وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية

كلية الفنون الجميلة – قسم المسرح

الإضاءة واشتغالاتها في عروض ما بعد التغير المسرحية

بحث تخرج مقدم إلى مجلس كلية الفنون الجميلة وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في قسم المسرح

تقدم به الطالب

مصطفى يحيى عطية

إشراف

م . م بشار صباح جابر

١٤٤٤هـ القادسية ٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

(هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب ما خلق الله ذلك إلا بالحق يفصل الآيات لقوم يعلمون)

صدق الله العظيم

(يونس : اية ٥)

اقرار المشرف

اشهد ان هذا البحث الموسوم (**الاضاءة واشتغالاتها في عروض مابعد التغير المسرحية**) والمقدم من قبل الطالب (**مصطفى يحيى عطية**) قد جرى تحت اشرافي في جامعة القادسبة كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية.

اسم المشرف

م. م بشار صباح جابر

الإهداء

إلى من منحتني الحب والحنان إلى رمز الحب وبلسم الشفاء إلى القلب الناصع بالبياض الى رفيقة العمر إلى من حصدت الأشواك عن دربي لتمهد لي طريق العلم

(امي الحبيبة)

الى القلب الطيب ومستودع الأسرار والسند الحقيقي ومصدر القوة الى الجبال الشامخة الذي لو استطلعت ان اهديه قلبي وروحي لفعلت . . .

(ابي الغالي)

أهدي تخرجي وفرحتي لكل روح شاركتني بدعائها . . . .

الشكر والعرفان

الحمد لله حمدا كثيرا وبفضله التمام والكمال...

اقراراً بالفضل والعرفان اسجل شكري ... وتقديري الى الاستاذ المشرف (م . م . بشار صباح جابر) لما قدمه لي من مساعدة ومؤازرة متواصلة و الذي كان لملاحظاته وتوجيهاته الأثر الكبير في اتمام البحث على النحو الذي هو عليه، و اقدم شكري الى عمادة كلية الفنون الجميلة ، وقسم المسرح لرعايتهم طوال مدة انجاز هذا البحث ، والى المسؤولين في كلية الفنون الجميلة اقدم شكري لتعاونهم ، والى اسرتي الذين مدوا يد العون والمساعدة ....

ومن الله التوفيق....

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	
الاهداء	أ
الشكر والعرفان	ب
المحتويات	ج
ملخص البحث	د
الفصل الاول : الاطار المنهجي	١-٥
مشكلة البحث اهمية البحث اهداف البحث حدود البحث تحديد المصطلحات	
الفصل الثاني : الاطار النظري والدراسات السابقة .	٦-٢٩
المبحث الاول: الاضاءة المسرحية عبر العصور . المبحث الثاني: اشتغالات الاضاءة في العرض المسرحي العالمي . مؤشرات الاطار النظري . الدراسات السابقة ومناقشتها .	
الفصل الثالث : اجراءات البحث	٣٠-٣٨
مجتمع البحث . عينة البحث . منهج البحث . اداة البحث . تحليل عينة البحث .	
الفصل الرابع	٣٩-٤١
نتائج البحث . استنتاجات البحث . التوصيات . المقترحات .	
المصادر .	٤٢-٤٤

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (**الاضاءة واشتغالاتها في عروض ما بعد التغير المسرحية**) في محاولة لدراسة الاضاءة المسرحية باعتبارها دعامة مهمة من دعائم تكوين العرض المسرحي، وفي تصعيد المواقف الدرامية واضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح، ورافقت الاضاءة الاخراج المسرحي، ليكمل احدهما الاخر، ان اهم مهمة للاضاءة هي، اضاءة الممثل، وتسليط الضوء على مناطق التمثيل ، واصبحت الاضاءة في عروض مسرح ما بعد التغير من اهم التقنيات المستخدمة فيه، على اختلاف الاساليب الاخراجية، اذ جاء اهتمام المخرج بالاضاءة، لما تمنحه للعرض من امكانيات ومرونة وفي مساندتها باقي التقنيات (مناظر، ازياء، وماكياج) ، فقد توجه الباحث لدراسة ذلك عبر فصول أربعة :

سعى في الفصل الأول / منه لتوضيح مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فضلا عن هدفه الذي تمثل بالاتي : التعرف على على الاضءة واشتغالاتها في عروض ما بعد التغير المسرحية ، ثم ختم الباحث الفصل المذكور بالمصطلحات التي لها علاقة مباشرة بعنوان البحث وأهدافه .

أما الفصل الثاني / فقد تضمن عرضا للإطار النظري والدراسات السابقة ، فجاء متكونا من مبحثين ، ثبت في الأول منها (الاضاءة المسرحية عبر العصور) ، فيما تناول المبحث الثاني (اشتغالات الاضاءة في العرض المسرحي العالمي) وقد ختم الفصل بالمؤشرات والدراسات السابقة ، أما الفصل الثالث / (إجراءات البحث) فقد شمل مجتمع البحث البالغ (١١) عرضا مسرحيا وعيناته البالغة (٢) عينة قصدية واتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات معتمدا على الملاحظة و المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، وتضمن الفصل الرابع / (نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات) ، ومن جملة النتائج التي توصل اليها الباحث هي : تطورت الإضاءة في العرض المسرحي المعد للسينما، فانعكست على الرؤية الإخراجية لإظهار جوانبا جمالية غير مسبوقة لهندسة المكان.

الفصل الاول

(الاطار المنهجي)

- مشكلة البحث .
- أهمية البحث .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

الفصل الاول

(الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

ان الاضاءة المسرحية دعامة مهمة من دعائم تكوين العرض المسرحي، وفي تصعيد المواقف الدرامية واضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح، ورافقت الاضاءة الاخراج المسرحي، ليكمل احدهما الاخر، ان اهم مهمة للاضاءة هي، اضاءة الممثل، وتسليط الضوء على مناطق التمثيل، الا ان هذه المهمة لم تتحقق الا بصورة ضيقة، وذلك قبل اكتشاف الكهرباء، واصبحت الاضاءة في عروض مسرح ما بعد التغير من اهم التقنيات المستخدمة فيه، على اختلاف الاساليب الاخراجية، اذ جاء اهتمام المخرج بالاضاءة، لما تمنحه للعرض من امكانيات ومرونة وفي مساندتها باقي التقنيات (مناظر، ازياء، وماكياج)، لانها قد ترفع من تأثيرها او تقلل منه، واصبحت الاضاءة الشاغل للعملية الاخراجية، مما دفعت بالمخرجين الى الارتكاز على امكانياتها، خاصة بعد التطور الذي وصلت اليه بدخول الكومبيوتر في مجال تصميم وتنفيذ الاضاءة، اذ امكن التحكم بعدد هائل من الاجهزة والسيطرة على حركتها اثناء العرض، وعلى تشكيل انواع من الحزم الضوئية، ورسم محددات لمناطق التمثيل بالقدرة التي منحها الكومبيوتر للضوء، اطلقت العنان لمخيلة المخرج، في الدخول الى عوالم فانتازية وخيالية، لهذا وجد المخرج المسرحي نفسه أمام عنصر لا يمكن اغفال اهميته في العرض المسرحي، وقد ظهرت عبر تاريخ الاخراج باختلاف اساليبه، أسماء عديدة منحت الاضاءة المسرحية مكانتها الكبيرة، "ويعّد آبيا اول من ابدع ديكوراً ضوئياً، يمتلك قدرة تأثير درامي باستخدام الاضاءة الملونة، فيما ذهب كريج الى الرمز، واستعار رينهارت اسس الاضاءة من آبيا ومن كريج الاضاءة التعبيرية"[1].

---

[1] سترزليسكي زينوس: المسرح والبحث عن تقنية جديدة، تر، محمد هناء متولي، الثقافة الاجنبية، بغداد: العدد الاول، ١٩٨٥، ص٦٥.

يعدّ الضوء اكثر العناصر المثيرة في العملية المسرحية نظراً للدور الذي يلعبه في عملية التحول والتطور في الانتاج المسرحي، على الرغم من اشتباكه في الهدف ذهنياً مع بقية العناصر وخلق اللحظات الدراماتيكية التي تحاصر الانسان بتفردها من خلال الطوق الذي تفرضه على الانتاج. لذلك يأتي التصميم محملاً بالاهمية والمسؤولية. فهو واحد من مجموع يريد ان يكون مشاركاً فاعلاً في العملية التكاملية للانتاج المسرحي،ومن خلال ما تقدم تبرز مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي : ما هي الاضاءة واشتغالاتها في عروض ما بعد التغير المسرحية ؟

أهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث فيما يأتي:

١- اهمية الموضوع، كونها دراسة وجدت ان للاضاءة دوراً مهماً مثل الاخراج المسرحي، أي اصبح هناك تكامل، فهما وجهان لعملة واحدة.

٢- يفيد الدارسين والعاملين في مجال الاخراج المسرحي والاضاءة المسرحية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة، والمؤسسات الفنية.

٣-تأتي اهمية الموضوع كونه يدرس الاضاءة في تعديّه لمهامه المتعارف عليها في الكشف والاختيار والايهام والتكوين وخلق الجو، الى تحولاته بديلاً عن الديكور مستعيضاً عن خامات كثيرة سابقة، فضلاً عن اهميته للدراسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والعاملين في المسرح على مستوى التصميم والاخراج والتمثيل.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى التعرف على الاضاءة واشتغالاتها في عروض ما بعد التغير المسرحية .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بالآتي :

١-الحدود الموضوعية : دراسة الاضاءة واشتغالاتها في عروض مابعد التغير المسرحية .

٢-الحدود المكانية : العراق – بغداد – المسرح الوطني .

٣-الحدود الزمانية : (٢٠٠٥ – ٢٠١٥) .

- **تحديد المصطلحات**

الإضاءة :

أ- الاضاءة لغة :

(هي (الضوء) و (الضوء) بالضم (الضياء) [١].

