الواقع بالخيال أو محاولة إيجاد مقرب بينهما ، حتى وصلت إلى إضفاء التعبير الحركي لدى المؤدي والمنظر بدلا من التعبير اللفضي ، ولعل الاتجاهات المعاصرة في المسرح انحازت إلى الضوء واللون وبعض المفردات المفعلة بواسطتهما من أجل تحقيق الجانب الجمالي والفلسفي والفكري ، وصولا للرمز ، فضلا عن بقية العناصر الأخرى ومن بينها المنظر المسرحي الذي اخذ ينحو ذات المنحى التجريدي أو التعبيري أو الرمزي ، لذا أصبح من الممكن جدا أن يحمل الضوء واللون معاني دالة ليفضي في النهاية إلى معنى دلالي مقصود وغير مبعثر على مستوى المعنى ، فالاستخدام غير الصحيح والنسبي أو الاعتباطي سيحقق بالمقابل تشظي المعنى والدلالة ، أذن والحال هذه " ينبغي على السينوغراف أن يدرس الإمكانيات الرمزية الكامنة في

اللون ..... واللون كمادة رمزية أولية لا يمتلك معاني دلالية مثلما هي في المفردات الأخرى ، لذا فإنه لا يوجد قاموس عام للألوان " (٣٩) .

ولعل التعاون المثمر بين المخرج والمصمم ، يوفر دراسة الحالة المشهوية ضوئيا ولونيا ، بل يجعلهما قادرين على توظيف اللون المراد بحسب الغرض والحاجة .

وفي حقيقة الأمر أن الرمز ينبغي أن يحوي عنصرين مهمين الأول هو أن الرمز المراد توظيفه يحمل دلالة معرفية ثقافية متجذرة في الواقع ومدركة ومفهومة من قبل أكثر الناس ، والعنصر الثاني أن يكون في علاقة صميمية مع الطرف الذي حاول من خلاله تأكيد الدلالة. وبكلمة أخرى أن عنصري الرمز يتراكبان أو يتصادمان للوصول إلى إحياء الرمز .

وترى الدراسات السيميائية عند (بيرس) أن هناك علاقة بين حامل العلامة والمدلول اتفافية عرفية ، وغير معللة : يكون هناك تشابه أو رابط مادي بين الاثنتين ، والرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقية بفعل قانون يكون عادة تشارك أفكار عامة (٤٠) .

ويقصد بيرس هنا كما قدمنا له ، تشارك العلة والمعلول بالمجاورة ، أي أن الرمز يتفق مع مجاور آخر معه وهذه المجاورة بين الطرفين تقلب أي مفهوم إلى مفهوم رمزي ، والمسرح ممتلى

بالدلالات الرمزية ، فالعلامة المراد تأكيدها كرمز تنطوي على تفعيل علامتين متصاحبتين متفقتين لذات الأسلوب لكي يكتمل الرمز وتصبح الدلالة وافرة المعنى . وقد استعاض الإنسان القديم الكثير من الفنون ليقدمها بشكل رمزي ، ولعل رسومه الأولى على الأواني الفخارية خير دليل على ذلك ، فلقد وجد من رسم سنبله على أحد الجرار لكونها تستخدم لخن القمح وأخرى للتمر وثالثة للعدس مثلا ، ونقل لنا كل تراثه الحضاري بالرمز . ولو حاولنا العودة إلى الفصل الأول من الكتاب لأيقنا أن الضوء واللون كانا يشكلان لدى معظم الشعوب والحضارات دلالات متعددة ، تتراوح بين فلسفية وفكرية ودينية وروحية ، وفي أحيان كثيرة يقترب الرمز من الدلالة المعرفية والمعنوية للفرد ذاته . ويمكن القول انه لايمكن قراءة اللون إلا بما يجاوره .

" فاليونان القدماء عندما كانوا يمثلون ( الأوديسة ) يرتدون الأرجواني كرمز لارتياح بوليبيوس خضم البحار ، أما عندما يمثلون ( الإلياذة ) فكانوا يرتدون القرمزي لدلالة على المعارك القوية " (٤) .

لقد وظف اللون كدلالة رمزية معبرة عن الحالة ، إذ أن اللون في تلك المرحلة التاريخية له الأثر المهم في حياة الأفراد ، لما يحمله من ثروة من المعنى الدالة على فلسفاتهم ودياناتهم .

وكذلك الحال مع حضارة وادي الرافدين الزاخرة بالدلالات والمعاني الكبيرة التي من الممكن أن توظف رمزيا وجماليا ، ذلك أن



المثيرات التي يقدمها اللون والضوء ، مستقرة في اللاشعور الجمعي عند الفنان والمجتمع ، تثيرها مجددا مكنونات النص أو شكل العرض في تحقق استجابة " أن إنتاج الفن مرتبط بالفنان والفنان مرتبط بشعبه ذوقيا وفلسفيا ، والشعب مرتبط بتراث أمة من جذورها التاريخية وحتى عطاءاتها المستقبلية . كل تلك العوامل تفرض علينا عطاءا فنيا معيناً هادفاً ومثقلاً بعناصر تراثية وأسلوب رؤية موحد اختزالياً في جميع أعمال الفنانين المنتمين إلى أمة أو شعب من الشعوب ..... والنظرة الفلسفية للفن لا مقاييس لها إلا بقدر ما تفهمه من فن تلك الأمة وحضارتها ، ومدى تقبلها من عطاءاتها (٤٢) . كما يؤكد ذلك الناقد هربت ريد .

في ضوء ما تقدم يمكن القول أن توظيف الضوء واللون لأغراض فلسفية أو رمزية يقوم على إدراك معطيات النص ، نلمس ما هو جذاب فيه يمكن من خلاله استنباط مدلولات رمزية ، على أن نمحه الخاصية اللونية التي تتلاءم كلياً مع منطقية الرمز ، شريطة أن يكون الرمز الموظف فلسفياً أو فكرياً ، ملازماً للحالة الحسية في ترافق العرض ، كما ينبغي أن يكون إنتاج الرمز معتمداً على التخطيط المسبق المدروس بعناية فائقة لكي يحقق أغراضه الرمزية ، وإلا فإن الرمز سيهبط نحو مستوى الإشارة فقط أو يوحي بالتأكيد أو التركيز ، وربما يشير إلى الجانب الاحتفالي أو الكرنفالي الذي يخلو من أي هدف .

وقد كانت محاولات ( كريج ) للتعامل ضوئيا ولونيا ، معززة لقولنا لما نود الإشارة إليه حين كان " يستخدم لونين فقط لمجمل العرض . ومن وتدرجاتهما اللونية كان يبدع كثيرا من التأثيرات الفلسفية والفكرية والجمالية " (٤٣) .

أن اعتقادنا بنجاح كبار المخرجين العالمين جاء من كونهم مصممين ورسامين فضلا عن كونهم مخرجين مبدعين ، ولنا أن نؤكد هنا بأن مصمم الإضاءة يجب أن تتوفر فيه خاصيتان للقيام بعمله بنجاح ، الأولى أن يكون ملما بالكلية بكل التفاصيل الخاصة بفيزياء الضوء واللون ومعرفته وتجربته الدقيقتان بكل الأجهزة الضوئية وخصائص كل جهاز منها ، والخاصية الثانية أن يمتلك حسا تشكليا أو قدرة على الرسم بالنور ، كون جميع مفردات الصورة تقوم على البناء التشكيلي .

أن الألوان المتعددة التي يتعامل معها الأفراد بشكل أو بآخر تخضع لجذر اجتماعي ، يمسي اللون من خلالها دالة اجتماعية متعارف عليها ومرتكزة في الذاكرة الجمعية للمجتمع ، كأن يكون الأبيض للنقاء والأحمر للدم والأصفر للغيرة ، غير أن الأمر يختلف بالكلية في العرض المسرحي . أن مجرد وضع اللون على الخشبة ومنحه فترة زمنية لا باس بها ، كفيل بأن يغير لدى المتلقي مفهوم الدلالة الاجتماعية المتجذرة عنده ، ومن هنا يمكن أن يؤدي اللون في العرض دورا كبيرا ومهما في بناء نوع الدلالة أن كانت إيقونية أو شاهدهية أو رمزية ، على وفق رؤية المخرج والمصمم القصدي . أن الضوء واللون يقضي على الفتور الذي نحس به ، ويثور مجسات

التلقي نحو ناصية المعنى المفعم بالحيوية والوضوح . فالرمز يشكل موقفاً وفكرة إذ يطرح ( جوته ) بقوله " أن الرمزية يحول التجربة إلى فكرة ، ويحول الفكرة إلى صورة " (٤٤) .



### مصادر الفصل الثالث

١. قاسم حسين صالح ، سيكولوجية أدراك اللون والشكل ، بغداد: دار الرشيد ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥.
٢. انظر و عبد الفتاح رياض و التصوير الملون ، القاهرة ك مكتبة الأنجلو ، ب ت ، ص ١٨.
٣. Richard pill brow ، stage lighting . p . ١٤٧ .
٤. عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص ١٧ .
٥. شكري عبد الوهاب و المصدر السابق و ص ٩٢ .
٦. عبد الفتاح رياض ، التصوير الملون ، ص ٣٦ .
٧. lipid . p . ١٧
٨. IPID . P ١٨ .
٩. أنظر عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية و القاهرة ك دار النهضة ، ب ت ، ص ٢٥٠ .
١٠. عبد الفتاح ، التصوير الملون ، ص ٤٦ .
١١. عبد الفتاح رياض ، التصوير الملون ، ص ١٩ .
١٢. قاسم حسين صالح ، المصدر السابق ، ص ١٤ .
١٣. نفس المصدر أعلاه ، ص ١٣ .
١٤. R.N.HABER ، AND M. HERSHENSON. THE PUSYCHOLOGU OF VISAL PERCEPTION ، W. HOLT RINOHART AND WINSTON ، ١٩٧٣ .P .٦١ .

١٥. أنظر ، قاسم حسين صالح ، المصدر السابق ، ص ١٥ .
١٦. ibid – Fredrick Ben than .
١٧. ألكسي بوبوف و المصدر السابق و ص ١٠٢ .
١٨. ناتان نوبلر ، المصدر السابق ، ص ٢٣٦ .
١٩. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٢٦٠ .
٢٠. للمزيد انظر ، قاسم حسين صالح ، المصدر السابق ، ص ١٠٥ .
٢١. E. B FELDMAN ،LIGHT AND DARK ،PUB .B ،  
HARRY ABRAMS .N.Y. SECOND EDETION ،  
١٩٧٢ . P ٣٠٣ .
٢٢. IPID ، P . ٣٠٤ .
٢٣. IPD ، P . ٣٠ .
٢٤. JOHN . F . A . DESIGN AND EXPRESSION IN  
THE VISUAL ART TOXLOR ، BUB DOVER INCE  
. N Y. ١٩٦٤ . P. ١٩٩ .
٢٥. IPD . P . ١٩٩ .
٢٦. عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص ١٢٣ .
٢٧. NORMAN MARSHALL ، THE PRODUCER AND  
THE PLAY . LONDON ; MACDONALD . ١٩٦٢ . P.  
٢٩ .

