النامي الإبداعي

للضوء و اللون في العرض المسرحي

Growing creative

د. حسين التكمه چي

النامي الإبداعي
د. حسين التكمه چي

التنامـــي الإبداعي
للضـــوء واللـــون
في العرض المسرحي

نسخه دیجی

التنامي الإبداعي
للضوء واللون
في العرض المسرحي

الأستاذ الدكتور
حسين التكمه چي

٢٠١٤

الطبعة الأولى
مكان الطبع / بغداد – مكتب الفتح / مجاور كلية الفنون الجميلة
عدد الصفحات / ١٨٤
المؤلف / الأستاذ الدكتور حسين التكمه چي
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

الإهداء

الى كل من وضع لبنة حمراء

او زرع نخلة خضراء

في ارض العراق

الى روح شقيقي حسني وفاءاً .

نسخه دیجی

المحتويات

المقدمة	١١
الفصل الأول	
سوسيولوجية الضوء واللون	١٧
وادي الرافدين	٢٢
وادي النيـــل	٢٨
الشرق الأدنى	٢٩
اليونـــان	٣٦
العرب والإسلام	٤٢
الفصل الثاني	
تطور الإضاءة المسرحية	٥١
المرحلة الأولى	٥٣
المرحلة الثانية	٥٦
المرحلة الثالثة	٦١
المرحلة الرابعة	٦٦
المرحلة الخامسة	٧١
الفصل الثالث	
فيزياء الضوء واللون	٨٩
كيمياء اللون	٩٣
أنواع الألوان الكيميائية	٩٤
طريقة الإضافة في خلط اللون	٩٧

الانكسار والانعكاس	٩٩
تصنيف اللون	١٠٢
الخاصية اللونية	١٠٢
صفة اللون	١٠٣
قيمة اللون	١٠٣
درجة التشبع	١٠٤
درجة حرارة اللون	١٠٥
المرشحات الضوئية	١٠٦
الإدراك الحسي للضوء واللون	١٠٨
العصي والمخاريط	١١٠
التأثيرات الدرامية للضوء واللون	١١١
القيمة الضوئية بين الضوء والظل والظلال	١١٦
خواص الضوء	١٢١
الـشـــدة	١٢٢
اللـــــون	١٢٣
الانتشــار	١٢٣
الحركــة	١٢٥
اهداف الإضاءة	١٢٦
التجسيـــم	١٢٩
المـــزاج	١٣٠
التكـــوين	١٣١

سيميائية الضوء واللون ١٣٢

الفصل الرابع

تقنيات الضوء واللون في العرض المسرحي ١٤٣

اثر الإضاءة على المناظر المسرحية ١٤٤

اثر الضوء واللون على الأزياء ١٤٧

اثر الضوء واللون على الماكياج ١٤٨

جدول وليامز ١٥١

التكوين والتكوين الضوئي ١٥٢

خصائص التكوين ١٥٩

الإيقاع ١٦٠

التوازن ١٦٢

الانسجام والتباين ١٦٤

الوحدة والتنويع ١٦٧

الفراغ بين الضوء واللون ١٧٦

الفصل الخامس

التنامي الضوئي في المسرح العراقي ١٧٥

نسخه دیجی

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 براقيتها وقيمتها ودرجاتها اللونية بعيدا عن الضوء ، بوصفها تمنح العرض مجالا رحبا في أمكانية أنشاء 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 ، بداء من المنظر المسرحي مرورا بالأزياء وانتهاءَ بالتأثيث السينوغرافي للفضاء المسرحي برمته ، بكل ما يحويه من مفردات أخرى تفرض ذاتها على صورة المشهد ، 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 الأخر المجال الأوسع والأرحب للرؤية البصرية بكل ما تحويه من تشكلاتها ، 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 صناعيان بالأساس ، يخضعان لعلوم الفيزياء بالنسبة للضوء والكيمياء بالنسبة للون ، ولعل الضوء يندرج تحت مظله الكهرومغناطيسية التي يتحكم بها الفرد بآلية

اشـتغال تكنولوجيـة ، فـي حـين يـدخل اللـون ضـمن مـداخل الكيميـاء الصـناعية التـي تعتمـد علـى خلـط مـواد كيميائيـة لاسـتخراج الألـوان بكـل تصـانيفها ودرجاتهـا وتوناتهـا (ولا نقصـد هنـا ألـوان الضـوء) ، ويتـرك الاختيـار لتعامـل الأفـراد مـع مـا ينسـجم و تفضـيلا تهـم واختيـاراتهم الجماليـة . وفـي المسـرح يتعـاون الضـوء واللـون معـا لزيـادة القـدرة الفيزيائيـة والكيميائيـة فـي تـوفير سـياقات وانسـاق لونيـة تفعـل فعلهـا فـي المشـهد المسـرحي ، ولـو لـم يكـن لهـذين العنصـرين ذلكـم الأتسـاع لأعتبرهمـا المصـممين عناصـر خاملـة ، يمكـن الرجـوع إليهمـا عنـد الحاجـة ، وللسـبب ذاتـه عمـد المصـممون إلـى دراسـة القيمتـين الضـوئية واللونيـة معـا بوصـفهما مترابطتـان ترابطـا وثيقـا فـي العـرض ، هـذه الأهميـة الفنيـة فرضـتها خصـوبة الرؤيـا ضـمن عناصـرها الدلاليـة والفنيـة والجماليـة ، ولقـد لجـأ الكثيـر مـن المخـرجين إلـى تثـو يرهمـا بشـكل ملفـت للنظـر ، وذهـب (كـوردن كـريج) و (أدولـف آبيـا) إلـى منحهمـا السيادة على باقي العناصر لأخرى .

ولعلهمـا وضـعا نظريـة فـي الإخـراج المسـرحي تعتمـد الضـوء واللـون وتفاعلهمـا ضـمن الجانـب الحـي والأخـاذ للاتجـاه البصـري ، لقـد أفـاد الكثيـر مـن أجيـال المخـرجين بعـد (كـريج وأبيـا) مـن تجاربهمـا فـي الضـوء واللـون إلـى يومنـا هـذا ، هـذه المفـاهيم غيـرت وجهـة النظـر بالاعتمـاد علـى عناصـر جديـدة كانـت سـابقا تعـد عناصـر ضـمنية فـي

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 ألمنظري ، 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 تثوير 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 چي

الفصل الأول

سوسيولوجية الضوء واللون

مما لاشك 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 ونسيجية بين الضوء واللون من المتعذر فصلهما أو تجزئتهما إلا من الناحية الفيزياوية 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 " [1] .

لقد بحث الإنسان الأول في ألوان الطبيعة الحرة ، جمعها وكون منها أشكالا ملونة ، ربما أن محفزاته الجنسية قد أثارتها تلك " الألوان الصارخة والجلود الجميلة والريش الناعم في دنيا الحيوان"[٢] . 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 " [٣] .

وعلى ما يبدو أن اللون أصبح وسيلة من الوسائل أو سبيلا 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 اللـــون)

ومعرفته وأهميته بالنسبة للإنسان البدائي ، ويبدو ذلك جليا 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 [٤] .

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

اللـون هنـا مـن كونـه يشـكل جانبـا معنويـا يعـزز سـيطرته علـى اصـطياد الحيوان .

فـي الجانـب الأخـر وضـمن السـياق الأمنـي يسـعى الأفـراد إلـى "وضـع بعـض الأحجـار السـوداء والحمـراء علـى هيئـة نصـف دائريـة أو علـى شـكل شـامخ لهيئـة الإنسـان تشـير إلـى وجـود السـكان " [٥] . لعـل هـذه الاسـتخدامات تمنـع دخـول الحيوانـات أثنـاء الليـل ، ويمكـن ملاحظـة اسـتخدام لـونين للصـخور السـوداء والحمـراء ، ذلـك أن اللـون الأحمـر ذو موجـات انعكاسـية عاليـة يسـاعد علـى الرؤيـة مـن مسـفات بعيـدة ، وربمـا يـوحي اللـونين أثنـاء الليـل للآخـرين بهـذا الشـكل الشـامخ للصـخور بوجـود بشر وليس كتل صخرية .

ويـذهب الأوريجناسـيون إلـى الاعتقـاد بـأن هنـاك "شـيئا غيـر الطعـام والملـبس يـنقص موتـاهم ، وقـد اعتقـدوا أن السـبب الحقيقـي هـو فقـدان الـدماء ....وعلـى وفـق هـذه الحقيقـة اسـتعملوا الأحجـار والرمـال والأزهـار الحمـراء ، وكـان اللـون الأحمـر ألطـوبي هـو اللـون الـذي يعبرون به عن لون الدم [٦] .

ولقـد أعتمـت شـعوب عديـدة هـذه الدلالـة اللونيـة ، سـنأتي علـى ذكرهـا لاحقـا ، فقـد دخـل اللـون حيـاة الفـرد البـدائي مـن أوسـع أبوابهـا ، بـدءً مـن أدواتـه الملونـة مـن الصـخور والأحجـار وتلـوين الأجسـام والوشـم وانتهـاء بالرسـم علـى جـدران الكهـوف ، حتـى طـوع الإنسـان اللـون ليخـدم أغراضـا عديـدة ، فشـكل بـذلك فنـا لنفسـه أطلـق عليـه (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 تلكم 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 سابقاتها ، إذ أن إنسان ما قبل التاريخ ليس له " دين أوصلوات 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 (هربت 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 بأبدع 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 ويقيمون 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 ذ لك 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 سنعرج على تلكم 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 عدها 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 (ننار) والأرض (بعل) " [١١] .

وتشير الأساطير الرافيدينية إلى أن المعبود (شمش) هو الذي ضرب موعدا (لأتنوبشتم) 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 ، فأنهم 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 الأخر فإن زقورات (أور) كانت ملونة " فالطبقة الأولى سوداء توحي 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 ألطوبي 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 بالإله (شمش) ، وأن أنتاج الدلالات اللونية والأشارية لرمزية اللون كانت لها قدسيتها 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 لقبة السماء .

أما في المعابد فقد جهد العراقيون القدماء على الاهتمام بها بشكل يبعث على الدهشة والإعجاب ، ودخل اللون في أكثر الجدران والواجهات ومراكز الآلهة ، بل أنهم سعوا إلى تزين 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 (ننار) ، 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 ، مورتكات ، الفن في العراق القديم ، ص ٦٨ .
** سبار : مدينة آثارية بابلية تقع قرب بابل تدعى (برس نمرود)

أن ولع سكان وادي الرافدين للتعامل مع الأحجار الكريمة والذهب والنحاس وحجر اللازورد الذي كان مفضلا بدرجة كبيرة ، فضلا 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 جدا 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 مرتكزا على الدين ميالا للرسمية ، ويبدو ذلك واضحا من خلال الرسوم الجدارية التي وجدت في القصور البابلية . " والتي كانت مكسوة بالجص الأبيض تزينها صور ملونة ، كما كانت تحدد بخطوط ثقيلة باللون الأسود ثم يطلى ما بيننا باللون الأحمر الداكن والأزرق والأسود " (١٦) .

ويعزو(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 والأكدية ، 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 ملئوا قبورهم بتراب نقي ابيض ، ولعل تفضيلأتهم هذه تؤشر احتمالين ، الأول لكسر حدة ظلام القبر في العالم السفلي ، والثاني ما له علاقة رمزية بالإله (ننار) 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 اوأحتفالية وكرنفالية ، كما هو الحال مع احتفالات الإله تموز في بابل ، حينما كانوا يعمدون إلى صناعة دمية " كبيرة يحفونها بالنشاطات الطقسية والموسيقية والتراثية والتراتيل ، 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 أعادة 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 علميا في الآونة الأخيرة أن اللون الأحمر ذو تأثير واضح في علاج المصابين بمرض الحصبة ، فقد أشارت أحدى النشرات الطبية لمنظمة اليونسكو، بأجراء تجربة على المصابين بمرض الحصبة في أمريكا ، بإدخالهم في غرف مضاءة باللون الأحمر ، مما ساعد كثيرا على شفائهم بزمن اقل بكثير مما هو متوقع *.

يمكن القول أن الضوء واللون لم يكن مهمشا 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 الأخر 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 السلطتان الدينية والدنيوية 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 دلالتهما الرمزية للملك والآلهة معا . وقد استخدما 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 بأنتضام 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 شيئا من الحياة ، إلا وصوروه بالألوان على الأثاث وفي المعابد وكذلك الخزف ، فضلا 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 صحون وممرات مكشوفة تنتهي إلى غرفة الهيكل بحيث تغمر الشمس المعابد ، ويتدرج الضوء من الشمس في صحون المعابد إلى الظلمة الحالكة في الهيكل " (٢١) .

ولعل هذا الضرب من التخطيط الهندسي يعبر عن طبيعة الديانة المصرية ، علما 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 جلبه 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 ننغمس فورا بوجود ديانتين هما (البرهماتية) و (البوذية) ، ولقد أثرت تلكم الديانتين على معظم الحياة الدينية والدنيوية 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 الدفء والضوء " (٢٤) .

مما تقدم مختصرا نستنتج أن أغلب شعوب العالم القديم قد حاكت اللون بل أنها وطدت استخداماته في الحياة الدينية والدنيوية 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 والحمر والبرتقالي .

أما سقوف المباني فتكون ذات ألوان صفراء وخاصة المباني الإمبراطورية أما الألوان الزرقاء والخضراء فتاتي 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 أردية 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 الصفر 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 " (٢٦) .

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 أزدهر بها الفن الياباني جاءت بعد حلول الديانة البوذية عن طريق كوريا .

فأقيمت المعابد البوذية ....التي يغلب عليها اللون الأحمر والبرتقالي الساطع في حين تعلوها أرضية بيضاء و وتميزت هذه المعابد بالزخارف وحساسية الألوان والخطوط ، وقد وضع تمثال بوذا المذهب فوق منصة مرتفعة و وزين 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] .

