

سيكولوجيا الإبداع في المسرح الشعري الموجه للطفل _مقاربة أسلوبية نفسية _

(The psychology of creativity in the poetic directed to
child)

نمرة نور الهدى قيبوب*، المركز الجامعي الشريف بوشوشة أفلو،
aflou.edu.dz

تاريخ النشر: 2023/12/01

تاريخ القبول: 2023/10/15

تاريخ الإرسال: 2023/06/02

ملخص:

نتغيا في هذه المداخلة الوقوف على تقنيات الكتابة الإبداعية في المسرح الشعري الموجه للطفل ومدى ملائمتها للمراحل العمرية، واستجابتها للأبعاد النفسية كوسيلة تسليّة من جهة، ووسيلة ديداكتيكية تربويّة من جهة أخرى.

كما نهدف إلى تسليط الضوء على جماليات التداخل الأجناسي بين المسرح والشعر وأثرها في تفاعل المتلقي الصغير وفق المقاربة الأسلوبية النفسية، ومحاولة الإجابة على الإشكالية التالية: ما مدى وعي المبدع بخصوصيّة التداخل الأجناسي في المسرح الشعري وتوجيهه للطفل؟ وما هي أبرز التقنيات الأسلوبية المساهمة في تأنيث جمالية النص المسرحي الشعري؟ وما فعالية ذلك في تلبية حاجيات الطفل السيكولوجية؟

الكلمات المفتاحية: المسرح، الشعر، التداخل، الطفل، جماليات.

* المؤلف المرسل.

Abstract:

In this intervention, we seek to stand on the techniques of creative writing in poetic theater directed at the child and their suitability for the age stages, and their response to the psychological dimensions as an entertainment method on the one hand, and an educational didactic method on the other hand.

We also aim to shed light on the aesthetics of the gender overlap between theater and poetry and its impact on the interaction of the young audience according to the psychological stylistic approach, and to try to answer the following problem: What is the extent of the creator's awareness of the specificity of the gender overlap in the poetic theater and directing it to the child? What are the most prominent stylistic techniques that contribute to furnishing the aesthetic of the poetic theatrical text? What is the effectiveness of this in meeting the psychological needs of the child?

Keywords: Theatre, poetry, overlapping, child, aesthetics.

مقدمة:

جاءت الحاجة الأكاديمية الملحة للعناية بالمرح الشعري الموجه للطفل من ضرورة الوعي بانفتاحه على علم النفس التربوي، مما يجعله يعرف تحديات صارخة وصريحة تدعونا لمعالجتها وضبطها ضبطاً موضوعياً؛ ومن ذلك تتبع تداعيات التداخل الأجناسي بين المسرح والشعر، فإذا كان أساس المسرح: البنية الدرامية والصراع، وأساس الشعر: الإيقاع؛ فإن إزالة الحدود بينهما تستوجب التطرق إلى أسلوبية هذا اللون وأبعاده النفسية على الطفل. فما مدى وعي المبدع بخصوصية التداخل الأجناسي في المسرح الشعري وتوجيهه للطفل؟ وما هي أبرز التقنيات الأسلوبية المساهمة في بناء النص المسرحي الشعري جمالياً؟ وما فعالية ذلك في خدمة الأبعاد السيكلوجية؟ وما صلاحياته لاستيفاء البعد النفسي التربوي، الترفيهي والتعليمي للطفل المعاصر؟

وعلى ضوء ما سبق نهدف إلى:

-إبراز معطيات الإبداع الفني في المسرح الشعري التي تتبنى خلفية سيكولوجية تدرك الحاجة النفسية للطفل.

- الوقوف على خصوصية الكتابة الموجهة للطفل وجماليات التداخل الأجناسي.

- تحديد الإطار العام لمدى ملائمة التداخل الأجناسي لمراحل الطفل العمرية.

- محاولة رصد الأبعاد النفسية للمسرح الشعري وأثره على الطفل.