٢٨. هنج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، تر أمين سلامة ، القاهرة: الأنجلو المصرية ، ١٩٦١ ، ص ٣٧٩ .
٢٩. Ibid stage lighting .p. ١٣ .
٣٠. Ibid essentials of stage lighting . p . ٤ .
٣١. Ibid . stage lighting . p . ١٣ .
٣٢. Ibid essentials of stage lighting . p. ٥ .
٣٣. هنج نيلمز ، المصدر السابق و ص ٣٨٩ .
٣٤. جون التون ، الرسم بالنور ، المصدر السابق ، ص ٤٦ .
٣٥. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ص ١٢٤ .
٣٦. Ibid .stage lighting .p. ١٧ .
٣٧. Ibid . p. ١٤ .
٣٨. باسم الغبان ، التربية وعلم النفس ، بغداد: دار ألها ، ٢٠١٠ ، ص ، ٣٠ .
٣٩. Willard .f. bellman . scene design stage lighting . p . ٢٠ .
٤٠. كير أيلام ، سيمياء المسرح والدراما ، تر رثيف كرم ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ ، ص ٣٧ .
٤١. كاظم حيدر ، التخطيط والألوان ، المصدر السابق ٢١٢ .
٤٢. هربت ريد ، معنى الفن ، المصدر السابق ، ص ٦٧-٦٨ .
٤٣. أنظر كوردن كريج ، فن المسرح ، المصدر السابق و ص ٤٣ .
٤٤. عدد من المؤلفين ، سيمياء براغ للمسرح ، تر أدمير كوريه ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٧ ، ص ٨٥ .

مَدِينَةُ الْمَدِينَةِ

## الفصل الرابع

### تقنيات الضوء واللون

#### في العرض المسرحي

على الرغم من إن الضوء واللون هما احد عناصر العرض المسرحي ، كما يعدان من العناصر السائدة وليست الرئيسية ، إلا إنهما مع ذلك أصبحا قائما بذاته منذ مطلع القرن العشرين ، من حيث إنهما ساهما في التركيب الشامل لبناء الصورة البصرية للعرض المسرحي ، أن الصورة البصرية المحددة في إطار فتحة البروسنيوم ضمن مسرح العلبة الايطالي تحوي مجمل العناصر الداخلة في صلب المشهد ، وحينما تنهض الصورة على وفق التشكيل الجمالي ، تبدو للناظر وحدة نسيجية متحولة على الدوام تبعث على الرضا والمتعة الحسية والفكرية في آن واحد .

أما عندما يصيب الخلل احد هذه العناصر المشكلة للصورة ، فستهوى الصورة إلى مستوى النكوص في مجال عدم التجانس والانسجام ( صورة قلقة ) وهذا يعني من الناحية التقنية أن خلا ما قد وقع من سوء الاستخدام للضوء أو اللون وما ينتج من أضرار سلبية تبعث على الملل والجهاد البصري ، فضلا عن عدم الإحساس بالرضا ، وتشير الدراسات الفنية إلى أن بناء الصورة هي تجليات اللاشعور المفعمة بالحيوية صوب ذلك الأفق الشجي لشاعرية الفضاء .



وقد تناول الكتاب تأثير الضوء في تجسيم المنظر المسرحي ، كما تناول اثر الإضاءة على المؤدي وأهمية تأكيده وتوضيح وضعه في الزمان والمكان المعينين . وما يحاول الكتاب الولوج إليه في هذا الفصل ، هو الأثر الذي تتركه الإضاءة الملونة على المنظر والأزياء والماكياج ، إذ أن الموجودات والمفردات في الصورة البصرية سوف تتأثر كلياً ( مناظر وأزياء وماكياج ومكملات أخرى ) من خلال ألوانه بقانون الانعكاس والامتصاص والمزج والطرح اللوني ، بما تفرضه الإضاءة الملونة عند سقوطها على الأجسام والمفردات .

### أثر الإضاءة على المناظر المسرحية :

إن الضوء الساقط من منابع الضوئية والملون حصراً ، يؤدي بالضرورة إلى انعكاس ألوانه على المناظر المسرحية ، مما يؤثر كلياً على مستوى اللون الأساس التي طليت به هذه المناظر ، وينعكس على عين المتلقي كمحصلة نهائية .

ولما كانت المناظر المسرحية تطلّى بالون من الصبغات تتراوح بين درجات التشبع فيها والحرارة للون نفسه ، وتخضع ألوانها ( المطلية بالمواد الكيماوية - البنت لايت أو السنوسم ) إلى الحاجة لمنح الشكل مزيجاً من التشوير الدلالي والرمزي ، أو الإيحاء بالجو العم والمزاج أو التطابق الطبيعي للبيئة ، ويحاول مصمم المناظر أن يستخدم توليفات لونية لغرض إبراز جانب دون آخر أو

تأكيده ، وتخضع هذه الألوان إلى تأثيرات وتغيرات كثيرة من شأنها أن تؤثر على الخاصية اللونية ، نتيجة سقوط الضوء الملون من المنابع الضوئية عليها بسبب استخدام المرشحات الضوئية التي تمنح الضوء هذه الخاصية ، وفي أكثر الأحيان يأتي هذا الاستخدام بنتائج عكسية في التأثير الدرامي قد يغفل عنها المصمم ، أو إنها لم تكن ضمن قائمة حساباته .

وهذا المر يتطلب مسبقا اتفاقا بين مصمم الإضاءة ومصمم المناظر لتلافي هذه المشكلات . إذ ينبغي أن يكون هناك اتفاقا على توظيف الألوان بين الطرفين .

" إن مهندس المناظر يتجه الآن لإعطاء الأهمية الأولى للتكوينات المختلفة برسم المسطحات فقط ، أما التلوين فيترك أمره لأجهزة الإضاءة الملونة " (١) .

وبالرغم من صحة هذا الأمر ، إي أنه لا يمكن الاستغناء عن تلوين المنظر شريطة أن لا يقع المصمم بأخطاء تلوينية . ذلك أن القيمة الجمالية والفكرية والدلالية التي كانت جزءا من الصورة ، ستكون حتما وبلا أدنى شك قلقة ، كون ألوان الإضاءة ستغير حتما ألوان الطلاء ، فالكتلة المطلية باللون بالأحمر مثلا ستبدو لعين الرائي بلون أسود فيما لو أسقطنا عليها ضوء اخضر ، وكذلك سيتغير اللون الأزرق إلى البنفسجي ، إذا ما سقط ضوء احمر ، وأن من الخطأ الشائع " استعمال أجسام ملونه ذات سطوح لامعة براقه ، لأن هذا

اللمعان سيتسبب في انعكاس الأشعة الملونة الساقطة عليه و بالتالي سوف يتغير اللون الطبيعي للأجسام " (٢) .

ومن الجدير بالذكر أن المساحات البراقة في المنظر المسرحي ستبدو أكبر من حجمها الطبيعي بسبب قوة الانعكاس ، كما أن حجمها الجديد تحت الضوء سيقبل من شأن المؤدي بحيث يبدو للمتلقي (قزما) أمام الكتلة المنظرية البراقة .

ويمكن القول أن الخامة المستخدمة في المنظر المسرحية وملمسها لها أثرها للتعامل مع الضوء الملون، فملمسية الخامة من نعومة أو خشونة أو سطوح لامعة تتأثر بالضوء الساقط عليها وبالتالي على الصالة ، وفقا لقانون الانعكاس .

لقد سعى المسرح المعاصر إلى توظيف الضوء واللون بشكل مفرط في العرض المسرحي ، كون توجهاته تتحاز إلى الجانب البصري أكثر مما تميل إلى الجانب السمعي كما هو شأن المسرح التقليدي ، ولذا صار من الضروري الاهتمام بموضوعة التصاميم الخاصة بالضوء واللون ، وقد عانى المسرح لفترة طويلة من المشكلات التي حدثت أثناء العروض مسببة تغير كبير في شؤون العلامة والدلالة اللونية مما ساهم في تحول المعنى الدلالي إلى تأويلات مضاعفة بسبب هذه الأخطاء ، والتي حدثت دون قصد من جراء وجود أكثر من مصمم للتقنيات المسرحية يفرض كل منهم رأيه على المخرج ، أو من عدم وجود حلقة مستديرة لمناقشة كل التفاصيل

قبل البدء بالتنفيذ من قبل الفنيين ، ولذا عمد المسرحيون إلى التوجه نحو مصمم واحد يقوم بكل المهام في صيغة موحدة أطلق عليه ( السينوغراف ) أو المصمم السينوغرافي .

## أثر الضوء واللون على الأزياء :

إن الأزياء شأنها شأن المنظر المسرحي من كونها تتميز بألوان مختلفة ، فهي أيضا ستكون تحت التأثير الشعاعي الملون الساقط من المنابع الضوئية ، ولما كانت الأزياء ملونة بالضرورة ضمن نسيجها المختلف ولمسها المتنوع ، فهي معنية بتغيير ألوانها تحت الأشعة الملونة ، فلو تم إسقاط ضوء ملون أحمر على فستان أزرق مثلا ، فإنه سيبدو أسود قاتم ، أما إذا أبدلنا الشعاع الأحمر بأخر أزرق فمن الطبيعة الفيزيائية أن يبدو لون الفستان بلونه الاعتيادي ، وكذلك الحال بالنسبة للأقنعة والأحذية والشعور المستعارة ، فإنها مشمولة تحت نفس الأثير ، عدا استثناءات تقنية باستخدام الإضاءة الخاصة ، مثل الأشعة فوق البنفسجية ، فهي تمتص جميع الألوان وتعكس اللون الأبيض فقط ، ومما تجدر الإشارة إليه بهذا الخصوص ، أن هذه العلاقة اللونية ليست رهينة أو محدودة بالضوء والمنظر أو الضوء والأزياء حسب ، إنما هي فيما بين الأزياء والمنظر أيضا في تشكيل الصورة البصرية ، التي من معطياتها اللونية تحقيق أهداف معينة تتطوي على وجود توافق وتوازن أحيانا وتباين في أحيان أخرى ، من الضروري أن يدرس المصمم تلك العلاقات اللونية بين

الألوان المتممة والألوان المكملة ، وليس شرطاً أن يحدث هناك توافق لوني بين كتلة المنظر والزي ، بل تتطلب الحالة إلى استخدام التضاد اللوني ، وفي كلتا الحالتين يجب إخضاع تلك الألوان المستخدمة في الزي تحت مساقطها الضوئية لتلافي الإشكالات اللونية .

