

التحول العلامي لمنظومة العرض البصرية في مسرح الطفل

رامي سامح زكي (*)

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Print) 1819-5229 ISSN(Online) 2523-2029

تاريخ استلام البحث 2016/8/9 ، تاريخ قبول النشر 2016/8/14 ، تاريخ النشر 2019/9/15



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ملخص البحث:

لم تحظ العلامة في مسرح الطفل بنفس القدر من الأهتمام الذي حظيت به في مسرح الكبار، على الرغم من الأهتمام الكبير الذي حظيت به منظومته البصرية، بل أن البعض من مخرجي مسرح الطفل نهجوا تطبيق النظام العلاماتي نفسه المتبع في مسرح الكبار، دون الوقوف على آلية معينة تحدد آليات إشتغال العلامة وكيفيات تحولاتها في منظومة العرض البصرية، مما استدعى بالباحث تسليط الضوء في هذه الدراسة على التحول العلامي في منظومة العرض البصرية وإشتغالاته في مسرح الطفل. حيث صاغ الباحث عنواناً لبحثه (التحول العلامي لمنظومة العرض البصرية في مسرح الطفل) حيث حدد الباحث التعرف على التحول العلامي في المنظومة البصرية لمسرح الطفل هدفاً لبحثه، وتضمنت دراسته أربعة فصول، تضمنت في الأول مشكلة البحث والحاجة إليه، وأهميته، وأهدافه، وحدوده، وتحديد مصطلحاته وتعريفها إجرائياً، وشكل الفصل الثاني إطاراً تنظيرياً للدراسة، ضم مبحثين، تطرق في الأول إلى التحول العلامي، إشتغالاته، تطبيقاته في الحقل المسرحي، وتضمن الثاني النظام الإشتغالي للمنظومة البصرية في مسرح الطفل، وختم الفصل الثاني بإستعراض المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، أما الفصل الثالث، والذي تضمن إجراءات البحث، حيث أختار الباحث عينته (أنا الأسد) بطريقة قصدية مستخدماً في تحليلها المنهج الوصفي، وخلص إلى مناقشة أبرز النتائج التي تمخضت عن تحليل العينة والتي ترتبت عليها مجموعة من الإستنتاجات والتوصيات وختم الباحث بحثه بالإشارة إلى المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الأنكليزية.

الكلمات المفتاحية: (التحول، العلامة، المنظومة البصرية، مسرح الطفل).

(*) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، طالب دراسات عليا، rami.sameh@gmail.com

المقدمة:

إستخدم الإنسان العلامة بمختلف أشكالها وأنواعها بصورة غير قصدية (إعتباطية) مع بداية تمظهر نشاطاته المسرحية/الطقسية التي كانت حاضرة عند كل من (بلاد وادي الرافدين) وكذلك (بلاد وادي النيل)، ومع بداية ظهور المسرح بوصفه ظاهرة فنية (عند الإغريق). إلا إنه ومع تطور العملية المسرحية، ابتكر القائمون على العروض أساليب وطرق في كيفيات تحويل المادة بحيث تغادر وظيفتها ومعانيها الأصلية لتؤدي وظائف مغايرة لتدل بذلك على دوال مغايرة طبقاً للوظيفة الجديدة التي إكتسبتها تلك المادة / الدوال طبقاً للعلاقة التي تنشأ بين الدال والمدلول والتي تنتج بدورها دوال جديدة. وبذلك أستمروا الإنسان في استخداماته الإعتباطية للعلامة في نشاطاته المسرحية حتى قننت وبرزت كعلم على يد كل من (فردناند دي سوسير) و(تشارلز سوندرس بيرس)، ووظفت مسرحياً بشكل قصدي بعد (حلقة براغ اللغوية).

أما في مسرح الطفل فالاستخدامات العلامية كذلك كانت حاضرة حالها كحال مسرح الكبار، لاسيما أن الحاجة إلى التحول العلامي في مسرح الطفل أكثر منه في مسرح الكبار، خاصة أن (الطفل) دائماً ما يمل من الأشكال الثابتة وينحو نحو التغيير باستمرار فيما يخص تلك الأشكال، رغبة منه في كسر الجمود والملل سواء أن كان يشغل دور المتلقي، أو دور المؤدي، خاصة إن "الأطفال حين يمثلون، يحاولون أن يكتفوا أنفسهم تكييفاً مألوفاً مع النماذج السلوكية التي سيتخذونها و سيجربونها في واقع حياتهم" (Aslan, n.d, p17). وبذلك فإن عملية التحول لا تقتصر على العلامة، بل حتى على الممثلين الذين ينسلخون من جلودهم الأصلية بكل سلوكياتها ليتلبسوا جلد الشخصية بكل تفاصيلها. لذلك وجد الباحث ضرورة البحث في مفهوم التحول العلامي وإشتغالاته في مسرح الطفل. حيث صاغ الباحث عنوانه الأتي (التحول العلامي لمنظومة العرض البصرية في مسرح الطفل). للتعرف على أهم التحولات التي تطرأ على المنظومة البصرية في العرض المسرحي الموجه للطفل .

ثانياً: أهمية البحث : تكمن أهمية البحث في كونه يفيد المعنيين بفن العرض المسرحي الموجه للطفل من مخرجين وممثلين وباحثين ونقاد، كما يفيد المؤسسات التعليمية و الفنية المعنية بمسرح الطفل.

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث إلى التعرف (التحولات العلامية للمنظومة البصرية في مسرح الطفل)، وإضافاته في مسرح الطفل في العراق .

رابعاً: حدود البحث:

1. الحد الموضوعي : التعرف على التحولات العلامية التي تطرأ على المنظومة البصرية في العروض المسرحية الخاصة بالطفل والموجهة للفئة العمرية في مرحلة الأبتدائية ما بين (6 – 12) سنة.
2. الحد المكاني : العاصمة بغداد – مسرح الرافدين .
3. الحد الزمني : 2014.

