دور الموسيقى في مسرحيّة "المغنيّة الصّلعاء" ليوجين يونسكو

أ بسّدات عبد الصّمد
جامعة جيلالي اليابس
سيدي بلعبّاس

تمهيد

لكي نأتي على تحليل الدور الموسيقي في المسرحية، وجب علينا أولا أن نحلل المسرحية ولو بإظهار بعض من مظاهرها العبثية، لأنها تنتمي إلى هذا اللّون المسرحي ويكفي أن نذكر كاتبها حتى نتوقعها شكلا ومضمونا، ولمتابعة التّحليل الموسيقي الخاص بالمسرحيّة، يمكن تحميل العرض عبر الشّبكة العنكبوتيّة.

فقد كُتبت هذه المسرحية سنة 1948م وعرضت لأول مرة عام 1950 على مسرح النوكتومبل بفرنسا وكان مخرجها نكولا بتاي .

هذه المسرحية التي سماها يونسكو "المسرحية المضادة" لأنها حملت كل معاني السخرية من المسرح ذاته وكما سماها كذلك "كوميديا الكوميديا"[1]والتي كانت من المفروض أن تسمى "الانجليزية بدون عناءٍ، الساعة الانجليزية لكن في الأخير سميت المغنية الصلعاء"[2] ، هذا الاسم الذي جاء عن طريق خطأ لفظي أثناء التدريبات، فالإطفائية الذي كان يريد أن يقول "المعلمة الشقراء" نطق كلمة "المغنية الصلعاء" فاستحسنها يونسكو واختارها عنوانا للمسرحية [3] وهذا العنوان ليس

له مفعول في مضمون المسرحية لأن المغنية الصلعاء لا تظهر أبدا، ولأن المسرحية هي في الأصل تراجيكوميديا، وجوهر تراجيديتها هو أصلا حامل مضمونها ونعني به اللّغة ،تراجيديا التواصل بين البشر وكان غالبا ما يؤكد يونيسكو أن مسرحياته ما هي إلاّ ترجمة صادقة لتجاربه الخاصة، وفعلا فقد كانت هذه المسرحية أحد تجاربه حين أراد أن يتعلم اللّغة الانجليزية فابتاع كتاب تعلم اللغة الانجليزية، لكنه سرعان ما اندهش فيما وجد في هذا الكتاب "إن في الأسبوع سبعة أيام،وان السقف موجود في الأعلى،وان السيد والسيدة سميت متزوجان وان زوجته تقول له أن لهم عدة أطفال ويسكنون في ضواحي لندن"[4] .

عرضت هذه المسرحية التي نحن بصدد تحليلها موسيقيا عام 2007 بمسرح الأثيني بفرنسا، و كان مخرجها "جون لوك لغارس" jean luc lagarce، وقد جاءت هذه الطبعة في عملية إخراجية مزدوجة بين المسرح والتلفزة . ولهذا فهي تحتوي على عناصر خارجة عن المسرح ، وعلى هذا سنركز فقط على الجانب الموسيقي لأن مسرحية المغنية الصلعاء لم تتغير في الشكل و لا في المضمون ،إلا أن عامل التطور التكنولوجي قد يكون له دور في بعض التغيرات في العملية الإخراجية، وهذا ليس موضوع بحثنا.

في الحوار الذي أجراه "جون لوك لغارس" و بالذات في الدقيقة (14.50–15.17) يقول "المسرحية في عمومها أو أغلبها تحتوي على موسيقى "كارلا بلاي" موسيقى لها دلالات و لكن بالمقابل لا معنى لها بحيث لا تعطينا شيئا فيما بعد" [5].

و انطلاقا من هذه الفكرة سنبدأ تحليل و استظهار دور الموسيقى في مسرحية المغنية الصلعاء.

المواضيع الموسيقية المنتقاة:

في نفس الحوار(14.53-14.58) يُقر لغارس بأنه اعتمد في الجانب الموسيقي على الموسيقى المسجلة، فالشريط المسجل الذي اعتمده المخرج يحتوي ثلاثة مواضيع أو تيمات (Thèmes)موسيقية ممثلة في شخصيتين عالميتين كل منهما مختص في نوع معين من الموسيقى و أعني:

- كارلا بلاي و موسيقى الجاز.

- بيرنار هارمن وموسيقى الخوف والهلع ذات التأثير البسيكولوجي

- و أخرى ليس لها مؤلف أو عازف معروف لكن كنوع موسيقي قائم بذاته فلها حضور على الركح وأعني موسيقى الموزيكول، موسيقى الرقص و الهذيان و الشهوانية.

و من هنا نستنتج الثلاث محاور التي سار على دربها المخرج في عمليته الإبداعية ،مع ذكره أن موسيقى الجاز لكارلا بلاي كانت هي السائدة و الطاغية على مجريات المسرحية و هذا ما سنؤكده فيما يأتي:

أ- دور موسيقى الجاز لكرلا بلاي (Carla bley)

القطعة الموسيقية المستعملة معروفة جدا في الوسط الموسيقي خاصة لمحبّي موسيقى الجاز، وعنوان هذه القطعة هو "موسيقى ميكانيكا" أو "Musique Mécanique" و قد سبق لكرلا بلاي أن ألفت هذه القطعة الموسيقية في سنة 1978 .

