

" التجريب الضوئي بين النظرية والتطبيق في العرض المسرحي العراقي "

مسرحية " تحت الصفر " انموذجا

م.د. نورس محمد غازي

كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث

يقع البحث في أربعة فصول تضمن الأول منها - الإطار المنهجي - مشكلة البحث
المتكررة في الاستفهام الآتي: " هل تم تطبيق مفهوم التجريب في اشتغالات التصميم الضوئي
في العرض المسرحي العراقي التجريبي ؟ "

في حين تجلت أهمية البحث والحاجة إليه بوصفه منجزا معرفيا يطرق أبواب فن
الإضاءة المسرحية من حيث كونه فنا يشتمل جوانب تقنية وأخرى فنية مرتبطة مع بعضها
البعض لتأكيد وظائف مسرحية ضرورية كما يفيد بالدرجة الأساس العاملين في مجال الإضاءة
المسرحية تصميمًا وتنفيذًا والمشتغلين بالمجال المسرحي بصورة عامة
فضلا عن اشتقاق هدف أساس هو تعرف :-

" الآلية التي تم بها الوصول الى معنى التجريب في تصميم وتنفيذ الإضاءة المسرحية في
العرض المسرحي التجريبي ."

أما حدود البحث فقد اقتصر على دراسة موضوع الإضاءة المسرحية في العرض
المسرحي التجريبي للعام (٢٠٠٨) والمتحدثة من خلال عروض مهرجان كربلاء الثاني للمسرح
التجريبي والمقام في مدينة كربلاء.

وجاء الفصل الثاني - الإطار النظري - بواقع مبحثين عني الأول منهما بدراسة مفهوم
التطور التقني والفني الذي أصاب مفاصل الإضاءة المسرحية منذ البدايات الأولى للمسرح وحتى
وقتنا الحاضر فيما عني المبحث الثاني بدراسة آلية اشتغال الإضاءة المسرحية في العروض
المسرحية التجريبية العالمية . إضافة إلى ذلك الدراسات السابقة ومؤشرات الإطار النظري.

وتضمن الفصل الثالث - إجراءات البحث - وهي مجتمع البحث والذي تضمن عشرة عروض مسرحية عرضت في مهرجان كربلاء الثاني للمسرح التجريبي وعينة البحث المتضمنة عرضاً مسرحياً واحداً اختير وفقاً لمسوغات معينة وجاءت أداة البحث متمثلة بما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات اعتمدت كمعايير لتحليل عينات البحث . أما منهجية البحث فقد اعتمد الباحث على منهج التحليل الوصفي في هذه الدراسة .

أما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث التي توصل لها الباحث ومناقشتها وعرضاً للاستنتاجات كما احتوى الفصل على مجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت المصادر والمراجع والملاحق.

مشكلة البحث

تعتبر الإضاءة المسرحية واحدة من أهم الروافد الوظيفية والجمالية في صياغة العروض المسرحية. إذ أنها تشكل الجانب الأكثر إبهاراً في طبيعة العرض المسرحي . إلا أن هذه الأهمية جاءت متفاوتة بين الوجود والعدم وذلك تبعاً لاختلاف آلية ما تم الاتفاق عليه في الجانب النظري عن طبيعة الاشتغال الذي تم القيام به في الجانب التطبيقي . فالجانب النظري يبقى رهين الكلمة والصورة الذهنية في حين يتحرر الجانب التطبيقي من هذه القيود استناداً إلى رؤى ومفاهيم إخراجية تعمل على إعادة صياغة المادة النظرية لتضعها في إطار التجربة المسرحية سعياً وراء الجودة وكسر المألوف . ذلك أن التجريب يعني (experimentalism) وهذا ما أورده قاموس المورد على أنه (تجربة - اختبار - يقوم بتجارب) والمقصود هنا بـ (يقوم) هو المبدع بشكل عام وفي الاختصاصات المتنوعة.

ولا يختلف الجميع على ما ورد في المعنى القاموسي. بل إن كثير من الباحثين يتفقون في أن التجريب إنما هو " خلق الجديد القادر على الاستجابة لمتطلبات الإنسان " ^(١) والذي يحوي على الكثير من الإبداع غير المألوف والبعيد عن التقليدي الذي سار عليه الغالبية ومن هنا يمكن القول بأن مشكلة البحث جاءت على شكل تساؤل مفاده :- هل تم تطبيق مفهوم التجريب في اشتغالات التصميم الضوئي في العرض المسرحي العراقي التجريبي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

جاءت أهمية هذه الدراسة باعتبارها احد الدراسات التي تلقي الضوء على طبيعة ومفهوم الإضاءة المسرحية من حيث الأسس الوظيفية والجمالية وارتباطها بمفهوم التجريب في الحقل المسرحي

حيث يسعى من خلالها الباحث إلى دراسة الإضاءة من حيث النظرية والتطبيق للخروج بنتائج تفيد الدارس الأكاديمي ودارسي الفن المسرحي بصورة عامة، والمشتغلين في مجال الإضاءة المسرحية بصورة خاصة.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعرف: الآلية التي تم بها الوصول الى معنى التجريب في تصميم وتنفيذ الإضاءة المسرحية في العرض المسرحي التجريبي .

حدود البحث:

أولاً : الحدود الموضوعية : تحدد البحث الحالي بدراسة موضوع الإضاءة المسرحية في العرض المسرحي التجريبي

ثانياً : الحدود المكانية : العراق / عروض مهرجان كربلاء الثاني للمسرح التجريبي

ثالثاً : الحدود الزمانية : ٢٠٠٨

تحديد المصطلحات:

نظرا لما وجده الباحث من عدم قدرة على الفصل بين مفهوم التجربة ومفهوم التجريب في معظم الدراسات لذلك لجأ الباحث إلى تعريف كلا المصطلحين تحقيقا لغايات البحث .

التجربة :

لغة : " جرب الرجل تجربة : أي اختبره " (٢).

اصطلاحاً: " هي المعارف التي يكتسبها العقل لتمرين ملكاته المختلفة " (٣).

ووردت أيضاً على أنها " الخبرة التي يكتسبها الإنسان عملياً ونظرياً " (٤).

وجاءت في معجم المصطلحات العربية بأنها " المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها مباشرة " (٥).

كما اختلفت في مفهومها العام هذا من وجهة نظر أخرى على أنها " الفعل الذي يدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته " (٦).

التجريب :

لغة : مشتق من الفعل الثلاثي (جرب ، يجرب ، تجرباً) والمجرب من اختبرته وامتحنته (٧).

أما اصطلاحاً فهو " التجربة المتصلة التي تفرض تنوعاً لا نهائياً من القوام أو الأشكال والمظاهر تتدرج فيها تدرجاً لا يمكن الشعور به من نموذج إلى آخر " (٨).

ويعرف أيضاً بأنه " الاختبار المنظم لظاهرة أو أكثر وملاحظتها ملاحظة دقيقة للتوصل إلى نتيجة معينة كالكشف عن فرض لتحقيقه " (٩). وان لفظة تجريب تطلق أيضاً على " الفعل الحادث في مختبر لإثبات شيء ما من خلال تجربة " (١٠).

التعريف الإجرائي :

يعرف الباحث مفهوم التجريب على أنه فعل منتج على الصعيد العملي يراد منه تحقيق الجودة وكسر المألوف.

المبحث الأول

التطور التقني والفني للإضاءة المسرحية

تعتبر الإضاءة المسرحية واحدة من أهم الروافد التي تصب في مجرى تكاملية العرض المسرحي وضرورة تحقيقه (تقنيا وفنيا) وذلك أن الفعل المسرحي (من الناحية التقنية) لا يتحقق من عنصر واحد فقط ، بل هو مجموعة الوسائل الإخراجية المتعددة التي تشترك في إنتاج الأثر الكلي بغية الحصول على فعل مسرحي كامل " فالممثلون والإضاءة والحركة والحوار والأصوات وفترات الصمت والألوان والمناظر والمنصة ليست إلا مجرد مصادر هذا الفن الذي يصبح شيئا معبرا حينما تجتمع هذه الأشياء كلها في موكبه"^(١١).

ومن الناحية الفنية فإن للفعل المسرحي ضرورة متحققة من خلال الإضاءة المسرحية تتمثل في " التوهج الحسي والانفعال العميق من عناصر أعمق من الأنوار الملونة "^(١٢) لذلك جاءت أهمية الإضاءة المسرحية محورين رئيسيين لا يمكن الفصل بينهما أو إبداء احدهما على الآخر وفقا لمفهوم الحاجة. فالأول وهو الجانب التقني جاء ليعبر عن تاريخ التطور من حيث الآلية والثاني وهو الجانب الفني جاء ليعبر عن ذلك التاريخ من حيث الاشتغال .

ولعل البدايات كانت فنية من حيث التطور فاستخدم الإغريق المشاعل التي (كانوا يستخدمونها في حياتهم اليومية) على خشبة المسرح للدلالة على زمن أحداث الفعل المسرحي ذلك إن الضوء الطبيعي لأشعة الشمس هو المصدر الأساس في إضاءة عروض المسرح الإغريقي التي كانت تقام منذ الصباح الباكر حتى غروب الشمس " إذ لا ينفك ضوء الصبح يتوالى حتى يبدو المسرح مغمورا في طراوة الصباح المعتمة وصفاءه الباهت الشاحب ، مما تتسم به ألطف ساعات اليوم كله ، ألا ما أبدعها من لحظة هي أروع اللحظات لكي يبدأ التمثيل "^(١٣) إذ اعتمد الإغريق نتيجة لذلك على ضوء الشمس اعتمادا كلياً فكان مسرحهم " منحوتا في بطن الجبل وبدون سقف ، ولقد كان سر بنائهم مسارح منحوتة السماح بمرور أشعة الشمس إلى منصة التمثيل "^(١٤).

وفي العهد الروماني كان لتاريخ تطور الإضاءة المسرحية من الناحية التقنية دورا يكاد لا يذكر من حيث الأهمية ، ذلك إن الرومان لجئوا إلى استخدام المشاعل ذاتها في إضاءة عروضهم المسرحية المعتمدة أساسا على ضوء الشمس لغرض الدلالة الزمانية ولما " كانت عروضهم مرهونة بسطوع الشمس أو اختفاءها"^(١٥) فان هذا يعني إنها تخضع بالدرجة الأساس إلى تقلبات الطقس وأحواله ، لذلك لجأ الرومان إلى بناء بعض مسارحهم بطريقة مغلقة للتخلص من تقلبات الطقس^(١٦).

فكانت هذه الخطوة من أولى واهم الخطوات التي جاءت من حيث الأهمية في مجال التطور الفني للإضاءة المسرحية " فقد كانت روما أولى المدن التي شهدت حفلات التمثيل الليلية ، وكان التمثيل يجري على ضوء المشاعل الساطع ، ولنا أن نعد هذا من باب التقفن في التماس ما هو جاذب للأنظار"^(١٧)، فكانت إضاءة المشاعل لا تقتصر على الدلالة الزمانية بل تعدت ذلك إلى كونها أداة لتحقيق وظيفة الرؤيا .