ب- الاضاءة اصطلاحا:

عرفها (حمادة) بأنها " تنوير خشبة التمثيل عن طريق استعمال إضاءة إصطناعية "[٢].

الاضاءة هي المحرك الرئيس لتشكيل الصورة المتكاملة للعرض أمام الجمهور وتتسيد المشهد من خلال تأثيرها المباشر في ذائقة المتلقي، فهي عملية إبداعية يتمخض عنها نتائج جمالية مبهرة تتولد من الحركة المتاحة لها عبر التنقلات في فضاء العرض، وينتج عن ذلك متابعة المتلقي لها أكثر من أي عنصر آخر في التشكيل[٣].

---

[١]) الرازي محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٢ ، ص ٢١٥.

[٢]) حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧١، ص ٧٨ .

[٣]) جبار جودي : السينوغرافيا (المفهوم ، العناصر ، الاهداف)، دار عدنان للنشر ، ٢٠١٦، ص ٦١.

ت- الاضاءة اجرائيا :

يعرف الباحث الاضاءة اجرائيا بانها الضوء المسيطر عليه في سينوغرافيا العرض المسرحي ، ونعني بها اسقاط ضوء على سطوح الاشياء يمكن لنا رؤيتها بالعين المجردة وتبين شكلها وتسجيل وجودها في العرض المسرحي .

الفصل الثاني

(الاطار النظري)

- **المبحث الاول : الاضاءة المسرحية عبر العصور.**
- **المبحث الثاني : اشتغالات الاضاءة في العرض المسرحي العالمي .**
- **مؤشرات الاطار النظري .**
- **الدراسات السابقة .**

الفصل الثاني

(الاطار النظري)

المبحث الاول : الاضاءة المسرحية عبر العصور.

تعتبر الإضاءة عنصراً مكملاً لفنيات العرض المسرحى، ويغتنى العرض بوجودهاالفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس معكل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملاً بثلاثنقلات أو أكثر أوأقل[١].

وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرجللمشهد أمراً ممكناً بينما الإضاءة المسرحية هى لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها ، ومع بدء التعامل الفني في تاريخ المسرح الحديث مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بينالفن والتكنيك (الحرفية) فلا هي فن خالص ولا علمهندسى كهربي خالص، لذلك لا تكفي أحياناً الرؤية الفنية للمخرج إذا لم يرافقها خبرة حرفية علمية لها[٢].

مراحل تطور الاضاءة المسرحية :

اولا : مرحلة الاعتماد علي الضوء الطبيعي :

إعتمد الانسان علي ضوء الشمس وترتب علي ذلك تصميم مسارح مكشوفة في بطن الجبل لضمان وصول أشعة الشمس إلي منطقة التمثيل وكان لهذه المرحلة

---

[١]) لويز مليكة : الديكور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ١٨٨.

[٢]) لويز مليكة : المصدر السابق ، ص ١٨٨.

عيوبها حيث كانت العروض تخضع لتقلبات الجو ومرهونة بسطوع الشمس أو إختفائها وكانت جميع العروض صباحية[١].

ثانيا : مرحلة اكتشاف الضوء الصناعي :

١ – اكتشاف النار :

إستخدمت المشاعل لإنارة العروض داخل الكهوف كما أستخدمت المشاعل في العروض الصباحية كتعبير رمزي عن المشاهد التي تحدث ليلا –(المسرح الفرعوني والمسرح الاغريقي). أما المسرح الروماني فأغلب العروض صباحية تعتمد علي الضوء الطبيعي – وفي بعض العروض التي أُقيمت ليلاً فأستعملت المشاعل ومصابيح الزيت[٢].

أما في مسرح العصور الوسطي فقد أعتمدت الإضاءة علي الشموع بدلا من المشاعل في العروض التي تتم داخل الكنيسة – أما العروض المقامة في الساحات فقد أعتمدت علي الضوء الطبيعي – ثم جاء عصر النهضة في إيطاليا وظهرت فيه الإضاءة المسرحية بأسلوب جديد نتيجة أفكار فناني هذا العصر أمثال –(سباثيني – سيريليو) فقد إبتكر فنانو هذا العصر فكرة تخفيض الإضاءة في المسرحيات المأسوية بإستخدام أواني أسطوانية معدنية مدلاه من أعلي بواسطة خيوط معدنية رفيعة لتغطية الشموع ويخرج ضوء خافت من ثقوب بالاواني الاسطوانية عند تغطية الشموع بها – كما فكروا في إخفاء مصدرالضوء الذي كان يرهق عيون المشاهدين بسبب وضعها أمامهم فقد إبتكر سباثيني فكرة إستخدام حواجز علي شكل حرف T أمام كل شمعة علي طول مقدمة الخشبة الأمامية لحجب الضوء عن عيون

---

[١]) شكري عبد الوهاب : الاضاءة المسرحية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥، ص ٦٥.

[٢]) شكري عبد الوهاب : المصدر السابق ، ص٦٦.

المشاهدين بينما إبتكر سيريليو طريقة العمل بالإضاءة الملونة والتي أعتمدت علي إستخدام زجاجات بها سائل ملون يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية أمام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون ويتلون بلون السائل[١].

في القرن السابع عشر (المسرح الأليزابيثي) أعتمد علي الإضاءة بواسطة الشموع وفي المسارح المقفلة كانت الإضاءة مركزة في ثُريا دائرية كبيرة ذات شموع كثيرة وكانت تضيئ كلا من الصالة والخشبة كما وضعت ثُريات أخري صغيرة أمام وخلف الأجنحة لتضيئ المناظر كما أستخدمت الإضاءة الأرضية لتأكيد معالم الممثلين أما بالنسبة للمشاهد الليلية فقد كان الممثلون يحملون في أيديهم الشموع ليوهموا المتفرج بظلام الليل[٢].

وفي القرن الثامن عشر قام الممثل(دافيد جاريك)بتحديد الضوء أعلي خشبة المسرح حرصاً علي تأكيد الضوء علي الممثلين أما المناظر فقد أضيئت بمصادر ضوئية جانبية مع إستخدام إضاءة ملونة بوضع مصادر جانبية خلف ستائر ملونة[٣].

– أما (لوثر بورج) فقد ألغي الإضاءات الأرضية وإستخدم الزجاج المصبوغ أمام مصدر الضوء لتلوين الممثلين كما حاول إعطاء المؤثرات الضوئية بعض الإهتمام مثل (تأثير ضوء الشمس و ضوء القمر – النار – البرق – غيرها) .

– أما الفنان (ادولف ابيا) فقد كان له إهتماماً بالغاً بالإضاءة علي خشبة المسرح يقول : أن الإضاءة المطلوبة ليست بإستخدام الأمشاط للإنارة ولكن الإضاءة التي تخدم إظهار الشكل من الأرضية والتي تعطي الشخصية المسرحية أبعادها الثلاثة.

---

[١]) شكري عبد الوهاب : المصدر السابق ، ص ٧٠.

[٢]) كارل النزويرث : الاخراج المسرحي ، تر : امين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٠، ص ٣٣٥.

[٣]) كارل النزويرث : المصدر السابق ، ص٣٣٦.

وقد ذكر (ابيا) في نظريته عن الضوء والفراغ:

– أن أي شكل له خطوطه الخارجية ويجسمه ولولا الضوء لما تأثرت أعيننا بهذا الشكل– وأن هذا الشكل يصبح فناً في شكله العام بفضل الضوء الواقع عليه. (إنه إحساس شخصي ومن ثم تحس العين بهذا الشكل) [١].

وفي هذا القرن كان الغاز والكيروسين هما مادتي الإضاءة وكان من نتاج غاز الإستصباح أن أُخترعت أمشاط النور الجانبية ومشط النور عبارة عن علبة من المعدن أو الخشب مقسمة إلي اقسام متساوية ويوجد بكل قسم مصدر للضوء وقد يوضع هذا المشط أُفقياً في مقدمة الخشبة وعلي أجناب الخشبة بشكل رأسي أو يدلي أفقياً أعلي الممثل من السوفيتا [٢] .

وفي القرن التاسع عشر تطورت الإضاءة المسرحية بفضل الكهرباء والتي كانت بداية الطريق نحو آفاق جديدة في فنية الإضاءة المسرحية ويرجع الفضل في تطوير الإضاءة بعد الله إلي العالم (توماس اديسون) في إختراع المصباح الكهربائي المتوهج عام ١٨٧٩ – وعرف المصباح الكهربائي طريقه إلي المسرح في عام ١٨٨٠ فبدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية .

وجاء القرن العشرون بالإبتكارات العديدة في الإضاءة وصاحب هذا التطور الجديد تطور في أجهزة الإضاءة والجديد في ميكانيكية المسرح – وقد إعتلي المسرح العديد

---

[١]) عثمان عبد المعطى : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦، ص ١٧٣.

[٢]) شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص ٧١.

من الإجهزة الالكترونية التي ساعدت علي تطوير الإضاءة من جهة وفنية المسرح من جهة أخرى[١].

الوظائف الفنية للإضاءة:

الإضـاءة لغـة بصـرية تهـدف إلـى خلـق جـومعين يعـيش فيـه الممثلـون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقهالوظائفها العديدة والحيوية والتى نجملها في النقاط التالية[٢]:

١ – **الرؤيـة** : وهـي أبسط وظيفة للإضـاءة، لكنهـا جـاءت– تاريخيـاً– فـي المقدمـة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو أكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقى وتجعل المتفرج فى إرهاق شديد.

٢ – **التأكيد والتركيز** :لأن العالم الفنى على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلاً صغيراً على الخشبة أو جزءاً محدوداً منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء فى أحد المشاهد،أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على أكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءآ أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء فى الظل وهكذا... وهذه تعتبر من

---

[١]) عثمان عبد المعطى : المصدر السابق ، ص١٧٣.

