CJSP
ISSN-2536-0027

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية

مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج
للبحوث والمؤتمرات في مملكة البحرين

العدد ـ ٤٠
كانون الاول ـ ٢٠٢٤

CAMBRIDGE
RESEARCH AND CONFERENCES CENTER

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية
CAMBRIDGE SCIENTIFIC JOURNAL

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

آليات بناء الشخصية في عروض المسرح المدرسي

مدرس دكتور فيصل غازي شاكر
وزارة التربية / المديرية العامة لتربية كربلاء

ملخص البحث

يُعد المسرح المدرسي مسرحاً بجميع مفرداته وعناصره التي تكون الصورة النهائية للمسرح، فقد خلص الباحث الى بعض النتائج منها كيفية بناء الشخصية المسرحية في المسرح المدرسي من حيث الأداء التمثيلي والازياء المستخدمة في تكوين الشخصية وحتى الحوار بين الشخصيات في العمل المسرحي وإبراز معالمها. كما اتسم أداء الممثلين بصورة عامة في عينة البحث بالإداء الكوميدي في اغلب الأدوار لتضفي جو من البهجة والسرور فضلاً عن ذلك توجيه رسالة توصية وارشاد الى المتلقي ، وقد تضمن البحث اربع فصول حيث تضمن الفصل الأول مشكلة البحث الذي نصت على التساؤل الاتي: اليات بناء الشخصية في عروض المسرح المدرسي عروض المسرح المدرسي، كما تضمن هدف البحث واهمية البحث والحاجة اليه ثم تحديد المصطلحات .

وتناول الفصل الثاني مبحثين عني الأول بالشخصية من حيث النشئة والتطور اما المبحث الثاني فقد نص على مفهوم الشخصية في المسرح المدرسي ثم الدراسات السابقة بعدها تناول المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ، ثم عني الفصل الثالث بالاطار الاجرائي الذي تضمن مجتمع البحث حيث تضمن خمس عروض مسرحية ثم أداة البحث عينة البحث وبعدها تحليل العينة ، وتناول الفصل الرابع النتائج التي نصت على : اكد ممثلو مسرحية حكاية الديك صياح على الشكل الظاهري للشخصية من حيث الزي وطريقة الحوار ، لم يستخدم ممثلو حكاية الديك صياح الايهام التام بل كان العرض يقدم وكانه جزء من الواقع المعاش للممثل، ثم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة المصادر والمراجع والملخص باللغة الإنكليزية .

Research Summary

School theater is a theater with all its components and elements that form the final image of the theater. The researcher has reached some results, including how to build the theatrical character in school theater in terms of the acting performance and the costumes used in forming the character and even the dialogue between the characters in the theatrical work and highlighting its features. The performance of the actors in general in the research sample was characterized by comedic performance in most roles to add an atmosphere of joy and happiness, in addition to directing a message of recommendation and guidance to the recipient. The research included four chapters, as the first chapter included the research problem, which stated the following question: Mechanisms for building the character in school theater performances School theater performances, and it also included the goal of the research, the importance of the research and the need for it, then

ISSN–2536–0027

defining the terms. The second chapter dealt with two topics, the first of which dealt with the character in terms of origin and development, while the second topic stipulated the concept of character in school theater, then previous studies, after which it dealt with the indicators that resulted from the theoretical framework. Then the third chapter dealt with the procedural framework that included the research community, as it included five theatrical performances, then the research tool, the research sample, and then the sample analysis. The fourth chapter dealt with the results that stated: The actors of the play, The Tale of the Crowing Rooster, emphasized the outward appearance of the character in terms of costume and method of dialogue. The actors of The Tale of the Crowing Rooster did not use complete illusion, but the show was presented as if it were part of the actor's lived reality, then the conclusions, recommendations and suggestions, then a list of sources and references and a summary in Engli.

الفصل الأول

مشكلة البحث

لا شك في أن المسرح بعامته ولاسيما المسرح المدرسي يكتسب أهمية لما يضطلع به من مهام خطيرة في النشئة أو التكوين وتفجير الطاقات الابداعية والسلوكية للمواهب ، أن الاهداف التي يمكن أن يؤديها المسرح المدرسي، بوصفة وسيلة تربوية، لذا يعد أحد الوسائل التعليمية والتربوية التي تدخل في نطاق التربية الجمالية والخلقية والذوقية والصحة النفسية للتلميذ، والاخيرة هي التي تجعل من التلميذ راحقاً نموذجاً في مجتمع خال من الاعراض والعقد النفسية التي تؤثر في سلوكه وحياته الاجتماعية ، كما اهتم الدارسون بدراسة المسرح المدرسي وتطبيق المناهج عليه لتقريب الصورة التربوية والعلمية الى ذهن (التلميذ) كون المسرح يعد من مظاهر التطور والرقي الحضاري عند الشعوب والأمم فهو يسعى من خلال كل ما يقدمه على بث العلم والفكر والتعاقد فضلاً عن كل ما يقدمه من متعة وترفيه لجمهور المتلقي (التلاميذ)، مما يجعله يكتسب أهمية خاصة ويؤدي دوراً خضيراً في العملية التربوية. لذلك يعتبر المسرح المدرسي ظاهرة تربوية يعتمد على الغناء المسرحي عادة لتحقيق أهدافه واستناداً على ما ذكر تكمن مشكلة البحث في التساؤل الاتي: ما اليات بناء الشخصية في عروض المسرح المدرسي.

أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث بوصف المسرح وسيلة تربوية تدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية والذوقية والصحة النفسية للتلميذ اذ يؤثر في التنمية العقلية والصحة النفسية فضلاً عن اهتمامه بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل المدرسة وخارجها، يثير الخيال وينمي المواهب والقدرات الإبداعية، فالفنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توقظ الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية .

هدف البحث .

يهدف هذا البحث الى الكشف عن آليات بناء الشخصية سواء كأنه انبساطية أو انطوائية في عروض المسرح المدرسي.

حدود البحث

- الحدود المكانية : العراق

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

- الحدود الزمانية : ٢٠١٥ ـ ٢٠١٧.
- حدود الموضوع : دراسة آليات بناء الشخصية في عروض المسرح المدرسي.

تحديد المصطلحات:

أولا : آليات: ـ تعرف الآلية لغوياً بانها "اسم مؤنث منصوب الى الآلة وهو مصدر صناعي من الآلة فن اختراع الآراث واستعمالها " [١]. أما الآليات **اصطلاحا** فيعرفها (صليبا) بأنها " كل عملية يمكن أن تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها ببعض ، نقول: آلية الانتباه، آلية القياس، آلية التركيب "[٢] كما أن (سالم) يعرف الآليات بوصفها " لفظ يطلق مجازاً على عملية الاداء الشامل للممثل، في العروض المسرحية لما تتضمنه من تكامل العناصر الدالة في الاداء الصوتي والحركي تعاقبيا وزمنياً "[٣].

ثانيا : الشخصية المسرحية :

الشخصية لغة : وردت لفظة الشخصية في معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة بمعنى طلع وارتفع شخصية. ج شخصيات : مجموعة الصفات التي تميز الشخص عن غيره " احترام شخصية فلان"، " شخصية مؤلف وآثاره، صاحب شخصية قوية رجل بارز، دو مقام شخصية عظيمة[٤].

الشخصية اصطلاحا: تعد الشخصية أهم ما في المسرحية، إذا يعرفها فيليب هارمون بأنها عبارة عن كائنات ورقية أي أن الشخصية تموت خارج النص ، ويعرف أن أوبر سلفيلد الشخصية المسرحية بأنها موضع تقاطع مجموعتين سيموطيقيتين هما: المجموعة النصية، ومجموعة العرض" أي أن الشخصية المسرحية نتاج تلاقح وتقاطع رؤيوي بين المتخيل المقروء في النص، والمرئي المجسد في العرض. ويعرفها إبراهيم حمادة بأنها " الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين"[٥]، وهي عند برايس لا يمكن تبنيها بأية طريقة إلا بالإلقاء بها في علاقات معينة... فالشخصية المحضة هي لا شيء مهما أتقن بناؤها".[٦]

الشخصية اجرائيا : من التعريفات السابقة نستنتج أن الشخصية هي ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية، وهناك من قدم الشخصية في القصة الدرامية على الحبكة، وما الحبكة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، إذ يقول مارون الوود " هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك ذلك الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة... هذا الشيء هو الشخصية[٧]. فالشخصية إذن نتاج مجموعة من العادات والسلوكيات لدى الفرد والمميزة له.