وفي العصور الوسطى وبعد سيطرة الكنيسة وإغائها كل المظاهر المسرحية ثم العودة إليها بعد حين لإغراض دعائية دينية بحتة ، حصلت بعض التطورات التقنية على آليات الإضاءة المسرحية فاستبدلت المشاعل التي استخدمت ردحا من الزمن بالشموع الأقل إنارة لسحب الدخان . أما العروض التي أقيمت خارج الكنيسة فقد اعتمدت ضوء الشمس كمصدر أساسي والمشاعل والشموع كمصدر ثانوي للدلالة الرمزية.ومن الجدير بالذكر إن هنالك تطورا فنيا في مفهوم الإضاءة المسرحية في تلك الحقبة ... إذ كانت الشموع تطفأ " واحدة تلو الأخرى تعبيرا عن موت المسيح وصولا إلى الشمعة الوحيدة التي تسحب إلى أعلى إذ كانت تترك مشتعلة من دون إطفاء"^(١٨) وتجدر الإشارة هنا إلى إن هذا التطور التقني بقي أساسا لمصادر الضوء في مسارح عصر النهضة إلا إن تطورا فنيا شهدته الإضاءة المسرحية قد أخفى الكثير من المفاهيم والأسس النظرية للإضاءة المسرحية والتي بقيت تستخدم حتى وقتنا الحاضر ، إذ عمد المسرحيون في تلك الحقبة إلى توزيع مصادر الضوء فوجدت بذلك الشمعدانات ، وكذلك محاولة إيجاد وسائل لتلوين هذه الأضواء^(١٩).

وفي سنة ١٥٤٥ قدم الفنان (سيبستيانو سيريليو) مجموعة من النظريات في فن المناظر أوضح من خلالها " إن الضوء الملون يمكن تحقيقه بوضع سائل ملون داخل زجاجات وليكن النبيذ الأحمر مثلا ليعطي اللون الأحمر وسائل كلوريد النوشادر ليعطي اللون الأزرق والوسائل الزعفراني لإعطاء اللون الأصفر. على أن توضع هذه الزجاجات ذات السائل الملون أمام الشموع" ^(٢٠) ومن الناحية التقنية أوضح (سيريليو) ضرورة وجود " عواكس لامعة خلف الشموع تساعد على انعكاس الضوء بأكبر قدر ممكن إلى الشكل المراد إنارته على خشبة المسرح " ^(٢١).

وعلى نفس الغرار قدم (ليون دي سومي) عام (١٥٥٠) في كتابه (معنى التمثيل المسرحي) ، " فكرة جديدة في الإضاءة مازالت تستعمل حتى اليوم ، وتعتمد كل الاعتماد على إعطاء إضاءة قوية للمشاهد التي تمثل أحداثا مفرحة ويقل الضوء ويبدو شاحبا حينما تحل الأحداث المؤلمة أو المؤثرة في هذه العروض المأساوية " ^(٢٢). فكانت تلك الأفكار احد أهم الروافد التي صبت في تاريخ تطور الإضاءة المسرحية فنيا.

وتعد محاولات الايطالي (ساباتيني) (١٥٧٤ - ١٦٥٤) من أهم المحاولات التقنية والفنية في مجال تطور الإضاءة المسرحية . فلقد تمكن (ساباتيني) من إيجاد وسيلة تقنية لتخفيض شدة الضوء عندما حاول وضع اسطوانة معدنية ذات ثقب متعددة مدلاة من أسلاك معدنية على مصادر الضوء (الشمعة) مما يساعد على تقليل الضوء أو شدته حسب الحاجة ^(٢٣).

فكانت أفكاره تلك انعكاسا تطبيقيا لأفكار (ليون دي سومي) من الناحية الفنية ، كما يسجل ل (ساباتيني) خطوة الريادة في استبدال تقنية الإضاءة المسرحية في تلك الفترة من استخدام الشموع كمصدر أساس إلى استخدام مصابيح الزيت والذي أصبح يطلق عليه فيما بعد ب (مصباح بوز) فكان وسيلة ضوئية تعتمد الزيت والفتيل بدل الشموع ذات العمر القصير جدا ^(٢٤) .

إن التطور الذي شهدته الإضاءة المسرحية بعد هذه المرحلة وتحديدًا في القرن السابع عشر يشير إلى إن الجانب التقني بقي كما هو عليه من حيث الآلية إلا إن الجانب الفني حفل

ببعض التطورات التي وان كانت بسيطة ومحدودة إلا إنها تعد من الخطوات التي أسهمت فيما بعد بتحقيق غايات أكثر فاعلية . وقد تمثلت اغلب هذه التطورات بتغيير أماكن مصادر الضوء تبعاً لنوع المسرح وضرورات أخرى ... فقد جاءت أفكار (جوزيف فورتنباخ) بمثابة حلول جديدة لمشكلات الضوء " فقد اقترح أماكن جديدة لوضع المنابع الضوئية التي كانت تحاكي مناظر السحب والتي بدورها تسقط على الممثل ، كما وضع منابع أخرى في جانبي المسرح بين فتحات المنظر وأبدل شموع الإضاءة الأرضية باستخدام مصابيح الزيت "(٢٥).

يضاف إلى ذلك جانباً تقنياً متمثلاً بإضافته بعض الشرائح العاكسة خلف مصابيح الزيت لتقوية الأشعة الصادرة منها^(٢٦). وهو بهذا يحاكي ما نادى به (سيريليو) في هذا المجال .

وفي نفس السياق التقني أضاف (ديفيد جاريك) أفكاراً ذات مضامين فنية تمثلت في رفعه الثريات التي تعترض مسار الرؤيا بالنسبة لمشاهدي العرض ، كما لجأ إلى رفع وخفض تلك الثريات حسب متطلبات كمية الضوء مستعيناً بالحبال والبكرات^(٢٧).

كما لجأ إلى تركيز الإضاءة فوق الخشبة لإنارة الممثلين أكثر من المتفرجين ممهداً الطريق بذلك إلى عملية إطفاء أنوار الصالة بصورة كلية .وبعد هذه المرحلة المهمة والطويلة من تاريخ الإضاءة المسرحية ، جاءت معظم التطورات وعلى الصعيد التقني نتيجة لانعكاسات الثورة الصناعية التي حدثت في معظم الدول الأوروبية فكان لاكتشاف غاز الكيروسين الأثر البالغ في تطور الإضاءة المسرحية فنياً إذ " وباستعمال غاز الإنارة تقدمت وسائل الإضاءة وأصبح للمخرجين السيطرة على كمية الضوء ومصادره "(٢٨) وكان من نتائج هذا الاكتشاف " اختراع أمشاط الإضاءة الجانبية وهي عبارة عن علبة من المعدن مقسمة إلى أقسام كل قسم به مصدر للضوء فإذا ما وضع هذا المشط في مقدمة خشبة المسرح سمي بنور الحافة ، وإذا استعمل راسياً سمي مشطاً راسياً ، وإذا استعمل وعلق أعلى الممثل سمي مشطاً أفقياً"(٢٩).

بعدها اختلفت الاستخدامات وطرق الإضاءة المسرحية إلا أنها لم تخرج عن دائرة المفاهيم السابقة حتى عام (١٨٠٣) حين لجأ (فريدريك البرت) إلى استخدام غاز الاستصباح

الذي يعد " عاملا مساعدا على إنجاح الإضاءة المسرحية ليس من ناحية كثافة الضوء الشديدة فحسب ولكن أيضا في كيفية التحكم في توزيعه من موقع إلى آخر على المسرح " (٣٠).

وبفضل ذلك تحولت الإضاءة المسرحية من مجرد أداة إلى فن خلاق على خشبة المسرحية كما نادى بذلك الفنانون أمثال ابيا وكريج " (٣١). فجاءت طروحاتهم بمثابة أراء نظرية لها أثرها الكبير في تطور معظم الجوانب الفنية والتقنية للإضاءة المسرحية إذ طرح (ابيا) مفهوم الضوء باعتباره معادلا لمفهوم الظلال على خشبة المسرح وله من الأهمية ما للظلال من أهمية في مجمل عناصر العرض المسرحي . كما أشار إلى أهمية تغيير مواقع الأجهزة وإعادة توزيعها بالشكل الذي يسمح بالحصول على اضاءات متنوعة الوظائف كذلك التي تحدث عند استخدام الكشافات المركزة التي يمكن التحكم بها من حيث القدرة لخلق التأثير في الشعور والوجدان (٣٢).

وفي هذا الصدد يقول " ليون سيمون " استنادا إلى طروحات ابيا : " إن الإضاءة الغامرة تعطي وضوحا شاملا للأشياء فنرى دون أن يكون لها اثر في عواطفنا. ولكن الإضاءة ذات الظلال الناتجة من اعتراض بعض الأشياء تعطينا صورة لها أثرها الفعال في العين وهي تتشكل أمامنا بقدر ما نرى من أضواء وظلال نتيجة توزيع الأضواء بالنسبة للجسم المرئي . الأمر الذي يستطيع أن يصل إلى أعماقنا وعواطفنا لما أضافه الظل من معاني جديدة . " (٣٣)

وفي نفس السياق يرى الباحث إن ما جاء به (ابيا) على الصعيد الفني يركز في بنيته التقنية على كمية الضوء الساقط وزاوية سقوطه محددا من خلال ذلك بنيته الجمالية من خلال درجة وضوح الشكل وإعطاءه بعدا ثالثا من خلال مفهوم الظل والضوء. كما ذكر (ابيا) " إن الإضاءة المطلوبة للمسرح ليست باستخدام أمشاط الإضاءة . ولكن الإضاءة تخدم إظهار الشكل في الأرضية. وهي الإضاءة التي تعطي الشخصية المسرحية أبعادها الثلاث مؤكدا في نظريته عن الضوء والفراغ إن أي شكل ذي أبعاد ثلاث يصبح تشكليا لأعيننا لتأثير الضوء عليه " (٣٤). وهنا يشدد (ابيا) على ضرورة استخدام الأجهزة ذات التأثير المطلوب لإبراز معالم الشخصية من وجهة نظرية ويرى الباحث بان الكشافات هي ما أراد (ابيا) الإشارة إليه . كما لجا (ابيا) إلى تمييز ثلاثة أنواع من الإضاءة المسرحية هي " الإضاءة التي تستخدم لتضيء فقط (الإضاءة

الأساس) وتستخدم الإضاءة وتلوين الديكور فقط ، وجزء من هذا الديكور يمكن أن يكون بألوان أخرى ويمكن أن يأخذ مكانه على خشبة المسرح . والجو العام ، الإضاءة غير المباشرة ، التي كانت في العقد الأول من القرن العشرين تربط مع إضاءة السايكلوراما وتحمل تعبير الفضاء . والإضاءة التي تشكل المنظر المسرحي أو (الإضاءة التشخيصية)^(٣٥) . وعمل أيضا على تغيير اتجاهات مصادر الضوء واستخدام الإسقاط الضوئي في عملية خلق الأشكال على خشبة المسرح وربط بين اللون والحركة والشكل في الصورة المسرحية الواحدة . وهنا يمكن القول بان هذه التغييرات قد صبت في مجرى الجانب الفني للإضاءة المسرحية والتي أثرت وبشكل كبير على أهمية الإضاءة المسرحية في العرض المسرحي فأصبح للإضاءة المسرحية وظائف رئيسية وأخرى ثانوية تحددها كمية الضوء الساقط ولونه وزاوية سقوطه . وجاءت اهتمامات (ابيا) الضوئية من خلال ارتباطها بأهمية الموسيقى من خلال الجانب النفسي والدلالي داخل منظومة العرض المسرحي .