خامساً : تحديد المصطلحات :

أ- التحول :

يعرفه المخرج والمنظر المسرحي التشكو سلوفاكي (جيندريك هونزل) بأنه "إشارة لشيء آخر، والإشارة المسرحية تتميز بتعددية وظائفها وقدرتها على التحول الدائم وخاصية التحول" (Honsel, 1987, p31). ويعرف الباحث (التحول) إجرائياً بأنه : (عملية إستخدام المادة لإستخدامات متعددة بحيث تؤدي وظائف مغايرة لوظيفتها الأصلية، وتعبر عن معنى مختلف عن معناها الاصيلي في كل عملية تحول) ب - العلامة :

يعرفها (بريتو) بأنها "حدث مدرك يشكل دليلاً منتجاً لمباشرة ما" (Aloush, n.d, p90). كذلك يعرفها (بيار غيرو) بأنها "تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال معنى" (Geurrero, 1984, p31). ويعرف الباحث (العلامة) إجرائياً بأنها: (مدرك يدل على شيء ما، بحيث ينتج عن إرتباط المدرك والشيء معنى معين)

ج - المنظومة البصرية :

ويعرفها (ابراهيم حمادة) بأنها "كل ما تقع عليه عين المتفرج من ملابس، ومناظر مسرحية، وحركات ممثلين ... الخ" (Hamada, n.d, p299). ويعرف الباحث (المنظومة البصرية) اجرائياً بأنها: (كل ما موجود ضمن الفضاء الإشتغالي للعرض، ويقع ضمن مجال نظر المتلقي).

د – مسرح الطفل :

يعرفه (مصطفى تركي السالم) بأنه "العمل المسرحي الموجه للأطفال، والذي يراعي متطلبات خصائصهم العمرية، محتوئاً وتعبيراً ودلالة، ويهدف الى غاية جمالية، وتربوية، و ثقافية" (Al – Salem, 2014, p25).

كما تعرفه (وينفريد وارد) بأنه "وسيلة لإيصال التجارب السارة إلى الأولاد والبنات، تجارب توسع مداركاتهم، وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس" (Ward, 1986, p46). وبعد الأطلاع على التعريفات المذكورة سابقاً يتفق الباحث مع تعريف (مصطفى تركي السالم) لمسرح الطفل وذلك لكونه التعريف الأكثر أقترباً من إجراءات البحث .

الإطار النظري

المبحث الأول: التحول العلامي، إشتغالاته، تطبيقاته في الحقل المسرحي:

يعد التحول سمة مميزة للعلامة في العرض المسرحي، لاسيما أن التحول يضيف على العلامة الواحدة في العرض المسرحي خصائص إضافية متمثلة في قدرة الدال الواحد على إنتاج مجموعة من الدوال، مما يضيف على العرض عنصراً مهماً من عناصر الجمال والمتمثل في التنوع، ذلك أن التحول يقترن بالتنوع، والتنوع بدوره يقترن بالجمال.

إن ما ميز وجود العلامة في حقل المسرح عن وجودها في الحقول المعرفية والعلمية الأخرى هو طواعيتها وقابليتها الكبيرة على التحول وإنتاج علامات أخرى من العلامة الأصلية، و"في الفن المسرحي يمكن القول بأن كل شئ داخل الأطار المسرحي هو علامة منتجة، وأن العرض المسرحي هو سيل من العلامات المتصلة في ما بينها بعلاقة تحكمها فرضية العرض" (Mousa, 2018, pp 127- 128). فالعلامة في العرض المسرحي تمتلك خصوصيتها مما يجعلها مختلفة عن تلك الموجودة في الحياة الإعتيادية لاسيما أن "العلامة المسرحية الحاملة لدلالات العرض متفردة وذات خصوصية تجعلها تختلف عن العلامات التي تزخر بها الأنظمة العلامية الأخرى" (Al- Khalidi, 1996, p77). فالعلامة في العرض المسرحي تمتاز بكونها مطواعة لأفكار المخرج ورؤيته الفنية، إذ إن "ميزة التحول تقترن بالعلامة المسرحية دون سواها من العلامات، وهي متأينة من كون العرض المسرحي في الأصل يتشكل من فنون سمعية وبصرية متعددة، بحيث يمكن للعلامة أو حاملها (الدال) من التحول من عنصر لآخر ليعطي الدلالة المقصودة" (Al- Khalidi, 1996, p78). وهذا ما يكسب العلامة المسرحية صفة الخصوصية والفرادة، لاسيما أن "عدداً من الانساق تدل على أن دالاً واحداً يستطيع أن يتخذ عدداً من المدلولات مرجعاً له، كما تدل أن كل مدلول يستطيع أن يعبر عن نفسه بواسطة عدد من الدوال" (Guerrero, 1992, p59). فالعلامة في المسرح متدفقة وقابلة للتحول، خاصة وأن الدال يكون قادراً على إنتاج مجموعة من الدوال، وأن المدلول قادر على التعبير عن مجموعة من الدوال، وبصورة عكسية.

لما كانت العلامة الناتجة في العرض المسرحي تمتاز بكونها نسبية قابلة للتأويل و التحول فأنها غالباً ما ترافقها مجموعة من الدوال الإعتباطية بشكل أو بآخر أطلق عليها (بوجاتيرف) تسمية (علامات العلامات) "فعندما يقوم الممثل بمحاكاة حالات نفسية معينة فإنه يقوم ببث دلالات مقصودة للمتلقي، ولكنه عندما يستغرق في إستخدام خياله، و تلقائيته في محاكاته تلك الحالات، ربما تتسرب منه بعض الدلالات غير المقصودة، والتي تحمل معنى ايضاً، لتشكل مع الدلالات المقصودة تعبيراً - دالاً - للمشاعر المختلفة للشخصية المؤداة" (Al- Kashif, 2006, p44). وعليه يرى الباحث بأن (علامات العلامات) دائماً ما يقترن وجودها بعملية التحول العلامي، لاسيما أن المادة / الدال ينتج عنها مجموعة من الدوال في حالتها الوسطية بين الدال الأول والدال الثاني تؤدي الى إنتاج مجموعة من الدوال الإعتباطية (العائمة) عند المتلقي، وعليه فإن المخرج المحترف هو القادر على التحكم في عملية التحول العلامي، بحيث يتحكم في الدوال الثانوية المصاحبة من خلال تطويعها في تأكيد تلك الأصلية، وتحويل ما هو إعتباطي إلى ماهو قصدي "ولعل هذه القصديّة في العرض المسرحي هي التي دعت (كافزان) الى إعتتماد نظام تصنيف