### اثر الضوء واللون على الماكياج :

قد يختلف الماكياج عن المناظر والأزياء ، كونه يرتبط بسير الخطة الضوئية وليس العكس ، إذ ليس من المعقول أن يغير مصمم الإضاءة خطته الضوئية واللونية على أساس الماكياج ، ذلك أن ألوان الماكياج معظمها ألوان دهنية تتأثر بالضوء الملون ، ولكونها دهنية فستكون سطوحاً لامعة أمام الضوء الذي ينعكس على الصالة ، كما أن المؤدي ينبغي أن يمنح وفرة ضوئية تجعله على الدوام في منطقة التركيز ، ولهذا فإن الماكير هو المسؤول عن تغيير سمات الماكياج للشخصيات . واستخدام مواد ملونة لا تحقق انعكاساً للتأثير على المتلقي ، وعلية أيضاً وضع بودرة لتلافي الانعكاس الحاد ، وقد يقع الماكير في أخطاء لإغفاله عناصر الضوء كالشدة والكثافة واللون وقد تأتي الخطوط قوية وواضحة أحياناً ، في حين تأتي بعضها متلاشية " أن الضوء الملون الثقيل سيعقد الماكياج ، إذ

أن استخدام الماكياج لمنح الوجه شكلا ولونا ، يمكن أن يلغى إذا كانت الإضاءة تختلف عن تلك التي تكون في غرفة الماكياج " (٣) .

في الجانب الآخر يطالعنا ( ريتشارد كورسن ) .... بأن هناك مجموعة متعددة من ألوان الأنابيب في الماكياج و كل أنبوبة تختلف عن الأخرى ، كما أن هناك مجموعات من الجلاتين التي تختلف بين لون وآخر في الماركة ( العلامة ) الواحدة اختلافا كبيرا ، مما يضع الماكير أمام مشاكل كثيرة من الصعوبة حلها (٤) .

يبدو أن المشكلة عند المعنيين بالماكياج باتت أكثر صعوبة ، إلا أن المؤلف يرى حلا سريعا ومهما للمشكلات بين اللون الضوئي وألوان الماكياج ، تقتضي القيام بتمارين على الخشبة بكامل الماكياج ولجميع الأشخاص ، بعد إتقان كافة الترتيبات الخاصة بمصمم الإضاءة وتوضيب الأجهزة الضوئية بما فيها الألوان ، عند ذلك يمكن للماكير أن يغير ما شاء من الألوان ويتجاوز الكثير من المشكلات .

ولكثره المشكلات وتعددها من تلك التي تسببها الإضاءة الملونة المسقطه من منابع الضوئية ، وتأثيراتها على المناظر والأزياء والماكياج ، فقد عمد العلماء الفيزيائيين على دراستها ، فقد قام العالم ( رولي جيلسبافي وليامز ) بوضع جدول بسيط يبين فيه مدى التغيرات اللونية التي تحصل تحت الأشعة الملونه ، وهو جدول يفي

بالغرض ويمكن الركون إليه في العملية التصميمية الأولى قبل بدأ التنفيذ ، ولأهميته فقد أعتمدناه في هذا الكتاب .

ويمكن القول بصدد ما قدمنا له ، أن من الضروري جدا أن تكون هناك جلسات عمل لمناقشة ومداولة كافة التصاميم ، من قبل المصممين والمنفذين ( الأزياء والمنظر والماكياج والإضاءة ) ويقدم كل منهم تصوراتهِ الخاصة وخطته اللونية للإنتاج المسرحية ، أن ذلك لخليق بأن يذلل الكثير من المشاكل والعقبات ويتجاوز الكثير من الصعوبات ، بل يصح القول أن عملية التفاعل بين المصممين تتميز بالترابط والانسجام والتوافق وتعزز بدورها القيمة الجمالية والدرامية للعرض ، ويتجاوز من خلالها المخرج الكثير من العقبات . في المسرح الحديث والمعاصر قد تم تجاوز هذه العقبات عندما سلم الأمر بالكامل لمصمم واحد هو ( السينوغرافر ) ، والذي يقوم ببناء الوحدات التصميمية لفضاء العرض وفق نظرة تشكيلية ، فكل ما هو مرئي يسقط على العين يكون من اختصاصه ، بدء من المنظر والأزياء والإضاءة والفضاء ، بوصف السينوغرافيا ( علم وفن معالجة الفضاء المسرحي بالأشكال والمفردات القصدية للعناصر البصرية) وهو فن بناء الصورة بما تحمله من معاني ودلالات ورموز ومضامين فكرية وفلسفية . يمكن الرجوع إليه عند الحاجة .

(( جدول وليامز ))

لون طبيعى	لونه تحت أشعة حمراء	لونه تحت أشعة صفراء	لونه تحت أشعة خضراء	لونه تحت أشعة زرقاء الطاووس	لونه تحت أشعة زرقاء	لونه تحت أشعة حمراء وردية
احمر	أحمر	أحمر	بني غامق	أسود	بنفسجي مائل للسواد	أحمر
برتقالي	أحمر	أصفر	أخضر غامق	أخضر غامق	أسود	أحمر
أصفر	أحمر	أصفر	أخضر	أخضر	بنفسجي مائل للسواد	أحمر
اصفر مائل للاخضرار	رمادي	أصفر مائل للاخضرار	أخضر	أخضر	بنفسجي مائل للسواد	أحمر غير واضح
أخضر	أسود	أخضر	أخضر	أخضر	قريب من السواد	بنفسجي غامق
أزرق طاووس	أسود	أخضر	أخضر	أزرق طاووس	أزرق	أزرق
أزرق	أسود	أخضر	أسود مائل للاخضرار	أزرق	أزرق	أزرق
بنفسجي	أحمر غامق	أسود غير واضح	أسود	أزرق	أزرق	بنفسجي
أحمر بنفسجي	أحمر	أحمر	أسود	أزرق	أزرق	أحمر وردي

(٥)



## التكوين والتكوين الضوئي :

ينهض التكوين على وفق بناء الشكل وعناصره ، ليحقق لنا المتعة والتأمل والاستمتاع ، عند ذلك يمكن القول أن العمل الفني ذو قيمة جمالية عالية ، لما فيه من جمال ينهض على تعيين الموقف الذاتي والموقف الموضوعي .

" إذ أن القيمة الجمالية التي يشعر بها الأفراد - مهما اختلفت مشاربهم وثقافتهم أو بيئاتهم الاجتماعية - تتوقف على عوامل ذاتية ترجع إلى الفرد نفسه والخبرات الجمالية السابقة التي مر بها ، إلا أن الذي لا شك فيه أن الحساس الجمالي يتوقف على نواح موضوعية تتعلق بخصائص المرئيات " (٦) .

أن جميع العلاقات الشكلية التي تدركها حواسنا تؤثر في المشاهدة ، يصوغها فنان بخطوط وألوان وتشكيلات وأضواء وامتزاجات عديدة يحقق من خلالها ( فنا ) وجمالا ، والفن والجمال ممتزجان أحدهما بالآخر .

ويعرف (نathan نوبلر) الفن على أنه " نتاج إنسان ينظم فيه المواد بحذق ومهارة لكي يوصل تجربة إنسانية ما " ... ويضيف قائلاً ضمن هذا المفهوم ، قد يتسنى للبعض أن يرى الجمال ، وقد تتاح لبعضهم الآخر الفرصة لكي ينعم بمتعة فكرية وعاطفية ، وقد لا يرى غيرهم إلا لغزا يقلقه (٧) .

والتكوين ينهض على الحذقة والمهارة للفنان الذي يحقق من خلاله فكرا ومضمنا يؤدي إلى معنى ، وعليه فإن عالية الابتكار الفني والإبداعي تمر بعدة مراحل ، بدء من الصورة المجردة في ذهن الفنان وصولا إلى التنفيذ و لكي يبرز الشكل ويتم التكوين . وفقا للمراحل الآتية :

١. تجاوب أصيل مع مؤثر خارجي .
٢. سرحان وتأمل طويل تتفاعل فيه المشاعر والأحاسيس .
٣. صب خلاصة التفاعل في قالب فني .
٤. تهذيب الفكرة وكيفية تنفيذها (٨) .

ولو أمعنا النظر في المراحل الأربعة لأيقنا إننا أمام تشكيل أو تكوين أو تكامل للصورة الفنية التي يبحث الفنان عن إيجادها وتحقيقها للمتلقي ، حينما يمنحه فرصة التمتع في عالم من الصفاء وعالم من أحلام اليقظة .

وعندما يقوم الرسام برسم لوحة ، فإنه ينقل الصورة المتخيلة في ذهنه على فراغ القماش ، فهو بذلك يوزع المساحات والكتل والأشكال ويرتبها داخل إطار الصورة ( فراغها ) محاولا إيجاد أبعاد للصورة معتمدا على توزيع القيمة الضوئية بين تلك المساحات التي تتراوح بين القاتم والفاتح أو بين الحار والبارد ، حتى يبرز الموضوع ويكتمل المعنى ، ويمكن القول أن ما يقوم به الرسام هو ( تنظيم

وتركيب وترتيب ) للعناصر الفنية بما يضع النتاج الفني بقالب يشبع الحواس ، هذا هو التكوين ، ولا بد أن يكون منسجما ومترابطا بشكل جمالي يشعرا بالذوق الرفيع .

" ويرتبط التكوين بالطريقة التي تترابط فيها الأجزاء ولكن بشكل أكثر عمومية ، ويشير التكوين فقط إلى الترتيب سواء كان سيء أو حسن " (٩) .

ويذهب (هربرت ريد) إلى تعريف آخر لا يقل أهمية من سابقه باعتبار التكوين من كونه " المجموع الكلي لجميع الخصائص الثانوية بما في ذلك اللون والإيقاع والتوازن والتناظر والاتزان والمماثلة " (١٠) .

وعلى وفق ما تقدم فإن للتكوين خصائص لا يمكن إغفالها أو تجاوزها من الفنان و أن جميع عناصر التكوين متوافرة في ذات الأشياء و وهي مصدر الإلهام بما تحويه من أشكال متجانسة ومتزنة بوحدة إيقاعية منسقة ، كم أن جميع تلك المرئيات والمثيرات في الطبيعة ستكون مستقرة في اللاشعور عند الفنان الذي يكتلك القدرة دون غيره من استخلاص نتائجها الإبداعية من خياله الخصب الذي يشكل بدوره بناء وحدات التكوين المفعمة بالحياة والقيمة الجمالية .