الفصل الثاني

المبحث الأول: الشخصية النشئة والتطور .

الفن هو أساس قيام المجتمعات وأساس عمرانها وتحضيرها أو لطالما كانت الفنون المقياس التاريخي الاهم لرفعة وأهمية الحقبات القديمة التي يبحث عن أحداثها، فكلما كانت تلك الحقبة مفعمة بالأحداث الادبية والفنية، كافة بعيون المؤرخين والنقاد حقبة لامعة مزدهرة يسود فيها ذوقاً راقياً ينعكس على بنية المجتمع بذاته لذلك العصر، وبالطبع فإن المسرح هو الاب الروحي للفنون كافة والمقياس الفني لأي عمل كان درامي أو كوميدي أو سياسي، ولأهمية المسرح ظهرت دراسات عديدة بالآلاف تعبر عن الحركة المسرحية للمجتمعات على اساس أنها مرأة العمل الفني ككل. المسرح العربي هو جزء مهم من نسيج الفن العالمي المسرحي فقد ذاع صيته على انه الأقرب لواقع الشعوب ومتطلباتها، كما أنه عالم القضية السياسية بطابع فني بديع لم يشهد له اي مسرح آخر[٨]. كان المسرح عند الإغريق مظهراً دينياً، وعند الرومان ما يشبه المتعة الرخيصة، التي يتكفل بها الرقيق من أجل الترفيه عن مالكيهم، وكان للكنيسة في عهدها الاول شراً ينبغي استئصاله، غير أن الكنيسة عادت بعدها بعد قرون، تحتضن مسرحيات الاسرار والمعجزات، كما

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

بات جمهور اليوم يسترجع الأعمال الجديدة للمسرح اليوناني "سوفوكلس" والانجليزي " وليم شكسبير والسويسري " أوحبسن سترندبرج " بتقديس، ويظن بعض النقاد أن هؤلاء الكتاب، ليسوا بشراً عاديين[٩].
وأن كان قد اتخذ شكلاً مغايرا للمسرح كما عرفه الاغريق وليس من المعقول أن تكون تلك الاعمال المسرحية العظيمة التي عرفها الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد في البداية الأولى لهذا اللون من الفن، أو أنه لم تسبقها مراحل أخرى، وهناك من الكتاب والمفكرين من يستبعدون بشكل عام أن تكون الانسانية التي حققت انجازات رائعة في مختلف الفنون قد عجزت عن اكتشاف الدراما والمسرح وأنها كانت بدون مسرح إلى أن جاء الاغريق فحققوا ما أخفقت الشعوب الاخرى في تحقيقه بوجه عام، للمسرح وهو التصور الوحيد بالنسبة للمسرح ويرون أن هناك تصورات اخرى للدراما والمسرح ترتبط بثقافات حضارات اخرى وتعبر عن هذه الثقافات والمجتمعات وانه لابد من أن نأخذ التصورات في الاعتبار، اذا نحن اردنا الإحاطة بفكرة المسرح وتاريخه وفلسفته ومعوقاته والدور الذي تلعبه في حياة الفرد والمجتمع.[١٠]
وقد بادر العرب أولاً بترجمة كثير من المسرحيات الغربية ثم قاموا بتعريب البعض منها وانتهوا الى محاكاة الغرب بمسارحه ومسرحياته فكتبوا مسرحيات عديدة وأنشأوا مسارح عديدة واعتنوا بهذا المجال، بل يمكننا القول لم يعتنوا بعن آخر من الفنون الادبية وألوانها بقدر ما اكتفوا بالمسرح والمسرحية وقد كان لها دور فعال في تثقيف الشعوب والنهوض بها وبوعيها، وقد نبغ في هذا المجال عدد كبير من الكتاب المسرحيين وخاصة المصريين الذين وفدوا المكتبات بعديد من المسرحيات ، ومن أنواع الشخصيات في المسرحية.

١- **الشخصية الرئيسية** : ويعرفها سعيد علوش" في معجمه بقوله : شخصية تتمحور عليها الأحداث والسرد"[١١] أي أن لها دورا كبيرا في المسرحية، وقد ظهر هذا النوع من الشخصيات في التراجيديا اليونانية التي قامت على مفهوم البطل"[١٢] وكانت الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية هي الشخصيات المعروفة في المسرح الإغريقي، وذلك حتى يتميز عن بقية الممثلين ، أما إبراهيم حمادة فيصف الشخصية الرئيسية قائلا بأنها: "الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الإغريقية، ثم يلعب أدوارا أخرى في نفس المسرحية، أما الآن فهو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب".[١٣] ، ومن هذا التعريف يتبين لنا أنه لم يكن هناك تعدد في الشخصيات في الدراما الإغريقية، فكان نفس الممثل يؤدي عدة أدوار باستعمال الأقنعة، ولكن الآن تطور مفهوم البطل وأصبح هو الذي يلعب الدور الأساسي وتدور عليه الأحداث الأخرى، بحيث لو استبدلنا دوره أو نزعناه، فإنه يحدث خللا في المسرحية، ومن هنا يصبح " البطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية"[١٤] .

٢- الشخصية الثانوية:

وتكون في المرتبة الثانية في المسرحية حيث تأتي بعد الشخصية الرئيسية " يتحدد وجودها كضرورة درامية، بحكم وظيفتها المحددة في الحدث مثل شخصية الرسول والراعي والمربية"[١٥] . أي أنها تساعد في البطل وقد تكون قريبة منه ولذلك سميت بالمساعدة، كما أن هناك فرقا بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، لأن لهاته الأخيرة دورا دراميا أقل أهمية من دور البطل، بالإضافة إلى أنها " تنتمي إلى وسط اجتماعي أدنى من وسط شخصيات التراجيديا التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطية"[١٦]. ومع تطور الأعراف الاجتماعية والقواعد وظهور أنواع جديدة من المسرحية كالدراما، والميلودراما والتطور الحاصل في المسرح، أصبحت أهمية الشخصية الثانوية مرتبطة بدورها في العمل المسرحي، وكذلك الحدث، حيث

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

إنه " لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية إذ دخلت على المسرح شخصيات تنتمي إلى فئات اجتماعية متنوعة، وصار الخادم محورا لكثير من الأعمال".[١٧] وبعد كل ما ذكر يتبين أن الشخصية الثانوية متميزة في العرض المسرحي لأنها " ذات كيان مستقل قد تلقي بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة، وربما وفق المؤلف أحيانا في رسم الشخصية الثانوية فتكون نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم في شخصية البطل نفسه "[١٨].

٣- الشخصية النمطية :

هي الشخصية التي تتميز بكونها عديمة التطور أثناء الحدث الدرامي حيث إن بإمكان متابعتها بالتنبؤ بما قد تقوم به من خلال أحداث المسرحية، أي أنها " شخصية تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث[١٩].

كما أنها تتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها " كالقصاب أو الحلاق أو خادم المقهى أو غير هؤلاء مما نراهم في كثير من المسرحيات العربية[٢٠].أن ما يميز الشخصية النمطية أنها لا تعرف أي تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها"[٢١]، ولكونها تفتقد التنوع والعمق فإنها لا تتميز إلا بعدد قليل من الصفات والبواعث المثيرة، ونجد هذا النوع من الشخصيات النمطية في الأنواع المسرحية التي تهدف إلى النقد الاجتماعي أو إلى الإضحاك من خلال تضخيم الصفة بشكل كاريكاتوري، لذلك نجدها في الكوميديا والميلودراما" [٢٢]، حيث يكثر فيه هذا النوع من الشخصيات لأنها تناسبه، ولأن الرؤية الكوميدية للحياة ليست منوعة أو معقدة، ولكننا نجدها أحيانا " تفتقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك به، أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها، ودعابتها التي لا تكاد تتغير".[٢٣] ومن هنا نخلص إلى القول بأن الشخصية النمطية هي شخصية لها وجه يعطي مظهرا واحدا، ويمكن التنبؤ بسلوكها، ولا تجهد المتلقي سواء أكان متفرجا أم قارئا، على إعمال فكرة للتعرف عليها وعلى تفكيرها.