[٢]) فرانك م.هوايتنج : المدخل الي الفنون المسرحية ، القاهرة، دار المعرفة للنشر،١٩٧٠ ، ص ٤٤.

مهمات الإضاءة الرئيسة التى تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر.

٣- **التكوين الفني:** فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال إستخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسى للبقعةالضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخربكالحركة و التكوينات البصرية الأخرى.

٤- **خلق الجو الدرامى** : الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمنالممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن و الأسى، وذلك من خلالاللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها فيتكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ.

٥- **الإيهام بالطبيعة** :الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة.

٦- **الدلالة على الزمان والمكان** : وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ) والمكان (قصر، ملعب، مدينة)[١].

البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم كما أن الإضاءة تؤكد الأبعاد الثلاثة للشكل أو الممثلين بين الظل والضوء – ويقول – ادولف ابيا – (أن درجة الظل تعادل درجة الضوء في إضاءة الشخصيات المسرحية) الدافئة ومن وظائف الإضاءة أيضا الإيهام بالطبيعة

[١]) كارل النزويرث : المصدر السابق ، ص ٣٣٦.

بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمرحسب متطلبات المشهد بالإضافة إلي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

خصائص الإضاءة المسرحية :

١- كمية الضوء

٢ – لون الضوء

٣ – كيفية توزيع الضوء[١].

مصمم الإضاءة المسرحية :

" يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية وإحتياجاتها الضوئية. ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الإنتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي. ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة. كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ[٢].

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهماً في إيجاد هذا الجو، لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة.

---

[١]) محمد صديق: مقدمة فى الفنون المسرحية ، دار الغد ،القاهرة،١٩٩٢، ص٩٠.

[٢]) ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٣.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج. ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء. أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح. ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات الديكور المطلوبة[١].

تنقسم عملية إضاءة المسرح إلى:

١- إضاءة محددة : تركز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض وهي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر.

٢- إضاءة عامة : الإضاءة العامة فتستعمل لإضاءة وحدات الديكور والمساحات الموجودة خلف خشبة المسرح ومواءمتها مع الإنارة في خشبة العرض .

٣-مؤثرات خاصة : يشير تعبير المؤثرات الخاصة إلى العديد من تقنيات إستخدام الضوء وآلياته. ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أَغصان شجرة [٢].

---

[١]) ابراهيم حمادة :المصدر السابق ، ص٢٤.

[٢]) محمد صديق : المصدر السابق ، ص٨٩.

المبحث الثاني : اشتغالات الاضاءة في العرض المسرحي العالمي .

اولاً : ادولف آبيا* :

لقد حصل ابيا على مصدر ابداعه من افكار واوبرا (فاجنر ١٨١٣-١٨٨٣)، كما حصل على هذا الابداع المسرحي من الموسيقى، لقد حددت موسيقى (فاجنر) شكل الاطار العام وحركات الممثلين وحركة الاضاءة في الانتاج وخلق رمزية بصرية عبرت عن خصائص المسرحية بدلاً من التعبير الواقعي للبيئة، كانت بيئته المسرحية خالية من الحاجة الى توفير الخلفية التمثيلية، اذ اصبحت اظهاراً للحالة النفسية والجو العام للنص الذي يكتمل في خيال المشاهد، بتجسيد الانفعالات عبر الشكل العام واللون والتركيب[١]، وبحسب راي ابيا للمخرج، فان هناك فناناً واحداً عليه ان يبحث عن المعنى الداخلي النابع من المركب الشاعري (اضاءة، موسيقى، وحركة)، وذلك الفنان هو (المؤلف المخرج)، وفكرة ابيا ان يجمع المخرج بيده كل خيوط اللعبة المسرحية، اذ ان من اهم مبادئ نظريته ان المسرح يقوم على فنون زمان ومكان، وان حركة الممثل يجب ان تخضع لقانون الموسيقى (وفاق بين الزمان والمكان) والفراغ المسرحي بمستوييه الافقي والرأسي، على الاضاءة ان تحوله الى عالم حسي موحد، اذ آمن آبيا بان الاضاءة والموسيقى فقط هي التي يمكن ان تعبر عن

---

* ادولف آبيا: (١٨٦٢ – ١٩٢٨) وهو منظر سويسري في مجال اضاءة المسرح الحديث والمناظر، بحث في مجالات مختلفة تتعلق بالمناظر المسرحية والاضاءة والالوان والبعد الثالث، ويشعر ان الظل لا يقل اهمية عن الاضاءة في ربط الممثل بمحيطه الزمكاني، استخدم الاضاءة، شدة، لوناً، وحركة، من اجل خلق الجو العام والجو النفسي للمسرحية خالقاً مفهوماً جديداً في تصميم المشاهد وفي اضاءة خشبة المسرح.

See. Lighting practitioners. www. Theatrecrafts. Com. P1.

1) See. Theatre is style: Appia and Craig.<< www. Citycol. com>>. P4 –5.

المظاهر كافة[١] ، نظر آبيا للمخرج بوصفه حلقة الوصل بين كل تفاصيل العملية الاخراجية، اذ شبهه بقائد الاوكسترا، ولان عملية الاخراج هي محاولات دائمة لخلق حياة مسرحية في النص المسرحي، ويقوم المخرج بتوظيف كل ما يتاح له من امكانيات بشرية منها والية وتكنولوجية، لذا جاء "هدف ابيا في خلق اعمال مسرحية نموذجية ومثالية، تجذب المشاهد عن طريق ما تحويه من مادة ساحرة وجذابة، تتحقق بواسطة قوة فنية توحد العمل[٢]".

وجاء الممثل عنصراً مهماً في العملية الاخراجية عند ابيا، فالممثل هو "الحامل للموسيقى، والمجال الذي حوله يجب ان يصمم في انسجام مع فعله لتحقيق التوافق[٣]. وجاءت اهمية الممثل عند آبيا في انه العنصر ذو الابعاد الثلاثة، كذلك يكتسب خاصية اخرى وهي الحركة، لذا فالمثل "عليه ان يدرس الحركة ويعمل على تطوير تكنيكها، وان يكون قادراً على التحكم بتعبيراته الحركية كالماكنة تماماً، وان يكون قادراً على توصيل التأثير المطلوب، بتعبيرات وجهه وحركة يديه وجسده، وان جسد الممثل هو الواسطة الفعالة التي ينهض عليها النص الادبي في المسرح، ومن خلالها فقط يمكن التأثير على احاسيسنا"[٤] فضلاً عن قيام الممثل بخلق علاقة مع الفضاء المسرحي. اذ ان "حركة الممثل تخلق فضاء المشهد، بالتردد عليه ولا يكون فقط عاملاً مشاراً اليه، ومن خلال توظيف الرسم، والضوء الفعال، تنشيط العلاقة بين

---

[١] سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب في الكويت ، سلسلة المعرفة ، الكويت ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩، ص١٠٨.

[٢] عطية احمد سلمان: التناقضات والتوافقات في ابداع المخرج المسرحي، مجلة الاكاديمي، العدد ١٥، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٦، ص٧٣.

[3] Bergman, Gosta. M, Ligting in the theatre, Stockholmi Almqvist & Wiksell Internatioal, 1977, p323

[٤] سليم الجزائري : مخرجون عالميون، مجلة الاقلام، العدد ١، السنة الخامسة عشر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، بغداد ، تشرين الاول، ١٩٧٩، ص٦٣.

الممثل المؤدي وبين الفضاء المسرحي خالقاً بذلك مناخاً لا وصفياً بل مناخاً موحياً[١]، ويساهم جسد الممثل في خلق المكان من خلال علاقته بالفضاء، اذ ان "للممثل ابعاده الثلاثة، ولهذا فهو (تشكيلي) ومن دونه يصبح الفضاء المسرحي مطلقاً غير محدد، أي انه يشغل جزءاً من الفضاء المسرحي، وبالتالي يفرض عليه شكله وحركته، وهكذا يمكن القول ان الجسد يخلق المكان"[٢].

وعمل الممثل وحركته وارتباطه بالفضاء نابع من دور الضوء والظل في خلق هذه العلاقة "فيتحرك الممثل على خشبة المسرح الايهامي في عالم صنع من الضوء والظل، ولكنه يكوّن نفسه اكثر او اقل تناسقاً بوساطة التمثيل او اضاءة الجو العام"[٣].

ويعد الممثل عند آبيا "عنصراً من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة (المنظر) والاضاءة، على ان تكملها الموسيقى"[٤].

يعد آبيا من المنظرين في الاضاءة المسرحية، اذ شهدت طفرة نوعية كبيرة في تطويره لها وفي خلق عالم ثلاثي الابعاد، فيقول: "الضوء والموسيقى وحدهما، يستطيعان التعبير عن الطبيعة لكل المظاهر، وان الضوء المنضبط والموجه، هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية، فتشكيلته وسيولته وتركيزه المتقلب، تمدنا بالفرص نفسها لاثارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية"[٥].

---

[١] فابر يتزيو : فضاء المسرح، تر، اماني فوزي حبشي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٩، ص١٧٩-١٨٠.

[٢] سليم الجزائري : مصدر سابق، ص٦٣.

[3] Lighting in the Theatre, op. Cit. P. 325.

[٤] سعد اردش : مصدر سابق، ص١١٠.

[٥] يوسف عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل ، الموصل ، ١٩٨٨، ص٦١.