إن أي تكوين على الخشبة المسرحية لا يمكن أن يكون بمعزل عن الضوء واللون ولكون اللون يفرض نفسه على الممثل والمساحات والشكل ، كما انه ينطوي على عناصر التكوين كالإيقاع والتوازن والتباين والتنوع والوحدة – أن هذه الخواص تحقق بدورها إثارة

الرغبة في تحريك المشاعر وتكامل عملية النجاح في خلق مؤثر درامي ، أن فن الإضاءة يمتلك مقومات تعبيرية للصورة البصرية ، التي توضح بدورها حيوية المنظر ومنحه المعنى والدلالة و فهي أن صح القول تخضع عناصر الصورة من الحالة الجامدة إلى الحالة الديناميكية .

ولعل ما يندرج تحت مفهوم التكوين من مداخل جمالية تستطيع الإضاءة واللون معا أن يقلبا موازينه اعتمادا على عدد التكوينات التي يستطيع الضوء واللون القيام بها ، وقد يساعدنا في ذلك دخول التكنولوجيا الحديثة بكل تقنياتها .

" فالتكوينات التي ليس من الممكن العثور عليها في الطبيعة ، يمكن أن يوفرها الضوء الصناعي " (١١) .

شريطة أن تتوفر عنصر الإبداع والخيال الخصب والرؤيا الجمالية للفكرة من خلال الضوء ، وقد لا يحدث هذا بسهولة ولكن الممارسة والتجربة والتعامل مع المصباح كونه أداة طيعة بيد المصمم ، سيدفع بلا شك إلى ابتكار المزيد من التكوينات الرائعة ، التي يفترض أن لا تكون مكرورة أو منسوخة ، بل متجددة مع كل عرض مسرحي .

من المفيد أن نؤكد هنا بأن التكوين ينبغي أن يحوي عنصر ( البساطة ) بدل اللجوء إلى تحميله أكثر من مغزى أو دلالة فينحو نحو التعقيد ، فالمتلقي يميل إلى التكوينات البسيطة والمعبرة عن مغزى

الفكرة ، كونها توفر له متعة الفهم والإدراك اليسيرة دون جهد " فالشكل الأبسط يكون أكثر تجاوبا مع العقل ، فهو على الأقل لا يكلف جهدا للتعرف عليه ... ويفترض أن كان هناك تكوين واحد حامل لمدلولين فمن المؤكد أن ينصب الإدراك البصري على التكوين الأبسط " (١٧) . بالخصوص إذا كانت الصور تتلاحق ترى أما عين المتلقي ، من كونه لا يستطيع أن يهضم كل الصور دفعة واحدة . كما أنه لا يتمكن من فك رمزها الدلالية أو شفراتها السيميائية بالسرعة ذاتها و بل أن المتلقي يرغب على الدوام أن يدرك المغزى والفكرة ببسر .

أن التكوين في المسارح المغلقة ( كمسرح العابة الإيطالي ) يمكن السيطرة عليه لكونه يمثل حجم الفراغ التكعيبي لقفص المسرح ، ذلك انه محدد أصلا ، لكن الحال يختلف في المسرح الدائري أو مسارح الهواء الطلق والمسارح المفتوحة كالمساحات والشوارع ، حيث يأخذ شكلا تتعدد فيه الاتجاهات وزوايا النظر ، كما تعدد فيه مساقط الضوء تبعا لتعدد الزوايا ، وتكمن الصعوبة هنا من أن التكوين سينهض في فراغ غير محدد بل مطلق الحدود ، ومن هنا يمكن القول أن الضوء الملون وحزمته وكثافته ستدفعنا إلى تحجيم الفراغ بما يضع الصورة في مكان بعيد عن التلاشي قريب من التحديد قدر الإمكان .

إن التكوينات التي يقوم بها الضوء يمكن تقسيمه إلى عدة وجوه حسب الحاجة الخاصة لكل تكوين ، فالتكوينات الأولى يمكن اعتمادها

على الخلفيات الدرامية للمشهد ، حينما يتم استخدام ( السايكلوراما ) كوسيلة لتقديم تكوينات ضوئية تتراوح بين سماء أو منظر طبيعي أو محاولة إجراء شكل أمواج بحر ، وهي تستخدم بطريقتين ، الأولى أن يكون مصدر الضوء خلف السايك والثانية يكون مصدر الضوء أمام السايك وكل له استخدامه ، فإذا تم تحديده أمام السايك فيمكن تحقيق ذلك عن طريق الأمشاط الأرضية والعلوية وبعض المصابيح العلوية البعيدة نوعا ما عن السايك بزواياة يقدرها المصمم لإظهار الشمس أو القمر أو بعض التشكيلات التجريدية .. الخ.

أما إذا كان الاستخدام خلف السايكلوراما ، فإنه بالضرورة سيكون الضوء خلفها ، وتقسم إلى قسمين الأول البسيط الذي يعتمد أسلوب وضع الإشكال خلف السايك مباشرة وتضاء بالمصابيح الأرضية البعيدة عن الشكل بمقدار مناسب ، فتظهر الإشكال على شكل خيال الظل بأن يسقط ظل الأشكال على خامة السايك ، كالأشجار والأشخاص والعديد من المفردات ، والقسم الثاني يعتمد على تحقيق المؤثرات الضوئية ، كإسقاط الأشعة الضوئية على الماء وانعكاسها على السايك بحيث توهم بوجود الأمواج فيما لوتم تحريك الماء ، وإظهار أشكال عديدة الأشكال بالضوء عن طريق توظيف الكثافة الضوئية التي تتناوب بين المساحات الواطئة الكثافة والعالية ، وربما نعتد على قوة المصباح في تحقيق الغرض ، ويمكن وضع قطع من الجلاتين المطلي باللون الأسود والحاوي على أشكال محفورة في وسطه ، فحين توضع أما المصابيح والعدسات

اللامية يمكن أن تحقق لنا أشكال غاية في الجمال وحسب الرغبة وهي أشكال شفافة ، ويذهب المسرح المعاصر إلى استخدام ستائر الضوء كتقنية جديدة ، تعتمد على الأشعة الليزرية . والتي لا تسمح برؤية الواقفين خلفها إنما تسمح بكامل الرؤية لو أن أحد الواقفين خلفها أخرج يده أو قدمه أو رأسه منها ، وهي بذلك تسمح بإخفاء عدة مناظر خلفها وما أن يقطع الضوء حتى يظهر المنظر خلفه بدون جهد في تغيير المناظر ، كما قدمت التكنولوجيا الحديثة شاشات ملونة ومجسمة الصورة ، استخدمت لتحقيق أغراض فنية أثناء العرض المسرحي ، ويمكن أن تتحول إلى مفردات في المناظر المسرحية تساهم في وضع العديد من التشكيلات الضوئية كبديل عن المناظر المسرحية ، كما يمكن لها أن تحقق لعب المؤدي في داخل الشاشة ثم تستخدم تقنية أخرى حينما نشاهد المؤدي يقفز منها إلى خشبة المسرح الطبيعية ، أنه عالم ينقلنا من الخيال إلى الواقع بلحظات . ولعل إدخال أشعة الليزر قدمت للعرض مساهمة فعالة وتشكيلات فنية بالضوء الملون حلم بها أدولف أيبا ، كما يمكن استخدام الستائر الشفافة البيضاء اللون أو الملون ( التور ) بصيغة تبعث على البعد الفراغي للصورة ، حيث يمكن وضع عدة ستائر في الخلفية متباعدة عن بعضها بقدر معلوم وباستخدام الضوء وكثافته بين الواحدة والأخرى يظهر لنا أن المسرح يمتلك بعدا فراغيا قد يصل إلى ( ٣٠٠٠ ) متر تقريبا ، خاصة إذا كان المنظر الأخير في الخلفية يحوي على مناظر

طبيعية وجبال فسيبدو للناظر أن المكان على الخشبة المسرحية ذو  
أنتساع كبير .

أن الإظهار الانتقائي للتكوين يعتمد بالأساس على التجربة وقوة  
المصباح وبعده وقربه من التشكيل وزاوية سقوط الأشعة ، جميعها  
تساهم بإيجاد أفضل الوسائل في تحقيق التكوين المطلوب ، فالتجربة  
وتخطيط المصمم هي التي تحقق التكوينات الضوئية المبهرة ، وقد  
تأتي النتائج مبهرة ، لم تكن في حسابات المصمم أصلا كما أن  
استخدامات الخامات المتعددة وهو الآخر يسمح ويساهم في التجريب  
لعدة تكوينات .

### **خصائص التكوين :**

للتكوين خصائص مهمة ينبغي أن ترافقه ، أو يمكن القول أن هذه  
الخصائص ملزمة بمرافقة أي تكوين هي :

**الوحدة ، التوازن ، الانسجام ، التباين ، الإيقاع ، والتنويع**

ويمكن دراسة هذه الخصائص كل على حده بغية فهم طبيعة  
التعامل معها بما يخص الضوء واللون ، إذ تمتلك كل خصيصة منها  
سمات ومميزات تحتفظ بها لنفسها و لكنها مجتمعة تحدد التكوين بشكله  
النهائي بالعموم .



## الإيقاع :

يعرف الإيقاع بشكل بسيط من كونه تكرار لوحدات متقطعة تتذبذب بين البطيئة والمتوسطة والسريعة وأحيانا المشتتة ، ففي الموسيقى هناك ضربات وبينهما سككات قد تكون طويلة أو قصيرة ، وفي داخلنا إيقاع خاص تفرضه دقات القلب ، والإيقاع اللوني يتكون من عنصرين أو بين لونين الفاتح والقاتم أو بين الحار والبارد ، كما يسميها عبد الفتاح رياض ( عنصر سلبي وآخر إيجابي ، فالأولى فترات والثانية وحدات ) ولا بد أن يكون للعمل الفني إيقاع خاص به ، أما في المسارح فالإيقاع يتغير تبعا لحرارة وبرودة المشهد أو لغرض التنويع في محاولة لكسر الملل ، وقد ذهب ( أدولف أيبا ) إلى منح الإيقاع أهمية خاصة حينما يؤكد أن " كل فن يجب أن يكون إيقاعيا ، بحيث لا يترك شيء لاحتمال خلق الممثل ، فخطوط جسم الممثل ، حركاته وإيماءاته ، يجب أن تكون متعلقة بشكل دقيق بخطوط التصميم العام ، بحيث يندمج الإنسان بوحدة متكاملة وبنظام إيقاعي ، وبواسطة الضوء المتموج ( تتغير إيقاعات خطوطه انسجاما مع الحركة الإيقاعية للممثلين " (١٣) .