العلامات، الذي يقسمها الى طبيعية وإصطناعية و منه خالص الى أن العرض المسرحي لا يحوي إلا العلامات الإصطناعية ... وذلك لان منتجي العرض هم الذين يتدخلون ارادياً في توجيه العلامة و تصبح معها حتى العلامة الطبيعية على الخشبة علامة إصطناعية"(Al- Khalidi, 1996, p80). وبذلك فإن (كافزان) يقر بقصدية كل العلامات الموجودة على خشبة المسرح وحتى (الدلالات المصاحبة) فإنه يعدها بذلك قصدية كونها تخضع كذلك لرؤية المخرج بوصفه الشخص الوحيد المتحكم في عملية إنتاج العلامات في العرض المسرحي، الأمر الذي حرك (كافزان) لوضع هذا التصنيف للسيطرة على العلامات المنتجة في العرض المسرحي من خلال تحديدها مسبقاً وشرح نوعها وكيفية إشتغالها ومناطق إشتغالها ، وكما في الجدول الآتي(Aston, 1996, p148):

1	الكلمة النغمة	النص المنطوق	ماهو مرتبط بالممثل	علامات سمعية (الممثل)	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3	المحاكاة الإيماءة الحركة	تعبير الجسد	ماهو مرتبط بالممثل	علامات بصرية (الممثل)	المكان و الزمان	علامات بصرية (الممثل)
6	الماكياج تصنيف الشعر الملابس	مظهر الممثل الخارجي	ماهو مرتبط بالممثل	علامات بصرية (الممثل)	المكان	علامات بصرية (الممثل)
9	الأكسسورات المناظر الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ماهو خارج الممثل	علامات بصرية (خارج الممثل)	المكان و الزمان	علامات بصرية (خارج الممثل)
1	الموسيقى المؤثرات الصوتية	الأصوات الغير لفظية	ماهو خارج الممثل	علامات سمعية (خارج الممثل)	الزمان	علامات سمعية (خارج الممثل)

كان (جيندريك هونزل) وهو مخرج وناقد مسرحي قد طور مفهوم (ديناميكية العلامة) وتنص على أن "أية علامة مسرحية تصلح من حيث المبدأ أن تحل محل أي فصيلة من الظواهر، فلا توجد في العرض علاقات ثابتة ثبوتاً مطلقاً، فإذا نظرنا للمشهد الدرامي فسوف نجد إنه لا يصور دائماً من خلال التشابه، سواء إن كان ذلك بوسائل مكانية و هندسية أو تصويرية، ولكنه قد يصور إيمائياً أو من خلال وسائل لغوية أو وسائل سمعية" (Ilam, 1992. P150). وبذلك فإنه حرر الكثير من المفردات المستخدمة في العرض المسرحي لصالح فكر المخرج ليقوم بتشغيلها بشكل يضمن له الإقتصاد مادياً وابداعياً، فبدلاً من أن يضع على عاتق الممثل استخدام العديد من الملحقات لإنتاج وإيصال عدد من الأفكار، بات باستطاعته ومن خلال التحول العلامي الاكتفاء بمفردة واحدة فقط "فما يظهر إنه قبضة سيف في مشهد ما يمكن أن ينقلب الى صليب في المشهد التالي، وذلك بتعديل بسيط في وضعه" (Ilam, 1992, p22). فالمادة - أي مادة - عندما تتمظهر من خلال الواقع فإنها تمتلك حضوراً نتج عن طاقتها في ذلك الواقع، إلا إنها تكتسب طاقة إضافية عند وجودها على خشبة المسرح والتي قد يكون مردها الى عنصر التركيز المضاف على تلك المادة، وبذلك فإن تحول تلك المادة أو الشيء سيكسبه حضوراً اضافياً لحضوره الأصلي، (كأن يحول الحمار ذيله الى حبل تتمسك به شخصية أخرى) أو (إن يقوم الممثلون بتحويل التاج الى كرة يتبادلونها فيما بينهم). فالمادة الموجودة على خشبة المسرح يتم سمطقتها وذلك بإضفاء معنى دلالي ثانٍ فضلاً عن المعنى الدلالي الأول والذي بات معروفاً كأيقونة عند الجمهور (See: Qasem, 1986, pp 241 - 242). بحيث تظهر العلامة الناتجة بوصفها حضوراً جديداً يلغي حضورها القديم ويؤسس لفكرة جديدة كذلك لتدل عليها.

أما في المسرح الموجه للأطفال فإن الحال لا يختلف كثيراً عما هو الحال في مسرح الكبار، فالإستخدامات العلاماتية تكون حاضرة كذلك ولكن يمكن القول بإنها تكون أقل تطرفاً عما هو الحال في مسرح الكبار نزولاً للقدرات العقلية للطفل. وبذلك تكون العلامات في صورتها الإيقونية أكثر بروزاً في مسرح الطفل كونها الأقرب الى مدركات الطفل العقلية والحسية من غيرها من العلامات وذلك حسب إستجابات الطفل و مرحلته العمرية التي حتماً ستقن المخرج في إستغلاله فيما يخص توظيف العلامة في العرض، إذ "يتجه المسرح الى توظيف العلامات الصوتية والعلامات الحركية لإيصال الدلالات من خلال الممثل، فإن المتطلبات العمرية تفرض أتخاذ اشكال العلامات، نسقاً خاصاً يحقق أعلى قدر من التأثير على الأطفال" (Al- Salem, 2014, p21). فبمجرد وجود الشيء فوق خشبة المسرح فإنه يضيف مزيداً من الوضوح والدقة والجمال لذلك الشيء ليميزه عن حضوره في الواقع الاعتيادي، لاسيما أن "المسرح يحول جذرياً جميع الأشياء و الأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدال تفتقر اليها - تكون أقل وضوحاً - في وظيفتها الاجتماعية العادية" (Ilam, 1992, p14). وعليه يستنتج الباحث على وفق ماتقدم أن عملية التحول الدلالي تحدث في مسرح الطفل ولكن بشكل أقرب الى الواقع منه الى الرمز، ومرد ذلك يرجع الى المديات الإدراكية للطفل والتي تكون أقل من تلك التي يتمتع بها الفرد الناضج، وبذلك تكون أغلب العلامات في مسرح الطفل أيقونية، وأن عملية التحول تحدث في العلامة الإيقونية لإنتاج علامة ثانية إيقونية تتقدم عن الأولى وهكذا توالياً.

