الضوء والصوت في تحولات الفعل في عروض المونودراما

أ. م. د. محمد عبد الرحمن الجبوري

فلاح كاظم حسين

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

الخلاصة :

ان الكون في الاصل ظلام وضوء الشمس هو الذي يزيح هذا الظلام وينير الكون، فالشمس هي مصدر الضوء الرئيس ومصدر من مصادر الحياة على الارض وبدونها ماكانت تلك الحياة ممكنة على هذا الكوكب .

وحاسة الادراك البصري عند الانسان لاتستطيع ان تبصر بدون الضوء، فالضوء هو الشرط الاساس لكي يدرك الانسان بصرياً العالم المحيط به والانسان العادي يحصل على 90% من اغلب المعلومات التي تصل اليه عن طريق البصر، لذلك فهي عنصر اساس لتحقيق الصورة الضوئية ويتوقف الشكل الفني للصورة على مدى استخدام الضوء في التعبير عن الفعل، فقصد الباحث للدخول الى العنوان الموسوم (اسهامات الضوء في تحولات الفعل في عروض المونودراما) وقد تضمن الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث والحاجة اليه، وأهمية البحث واهدافه وحدود البحث وتحديد المصطلحات (التحول، المونودراما) اما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تضمن مبحثين الاول مفهوم الضوء ويدخل في المعيار البصري والمفهوم الروحي الضوئي، والمبحث الثاني يشمل البناء الدرامي الضوئي وظيفة الضوء، والبناء الضوئي للصورة وفي الفصل الثالث تناول الباحث اجراءات البحث وشمل مجتمع البحث ومنهج البحث وعينة البحث واداة البحث، وفي الفصل الرابع ناقش الباحث النتائج والاستنتاجات وثبت قائمة المصادر والمراجع .

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه :

إن من المعروف للضوء اسهامات او دور مهم في ابراز او الكشف عن اشياء مادية تراها العين بشكل واقعي فني لتدعم مهمة المخرج وحتى يسبح الممثل داخل فضاء البقعة الضوئية الملونة لأحداث التغيير المطلوب .

فالضوء هنا يصبح مشكلة ان لم يفهم القائم عليها (مخرج – مصمم – ممثل) دعائم ثلاث (كمية الضوء – لون الضوء – كيفية توزيعها بما يتناسب والعرض المسرحي) بإعتبار أن الاضاءة تؤكد صفة الزمان من الحدث الدرامي، وتبرز المناظر والازياء والماكياج ودور الممثل وخلق الجو الفني، فنحن بحاجة الى فهم دقيق لمعرفة معايير وقياسات الضوء الساقط على الجسم وتلوينه وحسب الفعل المطلوب – لتحديد نوع العرض (كوميدي – تراجيدي – موندرامي) . ومن هنا جاءت دراستنا للمشكلة من خلال البحث الحالي الموسوم (الضوء والصوت في تحولات الفعل في عروض المونودراما) .

أهمية البحث :

تكمن الاهمية من الجانب العلمي والجانب التقني للضوء والذي على اساسها يتم انتاج صورة فنية مستوفية لكل الاسس العلمية التي تحكم العملية الاخراجية . وتفيد الدراسة جميع طلبة كليات ومعاهد الفنون في العراق وخارجه، وجميع العاملين في الاضاءة والصوت والمؤثرات .

اهداف البحث :

تكمن في انتاج المخرج وتوزيعه للضوء في العرض المسرحي والوصول الى اسهام ودور الاضاءة من خلال عملية الحذف للضلال والتركيز والتأكيد لإبراز تحولات الفصل في المونودراما .

حدود البحث :

موضوعياً الكشف عن مواقع الظل والضوء واللون في عروض المونودراما، وتحولات الفعل وانعكاسها على المتلقي ومكانياً العرض المسرحي العراقي وزمانياً للفترة من 1990–2003 .

تحديد المصطلحات :

اولا : التحول Transformation

لمفهوم التحول جذر فلسفي يضرب بالقدم الى تلك الاعراف البدائية والطوطمية التي كانت جزء اساس عند الانسان في حلّه وترحاله، والتحول جزء اساس في الوجود عموماً فما من شيء الا ويتحول وينقلب فالوجود والحياة والطبيعة قائمة على التحول والتبدل، وما من شيء على وجه البسيطة الاّ وتحول وتبدل بإستثناء الجواهر التي تصف بالثبات، فالتحول موجود في الكون وفلسفة الحياة تقوم عليه فلايمكن ان نتصور حياة بدون فصول اربعة وهذا تحول ولايمكن ان نحيا دون ليل او نهار وهذا ايضا تحول والزمن ايضا في منتهى الاستعداد للتحول فهذا الكون والساعة الكونية تتبدل كل سنة ويضاف اليها اجزاء من الثانية، وهذا الجنين من مضغة الى علقة الى عظم الى لحم فإنسان، وهكذا الحياة هلم جراً، فالتحول في القاموس العربي (تغير وتبدل وانشقاق الشيء وهو الانقلاب والتبدل الجوهري في الشيء الى الثبات)[1] او (حالة القوس اي اعوجاجه بعد ضغطه)[2] ويراه الخوارزمي على (انه استمالة شيء الى شيء جديد غير قابل للرد والاستعادة)[3] او هو حسب مايراه مجمع اللغة العربية في جامعة عين شمس (موضوع او فكرة او نظرية او مفهوم او رغبة من ينقلب من حيث بناءه وينزاح الى وجود ومعرفة جديدة بفعل مؤثرات معينة)[4].

وفي اللغة الانكليزية هو (Transformation) والتحول ايضا تغير كلي في المظهر او الظرف او الصفة والتحول في علم الاجتماع هو تغيير مفاهيم وسلوك جماعات بسبب وجود مؤثر جذري اصاب المجتمع بفعل تراكم سلوكي اجتماعي معين، والتحول في الفلسفة هو مايصيب (الكيف) والاقرب الى فهم الباحث .

