العدد الرابع ـ السنة الثالثة ـ تشرين الثاني ٢٠٠٦

مجلة فنون البصرة

مجلة فنية ثقافية محكمة

تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير
أ.م.د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني

سكرتير التحرير
أ.م.د. عبد الكريم عبود عودة

هيئة التحرير

أ.د. صباح احمد الشايع
أ.م.د. حسين علي البدري
أ.م.د. مجيد حميد الجبوري
أ.م.د. طارق العذاري
م.د. ناصر هاشم بدن

شروط النشر

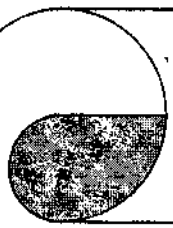
١ـ هدف المجلة نشر الابحاث العلمية الاصيلة ذات المستوى المتميز التي لم تنشر سابقا في مواضيع الفنون الجميلة .
٢ـ تخضع البحوث المقدمة للتقويم من قبل اختصاصيين من داخل القطر وخارجه.
٣ـ تنشر الابحاث باللغة العربية وعلى الباحث تقديم ثلاث نسخ من النص الكامل للبحث مطبوعة على وجه واحد (A4) بالاضافة الى نسخة على قرص حاسوب باستعمال (Word XP) يستعمل الخط (Simplified Arabic) باللغة العربية وبقياس (١٤) للخط وبقياس (١٦) للعناوين الرئيسية ويستخدم خط عريض اسود ويترك فراغ واحد بين الاسطر وفراغين بين الفقرات
٤ـ على الباحث تقديم ملخصات باللغتين العربية والانكليزية بحدود (١٥٠) كلمة لكل ملخص .
٥ـ يدفع الباحث مبلغ (٢٥٠٠٠) خمسة وعشرون الف دينار لمبلغ تقويم البحث ونشره في المجلة .
٦ـ يخضع تسلسل المواد لاعتبارات فنية .
٧ـ تعنون جميع المراسلات والاستفسارات الى العنوان :
(كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة ـ سكرتير مجلة فنون البصرة)

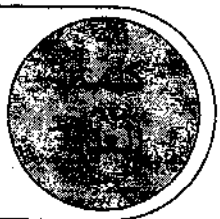
E-mail:Kreem611@yahoo.com

في هذا العدد

* كلمة العدد			
* توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل " دراسة تحليلية "	أ.م.د. مصطفى تركي السالم م.م. علي عبد الحسين رحمة	جامعة بغداد ــ كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة	٤ ــ ١٩
* مبادىء التربية المعرفية واخلاقيات شكلانية الفنون الجميلة	أ.م.د. كريم حميدي الربيعي	جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة	٢٠ ــ ٣٣
* فرضيات لغة الفضاء المسرحي " مسرح الصورة انموذجا "	أ.م.د. عبد الكريم عبود عودة	جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة	٣٤ ــ ٣٨
* التأويل الاورفلي بين النص والشكل	أ.م. جنان محمد احمد	جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة	٣٩ ــ ٥٠
* توظيف الموسيقى والغناء في مسرحية " اوديب الملك السعيد "	م.د. ناصر هاشم بدن	جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة	٥١ ــ ٥٩
* دور الفضاءيات في تشكيل بعض المظاهر السلوكية عند المراهقين	أ.م.د. فيصل عبد منشد م.د. صلاح خليفة اللامي	جامعة البصرة ــ كلية التربية	٦٠ ــ ٧٠
* قاريء المقام العراقي " رحمة الله " الملقب شلتاغ ودوره في تطوير المقام العراقي	م.م. مهيمن ابراهيم الجزراوي	جامعة بغداد ــ كلية الفنون الجميلة	٧١ ــ ٨١
* جماليات الزي الديني في كنائس البصرة	أ.م.د. طارق عبد الكاظم م.م. عبد اللطيف هاشم	جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة ــ مركز دراسات البصرة	٨٢ ــ ٩٧
* الرومانسية الغنائية عند عبد الحليم حافظ في افلامه السينمائية	م.م. احمد إبراهيم محمد	جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة	٩٨ ــ ١٠٤
* الدلالات التعبيرية للمادة في النحت العراقي المعاصر	م.م. بهاء عبد الحسين	جامعة البصرة ــ كلية الفنون الجميلة	١٠٥ ــ ١١٤
* مقالات فنية			١١٥ ــ ١٢٣
* رسائل جامعية			١٢٤ ــ ١٢٩
* مسرحية العدد (موندراما الهنيان)	سامي تومان		١٣٠ ــ ١٣١
* لوحة العدد			١٣٢

** التصميم والإخراج الفني **
شذى مرسال محبوب





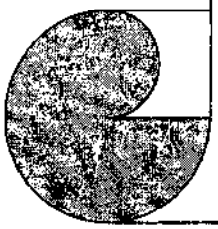
بسم الله الرحمن الرحيم

ماذا بوسع الجامعي أن يفعل ، ازاء ما يفعله الإرهابيون من نشر الخراب والفجائع ، عبر المفخخات وأدوات الموت والإلغاء في عراقنا الجميل .

ربما يظن البعض خطأ ، أن الجامعي اضعف أداةً ، واقل تأثيرا في عملية الهدم والبناء ، التي يشهدها عراقنا المفدى ، وهذا هو عين الخطأ ، فلا يدحر الارهاب الجاهل الأعمى ويسقط أدواته ، غير الجامعي ، ذلك الباحث المستنير ، بفكره المتجدد الأصيل ، وما ينجزه كل يوم من معطيات في مجال البحث والتدريس والعلم والتربية ، وتلك هي الحقيقة الساطعة التي لا يتنازع عليها اثنان ، حيث « يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات » .

فإذا كان الإرهاب المعصوب العينين يستهدف إحباط العقل العراقي المبتكر ويفرغه من ثروة التفكير والعطاء ويصيب مقتلاً من منجزاته الذهبية الخالدة لمنع أي تقدم في طريق الحضارة والنمو والتطور ، فأن الجامعة وهي انقى بيت للعلم والوطنية بالمرصاد لكل أولئك الظلاميين من حفاري القبور ، ويكفينا شرفا أن نصدر العدد الرابع من مجلة فنون البصرة ، على الرغم من الوضع الأمني الملغوم والشائك ، فالحياة لابد أن تستمر ، ولابد أن يستمر ثمار العقول الجامعية ، بأبهى صوره ونماذجه ، وان ينهض العراق من الركام بكل عزم وقوة

والحمد لله رب العالمين



رئيس التحرير

توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل

" دراسة تحليلية "

أ .م.د. مصطفى تركي السالم
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بغداد

م.م. علي عبد الحسين رحمة الحمداني
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

الفصل الأول

المقدمة

تعكس الحكاية الشعبية صورة تعبر عن مجتمع او عدة مجتمعات ومن خلالها "يمكن ان نستدل على درجة ثقافة المجتمع السائدة فيه ، او التي انبثقت منه، ونفسيته المتمثلة بتلك الثقافة او جزء منها، واستخلاص أوضاع اجتماعية وتاريخية وعادات وتقاليد ومفاهيم... ونظرتهم الى مجتمعهم والى غيرهم"[1].

وكانت الحكاية الشعبية في بداية نشوئها تروى شفاهاً لذلك انتشرت من مكان الى اخر، مع انتقال وترحال الرواة الذين أضافوا او حذفوا كثيراً من التفاصيل الحكائية التي تحتوي عليها، لذلك نجد ان الباحثين "يتفقون او يكادون على ان نسبة الحكاية الى هذا المؤلف او ذاك لا تعني شيئاً بالنسبة لشعبيتها، لان الفيصل في ذلك انما يقوم على استقبال الطبقات الشعبية لها وترديدها اياها، وبذلك تخرج من جمود التدوين الى التنقل الحر المتسم بالمرونة، وقد تحتفظ بمحورها الرئيس وبملامح شخوصها ولكنها مع ذلك تكتسب معظم الخصائص التي تشكلها مع قريناتها الشعبيات"[2].

وقد صاحب ذلك الانتشار والانتقال تنوع في موضوعاتها وغنى احداثها وتعدد شخصياتها التي ترتدي ازياء الاقوام وتدعى باسم المجتمعات التي تتداولها. وساهمت عملية انتقالها وتفاعلها في الوعي الجمعي لدى المجتمعات المختلفة الى تأسيس خصائص مشتركة لها فنجد ان "البطل يمثل الخير والجمال دائماً، ونقيضه الشر والقبح، وكل شخصية تدخل الحكاية تصبح ملكاً لها في عالمها الخاص بها"[3].

وتركز الحكاية الشعبية على شخصية البطل الذي تدور حوله الأحداث، وينتصر في النهاية، التي تكون وفق تسلسل حدثي مترابط أي ذات عقدة تبدأ ثم يتصاعد الفعل حتى النهاية، مع قلة الحوار الذي تعوض عنه حركة الأحداث المتسمة بالمفاجأة والإثارة لشد الانتباه . هذه الخصائص اهلتها لان تكون مادة حية ومنبع الهام لمخيلات الكتاب والفنانين، ليوظفوها في الشعر والقصة والمسرح. ونظراً لما تمتاز به الحكاية الشعبية من خصائص الجنوح في الخيال، والاثارة، والتشويق، وحركة احداثها وولوجها عوالم غريبة، فقد اقتربت تماماً الى خصائص ادب الاطفال، ومن هنا فقد "استمد كثير من قصاصي الاطفال من الحكايات الشعبية افكاراً لقصصهم ولاقت تلك القصص هوى في نفوس الاطفال، وسعدوا لابطالها الذين يتحركون بحرية دون حواجز او قيود، وانسوا بالحيوانات التي تتكلم وتتصرف مثل الانسان والنباتات التي تطير وتضحك وتقرأ الشعر"[4].