المبحث الثاني: النظام الإشتغالي للمنظومة البصرية في مسرح الطفل:-

يتميز الطفل عن الفرد الناضج الأعتيادي في كونه كائناً حسيّاً لا عقليّاً، فهو يلجأ الى حواسه أولاً وقبل كل شئ في محاولاته في إدراك العالم من حوله، وقليلاً ما يستخدم عقله كونه لم يصل بعد الى مستوى النضج العقلي الكافي الذي يؤهله لإستخدام قدراته العقلية في عملية الإدراك، لاسيما أن "أغلب تفكير الأطفال يقع ضمن مستوى الإدراك الحسي، فهو يدور حول أشياء وموضوعات محسوسة، مفردة، مشخصة بذاتها، لا على أفكار ومعاني عامة" (Al- Salem, 2014, p37). وبذلك تتجه عملية الإدراك عند الأطفال نحو ما يمكن إبطاره على مايمكن سماعه .

إن ما يميز الإخراج في مسرح الطفل هو أن المخرج دائماً ما يتجه نحو الشكل، كون الشكل دائماً ما يجذب الطفل بغض النظر عن ماهية المضمون، كما إن المضامين الموجهة للطفل عادة لا تمتاز بكونها مضامين عميقة من حيث افكارها، بقدر ما تكون مضامين بسيطة ممهدة لمعاني بسيطة مفيدة تنمي من مدركات الطفل، إذ إنها تساهم بشكل أو بآخر في تشكيل الخريطة الذهنية عند الطفل. وعليه فإن المخرج دائماً ما يسعى الى تأكيد تلك الأفكار وطرحها على الطفل منذ اللحظة الأولى للعرض، بخلاف ما يحدث في مسرح الكبار، خاصة "إن مواجهة الطفل للصورة الأولى في العرض، تشكل اللحظة التي تمدده بأكثر الشحنات تأثيراً على تشوقه للتواصل مع العرض، بما تحمله من دقات جمالية متعددة عبر تكوينات المنظر المسرحي و الوانه، والقيم التعبيرية التي تفسح المناظر عنها في تصويرها لأجواء الحكاية" (Al- Salem, 2014, p182). فالطفل دائماً ما يذهب خلف ما تدركه عينه من صور أولاً وقبل كل شئ، حتى إنه يذهب بإتجاه الصور قبل حتى أن يحاول معرفة مضمون العرض، كما أن إخراج هذا النوع من المسرحيات دائماً ما يتطلب إخراجاً خاصاً يستوعب كل تلك المعطيات وينتج طروحات تتفق مع المدركات العقلية والحسية للأطفال ويراعي مستوياتهم العمرية، إذ أن "طبيعة مسرح الأطفال، تقتضي أن يكون هنالك إخراجاً دقيقاً ومدروساً من قبل فنان مسرحي ذي خيال خصب لتأمين تجربة مسرحية حقيقية لجمهور الأطفال" (Al- Salem, 2014, p188). إذ أن عروض مسرح الطفل دائماً ما تتطلب مخرجاً عارفاً بمتطلبات الأطفال وإحتياجاتهم العقلية، فقد يلجأ مخرج مبدع الى إخراج مسرحية للأطفال، إلا إنه قد لا ينجح و يكون ذلك ليس بسبب إفتقاره للإبداع، وإنما يرجع ذلك الى عدم معرفته بطبيعة الأطفال وما يطمحون إليه، لذلك فإن المخرج ينبغي عليه قبل أن يكون مبدعاً في هكذا نوع من المسرح أن يكون مدرّكاً لما يرغب الأطفال في مشاهدته وحسب مراحلهم العمرية، فضلاً عن قدرته الكبيرة في توظيف العناصر السمعية والبصرية، والبصرية خصوصاً لجذب إهتمام الطفل و إحتوائه بواسطة تلك العناصر بحيث يراعي في إشتغاله على العرض ضرورة إنتظام تلك العناصر ضمن سياق واحد، بمعنى إنها تكون متناسقة ومنسجمة ومتفقة مع بعضها البعض، بخلاف مسرح الكبار الذي لا تتفق عناصره البصرية في بعض الأحيان وتكون غير منسجمة (كالمسرح الملحمي) أو (مسرح اللامعقول) والذي تكون صفة الفوضى و اللاتناسق بمثابة السمة المميزة له. أما في مسرح الطفل فالوضع يكون مختلفاً بسبب إختلاف المستويات الإدراكية بين المتلقي هنا والمتلقي هناك، ففي النوع الأول يكون المتلقي قادراً على فهم تلك القصيدة في خروج المخرج عن السياق التقليدي في إشتغاله الإخراجي لعرض ما، أما في النوع الثاني فإن (الطفل) ينفر

و يغض النظر بمجرد ظهور شئ عارض، أي غير متفق مع السياق العام والمتعارف عليه لا عند المجتمع بل عنده هو، إذ أن "المخرج الذي يستطيع أن يرى العالم من خلال نظرة الطفل، هو وحده الذي ينبغي ان يخرج مسرحيات للأطفال" (Ward, 1986, p177). وعليه يحدد الباحث النظام الإشتغالي للمنظومة البصرية في مسرح الطفل بالتالي:

أولاً: الممثل :

لا يختلف دور الممثل في مسرح الطفل عن دوره في مسرح الكبار، فالممثل في كلتا الحالتين يحمل أفكار العرض الى المتلقي من خلال ما ينتجه من تعبيرات جسدية ناتجة عن حركة الجسد في الفضاء وما تنتجه من علامات ودلالات الى المتلقي وكذلك بما يمتلكه من صوت يعبر من خلاله عن تلك الافعال الحركية بغض النظر عن طبيعية المتلقي، إذ "تعمل شخصيته والقائه للكلمات وايماءاته كمنظومة علامتية منفصلة الواحد عن الأخرى و تنتج دوالاً متعددة يرسلها الى الجمهور ليقرأها" (Whitmore, 2014, p87). إلا إن الإختلاف يتمثل في آلية الإشتغال الأدائي، فإلاداء نفسه في مسرح الكبار والأطفال، إلا أن آلية الإشتغال الأدائي هو ما يميز شكل الأداء، ففي مسرح الكبار لا يعنى الممثل ومن قبله المخرج بالمتلقي، فالمتلقي يتحمل تماماً عملية إدراكه للمعنى، أما في مسرح الطفل فيزداد دور الممثل صعوبة كونه يحمل على عاتقه مسؤولية التعامل مع كائن حسي، وبذلك وبعكس مسرح الكبار حينما يأخذ الممثل على عاتقه مسؤولية إيصال ما يحويه العرض من قيم فكرية وعاطفية وجمالية، فإنه و في مسرح الطفل يعمل على إيصال قيم فكرية (تعليمية) و عاطفية (حسية) وجمالية تنسجم والمستوى الإدراكي للطفل وتنميته بشكل أو بآخر .