وميّز آبيا بين ثلاثة انواع من الاضاءة المسرحية عامة "اولها: اضاءة التمثيل العامة، وثانيها الاضاءة الابداعية (الاضاءة المتكاملة) التي تخلق الضوء والظل، وثالثها الاضاءة الطلائية (الملونة) الضوء الايهامي، الذي ليس له مكان في عالم آبيا"[1]، وقد ادرك آبيا الدور الذي يؤديه الضوء في التأثير على عواطف المشاهد تماماً كما تفعل الموسيقى "ان تأثرنا يزداد مباشرة عن طريق حساسيتنا لتنوعات الضوء في المسرح قياساً الى تأثرنا باللون والشكل والصوت، فأستجابتنا العاطفية للضوء هي اسرع من اية وسيلة مسرحية معبرة اخرى"[2]. وان من وظائف الاضاءة الخلاقة مقدرتها على تحقيق ما لا نهاية له من الاحتمالات خلال مصادر الاضاءة المتحركة وعبر تغيير مواقعها، الشدة، ولاسيما المرشحات المختلفة، بامكانها ان تبلغ الموسيقية بالتنظيم سواء عن طريق حجم شعاع الضوء ام شدة الضوء ولون الظل، ام الانتقال في فضاء خشبة المسرح، ولخّص آبيا في ذلك التوحيد بين اللون، الشكل، والحركة، مع العناصر الاخر في الصورة، فهي في تغيير مستمر، اذ يتم خلق عدد محدد من الاحتمالات لتكون اشبه بلوحة (حاملة الالوان) وفي البداية علينا تثبيت الاضاءة العامة، ثم بعد ذلك الاضاءة الابداعية.

ان فكرة آبيا هي انه بالامكان عن طريق اجهزة الاضاءة خلق تغطية كاملة للمدى من البيئة، الى البقع اللونية الحادة الاطراف، الى منح التنويع للصورة والضوء والظل، فضلاً عن نحت الممثلين او جعلهم يظهرون كخيال ظل[3] . فضلاً عن الاضاءة عنده لم تكن فقط من اجل اضافة التوهج والتالق لما يحدث امام المشاهد

---

1) Lighting in the Theatre, op. Cit. P. 324.

٢) يوسف عقيل مهدي : مصدر سابق، ص٦٢.

3) See, Lighting in the Theatre, op. Cit. P. 325-326.

بل "لتصعيد الحالة العاطفية للمشهد من لحظة الى اخرى، وكان هذا يحتم ضرورة وضع خطة متكاملة للاضاءة شبيهة بالنوتة الموسيقية للاوبرا"[١].

٢-٢ فسيفولد مايرهولد *

كانت محاولات مايرهولد من اجل ان يحدد الفن الدرامي عبر توظيفه امكانيات المناظر المسرحية، ومنح اهمية اولية الى الاضاءة، وجاء عطاء مايرهولد "بقدر ما كان اصيلاً ونابعاً من تجربة شخصية قائمة على عناصر البحث والتقصي، بقدر ما كان متأثراً ومستوحياً من الكوميديا دي لارتي، ومن المسرح الشرقي، وعروض المهرجين"[٢]. هدفه التجديد ومخالفة الواقعية السائدة ليقدم مسرحه (المؤسلب)** مخالفاً به ما سار على نهجه (مسرح موسكو الفني) فضلاً عما جاء به من وسائل تعبير جديدة، من اليات متحركة وسينما، وتوجهه نحو التكوينات المجردة بدلاً من المنظر المألوف، ومن الابتكارات المؤسلبة الحديثة "الاسقاطات الضوئية للصور الفوتغرافية، الاعلانات التي تعلق على الفعل او تعلن عنه،

---

[١] ايفانز جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، تر، فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩، ص٤٩.

* فسيفولود مايرهولد: (١٨٧٤-١٩٤٠) ولد في روسيا عن والدين المانيين، التحق بمسرح موسكو الفني، ثم هجره عام ١٩٠٢، واسس فرقته الخاصة، واستدعاه ستانسلافسكي عندئذ واسس ستوديو المسرح الفني (١٩٠٥). يرى مايرهولد ان على الممثل ان يغني، ويرقص، وان نجاح الاداء متوقف على درجة الكمال التي يتحكم بها الممثل في اطرافه وعضلاته، انها (بيو-ميكانيا) الممثل، ينظر: اصلان، اوديت، فن المسرح، ج٢، تر، سامية احمد اسعد، القاهرة: مؤسسة فرانكلين ومكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠، ص٦٧٢.

[٢] سيف، محمد، تولي المخرج سلطة العرض،
<<www. Hisaba.net/1y/ drama 1 drastudi1/msdirect. Htm>>.

** المسرح المؤسلب: المسرح الذي يستعيض عن تفاصيل الواقع، والاكتفاء بجوهر الظاهرة، انه التعبير عن الواقع في صورة تبسيطية، فلا شيء يتجسد على خشبة المسرح كاملاً سواء في الحركة او الملابس او المناظر. بل ثمة دائماً فعل انتقائي، تنتقى اقوى اللحظات واهمها واكبرها دلالة. ينظر: بليزاتيون، كاترين، مسرح مايرهولد وبريخت، تر، فايزقزق، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ، ١٩٩٧، ص٧٤.

الرقصات، والاغنيات التي تقطع الحدث، الملابس المبالغ بها، التركيز على الحركة المسرحية والايماءات المضخمة، و(المناظر) المجردة او بالغة البساطة"[١].

ان اهم ما خلص اليه مايرهولد في مسرحه الشرطي "بأن يحرر ممثله من (المناظر)، اذ يمنحه فراغاً ذا ابعاد ثلاثة، ويضع في خدمته البلاستيكية النحتية، فضلاً عن ذلك فانه بتغطية الاضواء الامامية نزل بخشبة المسرح الى مستوى الصالة، وفي المسرح الشرطي يضطر المشاهد الى اكمال ابداع رسم التلميحات التي تقدمها خشبة المسرح. يقول مايرهولد: ان الكلمات للسمع، امام البلاستيكا فن اجل العين، وهكذا يعمل خيال (المشاهد) تحت ضغط أثرين بصري وسمعي"[٢]. فضلاً عن ان مخرج المسرح الشرطي يجعل مهمته توجيه الممثل فقط وليس ادارته، وفيه يفترض وجود خالق رابع، بعد المؤلف والمخرج والممثل، وهذا الخالق هو المشاهد، ويطمح الى التمكن من رشاقة الخط، وتكوّن المجموعات وتكوين الازياء، ويخضع اداء الممثل لإيقاع، اللفظ والحركة البلاستيكية، ويحلم بانبعاث الرقص، وجذب الممثل الى المشاركة الحيوية في الفعل[٣].

ويرى مايرهولد في عمل المخرج الاساسي، التركيز على الحركة لتكون المبدأ الرئيس في العملية الاخراجية، من حركة الممثلين وحركة المجاميع، اذ "اكد على الحركة الجسدية والاستغناء عن الماكياج والماسكات، واعطاء الممثل مهنة حقيقة يشعر بها خلال حركته، كما رفض ما يدعى (بمعايشة الدور) والاستعاضة عنه بالواجبات الملموسة والعملية المعطاة للممثل"[٤].

---

[١] كاترين بلبيزاتيون : المصدر السابق ، ص٢١.

[٢] يوسف عقيل مهدي : المصدر السابق، ص١٥٧ – ١٥٨.

[٣] مايرهولد فسيفولود، في الفن المسرحي، جـ ١، تر، شريف شاكر، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩، ص٨٥ – ٨٧.

[٤] سليم الجزائري : مصدر سابق، ص٦٧.

فضلاً عن ذلك فان مايدهولد فسر نوعين من العلاقة بين المشاهد، والممثل، والمؤلف، والمخرج، الاولى العلاقة المثلثة، يشبهها بمثلث يقف المخرج في قيمته وبقاعدته المؤلف والممثل، وقدر رفض هذا النوع من العلاقة.

والثانية العلاقة المستقيمة، يشترك فيها وحسب الترتيب، المؤلف – المخرج – الممثل – المشاهد، اذ يكشف فيها الممثل عن روحه الحقيقية (الذاتية) للمشاهد، بعد ان جسّد عمل المخرج، الذي يكون قبل ذلك قد جسّد عمل المؤلف، وهو ما آمن به مايرهولد، بان يأخذ المخرج دور المؤلف، ويساعد الممثل على ان يرى عمله[1].

وبالامكان ان ندرك طبيعة فهم المخرج للعالم بوساطة ما يقدمه من تقنيات ومنهج تمثيلي، اذ اكد مايرهولد بان "يجب على المخرج ان يضطلع بالتكنولوجيا، لتذليل الصعوبات الهائلة، ومعالجة اداة رهيفة على خشبة المسرح هي الممثل (...) ويمكن الحكم جزئياً على ميول المخرج من خلال ما يقدمه لنا على خشبة المسرح، وفي استطاعتنا ان نحدد على الفور، فيما اذا كانت نزعة المخرج مثالية ام مادية، فمن تكوينات الميزانسين العديدة، والعلاقة بالاشياء والاضاءة على خشبة المسرح، يمكننا ان نحدد في الحال، نزعة المخرج"[2]، فعلى المخرج ان يمتلك خبرة كافية في مجال المناظر خاصة في امكانيات الاضاءة وقدرتها في صياغة العرض من اجل ان يخلق لمحات جمالية يستند عليها الممثل في ادائه، ويعد الممثل عنصراً رئيساً في مسرح مايرهولد، وتكمن اهمية كل ما حوله بحسب دعمه وتأثيره بالممثل، اذ " يجب ان تكون جميع وسائل المسرح في خدمة الممثل، وعلى الممثل ان يستحوذ على (المشاهدين) كلياً، ذلك ان عملية التمثيل تحتل واحداً من اماكن الصدارة في الفن المسرحي"[3].

---

[1] سعد اردش : مصدر سابق، ص٢٣٠ – ٢٣١.

[2] مايرهولد فيسيفولود : في الفن المسرحي، ج٢، تر، شريف شاكر، دار الفارابي، ١٩٧٩، ص١٢٢.

[3] مايرهولد فيسيفولود : المصدر السابق، ص٩٦.

