ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Directorial Diversity in Puppet Theater Performances

Ali Hassan Mujbil
graduate student

Amer Salem Ubaid Al-Salami
Tikrit University College of Education for Human Sciences

* *Corresponding author: E-mail* :
ah240143ped@st.tu.edu.iq

***Keywords*:**
Diversity,
directing,
performances,
theatre,
puppets

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 3 Feb 2026
Received in revised form 25 Mar 2026
Accepted 27 Mar 2026
Final Proofreading 31 July 2026
Available online 31 July 2026
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

The current research addresses the directorial diversity in puppet theatre performances. It consisted of four sections. The first section presents the research problem, its significance, and the need for the study. The research problem was defined by the following question: What is the directorial diversity in puppet theatre performances? The objective of the research is to identify the directorial diversity in puppet theatre performances, and the research is limited to the period from 2010 to 2020.

The second section includes two topics: the first discusses theatrical directing, and the second focuses on puppet theatre. This section is concluded with the indicators of the theoretical framework.

The third section covers the research procedures, including the methodology, where the researcher adopted the descriptive-analytical method. The research population is consisted of 18 theatrical performances, while the sample is limited to one selected performance. This section also addressed the research tool and concluded with an analysis of the selected sample.

The fourth section focuses on the findings obtained through the analysis of the research sample, as well as some conclusions reached by the researcher. The most notable of these were:

1. The director relies on a variety of directing techniques in puppet theatre performances to add excitement and diversity to the theatrical work and to create interaction between the puppet and the performers.

2. Directorial diversity creates a fully integrated theatrical world and reflects the creativity of the director and the success of the performance.

The research ends up with a set of recommendations and suggestions.

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.33.7.1.2026.11

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى

علي حسن مجبل/طالب دراسات عليا
عامر سالم عبيد السلامي/ جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

الخلاصة:

تناول البحث الحالي، التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى، وقد احتوى على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة الية، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل الآتي (ما التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى ؟)، كما تضمن هدف البحث: الى تعرف التنوع الإخراجي

في عروض مسرح الدمى، وحدود البحث كانت في الفترة من (٢٠١٠الى٢٠٢٠).

أما الفصل الثاني فتضمن مبحثين الأول منه تناول (الإخراج المسرحي)، أما المبحث الثاني فتضمن (مسرح الدمى)، وقد ختم الباحث الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري.

وأحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث اذ اشتملت على منهجية البحث فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، ومجتمع البحث الذي بلغ (١٨) عرض مسرحي، وعينة البحث التي حددت بعينة واحدة واداة البحث وختم الفصل الثالث بتحليل عينة البحث.

أم الفصل الرابع فقد عني بالنتائج التي توصل اليها الباحث عن طريق تحليل عينة بحثة، وبعض الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث فكان أبرزها:

١- يعتمد المخرج على مجموعة من الاساليب الاخراجية في عروض مسرح الدمى بهدف اضافة تشويق وتنوع للعمل المسرحي وخلق تفاعل بين الدمية والممثلين.

٢- التنوع الإخراجي يخلق عالماً مسرحياً متكاملاً ويعكس أبداع المخرج ونجاح العمل.

ثم قام الباحث بعرض التوصيات والمقترحات وختم البحث بقائمة المصادر.

كلمات مفتاحية (التنوع، الاخراج، عروض، مسرح، الدمى)

الفصل الأول

اولاً: مشكلة البحث

يعدّ مسرح الدمى جزءًا من مسرح الطفل ويعد وسيلة تعليمية فعالة تسهم في بناء القيم التربوية ضمن سياقات عقلية واجتماعية، مما يعزز تنمية شخصية الطفل علمياً ولغوياً عبر الشخصيات المتحركة على المسرح، وتساعد هذه الشخصيات الطفل على استيعاب مفاهيم تربوية وأخلاقية تسهم في تطوير شخصيته.

ويعدّ المسرح وسيلة ثقافية فعالة منذ العصور القديمة، وقد شهد تطورات كبيرة عبر الزمن في الشكل والمضمون، ومذ بداية نشأته كانت العروض المسرحية تعتمد بشكل أساسي على الأداء الحي والتفاعل المباشر بين الممثلين والجمهور، ومع مرور الزمن، تطور المسرح ليشمل تقنيات إخراجية متقدمة، مثل الإضاءة، الديكور، والملابس، التي ساهمت في تعزيز تأثير العرض وعمق رسالته، لان عملية الاخراج تبدأ بعد اول قراءة للمسرحية وبعدها تترجم ترجمة مبدئية لان من غير الصحيح اختيار مسرحية دون التأكد من فهم معناها وخاصتاً في (مسارح الاطفال)، ولابد من تحديد القيم الاساسية بما فيها الروح والاسلوب والمميزات الاجمالية للشخصيات، ويعتبر الاخراج المسرحي فن رؤية الأشياء المخفية والخروج عن المألوف، حيث كان الإخراج دائمًا هو العنصر المحوري الذي يعكس التغيرات التي مر بها المسرح، فكل مرحلة تاريخية كان لها أسلوبها الخاص في الإخراج الذي يعبر عن تطور الفكر الفني والثقافي للمجتمع.

ومن خلال ما تقدم يلخص الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الاتي : ما التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى ؟.

ثانياً: أهمية البحث

يمكن تلخيص أهمية البحث في النقاط الاتية:

١- يفيد العاملين في مجال الاخراج المسرحي.

٢- يفيد العاملين في مجال مسرح الدمى.

٣- يفيد الباحثين من طلبة الدراسات الأولية والعليا ومعاهد وكليات التربية والفنون الجميلة.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى تعرف التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى.

رابعاً: حدود البحث

الزمانية: ٢٠١٠ _ ٢٠٢٠

المكانية: العراق

الموضوعية: التنوع الإخراجي، مسرح الدمى.

خامساً: تحديد المصطلحات

الإخراج المسرحي:

- **عرفه (فريد وسامي،١٩٨٠) بأنه:**

"عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية على خشبة المسرح" (فريد و سامي، ١٩٨٠، ص٥).

- **التنوع الإخراجي**

ويعرفه الباحث إجرائياً: بأنه استخدام مجموعة متنوعة من الاساليب والتقنيات المختلفة في عملية إخراج العروض المسرحية، الهدف منها هو تقديم عروض بطريقة مبتكرة وجذابة للجمهور، تناسب مختلف الاذواق والفئات العمرية، مما يعزز من تجربة المشاهد ويجعل العرض أكثر تأثيراً.

مسرح الدمى:

- **عرفه (أبو معال، ١٩٨٤) بأنه:**

"هو مسرح مصغر من الورق المقوى مع اجنحة متحركة وستائر وأشكال ممثلين وممثلات متحركة" (ابو معال، ١٩٨٤، ص٥١).

ويعرفه الباحث إجرائياً: بأنه نوع من المسرح يعتمد على استخدام دمى مصنوعة من مواد مختلفة مثل الخشب أو القماش لتمثيل شخصيات وأحداث درامية، إذ يتم تحريك هذه الدمى باستخدام الخيوط أو الأسلاك أو بواسطة اليد، ويتم التحكم فيها من قبل الممثلين أو المحركين، الهدف منها تقديم عروض مبتكرة تجمع بين الترفيه والتعليم، من خلال تفاعل الجمهور معها.

