مفاهيمية العلامة المسرحية
في مسرح الفتيان (كلكامش الذي رأى) انموذجا

ا.م.د. ايمان عبد الستار الكبيسي
قسم التربية الفنية – كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة تكريت
Dr.alkbysydayeman@gmail.com

تاريخ الاستلام ٢٢/ ٢٠٢٣/١٢
تاريخ قبول النشر ٢٠٢٤ /٢/١١

الملخص:

تمحورت الدراســة الحالية الموســومة(مفاهيمية العلامة في عروض مســرح الفتيان/ كلكامش الذي رأى انموذجا*) حول المشــكلة المحددة بالإجابة عن التســاؤل الآتي: ما مدى تمثل العلامات مفاهيميا في المنظومة المسرحية لعروض مسرح الفتيان العراقي؟ وانصبَّ هدف البحث في: الكشف عن تطبيقات المفاهيمية للعلامة في عروض مســـرح الفتيان(مســـرحية كلكامش الذي رأى). اما حدود البحث فتمثلت العلامات المفاهيمية في عرض مسرحية(مسرحية كلكامش الذي رأى) في قسم المسرح/ كلية الفنون الجميلة/ بغداد للعام ٢٠٢٢. وقد حددت الباحثة مصطلحات البحث بـــ (المفاهيمية، العلامة المسرحية، مسرح الفتيان) واشتمل الفصل الثاني على ثلاث مباحث، تطرقت الباحثة في المبحث الاول على ماهية العلامة واشتغالاتها المفاهيمية وأهم تصنيفاتها، أمّا المبحث الثاني فقد تمحور حول مسرح الفتيان خصائصه، سماته، ابعاده وعناصره المتمثلة بالمنظومة السمعية والمنظومة البصرية ضمن أنساق علاماتية للعرض المسرحي. أمّا الفصل الثالث ضمن منهجية البحث فقد اســـتعانت الباحثة بالمنهج الوصـــفي التحليلي كونه أقرب المناهج لتحقيق هدف البحث، وتمثل مجتمع البحث وعينته بعرض مســـرحية (كلكامش الذي رأى)، والمقدمة في الفترة من (٢٠٢١– ٢٠٢٢)، وتمّ بناء أداة البحث المتمثّلة بأداة تحليل العروض ضمن محورين أساسين هما (علامات ضمن نطاق الممثل، علامات خارج نطاق الممثل)، ومحاور فرعية تشتمل على أنواع العلامة وأنماطها وصورها، وقد خضعت أداة البحث لشروط الصدق والثبات لغرض اعتمادها في تحليل العينة واستخلاص النتائج، وقد تم اعتماد معادلة كوبر كونها أنسب الوسائل للوصول لذلك، فضلاً عن معامل ارتباط بيرسون لحساب ثبات أداة البحث، واختتم الفصل الثالث بتحليل عينة البحث. ثم انتهى البحث بالفصل الرابع الذي اشتمل على نتائج البحث واستنتاجاته والتوصيات والمقترحات، وكان من أبرز النتائج أنْ تباينت تطبيقات العلامة تبعا لطبيعة الموضوع والمعالجة الاخراجية له.

١. ارتفاع نسبة تطبيقات العلامة مفاهيميا بنوعيها(البشري والفنتازي)؛ وذلك تبعاً لطبيعة الشخصيات في مسرح الفتيان المؤنسنة الممتزجة بين حركات وإيماءات بشرية وأخرى حيوانية أو فنتازية ضمن فضاء مزجي استعاري.

الكلمات المفتاحية: المفاهيمية، العلامة المسرحية، مسرح الفتيان،(كلكامش الذي رأى).

*** كلكامش الذي راى: مسرحية للفتيان من تأليف واخراج حسين علي هارف عرضت على خشبة مسرح حقي الشبلي في كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد/ ٢٠٢٠.**

Abstract:

study tagged(The conceptual sign in the performances of the Boys Theater/ Gilgamesh, who saw a model) focused on the specific problem by answering the following question: To what extent are the signs conceptually represented in the theatrical system of Iraqi Boys Theater performances? The aim of the research was to: Reveal the conceptual applications of the sign in the performances of the Boys Theater(the play Gilgamesh who saw). As for the limits of the research, the conceptual signs were represented in the presentation of the play(The Play Gilgamesh Who Saw) in the Department of Theater/ College of Fine Arts/ Baghdad for the year 2022. The researcher has identified the terms B(conceptual, theatrical sign, boys' theater) The second chapter included three sections, the researcher touched in the first section on the nature of the mark and its conceptual works and the most important classifications, while the second section revolved around the theater of boys characteristics, features, dimensions and elements of the audio system and the visual system within the formats of signs of theatrical presentation. As for the third chapter within the research methodology, the researcher used the descriptive analytical approach as it is the closest approach to achieving the goal of the research, and represented the research community and appointed it by presenting the play(Gilgamesh who saw), and the), presented in the period from(2021-2022), and the research tool represented by the presentation analysis tool was built within two main axes(marks within the scope of the representative, marks outside the scope of the representative), and sub-axes that include the types of mark, its patterns and images, and the research tool was subject to the conditions of honesty and stability for the purpose of adopting it in analyzing the sample and drawing conclusions, and the Cooper equation was adopted as the most appropriate means to reach this, as well as the Pearson correlation coefficient to calculate the stability of the research tool, and the third chapter concluded with the analysis of a sample Search. Then the research ended with the fourth chapter, which included the net

1. The high percentage of conceptual applications of the brand(human and fantasy), depending on the nature of the characters in the theater of boys humanized mixed between human movements and gestures and other animal or fantasy within a metaphorical mixed space.

Conceptual, Theatrical Sign, Boys' Theater, (Gilgamesh Who Saw)

الفصل الاول/ التعريف بالبحث

أولاً: مشكلة البحث:

مرت العلامة بعدة مفاهيم مكنتها من الامتداد إلى جميع مفاصـــل الحياة متجاوزة عن دورها اللغوي التزييني نحو الجانب المعرفي، ما جعلها تلعب دوراً فاعلا نفكر به ونتواصـل من خلاله، فضـلاً عن كونها وسـيلة تعليمية(إيضـاحية) وطريقة للكشـف عن المعاني الخفية وتجسـيم المجرد، وتحسـين الخطاب الذي يقلل من الفائض اللفظي، ما حدى بالمسرح إلى اتخاذها وسيلة يتمكّن عبرها مدّ جسور علائقية بينه وبين مجالات اجتماعية وسياسية ومعرفية لتحقيق الإيهام المسرحي الذي يعتمده عرض مسرح الفتيان، فضـلا عن ما للعلامة من دور حيوي بعدها وســـيلةً معرفيةً تتخذ ممّا هو مخزون في ذهن الفنان من رموزٍ ودلالاتٍ عن تجاربه الحياتية وإعادة إنتاجها عبر التفاعلِ بينَ الفنانِ ومحيطه من جهة وبين الفنان والمتلقي من جهة أخرى، تحت وصـــاية ثقافية واجتماعية ســائدة، إذ احتلت العلامة مكانة مهمة ضـــمن عناصره (بصرية كانت أم سمعية)، ممّا جعل من توظيفها في المسرح أمراً ضـرورياً، فضـلا عن دورها الايضـاحي، إذ يُعد العرض المسرحي علامة كبرى تتضـمّن علاماتٍ فرعيةٍ قد تكون صـوتيةً أو صـوريةً، فالرسـالةُ المنوطةُ بالمسـرحِ لها لغتها الخاصـة التي تتجاوز اللغة المنطوقة إلى علاماتٍ تتمظهرُ في ذلك الشكل الرمزي الذي يقوم بالوساطة بين الإنسان ومحيطه الخارجي عبر منظومة العرض المسرحي. وقد صاغت مشكلة بحثها في الإجابة عن التساؤل الآتي: ما هي تمثلات مفاهيمية العلامة في عروض مسرح الفتيان(كلكامش الذي رأى انموذجا)؟

ثانياً: اهمية البحث: تتمثّل أهمية البحث في انه يفيد:

١. العاملين والكتّاب والمخرجين والفنيين في مجال مســرح الفتيان عبر تســليطه الضـــوء على مفاهيمية العلامات المتمظهرة داخل العمل المسرحي الموجه لهم.

٢. طلبة الدراسات العليا والاولية في التخصصات(التربية الفنية/ المسرح)، بدراسة منهجية حول مفاهيمية العلامة المتمظهرة في منظومة العرض المسرحي.

٣. مدرسي التربية الفنية عبر اعداد نصوص وعروض بعلامات مفاهيمية معرفية.

٤. في رفدها المكتبة الفنية.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: الكشـف عن مفاهيمية العلامة في العروض المقدمة في مسرح الفتيان/ مسرحية (كلكامش الذي رأى) انموذجا.

رابعاً: حدود البحث: فتمثلت العلامات المفاهيمية في عرض مسرحية (مسرحية كلكامش الذي رأى) في قسم المسرح/ كلية الفنون الجميلة/ بغداد للعام ٢٠٢٢.

خامساً: مصطلحات البحث

المفاهيمية(اصـطلاحا): وهي "الحاضـن للمشـترك بين هذه الأشـياء والموضـوعات في بوتقة التمييز بينها على أسس متنوعة قائمة في ذوات الأشياء أو في نفسها أو في تصوراتها أو في موضوعاتها المصورنة

أو في وظائفها أو خدماتها، ونسج العلاقات فيما بينها للدلالة عليها فضلا عن فهمها وتوظيفها واستثمارها في البحث والتواصل (فهمي، ١٩٨٤، صفحة ٣٤)وهي "حصول صورة مفردة ما في العقل كالجوهر والعرض ونحوه". أو هو: "مجموعة الصفات والخصائص التي تحدد الموضوعات التي ينضبط عليها اللفظ تحديداً يكفي لتمييزها عن الموضوعات الأخرى" [١] والمفهوم بصيغة مبسطة كما يراه(عبد الرحمن حللي): "هو مفردة تحيل على مجموعة من المتصَورات داخل سياقٍ خاصٍ" (النصيرات، ١٩٨٠، صفحة ١٤٩).

المفاهيمية(إجرائياً): هي المعنى المظهر والمضمر للعلامة المتمثلة في فضاءات مسرح الفتيان.

العلامة: "هي شيء ما ينوبُ لشخصٍ ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنّها تخلقُ في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربّما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقُها اسميها مفسَّرة للعلامة الأولى، إنّ العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوعِ إلى نوعٍ من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة المصورة" (Senders Peirce:، ١٩٧٨، صفحة ٢٨٨). وعرفت على انها "حدث مُدرك، يشكّل دليلاً منتجاً لمباشرة ما، وهو مفهوم أساسي في السيميائياتِ، يمثّل أشياء بصفة البديل، ويمكن للعلامة أنْ تكونَ طبيعيةً/ عرفية/ اعتباطية/ محفوزة/ كودية/ دون كود" (علوش، ١٩٨٥، صفحة ١٨٥).أمّا(سيزا ونصر) فعرفاها بأنّها: "مفهومٌ أساسي في السيميوطيقا(السيميولوجيا)، فالعلامة تمثّل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له...، والعلامة أو الممثل شيء معين يحلُ محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما، ويمكن للعلاماتِ أنْ تكون طبيعية أو اصطلاحية(عرفية)، اعتباطية أو معللة، مشفرة أو غير مشفرة. وتتألف العلامات من عنصرين: أحدهما محسوس(التعبير/الدال) والآخر غير محسوس(المضمون/ المدلول) (قاسم و ابو زيد، ٢٠١٤، صفحة ٤٤٠).

التعريف الإجرائي: كلمات أو أشكال أو أصوات متمظهرة في شكل الصورة المسرحية لمسرح الفتيان تخاطب ذهنِ المتعلم وتعطي تفسيراتٍ ومعانيَ متعددةً بتعدد خلفية الفتى الاجتماعية والثقافية.

مسرح الفتيان:

عرفه(هارف، وإيمان، ٢٠١٨) على أنه: مسرح تربوي موجه لمرحلة المراهقة يهتم بمشاكل وحاجات هذه المرحلة وخصوصيتها الاجتماعية والنفسية ويقدم من قبل الفنانين ومؤلفين محترفين يجيدون التعاطي مع هذه الخصوصية فنيا وتربوياً (هارف و الكبيسي، ٢٠١٨، صفحة ٢٤) وعرفته(عطا الله،٢٠٢٠) على أنه: "وسيلة تربوية جمالية تتناول الحاجات والميول وتستهدف غرس القيم والمثل في ذات المراهق سواء أكان دارسا أم غير ذلك فهو ليس ضمن اطار مسرح الطفل ولا يعنى بموضوعات الكبار" (عطا الله، ٢٠٢٠، صفحة ٤٥٠).

وقد تبنت الباحثة تعريف(عطا الله،٢٠٢٠) لمسرح الفتيان كونه الاقرب لطروحاتها البحثية.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الأول: مفاهيمية العلامة:

هي مقارنة مجازية تُفهم فيها فكرة واحدة(أو مجال مفاهيمي) من ناحية أخرى، في اللغويات المعرفية، يُعرف المجال المفاهيمي الذي نستخرج منه تعابير مجازيًا لفهم نطاق مفاهيمي آخر باسم النطاق المصدر. المجال المفاهيمي المفهوم بهذه الطريقة هو المجال الهدف. وبالتالي يتم استخدام مجال المصدر للرحلة بشكل شائع لتوضيح مجال الحياة المستهدف. (لاكوف و تيرنر، ١٩٨٩، صفحة ٨٧) فالعلامات المفاهيمية الأساسية هي جزء من الجهاز المفاهيمي المشترك الذي يتقاسمه أعضاء الثقافة. فهي منهجية في أن هناك مراسلة ثابتة بين بنية المجال المراد فهمه(مثل الموت) وهيكل المجال في المصطلحات نحن نفهمها(على سبيل المثال، المغادرة)، عادة ما نفهمها من حيث التجارب المشتركة، فهي غير واعية إلى حد كبير، على الرغم من أن الانتباه قد يكون موجهاً إليهم، فعملهم في الإدراك يكون أوتوماتيكيًا تقريبًا. أي أن هناك عددًا كبيرًا من الكلمات والتعبيرات الاصطلاحية في لغتنا التي تعتمد معانيها على تلك الاستعارات المفاهيمية "لا تتعلق العلامة من المنظور المعرفي المعاصر باللغة، بقدر تعلقها بالفكر، في كيفية تصور الكائنات البشرية لعوالمهم واشتغالهم فيها وتأتي أهمية التصورات كونها تبين ما يدركه الكائن البشري، والكيفية التي يفهم بها العالم من حوله وما يربطه بالآخرين من الناس، فهي متأصلة في الفكر، أمّا طريقة عملها فتكون في المستوى الذهني عبر تصور لمجال ذهنيٍ عبر مجال ذهني آخر؛ ومن ثم إقامة ترابطات بين المجالين، اذ يقع فهم المعنى في ظل النظرية المعرفية على دعائم أساسية هي المقولة، الفهم، الخيال، التجسيد.

– **فالمقولة:** هي(عملية عقلية تقوم على ضم مجموعة من الأشياء في صنف يجمعها، لذلك فان كل شيء متعلق بعالم الانسان محكوم بالمقولة، من أفكار، ومدركات حسية، وحركات وكلام) (احمد، د.ت، صفحة ٥٧) فهي المؤسس لكل ممارساتنا الإدراكية وتجري بصورة غير واعية(نحن نمقول بصورة آلية الناس والحيوانات والأشياء الفيزيائية وغيرها، وان نسبة كبيرة من مقولاتنا هي مقولات كيانات مجردة مثل الأحداث، والحركات، والمشاعر، والعلاقات الاجتماعية، والحكومات والسياسات وغيرها) (البوعمراني، ٢٠١٥، صفحة ١٤).

– **الفهم:** جاءت النظرية المعرفية كرد فعل على النظريات الموضوعية ذات الرؤية المطلقة الالهية والحقائق النهائية للفهم التي ترى في ان(الفهم موجود دون إدراك فردي له لان المعنى موجود سلفا وقبل وعينا) (الطيب و اخرون، د.ت)، في حين ترى النظرية المعرفية أنّ الفهم قيد شخصي يخص إدراك الفرد للأشياء، لذا يكون قادراً على إنتاج فهم آخر بل مفاهيم جديدة ورؤية متجددة لا تقف عند حقائق نهائية ثابتة.

– **الخيال:** يعده أصحاب النظرية المعرفية جوهر المعنى، والتفكير الإنساني الذي نحاول عبره فهم العالم من حولنا وإدراكه، فالخيال هو جزء مشترك بين البشر يسمح لهم بالتواصل والتفاهم.

– **التجسيد:** ندرك العالم عبر حضورنا الجسدي زمكانيا(فمكان الإدراك، ومسافة الإدراك، وطريقة الإدراك

وزاوية الإدراك هي التي تحدد طبيعة فهمنا للشيء المدرك) (الطيب و اخرون، د.ت، صفحة ٩)، فالفنان يدرك الأشياء التي يتعرف عليها عبر حواسه والتي لا تدركها الحواس يحاول تجسيدها في شكل أشياء مادية ليتعامل معها، فالتجسد ضرورة للفهم، وصورة من صور التخيل.

من خلال ما تقّدم يتّضح أنّ إدراك المعنى على وفق النظرية المعرفية، يجري عبر خطوات متتالية تبدأ بتحديد الشيء وتجزئته(بالمقولة) وإدراكه(بالفهم) بالاستعانة بالتخيل والتجسيد بوصفهما وسيلتا الفهم، وبهذا فهي تناقض النظرية الكلاسيكية في فهم المعنى عبر تركيزها على دور التجربة القائمة على طبيعة الجسد وتكونه ضمن العالم المتفاعل معه

تتميز العلامات المسرحية بطبيعة خاصة وهي قدرتها على إنتاج دلالات متضمنة، وهذه التضمنية تتأتى في سياق ثقافي أو اجتماعي أو أخلاقي يخص البنى الخاصة بالعرض المسرحي من ممثلين ومتلقين، إذ تتحدد الدلالة على وفق اتفاق ضمني بين العرض ومستقبليه. فبالإضافة إلى الدلالات الحقيقية لكل علامة، هناك دلالات مضمرة ناتجة عن اتفاق ثقافي حول دلالة كل علامة، وهذا يؤدي إلى فهم التعددية الدلالية للعلامات في المسرح، إذ قد تؤدي العلامة الواحدة عدة دلالات. وبهذا يمكن القول " إن كل ما يقدم الى المتلقي في الاطار المسرحي هو علامة" (الباهلي، ٢٠١٠، صفحة ٣٤). ولكل علامة من تلك المبثوثات مفهوم او مفاهيم خاصة تبعا للتعاقد الاجتماعي والثقافي لجمهور التلقي.

اختلف مفهومُ العلامة باختلافِ المرجعيات المعرفية، لكن محاولة تأسّيس نظرية موحدة للعلامة جاءتْ في بداياتِ القرنِ العشرين على يد(بيرس) و(سوسير) وما تعاقدا عليه حول مفهوم العلامة الذي يحيل إلى الدال، إذ مثّل(فردنياند دي سوسير) التيار الانطولوجي عبر وصفه للعلامة على أنّها" مركب من الدال والمدلول بحيث يستحيل تصوّر العلامة دون تحقق الطرفين، بل إنّ كلَّ تغييرٍ يعتري الدال يعتري المدلول والعكس بالعكس" (فاخوري ، ١٩٩٠، صفحة ١١) فالعلامة عنده تمثل اقتران الصورة المتمثلة بـ(الدال) مع المفهوم المتمثل بـ(المدلول)، وقد ألحَّ على أنّ الصورة السمعية ليست هي الصوت المادي الفيزيائي الصرف، إنما هو التمثل الذي تجسده حواسنا، وفي مجالِ تطرقه للغة ميّز اللسان عن باقي الأنساقِ المعبرة عن الأفكارِ "إنّه أرقى هذه الأنساق، ومن هنا تأتي إمكانية البحث عن علمٍ يقوم بدراسةِ هذه العلامات داخل الحياةِ الاجتماعيةِ... تكون مهمته هي التعرّف على كنه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها" (De Saussure ، ١٩٧٩، صفحة p33)، إذ برزَ اهتمامهُ في دراسةِ العلامةِ داخل قوانين المنظومة الاجتماعية التي تكشفُ عن أنماطِ التدليل والتواصل للعلامةِ عبر تعالق ثنائي بين(الدالّ والمدلول)، فليسَ للعلامةِ اللسانية صلة بين "شيء وأسم، لكن بين مفهوم(مدلول) وطراز صوتي(دالّ) وليس الأنموذج الصوتي صوتاً، لأنّ الصوت محسوس. الطراز الصوتي هو الانطباع النفسي الذي يولده الصوت عند المستمع كما يصله كمعطى عبر أحاسيسه" (بيرس، ٢٠٠٨، صفحة ٦٧)، وقد اعتمد التدليل العلامي الثنائي بعد(سوسير)(لويس هيلمسليف) على صعيدي التعبير والمضمون، لكن(سوسير) اعتمد الصوت والفكرة صعيدين منفردين عن بعضهما لكنهما مترابطان.

فالعلامة في نهجه هي ما ينتج عن الجمعِ بين الدالّ والمدلول عبر تعالق بينهما مسمى(الدلالة)، فضلاً عن التصريح بإعتباطية العلامة وقصديتها وضمّن النظام العلاماتي، لاسيما في اشارته إلى أنّ العلامة تتأرجح بين القصدية وإرادة التواصل والاعتباطية، إذ "لا توجد لغة خالية تماما من القصدية، وهذا يجعلُ من المستحيلِ تصورَ وجودِ لغةٍ يكون كل شيء فيها قصدياً" (De Saussure ، ١٩٧٩، صفحة ٣٣) ولا تشير الاعتباطية هنا إلى الفوضى، فتفسير الذات المدركة للدالة لا يعتمدُ الفوضى والتخبط، وإنّما يكون على وفق تسنين ثقافي ضمّن السيرورة التواصلية بين مصدر العلامة ومتلقيها، عبر جدليةِ العلاقةِ بين الدال والمرجع الحاضر في العلامة التي تحددت ابعادها بالآتي:

١. **البعد التركيبي:** يتمثّل في قدرةِ العلامة على الانضواءِ داخلِ مقاطع من علاماتٍ أخرى على وفقِ قواعدٍ تأليفيةٍ بعينها. عبر دراسةِ البنيةِ الداخليةِ للشكل الدال للعلامة بمعزلٍ عن مدلولهِ، فيمكن للمُمّثَل أنّ ينتمي إلى مقولة الإمكان(الأولانية) كما يمكنه أنْ ينتمي إلى مقولة الواقعي(الثانيانية) أو إلى مقولة القانون(الثالثانية) وتبعاً لهذا التصنيف الثلاثي الأول، فالعلامة تسمى:(علامة نوعية أولانية الأولانية، وعلامة مفردة(ثانيانية الأولانية) وعلامة قانونية(ثالثانية الأولانية) " (البريمي، ٢٠١٦، صفحة ٨٧).

٢. **البعد الدلالي:** يركز هذا البعد على العلامة عبر علاقتها بما تدلُّ عليه، وتقيم العلامة من خلالِ هذه الأبعاد علاقة مع موضوعها، فالأنواع الثلاثة تنتمي إلى الموضوع وهي من يحدد علاقة العلامة بموضوعها، عبر علاقة الموضوع بالماثول أولا، وعلاقة الموضوع بالموضوع ثانياً، وعلاقة الموضوع بالمؤول ثالثاً. والعلامة وفقاً لهذا التوزيع الثلاثي تُسمى(أيقونة وإشارة ورمز).

٣. **البعد التداولي:** ويتمثّل في تحديد العلامة عبر وظيفتها الأصلية والآثار التي تحدثها عند المتلقي، أي الطريقة المستعملة في فهم العلامة من قبل المتلقي، ويركز على" علاقة المؤول ببقية عناصر السيرورة السيميائية، أي مع الماثول والموضوع، ففي هذا التوزيع يصبح المؤول بدوره علامة يحيل العلامة الأولى على موضوعها بنفس الطريقة التي تتم بها شروط الإحالة " (البريمي، ٢٠١٦، صفحة ١٠١) .

تصنيف العلامة

ينطلق(ايكو) في تصنيفه للعلامة من حيث تحديد العلامة كمؤشرات أو أشياء مرئية تعطي معلومات حول أشياء غير مرئية، وصنّف العلامة ضمّن معايير متعددة مختلفة(من حيث مصدرها. الدلالة والاستنتاج. الخصوصية السيميائية للعلامة. القصدية ودرجة وعي الباث. القناة الطبيعية وجهاز الالتقاط الإنساني. العلاقة مع المدلول. إنتاجية الدوال. نوعية العلاقة المفترضة مع المرجع).

وصَنّفَ(بيرس) العلامة مفاهيميا حسب علاقتها مع الموضوع المحال إليه عبر الصور الاتية:

١. **الصورة الأيقونية:** تعرف الأيقونة بأنّها "علامة فرعية أولى لبعد الموضوع، وهي تشابه الموضوع الذي تمثله"[٢] ويعد الايقون ممثل وخاصية التمثيل هي أولانية فهي خاصية تجعل الشيء مؤهلاً لان يكون ممثلاً، فأي شيء يمكن أن يصلح بديلاً لا شيء آخر يشبهه، في حين يبتعد(ايكو) عن ما طرحه(بيرس) حول المشابهة مع الموضوع، فالإيقونة ليست شبيهه بالموضوع تبعا لإعادة إنتاجه، بل لأنّها قائمة على صيغ خاصة لإسقاطِ انطباعاتٍ إدراكيةٍ عبر التذكر لتجربةٍ سابقةٍ تسلطَ الضوء إليها بوصفِها شبيهةً بتلك المحسوسة في حضور الموضوع، وهو بذلك يستعير من ذاكرته طويلة الامد تلك الصور المختزنة عن واقع تلك البيئة بعد معالجتها عبر الخيال ومن ثّم يوظفها على المسرح بشكل ايهامي يوحي بأنّ ما يُرى على الخشبة بيئة حقيقية.

٢. **الصورة والاشارية:** إنّ الإشارة علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها " وهي علامات طبيعية تستعير اسمها من المؤشرة التي تحيل إلى الشيء بالتجاور الفيزيقي، ونفس الأمر ينطبق على عملية الطرق على الباب فهو يدل على شخص في الخارج " (دولودال و ريطيوي ، ٢٠١١، صفحة ١٧)، وهذا يعني أنّ الإشارة تتحقق وفقا لآليتين تتم الأولى على وفق تعالق عللي بين الدال والمدلول، وما جاء به(ايكو) من اشتراطات يقع على عاتقها تحديد العلامة على أنّها مؤشرٌ، وهي أنّ الدخان لا يمكن أن يكون علامة إلا إذا كانت النار غير مرئية، فمؤثر البرق البصري أو السمعي على المسرح هو إشارة إلى هطول المطر وبرودة الجو وزمن الحدث تبعا للتعليل الرابط بين الدال والمدلول، فضلاً عن أنّ له مدلولات أخرى قد يطرحها مخرج ومصمم العمل ضمن هذه العلامة الإشارية مفاهيميا.

٣. **الصورة الرمزية:** تشكّل الرموز علامات تقترن بموضوعها في المرتبة الثالثة من مراتب الوجود(الثالثانية) لدى(بيرس) فهي إحالات إلى الموضوع من لدن علامة بموجب تلازمات وأفكار عامة، فالرمز" علامة اعتباطية، تستند في ارتباطها على موضوعها إلى عرف" (ايكو، ٢٠٠٧، صفحة ٩١)، والعلاقة بين طرفي الرمز ذات طابع ذهني مفاهيمي، فكل رمز هو علامة ذات طبيعة استعارية و"الرمز ظاهرة ذات بعدين بالإشارة إلى الوجه الدلالي واللادلالي، فاختيار اللون من قبل أي من الفنيين المتخصصين في المسرح سواء كان في الزي أم الاضاءة أم المنظر ينضوي على اشتراطات تعاقدية عرفية لدلالات اللون وإسقاطاته في ذهن المتلقي(الفتى).

انماط العلامات

تمخض النموذج المعرفي التجريبي للعلامة على ثلاثة تصورات تمثلت بـ:

١. **العلامة الاتجاهية:** وهي نسق التصورات المتعالقة ذات التوجه الفضائي القائمة على تجربة الفرد الثقافية والفيزيائية كما في: عال، داخل، خارج، أمام، وراء، فوق، تحت. كما في قول((ارتفعت معنوياتي)). وهذه الاستعارات لعلامات تنبع من وضعيات الجسد وكيفية اشتغاله في المحيط الفيزيائي ما يعطي لتصوراتنا توجها فضائيا، وهي ليس اعتباطية، بل توجد لها مرتكزات في تجاربنا الفيزيائية والثقافية،

وتخلق علاقات بين الأشياء المادية المدركة حسياً وبين الأشياء المعنوية التي نتعرف عليها تبعا لتجاربنا وثقافتنا السابقة، فحركات جسد ورأس الممثل عندما يكون مرتفعا توحي بالشموخ والرفعة على العكس من دخول الممثل للمسرح مطأطأ الرأس بإحالة إلى ضعف وهوان الشخصية المجسدة.

٢. **العلامة البنيوية:**. تتأسس على ترابطات نسقية داخل التجربة فتعمل على إظهار بعض الظواهر وإخفاء بعضها، فالعلامة البنيوية(هي بناء صورة ذهنية منتزعة من الأنسقة التصورية عن مجال المصدر وتمثل صورة مركبة متكاملة للهدف بحيثياته في مقابل صورة مركبة متكاملة للمصدر، ويتم التقابل بينهما، مع استدعاء كل أجزاء الصورة الثانية من الذاكرة لفهم الهدف) (احمد، د.ت، صفحة ٤٨) وتستخدم العلامة البنيوية في النسق التصوري لإدراك مجالات جديدة من خلال مجالات مبنينة مسبقا، فاستعارة الشخصية الحيوانية في المسرح المتمحورة في الممثل بوصفه مجال الهدف، والحيوان بوصفه مجال المصدر، وعبرها نبني صورة ذهنية تنتزع من انسقتنا التصورية لهذا الحيوان وإحالتها ومزجها مع مجال الهدف.

٣. **العلامة الوجودية(الانطلوجية):** تقوم على بنَيَة ما هو مجرد انطلاقاً مما هو محسوس بأنْ تمنحنا سبلاً للنظر إلى الأنشطة والأحداث والأفكار على أنّها كيانات موجودة" بنينة أنساق وموضوعات مجردة استنادا إلى أنساق فيزيائية، أو موضوعات محسوسة"(لايكوف، ٢٠٠٥، ص٣٢١) كما في قول: وحشية الحرب تجعلنا غير إنسانيين، أو مقولة إننا نعمل من أجل السلام. وتتشكل هذه العلامات كناتج عن تفاعل تجاربنا الفيزيائية مما يفسح المجال للنظر إلى الأنشطة والأحداث عبر الأنساق الفيزيائية، وتنطلق العلامة الوجودية من مفهومها الانطلوجي في الرؤية الشاملة العامة للوجود والأشياء، من أجل فهم غير ملموس لكنه موجود فعلا،" هي دائمة الحضور في مستوى تفكيرنا لدرجة أننّا نتعامل معها على أساس كونها مسلمات أو بديهيات يمكن أن نطلق عليها حكم الصدق أو الكذب" (لايكوف و تيرنر، ٢٠٠٩، صفحة ٤٨) فتبنى عبر عملية عقلية يتم فيها فهم الشيء غير المنظور من خلال الشيء المنظور، فنستعير ما نراه من الطبيعة لفهم ما لا يمكن رؤيته من أحداث وأحاسيس وأفكار، فتتحول الأشياء غير المنظورة إلى كيانات ووجود مادي، يكون التفاعل معها على أساس أنّها أشياء مادية يمثل وسيلة مهمة لإدراكنا للعالم من حولنا، فبعد معالجة إدراك الأشياء غير المنظورة من خلال أشياء منظورة، وتأتي بعد ذلك الخطوة الثانية في التعامل مع تلك الأشياء في منظورها الجديد، وتظهر أهمية العلامة الانطلوجية من خلال الآتي:-

١. **التجسيم:** أي تجسيد الواقع غير المنظور من خلال إضفاء صفات الواقع المنظور، وهذا التجسيد يوفر مساحة للتعاطي والتفاعل مع الواقع غير المنظور بسهولة.