تحصلتُ على هذه القطعة الموسيقية في إطارها الموسيقي المحض خارج العرض، لكي أحللها كقطعة موسيقية أولا و التي يمكن الاستماع لها في " موسيقى ميكانيكا 1" فالآلات المستعملة يمكن ترتيبها كالتالي :

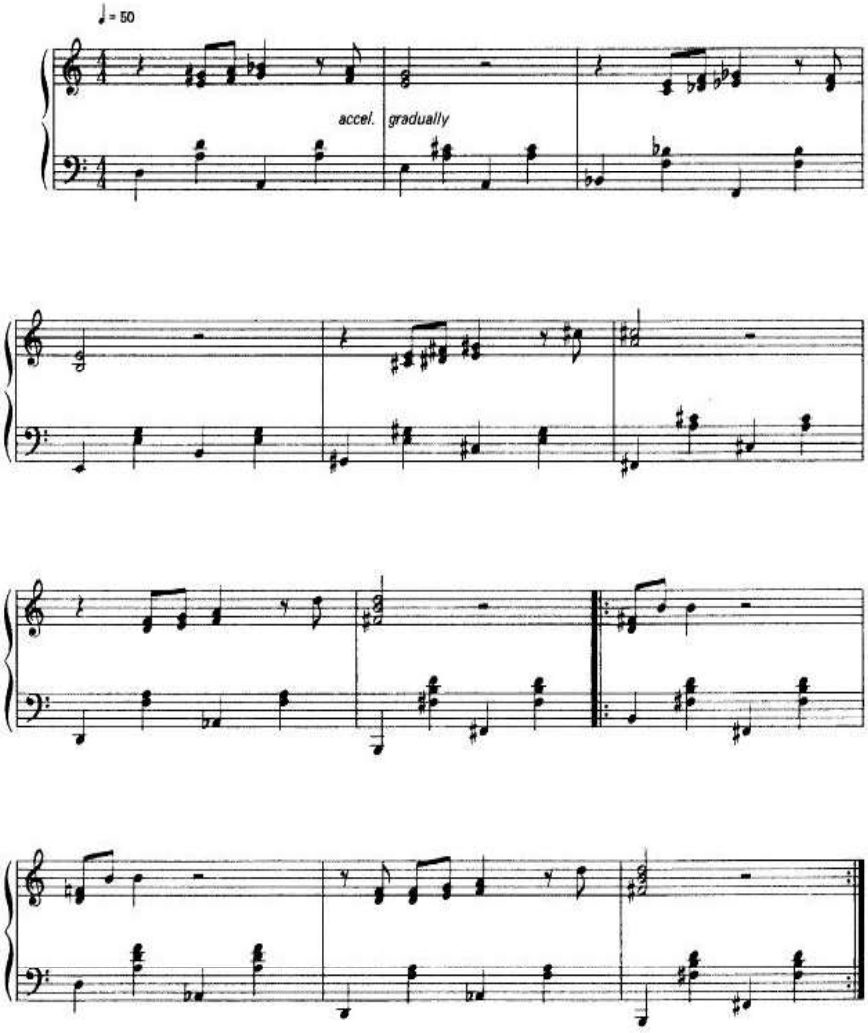
– آلة البيانو كارلا بلاي عازفةً و قائدة للفرقة.
– آلة الفيبرافون وهي آلة ذات أصول إفريقية.
– ثم آلتي الترومبيت و الساكسفون .
– ثم آلة الكلارينات وآلة الباتري و هي آلة إيقاعية، و معظم الإيقاعات المستعملة هي إيقاع المارش ذو الطابع العسكري و إيقاع التونغو الرشيق الراقص ذو الأصول اللاتينية.

وقد كانت بداية القطعة الموسيقية بنبض بطيء تخللتها انقطاعات وكأنها عملية مقصودة لتكسير الزمن، ثم نجد اللحن جامح عن الزمن متأخر و هذه ميزة الجاز في استعمال "السينكوب" و هي حالة زمنية يستبدل فها الضرب القوي بالضرب الضعيف و كأن القطعة الموسيقية تسير على زمن أعرج .

و قد استعملت كارلا بلاي آلة البيانو بطريقة رائعة خاصة في استعمال تآلفات الدرجة الثالثة .أنظر الشكلا الآتي:

1978

MUSIQUE MECANIQUE
(Part One)

By CARLA BLEY

Copyright ©1979 by ALRAC MUSIC
This Arrangement Copyright ©1981 by ALRAC MUSIC
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

و برعت عندما أحدثت بألحانها على آلة البيانو صوت العلبة الموسيقية للدمية الراقصة، و التي كان لها دور في العرض ،ثم جاء دور عازف الصولو على آلة السكسفون لكن بدون لحن ظاهر بعلامات متقطعة وكأنه يسخر من اللحن و في الأخير نسمع آلة الباص الكهربائي ثم كل الأوركسترا قبل قفل القطعة الموسيقية.

ب – دور موسيقى الهلع والخوف (vertigo) لبيرنارهرمن

أما فيما يخص موسيقى "بيرنار هرمن" (Bernard Hermann)

(1911–1975) و هو مؤلف موسيقى ذو شهرة عالمية مختص في الموسيقى التصويرية ،عمل مع مخرجين كبار أمثال "ألفريد هيتشكوك" (1899–1980) و "ارسن والز" (1915–1985) . و القطعة الموسيقية المعنية بالدراسة هي موسيقى فيلم "vertigo" و هي عبارة عن موسيقى أوركسترالية امتزجت فيها كل أنواع الآلات الموسيقية الوترية و النفخية و الإيقاعية لكن طغت عليها الآلات الوترية ذات القوس (فيلونسال و الكونتوباص) والآلات النفخية مثل" الترومبيت و الترومبون " ، و سرّ هذه القطعة الموسيقية يكمن في استعماله للخلية اللحنية الخاصة بالمسافة الخامسة الزائدة وهي دائمة الصعود و النزول و كأنها لغز لا حل له.

موسيقى خلقت الخوف و الرعشة ، موسيقى هواجس و عواطف و ارتباك، دليل على عدم الراحة و القلق، و قد استعمل في ذلك تقنية الجذب و الدفع على آلات الكمان و في نفس الوقت في عملية تراكبية مع آلات نفخيّة نحاسية و ذلك بإحداث أصوات متنافرة هدفها زعزعة الاستقرار النفسي.