الفصل الثاني

المبحث الأول

الإخراج المسرحي

ظهر فن المسرح في بداياته كنتيجة للممارسات الطقسية والشعائر الدينية عند اليونانيين القدماء، حيث كان المسرح في البداية جزءًا من الطقوس الدينية التي تمارس تكريمًا للآلهة، خصوصًا الإله ديونيسوس. ومع مرور الوقت، تطور المسرح ليصبح نوعًا من الفنون الأدائية المستقلة التي تتجاوز الإطار الديني.

تبلورت الممارسة المسرحية من خلال أعمال رواد الدراما مثل (أسخيلوس)، (وسوفوكليس)، (ويوربيدس) في مجال التراجيديا، إذ سلطوا الضوء على الصراع الإنساني والقضايا الفلسفية والأخلاقية، في تلك الفترة، لم يكن هناك تخطيط فني أو جمالي محدد لتشكيل العرض المسرحي، كانت الجهود تتركز على تجسيد رؤية المؤلف من خلال أداء الممثلين، سواء عبر الجوقة أو الممثلين الفرديين، دون التركيز على تقنيات العرض المسرحي.

وفي فترة القرون الوسطى، انحسرت معظم الأنشطة الثقافية، بما في ذلك المسرح، داخل إطار الكنيسة، التي أصبحت المكان الرئيسي لتنفيذ العروض المسرحية من خلال اشراف الكهنة وتجسيد الفكرة المسرحية "كانت (الكاتدرائية) تشكل المحور الرمزي لمدينة العصور الوسطى، إذ لم يكن هناك مكان آخر في المدينة يحمل هذا الكم من الإشارات الرمزية المترابطة والمتجمعة معًا كما كان الحال مع الكاتدرائية فقد كانت تمثل مركزًا دينيًا واجتماعيًا وثقافيًا، وملتقى للروحانيات والطقوس، وكانت رمزًا للوحدة والسلطة الدينية في المجتمع"(مارلفن، ٢٠٠٢، ص٢٧).

ويعتقد الباحثون ان اول ظهور للمخرج بمفهومة المعاصر" بفضل جورج الثاني، دوق مقاطعة (ساكس ميننجن)١٨٢٦-١٩١٤ ، الذي قاد فرقة الدوقية المسرحية إلى برلين في ١ مايو ١٨٧٤، تم تقديم أول عرض

مسرحي في أوروبا يُعرف بمسرح المخرج، هذا العرض مثّل بداية تحول جذري في فن المسرح، إذ أصبح المخرج هو القوة الإبداعية المركزية التي تجمع بين النص والأداء والإخراج والتصميم المسرحي" (ينظر: اردش، ١٩٧٩، ٤٢).

ولذا كان الدوق يقوم بنفسه بأغلب الاعمال في الانتاج المسرحي فكان يصمم المنظر والملابس وحركات الممثلين ووضعياتهم وكان يتدخل في التفاصيل وقد اهتم بالمجاميع اهتماماً خاصاً حيث يضع لها انضباطاً محكماً "ان التآم المجموعة لديه كان نتيجة لمهارته في استعمال الممثلين بأدوات مسرحية ولم يكن يعتمد على التمثيل الفردي الذي يعتمد على مجرد الموهبة وكان يجعل كل جزء من التفاصيل عاملا مساعداً للكل" (فريد و سامي، ١٩٨٠، ١٤ – ١٥).

وفي روسيا فقد برز المخرج الاكثر طبيعيا (قسطنطين ستانسلافسكي) وهو يعتبر "المسرح جمعاً حاشداً من الإشارات والتعبيرات العاطفية والوقفات المسرحية والتغيرات والنغمات والمقاطع والحيل المسرحية ومناهج التمثيل التي تصبح ميكانيكية لا شعورية لتكون جميعاً تحت أمرة الممثل دائماً وأبداً" (بنتلي، ١٩٨٦، ٢١٧).

كان منهج ستانسلافسكي "يعرف بـ(التقنية النفسية) وهدفها هو تعليم الممثل على كيفية إثارة الطبيعة الخلاقة اللاشعورية في ذاته وصولا الى العمل الخلاق اللاشعوري الحيوي وينقسم منهجه الى جزأين رئيسيين :-

- عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه.
- عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يتصل بدوره" (بنتلي، ١٩٧٥، ٢٢٥).

يمكن القول ان المخرج في نظر ستانسلافسكي "هو منفذ وخالق في نفس الوقت مفسر للنص وافكار المؤلف وخالق لخواص ذلك النص بالإضافات التي تأتيها مخيلته وتوجيه الممثل بتحريك الفعل الداخلي الذي يحرك الفعل الخارجي " (فريد و سامي، ١٩٨٠، ١٧).

ولم يمض وقت طويل حتى "خرج عدة فنانين كانوا يتبعون ستانسلافسكي ومدرسته وراحوا ينادون بإيجاد اساليب جديدة لمعالجة الشخصية والعرض المسرحي وطرق التمثيل وتحريك الممثلين، وكان على رأس اولئك (فيز فولد مايرهولد) الذي ابتكر اسلوب (البايوميكانيكي) أي ميكانيكية الجسم والمنظر التركيبي" (السلامي، ٢٠١٢، ١٢).

اما المدرسة الفرنسية في فن الاخراج فقد أتيح لها فـي القرن العشرين علم من أعلام المسرح ينتقل بها إلى قمم جديـدة كتلك القمة التي ارتقى إليها (كريج) في بريطانيا، و(ستانسلافسكي) في روسيا هو (جان لوي بارو) الذي "تأثر كثيراً بطريقة (كريج) فهو يخضع للفكرة التي تتكون لديه بعد أن يعكف على قراءة النص المسرحي، ويولي عنايته لكل النوازع والتأثيرات الفنية والسيكولوجية التي يجندها في خدمة النص" (ياغي، ١٩٨٠، ٧٤).

وضمن نتاجات العصر الحديث ظهر اتجاه قوي نحو دراسة الواقع السياسي في سياق علاقته بالمجتمع وتأثيراته الاجتماعية عرف بـ(المسرح الملحمي)الذي يعتبر بديلاً للمسرح الدرامي التقليدي، عند المخرج الالماني (بروتولد برشت) الذي اعتمد " فكرتين اساسيتين في عمله المسرحي هي (التغريب) بدلاً من التعاطف الذي سار عليه المسرح فترة طويلة والتي ترجع اصولها الى ارسطو، و (الجست) اي الاشارة التي تؤكد على عامل التغريب، وقد استعمل جميع أنواع الفنون للوصول إلى هدفه كالغناء والرقص والوثيقة والرواية والضوء للتركيز على الجست للتعبير عن سلوك اجتماعي ، وقد دعا برشت إلى دراما لا أرسطية ، وقد قصد من وراء ذلك كسر سلسلة الوحدات الثلاث (وحدة الزمان والمكان وحدة الموضوع) والتي أشار لها أرسطو في كتابه (فن الشعر)" (سكران، ٢٠٠١، ٤١).

