التلقّي وأثره في تطوير الكفاءة التصميمية للإضاءة المسرحية لدى طلبة

حميد عبد الله علوان **نورس محمد غازي**

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

Dr.nawrasmuhammed124@gmail.com Dr.hameedabed337@gmail.com

الخلاصة

يقع البحث في أربعة فصول تضمن الفصل الأول منها – وهو الإطار المنهجي للبحث – مشكلة البحث المتركزة في الاستفهام الآتي :

هل يكون لاختلاف آليات التلقّي اثراً في إيصال الطالب إلى المستوى الذي يمكنه من تصميم إضاءة مسرحية تتناسب وطبيعة العرض المسرحي وتحقق غاياته؟

في حين تجلّت أهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً يفيد بالدرجة الأساس طلبة كليات الفنون الجميلة ودارسي الفن المسرحي بصورة عامة.فضلا عن اشتقاق هدف أساس هو التعرّف على الكفاءة التصميمية للإضاءة المسرحية لدى طلبة كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل.أما حدود البحث فقد اختصرت على دراسة موضوع التلقّي وأثره في تطوير الكفاءة التصميمية للإضاءة المسرحية لدى طلبة قسم المسرح بكلية الفنون الجميلة / جامعة بابل / للعام الدراسي ٢٠٠٨-٢٠٠٩ .

وجاء الفصل الثاني – الإطار النظري – بواقع مبحثين عني الأول منهما بدراسة مفهوم التلقّي وأهم النظريات والآراء التي دارت حوله.في حين عُني المبحث الثاني بأهمية الإضاءة المسرحية وأهم الأسس الوظيفية والجمالية التي تمكن المشغلين في هذا المضمار من تحقيق أهدافهم.إضافة إلى الدراسات السابقة ومؤثرات الإطار النظري.

وتضمّن الفصل الثالث – إجراءات البحث – وهي مجتمع البحث والذي تضمن (٢٧) طالباً وطالبة من طلاب المرحلة الرابعة لقسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة التابعة لجامعة بابل للعام الدراسي ٢٠٠٨-٢٠٠٩ وعينة البحث والمتضمنة أحد عشر طالباً وطالبة في المجموعة الضابطة واحد عشر طالباً وطالبة في المجموعة التجريبية. وجاءت أداة البحث متمثلة بما تمخض عنه الاستبيان المفتوح والاستبيان المغلق من نتائج مضافا لها ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات. أما منهجية البحث فقد اعتمد الباحثان على المنهج التجريبي في دراسته.أما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث التي توصّل إليها الباحثان ومناقشتها وعرضاً للاستنتاجات كما احتوى الفصل على مجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت المصادر والمراجع والملاحق.

الكلمات المفتاحية:التلقي، الكفاءة التصميمية، الاضاءة المسرحية

Abstract

The research is divided into four chapters. The first chapter, which is the systematic framework for research, deals with the problem of research focused on the following question:Does the difference in reception mechanisms have an impact in communicating the student to a level that enables him to design a stage lighting that matches the nature of the theater performance and achieves its goals? While the importance of research as an educational achievement benefiting mainly students of the faculties of fine arts and drama teachers in general. As well as derive a basic goal is to identify the design efficiency of theatrical lighting among students of the Faculty of Fine Arts, University of Babylon. The limits of research have been summarized in the study of the subject of reception and its impact on the development of the design

efficiency of theater lighting among the students of the theater department at the Faculty of Fine Arts / Babel University for the academic year 2008-2009.The second chapter deals with the importance of theatrical lighting and the most important functional and aesthetic foundations that enable the operators in this field to achieve their goals. In addition to the previous studies and the effects of the frame Theoretical.The third chapter included research procedures - the research community, which included 27 students from the fourth stage of the Department of Dramatic Arts at the Faculty of Fine Arts of the University of Babylon for the academic year 2008-2009 and the research sample, which included eleven students in the control group and eleven students in The experimental group. The research tool was represented by the results of the open questionnaire and the closed questionnaire, in addition to the theoretical framework. As for the research methodology, the researcher relied on the semi-empirical approach in his study.The fourth chapter contains the results of the researcher's research and discussion and a presentation of the conclusions. The chapter also contains a set of recommendations and proposals and proven sources, references and supplements.

Key word: Reception, design efficiency, theater lighting

مشكلة البحث

إهتمت التنظيرات المعاصرة بآليات التلقّي وجمالياته استناداً إلى فعل القراءة بوصفها ضرورة إنتاجية، فالمادة المطروحة للدراسة مهمـــا كانت طبيعتها (سمعية / بصرية) تعد نصاً يتكون من مجموعة علامـــات ، وعملية تفكيك هذه العلامات هي عملية القراءة بمفهومها الحديـــث والمعاصر ، فارتبط فعل القراءة بفكرة التقاط مضمون الرسالة من النـــص.

والقارئ هو الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النـــص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي أو السيكولوجي أو المعرفـــي معه واستثمار معطياته وإعادة بنائه وإنتاجه . وبالنظر لما تمتلكه الإضاءة المسرحية من أهمية في مجال المسرح بوصفها علامة بصرية خاضعة لفعل القراءات المتعددة من قبل متلقيها لذا كان من الضروري إعطاء الجانب التصميمي للإضاءة المسرحية القدر نفسه من الأهمية ذلك انّ مصمم الإضاءة المسرحية يستقي تجربته من خلال الجانب الأكاديمي المتمثل بالمنهاج الدراسي المعطى له خلال دراسته ومن خلال تجربته الفنية على المستوى العملي . وانطلاقاً من هذا يمكن القول: انّ آليات التلقّي التي يتعرض لها الطالب تختلف باختلاف مصادرها

من هنا جاءت مشكلة البحث متمثلة بالاستفهام الآتي :

هل يكون لاختلاف آليات التلقّي اثراً في إيصال الطالب إلى المستوى الذي يمكنه من تصميم إضاءة مسرحية تتناسب وطبيعة العرض المسرحي وتحقق غاياته؟

أهمية البحث والحاجة إليه:تعد الإضاءة المسرحية واحدة من أهم الروافد الجمالـــية والفلسفية في صياغة العروض المسرحية . إذ إنها تشكل الجانب الأكثر إبصـــارا في طبيعة العرض المسرحي ، كما إنها تشكل الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي ، لتعمل بذلك على إسناد الممثل في عملية التعايـــش مع الجو المناسب ، على انّ لا يتعارض هذا الإطار مع فكرة النص و أسلـــوب إخراجه ، لتتشكّل بذلك وحدة فنية تتكـــامل وباقي مكمـــلات العرض المسرحي .

ومن هنا جاءت أهمية هذه الدراسة بعدّها أحد الدراســـات التجريبـــية التي تلقي الضوء على طبيعة عمل مصمم الإضاءة المسرحية فـــي العرض المسرحي وكيفية إيجاد الطرائق المثلى للوصول بالكفاءات

التصميمية لدى هؤلاء إلى المستوى الذي يرتقي وطبيعة المهمة التي يكلفــون بها ، والخروج بنتائج تفيد الدارس الأكاديمي ودارسي الفن المسرحي بصــورة عامة ، والمشتغلين في مجال التصميم بصورة خاصة.

أهداف البحث:يهدف البحث الحالي إلى تعرُّف الآتي :

١ – مفهوم التلقّي وعلاقته بتطوير الكفاءة التصميمية للإضاءة المسرحية لدى طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / بجامعة بابل.

٢ – الكفاءة التصميمية لدى طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / بجامعة بابل، وذلك بالتحقق من صحة الفرضيات الصفرية الآتية :

أ- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات الاختبارين القبلي والبعدي لطلبة المجموعة التجريبية .

ب- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات الاختبارين القبلي والبعدي لطلبة المجموعة الضابطة .

ت- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات طلبة المجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار البعدي.

حدود البحث

١ – الحدود الزمانية

أجرى الباحثان دراسته التجريبية في العام الدراسي ٢٠٠٨ / ٢٠٠٩ ضمن المدة الزمنية المتضمنة للفصل الدراسي الثاني واعتباراً من يوم ١/ ٤ / ٢٠٠٩ ولغايــة ٢٠ / ٤ / ٢٠٠٩ .

٢ – الحدود المكانية

قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة / بجامعة بابل / وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / العراق

٣ – الحدود الموضوعية

تناول الباحثان في دراسته موضوع التلقّي وأثره في تطوير الكفاءة التصميمية للإضاءة المسرحية

تحديد المصطلحات

١ . **التلقّي:**يعرف التلقّي لغويا بأنه : تلقى– يتلقى – تلقيا – استقبــله وتلقــاه[١] .

وورد في قاموس أكسفورد بأنه فعل التلقّي أو القبول أو الموافقة أو هو الفكــرة المقــبولة بدون مؤشرات عــن حقيقتها أو هو فعل الاستلام أو حقيقــة كــون الشئ مستقبــل أو أسلوب الاستقبال[٢]

كما يعرفه (أيزر) بأنه العملية التي تتحول بها البنى النصيــة إلــى خبرات شخصية وذلك من خلال النشاط الإدراكي للمتلقــي[٣].

ويعرفه (بافين) بأنه موقف اتصالي عيني يجب انّ يتضمن وصفــا للعمليات العصبية والجمالية والفروق الاجتماعية لعملية إرســال الدلالات مع مراعاة مختلف التوقعــات والنماذج الفكريــة للمتلقــي[١].ويعرفه (د. عز الدين إسماعيل) بأنه تلقي الأدب أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته[٢].

---

(١) جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ ، ص- ١٠٩٨.

(٢) William,litter and other: chgrterg Yford , London , 1971 , P.313 نقلا عن فاطمة لطيف ، جدلية التلقّي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، ٢٠٠٦ ، ص – ١٠ .

(٣) ايزر ، فولفغانغ : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ت : د. حميد الحمداني ، د. الجلالي الكدية ، مطبعة الافق ، فاس ، المغرب العربي ، ص – ٢٩ .

وجاء في تعريف الباحثين (فاطمة لطيف) بأنه نشاط ذاتي منتج يتم في ضوئه محاورة النص جدليا وبمستويات معرفية وجمالية متباينة يقوم على مجموعة من العلاقات التواصلية القصدية بين مجمل البنى النصية والفاعلية الإدراكية الاستقبالية للمتلقي يتم من خلاله ملء الفجوات النصية وتأويل الإيحاءات الدلالية وإعادة بناء المعنى من جديد(٣).

ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه موقف اتصالي تنتقل به الخبرات ضمن نشاط إدراكي يلعب فيه المتلقي الدور الأكبر في صياغة خبرات معرفية جديدة.

٢ . **الكفاءة** :عرفها (هوستن) بأنها المعارف والمهارات والأساليب الأساسية لأداء الوظائف(٤).

وجاءت في تعريف (وبستر) بأنها حالة امتلاك المعلومات والأحكـــام والمهارات ، أو القوة في أداء واجب أو حالة خاصة(٥).

ويرى (شيشولم وايلي) بأنها توفر ما يفي المهمة حقهـــا فـــي الأداء من امتلاك المعرفة الضرورية والمهارات والاتجاهـــات اللازمـــة لبلوغ مستوى مقبول من الأداء(٦) .

ويشير (كود) في هذا الشأن بأنها القابلية على تطبيـــق المبـــادئ والتقنيات الجوهرية لمادة حقل معين في المواقف العمليـــة(٧) .

٣. **التصميم**:العمل الذي يحقّق غرضه وكذلك هو التخطيط إلى عمل فني بحيث يؤدي غرضه إلى غايته المنشودة في أعلى درجـــة(٨) .

أساس كل عمل فني مهما احتوى هذا العمل على المهارة الأدائيـــة والتي لا تبعث الرضا التام من دون تلك السمات الجماليـــة و الأداء الوظيفي المتكامل(٩)

إبداع وخلق لإعمال جميلة وممتعة ونافعة وهو الخطّة الكاملـــة لتشكيل شيء ما وتركيبه في قالب موحد ليس من ناحية جمالية فقط، بل من ناحية وظيفية أيضاً(١٠)

التعريف الإجرائي

بناءً على ما تقدّم :

يعرف الباحثان (الكفاءة التصميمية) بأنها امتلاك القدرة والمهارة اللازمة لبلوغ مستوى مقبول من الأداء الوظيفي والجمالي في عملية التكوين الفني .

---

(١) الأنصاري،حسين: إشكآليات التلقّي في العرض المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص – ٨

(٢) روبرت،هولب:نظرية التلقّي مقدمة نقدية، ت : د. عز الدين إسماعيل ، ط١ ، كتاب النادي الثقافي بجدة ، ١٩٩٤ ، ص – ٧ .

(٣) فاطمة لطيف ، المصدر نفسه ، ص – ١٠ .

(٤) نقلا عن : دحام ، سالم ، دور التلفزيون التربوي في رفع الكفاءة المهنية لعضوات الهيئة التعليمية في رياض الأطفال، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨ ، ص – ١١

(٥) المصدر نفسه ، ص – ١١

(٦) المصدر نفسه ، ص – ١١

(٧) المصدر نفسه ، ص – ١١

(٨) جيلام ، روبرت،أسس التصميم،ت: محمد محمود يوسف،عبد الباقي محمد إبراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٨٠ ، ص – ٥

(٩) خنفر ، يوسف ، أسس التصميم الداخلي وتنسيق الديكور ، دار مجدلاوي ، عمان ، ١٩٨٣ ، ص – ١٧

(١٠) حمودة ، حسن علي ، فن الزخرفة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص – ٢٠

المبحث الأول

التلقي – دراسة في طبيعة المفهوم

إهتمت أكثر الدراسات والبحوث في مجال الأدب والفن بالكاتب والفنان بوصفه محوراً للإبداع ثم حظي النص وتشكيلاته باهتمام الدراسات الحديثة أما التنظيرات والبحوث والدراسات المعاصرة فقد إهتمت بمفهوم التلقّي وفعل القراءة وإشراك المتلقي بوصفه محوراً مهماً ومرتكزاً أساسياً في عملية إنتاج المعنى وبالتالي صيرورة الفن كعملية إبداعية ذات طاقات إنتـــاجيـــة

" تدور حول أقطاب ثلاثة : النص . الكاتب . القارئ "(١)

فقد اعتمد مفهوم التلقّي وترابطه وترافقه مع ظهور تلك الأقطاب في أي زمان ومكان فكانت دراسات (رولان بارت) – والتي عدت انّ المادة المطروحة (النص) مهما كانت طبيعتها (سمعية – بصرية – لغوية) نصاً يتكون من مجموعة علامات يسعى فيها الكاتب إلى إيصال رسالة والتلقي ما هو إلا عملية تفكيك لهذه العلامات(٢). من أهم الدراسات التي مثلت نقلة نوعية في صياغة مفهوم التلقّي على شكل نظرية ذات مساهمات جديدة تكمن في إنها تعد قراءة العمل عملية تفكيك للنص من خلال دراسة علاقة الدال بالمدلول في العلامة الواحدة ومن ثم ربط العلامات بمنظومات دلالية تشكّل المحاور الأساسية للمعنى الكلي، وهنا يجب الإشارة إلى انّ مفهوم التلقّي قد يختلط مع مفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل " وان كان الفرق بينهما كبيراً إذ يرتبط التلقّي بالقارئ والفاعلية بالعمل نفسه "(٣).

وعلى الرغم مما جاء به (بارت) من تنظيرات إلا انّ جهوده لا تعد الأولى في هذا المجال فنظرية التلقّي لم تهبط من السماء أو تنشأ من الفراغ، بل هي ثمرة إرهاصات موغلة بالقدم تمثلت فيما كتبه (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) عن التلقّي من خلال تركيزه على اثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع والقارئ فضلا عن تنظيرات كل من (باومجارتن و كانط) الذين عنوا بما يحدثه العمل الفني من تأثير(٤) ، وغيرهم ممن كتبوا عن مفهوم التأثير وما يحدثه في نفس المتلقي ابتداء بالشكلانيين الروس ومرورا ببنيوية براغ وظواهرية رومان انجاردن وانتهاءً بما جاء به ياوس وايزر من مفاهيم ترتبط فيها العلاقة المباشرة بين النـــص والقارئ فكانت "نظرية التلقّي ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيـــا الغربية خلال الستينيات"(٥). ومن هنا اصبح ما ينطبق على النتاج الأدبي يمكن انّ يجد صداه على مستـــوى المواقف الاتصالية الأخر قاطبة و بضمنها الفنون "إذ يفترض هو الآخر انّ يسجّل المتلقي حضوره في مـــادة (النص) من خلال استيعابه لعناصره وتشكلاته النصية وإطلاق العنان لمخيلته ليستطلع كل التأويلات الممكنـــة كي ما يتمكن من إنتاجه من جديد"(٦).

والمتلقي هنا هو"الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالـــي أو السيكولوجي أو المعرفي معه واستثمار معطياته وإعادة بنائه وإنتاجه"(٧).

---

(١) مونسي،حبيب:القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص – ٢٤٨

(٢) بارت،رولان واخرون:نظريات القراءة من البنيوية الى جمالية التلقّي،ت:عبد الرحمن بو علي، دار الحوار ، سوريا ، ٢٠٠٣ ، ص – (١٥-٣١)

(٣) هولب ، روبرت : نظرية التلقّي ، مصدر سابق ، ص – ٧

(٤) هولب ، روبرت : المصدر نفسه ص – (١٠ – ١١)

(٥) هولب ، روبرت : المصدر نفسه ص – ٨

(٦) لطيف ، فاطمة : جدلية التلقّي في الرسم الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص – ١٢

(٧)حرماش ، محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث ، مجلة أقلام ، ع (٥) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص – ٢٠

ومن هنا اصبحت أهمية انّ يكون المتلقي عارفاً بالمكونات الأساسية التي يحملها أو تحملها الثقافات والأيديولوجيات المتعاقبة وان يكون ذي خزين معرفي يمكنه من مواجهة النص وإعادة بناءه لإنتاج معاني جديدة إذ " لا يملــك النص قدرة الصياغة الذاتية أبداً بل يفترض من القارئ انّ يحضر في مادته كيما ينتج المعنى من جديد"(١).

وبذلك فقد" أقرت نظرية التلقّي بعجز (النص) عن إجراء حوار ندي مع (المتلقي) ضمن فضاء نصي جمالــي مفتوح من غير وجود ذات واعية تنقله من مرحلة الكمون إلى مرحلة البزوغ عبر تفجير مكنوناته المتعــددة الاحتمال وتكثيفه بدلالات لا حد لها من الانفتاح والتأويل الأمر الذي اكسب المتلقي حضورا وتواصلا مستمــرا مــن خلال تعددية القراءات والتأويل "(٢)

فشهدت المجالات النقدية انفتاح هذا المنهج بقراءات جديدة لا تعول كثيراً على تعابير النص ودلالاته كمــا كانت في القراءات السابقة، بل أصبح المتلقي وخبرته وكيفية فهمه للنص محوراً للاهتمام والدراسة. وهذا يعنــي رفض نظرية التلقّي بوجود النص بمعزل عن متلقيه الذي يتحاور معه فينقله من حالة الجمود إلى حالة الحركــة والصيرورة المستمرة فيكون التأويل أساساً للتواصل المستمر في بناء المعنى وإعادة إنتاجه.

إذن فقد حصرت هذه النظرية آلية فعل القراءة في بعدين اثنين هما: (النص – المتلقي) بل إنّها مضت إلى أبعد من ذلك في جعلها من عملية الفهم أحد أهم الأركان الرئيسة في بنية النص ذاته فالفهم بنية من بنى النص ذاته وبذلك فقد أكدّت على ضرورة إعادة إنتاج المعنى من دون التوقف عند حدود الكشف عنه فعنيت بوعي القارئ وقراءته وبما تفرزه حواريتهما من استجابات ذاتية متباينة ضمن اشتغالات جمالية ومعرفية متجددة على الدوام تفضي إلى تطور قراءاتي أكثر تقدماً عن سابقه يقود المتلقي من خلال تمثله الحسي وذائقته الجمالية.

وبذلك تكون هذه النظرية قد قدمت آلية قراءة جديدة ذات أبعاد معرفية توظّف فيها المعطيات الإدراكية للقارئ من جهة وتقصي دلالات الانقياد اللاواعية للنص من جهة أخرى. وذلك عبر تشغيل آليات الفهم والاستدراك والاستنتاج في عملية بناء المعنى الأمر الذي بات يضع عملية تجديد الفن وتاريخه في مساره الصحيح .

وقد مهدت هذه الآليات لعوامل عدة من شأنها انّ تضع فعل القراءة في مستويات مختلفة ومتعددة وكل بحسب نوع المعرفة الخاص بها.

فالمعرفة الحسية تمثل اللقاء المباشر بالموضوع وتلعب فيها الحواس أولوية التلقّي فيما ينبعث عنه من أشكال وألوان ورموز وأبعاد تجتمع في أنساق مترابطة يحيط بها البصر أو السمع مثلا ، لتتيح بذلك للمتلقي من إنشاء تصور شامل عن الموضوع فتكون القراءة في مثل هذا النوع قراءة حسية تعتمد التذوق والمتعة في منهجها العام والمعرفة الحسية وان اقتصرت على المشاهد والمسموع بفضل أدواتها فإنها تتعزز دائماً بالمعرفة الذهنية التي ستنصب لاحقاً على سدّ الثغرات والفجوات وتأويل العناصر وإعادة بناء المعنى بعد

---

(١)الرويلي ، ميجان وآخرون : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص – (١٩٠ – ١٩٦) ، نقلا عن فاطمة لطيف ، مصدر سابق ، ص – ١١

(٢)لطيف ، فاطمة : المصدر نفسه ، ص – ١١

تفحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر وهنا تكون القراءة قراءة معرفية تعتمد التحليل والتفسير كمنهج لها.

ولابد من الإشارة إلى انّ الفصل بين المعرفة الحسية والمعرفة الذهنية أثناء عملية التلقّي لا يمكن تلمسه وذلك لمصاحبة الذهن للحس أثناء سير العملية ، فيتوج هذا النشاط بمعرفة أرقى واشمل تتخطى حدود المعرفتين فترصد الكائن والممكن وهي المعرفة الابستمولوجية ، وهي أرقى أنواع المعرفة لأنها تتأمل مستويات المعرفة وتحاول انّ تتعرف على الفروق الموجودة بينها وكذلك الأبعاد المستقبلية لكل منهما .

وفي هذا النوع من أنواع المعرفة يكون للقراءة المنهجية المرتكزة على أساس التأمل المقارن وإدراك المعنى بكافة أبعاده دورا في تفعيل عملية التلقي

أضف إلى ذلك المعرفة الإيديولوجية والتي تمثل المعرفة المسبقة عن أوليات الموضوع عبر منظومة الخزين المعرفي للذات ، فتكون القراءة في مثل هذا النوع قراءة أيديولوجية تعتمد المنفعة في سياقها العام كمنهج.(١)

ومن هذا المنطلق الذي يمثل مستويات المعرفة على اختلاف أنواعها ، جاءت نظريات التلقّي لتلقي بظلال رغبة روادها في الإفلات من الأصناف التقليدية للقراء ، لتوجد أصنافاً أخر من القراء ترتقي مستوياتهم وتلك المستويات المعرفية .

وبهذا كان (القارئ الأعلى) عند (ريفاتير) و(القارئ المخبر) عند (فيش) و (القارئ المقصود) عند (وولف) و(القارئ المحسوس) عند (ياوس) و(القارئ المتعاون) عند (ايكو) و (القارئ الضمني) عند (أيزر) .

فالقارئ الأعلى عند ريفاتير "يمثل مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائماً عند النقط المحورية في النص وبالتالي يؤسسّون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة"(٢).

أما القارئ المخبر بحسب ما جاء به فيش فهو القارئ "الذي لا يهتم بالمتوسط الإحصائي لردود فعل القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ"(٣). ولهذه الغاية يجب "أن يشتمل على المعرفة أي الخبرة بوصفها شيئاً منتجاً"(٤) ، والقارئ من هذا النوع يعمل كل ما باستطاعته ليجعل من نفسه مخبراً .

وفي السياق نفسه الذي يهتم به فيش بتأثيرات النص على القارئ فأن وولف يشرح من خلال مفهومه عن القارئ المقصود بأنه القارئ الذي يوجه إليه النص لا لكي يتلقاه بصفته موضوعا منفردا وإنما يجب عليه انّ يتلقاه بصفته ذاتا تدخل في متن النص إذ "لا يمكن انّ يجسد مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر ، بل أيضا رغبة المؤلف في الارتباط بهذه المفاهيم والاشتغال عليها"(٥).

أما القارئ المحسوس من وجهة نظر ياوس فانه القارئ المستقل عن سلطة النص بصفته ذاتا معرفية تعمل على فك شفرات النص والإجابة عن أسئلته من منظور إبداعي متجدد(٦).

---

(١)مونسي ، حبيب : القراءة والحداثة ، مصدر سابق ، ص – (٢٦٣ – ٢٦٦)

(٢)أيزر ، فولفغانغ : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، مصدر سابق ص – ٢٤

(٣)المصدر نفسه ص – ٢٥

(٤)المصدر نفسه ص – ٢٥

(٥)أيزر ، فولفغانغ : مصدر سابق ص – ٢٨

(٦)حرماش ، محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص – ٢٠

أما القارئ الضمني فهو مفهوم قدمه أيزر على انه القارئ الذي يجسد كل الاستعدادات المسبقة في النص وهي استعدادات ليست مرسومة من قبل طرف خارجي بل هي استعدادات مرسومة من النص ذاته . وبالتالي فأن القارئ الضمني هو القارئ المتأصلة جذوره في بيئة النص دونما تحديد لهويته [١] .

ويبقى في هذا المضمار ما جاء به ايكو من مفهوم حول القارئ المتعاون " انطلاقاً من تصوره الخاص للدور الفعال الذي يؤديه المتلقي في تنشيط النص وجبر فراغاته واستخلاص مقولاته واستثمار الفضاء التأويلي الذي هيأه مبدع النص لمتلقيه"[٢] ليكون بذلك قارئا فاعلا في حيثيات النص ومشاركا معرفيا يجعل من النص أداة فاعلة وعلى النحو الذي يفترضه هو .

ويرى الباحثان من خلال اطلاعه على مفهوم التلقّي وآلياته بأنّ هذا المفهوم ينطوي في حيثياته على عملية تعلم وفقا لما ورد في تعريف مفهوم التعلم من انه " تعديل للسلوك من خلال خبرة الفرد "[٣] وأنّه " سلسلة من المتغيرات في سلوك الإنسان "[٤] ذلك انّ المفهومين كليهما: (التلقّي – التعلم) يشتركان من إذ الآلية في وجود موقف اتصالي لإحداث تغيير في السلوك . وتعد نظرية (ثورندايك) من أهم النظريات التي تقرب من وجهات النظر تلك , لذا سيعدها الباحثان أساساً لمنطلقاتهما ذلك انّ البحث غير معني بتقصي كل مفاهيم وتطبيقات نظريات التعلّم . وفيها يرى ثورندايك انّ التعلم عند الإنسان هو التعلم بالمحاولة والخطأ , فحين يواجه المتعلم موقفاً مشكلاً ويريد انّ يصل إلى هدف معين فانه نتيجة لمحاولاته المتكررة يبقي استجابات معينة ويتخلص من أخرى , وبفعل التعزيز تصبح الاستجابات الصحيحة أكثر تكرارا وأكثر احتمالا للظهور في المحاولات التالية من الاستجابات الفاشلة التي لا تؤدي إلى حل المشكلة والحصول على تعزيز[٥]. تعزيز[٥].

وهو استنتاج مفاده انّ التعلم لا يتّم إلا عبر محاولات عدّة تبعد فيها الاستجابات الفاشلة إلى انّ تبقى الاستجابات الصحيحة منها والتي تؤدي الغرض من الموقف التعلمي . وبذلك فأن كفاءة المتلقي تبنى عبر سلسلة من الاستجابات وليس من الضروري انّ يستعمل المتلقي آلية واحدة في كل استجاباته , وبهذا فأن فعل التلقّي يكون ذا طابع جدلي وفقا لمستويات عدة ينشأ من خلالها المتلقي استجابة أكثر فاعلية في الوصول إلى الغرض الذي ينشده الموقف الاتصالي .

المبحث الثاني/الأسس الوظيفية والجمالية لتصميم الاضاءة المسرحية

تنقسم الإضاءة وفقا لمصادر الضوء إلى قسمين رئيسين ، هي الإضاءة الطبيعية، والإضاءة الصناعية ، فتعتمد الإضاءة في القسم الأول على المصادر الطبيعية للضوء مثل: الشمس والقمر. وتعتمد الإضاءة في القسم الثاني على المصادر الصناعية مثل: المصابيح، والمشاعل، والشموع . ووفقا لهذا جاء تاريخ تطور (الإضاءة المسرحية)) [*].

فقد ظلت الشمس وحتى القرن الرابع عشر مصدر الإضاءة الأكثر فاعلية في إشغال وظيفة الإضاءة المسرحية. ففي المسرح الإغريقي كانت لطبيعة معمار المسارح الإغريقية الدور الأكبر في صياغة العروض

---

(١)أيزر ، فولفغانغ : مصدر سابق ص – ٣٠

(٢)لطيف ، فاطمة : جدلية التلقّي في الرسم الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص – ٥٤

(٣)ثورندايك : علم النفس التربوي ، نيويورك ، ١٩٨١ ، ص١٦

(٤)المصدر نفسه

(٥)كارلسون ، جون جي : نظريات التعلم ، دراسة مقارنة ، ج١ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ١٥

(*)إنارة خشبة المسرح وفقا لنظام مدروس وهدف معين .

" إذ انّ مسرحهم كان منحوتاً في بطن الجبل وبدون سقف . ولقد كان سر بنائهم مسارح منحوتة السماح لمرور أشعة الشمس إلى منصة التمثيل "[١] ، فجاءت عروضهم مرهونة بسطوع الشمس أو اختفائها .

أما في المسارح الرومانية فأن الإضاءة الطبيعية وإنْ وجدت إلا إنّها لم تستمر طويلاً، ذلك أنهم توصلوا إلى إضاءة بديلة (صناعية) "اعتمدوا فيها على استعمال المشاعل ولمبات الزيت كما إنّهم لاحظوا أنّ للنار قدرة ضوئية وتأثيراً على الأشكال المراد إنارتها . فقد كانت المشاعل وسيلة إضاءة العروض الليلية"[٢].