وعند عرض المسرحية (ويتحول النص المقروء الى كلمات منطوقة واصوات وحركات، نجد انفسنا امام نص ثالث اذا جاز القول، تتسع احيانا المسافة بينه وبين نص المؤلف الى حد كبير)[5]، وكذلك (فإن التحول يحصل في الجزء الشكلي، ولايجري في الجزء المادي منه، فالمادة "الكتلة" ثابتة كوجود، وتمتلك ثباتها واستقرارها البنيوي، والتحول يكون قائما على اللون، والحجم، والشكل، اعتمادا على مفاصل الاتصال والتجاور والانقطاع، ومركز الجذب، وعلاقات التقابل في الحضور / الغياب، مستقر، متحرك، جوهري، عارض)[6] . وهو مااعتمده الباحث كتعريف اجرائي على مصطلح التحول.

2- المونودراما Monodrama

من المصطلحات الحديثة حيث لم يعثر على استخدام له قبل القرن التاسع عشر، إذ استعمل الشاعر الانكليزي الكبير (اللورد تنيديسون) هذا المصطلح وصفاً لقصيدة طويلة اسمها مود (inoe–maud) تبدو في شكل قصة حب يستعملها الشاعر ليعبر فيها عن انطباعاته في الحياة العامة[7]، ومن الباحثين من رأى ان المونودراما هي (دراما لممثل الواحد) ومنهم من حددها بـ (المسرحية ذات الشخصية الواحدة) ومنهم من خلط – اعتباطاً بين الرأيين وجعل الامر سائبا يفتقد الى الدقة والوضوح، ويذهب (ابراهيم حمادة) في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الى الرأي الاول فيقول بأن (المونودراما هي المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلاً واحدا، او – ممثلة– لكي يؤديها كلها فوق الخشبة)[8] .

اما مجدي وهبة فيترجم مصطلح المونودراما بـ (المسرحية ذات الشخصية الواحدة) غير انه سرعان مايتخلى عن مضمون ترجمته للمصطلح حين يذكر في متن التعريف بأن المونودراما هي المسرحية التي لايمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور او يتقمص وحده ادواراً مختلفة ويعتبر هذا النوع من المسرحيات تجسيد لحضور الممثل وبراعته[9] .

ونرى بأن هذه التعاريف تفتقر الى الدقة والوضوح ولاتعطي مواصفات النص المونودرامي وخصائصه من الناحية الدرامية والادبية كما لانرى بوجود تطابق بين التعبيرين (الشخصية الواحدة) و (الممثل الواحد) إذ يتضح الفرق جلياً حينما نعثر على مسرحية متعددة الادوار (متعددة الشخصيات) يؤديها ممثل واحد .

قال (Mono Lylogue) التمثيلية المتعددة الادوار الوحيدة الممثل هي تمثيلية يقوم ممثل واحد بتمثيل جميع ادوارها[10] .

فالممثل الواحد قد يقوم بتقديم وتجسيد مسرحية كاملة ذات شخصيات متعددة مستخدماً – وبتوظيف اخراجي– الاقنعة او تعدد الازياء او تنوع الماكياج .

التعريف الإجرائي :

فالمونودراما اذا هي دراما احادية الصوت وان الـ(moon) الواحد – في المونودراما لايخص الجانب المادي التجسيدي (الممثل) للدراما بل يخص الجانب الادبي والفني (الدرامي) فالاحادية هنا تقترن بـ(الشخصية الدراميا) ولاعلاقة لها بـ (المؤدي) و (وجدانيته) .

ولهذا اقترح التعريف الاخير ليكون هو النموذج لمعنى المونودرامي .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول – مفهوم الضوء المسرحي

حينما يستخدم المخرج المسرحي اسلوب الرسم بالضوء فهذا يحتاج منه الى فهم الضوء بما يحمله من معانٍ وافكار هذا العالم الذي يستخدمه ليرسم به الصورة الفنية التي تجمع بين الواقع والخيال بين المادي والروحاني واذا كان العالم المادي يبعث الحياة على المكان والاجسام فإن العالم الروحي يوحي لنا بالقيم الروحية والاحاسيس فيبني في داخلنا العاطفة، ولابد من ان نشير ايضا الى المفهوم المادي هو الواقع المعاش الذي نرى من خلاله المكان والاجسام والكتل والاشياء الموجودة امام العين، بل وتستطيع ان تحيز ملمس الاشياء فهو يظهر القيم الملموسة وذلك من تأثير وجود الضوء على الاجسام . إن الاضاءة الغامرة تعطي وضوحاً شاملاً للاشياء فترى دون ان يكون لها اثر في عواطفنا، ولكن الاضاءة ذات الظلال الناتجة عن اعتراض بعض الاشياء تعطينا صوراً لها اثرها الفعال في العين، وهي تشكل امامنا بقدر ما ترى من اضواء وظلال نتيجة توزيع الاضواء بالنسبة للجسم المرئي .[11]

وبالرغم من فتح وغلق العاطفة مع العقل فإستناد العاطفة الباطنية على دلالات واضحة يستدل منها الانسان على معايير وقياسات لونية ضوئية وتأثيرها النفسي وهي كالآتي :

أ- المعيار البصري :

إذ تختلف الالوان في تأثيرها النفسي بالوزن فالاسطح ذات الالوان الباردة تظهر للعين اخف وزناً واقل اهمية في حين تظهر الالوان الساخنة والفاتحة اكثر ثقلاً .[12]

الوان مرحة والوان حزينة، بإعتبار ان اللون الغامق عادة مايبعث الحزن اما اللون الفاتح فيثير فينا الفرحة والبهجة، وبوجه عام فإن الالوان الفاتحة اكثر ديناميكية من الالوان الغامقة تبعث فينا ميلا للحزن، كما ان الالوان الساخنة متحركة وحيوية في حين الالوان الباردة هادئة ومريحة[13]، كما اصبح لكل لون احساسه النفسي عند الانسان ومدلولاته النفسية فمثلاً الاحمر يرمز له (النار – الدم – حراري – ثوري) اللون الابيض عكسه يدل على النقاوة والطهارة والرقة والنور ورمز السلام .