استخدم مايرهولد تمارين (البيوميكانيكية)* مقتبساً عناصرها من (التايلرية)** عند مراقبة العامل وما يقوم به من حركات فيلاحظ مايأتي:

- عدم وجود حركات اضافية غير منسجمة.
- تحقيق ايقاع معين لحركة العامل.
- اتخاذ العامل الوضع الصحيح للجسم.
- الثبات[١]، فضلاً عن ان "الحركات التي تبنى على هذه الاسس، تتصف بانها حركات راقصة، لذا فأن الطريقة التي يعمل بها العامل تذكرنا بـ (الرقص)، وينطبق هذا القول على عمل فنان المسرح في المستقبل[٢]".

وبالامكان ان تدخل الطريقة التايلرية على عمل الممثل اقل جهد، اقل زمن، اقصى انتاج، لذا يجب عدم اهدار ساعة ونصف الساعة في التحضير للماكياج والازياء، اذ ان ممثل المستقبل عند مايرهولد يرتدي ملابس انتاجية تتلاءم والحركة والمهام المطلوبة منه[٣].

وجاءت الاضاءة المسرحية متممة عند مايرهولد للعملية الاخراجية وعمل الممثل، اذ كان الانتقال من الاسلوب الرمزي في الاضاءة الخافتة الى مستوى الاضاءة النيّرة لكل من المنصة والصالة عند مايرهولد كدعم لاتجاه تحطيم وهم (الجدار الرابع)

---

* البيو – ميكانيكية: نوع من التدريب، يهدف الى تطوير الممثلين الذين عليهم ان يكونوا رياضيين ولا عبي اكروبات والات حية في الوقت نفسه، وهذه التدريبات تعتمد على الاستعداد للفعل – توقف) (الفعل نفسه – توقف) (رد الفعل الموازي) الغاية منها تنظيم الاستجابة الانفعالية والعضلية للممثل، وكما يحدث للراقصين. ينظر: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، مصدر سابق، ص٣١.

** التايلرية: مبدأ اقتصادي سمي التايلرية اشارة الى العالم الامريكي فردريك تايلر: اساليب اخراجية مصدر سابق، ص٥.

[١] فرديك تايلر: مصدر سابق، ص٥.

[٢] مايرهولد فيسيفولود: المصدر السابق ، ص٣٠.

[٣] يوسف عقيل مهدي : مصدر سابق، ص١٦٩.

لاعادة وظيفة المسرح مركزاً لمهرجان عام، وطبق هذا الطابع على عدة اعمال*، ولتجاربه مع الاضاءة البراقة الفضل في تحقيق اسلوب تبديل المشاهد على نحو سريع امراً ممكناً، اذ عرف عن مايرهولد انه اول من حقق استخدام البقع لضوئية المتقابلة في الفضاء المظلم، وسيلة لتقديم سلسلة من الاحداث المتلاحقة والسريعة، ففي اخراجه لمسرحية (استيقاظ الربيع) ١٩٠٧، هيأ مايرهولد الخشبة لتقديم سلسلة من ثمانية عشر حدثاً، وقسّم الفعل الى اجزاء عن طريق اضاءة مساحات صغيرة من الخشبة، كان باستطاعة حزمة ضوئية ساقطة من الاعلى ان تنير سريراً فقط او كرسياً لبدء جزء قصير من الحوار ثم تنطفيء، لتضاء بقعة اخرى في موقع ثانٍ، وفي عرضه لمسرحية (الارض تثور) ١٩٣٠ استخدم الكشافات العسكرية، وفي نتاجه الكبير (كاميليا) ١٩٣٥ ثبت زوجاً من مصادر الاضاءة على منصات خشبية في زاويتين مختلفتين من الصالة[١].

اما التقنية الثانية التي ركز عليها، فهي المناظر المسرحية اذ تكتسب الاشكال عند مايرهولد سمات الكثافة المتعمدة، وكل ما تحتويه خشبة المسرح عنده "ينبغي ان يكون مادة للفعل المسرحي، فالمنضدة ليست لكي توضع في الوسط من اجل ان يجلس حولها بعض الافراد ولا تستخدم لجماليتها المجردة، ولكنها لابد من ان تخدم اغراض الاكروباتيك والمفاجأت المتعددة" [٢].

اهتم مايرهولد بالمناظر، في توليد مفردات يخلق من خلالها حالات محددة في العرض، لذا نراه يوليها اهتماماً خاصاً ويبني حولها تفاصيل تقنية تدعمها من اجل ان تكتمل الحالة التي يرغبها، وهو دقيق جداً باختيار اللون، سواء لون القماش او لون الصبغة في اجزاء المنظر وتفاصيله، ونادى بعدم المغالاة في استخدام الالوان،

---

* مسرحية (المراة غير المعروفة) ١٩١٤، (الفجر) ١٩٢٠، (الغابة) ١٩٢٤.

[١] كاترين : المصدر السابق، ص٧٨-٧٩.

[٢] سليم الجزائري : مصدر سابق، ص٦٦.

ويزيد عليها لمحات دقيقة للضوء، بما يناسب الحالة وينسجم معها، وهذا ينطبق على معظم عروضه المسرحية، وقد اهتم بالتفاصيل المهمة، أي كان ينتقي ما يؤدي الغرض منه، وفي النهاية تأتي الاضاءة الارضية منها والسقفية لتمنحها مسحة الجمال النهائية.

الى جانب ذلك اقتضى ان يكون المنظر موحياً، اذ ان استخدام المناظر الموحية بدلاً من الواقعية، يمكن ان تدفع المشاهد باتجاه المشاركة المبدعة في العرض، وان فعلنا عكس ذلك، عندها لا يمكن تحريك قدراتهم الابداعية، ويجب ان يُقلَص المنظر للحد الادنى، ليكون كل جزء من اجزائه حاسماً ورمزاً مهماً، ليعمل بفعالية في اخراج العمل، وبذلك يكون جزءاً من العلاقة بين شخصيات المسرحية[١].

٢-٣ جوردون كريج[*] :

كانت له ممارسات وتجارب في فن الازياء المسرحية والمناظر والاضاءة وميكانيكية المسرح، اذ كان يعتمد على تصميماته في عروضه وهو يرى "ان (مشاهد) المسرح يهفو الى الرؤية اكثر مما يهفو الى الاستماع، ويلم بالاحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات، وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في اتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي" [٢]، منح كريج وظيفة المخرج دوراً اوسع من خلال منظوره لعناصر العرض

---

[١] مسرح مايرخولد وبريخت، مصدر سابق، ص٧٩-٨٠.

[*] جوردون كريج: (١٨٧٢-١٩٦٦) مخرج انكليزي وسينوغرافي ومنظّر مسرحي، يعد واحداً من اكثر مصممي الفن المسرحي تأثيراً في مطلع القرن العشرين، عمل ممثلاً قبل ان يبدأ بتصميم سلسلة من الانتاجات المسرحية التي تظهر اثر الرمزية على العمل المسرحي، في عام ١٩٥٠ نشر كتابه (فن المسرح) دعا فيه الى تطوير الجوانب الجمالية غير الطبيعية، قام بين سنتي ١٩٠٨-١٩٢٨ بتحرير مجلة فصلية اسماها (القناع) قام من خلالها بتقديم نظرياته في المسرح، وهو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة).

See, Lighting practitioners. Op. Cit. P. 1.

[٢] سعد اردش : مصدر سابق، ص٩٩.

المسرحي اذ "اوجد اسساً جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهري (الاضاءة، الالوان، التكوين المسرحي، المساحة، الفراغ، الحركة، والشخصيات)، عدت هذه العناصر جميعها عناصر متساوية في التأثير،لا ينفصل فيها عنصر عن اخر، وابدع مفهوماً جديداً لدور المخرج المسرحي، بوصفه (فناناً شاملاً) خالق لفن مسرحي مستقل"[١].

ولم يكن كريج يدعو الى التخصص الدقيق، اذ على المخرج تناول المسرحية كما تطيب له نفسه، ويدرب ممثليه بتلقينهم مستلزمات كل حركة وكل موقف، وعلى المخرج تولي تصميم المناظر والازياء، ويتعامل مع مهندس الاضاءة موضحاً لما يريده، فهو يعزو تأخر المسرح والمسرح الغربي خاصة لعدم قدرتهم على العثور على المتخصص الفني الذي بامكانه التعامل مع كل الاختصاصات، بحيث يتمكن من فهم التصميم للازياء المسرحية او امكانية المساعدة في تصميم لحن من الالحان، الى جانب الفهم في تقنيات الاضاءة او المناظر المسرحية المطلوبة في مشهد ما من المشاهد[٢]. كما ان كريج لم يهتم بالكلمة بل نظر للشكل بصورة موسعة، فهو "لا يعتمد على النص المسرحي الا في حدود قدرته على الايحاء بمعنى عام، وباحساس عام، ثم يترجم هذا المعنى وذلك الاحساس مستعيناً باقل القليل من الكلمات، ومعلياً الوسائل العضوية الاخر، كالاشارة، وحركة الممثل، وقطع الزي المسرحي ولونها، وغير ذلك من الوسائل المسرحية، ليحصل على ترجمة شكلية ولونية لهذا المعنى العام"[٣]. فالمشهد عند كريج لا يعتمد على الوصف بل على الايحاء، وهو مركّب باستخدام الادوات المعمارية وتقنية الاضاءة والحركة، "فالمشهد لدى كريج كائن حي

---

[١] زيجمونت: جماليات فن الاخراج، تر، هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص٢٢٣.

[٢] كمال عيد : مدرسة جوردن كريج المسرحية، مجلة المسرح، العدد ٤٤، القاهرة: مسرح الحكيم، الثقافة والارشاد القومي، هيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى، ١٩٦٧، ص٣٥.

[٣] سعد اردش : مصدر سابق، ص١٠٠.