اليونـــان :

علـى الـرغم مـن أن الإغريـق قدسـوا القـوى الطبيعيـة واعتقـدوا أن لكـل منهـا إلهـا ، فقـد أقـاموا المعابـد الضـخمة لتلـك الآلهـة مـن الـذكور والإنـاث ، إلا أن مـا يلفـت النظـر موقـف الفنـان الإغريقـي الـذي تحـرر مـن تلـك القيـود الدينيـة ، وقـد بـرز اهتمامـه بـالفرد الاعتيـادي أو بـالمجتمع أن صح التعبير بعيدا عن سطوة رجال الدين .

ولعـل اليونـان القديمـة تعـج برجـالات عظـام أمثـال (بـركليس وسـقراط وأفلاطـون وأرسـطو) الـذين كانـت لأرائهـم الفلسـفية الأثـر الكبيـر فيمـا كـانوا يبحثـون فيـه فـي مجـال الفـن وأهميتـه وأهدافـه . حتـى وصـل الأمـر لأن ينسـب المـذهب الكلاسـيكي لهـولاء القـوم الـذين شـيدوا المسـارح والقصـور والملاعـب والمعابـد التـي كانـت وسـيلة للأبهـة والإمتـاع الحكـومي والشـعبي فـي آن واحـد ، وقـد أسـتخدم فيهـا الجـص الملـون والتمبـرا والموزائيـك الملـون . وكـان تعـاملهم مـع اللـون فـي تلـك الأمـاكن يقتـرب مـن الحيـاة الاجتماعيـة ، لـذا قضـي بتلـوين أجسـام الرجـال بـاللون البنـي والنسـاء بـاللون الأبـيض ، وقـد حضـيت النقـوش بالتـذهيب ، وقـد تـرك لنـا الإغريـق صـورة تمثـل الإنسـان والحيـوان رسـمت بـالفيروزي والأخضـر والأحمـر ممـا يـوحي بمحاكاتهـا للواقـع ...ومـن الجـدير بالـذكر أن الإغريـق كـانوا قـد رسـموا علـى آنيـة تمثـل الإلـه (أبولـو) حـامي الفنـون والآداب ، رسـمت بـاللون البنـي علـى خلفيـة صـفراء قاتمـة ، ولمـا شـعروا إن هـذين اللـونيين يبعثـان علـى الملـل ، فقـد عمـد الفنـان إلـى اسـتخدام البقـع الحمـراء محـاولا فـي ذلـك خلـق تنـاقض لـوني يهـدف

من خلاله إلى تجريد الشكل من ملل الهرمونية وكسر حدة اللون الذي تبعثه 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 غي 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 أحدى 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 الأكروبوليس ، 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 ليلية ، في

الصوب الآخر " كانت معظم المعابد الإغريقية تواجه الخلاء ، ذلك أن طقوس العبادة تؤدى 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 بأزهى 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 بالمواقد 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 مزيجا من اللونيين 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 مثلا 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 كالببغاوات وطائر (الدج)* ولكي تكتسب البشرة شيئا من النضارة ، يضع رجل الدين بعضا 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 أذا 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 فأنه يأتيك من ملك كازرون من يقوم بين يديك بلباس معجب يسمى (حلة أرجوان) يضيء في الظلمة " [٣٦] .

أمـا الديانـة المسـيحية فقـد أوردت اللـون دلالات ترميزيـة تحولـت فيمـا بعـد إلـى صـورة ترميزيـة فـي الكتـاب المقـدس واتخـذت علـى مـدى تطورهـا أبعـادا مختلفـة معظمهـا تصـب فـي الجانـب الروحـي ، وقـد اختلفـت الـدلالات بالضـرورة عـن تلـك التـي اسـتخدمت فـي الفتـرة الوثنيـة ... ولعـل الفتـرة الأولـى كانـت ضـمن المرحلـة التـي كـان المسـيحيون يتعبـدون فـي الكهـوف خوفـا مـن بطـش الأبـاطرة ، وقـد رسـموا فـي تلـك الكهـوف صـورا تمثـل حيـاة السـيد المسـيح والقديسـين بـألوان بسـيطة ، كـالأحمر والأخضـر والأصـفر ، وبعـد انتشـار المسـيحية أنتقـل الاسـتخدام اللـوني إلـى داخـل الكنيسـة وأضـيفت إليه ألوان من مادة الفسيفساء (٣٧) .

وبعـد سـيطرة رجـال الكنيسـة فـي العصـور الوسـطى ، وضـع اللـون تحـت قواعـد أكثـر قسـوة ، فـلا بـد أن يكـون رداء العـذراء دائمـا أزرق ، أمـا عباءتهـا فهـي حمـراء والأبـيض هـو لـون ردائهـا الـداخلي كمـا ورد فـي التماثيـل والرسـوم المرمـزة لهـذا الأثـر ، وقـد يقتـرب الأزرق مـن روح الأب والأصـفر مـن روح الابـن والأحمـر مـن روح القـدس والشـمس الغربـة ، أن هـذا التوظيـف اللـوني كـان مـأخوذا بـه ربمـا حتـى فـي مرحلـة المسـرح الكنسـي ، وعلـى مايبـدو كـان معروفـا ومـدركا مـن قبـل أكثـر 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 أذناب 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 اغلب 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 الأرز قي في كتابه تاريخ مكة ص١٦٥ .

" أن جدران الكعبة كانت مزينة برسوم تشير لإبراهيم الخليل يستقسم الأزلام 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 والسد ير أيام النعمان بن المنذر .

إن اللون عند العرب قبل الإسلام لا يشكل دلالة رمزية أو روحية بقدر ما يشير إلى ظاهرة تزينيه 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 وشتاءا 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 استخدامهما 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

بـذات الفنـان وأسـلوبه ، والـذي كـان وراء الاسـتخدام الأمثـل للـلـون والضوء في تلك المراحل القديمة منها والموغلة في القدم .

ويمكـن أن تكـون هـذه الـدلالات ذات علاقـة وطيـدة بـالعرض المسـرحي ، فيمـا لـو تعامـل معهـا مصـمموا الإضـاءة والـزى والمنظـر ، خاصـة فـي تلـك المشـاهد التـي يقتـرب اسـتخدامها مـن تلـك الشـعوب ، بوصـفها تشـكل دلالات رمزيـة وإشـارية وأيقونيـة تحـاكي السـمات المميـزة لـتلكم المرحلـة ، فضـلا عـن خلـق الإحالـة الصـورية لتلـك المرحلـة ، إن نقـل الطبيعـة الحيـة أو المرمـزة مـن خـلال اسـتخدام نـوع الضـوء واللـون يصـب حتمـا بالدقـة التاريخيـة ، أو بالإمكـان تحديـد سـيمياء العـرض الـدرامي وفقـا لسـميأة العصـر ضـمن مخاصـب المسـرح المعاصـر وفقـا لـدال الضـوء واللـون . لعـل هـذا الأتسـاع الغريـب لتـأثيرات اللـون عنـد الشـعوب يحـدد الماهيـة لكيفيـة التعامـل معـه ضـمن مخاصب فن المسرح .

مصادر الفصل الثاني

١- أرنست فيشر ، الفن والاشتراكية ، تر أسعد حليم ، بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ، ص ٢٩ .

٢- المصدر نفسه و ص ٨٥.

٣- محمد عزت مصطفى ، قصة الفن التشكيلي ، ج١ 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 ، ج١ . 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 ألنوري ، 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 ، ج١، تر أحمد أبو زيد ، القاهرة: الهيئة المصرية ، ١٩٧١ ، ص ٢٧٦.

٢٥- محمد عزت ، المصدر السبق، ص، ٨٨.

٢٦- قيس ألنوري المصدر السابق ، ص، ١٣٥ .

٢٧- قيس ألنوري ، المصدر أعلاه والصفحة .

٢٨- للمزيد ينظر ، أبو صالح الألفي ، المصدر السابق ص ١٦٣ .

٢٩- للمزبد ، 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 ألنوري ، 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 أحينا بطائر الكروان الجبلي .

٣٥- فرج عبو ، المصدر السابقً ، ٨٩ .

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

٣٧- ا[و صالح الألفي ، مصدر سابق ، ص ٧٢.

٣٨- محمد سليم الحوت ، في طريق المثيولوجيا عند العرب ، بيروت : دار النهار ، ط٢ ، ١٩٧٩ ص ٨٩.

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

٤٠-DAIVED JAMS ،ISLAMIC ART IN INTRODUTION ، pub. by ، Hamlin . London copyright ، ١٩٧٤ . p .٧ .

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

الفصـل الثاني

تطور الإضاءة المسرحية و تقنياتها

لسـنا هنـا بصـدد تطـور الإضـاءة المسـرحية مـن الناحيـة التاريخيـة ، بـل دراسـة التطـور التقنـي والفنـي والأبتكـاري الـذي اثـر بشـكل كبيـر جـدا علـى محفـزات الصـورة البصـرية مـن خـلال الضـوء واللـون وصـيغ التعامـل معهمـا ، وسـيجد المتتبـع فـي مفاصـل هـذا التطـور ، كـم عـانى المخرجـون والمصـممون والفنيـون فـي هـذا المضـمار ، المتسـم بـالتطور البطـيء ضـمن الاكتشـافات والابتكـارات التقنيـة والعلميـة ، بدأ من الإغريق وحتى اكتشاف الكهرباء .

أن السـقف الزمنـي المحصـور ضـمن عصـر الكلاسـيكية وحصـرا قبـل عصـر الكهربـاء قـد شـهد تناميـا بطيئـا ومعانـاة شـديدة فـي السـعي لتوكيـد عنصـر الفرجـة المبهـرة ضـمن هـذه الحقـب الزمنيـة ، كمـا لايمكـن إغفـال أولئـك العظمـاء الـذين أضـافوا لنـا الكثيـر بوصـفه تجريـب وابتكـار حتـى وصـل الأمـر إلـى أسـمى تطـور حققتـه التكنولوجيـا المعاصـر ، وأبـدع صـورة بصـرية حققهـا المصـمم السـينوغرافي فـي هـذا الميـدان ، والتي إصابتنا بالدهشة والانبهار .

سـيجد أي متتبـع لتـاريخ الإضـاءة المسـرحية بـدء مـن الإغريـق وحتـى عصـرنا الحـالي ، أن رجـالات المسـرح مـن فنيـين ومصـممين ومخـرجين قـد عـانوا الكثيـر فـي هـذا المضـمار الـذي اتسـم بـالتطور

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

إذ لم يدع أولئك المسرحيون أية وسيلة أو ابتكار جديد يخص الضوء واللون إلا وتلقفوها 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 :

بـدءا يمكـن تحديـد المرحلـة الأولـى مـن كونهـا شـملت توظيـف الضـوء الطبيعـي فـي العـرض المسـرحي ، إذ إن الإغريـق عمـدوا إلـى تقـديم أعمـالهم المسـرحية فـي وضـح النهـار ، وفـي مسـارح مكشـوفة ومنحوتـة فـي الجبـال بحيـث تقابـل ضـوء الشـمس فـي حـين يجلـس المتفرجـون فـي الجهـة المقابلـة للسـفح الثـاني مـن الجبـل المقابـل بعـد أن ينحتـوا السـفح علـى شـكل مـدرجات تقابـل مسـاحة التمثيـل فـي السـفح المقابـل ، وبهـذا يصـبح جلـوس المتفـرجين فـي منطقـة الظـل بينمـا يقـدم الممثلون عرضهم في منطقة الضوء .

وتشـير الدراسـات التاريخيـة بـأن العـروض المسـرحية تبـدأ منـذ الصـباح البـاكر ، كمـا يؤكـد ذلـك (شـلدون تشـيني) بقولـه " ولا ينفـك ضـوء الصـباح يتـوالى حتـى يبـدو المسـرح مغمـورا فـي طـراوة الصـباح ..... لكي يبدأ التمثيل " [1] .

ولعـل مـن الواضـح أن العـروض الكلاسـيكية كانـت تسـتمر سـاعات طويلـة مـن النهـار وبحسـب (أرسـطو) دورة شمسـية كاملـة ، وبهـذا تصـبح عروضـهم مرهونـة بسـطوع الشـمس أو اختفائهـا ، وهـذا يعنـي أنهـا تخضـع لتقلبـات الطقـس أولا ، وثانيـا أن هـذه العـروض موسـمية تقـام

فـي فتـرة الربيـع لكونهـا ذات مسـاس مباشـر بأعيـاد الإلـه (دنيوسـوس) ، ثـم أن ضـوء الشـمس يسـمح بـلا شـك إتاحـة مجـالا واسـعا للرؤيـا ، خاصـة فـي مسـارح مكشـوفة وكبيـرة جـدا يؤمهـا آلاف المتفـرجين مـن المشـاركين بتلك الأعياد .

وعلـى الـرغم مـن اعتمـاد الإغريـق علـى الضـوء الطبيعـي ، إلا أن هـذا لا يعنـي عـدم معـرفتهم بالمشـاهد الليليـة ، فقـد عمـدوا إلـى " اسـتعمال المشاعل للتعبير الرمزي عن صفة الزمان " (٢) .

أن هـذا التوظيـف المسـتخدم فـي المزاوجـة بـين الضـوء الطبيعـي والصـناعي قـد اسـتمر العمـل بـه لفتـرة ليسـت بالقصـيرة مـن العهـد الرومـاني مـرورا بالعصـور الوسـطى وصـولا لمشـارف عصـر النهضـة ، ومـن الملفت حقا أن رومـا قـد شـهدت تطـورا فـي هـذا المجـال حيـث كانـت " رومـا أولـى المـدن التـي شـهدت حفـلات التمثيـل الليليـة ، وكـان التمثيـل يجـري علـى ضـوء المشـاعل السـاطع ، ولنـا أن نعـد هـذا مـن بـاب التفـنن فـي التمـاس مـا هـو جـاذب للأنظـار أكثـر منـه خطـوة نحـو مسـارح اليـوم التي تعمل بالأضواء الصناعية " (٣) .

