

بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير
موسوم بـ:

سيكولوجية الشخصية في مسرح الحفل بالجزائر
- عن الدين جلاوحي أنموذجا -

إشراف :

د. بن ذهيبة بن نكاع

إعداد الطالب :

بن عيسى نور الدين

أعضاء لجنة المناقشة

جامعة وهران

رئيسا

❖ د. صياد سيد أحمد

جامعة وهران

مشرفا مقرر

❖ د. بن ذهيبة بن نكاع

جامعة وهران

مناقشا

❖ د. حمومي أحمد

جامعة وهران

مناقشا

❖ د. زاوي فتيحة

مقدمة

من المعلوم أن علم النفس يهتم بدراسة مختلف أنواع النشاط الإنساني وفي مقدمتها أوجه النشاط الفني، تلك الأوجه التي تربطها بالدراسات السيكلولوجية علاقة وثيقة متعددة الجوانب فالنشاط الفني باعتباره مظهرا من مظاهر السلوك الإنساني، يقع ضمن دائرة اختصاص علم النفس أي أن علم النفس يتخذ منه موضوعا لدراساته وأبحاثه، ولذلك قامت أبحاث سيكولوجية عديدة درس فيها أصحابها النشاط الفني على أساس عدة نظريات وأسس نفسية، وقد تبين لهم أن كبار الأدباء، وفي مقدمتهم شكسبير، توصلوا منذ عهد بعيد إلى الكشف عن الكثير في أغوار النفس البشرية مما أعاد علماء النفس اكتشافه بوسائلهم الخاصة من تقارير إكلينيكية ودراسات تجريبية بعد وفاة شكسبير بثلاث قرون من الزمان، ومن أشهر العلماء الذين ساهموا في هذا الميدان العالم النمساوي الشهير "سيغموند فرويد" وذلك بدراساته التحليلية لأعمال بعض أشهر الفنانين.

ويعد من دون منازع الفن المسرحي أخصب الألوان الأدبية التي يجد فيها العالم النفسي ضالته، حيث أن المسرحية هي أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنها تتعمق في جذور الحقائق الإنسانية وتكشف عنها الغطاء فحسب، بل لأنها الفن الذي لا يأخذ زمام أمره إلا فنان يستطيع أن يتذوق مشاعر الآخرين، وأن يتجاوز ذاته ليمر إلى ذوات غيره، فنان قادر على فهم نفسيات شخوص مجتمعه وفتنجم من ذلك علاقة التأثير والتأثر.

وللمسرح أهمية لا تتمثل فقط في كونه أبا الفنون، بل لكون الحياة الإنسانية نفسها عبارة عن مسرح كبير يتبادل الناس فيه أدوارهم المختلفة في شكل واقعي ليس فيه خشبة معينة، فخشبته الحقيقية هي نشاط الإنسان بكل حيوية وتنوع. لذلك أقر الدارسون للمسرح أنه فضاء ينبثق من أغوار النفس البشرية وتحول المسرح إلى علم يدرس في ضوء علم النفس للفن الدرامي والذي ساهم في تأسيسه علماء نفسيون على رأسهم "سيغموند فرويد".

ومن هنا تبلور لدينا حس واهتمام كبير بمقاربة تحليلية تطبيقية بين علم النفس ونظرياته والمسرح وخطاباته الدرامية. لكننا ارتأينا ولوج عالم المسرح من أعقد أبوابه ألا وهو مسرح الطفل.

فمسرح الطفل يعد من بين أهم الأنشطة في تنمية الطفل من الناحية الفكرية والنفسية، لهذا يحاول العمل المسرحي أن يدافع عن عمليات التخيل والإبداع والحرية في التعبير لدى الطفل، انطلاقا من اللعب كونه ضرورة حيوية ونفسية تساعد تفكيره وإدراكه في طبيعته الحسية، ولغرض تعلقه بالأدوات والصور الحسية والملموسة يصل إلى درجة المتعة والانفعال، وهذا ما يذهب به إلى عالم الاندماج والتشويق .

فلقد اهتم العلماء بالتربية ، ووجدوا في "الطفل" اللبنة الأولى لإقامة صرح التقدم والازدهار وتناول المفكرون والفلاسفة وعلماء النفس الجوانب المختلفة للطفل لأنهم رأوا فيه المستقبل، فأرادوا بذلك أن يقوم البنيان على أسس قوية منذ البداية حتى يستطيع الصمود أمام أعاصير التطرف والانزلاق إلى مهاوي الرذيلة ، فبات شاغلهم الشاغل قضايا الطفولة من كل ما يحيط بها، سواء كان ذلك في الناحية النفسية أو الفسيولوجية أو الاجتماعية أو الثقافية.

ومن هنا كان عنوان البحث "سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر" وكأنموذج للتحليل والتطبيق اخترنا مسرحية "سالم والشیطان" للمؤلف عز الدين جلاوجي. والذي ساقوم فيه قدر المستطاع بدراسة الجانب السيكلوجي للشخصية الدرامية في المسرح الخاص المعد للأطفال في الجزائر . لذا كان لزاما الوقوف عند بعض الإشكاليات التي ما فتئت تتجلى في الآفاق ومن أهمها:

هل يراعي الكاتب والمخرج لمسرح الطفل أولا وبإدنى الأمر قواعد وأسس البناء الدرامي بما فيها الأبعاد الثلاثية للشخصية ؟ أم هو حامل لأفكار تربوية إصلاحية خالية و مجردة من الدراسات النفسية التي تخدم وتتوافق وعمر الطفل ونفسيته؟ أم يقع تركيزه فقط على بناء

كوميدي يهدف من ورائه إلى إثارة الضحك؟ وهل من الضروري أن تتوفر في المؤلف دوافع العملية الإبداعية الخلاقة.

وإذا كان لعب الطفل أسلوبا طبيعيا في التربية فهل يمكننا اعتباره وسيلة أساسية في تطوير ممارسة مسرح الطفل؟

ومن هنا تولد لدي الاهتمام بالموضوع ومن الدوافع التي حملتني إلى الاهتمام إلى هذا الموضوع أيضا دوافع شتى منها ماهو علمي ومنها ماهو نفسي ومنه ماهو قومي، وأختصر هذه الدوافع في :

- الشغف والرغبة في البحث في المسرح الجزائري وحبنا في الطفل وعالمه المسرحي.

- كون هذا العمل عمل نقدي يتوافق ومشروع الدراسات العليا "مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري" وكذا خبرات الأساتذة الباحثين الذين لم يدخروا جهدا في إسداء النصيحة والتوجيه وترشيد هذا البحث إلى الطريق الأمثل .

- أما السبب الذاتي فنقول أن الأطفال نعمة من الله عز و جل وحق على الكبار رعايتها والاهتمام بها كما قال واطسون: "أعطوني عشرة أطفال أصحاب أسوياء التكوين، فسأختار أحدهم جزافا ثم أدربه، فأصنع منه ما أريد طبييا أو فنانا أو عالما أو تاجرا أو لصا أو متسولا، وذلك بغض النظر عن ميوله وسلالة أسلافه".

وبطبيعة الحال إن لكل دراسة أو بحث إلا تعترضه معوقات وصعوبات قد تحد من عزيمة الباحث الذي يحاول بكل جهد وإرادة تخطيها لتحقيق ما يصبو إليه ولعل أكبر مشكل يمكن أن يواجهه الباحث هو قلة المراجع التي تتناول الموضوع الذي نحن بصدد دراسته.

وهذا هو بالفعل المشكل الذي حال دون المحافظة على سرعة إيقاع البحث واتساع رقعة دراسته وما دمت بصدد الحديث عن المصادر والمراجع يجدر بي التنويه إلى تلك التي ساعدتني

واعتمدت عليها لإتمام بحثي، وكانت أولها المصادر التي تتمثل في المسرحيات، إضافة إلى بعض المراجع مثل التفسير النفسي للأدب "لعز الدين إسماعيل، و"أساليب دراسة الشخصية" لفصيل عباس و"الأبعاد الأساسية للشخصية" لمؤلفه أحمد محمد عبد الخالق. إضافة إلى رسائل و أطروحات ماجستير ودكتوراه .

ومن أجل الغوص في حيثيات هذه الدراسة تجلياتها وخلفياتها وتطورها وطبيعتها من خلال الأعمال المسرحية في فترات مختلفة من تاريخ المسرح الجزائري، وكذا من أجل الإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في هذا المجال ومن أجلها اتبعت المنهج النفسي التحليلي والنقدي التحليلي، كما اقتضت طبيعة الموضوع أن يشتمل على خطة مقسمة إلى أربعة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة وملحق.

أما الفصل الأول والمعنون بـ "الشخصية تعريفات أصولها وأبعادها"، فقد قسم إلى ثلاثة مباحث أولها مفهوم الشخصية وتعريفاتها ضمن المنظور الفلسفي والنفسي والسوسيولوجي، أما المبحث الثاني فتناول الشخصية الدرامية وأبعادها وتطورها عبر العصور ومن أهمها العصر الإغريقي والعصرين الوسيط والحديث، أما المبحث الثالث فقد سلط الضوء على الشخصية في عرف علم النفس ومدرسة التحليل النفسي.

أما الفصل الثاني فقد كان عنوانه "أثر اللعب في الشخصية ومراحل الإبداع الفني" لذي تناولت من خلاله علاقة اللعب بنمو الشخصية وأهميته التربوية وفي معرفة الذات وفي مجال الإبداع، أما ثاني المباحث في هذا الفصل كان عن عملية الإبداع الفني ومراحل العملية الإبداعية وخصائصها وعلاقتها بالمرض النفسي. أما المبحث الثالث فقد عني بمسرح الطفل والأصول التاريخية لنشأته

أما الفصل الثالث المعنون بـ "مسرح الطفل ونشأته في الجزائر" فقد تطرقنا إلى مسرح الطفل وواقعه في الجزائر أي ما قبل الاستقلال وما بعده، أما في المبحث الثاني فقد خصص لدراسة

مسرح الطفل شكلا ومضمونا والمبحث الثالث فقد خصصناه للكتابة الدرامية وخصوصية الكتابة للأطفال وأهدافها.

أما الفصل الرابع فكان دراسة تطبيقية حول مسرحية "سالم والشيطان" لمؤلفها عز الدين جلاوي فبينت بناء الأحداث فيها ثم تعرضت إلى بنائها الفني مهتما بعناصر البناء الدرامي، إضافة إلى ذلك دراسة في تلقي المخرج للنص.

وأنهت البحث بخاتمة خلصت فيها إلى مجموعة من الأفكار والنتائج للإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في المقدمة ، وأردفت البحث بملحق يتضمن السيرة الذاتية للمؤلف عز الدين جلاوي ومسرحية " سالم والشيطان".

أخيرا أرجو من الله أن أكون قد وفقت بعدما سحبت اليد من البحث و أنا على يقين من أني سأفيد من ملاحظات أعضاء لجنة المناقشة الموقرة لأصحح ما أعوج منه.

الفصل الأول

الشخصية تعريفاتها أصولها وأبعادها

المبحث الأول: مفاهيم حول الشخصية

- 1- مفهوم الشخصية.
- 2- الأصول التاريخية لمفهوم الشخصية.
- 3- تعريف حول الشخصية.
- 4- معاني الشخصية لدى غير المتخصصين.
- 5- تصنيف تعريفات الشخصية.

المبحث الثاني: تطور الشخصية المسرحية عبر العصور

- 1- تعريف الشخصية الدرامية.
- 2- بناء الشخصية الدرامية.
- 3- تطور الشخصية المسرحية عبر العصور.
- 4- أبعاد الشخصية المسرحية.

المبحث الثالث: الشخصية في عرف علم النفس.

- 1- أهمية دراسة الشخصية.
- 2- الشخصية موضوع دراسة علوم عدة.
- 3- الشخصية دراسة سيكولوجية.
- 4- الشخصية لدى علماء النفس.
- 5- الشخصية عند فرويد.
- 6- اللا شعور الجمعي عند (يوني).
- 7- مركز الشخصية في علم النفس الحديث.

المبحث الأول : مفاهيم حول الشخصية

1- مفهوم الشخصية :

الشخصية في مفهومها العام الشائع بين الأوساط الاجتماعية هو ما يرتبط بالمعنى المتداول في الحياة اليومية، والذي يستقر بمدى التأثير من حوله، وكذلك الموصفات التي تميزه عن غيره كالهوية والتواضع والمكانة الاجتماعية... الخ وهذا ما يعينه العامة عند تعاملها مع مفهوم الشخصية فتقول أحيانا: فلان ذو شخصية قوية وآخر ذو شخصية ضعيفة تعتبر الشخصية من أكثر الظواهر النفسية تعقيدا، كانت مصدر نقاش وبحث من طرف العلماء والباحثين، ولذلك تعددت وتناقضت التعاريف حولها وهكذا فإن تنوع تعاريف الشخصية ما هو إلا نتيجة لتنوع نظريتها.

بدأ الاهتمام بتزايد مع أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بالإنسان، من حيث هو كائن دينامي، كما بدأ تزايد الوعي بدور العوامل النفسية في اضطرابات الشخصية وأخذ عامل النفس يواجه مشكلات الفرد ككل، في تفاعلاته المجتمع، وفي تأثيره بماضيه وحاضره، وأماله وطموحاته في المستقبل .

1-أ- الشخصية لغة:

الشخص سواء الإنسان تراه من بعد أشهر وشخص وأشخاص، والأصل اللغوي لمصطلح الشخصية كلمة شخصية في اللغة العربية من شخص وقد ورد في لسان العرب:

شخص: جماعة شخص الإنسان وغيره . وهو كذلك سواد الإنسان تراه من بعيد وكل شيء رأت جسمانه فقد رأيت شخصه. وهذا المعنى أقرب للإشارة إلى الجسم المادي الفيزيقي للإنسان. وقد ورد في المعجم نفسه معنى آخر للشخص وهو أمه: كل له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص . يلاحظ في المعنى الأخير انتقالا من المعنى المادي إلى المعنوي , فقد تجاوز المصطلح الشخصية بالمعنى السيكولوجي.¹

¹ أحمد محمد عبد الخالق الأبعاد الأساسية للشخصية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط4 ، 1987، ص36

أما في اللغات الأوروبية فقد قام ألبورت* ببحث مستفيض في أصل المصطلح من ناحية علم اللغات و تتبع مختلف المعاني التي استخدم فيها اللفظ أثناء التطور التاريخي الذي حدث في استخدامه بعد ذلك في المجالات المختلفة الفلسفية والدينية والقانونية وتلك التي تشير إلى المظهر الخارجي , مع محاولة تلخيصها ونقدها. ويورد تسعة وأربعين تعريفا قبل أن يضع التعريف الذي يرضيه كما سنذكره في الفقرة التالية .

ويذكر ألبورت أن كلمة في الإنجليزية ومصطلح بالفرنسية ولفظ بالألمانية , يشبه كل منهما إلى حد كبير كلمة في اللغة اللاتينية التي كانت متداولة في العصور الوسطى . بينما كانت الكلمة اللاتينية وحدها هي المستخدمة في اللغة اللاتينية القديمة . وقد استخدمت البيرسونا في الأصل لتشير إلى القناع المسرحي الذي استخدم لأول مرة في المسرحيات الإغريقية وتقبله الممثلون الرومان قبل ميلاد المسيح بحوالي مائة عام¹ .

ويذكر جيليفورد "أن الممثل اليوناني كان يضع عادة على وجهه قناعا يدعى بيرسونا لأنه كان يتحدث من خلاله وذلك ليخلع على نفسه ثوب الدور الذي يمثله، أو ليظهر أمام الأعين بمظهر معين ومعنى خاص. و في الوقت نفسه ليكون من الصعب التعرف إلى الشخصيات التي تقوم بهذا الدور. فالشخصية ينظر إليها من حيث ما يعطيه قناع الممثل من انطباعات أو من ناحية كونها غطاء يختفي وراءه الشخص الحقيقي"²، ويتفق هذا القول مع التعريفات التي تنظر إلى الشخصية من ناحية الأثر الخارجي الذي تحدثه في الآخرين ومع مرور الزمن أطلق لفظ بيرسونا على الممثل نفسه أحيانا، وعلى الأشخاص عامة أحيانا أخرى، وربما كان أساس ذلك كما قال شكسبير أن الدنيا مسرح كبير وأن الناس جميعا ليسو سوى ممثلين على مسرح الحياة.

* ألبورت جورد (1897، 1967): عالم نفساني أمريكي ولد في مونتروما بولاية إنديانا في الولايات المتحدة الأمريكية، من خريجي جامعة هارفارد عام 1919 وتحصل على درجة دكتوراه في الفلسفة عام 1922 ، اشتهر ببحوثه شخصية الإنسان وسلسلة من الكتب والمقالات المنشورة خلال ثلاثون عاما، عارض ألبورت الفكرة القائلة بأن شخصية الفرد مجموعة من الدوافع النفسية والاستجابات الشرطية ، وأكد على النمو التدريجي، وعلى تفتح الشخصية الإنسانية، كما اعتقد أن الإنسان ليس نتاجا آليا للقوى البيئية المحيطة، بل هو كيان مستقل يكافح من أجل تطوير إمكاناته، ومن عام 1930 إلى غاية وفاته كان ألبورت مدرسا لعلم النفس بجامعة هارفارد، وقد ساعد في تأسيس قسم العلاقات الاجتماعية بالجامعة سنة 1946.

¹ - أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية، م س، ص 37

² - أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية، م س، ص 38.

وفي تتابع سريع حدث كله خلال العصور القديمة، جدت سلسلة من التوسعات والتحويلات في استخدام مصطلح بيرسوننا مما حول هذا الاسم المحسوس إلى اسم مجرد ومتعدد المعاني ففي كتابات شيلدرون ومن المحتمل ألا يكون ذلك بعيد عن الوقت الذي ظهرت فيه الكلمة لأول مرة كان لديه على الأقل أربعة معان محددة للبersonna لها جذورها في المسرح وهي :

1- الفرد كما يبدو للآخرين (ولمن ليس كما هو في الواقع)

2- الدور الذي يقوم به الشخص في الحياة.

3- جماع الصفات الذاتية التي تجعل الرجل متوائما مع عمله.

4- الصفات المميزة للشخص (كما في أسلوب الكتابة مثلا) وكذلك مرتبته.

وينشر الاستخدام الأول إلى المعنى الأصلي للقناع، أما الثاني فيتصل بالمكانة الحقيقية وليس مجرد الإدعاء أو التظاهر، على حين يمثل المعنى الثالث الصفات النفسية الداخلية للممثل ذاته ويدل المعنى الأخير على الأهمية والمكانة لدى الممثل الأول .

1-ب- الشخصية اصطلاحا :

يعتبر مفهوم الشخصية من أكثر المفاهيم تعقيدا، الأمر الذي يعكس تباين التفسيرات وتعددتها فأما عن كلمة personage الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية persona التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به.

ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل وهذا التقليد الذي استمر في الكوميديا اللاتينية حتى كوميديا ديلارتي في إيطاليا يبرز وجود تسمية القناع masque التي تطلق على الشخصيات النمطية فيها. فيما بعد توسع معنى كلمة personage لتدل على الشخصية المسرحية و الروائية لكيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي. بالمقابل صارت تسمية شخصية تطلق على أي شخص في المجتمع يشكل حالة متميزة (الشخصية السياسية والأدبية والاجتماعية).

ولعل إسهام التحليل النفسي، يتمثل في تقديم نظرية دينامية شاملة لفهم الشخصية الإنسانية فضلا عن تأثيره في تفسير اختبارات الشخصية. وتدل الشخصية على أنماط السلوك المميزة النسبية الثبات، التي نمت وتطورت بنمو الفرد وتطويرة، وليست الشخصية نتاجا لبيئة الحاضرة فقط وانم هي نتاج لمواقف الماضي، التي تعين على الفرد أن يتوافق معها .

"إن تقويم الشخصية هو تخصيص يقوم به السيكلوجي بدراسة تفاعل القوة داخل الفرد، واستجابته على العالم الخارجي، وكذلك دراسة المواقف المسببة لقلق الفرد، أي كيف نشأت حالة معينة عن ماضي خبرات الفرد وكيف استمرت خلال حياته"¹.

فكيف عرف علم النفس الشخصية وما هي الاهتمامات التي سطرها لها كمفهوم جديد طرأ على علماء النفس وانشغلوا به؟

2- الأصول التاريخية لمفهوم الشخصية :

يعتبر مفهوم الشخصية من أكثر المفاهيم تعقيدا، كونها تحمل ذلك التداخل بين المعطيات الفيزيولوجية والنفسية الوجدانية، وهذا مايفسر ذلك التباين في المفاهيم والنظريات التي حاولت ضبط تعريف دقيق لها.

وتعود كلمة شخصية إلى اللفظة اللاتينية "persona" والتي تعني بلغتهم القناع أو الوجه المستعار، وقد ارتبطت بالتمثيل المسرحي"². فأصبح لفظ "persona" يطلق على الممثل نفسه وأحيانا أخرى على الأشخاص العامة ولعل تعريف كلمة "persona" هو تعريف بويس "boece"، حيث يقول " الشخصية هو مصدر العقلانية الطبيعية في الفرد وقد طورت الفلسفة الأكاديمية، هذا المصطلح "persona" وأصبح يدعى "persnlichit" و "persnlichiteit" تعني "lich" الجسم ويعني "keit" الجوهر والشخصية بهذا المعنى إلهية وخالدة في الكائن"³.

¹ ينظر، فيصل عباس ، أساليب دراسة الشخصية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ص 56

² ينظر ، فيصل العباس ، في ضوء التحليل النفسي ، دار السيرة ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص 12

³ حنان قصاب، د. ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1997. ص 103.

وفي المقابل كلمة "persona" والتي تعني الشخصية، نجد أيضا استعمال كلمة "carsna" " شائعا في مجالات الدراما و الترجمة الحرفية لهذه الكلمة هي السجية أو الخلق، ولكن في الاستعمال الدرامي يقصد بها الشخص و بمرور الزمن ومداومة الاستعمال أصبحت كلمة "caractere" مرادفة لكلمة شخصية. ورغم ان الترجمة الفعلية للشخصية هي "persnality" وكلمة الشخصية في العربية مشتقة من الفعل، شخص يشخص، شخوصا وشخص في العربية تعني نظر إلى الشيء وتمعن فيه، إما شخص بتضعيف عين الفعل فمعناه عين، مثل قولنا شخص الطبيب الداء أي بينه وحدده ونقول فلان شخص الدور أي مثله والمشخص يعني الممثل.

3- تعاريف حول الشخصية :

يتضح لنا معظم ما كتب عن الشخصية أن العاملين في مجالها يعرفون ماهيته، ومع ذلك فهم غير قادرين على تعريفها بالدقة الكافية لحل ألغازها وتفسير طابعها، فالشخصية من المفاهيم التي أختلف في معناها تباعا لاتجاهات من يقوم بتعريفها، وتبعا لاهتماماته العلمية والطريقة التي ينظر بها إلى طبيعة الإنسان.

أ — من المنظر الفلسفي :

تناول الفلاسفة اليونان مفهوم الشخصية في إطار مباحثهم الفلسفية وقد اعتبروا الشخصية قيمة (valeur) وبصورتين مختلفتين

01- التعارض بين العقل la raison والأهواء la passion

02- التعارض بين الطبيعة (la natur) والعرف (les traditions) فالعقل باعتباره قيمة يمكن الإنسان من السمو على الشهوات , ويرى أرسطو في هذا الصدد "أن هناك جوانب مختلفة من النفس العالقة التي تشمل ملكة التفكير والإرادة , وهناك النفس الحاسمة التي يرجع إليها

الإحساس، والإدراك، والوجدان. أما أفلاطون، فيرى في وظيفة العقل كبح الشهوات، فهو يعتقد أن تخضع الروح النباتية والروح الحاسمة للروح العاقلة¹.

أما التعارض بين الطبيعة والعرف، فيتجسد في أفكار سقراط والسفسطائيين* ويكون هذا التعارض بين حدود الإنسان من حيث طبيعته الأصلية كما شكّله المجتمع. ومع ظهور المسيحية تغير هذا المفهوم لكون الإنسان مملوك لخالق يتحقق الطاعة والعبادة، فهناك بعد تاريخي عند المسيحيين، فالجنة والسقوط ومجيء المسيح والعودة كلها مراحل صيرورة تاريخية، وتكسب حياة الفرد دلالتها من الدراما الكونية المرتبطة بالخلاص ويتطلب أنظمة اجتماعية ثابتة تحفظ الإنسان من الظلال².

أما في العصور الوسطى فقد انحصرت الرؤية في دور الإنسان من خلال كونه ناكسا، وفي عصر النهضة ظهرت التزعة الفردانية وتلاشت القيود الأخلاقية، وانتشرت النماذج التحريرية "حيث ظهر النموذج الميكافيلي وجانب بروز الطبقة البرجوازية بأفكارها والتي رسخت سمة الفردانية، فعصر النهضة نظر إلى الشخصية، على أنها صورة مطلقة لتحقيق الذات وعلى أنها قيمة في حد ذاتها"³.

ثم تولت المناهج في تفسير الشخصية كالمناهج الوصفية**، لكن التحول الحاسم والذي أثر في ظهور عدة نظريات حادة في تفسير الشخصية، كان مع ظهور الحركة العلمية فتوجه المفكرون نحو البحث عن قوانين مثلة للطبيعة قصد تفسير الشخصية.

¹ أنظر الطيب تيزنيس ، رؤية جديدة في الفكر العربي في العصر الوسيط ، دار المعارف دمشق، 1971، ص 207

* السفسطائيين: فئة محترفة متناثرين، في جميع أنحاء اليونان وهم أساتذة ومربين محترفين ن ليس لهم أي مذهب في الفلسفة يشتركون فيه جميعا، يرجع ظهورهم إلى الطلب المتزايد على التعليم الشعبي الذي كان مطلبا من أجل المعرفة والنجاح السياسي ، وصفوا بأنهم معلموا فضيلة حيث أخذوا على عاتقهم تدريب الناس على الفضيلة جعلهم مواطنين ناجحين في الدولة حيث كانوا يركزون على تعلم البلاغة والخطابة ، ومن بين فلاسفة السفسطائية: بروثاغوراس ، سقراط ، أفلاطون ، أرسطو.-

² ينظر الطيب تيزنيس ، رؤية جديدة في الفكر العربي في العصر الوسيط ، م ن ، ص 207

³ ينظر الطيب تيزنيس ، رؤية جديدة في الفكر العربي في العصر الوسيط ، م س، ص 208

** المنهج الوصفي : من أهم أنواع مناهج العلوم الإنسانية والاجتماعية، يصف الظواهر وصفا موضوعيا من خلال البيانات التي يتحصل عليها باستخدام أدوات وتقنيات البحث العلمي ، وقد إرتبطت نشأة هذا المنهج بالمسوح الإجتماعية وبالدراسات المبكرة في إنجلترا وفرنسا ، وكذا بالدراسات الأنثروبولوجية

ب — من المنظور السوسيولوجي :

يهتم هذا النوع من الاتجاه بالتركيز على الفرد كشخص ينتمي إلى الجماعة وقدراته الفردية على الاندماج مع لبيئته واستعداداته لمسايرة الظروف المعيشية ومتطلباتها، ويأخذ هذا الاتجاه النظرية الاجتماعية التي تزعم أن الظروف البيئية والاجتماعية والتي تساهم بقسط كبير في تشكيل وتكوين شخصية الفرد وفي هذا الصدد .