ويرى الباحث ان هذا هو المفهوم المادي الواقعي للضوء، مفهوم يقوم فيه المخرج المسرحي بتحديد المكان والزمان والاشكال التي سوف تتم فيها الاحداث ويقوم برسم اضاءة الديكور

والاكسسوار حسب التصور الواقعي حتى يتم اقناع المشاهد بواقعية الاحداث الموجودة امامه وهكذا يكون له دوره في تأكيد البعد الثالث والبعد الرابع في تكوين الصورة المسرحية المعنوية وكما في الصورة الفوتوغرافية فيتحول في الفعل الدلالي للممثل واداءه .

ب- المفهوم الروحي للضوء

ان الجانب الروحاني هو الذي يرمز الضوء فيه للعالم المتحرر عن المادة المتحررة عن الحضور الفيزيائي وهنا يصبح الضوء يرمز للروحانيات، والضوء الروحاني يعبر عن المشاعر الانسانية التي تدركها الحواس فيؤثر على الحالة النفسية للمشاهد (فالمعنى الروحاني للضوء يتجاوز الرؤية المادية للعين الى رؤية اعمق داخل احاسيس الانسان يبرز الحقيقة الروحية له)[14]

إن الفنان لكي يبدع عليه ان يستمد حقيقته من خلال قدرته عى ايجاد اللغة التي يضيفها للمفهوم المرئي متجاوزاً هذا الواقع الى عالم يمتزج بالاحاسيس الانفعالية والقيم الانسانية فيضفي على العمل قوة جديدة، وبذلك فإن (الضوء يوحي الينا بالحقائق العقلية والقيم الروحية وحضور الضوء يؤثر في اعصابنا وفي احاسيسنا بهدف التأثير في مشاعرنا وتوليد نوع من العاطفة الباطنة)[15].

يتفق الباحث مع (ادولف ابيا) عندما يقول (مع الاضاءة الجيدة يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به، فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل)[16]، وهذا سوف ينعكس على المتلقّي بدوره ليخلق جواً وطرقاً من الاشعاعات الضوئية الى داخل الجسد الميت، (ان شعاع الضوء الذي سوف يضيء الطريق الى هذا الاختراق والتغلل المقدس، لابد ان يجد جوا يسمح له بالإنتشار في روعة وجلال، ومن وجهة نظر الجمالية، يتمثل هذا الجو في جسدنا، ذلك الجسد الذي يمتلكه الجميع ويشتركون في حيازته، من اجل هدف فني محدد[17]) .

ان التشكيل الجمالي للون هو احد الاهداف الفنية التي يسعى اليها المخرج او مصمم الاضاءة بإعتبار إن اللون هو عنصر يضاف الى عناصر التعبير ولذلك يجب ان يعمل على توزيع الضوء في العرض على وفق أساليب بيئية وعلمية، وهذا إذ وجده الباحث ضروري لمعرفة (المخرج والمصمم) بالاسس الفنية للون حتى يتمكن من استخدامها الاستخدام الامثل بإعتبار اللون عنصراً مؤثراً في احاسيس الانسان الذي "يدرك اللون عن طريق العين سواء أكان ناتجاً عن مواد صباغة ملونة او عن الضوء الملون فإحساس العين باللون هو التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء عن الوان صباغة او الضوء الملون .[18]

حتى تتكون وتشكل صورة في داخلنا تكون مؤثرة متأثرة للحدث المسرحي (والتكوين يتكون من خط وكتلة وشكل .. ويضاف عامل اللون وترتيب الخط والشكل والكتلة في صورة معينة يثير في نفس المشاهد احساساً عاطفياً معيناً نطلق عليه تعبير المزاج النفسي، خطوط افقية وخطوط رأسية، أي في وضع المثلثين المنحنيين واوضاع الجلوس)، والكتلة تختص بالوزن الظاهري وليس بالوزن الحقيقي لجسم الانسان مثلا قطعة نقود وطاولة طعام الاثنان دائرتان اختلافهما بالوزن لكن بالشكل هو نفسه، الشكل المكون من الخط والكتلة وهو صورة المتعة اي الحالة التي يترتب بها الممثلون ليكونوا الصورة.[19]

يعتقد الباحث ان الايقاع البصري يتصف بالتنوع، فجسم الممثل والمنظر والاضاءة، واللون والحجوم وعناصر الشكل وحدات بصرية له، هي تولد الحيوية والجاذبية وتثير فينا الدهشة في افتراض اعلى مراتب الاثارة، فالايقاع وتدرجات اللون والاضاءة ... الخ يجب ان تكون في توافق وانسجام مع كل مايجري على خشبة المسرح كما يرى (بوبوف) ان قدرة المخرج على التفكير بالصورة التشكيلية اي التعبير عن الاحداث بالصورة التشكيلية عبر الاضاءة تتجلى في تمكنه من فن الميزانسيس فهو لغة الاخراج الاضائي[20] .

ويرى البعض في مفهوم الميزانسيس* الى ان المجاز في المسرح هو اتفاق مشروط، إذ ليس هناك مايجبر المشاهد على مشاهدة هذه المنطقة دون غيرها مقارنة بميزانسيس اللقطة السينمائية بوصفها مشروطة بالتركيز بواسطة حجم اللقطة وزاوية التصوير التي تحتل النظر بالنسبة للمشاهد، وتأسيسا على ذلك فإن التشكيل الحركي بخشبة المسرح يتطلب خطة اخراجية تنسجم وخصوصية انجازها في المسرح بإعتباره غير مشروط، وهو يدفع المخرج لاستخلاص هذا الخاص من ذلك العام عبر الميزانسين، والخطة الاخراجية التي تعتبر الوسيلة المثلى لتوصيل محتوى احساس المخرج من خلال شخصياته المتحركة وعلاقتها بالفضاء ومكونات العرض .[21] وبالتالي التأثير على فعل الممثل واداءه .