٤- الشخصية المركبة:

وهي شخصية مركبة من مجموعة من السمات التي تبدو غير منسجمة، ولا تستقر على حال واحدة، ويصعب التنبؤ بمصيرها، وهي قادرة أن تدهش القارئ بما يتوقعه ولها تأثير على الأحداث والشخصيات الأخرى، ومنه فهي شخصية متطورة وهي عكس الشخصية النمطية. وتعرف الشخصية المركبة بأنها الشخصية ذات العمق السيكولوجي التي تتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وعاداتها قوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي كشخصية هاملت ".[٢٤]

حيث إن شخصية هاملت أحسن مثال عن الشخصية المركبة حيث تجمع بين الشجاعة والقوة من جهة، والتردد الشديد من جهة أخرى. والشخصية المركبة تكون دائما شخصية رئيسية في القصة، حيث إنها ترتقي بدور البطولة لامتلاكها خاصيتين أو أكثر من الخواص التي تتصارع في النص المسرحي، مع امتلاكها لخواص أخرى تعزز من خواصها الأساسية كما أنها غير متكافئة في القوة ولكن تظهر أهميتها في أنها تخدم الشخصية وبناءها الدرامي ككل.

٥- الشخصية المعارضة:

وهي الشخصية التي تقف في وجه البطل وتكون ندا له تتصداه، وهي صلبة لا تنثني وقد تكون مجموعة كالمجتمع أو ضمير البطل أو القدر، كما أن هاته الشخصية تدبر المكائد في أغلب الأحيان للبطل ، ويعرف

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

" لا بوس ايجري الخصم بأنه " ذلك الشخص الذي يكبح جماع البطل المهاجم الذي لا يعرف في هجومه رحمة ولا هوادة"[٢٥]، كما يذكر بأن شخصية الخصم في أي تمثيلية يجب أن تتوفر فيها عدة خصائص كأن يكون " قويا، بل يجب أن يكون حين الاقتضاء شخصا لا يلين ولا تعرف الرأفة إلى قلبه سبيلا، كالشخصية المحورية تماما" . [٢٦] وذلك لأنه يكون في مواجهة البطل ندا لند ولهذا يجب أن تتوفر فيه صفات كتلك التي تتوفر في البطل، وذلك حتى يكون هناك تكافؤ في قوتي الصراع ، وتكمن أهمية الشخصية المعارضة أنها تزيد من وضوح ودقة البنية الدرامية، ووظيفتها الأساسية هي معارضة الشخصية المحورية، كما أنها يمكن أن تكون طرفا فاعلا لنشوء الصراع لدى البطل والمسرحية ككل.

٦- الشخصية الكاريكاتورية :

وهي الشخصية التي " يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية، أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كيانا مفتعلا غير مقنع"[٢٧]، ومن هنا يظهر لنا أن المؤلف المسرحي لا يركز كثيرا على هذا النوع من الشخصيات وربما كان ذلك بسبب كونها ثانوية، والسمة البارزة للشخصيات الكاريكاتورية هي أنها تبقى محافظة على ثباتها من بداية العرض المسرحي إلى نهايته حيث يستطيع المتلقي " أن يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية ".[٢٨] ومن هذا القول نلحظ أن الشخصية الكاريكاتورية تشبه إلى حد بعيد الشخصية النمطية السالفة الذكر، حيث إن المتلقي يستطيع تذكرها بسهولة تامة. وتستند الشخصية الكاريكاتورية أو المكررة على أفكار غير أصلية، تدور حول الدوافع البشرية كشخصية البخيل مثل"[٢٩]، ومن الذين يهتمون بهذا النوع من الشخصيات نجد أنها تغري كثيرا كتاب الكوميديا بالتقاطها ورسمها، ومع ذلك فلا يمكن أن تنجح نجاحا حقيقيا، إلا إذا كان لديها شيء من (المرونة) التي تتيح لها أحيانا أن تتمرد على صفتها الغالبة"[٣٠].

المبحث الثاني: الشخصية في المسرح المدرسي .

أن الخصائص الجوهرية لحياة الإنسان تقوم على خواص الفئة العمرية إذ أن هذه المرحلة هي الأساس في تكوين شخصية الفرد، وذلك ما أكده فرويد" بقوله إن الشخصية تتخذ صورتها الأساسية في عهد النشئة[٣١]، فالفرد السوي في هذه المرحلة تكون لديه القدرة والقابلية على الاكتساب والتشكل لان صغر السن وقلة خبراته تجعل تأثره أقوى نسبيا من الشخص الراشد، ولان ما يكتسبه الفرد في سنوات عمره الأولى من عادات واتجاهات وقيم ومثل يؤثر في تكوين شخصيته وأفكاره وقيمه في المستقبل بدرجة كبيرة يصعب تعديلها [٣٢]. وبذلك فالتلميذ هو الإنسان في أدق مراحله واخطر أطواره، وعليه فالاهتمام بتربيته ونشأته وتعليمه يجب ألا يعلوه أي اهتمام، وقد لعبت وسائل الاتصال دوراً بارزاً في تشكيل شخصية التلميذ من اجل تعزيز دور المؤسسات التربوية في بناء فرد متكامل الشخصية، ويعد المسرح المدرسي أحد وسائل الاتصال المهمة كونه وسيلة ذات تأثير كبير في المجتمعات، فالمسرح مظهر حضاري يرتبط بتقدم الأمم ورقيها وهو ليس وسيلة ترفيه أو متعه بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط هام لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية[٣٣] . والمسرح المدرسي هو المسرح الذي يقوم على الاحتراف من اجل التلاميذ والناشئة وحددت وظيفته الاجتماعية بأنها مساهمة عن طريق العمل الفني في التربية وبناء الأجيال الصاعدة. وينطبق على المسرح المدرسي كل ما ينطبق على مسرح الكبار من عناصر أدبية وفنية فهو يحتاج إلى كاتب موهوب مثقف دارس العناصر المسرحية ومقوماتها ولخصائص التلاميذ ومراحل نموهم كما يحتاج إلى مخرج خلاق متميز[٣٤] .

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

فالمسرح المدرسي هو احد الأشكال التي تقدم فيها العروض من قبل ممثلين يعبرون عن شخصيات متنوعة تسرد قصصاً مسرحية موجهه للتلميذ ويمكن تقسيمه من حيث الممثلين إلى ثلاثة أقسام حيث نجد مسرح التلميذ بالتلميذ، وهو المسرح الذي يمثل فيه التلاميذ بأنفسهم ويعرضون مسرحياتهم أمام جمهور آخر من ذات الفئة (التلاميذ)، أما القسم الثاني فهو شكل يمثل فيه الكبار للتلاميذ وهناك جزء يشترك فيه كل من الكبار وفئة الصغار، غير أن هذه الأشكال تركز دائما على أن تكون مسرحياتها ومواضيعها وقصصها موجهة إلى التلميذ إضافة إلى هدفها التعليمي والتربوي والفني تجاه هذه الفئة بشكل خاص[٣٥].

كذلك يعمل المسرح على تدعيم المبادئ التربوية المتصلة بالجوانب التعليمية فضلاً عن اهتمامه بالجوانب الخلقية والسلوكية والجمالية المتعلقة بالجوانب التربوية، ويسعى أيضا إلى جلب الفرحة في قلوب التلاميذ وتدريبهم على التمثيل وتحسين النطق والأداء ويدفعهم إلى السلوك الجيد ويعلمهم الأخلاق السليمة ويعطيهم جوانب متعددة من القيم والاتجاهات الفاضلة، كما أنه ابرز مجال يعرض فيه التلاميذ نشاطاتهم بطرائق ممتعة. [٣٦]

عناصر البناء الدرامي في المسرح المدرسي .