أما المنهج الذي ارتأينا أنه يتلاءم وطبيعة البحث فهو الأسلوبية النفسية التي ترمي من خلال طرح رائدها سيببترز إلى النظر إلى الأسلوب من خلال الذات المبدعة؛ والقصد هنا أن نتقصى وعي المبدع وتفرد في كتابته لمسرح الطفل الشعري.

1. البناء الفني وأبعاده السيكلوجية في المسرح الشعري الموجه للطفل:

1.1. مفهوم المسرح الشعري:

من التعريفات التي تلم به كمفهوم عام قول إبراهيم حمادة عن المسرحية الشعرية: "إنها المسرحية المكتوبة بالشعر، لتمثل على المسرح، ويمتد المصطلح أحيانا ليشمل القطعة المسرحية المكتوبة في النثر المشعور، وفي بعض الأحيان يقصد "بالشعر الدرامي" المسرحية الشعرية التي تقرأ فقط لعدم صلاحيتها للتمثيل" (حمادة، 1971، صفحة 151) ولعل الفارق هنا بين الدراما الشعرية و الشعر الدرامي هو قابلية اللون الأول التمثيل دون الثاني؛ كون الأولى بنية درامية انفتحت على عناصر القصائد الغنائية أما الثاني فهو شعرا أولا، ثم مسرحا ثانيا. وما يمكن استنتاجه من هذا التعريف حول القصد من الشعر هو شموليته حتى على المعنى الحديث للشعر الذي يتمثل في العناصر التي تتبني عليها شعرية النص.

2.1. أسلوبية تشكّل النص المسرحي الموجه للطفل:

- [أن يكون مضمون النص فرصة حقيقية للتعبير عن نزعات الطفل الداخلية، وإشباع رغباته العفوية والعاطفية]. (السماعيل، 1439هـ، صفحة 66) الطفل صفحة بيضاء يجب أن نتعلم ألا نقهرها ونكتبها بل نسمح له بأن يشطب فيها والرسم عليها ! لا بد أن يكون النص تابعا لحاجة الطفل لا الطفل متبوعا له.

- [ألا يصادر النص رأي الطفل، بحيث يتضمن فرصة حقيقية للتفكير الحر، ومساحة جيدة للجدل والحوار مع أفكاره] (السماعيل، 1439هـ، صفحة 66) فالمسرح مجالا إبداعيا خصبا لإعطاء الطفل حقه في الظهور والتعبير عن قضاياها.

- أن يحدد سن الطفل الموجهة له هذه المسرحية بوضوح، دون خلط أو تداخل بين القيم الفكرية والفنية التي تناسب سن الطفل وقدراته الذهنية (السماويل، 1439هـ، صفحة 66) فلكل مرحلة عمرية خصوصيتها النفسية واللغوية.

- اختيار الأمثلة والقصص والحكايات الشعبية المناسبة لسن الطفل وبناء الشخصية السليمة (السماويل، 1439هـ، صفحة 66) التراث مادة زخرة لكن وجب اختيار ما يتناسب موضوعاً ولغة مع مراحل الطفل العمرية.

- أن تواكب الأفكار المطروحة روح العصر والمستجدات فيه (السماويل، 1439هـ، صفحة 66) لا بد من مواكبة العصر وتطوراتها فالطفل العربي اليوم تمثل المعلوماتية على سبيل المثال لا الحصر وما تصدره له من أفكار تحدياً صريحاً في تشكيله وجب تسليط الضوء عليه ومعالجته وبث الوعي تجاهه وجعل المسرح أداة توعية واحتواء له لا مجال لتراجعها بل يمكن للمسرح المعاصر تذليل التقنيات الجديدة كالأبعاد الثلاثية والرابعة لشد هذا المتلقي الصغير.