ومسرح الطفل ضرب من ضروب ادب الاطفال واكثرها فاعلية في التعبير عن رغبات الطفل، فقد نهل من الحكاية الشعبية، ليصوغ العديد من النصوص المعدة للاطفال والتي وظفت الحكاية الشعبية مادة لها، فالقيم الفكرية والجمالية التي تحتويها الحكاية يمكن توظيفها ضمن بنية نصوص مسرح الطفل لما لها من دور في تربية وتهذيب سلوكه وغرس قيم الخير والجمال في نفسه ونبذه لعناصر الشر والقبح . ويؤكد المخرج الروسي (توفستونوجوف) تلك الرسالة التربوية للمسرح بقوله "ان المسرح مدرسة يدرس الناس فيها مجتمعين ومسرورين دون أن يلاحظوا انهم يدرسون. والجمهور بشكل عام يرى في المسرح بنظرات صافية الجمال والخير والحقيقة"[5].

اولاً : مشكلة البحث والحاجة اليه

ان هذه الحقيقة دعت الكثير من كتاب مسرح الطفل الى اللجوء لتوظيف الحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل،

ومن خلال متابعة الباحث وجد ان بعض النصوص المسرحية وظفت الحكاية الشعبية بطريقة آلية تعتمد وجهة نظر المؤلف دون مراعاة الخصائص العمرية للطفل الامر الذي ادى الى ان تحمل بين ثناياها خصائص لا تنسجم وخصائص الطفل، وحملتها بعناصر تضعف من تواصل الطفل مع العرض لعدم اتساق عناصر النص مع العناصر التي ينبغي الاستناد اليها في صياغة النص المعد للطفل. وتلك مشكلة تستلزم دراستها والخروج بنتائج على اساسها ينبغي اعادة صياغة عناصر بنية الحكاية الشعبية، لتنسجم وملامح العناصر الدرامية لنصوص مسرح الطفل. ولم يجد الباحث من سبقه في معالجة هذه المشكلة وبناء الاطر الادبية التي ينبغي الارتكاز اليها في توظيف الحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل ولذا اختار هذه الموضوعة في دراسته والتي جاءت بعنوان "توظيف الحكاية الشعبية في مسرح الطفل" لكي تجد الحكاية الشعبية تأثيراً ايجابياً مهماً في نصوص مسرح الطفل، لا سيما ان الاهتمام بمسرح الطفل اخذ مساراً متصاعداً في السنوات الاخيرة، وهو ضرورة من ضرورات تطور المسرح بشكل عام.

ثانياً : اهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في ما ياتي:

١. مساعدة كتاب مسرح الطفل للكتابة وفق الخصائص العمرية للطفل.

٢. افادة المخرجين والممثلين والفنيين في مسرح الطفل عند تجسيدهم لنصوص مسرح الطفل، وذلك من خلال تأشير اهم الخصائص والعناصر الدرامية التي ينبغي تجسيدها في النص المسرحي.

٣. تنشيط النقد العلمي لعروض مسرح الطفل، وتأشير المنطلقات العلمية التي يستند اليها النقاد في تقديراتهم لعروض مسرح الطفل.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على خصائص البناء الدرامي للحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل من حيث:

١ــ الفكرة

٢ــ الحكاية

٣ــ الشخصيات

٤ــ الحوار

٥ــ الزمان

٦ــ المكان

رابعاً : حدود البحث

أ – الحدود المكانية: نصوص مسرح الطفل المؤلفة في العراق

ب – الحدود الزمانية: ١٩٧٠م – ٢٠٠٠م

ج – الحدود الموضوعية: نصوص مسرح الطفل التي وظفت الحكاية الشعبية في بنيتها الدرامية.

خامساً : تحديد المصطلحات

١ــ الحكاية الشعبية Folk Tale

القصص التي تتوارثها الشعوب وترتكز على بنية فنية تعبر عن الحياة الاجتماعية والثقافية والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية ، بأسلوب يميزها عن غيرها من أنواع القصص الشعبي .

٢ــ مسرح الطفل Children Theatre

" العمل المسرحي الموجه للأطفال ، والذي يراعي متطلبات خصائصهم العمرية ، مضموناً وتعبيراً ودلالة ، ويهدف الى غايات جمالية ، وتربوية وتثقيفية " (٦) .

٣ــ الأسطورة

هي "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي. وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها. فالاسطورة موضوع اعتقاد" (٧) .

الفصل الثاني

الخصائص الفنية للحكاية الشعبية في أدب الأطفال

من خلال دراسة أدبيات الاختصاص ، كمدخل تنظيري لموضوع البحث ، وتلمس المؤشرات الرئيسة التي تؤسس معايير لاستنباط نتائجه ، عبر محاور عدة : (بنية الحكاية الشعبية في أدب الأطفال ، خصائص العناصر الدرامية في نصوص مسرح الطفل) ، توصل الباحث الى الحقائق التالية :

١ــ ارتباط الحكاية الشعبية بالبيئة الاجتماعية التي تنشا فيها، لذلك تستمد أسماء شخصياتها وأحداثها من واقع تلك البيئة التي تحكى وتدون فيها.(٨)

٢ــ يعد السرد من أهم العناصر التي تميز الحكاية الشعبية ويشكل التركيبة الفنية والجمالية لحبكة الحكاية من خلال الاستهلال والوسط والخاتمة.(٩)

٣ــ يقدم الحدث بأنواعه الثلاثة (المحظور والمسحور وإحداث المفاجآت والعنف) تنوعاً لعناصر الصراع في الحكاية مما يولد الإثارة والتشويق.(١٠)

٤ــ تنوع الشخصيات في الحكاية الشعبية بين شخصيات مرجعية ومتخيلة وعجائبية، بما فيها من شخصيات الحيوانات والنباتات التي تشارك في صنع الأحداث ، يحتم تنوع وتفاعل عناصر الصراع.(١١)

٥ــ الزمان والمكان في الحكاية الشعبية يقاسان بمقاسات خارج الأطر التقليدية لانهما عنصران مفترضاً تخيلتهما الذاكرة الشعبية، ليؤمنا دخول عوالم غرائبية وأحداث خارقة لا تقع إلا في تلك الأمكنة والأزمنة المتخيلة.(١٢)

٦ــ ظهر أدب الأطفال كجنس قائم بذاته معتمدا على الحكايات الشعبية الشائعة في الأوساط الشعبية المستجيبة لولع الاطفال بالعنصر الخيالي، والمنسجمة مع كل مرحلة من مراحل النمو ووفق خصائصها التي تحدد كثيراً من المؤثرات في أدب الأطفال.(١٣)

٧ــ اعتماد الاختزال في عناصر الحكاية الشعبية عند توظيفها في القصائد الشعرية الموجهة للأطفال وطرحها باسلوب مرح ومثير ومشوق عبر بحور شعرية تتناغم ورغبة الطفل في الحركة والإيقاع السريع ، ومن خلال صور شعرية تقترن بالخيال حيث تعد الصورة اقرب الى أذهان الأطفال من الكلام.(١٤)

٨ــ تتميز قصص الأطفال بخصائص فنية تلبي رغبتهم في التحليق في عوالم متخيلة من خلال الحدث المتسم بالاثارة والتشويق والسرد الذي يتميز بجمل قصيرة والتراكيب اللغوية البسيطة باسلوب مرح فضلاً عن الشخصيات المؤنسنة التي توفر الإثارة والتشويق.(١٥)

٩ــ اعتماد كتاب القصة في توظيف الحكاية الشعبية أسلوب الانتقاء بما يتفق مع المدركات العقلية للطفل وإضفاء روح العصر بما يتلاءم مع واقع الطفل ومفردات حياته اليومية.(١٦)

١٠ــ يساهم مسرح الطفل في الارتقاء بذائقة الطفل الجمالية والمعرفية والسلوكية من خلال أهدافه الترفيهية والتربوية والتعليمية.(١٧)

١١ــ اعتماد النص المسرحي الركيزة الأساسية التي تحقق الاتصال مع الطفل لتجسيد الأهداف الترفيهية والتربوية والتعليمية للمسرح من خلال المستويات الآتية:(١٨)

أ ــ الفكرة التي تراعي الخصائص العمرية للطفل وتطرح بطريقة غير مباشرة تبتعد عن التلقين المدرسي متضمنة قيماً عديدة مثل حب الخير والتعاون والإخلاص في العمل وحب الوطن والدفاع عنه.(١٩)

ب ــ الحكاية المعتمدة على الإثارة والتشويق من خلال تسلسل القصة في حبكة درامية تعتمد البداية والوسط والنهاية مع وضوح عناصر الصراع بأسلوب يتخذ روح المرح والفكاهة وإثارة الضحك حتى في مشاهد التوتر، وبما ينسجم مع نفسية الطفل.(٢٠)

ج ــ التنوع في طرح الشخصيات المسرحية وخاصة فيما يتعلق بميل الطفل الى محاكاة الأشياء الجامدة، وتناول الشخصيات الحيوانية والنباتية بأسلوب الانسنة ، الذي ينسجم مع الخصائص العمرية للطفل.(٢١)

١٢ــ ابتعاد الحوار في نصوص مسرح الطفل عن طرح الأفكار الفلسفية المجردة واقترانه بالمحسوسات أكثر من المجردات وتناغمه مع الأحاسيس الداخلية للطفل، بما يقدمه الحوار الشعري من صور شعرية تقترن بالخيال وافكاراً تولد المتعة الجمالية عبر جمل قصيرة ذات إيقاع راقص مرح يتناسب وطبيعة الطفل في تعامله مع الاحداث.(٢٢)

١٣ــ يدرك الزمان في نصوص مسرح الطفل من خلال انعكاسه في الأشياء وهو نوعين:(٢٣)

أ ــ خارجي يؤطر حركة الأحداث مع اتسامه بالعودة الى الزمن الماضي.