وفي العصور الوسطى أخذت الشموع طريقها إلى المسرح بدلا من المشاعل لتستعمل في العروض الكنسية داخل الكنيسة ... واستمر الحال على ما هو عليه حتى نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ... إذ بدأ استعمال لمبات الغاز لإنارة خشبة المسرح وبالتحديد مقدمة خشبة المسرح (الابرون) وشملت الإنارة في ذلك الوقت كل من الخشبة والصالة معا ثم تطورت الإضاءة بعد ذلك وظهر نوع جديد من الإضاءة يسمى الإضاءة بالشعلة الجيرية والتي اعتمدت على انصهار قطعة من الجير بواسطة شعلة من الاكسودروجين التي ينتج عنها لهب ابيض يستعمل لإنارة خشبة المسرح .

وفي عام ١٨٠٨ كان لإضاءة عمود الكربون بالكهرباء والذي اكتشف من قبل السير (همفري دافي) الأثر الكبير في تطوير مفاهيم الإضاءة المسرحية واستعمالاتها لمدة نصف قرن وكان استعمالها بمثابة حلقة متقدمة في تاريخ إضاءة المسارح.

وفي سنة (١٨٧٩) كان لاختراع اللمبة الكهربائية (المصباح) لتوماس اديسون الأثر الكبير في تطوير إضاءة المسرح ففي أوائل القرن العشرين بدا التغيير في مفهوم تصاميم أجهزة الإضاءة وعواكسها وعدساتها بالشكل الذي يتفق وهذه اللمبات (المصابيح) .

على انّ كل هذه المتغيرات قد شملت الجانب التقني من الموضوع أما في الجانب الفني فأن لتطور مفهوم الإضاءة جانبا استحدث على يد الكثير ممن عملوا في هذا المجال .

ففي سنة (١٥٥٠) قدم (ليون دي سومي) في كتابه (معنى تمثيل المسرح) فكرة جديدة ارتكزت على مبدأ الاعتماد على الإضاءة القوية للمشاهد التي تمثل أحداثاً مفرحة . ويقل الضوء ويبدو شاحباً حينما تحل الأحداث المؤلمة في العروض المأساوية.

وفي سنة (١٦٤٥) قدم (سيباستيانو سيريليو) طروحات جديدة أكد فيها على انّ الضوء الملون يمكن تحقيقه بوضع سائل ملون داخل زجاجات ليعطي اللون المراد إظهاره على خشبة المسرح ، على انّ توضع هذه الزجاجات ذات السائل الملون أمام الشموع أو المشاعل وأن تكون هناك عواكس لامعة خلف الشموع أو المشاعل لتساعد على انعكاس الضوء بأكبر قدر ممكن إلى الشكل المراد إنارته على الخشبة.

وفي سنة (١٦٤٨) قدم الفنان الايطالي (ساباتيني) فكرة جديدة لتخفيض الضوء باستعمال اسطوانات معدنية ذات ثقوب مدلات بأسلاك معدنية ترتفع وتنخفض حول مصدر الضوء[٣].

ومن هنا كانت هذه التغيرات بداية لاستعمالات فنية وجمالية وفلسفية خلقت انفتاحاً نحو تطوير المفهوم وفلسفته وأصوله وقواعده ، فتغيرت وفقاً لذلك وظائف الإضاءة وأصبحت وظائف أكثر انفتاحاً شملت في

---

(١)علي ، محمد حامد : الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص – ٢١ .

(٢)المصدر نفسه ، ص – ٢١ .

(٣)علي ، محمد حامد : الإضاءة المسرحية ، مصدر سابق ، ص – (٢٧ – ٣٢)

طبيعتها وظائف جمالية وأخرى فلسفية وأخرى أساسية ، فبعد انّ كانت وظائف الإضاءة مقتصرة على الرؤية وطرق تحقيقها ... أصبحت للإضاءة المسرحية وظائف أخر أهمها :

١-الرؤية : تعد الرؤية أحد أهم وأول وظائف الإضاءة المسرحية على خشبة المسرح ومن خلالها يتم إعطاء المتفرج القدرة على التعرف بصورة مباشرة على موجودات الخشبة . إذ تنعكس أشعة الضوء الساقط من جهاز الإضاءة على سطح الموجودات فتنتقل إلى العين (بالانكسار أو الانعكاس) لتتم الرؤية للأشكال بفضل هذا الضوء .

وتعد هذه الوظيفة من الوظائف الأساسية للإضاءة المسرحية وهنا لابد من الإشارة إلى انّ أحد أهم دعائم الإضاءة والمتمثلة بـــ (كمية الإضاءة) تلعب الدور الأكثر فاعلية في تحقيق هذه الوظيفة إذ انّ هذه العملية وان كانت جوهرية إلا إنها تخضع لقوانين الكمية والشدة والكثافة الضوئية لإضاءة المسرح "بقوة تسمح بجذب أنظار المتفرجين إلى العمل المسرحي من دون إجهاد البصر وليس معنى ذلك انّ نغرق المسرح بالضوء العالي والألوان الساطعة"[١] أو العكس ، من دون انّ يكون لهذا الأمر هدف لتكوين جمالي مؤثر يخدم الموقف المسرحي .

وتتأثر كمية الإضاءة الساقطة على موجودات الخشبة بطبيعة الأجهزة المستعملة ونوعها كما انّ المسافة بين مصدر الضوء والمنطقة المضاءة عامل آخر من عوامل الوضوح السليم .

وتتحقق الرؤيا أيضا من خلال (اللون) والذي يعد ثاني أهم دعائم الإضاءة المسرحية . فاللون (سواء أكان مصدره الضوء الساقط أم لون السطح العاكس) يعمل على خلق التباين بين موجودات الخشبة وبالتالي تحقيق الرؤيا بصورة أفضل .

٢-تأكيد الشكل: ثاني أهم وظائف الإضاءة المسرحية فبعد انّ تحققت الرؤيا أصبح من المهم انّ يكون هنالك اضاءات خاصة لموجودات الخشبة وذلك لتأكيد أبعادها وتحديد معالمها ويتم تحقيق هذه الوظيفة عبر ثنائية الضوء والظل فقد ذكر ادولف ابيا انّ "درجة الضوء تعادل درجة الظل"[٢] في إضاءة موجودات الخشبة .

ومن الملاحظ انّ وضع تلك الموجودات في إطار إضاءة مسرحية غير محددة الأشعة ينتج شكلاً نهائيا مسطحاً غير محدد المعالم ذلك انه خلا من الظلال[٣] . وهنا لابد من الإشارة إلى انّ (التوزيع)* لأجهزة الإضاءة بطريقة تجعل مساقط الضوء تراعي عملية خلق الظلال بالشكل الأنسب .

٣-التكوين: من أهم الوظائف التي تناط بالإضاءة المسرحية على وجه الخصوص. فالتكوين عملية تختص بها الإضاءة المسرحية لربط الصورة المسرحية في كل موحد بانسجام وتوافق وتجانس. وذلك عبر الاستعمال السليم للضوء (العادي والملون) الواقع على الأشكال (المتحركة والثابتة) على خشبة المسرح .

فالإضاءة السيئة هي التي تتسبب في إفساد (التكوين) أما الإضاءة الجيدة والموظفة توظيفاً علمياً وفنيا فإنها تعد عاملاً من عوامل إظهار روعة ودقة وتناسب وانسجام التكوين على خشبة المسرح .

وللون دور اكبر في عملية خلق التكوين بصورة مثالية ... إذ إنّ توجيه الضوء الملون على موجودات الخشبة قد يؤدي إلى تغيير كبير في كثافة اللون وطبيعته فمثلا انّ توجيه ضوء اخضر نحو أحد مكونات الصورة

---

(١)عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦ ، ص – ١٦٩

(٢)اردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، ص – ٧٥ .

(٣)عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، مصدر سابق ، ص – ١٦٩ .

* هو كيفية توزيع الإضاءة على مناطق التمثيل توزيعا سليما ومتجانسا فالتوزيع الناجح للإضاءة المسرحية على خشبة المسرح يعتمد اعتمادا كليا على طول الإشعاع وزاوية سقوطه .

المسرحية مغطى بلون احمر فأن ذلك من شانه انّ يحول ذلك التكوين إلى لون اسود من هنا وجب على مصمم الإضاءة اختيار الألوان المناسبة لتتناسب وطبيعة الألوان المستعملة في موجودات الخشبة " إذ انّ وحدة الشكل بانسجام وتوافق ألوانه والإضاءة المسرحية مع نظام الصور الفنية للمسرحية ككل هي جزء من عملية التكامل الفني لأي عرض مسرحي "[١].

كما يعد (التكوين) كوظيفة من وظائف الإضاءة المسرحية واحدا من أهم العوامل التي تساهم في خلق علاقات درامية مع مناظر المسرحية (الديكور–الأزياء– الإكسسوارات– الماكياج ...) بما ينسجم ومضمون المسرحية.وهذه العلاقة تتكون عن طريق الألوان أيضا ... فالخامة المستخدمة في بناء الديكور لها أثرها الخاص في التعامل مع الضوء واللون , فملمسية الخامة من خشونة ونعومة تتأثر كليا بالضوء واللون وانعكاساتهما كون الخامة سطحا أو مساحة تتأثر بقانون الانعكاس والانكسار للضوء لذلك يتوجب على مصمم الإضاءة المسرحية انّ يكون على اتصال مع مصممي باقي مكملات العرض المسرحي ليقدم كل منهم تصوراته تذليلا للكثير من الصعوبات وتجاوزا للكثير من المشاكل وخلق وحدة تشكيلية لمجمل الصورة المسرحية تتميز بالانسجام والتوافق وتعزز القيم الجمالية والدرامية للعرض المسرحي .

فالإضاءة لها تأثيرها الكبير على الديكور المسرحي فهي تساهم في تغييره وتظهر ألوانا وتطمس أخرى. فهنالك علاقة وطيدة بين تأثير الضوء الملون وألوان المناظر المسرحية ، فإذا كانت مثلا المناظر مدهونة بالألوان الأولية مثل الأحمر والأخضر والأزرق وانعكس عليها الضوء الأبيض فأن جميع ألوان المنظر تتحول إلى رماديات على خشبة لمسرح . كما ويلعب دور الخامات في ملمس المناظر بعدا أساسيا مع الإضاءة المسرحية التي تسقط عليه . فمثلا انّ اختيار خامات ذات ملمس خشن في الكواليس أو المناظر يساعد كثيرا في تركيز الإضاءة على الإشكال دون انّ يسمح بانعكاس الضوء بشكل يؤثر على العين .

وللإضاءة الملونة أيضا تأثيرا كبيرا على ألوان الملابس المسرحية (الزي) فالألوان غير المشبعة في الضوء تكون أكثر صلاحية في الاستعمال على الأزياء المسرحية ذات الألوان المتعددة ويفضل انّ تكون ألوان الأزياء فاتحة تحت الإضاءة ذات الألوان الداكنة فإذا اخذ الزي الأحمر على سبيل المثال وتم تسليط إضاءة ذات ألوان مختلفة عليه لوجد انه يختلف باختلاف لون الضوء الساقط عليه فهو تحت اللون الأحمر (الضوء الأحمر) يصبح أكثر ثراء بينما تحت اللون الأزرق يصبح بنفسجيا وتحت اللون (الضوء الأخضر) يصبح مائلا إلى البني ... الخ .[٢] ، والحال نفسه مع باقي مكملات العرض المسرحي من إكسسوارات مسرحية وقطع ديكور وماكياج

٤–الإيهام بالطبيعة: باستعمال الضوء الملون يمكن تأكيد صفتي الزمان والمكان للعرض المسرحي ويتحقق ذلك بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمر على انّ هذا الأمر يتم من خلال (اللون) وهو ثاني أهم دعائم الإضاءة المسرحية فاللون الأصفر يشير إلى لون الشمس في الوقت الذي يكون فيه ضوء القمر هو اللون الأزرق البارد،علما انّ هنالك اختلافا في الإحساس بين دفئ شمس القاهرة عن شمس باريس ويتم تحقيق ذلك عبر (كمية) الضوء المسلطة على خشبة المسرح كواحدة من دعائم الإضاءة التي تساعد في تحقيق هذه الوظيفة .

(١)بوبوف ، الكسي : التكامل الفني في العرض المسرحي ، مؤسسة طباعة للألوان ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص – ١١٢

(٢)عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، مصدر سابق ، ص – (١٧٤ – ١٧٥) .

ويمكن إعطاء التأثير الطبيعي للمكان باستخدام النجف أو البراكيتات أو أجهزة الإضاءة المستخدمة في الحياة بصورة عامة ، فعندما يراد إظهار التأثير الواقعي لمكان داخلي (حالة بيت) مثلا وعلى فرض إنها مغلقة النوافذ فأن وجود البراكيتات في جدران الصالة يساعد المتلقي في فهم وإدراك صفة الزمان للحدث المسرحي وذلك من خلال تشغيل هذه المصابيح أو إطفاءها.

ويمكن القول: بأن (زاوية) وجود جهاز الإضاءة كانت العامل الأساس في تحقيق هذه الوظيفة . على انّ هذا الأمر يختلف من رؤية مخرج لآخر فقد يرى مخرج ما بان اللون الأبيض هو اللون المناسب لمحاكاة لون الشمس في حين انّ مخرجا آخر يرى بأن اللون البرتقالي أنسب الألوان لهذه المحاكاة...

المهم انّ يكون اختيار وتوظيف اللون والضوء يحمل في طياته رؤيا تفسيرية وتشكيلية وجمالية تزيد من القيمة الدرامية والجمالية في المسرحية.[١] .

٥-الجو: ومهمة الإضاءة المسرحية أيضا هي خلق الجو المناسب للعرض المسرحي لتأكيد الجوانب الانفعالية والسيكولوجية فالإضاءة وألوانها ترتبط بمعان راسخة في عقل الإنسان الباطن نتيجة للخبرة المكتبية والموروث من الحياة.

فالإضاءة الملونة وبصفتها خبرة مرئية ترتبط ارتباطا وثيقا بالظروف والأحداث التي يمر بها الإنسان في حياته العامة. ولقد أثبتت التجارب والاختبارات النفسية التي أجريت على مجموعة من أفراد يختلفون في ميلهم وثقافاتهم .

إن هناك دلالات عامة للألوان والأضواء يكاد يشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوي الثقافة والبيئة والمناخ الواحد. وبذلك فأن على مصمم الإضاءة انّ يكون ملما بهذه الأمور وان يعطي لهذا الأمر اعتباراً كبيراً . فيمكنه ذلك من استعمال الإضاءة سيكولوجيا عبر ارتباطها بمعانيها وموضوعها في العمل المسرحي. وبذلك تؤثر في المشاهد تأثيراً قويا شكلاً ومضموناً على خشبة المسرح[٢].

فإذا ما كانت المسرحية تراجيدية فأن الضوء الملون وكمية الضوء يؤكد الجو المأساوي من خلال الألوان الخضراء والزرقاء ودرجة شدة الإضاءة الساقطة على الشكل .

أما إذا كانت المسرحية من النوع الكوميدي فأن الضوء الملون هنا يكون هو اللون الدافئ (الوردي مثلا) حتى يعكس المرح على الخشبة كما انّ للكمية (شدة الضوء) دورا أيضا ومما سبق يتضح انّ الاضاءات ذات الألوان الفاتحة تخدم المسرحيات الكوميدية و الاضاءات الخافتة ذات الألوان الرطبة تخدم المسرحيات التراجيدية أما الاضاءات العارضة ذات الظلال الداكنة فتخدم جو المسرحيات الساخرة (الميلودراما) وان خلق الجو بالضوء الملون يعد من العوامل الأساسية في تقديم العمل الدرامي[٣].

الدراسات السابقة

لم يجد الباحثان أي نوع من أنواع الدراسات السابقة لمثل هذا الموضوع.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

---

(١)المصدر نفسه ، ص – ١٧٧ .

(٢)علي ، محمد حامد : الإضاءة المسرحية ، مصدر سابق ، ص – ١٤ .

(٣)عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، مصدر سابق ، ص – ١٧٧ .

المبحث الأول

١-أنّ التلقّي مفهوم يحتوي في حيثياته على عملية تعلم ضمن موقف اتصالي يشترط وجود المرسل والمادة والمستقبل داخل إطار وسط ناقل .

٢-أن المادة مهما كانت طبيعتها (سمعية – بصرية – لغوية) تعد مجموعة من العلامات يسعى فيها المرسل إلى إيصال رسالته إلى المتلقي , والتلقي ما هو إلا عملية قراءة لهذه العلامات من قبل المتلقي نفسه.

٣-المتلقي هو الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات المادة وتحقيق نوع من التواصل المعرفي والجمالي والسيكولوجي معها , واستثمار معطياتها وإعادة بنائها وإنتاجها

٤-تختلف مستويات التلقّي باختلاف أنواع المعرفة وكل بحسب طبيعة الوسط الناقل لها فـ :

أ – المعرفة الحسية تمثل اللقاء المباشر بالموضوع وتلعب فيها الحواس أولوية التلقّي فتكون القراءة في مثل هذا النوع قراءة حسية تعتمد التذوق والمتعة في منهجها العام ب – المعرفة الذهنية تعد من الأنواع المكملة للمعرفة الحسية فتعمل على سد الثغرات المتبقية وهنا تكون القراءة قراءة معرفية تعتمد التحليل والتفسير كمنهج لها .

ج – المعرفة الابستمولوجية وهي أرقى أنواع المعرفة إذا ما جاءت مقترنة بالمعرفة الحسية والذهنية معا بدون القدرة على الفصل بينهما , فيكون لها القدرة على تأمل مستويات المعرفة والتعرف على الفروق الموجودة بينها وكذلك الأبعاد المستقبلية لها , وفي هذا النوع من أنواع المعرفة يكون للقراءة المنهجية المرتكزةعلى أساس التأمل المقارن وإدراك المعنى أبعاده كافة دورا في تفعيل عملية التلقّي .

د – المعرفة الإيديولوجية والتي تمثل المعرفة المسبقة عن أوليات الموضوع عبر منظومة الخزين المعرفي للذات فتكون القراءة في مثل هذا النوع قراءة أيديولوجية تعتمد المنفعة في سياقها العام كمنهج.

٥-صنفت نظريات التلقّي (القارئ) ضمن مستويات تتفق ومستويات المعرفة التي جاءت بها فكانت أصناف **القراء :**

أ – القارئ الأعلى : وهو القارئ الذي يشترك مع المجموعة بالاتفاق على النقط المحورية التي جاء بها النص .

ب – القارئ المخبر : وهو القارئ الذي يهتم بمعالجة النص وفقا لمرجعياته .

ج – القارئ المقصود : وهو القارئ الذي يشترك في عملية تفسير النص من دون دراية مسبقة (يكون موجها من قبل حيثيات النص) .

د – القارئ المحسوس : وهو القارئ المستقل عن سلطة النص بصفته ذاتا معرفية ذات منظور إبداعي متجدد .

هـ – القارئ الضمني : وهو القارئ الذي يشترك في عملية تفسير النص من دون دراية مسبقة (القارئ المقصود) .

و – القارئ المتعاون : وهو القارئ المستقل عن سلطة النص بصفته ذاتا معرفية ذات منظور إبداعي متجدد (القارئ المحسوس).

المبحث الثاني

١ – الإضاءة المسرحية هي إضاءة خشبة مسرح العلبة وفقا لنظام مدروس وهدف معين

٢ – تعتمد الإضاءة المسرحية في تصميمها أسسا ذات نظام مدروس هي :

أ – الكمية : يقصد بها شدة الضوء

ب – اللون : يقصد به لون الإضاءة الموجهة على خشبة المســـرح

ج – التوزيع : يقصد به زاوية سقوط الأشعة الضوئية على خشبة المســـرح

٣ – يهدف وجود الإضاءة المسرحية إلى تحقيق وظائف هي :

أ – تحقيق الرؤية : يقصد بها تحقيق الرؤية على خشبة المسرح بأي درجة كانـــت .

ب – تأكيد الشكل : يقصد به خلق البعد الثالث عن طريق تحقيق مبدأ الظل والضوء .