- أن يكون واضحاً ومفهوماً للطفل في لغته وتطور أحداثه الدرامية دون تعقيد أو وجود رمزية مبالغ فيها (السماويل، 1439هـ، صفحة 66)، لا مجال للغموض في مسرح الطفل بأي شكل كان لأن المسرح وسيلة تسهم المؤثرات البصرية والسمعية في تعزيز فكرته إلى جانب تناسب اللغة والتصعيد الدرامي مع المراحل العمرية تماماً مما يجعلها مفهومة بالنسبة إليها.

- أن تكون نهايتها سعيدة، ومعززة لقيم هامة مثل: الخير، السلام، التسامح، طلب العلم، العدالة، احترام العمل، الحوار وقبول الاختلاف، الاعتناء بالصحة والنظافة... إلخ. (السماويل، 1439هـ، صفحة 66) فالخاتمة لا بد من أن تخدم خيال الطفل وتترك فيه أثراً طيباً.

2. أثر التداخل الأجاسي في المسرح الشعري وأبعاده على الطفل:

بادئ ذي بدء؛ إنّ علاقة المسرح بالشعر قديمة متجددة! حتى كان "يُطلق على كتاب المسرحية في عهد الإغريق شعراء وظل الأمر كذلك إلى العصور الحديثة وما تزال بعض الآداب الأوروبية تسمي المؤلف المسرحي شاعراً حتى إن كان في كل مسرحياته ناثراً" (الحكيم، 1973، صفحة 149) ومرجع هذا الأمر أن بداية المسرحية بالأصل كانت شعراً عند اليونان. ثم إنّ الحقيقة التي تقر بأنّ المسرح أبو الفنون فهي لكونه "يستند إلى فلسفة مركبة جامعة تنفتح على البنى المجاورة للخطاب المسرحي من أجل تقديم خطاب مسرحي شامل يفيد من الأنساق الأدبية والفلسفية في خطاب العرض المسرحي الذي ينبغي أن يكون جميلاً ومؤثراً" (الأعسم، 2015، الصفحات 138-139) ومن ذلك استناده للشعر الذي يحقق بايقاعيته وتناغمه هذا التأثير والجمالية التي تستثير ذائقة المتلقي وتشده للعرض المسرحي. وعليه فهل هناك ضوابط فنية جمالية أدرجها نقاد المسرح تضبط هذا التداخل بحيث لا يغلب الشعر على المسرح

فيصبح العرض المسرحي شعرا مسرحيا؟ ثم إذا أخذنا الخصوصية السيكلوجية للمتلقى الصغير بعين الاعتبار فكيف يمكن لهذا التداخل أن يستثمر لأجله؟ بعد الاطلاع والبحث يمكننا إدراج النقاط التالية تحت عنوان:

1.2. سمات المسرحية الشعرية:

- أن يخضع الشعر للفعل الدرامي؛ إنَّ التأكيد هنا على ماهية دور الشعر كعامل مساعد فقط لتنمية حراك الفعل الدرامي. ولا يكون ذلك إلا باختيار بالغ العناية للكلمة ومدلولها المكثف ووضعها في مكانها، وبالنسبة للإيقاع فالأمر سيان مادام الهدف هو تصعيد الفعل الدرامي.

- الاستعانة بجانب التوتر الموجود في الشعر فإنه ذو إمكانات مسرحية؛ فالقلق الذي يعتري الشعر يتناسب وذلك الصراع الدرامي وسيكلوجية الشخصية الدرامية.

- إنَّ الحوار الذي يمثل ركيزة أساس في المسرحية يمكن تدعيمه بالشعر كونه أداة تعبيرية خلقة، لخلق حوار مؤثر وممتع.

- إن المشاعر والأحاسيس المؤججة في الشعر كفيلة برسم مونولوج من جهة، ونقل رؤى المبدع وتفاعله مع محيطه من جهة أخرى، كما تساعد في اندماج المتلقي مع المسرحية من جهة ثالثة.

إذن؛ تضافر الجهود بين المسرح والشعر الموجه للطفل خصوصا لا يخرج فنيا عما سبق لنا تناوله لكنه يكتسب خصوصيته الجمالية والفنية في تبسيط لغة هذا الطابع العاطفي وتجانسه مع الطابع الدرامي وتقديمه للطفل حسب المراحل العمرية ومتطلباتها.