وبـالرغم مـن وجهـة نظـر (شـلدون تشـيني) فإنهـا تعـد قفـزة نوعيـة فـي تـاريخ الإضـاءة المسـرحية ، فعلـى أساسـها انتقلـت الحفـلات النهاريـة إلـى حفـلات ليليـة ، كمـا أن هـذا الاسـتخدام للمشـاعل وجـد أوقاتـا للسـهر واللهـو ، كمـا دعـت الحاجـة إلـى بنـاء مسـارح مغلقـة تخلصـت مـن تقلبـات

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 سواءْ ، 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 اعتمد ت 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 (سبياتيانو 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 لأخر (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 أوشدته 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 المعماريين آنذاك في البحث عن أفضل الاستخدامات الضوئية ، وجهودهم الحقيقية في أبراز 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 تأشيره 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 الأخر 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) واقتراحاته بمثابة حلول جديدة لمشكلات الضوء ولمحاكاة 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 ، وتكللت جهوده بالنجاح بعد تعاونه المثمر مع فنان المناظر ومصمم الإضاءة (فيليب جاكس دي لوثر بورج) عام (١٧٧٩) الذي استطاع أن يرسم بانوراما متقنة الصنع وتفنن 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 قدمنا لها ، 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 المتلألئة التي نثرها أنيكو جونس 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 أرجا نـد 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 أعتبره 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 والمواصفات ، 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 اللأستخدامات 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 لقفص 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 تنير 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 الفتحات بين المسطحات وفي أعلى إطار المسرح أي (خلف فتحة البروسنيوم) *.

* فتحة البروسنيوم : كلمة ايطالية 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 معمولا 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 لتسربه إلى المنابع الضوئية والتي بدورها تعمل وفق صنبور منظم لهذه العملية للتحكم في شدة اللهب " وقد كان استخدام الإضاءة بالغاز قد أحدث انقلابا عميق 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 بعصرهم وتقنياته ، ..... إذ كانت الثريات المعلقة والمكونة من عدة طوابق هي وحدة من وحدات الإنارة المهمة في تلكم 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

إضـــاءة مركـــزة ، وتعتمـــد الطريقـــة علـــى تســـخين الأوكســـجين والهيـدروجين فـي خزانـات تتصـل بهـا أنابيـب لإشـعال اللهـب علـى قطعـة من الجير [٢٠] .

وعلـى الـرغم مـن أن المصـادر تشـير إلـى أن القـرن السـابع عشـر هـو قـرن الضـوء ، إلا أن القـرن الثـامن عشـر تميـز بحريـة إثـراء العـرض المسـرحي بالجانـب الجمـالي والفكـري والفنـي ، متـأثرا بالحيـاة الثقافيـة والأدبيـة ، وظهـور المـدارس والمـذاهب الفنيـة والدراسـات لاجتماعيـة والنفسـية والفلسـفية ، كمـا لا يمكـن تناسـي المبتكـرات العلميـة والتقنيـة والتـي تلقفهـا المسـرح قبـل غيـره ، فضـلا عـن التطـورات التـي صـحبت الإضـاءة المسـرحية حتـى عـام ١٨٥٠ ، إلـى جانـب مـا أضـيف مـن أسـاليب فائقـة فـي الإخـراج المسـرحي مكنـت المسـرح مـن أحـداث معظـم التغيـرات التـي ينشـدها المخرجـون ، تلـك التغيـرات كـان لهـا الارتبـاط المباشـر بالمـذهب الـواقعي الـذي سـاد أبـان تلـك الفتـرة ، فقـد دفعـت المخـرجين والمصـممين بـدء مـن (مـنغن إلـى ستانسلافسـكي) مـن تأكيـد وتثبيـت الجانـب الإيهـامي فـي العـرض المسـرحي ، وكـان مـن أبـرز المصـممين فـي هـذا المضـمار السـير (هنـري أيرفنـك) ، الـذي يعتبـر " أول مخـرج انكليـزي أسـتخدم الإضـاءة بالغـاز فـي عامـل الإيهـام بالجانـب البصـري ، حينمـا قسـم الإضـاءة السـفلى والجانبيـة إلـى 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 (أيرفنك) قام بعدة تجارب (بروفات) على الإضاءة مع الفنيين أخذت منه الوقت الكثير [٢٢] .

ولعل مبتكرات (أيرفنك)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 المشهد 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 يقفون بلا حراك حينما كانت الموسيقى والإضاءة يسيطران على العرض كله ، كذلك كان فعل معاصره (ستيل ماكاي) بمخترعاته واسعة النطاق وخططه 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 عاملا مهما على المزاج النفسي وخلق الجو العام وتنوعات البيئة ، وأهمية إطفاء أنوار الصالة إثناء العرض ، ولعل فاغنر هو السباق إلى هذا الأجراء في دراما ته 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 رجالات المسرح خلال القرن التاسع عشر ، إلا أن ما شملهم منها هو المصباح الكارتوني .....الذي أخترعه (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 أكتشفه المخترع (توماس ألفا أديسون) في ٢١- ١٠ – ١٨٧٩ ، و بين عامي ١٨٨٠ – ١٨٨١ عرف المصباح المتوهج طريقه إلى المسرح وأصبحت جميع المسارح تقريبا تستخدم الكهرباء [٢٦] .

وبدخول المصباح المتوهج يكون المسرح قد استغنى تماما 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 " [٢٧] .

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 [٢٨] .

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

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

من الواضح أن قوة المصباح الكهربائي وإمكانية السيطرة عليه بيسر 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 (مايرهولد) 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 (مايرهولد) 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 تهيئ 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 أثراء العرض المسرحي

يتفق تماما مع رؤى التعبيرين ، وعلى الرغم من الجهود الناهضة التي قدمها السابقون في مضمار الإضاءة المسرحية ، إلا أن (أدولف أبيا) 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 أبيا هو أهم عنصر تشكيلي على المسرح لكونه يلقي بالظلال ، فهو وحده يحدد الأشياء ويجلوها ، أن رؤيا أبيا تتمثل في إدراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في عواطفنا كما تفعل الموسيقى ، لقد أستطاع أبيا أبراز 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 أبيا 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 ، أبيا 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 أبيا أن المسرح يقوم على فنون زمان وفنون مكان ، فالفراغ المسرحي بمستويه 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 أبيا مصمما ومعداً بل أن يكون مخرجا ، عندما عمد لأعداد درامات (فاغنر) الموسيقية بصيغة مختلفة كليا محاولا أيجاد واستنفار كل القدرة والقيمة الفنية التي يحققها الضوء . ويؤكد (جيمس روس إيفان) أن استخدام الظلال كنقاط موازية للضوء مع الكتل المعمارية وحركتها لم تكن أصلا من أفكار (كريج) ، فمعظم هذه الأفكار قد سبقه إليها (أبيا) في كتابه (إخراج درامات فاغنر) ، الذي أوضح فيه بعث الحياة في التصميم ألمنظري ، وقد دعا فيه لمسرح (الجو) بدلا من مسرح (المظهر) مؤكدا أنه ليس المهم تصوير الغابة وإنما الإحساس بجو الغابة ، ويضيف أيفانز من أن (أيرفنك و ساكس منغن) كانا أول من أستخدم الظلال على الخشبة ، إلا أن أبيا هو أول من عمل بنظرية في الإضاءة تقوم على

أمكانيـة حركـة الأضـواء قـي تصـميمات بسـيطة غيـر تصـويرية وبـألوان محايدة . [٣٣] .

وتـأتي أهميـة أبيـا فـي تـدعيم الوسـائل الضـوئية علـى مسـتوى التصـميم والتنفيـذ والتنظيـر للمسـرح المعاصـر وللمخـرجين الـذين عاصروه والذين جاؤا بعده .

فـي الجانـب الأخـر يطالعنـا (أدورد كـوردن كـريج ١٨٧٢-١٩١٦) علـى الـرغم مـن كونـه مخـرج مـتمكن مـن كافـة أدواتـه إلا أنـه لـم يتـرك فـي كتاباتـه أهميـة تـذكر فـي تعاملـه مـع الضـوء ، كمـا فعـل معاصـره أبيـا ، لكننـا نسـتطيع أن تـتلمس ذلـك بوضـوح فيمـا كتـب عـن أعمالـه المسـرحية وتجاربـه الإخراجيـة ... يوجـه كـريج أسـلوبه الإخراجـي حينمـا ينقلنـا إلـى مـا وراء الواقـع ، فـيمكن للبـاس بسـيط أن يتمـوج بتـأثير الضـياء ، أو أن يمثـل مجـالا وآفاقـا ربمـا تتبـدى فـي جـدران خيمـة متينـة أو فـي السـماء ، أن العـين تضـيع فـي مثـل هـذه الخطـوط والسـطوح الحـادة الدقيقـة المتـأثرة بفعـل الضـياء ، ثـم أن اللـون يتعـاون مـع الخطـوط لإحـداث غمـوض غنـي مرهـف ، كمـا أن هنـاك الإحسـاس بالارتفـاع والفضـاء والظـلال البـارزة المـاكرة علـى وفـق اسـتخدام السـتائر الطويلـة ، ويحـدد كـريج المسـرح فيعتبـره " مكانـا يمكـن أن ينكشـف فيـه جمـال الحيـاة بأسـره و ولـيس فقـط الجمـال الخـارجي للعـالم ، بـل الجمـال البـاطني للحيـاة ومعناهـا ، لـذا يعتبـر كـريج فـن المسـرح موجهـا فـي

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

أن توظيف الستائر والخامات ذات الشفافية المرهفة والتي يخترقها 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 لونين 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 مثالا 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 الخامة 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 أثراء الإمكانات التعبيرية والتشكيلية في المسرح .

ويلتقي (لي سيمونس و إيفان) * على إن كريج تأثر بنظريات أبيا الضوئية ، إذ يؤكد الأخير " أن محاولة كريج المتأخرة للتوكيد على أهمية الضوء بالقياس إلى الممثل إزاء ستارة محايدة غامضة وإعلان آرثر كاهان مساعد راينهاردت 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 للآراء أبيا وشرح لتعليمه " (٣٦) .

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

إلا إن (بسكاتور وبرشت) تعاملا 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 تلاءم 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 أرتو) 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 لآن يكون المسرح تطورا سد يميا ظاهريا لصور الأحلام في الدماغ ، بغية أعادة 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 بالغرض ، أن تأثير النور في الفكر له مفعول خاص ، لذا يجب البحث عن كل أنواع الذبذبة الضوئية ، والوسائل الجديدة لنشر

الأمـواج الضـوئية علـى شـكل طبقـات أوسـهام ناريـة .... ولا بـد للضـوء مـن عناصـر الخفـة والكثافـة والسـمك بقصـد اسـتحداث أحاسـيس البـرودة والحـرارة والغضـب والخـوف ، إمـا جهـاز سـلم الألـوان المسـتعمل الآن فيجب أعادة النظر فيه من أوله إلى أخره " (٣٨) .

أن نظـرة ثاقبـة لمـا كـان يـدعو إليـه أرتـو والـذي عجـز عـن تحقيقـه قلـيلا ، جعـل الكثيـر يتهمونـه بالهلوسـة إلا إن أرائـه وتكهناتـه فـي خلـق كثافـة ضـوئية وسـهام ناريـة ، وطبقـات ضـوئية وذبـذبات تثيـر الحسـاس بـالحرارة والبـرودة ، قـد تحقـق بفضـل اسـتخدام الليـزر ، وقـد قـدمت التكنولوجيـا المعاصـرة مبـاهج وصـور وخصـائص ضـوئية تبعـث علـى الغرابـة والانـدهاش . فقـد شـعر المشـاهدون بـالبرودة والحـرارة وتغيـر الطقـس وسـقوط المطـر وتعالـت صـيحاتهم بشـكل ملفـت للنظـر ، علـى الـرغم أن ذلـك لـم يحـدث فـي الواقـع أنمـا أملتـه صـيغ الإضـاءة بـالليزر عنـد افتتـاح مهرجـان بابـل لفريـق مـن الفرنسـيين الـذين وفـروا مثـل هـذه الفرصـة للجمهـور ، ولـيس ذلـك بغريـب فقـد اسـتخدمت ليـزرات جديـدة ومبتكـرو تحقـق العواصـف والريـاح والـزلازل وانتشـار الغيـوم حتـى يشـعر المشـاهد بـأن كرسـيه يهتـز تحتـه فـي صـالة العـرض ، ولعـل هـذا التطـور الهائـل سيشـهد مسـتقبلا لا يقـل أهميـة عـن مـا قـدم لحـد الآن فـي مجـال الإضـاءة المسـرحية . علمـا أن المؤلـف قـد اطلـع علـى نشـرة للإضـاءة المسـرحية تقـدم تكنولوجيـا معاصـرة للأجهـزة الضـوئية ، بحيـث تـدار حركـة المصـابيح داخـل قفـص المسـرح بـأي اتجـاه وأي زاويـة يتم التحكم فيها من غرفة الكنترول .

أمـا بخصـوص (المسـرح الأسـود) فقـد سـعى (فراتشـك كراتـو خفيـل) * الممثـل والمصـمم والمخـرج لغالبيـة عـروض المسـرح الأسـود فـي بـراغ ، إلـى تثبيـت ركـائز هـذا النـوع مـن المسـارع بعـد أجـراء عـدة تجـارب تصـب فـي ذات الاتجـاه ، ليصـل إلـى ابتـداع فـن جديـد أطلـق عليـه (المسـرح الأسـود التشـكيلي) ، فالمسـرح التشـكيلي يعتمـد علـى السـتائر السـوداء والعتمـة المطبقـة للفـراغ شـكلا خاصـا بـه " إذ يعتمـد المسـرح بالدرجـة الأسـاس علـى إنـارة خاصـة تحـاول أن تعكـس الجـزء المطلـي بـالأبيض دون غيـره مـن الألـوان ، وسيسـتخدم اللـون الأسـود هنـا لكونـه يمـتص الإضـاءة ، ولهـذا يلجـأ المسـرح الأسـود إلـى اسـتخدام الإضـاءة (فوق البنفسجية) المصممة خصيصا لهذا الغرض " [٣٩] .