ج – التكوين : يقصد به تكوين العلاقات بين موجودات خشبة المســـرح .

د – الإيهام بالطبيعة : يقصد به تحقيق زمان ومكان الحدث المسرحـــي .

هـــ – الجو النفسي العام : خلق جو نفسي عام في إطار الحدث المسرحـــي .

إجراءات البحث

١–**مجتمع البحث** :تألفّ مجتمع البحث من طلبة الصف الرابع في قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / بجامعة بابل للعام الدراسي ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩ والبالغ عددهم (٢٧) [*] سبع وعشرين طالباً وطالبة وكما مبين في الجدول الآتي :

الشعبة	عدد الطلاب		المجموع
	الطلاب	الطالبات	
أ	١٢	٤	١٦
ب	٨	٣	١١
المجموع	٢٠	٧	٢٧

٢– **عينة البحث** :بعد تحديد مجتمع البحث المشمول بالدراسة التجريبية والمتكون من (٢٧) سبع وعشرين طالباً وطالبة مقسمين على شعبتين, ونظراً لوجود التفاوت الكمي والنوعي بين الشعبتين ولتحقيق أهداف التجربة تم تقسيم طلاب الشعبتين إلى مجموعتين, تجريبية (م.ت) وكما هو موضح في ملحق رقم (١) و أخرى ضابطة (م.ض) وكما هو موضح في ملحق رقم (٢) وفقا لآلية ضبط متغيرات (الجنس – العمر – الخلفية العلمية – مدة تطبيق التجربة) .

أ– **الجنس** : لتكافؤ عدد الطلاب والطالبات بين المجموعتين (م.ت) و (م.ض) من إذ الجنس تم استبعاد طالبة واحدة وتقسيم عدد الإناث المتبقية بواقع ثلاث إناث لكل مجموعة.

ب– **العمر** : ضبط هذا المتغير لعلاقته بالنمو الإدراكي[**] فضلا عن النضج الفني للطلبة لتواجدهم في الكلية لمدة أربع سنوات وقد تم إيجاد المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لأعمار طلبة (م.ت) و (م.ض) باستعمال الاختبار التائي (T-TEST)

(*) تم استبعاد الطلبة الذين تم فصلهم

وكما هو موضح في الجدول الآتي :

المجموعة	المتوسط	التباين	قيمة (ت)
م.ت	٢٣.٣٧	١.٣٣	٠.٠٩
م.ض	٢٣.٨٢	١.٢٤	

ويتضح من الجدول انّ قيمة (ت) المحسوبة تساوي (٠.٠٩) وهي اصغر من قيمتها الجدولية عند مستوى (٠.٠٥) البالغة (٢.١٨) بدرجة حرية (١٢)(*). لذا فأن الفرق بين متوسط أعمار طلبة(م.ت) و (م.ض) ليس له دلالة إحصائية وعليه فأن المجموعتين تنتميان إلى مجتمع إحصائي واحد .

ت- **الخلفية العلمية** : للتأكد من سلامة التجربة تم استبعاد الطلبة الذين اختلفت مستوياتهم العلمية عن غيرهم نتيجة لمرجعياتهم المختلفة سواء أكان ذلك على مستوى حصولهم على شهادة قبلية (خريجي معاهد) أم الطلبة الراسبين في الكلية نفسها (تراكم خبرة) .

وللتعرف على معلومات طلبة (م.ت) و (م.ض) في موضوع تصميم الإضاءة المسرحية قبل الشروع بالبحث فقد افترض الباحثان أنّه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلبة (م.ت) و (م.ض) في الاختبار القبلي . فقد أخضعت المجموعتان إلى الاختبار القبلي وتم إيجاد المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لدرجاتهم باستعمال الاختبار التائي (T-TEST) وكما هو موضح في الجدول الآتي :

المجموعة	المتوسط	التباين	قيمة (ت)
م.ت	٦.٦٠	١.٧٠	١.٤٠
م.ض	٦.٥١	١.٧٢	

ويتضح من الجدول انّ قيمة (ت) المحسوبة تساوي (٠.٤٠) وهي اصغر من قيمتها الجدولية عند مستوى (٠.٠٥) والبالغة (٢.١٨) بدرجة حرية (١٢) ولذا فأن الفرق بين متوسط درجات طلبة الفئتين (م.ت) و (م.ض) في الاختبار القبلي ليس له دلالة إحصائية وعليه تقبل الفرضية التي تقضي بعدم وجود فرق بينهما مما يدل على أنّ المجموعتين متكافئتان في هذا المتغير.

ث- **مدة التجربة** : تم تحديد مدة التجربة لكلا الفئتين (م.ت) و (م.ض) بواقع خمس حصص وزعت على عشرة أيام وبواقع ساعتين لكل حصة .

٣-**أداة البحث** : لجا الباحثان في بناء أداته إلى اعتماد (آراء الخبراء)* الذين تم استبيان آرائهم بطريقة (الاستبيان المفتوح) وكما هو موضح في ملحق رقم (٣) فضلا عن (الاستبيان المغلق) وكما هو موضح في الملحق رقم (٤)

فضلا عن ذلك فقد اقتدى الباحثان بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير مكملة لآراء هؤلاء الخبراء.

(*) تم استبعاد ثلاث طلبة للفارق العمري الكبير بينهم وبين الطلبة الآخرين و لم يتم إخبارهم للمحافظة على روح التنافس بين الطلبة

(**)قيمة (ت) الجدولية عند مستوى الدلالة (٠.٠٥) بدرجة حرية (١٢) تساوي (٢.١٨)

(*)١. د. عماد صاحب ، ٢. د. جلال جميل ، ٣. د. رياض شهيد

٤-**منهجية البحث** :اعتمد الباحثان في دراسته على المنهج (التجريبي)[**]، وذلك سعيا للوصول إلى النتائج وتحقيق غاية البحث . وقد اختار الباحثان التصميم التجريبي الموسوم: (المجموعات المتكافئة ذات الاختبار القبلي والبعدي)[١] وكما موضّح في الجدول الآتي:

المجموعة	اختبار قبلي	طريقة التدريس	المتغير المستقل	اختبار بعدي	المتغير التابع
م.ت	X	مشاهدة العروض	X	X	
م.ض	X	الطريقة الاعتيادية	_	X	التحصيل

٥-**تطبيق التجربة** :تم تطبيق التجربة على العينتين (م.ت) و (م.ض) في المدة المحددة نفسها للتجربة وبوقتين مختلفين إذ تم اختبار المجموعتين (م.ت) و (م.ض) اختبارا قبليا ومن ثم تم تسليط الأثر على عينة (م.ت) من قبل الباحثين والمتضمن مشاهدة العروض المسرحية والبالغ عددها (خمسة عروض) وكما هو موضح في الملحق رقم (٦) وبواقع عرض مسرحي واحد لكل حصة دراسية وقد استعان الباحثان بالوسائل التعليمية المتمثلة بـــ (الداتا شو) لعرض المسرحيات .

أما عينة (م.ض) فقد درست محتوى المادة التعليمية وفق ما هو مقرر في الكتاب وبالطريقة الاعتيادية بواسطة الباحثين ليضمن سلامة تطبيق التجربة.إذ " يضبط فيها جميع الشروط فيما عدا المتغير والمستقل" [٢]. وبعد استكمال تطبيق التجربة على العينتين تم تطبيق الاختبار التحصيلي عليهما ثم أخضعت النتائج للاختبار التائي (T-TEST) لاستخراج النتائج .

٦-**الوسائل الإحصائية المستخدمة** :لأجل استخلاص النتائج لجأ الباحثان إلى الوسائل الإحصائية التالية:

١-الاختبار التائي (T-TEST)[٣]

$$T = \bar{X1} - \bar{X2} / \sqrt{(S1^2 / N1) + (S2^2/N2)}$$

إذ إنّ :

T = الاختبار التائي .

$\bar{X1}$ = المتوسط الحسابي للعينة الأولى.

$\bar{X2}$ = المتوسط الحسابي للعينة الثانية.

$S1^2$ = تباين العينة الأولى.

$S2^2$ = تباين العينة الثانية.

N1 = عدد أفراد العينة الأولى.

N2 = عدد أفراد العينة الثانية.

٢-معادلة حساب التباين[٤] :

$$S^2 = (X-\bar{X})^2 / N$$

إذ انّ :

(**) نظرا لقلة مجتمع البحث وبالتالي عيناته وقصر مدة التجربة .

(١)فاندالين ، ديو بولد : مناهج البحث في التربية وعلم النفس ، ت : محمد نبيل نوفل وآخرون ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص – ٣٩٥

(٢)أبو طالب ، محمد سعيد : علم مناهج البحث ، ج١ ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص – ١١٨ .

(٣)جورج ، أي فيرغسون : التحليل الإحصائي في التربية وعلم النفس ، ت : هناء محسن العكيلي ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩١ ، ص – ١٢١ .

(٤)جورج ، أي فيرغسون : مصدر سابق ، ص – ٨٧ .

S^2= التباين .

X= المتغير .

$\bar{X}$ = الوسط الحسابي للمتغير.

N= عدد أفراد العينة.

الفصل الرابع/نتائج البحث ومناقشتها

تمخض البحث الحالي عن مجموعة من النتائج التي توصل إليها الباحثان وهي :

١-تلقى الطلبة في المجموعتين التجريبية (م . ت) والضابطة (م . ض) مستويات مختلفة من أنواع المعرفة.

٢-المستوى المعرفي الذي تلقاه الطلبة في المجموعة التجريبية (م . ت) من نوع المعرفة الابستمولوجية وهي أرقى أنواع المعرفة لما لها من قدرة على تأمل الظاهرة والتعرف عليها وكذلك الأبعاد المستقبلية لها

٣-جاءت نتائج طلبة المجموعة التجريبية (م . ت) بما يتوافق ومفهوم (القارئ الأعلى) الذي يشترك مع المجموعة بالاتفاق على النقط المحورية التي جاء بها النص .

٤-المستوى المعرفي الذي تلقاه الطلبة في المجموعة الضابطة (م . ض) من نوع المعرفة الأيديولوجية والتي تمثل المعرفة المسبقة عن أوليات الموضوع عبر منظومة الخزين المعرفي للذات .

٥-جاءت نتائج المجموعة الضابطة (م . ض) بما يتوافق ومفهوم (القارئ المخبر) والذي يهتم بمعالجة النص وفقا لمرجعياته فقط .

٦-بعد تطبيق التجربة تم عرض النتائج الإحصائية لمعرفة صحة الفرضيات الصفرية (قبولها – رفضها) بالنسبة لهدف البحث (تعرف الكفاءة التصميمية لدى طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / بجامعة بابل) وكما يأتي :

تم التحقق من صحة الفرضيات التي ضمنها الهدف وهي :

أ- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات الاختبارين القبلي والبعدي لطلبة المجموعة التجريبية (م . ت) .

للتحقق من صحة هذه الفرضية تم إيجاد المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لدرجات الاختبارين باستعمال الاختبار التائي (T – TEST) وكما موضح في الجدول رقم (١).

م . ت	المتوسط	التباين	قيمة (ت) المحسوبة
الاختبار القبلي	٦.٦٠	١.٧٠	
الاختبار البعدي	٧.٤٠	١.٥٠	٨.٩

ومن خلال دراسة الجدول رقم (١) نجد انّ قيمة (ت) المحسوبة (٨.٩) أكبر من قيمتها الجدولية عند مستوى (٠.٠٥) والبالغة (٢.١٨) بدرجة حرية (١٢) لذا يصبح الفرق ذا دلالة إحصائية ولصالح الاختبار البعدي مما يؤشر رفض الفرضية الصفرية التي تنص على ما يأتي :

((لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات الاختبارين القبلي والبعدي لطلبة المجموعة التجريبية)) .

ب- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات الاختبارين القبلي والبعدي لطلبة المجموعة الضابطة (م . ض) .

للتحقق من صحة هذه الفرضية تم إيجاد المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لدرجات الاختبارين باستعمال الاختبار التائي (T – TEST) وكما موضح في الجدول رقم (٢) :

م . ض	المتوسط	التباين	قيمة (ت) المحسوبة
الاختبار القبلي	٦.٥١	١.٧٢	
الاختبار البعدي	٧.٠٨	١.٠٣	٦.١١

ومن خلال دراسة الجدول رقم (٢) نجد انّ قيمة (ت) المحسوبة (٦.١١) أكبر من قيمتها الجدولية عند مستوى (٠.٠٥) والبالغة (٢.١٨) بدرجة حرية (١٢) لذا يصبح الفرق ذا دلالة إحصائية ولصالح الاختبار البعدي مما يؤشر رفض الفرضية الصفرية التي تنص على ما يأتي :

((لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات الاختبارين القبلي والبعدي لطلبة المجموعة الضابطة)) .

ت- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠.٠٥) بين متوسط درجات طلبة المجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار البعدي .

للتحقق من صحة هذه الفرضية تم إيجاد المتوسط الحسابي والتباين وقيمة (ت) المحسوبة لدرجاتهم في الاختبار البعدي باستخدام الاختبار التائي (T – TEST) وكما موضح في الجدول رقم (٣) :

المجموعة	المتوسط	التباين	قيمة (ت) المحسوبة
م . ت	٧.٤٠	١.٥٠	
م . ض	٧.٠٨	١.٠٣	٣.٣١

ومن خلال دراسة الجدول رقم (٢) نجد انّ قيمة (ت) المحسوبة (٦.١١) اكبر من قيمتها الجدولية عند مستوى (٠.٠٥) والبالغة (٢.١٨) بدرجة حرية (١٢) لذا يصبح الفرق بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة ذا دلالة إحصائية ولصالح المجموعة التجريبية .

مما يؤشر رفض الفرضية التي تقضي بعدم وجود فرق بينهما . وهذا يعني انّ طلبة المجموعة التجريبية الذين تم تسليط الأثر عليهم أحرزوا تقدما ملموسا على طلبة المجموعة الضابطة الذين درسوا المادة المنهجية وفقاً لما هو مقرر وبالطريقة الاعتيادية .

الاستنتاجات

١-تعد طريقة مشاهدة العروض المسرحية فضلا عن المادة المنهجية في درس الإضاءة المسرحية طريقة ناجحة ومؤثرة في تطوير الكفاءة التصميمية لدى الطلبة .

٢-تعد المعرفة الابستمولوجية من أهم أنواع المعرفة التي يجب مراعاة إدخالها ضمن طرائق التدريس المستخدمة في تدريس مادة الإضاءة المسرحية .

٣-الطالب في المجموعة الضابطة هو قارئ يشترك في عملية تفسير النص من دون تدخل ابداعي (قارئ مقصود).

٤-الطالب في المجموعة التجريبية هو قارئ يشترك في عملية تفسير النص بصفته ذاتا معرفية ذات تطور ابداعي (قارئ محسوس)

التوصيات

يوصي الباحثان بضرورة تفعيل الجانب الذهني لدى الطالب في درس الإضاءة المسرحية من خلال الربط بين المعرفة الحسية والمعرفة الذهنية .

المقترحات

يقترح الباحثان إجراء دراسة أكاديمية عن أهمية الجانب العملي في تطوير الكفاءة التصميمية لدى طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل وعلى مستويات التقنيات المسرحية كافة.

المصادر العربية

القران الكريم

أبو طالب ، محمد سعيد : علم مناهج البحث ، ج١ ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠

اردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة .

الرويلي ، ميجان وآخرون : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .

أيزر ، فولفغانغ : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ت : د. حميد الحمداني ، د. الجلالي الكدية ، مطبعة الأفق ، فاس ، المغرب العربي .

بارت ، رولان واخرون : نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقّي ، ت : عبد الرحمن بو علي ، دار الحوار ، سوريا ، ٢٠٠٣ .

بوبوف ، الكسي : التكامل الفني في العرض المسرحي ، مؤسسة طباعة للألوان ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

حمودة ، حسن علي ، فن الزخرفة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٢ .

جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ .

جورج ، أي فيرغسون : التحليل الإحصائي في التربية وعلم النفس ، ت : هناء محسن العكيلي ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩١ .

جيلام ، روبرت ، أسس التصميم ، ت : محمد محمود يوسف ، عبد الباقي محمد إبراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٨٠ .

خنفر ، يوسف ، أسس التصميم الداخلي وتنسيق الديكور ، دار مجدلاوي ، عمان ، ١٩٨٣ .

روبرت ، هولب : نظرية التلقّي مقدمة نقدية ، ت : د. عز الدين إسماعيل ، ط١ ، كتاب النادي الثقافي بجدة ، ١٩٩٤ .

عثمان،عثمان عبد المعطي:عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦ .

علي ، محمد حامد : الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٥ .

فاندالين ، ديو بولد : مناهج البحث في التربية وعلم النفس ، ت : محمد نبيل نوفل وآخرون ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

مونسي،حبيب: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ .

ثورندايك : علم النفس التربوي ، نيويورك ،١٩٨١ .

كارلسون ، جون جي : نظريات التعلم ، دراسة مقارنة ، ج١ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٦.

الرسائل و الاطاريح

الأنصاري ، حسين : إشكاليات التلقّي في العرض المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .

دحام ، سالم ، دور التلفزيون التربوي في رفع الكفاءة المهنية لعضوات الهيئة التعليمية في رياض الأطفال ، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨ .

لطيف ، فاطمة : جدلية التلقّي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، ٢٠٠٦ .

الدوريات :

خرماش ، محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث ، مجلة أقلام ، ع (٥) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٩ .

ملحق رقم (١) المجموعة التجريبية

١. أثير سهيل
٢. احمد حمزة عباس
٣. احمد عبد الحليم حسين
٤. فرزدق صبري
٥. حسنين حمزة عبد علي
٦. علي محسن عزيز
٧. علي غالب هاشم
٨. نور سعيد جبار
٩. إسراء كاظم
١٠. مثال زكي عبد
١١. ورود نهاد

ملحق رقم (٢) المجموعة الضابطة

١. أحمد هادي
٢. أنور كاظم
٣. حسن عبد ضامد
٤. رياض عمار
٥. قاسم حسن
٦. قصي فريح
٧. ضياء حمزة
٨. حسين محسن
٩. إيمان نجاح
١٠.نور الهدى رزاق
١١.ذكرى كاظم

ملحق رقم (٣) الاستبيان المفتوح

بســــــــــم الله الرحمـــــن الرحيـــم

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراسات العليا – الدكتوراه

استبيـــــــــــان لجنـــــــــة خبـــــــــــــــــراء

الأستـــــــاذ الفاضـــــل .....

المحتـــــــــــــــــــــرم

تحية طيبة

يقوم الباحث بدراسة أكاديمية في موضوع :

" التلقي وأثره في تطوير الكفاءة التصميمية للإضاءة المسرحية لدى طلبة كلية الفنون الجميلـــــة / جامعة بابل" وهي دراسة تجريبية يسعى من خلالها الباحث إلى إلقاء الضوء على طبيعة عمل مصـــمـــــــــــــــــم الإضاءة المسرحية وكيفيـــة إيجاد الأسس المثلى للوصول بالكفاءات التصميمية لدى طلبة كليـــــــــــــة الفنون الجميلة إلى المستوى الذي يرتقي وطبيعـــة المهمة التي يكلفون بها وبالنظر لما يجده الباحث فيكم من خبرة علمية وعملية في مجال الإضاءة المسرحية يســـــــــــــــره أن تكونوا من بين لجنـــــــــة الخبراء للاستعانة بآرائكم القيمة في تحديد أهم الأسس الواجب توافرها في عمل مصمم الإضاءة المسرحية والتـــــــــــي يرى الباحث ضرورة تحديدها في التساؤل الأتي :

ما هي برأيك الأسس التي يستطيع مصمم الإضاءة المسرحية اعتمادها في تصميـــم الإضاءة المسرحية لعرض مسرحي داخل مسرح العلبة ؟

هذا ولكم جزيـــــــــــــــل الشكـــــــــــــــر والامتنـــــــــــــــــان

البـاحـــــــــــث

نورس محمـــــــــد غـــازي

ملحق رقم (٤) الاستبيان المغلق

بســـــــــــــــــم الله الرحمـــــــــــــــــــــن الرحيـــــــــــــــــــــــم

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراسات العليا – الدكتوراه

استبيـــــــــــان لجنـــــــــة خبـــــــــــــــراء

الأستـــــــاذ الفاضـــــل .....