مثل الممثل، انه لا يساعد فقط في العرض ولكنه في حد ذاته حدث درامي"[١] ونظراً لمكانة المخرج عند كريج فقد حدد نوعين من المخرجين "النوع الاول: هو صانع العمل المسرحي من الطراز الاول (الحرفي) الذي يلتزم بكل ما هو موجود في النص المسرحي، اما النوع الثاني: فهو المخرج الفنان الملم باسلوب العمل الفني، الذي يبدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام والخطوط والالوان والايقاع المناسب بنفسه لكل مشهد، وهذا النوع من المخرجين هو الذي يفضله"[٢]، ومفهوم كريج للمسرح بأنه موحد للفنون ويتكون من الرقص والمناظر الى جانب النص والتمثيل، وان "المسرح ليس التمثيل ولا النص ولا المنظر ولا الرقص، ولكنه فن يحتوي عناصر تلك الفنون التي تنتج الفعل الذي هو روح التمثيل، والكلمات هي جسم المسرحية، اما الخط واللون فهي قلب المنظر، والايقاع هو جوهر الرقص"[٣].

وعلى العكس من آبيا اختلفت نظرة كريج نحو الممثل بعده اداة من ادوات العرض، التي ينبغي لها ان تتحرك لتؤدي ما يملي عليها المخرج من التفاصيل كافة، وقد كان له موقف حساس تجاه الممثلين لقناعته بعجز الممثل خلال ادائه، فأن كريج "يكتفي من الممثل بالاشارة، والوضع الذي يحقق توافقاً مع بقية عناصر الصورة المسرحية، وعندما ييأس بشكل مطلق من امكانية تجاوب الممثل الانسان، يكتب كما يسميه (السوبر ماريونيت)*"[٤] الدمية التي فضلها كريج على الممثل، او ليكون الممثل كالدمية التي تتحرك عبر الاخرين "الدمية التي تؤدي مختلف الانفعالات والمشاعر،

---

[١] سعد اردش : مصدر سابق، ص١٨٢.

[٢] عطية احمد سلمان : مصدر سابق، ص٨٠.

[٣] جلال جميل : اساليب اخراجية ، ملزمة لمحاضرات غير منشورة ، للمرحلة الرابعة ، فرع الاخراج ، قسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠٤، ص١٤.

* السوبر ماريونيت: تقوم على خلق شخصية خيالية تجمع ما بين الدمية المتطورة والانسان، ينظر: اصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص٥٦.

[٤] سعد اردش : مصدر سابق، ص١٠٤.

دون ان تعكس ذاتها وهمومها كما يفعل الممثل الحي، الذي يسعى المصلح المسرحي الكبير للتخلص منه، فهو يريد من الممثل ان يغدو دمية متطورة ترتدي قناعاً للتعبير عما يريده" [١]. وما يهمه من عمل الممثل بالدرجة الاولى هي الحركة واهمال الصوت قدر الامكان. يقول كريج "الممثل بالنسبة لي عبء وصعوبة لا يمكن التغلب عليها، واذا استخدم الممثلون فيجب ان (يكفوا عن الكلام. ويتحركوا فقط) اذا ارادوا ان يرجعوا الى الفن في صورته الاصلية، والتمثيل هو الفعل والرقص هو الشعر في هذا الفعل" [٢]. لذا يقع على عاتق الممثل مهمة ليست بالسهلة. يجب ان يكون عمله – بحركته وصوته واشارته وايماءاته– منسجماً مع جو المسرحية وليس في انسجام تام مع افكاره هو، لذا عليه ان يرتقي لدرجة السمو التي عناها المخرج، وكلما كان الممثل مفكراً وبارعاً كلما اقترب من هذا الانسجام التام[٣].

اما في تعامله مع المجاميع فلم يؤيد فكرة ابراز التفاصيل في ادوار المجاميع "لكنه يؤيد معالجة المجاميع المسرحية كأنها مجاميع وكتل في تحركاتها المختلفة، أي بطريقة تختلف عن الواقعيين" [٤].

اما عن دور الاضاءة والمناظر عن كريج، فكان دورهما كبيراً، اذ كان يعتمد على نفسه في تصميم المناظر التي كانت عادة تقوم على التركيبات المعمارية، اذ كان يقوم بعملية توليف ما بين صورة المشهد العامة وبين اللون والحركة، ويتم ذلك عن طريق المهارة التامة في توزيع الاضاءة وليس بالسطوح الملونة، ووصف كريج بأنه ساحر، انه يلعب بالضوء فيفتن المشاهد. لقد اقام الانسجام التام والتناسب الدقيق بين

---

[١] هناء عبد الفتاح : اصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق، مجلة نزوى ، العدد ١٢، مؤسسة عمان للصحافة والانباء والاعلان ، عمان ، ب ت ، ص٥٦.

[٢] ايغان جيمس روس : مصدر سابق ، ص٤٢.

[٣] يوسف عقيل مهدي : مصدر سابق، ص١٨٨.

[٤] عيد كمال ، مصدر سابق، ص٣٥.

الضوء والخطوط، بحيث يحدث التغيير في المنظر كله باستمرار والمشاهد مسحور بما يرى[١].

ومما لاشك فيه بأن كريج قد استفاد من التقنيات الجديدة التي ابتدعها آبيا في مجال الاضاءة "فاستغنى في بعض اعماله عن المناظر مستعيضاً عنها بالاضاءة المركزة التي كان سحرها يفعل فعله في عين المشاهد، ونظراً لما احس به كريج من اهمية الاضاءة، فقد اكد على المخرجين ان يقوموا بابتكار طرائق جديدة ايضاً لإضاءة مشاهد اعمالهم المسرحية، وعلى نحو ينسجم مع العناصر المسرحية الاخر، ودعا الى ازالة الاضاءة الارضية الامامية" [٢] . فضلاً عن اهتمامه في البحث عن خامات جديدة ليصوغ منها العرض المسرحي، اذ لم يقتصر على جمالها شكلياً بل كيان المادة نفسها، واكد على "اختيار خامات جديدة (للمنظر) والازياء والاكسسوار – قضية مشروعة وواجبة– وقد اصبح هذا الاختيار عنصراً من عناصر التميز بين مهندسي (المنظر)" [٣].

---

[١] يوسف عقيل مهدي : مصدر سابق، ص١٨٢.

[٢] عطية احمد سلمان : مصدر سابق، ص٨٥.

[٣] سعد اردش : مصدر سابق، ص١٠٣.

مؤشرات الاطار النظري .

١- ان عناصر الاضاءة تترك تأثيرها على جميع عناصر انتاج العرض المسرحي .

٢- للاضاءة معايير مغايرة فانها تقوم بدور تشكيلي تميز في اعطاء العرض المسرحي شكلا اخر يتناوب بين الظل والضوء .

٣- تتجسد الانفعالات عند ادولف آبيا عبر الضوء واللون والتركيب الشكلي والموسيقي في وحدة صورية.

٤- يكتسب الممثل اهميته عند ادولف ابيا ، في انه عنصر ذو ابعاد ثلاثة، يتجسد من خلاله المكان.

٥- يخضع مسرح فسيفولد مايرهولد الى ضغط بصري وسمعي في رسمه للمشاهدوالتركيز على الحركة.

٦- يجب ان تكون جميع وسائل المسرح في خدمة الممثل.

٧- يعدّ استخدام البقع الضوئية المتقابلة في الفضاء المظلم، وسيلة لتقديم سلسلة من الاحداث المتلاحقة والسريعة.

٨- يعتمد مايرهولد القيم الرمزية التشكيلية اكثر من معاني الكلمات في تحريك الاحاسيس أي يذهب الى البصر اكثر من السمع.

٩- يعتمد المشهد على الايحاء، ويركب باستخدام تقنية توحيد الاضاءة والحركة والادوات المعمارية، والرقص في التكوين.

١٠- تؤدي الدمية مختلف الانفعالات والمشاعر، من دون ان تعكس ذاتها وهمومها كما يفعل الممثل الحي.

١١- يقيم الانسجام والتناسب بين الضوء والخطوط، بحيث يحدث التغيير في المنظر كله والمشاهد مسحوراً بما يرى.

الدراسات السابقة .

ابتعد هدف البحث الحالي في دراسته للاضاءة المسرحية، عن باقي الدراسات السابقة، اذ لم يجد الباحث دراسة تضمنت ما ذهب اليه البحث.

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

- مجتمع البحث .
- عينة البحث .
- منهج البحث .
- اداة البحث .
- تحليل عينة البحث .

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

- **مجتمع البحث .**

يتضمن مجتمع البحث نماذج لعروض ما بعد التغير وظّفت اساليب الاضاءة فيها لتتكامل مع الاخراج، والاضاءة المسرحية مرتكزا اساسيا في تجسيد العرض المسرحي ، وقد بلغ مجتمع البحث (١١) عرضا مسرحيا ضمن حدود البحث (٢٠٠٥-٢٠١٥) ، كما في الجدول (١) .

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	ملائكة الارض	حسين علي هارف	٢٠٠٥	بغداد – المسرح الوطني
٢	حظر تجوال	مهند هادي	٢٠٠٦	بغداد – المسرح الوطني
٣	التوت البري	عبد علي كعيد	٢٠٠٧	بغداد – المسرح الوطني
٤	البالون الطائر	مهند عبدالله	٢٠٠٨	بغداد – المسرح الوطني
٥	هنا بغداد	مناضل داود	٢٠٠٩	بغداد – المسرح الوطني
٦	نورا والفاكهة المسحورة	حسين علي صالح	٢٠١٠	بغداد – المسرح الوطني
٧	الاصدقاء المرحون	علاوي حسين	٢٠١١	بغداد – المسرح الوطني
٨	حلم بغداد	انس عبد الصمد	٢٠١٢	بغداد – المسرح الوطني
٩	توبيخ	انس عبد الصمد	٢٠١٣	بغداد – المسرح الوطني
١٠	عفريت العلبة	حسين علي صالح	٢٠١٤	بغداد – المسرح الوطني
١١	مكاشفات	غانم حميد	٢٠١٥	بغداد – المسرح الوطني

- **عينة البحث .**

تم اختيار عينة البحث (مسرحية حظر تجوال ، مسرحية مكاشفات) بالطريقة القصدية انطلاقا من المبررات الاتية :

١-توافر شروط العرض بما ينسجم مع هدف البحث .