تقول " كارين هورني"^{*}: "يختلف مفهوم السواء ليس فقط مابين بيئة وأخرى، ولكن أحيانا في داخل البيئة الواحدة ... ولذا فإن اختلاف شخصية فرد عن آخر إنما يعود في النهاية إلى الظروف البيئية المحيطة وإلى أسلوب الفرد في التكيف معها"¹ ويعرف (جريفيث) الشخصية في الإطار الاجتماعي بقوله: " الشخصية هي مجموع الصفات التي يتصف بها الفرد والناجمة عن عملية التوافق مع البيئة الاجتماعية وهي تظهر على شكل أساليب سلوكية معينة للتكامل مع العوامل المكونة لتلك البيئة"².

ولقد قدم (فروم)^{*} اتجاها جديدا في التحليل النفسي عندما ابتعد عن التفسير الفرويدي البيولوجي وأكد على أهمية التفسيرات الاجتماعية في تكوين الشخصية وتحديد السلوك الإنساني

في الولايات المتحدة وإنجلترا، ويقوم المنهج الوصفي على دراسة وتحليل وتفسير الظاهرة من خلال تحديد خصائصها وأبعادها وتوصيف العلاقات القائمة بينها، بهدف الوصول إلى وصف علمي متكامل لها لذلك فإن المنهج الوصفي يشتمل على عدد من المناهج الفرعية والأساليب المساعدة، كأن يعتمد على دلالة الحالة أو الدراسة الميدانية أو التاريخية أو المسوح الاجتماعية.

^{*} هورني كارين : (1885- 1952) تحصلت على درجة دكتوراه في الطب من جامعة برلين عام 1913 وفي عام 1932 إنتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث ساعدت في تكوين المعهد الأمريكي للتحليل النفسي عام 1941 ، محللة نفسية، أصبحت معروفة في المقام الأول لإعترضها على الأهمية التي وضعها الطبيب النمساوي سيجموند فرويد، على علم الأحياء ،في توضيحه لنفسية الإنسان، كانت هورني تؤمن بأن الناس يتصرفون في الغالب على هذا النحو أ ذاك لأسباب إجتماعية وليس لأسباب بيولوجية إنتقدت هورني على وجه التحديد ،آراء فرويد عن سيكولوجيا النساء، يقول فرويد أن كل النسوة يشعرون بالغريزة بأنهن أقل شأنا من الرجال توافقه هورني على أن كثيرا من النساء يشعرون بهذا الإحساس ، ولكنها لا ترجع السبب إلى الغريزة ، وكانت حجتها أن المجتمع هو الذي يعلم النساء الإحساس بالدونية. عملت عميدا في المعهد حتى وفاتها ، من بين أعمالها الرئيسية الشخصية العصابية في زماننا (1937)، التحليل الذاتي (1942)، صراعاتنا الداخلية(1945).

¹ - رمضان محمد القذافي - الشخصية (نظرياتها، إختباراتها، أساليب قياسها)، منشورات الجامعة المفتوحة- دار الكتاب الوطنية، بنغازي، 1996 ط2، ص 16

² - رمضان محمد القذافي، الشخصية (نظرياتها، إختباراتها، أساليب قياسها)، م س، ص 17

^{*} - إريك فروم(23 مارس 1900- 18 مارس 1980) عالم نفس وفيلسوف إنساني، ألماني أمريكي ، ولد في مدينة فرانكفورت ،هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1934 ،من أعماله الخوف من الحرية 1941، التحليل النفسي والدين 1950، اللغة المنسية، مدخل إلى فهم

وبين أن الشخصية "هي نتيجة التفاعل بين العوامل الفطرية للفرد وبين تجارب الطفولة في مجتمع الأسرة والتجارب المتأخرة في الجماعة"¹، لكنه أعطى للشخصية بعدا اجتماعيا ويؤكد أن الإنسان لا يستطيع أن ينسلخ عن المجتمع والآخرين، ويرى أن القوة الدافعة لسلوكه تنبع من ظروف وجوده الاجتماعي.

"ويرى أن الشخصية بالمعنى الدينامي هي شكل نوعي، فيه تشكيل الطاقة البشرية بالتكيف الدينامي للحاجات الإنسانية مع النمط الخاص لمجتمع معين"². لذلك يرى أنه توجد في كل مجتمع بنية شخصية مشتركة بين غلبية جماعات وطبقات المجتمع، وهذه الشخصية هي النواة النفسية للفرد التي تشكل سلوكه وانفعاله.

ج. من المنظور السيكولوجي :

لقد اكتسبت الشخصية مكانة هامة في علم النفس، من خلال الدراسات والأبحاث التي قامت حولها، فهي تلك الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك فرد ما يشعر بتمييزه عن غيره والشخصية في مرآة الذات هي الشخصية الذاتية وهي شعور الفرد الشخص بذاته وذاتيته، في حين في مرآة غيره شخصية موضوعية وهذا على تعريف العالم (برينس) الذي يقول: "الشخصية هي المجموع الإجمالي لكل الأمزجة والدوافع و الميول والشهوات والغرائز الفطرية والبيولوجية وكذلك الميول والاتجاهات المكتسبة عن طريق التجربة"³. والشخصية مفهوم له أهمية قصوى في علم النفس وترجع أهميتها لما لها من تطبيقات وعلمية معا.

إن القوانين العامة في علم النفس قليلة جدا ومتناثرة، وقد ظهر بوجه عام أن تطبق هذه القوانين يلزم تعديله بدرجة كبيرة على ضوء اختلاف شخصيات الأفراد الذين تطبق عليهم.

الأحلام والقصص الخيالية والأساطير 1951، المجتمع العاقل 1955، رسالة سيجموند فرويد، تحليل لشخصيته وتأثيره 1959، أزمة التحليل النفسي ، مقالات عن فريد وماركس وعلم النفس الاجتماعي 1970، تشرخ نزوع الإنسان إلى التدمير 1973، كما حرر كتبنا بأقلام كتاب متعددين عن بوزية زن ومفهوم ماركس للإنسان وغيرها.

¹ فيصل عباس ، أساليب دراسة الشخصية ، م س ، ص 32.

² م ن ، ص 49.

³ عاطف وصفي ، الثقافة والشخصية و محدداتها ، جامعة الإمارات العربية المتحدة ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع.

ولنأخذ بعض الأمثلة القليلة: الطريقة الكشفية في التدريس يرحب بها المبسطون والذين ينجزون بواسطتها إنجازا جيدا، بينما نجد المنطويين لا يفضلونها ويسرّ أداءهم عندما يتعلمون بها، واتضح كذلك أن طريقة العلاج الانفعالية — المنطقية التي وضعها البس لعلاج العصبيين تصلح مع المنطويين ولكنها لاتصلح مع المنبسطين، بينما علاج رجوز الموجه نحو العميل يؤدي إلى نتائج جيدة مع المنبسطين ولكن ليس مع المنطويين، وفي الدراسات التجريبية يكشف المبسطون عن ذاكرة مباشرة جيدة ولكن النسيان سريع عندهم، بينما يظهر المنطويون ذاكرة مباشرة ضعيفة ولكنها تتحسن على المدى الطويل دون تعلم إضافي¹.

ولقد ثار جدل كثير حول الأنماط أو السمات الأساسية في مجال الشخصية، ولكن هناك الآن اتفاق عام على أن العدين الأساسيين في هذا المجال هما: الانبساط، الانطواء والعصابية والاتزان. وقد تم عزل هذين البعدين عن طريق الدراسات الإحصائية والإرتباطية و باستخدام الطرق التحليلية العاملية .

وتم إثبات أن هذين البعدين يتحدا دن إلى حد كبير نتيجة للعوامل الوراثية، واتضح أنها يرتبطان بتراكيب فيزيولوجية وعصبية وتشريحية (فالانبساط / الانطواء يرتبطان بالتكوين الشبكي وجهاز التنبه في اللحاء، أما العصابية / الاتزان فيعتمدان على الجهاز اللمي). كما يحدد هذان البعدان الأداء في الدراسات التجريبية المعملية والسلوك في مواقف اجتماعية متنوعة في الاتجاهات نفساها التي تم التنبؤ بها، ويبدو أنه ليس ثمة شك في أن هذين البعدين لهما أهمية قصوى على الأقل في مجال علم النفس.

ويعرفها واطسون: "الشخصية هي مجموع النشاط التي يمكن التعرف عليها من خلال سلوك الفرد عبر فترة كافية من الزمن ... بمعنى آخر فالشخصية ليست سوى الناتج النهائي للعادات المنظمة لدينا"².

¹ أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ص19.

² رمضان محمد القذافي ، الشخصية (نظرياتها، إختباراتها، أساليب قياسها ، ص16.

يتضح لنا مما سبق أن الشخصية هي تصور نستنتجه من ملاحظتنا لسلوك الفرد وتصرفاته في المواقف المختلفة، تهدف تلك الملاحظة إلى تحديد التصرفات التي تتمتع بأكبر قدر من الثبات والاستمرار .

ويعرفها يوسف مراد: "الشخصية هي الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك فرد ما يشعر بتمييزه عن الغير، وليست هي مجموعة من الصفات وإنما تشمل في الآن نفسه ما يجمعها وهو الذات الشاعرة وكل صفة مهما كانت ثانوية تعبر إلى حد ما عن الشخصية بأكملها"¹.

لذلك فقد حدث تحول هام في تحولات السيكلوجيين، فمن الاهتمام بقياس الذكاء وقدرات الفرد إلى الاهتمام بتصنيف الشذوذ العقلي والنفسي إلى اهتمام بالعلاج النفسي وعلاج للاضطرابات وحالات الشخصية .

4- معاني الشخصية لدى غير المتخصصين :

طلب المؤلف أحمد محمد عبد الخالق في كتابه الأبعاد الأساسية للشخصية من سبعين من الطلاب الجامعيين غير المتخصصين في علم النفس وأن يكتبوا -دون ذكر لأسمائهم- ما يعتقدون أنه تعريف للشخصية من وجهة نظرهم، دون أي إحاء من المؤلف بشكل الاستجابة أو مضمونها. واستخدم بعض منهم تعريفاتهم تصنيفات ثنائية؛ كالشخصية القوية والضعيفة السرعة البطيئة الخير والشر الحب والكره وبعض هذه الإستجابات يمكن أن نعدها تعريفا للشخصيات على ذكر سمات معينة لها، وغالبا ما تكون سمة واحدة في التعريف الواحد. ويؤكد ذلك ما يذكره ديستاجنر stagner من أن الميل إلى تحديد الشخصية على ضوء خاصية واحدة مفردة، هو بطبيعة الحال مظهر شائع للتفكير غير العلمي².

نلخص هذه النتائج بقولنا: إن غالبية التعريفات ركزت على المظهر الاجتماعي للشخصية. ولا تعد هذه النتيجة بعيدة عما يذكره هول لندري من أن الاستخدام الدارج لكلمة

¹ عاطف وصفي، الثقافة والشخصية و محدداتها، م س ، ص 103.

² ينظر ، أحمد محمد عبد الخالق الأبعاد الأساسية للشخصية ، ص 34.

الشخصية يندرج تحت اثنين من المعايير: أولهما المهارة الاجتماعية والحدق، وثانيهما يرى أن شخصية الفرد تتمثل في أقوى الانطباعات التي يخلقها في الآخرين وأبرزها، كأن يقول: شخصية عدوانية أو شخصية مستكينة وهكذا. وواضح أن كل الاستخدامين يتضمن عنصرا تقويميا فالشخصيات توصف عادة بأنها إما شريرة أو طيبة .

ولهذه الدراسة المبدئية جوانب قصور لذا كان يتعين تحليل نتائجها كميًا بدقة، وأن تجري على عينات من فئات مهنية وعمرية متنوعة. ولكن هذه الدراسة الاستطلاعية من حيث انها مبدئية قد ساعدتنا في التعرف إلى الاتجاه العام المفهوم أو تعريف الشخصية عامة لدى بعض المتخصصين ولو أننا لا نستطيع أن نطلق عليها تحديدا اسم تعريفات علمية .

5- تصنيف تعريفات الشخصية :

يمكن تصنيف تعريفات الشخصية التي ذكرت في الفقرة السابقة وكثير غيرها مما لم يذكر إلى تصنيفات عدة، فمنها ما يركز على المظهر الخارجي الموضوعي أو المفاهيم الدينامية أو على الأساسيات العميقة والتكوين الداخلي، ومنها ما ينظر إلى الشخصية بوصفها منبها أو مثيرا أو استجابة ومنها بعد تعريفات كلية أو تكاملية أو تدرجية، أو مؤكدة على التوافق أو على تفرد الشخصية وغير ذلك كثير. وسنعالج من بين جوانب معينة من حياة الفرد، وهي المتعلقة بالمهارات الاجتماعية كالحبوية والقدرة على التعبير والتأثير في الآخرين، كما أنه تعريف ذو نظرة سطحية خارجية إذ يغفل التنظيم الداخلي للشخصية ز ويؤدي مثل هذا التعريف إل تميز خطير بين درجات أعلى أو أدنى في الشخصية من ناحية التأثير في المجتمع، فسوف تكون ممثلة السنما أو لاعب كرة أكثر تأثير من العالم الجاد والفكر الأصيل اللذان يتعدان عن الأضواء، كما أنه ليس من الضروري أن يقوم الناس بملاحظة الفرد حتى تصبح له شخصية. لكل ذلك يهاجم كثير من علماء النفس تعريف الشخصية بوصفها مثيرا .

ويضيف ستاجنر أن محاولة استخدام مثل هذا النوع من التعريفات لأغراض البحث يواجه مشكلات عدة فإذا طبق هذا التعريف حرفيا لكان لكل شخص عدد غير محدد من الشخصيات. فسوف يراه كل من أمه وزوجته ورئيسه في العمل وسكرتيه وأصدقائه بطرق مختلفة، كما أن تعريف الشخصية بوصفها مثيرا تجعل دقة الأحكام مستحيلة لأن الشخصيتين تكونان في حالة تفاعل في كل لحظة، فإذا ما قالت زينب عن سعاد إن الأخيرة تتصف بالحق وإطلاق الشائعات الكاذبة وفي ذلك قد يعطينا معلومات عن زينب أكثر من سعاد¹.

المبحث الثاني "تطور الشخصية المسرحية عبر العصور"

1- تعريف الشخصية الدرامية :

يتفق أغلب النقاد باستثناء أرسطو و وليم آرثر على أن المسرحية، التي تتولد من الشخصية تكون فيها أكثر حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف، و الأحداث فما أن يذكر المرء مسرحيات صوفوكليس أو شكسبير أو إبسن حتى تأتي في ذهنه صور تلك الشخصيات العظيمة.

¹ -ينظر: أحمد محمد عبد الخالق الأبعاد الأساسية للشخصية ، ص43.

ومن ثم فإن الشخصية هي واحد من أهم وأعقد العناصر الدرامية باعتبارها المحرك الأساسي للفعل، والأداة الكاشفة عن الصراع، هي تشكل إحدى القواسم المشتركة بين الملحمية والغنائية، ملحمية بوجودها المادي المحسوس، وغنائية في إطار أفعالها وأفكارها.

ويقول "maren elwad" في "charactfrs make your story": "إن أغلب النقاد والكتاب يبدؤون في البحث عن الحكمة لقصتهم أو لمسرحياتهم... والحكمة هامة سواء كنا نفي بها هيكل قصة نمطية، أو الأساس البنائي لأي من الأنواع المتعددة للقصة، ولكن هناك من هو أهم من الحكمة... هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحكمة معنى ومغزى وحياة... هذا الشيء هو الشخصية"¹.

ليست المسرحية نقاشا أو مساجلة بأكثر مما هو ضرب من التخيل والشخصية ليست هي الغاية ولكنها شرط لازم للدراما وهي حياة الدراما كما عبر عن ذلك بيراندللو: "... كل حركة وكل فكرة فيها تتطلب شخصية إنسانية حرة إذا أردناها أن تظهر قابلتنا حية تتنفس إنها تتطلب شيء يؤدي وظيفة كالمحرك الدافع على حد تعبير هيجل أو بعبارة أخرى الشخص "2". إذن فالشخصية هي المحرك الأساسي للأحداث والمواقف وهي التي ينتج عنها الصراع بينها وبين الشخص الأخرى، بدونها لا يمكن إنتاج عمل مسرحي، فهي صانعة الحدث. قال إبسن*: "عندما تولد الشخصية تصبح حرة على الفور، حتى مؤلفها، بحيث أنه من الممكن لكل شخص أن يتخيلها في مواقف عديدة أخرى، لم يعلم المؤلف نفسه بوضعها فيها"³.

¹ حسن رمز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 334.

² س- و داوسن، الدراما والدرامية، تر، جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1980، ص 15.

* إبسن: هنريك إبسن henrik johan ibsen (20 مارس 1828، 23 ماي 1956) كاتب مسرحي نرويجي يعرف بأبو المسرح الحديث له 26 مسرحية، كانت شهرته تأتي بعد شيكسبير، من بين مسرحياته عربة المحارب، بيت الدمية، السيدة إنجر من ستوراتن وأولى مسرحياته كاتالينا والتي كتبها عام 1850، وجاءت ميلودراما مليئة بالإمكانات التي لم يرها معاصروه.

³ رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط 1، 1980، ص 95.

فبالضرورة لابد أن تشمل المسرحية على شخصيات تحدث وقائعها فليس ثمة أحداث مجردة من الشخصيات، وبالتالي فالحدث والشخصية هما وجهين لعملة واحدة فالكاتب لا يهتم بتلك الوقائع المادية، بقدر ما يعني ببواعثها ونتائجها النفسية وما تحدثه من صراع بينها .

إذ هو يصور بعض الشخصيات الإنسانية، في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقتها الإنسانية "فهو الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعونه من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي العام"¹.

لقد ظهرت أول شخصية مرتجلة عند الإغريق التي تولدت منها تلك الاحتفالات التي كانت تقوم عندهم احتفالات صاحبة تخليدا للإله (ديونيزوس)، فأصبحت هذه الطقوس مورثا شعبيا متأصلا في هذا المجتمع وكان انفصال قائد الجوفة عن جوقته هي النواة الأولى، التي رسمت معالم الشخصية المرتجلة المستقلة، حتى جاء اسليخوس وأضاف الممثل الثاني ومن بعده صوفوكليس فأضاف الممثل الثالث. حتى لهذه الفترة لم تكن الدراما قد تشكلت من الناحية المعرفية كجنس أدبي قائم بذاته إلى أن جاء كتاب أرسطو -فن الشعر- والذي وضع فيه الأسس العامة للنص الدرامي، حيث تعرض لمفهوم الشخصية. "واستعمل كلمة *ethos* .معنى الشخصية أو الأخلاق ونقل في رأي أرسطو الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية"².

ولقد ربط كلمة الشخصية بالفعل الذي يصدر عنها وخاصة الأفعال الخلقية، فجعل الفعل والشخصية هما وجهان لعملة واحدة، بحيث يري أن لا وجود لشخصية على الخشبة إلا بوجود أفعال تحدد طريقها وتجسيدها في الفعل الدرامي، ومنهم من ذهب إلى العكس لذلك أن الشخصية هي التي تخلق الأفعال

2-بناء الشخصية الدرامية :

¹ عبد القادر القط ، فن المسرحية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان ، ص 15.

² أرسطو ، فن الشعر ، تر ، عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 5.

إن عملية خلق الشخصية وبناءها وتصويرها عملية شديدة التعقيد ومتناهية في البساطة معقدة لأنها تغوص في أعماق الطبيعة البشرية جميعها وفي مجموعة تجارب الإنسان وطريقة تفكيره ومدى وعيه بالأحداث التي تجري حوله ودلالات تلك الأحداث، وبسببها لأن الفنان الأصل لديه كل هذه المتطلبات عملية إدراك وفهم، فهمة لأخيه الإنسان وقدرته على التعاطف معه .

والكاتب الأصل لا يفهم ما يجري بداخل نفسه هذه حقيقة "فالكاتب الحقيقي الذي يستطيع أن يخلق ببراعة شخصية قاتل أو لص لا بد وأن يكون قد مر بالتجربة"¹، غير أن المقصود من هذا القول هو أن الكاتب القادر على خلق شخصية حية مقنعة للقاتل مثلا لا بد أن يتصرف هو نفسه تصرفات مماثلة لو وضع نفسه في ظروف ذلك القاتل. فطرق الفهم والإدراك والتعاطف هو السبيل الوحيد لخلق الشخصيات درامية حية مقنعة تشوق القارئ وتحرك عاطفيا.

والكثير من الناس من يظن أن الكاتب يتخيل الشخصية الدرامية أو يخترعها، فلا يمكن للخيال والاختراع أن يؤديان إلى الشخصية الحقيقية، بل يخلقان شخصية ميكانيكية غير حقيقية "والنحات أو الرسام مثلا يأخذ نماذجه من الطبيعة وهذا ما يفعله الكاتب الدرامي، هذا لا يعني أن الكاتب يستعمل في قصته أشخاصا يعرفهم ... تماما كما هم ... فالكاتب عندئذ يصبح مصورا فوتوغرافيا، والمصور الفوتوغرافي قد يكون فنانا وقد لا يكون كذلك ... والفارق بين الحالتين تأتي عن طريق المهارة في استعمال ميكانيكا المهنة ... فعن طريق الاختيار وترتيب النماذج وتسليط الأضواء على بعض التفاصيل وترك البعض الآخر في الظل، ثم عن طريق التخطيط والتركيب يستطيع الفنان أن يتوصل إلى تأثير موحد ... إلى الفن ..."²

إن عملية خلق الشخصية، عملية بطيئة ومعقدة، فالكاتب يستعمل نماذجا أو عدة نماذج ثم تأتي عملية الاختيار وتجميع الخواص وتسليط الأضواء على البعض وترك البعض الآخر تحت الظل كي يلجأ إلى بعضها الآخر، ثم يجرب كي يصل إلى نتيجة تعطي مظهر للإنسان حي حقيقي

¹ حسن رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص 373.

² حسن رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص 374.

قال إبسن إنه يكتب ثلاث مسودات لمسرحياته ثم أضاف، إن هذه المسودات كانت تتباين كثيرا من حيث رسم الشخصيات لا من حيث الفعل، وخاصة في التفاصيل التي يدلي بها إبسن "في المسودة الأولى إنني أعرف شخصياتي ما يعرفه رجل عن جماعة من الغرباء يلتقي بهم في قطار بعد أن يتحدث إليهم عن هذا وذاك وفي المسودة الثانية ... أعرفهم بقدر ما يعرفهم رجل قضى معهم أسابيع قليلة في منتجع، لقد اطلعت على سجايهم الأساسية والغرائب الصغيرة في طباعهم ولكن مازلت على خطأ في بعض النواحي الجوهرية وفي المسودة الأخيرة أكون قد وقفت عند الحد من المعرفة إنني أعرف شخصياتي عن عشرة طويلة حميمة إنهم الآن أصدقائي الحميميون ولن يخذلوني وسأراهم دوما كما أراهم الآن"¹ .

فكان إبسن لا يراعي المعلومات عن الشخص بقدر ما يهتم أن يكشف عن حقيقة عظيمة فيه كما كان يصور أدق التفاصيل التي ترتبط بالشخصيات حيث يقول: "قبل أن أخط كلمة واحدة عليا أن أتمثل الشخص في ذهني بكامله يجب أن أعمق إلى طيات روحه وأنا دائما أبدأ سري من الفرد، فالحيط المسرحي والمجموعة الدرامية كل هذه تأتي طبيعة أيضا مظهره حتى الزر الأخير في ثيابه وكيف يقف ويمشي ويتصرف وكيف نبرة صوته"²، أشد والإلقاء بها في عمله الدرامي. "وإن الشخصية لا يمكن تبنيها بأي طريقة إلا بالإلقاء بها في علاقات معينة فالشخصية المحضنة هي لا شيء مهما أتقن بناؤها"³

إن الفن لا ينقل لنا الواقع، بل يعطينا مظهرها أو شكل الواقع، وهذا لا ينطبق على الفارق الذي نلاحظه بين الأشخاص الذين نراهم في الحياة الواقعية العادية، وبين الأشخاص الذين يبعثهم الكاتب في الحياة في قصته أو مسرحيته، فالشخصية الحية الحقيقية لن تبدو حقيقية ولو وضعت في قصة، ذلك أن الآنيان العادي كثير العقد، ومتعدد الصفات .

¹ إريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، تر ، جبرا ابراهيم جبرا ، مؤسسة فرانكنين للطباعة والنشر ، المكتبة المصرية ، صيدا بيروت ، 1996 ، ص 54.

² م ن ، ص 67.

³ حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، ص 338.

قال سومرت موم*: "إننا لا نهدف عندما إلى وصف الحياة، وضعها في القالب الدرامي"¹. في سبيل ذلك تكون عملية اختيار خواص الشخصية الدرامية في المرتبة الأولى من الأهمية فالشخصية الدرامية لا بد أن تتميز دائما بخاصة بارزة أو خاصتين، ويجب أن يتعرف عليها الكاتب المسرحي ويقوم بتمحيص تلك الخواص، ويمزج بينها حتى يصل إلى الصفات التي يريدها في عمله الدرامي، وإلى تحقيق النتائج المطلوبة .

"إن رسم الشخصية رسما متكاملًا متوقف على قدرة الكاتب ومهارته وعلى اختيار اللحظات المشهورة من حياة هذه الشخصيات، والتي لا بد عليها أن تملك قوة الإرادة والتصميم، فالشخصية الضعيفة لا تستطيع النهوض وتحمل الصراع الطويل"².

فالكاتب يكشف عن الصفات الخفية في الشخصية، وقد تساعده على ذلك القراءات والتطلعات على مختلف أعمال الكاتب السابقين، كي يستطيع تحليل مشاكل وعواطف شخوصه ومن جهة أخرى أن يتعاطف الكاتب معها والتقرب أكثر منها، ويدرس حالتها النفسية والاجتماعية على حد قول أحد الكتاب: "إن التعاطف المتبادل بين الكاتب والشخصية التي خلقها يكون عظيمًا إلى حد أن الكاتب، لجميع الأغراض العلمية يصبح هو نفسه تلك الشخصية ويستطيع بذلك أن يراقب الشخصية من داخلها"³، وإني لأوافق قول هذا الكاتب إلى حد أنه عندما يفكر في خلق شخصية ما بعواطف يريد أن تصدر منها، فتكون هذه العواطف كامنة في نفسه يعيشها، مادام أنه يريدها من شخوصه فيصبح هو أحد منها ويصل إلى بواكنها من خلال التجارب معها .