ثانياً: المنظر :

يعد المنظر العنصر البصري الثاني بعد الممثل من حيث الأهمية، فهو يأتي بعد الممثل في جذبه للنظر عند الطفل، فالطفل عادة ما تأسره تلك القطع المتناثرة فوق الخشبة والتي عادة ما يقوم الممثل بإستنطاقها وذلك من خلال عمل علاقة جمالية مع تلك القطع الديكورية "لهذا فإن المنظر المسرحي، هو التعبير الجمالي الظاهري، للجمال الروحي الذي تحمله قصص الأطفال" (Al- Salem, 2014, p182). إلا أن ما يميز المناظر في مسرح الطفل عن تلك الموجودة في مسرح الكبار، هو كونها أقرب الى الخيال منها الى الواقع، بمعنى إن أغلب القطع المنظرية مسرح الطفل لو إستخدمت في مسرحية الكبار لندرجت تلك المسرحية تحت صنف المسرحيات (السريالية) لما فيها من غرابة وسحر و خيال. كما إن القطع المنظرية في مسرح الكبار قد تكون واقعية أو تجريدية أو تعبيرية، وبعض الأحيان تميل الى الرمز ذلك لوجود وعي قادر على فك شفرات ذلك الرمز بعكس مسرح الطفل حيث غالباً ما تكون تلك القطع ضخمة وكبيرة توجي تماماً بالأشكال المعبرة عنها، فالغابة نراها بكل تفاصيلها مع بعض اللمسات لأضفاء شئ من السحر والخيال عليها كأن تكون أشجارها تتحرك أو قادرة على الطيران مثلاً.

ثالثاً: الإضاءة:

تؤدي الإضاءة دوراً جمالياً إضافياً في المنظومة البصرية لمسرح الطفل، لاسيما أن الإضاءة تتجاوز وظيفتها المتمثلة في كشف الشكل إلى أخرى جمالية من خلال دورها في رسم وتشكيل الفضاء رفقة كل من الممثل والمنظر، خاصة أن الضوء يساهم في رسم ذلك العالم السحري والذي دائماً ما يسعى كادر العمل إلى إيجاده، كونه عالمياً يعبر عن عقلية الأطفال ويحتويهم، إذ "تستعمل الإضاءة في تأكيد المناظر والأزياء والماكياج، كما إنها تبرز شخصية و دور الممثل على خشبة المسرح، بل هي الخاتمة التي تجسد العمل الدرامي وتؤكد نوعيته، كما إنها تؤدي دور الساحر الماهر على الخشبة المسرحية" (Ali, 1975, p9). كما أن المخرج دائماً ما يسعى إلى استخدام الإضاءة في كشف جميع الأشكال الموجودة على خشبة المسرح، بعكس مسرح الكبار، ويرجع ذلك إلى أن الأطفال لا يميلون إلى وجود أشياء مهمة غير معرفة أو خارج حيز الرؤية من حولهم من جانب، و خوفهم من الظلام بشكل عام من جانب آخر .

رابعاً: الأزياء:

تعد الأزياء واحدة من أهم العناصر المؤثرة في مسرح الطفل، حيث تحظى بفاعلية أكبر من تلك التي تحظى بها في مسرح الكبار، كون الأزياء في مسرح الطفل تشكل عنصراً رئيساً في كشف الشخصية وتعريفها للطفل، فهي الجلد الثاني الذي يرتديه الممثل فوق جلده الطبيعي، كما أن الأزياء كلما كانت معبرة عن الشخصية بكل تفاصيلها كانت أكثر إقناعاً لدى الطفل كونه يميل إلى النماذج الجاهزة القريبة إلى الواقع وأن كانت الشخصية تؤدي أفعالاً خيالية وموجودة في بيئات خيالية. إذ "يشكل الزي واحداً من المنظومات العلامية الرئيسة في العرض، والتي تعمل كمنظومة علامية مستقلة، تمتلك قدرات توليد دلالية ضمن مسار العرض، بفعل بنيته التركيبية الناتجة عن ائتلاف عناصره الداخلية، إلا أن هذه المنظومة، تشتبك مع باقي منظومات العرض، في تحقيق الغايات النهائية له" (Al-saeidi, 2009, p35)، فالممثل وبمجرد أن يقوم بتغيير الزي، أو أي جزء منه فإنه ينتقل بالشخصية من حالة إلى أخرى، أو قد يغادر الشخصية السابقة تماماً ويعلن عن حضور شخصية أخرى جديدة من خلال الزي، خاصة في العروض التي يتولى فيها ممثل واحد أداء مجموعة من الشخصيات .

خامساً: الماكياج:

يشكل الماكياج رفقة الأزياء عنصراً مهماً في عروض مسرح الطفل، فالماكياج يكشف عن مضمون الشخصية للطفل، ألا إنه لا يمكن الاعتماد فقط على الماكياج في صياغة الهيئة الخارجية للشخصية، خاصة أن "تحويل مظهر الممثل يجب أن لا يتحدد بوجهه أو بلباس رأسه بل يجب أن يشمل تحويل بقية أجزاء الجسم مثل الحنجرة و الصدر و الأيدي وغيرها" (Strenkovsky, 2013, p17). فالطفل دائماً ما يميل إلى الشخصيات غير المألوفة بالنسبة للواقع، إلا إنه وفي الوقت نفسه يرغب في أن تكون مألوفة بالنسبة له، بمعنى إنه دائماً ما يميل إلى تلك الشخصيات الخيالية والتي حتماً لا تنتهي إلى الواقع ألا أنه يعرفها إما عن طريق القصص أو الحكايات أو الكارتون حينها يكون أكثر إستجابة لتلك الشخصيات عن

تلك التي لا يعرفها، كما إن الماكياج يكون أكثر بروزاً في مسرح الطفل عما هو الحال في مسرح الكبار، كون الطفل يميل الى الأشياء الواضحة الكبيرة دون الانتباه الى التفاصيل البسيطة غير الواضحة والتي لا تحقق عنده سهولة في الفهم، لاسيما أن المخرج دائماً ما ينحو نحو خلق تكاملية في العرض المسرحي "فالموسيقى والإضاءة والرقص وتناسق الألوان والرسم وحركة الشخص و كلامها وأزياءها كل ذلك له نصيب في خلق تكاملية العرض المسرحي، وتحقيق أعلى قدر من التعاطف الدرامي الذي يصل الى قمة المتعة والتأثير إذا احسن الربط بينها و روعيت فيها خصائص الطفل من جهة وخصائص المسرح من جهة أخرى " (Al- Salem, 2014, p186). وبذلك يسيطر المخرج على جميع حواس الطفل ويخضعها لسطوة العرض.