وفي محاولة متقدمة جدا ، حاول أيبا أن يجد علاقة وطيدة بين الضوء والموسيقى ، فقد قام بمحاولة لترقيم المصابيح وتوزيعها بصيغة كما تكتب النوتة الموسيقية ، واستطاع بحق أن يخلق سيمفونية من الضوء . أن الصعوبة تكمن في كيفية تنويع الضوء كما تنويع

الموسيقى ، وان جهاز مخفض الإضاءة (الدمر) لا يمكن أن يكون بديلا لألة البيانو .

ولكون الضوء ينطوي على إيقاعا خاصا كما هو حال اللون ، إذ إنه يمتلك درجات أو ( تونات ) متفاوتة بالشدة والإشعاع في جوهرها ، كما هو حال الإيقاعات الموسيقية من حيث الذبذبة والطول الموجي ، فإنه بالإمكان أن تقسم هذه الإيقاعات الضوئية واللونية إلى :

١. إيقاعات منسجمة ذات معنى لوني متناغم .
  ٢. إيقاعات عنيفة ( متضادة ) ذات درجات مختلفة بين القاتم والفاتح والحر والبارد ، وتمتلك هذه الإيقاعات حيوية عنيفة .
  ٣. إيقاعات ركيكة ومموجة ، تدل على عدم توازن فكري وعاطفي .
- الوحدة الإيقاعية ، وتعني عملية توحيد الدرجات الضوئية الساقطة من ناتج الانعكاس اللوني ، التي تساند بدورها العمل الفني كمضمون مع الموضوعية التقنية ، إذ إنها تتوحد بنسق إيقاعي - يدفع بالنتيجة للحصول على وحدة القيم الضوئية واللونية المختلفة " (١٤) .

وهناك إيقاعات ترتبط بقانون الصراع : كالأثب والمتدرج والمرهص والساكن لها علاقة وطيدة بصيغ التقديم البصري .

أن وحدة القيم الضوئية واللونية تشكل بكايتهما وحدة الانسجام التام في العرض المسرحي ، كما يرى ذلك ( بوبوف ) في التكامل

الفني بأن " الإيقاع وتدرجات اللون والإضاءة يجب أن تكون في توافق وانسجام مع كل ما يجري على خشبة المسرح " (١٥) .

وما يؤكد بوبوف ينطبق على المناظر المسرحية وألوانها والإضاءة الملونة ، فالإيقاع عنصر يتوافق في كل ثنايا العرض ويمكن إطلاق كلمة الإيقاع البصري على كل ما يقع على العين من مساحات أو ألوان أو خطوط أو حركة ، فالإيقاع يشكل إحساسنا الدائم بالسرعة والحركة . ويرى أرسطو بأن الإيقاع يدخل في كل الفنون فضلا عن الشعر .

## التوازن :

يطلق على قانون التوازن بـ ( السمترية balance ) ويعني الموازنة بين طرفين في المعادلة بينهما . ويعرف التوازن " بالتعادل بين كتلتين أو مساحتين أو جزأين أو لونين أو بعدين متباينين في القوة والقيمة ، وهناك قانون يسمى قانون التوازن اللوني مفاده ، إذا كانت المساحة كبيرة فإن أفضل الألوان لها هو اللون الهادئ ، أما إذا صغرت المساحة فإننا نغطيها بلون أكثر قوة " (١٦) .

فلو تم وضع لون أزرق على مساحة كبيرة ، فإن تحقيق التوازن مثلا ينبغي وضع لون متم له ( برتقالي ) على أن تكون مساحة اللون المضاف أقل من الأزرق بكون الأول بارد والثاني المضاف حار ، فالتوازن اللوني يقوم على مساحتين أحدهما كبيرة والثانية صغيرة ، ذلك أن إحساسنا غير الواعي يدفعنا إلى الرغبة بأن

يكون الشيء الذي أمامنا متوازنا مساحيا ولونيا ، والفرد يتوازن على ارض أفقية ، فإن أي اختلال في التوازن سيجعلنا نشعر إنه قلق غير مستقر ، أوان وضعه مخالف للوضع الطبيعي ، والأمر يسري على الضوء واللون إذ بإمكاننا أن نخلق توازنا ضوئيا لسيادة البقعة الضوئية الملونة على بقعة أخرى بلون آخر ، وان نضع توازنا في درجة الضوء الفاتح والقاتم ، وبالإمكان تحقيق التوازن في إضاءة الكتل مع نظيراتها بشدة ضوئية أو لونية لوضع تعادل بين الكتلتين على خشبة المسرح .

### وللحصول على التوازن اللوني يمكن الالتزام بالقاعدة التالية :

١. تكرار اللون الواحد في مساحات متعددة داخل الخطة اللونية أو تكرار قيمته .
٢. تستخدم الألوان المتكاملة – لأنها تتمتع باتزان طبيعي . (\*)
٣. تردد اللون أو ما يسمى تدرجاته من حيث قيمته وشدته (١٧) .

.... أن عدم مراعاة التوازن اللوني سيفسد بلا شك الخطة اللونية أو التوزيع المساحي والكتلي . ذلك أن للألوان ثقلا سواء كانت ألوان فاتحة أو قاتمة ، ولكي يشعر الناظر بتوافر هذا التوازن في الصورة ، فلا بد أن يكون للون الواحد في احد جوانبه ما يقابله من ثقل في الجانب

(\*) الألوان المتكاملة هي الألوان التي إذا خلطت مع بعضها بنسب متساوية أثارت الإحساس بلون محايد ، فالأحمر مع الأخضر لونين يكمل أحدهما الآخر وهما متوازنين والتوازن هنا يقوم على درجة التشبع والنسب وليس على قانون المساحة .

الأخر .. وإلا أثارت زيادة الثقل في احد الجانبين دون الآخر احساسا لا شعوريا بأن الصورة غير مستقرة أو غير متوازنة .

## الانسجام والتباين :

يمكن إطلاق كلمة التناغم على الانسجام ، كما يمكن إطلاق كلمة التضاد على التباين ، ويكون الانسجام أو التناغم عكس التباين ، فقد وجد الكاتب إنه من المناسب وضعهما معا ، والانسجام في اللغة الإنكليزية ( harmony ) ويستخدم هذا المصطلح في الموسيقى والفنون التشكيلية والفنون المسرحية ، فالتونات الموسيقية المتدرجة من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس تدعى تونات منسجمة أو متناغمة ، كذلك الحال مع اللون والضوء ، فلو حاولنا وضع لون أبيض إلى الأخضر وطينا به مساحة محددة ، ثم عمدنا إلى تكرار إضافة الأبيض إلى الكمية الأولى وطينا المساحة التالية ، وكررنا التجربة ، فسنحصل على مساحات أفتح فأفتح إلى أن يظهر لنا اللون الأبيض بدون لمسة اخضرار ، فالمسافة بين اللون الأخضر الأول وبين اللون الأبيض في نهاية التدرج هي تونات متعددة ومنسجمة من نفس اللون ، ولو حاولنا إجراء ذات التجربة مستخدمين الأسود بدلا من الأبيض فسنحصل على تونات منسجمة لكنها تنحو نحو القتامة ( الغامقة ) بدل الانفتاح .

ويصح القول أن الألوان تنسجم بعضها مع البعض الآخر وفقا لتدرجها اللوني من الفاتح إلى القاتم وبالعكس ، كذلك يحدث الانسجام بين الألوان ذات الأصل المحايد من الرمادي الفاتح إلى الأسود " ويكون التدرج في اللون تأثيرا قويا في إظهار استدارة الأجسام الكروية والأسطوانية وقوة في التعبير عن العمق والبعد الثالث فيها . وقد يحدث الانسجام في أصل اللون وتشبعه ( الكر وما ) وقيمة اللون (١٨) .

أما التباين فهو عكس الانسجام، فالتباين هو التضاد أو التناقض ، والتباين والانسجام في حد ذاتهما متناقضان أصلا ، والتباين يحصل بين لونين أحدهما حار والآخر بارد ( كالأخضر والأحمر ) ويحصل بين منطقة مضاءة بشدة وأخرى ضعيفة جدا ، ويحدث بين الكتل الكبيرة والصغيرة والخطوط بأنواعها والمساحات بأشكالها والملمس بتنوعاته .

" والتباين الشديد الذي ينشأ عن تجاور مساحات فاتحة وأخرى شديدة النصوع – تكون الحدود الفاصلة بينهما محددة تحديدا عاما – يثير معني القوة والعنف أو الحيوية ، كما يناسب الصورة التي تتميز بطابع درامي قوي " (١٩) .

وعلى ضوء ما تقدم فإن التباين يوحي بالديناميكية العنيفة للضوء واللون معا ، في حين أن الانسجام ( الهارموني ) يوحي بالهدوء والاستقرار النسبي ، ذلك أن عين المتلقي تنتقل بين الألوان

المتباينة بشكل سريع من كونها متناقضة ومحفزة للنظر، بينما الألوان المنسجمة أو المتناغمة توحى بانتقال العين بين لون وآخر تبعاً لتدرجه البسيط والهادئ، " إن تأثير التباين في اللون يتأثر بلون الخلفية المحيطة به، ولهذه الظاهرة حالات تطبيقية، فكثيراً ما نستعمل التباين الآني للون في إنارة المسارح، فالضوء الأصفر الواقع على حافة المسرح يجعل الظلال الرمادية على المسرح تبدو مزرققة، كما تجعل الأشياء الزرقاء تبدو أكثر زرققة " (٢٠).

## الوحدة والتنويع:

الوحدة تعني أن جميع أجزاء العمل الفني تكويناً أو صورة أو شكلاً متوحدة فيما بينها من حيث الموضوع أو اللون أو الضوء، وهي عملية تنظيم لعناصر الصورة بشكل متراسق لتحقيق فكرة ما أو غرض جمالي، وما يدرج كمفهوم حول (وحدة الموضوع أو وحدة الشكل أو وحدة اللون أو وحدة العرض) يمكن أن يقرن ذلك بوحدة التكوين. وأن الكل كما هو متعارف عليه بوحدة أجزائه، من كون الكل يمثل جميع الأجزاء المتناسقة في الكل الموحد لها، ولعل من الضروري أن يكون العمل الفني برمته منساق تحت مفهوم الوحدة بما تعني هذه الكلمة من معنى.