* سومرت موم: ولد في باريس من أبوين إنجليزين عام 1874، ولما بلغ الثامنة من عمره فقد أمه وبعدها بسنتين فقد والده، وكانت لهذه الصدمة أثر كبير في طفولته، كفه عمه، بدأ حياته منطويا على نفسه كان طفلا عليل البنية، أتم تعليمه الثانوي ثم غادر فرنسا ليلتحق بكلية الطب بلندن، وبدأ يكتب المسرحيات القصيرة التي تأثر فيها بالكاتب الترويجي إيسن، التي نشرت له عام 1897 ونجحت، كما أثارت إهتمام الدباء، بعدها هجر الطب وتفرغ للكتابة، وفي سن التسعين قرر أن يعتزل الكتابة سنة 1964، وقال يومها "لقد جف قلبي وساكنني بالقراءة".

¹ حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص 338

² لايبوس إجري، فن الكتابة المسرحية، تر، دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ص 128.

³ حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، م س، ص 337.

لذلك يجب أن تكون الشخصية المسرحية متميزة قادرة على تحمل تلك الدلالات فليست كل الشخصيات في الحياة الواقية بقادرة - بحكم طبيعتها أو ثقافتها أو وضعها الاجتماعي أو غير ذلك من العوامل، على أن تكون صالحة لوجود مسرحي، متميزة بصفاتها النفسية أو الخلقية يجب أن يكون لها كيانها الخاص سواء أكانت متميزة بالقوة، مادام الهدف من ظهورها على المسرح نقل الدلالات الخاصة، وليست مجرد تصوير الناس كما هم في الواقع .

ليس المهم أن تحمل تلك الشخصية صفات تناسب الدور الذي يريده الكاتب لا بد أن يحص ويتقني لها صفات كي يصل إلى النتائج التي يريدها، ومن ثمة نقطة مهمة بالنسبة لعملية خلق الشخصية وهي ضرورة توافرها على العمق، "إنه الجو الذي يضيف عليها صبغة فريدة ولونا طاغيا وما يسميه (نيكولا) بالروح العالمي الشامل، الذي مثل الصفة بين الشخصيات وحوادث العالم الذي يعيش فيه ولا تكون الشخصية مستقلة بل نموذج بشري له سنته الإنسانية، مما يجعلها عامة وشاملة"¹.

فقبل تسطير شخصيات للمسرحية لا بد للكاتب المسرحي أن يتعرف عليها أشد المعرفة ويتصورهم كما يراهم خياله، ويقول **ويلاك ماك** في كتابه **the new relation of the stage** " عندما تم بكتابة مسرحية في موضوع حديثك عليك أن تتخيل الناس كما هم... تخيلهم في أسلوب معيشتهم... في مساكنهم وبين من يعاشرون ويعاشرونهم... تخيلهم في أحاديثهم ومطامحهم ومطامعهم... فعليك التفكير معمقا وواعيا، فكر في كل شيء، أعد النظر في الأمر، وزنه وزنا دقيقا قبل أن تعرض ثمرة عملك على الجمهور"²، فلا بد من ملاحظة لأفعال الناس في الخارج وكذلك تفاعلهم مع الأحداث والمواقف العالقة بينهم كي يستطيع الكاتب الوصول إلى صفاتها وقدراتها الحقيقية.

¹ ينظر محمد زكي العشراوي ، في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د،ت) ص 30.

² حسن رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، م س ، ص 339.

على الكاتب المسرحي إذا جلس لكتابة مسرحية ما، يجب أن تكون شخصه شديدة الوضوح في ذهنه، ولا يجعلها شخصيات منطقية أم شخصيات مميزة بطريقة شعورية، إنما يتخيلها ثم يخلقها ويتركها تفعل ما تشاء وكذلك تستطيع الحديث عن موضوعه كما تشاء، وبأي طريقة يريد ما دام أنها ستؤديه على أحسن وجه، وإنما ستتكلم وتتصرف حسبما يريد وما هو ضروري ومسطر له.

تقول ليليان هيلمان: "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة، فإنها تتولى عنك قول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها، عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا، آن الأوان لكتابته"¹، إذ يتطلب على الكاتب أن يعرف على الشخصية أكثر بكثير مما يعرضه على القارئ كذلك الأبعاد الثلاثة التي تعيشها في الواقع، حتى يتسنى له معرفته لملاحظها وسلوكها الخاص حتى يصنعها في مكانها المناسب حسب بعدها ومكانتها في المجتمع لذلك يقول أرسطو: "لذلك يجب أن نحذو حذو رسام الصورة الشخصية الماهر... فهو إذ يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذي يرسمه يسعى دائما إلى أن تكون الصورة أفضل من الأصل"². تحتاج عملية خلق الشخصية إلى الخبرة الواسعة في الكتابة والحياة لأنها عملية لا يمكن أن تلقن عن الطريق الدرس، لأنها عملية غامضة ومعقدة .

3- تطور الشخصية عبر العصور:

أ. الشخصية المسرحية في العصر الإغريقي والروماني :

إذا كانت الأسطورة هي الشكل الأول لخلق البطل، على الرغم من أنها لم تكن جنسا أدبيا قائما بذاته، فقد كانت الملحمة قالباً يحتوي على كل المعاني البطولة، ومن خلالها يعبر البطل عن تفوقه على الطبيعة وتحقيق الفخامة والعظمة، ولعل الشكل الأول للشخصية كان من خلال الأغاني الإغريقية الديثرمبية المقامة على شرف إله الخمر والخصب (ديونيزوس) وذلك حين انفصل

¹ م ن، ص 338.

² رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، بيروت دار العودة ، 1975 ، ط 2 ، ص 37.

قائد الجوقة على غير العادة عن مجموعة الإنشاد (الكورس) ودخل معها في صراع ليثبت خصوصياته كفرد، وراح يعبر عن آرائه وأفكاره الخاصة .

ومن هنا إذا كانت ولادة الشخصية الدرامية حيث أصبح الفرد منفصلا عن المجموعة ومستغرقا في نفس وعواطفه ومعاناته الشخصية، أي أصبح بطلا دراميا. وعندما أضاف أسخيلوس الممثل الثاني إلى جانب قائد الجوقة تولد الحوار وأصبح البطل يحاكي حياة الآلهة التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمأساة الإغريقية، وخاصة مآسي أسخيلوس التي كانت علاقة الإنسان بالقوى الغيبية مسيطرة على فكرة، والواقع أن صراع الإنسان مع هذه القوى، كان سر قوته في إقامة مآسيه من منطلق أن المأساة في جوهرها في العرض المسرحي للموضوعات التي تعالج علاقة الإنسان بالكون، وفيها نرى القوى العليا، وقد صارت طبيعة وكأن الإنسان والقدر قد امتزجا وصار شيء واحد¹.

إن ما يميز الشخص في الدراما الإغريقية عن غيرهم ثوريون منتفضون يرفضون المساومة والحلول الوسطى ويسعون دائما نحو المطلق على حساب حياتهم، لأنهم يحملون تلك الأفعال الإنسانية المتوفرة على منطلقات إرادية تحمل ثنائياها رغبة ملحمة وحادة، للتعبير عن موقف إنساني تسعى باستمرار لتحقيقه.

ولقد عرف أسخيلوس بانتقائه لشخصيات مسرحياته من الطبقة النبيلة ولأنه يرى في الملوك والأبطال والآلهة القدرة على مجابهة القوى التي تصارعهم أكثر من غيرهم، فجلالة الموقف يرتبط بجلال وعظمة الشخصية، وهذا ما نلمسه في رسم أسخيلوس لشخصية الملك (أجاممنون) على سبيل المثال، كذلك خلق الشخصيات والتقليل من أهمية الجوقة، فقد يرى الدارسون للمسرحية الإغريقية في أفعال الشخصيات التي رسمها أسخيلوس وكذلك دوافعها في بعض المسرحيات غير مبررة تبريرا كافيا ما يجعلها تبدو وكأنها شخصيات خالية بعيدة عن منطلق الجمهور الآثيني .

¹ ينظر، إيمون بن براهم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران، السنة الجامعية 2001/2002، ص 42.

فيما كان الفضل لأسخيلوس في إضافة الممثل الثاني إلى جانب الجوقة، ويعتبر أرسطو واضع القواعد لمسرح صوفوكليس، الذي استخدم الشخص الثالث في المسرحية، أفضل كتاب المسرح تمثيلا للمأساة الإغريقية من حيث قدرته على المزاوجة بين عمق التفكير والتعبير الفني الكامل إضافة إلى مهارته في رسم شخصيات مسرحياته التي أضفى عليها بعض الصفات الإنسانية التي أبعدتها عن الألوهية وتقرّبها من الإنسان .

فصوفوكليس جعل مأساة البطل تكمن في طبعه كشخصية (أنتيقون) وحدة المزاج بين أوديب فكانت تعد مسرحية (أوديب ملكا) أجمل مسرحية كتبت على الإطلاق. كما اتسمت مسرحياته بصلاية مواقفها وانطلاقا بلا تردد في السير في اتجاه معين إلى النهاية ولو على حساب حياتهم، فأبطال مسرحياته يحملون مسؤولياتهم على ظهورهم وفي الوقت نفسه مزعمون على تقبل ضغوط القدر¹.

ويمتاز صوفوكليس أيضا ببراعة في التصوير الشخصيات فهو يمنحها أبعادا إنسانية ويعالجها كأفراد، مهتما بصراعتها النفسية الباطنية ... واستخدم الجوقة عند طابع خاص من حيث مشاركتها في الحدث كدور أول معادل له، من حيث زيادة عدد أفرادها حتى خمسة عشرة شخصا واستخدامها جماليا أكثر منه دراميا، كما عبر عنه أرسطو في فن الشعر "أما الجوقة فيجب أن تعتبر كواحد من الممثلين فتكون جزءا داخلا في الكل وتشارك في التمثيل لا كما عند يوريبيدس بل على طريقة صوفوكليس"².

أما الشخصيات عند الرومان لم تكن بالمتزلة التي كانت عند الإغريق، ولأن الدراما لم يتذوقها الجمهور الروماني، إذا كان موجه اهتمامه على مشاهد الراقصين على الجبل أو المتصارعين أو المناظر الوحشية يشاهدونها على المدرج، إلا بعض المحاولات التي كانت عند الشاعر (سنيكا) الذي اعتمد على الموضوعات القديمة عن واقعية يوريبيدس .

¹ إيمون بن إبراهيم ، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم ، م س ، ص 45.

² رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، م س ، ص 18 و 22.

فقد عرفت الكوميديا الرومانية بالملهاة الدينية أوالموقف الحرج بشخصياتها من نماذج الطبّاحين الأغنياء والخدم الثّماء والشخص المتطفل، وما يجرحهم عليهم عبّؤهم ولؤمهم من نكسات وورطات تبعث على الضحك والسخرية.

ب. الشخصية في العصر الوسيط :

نظر لسيطرة الكنيسة على كل شؤون الحياة في المجتمع، كانت موضوعات مسرحيات العصور الوسطى كلها دينية يكتبها ويمثلها الرهبان و القساوسة باللغة اللاتينية ، ولكن سرعان ما تسربت ، عناصر دنيوية على هذه المسرحيات وحلت اللغة العربية محل اللغة اللاتينية، إثر خروج التمثيل من الكنائس إلى الساحات العامة .

كانت المسرحيات تستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس لهذا أبطالها شخصيات حقيقية وليست أساطير مثل ما كانت عند اليونان ، فقد كان البطل هو السيد المسيح ، إلى جانب امه مريم العذراء، بالإضافة إلى شخصيات الرهبان والملائكة والشياطين. كما تناولت بعض المسرحيات قصة آدم وحواء مع الشيطان، وقصة إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السلام المتعلقة بمسألة الذبح و الإفتداء، رغم قدسية هذه القصص. إلا أن المسرحيات لم تخل من الجانب الهزلي ولم تكن تحمل معنى من معاني المأساة كوميديّة صرفية تحمل جانب من السخرية والاحتقار¹

ومن تطور المسرحيات الأسرار والمعجزات التي كانت تحمل شخصياتها من الكتاب المقدس ظهور طراز آخر من المسرحيات هو المسرحيات الأخلاقية كانت تجسيدا للمعاني المجردة كالرذائل و الفضائل إلى بروز شخصيات من صنع خيال الكاتب.

وقد عرضت في ألمانيا في القرن الثاني عشر مسرحيات أخلاقية باسم (المسيح الدجال) وفيها جسدت الوثنية واليهودية والكفر في صورة أشخاص يتكلمون ، لهذا يكون البطل في العصور الوسطى قد أخذ مفهوما آخر غير الذي عرفناه عند اليونان

¹ ينظر إيمون بن براهيم ، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم ، م س، ص 46.

إذا لم تسلط عليه الآلهة نهاية مأساوية مخزنة نتيجة قهوره، ولكن الأبطال هنا شخصيات حقيقية من رجال الدين والعلم يستسلمون بدافع الطموح لإرادتهم الجارحة، إذ وقفوا في إثم آخر نادمين ويتوجهون بالصلاة للعدراء كي تخلصهم من العقاب"¹.

ج. الشخصية في عصر النهضة والعصر الإليزابيثي :

لقد بدأت الدراما تتطور وتأخذ كيانا جديدا، وخاصة في إنجلترا وإيطاليا وذلك بازدهار الحياة الفكرية سمحت بظهور شعراء مليئوا المجال الفسيح للمسرح إبداعا وشعرا، "ولقد بدأ هذا التطور أول مابداً في الكوميديا التي انبنت على (الفارسات) والمسرحيات الأخلاقية والدينية التي نشأت في العصور الوسطى، وقد بدأ ظهورها على أيدي ميكافيليلي ومعاصري (أرسطو وارتينو) الذي كان يقول حول الشخصيات "إنني أصور الناس كما هم لا كما يجب أن يكونوا..."²

لقد ظهرت ديلاوتي بعد الكوميديا التي كانوا يكتبونها هؤلاء الثلاثة (الكوميديا الإيرودينا) فكانت كوميديا الصنعة والتي تعني أن الممثلين كانوا محترمين عكس الممثلين الهواة الذين كانوا يقومون بأداء الكوميديا الإيرودينا .

إن هذه الكوميديا تختار أنماطا محددة المعالم سواء من ناحية الموضوع أو من ناحية الشخصيات التي كانت أنماطا مألوفة مثل الدكتور والعاشق، والخادم والصديق... الخ، فالممثل الذي يقوم بدور العاشق كان عليه مثلا أن يحفظ أشعار الحب... والذي يقوم بدور الدكتور عليه أن يحفظ وصفات طبية لاتينية... وهكذا... وقد تطورت أكثر شخوصها إلى شخوص مسرحية في البلاد المختلفة فالمهرج clown مثلا كان أصله zanni في كوميديا ديلاوتي وهو الخادم الذي يحفظ عدد من النكت ليدخل السرور في قلب سيده.

أما الـ (zann) كما قلنا فقد تطور إلى المهرج، الذي كان يعرفه المسرح الإليزابيثي جيدا. أما في التراجيديا أو المأساة فيبرز مبدعون كثيرون منهم "سيدني، رالي، جونسون، مالو،

¹ ينظر م ن، ص 47.

² رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 60.

شيكسبير" فكان مارلو معاصر لشكسبير، وكانت أعماله قليلة إلا أن كان عبقريته في تسلسل أحداث مسرحياته والرسم للشخصيات ويتجلى ذلك في مسرحية **فاوست** التي استوفى أحداثها من أسطورة ألمانيا في العصر الوسيط.

فقد غير مارلو المفهوم التقليدي للبطل التراجيدي، فكان البطل في المسرحيات الأخلاقية هو كل إنسان أو أي إنسان أما في **فاوست** فهو الإنسان له شخصية محددة المعالم يمكن أن نتعرف عليها ونتعرف فيها على أنفسنا. "لذلك نجد تركيز **مارلو** شديداً إلى درجة بالغة على بطله **فاوست**، بينما يهمل من قدر الشخصيات الأخرى فيجعلها إما تجسيدات رمزية لأعماق **فاوست** نفسه (كما في ملاكي الخير والشر) أو يجعلها تمر عابرة بلا أبعاد كصورة مجردة أو شخص ميثافيزيقية مستقاة من مسرحية الحكمة ومسرحية المعجزة، للشياطين ومشهد (الخطايا السبع)... أما الشخصيات الأخرى، كما ذكرنا فهي إما مصورة بشكل هزلي أو معروضة بشكل مسطح"¹.

أما شكسبير فقد عرف عصره بالعصر الإليزابيثي والتي كانت مسرحياته تاريخية ولكنه لم يكن قط مؤرخاً سرد الأحداث ويحكم على الشخصيات من خلال جملة الأفعال، بل اهتم بتصوير الشخصيات واستنباطها وتحليل نفسياتها لإبانة النوازع التي تتصارع داخلها الطبقات الرفيعة في المجتمع ولكنهم يعانون ويكابدون المشقات بسبب نقص في تركيبتهم النفسية، أو نتيجة لخطأ يرتكبونه "فشكسبير يرى الصراع بين الإنسان وضميره لا كصراع بين الصواب والخطأ فحسب بل كصراع في الإرادة بين الرغبة في الفعل... والرغبة في تجنب الفعل أو تصوير التغيرات في مصير الشخصية إلى جانب الأهداف الكامنة وراء هذه التغيرات"².

د. الشخصية في عصر الكلاسيكية الجديدة :

لقد اهتمت الكلاسيكية الجديدة في عدة موضوعات وهي وفق النماذج الدرامية المعترف بها من تراجيديا وكوميديا وعدم الخلط بينهما. في تراجيديا مثلاً كان يحتم أن يكون الأبطال من

¹ رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، ص 34، 35.

² رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، م س، ص 63.

الحكام والنبلاء... كذلك كانت الموضوعات تعالج أمور الدولة كسقوط الحكام وما شابه ذلك أما النهاية فيجب أن تكون دائما غير سعيدة والأسلوب يجب أن يكون شاعريا نبيلًا متعاليا.

أما في الكوميديا فكانت الشخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا والموضوعات تعالج أمور منزلية أو خاصة، والنهايات دائما سعيدة وأسلوبها يتميز باستعمال اللغة المألوفة لغة كل يوم... ولذلك فنحن نجد في المسرحيات الكلاسيكية الجديدة الكثير من عدم العناية بالتفاصيل المميزة كما نجد تركيزا جديدا على ما هو عام أو عالمي... خاصة بالنسبة للشخصيات... فقد كان من المعتقد أن كل شيء وكل وظيفة أو مرتبة إجتماعية أو جنس ذكر أو أنثى له صفاته المميزة والمفروض أن يراعي الكاتب المسرحي للصفات المميزة أو المعايير في خلق شخصوه... وهذا المبدأ في رسم الشخصيات، كان يسمى باللائق ومعناه المطابقة... كان هذا يعني في أغلب الأحيان مطابقة الشخصية للمعايير سلوكه مستمدة من العصر الذي كتب فيه المسرحية¹.

وفي هذا العصر ظهر الثلاثي الفرنسي (كورني، راسين وموليير) للسير قدما بالمسرح الفرنسي في عصر النهضة، يعتبر كورني (1606 - 1684) أول كاتب في المسرح الفرنسي في هذه الفترة، فقد لقت مسرحياته نجاحا كبيرا لكونها تستمد قوتها البطولية من معالجته للشخصية من زاوية العاطفة الأساسية والمسيطر، ومن مفهومه للمسرحية على أنها صراع بين عناصر متعارضة في الشخصية الواحدة أو بين شخصيات تؤون بأفكار متعارضة في الشخصية الواحدة وبين تمجيد لأرادة الإنسان.

ثم جاء جان راسين (1634-1699) لم تظهر عبقريته ككاتب مسرحي ومنافس حقيقي لكورني ، في مجال الكتابة المسرحية إلا بعد ظهور مسرحية (أندروماك) عام 1667، ثم جاء مسرحيته الكلاسيكية (إيفيجنا) لتؤكد على أنه الخليفة الشرعي لكورني، اتجه راسين في مسرحيته لتحليل العواطف ولاسيما عاطفة الحب، وعمد إلى الإطالة في الحوارات بين الشخصيات للتعبير عن أصعب المواقف الإنسانية وتصوير أعقد الصراعات النفسية والضميرية، ومع أن الشخصيات

¹ ينظر. رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، م س، ص 72 ، 73.

الرئيسية عظيمة ومستمدة من الأساطير اليونانية إلا أن راسين نحتها بما يوافق تعاليم الدين المسيحي وكما نرى ذلك في مسرحية (فيدرا) "إن فيدرا مسرحية ليست خيالية من العيوب ولكنها مع هذا تسموا على كل تراجيديا فرنسية أخرى فهي أقربها إلى نفوسنا اليوم وهي أعمقها في رسم الشخصيات وهي أكثرها إثارة للعواطف في لحظاتها الشاعرة... ويرى فيها راسين كذلك مسرحية نسائية أكثر منها رجالية وحتى بطلات يوربيدس كثيرا ما كن أكثر تعقيدا وأكثر نبلا من الرجال"¹.

فانفعالات شخصياته النفسية المتبدلة عبر ظروف ومواقف مختلفة تقصي على الجمود ورغم طول المقاطع الحوارية إلا أن جلال اللغة الشعرية من جهة وصدقها في التعبير ببساطة عن خلجات النفس ورعاشات القلب من جهة ثانية يظل يمتعنا .

"لقد صور لنا راسين شخصيات نسائية لامعة، رسمهن بصورة نادرة في المسرح آنذاك انتصار المرأة... حتى الشخصيات النسائية في الحبكة الثانوية أو الموازية يتركن أثرا غير ضئيل في النفس"².

ويختلف مولير (1622 - 1713) عن معاصره كورني وراسين في أنه كان ممثلا قبل أن يكون كاتب ملاهى، لم تكن خشبة المسرح تشغله عن تأليف ما يزيد عن الثلاثين مسرحية أشهرها (كاره البشر، طرطوف، البخيل).

كانت شخصياته نموذجية رسمت لكل تمثيل طبقة الأفراد واهتم هذا الكاتب بالصفات التي تجعل الشخصية شبه شخصيات للآخرين، الذين هم ومن نوعها أكثر من اهتمامه بالصفات التي تجعل هذه الشخصية تختلف عن شخصياتهم، بعبارة أخرى كانت شخصيات مولير نماذج اجتماعية وليست مخلوقات مفرطة في الفردية.

و. الشخصية في العصر الحديث والمعاصر :

¹ ينظر رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، م س ، ص 68.

² رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، ص 68.

إن أهم رواد هذا العصر (تشيكوف وإبسن) والذي يعتبر هذا الأخير أبا للمسرح الحديث، فقد كانت الشخصيات في مسرح تشيكوف شخصيات جديدة لها معالمها الواضحة، إلا كان حريصا كل الحرص على ألا تفسر هذه الشخصيات في أي ضوء تقليدي، فكان يصدر تعليماته مثلا بأن لوباخين في (بستان الكرز)، يجب ألا يفهم على أنه تاجر تقليدي أو (الخال فانيا) على أنه مزارع عادي... أو الضابط في (الشقيقات الثلاث) على أنهم ضباط عاديون تقليديون، فكل هؤلاء وغيرهم، كان تشيكوف يؤكد المرة بعد المرة الأخرى، إنما هم أناس عاديون بسطاء ويجب أن نلعبهم ببساطة وصدق .

بل أن الكثير من الشخصيات تقدم نفسها بنفسها للمتفرج في بعض مسرحياته وأغلبها دائمة الشكوى، ومصدر الشكوى واحد الضياع الذي ترتب على فوات الفرص على أحلام الماضي التي لم تتحقق، الخال فانيا يبكي على كل مافاته في الماضي بما في ذلك ضياع الفرصة بالنسبة لحيه لألينا... "لماذا لم أقع في حبها حينذاك وأتقدم لخطبتها، لماذا لم أفعل ذلك"¹. كذلك عدد ضئيل من مسرحيات تشيكوف نجدها راضية عن ماضيها... عن مصيرها... عن حياتها والجوانب المتعددة لشخصياته تجعل منهم أشخاصا أحياء لا مجرد شخصيات مسرحية بالمعنى المؤلف .

أما إبسن (1828 - 1906) الذي تميز بمسرحياته الواقعية الاجتماعية مثل مسرحية (أعمدة المجتمع، بيت الدمية، الأشباح وعدو الشعب).

حيث عالج إبسن قضية حرية المرأة و يتضح ذلك في مسرحية بيت الدمية والتي كتبها للدفاع عن المرأة وحقوقها في المجتمع وعلق عليها إبسن أن المرأة لا تستطيع أن تحقق ذاتها ضمن قوانين صاغها الرجل، لذلك "فإن شخصيات إبسن جزء من ديناميكية العمل، فهي تدخل في

¹ ينظر رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ص 210، 211.

علاقات وتعكس أفكار واسعة، إنها امتداد لشخصيات شكسبير، لكنها كما يصفها جورج برناردشو، تفوقها بعدا لأنها تملك أوضاعا ومواقف ونتائج"¹.

كان إبسن دائما يلاحظ الحياة ويتأملها بموضوعية كاملة وكان يحاول الربط بين المظاهر الاجتماعية المختلفة، وفي كيفية مواجهة مواجهة هذه الشخصيات الواقع .

"فإن شخصيات إبسن التي فاقته شهرة متأمة تعاني العزلة... العزلة ليس عن الآخرين فحسب، وإنما عن الماضي والمستقبل , إنها في مسرحياته الأخيرة شخصيات تمثل انحدار الإنسان أو انتحاره أمام القوى العاتية الشريرة"². ومادام أن جل المسرحيات إبسن واقعية فهو ينقل لنا الواقع بكل بصماته وبكل ماتعانه الشخصيات وصراعاها في الحياة , فقد عالج كل القضايا المجتمع وجسدها في عمله الفني فصارت شخصيات حية حقيقية تنقل عن الواقع وتقر به أكثر فأكثر على خشبة المسرح.

4- أبعاد الشخصية المسرحية :

لكل شئ في الوجود أبعاد ثلاث، هي الطول والعرض والارتفاع، أما الكائنات البشرية فلها أبعاد إضافية أخرى، هي كيانها الفيزيولوجي (المادي أو العضوي)، وكيانها السوسولوجي وكيانها السيكولوجي ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاث لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق التقدير"³.

فدراسة أبعاد المسرحية أمر ضروري لا يمكن للكاتب المسرحي أو المخرج الإستغناء عنها أو حتى الممثل الذي يقوم بتجسيد الشخصية من خلال صفاها، ولكن لا يكفي عند دراسة شخصية ما ،بالنظر إليها على أساس أن صاحبها متدين مثلا أو عرييد أو مهذب أو مجنون... بل

¹ رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، م، س ، ص 92.

² رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، م، س ، ص 104.

³ لاوس إجري، فن الكتابة المسرحية ، م س ، ص 101.

لا بد من إدراك الأشياء التي جعلتها كذلك، ولمعرفة ذلك سنأتي على ذكر كل بعد من أبعاد الشخصية على حدى وتأثير كل منهما في السلوك العام للشخصية .

أ - البعد الفيزيولوجي :

هذا البعد يختص بطبيعة الشخصية من الناحية التشريعية والوراثية فهو يتصل بتركيب جسم الشخصية من حيث: الجنس والعمر والطول ولون العينين والشعر والجلد والمنظر العام، جميل أو قبيح نحيف أو سمين نظيف أو قذر، والعوامل الوراثية إن وجدت والعيوب الخلقية والتشوهات والأمراض وما إلى ذلك من العناصر المكونة لهذا البعد المادي .

لقد لاحظنا أن هذا البعد يرتبط بالنظرية التي جاء بها (كريتشمر) وهي نظرية الأنماط التي طبقها على أشكال جسم الإنسان حيث قام بإجراء عدد من الأبحاث والدراسات المستمرة في عينه من المصابين بالأمراض العقلية، وقد اهتم فيها بالعقلانية بين شكل الجسم والطباع، وتقوم فكرته على أساس أن البدناء تبدوا عليهم الطيبة والسهولة وتشعر بالراحة في حضورهم، بينما النحفاء جيدا يبدوون مضطربين غير مستقرين. وتوصل (كريتشمر) إلى حقائق أثناء عمله كطبيب ولاحظ أن مرض الفصام العقلي والذهان الدوري يكونان مصحوبين بمظهر بدني معين وقد توصل إلى تحديدات ثلاث أنماط من الجسم الضعيف الواهن الذي يميل إلى الإنطوائية والخجل ، والبدن قصير القامة يميل إلى التطرف في التعبير عن مشاعره الوجدانية، والنمط الرياضي يتميز بالنشاط والإقدام¹.

إن هذا البعد يعطي لنظرة الشخصية للحياة لونا مختلفا عن غيرها من الشخصيات ويؤثر فيها، فالإنسان ذو الذراع الواحدة تختلف نظرته إلى الحياة اختلافا تاما عن نظرة الإنسان السليم البنية إليها، وهكذا فإن كل عنصر من هذه العناصر التي تنطوي تحت هذا البعد، يضع فروق بين الشخصية وأخرى، وتحدد ملامح هذه وتلك في تركيب جسم شخص ما .

¹ أنظر ، رمضان محمد القذافي ، الشخصية (نظرياتها، إختباراتها، أساليب قياسها) ، م س ، ص 250، 252.

فمثلا الشخص الأحذب كذلك ينظر إلى الدنيا نظرة مناقصة تماما لما ينظر إليه الشخص السوي الكامل التكوين العضوي، والرجل الأعرج أو الأعمى أو الأصم أو القبيح أو الرجل الجميل الشكل، أو الرجل الطويل أو القصير. وإن كل شخص من هؤلاء ينظر إلى كل شيء بنظرة مختلفة كل الاختلاف عما ينظر إليه شخص آخر، والشخص المريض ينظر إلى الصحة بوصفها الخير الذي لا يعلو عليه شيء بينما الشخص السليم لا يقدر الصحة ولا تكاد تدور في باله¹.

ونأخذ على سبيل المثال شخصية عطيل ذو البشرة السوداء كانت أقوى الدوافع التي هزت كيانه النفسي وجعلته يشك في خيانة زوجته له مما أقدم على قتلها، وكذلك شخصية ريتشارد الثالث الأحذب الذي تحدى العالم من خلال نظراته إلى الحياة نظرة مغيرة عن الشخص السوي مما جعله يتحدى كل شخصيات المسرحية .

إن كيان هذا البعد المادي يغير نظرتنا إلى الحياة ويؤثر فينا ويساعد على جعلنا إما مسامحين أو ساخطين، نقاوم ونتحدى الحقراء والمصنعين، أو طغاة متجرفين ويؤثر على تطورنا الذهني وهو سبب مزاكيات النقص فينا. إن هذا البعد أشد الأبعاد الثلاثة وضوحا بل هو الجهاز الرئيسي الذي يتكون منه الإنسان عموما.

ب . البعد الاجتماعي (السوسيولوجي) :

يتعين على المؤلف أن يهتم بهذا البعد جيدا حتى لا يضيع على جزء هام لمكونات الشخصية فهذا البعد يخص الصفات الشخصية من الناحية البيئية والعلاقات الاجتماعية والوضع الإقتصادي كتحديد نوعية التعليم الذي تلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها، راقية أو متوسطة أو كادحة، نوعية العمل الذي يقوم به، مكانته في المجتمع بين الأهل والأصدقاء والجيران وهوايته إن وجدت، وجنسه أين ونوع من يعيش. كل ذلك يحدد الفروق الجوهرية بين شخص وآخر، مثلا

¹ ينظر لايوس إجري ، فن الكتابة المسرحية ، ص 101، 102.

الفرد الذي يعمل في مصنع بالمدينة تختلف نظرته إلى الحياة عن الفلاح في البادية أضف إلى ذلك الاختلاف، الاختلاف في الفكر والقيم والعادات والتقاليد وما إلى ذلك من اختلاف اهتمام أساليب العيش .

ولقد اكتشفنا أن هذا البعد يعطيه (فروم) للشخصية فهو " يؤكد أن الإنسان لا يستطيع أن ينسلخ عن المجتمع ولآخرين ويعيش حرا متحررا من كل القيود ساعيا وراء رغباته ونزعاته، فالإنسان لا يستطيع أن يفصل عن الظروف الاجتماعية التي تحيط به، ويفسر (فروم) الإنسان بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية. وهو يرى أن قوة الإنتاج وعلاقة الإنتاج يحددان شخصية الفرد وطبيعة الأخلاق وأنماط السلوك " ¹ .

لابد أن نعني بهذا البعد وندرسه دراسة جيدة , فإذا كنت قد ولدت في قبو أو ما يسميه (دروم). بمثل ثم كان ملعبك بعد هذا هو الأزقة القذرة في إحدى المدن، فإن انطباعاتك وأفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات ذلك الذي ولد في قصر جميل والذي تعود أن يلعب في بيئة نظيفة لا يصاب من ينشأ فيها بعدوى ضارة أو مؤذية، إلا أننا نستطيع أن نجري تحليل دقيق لأوجه الاختلاف بينك وبين هذا الطفل الذي يلي مسكنك في العمارة نفسها حتى تزداد معرفتنا على كل منكما... باختصار من أننا من الناحية الاقتصادية " ² .

فمثل يظهر هذا البعد في شخصية (شايлок وأنطونيو) كونهما تاجران وذو علاقة اقتصادية، وكذلك شخصية (هملت) كونه شاب مثقف وطالب علم، وينتمي إلى عائلة ملكية .

ج . البعد السيكولوجي (الحالة النفسية) :

هذا البعد هو ثمرة البعدين السابقين، وهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية كذلك يشمل الصورة النفسية التي تكون عليها الشخصية وكذلك مركبات النقص التي تكون فيها والذي

¹ فيصل عباس ، أساليب دراسة الشخصية ، ص 35، 37 .

² ينظر لايوس إيجري ، فن الكتابة المسرحية ، ص 103.

يتم الكيان الاجتماعي والجسماني ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة النفسية للشخصية وأهدافها في الحياة، وكذلك قدرتها على الخلق أو الابتكار أو التجديد والذوق والتفكير¹.

ومن خلال هذه العناصر يتم التكلم على الشخص هل هو انطوائي أم اجتماعي أو وسط بين الاثنين؟ فهل هو مكافح أو مستسلم وهل هناك عقيدة نفسية تسيطر عليه؟ وهل هو سريع الغضب أم حلیم وهل هو متسرع أو متأن أو هو شيء آخر؟

وقد اهتم بهذا البعد العام (فرويد) الذي توصل إلى أن هناك عوامل تتحكم في نمو الشخصية وسلوكها وهو الهوى الأنا والأنا الأعلى .

إن هذا البعد هو الذي يحيي فينا مطامعنا، ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكون أمرجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا، ومن هناك كانت نفسيتنا أقصد كياننا النفسي، وهو الذي يتم كما أسلفنا إلى جانب الكيان الجسماني والاجتماعي ويشكلهما، ونحن إذا أردنا أن نفهم الأفعال التي يأتيها أي شخص منا فيجب أن ننظر في البواعث والحركات التي تضطره إلى أن يفعل ما يفعل وليكن أو ما ينتظر فيه من أجل هذا هو كيانه الجسماني أي تركيبه العضوي، هل هو مريض؟ أو أنه قد يكون مصاب بمرض مزمن وهو لا يدري عنه شيء؟ ولكن المؤلف هو الذي يجب أن يعرف هذا لأنه بهذه الطريقة فحسب لا يستطيع أن يفهم شخصية هذا الفرد الذي سيقوم بتنصبيه في روايته، وذلك المريض يؤثر في ميول هذا الفرد، فيما لا علاقة له بالأشياء التي تجري من حوله، ومما لاشك فيه أن تصرفاتنا تختلف في حال مرضنا عنها في حالة صحتنا وفي حالة تفاهتنا.

ثم لننظر فيما إذا كان هذا الشخص ذو أذنين كبيرتين، أو عينيْن حادثين أو ذو ذراعين مكسوتين بالشعر، فهذه أمور كلها خلقية تؤثر في تكييف الطريقة التي ينظر بها الشخص للأشياء ومن ثمة تتأثر جميع أفعاله بتلك النظرة .

¹ م ن، ص 49.

للنظر فيما إذا كان يكره التحدث عن الأنوف المعقولة أو الأفواه الواسعة هذه العيوب هو أنه هو صاحب واحد منها، ونحن نلاحظ أن أحدا لا يملك إلا أن يسلم أمره لله في شأن هذه العيوب الجسمانية وبينما الآخر لا يفتأ يتخذ من عيبه هزءا، فهو لا ينفك يسخر من نفسه ويضحك الناس على عيبه، وبينما شخص ثالث لا يبرح متألما من عيبه، ضيق الصدر به دائم التفكير فيه أمام الحق الذي لا سرفيه، فهو أن هذه العيوب تؤثر في أفعال صاحبها جميعا ولا مفر له منها، ويجب أن ننظر لهذا السبب فيها، إذ كانت الشخصية الروائية التي أمامنا تنطوي على عدم الإحساس بالرضى على نفسها، فهذا الإحساس لها يزيد في قوة صراعها واحتكاكها بالآخرين ويجعلها مسلوقة الإرادة مستسلمة وأنها ستتأثر بهذا الإحساس بلا جدال " ¹.

ونرى هذا واضحا في شخص **شكسبير** مثلا في تصويره لأبعادها النفسية والذي نزل بها إلى نزوات النفس البشرية، فمثلا في شخصية **مكبث** الذي دفعه ذلك الطموح وما ملت عليه ذاته إلى القتل وتكرار الجريمة، وحبث نفسية **ياغو** ودحر الجميع إلى مذبحه دموية كان دافع الاجتماع ترفيته في منصبه ونيل مكانة مرموقة في عمله .

وفي الأخير أننا إذا أهملنا واحد من هذه الأبعاد والمقومات في المسرحية التي نكتبها، فإننا لن نصبو إلى النجاح في نجاحنا الدرامي مهما كانت عقدة المسرحية مثيرة. وإن التداخل بين هذه المقومات الأساسية تساهم في تشكيل الهيكل العام للشخصية السوية.

¹ ينظر لايوس إجري ، فن الكتابة المسرحية ، ص 104.

المبحث الثالث: الشخصية في عرف علم النفس

يعتبر مفهوم الشخصية في عرف علم النفس كما سبق الإشارة إليه من المفاهيم أكثر تعقيدا لأنه شمل جملة من الخصائص العقلية والجسمية والوجدانية ففي عرف علم النفس الشخصية هي الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك فرد ما يشعر بتميزه عن الغير ففي مرآة الذات الشخصية هي الشخصية الذاتية، وهي شعور المرء بذاته وذاتيته، في حين مرآة الغير هي شخصية موضوعية، وهي في الأثر الذي تتركه المظاهر السلوكية للشخص في مشاهدته وهي حلقة في نفسه"¹.

وعلى هذا الأساس تجدر الإشارة إلى أن الشخصية هي جملة الاستعدادات الفطرية بما تشمله في ميول وغرائز وما أكتسبه الفرد من ميول واتجاهات عن طريق الغيرة، وتحدد سمات الشخصية للفرد بعاملين رئيسيين هما : الوراثة والبيئة .

أ. الوراثة: وتتمثل في السمات والخصائص الجسمية التي يولد الفرد مزودا بها.

ب. البيئة: وتتمثل في العوامل الاقتصادية والثقافية الاجتماعية، والخبرات الحياتية التي يكتبها الفرد من خلال احتكاكه بالآخرين سواء على مستوى الأسرة أو المدرسة أو المجتمع"².

1-أهمية دراسة الشخصية :

¹ عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، الفصل الثاني ، الشخصية والطباع ، دراسة منشورات ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، ص 17.
² كمال سالم سي سالم ، إستشاري التربية الخاصة بولاية تيكساس الأمريكية، موسوعة التربية الخاصة والتأهيل النفسي، دار الكتاب الجمعي، العين 2002، ص286.

إذا كان علم النفس من أكثر فروع التشخيص التي يميل إلى قراءتها ويشتاق إلى دراستها غير المتخصصين فيه. فإن ذلك ينطبق أكثر ما ينطبق على دراسة (الشخصية). بما لهذه الكلمة من سحر وجاذبية. فالشخصية موضوع اهتمام كثيرين كالفنانين والشعراء ومؤلفي القصص والمسرحيات ورجال الدين والسياسة والتجارة والدعاية. هذا فضلا عن عامة الجمهور المثقف وكل إنسان. إذ يروم نفسه حتى يعيش في سلام معها ومع الآخرين في علاقات راضية مرضية. وغني عن البيان أن الشخصية التي هي موضوع اهتمام الشعراء والفنانين ومن يناظرهم، تختلف أيما اختلاف عن الدراسة العلمية المنهجية والمنظمة لها .

2- الشخصية موضوع دراسة علوم عدة :

الشخصية بمنظور علمي تخصصي، موضوع يشترك في دراسة علوم عدة أهمها علم النفس وعلم الاجتماع والطب النفسي .

ويدرس علم النفس الشخصية من ناحية تركيبها أو أبعادها الأساسية ونموها وتطورها ومحدداتها الوراثية والبيئية وطرق قياسها، ويمكن أن ندرس كذلك اضطراباتها، كل ذلك على أساس نظريات متعددة كثيرا ما تكون متباينة متصارعة، ولكن الهدف بينها مشترك والتنبؤ. بما سيكون عليه سلوك الفرد في موقف معين، حتى يمكن ضبطه و التحكم فيه. والشخصية بوصفها فرعاً هاماً من فروع الدراسات الأساسية السيكولوجية ترتبط أشد ارتباط وأوثق بفرع تطبيقي هام من فروع هذا التخصص هم علم النفس الإكلينيكي (أو علم نفس الشواذ التطبيقي) الذي يختص أساساً من بين ما يختص بالإسهام في التشخيص والعلاج

أما علم الاجتماع فإنه يهتم بدراسة الشخصية الإنسانية من حيث هي نتاج لحضارة أو ثقافة معينة تشتمل على أنساق أو أنظمة اجتماعية وتنظيمات كالزواج والأسرة والدين والنظام السياسي والقانوني وغيرها. وغني عن هذا البيان أن علم الاجتماع بوصفه فرعاً من الإنسانيات

يهتم في دراسته للشخصية بالمحددات البيئية الاجتماعية ويركز عليها، مع عدم إنكاره لأثر العوامل الوراثية بطبيعة الحال.

وعلى الرغم من أن الطب النفسي يهتم بالدرجة الأولى بأنواع محددة من الإضطرابات والأمراض : تشخيصها وعلاجها والتنبؤ بمآلها . ولا غرو تخصص طبي، فإن متخصصا بارزا مثل سير أبري لويس aubrey lewis من جامعة لندن يقول: إن الشخصية تقع في القلب من الطب النفسي، وإن أي غموض في مفهومها، أو عدم تحديد في كيفية وصفها وقياس الخصائص التي تستند إليها، جدير بأن يضاف البناء الكلي للطب النفسي، النظري والإكلينيكي، وثمة روابط متينة تتزايد يوم بعد يوم بين علم النفس والطب النفسي وبخاصة على تلك الأمراض المشتركة ونعني بحوث الشخصية .

ونود أن نضيف أن الدراسة السيكولوجية للشخصية تعتمد وتتأثر شأنها في ذلك شأن علم النفس ذاته بتيارين هامين هما الدراسات الاجتماعية والعلوم البيولوجية، والشخصية في همزة الوصل بينها. وتوضيحا لذلك يضع أيزنك رسما تخطيطيا يمثل السلسلة السببية التي تبدأ من العلوم البيولوجية حتى العلوم الاجتماعية التي لا علاقة لها بهذا المجال .

3- الشخصية دراسة سيكولوجية:

بدأ موضوع الشخصية يحتل مركزه الهام في الدراسات السيكولوجية منذ بضعة عقود فقط ولكن يصدق على الشخصية ما يقال عن علم النفس بوجه عام، من أن له ماضيا طويلا وتاريخا قصيرا وفيما يختص بالتاريخ القصير لعلم النفس فإنه قد أتم الآن المائة عام تماما، ذلك إذا ما رجعنا لبداية دراسته الأكاديمية بعام 1879، وهو العام الذي افتتح فيه غلهم غانت* الذي يلقب بالرجل العظيم في تاريخ علم النفس أو مؤسسه أول معمل رسمي منتج وكان ذلك لا ييزج وقد

* فيلهلم فونت ماكس ولد في 16 أوت 1832 وتوفي سنة 31 أوت 1920 عالم ألماني ، يعتبر أكبر عالم في تاريخ علم النفس ، تتلمذ على يد ميللر ، وبعد ذلك درس الفيسيولوجيا وبعدها الطب ، إهتم بعلوم الطبيعة والكيمياء والطب التجريبي وبعد ذلك تحول إهتمامه للسيكولوجيا ، أسس سنة 1879 أول معمل تجريبي لعلم النفس وأسس مجلة لنشر أبحاثه سنة 1881 ، ويعد من أشهر مؤسسي المدرسة البنائية في علم النفس إلى جانب بياجيه .

اهتم قنث وتلاميذه متعددو الجنسيات واللغات من بين ما اهتموا بالشخصية، ووضع قنث نظرية في المزاج والشخصية، إل أن المنهج الذي اتبعوه في التصميم التجريبي ثنائي المتغيرات (متغير واحد مستقل ومتغير واحد ثابت وتثبيت كل ما عدا ذلك من متغيرات) لم يكن مناسباً لدراسة الشخصية. تلك الظاهرة التي يقول عنها ستاجنر أنها أكبر ظاهرة معقدة درسها العلم، وقد بدأ إحراز التقدم في دراسة الشخصية باستخدام الباحثين للتصميم التجريبي ذي المتغيرات المتعددة الذي يعتمد على قياس عديد من المتغيرات في الوقت نفسه. وتحل فيه الضوابط التجريبية وأهم وسائله الطرق الارتباطية والتحليل العاملي وكان ذلك حول عام 1930 .

وللنظرية في العلم مكان آمن ومكانه والقياس كذلك أمر جد أساسي للتقدم العلمي، وثمة علاقات وثيقة متبادلة أو وسائل القياس، فلا بد أن نعرف ما الذي يجب أن نتنيه وللإجابة عن هذا التساؤل قدم ثلاثة من أهم الباحثين في الشخصية العالمي وهم (كاتل . أيزنك . جايفورد) إجابات عملية أو عوامل مختلفة. ويتوفر عدد لا بأس به من الدراسات السابقة التي أجريت في الخارج تؤيد صدق الإطار الموجز الذي قدمه (أيزنك) ويتلخص في البعدين الأساسيين في هذا المجال هما العصائية والانبساط .

وقد حققت النتائج الغرض، إذا أمكن استخراج العاملين بوضوح شديد لدى جميع العينات وتسوغ لنا هذه النتائج القول بأن العصائية والانبساط بعدان من بين العوامل أو الأبعاد الأساسية للشخصية لدى الأفراد ويضيف ذلك دليلاً على عالمية هذين البعدين .

ولقد رأينا أن نمهد لهذه الدراسة العالمية بمقدمة نظرية تعد من الأوليات بالنسبة للقارئ المتخصص وذلك حتى يكون العرض في سياق واضح ومتسق .

4- الشخصية لدى علماء النفس:

تكشف الشخصية عن تعقد دراستها والاختلاف بين وجهات نظر الباحثين إليها في تعدد تعريفاتها ولكن هذا التعدد من زاوية واحدة فقد يكون مرغوباً فيه فإذا كانت الشخصية كلا

معقدا متعدد الجنبات والسمات فإن كل تعريف لها يركز واجهة أو جانب معين لهذا الكل المعقد. ومن هذا المنظور فليس هناك تعريف واحد صحيح وما عداه خاطئ فإن تعريف أي مصطلح كما يذكره جليفورد أمر اختياري تحكيمي ومع ذلك يجب أن نلاحظ أن بعض التعريفات أكثر كفاءة من الأخرى، في حين أن بعضها الآخر يتضمن جوانب واضحة الخطأ.

ونورد فيما يلي أربعة تعريفات للشخصية ، أولها وضعه ألبورت نظرا لتقبله من عدد كبير من المؤلفين أو اعتمادهم على بعض أجزائه في تعريفاتهم، ثم نردفه بتعريف كل من: (جليفورد، كاتل. أيزنك) نظر لتركيزنا في هذا الباب على نظرياتهم العملية.

أ- تعريف **جوردن ألبورت** "الشخصية هي التنظيم الدينامي داخل الفرد ، لتلك الأجهزة النفسية الجسيمة التي تحدد طابعه الخاص في توافقه لبيئته التي تحدد خصائص سلوكه وفكره"¹.

ولتعريف ألبورت هذا مركز خاص بين التعريفات ومزايا عديدة، ويذكر ستاجنر أن معظم المؤلفات الحديثة لا تذكر تعريفا للشخصية، ولكن القراءة المتأنية لها تكشف عن أن تعريف ألبورت هذا يمكن أن يغطي معظم ما يعنيه المؤلفون من مصطلح الشخصية هذا في الوقت الذي يسير عليه كثير من المؤلفين صراحة. ويذكر المؤلف نفسه خصائص هذا التعريف الهام في أنه يسلم بالطبيعة المتغيرة والارتقائية للشخصية (التنظيم الدينامي). وكما يركز على الجوانب الداخلية أكثر من المظاهر السطحية، ويذكر **سيد غنيم** كذلك أن هذه التعريف يتضمن فكرة التنظيم الداخلي، أي أن الشخصية ليست مجرد مجموعة أجزاء بل عمليات تنظيمية تكاملية وضرورية لتفسير نمو الشخصية يتضمن عمل كل من العقل والجسم في وحدة لا تنقسم، بينما تشير الأجهزة إلى وجود نظام مركب من العناصر التي تتفاعل في تبادل".

ب- تعريف **جليفورد** "شخصية الفرد هي ذلك النموذج الذي تتكون منه سماته ويذكر أنه أسس تعريفه هذا على مسلمة يبدو أن الجميع يوافقون عليها - وتصدق حتى على

¹ أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ص 39.

التوأم الصنوية - مؤداها أن (كل شخصية فريدة)، ويركز هذا التعريف على مبدأ الفروق الفردية وعلى مفهوم السمة"¹.

ج- تعريف ريموند كاتل: "الشخصية هي ما يمكننا من التنبؤ بما سيفعله الشخص عندما يوضع في موقف معين). ويضيف: "إن الشخصية تختص بكل سلوك يصدر عن الفرد سواء أكان ظاهر أم خفيا ويعد تعريفه تعريفا عاما يركز على القيمة التنبؤية لمفهوم الشخصية . ويضع تعريفه في شكل المعادلة الآتية :

$$س = د(م / ش)$$

حيث س = استجابة الفرد السلوكية .

$$م = المنبه .$$

$$ش = الشخصية .$$

$$د = دالة .$$

وتعني أن استجابة دالة لخصائص كل من المنبه والشخصية".

د- تعريف أيزنك لك "الشخصية هي ذلك التنظيم الثابت والدائم إلى حد ما , لطباع الفرد ومزاجه وعقله وبنية جسمه، والذي يحدد توافقه الفرد لبيئته". وتشير الطباع إلى جهاز السلوك التزوعي (الإرادة) وويقصد بالمزاج الوجداني الإنفعال على حين يشير العقل إلى السلوك المعرفي (الذكاء) ويقصد بالبنية شكل الجسم والميراث العصبي والغدي للفرد. ويذكر أن تعريفه هذا يدين بكثير إلى كل من: (روباك، ألبورت، ماكنون)، ويركز هذا التعريف كثير على مفهوم كل من الجهاز والتركيب وهو يخالف نوعية السلوك"².

5- الشخصية عند فرويد (مدرسة التحليل النفسي)

¹ م ن، ص 40.

² أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية ، ص 40.

قسم فرويد الشخصية إلى ثلاثة وأطلق عليها اسم الجهاز النفسي:

الهو: حيث يقول: "اطلقنا على اقدم قسم من أقسام هذا الجهاز اسم الهوى وهو يحوي كل موروث وما هو موجود منذ الولادة , وهو ثابت في تركيب البدن، وهو يحوي قبل كل شيء الغرائز التي تنبعث من البدن والتي تجدول تعبير عقلي لها في الهوى في صورة غير معروفة لنا"¹.

قبل أن نتعرض لنظرية فرويد في الإبداع الفني يجدر بنا أن نتعرض لنظريته في الشخصية بالإضافة إلى محتوى الأحلام عنده نظرا لعلاقة كل ذلك بقضية الإبداع . حيث يرى سميجمود فرويد في تشريحه النفسي للشخصية أنها تتكون من ثلاثة أقسام رئيسية وهي :

أولا "الهو" :

وهو مخزون الشهوات والأهواء غير المروضة وهو يندفع لأشباع حاجاته وفقا لمبدأ اللذة إذ أنه لا يعرف شيئا عن المنطق والمعايير الأخلاقية، كما أنه لا يعترف بمرور الزمن , فكل الرغبات التي لم تتحقق تبقى مكبوتة وتخلد في الهوى بالقوة وتبقى على مدى الحياة، ومن ثم فإن الهوى يشكل القسم الأقدم في شخصية الفرد، إذ أنه يحتوي على كل ما هو موروث منذ ميلاد الفرد حتى لحظة حاضرة، وبذلك يعد الواقع النفسي الحقيقي في الشخصية والأساس الذي تبنى عليه.