ج– دور موسيقى الموزيكول

"هو لون موسيقي يجسد المدينة بكل ضوضائها و نشاطها"[6] ،تقول "كلودين شوفرال" صاحبة كتاب من السيرك إلى المسرح "ظهر

هذا اللون الموسيقي في عشرينيات القرن الماضي.و دأب نقاد تلك المرحلة على عقلنته و التنظير فيه كلون موسيقي أو مسرحي لكن لا يمكن عقلنة ما هو لاعقلاني، و هو في الجوهر حدسي "حيث يقول رولون بارت "انه مدعاة للانفجار واللاعقلانية وفي مقدوره أن يخلق(البسيكوجنون) (psychofolie)و بالتالي يجب إبعاد الموزيكول عن التقالد المسرحية وجعل اللااحتمالية والعبث سيدي الموقف. ويجب إدخال عنصر المفاجأة، والعمل وسط الجمهور عن طريق إحداث الضجيج والتنشيط وعرض الأحداث في زمن واحد واستعمال الأضواء"[7] و يعتمد الموزيكول في عروضه على الموسيقى الراقصة، وبالتالي لغة الجسد تلعب دورا هاما، و هي لغة جسدية خالصة تتحرك بدون سبب أو دافع، وكل هذا لترجمة الثقافة الحضرية المعاصرة على خشبة المسرح، وهنا يؤكد رولان بارت "أن زمن الموزيكول هو زمن مكسور ، هو زمن اللحظة لازمن الإحتمالية كالتراجيديا ولا زمن المراجعة كالملحمية" [8].

وهنا نستنتج أن روح الموزيكول هي روح العصر، و كأنه الصخب من أجل الصخب، الموسيقى و الجسد هما ركيزتان هامتان في بنية هذا اللون الموسيقي.

وبالتالي فهو "تفعيل للطاقة الصاخبة، و هو تلك المواجهة المباشرة مع الجمهور، و هو ذلك التحريض الذي يَمارس ضد الكسل العقلي و الجسدي"[9] .

وعموما الآلات الموسيقية المستعملة في الموزيكول هي الآلات النفخية النحاسية والآلات الإيقاعية التي تعتمد في مجملها على إيقاع المارش. وهي موسيقى مدعاة للشهوانية والغرائزية بواسطة الرقص المتسارع والجذاب.

دور الموسيقى في العرض المسرحي

للموسيقى وظائف في العروض المسرحيّة ،كالوظيفة التهليلية والتي تكون عموما مقدمة موسيقية للعرض المسرحي . أو الوظيفة الدرامية و التي ينصهر فيها العرض مع اللحن خاصة في تحديد إيقاع العرض كإعلان أو تأكيد أو اقتراح موقف درامي ما. أو كالوظيفة التعبيرية و كأنها تترجم الحالات أو المشاعر لدى الشخصيات وقد تأتي تعبيرا لتحديد زمن أو مكان معين، والتي تسمى بالعملية الإرجاعية . لكن ما نحن بصدد تحليله لا يُمتّ بصلة إلى هذه الوظائف التقليدية المعروفة و التي يمكن عقلنتها .

أما فيما يخص المواضيع الموسيقية التي استعملها المخرج جون لوك لغارس في تحديد ملامح مسرحيته، فقد اختار موسيقى الجاز والعازفة كرلا بلاي و قطعتها الموسيقية المعروفة "ميكانيكا"، هذه الفنانة التي تلقب في الوسط الفني بفنانة التشويش والتعطيل الموسيقي ، صاحبة الفن الساخر و المبدع و عالمها غريب الأطوار وصاحبة موسيقى من نوع خاص ، الخطأ فيها مصدرٌ للإبداع.

هذه القطعة الموسيقية التي أخذت أغلب وقت العرض ، جاءت لتخلق جوا مقلقا أكثر للعائلة البرجوازية التي تعيش في ذروة الملل واللاتواصل، وما عنوان القطعة الموسيقية إلا ترجمة للآلية التي تعيشها العائلة في يومياتها.

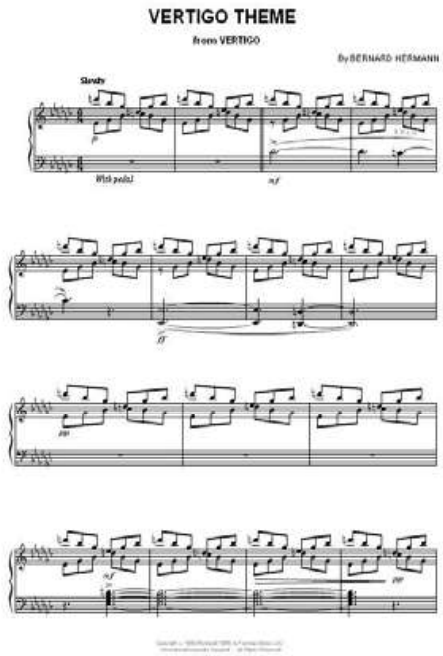
فالسيدة سميث تحصي أنواع الأكل و كيف تتفنن في الطهي و إعداد أنواع الطعام ،وكأنهم عائلة غارقة في الملذات و الطعامُ هو سبيلهم الوحيد لتحقيق ذواتهم في الوجود، كانت القطعة الموسيقية عبارة عن خلفية صوتية تبحث عن ذاتها بدون لحن واضح، ولا زمن ظاهر، متقطع بنبضة غير متواصلة معتمدة على تقنية استبدال الضرب القوي بالضرب الضعيف، وهذه الحالة في الموسيقى معروفة بحالة "السنكوب"و التي أشرنا إليها عبر سهمين للقطعة الموسيقية في الشكل (أ) ،و تعريفها في المعجم الموسيقى "هي ممارسة إيقاعية تغيّر من طبيعة النبضات الإيقاعية للميزان الموسيقى و تحويلها من نبضات قوية إلى نبضات ضعيفة و العكس صحيح"[10] .