وعلى غرار (ابيا) اهتم (جوردن غريغ) بالإضاءة المسرحية إلا إن اهتمامه هذا كان متجها نحو علاقة الضوء بالمنظومة الديكورية الضخمة التي بناها في عروضه المسرحية . وفي هذا الصدد يقول (ايفانز) :

" إن استخدام الظلال كنقاط موازية للضوء مع الكتل المعمارية وحركتها لم تكن أصلا من أفكار (جوردن غريغ) فمعظم هذه الأفكار قد سبق إليها (ابيا) في كتابه (إخراج درامات فاجنر)^(٣٦) ، ففي إخراجة لمسرحية (هاملت) وتحديدًا لمشهد البلاط " فقد غطى غريغ الستائر بأوراق مذهبة وجعل الملك والملكة يجلسان على عرش مرتفع ويلبسان ثياب مذهبة وتتدلى من أكتافهما عباءة ذهبية ضخمة تغطي خشبة المسرح كلها وفي تلك العباءة ثقب تبدو فيها رؤوس رجال البلاط وتضيء المشهد إضاءة خافتة فتبدو التماعات من الذهب يحيطه الظلام "^(٣٧) وهي إشارة إلى أهمية الجانب الفني للإضاءة المسرحية وارتباطها بمفهوم الديكور والزبي المسرحي الذي سعى غريغ إلى إيجادهما .

وتعد فكرة الإسقاط الضوئي من أهم الأفكار الفنية في مجال الإضاءة المسرحية التي أسهمت في تغيير واقع العرض المسرحي من حيث ارتباطها بباقي مكملات العرض المسرحي

من ديكور وأزياء وموسيقى وإكسسوار. إذ لم يعد هناك حاجة إلى تغيير أو توقف في سياق العرض المسرحي إذا تطلب الأمر ذلك وعلى مختلف الأصعدة من حيث تغيير الديكور والمنظر المسرحي. فكانت البداية مع جهاز (الفانوس السحري) أو طارح الضوء ذي العدسة . والذي يمكن من خلاله " إسقاط مناظر ملونة باستعمال مجموعة من الشرائح اللونية " (٣٨). ويعد المصمم الضوئي الجيكوسلوفافي (زفوبودا) أول من استخدم هذا الجهاز في عمله مع المخرج (الفريد ادوك) في عام (١٩٥٨) عندما استخدم طريقة الفانوس السحري في عرض مسرحية (ترستيان وايزولدا) " فكان مرافقا للتمثيل الحي على خشبة المسرح فهناك ثمان شاشات تظهر عليها صور متحركة وهذه الشاشات متحركة هي أيضا وباتجاهات مختلفة ومتعددة فيقول زفوبودا أريد أن امتلك مشهدا متحركا تصبح فيه الحركة قانونا مسرح يمكن أن يتغير في شكله وبنيتة على مدى مجرى المسرحية وفقا لمتطلباتها وتناغما مع محتواها " (٣٩).

ومن هذا المنطلق الأساس في مبادئ الإسقاط الضوئي جاءت الاكتشافات العلمية بكل ما هو جديد على مستوى عرض الصورة ليستخدامها أفراد الطاقم المسرحي بالشكل الأمثل في تكوين صوره المسرحية ، فأدخلت إلى المسرح مختلف تقنيات العرض الصوري والسينما والتلفزيون ذلك إنها أدوات يمكن استخدامها مسرحيا للوصول إلى ما يريد قوله المخرج المسرحي . فكانت " تقنيات المونتاج المستخدمة في السينما تستخدم الآن بكثرة في المسرح وخاصة في مسرح الصورة فالسينما قد حلت في المسرح بكل ثقلها سواء من حيث التجهيزات الخاصة بعالم الصورة مثل الشاشة البيضاء والعارض السريع أو أجهزة العرض المتنوعة " (٤٠) (فالداتا شو) وعلى سبيل المثال يعتبر من أهم أدوات العرض الصوري المستخدمة حاليا في العروض المسرحية ، وهو جهاز يعمل من خلال النظام الصوري الذي يستند إلى مبدأ النقل الصوري الحي للصورة ثلاثية الأبعاد (ثابتة أو متحركة) من خلال قنوات أجهزة الكمبيوتر (٤١). وبذلك يمكن القول بان هذا الجهاز " بإمكاناته وتوظيفه في المسرح يفتح آفاقا جديدة شاسعة أمام البحث في القيم الجمالية ، فمع الثورة الالكترونية المعاصرة استفاد المسرحيون من الكمبيوتر في ميكنة خشبة المسرح واستحداث نظم جديدة في مجال الإضاءة المسرحية لتشكيل المكان في المسرح المعاصر " (٤٢).

ولعل ما قام به مصمم الإضاءة والديكور (ويليم ددلي) في تصميمه للديكور المسرحي (ذات الرداء الأبيض) خير دليل على مدى تحقق هذا الأمر إذ " انه ديكور يعتمد التكنولوجيا ، إذ صور بالفيديو جميع خلفيات المشاهد في أماكنها الحقيقية وعكسها بصورة خفية على خلفية نصف دائرية يخرج منها جزء كما لو كان بفعل السحر ويدور على نفسه عند اللزوم في منتصف المسرح أو يعود ليشكل جزءا من الخلفية وتتفتح من المشهد المصور أبواب حقيقته تدخل وتخرج منها الشخصيات ويضاف أو يلغى أثاث حسب احتياجات المشاهد اللاحقة وكأنما يشهد المتفرج فيلم سينمائي حيا " (٤٣).

ويرى الباحث إن ما جاء بهذا الوصف إن دل على شيء إنما يدل على استخدام مصمم الديكور وبالاتفاق مع مصمم الإضاءة جهاز (الداتا شو) في عرض الصور السينمائية. وبذلك أصبحت هذه التقنية بداية للشروع في عملية تطوير واستحداث أجهزة أكثر كفاءة وفاعلية في تصميم المنظر الضوئي داخل منظومة العرض المسرحي فكانت الاكتشافات العلمية في مجال الضوء متفاوتة من حيث التقنيات المستخدمة ومقاربة من حيث آليات اشتغالها . إلا إن الاكتشاف الأهم لأشعة (الليزر) كان بمثابة حجر الزاوية الذي يستند إليه أحد أهم أركان التقدم العلمي في الوقت الحاضر في مختلف مجالات الحياة . وبما إن المسرح ما هو إلا انعكاس لهذه الحياة ومرآة لها لذا كان لهذا الاكتشاف أثره الواضح في صياغة الصورة المسرحية داخل منظومة العرض المسرحي . فكانت استخداماتها في المسرح متأتية من طبيعة الخصائص التي يحملها هذا الاكتشاف والتي يمكن حصرها بأربعة خصائص هي :

١- أحادية اللون

٢- التشاكة

٣- الاتجاهية

٤- السطوع

فأحادية اللون تعني إن الإشعاع الصادر ذو لون واحد ولكل من هذه الألوان صفته الخاصة وحسب الطاقة التي يتم تفعيلها من قبل المصدر والتردد الذي يصدر من داخل تلك المنظومة المصدر . إما مفهوم التشاكة فانه يعني القدرة في السيطرة على الإشعاع الصادر من

خلال مفهوم الزمان والمكان إذ يتمكن المصدر من إطلاق شعاع الليزر بطريقة لا تقبل الانتشار أو التشتيت من حيث ارتباطها بمفهوم المكان أما من حيث المفهوم الزمني فإنها تعني القدرة على قطع المسافة الفاصلة بين المصدر والمسقط خلال مدة زمنية يمكن التحكم بها وحتى تقطيعها . ويعني بالاتجاهية القدرة على توجيه الأشعة الليزرية على الاتجاه المكاني دون أن يكون لمفهوم الزمن اثر في تفعيل اثر في تفعيل هذا الجانب أو المشاركة به . ويعرف السطوع بأنه القدرة المنبعثة عن كل وحدة ضوئية صادرة من الأشعة الليزرية^(٤٤).

ومن هذه الخصائص والمميزات جاءت التجارب المسرحية العالمية والمحاولات الفنية والتقنية لاستخدامات الليزر في المسرح فكانت حزم الليزر بمثابة مؤثرات ضوئية على خشبة المسرح تعمل على خلق الأشكال الهندسية أو كتابة الرسائل والرسم للأشكال بأبعاده الثلاث^(٤٥).

كما إن " الابتكارات التكنولوجية جرى توظيفها من خلال الفن الضوئي والفن الحركي والليزر (فن الهولوجرام) أي الصورة المسقطة عن طريق أشعة الليزر والتي تحول الصورة ذات البعدين إلى صورة ثلاثية الأبعاد"^(٤٦).

ويمكن القول أيضا بأنه فن يحتاج إلى إضاءة دقيقة جدا وبزاوية رؤية يسيطر عليها ذلك لتحديد وحصر الأضرار التي يخلفها الإشعاع الليزري . وهناك نوع آخر يستخدم غاز الهليوم في إضاءته ويسمى (ليزر هيليوم نيون) ويتم بإسقاط مجسد للمنظر في الفضاء ، وبهذه الطريقة يتم تصغير المناظر المسرحية التي تكون لها القابلية المطلقة في حرية الحركة باتجاهات متعددة بحسب بث غاز الهيليوم وقوة دفع الغاز فإذا كان المطلوب أن تكون حركة المنظر بطيئة فان دفع الغاز يكون بطيئا أما إذا تطلب أن تكون الحركة سريعة فان قوة دفع الغاز تتم بطريقة أسرع وهي تمثل طريقة تقديم المنظر بسرعة^(٤٧) .

المبحث الثاني

الاضاءة المسرحية في العرض المسرحي التجريبي (نماذج عالمية)

يعد مفهوم التجريب في العرض المسرحي احد أهم المفاهيم التي فتحت الباب على مصراعيه في تفعيل الجدل القائم بين القديم والجديد على مختلف الأصعدة المسرحية ذلك إن "

التجريبية في المسرح ليست نتيجة للخطة القائمة إنها إنما تغذت ، وتمثلت واحتكت بمعالجات مسرحية سابقة ، حسبت على إنها تقليدية ولكنها كانت الأرض التي انغرزت عليها بذرة التجريب^(٤٨)، فغالبا ما يعمل المسرحيون على اختراق السائد والمألوف في محاولاته المسرحية سعيا للوصول إلى مفهوم الجدة والأصالة على إن تلك المحاولات كانت قائمة في مختلف مجالات المسرح ومنذ البدايات الأولى لنشأته " فالمسرح في العالم كان وما يزال تجريبيا بالضرورة على مر العصور وإلا فانه لم يكن ليتطور"^(٤٩).

فأصبح التجريب سمة أساسية من سمات المسرح وخصائصه كفن قائم بذاته . وتختلف وتتعدد السبل وطرائق التجريب على كافة الأصعدة المسرحية ابتداءً من عملية اختيار النص والمكان وانتهاءً بباقي مكملات العرض المسرحي انطلاقاً من مفهوم التجريب القائم على أساس كسر السائد والمألوف ، فالتأليف والإخراج والتصميم المسرحي كلها مكونات وعناصر مسرحية يسعى من خلالها المختصون إلى التجريب وكل حسب اشتغاله وأهميته " فان كنا نجد مارتن ميوفن في بوبنس ايرس تمارس تجاربها في تقديم العروض المسرحية التي تشجب فيها الكلمة كعنصر أساسي للدراما ، ويتقدم عليها عناصر العرض الأخرى فعلى الجانب المواجه نرى تجارب الفريد ارباس في الأرجنتين تعيد إلى الكلمة قيمتها"^(٥٠). فالتجريب لا يقتصر على مفردة واحدة من مفردات المنظومة المسرحية بكلياتها وإنما يتعدد ويتنوع باختلاف المجال الذي يشغل فيه إذ إن التجريب " لا يتعلق بالشكل المسرحي أو الموضوع فحسب وإنما يتعلق أيضا باختيارات التقنيات ضمن الفضاء المسرحي وطرق التعامل معها لتحقيق عرض مفتوح وعميق الدلالة"^(٥١).