سادسا/ الملحقات :

يقوم المسرح الحديث على استخدام الملحقات وتوظيفها جمالياً حسب ما يخدم طبيعة العرض المسرحي، إذ إن "المخرجين المعاصرين يستخدمون الملحقات بدرجات متنوعة من التأكيد مع أن معظم المخرجين يستخدمونها كملاح بارزة في إخراجهم" (Whitmore, 2014, p186). والملحقات باتت عنصراً مرافقاً للعروض المسرحية الحديثة سواء إن كانت للكبار أو للأطفال. فالملحقات في مسرح الطفل تشكل عنصراً لا غنى عنه كونها تسهم في إكمال المنظومة البصرية ورفدها بعناصر تؤمن الجانب الجمالي في العرض المسرحي، فالملحقات دائماً ما تكون حاضرة في مسرح الطفل من خلال الإستخدامات المتنوعة لها والتي تصب في الناحية الجمالية للعرض.

مما تقدم يستخلص الباحث مؤشرات الاطار النظري :-

- 1) تتمايز العلامة في إستخداماتها في الحقل المسرحي عنه في الحقول المعرفية والعلمية الأخرى بكونها تمتلك القدرة على التحول لإنتاج معانٍ عدة من المعنى الأول.
- 2) إن العلامة في مسرح الطفل دائماً ما تكون إيقونية، لذا فأن عملية التحول تكون من علامة إيقونية أولى إلى علامة إيقونية ثانية وهكذا .
- 3) يقوم الإخراج في مسرح الطفل على العناصر البصرية أكثر منه من العناصر السمعية، فالعناصر البصرية لها القدرة على إضفاء صفة السحر والخيال وهذا ما لا تستطيع تحقيقه في العناصر السمعية وإن كانت مهمة كذلك .
- 4) يراعي المخرج في الإستخدامات العلامية و توظيفاتها في مسرح الطفل عقلية الطفل وبذلك فإنه لا يلجأ الى المغالاة والتطرف في التوظيف العلامي الموجود في العديد من عروض مسرح الكبار .

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث مسرحية (أنا الأسد) والتي قدمت ضمن مهرجان بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013 .

ثانياً: عينة البحث :

إختار الباحث عينة البحث وبطريقة قصدية تسير بإتجاه تحقيق هدف البحث، ولتكون ممثلة لمجتمع البحث وللأسباب الآتية :-

1. أهمية العرض كونه احد عروض مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013.

2. وجود اقراص (CD) مدمجة لهذه العرض.

3. المشاهدة المباشرة له من قبل الباحث .

ثالثاً: منهج البحث:

إعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة .

رابعاً: ادوات البحث :

1. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

2. الملاحظة المباشرة للعرض .

خامساً: تحليل العينات:

اسم المسرحية : أنا الأسد .

تأليف : مثال غازي .

اخراج : بكر نايف .

انتاج : وزارة الثقافة (مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية - 2013).

مكان العرض : بغداد – مسرح الرافدين .

حكاية العرض :

كان مؤلف العرض (مثال غازي) قد صاغ حكاية العرض على وفق صياغة اشبه بحكاية ما قبل النوم التي دائماً ما يتم روايتها للأطفال، فحكاية العرض تحمل فكرة أخلاقية غاية في البساطة مفادها أن يقنع الفرد بما عنده وأن لا يطمح بما عند غيره، و الإبتعاد عن إثارة الفتن بما يترتب عليها من مشكلات كثيرة فيما بعد. حيث ركز (غازي) ومن بعده المخرج في صياغته للعرض على غرس وتأكيد هذه الأفكار عند الطفل، لاسيما أن هكذا تجارب بالنسبة للطفل (كالمسرح أو السينما) دائماً ما تترك إنطباعاً عند الطفل يسجل في ذاكرته، بغض النظر عن طبيعة ذلك الإنطباع في ما لو كان جيداً أو سيئاً. إذ تتمحور حكاية العرض التي تروىها (انعام الربيعي) للأطفال حول موضوع الأسم والصفة، بمعنى تلك الصفات التي تقترن بإسماء معينة، (فالأسد دائماً ما يتصف بالشجاعة، والثعلب بالمكر ... الخ)، فالحمار لا يعلم بإقتران أسمه بصفة الغباء، الا أن حيوانات الغابة يقررون أن لا يخبروه خوفاً على مشاعره، وهذا ما يسمعه (الثعلب) ويستغله في إثارة الفتنة بين حيوانات الغابة، لاسيما أن (الثعلب الماكر) لا يلتزم بما إتفقت عليه

باقي الحيوانات فيعمل على إثارة الفتنة في الغابة من خلال إخبار الحمار بما يخبئه عنه الجميع، بحيث يزرع (الحمار) كثيراً لتلك الصورة التي يأخذها اصدقائه عنه، فيطلب من ملك الغابة إجراء محاكمة لكي يرد لنفسه إعتبارها نظراً للظلم الذي تعرض له، وبعد أن تعقد المحكمة يطالب بالتعويض جراء ما تعرض له من إهانة، حينها يسأله ملك الغابة عن التعويض المناسب، فكان رده في أن يكون اسداً، وبالفعل يقر له الجميع بالتعويض الذي طلبه ويقروه (ملكاً عليهم) على أن يكون (الثعلب الماكر) مراقباً لإفعاله . فيجد (الحمار) نفسه غير قادر على التصرف كأسد، وهو ما يستغله (الثعلب الماكر) حيث يخبر الآخرين بحقيقة فشل (الحمار)، الأمر الذي يؤدي بالحمار بأن يطلب أن يعود حماراً، وأن يقتنع بما اقره الله سبحانه وتعالى له من صفات وان لا يطمح بما ليس له .