١-الحبكة:

تعد الحبكة أهم عنصر في الكتابة المسرحية أي أنها تتضمن نسيج الفعل الدرامي من بداية ووسط ونهاية لتعزيز الهدف المنشود المتواصل بين المعلم والطالب أو بين المتلقي والملقي بشكل عام من اجل إيصال المواضيع التي تتخلل هذه الحبكة حيث يمكن أن تصاغ إلى أحداث منفصلة لاستعراض أفكار ومواضيع تعليمية هادفة. والحبكة كما يراها أرسطو : إما أن تكون بسيطة وربما معقدة وأفعال الحياة الواقعية التي تحاكيها الحبكات تؤكد مثل هذا التميز "[٣٧]، ويراعي الكاتب في المسرح المدرسي أن تكون الحبكة بسيطة، يتجنب فيها الفعل المعقد والمركب الذي لا يصل إلى التلميذ حيث يعتمد على فعل بسيط مكون من بداية ووسط ونهاية.

وقد عرف إبراهيم حمادة الحبكة : بأنها "التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد، أنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها "[٣٨] . وتحظى الحبكة باهتمام كبير في المسرح المدرسي حيث أنها تساعد على خلق التشويق والمتعة فضلا عن خلق الحوار المناسب وتحتاج الحبكة إلى مراعاة مراحل العمر لمتابعي المسرحية، أن النص المسرحي لا يتاح له أن يتحول إلى قوة نابضة بالحياة إلا من خلال انتقاء عناصر مسرحية كفؤة على مستوى الإخراج والتمثيل والتصميم، إذ أن المخرج الذي يستطيع أن يرى العالم من خلال نظرة التلميذ هو وحده الذي ينبغي أن يخرج المسرحيات المدرسية، فهم التلاميذ إذا هو الشرط الأساسي الذي يجب توافره في المخرج المسرحي والاحترام ينمو مع الفهم ويعقب هذا الاحترام والاهتمام الصادق بسعادتهم ورفاهيتهم.[٣٩]

مما سبق يرى الباحث أن الحبكة هي الأحداث المتتابعة والمتسلسلة التي تتكون منها قصة ما مع التأكيد على علاقة الأحداث ببعضها وذلك من اجل توليد اثر عاطفي أو فني لدى المتلقي وهي تنظيم حركة أفعال الشخصيات في الزمان والمكان.

٢ - الصراع :.

يرى إبراهيم حمادة إن الصراع هو مفاضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"[٤٠]، يحصل الصراع غالبا في المسرحيات المدرسية بين البطل وغريمه أو خصمه ومن خلاله يمكن أن نجعل التلاميذ مترقبين ومتلهفين لما يحدث، واهم ما يتصف به الصراع في المسرح المدرسي هو أن تكون دلائله واضحة ومنطقية على صعيد الأسباب لكي توضح للأطفال أن عملية الصراع لم تكن

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

مزاجية أو لأسباب تافهة بل لإثبات الحق أو من اجل تكريس القيم والأفكار الايجابية ويلزم أن يكون الصراع خارجيا إي ظاهرا وليس داخليا أو مخفيا لان الخارجي يكون أكثر توافقا مع فكر التلميذ وذوقه كما أن الصراع الداخلي يصعب على التلميذ استقباله بوضوح وحرارة.

٣- الحكاية او قصة المسرحية :.

هي احد عناصر النص المسرحي وهي مجموعة من الحوادث مرتبة زمنيا وتعتبر من أحب الأجزاء إلى التلاميذ وأكثرها متعة لهم فهي التي تدفعهم للمتابعة والصبر على الأحداث والشخصيات وتحقق عنصر الإثارة والتشويق. ومن أهم الخصائص التي تتميز بها الحكاية هي"، السهولة والوضوح في تسلسل أحداثها ومعانيها، إذ إن الحكاية البسيطة والسهلة هي السبب الرئيسي في إقبال التلاميذ على فلم أو مسرحية معنية"[٤١]. ويهتم التلاميذ في مراحلهم الأولى بقصص البطولة والمغامرات، ويصلون إلى قرب نهاية هذه المرحلة إلى ما يعرف بـ (عبادة البطولة) حيث يتقبل التلميذ كل ما يقدمه البطل الذي يعجب به من دون نقد أو مناقشة[٤٢]. وعادة ما يكون لدى التلاميذ إحساس قوي بالعدالة ويرتاحون إلى المسرحية التي يوزع فيها الثواب والعقاب على من يستحقه، ومسرحيات الكبار بالطبع لا تراعي ذلك الأمر بالرغم من انه اغلب المتفرجين الكبار يفضلون النهايات السعيدة[٤٣].

٤- الحوار :.

يعتبر الحوار كيان النص المسرحي، فبواسطته تسرد، الحكاية ومن خلاله تتكشف معالم الشخصية وتتطور، ودونه لا يتنامى الحدث، ولا يتكامل الصراع، ولا تصل المعلومات إلى التلميذ القارئ، والحوار الجيد في المسرح المدرسي هو : الحوار الواضح الدقيق بلا إطالة جمله وعباراته مختصرة دون مغالاة ، إن المسرح الذي يقدم خصيصا للأطفال ينبغي أن يراعي طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها التلميذ، ويتوجب أن يتناسب الخطاب في المسرحية مع تلك المراحل العمرية، وعلى من يكتب المسرح المدرسي أن يكون واعيا بسلوكيات التلميذ وعاداته، كالميل إلى اللعب مع أقرانه وتقليد الشخوص الأخرى، وتقمص ادوار البطولة والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية وسرعة التلميذ على الاستجابة للحدث والتأثر به والقدرة على التخيل والميل إلى الضحك أو البكاء لأقل استثارة، ومن المفيد أن تستعين المسرحية المقدمة للتلميذ بعنصر الفكاهة أو الإضحاك إذا كانت الفكرة أو الموضوع يسمحان بذلك دون إقحام أو تكلف، ويقول (زكريا) إبراهيم) في ذلك: دلتنا التجارب التي أجريت على التلاميذ إن ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والترقي النفسي عموما، بدليل إن التلاميذ الذين تتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة اقل ترقيا من غيرهم، ومعنى ذلك إن الروح الفكاهية تقترن بالنمو النفسي فتكون في كثير من الأحيان بمثابة أمارة على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء ".[٤٤] فالحوار في المسرحية المقدمة للأطفال يجب أن يتوافق مع مستوى تفكيرهم وقدرتهم على الفهم، فلا تطول فقراته حتى لا يشعر التلميذ بالملل وتكون لغته بسيطة وسهلة.

٥- الشخصيات.

الشخصية هي إحدى المقومات التي تشكل بنائية النص الفكرية وتتحرك في بنائها الدرامي من خلال شبكة من الأنسجة السيكولوجية والأيديولوجية والتاريخية والاجتماعية، والشخصية محور مركزي في بنية النص تنمو وتتطور من خلال بنية الأحداث ومن خلال المحيط البيئي والتي تحركه وتشكله عناصر أهمها العلاقة المتداخلة والمتشعبة بينه وبين الشخصية من حيث إنها بناء تركيبي يتحرك ضمن العمق المرمز برموز البيئة والمجتمع.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

فالشخصية هي الوجود الملموس الذي يلمسه المتلقي ويتابع من خلاله سلوكه وانفعالاته من خلال المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، كما نلاحظ في القصص يستلزم الأمران تكون الشخصيات واضحة للأطفال وتتسم بالإقناع إذ تحرك عواطفهم وتشد انتباههم وهذا ما تؤكده وارد بقولها ينبغي على الشخصيات أن تكون واضحة للأطفال الصغار، كما تكون على قدر قليل من الدهاء والتعقيد وان يكشف مظهرها عن مخبرها وان تكون خطوطها من الوضوح بحيث يكون من السهل عليهم إدراك حقيقتها، والتلاميذ تستهويهم شخوص الأبطال الشجعان والشخصيات النسائية الشجاعة المحبوبة التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال الأبطال . (٤٥)

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:

١- تمثل شخصياته النص المسرحي نماذج بشرية حقيقية عايشها الكاتب أو تأملها جيداً وبعمق وخلق فيها جواً من التوتر يساعدها على الشعور بعمق انسانيتها الحقيقية لتظهر مقنعة وحية في النص المسرحي.

٢- يفكك الكاتب المسرحي شخصيات نصه مبيناً اطراف الصراع باعثاً الجو النفسي العام المتأسس على تنويعات وتعقيدات حياة تلك الشخوص.

٣- أن عملية البناء الدرامي للشخصية في النص يستند على اختيار الكاتب نموذجاً او عدة نماذج بشرية مختلفة، ثم تبدا عملية الاختيار وتجمع الخواص وتسليط الاضواء ليصل الى نتيجة تعطي مظهراً لإنسان حي حقيقي.