من هنا كان لمفهوم التجريب في مجال الإضاءة المسرحية دورا فاعلا في عملية التطور التي أصابت مفاصل المنظومة المسرحية بصفاتها جزءا لا يتجزأ من تلك المنظومة . وأصبح التجريب احد أهم المبادئ التي جاءت في ثنايا التصميم لمعظم مصممي الإضاءة المسرحية في العروض المسرحية العالمية وعلى مستوياتها التقنية والفنية كافة . فكانت الأسس والمبادئ الأولية للإضاءة المسرحية والتي سجلت حضورها على ساحة العروض المسرحية على مر العصور نقطة الانطلاق الأولى في عملية التجريب انطلاقاً من أهمية وفاعلية الإضاءة المسرحية داخل منظومة العرض المسرحي ذلك انه تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى كل

ما هو هام وضروري على موجودات خشبة المسرحية . فالإضاءة تلعب دورا رئيسيا في هذا المجال من خلال خواصها الثلاث المتمثلة بالكمية واللون والاتجاه^(٥٢) .

فالكمية تعني كثافة الضوء وشدته وتتمثل بالمستوى العام لإضاءة المشهد ودرجة سطوع الضوء والكمية تمتلك درجات متفاوتة بين السطوع والعتمة التي تمارس بدورها اثارات لا تحصى من الانفعالات النفسية لدى المتلقين ، فالمعروف إن المشهد المعتم في إضاءته الزاخر بشخصيات تتحرك كالأشباح من شأنه إثارة أحاسيس الخوف أو الرعب أو القلق أو التوجس أو الغموض أو الرهبة ، في حين إن المشهد المشرق بإضاءته الساطعة من شأنه إثارة أحاسيس التفاؤل والبهجة والانشراح في نفس المتلقي وبصفة عامة فان لدراما الجادة المثيرة للتفكير والتأمل تحتاج إلى درجات أكثر انخفاضا من الدراما الخفيفة أو المرحية^(٥٣).

لقد جاءت العروض المسرحية العالمية بالكثير من التطبيقات العملية لتلك المبادئ وانطلقت في تجاربها المسرحية من هذا المنطلق فعلى سبيل المثال لا الحصر .

تعد الشمعة التي تحملها الليدي مكبث وهي تمشي نائمة ابلغ تمثيل رمزي للعلاقة بين كمية الضوء وطبيعة المشهد ذلك إن " هذا النوع من الضوء المتذبذب الراقص الذي يرتبط بالشمعة لخلق جو من الترقب المتوتر والخوف الغامض يمهد لانتحار الليدي مكبث "^(٥٤). وفي هذا الصدد يجد الباحث إن مصمم الإضاءة قد لجأ إلى تلك المبادئ والأسس الأولية في تصميم الإضاءة المسرحية . وعلى العكس من ذلك فان ما قام به مصمم الإضاءة المسرحية في عرض مسرحية (هاملت) للفرنسي (باتريس شيرو) عام (١٩٨٨) في مهرجان (ايفينون) يعد بادرة مهمة في مجال التجريب والخروج عن دائرة المؤلف والسائد إذ لجأ المصمم في هذه المسرحية إلى استخدام الكمية الخافتة من الإضاءة المسرحية لإلغاء التفاصيل الدقيقة للديكور المسرحي وبالتالي إلغاء الصورة التاريخية لحيطان قصر البابوات . لكن الناقد الفرنسي (غي دو مور) يأخذ " على مصمم الديكور محاولته الفاشلة لحجب المكان ، اذ برغم خفوت الأنوار المقصود منه إلغاء الصورة التاريخية تظل حيطان قصر البابوات ظليلة الحضور تلقية على المشهد العام للمسرحية "^(٥٥) .

وفي سياق متصل بذات التجربة المسرحية يجد الباحث إن الاستخدام المركز لكمية الضوء وتحديدده يعمل على تفعيل الجانب النفسي لدى المتلقي من خلال عملية التركيز فالكمية التي استخدمها مصمم الإضاءة في مسرحية كاميلوت على مسرح (دروري لين) وهي من إخراج (ريتشارد بيلبراو) كانت متناسبة وطبيعية الحدث الدرامي وضرورة تفعيله " فبعد مشهد حافل بالأضواء مصطخب بالألوان ، اظلم المسرح تماما وجعل الملك آرثر يلقي منلوج الوداع في ثورة صغيرة من الضوء تركزت على وجهه فقط " (٥٦) . وفي مسرحية (الملك لير) التي أخرجها بازجودبودي نجد إن مصمم الإضاءة لجا إلى استخدام كمية الضوء ليقوم من خلالها علاقة درامية بين الفعل داخل الحدث المسرحي والجمهور فنراه " يظلم المسرح تماما حين تتفأ عينا جلوستر فيقيم علاقة درامية بين الشخصية والمتفرج من خلال عدم القدرة على الإبصار " (٥٧) ويمكن أيضا التحكم في درجة سطوع الضوء (كميته) بوسائل متعددة أخرى وطرق فنية مغايرة " فحين اخرج (تريفورنان) مسرحيته (حدوتة الشتاء) مثلا استخدم الإضاءة في تجسيد مشاعر الغيرة في نفس ليون تيس ، فأحاط المنظر المسرحي بعدد من ستائر الحصر تدفق من خلالها الضوء على المنظر . وفي مسرحية المقاول لـ (دافيد ستوري) تقوم خيمة السرداق بنفس الوظيفة فينتشر من خلالها الضوء في غلالة رقيقة تغطي خشبة المسرح وتشي بالراحة والسكينة " (٥٨) .

أما خاصية اللون في الإضاءة المسرحية فهي إحساس العين بالتأثير الناتج عن الضوء الملون وعند استخدام اللون كعنصر من عناصر التعبير الأساسية في منظومة العرض المسرحي فانه يعني دخول عنصر اللون على الضوء فيكسب الضوء خاصية جديدة للتعبير فاللون في الإضاءة المسرحية هو احد العناصر المرئية التي يستخدمها مصمم الإضاءة في " تكوين مجموعة من العلاقات تحمل مضامين تعبر عن أفكاره والألوان بصفاتها خبرة مرئية تظل ثابتة في عقولنا عن أي خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى ولذلك فان اللون له خاصية التأثير النفسي المباشر وله مدلولاته عند الإنسان " (٥٩) . ومن هذا المنطلق يلعب اللون دورا هاما في تشكيل العرض المسرحي " فالألوان الدافئة تستعمل للمسرحيات الكوميديّة أما الألوان الباردة فكانت تستعمل في المسرحيات التراجيدية - واليوم مازلنا ماضين على نفس المنهاج - في تكوين عروضنا المسرحية " (٦٠) .

ولقد أثبتت التجارب والاختبارات النفسية التي تم إجراؤها على مجموعة من الأفراد الذين يختلفون في ميولهم وثقافتهم " ان هناك دلالات عامة للألوان يكاد يشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوي الثقافة والبيئة والمناخ الواحد " (٦١).

ومن العلاقة بين صفة اللون (اخضر - اصفر - احمر الخ) وما يتركه من انطباعات نفسية يمكن القول :- إن الأبيض مرتبط بالبراءة والسلام والطهارة والنور والأسود مرتبط بالخوف والحزن والظلام والرعب والخبث والجريمة واليأس والأحمر مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة والعدوانية وهو يعبر عن الثأر والدم والحقد والرمادي هو اقل شدة من اللون الأسود ويوحي بالبرودة والوداعة والخضوع ويبعث على الكآبة والحزن والانقباض والشيخوخة أما البرتقالي فيستخدم للدلالة على الدفء والحنان ويعبر اللون الأصفر عن لون ضوء الشمس وعن السرور كما انه يرمز للعظمة والشموخ ويرمز اللون البني إلى الخريف والأرض ويوحي اللون الأخضر بالطبيعة والراحة وهو لون يعبر عن التسامح ويدعو للثقة والأمل والهدوء والسلام ويقلل اللون الأزرق من الهياج والثورة ويساعد الإنسان على الاستغراق والتركيز وهو لون مناسب للهدوء والخيال أما اللون البنفسجي فانه رمز للحزن والعواطف والهدوء والغنى والأبهة في الوقت نفسه ويرى البعض انه يجمع بين الحب والحكمة . وأخيرا فان اللون الأرجواني هو رمز الفخامة والغنى والبطولة والشجاعة (٦٢).

وفي هذا السياق جاء مفهوم اللون ليتداخل مع محل مصمم الإضاءة المسرحية باعتباره دالا فاعلا في منظومة العرض المسرحي إلا إن هذه الدوال دخلت حيز التجربة من خلال ما أنتجته العروض المسرحية العالمية على يد أهم المصممين في مجال الإضاءة المسرحية ومنهم المخرجين أيضا ، فمثلا إن (برخت) قد خالف " هذه الفرضيات حين دعا إلى استخدام نوع واحد من الإضاءة البيضاء الحادة طوال العرض وكان هدفه من ذلك تكثيف وعي المتفرجين بالفرق بين المسرح والواقع " (٦٣).

وفي مسرحية (مارا صاد) التي أخرجها إلى المسرح (بيتر بروك) لجأ مصمم الإضاءة إلى استخدام مغاير بين طبيعة الفعل المسرحي والدلالة اللونية للون الأزرق إذ انه " يستخدم اللون الأزرق في الإضاءة الموحية بتساقط الدم " (٦٤) .

وفي الحديث عن الخاصية الثالثة من خصائص الإضاءة المسرحية ألا وهي الاتجاه فانه يعني المسار الذي يتخذه الإشعاع الضوئي الساقط على خشبة المسرح نسبة إلى زاوية سقوط الضوء وهي " الزاوية المحصورة بين الشعاع الساقط على السطح والخط العمودي على هذا السطح عند نقطة السقوط " (٦٥).

وتتحدد أهمية زوايا سقوط الضوء على خشبة المسرح وموجوداتها من خلال عملية التغيير في هذه الزوايا والذي يؤدي بالضرورة إلى تغيير في الأشكال المسرحية ومساحات الضوء والظل على خشبة المسرح وترتبط بالتالي عملية اختيار زاوية الضوء مع التأثير الدرامي للموضوع نفسه حيث يقوم مصمم الإضاءة باختيار الزوايا المناسبة لكل موقف ذلك إن لكل اتجاه تأثيره الخاص على ملامح الأشخاص وهيئة الأشكال (٦٦).

فالضوء الأمامي بزاوية سقوط (٤٥°) يكون مواجهها للجسم على خشبة المسرح فلا يكاد هذا الضوء ان يخلق ظلالا على خشبة المسرح وهذا يؤدي إلى تسطيح الأبعاد " ومن الناحية النفسية تعطي هذه الزاوية الإحساس بالأمان والراحة وذلك لعدم وجود ظلال " (٦٧).

أما الضوء الجانبي الأمامي فانه يعمل على زيادة الظلال على الجسم الساقط عليه مما يؤدي إلى إعطائه تجسيدا للأجسام " وتزداد في هذه الزاوية نسبة مساحات الظلال نتيجة زيادة ميل زاوية الشعاع وتعتبر هذه الزاوية أفضل الزوايا التي تؤدي إلى التجسيم " (٦٨). ولابد من الإشارة أيضا إلى ان الضوء الجانبي الخلفي الذي " تكون فيه زاوية مصدر الضوء جانبية خلفية وهذا الضوء يطلق عليه إضاءة التحديد حيث يقوم بتحديد الأجسام وهذا النوع من الإضاءة يؤدي إلى الإحساس بالغموض ويؤدي إلى وجود تجسيم في الأجسام وتحديدها " (٦٩).