2.2. أبعاد المسرحية لشعرية على الطفل:

- التربية الفنية الذوقية التي تغذيها إيقاعية الشعر وبصرية المسرح.
- تحقيق حاجة الطفل السيكلوجية للعب والمشاركة مع الجماعة وانتشاله من دائرة الخوف والرهاب.
- التربية السلوكية من خلال التأثير المتضافر بين الشعر والمسرح لاقتناع المتلقي.
- تنمية مهاراته اللغوية والاجتماعية والفيزيائية ومعالجة مشاكله اللغوية.
- امتصاص طاقة الطفل مفرط الطاقة بانشغاله في حفظ الأداء الشعري والتركيز مع حركات التمثيل.

3. نموذج تطبيقي؛ مقارنة أسلوبية نفسية لمسرحية شعرية:

1.3. عرض النموذج: (الذئب والغنم) (محمود، 2020، الصفحات 55-56-57):

(تمثل على نغمات الموسيقى أو البيانو) جماعة من الأولاد يمثلون غنما في المرعى وعلى بعد منهم ولد، كأنه الراعي، نائم وبجواره عصا وبندقية. وفيما هم على هذه الحالة يأتي ولد آخر يمثل ذنباً أعمى ويقول):

الذئب: ضيف أعمى في ناديكم	يرجو النعمى من أيديكم
الأولاد: هذا ذئب أخفى النظرا	وأتى يحبو فخذوا الحذرا
الذئب: علم الله أني مُضنى	مالى جاه غير الحسنى
الأولاد: لبس الذئب ثوب الحيل	وبدا الكذب تحت العلل
الذئب: فخذوا بيدي يا أولادي	أنتم سندي أنتم زادي
الأولاد: دعنا دعنا يا مگار	وأبعد عنا يا غدار
الذئب: أهل البر من يؤويني؟	هل من حر فيواسيني؟
أحد الأولاد: أنا أوليه من نَعْماني؟	وأواسيه في البأساء
الأولاد: يا مغرور لا تأمن	قول زور فابعد عنه!
الذئب: أنا مضطر لأخي فضل	هل يغتر رب العقل؟
الولد: أنا ذو نجدة للأصحاب	عند الشدة تغشى بابي
الذئب: شكراً شكراً يا ابن المجد	زدني برا تكسب حمدي
الولد: أهلاً أهلاً هيا عندي	وارقب فضلاً مني وحدي
الذئب: عاش البطل رب الهمم	وكذا الأمل في ابن الكرم
الولد: قم يا ضيفي سر قدامي	ما من خوف وأنا الحامي
(يسيران على هذه الصفة وبعد خطوات يقول الذئب:	
الذئب: شق السير من يرشدن؟	كان الخير لو تسبقني
الولد: ذا من ذاكا فأصخ سمعا	سر يُمناك وكذا تسعى
الذئب: أنا الساعي وأنا أعمى؟	أخشى الراعي يرمي سهمها
الولد: طمئن نفسك ما من باس	وأرخ رأسك من وسواس
بعد قليل	
الذئب: قل لي يا ابني أترى أحدا؟	
الولد: كن في أمن أبداً أبداً	

يسمع الذئب صوت البندقية يطلقها الراعي فلا تصبه ثم يقول:

الذئب: اسمع اسمع هذا صوت إن لم أخدع فهو الموت

الولد: موت ماذا.