و هذه التقنية تعتبر أحد ركائز موسيقى الجاز، و لنا في إيقاع "السوينغ" خير مثال على ذلك ،هذا الإيقاع الذي يحتوي على بنيته زمنية لاعقلانية، لأنه إيقاع ثنائي ذو قسمة ثلاثية ، أما فيما يخص اللّحن، فاعتمدت كرلا بلاي على تآلفات الدرجة الثالثة و التي تعطي نعومة صوتية لكن في المقابل هناك نبض مقلق، و هنا التناقض .

و كل هذا بهدف إفراغ الموسيقى من كل ما له دلالة ، و بالتالي فالموسيقى التي اختارها المخرج غايتها واضحة و قد جاءت لتعطيل

المُعطل أصلا، وهو التطور الدرامي و الذي هو ستاتيكي غير قابل للتطور .

و قد استعمل جون لوك لغارس هذه الموسيقى لإبراز خاصية من خصائص مسرح العبث وهي الشخصيات التي تعتبر دمى و عرائس فارغة منسلخة من إنسانيتها وذلك بالضبط في الدقيقة (3.50–3.51)، حيث تظهر السيدة سميث و كأنها تخرج من علبة صوتية بها دمية راقصة في حركة دائرية رشيقة ، و على البنية الخاصة بموسيقى الجاز (A.A.B.A) تنتهي القطعة الموسيقية المسجلة بنفس لحن البداية، وكأنها لم تخرج عن نطاق الشبكة الهَرمونية لموسيقى الجاز، وكما نجد ذلك في خاصيات مسرح العبث في تطوره الدائري.

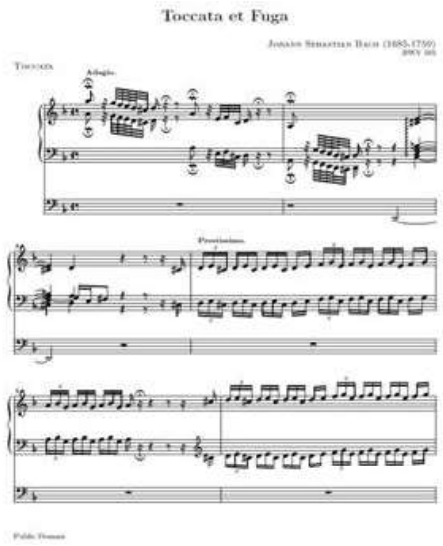
أما الموضوع الثاني الموسيقي فكان موسيقى القلق والخوف والتشويش و الضغط البسيكولوجي، غايته في ذلك إبراز التناقض واللاتجانس بين ما هو مرئي و ما هو مسموع و ما هو ملفوظ أو منطوق، و في بعض الحالات لتغيير النبرات الصوتية و كان أول دمج لموسيقى برنار هيرمن في الدقيقة (8.56–9.07) ، وعنوان القطعة الموسيقية هو " Vertigo " و التي أُلفت سنة 1958 خصيصا لفيلم "العرق البارد" (Sueur froide) لمخرجه "ألفريد هيتشكوك" أنظر الشكل الآتي :

هذه القطعة الموسيقية التي بقيت لسنوات عديدة عملا إبداعيا في الموسيقى التصويرية السينمائية، وسرّ هذه القطعة الموسيقية هو قوتها في إبراز الفزع و الخوف و القلق الذي يتمثل أولا في خليتها اللحنية التي بنيت على أساس المسافات لخامسة الزائدة و الذي زاد من قوتها هو أدائها في حالة صعود و نزول(créscendo-décrescendo) و كأنها قطعة موسيقية لغز لا حل لها ، قطعة موسيقية مربكة تحرك الهواجس و تجيش العواطف، و قوتها في اختيار الآلات العازفة ،والضغط عليها أثناء العزف، ومنها آلة الفيولونسال و الكونترباص والتمبال ، و طريقة الضغط على القوس ممتزجة بآلات نحاسية و هذا يظهر جليا في الدقيقة (43.15–43.55)، و في الدقيقة (53.09–53.12) من العرض يقوم السيد مارتن بحركة بأصابعه مضادة تماما لزمن القطعة الموسيقية، و كأن العرض هو أصلا مضاد للزمن، و عرض يحاول نفي الزمن

الموضوعي و العقلاني حتى و لو كان موسيقيا بعد أن نفاه نهائيا من زمن العرض الموضوعي بواسطة دقات الساعة والإعلان عن زمن مغاير من طرف السيدة سميث لعدد الدقات في أول العرض .

هذه الموسيقى التي تحمل كل معاني القلق ليس لها ترجمة حقيقة في العرض، و كأن العرض في عالم، و الموسيقى في عالم آخر، حيث نستنتج تجانسا هائلا بين الموسيقى و ملامح وجوه الشخصيات ، لكن الحوار ينفي و يلغي هذا التجانس .

أما الطريقة المبدعة التي استعمل فيها المخرج هذه الموسيقى فهي في الدقيقة(43.15–43.56) عند سماع السيد سميث قرع الجرس للمرة الرابعة فيظهر و كأنه مرتعب وخائف ومرتبك والقطعة الموسيقية تعطي ذلك الانطباع لكن لا يحصل شيء في الأخير وينتهي الموقف بطريقة ساخرة لا علاقة له لا بالموسيقى و لا بمحتوى الكلام الملفوظ .