ب ــ زمان داخلي نفسي يرتبط بدوافع وأفعال الشخصيات.

١٤ــ يتجسد المكان في النص المسرحي من خلال اللغة التي تفضي الى صور ذهنية يراها الطفل بخياله ، ويتتابع تلك الصور تتكون البنية الكلية للمكان ، ويفضل الأطفال أماكن الغابات والبحار والأماكن المجهولة لديهم لاتسامها بعوامل الإثارة والتشويق(٢٤).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١. منهج البحث وطرائقه

اعتمد الباحث المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في بناء الإطار النظري، واستخدم الطريقة الوثائقية في فصله الثاني ، وطريقة دراسة الحالة في تحليل العينة .

٢. أدوات البحث

استخدم الباحث الأدوات الآتية:

أ ـ الوثائق وهي (الكتب ، المجلات ، الصحف ، الرسائل ، الاطاريح ، شبكة المعلومات العالمية " الانترنيت ").

ب ـ المقابلات الشخصية.

ج ـ الاستبيان .

٣. مجتمع البحث وحدوده

يتألف مجتمع البحث من نصوص مسرح الطفل المؤلفة في العراق للفترة الزمنية ١٩٧٠-٢٠٠٠ م. وقد اعتمد الباحث في حصر النصوص التي وظفت الحكاية الشعبية في بنيتها الدرامية على استمارة (الاستبيان المغلق المفتوح) التي وزعت على لجنة من الخبراء المهتمين في المسرح العراقي.(*)

وقد أشتمل مجتمع البحث على (٥٢) نصاً مسرحياً قسمت الى ثلاث طبقات حسب تسلسلها الزمني الذي افرز كل عشر سنوات على حده ومنها تم اختيار عينة البحث.

٤. عينة البحث

اختار الباحث عينة بحثه قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لسببين :

أ ـ توافر النص المختار على عناصر تتسق ومؤشرات البحث في التحليل، لذا اعتبرت ممثلة لمجتمع البحث.

ب ـ استبعاد النصوص المسرحية المعدة ، لأنها لا تنسجم ومسار البحث .

٥ . تحليل العينة

من اجل الوصول الى تحقيق النتائج التي ترتبط باهداف البحث سوف يقوم الباحث بتحليل عينة البحث على وفق الوحدات الآتية (الفكرة ، الحكاية ، الشخصيات ، الحوار ، الزمان ، والمكان) .

مسرحية (طير السعد)[٢٥]

١. **الفكرة** : تدور فكرة المسرحية الرئيسة حول قيمة اخلاقية تربوية تتمثل في الشجاعة والبطولة التي يبديها الصبي المريض (مروان) وهو يحلم في منامه ببحثه عن (طير السعد) الذي يشفي المرضى (ويسعد كل من ما أسعد) ويود (مروان) ان يحقق لاهل المدينة السعادة ويشفي مرضاهم.

وتنتظم حول هذه الفكرة عدة أفكار أخرى كالصدق الذي يرد على لسان (السمكة).

السمكة : لا تخاف..آني ما أكذب. رجعني للنهر وغمض عينك وأحسب للخمسة والتفت وراك..هسة تشوف.

(النص، ص١١٧).

ونبذ الخداع والكذب

الشجرة : لا.. السمكة ما تخدع، ولا آنه أخدع..إحنا ما نعرف الخديعة والكذب (النص، ص١١٧).

وتؤكد فكرة اخرى على نبذ الانانية بل تدعو الى السعي من اجل الخير للجميع.

الشجرة : الطير وينطيكم معنى، هو يكدر يساعدكم بلحظة، لكن هو يريد منكم انتو نفسكم تساهون بمساعدة انفسكم، ولهذا يريد يمتحنكم ويريدكم تسعون وتتعبون حتى تعرفون معنى وقيمة الصحة والحياة والسعادة (ص١٢٣).

وتتناول افكار اخرى كالحب بين الناس والتعاون والصدق في التعامل، وقد استقى المؤلف افكار هذه المسرحية من الحكايات الشعبية الغنية بالمواقف والعبر، حيث وظف الحكاية الشعبية (طير السعد) وكذلك حكاية (الصياد والسمكة) التي تسمى في حكايات اخرى (عروس البحر) وحكايات اخرى انصهرت جميعاً في الفكرة الرئيسية وكونت البنية الحكائية للنص المسرحي.

٢ ـ الحكاية : وهي قصة المسرحية التي تنتظم بتتابع احداث المبنى الحكائي للمسرحية. في مسرحية (طير السعد) تبدأ القصة بمقدمة مبسطة تتناسب وقدرة المتلقي على المتابعة وتقدم مفتتح قصصي مثير لشد الانتباه والترقب، ها نحن في غرفة الصبي المريض (مروان) المصاب بمرض شلل الاطفال، حيث يقوم (الطبيب) بفحصه، الأم والأب يستفسران عن حالة ولدهما، ثم يغادر الجميع غرفة الصبي ليبقى وحيداً مع الدمى الموجودة في غرفته ويستسلم رويداً الى النوم.

وتطرح هذه المقدمة البسيطة مجموعة من الاسئلة التي يترقب المتلقي الاجابة عليها، تبدأ رحلة (مروان) في اجواء الحلم الذي يراه في منامه، وهي لعبة ذكية افترضها المؤلف من خلال شخصية (البلياتشو) وهو يقوم بتحريك الدمى وتحويلها الى شخصيات تشارك في صنع الاحداث، وبالتالي يوفر المنطلق الحكائي لعقدة المسرحية التي تبدأ من الزوجة والصيّاد الفقير.

البلياتشو : كان اكو قد انسان ، كانت شغلته صياد ، وهالصياد عنده اولاد ، واحد كان اسمه نعمان والثاني اسمه رضوان ، وكانت زوجة هالصياد ، كانت مريضة المسكينة ، مثل كل المدينة ، وكانت الدنيا حزينة ، وهاي زوجة الصياد ، سن المرض ومن القهر اشتهت تاكل سمج ، والصياد يا اولاد كام وراح للنهر .
(ص١١٦).

وتنفيذاً لرغبة زوجته يذهب الصياد الى النهر، فيصطاد سمكة صغيرة ذهبية الشكل، وتطلب تلك السمكة من الصياد ان يعيدها ثانية للنهر، فيرفض طلبها لان زوجته مريضة وترغب في اكل السمك، لكن السمكة تقنعه بان يعيدها للنهر مقابل ان ترشده الى شجرة تفاح وهي التي ترشده على من يشفي زوجته، ويخلص المدينة من المرض. وفعلاً يعيدها الى النهر وتظهر له شجرة التفاح التي ترفض بدورها ان يقطع من ثمارها وهي تفاحات ذهبية لأنها ليست للأكل، وانما هي مخصصة لطير السعد فقط، وهو طائر من نور يستطيع لوحده ان يشفي المرضى، وتخبر شجرة التفاح الصياد بانها تحمل اربع تفاحات ذهبية، وهذا يعني ان الطير سوف ياتي اربع مرات فقط، ولا بد من مسكه خلالها والاّ فانه لن يحصل عليه ابداً، وينتظر الصياد تحت الشجرة حتى قدوم (طير السعد) وهو على شكل حزمة من نور، فيسأله الصياد عن سبب تحوله الى نور، فيجيبه الطير.

صوت الطير : في يوم من الايام وآني طاير شفت (الديو) جريح ، ونزلت اعاجه واساعده ، شفت ما يفيده ويشفيه من جروحه، الاّ فاكهة فريدة عجيبة غريبة...واني هم طرت الى اعلى الجبال وانزلت الى اسفل الوديان ودّورت حتى لكيت هاي الفاكهة جبتها وانطيتها للديو وخنيتله بصوتي، فصار زين وخلص من الموت.
(ص١١٩).

ولكن (الديو) يغدر بالطائر ويقوم بمساعدة حراسه بالقاء القبض عليه رغبة في الاستحواذ عليه لوحده..ومن ثم اهداله الى الملك (افرون) مقابل الحصان الذهبي ولكن الطير يستطيع الفرار ويقرر التحول الى نور.

ومنذ ذلك الحين والطير يشترط على كل من يريد مساعدته ان يسعى ويكافح مقابل ذلك، فهو يترك ريشة من ريشه ومن يستطيع العثور عليها سيساعده، وسوف ياتي الى هذا المكان ثلاث مرات ولا بد ان ينتظره في كل مرة شخص اخر.

صوت الطير: اذا ما شفتني باول مرة .. بشاني مرة لازم واحد غيرك ينتظرني..واذا ما الواحد الاخر هم ماكدر يشوفني..لازم واحد غيره ينتظرني
(ص١٢١).

ويفشل الصياد واولاده (نعمان ورضوان) في امساك الطير ولم يبق الاّ تفاحة واحدة للامساك بالطير..وفجأة يدخل (مروان).

سراون : عمو..عمو الصياد..آني اكدر انتظر الطير وما اتركه
(ص١٢٣).