ثانيا- الأنا: يرى فرويد أنه تحت تأثير العالم الخارجي الواقعي الذي يحيط بنا، نما جزء من الهوى نمو خاصا فمن ذلك الجزء الذي الأصل طبقة قشرية مزورة بأعضاء الاستقبال المنبهات وبجهاز للوقاية من التشبيه المفرط، نشأت منظمة خاصة أخذت تعمل كوسيط بين الهوى والعالم الخارجي وقد أطلق على هذا الجسم من حياتنا اسم الأنا .

يرى فرويد أن مهمة الأنا مهمة صعبة إذ يجد نفسه إلحاح الرغبات المكتوبة في الهوى من ناحية وبين مطالب الواقع من ناحية أخرى إما بالقبض على زمان الرغبات الغريزية وبإصدار

¹ سيغموند فرويد، تر د. محمد عثمان نجاتي، معالم التحليل النفسي، مكتبة أصول التحليل النفسي، ط 4، ص 46-47.

حكمه، في إذا كان يسمح لها بالإشباع، أو فيما إذا كان يرى تأجيل هذا الإشباع في أوقات وظروف تكون مناسبة في العالم الخارجي وإما بقمع تنبهاها كلية.

وهو بذلك الجانب من الشخصية الذي يتوسط بشكل تنفيذي بين العالم الخارجي وبين مطالب الهوى وفق مبدأ واحد وهو مبدأ الواقع الذي يعني ماهو موجود بالفعل. ويصف فرويد مهمة "الأنا" بأنها مهمة صعبة للغاية، إذ يجد نفسه بين إلحاح الرغبات المكتوبة في الهوى من ناحية ومطالب الواقع وتكاليفه من ناحية أخرى وتحكم الأنا الأعلى من ناحية ثالثة، فإذا به يجد ويكافح لإعادة نوع من الانسجام والتوازن بين هذه القوى المتناقضة التي تتصارع في عالمه. ومتى أكره الأنا على الاعتراف بضعفه وعجزه انفجر وشمله الحصر الواقعي حيال العالم الخارجي والحصر الخلفي إزاء الأنا الأعلى، والحصر العصبي بصدد التزعات الكامنة في الهوى، هذا الجزء الغامض لا نعرف عنه إلا القليل عن طريق ما يظهر من أعراض عصابية وما نراه من أحلام¹.

ثالثا : الأنا الأعلى :

ويقوم هذا الجزء بثلاثة أوجه من النشاط: مراقبة الذات وإقامة المثل العليا، والضمير الخلفي، إنه ممثل جميع القيود الخلقية والمتكلم بلسان التزعة إلى الكمال .

ويقوم الأنا الأعلى أيضا بمحاولة الضغط على الأنا لاستبدال الأهداف الواقعية بأهداف مثلى باتجاه البحث عن الكمال بغض النظر عن الظروف التي يواجهها، ولذلك يمكن القول بأن الكبت هو منفعل الأنا الأعلى². يتكون الأنا الأعلى أثناء الطفولة من خلال اعتماد الطفل على والديه، الأمر الذي يجعل من السلطة الأبوية بمثابة القيود الخلفية³، أو قوة ثالثة يجب على الأنا أن

¹ قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، ص 97.

² م ن، ص 99.

³ سيغموند فرويد ، تر، د، محمد عثمان نجاتي ، معالم التحليل النفسي، ص 49.

يعمل حسبها وهكذا يصبح من الواجب على الأنا في وقت واحد أن يرضى رغبات الهوى والأنا والأنا الأعلى. بمعنى آخر، يجب عليه أن يوافق بين رغباتهم¹.

يقوم هذا الجزء من الشخص - الأنا الأعلى - ثلاثة أوجه النشاط راقية الذات إقامة المثل العليا والضمير الخلق. أنه يمثل جميع القيود الخلقية والمتكلم بلسان الترة إلى الكمال فهو يمثل من الناحية النفسية ما ألف الناس أن يسموه الصفات السامية في الحياة الإنسانية، ويقوم الأنا الأعلى أيضا بمحاولة الضغط على الأنا لاستبدال الأهداف الواقعية بأهداف مثلى اتجاه البحث عن الكمال بغض النظر عن طبيعة الظروف الواقعية والإمكانات المتاحة كذلك يمكن القول بأن الكبت هو فعل الأنا الأعلى وهو إما أن يقوم به بذاته أو يملئه على الأنا إملاء².

6-اللاشعور الجمعي عند (يونغ):

أوضح يونج Yong رأيه في طبيعة الإبداع الفني في مقالة له بعنوان (علم النفس والأدب) تناول فيه إبداع الشاعر الألماني (جوته) وشرح يونج رواية فاوست في ضوء مصطلحاته السيكلوجية الثلاثة: (الطاقة الحيوية) و(الأنماط أو الأنسجة) و(اللاشعور الجمعي).

انطلق يونج من افتراضه القائل بأن لدى كل شخص طاقة حيوية تأخذ صور مختلفة باختلاف الأفراد. وأن كل فرد يعبر عن طاقته الحيوية بأسلوب خاص به.

أما الأنماط (الأمزجة) فمؤلفة من أربع صفحات ممتزجة تختلف مقادير بعضها بالنسبة لبعض آخر باختلاف الأفراد، وهذه الصفحات هي: الإحساس الانفعال والفكر والحدس (الإلهام) والناس طبقا ليونغ ينقسمون من حيث أمزجتهم إلى فئتين متنافرتين أحدهما اجتماعية الترة والأخرى انطوائية , وأن كلا من هذين النمطين ينقسم بدوره إلى أربعة أنماط فرعية تظهر في كل منها الصفات الأربع المذكورة ممتزجة بمقادير غير متكافئة، الأمر الذي يؤدي إلى نشوء ثمانية أنماط فرعية أربعة منها للنمط الاجتماعي (الانبساطيين) هي: النمط الاجتماعي العاطفي الترة الذي

¹ م ن، ص 49.

² قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط 2 ، 1986 ، ص ، 97، 98.

يدرك ظواهر الطبيعة والمجتمع بعواطفه أو انفعالاته بالدرجة الأولى. وذلك لغلبة الجانب العاطفي عنده على الجوانب الثلاثة الأخرى، وهو نقيض النمط الاجتماعي المفكر الذي يدرك ظواهر الطبيعة والمجتمع بفكره المجرد بالدرجة الأولى، وذلك لتغليب الفكر لديه على الحس والعاطفية والإلهام .

والنمط الثالث هو النمط الاجتماعي الحسي الذي يدرك العالم المحيط به إدراكا حسيا بالدرجة الأولى لتغلب الجانب الحسي بالدرجة الأولى لتغلب الإلهام أو الحس وهو نمط الفنانين وتجري هذا المجرى الأنماط الفرعية الأربعة الأخرى بالنسبة لصاحب المزاج المنطوي، ولكنها تسترك جميعا بترعة الانطواء على النفس¹ .

يرى **يونيغ** أن الإبداع نوع من الدفع الداخلي الذي يستولي على الكائن البشري باعتباره إنسانا جميعا يستطيع أن ينتقل ويشكل اللاشعور أو الحياة الروحية للنوع البشري، ومن ثم ليس الفنان شخصا ذا إرادة حرة يسعى إلى رغباته الخاصة، وإنما هو شخص يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله، فهو إنسان جمعي يمثل اللاشعور الجمعي، وهو لكي يؤدي هذه الوظيفة الصعبة يكون من اللازم عليه في بعض الأحيان أن يضحي بالسعادة وبكل ما من شأنه أن يجعل الحياة محبة إلى الكائن البشري العادي، فهو إنسان قد اختبر منذ مولده لمهمته أعظم من مهمة الشخص الفاني، والمقدرة الخاصة تعني بذل قدر كبير من الطاقة في اتجاه معين يتبعه انصراف عن بعض الجوانب الأخرى من الحياة .

ولقد اهتم **يونيغ** علم الأساطين الدين والرموز القديمة، الطقوس، وعادات الشعوب البدائية، الأحلام، أمراض العصبيين، وهلوسة الذهانيين... وخلص إلى نتيجة اعتبر فيها شخصية الفرد نتاجا ووعاء يحتوي تاريخ أسلافه، فالأساطير والتقاليد القديمة تنتقل من جيل إلى آخر، كما يرث لون شعره ولون عينه، فإنه يرث الأفكار المجردة والرموز، وهذا ما يطلق عليه يونيغ مصطلح اللاشعور الجمعي (collective unconscious) الذي يعتبره مخزن أثار الذكريات الكامنة التي

¹ ينظر ، قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن ، ص18.

ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه، والمتخلفات النفسية لنمو الإنسان التطوري، ومن ثم يعتبره يونج اللاشعور الجمعي هو منبع الإبداع الفني فهو الأساس العنصري المورث للبناء الكلي للشخصية والذي يحوي كل الخيرات الإنسانية: أوهام، أساطير، ذكريات، أنماط سلوكية، عبادات... المتراكمة من الماضي السحيق بشرط أن يكون هذه الخيرات قد تتكرر مرات عديدة وتراكت أثارها في دماغ الإنسان، ويدلل يونج على ذلك بأن دراسة التطور البيولوجي قد أطلعتنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف، فما الذي يمنع أن تكون هناك وراثة نفسية أيضا، وراثة اللاشعور الجمعي الذي هو متحد عند جميع الأفراد بغض النظر عند حدود المجتمعات، وأن الروائع الفنية الخالدة لا وطن لها لأنها تنبع من اللاشعور الجمعي، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ جوهر الإنسانية، فالفنان وحده القادر بفضل الحدس على ضرب الوتر المشترك بين الناس جميعا¹.

وتسمى نظرية يونج في الإبداع بالإسقاط التي تعني العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون ويميز يونج بين من الأعمال الفنية هما .

أ - الأعمال السيكلوجية: وهي مضامين شعورية كالحب والشعر التعليمي والشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا .

ب - الأعمال الكشفية : وهي التي تنبع من اللاشعور الجمعي حيث تكمن بقايا التجربة الأولى وخبرات الأسلاف مثل فاوست لوته .

وإذا كان اللاشعور الجمعي موجود عند جميع الناس فإن الفنانين يتميزون عن غيرهم، فالفنان "الشاعر" مثلا يستطيع وحده أن يشهد بعض اللاشعور الجمعي في حالات اليقظة . أما غير الشعراء فإنهم إذا قدر لهم مثل هذه الرؤيا فلن تحصل إلا في حالات النوم، ذلك لأن لدى الشاعر

¹ ينظر ، قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن، م س، ص 19.

استعدادا فطريا خاصا لكونه من الطراز الحدسي فالفنان - عند يونج - شخص يشرف عليه كل شيء في ومضة، ذو قدرة مميزة في الحدس وعن طريق الحدس يتم الإسقاط في رموز والرمز هو أفضل صيغة ممكنة لتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف الذي لا ترضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلا. وكما أن الرمز يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية، كذلك يلزمه أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ليس في الإنسانية وترا مشتركا والرمز يعتبر في ظهوره على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى، وبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك والإسقاط، يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز¹.

7-مركز الشخصية في علم النفس الحديث :

تعد دراسة الشخصية خاتمة مطاف الدراسات السيكلوجية وجماعها، ونظرا لما لها في علم النفس من مكانة اقترح بعض علماء النفس أن يطلق عليها علم الشخصية إشارة إلى إمكان قيامها تخصيصا قائما بذاته، وتبعا لذلك فإنها أعقد جانب فيه وتكون في إحدى نواحيها كل علم النفس وليست هناك تجربة في علم النفس إلا وتضيف إلى معرفتنا بالشخصية. وهذا ما حدث بلف مثل ستاجنر إلى أن يذكر في فاتحة كتابه عن سيكولوجية الشخصية أن الشخصية الإنسانية هي غالبا وبالتأكيد، أكبر ظاهرة معقدة درسها العلم².

ولدراسة الشخصية في علم النفس وظيفة تكاملية، فكما يذكر جارديز مروفى أنه إذا رغب عالم النفس في أن يرى جميع العلاقات والروابط الداخلية داخل الكائن العضوي دفعة واحدة، وكذلك تسلسل القوانين التي تحكم هذه العلاقات، فلا بد أن يهتم ويعني بسيكولوجية الشخصية، فعلم النفس الشخصية يمكن أن يكون إذن ذلك الفرع الخاص من علم النفس العام

¹ ينظر، قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، م س، ص 21.

² ينظر، أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط 4، 1987، ص 31.

الذي يؤكد الكل والعلاقات العضوية داخل هذا الكل، ومختلف الجوانب التي تتكامل في إطار الشخصية.

وقد زاد الإهتمام بدراسة الشخصية في العقود الأربعة أو الخمسة الأخيرة زيادة كبيرة ذلك إذا بدأنا تأريخنا لها بعام 1930 وهو بداية الاستخدام المنظم للتحليل العملي في بحوثها كما يذكر كاتل، ويتضح ذلك من الزيادة المطردة في كمية البحوث التي توأكب بحق عصر تفجر المعلومات، كما يتضح من المجالات السيكولوجية المتخصصة والدوريات التي تختص كلها أو جانبا كبيرا من المراجع والكتب عنها. ومن اليسير أن نلاحظ صدى للاهتمام بهذه الدراسة من ازدياد عدد البحوث التي تهتم بالشخصية وتقدم للحصول على الدرجات العلمية العليا وبخاصة في العقد الأخير . ويعكس كل ذلك ما للشخصية من مكان ومكانة¹.

¹ ينظر، أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية م س، ص33.

الفصل الثاني

أثر اللعب في الشخصية ومراحل الإبداع الفني

المبحث الأول: علاقة اللعب بنمو شخصية الطفل

- 1- معنى اللعب.
- 2- أهمية اللعب.
- 3- خصائص اللعب.
- 4- أنواع اللعب.
- 5- لعب الدور كشكل من أشكال اللعب الإيهامي.

المبحث الثاني: الإبداع الفني

- 1- مفهوم الإبداع الفني .
 - 2- دوافع عملية الإبداع.
 - 3- مراحل عملية الإبداع.
 - 4- نظرية التحليل النفسي.
- المبحث الثالث: مسرح الطفل والأصول التاريخية لنشأته.
- 1- تعريف مسرح الطفل.

2- الأصول التاريخية لنشأة مسرح الطفل.

3- نبذة تاريخية عن المسرح ونشأته في العالم العربي.

4- الجذور التاريخية وواقع مسرح الطفل في الوطن العربي

المبحث الأول: علاقة اللعب بنمو الشخصية:

1 - معنى اللعب:

إن اللعب سلوك وتلقائي يصدر عن رغبة الشخص أو الجماعة وتعتبر فترة الطفولة من أخطر الفترات في حياة الإنسان حيث تتحدد فيها ملامح كل رجل وامرأة. ومعاملة الأبناء تتطلب مهارات يتعسر على كثير من الآباء والأمهات تعلمها، لا سيما في مرحلة ما قبل المدرسة حيث تكون قمة النشاط الزائد من جانب الطفل ويحاولون الحد من حركاته من مشي وجري وتسلق... فيضطرون لنهره وحتى حبسه إن استدعى الأمر، مما يسبب للطفل انهماكا وإحباطا كثيرين... فالعلاقة التي تربط الطفل باللعب علاقة وطيدة جدا، وذلك أن اللعب هو حب الطفل وملاذه وعالمه وحياته، ولهذا تنوعت تعريفات اللعب لتنوع وجهات النظر.

فيعرفه "Chaplin": "نشاط يمارسه الناس أفرادا أو جماعات بقصد الاستمتاع ودون أي دافع آخر"¹.

ويتفق معه في هذا التعريف "بوهلر" فيجد: "أن السعادة والاستمتاع الذي يشعر بهما الطفل مظهر من مظاهر اللعب"². فاللعب ينفس عن الطفل كثيرا ويجعله يشعر بالراحة والمتعة التي لا تكتمل إلا بهما. والطفل منذ ولادته يحس بغربة أطرافه وعضلاته وينمو جسمه تتولد لديه طاقة زائدة لا يجد أين يصرفها. وعلى هذا الأساس يعتبر "سبنسر": "اللعب نوعا من النشاط الحسي الحركي أي نوعا من التنفيس عن طاقة الطفل الزائدة"³.

¹ عبد الكريم محمد شنتاوي، محمد المعاينة، علي سليم مساعدة، جال الدبي، سيكولوجية اللعب، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن،

ط1-199م، ص:10.

² عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، مكتبة الأنجلو المصرية. ط1990، ص:06.

³ م، ن، ص، 06.

فإذا استغل أحد الوالدين هذه الطاقة، يستطيع أن يطورها لتصبح حركات ذات معنى ولهذا "يعد اللعب إلى حونه رياضة وظيفية *exercice fonctionnel* لأعضاء الجسم والتي لا يستطيع أن يتركها عاطلة مجردة من القيمة"¹.

هذه الطاقة تجعل الطفل يبحث عن الاستقلالية الذاتية فيحاول التحرر من الواقع المليء بالأوامر والنواهي نتيجة تصرفاته التلقائية التي من خلالها يعبر عن رغبة في التحرر من هذه السيطرة التي يفرضها عليه المجتمع، وعلى هذا فالطفل أثناء قيامه بهذه الحركات التلقائية لا يحس أنه يسبب نوعا من المضايقات سواء للأسرة أو المحيط الذي يعيش فيه، فهو لم يدرك بعد مفهوم احترام الآخرين وهنا يكمن دور اللعب البالغ في توجيه هذه الحركات والتصرفات ومحاولة ضبطها وفق قانون احترام الجماعة القائمة على مبدأ احترام الذات وذوات الآخرين.

وهذا ما يعلله رأي "Good" في اللعب على أنه: "نشاط تلقائي حر موجه أو غير موجه يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة والتسلية ويستغله الكبار عادة ليسهم في تنمية سلوكيات وشخصيات أطفالهم بأبعادها المختلفة: العقلية والجسمية والوجدانية"².

ومن هذا المنطق يجب على الآباء والمختصين توجيه طريقة لعب الطفل حتى يكون مفيدا، لكن بطريقة غير مباشرة وبأساليب لينة حتى يشعر الطفل أنه غير مجبر على اللعب بهذه الطريقة وإنما هذا يوجهه -سواء أكان أحد أبويه أو المربي- يجب أن يجعله يشعر بأنه يشاركه في اللعب ولا يوجهه.

وإذا نظرنا للعب من منظار آخر نجد "شبالو" يعتبر: "اللعب نوعا من الفنون لأن الطفل يعيش جوا من الأحلام ليمزج فيه الحقيقة بالخيال"³. إذا أثناء نوم الطفل يبدأ اللا شعور في العمل ليحلم بشخصيات وهمية ممزوجة بالحقيقة والخيال، وعند استيقاظه يحاول توظيف ما رأى في الواقع

¹ كمال دسوقي، النمو التربوي للطفل والمراهق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1979م، ص: 132.

² عبد الكريم محمد شنتاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 10.

³ عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، م.س، ص: 06.

ويحاول أن يعطي ملامح واقعية نوعا ما فيعطيهما اسما وشكلا وربما أكثر... إذا فاللعب ميزان لقياس مدى تطور أو تخلف شعب من الشعوب.

وإن كان "هل" يراه مرآة لمجتمع على كامل فإن "جروس" يعرفه على أنه: "نشاط يعده لحياته المقبلة وهو بالغ"¹، أي أن اللعب في نظره استعداد ومحاولة تكيف لاستقبال حياة الطفل القادمة. أما "بيجيه" فإنه يربط عملية النمو واللعب بعملية الذكاء العقلي ويعرف على أنه: "عملية تمثيل تعمل على تحويل المعلومات الواردة لتلائم حاجات الفرد، فاللعب والتقليد والمحاكاة جزء لا يتجزأ من عملية النمو العقلي والذكاء"².

فالبينة التي يعمل فيها الطفل تؤثر في عقله وتتم عملية التكيف بينهما بواسطة عمليتين هامتين هما:

عملية التمثيل و الملائمة Assimilation, Accomodation

ومن خلال هذه العملية يستوعب الطفل التجارب والتجارب والخبرات التي مر بها من قبل فيستجيب الطفل للموقف الجديد كما استجاب للموقف الماضي. فعندما يمر الطفل بخبرات جديدة، فإن الأبنية العقلية الموجودة لديه لا بد أن تتحول لكي تتقبل هذه الخبرات الجديدة، ويكون هذا التحول ضروريا بسبب المعلومات التي تم تمثيلها حديثا. وعلى هذا الأساس ربط (نتيجة) بين هاتين العمليتين وبين التقليد لأنه استمرارية الملائمة، ومنه نصل إلى أن اللعب هو في حد ذاته استمرارية تمثيل.

وبخلاف الآراء السابقة فإن "كاترين تايلور" لديها مفهوم أعمق واشمل حول اللعب فتقول: "إنه أنفاس الحياة بالنسبة للطفل. إنه حياته وليس مجرد طريقة لتمضية الوقت وإشغال

¹ - عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، م س، ص 06.

² - م ن، ص 07.

الذات فاللعب للطفل هو كمال التربية، والاستكشاف والتعبير الذاتي والترويج والعمل للكبار...¹.

من هذا نفهم أن نظرتها للعب تعدت كونه متعة أو فنا أو ثقافة شعب معين إلى كونه كل حياة الطفل وعالمه الذي لا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال.

ومما تقدم يمكن القول أن هذه الآراء ورغم توفرها على نوع من الموضوعية العملية، إلا أنها لم تتمكن من تسليط الضوء على جميع العناصر التي تتيح بلورة تصور شامل ومتكامل لمفهوم اللعب عند الطفل إذ لا يمكننا الوصول إلى هذا التصور إلا من خلال تحديد الأهمية السيكولوجية والنفسية والاجتماعية للعب عند الطفل.

2- أهمية اللعب:

من خلال ما سبق ذكره عن معنى اللعب والذي يجسد ذلك التباين الواضح في محاولات تحديد مفهومه، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أهمية موضوع اللعب، إذ فيه ينمو الطفل جسديا ونفسيا وعقليا وحتى اجتماعيا ليكون مؤهلا ليكون عنصرا فعالا لصناعة حضارة راقية ومتميزة، وتنوعت أهمية اللعب حسب التجارب والدراسات نعرض أهمها:

أ- أهمية اللعب في النمو الحسي الحركي:

"اللعب ضروري لنمو عضلات الطفل نموا سليما ولتمرين جميع أعضاء الجسم وإكسابه ثوبا من الصحة والقوة والجمال"². من خلال هذا القول نفهم أن النمو العقلي والنفسي والعاطفي للطفل يتماشى مع النمو الجسدي مما يجعله فردا متزنا، لكن هذا بشرط التنظيم والتوجيه ونستطيع القول أن اللعب وسيلة لإحداث النمو في جوانبه المختلفة الجسمية والاجتماعية والانفعالية.

¹ - عبد الكريم محمد شطاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 11.

² ليلي يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1962، ص، 21.

ب- أهمية اللعب كونه أداة لمعرفة الذات:

"في سنوات الطفولة الأولى يظهر الشكل الأولي للإحساس بالذات لدى الطفل"¹. لأنه في هذه الشهور يتعرف على ذاته وعلى ذوات الآخرين، وبالتدرج يحاول أن يفهم العلاقات التي تربط الناس ببعضهم البعض مما يجعله يكتسب القدرة على تنظيم تصرفاته وفقا للمعايير المتفق عليها.

كما نستطيع بواسطة اللعب أن نتعرف على إمكانيات وقدرات الطفل العقلية لأنه يساعده على اكتشاف الأشياء من حوله وتوظيفها في المكان المناسب والتعرف على الأشكال والألوان والأحجام وذلك عن طريق الإدراك الحسي والقدرة على التحليل الإبتكاري الذي يعتبر بمثابة الدافع لتقدم الطفل في معارفه وتصرفاته. ومثال ذلك "لعب البناء" الذي يعتبر لعبا معرفيا construction، فعندما تقدم للأطفال مواد جاهزة فإنهم يستحضرون خبرات مخزنة ويوظفونها بصورة حسية عندما يجدون هذه المواد الجاهزة المناسبة لهذه الخبرات كونها تساعدهم على استحضار هذه الخبرات، فيحاولون معالجة أفكارهم وخبراتهم تجاه هذه المواد ثم يَخمنون صورا أخرى من أذهانهم ليجعلوها أشياء ذات معنى بعد أن طوروا لها شكلا. " وهذه المعالجات تقود لمعالجات أكثر تقدما، فاللعب بناء والبناء يطور البنية العقلية والمعرفية والعمليات الذهنية ويطور مخزون الطفل الخبراتي على أن يقدم الخبرات المناسبة للطفل.² فكل الألعاب على اختلاف أشكالها تثري حياة الطفل لا سيما العقلية التي تساعده على النضج المبكر.

ج- أهمية اللعب التربوية:

يعتبر اللعب أداة تربوية لأنه يلي ميولات الطفل الطبيعية وبتوحيد هذا اللعب يكتسب الطفل سلوكيات معينة مما يجعله قادرا على الاندماج والتكيف مع عناصر البيئة المختلفة، ولأن اللعب دافعية داخلية تعطيه القدرة والرغبة في التعلم وتتفاوت نسبة التعلم من طفل لآخر وبهذا يمكنه الوصول إلى نتائج واكتشافات تعطيه فرصة لنمو كامل وسوي في كل جوانبه النفسية

¹ عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون، سيكولوجية اللعب، م.س، ص:16.

² يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللغوي، اللعب تطور ذهني معرفي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2000، ص: 299.

والجسمية والعقلية والاجتماعية.

د-أهمية اللعب في مجال الإبداع:

يتعامل الأطفال في مرحلة عمرهم الأولى بواسطة اللغة والسلوك مع المواد والمواقف بشكل يركز على التوهم ولا يكون هذا إلا عن طريق استخدام ملكات الخيال التي تتيح لهم فرصة الإبداع سواء كانت الشخصيات التي ابتدعوها وهمية صرفة أو ممزوجة بالحقيقة "كما تشكل الألعاب التركيبية منهاجا تعليميا تكسب الأطفال نماءات ممتعة تتمثل في التخيل والتصور والتفكير والإبداع والتذكر والإرادة وزيادة إدراكهم لمفاهيم الأشياء وطبيعة المواد¹.

كل هذه الملكات تتضافر لتساعد الأطفال على الابتكار والإبداع ويتوقف اللعب الإيهامي على مدى قدرة الطفل الواسعة في الخيال مثال على ذلك: لتجميع مجموعة من البنات الصغيرات يتظاهرن بأنهن ربات بيت ويتشاورون حول إعداد طعام الغداء فتقول الأولى مثلا وهي جادة في قولها: إن زوجي يجب أكل اللحم المقلي ولكن ابنتي لا تحب أن تأكل إلا البطاطا... فتقول أخرى وهي تهز رأسها: زوجي أنا يجب أكل السمك لأنه كما يقول قد كره أكل السبانخ... ثم تدخل ربة البيت إلى المخزن وتنتقل فيه من مكان لآخر وترى المنتوجات وتساءل عن السعر وتدفع ثمن الحساب وتحاول عد الباقي ثم فجأة تذكر أن ابنها سيعود من المدرسة وأن طعام الغداء غير جاهز فتنتطلق مسرعة إلى البيت.