وعلى نفس الغرار فان الضوء الخلفي الساقط من خلف الجسم ويكون مواجهها لعين المتلقي فانه يعمل على تحديد الأجسام وإضفاء هالة الغموض عليها . ويبقى في هذا المضممار الضوء المنخفض " وهو ما يسمى بضوء الجريمة (criminal light) ويرجع السبب في ذلك الى ان اللص حين يفتح باب الخزانة يضع بطارية على الأرض أو بين رجليه ويوجه ضوءها إلى الأعلى فينتج عن ذلك هذا التأثير المشوه للوجه فالضوء المنخفض يجعل شكل الأشخاص غير طبيعي ومخيف " (٧٠)، مما يؤدي إلى الشعور بالخوف والتوتر.

تأسيساً على ما ورد ذكره فان اشتغال مفهوم التجريب في تصميم الإضاءة المسرحية استند الى فعل الاتجاه والإسقاط الضوئي وزاوية الميل ودرجتها والدلالات التي تعكسها هذه الاتجاهات . ففي معظم العروض المسرحية العالمية لجأ مصمموا الإضاءة المسرحية الى إيجاد الفعل الدلالي لهذه الاتجاهات في عروضهم المسرحية أحياناً وأحياناً آخر جاء مفهوم التجريب على العكس من هذه الفرضيات والمعادلات والأسس ، فكانت العروض تتسم بطابع التجريب في بعض الأحيان والتقليد في أحيان أخرى . وهنا لابد من الإشارة الى أهم العروض التي استندت في تصميمها الضوئي على هذه الأسس سلباً او إيجاباً ففي عرض مسرحية (أسرار وقطع أخرى صغيرة) لفرقة المسرح الحي والذي أخرجه ومثله (جوليان بيك) لجأ مصمم الإضاءة المسرحية في المشهد الرابع الى استخدام ضوء الشموع بطريقة الإضاءة المنخفضة بان وضعها على خشبة المسرح اسفل الممثل الذي يجلس القرفصاء في وسط المسرح مشيراً بذلك الى ما تملكه تلك الزاوية من مؤثر دلالي يدعو الى الخوف والريبة اذ " ينتهي المشهد الثالث ليبدأ الرابع بإشعال الشمعة على خشبة المسرح ثم يسقط الضوء على جوليان بيك وهو يضع الشمعة أرضاً ويجلس القرفصاء " (٧١).

وبهذا يمكن القول بان مصمم الإضاءة عمد إلى تفعيل الجانب السايكولوجي لدى المتلقي من خلال تقليد ومحاكاة الأسس والمبادئ النظرية العامة للإضاءة المسرحية دون أن يكون لفعل التجريب دور في هذا التصميم . وفي ذات الشأن " تعد الشمعة التي تحملها ليدي ماكبث وهي تمشي نائمة ابلغ تمثيل رمزي للعلاقة بين الإضاءة والضوء ، فالشمعة تلقي بضوء من نوع خاص وعادة ما تستغل العروض الحديثة للمسرحية سواء في المسرح أو على شاشة السينما هذا النوع من الضوء المتذبذب الراقص الذي يرتبط بالشمعة لخلق جو من الترقب المتوتر والخوف الغامض يمهد لانتحار الليدي ماكبث " (٧٢).

وفي مسرحية (هبوط الملائكة) من إخراج (كريستوفر ريفيني) لجأ مصمم الإضاءة المسرحية (تومي هاكسون) إلى استخدام فكرة التجسيم من خلال زاوية سقوط الضوء في المشهد الثاني على جسد الممثل إذ لجأ إلى " اختيار زاوية إسقاط الضوء واتجاهه في الموازنة ما بين الظل والتظليل ذلك لإظهار الاختلاف في الشكل ولتوضيح الفكرة التي تحملها الشخصية " (٧٣).

وفي إخراجهِ لمسرحية (الإخوة كارمازوف) لجا (ستانسلافسكي) الى استخدام اتجاه الضوء بزاوية منفرجة ومتجهة نحو الجمهور وصالة العرض اذ " اجبر ستانسلافسكي - موسكنين - الذي يمثل دور متصرف اللواء ان ينغزل عن الحدث ويتقدم إلى جناح المسرح (الرامب) بكلمات : مالذي يضحكم ؟ إنكم تضحكون على أنفسكم . وهذه الكلمات موجهة نحو صالة المتفرجين باللمحة التي تضاء فيها الأنوار ليقوي التهكم^(٧٤).

وعلى نفس السياق فان تجربة المخرج (فاخنتكوف) في إخراجهِ لمسرحية (الأميرة توراندوت) طلب من مصمم الإضاءة أن يلجا الى تغيير اتجاه الضوء من خشبة المسرح نحو الجمهور " وبالفعل حينما قدمها أشعل الصالة بضوء استعراضي باهر وابتدأ العرض " ^(٧٥).

وفي عرض مسرحية (إشباع رغبات الجماهير) للمخرج (ريتشارد فورمان) لجا مصمم الإضاءة الى تفعيل هذا الجانب من خلال إشراك المتلقي مع الممثل بإضاءة واحدة داخل منظومة العرض المسرحي " فبدلاً من ان يتفاعل الممثلون مع بعضهم البعض من خلال النص كانوا يتوجهون بالحديث مباشرة الى الجمهور الذي سلطت عليه الأضواء تماماً مثلهم^(٧٦).

ويرى الباحث ان كل هذه التجارب المسرحية لم تكن إلا تقليداً ومحاكاة لمعظم النظريات والأسس التقليدية لفن الإضاءة المسرحية ، وفي هذا المجال لم يطرق أحداً باب التجريب في الإضاءة المسرحية من حيث اتجاه الضوء وزاويته ودرجة ميلانه والدلالات التي تتخذها كل من هذه الفرضيات والأسس .

ويسجل الباحث وجهة نظره في ما سبق بالقول بان ما جاء سلفاً لم يكن ليشمل التجريب في مفاصل الإضاءة المسرحية بكلياتها قدر تعلق الأمر بالجانب الفني فقط من هذا الموضوع .

اما من الناحية التقنية فان التجريب كان حاضراً بقوة من خلال إدخال معظم الاكتشافات العلمية والتقنية في العروض المسرحية وعلى مر العصور ابتداءً باستخدام المشاعل وانتهاءً بثورة المعلومات والتكنولوجيا والكمبيوتر والليزر والهيلوجرام . ذلك أن الإغريق وفي بداياتهم المسرحية ادخلوا المشاعل بصفتها احد التقنيات المستخدمة في حياتهم العامة الى مضمار التجريب في المسرح للدلالة الرمزية عن الزمان .

ومن هنا كانت الانطلاقة الأولى في هذا المضمار التقني فجاءت على أثره العروض المسرحية العالمية وبأشكال وتقنيات شتى لتدخلها حيز التجريب " فحين اخرج بل برايدن عرضه المسمى مسرحيات الأسرار استخدم مصباحا من مصابيح عمال المناجم كمعادل عصري لصورة المسيح كنور للعالم ومبدد ظلام الجحيم"^(٧٧). كما لجأ (مايرهولد) الى إخراج مسرحية (القائد العسكري) " كمونتاج مسرحي ببرقيات تسجيلية ورسوم بيانية ولقطات من افلام تسجيلية "^(٧٨).

وفي تجارب المخرج التشيلي (راوول رويس) التي قدمها من خلال مسرحية (الحياة حلم) قدم لنا (رويس) هذه المحاولة على إنها مزيج من المسرح والسينما " فاستخدم المادة السينمائية المصورة لتطعيم إخراج المسرحي وهذا ما ساعد رويس على إنجاح البناء الصافي للهندسة في الديكور "^(٧٩).

وتعد تجربة الاسباني (فان - انكلان) من التجارب الرائدة في هذا المجال من خلال عرض مسرحية (المساخر البربرية) إذ " اعتبر بحق أبا المسرح الاسباني الحديث فهو قبل مايكونسكي أو برشت استخدم الصورة السينمائية في المسرح وكانت في بداياتها الصامتة لإخفاء هذه النفعة العصرية التي رسمت الخشبة المسرحية بتشابك مختلف الفنون "^(٨٠).

وفي عرض مسرحية (ذات الرداء الأبيض) من إخراج (تريפורن) لجأ مصمم الإضاءة (بول بيانت) وبالتعاون مع مصمم الديكور الى إدخال تقنية العرض السينمائي (داتا شو) على منصة المسرح ليخلق منها ديكورا مسرحيا ذو أبعاد ضوئية حققت غاياتها من حيث انه ديكور يعتمد التكنولوجيا " اذ صور بالفيديو جميع خلفيات المشاهد في أماكنها الحقيقية وعكسها بصورة خفية على خلفية نصف دائرية يخرج منها جزء ... ويدور على نفسه عند اللزوم ويعود ليشكل جزءا من الخلفية ... وكأنما يشهد المتفرج فيلم سينما حيا ... أضف الى ذلك براعة مصمم الإضاءة بول بيانت الذي أضفى أجواء القتامة والضبابية "^(٨١) تماشيا مع الجو المسرحي لهذا الحدث (الحدث المسرحي) .

ويرى الباحث بان ما جاء به معظم المشتغلون في هذا المجال لم يتعدى كونه استخداما لتقنيات حديثة أدخلت إلى المسرح بصفته مرآة للحياة ومجمعا للفنون وكان هذا الاستخدام موحدا من حيث الآلية والاشتغال داخل منظومة العرض المسرحي.

إلا إن ما جاء به (بوركاريت) في عرض مسرحية (ماكبث) يعد بادرة تجريبية تستحق الوقوف عندها على الرغم من بساطة الاستخدام التقني ... إذ لجأ (بوركاريت) في هذا العرض إلى استخدام الستائر للتحكم في كمية الإضاءة المسرحية ف " ثمة الآلاف الستائر لنشر النور أو كتمه أو تركيزه في بقعة"^(٨٢) .

الدراسات السابقة :

وجد الباحث ثلاث دراسات سابقة في هذا المجال لكنها تختلف عن هذه الدراسة من حيث كونها دراسة تهتم بمفهوم التجريب وعلاقته بالإضاءة المسرحية داخل منظومة العرض المسرحي ، وهذه الدراسات هي :

- ١- حسين علي كاظم : استخدامات الضوء واللون في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٨٩
- ٢- عماد صاحب : بناء نظام مقترح لتوزيع أجهزة الإضاءة المسرحية في المسارح العراقية ، أطروحة دكتوراه مقدمه إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٩٧
- ٣- جلال جميل : مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه مقدمه إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- ١- إن مفهوم التجريب مفهوم متحرك غير مستقر يرتبط بقاعدة كسر المؤلف والجدة والأصالة
- ٢- يأتي فعل التجريب في الإضاءة المسرحية من خلال عملية كسر المؤلف من القواعد والنظريات والأسس المتبعة في تصميم العروض المسرحية ويتحقق ذلك من خلال محورين رئيسيين أولهما تقني والثاني فني .