و الآن نأتي إلى نوع آخر من الموسيقى و هو نوع الموزيكول، موسيقى تعتمد إلى الجانب الجسدي و الموسيقى ذات الإيقاعات الراقصة الرشيقة ذات الأزمنة الثنائية و في غالب الأحيان و ذات الألحان الصاخبة، و كأنها موسيقى قريبة من موسيقى السيرك التي تعتمد على إيقاع المارش و الآلات النفخية النحاسية و هذا تحديدا في الدقيقة (1.07.32–1.08.48) و هنا أظهر المخرج تفاهة و سذاجة الشخصيات و كأنهم أطفال بُلهاء يلعبون الكرة و يتأرجحون، وقد جسّدت الخادمة "ماري" دور راقصة الموزيكول بطريقة جيدة، أما

الشيء المميز للموسيقى التي اختارها المخرج لهذا العمل المسرحي هي القطعة الموسيقية الكلاسيكية المعروفة ب"توكاتا باخ" أنظر الشكل الآتي:

لمؤلفها "جون سباستيان باخ" (1680–1750) [11] و هي قطعة موسيقية ألفت أساسا لآلة الأورغن سنة 1708 حيث نسمع أولى مقاييسها في الدقيقة (48.36–48.40) و كأن المخرج يريد أن يوصل المتلقي إلى مرجعية موسيقية ثابتة غير مشكوك فيها تحمل كل الصفات العقلانية لكنها لا تدوم إلا لحظات، و كأن العقلاني ليس له حظ في زمن العرض، و هي طريقة ذكية لملائمة المرجع الموسيقي والفعل المسرحي و كلام الإطفائية عندما يحاول أن يجعل الشخصيات تتفاهم فيما بينها بعد الجدال حول عدد رنات الجرس ويقول لهم "لكم الحق نوعا ما " و هو حكم مُفَكّرٌ فيه و خارج عن نطاق اللامعقول لذا اختار المخرج هذه القطعة المعروفة في الموسيقى الكلاسيكية.

وفي الأخير تنتهي المسرحية كما بدأت موسيقيا بموسيقى "مكانيك" لكرلا بلاي بأمثال لا معنى لها وبكلمات تتطور بعنف وعلى الطريقة الأوتوماتيكية السريالية، و أن دور الموسيقى تمثل أساسا في تعطيل الفعل المسرحي، وإلى إرباك الحدث الدرامي ،وذلك بإفراغ الموسيقى من عامل الزمن وبالتالي التأثير المباشر على إيقاع العرض، و كأن الموسيقى تُلجِمُ الحدث و لا تدعه يتطور، ومن جهة أخرى تظهر الموسيقى ملحّةً في إبراز شيء ليس له وجود، كالخوف والقلق و حالة الغثيان، مع أن ملامح وجوه الشخصيات تكون مطابقة لهلع القطعة الموسيقية لكن الحوار و نتيجة الموسيقى في العرض يسيران في تناقض تام حيث أن المواقف دائما تنتهي ساخرة وكأن ذلك الخوف و القلق و الفزع لا طائل منه.

حتى أن الموسيقى في موضوع الموزيكول أظهرت بشكل جلي تفاهة الإنسان وشهوانيته وحتى حنانه إلى الطفولة وكل الترجمة لمكبوتات الإنسان في العقل الباطن .

وفي النهاية أقول أن مسرحية "المغنية الصلعاء"، طبعة 2007 ، ومخرجها "جون لوك لغارس" ،كانت قمة في العبثية الموسيقية حيث عبثت بأساسيات الموسيقى لحنا و إيقاعا و وضعتهم في غير محلهم، مع أنها قِطعٌ مشهورةٌ عالميا، و بهذا كانت الموسيقى وظيفيـــــــةً كباقي العناصر الأخرى تؤدي دورها العبثي.

قائمة المراجع

1- **Martin Esslin**, **Théatre De L'absurde** , **buchet / chastel**, **1992.P 133**.
2- **Ibid.P 132**.
3- **Ibid.P 131**.
4- **Ibidem.131**
5- استمع لحوار المخرج "جون لوك لغارس"، حوار مسجل (أنظر آخر المقال)
6- **Claudine Amiard-Chevrel** « **du cirque au théâtre** » , **L'Age D'homme** , **1983**,**P59**
7- **Ibid.P 160**.
8- **Ibid.P 161**.
9- **Ibid. p61**.
10- شوقي ضيف ، المعجم الموسيقي، مجمع اللغة العربية/القاهرة، 2003 ،ص 143.
11- **Emile Vuillermoz** ,« **Histoire de la Musique** », **Arthéme Fayard**,**1962**,**P136**.
12- يمكن تحميل حوار المخرج لاغارس على العنوان التّالي:

http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Jean-Luc-Lagarce-autour-de-La-Cantatrice-Chauve

13- كما يمكن تحميل المسرحيّة على العنوان التّالي:

http://www.theatre-video.net/video/La-Cantatrice-chauve-m-e-s-J-L-Lagarce-incipit?autostart

التشكيل الدرامي للإضاءة

زيتوني بومدين

تعتبر الإضاءة المسرحية احد أبرز العناصر التقنية المكونة للعرض المسرحي، من حيث تأثيرها على الأخرى و دورها في إبراز رؤى المخرج، والكشف عن الحالات السيكولوجية للشخصية المسرحية ، فضلا عن تعبيرها عن الحدث المسرحي وتطوره ، إضافة الى منحها العرض سحرا يعبر عن فكرة المخرج ومنطقه الجمالي ، ويضفي على العرض قدرا كبيرا من الجمال البصري الذي يؤثر في المتلقي بشكل ايجابي ، ولا شك أن الإضاءة تعمل على التمييز بين مختلف الأنواع الدرامية ، إذ تكشف في جوهرها عن نوعية المسرحية ، إن كانت تراجيديا أو كوميديا أو تاريخية ، حيث تختلف استخدامات الإضاءة من نوع لأخر بحسب ما يفرزه ذلك النوع من القيم جمالية به. 1، و على ذلك فإن وظيفة الإضاءة "هي خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون و تتأكد فيه شخصياتهم ... فالإضاءة هي التي تحقق صفتي الزمان و المكان للنص المسرحي ".2

