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 ٢٠٢٣

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، ١٩٨٧، صفحة ٢١)

ثانياً: العلامة: عرفة على انها "كل شيء يحيل على شيء ما او حدث ما" (امبرتو، ٢٠٠٧، صفحة ٦٥)

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، ١٩٩٩، الصفحات ١٢-١٣)

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، ٢٠١٠، صفحة ٢١) 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، ٢٠١٠) 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.،

٢٠٠٧، صفحة ٦٥) 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 ٤٩) 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 ٦٩)

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، ٢٠٠٥، صفحة ٢٩) 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 ٦٨) 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، ٢٠٠٢، صفحة ٦٨) 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، ٢٠٠١، صفحة ١٤٧) 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 (١٩٢٦) توجهت حلقة (براغ للمسرح) حيث قالت " كل ما يوجد على خشبة المسرح فهو علامة" (ريكور، ٢٠٠٦، صفحة ١٨) 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، ١٩٩٣، صفحة ١٨).

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، ٢٠٠٠، صفحة ١٣٦) 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 (١٩٦٤) اول من صرح بان المسرح يحمل علامات متنوعة، وقد اكمل هذا المشوار السيموطيقي البولندي (تاديوز كوزان) عام (١٩٦٨) حيث اكد على أن " كل شيء في المسرح هو سمطقة" (ايكو أ.، ٢٠٠٧، صفحة ١٦٨) 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، ٢٠٢٣، صفحة ٨٠) .

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، ٢٠٢٣، صفحة ٨٥).

١. 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، ١٩٩٢، صفحة ٤٠).
٢. 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، ١٩٩٢، صفحة ٤١).
٣. 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، ١٩٩٢، صفحة ٤٥) وفي اغلب الاحيان، يكون الاداء التمثيلي هو المتصدر لمجمل العناصر الفنية في تكوين العرض.
٤. 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، ١٩٩٢، صفحة ٥٩).

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، ٢٠٠١، صفحة ١٥) 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 دراماياً 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، ٢٠٢٢، صفحة ٧٩٦).

هذا ما جعل (وينيفريد وارد) تضع اساليب فنية، خاصة بالطفل "فبدلا من العام المركب المعقد في مسرح الكبار، تسود النظارة والبساطة مسرح الصغار" (وارد، ١٩٨٦، صفحة ٢٠٤) 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، ١٩٨٦، صفحة ٢٠٤) 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 ٣٠) 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، ١٩٨٥، صفحة ١٨٠) 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(٦-٨) سنه يختلف عن العرض المقدم من (٩- ١٢) سنة وهذا يختلف عن العرض المقدم الى (١٣-١٥) 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.، ١٩٨٣، صفحة ١٥٣)

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، ٢٠٢٢، صفحة ٧٩٩) 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.

١- "هدف تربوي

٢- هدف تثقيفي تعليمي

٣- هدف ترفيهي" (بلعربي، ١٩٩٣، صفحة ١٢٣)

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، ٢٠١٤، صفحة ٢).

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، ٢٠١٤، صفحة ٣).

مؤشرات الاطار النظري

١. تخضع العلامة الى وظيفة دلالية، وفكرية، وجمالية، تحدد معناها من خلال عملية توظيفها، ولا تتصف بالثبات كونها حقيقة متغيرة داخل منظومة العرض المسرحي.
٢. تثير العلامة الجسدية للممثل في العقل صورة ذهنية لشي موجود في الواقع كونها اشارة دالة لإيصال معنى.
٣. يرتكز الممثل في مسرح الطفل على مهارات بهلوانية تكون قريبه الى مستوى فهم الطفل لغرض ايصال الفكرة المسرحية.
٤. 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 ٢٠٢٣.

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(١) 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 (٦-٩) وفئة (٩-١٢) 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 (٢) 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(٣) .

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(٤) .

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

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

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

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

٤- 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.

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

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

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

٤- 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

١. ابو زيد نصر حامد. (٢٠٠٢). *اشكالية القراءة واليات التأويل* (المجلد السادسة). المغرب: المركز الثقافي العربي.

٢. احمد عدنان محمد. (١٩ ٢، ٢٠٢٢). تقنيات اداء الممثل في عروض مسرح الطفل. *مجلة كركوك للفنون*، صفحة ٧٩٧.

٣. ارو سيب : تر،١٣٦ أوجين. (٢١ ٧، ٢٠٠٠) قوة التواصل اللاشفوية. *مجلة الفكر العربي المعاصر تصدر عن مركز الإنماء القومي*، صفحة ١٣٦.