٣- على الصعيد الفني جاء مفهوم التجريب من خلال الخصائص التي يمتلكها الضوء (الكمية - اللون - الاتجاه) والقدرة على تفعيل جانب الجودة والأصالة في التصميم انطلاقاً منها ويمكن إجمال مجموعة الأسس والنظريات في هذا المجال بـ :

أ- المسرحيات التراجيدية تحتاج إلى أضواء خافتة والمسرحيات الكوميديّة تحتاج إلى أضواء عالية الشدة

ب- المسرحيات التراجيدية تحتاج إلى استخدام الألوان الباردة والمسرحيات الكوميديّة تحتاج إلى استخدام الألوان الحارة

ت- للألوان دلالات عامة يشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوي الثقافة والبيئة والمناخ الواحد ويمكن إجمالها بعدد من النقاط :

١. الأبيض مرتبط بالبراءة والسلام والطهارة والنور
٢. الأسود مرتبط بالخوف والحزن والظلام والرعب والجريمة واليأس
٣. الأحمر مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة والعدوانية
٤. الرمادي يوحي بالوداعة والخضوع والكآبة والحزن والانقباض والشيخوخة
٥. البرتقالي يستخدم للدلالة على الدفء والحرارة والحنان
٦. الأصفر هو لون ضوء الشمس ويعبر عن السرور والأمل
٧. البني هو لون الخريف والحصاد والأرض
٨. الأخضر يوحي بالطبيعة والراحة وهو لون يعبر عن التسامح ويدعو للثقة والأمل والهدوء

٩. الأزرق لون مناسب لتفعيل الخيال ويساعد على الاستقرار ويهدئ الأعصاب

١٠. البنفسجي رمز للحزن والعواطف وهو لون يجمع بين الحب والحكمة

١١. الأرجواني هو رمز الفخامة والغنى والبطولة والشجاعة

ث- تتحدد أهمية زاوية سقوط الأشعة الضوئية من حيث الاتجاه الذي يؤدي بالضرورة إلى تغيير في الأشكال المسرحية ومساحات الضوء والظل على خشبة المسرح ولكل اتجاه يتخذ الضوء على خشبة المسرح منظومة دلالية خاصة به دون غيره وكما يلي :

١. الضوء الأمامي بزاوية (٤٥^0) يكون مواجهها للجسم فلا يكاد يخلق ظلالا مما يعطي الإحساس بالأمان والراحة
٢. الضوء الجانبي الأمامي يعمل على زيادة الظلال فيؤدي وظيفة تجسيم الأشكال على خشبة المسرح ويؤدي إلى الإحساس بعدم الاستقرار والقدرة على التركيز
٣. الضوء الجانبي الخلفي يعمل على تحديد الشكل الخارجي للجسم الموجود على خشبة المسرح وإخفاء ملامحه الداخلية من الأمام وتوحي هذه الإضاءة بالغموض
٤. الضوء المنخفض يعمل على تشويه الشكل ويجعل من هيئة الشكل غير طبيعية ومخيفة
٥. على الصعيد التقني جاء مفهوم التجريب من خلال إدخال كل ما هو جديد على صعيد المكتشفات العلمية والتكنولوجية إلى خشبة المسرح . وهو مجال تكون فيه الريادة في التجريب الى صاحب الخطوة الأولى فقط ويعد من لحقه في هذا المضمار تقليدا ومحاكاة .

الفصل الثالث

تحليل العينات

أولا : مجتمع البحث

تألف مجتمع البحث من العروض المسرحية التي عرضت في مهرجان كربلاء الثاني للمسرح التجريبي . وبلغ عدد العروض في هذا المهرجان عشرة عروض مسرحية هي :-

١. مسرحية تحت الصفر / الفرقة القومية للتمثيل
٢. مسرحية بوزتف / نقابة الفنانين / بغداد
٣. مسرحية للبيع للبيع / معهد الفنون الجميلة / السليمانية
٤. مسرحية الحائط / رابطة التلفزيون والمسرح / البصرة
٥. مسرحية ثرثرة عراقية / فرقة مسرح واسط

٦. مسرحية أغنية الهم والهم / مديرية النشاط المسرحي / بابل

٧. مسرحية الذي يأتي وداعا / فرقة مسرح الرسالة / الناصرية

٨. مسرحية المجهول / نقابة فناني كربلاء

٩. مسرحية الهروب الى دائرة الوهم / نقابة فناني الديوانية

١٠. مسرحية بين جدارين / الفرقة الحرة للتمثيل / كربلاء

ثانيا : عينة البحث

بعد تحديد مجتمع البحث المشمول بهذه الدراسة لجأ الباحث الى تحديد عينته وكما يلي :-

مسرحية تحت الصفر / الفرقة القومية للتمثيل

وقد اختيرت هذه العينة وفقا للمسوغات الآتية:-

أ- أخذ هذا العرض صدى واسع من حيث المجال النقدي

ب- اختير هذا العرض لنيل معظم جوائز المهرجان

ت- لم يشترك فيها الباحث مصمما للإضاءة المسرحية سعيا إلى تحقيق الموضوعية في بحثه هذا

ثالثا : منهجية البحث :

اعتمد الباحث منهج التحليل الوصفي في تحليل عيناته

رابعا : أداة البحث

لجا الباحث إلى استخدام المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة منهجية في تحليل عيناته .

خامسا : تحليل العينات

مسرحية (تحت الصفر)

جسدت مسرحية (تحت الصفر) وهي من تأليف ثابت الليثي وإخراج عماد محمد وتمثيل الفنان عبد الستار البصري والفنان يحي إبراهيم صورة الأوضاع العراقية بعد الاحتلال الأمريكي بحوارات وحركات ومشاهد فنية مترابطة من حيث الدلالة . وتتحدث المسرحية عن شاب يبحث عن الحي الشرقي ، يلتقي بشيخ معتزل للناس والحياة في صومعه بناها لنفسه بمحض إرادته ، وتدور بينهم الحوارات المبتورة والأسئلة المفتوحة والتداعيات النفسية . والمسرحية برغم التجريب العالي الذي سيطر على مفاصلها لكنها لا تخلو من الوضوح الدال على حقيقة الفعل من خلال إدانة الرجل الكبير الى كل ما يسيء الى الإنسان . وطريقة عرض المسرحية تنتمي الى مسرح اللا معقول الذي يقول فيه كامو : ان نصف عمر الإنسان يضيع في ما يريد ان يعبر عنه وفي النكوص والصمت . فتحضر بذلك مسرحية تحت الصفر على إذابة جليد اليأس والإحباط والتمسك بالأمل والحياة للخروج من اثار الحرب التي ألقت بظلالها على المجتمع العراقي اذ لا يمكن ان تبقى الحياة مجمدة تحت طائلة العوامل النفسية . ويبدأ عرض المسرحية بالموسيقى التصويرية التي أعدها ونفذها الفنان (كمال حسن) والتي يجسد فيها مفهوم الظلمة من خلال أصوات الضفادع والصرابير الليلية وصوت طائر البومة بالتزامن مع استخدام طريقة العرض السينمائي على خلفية المسرح بواسطة (الداتا شو) والتي يعرض فيها عدادا رقميا تشير أرقامه الى الصفر . فكانت الإضاءة المسرحية للفنان (محمد رحيم) متجاوزة نسقيا مع النسق العام للمشاهد من خلال كمية الضوء الخافت التي ألقت ظلالها على خشبة المسرح للإيحاء بصعوبة الرؤية في الليل مع لونها الأزرق للدلالة على لون ضوء القمر فكانت زاوية اتجاه الضوء من حيث التصميم متناسبة وطبيعة الزاوية التي يجب ان يكون عليها ضوء القمر في الواقع ، ومع تغير الموسيقى كشفت لنا الإضاءة المسرحية يسند دورها هذا ضوء الداتا شو عن هيكليّة البناء المعماري لخشبة المسرح التي تفصح عن وجود دمي معلقة على جانبي المسرح .

وقد عمد مصمم الإضاءة بهذا الحدث الى تصعيد شدة الضوء وكميته من خلال عملية التحكم البطيء في درجة سطوع الضوء من اقل شدة وحتى أعلى شدة له ليتناسب هذا الفعل مع

طبيعة إيقاع المشهد والموسيقى المرافقة له والتي تكشف لنا عن جو يسوده الترقب والانتظار . صاحبه تغير في لون الإضاءة المسرحية من الأزرق الى اللون الأصفر والبرتقالي وباتجاه جانبي يكشف لنا عن نية مصمم الإضاءة في تجسيم موجودات الخشبة وبقيت الصورة المسرحية على ما هي عليه حتى بدأت الساعة الرقمية الموجودة بطريقة العرض السينمائي على خلفية المسرح بالعد التنازلي فتصاعد معها الإيقاع الموسيقي وصولا الى لحظة الفعل الدرامي الذي كشف لنا عن مونتاج سينمائي لأحد الجدران الأمنية المنتشرة في عموم العراق ... ومع حركة الكاميرا المصورة لهذا الجدار جاءت عملية دخول الممثل الشاب الى خشبة المسرح وهو يلهث راكضا وخلفه تجري أحداث العرض السينمائي لحركة مصور الجدار . وهنا أراد المخرج من ان يقيم علاقة درامية بين عملية الركض والسعي من قبل الممثل وحقيقة وجود الجدار الذي يقع خلفه مكانيا وفي أفكاره مفاهيميا وفي هذه الأثناء كان الفعل المؤدى من قبل مصمم الإضاءة وسط هذه الأجواء فعلا دراميا موحيا من خلال إضاءته لبقعة محددة في اعلى وسط المسرح باللون الأصفر وهو اللون المعبر عن لون ضوء الشمس في إشارة منه الى الأمل الضيق الأفق وأسندة بذلك الفعل الدرامي للموسيقى التصويرية من خلال زقزقة العصافير عند وصول الممثل الى هذه البقعة تحديدا . والتي ما لبث البقاء فيها الا برهة من الوقت وهنا يسجل الباحث عدم إمكانية مصمم الإضاءة التنفيذية في مواكبة الحدث الدرامي من خلال عامل الزمن ، ذلك ان الممثل خرج من دائرة الضوء الأصفر تلك بمحض إرادته فجاء فعل الإطفاء لهذه الإضاءة المحددة بعد خروجه في حين كان من المفترض ان يتم إطفاءها مسبقا لكي يكمل الممثل مسيرته من داخل الحدث المسرحي وكأنه يعود الى واقعه المرير بعد غياب فرحة الامل مع انطفاء الإضاءة وصمت الموسيقى التصويرية لزقزقة العصافير ، يتجه نحو يسار خشبة المسرح بادئا حواراته المسرحية مع شخصية الرجل العجوز الذي تكشفه لنا بقعة الضوء المثلثة الشكل في أسفل يمين المسرح فيحتدم الصراع الفكري بين الشخصيتين والذي تجسده الإضاءة المسرحية عبر التمثيل الأمتل لزواية سقوط الأشعة الضوئية على كلا الممثلين ، فشخصية الشاب التائه في ظلمة الأفكار تجسدها الإضاءة الجانبية التي وضعها مصمم الإضاءة في محاولة منه لتجسيم الشكل وأبعاده عن الحقيقة في حين جاءت الزاوية التي وضعها مصمم الإضاءة لأشعه الضوء الساقطة على الممثل العجوز بدرجة (٤٥) وهي الزاوية الأمتل لإزالة الظلال ووضوح الشكل