أن المسـرح التشـكيلي يعتبـر ظـاهرة جديـدة فسـحت المجـال أمـام العقـول الإبداعيـة فـي أن تقـدم جـل إبـداعاتها الجماليـة والتشـكيلية فـي تبنـي قيـام الصـورة البصـرية المعبـرة ، التـي تصـيب المتلقـي بالانبهـار التـام ، إن قيـام مثـل هـذا اللـون مـن المسـارح أعتمـد بالدرجـة الأسـاس علـى تـوافر شـرطين أساسـيين أولهمـا التجـارب المسـتمرة للوصـول إلـى تثـوير القيمـة الجماليـة مـن جهـة ، وكـذلك تـوافر فنـان تشـكيلي يرسـم بالضـوء واللـون والكتل ذلك الفضاء الساحر من خشبة المسرح .

فـي الصـوب الأخـر يطالعنـا المبـدع (جوزيـف زفبـودا) أحـد أهـم المجـربين فـي بنـاء الصـورة البصـرية ، وهـو شـاهد حـي فـي هـذا المضـمار ، فقـد قـام (زفبـودا) باسـتخدام الفـانوس السـحري محققـا مـن خلالـه نقلـة نوعيـة فـي مجـال تكنولوجيـا الضـوء التـي وظفهـا إلـى أقصـى

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 ، ينشا 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 بدءً من استخدام المشاعل وانتهاء 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 علية ضمن مفهوم الموشور الزجاجي ... وقد تم أيضا جمع عدة عناصر في منظومة واحدة ، لتعطي أطوال موجية متعددة ، من شانها أن تتغير نتيجة تغيير شدة التيار المار في المنظومة ، مقترنا بمتغيرات أخرى تمنحنا بالنتيجة ألوان متعددة غاية في الجمال والروعة ، من شانها توكيد الجانب الحركي للون والضوء معا . وهذا ما يمكن الحصول علية من ليزر بخار الذهب والنحاس والبار يوم .

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 ، ج١، القاهرة ك وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ب ـ ، 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 ، ١٩٥٧ ، press ، oxtord university ، London ، ٣edition ، p٥٦٩١ .

٧. أنظر حامد محمد علي و المصدر السابق ، ص٢٥.

٨. نفس المصدر أعلاه ، ص ٢٦ ،

* الأبرون مقدمة خشبة المسرح من خط الستارة إلى الرمب ، 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 ، ص٥٦ .

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 THEATRCIAL HISTORY . n.y. : Dover oublication ، 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 مايرهولد ، 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 إيفا نز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي ، تر فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر و ١٩٧٩ ، ص ١٣٩-١٤٥.

٣٤. ينظر جيمس روس إيفا نز ، 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 و سعد 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 ،

* فراتشك كروتوفيل : رسام ونحات كرافيكي ذو شخصية فنية متميزة ، خريج كلية الفنون التشكيلية براغ ، تبنى 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 التميز 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 الأخر .

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) [1] .

أن الأشعة الضوئية مهما أختلف طولها تسير في خطوط مستقيمة على هيأة 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) وتساوي ١/ ٠٠٠، ٠٠٠، ١٠ مليمتر ، أما المايكرون فيساوي ١ / ١٠٠٠ مليمتر .

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

سرعة سريان الضوء = طول الموجة x 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[٢] .

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 ميللمكرون .

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 الأخر دون تحديد دقيق بينها . إلا أن بين هذه الألوان السبعة ثلاثة ألوان أساسية ، هي (الأحمر والأزرق والأخضر) وهذه الألوان خاصة بالضوء وليس بالصبغات وسنأتي على ذلك لاحقا ، ولوتم 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 الأخر ، 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 طولا موجيا ، وتؤثر هذه الأشعة على القيمة الضوئية واللونية حينما تسقط على الأجسام .

اللـــــــــون	الطول الموجي
البنفسجي	من ٣٨٠٠-٤٣٦٠ انجستروم
الأزرق	من ٤٣٦٠ ـ ٤٩٥٠ =
الأخضر	من ٤٩٥٠ ـ ٥٦٦٠ =
الأصفر	من ٥٦٦٠ ـ ٥٦٩٠ =
البرتقالي	من ٥٦٩٠ ـ 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 . بدءً من المصباح مرورا بالأشعة وانتهاءً بالإظهار الكلي لتفاصيل الحدث الدرامي ، إلا إن هناك مجالاً رحبا 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 كليا 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 تعدية 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 وثخين القوام ، ومنها ما هو مائي وثنري ودهني وحراري وهذه التعددية للأصناف تدفعنا لفهم أمكانية التعامل معها بشكل صحيح .

أنواع الألوان الكيمياوية :

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 بطرقة منسل أو أزولد في موضوع تصنيف اللون .

جفافهـا ، كمـا تسـاعد فـي سـد المسـامات الناعمـة ومـنح الشـكل مسـاحات مـن الصـفاء اللـوني ، تتميـز بسـرعة الجفـاف ولـذا هـي كثيـرة الاسـتخدام فـي المنـاظر المسـرحية كمـا لهـا القـدرة علـى عـدم البريـق العـالي ممـا يسـهل عمليـة الانعكـاس الضـوئي السـاقط علـى مسـاحاتها ، ومـن المهـم اسـتخدام الألـوان الداكنـة فـي المنظـر المسـرحي لكونهـا تمـتص الكثيـر مـن الضـوء وتعكـس القليـل منـه ، أمـا الألـوان البراقـة والمخففـة بـاللون الأبـيض فهـي تسـاعد فـي زيـادة قـدرة الانعكـاس الضـوئي مـن كونـه يـؤثر كليـا علـى المشـاهدة للسـطوح العاكسـة علـى عـين المتلقـي .ومـن الجـدير بالـذكر مـن الناحيـة العلميـة حـول خصوصـية هـذه الألـوان ، هـو تأثرهـا الكامـل بالضـوء الملـون السـاقط ليهـا مـن المصـابيح فـي عمليـة الطـرح اللـوني كمـا سـنأتي عليـه لاحقـا ، يمكـن طلاءهـا بالفرشـاة أو الرولـة ويمكـن خلطهـا مـع غـراء الأخشـاب لزيـادة تصـلبها فـيمكن طـلاء الكـواليس المصـنوعة مـن الأقمشـة لزيـادة تصـلبها حينهـا تبـدو كالجـدر الصـلبة ، كمـا تسـمح هـذه الأصـباغ بخلطهـا مـع بعضـها لتحقيق تشكيلات لونية مختلفة .

- مـن الألـوان المائيـة مـا يسـتخدم فـي الرسـم وهـي عديـدة يمكـن أجمالهـا علـى الوجـه التـالي / ألـوان مائيـة للرسـم وألـون طباشـيرية وألـوان أكريليـك وألـون الرسـم علـى القمـاش وألـوان بـودرة والـوان

آلمينا الباردة والبورسلاين 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 أنتاجها وهي من الألوان البراقة بسبب لمعانها العالي الذي تتركه مادة الورنيش ، وتستخدم في طلاء الحديد والمعادن بوصفها تمنع التأكسد ، كما يستخدمها البعض في طلاء الجدران وقاية للتآكل ، ويفضل عدم إستخدامها في المسرح من كونها عالية الانعكاس وتسبب تشويها واضحا على المنظر المسرحي ، تخفف بوساطة المواد المخففة كالبنزين والنفط والثنر كما أن جفافها يطول لمدة ٦ ساعات تقريبا .

- وهناك ألوان أخرى مشابهة لها ألا أنها مختلفة من حيث المواد الكيميائية التي تدخل في صناعتها ، أمثال طلاء المركبات والطائرات والسفن ، وهي مواد تخفف بوساطة مادة الثنر 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 والمستخدمة في طباعة الأقمشة .

- كما أن بعض الألوان الدهنية تتميز بثخن قوامها كزيت الرسم والتي تدخل الشحوم والزيوت في إنتاجها ، وهناك زيوت يمكن تصلبها بإضافة بعض المواد الكيميائية لها ، ويمكن استخدامها كأقلام الرصاص للرسم على الزجاج والسيراميك والبلاستك والأقمشة وتدعى (جنكراف) والبعض الأخر بالأقلام الشحمية (الباستيل) . وبعض هذه الألوان يستخدم بالرسم على الأقمشة .
- أما الصبغات اللونية الأخرى فهي ألوان سائلة تدخل المواد الكيميائية والحوامض والقلويات في أنتاجها ، 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 + ازرق = بنفسجي (ماجنتا) .
٢. ضوء أحمر + أخضر = أصفر .
٣. ضوء أزرق + أخضر = أزرق مخضر (سيان) .
٤. التقاء الثلاثة معـــــا = 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

موجاتـه مـن الضـوء ، إذن فطريقـة الفصـل هـي عكـس طريقـة الإضـافة تمامـا ، حيـث تتطـابق فيهـا الألـوان الأساسـية للضـوء مـع الألـوان الثانويـة المتممة للأصباغ والعكس هو الصحيح [٥] .

الانكسار والانعكاس :

هـي أحـدى الظـواهر الفيزيائيـة للضـوء ، وان عمليـة الرؤيـة تـتم عن طريق انعكاس أو انكسار الضوء .

فالانعكـاس : هـي عمليـة سـقوط الضـوء علـى جسـم مـا وانعكاسـه علـى العـين مـرة أخـرى ، فالأشـعة البيضـاء عنـدما تسـقط علـى جسـم مـا يرشـحها الجسـم بالانعكـاس ، ولـيس بالتحلـل ، كمـا هـو الحـال مـع المرشـحات الضـوئية فالجسـم يظهـر بلـون أحمـر لأنـه يرشـح الضـوء الأبـيض السـاقط عليـه ، فيمـتص الأشـعة الزرقـاء والخضـراء ويعكـس الأشعة الحمراء وحدها [٦] .

والانعكـاس يخـص بالـذات سـقوط الضـوء علـى سـطح عـاكس صـقيل كالمرايـا لـذلك فـإن زاويـة السـقوط فيزيائيـا تسـاوي زاويـة الانعكـاس .... أمـا أذا كانـت سـطوح الأجسـام ذات ملمـس خشـن فـأن الضـوء السـاقط عليهـا سـوف ينكسـر باتجاهـات مختلفـة تبعـا لنوعيـة ذلـك الملمـس أمـا خشـن أو متعـرج أو ذو انكسـارات بزوايـا مختلفـة (مشـتتة) وللسـبب ذاتـه فـأن كميـة الضـوء المـنعكس سـتكون اقـل بحكـم التشـتت الانعكاسي للضوء .

وعليه فأن 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 وتأكيده لأهمية بروز التفاصيل كون المسرح يختلف عن السينما والتلفزيون في تأكيد وجه الممثل من خلال اللقطات القريبة.. على هذا الأساس فأن 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 تبعا 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 دورا في تحديد الموازنة في الرؤية وهو ما نطلق علية التركيز بالضوء.

أما الانكسار فهو أيضا 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 والبلاستك 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 ضوئيا . ولعل توظيف السطوح الشفافة في العروض المسرحية له مشاكله الضوئية ، ينبغي إجراء مجموعة تجارب لتجاوز المشكلات.

تصنيف اللون :

بعد أن اكتشف نيوتن* تحليل الأشعة بوساطة 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 عناصركما 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 التصانيف العلمية المتصلة بالألوان الحديثة .

**** طريقة بيرن تقوم على تجميع الألوان في طريقة أزولد الثلاثية الكروماتيك والأكروماتيك والمونوكروما تيك ، 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 أخر (اصفر أزرق أحمر) وهذا يعني إطلاق صفة لونية عليه ، وتقاس هذه الألوان وفقا للطول ألموجي 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 علية في لغتنا المعتادة اسم (لون ساطع) أو (لون قاتم) . وقد يتفق أصل لونين أو (صفة لونين) لكنهما يختلفان في قيمتهما فيكون احدهما 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 إشراقتة أو قتامتة اللون فإن ذلك يرتبط بإضافة اللون الأبيض أو السود أو الرمادي إلى اللون النقي . ... وأن درجة نصوع 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 وصفاءه ، فاللون الأحمر مشع وصاف 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 ، فنلجأ 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 الأخر .
- 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 يتحلل 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 ، توحي 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 أوسلو يد (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 والتأثيثية ، 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 ألملونه 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 ودرجات 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 والزي والماكياج والمؤدي .

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

الـدرجات المختلفـة ، كمـا يوظـف بالـدمج أكثـر مـن شـريحة لونيـة للحصـول علـى توليفـة لونيـة جديـدة تخـدم العـرض وتعـزز المضـمون . لقـد بـات اسـتخدام الشـرائح المصـنعة مـن الجلاتـين أكثـر شـيوعا الآن بسـبب مرونة الشريحة وخفة نقلها وخزنها وسهولة استخدامها وتبديلها .

ألإدراك الحسي للضوء واللون :

إن الإدراك الحسـي يعتمـد علـى مسـتقبلات الإنسـان الحسـية ، التـي تنقـل المعلومـات مـن البيئـة المحيطـة بـالفرد ، وتشـير " إلـى قـدرة الإنسـان الحسـية علـى اسـتخدام ميكانزماتـه الحسـية بقصـد تفسـير وفهـم البيئـة المحيطة به " (١٢) .

وهنـاك عـدة نظريـات فـي علـم الـنفس تهـتم بالنظـام الإدراكـي للأفـراد لكـن النظريـات الحديثـة تؤكـد ، أن النظـام الإدراكـي يتضـمن تسـلم العـين نـوع مـن المـداخلات (المثيـرات) مـن البيئـة ، ثـم تمـر هـذه المثيـرات بعمليـات معقـدة فـي الـدماغ ينـتج عنهـا مخرجـات (أو استجابات) .