٤- ان الشخصية التي يدور حولها النص هي التي تحدد دائماً اتجاه القصة، وبذلك لا تكون الحبكة محضر سلسلة من الاحداث التي تضع لشخصية ما، لكنها سلسلة من الاحداث تضع نتيجة الاختبارات التي تقوم بها الشخصية، واهمها تلك التي يقوم بها البطل داخل نفسهُ.

٥- ان التصوير الدقيق للشخصية، يقوي عن المشاعر التي تنشأ لدى القارئ عبر تطورها الدرامي، بعد خواص الشخصيات وابعادها مصدراً يدل الى حد كبير على شكلها المتكامل داخلياً وخارجياً فضلاً عن تطورها اثناء الاحداث المتأزمة وصولاً الى الحل.

٦- ان تقسيم الشخصيات من حيث وظيفتها المسرحية أو دورها الدرامي اولاً، ودرجة عمقها وتطورها الدرامي خلال احداث النص ثانياً يحددان الاسس والمحاور التي تقوم عليها الشخصية ويكشف عن صفاتها وخصائصها الدرامي طبقاً لمحور حكاية النص المسرحي.

٧- تعد الشخصية احدى العناصر الدرامية في تكوين النص المسرحي.

٨- تلعب البنية الدرامية للنص المسرحي دوراً مهماً في الكشف عن الكينونة الداخلية للشخصية.

٩- تعد أهمية الاقناع في اداء الشخصية المسرحية من الوسائل العامة في عروض مسرح الطفل وذلك كونها تعمل على جعل الطفل يتأثر بها يشاهده داخل العرض المسرحي.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

الفصل الثالث

اجراءات البحث التطبيقية

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من (٥) مسرحيات تم تقديمها للفترة ما بين (٢٠١٥ – ٢٠١٧)

جدول (١): يوضح مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	زمان العرض
١	أيام الأسبوع الثمانية	صلاح حسن	اقبال نعيم	المسرح الوطني	٢٠١٥
٢	سر النجاح	قحطان زغير	حسين علي صالح	المسرح الوطني	٢٠١٥
٣	الشيخ والجدول	فلاح العبدالله	فلاح العبدالله	المسرح الوطني	٢٠١٦
٤	حكاية اللؤلؤ المفقود	لويس كارول	حسين علي صالح	المسرح الوطني	٢٠١٦
٥	حكاية الديك صياح	حسين علي عارف	حسين علي عارف	دار ثقافة الاطفال	٢٠١٧

أداة البحث:

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أداة للبحث.

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية وللأسباب التالية

أ- تحتوي على شخصيات إنسانية تتوافق مع اهداف البحث

ب- تحتوي على أفكار تناسب المسارح المدرسية بصورة عامة.

تحليل عينة

انموذج (١): مسرحية (اللؤلؤ المفقود)

تأليف لويس كارول، اعداد وإخراج : حسين علي صالح، ٢٠١٥

حكاية المسرحية

تدور احداث المسرحية حول موضوعة خالية وهي ان الفتاة (ألس) مولعة بقراءة القصص والحكايات الخيالية التي أثرت في تكوين شخصياتها؛ فهي تعيش في عالم ما تقرأه من قصص. في ذات يوم تطلب من وادلتها ان تذهب الى الشاطئ من اجل ان تلعب هناك وبين رفض أمها وتوسل واحاح (ألس)، ترضخ الام في نهاية المطاف أي طلب (ألس)، الا ان الام تحذر (ألس) من عدم الاقتراب من الأشخاص الغرباء، وما أن تنال موافقة والدتها حتى تنطلق وهي تحمل بإحدى يديها دميتها الارنب (بيلي)، وفي اليد الأخرى تحمل كتاب يحوي حكاية (اللؤلؤة المفقودة) وما ان تصل الى الشاطئ تقوم بتصفح الكتاب وبعد فترة قليلة يسيطر النعاس على (ألس)، تضع الكتاب جانباً وتغط في نوم عميق، وها هي الأن تنطلق في عالمها المليء بالسحر والخيال، وهنا في تلك اللحظة تبدأ مقامرة (ألس). وع شخوص قصتها.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

ينقلها حملها الى عالم افتراضي، عالم مليء بالغرابة والخيال، وحدها في هذا العالم الافتراضي تتبول في المكان بحثاً عن دميتها الارنب (بيلي)، الذي يتحول الى ارنب بحجم الانسان الاعتيادي، تتفاجأ (ألس)، من رؤيته في بداية الامر، وتظهر عليها ملامح الخوف عند رؤيتها له، إلا أن الارنب (بيلي)، يتقدم نحول متحدثاً بلغة البشر، ويخبرها بأنه أرنبها المحبوب (بيلي). في هذا العالم يلتقون بشخصية غريبة، تدعى (هانتي) وهو يعمل حارساً لدى (سيدة القلوب)، وفي تلك الاثناء يتحول الامر الى حالة من الصراع بين (ألس) مع ارنبها (بيلي) و (سيدة القلوب). وبعدها تلتقي (ألس)بـ (موتكي) قط (سيدة القلوب) وهو غريب الاطوار ويعشق النوم كثير.

ثم بعدها تلتقي بشخصية أخرى هي (بوني بوني) حارس بوابة الجبل. وذلك لأنها تقرر الذهاب الى الجبل. وهنا يقوم (بوني بوني) بأخبارهم أن الصندوق سيقوم بطرح لغز عليها ومن تكون اصابته صحيحة سيفتح الصندوق وسيفوز باللؤلؤ الموجود داخل الصندوق، وكان نص اللغز: شيء يطير في بلاد العالم وليس له اجنحة، يحاورنا وليس له لسان، إذا فتحتهً تكلم، وإذا أغلقتهً صمت فما هو؟ وما أن تسمع (ألس) باللغز، حتى

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

تمشي بخطوات واثقة وتدلي بإجاباتها للصندوق وتخبره بان الجواب هو (الكتاب)، فيفتح الصندوق، وعندما يعتقد الجميع بان ما سيحصلون عليه هو اللؤلؤ، إلا انهم يتفاجؤون برؤية شخص يخرج من الصندوق، ويقوم بإخافتهم واللحاق بهم في المكان، وما هي الا لحظات حتى يتوقف، ليخبرهم بانه (الرجل الصخري)، وبانه لا وجود للؤلؤ داخل الصندوق. ثم يترك المكان كل من (بوني بوني) و(الرجل الصخري) تاركين كلا من (ألس) وارتبها (بيلي) و (سيدة القلوب) وقطها (مونكي) وحارسها (هانتي) بعد أن يعطيهم بعض النصائح التي تفيدهم في الحياة، وهنا وفي هذه اللحظة يغلب النعاس (ألس) تغط في نوم عميق وما هي الا لحظات حتى تستيقظ من نومها لتعود الى عالمها الحقيقي، تنهض وتدور حول نفسها وهي تبحث عن (سيدة القلوب) و(مونكي) و(هانتي) وهنا تكتشف (ألس) أن كل ما شاهدته ما هو الا نسيج من خيال.

الفكرة

ان الفكرة الأساسية التي تتضمنها المسرحية ضمن سياقها العام هو تقديم جملة من النصائح، على لسان شخصيات المسرحية، ومن هذه النصائح:

أ- أن قراءة الكتب والقصص والحكايات تفتح رحبة للإنسان نحو العلم والمعرفة.
ب- أن التعاون والتأزر بين الأشخاص يهمل كل العواقب التي قد تواجه الشخص.
ج- سماع إرشادات الشخص الأكبر سناً تؤمن حياة الشخص من الوقوع في الخطأ.

الشخصيات

تباينت شخصيات المسرحية بين إنسانية وخيالية وأدوار حيوانية وكما مبين فيما يلي:

ألس: شخصية واقعية. ووالدة ألس شخصية واقعية. والدمية (بيلي) دور حيواني خيالي. وشخصية (هاتني): شخصية خيالية. وشخصية (سيدة القلوب): شخصية خيالية. ودور القط (مونكب): حيواني وخيالي. وشخصية (بوني . بوني): شخصية (توني توني) شخصية إنسانية.