داخل منظومة العرض المسرحي لتعلن عن طبيعة الوضوح الفكري الذي تمتلكه هذه الشخصية وتجدر الإشارة الى فعل التنفيذ الذي قام به مصمم الإضاءة عند لقاء الشخصيتين المباشر على خشبة المسرح اذ حتم الفعل الإخراجي الذي وضعه مخرج العمل عدم دخول الممثل الشاب الى داخل المثلث الضوئي الذي يحيط بالممثل العجوز حتى لحظة دخوله الصدام الفكري معه واختراق هذا المثلث ، فجاء فعل مصمم الإضاءة التنفيذي بالغاء هذا المثلث الضوئي وإعطائهم إضاءة زرقاء أمامية منخفضة تجسد الحدث من حيث الدلالة ، على ان مصمم الإضاءة قد جاء بفكرة مغايرة من حيث اللون وتناسقه مع الحدث المسرحي فاللون الأزرق يشير الى النقاء والاستقرار وهو ما يتناقض مع حقيقة الفعل الدرامي . وبهذا يكون لمصمم الإضاءة فعل تجريبي يتقارب من حيث الأهمية مع طروحات بيتر بروك في اخراجه لمسرحية مارصاد حين جعل من اللون الأزرق رمزاً دالاً لتساقط الدم اما من حيث الزاوية فانها جاءت متوافقة وتقليدية من حيث التصميم ذلك ان الإضاءة المنخفضة تشوه طبيعة الاشكال وهو ما يتناسب مع حقيقة الفعل الدرامي أثناء فترة الصدام بعد نهاية الفعل وخروج الممثل الشاب من مثلث الضوء يعود بنا مصمم الإضاءة الى ما كانت عليه الإضاءة من تصميم ، فيزيد من كمية الضوء للمثلث الضوئي ويعتمد فعل الزاوية ودلالاتها في اضاءة الممثل الشاب . وتستمر فترة الصراع بين الشخصيتين وينتقل خلالها الشاب الى أسفل يسار المسرح بالجهة المقابلة لشخصية العجوز فنرى بقلعه ضوئية محددة ذات شكل مربع تحيط بالممثل الشاب ومتناظرة مكانياً مع المثلث الذي يحيط بشخصية العجوز وهنا يكون لهذا التناظر غاية درامية تحاول خلق علاقة شكلية من حيث المفهوم بين شكل المثلث الذي يحيط بشخصية العجوز وشكل المربع الذي يحيط بشخصية الشاب ، الامر الذي يجعل المتلقي من حيث الشكل يحكم بحتمية الاختلاف بين أفكار الشخصيتين وطروحاتها وطبيعة الحدث المسرحي . وهو ما يفتح باب التأويل والقراءات المتعددة حول طبيعة هذه الأشكال وما تريد ان تعبر عنه اذ انها متشابهة من حيث اللون وزاوية السقوط واختلافها الوحيد من حيث الشكل .

وتستمر أحداث المسرحية ويستمر الصراع بين الشخصيتين وكل منهما يقف في مكانه حتى تبدأ الأحداث بالتصاعد درامياً فيترك كل من الشخصيتين مكانهما لتتغير الإضاءة المسرحية وتختفي الأشكال (المربع - المثلث) ليحتدم الصراع في وسط المسرح فيلجا مصمم

الإضاءة الى إضاءة هذا الصراع من خلال الإضاءة البيضاء اللون ذات الحدود المتدرجة باستخدام جهاز الفريزنال لتغطي بقعة الضوء هذه منطقة وسط وسط المسرح وما يحيط بها تدريجياً. مع اعتماده على الإضاءة الجانبية كإضاءة جمالية (والتي لم تتغير منذ بداية الصراع). ثم سرعان ما ترجع الشخصيات الى أماكنها على أطراف المسرح لتعود إضاءة الأشكال المثلثة والمربعة على خشبة المسرح . وتظل حركة الصراع هذه مستمرة مما اضطر مصمم الإضاءة الى التلاعب بالإضاءة المسرحية بين مواقع دخول وخروج الشخصيتين حتى يدخل الصراع مرحلة جديدة من حيث الفكرة وينتقل بنا مصمم الموسيقى التصويرية الى موسيقى برنامج (الرياضة في أسبوع) وكأن ما يريد قوله المخرج بان لهذا الوضع الذي نعيشه الان علاقة ضمنية دلالية مع طبيعه الممارسة الرياضية فيلجا كل من الممثلين الى صياغة الصورة المسرحية بطريقة مجاورة لانساق الصورة الرياضية التي يلعب بها أصحاب كرة القدم ضربات الجزاء الترحيحية مستقيدين من شبكة الصيد المدلاة من اعلى خلفية خشبة المسرح . وهنا كان لدور مصمم الاضاءة قدرا بارزا من الأهمية من خلال اعتماده تصميمًا ضوئيًا له من المعان والدلالات ما قد يشير بصورة او بأخرى الى الربط الفكري بين المدلولات التي يحملها كل من الممثلين وطبيعة الحدث المسرحي فنراه يلجا الى استخدام الإضاءة البيضاء المحددة البقع على شخصية الرجل العجوز وهي تعمد الى ضرب الكرة على شخصية الشاب الذي اتخذ موقعا دفاعيا (حارس مرمى) والذي كانت إضاءته ايضا مشابهه لإضاءة شخصية الرجل العجوز مع اختلاف اللون اذ لجا الى إعطائه اللون الأصفر . ومن خلال القراءة الأولية لهذا المشهد فان ما يمكن قوله هو ان تحديد كمية واتجاه الإضاءة المسرحية على كلا الممثلين وبنفس النسق مع اختلاف اللون انما يعطي الاحقية الدلالية هنا الى اللون في تفعيل الجانب التأويلي فيتمكن قارئ العرض بذلك من فك شفرات الخطاب الضوئي من خلال اللون الاصفر الذي يسلط على شخصية الشاب الذي يرمز الى لون ضوء الشمس والأمل والى اللون الأبيض الذي يسلط على شخصية الرجل العجوز والذي يرمز الى النقاء والسلام . الا ان الحدث المسرحي بكليته يشير الى وجود صراع فكري بين الشخصيتين لا يمكن وصفه الا بالصراع الايجابي البناء ذلك ان الصراع بين الأمل والتفاؤل والنقاء والسلام هو صراع بناء يخدم في حيثياته كل أطراف الصراع ويمكن تلمس نتيجة هذا الأمر عندما يقوم الممثل العجوز بقذف الكرة داخل شباك المرمى

ليفصح بذلك مصمم الإضاءة المسرحية عن طبيعة هذا الصراع وما آل إليه من نتائج عن طريق الإضاءة الملونة باللون الأزرق والتي غطت معظم مناطق خشبة والتي يرمز من خلالها الى الاستقرار والقدرة على التأمل . ثم تعود الإضاءة المسرحية العامة والمتمثلة باللون الاصفر والبرتقالي والازرق حتى يبدأ مشهد الحلم حين يستلقي الممثل الثاني (الشاب) في وسط وسط المسرح فتتسلط عليه بقعة ضوء محددة (spot light) بيضاء اللون بزاوية ٤٥° في حين ترجع شخصية العجوز الى مثلثها الضوئي ، وهنا يبدأ مصمم الإضاءة بتكوين علاقة شكلية جديدة بين المثلث الضوئي الذي يحيط بشخصية الرجل العجوز والإضاءة داخل الشكل الدائري المحدد الذي يحيط بشخصية الشاب وهو ينام ، لتعكس لنا الإضاءة العامة للمشهد والتي جاءت باللون الازرق للدلالة على مجئ الليل داخل الحدث المسرحي . وبعد نهاية هذا الحدث يبدأ حدث اخر يتناول فيه المخرج قضية الاحتلال وما ألقاه من ظلال اليأس والظلم ومفاهيم الاغتصاب الفكري والجسدي الذي يتعرض له الشعب . فكانت الإضاءة المسرحية متوافقة ومنسجمة من حيث التصميم والتنفيذ مع هذا الحدث اذ يلجا مصمم الإضاءة الى تحديد الفعل الحركي لكلا الممثلين في بقعة ضوء واحدة محددة ودائرية الشكل مما أعطى الانطباع لدى المتلقي بمحدودية المكان وقربه الفكري من المعتقل او السجن بعدها لجأ مصمم الإضاءة الى تفعيل الجانب السيكلوجي لدى المتلقي اثناء عملية الاغتصاب من خلال اللون الأحمر الذي ساد المسرح وبقعة الضوء المثلثة الشكل التي حددت مكان الفعل عند الشخصية الاولى (العجوز) والبقعة الدائرية الشكل التي حددت مكان الشخصية الثانية (الشاب). وفي تلك اللحظات كانت خلفية المسرح ذات فعل صوري من خلال تشغيل العارض الصوري (الداتا شو) ليظهر لنا مرة اخرى وجود الجدار وارتباطه بعامل الوقت من خلال الساعة الرقمية التي اخذت بالاشتغال اثناء عملية الاغتصاب وبعد انتهاء الحدث قام مصمم الاضاءة بتغيير اضاءة الشكل المثلث على شخصية العجوز واستبدالها بالاضاءة المنخفضة الزرقاء لما تشمله تلك الاضاءة من مفاهيم يمكن إحالتها على شخصية العجوز المغتصب من الناحية الفكرية فاللون الازرق يشير الى الاستقرار والثبات والزواوية المنخفضة تعمل على تشويه الشكل وهو ما أراد مخرج العرض إبرازه بعد عملية الاغتصاب اذ سيبقى الشكل مشوها مستقرا ثابتا بعد رفع راية الاستسلام من قبل الممثل . ويبقى المشهد من حيث الإضاءة موحيا بحمام الدم هذا حتى دخول شخصية الشاب في

أحلامه الفكرية بالخروج من حمام الدم هذا وهنا تتغير الإضاءة المسرحية الى اللون الأزرق والأبيض للدلالة على أهمية وجود الخيال والقدرة على التأمل وفرصة النجاة بعدها تعود الإضاءة المسرحية الى الجو العام الاصفر - البرتقالي ويسير الصراع على نفس الوتيرة فيستخدم خلالها مصمم الإضاءة تقنية flashscope وهي التقنية التي تعتمد على تقطيع الصورة المسرحية وتصوير الشخصيات يصاحبها الفعل الحركي لوقوف تلك الشخصيات بطريقة تعبر عن النموذج الذي يقف من خلاله المجرم في المعتقل لالتقاط الصور

ومن الملاحظ ان مصمم الإضاءة يلجأ الى إلغاء الحدود الفكرية بين الشخصيتين من خلال دخول شخصية الشاب على شخصية العجوز داخل المثلث الضوئي دون حدوث تغيير . ويستمر الصراع ويبقى مصمم الإضاءة محافظاً على وتيرة فعله التنفيذي منتقلاً من تشكيل الى اخر وبنفس النسق حتى بداية المشهد الذي تعلن فيه شخصية الشاب تحديها للخوف من الاحتلال ودورياته وهنا يسجل الباحث عدم قدرة مصمم الإضاءة على تفعيل مفردة الخوف من خلال الإضاءة المسرحية ذلك ان مصمم الإضاءة لجأ الى إعطاء المشهد درجات عالية من السطوع في كمية الضوء الملون باللون الاحمر في حين كان من الاجدر به ان يلجأ الى تجسيد مفردة الخوف من خلال تخفيض شدة الضوء وجعلها إضاءة ذات سطوع خافت جداً . بعدها يلجأ مصمم الإضاءة الى إظلام المسرح إعلاناً عن نهاية المشهد المسرحي وبدا مشهد ثان يتجسد من خلال إعطاء بقعتين ضوئيتين دائريتين الشكل متناسبة من حيث الشكل والحجم واللون والكمية والزاوية وهو اول فعل ضوئي يلجأ من خلاله مصمم الإضاءة للدلالة على تشابه الطروحات الفكرية لكلا الشخصيتين ، بعدها يستدعي الفعل الحركي للشخصيتين إرجاع الإضاءة المسرحية العامة وتفعيل الجانب الجمالي على خشبة المسرح ويستمر الأمر حتى حدوث فعل هطول الأمطار الذي تجسده الموسيقى التصويرية على خشبة المسرح فتدعمه الإضاءة من خلال عملية غسل وتلوين خشبة المسرح باللون الأزرق للدلالة على النقاء . بعدها يعرض لنا المخرج وعبر تقنية (الداتا شو) عملية إعادة البناء التي يجب ان يكون عليها الأمر بعد هطول المطر في إشارة منه الى الأمل والفرصة بالنجاة ثم تطفئ أنوار الخشبة ليعلن بذلك مصمم الإضاءة عن نهاية الحدث المسرحي .