إن المعلومـات المتسـلمة تكـون علـى شـكل ضـوء سـاقط علـى شـبكة العـين ، ويحتـاج الفـرد القـائم بعمليـة الإدراك الحسـي والبصـري إلـى ربـع الثانيـة لتحويـل هـذا الضـوء إلـى صـور بصـرية أوليـة ، قبـل أن تنتقـل إلـى مخـزن آخـر تسـتقر فيـه زمنـا طـويلا يـدعى (مخـزن الـذاكرة البصـرية)

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 ، وحدوث 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 .

العصـــي :

خلايـا رفيعـة مغزليـة الشـكل تسـتجيب لأقـل كميـة مـن الضـوء، وهـي بـذلك مسـئولة عـن الرؤيـة فـي الظـلام الـدامس وضـوء القمـر ، كونها حساسة للموجات القصيرة للطيف المرئي .

المخاريط :

سـميت المخـاريط مـن كونهـا مخروطيـة الشـكل لكنهـا أكبـر مـن العصـي . وهـي المسئولة عـن الرؤيـة فـي ضـوء النهـار ، والمخـاريط هـي التـي تسـاعدنا علـى رؤيـة الألـوان والتميـز بينهـا ، وعلـى إثـر ذلـك فهـي شديدة الحساسية للموجات الطويلة والقصيرة للطيف المرئي [١٥] .

نخلـص إلـى القـول أن العصـي والمخـاريط ذات حساسـية عاليـة للضـوء ، فضـلا عـن تفردهـا فـي تميـز اللـون ودرجاتـه وتوناتـه ، وهـي التـي تسـاعد المتلقـي علـى تركيـز انتبـاه إلـى بقعـة لونيـة دون أخـرى . بحسـب شـدة ولمعـان وكثافـة الضـوء المـنعكس مـن الجسـم ، وهـو مـا يـدفعنا للتوكيـد علـى أن العـين هـي التـي تـوحي للفـرد بالحركـة الضـوئية عنـد انتقـال العـين مـن لـون إلـى أخـر أو مـن بقعـة إلـى أخـرى ، كمـا تسـاهم فـي مـنح الفـرد الحسـاس ببعـد وقـرب المسـافات علـى اثـر الانعكـاس ألمـوجي والطـولي للألـوان والأضـواء مـن الخشـبة إلـى الصـالة ، وهـذا 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 والتصور 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 تؤشر 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 الخشبة ، 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 الخصبة 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 ألانفعالي 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 اللذين 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 شيئا جديدا ، وبطريقة لا يمكن أن ينال مثيلا لها بالوسائل الأخرى " (١٨) .

أن أي فرد سيتعرض للون لفترة طويلة سيؤثر اللون سيكولوجيا على أفعاله الداخلية ، وبالتالي ستنعكس 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 أحدى الغرف (أو الحجرات) الخاصة بالمعمل ، وكانت جدران الغرفة قد طليت باللون الأزرق ، وقدمت العاملات أكثر من شكوى ، وحين أعيد طلائها باللون الحمر ، بطلت الشكوى ، على الرغم من أن درجة حرارة التكيف في المصنع واحدة ، ولم تتغير أطلاقا في كلا الحالتين (١٩) .

ألا يعني ذلك أن اللون كان سببا للشعور بالبرودة والحرارة ، فكيف أذن إذا أقترن بالحالة الدرامية ، أن ذلك من شأنه أن يولد أكثر من استجابة تعاطفية ، على الرغم من أن للأفراد أمزجة مختلفة في اختياراتهم وتفضيلا تهم اللونية ، إلا أن ذلك لا يمنع من أن تكون لهم ردود انفعالية خاصة اتجاه ماهو 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 تؤشر 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 آخرين إلى عدم التعامل إطلاقا مع أحد الألوان ، وآخرين يجدون في بعض الألوان متعة حسية ورفاهية وارتياح ، هذا الأمر يدعونا للتفكر في أهمية الضوء ومدى تأثيره على الأفراد . وللسبب ذاته يدعونا الأمر للإمعان بالتفضيل اللوني للمشهد 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 تثوير قدرات المصمم التي من شانها التأثير على المتلقي ، والبحث عن أساليب مبتكرة تفضي إلى

بنـاء وحـدات المشـهد المسـرحي علـى ضـوء إيقاعـه العـام وفحـوى فعلـه المتسـيد فـي الاختيـار الـدقيق لوحداتـه الضـوئية واللونيـة ، ومـن المتفـق عليـه أن الألـوان الحـارة تصـعد مـن التـوتر الـدرامي وقيمـة المشـهد كونهـا تحقـق إثـارة عاليـة ، بينمـا تصـمم المشـاهد ذات الـنمط الفكـري بـألوان بـاردة لتمـنح المتلقـي فرصـة الاسـترخاء لتسـلم المعلومـات أو المعـارف ذهنيـا وحسـيا معـا ، كمـا لابـد مـن وضـع دراسـة للمشـاهد الكليـة والمشـاهد المتتابعـة فـي خضـم المسـرحية فدراسـة المشـاهد السـابقة واللاحقـة لونيـا وضـوئيا ، يسـاهم فـي الكشـف الحسـي عـن الأحـداث ، كمـا أن مـن شـأن ذلـك خلـق حـالات متفـردة لـدى الأفـراد تخضـع بـين كفتـي ميـزان ، وفقـا للأفعـال الدراميـة الرئيسـية لكـل مشـهد ، التـي تتنـاوب بـين تأمـل وإثارة ، وترقب وجمال ، واسترخاء واندهاش .

أن أدراك ذلـك مـن قبـل المخـرج والمصـمم معـا ، كفيـل بتحقيـق التـأثير الـدرامي مـن المشـهد الأول حتـى مشـهد الختـام . لتنشـيط ذاكـرة المتلقي الحسية والفكرية على حد سواء .

القيمة الضوئية بين الضوء والظل والظلال :

القيمـة الضـوئية تعتمـد علـى الشـدة الضـوئية أو كثافـة الضـوء الصـادر مـن المنبـع الضـوئي الصـناعي أو مـن المنبـع الطبيعـي (الشـمس) ، وتعـرف القيمـة الضـوئية علـى إنهـا " مقـدار ضـوئي معـين لنـور وظـل وإظـلام بـدرجات معينـة ومتفاوتـة تعطـى لتغطيـة سـطح أو

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

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 dark shadow) 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 لأخر 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 تبعا لمكان الحدث الأصلي ، وبالخصوص 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

الألـوان الفاتحـة والمعتدلـة كـالأبيض والرمـادي بسـبب شـدة الحـرارة وبالخصوص في مناطق خط الاستواء .

وتقاس القيمة الضوئية فنيا كالأتي :

١. القيمة الخافتة .
٢. القيمة المتوسطة ضوءا .
٣. القيمة الساطعة .

وهنـاك قـيم ضـوئية تـرتبط بضـوء الشـمس المباشـر أو غيـر المباشر [٢٢] .

وبمـا أن الموضـوع يـرتبط بالإضـاءة المسـرحية ، فـإن الضـوء الصـناعي يشـكل مـدخلا للقيمـة الضـوئية ، فالضـوء فـي المسـرح يخضـع لقـانون السـقوط ألإشـعاعي ، وبهـذا يمتلـك زوايـا لسـقوط الضـوء مـن مختلـف الاتجاهـات ، مـن الأعلـى والأسـفل ومـن اليسـار واليمـين بزوايـا تتـراوح بـين (٣٥˚ - ٤٥˚) ، مضـافا لهـا مقـدار واطيـة تلـك المصـابيح الموجهـة ، التـي تعمـل علـى تأكيـد القيمـة الضـوئية فـي العـرض ، وتتوقـف علـى توجيـه تلـك الأجهـزة لإضـاءة الجسـم المنـار مـن زوايـا عديـدة ، تختلـف كليـا عـن زوايـا سـقوط أشـعة الشـمس الطبيعيـة علـى الأجسـام ، " وقـد اعتمـدت هـذه الخاصـية لـدى الفـانين التشـكيلين أمثـال (رامبرانـت ودي لا كـروا) إذ إنهـم عبـروا بواسـطتها عـن 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 ينار ، 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 فيزياويا بين الضوء والظل والظلال . أن القيمة الضوئية بحسب ما قدمنا توفر مجالا رحبا لعملية التجسيم والإيحاء بالعد الثالث على خشبة المسرح ، وتتغير القيمة الضوئية تبعا 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 أبيا) 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 (أبيا) هذا الاستخدام بشكل مثير حينما جعل الضوء يبني المؤدي ويشكل ويجسم ويرسم الصورة المسرحية برمتها . " إن التنويع في الضوء المتألق والظل العميق اللذان منحا تصاميم أبيا الجمالية البسيطة مظهرها الفخم المهيب ، واستخدامه الرشيق للضوء من عدة زوايا هو الذي أبرز بشكل

دراماتيكي إشكالا مختلفة في المشهد ونوع هيئة المنصة وفقا لتصور المسرحية " [٢٧] .

من الواضح أن طريقة ترشيق 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 (الفيضية) قد أضاع الكثير من تأثيرات القيمة الجمالية والتجسيمية ، مما يؤدي إلى حالة الملل والإجهاد البصري للمتلقي .

خواص الضوء :

إن عملية الإيحاء 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 للمتلقي .

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

١. الشـــــدة :

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 التخيل والتركيز ،

مـالم يوجـد فاصـل زمنـي للتعتـيم بـين المشـهدين . " إن الضـوء السـاطع يسمح بدقة بصرية أكبر يجعل (المتلقين) أكثر أنشدادا ويقظة " [٢٩] .

٢. اللـــــــون :

يعـد اللـون مـن أهـم العناصـر الداخلـة فـي صـلب المشـهد المسـرحي والعـرض برمتـه ، بوصـفه يسـاهم فـي تشـكيل الصـورة البصـرية ، أيـا كـان أسـلوب العـرض ، ويفـرض اللـون نفسـه فـي كـل مفاصـل العـرض المسـرحي ، مـن منـاظر وأزيـاء وماكيـاج ومسـاحات وفـراغ مضـاء ، ويعتمـد بنـاء المشـهد ضـوئيا أحـد أهـم نقـاط التكـوين مـن كونـه يـوفر للمتلقـي رؤيـة خصـبة تصـب فـي المتعـة الحيـة أو الفكريـة و وبالمقابـل فهـو يحقـق جـوا دراميـا سـائدا وإيقاعـا حسـيا متناميـا يفعـل أداء المـؤدي والعـاملين فـي تثـوير وحـدات المشـهد ، وبـلا شـك فإنـه يعتمـد علـى القـدرة الإبداعيـة للمصـمم فـي تحريـر الصـورة وفـق مـا تمليـه عليـه جماليـة العـرض وزمكانيـة الـدلالات ، ولعـل الكتـاب يشـكل معظـم مـا يخـص اللـون فـي العـرض المسـرحي . بوصـفة يحقـق حضـورا متميـزا فـي توكيـد القيمتين العاطفية والجمالية ، فضلا عن القيمة الرمزية والدلالية .

٣. الانتشـــار (التوزيع) :

مـــن مميـــزات الضـــوء خاصـــية الســـيولة والانســـياب ، وهـــذه الخاصـــية تســـمح لـــه بالانتشـــار نتيجـــة لطبيعتـــه الفيزياويـــة مـــن جهـــة ،

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 أخر في انتشاره لكونها ترتبط بعاكسات 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 تنجذب 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. الحـركـة :

مـن البـديهي أن الضـوء مـرتبط بـالزمن ومحكـوم فـي الطبيعـة بحركـة الشـمس مـن المشـرق إلـى المغـرب ، كمـا أن لهـذه الحركـة تنوعـا لزوايـا سـقوط الضـوء ، وقـد تنـاول الكتـاب اسـتخدامات الضـوء ومحاولـة فـي محاكـاة الطبيعـة علـى الخشـبة وفقـا للقيمـة الضـوئية وتوكيـد زمكانيـة الشروق والغروب في العروض الواقعية والطبيعية .

إلا أن المـدارس والتيـارات المعاصـرة قلمـا تتعامـل مـع تلـك الأسـاليب التـي اعتبـرت الآن مـن الوسـائل القديمـة ، وعلـى الـرغم مـن قدمها فإن الضوء كان يقوم بالمهام الحركية .

ونعنـي بحركـة الضـوء مـا يخـص الأسـاليب المسـرحية المعنيـة بالمسـرح البصـري ، إذ أن " حركـة الضـوء تشـمل جميـع التغيـرات فـي توزيعـه وشـدته ولونـه ، والتغيـرات فـي درجـة الشـدة هـي الأكثـر شـيوعا من التغيرات في التوزيع " (٣٣) .

وعلـى وفـق ذلـك يمكـن الحصـول علـى حركـة ضـوئية بفعـل التغيـرات التـي ستحصـل نتيجـة الضـوء والظـل والشـدة والانتشـار والكثافـة وتغيـرات الألـوان بـين الحـار والبـارد ، أو بـين المشـع والأقـل إشـعاعا ، ومـن البـديهي أن تكـون أي حركـة للمصـباح الضـوئي ، سـتغير حتمـا اتجاهـات سـقوط الضـوء ، كمـا سـتتغير بالمقابـل اتجاهـات سـقوط الظـل ، وبالتـالي فـإن عـين المتلقـي سـوف تنتقـل مـن مكـان لأخـر تبعـا لمنطقـة الضـوء الأكثـر كثافـة أو قـوة ، واللـون لـه ذات الـدور

الأساسي في الاتجاه والتركيز ، فتنتقل العين من لون إلى أخر 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 تحيلنا 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 الإضـــاءة :

إن إدراكا عاما من المصمم لأهداف الإضاءة سيحقق بلا شك عوامل كثيرة تتعاون فيما بعضها لأحداث تغيرات 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 وتأكيده من خلال توضيح خطوط ومسار الحركة [٣٥] .