إن فن الاضاءة هو جزء متكامل للعرض المسرحي بل هو مهم ليحدث لنا (تطهير بصري) ليكشف لنا او في داخلنا عن (التكوين الجمالي) وكمتلقي او مخرج او ممثل وحتى المؤلف وذلك الانعكاس يأتي عند رؤية المصدر الضوئي الذي يحدد الاسلوب الفني للعرض في استخدامه في التوزيع الضوئي في المشهد وهو تحديد المكان، وهذا مادعى اليه (ادولف ابيا) الذي كان يبني مشهدا ضوئيا من ان مصباح واحد ان لم يضيء في زمنه المحدد وتوقيته المدروس على المكان فإنه سيؤدي الى كارثة .[22]

والسؤال هنا هو كيف يمكن ان يسهم ذلك في تحقيق المشاهدة في هذا المكان لاضافة زمن الحدث الضوئي الى الابعاد الثلاثة (الحدث – الزمان – المكان)، ليضع شكلا لبعد رابع فإن فكرة (المشاعر الضوئية للشكلية الجمالية سوف تصبح قادرة على توجيه وارشاد اولئك الذين لايزالون يفتقرون الى التجربة العقلية لحركة التشكيلية فإذا ما تواصل هؤلاء وتأثروا بالاشخاص الذين استمتعوا بحق بمعرفة حياة (الضوء) فإن ذلك سوف يغدو شيئاً نسبياً غالبا)[23]

من خلال هذه الظاهرة، ظاهرة المساحة التي تنعكس علينا يمكن اخراج مكان ذهني الى دائرة الضوء.[24]

المبحث الثاني

البناء الدرامي الضوئي

ان على المخرج المسرحي دراسة البناء الدرامي للموضوع بوصفه العنصر الاساسي في بناء العمل ليتمكن من تصميم تأثيراته الضوئية، ليعبّر عن هذه الدراما من خلال لغة مرئية لها قيمتها الحيوية في التأثير على المشاهد وفي التعبير عن افكاره واحاسيس وروح الموضوع .

وهذا يعني ان دراما العمل الفني تؤثر في تشكيل التصميم الاضائي (والفنان في تناوله لعمله يعمل على تنظيم العلاقات بين الضوء والظل بحيث يكون هذا التنظيم معبرا عن المعانل والاحاسيس في موضوع العمل الفني)[25] فإذا اخذت نوع العمل (كوميدي – تراجيدي) نجد في الاولى الالوان الزاهية والاضاءة المبهجة ذات المساحات العريضة على العكس من الثانية تجد الاضاءة المسرحية التراجيدية تحتاج في اضاءتها الى الالوان الداخلية (الباردة) ويستخدم الضوء الساخن في بعض مشاهدها[26] .

وقد حدد ارسطو عناصر البناء الدرامي بستة عناصر الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكرة، المرئيات، المسرحية، الغناء، واشترط ارسطو ان تعرض فصلاً واحداً تاماً في كليته بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية[27] وعلى تلك القواعد والاشتراطات اعتبر ان العمل الدرامي اذا انفصل في احد اجزائه اختل توازنه ولذلك فإن الواجب يحتم على المخرج الا يفصل لغة الضوء كوسيلة للتعبير عن لغة الدراما في العمل الفني، فهما على ارتباط وثيق كل بالآخر وبهذا الترابط يتغير الاسلوب من وصف المشهد الضوئي للتعبير عن الدراما بالضوء الذي يعبر عن اسلوب نوع العمل الفني .

إن المنهج يعتمد على التركيب، حيث يقوم المخرج المسرحي بإستخدام عناصر لغة الضوء في تركيب وتكوين جمل ضوئية[28] .

تُعد (روميو وجولييت) قصة حب تعبر عن العاطفة الجياشة والاحاسيس المرهفة في آن واحد وهذا يجعل المخرج يتصور الشكل الضوئي معبرا عن هذه الاحاسيس فتتميز الصورة بتأثيرات ضوئية ناعمة ورقيقة وذات تباين منخفض والوان مفرحة وعندما يبدأ الصراع تبدأ معه التأثيرات الضوئية في التعبير عن درجة الحدة الانفعالية التي تتناسب مع الموضوع الى ان يصل الصراع الى النهاية فتزداد مساحات السواد في الصورة وترتفع نسبة التباين ويزداد اللون تبايناً وذلك للتعبير عن هذا الصراع في نهاية العرض[29] .

واعتماد البداية في الموضوع او الحدث حيث (تعتمد مرحلة البداية على موقف او حديث او مجموعة من الظروف تحتم حدوث شيء معين والذي لايجوز ان يبدأ شيء قبله بل يتطلب ان يلحقه شيء آخر)[30] .

ويرى الباحث في ان البداية هي مرحلة (التعرف) على الحدث او مكونات العرض المسرحي، في المنطقة الثانية يبدأ (الصراع) او المشكلة او العقدة، اي (هي نقطة تفجير الحدث الاساسي للموضوع)[31] وهو اذا امكن ان اسميه بالهجوم لتأزم الصراع الضوئي وشدته في الانتقال من منطقة الى اخرى لشد المتلقي على الموضوع، وهنا تسلسل الاحداث ينتجها تتابع وتباين والتوزيع الضوئي على الخشبة والانعكاسات التي تجعل من خلال ادوات الانتاج المسرحي مثل (الديكور والازياء والماكياج ... الخ) والصراع في اغلب الاحيان يمثل الخير والشر والظل والضوء وبين النور والظلمة، والتحول من الازمة الى الذروة عند استخدام عنصر الحركة في الضوء للوصول بالتوتر اعلى درجة انفعالية داخل المشهد المسرحي المضاء والنتيجة او الحل اذ (لابد وان تكون هذه النتيجة هي التي اثير حولها الصراع الرئيسي وفيها يحصل المشاهد على الاجابة على السؤال الذي طرح في بداية العرض)[32] .

لايقوم مقام عدسة الكاميرا في توجيه عناية المشاهد وتركيزه الى زاوية معينة على الخشبة واظلام الاجزاء الباقية او اضاءتها بشدة اكبر او غيرها بلون ضوئي مغاير .. واستخدام المشير (السبابة) او اي طريقة اخرى .

فلابد للعمل الفني من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي وبنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي وان لكل فن مادته مثل اللون، الصوت ... وعيرها، فخلقت منها محسوسا جمالياً .