استطاع المخرج أن يوظف بحضر عناصر العرض المسرحي مع الأداء التمثيلي للشخصيات/ حيث وظف الغناء والرقص، ويكون بذلك حقق أسلوب المسرح الشامل الذي يجمع بين الأداء التمثيلي والغناء والرقص وقد حقق ذلك التوظيف جانباً مهماً من عملية التواصل بين العرض المسرحي وبين المشاهدين الأطفال.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

لقد كانت الشخصيات تعتمد على بعضها في دائرة العلاقات الموجودة في العرض المسرحي، وكانت هناك رابط يربط أواصر تلك الشخصيات ويجمعها ببعضها في اطار الفكرة الرئيسة، رغم التنوع في استخدام الشخصيات الإنسانية الواقعية والخيالية وبقية الأدوار الحيوانية.

لقد كانت شخصية (ألس)، وفق تصورات المعد والمخرج في العرض المسرحي (اللؤلؤة المفقودة) أداء واضح المعالم حيث كانت تتميز هذه الشخصية بوضوح وثبات في أدائها للشخصية الخيالية (ألس)، فقد كان بناء الشخصية في العرض المسرحي من حيث الأداء، متماسكاً الى نهاية العرض، ولم يقتل إيقاع الأداء لديها، وقامت بايصال كل المعلومات التي تشكلت على ضوئها هذه الشخصية، كما ان الأزياء واقعية تماماً، وطريقة الحوار فقط كانت حواريتها حياتية بيته خالية من عنصر الأداء الجمالي الذي يعزز من دور هذه الشخصية في العرض المسرحي .

اما أداء دور الارنب (بيلي) فقد كان على درجة عالية من المهارة مما يدل على وضوح النمط الذي يمر به الدور، وكما إضافة الأزياء للدور الخاص بالأرانب جوانب مهمة جعلته يكون أداء يمتاز بخيالية الدور من ناحية المبالغة بالإداء.

وكذلك شخصية (هانتي) تمكنت هذه الشخصية من الحفاظ على مستواها طيلة مدة العرض المسرحي من حيث غرائبيتها باعتبارها شخصية خيالية، اما (سيدة القلوب) فكان أدائها متوازناً مع ما رسم لها من حدود الأداء فقد تميز اداؤها بالمبالغة وبغرائبية تصرفاتها في العرض المسرحي وكذلك للأزياء دور مهم في بناء الشخصية.

اما القط (مونكي) كان اداؤه أداء خالياً من الوضوح رغم انه قريب جداً من الحياة الواقعية التي يعيشها التلميذ.

اما شخصية (بوني بوني) فقد كان اداؤها غير مستقر فتارة نكون شخصية من عالم فنتازي وتارة تنتقل الى عالم واقعي، مما يقلق استيعاب التلميذ لهذه الشخصية ويفقد معها درجة استيعابه للمعلومة التي تنقلها لهُ هذه الشخصية وذلك لعدم استقرار أدائها ضمن نمط واحد وشخصية (توني توني) اوظفت في بادئ الامر لأداء دور الصندوق الخيالي الذي يتكلم. اما أداء شخصية (الرجل الصخري) فقد كان أداء هذه الشخصية متسماً ببعض الصفات التي حملت منها شخصية لها تأثير رغم حضورها القصير في العرض المسرحي، وساعدها في ذلك الأزياء والقناع المخيف، فكان أداء هذه الشخصية كعنصراً للدهشة للتلميذ المشاهد.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

انموذج (٢) مسرحية حكاية الديك صياح

تأليف وإخراج حسين علي هارف، سنة العرض: ٢٠١٧

حكاية المسرحية

تدور فكرة المسرحية حول ديك وهذا الديك هو الحكواتي في المسرحية بصورة عامة، تجسد حكاية بسيطة تدعو الانسان الى الثورة ضد السلطة المنحرفة. حيث ان الديك يمثل الحرية والمعارضة ضد غطرسة الملك ومستشارهُ.

تحليل نموذج العينة:

السلوب المتبع في العمل المسرحي كان على وفق الأسلوب البرشتي في كسر الإيهام والتغريب فكان دور الراوي بوصفه احد الممثلين ضمن النسق المكون لمفردات الشكل العام للعرض المسرحي وبدوره حمل خطاب العرض لغة مشفرة صورية وأخرى سمعية خاطبت المتلقي باستغلال المعجم الموسوعي لذاكرته عبر لغة تحمل علامات متداخلة تشكل فيما بعد مرأة عاكسة لواقع الحياة المعيش في المشاهد الأربعة عبر الممثلين عن طريق الازياء وباقي المؤثرات وبعض الحيل المسرحية مثل (الدمى وخيال الظل) فضاءات متعدد للإداء التمثيل في العرض وهذا ما يسلط عليه الضوء بوصفها احدى تقنيات الأدائية في مسرح الطفل مما جعل المتلقي أكثر أنشداداً وإهتماماً لما يرى، فهو أمام شخصية حيوان ناطق، يتحرك يعني ويرقص مع ويتفاعل الحدث ويضمه ويعلق عليه، فأهمية الاداء التمثيلي ومعرفة من قبل الممثل في تحديده لأنواع الرقص والالعاب الفلكلورية، والغناء والإيقاعات الموسيقية كان له الدور في طريقة توظيفها دراميا داخل العمل المسرحي، على وفق متطلبات اكاديمية، كونها تعطي تنويعا لأداء الممثل، وهذا الحال في الاداء التمثيلي لشخصية (الديك) في اكثر من مشهد لاسيما في تعاطيه مع شخصية الملكة التي اختارت الممثلة في ادائها لهذا الدور المزاوجة بين الشخصية المتعالية المغرورة وشخصية الطفلة الساذجة عبر التأرجح بين ادائها في المشاهد ما بين القالب الرسمي الذي وضعت فيه بوصفها ملكة وبين سذاجتها ومحنوبية ثقافتها، فضلا عن الاناقة التي جسدها الزي الذي جعل منها شخصية محببة للطفل لاسيما الفتيات الصغار، ان احتواء المسرحية على شخصيات غير أئمية فضلا عن الشخصيات مثل (الديك النمى) والمحاورة التي جرت بين هذه الحيوان والانسان كذلك بين الدمى والحيوان ضمن التواصل اللفظي واللا لفظي بشكل يفصح عن شكل العالم اللامنطقي الذي تعيش فيه الشخصيات، وكانعكاس للعالم الذي تعيشه، ومن خلال خيال الظل

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

ومسرح الدمى، والحركة الموضعية الشخصية (الديك) بهدف تركيز اهتمام المتلقي بصريا وسمعيا وهي تعلق على ما يجري، فقد جرى الدمية المزدوجة في بعض المشاهد عبر استعارات تصورية بشرية لمشهد المصارعة شكلت طرفيها الدميتين المتلاصفتين للتكليل على طبيعة تفكير الطواغيت من أن الصراعات والخلافات تثلج صدورهم وتشعرهم بمتعة سادية، فضلاً عن توظيف النمى كبديل لشخصية الملك والملكة، أراد عبرها مخرج العمل كسر الرتابة وشد المتلقي وإضفاء التشويق عبر مجموعة تقنيات ادائية مغايرة وفقا لتأسيس معرفي بإطار غرائبي يتم خلاله إدخال مواقف واقعية ضمن متن حكائي خيالي لتكوين صورة ذهنية تحاكي الواقع وتناغي مخيلة الطفل عبر الشخصيات المحببة لديه بحيث يكون الاداء تقصي على وفق تقنيات ادائية اعتمدت على التقنية الصوتية (للممثل)، وحركة اليدين في التحريك، فضلا عن الانفعالات الجنسية لقد وظفتها (شخصية الديك) صوته عن طريق استخدام طبقات صوتية مختلفة، مستوحية تلك الطبقات من صوت الحيوان نفسه كما اعتمدت نبرة خاصة، وبما يتلاءم مع الجمل التي تلقيها هذه الشخصية، فضلا عن العودة الى الطبقة الصوتية الخاصة بشخصية (الديك) في الحوارات والجمل التقديمية، وهنا نجد الأداء لهذه الشخصية قد توزع بين الأداء التقمصي من خلال شخصية (الديك) بوصفه طرفا في الصراع، والاداء اللاتقصصي التقديمي من خلال دوره كراو للأحداث ومعقبا عليها وهنا نجد الممثل لشخصية الديك قد حاكى بأدائه اكثر من شخصية عبر تقنياته الأدائية متنقلا بين الاندماج الأرسطي واللاندماج البريختي، فضلا عن اعتماده المهارة الحركية والتنقلات الحركية والايقاعية التي تشد الطفل وتبقي على انتباهه، كما نجح في توظيف مهارته الصوتية بعدما أفاد من معرفته للموسيقى في استخدامه لعنة طبقات صوتية لإضفاء التنوع والتلوين عليها لاسيما في الانتقال ما بين التمثيل والتقديم والتعقيب والغناء. فضلا عن استخدام الرقص والغناء كمهارة إضافية ومكملة للشخصية.