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

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 يشكل 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 تضاء 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 كليا على شدة الضوء وكثافته وتوزيعه ومنح الأهمية للأهم ثم المهم .

٢. التجسيم وبناء الشكل :

تحتوي الأجزاء أو المفردات الموجودة على الخشبة خطوطا 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 وبعدا فراغيا ، من خلال عنصر التجسيم الذي يمنحها أبعادا ثلاثية ، عن طريق الضوء وظله وظلاله نحصل على أشكال مجسمة ومثيرة فضلا عن منحها سمة الجمال في اللون والبعد والإظهار ، وقد وظف (أبيا) الضوء والظل والظلال في بناء ورسم المناظر ضوئيا 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 متسعا 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 زمكانيا ، فاللون يمنح الشكل قوة إضافية في التجسيم والرؤية وكذلك يحقق اللون اتساعا في البناء الدلالي والمعرفي ، وقد يتعدى ذلك إلى البناء الفكري والفلسفي ، ويعبر بذات الوقت عن المزاج والحالة النفسية . فاللون يوضح المفردات ويجلوها .

٣. المـــــزاج :

أن للضوء تأثيرا مباشرا على أحاسيسنا وردود أفعالنا ، ويتأتى ذلك من وجود تلك الألوان والأضواء المتنوعة بين الحارة والباردة ، فضلا عن التغيرات الحاصلة في الطقس والمناخ من رديء إلى حسن أو من جو مفعم بالسعادة إلى أخر مفعم بالانحسار والكبت ، أو من انتقالات المشاهد المسرحية بالتتابع ، التي تنقلنا حينا في النهار ثم تحيلنا إلى الليل ، أن لهذه المستجدات الدائمة التغير والتحول ضمن التوليفات الضوئية ، تساهم بشكل أو بأخر في التأثير على المزاج النفسي للفرد ، فالمزاج متغير من حالة إلى أخرى تبعا 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 أثارة 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 مداخلة (التكوين الضوئي) موضوعا خاصا أكثر اتساعا .

سيميائية الضوء واللون :

أن عملية تحميل الأشياء رمزا ، ليست بالعملية اليسيرة إطلاقا ، على الرغم من أن الإمكانات 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 المحيطية 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 ليحوله إلى مركز الذاكرة طويلة الأمد ، وعند إيجاد مقتربات فكرية آو إبداعية يحتاجها الفرد ، يقوم الدماغ بشكل لا أرادي 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

التـي تحتاجهـا الـذات المبدعـة فـي إنتـاج النتـاج الفنـي الإبـداعي ، أو هـي لحظـة القـدح المهمـة فـي تصـور الموقـف الإبـداعي تفاعـل بـين (ذات وموضـوع) علـى نحـو تحليلـي ، ولـيس كـل مـا يصـدر عـن منطقـة التصـور والخيـال هـو نتـاج صـحيح ، مـن المحتمـل إن لا يدركـه أكثـر النـاس لأسـباب لسـنا بصـددها ، ومـن أهمهـا الاسـتعدادات المفرطـة والميـل لإنتـاج العمـل الفنـي بصـيغة سـامية ، إذ قـد يكـون التفسـير لـدى المتلقـي لا يتفـق تمامـا مـع قصـدية الفنـان ، وللسـبب ذاتـه ينبغـي فهـم طبيعـة الرمـز وإنتـاج الـدال الـذي يشـكل النشـوء الأساسـي للمـدلول ، ولعـل أكثـر الاتجاهـات المسـرحية فـي المسـرح الحـديث والمعاصـر تنحـو نحـو الاتجـاه الرمـزي ، فقـد تـم تحويـل الفكـرة إلـى رمـز أو محاكـاة الواقـع بالخيـال أو محاولـة أيجـاد مقتـرب بينهمـا ، حتـى وصـلت إلـى إضـفاء التعبيـر الحركـي لـدى المؤدي والمنظـر بـدلا مـن التعبيـر أللفضـي ، ولعـل الاتجاهـات المعاصـرة فـي المسـرح انحـازت إلـى الضـوء واللـون وبعـض المفـردات المفعلـة بواسـطتهما مـن اجـل تحقيـق الجانـب الجمـالي والفلسـفي والفكـري ، وصـولا للرمـز ، فضـلا عـن بقيـة العناصـر الأخـرى ومـن بينهـا المنظـر المسـرحي الـذي اخـذ ينحـو ذات المنحـى التجريـدي أو التعبيـري أو الرمـزي ، لـذا أصـبح مـن الممكـن جـدا أن يحمـل الضـوء واللـون معـاني دالـة ليفضـي فـي النهايـة إلـى معنـى دلالـي مقصـود وغيـر مبعثـر علـى مسـتوى المعنـى ، فالاسـتخدام غيـر الصـحيح والنسـبي أو الاعتبـاطي سـيحقق بالمقابـل تشـظي المعنـى والدلالـة ، أذن والحـال هـذه " ينبغـي علـى السـينوغرفر أن يـدرس الإمكانيـات الرمزيـة الكامنـة فـي

اللـون ..... واللـون كمـادة رمزيـة أوليـة لا يمتلـك معـاني دلاليـة مثلمـا هـي في المفردات الأخرى ، لذا فإنه لا يوجد قاموس عام للألوان " [٣٩] .

ولعـل التعـاون المثمـر بـين المخـرج والمصـمم ، يـوفر دراسـة الحالـة المشـهدية ضـوئيا ولونيـا ، بـل يجعلهمـا قـادرين علـى توظيـف اللون المراد بحسب الغرض والحاجة .

وفـي حقيقـة الأمـر أن الرمـز ينبغـي أن يحـوي عنصـرين مهمـين الأول هـو أن الرمـز المـراد توظيفـه يحمـل دلالـة معرفيـة ثقافيـة متجـذرة فـي الواقـع ومدركـة ومفهومـة مـن قبـل أكثـر النـاس ، والعنصـر الثـاني أن يكـون فـي علاقـة صـميمية مـع الطـرف الـذي حـاول مـن خلالـه تأكيـد الدلالـة. وبكلمـة أخـرى أن عنصـري الرمـز يتراكبـان أو يتصـادمان للوصول إلى إيحاء الرمز .

وتـرى الدراسـات السـيميائية عنـد(بيـرس) أن هنـاك علاقـة بـين حامـل العلامـة والمـدلول اتفاقيـة عرفيـة ، وغيـر معللـة : يكـون هنـاك تشـابه أو رابـط مـادي بـين الاثنـين ، والرمـز علامـة ترجـع إلـى الموضـوع الـذي تـدل عليـه حقيقيـة بفعـل قـانون يكـون عـادة تشـارك أفكـار عامة [٤٠] .

ويقصـد بيـرس هنـا كمـا قـدمنا لـه ، تشـارك العلـة والمعلـول بالمجـاورة ، أي أن الرمـز يتفـق مـع مجـاور أخـر معـه وهـذه المجـاورة بـين الطـرفين تقلـب أي مفهـوم إلـى مفهـوم رمـزي ، والمسـرح ممتلـئ

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 سنبلة على أحد الجرار لكونها تستخدم لخزن 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 لارتياد بوليبوس خضم البحار ، أما عندما يمثلون (الإلياذة) فكانوا يرتدون القرمزي لدلالة على المعارك القوية " [٤١] .

لقد وظف اللون كدلالة رمزية معبرة عن الحالة ، إذ أن اللون في تلكم المرحلة التاريخية له الأثر المهم في حياة الأفراد ، لما يحمله من ثروة من المعني 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 معينا هادفا ومثقلا بعناصر تراثية وأسلوب رؤية موحد اختزاليا 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 نمنحه الخاصية اللونية التي تتلاءم كليا مع منطقية الرمز ، شريطة أن يكون الرمز الموظف فلسفيا أو فكريا ، ملازما للحالة الحسية في ترافق العرض ، كما ينبغي أن يكون إنتاج الرمز معتمدا 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 تشكيليا أو قدرة على الرسم بالنور ، كون جميع مفردات الصورة تقوم على البناء التشكيلي .

أن الألوان المتعددة التي يتعامل معها الأفراد بشكل أو بأخر 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 شاهديه أو رمزية ، على وفق رؤية المخرج والمصمم القصدية . أن الضوء واللون يقضي على الفتور الذي نحس به ، ويثور مجسات

التلقـي نحـو ناصـية المعنـى المفعـم بالحيويـة والوضـوح . فـالرمز يشـكل موقفـا وفكـرة إذ يطـرح (جوتـه) بقولـه " أن الرمزيـة يحـول التجربـة إلـى فكرة ، ويحول الفكرة إلى صورة " (٤٤) .

مصادر الفصل الثالث

١. قاسم حسين صالح ، سيكولوجية أدراك اللون والشكل ، بغداد: دار الرشيد ، ١٩٨٢، ص٢٥.

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 ، ص١٥.

١٦. ibid – Fredrick Ben than .

١٧. ألكسي بوبوف و المصدر السابق و ص ١٠٢ .

١٨. ناثان نوبلر ، المصدر السابق ، ص ٢٣٦.

١٩. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية، صو 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. هنـنج نيلمـز ، الإخـراج المسـرحي ، تـر أمـين سـلامة ، القـاهرة: 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. هننج 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. باسـم الغبـان ، التربيـة وعلـم الـنفس ، بغـداد: دار ألهنـا ، ٢٠١٠، ص ، ٣٠ .
٣٩. Willard .f. bellman . scene design stage lighting . p . ٢٠.
٤٠. كيـر أيـلام ، سـيمياء المسـرح والـدراما ، تـر رئيـف كـرم ، بيـروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢، ص ٣٧ .
٤١. كاظم حيدر ، التخطيط والألوان ، المصدر السابقً ٢١٢.
٤٢. هربت ريد ، معنى الفن ، المصدر السابق ، ص ٦٧-٦٨ .
٤٣. أنظر كوردن كريج ، فن المسرح ، المصدر السابق و ص ٤٣.
٤٤. عـدد مـن المـؤلفين ، سـيمياء بـراغ للمسـرح ، تـر أدميـر كوريـه ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٧ ، ص ٨٥ .

الفصل الرابع

تقنيات الضوء واللون

في العرض المسرحي

على الر غم من إن الضوء واللون هما احد عناصر العرض المسرحي ، كما يعدان من العناصر الساندة وليست الرئيسية ، إلا إنهما مع ذلك أصبحا فنا 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 خللا 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 كليا (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 المنابع الضوئية والملون حصرا ، يؤدي بالضرورة إلى انعكاس ألوانه على المناظر المسرحية ، مما يؤثر كليا على مستوى اللون الأساس التي طليت به هذه المناظر ، وينعكس على عين المتلقي كمحصلة نهائية .

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

تأكيده ، وتخضع هذه الألوان إلى تأثيرات وتغيرات كثيرة من شانها 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 أمرة لأجهزة الإضاءة الملونة " [1] .

وبالرغم من صحة هذا ألمر ، 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 براقة ، لأن هذا

اللمعان سيتسبب في انعكاس الأشعة الملونة الساقطة عليه و وبالتالي 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 سيقلل 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 علها وبالتالي على الصالة ، وفقا لقانون الانعكاس .

لقد سعى المسرح المعاصر إلى توظيف الضوء واللون بشكل مفرط في العرض المسرحي ، كون توجهاته تنحاز 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 بسب 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 (السينوغرفر) أو المصمم السينوغرافي .

أثر الضوء واللون على الأزياء :

إن الأزياء شأنها شأن المنظر المسرحي من كونها تتميز بألوان مختلفة ، فهي أيضا ستكون تحت التأثير ألشعاعي الملون الساقط من المنابع الضوئية ، ولما كانت الأزياء ملونة بالضرورة ضمن نسيجها المختلف وملمسها المتنوع ، فهي معنية بتغير 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 ، أنما هي فيما بين الأزياء والمنظر أيضا في تشكيل الصورة البصرية ، التي من معطياتها اللونية تحقيق أهداف معينة تنطوي على وجود توافق وتوازن أحيانا وتباين في أحيان أخرى ، من الضروري أن يدرس المصمم تلك العلاقات اللونية بين

الألـوان المتممـة والألـوان المكملـة ، ولـيس شـرطا أن يحـدث هنـاك توافـق لـوني بـين كتلـة المنظـر والـزي ، بـل تتطلـب الحالـة إلـى اسـتخدام التضـاد اللـوني ، وفـي كلتـا الحـالتين يجـب إخضـاع تلـك الألـوان المسـتخدمة فـي الـزى تحـت مسـاقطها الضـوئية لتلافـي الإشـكالات اللونية .

اثر الضوء واللون على الماكياج :

قـد يختلـف الماكيـاج عـن المنـاظر والأزيـاء ، كونـه يـرتبط بسـير الخطـة الضـوئية ولـيس العكـس ، إذ لـيس مـن المعقـول أن يغيـر مصـمم الإضـاءة خطتـه الضـوئية واللونيـة علـى أسـاس الماكيـاج ، ذلـك أن ألـوان الماكيـاج معظمهـا ألـوان دهنيـة تتـأثر بالضـوء الملـون ، ولكونهـا دهنيـة فسـتكون سـطوحا لامعـة أمـام الضـوء الـذي يـنعكس علـى الصـالة ، كمـا أن المـؤدي ينبغـي أن يمـنح وفـرة ضـوئية تجعلـه علـى الـدوام فـي منطقـة التركيـز ، ولهـذا فـإن المـاكير هـو المسـؤول عـن تغيـر سـمات الماكيـاج للشخصـيات . واسـتخدام مـواد ملونـة لا تحقـق انعكاسـا للتـأثير علـى المتلقـي ، وعليـة أيضـا وضـع بـودرة لتلافـي الانعكـاس الحـاد ، وقـد يقـع المـاكير فـي أخطـاء لإغفالـه عناصـر الضـوء كالشـدة والكثافـة واللـون وقـد تـأتي الخطـوط قويـة وواضـحة أحيانـا ، فـي حـين تـأتي بعضـها متلاشـية " أن الضـوء الملـون الثقيـل سـيعقد الماكيـاج، إذ

أن استخدام الماكياج لمنح الوجه شكلا ولونا ، يمكن أن يلغى أذا كانت الإضاءة تختلف عن تلك التي تكون في غرفة الماكياج " [٣] .