أ- وظيفة الضوء

إن القيمة الضوئية ترتبط ((بمقدار ضوئي معين لنور وظل بدرجات معينة ومتفاوتة، وذلك لتغطية سطح او غرفة او فراغ وتقاس فنياً بكمية الضوء المعطى والساقط على عناصر العمل الفني والكتل والحجوم والمنظور لاداء وظيفة او غرض او تعبير او احساس ضوئي ولوني معين مرتبط بمضمون))[33]، وكذلك يرتبط بـ ((كمية الضوء الذي بإمكان الجسم ان يعكسها اعتماداً على لونه ونوع المادة المصنوع منها وملمسه، ولاتظهر الا في اللونيات، اي تلك التي لها مسميات لونية مثل الاحمر، البرتقالي، الاصفر ... الخ، ولاتظهر في اللالونيات التي تمتلك مسميات لونية وتقع مابين الابيض والاسود والرمادي))[34]، فاللون هو القاسم المشترك بين التكوين والتشكيل الذي ((نحسه مرات عديدة بالعين المجردة منذ الصغر، ولكل آلة او جهاز او قطعة قماش تستعملها ذات مدلول لوني مباشر، وفي الكثير من المرات لها مدلول رمزي ذو معنى معين، وإن لون هذه القطعة او المساحة قد تؤشر لنا معاني متعددة)[35]، فالظاهرة السايكولوجية للون الحار والبارد ينبغي ان تكون لها لغة خاصة توجه للجمهور حسب طبيعة كل عرض على حدة إذ تؤسس وتستخدم لصالح امكاناته الرمزية .

وتعطي تلك الدلالات للمتلقي مفتاح التأويل الذي يضعه مصمم الاضاءة من خلال تركيبه للعناصر اللونية في المشهد المسرحي، فالمسرح ((هو اكثر الفنون التزاما باللحمة الحية للتجربة الجسمية واكثرها حساسية للاختلاجات التي تمزق الحياة الاجتماعية الدائمة للثورة .. وهكذا فإن المسرح واحد من التجليات الاجتماعية))[36]، وهذا مانجده في عروض المونودراما، حيث ان اللون يشكل في اللاوعي الجمعي عنصراً دلالياً في حياتنا، فالحمامة البيضاء تدل على السلام، ذلك فأن للفرد جهازاً يسمى بالنشاط العصبي الاعلى او الحياة العقلية بالتعبير السايكولوجي .. اي تفكيك العوامل البيئية المحيطة (الداخلية) الى عناصرها الاولية بغية فهمها، وتفحصها ثم اعادة تركيبها ووضعها في نصابها الصحيح بعلاقاتها ارتباطاتها لاتخاذ الموقف الملائم بشأنها، اي قدرة الفرد على اتخاذ قرار منها .

ويرى الباحث ان طبقة الاضاءة هي شكل فني وليس اسلوباً اضائيا، وتتظافر عناصر كثيرة لتشكيله الفني ولذلك يفضل تسميته بالشكل الفني لطبقة الاضاءة، وذلك لأنه ((هو الشكل الفني الذي يعتمد على زيادة اللون في سلم التدرجات اللونية تجاه درجات الاسود))[37] ، وتحديد اسلوب المسرحية وطرازها حيث ان تصميم الاضاءة ليحتم ان يبدأ المصمم (بدراسة دقيقة للنص للتعرف على اسلوب (تراجيدي – كوميدي – مونودراما ... الخ) وطرازها (رومانسي – واقعي – رمزي – الخ) وجوها النفسي .[38]

وان خواص الضوء ستدفعنا بلاشك الى البناء التشكيلي والجمالي والاسلوبي في اطار من الابداع والمساس المباشر بمضمون العرض فكرياً وفلسفياً .

البناء الضوئي للصورة :

ان البناء الضوئي عملية ابداعية تعتمد على تصوير وخيال المخرج في الشكل الفني من خلال (خطته واسلوبه) وإعتماداً على ثقافته التخيلية ومهارته في تكوين الاشكال الفنية التي يراها معبرة عن الموضوع . ان دراسة الاسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة الشكل والمضمون[39]، لأن هدف الاسلوب هو ((ارساء صلة قوية ملموسة بين الدال والمدلول والوصول الى فهم دقيق وكامل للدلالة الكلية))[40]، ولإظهار جماليات الصورة الفنية عليه (ان يستولي الضوء على اللون ويتحدد في الفضاء، وفي هذه الحالة يشارك اللون الضوء في وجوده ذاته)[41] .

ويعتقد الباحث ان الفنان غير قنوع بما يراه حتى لو كان ذلك الذي يراه هو من انتاجه،لانه يطمح نحو الافضل، فتراه يحاول صياغة الصورة المتلاحقة في ذهنه ثم يصوغها ويحولها الى صورة ذهنية جديدة، ويبدأ بالصورة الاخرى ... وهكذا وصولاً الى الفن الرمزي والتعبيري والسريالي والتجريدي .

مؤشرات الاطار النظري :

1- ان اللون يعمل على توزيع الضوء في العرض على وفق اساليب بيئية وعلمية .
2- يعد جسم الممثل والمنظر والحجوم وعناصر الشكل وحدات بصرية، تتفاعل مع الضوء واللون والصوت لتسهم في تحولات الفعل .
3- ان خواص الضوء والصوت تدفعنا بلاشك اللا البناء التشكيلي والجمالي والاسلوبي في إطار من الابداع والمساس المباشر بمضمون العرض فكرياً وفلسفياً، وبالتالي التأثير على فعل الممثل واداءه .
4- لابد للعمل الفني من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي وبنية زمانية تُعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي، وان لكل فن مادته مثل اللون، الصوت والضوء .

المبحث الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث :

إن مجتمع البحث هو نفسه عينة البحث، وقد اختار الباحث عرض موندراما مسرحية (رحلة ام الخوش) وهي من إعداد واخراج محمود ابو العباس، قدمت على قاعة مسرح النجاح في بغداد .

منهج البحث :

إعتمد الباحث على المنهج التحليلي – الوصفي .

اداة البحث :

إعتمد الباحث اداة لبحثه مايأتي :

1- مؤشرات الإطار النظري .

2- المشاهدات العيانية .

تحليل العينة

مسرحية (رحلة ام الخوش)

مونودراما من اعداد واخراج محمود ابو العباس، تمثيل ليلى محمد (ام الخوش)

فكرة المسرحية :

إعتمدت حكاية النص على رواية (مدن الملح) للكاتب (عبد الرضا منيف) مرجعية لها وهي تتحدث عن شخصية امرأة اعرابية (بدوية) لها من العمر ستون عاما تدعى (ام الخوش) وقد اتعبتها سنوات انتظار ولدها (الخوش) الذي يعمل في واحد من حقول النفط التي تم اكتشافها على يد المستعمر آنذاك في الحكاية .