اما الأداء التقديمي للشخصيات كان عن طريق السمات التقديم من قبل المؤدي لها، وهوية تعريفية للشخصية مستعارة من الذاكرة الجمعية، فعلى سبيل المثال يرتبط (التاج والصولجان) بـ (بالملك) واعتمادا على ذاكرة (المتلقي) المعرفية، كان يمكن ان يشكل التعامل من قبل المؤدي مع (الاكسسوار) خصوصية أدائية ومظهرية عن باقي الشخصيات، فضلا عن توضيح الهوية لهذه الشخصية والتعريف بها، كما كان بالإمكان توظيف المهارة الحركية لشخصية (الملك)، من خلال الحركات والايماءات التي تحيل ذاكرة (المتلقي) الى صورة الملك الأرعن ونمطية اداءه التي اقتربت من الكاريكاتيرية ربما لخصوصية المتلقي وحساسية

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

حضوره في مسرح الطفل، لكن تلك النمطية القت بظلالها على الاداء الذي افتقر للتنويع في الاداء الصوتي والجسدي، فوقع في الرتابة والتكرار مع تميز اداءه بسرعة الحركة وخفتها رغم وجود البطن الكبير والمبالغ في حجمه وهنا نجد شخصية الملك التي تحاكي الطغاة والجبابرة من الحكام، تأتي حركة الملك وهو يرفع وينزل مستشاريه ضمن نسق علاماتي أيفوني تحيل إلى أن الملك هو الوحيد المتحكم في مصائرهم فيعز من يشاء ويذل من يريد حسب مزاجه ومصالحه، وعانت حركات الملك والملكة وهم يستعيرون بعض العاب الأطفال المتداولة مجتمعياً في أكثر من وحدة مشهديه وظفها المخرج لدعم مجريات الحدث العام والإضفاء جو من الفرح والبهجة والضحك لإمتاع المتلقي وضمان إنجذابه للعرض المسرحي، ومن ثم الاداءات متمثلة بسقوط الملك وإنهياره عند سماع صوت الديك أو كلمة صباح، وجلوس الملك على الأرض بينما يعتلي الديك العرش في إشارة إلى مفهوم الضعف والخذلان أمام الديك، فضلاً عن جلوسه في المشهد الاخير أسفل العرش خلف القضبان في استعارات مزدوجة الأنماط اتجاهية، تصورية ضمن صور رمزية تحيل إلى إنهزامه وسقوط حكمه، كل تلك الصور الاستعارية تتجسد عبر التمظهرات الوسائطية لجسد الممثل ضمن قضاء التواصل المسرحي لتوصيل خطاب جمالي فكري تتخذ من الدوائر الأدائية لحركات جسد الممثل أداة لها.

أما بالنسبة لشخصية المستشار الاعلامي فقد اعتمد اداء تقمصياً وظف فيه التقنيات اللفظية والحركية بشكل متقن ما صنع (كاريكتر) خاص به عبر نسق فنتاري اشبه بالرجل الالي الذي تحركه السلطة حسب اهوائها في ترميز قصدي إلى خضوع وسائل الإعلام السلطة الحاكم وإمكانية السيطرة عليها كما لو كانت تدار بجهاز تحكم عن بعد والحال مختلف لدى المستشار الأمني الذي اقتصر ادائه على الحركات والايماءات الا في اوقات قصيرة قد يتفوه بكلمة او يهمهم بشيء.

الفصل الرابع

اولاً: نتائج البحث ومناقشتها

١- اكدوا ممثلوا مسرحية حكاية الديك صياح على الشكل الظاهري للشخصية من حيث الزي وطريقة الحوار .

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN–2536–0027

٢- لم يستخدم ممثلوا حكاية الديك صياح الايهام التام بل كان العرض يقدم وكانه جزء من الواقع المعاش للممثل.
٣- افرط الممثلون في عرض مسرحية (حكاية الديك صياح) في استخدام (الشغل المسرحي) وهو جزء من تقنيات الممثل الظاهرية، مما اعطى زخماً قوياً للتواصل بين الممثل والمتلقي.
٤- اعطى استخدام الممثل لتقنية الحركة الجسدية الحرة عضوية واضحة لإداء الممثل لاسيما في شخصية الديك مما ابعده عن المبالغة والتكلف.
٥- لم يوفر في العرض استخدام تقنية الانفعال الداخلي كون العرض يصبو نحو إيصال الشكل الظاهري للشخصيات بعيداً عن تصوير الانفعالات الداخلية لها لخصوصية مسرح الطفل.
٦- لم يستخدم ممثلوا (حكاية الديك صياح) الايهام التام بل كان العرض يقدم وكانه جزء من الواقع المعيش المتمثل.
٧- لم يكن الممثل منفصل عن مساحة الجمهور بل كان هناك اتصال مباشر بين شخصيات العرض والمتفرجين لاسيما شخصية الديك وشخصية المستشار الاعلامي، مما ولد شحنات تفاعلية عاطفية بين طرفي الارسال من ممثلين الى متفرجين.

الاستنتاجات :

١- مسرح الطفل يكشف المجال الجمالي بين الخشبة والمتلقي عن طريق بناء الشخصية الزرادشتية التي يستخدمها الممثل التي لها ارتباطها الجوهري بقدرات تعبيرية (الصوتية الجسدية) للمثل.
٢- يركز مسرح الطفل في بناء الشخصية على الأزياء التي تناسب العرض المسرحي للطفل أي تكوين الشخصية مناسب لإعمار الأطفال او العروض المدرسية.
٣- طريقة الحوار تكون بسيطة وسهلة بعيداً بحيث تكون مفهومة للمتلقي في المسرح المدرسي.

التوصيات:

١- يوصي الباحث بضرورة اقامة ورشات تدريب تقام من قبل مختصين لتطوير الشخصيات المسرحية من حيث بناءها وفقاً للنص المسرحي.
٢- الاهتمام بنصوص المسرحية الخاصة بمسرح الطفل على اختلاف الفئات العمرية للأطفال وذلك من خلال الاهتمام بكتاب مسرح الطفل .
٣- ضرورة توفير الامكانيات الانتاجية للارتقاء بالعمل المسرحي الخاص بالطفل. بما يؤدي الى جعل هذا المسرح منبراً للارتقاء بالطفولة نحو حياة اكثر اشراقاً.
٤- الاستعانة بمصممي الازياء الذين لديهم الخبرة في عمل الازياء الخاصة بمسرح الطفل (الشخصيات الكارتونية، الدمى الحيوانية) وذلك لعمق تأثير الازياء والالوان على الطفل الذي يتأثر ويتفاعل بشكل كبير مع شكل الزي وألوانه.

المقترحات:

١- على مؤلفي ومعدي نصوص المسرح المدرسي التأكيد على بناء الشخصية المسرحية من حيث الحوار والازياء وفاعليتها في التأثير على المتلقي.
٢- على مخرجي المسرح مراعاة ابعاد الشخصية من حيث العامل النفسي والاجتماعي والفكري عند تحويل النص الى عرض من خلال أفعال الشخصيات والهدف من وراء بناء وتكوين هذه الشخصية وكيفية تأثيرها على المتلقي.

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

٣- يجب مراعاة الفئة العمرية عند بناء الشخصية في مسرح الطفل بحيث تكون محببة لهم وتلاءم أعمارهم.