٢-توفر المعلومات الكافية التي تساعد الباحث في دراستها .

- **منهج البحث :**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث كونه المنهج الانسب لغرض تحقيق هدف البحث .

- **اداة البحث :**

اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري كأداة لتحليل العينة .

- **تحليل عينة البحث .**

عينة (١)

اسم المسرحية: حظر تجوال .

تأليف: مهند هادي .

اخراج: مهند هادي .

تاريخ و مكان العرض: بغداد – قاعة المسرح الوطني – ٢٠٠٦.

تحليل المسرحية :

يبدأ العرض المسرحي لمسرحية (حظر تجوال) في غرفة مظلمة ويقف احدهما خلف الثاني وهما يتجاهلان وجود الجمهور، مما يعطي دلالة على وجود سلوك اجتماعي يتبلور في ظهور هذا الالتفاف الى الخلف بالشعور بالرفض من المواجهة الحقيقية للذات، ويلتفت (غسال السيارات) ببطء نحو الجمهور، وهو يظهر بإيماءات تدلل بسلوك اجتماعي رافض وساخط على سوداوية المشهد الذي هو فيه، اذ يضع في فمه سيكاره وعيناه يوشكان على ابتلاع كل شيء امامهما، فيوحي بان

العالم من حوله عالم فقير ساخط خال من الروح الانسانية، إذ يبدأ يتفحّص بجيوبه وهو يقول (أي وين صار)..؟ وهو سؤال استفزازي يدلل على اختفاء شيء معين لديه مما يمثل الزمن الذي اختفى منه طيلة تلك السنوات، وهو ضمن هذا الخطاب يسهم في تشكيل لغة حوار مبهمة لا معقولية، إذ يرتبط سؤال (غسال السيارات) بجواب (صباغ الاحذية) وهو يجيبه (اخاف صار عليه شيء)..! وهو جواب يدلل على القلق والخوف والترقب وهو مؤشر من مؤشرات الرفض إذ يدخل بوجود صراع بين عالمين وين صار- اخاف صار عليه شيء، وهو حوار ذات لغة ذاتية عكس السؤال الذي جاء بلغة عامة، وتلك اللغة تبث رسائل تحمل خطابات رفض مدوية ضد ما يحدث من افعال اجتماعية في الساحة العراقية وما تشهدها الاحداث من تلاحق وتصارع في منظومة الوعي الفردي لدى الجماعات، وكيف (لصباغ الاحذية) ان يحدد زمن خروج هذا الشخص المجهول والذي يقول (طلع وره الساعة ستة – ا اجوله...) –اظلام- ثم يتكرر المشهد بكلمات متباعدة (كله ببيوته.. أجوله) اظلام، هذا يدلل على عجز الحياة التي شهدها العراق ابان الاحتلال، وكيف اصبح –حظر التجوال- وقتاً مجسداً، يبدأ من الساعة (السادسة) مساء الى (السادسة) صباحاً وهو يومي يتكرر ضمن صراع يؤشر بوجود رفض قائم ينعكس من الفرد الذات الى المجتمع وهو خطاب ذات متغير ايديولوجي.

يتأكد حضور مسرح الواقعة من خلال عنوان العرض المسرحي (حظر تجوال) وهي ظاهرة تفشت في المدينة بسب الاحتلال وما اعقبه من فوضى سياسية واجتماعية وامنية ضربت كل مفاصل الحياة وليصبح هناك اتفاق غير معلن بين الجميع حيث يهرب الجميع (الشعب والحكومة) الى بيتوهم مع اول خيوط الظلام وتسقط المدينة في دوامة القتل الطائفي وتتوقف الحياة وتستسلم ل(حظر التجوال) وتبقى الحياة تسرد ذكرياتها منتظرة في ليلاها الطويل زوال الحظر والعودة الى النور مرة اخرى وليتحول (حظر تجوال) الى موضوعة العرض الاساسية حيث يناقشها العرض من كل جوانبها يتأسس عرض مسرحية (حظر تجوال) وفقا لنظام اللوحات

المشهديه وترتبط هذه اللوحات بنسق صوتي متداخل مع مجموعة اصوات موسيقى هادئة (اصوات كمانات وجلو ونايات) تقطعها بالتناوب اصوات عالية ل(الخشبة) وهي(طبلة اسطوانية الشكل بقطر صغير من الخشب المجوف ويغطى وجهها بطبقة من الجلد الشفاف وتستخدم بشكل واسع في جنوب العراق) وتصدر اصوات تشبه اصوات اللطم على الصدر ، وتمزج معها اصوات بشرية غير واضحة ،(حشرجات ، نواح و ترانيم مكبوتة).

اما الاضاءة فهي بقعة ضوء بمسقط علوي تستقر في وسط المسرح ويسود الظلام عموم المسرح ، ولتخلق الاضاءة عمود نور يهبط من السماء ويمثل جدلا بين الحياة والموت . النور والظلام . الامان والخوف . التجوال والحظر . ان هذا الاسلوب في توظيف التقنية المسرحية على مستوى الصوت والضوء يقترب كثيرا من الاسلوب الملحمي ، وتم توظيف الملحقات المسرحية بصورة متطابقة مع طبيعة الشخصيات (صباغ الاحذية وغاسل السيارات) فكانت الملحقات المسرحية(صندوق صبغ الاحذية مع دلو غسل السيارات والبطانيات العسكرية ، اكياس الخمر ، السكائر) مع خلفية المنظر المتكون من الاطارات الخشبية التي شكلت نوافذ ضيقة ومتحركة جانبيا وظفت لحشر الشخصيات وتجزئتها وتشظيها في مواضع ولتصبح زنزانات للاعتقال في مواضع اخرى عناصر فاعلة في تشكيل فضاء العرض وبناء سينوكرافيا كل لوحة مشهدية.

عينة(٢)

اسم المسرحية: مكاشفات.

تأليف: قاسم محمد.

اخراج: غانم حميد.

انتاج: الفرقة الوطنية للتمثيل.

تاريخ و مكان العرض: بغداد – قاعة المسرح الوطني – ٢٠١٥.

قصة المسرحية:

تعد مسرحية (مكاشفات) واحدة من المسرحيات التي تنتمي الى دراما المحاكمات اذ تصور الشبهات التي اطلقت على عائشة بنت طلحة وما جرى بينها وبين الحجاج، اذ أعد النص الراحل قاسم محمد عن مسرحية مكاشفات عائشة بنت طلحة للأديب محي الدين البرادعي مع بعض مقاطع م مسرحية ابن جلا.. لمحمود تيمور. نص مزج بين محاولة تبرئة عائشة بنت طلحة وما قيل عنها في التاريخ بعد ان قتل الحجاج زوجها مصعب بن الزبير، ومحاكمة الحجاج كحاكم وفكرة وسلوك على لسانها.

لقد تم استحضار العراق، ماضيه وحاضره، على لسان عائشة والحجاج، فانطلق العمل من قضية خاصة الى قضية عامة وهي العراق.. فحاول العرض انصاف عائشة المرأة والانسان حيناً وتركها حيناً آخر، كما كشف ظلم الحجاج الحاكم الجائر وضعف الحبيب المعذب.. وكأن قدر العراق ان يبقى مرجل نار.. فكان نص قاسم محمد يكتنز الألم ونص. هذا المزج الذي بث بعناية في أتون نص مشتعل بقضية حساسة، فضلاً عن استخدام اللهجة العامية.

تقول عائشة وهي تخاطبنا عبر الحجاج: "مسألة الأمن سر لا يعرفه إلا القتلة" وتقول ايضاً: "جاء الموت على هيئة انسان" كما تتساءل بعد ان يصارحها الحجاج بحبه:

"أيكون العائش مثل الحجاج؟ أيكون الانسان مثل الحجاج؟ وهي تعري فكرة الحب لدى الحاكمن لنعيد التساؤل: أيكون الحاكم عاشقا او إنساناً وهو يمعن في التملك والقتل؟ كما تمعن في جلد الحجاج بذات السوط الذي لوح به وسمع صوته في أول العرض المسرحي، فتذكره ببطشه بالناس وانه مهما فعل فقد غاب الانسان من حساباته، وبخبطته في الكوفة يقول مدافعاً: "صرخت.. لأحولنكم لحود العود.. فمشى الكل ورائي.. الشاعر والراوي والقاضي"، ترد عليه: "لم يبق وراءك إلا من قال: نعم.. والتفت حولك طائفة.. من شعراء مرتزقة.. من أدباء وحفاظ أحنى الطوق رقابهم ونسوا لغة الأمة، وانت صدقت.. فظلمت وما عدلت؟. هذا الصراع والجدل هو جوهر العرض المسرحي، عندما يوقف الانسان امام ذاته، الحجاج وعائشة، الظالم والمظلوم، الحاكم والمحكوم، الجمال والقبح.

وحضر النزف العربي عن لسان عائشة – الانسان لتقول: "الرعب المزروع هنا في الكوفة والبصرة والأنبار.. وهناك في مكة والطائف والفسطاط وفي الشام.. خلخل كل معايير العيش، وزرع أظافره في النطف في عتم الأرحام.. المقتول هنا والمصلوب هناك". كما حضر التصريح والتلميح في النص مستثمرا تقلب جمل عدة على جمر التأويل، يقول الحجاج لعائشة: "الفتنة عمياء يا عائشة" فترد عليه في مشهد "المطهرجي": "هذا حالنا من مطهرجي لمطهرجي" بعد ان لوح بمقصه قائلاً: "أطهركم كلكم" ويرد عليها: "بس كل واحد واسلوبه". النص المؤدى على المسرح كان حاداً وبليغاً بتداخلاته ومعانيه.