وبعد تردد ونقاش يوافق الصياد و (البلياتشو) على اشتراك (مروان) في محاولة القبض على الطير، فيفرح ويغني مع المجموعة :

راح أمثل وبه الطير

ونجيب اني وياه الخير

لهذا الصياد وللغير

ونبقى نمثل وما نمل

احنا نمثل

جينا نمثل...جينا نمثل

(ص١٢٤).

ويستطيع (مروان) امساك الطير ويثبت له شجاعته، فيشترط عليه الطير ان يبحث عنه من جديد ويطير بعد ان يعطيه ريشة جديدة كي يقتنع بصدق نواياه لمساعدة الاخرين، ثم يطير بعيداً ويدخل المنادي معلناً ان الامبراطور مريض ايضاً، وان كل من يجد له الدواء سيعين اميراً على احدى الجزر الامبراطورية.

ويركب (مروان) حصاناً سريعاً ليبحث عن (طير السعادة) وفي طريقه يجد عموداً من الخشب عليه ثلاثة سهام خشبية، وعلى كل سهم مكتوب : من يذهب في هذا الطريق يصيبه الجوع والبرد والعطش ويموت هو وحصانه.

والسهم الاخر: من يذهب الى جهة اليمين يبقى هو حيا ويموت حصانه.

والسهم الثالث: من يذهب الى جهة اليسار يموت هو ولكن حصانه يبقى حياً

(ص١٢٦).

ويقرر (مروان) الذهاب في الطريق اليمين، فيموت حصانه ويبقى هو حياً، ويصادف (ايلاً) قد اصابه سهم فينقذه ويقرر (الايل) مساعدته في الحصول على (طير السعد) مفتخراً بقدرته السحرية.

الايل : اسمع..انت ما دام خلصتني من السهم والموت..راح استعمل قوتي السحرية واوصلك الى طير السعد.

(ص١٢٧).

غير ان الطير محبوس في قفص ذهبي لدى (الديو) بعد ان القى القبض عليه ووضعه في بستان منفرد، وما على (مروان) الا دخول البستان، والحصول على الطير والخروج فوراً دون الالتفاف الى الاصوات التي تناديه، لكن (مروان) لا ينفذ التعليمات ولا يسمع نصيحة (الايل) فيلقى القبض عليه، ويقاد الى (الديو) ويشترط عليه (الديو) بان يجلب الحصان الذهبي من الملك (أفرون) فيحمله (الايل) مرة اخرى الى مملكة الملك (أفرون) محذراً اياه بعدم لمس اللجام الذهبي، ولكنه ينسى التحذير ويلمس ذلك اللجام فيمسك به حراس الملك:

الملك : انت يا غريب اشلون تتهاسر وتدخل مملكتي وتريد سرقة حصان

(ص١٣١).

فيخبره (مروان) بانه ليس سارقا ولكنه يريد الحصان الذهبي كي يسلمه الى (الديو) ومن ثم يستطيع الحصول على (طير السعد) ليخلص المدينة من المرض، وعندما يرى الملك شجاعته يشترط عليه الذهاب الى مملكة المرجان وفيها (هيلانة) التي يحبها الملك (أفرون) ويريد الزواج بها، فيقترح (مروان) ان يرتدي الملك ملابس الفقراء ويدخل المملكة وفيها الاميرة (هيلانة) وهي في أشد حالات الحزن مما يدعوا والدها لاصدار قراراً بان من يضحك الاميرة ويدخل السرور الى قلبها فهي زوجة له.

وبمساعدة افكار (الايل) السحرية يحضر الديك السحري الذي يلتصق به كل من يريد النزاع ريشة من ريشه الذهبي، فتمر الاميرة لترى مجموعة كبيرة من الناس وقد التصقوا ببعضهم مما يثير ضحكها وفرحها لينشد الجميع:

أحنا هنانة

وانتو هنانة

يالله اضحكوا

الكل وياه

ضحكت اميرتنا هيلانة

اللي يسوها حزنانة

ضحكت سموها فرحانة

وانتوا فرحوا هم وياه

(ص١٣٢).

وبعد ان يكشف الملك (أفرون) عن حقيقته، يوافق الملك (هيلان) على زواج ابنته (هيلانة) من الملك (أفرون) واقامة علاقة الود بينهما، لذلك يقرر الملك (أفرون) أهداء حصانه الذهبي الى (مروان) ليعطيه الى (الديو) ليسلم (طير السعد) الى (مروان) . وفي طريق العودة ينال منه التعب فيغفوا قليلاً ليدخل ابنا الصياد ويسرقا الطير ويعودان به لكنه يرفض الغناء الا لمن يحمل ريشته وهو (مروان) وبحضوره يغني الطير فيشفى الملك وكل المرض في المدينة ثم يطير ليسعد كل من ما اسعد، وفي النهاية يصحو الصبي (مروان) من منامه وقد شفي من مرضه تماماً.

ونلاحظ ان قصة المسرحية جاءت بأحداث كثيرة متنوعة وهذا يصعب على الطفل متابعته والتركيز عليه وان كانت الاحداث تتسم بالاثارة والتشويق لما سيحدث في العقدة التي تتابعت احداثها بصراع درامي مثير بين طرفي الصراع المتمثل بجانب الخيرّ الذي يمثله (مروان) واصدقائه وجانب الشر المتمثل بالديو واعوانه، ويصل الصراع ذروته عندما يسرق ابناء الصياد الطير من (مروان) ولكن النهاية لا بد ان تحسم لصالح عنصر الخير ممثلاً بـ(مروان) واندحار عنصر الشر بعد رحلة مثيرة واحداث مشوقة لا تخلو من عناصر المرح والفكاهة.

٣ . الشخصيات : مثلما تعددت الأحداث وتنوعت في مسرحية (طير السعد) تبع ذلك تعدد وتنوع الشخصيات ايضاً فلا بد للاحداث من شخصيات تقوم بها، والشخصيات التي تضمنها النص تمثلت بالانواع التالية:

١ـ الشخصيات الانسانية كالام والاب والطبيب والصبي والصياد وزوجته واولاده والملك والامبراطور واتباعهم.

٢ـ الشخصيات المؤنسنة: وهي الشخصيات الحيوانية والنباتات التي تتكلم وتشارك في صنع الاحداث، ومنها السمكة والطير والشجرة والايل والديو.

وقد جاء تقديم الشخصيات بعدة اساليب منها:

أ - الوصف المباشر: وهو ما يأتي على لسان احدى الشخصيات لوصف شخصية اخرى كما يصف والدا (مروان) شخصيته للطبيب.

الاب : هوكلش حزين..وساكت وابداً ما يضحك.

الام : ولا يقبل يلعب او يستقبل أي واحد من اصدقائه.

(ص١١٦).

وكذلك الوصف الذي تقدمه (الشجرة) عن (طير السعد).

الشجرة : آكو فد طائر من نور..ينسمع بس ما ينشاف ما تكدر انشوفه الا اذا تدوّر عليه وتجيبه من بعيد هذا الطائر اسمه طير السعد... يسعد كل من ما اسعد

(ص١١٧).

واحياناً تقوم الشخصيات بتعريف نفسها للاخرين.

الايل : آني الايل السحري.. من اباوع بوجه واحد راساً اعرف اسمه. (ص١٢٣).

ويكمل هذه الصفحات ما يعرفه به (البلياتشو).

البلياتشو: والايل هم مثل ما تعرفون يركض كلش سريع.. مثل الصاروخ.. وبعد ما خلة مروان على ظهره طار بيه طيران وعبروا الصحاري والبحور بسرعة كبيرة جداً.

(ص١٢٨).

ب - من خلال الحوار: ويستخدم هذا الاسلوب في تقديم الشخصيات وبه تتضح معالم الصراع ويرد على لسان الشخصيات من خلال تحاورها مع بعضها، ويتم التعرف من خلاله على سمات الشخصيات كالصدق او الكذب او الانانية، فصدق السمكة بقولها.

السكة : لا تخاف..آني ما أكذب..رجعني للنهر وغمض عينك واحسب للعشرة..والتفت وراك..وهسة تشوف.

(ص١١٧).

وتتأكد هذه الصفة من قبل الشجرة ايضاً.

الشجرة : السكة ما تخدع.. ولا آني اخدع.. احنا ما نعرف الخديعة والكذب. (ص١١٧).

والحوار يبرز صفة الانانية كما هي لدى (الديو).

الديو : اني اريدك تبقى الي وحدي..ما اريدك تروح لا منا ولا منا..اريد صوتك وغناك بس الي.

(ص١٢٠).

وكذلك يبرز حوار الانانية التي يتصف بها (رضوان ونعمان).

رضوان ونعمان : انت شعليك بيهم.. ليش هاي مدينتك احنا اول مرة نداوي الامبراطور ونصير امراء وبالتالي تفكر شلون تخلص المدينة ونشفي امنا. (ص٢٥).

فهذه الانانية الشخصية هي ما ينبذه (طير السعد) وبالتأكيد المتلقي/ الطفل حيث انها لا تعبر عن قيم اخلاقية او تربوية. والهدف التربوي يتضح جلياً من خلال حوار (مروان) عندما يكرمه الامبراطور بعد شفائه بأن يصبح اميراً، لكنه يرفض.

مروان : يا حضرة الامبراطور. آني ما اكدر ابقى ابقصرك ولا بامبراطوريتك.. لازم اروح وية صديقي طير السعد وأفتش على كل بيوت الصيادين الفقراء والمرضى والمحتاجين، وبعدين ارجع لمدينتي. (ص١٣٨).

انها دعوة اخلاقية لنبذ الانانية والتفاني في سبيل خدمة الجميع، وهذه من الاسباب التي جعلت (مروان) المصاب بشلل الاطفال يشفى من مرضه عندما يصحو من منامه.