(الخوش) يعمل تحت رحمة رجل مستغل وقاسي همه الوحيد ارضاء اسياده الكبار، لقد طال غياب الخوش واتعب امه التي كفلت طفولته في سن مبكرة بعد موت ابيه، تستعرض حكاية المسرحية (الام) ام الخوش وتستذكر مسامراتها واياه الخوش في ايامهم الماضية وتستحضر شخصيات اولئك الذين يرزح الخوش تحت وطأتهم وتسترجع ذكرياتها منذ طفولتها وزواجها من ابيه معاناة ام الخوش وازمتها، ناقشت ازمتها الواقع العربي من ذكريات الماضي **التحليل :**

شرع المعد في طرح مفاصل حكايته التي تعنى برؤية جماعية واسعة لافردية او وجدانية ضيقة على وفق مستويين او رؤيتين هما :

1- من الجانب القومي : نفور ام الخوش من الاستعمار بشكل قصدي وهي الوظيفة الجوهرية للنص .

2- من الجانب الانساني :

تكشف المعاناة التي احدثها المستعمر على الشعب وبالاخص على (ام الخوش) في استذكارات واسترجاعات بشكل استدلالي منطلقة من جوهر النص الذي احدث قانون التضاد ليعطي بموجب الحكاية الحركة والحيوية بين (ام الخوش) و (المستعمر) فكانت الدلالة توصيفية ليفتح بها الى علاقات عامة .

الشخصية ام الخوش (ليلى محمد) وعلاقتها مع بقية الشخصيات (الرجل – الطفل – الانكليز – الفرنسي) ان تلك الرؤية حكمت المنهج الروائي للخروج بنص موندرامي احادي الصوت مؤلف من نسيج جديد يقوم على استشهادات روائية مصورة بشكل تقني اقرب الى لقطات القيلم السينمائي (فلاش بلاك) حيث تحييز بالظل والضوء تارة، وامتزاج اللون تارة اخرى، ومن البداية احتوت الشخصية على مكان في باحة بيتها، المنظر هو البيت القديم في مكان ريفي حيث تؤدي المؤثرات الصوتية مع الازياء والديكور والاضاءة دوراً فاعلاً في الكشف عن الحالات الانسانية في معاناة الشخصية، فمشهد الطفل، تتخيل الام فيه كيف تحنو على ابنها وهي ترضعه وتلاعبه تحت بقعة ضوء قديمة اطرت بضوء خافت بألوان الاحمر والاصفر وشدته عندما تستظل الى استذكار المستعمر ومايفعله بإبنها حيث عمد مصمم الاضاءة على ابراز المعاني الرمزية بالانتقال مع فعل الشخصية من حالة الانتفاضة من معاناة الشخصية الى القيام بثورة ضد المحتل وذلك عن طريق التحولات من لون الى لون آخر بقوة وشدة في الاضاءة وبشكل عامودي على المستوى التعبيري الذي كان يشكل بؤرة اشتغال فاعلة في الموندراما موضوع المعاينة .

إن تحقيق الذهن (الاستذكار) عبر السرد يعني ترشيح للحضور الحسي (الامومة) وتأكيد الحضور عبر المناظر التي استحدثت، ومعالجته التحولات من الإضاءة من منطقة الى اخرى، اي من الحس الواقعي الى الحس المثالي، التي تحتلّ المضامين الحسية شكلها الفني من خلال تعدد الشخصيات واختيار لكل مزاج وواقع لونا معين، فأخذ المصمم متفقاً مع المخرج اعطاء ضوء ولون على الفعل الحزين هو الاضاءة الخافتة، مع امتزاج الاحداث والالوان وحركة الشخصية، تلك التحولات الكونية الخيالية بشكل مباشر، اي استخدام الادوات البسيطة (الطشت – التنور – ابريق الماء) التي اعطت مع الاضاءة جواً هو واقع الشخصية، وفرش الارض بالرمل بوصفه دلالة صحراوية وتجليات الاضاءة القوية الصفراء لتكشف انعكاس الرمل واعطاء دلالة ماقبل النفط، وتواصله في استحداث الفلكلور العراقي كرقصة الساس وآلة الربابة والتي برز المصمم الاضاءة في احداث الجو البدوي بتوزيع مناطق الاضاءة على بعض الادوات مواقع ارضية واللون الاحمر وماتداخل الاصوات واللعب في اضاءة اماكن متعددة اذ ان الموندراما تتبلور بوصفها حقلاً متعدد

الاصوات التي تتناوب تبعا لاصطناعها خلف الممثل الواحد، فكان سبب في التنقل داخل الساحة واقناع الجمهور بالانتقال من مكان الى آخر عن طريق الاضاءة المتحركة في لحظات (الكينوية) لتفضي الى حالات التطهير او خياراتها النفسية العميقة الممتدة عبر الصراع .. فالتوزيعات الصحيحة مناطق الاضاءة كشفت عن تلك الحالات وبمزاجات لونية، في بعضها استخدم الكشاف ليتحرك من مشاهد الليل والبعض الآخر استخدم المصابيح الاعتيادية ذات الفولتية من (60-100) واط وباللون الاحمر ليظهر انه الواقع الربيعي وهو هكذا ونحن امام شخصية (الرجل) التي اجاد بها المخرج في انتظار الشخصية المونودرامية للصوت الحكائي بتقنية الشكل، استثماراً لمكنونات هيئة الرجل (الكرش) والذي يمثل مجموعة من (خرق ولفافات) .

اذ تتجمع عنده بؤرة الاستحضار لاغلب المواقف التي يسودها تنازع في ذات ام الخوش مع القيم المثالية .

فنجد ام الخوش (الام) تتحول من خلال الكرش الى هيئة الخوش، وكذلك نجد ام الخوش (العروبة) تتحول من الكرش الى اضاءة خيمة البداوة وصحراوية الالوان الاستعمارية (الصفراء) وتحول ام الخوش من حيث النشأة، إذ يتحول الكرش الى الرحم الذي حمل ام الخوش . وتحول ام الخوش في القيم الحياتية وهنا اجاد المصمم بخلق الالوان الليلية الحمراء في اعطاء فراش الزوجية ذات الالوان الهادئة والرومانسية.