في الجانب الأخر 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 وأخر 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 الشخوص ، بعد إتمام 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 .

ولكثرة المشكلات وتعدها من تلك التي تسببها الإضاءة الملونة المسقطة من المنابع الضوئية ، وتأثيراتها على المناظر والأزياء والماكياج ، فقد عمد العلماء الفيزيائيين على دراستها ، فقد قام العالم (رولي جيلسبابي وليامز) بوضع جدول بسيط يبين فيه مدى التغيرات اللونية التي تحصل تحت الأشعة ألملونه ، وهو جدول يفي

بـالغرض ويمكـن الركـون إليـه فـي العمليـة التصـميمية الأولـى قبـل بـدأ التنفيذ ، ولأهميته فقد أعتمدناه في هذا الكتاب .

ويمكـن القـول بصـدد مـا قـدمنا لـه ، أن مـن الضـروري جـدا أن تكـون هنـاك جلسـات عمـل لمناقشـة ومداولـة كافـة التصـاميم ، مـن قبـل المصـممين والمنفـذين (الأزيـاء والمنظـر والماكيـاج والإضـاءة) ويقـدم كـل مـنهم تصـوراته الخاصـة وخطتـه اللونيـة للإنتـاج المسـرحية ، أن ذلـك لخليـق بـأن يـذلل الكثيـر مـن المشـاكل والعقبـات ويتجـاوز الكثيـر مـن الصـعوبات ، بـل يصـح القـول أن عمليـة التفاعـل بـين المصـممين تتميـز بـالترابط والانسـجام والتوافـق وتعـزز بـدورها القيمـة الجماليـة والدراميـة للعـرض ، ويتجـاوز مـن خلالهـا المخـرج الكثيـر مـن العقبـات . فـي المسـرح الحـديث والمعاصـر قـد تـم تجـاوز هـذه العقبـات عنـدما سـلم الأمـر بالكامـل لمصـمم واحـد هـو (السـينوغرفر) ، والـذي يقـوم ببنـاء الوحـدات التصـميمية لفضـاء العـرض وفـق نظـرة تشـكيلية ، فكـل مـا هـو مرئـي يسـقط علـى العـين يكـون مـن اختصاصـه ، بـدء مـن المنظـر والأزيـاء والإضـاءة والفضـاء ، بوصـف السـينوغرافيا (علـم وفـن معالجـة الفضـاء المسـرحي بالأشـكال والمفـردات القصـدية للعناصـر البصـرية) وهـو فـن بنـاء الصـورة بمـا تحملـه مـن معـاني ودلالات ورمـوز ومضـامين فكريـة وفلسفية . يمكن الرجوع إليه عند الحاجة .

((جدول وليامز))

اللون الطبيعي	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	اخضر	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 بيئتهم 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 بالأخر .

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

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

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 ، ولابد أن يكون منسجما ومترابطا بشكل جمالي يشعرنا 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 (هربت ريد) إلى تعريف أخر 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 غيرة من استخلاص نتائجها الإبداعية من خياله الخصب الذي يشكل بدورة بناء وحدات التكوين المفعمة بالحيوية 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 أثارة

الرغبة في تحريك المشاعر وتكلل 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 المكن العثور عليها في الطبيعة ، يمكن أن يوفرها الضوء الصناعي " (١١) .

شريطة أن يتوفر عنصر الإبداع والخيال الخصب والرؤيا الجمالية للفكرة من خلال الضوء ، وقد لا يحدث هذا بسهولة و لكن 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

الفكـرة ، كونهـا تـوفر لـه متعـة الفهـم والإدراك اليسـيرة دون جهـد " فالشـكل الأبسـط يكـون أكثـر تجاوبـا مـع العقـل ، فهـو علـى الأقـل لا يكلـف جهـدا للتعـرف عليـه ... ويفتـرض أن كـان هنـاك تكـوين واحـد حامـل لمـدلولين فمـن المؤكـد أن ينصـب الإدراك البصـري علـى التكـوين الأبسـط " [١٢] . بالخصـوص إذا كانـت الصـور تتلاحـق تـرى أمـا عـين المتلقـي ، مـن كونـه لا يسـتطيع أن يهضـم كـل الصـور دفعـة واحـدة .كمـا أنـه لا يـتمكن مـن فـك رمزهـا الدلاليـة أو شـفراتها السـيميائية بالسـرعة ذاتهـا و بـل أن المتلقـي يرغـب علـى الـدوام أن يـدرك المغـزى والفكـرة بيسر .

أن التكـوين فـي المسـارح المغلقـة (كمسـرح العلبـة الإيطـالي) يمكـن السـيطرة عليـه لكونـه يمثـل حجـم الفـراغ التكعيبـي لقفـص المسـرح ، ذلـك انـه محـدد أصـلا ، لكـن الحـال يختلـف فـي المسـرح الـدائري أو مسـارح الهـواء الطلـق والمسـارح المفتوحـة كالسـاحات والشـوارع ، حيـث يأخـذ شـكلا تتعـدد فيـه الاتجاهـات وزوايـا النظـر ، كمـا تعـدد فيـه مسـاقط الضـوء تبعـا لتعـدد الزوايـا ، وتكمـن الصـعوبة هنـا مـن أن التكـوين سـينهض فـي فـراغ غيـر محـدد بـل مطلـق الحـدود ، ومـن هنـا يمكـن القـول أن الضـوء الملـون وحزمتـه وكثافتـه سـتدفعنا إلـى تحجـيم الفـراغ بمـا يضـع الصـورة فـي مكـان بعيـد عـن التلاشـي قريـب مـن التحديـد قدر الإمكان .

إن التكوينـات التـي يقـوم بهـا الضـوء يمكـن تقسـيمه إلـى عـدة وجـوه حسـب الحاجـة الخاصـة لكـل تكـوين ، فالتكوينـات الأولـى يمكـن اعتمادهـا

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 بزاوية 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 نعتمد 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

اللامة 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 أبيا ، 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 أذا كان المنظر الأخير في الخلفية يحوي على مناظر

طبيعيــة وجبــال فســيبدو للنــاظر أن المكــان علــى الخشــبة المســرحية ذو أتساع كبير .

أن الإظهــار الانتقــائي للتكــوين يعتمــد بالأســاس علــى التجربــة وقــوة المصــباح وبعــده وقربــه مــن التشــكيل وزاويــة ســقوط الأشــعة ، جميعهــا تســاهم بإيجــاد أفضــل الوســائل فــي تحقيــق التكــوين المطلــوب ، فالتجربــة وتخطــيط المصــمم هــي التــي تحقــق التكوينــات الضــوئية المبهــرة ، وقــد تــأتي النتــائج مبهــرة ، لــم تكــن فــي حســابات المصــمم أصــلا كمــا أن اســتخدامات الخامــات المتعــددة وهــو الأخــر يســمح ويســاهم فــي التجريــب لعدة تكوينات .

خصــائص التكويــن :

للتكــوين خصــائص مهمــة ينبغــي أن ترافقــه ، أو يمكــن القــول أن هــذه الخصائص ملزمة بمرافقة أي تكوين هي :

الوحــدة ، التــوازن ، الانســجام ، التبــاين ، الإيقــاع ، والتنويــع .

ويمكــن دراســة هــذه الخصــائص كــل علــى حــده بغيــة فهــم طبيعــة التعامــل معهــا بمــا يخــص الضــوء واللــون ، إذ تمتلــك كــل خصيصــة منهــا ســمات ومميــزات تحــتفظ بهــا لنفســها و لكنهــا مجتمعــة تحــدد التكــوين بشــكله النهائي بالعموم .

الإيقـــــاع :

يعـرف الإيقـاع بشـكل بسـيط مـن كونـه تكـرار لوحـدات متقطعـة تتذبـذب بـين البطيئـة والمتوسـطة والسـريعة وأحيانـا المشـتتة ، ففـي الموسـيقى هنـاك ضـربات وبينهمـا سـكتات قـد تكـون طويلـة أو قصـيرة ، وفـي داخلنـا إيقـاع خـاص تفرضـه دقـات القلـب ، والإيقـاع اللـوني يتكـون مـن عنصـرين أو بـين لـونين الفـاتح والقـاتم أو بـين الحـار والبـارد ، كمـا يسـميها عبـد الفتـاح ريـاض (عنصـر سـلبي وأخـر إيجـابي ، فـالأولى فتـرات والثانيـة وحـدات) ولا بـد أن يكـون للعمـل الفنـي إيقـاع خـاص بـه ، أمـا فـي المسـارح فالإيقـاع يتغيـر تبعـا لحـرارة وبـرودة المشـهد أو لغـرض التنويـع فـي محاولـة لكسـر الملـل ، وقـد ذهـب (**أدولـف أبيـا**) إلـى مـنح الإيقـاع أهميـة خاصـة حينمـا يؤكـد أن " كـل فـن يجـب أن يكـون إيقاعيـا ، بحيـث لا يتـرك شـيء لاحتمـال خلـق الممثـل ، فخطـوط جسـم الممثـل ، حركاتـه ولإيماءاتـه ، يجـب أن تكـون متعلقـة بشـكل دقيـق بخطـوط التصـميم العـام ، بحيـث يندمج الإنسـان بوحـدة متكاملـة وبنظـام إيقـاعي ، وبواسـطة الضـوء المتمـوج (تتغيـر إيقاعـات خطوطـه انسجاما مع الحركة الإيقاعية للممثلين " [١٣] .

وفـي محاولـة متقدمـة جـدا ، حـاول أبيـا أن يجـد علاقـة وطيـدة بـين الضـوء والموسـيقى ، فقـد قـام بمحاولـة لتـرقيم المصـابيح وتوزيعهـا بصـيغة كمـا تكتـب النوتـة الموسـيقية ، واسـتطاع بحـق أن يخلـق سـيمفونية مـن الضـوء . أن الصـعوبة تكمـن فـي كيفيـة تنـويط الضـوء كمـا تنـوط

الموسيقى ، وان جهاز مخفض الإضاءة (الدمر) لا يمكن أن يكون بديلا لآلة 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 ألموجي ، 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 والحار والبارد ، وتمتلك هذه الإيقاعات حيوية عنيفة .
٣. إيقاعات ركيكة وممجوجة ، 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 : كالواثب والمتدرج والمرهص والساكن .لها علاقة وطيدة بصيغ التقديم البصري .

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

الفنـــي بـــأن " الإيقـــاع وتـــدرجات اللـــون والإضـــاءة يجـــب أن تكـــون فـــي توافق وانسجام مع كل ما يجري على خشبة المسرح " [١٥] .

ومـــا يؤكـــده بوبـــوف ينطبـــق علـــى المنـــاظر المســـرحية وألوانهـــا والإضـــاءة الملونـــة ، فالإيقـــاع عنصـــر يتـــوافر فـــي كـــل ثنايـــا العـــرض ويمكـــن إطـــلاق كلمـــة الإيقـــاع البصـــري علـــى كـــل مـــا يقـــع علـــى العـــين مـــن مســـاحات أو ألـــوان أو خطـــوط أو حركـــة ، فالإيقـــاع يشـــكل إحساســـنا الـــدائم بالســـرعة والحركـــة . ويـــرى أرســـطو بـــأن الإيقـــاع يـــدخل فـــي كـــل الفنـــون فضلا عن الشعر .

التـــــــوازن :

يطلـــق علـــى قـــانون التـــوازن بـــ (الســـمترية balance) ويعنـــي الموازنـــة بـــين طـــرفين فـــي المعادلـــة بينهمـــا . ويعـــرف التـــوازن " بالتعـــادل بـــين كتلتـــين أو مســـاحتين أو جـــزأين أو لـــونين أو بعـــدين متبـــاينين فـــي القـــوة والقيمـــة ، وهنـــاك قـــانون يســـمى قـــانون التـــوازن اللـــوني مفـــاده ، إذا كانـــت المســـاحة كبيـــرة فـــإن أفضـــل الألـــوان لهـــا هـــو اللـــون الهـــادئ ، أمـــا إذا صغرت المساحة فإننا نغطيها بلون أكثر قوة " [١٦] .

فلـــو تـــم وضـــع لـــون أزرق علـــى مســـاحة كبيـــرة ، فـــإن تحقيـــق التـــوازن مـــثلا ينبغـــي وضـــع لـــون مـــتمم لـــه (برتقـــالي) علـــى أن تكـــون مســـاحة اللـــون المضـــاف أقـــل مـــن الأزرق بكـــون الأول بـــارد والثـــاني المضـــاف حـــار ، فـــالتوازن اللـــوني يقـــوم علـــى مســـاحتين أحـــدهما كبيـــرة والثانيـــة صـــغيرة ، ذلـــك أن إحساســـنا غيـــر الـــواعي يـــدفعنا إلـــى الرغبـــة بـــأن

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 أخر ، 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 ، فلابد 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 الأخر وهما متوازنين والتوازن هنا يقوم على درجة التشبع والنصوع وليس على قانون المساحة .

الأخر .. وإلا أثارت زيادة الثقل في احد الجانبين دون الأخر أحساسا 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 وطلينا به مساحة محددة ، ثم عمدنا إلى تكرار إضافة الأبيض إلى الكمية الأولى وطلينا 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 أجراء 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 الأخر 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 احدهما حار والأخر 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 ينشا 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 توحي بانتقال العين بين لون وأخر تبعا لتدرجه البسيط والهادئ ، " إن تأثير التباين في اللون يتأثر بلون الخلفية المحيطة به ، ولهذه الظاهرة حالات تطبيقية ، فكثيرا ما نستعمل التباين الآني للون في إنارة المسارح ، فالضوء الأصفر الواقع على حافة المسرح يجعل الظلال الرمادية على المسرح تبدو مزرقة ، كما تجعل الأشياء الزرقاء تبدو أكثر زرقة " (٢٠).