ومن هذا الموقف طور (برشت) فنه المسرحي" الذي يسعى من خلاله للبحث على التغيير، بفرضية أن يصبح المسرح وسيطا لتنمية الوعي الثوري والتقدم العلمي ، وهي نقطة التحول المهمة التي جعلت منه أحد أهم منظري المسرح في عصره" (التكمة جي، ٢٠١١، ٦٤).

وأما بالنسبة للمخرج الامريكي (بيتر شومان) ونظريته(مسرح الدمى والخبز)١٩٦٢م، التي قدمت عروض هذا النوع من الدراما في المسارح والشوارع ،وبهذا يتجاوز هذا المسرح فضاء القاعة لتنتقل العروض الى الفضاءات المفتوحة، ويعتمد العرض في هذا النوع من المسرح " على توظيف الاقاصيص والخرافات والفلكلور والحكايات الرمزية التعليمية وأدب الاطفال "(العطار و شريف، ٢٠١٣، ١٦٩).

واتسمت لغة شومان في عروضه "بالوضوح والمباشرة المختلطة بشعرية رفيع المستوى، وكان يخاطب بمسرحة كل فئات الجمهور، ويراعي مستوى تلقيها للعمل المسرحي" (الكغاط، ١٩٩٦، ٩٦).

من خلال ما تقدم تتضح ابرز التوجهات الفكرية الرئيسية التي اسهمت في تأسيس المفاهيم الاساسية للعرض المسرحي وفن الاخراج، ، وكيف تعززت هذه التوجهات لتكون ركيزة اساسية يعتمد عليها الفكر الإخراجي المعاصر في جوانبه الجمالية والفنية والادائية.

الإخراج في مسرح الطفل

يعد مسرح الأطفال شكلاً فنياً يعتمد على استخدام الألوان والتجريد لابتكار أشكال تعبيرية تهدف إلى إيصال المعنى من خلال تجارب حسية، من خلال توظيف عناصر مثل الكرسي وعلاقته مع الممثلين والضوء والظل، وهذا يسهم في تجسيد المفاهيم الفكرية في فلسفة الإخراج المسرحي "المفردات الديكورية والإكسسوارات في مسرح الطفل هي عناصر خيالية وغير واقعية تنبع من عالم الفانتازيا، فهي تمثل مزيجاً بين الإبداع الفني في الإخراج والتوجه الفكري في التنظير، وتُصمم بشكل مبتكر يهدف إلى تحقيق أهداف سلوكية وأخلاقية معينة" (ينظر:ساسترة، ٢٠٠٨، ٤٣).

ويعتبر المسرح قوة مؤثرة في سلوك الأطفال بفضل قدرته على التواصل مع أفكارهم ومشاعرهم، ولا يحل المسرح مكان التعليم أو الأسرة، بل يجذب الطفل ويؤثر في حواسه ورغباته، كما يساعد المسرح في تثبيت أو تغيير السلوكيات وتشكيل مفاهيم اجتماعية جديدة على المدى الطويل، ويساهم في تطوير المجتمع من خلال تزويده بكوادر بشرية قادرة على مواجهة التحديات والتقدم نحو الأفضل" اننا نجد ان الاحساس المسرحي عند الطفل يوازي تماما تطور المسرح في مجتمعنا" (برج، ٢٠٠٥، ١٠٠).

إن الإخراج المسرحي هنا يهدف إلى الوصول إلى الطفل بطريقة مؤثرة تربوياً وإنسانياً. يدمج بين المتعة والجمال والدهشة لخلق تجربة مسرحية ممتعة، ويبتعد عن الأساليب التقليدية ليحقق أهداف مسرح الأطفال بدقة وإتقان "إن المعرفة عند الطفل تشكل قيمة تربوية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية ، فلا بد من أن ندرس الأساليب الناجحة لغرس هذه المعرفة عند الطفل وبلورتها بالشكل الذي يفيد ويرتقي بمعلوماته وشخصيته" (الخواجة، ٢٠٠٩، ٥١).

ويعتبر المخرج هو المسؤول الأول عن العرض المسرحي، "ويطلق عليه (مايسترو العرض) ويتوقف نجاح العرض المسرحي أو إخفاقه بنسبة كبيرة على المخرج، حيث يقع على عاتق المخرج الكثير من المهام بداية باختيار النص، ثم فريق التمثيل، والسينوغراف والفنيون، والكل يتعاون تحت مظلة ورؤية المخرج حتى يجسد النص على منصة المسرح"(احمد،٢٠١٨، ١١٧).

كما ينبغي أن ينطلق التنوع في الإخراج من اتجاهات وأساليب ومدارس تتداخل فيها مفاهيم المسرح مع علم نفس الطفل، لذا فمعرفة سلوكيات الطفل وأبعاده الجسمانية والاجتماعية والنفسية تعد أساسية لفهم احتياجاته، ومن خلال هذه الأبعاد، يمكن تحويل هذه المعارف إلى أساس يدعم المدارس التربوية وخصائصها، مما يتيح للطفل مجالاً أكبر للحركة والإبداع، كما وتوفر هذه المعطيات للمخرج حرية أكبر في تطبيق أساليبه الإخراجية ضمن العمل المسرحي الموجه للطفل، مما يسهم في إثراء التنوع والابتكار في العرض" ان الطفل كائن رقيق سهل التشكيل، وسهل التأثير، بما يدور ويحدث حوله، ان الطفل عجينة تتشكل، حسبما تشكلها البيئة المحيطة بها، وعلينا ان نتعلم ان لا نرفضها، وألا نرعبها، ولا نضغط عليها، والاخطر من ذلك ان نتجاهل الطفل بحرمانه، من كل المثيرات الاجتماعية الشيقة اللازمة لنموه"(الإسماعيل، ٢٠١٧، ٣٧).

وتعدّ المسرحيات المتميزة في مجال مسارح الاطفال هي" تلك المسرحيات التي تنجح في تزويد الاطفال بالمعلومات المختلفة ، كما تعمل على مدهم بالخبرات الجديدة وتوسيع مداركهم، وذلك سواء عن طريق مسرحة المناهج الدراسية أو تقديم المسرحيات المناسبة للمراحل العمرية المختلفة" (عمرو، ٢٠١٠، ٢٩-٣٠)

من خلال ما تقدم يستنتج الباحث أن مشاركة الطفل وانسجامه بالعرض المسرحي، انما يأتي من تفاعل الطفل مع الخطاب الموجه له الذي يتبناه المخرج وفق اساليب التنوع في العملية الاخراجية مراعياً الفئات العمرية بما يخلق حالة من ارتياح الأطفال تجاه العرض المسرحي.

المبحث الثاني

مسرح الدمى

مفهوم مسرح الدمى

يعدّ مسرح الدمى "أحد أشكال مسرح الطفل ومجالاته، وهو فن أدائي قائم بذاته له أصوله وقواعده وطرقه في التعبير، إذ يعتمد على تشغيل أو تحريك الدمى، أو الكراكيز، والماريونيت بطريقة فنية لغرض الترفيه والتثقيف والتعليم" (هارف و زينب، ٢٠١٠، ١٥).