ج - الفعل الذي تقوم به الشخصيات : وهو اقرب الاساليب الى نفسية الطفل، واكثرها تأثيراً، حيث تتضح سمات الشخصيات بشكل مباشر يضمن وصولها الى المتلقي، وخاصة في التصوير العياني على خشبة المسرح حيث يرتبط شكل الشخصية وطريقة سيرها وحركتها بتصويرها على الورق، وبالتالي اقامتها العلاقة التواصلية مع المتلقي وبواسطة اساليب التقديم تلك تحدد سمات الشخصيات من حيث الوضوح والتمايز والتشويق، فشخصية (مروان) بما تحمله من شجاعة واقدام.

الاديل : انت تبين كلش شجاع، ونبيل وتضحي بنفسك في سبيل غيرك، اسمع انت ما دام خلصتني من السم والموت، لا تنقهر راح استعمل قوتي السحرية وارسلك الى طير السعد.

(ص١٤٧).

وهذه الصفة ليست وليدة لحظة آنية زائلة، ولكنها خصيصة تمثل شخصية (مروان) باعتباره البطل الدرامي الذي تبنى عليه احداث حكاية المسرحية، لذلك يفترض الانجذاب لشخصيته، ديمومة التواصل في تأكيد السمات الخيرة، والشجاعة حتى النهاية، وهذا ما يحصل فعلاً في رفضه تكريم الامبراطور بان يصبح اميراً، لانه يريد متابعة مسيرته في مساعدة الفقراء والمحتاجين من ابناء مدينته.

ويعتبر التشويق من العناصر التي تحبب الشخصية للطفل لانه مغرم بمتابعة الاحداث المثيرة التي تقع للشخصية حتى النهاية دونما اخلال بانسيابية وتتابع وقوعها، واللعبة الدرامية التي يستخدمها المؤلف في قطع بعض الاحداث عند لحظة التوتر ليضيف احداث اخرى، ليشد انتباه المتلقي وبالتالي يشد شوقه للسؤال عن الحدث او الموقف التالي، فعندما يسأل الصياد شجرة التفاح عن (طير السعد) لا بد ان تكون ثمة فاصلة زمنية قصيرة قبل ان تجيب الشجرة، وتخبره القصة:

الشجرة : السبب.. هو قد قصة طويلة عريضة.. خلته ينكلب من طائر حمي الى طائر من نور من يجي أساله وهو يجهيلك اياها (ص١١٨).

وتتصاعد درجة التشويق عندما يتصدى (مروان) لمهمة البحث عن (طير السعد) في رحلته المثيرة، فما ان يخرج من محنة حتى تواجهه اخرى، وهكذا الى ان ينجح في الحصول على الطير ولكن المؤلف يأبى الاّ ان يستمر في اثارة وتشويق المتلقي، وعندما ينام (مروان) في رحلته للعودة قليلاً ليرتاح من عناء السفر يحضر كل من (نعمان ورضوان) ليسرقا الطير ويعودان مسرعين الى الامبراطور، وتكمن درجة الاثارة في الاحباط الذي يسببه ذلك المشهد للمتلقي لاعتقاده بان الطير سيشفي الامبراطور وبالتالي يكافئ الاخوين على ذلك، ولكن صوت الطير يردد.

صوت الطير: آني ما أغنى الاّ للّي عنده ريشة من ريشي ما اغنى واريد ريشتي الجديدة اللي انطيتها لمروان (ص١٣٧).

ويكون حضور (مروان) في تلك اللحظة انقاذاً للموقف وحلاً لذروة الاحداث.

وكما تقدم ذكره من تعدد وتنوع الشخصيات، فقد تميزت شخصية (البلياتشو) بالطابع الكوميدي المرح الذي يشد الاطفال ويثير انتباههم، فهو لم يكتف بالتعليق على الاحداث وانما اقام علاقة تواصل مع المتلقي من خلال الحوارات المباشرة معه.

الهلياتشو : (للجمهور) صدك يا جماعة. هسة اشلون ؟ لازم ذلكي قد واحد ما ينام، يبقى واعي..وكاعد..وفاك عينة..منين؟

(ص١٢٣).

ومن المشاهد المثيرة التي توافر عليها النص هو مشهد الديك السحري الذي يحضره (الايل) ويمتلك قدرة سحرية بالصاق كل من يحاول اخذ ريشة من ذيله الجميل وبالتالي يتكون قطاراً بشريا من الناس الذين يلتصقون بالديك وعند مرور الاميرة (هيلانة) فانها تفرح وتضحك كثيراً لهذا المشهد المثير.

ويرى الباحث في هذه المسرحية، ان ذلك العدد الكبير من الشخصيات التي توزعت بشكل متتابع على الاحداث، يرهق الطفل وقدرته على تذكر ملامحها، وخصائصها الدرامية بما لا يحقق التمايز والوضوح اللذان ينبغي توافرهما في شخصيات مسرح الطفل.

٤. <u>الحوار</u>: كتبت المسرحية باللهجة العامية الدارجة مع استخدام بعض الحوارات باللغة الفصحى، وخاصة في الحوارات القصيرة التي لا يتطلب فيها الاسترسال، مثل قول السمكة للصياد:

السمكة : يا صياد..يا صياد ، انتظر، لا تذبحني (ص١١٦).

مع ملاحظة ان هذا الحوار يمكن ان ينطق باللهجة الدارجة فيما لو خففت او سكنت ادوات التشكيل، وهناك حوار المنادي فهو باللغة الفصحى.

المنادي : يا أهل المدينة... اسمعوا... أسمعوا...اسمعوا ان المرض الذي هاجم مدينتنا دخل الى قصر الامبراطور وقد مرض الامبراطور نفسه... وكل من يجد الدواء لامبراطور مدينتنا سيعينه الامبراطور اميراً على احدى الجزر الامبراطورية وسيمنحه ما يشاء من الذهب والجواهر والالماس. (ص١٢٥).

ولعل من الاسباب التي يمكن ترشيحها لكتابة المسرحية باللهجة الشعبية هو اتساقها مع البنية الحكائية التي ارتكزت عليها المسرحية بتوظيفها لمجموعة من الحكايات الشعبية التي تزخر بالشخصيات الشعبية، ولكي تتوافق مع المنطلقات الفكرية والسمات المميزة لهذه الشخصيات مع ما تتلفظ به من حوارات لذلك جنح المؤلف الى اللهجة الشعبية التي يمكن اعتبارها الطريق الاقرب للوصول الى المتلقي/ الطفل.

ويتحفظ الباحث تجاه هذا الرأي لكونه لا يتماشى مع الاهداف التربوية والتعليمية التي يسعى المسرح لغرسها في نفس الطفل وعلى هذا الاساس كان ينبغي ان تكتب المسرحية باللغة الفصحى مع مراعاة الابتعاد عن الكلمات القاموسية الصعبة والارتفاع بذائقة الطفل الجمالية والمعرفية من خلال هذا العنصر المهم من عناصر النص المسرحي.

وعلى الرغم مما تقدم فان الحوار حاول الاقتراب من المدركات الحسية للطفل باعتماده الهدف التعليمي في طرح الكثير من الافكار من خلال الحوار.

الشجرة : أوكف ، تعال، اسمعني زين ، شوف ، باكي على اغصاني اربعة تفاحات وبس.

الصياد : (بحساب) واحد... اثنين... ثلاثة... اربعة.

(ص١١٨).

فهذا الاقتران بين ذكر العدد وبين تجسيده المحسوس يحمل في طياته هدفا تعليميا واضحا، ونلاحظ كذلك عند لقاء (مروان) و (الايل) حينما يخبره هذا الاخير عن قدراته السحرية التي تدرك لكونها فكرة مجردة تحتاج الى تجسيد ليراها الطفل ويصدق بها.

فعندما يريد (مروان) الانتقال الى مكان اخر بعيداً جداً، فانه يركب على ظهر (الايل) وبقدرته السحرية يطير به الى ذلك المكان، بل ان قدراته لم تتوقف عند هذا الحد حيث تجسد بأبهى صورها في هذا المقطع.

الايل : يا اسحاري يا افكاري شوفي شصاير.. شوفي شهاري.. ها.. اسمع لكيت الحل. لازم هسة نجيب الديك السحري.

مروان : الديك السحري ؟ وشنسوي بيه ؟.

الايل : الديك السحري هو اللي راح يخلي الاميرة الحزنانة، هيلانة تضحك وفرحانة

(ص١٣٣).

ولتحقيق ذلك الحوار قولاً وفعلاً يحضر الديك السحري ونستم عملية الالتصاق به، مما يشكل مشهداً مثيراً يضحك الاميرة (هيلانة) ويدخل السرور الى قلبها.

وقد تميز الحوار في المسرحية بالكلمات المنغمة التي تشكل ايقاعاً صوتياً يعتمد الجمل القصيرة ذات اللهجة الشعبية المبسطة لتلبية الحس الجمالي في الكلمات المحببة لدى الاطفال بدءاً باغنية المجموعة التي يفتتح بها النص.

الجميع : جينا نمثل.

جينا نمثل

نضحك... نهزل

نكبر... نعقل

جينا نمثل

جينا نمثل (ص١١٦).

وعلى نفس النمط تسير حوارات (البلياتشو):

البلياتشو: هـ نبدي من الاول

كان يا ما كان

بقد مكان، وبقد زمان (ص١١٦).

ونلاحظ ايضاً الاناشودة التي ينشدها الجميع ابتهاجا بضحك الاميرة (هيلانة):

الجميع : احنا هنانة

وانتو هنانة

يعلم ضحكوا

الكل ويانة (ص١٣٤).