الإضاءة:

الإضاءة هي احد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي الى جانب المؤثرات السمعية ، و كانت وظيفتها الاساسية هي انارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي .3

وللإضاءة دور كبير و اهمية بالغة في ميدان المسرح فهي " وسيلة الفنان في كافة ما يجري على منصة المسرح و تأكيد اهم ما عليها ، الممثل " . و العناصر الأخرى أيضا تبقى مهمة في العرض المسرحي (الديكور و

الملابس و الأكسسورات والماكياج...) . كما لها تأثير(الإضاءة) مباشر في كل هذه العناصر، "و على قدر نجاح فنان الضوء في عمل التوليفة المناسبة بين هذه العناصر والممثل، على قدر ما يصبح التكوين النهائي للصورة المرئية مريحا للمشاهد و مقنعا له، و مؤثرا فيه ".4

باعتبار الإضاءة وسيطا أخر و السنوغرافيا ، فان تناولها سيكون من ناحية تأثيرها في القيم، التأثير في القيمة التشكيلية من حيث الأبعاد المكانية و الزمنية و كذا التأثير في الحالة الدرامية .

لقد استعمل الإنسان في البداية ضوء النار لطقوسه الدينية، بعدها كانت الشمس كمصدر وحيد للإضاءة المسرحية وفي الاحتفالات الدينية حيث نجد ما دونه (شيلود تشيني) مؤيدا لهذا القول : " لينفك ضوء الصبح يتوالى حتى يبدو المسرح مغمورا في طراوة الصباح الممتعة و صفاءه الباهت الشاحب ، مما تتسم به ألطف ساعات اليوم كله ، إلا ما أبعدها من لحظة هي أروع اللحظات لكي يبدأ التمثيل ".

ثم يعود قائلا : "لقد بدءوا يحتشدون مع طلع الصبح في الهيكل حتى بدا أن المدينة كلها قد اجتمعت هنا في (ديونيزوس) المقدس بجوار المسرح 5."

ثم في القرن السادس عشر ،" كان أول عرض مسرحي مضاء صناعيا في عام 1514 حين قدم (بروسي) مسرحية (كالند ريا) أمام النابليون العاشر. 6

خصائص الإضاءة:

1- طول الموجة: هو "المسافة بين قمة الموجة من الموجات الكهربائية التالية لها ".7 و هناك نوعان من هذه الموجات :

- موجات طويلة.
- موجات قصيرة.

لذا، فإن الإشعاعات تختلف باختلاف طول هذه الموجة. وهناك قاعدة تقول: يتناسب تردد أو سعة الموجة، قل تردد أو سعة الموجة. و كلما قل طول الموجة، زاد تردد أو سعة الموجة.8

2- الشدة: يختلف الضوء باختلاف طول شدة طاقته (أي كميته). فمثلا شدة الضوء الصادرة من شمعة واحدة، تقل. عن شدة الضوء الصادر من مصباح كهربائي ولما كان طول الموجة ثابتا لا يتغير، بينما تتغير سعة الموجة.

3- التركيب : الشيء المركب ما هو إلا مجموعة علاقات متآلفة وعلى ذلك يمكن القول بأنه إذا تداخلت الموجات التي يتركب منها الضوء ، فإن لونه يختلف بحسب كمية هذا التداخل . لذا يكون الضوء مركبا من جميع أنواع الموجات أو من نوع واحد منها أو من بعضها.

الوظائف الفنية للإضاءة :

لا شك أن الضوء بكل ما يحمله من خصائص ، هو الأساسي للحياة البصرية فقد ما كانت حكمة الخلق أن تسطع الشمس نهارا لتغمر الكون

في بحر من الضياء ، فأصبحت جزءا من الحياتنا اليومية ، و مثار الاهتمام عبر العصور .

لهذا كان الضوء وظائف محددة ، سواء في مجال المسرح أو مجالات أخرى (السينما ، الرسم التشكيلي...).10

و لما كان الضوء يخاطب العين و العقل و الوجدان و يسهم في تشكيل الأجسام و ابرازها ، ويهيئ لها الجو الصحيح فان من الممكن أن نحدد له وظائف.

1-سهولة الرؤية:

أولى هذه الوظائف هي أهمها على الإطلاق ، فلولا عنصر الضوء لا انعدمت الرؤية

و استحال تمييز الأشكال أو التعرف على خصائصها وملامسها و تتوقف سهولة الرؤية على عدة عوامل أهمها:

- كمية الإضاءة المغطية لمنطقة التمثيل .
- نوعية الإضاءة المغطية لمنطقة التمثيل.
- تتدخل أيضا المسافة بين المنبع الضوئي و المنطقة المضاءة في تحديد الضوء نوعيته.
- أخيرا ، مدى نجاح مصمم الإضاءة في خلق التباين بين اضاءة منطقة التمثيل و اضاءة الخلفية المحيطة بالتمثيل .11

2-إضفاء التجسيم أو الإيهام بالبعد الثالث:

لأن التنوع في الإضاءة أمر هام في مجال المسرح . اذ من غير المعقول أن تغطى وحدات المنظر و الأثاث بكمية من الضوء تتساوى مع الكمية المسلطة على الممثل.فبالإضافة إلى أهمية الممثل كعنصر اساسي من عناصر العرض فإن الضوء يخاطب العين و العين بدورها تبحث عن التنوع ، لذا فهي تجول في المناطق الضوئية متعددة الكثافة سعيا وراء إدراك أبعاد ما تراه في إطار من الرموز و التجسيم و وسط عمق فراغي حقيق في المسرح ، ووهمي في المنظر التشكيلي للعرض المسرحي .12

من خلال أهمية هذه الوظيفة نستخلص ما يلي :

- الاعتماد على تدريجات الظل والنور يوحي بالتجسيم والاستدارة ، كما أن هذه الطريقة تجعل كلا من العنصرين يؤكد الآخر و يبرزه .