ه-أهمية اللعب العلاجية:

يلعب الطفل لينفس عن ذاته ويحميها ويحاول مواجهة الآلام والكبت والضغط الخارجي، ذلك أن اللعب هو الملجأ الوحيد الذي يجلب الاتزان النفسي، فالعالم الذي يحيط به مليء بالمضايقات والأوامر والنواهي ولأنه اندمج اجتماعيا فقد يتعرض لصدمات أو مواقف تدهور

¹ عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون. سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 15.

حالته النفسية "ومن الطرق الفعالة لعلاج مثل هذه المشاكل ما يعرف "باللعب العلاجي"¹ فاللعب يساعد الطفل على التعبير على انفعالاته الداخلية ويستخدم اللعب التخيلي أو القصصي كمخرج للقلق والتوتر ومثال ذلك: ما تفسره "سوزان" في علاج قطعة طفلة صغيرة في مرحلة ما قبل المدرسة التي تقمصت دور قطعة لعدة شهور ولقد فسرت "سوزان" لبها على أن هذه الطفلة تعاني من مشاكل عدوانية وعن طريق هذه التخيلات تستطيع أن تحمل نفسها من ناحية النظافة وكانت كثيرة التخريب فتقمصت القطعة لأنها لا تحس بالأمان إذا كانت فتاة، وبهذا تتيح لنفسها ذلك الإهمال الذي تفعله القطط دون إدراك. مثال آخر يسرده لنا "ماركي Markey" في لعبة الأب والأم والكلب حيث اختار الطفل دور الكلب حتى ييدر سلوكه الذي يحيره على عض الأطفال الذين لا نحبهم أو شعر بالغيرة منهم"² وهكذا يرى "ماركي" أن الأطفال يستخدمون مواقف لعب حتى يعبروا عن دوافعهم الانفعالية.

3-خصائص اللعب:

ذكرنا أن اللعب ضرورة أساسية في بداية حياة الطفل كونه يرتبط ارتباطا متماشيا مع عملية نمو الشخصية والنضج الجسدي والنفسي والوجداني والعقلي وارتكازا على هذه الجوانب لا بد أن يتصف اللعب بمجموعة من الخصائص:

أ-اللعب التلقائي و تمثيل للواقع:

أول خاصية للعب هي التلقائية لأنه ينبع من الداخل دون رقابة أو توجيه، فالطفل أثناء لعبه يحاول تصغير العالم الخارجي وإذا فرضنا على الطفل لعبا معيناً فإنه لا يحب ذلك لأنه يحمل رؤيته الخاصة ليحبر بتلقائية، "وهذا ما يوضح أن اللعب نشاط حر لا قسم فيه فاللاعب ليس ملزماً على المشاركة"³ ذلك أن اللعب يتبع برغبة داخلية قصد المتعة والتسلية لا الإكراه والتوجيه.

¹ م ن، ص: 11.

² ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1962، ص: 23.

³ عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 11.

فاللعب هو النقطة المفصلية التي تفصل الطفل بين العالم الخارجي والعالم الصغير الخاص به الذي يحاول فيه تمثيل وتصغير كل شيء يصادفه في الواقع فهو يحاول قدر المستطاع أن يستوعب جملة من الثقافات والمفاهيم حتى يكون قاموسا خاصا به.

ب-اللعب دافع داخلي ومبدأ تحقيق اللذة:

سبق وأن قلنا أن للعب رغبة داخلية تدفع الطفل دفعا لفعل ما يفعله وعلى هذا فاللعب لا يرتبط بزمن معين ولا يمكننا تخصيص مدة معينة للعب... لأن الطفل يلعب كيفما يشاء ووقت ما شاء.

يهدف اللعب في حد ذاته إلى تحقيق اللذة لأن الذات في حد ذاتها تسعى وراء تحقيق اللذة واستكمالها "وهذا ما التجأ إليه "فرويد" في تفريقه بين اللعب والعمل حيث يرى ان اللعب يصبح إشباع مباشر يطلق عليه مبدأ اللذة"¹ وعلى هذا النحو فإن اللاعب لا يتعب لأنه يتمتع بالخفة والنشاط، فاللعب يشمل على المتعة ما للتسلية فهو غير منتج ولا مربح.

ج-اللعب فردي أو جماعي وسير عملية النمو:

في أول مراحل الطفولة المبكرة يكون لعب الطفل فرديا في غالب الأحيان ثم يتطور وينمو بنموه الحركي والنفسي ليتعدى ذلك ويصبح يلعب مع الجماعة كوالديه وإخوته ثم ينصهر في اللعب الجماعي خارج المنزل. ذلك أن اللعب يساعد على استغلال الطاقة الحركية والذهنية فهو يتدرج من الحركات العشوائية وممارسته لأفعال بسيطة متعلقة به، وينمو مع هذا ذكاؤه شيئا فشيئا حسب نموه الجسماني والعقلي.

ج-1-اللعب غير المنظم البعيد عن الصراع التقني

يرغب كل طفل في هذا العالم أن يلعب بكيفية التي تروقه ولا يجب أن يتدخل أحد في طريقة لعبه دون أن يقدر الزمان والمكان لأن الطفل "غير محتاج لأي ترتيب بل إنه يفضل العبث

¹ ليلي يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، م س، ص، 29.

بأدوات الكبار أكثر من اللعب بأدواته الخاصة كما أنه غير محتاج لملابس لعب خاصة فهو لا يقدر كل هذا"¹.

وعلى هذا فالطفل لا يتحكم في بداية ونهاية رغبته في اللعب بزمان أو مكان. لكن غذا دفعته رغبة داخلية يلعب فقط ويعلق "فرويد" تعليقا جديدا في ضوء تحليل نظريته لرمزية اللاشعور فهو يرى "أن اللعب الإيهامي أو الرمزي غير موجه في حين أن التفكير المنطقي خاضع للتنسيق والتوجيه والتنظيم"².

فعندما يلعب الطفل لعبا يعتمد فيه على الرمز أو الإيهام يكون غير موجه ومنظم أما في اللعب الجماعي مثلا فيعتمد على التنظيم والتوجيه كونه خاضع للمنطق. واللعب لا يخضع للصراع أو التوتر التقني، حتى إذا ظهر في ميدان اللعب فإن الذات تتحرر منه عاجلا عن طريق التعويض أو التنفيس أو التعبير الحر.

ج-2- اللعب يركز على اللعب في حد ذاته:

يهتم الطفل أثناء لعبه على النشاط في حد ذاته دون الاهتمام بتحقيق أية أهداف أو نواتج معينة "وهذا في حد ذاته يحرر الطفل فيجرب وسائل مختلفة للنشاط الواحد ولهذا يعتبر سلوك اللعب سلوكا مرنا"³. ومن هذا القول نصل إلى أن الطفل ينحصر تفكيره في الهو لأجل اللعب لا غير وهو يتلذذ أثناء ذلك النشاط كونه لا يجعله يتعب.

4-أنواع اللعب:

تتنوع أنشطة اللعب عند الأطفال من حيث شكلها ومضمونها وطريقتها وهذا التنوع يرجع إلى اختلاف مستويات نمو الأطفال وخصائصها في المراحل العمرية من جهة، وعلى الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة بالطفل من جهة أخرى، ويختلف علماء النفس في تصنيف

¹ ليلي يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، م س، ص، 58.

² م، ن، ص، 25.

³ وفاء محمود طيبة، علم نفس اللعب في مرحلة ما قبل المدرسة، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص: 22.

أنواع اللعب كل حسب وجهة نظر، وسنحاول التركيز على نظرية "تيجيه" النمائية في اللعب لأنه يرى "أن مرحلة اللعب التي يمر بها الطفل تشكل وسيلة للتعلم والتفاعل مع البيئة واكتشافها"¹.

ولا شك في أن التعلم والتفاعل مع البيئة يحدد بالضرورة قدرات الطفل على فهم لناس من حوله والتعامل معهم والتكيف بسهولة مع محيطه السري والمدرسي وهذا ما اصطلح عليه باسم الذكاء عند الطفل الذي هو مقدرة الطفل على إدراك العلاقات بين الأشياء.

ونشير إلى أن الذكاء عند الطفل ينمو بشكل أسرع في السنوات الأولى من العمر من سنة إلى 12 عاما ثم يتواصل ببطء مع تقدم مراحل العمر وعلى هذا ربط بيجيه نمو اللعب عند الطفل بنمو قدراته الذهنية فكل نوع من أنواع اللعب يبدأ بسيطا ثم يأخذ في التعقيد تدريجيا مع زيادة ذكاء الطفل ومع توافق عضلاته.

أ-اللعب الحسي الحركي:

يظهر هذا النوع من اللعب في مرحلة المهد ويعتبر شكلا أوليا من أشكال اللعب حيث يلعب الطفل حرا وبصورة تلقائية بعيدا عن القواعد المنظمة فيقوم بحركات جسدية من أجل التكرار في ذاته "وهو طبيعة اللعب ويطلق عليه بيجيه اسم التمثيل الاسترجاعي كما يقوم الطفل بحواسه والتدريب على الكلام وإخراج الأصوات غير ذات المعنى في البداية"².

ويسمى أيضا باللعب الوظيفي، فالطفل في هذه المرحلة ينطق ويكرر الأصوات وبذلك فهو يصنع البنية الأولى لظهور اللغة المفهومة ولهذا فهو يساعد الطفل على تدريب قدراته الطبيعية ليكتشف البيئة وما يحيط به.

والغرض من هذا النشاط هو أن الطفل يحاول الكشف عن طبيعة الأشياء التي تكون تحت حواسه لأنه يجد صعوبة في التوافق العضلي والعقلي، ولهذا يحاول التعرف على هذه اللعبة يسحبها أو يقذفها أو حتى مصها مثلها مثل باقي الأدوات المنزلية الأخرى "ولضعف قدرته على التحكم في

¹ - يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللغوي، اللعب تطور ذهني معرفي، م س، ص 284.

² - وفاء محمود طيبة، علم نفس اللعب في مرحلة ما قبل المدرسة، م س، ص 36.

عضلاته فإنه كثيرا ما يكسر لعبه لا رغبة في ذلك ولكن لأن اللعبة لا تتحمل عادة طريقة معاملته لها.

وعلى هذا يشعر الطفل بالسعادة والمتعة لإحساسه أنه تمكن من أداء الأفعال التي يكررها، فيكون تمثيل وظيفي وهذا ما يفسر النمو عن طريق الممارسة والعمل، من جهة أخرى يحدث الامتزاج عن طريق الفهم العقلي، فالأشياء بالنسبة للطفل هي التي يستطيع تذوقها أو تحريكها أو القبض عليها، وعن طريق التمثيل والتوافق يحول الطفل الموضوعات إلى حركات.

ب-اللعب الإيهامي:

يرى **بيجيه** أن اللعب الإيهامي يمثل التحول من النشاط الوظيفي إلى النشاط التصوري أي من الأفعال إلى الأفكار، وعلى ذلك فهذا النوع من اللعب يقدم للطفل فرصة هائلة لكي ينمي قدراته المعرفية التي تمكنه من التفاعل على مستوى تجريدي مع العالم الواقعي فيما بعد¹. وهذه المرحلة معقدة جدا وفيها فترات متداخلة تبدأ من حوالي سن السنة الأولى والنصف وتصل إلى سن الست سنوات "وأول شكل من الألعاب الرمزية تمثل البنية الرمزية التي تؤمن تحول نمط لعب الوليد من التدريب الوظيفي للحركات إلى اللعب الرمزي"².

يقوم الطفل بحركات بسيطة ادعائية نوعا ما كان يتظاهر بالنوم بإغماض عينه أو يتظاهر بقراءة جريدة.

وبعد ذلك تأخذ هذه المرحلة في التطور فيستغني الطفل عن وجود اللعب المتشابهة للأشياء الحقيقية بعد السنة الثانية. "وفي نهاية الأمر يستطيع الوليد أن يتمثل شيئا ما لشيء آخر فتصبح علبة الثقاب مثل سيارة أو طائرة أو قطار يلعب به"³. ويتمحور اللعب الإيهامي بعد السنة الثانية

¹- ليلي يوسف، سيكولوجية اللعب التربية البدنية، م س، ص 60.

²- عصام نور السرية، سيكولوجية الطفولة، م س، ص 57.

³- عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، م س، ص 08.

باستخدام الأدوات وهذه الأدوات التي يستخدمها في أثناء لعبه توسع دائرة خبراته المعالجة وتطور سيطرته الذهنية على إدراكها بشكل يجعله يشعر بالثقة وتجعله يتعرف على الأشياء الموجودة.

فالطفل في هذه المرحلة يتحدث مع الأدوات التي أمامه كأنها شيئا يخالف حقيقتها.

"والواقع أن الوظيفة الأساسية لهذه الألعاب الرمزية هي تمثيل الواقع لذات الطفل، وتحرير ذاته من قيود المواتية التي تفرضها ضروريات تكيف سلوكه الاجتماعي لدينا لواقع"¹.

فمن خلال هذا اللعب بنفس الطفل عن رغبته الشخصية وعلى هذا الأساس "يستخدم هذا النوع من اللعب في الكثير من الاختبارات الشخصية وتسمى "بالاختبارات الإسقاطية" فيعطي الطفل بقعا من الخبر أو صور غير واضحة أو مجموعة من الدمى ويطلب إليه تفسيرها أو تكوين حكاية لها"².

ويستطيع أن يخترع لهم أسماء كذلك وقد تكون هذه الأشياء المخترعة حقيقية لكنها غير موجودة، لكن هذا ليس قبل سن الثالثة أو الرابعة" ومن ملاحظات "ماركي 1935" وجد أن الأطفال الأقل من ثلاث سنوات يميلون إلى تشخيص الأدوات التي يلعبون بها فتحدث الطفلة عروستها كأنها شخص حقيقي أماما كما يتخيلون الحيوة والنشاط في المواد الجامدة والتي يستخدمونها في لعبهم ويقومون ألعاب تضمن شخصيات خيالية"³.

وهذه الطريقة التي ينتهجها الطفل في اللعب تكسبه متعة كبيرة من ذي قبل ليتطور تدريجيا "فاللعب الذي كان مجرد تصور أو تظاهر بأفعال غير حقيقية ليصبح هنا أنساقا معقدة من الأفعال أو الأدوار المتبادلة بين الطفل ورفاقه وإبداعا عبقريا للمواد التمثيلية اللازمة لتلك الأدوار"⁴.

¹ - عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل ، م س ، ص 08.

² - م ن ، ص 08.

³ - عبد الكريم محمد شنطاوي ، سيكولوجية اللعب ، م س ، ص 47.

⁴ - ليلى يوسف ، بسيكولوجية اللعب والتربية الرياضية ، م س ، ص 60.

وتعتبر لعبة البيوت من بين الألعاب الواسعة انتشارا قبل سن المدرسة ويرجع السبب في هذا إلى أن أدوار الأب أو الأم أو الجدة أدوارا مألوفة بالنسبة إليهم، فتجد أن مجموعة أطفال يأخذون أدوارا أسرية فالكبار يتقمصون دور الأب أو الأم والصغار يأخذون أدوار الأطفال ويتبعون أوامر الكبار (بين الأب والأم) ويزداد شغف الأطفال بلعب العرائس ما بين السنتين وثلاث سنوات فتشاهد الطفلة تقوم بأعمال معقدة كأن ترتب مائدة المتزل وكأن يستدعي الطبيب الأب الطبيب للمريض وشيئا فشيئا يتعدى تقمصهم للأدوار المألوفة فيمثلون رجل الفضاء، رجل مطافئ ثم يمثلون أدوار الحكايات التي يقرأونها أو التي يشاهدونها" ومع نمو الطفل تدريجيا يأخذ في الانتباه إلى تفاصيل الموضوع الذي يقوم بتمثيله مع زيادة الاهتمام بالأدوات اللازمة كذلك¹. بعدها يدخل في نوع آخر من اللعب.

ج- اللعب التكويني:

يعتبر هذا النوع من اللعب عنصرا مهما في لعب الأطفال وغالبا ما يعتمد على الصدفة في وضع الأشياء وترتيبها دون أن يفكر من قبل، فإذا توصل إلى شكل معين فإن هذا يسعده كثيرا ويستعمل في هذه اللعب أشكالا بسيطة كالكرتون والرمال والطين والمكعبات وأقلام الرصاص ويحاول بعد كل هذا إعطاء اسم معين بهذا النموذج "ويكون الطفل فخورا بما يعمل أو يركب ويعرض نتيجة عمله لكل من يراه وتدرجيا مع نمو الطفل تجده يشعر بضالة هذه الأشياء بالنسبة لعمل الكبار"². ولينته الوالدان إلى هذه المرحلة من اللعب التي يحتاج الطفل فيها إلى سند عاطفي وعليهما أن يحاولا توجيهه بشكل فيه نوع من العطف والحب لا الجزر والقسوة لأن الطفل في هذه المرحلة يشعر بنقص خيال أي عمل يتوصل إليه إذ ما قورن بعمل الكبار أو نظرائه من الأطفال الذين يكونوا أكثر غيرة من أعمالهم.

¹ - م ن، ص 62.

² - ليلى يوسف ، بسيكولوجية اللعب والتربية الرياضية ، م س ، ص 65.

5- لعب الدور كشكل من أشكال اللعب الإيهامي

أ- أساس لعب الدور:

يوم لعب الدور أو التمثيل بصفة عامة على مقوم مهم ويتمثل في المحاكاة* والتي عن طريقها يتم تجسيد الظاهرة بمحاكاة عن طريق الحركة والإيحاء والرقص الإيقاعي.

وتتمثل المحاكاة في عالم الطفل على تقليد الكبار إلى حد كبير فهو يحاول محاكاة سلوك وكلام البطل الذي طالما أعجب به وبشخصيته. ذلك أن الطفل يقف مندهشا وحائرا أمام أي ظاهرة إذ لم يمثلها أو يعيد صياغتها من منظوره المحدود حتى يعيد التوازن لنفسه، وتلعب المحاكاة دورا مهما في سير عملية نمو الطفل. هذه هي الطريقة الوحيدة التي يستطيع فيها تغيير الأدوار وفقا لما يريد هو حتى يتحرر من العقل الذي يحيط به، ولذلك "فاللعب والتقليد والمحاكاة جزء لا يتجزأ من عملية النمو العقلي والذكاء"¹ والذي يتم عن عمليتي التمثيل والملائمة "والمحاكاة تقليد عملي لعملية حقيقية"². ويمكننا أن نقول أن المحاكاة هي الوسيلة الوحيدة التي تساعد في تطوير بناء خبرات الطفل العقلية والانفعالية وحتى الاجتماعية والتي لا تقوم لها قائمة إلا في كنف اللعب.

ب- أهداف المحاكاة:

لقد توصل كل من "شايمان" و"ميدنيت" و"بروشتاين" و"ريس" إلى تحصيل الكثير من الأهداف التي تحصل جراء عملية المحاكاة فهي تغير سلوكيات الطفل وتجعله في حالة تأهب لتبني دوره الجديد في المستقبل، كما تساعد على فهم دوره الحالي مما يضطره إلى تطبيق الكثير من المبادئ والقيم الأخلاقية والاجتماعية التي تقوم على احترام الذات أولا ثم ذوات الآخرين، كما تساهم في حل المشكلات المعقدة فتحولها إلى مواقف قابلة للمعالجة والتغيير مما يوضح له بعض الأدوار التي يمكن أن تؤثر عليه لتقلل من شدة حساسيته تجاه الأدوار معينة.

*مشتقة من الفعل mimisthai بمعنى قلد أو اتبع نموذجا وهي ترجمة لكلمة يونانية mimesis وترجمت إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية imitation وهو مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه شكل جوهر علاقة العامل واللغة والأدب بالواقع.

¹ - يوسف قطامي تفكير الأطفال، تطوره وطرق تعليمه، م س، ص 769.

² - م ن ص 806.

ج-اللعب الدرامي (لعب الدور)

كثيرا ما نشاهد طفلا يلبس سلطانية وهو يريد بذلك أن يمثل خوذة رجل مطافئ أو عندما يصنع من كيس كبير من النيلون كمنطاد يحاول الصعود به إلى السماء، وفي كل هذه الأحوال وغيرها يحاول الطفل إعادة تنظيم أشياء مألوفة لكي يستخدمها في مواقف غير مألوفة وأكثر ما يظهر هذا النوع من اللعب والذي يعتبر شكلا من أشكال اللعب الإيهامي في مرحلة ما قبل المدرسة ثم يتطور شيئا فشيئا بتطور ملكات الخيال لديه "وتتلخص العملية بأنها تقوم على تظاهر"¹ ويطور كذلك هذا النوع من اللعب الخبرات الانفعالية ليحسّن عملية تمثيل ما هو قريب إلى الواقع "ويبلغ لعب التظاهر ذروته بين الثمانية عشر شهر ويمتد إلى غاية السابعة أو الثمانية من العمر تقريبا"². وفي سياق هذا اللعب يكون لدى الطفل الفرصة للعب الأدوار فترى الطفل يقوم بأدوار التسلط وأدوار الخضوع كدور أب متسلط أو دور رضيع هادئ... وغير ذلك من أدوار الحيوانات كدور الأسد والفريسة.

"فالطفل عن طريق مشاركته في الأدوار المختلفة يتفاعل، ويتنافس ويجرب القسوة والصلابة والآلام"³ فبواسطة هذا اللعب يجرب الطفل ويختبر ويتعلم كل أنواع السلوكات الاجتماعية التي تلاؤم الموقف والتي تجعله في استعداد والتأهب لتقبل دوره في الحياة القادمة "فالنموذج الغالب على لعب أطفال هذه المرحلة هو الاستخدام الإيهامي للأشياء"⁴.

فترى الطفلة متأثرة بأمها فتمثل دور الأم وتحاول استعمال أشياء توحى بأنها كذلك فتلبس المنزر الخاص بالمطبخ وتمسك بالملعقة وتتكلم بصوت عالي وكأنها تصرخ في وجه الدمية التي

¹ - يوسف قطامي تفكير الأطفال، تطوره وطرق تعليمه ، م س ، ص 297.

² - عبد الكريم محمد شنتاوي والمؤلفون ، بسيكولوجية اللعب ، م س ، ص 46.

³ - محمد عبد الرحيم عدى وعدنان عارف مصلح ، رياض الأطفال ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 3 ، 1999 ص 80.

⁴ - ليلى يوسف ، بسيكولوجية اللعب والتربية الرياضية ، م س ، ص 60، 61.

أمامها لأنها مترعجة من تصرفاتها. "ومثلا قد يقوم الطفل بدور الطبيب فإن على بقية الأطفال أن يقوموا بدور الأمهات القاقات على أبنائها وعلى أطفال آخرين أن يقوموا بدور المرضى"¹.

ويكون خيال الطفل في هذه المرحلة خصب جدا مما يساعده على إضافة شيء منه على شخصيات واقعية مما يكسبها ثوبا من الإبداع كما يتميز تفكيره بأن يكون ذاتيا منحصرا في نفسه.

إذاً نستنتج مما سبق "أن الطفل يتعلم من خلال مساهمته في أدوار مختلفة مهارة التغيير وبسرعة من سلوك معين إلى آخر مما يزوده بالخبرة في تكوين الرأي ويكون قادرا على تقمص شخصية أو سلوك آخر بمقدرة أكثر". إذا يحتوي هذا اللعب على مقدرة هائلة لتعليم الطفل فن الحياة والتحكم في مجرياتها عن طريق تنوع الأدوار التي يمثلها ويقلدها مما يعطيه إلماما واسعا بها.

¹ - محمد عبد الرحيم عدي وعدنان عارف مصلح ، م س ، ص 80.

المبحث الثاني : الإبداع الفني

1- مفهوم الإبداع الفني:

إن الإبداع جملة معقدة من الظواهر ذات أبعاد متعددة فمن الصعب إيجاد تعريف محدد للإبداع، فتارة يعرف بأنه استعداد أو قدرة على إنتاج شيء ما جديد، وتارة أخرى يرى فيه حل جديد لمشكلة ما، ويمكن اعتبار الإبداع الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذاتية والموضوعية التي تؤدي إلى تحقيق إنتاج جديد ذي قيمة من طرف الفرد والجماعة، والإبداع حصرا هو النشاط أو العملية التي تقول إلى إنتاج يتصف بالجددة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع، أما الإبداع بمعناه العام إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات والمناهج.

والإبداع لغة مشتق من فعل أبدع الشيء أي اخترع، إبدعن الشيء أو إبتدعته أي استخرجته وأحدثته، والإبداع يعني الإيجاد أو الخلق أو التكوين والابتكار Création والتخيل الإبداعي Créative imagination نوع من التخيل المثمر، والعمل الإبداعي هو تطوير لجميع قوى الفنان العقلية والفيزيائية، وإطلاق العنان لجميع القوى الداخلية الدافنة إلى الإبداع، أو الإلمام الجمالي بالواقع¹.

وحسب جيلفورد فالتاج الإبداعي وسيلة من أجل وصول إلى حل المشكلة، ويرى كل من نويا وسيمون وشو أن النشاط الإبداعي يظهر كجملة خاصة من النشاط في حل المشكلات، ويمكن الإشارة أن الإبداع نتاج الحصلة التي يحققها الفرد من خلال إجابته على اختبارات الإبداع². ويقودنا الإبداع حتما إلى سر ذلك النتاج، مما يجعلنا نستفسر عن أسبابه ونتاجه والمراحل التي يمر لنجد أنفسنا أمام مشكلة الإبداع.

¹ ينظر، عبد الرحمان العيسوي، سيكولوجية الإبداع، دراسة في تنمية السمات الإبداعية، بيروت- دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

² ينظر غسان عبد الحفي أبو فخر، الإبداع العام والخاص، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون، 1989، ص 21.

2-دوافع عملية الإبداع:

مما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق أي تقدم دون تطوير القدرات الإبداعية عند الإنسان، فالإبداع شكل راقى للنشاط الإنساني، وأصبح مشكلة هامة من مشاكل البحث العلمي منذ الخمسينيات، حيث برزت عدة أبحاث ومقالات وكتب ودراسات نفسية تناولت الإبداع نظرا لما يتجلى به هذا الأخير في حل المشكلات والحاجة الكبيرة إلى للمواهب المبدعة.

وتعتبر أبحاث جيلفورد انطلاقة جديدة في دراسة الإبداع إذ ترى أن الإبداع يعد شكلا من أشكال النشاطات الإدراكية الراقية، وظهرت بعد جيلفورد أبحاثا أخرى، تعمق هذه الانطلاقة في دراسة الإبداع الفني والتي عاجلت كل من خصائص التفكير الإبداعي، والإبداع الفردي، والإبداع في إطار الجماعة... الخ

وبما أن الإبداع تعبير عن الذات ورغبة الفنان في بلورت أفكاره وأحاسيسه فقد سعت العديد من النظريات الأخرى إلى تفسير الإبداع وتشريحه بالكشف عن أهم سماته ودوافعه والمراحل التي تمر بها، ومن هذه النظريات: النظرية الترابطية والمثالية والسلوكية، والتحليل النفسي، وهذا ما سنتطرق له خلال بحثنا بالتفصيل.