قائمة المصادر والمراجع

-القران الكريم

١- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب القاهرة، ١٩٨١).
٢- إبراهيم زكريا سيكولوجية الفكاهة والضحك، (دار مصر للطباعة، ١٩٩٢).
٣- ابن منظور (لسان العرب)، ب ت.
٤- أبو رية، جمال المسرحية التلفزيونية للأطفال، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
٥- احمد زلط، مدخل الى علوم المسرح - دراسة فنية – (الاسكندرية: دار الوفاء، ط ١، ٢٠٠١).
٦- أرسطو . فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، (بيروت لبنان، ٢٠٢٤).
٧- إلهيتي، هادي نعمان أدب الأطفال فلسفته وفنونه ووسائطه)، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨).
٨- إلين أستون وجورج ساقونا المسرح والعلامات ترجمة سباعي السيد مراجعة محسن مصيلحي.
٩- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، (بيروت، دار المشرق، ٢٠٠٠).
١٠- أيكن، جون كيف نكتب للأطفال، ترجمة : كاظم سعد الدين، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٨).
١١- بن عيسى، نور الدين سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل، رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم الفنون الدرامية، ٢٠١٢ .
١٢- حسن مرعي، المحرم المدرسي، - الطبعة الأخيرة، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٢).
١٣- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٢).
١٤- حكمت أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، (المملكة الاردنية الهاشمية: الجادرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨).
١٥- خير سليمان شواهين، المسرح المدرسي في العلوم ومهارات التفكير، كاملة كيلا عبيدان، شهرزاد محمد يدندي، ط١، (بيروت، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩).
١٦- سالم، فائز طه : آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي، رسالة ماجستير، غير منشورة، بغداد : (جامعة بغداد- كلية الفنون لجميلة – قسم الفنون المسرحية)، ٢٠٠٥.
١٧- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، (بيروت لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥).
١٨- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨).
١٩- الشاروني، يعقوب. الأطفال. كمشاهدين لسينما ومسرح الأطفال، (بغداد مجلة مسرحو سينما، ١٩٧٥)، العدد ١٣.
٢٠- صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، (بيروت، دار الكتاب، ١٩٧١).
٢١- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، (تونس: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣).
٢٢- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨).

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

٢٣- عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط١، (القاهرة مصر، دار الفكر العربي، ٢٠١١).
٢٤- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، (الجزائر: دراسة نقدية – ٢٠٠٧).
٢٥- علي عواد غواية المتخيل المسرحي، مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، (المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧).
٢٦- العناني حنان عبد الحميد، الدراما والمسرح، (عمان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزي، ١٩٩٧).
٢٧- فوزي عيسى، أدب الأطفال الشعر، مسرح الطفل، القصة)، (الإسكندرية : منشاة المعارف، ١٩٩٨).
٢٨- لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر.
٢٩- ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧).
٣٠- المالكي، مالك نعمة . خصائص مسرح الطفل وأنواعه، (بغداد: معهد الفنون الجميلة، ١٩٨٩).
٣١- محمد الخطيب، المسرح الاغريقي، (سوريا: دار مؤسسة رسلان/ ط١، ٢٠١٤).
٣٢- محمد رحيم، منتهى مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية، رسالة ماجستير غير منشورة، (بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨).
٣٣- محمد رضوان محمود، واحمد نجيب، أدب الأطفال مبادئه ومقوماته الأساسية). ج ١ - ٢، مصر، مطابع دار المعارف، ١٩٨٢).
٣٤- محمد صالح بك، تاريخ المسرح عبر المصور، (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢).
٣٥- موسى سهيل زناد . أفكار تربية الأطفال، الموسوعة الصغيرة)، (بغداد) دار ثقافة الأطفال، ١٩٨٦) .
٣٦- نقاش، غائم مسرح الطفل دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه جامعة وهران، ٢٠١١ .
٣٧- وينفريد، وارد مسرح الاطفال ترجمة محمد شاهين الجوهري، (القاهرة): مطبعة المعرفة، ١٩٦٦) .
٣٨- يحي البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، (الأردن: دار الكندي، ط١، ٢٠٠٤)..

---

(١) ابن منظور (لسان العرب)، ب ت: ص٤٨
(٢) صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، (بيروت، دار الكتاب، ١٩٧١)، ص ٨٢
(٣) سالم، فائز طه، آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي، رسالة ماجستير، غير منشورة، بغداد :(جامعة بغداد- كلية الفنون لجميلة – قسم الفنون المسرحية) ، ٢٠٠٥، ص٥.
(٤) أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، (بيروت، دار المشرق، ٢٠٠٠)، ص ٧٥١.
(٥) يحي البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، (الأردن: دار الكندي، ط١، ٢٠٠٤)، ص ١٥ .
(٦) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٢)، ص٤٠٣.
(٧) عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، (الجزائر: دراسة نقدية – ٢٠٠٧)، ص ١٣٠.
(٨) حكمت أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، (المملكة الاردنية الهاشمية: الجادرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص٧٣.
(٩) محمد صالح بك، تاريخ المسرح عبر المصور، (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢)، ص ٩ .

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية: مجلة علمية محكمة
تصدر عن مركز كامبريدج للبحوث والمؤتمرات–العدد الاربعون – كانون الاول ٢٠٢٤– جمادي الاخرة ١٤٤٦
ISSN-2536-0027

(١٠) محمد الخطيب، المسرح الاغريقي، (سوريا: دار مؤسسة رسلان/ ط١، ٢٠١٤)، ص٦.
(١١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، (بيروت لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص ١٢٦.
(١٢) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص ٢٧٢.
(١٣) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب القاهرة، ١٩٨١)، ص ١٨٦.
(١٤) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ٢٦.
(١٥) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص٢٧٢.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٧٣.
(١٧) ماري أليلس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٢٧٣.
(١٨) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مصدر سابق، ص٢٧.
(١٩) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص ٢٧٣.
(٢٠) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مصدر سابق، ص٢٤.
(٢١) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المصدر سابق، ص ٢٧٣.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٤.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ٢٤.
(٢٤) علي عواد غواية المتخيل المسرحي، مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، (المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧)، ص ٥٢.
(٢٥) لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، ص ١٢١.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(٢٧) عبد القادر القط من فنون الأدب المسرحية، مصدر سابق، ص ٢٥ ـ٢٦.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ٢٦.
(٢٩) علي عواد، غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، مصدر سابق، ص٥٤.
(٣٠) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مصدر سابق، ص ٢٦.
(٣١) موسى سهيل زناد . أفكار تربية الأطفال، الموسوعة الصغيرة)، (بغداد) دار ثقافة الأطفال، ١٩٨٦)، ص ٢٣ .
(٣٢) محمد رضوان محمود، واحمد نجيب، أدب الأطفال مبادئه ومقوماته الأساسية). ج ١ ـ ٢، مصر، مطابع دار المعارف، ١٩٨٢) ،ص ٩.
(٣٣) فوزي عيسى، أدب الأطفال الشعر، مسرح الطفل، القصة)، (الإسكندرية : منشاة المعارف، ١٩٩٨)، ص ٤٣.
(٣٤) العناني حنان عبد الحميد، الدراما والمسرح، (عمان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزي، ١٩٩٧)، ض٦٥.
(٣٥) ينظر: نقاش، غائم مسرح الطفل دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه جامعة وهران، ٢٠١١، ص ١٠ .
(٣٦) ينظر: المالكي، مالك نعمة . خصائص مسرح الطفل وأنواعه، (بغداد: معهد الفنون الجميلة، ١٩٨٩)، ص٣٣.
(٣٧) أرسطو . فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، (بيروت لبنان)، ص١٢٠.
(٣٨) المصدر نفسه، ص١٢٧.
(٣٩) أرسطو . فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص ١٧٧ .
(٤٠) المصدر نفسه، ص١٩٠.
(٤١) إلهيتي، هادي نعمان أدب الأطفال فلسفته وفنونه ووسائطه)، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨)، ص١٨.
(٤٢) الشاروني، يعقوب. الأطفال. كمشاهدين لسينما ومسرح الأطفال، (بغداد مجلة مسرحو سينما، ١٩٧٥)، العدد ١٣، ص٥.
(٤٣) إلهيتي، هادي نعمان، مصدر سابق، ص٣٧.
(٤٤) إبراهيم زكريا سيكولوجية الفكاهة والضحك، (دار مصر للطباعة، ١٩٩٢)، ص ٢٥٠ ـ ٢١٥.
(٤٥) أيكن، جون كيف نكتب للأطفال، ترجمة : كاظم سعد الدين، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٨)، ص١٣٧-١٣٨.