- ضرورة مراعاة قواعد المنظور عند وضع الأشياء على خشبة المسرح.

- يمكن للفنان أن يلجأ الى السلم اللوني و يطوعه لخلق تأثيرات الظل و النور من خلال استخدام ماهيات الألوان ، فيجعل الأصفر يقوم مثلا مقام النور ، على حين يخصص اللون البنفسجي الداكن أو الأزرق لمحاكاة الظلال.

- يخصص المصمم الضوئي للممثل اضاءة خاصة شديدة التركيز ، على حين يستخدم إضاءات أقل كثافة لكل ما يحيطه من مهمات مسرحية أو مناظر.

- إن استخدام الكاشفات من اتجاهات متعددة يزيد من تنوع زوايا سقوط أشعة الضوء و يحقق ظلالا تضفي نوعا من التجسيم على الأشكال المرئية.

- يجب أن تشمل الخطة الضوئية على بعض اللمسات الجمالية ، و سواء على شعر الممثل أو كتفيه .

- عدم استخدام الستائر كخلفية للممثل ، يراعي أن تضاء بطريقة تسمح بإبراز ملمسها ، و اعطاء الإحساس بأنها شيء صلب متماسك.13

3-عمل التكوينات مع تأكيد و ابراز العناصر الهامة :

هذه الوظيفة تنقسم الى قسمين :

أ-دور الضوء :

يقسم خشبة المسرح الى مناطق تمثيل رئيسية ، و مناطق فرعية لكل منها إضاءتها الخاصة بها و المتناسبة مع ما يجري فيها من أحداث ، و تعامل كل منطقة معاملة المسرح بأكمله من حيث أنواع الإضاءة المختلفة ، فقط يراعي المصمم الضوئي اختيار الكاشف المناسب لكل منطقة ، مع التركيز الضوء تركيزا شديدا بحيث لا يتعدى حدود المنطقة التي يجري فيها التمثيل ، حتى لا يكشف المناطق المجاورة .

ب- تأكيد و ابراز الشيء الثابت :

تصميم الخطة العامة للإضاءة مع البداية ، فما أيسر أن يخصص المصمم كاشفا مركزا لهذا الشيء يضاء في اللحظة المطلوبة ، هذه الكمية الإضافية من الضوء ستزيد من وضوح هذا الشيء و تأكيده

، و تجعله مميزا وسط باقي الأشياء أما إذا كان الشيء متحركا ، كراقصة باليه مثلا ، فان الأمر يختلف لأن الراقصة تتحرك وسط إضاءة عامة ، و تحصل على نفس القدر الذي يحصل عليه من كشاف تتبع قوته ألف واط أو ألفان ، يصاحبها في حركتها و يجعلها في إطار بؤرة من الضوء أبيض أو ملون ، يميزها عن غيرها من الراقصين و يجذب اليها الأنظار .14

4- خلق الجو العام و الإحاء بالزمن :

هذه الوظيفة من أهم وظائف بعد سهولة الرؤية ، إذ يتوقف نجاح العرض المسرحي على قدر جودتها ، و قدرتها على مخاطبة عقل و عين و وجدان المشاهد ، و على قدر نجاح المصمم الضوئي في استخدام الأسلوب الصحيح و اللغة السهلة البسيطة ، على قدر ما يستوعب المشاهد كل ما يحتويه النص من مضامين و ما أراد توصيله من مفاهيم .

5- خلق الإحساس بمطابقة الضوء الصناعي لمثيله الطبيعي :

لجأ رجال المسرح يوما الى ابتكار ضوء صناعي يشبه في جوهره ضوء النهار الطبيعي . وقد حرصوا على أن تأتي اضاءتهم المسرحية مطابقة لضوء الشمس من حيث الأشعة ، وزوايا سقوطها و كمية الضوء و لونه أيضا .

ولكي تتطابق الإضاءة الصناعية مع الإضاءة الطبيعية، يجب أن يهتم فنان الضوء بأمور قد تبدو في نظر بعض الناس، كاختيار الألوان المناسبة للمؤثر، أو كانتقاء المنبع الضوئي الكفء المناسب مع المصدر الطبيعي.15

و لاشك لعامل اللون أثره في هذه الوظيفة ، فالطبيعة غنية بدرجات اللون ، وما على المصمم إلا أن ينظر حوله ويقتبس ما يتناسب مع العرض الفني من توليفات لونية ، وبذلك يضع أمام عين المشاهد خطة ضوئية ملونة تحاكي الطبيعة في مكوناتها ودرجات ألوانها.

القيم التشكيلية للإضاءة :

- الهيئة النفسية :

في هذه الجزئية نتعرض لمناقشة زوايا سقوط الضوء في المناظر التشكيلية .

أ- ضوء يأتي من الأمام :

يلجأ مصمم الضوئي الى تسليط الضوء من الأمام . مثل هذا الضوء عندما يسقط على الأشياء، فانه يساعد على تسطيحها، ويجعلها تبدو بيضاء رخامية الملمس بسبب انعدام مناطق الظلال التي تساهم في إضفاء التجسيم على العناصر الأشياء، و الضوء الأمامي يتسبب أيضا في أن تلقي الأجسام والأشياء ظلالها خلفها.

ب- الضوء يأتي من أحد الجوانب :

هذا النوع من الضوء يأتي من أحد الجوانب الخشبة، وغالبا ما يكون المصدر خارجيا و أحيانا يكون في أحد أركان الخشبة. فإذا كانت الخشبة التي تحملها من أشياء و أجسام قريبة جدا من هذا المصدر الضوئي فإن هذا القرب يجعل الجانب المواجه للمصدر الضوئي متميز الإضاءة كما تبدو ألوانه مشرقة .

و في المقابل نجد أن حدة هذه الإضاءة، تقل تدريجيا الى أن تصل الى منطقة ما لا تصلها أية كمية من الضوء، و هنا يظهر نوع من التباين بين منطقة شديدة الاستضاءة و أخرى حالكة الظلام . هذا التباين يخلق في المتلقي الشعور بنوع من التجسيم والاستدارة الأشياء و الأجسام ، و هذا بالإضافة الى إعطاء الإحساس باندفاع و تقدم الأجزاء المضاءة نحو المتلقي ، و تراجع الأجزاء المظلمة و غوصها في العمق . هاتان الظاهرتان تخلقان في المتلقي شعورا ببروز الشكل و إحساسا بأبعاده الثلاثة .16

ومن خصائص هذا الضوء، خلق الإحساس بدرامية الأشكال والتعبير عن السمات الأشياء و الأجسام. فلو كان المرسوم وجها إنسانيا مثلا، فإن هذا الضوء سوف يساعد على إبراز ما بالوجه من قسمات و تجاعيد.17

ج– ضوء يأتي من الخلف:

هذا النوع من الإضاءة ينقسم الى نوعين :

1- يأتي من الخلف إلى الأمام ، بحيث تمس أشعته بعض حواف الأجسام و الأشكال في لماسات (على الشعر و الأكتاف) توحي بنوع من الشاعرية .

2- هو ذلك الضوء الذي يوضع خلف الأجسام تماما و في وضع عكسي ، حيث لا تسقط أي أشعة مباشرة منه على هذه الأجسام ، بل يمكن أن تتسرب بعض الأشعة المنعكسة عن هذا الضوء فتجعل الجسم

يبدو في حالة إعتام ، أي لا تظهر سوى حدود الوجه و الجسم الخارجية .

د– ضوء من أعلى الى الأسفل :

هذا النوع يستخدمه مصمم الإضاءة بطرق مختلفة تتفق مع كونه يرسم خارج مرسمه أو داخله .

فإذا افترضناه يرسم داخل المرسم منظرا لغرفة أو أي شيء من القبيل فإن أقرب نموذج له، هو ذلك الضوء المتسلل عبر نافذة أو من أي فتحة أخرى.

أما إذا كان المرسم خارجيا، فإن شعاع الضوء المرسوم لن يكون على نفس الهيئة السابقة، بل ستكون الأضواء منتشرة غامرة.

ه– الضوء من الأسفل الى الأعلى :

يمكن تمييز هذا النوع من الضوء القادم من الأسفل إلى الأعلى في نوعين :

1- ضوء يسلطه المصمم على وجوه شخوصه في المنظر كي يضفي عليها بعض التغيرات سواء في الهيئة أو الملامح و هو بذلك يضع عنصر الضوء في خدمة الفكرة العامة للمنظر، أو إبراز موضوعها أو تأكيد قيمها الدرامية.هذا الضوء الواصل من الأسفل إلى الأعلى، يجعل

الوجه الإنساني يبدو و كأنه عفريت و شبح أو شرير، حسب زاوية سقوطه و اتجاهه.18

2- ضوء ذاتي ينبع من الشخصية مقدسة مثلا، و التي تضفي على ما حولها بعضا من النور.

المصادر و المراجع :

1- ينظر : جلال زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، المملكة الأردنية الهاشمية ، عمان ، 1992 ، ص 96.

2- ماري الياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي ، ص 38.

3- شكري عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، الطبعة الثانية، ملتقى الفكر، الإسكندرية، 2001، ص 358.

4- شكري عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية، الطبعة الثانية، ملتقى الفكر، الإسكندرية، 2001، ص 359.

5- عبد الرحمان الدسوقي: دراستي الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح ، دار الحريري للطباعة ، 2005 ، ص 53

6- شكري عبد الوهاب : القيم التشكيلة و الدرامية للون و الضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، 2007 ، ص 15

7- مليكة لويس : الديكور المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الارشاد و النشر ، الدار العربية للتأليف و الترجمة ، بلا ، ت ، ص 26 .

8- شكري عبد الوهاب : القيم التشكيلة و الدرامية للون و الضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، 2007 ، ص 24 .

9- شكري عبد الوهاب : القيم التشكيلة و الدرامية للون و الضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، 2007 ، ص 27 .

10- نبيل راغب : فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ، الناشرون ، الشركة المصرية العالمية لونجتمان ، القاهرة ، ط 1 ، 1986 ، ص 165 .

11- شكري عبد الوهاب : القيم التشكيلة و الدرامية للون و الضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، 2007 ، ص 32 .
12- عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، م.س ، ص 125.
13- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي مطابع الهيئة المصرية العامة، مصر، طبعة 1، 2005، ص 283.
14- هاني أبو الحسن سلام ، سيميولجيا المسرح بين النص و العرض ، دار الوفاء الطباعة ، ط1 ، 2006 ، 156.
15- نديم معلا محمد : في المسرح في العرض المسرحي ، مركز الاسكندرية للكتاب الطبعة الأولى ، 2000 ، ص 19 .

16- شكري عبد الوهاب : القيم التشكيلة و الدرامية للون و الضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، 2007 ، ص 69 .
17- شكري عبد الوهاب : القيم التشكيلة و الدرامية للون و الضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، 2007 ، ص 71.
18- شكري عبد الوهاب : القيم التشكيلة و الدرامية للون و الضوء ، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع ، 2007 ، ص 74 .