أما التنويع فهو عامل مهم يرتبط عندما يكون التكوين رتيباً أو مكرراً، ويستلزم ذلك أن يقدم الفنان على إجراء التنويعات في المنجز

الإبداعي على كل مستوياته ، ذلك من كونه يكسر حالة الملل التي يصاب بها العمل الفني من سوء التكرار ، فالتنوع يشمل جميع عناصر التكوين ، ويمكن تحقيقه بالإيقاع والتوازن والتناغم أو بالتضاد ، شريطة أن لا يؤثر ذلك على وحدة التكوين العام الفنية .

## الفراغ بين الضوء واللون :

الفراغ هو المساحة المحجمة من خشبة المسرح ، أو هو الوسوع التكعيبي لقفص المشهد ، والمحدد بالطول والارتفاع والعمق ، ويطلق عليه المسرحيون كناية (بالفضاء) ، ولعل من البديهي أن يكون الفراغ حاويا للشكل أو ما نطلق عليه المنظر المسرحي ، وأن لكل مضمون شكلا يوطره ، والشكل هو الصورة المرئية التي من الضروري أن تعبر عن ذلك المضمون " والمضمون هو جوهر العمل الفني والشكل هو مظهره الخارجي ، ويستحيل أن يفصل بين الشكل والمضمون فهناك ارتباط وثيق بينهما " (٢١) .

أن عناصر تكوين الشكل تفرض توافر ( النقطة والخط والمساحة والفراغ واللون والكتلة والملمس والضوء والظل ) فالنقطة هي اصغر جزء في بناء التكوين ومنها ينطلق الخط بأشكاله ليشكل المساحة وبالتداخل بين المساحات والتعدد يظهر الحجم وتنهض القطعة



المنظرية والتي هي في الحقيقة كتلة في فراغ ، ثم يهيمن اللون والملمس والضوء والظل لتحقيق الأبعاد الجمالية والرمزية .

إلا أن ضرورات بناء الشكل في الفراغ تحتم أحيانا التركيز على لون القطعة المنظرية وتأثيراتها على المتلقي من خلال وجودها الضروري على الخشبة ، وليس بالإمكان أن نستبعد أهمية الضوء في التجسيم والتكوين الكتلي وبناء الفراغ ومنح العمل الحيوية والديناميكية التي يوفرها الضوء واللون معا .

إن الناحية التعبيرية والرمزية التي يفرضها الشكل ومسار خطوطه تمنح المتلقي متعة الدلالة على الفهم للمعنى المقصود من التصميم العام للشكل وقد يكون اللون محفزا آخر لأدراك ذلك المعنى .

إذ أن " لكل شكل معنى في إضافة اللون إليه ويكون بذلك معبرا ورمزا مقصودا مصحوبا بهدف فكري أو جمالي أو فلسفي في إخراجهِ للرؤيا " (٢٢) .

ويمكن القول أن الضوء واللون يساعدان بلا شك على توضيح والظهار وتجسيم الشكل ويؤديان دورا أساسيا في عملية الرؤية والإدراك البصري لعناصر الصورة ، فالكتلة الديكورية في الفراغ تمنح الرائي خيالا واسعا للتعايش مع مدلولاتها بما يحقق متعة الفهم والاستمتاع .

وتعرف الفيزياء الكتلة بأنها تشكل حيزا من الفراغ ولها وزن .  
ألا أن ( هربت ريد ) يعرف الكتلة على أنها " فراغ صلب ، والضوء

والظل هما تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ وليس الفراغ ألا عكس الكتلة " (٢٣) .

قد يتفق الشطر الأول من التعريف من أن الكتلة ( فراغ صلب ) على الفنون التشكيلية ، بالخصوص النحت والرسم ، لكون الصورة ترسم على سطح واحد ليس فيه عمق فراغي ، إلا أن الرسام يوهمنا بحجم الكتلة والفراغ والضوء والظل ، من خلال ضرباته اللونية على قماشة الرسم ، ناهيك عن كون الصورة في الرسم ستاتيكية ثابتة ، في حين تكون الصورة في المسرح ديناميكية متحركة تبعا لعناصر العرض ، على كل حال فالأمر يختلف في المسرح لكون خشبة المسرحية تمتلك قياسات الطول والعرض والعمق والارتفاع ، بل أن إطار المسرح اكبر من إطار المسرح أكبر من إطار الصورة مهما كبر حجمها . فالكتلة أذن ليست فراغا صلبا، بل هي جسم صلب في فراغ .

فالفراغ المسرحي في حقيقته هو الأثير والكتلة هي إزاحة لهذا الهواء ، لتأخذ محلها فيه ، وهناك مفهوم عام لا يفرق بين ( الفضاء والفراغ ) . والفضاء كما هو مدرك هو ذلك العالم الأثيري الذي لا حدود له أطلاقا ، الذي يشمل جميع الكواكب والمجرات بما فيها الأرض ، فهو بذلك لا يمكن الاستدلال على حدوده بشكل واضح ودقيق ، أما الفراغ فهو صغير قياسا بالفضاء له حدود واضحة تحجمه وتمنعه من الامتداد والاتساع . والفراغ المسرحي هو ذلك

الحيز الأثيري الذي تحجمه وتؤطره جدران المسرح الخمسة ، فهو إذن محصور بها ، ولما كان الفضاء هو الأثير فإن له خاصية فيزيائية تسمح بانتقال الموجات الضوئية والصوتية من خلاله . وهذه الخاصية تسمح للمصمم بأشغاله بالضوء وإسباغه باللون ، وبهذا فإن الفراغ لا يصبح فراغا على خشبة المسرحية ما لم تتلاشى أبعاده نهائيا بحيث لا يمكن أن تصطم العين بجسم أو جدار ، إلا بظلام دامس هلامي الشكل لا حدود له إطلاقا ، يوحي باللانهاية ، ويستثنى من ذلك المسرح المعاصر بوصفه يقدم نوعا من الغرائبية التي تحاول كشف كافة أحشاء المسرح الداخلية بما في ذلك هيرسات الإضاءة أو براويز السقف .

فالفراغ " هو الظاهرة الأزلية التي خلقت مع الإنسان لتعطيه مجالا واسعا في التأمل ونسج أفكاره وخياله فيه ليؤلف ما نقص منه ، أما فيما يبده أو فيما يسمع ويشاهد " (٢٤) .

ويذهب هربت ريد بهذا الصدد بقوله " إننا عندما نقوم بعمل ما ، نشعر برغبة فطرية لكسر المساحة الفارغة ..... وان الإنسان البدائي كان يفعل ذلك تلبية لرغبته الهادفة نحو تعبئة المساحة الفارغة " (٢٥) .

هذا يعني أن الفراغ لن يمنحنا شيئا بدون وجود الكتلة مهما صغر حجمها أو كبر ، فالفراغ وكتلته قادران على تفجير مضامين ورؤى لا يمكن حصرها ، كما يمكن من خلالهما أن تمنح الفراغ إحساسا بصريا بالعمق ، استنادا على تشويرات اللون في المساحة

والضوء والظل والظلال " فالظلال تؤثر في الإحساس بالعمق الفراغي والإحساس بالمسافة ، وكلما زاد التباين في الإضاءة ويزداد الشعور بالعمق الفراغي.بينما يقل هذا الشعور لو تقاربت شدة النصوص في كلا المنطقتين ، فإن شدة النصوص في مساحتين يؤدي ذلك إلى الشعور بالتسطح لا بالعمق " (٢٦) .

أن أي جسم فيما إذا اقترب من الكتلة المنظرية سيكون مشمولا بالإضاءة من مصدر ثابت وسيعطي بلا شك ظللا . وكلما تقدم الجسم نحو مصدر الضوء زاد الإحساس بالعمق الفراغي ، ذلك من كونه يشكل ظلا ، وكلما التصق الجسم بالكتلة المنظرية اضمحلت الظلال .

ويؤكد ( أدولف أيبا ) " أي شيء ذي أبعاد ثلاثة يصبح تشكليا لأعيننا لتأثير الضوء عليه وهو الذي يحدد خطوطه الخارجية ويجسمه ، ولولا الضوء ما تأثرت أعيننا بهذا الشكل ، قد يصبح هذا الشكل فننا بشكله العام بفضل الضوء الواقع عليه " (٢٧) .

أن وضع أشكال متباعدة على الخشبية، تختلف ألوانها تبعا لدرجات اللون بين الغامق والفاتح أو بين الحار والبارد ، وبفضل الضوء واختلاف شدته يمكن الحصول على مسافات متعددة وعمق فراغي ، فمن الواضح أن الألوان الفاتحة على الخشبية وبتعاون الضوء ، تبدو متقدمة أما الألوان الغامقة فتبدو متراجعة وفي هذه الحالة يمكن الحصول على أكثر من بعد فراغي بالمسافة ، والمسافة فيزيائيا هي السرعة  $\times$  الزمن .

" وإن الفراغ وقياسه أمر ملازم للزمن ، والزمّن ملازم لقياس الفراغ حيث تتولد الحركة .. والزمّن يمثل قياسا معيناً مرتبطاً بقياس الأبعاد في الفراغ " (٢٨) .

ومن هنا يمكن القول أن الفراغ حصيلة ضرورية لقياس وحدات المنظر المسرحي كالمجسمات أو الوحدات الديكورية التي يمنحها الضوء واللون شكلاً يوحى بالمسافة أو بالعمق ، فالضوء من شأنه أن يساعدنا في تأكيد عمق فراغي ( إيهامي ) قد يصل في الخداع البصري أبعد ما تصل إليه خشبة المسرح عمقا في قياسها الاعتيادي ، وقد يكون قياس حركة المؤدي بوصفه كتلة متحركة تسبح في الفضاء ، بمثابة تأكيد لتلك القياسات التي تشكل حيزاً بالإضاءة في الفراغ . ذلك كون الإضاءة تشكل منطقة غير ملموسة مادياً لكنها مرئية . والإيحاء بالكتلة عن طريق الضوء يأتي من خلال :

١ . بالعبور من الضوء إلى الظل داخل مجال ولون واحد ، على أن يكون متدرجا ومتباينا .

٢ . الدرجة الفعلية للإضاءة أو الظلام وتباينهما .

٣ . الأتساع النسبي للألوان المختلفة . (٢٩) .

وفي هذه الحالة يتسنى لنا أن نخلق أكثر من بعد مساحي وأكثر من بعد فراغي من مقدمة خشبة المسرح إلى عمق المسرح بالتباين الضوئي والوني .