ولمسرح الدمى تسميات عدة "مترادفة في معناها ومختلفة باختلاف البلدان التي نشأ وازدهر فيها، فهو يسمى بمسرح الدمى، وهو الاصطلاح الأكثر شيوعاً وتداولا في معظم الأدبيات المختصة بهذا المجال، وفي مصر وبعض البلدان العربية مثل تونس والمغرب، ... يُعرف بمسرح العرائس، كما يُعرف هذا اللون المسرحي أحيانا بمسرح (القره قوز) أو (الأراجوز)" (زينب، ٢٠١٨، ١٠٠).

ويعدّ مسرح العرائس "أحد الوسائط التربوية الهامة، وله من خصائصه ما يجعله محبباً إلى الأطفال، وقريباً من نفوسهم، والخلاف الجوهري بين المسرح الآدمي ومسرح العرائس يكمن فى نوع الممثلين، فهم في المسرح الأول بشر، لهم صفات البشر وإمكانياتهم، أما في المسرح الثاني، فهم مخلوقات خيالية أبدعها خيال المؤلف" (أحمد، ١٩٩١، ٢٥٨).

ولهذا الفن تأثير كبير على الأطفال "لقوة تأثير العروسة عليهم وارتباطهم بها، ولذلك فإن وظائف هذا المسرح قد زادت وتأكدت، وامكن الاستفادة منه في مجالات تربوية وإرشادية أو علاجيه نفسية، فضلاً عن دوره الترفيهي والفني" (مصطفى، ١٩٩٥، ١٩).

وبناءً على ما تقدم يعد مسرح الدمى بمثابة مدرسة تربوية ومعرفية غاية في الأهمية، وهو جزء من المسرح التعليمي لما له من دور فاعل في مجال التوعية والتعليم بالنسبة للطفل بشكل عام وللتلميذ بشكل خاص ولمختلف الأعمار والمستويات الذهنية والوجدانية والحسية، وهو أيضاً مسرح التسلية والترفيه والإمتاع لما يحتويه من عناصر الفعل والتفاعل بين أدواته الفنية وبين شرائح الأطفال المختلفة.

مسرح الدمى ووظيفته التربوية

إن وظيفة مسارح الاطفال والكبار منذ نشأتها "وظيفة تعليمية تربوية، والمسرح منذ الإغريق الى يومنا هذا هو معلم توكل اليه مهمة الإمتاع واشباع الحواس وحاجات نفسية واجتماعية كثيرة" (الباجلان، ٢٠١٦، ٦٤٠).

ويرى كثير من المتخصصين "أن دخول المسرح في الحياة الاجتماعية، جعله يدخل في التدريب الواعي للفرد سواء في الإطار الديني الاجتماعي أو الاجتماعي السياسي، عبر محاكاته لأحاسيس هذا الفرد فالمسرح يحشد الانفعالات ويدفعها في الآفاق الطبيعية والاجتماعية"(ياغي، ٢٠٢١، ٥٦).

ولمسرح الدمى وظائف عديدة "فهو قادر على المساعدة في التطور الاجتماعي، والبيئي والتطور التوافقي للشخصية، وفي القدرة على التعبير" (كنعان، ٢٠١١، ٩٩٠).

وقد تكون الدمى هي الوسيلة "التي يعبر من خلالها الطلاب عن أفكارهم عندما يشتركون فى تمثيل الأدوار، إذ إنها تساعد المتعلم على تقمص الشخصية التي يلعب دورها، وكذلك تساعد المتعلم على التعبير عن ذاته بحرية، ودون خجل، أو القيام بالنشاطات بجرأة أكبر لأن الشخص الذي يقوم بتشغيلها لا يشاهده الطفل" (الحيلة، ٢٠٠٤، ٢٢٦).

لقد تنبه المربون والمعنيون بتربية الطفل إلى أهمية هذا المسرح "لما له من أثر في تربية الأطفال سواء من النواحي التعليمية، او الاجتماعية، او الوجدانية؛ ذلك كون العروسة هي لعبة الطفل المحددة" (فتحية، ١٩٧٩، ٢٢٨).

كما يعد مسرح العرائس "وسيلة تربوية تستطيع المعلمة والمعلم من خلاله أن تقول للطفل ما

لا يمكن قوله بشكل مباشر أو غير مباشر، فالطفل يمكن أن يتعلم من العروسة ما لا يمكن أن يتعلمه من الآباء أو المعلمين لأن سلوك الطفل يتصف بالعناد وعدم الطاعة" (ياغي، ٢٠٢١، ٦٣).

بناءً على ما تقدم يرى الباحث ان مسرح الدمى هو وسيلة تعليمية وترفيهية هامة، تساعد الأطفال من مختلف الأعمار على التعلم والتوعية بطرق ممتعة ومشوقة، كما يعزز من خيال الأطفال وقدراتهم الاجتماعية والعاطفية، مما يجعله جزءاً مهماً من التعليم والترفيه للأطفال.

أهداف مسرح الدمى

تتعاظم الاهداف والمقاصد التي يؤديها مسرح الدمى، بوصفه وسيلة ترفيهية تربوية وتعليمية تدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الأخلاقية فضلا عن مساهمته في التنمية العقلية للطفل في مختلف مراحله العمرية، لذا تتنوع الأهداف التي يحققها مسرح الدمى على وفق ما يأتي:"

١- – إشاعة روح البهجة والفرح في نفوس الأطفال.
٢- تنمية القدرات اللغوية لدى الأطفال من خلال تغذية قاموسهم اللغوي بمفردات جديدة.
٣- تنمية الاتجاهات الإيجابية لدى الأطفال نحو القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية والوطنية من خلال مضمون العرض المسرحي.
٤- يساعد الأطفال على تفهم واقعهم.
٥- يثير التفكير عند الطفل من خلال تفاعله مع المثيرات البصرية والسمعية المألوفة وغير المألوفة.
٦- تخليص الأطفال من بعض الحالات السيكولوجية نحو الكبت، والانطواء، والخجل وغيرها.
٧- تنمية ذائقتهم الجمالية."(زينب، ٢٠١٨، ١٠٣-١٠٤).

ونرى ان أهداف مسرح الدمى لا تكاد تختلف في التوجه العام عن اهداف مسرح الطفل، ذلك ان مسرح الدمى هو أحد أشكال مسرح الطفل، هذا من جهة وإن كلا منهما يتوجه بموضوعاته وافكاره ووسائله الترفيهية والتربوية التعليمية، إلى الأطفال عامة، على الرغم من اختلاف أدوات كلا منهما في صياغة هذه الموضوعات والأفكار.

اولاً: دمى اليد او دمى القفاز(Glove puppets or Hand puppets)

تعد دمى القفاز من أشهر العرائس ذيوعا وانتشاراً وسط الأطفال، كما أنها أكثر الدمى إمتاعا وجاذبية لهم، بالإضافة إلى كونها لعبة في حد ذاتها، لكنها في الوقت ذاته تحتاج إلى مهارة من جانب اللاعب أو المعلم عند تحريكها للاستفادة من إمكانياتها المتعددة والمتنوعة في الحركة والتعبير.