الذئب: صوت النار

الولد: سر يا هذا قريت داري

الذئب: قلبي واجف فاشدد قلبي إنني خائف سر في جنبي

الولد: طمئن قلبك

الذئب: مالي صبر

الولد: إنني جنبك فلم الذعر؟

(الذئب يفتح عينيه، ويلتفت إلى الولد بهجمة ويقول:

الذئب: أرني ظهرك لحم وافي

الولد: تأكلني

الذئب: إي ياكبدي

الولد: من ينجدني؟ الذئب: ما من أحد

الولد: أكذا الشرك ما أشقاني بئس الكفر بالإحسان

(هنا يطلق الراعي بندقيته مرة ثانية على الذئب فيصيبه فيقع على الأرض ثم يقول:

الذئب: آه... مت

(يحضر الأولاد جريا إليه ويقولون:

الأولاد: مت يا غادر

الولد: وأنا تبت ولكم شاكر

الأولاد: هذه عبرة للمغتر فُلها ذكرى لذوى الفكر

(انتهى)

2.3. التحليل:

يتجسد وعي المبدع بالتداخل الأجناسي في وضع تمهيد وصفي لفحوى نصّه
يبتدأ بالفعل "يمثل" تأكيدا على قابلية النصّ للتمثيل بالرغم من الحس الشعري العالي
الذي يصبغه ثم إنّه يلتفت إلى المؤثر الموسيقي ومن ثم يقوم بتوزيع الأدوار على

الشخصيات ناعتا الديكور والأدوات المستعملة إن عُرضت المسرحية ومن هذا المنطلق فإنها مسرحية ثم قصيدة وليس العكس.

1.2.3 المستوى الصوتي:

إنّ الصوت مكون رئيس إذا حضر طابع القصيد وتداخل مع أي جنس كان، والتطرق إلى الطواهر الصوتية في هذا التحليل هو استكناه لفاعليته الجمالية التي يضيفها فتتجذب إليه أذن المتلقي الصغير وتمكن المعنى في نفسه وتقرّب له الغرض من النص المسرحي الشعري وعلى هذا فإننا سننتظر إلى:

الإيقاع الخارجي:

البحر: ضيف أعمى في ناديكم يرجو النعمى من أيديكم

0/0/0/ 0/ 0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/ 0/0/0/ 0 /

مستفعل فاعل مستفعل مستفعل فاعل مستفعل

ركب كاتب المسرحية مجزوء البسيط وقد مسّه زحاف الكف في الحشو وعلة القصر في العروض والضرب؛ واستخدام البسيط يعود إلى رفته وسلاسته وانسياب المعاني معه. أما كونه مجزوءاً فإنّ هذا لحاجة في نفس يعقوب ألا وهي اعتماد الإيجاز ولهذا السبب نرجح دخول زحاف الكف (حذف السابع الساكن) وعلة القصر (حذف الساكن الأخير من الوند الخفيف وتسكين ما قبله) كنوع من التخفيف من حدة الجوّ النفسي والكلم الذي يتوالد معه مما يؤدي إلى إطالة رتيبة يمقتها الطفل وتتعارض مع طبيعته السيكلوجية.

القافية: نجد القافية في هذا النّص مرة مقيدة ومرة مطلقة، ولكل معنى ودلالة فأما المقيدة فمواطنها قليلة جدا كانت في مواقف المفاجأة، الذعر، ونهاية الصراع مع الشخصية الشريرة فتتأسبت مع اللحظات المقطوعة من الزمن في هذا الصراع التي تقيد نفس المشاهد من الدهشة وتزيد من فضوله فيتشوق للمزيد أو تشبع فضوله وتصل به إلى الذروة حتى يستخلص العبرة من تقييد دور الشرير بنهاية بائسة يستحقها. أما المطلقة فهي التي راحت تتطلق مع حركات الروي لتحدث أنغاما تقيد معان نتعرف على بعضها في العنصر الموالي.

الروي: مما يُلاحظ على هذا النص أنه مبنيّ على التنوع في حرف الروي وهذا ما ولّد نغما شعوريا متدفقا ومتنوعا حسب تنوع التجربة الشعرية والمواقف والحالة النفسية التي تتلبس الشخصيات أو تتلبسها هي تمثيلا؛ فالميم الساكنة جاءت في الصدارة صوتا جهوريا يتواءم وطبيعة الذئب الوحشية التي منحت قيمة موسيقية من بداية القصيدة

كوحدة إيقاعية دالة على الجهر بالنداء والاستغاثة الزائفة لإغواء الجمع الذي قد يستثير فيه الشفقة.. والوصل في البيت الذي يليه غير أصلي كان لضرورة شعرية وتأويله نفسيا وعي الجمع وتفتنه للمكيدة والخداع لما فيه مواصلة للإنذار والتحذير.