٤. الاحمر فيصل. (٢٠١٠). *معجم السيمائيات* (المجلد الاولى). الجزائر: منشورات دار الاختلاف.

٥. أمبرتو ايكو. (٢٠٠٧). *العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)* (المجلد الاولى). (سعيد بنكراد، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي ، دار كلمة للنشر.

٦. اوفسكابنوف ، ميخائيل ، فراشنكو ، ميخائيل. (١٩٨٤). *جماليات الصورة الفنية*. (رضا الظاهر، المترجمون) العراق: دار الوافي للطباعة.

٧. بسام (،د.ت) ،ص٤٩ بركه. (د.ت). الاشارة الجذور الفلسفية والنظرية واللسانية. *مجلة الفكر العربي*.

٨. بول ريكور. (٢٠٠٦). *نظرية التاؤيل الخطاب وفائض المعنى* (المجلد الثانية). (سعيد الغانمي، المترجمون) الدار البيضاء ، المغرب: ،المركز الثقافي العربي.

٩. تزفتان تودوروف. (١٩٨٧). *في أصول الخطاب النقدي الجديد، علاقة الكلام بالأدب*. (أحمد المديني، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية.

١٠. جيرو بير. (١٩٩٣). *علم الاشارة السيميولوجيا*. (منذر عياش، المترجمون) سوريا: دار طلاس للدراسات والنشر.

١١. خ .م ميخائيل. (١٩٨٣). *سيكولوجية النمو الطفولة والمرا هقة* (المجلد الاولى). الإسكندرية: دار الفكر الجامعي.

١٢. دانيال تشاندلر. (٢٠٠٢). *معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات*. (شاكر عبد الحميد، المترجمون) بغداد: اكاديمية الفنون ، وحدة الاصدارات.

١٣. زياد ، جلال. (١٩٩٢). *مدخل الى السيماء في المسرح*. عمان: وزارة الثقافة المملكة الهاشمية.

١٤. سامي الحصناوي. (١٨ ٩، ٢٠١٠). العلامة ومرجعيات الفلسفة عند اليونان. *الحوار المتمدن*، ٣١٢٨.

١٥. سعيد بنكراد. (٢٠٠٥). *السيمياء والتأويل (مدخل للسيمائيات ،ش، س، بورس)* (المجلد الاولى). المغرب– الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٦. ع بلعربي. (١٩٩٣). *مسرح الطفل او المسرح المتوجة للأطفال*. تونس: مجلة دراسات مسرحية (المعهد العالي).

١٧. عبد القادر الجرجاني. (٢٠٠١). *دلائل الاعجاز في علم المعاني*. بيروت: منشورات دار مكتبة العلمية.

١٨. عبود : عبد الكريم. (١٩٩٢). *الحركة ودلالتها الفكرية والجمالية في العرض المسرحي*. بغداد: (بغداد (رسالة ماجستير (غير مقروءة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة.

١٩. عدنان محمد احمد. (٣٢ ٤، ٢٠٢٢). تقنيات الاداء التمثيلي في عروض مسرح الطفل. *مجلة العلوم الانسانية*، صفحة ٧٩٩.

٢٠. علي جعفر. (١٩٨٥). *الحكاية الساحرة ، دراسة في ادب الطفل* (المجلد الاولى). مصر: منشورات اتحاد الكطتاب العرب.

٢١. علي مجيد جاسم. (٢٠٢٣). *الاختزال وفائض الاداء التمثيلي*. بغداد / كلية الفنون الجميلة: جامعة بغداد / اطروحة دكتوراه.

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

٢٣. كلثوم مدقن. (٢٠٠٧). اصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية الدلالية والثقافية. *الاثر ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة قاصدي مرياح ، ورقلة ، الجزائر.*

٢٤. مارفن كارلسون. (١٩٩٩). *فن الاداء مقدمة نقدية.* (منى سلامة، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون.

٢٥. متغور عبد الجليل. (٢٠٠١). *عالم الدلالة.* دمشق: شورات اتحاد الكتاب العرب.

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

٢٧. منصور عمايرة. (٢٠ ٥، ٢٠١٤). من جماليات المسرح الطفلي. *الحوار المتمدن، ٤٤٥٨*، موقع نت.

٢٨. وحيد بلخضر. (٢٠٢١). *سؤال الثقافة عند ادغار موران من الاختزال الى الركيب.* مجلة مقاربات فلسفية.

٢٩. وينفريد وارد. (١٩٨٦). *مسرح الأطفال* (المجلد الاولى). (محمد شاهين الجواهري، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة لتأليف.