### مصادر الفصل الرابع

١. لويس مليكة ، الديكور المسرحي ، المصدر السابق و ص ٢٠٠.
٢. أنظر شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق و ص ١١٥.
٣. Ibid Fredrick benthan the art of stage lighting . p .١٢٨ .
٤. ريتشارد كورسن ، فن الماكياج ، تر أمين سلامة ، بيروت : المركز العربي ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٠ .
٥. Rolo Gillespie ، William ، the technique of stage lighting ، London ، sir lass dot man ، ١٩٦٠ .p. ١٦١ .
٦. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص ٢٦٤ .
٧. ناثان نوبلر ، حوار الرؤية ، المصدر السابق ، ص ٤٤ .
٨. عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق و ص ٢١ .
٩. Ipid . Willard ، f – bellman . p . ٢٦ .
١٠. هربت ريد و تربية الذوق الفني و تر يوسف ميخائيل ، ب ت ، ص ٤٩ .
١١. Ipid frederik bcnthan ، the art of stage lighting ، n .y. toplinger publishing company ، ١٩٦٨ . p. ٨٦ .
١٢. عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .
١٣. Ipid . Norman Marshall . p . ٢٨ .
١٤. فرج عبو ، المصدر السابق ، ص ٥٢٣ .

١٥. ألكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر عبد الباقي  
مجمد ، القاهرة : مؤسسة طباعة الألوان ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٨ .
١٦. شكري عبد الوهاب و المصدر السابق ، ص ٨٢ .
١٧. للمزيد ، شكري عبد الوهاب ، نفس المصدر ، ص ٨٢ .
١٨. عبد الفتاح رياض ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .
١٩. نفس المصدر أعلاه ، ص ١٠١ .
٢٠. قاسم حسين صالح ، المصدر السابق ، ص ٧١ .
٢١. أرنت فيشر ، ضرورة الفن ، تر اسعد حلیم ، القاهرة : الهيئة  
المصرية للنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٧٣ .
٢٢. Ibid . john .f. a. – Taylor Design and Expression In  
The Visual Art . p. ٢٢ .
٢٣. هربت ريد ، معنى الفن ، المصدر السابق ، ص ٦٣ .
٢٤. جورج سانتيانا ، الإحساس بالجمال ، تر محمد مصطفى ،  
القاهرة : مكتبة الأنجلو ، ب ت ، ص ٦٨٠ .
٢٥. هربت ريد ، الفن والمجتمع ، المصدر السابق و ص ٣٦ .
٢٦. ألكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، المصدر  
السابق ، ص ١٣٠ .
٢٧. محمد حامد علي ، الضاءة المسرحية ، نقلا عن . Kenneth  
mas Gowan . The Living stage . p. ٤٣٤ .
٢٨. Jj de iucio meyer V isual Aesthetics . by land  
huphries . London ; reprinted. ١٩٧٥ .p. ٤٥ .
٢٩. هربت ريد ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٠٨ .

## الفصل الخامس التنامي الضوئي في المسرح العراقي

إن نظرة سريعة لتطور الضوء واللون في المسرح العراقي منذ بداياته ، تبدو متواضعة جدا و إذ لم تكن بدايات أجهزة الإضاءة المسرحية تتطور بشكل تصاعدي . كما كان تطورها في العديد من بلدان العالم ( إنكلترا و أو فرنسا أو إيطاليا ) بدء من المشاعل حتى أجهزة الإضاءة الحديثة ، وقد يعود السبب إلى عدم وجود تواصل مسرحي متقدم بين العراق آنذاك وبلدان العالم بالشكل الذي تتفاعل فيه التجارب وتنتقل فيه الخبرات كما حصل ذلك في أوروبا . والسبب الآخر يعود لعدم وجود اهتمام كبير ورعاية متميزة للمسرح أبان فترة التأسيس ، لكي يحقق المسرحيون العراقيون بناء مسارح ضخمة أو استيراد أجهزة إضاءة متطورة تساهم في تفعيل العرض المسرحي .

لهذين السببين كانت أجهزة الإضاءة المسرحية المستخدمة فقيرة جدا وبسيطة و لا تتعدى أن تكون مصابيح بواطية هابطة توزع هنا وهناك لمجرد إضاءة الخشبة ليس إلا ، وقد جرت محاولات عديدة من المسرحيين إلى الاعتماد على القدرات الذاتية في تصنيع المصابيح من الصفائح الفارغة أو محولات تحويل بعض المواد المنزلية القريبة الشبه بالقمع ، إلى أجهزة إضاءة بسيطة أستخدمه



المسرح العراقي . ويمكن تحديد مميزات هذه المرحلة على الوجه  
الآتي :

١. كانت مهمة الإضاءة للكشف فقط ، وتميزت بالإضاءة الفيضوية ،  
أستمر هذا الحال حتى الستينات من القرن المنصرم .
٢. غياب الوظيفة الدرامية للضوء واللون في العرض المسرحي .
٣. غياب المنهجية والعلمية في الاستخدام وبروز عنصر الحرفية  
الابتكارية في تصنيع الأجهزة واستخدامها .
٤. ترتب على وفق ذلك غياب التعمد في استخدام اللون ، لعدم توافر  
الجلاتين (أو الشرائح الملونة) فقد عمد في بعض الأحيان إلى  
استخدام ورق السلفون الملون ، الذي كانت تغلف به علب  
الحلويات بدل الشرائح و إلا إنه كان سريع الاحتراق ، وربما كان  
يسبب بعض المشكلات \* .

تعد المرحلة اللاحقة أكثر تقدماً ، بل أن المسرحيون العراقيون  
كانوا تواقين للتعامل بسرعة مع التطورات الجديدة للإضاءة المسرحية  
، بعد ورود الأجهزة الضوئية الكهربائية وظهور مخفضات الضوء (   
الدمر ) واستخدام الجلاتين والشرائح الملونة فضلاً عن دخول  
التكنولوجيا إلى المسرح العراقي . وتعد هذه المرحلة قفزة نوعية  
وسريعة ضغطت الزمن لصالح المسرحيين ، وبالتالي بدأ التعامل مع

---

\* المعلومات عن المرحوم ، سعدي السماك ، احد مصممي المناظر المسرحية في بغداد آنذاك ، مقابلة شخصية في  
١٩٨٩/٧/٥ .

المصباح ذي العدسة والعاكس ، مع نوعية الأجهزة التي تتراوح بين  
المركزة للضوء والغامرة له .

ويذكر أن أقدم منظومة لأجهزة الإضاءة دخلت في الخمسينيات  
إلى العراق ، هي تلك التي استخدمت في معهد الفنون الجميلة آنذاك ،  
ثم حصلت الفرق المسرحية الأخرى فيما بعد على أجهزة مماثلة .  
وتشير المصادر إلى أن الفنان إبراهيم جلال أول من استخدم  
الضوء الملون لأول مرة وبشكل بسيط ، حينما قدم مسرحية عطيل  
في كلية الطب عام ١٩٥٠ (١) .  
تميزت هذه المرحلة عن سابقتها بما يأتي :

- أ. ظهور الوظيفة الدرامية للضوء واللون ، فقد حققت الإضاءة  
المسرحية أهدافا جديدة لم يكن لها وجود في السابق منها .
- ب. العزل والتجسيم .
- ج. التأثير الدرامي .
- د. توظيف اللون للتعبير عن الحالة والجو العام .
- هـ. اهتمام المسرح العراقي بالواقعية ، دفع المسرحيون للتعبير عن  
واقعية العرض وتأكيد وحدة الزمان والمكان وبروز استخدام  
المؤثرات الضوئية .

(١) إبراهيم جلال ، بين برشت وأرسطو ، جريدة الجمهورية بغداد العدد ٤٧٨٧ ، ١١ تشرين أول ، ١٩٨٠ .



٩. ظهور شخصية المصمم الضوئي ، والتعامل مع مفهوم السينوغرافيا.

على الرغم مما سبق من تطور واضح لضغط الزمن لصالح المسرح العراقي موازنة مع المسرح العالمي و في سرعة التكيف مع تكنولوجيا العصر ، إلا إن الأمر لا يخلو من في بعض العروض من العشوائية والارتجالية على مستوى التصميم . ولسنا هنا نستطيع التكهّن بما حدث في فترة الخمسينات من القرن المنصرم في العراق لعدم توفر دراسات في هذا الموضوع أو بحوث أو نقود مسرحية تفتح لنا ثغرة التواصل مع السابقين من المسرحيين التي اكتفت بالإشارة إلى أن الإضاءة كانت رديئة أو جيدة ، لذا اعتمدنا على المقابلات الشخصية وحكايات البعض عن المعاناة التي شهدتها المسرحيون أبات تلك الفترة . كما لم يتوفر على الإطلاق خطط مرسومة على الورق يبين فيها المصمم مساقط الضوء ولونه ونوعية الأجهزة ، فقد ضاع الكثير من تراث هذه المرحلة ، فضلا عن اعتبار الضوء واللون لدى البعض من العناصر المكملة وليست الرئيسية في المسرح .

لكن الأمر الذي حث المسرحيين على التطور الكبير هو عودة الدارسين من الخارج ، بوصفهم نقلوا لنا تجارب المسرح العالمي ومشاهداتهم وإدراكهم لما يقوم الضوء واللون به في العرض المسرحي . فقد كانت مساهماتهم جديرة بالتعامل معها ، وحققت ثراء

في الصورة البصرية مما أجبر الكثيرين على الاعتماد على أهمية الضوء واللون في العرض المسرحي .

إن النزعة الحديثة التي طغت على المسرح الحديث والمعاصر في أكثر بقاع العالم تتجه نحو التركيز على بناء الصورة البصرية أو بناء الشكل الصوري العام ، محاولة البحث عن صيغ جديدة بعيدا عن المسرح التقليدي ، الذي يلتزم النص الدرامي بوصفة الأساس النشوي للدراما ، كم يرى أن العناصر الأخرى مكملات تساعد في خلق الجو العام . أن هذا التوجه صار بعيدا عن تناول المخرجين والمصممين العالميين وكذلك العراقيين ، إذ يمكن القول أن الضوء واللون أمسيا احد أهم العناصر المهمة في تشكيل البنى والتأثير السينوغرافي ، ومساهمتها الفعالة في توكيد الصورة وإبرازها وتجسيدها وترميزها وسمياتها علاماتها . بل ذهب أكثر المخرجين إلى ضرورة تفعيل دورهما في العرض المسرحي المعاصر ، وبرز العديد من المصممين المنظرين في الوقت ذاته لهذا التوجه والبحث على تقنية ضوئية ولونية تساهم في توكيد الأفكار الفلسفية والرؤى الإخراجية ، والجدير بالذكر أن بعضهم اعتمد على عنصرين أو ثلاثة عناصر في تفعيل دور الصورة في العرض المسرحي ، إلا أن مشكلة الإضاءة في المسرح العراقي تقوم على إغفال هذا الجانب أو عدم منحة الأهمية المطلوبة في بنائية شكل العرض .