الإيقاع الداخلي: والذي تضمن جملة من العناصر تناغمت من خلالها المسرحية الشعرية داخليا:

التصريع: وتمثل في توافق قافية الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الأول ومرّد هذا كأسلوب مائز يعود على الطفل نفسيا في شد انتباهه منذ أن يُفتح ستار المسرحية على مصرعيه بذلك الانسجام التناغمي.

التكرار: وهو إعادة كلمة أو حرف أو عبارة في مواضع متعددة من القصيدة تحدث نغما، ومن ذلك تكرار العبارة: "دعنا دعنا"، تكرار الكلمات: "شكرا شكرا- أهلا أهلا- أبدا أبدا- اسمع اسمع" والحرف: كحرف النداء والعطف وحروف الجر التي تفيد الاتساق والانسجام.. ومفاده هنا أنه ظاهرة يتلاحم فيها المعنى بالنغم فيتماهى فيها المتلقي مرهونا بتلك الموسيقى ليرسم المشهد في أخیلته حين تلقيه النص فتترسخ الفكرة وتتأكد أو توتره فينفعل معها.

التوازي: إنّ التوازي بوصفه قيمة جمالية وفنية تحقق للنص توازنه وشاعريته حضر هنا لذات السبب، فجد مثلا في قول الهراوي على لسان الذئب: "شقّ السير من يرشدني/ كان الخير لو تسبقني" يمثل متواليّة من نسق لغوي على صبغة واحدة (فعل/ اسم/ حرف/ فعل/ نون الوقاية/ ياء المتكلم) يتكرر في الشطر الثاني كأسلوب مبني على الاختيار اللفظي والتركييب النحوي المنتظم مما يشكل إيقاعية نستشف من خلالها انجذاب الطفل الميال فطريا إلى الدندنة المنتظمة فيكون بذلك أكثر تواجبا مع النص ويكون النص أقرب إلى تركيبته.

2.2.3 المستوى التركيبي:

سنرصد في هذا المستوى مختلف التراكييب اللغوية؛ استنادا إلى القواعد النحوية والصيغ الصرفية المتعددة على غرار مزوجة تأليف النص في تراكييب جملة بين الجمل الفعلية والإسمية، فأما الأولى لتصعيد الفعل الدرامي ليلبغ أوجه ويؤزم الصراع حتى يشهد الانفراج في النهاية من خلال أفعال الماضي والحاضر والأمر التي ضمنت التسلسل. أما الجمل الاسمية فهي تناسب لحظات الثبات لرسم المشهد بالتوصيف أو التفصيل أو استغراق الطرف الآخر في التفكير كقول الذئب: أنا الساعي وأنا أعمى؟ لتتطلي عليه الحيلة. ومن الصيغ التي ترسم صفات الشخصيات اسم الفاعل على وزن "فاعل": غادر، شاكراً، واجف وخائف وصيغة المبالغة "فَعَّال": مكار، غدار.. ومفاد هذا أن الطفل تستهويه الأوصاف لتتشكل لديه معالم الشخصيات خاصة في المراحل الأولى التي يكون فيها بحاجة إلى اكتشاف محيطه ثم اكتشاف الدائرة خارج محيطه.

3.2.3 المستوى البلاغي:

الأسلوب: إنّ الأسلوب المهيمن هو الإنشائي الطالب المتمثل في النهي والنداء والاستفهام الاستنكاري مما يستدعي تفاعل المتلقي الصغير.

البديع: من ألوان البديع التي تمتع الطفل موسيقيا وحسيا وحضرت بشكل طاغ على النَّص: الجنس ومن أمثلته: الجنس الناقص في ذكره الأوصاف: "وافي وصافي" وهي تعزز الصورة الحسية التي من خلالها يتفاعل الطفل كما أشرنا سابقا في المرحلة الأولى. ولما كان الضد يظهر حسنه الضد كانت النهاية في أبهى وقع لها على النفس تجمع بين المغتر الذي أخذته الغفلة وبين ذي الفكر الذي تدبر فقدّر فشكر.

البيان: ومن ألوان البيان الحاضرة الكناية التي تجعل من ذلك الخروف الوديع المغفل ابن للمجد وابن الكرم كنوع من الغلو في المدح وهي تعبير بصورة تجعل المعنى المجرد بمثابة الوالد أقرب لفهم الطفل.

4.2.3 المستوى الدلالي المعجمي:

إنّ الكلمة في النص الأدبي إشارة حرة تحتل أكثر من معنى يتكفل السياق بتحديددها ولهذا نجد:

الانزياح: إنّ الانزياح الذي إرتأى الأسلوبيون أنّه يمثل اللغة العالية لما فيه من شعرية تنجم عن عدوله تركيبا أو دلالة نجده في قول المؤلف على لسان الذئب: "إي يا كبدي" ولعل هذا الاختيار الساخر الذي كان يمكن تغييره على مستوى المحور الاستبدالي ليدل على حقيقة وحشية الذئب أبقى على المفردة "كبدي" لما فيها من عدول عن طبيعة الذئب في حين أنها دالة على مكر وخديعة فعملت نفسيا على إحالة الطفل على كره الشخصية الشريرة الغدرة.

5.1.3 الحقول الدلالية:

حقل الطبيعة: يمثل حقل الطبيعة هنا (الأغنام- الغنم- الذئب- الراعي- البندقية..) قناعا مسرحيا كأسلوب تعبير يحوّل محل التعبير بالصور التي تعد أكثر إقناعا للطفل.

حقل المعنويات: إنّ الطفل في مراحله الأولى تكون مدركاته اللغوية والفكرية محدودة جدا، فلما نريد تعليمه المعاني المجردة نستعين بالجانب الصوري والحسي لنعلمه المعنويات الأخلاقية سواء كانت محمودة أم مذمومة لننقله تدريجيا إلى خارج أسرته ومن المعنويات المجردة التي ذكرت في النَّص: "المجد/ الكرم/ الفضل/ مضنى/ الحسنى/ الحيل/ المكر/ الغدر..."

خاتمة:

- في ختام هذا البحث نستنتج أن:
- مسرح الطفل الشعري لون قديم متجدد؛ فظهور المسرح عموماً كان شعرياً، والعناية بالطفل كانت لغاية دينية في الحضارات القديمة..
 - مسرح الطفل الشعري لون مائز فنياً فالنص الشعري أعلق بالنفس وأوقع من غيره فيها، وفاعل سيكولوجياً لأن الإيقاع يمثل أحد المعطيات الإبداعية في المسرح الشعري الموجه للطفل التي تحقق الدندنة والحركة والإدراك
 - مسرحية "الذئب والغنم" اعتمدت تقنية الكتابة على لسان الحيوان وهذا ما حقق جماليته التي تناسب المراحل العمرية الأولى للطفل.

• قائمة المراجع:

- إبراهيم حمادة. (1971). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (ط1). القاهرة، مصر: دار الشعب.
- أحمد خالد أحمد محمود. (2020). دور مسرح الطفل في التنمية اللغوية لمتعلمي اللغة العربية الناطقين بغيرها من الأطفال . مجلة الناطقين بغير اللغة العربية ، المجلد 3 (العدد 6)،
- باسم الأسم. (2015). مسرحة الشعر. مجلة الخشبة.
- توفيق الحكيم. (1973). فن الأدب (ط2). بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.
- عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل. (1439هـ). مسرح الطفل لعبة الخيال والتعلم الخلاق (ط1). الرياض، السعودية: كتاب المجلة العربي.