الفصل الرابع

النتائج

١. لم يشهد العرض استخداما تجريبيا على مستوى التنفيذ التقني من حيث اختيار الاجهزة وطبيعتها
٢. لم يشهد العرض استخداما تجريبيا لمفهوم الكمية اذ كانت مجرد اداة لتحديد الأشكال بطرق تقليديه مرتبطة بطبيعة الحدث المسرحي
٣. لم يكن لمفهوم الاتجاه سمه تجريبية في عمل مصمم الإضاءة اذ تم استخدام ذلك المفهوم بطرق تقليدية
٤. جاء مفهوم التجريب لهذا العرض من خلال استخدام اللون بطريقه مغايره كسرت افق التلقي من خلال عدم ارتباطها فكريا بالحدث المسرحي

الاستنتاجات

١. يرتبط مفهوم التجريب بمنظومة العرض المسرحي بصورة عامة وبالإضاءة المسرحية بصورة خاصة .
٢. ليس من الضروري ان يكون هنالك فعلا تجريبيا في نسق الإضاءة المسرحية داخل منظومة العرض المسرحي التجريبي .
٣. يرتبط فعل التجريب في مجال الإضاءة المسرحية بالنواحي التقنية والفنية على حد سواء الا ان مجال اشتغاله ضمن النواحي الفنية يكون اكثر مرونة وقابلية في التجديد والإبداع .

التوصيات:

يوصي الباحث بضرورة التعريف باهمية الإضاءة المسرحية في العرض المسرحي من خلال عقد الندوات العلمية لذوي الاختصاص وتكثيف الجهود البحثية في هذا المجال

المقترحات:

يقترح الباحث إجراء دراسة ميدانية عن الواقع التقني للإضاءة المسرحية

الهوامش

١. كريم رزيق ، ضياء : التجريب وأثره في تطور العرض المسرحي ، رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٠
٢. ابن منظور : لسان العرب ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ج ١ ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ص ٢٦١
٣. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤٣
٤. _____ : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٨
٥. مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥١
٦. _____ : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٣٨
٧. جميل صليبا : مصدر سابق ، ص ١٢٣
٨. ايردل جنكز : الفن والحياة ، ت : احمد حمدي ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٧٧
٩. _____ : المعجم الفلسفي ، المصدر نفسه ، ص ٣٩
١٠. ضياء كريم : مصدر سابق ، ص ١٧
١١. تشيلدون تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، المطبعة النموذجية ، ص ٣
١٢. المصدر نفسه ، ص ٣
١٣. المصدر نفسه ، ص ٥٨
١٤. محمد حامد علي : الاضاءة المسرحية ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص ٢١
١٥. المصدر نفسه ، ص ٢١
١٦. شكري عبد الوهاب : المكان / دراسة في تاريخ تطور الخشبة ، المكتب العربي الحديث ، ١٩٨٧ ، ص ٦٥
١٧. تشيلدون تشيني : مصدر سابق ، ص ١٤٢
١٨. وسام مهدي كاظم : الضوء منظومة ديكورية ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ٢٠٠٧ ، ص ١٨
١٩. شكري عبد الوهاب : الاضاءة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١٥
٢٠. محمد حامد علي : مصدر سابق ، ص ٢٣

٢١. المصدر نفسه ، ص ٢٣
٢٢. المصدر نفسه ، ص ٢٣
٢٣. شكري عبد الوهاب : مصدر سابق ، ص ١٥
٢٤. حسين علي كاظم : استخدامات الضوء واللون في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٣٤
٢٥. المصدر نفسه ، ص ٣٥
٢٦. شكري عبد الوهاب : مصدر سابق ، ص ١٧
٢٧. عماد صاحب : بناء نظام مقترح لتوزيع اجهزة الاضاءة المسرحية في المسارح العراقية ، اطروحة دكتوراة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ١٦
٢٨. محمد حامد : مصدر سابق ، ص ٢٨
٢٩. محمد حامد : مصدر سابق ، ص ٢٨
٣٠. المصدر نفسه ، ص ٢٨
٣١. جلال جميل : مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ، ص ٦٣
٣٢. سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٧٩ ، ص ٧٦
٣٣. فرانك هوابنتج : مدخل الى الفنون المسرحية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٨٦
٣٤. عماد صاحب : مصدر سابق ، ص ٢٤
٣٥. وسام مهدي : مصدر سابق ، ص ٢٦
٣٦. عماد صاحب : المصدر نفسه ، ص ٢٥
٣٧. جيمس روز ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٤٤
٣٨. محمد حامد : مصدر سابق ، ص ٩١

٣٩. عماد صاحب : مصدر سابق ، ص ٢٩
٤٠. شاكِر عبد الحميد : عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٩٩
٤١. المصدر نفسه : ص ٣٠٠
٤٢. المصدر نفسه : ص ٣٠١
٤٣. رياض عصمت : رؤى في المسرح العالمي والعربي ، دار الفكر ، سوريا ، ٢٠٠٧ ، ص ٣٨٨
٤٤. اورازيوز فيلتو : مبادئ الليزر ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ص ٢٦
٤٥. وسام مهدي : مصدر سابق ، ص ٧٨
٤٦. شاكِر عبد الحميد : مصدر سابق ، ص ٥٠٠
٤٧. وسام مهدي : المصدر نفسه ، ص ٧٩
٤٨. عقيل مهدي : اسس نظريات فن التمثيل ، دار الكتب الجديدة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٢٩١
٤٩. رياض عصمت ، مصدر سابق ، ص ٣٩
٥٠. الين ستون : المسرح والعلامات ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٢
٥١. عبد الفتاح رواس قلعه جي : سحر المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ٢٠٠٧ ، ص ٦٥
٥٢. ماهر راضي : فن الضوء ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٠
٥٣. نبيل راغب : فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٤
٥٤. جوليان هيلتون : نظرية العرض المسرحي ، هلا للنشر والتوزيع ، لبنان ، ٢٠٠٠ ، ص ١٥١
٥٥. عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، دار الفارابي ، لبنان ، ٢٠٠٢ ، ص ٥١
٥٦. جوليان هيلتون : المصدر نفسه ، ص ١٥٤
٥٧. جوليان هيلتون : المصدر نفسه ، ص ١٥٦
٥٨. جوليان هيلتون : مصدر سابق ، ص ١٥٨
٥٩. ماهر راضي : مصدر سابق ، ص ٩٧

٦٠. محمد حامد : مصدر سابق ، ص ١١
٦١. عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٧٦
٦٢. عثمان عبد المعطي عثمان : المصدر نفسه ، ص ١٧٦ - ١٧٩
٦٣. جولييان هيلتون : مصدر سابق ، ص ١٥٧
٦٤. سمير سرحان : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص ٤٩
٦٥. احمد كامل مرسي : معجم الفن السينمائي ، هيئة الكتاب ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٥
٦٦. نبيل راغب : مصدر سابق ، ص ٢٠٦
٦٧. ماهر راضي : مصدر سابق ، ص ٦٣
٦٨. ماهر راضي : المصدر نفسه ، ص ٦٤
٦٩. ماهر راضي : المصدر نفسه ، ص ٦٤
٧٠. ماهر راضي : مصدر سابق ، ص ٦٥
٧١. سمير سرحان : مصدر سابق ، ص ١٠٧
٧٢. جولييان هيلتون : مصدر سابق ، ص ١٥٠ - ١٥١
٧٣. وسام مهدي : مصدر سابق ، ص ٨٦
٧٤. عقيل مهدي : في بنية العرض المسرحي ، بغداد ، ص ٢٢
٧٥. عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص ١٠٢
٧٦. نك كاي : مابعد الحداثيّة والفنون الادائيّة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ٧٧
٧٧. جولييان هيلتون : مصدر سابق ، ص ١٥٨
٧٨. عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص ٩٥
٧٩. عصام محفوظ : مصدر سابق ، ص ١١٨

٨٠. عصام محفوظ : مصدر سابق ، ص ١٢٤

٨١. رياض عصمت : مصدر سابق ، ص ٣٨٩

٨٢. جوليان هيلتون : مصدر سابق ، ص ١٤٠

المصادر

الكتب :

- ١- _____ : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، ١٩٧٩
- ٢- ابن منظور : لسان العرب ، ج ١ ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٩٤
- ٣- مرسي احمد كامل ، مجدي وهبة : معجم الفن السينمائي ، هيئة الكتاب ، ١٩٧٣
- ٤- فيلتو اورازيوز : مبادئ الليزرات ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ترجمة صبيحة شريف ، منعم مشكور
- ٥- جنكزايردل : الفن والحياة ، ت : احمد حمدي ، مصر ، ١٩٦٣
- ٦- تشيني تشلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، المطبعة النموذجية
- ٧- جميل جلال : مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧
- ٨- صليبا جميل : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٣
- ٩- هيلتون جوليان : نظرية العرض المسرحي ، هلا للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠٠
- ١٠- ايفانز جيمس روز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩
- ١١- عصمت رياض : رؤى في المسرح العالمي والعربي ، دار الفكر ، سوريا ، ٢٠٠٧
- ١٢- اردش سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٧٩
- ١٣- سرحان سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق
- ١٤- عبد الحميد شاكر : عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٥

- ١٥- عبد الوهاب شكري : الإضاءة المسرحية ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥
- ١٦- عبد الوهاب شكري : المكان دراسة في تاريخ تطور الخشبة ، المكتب العربي الحديث ، ١٩٨٧
- ١٧- قلعه جي عبد الفتاح رواس : سحر المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، ط ١ ، سوريا ، ٢٠٠٧
- ١٨- عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦
- ١٩- محفوظ عصام : مسرح القرن العشرين ، دار الفارابي ، ط ١ ، لبنان ، ٢٠٠٢
- ٢٠- مهدي عقيل : اسس نظريات فن التمثيل ، دار الكتب الجديدة ، ط ١ ، ٢٠٠١
- ٢١- مهدي عقيل : في بنية العرض المسرحي ، بغداد
- ٢٢- هوايتك فرانك : مدخل الى الفنون المسرحية ، القاهرة ، ١٩٧٩
- ٢٣- راضي ماهر : فن الضوء ، المؤسسة العامة للسينما ، ط ١ ، سوريا ، ٢٠٠٥
- ٢٤- مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- ٢٥- علي محمد حامد : الإضاءة المسرحية ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٧٥ .
- ٢٦- راغب نبيل : فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ، ط ١ ، لبنان ، ١٩٩٦ .
- ٢٧- كاي نك : ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، ت: نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٢ ، ١٩٩٩ .
- ٢٨- كاظم وسام مهدي : الضوء منظومة ديكورية ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ٢٠٠٧ .
- ٢٩- ستون الين : المسرح والعلامات ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩١ .

الرسائل والاطاريح

- ١- كاظم حسين علي : استخدامات الضوء واللون في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
- ٢- صاحب عماد : بناء نظام مقترح لتوزيع أجهزة الإضاءة المسرحية في المسارح العراقية ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
- ٣- رزيق كريم : التجريب وأثره في تطور العرض المسرحي ، رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .