جلال جميل محمد
مفهوم الضوء والظلام
في العرض المسرحي
مراجعة
د. نهاد صليحة

مفهوم الضوء والظلام
في العرض المسرحي

تأليف

جلال جميل محمد

مراجعة

د. نهاد صليحة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٢

الألف كتاب الثانى

نافذة على الثقافة العالمية

المشرف العام

أ.د. سمير سرحان

رئيس التحرير

أ.د. محمد عنانى

مدير التحرير

عزت عبد العزيز

المشرف الفنى

محسنة عطية

سكرتير التحرير

هند فاروق

تصحيح

محمد حسن

بدر شفيق

الإهداء

إلى زوجتي التي صاحبها الصبر
إلى أولادي وبناتي الذين مازالوا
يعيشون جميعاً منذ الألف السادس قبل الميلاد
في هذا الكنف العظيم
وإلى . . .

جلال

الفهرس

الموضـــوع	الصفحة
توطئـــة	٩
المقـــدمة	١١
الفصـل الأول	
اشكالية (الضوء ــ الظلام) وأهميته فى العرض المسرحى	١٩
المصطلحـــات	٢٥
الضـــوء	٢٥
الكثـــافة	٢٧
الثبايـــن	٢٨
القيمـــة	٢٩
الشـــكل	٣٠
التـــكوين	٣٣
الصـــورة	٣٤
التأويـــل	٣٦
المفهـــوم	٣٨
الضوآنيـــة	٤٠
الفصل الثانى	
أبنية الضوء المعرفية	٤٢
بنية الضوء فى الميثولوجيا	٤٢
المبحث الأول	
الضوء فى مثالية (أفلاطون) و (آرسطو)	٤٩

الموضـــوع	الصفحة
المبحث الثانى	
الضوء فى مفهوم الدين المسيحى فى العصـــور الوسطى	٦٦
المبحث الثالث	
المفهوم المثالى الذاتى الديكارتى والهيجلى للضوء	٧٩
المبحث الرابع	
المركز واللامركز فى مفهـوم الضـوء عند (جاك دريدا) و (رينيه تـــوم)	٩٦
المؤشرات التى آلت اليها أبنية الضوء المعرفية	١١٢
الفترة المسيحية ـ العصور الوسطى	١١٣
ديـكارت وهيجـل	١١٣
جـاك دريدا ورينيه توم	١١٤
الفصل الثالث	
(الضوء والظلام) فى التكوين البصرى	١١٧
العلامة الضوئية	١١٧
المبحث الأول	
الضـــوء والشـــكل	١٣٠
المبحث الثانى	
الضوء والتخيل (التصور) والمعنى (التأويل)	١٦٧
المبحث الثالث	
الضـــوء وتحولات البنى فى العرض المسرحى	١٨٦
المؤشرات التى آل اليها مفهـــوم الضـــوء والظـلام فى التكوين البصرى	٢١٦
الضـــوء والشـــكل	٢١٦
الضوء والتخيل (التصور) والمعنى (التأويل)	٢١٨
الضوء وتحولات البنى فى العرض	٢١٩
هوامش	٢٢٣
المصـــادر والمراجع	٢٤١

توطئـــــــة

ان أولى المعضلات التى تتشكل فى هذا الكتاب ، تتمثل فى التعامل مـع الفـكر الفلسفى ، الذى حـاول المؤلف أن يستخلص منه الأساس النظرى لأفكاره · فالبحث فى الأفكار المجردة التى تمتلىء بهـا النظريات المعرفيـة عمـــل مضن ، لكن رغبة المؤلف فى الوصول الى نتائج ايجابية كانت تخفف من وطأة ذلك ·

ثم ان المعاناة كانت تكمن فى عملية الربط بين أجزاء هذا الكتاب ، وبين الفكرة فى صفائها الفلسفى ، وبين تطبيقاتهـا فى الفن · ان الخيط الذى يربط بين الفصـــول الثـلاثة ريصلها ببعضها ، هو المعنى المتواصـل ، ورصد العلاقة بين أسس الضوء والاستجابة لها ، ولهذا فان المفاهيم الفلسفية التى اصبحت موضوعا نظريا لهذا الكتاب ، كانت تخضع لنـــوع من التحليل (الاستنباط) ، مبينا اجـــراءاته فى تحديد صلة المعنى بالمتلقى ، انطلاقا من مادة الضوء الانتقائية والتوليدية ·

فالضوء يستطيع أن يستخلص بدقة متناهيـــة روح صورته الرقيقة من شـــبكة الظروف التى تحـدها ، ثم يعيد تجســـيدها فى ظروف فنية اختيرت كأدق ما يـكون لهـــا من تأثير فى وظيفتها الجديدة ، ولا يكتفى الكتـــاب بطـرح التطورات النظرية فى الضـــوء ومفاهيمها ، بل يلاحقها فى لحظة اشتغالها فلسفيا على العرض ، ويقابل بينها على مستويات متعددة ، مضيئا كل مقترب بما يشابهه أو يخالفه ، ومحاولا

في الوقت نفسه تقـــديم مفهوم يتابع التفصيلات الدقيقة ، دون أن يغفل الانتبـاه الى أن الاختـلاف والتباين في الآراء جميعا ، اقرارات حيـــة تنطق بالحقيقة ، ويؤكد أن ثمـة اتصالا حقيقيـــا أو رابطـا ضـــمنيا يجمع بين تلك الآراء المتضاربة ، ولعل الأدل على ذلك ما قاله أفلاطون : « ان الحق لم يصبه النـاس في وجوهه كلهـا ، ولا أخطأوه في وجوهه كلها ، بل أصاب منه كل انسـان جهـة » (١) (*) فهذا هو المفهوم الذي توضـح في اطاره افتراضاتنا جميعها ، سواء أكانت صحيحة أم خاطئـة ، انهـا تتعامل بالدرجة الأولى مع المعاني ، ومع مفهوم ما يعرض ٠

ان هذا الكتاب لا يربط بين الضوء واستخدامه من قبل المذاهب والمدارس والأصناف والأنواع والاتجاهات ولا حتى تقسيمات جغرافية خشبة المسرح ، وانما بما له علاقة بالضوء فوق الخشبة أينما وجد لتحقيق اتجاه جديد ، يطلق عليه (الضوآنيـــة) ٠

(*) صححت العبارة عربيا ٠

المقـــــدمة

يشتمل الكتاب على توطئة ومقدمة وثلاثة فصول :

تفتح التوطئة بابا صغيرا وبسيطا على كيفية الدخول الى معضلات البحث الفلسفى وربطها بالضـــوء للخروج بمفهوم جديد يشكل توجهـــا فنيـــا جديدا ، يضـــاف الى توجهات الفن المسرحى المتعددة ، وتتضح فصولها بعناوينها التالية :

الفصل الأول ويحمـــل عنـــوان : اشكالية (الضوء والظلام) وأهميته فى العرض المسرحى ·

الفصل الثانى ويحمل عنوان : أبنية الضوء المعرفية ·

الفصل الثالث ويحمل عنوان : مفهوم الضوء والظلام فى التكوين البصرى ·

يبين الباحث فى الفصـــل الأول ، المشـــكلة التى يتعرض فيهـــا لمفهوم الضـــوء على المستوين المادى والشكلى (المجـــرد) ، وأيهما يتفاعل مـــع الضـــوء ويحقق تأثيره ، واذا ما تحقق ذلك ، الزمـــان بكيفيتـــه فى تصريفـــاته الثلاثة ـ ماض وحاضر ومستقبل ـ والمكان بكمه فى الحجوم والمساحات والأبعـــاد وعلاقاتها الترابطية ، فعل تجاه حركة الضـــوء ، أم أن فعـــل الضـــوء تجاهها يحققها ، فى ضـــوء حساب معضلات الشكل واللون ، بالاعتماد على التفسيرات

العلمية والفنية له والجمع بينها ، واضعا اليد على المشكلة ، الا وهى : كيف يقدم مفهوم فلسفى للضوء فى العرض المسرحى المنجز ؟ ·

تكمن أهمية الضوء في اعتماده الصورة لغة يخاطب من خلالها الممثل والمشاهد ، ليبسط عمليات التحول في الشكل واللون والتخيل والتأويل ومعانيها ، بحيث تدرك بسهولة ·

وتتجلى أهمية الكتاب في تعزيز تقنية الضوء بمفاهيم فلسفية ، تبحث فى جوهر الضوء قبل تكوين الصورة وبعده ، عبر فلسفة الصورة في الضوء والظلام متضمنة الألوان وعناصرها : كثافة وتشبعا وقيمة وسطوعا ، من خلال آلية معينة ، وبعد تكوينها باعتبارها تحمل شكلا وفكرا ومعنى ·

ويحاول الكتاب فتح آفاق معرفية جديدة للدارسين فى كليات الفنون الجميلة ومعاهدها ، وللعاملين فى مجال الضوء بالمسرح والتليفزيون والسينما ، فى الوطن العربى والعالم ·

ويهدف الكتاب الى ايجاد مفهوم جديد للضوء فى العرض المسرحي ، عبر مرجعيات معرفية وفلسفية وجمالية وادراكية ، لابراز مركزيته فى العرض ·

ويناقش الكتاب مجموعة من المصطلحات التى ترد فى متنه سواء فى أبنية الضوء المعرفية ، أم فى الضوء والتكوين البصرى ، وبخاصة تلك التى تمارس فعلها بشكل مستمر فيه · ويورد المؤلف من خلالها تعريفا اجرائيا لكل مصطلح ، معتمدا عليه فى تحليله ، وذلك لضرورتها ولعدم الخلط فى المفاهيم ·

ثم يقسم الفصل الثانى ، أبنية الضوء المعرفية ، الى أربعة مباحث :

١ ـ الضوء فى مثالية أفلاطون وأرسطو ·

٢ ـ الضوء فى المفهـــوم الدينى المسيحى فى العصـــور الوسطى ٠

٣ ـ المفهوم المثالى الذاتى الديكارتى والهيجلى للضوء ٠

٤ ـ المركز واللامركز فى مفهوم الضوء عند جاك دريدا ، ورينيه تـــوم ٠

ويستهل الفصل بمقدمة فى بنية الضوء فى الميثولوجيا ، منذ اكتشف الانسان الطبيعة ، بما فيهـــا الضوء متمثلا فى الشمس ـ وتفاعل معطياتها ، وما مر به من تطور لمراحـل حياته الاجتماعية ، مستعرضا فيها تأثيرات الضوء الأسطورية والدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، عبر عدد من البلدان المختلفة ٠

وفى المبحث الأول ، يتعرض لمفهوم أفلاطون وأرسـطو للضوء ، ودور الشمس ودلالاتهـــا فى العروض المسرحيـــة الاغريقية ، وثنائيـــة الجوهر والعارض ، فى ثبـات الجوهر (الضوء) وتحولات العارض (الظلام) ، الذى بالامكان أن يتحول الى جوهر ـ تحول الظلام الى ضـــوء ـ ولكن الجوهر لايمكنه أن يتحول الى عارض ، لأنه مادة وجـــود ٠ ويصف عمليات ادراك تلك المعارف كلها ٠

وتعرض المبحث الثـــانى الى مفهـوم الضوء الباطنى (الداخلى) عند المسيحية فى العصـــور الوسطى متمثلا نور الشمس وحركتها ، بوصـــفه نـورا داخليـــا يشع ليهدى الانسان الى الطريق الصحيح ، ويبعده عن طريق الخطـأ ، وأن الله يحـــرك الأشـــياء وهو لايتحـــرك ، والمسيحية فى هذا الضـــوء هى الحقيقة ، والفلسفة هى الحكمـــة ، والحكمـة هى الكلمـــة ، والكلمـــة قد تجســـدت على صـــورة مسيح ، وهذه الكلمة هى الحيـــاة ، والحياة هى النـــور ، والنـــور لم يأت الا مع المسيحية ، التى تـدرك الجواهر ، وتلك الجواهر يدركهـا الحس واحدة بعد أخرى بوصفها عوارض ، حملت هذه الفترة مفهوم الفترة الاغريقية

نفسه ، في أن الضوء جوهر والظلام عارض ، وكيف انتقل هذا المفهوم الى العرض المسرحي داخل الكنيسة وخارجها ٠

ويناقش المبحث الثالث مثالية (ديكارت) و (هيجل) الذاتية في الضوء ، حيث يعتبر (ديكارت) الضوء مادة وجود ، وهذا عكس الفكر ، فالمادة لا تفكر ، لكنها تحتل حيزا في المكان ثلاثي الأبعاد ، تتمدد أو (تتشكل فيه) ٠ وتنطبق عليها الميكانيكا لامكانية حركتها في زمان طبيعي ، ويزودنا الضوء باحساسات متطابقة مع التجربة البصرية ووجود الضوء أقصد ، مع وجود منظومات تكوينية أخرى مثل التباين ، والتضاد ، والانسجام ، والتوافق ، والتطابق ، والتشابه ، والتكرار ، والاستمرارية ، وكلها تسهل عملية الادراك ٠ بينما ينطلق هيجل من العقل للوصول الى أعلى معرفة ، وهي المطلق ٠ ويرد المطلق بثلاث صيغ : الفن / المعرفة ، الدين / التأمل ، الفلسفة / الفهم ، ويتم ذلك بالتمييز بين ماهيات مادية مثل الضوء ، وماهيات صورية ، مثل الامتداد (الشكل) ٠

المادية في تطابق الفكر مع الموضوع أو الأشياء ، والصورية ، في اتفاق الفكر مع نفسه ، دون تناقض ٠

ان الفكرة تحقيق التصور تحقيقا مطابقا ، فاذا انفصل التصور في الضوء ، مات الموضوع ، أي المكان الذي يحدده الضوء ، فينتهي الجوهر أي يفقد معناه اذا ما انفصل عنه عارضه ٠ اذن ، الضوء عند (هيجل) محصور في معناه المادي ، ويدخل الموضوعات في أوجهها الكيفية جميعا ، متفردا في ابراز الأشياء ٠

وفي المبحث الرابع ، يلتقي اللامركز عند (جاك دريدا) مع المركز عند (رينيه تروم) من خلال فلسفة الغياب التي تنطلق من أن في الذات جانبا سريا ، لا يحضر في الوعي ولا يمكن تمثله ، ويبقى في غياب دائم ، وهي عكس فلسفة الحضور عند (افلاطون وأرسطو وديكارت وهيجل) ، والتي

تعتمد حضور الوعي ، ومن الغياب الى الآخـــر المغاير تماما لما في المرئز ، يدفع كلمـــات ذات معنى مزدوج ، مثـل ، الضوء / الظلام ، تحمل في داخلها طـاقه خلخله وتفكيك ، حيث انها كانت ذات معنى واحد لعصور طويله ، ومن خلال عناصر العرض الأخرى التي تمثل الآخر (ألوان ، وديكور ، أزيـاء ، مكياج ••• الخ) ، يقوم الضوء بتكثيف حضورها في العرض وتكييفه ، فيحصـــل الضـــوء بذلك على هوية معزولة من خلال ثنائياته • ومثل (رينيه توم) كل موضوع أو شكل فيزيائي بمركز جذب (س) في فضاء من المتغيرات الداخلية ، ولكل كتلة تفردها وشكلها ، والوظيفة هي التي تحدد ذلك الشكل ، وهمه هو البحث عن الاستقرار والتحول في آن واحد ، من خلال المحافظة على مركز الجذب باستقرار بنيته المادية ، ويحصل ذلك بالانقطاع الذي يولد منافســـة بين المتجاورات ، وهذه هي الكارثة التي درسها (تـوم) ، حيث انها تقع في مركز النواة ، فيحصل تنـــوع وتفرع ، ويظهر تأثير الضوء في ذلك ضمن سياق (الفضاء ــ الزمن) ، بالاعتماد على العلاقة التركيبية •

تنطلق الكارثيـــة دائمـا من ثبات الكتلة ، وتغيرات الأشكال والحجوم ، عند سقوط الضوء على الأشياء •

أوجد الضـــوء في تلك المباحث امكانيـة حمله للمكان (كم) والزمان (كيف) ، وقدرة في الانشـــاء والتركيب • انه جوهر ، والظلام عارض يتغير باســـتمرار ، وبامكانه أن يتحول الى جوهر ، لكن لايمكن للجوهر أن يتحول الى عارض• والضوء مركز الصورة وهي لغتـــه ، هو الذي يولد الشعور بها ، سواء أكانت في الذاكرة ماضيا أم في الحاضر انتباها أم في التوقع مستقبلا •

وبعد ذلك قسم الفصل الثالث مفهـــوم (الضـــوء ــ والظلام) في التكوين البصري ، الى مقدمة في العلامة الضوئية وثلاثة مباحث هي :

١ ـ الضـــوء والشكل ٠

٢ ـ الضوء والتخيل (التصور) والمعنى (التأويل) ٠

٣ ـ (الضـــوء ـ والظلام) وتحولات البنى فى العـــرض المسرحى ٠

يبـدأ الفصل بمقدمة العـــلامة الضوئية ، مارا على تعريفاتها ، وطريقة عملها فى الضوآتية من خلال ايجاد تعريف خاص بها ، بتنظيمها التركيب الداخـــلى للنسق الدلاليـــة للعرض المسرحى ، من حيث الشكل وحركة تطور المعنى ، وصولا الى لحظة التعبير ٠

فى المبحث الأول منه ، يتطرق المؤلف الى تأثيرات الضوء على الشكل ومركزيته فيه ، ســواء بالانطـلاق منـه بوصفه مركزا ، أم جذبه للعناصر الأخـرى فى نقطـة الجذب (س) المفترضة ٠ وقسم الشكل فيـه الى جزءين ، الأول مادى ، والثانى شكلى ، الذى هو محط الدراسة والبحث والتقصى ، ويدرس علاقات عناصر الضوء من كثافة ، ولون ، وسطوع ، وقيمة ، وتباين ، بعضها مع بعض ، وتأثيراتها على الأشكال ، وكذلك فى تحقيقه لأهدافه فى الوحـــدة والتنوع والتوازن والايقاع والانســـجام والتأكيـــد ٠ ويتعرض الى نظـرية الجشتالت فى مفهوم (الشكل والأرضـــية) ٠ ويقـــدم الصور بصنفين ، الأول منهما ثابت ، والآخـــر متحرك ٠ ويؤسس للضوء أربعة أسس فى التكوين Composition (الشـــكل Form) :

١ ـ الاضاءة الرئيسية ٠

٢ ـ الاضاءة الثانوية ٠

٣ ـ الاضاءة الحادة ٠

٤ ـ الاضاءة العامة ٠

ويدرس تأثيرات وتفاعلات وأهمية كل منها فوق خشبة المسرح ، بغض النظر عن نوع المسرحية ومذهبها ٠ ويقدم فى

نهاية الكتاب جدولا يبين زاوية الاسقاط الضوئى وتاثيراتها على الشـكل ٠

أما فى المبحث الثانى ، فيوجـد علاقة بين التخيـل والتاويل ، من خلال التصور باعتباره صيغة تكثيف ، وذلك لامكانيـة تركيب الماضى فى المستقبل عبر الآنى فى العرض المسرحى ٠ بوجود حقلى التخيل الماضى والحاضر ، عن طريق محفزات دورية تتمثل فى الأشـكال فوق خشبة المسرح ٠ ويكشف عن قيـام (الضوء والظلام) بتضييق دائـرة التاويل ، بتكثيفها لدى المشـاهد ، وذلك لقـدرة الضوء على اختزال الاوصـاف المحددة للصـور ، وحصر المعنى وعدم تشتيته ، مع المحافظـة على قدرة التاويل فى افراز المعانى ، ويحذر من الاغراق فى التاويل لأنه يرد على أعقابه ، فيما اذا تجاوز حدوده ٠

ويقـدم المبحث الثالث تأثير الضـوء على الأشـكال وكيفية تحول بنياتها ، من خلال عناصر الضوء كما فى بنيات المكان والزمان والشخصية وطريقة أدائها ، والملابس والمكياج والجو والاحداث والفضاء ، ليصل المبحث الى مؤشرات الضوء بوصفه مركز انطلاق الأشكال كلهـا فوق الخشبة ، منطلقا من مفهوم الضوآنية المتمثل فى مركز الجذب (س) والمحور صـفر ، وثنائياتهـا المتقابلة ، سـواء أكانت متواليـة أم متضـادة ، ويتبع انحـراف المحـور وما يؤديه من تغيير فى البنيات ، وكذلك اخضاع مفهوم الجشتالت فى (الشكل والأرضية) ، الى مفهـوم الضوآنيـة الذى أوجـده المؤلف ونحتـه ٠

اما فيما يخص الطريقـة التى اعتمـدها المؤلف فى البحث ، فقد وجد أن أقربهـا الى موضـوع البحث وأفضلها هى التحليل ، فاتبعها معتمدا على :

١ ـ الاستنباط : باسـتخلاص عقلى صرف لحقائق جديدة من حقائق كانت معـروفة سابقا ، باستخدام المفاهيم

القديمة والحديثة كلها للوصول الى معارف جديدة لم تعلن عنها الحقائق السابقة ، وتجلى ذلك فى الفصل الثانى من البحث : أبنية الضوء المعرفية ، ليخرج بمؤشرات اعتمدت فيما بعد (فى الفصل الثالث) ، الاستمرار فى استخراج المعانى ، واتفاقها مع موضوعاتها التى تتضمنها ، منطقياً ، والاتفاق بين صحة الموضوع وصدقه •

٢ ـ التحليل : بتفكيك الضوء والشكل والأفكار الى عناصرها ، من خلال استخدام أمثل لمؤثرات الاستنباط للوصول الى ، الاعلان عن : حقائق معينة • وفى بعض الأحيان ، يلجأ المؤلف الى التحليل الفلسفى فى تشريح الشكل ، ورده الى صوره ليكون بينه وبين الواقع شبه فى التركيب هذا فى صدقه ، أما اذا كان هناك اختلاف ، فان الشكل يمتنع عن المشابهة •

اشكالية (الضوء ـ والظلام)
وأهميته فى العرض المسرحى

ان مفهوم الضوء ينطوى على حدين ، أحدهما مجرد ، والآخر مادى ، أما المجرد فيظهر فى الفكر والفلسفة ، وهو ادراك مباشر دون براهين تجريبية للمعانى العقلية ، مثـل ادراك المكان والزمان على أنهما لا نهائيان فى وجود الضوء بعناصره المكونة له ، أما المادى ، فيتجسد فى وجوده للعيان ، وهو الادراك المباشر للمحسوسات ، مثل ادراك اللون والضوء المنعكس عن الأشياء ، سواء أكان على مســتوى التطبيق أم النقل المجرد، أى فى اعادة التركيب، وان حاصل جمع المجرد والمادى يؤدى الى الرؤية ، التى نتعرف من خلالها على الأشياء التى تلتقى فى الحركة لتتخذ معانى جديدة •

هناك مشاكل تظهر فى الضوء داخل العرض المسرحى فى أثناء سيره ، ليس فى الجـانب التقنى فحسب ، ولـكن فى جوهر الادراك الحسى والمعرفى له ، حيث نجـد الأصول فى صور مكانية بصرية وزمنية فى كيفية تقديم الضوء ، الضــوء والظــلام (الصــورة المسرحية) هما تزامن عنـد المؤدى والمتلقى أم هما تراكم له تسلسل زمنى فقط ؟ كمـا

فى السرد القصصى ، الذى يـؤدى بالضرورة الى محـورى الزمان والمكان للحدث اللفظى ، أم أن الضوء تقديم له زمان ومكان تجريبيان ؟ يعيد المـاضى بالاسترجاع ، دون نقـل حرفى ودون الانتماء الى الماضى نفسه ، ويعـالج الحـاضر ليتوجه الى المستقبل بالتوقع والتنبؤ ، دون أن نصل بالفعل الى المستقبلية خارج حدود مكان العرض وفى اللحظة نفسها، كل ذلك يعتمد على حركة الضوء داخـل العـرض المسرحى ، بوصفها زمانا ومكانا تجريبيين ، والضوء بذلك يكشف عن الصورة القديمة المليئة بالمعانى ، فيتحول الى شكل ملموس مشيأ ، ومتخيل ٠

ان الضـوء يقـوم بوظيفته بفضل ما يبذله العقل من جهد ، من خلال حسابات معضلات الشـكل واللـون ، التى تواجهه بلا توقف ، لا عن طريق الايحاء فقط بل عن طريق المخيلة أيضا ، اللون هو موسيقى الفنون البصرية ، كمـا هى مبادىء الميزان الموسيقى الممتـد فى السيمفونية التى لا يمكنها الاستغناء عنه ، كذلك اللون « فهـو تنوع غـير محدد وامكانية هائلة فى معالجة الاحساس » (٢) ، وهـذا واحد من العناصر الأكثر قوة لدى مصمم الضوء ٠

لا يمكن أن يفسر الضوء تفسيرا منفردا ، أعلميا كان أم فنيا ، فالاثنـان معـا فى آن واحد ، ويظهـر التفسـيران (العلمى والفنى) متراكبين، وعلى المصمم أن يعرفهما معا٠ الفيزيائيون يقـدمون النظريات المجـردة ، ومصـادر الاحسـاس اللـونى ، وما يتعـامل بأسـس البصريات ، والكيميائيون يشكلون قواعد لمزج اللون وتحضـيره ، أما

النفسانيون ، فيقدمون معلومات عن استجابة الاحساس الى الألوان الخاصة ٠

والمصمم يبحث ليفهم هذه العوامل كلها ، ومنها ينطلق في تطوير التنوعات الشخصية والرمزية المميزة ، التى سيملؤها بالأهداف الجمالية عندما يضع يده على المشكلة ، ألا وهى فى كيفية تقديم مفهوم للضوء فى العرض المسرحى فلسفيا ٠

فمصمم الضوء لا يمكن أن يربط احساسه بالزمان ـ ومثله بقية العاملين فى العرض المسرحى ـ بل بوجود وتعلق بالزمان ، ليجد ذلك الاندفاع الفعلى نحو المركز (الضوء) ، الذى هو الشكل فى التجربة المسرحية ٠

من الممكن أن تكون لغة ما نموذجا اشاريا (سيميولوجيا) ، يحتوى على أشكال يمكن أن تكون لها مزايا كثيرة تفوق اللغة الخطية والتخاطبية ، التى يستخدمها الانسان مثل (الضوء ـ والظلام) الصورة ، ويمكن الافادة منه قبل تحويله الى شيء مفهوم ، من أجل اقحامه داخل حلقة العلة والمعلول ٠ يقول (جاك دريدا) :

« كيف يسعنا أن نعلم ما المقصود من زمانية ومكانية احساس أو معنى ، أو شيء مثالى ، أو فحوى من غير ايضاح معنى المكان والزمان ؟ (يتم ذلك باستخدام لغة الضوء) أى معنى يقال هو فى حد ذاته زمان ما يعبر عنه ، مهما كان ٠ ويبقى الادراك الحسى ظاهرة معرفية ادراكية

لتلافى المشكلة بتحويلها الى صورة بصرية ، حيث يضعف التعامل مع اللفظ ويتقدم مع النماذج المكانية البصرية » (٣) ٠

ان المشكلة التى يواجهها مصممو الضوء فى المسرح ليست فى تقنية الأجهزة وتوظيفها ، لأن تلك بالامكان معرفتها وتعلمها عن طريق الممارسة والخبرة ، ولكن المشكلة تكمن فى ايجاد علاقات ترابطية بين مجموع الخطوط والأشكال والتكوينات والألوان والتراكيب والملامات التى لا تأتلف الا بوجود الضوء ، كذلك فى الانفعالات والحالات والرؤى والأفكار التى تتكون منها ذات المصمم ، من خلال الاختيار والانتقاء والتأويل وتحويل المكان الى زمان ، ورد الفعل الذهنى والحركى للمؤدى والاستجابة من قبل المتلقى، كلها مجتمعة فى بناء ينفذ فى اشغال المساحات الفارغة والفجوات والفضاءات وفق أساليب تتفاوت بين البساطة والاختيار الأمثل ، يظهر فيها الايقاع (الترتيب والتكرار والتراكيب) والتنظيم والتنسيق والضبط والتقاطع ، والتوازن والتوازى والتناظر والتشابه ، والتواصل والثبات والاستقرار ، والتعارض والمقابلة والتشكيل باختراق موضوع المسرحية فى العمق ، ذلك الضوء الذى يملك فى لحظة عرضه بنية مكانية وزمانية محددة يركز فيها على مناطق مشعة ، يلمس منها مدى التناغم والتضاد ، والتوافق والتصارع لايصال الصورة الفكرية (المفهوم) Conceptual Imagory الذى هو أساس المشكلة ، أى فى كيفية استنطاق (الضوء ــ والظلام) (الصورة) فى تركيب العرض المسرحى المنجز ، وبنيته فلسفيا ، والذى يقع فى

الماهية(★) « قبل ائتلاف هذه البنية وبعد ائتلافها (٠٠٠) فاذن ، للصورة (الضوء ــ الظلام) ماهيــة تقع فى القــوة الصرف لمادتها ولفعل صنعها ، (٠٠٠) تتفاوت فى درجــة نوعها » (٤) ، حيث انها تكمن فى الحالات التى تتفاوت فى أطوال أزمنتها • اذن ، المفروض أن تعزز التقنية بمفاهيم فلسفية ، تبحث فى جوهر الضوء قبل تكوين الصورة وبعده ، والذى يشمل ما يمكن أن يسمى بالتركيب الذرى ــ الذى يحركه الضوء ليرى ــ لمجموع ارتباطات الشــكل النهــائى لصورة الأشياء بوصفها موضوعات ، ويقــول الفيلســوف العربى ابن الهيثم فى ذلك : « كل معنى يوجد فى جسم من الأجسام الطبيعية ، ويكون من المعانى التى بها تقوم ماهية ذلك الجسم ، فانه يسمى صورة جوهرية (٠٠٠) ، (وتلك المعانى) غير مفارقة له مادام جوهره غير متغير عمــا هــو عليه » (٥) فالصورة ــ (ضوء ــ وظلام) ــ بالمعنى الفلسفى، « التشكيل النهائى لكل شىء بالفعل واكتســاب المــادة ، من حيث كونها قوة صرفا لوجودها النهائى ، وهــذه القوة قبل التشكيل هى مادة الشىء وماهيته ، وعند التشــكيل أصبحت صورة » (٦) فالمادة قبل التشكيل تشمل الألوان بعناصرها الكثافية والتشبعية والقيمية والسطوعية ، ومن خلال تقنية عمل معينة وآليته ، تحولت الى تشكيل معين متخذة لنفســها مفهوما (صورة فكرية) ، اى أنها انتقلت من حال الى حال جديد مرتبط بمادته ، ألا وهو الماهية ، فالضوء بنية شكلية تضمن للتكوين الحاصل وحدته وثباته ، أى الصنف المكافىء

(★) مجموع الصفات التى تجعل الشيئين متماثلين بحيث لو رفعنا صفة من ايهما لم يعد تماثل بينهما ، ولذا فتآلف المضمون والشىء يصنع الماهية •

للأشكال الثابتة بنيويا ، هناك تقارب بين معنى (الصورة) ومعنى (البنية) ما دامت الصورة تحمل فى أصلها الكل المؤلف من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ويتحدد من خلال علاقته بما عداه ، لا باعتبارها جوهرا فحسب بل باعتبارها « بنية »(٧) كما قال « لاكان » • اذن، يتطلب البحث ايجاد علاقات جديدة من داخل الضوء للصورة الناتجة منه بمفهوم فلسفى وفنى ، وذلك بتشخيص محددات الشكل والتأويل والأعراف التى قصد بوساطتها التأويل ، والتخيل وتحولات البنى ، والقيم والمواقف والمشاعر ، التى صمم الضوء للعرض المسرحى لتمثيلها •

لجأ المؤلف الى منطق Logic نظرية حديثة فى الرياضيات ظهرت فى السبعينات من هذا القرن فى التحليل المنهجى ألا هي (النظرية الكارثية) (★) ، وهى جزء من الجدل المضاد الذى تطور فى هذا البحث الى التحقيقات المنطقية Logic Orders ، التى تستطيع تحديد أى شىء ينقلها الى عالم المسرح وبالأخص فى الضوء ، حيث تترك للمتلقى (المشاهد) أمر استنتاج المعانى ، وهو جزء مهم فى انهماكه فى العرض واختباره له ، لأن عملية تحديد المعانى ستؤدى الى افقار العرض وحصره فى زاوية واحدة محددة ، ولذلك كانت (الكارثية) قادرة على تدمير البنية الشكلية للعرض

(★) هذه النظرية مكتشفها الفرنسى (رينيه توم) على اعتبار أن الرياضيات لم تعد مجرد أداة لصياغة الواقع الاجتماعى على نحو كمى ، بل أصبحت جهازا منطقيا يعين على بناء نموذج وانشاء بنى ، يكون من شأنها المساعدة فى احالة المعيد من المجالات التجريبية الى « تشكيلات صورية » كذلك الضوء ، وسيقدم المؤلف موجزا لمنطقها فى المبحث الرابع من الفصل الثانى •

(بالتحليل) ، ولكنها فى الوقت نفسه تبنى شكلا جديدا وصورة جديدة ، وان البنية المتجانسة للعناصر المتفرقة هنا ، هى التى ستشكل القيمة الأخيرة للضوء فى العرض ٠

تأتى أهمية الكتاب فى فتحه آفاقا معرفية جديدة للدارسين فى كليات الفنون الجميلة ومعاهدها فى الوطن العربى والعالم ، وللعاملين فى مجال الضوء فى المسرح والسينما والتليفزيون ، لأنه يعتمد المفهوم الفلسفى فى دعم المفهوم التقنى ، وهذا الأخير تحدثت فيه كثيرا الكتب والدراسات ، وأسهبت فيه ؛ اضافة الى أنه سيخلق مفهوما فلسفيا وفنيا وبالأخص فى مركزية الضوء فى الصورة المسرحية ، بحيث يكون موازيا بشكل جوهرى ، زمانيا ومكانيا لعمليات الادراك المعرفى ٠

المصطلحات Idioms

هناك تعريفات كثيرة ومتباينة للكثير من الألفاظ ، التى سترد فى الكتاب ، منها ما مس الظاهر من الضوء ومنها ما حل داخله ، وعليه ، سيتعرض المؤلف لهذه التعريفات حسبما أوردها المؤلفون المختلفون ، وصولا الى تعاريف اجرائية لها ، وحسب قوة أدائها فى الكتاب ، و ستتركز التعريفات على الألفاظ التى لها دور كبير فى تركيبة الكتاب ٠

الضوء Light

للمادة مستويان فى أدائها ، المستوى الأول هو ملاحظة الظواهر والروابط والعمليات المنفصلة وانتقاؤها ومقارنتها وتحليلها وتركيبها الذهنيان ، بكل أنواع

التجارب ، وتجريد الصفات المنفصلة وتكوين المفاهيم والقيم ، وتوطيد القوانين التجريبية ووضع الفروض وخلق النموذج ٠

أما المستوى الثانى ، فهو مجمل المفاهيم والأحكام التى تشير الى عدد كبير بما فيه الكفاية من الموضوعات ، والتى تتحد فى كل واحد بمساعدة مبادىء منطقية محددة ، وعلى ضوء ذلك ، يمكن أن ترد تعريفات الضوء ـ باعتباره مادة ـ فى المستوى الأول ، بأنه « الطاقة الكهرومغناطيسية المشعة فى سلسلة الطول الموجى، التى تحتوى على الأشعة تحت الحمراء والأشعة المرئية والأشعة فوق البنفسجية وأشعة × (اكس)، وينتقل فى الفراغ بسرعة تصل الى ١٨٦ ألف ميل فى الثانية »(٨) ، ويعرفه ابن الهيثم بأنه « شىء مادى ، وأنه ينعكس عن الأجسام المصقولة ٠ ويعرفه فى مكان آخر بأنه « حرارة نارية تنبعث من الأجسام المضيئة بذواتها كالشمس ، أو النار أو الجسم المتوهج ، وأنه اذا أشرق على جسم كثيف أسخنه » (٩) ٠

وعرفه الاغريق بأنه « كل ما تراه العين وهو سبب حاسة الرؤية (أو البصر) » (١٠) ٠ أو كما عرفه باشلار بأنه « كل ما يضىء يرى » (١١) ٠ أو كما عرفه ديكارت بأنه « طاقة اشعاعية تقيم (بضم التاء وتشديد الياء وفتحها) بالنسبة لقدرتها على اثارة الحواس البصرية » (١٢) أو أنه « شىء ما يجعل الرؤية ممكنة » (١٣) ٠ والضوء ناتج من شىء مضىء « اما طبيعيا كالشمس ، أو صناعيا كالغازات أو النفط أو المصباح الكهربائى » (١٤) ، أو يأتى تعريفه على أنه « الاحساس الذى يعلن من ناتج حافز فى ممرات

رؤيوية » (١٥) • انه « الرؤية المفتوحة » (١٦) ، ويعرف على ضوء المستوى الثانى ، بأنه « رأسمال الشخص من معلومات أو أفكار » (١٧) • ويعرفه ديكارت قائلا انه : « النور الطبيعى ، هو اسم للعقل ((١٨) ، أو كما يرد فى المفاهيم الروحية بأنه « الانارة الروحية التى تنسب الى الاله » (١٩) • انه الضوء الذى يشرق فى الظلام ولا يمكن أن يتغلب عليه ، ويعطى جوهر الضوء أى مادته ، صانعا بريقا مضيئا منه ، من أجل تأثير ما •

فالضوء اذن : موجات كهرومغناطيسية ، يسقط على الأشياء ويميزها ، فيثير حاسة البصر ، ويقيم (بضم الياء الأولى وتشديد الثانية وفتحها) فى قدرته على النفاذ فى الأشياء لاخراج معانيها وعكس ما فى داخلها الى الخارج • وهذا ما يتجلى بوضوح على خشبة المسرح •

الكثافة Intensity

هى : « تباين داخل مساحة الصورة ، وهذا التباين يساعد ادراكنا للعمق ، حيث يظهر الجزء المضاء أقرب الينا ، والجزء المظلم أبعد عنا » (٢٠) ، وهى تقابل التشبع Saturation ، و « تعود الى درجة نقاء السطح الذى يعكس الضوء ، فعندما يكون الأحمر كاملا فهذا معناه أنه فى كامل كثافته ، واذا كان به شىء من الطبيعة (أسود ، أو أبيض ، أو رمادى) فهو قليل الكثافة » (٢١) ، والكثافة هى « درجة النقاء أو التشبع ، وتبين نسبة النقاء فى اللون ، اللون الذى لم يرمد (بضم الياء وتشديد مع فتح الميم) ، أى لم يضف اليه اللون الرمادى ، أو الألوان التى تكون درجة

اشراقها فى أقصاها ويطلق عليها : الأعلى كثافة ، بينما الأدنى كثافة تلك التى رمدت (بضم الراء وتشديد مع كسر الميم) وغالبا ما يكون المزج مع الألوان المكملة » (٢٢) • أو انهـا « وظيفة كمية من طاقة حاضرة فى اشعاعات الضوء (٠٠٠) كثافة أو براقية ، وكلما زيدت كثافة المادة فان رقعة الضوء تبدو أكثر ضوئية » (٢٣) ، ويطلق عليها أيضا « براقيـة اللون»(٢٤)، أو هى : «قياس مقدار من كمية الضوء»(٢٥)، ويظهر الاختـــلاف فى كمية البراقيـة التى تنعـكس من الضوء • أو هى : « مستوى درجة نقاء اللون فى الاحساس، والأحمر فى الضوء المركز يكون كامل التشبع » (٢٦) • أو أنها « الخاصية اللونية لأى لون ، التى تحدد درجة الاختلاف من لا لونية اللون ، والتى تشابهها كثيرا » (٢٧) •

فالكثافة اذن هى : تباين التشبع داخل مساحة الصورة المرئية ، وفق وظيفة كمية الطاقة الحاضرة ، فى اشعاعات الضوء المنعكس من سطح يملك درجة نقاء معينـة ونوعيـة ملمس معينة للوصول الى درجة اشراق لونية معينة ، تظهر نسبة مستوى التأثير فى الاحساس •

التبـــاين Contrast

ان « ادراك الشكل هو نتيجة للاختلافات فى المجـال البصرى ، فاذا كان المجال البصرى واحـدا ومتشـابها فى عنـاصره ، فالذى نراه ضبابا لا شـيئا ، فقط احسـاس بالضوء فى الفضاء ، انه ليس الاحســـاس الذى يتملكنـا دائما » (٢٨) • واذا « لم يكن هناك تباين ، فهذا معناه :

لا يوجد شكل » (٢٩) ، واذا لم يكن هناك ضوء فلا وجـود للاحساس • انه « الجمع بين طرفى النقيض ، فالطبيعـة والحياة تجمعان الشدة ضدها ، فمع الضوء ظلام ، ومـع القصير نجد الطويل » (٣٠) •

فالتباين اذن هو : اختلاف الأطوال الموجيـة للضـوء الملون ، المنعكس من جسم ما من خلال تفاوت مساحات أبعاده فى البراقية واللون والظل والتظليل ، وباختلاف عنـاصر المجال البصرى الذى يقع فيه ، ولا وجود للشـكل من دونه ، والذى يولد فينا الاحساس •

القيمة Value

هى : الاسم الذى نمنحه للدرجات اللونية فى الضـوء والظلام ، انها كمية الضوء التى بامكان الجسم أن يعكسها ، حيث يكون الأبيض فى أعلى تسلسل الانعكاس ، والأسـود فى أسفل التسـلسل ، وتقع بينهما كل الدرجات اللونيـة واللا لونية » (٣١) ، ويعود الى « نسبة النـور والظـلام فى الضوء » (٣٢) ، واللا لون A chromatic color « تلك التى لا تمتلك تسمية » (٣٣) ، واللون Chromatic color « اللون الذى يمتلك اسما (أصل اللون) » (٣٤) ، ونعنى بأصـل اللون « Hue » « الفرق بين الزرقة والحمرة والصـفرة ، عندما نستعملها فى خواص الأشياء • فهذا معناه أننا نتحدث عن خاصية الانعكاس للسطوح التى تعكس بعضا من الموجات وتمتص موجات أخرى » (٣٥) ، أو أنه « الاسم الذى يميز

به اللون ، ويعـود الى نقـاء اللون غـير الممـزوج وغـير المحول » (٣٦) ، أو يكون « خاصية اللون الذى يسمح له أن يصنف كأحمر ، برتقالى ، أصفر ، أخضر ، أزرق مخضر ، أزرق ، بنفسجى ، وهكذا » (٣٧) ، ويعرفها (منسل) بأنها « المظهر الذى يصف اللون الفعلى مثل الأحمر ، والأخضر ·· الخ » (٣٨) ·

فالقيمة اذن هى : كمية الضوء التى بامكان الجسم أن يعكسها ، اعتمادا على لونه ونوع المـادة المصـنوع منهـا وملمسه ، ولا تظهر الا فى اللونيات ، أى تلك التى لهـا مسميات لونية مثل ، الأحمر ، البرتقالى ، الأصفر ·· الخ ، ولا تظهر فى اللا لونيات ، أى تلك التى لا تمتلك مسميات لونية ، وتقع ما بين الأبيض والأسود والرمادى ·

الشـكل Form

هو : « العمـل البصرى للفن أو للأفكار ، والاتقـان والاحكام فى العمل الفنى السمعى ، لاعطاء شـكل« Shape » متفرد للتكوين، أو القالب أو النمط، حالة جيدة ومتميزة أو نموذج متفرد » (٣٩) · أو هو : « البناء الأساسى للتكوين فى العمل الفنى وجوهره ، وهو نصف التعبير ومادة الشىء ، كتلته Mass ، سواء أكان صـلبا أم سـائلا أم ضـوءا أم غازا » (٤٠) · واذا ما نحا منحى التجريد ، فهو « يحمـل الفـكرة خلف الشـكل Shape » (٤١) ، أو هـو « رمز وموضـوع يرمز له » (٤٢) ، أو أنه الصـورة ، التى تعنى

« الشكل Shape والبنـــاء Structure لشيء ما ، لتمييزه عن المادة التى يكونها » (٤٣) ، وفى بعض الأحيان يرد بوصفه نموذجا Pattern أو Scheme ، « شكل المادة يتحـــدد باتجاه الضوء وطبيعته الذى يرى تحته » (٤٤) ٠ ولقـــد ورد الشكل Shape «واحدا من أساسيات التكوين» (٤٥) أو أنه « يعطى معنى للتكوين والوظيفة » (٤٦) ، مؤكدا على الخطوط الخارجية العامة للشيء ، ويظهر عـلى الأغلب فى الرسم ذى البعدين » (٤٧) ، أو أنه « اضافة بعض من درجات التنظيم الى الأشـياء الا اذا كان الشـكل لا يمـكن تمييزه ، فيسمى عديم الشكل » (٤٨) ٠ وهذا ليس معناه أننا لا نرى شكلا فيه ، بل له شكل لكنه غير جيـد ، أو يبدو « انعكاس الضوء منه ، وتباينه عن الخلفية التى تحيطه وكأنه مفصول عنها ، وبالامكان لمس شكله Shape وملمسه وكتلته »(٤٩)٠ ان « الأشكال هى الأفكار » (٥٠) ٠ وفى ادراك الشكل تكمن فكرة التكوين ، و « يمسك بنا المستقبل الموجـود فى ، أو المفروض على المواد المحفزة » (٥١) ، أو قد يمتلك الشـكل Mass « كتلة ووزنا وأبعاداً ثلاثة ، ويطلق عليه Volume أيضـا » (٥٢) ، أو يكـون الشـكل «Likeness» « ميزة أو خاصية توجد للتماثل ، والتشـابه ، والبسـاطة » (٥٣) ، فالشكل « ليس تأكيد الوظيفة ، بل وهم الـواقع » (٥٤) ، أو أنه « طريقة تنظيم الفكرة والافادة منها بما يبلغ بهـا منتهى الحدود ، التى نطلق عليها لفظة جمالية كطريقـة فى تعبيرها عن المضمون ، وعرضـه وتشـكيله ، وترتيبـه ، وتعزيفـــه ، وتقسـيمه الى دوائر نور ودوائر ظـل ٠ ٠ الخ » (٥٥) ٠ ويرى (برجسـون) أنه « الوجـود الفعلى للشيء الذى يجـرى تصـويره ، ويفهمه الفنـان أفضـل

من أى شخص آخر » (٥٦) · ويعتبره (أفلاطون) (المثال)، لأنه يمثل الشكل المطلق «هو الماهية ما فوق الحسية الأنموذج المهم ، الذى تســـهم فيه الكائنــات الجزئيــة فى العــالم الحسى » (٥٧) · ويطلق هيجل عليه (الشــكل النهــائى) « الفكرة المظهرة خارجة من ذاتها تتجلى بصــفة طبيعية فى المكان والزمان » (٥٨) ، أو آنه « ترتيب قوالب البناء الفنى وتنظيمها على نحو معين » (٥٩) ·

ينظر (دولان بارت) الى الشكل من منطلق « ان الشكل أمام النظر موضوع ، هو أداة تعثر أيا كان سلوكنا حيالهــا (···) وما دام منسوبا الى زمان وانسان فهو عزلة (···) وهو محاولة بيان أن (···) البعد الثالث للشكل ، يشد ــ أيضا ــ الكاتب الى مجتمعه ولكنه باضافة عنصر مأساوى»(٦٠) · ويخلص (بارت) الى أن الشكل يصبح ، أكثر من أى وقت مضى ، شيئا مستقلا مخصصا للدلالة على ملك جماعى محمى الحدود ، وهذا الشكل له قيمة اختزال ، وظيفته الاقتصاد فى الوسائل » (٦١) ·

فالشكل اذن هو : فكرة تظهر للعيان بعمل بصرى محكم الاتقان متفرد بشكل Shape ، وقالب متميز البناء ، ويشكل جوهر التكوين باعتماده على الكثافة والتباين والقيمة لتحقيق مستوى ادراكى يتفاعل مع ما يظهره الضــوء فى محيطه ، ويعزله ــ فى الوقت نفسه ــ لابرازه ، وبذلك يخلق تأثيرا للفكرة التى يحملها ·

التـكوين Compoaition

« الخط الخارجى ، والسـطح المسـتوى ، والحجم أو الكتلة ، والضوء والظل والتظليل ، واللون والملمس ، هذه العناصر مترابطة تحقق التـكوين البصرى ، ويدرك بالعين لأنه يستقبل كقيمة ضوئية » (٦٢) ٠ أو هـو « اخـراج المعدوم من العدم الى الوجود ومجموعة منه مرتبطة بعضها مع البعض تعنى الصورة أو الهيئة » (٦٣) ٠ أو يعرف بأنه : « ربط صـورتين مسرحيتين فى معنى ، وكثيرا ما يؤدى الى مشهد مسرحى » (٦٤) ٠ أو هو « فكرة ، فالأشياء الملموسة ما هى الا انعـكاس لأفكار غير ملموسـة » (٦٥) ، أو أنه « مزاوجة عنصرين من العناصر المكونة بالترابط فى تجربة الآخر » (٦٦) ، أو يعرف بأنه « ومضة تأتى من نقل العناصر الداخلية فى التصـميم ، الى فكرة تمتلك حيـاة خاصـة بها»(٦٧) » ، أو أنه «صورة بأبعاد ثلاثة محددة عن محيطها باختلاف اللون والبراقية ٠٠ الخ » (٦٨) ، ويرد فى موضع آخر على أنه « علاقة الأشكال والفضـاءات المتـداخلة التى بالإمكان تمييز بعضـها عن بعض ، مـع بقـاء النظـام جذابا » (٦٩) ، أو يأتى بأنه « الخط والشـكل والكتلة ، واللون، والفضاء ، والملمس ، ولكل منها وظيفة يعتمد عليها وله القدرة على حمل عبء التكوين البصرى » (٧٠) ٠ ويعنى أيضا :

« وضع أشياء عديدة معا ، بحيث تكون فى النهاية شيئا واحدا ٠ وطبيعة وجود كل من هذه العناصر تسـاهم مساهمة فعالة فى تحقيق العمل النهائى

الناتج ، وهو تآلف الخصـــائص الضرورية كلهـا وتعاونها كالخط والمساحة واللون والضوء٠٠ الخ٠ فى احداث تلخيص كلى ، تكون العناصر التكوينية كلها فيه متفاعلة فى نمط واحد منســق ، بحيث تتماسك من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر » (٧١) ٠

ويأتى فى العمـــل الفنى « الأســاس الداخلى والنظم التركيبى لكل تكوين فنى ، ووظيفته استخراج الجو العام من مضمون العمل الفنى دراميا ليؤثر فيه بعد ذلك ، فاذا لـــم يستطع (حصلت) عملية الانفصال آو التشويه » (٧٢) ٠

فالتكوين اذن : مجموع العناصر الداخلة فى تركيبـة من خط وشكل وكتلة ولون وضوء وظل وتظليل وفضـــاء وملمس ، فضلا عن تحقيقه لأهدافه فى الوحدة والتوازن ، والتأكيد والتنوع والايقـاع لغرض ربط معنيين ببعضهما البعض فى العرض المسرحى ٠٠ وأيضا لخلق اتجاه جديد ٠

الصـــورة Picture

المتفق عليه أن مصمم الضوء يشرح أفكاره بالصـور ، فقد وضع للشىء الذى فى عقله شكلا ، ودلل عليه بـ (صورة) خاصة ، وبانضمام صورتين أو أكثر مع رابطة ، يستطيع أن يشرح رأيا أو حكما ٠

ان الانسان يعتمد فى ظهور الأشياء ، « داخليـا عـلى التباين فى القيم الضوئية المنعكسة فى عين الانسـان التى تحملها ، وظاهرة البصر أو الشعور بالرؤية تعود فقط الى صور الضوء المشكلة (بضم الميم وتشديد الكاف مع فتحها) على شبكية العين بواسطة الأشعة الضوئية الداخلة الى العين ، وعليه فالضوء ليس مؤثرا فقط ، لكنه يحدد ظهور الأشياء أيضا » (٧٣) ، والصورة فى المفهـوم (الجشـطالتى) : « البنية ، مع التشديد على أهمية شبكة العلاقات القائمة بين العناصر » (٧٤) · ويعرفها (شـلنج) بأنهـا : « التعبير المحدود عن اللا محدود (···) ، وتمتلك عددا لا محدودا من المعانى ، ومن المستحيل القول أن أيا منها متأصل فيها»(٧٥)، وترد عند (ماركس) على أنها : « وليدة الجهـد النظـرى للمفكر ، الذى يحاول تجاوز كثرة الأحداث من اكتشـاف معنى أية عملية أو أى صراع أو أية أيديولوجيا ·· الخ»(٧٦)، وتعرفها (سوزان لانجر) بأنهـا : « رمز » (٧٧) ، حيث تبقى الفكرة متصلة بالصورة التى تجعلها قابلة للتخيـل · ويعرفها (شتراوس) بأنها : « محـددة وملزمة وكأنما قد تحولت الى مثال (أفلاطونى) ، بدليـل أنها تفرض هـذا التنظيم أو ذاك على المعطيات المتنـوعة » (٧٨) ، ويعرفهـا (لاكان) بأنها : « لغة اللاشـعور » (٧٩) ، لا باعتبـارها جوهرا بل باعتبارها بنية · ان الصورة تتميز بملموسـية أكبر مقـارنة بالفـكرة ، ومرتبطة بالخصـائص الحسـية للظاهرة المعنية : مرئية أو سمعية · أى انها « صورة ذاتية للعالم الموضوعى » (٨٠) ، من منطلق المفهوم الماركسى · ان الصورة « ليست وصفية ، وانما وسيلة ادراكيـة تفترض

اطارا مشتركا مع المتلقى ، فلكى يوجد قارىء لها ، ينبغى أن تقدم له العالم ، أى تقدم له مكانا معروفا نسبيا»(٨١) ٠

اذن ، الصورة : تباين فى القيم الضوئية المنعكسة فى عين الانسان من بنية ملموسة ، تتشابك فيها شبكة من العلاقات القائمة بين العناصر ، وصولا الى حالة من الاستقرار ، لتتحول الى وسيلة ادراكية تنقل لنا فكرة يلتقى عندها مجموعة من المشاهدين ٠

التأويل Harmonatic

أخذ التأويل موقعه بين المفاهيم الفلسفية منذ كتاب (أرسطو) «فى التأويل» ، وهو الجزء الثانى من الأرجانون، والى وقتنا الحاضر ، فظهرت تعريفات أوجزت المفهوم وبسطته (بتشديد السين مع فتحها) ، وأخرى تكشفت عنه بصعوبة وتعقيد ٠ فعند (أرسطو) ، يدل على الدلالة ذاتها، دلالة الاسم والفعل والقضية ، ولا يدل على عام مختص ، وانما يدل على الخطاب ٠ اذن ، التأويل عنده : « كل صوت منطوق ذى دلالة » (٨٢) ، أو « مجرد كلمة ولكنها ذات مغزى » (٨٣) ٠ ويعرفه (وليم رأى) بأنه : « يهتم بالمعنى البسيط ، ويعتمد على عملية الفهم ، وان فعل الحكم تأويل العلاقة بين أمرين ، أى بين مسند ومسند اليه » (٨٤) ، أو هو فى المنطق : « الجملة القابلة للصواب والخطأ ، أى القضية التقريرية » (٨٥) التى ترسل خطابا ،

يقول شيئا ما حول شيء آخر ، أى أنه يؤول (بضم الياء مع فتح الثانية وتشديدها) ، أو كما يعرفه (جولدمان) بأنه : « نمط بنائى معبر ، مرتبط نسبيا ، مؤلف من عدد من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر ، ويستطيع أن يقدم عرضا عن مجمل النص » (٨٦) ، ويدرك (فرويد) أهميته فى تحليلاته النفسية ، ويقدمه على أنه : « كل الرموز القابلة لكى تدرس كنصوص ، بهدف اكتشاف معانيها الرمزية ، كالحلم والأعراض العصابية والطقوس الاحتفالية والأساطير والنتاجات الابداعية الفنية والعقائد » (٨٧) ، ويرى (هيدجر) أن التأويل « تحليل وجودية الوجود » (٨٨) ، ويكون (بيرس) قد أوجد علاقات التأويل فى تعريفه « للاشارة لموضوع تشير اليه ، ومؤولة تولدها فى ذهن المؤول ، وأساس يقوم عليه ، هو التأويل » (٨٩) ، ويعرفه (هيرش) بأنه : « التزام القائم بالتأويل بتشخيص المعنى الأصلى واظهاره أولا مقابل ما يسميه ب (المعنى الذى لم يحدث فى زمانه الصحيح) أو (المعنى الذى لم يقصده المؤلف) ، أو أنه يعنى أن يضيف (بضم الياء الأولى) الظاهرة ثانية (٠٠٠) ، وهو البحث عن معادل لتلك الظاهرة » (٩٠) ، ولكن (ليبس) يخرجه من مفهوم المنطق على أنه « الاظهار الأصلى للعالم ازاء الآنية الموجودة ـ يشترط الهزيمة فى المنطق ـ ولابد للأحكام التى تقبل تحديدا صادقا أو كاذبا ، أن ترجع الى الأفعال الدالة فى السياق الذاتى المشترك » (٩١) ، وعند (هيكل) تأويل فلسفى ، أى أنه : « فى كل ذاتية يتكشف الطابع الجوهرى الذى يحددها » (٩٢) ، ويعرفه

(بول ريكور) بقوله : « هو جميع ما يهم روابط التبعية الداخلية الجامعة بين الملاقات وبين مكوناتها ، وهنا تنعدم الدلالة أصلا اذا فهم منها مضمون فكرة مقصودة لذاتها وتحل محل القيم ، أى الاتساع النسبى فى حالتيه السلبية والتقابلية • فالتأويلية ، تؤول كل فلسفة وكل شرح وكل ممارسة لترجمة الدلالات المعاشة»(٩٣)• ويرى (ميشيل فوكو) بأنه « مجموع المعارف والتقنيات التى تسمح للاشارات بأن تتكلم ، وأن تكشف معانيها ، ان تعرف ، أن تؤول : أن تذهب من العلامة المرئية الى ما يقال عبرها ، ويبقى بدونها ، كلمة خرساء نائمة داخل الأشياء » (٩٤) •

فالتأويل اذن : نظرة مزدوجة لموضوع ما ، يخلقها الضوء نتيجة سقوطه على تكوين فى حالة تفاعل بين المكان كحادث ماض ، لم يحدث فى زمانه الصحيح ، والمكان كحاضر . زمان آت ، فى صياغة معنى جديد ، أى أنه اضاءة الجوهر ، عندما تبدأ عوارضه فى الحركة والتغيير فى معانيها من خلال اتجاه ضوئى محدد ، وزاوية معلمة (بضم الميم مع فتح اللام وتشديدها) ، أى فى قيام الضوء بربط ما بين العلامات وما بين مكوناتها فى (الجوهر / العارض) لتقديم فكرة مقصودة تحل محلها قيم ما ، أى بتوسيع قاعدة المعنى ايجابا أو سلبا ، يقابلها تطور المهارة التأويلية عند المشاهد (المتلقى) •

المفهـــوم Concept

له معان متعددة ، منها : « أنه تصور ذهنى عام Notion » (٩٥) ، أو أنه « مفهوم مركب من معان عدة

Notions » (٩٦) ، أو « معنى مجـرد وعـــام ، عقـــلى Idea » (٩٧) ، أو كمـــا يعرفه (بارت) « أداة وتاريخ ، وله حزمة من المكونات والعوائق فى العالم المعاش » (٩٨) ، وحدده (سوسير) بتسميته « مدلولا » (٩٩) • وأطلق عليه المناطقة العرب « ، الكلى ، أو المعنى الكلى أو المعنى العام ، أى مجموع الصفات أو الخصائص التى يتكون منهـا المعنى العام » (١٠٠) ، وعند (باشلار) : يكون له معنى بقدر ما يتغير معناه ، ولا يعنى هذا التغير هزيمة العقل ، أو تساهلا انما يبرز غنى الواقع وما للعقل من دور فعال ، وتقدما فى الموضوعية ، وتأكيدا للمقتضيات العقلية » (١٠١) •

المفهوم Concept اذن : تقنية فلسفية لمعنى مضبوط أكثر موضوعية ، ويتغير تبعا لتغير العلاقات التى تحدده • فالأشـكال تفسر الظـاهرة الضـوئية البصرية ، وهـذه الظاهرة تفسر ما يجب فهمه من الشكل ، ويقـوم المفهـوم بالربط بينهما ، وبما أن الضوء خطاب له لغته الصـورية (نسبة الى الصورة) الخاصة ، فهو خطاب فلسفى ، والخطاب الفلسفى يتشكل فى الغالب من مفاهيم متقابلة أو تسـمى الأزواج الفلسفية مثل ، الذاتى / الموضوعى ، والنسبى / المطلق ، وهكذا ـ أيضا ـ الجوهر / العارض ، والضوء / الظلام ، والحضور / الغياب ، والمستقر / المتحرك •

ان الوصـول الى المفهـوم يتم بتفـكيك الأزواج ، الى خصائصها المنعزلة ، والمقارنة بينها ، ثم ابراز الخاصيات المشتركة أو المتشابهة ، عندها يعاد تركيبها ثانية ، فيشـغل الانسان بالأجزاء التى تشغل بؤرة الانتباه •

الضـوآنية Lightnessesim

اتجـاه ادراكى مؤسس ومركب فى الضوء ، لمجموعة من العلاقات الضوئية واقعة فى نظام معين بين عناصر الشكل واللون (تشبع ، سـطوع ، قيمة) والصـورة والتـكوين ، وجميعها يرد (بضم الياء مع ضـم الدال وتشديدها) الى معطيات الادراك الحسية ، وهذا الطابع المنظورى يحيلنا الى منظورات فى مواقع أخرى فعلية وممكنة الادراك ، تكتمـل من خلالها رؤيتنا لجوانب الموضوع المختلفة ، بالتركيز عليها كوحدة واحدة لعناصر متصلة ، جارية بتدفق ينتمى بعضها الى بعض فى وحدات متسعة فى حدود زمانيـة ومكانيـة ، توجد فى الـ ••• (هنا ، والآن) ، المكون من تراكم لحظات متلاحقة ، ببعدين مختلفين، بعد يتجه الى الماضى ، فى عودة قصـيرة تدعى التـذكر (الاسترجاع) ، دون أن تنتمى الى الماضى ، وبعد يتجه الى المستقبل فى قفزة قصيرة وتسـمى (التوقع) ، دون أن يصبح من صلب المستقبلية •

وهذان البعدان ، التذكر والتوقع ، يؤلفان وحدة الحاضر الحى الجارى فى تحقيق الصورة الذهنية •

الضوآنية اذن ، هى الكيفية التى تنتظم بهـا مجمـوعة عناصر الضوء المتماسكة فيما بينها ، بحيث يتوقف كل عنصر على باقى العناصر الأخرى ، ويتحدد هـذا العنصر بعـلاقته بتلك العناصر ، حيث تكون هناك أسبقية للكل على أجزائه • أى أن أى عنصر من عناصر الضوء لا يتخذ معناه الا بالوضع الذى يحيله داخل المجموعة ، وان الضوء يبقى ثابتـا رغم

ما يلحق عناصره من تغيرات · وعلى هذا ، (فالضوآنيـة) توجه اهتمامها فى الأساس نحو دراسة العلاقات التى تنظم عناصر الضـوء وأجزاءه ، كمـا تهتم بكشـف الارتباطات القائمة بين العناصر المختلفة ·

ان الجزء المضاء يمكن تحديده أو قياسه ، فيكون المكان بذلك ، حلقة الوصل ما بين أفق الموضوع الداخلى والخارجى، وما بين عناصر تكوينه ، وان معاينـة الموضـوع فى مكانه (مهما طرأ عليه من تغيير اثر تأثير خارجى) ، فانه حاصل له فى الزمن ، كونه يتمتع بموقع مكانى وزمانى ، والغاية من ذلك تحويل الرأى الى رؤية أصلية ، مغلقـة (فى حال قراءتهـا) منطقية ، تكون ز بضـم التـاء مع فتح الـواو وتشديدها) القناعات والتيقنات من خلالها ·

أبنية الضـوء المعرفية

مقـــــدمة

بنية الضوء فى المثولوجيا (★)

منذ اكتشف الانسان الطبيعة وتفاعل مع معطياتها ، مر بمراحل اجتماعية تطورت بمرور الزمن ، قسمها العـالم الأنثروبولوجى (لويس مورجان) الى ثلاث مراحل : «المرحلة الهمجيـة ثم المرحلة البربرية قبـل أن يصـــل الى مرحلة الحضارة » (١٠٢) ٠

وقدم لنا (ريتشارد ر ٠ سكيمب) تقسيما من ثلاث مراحل ــ أيضا ــ للوعى الانسـانى : « المعـرفة ، التعلم ، الفعل » (١٠٣) ٠ فلو زاوجنا بين النظريتين وكل مرحلة بما يقابلها ، نجـد أن المرحلة الهمجيـة ، قصـيرة قياسـا الى الفترتين الأخـريين ٠ بدأت معـرفة الانسـان للظواهر الطبيعية بشكل فطرى ، كشروق الشمس واضاءتها للطبيعة ،

(★) ماخوذ بشكل مكثف من رسالة الدبلوم العالى (الوظيفة الدرامية للضوء واللون فى العرض المسرحى) مقدمة من جلال جميل محمد ، الى مجلس كلية الفنون ، بغداد ، ١٩٨١ ، مع بعض الاضافات ٠٠

ثم غروبها وبزوغ القمر ، وحركة الليل ظلاما والنهـار ضياء ، وحركة البرق والرعد • فاقام الشعائر الصباحية من أجل شروق الشـمس ، حيث مصباحهـا الذهبى صـباحات أيامه ، وتزين الأرض نفسها من جديد سنة بعد سنة ، فى كل ربيع ، ويقول فى ذلك انسان هذه المرحلة : « هل ثمـة ما هو أوضح وأبسط من أننى أضىء شمعتى الرخيصـة على الأرض فتوقد الشمس بعدها نارها الهائلة فى السـماء • سوف يسعدنى أن أعـرف ما اذا كانت الأشـجار لا تلبس أرديتها الخضراء الا بعد أن ألبس أنا نفسى ثوبى الأخضر فى الربيع»(١٠٤)• انها ــ الشمس ــ دليله البصرىللرؤية، لكنه لا يعلم كنه النور المتوهج الناتج منها ، ولكنه تعرف على باقى مفردات الطبيعة ، ثم انتقل الى مرحلة يعرف انها اذا اختفت ، اختفى معها ربيع حياته ، وهكذا البربرية اجتماعيا والتعلم رعيا ، فتعامل مع النار وسخرها فى منافعه الكثيرة ، ومنها تبديده للظلام ليلا بوساطتها ، ليرى ما حوله ، ويأمن كل حـركة مضـادة له ضمن حـدود مكانه ، فاستدل عـلى الاستقرار ، مشيدا (بضم الميم وكسر الياء مع تشـديدها) البيوت ، محولا ، اياها الى منظومات اجتماعية محددة ، فى واقع وظيفة الدمج الاجتماعى ب « الانتقال من المـوقع الى المكان ، حيث تكون المنظومة مبنية على منوال ، بحيث يكون مرجعا شـاملا بالنسبة الى الفـرد » (١٠٥) • فبـلاد بابل قدمت لنـا الشـمس الها يعـرف بالاله « شـمش ، الذى كان العراقيون القدماء يعتبرونه اله العدل الحق وموحى الشرائع»(١٠٦) ، من خلال بسط الشمس لنورها وكشفها عن كل الأشياء ، فطلوع الشمس كل يوم الى الناس معنـاه

طلوع الاله (شمش) ليقف الى جانبهم • فاعتقدوا أن النور دائم الوجود معهم لا يفارقهم ، حتى فى الليل لوجود القمر الذى يستمد نوره من الشمس • لقد اعتقد جلجامش بأنه اذا قتل خمبابا ، فان الخصب سيزول عن الأرض ، حيث قال لانكيدو : « ان حزم الأشعة المتوهجة ستضطرب وتختفى ، وستتلاشى الحزم المضيئة وسيصبح النور كمدا غائما»(١٠٧)، وفى الأساطير والديانات الهندية القديمة ، ما كان للملابس والأطعمة السـوداء ائتمان من شر قوة السـحب الداكنـة والمطر ، حيث انها اشارات شعورية منهم تجاه حالة لابد وأنها حاصلة ، وكانت لهـم ترانيمهم لحسم قوتهـا تعرف باسـم « الساكفارى ، الذى يؤديها ، يرتدى ملابس سوداء ويتناول طعاما أسود اللون » (١٠٨) •

ولدى البعض من أصحاب دياناتهم من يعتقد بأن النور الذى يضىء الدنيا نتيجة لفعل حادث ، أن « أحد الأشخاص فى قبيلة من القبـائل الهنـدية تقمص روح الاله (٠٠٠) فحدثت سبعة تقمصات متتالية من الخلف الى السلف ، وظهر عن طريقها نور ، الاله فى دنيا الظلمة » (١٠٩) ، وقدسوا القمر وأطلقوا عليه اسم « رب الليل » (١١٠) ، وظن بعض منهم أن « الشمس ملك الملائكة ، ولها نفس وعقل ومنهـا نـور الـكواكب وضـياء العـالم وتكـون الموجـودات السفلية ٠٠٠ » (١١١) • أما الصينيون ، فقـد اعتقدوا أن هناك « عشر شموس ، كن يسكن السماء يوما ، فجـاء أولاد (لانج) الذى ولد من أم الهة وأب انسان وضرب تسعا منهن ، أما الشمس العاشرة فكانت تحتمى فى شجرة الفاكهة، التى لم تعد بعد ذلك تخشى الشمس ٠٠٠»(١١٢) ، وكأنهم

يتحدثون عن عملية تأثير الشمس على خضرة النباتات ، واستمر مفهوم الضوء يأخذ الاستيضاحات نفسها عند الاغريق أيضا ، فقد كانوا يعتقدون « أن الشمس تعبر السماء فى عربة ، وأنها الاله الرئيس لذا كانوا يهبونها عربة وأربعة خيول تلقى فى البحر حتى يمكن للشمس أن تستخدمها ، وكان فى اعتقادهم أن الشمس تغطس فى الماء كل مساء » (١١٣) ، واعتبر المصريون فى مصر القديمة (آتوم) « الذى تمثله الشمس الغاربة الها سرمديا لا يفنى » (١١٤) ، وهنا يظهر الضوء فاعلا أزليا ، وتظهر أساطيرهم الصراع بين عناصر الطبيعة متمثلة فى الصراع بين الهين : « اله الشمس واله الليل ، أو اله النور واله الظلام » (١١٥) ·

ارتبط الحس بالضوء واللون عند عرب الجاهلية (قبل الاسلام) بمفاهيم دخلت فى طقوسهم وشعائرهم وأساطيرهم ، فانتشرت عبادة الكواكب ، كالشمس والقمر والزهرة ، حتى انهم سموا بأسمائها ، مثل : « عبد الشارق ، وعبد الشمس » (١١٦) · وحمل كوكب الزهرة عندهم « البياض والحسن والبهجة ، باعتباره أكثر الكواكب نصوعا » (١١٧) ، وكان الليل والنهار مقامهما ـ أيضا ـ « فالليل يظهر فيه الجن ، والنهار يختفى فيه » (١١٨) ، واستعمل العرب فى الجاهلية النار فى الاستسقاء « ·· هذه هى نار الاستسقاء التى كانت تصاحب بضجيج من الأدعية والتضرع » (١١٩) ، واجتماعيا ، كانت الدار التى تشتعل فيها النار قد اتخذت فيها ضيفا ، وكان للون عندهم مكانة ، حيث ان لون الحجر الأسود ـ حجر الكعبة الآن ـ هو من

« ياقوت الجنـــة ، طمس الله نورها ولو لم يطمس نـــورها لأضاءت ما بين المشرق والمغـــرب » (١٢٠) • لقـــد عرفوا الألوان وتأثيراتها في حياتهم الاجتماعيـــة والاقتصـــادية ، ولكن دون ادراكها ، فأوجدوه في الحجارة التي استخدموها في بناء بيوتهم ، ويزداد تأثيرها اذا ما أضيئت ، لتـــدلل على مكانة صاحب الدار ، « لقد بنى (عمران) قصرا على أربعة أوجه : وجه بحجارة صفراء ، ووجه بحجارة بيضاء ، ووجه بحجارة حمراء ، ووجه بحجارة خضراء » (١٢١) •

وفي الديانات المجوسية ، ظهر الضوء من خلال الصراع بين عناصر الطبيعة على اعتبار أن هناك الهين هما « اله النور (هرمز) واله الظلام (آهريمان) ، وهو يصور الصراع بين عنصرى الظلمة والنور » (١٢٢) •

أما في الديانة المسيحية ، فقد ارتبط النـــور بالحياة وبالكلمة وبالانسان وتوحد النور بالانسان فقط ، كما ورد ذلك عند القديس يوحنا « ••• والحياة نور الناس والنور يشرق في الظلمات (•••) ، جاء شاهدا يشهد للنور (•••) الكلمة هي النور الحق الذى ينير كل انسان »(١٢٣) • هنا ورد النور حسيا ومعنويا •

وفي الدين الاسلامي ، نجد أن القرآن الـــكريم يصف الشمس والقمر على أنهما مصدر النـــور والضـــوء وعناصر الطبيعة الأخـــرى بأنها « آيات ، اظهـــارا لربوبيـــة الله ـــ تعالى » (١٢٤) •

اقترن مفهوم الليل فى القرآن الكريم بالاطمئنان المعبر عنه بالسكون والراحة من تعب النهار ، واقترن مفهوم النهار بالانتاج المعبر عنه بالابصار ، وقد قال ـ تعالى ـ فى ذلك : **« هو الذى جعل لكم الليل لتسكنوا فيه والنهار مبصرا ان فى ذلك لآيات لقوم يسمعون »** (١٢٥) • ووضع الله سبحانه وتعالى فاصلا بين الليل وبزوغ القمر ، وبين النهار وشروق الشمس ، « ••• من نعمته عليكم أيها الناس مخالفته بين علاقة الليل وعلاقة النهار باظلام الليل ، واضاءة النهار ••• » (١٢٦) • وفى القرآن الكريم ألفاظ قدمت على ألفاظ أخرى ، مثل : الليل على النهار ، والظلمات على النور ، انظر مثلا البقرة : ١٦٤ ، آل عمران : ٢٧ ، ١٩٠ ، الأنعام : ١٣ ، الأعراف ٥٤ ، وكذلك الظلمات فهى مقدمة على النور ومازال النور معطوفا عليها ، انظر مثلا ، الأنعام: ١ ، ٦٣ ، الرعد : ١٦ ، فاطر : ٢٠ ، ويرجع ذلك الى أن « الليل عدم ومثله الظلمات ، وأن النهار وجود ، ومثله النور ، والعدم سابق على الوجود دون شك » (١٢٧) ، كما فى قوله تعالى : « **وجعل الظلمات والنور** » **(١٢٨)** •

وكذلك تقديم الشمس على القمر فى جميع المواضع التى ذكرا فيها مجتمعين ، انظر مثلا ، الأنعام : ٩٦ ، الأعراف : ٥٤ ، يونس : ٥ ، يوسف : ٤ ، الرعد : ٢ ، فالشمس أكثر أهمية من القمر وأكبر منه وهى سبب ضوئه كما هو ثابت علميا •

فى الميثولوجيا ، الأشياء مخلوقة خلقا ، لأنها من صنع الآلهة ، وقد تكون الآلهة نفسها ، أما ـ الآن ـ وبعد التطور

العلمى والفلسفى ، فان الأشياء تبحث على أنها تركيبات ، وليست مخلوقات ، وهكذا الضوء ، كان من خلق الآلهة أو الآلهة نفسها ، أما ــ الآن ــ فانه يدرس على أنه تركيب ، واستخدم أسلوب « التحليل عند قدماء اليونانيين فى وصف الطرائق التى يتم بها تحول المادة الأولية الى الكثرة المتنوعة من الأشياء » (١٢٩) ، بدلا من العمليات الميثولوجية القائمة على أساس المشابهة • مثلا، عندما حلل (فيثاغورس) «الخطوط الى نقط والسطوح الى خطوط والأجسام الى سطوح ، فظهر أن النقطة تكون الخطوط التى تكون السطوح التى تكون الأجسام » (١٣٠) •

وبذلك كانت الأسطورة أحد الأشكال الأساسية لادراك الانسان العالم ، ورغبته فى فهم العلاقات الداخلية للموضوعات والظواهر • وكان الفن متشابكا مع الميثولوجيا، وكانت روابطهما التطورية عنصرا طبيعيا فى تطور الفن ، وكان لتشكيل الفن ، بكونه مجالا مستقلا لنشاط الانسان الروحى ، مرحلة مهمة فى التقدم الاجتماعى والثقافى ، واستمرت الصور الميثولوجية تحتل مكانا بارزا فى الفن حتى القرن التاسع عشر •

اعتمادا على الايضاحات التطورية ــ سالفة الذكر ــ « لا يمكن عزل العمل الفنى من السياق الثقافى الذى نشأ فيه هذا العمل وترعرع وتطور ضمنه » (١٣١) ، ولجعل الثقافات تتواصل وتتلاقح وتتصل ببعضها البعض ، وهى مؤهلة بأن يترجم كل منها الى الآخر وبالعكس عبر تعبيراتها الخاصة « مع أن عدم الدقة أمر حتمى ، الا أن الأخطاء

والتحريفات أفضل من التجاهل الكلى » (١٣٢) ، وبالفعـل هذا ما حدث ، حيث التشابه بين قصد وقصـد ، بين معنى ومعنى ، وبين شكل وشكل ، وبين أسلوب وأسلوب فى كثير منها ، وفى خصوصية البحث ، نجد أنهـا كلها تشترك فى الأثر الذى يتركه صراع النور (الضوء) مع المحيط ومـع ما يخالفه ألا وهو الظلمة ، وفى المراحل التطورية جميعها نجد أن الضوء يكون الوجه الناصع منها ماديا ومعنويا ، وفى كثير من الأحايين ، يكون الضوء هو الصراع نفسه ، وبما أن الدراما صراع، وهى أساس العرض المسرحى، اذن ، فالضوء دراما ، وهو أساس العرض المسرحى بالتبادل -

المبحث الأول

الضوء فى مثالية

(أفلاطـون) و (أرسطو)

ان المفهوم الأولى للضوء عند الاغريق ارتبط (بالشمس)، التى كانت الأساس فى تحرير العالم من الظلمة التى كانت تسيطر عليه ، وتمثـل الشمس الهـا من آلهـة الاغريق ، وهى تقوم بكشف الأسرار عند طلوعها من أحضان (زيوس) كبير الآلهة من بحر (ايقانوس) ، على عربتها الذهبية الى أن تعود الى البحر ثانية ، أى منذ الشروق وحتى الغروب ، وبما أن الأسرار فى الميثولوجيا الاغريقية كامنة كلهـا فى الليل بما يصاحبها من أحداث ، فان الشمس تعود فى صباح اليوم التالى لتكشف عنها ، « سواء أكانت أسرارا الهية أم بشرية ، عندها ، يصـدر (زيوس) حكمه عليهـا ، فالخير

فيهـا يمـدح ، والشر منهـا يحـاسب ويعـــاقب عليـــه أصحابه » (١٣٣) ٠

يعتبر (أفلاطون) الشمس «٠٠٠ مصدر نمو الأشياء ، وهى كذلك مصدر النور الذى به ترى تلك الأشياء ، وكذلك الخير ، فهى مصـدر الحقيقة وكذلك مصدر معرفتها»(١٣٤) ٠ فهى بذلك مصدر الانسان للخلاص من الشر وتمسكه بالخير، ومصدر تطهير النفس ، وهكذا ربط الانسان نفسه بالآلهة ، وذلك عن طريق الخلاص من عالم المحسوسات ومغادرته الى اللامحسوس القدر ، الذى تتحكم فى مفهومه الآلهة وحدها ٠ العالم اللامتناهى ، الميتافيزيقى ، أو كما يطلق عليه ما وراء الطبيعة ، « ان النفس العاقلة التى تصبو الى الخـلاص من عـالم الحـواس المظلم ، نـــور محض ينبعث الى مـــدى بعيد » (١٣٥) ، وعند أفلاطون وأرسطو ، كانت الشـمس العلامة التى تتمثل بها النفس العاقلة ، والعـلامة الكبيرة التى تجمع علامات الضوء والابصار ، فيقـول أرسـطو فى ذلك ان « للعـــلامة وظيفـة تنبيـه شـــخص ما لادراك شىء ما » (١٣٦) ، وبذلك يسـتخدم الدلالة فى الاشـــارة الى شىء ما ، بالمعنى الذى يمكن أن يكون أمرا ، لشخص ما ، كما فى مسرحية (أوديب) (★) وأمره بأن يفقأ عينيه ، أى اطفاء الابصار لديه ٠

(★) هو رمز لاشعة الشمس الجميلة ساعة شروقها ، تلك الأشعة التى لا تلبث أن تصبح نارا مهلكة تجوب السموات حتى تتحدر الى مستقرها ٠ ويرمز (لايوس) الى الظلمة ٠ ففى الأسطورة ، لابد للشمس (أوديب) أن تقتل أباها الظلمة (لايوس) لكن أوديب يلقى حتفه فى ظلام الغابة بعـد أن عرف سر زواجه التعس ٠ انظر : (خشبة ، دريتى ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، بيروت : دار ابعاد ، المجلد الأول ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ص ٩١ ـ ١٢٥) ٠

قد تكون هذه مجرد كلمة لكنها ذات مغزى ، أى فيهـا كثير من التأويلات ، التى توجد عند الاغريق وذلك فى تطهير النفس ، فتكون الشمس هى الفاعل والكاشف لهذه الأخطاء والأسرار ، وهى (المثال) الذى يحـاكى من مثـل الطبيعة - والا : لماذا يركز (أرسطو) على الدورة الشمسية للأحداث ، ولا يقول يوما كاملا بطوله ، نهاره وليله ، علما أنهم قد عرفوا المشاعل للدلالة عـلى الليل • فهـو بذلك « ينبه الى التعرف » (١٣٧) ، وهو معنى يشمل مواقف الفعل الذاتية المشتركة من شتى الأنواع • فهذا اقتراب من نقـاء الظاهر الأفلاطونى ، الذى يعنى الأصـالة الصـورية (نسـبة الى الصورة) من خلال التنوع فى العلامة ، والأصالة هنا تعنى التنقية والتصعيد الى الصورة أو (المثال Eidos) ، ولا تاتى من أية ملكة غامضة يتمتع بها الحدس العقلى ، وانما عـلى أساس الادراك الحسى المباشر • وعلى أسـاس التجـارب التى يمتلكها الانسان •

المطلوب هنا أن يجـد أفلاطـون أو يخترع بدائل من نظريته بكل ما فيها من عطاء ذاتى ، فالكرسى الذى يقـدمه أفلاطون على أنه (مثال) فى الفكر المطلق ، وأنه ظل ، لظل فى يد الانسان ، انما يعنى أن (أفلاطون) يتعامل مع المادة على أنها (مثال) لصورة أكبر فى الذهن ومرتفعة فى المطلق (الآلهة) ، والمثال الأعلى هو الشمس العارفة بكل ما يحدث• انه فعـل زمانى لتحقيق صورة ذهنية ، تمتـد فى البعـد اللانهائى ، المرتبط ميثولوجيا بالأسطورة •

وبما أن الفلسـفة الأفلاطونيـة والأرسـطية فلسـفة حضور ، وأن الوعى لا يعترف الا بما يحضر فيـه ، ليتخـذ

شكل الدلالة والمعنى والقـانون والهـوية لديه ، فيتطابق بهذه الطريقة مع مقولاته ، أى فى ذهابه الى أن ما هو واقعى لا يمكن الا أن يكون عقلانيا ، أى تتمثله المفاهيم العقلية ، فلا وجود لشيء الا وله ارتباط بعقل الانسـان ، فهـو الذى يحدده ويعطيه معنى ودلالة ، ولا يكتسب حضوره الا بوجود هذا المعنى وهذه الدلالة فالضوء اكتسب دلالته من الشمس وأوضح معانيه من خلال كشف الأسرار ، بوصفه حاضرا فى المكان والزمان • وذلك بارتباط الذهن مكانيا بالحـدث ، حيث الاشـارات التى وظيفتهـا تعزيز ادراك المشـاهد ، وتتضمن دائما تعيين المكان ، وهذه الوظيفة هى التى تؤسس ثبات هذه الاشارات ، التى تحتفظ بديناميكية قـوية فى تعيين مكان وقوع الفعل ، لكن تحـديد الاغـريق المسـبق للأماكن التى تدور فيها الأحداث من دخول الى المدينة وخروج منها ، والذى (قد) يكون مرتبطا ـ أيضا ـ بشروق الشمس وغروبها ، حيث الدخول من باب الشرق والخروج من باب الغرب • فبذلك يكون مسار الأحداث مع حركة مسار الشمس لازالة الجانب المظلم فى النفس بالكشف عنه بنور الشمس ، التى من نفس الانسان ، لقد تحدد المكان عن طريق اشارات ميثولوجية معروفة ومحددة مسبقا بارتباطها بالخير والشر ، لأن الشمس لا يمكن السيطرة عليها ، وفى بعض الأحايين كان يعلن عن المكان صوتا وكلاما ، ولا يوجـد حد حقيقى لتحليـل الأسـطورة ، حيث موضـوعاتها تتضـاعف الى ما لا نهاية ، وان وحدتها لن تكون الا ذرائعية واسقاطية ، ولا تعـكس آية حالة أو فترة من الأسـطورة ، هـكذا هى أسطورة الشمس ، وهذه ظاهرة ناتجة عن المجهود التأويلى ، الذى يتمثل فى اعطاء شكل تركيبى للأسطورة وفى منعها من

الذوبان فى فوضى الأضداد ، ومنها يمكن دراسة الاشتقاقات (التى بصددها هذا الكتاب) باعادتها الى أصل الميثولوجيا ، سواء أكانت بتركيب أحادى ، أم منقطعة ، مثـل دراسـة الأشعة المنعكسة والأشعة المنقطعة ٠

اذن ، « الأساطير قابلة للتحول والتفـكك » (١٣٨) ٠ وفى ضـوء ذلك ، يتم دراسـة المـكان والزمان اللذين هما صورتان خاصتان بوجود الأشياء أو الحادثات ، وهى موجودة فى العالم الخارجى الواقعى ، ويمكن اعتبارهما صـورتين لادراكنا ٠ ويرى (أفلاطون) أن « المكان غير حقيقى وهو الحاوى للموجودات ومحـل التغيير والحـركة فى العـالم المحسوس ، عالم الظواهر غير الحقيقى ، (٠٠٠) والزمان غير الحقيقى ، لأنه مثالى أو روحى ، وهو لا زمانى بمعنى زمننـا الأرضى ، انه أزلى أبدى ، وزمننـا الأرضى ظـلال له » (١٣٩) ٠

أما (أرسطو) ، فيرى أن « المـكان هـو السـطح الباطن المماس للجسم المحوى ، وهو على نوع خاص ، فلكل جسم مكان يشغله ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر(٠٠٠) والـزمان ، مقيـاس أو عـدد الحـركة بحسب المتقـدم والمتأخر » (١٤٠) ٠ فالمكان عند (أرسطو) اذن ، مقدارى، ويكيف الفـكر بوصـفه زمانيـا ، ويقترب أرسـطو فى مفهومه من مفهوم (اقليدس) ، حيث المكان عنـد « طول وعرض وعمق » (١٤١) ، ولا يستطيع تحقيق ذلك ظاهريا الا الضـوء ، الذى يقـوم بتجسيم الأشياء من خـلال الظـل والتظليل واللـون ، فيحس المتلقى (المشـاهد) بأشـكال

الأشياء وصورها ومدى فعاليتها الدلالية والمعنوية والجمالية، وقدرة الذهن الاستيعابية فى التحليل ، من خلال القدرة على التجريد بتحويل المحسوسات الى مجردات عقلية ، كى يستمر الذهن فى عمليات الادراك • ولو أن هذه العمليات لم تكن مدركة من قبل المتلقى آنذاك ، الا أن التسيير المسبق فى ذهنه لهذه الأشياء ميثولوجيا ، يشكل بنية عقله الاسترجاعية بالعودة الى الأسطورة وارتباطاتها بالطبيعة ، من خلال المحاكاة التى أوضحها (أرسطو) على « أنها محاكاة للطبيعة وليس اعادتها من جديد ، أى هى تقليد لفعلها » (١٤٢) ، فهو لم يقصد محاكاة للطبيعة الظاهرة ، وانما القوة الخلاقة فى الوجود ، ان فعل رؤية الأشياء آنيا يتطابق مع المعرفة ، وهذا يعنى انتزاعها من علاقاتها المتناغمة ، وبذلك لم تعد الأشياء تنتمى الى واقع آخر غير الواقع الذى يتحدد بجوهره الرياضى والهندسى كما جاء عند (ديكارت) « ان انغلاق الموضوعات يرتبط بشكل مفارق بتذويب العالم الأرسطى المغلق داخل الفضاء»(١٤٣)، ذلك الفضاء المحكوم بالاختلاف كما هو شأن (أرسطو) وأن هذه الاختلافات المكانية (اللاتجانس) ، العالم المحدود ، الذى يكتسب فيه كل شىء مكانه الطبيعى تبعا للتوازن والتناغم • ان (أرسطو) يهيىء الموضوعات فى علاقتها بتلك الاختلافات التى يطلق عليها الأمكنة الطبيعية ، ويحتاج الى كشف واظهار ، والضوء هو الذى يقدم على مثل هذا الفعل• ان وضع موضوع ما فى سكون أو حركة ، يوحى بشىء من جوهره ، حيث ان الشىء يطلب مكانه الطبيعى ، أى مركز (الكوزموس) ويعنى العالم المحدود ، ومن مجموع الأماكن الطبيعية يكون (بتشديد مع كسر الواو) الفضاء

اللامتجانس ، الذى لا يفصل جذريا بين المرئى واللامرئى « ما دام مصدر القوى (اللامرئية) ـ الشمس مثلا ـ التى تحرك الأشياء يكمن داخل الأشياء ذاتها » (١٤٤) ٠

وعليـه ، لولا الضوء المنعكس يكشـف عن المـكان لما التحق الموضوع بالمكان ، ولبقى الموضوع فى عتمته ، فالضوء المرئى يمثل الوجـود ، وهـو (جـوهر) ، واللامرئى هو (عارض) يتمثل فى العتمة ، لكن (أفلاطون) يرى « أن كل شىء زمنى فى هذا العالم هو صورة لمثال أبدى موجود فى عقل الآلهة » (١٤٥) ، أو هو الآلهة نفسها ، كما هـو الضوء ، حيث هو زمن بحد ذاته وحركتـه زمن ، وشروق الشمس وغروبها زمن ، اذن هو مثال ، ووجوده فى العرض المسرحى الاغريقى هو (مثال) أيضا ٠ ذكر (أفلاطون) فى أسطورة (برومثيوس) « ان آلهة اليونان عندما شرعت فى توزيع الهبـات عـلى المخلوقات ، زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة ، أما الانسان فقـد بقى أعزل الى أن رق له قلب الاله (برومثيوس) صديق البشر، فأقدم من أجله على مغامرة جريئة ، سرق من الالهة (الشمس) قبسا من النار وأهداه الانسـان فعلمه الفنون » (١٤٦) ٠ اذن ، باعتبار الدراما من الفنون فانه بذلك قد أخذ الفن من الشمس ، وهى تحتوى المكان بكشفها عن الأشياء ٠ وان المكان بوصفه وسطا مثاليا ، يتصف بطباع خارجية أجزائه، وفيه يتحدد موضوع أو محل ادراكنا ٠ ويحتوى الامتدادات المتناهية كلها ، وانه نظام تساوق الأشياء فى الوجود ومعيتها الحضورية فى تلاصـق وممارسة وتجـاور ومقـارنة ، أما الزمان فهو نظام تتابع الأشياء أو الأحداث فى توال وتلاحق

وتعاقب • فيذكر (زينون) أن المفهـوم الـرياضى للمكان والزمان « هو أن المكان ينقسم الى ما لا نهاية من النقاط ، الزمان ينقسم الى ما لا نهاية من الآنات ، والنقاط والآنات هى كيانات تصـورية أو تجريدية بحتة ، تمثـل التصـوير الرياضى بوجه عام»(١٤٧) • وبما أن (المكان Place) هـو الذى يكون فيه الشىء (الأين) (والزمان Time) هو الذى تحدث فيه الأشياء ، وأن الكم يخضـع للقيـاس وله حجـم ومقدار ، فهو متعلق بالمكان ، مثل : عشرة أمتـار وقطعـة مربعة وشكل دائرى وهكذا ، وان الكيفيـة تتعلق بصفات الشىء ، مثل : أحمر ، أو حلو ، وكذلك فى كيفية حدوثهـا فهو متعلق بالزمان ، وفى سرعة وصول الأحمر الى العين ، حيث ان السرعة فى الفيزياء الكلاسيكية تعرف بالقانـون التـالى :

$$\text{السرعة} = \frac{\text{المسافة المقطوعة}}{\text{الـزمن المستغرق}}$$

وان النظرية النسبية تربط الثانى بالسرعة وبالزمان المكانى ، كمـا تربط الزمان بالسرعة معتبرة أنه يتباطأ بازدياد السرعة واقترابهـا من سرعة الضـوء حتى يبلـغ الصفر ، « فالزمان والمكان فى المفهوم العلمى ليسا معطيين مباشرين ، بل هما وليدا انشاء وتركيب » (١٤٨) ، فبذلك

$$\text{تكون سرعة الضوء} = \frac{\text{المسافة}}{\text{الزمان}} = \frac{\text{كم}}{\text{كيف}} \text{ ، على أن المسافة}$$

تقاس بمقدار ، والزمن كيفي نوعي ، ومن هـذه العـلاقة نصل الى الدلالة التي حصرها (أرسطو) في دلالتها عـلى ذاتهـا ، مثـل دلالة الاسم والفعل والقضية ، وان التأويل عنده « هو كل صـوت منطوق ذو دلالة » (١٤٩) ، فبذلك يكون الاسم والفعل من ذاتهما تأويلين ، مثـل الضـوء في اسمه وفعل كشفه ، ولا يظهر المعنى الكامل لتأويل الاسم أو الفعل الا من خلال المنطوق المركب ، أي الجملة التي يطلق عليهـا (أرسـطو) (Logos) ، التي تشـمل كلا من الأمر التمني ، فالتـأويل بمعنـاه الـكامل يعني دلالة الجملة ، التي يعني بهـا الجملة القـابلة للصـواب والخطأ ، أي التقريرية ، ولا تبدو العـلاقة بينه وبين التأويل واضحة ، فقوله : «قول شيء ما ، عن شيء آخـر » (١٥٠) لا يهمـه الا بوصفه مشكلة فلسفية في مجال الصواب والخطأ ، فظهـرت في أعماله مسألة التعارضـات بين النفي والاثبـات ، حيث أصبحت موضوعا بؤريا فيها ، وهـكذا جاءت كتاباته عن التراجيديا والكوميديا ، فهناك مبادىء تثبت ، أن هـذه تراجيديا وأخرى تنفيها وهكذا في الكوميديا ، وجاء الضوء بوصفه (مثاليا) في المفهوم الميثولوجي كاشفا لأسرار النفي والاثبات ، من خلال الدخول في ثنايا التعارضـات ، وما الدلالة التي كان يعنيها أرسـطو الا مدخـلا أسـاسا لمنطق التعارض الذي يفتح الباب واسعا للتحليل ، أي على منطق الاستدلال • وهذا ما كان واضحا ، بأن الشمس تمثـل اله الكشف عن الأسرار ، وتقديم هـذه الأسرار الى كبير الآلهـة للحكم والبت فيها واتخاذ القرار • هذه المنطقية الاستدلالية سدت الطريق أمام ايجاد معنى مزدوج للدلالة ، لأن هـذه الدلالة تتطلب ، وحدة معنى « ومطابقة » ، وهذا يرد (بضم

الياء وتشديد الدال مع ضمها) الى مبدأ التعريف بالهوية ، وهى التى تجد أساسها داخل الماهية الواحدة المطابقة لذاتها ، ان « عدم الدلالة على شيء واحد ، معناه عدم الدلالة مطلقا » (١٥١) ، فالضوء لا يمكن أن يقوم الا بالكشف عن الأسرار أمام الناس ، حيث ان المعنى الواحد فى نظره يوفر تواصلا ما بين الناس ، أى معنى مطابقا لذاته ، ان ادراك الأشياء يتم بحمل معنى على معنى آخر ، أى كما قال (أفلاطون) الحمل يعنى « الحاق صفات عرضية أو جوهرية بموضوع القضية » (١٥٢) ، فهذا الحمل الذى يقصده (أفلاطون) يدعو الى اقامة علاقة دلالية ملائمة مع المعنى ووحدته ، فالضوء يعنى الابصار وهو الكشف ، وهذه العلامة فى حد ذاتها تفتح مجالا لاعادة التفكير فى مشكلة تطابق الدلالات ومشكلة تواصل المعانى • هذا الازدواج المتطابق فى وحدة واحدة لا يتم الحمل بشرط وجوده عند (أفلاطون)، فبذلك تكون الدلالة مطابقة لذاتها ، وهكذا يأخذ الضوء مفهومه فى استقراءات (أرسطو) ، لكن المشكلة تكمن فى شرط الوجود ، والوجود لا يحتمل تعريفا واحدا مطابقا لذاته « ان الوجود يقال بكيفيات كثيرة ، فهو يعنى الجوهر والكيفية والكمية والزمان والمكان •• الخ » (١٥٣) ، وهذا التمييز الواضح بين الدلالات والمعانى المتعددة لمقولة الوجود، مقولات أو أشكال للحمل المنطقى ، اذن ، منطقيا ، بامكان الضوء أن يحمل تلك الدلالات والمعانى ، ان قول (أرسطو) : « قول شيء ما عن شيء آخر » (١٥٤) ، وبحثه فى تعدد دلالات الوجود ، يفتح ثغرة فى قوله بمطابقة المعنى لذاته ووحدته •

لكن الحس الميثولوجي المتمركز داخل آرسطو ، لم يكن يسمح له الا باستخدام الذرائعية في اسقاط المعانى على الأسماء والأفعال والقضايا • يبدو أن منطق التعارض لمبدأ النفي والاثبات له قدرة على فتح مدركات حسية وتأويلية لدى المتلقى (المشاهد) ، الذى قد يظهر عند واحد اثباتا (جوهر) وفى الوقت نفسه قد يظهر عند متلق آخر نفيا (عارض) ، أو يحصل العكس ، لكن ذلك لم يحصل للتوحد الميثولوجي لدى المتلقين ، فمعنى الضوء واحد هو الشمس (جوهر) وهى اله ، ووظيفتها معلومة غير قابلة للنقاش ، حيث لا يحق للبشر التدخل فى وظائف الآلهة وأعمالها •

ان استخدام (أرسطو) لكلمة الدلالة التى هى علامة وضعية وسطحية تؤسس العلاقة بين الفكر والوجود، ولا يمكن أن يكتسب منهما أية دلالة بمعنى ، اذا انعزل جزء منه عن الآخر ، فالاسم يشكل له صوتا منطوقا دون احالة الى الزمان، لكن الفعل هو ما يضيف الى دلالته الخاصة دلالة أخرى خاصة بالزمن ، فالأجزاء لا تدل على شيء فى انعزالها ، وبذلك عندما نطلق على الضوء : ضوء •• فمعناه أن فعله هو الكشف ، وأنه يشير دائما الى شيء مثبت فى شيء آخر •

فالتأويل لا يأخذ مداه الا داخل الفعل ، فهو يقابل الاسم لأنه يضيف الى دلالة الاسم ، دلالة الوجود والحاضر ، وهو يشير ـ دائما ـ الى شيء مثبت فى شيء آخر ، حيث يشكل فعله ـ دائما ـ رمزا لما يقال عن شيء آخر ، فالشمس رمز النماء والخصب والخضرة والعدل ، وبالأخص داخل الموضوع، فبذلك يكون اسم الشمس غير مرتبط بزمان الا اذا ارتبط بفعل ما ، وهذا الفعل كما جاء ـ سابقا ـ هو الكشف عن

الأسرار ، وهذا الكشف واضح ، حيث مرور الأحداث بدورة شمسية كاملة ٠

ان عالم المثل العليا هو عالم الأفكار ، لأن الفكرة شىء غير مادى ، وبين المواد والأفكار يوجد عالم المحسوسات ، وهو خليط بين الموجود وغير الموجود ، « ويعتبر التغيير عند (أفلاطون) اضمحلالا ، والكمال انعدام التطور » (١٥٥)، لكن (أرسطو) يعترف بوجود « صورة الشكل » (١٥٦) الاله المحرك الذى لا يتحرك ، وصورة الشكل هذه لا تكون ، الا بوجود الضوء ، وهو الاله المحرك لها ، والذى لا يتحرك ، أى لا يطرأ عليه تغيير ٠ ولهذا وجد أن فكرة الصورة وعللها الأربع : « الهيولى ، والصورة ، والفاعل ، والغاية » (١٥٧)، اذا لم تحكم بالمطلق الموضوعى ، فهى غير كاملة ، ولا تمتلك مفهوم الرائع ، الذى يعنى الشىء الكامل والمحدد ، الذى له بداية ووسط ونهاية ، وتكون هذه الأجزاء مرتبطة ببعضها البعض تتبع الواحدة الأخرى بانتظام ، وهذا التتابع له زمان ومكان ، والضوء موضوعا هو زمان ومكان ، عند (أفلاطون) تقوم « ماهيته على الحركة » (١٥٨) ، أما عند (أرسطو) فانه « مقدار (عدد) الحركة بحسب المتقدم والمتأخر » (١٥٩) ، أى انها توال وربط بينهما دون أن يجعلهما شيئا واحدا ٠

ان كل وجود (جوهر) مصنوع من المادة والصورة ، « المادة هى الكتلة الخام الجامدة غير المتميزة ، وحتى تصبح هذا الشىء أو ذاك يجب أن تنطبق فيها الصورة ، فالصورة هى الفكرة الناشطة النوعية » (١٦٠) ، أى أن الكتلة كمية قد تحولت الى كيفية أو نوعية ، وتم ذلك عن طريق

الضـوء ، لأنه أعطى للكتلة لونا وحرك احساسـا فأوجـد زمانا متعلقا بذلك الاحساس • فالأشياء تتحول لأنها تتضمن نفيها الخاص ، فالنفى هو المحول ، والأشياء لا تتحول اذا لم تكن موجودة ، وهـكذا الضـوء يمتلك كتلة من خلال المكان الذى يحدده ، عن طريق اللون والشكل ، ويتحول الى نـوع من خلال دلاليته ومعانيها ، وما يتركه من تأثير نفسى وفكرى فى المتلقى (المشـاهد) بوجود مكوناته التعبيرية الثلاثة : « الوسيلة ، والموضوع ، والطريقة » (١٦١) ، والوسـيلة هنا خاضعة للضـوء ، فهى الألوان وعنـاصرها من كثـافة وبراقية وقيمة وكتلة ، وكذلك الأشكال تعتبر وسيلة ، يرى أرسطو « أن داخل الأشـياء ، طبـائع معينة تحـدد سـلوك هـذه الأشـياء وحركتهـا (•••) فاذا كان الجسم ثقيلا مركبا من التراب والماء ، يسقط بطبيعته الى أسفل ، أما اذا كان خفيفا مركبا من عنصر كالهواء أو النار ، فانه بطبيعته يتجه الى الأعلى » (١٦٢) ، وبما أن النار من الشمس ، فان الشمس أصلا تتجه الى أعلى الى أن تهبط فى الغروب ، لتعاود الكرة من جديد • ويؤكد الفيثاغوريون وأفلاطون عـلى أن « الضوء صورة الشمس على الأرض » ، ويضيف (أرسطو) : « على أن الصورة متداخلة فى الهيولى (المادة الحية) ، كما يتداخل الكلى فى الجزئى ومن الممكن تمييزها ، ولكن لا يمكن فصلها ، فلا يمكن فصل الضوء عن الشمس اذ لا يوجد شىء بلا صـورة ، حتى أكثر أنواع المادة الأولية ، فالشمس كل والضوء جزء ، وعند أرسطو « لا يستطيع الانسان أن يفكر بدون صور » (١٦٣) ، وبما أن الشمس اله ، فهى جـوهر « ولا وجود لصـورة الجـوهر بالنسبة للآلهة » (١٦٤) ، وصورة الشمس شكلها ، والنور الذى تنشره •

ان أول مظهـر من مظـاهر الشـعور انجمـالى ارواء الحاجة واستعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلى، والجمال يلائم بين الوسائل والغايات ، وعليه يقـوم جمـال الحركات ، وهذا ما يتجلى بوضوح فى حركة الشـمس فى دورتها من الصباح والى المساء ، والتى لا يمكن أن يقبض على نورها لأنه يمثل صورتها فى الفكر ، مثلا « كان شعاع الشمس يتسلل من بين مصراعى الباب المغلق ، فكان الطفل يركض نحو السهم الضوئى الذى يشق الهـواء محـاولا أن يقبض عليه ، وكان يدهش أشد الدهشة حين يرى النـور الأبيض يفلت منه ، كان النور فى عينيه فحسب » (١٦٥) ، فالموضوعات الأفلاطونية الصحيحة ثابتة فوق الحس وتسمى (مثلا) (بضم الميم والثاء) ، أى عالم الوجود الأبدى ويمكن تصورها على نحو ما تتصور به صور (فيثاغورس) ، وهكذا، الضوء (نور الشمس) ثابت فوق الحس ، لأن عالم الحس ليس الا نوعا دنيئا من الحقيقة ويتألف من أشـباه مجردة ، أو تقليدا أو محاولات تقريبيـة فجة لتقليـد المثـل ، فما النور الذى يصنع بواسطة المشاعل الا تقليد لنور الشـمس، فهو بذلك نوع دنىء من الحقيقة ، اذن ، كان التوجه الى نور الشمس لأنها الحقيقة الثابتة الصافية الواضحة وفعلها يحمل حقيقتها هى نفسها ، ولذلك كان العرض يجرى نهارا عنـد الاغريق • ان الادراك الحسى للضوء يأتى عن طريق الفكر، اذن فهى (مثـال) ، وهى « حقيقـة الشىء فى صـورة معقولة » (١٦٦) •

وبما أن المثالية تعتمد عـلى اثبات اسـتمرار المقـدار الواحد للحركة على مبدأ الانجماد ، الذى ينص على أن « كل

جسم يحتفظ بحالته من السكون أو الحركة ان لم يصطدم بجسم آخر ، وحركته عندئذ تكون منتظمة وعلى خط مستقيم » (١٦٧) ، لذا فالضوء لا ينحرف عن مساره ان لم يصطدم بجسم فينعكس من الكامد منه ويتفذ من الشفاف ، مع امتصاص فى كلتا الحالتين ولكن بدرجات متفاوتة ، ويظهر الجمال من خلاله ، فيقول بذلك (أفلاطون) : « ان الذى أقصده بالجمال لا يعنى ما يفهمه عامة الناس من هذه الكلمة ، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدائرية والمسطحات والحجوم (٠٠٠) ، ان مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبيا مثل بقية الأشكال ، ولكنها جميلة دائما جمالا مطلقا وجمالها فى ذاتها » (١٦٨) ، وأكد (أفلاطون) ، أن « انصورة لن تنفصل الا لمادتها » (١٦٩) ، ويضيف ـ أيضا ـ أن «الصورة التى ينتزعها الحس والخيال والعقل من المحسوس المتخيل المعقول » (١٧٠) ، فالشمس مثلا ، مجردة عن مادة ذلك المدرك الضوء ، مطابقة لصورتها دون مادتها ، فالمدرك منها ـ فى الحقيقة ـ صورتها لا مادتها ، والمدرك اما أن يكون مشعورا به أو غير مشعور به ، وعندما يكثر تنوع الادراكات، تكون الصورة أكثر وضوحا ، وكلما قلت الادراكات ، تكون الصورة مخفية ، فالمثال المعلق صورة شىء (الشمس) جسم ، موجود خارج جميع القوى الادراكية ، مجردة من مادتها تجريدا ناقصا كتجريد صورتها الخيالية عنها ، مثال قائم بذاته لجوهريته ، ويكون قائما بمثال جسمها لعرضيته ، « والمثال الأول جوهر ، وهو السابق عن لفظ المثال الى الفهم ، والمثال الثانى عرض ، فمثال الجوهر جوهر ومثال العرض عرض ، ويحتمل أن يكون مثال العرض المعلق جوهرا ، دون العكس » (١٧١) ، فبالامكان أن يكون

الضوء جوهرا ، ويكون الظلام عرضـــا ، فالنهـــار يتمثـــل بالضوء جوهرا . والليل يتمثل بالظلام عرضا ، وبالامكان أن يكون العرض جوهرا (الظلام ضوءا) فى المعنى المعلق (الجوهر) ، حيث يكون الظلام جـــوهرا ، أى يتحـــول من العرض (ظلام) الى الجوهر (ضوء) لاعطاء دلالة ، ولكن لا يمكن أن يتحول الجوهر الذى هو ضوء الى ظلام فى دلالة معناه . وبما أن غاية الفن التشبيه ، ومثلها « غاية الطبيعة فى خلق موجودات كاملة الصورة مكتملة البناء ، والطبيعة تعنى الشيء وجوهره المدرك بالعقل ، فهى ترادف الصورة الثابتة والمثال الكامل الذى يوجه حركة الكائن وغيره نحو غاية مرسومة وهدف مقصود » (١٧٢) ، ومثال الضوء هـــو توجيه الناس الى الخير عند (أفلاطون) و (أرسطو) وهو فى مجـــال الأخـــلاق ، وهدف الدراما ، أخلاقى ولا يظهـــر لك الا بوجود الضوء الذى يشكل عمود الابصار :

«والابصار ليس بانطباع صورة المرئى فى العين، للأدلة الدالة على امتناع كون الابصار ، كاستحالة انطباع الكبير فى الصغير ولا بخروج شـــعاع من العين الى المرئى ، للأدلة الدالة عـــلى استحالة كون الابصار بخروج الشعاع نحو أنه : اما عرض أو جوهر . الأول محال لاستحالة الحركة على العرض، والثانى محال ــ أيضا ــ لأن ذلك الجوهر جسم أو غير جسم ، وهو محال لاستحالة النقلة عـــلى جوهر ليس بجسم » (١٧٣) .

يتضح من ذلك أن الصور الحسية كلها ، والصور الخيالية كلها ، ليست موجودة فى الأذهان لامتناع ارتسام الكبير فى

الصغير (الجسم الكبير) ، الذى أمام العين فى المخ (الذهن الصغير) ، ولا حتى فى المظاهر الحسية ، والا لبانت واتضحت ، والا لم تكن متميزة بعضها عن بعض ولما صدرت بحقها أحكام مختلفة • ان الذى يقابل الصورة هو الهيولى ، الذى يتقبل المقدار الصغير والكبير ـ (الضوء هيولى الشمس) ـ وبالأخص عندما تكون الصورة عرضا ، وليس شرط العرض أن يساوى شيئا من الموضوع ، وان الصورة الجزئية حسب المفهوم المثالى تحس أو تتخيل ، والصورة الخيالية تكون أجزاء بعضها متصل ببعض أو منفصل عن بعضها البعض الآخر، وبين المنفصلين منها خلل يقبل الزيادة والنقصان ، فتكون وضعية لأنها أصبحت فى وضع ومعرضة لأين ؟ وكم ؟ وكيف ؟ أسئلة تتطلب أجوبة لنتعرف من خلالها على الصورة ، وهكذا حال الضوء عندما يسقط على جسم ، يعتمد على مقدار الانعكاس ولون الجسم وعلى قدرة المتلقى (المشاهد) المتخيل فى الادراك • فعملية الادراك تقبل الزيادة أو النقصان للموضوع المتخيل الذى أمامها ، ذلك الذى يحمله الجسم المعروض • فالصورة الخيالية « انما تتخيل فى حيز » (١٧٤) ، أى فى مكان ، بينما الصورة الجزئية « تتخيل فى ملاء وخلاء فتكون الفضاء » (١٧٥) ، وعليه ، تظهر الصور الجزئية فى الأعمال الدرامية الاغريقية خارج حدود مكان العرض ، وتروى من قبل الجوقة (الراوى) لأنها عرضية ، لكنها تتحول الى جواهر •

من الايضاحات السابقة ، يبدو أن الكتاب الاغريق يمثلهم أفلاطون وأرسطو ، قد تعاملوا مع الضوء كمثال فى أعمالهم الدرامية ، فهو عمود العرض لأنه مرتبط بالاله ،

ويمتلك دلالات واشارات ومعانى تقـود العقل الى تكـوين صور مرتبطة بالأفكار المجردة ، التى يحملونها عن الجـوهر الذى يخلق نفيه وثباته من داخله بالتأويلات التى يحملهـا فى وجوده ، وان الاحساس بالمحسوسات يقـود الى الوجـود الجوهر • فالضوء جوهر صورة الشمس ، له عارض هـو الظلام الذى يتمثل فى بعض الأحايين صفات الجوهر ويتحول الى جوهر ، ويتعرف من خلاله على الشـكل • فالضـوء كان يشكل مركزا لكن فى اللاشعور ، حيث تتراكب المفاهيم فوق بعضها لنصل الى مفهوم الضوء •

المبحث الثـانى

الضوء فى مفهوم الدين المسيحى

فى العصـــور الوســطى

غلب الدين على الفلسفة فى الفترة الأولى من العصور الوسطى ، وفى المرحلة الثانية منه ـ القرن الحادى عشر ـ بدأ رجال الكنيسة باعطاء دروس فيها لبـوس الفلسـفة ، وتدرس تحت سلطان الدين ، والقصد منها تطبيق التعاليم المسيحية على العقل، وكانت توفق بين العقل والدين)(١٧٦)•

عادت أفكار (أرسطو) الفلسفية وسيطرت عـلى فترة العصور الوسطى ، وخاصـة فى التقليـد وموجة التحصـيل والتنظيم المذهبى والعرض التفصيلى للآراء ، ممثلة عنـه القديس (توما الأكوينى) ، حيث تأثيره من الخارج ، مقدما النتائج المعدة سلفا دون انفعال باطنى • وأخذ (الأكوينى) من (أفلاطـون) السـيطرة فى أدوار الابتـكار والخصب الروحى ، لأن تأثيره باطنى ، فهو يهب المنفعـل عنـه قوة

مولدة الأفكار ومذاهب جديدة ، وان « الماهية تسبق الوجود، وان الموضوع لم يوجد أبدا الا وفقا لماهيته » (١٧٧) ، والماهية جوهر والوجود عارض ، والجوهر مركب من ماهية تمنح وجودا ، ومنح الوجود للماهية تحول ما كان ممكنا الى واقع ، وفى حالة الأجسام الطبيعية تتخذ الصورة مادة كى تتواجد ، ولا تتواجد الصورة الا بالضوء ، أى أن المادة لا توجد الا بوجود الضوء » ورأى الرب أن الضوء كان طيبا، وفصل الرب الضوء عن الظلمة » من سفر التكوين (الاصحاح الأول » (١٧٨) ، وتنطلق هذه العبارة بتقابلات الضوء والظلمة ، والنهار والليل ، وهكذا يظهر الوجود والماهية ، القوة والفعل ، الصورة والمادة ، تراكيب يكمل بعضها بعضا، حيث ان كل موجود ممكن ، والممكن (الضوء) لكى يوجد لابد أن يمنح الوجود ، والمانح هو الله ، فالله مانح الضوء ، الممكن على كل شيء • ف (الأكوينى) يكشف عن آثار الله فى العالم المحسوس ، مستمدا اياها من الحركة وضرورة انتهائها الى محرك أول غير متحرك هو الله ، كمنا فى حركة الشمس ونورها من الشروق حتى الغروب وما تتركه من آثار محسوسة فى الوجود ، على النبات والانسان والحيوان ، وهى مرتبطة بمحرك لا يتحرك هو الله ، مميزا بين الممكن والواجب فى الوجود ، وضرورة الانتهاء الى واجب الوجود ، وان الواجب الوجود قد أوجد نظاما كونيا لغاية فيه ، وما الغاية فى «الخضرة الا استعارة من الحياة الأبدية ، اننا نجد حتى اليوم « شجرة يوئيل » أى التيوبة (•••) ، التى تحفظ خضرتها طول العام ، اشارة الى الحياة الأبدية حتى وسط الشتاء ، عندما يظلم الجو وتبتعد الحياة النباتية عن الأرض » (١٧٩) •

وأكمل القديس (أوغسطين) مفاهيم المسيحية فلسفيا، على اعتبار آن المسيحية هى الحقيقــة ، وآن الفلســفة هى محبة الحكمة ، و « الحكمة هى الكلمة ، والكلمة قد تجسدت على صورة مسيح ، وهذه الكلمة هى الحياة ، والحياة هى النور » (١٨٠) ، والنور لم يأت تبعا لهذا الا مع المسيحية ، فمحبة الحكمة هى محبة النور آو الكلمة • وآمن بالمــادة ، وان في الوجود اصلين ، هما « النور ، والظلمة ، وان كــلا الأصلين حتيقى ، وان من طبيعة الوجود أن توجد الظلمــة الى جانب النور » (١٨١) ، وعليه يجب السير نحو النور ، فعنده « الايمان فجر ، ورؤية العالم الآخر هى عز الظهر ، والانتقال من هذا الى ذاك هــو سير الشــمس الصــاعد فى نفوسنا » (١٨٢) • وان الوسيلة التى تمكن من التقدم فى هذا المسار نحو النور هى الجدل ، وهو الذى ســجله الخالق فى قلب الأشياء بالذات ، ويوجد بشكل حركتين تتجه الأولى من « الواحد نحو المتعدد ، وترينا آن الأجناس منبثقة عن الوحدة العليا منقسمة الى أنواع ، والأنواع الى أفراد ، أما الحركة الثانيــة فتذهب من المتعــدد الى الواحــد ، فتعــود بالأفراد الى الأنواع ، والأنواع الى الأجناس ، والأجنــاس الى الوحدة » (١٨٣) • ان الصاعد من المتعدد الى الواحد ، والنازل من الواحد الى المتعدد هو وتيرة الفكر ، وهو وتيرة النور ، بالايمان ، والكشف عن العالم المحســوس والصعود الى النفس ، فهو يرتبط بالأفلاطونية المحدثة فى التصاعد والرجعة •

فمشكلة المعرفة فى الضوء ، أو ما كان حقيقته ، وهى ضمن الأبنية المعرفية له ، ف (أوغسطين) أول من بدأ فى

الفكر كى يصل الى الوجود ، وان كل ما يقدم الحس صور آخرى للحقائق الأصلية ، والهيولى ليست غير الصورة عارية من الكم ، فاذا أردنا فهم ماهية المادة وجب تجريدها من الصورة ، فتصورنا لها اذن سلبى خالص حيث ان الهيولى سلب للصورة » (١٨٤) ، فهو لا ينكر وجود المادة ويعتبرها عدما كما أشار (أفلاطون) ، وانما لها وجود على أساس « أنها قوة قادرة على أخذ الصورة ، فهى بذلك مبدأ للوجود وليست وجودا حقيقيا » (١٨٥) ، وفرق بين نوعين من الهيولى الجسمانى ، الذى يكون قريبا من الشكل Form أو الصورة التى تمتلك كتلة ، وهو خاص بالكائنات غير الحية ، والهيولى الروحى الباطنى الذى لا حدود له ، وهو القريب من الشكل Shape الذى يكون هلاميا ، مجردا •

« وبالفعل وجدت الصورة ، واتحدت بالهيولى الروحى، وبها تكون الزمان، بوصفه صورة الأبدية ، والزمان لا وجود له بوصفه أبديا آزليا ، وانما وجد الزمان كما وجدت الأشياء » (١٨٦) • فالشعور بالزمان اذن ، مصدره الذاكرة ، والذى يولد (بتشديد اللام مع كسرها) بدوره الانتباه ، الذى يولد الشعور بالحاضر ، والذاكرة تولد شعورا بالماضى ، والتوقع يولد شعورا بالمستقبل وهذا ما كان يؤمن به (آوغسطين) ، فالزمان يتحقق فى كشف الضوء عن الأشياء ، وتحديد مكانتها ، ولا يكون له معنى الا اذا ارتبط بالاحساس •

وجد (جان سكوت) ، « أن النور الذى هو الكلمة ينير قلب الانسان ، وان الفكر والعقل مشتقان من سنائه ، فهو

ـ أى النور ـ يلمع فى الواحد والآخر (١٨٧) • فهو يقترب من الأكوينى وأوغسطين ، فى كون النور جوهرا كما هـو عند (أفلاطون) فى الباطن ، وعنده الجوهر فى الواحد ، أى الفكر ، والعارض فى العقـل لأنه فى الآخـر ، أى أنه (كأرسطو) يجرد الصور المعقولة الموجودة فى المعطى الحسى، التى تلتقى فى ذات الصور المفارقة أى المعقولة •

اذن ، هناك ثلاث ملكات تشترك فى تحـديد الجـوهر والعارض فى مسار انارة النفس الانسانية واعادتهـا الى الصواب ، هى العقل والرؤية ، والحس ،تبعا لموضوعات المعرفة •

المهم هنـا ، موضـوع معـرفة الرؤية التى أسـاسها الصور ، ثم يأتى بعدها المعرفة الحسـية ، والرؤية تدرك الماهيات وحدة واحدة أى كلية ، أى أنها تدرك الجواهر ، بينما يدركها الحس مفصلة واحدة بعد الأخرى ، على اعتبار أنها عوارض ، أى لها صفات ، والضـوء باعتباره جـوهرا والظلمة عارضا ، لأن لها وجودا خارجيا كما ورد فى أول سفر التكوين « كان على وجه القمر ظلمة » ومنهـا ينطلق (بونافنتورا) فى عملية الادراك الذى يقـوم عـلى عقـل مدرك ، حيث « يخلق العقل صورة مشابهة للشىء الذى هـو موضوع الادراك ، ويتعقل هذه الصورة ، فهناك خلق للصور المشـابهة » (١٨٨) ، فالتعقل اذن ، خلق لصـور مشـابهة هنا تعاون بين العقل والحس للوصول الى الصـورة ، وهذا ما تؤكده وجهة نظر (الأكوينى) أيضا فى أن العقل وحده لا يكفى لتحقيق المضمون ، حيث لابد من وجـود المحسـوس للارتفاع به الى المعقول •

وأدرك (بونافنتورا) « أن الاحتراق هو الفعل الخاص بالنار ، وأن النور يظل فى الهواء بفعل الشمس مادام الهواء يبقى منارا (بضم الميم وفتح النون والراء)»(١٨٩) ، فهو بذلك أعطى الضوء دورا فى الوجود ، حيث أصبح الفضاء منارا ، وجاء (روبرت جروستست) الذى أقام « فلسفة عامة فى النور ، باعتبار أنه الأصل فى الوجود كله وعن طريقه حاول أن يفسر نشأة العالم » (١٩٠) ، ولنقطة النور عنده خاصيتان : الأولى انتشارها على صورة كرة ، والثانية أنها تظل فى الانتشار حتى ينتهى تخلخلها أو تصطدم بجسم معتم ·

ان للأبعاد الثلاثة الحاصلة من هذا الاصطدام معنى ، هو وجود عالم مادى ، وهذا يقود الى تصور الأشياء فى الكون ، بحيث أصبح لها نسب كمية ، وعلى يده ، انتقل النظر الى الأشياء من الداخل الى الخارج ، وأصبح ينظر اليها على أنها ظواهر خارجية ·

اذن ، يتعلق مفهوم المسيحية ببنية عقلية مجردة خاصة بروابط بين مفهومات لا تقول (بضم التاء وتشديد الواو وفتحها) بموجودات خارجة ، بمعنى أن الأحكام فى هذه المعرفة هى أحكام على مفهومات لا على موضوعات ، أما البنية الحسية ، فالأحكام فيها على الأشياء لا على الروابط بين المفهومات ، حيث تؤدى البنية الحسية الى معرفة عقلية ·

فى نظر المسيحية ، « العالم عبارة عن مسرح ذى ثلاثة مناظر هى: السماء(الفردوس)، والأرض، والجحيم»(١٩١)، وانها تؤمن بأن الضمير البشرى موطن لنزعات تتجسد بين

الانسـان القديم الذى يحمل خطيئته الأولى وبين الانسـان الجديد ، وان النفس البشرية على صورة ثالوث مقدس كما وصفها (جان سكوت) :

١ ـ الفـكر (نوس) المـدعو للتـأمل (مرتبط بتأمل السماء) ٠

٢ ـ العقـل (لوجـوس) الذى يصـل الى الملل الأولى ٠ (مرتبط بالأرض ، أى فى علاقة العقل بالمحسوس) ٠

٣ ـ انذاكرة (الحس الداخلى) وهى معرفة آثار العلل الأولى ٠ (وهى فى الخلاص من الخطأ بالايمـان ، الذى يقـود الى الخـلاص من الجحيم » (١٩٢) ٠

فهذا الجدل بين السماء (الفردوس) والأرض ، الذى هو الفضاء النور الذى يرقى بالانسان الى التـوحد بالله ، أو يصل به الى الجحيم الذى يبعده عن الله ، هو علاقة تفاعل فى التأمل فكرا ، والمحسوس الأرضى للتعقـل ، والاندماج حس داخلى فى الفضاء النور الذى يكتشـف الانسـان فيه وجوده ، وهذا يتوافق مع مفهوم (بونافنتورا) ، فى تجاوز الانسان الآثار (الأشياء المحسوسة على الأرض) ، والصورة (التى هى النفس) لبلوغ الله فى ذاته عبر رحلة المراتب الثلاث الكبرى « العالم والنفس والله » (١٩٣) ٠

كل شىء عـلى الأرض هـو « كظـل وكصـدى ، وصورة » (١٩٤) بالنسبة الى الله ٠

وبما أن الأديرة والكنائس كانت مكانا للطقوس الدينية ، وفيها ظل الله وصداه وصورته ، وهى قداسات درامية حقيقية كاحتفال « (صلاة الصليب) ، ويوم السبت المقدس (سبت النور) » (١٩٥) ، الذى ارتبط تقديمهما بالتقسيمات الثلاثة ، السماء ، الأرض والجحيم ·

فهنا كانت وظيفة الضوء نابعة من الباطن حسب المفهوم الأفلاطونى ، أى انها روحية لأن الكلمة هى النور ، والمسيح هو النور ، النور معناه الله ، وبعد أن انتقل الحدث من داخل الكنيسة الى مسرح مقام فى الساحة التى أمامها حيث :

« تجتمع على منصة العرض المناظر كلها مصفوفة كالبيت الواحد بعد الآخر ، بحيث يكون أولها منظر الجنة (من اليسار الى اليمين) فى علوها ، ويكون آخرها منظر جهنم فى سفولها وفيما بينهما تتوالى سائر المشاهد حسب ترتيبها :
الجنة ـ بلدة الناصرة ـ المعبد ـ مدينة القدس (أورشليم) ـ القصر ـ الباب الذهبى ـ دار الأساقفة ـ بحيرة طبرية ، وفيها مركب شراعية · وفى المقدمة الأعراف أو المطهر ـ والجحيم يخرج من فوهته الشياطين » (١٩٦) ·

كان لتصميم المناظر على تلك الشاكلة أسامن لتحديد أهمية العلاقة المتنوعة بين مناطق التمثيل ومستوى ارتباطها مع المنظر كله وتحليلها ، ودائما تكون أكثر المناظر (المناطق) أهمية تلك التى تضاء أكثر من غيرها ، أى الجنة ، لوجود النور فيها » (١٩٧) ·

كان الضوء يفتح على المنطقة التى يجرى فيها التمثيل للكشف ، وهذا فى حكمه الظاهرى ، أما الباطنى ـ كما أسلفنا ـ فهو نور الهدى الايمانى، الذى يسير مع الانتقالات المشهدية من مناظرالجنة بألوانه البيضاء «التى هى رمز النور الروحانية الالهية ، النور الخلاق الذى يغطى العبد العابد عند الله ، (٠٠٠) وتصوروا أهل الجنة فى ثياب بيضاء ، وقد غسلوا هذه الثياب فى (دم عيسى) حتى تطهر وتغيب عنها لوثات الذنوب والعيوب الدنيوية » (١٩٨) ، والجنة هى المنطقة العليا بالتأمل فكرا ، ومن بلدة الناصرة وصولا الى ما قبل الجحيم هو مسار مملوء بالتفاعل بين المحسوسات والعقل ، والذى قد يصل بصورته الى الجحيم أو يرفع بها الى الفردوس ، ففى تمثيلية « (آدم) تأليف (جان بودى) فى محاولة ابليس اغواء حواء ، وهو يخاطبها :

ابليس : ٠٠٠ انك أنصع بياضا من الثلج والثلج (٠٠٠) وقد جمع الخالق بينكما (أى هى وآدم) وأنتما جد متنافران » (١٩٩) ٠ وقد وردت النار فى مكان آخر من النص ، من أجل الترهيب والاخافة والعقاب لمن يتجاوز حدود الخالق ، التى آزاد بها أن يأخذ الشمعة من (جيبور) بوساطة الملكين : جبرائيل وميكائيل ويرفعهما الى السماء ، لكنهما أخذا جزءا منها ، وبقيت نارها مستمرة فى الأرض ، وكانت طريقة توصيل ذلك فى المسرح « عن طريق وصل قاعة المسرح بالخشبة عن طريق الجحيم التى يخرج منها الشياطين ، الذين كانوا ينتشرون بين المشاهدين » (٢٠٠)٠ وكان اللون «الأحمر النارى هو ما يمتاز به الجن والشياطين، وذلك اشارة الى منزلتهم فى جهنم » (٢٠١) ٠

هذه الصورة من صور الافصاح عن واقع بعيد الأغوار، تحمل من المعانى والدلالات ما يفيض عـلى العقـل ومجـال الوعى ، ويشق الطريق الى عوالم السحر والانفعال ، وان ما يحتفظ به من فعالية وتأثير مرجعه الى ثوابت لا شـعورية ظلت قائمة على مر آلاف الأعوام ، فمثلا « احتفاظ الأسود بهذه الثوابت فى شتى مراحل تبدل معانيه ، فهو فى المقـام الأول لون الظلام والجهل والهيولى الأزلى ، وهى العنـاصر التى صنع الله منها النور والدنيا : (كانت الأرض خـربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله ترفرف عـلى وجه المياه) • (سفر التكوين) ، فهو لون الحزن والموت والقوى المناهضة للنور ، كما أنه لون الخطيئة » (٢٠٢) •

فكل ما يرد هو فى معناه الباطن والاحسـاس به يأتى عن طـريق العقـل ، وهـذه حقيقة جـوهرية ، وليست اكتشافا فى النهاية ، وهى آنيـة من المعطيـات الحسـية ، والتفكير (التأمل) ، فالعقل هنا يكون وسـيلة تنظيميـة للحصول على الأشكال والصور التراكمية ، فبذلك لا يحصل صراع بين الصورة المنظرية التى أمامنا كوجود مادى تدرك بالحس ، وبين ما ندركه عقليا من علاقة بتسـلسل سـير الوصول الى النهاية بدءا من الجنة وانتهاء بالنار • نعم ، هناك تمييز بين الرؤية التى تتحقق عن طـريق التـأمل العقلى ، وتلك التى تحصل بشكل مباشر وتتلمس بالاحساس، لكن ليس هناك وجه للمقارنة بينهما ، عـلى اعتبار أنهما مختلفتان ومتطرفتان فى العقل ، ولكنهما عـلى مسـتوى الوجود ترتبطان بالخالق ، الكلمة ، النور ، وهذه جميعا اما منطقية أو دلالية » (٢٠٣) ، ومنطقيتها مرتبطة بالفـكر ،

ودلاليتها مرتبطة بالحس · فالمكان (المنظر) الذى يحتوى على أشياء معزولة ومحددة بالفضاء الذى تشغله ، مغلق على ذاته ويمكن تمثله ، لكن لا توجد آية صورة يمكن أن تطابق الصورة المتوحدة فى ذاتها · فهى مغلقة من طرف الفضـاء الذى تشغله ، ومثلها سيكون حتما قاصرا ذاتيا ويفتقد الى الحياة ، وبالتالى سينعدم أى تفـاعل بينـه وبين العـالم الخارجى ، ويقابله فى ذلك أنه « كلما قلت الحـدود التى تعزل عنصرا داخل المكان الذى يشغله ، زادت حياته»(٢٠٤) وهذا لا يتم الا بواسطة العزل بالضوء ، لكن ما كان يجرى على المسرح لا يسمح بذلك ، بسبب وضع التركيب المنظرى « لم يكن المعماريون فى العصور الوسـطى يدركون أهميـة ومهام المسرح المغلق والمسرح المفتـوح من ناحيـة الأضاءة (···) ، لأنهم لم يتمسكوا بأساسيات التنوير » (٢٠٥) ·

ان وضـع التركيب المنظرى بهذا الشـكل لم يأت حسب أهواء البشر وارادتهم ، وانما هو هكذا الخلق فضاء متجانس ولا نهائى يقـود الى ذات الله ، لأنه اذا اعتمد آهـواء البشر وارادتهم ، أصبح عالما محددا وهو بذلك يكون متميزا عـلى التراكيب المجاورة له ، الا اذا كان الفضاء بذاته محـكوما بالاختلاف ، وان هذه الاختلافات المكانية المحكومة لا تكتسب معناها الا اذا تواجدت داخل موضوعات (عناصر لا مادية) بمفهومات دينية ، على اعتبار أن تلك المناظر (المكانية) هى أماكن طبيعية ، فالموضوع المقر (بضم الميم وتشديد الراء مع ضمها) دينيـا يطلب مكانه الطبيعى ، فكل مشـهد يرتبط بمنظره ولا يجوز أن يكون فى منظر آخر غيره ، فالعلاقة بين

المكان والموضوع علاقة تجانسية ، وبذلك سيتحرك الموضوع باتجاه مكانه ، وهو عالم لا نهائى ٠

ان العالم المحدد ، اللامتجانس مع موضوعه ـ بوصفه نتاج أهواء البشر وارادتهم ـ لا يفصل جذريا بين المرئى واللامرئى ، مادام مصدر القوى (اللامرئية) التى تحرك الأشياء (الموضوعات) ، يكمن داخل الأشياء ذاتها ـ اذن ، فالمكان الذى تشغله الموضوعات لا يشتمل على عنصر المكان فحسب ، وانما يشتمل على جوهر متميز على الوجود المادى ، وهو ما يحكم المقارنة بين حضور أو غياب مادى ، ويشتمل كذلك على سيطرة المفهوم الدينى المسيحى ، الذى حدد تصور تناهى العالم أو لاتناهيه بأنه يعود الى الذات الالهية كما فى المفهوم الأرسطى ، ولولا أن الضوء يكشف عن المكان ، لما التحق الموضوع بالمكان ، ولبقى الموضوع فى عتمته ، وبذلك فتح الضوء مجالا واسعا لاستعراض ملامح جزئية للجنة أو بلدة الناصرة أو الجحيم ، أو ساحة عامة أو منزل ٠٠ الخ ٠ ان المسرح يحتاج عبر تناميه وتطوره ، الى التحرر من تلك التحديدات المكانية مفسحا المجال للضوء كى يقدم رؤية متعددة الاتجاهات ، لأن حالة استقرار شكل الفضاء المسرحى عند نمط أسلوب معين أو رؤية أو تصور معين ، سينمو بالتعبير الى الاستقرار عند تلك النقطة ، « فالفضاء المسرحى يطبع ما هو ثقافى فى نتيجة ما يرثه أو يستحدثه من قواعد ووظائف تتعلق بالأثر الفنى ككل » (٢٠٦) ٠

ان كل ما يصدر داخل رحلة التراكيب المنظرية فى العصور الوسطى ، نتيجة ضغط الفضاء ومكوناته المعمارية ، والذى يشارك فى اضفاء طابعه المميز والخاص

على الممثل ، وعلى نوع الامتداد العضوى لحواسه ، من خلال ممارسة سلطته على سلوكه وتصرفاته • « ان الممثل فى العصور الوسطى لم يكن يدرك أن بامكان الضوء أن يوفر له قدرة ودقة فى التعبير ، وأقل وأصغر ما يمكن من الايماءات الطبيعية ، ويساعده فى التأكيد على الأحاسيس المهمة » (٢٠٧) •

ان الانسان يكون مطبعا (بضم الميم وتشديد الباء وفتحها) بالمكان مثله كمثل أية مادة ، حين تكون تحت ضغط تشكلها • والمكان المسرحى يحدث تأثيرا فى المشاهد فى زاوية اضاءته وطريقته ، وبذلك يكون المشاهد قطعة من هذا المحيط الفضائى ، فهو يفرض تحديد شكل مسبق على تعددية الامكانات الحية للممثل والمشاهد ، وكون المكان المسرحى هنا هو طريق ايصال النور ، والكلمة الى الممثل والمشاهد ، والى توحد ذاته بذات الله ، وهو خطاب جمالى فى الوقت نفسه ، لأنه يعتمد تمرير خطابه مستغلا المعطيات الحسية نفسها •

فالفضاء المسرحى (المنار) لذلك العصر ، لا يقتصر على المعمار الذى يجرى فيه العرض ، وانما يمتد الى العقل وانعكاساته الفكرية فى اعادة خلق الصور أمام المشاهد ، التى كانت أصلا فى الكتاب المقدس ، وهنا يتعلق الأمر بفضاء خيالى ، ويتساءل (بيير فرانكستل) فيما « اذا كان يمكن ربط فضاء مادى بآخر خيالى » (٢٠٨) ، والاجابة أن كل شىء محدد ضمن مفهوم رؤية صارمة معنى وفكرا ومفهوما ، نفسيا وخياليا ، وهذا انعكاس جمالى ثابت لمسرح تلك الفترة •

المبحث الثالث

المفهوم المثالى الذاتى الديكارتى والهيجلى للضوء

ان المثالية الذاتية كما يعرفها (ديكارت) هى : «الحقائق والمعارف التى توجد فى ذاتنا فى داخل عقولنا » (٢٠٩) ، اعتمادا على الواقع القائم فى فكرنا فقط ، أما المثالية الموضوعية والتى سبق أن تطرق اليها المؤلف عند (أفلاطون) فى عالم الأشباح ، فهى « الحقائق والمعارف التى توجد فى موضوع خارجى ، فليست تجريبية وليست حسية ، بل مثالية » (١١٠) ، معتمدة على واقع قائم خارج فكرنا ، وتبقى هناك مثالية مطلقة دعا اليها (هيجل) ، وهى معرفة ذات طبيعة مثالية بحتة تدل على « علاقة محددة الذات والموضوع » (٢١١) • فهو يتصور الأشياء التى نتصورها بأنها ظواهر فقط ولا شىء آخر ، وهى تحديد الشعور ذاته ، فبذلك يتغير الشعور عنده تبعا لتغير موضوعاته ، وليس هناك أفكار عامة ، بل مجرد اشارات لفظية فارغة ، تستدعى الى الأذهان صور الأشياء المقترن بها عن طريق الترابط (الأيقون ★ والاسم) •

يعتمد (ديكارت) على المبدأ الثنائى فى تفسير الوجود، الروح والمادة ، النفس والجسم ، العقل والمادة ، الذات والموضوع ، كما كان (أفلاطون) فى عالم المثل والأشباح •

(★) الايقون : يدل على شىء تجعله الى شىء آخر ، علاقة المماثلة ، اذ يتعرف فيه على الذى جعله مقابلا له ، ولكن تكون المماثلة حقيقية ، علاقة من نوع خاص ، ينبغى أن يكون بين المتماثلين اختلاف واضح للادراك ، فالصورة الشمسية لا تعكس من الشىء الا ما يدرك منه بالبصر (انظر) : السرغينى ، محمد ، محاضرات فى السيميولوجيا ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٩٧ ، ص ٤١) •

فالعقل عند (ديكارت) موجـود ، حقيقى للظـاهر ، ومحسوس ، موجود ، وليس الموجود على الحقيقة • فـ«الجسم هو الشيء المادى ذو الامتداد (الشكل) والعقل أو النفس لها صفة الفـكر ، فالوجود جواهر امتداد (شـكل) وجـواهر الفـكر أو النفس ، وكل منهما مسـتقل فى وجـوده عن الآخر » (٢١٢) ، بذلك يبدأ (ديكارت) بالفكر أولا ومن ثم الوجود •

يلجأ (ديكارت) الى العقل فى ادراك ما لا نهاية له من الخصائص المتعلقة بالأعداد والأشكال والحركات ، وأشياء أخرى متشابهة ، حيث يكتشفها الانسان ، ليس فى تعلم شيء جديد ، وانما فى تذكر ما يعرفه من قبل ، أى أنه يدرك أشياء كانت موجودة فى عقله من قبل ، وان كان لم يوجه فكره نحوها « انى أجد فى ذاتى ما لا نهاية له من الأفكار ، المتعلقـة ببعض الأشـياء والتى لا يمـكن أن تعـد عـدما مجردا » (٢١٣) ، فهو لا يعتبرها من نسج الخيال ، ولا وجود لها خارج الفكر البشرى ، حيث ان هذه الأشياء ذات طبيعة حقيقية ثابتة • فتخيـل مثلث مثـلا ، حتى لو أنه لم يكن موجودا خارج الفكر ، فان مثل هذا الشكل لا يوجد أبدا ، لكن له طبيعة وشكلا وماهية ثابتة لم يخترعها الانسان ، أى انها ليست أفكارا طارئة على العقل من الخـارج بوسـاطة الحواس ، أو أفكارا مصـطنعة يتصـورها الخيـال ، وهى لا تتوقف على عقله ، بل يعتمد أفكارا فطرية تتصف بالكلية والضرورة ، فالادراك والفهـم عنـد (ديكارت) « معنـاه الاحاطة بالفـكر ، أما العلم بشيء ما فيـكفى أن يتنـاوله الفكر » (٢١٤) ، فالمادة عكس الفكر ، فهى لا تفكر ، لكنها

تحتل حيزا من المكان أو تتمدد (تتشكل) فيه ، وهى ليست ما تقدمه لنا الحواس ، بل ما يقدمه لنا العقل ، وفكرة الامتداد (الشكل) هذه ، هى الخاصية الوحيدة للمادة ، والمادة تتحلل الى صفات هندسية هى الشكل والعدد والحجم والموقع ، وصفة ميكانيكية هى الحركة ، وأن الفراغ أمر نسبى يتعلق بمشاعرنا أو بتوقعاتنا ، ولا يوجد مكان فارغ خارج العالم ، ويقول (ديكارت) فى ذلك : « اننا لا نستطيع أن نتصور مكانا فارغا خارج العالم ولا فراغا مطلقا بين الأشياء المادية ولا جزءا لا يتجزأ ، فالصورتان المعقولتان للمقدار هما الشكل والحركة » (٢١٥) • فميكانيكية (ديكارت) لا تنطبق الا على المادة ، اعتمادا على ثنائية الفكر والمادة ، وبما أن المكان هو مادة ، فانه امتداد (شكل) هندسى ثلاثى الأبعاد ، والزمان ، زمان طبيعى ، وزمان النفس أو الزمان الحدسى ، والزمان النفسى عنده هو « دليل على وجود الله » (٢١٦) ، لأن النفس جوهر مفكر ، وليست امتدادا (تشكلا) ، لأن تحليل الفكر لا يشتمل على شىء من الامتداد (التشكل) ، والامتداد (التشكل) نفسه لا ينطوى على شىء من الفكر ، فالمكان فى نظره صورة يعطيها الانسان للأشياء ، ويخلق من ذهن الانسان وله امكانية انقسام متوالية لأنه مادة ، والشىء نفسه بالنسبة للزمان ، فالمكان والزمان أفكار لذهن الانسان « ان المادة قابلة للانقسام الى ما لا نهاية ، وأنها ليست فى قرارها متحركة » (٢١٧) ، وقد حاول (ديكارت) تفسير ظاهرة الضوء على قياس ميكانيكا الجزيئات المتحركة وحساب مقاديرها والمقارنة بينها، وارجاع هذه المقارنات الى متساويات دون الاكتراث بخواصه الكيفية لتحقيق الترتيب

المفترض ، الذى نجـــده فى المعــادلات من توافق النسب الموجودة بين حدودها • والضوء وجود وهو جوهر ، فهـــو بذلك جوهر امتداد (تشكل) ، والامتداد (التشـــكل) له قابلية الحركة والحركة تتم فى زمان ، والزمان طبيعى آنى، زمان الوجود الظاهرى فى العالم الخارجى ، وهو منقسم الى (آنات) (★) نقيس بها الحركة ، وهو لا يخضـــع للقيـــاس الميكانيكى • والقياس الميكانيكى رياضى ، وهـــو فى النظرة الأولى المجردة ، شىء قليل المعنى ، غير أن له وجودا واقعيا ، ولكن على نحو مخالف كل المخالفة لواقعه ، اذن واقعه « واقع ذو مضمون مثالى » (٢١٨) ، وفيه من القصـــدية المتضـــمنة حالات شعورية فى الالتفاف بصريا على شىء ما (مكان) مثلا المسرح ، والشـــعور به زمانيـــا ، وحيث انه كتلة متميزة (الضوء) عن الكتل الأخرى جميعا ، وانه يزودنا باحساسات متطابقة مع التجربة البصرية ، ويشـــكل حضـــورا متميزا للزاوية البصرية بالسهولة والسرعة المطلوبة خلافا للكتـــل الأخرى التى تعتمد عليه فى ابصارنا لها ، وانه موجود فى العالم (خشبة المسرح) قصديا مثل سائر الكتل الأخرى ، مع وجود منظومات تكوينية أخرى مثـــل ـ التبـــاين التضـــاد ، الانسجام ، التـــوافق ، التطابق ، التشـــابه ، التـــكرار ، الاستمرارية ـ التى تساعد على الادراك ، وذلك عـــلى نحو وجودى ، من خلال تكون أفعال ضوئية خاصة به ـ الضوء ـ والتى تعطيه أسسا يقوم عليها ، حيث يعتبر الضوء قطب هذه الأفعـــال ، فيحدد الأشـــياء بخاصيته التى يمـــكن أن يطلق عليها « أناه » (٢١٩) ، بوصفه صفة متميزة ، وبذلك نجد

(★) الأناه ـ Ego تشير الى المعنى الشخصى والناحية الاختيارية من الانا ، من تأملات ديكارتية •

الموضوعات (الحواس) الخارجية فى الكلية (عالم المسرح) بعد تحويله ، لتوضيح معنى من المعانى ، مدللا على وجود نوع من القصدية يدل على « الترافق بالوجود » (٢٢٠) ، أى الشعور بالحضور الضوئى بوصفه خلقا أوليا للأشياء • انه مزاوجة بين آنية الضوء الخاصة به ، وآنية الآخر فى حقل الادراك لطبيعة الضوء الأولية ، ويعنى هذا انتقال المعنى من أحد عضوى المزاوجة الى الآخر كما فى العارض والجوهر عند(أرسطو وأفلاطون) ، أى من الضوء زمانا الى كتلة الآخر (المكان) ، ولذلك لا يلبث المكان أن يكتسب معنى خاصا به ، للواقع ، ان تكون الآخر فى دائرة ما يخص الضوء ، شبيه بتكون الماضى فى قلب ما يخص الضوء ، ان الماضى يعطى للضوء فى الحاضر عن طريق الاسترجاع، فهو ماض وحاضر فى الوقت نفسه ، وعليه فهو تعديل لحاضر الضوء ، كذلك وجود الآخر (المكان) الذى يشعر به الانسان حال سقوط الضوء عليه ، فهو يعلى من وجود الضوء الخاص به ، أى ما يخص الضوء بصورة أولية ، فتتكون (آناة الضوء) يشعر بحضورها ، ويخص دائرة ما هو غريب عنه ، وهو ليس اياه ، بل انه تعديل له ، من ناحية أخرى ، فان كتلة الضوء زمانيا تعطى له فى نمط ما هو (هنا) ، فى حين أن كتلة المكان تعطى للضوء فى نمط ما هو (هناك) ، بيد أن هناك قابلية للتغيير الحر بفضل الحالات التى تتوالى فى الضوء ؛ بحيث يمكن أن تصبح الـ (هناك) (هنا) بمجرد تغيير الضوء ، وبمجرد انتقال الضوء الى (هناك) ، بل وان احتل أى (هناك) فى المكان ، أى انتقال العارض الى جوهر ، ومن غير الممكن انتقال الجوهر الى عارض ، أى تحقيق ذلك بضرب من المزاوجة ، فالجوهر عند (ديكارت) يعنى ما هو موجود

بذاته (الضوء) ولا يحتاج لوجود آخر يكون محمولا عليه • فتصـور الانسان للجوهر ليس سوى شيء موجـود لوجـود لا يحتاج الا لذاته للوجود « ان لكل جوهر محمولا أساسيا ، ومحمول الروح هو الفكر ، كما أن الامتداد (الشكل) هـو محمول الجسم » (٢٢١) ، ومحمول الضوء هو امتداد المكان ، وهذا يعتمد على نمط الاتصال الذى يصـل حالة شـعورية بحـالة أخرى ، ويوصـف هذا تمييزا بـ (التركيب) تلك الصورة موضوع الاتصال ، فمثلا ، ادراك منضدة على خشبة المسرح ، يراها الانسان فى (آنها) بتفكيره الخالص ، ان هذه المنضدة شوهدت بشكل متصل بما أعطاها الضوء عـلى أنها وحدة موضوعية ، وكان هذا ضمن تعـدد متغير وكثير الأشكال ، من المظاهر (أنماط حضور) متصلة فيما بينهـا بعلاقات محددة ، ان فى هذه الأنماط من الحضور ، وحدة (تركيب) دائمة ، هى المنضدة الوحيدة ، لكنها تبدو لنـا عـلى أنحاء بمظاهر مختلفـة ، فى القرب والبعـد ، ومن زوايا مختلفة ، من (هنا) و (هناك) ، ان كل مظهر (نمط) يحفظه الفكر ، مثل المنضدة فى دائرة ضوئية قريبة « يلوح كوحدة تركيبية لعدد كبير من أنماط الحضور المطابقة لهـذا المظهر » (٢٢٢) •

ان الشيء القريب قد يبدو وكأنه ذاته بوجود الضوء والاعتماد على شدته ونصوعه وكثافته وقيمته ، ولكن من هذا الوجه أو ذاك ، قد يكون هناك تغيير ، لا فى الرؤية البصرية فحسب ، بل فى الظواهر اللمسية ، وحتى الصوتية ، أى فى أنماط حضور الشيء « ان الشيء الذى نصنعه لا يمكن أن يكون على خلاف ما نتصوره » (٢٢٣) •

فاذا أخذنا صفة من صفات المنضدة بصورة خاصة ، مثل شكلها أو لونها أو حتى شكل أو لون سطحها ، وهكذا بقية الأجزاء كل على حدة ، فان الظاهرة نفسها تتكرر ، ان ما يدعى صفة ، يبدو ـ دائما ـ وكأنه وحدة من التعددات التى تجرى ، على اعتبار أن التعددات صفات ، والصفات عوارض ، فهى التى تتغير ويبقى الجوهر (الضوء) ثابتا ، فرؤية الموضوع ، شكلا أو لونا يبقى هو ذاته ، أما فكريا فاننا نجد وجوها مطابقة للموضوع تتتابع فى سلسلة متصلة من الحلقات ، فاذا أخذت كل حلقة لذاتها ، « فالشكل فى ذاته أو اللون فى ذاته مثلا ، انما يكون علاوة على ذلك تمثيلا لشكله وتمثيلا للونه » (٢٢٤) ، فهى ذات طابع محدد ومطابق جوهريا لهوية هذا المفكر (بضم الميم وتشديد الكاف مع فتحها) به (المنضدة) المحدد ، فهذا التركيب يبدو شموليا كليا يرى بصورة سلبية على شكل شعور داخلى متصل بالزمان ، اذا كان المفكر به موضوعا من موضوعات العالم كما هو الأمر فى ادراك المنضدة ، فان هناك مجالا للتمييز بين الموضوع مثل المنضدة ، وبين عملية الشعور (الداخلية) التى هى ادراك المنضدة ، وهذه الأخيرة تجرى فى مراحل زمنية بالاستناد الى مبدأ السببية ، وتتعدل وجوهها على نحو متصل فى المنضدة ذاتها ، كما عند أرسطو فى تسلسل الحدث اعتمادا على الزمن ، وصولا الى الحل ، أى البداية والوسط والنهاية ، فهذه الوحدة ليست ارتباطا متصلا من الأفكار ، بعضها يبعض بصورة خارجية فحسب ، بل وحدة شعور واحد ، « ان الذهن يرفض قبول الانطباعات الحسية المتعاقبة ، كما هى الحال فى الحيوان ، فالوجدان المرتبط بالتغيير هو خاصية الوجود البشرى ، لأنه يتمسك بالثابت

وراء المتحول وبالوحدة وراء الكثرة » (٢٢٥) ، فالمنضدة تبدو واحدة وغير متغيرة ، فهى ليست فى الشعور واقعيا فحسب، بل مثاليا ـ أيضا ـ بقصديتها ، كما تبدو أو تظهر، لكن هناك تركيبات أخرى تضعف هذا القصد أو المعنى ، وتهدمه . والقصد عند (ديكارت) هو فعل من أفعال (أنا أفكر) ، والموضوعات المقصودة هى (أمور مفكر فيها) ، وينشأ المعنى فى الارتباط بين القصد والمقصود كما هو الارتباط الوثيق بين الجوهر (القصد) والعارض (المقصود) والذى ينشأ عنه المعنى ، أى فى انتقال العارض الى جوهر ، وفى حالة الانفصال عن بعضهما يؤدى الى انفصام المعنى ، وهذه ثنائية تركيبية ، وهى موجودة فى تركيبة الضوء زمانيا ومكانيا ، وهى أصلا مفهوم تكوينى للطبيعة الفيزيائية للضوء معطاة بصورة دائمة ، ومفترضة الوجود مسبقا ، وهى معان مطابقة لمفاهيم المكان الواقعى ، والزمان الواقعى ، أى ما يجرى على خشبة المسرح ، وهى دلالة على وجود خارجى ، وهو موضوع الشك الديكارتى حيث ينبغى أن يكون للتباين فى الأشياء المتصورة ، مصدر موجود فى العالم الخارجى حتى ولو كان يعطى للوهلة الأولى للأشياء المحسوسة أهمية أكبر من صورها الذهنية ، لكن فى النهاية يلجأ (ديكارت) الى الحكم العقلى : « التآزر بين قوة الادراك .. وقوة الاختيار » (٢٢٦) .

يستخلص المؤلف من ذلك أن الضوء عند (ديكارت) ، هو التركيب الذى يستقطب تعددات فى موضوعات موحدة ، وتبدو هذه الموضوعات أقطابا ووحدات تركيبية ، أى ان الضوء نوع آخر من التراكيب ، يشمل التعددات الجزئية

للأفكار ، سواء السالب منها أو الموجب الفعال ، فهو بذلك يقترب من (الآن) المركزى عند (ديكارت) ، ليس بصفته قطب توحيد ، وانما فى اكتسابه خاصية دائمية وجديدة بكل فعل يقوم به ، فالضوء يدخل موجبا فعالا كمولد وخالق ، حيث ان فعله الخاص بالرؤية وجميع الوظائف الأخرى تعود اليه ، ولحظته المنطقية هى المشاركة التركيبية الأساسية فى الموضوعات ، ان السالب يستمر فى ظهوره فى وحدة التركيب ، مهما يكن نصيب التعديلات العائدة الى الفعالية الموجبة ، والتى تدرك خصائص الأجزاء وتفاصيلها، لأنه يستمر فى أنماط من الحضور متعددة ، ووحدات من الصور الادراكية اللمسية والبصرية ، وكلها عناصر تقود الى وحدة الشىء ووحدة صورته ، ليعلن عن تاريخه الذاتى ، أى عن ذاته ٠

تفهم هذه الصورة على أنها نهائية وموجودة سلفا ، لأنها ناتجة من توليد ما عند كل شخص على حدة ، فهى ذاتها تحيلنا الى تشكلها الأول ٠ وهذه هى الصورة الأولية للتركيب السلبى ، ويدل عليها بالترابط فى مقابل تركيب سلبى توحيدى ، والصفة المميزة للمزاوجة بين الترابط والتوحيد أنهما يعطيان مضمونين فى أبسط الحالات بصورة صريحة ، كما فى الضوء والظلام ، وهذا يتطلب تعديلا ، وهذا التعديل عنصر من عناصر معنى الضوء أو الظلام ، فبذلك يستطيع الضوء أن يحول كل ما هو (هناك) الى ما هو (هنا) على خشبة المسرح ، عن طريق فعل الاحاطة بالأشياء ، من خلال زوايا الاسقاط الضوئى عليها ، وهذا يعنى أن الضوء يستطيع أن يحتل أى حيز فى المكان ٠

أما بالنسبة الى (هيجـل) ، فانه ينطلق من العقـل ليفسح للانسان مدخلا الى أعلى معرفة ، وهى المطلق ، والتى ثبتت مفهـومه للمثاليـة المطلقـة كما أسـلف المؤلف ، عبر جدليته المعبر عنها بالثالوث « الموضوع ، ونقيض الموضوع، والتركيب » (٢٢٧) ، ويمكن تحقيق ذلك عن طريق «النافى أو السالب » (٢٢٨) وهو نقيض الموضوع ، وعنه ينشـأ التناقض الذى يلغى بوساطة نفى النفى ٠

ان كل فكرة عنده تحمل نفيها ، الذى يجعلها تتحـول الى فكرة أخرى فى ذاتها ، وهـكذا دواليك ، يستمر النفى للفكرة الجديدة ، فيظهر أن الفكرتين هما فترتا فكرة ثالثة تشملهما برفعهما الى وحدة أعلى ، وهـكذا تصـاعدا لتظهر لنا ثلاث فترات هى :

١ ـ « الفترة المجـردة ، فترة الفهـم الذى يعـزل المحددات ٠

٢ ـ الفترة الجـدلية ، بحصر المعنى ، فترة العقـل النافى ، حيث ينبثق التناقض ٠

٣ ـ الفترة التأملية ، فترة الفعل الموجب (كما عنـد ديكارت) ، حيث ترتقى الى التركيب » (٢٢٩) ٠

وهذا يعنى أن فترة الوحدة (التركيب) تأمليـة ، لأن التصور يتعرف فيها على نفسه فى الأشياء ، كما لو أنها فى مرآة ، أما فى الفترة المجردة والتى يتركز فيها عمل العقل فى عزل المحددات وصولا الى الفهم ، فيتضمن :

(أ) احساسا بالشيء أو بالمعنى ٠

(ب) تأثر العقل بهذا الشيء أو المعنى ٠

(جـ) ادراكه » (٢٣٠) ٠

وهكذا يرد المطلق فى ثلاث صيغ : « الفن / المعرفة (جدل) ، الدين/ التأمل ، الفلسفة/ الفهم»(٢٣١)، ونجد أن ذلك يتم اعتمادا على التمييز بين ماهيات مادية أى حقائق مادية ، وماهيات (حقائق) صورية ٠ المادية ، مثل ماهيـة الضوء ، وماهية الامتداد (الشكل) والعلاقة بينهما ، عـلى أساس ، أن الحقيقة المادية هى تطابق الفكر أو القول مع الموضوع أو مع الأشياء ٠

أما الحقيقة الصورية ، فهى اتفاق الفكر مع نفسه ، أى خلوه من التناقض ، ومعناه توحيد الذاتى والموضوعى ، الذاتى فى الفكر نفسه ، والموضوعى فى الواقع المادى ، ومن خلال التفاعل الواعى يتحقق التوحيد ، والذى يستطيع أن يتولى ذلك هو الفن ، وفيه تنتصر الفكرة على المـادة لأنهـا تستخدمها لأداء أغراض معينة ، ولكن المادة المسـتخدمة غير قابلة للتشكل ، قابلية كاملة ، وهى تختلف من حيث مقاومة الشكل (الذى يرد كامتداد عند ديكارت) بصعوبة أو بسهولة، مما أدى الى نوع من التفاوت بينها وبين الصـورة ، مظهرا اختلاف الفنون وتعددها ، ولكنهما مهما اختلفتـا تبقيان متصلتين ، بما أن المادة وسيلة التعبير عن الفكرة ، وبما أن الضوء مادة فانه يفتح الباب للوصول الى الصـورة لاعطائها معنى ، فالضوء جوهر والتغيرات التى تحصـل فى صـفاته عوارض ، تؤثر فى تغير المعنى بتأويل الصورة أى (الفكرة)

الى معان كثيرة ، وبما أن الحقيقة عند (هيجل) فى « صيرورة وتغير » (٢٣٢) ، وليس هنـاك حقيقـة صـادقة كليا فى الزمان والمكان الا اذا وصلت الصيرورة الى خاتمتها ، وهى لا تبلغ ذلك أبدا ، وهو يعنى بذلك الوصـول الى الكليـة المطلقة ، وان كل تحديد هو سلب ، لنفيه الصفات الأخرى للشيء ، بوصف السلب شكلا من أشكال الاضافة ، وان عنصر النفى ضرورى فى كل تصور وفى كل تفكير ، ويتم التغيير عنده عن طريق « صراع الأضداد ، وان الفكر نتاج المادة ، والحيـاة عبـارة عن صراع بين الأضـداد الذى يؤدى الى التطور » (٢٣٣) ٠

لقد عالج هيجل الفن بوصفه شـكلا من أشـكال المعرفة المادية ، وتطورا ذاتيا للمفهوم ، والذى نشأت فيه الصـفة التأملية / الدينية ، أو المثل الأعلى ٠ ومحتواه ، هو الفكرة التى تصاغ فى شكل محسوس ، وعند تجريد الفـكرة فلن يكون لها شكل خارجى يطابقها، فيظهر عندها الفن الرمزى، حيث لا تطابق فى الشكل والفـكر ، أما فى الكلاسـيكية ، فيتطابق الشكل والتعبير لبلوغ المثال ، وأما الرومانتيكى، فهو علو الفكرة وتوافق الروح مع ذاتهـا بدلا من الشـكل الخارجى ، فيتسامى المثال ٠

ان أكثر الحواس عند (هيجل) قابلية للتفاعل مع العقل (تعقلا) ، هما البصر والسمع مستبعدا حواس الشم والذوق واللمس ، لأنها لا تتعامل الا مع ما هو مادى ، ولذة مادتها لا تتعلق بالجمال ، الذى يؤول اليـه الفن ، لأن المحسـوس

الذى يتفاعل مع البصر والسمع يتحول الى روحانى ويتمثـل بالروح فى شكل حسى ، ان « فكرة المحسوس ، التصـوير الحسى والتخيلى والشكل ، هى مضمون العمل الفنى»(٢٣٤)، ويجب أن يكون لهذا المضمون قدرة فى ذاته على التحول فنيا ـ

ان الفـكرة تحقيق التصور تحقيقا مطابقا ، وعليه ، اذا انفصل التصور فى الضوء مثـلا ، مات الموضـوع ، أى المكان الذى يحدده ، وهكذا ينتهى الجوهر ، أى يفقد معناه اذا ما انفصل عن عارضه ، انه سياق الصيرورة غير المنقطع، حيث يتركب عالم من الآلية ، هـو عالم المـادة والحـركة ، فالعناصر المنفصلة تؤثر بعضها فى بعض ، فى الجذب والدفع والصورة والتجريدية الخارجية (المكان) ، لنصل الى صورة الصـيرورة ، الزمان ، فالضـوء محصـور فى معنى العالم المادى ، ويدخل الموضوعات فى جميع أوجههـا الكيفيـة ، متفردا فى ابراز أجسام الأشياء ، من خلال القطبية التى يقف عندها الشكل الأكثر بروزا ، لذا ، كان هيجل يحتفظ بالأوجه الكيفية ويهمل الوجه الكمى ، أى أنه يهتم بالزمن ويترك المقدار النوعى المادى ، اذن فمجموع الأشياء المادية الموزعة فى المكان والزمان ليس سوى مظهر ذاتى » (٢٣٥) ، أى أنهـا فى حد ذاتهـا الحقيقـة الواقعـة الموضـوعية ، « فالطبيعة شكل ايجابى هو المـكان ، وتنتقـل الى النقيض حسب ديالكتيكه هو الزمان ، ويجب أن توصل بينهما بفكرة مركبة ، وهى الحركة ، وهى جماعهما وفكرتهما المركبة ، وهذه الثالوثية المرتبطة ، تمثـل الميكانيكيـات ونقيضـها الطبيعيات والفكرة المركبة منهما ٠٠٠ » (٢٣٦) ، وهنـا يلتقى (هيجل) مع ميكانيكيـة (ديكارت) فى الامتـداد (الشكل) والحركة ٠

ان التناقض عند (هيجل) تحول الحيـاة والمـوت بصورة دائمة ، أحدهما بالآخر ، الأشياء تتحول الى ضد فى كل مكان ، وهكذا الضوء هو ضد الظلام فالتناقض « ... موجود فى الاشياء والظاهرات نفسها » (٢٣٧) ، تنـاقض يطرح ويحل بصورة مستمرة ، فاذا توقف أحدهما فمعناه توقف التناقض وبطل مفعوله ٠

فاذا مثلنا الضوء بدائرة ، فسنحصل على قوة تدفعه من المركز نحو الخارج ، ويطلق عليها (دفع) وستكون هنـاك قوة تدفعه فى الاتجاه المعاكس ، من الخـارج نحـو المركز (الضغط) ٠ « وهكذا فى داخل كل شىء تتجـاور القـوى المتعارضة والمتناحرة » (٢٣٨) ٠

فهذا التبادل فى المـواقع بين (الدفع) من المركز الى الخارج ، و (الضغط) من الخـارج الى المـركز ، يجـرى بالتناظر ، والذى يتمثل « بتناوب الشـكل مع شـكل آخـر يتكرر بدوره » (٢٣٩) ٠ وهذا التـكرار لا يكفى ، حيث يقتضى « فروقا فى الحجم والوضع والشكل واللون والصوت وغيرها من التعيينات الملزمة»(٢٤٠) ، وهذه كلها لا تتحقق الا بوجود الضوء الذى يقود تلك العنـاصر ، وصـولا الى الوحدة التى سيكون لها دور مهم فى الفحص التحليلى لمختلف تلك العناصر التى تدخل فى تركيبها ، وان هذه الخصـائص ، تتغير تبعا للأشخاص ، ليس فى الأشياء نفسـها ـ بل عنـد المشاهدين (المتلقين) الجالسين فى صالة العرض ـ أى فى أذهانهم ، فاذا بالصورة المسرحية التى تعرض مشوشة ، تعج بشتى صنوف المهارات والآراء والأهداف التى تجد نفسها

بعضا اثر بعض أو يهرب أحدها من الآخر ، فتارة تتفق وطورا تختلف وتتناقض ، وعليه ، سيكون لهذه الوحدة طابع غير قصدى بين هذه الفروق التي تفصل بينها من منظور البنية ، وتتلبس عناصرها ظاهرة العرضية في الأشياء الخاضعة لتلك الوحدة ، فمثلا ، اضاءة مسرحية ما ، فيها أنساق واحدة ، متساوية جميعها في التوزيع وحسب المناطق الجغرافية (المكانية) المخصصة لها، ويجب ألا تخرج الملابس والديكورات بألوانها من النسق نفسه ، ولو أن لكل شكل خصوصيته التي لا تتحدد تحديدا مطلقا بعنصر آخر ، لذا يبدو كل عنصر مستقلا في ذاته ، ورغم هذه الاستقلالية الذاتية ، يوجد رابط داخلى (وحدة) هى خارجية صرف ، لا هى مكانية ولا زمانية ولا كمية ، وهذه الوحدة لا تعرض نفسها حسيا وبشكل مباشر ، بل تبقى بالضرورة سرية ، وخفية وباطنية ، تخلق توافقا بين العناصر وأشكالها ، ويعرفها (هيجل) على أنها الجوهر « النواة التى تلتف حولها خيوط الظاهرة المعينة ، دون أن تتكشف هى لأى ضرب من ضروب الادراك الحسى ، وانما يفرض وجودها ، لاستحالة تعليل الظواهر الا بها » (٢٤١) ، ويستحيل ازالة الجوهر ، لأن ذلك معناه ازالة الظاهرة ، وهو الذى يعطيها هويتها ، ومهما يطرأ من تغيرات فى الضوء ؛ لونية أو غير ذلك ؛ فان جوهره باق ، أى الضوء ، فهو لا يتغير ، حيث ان التغيرات فيه تكون لونا وانكسارا وانعكاسا وامتصاصا ونفاذا ، فاذا اعتبرنا الضوء حسب مفهوم (هيجل) روحا ، فانه يبقى كذلك مهما تغير الزمن ، لكن تغيرات الزمن تحدث فى الصفات (العوارض) لونا وانعكاسا وانكسارا وامتصاصا ونفاذا وهكذا . تلك

التى تكون الصورة أى (الفكرة) ، وبما أن « الفكرة وحدة عضوية » (٢٤٢) فالصورة اذن ، وحدة ذات أجزاء متفصل بعضها عن البعض الآخر ، لكنها ـ فى الوقت نفسه ـ متصلة ومرتبطة ، ان الكل ممثل فى كل جزء ، كما كل جزء موجود فى الكل ، وهذا الكل المشتمل على أجزائه يكون فى النهاية بهذه الأجزاء نفسها الضوء ، اذا لم توضع أجزاؤه فى الصورة وضعا آليا (أى جزءا الى جانب جزء) ، بل تشكل مجموعة متدرجة متماسكة مرتبطة الأجزاء ، كل جزء من الكل له علته التى تبرر وجوده ، بل تفترض وجوده وتحتمه ، وكل جزء موجود من أجل الكل وبسببه ، وبما أن المسرحية عبارة عن أنساق من علاقات وأنماط حركية ، وأطر بنائية ، قد صبت جميعها فى شكل مسرحى ، فان هذه لا تحددها ثوابت ذات عوارض ، وانما هيكل بنائى تحدده علاقات رابطة لأجزائه ، وشعور فعال يصنع موضوعه فى الادراك ، الذى يأتى ـ غالبا ـ من تبادل المواقع بين الضوء والظلام والذى « يكشف أبعاد الخطوط الرابطة للحركة ، ويعطيها الجو الذى تظهر فيه أنساق العلاقات » (٢٤٣) ، حيث تكون فيه « العلاقة ـ دائما ـ أقل من المفهوم الذى يقدمها ، بينما الرمز يقف ـ دائما ـ لبعض من الأشياء ، أكثر منه للتأكيد وواسطة للمعنى » (٢٤٤) ، حيث يقف كموضوع داخلى (جوهر) بالوعى به • وان هذا الوعى يحتوى على صور تلك الموضوعات كما تشاهد عادة • وعليه ، « فان ظهورها سيكون ضروريا فى تحقيق التوقع العام » (٢٤٥) ، الذى هو الكلية التى يوردها (هيجل) ، أى المطلق الذى يتحقق بالفن •

وصور الموضوعات ناتجة عن الاستيعاب الخيالى للواقع، فى مجال محدد ومهم جدا لنشاط الانسان الروحى ، والذى يكون فى جوهره متلونا بشكل آخاذ ، ولكن كيف للانسان أن يميز هذا « الفن متنوع الأشكال ، والخصائص الرئيسية للصورة الفنية التى ستفسر مظاهرها العديدة التى لا يشبه بعضها بعضا ؟ » (٢٤٦) • ان حل هذه المشكلة يأتى عبر تمييز المبادىء الرئيسية التى تتجسد ، وعلى نحو غامض فى الخيال ، فى مجالات الفن المختلفة ، « فتشخيص تلك الخصائص من جانب ، وتأسيس علاقاتها المتغايرة المختلفة من جانب آخر ، سيجعل من الممكن فهم وحدة أشكال الخيال وتعددها » (٢٤٧) ، الذى يتميز باستخدام رؤية مختزلة فى تفضيل صورة على أخرى فى تحديد الموضوعات ، كما فى الضوء ، عندما تتفاعل عناصره من لون وتشبع وانعكاس وامتصاص ونفاذ وانكسار وشدة (كثافة) وبراقية ، ليقوم هذا التفاعل باغناء تنوع الأشكال للصورة المسرحية وخصائصها •

ان المدلول (المارض) لا يمكن ادراكه فى ذاته ، الا من خلال الدال (الجوهر) العينى ، حيث العلاقة ، علاقة تشابه صريحة بينه وبين المدلول ، « وتتواجد الصورة متى ما جمعت معا ظاهرتان أو حالتان مستقلتان تقوم احداهما مقام المدلول ، وتتولى الأخرى وضع هذا المدلول فى متناول الادراك » (٢٤٨) •

المبحث الـــرابع
المركز واللا مركز
فى مفهوم الضوء عند (جاك دريدا) و (رينيه توم)

انطلق (جاك دريدا) من فلسفة الغياب ، التى يعنى بها « أن فى الذات جانبا خفيا وسريا لا يحضر فى الوعى ، ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه فيبقى ـ دائما ـ غائبا » (٢٤٩) ، وهى عكس فلسفة أفلاطون وأرسطو وديكارت وهيجل المبنية على فلسفة الحضور ، التى تعنى « ان الوعى لا يعترف الا بما يحضر (فى الوعى) لديه ، فيتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهوية فيتطابق مع مقولاته » (٢٥٠) ·

أى ان كل ما هو واقعى (سيكولوجى أو موضوعى) لابد وأن يحضر فى الوعى ، وهذا يعنى أن الانسان مركز الكون ، لكن فلسفة (دريدا) تتصدى لتطابق الفكر مع مقولاته ونزعته نحو الوحدة ، فيدعو الى « الآخر المغاير الذى لا يفتأ يناى عبر صيرورة الاختلاف » (٢٥١) · لأن فلسفة الحضور تغيب (بضم التاء وتشديد الياء مع كسرها) هذا الآخر المغاير ، وان التمركز لم يكن ممكنا الا بفضل تمركزات أخرى ، دعمته لتمكنه من الاستقرار ، فهو يقترح استراتيجية فى قراءة الفكر الغربى تقوم على التفكيك Deconstruction ، من خلال « المفاهيم المزدوجة التى يتمحور حولها الفكر الميتافيزيقى الغربى ، والتى تحيل الى طوابق وعلاقات متراتبة محكومة بالتوزع الى «أعلى/أسفل»، « واقعى / خيالى » ، « الواقع / الحلم » ، «الكلام/الكتابة»، و « المثال / المادة » (٢٥٢) ويضيف الباحث هنا « الضوء /

الظلام » ، أى أنه يدفع بكلمات ذات معنى مزدوج ، تحمل فى داخلها طاقة على الخلخلة والتفكيك ، حيث انها كانت ذات معنى واحد فقط لعصور طويلة ، فيبعث طاقة التعبير فى المعنى الآخر (المهمش) (بضم الميم الأولى وتشديد الثانية مع فتحها) من خلال التأكيد عليه ، فيرينا فعالية الملحق ، (مثل الضوء ملحقه الظلام) ، اذ بامكانه أن يغير نظامه كله ، اذا ما أضيف اليه ـ باعتبار أن الضوء جوهر ، والظلام عارض ، كما عند أفلاطون وأرسطو ـ وأن يحل محله أحيانا ، فهذه المفاهيم « تعمل كرزم لها قابلية تعدد الاستعمالات والدخول مع مفاهيم أخرى فى تركيبات متشعبة ، مرتبطة بعضها مع بعض باحكام ايقاعى ودلالى » (٢٥٣) فهى لا تقبل التقيد بالأحادية ، فلابد من ملحق ، وهذا الملحق لا يمكن « أن يعنى المعنى الا بفضل الخارج (الآخر) الذى يحتويه ، بوصفه امكانية القيام بوظيفته » (٢٥٤) ، أى أن بامكان الظلام أن يقوم بوظيفة الضوء فى اعطاء المعنى والدلالة عليه ، فهو بذلك يحقق هدم الأساس التقليدى الذى يدعو الى مركزية المفهوم ، فهو يستغل جانبى المعنى فى آن واحد داخل المفهوم الواحد ، حيث انه يجزىء المفاهيم الأحادية الى مجموعات يخلق لها قابلية التكرار فى تحقيق تواجدها ، فيقترب من مفهوم (توم) فى تغيرات الطور ، وثبات الكتلة ومركزيتها ، حيث تغيير الزوايا البصرية (الضوئية) يغير من الأطوار التى تغير بدورها المعانى ، فالأصل عند (دريدا) يحيل الى لاحقه ، وينشأ التبادل فى الاختلافات الاحالات ، (فضاء) تجرى فيه الانزياحات والفواصل والمسافات داخل عناصر الضوء والظلام ، واحدى الثنائيات التى وقف عندها

(دريدا) هى ثنائية ، « النور / الظلمة » ، واصفا الخطاب الغربى الميتافيزيقى « خطابا فى النور يتحلق حول الاستعارة البصرية يرتسم ــ دائما ــ كخروج من ظلام الباطن الى نور التعبير الواضح » (٢٥٥) ، وذلك بفعل حركة محكمة فى المركز، «باعادتها الى نقطة حضور والى أصل ثابت»(٢٥٦)، وهذا المركز هو النقطة التى يستحيل فيها استبدال المضامين والعناصر ، حيث يمنع فيه تبادل العناصر أو تحويلها فى مركز المجموعة (مجموعة العناصر) مع أن مركز المجموعة يتواجد فى مكان آخر ، لأن المركز لا يتبع المجموعة ، وهو الذى يتقبل بلا مبالاة ــ وذلك بفعل مقدرته على أن يكون فى الخارج بقدر ما هو فى الداخل ــ أسماء الأصل والنهاية ، وهذه الحالة تكون التناسق الموجود داخل التناقض بين « النور / الظلام » • وعليه ، نجد أن الاعادات والاستبدالات، والتحولات والتبادلات محصورة داخل معناه ، وفق نظام علاقات « هو فى آن واحد ما يتبدى فى الأشياء ، بوصفه قانونها الداخلى والشبكة السرية التى ينظر من خلالها ــ بمعنى ما ــ بعض هذه الأشياء (الى) البعض الآخر » (٢٥٧) ، السؤال هو فى كيفية دفع الضوء الى تجاوز تطابقه مع نفسه ، أى انه لا يمثل ذاته نفسها ، بدون التأثير على فعاليته ، وذلك بالانطلاق من (الآخر) الذى يمثل عناصر العرض المتبقية (ألوان ، ديكور ، أزياء ••• الخ•) بحيث يكثف حضورها فيه ، فيكون بذلك اختلاف يسكنه ، مصدره هو ، فالضوء لا يطرد العناصر الأخرى ليقيم هو مكانها • انه يشعر ببقية العناصر ويثريها ، لأنه يجعلها تنحدر من صلبه •

فهو يثريها ليجعل منها آخر يختلف عنهـا ، كمـا انه لا يزج بهذا الآخر (ألوان ، ديكور ، أزياء ، مكياج ، ممثل، صوت ... الخ) « في الواحد النمطي عبر صيرورة التطابق الارتدادية ، انه يفجر الاختلاف في صلب ـ هو ـ (الضوء بوصفه خطابا) في خلق مساحة رحبة ومحتملة تكون بمثابة التجاور على أساس الاختلاف » (٢٥٨) ، فيضع حدا لسلطوية المواقع بحيث يصبح كل شيء بالمستوى نفسه من الأهمية ، صحيح ان الأمر هنا « يتعلق بتفجير الاختلاف والتعدد في صلب الواحد المطابق لذاته » (٢٥٩) ، لكن هناك « فرقا بين فعل اللغة وعمل الفن ، لأن عمل الفن يعتمد التعبير الذى يقـود الى الانطبـاع الجمـالى ، بينما اللغة تعتمـد خطابا ملفوظا » (٢٦٠) ، فالضـوء كالشـعر الحديث « يهـدم عفويا طبيعة اللغـة الوظيفية ولا يبقى منهـا ، الا ركائزها المعجمية ، ولا يحفظ من علاقتها الا الحركة وموسيقاها دون حقيقتها » (٢٦١) ، لأنه يبنى لغة جديدة بأدوات ووسائل لا تشبه أدوات لغة الخطاب العادية ووسـائلها ، فهـو يبنى أنموذجا خاصا به ، يعيد فيه العناصر الأخرى كلها الى ذلك الأنموذج ، لتتطابق مع أنموذجه هو ، ولـكى لا تنفلت من زمام مقولاته ، حيث يتمثل بالضوء (هو) ، ذلك الأنموذج النتيجة « الذى يقدم أى أنمـوذج بطريق سـهل ، بمعـان منظمة ، وأشـكال متناسقة ، والتى لا توجـد أصـلا فى الأنمـوذج (الآخـر) » (٢٦٢) ، و (هـو) ، وان يتسـم بالاختلاف فانه يتوخى بذلك استراتيجية الاحتواء ، فهـو اما أن يحل فى بقية العنـاصر بوساطة عنـاصره (لـون ، تشبع ، انعكاس ... الخ) ، أو يفرض على عناصره (لون ، الأخرى أن تعـدل من اختلافهـا ، كى يضـع حدا للتمـايز

والتنويع ، فارضا منطق التجانس ، لأن التعدد والاختلاف معناه اللانهائية ، ونفى للمحدودية ، فالضوء اذن يأتى من تعدد واختلاف عند (دريدا) ، بينما ينطلق من تطابقه مع ذاته عند (هيجل) ، ان الضوء يوجد فى موقع مغاير لذاته فى الفن ، لأنه لا يقبل التدجين ، التطابق بينه (بين الموت) و (بين الحياة) ، فهو بذلك يرجع الى مفهوم النسق الذى أسلفناه سابقا • ان منطق (هيجل) هو منطق اختزال ، وهو امتداد للمنطق الأفلاطونى ، الذى يبحث فى تطابق الواحد مع مقولاته ، بينما (دريدا) يذهب بمبدأ التيه ، عند مجموع الآخر ـ عناصر العرض الأخرى ، (ألوان ، ديكور، أزياء ••• الخ) ـ بوصفها مشتركا عاما ، الى التقائهما عند الضوء ، التى تتفق آخيرا مع بعضها ، حتى ولو كان هذا الاتفاق ضمنيا ومن بعيد ، باعطاء الضوء هوية معزولة، حتى فى ثنائية الأضداد ، « نور / ظلمة » التى تنفى التفاعل أو التعارض بينهما فى نفى حق الاختلاف ـ وهو أخطر ما يهدد العرض المسرحى ـ ان هذه الأنساق المنطقية يحكمها مبدأ واحد ، هو مركزية الحركة والامتداد (الشكل) ، الذى يفقده ثراءه ، وينفى عنه صفة التواصل ، اذا لم يتفاعل مع بقية عناصر العرض الأخرى ، لأنه « يكون شكلا مجهولا، أى معطى (هلاميا) فى النهاية (•••) ، والاختلاف النوعى ، هو بسبب دخول النوعيات بشكل مباشر فى الشكل نفسه وليس كأحد مكوناته ، وانما كأحد عناصره الأولية » (٢٦٣) •

ان القصد ليس هيمنة حضور الضوء وسيطرته ، بوصفه المحطة النهائية ، وانما « رصد متأن لكل علامات الغياب وباستمرار لتبديد الحضور » (٢٦٤) •

ان الغياب هنا ، هو اقتراب أولى من مفهوم (توم) فى تغيرات الطور ، حيث ان رصد الغياب ، معناه رصـد للطور المتغير ، والذى يتوافر فى العرض المسرحى بأعداد لا حصر لها ، فحال حضورها يجب البحث عن طور أو غياب جديد ، وهو ما يعنى عدم الاستقرار أو عدم الثبات وهو بذلك يدعو الى الآخر ، الى المغاير وهـذا الآخـر ، ليس « فى شـكل لا شكل له » (٢٦٥) ، كما عند (هيجل) فى نفى النفى ، وانما فى عدم الاستقرار أو فى عدم الثبات ، وهو ما تدعو اليه النظرية (الكارثية) (من كارثة) (★) ، وذلك بعدم الاعتماد عـلى ما يعطل صيرورة المعنى الواحـد (النتيجـة الواحدة) ، أى الاعتماد على تداخـل متعدد لا يمـكن فك عناصره أو حل نسيجه ، لأنه تداخل ما هو فريد بما هـو متعدد ، وتداخل ما هو بصيغة المفرد (تشبع مثلا) المكون فى الضوء ، بما هـو فى صيغة الجمع ، (سـطوع ، لون ... الخ) .

ان الهدم لدى (توم) هو الانتقال من طور الى آخر ، وهو لعبة الحضور والغياب عند (دريدا) ، بوصفه خطـة معتمدة للاطاحة بكل بنية تدعى السيطرة والشمولية (الثبات والاستقرار) ، فثبات النـور واسـتقراره يلحقه تغير فى الظلمة ، بالانتقال من مشهد مسرحى الى آخر يليه ، فبنية (نور / ظلمة) فى داخله استقرار وهدم مستمران حيثما استمر الموضـوع ، حيث « يعطى تغـيرات فى المعـانى ويؤدى الى توصيلها كأفكار مرئية » (٢٦٦) ، بالاتكاء على

(★) سيرد شرحها فى الصفحة التالية .

طريقة بنائها • فالضوء حسب (دريدا) ينشر وسطا متعدد الأبعاد ، وتجربة منتجة لفضائها الخاص أى خلق فضاء لن يقدر أى كلام على تلخيصه أو احتوائه ، خلقه بافتراضه أولا ، وباستدعاء زمن آخر غير الزمن الصوتى الذى ينتجه الممثل ، استدعاء مفهوم جديد للفضاء ، وفكرة خاصة عن الزمن ، « اننا ننوى اقامة المسرح قبل أى شىء آخر على (فكرة) العرض، وفى العرض سندخل مفهوما جديدا للفضاء المستخدم على المستويات الممكنة جميعها ، وفى درجات المنظار جميعها ، عمقا وارتفاعا ، والى هذا المفهوم سنأتى بفكرة خاصة عن الزمن لتنضاف وتلتحق بفكرة الحركة » (٢٦٧)، وهذا لا يتم الا بوجود « الضوء / الظلمة » •

حدد (رينيه توم) قوانين الشكل والبنية والحركة فى نظريته المسماة الكارثية (Catastrophe) (★) فى كتابه « الاستقرار البنيوى وقوانين الأشكال » ، منطلقا من أن كل موضوع أو كل شكل فيزيائى يمثله مركز جذب (س) ضمن نظام حركى فى فضاء من المتغيرات الداخلية ، معتمدا على الحواس كوسيلة ادراك أساسية ، مثلما كل كتلة لها تفردها وشكلها ، لأن الشكل يحكم موضوعها من خلال فهم يعتمد على أن أصغر جزء يحمل نظاما من الانقطاعات الكيفية فى

(★) أو كما يسميها اليونانيون (خيوس Chaos)) ، انطلاقا من الاعتقاد الذى كان سائدا آنذاك أن العالم شىء كبير مضطرب لا يستطيع أحد أن يتبينه ؛ لأن الكون كان يتخبط فى ظلام قاتم دامس ، اذ لم يكن ثمة ضوء يزيل الظلمة التى كانت تحيط كل شىء ، واعتبرها اليونانيون ربهم الأول ، وان المادة شىء والمسيطرة شىء اسمه (خيوس chaos). أساطير الحب والجمال عند اليونان ، دريني خشبة ، المجلد الأول ، دار ابعاد للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، بيروت : ص ٢٣ ــ ٣٣) •

فضاء أساسى ، تتجاور فيه أجزاء الكل وتتكرر وتتواصـل وتتسلسـل وتتواتر ، وتسلك (الكارثية) فى تحليلهـا ، تحديد الظاهرة بوصفها مورفولوجيا Morphologies(☆) أجزاء صغرة ذات انقطاعات كيفيـة ، ولكنهـا تحمـل تواليـا ضروريا فى متابعة خطوط التطور التى يمكن أن يتنبأ بها قبلا ، كما يمكن أن تفسر بعديا ، أو تحلل الظاهرة احتماليا وتولف فى كلتا الحالتين فى بنية شاملة ، وهما اذن « البحث عن الاستقرار والتحول فى آن واحـد ، فمركز الجـذب ، يجب أن يحافظ عليه بالابقاء على استقراره البنيوى ليحصل الانسجام ويدرك الموضوع ، ويضمن المحافظة عـلى البقـاء للنفى الكيفى والنفى المنطقى أو الأحداث التى تزيل بعض (المقومات) المعنوية وتضيف أخرى فى انقطاع ، مما يضمن تفرد الموضوع وشبيهته » (٢٦٨) ٠

ان تلك الأحداث التى هى وليدة المنافسة بين الأنظمة (بين حدين أو حدود عدة) ، هى ما يدعى بالكوارث الأولية ، على أن مركز الجذب قد يختفى للقضاء على نواته ، فيعوض بمركز جذب آخر ، ولكن هذا لا يحدث الا عندما تحل كارثة التشعب الأقصى ، وقلما يحدث ذلك ، لأن التشعب لا يعنى القضاء المطلق على النواة (أو مركز الجذب) التى وقع البناء بسببها وعليها ، « وانما يعنى التفرع والتنوع والفراش (شكل الفراشة) وهذا يتلاءم مع طبيعة الأشياء ، اذ لا تحدث كارثة مطلقة الا فى حالات نادرة » (٢٦٩) ٠

(☆) تكوينات تشكيلية ٠

ان جوهر حركة العرض المسرحى (ضوآنيا) هو احداث ننى كيفى وننى منطقى ، وبهما ينمو ويتوالد تأثير الضوء ضمن سياق (الفضاء ـ الزمن) ، بالاعتمـــاد عـــلى علاقة تركيبية فى مواقع العناصر المشاركة فيما بينها وتمايزها وتفردها ، مما يعطى للعنصر تفرده وهويته ، لأن الموضوع سواء أكان ذهنيا أم فيزيائيا (ضوءا) ، هو أرض العمليات الدالة على ذاتها أو على التى تقدمها وعـــلى المنطلق الذى تعتمده فى تحـديد الفهم للصراع ، والهيمنة والاختـــلاف والانقطاع والتفرد والتضمين ، وتعتمد الكارثية على هندسة الفضاء والتفاعل والتتابع الضرورى أو الاحتمالى ، وهـــذا كله يمثل صورة « ان النظرية الكارثية لغة صورية بمعنى جديد كل الجدة ، انها لغة ولكن ليست منطقية ، وانما هى هندسية طوبولوجية مبنية كلغة طبيعيـــة ، لغـــة » (٢٧٠) وتحقيق ذلك يتم على أرض فضاء فيزيائى هو الضوء ، مما يتيح خلق مفاهيم وصفية تحليلية تتفاعل وطبيعة الادراك والقدرات الفعلية ، فالضوء نظام مرن متحرك يتغير بدون أن يتحطم ، متحرك بتجدد واستمرار ، ولكن بلا استقرار ، محدث للفوضى، يسمح برد فعل على الاضطرابات اللامتوقعة، بتغيرات منتظمة مثلما يسمح بظهور خصائص جديدة ، كما يمكنه أن يكون بنية جديدة أو ســلوكا جـــديدا مشروطا ببنيات جديدة ، تسمح بتوقع تفاصيلها أو خصـــائصها ، ثم يأتى الظلام ليكبح تلك الاضطرابات ، من خلال ســـلبه لمحيط الرؤية ، وهـــذا لا يعنى فيما يعنيه الثبات ، وانما يعنى تمثل ديناميكية صراع يحتفظ فى داخله بحدوث شىء ، كأن يكون بنية جديدة ، كيانا ، ولكنه ينتمى الى الذى قبله أو بعده ، الحادثة مثلا « تؤثر فى البنية الأســـاسية بازالة

خصائصها وأوصافها ، ولكنها تضيف خصائص وأوصافا تقبل أن تركم على البنية الأولى » (٢٧١) ، أما الـكارثة ، « فهى ما تقوم بتغيرات كبيرة فى البنية الأولى فتتشعب الى أنواع عديدة ، ومع ذلك ، فان ما يتبقى من البنية الأولى يظل موجها لسائر البنى » (٢٧٢) ، ان « مستقر / متحرك » ثنائية الدلالة التى تحملها البنى الكارثية بعد تحديد هـذا التفاعل من خلال مراقبة العرض وتحليله ، توصل الى ابراز الكيفية التى أنتجت بها البنيات الجزئية المتضمنة حـركة حقيقية ، « ان هذا التركيب بين الساكن والمتحرك المخفى والمستور ، هو وحده الذى يضمن المشاركة فى التحـكم فى الماضى والمستقبل » (٢٧٣) ٠

ان الصفتين «ساكن» و «متحرك» ، تتتابعان كتكرار فى السمة الدلالية ضمن السياق المشترك بشكل متكرر ، حيث تدلان على مجموع التكوينات آو الصور الدلالية المتـكررة ، التى تجعل من العرض مفهوما بصيغة ممكنة ، أو تلك التى تنتج عن متابعة جزئية للتكوينات أو الصور وذلك بتسوية التباساتها وتوجيهها برؤية موحدة ٠

لقد تبنت النظرية الكارثية (من كارثة) Catastrophe مفهـوم المـورفولوجيـا Morphology أو « الخطاطة » ، ذلك المفهوم الذى تتمثله تغيرات وتحويلات لا حصر لها ، تتحقق ضمن بنية عميقة وبنية سطحية (الظاهرة) ، وتدرك البنية العميقة الديناميكية ، وقيودها المتحكمة فيها بالصعود اليها من البنية السطحية ، التى يجب اعتبار صورتها قبل مادتها،

وتنجز تلك العمليات فى آفاق النمو الذاتى عبر متغيرات صغيرة ينتج عنها التجاور والانقطاع (٢٧٤) ٠

المهم أن تلك المورفولوجيا تبدأ بالتشعب عنـد مركز التفاعل ، فيحدث ، حينئذ ، تشعب أولى Fork archetype وتشعب ديناميكى Fork dynamic، ولاكتشاف هذاالأنواع من التشعب ، فانه يجب الانطلاق من الظاهر (٢٧٥) ٠

تستعمل الكارثية مفاهيم ، مثل : الاستقرار ، والانتقاء والتسوية ، والتسلسل ، والترابط والثبات، وتتبع تجلياتها بوساطة المورفولوجيا ، وهذه التجليات تنطلق من ثابت يبنى عليه الشكل والمضمون بحسب مبدأ المشابهة ، ولكن الثابت والمتغير (المتحرك) تحكمهما علة مادية أولى هى : الدينامية ٠

فبنت (رياضيا) الواقع الظاهرى ، باعتبـار الموقع منطلقا لاقامة العلاقات بين المفاهيم المولدة المنظمة المستقرة منغلقة البنية الأولية المؤلفة بقيود ، تستغل هـذه النظرية علم الرياضيات ، وخصوصا الهندسة لتوليد المفاهيم وخلق النظريات وضبطها لانتزاع رؤية الأشياء بهـذا الشـكل « من التناغمات الكونية التى بواسطتها كانت تندرج داخل كلية نسبية ، ومنذ أن تم تحقيق هـذا الانتزاع ، لم تعـد الأشياء تنتمى لواقع آخر غير الواقع الذى يحـدد جوهرها الرياضى والهندسى (٢٧٦) ٠ وبهذا الشكل ، انغلقت الأشياء على ذاتها وأصبحت قابلة للمراقبة ، وهـذا معناه امكانيـة تذويب العالم الأرسطى المغلق داخل فضاء ديكارت المتجانس

واللانهائى (★) ، « الذى يعزل الأشياء والموضوعات عن بعضها » (٢٧٧) ، عوضا عن ادراجها داخل عوالم محددة التوازن والتناغم ويجاور بينها ضمن ترتيب محدد ، وهنا ، تتدخل الكارثية فى هدم كلى ومنظم للعالم المحدود المعطى أو المدرك ، لامكان أن يسمى « تجديد البناء الأيقونى للعالم » (٢٧٨) ، وبما أن الزمان منعدم فى المفهوم الديكارتى فانه يلعب دورا كبيرا فى خلخلة العلاقات وخلقها داخل الموضوعات ذاتها ، وهى غير مرئية داخل مجال مرئى هو الصورة ، بوجود الحركة الدائبة فى تلك العلاقات بين العناصر ، اعتمادا على « (١) التزامن (٢) التعاقب»(٢٧٩)·

التزامن فى اعطاء تكوين بمعنيين فى الوقت نفسه ، أما التعاقب فهو أن كل تكوين بطبعه يتكون من عدد من التكوينات (الايقاعات) المتعاقبة ، وهذه استعارة لصورة « تستمد كيانها من عدد من الصور المتوالية ، لأن التتابع والاختلاف يوحيان بعلاقات متغيرة » (٢٨٠) ، ويكون المعنى مؤثرا من خلال تغطية وظيفتها للنشاط الداخلى ، داخل نظامها ، والا فقد المعنى ، وهذا « لا يعنى ، كى تكون الصورة ذات وظيفة يجب أن تكون ميكانيكية فى أحوالها

(★) الفضاء الديكارتى الهندسى الذى تخضع موضوعاته لبعد وحيد هو المكان ، ولعلاقة وحيدة هى علاقة التجاور ولا يسمح الا بنوع واحد من الرغبة رغبة السيطرة ، ولا يمكن للانسان ان ينفتح نحو مغايرته ، نحو مجالات لا مرئية تخترق الموضوعات والاشياء ، لأنه فضاء شكلى ، سطحى ، يفتقد الى الأعماق ، ان موضوعاته عبارة عن وحدات منغلقة على ذاتها وقاصرة ذاتيا وتخضع لحركة وحيدة هى الحركة الميكانيكية ، ففضاؤه لن يسمح بتحويل الرغبة الانسانية الى رغبة فنية تشد الانسان الى أعماق الموضوعات والاشياء ·

انظر : صادق نبيل أحمد ، الصورة الفنية ، القاهرة : مجلة المسرح المصرية ، العدد (٧٦) ، ١٩٩٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ص ٧٢ ·

كلها ، وانما تكون بعض مظاهرها الوظيفية ميكانيكيـة ، لكن الأهم والأصعب هو التعرف عليها » (٢٨١) ، ويرتبط ذلك التعرف بمفهوم « الفضاء ـ الزمن » (٢٨٢) كأسـاس فى الصورة الفنية ، مع الأخذ « بالنسبية فى رؤية التشكيل العلمى فى مشابهة أعمالهم » (٢٨٣) • هنا ، جرد (الفضاء ـ الزمن) و (النسبية) (★) من لغتهما ، على أن نستخدم مفهـوم (الفضـاء ـ الزمن) ، (الحـركة والسرعة) أو (الرؤية فى الحـركة) سـواء أكان صحيحا أم خطأ ، فان الضوء فيها يشكل ديناميكية ولغة حركية جديدة من خـلال الثبات أو الاستقرار ، ان مفهوم (الفضاء ـ الزمن) ليس حالة من الكلية الطبيعية أو متعة جمالية حركية بل أعمق من ذلك ، فانه يغير مفهوم الشخصيات ، لأن الزمن ينسق فضاء تلك الشخصيات ، فطاقة الضوء تغير من حالات الشخصيات فى كل لحظة ، والشخصية يجب أن تشع من خـلال تصميم الاضاءة للأشكال والفضاء بشكل عام « لأنها مهمـة لبنـاء الموضوع من خلال شكلها وحركتها » (٢٨٤) ، وكذلك من خلال ادراكها لخواص الأشياء وحركتها (الموضوعات)(٢٨٥) المحيطة ، بالاضافة الى تأثيرات حدود الزوايا التى تسـقط منها الموجات الضوئية ، وكيفية حفز شبكية العين فى استقبال « أحجام » الأشياء وألوانها بسرعة وبشكل مباشر ، وصولا الى ادراك أشكالها وحركتها •

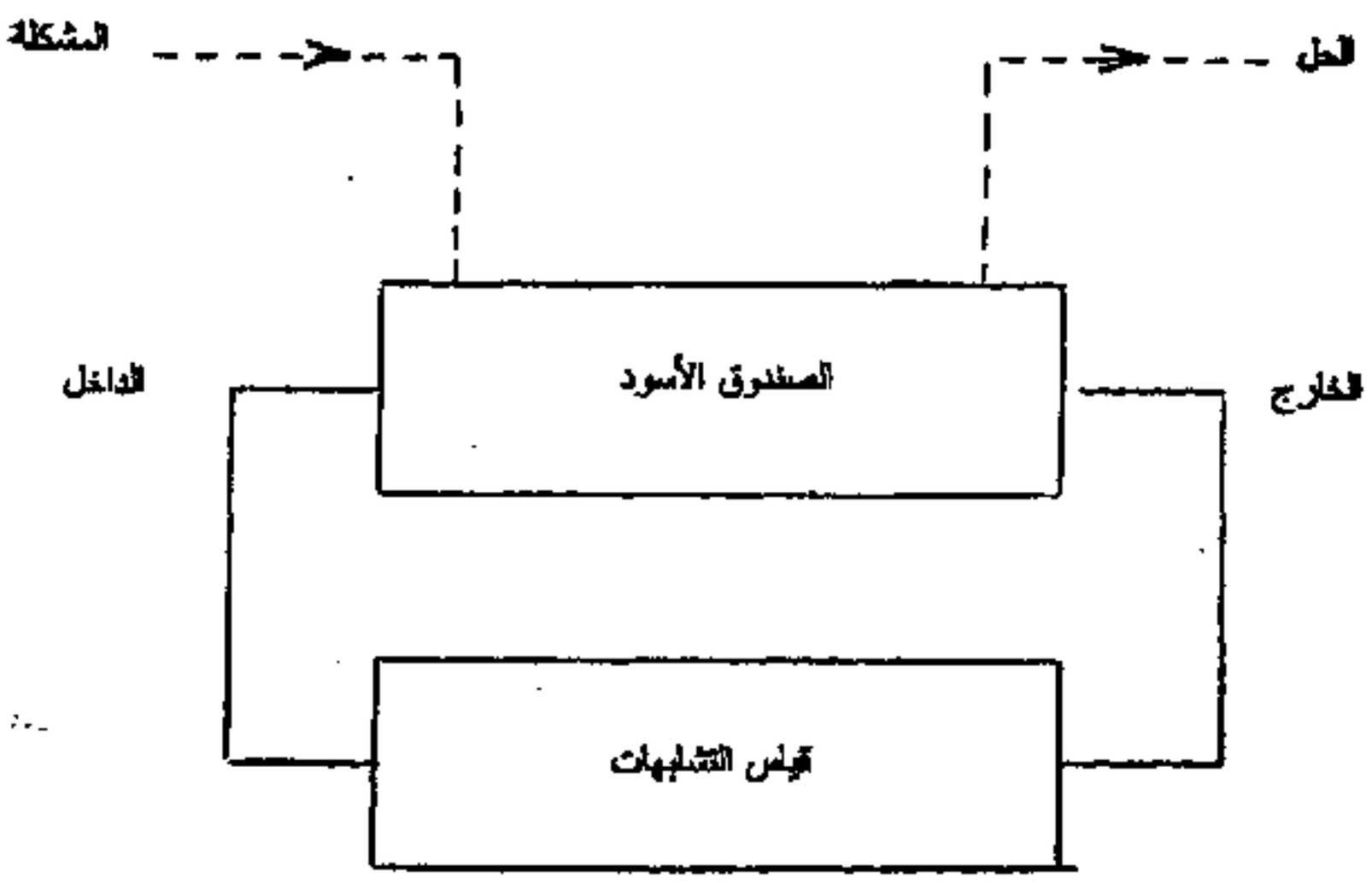
انطلاقا من المفهوم الكارثى فى تطبيقه للرؤية عـلى تكوين ما ـ كما فى الشكل التالى ـ يظهر فى الوهلة الأولى مع استمرارية النظر أنه امرأة مسنة كمـا فى رقم (١) ، وكذلك يشاهد صورة فتاة شابة كما فى رقم(٣) ولكن بالنظر

(★) فى استقرار سرعة الضوء •

بتركيز وتدقيق فى رقم (٢) ، يجد الرائى نفسه محصـورا فى رؤية واحدة ، وهو يرى صورة الفتاة الجميلة اذا كان ذا خبرة وثقافة مبسترة ، بالاضافة الى زاوية النظـر التى يرى فيها الصورة ، وبذلك يكون بناء المنظـور مكونا من وحدة واحدة فقط ، لكن الخبرة والثقافة العالية تقود الى تنوع عملية الابصـار برؤية اشـكال مختلفـة بادراكات متعددة ، فالذى يرى الفتاة فقط ، فهذا معناه تنوع بسيط ، ومنهم من يرى الفتاة والمرأة المسنة وهذا تنوع مركب من خلال الاحساس وتصنيف الموضوعات ومساهمة الحجم والشكل بوضوحهما ، قد يستخدم البعض ألـوانا مختلفـة لغـرض التفريق بينهما ، لكن بدلا من الحجم واللون نرى الأشـياء من خلال وظائفها ، حيث يبدو القلم الحبر والقلم الرصاص هما أنفسهماعندما نريد أن نكتب وان اختلفـا فى اللون والحجم ، فمهما استخدم الانسان من تنوع طبيعى ، فان له فى قانون عملية اعطاء المعلومة الأهمية نفسها ، وبما أن الادراك مبنى ومنظم ، فان هذا البناء هـو الوسيط المعطى من قبل الأشياء فى الوجود (٢٨٦) .

ان الثبات والاستقرار يظهران أكثر وضوحا اعتمادا على ادراك الحجم واللون والشكل البراقية ؛ ولذلك « فان المظاهر المرئية تبدو صورا ذهنيـة نتيجة تحفيز الشـبكية

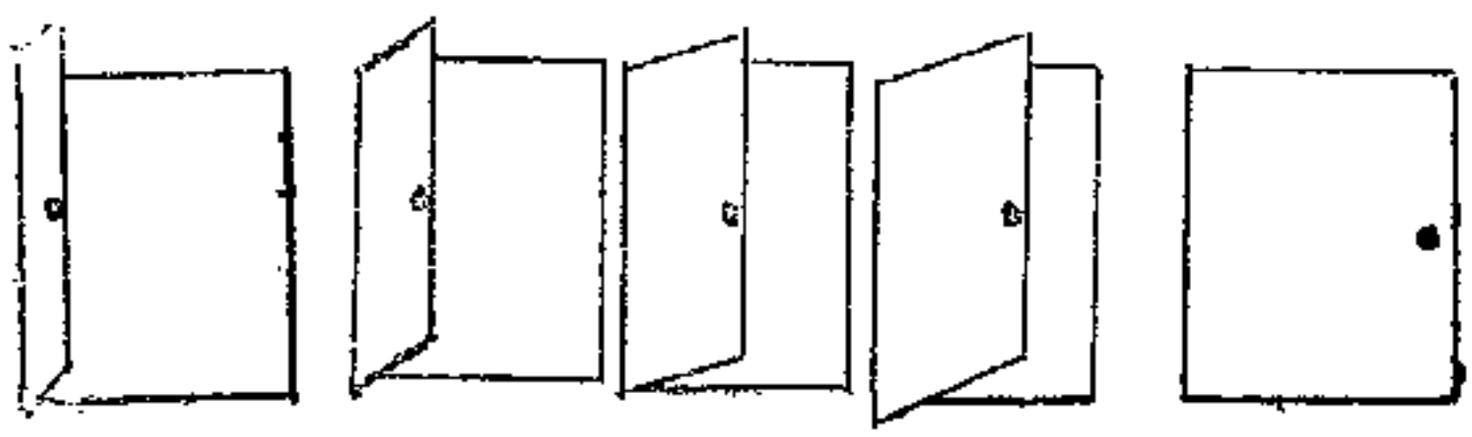
بوساطة الأشعة الضوئية المنظمة المنعكسة من الأشخاص والأشياء » (٢٨٧) ، فهى بذلك « تؤثر فى تفكيرنا ورد فعلنا احساسا، ذلك التفكير فى اعطاء الأشياء معنى»(٢٨٨)، من دون « أن تدرك شعوريا ، أى انها مدركة لا شعوريا ، فتختزن لتجديد الطرائق الرؤيوية»(٢٨٩)، داخل (الفضاء ـ الزمن) حيث نراه منتجا بلغة مرئية ، نطلق عليها الصورة ، وهذا يعنى أن الأشياء المضاءة ليست الأشياء ذاتها ، بل الموضوعات التى تكون الدراما » (٢٩٠) والمضاءة من زوايا عدة ، ان هذا كله يأتى من خلال الذى يطرحه (جونس) « كيف تتضح الأشياء (الموضوعات) رؤيويا ، من خلال (ما يسميه جونس) الصندوق الأسود (الدماغ) ؟ وكيف يسيطر مصمم الضوء على المشكلة ؟ وكيف يخرج منه بعد أن يدخل التحليل وصولا الى الحل ؟ » (٢٩١) .



التمثيل في (المنطق)

ان تغيرا بسيطا فى زاوية الرؤية ، يجـد أكثر من تأثير على استقبال رؤية الأشـياء أو الموضـوعات بتفاصيل دقيقة اعتمادا على الزمن الجزئى البسيط الذى يفصـل بين تأثير وآخر على المتلقى ، وهذا ما يسميه (توم) « بتغيرات الطور فى استقبال الأشكال ورؤيتها ، نتيجة التغير فى زوايا الاسقاط الضوئى » (٢٩٢) ٠

ان فى ثبات الشكل وحركته ، تحدث تغيرات كثيرة فى استقبال الشكل ، اعتمادا على تغيرات أطوار الاستقبال للشكل مع ثباته ككتلة وشكل ، فمثلا عندما تتحرك كتلة من نقطة الى نقاط أخرى عبر فضاء ، فهى واحدة ، لـكن الاستقبال يتغير تبعا لتغير مساقط الضوء فيراها المتلقى بأشكال عدة ، كما فى الشكل التالى (٢٩٣) ٠



اذن هناك مركز تنطلق منه (الكارثية) وهو ثبات كتلة الشـــكل Shape واقعيـا ، ثم ان التغيرات التى تحـدث فى أطوارها هى الاختلال فى زوايا الرؤية اعتمادا على زوايا الاسقاط الضوئى ضمن المحيط الذى تتواجد فيه الكتلة ٠

المؤشرات التى آلت اليها أبنية الضوء المعرفية

أفلاطـون وأرســطو

١ ــ ان الضوء يحمل المكان والزمان ، فيكشــف عن المكان (كتلة ــ كمية) ، (طول ، وعرض ، وعمق) عن طريق الظل والتظليل واللون والشكل ، ويحوله الى كيف من خلال دلالتــه ومعانيــه ، وما يتركه من تأثير نفسى وفكرى فى المشــاهد (المتلقى) بوجــود مكــوناته التعبيرية ، وبذلك يلحق الموضوع بالمكان ، وله قدرة الانشاء والتركيب ، لأن الزمن متحرك فيه ، والاحساس متعلق بالزمن •

٢ ــ بما أن الضوء مرئى ، فهو يمثل الوجــود (جــوهر) متمثلا بالشمس ، التى تدل على الخير والنماء والعطاء والعدل ، واللامرئى ، المتمة أو الظــلام (عارض) ويدل على الشر وعدم الأمان وفقدان العدل ، وبالامكان أن يتحول العارض الى جوهر ، ولا يمــكن أن يتحــول الجوهر الى عارض ، وبالجوهر والعارض نتعرف عــلى الشكل ، وصورة الشكل لا تكون الا بوجــود الضــوء ، الاله المحرك لها ، لأن الانسان لا يمكن أن يفكر بدون صــــور •

ان الصورة لا تنفعل الا لمادتها ، أى تبقى فى حالة ثبات واستقرار ، وهذا عكس مفهوم التحول من العارض الى الجوهر •

٣ ــ ان مبدأ النفى والاثبات (منطق التعارض) له قدرة على فتح مدركات حسية وتأويلية لدى المشاهد(المتلقى) الذى يظهر عند أحدهم اثبات (جوهرا) وفى الوقت

نفسه يظهر عند متلق آخر نفيا (عارضا) ، وقد يحدث العكس • والتأويل لا يأخذ مداه الا داخل الفعل الذى يضيف الى العلامة معنى •

الفترة المسيحية ـ العصور الوسطى

١ ـ النور جوهر والظلام عارض ، ان النور يمثل العدل والخير ، ويمثل الظلام الشر وانقبح ، وان تقابلات الضوء والظلمة ، النهار والليل ••• الخ تراكيب يكمل بعضها بعضا •

٢ ـ الصورة لا توجد الا بالضوء ، وهى اما منطقية مرتبطة بالفكر وتحمل معنى ينير قلب الانسان وعقله وفكره ، أو دلالية ، مادية ، مرتبطة بالحس • ومن خلال الفكر والحس والرؤية ، يتم تحديد الجوهر والعارض (الصورة) ، فاتحدت الصورة بالهيولى ، وبها تكون الزمان حيث وجدت به الأشياء • وان الشعور بالزمان يولد الانتباه الذى يولد الشعور بالحاضر ، والذاكرة تولد شعورا بالماضى ، والتوقع يولد شعورا بالمستقبل .

٣ ـ المكان الذى تشغله الموضوعات لا يشتمل على المكان فحسب ، وانما على جو متميز عن الوجود المادى •

ديكارت وهيجل

١ ـ الضوء وجود (جوهر) امتداد (شكل) وله قابلية الحركة المرتبطة بالزمن الآنى (ميكانيكية) ، وان المزاوجة بين آنيته وآنية الآخر (المكان) يعنى انتقال المعنى من أحدهما الى الآخر ، كما فى القصد (أنا أفكر)

والمقصود (المفكر به) بارتباطهما ببعضهما • وان التغيرات تجرى على الصفات ويبقى الجوهر بدون تغيير •

٢ ـ تبقى المادة والصورة (الفكرة) متصلتين باعتبار أن المادة وسيلة التعبير عن الفكرة ، وبما أن الضوء مادة فهو يفتح بابا للوصول الى الصورة واعطائها معنى ، أى انه اهتمام بالشكل الذى يصنعه الضوء ، ويؤول المعنى نتيجة التغييرات الحاصلة فى العوارض •

٣ ـ تتحول الأشياء والظاهرات الى أضداد (تناقض) فى كل مكان ، الحياة والموت ، الضوء والظلام •

٤ ـ الفروق فى الحجم والوضع والشكل واللون تقود الى الوحدات ، وهذه الوحدة تؤدى دورا مهما فى تحليل العناصر المختلفة التى تدخل فى تركيبها ، وهى لا تظهر حسيا بشكل مباشر وانما سرية وخفية وباطنية •

جاك دريدا ورينيه توم

١ ـ بامكان الظلام ـ بوصفه ملحق الضوء ـ أن يغير نظامه كله ، اذا أضيف اليه ، فيقوم بوظيفة الضوء فى اعطاء المعنى والدلالة عليه ، وبذلك يحقق هدم الأساس التقليدى الذى يدعو الى مفهوم المركز •

فالضوء ممثلا بـ (هو) لا يطرد بقية العناصر (ديكور ، أزياء ، ماكياج ، اكسسوارات) ممثلة بـ (الآخر) ، بل يشعر بها ويثريها ، من خلال استخدامه

لغة جديدة بأدوات ووسائل لا تشبه أدوات اللغة العادية ووسائلها ، بالتعدد والاختلاف ، وينثرها وسطا متعدد الأبعاد لانتاج فضاء ، لا يمكن لأى كلام تلخيصـه أو احتـواؤه ، كل هـذا باستخدام مفهوم المركز غيـابا وتيها ·

٢ ـ الضوء يمثل مركز جذب (س) ضمن نظام ديناميكى في فضاء من المتغيرات الداخليـة ، تغيرات الأطـوار (حجم وشكل) ، ويحافظ على الاستقرار البنيوى لمركز الجذب (ثبات الكتلة) بالبحث فى الاستقرار والتحول في آن واحد ، اعتمادا على ثنائية الدلالة (مستقر / متحرك) بالتجاور والانقطاع ، التى تحملها الكارثية ، فى خلق علاقة الماضى الساكن بالمستقبل المتحرك ، وهذا يعنى تدخلها فى هدم (الكوزموس) العالم المحدود ، المعطى أو المدرك لغرض تجديد البناء الأيقونى للعالم ·

٣ ـ الكارثية (لغـة صـورية بـ (فضـاء ـ زمن) تتحقق بالضوء) ·

ومن خلال تلك المؤشرات ، توصل الباحث الى اشتراكها بالتأثير فى الاضاءة المسرحية على الشكل والتخيل والتأويل والتحول عبر النقاط التالية :

١ ـ ان الضوء يحمل المكان (كم)؟ والزمان (كيف؟)، لاعطاء الأشياء أشكالا ، تتضمن موضوعات بدلالات ذات معان، كما له قدرة على الانشاء والتركيب ، لأن زمنه متحرك، والاحساس متعلق بزمنه ·

٢ ـ ان الضوء وجود (جوهر) ، امتداد (تشكل) ، ثبـات واستقرار (مادة ، كتلة) ، حضور ، والظلام (عارض)، صفة ، نفى النفى ، غياب ، يتغير تبعا لتغيرات الأطوار (حجم ، شكل) ، فيظهر فروقها ، وبالامكان أن يتحول العارض الى جوهر ، ولكن لا يمكن أن يتحـول الجوهر الى عارض وب (الجوهر / العارض ، مستقر / متحرك، حضور / غياب) نتعرف على الشكل ٠

٣ ـ الضوء مركز الصورة (الجوهر / العارض) وهى لغته، ولا يمكن للانسان أن يفكر بدونها ، وهى تحدد بواسطة الفكر والحس والرؤية ، ولهـا أدواتهـا ووسـائلها الخاصة بها ٠

٤ ـ ان الشعور بالزمان يولد الانتباه الذى يولد الشـعور بالحاضر ، والذاكرة تولد شعور الماضى ، والتوقع يولد شعور المستقبل ٠

ان هذه النظريات والمفاهيم يجمعها هاجس مشترك ، وهو هدف البرهنة على دور الضوء المركزى وتحوله الى اتجاه (ضوآنية) فى العرض المسرحى ٠

(الضوء والظلام) فى التكوين البصرى

مقـــــدمة

العـلامة الضـوئية

تناول العديد من العلماء والباحثين العلاقات الانسانية بالتحليل ، باحلال علاقات ترتكز على العـلامات محلهـا ، « علامات وظيفتها الأساسية ، هى أن تدل على شىء ما ، أو أشياء يمكن أن نستعملها ضمن وظيفة العـلامة » (٢٩٤) وتتفاعل كلتاهما داخـل فن المسرح بحرية ، ويقال ، ان العلامة : « هى ذلك الشىء القابل للادراك ، الدال على معنى لا يتحقق الا به » (٢٩٥) ، وكل علامة تلعب دور المكافىء لشىء ، ولابد أنها تضمر علاقة دائمـة بالشىء الذى تحـل مكانه ، وهنا سوف يركز الباحث على العلامة المسرحية بشكل عام والعلامة الضوئية بشكل خاص ٠

فالعلامة « تقوم فى عملية تبادل المعلـومات داخـل المجموعة البشرية ، بدور المعادل أو المكافىء المادى للأشياء والظواهر والمفـاهيم التى تعبر عنهـا (٠٠٠) وميزتهـا الأساسية هى قدرتها على القيام بوظيفة الاستبدال ، بمعنى أن الكلمة تحل محل الشىء أو الموضوع أو المفهوم ، فمثلا

النقود تحل محل القيمة ، ومحل العمل كضرورة اجتماعية ، الخريطة تحل محل المكان » (٢٩٦) ، والعـلامة لم تدخـل مجال الفن الا على يد (يان موكاروفسكى) فى المداخلة التى قدمها فى المؤتمر الدولى الثامن للفلسفة فى براغ فى عام ١٩٣٤ ، حينما عرفها بأن « كل عمل فنى علامة » ، و «العمل الفنى له صـفة العـلامة ».(٢٩٧) ، وبما أن العـرض المسرحى يعتبر من بين الفنون التى ظهرت فيهـا مجـالات النشاط الانسانى بشكل كبير ، وكذلك من بين أنواع عديدة من الفنون التى استخدمت تعبير « علامة » بكثرة من قبـل العاملين فيـه ، عـلى اعتبار أن « المسرح هـو مرسل كثيف لعدد كبير من العلامات التى تعمل معا بانتظام مرن»(٢٩٨)، وبما أن المسرح دراما ، فقـد أخـذ (هونزل) فى تطبيق (ديناميـة العـلامة) مسرحيـا من المفهـوم الذى صـاغه (آوتاكارزيش) « ان الفن الدرامى هـو فن الصور Images وهو كذلك من جميع النواحى عـلى الاطـلاق » (٢٩٩) - واشارة الى عناصر التعبير الفنى ووسائله فى المسرح ، يعطى (بيتر بوجايتريف) أهمية للعلامة المسرحيـة من خـلال تفريقها عن العلامة فى وظيفتها الاجتماعيـة » ان المسرح يحـول جـذريا جميع الأشياء والأجسام التى تتعين فيـه ، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدلالة تفتقر اليها ــ تكون أقل وضوحا ــ فى وظيفتها الاجتماعيـة العادية • فى المسرح ، تكتسب الأشياء التى تقوم بدور العلامات المسرحية (٠٠٠) مقدمات خاصة وخصـائص نوعيـة وصفات لا تملكهـا فى الحياة الواقعية » (٣٠٠) • اذن ، العلامة فى المسرح أكثر غنى وتنوعا وكثافة •

لقد حدد (كاوزان) ثلاثة عشر « نسق علامة » تعمل فى العرض المسرحى بدءا من « الكلمات ، تغيير نغم الصوت، تعبير الوجه ، الايماءة ، حركة الجسد ، المكياج، غطاء الرأس، اللوازم ، الديكور ، الاضاءة ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية ، ولكل منها منطقه الخاص » (٣٠١) ، وهى وسائل تعبير تتداخل بعضها مع بعض بانسجام وتوافق أو باختلاف وتعارض ، لكن فى النهاية غايتها الوصول الى تكامل العرض المسرحى ٠

ان أغلب تراكيب العلامات تتضح فى الزمان وكذلك فى المكان ، وهذا ما يجعل تحليلها وتنظيمها عملية معقدة ، وقسمت العلامة الى صنفين حسب (كاوزان) (★) :

١ ـ « العلامات الطبيعية : وهذه تتعين بواسطة قوانين مادية ، تقتصر معها العلامة بين الدال والمدلول على علاقة العلة والمعلول مباشرة (كما هو الحال فى الأعراض التى تدل على المرض ، والدخان الذى يدل على النار) ٠

٢ ـ العلامة المصطنعة : نتيجة لتدخل انسانى اختيارى (٠٠٠) حتى فى الحال الذى يستدعى تدخل فعل

(★) وقسمها (يورى لوتمان) الى مجموعتين :

١ ـ العلامات الاصطلاحية (الاتفاقية) : التى يكون الرابط الذى يربط التعبير بالمضمون فيها غير معلل ضمنيا ٠ فمثلا يصطلح على الضوء الاخضر حرية المرور والأحمر خطر المرور ، ولكن بالامكان اصطلاح العكس تماما ٠ وهذا يعنى عدم وجود أية رابطة قسرية او لزامية بين مضمون الكلمة وشكلها ٠

٢ ـ العلامة الصورية (الأيقونية) فهى تفترض تعبيرا وحيدا لكل دلالة ، تعبيرا يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية ٠ والرسم مثال معروف لهذا النوع من العلامات ، ويتم ادراكها اسرع من ادراك العلامات الاصطلاحية ٠

المراقب (المعلل) ، فى اقامة الرابط بين حامل العلامة والمدلول » (٣٠٢) ٠

وهذا ما ساعد (كاوزان) على صياغة ما أسماه « (باصطناع علامة طبيعية بيئية فى المسرح) ، وذلك بتحويل العلامات الطبيعية الى علامات مصطنعة » (٣٠٣) ، قد تكون تلك العلامات لا ارادية فى الحياة ، يحولها المسرح الى علامات ارادية ، وقد لا تكون لها وظيفة اجتماعية ، ولكنها تكتسب ضرورة وجودها فى المسرح ، ان الاختلاف فى العلامتين هو فى مستوى الاصدار ، وليس فى عملية الادراك ، وهذا يعتمد على وجود آو غياب الارادة فى اصدار العلامة ٠

ارتبطت العلامة بمفاهيم عدة منها ما انضوى تحت لوائها ، ومنها ما عارضها أو اختلف معها فى بعض من جوانبه ، لكنها كلها تصب فى تحقيق مفهومها ، فالدايل ، والاشارة ، والرمز ، والعرض ، والشاهد ، والأيقون ٠٠ الخ كلها جاءت لتميز مفهوم العلامة ، بناء على تعددية وظائفها التى تقوم بها ٠

يؤكد (كاوزان) على أن العلامات المسرحية كلها اصطناعية « كونها ناتجة من عملية ارادية مبنية على تصميم مسبق وهدفها التواصل (الايصال) الآنى » (٣٠٤) ، فالعرض المسرحى يستخدم العلامات المأخوذة من مظاهر الطبيعة وما فيها من نشاطات انسانية ، مشفوعة بقيم دلالية أكثر كثافة ووضوحا ، برغم أن بعض تلك العلامات الطبيعية

ليست سوى ردود فعل لا تحمـــل وظيفة تواصـــلية ، لكنهـــا تكتسبها على خشبة المسرح ٠

والعلامة كما جاءت عند بيرس « شيء ما يقـــوم لأحدهم مقام شيء آخر لصلة ما أو لقدرة أو حضور مادى يرجع الى شيء ما غائب » (٣٠٥) ، فهو بذلك يقدم حدودا بامكانهـــا أن تعالج نوعى العلامة ــ أيضا ــ وهذا ما يؤيده (جارلس مورس) « انهـــا علامة تشـــابه فى علاقاتهـــا ما تـــدل عليه » (٣٠٦) ، وتسمى كذلك لأنها تشـــير الى الأشـــياء ، والأفكار ، والأفعال ، فاذا كانت من دون ترابط أو اتصال ، فان العلامة تفقد معناها ودلالتها ، وهـــذا يعنى تميزها فى « تعددية وظائفها وقدرتها على التحول الدائم ، وخاصـــية «التحول» هذه يتفرد بها المسرح دون باقى الفنون»(٣٠٧)٠

ان وظيفة العلامة ، بالاضافة الى ذلك ، هـــو تعـــزيز الادراك للمشاهد (المتلقى) الدائم ، فى تعيين المـــكان ، وهذه الوظيفة التعيينية هى التى تؤكد ثبات هذه العلامات ، التى تحتفظ بأقوى ديناميكية للفعل الذى يجـــرى فيهـــا ، وبالامكان أن تكون العلامة ليست كتابية وانما صوتية أو علامة ضـــوئية ٠ فالعـــلامات فى المسرح « ليست علامات لموضوع ما ، بل علامات لعلامة لموضوع ما » (٣٠٨) ، أو كما يسميها (هنريش كوميرتز) «المباشر وغير المباشر ، ان جـــوهرا ــ كما عند أفلاطون وأرســـطو ــ مميزا فى اطار الادراك بعـــوارض تنتمى اليـــه عادة ، يعتبر مبـــاشرا ٠ فى حـــين أن جـــوهرا مميزا بعوارض تنتمى لجـــوهر آخـــر يعتبر غـــير مبـــاشر » (٣٠٩) ، أو كمـــا تطلق عليهـــا

(آن آبرسفيلد) قراءة نظام للعلامات حسب محورين اثنين « المحور العمودى ، أى محور التعويضات أو محور القياسات التصريفية ، والمحور الأفقى أى محور التأليفات أو محور التراكيب التعبيرية » (٣١٠) ، أى امكانية تعويض علامة بأخرى لها القياس التصريفى نفسه فى كل لحظة من لحظات العرض ، وهنا تكمن مرونةالعلامة المسرحية وامكانية تعويض علامة تنتمى الى شفيرة بعلامة تنتمى الى شفيرة أخرى ، « ومحور التراكيب التعبيرية يتضمن توالى سلسلة العلامات وترابطها ، بحيث يمكن بواسطة التعويض تشغيل شفيرة دون أخرى ، ونقل الحكاية من نمط علاماتى الى آخر ، من غير أن يكون هناك اخلال بالترابط » (٣١١) ، يصاحبه تكديس عمودى للعلامات الآنية فى العرض ، ومن اللعب بمرونة على المحورين ، تأتى قدرة المسرح على تقديم أشياء عدة فى وقت واحد ، كتشابك الحكايات وتشعبها ، ان قابلية التحول التى تمتلكها العلامة المسرحية تؤدى الى تنوع العلامات ، التى تفسر تحول البنية الدرامية ، وهذه خاصية تتميز بها العلامة الضوئية فى تغيير المكان أو الجو العام أو الحالة النفسية ، اعتمادا على زاوية سقوط الضوء » وزاد دورها فى خلق الفضاء المسرحى مع ازدياد تطور تقنياتها الكهربائية منذ ابتكار (آبيا) باحلال الفضاء المبنى على أساس تغيرات الأشكال التى توفرها الاضاءة الموجهة والمضبوطة لخشبة المسرح محل خداع الأشكال الشفافة المرسومة بايهام ، معتبرا وظيفة الاضاءة الرئيسية هى تحديد وابانة الأشكال فى الفضاء » (٣١٢) ، ويلور (ريتشارد بلبرو) رمزا أوليا يربط علاقة أربعة توابع للاضاءة فى المسرح هى : « اختيار الرؤية Selective Visibility

وكشـــف الشـــكل (تحـديد آبيـا) Revelation Of Form والتـــأليف (التـــكوين) Composition، والمـزاج ، Mode بأربع خصائص ضوئية يمكن تراكبها وضبطها : القوة أو الشدة Intensity ، واللون Colour ، والتوزيع Distribution والحـــركة Movement *(٣١٣) . كذلك ، فان بعض العناصر تكتســب دلالات جـــديدة عنـــد اتصـــالها بأشـــكال فنيـة أخـرى وبالوسـائل التقنية المسرحيـة ، وهـكذا ، فان ممثـلا مضـاء بطرائق مختلفـة ومن زوايا متعـددة ، يمكن أن يعبر عن عواطف وانفعالات مختلفة ، فجو احتفالى حيوى مفرح يأتى من اضاءة عنيفة وتلوين تعبيرى ، وجـو مأساوى حزين يأتى فى ألوان باهتة واضاءة خفيفة ، وهكذا تأخذ بعض العناصر للأشكال المختلفة فى الفن دلالات جديدة عند اتصال بعضها بالبعض الآخر على المسرح . « وهـــذا ما يمـكن المشـــاهدين (المتلقين) ذوى الأذواق المختلفـة والمتطلبات الجمالية غير المتجانسة من فهم المسرحية»(٣١٤).

ان اجتماع مادتين أو أكثر على الخشبة تؤسسان مكانيا امكانية اشتراكهما فى معنى « (البون Proxemics) أو المسافة التى تفصل بينهما » (٣١٥) ، وهى جزء من المتطلبـات الجمالية للعرض والتى تشارك فيها علامات متعددة ، عـلى أن العـرض المسرحى « عبـارة عن مجمـوعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة متعددة ، تابعة جزئيا ـ انلم يكن كليا ـ الى نظام تواصلى » (٣١٦) ، يتضمن سلســلة من المرسـلين وسلسلة من الرسائل ومتلقيا متعددا لكنـه قابع فى المـكان نفسه ، وذلك من خلال تحديد العلاقة بين العلامات ومراجعها

على خشبة المسرح دون تحويل المسرح « الى تقليد أيقـونى للواقع بدرجة أو بأخرى، ودون جعل الأيقونية معيارا لتذوق العلامات المسرحية»(٣١٧) ، وهذا ـ أيضا ـ لا يعنى منهوما معقدا فى بنية العلامة بدلا من اعادة التشابه ، وعدم تطابق الفكرة ، ان العمـل فى الفن يقود الى نفسـه ولا يقود الى غيره ، حيث ان الحقائق الأساسية فى تنوع اللغـة لا تحمل الأفكار نفسها • وحسب (لوتمان) ، فان « النموذج الحقيقى فى شكله العام لم يخلق رسالة فى الأعمـال نفسـها ، بل تضاف اليه لغته الخاصة » (٣١٨) ، مثـل لغـة الفن التى تخرج خارج تمثل العالم ، حيث شفراتها تظهر خارج أى اتصال مع عمليات المجتمع وتطور الثقافة بشكل عام ، وهنا يجرى الحديث عن الوظيفة الدالة « حيث تعد العلامة نتيجة الاستدلال ، وذلك الاستدلال يرتبط بشكل تبادلى بمستوى التعبير (الدال السوسـيرى) ومسـتوى المحتوى (المدلول السوسيرى) » (٣١٩) ، وهـذا ناتج من قراءة مجمـوعة العاملين فى العرض ، والقراءة التى أنتجوها والتى يقرؤها المشاهد (المتلقى) ، حيث ان هذه الوظائف الدلالية تعطى للعرض المسرحى صورة ديناميكية لانتاج المعنى ، فيحل محل مخزون العلامات والتبادلات الميكانيكية فى بنيتها بين الدال والمدلول ، كى تسمح بتأكيد هدفين مستقبليين ، الأول ، الحقيقة بأن العلامة نفسها مع بعض من حقيقتها المستقبلية لا تحال بخواصها الداخليـة للشىء الذى توضـع فيـه ، والثانى ، خاصية مستقبل العلامة فى ثباتها واسـتقرارها الأكيد ، واستمرارية ارتباطهـا بمعنى المظهـر ، والشىء والفعل ، وهـذا لا يعنى حاجة العـلامة الى ثبات فى المعنى لفترة قصيرة جدا ، لأن الثبات والاستقرار يشكلان تدريجيا

يعض معانى المظاهر والأشياء والأفكار ، والتى تأتى بعلامات صغيرة من خلال نشاط وظيفتها الاجتماعى الطويل ، وبما أن وظيفة العلامة هى الفصل والتمييز «فكل علامة تمتلك فى ذاتها ما يميزها عن العــلامات الآخــرى وهو ما يؤسس دلالتها ، وهذا يدل على أن فعل التمييز يطابق فعل الدلالة فى كل علامة »(٣٢٠)، وهكذا كل ما يقوم بوظيفة الدال ، لابد أن يكون قادرا على تفسير نفسه فى السياق الخاص للعرض المسرحى ، بتحليل الحركة المزدوجة ــ (وظيفة ــ دليل) ٠ ففى مرحلة أولى « ان هــذا التفــكيك اجــرائى فى عمقه ولا يستتبع بالتالى ظرفا زمنيا حقيقيــا » (٣٢١) لتشــبع الوظيفة بالمعنى ، وهذا التشبع يكون ، حيثما يكون هنــاك مجتمــع ، ويتحول استعماله الى دليل على هذا الاستعمال ٠

ان الفنان هو الذى يخلق العلامات التى يجســد بهــا الفكرة ، ومن المستحيل فصل الفكرة عن العلامة دون خطــر التدمير ، أى انها يجب أن تدمر كى تفصــل عن بعضــها ، وهذا ما يحدث فى احتلال العارض مكان الجوهر أو تغيرات الأطوار وثبات الكتلة واستقرارها وتغير الحجم والشكل ، وهذا كله (ينقط) (بضم الياء وتشديد القاف مع فتحها) فى العرض من خــلال نظام الاضــاءة ، حيث يتــوقف فى العرض من خلال قيامه بعزل مجمــوعة من المشــاهد ، حيث الازاحات الشكلية بين النظم المسرحية ٠

ان جمالية الصورة الفنية المسرحية تنتج من خلال تنوع العلامات ، فالاتساع والقوة للصورة يعتمدان على امتــداد التجــاور للحــاضر والمســتقبل ، وكما للفنــون الأخــرى

علاماتها ، فان للمسرح علامات خاصة به ، تظهر المعـانى والأشكال وتجسيداتها كلها • وبما أن العلامة تفصـح عن علاقة ثنائية ، فهى تجمع بين المفهـوم الذهنى والصـورة السمعية ، وهـذا ما يطلق عليه (سوسير) دال ومدلول ، باعتبار المدلول أحد طرفى الدليل ، والذى حـدد بتسميته (مفهوما) ، والفرق الوحيد الذى يجعله معارضا للدال هو أن هذا الأخير وسيط «فالأشياء والصور والحركات ••• الخ تحيل ، بقـدر ما هى دالة ، الى شىء لا يمـكن قوله الا من خلالها»(٣٢٢) ، وعليه يستحيل الفصل بين الدال والمدلول، ولكن بالامكان أن يعوض المدلول بمادة معينـة ، هى مادة الكلمات ، وتفرض مادية الدال مرة أخرى ، التمييز الواضح بين المادة والماهية ، والماهية يمكن أن تكون غير مادية (مثـل ماهية المحتوى) ، التى تقترب من مفهـوم العـارض عنـد (أفلاطون وأرسطو) ، وكذلك تغيير الأطوار عند (توم) فى ثبات الكتلة واستقرارها وتغيير الأشـكال والأحجـام (المسـاحات) ، اذ يمـكن القـول بأن ماهية الدال مادية ـ دائما ـ (جوهر) ، كونها أصواتا ، وأشياء ، وصورا •

ان الفعـل يوحد بين الدال والمدلول لانتاج العلامة ، التى قد تكون بصرية أو صوتية ••• الخ •

« ان وحدة الدال والمدلول لا تستنفد الفعل الدلالى ، لأن الدليل يستمد قيمته ـ أيضـا ـ مما يحيط به ، ثم ان العقل لكى يدل، لا يسلك نهج الربط والاقتران، وانما نهج التقطيع » (٣٢٣) ، وهذا ما يؤكده (توم) فى عدم الثبات وعدم الاستقرار والانقطاع •

ان العوامل الأخرى المحيطة بالضوء من ألوان واشكال وديكورات وأزياء ومكياج ، توصل معانيها بفعل الضوء ، فأى تغير يحدث فى الضوء « عندما تكتسب العوامل الأخرى قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامى (٠٠٠) ان الحدث ينتج عن تغيير المتغير أو الدينامى ، الذى يتيح الانتقال بطريقة منطقية وزمنية ، من موقف الى آخر » (٣٢٤) ، فكل موقف جديد يشكل أنموذجه الخاص الذى يصلح له ، ويتوقع أن يتم تبادل الوظائف بين العوامل، حيث أن « كل ما يرى على خشبة المسرح ، يصبح اعتباره مجموعة عوامل محركة » (٣٢٥) ، ويبقى المسرح يحمل لغته البصرية العامة ولغته الضوئية الخاصة ، من خلال رسمه علاقة لا متناهية مع بقية العوامل الأخرى ، « لأن الكلمة غير كاملة وتقع ازاء المرئى فى عجز ، تجهد عبثا لتجاوزه » (٣٢٦) ٠ فتأتى الاضاءة كعلامة لتحدد المكان على خشبة المسرح ٠

« فالضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعنى المكان الآتى للحدث ، (٠٠٠) ويمكن عزل ممثل أو اكسسوار ٠٠٠ الخ ، بتسليط الضوء عليه ٠ (٠٠٠) ليست الغاية تحديد المكان المادى ، وانما أيضا ابراز ممثل ما أو غرض ما بالنسبة لمحيطه ، فبذلك تصبح الاضاءة علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية أو الغرض المضاء ٠ (٠٠٠) ولها القدرة على تضخيم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور ، وهذا يعنى امكانية اضافة قيمة سيميولوجية جديدة ، اذ ان وجه

الممثل أو جسمه أو قطعة الديكور ، يبرز ليأخذ شكلا من خلال الاضاءة وكذلك الحـال بالنسبة للون الذى تشعه الاضاءة ، فهو ـ أيضـا ـ يلعب دورا سيميولوجيا » (٣٢٧) ٠

ان ألوان الاضـاءة ترتبط ارتباطا وثيقـا ، وتعتبر « واحدة من أهم الأنساق التى تشكل الفضـاء المسرحى ، لأنها ترتبط بالمسافة والمدى واللامحدودية وبالعمق وحرارة الأشياء ٠ وتلعب أنساق العلامات اللونيـة دورا كبيرا فى بناء الفضاء المسرحى ، نتيجة الترابط الكبير ما بين الفكر (المؤسس عليه) الفضاء ، ومفهوم اللون فى الجو والدلالات التى تنتج منه » (٣٢٨) ٠

ان العرض (الصورة) فى المسرح المعاصر يأخذ أشكالا متنوعة جدا ، من خلال الاستخدامات التقنية الحديثة ، التى لها القدرة على توصيل علامات تنتمى الى مختلف عنـاصر العرض المسرحى ، أو حتى تلك العـلامات التى تقع خارج عناصره ، مثال ذلك « العرض السينمائى الذى يدخل ضمن عرض مسرحى ، يجب أن يدرس أولا من خلال سيميولوجية السينما ، اذ ان وجود هذا العرض يعتبر علامة من درجـة مركبة ، لأنه يتبين ما يحـدث فى الزمان نفسـه فى مكان آخر ، أو أنه يبين أحلام الشـخصية ٠٠٠ الخ » (٣٢٩) ، ان للعلامات المرئية قدرتها فى أن تفعل فعلها فى الفضاء والزمان فى آن واحد ، بينما السمعية (الكلام واللغة) يتبدى فعلها فعلا زمانيا فقط ٠ وللعلامات البصرية قدرة أكبر فى التفـاعل مع الادراك الحسى ، لأنها تصـل الى العين قبـل الصـوت ٠

وللضوء قدرة على اختزال العلامات المتكررة والمتشابهة والمتقاربة على المسرح ، وذلك اما بالتركيز على علامة معينة أو باضعاف الاضاءة على بقية العلامات الأخرى ، فهو بذلك يعدل من حالة التشتت التى تصيب العرض فى حالة الاسراف باستعمال العلامات ، حتى وان كانت علامات متباعدة • ان انسلاخ علامة عن مجموعة من العلامات كأن تكون ممثلا أو قطعة ديكور أو اكسسوار ومتابعة الضـوء لها ، معنـاه ، اعطاؤها أهمية وفاعلية أكبر ، وهنـاك « علامات اختيرت اتفاقا كى توحى لنا بمرجعها الأصـلى تسـمى (الرمز) ، وهكذا فان نسق الضوء : الأحمر / الأخضر / الأصفر ، قد استعمل اصطلاحيا للاشارة الى الأولوية فى المرور»(٣٣٠)-

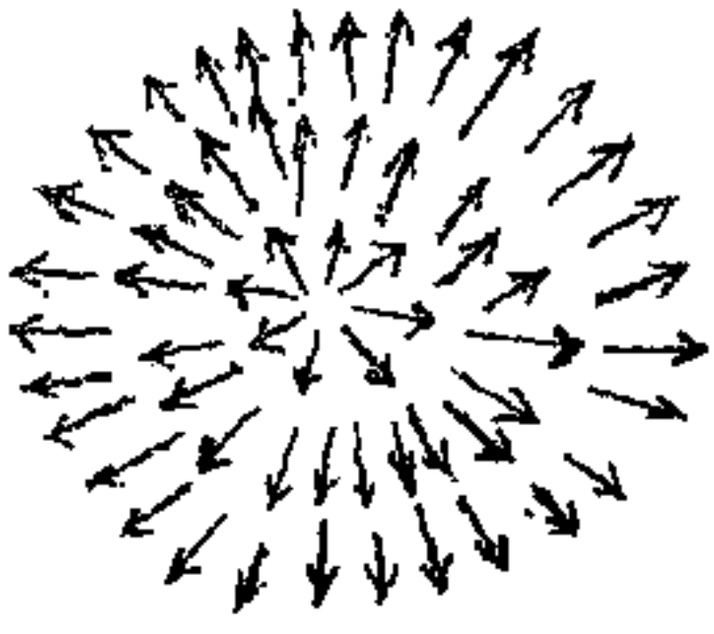
العلامة الضوئية اذن : تقوم بتنظيم التركيب الداخلى للنسق الدلالية للعرض من حيث الشـكل وحـركة تطـور المعنى ، عن طريق الانفتاح على الـواقع الذى أتت منـه ، بتوسطها فى خلق العلاقة بين عناصر العرض بما تعتمده من معارف وتقنيات ، تسمح بتميز مكان تواجدها بين العلامات، وتحديد العوامل التى تكونها ـ لون ، تشـبع ، سـطوع ، كثافة ••• الخ ـ وقوانين ترابطها فيما بينها ، ويتناسب بعدها فى ربطها الدال المدلول بتحويله الى أداة مسرحيـة مرئية ، كأن يكون الضوء الساطع نهارا والضـوء الخـافت ليلا ، فتوضح عناصر وأشياء بارساء فضـاء وزمان لهـا فى لحظة التعبير ، انطلاقا من تواجدها على المسرح ، فهى بذلك توهم أنها تعيد تأليف واقع مرئى على خشبة المسرح ، لكنه ليس بالمرجع الحقيقى ، وانما شىء ما له قيمة العلامة ،

فهو تخيل الواقع الخارجى ، انه تخيل المتخيل بوساطة مصمم الاضاءة والمخرج •

المبحث الأول

الضـــوء والشـــكل

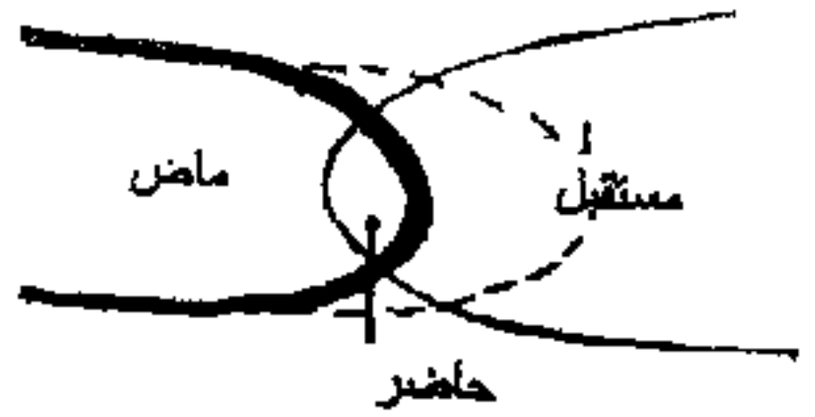
من الواضح أن العرض المسرحى نتـاج تركيب عـدد من العناصر المختلفة لـكل منهـا دلالتهـا ولا تحضر فيـــه تواترا ، الواحد تلو الآخـر مســتقلا بذاته ، وانما تحضر فيه متفاعلة فى شكل متناغم متداخل ، وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والاتقان ، فان لغة الضوء تظل هى الغالبة باعتباره مركز الانطلاق باتجاهات متعددة كما فى الشكل التالى :



انطلاق الضوء من المركز الى بقية العناصر

الضوء ليس رؤية فقط انه شعور فحيثما يكون الضـــوء تكون مشـــاعرنا • والعين التى تعطى الاحســـاس بالضـــوء

والظلام (★) ؛ لأن لها قابلية على مقاومة استمرارية التغيير فى امتدادات الصور والألوان والأشكال والأحجام والملامس والخطوط ، تلك التغيرات التى تضيفها ذاكرة الانسـان • وبالضوء ـ أيضا ـ نميز الأشكال، لقدرته على اخراج معانيها على خشبة المسرح ، فالضوء على الخشبة يؤثر فى الانسـان تأثيرا قويا لأنه من اختياره ، ويستطيع أن يتعرف بوساطته على الماضى ، لأنه حدث قد أنير ، وكذلك الحاضر الذى تواجد من الماضى بشكل غـير محـدد ، وبذلك يؤثر المـاضى فى المستقبل ، ويوضح الشكل التالى التداخلات التى تحدث بين الأزمنة وانتقالاتها فى الضوء على المسرح :



الماضى يمثله الخط الداكن الذى يتـداخل مع الخط الفاتح
فى مركز وسطى انتقالا الى المستقبل الممثل فى الخط المنقط

والتى يلعب الضـــوء فى تحقيقهـا دورا كبيرا ، اعتمـادا عـلى تطور تقنيات الأجهزة والدلالة عليها فهـو بذلك يرسم حركة الايقاع الداخلى للدراما ، والأجـواء النفسية حسب تنوع الأفعال ليقدمها ، كما يحفز خيال المشاهدين والممثلين،

(★) عندما كتب (ابيـا) عن فن الضوء لم يكتب أحد عن فن الظلام حتى القرن العشرين ، حين بدأ الاهتمام به فى الدراما الحديثـة ، حيث ظهر الصراع بين الضوء والظلام من خلال توزيع الضوء والتظليل والظل فى شـدة التدرجات وقابليـة التحـرك والانتقال ولون الضوء •

ويصـــبح ميزان الحـرارة والبرودة التى تقــوى دواخــل الشخصيات ، فينحت أشكال الأشياء ويحركها بتغيير حجومها ليزيد من ترسيخها فى الذاكرة ويزيد من فائض ثرائهــا الدلالى ، ويحول الأشياء التى كانت تقدم كرموز فى السابق الى أشكال جلية واضحة ، أى من الأشكال التى بامكان الضوء أن يميزها ، وما أوجه الشـــبه والاختــلاف بينهــا ؟ كيف يدركها الانسان ؟ فى ضوء هذه الأسئلة يقسم الشكل form الى جزءين من حركتين متجاورتين بينهما انقطاع :

١ ــ جــزء مادى : (داخــلى / جــوهر / وجــود / ثابت ومستقر / حضور / نفى) ٠

٢ ــ جزء شــكلى : (خارجى / عارض / امتـــداد / متحرك / غياب / نفى النفى) (★) ٠

١ ــ الجزء المادى (الكتلة) : وهو الجزء الأول فى الشــكل ناتج عن حركة ضيقة ــ جــوهر ، وجــود ، ثبــات واستقرار ، حضور ــ وبالامكان تمييزه ، ويمنح الفكر قدرة التمييز بين الأشياء لكى يختار منهــا شــيئا يكون المفهوم المجرد ، وهــو لا يتغير باسقاط الضــوء عليــه ويبقى كما هو ٠

٢ ــ الجزء الشكلى : ويأتى بعد عملية التمييز ويطلق عليه حركة الادراك ، منه الشكل (الامتداد) ، والتوظيف ، وهو الجزء الأكثر فاعلية فى العرض المسرحى لقدرته التعبيرية ودرجة تأثيره فى المشـــاهد (المتلقى) ،

(★) هذه المفردات مستقاة من الاطار النظرى لفاعليتهــا فى ادراك المفـهوم وعندما يذكر أى منهما ، فانه يعنى مجموع الكل الوارد أمام الجزء الذى يعنيه ٠

ويرتبط بعلاقة وثيقة مع الضوء ، وبالأخص فى الاضاءة المسرحية ، ويؤكد على الأجزاء دائما ، مع تأكيده على العلاقة بينها ، ولكنه يركب تلك الأجزاء نسبة الى الاحساس ، ويكشف بناء تلك العلاقة ، فيعطيها معنى ويؤولها ، ويحمل معه اتجاها جماليا ٠

الشكل كما ورد فى التعريف الاجرائى ، فكرة تظهر للعيان بعمل بصرى يتفرد بشكل Shape وبناء متميز ويشكل جوهر التكوين ، ويتكون من كثافة ، وقيمة ، وتباين ٠

الكثافة Intensity : تعتمد على التباين فى درجة التشبع Saturation داخل حدود الشكل الذى يمثل الجزء المادى منه ، وبما أن التشبع يمثل درجة نقاء اللون فى الاحساس فان ادراك الشكل يتم اعتمادا على :

١ ــ اللونية واللالونية Chromatic and Achromatic —
٢ ــ البراقية التى تعود الى الاثنين Brightness —
٣ ــ أصل اللون Hue —
٤ ــ التشبع Saturation — (٣٣١) ٠

ان أصل اللون Hue والتشبع Staturation يعود الى اللونية فقط ، وان أى تنوع فى صفات أى منهما أو فى أية علاقة بينهما ، يسبب التباين فى مجال الرؤية ، وخارج هذا التباين ، فان الانسان هو الذى يبنى ادراكه للشكل ، معتمدا فى ذلك على :

١ ــ نوعية مصدر الضوء نفسه والاحساس به ٠
٢ ــ خاصية الانعكاس التى تمتلكها المادة ، أى الملمس البصرى ٠

ان اضافة الأسود والأبيض والرمادى الى اللون تقلل من لونيته ، وتتغير كثافته ، أى شـدة الضوء ، فاما ان تكون أكثر براقية أو أكثر دكنة ، ويبـدو تغير فى أصـل اللون Hue أيضا ، هذا لأن الأسود والأبيض لهما تأثير فى الصبغات فى حالة مزجهما ، ويتضح ذلك بشكل واضـح بالتالى عـلى أصل اللون ، وكأنه بارد ، كما فى مزج الأسود والأصفر ، فالأسود يعمل كأنه اللون الأزرق ، فهو يخفض كلا من القيمة والكثافة ويغير أصـل اللون الى الأخضر ، وميزة الأخضر فى خاصيته عند مزج لونى صبغتين متباينتين فى القيمة ، فان أكثر ما يتغير حجم اللـون ، وكذلك القيمـة اللونيـة والشحدة ، اذن ، كل شىء فى أصـل اللون لونى ، بينما كل المواد التى تحتوى على الأسود والأبيض لا لونية (٣٣٢) ٠

كلما زادت كثافة المادة اللونية ، تزداد براقية الضـوء أو تبدو أكثر ضـوئية ، وكلمـا تنوعت الأطـوال الموجيـة بالضوء ، تغير أصل اللون ، مثـل الأحمـر ، والبرتقـالى ، والأصفر ، والأخضر ، والأزرق ، والأزرق المخضر Indigo والبنفسجى ٠

ان أصل اللون يظهر قويا ومشبعا ، ولكن اذا أضيف اليه لـون يطول موجى مختلف ، فانه يخفف ويصـبح أقل تشبعا ، وعليـه ، فالأحمر النقى يكـون أكثر تشـبعا من الوردى ، وألا أصبح للاثنين ، الأصل والبراقية أنفسهما ٠

ان مزج الإلوان غير كاملة التشبع ، أى التى تكون فيها الأطوال الموجية كلها بالقــوة نفســها ، تبــدو رمادية أو بيضاء ، اذا كان التشبع كثيفا ، أو أسود اذا كان التشــبع ضعيفا جدا ، « فاذا تغيرت الكثــافة تبعا لطاقة الضــوء ، فان أصــل اللون والتشــبع يتغيران نــوعا ما ، وان تنــوع البراقية يكون تبعا للطول الموجى ، ويسمى تأثير الكثــافة فى هذه الحالة نورانية Luminence(٣٣٣) وهناك تشابه بين الكروما Chroma والكثــافة لامتلاكهــا صفاتها نفســها ، والجدول التالى يوضــح العــلاقة بين الصبغات والضــوء ، وعلاقتها باللونية واللالونية (٣٣٤) ٠

	الضوء	الصبغات
اللالونية	البراقية	القيمة
اللونية	البراقية	القيمة
	اللون	اللون
	التشبع	الكثافة أو الكروما

القيمة Velue : تعتمد على كمية الضوء التى يعكسها الشكل ، وهى صفة تجعل العين ترى اللون ساطعا أو قاتمــا برغم تفاوت الأصــول اللونية Hues ، حيث اختلافهــا فى القيمة ، وهى تدل عــلى براقية اللون ، لأن أصــل اللون لا يتغير اذا لم تتغير أطوال الموجات الضوئية التى يعكســها وكذلك درجة تشبعه ، اذا لم يضــف اليــه أى كم من لــون

محايد ، لـكن درجة بريقــه تتغير كلما ابتعد عن مصــدر الضوء ، وذلك للنقص الحاصل فى كميــة الضوء الســاقط عليه ، ويتم ذلك على المسرح باستمرار ، وذلك لانتقال جسد الممثــل والأثاث أو الديكــور من مكان الى آخــر ، وكذلك التغيرات التى تحصل نتيجة اسقاط الضــوء على الأشــكال Shapes وللقيمة دور فى تحقيق تقييم المساحات المختارة ، ويتم تبويبها فى :

١ ــ الألوان الفاتحة High Key ٠

٢ ــ الألوان المتوسطة Intermediate Key ٠

٣ ــ الألوان القاتمة Low Key (٣٣٥) ٠

١ ــ الألوان الفاتحة : استخدم مصطلح Key المأخوذ من المصطلح الموسيقى لتأكيــد العــلاقة التشخيصية بين التدرجات اللونية ، وتلك مجمــوعة القيم الضــوئية (الفاتحة) التى تنتج الألوان الفاتحة ، وبهذه الطريقة يمــكن تقييم المســاحات التى تم اختيــارها ، وهــذه الألوان (الفاتحة) لهــا خاصــية تعبير تعريفيــة فى الضوئية والرهافة والدقة ، بحيث تجعلها مناسبة لتأكيد أغراضها وغير مناسبة لغيرها ٠

٢ ــ الألوان المتوســطة : وهــذه تكون بين الفاتح منخفض الدرجة والقاتم المعتم أو الأسود ، حيث ان لها خاصية تعبير مميزة ومؤثرة ٠

٣ ــ الألوان القاتمة : من القاتم المسود الى الأسود ، والنتيجة هى قيمة لونية منخفضة ، تمتلك خاصية مخففة داكنة الى حد ما ٠

اذن ، يعتبر الأبيض أعلى درجة فى القيمة اللونيـة ؛ لأنه يعكس أكبر كمية من الضوء ، والأسود أدنى درجة فيها لأنه يعكس أقل كمية من الضوء أو قد لا يعكسها، والتدرجات اللونية واللا لونيـة كلهـا تقع بينهما ، وهى اسـم يعطى لتدرجات الضوء والظلام ، ان المواد التى لا قابلية انعكاس لها تقع خارج الضوء « وان الضوء الأحمر يفقد أشعاعه ، ويبدو أقل وضوحا فيما اذا كان الضـوء السـاقط عليـه خافتا ، لأن الألوان ذات الموجات الطويلة تفقد خاصية سرعة استجابتها ، الى العين أكثر من تلك ، ذات الموجات القصيرة ، فالأزرق يظهـر أكثر سـطوعا (براقيـة) من الأحمر فى الاضاءة المعتمة القليلة ، لكن فى الاضاءة العالية ، يكـون الأحمـر أكثر براقيـة يليـه البرتقـالى فالأصـفر ... وهكذا » (٣٣٦) ، وبما أن تغيرات مستمرة تجرى فى كمية الضوء الساقط على خشبة المسرح ، وعليه يجب أن يكـون ذلك فى حسابات تصميم الاضاءة *

التبـــاين Contrast : ان لاختلاف الأطوال الموجيـة فى الضوء المنعكس من الأشكال تأثيرا فى تفاوت مساحاتها وأبعادها ، وفى براقيتها ، والظلال والتظليل الذى يحصـل فيها ، حيث يختفى الشكل اذا ما فقد التباين ويصبح مسطحا بدون أبعاد ويفقد الانسان الاحساس به *

يعتبر التباين قاعدة لادراك الأشكال ، فالضوء المنعكس من شكل فى المجال البصرى ـ يعتمد على كمية الضـوء الذي تعكسه المادة ونوعه وبالطريقة والكيفية التى انعكس فيها ـ يسقط على الشبكية بشكل يختلف فى خواصه وكميته ، هذا

الشكل يعتبر استجابة لردود فعل الأعصاب ، التى تحرر بشكل طاقة فى الذهن ، هكذا يبنى الانسان ادراكه على أن له شكلا Form ، لأن التباين أنتج بنية فى الشكل ·

اذا ثبت التباين ، بين عناصر الشكل ، سواء أكان بالتماثل أم الشكل Shape (★) المتشابه ، فان التباين والتدرج والتغيير فى الحجم سيسفر عن اظهار الفضاء ــ وان اختلافات التباين وتدرجاتها وعلاقاتها تخدم الوظائف الميتة التى لا حياة فيها على خشبة المسرح · فمن خلال التباين يقيم (بضم الياء الأولى وتشديد مع فتح الثانية) دور العناصر المرئية ، حركتها الفعلية وجاذبيتها وتداخلها فى الفضاء ، وتعمل مع الأشكال Shapes والحجوم والوظائف لخلق التكوين · فهناك طريقتان لبناء العلاقة بين الأشكال Froms والتدرج فى تباينها ·

فى البدء ، ترسم الأشكال Shapes والمساحات المجردة من ألوانها ــ الخطة الأولى فى التصميم الضوئى ــ وحال

(★) يطلق على مصطلح شكل : Shape عندما يعبر عن رمز واحد معلوم ، كالشجرة أى (الأيقون) حيث تشير الكلمة الى صورة الشىء المشار اليه ، فالمربع الأزرق يطلق عليه مربع أزرق ، ويرمز الى ذاته (شكل Shape) ، ويظهر هكذا ــ ايضا من خلال محيطه ، ويعتبر أى تغيير فى أية نقطة من مجموع النقاط على المحيط ، منتجا لشكل جديد يسمى Shape · وان اتجاهه يعنى علاقته بالفكرة أو بالمعنى ضمن المحيط نفسه ، وهذا يعتمد على ما اذا كان هناك شعور فى حركة الاتجاه فى الشكل أو عدم وجوده ، مثلا المربع شكل ثابت Static Shape اما اذا ظهر اكثر من شكل فى اتجاه حركته فهذا يعود الى حقل بنية الشكل Structure فالانسان لا يفسر كل الاشكال Shapes المحتملة بالطبع ، وانما سينشغل بالشكل النموذج من الاشكال Shapes ، التى تم اختيارها بعد أن اختبرت مسبقا أثناء التجارب ومهما تحرك الشكل Shape ، داخل محيطه (ارضيته) فان الكتلة ثابتة ، والشكل يتغير ، عندما سنجد أن التغيير حدث فى جميع النقاط ·

تحديدها (حضور) يكون كل تباين قد نظم تماما فى مكانه ، وكذلك حددت وظيفته فى التكوين ، وبذلك يكون الشكل Form قد حدد تماما ، نسبة الى وظيفته ، ونسبة اللون الى الشكل Form .

ان وظيفة الشكل Shape تكون داخل حدود الشكل الكلى Form ، بوصفه جزءا من كل ، والانسان ـ دائما ـ يخزن اللون فى ذهنه ، حتى وهو يعمل خارج الأشكال التى أوجدها ، وللشكل معنيان :

١ ـ الشكل Form .

٢ ـ التكوين Composition .

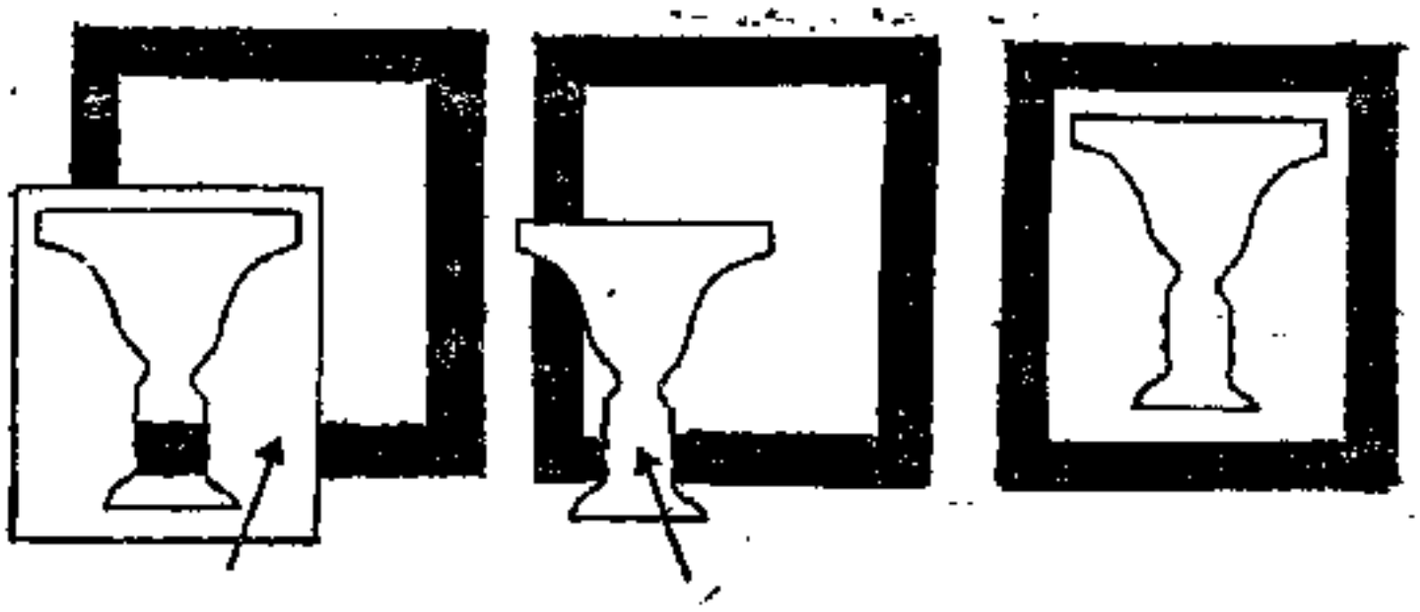
١ ـ الشكل Form : يعزى الى الخاصية المنفردة للشىء الذى يأتى من التباين فى خاصية البصر ، متمثلة بثلاث : الشكل Shape ، والحجم Size ، والموقع (الوظيفة) . والثانى يعزى الى كل شكل أو تكوين فى المجال البصرى .

الشكل Shepe : يؤكد بعضا من درجات التنظيم فى الشىء ، قبل أن يعرف الشكل ، يطلق عليه لا شكل Shapless ويعنى بأنه لا يمكن مشاهدة أى شكل فيه ، وهذا لا يعنى أنه شكل غير جيد ، ولكنه يدرك كشىء معرف ، لأنه غير منظم .

الحجم : شىء صغير أو كبير فى علاقته بالانسان ، لكن الصغر والكبر لهما معان أخرى متعلقة بالتصميم المعطى .

الوظيفة : ليس لها معنى ، الا عندما تكون داخل العلاقات فى المجال البصرى ، أى انها توصف على ضوء قواعد كاملة التنظيم ، وهذا يقود الى دراسة المعنى الثانى للشكل Form أو التكوين .

٢ ـ التكوين Composition: مجموعة العناصر الداخلة فى تركيبه من خط وشكل وكتلة ولون وضوء وظل وتظليل وفضاء وملمس ، بعمل كامل التنظيم يحتوى على الشكل والأرضية ، حسب نظرية (الجشتالت)(٣٣٧) التى بدأت معها دراسة الشكل form ، حيث ان الأجزاء الوطيئة من الطاقة قليلة التباين ـ مزجت معا فيما يسمى سيكولوجيا بالأرضية (الخلفية) ، والأجزاء عالية الطاقة ـ كبيرة التباين ـ نظمت معا فيما يسمى شكل Figure ، ولذلك يكون الانتباه الى المركز (الشكل Figure) ، لكن الأرضية متساوية فى أهميتها مع الشكل ، لأن جميع العناصر ضرورية فى تشكل الادراك ، كما فى الرسم التالى (٣٣٨) :



١ ٢ ٣

يمثل شكل (١) تساوى الأهمية فى شكل الكاس وارضيته ، يمثل شكل (٢) الكاس شكلا وارضية محيطة به وقد خرج بتركيبه الانشائى من اطاره ، يمثل الشكل (٣) انفصال الشكل من الخارج لانه حدد باطار خاص به وهناك ارضية محيطة به .

لتكن خشبة المسرح بفضائها الخالى أرضية لعناصر العرض المسرحى ، وما تملكه من شكل وحجم ، شكلا لخارج اطارها ـ الصالة ـ لتصبح شكلا وما يحيط بها أرضية • فكل ما هو موجود فى فضاء الأرضية (صالة المشاهدين) مرتبط بعلاقة مع الشكل ـ الخشبة ـ ، سواء أكان هناك ستارة مغلقة أم لم يكن • ويمكن أن يطلق على الحالة الأولى أرضية سالبة ، ولكنها تصبح شكلا موجبا ، عندما ترتبط بعلاقة مرنة مع الأرضية الجديدة ، ولكى يكون التركيز على الشكل ، يجب أن يظهر التباين جليا بين الأرضية والشكل ، فمثلا عندما تضاء مجموعة من الممثلين على المسرح باضاءة تحمل ألوان ملابسهم وألوان الديكور نفسها ، فان الشكل سيسطح ، ويختفى الممثلون مع الأرضية (الديكور) ، لكن اختلاف ألوان الضوء والملابس سيزيد من التباين ويعطى الشكل ، ففى الحالة الأولى ، يكون الادراك ضعيفا ، لكن فى الحالة الثانية ، يمنح التباين عملية ادراك أكبر ، فاذا ركز الضوء على الممثلين فقط ، ومن جهة واحدة ، فان جهة واحدة ستضاء ، والجهة الأخرى ستكون مظلمة ، فاذا كانت زاوية نظر المشاهد من جهة زاوية الاسقاط الضوئى خط الرؤية ـ فان الأرضية ستكون مظلمة ، ولو كانت زاوية الاسقاط الضوئى عكس زاوية نظر المشاهد ـ عكس خط الرؤية ـ فان الأرضية ستكون مضاءة ، فهناك تباين قوى فى كلتا الحالتين ، والنتيجة ، ادراك قوى للشكل ، فاذا لم يكن هناك تباين ، لا يوجد شكل ، ولا صراع ، ولا احساس • وفى عرض مسرحية (تشييد الأخطاء) (★)،

(★) تاليف الشاعر رعد فاضل ، اخراج وتصميم اضاءة وديكور جلال جميل ، تقديم كلية الفنون الجميلة ، على المسرح الدائرى فى الكلية ، عام ١٩٩٣ •

حيث قدم العرض على مسرح دائرى ، فان الاضاءة الملونة لعبت دور الأرضية والشكل ، والشكل والأرضية فى الوقت نفسه ، لأنهما كانا أرضية وشكلا لمشاهد يجلس من جانب زاوية الاسقاط الضوئى مع خط الرؤية ، وتعتبر الأرضية الأولى شكلا ، والشكل أرضية بالنسبة للمشاهد الذى يجلس قبالة المشاهد الأول ، أى عكس اتجاه زاوية الاسقاط الضوئى ـ عكس اتجاه خط الرؤية ـ وهكذا الحال بالنسبة لبقية المشاهدين ، استمرار فى التغيير ، تجاور وانقطاع (جوهر / عارض ، حضور / غياب ، مستقر / متحرك) ، وهكذا يستمر العرض باحتوائه كما هائلا من المعانى والدلالات ، أو قد يصبح التسلسل مقلوبا ، حيث يبدأ من شكل الى أرضية ، لتصبح الأرضية شكلا على أرضية ثانية ، ولتصبح الأرضية الثانية شكلا لأرضية ثالثة ·· وهكذا ، كما يكون اللون شكلا ، ويكون الممثل أرضية ، ويكون الممثل شكلا وتكون مقدمة الدار أرضية ، ثم تكون مقدمة الدار شكلا ويكون فضاء المسرح وسماؤه أرضية ، انه متواليات كتلك التى تحدث فى الرياضيات ·

ان الفضاء يحمل القيمة نفسها بالنسبة للأرضية ، اعتمادا على تغيير بؤرة نظر المشاهد (المتلقى) من خلال الاضاءة ، ودائما تكون الأرضية أكبر من الشكل ، ويكون للفضاءات (المساحات) الأرضية شكل ، وهو الشكل السالب للفضاء المتروك ، ان تداخل الأشكال الموجبة مع الأشكال السالبة نتيجة الأرضيات الغامضة ، فيأتى دور الضوء والظل والتظليل فى التغيير ، بحيث لا يحدث مثل هذا التداخل ، واذا ما حدث بشكل سريع ، فان السالب منه

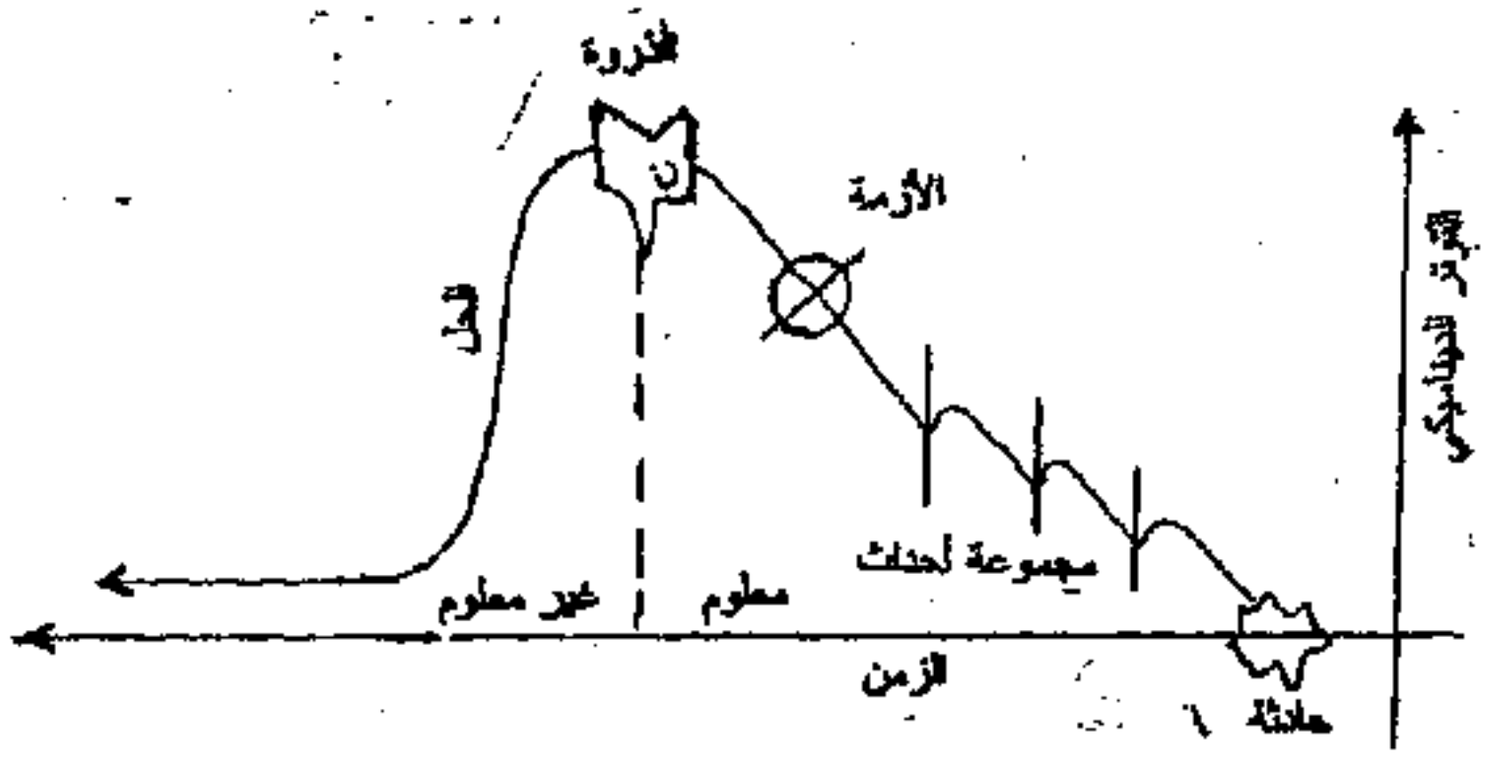
سيختفى من الذاكرة ، والشكلان السالب والموجب لهما الأهمية نفسها فى تصميم الاضاءة ، وأهم شىء فى العلاقة الرابطة بين الشكل والأرضية ، الطريقة التى يمكن بها للأرضية أن تعطى للشكل قيمة -

« ان الأشكال المتفردة كلها وأجزاءها ، لها شكل Shape وحجم ، ولكن وظيفتها فى داخلها » (٣٣٩) ، فالخطى من التكوين هو جوهر التنظيم (الاقليدى ــ الديكارتى) ، الذى يفترض تعاقبا بين نقطة وأخرى داخل مسافة ما، من بدايتها وحتى نهايتها من أجل تكوين خط ، وتعاقب الخط واستطالته الضيقة للمساحة فى اختلافات البراقية واللون بالنسبة الى الأرضية (الخلفية) -

فعندما يكون للخط والأرضية اللون والبراقية نفسها، يكون الخط فى هذه الحالة ، فى حالة انقطاع عن الرؤية ، والخط الخارجى اما أن يكون استمرارا للخط أو شكل الخط المتاخم ، الذى يباعد مساحتين لونيتين أو براقتين -

والخط ذو الأبعاد الثلاثة يظهر مستويا (Plane) اذا لم يكن هناك تباين وتدرج فى البراقية واللون ، بينما التظليل فى الكتلة يعتمد بصريا على العوامل نفسها ، ويعطى تعيينا للمكان ، ولقد استخدم (أرسطو) ذلك فى البناء التكوينى للمسرحية ، على أن لها ، بداية ووسطا ونهاية ، اعتمادا على الكيف (الزمن) وما يخلقه من توترات فى (مكان) ما ، أى الحدث ، ويلعب التكوين دورا فى هندسة العرض بعلاقاته مع العناصر الأخرى المشاركة كما فى الشكل التالى (٣٤٠) -

مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى



قد تكـون الـوظيفة قريبـــة من الحـافات (اطـار البروسينيوم) فهذه تكون أكثر جاذبية فى الأشكال ، وهذا واضح تماما كنتيجة فى التوتر الفضائى بين الشكل Shape والحافة للشكل كامل البنية Format ان كسر البنية Format مع الشكل Shepe يزيد من ذلك التوتر ، ثم ان الشكل Shape هو مفهوم (الشكل والأرضية) بما فيها من تباين وتجانس لكل جزء داخل الشكل الكبير Form ، والذى يشمل التكوين Composition والشكل Shape ، ان الشكل Shape يمتلك قيمة جمالية ثابتة Static Shape ، أما الشكل Form ، فهو يمتلك قيمة جمالية متحركة ـ الشكل فى المسرح ـ من خلال العلاقة بين أجزاء الشكل Shape ، حيث تشـكل كل مجموعة منـه تكوينا ، والتـكوين بدوره ـ داخـل اطار البروسـينيوم يشكل الشكل Form •

يبقى موقع التكوين فى محيطه داخل المحدد الضوئى ، محددا بمقدار تحركه واشعاعه وتضامنه وتفاعله ، اذ ان التكوينات ليست كلها عـلى مسـتوى واحـد من الفعاليـة والتشعب ، ولكن تبقى التكوينات التى تحمل الفكرةالرئيسية هى الأكثر تشعبا وان الأخريات دونها ، علما بأنه لا يمكن معاملة العروض كلها على شاكلة واحدة ، حيث ان كل عرض يحمل نظامه الخاص به ، كما ورد ذلك فى المفهوم(الكارثى)، ان التكوين بدون استخدام أمثل للضوء ، عبـارة عن خطوط ثابتة من عملية تبدأ من صورة غير مستوعبة لفاعلية الضوء من اجراء التغييرات والتعبيرات المؤثرة ، لأنه بدون ــ فن الضوء ــ يكون الادراك محددا • لأن الادراك الحسى انكامل لا يتم الا بوجود الأبعـاد الثـلاثة التى يكونهـا الضـوء ، فالتكوين بذلك يعيد اكتسابه لذاته ويعيد قيمته •

اذن ، الوظيفة تحدد الشكل (حضور) والعلاقات تحدد وظائف الأشكال ــ (مستقر / متحرك ، حضور / غياب) ــ وتضفى عليها المعانى التى تختلف باختلاف نوعية العلاقة ، وهى التى تجعل لكل شكل منظـومة متـكاملة ، ترتبط مع غيرها من منظومات الأشكال الأخرى ، لتتشـابك وتتسع ، ويصف الضـوء لغـة هـذه المنظومات ، التى تجمع ما بين عناصرها ، والتى لا تعى ، كما يقوم ــ أيضـا ــ بتحديد دور العناصر ووظائفها •

ان توالى الأحداث فى العرض المسرحى، يجب ألا يضعف الشكل مهما كانت هذه الأحداث ، بل على العكس ، يجب أن يخفف الشكل من وطأة ضعف بعض الأحداث ويقويها ، كما

يجب أن يكون الحدث والشكل واحدا مهما استمرت العلاقة أو انقطعت فى بعض أجزائها ، لأن الحركة تشيأ (بضم التاء وتشديد الياء مع فتحها) الى صور / أفكار / أحاسيس داخلية / استعارات (مجاز) ، والقصد هو الضغط على المشاهد كى يستمر فى اهتمامه بالعرض ومتابعته الى أقصى حد ممكن ·

وللتكوين أهداف تتمثل فى الوحدات التالية :

الوحدة / التوازن / التركيز (التأكيد) / التنوع / الايقاع ·

١ ـ الوحدة Unity : أول مشكلة تواجه مصمم الضوء هى تثبيت وحدة الشكل Shape فى الشكل الكلى Form ، المكون من عناصر متعددة ، سواء أكانت ألوانا أم مواد بملامس مختلفة ، وتتم اما بتكرار الفكرة الرئيسية فى لون ما ، أو بالشكل Shape أو النموذج أو الحجم أو التدرج اللونى للون الواحد ، أو حتى فى اختلاف التباين بين مجموعة وأخرى ·

٢ ـ التوازن Balance : ان غياب التوازن يفقد الملاحظة ، وغيابه معناه ـ أيضا ـ حصول الكارثة وهو ضرورى لدى الانسان لبناء أشكال الحياة ، وان الأساس في التوازن حول المركز ليس المركز ، بل وحدة القوى المعاكسة التى تعرف (بتشديد الراء مع كسرها) انعكاسيتها حول المركز ، وهناك توازنات متعددة أهمها :

(ا) التوازن فى الشكل Balance of Shape .

(ب) التوازن فى القيمة Balance of Value .

(جـ) التوازن فى الملمس Balance of Texture .

(د) التوازن فى اللون Balance of Colour (٣٤١) .

(هـ) التوازن السحرى Occult Balance

(أ) التـــوازن فى الشـــكل Shape : ويسمى ـ أيضا ـ التمـاثل Symmentary، ويستدل عليه فى وضـع خط عمودى (محـورى) وهمى وسط الشـكل ، فان النتيجة ، هى عناصر معادة بواسطة صورة مرآة عـــلى الجانب الآخر من المحور ، ويسمى (توازن الجانبين) كجسم الانسان فى تماثل جانبيه ، وهذا أبسط أنواع التوازنات ويعتبر الأضعف فى التنوع .

(ب) التوازن فى القيمة Value : توازن بين الضـوء والظلام ، بين الأبيض والأسود ، ويشاهد فى التـدرج اللونى بينهما ، مرورا بالوســط الرمادى ، ان قيمـة اللون القاتمة ، لها وزن بصرى أكبر من القيمة الفاتحة له ، ويســتطيع مصـمم الضـوء أن يخلق توازنا بين منطقة صغيرة قاتمة مقابل منطقة كبيرة فاتحة .

(جـ) التـــوازن فى الملمس Texture ان الملمس الخشن يكون له وزن بصرى أثقل من الملمس الناعم .

(د) التـــوازن فى الألـــوان Colour : ويسمى ـ أيضا ـ اللون المحور Symmentrical colour . ان الألوان الحارة ـ

الأحمر والبرتقالى والأصفر ـ تبدو أكبر وزنا بصريا من الألوان البـاردة ـ الأزرق والأخضر والبنفسـجى المزرق ـ فالذى يريد أن يخلق توازنا يجب أن يعرف أن جزءا بسيطا فى الأحمر يساوى مسـاحة كبيرة من الأزرق أو الأخضر فى الاضاءة الاعتيادية ٠

(هـ) التوازن السحرى Occult : ويعنى السيطرة على الجاذبيـة المتعارضة من خلال المـادة المـكونة ، والتى تربط الأجزاء بعضها مع بعض ، أو بوضع خط عمودى فى منتصف التكوين ، فان الشكلين المقسومين فيـه ، سيكون لهما وزن بصرى متساو ، حتى لو كانت الاشكال متفاوتة فى ترتيبها ، لكنه يعطى التكوين على الخشبة (من ممثلين واضاءة) تنظيمـا فى فضـاء المسرح من شانه أن يخلق توازنا جميلا ، وهـذا النوع يسـتخدم أنواع التوازنات السابقة كلها ٠

ان أفضل عمل يقوم به مصمم الضوء هو دراسـة جاذبية الحركة وقيمتها لمختلف أجزاء الأشكال المتغيرة من وضع الى آخر ، من خـلال انتقـاء زاوية الضـوء وبعده ٠

٣ ـ التركيز (التأكيد) Emphasis : نقطة الذروة فى العناصر البصرية التى تجذب انتباه المشاهد (المتلقى)، مثلا شىء عال ، عميق ، يعكس قدرا كبيرا من الضوء ، أخفض مستوى ٠ ان عددا من العناصر المشـاركة فى العرض تبدو حشدا تركيبيا ، مع أداء معروف للوحدة

والتنوع والتوازن ، لكن لا يزال هناك شيء خاطيء ، ذلك هو الاختلاف فى أجزاء التكوين التى تبدو غير مترابطة ، لذا نرى أن حركة عين المشاهد (المتلقى) غير مستقرة ، فى منطقة واحدة ، حيث لا يبدو أن هناك جزءا أهم من الأجزاء الباقية ، أى ليس هناك تركيز ·

٤ ـ التنوع Variety : يكون فى الشكل Shape وفى الفكرة ، والحجم ، واللون، والملمس ، والمادة ، وقد يكون التنوع بالتباين : الضوء يقابل الظلام ، الأبيض يقابل الأسود ، الخشونة تقابل النعومة ، الكبير يقابل الصغير ··· الخ ·

٥ ـ الايقاع Rhythm : محتوى الصراع بين العناصر ، ويأتى فى التوازن بوساطة :

(أ) الايقاع التدريجى : أى التكرار الذى يخلق آلية حركية ينقلها الادراك بادئا ثم يبدأ بالتجرد عنها ، أى الاستغناء عن متابعتها للتشابه الكبير الذى يعاد باستمرار ، لذلك يجب أن يصل هذا التكرار الى حد معين ، بحيث ينتقل الى تكرار جديد من نوع آخر ·

(ب) الايقاع القافز : أى الايقاع الذى يختفى فيه التكرار · مثلا ، ينتقل من لون حار الى لون بارد أو بالعكس ، أو من أشكال مثلثة حادة أو أشكال نجوم الى أشكال دائرية أو مربعة ، وهذا فيه تجاوز ولكنه فى انقطاع ، فيه استقرار وثبات ، وفيه تحول وحركة ، فيه حضور وفيه غياب (مستقر / متحرك ، حضور /

غياب) ، وفى النهاية يعيد الحل الى الصراع ، والحل هو التوازن فى المسافة وتأكيد انسيابية الوحدة فى عدد من المسافات فى الخط والتكوين ، وجلب الانتباه اليه فى فضاء المسرح ، مما يزيد من قوة الشكل وحيويته وجاذبيته ٠

ان التوازن والايقاع والتركيز أساسيات تسهم مع العناصر الأخرى فى التكوين ، والتركيز والايقاع يقويان التوازن ، هذه ليست عوامل مساعدة ، بل تعبير فى الخلق ، انها تفرد (بفتح التاء وتشديد الراء مع ضمها) للكلى الباطن وتعدد الهيولى Chaos ، انها واحد من عدد ، أو عدد فى واحد ، البناء مطابق للوحدة ويحتاج الى تعدد ، والعلاقة هى التى تغلف التعددية فى الواحد ، وبناء التكوين يتألف من أجزاء تعود الى واحد ، أو انها عدم كمال منضوية فى العودة الى الأجزاء ، أجزاء البناء تلك قد تصنف الى أى واحد منها ، ولكنها تختلف فى النوعية والوظيفة فى الوسط الذى جرد من خاصيته ، مثل الفضاء أو الزمن ٠

ان الانسجام قاعدة الخصائص المتشابهة ، الاختلاف فيها ، يكون فى الأجزاء الداخلية ، أو المعنى الوظيفى ، بينما فى الفضاء أو الزمن ، الأصل الصحيح سيظهر فى قيم الضوء والظلام ، وقيمة الضوء ستبدو فى الأصول ، وبذلك تنعكس حالة الانسجام فى التوازن أو الوحدة ، التى تكمن فيها خاصية التباين ، وفى التوازن بالنسبة للأجزاء ، يستلزم تفردا بالاضافة الى الوظيفة ٠ الانسجام والتوازن نموذجان أساسيان فى الوحدة الجمالية ٠

ان الشكل Form والتكوين Composition يشكلان الصورة المسرحية ، التى تظهر فى التباين بين القيم الضوئية المنعكسة من الأشكال ، متشابكة فى علاقات عناصرها ، تصل الى حالة الاستقرار ، لتتحول الى وسيلة ادراكية تنقل للمشاهدين (المتلقين) فكرة يلتقى عندها عدد منهم · ويمكن تسمية الصورة (الفضاء البصرى المسرحى) أو (الفضاء الحسى المسرحى) ، والفضاء الحسى كما يعرفه (هايدلبراند) : « هو القيم المرئية للفضاء (···) ليكون شكلا ما ، والذى يعطى تعبيرا مرئيا » (٣٤٢) ، وذلك بوساطة التباين بين الضوء والتظليل ، ومن خلال العلاقات المعينة ووظائفها ، فان الاختلاف فى درجة البراقية والقيمة يؤثر فى المشاهد ، كأنها هى التى (تمودل) ، أى تعطى للشكل موديلا خاصا به ، ويمكن فهم الفضاء بأنه ولوج فى المسافة · وهذا هو فعل الصور المسرحية ، وزاوية سقوط الضوء تقرب المسافة بين المشاهدين والشكل ، تنضاف اليها حركة العين من خلال البراقية ، والانعكاس والتشبع والمسافة هى البون الذى يقرب أو يبعد المشاهد عن الصورة فكريا وجماليا ·

فالصورة بذلك تعتبر وحدة وعى معرفية ، تتحكم فى هذه الوحدة جملة من المميزات ، اعتمادا على عناصر الصورة البنائية وفضائها وآليات اشتغالها ، وطبيعة المعرفة ونوعيتها التى تشير اليها تركيبا ودلالة ، الى جانب قدرتها التعبيرية ، وقدرة المشاهد (المتلقى) الادراكية ، ويمكن تصنيفها الى :

١ ــ صورة ثابتة : تلك التى تتفاعل مع قصيرى الرؤية وقليلى الثقافة ، صور مستنسخة من الواقع ، وهى ذات تأثير ضعيف .

٢ ــ صورة متحركة : مرنة ، متحولة ، مستقبلية ، تتفاعل مع بعيدى الرؤية وعميقى الثقافة ، فى داخلها محركات ضمنية ولها قدرة على الترميز ، هاجسها فلسفى ، وتعتمد على عناصر المحرك فى الشىء المدرك (بضم الميم وفتح الراء) حسيا من ضوء وظل وتظليل ، ولون ، وشكل ، وتكوين ، وكثافة ، كلها قوى محركة داخل الصورة ، وبما أن الصورة المتحركة نتاج ابداعى للذهن ، وناشئة من واقعين مختلفين عن بعضهما ، موضوعين على خشبة المسرح بشكل متجاور ، فانها تعبر عن ، لا محدود ، وهى بذلك تملك عددا غير محدود من المعانى ، ومن المستحيل القول ان أيا منها قد تأصل فيها المعنى . أو بمعنى آخر ، انه عندما يكون هناك أكثر من صورة متحركة على خشبة المسرح سيحدث تشويش فى الأذكار ، لكن ذلك يتم السيطرة عليه بطريقة ربط هذه الصور بوساطة الضوء وعناصره ، والأشكال المنتجة بحيث توحدها الصور الموجودة . وهذه الصور تتميز بأنها حصاد اختيار وتنقيح للمادة المحسوسة من الحياة الانسانية لاستثارة الانفعال الجمالى ، مثلا يمكن تغيير حجم الموضوع بتركيز بقعة الضوء أو تحويله الى مكان آخر ، فبذلك تعبر عن معان عديدة ومتنوعة تتجاوز معناه المكانى المباشر ، وبالامكان تقسيم الصور المتحركة التى هى أصلا صور ذهنية Images الى :

(أ) العلامة Sign : التى تحتوى على معان متعددة دون أن تعكس خصائصها بصريا .

(ب) الصور Picture : أشـياء مصـورة ، ومعلمـة بمستوى تجريدى أدنى ، أقل من الصورة نفسها تجريدا ، وتعمل عملها بامساكها أو اعادتهـا لبعض من الخصـائص الظاهرة ، كالشكل ، Shape واللون ، والحركة ، وبامكانها أن تخترق أكثر تنوعات مستوى التجريد ٠

(جـ) الرمز Symbol : المصور (بضم الميم وتشديد انواو مع فتحها) الذى يكـون فى أعـلى درجات تجريديته ، أكثر من الرمز نفسه ، الرمز يعطى لنموذج الشىء شـكلا أو قوة اضافية أكبر ٠ انه بالتأكيد شىء خاص ، ولتعيينه على نوع من الشىء يستخدم كرمز ٠

هذه الصور لا يمكن أن يكون لها وجود من دون المعرفة التى تؤلفها ٠ حيث ان الموضوع يدرك على هيئة مجموعة من الأوجه والانعكاسات المعرفة بالصور الذهنية ، وان الموضوع يتآلف زمنيا جزء بعد جزء ولا يوجد كليا بأجزائه جميعا ٠ « والصـورة الذهنيـة تزامنيـة تظهـر أثنـاء التوقف أو التعطيل ٠٠ » (٣٤٣) ، أما فيما تبقى من الـوقت فيـكون المشـاهد (المتلقى) منهمكا فى الفهـم التـدريجى ، لأن الادراك يوصـف عـلى أنه عمليـة سـلبية نسـبيا ، تسـتند الى الاتصـال بالكيـان الحـاضر الذى يفترض الادراك وجوده سلفا ، وهنا تأتى لعبة الحضور والغياب ٠ ان حضور عنصر ما ، من عنـاصر العرض يشـكل مرجعـا دالا واستبداليا معدودا فى نظام الاختلافات فى حـركة سـلسلة العرض ، واللعب هنا ، وهو حضور عنصر وغيـاب آخـر ، وحضور العنصر يعتبر (مركزا) وغياب الآخر هو (لا مركز) ويشكل الغياب تأثيرا أكبر ؛ لأنه يخلق تشويشا مستمرا لعدم

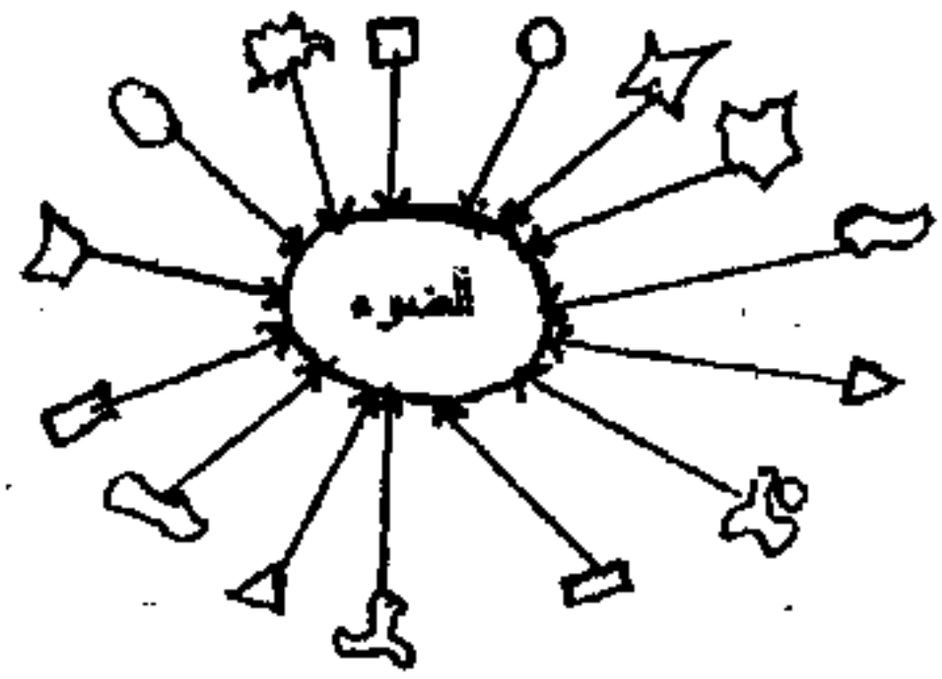
التكوين • لـكن (تـوم) عالج تلك المتـواليات بمفهـوم (.مستقر / متحرك) عندما ثبت الكتلة وأوضح التغيرات الحادثة فى الحجم والشكل •

لا يمكن للصورة أن تقول شيئا الا بوصفها كلا مركبا ، والمعنى لا يرتبط بتكوينات منفصلة ومعزولة بعضها عن بعض، ولكنه يرتبط بعملية معقدة وكاملة هى ــ بالضبط ــ الفعل التكويني والتركيبى ، هذا المعنى هو المدلول الحقيقى للصورة بوصفها (خطابا) لغته الضوء ، واذا كان المدلول مخصصا للاشارة الى العنصر المكمل ــ المواد المشـاركة فى تكوين الصورة ــ للعنصر الدال داخل الوحدة الصورية ، فان الانشاء يمتلك وظيفة التركيب والتأليف ، وخاصيته المميزة تتمثـل فى كـونه أداة للربط والحمـل بين الوحـدات أو التكوينات ، وعند التراكم يكون للتـكوينات وللأشـكال وللصور تسلسل زمنى •

بعض العناصر ــ آنفة الذكر ــ يأتى دور التقنية فى طريقة تجاوبها مع الضوء والظلام عبر المعنى المهيمن فى العرض المسرحى ، وباعتبار الضوء مركز بقية العناصر التى يمتلك كل منها حرية احتلال مكان لها فى العرض ، كما فى الشـكل التالى (★) (٣٤٤) •

(★) مستقى من مفهوم سياسى كشكل فقط ، عندما تكون الحكومة مركزية والبقيـة المحيطة من الحكومات تصب فيها •

(الضوء والظلام) فى التكوين البصرى



ان المحيط ـ ديكـــور ، آزياء ، آثاث ، ماكيـــاج ، اكسسوارات ـ كله يصب فى المركز ، بما فيه من عنـاصر وعوامل ووحدات ، ومجموع هذه التركيبات يشكل العرض المسرحى .

عندما يكون الضوء (هو) مركز العرض ، فليس ذلك معناه الاخلال بمكان (الآخر) ـ عناصر العـرض ـ وتبوأ مكانته ، وانما معناه التواصـل معـه ، والانفتـاح عليـه ، بالضوء كلغة الى قول ما لم يتعود قوله فى الحياة الواقعية ، ويصل بالرؤية الى حالة من التفـكك تفقـد فيهـا نسـقها وتماسكها ، ولكنه يحفز روح الاختلاف فيها ، وهو اختلاف يختلف من منطق التناقض ومنطق النفى ، فالرؤية لا تنفى لتؤكد أو تناقض لتثبت ، انما الضوء هو الذى لا يفتأ يهدم ماأقامه فى الرؤية ويفـكك ما بناه ، فهـو يفكك الشـكل دائمـا ، وباستمرار ، ويعيد بناءه ، فهـو مركز العـرض وهوامشه ، فالضوء يستمر فى تمزيق نسـيج الآخر ؛ لأن صلابة الآخر (كتلته) وثباته يحولان دون رؤيتـه فنيـا ،

والضوء نشاط وصيرورة وفعل، لا ينتهى ؛ لأنه ليس اختزالا للآخر الذى لا يحتويه ، فهو عصى على الأضـــواء ، وبما أن الرؤية تقيم مسافة الاختلاف ، فالاختـــلاف دائمـــا مكان ، لا تتقلص مسافة تباعده ، وهذا معناه أن الرؤية تضع حدا للأماكن التى يتبوؤها الضـــوء (الخطاب) ، ذلك الخطـــاب المغرق فى الدلالة ، المكتنز بالمعانى ، وهذا لا يعنى فقـــدان حاسة السمع ، وانه لم يعد هنـــاك الا البصر ، بل انه فى بعض الأحايين يحتاج الضوء الى الصوت ليكمل البعد الثالث للأشياء أو المكان ، فالرؤية التى تعتمد الاختـــلاف لا تنفى السمع ، بل على العكس تدعو الى امكانية التضامن والتضافر بينهما .

وبما أن فن الضوء بالنسبة للشكل Form موضـــــوع واسع ويصعب أن يثبت بقواعد من خلال أساسيات بسيطة ، اذن ، بالامكان الرجوع الى (بنك) المعلـــومات المعرفيـــة الهائل ، وتطوير مفهومه بشكل كاف ، لزيادة الأسس العلمية التى ستبنى عليها تلك القـــواعد مســـتقبلا . وان هنـــاك نظريات حديثة فى العلوم الانسانية ــ الكارثية ــ تستخدم الصورة (فضاء ــ زمن) لغة لها ، فهـــذا يعنى أن الضـــوء سجل مركزا متقدما فى العرض ، عبر الصورة ، التى هى ضوء وظلام ، وبما أنها لغة ، اذن الضوء لغة ، والضوء عنصر من عناصر العرض الأساسية ، فهو لغة العـــرض ، ولهـــذه اللغة أدواتها ، ووسائلها ، وتقنية الطريقة التى تتفـــاعل بها مع تلك العناصر ، فتقلب نظام العرض فى بعض جوانبه (تهدمه) (مستقر / متحرك) ، لأنها مهتمة بابراز الفواصل الدلالية داخل العرض ، لتحدث انزياحا (عدم تزامن) ،

وتشويشا فى التتابع المألوف والـوقائع المألـوفة ، ومظهـر الأشياء المعتاد ، وهى أساس ادلالات الضوئية ٠

ان للأشكال ذاكرة ثانية تمتـد بشـكل سرى الى قلب الدلالات الجديدة ، والعرض بالضبط ما يعنيه ، بالتسوية بين حـرية وذكـرى ، وما الحـرية المتـذكرة الا حـرية فى حركة الاختيار ، ولكنهـا ليست كذلك فى ديمـومتها ، ومصمم الضوء لا يستطيع اذ ذاك أن ينمو فى ديمومة ، دون أن يصبح اسير أشكال أوجدها هـو شـخصيا أو أوجـدها آخرون ، واضاءة العرض ليست وسيلة تواصـل ، وليست طريقا تعبر به بقية العناصر فحسب ، بهدف محادثة الأشكال لبعضها البعض ، بل هى لغة تجرى خلال العرض ، وتعطيه الحركة التى تبقيه فى حالة استمرار ، وهـذا الاسـتمرار ليس توالبا متحركا لعرض أشكال تقترب من معناها ، وانما فى دلالته وما يستطيع أن يخلقه من خلال الوحدة والتنـوع والتوازن والتأكيد والايقاع ٠ فالاضاءة مهمتها الخديعة فى المطابقة بين الحدث وأبعد تحولاته ، اذ انها بتبريرها الفعل تضمن حقيقة تأثيرها ٠

ليس كافيـا وضـع كم هائل من الضـوء فى الفضـاء المسرحى ، وانمـا الاعتقـاد والاحالة الـكاملة الى الأفكار المسرحية ، وهذه هى فلسفة الضوء (الضوآنية) فعند قيام المصمم بتأسيس التكوين الضوئى ، فانه يضـع فى حسبانه أربعة أسس هى :

١ ــ الاضاءة الرئيسية Dominant Lighting .

٢ ــ الاضاءة الثانوية Secondary Lighting .

٣ ـ الاضاءة الحادة Edge or rim Lighting (ليست دائما ضرورية ، ولكنها عندما تستعمل بادراك تضيف تأثيرا أكبر للتكوين) ٠

٤ ـ الاضاءةالعامة(الفيضية) Fill-in Lighting (٣٤٥)٠

١ ـ الاضاءة الرئيسية : اضاءة عالية الكثافة واضحة الزاوية ، وتتقدم بقية الاضاءات فى تكثيف التركيز على الفكرة ، وتحديد التأثير الدراماتيكى ، من خلال درجة التباين فى الكثافات الضوئية الرئيسية ، تضاف اليها الاضاءات الثانوية كاضاءة مساعدة ، ويزداد تأثيرها كلما زاد التباين ، كما يتضح فى مفهوم (دريدا) (حضور / غياب بالتباين فى ضوء / ظلام) ٠

ان الشكل يظهر أصغر فى الاضاءة الرئيسية (المباشرة)، عندما تكون الزاوية بين اتجاه الضوء وخط الرؤية ، وان درجة التظليل فى الأشكال المظلمة ، تنظم بوساطة الاضاءة الثانوية والفيضية من اتجاهات أخرى ٠ بالتأكيد ، أن نسبة لمعان (براقية) الاضاءة المنعكسة من الاضاءة الرئيسية والثانوية والفيضية ، تحدد عمق الظل والتظليل ٠

ان الأحاسيس المنبثقة ، رفيقة الظلال والكثافات الضوئية القليلة فى الأشكال المتباينة ، والأكثر من ذلك ، لها أولوية فى السيطرة على التكوين ، وتسهم فى تضخيم تأثيره ، وعند زيادة كثافة الاضاءة الثانوية تناسبا مع الاضاءة الرئيسية ، فان التباين يخف ، ليصبح ناعما ، وتقل

القيمة الدرامية ، ويبرز تأثير التكوين جماليا . ولكن عندما تكون نسبة التباين قليلة ، يظهر تأثير متوازن . ويقل التأكيد الدراماتيكى ، ففى عرض مسرحية (العودة الى باب دزدمونة) (★) ، كان للاضاءة الرئيسية دور مهم فى النظر الى التكوين فى ابراز الشكل • واستخدام الظلام بين البقع الضوئية ، مع وجود حركة الأيدى داخل الظلام ، للدلالة على فصل بيئة عالمين عن بعضهما ، بالاضافة الى أنهما يلتقيان فى آنهما مضاءان ، ولكنهما منفصلان فى عالم مرتبط مع بعضه من خلال رؤية الآخرين له • ان التقطيع الضوئى باستخدام البقع الضوئية وربطها ببعضها البعض ـ كما فى عملية المونتاج السينمائى ـ حالة خاصة لواحد من قوانين عامة تحكم تشكيل الدلالات والعلامات الفنية ، وهذا قانون التعارض والتكامل (التجاور) ، لعناصر غير متجانسة فيما بينها ، تتم وفق آبنية فنية متتالية ، كما فى مفهوم (توم) بتغيرات الأطوار ، كما فى المتوالية العددية ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، حيث التجاور والتكرار والتوالى والتواصل والتسلسل ، موجودة تعارضيا أو تكامليا ، فهى تستقر فى موضع وتهدم فى موضع آخر ، فتحصل حالة من التشويش ، الى أن تستقر كنتيجة ادراكيا ، فتثبت صورا موجبة ، وتحقق بذلك تكوينا فنيا لأنها مملوءة بكثافة عالية من المعلومات التى يريد أن يوصلها العرض • فالاضاءة تقدم الموضوع وفق كيفيات مختلفة (حركية) ، كأن تقدم مادتين مختلفتين فى آن واحد، وتتبادلان فى وظيفتهما ، مثل الموضوع (مكان) وكيفيته

(★) تاليف يوسف الصائغ ، اخراج محسن العلي ، تصميم الاضاءة ، جلال جميل ، تقديم فرقة مسرح النجاح ، عرضت على مسرح الرشيد ، بغداد عام ١٩٩٦ فى مهرجان المسرح العراقى •

(زمان) ، وتخلق تصاعدا وظيفيا ودلاليا فى العرض ، ان الحركة العمودية فى الاضاءة تعمل كقوس رابط معالفكرة ، ورؤوس الأقواس تشكل أبراجا ، وهى نهايات خط مسـار الأشعة الذى يقود الى أجهزة الاضاءة (البروجكتورات) ، هذه الأبراج تبنى فضاء المسرح البصرى ، فتخلق علاقات بنائية مع حركة الممثلين ، ان سيادة هـذا النـوع من ابراج الاضاءة يكون مع المسرحيـات التى يغلب فيهـا الصراع ، وحركة الممثلين فى هذا الصراع وقوفا على الأرجل ، أما اذا كان عرض المسرحية يعتمد على الجلوس اخراجيا ، ان مصادر الاضاءة ستتغير ويتغير الشكل العام للاضاءة ، ويتغير فضاء المسرحية وزمنها وهـذا ما حصل بالفعـل فى معـالجة جمع موضوعات المسرحيات الثلاث فى عرض مسرحى واحد ، لكن فى بعض الأحايين استخدمت وحدات ضوئية اضافية ضرورية لزيادة التأثير فكان الضوء اللغة السائدة فى العرض ، وحقق الضوء انقطاع التكوين عن خصائصه البيئية ، لمنح الممثلين درجة أعلى وأكبر فى تدفق مشاعرهما ، وفتح سـعة العلاقة الداخلية بينهما ، وتضييق المحيط عليهما ، كى يضيق مجال الرؤية للمشاهد ، ويحدد فى تلقى الأفكار والعواطف ·

٢ ـ الاضاءة الثانوية : الاضاءة التى تساعد الاضاءة الرئيسية ، ويمـكن أن تسمى بالاضـاءة المكملة ، وتأثيرها الأكبر ، أنها تحدد كم الظلال الحاصل من الاضاءة الرئيسية فى الأشكال ، وتؤثر فى قيمها الدراماتيكية ·

فهى ضرورية فى خلق التـوازن كهـدف من أهـداف التكوين ، وقد تكون اضاءة التـكوين من اتجـاهات عـدة وكثافات مختلفة ، لكنهـا تعتبر ثانوية وتابعـة للاضـاءة

الرئيسية ، فى بعض الأحايين تتطلب التكوينات تأثيرات من نوع خاص وممتع ، كما فى عرض مسرحية (الرأس)(★)، وذلك بارتباط الاضاءة الرئيسية ذات الكثافة العالية ، أحادية الاتجاه ، مع الاضاءة الثانوية المتوازنة ، قليلة الكثافة متعددة الاتجاهات باعطاء ناتج خاص وممتع - حيث حدد اتجاه الاضاءة الثانوية وكثافتها وتنوعها وعمق التظليل ، والظلال الناتجة من الاضاءة الرئيسية ، كل هذا الدور ولكنها ليست التكوين كله ، لأنه غير مكتمل، واكتماله يأتى بوساطة الاضاءة الفيضية ، التى يتطلب وجودها فى أحايين كثيرة تخفيف درجة التباين الحاد ، الى درجة تضفى تعبيرا جماليا على الشكل العام (Form) -

٣ ـ الاضاءة الحادة (اضاءة الحافة) : الاضاءة العالية لحافة الشكل ، الساقطة عليه من الخلف ، وغالبا ما تكون أعلى كثافة من بقية الاضاءة ، ونادرا ما تضاف الى الشكل لتضيف اليه جمالا ، ودرجة تأثيرها تعتمد على براقيتها ، فى خلق تناسب بينها وبين اضاءة الشكل الرئيسية والثانوية ، وزاوية الاسقاط ، ويتضح ذلك جليا فى عرض مسرحية (الرأس) ، وعرض مسرحية (لست أنا) (★★) ،

(★) تأليف عادل كاظم ، اخراج محسن العلى ، تصميم اضاءة جلال جميل ، تقديم فرقة مسرح انجاح ، على مسارح ، النجاح ، والوطنى فى بغداد ومسرح قاعة صدام فى الموصل ، عام ١٩٩٣ فى مهرجان المسرح العراقى ٠

(★★) تأليف صموئيل بكيت ، ترجمة واخراج وتصميم اضاءة وديكور ، جلال جميل ـ تقديم كلية الفنون الجميلة ، على مسرح قاعة حقى الشبلى فى الكلية ، عام ١٩٩٢ فى مهرجان بغداد الثالث للمسرح العربى ٠

وعرض مسرحيـة (لا غبار ـ لا أحد) (★) ، من خـلال وضع مصادر ضوئية صغيرة الحجم بعدسـات ، مسـتوية ـ محـدبة Plano-Convex ، مركزة ، لزيادة حـدة الضـوء ، خلف الأشكال بزوايا تراوحت بين ١٢٠° ـ ١٥٠° الى خط الرؤية ، لتحديد الفضاء الذى ينتشر الضوء فيه ، حول حدود الأشكال المضاءة ، وتحديد درجة الظلال الناتجة منها أيضا ، لأن المصادر الضوئية الكبيرة تعطى تظليلا لاضاءة الحافة حول محيط الشكل ، بينما المصادر الضوئية الصغيرة ، والتى تبدو نقاطا ، تعطى خطا حادا ، يضاف الى ذلك استخدام الاضاءة الجانبية ، وتقليل اضاءة الأرضية ، خلف الأشكال ، واعتماد تغيرات الاضاءة فى تحديد موضوع الخطاب ، مثلا ، استخدام الضوء المركز ، كأفضل شكل تكنولوجى مباشر يملكه المسرح، ليس لتعيين كل من يؤدى الحوار وحسب ، بل كذلك لاثارة الممثل المتكلم واستفزازه على الكلام ، كمـا فى مسرحيـة (لست أنا) باستخدام فلاش الكاميرا الفوتوغرافية ، عند هذا يكون للضوء دور كبير فى تركيز الانتباه .

ان تغير الزوايا وتعدد مصـادر الاسـقاط الضوئى وقوتها والتفاوت فى التباين والتدرجات اللونية ، وحركة الأشكال على الخشبة مع حملها لأهدافها ، يتركز فى مفهوم (توم) بثبات الكتل ، وتغير أشكالها وحجومها نتيجة حركتها، وايقاعاتها المتدرجة المخترقة بايقاعات قافزة مؤدية الى تغيرات فى أطوارها ، ومنصبة فى بناء (الجوهر / العارض) ؛ لأن

(★) تاليف الشاعر رعد فاضل ، أخراج وتصميم اضاءة وديكور جلال جميل ، تقديم فرقة نينوى للتمثيل ، على مسرح قاعة الربيع بالموصل ، ومسرح الرشيد فى بغداد ، عام ١٩٨٨ فى مهرجان بغـداد الأول للمسرح العربى .

الضوء جوهر لا يتغير ، فهو وجود ، والعـارض في صـفات عناصر التشكل التى تتغير متأثرة بالجوهر ، ولعبة (الحضور الغياب) (الدريداوية) (★) التى تمثل للضـوء حضـورا دائما في وعى الانسـان ، وغيـابا للأشـكال لأنها متغيرة ، واستمرت لغة (الكارثية) المتمثلة فى الصـورة (فضـاء ـ زمن) ، فى مخاطبة المشاهدين داخل العرض المسرحى ٠

٤ ـ الاضاءة الفيضية : تقوم بتقليـل التبـاينات فى الاضاءة والظلال المضاءة ، الى الحدود المطلوبة ، وتعـرف الشكل ، فهى لا تحتاج الى آن تكون ذات خاصية مباشرة ، بل ذات اضاءة طبيعية ، كاضاءة فيضية أمامية ٠ وان زيادتها تقلل من تأثير الضربة الأولى للشـكل تجاه المشـاهد ، لأنها تغطى أغلب التكوين دون أن تهيىء مجالا للاضاءات الأخرى بتكوين الظلال وخلق تكوينات مؤثرة جماليا وذات معـان ، لكنها عندما تستخدم بكميات قليلة ، فانها لا تقلل من التأثير الدرامى للظلال ، حيث تظهر التباينات حادة وخشنة، وبذلك يمتلك الشكل معناه ، وحركته ووظيفته التأثيرية ، وقد كان لها دورها فى عرض مسرحية(الليلة الثانية بعدالألف)(★★) عندما لونت الاضاءة الفيضية بلونين ، أحدهما بارد والآخر لون حار ، وبكميات قليلة نوعا ما ، لفسح المجال للأشـكال والتكوينات والصور المسرحية بأخذ دورها ٠

(★) نسبة الى جاك دريدا ٠

(★★) تاليف جمال ابو حمدان ، اخراج محسن العلى ، اضاءة جلال جميل ، ديكور نجم حيدر ، تقديم فرقة مسرح النجاح ، على مسرح النجاح ومسرح الرشيد ببغداد ، عام ١٩٩٢ ، فى المهرجان الثالث للمسرح العربى ٠

كلما قل الضـوء وأصـبح تحت درجة الرؤية انتقـل مفهومه الى الظـلام ، وفيـه تقـل رؤية الأشكال أو تنتحى نهائيا ، هكذا الظلال والتظليل شـكل من أشـكال الظلام ، وحسب تدرجاتها ٠

المسرح بحاجة دائمة الى تأثيرات الضوء الديناميـة ، وعدم وجوده والظلام يعنى أن الأشكال عديمة الجـدوى ، لأن تأثيراتها تعتمد على قيمة التباين فى الضوء (بعنـاصره اللونية كافة)٠ وفن الاضاءة يرتكز على مهارة استخدام الظل وتباين المسـاحات فى البراقية واللون ، وتصنف أشـكال الظل الى :

١ ـ شكل (هيئة) الظل ٠
٢ ـ الأشكال المظللة ، الناتجة من تفاوت كثافة الاضاءة٠

الممثل أو أى شكل على المسرح ، مضاء من جانب واحد ، باضاءة حادة ، يظهر كأنه ساقط أرضا بكثافة ظله ، وواقف على نقطة ارتكاز عندما يكون التظليل حالة من حالات تقليل الاضاءة ، وعلى الجانب البعيد من الشـكل ، يكون الشـكل مظلما نوعا ما ، وهذا يشكل الظل (هيئـة) ، ان أشـكال الأشياء تتحدد باستخدام التظليل أكثر من استخدام الظل ، ولا يلعب الظل دورا مهما فى دراماتيكية ظهور التكوين ، لأنه يثير الانتباه ويشتت الرؤية ، وغير مرغوب فيه الا عندما يراد به استخدام خاص كمؤثر ، أو لزيادة عـدد الأشـكال داخل التكوين ، بتعدد زوايا ومصادر الاسـقاط الضـوئى لاضاءات رئيسية حادة كى تتعدد الظلال، وبالامكان أن يكون

الظل بدل الشخصية ، مثلا ، يحل الظل محل شخصية المجرم ، وبامكان الظلال المشوهة أن تتضمن الحقد والضغينة ، أو ظلالا مصنوعة فنيا ، لاضافة معنى وتأثير جمالى ، أو لخلق (خيال الظل) ٠

عندما يأتى الضوء من نقطة أعلى من الشكل وبزاوية (٤٥°) ، سيكون لشكل الظل طول ، يساوى طول ارتفاع الشكل ، والزاوية العمودية تقلل طول الظل لكنها تشوه الشكل ، فيكون أقصر ، والعكس بالعكس ، فان الشكل سيسطع ويفقد تأثيره ، والجدول التالى يوضح قيمة الظل فى التأثير الدراماتيكى على الشكل (٣٤٦) :

زاوية الضوء الساقط نسبة الى خط الرؤية	الشكل	النتيجة
٠ ـ ٣٠°	أفقى و/أو عمودى	متساو فى الاضاءة والظل الخفيف
٣٠ ـ ٤٥°	تحت الأفقى	اضاءة اعتيادية
٣٠ ـ ٦٠°	أفقى و/أو فوق العمودى	اضاءة اعتيادية
٤٥ ـ ٦٠°	تحت الأفقى	دراماتيكى ، تباين قوى فى الاضاءة (فى المسرح) ٠
٦٠ ـ ٩٠°	أفقى و/أو فوق العمودى	دراماتيكى ، تباين قوى فى الاضاءة٠
٦٠ ـ ٩٠°	تحت الأفقى	دراماتيكية متجاوزة للضوء ٠
٩٠ ـ ١٣٠°	أفقى و/أو عمودى	زاوية حادة لاضاءة خلفية ٠
١٣٠ ـ ١٨٠°	أفقى و/أو عمودى	حدود الاضاءة تقرب من السلويت (خيال الظل) ٠

فى بعض الأحايين ، يـدل الاظـلام بين التـكوينات ـ تعرض فى الوقت نفسه على الخشبة ـ على تقطيع الصورة المسرحية ، آو لفصـل مشـهدين ، أو لابعـاد شـخصين عن بعضهما ، كأن يكونان حبيبين كمـا فى مسرحيـة (العودة الى باب دزدمونة) ، آو لتمزيق العـلاقات بين الشـخصيات والعناصر الأخـرى على الخشبة آو للايحاء بالقتـل ، أو أن المكان مدمر ، عندما تتعدد البقع الضوئية بشكل غير منتظم، أى اختلاف فى أشكال البقع الضوئية ، آو أن الاستقطاب بين الأشكال المضاءة والمظلمة يتبع الايقاع الانسـيابى ، فينتج تنوع بامكان العين أن تفرقه ، وفى الوقت نفسـه يحد من اثارة الاحساس بقوة ٠

من خلال ما تقدم ، يتضح أن الاضـاءة أكثر مرونة من العناصر المشـاركة فى انتاج العرض المسرحى جميعها ، مع احتفاظها بامكاناتهـا ، وهـذا ما دفع الباحث الى نحت مصـطلح (الضـوآنية) Lightnessesim لتنظيم مجمـوعة العناصر ، ولتبقى الضوء ثابتا برغم التغيرات التي تحصـل فى عناصره ، فهى تمثل اتجاها جديدا فى امكانيتها بنقـل الموضوعات بتراكيب هرمية بأعداد من الدلالات الجـديدة غير متساوية تكوينيا ، كالأحداث التى لها دلالاتها المحددة ، أو ما تكتسبه من دلالات جديدة ٠ وقد يتم ذلك عبر عناصر من نوعية وظيفية واحدة أو عبر تكاملعناصر تمتلك وظائف مختلفة ، ولكل نوعية ترابط خاص بها ، لأن تجاور عناصر متسـاوية القيمـة فى الأولى ، له علاقة هيمنة وتكييف فى الثانية ، والسمة الجوهرية التى تميز الضوآنية (حضورا / غيابا) حدودها ٠

المبحث الثـــانى
الضوء والتخيل (التصور)
والمعنى (التاويل)

ان تصادم المفاهيم وعدم استقرار الأفكار ، راجـع الى التعقيدات المتزايدة ، وادعاء كل فكر بصـحة مفـاهيمه ، نتيجة لذلك بدأت تكبر أهمية التخيل ، بنسبة تعدل النواقص الناتجة عن هذه التضاربات ، واستطاع الفن أن يجمع تلك المفاهيم والتأويلات كلها ويقدم حلوله فيها ، كلما استنفد فكر من الأفكار امكاناته ، وبامكان التخيل أن يمدهم بمـا يحتاجونه من توجهات ٠

اذن ، للانسان قدرة على التخيل (التصور) ذهنيا فى اندماج غير تتابعى ــ مفاهيم لأفكار متعددة ــ وغير تقطيعى للصور المكانية البصرية التى تبنى عليها (مثلا) : ان ممثلا يقوم بحركة جسمانية معينة ويقطع عنها الضوء بالاظلام ، فانه بالاضاءة الثانية بعد الاظـلام الذى حصـل ، يكـون ــ الممثل ــ قد غير من وضعه السابق ، ويكون المشاهد بذلك ــ أيضا ــ قد أكمل الحركة خياليا ٠ أى تخيل (تصور) بناءها بالتركيب والانشاء الذهنى داخل الظلام الذى حصل ، وبذلك يكون قد أكمل انشائية الصورة المتحركة ، فالضوء ليس أداة كشف فقط ، وانما لغة تضرب بقوة فى الحس والشـعور ، فاذا لم تكن لدى المشاهد مخيلة تحمل خصائص العين ، فليس ثمة جمال فى الضوء والظلام ٠

من هنـا ، فان صيغة الضـوء والتخيـل (التصـور) صيغة تكثيف لامكانية تركيب المـاضى في المسـتقبل عبر الحاضر الآنى فى العرض المسرحى ، لأن حقلى التخيل الكبيرين

ـ الماضى والحاضر ـ يتلاقحان فى المستقبل ، الذى يمتلك شكلا تخيليا واضحا ، سواء أكان بالذاكرة أم التنبؤ(التوقع)، أو بمظهره المميز والأهم الخاص به الذى يدعى(الحالية) الآنية ، ففى المسرح مثلا ، يفهم وضع مشؤوم ويرى على أنه فعل بعيد المدى ، يجب أن ينمو من خارج الشكل المعطى، فهذا يخلق توترا واضحا بين الحاضر المعطى والمستقبل غير المتوقع، والذى يتجسد بالخيال الدرامى الأساسى فى الضوء ٠ انه خيال المستقبل المرئى الذى يخلق الجو فى كل عرض مسرحى ، وهو تزامن فى تحليل الانطباع والتذكر والمخيلة والذاكرة ، وهذا الأساس اللا ارادى كله وهو بمثابة آلية الصورة فى الزمن ، فهذه سلسلة من المشكلات تتطابق بالاجمال مع قدرة المخيلة التحليلية ، تلك القدرة الايجابية على تحويل الزمن ذى البعد الواحد للتصور الى مدى متزامن مع عناصر الشكل الأخرى محتملة التواجد ، وقد وجد فى المخيلة أثر التناهى ، سواء أكانت اشارة تشكل خارج الامتداد (الشكل) المعقول أم علامة طبيعية محددة (حضور) ، ويكون على العكس من ذلك فى حالته المتحركة ، اذ ان الخيال والتخيل يحملان تلك المعانى المخصصة التى حدد لهما كولردج « الخيال يجمع معا صورا لا رابط يربط بينهما ، طبيعيا كان أم معنويا » (٣٤٧) ٠ فالتخيل يغير الصور ويمنح وحدة التنوع ، فهو الذى يرى كل شىء فى كل واحد، من خلاله فان كلمة (صورة) تنزع ، لتتواجد الفكرة بدلا عنها ، أى انها تتفاوت معها فى المعنى من الشىء المدرك ، أى ، يتحول الى صورة مكانية بصرية ، تلك الصورة التى هى أصلا بنية ، فالفكرة تشخيص بواسطة ذات ، أى أنها تتابع منقطع ، ثبات بدون شك ، بأن الانسان قادر على

التصور تصورا ذهنيا فى اندماج غير تتابعى وغير تقطيعى للصور المكانية البصرية ، وبوسعه عبر التجمع المنسق للصور المكانية البصرية ان يحول تتابعهـا أو تقطيعهـا الى شـكل واحد ، لأن تخيل الانسان للشكل يبدأ بمحور وانقطاع ، أو نقصان فى الشىء المدرك ــ يحتاج الى تأويل ــ سواء أكان ذلك الشىء المدرك موضوعه دالة ، لا دخل للمصمم فيهـا ، أم ذلك التصميم الذى يجسده للمشاهد ، وحين يشغل الشكل المخيلة فان عدم الاكتمال يصبح جوهر الرمز والحياة عـلى حد سواء ، فالأشـكال تحتـاج الى محفزات حتى تظهر فوق خشبة المسرح ، تحتاج الى مخيلة الانسـان ، فيأتى الضـوء ليظهرها ألوانا متعددة ، وانقطاعات وتجاورات وتسلسلات وتواصلا فى التكوينات داخل الصورة المدركة التي مر بهـا الانسان (آنيا) ٠

اذن ، هناك خيال المصمم الذى يقدم الصور التى يخيل الى المشاهد أنها موجودة فى الخارج ، حيث تنطلق فى كل صورة فاعلية الذات ، تصطدم بحـاجز الخيـال وتعود الى نفسها ثانية ٠

ان كل دفعة من هذه العملية المزدوجة تحدث فى المشاهد عددا من الصور الفكرية ، ولكن تلك الصور تكون فى البدء ، فى أدنى درجات الادراك ، وهى منظمـة ، بحيث لا يزيـد ادراكها على كونها احساسا مجردا وغير قابلة للتمييز لأنهـا تكون على شكل Shape ، ثم تنتقل عند المشاهد الى المرحلة الثانية ، وهى مرحلة الادراك الحسى ، وفيهـا تغرق الذات نفسها والشىء الذى تشعر به وتحسه ، فيتحول الاحسـاس

المبهم بالشكل Shape الى معرفة بشكل Form معين له مكان وزمان وعندها يتحول هذا الادراك الى فكرة معينة ٠

ان التخيل يحتاج الى محفزات مستمرة وبالأخص فى الأشكال فوق خشبة المسرح ، وأفضل محفز له هو (الضوء ــ والظلام) ، الذى يمنحه غنى وحيوية فى استقبال الصور التى تجمعها المخيلة ، وتعيدها عن طريق الذاكرة ، التى تقدم من مألوفيتها ما هو غير مألوف ، تفاعل بين المخيلة الذاكرة ، بلغة الضوء ، وتخليق بناء هرمى ينطلق من مركز فى القمة ويوزع نزولا الى القاعدة ٠

المخيلة تمرين للذاكرة ، تعتمد على (التكوين التشكيلى) للمخيلة ، أى امكاناتها غير المحدودة ، اللاكمية أو اللامقدارية ، فى دمج العناصر قليلة التحول ، تلك التى تتمثل فى التكوينات الخطية ومحاكاتها بالاستعارة ٠

هذه الاستعارة ، مركب لا زمنى ، أى أنه مركب تشكلى يثبت علاقة شيئين أو أكثر ، ولا زمنى لاعتماده على الحركة الدائبة فى العلاقات بين الأشياء ، تلك الاستعارة التى لها قابلية الدمج الدينامى للخصائص غير المتشابهة للصورة ، واستثنائها من مركزها (الضوء) ، ذلك المركز الذى يكون المشروع الشامل ويركبه (بضم الياء وتشديد الكاف معكسرها) أعنى العرض المسرحى بأكمله ، ويمكن أن يخضع التصميم، ومفهوم أجزائه ، ودوافعه ، وصوره المتوالية والمتجاورة المنقطعة لتغيرات جوهرية ، لكن المركز يبقى أساس ما هو عليه دائما ٠ انها عملية طويلة لتشكيل الصورة (الشكل Form) خصائصها التى تنجذب الى المركز وتندمج معه ٠

يحاول مصمم الاضـــاءة أن ينقـــل للمشاهد شيئين من خلال الشكل :

١ ـ فكرة فيها معنى ٠

٢ ـ جمال فيـــه انفعال معبر عنـــه بالحس والشـــعور والعاطفة ٠

فى الأولى ، تتحقق مناقشة أفكار المشاهدين والخـــروج بنتائج (مـــع) أو (ضـــد) ما يحمله الشـــكل من معنى ، والثانية خلق عالم يتفاعل معه ايجابا أو سلبا فى المتعـــة أو عدمها ، من خلال الاتصال المباشر بينهم وبين الأشـــكال ، وذلك بالغاء الاستعمال التقليدى للغة اللفظية واستعمال لغة الضوء التى تثير فيهم الحس والشعور والعاطفة ، صـــحيح ان مادة الضوء تتحكم فى بعض مفاصل التصميم ، لعـــدم امكانية التحكم بها ، ولكنه يمنح المصمم امكانات هائلة فى قول الذى لا يقال ، اعتمادا على نشاط المصمم وخياله الخلاق، ومرجعياته التى لا تحد ، سواء أكان المرجـــع ملموســـا أم مجردا ، واقعيا أم متخيلا ٠ وفى محاولة الضوء التعبير عن نفسه ، سواء بالأشكال أم بالألوان ٠

هنا يلعب التخيل دوره عند المشاهد ، عملا بالقياس الى ما هو معروف كما (الأيقون) (★) ، الاستعارة الصورية ٠ أى أنه لا يعمل بالمماثلة ، فالمشـــاهد (المتلقى) يستســـلم لتأثير ما يعرض أمامه آنيا ، لان المماثلات الجزئية الحاصلة

(★) وفى اطار الأيقونية ، يجب الحذر فى التمييز بين استعمالين ، الأول يحيل على علاقة بالمماثلة ، والثانى يحيل على علاقة بالقياس ٠

بين ما يعرفه وبين ما يعرض أمامه ، ترضخه الى مشابهة ما يعرفه بما يجهله ، فيكشف له عن أشياء جديدة ومعان جديدة ٠

ان المماثلة تقع الى جانب المخيلة ، أى أن المعنى لا يظهر الا بفضل المخيلة ، والمخيلة بدورها لا تقوم بعملها الا بالاعتماد عليه ، فالمخيلة والذاكرة تفترضان مسبقا طابعا غير مألوف لما يراد فهمه ، وعدم الألفة تلك ، ليست فى اللامبالاة التامة ، بل انها لا معقولية ما هو معقول فى ذاته ، أى ، انقطاع اتصال بمضمون من حيث الشكل Form بعناصر أخرى فى العرض المسرحى ٠

عندها يأتى التأويل فى التغلب على عدم الألفة ، بشكل استيعاب ، ما ينتسب للضوء حقا ، أو فى عبور المسافة التى تفصل المصمم عما يريد تفسيره ، وعدم الألفة تلك تحضر كحالة سوية على أساس العلاقات بين العناصر ، التى ينبغى أن تكون المسافة فيها مسافة زمنية ٠٠ وعدم الألفة تلك هى التى تفصل بين العناصر ـ علاقة انقطاع ـ مع مرور الزمن، فتستوعب بالادراك لتعطى معانى متعددة وجديدة ، وهذا تأويل بحد ذاته ، لا يوجد فى الشكل معنى لا يعنى أحدا ، دائما هناك معنى ، وهذا يقود الى التأويل ٠

ان (الضوء ـ والظلام) فى المسرح يضيقان (بضم الياء الأولى ، وتشديد الثانية وكسرها) دائرة التأويل بتكثيفه لدى المشاهد (المتلقى) ؛ لأن لهما القدرة على اختزال الأوصاف المحددة للصورة وزجها دفعة واحدة أمام العين ، لكن الضوء يترك داخل العرض فضاءات وفجوات لتملأ بفائض قيمة المعنى الذى يدخله فيه المشاهد (المتلقى)،

ويفقد العرض تأثيره بالحشو والتصنع الزائد ، والتعليمية المفرطة ، الى الحد الذى تنتهك فيه قواعد التخاطب الصورية المألوفة ، لكن الضوء يحوله شيئا فشيئا من وظيفته التعليمية الى الوظيفة الجماليـة ، فيترك بذلك للمشـاهد (المتلقى) المبادرة التأويلية ، حتى اذا أريد للعرض أن يكون مـؤولا بهامش كاف من التواطؤ مع معنـاه فى مختلف أشـكاله ، فالعرض يفترض وجود مساعد يسـاهم فى اشتغاله ، ذلك المساعد يتمثل فى المشاهد ، ليس بهدف منح العرض حرية مفتوحة فى التعبير عن معان متعددة أو فى التعبير عن معـان محددة للاشتغال ، وانما يفترض وجود المشاهد (المتلقى) كشرط حتمى لقدرته التواصلية الخاصة ، والقوة الدلالية التى يوفرها الضوء • اذن وجود المساعد شرط فى تحقيق فعله التأثيرى ، وباعتبار العرض انتاجا يقـدم اليه ، فان مصـير تأويله تأويل جـديد ، فتأويل العـرض تحـريك لأفكار تشترك فيها توقعات أفعال الآخـر ، وأخـذت فيهـا اعتبـاريا ، الأحـداث المفاجئـة عن طـريق الاحتمـالات والافتراضات وطريقة اضاءتها، ووجهة نظرالمصممالفكرية، وغموض الشكل Form الذى يرتبط به غموض المضمون، متعلقا بوجهة نظر المشاهد (المتلقى) نفسه ، وهى عبـارة عن تضمينات اعتباطية ، يترتب عليهـا أخطاء تأويليـة • وعليه ، يجب دراسة الظروف التى توجه تلك الافتراضات ، سـواء أكانت ايجابية أم سـلبية ، محرفة وغير متسـايرة معها أو مسايرة لها ، لضـمان اضـاءتها بشـكل فنى مثير وممتع •

هناك وسائل متعددة تحت تصرف مصمم الاضاءة ، منها اختيار لغة الصورة من حيث مرجعيتها وارثها وأسلوبها ، كذلك استعماله الحر لمخيلته التى تعتبر استمرارا للتخيل الذى لا يقصد به التأويل حرفيا ، بل هناك حدود غير مبهمة بينهما ، مثلا هناك عروض مسرحية مبنية أساسا على أفكار التأويل بتنشيط الاستعمال الحر والفاعل للشكل ، مع تحديد مفهوم التأويل باستدعائه جدلية مستمرة بين أفكار المصمم وتلقى المشاهد (المتلقى) ·

نظرا لسلسلة التأويلات غير النهائية ، يتقدم الشكل Form (الصورة) متدخلا لتحديد شكل التأويلات وشبكتها وليس لتحديد العرض ككل ، لكن الاستعمال الحر للضوء ، الذى يتوافر للمصمم يتفق وقرار تحديد عالمه عن طريق الاشارات التى يستخدمها ، فدينامية الاشارة داخل الشكل غير المحدود لا تمنع تلك التأويلات بل تشجعها ، حتى فى حال اعادة الاشارة الى فعلها للدلالة على شىء معين ، أو فى تأويل العرض حسب انفتاحه وانغلاقه ، فالتأويل فى العروض المغلقة ــ الدائرية أو المربعة أو المثلثة ، أو كل شكل يبدأ من نقطة وينتهى اليها ــ فى موضوعاتها أكثر مقاومة لاستعمال الضوء من العروض الواضحة ، ذات البناء الأرسطى التقليدى ــ بداية ووسط ونهاية ــ المفتوحة فى موضوعاتها ، والعروض المغلقة يستوعبها المشاهد (المتلقى) النموذجى المحدد ، لأن بامكانها أن تترك هوامش مفتوحة لعمل التأويل ، قد تمتد كثيرا ، فهى تحتاج الى الضوء وألوانه محملا بالدلالات والاشارات مستوعبا الكم الهائل من المعانى، التى يضيفها المشاهد الى العرض ، ومن خلال النظر الى

الموضوع من اتجاهات وزوايا متعددة ، ليس القصد رسم أنموذج لعرض ، تبعا للحرية الممنوحة له أو المحددة فى مكان آخر ـ كانفتاح وانغلاق ـ وانما القصد نتاج لواجد يستطيع الضوء « تحييته » ، حتى لو لم يكن ـ أراد أو لم يرد ـ موجودا ماديا ، وليس بالضرورة أن تكون قدرة المشاهد فى ذلك هى قدرة المصمم ·

عندما يضع المصمم خطته التصميمية الضوئية ، عليه أن يعود الى سلسلة من القدرات ، التى تعطى مضمونا لأشياء قد يستعملها ، وعليه أن يضع فى حساباته أن مجموع القدرات التى يعود اليها ، هى نفسها التى يعود اليها المشاهد ، ولهذا عليه أن يتوقع مشاهدا أنموذجيا ، يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق العرض بالطريقة التى يفكر بها هو نفسه ، أى المصمم ، ويستطيع أن يؤول كما يفعل ذلك المصمم ، فالمصمم له لغته الخاصة ، واختياراته المعجمية والأسلوب المعطى فى العرض ، أى طريقة بناء العرض · يتوقف العرض على قدرات ما ـ ضوء ، ممثل ، ديكور ، أزياء ، أثاث ، اكسسوارات ـ ويسهم فى تلك القدرات ، فاذا كانت العناصر جاهزة ، ويستعملها للحصول على نمط واحد ووحيد نهائى ـ أيقونية ، جوهر ، حضور ، وجود ، ثبات ـ فهى بذلك تسمح بتركيب جميع الأشكال حسب اختيار واحد فقط ، هو نمط العرض المعروض ·

هناك عروض تلعب (الضوآئية) فيها دورا كبيرا يقوم على انحرافات تقترحها وتتبناها هى نفسها ، وهى عروض مفتوحة لآلاف من المشاهدات ، التى تحدث متعة لا نهائية ،

وتسمح بتركيب جمع هائل من الأشكال وحسب الاختيار ، فهي تفترض مشاهدا من طبيعة مختلفة ، له أهداف تنحرف باتجاه أهدافها الجمالية والفكرية ، وتحصل حالة من الانزياح الآنى ، القبلى والبعدى ، تعمل على أن يكون كل شكل وكل تكوين وكل صورة ، مفهوما من مشاهدى العرض، بحسب الاحتمالات كلها ، فهى تدفع الى اثارة فعل محدد آنى ، والتأكد من ردود الأفعال ، وتستمر بهذه الطريقة فى لعبة حضور / غياب ، مستقر / متحرك ، جوهر / عارض ، ضوء / ظلام ·

ليس هناك عرض أكثر انفتاحا من العرض المغلق ـ الذى يبدأ من نقطة محددة ويعود اليها عبر مسارات دائرية ـ لكن انفتاحه نتاج فعل ضوئى فى العرض ، ليس بوصفه أداة كشف ، وانما فى عنفه الكارثى ، التدميرى والبنائى ، اللاكمى ، أو اللامقدارى ، غير المحدود ، وهو فى الغالب يسمى تعاونا مع العرض ·

يستنبط من عبارة (فاليرى) بالمقارنة «ليس هناك معنى صحيح للنص»(٣٧١)، أن نقول : (ليس هناك معنى صحيح للعرض) ، وليس القصد رؤية العرض بالكيفية التى يريدها المشاهد ، وانما القصد ، اعطاء تأويلات عديدة له ، وهذه هى المشاهدة الصحيحة · ان التأويلات يستدعى أحدها الآخر ، وفى انتظار ، أن تصبح بينها علاقة تعاضد وتعاون ، لا علاقة تنافر ، انها محاولة استعمال حر للضوء ، الذى يعطى استمرارية للتخيل ، ويبين التأويل للعرض المفتوح ، ويؤسس حول هذه الحدود ، وبدون ايهام امكانية

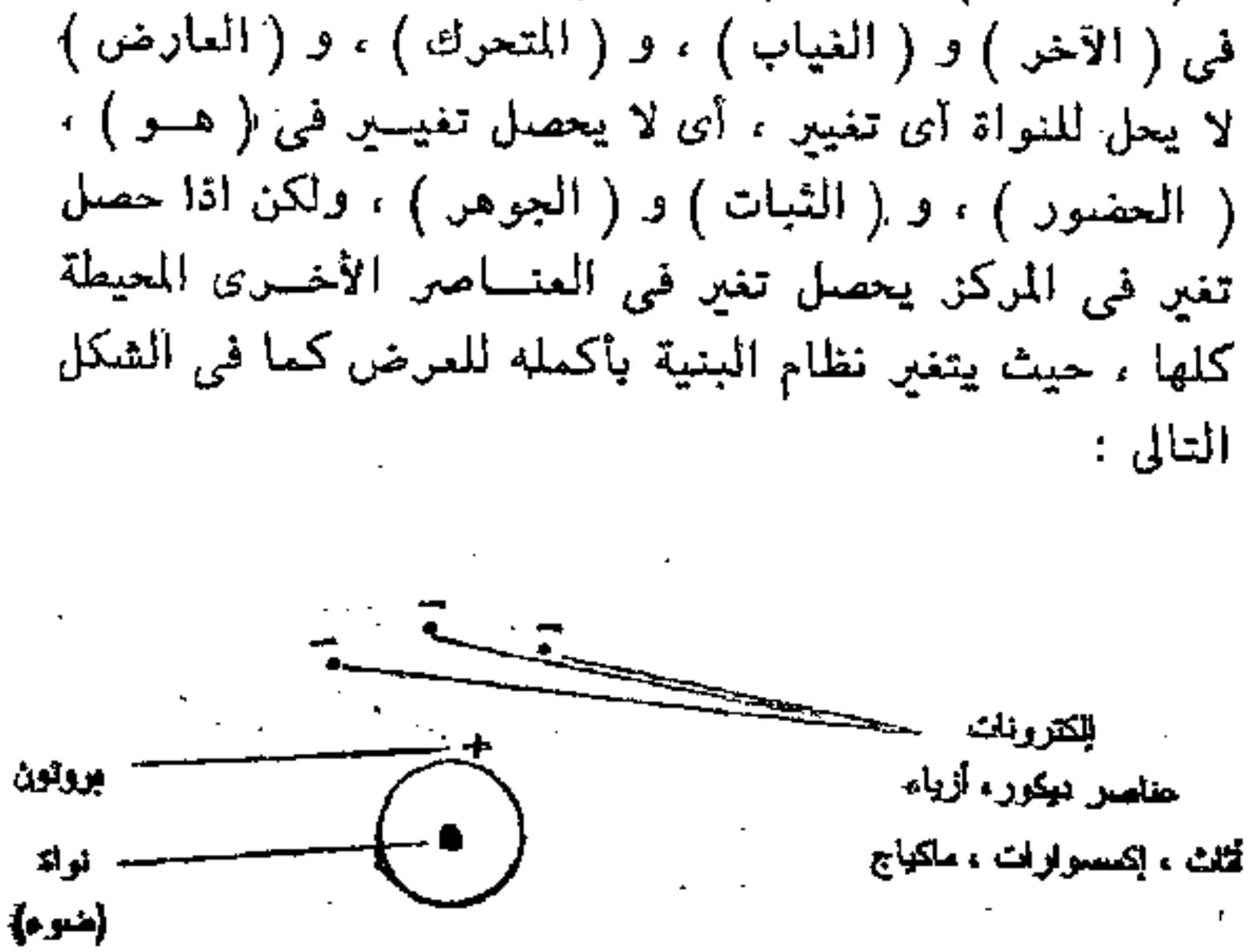
ما يسميه (بارت) « بنص المتعـــة » (٣٧٢) وهنا ، يطلق عليه (عرض المتعة) ، المقصود متعة بصرية باتجاه(الضوآنية) جماليا ، ويجب التاكيد هنا على أن مفهوم التأويل يتواصل جدليا ، اعتمادا على ثنائيات لغة الضوء التى هى ازدواج لغة الفلسفة ، حضور/ غياب ، مستقر/ متحرك ، ضوء / ظلام، وما تقدمه (الكارثية) من تحرير المتواليات من مماثلتها ، بالانقطاع ، وعدم الثبات ، فاذا أريد للعرض أن يعبر عن واقع ولو جزئيا ، فعليه أن يحمل معه تضمينات الشـكل ، مثل : النظام والتوازن والايقاع والتنـوع ، والوحـــدة والانسجام والتباين والاختلاف ... الخ ، وعليه فى الوقت نفسه أن يبطل هذه التضمينات باستمرار ــ بتغيرات الضوء وتحولاته المستمرة ــ لأنه بدون هذه الطريقة ، قد يتـوهم وجود شمولية خاطئة ، لصالح أدلجة (جعله ذا أيديولوجية محددة) العرض ، ومع ذلك فبدون ايحاءات الشكل يستحيل ايصال الخطاب الصورى ، وهـذا لا يعنى أن يكـون المعنى الناتج مبهما . وقد كان لعروض مسرحيـات (لست أنا) و (نشيد الأخطاء) و (لا غبار ــ لا أحد) و (العودة الى باب دزدمونة) و (الرأس) ، معالجات ليست عن طريق الأشكال غير المتقابلة فحسب ، بل عن طريق شـكل النظام التقابلى أيضا ، والتقابل لا يعنى الأيقون ، اى القياس المعروف ، فعندما يفهم الشكل من داخله ــ بنية ــ فان نظام التمـايل سرعان ما ينهار ، اذا لم يتم ربطه بالنسـق الذى يحتـوى أشكالا Shapes أخرى .

أما من الناحية الجمالية ، فان نظام التقابل يعنى تبعية عنصر ما من عناصر الشكل لتفاعلاته مع العناصر الأخرى ،

وهذا يدل على أن حفل الأشكال تلك مغلق • ان لـكل عنصر حقه فى المحافظة على النظام ، وترك المجال للروابط الحـرة الأخرى بأن تمارس فعلها التأثيرى ، لقد اهتمت هذه العروض بالعناصر الفنية وتفاعلاتها ، حيث الانسجام والتباين فيما بينها ، بحيث من الصعب أن يقترب شكل من آخـر ، وذلك للتغيرات والانقطاعات والتحـولات الـكبيرة التى يحدثهـا الضوء ، فارتفعت القيم الجمالية فى النهاية عندما تجمعت الأجزاء كلها لكل عرض ، فى كل متناسق ، فالانسجام هنا يتحرك داخل تأويلات الأشكال وعنـاصرها ليس لاظهـار الحقيقة ، وانما لاظهار قيمته التى تكمن فيه لذاته ، للشكل الفنى الذى يتواجد فيه ، وبذلك كان قيمة تركيبية مضافة الى القيم التركيبية لبقية الأهداف فى (الضوآنية) •

ان وظيفـة التـأويل ليست اخراج المعنى الخفى فى الاضاءة ، وانما توجيه الحياة ، هـذا يتضمن افتراضـات مسبقة من المصمم ، قد يجـد المصمم معنى واضـحا لزاوية الضوء واتجاهه أو اللون أو الشـكل فيحتفظ به ليبثـه فى المستقبل ، فيأتى العرض المنجز ، ليزعم أنه كشف عن المعنى الأصلى لافتراضات المصمم ، ان هذا لا يمكن آن يكون ، لان المعنى يبقى محيرا ، وهذه الحيرة لا تزيلها التفسيرات ، لأن التأويل يحفر ، وآثناء الحفر يدمر ، والتدمير تتبعه اعادة بناء بديل ، وهذا هو فعل (الكارثية) وفعل (التفكيك) ؛ وحضور (هو) وغياب (الآخر) ، كما فى الذرة المـكونة من نواة والكترون (موجب) ، وعندما تنشط الذرة بفعل طاقة ما ، فان الالـكترون يدور حـول النـواة ، فاذا غادر الالكترون مداره ، فان الكترونا آخر سيحتل مكانه حتى لو

كان بنظام جديد ، ويقوم البروتون (الخـامل) بمـوازنة ذلك الخلل أثناء غياب الالكترون فقط ، ان النواة (المركز) هى التى تعيد ذلك الالكترون الهارب • لنمثل العرض بالذرة والمركز (النواة) بالضوء ، وبقية العناصر للعرض ــ ديكور ، أزياء ، ماكيـاج ، أثاث ، اكسسوارات ــ بالالكترونات ، هذه العناصر كلها تدور حول الضـوء وهـو مركزها لأنه النواة ، ولا يستطيع أى منها الافلات منه مهما تغيرت نظم تلك العناصر وأشكالها ، وبأى شكل نظام تعود ، فالضـوء يمثل (هو) ويمثل (الحضور) ويمثل (الثبات ، الاستقرار) ، ويمثل (الجوهر) ، وكل من هذه يمثل مركز النواة ، أما بقية العناصر فتمثل(الآخر) الذى يقابله (هو)؛ و (الغياب) الذى يقابله (الحضور) ، و (المتحرك) يقابله (الثبات) ، و (العارض) يقابله (الجوهر) ، فمهما حصل من تغيرات فى (الآخر) و (الغياب) ، و (المتحرك) ، و (العارض) لا يحل للنواة أى تغيير ، أى لا يحصل تغيـير فى (هـو) ، (الحضور) ، و (الثبات) و (الجوهر) ، ولكن اذا حصل تغير فى المركز يحصل تغير فى العنـاصر الأخـرى المحيطة كلها ، حيث يتغير نظام البنية بأكمله للعرض كما فى الشكل التالى :



ويبقى فعل تلك العناصر سالبا بدون وجـود النـواة (الضوء) لأنها تبقى خاملة فى الظلام - علما بأن الاثنين يشتركان في بناء العرض كما تشترك النواة والالكترون فى بناء الذرة ٠

هـذه الثنائيات نظرة مزدوجة الى الموضـوع ، حيث يسهم الاثنان فى بنائه ، فالضوء (هو) يرتبط بعلاقة مـع الظلام (الآخر) ، ويمكن للظلام (عارض) أن يتحول الى (جوهر) ضوء ، أى أن يكون مركز استقطاب ، بديلا عن الالكترون ، حيث يكون الالكترون مركزا لعلاقات جـديدة يتكون منها هو ، كأن تكون فوتونات ضوئية ٠ فهو أشاء أم أبى سيخلق له مركزا بنواة تستقطب عناصر جديدة عـلى محيطه أى فى مداره ، وبذلك انتفت مقولة اللامركز التى أرادها (دريدا) ، أى انه شكل له حضورا ومنح غيابه الى عناصر جديدة ، وهكذا دواليك تحصل التغيرات على (الآخر) المغيب ٠

فوظيفة الضوء التأويلية لا تقاس عـلى أسـاس مقاييس لظهور حقيقة الشيء (الشكل) ولكنها شمولية فيها توافقات، وتلاؤمات ، مكونة بنية للمفهم يعتمدها المشاهد ، لأنه يعتبر مركزها وليس الشكل الذى يعرض أمامه ، وهذه لا تفصل عن ذاتية المشاهد المألوفة وتوجهها ٠

اذن لا يمكن تجاهل الانقطاعات الحاصلة فى التقابلات والمتواليات والمتجاورات ، لأنها تمنح المخيلة والذاكرة طاقة جديدة ، وتفتح لها مساحات تعبيرية وأداء متغيرا ، لتقديم معان جديدة ، ان بنى التخيـل ــ ماض وحاضر ــ تكـون

كاملة فى حد ذاتها ، وان آيا منها يعمل وكأنه يستكشف عالمه القائم بذاته ، وكأنه « تخيل يحتوى منظور وجوده الحضر » (٣٧٣) • هكذا هى عروض مسرحيات (لست أنا) و (نشيد الأخطاء) و (لا غبار ــ لا أحد) ، حيث يجرى تصور مجرياتها الأولية المنطقية ، وحتى القوانين المادية التى تحكم عالم العرض ، قد انتهكتها كارثة ، فأوجدت عالما متغيرا جديدا •

ان أنساق بنى الشكل تتداخل وتتآزر بالتبادل ، فيظهر نشاط يحمل معنى سيميائيا ، حيث تكمل أنظمة عدة من العلامات بعضها البعض ، ويعتبر التأويل هو النتيجة الحتمية لتحليلات (بيرس) التى تمت عبر علامات ، حيث « تسمح العلامات بالتذكر والتواصل مع الآخر ، وباعطاء معنى لما يقترحه العالم علينا » (٣٧٤) ، وابراز تلك العلامات ومراجعها •

العلامات ليست دائما فى نظام رموز ، لأن ثمة علامات تعمل على أساس فردى ، فهى بذلك تكون قابلة للتأويل • كل شىء على المسرح يمكن أن يبدو علامة أو يصيرها (بضم الياء الأولى وتشديد الثانية وكسرها) ، شرط أن يحيل الى شىء آخر ، وتكون العلاقة مستحيلة بينهما الا اذا كانت قابلة للوجود ، بين ما هو حاضر (العلامة) وما هو غائب(مرجعها)، وهذه هى أساسا علاقة تشابه أى بعلاقة ثنائية ، حضور / غياب •

اذن ، يجب أن يكون للعلامة ومرجعها جامع مشترك ، لكى تكون قابلة للوجود ٠

ان الضوء مظهر بنائى دال على علامة ، وهو العنصر الأهم فى العرض ، وله قابلية وامكانية انتاج علامات كثيرة مختلفة فوق خشبة المسرح فى شكل بناء تدريجى متصاعد ، فكل اضافة لعلامة جديدة من العلامات على العرض ، معناه اضافة تأويل جديد له ، اذن ، أنواع العلامات كلها بامكانها أن تهب المشـاهد فكرة عن التـأويل ، وبالأخص التـأويل الاستمارى ٠ فلكى يحصل تأويل ، لابد أن يسبقه انتهـاك لقاعدة الانتقاء التى تفتح مجالا لاستيقاظ حاسية المشـاهد الاستعمارية ، مثلا ، أن تكون صورة البوق وصوته صياحا، بدل الديك وصياحه فى عرض مسرحية (ألف ليلة وليلة) ، لأن المشاهد يعلم أن للاستعارات عملا طبيعيا فى لغة الضوء (الصورة) فحال علم المشاهد بوجودها ، فانه يضع لها قرينا عبر طريقة المماثلة (الأيقونية) ٠

ان الذى يحرك المشاهد الى التأويل هو شكه وارتيابه ، مقابل ارادة مفروضة عليه هى رؤية المصمم لما وضعه على الخشبة من اضاءة وألوان ٠ اذن ، هنا دافع مزدوج ، هـو ارادة دقيقة فى انتقائه ، تقابلها ارادة خضوع لصورة حسية بصرية (فضاء ــ زمن) مفروضـة عليه ، ففى كل عرض هناك « مناطق عمى » (٣٧٥) تسمح للشك والارتياب بأن يأخذا لهما موقعا بين عناصره التى تكون حاسمة الى حد ما فى تأويله ، ثم يأتى الضوء ليفكك عناصر العرض ويعيـد بناءها من جديد ، فيكشف عن تلك المناطق ، ويضع المشاهد فى تلك النظرة المزدوجة التى من دونها لا يمكن أن تقـوم

دراما · وتبقى قوة التأويل وضعفه معتمدة على تمركز متطرف حول موضوع يمتلك معنى فريدا ، والضوء وحده الذى نه امكانية خلق هذا التطرف ، لقدرته على عزل فاعل للموضوع أمام المشاهد فى اطار مرجعى (زمانى ـ مكانى) ، مختلف عن وجوده الآنى فى العرض ·

ان زاوية الاسقاط الضوئى واتجاه الضوء ، وألوانه ، والأشكال التى يكونها ، ومناطق جلوس المشاهدين فى الصالة ، تمنح المشاهد قوة أكبر للشك والارتياب ، لأنها تسمح له بوعى تأويلى فى المعنى ، واستكشاف للتغيرات الكبيرة الحاصلة فى ذلك المعنى وفك رموزه ، وتعبيراته ، عندها يتمكن من اقامة علاقة جديدة ، بين الظاهر (التعبير والرمز) الذى تجلى فيها على أنه معنى ، وبين الباطن الذى هو المعنى المتستر وراء ذلك الرمز · ان فهم الرمز يتطلب تأويلا تفكيكيا وذلك لكثافته الدلالية ، والصورة أكثر قدرة على تحقيق ذلك ، ان الصورة غير تامة بذاتها (كايقونة) ، الى أن تأخذ ايحاءاتها فى الخاصيات الدلالية الأخرى ، أى فى الأنساق الصورية ، حيث تمنح قوة لا نهائية فى التأويل ، وتحيل على موضوعها بالتضمن ، وعلى العلاقة الافتراضية الضرورية الأساسية التى تجمعها مع ما يحيطها من صور أخرى ، وكما سمى (روبرت شولز) المناطق الحاسمة فى التأويل بأنها (مناطق عمى) ، فان (أمبرتو ايكو) يسمى تلك التى لم يظهر فيها التأويل ب « المسكوت عنه » (٣٧٦) التى لا تظهر على السطح ، أى أنها لا تظهر معاينة فى الصورة ، وهو الذى يجب تحقيقه على مستوى المضمون ، فالمشاهد يتوصل الى مضمون الصورة ،

عبر سلسلة معقدة من العمليات المتآزرة ، وغائبة فى الوقت نفسه فى الادراك الحسى البصرى ، التى تلقى بتوضيحاتهـا المتعاقبة عليه ، موسعة من اتصالاته المرجعية الآنيـة التى يدرك من خلالها دائرة التأويلات التى يقوم بهـا ، وبما أن العرض كما أسلف ، نسيج من فضاءات بيضـاء وفجـوات (فضاء ـ زمن) تحتاج الى أن تملأ دائما ، لكى تكتمل عملية الادراك للمعنى ، وذلك بحمله على معنى آخر ، من خـلال تقديمه بكيفيات كثيرة ، فالمعنى يعنى الجـوهر والكيفيـة والزمان والمكان ... الخ ، هـذه المعـانى المتعددة ، بهـا أشكال متعددة فى ظهورها العيـانى أيضـا ، وان تركهـا تصـميميا ليس قصديا ، ولكنه سيكمل من فائض قيمة المعنى الذى يدخله المشـاهد (المتلقى) ، أى بتـأويله ، وفائض القيمة هذا ، يجب ألا يكون حشوا واهتماما تعليميا مفرطا، فى الضغط على المشاهد ، بحيث يحد من تلاقح أدوات لغـة العرض الصورية التخاطبية ووسائلها ، وذلك لـكى يبقى محافظا على قيمته الجمالية .

ان الاغراق فى التأويل معناه ، الدخول فى مناطق ذات خطورة شديدة ، بحيث اذا تجاوزها الضوء رد التأويل على أعقابه ، واختفى ، وأخفى معه المؤول (المصـمم) ذاته ، وتحصل حالة من الارتباك والتخبط وفقدان نظم السيطرة على الأنساق ، لتعدد مراكز الجـذب ، بينما نقطة التأويل النهائية تظل تقريبية ، وبامكانها أن توصل الى ما نسـميه بنقطة الانفصال (الانقطاع) وهكذا . فالتأويل له قابلية على تجديد ذاته بشكل دائم مستمر ، ما ان يختفى واحد ، حتى يظهر جديد ، ليس بديلا بالمقابلة ، ولكنه جديد مجهول،

لا يعلن عن نفسه الى أن يحضر معه معنى جديدا • فيقـوم الضوء بتوحيد المعانى (المدلولات) عن طريق الأشكال التى يخلقها ، ويوزع شبكة علاقاتها . وبما ان زمن العلامة ، هو زمن محدود ، وزمن الجدل زمن خطى ، فان زمن الضـوء ، زمن دائرى ، زمن يمر ــ دائما ــ بالنقاط التى مر عليها من قبل ، فهو بذلك لا يتوقف . اسـتمرارى ، ولـكنه يذهب بالماضى الى ماضـيه ، حيث يصبح فى الذاكرة ، ويشـكل الحاضر فى حاضره (آنيته) ، ويفسح سعة للتوقع والتنبؤ من خلال حركته الماضية والحاضرة بان يقفز الى المستقبل ، فبذلك يزيل الضوء الخطر الوحيد الذى يتهدد التأويل من خلال تحوله الى علامة تتمتع بوجود ــ جـوهر ، حضـور ، ثبات ، هو ــ ينتج علامات أخرى متعددة فوق الخشبة ، قد تكون رموزا ، أو تكون من نوع العلامات التى تؤخذ بذاتها، أى ليس لها خواص فنية متفردة ، انها تحوى ذاتها ، وتستمد معناها الداخلى من خلال العلاقات التى تربطهـا مع بقيـة العلامات المكونة للأشكال التى تظهر فيها ، ويتحول ما هـو ذهنى فيها مجسدا ، لما هو عينى وبصرى ، ويستطيع المشاهد رؤية كل من موضوع العرض (الثيمة) و (الظرف) من السياق ، بشكل متواتر •

ان توزيع الضـوء وتقسـيمه ، يتبع منطق التنـاول التأويلى الذى يحدد مبدأ تعـدد زوايا الاسـقاط الضـوئى واتجاهاتهـا ، فيتحول المشـاهد الواحـد الى مجمـوع من المشـاهدين ، فيتتبع الأحـداث زمانيا ومكانيـا وفضـاء ، ويؤولها تأويلات عديدة مختلفة ، فتتحقق المشاهدة الذاتية

والذاتية هنا تطلق على موقع المشاهد ورؤيته ، هـذه نهـا علاقة بمهارة المشاهد التأويلية ٠

المبحث الثـالث
الضوء وتحولات البنى
فى العـرض المسرحى

يمتلك الضـوء قدرة هائلة على تحـويل بنى الأشـكال فوق خشبة المسرح ، اما باضافتها الى عناصرها أو بتجريدها من بعض منها ، أو قمع بعض آخر ، وفيهـا يلفت انتبـاه المشاهد ويوحى له بأهمية الأشكال التى يركز عليها ، من خلال تفاعل شبكة علاقاته الوظيفية ، والحركة الامتـدادية التى يتجسد بها ، وشمولية فعله ، بحيث يتحول الى اتجـاه له خصائصه ومميزاته مع مثيلاته من الاتجـاهات الفنيـة الأخرى ، متمثلا فى اتجاه (الضوآنية) ٠

حسب تقسيمات الشكل التى وردت فى المبحث الأول ، فان التحول يحصل فى الجزء الشكلى ، ولا يجرى فى الجزء المادى منه ، فالمادة (الكتلة) ثابتة كوجود ، وتمتلك ثباتها واستقرارها البنيوى ٠ والتحول يكون قائما عـلى اللون ، والحجم ، الشكل ، اعتمادا على فواصل الاتصـال والتجاور والانقطاع ، ومركز الجذب ، وعلاقات التقابل فى الحضور/ الغياب ، مستقر / متحرك ، جوهر / عارض ٠

ان عامل اللون على المسرح له مضامين نفسـية ورمزية واجتماعية ، ٠٠٠ الخ ٠ ويتداعى لدى المشاهد ، فمثـلا ، تمثيل اللون الأحمر لرموز من قبيل النار والاشتعال والتوتر والحركة والنشاط ، والقتل ، والصراع المحتـدم ، وما قد

يرتبط بها من رموز جديدة ، وتمثيل اللون الأزرق لرموز من قبيل الحلم والسرية والاستقرار والاسترخاء ، وفى حالة امتزاج الألوان هناك رموز باطنية غير ملموسة ، وعملية المزج أو عدمها تتم وفق أسس التناسق (الهارمونى) فهو مرتبط بالوضع الأخلاقى للشخصية والعالم المحيط بها ، ليس الهارمونى فقط ، بل حتى التناقض فى الشكل الذى أعد من المزج ، يتواجد فى معادلة حالات ما ، جديدة من مثل (بضم الميم والثاء) وقيم عامة ومفاهيم استاتيكية ومزاج عام ، التى تكون متبلورة أصلا بصرف النظر عن حدوث هذا المزج ، أى أن هناك معادلة تعويض عن شيء ما ٠٠ وهكذا دواليك ، حيث يتحول المزج اللونى الى بنى صراع وحوار وتركيب فى الصورة المسرحية ٠ هذا التنوع يخص اللون لما له من خصائص ومميزات يستحيل على الصوت امتلاكها ، وكذلك للصوت مميزات لا يمكن للون امتلاكها ٠

ان الاتصال بين المتواليات اللونية الناشئة عن التكرار اللونى ، تعنى أن التجاورات مرتبطة ارتباطا ضروريا تبعا لموضوع التكوين الداخلة فيه ، الارتباط الضرورى هذا ، يجعل أحد الألوان نتيجة ضرورية للآخر ، وتكرار هذا النوع من المتتاليات ، يدفع الذهن الى التوقع والاعتقاد بأنه لا محالة من ظهور تابعه المعتاد ، فالرابطة الضرورية فكرة صنعت من تعود الانسان انتظار ظهور التابع المعتاد ، فكلما يظهر اللون كذا يتبعه بالضرورى ظهور اللون كذا ، فأى انقطاع يحصل بين المتجاورات خارج التكرار منفردة عن بعضها ، يؤدى الى انقطاع كلى ويولد مفهوما جديدا للشكل ،

وهذا يعنى حصول تحول فى بنية الشكل داخل التكوين ، ففى الحالة الأولى ، خلفت المتواليات اللونية ارتباطا شبيها بالارتباط البسيط بين الشكل والموضوع ، أى محاكاة الواقع الذى يدل عليه ، وبه ينقل المعنى من الشكل الى المدلول عليه ٠

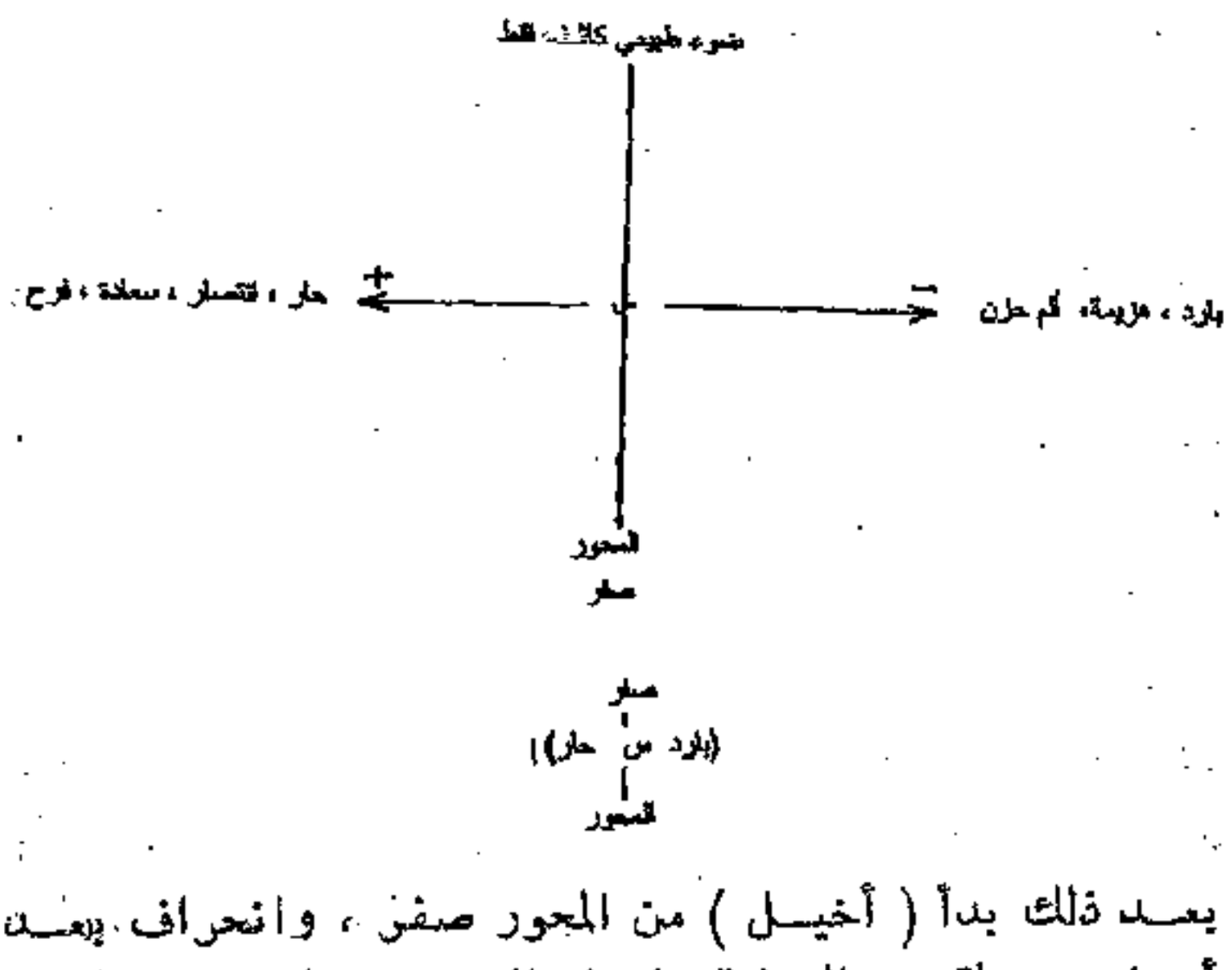
أما اذا كان الاتصال بين المتجاورات اللونية ارتباط تضاد انقطاعى ، أى يخضع لمتواليات لونية كيفية لا ترتبط ارتباطا ضروريا ، لأن أصول الألوان فيها ما هى ألوان حارة ، وفيها ما هى ألوان باردة ، فان التحول يحصل بناء على مركز الجذب ، وتأثيرات كثافة الضوء الساقط على تلك الألوان ، وزاوية سقوطه واتجاهه ، وموضع استقرار المحور الذى يوجه الرؤية ، أى يلفت اليه الانتباه ويمتلك التركيز ، وحال اكتمال تفاعلات هذه العناصر كلها ، وانعكاس الضوء من الألوان الساقط عليها ببراقية معينة ، يكون التحول قد تم فى اللحظة ــ الفجوة الزمنية ــ بين سقوط الضوء وانعكاسه ، وهى لحظة الانقطاع ، وفيها ينتقل اللون من مفهومه الواقعى عندما يكون فى الذاكرة الى موضوع الشكل على المسرح ، أى تحتل الاستعارة الصورية مكانها الصحيح وتستقر فيه ، والاستعارة هنا هى اكتمال التحول ، واتضح ذلك جليا فى عرض مسرحية (لا غبار ــ لا أحد) ، عندما تقوم الشخصية الرئيسية (أخيل) ــ وهى الوحيدة فى العرض ــ بتوجيه نظرها الى المشاهدين ، والمسرح مضاء وفيه انعكاسات الضوء بألوان الطيف من سطوح المرايا التى تشكل (السايكلوراما) ، فلحظة استدارة (أخيل) ببصره من المشاهدين باتجاه أعلى المسرح حيث

المرايا ، يحصـــل الانقطاع ـ الفجـــوة ـ لأن المسرح يعتم ، وتضاء صالة المشاهدين •

ان (اخيل) بحركته هذه ، أراد أن يهرب من المواجهة مع المشاهدين ، فاذا به وجهـا لوجه معهـم ، وكأن صـالة المشاهدين بما فيها قد انتقلت فوق خشبة المسرح ، فتحققت المواجهة مرة ثانية بين (آخيل) والمشـاهدين عن طـريق الصورة المنعكسة من المرآة ، ولكن ليس بالمتواليات نفسـها المتجاورة لونيا وبعلاقات الانقطاعات نفسها ، كتلك التى حدثت فى مواجهته للمشاهدين قبل الاستدارة ، وانما بلون الضوء العادى ، كما هو على صالة المشاهدين • فقـد واجه (أخيل) العالم مرة ثانية وقد تحولت شـخصيته الى شـبح فوق الخشبة ، أى أنه تحجم وضعف ، ليتحول أداء الشخصية من القوة والجبروت والغرور والانتصار ، الى حالة من الهزل والضعف والانكماش والانكسار والهزيمة ، هنا التحـول أصاب الشكل والأداء معا ، فبعد أن كان الضوء ملونا بألوان حارة وزاهية دلالة على قوة (أخيل) ونشاطه وحيويته قبل الاستدارة ، تحول فى لحظة الاستدارة الى لون بارد ثابت ، ساكن ، مستقر ، كئيب ، حزين ، مؤلم ، الى ضعف وانكماش وهزيمة ، فهنا تحضر علاقة مستقر / متحرك ، الكارثية ، وهى علاقة الاتصال بين الجـاذبين المتواليين والمتجـاورين بالانقطاع ، فيكون مركز الجذب المفترض (س) على المحور صفرا ، وهذا يمثل الضـوء الطبيعى بين متحرك ومسـتقر

محور
ا
ويتحول الى مفهوم ضوآنى (متحرك س مستقر) ، فاذا كان
ا
صفر

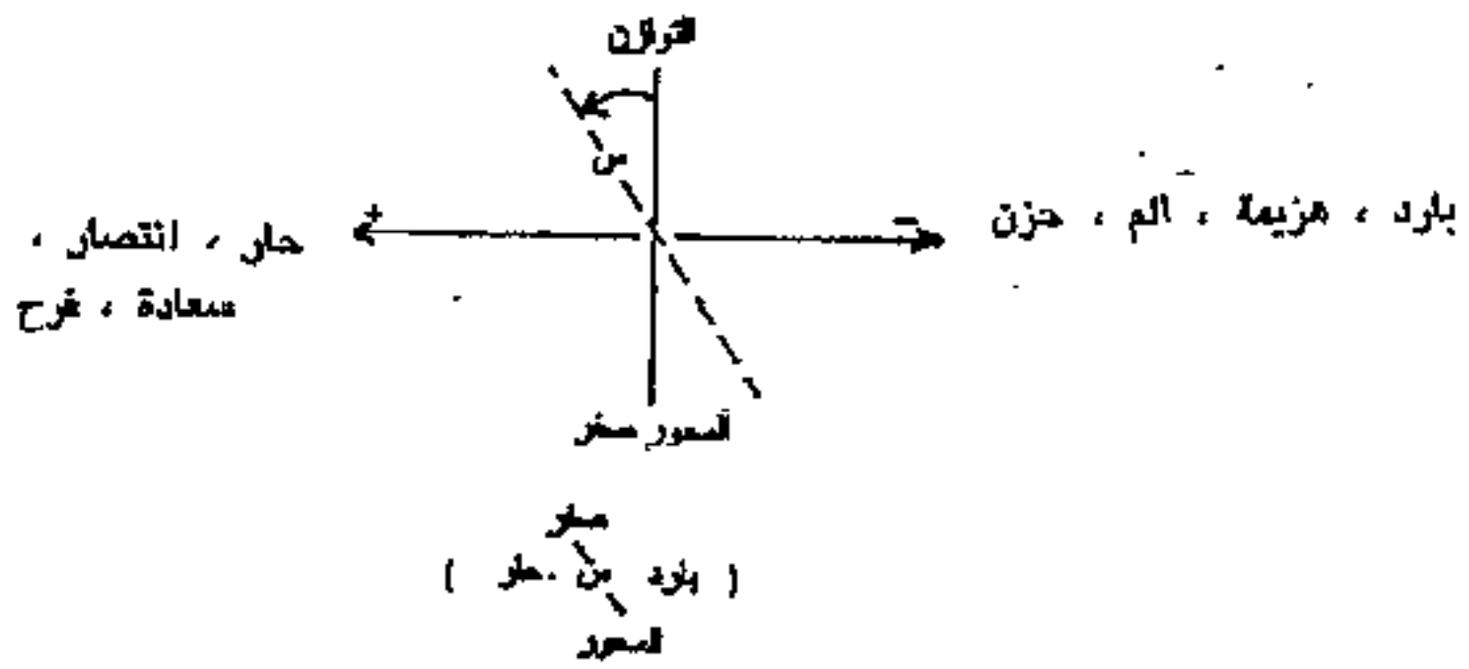
المثير قويا واستفزازيا ، فانه يميل الى أحد الجاذبين، وينتقل معه المحور من صفره الى الجاذب الذى حصل ، ليحقـق حالة التوازن اللونى والشكلى والأدائى بايقاع له نغماته اللونية، بين ايقاع متدرج وايقاع قافز ، ففى حالة (أخيل) يحصل ايقاع قافز ، بالانتقال المفاجىء من لون حار الى لون بارد ، فمن صعود الى القمة الى نزول فى القاع ، فبعد أن كانت نقطة الجذب (س) على المحور صفرا ـ هى ضوء طبيعى ـ أى بين عالمين أحدهما حار وسعيد ومفرح ، والآخر بارد ومؤلم ومحزن ، كما فى التخطيط الضوآنى التالى (★)*



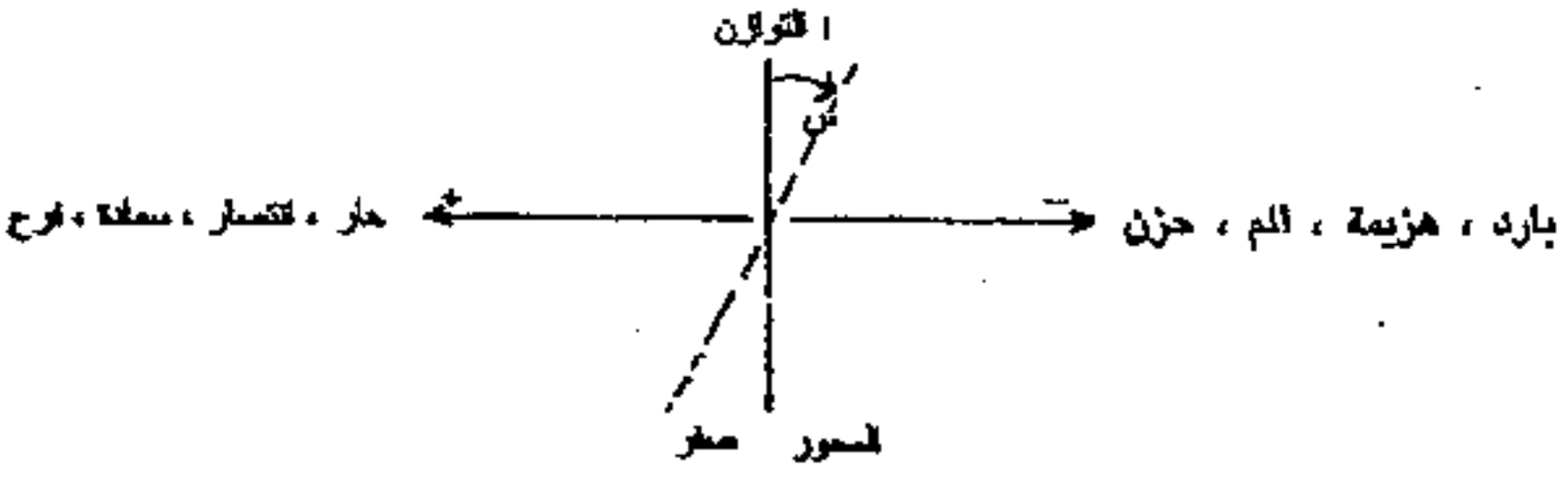
بعـد ذلك بدأ (أخيـل) من المحور صفر ، وانحراف بعـض أجزاء بسيطة من البداية باتجاه الحرارة والسعادة والفرح، كما فى الشكل التالى :

(★) استفاد هذا التخطيط من النظرية الكارثية ، ومن مفهوم الادراك فى شكل جديد يخص الضوآنية .

(الضوء والظلام) فى التكوين البصرى



وعندما عاد الى نقطة الجذب (س) على المحور صفر كى يستقر ، وجد نفسه وجها لوجه أمام المشاهد الذى يمثل القوة الأمامية المعادلة له ، فاستدار كى يأخذ بالصورة (فضاء ـ زمن) بأكملها لتنفسه ، ليعيد نشاطه وقوته ، ولكنه سقط من الأعلى الى الأسفل ، أى ان مركز الجذب (س) انحرف باتجاه (السالب) ، بارد ، هزيمة ، ألم ، حزن ، لأنه واجه المشاهدين مرة ثانية أمامه فى المرايا ، كما فى الشكل التالى :



هـذا التحول الحاد كارثة أولية فى حد ذاته ، لأنه من غير الممكن السيطرة عليه والامساك بتلك اللحظة ـ الفجوة ـ التى حولت بنى كل شىء فوق الخشبة بالضد من الشخصية ، وهى قبل قليل معه فى كل شىء ، حتى المكان بدا أضيق من الظلام نفسه ، الذى خيم على (أخيل) ، فأصبح بالنسبة له كابوسا لا يطاق ، فأينما يوجه (أخيل) خطابه ، فهناك صورة تواجهه ، وهناك مادة توأجهه وجوهر يواجهه ، وهنا تحول الظلام الى ضوء بالنسبة للمشاهد ، كى يقرأ دواخل الشخصية غير المعلن عنها ، لأنها قد أشاحت بوجهها عن المشاهدين ، يقرأ ضعفها وانكسارها وهزيمتها ، فأصبح جوهر / عارض ، ضوء / ظلام ، تركيبا ثنائيا متقابلا لبنية استعارية ، تحول فيها العارض (ظلام) الى جوهر (ضوء) ، هنا أمام (أخيل) طريقان ، الأول ، خوف وتراجع ، وهذا معناه ، انكسار وهزيمة وحزن مستمر الى الأبد ، أو الانقلاب كليا بالهجوم ، وهو الطريق الثانى ، وفعلا بدأ الهجوم ، فامتشق سيفه وضرب الصورة فى المرايا، ولحظة الضربة تتغير الاضاءة وتصبح مركزة عليه وتطفأ صالة المشاهد ، فتتشظى المرايا الى ست عشرة مرآة ، تصطف بشكل وزاوية خاصة بحيث يتحول (أخيل) الى ستة عشر (أخيل) ، حيث يتعدد فى المكان ، حيث يصبح بامكان الجمهور أن يرى سبعة عشر (أخيل) ، هذا الكم هو الدافع للمواجهة مع المشاهدين •

هذه الأعداد من (أخيل) يضم كل واحد منها وحـدات منفصلة مرتبة ترتيبا يعاود الحدوث آنا بعـد آن ، وان

صفر
|
العلاقة الضوآنية (حار س بارد) هى علاقة تحولات نتيجة
|
محور

الانقطاع فى الجاذبين المتجاورين المتواليين ، مثل الماء عندما يتحول من ماء الى بخار ، فانه يبقى ماء من درجة ١ ـ ٩٩٪ كى يتحول الى بخار ، أى انه يتغير بنيويا ، وهكذا أيضا ، اذا تحول من ماء الى ثلج ، و (أخيل) يتحـول فى بنيته مثـل الماء من البخار الى البارد ومن البارد الى الحار ، يعود ليستقر فى مركز الجذب (س) على المحور صفر ، كما ظهر سابقا ·

ان مركز الجذب (س) على المحور صفر نقطة توازن الشخصية ، وكذلك فى ألوان الشكل ونقطة توازنها ، لأنها لا تتغير فى الضوء الطبيعى الكاشف ، وردود الأفعال والحالة النفسية تجاه الضوء الطبيعى ساكنة ، وهذا ينطبق على لون الملابس (الشال) الذى يرتديه (أخيل) أيضا فهو يرتدى شالا برتقاليا ضاربا الى الحمرة ، حيث ان لون الشال يبدو براقا وزاهيا وأكثر خفة وأصغر حجما فى الضوء الطبيعى الأبيض الذى ينعكس عليه من المرايا ، نتيجة التغيرات والتحـولات الكثيرة التى تحصل فى الكثافة والبراقية والتشبع ، مع تغير

طبيعة الأهداف فى الانسجام والوحدة والتـوازن والتنوع والتأكيد والايقاع ، فيلهب حمـاس (أخيـل) ويرفع من نشاطه فيعطيه مجالا واسـعا وسريعا للحـركة ، ويحـرك المشاهدين فى مقاعدهم داخـل الصالة ، والانسـلاخ منهـا بالاندفاع الى الأمام نحـو الخشـبة لتنفيذ أحـكامهم عـلى الشخصية ، لكن عندما تحول الضوء الى صـالة المشـاهدين وعتمت خشبة المسرح ، فان اللون تحول كليا الى لون مظلم معتـم قاتم ، أى أصـبح لونا حيـاديا ، أكبر حجما وأكثر وزنا ، حسـيا ، انخفضت حرارته ، وخفت معـه شـعور (اخيل) واحساسه والمشـاهد أيضا ، وانكمش (أخيـل) عـلى الخشبة متألما حزينـا ، وانكمش المشـاهد فى مقعده متألما للمـوقف فوق الخشـبة ، لأن الألـوان الحـارة ذات الترددات الموجيـة الطـويلة ـ أحمر ، برتقـالى ـ تتـأثر بكثافة الضوء الساقط عليها ، فكلما كانت كثـافة الضـوء عالية ، كانت براقية اللون وقيمته عاليتين أيضا ، وكلمـا قلت كثافة الضوء الساقط عليهـا ، قلت براقيتـه وقيمته اللونيتان ، بحيث انهـا اذا وصلت الى درجة ضـوء خافتـة معينة ، لا يكون فيها حث للتردد المـوجى الطويل ، تفقـد بريقها وتظهـر الألوان الباردة أكثر منهـا قوة ، فى هـذه اللحظة ، وهذا التحول حصل بالفعل لملابس (أخيل) لحظة الاستدارة باتجاه أعلى المسرح (المرايا) ، وأصبحت لهـا علاقة أخرى فى الدلالة على الضعف والانكسار والهزيمة ، والألم والحزن ، لأن العلامة تحولت بالانقطاع من لون حار الى لون بارد *

بدون الاستخدام الصحيح للضوء ، لا يكـون الادراك مطلقا ، وهذا يعنى خسارة الشكل والتكوين تحديدا ، لأن الشكل يعتمد الأبعاد الثلاثة فى تحقيق وجوده واكتسـابه لذاته واعادة قيمته ، ففى هذه المرحلة تكون بعض عناصر التكوين قد تم الحفاظ عليها ، وبعضها الآخر أضيف اليـه فى عملية البناء المسبق والانتقاء المتأخر ، لتلك التى تكون فى حركة ، حيث حصل اندماج للتكوين المخزون فى الذاكرة مع التكوين المستوعب لدى مصمم الضوء ، فبدا وكأنه حاضر أمام الحواس حضورا آنيا ، وان بعضا من عناصر التكوين ، عادت ثانية للظهور بما تحمله من طاقة كامنـة فى تكـوين آخر يرتبط جزئيا بالذى سبقه ، وهـو جزء منه ، فهـذه التنوعات فى المدلولات لعناصر دلالية ، تحوى داخـل محيطها جزءا قابلا للتحول الى شكل جديد وبوضع جديد ، تجاورها دلالة أخرى ، تدرك على نحو متساو فى قابليتها على التحول الى شكل جديد ، وان انتباه المصمم يتركز عـلى العنـاصر القابلة للتحول ، وهى عامل حاسم فى تحول الشكل المستوعب الى شكل فنى مؤثر ، فمسخ الشكل الواقعى لصورة (أخيل) باستخدام التغيرات فى الضوء وألوانه ، واعادة صياغتـه ، والتغير غير المتوقع بالنسبة للشخصية ، تم عن طريق الذاكرة الصورية التى يملكها المصمم ، والمستمدة من عناصر أشكال معينة ، التحمت بعضها مع بعض ، فتحقق الشكل المعروض ، ان التلاحم فى المتحول من الأشكال ، هو تحويل فى بنيتها ، مثلا ، فى تحقيق شكل الفم فى عرض مسرحية (لست أنا) هناك حاجة الى قمع بعض عناصر الفم ، والتأكيد على بعضها الآخر ، مع اجراء بعض الاضافات من أجل أن يتحقق الشـكل المطلوب للمحكمة والحديقة ، فتحولت بنى أشكال الأسـنان

الواقعية الى بنى أشكال جديدة فوق خشبة المسرح ، وهكذا شكل اللسان ، تحول من بنية واقعية له وظائفه الخاصة الى شخصية ثم الى شكل جديد بوظائف جديدة ، فالأسنان البارزة فى الفم تحولت فى صالة المحكمة الى منصة ، ولكى يقمع شكل السن الواقعية ، أسقط الضوء بزاوية حادة ليتغير شكلها الى شكل منصة ، وتظهر ممقوتة وغير مستحبة بتلوين الضوء لونا يميل الى الحمرة ، لزيادة فعالية النشاط الحاصل عليها، ولأن اللون الأحمر لون الدم ، فيبرز تأثير الحكم المتخذ ضد الشخصية ، بأنه حكم على الانسانية جمعاء ، وحال صدور القرار خفضت (بضم الخاء وتشديد الفاء مع كسرها) درجة الضوء ، بحيث ألغى تأثير اللون الأحمر ، وأصبح لونا حياديا معتما ، ثقيلا ، ليدل على ثقل قرار الحكم ·

تعود عناصر شكل الفم المحفوظة فى رؤية المصمم لتتحول الى كرسى جلوس ومنضدة حكم وأرجوحة متعة وراحة ، لتتحول الى كابوس ينزل من الأعلى على الشخصية الوحيدة (عضو اللسان الذى تحول الى شخصية) ·

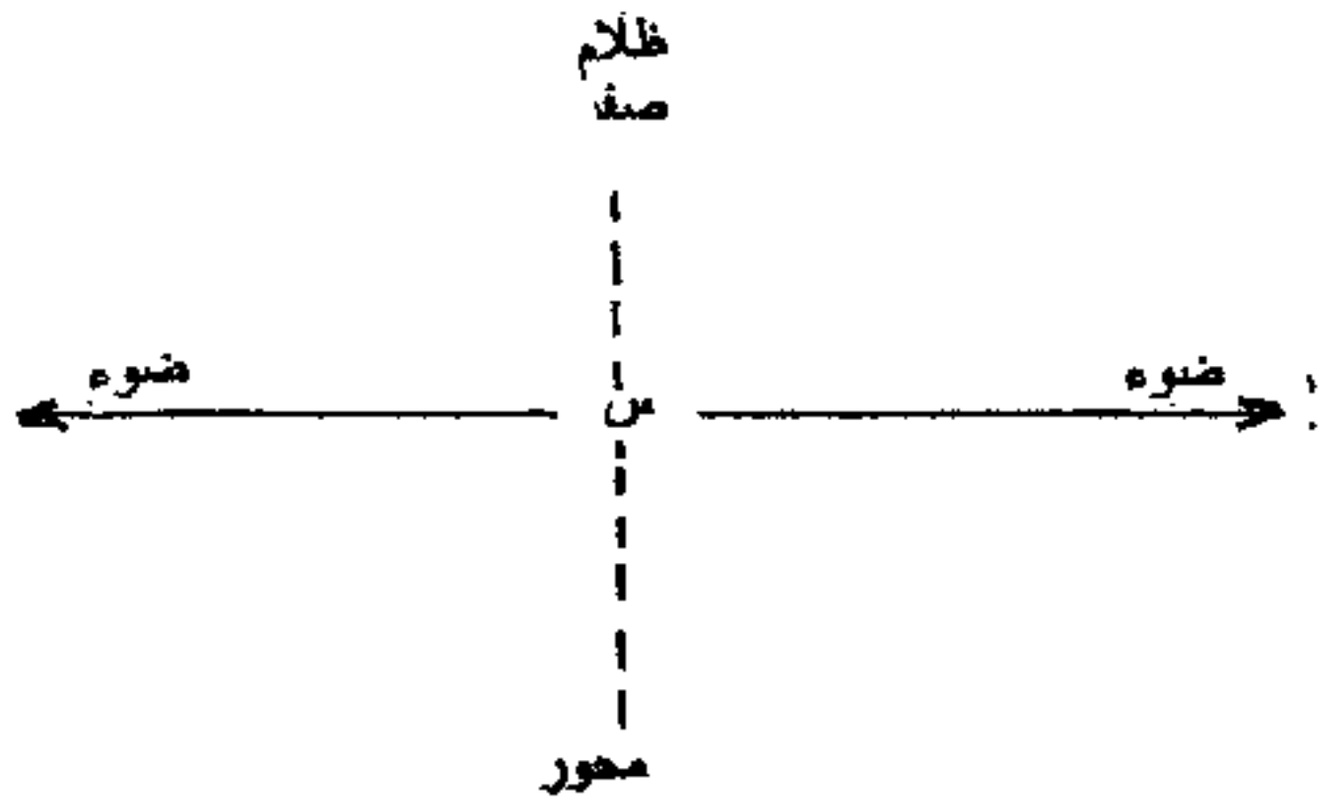
لقد عانى شكل الفم فى الذاكرة قدرا معينا من المسخ ، لكى يمضى باتجاه الشكل Form فوق الخشبة ، وتكون له قوة فى فضائه الجديد هذا · فالمصمم يفترض سلفا شكلا متوقعا ، له امكانية تنبؤ مستقبلية ، فعندما يقوم بتفكيكه ، ويعزل العناصر المنتجة فيه من الواقع ، عن تلك العناصر المتخيلة ، يبدأ فى الوقت نفسه باعادة تكوين الشكل وينتقى أكثر العناصر فاعلية وقدرة على تحريك الشكل وتكوينه ، ومدى تأثيره فى النتيجة النهائية ، حيث تنفصل العناصر بين

الاثنين بفجوات زمنية ، غالبا ما تدرك على نحو متميز • وهكذا كان (أخيل) فى واقعه ، له شكله وتكوينه الخاص ، لكنه فوق الخشبة ، ليس ذاك الذى فى الواقع ، لأن الشـكل الفنى يتطلب قمع بعض من عناصره الواقعية ، المكونة له • وبما أن الضوء هو المركز فى كل شـكل ، فانه يكشـف عن قدرته فى كل حركة قائمة بذاتها أو كل حركة فى مادةالشكل موقعيا وموضعيا ، بوصفه القوة الدافعة فى عملية التحول ، التى تنتج استمرارية متابعة متواصلة وبايقاعات مختلفة من المشاهد ، فالتحولات اللونية التى تحصل نتيجة الضوء ، هى تحولات بنى فيزيائية فى رؤية الأشكال ، وبذلك فان تحولات البنى الفيزيائية تعطى معانى جديدة فى كل تحول حاصل •

فالضوء يدخل بالزمن فى النقطة التى تبدأ فيها أشكال الأشياء فعليا بممارسة فعلها على ادراك المصمم الحسى بشكل تفرعات ، ولأن حالته سالبة ، فانه ينظر بادراكه الى أشكال المواد المستخدمة فى التصـميم ـ ألوان الضـوء ، صـبغات بوصفها أشكالا ـ وبذلك يكون تقدمه باتجاه الأشكال خاليا من الحدث المؤثر ، ولكنه فى الوقت نفسه قادر عـلى احتواء التحولات وممارسة نزعة قوية فى رؤية الأشـياء عـلى غـير ما تكون عليه •

ان تمييز الأشكال غير الثابتة فى مضاءين حيث يقع كل منهما على أحد طرفى المحور صـفر يتعرضان لقـوة دفع من مركز الجذب (س) ، الذى هو الظلام ، الذى لا شكل له بسبب بنائه الداخلى المعقد الذى يكـونه ، حيث كثرة الأشـكال الفوضـوية (هيولى) التى Shape لا تخضع للتحليل كمـا فى الشكل التخطيطى التالى :

مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى



أما فى المضاءين ، فهى الأشكال التى تشتمل على عدد من الأشكال التى يكمن التعرف عليها ، غير أن تكوينها يبـدو متناقضا أو غير اعتيادى ، ففى عرض مسرحية (لست آنا) المضاء الأول ، هو الحركة الأولى ، وتظهر فيها الشخصية التى تؤدى دور الطفولة ، والمضاء الثانى ، الحركة الثانية ، تظهر الشخصية وهى فى مرحلة المراهقة ، والاظلام هو مركز الجذب

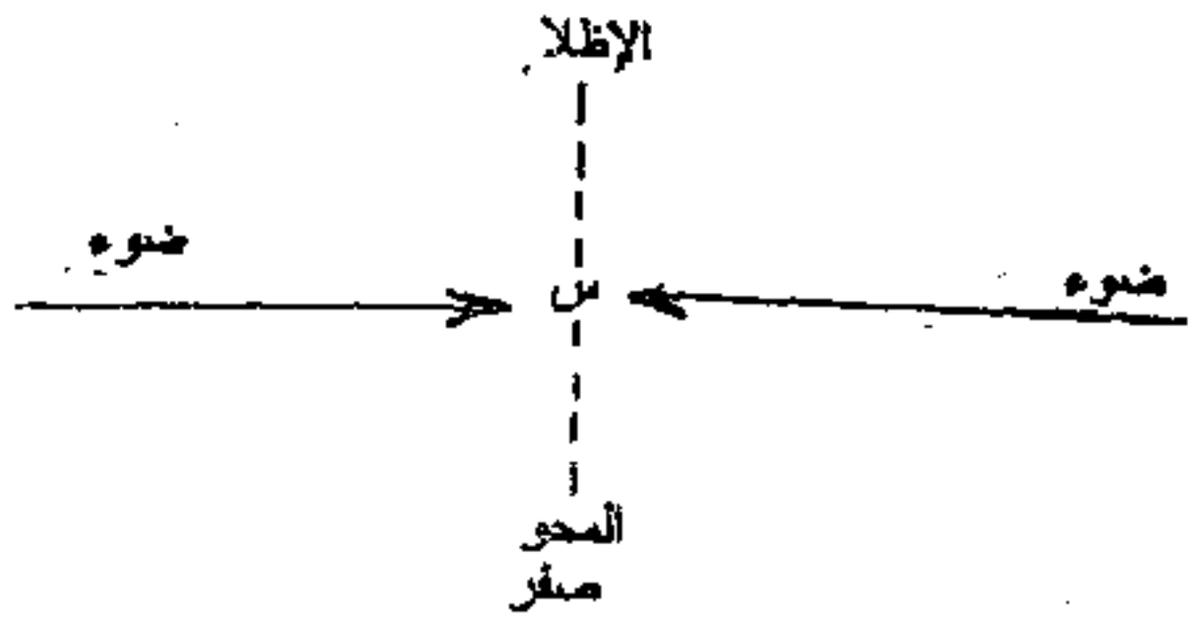
اظلام

(س) على المحور صفر بينهما ، (ضوء س ضـوء) ، ـ انه

محور صفر

انقطاع ، أى انه تحـول ـ فيتعرض الى جاذبيـة طرفيهما ، وظهوره (الاظلام) يتذبذب دائما بين الجاذبين المتجاورين، وتأثير ذلك هـو اقلاق المشـاهد وازعاجـه ، ان الاظـلام والمضاءين ، بشـكل كلى Form ، تكوين ، وبما أن الاظلام مركز الجذب (س) فان اندفاع الشكل ينحو الى المركز ، وهو يصور تلامس المضاءين، فالاستجابة المحتملة لهما تعتمد على الفضاء المسرحى الذى قدما فيه ، فى تقـديم ضـابط للموضع الذى يستقر فيه الشـكل الحاصـل من الضـوء ـ

بعناصره المشاركة فيه ـ والاظـلام ـ فيتعرض لمـزيج من الاستجابات المختلفة والمحتملة عـلى طول القيـاس النسـبى المتخيل لدى المشاهد ، والشكل التالى يوضح اقتراب المضاءين من نقطة الجذب (س) فى المحور صـفر (الاظـلام) أى تلامسهما ٠



أما اذا كان الاقتراب من مركز الجذب (س) هو تطابق كمـا فى أعلاه ، فانه يمحو الانفصـال والانقطاع ويمزج الجاذبين المتجاورين فى كينونة واحـدة ، وتحصـل حالة تطابق مع دوره فى الطبيعة ، أى أنه يعمل كاشفا فقط ، ويتبدد الظلام ، لأن التطابق فى الطبيعة وفى الاستعارة هو نقطة تلاشى التشابه ، الاستعارة دال ، له مدلولات متعددة ، وبما أن تفرعات التشابه تبيح اندماج الشىء المتعدد داخـل الواحد ، اذن للتشابه والاستعارة شراكة تداخل فى ادراك مصمم الضوء ، لكن النظرة المتبصرة للمصمم فى التمييز بين الاستعارة والتشبيه ، تأتى عن طريق وضع تزامن العملية الاستعارية مقـابل التغيرات الزمنية للتشـبيه ٠ وبامكان الاستعارة أن تكشف عن واقع آخر ، عن مركز آخر ، ومن خلال الغموض الناتج عنها ، تتزايد قوة تركيز الواقع عن

طريق التشابه ، لـكن ليس هنـاك تطابق بين الاسـتعارة والتشابه ، لأن التشـابه في الشـكل يبين تحـولا متعبـا وميكانيكية في الرؤية تقـود الى فكرة خاطئة ، بأنهـا الشيء نفسه ، لكن تأثير الاستعارة الجمالى يختلف تماما ، فالتحول يحتاج الى لحظات قليلة للتطوير ، والتساوى ، ضمن زمن قليل لتغطية ادراك الشكل الآنى ، انه تدفق فى صعود معنى الاستعارة الى أعلى فى كل سرة تتحول فيها ، صحيح ان العادة الميكانيكية قادرة على التحول ، لكنه تحـول ذو زمن طـويل يطور خطوطه الانتقالية مرة واحدة ، ويحتاج الى فترة طويلة كى يحصل ، وهكذا فان معنى الشكل فى الاستعارة يرتفع فوق أحداث الزمان والمكان ، وينتقل الى الواقع المعيشى لدى المشاهد ، أى بعد أن يتوقف البث الصورى للعرض ، تخرج الأشكال والتكوينات والصور من أسلبتها الراضخة للعرض الى ايجابيتها الفنية والجمالية والحياتية ٠

ان الحركة التبادلية المتجهة نحـو مركز الجـذب (س) للعناصر القابلة للتحول ، تضـفى عـلى الصـورة قيمتهـا المميزة ، وهى قيمة مستقبلية ، لها قدرة التحريك ، وتحتوى على عناصر محرك ضمنية للمحاكاة الفعلية ، وذلك من موقع قدرة الضوء على ترميز الحركات والتحولات ٠ صحيح ان المحاكاة تضفى قيمة عليا للعرض بخلق علاقة انسـجام بين العرض والادراك الحسى ، لكنهـا تضلل أهميـة التحـول ، وتخفى حضوره ، ولذلك كان حضورها ضمنيا داخل قيمـة التحول ، التى هى أكثر تأثيرا وأكثر انسجاما مع العرض ، وهذا حاصل عند (أخيل) ، لأن فيه التقاطا مزدوجا ، هذا الالتقاط يحصل فى لحظة مقسومة الى جزءين أصغر بالامكان

تسميتهما تصغيرا (لحيظتين) ، الأولى يحصل فيها الادراك من الشكل السابق ، والثانية يحصل فيها انشغال الادراك بالشكل اللاحق ، هاتان اللحظتان تسجل فيهما الحواس شيئا ما ، رغم أنهما لا تستوعبان الانتباه ، حتى تندمجا فى لحظة الادراك ، حيث يستدير أو ينحرف الجسد (أخيل) أو أحد أعضاء حواسه أو نفسه بتيقظ ، فيكشف عن الشكل بصدمة الادراك ٠

ان المكياج هو التعبير الذى يظهر انفعالات الشخصية ، ويأتى الضوء بألوانه لينبه الى قوة التعبير أو ضعفه وفاعليته وقدرته على منح الشخصية أداء أفضل ٠ وألوانه كما ألوان الديكون والأزياء ، تتحول بنيتها فى حال تغير ألوان الضوء ، فتبدو بألوانها الطبيعية فى الضوء الأبيض ، وتتغير ايجابيا بالألوان الحارة ، وسلبيا بالألوان الباردة ، فتعطى حيوية مع الألوان الحارة ولكنها تقتل تعابير الوجه باللون الأخضر خصوصا ، ولهذا ، يفضل عدم استعمال اللون الأخضر فوق خشبة المسرح ، لأنه يغير الألوان الحمراء وتدرجاتها كلها الى رماديات (قهوائى) ، ويمزق العلامات وتعدد دلالاتها ٠

ان المكان يفصل الموضوعات بعضها عن بعض ويؤمن استقلالها المتبادل ، وموضعها المختلف فيه ، ويحدد هذا الاختلاف ٠ والمكان شرط الامتداد ، والموضع والبعد والمسافة والموقع ، هى عناصر فيه ، ونظرا لتطورات الثقافة وما حققته بامكانية جمع أشكال وأحداث معبرة فى مساحة اصطناعية ، مختلفة عن المكان الحقيقى الذى تعيش فيه الأحداث ، بحيث تتحول خشبة المسرح التى هى مكان اصطناعى ، ولكن أى مكان ؟ انه الحاوى الذى يستقبل

أماكن الأرض كلها ، فبامكان الخشبة أن تتحول الى ساحة عامة أو قصر، أو رصيف أو صالة جلوس، بحر أو سماء ·· الخ، يحدث ذلك كله وشكل الخشبة لا يتغير ، وانما الذى يتغير متحولا باستمرار هو أماكن الأحداث الدرامية ، والذى يقوم بعملية التحول تلك فى بنية المكان الشكلية هو الضوء ، بما يملكه من امكانات مرنة وسرعة فائقة فى تحديد المكان ، والسيطرة على الأحجام صغيرها وكبيرها ، فى حركتها الموضعية والانتقالية ، فهو الذى يرسم حدود الأحداث بحصرها فى فضاء محدد ، لا يتجاوز فضاء الصالة والخشبة مجتمعين ·

ان أحجام الأشياء التى تظهر على المسرح تتحول ، فهى قد تصغر أو تكبر ، يتحول شكلها ولونها حسب لون الضوء الساقط ، وتتغير المساحة التى يشغلها حجم الشىء ، ممثلا كان أو ديكورا أو مادة أثاث اعتمادا على موضعها فوق خشبة المسرح ، واعتمادا على موضع المشاهد فى الصالة ، فتقتطع الأحجام من مرجعياتها ، وبمجرد تحديدها ، تفقد واقعيتها ، مهما كانت درجة حضورها ، وبهذه الطريقة يمكن أن يحصل على تعدد فى الأحجام · وتساعد هذه التعددية على تقريب ما هو ذهنى ، لما هو بصرى ، والمسرح التقليدى (العلبة الايطالية) ، أقل امكانية بتعدد الأحجام من المسرح الدائرى ، وذلك لانحسار زوايا النظر بالنسبة للمشاهد داخل حدود الصالة المستطيلة ، وكذلك انحسار زوايا اتجاه حركة الممثل فى خدمة رؤية المشاهد، أما المسرح الدائرى ، فقد تحرر من هيمنة الرؤية المحددة لما يمتلكه من زوايا التقاط كثيرة ، ويستطيع الممثل أن يقدم فى اللحظة

نفسها أحد أوجه الموضوع (التيمة) والحالة الظرفية (الحالة) من سياق العرض ، بشكل متواتر ، وهذا يعطى للضوء حرية كبيرة فى استغلال أكبر عدد من زوايا اسقاطه، وفى الوقت نفسه يغلق المسرح الدائرى المنافذ كلها على الضوء فى حرية استعماله ، وذلك لحاجة الضوء الى حسابات دقيقة فى تأثيراته على التكوينات والأشكال والظلال والتظليل ومساحات الظلام وتمازج الألوان • وعليه ، فان منطق التحول المتعدد ، هو الذى سيحكم مبدأ التناول ، وسيتحول المشاهد فى كل لحظة الى عدد من المشاهدين ، ويؤول الأحداث تأويلات مختلفة ، وفى عرض مسرحية (نشيد الأخطاء) تعددت الأحجام ، وذلك لانفتاح استخدام الضوء بطريقة تسمح بالالتقاط المزدوج لكل متقابلين اثنين من المشاهدين، فمثلا شخصية المرأة التى تقف بمواجهة المشاهدين على احدى نقاط محيط المسرح الدائرى ، تبدو أكثر مثولا وحضورا تعبيريا ، لأن المشاهد القريب يتفرس بالتعبيرات الدقيقة كلها ، نظرتها ، حركة عيونها ، تقاسيم وجهها ، ارتعاشة جسدها ، اعتمادا على مسقط الضوء وزاويته القريبة ، بينما تبدو للمشاهد الذى يجلس فى الجهة المقابلة ، بعيدة ، وظهرها باتجاهه ، مختلفة فى تعبيرها وأدائها ، أى عكس ما يراه المشاهد الأول •

ان الموضوع المعروض هو نفسه لكن تفسيراته ، تتعدد باختلاف موقع المشاهدين ، والاستخدام الصحيح لضوء وعناصره من كثافة ولون وبراقية وتشبع وقيمة ، أهدافه فى التنوع والوحدة والايقاع والتركيز والتوازن والحركة والانسجام والتنوع ، هنا ، تعددت المتتاليات المتجاورة

والمتجاذبة نحو مركز الجذب (س) والمحور صفر ، فاذا كان الضوء عاديا ، فان مركز الجذب (س) يقع على المحور صفر، والرؤية فى حدود حجب بعض الأجسام لبعضها الآخـــر عن بصر المشاهدين ، لكن عندما ينحرف مركز الجـذب (س) باتجاه ما ، يتحرك المحور الى أن يحصل التوازن ، فيظهـر أكثر من مركز جذب (س) فى العرض ، ويستمر المحور فى حركة دائمة ، فتتاح فرص كثيرة للمشاهد فى الكشف عن مضامين العرض بأبعاد مختلفة ، وهذا بالتالى اثراء وتنوع لرؤيته ، والصندوق الشفاف هو القطعة الديكورية الوحيدة التى استخدمت فى عرض مسرحية (نشيد الأخطاء) ، مـــع استخدام للضوء بدرجات وتباينات لونية وزوايا مختلفة • الصندوق علامة ، يتحول من صندوق الى قبر ، ودكة دار ، ومقعد ، وعربة وباب دار ، وشباك ، وصخرة كبيرة •• الخ• فكان الضوء لغة العرض، وامتلكت أدواته ووسائله ، تفاعلها بعضها مع بعض فى تحقيق تعدد الأحجام •

عندما يظهر الصندوق بابا ، بالنسبة للمشاهد الذى يجلس قبالة اتجاه حركة فتح الباب ، الذى تستخدمه المرأة للدخول الى القصر والخروج منه ، فانه يظهر للمشاهد الذى يجلس عكس اتجاه حركة فتح الباب ، شباكا ، تخاطب المرأة المجموعة وتحاورها من خلف زجاجه ، ويظهر لمشاهد آخر ، عبارة عن شكل جمالى يتفاعل مع حس المرأة ، ويخلق متعة بصرية ، ولمشاهد آخر ، يظهر وكأنه صندوق ملابس ، تبحث المرأة فى داخله عن شىء فقدته من خـلال حـركة يديهـــا وحركتها الموضعية ، هنا تعدد فى الأحجام وتنوع واختلاف فى أشكالها ، وتغيرات فى مساحات سطوحهـا وألوانهـا •

وهكذا أيضا ، تعددت مراكز الجذب (س) وتحرك المحور صفر من موقعه الى عدد من الاتجاهات فى اللحظة نفسها ، فتعددت التفسيرات الضمنية للموضوع ، وذلك لتعدد زوايا الاسقاط الضوئى واتجاهه وألوانه ، من خلال التخول المستمر فى الشكل ، وحاصل الانقطاع بين شكل وآخر ، وبين مشاهد وآخر ، للمتتاليات المتجارة ، ويمثل عدد التحولات التى حصلت فى العرض • وان كل انقطاع وتحول كارثة فى حد ذاته ، لأن الفجوة الزمنية التى يتحول عليها مركز الجذب (س) ، لا يمكن السيطرة عليها الا بصعوبة بالغة ، للتعقيدات التى تجرى داخلها كى تحصل عملية التحول •

ان مسرح العلبة الايطالى لا يسمح بتعدد معمارية المشاهدة فى العرض ، لأنه محصور فى اطار معمار أحادى، هو اطار البروسينيوم ، أى أن المسافة بين خشبة العرض والمقاعد داخل الصالة ثابتة بحدود تغيرات مواضع عناصر العرض فوق الخشبة ، والتغيرات المحدودة لزوايا الاسقاط الضوئى ، لما لمعمار المسرح من تأثير فى تحديد الاستعمال فى توزيع أجهزة الاضاءة ، بالاعتماد على اتجاه الضوء بالاسقاط من الأمام على خشبته ، أى أن التحولات تميل الى الايحاء الضمنى أكثر منها تحولات عيانية ظاهرة ، ليس القصد منها فى انتقال الموقع ، وانما فى تغير مركز الجذب (س) على المحور صفر • حتى ان تغير المسافة البصرية بين المقاعد فى بداية الصالة والمقاعد فى آخرها ، وهى قليلة نسبيا تجاه مثيلاتها فى الصالة الدائرية ، وبالأخص تلك المقاعد التى تقع على خط مستقيم مباشر خلف بعضها البعض ، وكأن

صالة العلبة مقسمة الى صفوف من المشاهدين ، كل صف يحمل رؤية بصرية قريبة من الذى يجلس على يمينه ويساره ، لاقتراب زوايا الرؤية مع بعضها البعض ، ويقل هنا التحول بالانقطاع الكارثى ، ويزداد التشابه فى تفسيرات الحوض ، ويقترب من مفهوم (أرسطو) فى تحديد المعنى ، بأن يكون معنى واحدا ، كى لا يحصل تشتت - هذا كله فى الضوء الأبيض الكاشف فقط ، لكنه يستطيع أن يحول هذه المفاهيم اذا استخدم ملونا ، وبتغير فى كثافته وتنوع فى انسجامه ووحداته وايقاعاته وتأكيداته ، لأنه يرفع من قيمة الأشكال التى يسقط عليها ، وينعكس منها ، فيقرب الأشكال ذات الألوان الحارة الى المشاهد ، أى انه يقصر من مسافة الرؤية الحسية ، وينقل موضع الشكل الى الأمام قريبا باتجاه صالة المشاهدين ، أما الأشكال ذات الألوان الباردة ، فانه يبعدها عن المشاهد موضعيا ، أى أنه يزيد من مسافة الرؤية الحسية (البصر) وينقل الشكل الى الخلف ، بعيدا عن المشاهدين ، ان الموقع الفعلى لا يتغير ، ولكن موضع الشكل يدرك بأنه قد تغير ، معمقا حالة التكيف ، من نقطة الانتقاء بين موضع الشكل فى الذاكرة ، وموضعه الحسى الآنى فوق الخشبة ، بينما موقع الشكل ثابت لا يتغير -

اذن ، بالامكان أن تتعدد المسافات وتتغير الأبعاد تبعا للتحولات التى تجرى داخل بنى الأشكال ، كما أن مواضع الأشكال تتغير تبعا لمراكز الجذب فى المكان - والمكان هو نفسه ، يتعرض ـ أيضا ـ لتحولات كثيرة نتيجة لتغيرات الضوء ، الذى يشير الى المكان ، ويمنحه هويته ، بتحويله من بنيته

الواقعية الى بنية ذات علاقات ووظائف جديدة تختلف كليا عن واقعيته ، وذلك بقمع رموزه الطبيعية والحياتية ، وايجاد اشارات دينامية تتفاعل مع هويته الجديدة فوق الخشبة ، فيقوم الضوء بتأطير الأحداث ضمن رقعة جغرافية ضيقة ، نسبة الى واقعيتها ، فالقصر الرحب انواسع فى الواقع ، يبدو أنه يحمل الرحابة أو السعة نفسها فوق الخشبة بالايحاء ، عن طريق توزيع الضوء بألوانه وزوايا سقوطه على ذلك الموقع الصغير ، وما يحدث من ظلام وظلال وتظليل لتجسيم أشكاله ومنحها تأثيرا تعبيريا أكبر • ان الضوء يمنح الحركة للأشكال التى تعيش فى المكان ، كالأثاث والديكور ، وفى بعض الحالات يجعل منها مركز الجذب (س) للحظات ، خارقة المحور صفر لتعود وتستقر فيه مع الضوء ، باعتبارها من أدواته ووسائله اللغوية •

ان أفعال الشخصيات تقتصر على الحركة الاضطرارية ، فى المكان المحصور الذى تتمدد فيه ليس بمفهوم أجسامها فيزيائيا ، ولكن بمفهوم علاقاتها مع ذلك المكان وما يحدثه عليها من تأثير ، بوجود الضوء وما يخلقه لها من أبعاد ومن ادراك حسى وشعور آنى بكل المتغيرات فى البيئة المحيطة به ، فالمكان هنا مركب متتال ، لأفراد لهم خصائصهم الشخصية الموضوعة فى مكان متفرد ، عبر تسلسل زمنى متعلق بها ، وفى المفهوم الأرسطى ضمن متتاليات متجاورة لأحداث مترابطة ضروريا بسياق من المتجاذبات •

يلعب الضوء دورا كبيرا ومهما فى صياغة المكان ، عندما يحول الزمان الى مكان ، حيث يقوم على الاحتمال فى وقوع الأحداث ، فى الكشف عنها والتأكيد عليها ، بتحقيق

صفر

|

بناء ضوآنى (مستقر س متحرك) ، فى الدخول الى الفجوة

|

المحور

الزمنية وقياس الاحتمال ، فالفعل هنا يأخذ مكانه فى زمن يستمر فى الحاضر ، ويكون آنياً فوق الخشبة ، أى ان الضوء حوله (بتشـديد الواو مع فتحها) من الاحتمال الى الفعـل الآنى ، عندما أعلن عنه فوق الخشـبة ، فتحقق الفعـل فى (هنا / الآن) ، وهو زمن خطاب الصـورة ذاته • خطاب حركى تحصل فيه لحظات انقطاع لمتجاورين متتاليين ، أى أنه لا يقبل التكرار والاعادة • ان الصورة بوصفها ضوءا ، (الضوء كيفى ـ زمن) تستمر فى المكان ، وهـذا ما آكده (بيتر زوندى) حين أشار الى أن « الفعـل الدرامى يقـع دائما فى الحاضر ، ولكن ذلك لا يعنى أنه استاتيكى ، انه يعنى ، مرور الزمن الحاضر فى (العرض) ، متحـولا الى الماضى ، فيتوقف فى ذلك عن كونه حاضرا ، ثم يمر الحـاضر محدثا تغييرا ، فينشأ من هـذا التنـاقض ، حاضر مغـاير جديد • ان مرور الزمن (فى العرض) هـو تـوال مطلق لأزمنة حاضرة فى المكان » (٣٧٧) •

وبما أن المـكان يشمل الثابت والمتحـرك ، أى كتـل الديكور الثابتة المستقرة ، وأحجامها وأشـكالها المتحركة ، اعتمادا على الضوآنية التى يشـكل الضـوء زمانهـا ، فان الضوآنية تمنح المكان فضاءها الذى تتحرك فيـه ، وتدمج الزمان والمكان فى واحد ، سبق وأن عين على آنه (فضاء ـ زمن) ، آى الصـورة التى تحقق العـرض المسرحى • ان

انتقال الضوء من مشهد الى آخر ومن موضع الى اخر ، ومن بنية الى أخرى ، هو تجزئة للمكان ، لتحقيق نظام التعاقب فى (فضـــاء ـ زمن) للضوآنية ، التى تســتوعب الأفعال والحركات والأحداث والصراعات والتحولات كلها فى عناصر العرض، وتحولها الى خطاب مسرحى . وقد أشار(ابراهام‌مول) الى أن « العرض المسرحى يأخذ مجراه فى اطار فضائى بثلاثة أبعاد تشكل المكان ، وبعد واحد يشكل الزمان ، كمجموعة موحدة » (٣٧٨) كى يكتمل الخطاب وبذلك تكون الضوآنية قد اختزلت الكلمات ذات الاتصال الخطى ، التى يتضمنها الخطاب الدرامى كلها الى صور (فضاء ـ زمن) التى تحمل المشاعر والتصورات المكانية ، وتنقلها بواسطة الضوء الى المشاهد . هذا الـ (فضاء ـ زمن) لا يوجد واقعيا ، وانما يوجد وضيتيا ، وللضوآنية قدرة هائلة عـلى تحويل الـكم الـكبير من الوصـف فى النصـوص واختصـاره للأماكن والشخصيات والأجواء باستخدام العلامات ، كما فى أعمال المخرج صلاح القصب (الملك لير) ، و (العاصفة) (★) ، و (الخليقة البابلية) (★★) ، و (حفلة الماس) (★★★) وفى أعمال المخرج سامى عبد الحميد ، (بيت برنارد ألبا) و (جزيرة الماعز) (★★★★) ، كلهـا تعتمد الضـوآنية

(★) تأليف وليم شكسبير ، اعداد واخراج د. صلاح القصب ، (الملك لير) على مسرح الرشيد . مهرجان بغداد للمسرح العربى ، منتـدى الادباء الشباب ؛ ١٩٨٥ ، (العاصفة) : الفرقة القومية للتمثيل ، مسرح الرشيد ، ١٩٨٨ .

(★★) تأليف تامر عبد الكريم : كلية الفنون الجميلة ، المسرح الدائرى ، ١٩٨٣ .

(★★★) تأليف خزعل الماجدى : الفرقة القومية للتمثيل ، مهرجان بغداد الثالث للمسرح العربى ، على مسرح الرشيد ، الفرقة القومية للتمثيل ، ١٩٩٢ .

(★★★★) (بيت برنارد البا) تأليف : جارسيا لوركا ، المسرح الفنى الحديث ، على مسرح بغداد ، ١٩٧٨ .

(جزيرة الماعز) تأليف : ايجوبتى . كليـة الفنون الجميـلة . على المسرح ، الدائرى ، ١٩٨٥ .

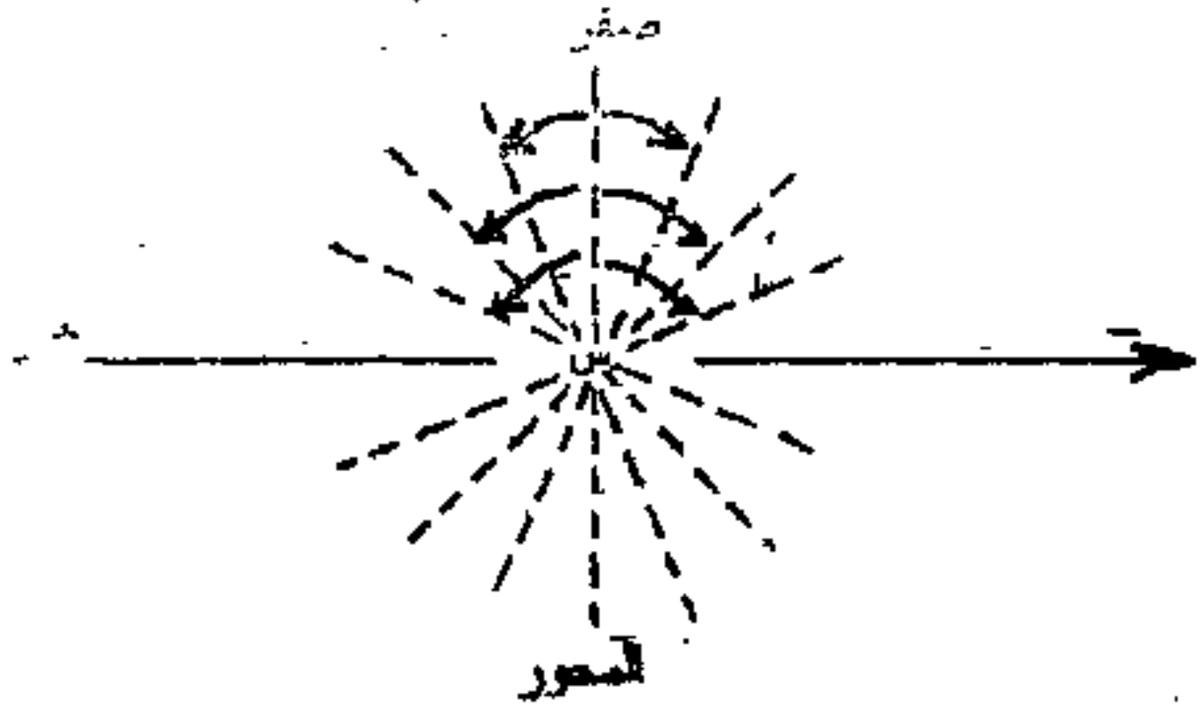
فى التحول ، من خلال أنظمة الجذب الانقطاعية للمتجاورات، مكانيا وشكليا ، شخوصا وأحداثا ، أجواء وأداء • هى فى سلسلة الانقطاعات التى تتمفصل فيهـا فجـوات زمنيـة ، كارثية ، يتحرك فيها المحور صفر مع قوة الجذب (س) ، حسب قوة حافز الاثارة الذى يؤثر فى المشاهد ، فيجعله دائما فى موقف قلق وتوتر ، وفى شك ، لأنه يحتاج الى زمن كى يستطيع أن يحلل تلك الصور (فضاء ــ زمن) ، ليستوعبها وبذلك تكون الفجوات الزمنية بين مدرك (فضاء ــ زمن) وآخر كارثة أولية فى زمن العرض الآتى ، تحتاج الى وقت كى تستجمع ، ان هذا الوقت يكـون خارج العـرض ، أى عندما ينتهى العرض ويخرج المشاهد خارج الصالة ، ويتحقق الاستيعاب فى المناقشات التى تدور بين المشاهدين أنفسهم • هذا النوع من العروض يحصل فيها تحول أولى داخـل بنية العرض ، عند التمتع بالصور (فضاء ــ زمن) التى تحصل أثناء المشاهدة ، والتحول الثانى ، عندما تتحول تلك المتعة (الجماليـــة) الى وظيفـة تغيير ، حيث تخلق اسـتيعابا للمعانى المؤولة داخل العرض ، مع ما تحمله علاماتها من صور استعارية ، هى بالفعل مراكز جذب متعددة متلاحقة متجاورة ، لكنها منقطعة دائما وأبدا ، لقـد اعتمـدت تلك العروض الضوآنية اتجاها فى تحقيق تأثيراتها الجماليـــة والوظيفة والتعبيرية ، وهكذا كانت عروض (نشيدالأخطاء) و (لا غبار ــ لا أحد) و (لست أنا) :

ان أى تغيير فى الضوء لتحديد المكان سيؤدى حتما الى تحول فى نقطة من نقاط الحبكة ، ومنحى الخطاب الدرامى، ويحول تركيب حوار الشـخصيات المتـداول ووظيفتـه ،

فالحوار الذى تستخدمه الشخصية فى عرض مسرحية (لست أنا) فى الحالة الأولى ، فترة الطفولة ، يختلف عنه فى فترة المراهقة ، وكذلك يختلف فى مرحلته الثالثة ، فترة الرزانة والكياسة عن الفترتين اللتين سبقتاه ، وهكذا فى الفترة الرابعة ، فترة العجز ، فحصلت تحولات فى البنى الشكلية لطريقة الالقاء ، والبنى الشكلية للمكان ، حديقة ثم أسواق وشوارع وحركة فى المسرح والسينمات ، الى استقرار بيتى وبناء شخصية ، الى غرفة ، وقلة فى الحركة وضعف ووهن ، وطلب مساعدة ، تحولات مكانية ، فى اللون والضوء والايقاع والوحدة والتنوع والتوازن والتباين والانسجام ، قد يكون هذا ـ بالأخص فى الأعمال ذات البناء الأرسطى ـ ارتباطا الزاميا ضروريا بين المكان والحدث وتصرفات الشخصيات وسلوكها كى يعطى اللغة الصورية فى خطابها تماسكا ، ودلالة ، ولكنه ، لا يكون ملزما بارتباطه مع متجاورات أخرى فى العروض الحديثة ، وذلك للتناقض الذى ما بين المتجاورات وتباين ألوانها ودلالاتها كما فى (لست أنا) ، لكنها تعود وتجتمع ثانية مع بعضها ، كما هى عند المخرج صلاح القصب والمخرج شفيق المهدى .

ان بنية المكان تكشف عن الحالات الشعورية والحركية التى تقوم بها الشخصيات ، وما يصيبها من تحديدات ، وما تمتلكه من مميزات ، ويساهم الضوء بدرجة كبيرة ومهمة جدا بل هو الأساس فيها ، فى التحولات الداخلية التى تطرأ على الشخصية ، ويساعد المشاهدين على فهمها ، أى يشارك فى احداث التطهير الأرسطى ، بينما فى العروض التى لا تقتضى البناء الأرسطى ، فانها تتعرض الى انقطاعات

ومراكز جذب متعددة ومحورها يتحرك دوما ، ولا يقف عند نقطة جذب واحدة كما فى الشكل التخطيطى التالى :



لأن امتدادات المكان تفتح للشخصية داخليا مجالا لتحولات مستمرة ، حتى فى بنيتها الشكلية الخارجية ، فيتعدد الالتقاط المزدوج ويصبح أكثر من ذلك ، وحسب عدد التحولات التى تحصل ، والضوآنية صاحبة الفعل فى ذلك ، ولا غير سواها •

صفر
|
ان للثنائيات الضوآنية (ضوء س ظلام) ، (لون بارد
|
المحور

صفر
|
س لون حار) دورا فى تحولات بنى المكان ، فمجموعة الأشياء
|
المحور
المتجانسة من ظواهر وحالات ووظائف وصور ودلالات متغيرة ، تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة كالامتداد والمسافة ، وقد خلص (لوتمان) الى أن « لغة العلاقات المكانية هى التى تصبح وسيلة للتعرف عليها

فى الواقع (٣٧٩) • فمفاهيم مثل ضوء / ظـلام ، بارد / حار ، مستقر / متحرك ، جوهر / عارض ، حضور / غياب، كلها تصبح أدوات للضوآنية دون أن تظهـر عليهـا صـفة المكانية ، وان سقوط الضوء على الأشكال يضمنها وبنسب متفاوتة صفات مكانية ، وهذا لا يعنى وضع الضوء كمحدد وظيفى للمكان فيزيائيا وهندسيا ، وانما بناء فضاء ، فيه ثغرات وحواجز وفجوات مكانية ، تكون قابلةللتدمير الكارثى الأولى بوسائل الضوء نفسه ، وذلك كى تسـتمر عمليـات التوزيع الضوئى المستمر للأماكن ، بحرية ، وفق الوظائف والصفات الشكلية التى تمثلها ، فيسـهل التمييز بينهـا ، حسب نظام المتتاليات المتجاورة برابطة الزامية ، وبين تلك التى تعتمد نظام الانقطاعات أى التضادات ، والتى تتوافر فيها الاستمارات بكثرة ، ويمكنها أن تأخـذ مكانا مهما فى تشكيل أنظمة وظائفية تترتب على شكل مجموعات رياضية للحصول على مفاهيم تحدد نقاط القوة فى تشكيل الصراع ، وهـذا يعنى آن الوظيفة هى التى تشـكل الموضـوع حسب النظرية الكارثية ، وهكذا الضوء يشكل الموضوعات حسب توزيعات عناصره ، وتأثيرها فى عنـاصر العرض بوصـفه الضوء يشكل الموضوعات توزيعات عنـاصره ، وتأثيرها فى عناصر العرض بوصف الضوء مركز جذب يتشظى عليهـا جميعا بالتفكيك ، حيث تقوم الكثافة والانعكاس والبراقيـة والقيمة اللونية وأصول الألوان وايقاعاتها ، وتوازناتهـا وتنوعاتها ووحداتها بايصال معانى تلك الموضوعات ، من خلال اعادة تركيبها فى لحظة التفكيك نفسها ، واعادتها الى الضوء كى يوصلها الى المشاهد • أى أن مفهـوم تفكيك / تركيب مفهوم ثنائى •

يظهر من ذلك أيضا أن بعضا من العروض تميـل الى تصغير مساحة مكان العرض قدر المستطاع وغلق المكان كليا بالضوء ، لابراز العوالم الداخلية للشخصية والتركيز عليهـا وابراز تحولاتها ، والحالات النفسية ، وجوها العام الذى تعيش فيه ، وهناك عروض أخرى تميـل الى فتح مسـاحة مكان العرض ، وتستخدم الضوء أيضا فى تحرير الشخصيات والأفعال والجو العام الذى تتمتع به ، من قيد المكان ، وهذه تكون سهلة الاختراق بشـخصيات آخـرى ، أو بادوات أو وسائل عناصر أخرى ، عكس الأولى التى يصعب اختراقها ، لأنها منعزلة ومنطوية على الداخل ٠

ان للمفهوم الجشتالتى (الشكل والأرضية) جانبا فى تحولات بنى المكان ، وبالأخص عندما يكون هناك اعتماد على الرسم فى تحقيق بعض المناظر ، بوصفها أرضيات ، وعـلى الشكل المجسم ممثلا كان أو ديكورا أو أثاثا ، بوصفه شكلا ، فاسقاط الضوء الملون على المنظر المرسوم ، سيغير من ألوانه ، وقد يعطى دفعا قويا للشكل باضافة اضاءات ثانوية واضاءة من خلف الشكل الى الأمام ، واضاءة جانبية للشكل ، أو قـد يضعف من قوة الشكل ، حيث ان التغيرات اللونية التى تحصل على سطح المنظر المرسوم تجلب الانتباه اليها أكثر من الشكل نفسه ، فيضيع الشكل وقد لا يستوعب الشكل سعة الأرضية كى يكون أرضية لها وتكون هى الشكل ، عندها ، يحصـل تحول عكسى فى المعنى ، ويشتت من تأثير الموضوع ٠ وانشاء التكوين أيضا له جانب فى التحول ، يعتمد على الحـدود أو الاطار الذى يوضع داخله التكوين والأشكال المكونة له ، فيما اذا كانت أرضية التكوين بلون واحد أو عدد من الألوان ،

يتوسط الحدود أو الاطار ، أو يقع فى جانب من جـوانب الاطار ، أو يخـرج عن اطار البروسينيوم أم يبقى طـوال فترة العرض داخله ؟ أين تكون الأرضية أكثر قدرة عـلى ابراز الشكل وحصر الانتباه فيه ؟ كى يحصـل تحـول فى الفكرة ، أيكون التكوين سـاكنا فى اطاره أكثر تأثيرا أم يكون متحركا فيه أكثر تأثيرا ؟ ان الضوآنية هى التى تجيب عن تلك الأسئلة كلها وتحللها وتعطى نتائجها ، اعتمادا على مركز الجذب (س) والمحور صـفر ، بحيث يبقى التـكوين متحركا فى الصورة المستوعبة لدى مصمم الضوء ، الى أن يستقر مركز الجذب ، ويأخذ المحور مكانه ، عندها يتحول التأثير الى الادراك ، الذى يقوم بدوره ، باعطاء الاحسـاس للمشاهد ، وهـذا يعتمد على طريقة توزيع الضـوء وألوانه على الأشكال والتكوينات فوق الخشبة ٠

ان الضوء هو الفاعل الحركى ، الذى يحرك العـلامات كلها فوق الخشبة ، فيحرك الدلالات بقوة ، ويحول أية علامة ديكورية أو أثاث أو أى غرض آخر بديلا أساسيا للموضوع، ويمكن أن تعدل العلاقة الحاصلة حسب مفهوم مركز الجذب (س) والمحور صفر بين المتتاليـات المتجاورة والانقطاعات الفاصلة فى تلك العلامات ، انتى تتـواجد فوق الخشـبة ، لأن عملية التحول مسـتمرة من علامة الى أخـرى ، سـواء بالاستعارة الصورية ـ وهى الأغلب ـ لجذب انتباه المشاهد، أو بالتشابه المتزامن وهى قليلة الحدوث جدا ، لأن العلامة فيها تصبح دالة على الشىء ذاته ، وتفقد حركتها ، وهى ما أطلق عليه (رولان بارت) « مرض العلامة » (٣٨٠) ، مثل وضع حيوان حقيقى أو شجرة حقيقية فوق خشبة المسرح ٠

للضوء قابلية على تخريب الصورة (فضاء ـ زمن) ، وذلك بعزل المواقع عن بعضها فى المكان الواحد والتلاعب بألوان الضوء والظلال الحاصلة من زوايا اسقاطه ، ثم يأتى عزل تلك المواقع انفراديا لاعطاء المكان هويته ٠

ان غنى الضوء مسرحيا ، فى تدخله بانشاء أنساق من العلامات المتنوعة ذات امكانات حركية كبيرة ، وفى عدم تكرارها ، سواء أكان ذلك بالاستعارات الصورية أم بالدلالة على الأشياء ،أم بالايحاء ، وصولا الى ادراك المشاهد الحسى ، لأنه لا حس ولا شعور بدون الضوء ، مادام هناك ضوء فهذا يعنى أن للأشكال معانى ، والمكان لا معنى له بدون زمن ، والزمن ضوء ، لأنه يعينه ، بأوقاته سواء فى الليل أو فى النهار ، فاذا لم يكن الضوء ، كان الظلام واختفى كل شىء ٠

المؤشرات التى آل اليها مفهوم الضوء والظلام فى التكوين البصرى

الضـــوء والشـــكل

١ ـ الضوء مركز البنيات الشكلية كلها التى تشـارك فى العرض المسرحى ، ولا وجود لها بدونه ، لأنه يحرك العناصر الداخلة فى تأليفها كافة ، من خلال كثافتـه وشدة سطوعه ، وحسب أطـواله الموجيـة ، بدءا من الأطول فى التردد الموجى ونزولا الى أقصر تردد موجى، وهو مركز انطلاق الأشكال فى تشكيل العرض ٠

٢ ــ يوضح الضوء تداخلات الزمن فى بعضها ، وتفاعلها وارتباطها به ، بين ماض وحاضر عبورا الى المستقبل، ويمكن ادراك ذلك من الأشكال التى يوجدها بوصفه مركزا لبنائها ٠

٣ ــ يوجد حدودا فاصلة لمفهوم الشكل الذى يرد كثيرا فى العروض المسرحية ، وفى كل عرض أو فى كل تفسير يختلف اختلافا كليا أو جزئيا أو ضمنيا ، لقد حصر كل مفهوم بما يحدد معناه وحركته الفعلية داخل العرض بتقسيمه الى جزءين (مادى وشكلى) للسيطرة عليه فى المحددات ، فالمادى منه ، خاضع للثبات والاستقرار والحضور ، والجوهر ، والوجود والنفى ٠ والشكلى منه خاضع للحركة ، والغياب ، والعارض ، والامتداد ونفى النفى ، وان الجزء الثانى هو الذى يؤثر فى عملية الادراك ، والوصول الى المعنى الذى يبتغيه العرض ٠

٤ ــ يخضع مفهوم نظرية الجشتالت (الشكل والأرضية) لمفهوم الضوآنية ، ومركز الجذب (س) والمحور صفر ، من خلال الشكل وحركته على الأرضية وأخضع المفهوم الارسطى أيضا لمفهوم الضوآنية ، نسبة الى فاعلية الضوء فى العرض ٠

٥ ــ وظيفة الضوء هى التى تحدد الشكل فى بنائه الثنائى التقابلى ، مستقر / متحرك ، حضور / غياب ، جوهر / عارض ، وتصبغها بالمعانى باختلاف نوعية العلاقة ، وتأتى شبكة العلاقات بين الضوء والعناصر الأخرى ، ليحدد دورها ووظائفها ٠ وينقلها الى الادراك ٠

٦ ــ يدمج الضوء مفاهيم التوازن كلها فوق الخشبة بمفهوم واحـد ، أطلق عليـه (التوازن السـحرى) Occulat Beoalance ذلك الذى يجمع بين تـوازن الشـكل Shape وتوازن القيمة ، وتـوازن الملمس ، وتوازن اللون ، ويتتبع حركة التوازن بين مختلف أجـزاء الأشـكال المتغيرة باستمرار ٠

٧ ــ للضوآنية سمة تميزها عن بقية الاتجاهات المسرحية ، وسمتها هى فى (حضور / غياب) حدودها باستمرار، نتيجة هيمنة قيم ما فى لحظة ، وغيـاب قيم أخـرى ، وهكذا دواليك ، طيلة لحظات العرض ، يحل الغيـاب مكان الحضور ليصبح حضورا ، ويأتى غياب جـديد ، وتستمر العملية الى نهاية العرض ٠

الضوء والتخيل (التصور) والمعنى (التأويل) :

١ ــ كل اسقاط فى الضوء خارج الامتداد المعقـول يعطى قدرة تخيلية (تصورية) أكبر للممثل فوق الخشبة ، ويعطى للمشاهد معانى ذات أبعاد مجسـدة صـورياً ، وتتشكل فى ذهنه بوصفها بنيـة ، أى انه يجمـع بين الجـزء المـادى والشـكلى للشـكل فى خياله بطريقـة لا ارادية ٠

٢ ــ الضوء أفضل محفز (بضم الميم وتشديد الفاء وكسرها) للتخيل ، لأنه يمنحه غنى وحيوية فى الصور ٠

٣ ــ بتفاعل تخيل مصمم (الضوء ــ والظلام) مع تخيـل المشاهد ، يتواصل انجاز الصور ، وتحول بالادراك الى صور فكرية ٠

٤ ــ يعد عدم الألفة السرى بين العناصر ، تشويشا ، الى أن يأتى التــأويل فيتغلب عــلى ذلك التشـــويش ، وذلك بالاســتيعاب ، والانتســاب الى الضــوء بصــوره التى تميزه ٠

٥ ــ (للضوء ــ والظلام) قدرة فى تضيق دائرة التــأويل بتكثيفه ، لغرض تركيز الاستيعاب باختزال الأوصاف المحددة للصور ، وزجها دفعة واحدة أمام العين ٠

٦ ــ التأويل فى العروض المغلقة ــ الدائرية ، التى تبدأ من نقطة وتنتهى اليهــا ــ فى موضــوعاتها أكثر مقاومة لاستعمالات (الضــوء ــ والظلام) العروض الواضحة ذات البناء الأرسطى التقليدى ٠

٧ ــ الضوء فى عنفه التدميرى والبنــائى ، اللاكمى ، غــير المحدد هو كارثيته التى أطلق عليها الضوآنية ٠

٨ ــ الضوء نواة العرض ومركزه ، لأنه يجسد الأشكال كلها فوق الخشبة ٠

٩ ــ الضوآنية تلعب دورا كبيرا فى العــرض ، باســتخدام المتقابلات الثنائية فى التأويل ، وتعدد المعانى ٠

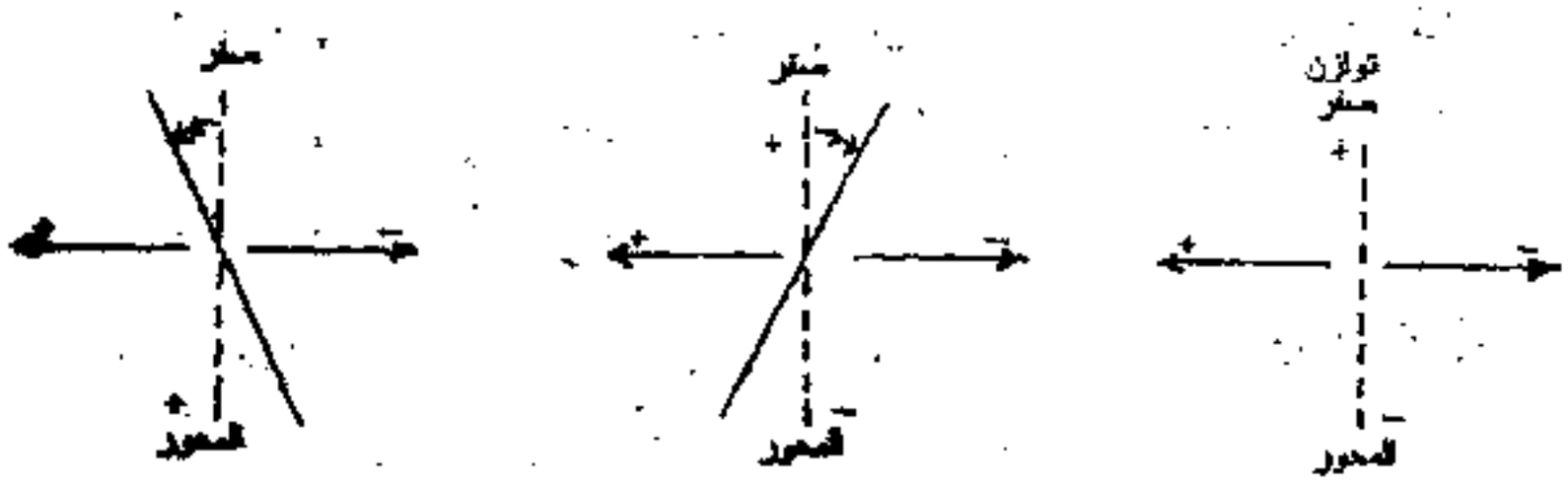
١٠ــ هناك (مناطق عمى) أو (مسكوت عنها) فى العرض يفككها الضوء ، ليعطى فسحة للتأويل بالعمل ويعيــد الضوء تركيبها ثانية ٠

الضوء وتحولات البنى فى العرض :

١ ــ الانقطاع الحاصل بين المتجاورات خارج تكرار المتواليات اللونية فى الشكل ، يحدث تحــولا فى بنيته مما يولد مفهوما جــديدا له ، أما فى المتواليــات اللونيــة التى

ترتبط (ارتباطا كيفيا) لا يخضع للضرورة ، أى يخضع للتضـاد ، فان الانقطاع يعتمد عـلى مركز الجـذب ، وانحراف المحور ، فيحصل التحول ٠

٢ ــ اتخذت الضوآنية لنفسها الأشكال التالية التى أوجدتها، لمتابعة حركة الضوء وانتقاله وتأثيره فى عناصر العرض جميعها ، ويمكن قراءة تأثير الضوء من خـلال إتجـاه المحور :



فيظهـر من خـلال تغير توزيعـه وألـوانه ، مـؤديا الى انقطاعات فى التجاورات المتوالية المرتبطة بالضرورة ، أو فى المتجاورات المتضادة ، اعتمادا على انتقال مركز الجـذب (س) وانحراف المحور صفر مما يؤدى الى تحول فى :

(أ) الشخصية سلوكا وتصرفا وفكرا ، أى فى تحـول أداء الممثل ، اما فى تضخيم اشاراته وحركاته أو فى تقطيع ظلاله أو ان يقوم مقام الممثل نفسـه فى أداء الشـخصية ، فيحاور بألوانه ويتصارع بامتزاجها ٠

(ب) المكياج ، اما بزيادة قوة التعبير فى الشخصية لدى الممثل أو باضعافه لها ، الى درجة مسخه ، بأن يجعل من الوجه قناعا بمسحة واحدة ، أى تعبير واحد ٠

(جـ) المكان ، واعلان هويته ، ويحل محل الديكور كله أو بعض منه ، أو أنها والديكور نفسه ٠

(د) الزمن ، بالاشارة الى زمن وقوع الاحداث ٠

(هـ) الاكسسوارات والتحكم فى ألوانها واضفاء القيمة الجمالية عليها ٠

(و) الجو ، بايجاده مناخات خاصة ، لتعيين حالات معينة ٠

(ز) (الفضاء ـ زمن) ، عندما يزج الممثلين والمشاهدين فى الحياة الداخلية للأحداث ٠

تلك التحولات كلها تنقل الصورة من تشكيلة الى أخرى ، أى أن الضوء يحولها جذريا لايجاد معان جديدة ٠

ان ما يجرى فى العرض كله هو ، فى اتجاه الضوآنية ، لأنها أصبحت جامعة سرعاته الصورية ومكثفة للغاية المختلفة ، ومضفية عليه جمالياتها ٠

ومن خلال تلك المؤشرات توصل الباحث الى :

١ ـ الضوء مركز انطلاق الأشكال ، يدخل بينها وفيها ، محدثا تحولا فى بنياتها ومولدا مفاهيم جديدة وفاتحا مساحة وقدرة تخيلية (تصورية) واسعة لدى المشاهد ، كى يؤول ويستخرج دلالات متعددة ، وذلك بالاعتماد على الضوآنية ، بالانطلاق من مفهومها : مركز الجذب (س) والمحور صفر ٠ وثنائياتها المنقطبة سواء أكانت متوالية بالتجاور ومرتبطة بضرورة الانحراف الى جهة ما ، أم متضادة ومتجاورة بكيفيات

مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي

معينة • أو بالانجذاب الى المركز في التطابق ، ليحصل تطابق مع الواقع في كشفه فقط •

وذلك لاحداث تحولات في الزمان والمكان ، وما يحصل فيهما من تصميمات للموضوع والشخوص والأداء ، والجو ، والتلقي، الغرض منها اقلاق المشاهد وازعاجه، لتحفيزه على التركيز والاستيعاب ومن ثم الامساك بكل شيء فوق الخشبة بادراكه لما يحدث للأشياء من اختزال للأوصاف وحركتها الآنية أمام العين •

٢ ـ استطاعت الضوآنية أن تخضع بقية المفاهيم الى مفهومها الذى أوجدته •

هـــــوامش

(١) ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفلسفة ، القـاهرة : مكتبة مصر ، ط ٣ ، ١٩٦٧ : ص ١٠ ٠

(٢) Bevlin, Marjoric Elliott, *Design Through Discovery*, New York : Holt Rinehart and Winston, Third Edition- 1977, p. 78.

(٣) انظر : دريدا ، جاك ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٨ : ص ٩٦ ٠

(٤) الدليمي ، سمير علي سمير ، الصورة في التشكيل الشعري ، تفسير بنيوي ، بغـداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٢٦ ٠

(٥) البصري ، ابن الهيثم ، فلسفة الضوء ، القاهرة : مطبعة رمسيس ، ١٣٢٦ هـ : ص ١٨ ٠

(٦) ابراهيم ، زكريا ، مشـكلة البنية ، القـاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٥ : ص ١٥ ،

(٧) المصدر نفسه: : ص ١٧٣ ٠

(٨) By the Editors of time, Life, *Light And Film*, U.S.A. Published by time 1972, p. 13.

(٩) عبيد ، د٠ هاني ، نظم الانارة الاصطناعية » ، عمـان : نقـابة المهندسين الاردنيين ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٣٩ ٠

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٣٨ ٠

(١١) باشلار ، جاستون ، جماليات المـكان ، ترجمة غالب هلسـا بغـداد ، دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠ : ص ٧٠ ٠

(١٢) عبيد ، د٠ هاني ، نظم الانارة الاصطناعية : ص ١٤٤ ٠

(١٣) Morris, William, *Selected Writing And Designs, Editedly Asa* Briggs, London : 1973, p. 111.

(١٤) Corampton, Esme. *A hand Book of the Theatre*, Canadai Gage Educational, 1972, Second Edition, p. 156.

(١٥) Arnheim Rudalf Viscal Thinking, London : University of California, 1960, p. 27.

(١٦) Webester's Dictionary, p. 892.

(١٧) Read, Harbert, *The Philosophy of Modern Art*, London Faber and Faber 1952, p. 19.

(١٨) لويس ، جنفياف ، روديس ، ديكارت والعقلانية ، ترجمة ، عبده الحلو ، بيروت : منشورات عويدات ، ط ٢ ، ١٩٧٧ : ص ١٩ .

(١٩) Read, Harbrt- The philosiphy of Modern Art, p. 19.

(٢٠) Patterson, Free Man, Do You Reality See What You Shoot *Modern Photography* UK ; Vol. 44, No 8, August, 1980, p. 88.

(٢١) Scott, Robert Gillam, *Design Fundamentals*, U.S.A. : Mc GrawHill Book, 1951, p. 13.

(٢٢) Bevlin, Marjoric Elliott, *Design Through Discovery*, p. 25.

(٢٣) See, Hokberg, Julian E., *Persception, N.J.* : *Prentice-Hall* and Englewood Cliffs-Second Edition, 1978, p. 28-30.

(٢٤) Parker, W. Oren and Harvey K. Smith, *Scene Design and Stage Lighting*. N.Y. ; Rinehart and Winston- 1963. p. 24.

(٢٥) Ritsko, Alan J., *Lighting for Location Motion Pictures*, N.Y. ; Litton Educational 1979, p. 7.

(٢٦) Scott, Robert Gillam, *Design Fundamentals*, p. 13.

(٢٧) Selden, Samuel and Hunten D. Sellman, *Stage Scienery And Lighting*, *N.Y.* : Appletin-Century-Crofts, 3rd Edition, 1959, p. 281.

(٢٨) Scott, Robert Gilllam, *Desighn Fundamentals*, p. 10.

(٢٩) *Light And Film*, p. 10.

(٣٠) *Light And Film*, p. 10.

(٣١) Scott, Robert Gillam, *Design Fundamentals*, p. 13.

(٣٢) Selden Samuel, *Stage Scenery And Lighting*, p. 282.

(٣٣) Ibid, p. 281.

(٣٤) Ibid, p. 281.

(٣٥) Scott, Robert Gillam, *Design Fundamentals*, p. 13.

(٣٦) Bevlin, Marjoric Elliott, *Design Through Discovery*, p. 89.

(٣٧) Selden, Samuel *Stake Scenery and Lighting*, p. 281.

(٣٨) نظم الانارة الاصطناعية : ص ١٥٠ .

(٣٩) Webester's Dictionary, p. 892.

(٤٠) Bevlin, Marjoric Elliott, *Design Through Discovery*, p. 391.

هوامش

(٤١) Langer, Susanne K, *Feeling And Form*, London : Lowe and Brydone, Fifth Edition, 1973, p. 72.

(٤٢) Ibid, p. 28.

(٤٣) Webester's Dictionary. p. 892.

(٤٤) Williams, Rollo Gillespie, *Lighting Forcolor And Form*. Toronto : Isaac Ptman and Sons, 1954, p. 163.

(٤٥) Stephens, Patrick, Nude View. *Amateur Photographer* UK : Vol. 161 No. 15, April 12, 1980, p. 120.

(٤٦) Patterson, Freeman, Do You Really See What You Shoot ? *Modern Photigraphy*, Vol. 44, No. 8, August, 1980, p. 88.

(٤٧) *Design Through Discovery*, p. 64.

(٤٨) *Design Fundamentals*, p. 18.

(٤٩) Knobler, Nathan, *The Visual Dialogue*, N.Y. : Holt Rinehart And Winston, 1971, p. 153.

(٥٠) *Visual Thinking*, p. 27.

(٥١) Ibid, p. 27.

(٥٢) *Design Through Discovery*, p. 77.

(٥٣) *Design Fundamentals*, p. 26.

(٥٤) Aksoy, Ozgonul, Some Semantic Effects if Lines, Shapes And Colors, *Semiotics unfolding*, Volume II, Edited by Tasso Borbe, N.Y. : Mouton, 1979, p. 1425.

(٥٥) شيا ، محمد شفيق ، **في الأدب الفلسفي** ، بيروت : مؤسسة نوفل ، ط ١ ، ١٩٨٠ : ص ٩٩ .

(٥٦) *Feeling And Form*, p. 76.

(٥٧) سيرو ، رينيه ، **هيجل والهيجلية** ، ترجمة نهاد رضا ، بيروت : دار الأنوار . ب.ت : ص ٣٠ .

(٥٨) السابق : ص ٣٢ .

(٥٩) ستولنيتز ، جيروم ، **النقد الفني** ، ترجمة فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨١ : ص ٣٣٠ .

(٦٠) بارت ، رولان ، **الكتابة في درجة الصفر** ، ترجمة نعيم الحمصي ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٠ : ص ٨ ــ ١١ .

(٦١) المصدر نفسه : ص ٣٣ .

(٦٢) *Lighting For Color And Form*, p. 163.

(٦٣) **المنجد في اللغة والاعلام** ، بيروت : دار المشرق ، ط ٢٤ ، ١٩٨٦ : ص ٧٠٤ .

Scene Design And Stage Lighting, p. 24.

(٦٥) أوفسيانيكوف ، م٠و٠ز٠ سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة باسم السقا ، بيروت : دار الفارابى ، ١٩٧٥ ، ص ٣٠ ٠

(٦٦) هوسرل ، ادموند ، تاملات ديكارتية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، بيروت : بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٨ : ص ٢٤٧ ٠

(٦٧) Grillo, Paul Jacques, *Form Function And Design*, N.Y. : Paul Theobold, 1960, p. 225.

(٦٨) See Arnheim, Rudolf, *Tiwards Apsychology of Art*, London: Faber and Faber, 1966, pp. 34-35.

(٦٩) *The Visual Dialogue*, p. 106.

(٧٠) Staub, August, *Creating Theatre*, 1976, p. 9.

(٧١) سليمان ، شاكر عبد الحميد مفهوم التكوين فى الفن التشكيلى ، السعودية : الفيصل ، مجلة شهرية ثقافية تصدر عن دار الفيصل الثقافية ، العدد ١٠٨ السنة ٩ ، ١٩٨٦ : ص ٩٧ ٠

(٧٢) عيد ، كمال ، فلسفة الادب والفن ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨ . ص ٥٣ ٠

(٧٣) *Lighting For Color And Form*, p. 163.

(٧٤) ابراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، ص ١٧٣ ٠

(٧٥) أوفسيانيكوف ، ميخائيل وميخائيل خرابشنكو ، جماليات الصورة الفنية ، ترجمة رضا الظاهر ، عدن : دار الهمدانى للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٤ : ص ١٧ ،

(٧٦) مشكلة البنية ، مصدر سابق : ص ٩٦ ٠

(٧٧) لانجر ، سوزان ، الادراك الفنى والضوء الطبيعى ، ترجمة راضى حكيم ، بغداد : مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد ١٢ دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٤ : ص ٣٨ ٠

(٧٨) مشكلة البنية : ص ٩٦ ٠

(٧٩) المصدر نفسه : ص ١٧٣ ٠

(٨٠) جماليات الصورة الفنية : ص ١٥ ٠

(٨١) الحجرى ، عبد الفتاح ، الخطاب الاشهارى : الكتابة بالصورة ، المغرب : جريدة العلم الثقافى ، العدد ٨١٠ لسنة ٢٢ ، السبت ٣٠ من يناير ١٩٩٢ ٠

(٨٢) ريكور ، بول ، الحداثة وصراع التأويلات ج ١ ، ترجمة منصف عبد الحق ، الدار البيضاء : ملحق آفاق الثقافى العدد ٤٨ السبت ١٧ من اكتوبر ١٩٨٧ ٠

(٨٣) بونبر ، روديجر ، الفلسفة الالمانية الحديثة ، ت٠ فؤاد كامل ، بغداد ، الشئون الثقافية ، ١٩٨٧ : ص ٦٥ ٠

(٨٤) راى ، ويليام ، المعنى الادبى من الظاهراتية الى التفكيكية ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز بغداد : دار المأمون ، ط ١ ، ١٩٨٧ : ص ١٠٨ ٠

هوامش

(٨٥) ريكور ، بول ، **الحداثة وصراع التأويلات** ، ج ١ ٠

(٨٦) شحيد ، جمال ، **في البنيوية التركيبية** ، بيروت : دار ابن رشد ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ص ١١٥ ٠

(٨٧) ريكور ، بول ، **الحداثة وصراع التأويلات** ج ٢ ، ترجمة منصف عبد الحق ، الدار البيضاء : ملحق أنوال الثقافي ، العدد ٤٩ ، السبت ٢١ من أكتوبر ، ١٩٨٧ ٠

(٨٨) بوتبر ، روديجر ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، ص ٤٦ ٠

(٨٩) شولز ، روبرت ، **السيمياء والتأويل** ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤ : ص ٢٤١ ٠

(٩٠) سميث ، باربرا هرنشتاين ، **أخلاق التأويل** ، ترجمة هادي الطائي ، بغداد ، الثقافة الأجنبية ، العدد ٣ السنة ١٢ ، ١٩٩٢ : ص ٢٧ ٠

(٩١) **الفلسفة الألمانية الحديثة** ، ص ٦٦ ٠

(٩٢) المصدر نفسه ، ص ٨٦ ٠

(٩٣) أنظر : السرغيني ، محمد ، **محاضرات في السيميولوجيا** ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ١٩٨٧ : ص ١٢ ٠

(٩٤) لوكو ، ميشيل **الكلمات والأشياء** ، بيروت : مركز الانماء القومي ، ب٠ت٠ ص ٤٨ ٠

(٩٥) انظر : وعزيز ، الطاهر ، المفهوم ، الرباط : شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع ، مجلة الناظرة ، العدد (١) يونيو ١٩٨٩ : ص ١٤١ ـ ١٤٢ ٠

(٩٦) المصدر نفسه : ص ١٤١ ٠

(٩٧) المصدر نفسه : ص ١٤٢ ٠

(٩٨) بارت ، رولان ، **مبادىء في علم الدلالة** ، ترجمة محمد البكري ، بغداد : دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية) ط ٢ ، ١٩٨٦ : ص ٣٠ ٠

(٩٩) المصدر نفسه : ص ٧١ ٠

(١٠٠) انظر : وعزيز ، الطاهر ، المفهوم ، ص ١٤١ ٠

(١٠١) المصدر نفسه ، ص ١٧ ٠

(١٠٢) فريزر ، جيمس ، **الغصن الذهبي** ، ترجمة أحمد ابو زيد ، القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ج١ ، ١٩٧١ : ص ٢٤٦ ٠

(١٠٣) Skemp, Richard R., *Intelligence, Learning And Action*, London : John Wiley and sons, tuk, 1979, p. 11.

(١٠٤) فريزر ، جيمس ، **الغصن الذهبي** : ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠ ٠ف٠ف٠ف٠ف٠ف٠ف

(١٠٥) ف٠ شواى و ر٠ ضيام وآخرون ، **معنى المدينة** ، ترجمة عادل العوا ، دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٨ ، ص ٢٢ ٠

(١٠٦) باقر ، طه ، **ملحمة جلجامش** ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد ، ط ٤ ، ١٩٨٠ : ص ٧٧ ٠

(١٠٧) المصدر نفسه : ص ١٥٤ ٠

(١٠٨) فريزر ، جيمس ، الغصن الذهبى ، ص ٢٦٣ ــ ٢٦٤ ٠

(١٠٩) المصدر السابق ، **الغصن الذهبى** : ص ٣٥٦ ٠

(١١٠) المهبراتة ، ترجمة روميش عن الستسكريتية ، نقلها الى العربيـة ، وديع البستانى ، بيروت : جمعية متخرجى الجامعة الأمريكية ، ب٠ ت ٠

(١١١) الشهرستانى ، محمد بن عبد الكريم ، **الملل والنحل** ، تحقيق محمد فتح الله بدران ، القـاهرة : مطبعة بولاق ، ج ٢ ، ١٣٦٢ هـ : ص ١٢٠ ٠

(١١٢) ديرلاين ، فردريش فون ، الحكاية الخرافية نشأتها ، مناهج دراستها ، **فنيتها** ، ترجمة د٠ نبيلة ابراهيم ، بيروت : دار القلم ، ط ١ ، ١٩٧٣ ، ص ٢٠٧ ٠

(١١٣) فريزر ، جيمس ، **الغصن الذهبى** : ص ١٧٦ ٠

(١١٤) انطون ، زكرى ، **الأدب والدين عند قدماء المصريين** ، القـاهرة : مطبعـة المعارف ، ط ١ ، ١٩٢٣ : ص ٦٧ ٠

(١١٥) العقاد ، عبـاس محمود ، ابليس ، القـاهرة ، دار الهـلال ، ١٥٩٨ : ص ٥٦ ٠

(١١٦) على ، جواد ، **تاريخ العرب قبل الاسلام** ، بغـداد : المجمع العلمى العراقى ، ج ٥ ، ١٩٥٧ : ص ١٣٧ ٠

(١١٧) الحوت ، محمود سليم ، **فى طريق الميثولوجيا عند العرب** ، بيروت : دار النهار ، ط ٢ ، ١٩٧٩ : ص ٨٩ ٠

(١١٨) الاصفهانى : أبو الفرج ، **الأغانى** ، القاهرة : الأهالى ، المطبعـة الأميرية ، ج ٨ ، ١٣٢٤ هـ : ص ٧٨ ٠

(١١٩) الحوت ، محمود سليم ، **فى طريق الميثولوجيا عند العرب** : ص ١١٧ ٠

(١٢٠) النويرى ، **نهاية الأرب فى فنون الادب** ، القـاهرة : دار الكتب ، م ١ ١٩٢٩م : ص ٣٠٣

(١٢١) المصدر نفسه : ص ١٨٧ ٠

(١٢٢) الشهرستانى ، **الملل والنحل** : ص ٥٧٢ ــ ٥٧٣ ٠

(١٢٣) **العهد الجديد** ، بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ط ٥ ، ١٩٧٧ ٠

(١٢٤) الزيدى ، د٠ كاصد ياسر ، **الطبيعة فى القرآن الكريم** ، بغـداد : المركز العربى للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ : ص ٥١ ٠

(١٢٥) القرآن الكريم ، يونس ، الآية ٦٧ ٠

(١٢٦) النيسابورى ، نظام الدين الحسن بن محمد ، **غرائب القرآن ورغائب الفرقان** ، هامش تفسير الطبرى ، القـاهرة : مطبعة البابى الحلبى الثانية ، ج ١٥ ، ب٠ت : ص ٤٨ ــ ٤٩ ٠

(١٢٧) الزبيدى ، د٠ كامد ياسر ، **الطبيعة فى القرآن الكريم** : ص ٤٨٤ ٠

هوامش

(١٢٨) القرآن الكريم ، سورة الأنعام : ١ ٠

(١٢٩) وولف ، أ٠ عرض تاريخي للفلسفة والعلم ، ترجمة محمد عبد الواحد خلاف ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٢٦ : ص ٩ ٠

(١٣٠) المصدر نفسه : ص ١٠ ٠

(١٣١) جولدمان ، لوسيان ، في البنيوية التركيبية ، ترجمة جمال شحيد ، بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ص ٧٦ ٠

(١٣٢) ايكو ، أمبرتو ، ما هذا البيت المشترك ؟ ترجمة الياس فركوح ، عمان : دار أزمنة ، ط ١ ، ١٩٩٦ : ص ١٢ ٠

(١٣٣) انظر : خشبة ، درينى اساطير الحب والجمال عند اليونان ، بيروت ، دار ابعاد ، المجلد الأول ، ط ١ ، ١٩٨٣ : ص ٣٣ ــ ٤٨ ٠

(١٣٤) وولف ٠ أ٠ عرض تاريخي للفلسفة والعلم ، ترجمة محمد عبد الواحد خلاف ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٢٦ : ص ٢٣ ٠

(١٣٥) Aristotle, *The Complete Works of Aristotle*, Edited by Bames, Princetoni University Press, 1984, Vol. I, p. 674.

(١٣٦) بونبر ، روديجر ، الفلسفة الالمانية الحديثة ٠ ترجمة فؤاد كامل ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧ ، ص ٦٥ ٠

(١٣٧) بونبر ، روديجر ، الفلسفة الالمانية الحديثة : ص ٦٥ ٠

(١٣٨) دريدا ، جاك ، البنية ، الدليل ، اللعبة ، في حديث العلوم الانسانية ، ترجمة محمد البكرى ، المغرب : مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ١٠ ــ ١١ ، السنة ٢ ، ١٩٧٨ ، ص ١٤٦ ٠

(١٣٩) محمد ، د٠ على عبد المعطى ، مقدمات في الفلسفة ، بغداد : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٢١ ٠

(١٤٠) المصدر نفسه : ص ٢٢٨ ٠

(١٤١) بدوى ، عبد الرحمن ، مدخل جديد الى الفلسفة ، الكويت : وكالة المطبوعات ط ١ ، ١٩٧٥ : ص ١٦٧ ٠

(١٤٢) Benedetti, Robert, *The Actor At Work*, N.Y. : Printice-Halt Inc., Engle Wood Cliffs, 1970, p. 173.

(١٤٣) ماريجكو ، جان ، الرغبة والقضاء في الفلسفة الحديثة ، ترجمة منصف عبد الحق ، المغرب : ملحق المنوال الثقافي ، العدد ٣٦ ، السبت ٢١ من فبراير ، ١٩٨٧ ٠

(١٤٤) المصدر نفسه ٠

(١٤٥) أوفسيانيكوف ، م٠ ز٠ سميرنوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة باسم السقا ، بيروت : دار الفارابى ، ١٩٧٥ : ص ٢١ ٠

(١٤٦) حلمى ، أميرة ، فلسفة الجمال ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، ب٠ت : ص ١٨ ٠

(١٤٧) مقدمات فى الفلسفة ، ص ٢٢١ ٠

(١٤٨) يفوت ، سالم ، فلسفة العلم المعاصر ، بيروت : دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٨٦ : ص ٧١ ٠

(١٤٩) ابن عرفة ، عبد العزيز ، جاك دريدا : التفكيك والاختلاف ، ص ٢١ ٠

(١٥٠) موجز فى تاريخ النظريات الجمالية : ص ٢١ ٠

(١٥١) ريكور ، بول ، الحداثة وصراع التأويلات ، ج ١ ، ترجمة منصف عبد الحق ، المغرب : ملحق أنوال الثقافى ، العدد ٤٨ ، السبت ١٧ من اكتوبر ، ١٩٨٧ ٠

(١٥٢) ريكور ، بول ، الحداثة وصراع التأويلات ، ج ١ ٠

(١٥٣) *Aristotle, The Complete Works of Rristotle*, p. 690.

(١٥٤) ريكور ، بول ، الحداثة وصراع التأويلات ، ج ١ ٠

(١٥٥) موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص ٢١ ٠

(١٥٦) المصدر نفسه : ص ٢٠ ٠

(١٥٧) المصدر نفسه ، ص ٢٣ ٠

(١٥٨) بدوى ، عبد الرحمن ، مدخل جديد الى الفلسفة : ص ٥٣ ٠

(١٥٩) المصدر نفسه : ص ٢٠٠ ٠

(١٦٠) بوليتزر ، جورج ، مبادىء أولية فى الفلسفة ، ترجمة فهيمة شرف الدين ، بيروت : دار الفارابى ، ١٩٧٩ : ص ٢١٤ ٠

(١٦١) موجز تاريخ النظريات الجمالية : ص ٢٧ ٠

(١٦٢) يفوت ، سالم ، فلسفة العلم المعاصر : ص ١٨ ٠

(١٦٣) وولف ، ٠ج عرض تاريخى للفلسفة والعلم : ص ٢٣ ٠

(١٦٤) محمد ، على عبد المعطى ، مقدمات فى الفلسفة : ص ٢٢ ٠

(١٦٥) جويو ، ج٠م ، مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة سامى الدروى ، القاهرة : دار الفكر العربى ب٠ت : ص ١٩ ٠

(١٦٦) محمد ، د٠ على عبد المعطى ، مقدمات فى الفلسفة : ص ٢١ ٠

(١٦٧) لويس ، جنفياف روديس ديكارت والعقلانية ، ترجمة ، عبده الحلو بيروت : منشورات عويدات ، ط ٢ ، ١٩٧٧ : ص ٩١ ٠

(١٦٨) حلمى ، أميرة ، فلسفة الجمال : ص ٥٠ ٠

(١٦٩) بدوى ، عبد الرحمن ، المثل العقلية الأفلاطونية ، بيروت : وكالة المطبوعات الكويتية المجلد رقم ١٢ ، ١٩٤٧ : ص ١٧ ٠

(١٧٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها ٠

(١٧١) بدوى ، عبد الرحمن ، المثل العقلية الأفلاطونية : ص ٩٥ ٠

(١٧٢) حلمى ، أميرة ، فلسفة الجمال : ص ٣٨ ٠

(١٧٣) هوسرل ، ادموند . تأملات ديكارتية ، ترجمة تيسير شيخ الارض . بيروت . دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٨ : ص ١٢٢ ٠

(١٧٤) بدوى ، عبد الرحمن ، **المثل العقلية الافلاطونية** : ص ١٠٩ ٠

(١٧٥) المصدر نفسه : ص ١٠٩ ٠

(١٧٦) انظر : رابوبرت ، أ٠ س ، **مبادىء الفلسفة** ، ترجمة أحمد أمين ، القاهرة . مكتبة النهضة المصرية ، ط ٨ ، ١٩٧١ : ص ١١٩ ـ ١٢٠ ٠

(١٧٧) بدوى ، عبد الرحمن ، **مدخل جديد الى الفلسفة** الكويت ، وكالة المطبوعات . ط ١ ، ١٩٧٥ : ص ١٩٣ ٠

(١٧٨) كولدمان ، أودو ، **الابيض والاسود** ، ترجمة مجدى يوسف ، مجلة فكر وفن ، العدد ١٤ ، سنة ١٩٦٩ ، المانيا : البرت تبايلا ، وانا مارى شميل ، ص ٤٥ ٠

(١٧٩) كولدمان ، أودو ، **الابيض والاسود** : ص ٢٩ ٠

(١٨٠) بدوى ، عبد الرحمن ، **فلسفة العصور الوسطى** ، بيروت : وكالة المطبوعات الكويتية ، دار القلم ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢ ٠

(١٨١) المصدر نفسه : ص ١٧ ٠

(١٨٢) جوتو ، ادوار ، **الفلسفة الوسيطية** ، ترجمة د٠ على زيعور ، بيروت : دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ٣ ، ١٩٨٢ : ص ٥٨ ٠

(١٨٣) انظر : بدوى ، عبد الرحمن ، فلسفة العصور الوسطى : ص ١٧ ـ ٢٩ ٠

(١٨٤) المصدر نفسه : ص ٢٨ ٠

(١٨٥) المصدر نفسه : ص ٢٩ ٠

(١٨٦) المصدر نفسه : ص ٢١ ٠

(١٨٧) انظر : جوتو : ادوار ، **الفلسفة الوسيطية** : ص ٦٤ ٠

(١٨٨) بدوى ، عبد الرحمن ، **فلسفة العصور الوسطى** : ص ٦٢ ٠

(١٨٩) جوتو ، ادوار ، **الفلسفة الوسيطية** : ص ١٣٢ ٠

(١٩٠) بدوى ، عبد الرحمن ، **فلسفة العصور الوسطى** : ص ١٦٦ ٠

(١٩١) فرابييه ، جان ، و ا٠ م٠ جوسار ، **المسرح الديني في العصور الوسطى** ، ترجمة د٠ محمد القصاص ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ، ب٠ت ٠ ص ٨ ٠

(١٩٢) جوتو ، ادوار ، **الفلسفة الوسيطية** : ص ٦ ٠

(١٩٣) جوتو ، ادوار ، **الفلسفة الوسيطية** : ص ١٤١ ٠

(١٩٤) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ ٠

(١٩٥) انظر : فرابييه ، جان ، المسرح الديني في العصور الوسطى ، ص ١٢ ٠

(١٩٦) انظر : صدقي ، عبد الرحمن ، المسرح في العصور الوسطى، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ : ص ٦٦ ـ ٦٧ ٠

(١٩٧) See, Welker, David, *Theatrical Set Design*, Boston : U.S.A. Allyn and Bacon, 1979, p. 388.

(١٩٨) كولترمان ، أودو ، اسرار اللون ، مجلة فكر وفن ، العدد ١٤ ، ١٩٦٩ : ص ٢٧ ٠

(١٩٩) انظر : فراييــه ، جــان ، المسرح الدينى فى العصور الوسطى ، ص ١٢ ـ ١٣١ ٠

(٢٠٠) انظر : المصدر نفسه : ص ٢٢ ـ ٢٤ ٠

(٢٠١) كولترمان ، اودو ، اسرار اللون : ص ٢٦ ٠

(٢٠٢) كولترمان ، أودو ، **الابيض والاسود** : ص ٤٥ ٠

(٢٠٣) لانجر ، سوزان ، **الادراك الفنى والضوء الطبيعى** : ص ٣٦ ٠

(٢٠٤) ماريجو ، جان ، **الرغبة والفضاء فى الفلسفة الحديثة** ، ترجمــة منصف عبد الحق ، الدار البيضاء : ملحق انوال الثقافة ، العدد ٣٦ السبت ٢١ من فبراير ١٩٨٧ م ٠

(٢٠٥) See, Joseph, Stephen, *New Theatre Form*, New York : U.S.A., Theatre Arts Biok, 1970, p. 116.

(٢٠٦) شبيل ، الجيب ، **الفضاء المسرحى** ، الفضاء التشكيلى ، ترجمة عبد العزيز بن عرفة ، تونس : مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٦٦ ، سنة ١٩٩٢ ، اصدار وزارة الثقافة التونسية ، ص ١٣١ ٠

(٢٠٧) See, Bongar, Emmet, *Practical Stage Lighting*, p. 13.

(٢٠٨) فرانكستل ، بيير ، **المسرح ٠٠ هل هو فن بصرى ؟** أبحاث فى الفضــاء المسرحى قدمت فى مهرجان القاهرة الدولى التجريبى ، ترجمة نورا أمين ، مركز اللغــات والترجمة بأكاديمية الفنون ، ١٩٩٢ ، ص ٩٨ ٠

(٢٠٩) هوسرل ، ادموند ، **تاملات ديكارتية** : ص ١٠ ٠

(٢١٠) هوسرل ، ادموند ، **تاملات ديكارتية** ، ص ١٧ ٠

(٢١١) يوليتزر ، جورج ، **مبادىء اولية فى الفلسفة** : ص ٥١ ٠

(٢١٢) محمد ، د٠ على عبد المعطى ، **مقدمات فى الفلسفة** ، ص ٢٣ ٠

(٢١٣) بدوى ، د٠ عبد الرحمن ، **مدخل جديد الى الفلسفة** : ص ١٦٢ ٠

(٢١٤) المصدر نفسه : ص ١٦٢ ٠ ٠

(٢١٥) لويس ، جنفياف روديس ، **ديكارت والعقلانية** : ص ٩٠ ٠

(٢١٦) يفوت ، سالم ، **فلسفة العلم المعاصر** : ص ٢٣ ٠

(٢١٧) وولف ، ٠١ ، **عرض تاريخى للفلسفة والعلم** : ص ٧٨ ٠

(٢١٨) هوسرل ، ادموند ، **تاملات ديكارتية** : ص ٢٤ ٠

(٢١٩) هوسرل ، ادموند ، **تاملات ديكارتية** : ص ٢٨ ٠

(٢٢٠) المصدر نفسه : ص ٢٨ ٠

(٢٢١) هوسرل ، ادموند ، **تاملات ديكارتية** : ص ٨٧ ٠

(٢٢٢) المصدر نفسه : ص ١١٥ ٠

(٢٢٣) لويس ، جنفياف روديس ، **ديكارت والعقلانية** ، ص ٢٩ ٠

(٢٢٤) هوسرل : ادموند ، **تاملات ديكارتية** : ص ١١٦ ٠

(٢٢٥) لويس ، جنفياف روديس ، **ديكارت والعقلانية** : ص ٤٤ ٠

(٢٢٦) لويس ، جنفياف روديس ، **ديكارت والعقلانية** : ص ٦٨ ٠

(٢٢٧) سيرو ، رينيه ، **هيجل والهيجلية** ، ترجمة نهاد رضا ، بيروت : دار الانوار ، ب٠ت٠ : ص ١٦ ٠

(٢٢٨) المصدر نفسه ، ص ١٦ ٠

(٢٢٩) المصدر نفسه : ص ١٨ ٠

(٢٣٠) انظر : رابوبرت ، ٠ س٠ **مبادىء أولية في الفلسفة** : ص ٣٧ ٠

(٢٣١) انظر : أوفسيانيكوف ، م٠ وآخرون ، موجز تاريخ النظريات الجمالية : ص ٢٨٢ ـ ٢٨٥ ٠

(٢٣٢) بدوى ، عبد الرحمن ، **مدخل جديد الى الفلسفة** : ص ١٤٢ ٠

(٢٣٣) الريضى ، انصاف ، **عالم الجمال بين الفلسفة والابداع** ، ص ١٣٨ ٠

(٢٣٤) ريتشارد ، **النقد الجمالى** ، ترجمة هنرى زغيب : عويدات ، ط ٢ ، ١٩٨٩ : ص ٨٧ ٠

(٢٣٥) سيرو ، رينيه ، **هيجل والهيجلية** : ص ١٣١ ٠

(٢٣٦) محمد ، على عبد المعطى ، **مقدمات فى الفلسفة** : ص ٢٣١ ٠

(٢٣٧) بوليتزر ، جورج ، **مبادىء اولية فى الفلسفة** : ص ١٥٥ ٠

(٢٣٨) المصدر نفسه : ص ٦٦ ٠

(٢٣٩) هيكل ، **فكرة الجمال** ، ترجمة جورج طرابيشى : ص ٦٦ ٠

(٢٤٠) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها ٠

(٢٤١) محمود ، زكى نجيب ، نافذة على فلسفة العصر ، كتاب العربى السابع والعشرون ، الكويت : مجلة العربى ، ١٩٩٠ : ص ٣٩ ٠

(٢٤٢) ابراهيم ، زكريا ، **مشكلة الفلسفة** ، القاهرة : مكتبة مصر ، ط ٣ ، ١٩٦٧ م : ص ٣٦٤ ٠

(٢٤٣) See Kandinsky, Wassily, *Complete Writing on Art*, ed. Kenneth C. Lindsay, Boston : G. K. Hall Co., 1982. Vol. 11, p. 519-700.

(٢٤٤) Jung, Carl G. *Man and His Symbols*, New York : Double day Co. Inc., 1971, p. 55.

(٢٤٥) Jung, Carl G. *The Spirit in man Art, and Literature*, New York : Pantheen Books, 1966, p. 136.

(٢٤٦) اوفسيانيكوف ، ميخائيل و وميخائيل خرابشنكو ، **جماليات الصورة الفنية** . ترجمة رضا الظاهر ، عدن : دار الهمداني للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٤ : ص ٣٧ .

(٢٤٧) المصدر السابق : ص ٣٨ .

(٢٤٨) هيجل ، **الفن الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانسي** ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، ط ٢ ، ١٩٨٦ : ص ١٥٩ .

(٢٤٩) ابن عرفة ، عبد العزيز ، **جاك دريدا ، التفكيك والاختلاف** ، بيروت ، دار الطليعة ، مجلة دراسات عربية ، العدد ٤ ، السنة ٢٤ ، شباط ١٩٨٨ : ص ٣١ .

(٢٥٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢٥٢) دريدا . جاك ، **الكتابة والاختلاف** ، ترجمة كاظم جهاد ، الدار البيضاء : توبقال للنشر ١٩٨٨ : ص ٢٧ .

(٢٥٣) Manical, Gregory, The Art of Lighting, Tulsa : *Computer Graphics World*, December, 1994, p. 41.

(٢٥٤) راى ، وليم ، **المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية** ، ترجمة . د. نوئيل يوسف عزيز ، بغداد : دار المأمون ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٦١ ـ ١٦٢ .

(٢٥٥) دريدا ، جاك ، **الكتابة والاختلاف** ، ص ٣٩ .

(٢٥٦) دريدا ، جاك ، **البنية ، الدليل ، اللعبة في حديث العلوم الانسانية** ، ترجمة محمد البكري ، المغرب : مجلة الثقافة الجديدة ، فصلية . السنة ٣ ، العدد (١٠ ـ ١١) ١٩٧٨ : ص ١٢٧ .

(٢٥٧) فوكو ، ميشيل ، **الكلمات والأشياء** ، ب. تر ، بيروت : مركز الانماء القومي ، ب.ت. : ص ٧٦ .

(٢٥٨) بن عرفة ، عبد العزيز ، جاك دريدا ، التفكيك والاختلاف . ص ٢٢ .

(٢٥٩) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(٢٦٠) Khrapchenko, Mikhail, *Artistic Greating Reality and man*, Translated From Russian by Ben Eklof, Moscow : Moscow Publishers, 1986, p. 185.

(٢٦١) بارت ، رولان ، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة نعيم الحمصي دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٠ : ص ٥٢ .

(٢٦٢) Arnheim, Rudolf. *Towards Apsychology of Art*, London : Faber and Faber Limited, 1968, p. 32.

(٢٦٣) Langer, Susanne K. *Feeling and Form*, London : Lowe and Brydone Limited, Fifth Impression, 1973, p. 39-51.

(٢٦٤) بن عرفة ، عبد العزيز ، جاك دريدا ، التفكيك والاختلاف ، ص ٣٥ ٠

(٢٦٥) See, Berndtson, Arthur, *Art Expression and Beauty*, N.Y. : Holt Rinchart Winston, Inc., 1969, p. 156.

(٢٦٦) Arnheim, Rudilf, *Visual Thinking*, Berkeley : University of California Press, 1969, p. 50.

(٢٦٧) دريدا ، جاك ، الكتابة والاختلاف : ص ٨٢ ٠

(٢٦٨) See, Sinha, D.K., *Catastrophe*, N.Y. : John Wiely and Sons, Inc., 1981, p. 1-4.

(٢٦٩) مفتاح ، محمد ، ديناميه النص ، بيروت : المركز الثقافى العربى ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٤ ٠

(٢٧٠) Jean Petito, CcCorda, *Morphogenese du Sens*, Paris : T. I., P.U.F., 1985, p. 84.

(٢٧١) مفتاح ، محمد ، ديناميه النص : ص ٢٤ ٠

(٢٧٢) المصدر نفسه : ص ٢٤ ٠

(٢٧٣) زيما ، بيتر ، ف٠ السيميوطيقا والديالكتيك والنص ، ترجمة محمد خطابى ، المغرب : ملحق اتوا لالثقافى ، العدد ٣٨ ، السبت ١١ من ابريل ١٩٧٧ ٠

(٢٧٤) See Jean Petito, Cocorda, *Morphogenese du Sens*, p. 78.

(٢٧٥) انظر : مفتاح ، محمد ، ديناميه النص ، ص ٣٥ ٠

(٢٧٦) ماريجكو ، جان ، الرغبة والقضاء فى الفلسفة الحديثة ، ترجمة منصف عبد الحق ، المغرب : ملحق اتوال الثقافى ، العدد ٣٦ السبت ٢١ من فبراير ١٩٨٧ ٠

(٢٧٧) السابق ٠

(٢٧٨) المصدر السابق نفسه ٠

(٢٧٩) صادق ، نبيل احمد ، الصورة الفنية ، القاهرة : مجلة المسرح المصرية ، العدد (٧٦) ، ١٩٩٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٧٢ ٠

(٢٨٠) المصدر السابق ، ص ٧٢ ٠

(٢٨١) Grillo, Paul Jacques, *Form Function and design*, N.Y. : Dover Pubication, Inc. 1960, p. 230.

(٢٨٢) Giedion, S., *Space, Time and Architecture*, N.Y. : Harvard University Press, 1942, p. 266.

(٢٨٣) Nagy, L. Moholy, *Vision In Motion*, Chicago : Paul Theabuld and Company 1969, p. 266.

(٢٨٤) Hochbrg. Julian E. *Perception* N.J., Prentice Inc., Engle Wood Cliffs Second Edition 1978, p. 70.

(٢٨٥) Ibid, p. 71.

(٢٨٦) Corner, John, and Joemy Hawthorn, *An Introductory Reader, London* : Edward Arnold, 3rd Edition, 1989, p. 134.

(٢٨٧) Williams, Rollo Gillespie, *Lighting For Color and Form*, Tironto : Ptiman & Sons Ltd, 1954, p. 163.

(٢٨٨) Pillerow, Richard, *The Lighting Designer*, London : Plays and Players, may, 1964, No. 3, p. 21.

(٢٨٩) See , Vision in motion, p. 245.

(٢٩٠) Jones, Robert Edmond, *The Dramatic Imagination*, N.Y. : Published By Theatre Arts Books, 30th Printing, 1980, p. 118.

(٢٩١) Jones, J. Christopher, *Design Methods*, London : John Wiley & Sons Ltd, 1970, p. 48-49.

(٢٩٢) See, Corner, John and Joemy Howthorn, *An Introductory Reader* London : Edward Arnold, 3rd Edition 1989, p. 99.

(٢٩٣) See, *Perecption*, p. 144.

(٢٩٤) انظر : فلتروسكى ، جيرى ، **سيميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها** ، ترجمة حسن يوسفى ، الدار البيضاء : جريدة العلم الثقافى ، العدد (٨٢٥) السنة (٢٠) ، السبت ١٥ من يونيو ١٩٩١ ٠

(٢٩٥) السرغينى ، محمد ، **محاضرات فى السيميولوجيا** ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، ط ١ ، ١٩٨٧ : ص ٢٥ ٠

(٢٩٦) لوتمان ، يورى ، **مدخل الى سيميائية الفيلم** ، ترجمة ، نبيل الدبس ، النادى السينمائى فى دمشق ، مطبعة عكرمة ، ط ١ ، ١٩٨٩ : ص ٦ ٠

(٢٩٧) كاوزان ، تاديوز ، **العلامة فى المسرح** ، ترجمة د٠ مارى الياس ، دمشق : الحياة المسرحية ، العدد (٣٤/٣٥) ، ١٩٩٠ : ص ٣٥ ٠

(٢٩٨) بارت ، رولان **مقالات نقدية فى المسرح** ، ترجمة : د٠ سها بشور ، دمشق ، المعهد العالى للفنون المسرحية ، ١٩٨٧ : ص ٥٩ ٠

(٢٩٩) هونزل ، جيندريك ، **ديناميكية الاشارة فى المسرح** ، ترجمة ، د٠ أمير كورية ، دمشق : (الحياة المسرحية) العدد (٢٨/٢٩) ، ١٩٩٧ : ص ٣١ ٠

(٣٠٠) Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre And Drama*, London : Methoen and Co. 1980, p. 12.

(٣٠١) Eco, Umbtrto, *Semiotics of Theatrical Perfirmance*, N.Y. : The Drama Review, T. (73), 1977, p. 202.

(٣٠٢) Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre And Drama*, p. 28.

(٣٠٣) Ibid, p. 28.

(٣٠٤) كاوزان ، تاديوز ، العلامة فى المسرح : ص ٣٦ ٠

(٣٠٥) Peirce, Charless S., *Collectld Papers*, Cambridge : Mass, Vol. 11, 1965, p. 157.

هوامش

(٣٠٦) Morrise, Charless, *Signs Language And Behavior*, N.Y. : 1946, p. 191.

(٣٠٧) هونزل : جيندريك ، **ديناميكية الاشـارة فى المسرح** ، ترجمة ، د٠ امير كورية ، دمشق : (الحياة المسرحية) العدد (٢٩/٢٨) ١٩٨٧ : ص ٢١ ٠

(٣٠٨) برجايتريف ، بيتر ، **الرموز والدلالات فى المسرح** ، ترجمة ، د٠ محمد عبازة ، تونس : مجلة فنون ، العدد (٦) ، ١٩٨٦ : ص ٤٧ ٠

(٣٠٩) فلتروسكى ، جيرى ، **سيميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها** ، ترجمـة ، **حسن يوسفى** ، الدار البيضاء : جريدة العلم الثقافى العدد (٩١٥) السنة (٢٠) السبت ١٥ من يونيو ١٩٩١ ٠

(٣١٠) ابرسفيلد ، آن ، **النص ـ العرض** ، ترجمة أحمد الدفرى ، عدن : مجـلة ثقوى ، العدد (٨) ، اكتوبر ١٩٩٦ : ص ١٣٩ ٠

(٣١١) المصدر نفسه : ص ١٣٩ ٠

(٣١٢) ايفانز ، جيمس روس ، **المسرح التجريبى من ستانسلافسكى الى اليوم** ، **ترجمة فاروق عبد القادر** ، القـاهرة : دار الفـكر المعاصر ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ٨ ٠

(٣١٣) انظر : ملكية ، د٠ لويس ، **الديكور المسرحى** ، القـاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف ، ط ٢ ، ١٩٨١ : ص ١٨٠ ـ ٢٠٢ ٠

(٣١٤) بوجايتريف ، بيتر ، **الرموز والدلالات فى المسرح** : ص ٤٧ ٠

(٣١٥) Hall, Edward T., *The Silent Language*, N.Y. : Doubleday, 1958, p. 120-121.

(٣١٦) ابرسفيلد ، ان ، **النص ـ العرض** : ص ١٢٧ ٠

(٣١٧) بافيس ، باتريس ، **سيميولوجيا المسرح** ، ترجمة ، سباعى السيد ، القاهرة مجلة المسرح المصرية ، العـدد (٤٢) مايو ١٩٩٢ ، ص ٤٤ ٠

(٣١٨) Khrapchenko, Mikhail, *Artistic Creativity Reality and Man*, p. 189.

(٣١٩) بافيس ، باتريس ، **سيميولوجيا المسرح** : ص ٤٥ ٠

(٣٢٠) ريكور ، بول ، **الفلسفة واشكالية اللغـة** ، ترجمة ، منصف عبد الحق ، الدار البيضاء : ملحق اتوال الثقفى العدد (٣٥) ١١ من ابريل ، ١٩٨٧ ٠

(٣٢١) بارت ، رولان ، **مبادىء فى علم الدلالة** ، ترجمة ، محمد البكرى ، بغـداد دار الشؤون الثقافية ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٦٩ ٠

(٣٢٢) انظر ، بارت ، رولان ، **مبادىء فى علم الدلالة** ، ص ٧٢ ـ ٧٧ ٠

(٣٢٣) المصدر نفسه : ص ٧٩ ٠

(٣٢٤) ابو العلا ، عصام الدين ، **مدخل الى دراسة علم العلامات** ، القاهرة : مجلة المسرح ، العدد (٧٦) مارس ١٩٩٥ : ص ٥٤ ٠

(٣٢٥) المصدر نفسه ، ص ٥٥ ٠

(٣٢٦) فوكو ، ميشيل ، الكلمات والاشياء ، ص ٣٤ ٠

(٣٢٧) انظر : كاوزان ، تاديوز ، العلامة في المسرح : ص ٤٤ ٠

(٣٢٨) اليوسف ، اكرم ، الفضاء المسرحي ، دمشق : دار مشرق ، ١٩٩٤ : ص ١٤٢ ٠٠

(٣٢٩) كاوزان ، تاديوز ، العلامة في المسرح ، ص ٤٤ ٠

(٣٣٠) مصطفى ، مشهور ، علم السيمياء في المسرح ، بيروت : مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد (٣٦) خريف ١٩٨٥ : ص ٩٦ ٠

(٣٣١) See, Scott, Robert Gillam, *Design Fundamentals*, N.Y. McGraw-Hill Book Company Inc., 1951, p. 3.

(٣٣٢) See, Berndtson, Arthur, *Art Expression And Beauty*, N.Y. : Holt Rinchard and Winston, Inc., 1969, p. 68.

(٣٣٣) See, Hochberg, Juliam E., *Perception*, N.J. : Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1978, p. 30.

(٣٣٤) See, *Art Expression And Beauty*, p. 13.

(٣٣٥) See, Sargent, Walter, *The Enjoyment And Use Of Color*, N.Y. : Dover Publication Inc., 1964, p. 28-29.

(٣٣٦) See, *The Enjoyment And Use Of Color*, p. 29.

(٣٣٧) See, *Perception*, p. 134.

(٣٣٨) See, *Perception*, p. 135.

(٣٣٩) See, *Design Fundamental*, p. 59.

(٣٤٠) Benedittl, Robert L., *The Actor At Work*, N. J. Rzentic-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1970, p. 174.

(٣٤١) See, *Design Through Discovery*, pp. 102-104.

(٣٤٢) See, *Feeling And Form*, p. 78.

(٣٤٣) دريدا ، جاك ، البنية ، الدليل ، اللعبة في العلوم الانسانية ، ترجمة محمد لبكرى ، المغرب : مجلة الثقافة الجديدة ، العدد (١٠ ـ ١١) ، ١٩٧٨ ٠

(٣٤٤) See, Arnheim, Rudolf, *Vicual Thinking*, London : University if California Press, 1969, p. 128.

(٣٤٥) See, Williams, Rollo Gillespie, *Lighting for Color and Form*. Toronto : Sir Isaac Pitman and Sons, LTD, 1954, p. 168.

(٣٤٦) See, *Lighting for Color And Firm*, p. 167.

(٣٤٧) روجرز ، فرانكلين ٠ ن ، الشعر والرسم ، ترجمة مى مظفر ، بغداد ٠ دار المامون ، ١٩٩٠ : ص ٢٥٧ ٠

هوامش

(٣٤٨) ايكو ، أمبرتو ، القارىء النموذجي ، ترجمة أحمد بن حسن الادار البيضاء . اتحاد كتاب المغرب ، مجلة آفاق ، العـدد (٨ ـ ٩) ، ١٩٨٨ : ص ١٤٤ ٠

(٣٤٩) بارت ، رولان ، الكتابة في درجة الصفر : ص ٧١ ٠

(٣٥٠) ايلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما : ص ١٦٠ ٠

(٣٥١) زوست ، ارت فان ، تاويل وعلم ورموز ، ترجمة انطوان ابو زيد ، بيروت مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (٥) شتاء ١٩٨٩ : ص ٥٠ ٠

(٣٥٢) شولز ، روبرت ، السيمياء والتاويل ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيـروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٤٤ : ص ٣٧ ٠

(٣٥٣) ايكو ، امبرتو ، القارىء النموذجي : ص ١٤٠ ٠

(٣٥٤) انظر : زونذي ، بيتر ، نظرية الدراما الحديثة ، ترجمة أحمد حيدر ، دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٧ : ص ٢٧ ٠

(٣٥٧) See, *Moles, Abraham, Information Theory and Esthetic* Perception, University of Tllinois Press. 1966, p. 126.

(٣٥٨) See, Lotman, Ruri, M., *Analysis of the Poetic text, Michigan* : Michigan University Press, 1976, pp. 70-71.

(٣٥٩) اليوسف ، كرم ، الفضاء المسرحي ، دمشق : دار مشرق ، ط ١ ، ١٩٩٤ : ص ١١٢ ٠

المصـــادر والمـراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية

١ ـ ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفلسفة ، القاهرة : مكتبة مصر ، ط ٣ ، ١٩٦٧م ٠

٢ ـ ابراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٥م ٠

٣ ـ الأصفهاني ، أبو الفرج ، الأغاني ، القاهرة : الأهالي ، المطبعة الأميرية ، ج ٨ ، ١٣٢٤هـ ٠

٤ ـ أنطوان ، زكري ، الأدب والدين عند قدماء المصريين ، القاهرة : مطبعة المعارف ، ط ١ ، ١٩٢٣م ٠

٥ ـ أوفسيانيكوف ، م٠و٠ز٠ سمير نوفا ، مرجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة ، باسم السقا ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٥م ٠

٦ ـ أوفسيانيكوف ، ميخائيل ، وميخائيل خرابشنكو ، جماليات الصورة الفنية ، ترجمة ، رضا الظاهر ، عدن : دار الطمداني للطباعة والنشر، ط١ ، ١٩٨٤م ٠

٧ ـ ايفانز ، جيمس روس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، ترجمة ، فاروق عبد القادر القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ط ١ ، ١٩٧٩م ٠

٨ ـ ايكو ، أمبرتو ، ما هذا البيت المشترك ؟ ، ترجمة ، الياس فركوح ، عمان : دار أزمنة ، ط١ ، ١٩٩٦م٠

٩ ـ بارت ، رولان ، مقالات نقدية فى المسرح ، ترجمة ، د ٠ سها بشور ، دمشق : المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٧ م ٠

١٠ ـ بارت ، رولان ، مبادىء فى علم الدلالة ، ترجمة ، محمد البكرى ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، ط ٢، ١٩٨٦ م ٠

١١ ـ بارت ، رولان ، الكتابة فى درجة الصفر ، ترجمة ، نعيم المحمصى ، دمشق : وزارة الثقافة ١٩٧٠م ٠

١٢ ـ باشلار ، جاستون ، جماليات المكان ، ترجمة ، غالب هلسا ، بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠ م ٠

١٣ ـ باقر ، طه ، ملحمة جلجامش ، بغداد : دار الرشيد ، ط ٤ ، ١٩٨٠ م ٠

١٤ ـ بدوى ، عبد الرحمن ، مدخل جديد الى الفلسفة ، الكويت : وكالة المطبوعات ، ط ١ ، ١٩٧٥م ٠

١٥ ـ بدوى عبدالرحمن، المثل العقلية الأفلاطونية ، بيروت وكالة المطبوعات الكويتية ، المجلد (١٢) ، ١٩٤٧م٠

١٦ ـ بدوى ، عبد الرحمن ، فلسفة العصور الوسطى ، بيروت : وكالة المطبوعات الكويتية / دار القلم ، ط ٣ ، ١٩٧٩ م ٠

١٧ ـ البصرى ، ابن الهيثم ، فلسفة الضوء ، القاهرة : مطبعة رمسيس ، ١٢٢٦ هـ ٠

١٨ ـ بوليتزر ، جورج ، مبادىء أولية فى الفلسفة ، ترجمة ، فهيمة شرف الدين ، بيروت : دار الفارابي، ١٩٧٩ م ٠

١٩ ـ بونيو ، روديجر ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة ، فؤاد كامل ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، ١٩٨٧م ·

٢٠ ـ جميل ، جازل ، الوظيفة الدرامية للضوء واللون فى العرض المسرحى ، رسالة دبلوم عال مقدمة الى مجلس أكاديمية الفنون الجميلة ، بغداد : ١٩٨١ م ·

٢١ ـ جونو ، ادوار ، الفلسفة الوسيطية ، ترجمة ، د · على زيعور ، بيروت : دار الأندلس ، ط ٣ ١٩٨٢ م ·

٢٢ ـ جويو ، ج·م ، مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة ، سامى الدروبى ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ب·ت ·

٢٣ ـ حلمى ، أميرة ، فلسفة الجمال ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، ب·ت ·

٢٤ ـ الحوت ، محمود سليم ، فى طريق الميثولوجيا عند العرب ، بيروت : دار النهار ، ط ٢ ، ١٩٧٩م ·

٢٥ ـ خشبة ، درينى ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، بيروت : دار أبعاد ، المجلد الأول ، ط ١ ، ١٩٨٣م·

٢٦ ـ دريدا ، جاك ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة ، كاظم جهاد ، الدار البيضاء : دار توبقال ، ١٩٨٨م ·

٢٧ ـ الدليمى ، سمير على سمير ، الصورة فى التشكيل الشعرى ، تفسير بنيوى ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، ط ١ ، ١٩٩١ م ·

٢٨ ـ دير لاين ، فردريش فون ، الحكاية الخرافية : نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها ، ترجمة ، د · نبيلة ابراهيم ، بيروت : دار القلم ، ط ١ ، ١٩٨٣ م ·

٢٩ ـ رابوبرت ، أ ٠ س ، مبادىء الفلسفة ، ترجمة ، أحمد أمين ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ط ٨، ١٩٧١ م ٠

٣٠ ـ راى ، وليم ، المعنى الأدبى من الظاهراتية الى التفكيكية ، ترجمة ، د ٠ يوئيل يوسف عزيز ، بغداد: دار المأمون ، ط ١ ، ١٩٨٧م ٠

٣١ ـ الربضى ، انصاف، علم الجمال بينالفلسفة والابداع، عمان : دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٩٥م ٠

٣٢ ـ روجرز ، فرانكلين ر ٠ الشعر والرسم ، ترجمة ، مى مظفر ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠م ٠

٣٣ ـ ريتشارد ، النقد الجمالى ، ترجمة ، هنرى زغيب ، بيروت : عويدات ، ط ٢ ، ١٩٨٩ م ٠

٣٤ ـ زوندى ، بيتر ، نظرية الدراما الحديثة ، ترجمة ، احمد حيدر ، دمشق : دار الثقافة والارشاد القومى ، ١٩٧٧ م ٠

٣٥ ـ الزيدى، د٠ كاصد ياسر ، الطبيعة فى القرآنالكريم، بغداد : المركز العربى للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ م ٠

٣٦ ـ ستولينتز ، جيروم ، النقد الفنى ، ترجمة ، فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢ ، ١٩٨١ م ٠

٣٧ ـ السرغينى ، محمد ، محاضرات فى السيميولوجيا ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، ١٩٨٧م ٠

٣٨ ـ سيرو ، رينيه ، هيجل والهيجلية ، ترجمة ، نهاد رضا؛ بيروت : دار الأنوار ، ب٠ت ٠

٣٩ ـ الشهرستاني ، محمد بن عبدالكريم ، الملل والنحل ، تحقيق ، محمد فتح الله بدران ، القاهرة : مطبعة بولاق ، جـ ٢ ، ١٢٦٢ هـ ٠

٤٠ ـ شولز ، روبرت ، السيمياء والتأويل ، ترجمة ، سعيد الغانمي ، بيروت : المؤسسة العربيةللدراسات والنشر، ط ١ ، ١٩٩٤ م ٠

٤١ ـ شيا ، محمد شفيق ، في الأدب الفلسفي ، بيروت : مؤسسة نوفل ، ط ١ ، ١٩٨٠ م ٠

٤٢ ـ صدقي ، عبد الرحمن ، المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٩ م ٠

٤٣ ـ عبيد ، د ٠ هاني ، نظم الانارة الاصطناعية ، عمان : نقابة المهندسين الأردنيين ، ط ١ ، ١٩٨٧م ٠

٤٤ ـ العقاد ، عباس محمود، ابليس، القاهرة : دار الهلال، ١٩٥٨م ٠

٤٥ ـ علي ، جواد ، تاريخ العرب قبل الاسلام ، بغداد : المجمع العلمي العراقي ، جـ ٥ ، ١٩٥٧م ٠

٤٦ ـ عيد ، كمال ، فلسفة الأدب والفن ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٨م ٠

٤٧ ـ جولدمان ، لوسيان ، في البنيوية التركيبية ، ترجمة ، جمال شحيد ، دار ابن رشد ، ط ١ ، ١٩٨٢م ٠

٤٨ ـ ف ، شواى ، ور ، نيام وآخـرون ، معنى المدينـة ، ترجمـة ، عادل العـوا ، دمشق : وزارة الثقـافة ، ١٩٧٨م .

٤٩ ـ فرابيه ، جان ، وأ ، م ، جوسار ، المسرح الدينى فى العصور الوسطى ، ترجمة ، د ، محمد القصاص ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ب ، ت .

٥٠ ـ فرانكستل ، بيير ، المسرح ، هل هو فن بصرى ؟ ، ترجمة ، نورا أمين ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ؛ (ابحاث فى الفضـاء المسرحى ، قدمت فى مهرجان القاهرة التجريبى الدولى) ١٩٩٢م .

٥١ ـ فريزر ، جيمس ، الغصن الذهبى ، ترجمة ، أحمـد أبو زيد ، القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، جـ ١ ، ١٩٧١م .

٥٢ ـ فوكو ، ميشيل ، الكلمـات والأشـياء ، ب ، ت ، بيروت : مركز الانماء القومى ، ب ، ت .

٥٣ ـ لونمان ، يورى ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، ترجمة ، نبيل الدبس ، دمشق : النادى الثقافى فى دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٩م .

٥٤ ـ لويس ، جنفيـاف روديس ، ديكارت والعقلانيـة ، ترجمة ، عبده الحلو ، بيروت : عويدات ، ط ٢ ، ١٩٧٧م .

٥٥ ـ محمد ، د ، على عبد المعطى ، مقدمات فى الفلسفة ، بغداد : دار النهضة العربية ، ١٩٨٥م .

٥٦ ـ محمود ، زكى نجيب ، نافذة على فلسفة العصر ، كتاب العربى السابع والعشرون ، الكويت : مجلة العربى، ١٩٩٠م ٠

٥٧ ـ مفتاح ، محمد ، دينامية النص ، بيروت : المركز الثقافى العربى ، ط ١ ، ١٩٨٧م ٠

٥٨ ـ مليكة ، د ٠ لويس ، الديكور المسرحى ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ط ٢ ١٩٨١م ٠

٥٩ ـ النويرى ، نهاية الأرب فى فنون الأدب ، القاهرة : دار الكتب ، م ١ ، ١٩٢٩م ٠

٦٠ ـ النيسابورى ، نظام الدين الحسن بن محمد ، غرائب القرآن ورغائب الفرقان ، بهامش تفسير الطبرى ، القاهرة : مطبعة البابى الحلبى الثانية ، ج ١٥ ، ب ٠ ت ٠

٦١ ـ هوسرل ، ادموند ، تأملات ديكارتية ، ترجمة ، تيسير شيخ الأرض ، بيروت دار بيروت ، ١٩٥٨م ٠

٦٢ ـ هيجل ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشى ، بيروت : دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٧٨م ٠

٦٣ ـ هيجل ، الفن الرمزى ، والكلاسيكى ، والرومانسى ، ترجمة ، جورج طرابيشى ، بيروت : دار الطليعة ط ٢ ، ١٩٨٦م ٠

٦٤ ـ وولف ، أ٠ ، عرض تاريخى للفلسفة والعلم، ترجمة، محمد عبد الواحد خلاف ، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٦م ٠

٦٥ ــ يفــوت ، ســالم ، فلســـفة المعـاصرة ، بيروت : دار الطليعة ، ط ١ ، ١٩٨٦م ٠

٦٦ ــ اليوسف ، كرم ، الفضاء المسرحى ، دمشق : دار مشرق ، ١٩٩٤م ٠

الـــكتب الدينيـــة

٦٧ ــ القرآن الكريم ٠

٦٨ ــ العهد الجديد ، بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ط ٥ ، ١٩٧٧م ٠

٦٩ ــ المهبراته ، ترجمة ، رومش عن السنسكريتية ، ترجمة وديع البستانى ، بيروت : جمعية متخرجى الجامعة الأمريكية ، ب ٠ ت ٠

دوريات المجـــلات

٧٠ ــ آيرسفيلد ، آن ، النص ــ العرض ، ترجمة ، أحمد الدافرى ، عدن : مجلة نزوى ، العدد (٨) أكتــوبر ١٩٩٦م ٠

٧١ ــ أبو العلا ، عصام الدين ، مدخل الى علم العلامات ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلة المسرح ، العدد (٧٦) مارس ١٩٩٥م ٠

٧٢ ــ ايكو ، أمبرتو ، القارىء النموذجى ، ترجمة ، أحمد بوحسن ، الدار البيضاء : اتحاد كتاب المغرب ، مجلة آفاق ، العدد (٨ ــ ٩) ، ١٩٨٨م ٠

٧٣ ـ بافيس ، باتريس ، سيميولوجيا المسرح ، ترجمة ، سباعى السيد ، القاهرة : الهيئةالمصرية العامةللكتاب، مجلة المسرح ، العدد (٤٢) مايو ، ١٩٩٢م ٠

٧٤ ـ ابن عرفة ، عبد العزيز ، جاك دريدا : التفكيك والاختلاف ، بيروت : دار الطليعة ، مجلة دراسات عربية ، العدد (٤) شباط ، ١٩٨٨م ٠

٧٥ ـ بوجايتريف ، بيتر ، الرموز والدلالات فى المسرح ، ترجمة ، د ٠ محمد عبارة ، تونس : وزارة الثقافة مجلة الفنون العدد (٦) ، ١٩٨٦م ٠

٧٦ ـ دريدا ، جاك ، البنية ، الدليل ، اللعبة ؛ فى حديث العلوم الانسانية ، ترجمة ، محمد البكرى ، الرباط : مجلة الثقافة الجديدة ، العدد (١٠ ـ ١١) ، ١٩٧٨م٠

٧٧ ـ زوست ، آرت فان ، تأويل وعلم ورموز ، ترجمة ، أنطوان أبو زيد ، بيروت: مجلة العرب والفكرالعالمى، العدد (٥) شباط ، ١٩٨٩م ٠

٧٨ ـ سليمان ، شاكر عبد الحميد ، مفهوم التكوين فى الفن التشكيلى ، جدة : دار الفيصل ، العدد (١٠٨) ، ١٩٨٦م ٠

٧٩ ـ سميث ، باربرا هونشتاين ، أخلاق التأويل ، ترجمة، هادى الطائى ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، الثقافة الأجنبية ، العدد (٣) ، ١٩٩٢م ٠

٨٠ ـ شبيل ، الجيب ، الفضاء المسرحى ، الفضاء التشكيلى ترجمة ، عبد العزيز بن عرفة ، تونس : وزارة الثقافة ، مجلةالحياة الثقافية ، العدد(٦٦)، ١٩٩٣م

٨١ ــ صادق ، نبيل أحمد ، الصورة الفنيــة ، القــاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة المسرح ، العدد (٧٦) ، ١٩٩٥م ٠

٨٢ ــ كاوزان ، تاديوز ، العــلامة فى المسرح ، ترجمــة ، د ٠ مارى الياس ، دمشق : وزارة الثقافة ، الحيــاة المسرحية ، العدد (٣٤ ــ ٣٥) ، ١٩٩٠م ٠

٨٣ ــ كولتزمان ، أودو ، الأبيض والأسود ، ترجمة مجدى يوسف ، ألمانيا : ألبرت تايلا ، وآنا مارى شيمل مجلة فكر وفن العدد (١٤) ، ١٩٦٩م ٠

٨٤ ــ كولتزمان ، أودو ، أسرار اللون ، ترجمــة مجــدى يوسف ، ألمانيا : ألبرت تايلا ، وآنا مارى شــيمل مجلة فكر وفن العدد (١٤) ، ١٩٦٩م ٠

٨٥ ــ لانجر ، سوزان ، الادراك الفنى والضوء الطبيعى ، ترجمة ، راضى حكيم ، بغداد : دار الشئون الثقافية ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (١٢) ، ١٩٨٤م ٠

٨٦ ــ مصطفى ، مشــــهور ، علم الســيمياء في المسرح ، بيروت : مجلة الفكر العربى المعاصر ، العــدد (٣٦) خريف ١٩٨٥م ٠

٨٧ ــ هونزل ، جنيدريك ، ديناميكية الاشارة فى المسرح ، أمير كورية ، دمشق : وزارة الثقافة ، الحياة المسرحية ، العدد (٢٨ ــ ٢٩) ، ١٩٨٧م ٠

٨٨ ــ وغزيل ، الطاهر ، المفهوم ، الرباط : شركة بابل ، ، مجلة المناظرة ، العدد (١) يونيو ١٩٨٩م٠

دوريات الصحف

٨٩ـ الحجمرى ، عبد الفتاح ، الخطاب الاشهارى : الكتابة بالصورة ، الدار البيضاء : جريدة العلم الثقافى ، العدد (٨١٠) سنة ٢٢ ، السبت ، ٣٠ من يناير / ١٩٩٣ .

٩٠ ـ ريكور ، بول ، الحداثة وصراع التأويلات (ج ١) ، ترجمة ، منصف عبد الحق ، الدار البيضاء : ملحق أنوال الثقافى ، العدد(٤٨) ، السبت ١٧ من أكتوبر/ ١٩٨٧م .

٩١ ـ ريكور ، بول ، الحداثة وصراع التأويلات (ج ٢) ، ترجمة ، منصف عبد الحق ، الدار البيضاء : ملحق أنوال الثقافى ، العدد (٤٩) ، السبت ٣١ من أكتوبر/ ١٩٨٧م .

٩٢ ـ ريكور ، بول ، الفلسفة واشكالية اللغة ، ترجمة ، منصف ، عبد الحق ، الدار البيضاء : ملحق أنوال الثقافى ، العدد (٣٨) ، السبت ١١ من أبريل / ١٩٨٧م .

٩٣ ـ زيما ، بيتر .ف، السيميوطيقا والديالكتيك والنص، ترجمة محمد خطابى ، الدار البيضاء ، ملحق أنوال الثقافى ، العدد(٣٨) ، السبت ١١ من أبريل/١٩٨٧م.

٩٤ ـ فلتروسكى ، جيرى ، سيميولوجيا الفسرجة تبحث عن ماضيها ، ترجمة ، حسن يوسفى ، الدار البيضاء : جريدة العلم الثقافى العدد (٨٢٥) السنة (٢٠) ، السبت ١٥ من يونيو / ١٩٩١م .

٩٥ ـ ماريجكو ، جان ، الرغبة والفضاء فى الفلسفة الحديثة ، ترجمة ، منصف عبدالحق، الدار البيضاء : ملحق أنوال الثقافى ، العدد (٣٦) السبت ٢١ / فبراير / ١٩٨٧م .

٩٦ ـ المنجد فى اللغة والأعلام ، بيروت : دار المشرق ، ط ٢٤ ، ١٩٨٦م .

المصادر والمراجع باللغات الأجنبية

97. Aristotle, The Complete Work of Aristotale, Edited by Bames, Princetion : Princetion University, Vol. 1, 1984.

98. Arnheim, Rudolf, Towards, A Psychology, of Art, London: Faber and Faber Limited, 1966.

99. ———, ———, Visual Yhinking, London : University of California, 1969.

100. Aksay, Ozgonul, Semantic Effects of Lines, Shapes, end Colors, From, Semiotics Unfolding, Volume 11, Edited by Tasso Bore, N.Y. : Nouton, 1979.

101. Beneditti, Robert L., The Actor At Work, N.J. : Printice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1970.

102. Berndson, Arthur, Art Expression and Beauty, N.Y. : Holt Rinchart & Winston, Inc., 1969.

103. Bevlin, Marjorie Elliott, Design Through Discovery, N.Y. : Holt Rinchart and Winston, Inc., 3rd Edition, 1977.

104. Bongar, Emmet, Practical Stage Lighting.

105. Corner, John, Art Joemy Hawthorn, An Introductory Reeder, Reader, London : Edward Arnold, 3rd Edition, 1989.

106. Crampton Ecme, A hand Book of The Theatre, Canada : Gage Educational, 2 Co. Edition, 1972.

107. Eco, Umberto, Semiotics of Theatrical Performance, N.Y. : The Drama Review, T. (73). 1977.

108. Editor of time-Life, Light and Film, N.Y. : Published by Time, 1972.

109. Elam 'Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, London : Methuen and Co., 1908.

110. Giedion, S., Space, Time and Architecture, N.Y. : Harvard University Press, 1942.

111. Grillo, Paul Jacques, Form Function, And Design, N.Y. : Paul Theobold, 1966.

112. Hall, Edward. T., The Silent Language and Behavior, Doubledey, 1959.

113. Hochberg, Julian E., Perception, N. J. : Prentice-Hall and Englewood Cliffs, 2 Co., Edition, 1978.

114. Jean, Petito CoCorda, Morphogense du Sens, Paris : T.I., P.U.F., 1985.

115. Jones, J. Christopher, Design Methods, London : John Wiley and Sons Ltd, 1970.

116. Johnes, Robert Edmoned, The Dramatic Imagination, N.Y. Published by Theatre Arts Books, 30th Printing, 1980.

117. Joseph, Stephen, New Theatre Form, N. Y. : Theatre Arts Books, 1970.

118. Jung, Cerl G. The Spirit In Man, Art, and Literature, N.Y. : Pantheen Books, 1966.

119. Jung, Carl G., Man and His Symbols, N.Y. : Doubleday and Co. Inc., 1971.

120. Kandinsky, Wassily, Complete Writing on Art, Edited Kennethe Lindsey, Boston : G.K. Hall Co., 11, 1982.

121. Khrapchenko, Mikhail, Artistic Creating Reality and Man, Translated From Russian by Ben Eklof, Moscow : Moscow Publishers, 1986,

122. Knobler, Nethan, The Visual Dialogue, N.Y. : Holt Rinehart and Winston, 1971.

123. Langer, Susanne K., Feeling and Form, London : Lowe and Brydone, 5th Edition, 1973.

124. Lotman, Yuri M., Analysis of The Poetic texte, Michigan : Michigan University Press, 1976.

125. Manicol, Gregory, The Art of Lighting, Tulsa : Computer Graphic World, December, 1994.

126. Moles, Abraham, In Formation Theory and Esthetic Perception, Illinis : University of Illinis Press, 1966.

127. Morrise, Charless, Signs, Language and Behavior, N.Y. : 1946.

128. Morris. William, Selected Writing and Designs, London : Edited by Asa Briggs, 1973.

129. Nagy, L. Mohaly, Vision In Motion, Chicago : P. Paul Theobuld and Company, 1969.

130. Paraker, W. Oren, and Harvey K. Smith, Scene Design and Stage Lighting, N.Y. : Holt Rinehart and Winston, 1963.

131. Patterson, Freeman, Do You Realy See What You Shoot ? U. K. : Modern Photography, Vol. 44, No. 8, 1980.

132. Pierce, Charless S., Collected Papers, Cambridge : Mass, Vol. 11, 1965.

133. Pilbro , Richard, The Lighting Desigen, London : Plays and Players, May No. 3, 1964.

134. Read, Herbert, The Philosophy of Modern Art, London : Faber and Faber, 1952.

135. Ritsko, Alan J., Lighting For Location Motion Pictures, N.Y. : Litton Educational, 1979.

136. Sergent, Walter, The Enjoyment and use of Color, N.Y. : Dover Publication, Inc., 1964.

137. Scott, Robert Gillam, Design Fundamentals, U.E.A. : McGraw-Hill Book, 1951.

138. Selden, Samuel and Hunton D. Sellman, Stagl Secenery and Lighting, N.Y. : Appletion-Centry Grofts 3rd Edition, 1959.

139. Sinha, D. K., Catastrophe, U.Y. : John Wiey and Sonso Inc., 1981.

140. Skemp, Richard R., Intelligence, Learning and Action, London : John Wiley and Sons, tuk, 1979.

141. Staut, August, Creating Theatr,, 1976.

142. Stephens, Patrick, Nude View, Amateur Photographser, U.K. : Vol. 161., No. 15, April 12, 1980.

143. Welker, David, Theatrical Set Design, Boston : Allyny and Bacon, 1979.

144. William, Rollo, Gillespite. Lighting For Color and Toronto : Isllm Patman and Sons, 1954.

145. Webester's Dictionary, 3rd New International, N.Y.G. and Merrian Co., 1958.

صدر من هذه السلسلة

أولاً: الموسوعات والمعاجم

ليونارد كوتريل، الموسوعة الأثرية العالمية

وليام بينز، معجم التكنولوجيا الحيوية

ج.كارليل، تبسيط المفاهيم الهندسية

ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية

و. د. هاملتون وآخرون، المعجم الجيولوجي

المصور فى المعادن والصخور والحفريات

حسام الدين زكريا، المعجم الشامل للموسيقى العالمية (ج١)

خورية البشلاوى،معجم المصطلحات السينمائية

دونالد تيكول، معجم التراجم البيزنطية

ثانياً: الدراسات الاستراتيجية وقضايا العصر

د.محمد نعمان جلال، حركة عدم الانحياز فى عالم متغير

إريك موريس؛ آلان هو، الإرهاب

ممدوح عطية، البرنامج النووى الإسرائيلى

د. لينوار تشامبرز رايت، سياسة الولايات المتحدة الأمريكية إزاء مصر

إزرا ف. فوجل، المعجزة اليابانية

د. السيد نصر السيد، إطلالات على الزمن الآتى

بول هاريسون، العالم الثالث غداً

مجموعة من العلماء، مبادرة الدفاع الاستراتيجي: حرب الفضاء

و. مونتجمرى وات، الإسلام والمسيحية فى العالم المعاصر

بادي أونيمود، أفريقيا الطريق الآخر

فانس بكارد ، إنـــهم يصنعون البشر (٢ج)

مارتن فان كريفلد،حرب المستقبل

ألفين توفلر ، تحول السلطة (٢ج)

ممدوح حامد عطية ، إنهم يقتلون البريئة

د.السيد أمين شلبي، جورج كينان

يوسف شرارة ، مشكلات القرن الحادى والعشرين والعلاقات الدولية

د. السيد عليوة، إدارة الصراعات الدولية

د. السيد عليوة، صنع القرار السياسى

جرج كاشمان، لماذا تنشب الحروب(٢ج)

إيمانويل ميمان، الأصولية اليهودية

أنجيلو كودفيللا، المخابرات وفن الحكم

آلان أنتزمان، اليهود (عقائدهم الدينية وعباداتهم)

ثالثاً: العلوم والتكنولوجيا

ميكائيل ألبى، الاقتراض الكبير

فريتر هيزنبرج، الجزء والكل: محاورات فى مضمار الفيزياء الذرية

فريد هويل، البذور الكونية

وليام بينز، الهندسة الوراثية للجميع

د. جوهان دورشنر، الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد

إسحق عظيموف، الشموس المتفجرة (أسرار السوبرنوفا)

روبرت لافور، البرمجة بلغة السى باستخدام تيربوسى (٢ج)

إدوارد إيه فايجينباوم، الجيل الخامس للحاسوب

د. محمود سرى طه، الكمبيوتر فى مجالات الحياة

د. مصطفى عنانى، الميكروكمبيوتر

ى. رادو تسكاياى ، الإلكترونيات والحياة الحديثة

جلال عبد الفتاح، الكون ذلك المجهول

إيفرى شاتزمان، كوننا المتمدد

فرد س. هيس، تبسيط الكيمياء

كاتى ثير، تربية الدواجن

د.محمد زينهم، تكنولوجيا فن الزجاج

لارى جونيك ومارك هوبليس، الوراثة والهندسة الوراثية بالكاريكاتير

جينا كولاتا، الطريق إلى دوللى

دور كامن ماكلينتوك، صور أفريقية: نظرة على حيوانات أفريقيا

إسحق عظيموف، أفكار العلم العظيمة

د.مصطفى محمود سليمان، الزلازل

بول دافيز، الدقائق الثلاث الأخيرة

ويليام هـ.. ماثيوز، ما هى الجيولوجيا؟

إسحق عظيموف، العلم وآفاق المستقبل

ب. س. ديفيز، المفهوم الحديث للمكان والزمان

د. محمود سرى طه، الاتجاهات المعاصرة فى عالم الطاقة

بانش هوفمان، آينشتين

زافيلسكى ف. س.، الزمن وقياسه

ر .ج. فورْبس، تاريخ العلم والتكنولوجيا (ج٢)

د.فاضل أحمد الطائى، أعلام العرب فى الكيمياء

رولاند جاكسون، الكيمياء فى خدمة الإنسان

إبراهيم القرضاوى، أجهزة تكييف الهواء

ديفيد أتنبرون، تربية أسماك الزينة

أندريه مكوت، جوهر الطبيعة

إيجور إكيموشكين، الإنثولوجى

بارى باركر، السفر فى الزمان الكونى

ديمترى تراينونوف، ظلال الكيمياء

بول ديفز، جوانز جريبين، أسطورة المادة

جيفرى ماوساينف ماسون، حين تبكى الأفيال

ليونارد أ. كول، السلاح الحادى عشر

و. جراهام ريتشاردز، أسرار الكيمياء

د. زين العابدين متولى، وبالنجم هم يهتدون

رابعاً: الاقتصاد

ديفيد وليام ماكدوال، مجموعات النقود (صيانتها، تصنيفها، عرضها)

د. نورمان كلارك، الاقتصاد السياسى للعلم والتكنولوجيا

سامى عبد المعطى، التخطيط السياحى فى مصر

جابر الجزار، ماستريخت والاقتصاد المصرى

ولت ويتمان روستو، حوار حول التنمية الاقتصادية

فيكتور مورجان، تاريخ النقود

د. تشارلز سى مانز، إدارة الأعمال بلا مديرين

خامساً: مصر عبر العصور

محرم كمال، الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء

فرانسوا ديماس،آلهة مصر

سيريل ألدريد، إخناتون

جورجس بدران، صناع الحضارة

بكستب أ كتشن، رمسيس الثانى، فرعون المجد والانتصار

أن شورتر، الحياة اليومية فى مصر القديمة

ونفرد هولمز، كانت ملكة على مصر

جاك كرابس جونيور، كتابة التاريخ فى مصر

نفتالى لويس، مصر الرومانية

عبده مباشر، البحرية المصرية من محمد على للسادات (١٨٠٥ ــ ١٩٧٣)

د. السيد طه أبو سديرة، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية

جابرييل باير، تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة

عاصم محمد رزق، مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية

ت. ج. هـ. جيمز، كنوز الفراعنة

حسن كمال، الطب المصرى القديم

ا. ا. س. إدواردز، أهرام مصر

سومرز كلارك، الآثار القبطية فى وادى النيل

كريستيان ديروش نوبلكور، المرأة الفرعونية

بيل شول وأدبنيت، القوة النفسية للأهرام

جيمس هنرى برستد، تاريخ مصر

د. بيازد دودج، الأزهر فى ألف عام

ا. سبنسر، الموتى وعالمهم فى مصر القديمة

ألفريد ج. بتلر، الكنائس القبطية القديمة فى مصر (ج٢)

روز أليندم، الطفل المصرى القديم

ج. و. مكفرسون، الموالد فى مصر

جون لويس بوركهارت، العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية

سوزان راتيه، حتشبسوت

مرجريت مرى، مصر ومنجدها الغابر

أولج فولكف، القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة

د. محمد أنور شكرى، الفن المصرى القديم

ت.ج. جيمز، الحياة أيام الفراعنة

إيفان كونج، السحر والسحرة عند الفراعنة

تشارلز نيمس، طيبة (آثار الأقصر)

رندل كلارك، الرمز والأسطورة فى مصر القديمة

ديمترى ميكس، الحياة اليومية للآلهة الفرعونية

محمد عبد الحميد يسيونى، بانوراما فرعونية

حمدى عثمان، هؤلاء حكموا مصر

جوزيف دلى، العمارة العربية فى مصر

ميكل وتنر، المجتمع المصرى تحت الحكم العثمانى

ادبارة وانرسون، أقباط مصر

إيريك هوردونج، فكرة فى صورة

بيير جراندييه، رمسيس الثالث

سادساً: الكلاسيكيات

جاليليو جاليليه ، حوار حول النظامين الرئيسين للكون (٣ج)

وليم مارسدن، رحلات ماركو بولو (٣ج)

أبو القاسم الفردوسى ، الشاهنامة (٢ج)

إدوارد جيبون، اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها (٣ج)

ناصر خسرو علوى، سفر نامة

فيليب عطية، تراتيم زرادشت

جورج جامو، بداية بلا نهاية

محمد كرد على، بين المدنية العربية والأوربية

سابعاً: الفن التشكيلى والموسيقى

عزيز الشوان، الموسيقى تعبير نفسى ومنطق

ألويز جرايتر، موتسارت

شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي

ليوناردو داڤنشي، نظرية التصوير

د.غبريال و هبه، أثر الكوميديا الإلهية لدانتي في الفن التشكيلي

روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن

مارتن جلك، يوهان سباستيان باخ

ميخائيل سنيجسان، فرفالدي

هيربرت ريد، التربية عن طريق الفن

أدامز فيليب، دليل تنظيم المتاحف

حسام الدين زكريا، أنطون بروكنر

جيمس جينز، العلم والموسيقى

هوجولا بختنتريت، الموسيقى والحضارة

محمد كمال إسماعيل، التحليل والتوزيع الأوركسترالي

د.صالح رضا، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر

إدموندو سولمي، ليوناردو

سيونايد ميرى روبرتسون، الأشغال الفنية والثقافة المعاصرة

ثامناً: حضارات عالمية

جاكوب برونوفسكي، التطور الحضاري للإنسان

س. م. بورا، التجربة اليونانية

جوستاف جرونيباوم، حضارة الإسلام

أ. د. جرني، الحيثيون

ل. دبلابورت، بلاد ما بين النهرين

ج. كونتنو، الحضارة الفينيقية

آدم متز، الحضارة الإسلامية (٢ج)

جوزيف نيدهام، تاريخ العلم والحضارة في الصين

ستيفن رانسيمان، الحضارة البيزنطية

سبتينو موسكاتي، الحضارات السامية

تاسعاً: التاريخ

جوزيف داهموس، سبع معارك فاصلة في العصور الوسطى

هنري بيرين، تاريخ أوربا في العصور الوسطى

أرنولد توينبي، الفكر التاريخي عند الإغريق

بول كولز، العثمانيون في أوربا

جوناثان ريلي سميث ، الحملة الصليبية الأولى وفكرة الحروب الصليبية

د. بركات أحمد، محمد واليهود

ستيفن أوزمنت، التاريخ من شتى جوانبه (٣ج)

و. بارتولد، تاريخ الترك في آسيا الوسطى

فلاديمير تيمسانياتو، تاريخ أوربا الشرقية

د.ألبرت حوراني، تاريخ الشعوب العربية (٢ج)

نويل مالكوم، البوسنة

جارى. ب . ناش، الحمر والبيض والسود

أحمد فريد رفاعي، عصر المأمون (٢ج)

آرثر كيستلر، القبيلة الثالثة عشرة ويهود اليوم

ناجاى متشيو، الثورة الإصلاحية في اليابان

محمد فؤاد كوبريلي، قيام الدولة العثمانية

د. إبرار كريم الله، من هـم التتار؟

ستيفن رانسيمان، الحملات الصليبية

آلبان ويدجرى، التاريخ وكيف يفسرونه (٢ج)

جوسيبى دى لونا، موسوليني

جوردون تشيلد، تقدم الإنسانية

هـ. ج. ولز، معالم تاريخ الإنسانية (٤ج)

هـ . سانت مورن، ميلاد العصور الوسطى

يوهان هويزنجا، اضمحلال العصور الوسطى

هـ . ج. ويلز، موجز تاريخ العالم

لورد كرومر، الثورة العرابية

و. مونتجمرى وات، محمد فى مكة

عاشراً: الجغرافيا والرحلات

ت.و. فريمان، الجغرافيا فى مائة عام

ليستردیل راى، الأرض الغامضة

رحلة جوزيف بتس (الحاج يوسف)

إميليا إدواردز، رحلة الألف ميل

رحلات فارتيما (الحاج يونس المصرى)

رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز (٢ج)

رحلة عبد اللطيف البغدادى فى مصر

رحلة الأمير رودلف إلى الشرق (٣ج)

يوميات رحلة فاسكو داجاما

س . هوارد، أشهر الرحلات إلى غرب أفريقيا

إريك أكسيلون، أشهر الرحلات فى جنوب أفريقيا

وليم مارسدن، رحلات ماركو بولو (٣ج)

حادى عشر: الفلسفة وعلم النفس

جون بورر، الفلسفة وقضايا العصر(٣ج)

سوندراى، الفلسفة الجوهرية

جون لويس، الإنسان ذلك الكائن الفريد

سدنى هوك، التراث الغامض: ماركس والماركسيون

إدوارد دو بونو، التفكير المتجدد

رونالد دافيد لانج، الحكمة والجنون والحماقة

د.توماس أ. هاريس، التوافق النفسي: تحليل المعاملات الإنسانية

د. أنور عبد الملك، الشارع المصرى والفكر

نيكولاس ماير، شارلوك هولمز يقابل فرويد

أنطونى دى كرسبنى، أعلام الفلسفة المعاصرة

جين وروبرت هاندلى، كيف تتخلصين من القلق؟

هـ ج. كرول، الفكر الصينى

د. السيد نصر السيد، الحقيقة الرمادية

برتراند راسل، السلطة والفرد

مارجريت روز، ما بعد الحداثة

كارل بوبر، بحثا عن عالم أفضل

ريتشارد شلخت، رواد الفلسفة الحديثة

جوزيف داهموس، سبعة مؤرخون فى العصور الوسطى

د. روجر ستروجان، هل تستطيع تعليم الأخلاق للأطفال؟

إريك برن، الطب النفسى والتحليل النفسى

بيرتون بورتر، الحياة الكريمة (٢ج)

فرانكلين ل. باومر، الفكر الأوربى الحديث (٤ج)

هنرى برجسون، الضحك

أرنست كاسيرر، فى المعرفة التاريخية

و. مونتجمرى وات، القضاء والقدر

إدوارد دو بونو، التفكير العملى

ثانى عشر: العلوم الاجتماعية

د.محيى الدين أحمد حسين، التنشئة الأسرية والأبناء الصغار

م. و ثرنج، ضمير المهندس

رايموند وليامز، الثقافة والمجتمع

روى روبرتسون، الهيروين والإيدز

بيتر لورى، المخدرات حقائق نفسية

د.لبو بوسكاليا، الحب

برنسلاو مالينوفسكي، السحر والعلم والدين

بيتر ر داى، الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي

بيل جيرهارت، تعليم المعوقين

أرنولد جزل، الطفل من الخامسة إلى العاشرة

رونالد د سمبسون، العلم والطلاب والمدارس

ثالث عشر: المسرح

لويس فارجاس ، المرشد إلى فن المسرح

بروتو ياشينسكى ، حفلة مانيكان

جلال العشرى ، فكرة المسرح

جان بول سارتر ؛ جورج برناردشو؛ جان أنوى مختارات من المسرح العالمى

د.عبد المعطى شعراوى ، المسرح المصرى المعاصر: أصله وبدايته

توماس ليبهارت، فن المايم والبانتومايم

زيجمونت هيبنر، جماليات فن الإخراج

أوجين يونسكو، الأعمال الكاملة (٢ج)

الان مكدونالد، مسرح الشارع

نك كاى، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية

بيتر بروك، التفسير والتفكيك والإيديولوجية

أندريه فيلييه، الممثل الكوميدى

لى ستراسبرج، تدريب الممثل

جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى

رابع عشر: الطب والصحة

بوريس فيدوروفيتش سيرجيف، وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء

د.جون شتلر، كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة

ناعوم بيتروفيتش، النحل والطب

م. هـ. كدج، التغذية فى البلدان النامية

خامس عشر: الآداب واللغة

برتراند رسل، أحلام الأعلام وقصص أخرى

ألدس هكسلى، نقطة مقابل نقطة

جول ويست، الرواية الحديثة : الإنجليزية والفرنسية

أنور المعداوى،على محمود طه: الشاعر والإنسان

جوزيف كونراد، مختارات من الأدب القصصى

تاجور شين إن بنج وآخرون، مختارات من الآداب الآسيوية

محمود قاسم، الأدب العربى المكتوب بالفرنسية

جابرييل جارسيا ماركيز، الجنرال فى متاهة

سوريال عبد الملك، حديث النهر

د.رمسيس عوض، الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعدها

مختارات من الأدب اليابانى: الشعر، الدراما، الحكاية، القصة القصيرة

ديفيد بشيندر، نظرية الأدب المعاصر

نادين جورديمر وآخرون، سقوط المطر وقصص أخرى

رالف نى ماتلو، تولستوى

والتر ألن، الرواية الإنجليزية

هادى نعمان الهيتى، أدب الأطفال

مالكوم برادبرى، الرواية اليوم

لوريتو تود، مدخل إلى علم اللغة

د. جابرييل جارسيا ماركيز، سيمون بوليفار

ديلاسى أوليرى، الفكر العربى ومكانه فى التاريخ

د. على عبد الرءوف البمبى، مختارات من الشعر الإسبانى فى العصور الوسطى (ج١)

ب. إفور إيفانز، موجز تاريخ الدراما الإنجليزية
ج. س. لريزر، الكاتب الحديث وعالمه (٢ج)
جورج ستاينر، بين تولستوى ودستويفسكى (٢ج)
ديلان توماس، مجموعة مقالات نقدية
فيكتور برومبير، ستندال
فيكتور هوجو، رسائل وأحاديث من المنفى
بانكو لاقرين، الرومانتيكية والواقعية
د.نعمة رحيم العزاوى، أحمد حسن الزيات كاتبا وناقداً
ف.برميلوف، دستويفسكي
لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، الدليل الببليوجرافى:روائع الآداب العالمية (ج١)
محسن جاسم الموسوى، عصر الرواية : مقال من النوع الأدبى
هنرى باربوس، الجحيم
ميجيل دى ليبس، الفئران
روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمى
يانيس ريتسوس، البعيد (مختارات شعرية)
ب. إفور ايفانز، مجمل تاريخ الأدب الإنجليزى
فخرى أبو السعود، فى الأدب المقارن
سليمان مظهر، أساطير من الشرق
ف.ع. أديلكوف، فن الأدب الروائى عند تولستوى
د. صفاء خلوصى، فن الترجمة
بلدوميرو ليلو وآخرون، قصص من أمريكا اللاتينية

سادس عشر: الإعلام

فرانسيس ج. برجير، الإعلام التطبيقى
بيير ألبير، الصحافة
هربرت شيلر ، الاتصال الهيمنه الثقافية

سابع عشر: السينما

هاشم النحاس، الهوية القومية فى السينما العربية
ج.دادلى أندرو، نظريات الفيلم الكبرى
روى آرمز ، لغة الصورة فى السينما المعاصرة
هاشم النحاس، صلاح أبو سيف (محاورات)
جان لويس بورى وآخرون ، فى النقد السينمائى الفرنسى
محمود سامى عطا الله ، الفيلم التسجيلى
ستانلى جيه سولومون ، أنواع الفيلم الأمريكى
جوزيف وهارى فيلدمان، دينامية الفيلم
قدرى حفنى، الإنسان المصرى على الشاشة
مونى براح، السينما العربية من الخليج إلى المحيط
حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة: بين النظرية والتطبيق للسينما والتليفزيون (٢ج)
إدوارد مرى، عن النقد السينمائى الأمريكى
جوزيف م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام
سعيد شيمى، التصوير السينمائى تحت الماء
دوايت سوين ، كتابة السيناريو للسينما
هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة
يوجين فال، فن كتابة السيناريو
دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية
كريستيان ملليه ، السيناريو فى السينما الفرنسية
آلان كاسيبار، التذوق السينمائى
تونى بار، التمثيل للسينما والتليفزيون
بيتر نيكولز، السينما الخيالية
بول وارن، خفايا نظام النجم الأمريكى
دافيد كوك، تاريخ السينما الروائية

ثامن عشر: كتب غيرت الفكر الإنساني

سلسلة لتلخيص التراث الفكرى الإنساني في صورة عروض موجزة لأهم الكتب التى ساهمت في تشكيل الفكر الإنسانى وتطوره مصحوبة بتراجم لمؤلفيه وقد صدر منها ٩ أجزاء.

جيمس نيومان؛ ميشيل ويلسون، رجال علشوا للعلم

ابن زنبل الرمال، آخرة المماليك

د. محمد عوض محمد، نهر النيل

آرثر كريستنسن، إيران فى عهد الساسانيين

أوجست ديس، أفلاطون

يعقوب فام، البراجماتية

تاسع عشر: الأعمال المختارة

بلوطرخوس، العظماء

يوهان هويزنجا، أعلام وأفكار

روبرت ديبو جراند وآخرون، مدخل إلى علم لغة النص

د.مصطفى طه بدر، محنة الإسلام الكبرى

ت. كوبار يدج، الشرق الأدنى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٨١٢ / ٢٠٠٢

ISBN — 977 — 01 — 7727 — X

يهدف الكتاب إلي إيجاد مفهوم جديد للضوء في العرض المسرحي، عبر مرجعيات معرفية وفلسفية وجمالية وإدراكية.

ويناقش الكتاب مجموعة من المصطلحات، سواء في ابنية الضوء المعرفية، ام في الضوء والتكوين البصري، ويورد تعريفًا لكل مصطلح.

وتتجلي اهمية الكتاب في تعزيز تقنية الضوء بمفاهيم فلسفية تبحث في جوهر الضوء قبل تكوين الصورة وبعده، عبر فلسفة الصورة في الضوء والظلام، متضمنة الالوان وعناصرها، كثافة وتشبعًا وقيمة وسطوعًا، من خلال الية معينة، وبعد تكوينها باعتبارها تحمل شكلاً وفكرًا ومعني.

ويهم الكتاب الدارسين في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها، والعاملين في مجال الضوء بالمسرح والتليفزيون والسينما، والقارئ المهتم بنظريات الضوء وتطبيقاته في العروض الفنية.

٦٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية