التحول الدلالي للمنظومة الديكورية في العرض المسرحي العراقي

م. د خالد عباس شايع

وزارة التربية /مديرية التربية الرصافة الثالثة

Email\ khaldbas793@gmail.com

الملخص

يقوم العرض المسرحي على مفهوم الممارسة الدلالية المتحولة، لعدد من العلامات التي تعتلي خشبة المسرح ،ومن هذه العلامات عنصر الديكور أذ يخلق هذا العنصر في حالة التحول متعة جمالية تفجرها معطيات العناصر العرض الاخرى مجتمعة من أزياء، وإضاءة، وماكياج، وملحقات، وموسيقى، ومؤثرات صوتية وبصرية، وهي جميعها معطيات توفر للمصمم تأسيس علاقة جمالية مع المتلقي.

من هنا سعى الباحث في بحثه إلى دراسة (التحول الدلالي للمنظومة الديكورية في العرض المسرحي العراقي

الكلمات المفتاحية: التحول، الدلالي، الديكور، المسرح العراقي

Abstract

The theatrical performance is based on the concept of the transforming semantic practice of a number of signs that ascend the stage, and among these signs is the element of decoration, as this element in the state of transformation creates aesthetic pleasure that is exploded by the data of the other elements of the show combined, such as costumes, lighting, makeup, accessories, music, and sound effects andvisual, all of which are data that provide the designer with establishing an aesthetic relationship with the recipient

Hence, the researcher sought in his research to study (the semantic transformation of the decorative system in the Iraqi theatrical performance

Keywords: transformation, semantic, decoration, Iraqi theatre

الفصل الاول /الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث والحاجة أليه .

ان العاملون في الحقل المسرحي أدركوا أن كل عناصر العرض المسرحي ينتج تحولاً دلالياً ، ولاسيما العلامة التي ترتبط بالجانب المرئي بوصفها فناً قائماً من جهة وتعدد الاساليب الاظهارية الفنية من جهة اخرى فأن بإمكان هذه العلامات المتحولة أن تؤسس العمل الجمالي وتصل به الى مرحلة الابداع والابتكار بالاعتماد على المضامين الفكرية والناتج او الاثر الفني المبتكر.

ان المسرح العراقي ظل مواكباً للأساليب الإخراجية والتصميمية التي انتجتها ما بعد الحداثة ، فهذا الاهتمام الواضح بالتجارب والمدارس الفنينة المسرحية والمحدثين ، أفرز جيلاً جديداً يهتم بالشكل المرئي و بعلم العلامات عبر قراءة علاماتية تطرح تساؤلات جديدة عند المتلقي ، بوصف المسرح الحديث قائم على الانفتاح والتحول العلامي ، أو ما يسمى التأويل وخصوصاً في مجال التشكيلات البصري ومنها الديكور المسرحي الذي بات من الواضح أن يفرز علاماته المختلفة،

وتأسيساً على ما تقدم، فإن مشكلة البحث تتمحور حول التساؤل الآتي:

"هل للمنظومة الديكورية القدرة للتحول من مضمونها الحدي الثابث الى مضمون أخر دون التلاعب بشكلها؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على مفهوم التحول الدلالي للمنظومة الديكورية وأهميته في العرض المسرحي العراقي، وكيف له ان ينتج عروض تواكب التطور الغربي .

هدف البحث:

الكشف عن التحول الدلالي للمنظومة الديكورية في العرض المسرحي ، وهل بأمكان اي مفردة ديكورية مغاردة وأزاحة مظمونها المترسخ في ذهنية المتلقي، واستعارة مضموناً جديداً.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: دراسة التحول الدلالي للمنظومة الديكورية في العرض المسرحي العراقي.

الحد المكاني: العروض المسرحية المقدمة على مسارح العاصمة بغداد

الحد الزماني:(2014–2024)

تحديد المصطلحات:

التحول :

اصطلاحاً " هو تغير في الكيف أي تغير صورة الشيء بشيء آخر (جميل، د.ت، صفحة 65)

ويشير (نيكولاس أفرينوف) على أن " التحول هو قبل كل شيء جوهر لكل فن مسرحي" (مارفن، 1999، صفحة 60)

التعريف الإجرائي : هو عملية انتقال من طور الى اخر يستمد فاعليته ضمن حدود التأثيرات المحيطة به قد يقود الى حالة نكوص او الى حالة ارتقاء، وهي خاضعة بصورة او باخرى الى التجريب ويكون ذلك بثبات الاشكال المرئية وتحولها الى دلالات اخرى بالتلاعب بمضامينها.

الدلالة :

اصطلاحاً" عرفها (سوسير) فهي "العلاقة التي تربط الدال بالمدلول داخل العلامة اللسانية، ومن خواص هذه العلاقة ان يكون بين الدال والمدلول كمال الاتصال، وان احدهما يقتضي الاخر ويؤذن به (لوش، علم الدلالة، 1995، صفحة 27) به"

وقد تبنى الباحث هذا التعريف.

الديكور

عرفه (حمادة) بانه: " القطع المصنوعة من الخشب او القماش او نحوهما والمقامة في الغالب فوق خشبة المسرح لكي تغطي شكلاً لمنظر واقعي او خيالي او كليهما معاً على ان ترتبط ايماءات هذا المنظر بدلالات المسرحية المعروضة". (حمادة ا.، د،ت، صفحة 259) ويعرفه (رمزي مصطفى) بانه " مجموعة من الفنون التشكيلية التي توضع على خشبة المسرح لايجاد الجو المناسب للاخراج وحركة الممثلين لخلق النص المسرحي يعطي ايحاءات بالمكان والزمان والحالة الاجتماعية والفكرية والروحية والاقتصادية والسياسية للعمل المسرحي" (مصطفى ز.، 1966)

التعريف الاجرائي:

وهو مجموعة من العناصر المرئية التي تشكل بيئة العرض

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول:

التحول العلامي

ان تحول العلامة في العرض المسرحي يعني قدرتها على انشاء مزاحمة معرفية متواصلة في ذهن المتلقي، وامكانية ايجاد تداعيات حركية وحسية ونفسية واجتماعية لديه، ومن ثم الخروج بوعي قادر على تحويل تلك العلامة ودلالاتها الى فعل حياتي وجمالي وفكري ، وهذا يتحقق عند اجتماع عناصر العرض في بودقة واحدة أوفي كلاً واحد ، فأن العلامة عند تحولها في العرض المسرحي لا تأتي عن فراغ بل عبر سيرورة تحدد قيمتها الفعلية في انشاء الحراك الدرامي على الخشبة ، وهذا ما أكد عليه (سوسير) ، ان الدال لا يمتلك أي قيمة أذ وجد في حالة مفردة ، لكنه يكتسب قيمته أذ وضع في سياق معين ، وهنا يذهب بنا (سوسير) بان العلامة تكتسب وجودها ضمن علاقة الجزء بالكل، ومثال على ذلك (أبيض) لا يمتلك أي قيمة بمفرده ، لكنه يكتسب دلالته عند وضعه في سياق لغوي معين، فيدل على (النقاء، او الكفن ، او الطهارة، أو النقاء) ، ومن منطلق أخر يرى سوسير العلامة"هي

اتحاد بين شكل يدل يسميه سوسير (الدال) وفكرة يدل عليها تسمى المدلول (رولان، 1986) " . وهما بتعبير اخر "الصورة الصوتية والفكرة، وكلاهما مرتبط بعقد نفسي فالاصوات التي نطلقها واشياء العالم التي نتحدث عنها تنعكس بشكل ما بالمفاهيم العقلية ، اذن الدلالة عند (سوسير) ثنائية، وان "العلامة اللسانية ذات الطبيعة النفسية اساساً تكون جوهراً ذا وجهين مهيأ لتداعي المفهوم والمدلول والصورة السمعية او الدال" (جرمان، د،ت، صفحة 15)

ومن جانب اخر لا تقتصر السيمولوجيا عند (سوسير) على اللغة بل تعدت الحقل اللغوي فهي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات ، سوى كانت هذه العلامات لغوية أم أيقونية أم حركية ،فعلم العلامات يبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في خضن المجتمع ، اذن اللسانيات هي جزء من السيميولوجيا حسب تصنيف (سوسير) مادامت السيميولوجيا تدرس جميع الانظمة كيف ماكانت أنماطها التعبيرية لغوية أو غير لغوية ، من خلال حصرها في البعد الاجتماعي الذي يبحث وينقب عن العلامة داخل الحياة الاجتماعية ، أذن هي ."علم يدرس حياة الاشارات في قلب الحياة الاجتماعية، المعبرة عن افكار وهي لهذا تقارن بالكتابة، وبحروف البكم والصم، والطقوس الرمزية، وبعبارات الاداب العامة والاشارات العسكرية" (قاسم، مدخل الى السيميوطيقا، 1986، صفحة 23)، على أن اللغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق. وصار بإمكاننا، بالتالي، أن نرتئي علما يعنى بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع، وسيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس العام، وسيتحتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات، وبالقوانين التي تتحكم فيها. وبما أنه لم يوجد بعد، فيستحيل التكهن بما سيكون عليه. ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقا، على أن اللسانيات ليست إلا جزءا من هذا العلم، فالقوانين التي قد تستخلصها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات.وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديدا في مجموع الأحداث الإنسانية". (غيرو ب.، 1984، صفحة 60)

أما التصنيف الذي قدمه (بيرس (للدلالة فيميزها حسب طبيعتها وبنيتها الداخلية الى (أيقونة وأشارة ورمز) ويدخل هذا التصنيف بأعتباره مرجع العلامة الخارجي ، الذي لم ينتبه اليه

(سوسير) ، بل يمكننا القول ان (بيرس) صنف العلامة بحسب موقعها من المرجع ، فتعبر هذه المحاولة (لبيرس) هي الاكثر تميزا ، لانه يرسم حدودا واضحة بين اقسام ,أنواع العلامة سوى كانت طبيعية أو اصطناعية ، سمعية أم بصرية ، فكل هذه الانواع ماهي ألا شيء يقوم مقام شيء ما غيره على اساس معرفة سابقة او اتفاق ، فالايقون هو العلاقة التي تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها الطبيعة الذاتية للعلاقة فقط وتمتلك العلاقة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة ام لم توجد" (قاسم، مدخل الى السيميوطيقا، 1986، صفحة 142)

ونجد من ناحية أخرى أن علم الدلالة يمثل عند (تشارلز موريس) احد جوانب علم السيمياء الثلاثة : (علم الدلالة ، علم التركيب ، علم التداولية) ، وحسب (موريس) فان علم الدلالة يهتم بمعاني الإشارات قبل استعمالها في قول او منطوق (الجزار، 1998، صفحة 248)، أي ان هذا العلم يهتم بالعلامات والرموز والإشارات كموضوع له سواء كانت هذه العلامات لغوية او غير لغوية

أما تصنيف (كافزان) للعلامة فقد حدد العلامات بين طبيعية واصطناعية " ان كل العلامات المسرحية حسب تصنيف (كافزان) هي علامات اصطناعية ولا يوجد ما هو طبيعي" (ايلام، 1992، صفحة 32) ومن هنا حاول ان يقدم محاولة جديدة ضمن الاطار المسرحي كما اقر سلفاً ، فقد وضع ثلاثة عشر منظومة من العلامات في العرض المسرحي واستطاع ان يفصل كل منظومة عن الاخرى ويبرز اهم خصائصها الدلالية هي

1- الكلام 2- النبرة 3- الايماءة بالوجه 4- الحركة 5- حركة الممثل على حشبة المسرح 6- المكياج 7- الديكور8- التسريحة 9- الزي 10- الاكسسوار11- الاضاءة12- الموسيقى13- المؤثرات الصوتية .

لقد جمع كافزان بذلك كل ما يدخل في بنية العرض المسرحي واعتبر ان هنالك امكانات متعددة لتصنيف تلك النظومات السيميائية الثلاث عشر ، وفقاً لاسس مختلفة" (ايلام، 1992، صفحة 3)

المبحث الثاني

الديكور علامة متحولة

ان مفهوم التحول وارتباطه بالعرض المسرحي ولاسيما بالمنظومة الديكورية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية التلقي في مسرح ما بعد الحداثة الذي انتجت تغيرات وتحولات على مستوى الشكل بوصفه ايقونة قائمة على مبداء الازاحة ، أذ ان عملية التحول في مسرح ما بعد الحداثة هي تحوّل من موضع الى موضع دون التلاعب بالأشكال ، كما جاء في تعريف التحول بانه " الانتقال بالأشكال الفنية ودلالاتها المترسخة في الوعي الى اشكالاً جديدة (عاصم، 1999، صفحة 9) عبر أزاحة الضمامين ، فنجد الكثير من المحدثين في مجال الحقل المسرحي حاولوا جاهدين ان يجعلوا كل مفردة تقع تحت مظلة المنظومة الديكورية قابلة للتحول دون تهديم بنيتها الخارجية ، فالدال المسرحي قد يؤدي الى اكثر من مدلول او قد ينفي الدلاله الواقعية ويغادرها بناءً على قدرة العلامة المسرحية على التحول من ثباتها ألمفاهيمي المألوف والمترسخ في ذهنية المتلقي الى علامة مغايرة خارجة عن نطاق واقعها، وهي أن المفردات الديكورية في الواقع عندما تدخل مجال العرض المسرحي لا يمكن أن تظل في حالةِ ثبات ، بل هي يجب أن تدخل في ديمومة من التحول ، بمعنى كيف يستطيع المصمم ان يجعل من المفردة الديكورية تنتمي الى المتحول انطلاقا من ثبات الشكل ودن ان يتغير من مضهره الخارجي) والتعلاب بمظمونه ، والجواب ان أي علامة في المسرح او مفردة ديكورية لا تتحول دون الاندماج او الاتحاد مع عناصر العرض المسرحي الاخرى ، بمعنى علاقة الجزء بالكل ، يرى شتراوس ان البنية الواحدة هي "نسق يتألفُ من عناصرَ يكونُ من شأنِ أيّ تحولٍ يعرضُ للواحدِ منها أن يُحدثَ تحولاً في باقي العناصرِ الأخرى بمعنى إن المفردة الديكورية المراد تحولها لا يتحددُ معناها الجديد الامن خلال علاقتها بما يحيطها من عناصر أخرى (الممثل والاضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية ومرجعياتها والازياء والمكياج) ، لذلك يجترح الباحث محوراً جديداً بعنوان

الديكور وعلاقته بالعناصر الاخرى

ان بنية العرض المسرحي مبنية على مجموعة عناصر من بينها الديكور المسرحي الذي يشكل بيئة الاحداث ضمن متطلبات خاصة يعتمد بها المصمم على بنية النص مقرونة

بارشادات المخرج ومكان العرض، وان ما يشكل الديكور المسرحي هي المفردات المنظرية المصنوعة من خامات مختلفة يتم اختيارها ومن اسس وقواعد استخدامها بالعمل الفني من حيث امتلاكها الدلالات الفكرية والرمزية والجمالية ، عن معطيات ومعاني النص المسرحي ، والتي تتحول الى علامات مرئية ، فالديكور المسرحي يعد من العناصر التي تدخل في تكوين الصورة البصرية،. ويمكن القول أن الديكور المسرحي يمتلك خزين لطاقة هائلة مشحونة بالرسائل البصرية التي يبثها إلى المتلقي عبر استمرار تدفق وتنوع دلالاتها المحملة بجملة من المعاني، إذ أن المتلقي يتعرف من خلالها على ما يدور على خشبة المسرح.

علاقة الممثل بالمنظومة الديكورية

يعد الممثل من أكثر العناصر الفعالة في تشكيل العرض المسرحي باعتباره روح الحدث ومحركه " فالحركات التي يؤديها هي قراءات حقيقية تنم عنها ما يحاول في دواخل الشخصية من افكار العرض" (القاسمي، 2013، صفحة 101) أذ ان اي حركة أو ايماءة يقوم بها الممثل وفق معطيات النص ممكن ان تغير مجريات العرض ، فالصوت والحركة قادرة على إنَّ تحول اي مفردة ديكورية من حقيقتها الواقعية الى دلالة جديدة يوهم بها الممثل المتلقي ان ما يشاهده حقيقية " فجسد الممثل وصوته أصبح اصبح أكثر اللغات أقناعاً وتبريراً" (سلمان، 2012، صفحة 35) ومثال على ذلك يمكن ان يحول الممثل الكرسي الى عدة دلالات ، فعندما يضع الكرسي يمكن ان يتحول الى جبل او يتحول الى برج مراقبة أو يتحول الى كرسي عرش ، كل هذه التحولات تتم من خلال تقنيات الممثل ، وهذا ما اكد عليه المتخصصين في الحقل المسرحي هو ان " تمايز الفن المسرحي من حيث قدرته على الجمع بين الواقعي والمجازي وعلى المتلقي أن يكون على وعي ونباهة تامة في اختراق الفضاء الجمالي للعرض، لغرض التواصل مع المفردات الديكورية بما تقدمه من علامات تغادر وقعها المعاش ، وان المتلقي يجب ان يكون مندمجاً مع الاحداث العرض المسرحي ، فما عليه إلا أن يطلق حرية خيالية في استحضار مفردات ديكورية غائبة ترتبط بعلاقة امتدادية بمفردات لها حضورها الفعلي على الخشبة، فيشيد معماريتها ويركبها على وفق قدرته

التخيلية ويرتبها في نسق خاص به وحسب إمكانيات تراكم مرجعياته التي تتفاوت فيها التفضيلات والأذواق" (كريم، 2013، الصفحات 130-131)

علاقة الاضاءة بالمنظومة الديكورية

يمكن استخدام الضوء بوصفه عنصراً من عناصر التصميم والتحول الدرامي . بوصفه علامة بصرية يعطي إيحاء ما للمتلقي كالقلق أوالخوف أو الاضطراب أو الفرح أو الحزن، ويكون ذلك من خلال اللون وتوزيع البقع الضوئية وحركة المؤثرات، فمن خلال تسليط ضوء معين على مجموعة ممثلين او تشكيلات ديكورية تتم عملية ابصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة , وبالتالي يتم التأثير الذي هو هدف مهم من الاهداف الذي يسعى السينوغرافي الى تحقيقه ، ليعطي المكان وللحظة الدرامية قيمة تشكيلية كبيرة , فالاضاءة تلعب دوراً كبيراً في عملية التلقي. وفي أظهار الموقف الدارامي ،

أن تقنية الاضاءة وما تمتلكها من تحول سريع يمكن ان تؤدي دوراً في تحول دلالة المفردة الديكورية الى دلالة اخرى وذلك بالتلاعب بخاصية الالوان وتأثيرها الفسيولوجي ، وهذا ما يجعل المتلقي يدخل في حالة من الادماج والانصهار مع مجريات العرض المسرحي ويتفاعل معه "فهنالك الوان لها مدلولات خاصة في الديانات والشعوب ، فاللون الاحمر مثلا يمثل الدم والقتل ، اما اليابان فيستخدمونه لطرد الكوابيس، اما اللون الابيض متعارف عليه في الكثير من المجتمعات هو للنقاء والطهارة والطمأنينة "( )،وايضا ترتبط الالوان بظروف واحداث مربها الفرد " فألون الضوء هو احساس ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكة العين" (حمودة، 1981، صفحة 10)فكل لون يتميز عن الون الاخر بخصائصه ، فمثلا الضوء الاحمر يتسيد على باقي العناصر لقوة تاثيره ليحقق دلالات معينة مثل جو (القتل والتعذيب) , فيبرز اللون كقيمة دلالية عليها أن تسند تحولات الديكور لينتج دلالات جديدة تعمل على جذب انتباه المتلقي من خلال القوة التي يتمتع بها فهو ذات خاصية اندفاعية لشدته الضوئية وايضا ما يحمله المتلقي من تراكمات مجتمعية عن هذا اللون،" فألاوان ربما تُشكل أو تُكون رموزاً لمشاعر معينة أو أمزجة خاصة أوعلاقات محددة في حياة الفرد وربما تمثل أيضاً أستجابات أو ردود فعل مختلفة ومتباينة" (حسين، 1988، صفحة 199)

"أن الاضاءة المسرحية بألوانها المتعددة لا تكتفي بوظيفة الاظهار فقط، بل تتعدى ذلك، حيث بمقدورها أن تضيف وتحذف وتركب وتنوع وتحرك وتحول من مشهدية صورة العرض المسرحي" (شكري، 2009، صفحة 29)ومثال على ذلك يمكن ان يحول الضوء مفردة شباك البيت الى شباك سجن من خلال تسليط ضوء يدل لونه على الخزن

فعن طريق ما ذكرناها نبين دلالات الالوان ومدى تاثيرها على عملية التحول في المنظومة الديكورية

- اللون الأبيض: يدل على البراءة، الفرح، السلام، الخير والحب.
- اللون الأزرق: يدل على الاحلام، الامل،الحكمة.
- اللون البرتقالي: يدل على الدفء القناعة.
- اللون الأخضر: يدل على النقاء، الحياة، الشباب.
- اللون الأحمر :يدل على العنف،النار،
- اللون الأسود: يدل على الحزن، الموت، الندم.
- اللون الأصفر: يدل على الخريف، النفاق.
- اللون البنفسجي: يدل على الأنانية، وحب الذات (النواصرة، 2009، صفحة 135)

المؤثرات الصوتية وعلاقتها بالديكور

إنَّ المؤثر الصوتي يمتلك الهيمنة والقدرة على نقل المعلومة أو الصورة الذهنية من أجل دفع الاحداث الى الامام ، ومن جهة أخرى تأكيد صدقية ما يجري داخل العرض المسرحي ، فضلاً عن توظيفه من اجل أيجاد أبعاد دلالية تبقى عالقة ومؤثرة في ذهنية المتلقي ، "فالمؤثرات الصوتية لها القدرة في تحول مضامين الديكور من خلال تطابق المؤثر الصوتي مع المضمون الجديد المراد أيهام المتلقي به" (البضاني، 2012، صفحة 27) فالمؤثر الصوتي يعد المصنع للايهام والايحاء ,وأيضاً يعبر عن المزاج والحالة النفسية والانفعالات العاطفية" ، فصوت سيارة الاسعاف يثير مشاعر الخوف والقلق لدى المتلقي ويثر صور ذهنية عديدة يمكن ان يكون شخصاً مصاباً أو رجلاً ينازع الموت

يمكن ان نلخص أهم الوظائف التي يقوم بها المؤثر الصوتي من خلال تحول دلالة الديكور الى أخرى

1- الاحالة على زمن الحدث ، كدقات الساعة لتحديد الوقت والاحالة الى مكان الحدث ، كأن يكون حالة حرب أو أرتطام الامواج.

2- محاكاة أصوات الواقع التي يقتضيها الحدث مثل صوت السيارة أو اطلاقات الرصاص التي تدل على الحرب.

3- ايضا يلعب المؤثر الصوتي دوراً رمزياً ن مثل صوت الاذان وصوت النواقيس...الخ (جراهام، 2003، الصفحات 70-71)

الموسيقى وعلاقتها بالديكور

تنصهر العناصر الموسيقية والمؤثرات الصوتية في بودقة واحدة مع العناصر البصرية في العرض المسرحي لتشكل وحدة مترابطة العناصر تُكون بمجموعها شكل الرسالة التي يستقبلها، اذا يتفاعل المتلقي بكثير من الاصوات يحملها الاتصال وتستقبل حاسة السمع الصوت فتثير صوراً ذهنية من خلال قيام العقل لواحدة او اكثر من العمليات المعروفة، وإظهار قيمة درامية للصوت هو أنه يصنع الصورة في تعبيره عن الموقف او الحالة (تركي، 2014، صفحة 184) ، لذا فان توظيف الموسيقى والمؤثر الصوتي يحقق شروط الاتصال الجمالي مع المتلقي الذي يسهم في تفسير الاحداث ورسم الشخصيات وتجسيد الصراع، إذ أن الموسيقى والمؤثر الصوتي مكملة لعملية للتحول في المنظومة الديكورية فهي ترافق اي مفردة ديكورية المراد تحولها ومثال على ذلك أن توظيف "الآلة الموسيقية يحمل قيمة سيميائية للإيحاء بالمكان فاستخدام مقطوعة موسيقية مطابقة للحدث تعطي للمتلقي مصداقية ان مايراه هو حقيقة" (كافزان، 1999، صفحة 14) ، وبهذا تلعب الموسيقى دوراً كبيراً بنقل المتلقي من عالمه الواقعي وتهديم كل ما هو عالق ومتراكم في ذهنيته ونقله الى عالم تخيلي ،و يرى كل شيء أصبح حقيقة من خلال التلاعب بالمشاعر العاطفية، عن طريق سرعة تصاعد النغمات الموسيقية .

الازياء وعلاقتها بالديكور

تحمل الأزياء في تركيبها البنائي دوراً وظيفياً وتعليمياً، فضلاً عن دورها الجمالي والدرامي في العرض المسرحي معتمداً مصممها الجانب الفكري الإستنباطي من النص المسرحي، فهي تمتلك خصائص وسمات تنفرد بها عن العناصر المسرحية الآخرى، مما يعطيها قوة وقدرة في عملية التحول وانصهار الانا بالأخر ، لسبب أنَّ الأزياء حينما تكسوا جسد الممثل تصبح جزءاً لا يتجزأ من الشخصية المسرحية تتحكم في مركب الحركة، وتؤثر في سلوكه العام، ومن خلالها يتمكن المتلقي من معرفة الشخصية المسرحية وما تمتلك من دوافع نفسية واجتماعية فضلاً عن ان الزي المسرح يحدد العصر الذي تنتمي إليه الشحصيات ، فالأزياء تحمل طاقات إشارية حيوية تسهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصية، "فالأزياء المسرحية هي مجموعة من الأدوات البصرية المحددة والراسمة للشخصية، فهي التي تغير الانسان الممثل الى شخصية محددة طبعاً إلى جانب المتممات والقيافة فكل إضافة تتعلق بتغير شكل الممثل ليصل الى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها، وهي نتيجة بحث عميق في أغوار الشخصية نفسياً وأجتماعياً، فضلاً عن دخولها كعنصر اساسي في مجمل مكونات الاساليب الاخراجية، اذ يتجلى دورها في تعميق الجانب التعبيري وهوية العرض، لأن عملية الادراك تتجلى قيم الشكل وما يحمله من مضامين في بنية الزي (http://www.alhorria.info)

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. عند دخول (الدال) الى الحقل المسرحي يمكن أن تتغير قيمته الحدية الثابتة ووظيفته النفعية في الواقع الحياتي، ومن ثم يجعل المتلقي أن يستحضر أو يستعير مدلولاً جديداً، مغادر كل ما هو مترسخ في ذهنه.
2. إنَّ عملية التحول في المنظومة الديكورية لا تتم بتحول الشكل الخارجي للعلامة على خشبة المسرح بل بتحول مضمون العلامة بفعل الممثل والعناصر الاخرى.
3. يقوم التحول الدلالي على اظهار الشكل الجمالي المبني على التأويل وانفتاح العلامة

4. جاء مفهوم التحول الدلالي للمنظومة الديكورية ليعزز التكثيف في وسائل التعبير الفني والذي يعِّد ضرورة عند المخرج والسينوغراف، لتحقيق التماسك في الصور المسرحية
5. يعطي التحول الدلالي للمتلقي مساحة واسعة للتخيل من خلال تركيب العلامات المتحولة دلالياً ومن ثم تأويلها وهذا ما يدخل المتلقي في مسار لذة التلقي.
6. يساعد التحول على ضغط المفردات الديكورية وبجهد أقل وتكلفة مادية قليلة مما ساعد الحصول على نتائج سليمة تعزز الحوار الابداعي ما بين المصمم والمخرج.

الدراسات السابقة :

انصب اهتمام الباحث في إجراء مسح للدراسات والبحوث السابقة في مجال اختصاصه، بهدف الوصول إلى كل ما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بموضوعة البحث الحالي (التحول الدلالي للمنظومة الديكورية العرض المسرحي العراقي)، فلاحظ الباحث على حدّ علمه، أن هناك دراسة رسالة ماجستير والموسومة بـ(التحولات الدلالية اللونية في السينوغرافيا المعاصرة) للباحث (فلاح كاظم حسين) والتي قُدمت إلى مجلس كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية– جامعة بغداد عام 2010 وقد تضمنت أربعة فصول :

7. الفصل الأول: (الإطار المنهجي) تضمن مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وأهداف البحث وحدوده الزمانية والمكانية وتحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً.
8. أما الفصل الثاني: (الإطار النظري) فقد اشتمل على ثلاثة مباحث:
9. المبحث الأول: التحولات الدلالية في العرض المسرحي.
10. المبحث الثاني: اللون مفهومه وخصائصه ودلالاته السايكولوجية في العرض المسرحي.
11. المبحث الثالث: تحولات اللون في عناصر السينوغرافيا، وخُتم الفصل بالدراسات السابقة وجملة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.
12. وفي الفصل الثالث: (إجراءات البحث) وتحليل العينة القصدية المتمثلة في العروض المسرحية العراقية للحقبة الزمنية (1990 حتى 2008)، التي تألفت من العروض المسرحية التالية : 1– عطيل 2– ماكبث 3– سيدرا 4– الأشباح 5–علي الوردي وغريمه.

13. فيما شمل الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث، ثم التوصيات والمقترحات.

14. وأخيراً قائمة المصادر والمراجع، ثم الملاحق، ووصولاً إلى ملخصٍ للبحث باللغة الانكليزية. وبذلك فإن هذه الدراسة اختصت بالتحولات اللونية فقط، في حين أن دراسة البحث الحالي تذهب في اتجاه تناول مجمل منظومة تحولات التقنيات في العرض المسرحي.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

مجتمع البحث وحدوده :

يتكون مجتمع البحث من مجموعة من العروض المسرحية التي قُدمت على مسارح العاصمة بغداد، للحقبة الزمنية المحصورة من عام (2010 حتى 2020).

عينة البحث :

تكونت عينة البحث من عرض مسرحي والتي تم اختيارها بصورة قصدية وفقاً للأسباب حيث كانت العينه ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته توفر المصادر الأرشيفية عن العروض المسرحية عينة البحث كأشرطة الفيديو والصحف والمجلات والمقابلات.

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في إجراءات بحثه، وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات.

أداة البحث :

اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على:

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وعلى الصور الفوتوغرافية وعلى العروض المشاهدة عيانياً والمقابلات الشخصية التي أجراها.

تحليل العينة

مسرحية المقهى(2014)

تأليف واخراج : تحرير الاسدي

سينوغرافيا : علي السوداني

تدور أحداث العمل (المقهى)، حول موضوع الأثقال التي تلقى على كاهل شباب الحروب والحصارات والحكم المتسلط وسنوات القتل على الهوية، وما قابلها من شيوع ظاهرة التنصل والانكفاء على الواقع من دون محاولة للتصدي والخروج من المأزق، وذلك ضمن معالجة درامية متصاعدة تدور أحداثها في المقهى فهو مكان إفتراضي إجتمعت فيه شخصيات من أزمنة وفترات سابقة, تمثل الويلات التي فرضت على الشعب العراقي وقد حاولت هذه الشخصيات من خلال العرض أن تسلط الضوء عن المسكوت عنه سابقا ولحد ما بعد التغير.

التحليل

عمل مصمم السينوغرافيا بتوظيف منظومة ديكورية اعتمدت على خطة مغايرة في صنع بيئة بديلة بلغة فنية عالية قائمة على اختزال الفائض العلامي فوق خشبة المسرح، لقد أوحت مفرد الديكور للمتلقي (القنفة) في مسرحية (المقهى) أظهار مفهوم التحول من خلال ميوعتها وانعدام اثباتها واصبح بالإمكان تغادر العلامة ، دلالتها الواقعية وتحولها الى علامة جديدة .

فمفردة الديكور (القنفة) بوصفها علامة بصريه عندما اعتلت خشبة المسرح تلقاها الجمهور منذ رفع الستارة بشكلها الواقعي مؤسسة بيئة واقعية (المقهى) فعلى الرغم ما تحمله من

صبغة واقعية في ذهن المتلقي، الا انها سرعان ما أزاحة مضمونها ودلالتها الواقعة وارتحلت الى دلالة جديدة والتى اثارت وأيقظت المتلقي ، ففي مشهد (الجندي) تظهر مفردة الديكور بمظمونها المترسخ في ذهنية المتلقي ، ومن توقض وتهدم هذه المفردة الديكورية وتتحول الى مضمون أخر وتحيل المتلقي الى مكان الحرب ، بعد ما استخدمها الجندي كدرع للحرب أو كساتر للتصدي، (كما في الشكل رقم 1) ، ان هذا التحول في دلالة الديكور أجمعت فيه جميع عناصر العرض ، فالمؤثر الصوتي كان حاضرا وبقوة من خلال المرجعيات التي يحملها المتلقي عن أصوات الحرب ، أما عنصر الضوء فعمل مصمم السينوغراف بزج ضوء أو ما يسمى ومضات لونية تحيل المتلقي الى بيئة الحرب ، أما التحول الثالث للمفردة الديكورية فقد أخذ المتلقي من مكان يمثل القوة والحرب الى مكان أخر يوحي للمتلقي ان يمثل اوالظلم ، أذ ظهر المنظر (القنفة) بمكان يوحي الى الى المتلقي كأنه سجن ، (كما في الشكل رقم 2) ، أذ أستعان الممثل(شخصية الاعلامي) بخلفية المفردة الديكورية وتكويناتها الخارجية ، فكان لاستخدام الإضاءة في هذا التحول أثر كبير في اضفاء مسحة ذات طابع جمالي وفكري والتركيز على مشهد العرض الدرامي واغنائه من ناحية تعبيرات الشكل الخارجي ، الذي يعكس مضمون فكرة العرض ، أن عنصر الاضاءة وضف من قبل مصمم السينوغراف عبر استخدامه التباينات اللونية واسقاطها على الديكور ، مما ساعد إزاحة بعص من المساحة على خشبة المسرح ، هدفه ان يجذب المتلقي الى مكان الحدث الدرامي ، وعليه أن دلالة الضوء استطاع ان يحقق مفهوم التحول ويخلق الجو الدرامي من خلال اجتراح بيئة توحي لواقع السجن فاللون الأزرق دل على ان ، بيئة المشهد السجن، مما أعطى أحساس وايهام المتلقي بالقلق والاكتئاب التي فرضتها اللحظة الدرامية المشهد، فمن خلال التحول الدلالي للمفردة الديكورية المذكورة أنفاً نجد ان المصمم حاول جاهداً في أزاحة أو تقوض المنظر من أيقونته الثابتة والمترسخة في ذهن المتلقي ، الى انتاج علامات جديدة متحولة ، ا أسهمت في أنتاج مشاهد درامية جديدة في العرض ، كما نجد في مشهد تحويل (القنقة) إلى مكان كانه يبدو ملعب كرة قدم(كما في الشكل رقم 3) الذي تعزز بوقوف الممثل (الجندي) على المفردة الدكيورية ، أن التحول الدلالي للمفردة

الديكورية عززها مصمم السينوغرافيا بتدعيم الفضاء بالأوان توحي الى بدايته، (كما الشكل رقم4).

الفصل الرابع :

النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث:

1- اكتسبت المفردة الديكورية مقومات جديدة خضعت لنسق منظومة العرض المسرحي، بمعنى أن كل ما يحدث على خشبة المسرح وفي متواليات العرض يتحول إلى دلالة جديدة تنتقل من سياقها التقليدي ووظيفتها التداولية اليومية المألوفة إلى بعداً دلالي جديد يجعل منها مفردة سيميائية متحولة بامتياز.

2- إن فاعلية قوة التحول الدلالي لمفردة (القنفة) ، تحققت عبر تقنية الاضاءة وصوت الممثل وبالعناصر الاخرى ومرجعيتها المترسخة في ذهنية المتلقي.

3- أن المفردة الديكورية كل ما زاد تحولها في العرض الواحد كل ما ضعف مظمونها مما يضعف أيهام المتلقي بها.

4- ان التحول الدلالي للديكور في العرض المسرحي يتحقق بفعل العناصر مجتمعة مع بعض وابرزها الممثل من خلال تقنيته الصوتية وتكرارها ، وهذا كان واضح من خلال التعامل جميع الممثلين مع المفردة الديكورية.

ثانياً: الاستنتاجات :

1- تكثيف المفردات الديكورية ,وأختزالها بمفردة واحدة قابلة للتحول يزيح الفوضى المكانية داخل العرض المسرحي .

2- التحول الدلالي للمنظومة الديكورية يعطي للمتلقي مساحة واسعة في تحفيز ذهنيه لتفكيك العلامة ومن ثم تركيبها وتأويلها.

3- تتحول المنظومة الديكورية بواسطة عناصر العرض الاخرى (الممثل ، الازياء ، المؤثر الصوتي، الاضاءة، المؤثر الموسيقي).

4- يزيح التحول الدلالي في المنظومة الديكورية المضامين الثابتة وأستبدالها بمضامين جديدة

التوصيات :

يوصي الباحث اعتماداً على ما توصل إليه من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للمعرفة والفائدة بالآتي :

تفعيل الدراسات السيميائية (التحول الدلالي) في الاختصاصات كافة، في مناهج كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

المقترحات :

أثر التحول الدلالي للصورة البصرية المسرحي العراقي.

قائمة المراجع والمصادر

(بلا تاريخ).

ابراهيم الخطيب. (1972). نظرية المنهج الشكلي. بيروت: مؤسسة الابحاث العربية.

أبراهيم حمادة. (د،ت). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. د،ب: دار الشعب.

ابراهيم، حمادة. (د،ت). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة: دار الشعب.

أحمد سلمان. (2012). الاتجاهات الاخراجية الحديثة (المجلد ط1). الاردن: مؤسسة دار الصادق الثقافية.

الجزار محمد فكري. (1998). سيميطوقيا الاتصال الادبي. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

برنارد مايرز. (1996). الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها. (سعد المنصوري، المترجمون) القاهرة: مكتبة النهضة.

بيار غيرو. (1986). علم الدلالة. (أنطوان أبو زيد، المترجمون) بيروت: منشورات عويدان.

بيبير غيرو. (1984). السيمياء. (خلدون أبو زيد، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات.

تادوز كافزان. (1999). العلامة في المسرح. (ماري الياس، المترجمون) بيروت: البرج للنشر.

جمال محمد النواصرة. (2009). أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل. عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع.

جميل صلبيا. (1971). المعجم الفلسفي. بيروت: الكاتب اللبناني.

حرابتنشكو ميخائيل. (1999). طبيعة الاشارة الجمالية (المجلد ط1). (مصطفى عبود، المترجمون) عدن: دار الهمداني للنشر.

حكمت البضاني. (2012). الصوت في السينما والتلفزيون. بيروت: دار الخلود للطباعة والنشر.

دهمان، احمد علي. (2000). الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني. دمشق: وزارة الثقافة.

رمزي مصطفى. (1966). المسرح ومصممي الديكور. القاهرة: الارشاد القومي للنشر.

رولان بارت. (1986). مبادئ في علم الدلالة (المجلد ط1). (محمد البكري، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

زمزي، مصطفى. (1966). المسرح ومصمي الديكور. القافة والارشاد القومي، 33، صفحة 77.

سمير عبد المنعم القاسمي. (2013). جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الأيمائي (المجلد ط1). عمان: دار الرضوان للنشر.

سيزا قاسم. (1986). مدخل الى السيميوطيقا. القاهرة: دار الياس.

شكري أسعد. (2013). القواعد العلمية والنظرية لدراسة التصميم الضوئي. مصر: مؤسسة حورس للنشر.

صالح قاسم حسين. (1988). الابداع في الفن. بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر.

صربيا، جميل. (د.ت). المعجم الفلسفي. بيروت: دار العلم للنشر.

عاطف التاخي. (1982). علم الدلالة عند العرب. القاهرة: دار الفكر العربي.

عاطف التاخي. (بلا تاريخ). علم الدلالة عند العرب. مجلة الفكر العربي المعاصر، صفحة 18.

عبد الوهاب شكري. (2009). القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء (المجلد ط1). مصر: مؤسسة حورس للنشر والتوزيع.

عقيل مهدي يوسف. (2006). أقنعة الحداثة. بغداد: مكتب سناريا.

كارلسون، مارفن. (1999). فن الاداء. (منى سلامة، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة.

كير ايلام. (1992). سيمياء المسرح والدراما (المجلد ط1). (رئيف كرم، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي.

لالاند أندريه. (2001). الموسوعة الفلسفية (المجلد ط2). (خليل أحمد خليل، المترجمون) بيروت: منشورات عويدان.

مارفن كارلسون. (1999). فن الأداء. (منى سلامة، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة.

مبرتو أيكو. (20000). التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. (سعيد بنكار، المترجمون) بيروت: الموكز الثقافي العربي.

نور الهدى لوش. (1995). علم الدلالة (المجلد ط1). بنغازي: قان يونس للنشر.

نور الهدى لوش. (1995). علم الدلالة. بنغازي: جامعة قان يونس.

هيجل. (1998). المدخل الى علم الجمال (المجلد ط1). (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت: دار الطليعة.

والن جراهام. (2003). المؤثرات المسرحية. (منى سلام، المترجمون) القاهرة: مطابع المجلس الاعلى.

يحيى حمودة. (1981). نظرية اللون. مصر: دار المعارف.

ينظر ، رشيد كريم. (2013). جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر (المجلد ط1). بغداد: دار مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع.

ينظر، أحمد علي دهمان. (2000). الصورة البلاغية عند القهر الجرجاني. دمشق: وزارة الثقافة.

ينظر، محمد فكري الجزار. (1998). سيميوطيقا الاتصال. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

الملاحق والصور

الشكل (1)

الشكل 2)

الشكل (3)

الشكل (4)

التوظيف العلامي للأداء التمثيلي في عروض مسرح الأطفال مسرحية شهاب وسر الكتاب انموذجا

م. د علي مجيد جاسم
معهد الفنون الجميلة للبنين
anwr2412@gmail.com

الملخص

شكلت العلامة عنصر مهما من عناصر العرض المسرحي وخاصة في عروض مسرح الطفل بوصف الطفل متلقي يستقبل كل الاشياء التي تكون بعيدة عن مستوى تفكيره, لهذا عمد الكثير على استخدام التوظيف العلامي البسيطة في الفهم في تلك العروض ادائيا, ونتيجة لهذا اختار الباحث عنوان بحثة (التوظيف العلامي للأداء التمثيلي في عروض مسرح الطفل) والذي تكون من اربعة فصل ضم الفصل الاول مشكلة البحث والحاجة الية واهميته واهدافه وختتم الفصل بتحديد المصطلحات, اما الفصل الثاني فقد ضم مبحثين الاول : مفهوم العلامة, والثاني : الاداء التمثيلي في عروض مسرح الاطفال, ثم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات, وجاء الفصل الثالث الاجرائي, ثم الرابع النتائج والاستنتاجات ثم المقترحات والتوصيات وقائمة المصادر. الكلمات المفتاحية (التوظيف, العلامة, الاداء) .

Abstract:

The sign formed an important element of the theatrical performance, especially in children's theater performances, as the child is a recipient who receives all things that are far from his level of thinking. For this reason, many people resorted to using signs that are simple to understand in those performance performances, and as a result of this, the researcher chose the title of his research (Sign Employment). Acting performance in children's theater performances) which

consisted of four chapters. The first chapter included the research problem, the need for it, its importance, and its objectives. The chapter concluded by defining the terminology. The second chapter included two sections: the first: the concept of the sign, and the second: acting performance in children's theater performances, then what resulted from it. The theoretical framework consists of indicators, the third procedural chapter, then the fourth results and conclusions, then proposals, recommendations and a list of sources.

Keywords (recruitment, brand, performance)

مشكلة البحث:

يمر العرض المسرحي بمراحل متعددة بغية توليد المنظومة العلاماتية للعرض المسرحي نفسه, لأنها منظومة لغوية تحيط بنا بوصفها مادة تستخدم ضمن سياقات وانساق متعددة ومختلفة, إلا أنها تتخذ لها خصوصية في انماط واساليب التشكل المتغيرة من جانب الى اخر وبخاصة فنون الاداء التمثيلي داخل منظومة العرض المسرحي الموجهة الى فئات عمرية معينه, لهذا تعد قدرة المسرح في توظيف العلامة من اهم السمات التي امتاز بها المسرح, اذ بإمكانه ومن خلال عملية التبادل والتحول ان يوظف المنظومة العلاماتية في العرض المسرحي بما يتناسب مع المكان, فالمسرح يبقى محتفظا في عملية توظيف أي شكل داخل منظومة العرض.

إلا أنَّ العلامة في مسرح الطفل لم تأخذ القدر والمساحة التي اختها العلامة في مسرح الكبار, على الرغم من الاهتمام الكبير الذي حظيت به منظومته البصرية، لان مخرجي مسرح الطفل استعملوا النظام العلامي نفسه المتبع في مسرح الكبار دون الوقوف على آلية معينة تحدد آليات اشتغال العلامة وكيفيات تحولاتها في منظومة العرض البصرية، مما استدعى بالباحث تسليط الضوء في هذه الدراسة على التوظيف العلامي في منظومة العرض البصرية واشتغالاته في مسرح الطفل, ولندرة ولأهمية هذا الموضوع صاغ الباحث عنوان بحثه

الموسوم (التوظيف العلامي للأداء التمثيلي في عروض مسرح الاطفال مسرحية شهاب وسر الكتاب انموذجا) حيث جاءت هذه نتيجة التساؤل الاتي : ما هي الاليات توظيف العلامة ادائيا في عروض مسرح الطفل العراقي ؟

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في انه يسلط الضوء على أهم آليات توظيف العلامة التي يمكن للممثل ان يستخدمها داخل منظومة العرض.

هدف البحث: يهدف البحث عن التعرف على اليات استخدام العلامة ادائيا في مسرح الطفل .

حدود البحث:

الحد الزماني: عام 2023

الحد المكاني: مسرح الرشيد/ مهرجان شهاب لمسرح الطفل

الحد الموضوعي: توظيف العلامة في الاداء التمثيلي لعروض مسرح الطفل.

تحديد المصطلحات:

اولاً: التوظيف : عرفه " إن دلالة كل شيء هي وظيفه، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدّة " (تودوروف، 1987، صفحة 21)

ثانياً: العلامة: عرفة على انها "كل شيء يحيل على شيء ما او حدث ما" (امبرتو، 2007، صفحة 65)

ثالثاً: الاداء التمثيلي : هو "القدرة على التنظيم الاداري للعمل، والمشروع في الواقع وعلى المسرح، فالأداء المسرحي يعني فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانيا" (كارلسون، 1999، الصفحات 12-13)

التعريف الاجرائي: التوظيف العلامي.. هو عملية اخضاع كل العنصر السمعية والمرئية الغير درامية لمتطلبات العرض المسرحي لغرض خلق عنصر الدهشة لدى المتلقي.

الاطار النظري : المبحث الاول. مفهوم العلامة :

وظف الانسان العلامة حتى يتمكن من الانعزال عن الطبيعة الموحشة, ومن اجل ان يكشف عن طاقاته التعبيرية, في عالم مستأنس فيه, فلا يمكن أن تدرك الاشياء, من دون ادراك مفاهيمها, وهذه المفاهيم لا يمكن صياغتها خارج حدود اللسانيات, فمن غير العلامة يصبح التواصل عسيرا, فلا وجود للأفكار بمعزل عن العلامات, فالعلامة هي الوسيط الادراكي بين الانسان, ومضامين عالمه الخارجي, لذا تعد العلامة من المرتكزات الأساس, التي تأسس عليها الفكر في المسرح, بوصف أن المسرح نظام قائم على العلامة (العرض المسرحي مجموعة علامات) ومن اجل تقديم قراءة واضحة لبدايات وظهور العلامة, لا بد من الوقوف على المراحل الاولى للعلامة, والتي بزغ ظهورها في العهد الاغريقي كونهم " لن يعثروا على ملامح واضحة للعلامة, بل عثروا على شذرات متفرقة, تدل على أن الانسان قد تأمل في العلامة, منذ بداء الشك, وأن اول من بداء بالعلامة هم الاغريق, في المدرسة الشكية" (فيصل، 2010، صفحة 21) هذا ما جعل الفكر (السفسطائي) يولي اهتمام كبير للعلامة من خلال التوظيف للكلمة, والجملة, وصياغتها بعيدا عن المنطق, الذي يغلب عليه الشكل الزخرفي, في انزياحه عن المضمون, مما نتج علاقة رافضه بين الدال والمدلول "يلجاء السفسطائيون الى المفارقة اللفظية باستعمالهم لغة الايحاء والاقناع لكنهم لا يتقيدون بالقيم الموضوعية من خلفية اجتماعية" (الحصناوي، 2010) اما (الرواقيين) الذين ارتكزت فلسفتهم, على الفضيلة, والاخلاق, فضلا عن تركيزهم على اللغة, في ايجاد منظومة علاميه, من خلال تقسيمهم الثلاثي للعلامة (المشار الية , التصور الذهني , الفظ) كما حددو العلاقة بين العلامة ومدلولها على انها علاقة التزام , فالدال يكشف عن المدلول " اللغة اداة يستخدمها الانسان من اجل تبليغ حالة وعي" (ايكو أ.، 2007، صفحة 65) ومن خلال هذا يرى الباحث ان الرواقيين احاطوا بالعلامة وتقسيماتها قبل بيرس.

اما (افلاطون) فقد رفض فكرة التناقض, بين الفكر , والمادة, أو التصور الذهني, والمادي, متمسكا بان الكلمة هي مفتاح المعنى, فالعلامة عنده هي العلاقة الطبيعية, بين الدال, والمدلول, كونهما وسيلة نقل المعلومات عن الاشياء, لأنه يرى أن اللغة "مراءة تعكس الصورة الذهنية التي يأخذها الانسان عن الواقع" (بركه، د.ت، صفحة 49) بينما تشكل العلامة عند

(ارسطو) التماثل الحسي, بين طرفي العلامة, لأنها تنبع من الحقيقة, وقد حدد مفهوم العلامة ضمن الفهم الايقوني الثابت, كما انه خالف افلاطون في طبيعة العلاقة بين الدال, والمدلول حيث ذهب ارسطو الى عرفية العلاقة , فالمعنى هنا ليس ثابتا, بل متغيراً عرفيا, يختلف باختلاف الحالة النفسية للمصدر. (بركه، د.ت، صفحة 69)

يعد (سانت اوغسطين) اول المفكرين للعلامة بالنسبة للنظرة اللاهوتية للكون , حيث يعتبر اللغة, اداة لاحقة للفكر, ولا تقوم بالكشف عن بواطنها, الا عبر الالفاظ بعينها, فلا يمكن قول شيء, دون تفكير, وهذا التفكير, يكون بالكلمات, على الرغم من أن التفكير, سابق الوجود, على الكلمات, المنطوقة, منها والمتخيلة " الشخص يمكن أن يكون فاهم الكلمة قبل نطقها , قبل أن تتشكل الصورة الصوتية الضرورية لذلك, فعند ادراك فكرة الشيء, سيكون اللفظ دال, نابعا من القلب" (بنكراد، 2005، صفحة 29) هذا يعني أن التفكير له علاقة في عملية تشكيل المعنى, بوصفه يكون سباق للنطق.

يشكل العرب هم المصدر الرئيس للغة, فقد برز اهتمامهم بدراسة مفهوم اللفظة ومعناها, تحت مسمى (الدلالة) بدل, من العلامة, وكان من بينهم (الجاحظ)الذي عد اللغة بأنها اداة لنقل المعارف, وقد حدد وظيفة اللغة, في معرفة الحواس, حيث قال "متى دل الشيء على معنى, فقد اخبر عنه, وأن كان صامتا, أو اشار اليه وأن كان ساكتا" (العربي، د.ت، صفحة 68) وهو بهذا الطرح يسعى لتوضيح مفهوم الدلالة, بانها كل ما يوصل الى معنى معين, في حين حصر (الرازي) انواع العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة بقوله " إن الالفاظ أما أن تدل على معاني بذاتها, أو على وضع الله أو بوضع الناس أو يكون الاول بوضع الله والثاني بوضع الناس" (حامد، 2002، صفحة 68) كما أن الرازي اشار الى أن الالفاظ, لا تحتاج الى جهد, وعنا في انتاج الاصوات واصدارها, لأنها اسهل الانساق السيمائية, هذا ما جعل (الجرجاني) يتجاوز مقولة اللفظ, والمعنى, بعد أن عد الالفاظ, ليست الا مجرد علامات, داله على معنى, اذ انه وصف الكلام, بانه" ضرب تصل منه الى الغرض بدلاله اللفظ وحده .... وضرب اخر تصل منه الى الغرض وحده لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضي موضوعه في اللغة ثم نجد لذلك المعنى دلاله تصل بها الى الغرض ومدارها الكتابة والاستعارة"

(الجرجاني، 2001، صفحة 147) وهنا يمكن القول أن الامور التي تميز بها (الجرجاني) هو تمييز العلامة اللغوية عن غيرها من العلامات الدالة الاخرى, تحت ما يعرف ب(المجاز, والاتساع, والتضاد) , في حين اشار (الغزالي) الى الدلالة العقلية, هي منطقية, تواصلية, قد يصاحبها ايماءات, واشارات, من قبل المتكلم, تصرف الدلالة من معناها الرئيس, الى معنى ايمائي.

وهنا يرى الباحث أن الاهتمام بالعلامة, اخذ حيزا كبيرا بين الفلاسفة, والمنظرين اللسانيين, بوصف العلامة, لها قيمة اساسية, ورصينة, في مجال التواصل بين الشعوب, كلا حسب مشربة اللغوي, وهذا يدل على أن العلامة, تخضع الى وظيفة دلالية, وفكرية, وجمالية, تحدد معناها من خلال عملية توظيفها, في اي مجال من مجالات الحياة, وما يهمنا هو وظيفة العلامة في المسرح باعتبارها تقنية اساسية للمنظومة الاختزالية.

وضعت اللبنة الاساسية لعلم العلامة في مطلع القرن العشرين, على يد كل من (بيرس وسوسير) وقد توسعت دائرة عملها, لتشمل الانساق, والانظمة اللفظية, والغير لفظية, كما أن الجهود البنيوية أنصبت في بادى الامر على دراسة اللغة والادب, ثم توجه الاهتمام لاحقا الى حقول الفن المتعددة , وفي عام (1926) توجهت حلقة (براغ للمسرح) حيث قالت " كل ما يوجد على خشبة المسرح فهو علامة" (ريكور، 2006، صفحة 18) ارادت من خلال هذا التوجه, أن تجعل المسرح حقلا سيميائيا, يعمل بمنظومة العلامة, لذا فقد قدمت دراسات عده تهتم بموضوعة التحليل العلمي للدراما ومنها (علم جمال الفن والدراما / اوكار زيش) وكتاب (محاولة تحليل بنيوي لظاهر الممثل/ جان موكارفسكي) والهدف من هذه الدراسة هو الكشف عن حقيقة, هي أن الظاهرة المسرحية, حقل علاماتي خصب, يمكن أن يظهر خصوبته, من خلال وظيفته العلاماتية (بير، 1993، صفحة 18).

كما قدم (هونزل) مفهوم (دينامية العلامة) اي قابلية تحولها الدلالي وتعدد مستويات القراءة فيها، اي استثمار العلامة الواحدة في انتاج اكثر من دلالة ومعنى, بينما اكد (يان كوت) بأن العلامة الاساسية في المسرح هي جسد الممثل, وصوته, وقد تقترن هذه المقولة, بوصف الناقد العالمي (بيري فلتروسكي) للممثل بانه الوحدة المحركة لمنظومة كاملة من العلامات.

ونتيجة لهذا لاهتمام قامت مدرسة براغ بالمسرح بتصنيف العلامة الى صنفين (صامته ومتحركة) والغرض من هذا التقسيم, هو ابراز قواعد لغة الجسد, التي يتصدر فيها (الفعل) عن (الكلمات) وهذا ما جعل السيكولوجي (ألبرت مهرابيان) يقول "إن رسائلنا الصامتة يمكن أن تناقض أو تعزز ما نقوله في كلمات، وفي كلتا الحالتين تبقى الرسائل الصامتة أكثر مكانة في عملية التواصل من الكلمات التي نحكيها , لأن معظم الناس يؤمنون باللاشفوية , لأنه أكثر فصاحة ودقة وتلقائية من التوصل الشفوي" (أوجين، 2000، صفحة 136) ويتضح هنا أن اللغة في المسرح لا تجسدها شفاه بقدر ما يجسدها جسد الممثل, والعلامات المحيطة به, مثل (الأضواء والديكور والأصوات الخارجية) على هذا الاساس قسم المختصون في مجال السيمياء العلامة بحسب وظيفتها الى (تواصلية وثقافية) وهنا وجد الباحث ضرورة عرض العلامات التي يحتويها المسرح ودلالاتها, ومن ابرز العلامات التواصلية في المسرح هي (اللغة) والتي لا يمكن أن تحقق التواصل, الا اذا طبقت, عن طريق, التحريك الذي يتم شفويا ليتم فيه فعل الكلام, أو حركيا لينتج حاله معينة يقرئها المتلقي بصريا أو سمعيا , هذا ما جعل سيمياء الاتصال الإنساني تؤكد ,على أولوية البصر, كقناة تلقي في دائرة الاتصال نظرا لتعدد أبعاد إرسالها وتلقيها.

ويعد (رولان بارت) عام (1964) اول من صرح بان المسرح يحمل علامات متنوعة, وقد اكمل هذا المشوار السيموطيقي البولندي (تاديوز كوزان) عام (1968) حيث اكد على أن " كل شيء في المسرح هو سمطقة" (ايكو أ.، 2007، صفحة 168) على هذا الاساس قام بتقسيم العلامات الى طبيعية وصناعية , الاولى يرتبط دالها بمدلولها بعلاقة سببية مباشر, أم الثانية فتعتمد على ارادة الانسان, ومن امثله العلامة الطبيعية التي تتحول الى صناعية هو (الصوت) فالعلامة تتوافر بصنفيها في العرض المسرح.

على الرغم من صفة التواصل للعلامة, إلا أنها تحمل اكثر من معنى لدى المتلقي, لأنها تأخذ معنها من المعجم الدلالي والغير دلالي, بمعنى يمكن للمتلقي إن يأخذ العلامة ويفسرها بحسب رؤيته, ومن خلال هذا يتضح لنا أن جميع العلامات على المسرح رغم اختلافها داخل منظومة العرض, من ديكور وممثلون وحركات هي ايقونات لعلامات حقيقة تجسدها علامات

غير حقيقية, مثال (الصورة على الحائط) فهذه الصورة تختزل حقيقة واقعيه كالمنظر الطبيعي (جاسم، 2023، صفحة 80) .

لذا فالباحث يرى أن العلامة المسرحية هي علامة اقتصادية, فمن خلال العلامة الصغيرة يمكن أن نستنبط الكثير من الدوال التي تنتج مجموعة من المعاني كل حسب مشربه الثقافي, فالرمز على سبيل المثال يولد معناه من خلال وظيفة تواصلية ودلاليه, ألا أنه ذا دلاله ثقافية, بمعنى أن الرمز يتعدى داخل سياق العرض معاني, ليكون رمزا مجسدا, ووفقا لهذا الفهم عمل الفكر المسرحي, على استثمار مفهوم العلامة ليشمل كل عناصر العرض المسرحي(حركية , بصرية, سمعية) هذا ما جعل الحقل المسرحي يتحول الى استقصاء سيمائي، ساعد على اظهار مفاهيم كثيرة طورت توظيف العلامة, كونها حقيقة متغير ومتحركة داخل منظومة العرض, لا يمكن أن تتصف بالثبات, بل انها تمتاز بطاقتها الديناميكية تحولية وقدرتها التوليدية, وتعد هذه السمات من ابرز خواص العلامة المسرحية (جاسم، 2023، صفحة 85).

1. خاصية التحول: خاصية التحول سمة ينفرد بها العرض المسرحي عن باقي الفنون فالعلامات تتغير مادتها من الجمود الى الحركة, فصوت قرقعة اوراق الشجر يدل على غابة كاملة, كما أن جسد الممثل يتحول الى قطعة ديكورية كما فعل (اخلوبكوف) عندما جعل من ممثلية أن يركعوا ويشكلوا طاولة (جلال، 1992، صفحة 40).
2. خاصية التوليدية: يقصد بها أن العلامة الواحد بفعل قدرتها على التوليد تحمل سلسلة من العلامات التي تحمل دلالات متنوعة, فالزي يشير الى القومية والعمر "علامة ترجع الى شيء وعلامات تدل على علامات ترجع الى شيء" (جلال، 1992، صفحة 41).
3. التصدر: الذي يقصد به "هو القيام بتوجيه اهتمام المتفرج بشكل مؤقت أو جزئي أو طيلة العرض نحو جزء معين من العرض أو احد عناصره" (جلال، 1992، صفحة

45) وفي اغلب الاحيان, يكون الاداء التمثيلي هو المتصدر لمجمل العناصر الفنية في تكوين العرض.

4. خاصية العلامة المركبة: يقصد بها أن الدال على خشبة المسرح يشمل انماط عدة للعلاقات بين مجموعة الدوال المكونة لشكل العرض, فكل "دلالة تتشكل مع دمج اكثر من دلالتين في تركيبه واحده يطلق عليها الدلالة المركبة" (عبد الكريم، 1992، صفحة 59).

ومن خلال ما تقدم يرى الباحث العلامة وسيلة اتصال يستلمها المتلقي من الاداء التمثيلي لأنها تحمل سمات التعبير, بمعنى أن العلامة التي يبثها جسد الممثل هي تعبير عن فكرة معينه, كما يقول (فريجه) " المعنى يتموضع في عالم المفاهيم التي هي الوسيط الذي يربط العناصر الثلاث, الاذهان تمسك المفاهيم, والكلمات تعبر عنها, والاشياء يحيل عليها بواسطتها" (الجليل، 2001، صفحة 15) فالعلامة الجسدية تثير في العقل صورة ذهنية لشي موجود في الواقع كونها اشارة دالة لإيصال معنى, والمسرح هو من خلقة هذه الفكرة والمتمثلة بلغة الجسد للغوص في نشر واكتشاف هذه الثقافات عبر الياته الادائية, عمل عليها (باربا) في برنامج الأنثروبولوجيا الذي سمح للممثل باستخدام جسده في الحياة اليومية المعتادة.

وهنا يمكن القول أن الاداء التمثيلي في منظومة العرض يشكل وحده علامية داله وفعاله في عملية التواصل بين طرفيين, احدهم مرسل والاخر مستقبل, والممثل هو الذات المرسلة والمبدعة والواعية , وتأتي الاهمية العلاماتية لأداء الممثل من خلال امكانيات وقدرات الممثل الجسدية والتعبيرية, كون الجسد يكتسب قدرته الابداعية من خلال انتقاله من شخصية الى اخرى فيختزل بها الممثل ذاته بذات اخرى تنسجم مع فرضية خطاب العرض العلاماتي, ولقد تعاملت بعض العروض على نطاق القدرة الفائق لجسد الممثل بأنه علامة باثه .

المبحث الثاني: الاداء التمثيلي في مسرح الطفل.

يحقق المسرح مقولة هامة : هي أن المسرح له القدرة على التغيير بما يحدثه من تطهير على وفق رأي (ارسطو) القائل بقدرته على تغيير نظرة الناس إلى العالم من حولهم، وتغيير المواقف والاتجاهات وبعض القيم وأنماط السلوك ،من خلال العملية التفاعلية, حيث التجارب

الحديثة في الانماط والاشكال المغايره في المسرح هو المسرح التفاعلي وذلك بما تبثه من معلومات، فكثيراً ما يتخلى الناس عن قيم راسخة لديهم واستبدلوها بقيم أخرى نتيجة تعرضهم لبث أفكار وقيم جديده من خلال وسائل سمعبصرية, ومنها المسرح حيث هو وسيله اتصاليه تسطيع أن تطور منظومه مجتمعيه كامله، ويعد المسرح المدرسي دعامة هامة من دعائم التربية والتعليم، لأنه يحقق الأهداف العديدة التي هي من أهداف المناهج التربوية المرسومة من خلال ما يبثه الممثل من علامات داخل منظومة فضاء العرض.

لهذا تتخذ العلامات التي يبثها الممثل في عملية الاداء التمثيلي صورا جديدة مغايرة لطبيعتها ونمطها الاساس, فهي تأخذ انماط متعددة ومتنوعة عبر عملية توظيفها وربطها بعلاقات متعددة ومتنوعة ومتداولة في عملية الاداء التمثيلي, فقد كانت هناك اشتغالات على تسويق العلامة بوصفها لغة وجعلها اكثر غنى وثراء في التعبير عبر ايصال الرسائل بكل مدرك ومفهوم لأكبر مجموعة من المتلقين ذات الفئة العمرية الصغيرة, اذ يتطلب هذه التوظيف الى مجموعة من الكيفيات والمعالجات الخاصة التي تفتح الافاق لتقديمها على شكل منظومة العلاماتية الادائية, فان الممثل في مسرح الطفل يبلغ ذروة تألقه الإبداعي عندما يجسد لنا شخصية قريبة الى مستوى فهم الطفل كما انها تمتلك بعداً درامياً واضحاً (لديها هدف, وإصرار على تحقيقه) حتى يشكل دوره وحدة درامية عبر تجسيد الممثل لتحولات الشخصية من (البداية – نقطة انطلاق الفعل – المواجهات / الانتقالات – الذروة – الحل) يفصح عن بعدها النفسي، وتكوينها الإجتماعي، والعاطفي، التي يسبغ عليها أداء الممثل عبر ممكناته الجسدية والصوتية لإظهارها بنسق قادر على إيهامنا بالمظاهر الواقعية التي تمتعت بها الشخصية منذ لحظة تشكلها ككائن من ورق إلى لحظة التجلي السمعي البصري, فإن تجسيد الممثل لتركيب البنية الدرامية للشخصية وتعامله مع مفرداته العلاماتية داخل سياق العرض هو الذي يجعلنا في لحظة انبهار لقدرته على تجسيد تلك التحولات التي اعترت الشخصية من البداية إلى النهاية, ومسرح الطفل جزء لا يتجزأ من الشكل المسرحي لكنه يقدم للطفل, لأنه المتلقي والمركز الاساس التي تقوم عليه العملية المسرحية ، فالممثل المسرحي في هذا النوع من المسرح عليه ان يرتكز على مهارات بهلوانية تكون قريبه الى مستوى فهم

الطفل لغرض ايصال الفكرة المسرحية, وبذلك يشكل مسرح الطفل سبيلا ناجعا يصل الى عقل الطفل ووجدانه, ينظر (محمد، 2022، صفحة 796).

هذا ما جعل (وينيفريد وارد) تضع اساليب فنية، خاصة بالطفل "فبدلا من العام المركب المعقد في مسرح الكبار، تسود النظارة والبساطة مسرح الصغار" (وارد، 1986، صفحة 204) فماهية عمل الممثل في مسرح الأطفال تكشف عن خصوصية معينة، ذلك إن العمل في مسرح الأطفال هو "لون جديد من ألوان التخصص له تبعاته، ولابد من إعطاء الأطفال الصغار فنا عظيما، ومن ليسوا أساتذة في فن التمثيل لا يستطيعون العمل في مسرح الأطفال" (وارد، 1986، صفحة 204) فأي اساءة يقدمها الممثل في مسرح الطفل قد تنفر الطفل ما يدفع بالمتلقي الى قلب قاعة العرض إلى ساحة للعب أو الشغب بسبب نفوره من أداء الممثلين، فهو لا يستطيع أن يميز بين عرض موفق وعرض مخفق إلا عبر الممثل "من الضروري أن نمثل للأطفال كما هو ضروري أن نمثل للكبار، ولكن تمثيلنا للأطفال ينبغي أن يكون أفضل" (برغ، د.ت، صفحة 30) وتتجلى هذه الأفضلية بحسب تعاليم (ستانسلافسكي) في فنية إلقاء الممثل وسلامة نطقه ومراعاته لمخارج الحروف، وجمالية حركاته، فالطفل يتفاعل مع حركة الممثلين بشكل اكبر من تفاعله مع الحوارات والكلمات، شرط أن لا تكون تلك الحركات "مكررة يؤول بها الامر اخيرا إلى أن تصبح مزعجة جدا وشاقة" (جعفر، 1985، صفحة 180) فالممثل الذي يعمل في مسرح الطفل لابد أن يتوحد مع جمهوره، ليتمكن من تقديم دوره بشكل مقنع, بوصفه الوسيط الأكثر فاعلية في عملية الاتصال بين العرض وبين الأطفال، وهذا الأمر يستدعي، القدرة على التحكم والسيطرة على أدواته المعروفة, فيمكن ومن خلال عملية التوظيف الادائي ان يختصر الممثل الكلمة المنطوقة بشكل بصري وهذا الشكل يتحول الى علامة واضحة الفهم للمتلقي الطفل, فالأداء التمثيلي الذي يقوم به الممثل في مسرح الطفل يأخذ طابع التأثير على المتلقي.

وهنا يرى الباحث ان الذي يميز مسرح الطفل عن غيره من المسارح, هو فيه نوعان من المسرح (مسرح ادمي) و(مسرح عرائس) وكلا النوعين موجه الى مراحل عمرية مختلف وكل مرحله من هذه المراحل لها اهدافها وغاياتها بمعنى العرض المقدم للفئة العمرية من(6–8)

سنه يختلف عن العرض المقدم من (9– 12) سنة وهذا يختلف عن العرض المقدم الى (13–15) سنه هذا التقسيم يحيلنا الى ان مسرح الطفل ينقسم الى ثلاث مسارح على حسب الفئات العمرية, ولا بد من اعطاء الفئة العمرية أهمية، من خلال لغة العرض كي تنسجم مع هذه الفئة العمرية, لان الطفل لديه اسلوب لغوي معين، يتميز بسهولة فهم المعنى، وبساطة اللفظ، والحركة المعبرة من خلال شخصيات العرض المسرحي, ولهذا يكون العرض بطريقة بصرية حركية، فالبصر يجذب الطفل وهو يتابع الصورة، والحركة تجذب الطفل وهو يتابع حركية الممثلين, فيعمل فعل الاداء التمثيلي في مسرح الطفل على نقل الطفل الى العالم الذي يسعدهُ ويصل به الى قمة المتعة والتأثير فيه عن طريق الإيهام المسرحي، واستخدام خيالات خاصة بالأطفال والمواقف التي يعيشها فتساعد على اندماج الطفل وإسعاده في الوقت نفسه اذ" يقوم مسرح الطفل بتزويد الطفل بالمعلومات الفنية عبر تعريفهِ بمعطيات العروض المسرحية كالتعلم، على أنواع الآلات الموسيقية والتع رف على الأجهزة والمؤثرات الأخرى التي تزيد المعلومات لدى الطفل" (ميخائيل خ.، 1983، صفحة 153)

يبحث مسرح الطفل على قيم للعلامة متنوعة على المستوى الشخصية والمستوى الجمالي للعرض, والمستوى التربوي, والمستوى الاخلاقي, وهذا ما اكد عليه الكاتب العالمي المشهور (مارك توين) على أن "الأثر الأخلاقي الذي يطرحه المسرح هو من أقوى أساليب التعليم وهو عنصر أساس ودافع قوي للعملية التعليمية من غير كُتبٍ ولا دروس بطريقة متعبة ومرهقة على التلميذ" (احمد، 2022، صفحة 799) فمسرح يسعى إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي تعمل بالنتيجة على الارتقاء بذائقة الطفل الجمالية وقدراته العقلية و الفكرية, وهنا يمكن تقسيم أهداف مسرح الطفل على ثلاثة أقسام.

1– "هدف تربوي

2– هدف تثقيفي تعليمي

3– هدف ترفيهي" (بلعربي، 1993، صفحة 123)

تظهر هذه القيم بوساطة الاداء التمثيلي وعملية توظيف المنظومة العلاماتية داخل فضاء العرض الذي ينعكس ايجابيا على الطفل اذ يبدأ بتقمص وتقليد الآخرين في سنين

عمره المختلفة, وهذا ما يزيد فاعلية الطفل بالعرض المسرحي, لأنه يبدو لعبة والطفل بشكل عام يميل إلى اللعب بالفطرة، فكلما كان العرض جاذبا كان الميول والتفاعل اكثر, فلا يكتمل العرض بالفعل الحركي والصوتي الذي يقوم به الممثل, بل يتفاعل الطفل مع الألوان والإضاءة، والموسيقى, لأنها عناصر جذب وهذه المنظومة العلاماتية الدالة بالضرورة ان تكون قائمة على البساطة في عملية التوظيف, فمن غير المعقول استخدام الترميز والتجريد داخل منظومة المشهد, لأن الجهود الذهنية لدى الطفل تختلف كثيرا عن الجهود الذهنية لدى الكبير, فان الغرض من استخدام المنظومة العلاماتية البسيطة هي إثارة الطفل ليمسك بالعرض إحداث الفرجة التي يندمج فيها أو يشارك فيها، وبالتالي إحداث المتعة, فكل ما يبصره الطفل هو شيء بصري دال على شيء معين, ينظر (عمايرة، 2014، صفحة 2).

ان الصورة المرئية تؤدي دورا مهما في تشكيل الصورة والوظيفة سواء كانت سلبا ام ايجابا لدى المتلقي (الطفل) فغالبا ما تحفز هذه الصورة الخيال لدى المتلقي على شكل الاحداث الانية التي تجري على خشبة, وهذه صفة سيميائية للعلامة المتخيلة , فان اشكال الاشياء واحجامها تعطي علامات مهمة في تكامل الصورة الواقعية, وهنا يمكن لنا القول في مسرح الطفل لا يمكن اعطاء اهمية لعنصر على حساب عنصر اخر فكل العناصر تشكل منظومة علامية توظف في خدمة الطفل فالموسيقى او الاغنية يجب ان تكون جاذبة وذات مدلول ينسجم مع سياق النص والمشهد والقيم التربوية المبثوثة ويجب ألا تكون مقحمة على العرض المسرحي, فيؤدي ذلك إلى تشتيت الطفل , فالصورة المتشكلة بوصفه علامه يمكن ان تدل على أي عصر واي فتره واي مكان تقع في الاحداث, فان هذه الصورة (كعلامة) لا تحفز الصورة المتخيلة بذهن المتلقي (الطفل), بل تحفز الفعل المسرحي نفسه وبالتحديد فعل الممثل الحركي والشخصية وابعادها في المحيط, فالموسيقى او الاغنية علامة دالة لها دورها الذي وجدت من أجلة, اما الإضاءة فتمثل تواصلا بصريا تعمل على ابراز الأحداث، وهذا يقود إلى انجذاب الطفل لمتابعة العرض والتمتع به, فضلا عن الأزياء التي تبرز كبعد بصري وتعبر عن الشخصية في العرض المسرحي، سواء من حيث العمر، الوضع الاجتماعي، الوظيفة والدور ونمط التفكير, والأزياء متعددة يمكن أن تكون حسب العصر تاريخية، وربما

فانتازيا تعتمد الادهاش، لذا يفترض أن تكون متسقة مع بنية المشهد والعرض وبعيدة عن التعقيد كونها تشكل علامة بصرية دالة تعمل على اثارة المتلقي الطفل من خلال التوظيف العلامي, ينظر (عمايرة، 2014، صفحة 3).

مؤشرات الاطار النظري

1. تخضع العلامة الى وظيفة دلالية, وفكرية, وجمالية, تحدد معناها من خلال عملية توظيفها, ولا تتصف بالثبات كونها حقيقة متغيرة داخل منظومة العرض المسرحي.
2. تثير العلامة الجسدية للممثل في العقل صورة ذهنية لشي موجود في الواقع كونها اشارة دالة لإيصال معنى.
3. يرتكز الممثل في مسرح الطفل على مهارات بهلوانية تكون قريبه الى مستوى فهم الطفل لغرض ايصال الفكرة المسرحية.
4. يعمل التوظيف العلامي للأداء التمثيلي على نقل الطفل من عالمه الى العالم الذي يسعده عن طريق الإيهام المسرحي.

الفصل الثالث: الفصل الاجرائي

- **مجتمع البحث:** حدد الباحث مجتمع بحثة في عنوان البحث
- **منهج البحث :** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في عينة البحث
- **ادوات البحث :** الملاحظة المباشرة . ومؤشرات الإطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينة.
- **عينة البحث :** اختار الباحث عينة بحثه اختياراً قصدياً

تحليل انموذج عينة البحث :

مسرحية : شهاب وسر الكتاب

تأليف واخراج : حسين علي صالح

تمثيل : سعد شعبان, عدي الكرخي, احمد شوقي, حسين علي صالح

مكان العرض : مسرح الرشيد, ضمن فعاليات مهرجان شهاب الدولي لمسرح الطفل 2023.

قصة المسرحية : تتحدث عن طفل مولع بالجانب العلمي هذا ما جعل احد اصدقائه يهدي له كتاباً واراد الطفل ان يقراءهُ لكن اباه منعه من القراءة فيأخذ الكتاب ويأتي هذا الكتاب لهُ بالمنام لكنه اتى بعلامتين (العلم والجهل) عن طريق الشخصيات المؤنسنة ويحدث بينهم صراع على الطفل وبلا شك أن الكفة ترجح للكتاب على وفق المبدأ التربوي, لتؤكد على اهمية التعليم ودوره في حياة الانسان.

فرض التطور التقني الرقمي سطوته على اغلب الفنون سواء كانت فنية ام معمارية والمسرح لا يخلو من أنّهُ فن من هذه الفنون الذي تأثر وبشكل كبير في تطور التقنية الرقمي حتى اصبحت اغلب المسارح تستخدم هذه التقنية بغض النظر عن عنوان توجه المسرح للكبار ام للصغار فكل انواع المسارح خضعت لهذه الهيمنة الرقمية, لهذا انطلق المشهد الاول من مسرحية (شهاب وسر الكتاب) باستخدام التقنية الرقمية (الداتاشو) المصحوب بالمؤثر الموسيقي الذي كان يدعم الصورة المتشكلة على الجدار الخلفي (السايك) والتي تنتج لنا علامة مهمه على المسرح لتكون انطلاقة معرفية ذات دلالات جمالية وفلسفية تؤكد فلسفة العرض والتي تمثلت في العلم والمعرفة, من خلال الموجات الصورية والصوتية واللونية المبثوثة في فضاء العرض والتي كانت واضحه في تحقيق مشهد الحلم والموجات اللونية التي كانت تظهر على السايك الخلفي والتي اسست لخروج شخصية (الكتاب/ احمد) وهو يغني اغنية ليخلق بخروجه الفعل التفاعلي مع المتلقي حيث اشركهم في اغنيته التي كان يرددها (شهاب يا شهاب ... هذا انا الكتاب)

أسس المخرج (حسين) الشخصيات على بعدين الاول طبيعي والثاني فنتازيا , فكان الاول وهو العلامة الايقونية التي يمكن للطفل ان يشخصها ويفهما ولا يحتاج الى جهد كبير في عملية تفسيرها كما في شخصية (شهاب) التي كانت طبيعة الحجم لكنها مرمزة فكريا, (طفل كبير) وهذا يحتاج جهد كبير من قبل الممثل في عملية توظيف الياته من اجل اقناع الطفل من ناحية الاداء, اما شخصية (الكتاب/ احمد) فقد تجسدت هذه الشخصية بعلامة الكتاب الايقونية الثابتة لدى الطفل والتي لا تحتاج الى جهد كبير في عملية تفكيك معناها ورموزها, وشخصية (الاب) التي كانت هي علامة للمعلم المربي والاب الناصح لأبنائه , اما البعد

الاخر فهو البعد الفنتازي الذي فقد عمل المخرج على تقزيم شخصية (الجهل) حيث اظهر لنا الشخصية مقزمه وتحمل على راسها قفص يكون داخله العقل وهي اشاره علاماتية للطفل بان الجهل دائما يعمل على تقيد الفكر ويحجم قيمة الانسان, وفي هذا العلامة بعدا رمزيا سهل الإدراك للمتلقي الراشد , لكن للمتلقي الصغير يحتاج للوهلة الأولى جهد الا انها بمرور الوقت تتضح صورة الجهل، عندما يحرض (شهاب) على السلوك السيئ ويزرع فيه كراهية العلم والتعلم, وهذا ما اشار اليه المؤشر(1) كما ان الاداء التمثيلي في مسرحية (شهاب وسر الكتاب) اعتمد على ثلاث اسس او مبادئ من اجل جذب ذهنية المتلقي وجعله عنصر فاعلا في العرض, فان اساس مسرح الطفل هو (تعليمي تربوي تفاعلي) وللحصول على هذه الوظائف على الممثل سلك مبادئ ثلاث هي (الاداء الصوتي والحركي المقنع, توظيف الجانب الكوميدي داخل سياق العرض, استغلال الغناء والموسيقى لتكون عنصر جذب)

من خلال هذه الاسس ومن بدايات المشهد الاول عمل الممثل على انتاج علامة ادائية بسيطة الفهم لدى العامة فقد تحول ومن خلال الياته الادائية الصوتية والحركية الى ريبورت الي جاءت هذه الحركات منسجمة مع صوت المؤثر الداعم للعرض, فضلا عن طبق صوت الممثل التي بدأت وكانه انسان الي وهذه ايضا علامة ادائية تجعل المتلقي يفكر في ماهية هذا الانسان, فضلا عن التكرار في المفردات الصوتية والحركية والتكرار هنا جاء قصدي الغرض منه لإدخال المتلقي الطفل في جو العرض, واشراكه في صناعة الاحداث فالمتلقي كان بين فئتين (6–9) وفئة (9–12) هذه الفئات العمري نفسيا تميل الى المشاركة في الفعل ويعتمد هذا الميول على عناصر الجذب التي يعتمدها صانع العرض والممثل من خلال الياته الادائية وسرعت البداهة التي يمتلكها, وهذا ما اشار اليه المؤشر (2) على وفق هذا اعتمد المخرج (حسين علي) على اسلوب المغايرة في الاداء التمثيلي ليكون علامة جذب للمتلقي(الطفل) فأسلوب الاداء للمثل (شهاب) و(الاب) اتسم بالتلقائية والبساطة والفرط الحركي في بعض المشاهد , فضلا عن الفعل الكوميدي الذي ظهر بين الممثلين (شهاب والاب) عن طريق الحركات والاداء الصوتي فالتكرار في الفعل الصوتي كان اكثر اثارة للمتلقي استغل المخرج هذا الانجذاب وبداء بأرسال المعلومة التربوية والمعرفية والعلمية

بطريقة ادائية قريبة الى مستوى ذهن المتلقي لتكون سهلة الفهم لان الغرض من مسرح الطفل هو (تعليمي, منهجي, تربوي, ترفيهي)

سادة العلامة الايقونية على فضاء العرض حيث كان الكتاب وهو علامة للمعرفة والتطور وكانت صورة المكتبة على السايك الخلفي والتي استخدم فيها صانع العرض التقنية الرقمية والتي اراد من خلال استخدامه لهذه التقنية (الداتاشو) ان يرسل لنا شفرات واضحة المعالم بان العلم افضل من الجهل ومن خلال العلم نستطيع ان نتقدم بمصاف العالم المتطور, وهذا السيادة للعلامة الايقونية (الكتاب) تحتاج الى اليات ووسائل اقناع فقد تمتع الممثل (الكتاب / احمد) بوصفه علامة ايقونية على المسرح بأسلوب ادائي ينسجم مع طبيعة الشخصية المؤداة فمن خلال ادائه وتوظيفه للقطعة الديكورية الذي انتج محمولات فكرية ثابته , هذه المحمولات انتجت علامة سهله الفهم على فئة التلقي كون هذه الفئة لا تستطيع ان تستنبط الدلالات العلامية المرمزة والمشفرة لذا سيد العرض العلامة الايقونية الثابتة.

وقد اعتمد العرض في اغلب مشاهدة على تفعيل مبداء المشاركة والتشاركية التي نادى بها (شيشنر) من اجل خلق استجاب مع الطفل والحصول على التفاعل والتشارك حتى يخرج المتلقي (الطفل) من سلطة التلقي التقليد ويجعل منه ممثلا مشاركا في صناعة الحدث فقد جعلت له دوراً اساسياً في إضفاء إثارة وتشويق وحيوية على الشخصيات وعموم العرض، عن طريق الفعل الادائي الذي كان يتمتع به (الممثل/ شهاب) واسلوبه الادائي الصوتي والحركي والذي تمثل في طرح الاسئلة واستحصال الاجوبة من قبل الاطفال من خلال هذا الفعل كعل (الممثل/ شهاب) المتلقين مشاركين ايجابيين، وطردت الملل تماماً، وخلقت متعة وتسلية لهم، كما أسهمت حركة شخصية (شهاب) ونزوله الى صالة جلوس الجمهور لاختيار عدد من الأطفال في اتساع مشاركتهم وارتفاع صيحاتهم وتحرر رغبتهم بالمشاركة في الرقص والغناء, وهذا ما اشار اليه المؤشر(3) .

زاوج العرض عالمين احدهم واقعي وتمثل في الاب وشهاب والعالم الغير واقعي الحلمي وتمثل بشخصية الكتاب والجهل, فان هذين العالمين انتج لنا نوعين من الاداء التمثيلي اداء واقعي واداء غير واقعي تمثل في شخصية (الكتاب/ احمد) و(الجهل/ عدي) الذي تمتع

بأسلوب اداء قريب جدا الى منطقة الطفولة فقد عمد الممثل (عدي) على الاهمام بأسلوبه الادائي من خلال الشكل الخارجي (الزي) الذي كان يحيل بمضموناته الفكرية الى عدو التناسق والانسجام وهذه العدمية تتجه صوب الجهل فكان الممثل (عدي) عارفا بما ينطق ويقول وكان يعتمد في اسلوبه على عنصر الترغيب لغرض جر المتلقي الى عالمه الادائي , فضلا عن انه كان يعمل من اجل خلق الدهشة والاثارة والجذب لكي يحصل على التشاركية في الاداء كما فعلها الممثل (احمد).

تميز الاداء التمثيلي بالطابع الكوميدي والخفة في تنظيم الفعل الحركية الذي كان يرتكن الى الدقة والتنظيم والخطوات المحسوبة باعتبار ان الممثل على خشبة المسرح هو عنصر باث للعلامات فكل ما يصدر من جسده هو علامة فكان (شهاب) يؤدي حركة الروبوت بنظام ونسق يقنع من خلاله المتلقي الطفل , فالمتلقي يعد مركز للاستلام والمرسل هو جسد الممثل وصوته, فكلما بث الجسد استقبل عقل المتلقي لهذا اطلق علماء النفس بان (عقل الطفل ارض خصبة للزراعة) تستطيع ان تزرع فيها ما تشاء , لذا فكان الممثل ومن خلال ادائه يزرع القيمة الجمالية في عقل المتلقي الطفل عن طريق الاداء الكوميدي, بمعنى آخر أن الكوميديا التي جسدها الممثل لم تكن افتعاليه, بل كانت تلقائية كونها كوميديا فقد تصاعدت ضحكات الاطفال، وتحققت الجاذبية ودفعت لترقب الموقف الكوميدي الآخر, وهذا ما اشار اليه المؤشر(4) .

شكل الزي في مسرحية (شهاب وسر الكتاب) علامة ايقونية ثابته لا تقبل التأويل حيث ان الممثل (سعد/شهاب) كان يرتدي بدله تحيل بمحمولاتها الدلالية والجمالية الى عالم او مخترع او مكتشف لان الفكر السائد على المخترعين والمكشفين يرتدون هكذا نوع من الزي فكانت هناك قصدية من قبل المخرج في عملية اختيار هذا النوع, وهذه القصدية انعكست بشكل كبير وواضح على كل شخصيات العرض فالكتاب بشكله الطبيعي كان يحيل الى العلم والمعرفة, والجهل بألوانه وحجمه الذي كان ثيمة دلالية على ان الجهل دائما صغير ولا يعرف معنى التناسق والذوق والانسجام, فكانت هذه العلامات عبارة عن رسائل تلقاها المتلقي بسهولة وبساطه فالعلامة فن الوضوح والبساطة والفهم.

عملت الموسيقى والاضاءة والغناء دورا فاعلا في استقطاب توجه الطفل فالألوان الزاهية والموسيقى ذات الايقاع التفاعلي تخلق ايقاعا متناميا لدى المتلقي(الطفل) وتجعله يدخل في جو العرض نفسيا وذهنيا فمسرحية (شهاب وسر الكاب) برعه بها المخرج(حسين) في عملية توظيفه للألحان والكلمات والحركات التي جاءت لتشاكس عقل المتلقي وتحرك فيه المشاعر ليكون جزء من العرض عبر حركته مع الموسيقى والاغاني وهنا يمكن لنا القول ان هذه المؤثرات ساهمت بشكل فاعل في خلق استجابة انفعالية واسعة من قبل الجمهور وكان هذا واضح في نهاية العرض عندما قال الممثل بطرقة غنائية (اقرأ، اقرأ في أول آية ... كي نرتقي بين الأمم) حيث شارك في هذه الاغنية عدد كبير من المتلقين الذين ما لبثوا الا ان اعتلوا على خشبة المسرح وهذا دليل على ان هذا التواشج العاطفي اثر بالمتلقي الطفل ليكون جزء من العرض

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

النتائج : نتيجة الى تحليل عينة البحث توصل الباحث الى النتائج الاتية

1- ان تعامل الممثل مع العلامة يكشف عن محمولاتها الفكرية والجمالية والفلسفية كما في تعامل الفنان (سهد / شهاب) مع كل مفردات العرض

2- يحقق انفتاح توظيف العلامة فائدة كبيرة في اناج العلامة القصدية ضمن سياق العرض .

3- تعبر المفردة العلاماتية وحسب توظيفها ادائيا عن نفسها لا عن شيء غيرها كونها تشكل الدال والمدلول في نفس الوقت.

4- اعطى استخدام الممثل لحركته الجسدية الحرة تلقائية واضحة في الاداء التمثيلي الذي ظهر واضحا في جميع الشخصيات

الاستنتاجات: ونتيجة للنتائج التي توصل اليها الباحث تم استنتاج ما يأتي.

1- يكشف مسرح الطفل عن المجال الجمالي للعلامة عن طريق التقنيات الادائية (الصوتية والجسدية) الي يستخدمها الممثل داخل فضاء العرض .

2- يتوقف اسلوب الاداء التمثيلي في مسرح الطفل على وعي الممثل وقدرته في استخدام الياته الادائية لتكون عنصر جذب للمتلقي (الطفل)

3- ادت التناسقات الشكلية للعلامة داخل فضاء العرض والعناصر الاخرى عنصر جذب وتشويق للمتلقي اسهمت في انتاج مبداء التشارك.

4- حققت الازياء والاضاءة والمؤثرات الصوتية والغنائية تأثير كبير على ذهنية المتلقي عبر انتاج علامة ناطقة .

المقترحات: يقترح الباحث بدراسة التكثيف العلامي للصور في عروض مسرح الطفل.

المراجع

1. ابو زيد نصر حامد. (2002). *اشكالية القراءة واليات التأويل* (المجلد السادسة). المغرب: المركز الثقافي العربي.
2. احمد عدنان محمد. (19 2, 2022). تقنيات اداء الممثل في عروض مسرح الطفل. *مجلة كركوك للفنون*، صفحة 797.
3. ارو سيب : تر،136 أوجين. (21 7, 2000) قوة التواصل اللاشفوية. *مجلة الفكر العربي المعاصر تصدر عن مركز الإنماء القومي*، صفحة 136.
4. الاحمر فيصل. (2010). معجم *السيمائيات* (المجلد الاولى). الجزائر: منشورات دار الاختلاف.
5. أمبرتو ايكو. (2007). *العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)* (المجلد الاولى). (سعيد بنكراد، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي , دار كلمة للنشر.
6. اوفسكابنوف , ميخائيل , فراشنكو , ميخائيل. (1984). *جماليات الصورة الفنية*. (رضا الظاهر، المترجمون) العراق: دار الوافي للطباعة.
7. بسام (,د.ت) ,ص49 بركه. (د.ت). الاشارة الجذور الفلسفية والنظرية واللسانية. *مجلة الفكر العربي*.

8. بول ريكور. (2006). *نظرية التاؤيل الخطاب وفائض المعنى* (المجلد الثانية). (سعيد الغانمي، المترجمون) الدار البيضاء , المغرب: ,المركز الثقافي العربي.
9. تزفتان تودوروف. (1987). *في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب.* (أحمد المديني، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية.
10. جيرو بير. (1993). *علم الاشارة السيميولوجيا.* (منذر عياش، المترجمون) سوريا: دار طلاس للدراسات والنشر.
11. خ .م ميخائيل. (1983). *سيكولوجية النمو الطفولة والمرا هقة* (المجلد الاولى). الإسكندرية: دار الفكر الجامعي.
12. دانيال تشاندلر. (2002). *معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات.* (شاكر عبد الحميد، المترجمون) بغداد: اكاديمية الفنون , وحدة الاصدارات.
13. زياد , جلال. (1992). *مدخل الى السيماء في المسرح.* عمان: وزارة الثقافة المملكة الهاشمية.
14. سامي الحصناوي. (18 9, 2010). العلامة ومرجعيات الفلسفة عند اليونان. *الحوار المتمدن*، 3128.
15. سعيد بنكراد. (2005). *السيمياء والتأويل (مدخل للسيمائيات ,ش, س, بورس)* (المجلد الاولى). المغرب– الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
16. ع بلعربي. (1993). *مسرح الطفل او المسرح المتوجة للأطفال.* تونس: مجلة دراسات مسرحية (المعهد العالي).
17. عبد القادر الجرجاني. (2001). *دلائل الاعجاز في علم المعاني.* بيروت: منشورات دار مكتبة العلمية.
18. عبود : عبد الكريم. (1992). *الحركة ودلالتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي.* بغداد: (بغداد (رسالة ماجستير (غير مقروءة) جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة.

19. عدنان محمد احمد. (32 4, 2022). تقنيات الاداء التمثيلي في عروض مسرح الطفل. *مجلة العلوم الانسانية*، صفحة 799.

20. علي جعفر. (1985). *الحكاية الساحرة , دراسة في ادب الطفل* (المجلد الاولى). مصر: منشورات اتحاد الكطتاب العرب.

21. علي مجيد جاسم. (2023). *الاختزال وفائض الاداء التمثيلي*. بغداد / كلية الفنون الجميلة: جامعة بغداد / اطروحة دكتوراه.

22. ك برغ. (د.ت). *مسرح الاطفال فلسفة ومنهج* (المجلد الاولى). دمشق: وزارة القافة والاعلام السوريا.

23. كلثوم مدقن. (2007). اصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية الدلالية والثقافية. *الاثر , مجلة الآداب واللغات , جامعة قاصدي مرياح , ورقلة , الجزائر*.

24. مارفن كارلسون. (1999). *فن الاداء مقدمة نقدية*. (منى سلامة، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون.

25. متغور عبد الجليل. (2001). *عالم الدلالة*. دمشق: شورات اتحاد الكتاب العرب.

26. مراد العربي. (د.ت). *اصناف الدلالة عند الجاحظ , دراسة تحليلية مقارنة* (المجلد الاولى). المغرب: المركز الثقافي العربي.

27. منصور عمايرة. (20 5, 2014). من جماليات المسرح الطفلي. *الحوار المتمدن، 4458*، موقع نت.

28. وحيد بلخضر. (2021). *سؤال الثقافة عند ادغار موران من الاختزال الى الركيب*. مجلة مقاربات فلسفية.

29. وينفريد وارد. (1986). *مسرح الأطفال* (المجلد الاولى). (محمد شاهين الجواهري، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة لتأليف.