مع العلم أن الإبداع مهما كانت أشكاله لا يمكن أن يتم دون عوامل محرضة تدفع النفس الإنسانية إلى الخلق واكتشاف الحلول.

الترجسية: تعتبر الترجسية ذلك الإفراط في حب الذات وبلوغ أقصى حدود الشهرة ونجد ذلك في الأسطورة الإغريقية حيث أخذ الفتى نرجس يتمتع بصورته التي تعكسها المياه وضل على هذه الحالة حتى مات، ويقول "فرويد" أن لأننا يسقط جزء من الليبدو على الأشياء فيعلق بها، ولا يستطيع أن يحمله بمفرده، إلا انتابه المرض، حيث حمل نرجس الليبدو وعلى نفسه ورفض أن

يسقط بعضه على "أفروديت" ربة الجمال التي عرضت عليه جمالها فكانت النتيجة أن مرض ومات¹.

غير أن ذلك يختلف عند الفنان، فلا يمكن للشهرة وحب الذات أن يؤديا إلى الإبلاغ في غياب عامل الصدق، فالفنان صادق في عمله ومشهور عن غير قصد، حيث أن ذات الفنان لها طابع إبداع بخلاف إذ يقول الناقد الروسي الشهير بيلينسكي في هذا الشأن: "ميت ذلك العمل الفني الذي ملي فقط من أجل عكس الحياة بدون باعث ذاتي قوي تعود بدايته إلى روح العصر العامرة، إذا لم يكن هذا العمل صرخة مكابدة، أو نشوة إعجاب، أو إذا لم يكن تساؤلا، أو إجابة على سؤال "أي قدرة الفنان على خلق الجديد تتضاعف بازدياد فعاليته في الدفاع عن المبادئ التي يؤمن بها وتحقق بذلك النرجسية بطريقة غير مباشرة"².

الانفعال: لا تستطيع الذات الفنية أن تقوم بمهمتها على أكمل وجه إلا إذا برز على السطح العنصر الانفعالي، وهو شرط رئيسي لخلق الصورة الفنية المشحونة، ويكون الانفعالية الحافز الأول والأساس في انتشار جميع الجوانب النفسية الأخرى المشار إليها، والتي تسمى قوى الإبداع الداخلية³. ويعتمد في انفعال الفنان على الحدس والخيال، إلا أنه يحمل في طياته درجات عقلانية متفاوتة لانعكاس العالم من أفكار وآراء ومعارف، لأن الفن وليد الإدراك الانفعالي للعالم، فعند اصطدام الفنان ببعض جوانب الحال واقع المثير يهتز ويقع في حالة وجد، فيذرف الدمع مذرارا، وإذا شاهد منظرا كتيب تتعالى ضحكته لإفراغ سروره إذا رأى مشهدا مبتهجا، ويتمزق قلبه لخلفيته وشوقه إلى حبيبته، فيذوب وجدا واحترقا، وعليه فإن الإبداع الفني يعتمد أساسا على العاطفة التي تدفعه إلى التعبير عما يجول في نفسه ووجدانه، ويفرغ في هذه العاطفة في صورة فنية رائعة قد تسيطر عن نفسيته، وهذا يعني أن الهزة الانفعالية تتحول إلى فعل مؤثر، ومن ثمة إلى عمل إبداعي. كما أن بدايات الهزة الانفعالية لا تخرج للتفكير المنطقي السليم، لأن الفنان هدفه لا يكون

¹- أنظر، مصطفى سويف، مطلعات في علم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية 1962. ص 87.

²- حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني. بيروت: دار الأفق ط1، 1983، ص 64.

³- ينظر، م، ن، ص 45.

راضخا، وإنما تقيمن عليه ردود الفعل السريعة، وقد يصل عند البعض إلى الهستيريا ولا يخرج الفنان من هذه الوضعية إلا بالتطهير أو الخيال¹.

وخلال دراسة "الانج" للأشخاص المبدعين تبين أن أغلبيتهم سيكوباتيين ميالين إلى الإبداع أكثر من غيرهم، حيث يرى أن السيکوباتي انفعالي حساس، فوضوي غير مستقر في الحياة العاطفية، غير هادئ داخليا ولديه جوع دائم للإثارة والجديد وميل نحو الأحلام والمجالات... الخ، والعامل السيکوباتي لدى "الانج" وكرشتمر معرض للنشاط الإبداعي، حيث كتب كريشتمر يقول: "إذا ما تركنا جانب العمل البسکراتي في تكوين الإنسان العبقري بما يحويه من قلق والعوامل النفسية بالنسبة لكلا الباحثين يمكن أن تكون المخاطرة العقلية والخصائص السيکوباتية².

وفي إحدى الدراسات التي اهتمت ببحث العلاقة بين الانفعال والعملية تتضح أهمية الدور المركزي للانفعالات في توليد الاستعارات، وأوضحت هذه الدراسة أنه للوقوف على دور الانفعالات بالنسبة للتفكير الإبداعي يجب فحص هذه الاستعارات التي يتضمنها الإبداع فهي تمدنا بوسائل التعبير الانفعالي³، ويعتبر الفن الأصيل وعي وإبداع، وهو رابطة انفعالية بين الأفراد، والفنان عند ابتداء الصورة الفنية يسعى إلى التعليب على ردود الفعل الانفعالية للذات، ويحاول تجاوز ظواهر الواقع والولوج على الأعماق والكشف عن الجوانب المهمة والعميقة في الذات⁴.

وإذا كانت عملية الإبداع مظهر نفسي يتضمن بعض الآليات والديناميت النفسية بدءا من ولادة المشكلة وانتهاء بتحقيق النتاج الإبداعي الذي يكون مسبقا بعامل الإلهام.

الإلهام: لقد حاول علماء النفس دراسة الظاهرة الإبداعية بطلبهم من الفنانين والمبدعين في مجال الفن والشعر والموسيقى بالإفصاح كما يجول في أنفسهم أثناء بحثهم عن الحقيقة، وقد تبين أن أهم عامل في العملية الإبداعية هو الإلهام المسبوق بفترة من التفكير والبحث عن الحل أو فترة

¹- أنظر حسين جمعة، قضايا الإبداع الفن، م س، ص 76-77-78.

²- أنظر، غسان عبد الحفي أبو فخر، الإبداع العام والخاص، م، س، ص 80-81.

³- أنظر، عبد اللطيف، محمد خليفة، الحُدس والإبداع. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ص 141.

⁴- أنظر: حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني م س ص 82.

الهدوء والاسترخاء والسكون، وتأتي الفكرة المهمة في حين على فجأة في وقت لا يتلبث المبدع ينشغل بها، وقد تأتي أثناء الأحلام الليلية، ويضعها العلماء، والشعراء الفنانين بالفكرة المدرسية أو المهمة كالضوء أو الشرارة وهم على غفلة من أمرهم، ومن ذلك يقول العالم الفرنسي هنري بوانكاريه بأن الفكرة كانت تهب عليه فجأة وهو يتجول في شوارع باريس، كما يروي فابجر أنه سمع وهو نائم النغم الأساسي الذي يتردد في استهلاك إحدى آلاته الموسيقية، كما أن الشاعر الإنجليزي كومردج أفاق من نومه وأخذة يكتب بسرعة سطور أشهر قصائده من وصل البيت 54 خدمت شرارة الإلهام فتركها، ويقول الشاعر الإنجليزي جون ماسيفيلد أنه رأى قصيدته (المودة تتكلم) في الحلم مكتوبة على صفيحة من معدن، وما كان عليه إلا أن ينسخها¹.

3-مراحل عملية الإبداع:

إن عملية الإبداع مظهر نفسي داخلي للنشاط الإبداعي المتضمن الآليات والديناميات النفسية انطلاقا من ولادة المشكلة وانتهاء ببلوغ الغاية وتحقيق الناتج الإبداعي، مع العلم أن هذه العملية تتم على ضوء نشاط التفكير والقدرة على نقل المعلومات وصياغة العلاقات بين العناصر المعرفية مع مراعاة الجانب العاطفي الانفعالي للشخصية والمراحل التي تتبعها لتحقيق الفعل الإبداعي، وتعتبر محاولة جراهام والاس في تحديد مراحل الإهداء أكثر المحاولات شهرة حيث يرى أن الإبداع يمر بأربعة مراحل وهي كالتالي:

1-مرحلة الإعداد والتحضير:

ومن خلالها تتم دراسة الفرد والمشكلة ومعرفة جوانبها الجوهرية، إذ أن كل فعل إبداعي يستلزم تحضيراً واعياً وقويا لفترة طويلة، وقد يكون هذا التحضير عاما أو خاصا، فالتحضير العام يتعلق بفرع من الفروع كالعلم، الهندسة...الخ، بينما التحضير الخاص مرتبط بمشكلة مبحوثة مباشرة والتي يضعها الباحث المرهون بحل المشاكل سعة الإطلاع والقراءة والاتصال بالآخرين قصد

¹ - ينظر، عبد الرحمان العيسوي، سيكولوجية الإبداع. م س ص 29-30.

تبادل المعارف من نفس الإطار والبحث الدقيق والجدي ومحاولة الإلمام بكل ما كتب سابقا حول المشكلة المراد بحثها¹.

2- مرحلة الاحتضان:

يتم فيها تحمر الأفكار في عقل المفكر، ويعمل النشاط العقلي اللاشعوري عندما يكون المفكر منغمسا في نشاطات سهلة وأعمال روتينية بسيطة، وتسمى أيضا مرحلة البزوغ أو التفريغ ويمكن أن تستغرق لحظات أو شهر أو سنوات، وقد يظهر الحل فجأة عبر الصياغة اللاواعية حسب تعبير بوانكاريه، وهلمونتر، حيث يأتي الحل من تلقاء ذاته، غير أن هذه المرحلة تبقى نسبية لبعض العلماء إذ لا يعتبرها جيلفورد ضرورية من خلال تصنيفه لمراحل الإبداع.

حيث يعتبرها كشرط لا كشكل من أشكال النشاط، أما التهيؤ اللاوعي لا يقدم لنا شيئا حسب جيرفورد: "الذي يرى أن الشخصية المبدعة تعمل في علاقة وثيقة مع لا وعيها".

3- مرحلة الإشراق والبصيرة:

وفيها تظهر الفكرة الصحيحة وتثبت على الذهن كأنها أتت من حيث لا نعلم، وتتلو كنوع من الوهج المضيء الذي ينبغي الفكر أن يمسك به قبل فوات الأوان، وقد حدث لأحد الموسيقيين أن نزلت عليه خلال نومه فكرة جديدة لقطعة موسيقية رائعة فقام لتوه وكتبها². وتعتبر هذه المرحلة ذروة العملية الإبداعية ويتجلى واضحا ما كان غامضا ومبهما، إذ صاغ ودورت وشلوسبرغ العلاقة بين مرحلة البزوغ والاستبصار وأكد أن الوجه الأساسي للعملية هو العمل التحضيري الداخلي شرط أن نترك المشكلة لوقت ما إذا تطلب الأمر ويستند الباحثان إلى ملاحظات سجلتها باتريك التي ترى أن المشكلة لا يمكن أن تغيب عن الوعي من حين لآخر فإن الحل الجزئي يمكن أن يخلص من غير جهد، ويرى الباحثون أن الاستبصار يشبه عملية البحث الضائع عن شيء منسي وبعد فترة من ضياعه يظهر فجأة، وأهم عامل في مرحلة الاستبصار يرجع

¹ - ينظر، غسان عبد الحفي أبو فخر، الإبداع العام والخاص، م، س، ص، 39.

² - ينظر، عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع، م، س، ص، 83.

لعدم التدخلات التي تقف في وجه التقدم، فإذا ما خرج التفكير عن بدايته الصائبة شعر الباحث أنه في طريق يصعب عليه الخروج منه وعليه أن يعود للمشكلة بعد استراحة يتجدد فيها نشاطه الدماغي، وعلى ضوء ما سبق يمكن أن يكون الحل عبر افتراضات خاطئة بالأساس¹.

4- مرحلة التحقيق: وهي المرحلة الأخيرة في عملية الإبداع، وتتضمن المادة الخام الناتجة عن الاستبصار، فعندما يصل الباحث إلى الفكرة الجديدة أو الحل الهام فإنه يبدأ في فحص هذا الحل في ضوء الحقائق المعروفة ونتائج التجارب مع الأدلة².

وقد أثبت كيدروف بناء على المادة الوثائقية المعطاة والمتصلة باكتشاف مندليف لقوانين السلسلة الدورية للعناصر الكيميائية أن فترة الإعداد والتحضير دامت خمسة عشر عاما، وتمت لحظة الاكتشاف السابع عشر في فبراير 1869، أما المعالجة فدامت ثلاث سنوات تقريبا، بينما يبقى التحقيق والتثبت وإقرار الاكتشاف علميا حوالي ثلاثين عاما، ورغم أن الاستبصار مرحلة الذروة والعملية الإبداعية إلا أن النتائج لا يكون مقبولا إلا إذا مر بمرحلة التحقيق، ويختلف طابع التحقيق في الإبداع الفني عنه في الإبداع العلمي أو التقني، حيث أن التقويم في الإبداع الفني أكثر ذاتية ومرتبطة بشكل القبول والاستحسان من طرف العامة ومن النقد الفني الخاص³.

إن الصورة الفنية ليست تصويرا سطحيا لإحدى الموضوعات أو إعادة صياغة بعض الأحاسيس إنما إعادة صياغة الواقع، وإعادة تشكيله وتقويمه من طرف الفنان، وهذا بعيدا عن دائرة الإنسان العادي الضيقة لدى إدراكه للعالم.

ومن الخصائص الذات الفنية التحكم بردود فعل الانفعالية إزاء الواقع والسيطرة على الانعكاس الانفعالي للواقع أي أن الفنان الحقيقي يبقى انفعاله مشروطا بالإلمام الجمالي والفني بالعلم.

¹ - ينظر، غسان عبد الحفي أبو فخر، الإبداع العام والخاص، م، س، ص: 41.

² - ينظر، عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع م، س، ص، 84.

³ - ينظر، غسان عبد الحفي أبو فخر، م، س، ص: 42.

ومن سمات الشخص المبدع الإحساس بالمشكلات والقدرة على إنتاج أفكار وإيجاد الحلول والقدرة على التحليل والتركيب، والمبدعون هم أقل قدرة على احتمال الأمور العادية أو التافهة، هذا إلى جانب السمات العقلية كطلاقة الأفكار والمرونة والسمات الشخصية كأن يكون المبدع أقل قلقا أو أقل حاجة للدفاع عن نفسه، وللمبدعين ذوات قوية يستطيعون التعامل مع مشاكلهم بكفاءة، وحساسين بمشاعر الغير ويميل الفنان للاستقلال والكفاءة الذاتية، وتلعب البيئة دورا بالغا في تشكيل معظم صفات الإبداع، حيث يقر كاتل أن الباحثين المبدعين هم من نوع إنطوائي حيث يكتب قائلا: "ينبغي على المدرسة أن تعير الانتباه للانطوائيين وتحترمهم" وفي الوقت الذي أصبح فيه الانبساط هو السمة المسيطرة في وقتنا ويميز إستوالد بين نوعين من المبدعين كلاسيكيين ورومنتيكيين (تقليديين وإبداعيين) أما التقليديون تكون ردود أفعالهم هادئة متزنة بينما الإبداعيون يتميزون بردود أفعال نشطة وسريعة¹.

ويتميز المبدعون أيضا بالرغبة في اقتحام المجهول الغامض والاستقلالية في التفكير والممارسة والاستبطان الداخلي وعدم الامتثال للأعراض والقواعد الجامدة الراديكالية... وهذا يعني تحريض للتفكير المبدع من أجل الخوف من المشاكل الصعبة الغامضة وتوضيحها².

كما سعت العديد من النظريات إلى تفسير عملية الإبداع ومنها:

*** النظرية الإنسانية:** يرى أصحاب الاتجاه الإنساني أن المفاهيم الأساسية لعلم النفس الإنساني في مجال الإبداع هو التحقيق الذاتي ويعني الشحنة الدافعة نحو الإبداع الذي يمتلكه كل إنسان، حيث يرى فروم فيري أن الشخص يكون سعيدا عندما يبدع شيئا ما بشكل عفوي ويكون حينذاك عقله وعاطفته على انسجام كامل ويرى هذا الاتجاه أن مصدر الإبداع يكمن في الصحة الإنسانية السليمة³.

¹ - ينظر، حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني، م، س، ص: 75

² - ينظر، غسان عبد الحفي أبو فخر، الإبداع العام والخاص، م، س، ص: 72.

³ - ينظر، م ن، ص 27-42.

*النظرية الترابطية: يرى أصحابها وعلى رأسهم ملتزمات ومدنيك أن الإبداع تنظيما للعناصر المترابطة في تراكيب جديدة متطابقة مع المقتضيات الخاصة¹.

*النظرية الجشتالتية: يرى فرنامير أن تفكير المبدع يبدأ مع مشكلة ما والفكرة الجديدة هي التي تظهر فجأة على أساس من جديد.

*النظرية السلوكية: ترى على لسان كروبولي أن ممثلي النظرية درسوا ظاهرة الإبداع وفق اتجاهاتهم الذي يفترض أن السلوك الإنساني هو في أجوهر مشكلة تكوين العلاقة بين المثيرات والاستجابات².

وتشير التحركات الطارئة على الفن أن التحليل النفسي في الأدب وما طرأ من جديد في دراسة الظاهرة النفسية للإنسان أدت على توضيحات على مستوى الوعي واللاوعي في الفن أكثر مما عليه في زمن بوست وجوليس، ودلف مما أدى إلى ابتداء وسائل متقدمة ساهمت في ترسيخ هذه المعرفة الجديدة، وقد انعكس هذا على بعض الفنانين الذين ركزوا اهتمامهم على كشف أعماق العالم الروحي للإنسان، وقد بأ الفنان يعي أن الوعي انعكاس ذاتي للواقع لا يمكن حدوثه خارج نطاق الشخصية، وغالبا ما تكون بعض الظواهر متزوية غافلة عنها الحياة والطبيعة إلى أن يخرجها أحد الفنانين الناس في صورة مشروع أو قانون أو نظرية أو تجربة، واعتبر فرويد رائد مجال علم النفس.

4-نظرية التحليل النفسي:

إن معرفة الطريقة التي نبدع بها ضرورة لكونها لا نعرف ما يدور بأذهاننا من عمليات، إنما نشعر بنتائج ما يدور من عمليات لا شعورية داخل أذهاننا، فالاستيقاظ من نوم عميق في الساعة المحددة لموعده سابق كأنما توجد ساعة لاشعورية ذهنية، وما تزال الكثير من الظواهر النفسية مستعصية أمام العلم الحديث، وذلك عندما نستبصر استبصارا إبداعيا يبدو أنه تلقائي لحل مشكلة

¹ - ينظر، غسان عبد الحفي أبو فخر، الإبداع العام والخاص، م، س، ص 23.

² - ينظر، حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني، م، س، ص 59.

ما بعد أن تكون قد اضمتمت أو تمت حضانتها في اللا شعور، وغالبا ما يعجز الفنانون المبدعون وصف العمليات الذهنية التي قادت إلى أعمالهم الإبداعية، إذ يسعى علماء النفس إلى إزالة الستار بين الإنسان وذاته، وقد حاول سيجموند فرويد تفسير ظاهرة الإبداع من خلال نظرية التحليل النفسي وفق مفهوم التسامي أي أن الدافع الجنسي يتم إعلاؤه عند كبته وصراعه مع جملة الضوابط والضغوط الاجتماعية ويوجه هذا الدافع بالتالي إلى دافعية مقبولة اجتماعيا ثم يتسامى نحو أهدافه الشبقية بأهداف أرفع قيمة من الناحية الأخلاقية الاجتماعية، فإنه قد قام بعملية التسامي والتسامي حسب فرويد يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن¹، وقد يصطدم التسامي بدافع السعي إلى اللذة الذي يسميه فرويد الليبدو، وهو دافع أساسي يدفع الفرد ويخرضه منذ الميلاد حتى الممات ويمتاز بنوعية جنسية لا يمكن التعبير عنها بصورة مباشرة نتيجة القيود الاجتماعية، إلا أن الليبدو يبحث عن التحرر في أشكال بديلة وغير مباشرة وتبدأ هذه الأشكال منذ العام الأول في الحياة وتعتبر بصورة جذرية كلها نضج الطفل من خلال ما أسماه فرويد بمراحل النمو النفسي الجنسي، وتتميز المرحلة القضية بالتعبير عن الطاقة الليبدية المتولدة من استثمار المناطق التناسلية، ويتم ما يسمى حسب فرويد بعقدة أوديت بالنسبة للبنين وعقدة إلكترا بالنسبة للإناث.

حيث أن الرغبات الجنسية تتجه نحو الوالد من طرف الجنس المخالف، وقد نج أن الإنسان معقدا على الجنس لأن الحرمات الدينية والأخلاقية تكتبه، فالعامل الجنسي مثلا عند ديفنسكي ينحرف من حالة التجرد من الشهوة والتسامي بالعمل الفني، وكأن الإنسان تحرر من الغريزة وبات خالقا ومبدعا، وليس مسيرا بالشهوات وشهوة الخلق المكبوتة في الشبق تتامى إلى الخلق في الفن، وفرويد من خلال تحليله لنفسية ليوناردو دافنشي يرى ان هذا الفنان لم يكن قد واقع أية امرأة في حياته، ولعل ليوناردو وخص فضلا عن ميزة التسامي بميزة أخرى يدعوها أرسطو المحاكاة²، ويؤكد التحليل النفسي أن الميول الجنسية تساهم بشكل كبير في إبداعات العقل البشري في ميادين الثقافة والحياة الاجتماعية والفن، وكل فرد يسهم في البناء الثقافي يكون

¹ - ينظر علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر 1985، ص 86.

² - إيليا الحادي، الفن والحياة والمسرح، بيروت، دار الثقافة، ن، ط1، 1985، ص: 143.

عرضة لأن تتمرد غرائزه الجنسية على الكبت، فإذا أخذنا بالاعتقاد القائل بأن الثقافة أبدعت تحت ضغط الضروريات الحيوية وعلى حساب تلبية الغرائز ويعاد خلقها من جديد على نفس المنوال، إذ يقوم كل فرد في المجتمع بتكرار التضحية بغرائزه لصالح المجموع، وتحتل الميول الجنسية مكانة بارزة، فهي تعلي وتصد أي تحول عن هدفها الجنسي، وتوجه نحو أهداف اجتماعية خالية من الصفات الجنسية غير أن هذا التنظيم ليس بالممكن، فمن العسير ترويض الغرائز الجنسية على هذا الكبت¹ وعامل الكبت ليس وحده في الجنس، بل معظم عواطف الإنسان تكبت.

قد يقع الكبت تحت نشوب صراع بين الدافع الجنسي وبين أية منظومة في الميول الأخلاقية التي رسختها التربة فينا، فإذا انتصرت الميول الأخلاقية حدث ما يسمى بالكبت، ويقول الأستاذ جورج في الكبت: "إنه ليس هناك مجال لأن نذكر على فرويد تلك الصالة التي برزت في مفهوم الكبت الذي استفاد منه في تطبيقات غاية في الروعة والعمق"².

وقد يكون الصراع في الشخصية مؤلما أو يسبب القلق لدرجة أنه قد يبعد كلية من بؤرة الشعور مما يؤدي إلى الكبت، وهذا الأخير يطلق على الأبعاد عن بؤرة الشعور أو النسيان المعتمد فالصراع المكبوت قد يستمر متلقيا الدافع من اللاشعور جاعلا الفرد يستجيب له حتى ولم يعي مصدر الدافعية على المستوى الشعوري، ويعتبر فرويد دان الكتب والردع والتكتم على الشهوات ليدع حالة من الانطواء والتأزم والتسامي، وهي في أصل البواعث النفسية الخالقة، والتجارب الفنية صادرة غالبا عن حالة من الكبت ويقول فرويد بأن الغرائز قائمة في الذات الدنيا، وأنها حاسمة ولا سبيل إلى نقضها أو كبتها وأن عوامل الكبت تضاعفها أو تدعها تتوارى ظاهرا.

ويرى كوبيه أن العملية الإبداعية نتاج نشاط ما قبل الوعي "يمكن للاوعي أن يحرز ويبحث، بينما يقوم الوعي بالتحسين والتقييم والنقد...". وهذا لا ينفي دور الوعي في العملية الإبداعية، ويشير كوبيه إلى أن عمليات اللاوعي تمنح ما قبل الوعي صلابة وتكويناً، والإبداع

¹ - ينظر، سيمون فرويد، مدخل على التحليل النفسي، جورج طرابشي، بيروت، دار الطليعة والنشر، ط1، 1980، ص، 17.

² - ينظر، رولان ألبير، طريقة التحليل النفسي، (حافظ الجمالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص: 202-203.

يفترض حرية مؤقتة لا لما قبل الشعور والعمليات اللاشعورية، وتتميز طريقة التحليل النفسي الفرويدية بتطوير الراحة التامة للمريض والاسترخاء للبوح بكل ما يخطر بباليه وذلك قصد تحويل الجانب المكبوت وفلا القيود والوصول بالفرد إلى أسبابه وصراعه وحل العقدة وهذا يقوم على التداعي الحر، ومن التقنيات المستعملة أيضا في إنتاج الأفكار الإبداعية العصف الذهني وطريقة السنكتيك أو الجمع بين العناصر المختلفة ويعمل العصف الذهني على التحرر و الانعتاق من القيود ويسير على نفس مبدأ التداعي الحر، إلا أنه يمر بعدة مراحل، إذ يتم في المرحلة الأولى توضيح المشكلة وتحليل عناصرها، وتبويب في جلسة العصف الذهني، وتعتبر المرحلة الثانية عن جلسة عرض الأفكار وتغطيتها، فمن الضروري الانطلاق من المشكلة وتصور الحلول وينبغي أن نظم الجلسة من 10-12 شخصا، أما المرحلة الثانية يستحسن أن يكون عدد الأشخاص فرديا، حيث يكون واحد منهم قائد ويختار على أساس الغنى بإثارة الأفكار وخلق الجو المناسب¹.