الاضاءة وانشغالاتها في العرض المسرحي :

ان الصورة الأولى التي قدمها العرض لنا قد كشفت عن الجو العام الذي تسيد مشهدها الأول وسط كثافة لونية زرقاء ومؤثرات صورية لحروف عربية توزعت في فضاء المسرح كانت صورة أخاذة ومبهرة في انتظار رؤية فاعليتها في الحدث المسرحي.

لقد تنوعت مصادر الضوء كما تنوع الأداء فيأنما يتغير الاداء يتغير الجو العام بألوانه ومصادره الضوئية فضلاً عن المتغيرات في بنية صراع الشخصيات وكما نشاهد ذلك في مشهد الحجاج وهو يجلد الأرض المليئة بالقطن عبر السوط في اشارة منه لجلد كل من يقف في طريقه او يخالف اوامره السلطوية.

المنظومة التقنية الضوئية ومفردات السينوغرافيا قد تشكلت على وفق تشكل ميثزانسينات الإخراج فهي ترجمة لدواخل الشخصيات وتعبير جمنالي عن تأثيراتها النفسية ولكن هذه المرة تأتي الأوامر من الحجاج وهو يجلس على دفة الحكم وبيده السوط.

ويظل الأداء التمثيلي من نمطية تشمل حركات الجسد والصوت والفعاليات الاتصالية إذ بدت أفعال الفنان ميمون الخالدي أبعد عن رشاقة ممثل محترف ورشاقته التي يبررها العرض في تنوع شخوصه ومسوغات أفعال الصعود والنزول من سلم "المنبر" بدت في توجس الخطأ وشتات التركيز والسيطرة وحافظ "الخالدي" بمسكوكاته بجدارة وجهوزيته الصوتية المألوفة في المهرجانات الشعرية والقصائد المتلفزة دون تكيف وخطاب العرض المسرحي.

كما ان التقنيات الضوئية قد اعطت مساحة جمالية وفكرية لمشهد عائشة بنت طلحة وهي تصلي في اشارة لتعزيز موقفها وابعاد الشبهة عنها .

ان بث المنظومة الضوئية على وفق الانسجام الإيقاعي والبصري متزامناً مع المبثوثات الصوتية إذ جاء اعتماد الأعمدة القماشية البيضاء في حالات وعلامات بصرية، ويظل مدرج الكرسي/ المنبر في تشكله عبارة عن منصة للتباري بين "الحجاج" و"عائشة"، وقد استنفذ منذ البداية غير ان مصادر الضوء قد تنوعت فوقها حسب الفعل والحدث .

لقد منح الجو العام المشفوع بالتقنيات الضوئية والصورية مساحة من الدفع الجمالي للممثلين والتناغم ما بين الثنائي شذى سالم وميمون الخالدي فضلاً عن فاضل عباس وايضاً الحلول الخاصة بالسينوغرافيا التي قدمها علي السوداني.

وحينما تأتي النهاية يأتي المؤثر الصوتي من خلفية المسرح مردداً جملة ركاب الرحلة ٨٨ سر عة التوجه الى البوابة (٨) والمغادرة الى اللامكان.. وهنا نكتشف بأننا لم نغادر المكان او الزمان بل نحن في بغداد اللحظة والتو او العراق الآن.. حيث لايزال صوت المتظاهرين يصدح.. لا للدكتاتورية! .

يرى الباحث ان توافق الدلالات التقنية الضوئية وأثرها في عمل الممثل ارتبطت بعملية الكشف عن أبعاد الشخصية وعلاقاتها المتداخلة ضمن منطق الإحالة الدلالية كما في مشهد مبارزة الحجاج لمصعب بن الزبير زوج عائشة بنت طلحة.

الفصل الرابع

- نتائج البحث .
- استنتاجات البحث .
- التوصيات .
- المقترحات .

الفصل الرابع

- **نتائج البحث .**

١- تطورت الإضاءة في العرض المسرحي المعد للسينما، فانعكست على الرؤية الإخراجية لإظهار جوانبا جمالية غير مسبوقة لهندسة المكان.

٢- توظيف التطور الحاصل لأجهزة الإضاءة انعكس على تمكن المخرج برؤيته في تصوير مشاهد غاية بالتعقيد.

٣- إمكانية الجمع في المشهد ذي الاضاءات المتناقضة في كل واحد، دون المساس بجو احد الجوانب على جو الجانب الآخر بمعالجات جديدة تكشف عن تغير في الرؤية الإخراجية كمشهد حفار القبور

٤- إن تطور أجهزة الإضاءة اتاح للمخرج ان يعتمد الإضاءة في إخراج صورة كاملة لمشهد جميل بحيث جعل من الإضاءة شارحة ومبينة للتفاعلات النفسية وهذا انعكاس جديد على الرؤى الإخراجية كمشهد مناجاة هاملت حول الموت والحياة .

- **استنتاجات البحث .**

١-ان تطور الإضاءة في العرض المعد للسينما هو امتداد طبيعي لتطور أجهزة الإضاءة في صناعة وسائط الميديا الحديثة .

٢-ان الرؤى الإخراجية تتأثر بجدة وتطور الأدوات المستخدمة في العروض المسرحية المعروضة من خلال العرض المعد للسينما.

٣-ان بإمكان المخرج ان يتعلم من الإمكانات التي تتيحها التقنيات الحديثة لغرض تعميق رؤيته الفنية او تصويبها .

٤- ان آفاق العلم مفتوحة وغير محددة بنتيجة نهائية مما يتيح للمخرجين الاستفادة دائما من التطورات الأخيرة في المجالات التقنية لتطوير رؤاهم الفنية .

٥-يؤدي اسلوب الاضاءة في المسرحيات وظيفته المزدوجة في الرؤية وتجسيد الشكل وتحريكه بالتكوينات وصولاً الى ما هو جمالي.

- **التوصيات .**

١- العمل على انشاء مهرجانات تقدم فيها عروض مسرحية معاصره تتسم بأساليب متعددة لتوظيف الاضاءة .

٢- ضرورة العرض الدوري لعروض ما بعد التغير في العراق .

- **المقترحات :**

يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية :

١-السمات الجمالية الاضاة في عروض المسرح العراقي .

٢- دور الاضاءة في عروض المسرح الصامت .

المصادر :

- **القران الكريم .**

اولاً : الكتب :

١- اوديت اصلان : فن المسرح، ج٢، تر، سامية احمد اسعد، القاهرة: مؤسسة فرانكلين ومكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠.

٢- ايفانز جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، تر، فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩.

٣- جبار جودي : السينوغرافيا (المفهوم ، العناصر ، الاهداف)، دار عدنان للنشر ، ٢٠١٦.

٤- جلال جميل : اساليب اخراجية ، ملزمة لمحاضرات غير منشورة ، للمرحلة الرابعة ، فرع الاخراج ، قسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠٤.

٥- الرازي محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٢.

٦- زيجمونت: جماليات فن الاخراج، تر، هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٧- سترزليسكي زينوس: المسرح والبحث عن تقنية جديدة، تر، محمد هناء متولي، الثقافة الاجنبية، بغداد: العدد الاول، ١٩٨٥.

٨- سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب في الكويت ، سلسلة المعرفة ، الكويت ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩.

٩- شكري عبد الوهاب : الاضاءة المسرحية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥.

١٠- عثمان عبد المعطى : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦.

١١- فابر يتزيو : فضاء المسرح، تر، اماني فوزي حبشي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٩.
١٢- فرانك م.هوايتنج : المدخل الي الفنون المسرحية ، القاهرة، دار المعرفة للنشر،١٩٧٠ .
١٣- كاترين : مسرح مايرهولد وبريخت، تر، فايزقزق، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ، ١٩٩٧.
١٤- كارل النزويرث : الاخراج المسرحي ، تر : امين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٠.
١٥- لويز مليكة : الديكور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
١٦- مايرهولد فسيفولود، في الفن المسرحي، جـ ١، تر، شريف شاكر، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩.
١٧- مايرهولد فيسيفولود : في الفن المسرحي، ج٢، تر، شريف شاكر، دار الفارابي، ١٩٧٩، ص١٢٢.
١٨- محمد صديق: مقدمة فى الفنون المسرحية ، دار الغد ،القاهرة،١٩٩٢.
١٩- يوسف عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل ، الموصل ، ١٩٨٨.

ثانياً : المعاجم :

١- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧١.
٢-ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٥، .

ثالثاً : الدوريات و المجلات :

١-سليم الجزائري : مخرجون عالميون، مجلة الاقلام، العدد ١، السنة الخامسة عشر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، بغداد ، تشرين الاول، ١٩٧٩.

٢-عطية احمد سلمان: التناقضات والتوافقات في ابداع المخرج المسرحي، مجلة الاكاديمي، العدد ١٥، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٦.

٣-كمال عيد : مدرسة جوردن كريج المسرحية، مجلة المسرح، العدد ٤٤، القاهرة: مسرح الحكيم، الثقافة والارشاد القومي، هيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى، ١٩٦٧.

٤-هناء عبد الفتاح : اصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق، مجلة نزوى ، العدد ١٢، مؤسسة عمان للصحافة والانباء والاعلان ، عمان ، ب ت .

رابعاً : الكتب الاجنبية :

1-Bergman, Gosta. M, Ligting in the theatre, Stockholmi Almqvist & Wiksell Internatioal, 1977.

2-Lighting practitioners. www. Theatrecrafts. Com.

3-Theatre is style: Appia and Craig.<< www. Citycol. com>>.

خامساً : المواقع الالكترونية:

١-سيف، محمد، تولي المخرج سلطة العرض،

<<www. Hisaba.net/1y/ drama 1 drastudi1/msdirect. Htm>>.