تلك الوظائف في تنوع الاضواء على مستويات الشخصية المكانية والزمانية استدعى من المخرج اعطاء سينوغرافيا متوازنة في العرض، من حيث اعطاء مستوى ماقبل النفط ونمط الحياة الاجتماعية.

وكذلك اعطاء صورة الـ (ما بين) بشكل شيطان هلامي اشتغل على اضاءة الفلاش المتسرع وهذا اوضحه جسد الممثلة اذ انطلقت في العرض من طاقاتها الداخلية التي تتجانس مع فضاء العرض ومشمولاته الديكورية والبقع الضوئية المنعكسة تحت زوايا افقية وعمودية وموازنته مع الكلام بشكل حسي او جسدي .

ان الاضاءة تم تصميمها لتناسب ادائها وتنسجم مع الاداء الضوئي على بناء خط التوتر التصاعدي، اذ يتم تبسيطها او تسطيحها او ادلجتها او تقديمها بواسطة آليات الممثل وتقنيات العرض بذات السياق. متفاعلة مع الخطاب كبناء تخيلي موازي لواقع معاش او واقع افتراضي فكانت الترددات الضوئية متغيرة في المكان كما هو في الزمان، وكأنك داخل حلم وكابوس احتوى على كوميديا (فنتازيا) قابلاً للتوالد والانزياح بمسافة ما او بقدر ما عن طريق الاستذكار وهذا هو

مادل عليه تعدد الامكنة في البيئة او طبيعة الحياة او التجربة او المواقف التي تعكس قساوة الحياة على الشخصية وعلى مصمم الاضاءة إعتماد التعدد بالالوان وتوزيع الاضوية بشكل جغرافي على المنصة الفوقية والارضية ذات اجواء معبرة متداخلة عبر الاصوات .

هذا العرض احدث ضجة في عرضه على مسرح النجاح جهة الانتاج في بغداد عام 1992، ثم عرض في مهرجان ايام عمان المسرحية عام 1995، ومن ثم مهرجان الابداع النسوي في السودان عام 1996، وقد حصل العرض على العديد من الجوائز .

مايعتقده الباحث ان للضوء مكان مهم في عروض المونودراما كما هو الفعل فهو مجاور يكشف عن السلب والايجاب والادوات الاخرى وحتى التأثيرات النفسية .

المبحث الرابع

النتائج :

إن من المؤشرات التي اسفر عنها من خلال متن البحث مايلي :

1- اتخاذ منهج لخلاصة مجموع الخبرات الفنية والحياتية في التعبير عن بنائه الضوئي .

2- ان للضوء مفهوم خاص يتميز بالمرونة والتطور ليتلائم مع مختلف الموضوعات .

3- على المصمم التزام قواعد معينة لكي ينظم علاقته للعناصر الاساسية الضوئية داخل العرض .

الاستنتاجات :

1- ان الضوء مهم كأهمية الضوء على المسرح وتكمن اهميته من خلال الكشف (سلبا – ايجابا) لأفعال التعبير عن الشخصية .

2- للضوء معايير وقياسات على المصمم ادراكها في التوزيع الضوئي .

3- كما ان للضوء ان ينير الشكل، كذلك للون ان يبرز الحالات المزاجية للشخصية .

4- الضوء كعنصر غير فعال داخل المنظر ان لم تكتمل ادوات العرض كـ (الديكور – الازياء – الماكياج) فهو مكمل لادوات التمثيل (الصوت – الحركة) .

5- للضوء مرونة فائقة من حيث التطور الفيزيائي والكيميائي في اندماجه مع الصوت والمؤثرات الموسيقية واستخدامات الاشعة فوق البنفسجية .

الهوامش :

1 البعلبكي، منير، مصطلحات معرفية، بيروت، دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سنة 2005،ص50.

2 ابن عربي، كتاب الاصول الجامعية، القاهرة، دار النيل للطباعة والترجمة المحدودة، ط1، ج2، 1978، ص67.

3 المصدر نفسه، ص77 .

4 البعلبكي، المصدر نفسه، ص578 .

[5] اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية في مجلة عالم الفكر، م1، ع4، الكويت، 1980، ص65 .

[6] جميل محمد، مفهوم الضوء والظلال في العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه مقدمة الى كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1997، ص128 .

7 وهبة، مجدي، المصدر السابق، ص329 .

8 حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، ب.ت، ص 156 .

9 وهبة، مجيد، معجم مصطلحات الادب، بيروت، مكتبة لبنان، 1974، ص329 .

10 وهبة، مجدي، المصدر السابق، ص330 .

[11] ينظر (المدخل الى الفنون السرحية)، ص386 Simonson, op.cit, p358

12 ينظر يحيى حمودة : نظرية اللون / دار المعارف، 1981، ص136 .

13 ينظر يحيى حمودة، نفس المصدر السابق، ص 335 .

[14] رينيه ويج، الفن والنور واللوحات، تر : عبد الرحمن بدوي، (دار الهلال)، 1965 .

[15] رينيه ويج، نفس المصدر السابق، ص11 .

[16] جلال الشرقاوي، اسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة، 2002، ص189 .

17 ادولف بيا، وظيفة الفن الحي، تر : د.امين حسين الرباص وآخرين، القاهرة، 1981، ص162 .

18 ينظر يحيى حمودة، نظرية اللون، (مصدر سابق)، ص95 .

19 جلال الشرقاوي، اسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة، 2002، ص352 .

20 ينظر الكسي بوبوف، التكامل افني في النص المسرحي، تر / شريف شاكر، دمشق، 1976، ص128 .

* الميزانسيس، هو لغة المخرج في تحريك الممثل والاشياء فوق خشبة المسرح – الباحث وفقاً للخطة الاخراجية.

[21] ينظر حسين على كاظم التكمة جي، وسائل المخرج في صياغة العرض، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2000، ص57 .

22 ينظر اريك بنتلي : نظرية المسرح الحديث، تر : يوسف عبد المجيد ثروت، بغداد، 1970، ص38 .