أن النجاح الذي حققه أغلب المخرجين العالميين أمثال ( كريج وأبيا وستان وماير هولدر وراينهارت وبرشت والمحدثين بروك وشاينا وارتو وكانتور وزفوبودا ) لم تأتي من فراغ بل أفرزتها المنهجية العلمية والتجارب العديدة لكل عنصر من عناصر العرض تحت سقف زمني طويل ، أضف إلى ذلك أنهم جميعا كانوا فنانيين تشكيلين أو أنهم يمتلكون رؤية تشكيلية واضحة تجلت في عروضهم . أن عروضهم الدرامية كانت لوحات تشكيلية متناغمة ومنسجمة إلى الحد الذي يجعل الممثلون ينسون الألفاظ وسط ذلك الجو التشكيلي المفعم بالحيوية والذي يبعث على الدهشة والإبهار . فقد كانت هذه العروض موضع دراسات وتحليلات بوصفها قدمت دعائم كثيرة وجلبة للأفكار المراد إيصالها ، ناهيك عن تأثيرها الواضح في الجانب الحسي والمزاجي للمتلقي .

إن غياب العلمية والمنهجية والاعتماد على أمزجة المخرج المتصادمة أحيانا مع نفسها ، وكذلك انفرادية المصمم واعتداده بنفسه ، كفيل بان يجعل العرض المسرحي خالي من الأثارة والقيم الجمالية – دون قفزات نوعية على مستوى التخطيط والتنظيم والتجريب على أكثر من مستوى لإثراء العرض .

وبالرغم من بعض الهفوات إلا أن معظم العروض المسرحية التي شهدتها الساحة المسرحية أبان السبعينات وما تلاها ، كانت قد حققت قدرا كبيرا من توظيف الضوء واللون بشكل يبعث على الفخر

وينم عن التواصل الإبداعي في تشكيل صورة العرض البصرية وتحميلها بالدلالة والرمز والقيمة الجمالية ، فقد بقيت أكثر العروض عالقة في الذاكرة الخصب للمتلقي ، كما هي عالقة في ذهن العاملين من المخرج والممثلين والفنيين ، وقد كانت لبعض العروض مدخلات فنية وفكرية وفلسفية يمكن الإشارة لها بوصفها لم تحمى من ذاكرة المسرح العراقي والمعنيين به . ويمكن تحديد بعض منها لأغراض علمية وتقنية بحته .

١. توظيف الخامة المنظرية لتحقيق بعد فراغي في مسرحية الحيوانات الزجاجية للمخرج سامي عبد الحميد والمصمم كاظم حيدر ، إذ عمد المصمم لوضع التول الأسود الذي كان يحجب الرؤيا ، وما أن تضاء منطقة ما من المسرح حتى نرى الشخصيات وكأنهم في بيت زجاجي .
٢. استخدام الأشعة فوق البنفسجية لقطع رأس الثور في مسرحية كلكامش كخدعة موفقة جدا .
٣. توظيف اللون الأصفر لإسباغ الخامة والشجرة كدلالة رمزية في مسرحية جزيرة الماعز لسامي عبد الحميد والمصمم عباس على جعفر ، فقد أشارت إلى الجذب والظماً وخالقت جوا متفقا مع الفكرة الفلسفية لخطاب النص .
٤. استخدام الكرة الزجاجية التي أسقطت عليها الإضاءة من زوايا متعددة بحيث انعكست الأشعة على مساحة العرض وحقت

الإحساس بالحركة كلما دارت الكرة . قي مسرحية طائر السعد لقاسم محمد ، فقد شعر المتلقي أن دورانها يشكل الحلم بوصفه كان ينتشر على مساحة الصالة والخشبة .

٥. كما اعتمد قاسم محمد على المصاييح الداخلية للانتقال من كالوس يوحي بالسجن إلى حلم رومانسي شفاف بالاعتماد على تغيير مساقط الضوء في مسرحية أنا الضمير المتكلم .

٦. استخدام الضوء كشخصية باستخدام الفانوس السحري لتحقيق الشبح والد هاملت في مسرحية هاملت لحميد محمد جواد ، فقد حققت قيمة فكرية وجمالية وظفت بجدارة .

٧. استخدام البقع الضوئية السبعة للكشف عن تعددية الشخصية الثائرة في مسرحية الشاهد والقضية لمحسن العزاوي .

٨. توظيف السينما على السايك الخلفي واقتترانه بالشخصية ، في محاولو لأقران شخصية المتنبي بالقنبلة الذرية لعصره ، في مسرحية المتنبي لإبراهيم جلال .

٩. تحقيق أجواء سحرية وتراثية شرقية بالألوان البراقة في مسرحية علاء الدين والفانوس السحري لسعدون العبيدي ومولود مسلم .

١٠. توظيف القماش المبرز بالضوء واللون بصيغ مختلفة كالسمااء والبحر الهائج والأمواج في مسرحي الخليفة البابلية لصالح القصب وكامل هاشم .



١١. توظيف بقعة ضوئية صغيرة جدا لمطاردة نملة من قبل السجين في مسرحية اللعبة لفاضل خليل وكامل هاشم ، واستخدام مصباح أحمر صغير في أعالي المسرح ، شكل بعدا فراغيا لسور السجن البعيد لنفس المسرحية .

إن الاستخدامات الضوئية واللونية المشار إليها سابقا ، لم تكن سوى شذرات هنا وهناك ، وقد حققت العرض المسرحية مجالات أوسع على مستوى التنظيم والتوظيف ، إلا أن الكاتب لم يعثر على شيء من كونه لم يؤرشف أو يسجل أو عدم توفر خطة للإضاءة على الورق فقد أندرس الكثير منها تحت النسيان .



بسم الله الرحمن الرحيم

**الاسم الكامل:** الدكتور حسين علي كاظم صالح الشمري

**اللقب الفني:** أستاذ دكتور. حسين التكمه جي

**مواليد:** بغداد ١٩٥١ م

- دبلوم فني معهد الفنون الجميلة / بغداد ١٩٨٧.
- بكالوريوس فنون جميلة إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة. ١٩٨٢
- ماجستير إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة. ١٩٩٠
- دكتوراه إخراج مسرحي (H.D.P) جامعة بغداد. ٢٠٠٠
- أستاذ دكتور / كلية الفنون الجميلة (متقاعد).
- حاصل على درجة الأستاذية / (٢٠١٦/٣/٢٨).
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- ناقش العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- خبير علمي لبحوث النشر والترقيات العلمية.
- باحث ومؤلف أكاديمي في العلوم المسرحية.
- درس مادة التمثيل والإخراج والإضاءة وعلم النفس وسيمياء المسرح ونظريات الإخراج.
- رشح عميدا لكلية الفنون الجميلة / بغداد.
- رئيس قسم الفنون المسرحية سابقا.
- أستاذ مادة الفن المسرحي في جامعة أيلز البريطانية / العراق.
- والمشرف على الرسائل والأطروحات في ذات الجامعة
- خبير علمي لبحوث الدراسات العليا لأكثر من جامعة.
- اخرج للمسرح العديد من المسرحيات.
- مثل العديد من المسرحيات والأعمال الدرامية والإذاعية والتلفزيون والسينما.
- أمين عام التجمع العراقي المستقل للثقافة والعلوم والفنون.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.

- عضو نقابة الخطاطين العراقيين.
- عضو اتحاد الإذاعيين والتلفزيونيين.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي العالمي كوبا / هافانا.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي المغرب / الدار البيضاء. ١٩٩٤
- شارك في مهرجان الصداقة موسكو / طاجكستان.
- شارك في مهرجان الشبيبة برلين / ألمانيا.
- له بحوث كثيرة في الصحف المحلية والعربية ومواقع الانترنت.
- حصل على دورات في القيادة والإدارة ودورات تأهيلية للتدريس.
- المدير الفني لقصر الثقافة والفنون (سابقاً).
- عضو اللجنة التحكيمية لمهرجان المسرح الشبابي.
- رئيس لجنة إنشاء مسرح قصر الثقافة والفنون.
- مشرف الأستوديو التمثيلي / مهرجان المسرح الجامعي (فيلادلفيا). عمان ٢٠٠٤
- عضو المؤتمر التأسيسي للكشافة العراقية / وزارة التربية
- مصمم شعارات لأكثر دوائر الدولة والشركات.
- خطاط ورسام ومصمم.
- مدير فرقة مسرح الشباب سابقاً.
- صدرت له الكتب التالية: كتاب - الاستثارة والصدى في الاخراج المسرحي.
- كتاب - التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي.
- كتاب - نظريات الإخراج / دراسة في الملامح الأساسية لنظرية المخرج.
- كتاب - مدخل الى علم الجمال الفني.
- كتاب - الاخراج المسرحي الجوهر والمظهر.
- كتاب - إنتاج العلامة في الفن.
- عضو هيئة تحرير مجلة المسرح العربي الإلكتروني / لندن.
- يقوم الآن بأعداد وإخراج أول أوبرا عراقية.

- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية.
- عضو لجنة الدراسات العليا.
- عضو لجنة الاستلال للمنشورات الدرامية.
- عضو المؤتمر التأسيسي الأول الى الخامس للمسرح الحسيني كربلاء.
- معد ومقدم برنامج المسرح الحسيني على قناة بلادي الفضائية.
- المشرف الفني لأعمال الأضرحة المقدسة.
- مستشار في هيئة المزارات المقدسة.
- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية .
- عضو لجنة الدراسات العليا والتدريس فيها .
- عضو اللجنة العليا المشرفة على مهرجان المسرح العراقي / بغداد عاصمة الثقافة .
- بحوثه منشورة على موقع النور الثقافي الالكتروني والفيس بوك وموقع أدب وفن ومواقع أخرى .

البريد الالكتروني: [hussentukmachi@yahoo.com](mailto:hussentukmachi@yahoo.com)



هذا الكتاب ...

محاولة جادة وعلمية لدراسة الأهمية التي يضطلع بها الضوء واللون بشكل شامل ،  
فضلاً عن دراستهما من الناحية الفيزيائية والكيميائية وتأثيراتهما على الشعوب  
سوسيوولوجياً بالإضافة الى أهمية استخدامهما في العرض المسرحي على مستوى  
تشكل الصورة البصرية بكل ما تحمله من توظيفات دلالية ورمزية وفكرية وفلسفية  
واشترطية في قيام العرض المسرحي عالمياً ومحلياً..