ويكتسب الحوار سمته التأثيرية المشوقة من خلال نكهة المرح والفكاهة التي تتمثل بالجمل والكلمات مما يدفع المتلقي الى التفاعل معها ايجابياً، ومن ثم ليحقق تواصله مع المسرحية.

نعمان : لا بابا.. لا.. اني ما ابقى خلي رضوان ينتظر واني اجي وياك.

رضوان : لا.. اني ما عليه.. انت انتظر واني اروح للبيت..

نعمان : اني هم ما عليّ.. لو انت تنتظر لو تبقى وياية.. اخاف لوحدي.

الشهرة : (تضحك) يا صياد.. هذولة ولدك خواقين وانانيين.. وما يفكرون بس بنفسهم.. واهم المريضة ومدينتهم ما تهمهم.. لا تعتمد عليهم خواقين.. ها.. ها.. (ص١٢٢).

ومن المؤكد ان تأثير هذا الحوار الكوميدي يظهر جلياً لو استطاع الممثلون اداءه بالصورة المطلوبة، أي اسناده بحركات التردد والخوف والتلعثم عند تجسيد الحوار، عندئذ سيكون بالغ التأثير الكوميدي.

وتعتمد حوارات المسرحية ايضاً على الموقف الكوميدي المثير للضحك، فتكون معبرة عن حالة الشخصيات المثيرة للفكاهة كما يحدث في مشهد الديك السحري، حينما تبدأ الشخصيات تستغيث طالبة النجدة.

المرأة : (تصرخ) الحكوني.. يا ناس.. الخاطر الله.. تعالوا خلصونا.

الفحّام : هاي اشبيكم ؟ شصار. شصرى.

المرأة والرجل : تعال خلصنا الله يخليك

الفحّام : منين اخلصكم ؟

الرجل : من الديج .. مدا تشوف.

الفحّام : بالله موعيب عليك هاي انت رجال وتكول تعال خلصني من الديج (يضحك) (ص١٢٢).

غير ان ضحكه هذا سوف يتحول الى صرخة استغاثة، بعدما يلتصق هو الاخر بالديك السحري.

النعمان : احكولي يا ناس..يا اهل الرحم. (ص١٣٤)

وبذلك يمكن تلخيص سمات الحوار في المسرحية، بانه حوار كتب باللهجة الشعبية الدارجة، مع المحاولة في استخدام بعض الكلمات الفصحى ليعبر عن حال وسلوك الشخصيات باسلوب اتسم بالاثارة والتشويق واثارة الضحك والمرح في مواقف اخرى. مع التركيز على الجمل القصيرة ذات الكلمات المنغمة التي تشكل حواراً منغماً مع المدركات الحسية والعقلية للطفل.

٥. الـــــزمان : افترض المؤلف في مسرحية (طير السعد) بنية زمانية ارتدادية تنطلق من الان باتجاه الماضي لاستذكار مجموعة من الاحداث التي تتتابع في تواتر متسق حتى وصولها مرة اخرى الى اللحظة الراهنة التي انطلقت منها.

ويرى الباحث ان الزمن في المسرحية اتخذ سمة الزمن المدور الذي ينطلق من نقطة محددة ثم يعود اليها ثانية، بعد حركة دوران كلية انتظمت داخلها فترات زمنية متخيلة.

المشهد الاستهلالي في المسرحية يقع في الزمن الحاضر، حيث الصبي المريض (مروان) ووالديه والطبيب الذي يعالجه. الزمن واقعي يمكن افتراضه من خلال علاقته بالاحداث الاخرى باته المساء، حيث يتبع مغادرة الوالدان والطبيب غرفة المريض وبعد فترة زمنية قصيرة يستسلم للنوم، ويبدأ الحلم. في الحلم يبدأ الزمن الاسترجاعي وتنطلق ادواته فوراً وهي الدمى والالعاب في غرفة (مروان) وتتحول الى شخصيات تدب فيها الحركة بعد (نصبها) من قبل (البلياتشو) بواسطة مفتاح كبير. وشخصية (البلياتشو) هي الرابط بين زمنين هما الماضي والحاضر، من خلال التعليق على الاحداث او المشاركة فيها. والعودة الى الماضي في المقولة الحكائية:

البلياتشو: كان يا مكان

بفد مكان وبفد زمان (ص١١٦)

لتؤسس على هذا المفتتح احداث تنفلت من واقعية الزمن المحكي عنه، فليس هناك مرجعيات تاريخية يمكن الرجوع اليها وانما هي لعبة مسرحية افترضها الخيال الخصب للمؤلف.

وبهذا الزمان الافتراضي يمكن تخيل احداث ووقائع وشخوص مفترضة ايضاً، أي ان حدود التصرف بتلك الاحداث تقع ضمن ذلك الافتراض الفني، كما هو في الحوار التالي:

البلياتشو : يا اعزائي الصغار. الصياد هم ختل وار الشجرة ينتظر طير السعد، ساعة ساعتين، ثلاثة.

(ص١١٨)

ومن الواضح ان تلك الاشارة لزمن الانتظار هي من اجل تأكيد فعل الانتظار بحد ذاته دونما الارتكاز على القيمة الاساسية للزمن وانما لاضفاء عنصر الاثارة والتشويق في فترة انتظار وصول (طير السعد) عن طريق المبالغة بالزمن وامتداده. وعلى عكس هذا المشهد نرى سمة الاختزال الزمني بشكل ملفت للنظر، ولا يمكن وقوعه الا في حدود الافتراض الفني.

في مشهد الانتظار الذي يقوم به (نعمان) حيث تغيب الشمس ويحل الظلام، فينام (نعمان) ويدخل (طير السعد) ليأخذ احدى التفاحات ويخرج، وفي الصباح ياتي الصياد وابنه الاخر (رضوان) ليتأكد من فشله في امساك الطير. وبعد تقريع من والدهما يبقى (رضوان) للحراسة بانتظار الطير ايضاً، ولكنه ينام فيفشل في حراسته.

نلاحظ ان هذه الاحداث تقع في يومين متتاليين في حسابات الزمن التقليدي أي باربع وعشرين ساعة. لكن احداث المسرحية التي وقعت لا تستغرق الا بضع دقائق معدودة وهذا يعني استخدام المؤلف لسمة الاختزال الزمني بواسطة حذف واسقاط فترات زمنية محددة. والمبالغة في الزمن احدى السمات التي برزت في المسرحية وذلك لاضفاء الاثارة على الاحداث.

مروان : واني صارلي تلتشهر واربع تيام ادور عليه.

(ص١٢٠)

ونرى المبالغة الزمنية في حوار (البلياتشو) لتأكيد المبالغة في سمات الشخصية.

البلياتشو : والايل مثل ما تعرفون يركض كلش سريع، مثل الصاروخ ، وبعد ما خله مروان على ضهره طار بيه طيران وعبروا الصحاري والبحور بسرعة كبيرة جداً يعني مسافة شهر اختصرها بيوم واحد. (١٢٨)

ان مهمة (البلياتشو) كما تقدم ذكره هي الربط بين الزمن الاسترجاعي والزمن الحاضر. ومن خلال كسر الايهام الدرامي في عدة مشاهد اولها عندما ترفض (الشجرة) وهي من شخصيات الحكاية في الزمن الاسترجاعي اشتراك (مروان) في الاحداث كونه ليس من شخصيات القصة المروية فيحسم (البلياتشو) هذا النزاع:

البلياتشو : كافي .. كافي .. شنو هالصياح ؟ ما يصير هيجي ياشجرة الخير؟ هو الولد يريد يساهم بمساعدته قليش انت تعاندين بعدين اني صاحب التشيلية واني اللي اقرر منو يمثل ومنو ما يمثل.

(ص١٢٦)

في هذا الحوار اشارة واضحة لكسر الايهام والعودة الى الحاضر باعتبار ان الحدث يجري وفق مفترض فني وليس حقيقة واقعة. والمشهد الاكثر اثارة في كسر التسلسل الزمني لاحداث المسرحية عندما يقترح (البلياتشو) على (الايل) وهو من شخصيات الزمن الاسترجاعي بان يراقبا الصبي (مروان) النائم والذي تدور تلك الاحداث في حلمه.

الايل : هذا منو ؟

البلياتشو : هذا هو الولد المشلول. نام بكرسيه ويشوف التنا بالحلم.

الايل : شنو ويشوفنا بالحلم .. مادا افتهم ؟

البلياتشو : يعني احنه مالنه وجود.. احنا عايشين بالحلم وبس . بالحلم هو هاي التشيلية أحنا الدمثلها (ص١٣١)

وتكون الصورة الاخيرة والانفصال عن الزمن الاسترجاعي المفترض الى الزمن الحاضر باستيقاظ (مروان) من نومه، وهو يتطلع حوله ليجد الدمى الموجودة في غرفته كما هي. وينهض من كرسيه ويبدأ يسير بين الدمى متسائلاً عن الشخصيات التي رآها في حلمه.

وخلاصة القول ان الزمان في المسرحية زمان مفترض وظف المفتتح الحكائي للحكاية الشعبية بالعودة الى الماضي لرواية احداث وقعت بزمن افتراضي اتسم بالمبالغة والاختزال للاثارة والتشويق ثم العودة للزمن الحاضر، وبذلك يمكن تسميته الزمن المدور

٦ . <u>المكـــــان</u> : تبدأ المسرحية في غرفة صبي مريض بشلل الاطفال، جالس على كرسي ذي عجلات. الغرفة مليئة بالدمى والحيوانات المختلفة. المكان واقعي الملامح والمحتويات، وهي عملية مهمة لوضع المتلقي في دائرة الاهتمام بالاحداث التي ستجري في هذا المكان.

يبدأ الضوء يتغير تدريجياً وهي دلالة زمنية على الانتقال الى مرحلة اخرى، حيث ينام (مروان) ويرى في منامه الحلم الذي تبدأ احداثه بالحياة وهي تدب في اللعب المنتشرة في غرفته لتنقلنا من فورها الى الامكنة المتخيلة:

البلياتشو : كان يا مكان

بقد مكان وبقد زمان (١١٦)

هنا يبدأ المتخيل الجمعي للمتلقي بالتحفيز للمساهمة في اكمال صورة مكان الحدث من خلال تخيل الامكنة التي تصور باللغة في النص فـ (البلياتشو) يخرج شريطاً حريرياً ويعمل منه تموجات تمثل النهر، انه اقتراب من مدركات الطفل العقلية. ومن هذا النهر يصطاد الصياد سمكة صغيرة، لكنها تقنعه باعادتها الى الماء مكانها الطبيعي ثانية لترشده الى شجرة التفاح الذهبي فيجدها خلفه، بعد ان يغمض عينيه لثوان قليلة ويلاحظ هنا عدم الالتزام بمنطق تحولات المكان، فالمتلقي لا يبحث عن تبريرات واسباب مقنعة لظهور واختفاء الامكنة. انه مشدود لما يدور بهذه الامكنة، وما هي المرحلة التالية من الصراع الناجم عن ذلك التغيير. فمن غرفة الصبي الى النهر، ثم شجرة التفاح، ولقاء(طير السعد) بالصياد حيث يسرد قصته مع (الديو).ومن اجل الابتعاد عن السرد الروائي، لابد من تجسيد للحدث في مكان اخر وهو بيت (الديو) حيث يقبض على الطير ولكنه يستطيع الهرب ويتحول الى طائر من نور يطير في كل البلدان وهي اشارة الى اتساع الرقعة المكانية التي يتحرك عليها وبالتالي هي بداية لتهيئة المتلقي الى الامكنة التي سيرتادها (مروان) للحصول على ذلك الطير.

ومن تلك الاماكن تقاطع الطرق الذي يصل اليه (مروان) وفيه عمود من خشب عليه ثلاثة سهام يشير كل منها باتجاه مكان

معين. وهذا توظيف ذكي لعنصر من عناصر حكايـة شـعبية معروفة باسم (درب الصد ما رد)، فكل اتجاه يشير اليه السهم هو مكان عجائبي متخيل يتطلب بمن يسلكه ان يتمتع هو الاخر بقدرة عجائبية على تخطي الصعاب وقهرها. وهذا ما يحصـل (لمروان) ليس ذلك فحسب بل انه يرتاد امكنة اخرى ايضاً:

ما خلة مكان. لا السند ولا الهند، ولا جزائر واق واق ما دور بيها

على طير السعد (ص١٢٧)

وتلك الامكنة المتخيلة سبق ان قرأها الطفل في حكايات الـف ليلة وليلة وفي اماكن تنأى ان تاخذ حيزاً ولو صـغيراً مـن اهتمام الطفل باحتمالية او واقعية وجودها لان ذلك يخرج مـن نطاق اهتمامه ولكنه يبحث عن الدور الذي تقوم به تلك الامكنة في سياق الاحداث.

ولم تقتصر المبالغة في عنصر الزمان في المسـرحية وانمـا تعدته الى المكان حيث يفترض المؤلف صيغ مبالغـة لتحديـد بعض الامكنة.

الدرب: انت لازم تروح لاخر الدنيا . الى مملكة الملك اقرون ،

وتجيبلي مناك الحصان الذهبي (١٣٠).

وما آخر الدنيا تلك الاماكن متخيل يقصد منه الامتداد اللانهائي في البعد والغرابة، مما يثير تشويق المتلقي حول امكانية وصول (مروان) الى ذلك المكان.

ولكن (مروان) يصل فعلاً، ويعود الى المدينة، مدينة الامبراطور المريض، وبمساعدة غناء (طير السعد) يشفى من مرضه، ويجزل العطاء لمروان، ثم يبدي رغبته ببقاء الطير عنده، ولكن (مروان) يخبره بأن الطير:

مروان : ما يكدر يبقى في مكان واحد لان مكانه كل الدنيا، واصدقاه كل الناس، فلازم يطير وينقذ طلباتهم وحاجاتهم ويساعدهم.

(ص١٣٨)

وبعد تلك الرحلة الغريبة المثيرة في تلك الاماكن العجائبية، تعود بنية المكان الى المنطلق المكاني الواقعي المفترض الذي بدأت به، وهو غرفة الصبي (مروان) والدمى منتشرة في غرفته، ليصحو من نومه وينهض من كرسيه ليغادر مكانه السابق ووضعه السابق المتمثل بمرض الشلل منطلقاً الى اماكن اخرى، وهي انتقالة نفسية وحسية في آن واحد تمد المسرحية من خلالها اواصر التواصل مع المتلقي بتحقيق رغبته غير المعلنة بالرغبة في شفاء الصبي (مروان) تكريماً لما يعتمل في نفسه من عوامل الخير والصدق والشجاعة لمساعدة الاخرين.

ويخلص الباحث الى ان المكان في مسرحية (طير السعد) تخلى عن كونه مكاناً هندسياً معلوم الابعاد، وانما تمثل بابعاده العجائبية التي اثارت خيال المتلقي الطفل للمشاركة والمتابعة للاحداث التي تقع في تلك الاماكن وهي عوالم مثيرة استقاها المؤلف من اجواء الحكايات الشعبية الملبية لحاجات الاطفال السايكولوجية في الاثارة والتشويق.

خلاصة نتائج البحث

من خلال تحليل عينة البحث، لنلمس اشتغال عناصر الحكاية الشعبية في نصوص مسرح الطفل في ضوء أهداف البحث، ظهرت النتائج كما يأتي:

١. الفكرة : تناول الكتاب افكاراً وقيماً متنوعة مثل الشجاعة والبطولة. والانتصار للخير على الشر. وحب الوطن والدفاع عنه والتعاون في العمل،ونبذ الغرور والظلم. وطرحت تلك الافكار من خلال المواقف والعبر بما يتـناسب مع المستوى الادراكي للطفل، ويلبي حاجاته النفسية في الحب والانتماء كما هي حاجته الى الفهم والمعرفة.

٢. الحكاية : اعتمد الكتاب في بناء حكايات المسرحيات على قصص ترتبط بالبيئة الاجتماعية للطفل وتتمثل بالموروث الحكائي الشعبي، ولكن العدد الكبير من الاحداث المتوالية وتشعبها كما في مسرحية (طير السعد) يؤدي الى صعوبة متابعة الطفل لتلك الاحداث، لان ذلك لا يتناسب مع قدرته على التركيز والمطاولة في تذكر وربط الاحداث مع بعضها.

٣. الشخصيات : تنوعت الشخصيات، بين الشخصيات الانسانية والمؤنسنة التي تشارك في الاحداث، وباسلوب كوميدي يحقق الاثارة والتشويق مع التركيز على شخصية البطل وقدرته على تخطي الصعاب. ولكن العدد الكبير من الشخصيات الذي تضمنته مسرحية (طير السعد) يتعارض وقدرة الطفل على المتابعة، وتمييز سمات كل شخصية وحسب

خصائصها الدرامية، مما يعطل تعاطف الطفل مع الشخصية والاقتناع بسلوكها، وبالتالي لا تحقق الشخصية المسرحية دورها كمثير ايجابي لدى المتلقي (الطفل).

٤. الحوار : كتب الحوار في مسرحية (طير السعد) باللهجة الشعبية الدارجة وهو ما لا يتفق مع الاهداف التعليمية والتربوية للمسرح، ويشكل تبايناً لغوياً بين ما يقرأه الطفل في المناهج الدراسية، وبين لغة النص المسرحي .

٥. الزمان : اتسمت النصوص المسرحية بالعودة الى الزمن الماضي الذي يتميز بعدم خضوعه لمقاسات الزمن الاعتيادي من خلال اسقاط او حذف فترات زمنية منتخبة وهي من ميزات الزمن الاسترجاعي، مما يحيل الى وقوع احداث غرائبية ، ترفع الى درجة قصوى عنصر الاثارة والتشويق لدى الطفل.

٦. المكان : ابتعدت المسرحيات عن تجسيد المكان بابعاده الهندسية المعروفة وافترضت اماكن غرائبية تتوافق مع غرائبية الاحداث والشخصيات. مع ميل واضح الى نقل الاحداث الى اماكن الغابات والبحار وارشاد البطل الى اماكن مجهولة، مما يثير خيال الطفل، وينسجم مع تطلعه لاكتشاف الاماكن المجهولة لديه.

٧. تباينت النصوص المسرحية بعدد المشاهد الدرامية التي تشكل بنيتها الحكائية، مع تأشير قلة المشاهد التي تعتمد روح الفكاهة والمرح، والسخرية من الشخصيات الشريرة، مما يقلل من درجة الاثارة والترقب التي توفرها تلك المشاهد، لان الفكاهة تولد حساً انفعالياً مرحاً لدى الطفل ينسجم وخصائصه السيكولوجية مما يشده لمتابعة الاحداث حتى نهايتها.

٨. تضمن الحوار بعض الكلمات باللهجة الشعبية التي يندر استخدامها من قبل الطفل. ، او النطق بافكار مجردة وحكم وامثال شعبية مما لا ينسجم مع المستوى الادراكي للطفل. ولا يحقق هدف المسرح بالارتفاع بذائقته اللغوية والجمالية.