٢. **الفهم:** يتم من خلال إدراك واقع غير ملموس عن طريق واقع ملموس، فيتولد فهما اكبر بتوظيف ما حولنا في فهم ما لا نرى.

٣. **الخيال:** يبدو التصور الجديد في هذه العملية وكأنه واقع مترسخ في الذهن، فيُنسى الخيال الذي قام علية تبني العلامة مفاهيميا.

المبحث الثاني/ العلامة المسرحية- تصنيفها- وظائفها

يأخذ المسرح من الواقع الحياتي شفراته السائدة في المجتمع، بوصفه شكلاً معرفياً يعكس اللغات الثقافية عبر الشفرات وانتقاء علاماتها وتفاعلها مع بعضها بعضاً في بناء صورة فنية، فالفنان يعيد بناء أنساق العلامات تبعا لسياق العمل الفني بتوظيف الشفرات ومنها(الشفرات الثقافية التي تحدد هوية المجتمع، والشفرات الجمالية التي تنتمي الى الاتجاه الفني الفلسفي، النظرية الفنية، والشفرات الاسلوبية التي تتحدد ضمن النوع الفني، وذات الفنان) (حبيب، ٢٠٠٤، صفحة ١٨).

تتضح أهمية العلامة المسرحية سواء منطوقةً كانت أم غير ذلك، او حتى للعلامة المرئية التي قد يكون لها أبعاد ودور يفوق العلامة المنطوقة أو المسموعة، بعد أنْ تنسجم مع باقي العلامات المحيطة بها على المسرح من ديكورات وإضاءة ومؤثرات، هذا ما حدا بسيميائي المسرح إلى تقسيم العلامة المسرحية على وفق وظيفتها الدلالية والثقافية والتواصلية.

١. العلامة المسرحية ذات الوظيفة التواصلية: (اللغة، العلامة الثانوية، الكينيزياء،علم حركة الجسد).

٢. العلامات المسرحية ذات الوظيفة الدلالية(الأيقونة، العلامة المتحولة).

٣. العلامة المسرحية ذات الوظيفة الثقافية(الرمز، البروكسيمياء*).

أمّا(كافزان) فقد صنف العلامة المسرحية علميا بالشكل الآتي:

١. **الكلام:** يعنى بالكلام هي الكلمات التي ينطق بها الممثل خلال العرض المسرحي، فالكلمة هي مادة اللغة، منطوقة كانت أم مكتوبة.

٢. **النبرة:** أي طريقة إلقاء الممثل للكلام، فالكلام ليس علامة لغوية حسب، إنما هو علامة من حيث نبرة الصوت وطريقة الالقاء التي تعطي تأثيرات أكثر تلوناً وجمالية. فالعبارة الواحدة ممكن إن تُلقى بتعبيرات متعددة حسب طريقة إلقاء من حيث التنظيم والإيقاع والسرعة والكثافة.

٣. **الايماءة بالوجه:** إن العلامات الناتجة عن حركة عضلات الوجه لها قيمة تعبيرية كبيرة وقد تحل محل الكلام وبنجاح فضلا عن وجود كل أنواع العلامات الإيمائية المرتبطة بإشكال التواصل غير اللغوي مثل الانفعالات التي تظهر عبر ايماءات وجه الشخصية في مسرح الفتيان (كالغضب والمناجاة والخوف والأحاسيس الجسدية الممتعة والمزعجة، والأحاسيس.

٤. **الحركة:** تترجم الحركة بعد الكلام المكتوب وتعد وسيلة للتعبير عن الأفكار، والمقصود بالحركة هي حركة اليد والذراع والساق والرأس والجسم ككل والتي تهدف إلى خلق وإيصال علامات، فقد تكون الحركة متوافقة مع الكلام أو بديلاً عنه في بعض العروض المسرحية، وقد تكون بديلاً عن عنصر من عناصر الديكور أو الإكسسوار...الخ.

*** يعنى بدراسة لغة اتصال القرب والبعد بين جسد أو أكثر في الفضاء المسرحي، ويعنى بالبروكسيماء "دراسة لغة الفضاء أو دراسة تعامل الإنسان الاتصالي الفضائي وإيجاد المعايير" (رئيف، مصدر سابق، ص٢٤١).**

٥. **حركة الممثل على الجسم:** تعني حركة الممثل و تموضعه في الفراغ المسرحي على وفق الاماكن التي يشغلها الممثل بالنسبة لغيره، وكذلك بالنسبة لقطع الديكور والإكسسوار والمتلقي(الفتى)، كذلك دخول وخروج الممثل والحركات الجماعية.

٦. **المكياج:** تتخذ بعض الأنساق العلاماتية للمكياج علامات تصورية إدراكية تتمثل بالإحالة التي تعمل عليها العلامات في المكياج المسرحي من حيث الدلالة على الأحداث والإشارة إلى الزمان والمكان، فضلا عن عمر الشخصية ومستواها الاجتماعية وبعدها النفسي، لذا فإنّها تلعب دوراً مهماً لدى مصمم المكياج من حيث تأويل المعنى ونجاح تلقيه من لدن الفتى.

٧. **التسريحة:** تشكل التسريحة علامة على الانتماء الجغرافي أو الثقافي في مكان ما، أو لفترة معينة أو لوظيفة اجتماعية خاصة، فالتسريحة قدرة سيميولوجية تتعدى هيئتها ومظهرها كذلك دور الذقن والشارب بوصفهما علامات باثة على خشبة المسرح.

٨. **اللباس:** يعطي اللباس مدلولات على جوانب الشخصية مثل وضعها المادي والاجتماعي، فاللباس قدرة سيميولوجية على التعريف بصاحبها، فضلاً عن تشكيله بوصفه علامة تؤثر في الجو العام للحدث.

٩. **الإكسسوار:** كل عنصر من عناصر اللباس قد يتحول إلى إكسسوار عندما يؤدي دوراً خاصاً مستقلاً عن وظيفة اللباس السيميولوجية، فإكسسوار صولجان الملك في عرض مسرحي موجه للطفل له دلالات تتمايز عن ما تحيل اليه عصى الراعي أو مسطرة المعلم، فلكل منها دلالاتها التي تحيل الى وضع الشخصية الاجتماعي ووظيفتها.

١٠. **الديكور:** يحمل وظيفة سيميولوجية ضمن العرض المسرحي كما أنّه يحدد الحدث بفضائه وزمانه، فللديكور المسرحي قدرة دلالية تعادل مجالات الفنون التشكيلية، من رسم ونحت وعمارة...الخ، تبعاً لعادات وتقاليد ثقافية سائدة فضلاً عن قواعد الديكور المسرحي، وحاجة الحدث المسرحي له " (كافزان، ١٩٨٦، صفحة ٤٥).

١١. **الإضاءة:** تلعب الإضاءة دوراً سيميولوجياً في العرض المسرحي ولهذا الدور خصوصية، وينبغي في البداية التمييز بين العرض الثابت والعرض المتحرك، فالأول يمكن أنْ يقوم بدور المنظر المسرحي عند استعمال الرسوم والصور الفوتوغرافية المعروضة، أمّا الثاني فيعطي تأثيرات اخرى، كما في حركة الغيوم والأمواج والمطر، وهنا يوظف العرض السينمائي داخل العرض المسرحي، فقد يوظف مصمّم الإضاءة بعض المؤثرات الضوئية لسقوط الثلج لتجسيد حالة طقسية وايصال معلومة عن واقع الاحداث وزمانها.

١٢. **الموسيقى:** تعتمد الدراسة السيميولوجية للموسيقى على منهج تحليلي يعتمد على مستوى الُبنى الأساسية المكونة لها من(إيقاع، ونغم، وتناسق). والتي تركز على علامات قوة الصوت وامتداده وارتفاعه، ويتحدد دور الموسيقى في العرض المسرحي في "التأكيد أو التهويل أو التطوير وأحيانا في تكذيب أو مغالطة، علامات تابعة لمنظومات أخرى. ويمكن أحيانا أنْ تكون بديلة عن إحدى علامات هذه المنظومات" (كافزان، ١٩٨٦، صفحة ٤٥). كما أنّ اختيار الآلة الموسيقية له قيمة سيميولوجية توحي بالمكان أو بالوسط الاجتماعي أو الجو العام.

١٣. **المؤثرات الصوتية:** يستعمل المخرج في العرض المسرحي أصوات متعددة خدمة للحدث الجاري على خشبة المسرح كما في(صوت الساعة، صوت المطر، أصوات ضجيج المدن الكبرى، زقزقة الطيور، أصوات الحيوانات، وصوت السيارات. فهذه الأصوات تكّون علامات لظواهر وظروف متنوعة الوسائل المستندة للحصول على هذه التأثيرات السمعية المتنوعة، كما في حالة أداء شخص يقلد صوت الديك على سبيل المثال خلف الكواليس.

يظهر عبر ما سبق الوظيفة المعرفية للعلامة المسرحية وميادينها الاستعارية في العروض المسرحية الموجهة للفتيان، والتي يمكن استغلالها في إيصال المعلومة وعملية فهم المتلقي لما يدور على خشبة المسرح من أحداث وصور تعتمد الاختزال والتكثيف تجنبا للملل الذي ربما يداهم الفتى تبعا لسايكولوجيته الخاصة، فضلاً عن جوانب الإثارة والتشويق التي تعمد إلى جذبه والإبقاء على تركيزه.

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن العديد من المؤشرات التي يمكن الإفادة منها في تشكيل تصور لأداة البحث وقد رُتبت بالشكل الآتي:

- اهتمت السيميائيات المفاهيمية بتأويل العلامة وفقا للعناصر الخارجية التي تسهم بدور فاعل في عملية تشكيل الخطاب فيما يتعلق بالظروف الخارجية، ودور المتلقي في إنتاج الدلالات بشكل لا متناهي.
- تصنف انواع العلامة المفاهيمية في العمل الفني إلى(علامات تجسيمية، علامات حيوانية، علامات نباتية، علامات متحولة من المادية إلى المجردة.
- للعلامة المفاهيمية أنماط ثلاثة هي(اتجاهية، انطلوجية، تصورية).
- للعلامة المفاهيمية صور تمثلت (بالاشارية والايقونية والرمزية).
- صنف (بيرس) العلامة حسب علاقتها مع الموضوع الذي تحيل إليه عبر تميزه بين الايقونة والإشارة والرمز.
- صُنفت العلامة المسرحية حسب وظيفتها إلى(علامة مسرحية ذات وظيفة تواصلية، علامة مسرحية ذات وسيلة دلالية، علامة مسرحية ذات وسيلة ثقافية).
- للعلامة المسرحية وظائف تتحدد في(تحديد دلالة المكان والزمان، تحديد معالم الشخصية، توحيد عناصر العرض، الإيهام في الحدث الدرامي).
- إنّ العلامة المسرحية سواء طبيعية كانت لا إرادية أو مصطنعة إرادية، فإنها لابد أن تكون علامة قصدية وقائمة على العقد الاجتماعي والثقافي والحضاري الذي يحكم العلاقة بين المرسل والمستقبل.
- تمثل الشخصية علامة مفاهيمية تفرض على المتصدي لمسرح الفتيان، أن يقوم بإسقاط ترسيمة الشخصية المتداولة في الواقع والمحببة لدى الفتى، على ميدان الشخصية المسرحية بإسقاط خاصيات الواقع عبر أبعادها الثلاثة.
- تنضوي تحت مفهوم العلامات التصورية علامات فرعية من نسق العلامة الضوئية، كما في العلامة الرمزية المتمثلة في استخدامات اللون ومدلولاته المنبثقة عن المرجعية الاجتماعية والثقافية.

- تتوفر الصور الرمزية للعلامة بالأبعاد الفكرية والنفسية للشخصية عبر اللون التي قد يجد الفتى في بعض الأحيان صعوبة في التوصل إليها بالطرح المجرد.
- تتمثل العلامة الانطلوجية في استعمال الأظافر والأنياب وبعض المكملات في الشخصية الحيوانية المؤنسنة لإيجاد نوع من المواءمة مع المخزون الذهني لواقع الشخصية لدى الفتى عن طريق التجسيم والتشخيص وإضفاء صفات وجودية إلى أشياء غير مجسمة.
- للمكياج العلامات تصورية إدراكية تتمثل بالإحالة التي تعمل عليها العلامات في المكياج المسرحي من حيث الدلالة على الأحداث والإشارة إلى الزمان والمكان، فضلا عن عمر الشخصية ومستواها الاجتماعية وبعدها النفسي.
- تتمثل التصورات الاتجاهية المتمظهرة في الحوار المتمثلة بالالفاظ الموحية للاتجاهات نحو(فوق، تحت، يمين، يسار...الخ).
- تتمظهر التصورات الوجودية عبر إحالات الحوار المقترن بأداء الممثل على الخشبة إلى نوع هذه الشخصيات وطبيعتها كان تكون حيوانية(مفترسة، اليفة) او شخصيات فنتازية، او بشرية وغير ذلك.
- تتمثل العلامات الاتجاهية في علو الموسيقى وسرعة إيقاعها أو بطئها وخفوتها وما تحيل إليه من دلالات نفسية توحي بالفرح أو الحزن او ما شاكل ذلك، تبعا للسائد المتداول.
- تتمثل العلامة الوجودية في أصوات الحيوانات أو أصوات الرياح أو البرق والرعد الخ.
- للعلامة صور إشارية فيما تمثله من دلالات عن زمان الحدث ومكانه أو طبيعته فأصوات سيارة الإسعاف أو سيارة النجدة.

الفصل الثالث: منهجية البحث ونتائجه

منهجية البحث: بما أن البحث الحالي يهدف إلى: الكشف عن تمثلات العلامة المفاهيمية في عروض مسرح الفتيان(كلكامش الذي رأى) نموذجا فان البحث الحالي ينهج خطا وصفيا ضمن اجراءاته المنهجية للوصول الى ذلك الهدف.

مجتمع البحث وعينته: تحدد بعرض(كلكامش الذي راى) قصديا كونه عرض يتميز بتنوع علاماتية واختلاف مدلولاتها، فضلا عن كونه احدث عرض عراقي مصور يختص بالفتيان لاسيما وان القائمين على العرض هم من النخب الاكاديمية التي تنتمي الى الحقل الاكاديمي الفني ما يجعل من العرض منضبط ضمن السياقات الاكاديمية لمسرح الفتيان.

أداة البحث

لتحقيق هدف البحث الحالي المتمثل فقد اعتمدت الباحثة ضمن أدوات بحثها على ما يأتي:

١. الملاحظة: عبر الاطلاع على العروض العراقية لمسرح الفتيان.