23 ادولف بيا : مصدر سابق، ص142 .

24 ينظر سفين تويمان، الفضاء المسرحي الحقيقي والوحيد هو الذي ينشأ في عقل المتفرج، تر : ماهر احمد غانم، القاهرة، 1998، ص46 .

[25] د.ماهر راضي، فن الضوء، دمش، 2005، ص91 .

[26] ينظر محمد حامد علي، الاضاءة المسرحية، بغداد، 1975، ص9 .

[27] ينظر عبد المرسل الزيدي، محاضرات قسم الدراسات العليا/ الماجستير/ كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2007، ص6 محاضرات غير منشورة .

[28] ينظر الكسندر، دين، اسس الاخراج المسرحي، تر : سعيد غنيمة، 1983، ص204 .

[29] ينظر عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، القاهرة، د.ت، ص181 .

30 رشا رشتي، نظرية الدراما، القاهرة، مكتبة الانجلو، 1985، ص16 .

31 رشا رشتي، المصدر نفسه، ص27 .

[32] روجيه بنسفليد، فن الكاتب المسرحي، تر : دريني خشبة، القاهرة، 1978، ص219 .

[33] E.B. Feldman Light and Pub-by Harry Abrams-New York.2nd edition, 1972.P303.

[34] Scott, Rober. Cillom Design fundamentals, P,13,

[35] عبو فرج، علم عناصر الفن، ج2، بغداد، 1982، ص371 .

36 دوفيتو جان، سوسيولوجية المسرح، تر : حافظ الجمالي، ج1، دمشق،1976، ص6 .

37 رياض، عبد الفتاح : الضوء والاضاءة في التصوير الضوئي، جمعية معامل اللوان، 2002، ص37 .

[38] ينظر Scllman, Humton D:Esenton, century, crofts, 1972.

[39] ينظر أ.ف، تششيرون، الافكار والاسلوب، تر : حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1985، ص24 .

[40] هماف، كراهم، الاسلوب والاسلوبية، تر : كاظم سعد الدين، بغداد، دار الآفاق العربية، 1985، ص38 .

41 ادولف آبيا، وظيفة الفن الحي، تحرير برنارد هيوتي، تر امين حسين، القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار، 1981، ص85 .

المصادر والمراجع

***القرآن الكريم**

1- أ.ف، تششيرون، الافكار والاسلوب، تر : حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1985 .

2- ابن عربي، كتاب الاصول الجامعية، القاهرة، دار النيل للطباعة والترجمة المحدودة، ط1، ج2، 1978 .

3- ابيا، ادولف، وظيفة الفن الحي، تحرير، برنارد هيويت، تر : امين حسين، الرباط، مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة، 1981 .

4- اريك بنتلي : نظرية المسرح الحديث، تر : يوسف عبد المجيد ثروت، بغداد، 1970.

5- اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية في مجلة عالم الفكر، م1، ع4، الكويت، 1980.
6- البعلبكي، منير، مصطلحات معرفية، بيروت، دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سنة 2005 .
7- بند فسلد، روجر، فن الكاتب المسرحي، تر : دريتي خشبة، دار نهضة مصر، 1978.
8- جلال الشرقاوي، اسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة، 2002 .
9- حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، ب.ت .
10- دوفيتو جان، سوسيولوجية المسرح، تر : حافظ الجمالي، ج1، دمشق،1976 .
11- راضي، ماهر، فن الضوء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005 .
12- رشا رشتي، نظرية الدراما، القاهرة، مكتبة الانجلو، 1985 .
13- روجيه بنسفليد، فن الكاتب المسرحي، تر : دريني خشبة، القاهرة، 1978 .
14- رياض، عبد الفتاح : الضوء والاضاءة في التصوير الضوئي، جمعية معامل اللوان، 2002 .
15- رينيه ويج، الفن والنور واللوحات، تر : عبد الرحمن بدوي، (دار الهلال)، 1965.
16- س.دبليو، روسن : الدراما والدرامي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981 .
17- السرغيني، محمد محاضرات في السيمولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1987 .
18- سفين تويمان، الفضاء المسرحي الحقيقي والوحيد هو الذي ينشأ في عقل المتفرج، تر : ماهر احمد غانم، القاهرة، 1998 .
19- سيرور رينيه، هيغل والهيقلية، تر : نهاد رضا، بيروت : دار الانوار، ب.ت .
20- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، القاهرة، د.ت .
21- عبو فرج، علم عناصر الفن، ج2، بغداد، 1982 .
22- الكسندر، دين، اسس الاخراج المسرحي، تر : سعيد غنيمة، 1983 .
23- الكسي بوبوف، التكامل افني في النص المسرحي، تر / شريف شاكر، دمشق، 1976.
24- المارجودن، المنظر المسرحي، تحرير، فولكتر فولد، تر : حامد احمد غانم، القاهر، مطابع المجلس الاعلى للآثار، 2005 .

25- محمد حامد علي، الاضاءة المسرحية، بغداد، 1975 .
26- نوري جعفر، طبيعة الانسان، ج2، بغداد، مكتبة التحرير، 1978 .
27- هماف، كراهم، الاسلوب والاسلوبية، تر : كاظم سعد الدين، بغداد، دار الآفاق العربية، 1985 .
28- وهبة، مجيد، معجم مصطلحات الادب، بيروت، مكتبة لبنان، 1974 .
29- يحيى حمودة : نظرية اللون / دار المعارف، 1981 .

المصادر الاجنبية

30- Berlin, Marjyoric Elliott, Designthrugh Discovery, New York, Holt Rinehart and Winston Thied Edition, 1977.
31- E.B. Feldman Light and Pub-by Harry Abrams-New York.2nd edition, 1972.
32- Scllman, Humton D:Esenton, century, crofts, 1972.
33- Scott, Rober. Cillom Design fundamentals.

الرسائل والاطاريح :

1-جميل محمد جلال، مفهوم الضوء والظلال في العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة الى جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، 1997 .

كاظم حسين علي، وسائل المخرج في صياغة العرض، اطروحة دكتوراه غير منشورة، مقدمة الى جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2000 .