ودمى القفاز هي تلك الدمى "التي يستعمل فيها القفاز، والذي يثبت فيه شخصيات صغيرة بكامل ملابسها، وتصنع من القماش وتحشى بالقطن عادة" (الطوبجي، د.ت، ٢٣٤).

وتسمى بدمى اليد او القفاز، وهي تتميز بجسمها الناعم والمجوّف "لأنها تلبس في يد اللاعب كما يلبس القفاز وتحرك بأصابع اليد، وتتكون دمية القفاز في اغلب الأحوال من (رأس، وجسم، ويدين)، وغالباً ما تكون من دون ارجل، اذ تختفي نهايتها السفلى وراء الساتر، وفي حالة وجود ارجل لهذه الدمية، فإنها تكون عادة محدودة الحركة، وربما تتدلى من أسفلها وتتأرجح فحسب، وقد يتم تحريكها باليد من الأسفل" (المتيني و أحمد، ١٩٨١، ٤٦).

وأحيانا قد يظهر المعلم أو اللاعب بجانب العروسة "مستخدما تعبيرات وجهه ليتحاور معها، يجادلها ويلاطفها ويناقشها في سلوكها، ثم يواجه الطفل المشاهد ليؤكد هدفاً تربويا يسعى إليه العرض، أما في عروض الشباب والكبار فإن ظهور الممثل البشرى (اللاعب) بجانب العرائس كان أقل نسبيا عنه في عروض الأطفال" (مصطفى، ١٩٩٥، ٢١).

ثانياً: دمى العصي Rod puppets

تعد هذه الدمى "من ابسط أنواع العرائس، ويتم التحكم فيها عن طريق عصا، وذلك بإدخالها داخل جسم العروسة أو تثبيتها بظهرها، وبواسطة العصا، يتم تحريك العروسة حول المسرح، وتتميز هذه العروسة بمناسبتها لصغار الأطفال في مرحلة ما قبل المدرسة، ويمكن تصنيعها بسهولة بتثبيت العصا بأي عروسة مثل عرائس الحيوانات، أو الأشكال المرسومة، والصور المنزوعة من الجرائد والمجلات، كما أنها سهلة الاستخدام بالنسبة لصغار الأطفال" (كمال الدين، ١٩٩٤، ١١٨).

وغالبًا ما تصنع أجسامها من "وصلات من أسلاك سميكة أو عصي رفيعة وطويلة من الخشب، تتصل بأجزاء الجسم كالسيقان والرأس والأذرع" (الطوبجي، د.ت، ٢٣٧).

وعروسة العصي "يتم تحريكها من أسفل حيث يرتكز جسمها على عصا ممتدة داخلها حتى رأسها، ويمسكها اللاعب المختفي بإحدى يديه، وباليد الأخرى يحرك إحدى يدي العروسة مباشرة عن طريق عصى رفيعة" (مصطفى، ١٩٩٥، ٢٠).

وتسمى أحيانًا "دمى القضبان، وذلك إذا تم تحريكها على عدد من القضبان، وتتراوح هذه الدمى بين ما هو بسيط وما هو مركب، سواء في طريقة الصنع أو التحريك، وتعتبر دمى القضبان من اقرب العرائس شبها مع دمى القفاز، مع إضافة القضبان لزيادة نوعية ومدى الحركة" (النقيب، ٢٠٠٢، ١٢٦).

ودمى القضبان أو العصا "هي دمى مسطحة، أو مجسمة ذات أجزاء قابلة للحركة، وسميت بهذا الاسم لأن الجسر كله يرتكز على قائم، أو قضيب صلب من المعدن، وقد يكون القضيب عصًا من الخشب، وتصنع من الورق المقوي إذا كانت مسطحه، ومن الخشب، أو القطن، أو البلاستيك، أو أي مادة مشابهة إذا كانت الدمية مجسمة" (الحيلة، ٢٠٠٤، ٢٢٨)

ومما تقدم يرى الباحث، ان دمى العصي تكون امكاناتها محدودة في بعض الاحيان، لافتقارها الى مرونة المادة المصنوعة منها، وبالتالي صعوبة تحريكها بالشكل المطلوب.

ثالثاً: دمى الخيوط (الماريونيت) Marionette puppets

ويمكن تعريفها "على أنها مجموعة العرائس التي تتسم بالمرونة في الحركة، إذ تعتمد حركتها على تحريك عدداً من الخيوط يجذبها اللاعب محرك العروسة لتبدو حركة العروسة كما لو كانت طبيعية" (النقيب، ٢٠٠٢، ١١٩).

وتمثل دمى الخيوط أو الماريونيت "أشكالاً مجسمة لإنسان، أو حيوان أو طير، وتصنع من القماش، أو البلاستيك، أو الإسفنج، أو أي مادة مماثلة، ولهذه الدمى مفاصل شبيهة بمفاصل جسم الإنسان، لذلك ترتبط أجزاؤها المنفصلة معا بمشابك بشكل يسهل تحريك كل جزء فيها، باستعمال خيوط دقيقة، أو أسلاك رفيعة، وتتطلب دمى الماريونيت ماهرة خاصة من اللاعب لتحريكها" (احمد، ٢٠١٨، ٧٢).

وتأتي الماريونيت في "أحجام مختلفة ولكنها تتراوح عادة في الطول بين ١٦ – ٢٤ بوصة، وهي أكثر تعقيدًا في صناعتها وتحريكها، كما تحتاج إلى براعة وقدرة فنية على العمل أيضا" (الطوبجي، د.ت، ٢٣٧).

ونظرًا لتفوق هذه العروسة من حيث الإمكانات الحركية، "فإنها من اليسير أن تحاكي حركات الإنسان الأساسية كالمشي، الجلوس، الجري .. الخ، هذا وكلما ازداد عدد خيوط الدمى كلما اتسع مجال حركاتها، لتتشكل بيد اللاعب، وتتوزع خيوط دمى الماريونيت كالتالي:

- خيطان لكل جانب من جوانب الرأس.
- خيطان للساقيين.
- خيطان للكتفيين.
- خيط واحد للظهر.
- خيطان لليدين" (النقيب، ٢٠٠٢، ١١٩).

وتأتي عادة حركة عرائس الماريونيت من أعلى، حيث يحركها اللاعب بطريقة غير مباشرة عن طريق عدد من الخيوط، والتي تتصل وتكون موزعة على أجزاء ومفاصل جسم العروسة، وبمجرد أن تتحرك الخيوط تنبض الحياة بعروسة الماريونيت" (مصطفى، ١٩٩٥، ٢٠).

وتتميز دمى الماريونيت، بقدرتها على تحقيق العديد من الحركات، واتخاذ العديد من الأوضاع، التي لا يمكن للأنواع الأخرى من الدمى تحقيقها، فهي اكثر أنواع الدمى تقليداً للإنسان او الحيوان رغم صعوبة تنفيذها وتحريكها.

رابعاً: دمى الممثل Actor puppets

هي الدمى "التي تلبس مثل الملابس ويطلق عليها لفظ (الدمى المرتداة) او (دمى الثوب) وتتكون في الغالب من خمس قطع، الاولى تشكل الرأس، والأربع الباقية تشكل الأيدي والأرجل، أما الجسم فيكسى بملابس ذات حشوات بحيث تتلاءم مع حجم الرأس والأطراف" (السامرائي، ١٩٩٩، ٧٨).

ويصنع هذا النوع من الدمى بمهارة فائقة "لدرجة يمكن معها تحريك سلاميات الأصابع وتحريك العيون من اتجاه لآخر، كما يمكن رفع الحواجب للتعبير عن الدهشة، أو الاستخفاف، وفي بعض الأحيان يتعاون اثنان أو ثلاثة أشخاص على تحريك دمية واحدة وينبغي أن نعرف أن أول مسرح دوار عرفه التاريخ استعمل لعرض هذه العرائس" (وارد، ١٩٦٦، ١٢).

ويستعمل هذا النوع من الدمى غالباً في عروض مسرح الطفل، لما تمتع به إمكانات أدائية عالية ترتبط ارتباطاً مباشراً بإمكانات الممثل وقدراته الأدائية في التمثيل.

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري

١- جعل المسرح مرآة تعكس القضايا الاجتماعية والسياسية.
٢- يعدّ المسرح جمعاً حاشداً من الإشارات والتعبيرات العاطفية والوقفات المسرحية والتغيرات والنغمات والمقاطع والحيل المسرحية ومناهج التمثيل التي تصبح ميكانيكية لا شعورية لتكون جميعاً تحت أمرة الممثل دائماً وأبداً.
٣- إن الموسيقى وحدها تستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدي في وحدة انسجاميه واحده ومتكاملة، ثم يعرج إلى ربط الموسيقى بالإضاءة المسرحية بوصفها وسيلة لخلق المزاج والجو العام فضلا عن كونها منهجا لتوكيد القيم الدرامية للتمثيل والإخراج ورفع مستوى الاستجابة العاطفية.
٤- يعد برشت الراوي وسيلة اخرى من وسائل التغريب، فهو يظل طول الوقت يزود المتفرج من حين لآخر بخلفية الاحداث والحقائق التي تحدث.
٥- استخدم برشت (الاغاني) في العرض من اجل التركيز على الحدث، فمثلا هذه الاغاني تفسر الاحداث من وجهة نظر عالية ودقيقة.
٦- التنوع الإخراجي في مسرح الطفل من أبرز مهام المخرج المسرحي، الذي يتولى توجيه العرض المسرحي من حيث الشكل والمضمون.
٧- يمكن للمخرج المسرحي استخدام السينوغرافيا لجعل العروض المسرحية أكثر جاذبية للأطفال.
٨- يمكن أن تمثل هذه الدمى كائنات بشرية أو حيوانية أو نباتية أو أشياء جامدة مؤنسنة.

٩- أن وظيفة مسارح الاطفال والكبار منذ نشأتها وظيفة تعليمية تربوية، والمسرح منذ الإغريق الى يومنا هذا هو معلم توكل اليه مهمة الإمتاع واشباع الحواس وحاجات نفسية واجتماعية كثيرة.

١٠- يعتبر مسرح الدمى خير معلم للطفل، بالإضافة إلى قدرته على الارتقاء بالجانب الجمالي، كما يساعد الطفل على أن يشب على حب الفن عامة والمسرح خاصة.

١١- يثير مسرح الدمى التفكير عند الطفل من خلال تفاعله مع المثيرات البصرية والسمعية المألوفة وغير المألوفة.

١٢- يمكن دمج أنواع متعددة من الدمى في عرض مسرحي واحد، بما يتناسب مع فكرة المسرحية وأهدافها وأسلوب العرض والجوانب الجمالية.

١٣- تعد الموسيقى والأغاني في مسرح الدمى عناصر فنية أساسية، ترافق العروض المسرحية عادة، ولا تقتصر أهميتها على الاستماع والاستمتاع فقط، بل يجب أن تتماشى مع الفكرة والأحداث، مع الالتزام بتوقيت معين تتحرك فيه الأحداث بدقة.

الفصل الثالث

اولاً: منهجية البحث: بما إن البحث الحالي يهدف إلى(تعرف التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى) فقد اتبع الباحث المنهج الوصفي(أسلوب تحليل المحتوى) لتحليل عينة البحث كونه أكثر المناهج ملائمة لتحقيق هدف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث من (١٨) عرضاً مسرحياً تحدد بالمدة الزمنية (٢٠١٠ _ ٢٠٢٠) وكما مبين في جدول رقم (١) الذي ضم عروض مسرح الدمى التي تم العثور عليها من قبل الباحث .

جدول (١) مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	زمان العرض
١	جحا والفصول الأربعة	ذو الفقار البلداوي	ذو الفقار البلداوي	قسم الفنون المسرحية	٢٠١٠
٢	يداً بيد	حسين علي هارف	حسين علي هارف	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٠
٣	نشيط والعناصر الأربعة	مقداد مسلم	محمد اسماعيل	قاعة المسرح التجريبي جامعة الموصل	٢٠١٠
٤	أبن أوى المتطور	ذو الفقار البلداوي	ذو الفقار البلداوي	قسم الفنون المسرحية	٢٠١١
٥	البطة كاكي	جليل خزعل	فاتن الجراح	دار ثقافة الأطفال	٢٠١١

٦	شبيك لبيك	حسين علي هارف	حسين علي هارف	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٢
٧	الثعلب الماكر	شهاب التميمي	شهاب التميمي	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٣
٨	أنا الأسد	مثال غازي	بكر نايف	المسرح الوطني	٢٠١٤
٩	زهرة الرمان	نذير العزاوي	نذير العزاوي	دار حضانة الأطفال	٢٠١٤
١٠	نزهة الأصدقاء	نذير العزاوي	نذير العزاوي	دار حضانة الأطفال	٢٠١٥
١١	الانانية المكروهة	نذير العزاوي	نذير العزاوي	دار حضانة الأطفال	٢٠١٥
١٢	حكاية الديك صياح	حسين علي هارف	حسين علي هارف	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٧
١٣	وفجأة صحوت	فاتن الجراح	فاتن الجراح	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٧
١٤	يوم في المدرسة	خلود الشاوي	خلود الشاوي	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٨
١٥	قطقوط وفرور واللغة العربية	انور محمد زكي	ايمان ذنون يونس	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٩
١٦	مسرحية داني	خلود الشاوي	خلود الشاوي	دار ثقافة الأطفال	٢٠٢٠
١٧	مسرحية الكذب	نذير العزاوي	نذير العزاوي	دار حضانة الأطفال	٢٠٢٠
١٨	الارنب والشتاء	عمار سيف	ليث قاسم	كلية الفنون الجميلة جامعة الموصل	٢٠٢٠

ثالثاً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بالطريقة العشوائية اذ بلغ عدد نماذج العينة (١) مسرحية ممثلة لمجتمع البحث الأصلي وكما مبين في جدول رقم (٢).

جدول (٢) عينة البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	زمان العرض
١	حكاية الديك صياح	حسين علي هارف	حسين علي هارف	دار ثقافة الأطفال	٢٠١٧

رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لصياغة أداة البحث والمتمثلة باستمارة تحليل المحتوى لتحليل نماذج عينة البحث.