المحتـــــــــــــــــــرم

تحية طيبة

يقوم الباحث بدراسة أكاديمية في موضوع :

" التلقي وأثره في تطوير الكفاءة التصميمية للإضاءة المسرحية لدى طلبة كلية الفنون الجميلـــــة /جامعة بابل"

وهي دراسة تجريبية يسعى من خلالها الباحث إلى إيجاد الأسس المثلى للوصول بالكفـــــــــــــــــاءات التصميمية لدى طلبة كليـــــــــــة الفنون الجميلة إلى المستوى الذي يرتقي وطبيعـــة المهمة التـــــــــــــــي يكلفون بها وبالنظر لما يجده الباحث فيكم من خبرة علمية وعملية في مجال الإضاءة المسرحية يســـــــــــــــره أن تكونوا من بين لجنـــــــــة الخبراء للاستعانة بآرائكم القيمة في بيان مدى صلاحية الفقرات التاليـــــــــــــــــــة لتحقيق هدف البحث .

هذا ولكم جزيـــــــــــــــل الشكـــــــــــــــر والامتنـــــــــــــــــان

الباحـــــــــــث

نورس محمـــــــــد غـــازي

المرفقـــــــــــــــــــات

- **قائمة الفقرات**

قائمة الفقرات

رقم الفقرة	الـــــفـــــقـــــــرة	التقييم		
		صالحة	غير صالحة	بحاجة إلى تعديل
أ	هنالك مجموعة من المواصفات التي يجب توافرها في مصمم الإضاءة			
١	أن يمتلك فكرا فلسفيا عاليا			
٢	أن يمتلك ثقافة عامة متقدمة			
٣	أن تكون له معرفة بالتصوير الفني بجميع أشكاله			
٤	أن تكون له معرفة وإطلاع بالتكنولوجيا الحديثة والمعلوماتية			
٥	أن يعرف في الكهرباء وعمليات التسليك وقدرة القابلوات وكيفية توزيع القدرة والجهد الكهربائي			
٦	أن يعرف معمار المسرح الذي يصمم عليه إضاءته			
٧	أن يكون ذو اطلاع بنظريات المنظور ومبادئه			
٨	أن يكون عارفا في كيفية توزيع المفردات والكتل والتكوينات وتحقيق الأشكال على خشبة المسرح			
٩	أن يمتلك سرعة بديهية ونظرة ثاقبة في معالجة الأخطاء التي قد تحصل أثناء العرض			
١٠	أن يكون مبتكرا في إيجاد البدائل من الخامات التي قد لا تتوفر أثناء التهيئة للعرض وتنفيذ التصميم			
١١	أن يكون مخرجا مصمما وله القدرة في التعاطي مع بقية عناصر العرض الأخرى			
١٢	أن يمتلك حسا وذوقا جماليا عالي المستوى			
١٣	أن يكون ذو دراية ودربة في الألوان وطرق مزجها فيزيائيا وكيميائيا			
١٤	أن يعرف ويدرك نظريات علم النفس وتأثيرات الباعث والحافز والاستجابة وأنماط الإدراك وكل ماله علاقة في التلقي			
١٥	أن تكون له القدرة على التحليل السيميائي (تفكيك العلامة)			
١٦	أن يمتلك ذائقة شعرية لان الشعر تكثيف للصور			
١٧	أن يكون على علاقة بالدراما ويعرف البنية الدرامية وتأثيرها في التشويق			
١٨	على المصمم فتح علاقته مع بقية مصممي عناصر العرض الأخرى ويتبادل معهم الأفكار للخروج بأفضل تصميم			
١٩	أن لا يكون ذاتيا ويفضل أن يخرج عمله الأفضل لان ذلك يقود إلى فشل العرض			
٢٠	أن يمتلك حسا نقديا رفيعا			
٢١	أن يمتلك معرفة واسعة بخصائص الضوء ومميزاته ومصادره			
٢٢	أن يكون على معرفة بنوع المسرحية من حيث الحجم وعدد الفصول فكلما كبر حجم			

	المسرحية من حيث عدد الأشخاص وعدد المشاهد والفصول كلما كثرت التفاصيل وزادت المهمات		
٢٣	أن يمتلك معرفة واسعة بالقاموس الدلالي للون وتأثيره المتراكم في اللاوعي الجمعي للمتلقي لاختيار الدلالة المناسبة والمنسجمة مع بيئة العرض والنظام ألعلاماتي لحركة الممثلين ومستوى شفرات الحوار لخلق منظومة العرض الدلالية عبر تفاعل كل مفردات العناصر العلاماتية وبما ينسجم مع رؤية المخرج		
٢٤	أن يكون على معرفة بان عملية تصميم الإضاءة المسرحية تسير وفقا لمبدأ تحقيق الوظيفة والجمال من خلال أسس وظيفية وأخرى جمالية يتم اعتمادها في عملية التصميم		

رقم الفقرة	الفقرة	التقييم		
		صالحة	غير صالحة	بحاجة إلى تعديل
ب	هنالك مجموعة من المهام التي يجب على مصمم الإضاءة تحقيقها عند القيام بتصميم إضاءة أي عرض درامي وهي			
١	على المصمم أن يقرا النص جيدا ثم يحضر التمارين ليستطيع قراءة الأسلوب الإخراجي المتبع لتقديم العرض بهدف خلق توازن واتساق بين الخطة الإخراجية وخطة التصميم الضوئي للعرض دون تقاطع بين الأسلوبين لتحقيق التواصل الفكري والجمالي مع المشاهد			
٢	على مصمم الإضاءة المسرحية أن يزور المسرح الذي سيقدم عليه العرض حتى يتعرف على أبعاده وإمكاناته			
٣	بعد إتمام بناء الديكور واستكمال جميع مفردات الفضاء المسرحي وانتهاء المخرج من التوزيع الجغرافي الحركي للممثلين ومواقع الأحداث الدرامية يبدأ مصمم الضوء بخلق التفاعل الضوئي واللوني مع كتل البنية الفضائية لكشف ما يتوجب كشفه من عناصر الصورة المسرحية وإلغاء أو تأجيل العناصر الأخرى بحسب مسارات الفعل المسرحي باستعمال الأجهزة اللازمة وكذلك الألوان وقوة اللمبات وعدد المخفضات			
٤	على مصمم الإضاءة أن يكون على علم ومعرفة بميزانية العرض المسرحي ومدى احتياجاته بما يتناسب وطبيعة هذه الميزانية			
ج	هنالك مجموعة من الأسس الواجب اعتمادها في تصمم الإضاءة المسرحية لغرض			

	تحقيق وظائف الإضاءة المسرحية الخمس (الرؤية – تأكيد الشكل – التكوين – الإيهام بالطبيعة – الجو النفسي العام) وهذه الأسس هي :			
١	الكمية			
٢	اللون			
٣	التوزيع			
د	هنالك مجموعة من الأسس الواجب اعتمادها في تصميم الإضاءة المسرحية لغرض تحقيق القيمة الجمالية داخل منظومة العرض المسرحي وهي :			
١	الوحدة			
٢	التنويع			
٣	السيادة			
٤	التوازن			
٥	الإيقاع			

ملحق رقم (٥) الاختبار التحصيلي

الاختبار التحصيلي

اولا: ضع علامة صح امام العبارة الصحيحة وعلامة خطأ امام العبارة الخاطئة لكل مما يأتي:

١. يجب ان يكون انتقال الشدة الضوئية عند بدء العرض المسرحي بصورة تدريجية

٢. يجب ان تكون شدة الضوء لأجواء هذه المسرحية عالية.

٣. يجب استخدام الالوان الباردة للإضاءة المسرحية في هكذا نوع من انواع العروض المسرحية.

٤. يمكن تحقيق التأثير الطبيعي للمكان باستخدام (النجف، الابليك، الاباجور).

٥. يجب تقسيم أجهزة الاضاءة المسرحية وبحسب توزيعها الى قسمين يغطي الاول منها الإضاءة العامة لمناطق التمثيل ويغطي الاخر الإضاءة الخاصة لكل منطقة.

ثانيا: اختر الاجابة الصحيحة لكل مما يأتي:

١-لتأكيد الجانب النفسي والانفعالي يجب استخدام الإضاءة الملونة لمثل هكذا عروض باللون.

أ. الاصفر

ب. الاحمر

ت. البرتقالي

ث. الاخضر والازرق

٢-في الفقرة الثانية من النص المسرحي وعند دخول الصوت كعنصر فاعل داخل الحدث المسرحي يمكن خلق التكوين من خلال

أ. الايهام بالطبيعة

ب. تأكيد الشكل

ت. الكمية

ث. التوزيع واللون

٣-في الفقرة (٢١) من النص يجب استخدام

أ. الاضاءة الخافتة

ب. الإضاءة المتوسطة الشدة

ت. اللون الاحمر

ث. الإضاءة الصارخة

الاختبار التحصيلي

٤-في الفقرة (٢٢) من النص وعند بدء الموسيقى العسكرية يجب استخدام

أ. الاضاءة الملونة

ب. الاضاءة الصارخة ذات الشدة العالية

ت. الاضاءة المتوسطة الشدة

ث. الاضاءة الخافتة

٥-في الفقرة (٢٣) وعند دخول الموسيقى يجب

أ. تأكيد الشكل

ب.خلق الايهام بالطبيعة

ت.تحقيق الرؤية

ث.خلق التكوين

ثالثا: املأ الفراغات الآتية بما يناسبها

١-يجب ان تعمل الاضاءة المسرحية في هذا العرض على خلق ..... بواسطة تكرار العناصر اللونية وذلك لتعزيز التشخيص وإعطاء الانطباع

٢-يجب ان تعمل الإضاءة المسرحية على خلق ..... الذي يحفظ الصلة المترابطة والصحيحة لبقاء التصميم ضمن نظام متكامل.

٣-يجب ان يكون لـــ ..... في مثل هكذا عروض ودورا فاعلا في تحقيق السيادة

٤-يجب ان يكون لمفهوم التنويع في مصادر الضوء والوانه دورا فاعلا لتحقيق شد انتباه الجمهور نحو .....

٥-عند نهاية العرض المسرحي يجب ان يكون انتقال شدة الإضاءة المسرحية بصورة .....