الفصل الرابع

الاستنتاجات

من خلال النتائج، ومناقشتها مع هدف البحث، ومعطيات الاطار النظري توصل الباحث الى الاستنتاجات الاتية:

١ – ان ارتباط الحكاية الشعبية بالواقع الاجتماعي في نصوص مسرح الطفل في العراق اغنى محتواها بافكار وقيم تلبي حاجات الطفل النفسية، كالشجاعة والاخلاص في العمل وحب الوطن ومساعدة الاخرين، مما يتفق وأهداف المسرح التربوية، عند توظيفها في بنية النص الدرامي.

٢ – تحول عنصر السرد من الحكاية الشعبية الى النص المسرحي ليكون قيمة فنية وجمالية لحبكة النص من خلال البداية والوسط والنهاية. واتسام تلك الحبكة باحداث ذات اثارة وتشويق.

٣ – تعدد احداث الحكاية الشعبية وتنوعها سبب تراكماً عددياً لتلك الاحداث في النص المسرحي. وبالتالي يثقل على الطفل متابعتها وتذكر الاحداث الماضية وربطها مع بعضها.

٤ – كثرة الشخصيات في الحكاية الشعبية التي توظف في النص المسرحي سبب عدم وضوح الشخصيات الدرامية وتمايز افعالها في مسار الحدث المقدم للطفل.

٥ – غلبة استخدام اللهجة الشعبية في الحوار المسرحي بما لا يتفق مع اهداف المسرح التعليمية، ولا يرتفع بذائقة الطفل اللغوية والجمالية.

٦ – انسجام الحوار المكتوب باللغة العربية الفصحى ، وبجمل قصيرة ذات ايقاع شعري سريع، مع الخصائص العمرية للطفل المتسمة بالحركة الايقاعية السريعة.

٧ – اتسام حكاية المسرحية المعتمدة على حبكة درامية بالاثارة والتشويق ومشاهد كوميدية وهذا ما ينسجم مع الخصائص العمرية والنفسية للطفل وميله الى الفكاهة والمرح.

٨ – احالة زمن احداث النص المسرحي الى الماضي، كما هو زمن الحكاية الشعبية، مما وفر شخصيات واحداث غرائبية تتفق مع ميل الطفل في التعامل مع احداث خيالية.

٩ – وظفت اماكن الغابات والبحار والاماكن المجهولة في نصوص مسرح الطفل، بما وفرته الحكاية الشعبية من بيئة تنسجم وخصائص الطفولة.

التوصيات

ومن خلال ما اسفرت عنه الدراسة ، يجد الباحث ضرورة الاهتمام بما يلي:

١ – مراعاة الخصائص العمرية للطفل، والتصرف الدقيق على القدرات العقلية والنفسية له ، وخصائصه اللغوية، واعتمادها في كتابة النص المسرحي الموجه اليه.

٢ - الابتعاد عن النظر الى نصوص مسرح الطفل بوصفها صورة مصغرة لنصوص مسرح الكبار، من حيث توظيف الحكاية الشعبية فيها.

٣ - إدخال مادة (مسرح الطفل) في مفردات المناهج الدراسية لكليات ومعاهد الفنون الجملية في القطر، لإشاعة خصوصية هذا المسرح المستمدة من خصوصية الطفل.

٤ - فتح الدورات التخصصية لكتاب مسرح الطفل من قبل الجهات المعنية بذلك.

الاقتراحات

١ـ وضع دراسة في بناء منهج تدريبي لإعداد النص المسرحي الموجه للطفل.

هوامش البحث

(١) كاظم سعد الدين : الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد ١٤، بغداد (دار الرشيد للنشر) ١٩٧٩، ص١٠.

(٢) عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية، طبعة خاصة بالعراق، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) د.ت. ، ص١٢.

(٣) بثينة الناصري : العناصر الدرامية في الحكاية الشعبية ، مجلة السينما والمسرح ، ملحق مجلة الاذاعة والتلفزيون ، العدد ٧-٨ ، بغداد (المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون) آذار ١٩٧٣، ص٣٤.

(٤) هادي نعمان الهيتي : ادب الاطفال، فلسفة، فنونه، وسائطه، الالف كتاب (الثاني) العدد٢٠، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٩٧.

(٥) عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح ، الاردن (دار الكندي للنشر والتوزيع) ٢٠٠١ ص١١٦.

(٦) مصطفى تركي السالم: الالقاء في مسرح الطفل ، بناء نظام مقترح، أطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة) ١٩٩٦،

(٨) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد ١٤ بغداد (دار الرشيد للنشر) ١٩٧٩ ، ص ١٦

(٩) ينظر : دليلة مرسلي وآخرون: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص، بيروت (دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع) ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٦. و ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، بيروت (المركز الثقافي العربي) ١٩٩٠، ص١١٩.

(١٠) ينظر : عبد الملك مرتاض: الف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٩، ص١٩.

(١١) ينظر: حميد الحمداني: بنية النص السردي ، ط٢، بيروت (المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع) ١٩٩٣، ص ٥٢. و : بيلنسكي : قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، بغداد (دار الشؤون الثقافية ص١٣.

(٧) خليل احمد خليل: مضمون الاسطورة في الفكر العربي، ط٢، بيروت (دار الطليعة) ١٩٨٠، ص٨.

(٨) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد ١٤ بغداد (دار الرشيد للنشر) ١٩٧٩ ، ص ١٦

(٩) ينظر : دليلة مرسلي وآخرون: مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص، بيروت (دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع) ، ١٩٨٥ ، ص ١٦٦. و ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، بيروت (المركز الثقافي العربي) ١٩٩٠، ص١١٩.

(١٠) ينظر : عبد الملك مرتاض: الف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٨٩، ص١٩.

(١١) ينظر: حميد الحمداني: بنية النص السردي ، ط٢، بيروت (المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع) ١٩٩٣، ص ٥٢. و : بيلنسكي : قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٦، ص١١٤. و : عبد الملك مرتاض ، مصدر سابق، ص٧٦.

(١٢) ينظر : سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٦، ص٥٤. و : داود سلمان الشويلي: مورفولوجيا الزمن في الف ليلة وليلة، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٢٩، السنة الخامسة، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ايلول ٢٠٠٠ ، ص٨١.

(١٣) ينظر : كمال نشأت : في النقد الأدبي، النجف الاشرف (مطبعة النعمان) ١٩٧٠، ص٤. و : كافية رمضان و فيولا البلاوي : الإثراء الثقافي للأطفال ، الكويت (مطبعة الكويت) ١٩٨٧، ص٢٤. و : أحلام بهجت الخالدي : أدب أطفال في الأدب العربي. رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة (جامعة القاهرة) ١٩٨٥، ص٤.

(١٤) ينظر : ريكان إبراهيم : نقد الشعر في المنظور النفسي ، ط١، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٩، ص ٥٦. و : شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، القاهرة (دار المعرفة) ١٩٦٨، ص ١١٩.

(١٥) ينظر : محمد يوسف نجم ، فن القصة ، بيروت (دار بيروت للطباعة والنشر) ١٩٦٠، ص٨. و : محمود تيمور : فن القصة ، مصر (مكتبة دار الهلال) ١٩٤٨، ص ص٤٠-٤١. و : عبد الحليم محمود: القصة العربية في العصر الجاهلي ، مصر (دار المعارف) ١٩٧٥، ص٣٨٧. و : رضا الكشو: الوصف اللغوي للعربية وعلاقتها بالكتابة للأطفال ، مجلة الأقلام، العدد الثالث ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٧٩، ص٤١.

(١٦) ينظر: عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط٢، القاهرة (دار الفكر العربي) ١٩٦٨، ص ٣٣١.

(١٧) ينظر: سيد محمد غنيم ، سيكولوجية الشخصية ، القاهرة (دار النهضة العربية) ١٩٧٨، ص١١.

(١٨) ينظر : مصطفى تركي السالم ، مصدر سابق، ص٨٨.

(١٩) ينظر : هدى برادة وآخرون، دراسة تحليلية لقصص الأطفال الشائعة، القاهرة (الهيئة العربية العامة للكتاب) ١٩٧٤،ص١٨٣.

(٢٠) ينظر : يعقوب الشاروني: الأطفال كمشاهدين لسينما ومسرح الاطفال ، مجلة السينما والمسرح العدد١٣، كانون الثاني، بغداد (وزارة الثقافة والأعلام) ١٩٧٥، ص٥. و : جلين ويلسن:سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة العدد ٥٨، الكويت (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ٢٠٠٠، ص٢٦٤.

(٢١) ينظر : عادل أبو شنب : أدوات الوصول الى الاطفال ، مجلة الأدب ، العدد ١٢، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٢.

(٢٢) ينظر : عمر محمد الطالب : ادب الاطفال في العراق، بغداد (دار ثقافة الاطفال) ١٩٨٩، ص٧٤. و : احمد نجيب، فن الكتابة للأطفال ، القاهرة (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر) ١٩٤٨، ص٩٤.

(٢٣) ينظر: سيزا قاسم : بناء الرواية، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٤، ص٤٥.

(٢٤) ينظر: محمد النويهي : الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه ، القاهرة (الدار القومية للطباعة والنشر) د.ت. ص١١٠. و : شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، الكويت، (المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب) ٢٠٠١، ص٣٧٨.

(٢٥) قاسم محمد : طير السعد ، مجلة المسرح والسينما، بغداد (مصلحة السينما والمسرح) العدد الأول ، السنة الأولى ، تشرين الثاني ، ١٩٧٠، ص ص١١٥-١٣٨.