خامساً: الوسائل الإحصائية: قام الباحث باستعمال عدد من الوسائل الإحصائية لمعالجة البيانات والمعلومات لتحقيق هدف البحث وهي :

خامساً: الوسائل الاحصائية:

١- قانون الوسط المرجح الموزون لحساب الوسط المرجح

$$\text{الوسط المرجح} = \frac{\text{مجموع عدد التكرارات} \times \text{اوزانها}}{\text{عدد التكرارات}}$$

٢- معادلة النسبة المئوية لحساب الوزن النسبي.

$$\text{الوزن النسبي} = \frac{\text{الوسط المرجح} \times 100}{\text{عدد التكرارات}}$$

سادساً: تحليل نماذج العينة:

النموذج (١)

مسرحية (حكاية الديك صياح)

تأليف: حسين علي هارف

إخراج: حسين علي هارف

سنة العرض: ٢٠١٧

فكرة المسرحية:

الطغاة يخافون من صوت الحق ومن وعي الشعوب، فيسعون جاهدين لإسكات كل من يوقظ الناس على حقيقتهم ويكشف زيفهم.

ملخص حكاية المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول ديك اسمة (صياح) يقوم في كل بداية صباح بالصياح بصوته الجميل لأيقاظ الناس للذهاب الى العمل، كان هذا الديك يعيش في مملكة يحكمها ملك متسلط ومتجبر يحب النوم كثيراً ويكره صياح الديكة التي توقظه كل صباح بصياحها، فيأمر مستشارية بإيقاف صياح الديكة عند الصباح، وبعد فشل المستشارين من ايجاد الحل لصياح الديكة، قرر الملك صرف مكافأة للشخص الذي يستطيع تخليصه من كل الديكة بشكل نهائي، فيقوم الديك (صياح) بتقمص دور (الصيدلاني)، ثم يدخل على الملك ويخبره بوجود الحل للتخلص من كل الديكة من خلال جمعها في مكان واحد واعطائها دواءً يمنعها من الصياح مرة ثانية، وبعد اسكات جميع الديكة حل الكسل والخراب في ارجاء المملكة واصبح الناس ينامون عن اعمالهم، وبعد شعور الملك بالخراب الذي حل بمملكته فيطلب من صياح (الصيدلاني) ايجاد الحل لهذا الخراب فيخبره صياح (الصيدلاني)

بعزل مستشارية غير الأكْفاء وغير المخلصين، وبهذا نجحت خطة صياح في اطلاق سراح جميع الديكة للعودة الى صياحها في كل صباح.

استمارة تحليل(تعرف التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى)

مسرحية (حكاية الديك صياح)

ت	الفقرات	تظهر	تظهر الى حد ما	لا تظهر
١	يستخدم المخرج أساليب أخراجية متنوعه	✓		
٢	يمنح الطفل فرصة للتفكير من خلال تنشيط خيالة	✓		
٣	تزويد المتفرج بأحداث المسرحية من خلال الراوي	✓		
٤	السينوغرافيا تجعل العرض أكثر جاذبية	✓		
٥	يبث العرض ارشادات تربوية	✓		
٦	يستخدم دمى ذات أشكال بشرية	✓		
٧	يستخدم دمى ذات أشكال حيوانية	✓		
٨	يستخدم دمى ذات أشكال نباتية			✓
٩	يسهم في ربط الأطفال بواقعهم الاجتماعي	✓		
١٠	تجذب الدمى بألوانها وأشكالها انتباه الطفل	✓		
١١	تسهم في الارتقاء بالجانب الجمالي	✓		
١٢	تعزز لدى الطفل حب الفن عموماً والمسرح بشكل خاص	✓		
١٣	تسهم الأغاني في ايضاح فكرة العرض		✓	
١٤	يتم تحريك الدمى بواسطة العصي			✓
١٥	يتم تحريك الدمى بواسطة الخيوط			✓
١٦	يتم استخدام دمى القفاز	✓		
١٧	تعزز الدمى من أنماط السلوك الإيجابي	✓		
١٨	يستخدم العرض دمى فنتازية تتشكل من الجن والعفاريت وغير مفزعة			✓
١٩	يتم دمج أنواع من الدمى في العرض	✓		
٢٠	تصميم المناظر يتأثر باختلاف نوعيات الدمى		✓	

الفصل الرابع

النتائج التي توصل اليها الباحث لتحقيق هدف بحثه (تعرف التنوع الإخراجي في عروض مسرح الدمى)

ت	الفقرات	تظهر	تظهر الى حد ما	لا تظهر	الوسط المرجح	الوزن النسبي
١	يستخدم المخرج أساليب أخراجية متنوعه	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٢	يمنح الطفل فرصة للتفكير من خلال تنشيط خيالة	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٣	تزويد المتفرج بأحداث المسرحية من خلال الراوي	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٤	السينوغرافيا تجعل العرض أكثر جاذبية	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٥	يبث العرض ارشادات تربوية	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٦	يستخدم دمى ذات أشكال بشرية	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٧	يستخدم دمى ذات أشكال حيوانية	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٨	يستخدم دمى ذات أشكال نباتية	٠	٠	٣	١	٣٣.٣٣
٩	يسهم في ربط الأطفال بواقعهم الاجتماعي	٣	٠	٠	٣	١٠٠
١٠	تجذب الدمى بألوانها وأشكالها انتباه الطفل	٣	٠	٠	٣	١٠٠
١١	تسهم في الارتقاء بالجانب الجمالي	٣	٠	٠	٣	١٠٠
١٢	تعزز لدى الطفل حب الفن عموماً والمسرح بشكل خاص	٣	٠	٠	٣	١٠٠
١٣	تسهم الأغاني في ايضاح فكرة العرض	٢	١	٠	٢.٦٦	٨٨.٨٨
١٤	يتم تحريك الدمى بواسطة العصي	٠	٠	٣	١	٣٣.٣٣
١٥	يتم تحريك الدمى بواسطة الخيوط	٠	٠	٣	١	٣٣.٣٣
١٦	يتم استخدام دمى القفاز	٣	٠	٠	٣	١٠٠
١٧	تعزز الدمى من أنماط السلوك الإيجابي	٣	٠	٠	٣	١٠٠
١٨	يستخدم العرض دمى فنتازية تتشكل من الجن والعفاريت وغير مفزعة	٠	٠	٣	١	٣٣.٣٣
١٩	يتم دمج أنواع من الدمى في العرض	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٢٠	تصميم المناظر يتأثر باختلاف نوعيات الدمى	٢	١	٠	٢.٦٦	٨٨.٨٨

النتائج:

جاءت الفقرات من استمارة التحليل بالتسلسل (١-٢-٣-٤-٥-٦-٧-١٠-١١-١٢-١٦-١٧-١٩) بالمرتبة الاولى بوسط مرجح (٣) ووزن نسبي (١٠٠), مما يدل على ان التنوع في اساليب الاخراج لمسرح الدمى يسهم في جذب الجمهور وشد انتباههم نحو العرض، كما ويعمل مسرح الدمى على تطوير خيال الطفل عبر الاسهام في تنشئة الطفل تنشئة سليمة تحمل قيماً تربوية واخلاقية.

كما حصلت الفقرات من استمارة التحليل بالتسلسل (١٣-٢٠) على المرتبة الثانية بوسط مرجح (٢.٦٦) ووزن نسبي (٨٨.٨٨), في أن تصميم المناظر يختلف باختلاف نوعيات الدمى.

في حين جاءت الفقرات من استمارة التحليل بالتسلسل (٨-١٤-١٥-١٨) بالمرتبة الثالثة بوسط مرجح (١) ووزن نسبي (٣٣.٣٣), مما يظهر ان مسرح الدمى يستخدم دمى بأشكال وهيئات مختلفة بما يناسب الفئة المخاطبة, لغرض اثارة العواطف والاحاسيس لدى الجمهور المتلقي.

ثانياً: الاستنتاجات:

بناءً على ما جاء في النتائج التي تم التوصل إليها، فإن الباحث يستنتج ما يأتي:

١- يعتمد المخرج على مجموعة من الاساليب الاخراجية في عروض مسرح الدمى بهدف اضافة تشويق وتنوع للعمل المسرحي وخلق تفاعل بين الدمية والممثلين.

٢- التنوع الإخراجي يخلق عالماً مسرحياً متكاملاً ويعكس أبداع المخرج ونجاح العمل.

٣- تسهم السينوغرافيا في اضفاء طابع مشوق وجذاب على العرض المسرحي، كما تجذب ملابس والوان الدمى الزاهية انتباه الطفل.

٤- تعمل العناصر البصرية على تعزيز التفاعل وإثارة الحواس لدى المتفرج.

ثالثاً: التوصيات:

بناءً على ما جاء في الاستنتاجات التي توصل إليها، فإن الباحث يوصي بما يأتي:

١- إقامة عروض لمسرح الدمى في مدارس ورياض الأطفال، لتعزيز حب الفن والمسرح في نفوسهم.

٢- إقامة الورش الخاصة بصناعة وتحريك الدمى لطلبة التربية الفنية.

رابعاً: المقترحات:

يقترح الباحث إجراء الدراسات التالية:

١- الأساليب الإخراجية الحديثة في عروض مسرح الدمى.

٢- الأبعاد التربوية والنفسية في نصوص مسرح الدمى.

References

1. Al-Mutaini, Ahmed, and Ahmed Naguib. Fundamentals and Components of Puppet Theater. Cairo: National Library and Archives, 1981.

2. Kanaan, Ahmed Ali. “The Impact of Theater on the Development of the Child’s Personality.” Damascus University Journal, Vol. 27, No. 1+2, 2011.

3. Ahmed, Ahmed Nabil. Children’s Theater. No publisher, 2018.

4. Naguib, Ahmed. Children’s Literature: Science and Art. Cairo: Arab Thought House, 1991.

5. Yaghi, Asmaa Abdul-Muti. Language in Puppet Theater, Vol. 1. Amman: Shahrazad Publishing and Distribution, 2021.

6. Al-Naqeeb, Iman Al-Arabi. Educational Values (A Study in Children’s Theater). Alexandria: University Knowledge House, 2002.

7. Fareed, Badri Hassoun, and Sami Abdul-Hamid. Principles of Theatrical Direction. Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research – University of Baghdad, 1980.

8. Bentley, Eric. Theory of Modern Theater. Translated by Youssef Abdul-Massih Tharwat. Baghdad: Public Cultural Affairs Directorate, 1986.

9. Bentley, Eric. Theory of Modern Theater. Translated by Youssef Abdul-Massih Tharwat. Baghdad: Freedom Press, 1975.

10. Goldberg. Children’s Theater: Philosophy and Method, Vol. 1. Translated by Jamila Kamel. Cairo: Supreme Council of Culture, 2005.

11. Al-Takmaji, Hussein. Theories of Direction: A Study of the Basic Features of Directing Theory, 1st ed. Baghdad: House of Books and Documents, 2011.

12. Al-Tubaji, Hussein Hamdi. Means of Communication and Technology in Education. Kuwait: Al-Qalam Publishing, n.d.

13. Harf, Hussein Ali, and Zainab Abdul-Amir. Lessons in Puppet Making and Manipulation, Vol. 1. Damascus, Syria: Al-Yanabee Publishing, 2010.

14. Al-Kaghad, Dr. Mohammed. Theater and Its Spaces. Al-Boukili Publishing and Printing, 1996.

15. Al-Samarrai, Rana Hashem Abdulrahman. The Effect of Using Glove Puppets on Developing Socially Acceptable Experiences in Kindergarten Children (Unpublished Master’s Thesis), College of Education for Women, University of Baghdad, 1999.

16. Sukran, Riyadh Mousa. Theatricalization of Theater: A Reading Approach to Ibrahim Jalal’s Directorial Vision and the Theory of Epic Theater. Baghdad: Public Cultural Affairs Directorate, 2001.

17. Ahmed, Zainab Abdul-Amir. Puppet Theater: Semiotic and Educational Significations. Baghdad: House of Books and Documents, 2018.

18. Ardish, Saad. The Director in Contemporary Theater. Kuwait: National Council for Culture and Arts, 1979.

19. Al-Salami, Amer Salem. Theatrical Direction, Vol. 1. Baghdad: Al-Amir Office for Printing and Copying, 2012.

20. Yaghi, Abdul-Rahman. Efforts in Greek Theater. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing, 1980.

21. Al-Samaeil, Abdulaziz bin Abdulrahman. Children's Theater: A Game of Imagination and Creative Learning. Arab Magazine, 2017.

22. Dawara, Amr. Children's Theaters, Vol. 1. Cairo: General Egyptian Book Organization, 2010.

23. Suleiman, Fathiya Hassan. Child Rearing: Past and Present. Cairo: Al-Shorouk House, 1979.

24. Sastre, Alfonso. Children's Theater, Vol. 2. Translated by Ishraq Abdul-Adil. Baghdad: Ministry of Culture – Al-Mamoun House for Translation and Publishing, 2008.

25. Hussein, Kamal El-Din. Introduction to Children's Theater and Drama, Vol. 3. Cairo: Faculty of Kindergarten, 1994.

26. Carlson, Marvin. Places of Theatrical Performance. Translated by Ayman Hejazi. Cairo: Language and Translation Center, Academy of Arts, 2002.

27. Al-Hila, Mohammed Mahmoud. Educational Technology: Theory and Practice, 4th ed. Cairo: Al-Maseera Publishing, 2004.

28. Sultan, Mustafa. Puppet Theater and the Human Actor: Updating Traditions – A Study on the Evolution of the Player-Puppet Relationship. Theater Magazine, 1995.

29. Al-Bajlan, Mayada Majid Amin. Employing Puppet Theater in Educating Children About Environmental Awareness in Kindergarten. Journal of Basic Education College, Vol. 22, No. 93, 2016.

30. Al-Attar, Nelly Mohammed, and Sherif Ibrahim Khamis. Children's Theater and Drama. House of Books and Documents, 2013.

31. Al-Khawaja, Haitham Yahya. Educational and Moral Values in Children's Theater, Vol. 1. Sharjah: Culture and Media House, 2009.

32. Ward, Winifred. Children's Theater. Translated by Mohammed Shaheen Al-Jawhari. Cairo: Al-Ma'arifa Printing House, 1966.