إشتغلات المخرج على المنظومة البصرية :

لجأ المخرج (بكر نايف) في صياغته البصرية للعرض على التركيز على شد إنتباه المتفرج (الطفل) منذ الوهلة الأولى للعرض، من خلال تحقيق كل متطلبات الطفل الإدراكية في هذه المرحلة العمرية من رؤيته لشخصيات محببة إلى نفسه (الحيوانات) بكل تفاصيلها وهي تمارس افعالاً مشابهة لإفعال الإنسان بحيث تتفق وأدراك الطفل في هذه المرحلة العمرية، كذلك من خلال عمله على خلق بيئة واقعية بالنسبة للطفل، خيالية بالنسبة للكبار تتفق ومخيلة الطفل وتعبّر عنها، لاسيما أن ماهو واقعي بالنسبة للطفل يصنف كخيالي بالنسبة للشخص الناضج، من خلال شحذها بالألوان والأشكال التي دائماً ما يبحث عنها (الطفل) في مثل هكذا عروض، إلا أن المخرج وأن كان قد إعتد في صياغته للعرض على إظهار جانب كبير من العلامات بصورتها الأيقونية (وفقاً لما تتطلبه هكذا أنواع من العروض) إلا أنه كان قد عمل على توظيف التحول العلامي في منظومة العرض البصرية بالشكل الذي يخدم رؤيته الإبداعية ويحقق اهداف العرض وكما يأتي :

اولاً : الممثل : كان المخرج قد إعتد العلامات الأيقونية في تعاطيه والشخصيات الموجودة في النص، لاسيما إنه كان قد حافظ على مرجعيات تلك الشخصيات عند الأطفال التي كان قد تناولها في العرض (الحمار، الأسد، الغزال، الطاووس، الثعلب، الدب)، فيما يخص شكلها وسلوكها المتمثل بطريقة حركتها وكذلك اصواتها، إلا أن التحول العلامي كان قد تمظهر من خلال شخصية (الحمار) حينما تحول إلى شخصية (اسد)، حيث حاول (مهند الأمير) بذلك أن يتعاطى والعلامات الأيقونية للأسد والمتمثلة بصوته وحركته من خلال شخصية الحمار، بمعنى أن الحمار ظل محافظاً على شكله الأيقوني. فالتحول هنا لم يقترن بشكل الشخصية الخارجي، بل إقتصر على سلوكها فقط. أما باقي الشخصيات فإن المخرج كان قد حافظ على شكلها الأيقوني منذ بداية العرض وحتى نهايته .

ثانياً : المنظر : لجأ المخرج إلى خلق بيئة ثابتة للفعل (الغابة)، مستخدماً الشكل الأيقوني للغابة نفسها دون أن يلجأ إلى معالجة بيئة العرض بصياغة رمزية، بل عمل على تحقيق بيئة الغابة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح بما ينسجم والمدرجات العقلية / الحسية للطفل. إلا إنه وأن كان قد خلق بيئة ثابتة للفعل، إلا إنه بالمقابل كان قد استفاد من حركة الإضاءة علمياً في تغيير علاماتها الأيقونية والتعبير عن علامات أيقونية أخرى، كعملية التحول من الليل إلى النهار والعكس بالعكس، وكذلك عملية تغير الفصول الأربعة

ثالثاً : الإضاءة : وظف المخرج الإضاءة علامياً من خلال التحولات اللونية التي أصبغها بين الحين و الآخر على بيئة العرض والتي أضفت بدورها عنصراً جمالياً على العرض تمثل في حالة التنوع الذي عمل المخرج على تحقيقه من خلال الإضاءة بين مشهد وآخر بهدف كسر الجمود في المنظر الثابت من جهة، كما إنها اشتغلت كذلك رفقة المنظر في رسم بيئة الفعل والانتقال بها من حالة إلى أخرى (الهدوء / الخطر)، (الشروق / الغروب) من خلال تلك العلاقة الديناميكية التي تولدت بين المنظر والإضاءة من جهة أخرى .
رابعاً : الأزياء : كانت الأزياء حاضرة بحضورها المعتاد والبارز في مسرح الطفل، فكانت بارزة في إضفاء سمات الشخصية وإبرازها على الممثل، مما زاد من تأكيد عنصر الإيهام عند الطفل، إلا أن التحول الدلالي لم يكن حاضراً في أي مفردة من مفردات الزي ، كون فكرة العرض كانت تتمحور حول هذه النقطة، خاصة و أن المخرج وفي صياغته للتحول والممثل في تحول (الحمار) إلى (اسد) لم يلجأ إلى إلغاء شخصية (الحمار) تماماً واقصائها من العرض، بل ركز على جعل (الحمار) يتقمص سلوك (الأسد) مع إستمراره ببيئة الحمار . الأمر الذي لم يتطلب أن يكون هنالك تحول في منظومة الزي .

خامساً : الماكياج : كان للماكياج حضور بارز الى جانب الأزياء في العرض، بل وكل عروض مسرح الطفل إن صح القول، إلا أن الماكياج رفقة الأزياء لم تظف معاني أخرى فضلاً عن المعنى الأصلي والذي أضفته على الشخصية، بل إنها وبالرغم من دورهما الكبير في إبراز الشخصية وتأكيداها إلا أن الماكياج وكذلك الأزياء ظلتا ثابتين منذ بداية العرض حتى نهايته .

سادساً : الملحقات : لم يوظف المخرج أي ملحقات في العرض، بإستثناء (العصا) والتي عمل على توظيفها بالشكل الذي يتماشى وطبيعة المشهد مستفيداً من عملية التحول العلامي في تأكيد رؤيته للمشهد، ففي مشهد (المحكمة) عمل المخرج على توظيف (العصى) بحيث تستخدم (كمطرقة القاضي)، في حين عندما كانت بيد (الاسد) فإنه كان عمل على توظيفها (كصولجان) للملك .