٢. الاطلاع على الأدبيات والمصادر التي تصدّت لموضوعة العلامة المفاهيمية، والعلامة المسرحية، وما

أسفرت عنه مؤشرات الإطار النظري التي استخلصتها الباحثة من الأدبيات والمصادر، لذا قامت الباحثة ببناء استمارة لغرض تحقيق هدف لتحليل العرض المحدد ضمن عينة البحث، إذ تأسست الاستمارة على محورين هما:

١. العلامة المسرحية بإحدى تصنيفاتها التي حددها(كافزان) حسب علاقة العلامة المسرحية بالممثل وهي في محورين:

A. علامات ضمن نطاق الممثّل تضمنت(المحاكاة، الإيماءة، الحركة، الحوار المنطوق، الأزياء، المكياج، الاكسسوار والأقنعة).

B. العلامات خارج نطاق الممثل وهي(الاضاءة، الموسيقى، المؤثرات، المنظر المسرحي).

٢. مرتكزات العلامة المفاهيمية بتفرعاتها الى ما يأتي:

A. أنواع العلامة (بشرية، حيوانية، نباتية، فنتازية).

B. صور العلامة(أيقونية، إشارية، رمزية).

C.أنماط العلامة (اتجاهية، تصورية، وجودية).

❖ صدق الأداة:

يقيس الصدق مدى صلاحية الأداة لقياس ما صممت لأجله، ولتحقيق الصدق اعتمدت(الباحثة) الصدق الظاهري عبر تحصيل تقديرات السادة الخبراء والمتخصصين حول فقرات أداة التحليل، إذ تمّ عرض الأداة بصيغتها الأولية على(٣) خبراء محكّماً كما في الملحق(١) من ذوي الاختصاصات الآتية:(التربية الفنية، الفنون المسرحية) للتأكد من سلامة الأداة، وتم اتفاق المحكمين على فقرات ومحاور الاداة، وقد اتفقوا على صلاحية بعض فقرات الاستمارة، وحذف بعض منها، وتعديل بعضها الاخر، واعادتها لبعض الخبراء بشكلها النهائي لاستحصال قبولهم، وبذلك اصبحت الاداة بصيغتها النهائية جاهزة للتطبيق.

❖ معامل الثبات:

بعد أنْ حققّت الأداة الصدق الظاهري عبر استطلاع آراء الخبراء كان من الضروري تحقيق الثبات لها، إذ اعتمدت(الباحثة) أسلوب الاتساق في التحليل بين المحلليّن والباحثة لتحقيق الشروط الموضوعية، والابتعاد عن الانحياز وللحصول على الثبات، فقد قامت الباحثة بشرح آلية التحليل للمحلليّن مع تقديم نسخة لكلا المحلليّن تحتوي على أنموذج تحليل لعرض خارج عينة البحث ليتسنى لهما التحليل بشكل أدق، وبعد إجراء عملية الجدولة والتفريغ، اعتمدت الباحثة(معامل ارتباط بيرسون) لإيجاد معامل الارتباط بين كل من نتائج المحلل الأول والباحثة والمحلل الثاني والباحثة والمحلل الأول والثاني، وقد ظهر معامل الثبات لأداة البحث بين(٠,٨٦-٠,٩٠) وكان المعدل العام لدرجة ثبات أداة التحليل وهو(٠,٨٩)، إذ تعد هذه النسبة كافية لتوافر الثقة بثبات البحث، وبهذا تستحصل أداة البحث على صلاحية التطبيق لقياس ما وضعت من اجله.

اليات التحليل:

اتبعت الباحثة الخطوات الاتية في تحليل العينة:

١. مشاهدة العرض المسرحي بشكل كامل عبر التسجيل الموجود في القرص المدمج(CD). فضلا عن المشاهدة الحية للعرض.

٢. مشاهدة العرض بشكل دقيق تبعاً لخصوصية كل محور من محاور الأداة للكشف عبرها عن النسق المفاهيمي المُطبّق في كل محور.

٣. تجري عملية التحليل بإعطاء وصف كيفي للعلامة المسرحية ضمن محور فرعي يقابله تكميم للتمثلات في كل محور من محاور الأداة.

٤. تفريغ نتائج تحليل وبيان عدد كل تمثل مفاهيمي لكل نسق من أنساق العلامة المسرحية.

النتائج ومناقشتها

١. تباينت تطبيقات العلامة المفاهيمية تبعاً لأنواعها في العرض المسرحي المتمثّل بعينة البحث، إذ شكّلت العلامة البشرية(٤٠) تكراراً بنسبة(١٧،١٥١%)، فيما ظهرت تكرارات العلامة الحيوانية(١٠) بنسبة(٢،٩٠٧%)، وكانت تكرارات العلامة النباتية(٠) تكراراً بنسبة(٠)وبلغ تكرارات العلامة الفنتازية(٧٩) بنسبة(٤،٨٥٤%)، أمّا العلامات المتنوعة فقد بلغ عدد تكراراتها(٦) تكراراً بنسبة(١،٤٤٠%)، وبهذا تعتلي العلامة البشرية أعلى النسب في أنواع العلامات للعرض المسرحي المحلّل.

٢. بلغت العلامة بصورتها الإشارية أعلى نسبة ضمن التحليل الإحصائي للصور المفاهيمية وقد شكّلت(٩٠) تكراراً بنسبة (١٣،١٥٠%)، تليها في ذلك العلامة بصورتها الأيقونية التي بلغت(٣٠) بنسبة(١١،٥٢٣%)، ثم تأتي العلامة الرمزية في آخر التسلسل تبعاً لطبيعة مسرح الفتيان ومدى ملاءمة علاماته لمدركات الفتى واستيعابه، إذ بلغت تكراراتها(٩٣) تكراراً بنسبة(١٠،٥٣٦%).

٣. تشكلت العلامة بنمطها التصوري أعلى النسب إحصائياً عبر عدد تكراراتها المتمثل(٤٨) تكراراً بنسبة(٣٣،٧٢٦%)، فيما تلاها النمط الأنطولوجي بعدد(٠٦) تكراراً وبنسبة(٨،٢١٥)، أمّا النمط الاتجاهي فقد حصد(٢٨) تكراراً بنسبة(٦،٩٠٨%). وهذا يوضّح تباين تمثلات العلامة المفاهيمية للعرض المسرحية.

٤. انحسر توافر مفاهيمية العلامة ضمن النسق العلاماتي للمكياج بشكل ملحوظ، على وفق مساحة استعماله في العرض، فضلا عن توظيف الاقنعة بشكل مكثف ما حدد من استخدام المكياج.

الاستنتاجات

في ضوء النتائج المستحصلة للدراسة الحالية، تمكّنت الباحثة من استخلاص عدد من الاستنتاجات تمثّلت بالآتي:

١. ارتفاع نسبة تمثلات العلامة المفاهيمية بنوعيها(البشري والفنتازي)؛ وذلك تبعا لطبيعة الشخصيات في مسرح الفتيان المؤنسنة الممتزجة بين حركات وإيماءات بشرية وأخرى فنتازية ضمن فضاء مزجي استعاري.

٢. وضـــوح العلامة ذات المرجعيات الفنتازية في أغلب مشـــاهد العرض لما يعتمده مســـرح الفتيان من استعارات لفضاءات وشخصيات فنتازية، وهذا يدلّ على نجاح مؤلف العمل ومخرجه في رسم وتجسيد شخصيات خيالية تشدُّ المتلقي وتستقطب انتباهه.

٣. انحســـار التمثلات النباتية للعلامة ضـــمن الأنســـاق العلاماتية لمســـرح الفتيان، تبعا لقلة توظيف الشخصيات النباتية المؤنسنة في هذا العرض والاعتماد بالدرجة الأساس على شخصيات إنسانية أو حيوانية أو فنتازية.

٤. ظهر تميز واضـــح للعلامة التصـــورية في العرض(كلكامش الذي راى)، متفوقا بذلك على تمثلات العلامة الاتجاهية والانطلوجية.

التوصيات:

في ضوء ما تمّ عرضه من استنتاجات، توصي الباحثة بما يأتي:

١. ضرورة ادراك المتصدي لإنتاج العلامات على المسرح قدرات الفتى الإدراكية لانتخاب أنساق علاماتية تتماهى ومستواه الذهني فالعلامات ليست ترف أو إسراف مسرحي.

٢. ضرورة ادراك المتصدين للعمل المسرحي الموجّه للفتى لأنماط العلامة وصورها لكي يستطيع توظيفها بشكل أمثل لإنتاج المعنى.

٣. اهمية توظيف اللون على وفق النسق العلاماتي في العرض المسرحي تبعا لمدلولاته السايكولوجية والثقافية والاجتماعية.

٤. اعتماد الأداة المســـتعملة في البحث الحالي كمعيار لتقييم العروض المســـرحية من قبل لجان تحكيم العروض الموجهة للفتى بعد إضافة بعض الفقرات التي تتعلق بمدى ملاءمة العلامات المبثوثة لاستيعاب الفتى وفهمه.

المقترحات: تقترح الباحثة الآتي:

١. دراسة العلامات في المسرح على وفق المراحل العمرية.

٢. دراسة تلقي العلامة من قبل الطفل في المسرح.

المصادر

القرآن الكريم

١) امبرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،(د، ب)، ٢٠٠٧.

٢) إيمان عبد الستار عطا الله: البعد البيداغوجي في مسرح الفتيان، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد٢٦،٩/١٠، العراق، ٢٠٢٠.

٣) بيرس تشارلز سندرس، اسس السيميائية، ت: طلال وهبة، ط١، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ٢٠٠٨.

٤) جهاد محمد فيصل النصيرات، التفسير الموضوعي وإشكالات البحث في المفاهيم والمصطلحات القرآنية.

٥) جورج لايكوف ومارك تيرنر: الاستعارات التي تقتل، مطبعة جامعة شيكاغو،١٩٨٩.

٦) .....: الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبد المجيد جحفة، دار طوبقال للنشر، المغرب،٢٠٠٩.

٧) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠٠٠.

٨) حبيب ظاهر حبيب: التشفير الصوري في مسرح الطفل،(المتغيرات الفكرية والجمالية – المسرح العراقي انموذجاً)(اطروحة دكتوراه غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.

٩) حسين علي هارف وإيمان الكبيسي: مسرح الفتيان، ط١، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، العراق،٢٠١٨.

١٠) دولودال، جيرار وجويل ريطوري: السيميائيات او نظرية العلامات، مدخل إلى سيموطيقا شال.س.بيرس، ت:عبد الرحمن بو علي، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،٢٠١١.

١١) رياض شهيد الباهلي، سيمياء الحركة الضوئية في العرض المسرحي، مجلة الاكاديمي، ع٥٣، جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠.

١٢) سامية اسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، القاهرة، العدد الأول،١٩٨٧.

١٣) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشبريس، الدار البيضاء، بيروت ١٩٨٥.

١٤) سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل الى السيموطيقيا، انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة،٢٠١٤.

١٥) سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل الى السيموطيقيا، انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة،٢٠١٤.

١٦) عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٠.

١٧) عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية– الانتاج والتلقي، دار كنوز المعرفة، الاردن،٢٠١٦.

١٨) عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، جامعة السويس، مصر،(د.ت).

١٩) عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، جامعة السويس، مصر،(د.ت).

٢٠) علي محمد هادي الربيعي: دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠.

٢١) فؤاد أبو حطب ومحمد سيف الدين فهمي، معجم علم النفس والتربية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ١٩٨٤.

٢٢) كافزان، تادوز: العلامة في المسرح، مدخل الى سيميولوجيا فن العرض من مجلة الحياة المسرحية، العدد٣٤-٣٥، ت: ماري الياس، ١٩٨٦.

٢٣) محمد الصالح البو عمراني، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، كنوز المعرفة، الاردن، ٢٠١٥.

٢٤) محمد عبد الظاهر الطيب واخرون: الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة، سلسلة علم النفس المعاصر، منشاة المعارف الاسكندرية، مصر،(د.ت).

25) Charles Senders Peirce: Ecrits Surle Singe(Rassembles, 25. Traduits et Commentes par.(Gerard Deledalle).(Ed.Seuil 1978).

Sources and references

1) Doloudal, Gérard and Joël Ritori: Semiotics or the Theory of Signs, Introduction to the Semiotics of S. Perce, T: Abdelrahman Bou Ali, 1st Edition, New An-Najah Press, Casablanca, 2011

2) Riyad Shaheed Al-Bahili, The Semiotics of Light Movement in the Theatrical Performance, Academic Magazine, Volume 53, University of Baghdad - College of Fine Arts, 2010.

3) The Metaphors We Live By, T: Abdelmajid Jahfa, Toubkal Publishing House, Morocco, 2009.

4) Abdullah Buraimi, Chasing Signs, Research on the Hermeneutic Semiotics of Charles Sanders Bourse - Production and Reception, Dar Kunooz Al-Maarifa, Jordan, 2016

5) Adel Fakhoury, Currents in Semiotics, 1st Edition, Dar Al-Tali'a for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, 1990

6) Ali Muhammad Hadi Al-Rubaie: The Implications of Modern Drama in the Contemporary Arab Theatrical Text, Master's Thesis(unpublished)

7) Attia Suleiman Ahmed, Quranic metaphor and mystical theory, Suez University, Egypt,(d.t).

8) Charles Senders Peirce: Ecrits Surle Singe(Rassembles, 8. Traduits et Commentes par.(Gerard Deledalle).(Ed.Seuil 1978)

9) Ferdinand. De Saussure: Cours de ling Uistiq Uegénérale. éd Payothèque, 1979,

10) Fouad Abu Hatab and Mohamed Seif El-Din Fahmy, Dictionary of Psychology and Education, Academy of the Arabic Language, Cairo, Egypt, 1984.
11) George Laikoff and Mark Turner: Metaphors That Kill, University of Chicago Press, 1989.
12) Habib Zahir Habib: Formal Coding in Children's Theater,(Intellectual and Aesthetic Variables - Iraqi Theater as a Model)(Unpublished PhD thesis), College of Fine Arts, University of Baghdad, 2004.
13) Hussein Ali Harf and Iman Al-Kubaisi: Boys' Theater, 1st Edition, Al-Itha Publications
14) Iman Abdul Sattar Atallah: The pedagogical dimension in the theater of boys, Tikrit University Journal for Humanities, No. 9, 26/10, Iraq, 2020.
15) Jihad Muhammad Faisal Al-Nuseirat, Objective interpretation and problems of research in concepts and terminology problems of research in concepts and terminology Quranism, Amman, 1980
16) Julian Hilton: The Theory of Theatrical Performance, T: Nohad Saliha, Dar Hala for Publishing and Distribution, Cairo, 2000
17) Kavzan, Taduz: The Mark in the Theater, Introduction to the Semiology
18) Mohamed Abdel Zaher El-Tayeb and others: The Child in Preschool, Contemporary Psychology Series, Knowledge Foundation, Alexandria, Egypt,(d.t.)
19) Mohammed Al-Saleh Albu Amrani, Conceptual Metaphors and Analysis of Political Discourse, Treasures of Knowledge, Jordan, 2015
20) of the Art of Presentation from the Journal of Theatrical Life, No. 34-35, T: Mary Elias, 1986.
21) Pierce Charles Sanders, Foundations of Semiotics, T.: Talal Wahba, 1st Edition, Center for Unity Studies, Beirut, 2008
22) Said Alloush, Dictionary of Contemporary Literary Terms, Lebanese Book House Sochpress, Casablanca, Beirut, 1985.
23) Samia Asaad: Theatrical Criticism and Humanities, Fosool Magazine, Cairo, first issue, 1987
24) Siza Kassem and Nasr Hamed Abu Zeid: Introduction to Semiotics, Mark Systems in Language, Literature and Culture, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, Cairo, 2014
25) Umberto Eco: The Mark Analysis of the Concept and its History, T: Said Benkrad, Arab Cultural Center,(D, B), 2007.

الملاحق/ اداة البحث

العنوان	المحور الرئيس	أنواع العلامة				صور العلامة			أنماط العلامة		
		بشرية	حيوانية	نباتية	فنتازية	أيقونية	إشارية	رمزية	اتجاهية	تصورية	أنطلوجية
علامات ضمن نطاق الممثل	المحاكاة										
	الإيماءة										
	الحركة										
	الأزياء										
	المكياج										
	الإكسسوار والأقنعة										
علامات خارج نطاق الممثل	المنظر										
	المؤثرات الصوتية										