الوحـــدة والتنـــويـع :

الوحدة تعني أن جميع أجزاء العمل الفني تكوينا أو صورة أو شكلا متوحدة فيما بينها من حيث الموضوع أو اللون أو الضوء ، وهي عملية تنظيم لعناصر الصورة بشكل متراص 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 علية بوحدة أجزاءه ، 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 رتيبا أو مكررا ، ويستلزم ذلك أن يقدم الفنان على أجراء التنويعات في المنجز

الإبداعي على كل مستوياته ، ذلك من كونه يكسر حالة الملل التي يصاب بها العمل الفني من سوء التكرار ، فالتنويع 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 علية المسرحيون كناية (بالفضاء) ، ولعل من البديهي أن يكون الفراغ حاويا للشكل أو ما نطلق عليه المنظر المسرحي ، وأن لكل مضمون شكلا يؤطره ، والشكل هو الصورة المرئية التي من الضروري أن تعبر عن ذلك المضمون " والمضمون هو جوهر العمل الفني والشكل هو مظهره الخارجي ، ويستحيل أن نفصل بين الشكل والمضمون فهناك ارتباط وثيق بينهما " [٢١] .

أن عناصر تكوين الشكل تفترض 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 إخراجه 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

والظـل همـا تـأثيرات الكتلـة بالنسـبة للفـراغ ولـيس الفـراغ ألا عكـس الكتلة " [٢٣] .

قـد يتفـق الشـطر الأول مـن التعريـف مـن أن الكتلـة (فـراغ صـلب) علـى الفنـون التشـكيلية ، بالخصـوص النحـت والرسـم ، لكـون الصـورة ترسـم علـى سـطح واحـد لـيس فيـه عمـق فراغـي ، إلا أن الرسـام يوهمنـا بحجـم الكتلـة والفـراغ والضـوء والظـل ، مـن خـلال ضـرباته اللونيـة علـى قماشـة الرسـم ، ناهيـك عـن كـون الصـورة فـي الرسـم سـتاتيكية ثابتـة ، فـي حـين تكـون الصـورة فـي المسـرح ديناميكيـة متحركـة تبعـا لعناصـر العـرض ، علـى كـل حـال فـالأمر يختلـف فـي المسـرح لكـون الخشـبة المسـرحية تمتلـك قياسـات الطـول والعـرض والعمـق والارتفـاع ، بـل أن إطـار المسـرح اكبـر مـن إطـار المسـرح أكبـر مـن إطـار الصـورة مهمـا كبـر حجمهـا . فالكتلـة أذن ليسـت فراغـا صـلبا، بـل هـي جسـم صـلب فـي فراغ .

فـالفراغ المسـرحي فـي حقيقتـه هـو الأثيـر والكتلـة هـي إزاحـة لهـذا الهـواء ، لتأخـذ محلهـا فيـه ، وهنـاك مفهـوم عـام لا يفـرق بـين (الفضـاء والفـراغ) . والفضـاء كمـا هـو مـدرك هـو ذلـك العـالم الأثيـري الـذي لا حـدود لـه أطلاقـا ، الـذي يشـمل جميـع الكواكـب والمجـرات بمـا فيهـا الأرض ، فهـو بـذلك لا يمكـن الاسـتدلال علـى حـدوده بشـكل واضـح ودقيـق ، أمـا الفـراغ فهـو صـغير قياسـا بالفضـاء لـه حـدود واضـحة تحجمـه وتمنعـه مـن الامتـداد والأتسـاع . والفـراغ المسـرحي هـو ذلـك

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 الخشبة المسرحية ما لم تتلاشى أبعاده نهائيا بحيث لايمكن أن تصطدم العين بجسم أو جدار ، إلا بظلام دامس هلامي الشكل لا حدود له إطلاقا ، يوحي باللانهائية ، 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 يبدع 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 سيئا بدون وجود الكتلة مهما صغر حجمها أو كبر ، فالفراغ وكتلته قادران على تفجير مضامين ورؤى لا يمكن حصرها ، كما يمكن من خلالهما أن نمنح الفراغ إحساسا بصريا بالعمق ، استنادا على تثويرات اللون في المساحة

والضوء والظل والظلال " فالظلال تؤثر في الإحساس بالعمق الفراغي والإحساس بالمسافة ، وكلما زاد التباين في الإضاءة و يزداد الشعور بالعمق الفراغي.بينما يقل هذا الشعور لو تقاربت شدة النصوع في كلا المنطقتين ، فإن شدة النصوع في مساحتين يؤدي ذلك إلى الشعور بالتسطح لا بالعمق " [٢٦] .

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

ويؤكد (أدولف أبيا) " أي شيء ذي أبعاد ثلاثة يصبح تشكيليا 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 الخشبة، 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 الخشبة وبتعاون الضوء ، تبدو متقدمة أما الألوان الغامقة فتبدو متراجعة وفي هذه الحالة يمكن الحصول على أكثر من بعد فراغي بالمسافة ، والمسافة فيزيائيا هي السرعة × الزمن .

" وإن الفراغ وقياسه أمر ملازم للزمن ، والزمن ملازم لقياس الفراغ حيث تتولد الحركة .. والزمن يمثل قياسا معينا مرتبطا 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 شكلا يوحي بالمسافة أو بالعمق ، فالضوء من شانه أن يساعدنا في تأكيد عمق فراغي (إيهامي) قد يصل في الخداع البصري ابعد 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 حيزا بالإضاءة في الفراغ . ذلك كون الإضاءة تشكل منطقة غير ملموسة ماديا 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، ص١٢٨.
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. أرنست فيشر ، ضرورة الفن ، تر اسعد حليم ، 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
التنـــامي الضـــوئـــي
فـــي المســـــرح العراقـــي

إن نظـرة سـريعة لتطـور الضـوء واللـون فـي المسـرح العراقـي منـذ بداياتـه ، تبـدو متواضـعة جـدا و إذ لـم تكـن بـدايات أجهـزة الإضـاءة المسـرحية تتطـور بشـكل تصـاعدي . كمـا كـان تطورهـا فـي العديـد مـن بلـدان العـالم (إنكلتـرا و أو فرنسـا أو إيطاليـا) بـدء مـن المشـاعل حتـى أجهـزة الإضـاءة الحديثـة ، وقـد يعـود السـبب إلـى عـدم وجـود تواصـل مسـرحي متقـدم بـين العـراق آنـذاك وبلـدان العـالم بالشـكل الـذي تتفاعـل فيـه التجـارب وتنتقـل فيـه الخبـرات كمـا حصـل ذلـك فـي أوربـا . والسـبب الأخـر يعـود لعـدم وجـود اهتمـام كبيـر ورعايـة متميـزة للمسـرح أبـان فتـرة التأسـيس ، لكـي يحقـق المسـرحيون العراقيـون بنـاء مسـارح ضـخمة أو استيراد أجهزة إضاءة متطورة تساهم في تفعيل العرض المسرحي .

لهـذين السـببين كانـت أجهـزة الإضـاءة المسـرحية المسـتخدمة فقيـرة جـدا وبسـيطة و لا تتعـدى أن تكـون مصـابيح بواطيـة هابطـة تـوزع هنـا وهنـاك لمجـرد إضـاءة الخشـبة لـيس إلا ، وقـد جـرت محـاولات عديـدة مـن المسـرحيين إلـى الاعتمـاد علـى القـدرات الذاتيـة فـي تصـنيع المصـابيح مـن الصـفائح الفارغـة أو محـولات تحـوير بعـض المـواد المنزليـة القريبـة الشـبه بـالقمع ، إلـى أجهـزة إضـاءة بسـيطة أسـتخدمه

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

١. كانت مهمة الإضاءة للكشف فقط ، وتميزت بالإضاءة الفيضية ، 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 الأبتكارية في تصنيع الأجهزة واستخدامها .
٤. ترتب على وفق ذلك غياب التعمد في استخدام اللون ، لعدم توافر الجلاتين (أو الشرائح الملونة) فقد عمد في بعض الحيان 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 تقدما ، 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 فضلا عن دخول التكنولوجيا إلى المسرح العراقي . وتعد هذه المرحلة قفزة نوعية وسريعة ضغطت الزمن لصالح المسرحيون ، 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 سابقاتها 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 .

ه. 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 العدد٤٧٨٧، ١١ تشرين أول ، ١٩٨٠ .

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فقد أتسمت من كونها أكثر ثراءً وخصبا من المراحل السابقة ، فقد استخدمت أجهزة الحاسوب ومخفضات الضوء المتطورة وأجهزة المؤثرات الضوئية المتقدمة ، التي استخدمت بشكل وافر ومؤثر ، فضلا عن توظيف السلايد والفانوس السحري والسينما فأصبحت السايكلوراما تستخدم لأغراض عديدة ، وقد أقترن هذا التوظيف للضوء واللون مع تعدد نوعية العروض ومدارسها ومذاهبها وقد تمخضت هذه المرحلة عن :

١. أن العرض العراقي بدء يركز على أهمية الإضاءة في عمل المخرج والمصمم .
٢. تم توظيف الضوء واللون لدلالات رمزية وتعبيرية .
٣. توظيف الضوء واللون كشخصية .
٤. تعدد زوايا سقوط الضوء ، ساهم في التقليل من الإضاءة الفيضية .
٥. توظيف الضوء واللون لتحقيق أهداف فكرية وفلسفية .
٦. استخدام الضوء واللون في البناء الدرامي والتأثير على مزاج المتلقي ، من الناحيتين الحسية والإيحائية .
٧. التوكيد على زمكانية العرض وتحقيق البعد الفراغي .
٨. ظهور ابتكارات جديدة في الاستخدام الضوئي واللوني لعدد من المخرجين أو المصممين .

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

على الرغم مما سبق من تطور واضح ضغط 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 التكهن 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 المسرحين التي اكتفت بالإشارة إلى أن الإضاءة كانت رديئة أو جيدة ، لذا اعتمدنا على المقابلات الشخصية وحكايات البعض عن المعاناة التي شهدها المسرحيون أبات تلك الفترة . كما لم يتوفر على الإطلاق خطط مرسومة على الورق يبن 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 المسرحيون 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 ثراءً

فـي الصـورة البصـرية ممـا أجبـر الكثيـرين علـى الاعتمـاد علـى أهميـة الضوء واللون في العرض المسرحي .

إن النزعـة الحديثـة التـي طغـت علـى المسـرح الحـديث والمعاصـر فـي أكثـر بقـاع العـالم تتجـه نحـو التركيـز علـى بنـاء الصـورة البصـرية أو بنـاء الشـكل الصـوري العـام ، محاولـة البحـث عـن صـيغ جديـدة بعيـدا عـن المسـرح التقليـدي ، الـذي يلتـزم الـنص الـدرامي بوصـفة الأسـاس ألنشـوئي للـدراما ، كـم يـرى أن العناصـر الأخـرى مكمـلات تسـاعد فـي خلـق الجـو العـام . أن هـذا التوجـه صـار بعيـدا عـن تنـاول المخـرجين والمصـممين العـالميين وكـذلك العـراقيين ، إذ يمكـن القـول أن الضـوء واللـون أمسـيا احـد أهـم العناصـر المهمـة فـي تشـكيل البنـى والتأثيـث السـينوغرافي ، ومسـاهمتهما الفعالـة فـي توكيـد الصـورة وإبرازهـا وتجسـيدها وترميزهـا وسـميأتها علاماتيـا . بـل ذهـب أكثـر المخـرجين إلـى ضـرورة تفعيـل دورهمـا فـي العـرض المسـرحي المعاصـر ، وبـروز العديـد مـن المصـممين المنظـرين فـي الوقـت ذاتـه لهـذا التوجـه والبحـث علـى تقنيـة ضـوئية ولونيـة تسـاهم فـي توكيـد الأفكـار الفلسـفية والـرؤى الإخراجيـة ، والجـدير بالـذكر أن بعضـهم اعتمـد علـى عنصـرين أو ثلاثـة عناصـر فـي تفعيـل دور الصـورة فـي العـرض المسـرحي ، إلا أن مشـكلة الإضـاءة فـي المسـرح العراقـي تقـوم علـى إغفـال هـذا الجانـب أو عـدم منحة الأهمية المطلوبة في بنائية شكل العرض .

أن النجاح الذي حققه أغلب المخرجين العالمين أمثال (كريج وأبيا وستان ومايرهولد 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 فنانين 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 مستولى 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 الخصبة للمتلقي ، كما هي عالقة في ذهن العاملين من المخرج والممثلين والفنيين ، وقد كانت لبعض العروض مدخلات فنية وفكرية وفلسفية يمكن الإشارة لها بوصفها لم تمحى 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 الجدب والظمأ وخلقت جوا متفقا مع الفكرة الفلسفية لخطاب النص .
٤. استخدام الكرة الزجاجية التي أسقطت عليها الإضاءة من زوايا متعددة بحيث انعكست الأشعة على مساحة العرض وحققت

الإحساس بالحركة كلما دارت الكرة . في 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 المصابيح 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 واقترانه 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 كالسماء والبحر الهائج والأمواج في مسرحي الخليقة البابلية لصلاح 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 چي

مواليد: بغداد ١٩٥١م

- 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 الاخراج.
- 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 الاساسية 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

التنامي الابداعي

د. حسين الكمه جي

هذا الكتاب ...

محاولة جادة وعلمية لدراسة الأهمية التي يضطلع بها الضوء واللون بشكل شامل ، فضلاً عن دراستهما من الناحية الفيزياوية والكيمياوية وتأثيراتهما على الشعوب سوسيولوجيا بالاضافة الى اهمية استخدامهما في العرض المسرحي على مستوى تشكل الصورة البصرية بكل ما تحمله من توظيفات دلالية ورمزية وفكرية وفلسفية واشتراطية في قيام العرض المسرحي عالمياً ومحلياً..