النتائج والإستنتاجات

أولاً: النتائج البحث:

- (1) كان للعلامة حضورها البارز في العرض، كما أن التحول العلامي كان حاضراً في اغلب عناصر العرض البصرية (كالممثل، والمنظر، والاضاءة، والملحقات) وهذا يتفق مع المؤشر رقم (1) ولا يتفق في بعضها الآخر (الازياء، والماكياج).
- (2) تظهرت العلامة في العرض بصورتها الأيقونية، كما أن العلامات الجديدة الناتجة عن تحول أخرى سابقة كانت بدورها أيقونية وهذا يتفق والمؤشر رقم (2)
- (3) ظهر جلياً اعتماد المخرج على العناصر البصرية في إنتاج معاني العرض، بل وحتى العناصر السمعية التي إستخدمها فانها كانت في خدمة تلك العناصر البصرية. وهذا يتفق والمؤشر رقم (3)
- (4) كانت العلامات المنتجة من العرض بسيطة في معناها تنسجم والمدركات العقلية والحسية للطفل، بل إنها كانت واضحة وسهلة الفهم تخلو من التعقيد والترميز. وهذا يتفق والمؤشر رقم (4).

ثانياً: الأستنتاجات :

- (1) إن المخرج في مسرح الطفل دائماً ما يميل إلى العناصر البصرية على حساب العناصر السمعية بما توفره له من أشكال بصرية تسهل عمله في الولوج الى مدركات الطفل الحسية .
- (2) تكون عملية إنتاج العلامات في مسرح الطفل عملية يسيرة، كونها تبتعد عن التعقيد والمبالغة، كما أن العلامات التي يتم إنتاجها غالباً ما تكون أيقونية ومعرفة وسهلة و خالية من الرمز .
- (3) غالباً ما يلجأ المخرجون في مسرح الطفل الى الأشكال البصرية الجاهزة والتي تؤمن لهم التقليل في الجهد والوقت، كونها تكون واضحة وسهلة الإدراك من الطفل .

ثالثاً: المقترحات :

يقترح الباحث دراسة : التحول العلامي لحركة المجاميع في مسرح الطفل .

رابعاً: التوصيات :

- (1) إقامة مهرجانات سنوية تعنى بمسرح الطفل
- (2) إدراج مادة مسرح الطفل ضمن الدراسات الأولية في قسم المسرح. كون مسرح الطفل شكلاً مهماً من أشكال المسرح والذي ينبغي على طالب المراحل الأولية دراسته .

References:

- 1) Aston. A and George. S, (1996), Theater and Marks, tarns : Sibai. A. S, Cairo - Academy of Arts : Press of the Supreme Council of Antiquities.
- 2) Aslan, M, (n.d), Anatomy of Drama, trans : Yousef .A. M. T, Baghdad : dar Al -huriya.
- 3) Ilam, K, (1992), Semiotics theater and drama, trans : Rayef. K, Morocco: Casablanca - Arab Cultural Center.
- 4) Hamada, I, (n.d), Dictionary of Dramatic and Dramatic Terms, Cairo : Dar Al – Shaeb
- 5) Al -Khalidi, M. A. H, (1996), Diction in theatrical play - a study in the semiotics of diction, Unpublished doctoral thesis, Baghdad: College of Fine Arts.
- 6) Al-saeidi. S. J. K, (2009), Mechanisms of Integration of Costume Marks in the Iraqi Theater Performance (1990-2000), Unpublished Master Thesis, , Baghdad: College of Fine Arts.
- 7) Al – Salem. M. T, (2014), Diction in the Children's Theater, Baghdad: Office of Al- Fath.
- 8) Strenkovsky. S: (2013), The Art of Make-up, trans: Sami. A. H, Baghdad: Adnan House and Library.
- 9) Aloush. S , (n.d), Dictionary of Contemporary Literary Terms, Casablanca: University Library Publications
- 10) Ali. M. H, (1975) Theatrical Lighting, Baghdad: Press Al - Shaeb .
- 11) Guerrero. P, (1984), Semiotics, trans : Antoine. A. Z, Beirut - Paris: Oydad Publications
- 12) Guerrero. P, (1992), Significance, trans : Munther. A, Damascus: Dar Tlass for Studies, Translation and Publishing.
- 13) Qasem. S. and Nasr H. A. Z, (1986), Introduction to the Simeotica, Cairo: Elias Modern House.
- 14) Al-Kashif. M, (2006), The Physical Language of the Actor, Cairo: Academy of Arts, Al-Ahram Printing Press, Qalyub, Egypt.
- 15) Mousa. F. O, (2018), The Semantic Transformation of the Mark and the Postmodern Formation, Journal of the Academic (90).
- 16) Honsel. G, (1987), The Dynamics of Signal in the Theater, trans: Admir. K, Al-Hayat Theatrical Magazine, Damascus, (Al-Majalla Press), Issue (28-29).
- 17) Ward. W, (1986), Children's Theater, trans: Mohamed S. E. G, Cairo: Egyptian General Establishment For Press & Publication - Egyptian House of Composition And translation.
- 18) Whit more, J, (2014), Directing in Postmodern Theater - Formation of Significance in the Dramatic Play, trans: Sami .A. H, Baghdad : dar al masadir.

DOI: <https://doi.org/10.35560/jcofarts93/95-110>

The Mark transformation of the Visual Display System in the Children's Theater

(1) Rami Sameh Zaki

Al-academy Journal Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 9/8/2016.....Date of acceptance: 14/8/2016.....Date of publication: 15/9/2019



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Abstract:

The mark at the Children's Theater did not receive as much attention as in the adult theater, despite the great attention given to its visual system, but some of the directors of the Children's Theater approached the application of the same system of marking in the adult theater, without limiting a certain mechanism that identifies the mechanisms of mark operation and the modalities of its transformation in the visual display system, which called on the researcher to shed light in this study on the scientific shift in the visual display system and its functions in the children's theater. The researcher formulated a title for his research (the mark transformation of the visual display system in the children's theater) where the researcher identified the mark transformation in the visual system of the theater of the child as a goal for his research, and his study included four chapters, the first chapter stated the problem of research and the need for it, its importance, objectives, limits, and identified its terms and defined them procedurally. Chapter two constituted a theoretical framework for the study, including two sections, the first touched on the mark transformation, its functions, and applications in the field of theater, and the second section included the operating system of the visual system in the child's theater. The second chapter reviews the indicators resulting from the theoretical framework The third chapter, which included the research procedures, where the researcher chose his sample (I am the lion) in a deliberate way using the descriptive method in the analysis, and concluded by discussing the main results of the analysis of the sample, which resulted in a set of conclusions and recommendations and the researcher concluded his research with reference to sources, references and research summary in English.

Keywords: (transformation, the sign, visual system, Children's Theatre)

(1) College of Fine Arts, Baghdad University, graduate student. rami.sameh@ymail.com