وقد حاول فرويد تطبيق نظرياته التحليل النفسي على الإبداع الفني انطلاقا من تحليل شخصية الفنان وعملية الأحلام لذلك يقسم الشخصية إلى ثلاثة أقسام (الأنا والأنا الأعلى والهو)، ويعتبر الهو مصدر الطاقة النفسية ويمثل ما كان غريزيا بدايتا، وبعد مستودع الحوافز اللاشعورية، تكون العمليات العقلية عند الهو النشاط العقلي للطفل والتي تجعله يستحضر صور عقلية في ذهنه لإشباع حاجاته، أما الأنا تسهل تفاعلات الفرد مع بيئته أين يمكن التخطيط وحمل المشكلات وتعطيل قوى الهو أثناء توجيه تفاعلات الفرد نحو اعتداءات تتعارض وأخلاق المجتمع، وبدل الأنا على العمليات العقلية التي نشار عليها بالضمير والتآثم وكثيرا ما تتعارض قوى الأنا الأعلى مع الهو فالتراعات الجنسية تؤدي إلى مشاعر طاغية بالخزي والتآثم، وإذا لم يكن الأنا قوي يحدث الصراع الداخلي الذي يكون السلوك المرضي فالذين يسيطر عليهم الهو لا يخدمون سوى أنفسهم².

¹ - ينظر، غسان عبد الحفي أبو فخر، الإبداع العام والخاص، م س، ص، 182-183.

² - ينظر، شيلدون كاشدان، علم النفس شواذ، دار الشرق، ص: 47-49.

ويشبه فرويد في كتابه تفسير الأحلام بالإبداع وإن كان مصدرها واحد، وأشار إلى أن هناك طريقة لتوليد الأفكار واكتشاف الرغبات داخل الجلسات العلاجية وهي تفسير الأحلام ويذهب إلى أن الأحلام تمثل أفكار أو رغبات لدى الإنسان بيد أنه لا يستطيع التعبير عنها على المستوى الشعوري وغالبا ما يعبر محتوى الحلم عن الرسالة التي يود تبليغها بشكل مباشر وإنما يتم ذلك من خلال التمثيل الرمزي¹. اكتشف فرويد أن الأحلام تتصل بالوحدة العاطفية الاشعورية وتتيح متابعة سيرها إلى أعماق غير متوقعة².

والشاعر في نظر فرويد تراوده الأحلام أثناء يقظته ونومه وله قدرة كبيرة على وصف حياته العاطفية، وهذا ما يجعل منه حسب فرويد صلة الوصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة، حيث يعيد الشعراء والأدباء قصة الغرائز في لغة ساحرة مؤثرة، ويرى فرويد أن الشعراء والأدباء هم المكتشفون للاوعي عند الإنسان، وما النشاط الفني إلا رغبة وهذه الرغبة لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى العالم الآخر عالم الوهم والخيال³، واتخذ فرويد من قصة كراديفا لـ **يانسن** دليلا على نظريته في الأحلام، حيث حللها على أن صاحبها قد كتبها وفق نظريته في تفسير الأحلام وتلك شهادة ثمينة لأن **يانسن** لم يطلع على مؤلفات فرويد، إلا أنه عرف كيف يقيم العلاقة بين صور الأحلام والرغبات المستمرة.

ويرى فرويد في دراسته للقصة الألمانية تحت عنوان هذيان وأحلام في قصة كراديفا لـ **يانسن** سنة 1906 أن القصة تمثل أحلام وهذيان المؤلف بل ما قام به المؤلف يساوي ما قام به المحلل النفسي أي فرويد الذي ركز على دراسته تكون الاضطرابات النفسية⁴، أما فيما يخص حلم ليوناردو المتمثل في النسر الذي ضربه بذيله على فمه عدة مرات، يذكر فرويد في تفسير هذا الحلم أن الطفل حينما يوجه في البدء فضوله نحو الحياة الجنسية، فإنه يكون واقعا تحت سيطرة الاهتمام

¹ - ينظر، أنوف واينيج، مقدمة في علم النفس، مجموعة من المترجمين، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 301.

² - سمير عبده، التحليل النفسي، حالة انتظار الموت، دمشق-القاهرة، دار الكتاب العربي، ط1، 1993، ص: 210.

³ - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في الأدب العربي الحديث الجزائر، الساحة المركزية بن عكنون ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، ص: 14-15.

⁴ - ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في الأدب العربي الحديث الجزائر، م ن، ص: 15-17.

بأعضائه الجنسية الخاصة، وكان ليوناردو يحتفظ بحب أمه في لاشعوره وأصبح مريضاً بالجنسية المثلية عن طريق علاقته الشبقية بأمه، ويقول فرويد أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية إلى أهداف أخرى ذات قيمة أسمى، ليست ذات طبيعة جنسية، فبعد أن استفاد من النشاط الطفولي في خدمة المتعة الجنسية أصبح قادراً على إعلاء الجزء الأكبر من اللبـدو إلى الدافع للبحث أو المعرفة¹.

وترى نظرية علم النفس أن هناك علاقة وثيقة بين الإبداع العالي لدى العباقرة والاضطراب النفسي وفي دراسة لانج للناس المبدعين وجد من 12% إلى 13% الذين درسهم ذهانيين على الأقل مرة في الحياة، وكلما درس عينة من المبدعين وجد الرضا نفسياً والذهانيين من بينهم أكبر ويشير لانج أشيـوم أن أكثرية المبدعين العباقرة لم يكونوا ذهانيين بل كانوا سيكرباتيين ويعرف لانج السيـكوباتية بأنها الانحراف الوراثي الذي يقع بين الاضطراب والصحة السليمة ويحسب فرويد أن العصابات النفسية كالهستيريا وعصاب الوسواس والعتة المبكر والفصام ينبغي أن ترد كلها إلى القوة الجنسية، حيث يقول: "ولئن قلت هذا فإني لا أعني طاقة الغريزة الجنسية تساهم في تعزيز الظاهرة المرضية وأعراضها بل أعني أن الدفقة الجنسية هي مصدر الطاقة الأكثر ثبوتاً والأعظم أهمية في العصاب"، كما يرى فرويد أننا نجد في اللاشعور كل العصابين بدايات ميول إلى اللواطية، أما الرغبة التلصص والرغبة الاستعراضية، وغريزة القسوة فإنها تلعب دوراً هاماً ما بين أسباب الأعراض العصبية².

لقد اتخذ فرويد تردد هاملت في الثأر لأبيه في مسرحية شيكسبير على أنه شلل إنفرد به أحد الأعضاء بعد اصدار دراسته الأولى في الهينيريا الحالة المرضية الأولى التي يقرأ عليها تحول عضوي بل تبقى فيها الأمراض النفسية محضة، وبذلك أسهمت مسرحية هاملت في التمييز بين العصاب الصرف والهستيريا التي هي من قبل العصاب التحويلي³.

¹ - علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1985، ص: 86-95

² - رولان ألبز، طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، م، س، ص: 141.

³ - ينظر أحمد حيدوش، الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، م، س، ص: 15.

ومثلما اتخذ فرويد منه نموذجا للرجل العصبي وما ذهب إليه بشأن اللبىدوا والبدائى الكامن فى النفس السفلىة من الإنسان نجده معبرا عنه بخاصية (حلم ليلة صيف) فالفن يعبر عن الحقائق حيث تكون بعد فى الاحتمال النفسى وعبر الحدس والمعانة¹.

العصاب: يندرج عدد من أساليب السلوك الشاذ تحت بند العصاب، وقد تميز العصاب بمستوى قليل عالى يصعب التعرف على أسبابه ويتألف العصاب من: عصاب القلق، عصاب الوسواسى القهرى، الانحرافات الجنسية.

ففى عصاب القلق قد يكبت شخص ما القلق، إلا أنه يستمر فى معاناته بدرجة خفيفة، ويعد القلق محور العصاب والاضطراب النفسى، كما أنه السمة المميزة لعدد من الاضطرابات السلوكية والذهان والأمراض العقلية، فالذهانيون مثلا يعانون من القلق، ويعتبر هذا الأخير مفهوما أساسيا لتفسير معظم نظريات الشخصية، وعلم الأمراض النفسية، وأصبح القلق حجر الزاوية فى الطب البسيكولوجى (النفسمى) النظرية الممارسة البسيكاترية (الطبنفسية)، وقد يقترح القلق أفكارنا حياتنا بطرق شتى لأسباب عديدة سواء كانت الأسباب خارجية كموت عزيز مثلا أو نفسية داخلية كمرض يصيب الإنسان أو اكتئاب يعترىه أو عندما يحيطه ويحكم عليه بالإعدام².

ويعتبر القلق العصائى خوف من شيء أو موقف لا يبرر الخوف منه بصورة طبيعية، أو لسبب واضح، مع توافر أعراض نفسية أو جسمية متكررة، يسمى بالقلق البانولوجى أى المرضى كما يدعى القلق الهائم الطليق، وبالرغم من اتخاذه مظاهر سلوكية كثيرة فإنه يركز على طائفة معينة من المواقف كقلق الامتحان، الجنس، الموت، ... الخ. وينظر عليه علماء النفس على أنه حافز أو استعداد سلوكى يهيا الفرد لإدراك عدد من المواقف يستجيب لها برد فعل متكافئ فى الشدة مع الحجم الموضوعى للخطر³.

¹ - ينظر إيليا الحادى، الفن والحياة والمسرح، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1985، ص: 60.

² - سمير عبده، التحليل النفسى، حالة انتظار الموت، م، س، ص: 19-20.

³ - ينظر، أرنوف واينيج، مقدمة فى علم النفس، م، س، ص: 09.

ويرى فرويد أن للعوامل النفسية المكتسبة أهمية بالغة في ظهور العصابات وتحتل حوادث الطفولة مكانة مميزة بين هذه العوامل كالتأثيرات التي عانتها، ويشير فرويد إلى وجود عصابات حالية متمثلة في الوهم العصبي (التورستين) وعصاب القلق والسويداء أو وسواس المرض (الميكوندرية) وحسب فرويد فإن الوهم العصبي الأساسي ينشأ بسبب الاستمناء المفرط اللاإرادي الكثير الحدوث، ويؤكد جونز أن "الوهم العصبي ينشأ في الائتلاف بين فيض الإثارة الناقص (نقص المنبهات الخارجية) وبين التفريغ المفرط، أما عصاب الكرب فيظهر إما نوبة الكرب الحادة، وإما في حالة القلق المتفشي مزمن، ويرجع فرويد سبب العصاب الكرب إلى الجوع الجنسي مثل كرب المراهقات لدى أول صلة لهن بالقضايا الجنسية، وقد ينشأ عصاب الكرب عن فيض من التهيج المفرط وتفرغ غير كاف، وهنا العصاب المتمثل في وسواس المرض ويتميز بكون المريض مفرط الاهتمام بإحساسات ووظائف مختلف أعضاء، وهذا يبدو بالنسبة للمحلل النوع من التهيج¹.

هذا إضافة إلى المستيريا التي يراها كل من فرويد وجانيه مرض نفسي أصيل يتميز بضيق ساحة الشعور، وهذا الضيق عند جانيه يقوم على أسباب عضوية أما عند فرويد فأساس المستيريا كبت وجذور أعراضها لا شعورية ترتبط بذكريات مؤلمة مبكرة، وأن بعض الخبرات الأليمة في الطفولة تتجه نحو اللاشعور تحت غطاء ما يسمى بالكبت لتكشف نفسها فيما بعد بصورة رمزية من خلال الأعراض، فالمريض يعبر عن الانفعال المرتبط بالصدمة الأصلية، يشير فرويد أن الذكريات اللاشعورية تنبع من الخبرات الجنسية المبكرة، كما تصور نظرية التحليل النفسي السلوك الإنساني على أنه نوع من التزايد الدوري للتوتر المرتبط بالتعبير عن الاندفاعات، إلا أن تصريف الطاقة المرتبطة بالتعبير عن الاندفاعات الجنسية والعدوانية قد تعترضها بعض العوائق مما يؤدي إلى الأعراض العصابية².

¹ - ينظر، رولان ألبير ، طريقة التحليل النفسي، م، س، ص: 229.

² - ينظر، شلدون كاشدان، علم النفس شواذ ، م، س، ص: 189-191.

وفي دراسة فرويد لدوستوفسكي تتجلى صراعاته العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية الفردية ومطالب الجماعة استقر في وضع انعكاسي مما سبب له عصابة، ويؤكد فرويد عصاب لدوستوفسكي من خلال تحليل موقف الكراهية والحب نحو أبيه وكتبها تحت تأثير التهديد التي يرى أنها مفتاح كل أنواع العصاب وحالات الصرع الذي أصيب به دوستوفسكي ونوباته المصحوبة بفقدان الشعور، هي إلا أعراض عصابة¹، ويربط فرويد بين مظاهر شتى في الحياة النفسية عند دوستوفسكي منذ الطفولة وأنه كان يريد أن يتخلص من أبيه ويمتلك أمه².

لقد كان كل عذاب دوستوفسكي أننا سجنه يولد في نفسه شوقا لعذاب جديد والصاعقة التي تنقض عليه وتحصره يحولها إلى لهيب فكري ونشوة خلاقة مبدعة قد كانت مصائبه ومعاناته حافزا على الإبداع، فالاضطهاد عنده غنيمة وكسب الرذائل تشحن عبقريتهم، والموانئ تصبح دوافع ونوبات الصراع التي كان يعاني منها كل الأزمات تخصب عبقريته، وهكذا يستخرج من شقاء حياته أثن المعادن، وكانت حياة دوستوفسكي فاجعة بنظر الفنان فهي من الناحية الأخلاقية فتح لا مثيل له، هي انتصار الإنسان علة القدر وتحويل الحياة الخارجية بقوة سحرية داخلية، كان دوستوفسكي مريضا وعمله الأدبي هو وليد أعصاب متشنجة مرتجفة وجسمه كان يحمل أكثر علامات الآلام قسوة من تلك الصور المفجعة للموت ألا وهي داء الصرع³.

لقد تغلغل دوستوفسكي إلى عمق لم يصل عليه الأطباء وعلماء النفس، ووصف بفضل ميله الطبيعي ونظرته النافذة ظواهر مناجاة الأرواح، والهستيريا، واضطراب خواص المخيلة، وأزمات الفساد، وانهاك عليها بتجاربه وتبع آثار ظواهر النفس إلى حد الجنون وغلى شواطئ الجريمة، وهكذا مناطق في النفس مجهولة لا فرار منها⁴، حيث خلق بدوستوفسكي إلى أجواء من التفكير لا يمكن أن يصلها مفكر عادي، ووهبه نظرة عجيبة إلى جحيم العواطف وحالات النفس،

¹ - ينظر، أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، م، س، ص: 20.

² - م، ن، ص، 21.

³ - ينظر، سمير عبده، التحليل النفسي، حالة انتظار الموت، م، س، ص: 79.

⁴ - م، ن، ص: 89.

وأوصله مرضه -الصراع- إلى ذروة الفن الذي هو حسب قاعدة (ستاندال) إيجاد (إحساسات جديدة)، حيث أن العواطف الكامنة بداخلنا والتي تمنعنا برودة دما من النضج يقدمها دوستوفسكي حارة متدفقة، وإحساسه الدقيق بالمرض يسمح له بالتقاط آخر كلمات النفس قبل أن تصبح فريسة للهذيان، وشعوره المرهف يقيّن ارتجاجا الشعور الدقيقة، ويقول الناقد الروسي إيقانوف "إن دوستوفسكي هو أعمق من خلال النفس البشرية في أزمتها المختلفة، وأن الصور الرهيبة التي قدمها للصراع النفسي الداخلي لتشهد بأنه حضر عملية خلق الإنسان¹ إن الآثار الفنية دليل هاديا إلى العالم النفسي المريض للمبدع لأن المبدعات الفنية عند فرويد ليست إلا تعبيرا عن مكبوتات الطفولة ودوافعها، كما ربط فرويد النص وصاحبه ربطا نفسيا، وما جعله للأثر الفني عرضا مرضيا إلى استمرار لموروث ذي حلقات كثيرة يستنتج فيها أحد الأطباء... أن شعر بيروت يدل على أنه كان مصابا بحصاة في المرارة، وأن بوب كان مصابا بضغط عال في الدم². إن الأديب يجد في التأليف الأدبي فرصة طيبة للكشف عن بعض جوانب العقدة الأوديبية التي تكاد تمضي به نحو العصاب، بما تسببه من ضغط لا شعوري على الجانب اللاشعوري من حياته النفسية، ثم يمضي الكاتب نحو تقديم تفسير تحليلي جديد محتواه أن الأديب لا يكشف في أدبه عن رغباته اللاشعورية التي تسبب له الحصر، بل الواقع أن يكشف عن وسائله في الدفاع ضد هذه الرغبات، أما هذه الرغبات فعلا فلا يسمح بالكشف عنها أبدا. فإذا كان بعض الكتاب والشعراء قد كشفوا في أعمالهم عن بعض الرغبات الأوديبية، ويضرب لنا المثل بهذا الصدد ستاندارل بوجه خاص، فليس معنى ذلك أن هذه الرغبات هي التي تتمرد عليهم في أعماقهم اللاشعورية فعلا، بل الواقع أن البوح بها وسيلة للصمود في وجه رغبات أخرى أشد انغماسا في اللاشعور، والأديب يستعين بكل الوسائل لإغلاق أوب الشعور حتى ولو كان مني بين هذه الوسائل البوح ببعض الرغبات الأوديبية لتخفيف الضغط اللاشعوري.

¹ - ينظر، سمير عبده، التحليل النفسي، حالة انتظار الموت، م، س، ص: 86.

² - ينظر، أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، م، س، ص: 22.

أما الرغبة اللاشعورية التي يسعى الأديب لإخفائها فتلك هي الرغبة في الاطلاع، وهي أشد تقهقرا في سلم الارتقاء للفرد من أية ربة أخرى، لأنها ترجع إلى المرحلة وهي أولى مراحل هذا الارتقاء¹.

هذا فيما يخص المقال الأول الذي يحتويه القسم الخاص بالأدب بقلم إيدموند برجلر بعنوان (التحليل النفسي للكتاب والخصوبة الأدبية)، أما فيما يخص المقال الثاني يتبين أن الأديب يستطيع أن يتخذ من التأليف الأدبي وسيلة لشفاء نفسه من كثير من ضروب العصاب، لأنه يكشف في أدبه عن كثير من نواحي حصره، كما نعترف للمحلل النفسي بكثير من رغباتنا ومتاعبنا ولعل ما أشاع هذا الرأي هو انتشار أعراض العصائية في الأعمال الأدبية بشكل واضح، بل لقد أشار بعض الكتاب (مثل سومرست موم) في بعض أقاصيصهم إلى هذا الرأي وعمدوا فعلا إلى تأليف القصص السيكولوجية، غير أن الملاحظة العابرة كفيلا بان تكشف لنا عن فشله².

ولو أن الأمر لم يكن قد جرى على هذا النحو لما وجدناهم يعودون بين الحين والآخر إلى التأليف الأدبي يكررون فيه الكشف عن هذه الأعراض العصائية، ولعل أوضح الأمثلة على هذا الفشل الشاعر الإنجليزي كولردج والأمريكي أديجال ألام بو والفرنسي بودلي لقد عني كثير م المحللين النفسيين من تتبع مواضيع الشبه بين الأعمال الفنية والأعراض العصائية، ونذكر من بينهم فرويد، اغنست جونز، وهانز ساكن، وتشارل بودوان وبريل، لكن فلما وجد المحلل الذي يهتم بآثر التأليف الأدبي للحالة النفسية للمؤلف، وهكذا يعني هذا الكاتب بإلقاء الضوء على الجانب الذي بقي مظلما³.

¹ - ينظر، مصطفى سوييف ، مطالعات في علن النفس، م، س، ص: 90-91.

² - م، ن، ص: 90-91.

³ - م، ن، ص: 91-92.

المبحث الثالث: مسرح الطفل والأصول التاريخية لنشأته

1-تعريف مسرح الطفل:

مسرح الطفل تسمية تطلق على كل العروض الموجهة للطفل سواء كانت من تمثيل الكبار أو الصغار، فالطفل هنا هو المتلقي أما الممثل فقد يكون راشدا محترف أو قد يكون طفلا.

"إن المفهوم المقترح لمسرح الطفل يتحدد انطلاقا من هذه التسمية نفسها. وذلك باعتبار المسرح ثم باعتبار الطفل، فإذا كان مفهوم المسرح يتحدد بموجب العصر الذي أوجد بكل شروط هذا الوجود على المستويات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فإنه لا يمكن الحديث عن المسرح بصيغة المفرد بقدر ما ينبغي الحديث عنه بصيغة الجمع. وفي هذا الإطار عمد الدارسون مسرح الطفل إلى التميز داخله بين مفهومين: مسرح في شكله العام يقدمه الطفل ومسرح في شكله الخاص يقدمه الكبير للصغير..."¹، فالتسميات الخاصة بمسرح الطفل وتحديد مفهومه يتعدد بتعدد وتنوع الأشكال المسرحية الموجهة للطفل، فثمة أطفال يمثلون أمام جمهور الأطفال، وأطفال يمثلون أمام جمهور الكبار، وهناك أيضا ممثلون كبار يمثلون للأطفال، فعلى هذا الأساس اهتم ممارسو المسرح بمحاولة إيجاد تعريف دقيق لمسرح الطفل، فمن أدق هذه التعريفات وأشملها ما كتبه "بيتر سالاد" PETER SALADE في كتابه "دراما الطفل": "مسرح الأطفال عالم كامل مستقل، وليس مجرد مبنى مستقل، إنه عالم الخيال والعاطفة في أرض الأحلام، وإذا نحن لم نضع هذا الفهم في اعتبارنا، أو تداخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في إبعاده عنا فإن النتيجة ستكون مسرحا بعيدا تماما عما نريد، إنه لن يكون مسرحا للأطفال قدر ما سيكون محاولة منا -نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا- استعادتها وسيصبح مجرد واجهة لعرض دمي ميتة لا حياة فيها..."².

¹ إبراهيم الياني، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع "مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الظاهرة المسرحية المغربية بين الجوانب الإبداعية والأبعاد التربوية"، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المزار، فاس، المغرب، سنة 2001-2002، ص: 20.

² مرسي سعد الدين، "حول مسرح الأطفال، أفكار وتساؤلات"، المؤسسة المصرية للنشر، العدد 45، سبتمبر 1967، ص: 44-45.

في حين يعرف الأستاذ "علي حمد الله" مسرح الطفل على أنه: "منظومة انضباطية اللفظ والوقت، وبتنسيق فني عاطفي وفكري موحد، يتعلم العاملون فيه النظام والانضباط والجرأة والروح الاجتماعية"¹.

ويذهب "ستانسلافسكي" إلى أنه: "من الضروري أن تمثل للأطفال كما هو ضروري أن تمثل للكبار، ولكن تمثيلنا للأطفال ينبغي أن يكون أفضل"²، فالطفل يكتسب قدرة كبيرة على استيعاب أحداث المسرحية أكثر من الكبار فإنه يلاحظ ويراقب كل صغيرة وكبيرة، وهذا ما جعل من إعداد مسرحية للطفل أمرا صعبا نوعا ما، "فإننا لا نستطيع أن نخدع الطفل بحيث نقدم له أعمالا مسرحية فجأة أو مسرحيات تعتمد على التوجيهات والنصائح المباشرة، ذلك أن الطفل كما يرى علماء النفس لا يعرف المجاملة ففي مثل هذه الأشياء، لأنه سوف يرحب بالمسرح الفني الجميل وسيفرض تلك الأعمال المسرحية الرديئة التي لا تنطبق عليها الشروط التي تشد انتباهه وتجذبه إليها"³.

"إذا كانت المقاييس العليا ضرورية في مسرح الطفل فلائها تعطي أثرا إجماليا أكبر من ذلك الذي تعطيه في مسرح الكبار الذي قد يتسم بالتكلف في أغلب الأحيان، ولأن موقف الطفل تجاه ذاته والآخرين سيتحدد في المستقبل من خلال تجربته الأولى مع الأعمال المسرحية المقدمة إليه، ومن ثمة ينبغي أن ينطبق على مسرح الأطفال كل منا ينطبق على مسرح الكبار من خصائص أدبية وفنية، إذ يحتاج إلى كتاب موهوبين مبدعين ودارسين لمكونات العمل المسرحي ومقوماته، وإلى مخرجين خلاقين ومتمرسين، هذا فضلا عن ضرورة إلمام كل من الكاتب والمخرج والممثل بطبيعة الطفل وبخصائص مراحل نموه وتطوره النفسي والعقلي"⁴.

¹ علي حمد الله، "أدب الأطفال"، ص: 107 نقلا عن www.masrahioun.com

² إبراهيم الياني، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الظاهرة المسرحية المغربية بين الجوانب الإبداعية والأبعاد التربوية، م س، ص: 43-44.

³ م، ن، ص: 44.

⁴ علي حمد الله، "أدب الأطفال"، ص: 107 نقلا عن www.masrahaion.com

ويضيف "ستانسلافسكي" في هذا الصدد:

"أن التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار، على أن يكون بصورة أفضل وأوضح وأنقى، حيث يقبل الأطفال على مسرحهم كأنهم ذاهبون للاحتفال بعيد، وهم يشاهدون على خشبته أعمالا لمؤلفين كبار"¹. فستان هنا يدعو الممثلين الكبار المحترفين إلى تمثيل مسرحيات الأطفال، وأن يكون هذا التمثيل واضحا جليا للطفل، فيبعث فيه المسرح الانبهار.

2-الأصول التاريخية لنشأة مسرح الطفل:

إن التأريخ لمسرح الطفل يعد قصيرا بالنظر إلى تاريخ ظهور المسرح الممتد إلى ثلاثة أو أربعة آلاف سنة، إذ "ترجع نشأة مسرح الطفل إلى أصول فرعونية وذلك من خلال ما يعرف بمسرح الدمى، حيث عُثِرَ على بعض الدمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسومات المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيلات موجهة للصغار"² وعادة ما تقام هذه التمثيلات على ضفاف النيل أو المعابر. وبخلاف هذا يرى "أرنوت": "أن أفلاطون أكد على وجود عرائس القفاز، إذ كان ديوثيوس يقدم عروضه على المسرح الكبير لا ديوثيوس في أثينا"³.

ويشير أرنوت أيضا: "أن فن العرائس نبع من السحر والطقوس في روما القديمة حيث كانوا يلعبون بدمية من القش في نهر النيجر تخليدا لذكرى الإنسان الضحية الذي كان يلقي به حيا وهو يقاوم"، لكن هذه الطقوس عرفت عند الفراعنة قبل الرومان وكانت الضحية امرأة.

غير أنه في إنجلترا وبالضبط في القرن الثاني عشر 12 ظهرت عدة تمثيلات وحكايات شعبية ومجموعة من القصص موجهة للأطفال، إلا أن بعض المؤرخين يرون أن التحديد الحقيقي لمفهوم ومصطلح هذا النوع من المسرح كان في أوروبا في القرن الثامن عشر 18 وبالتحديد في

¹ ينظر.أبو الحسن سلام، مسرح الطفل (النظرية - مصادر الثقافة - فنون النص - فنون العرض)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 2004، ص: 73.

² ينظر.فوزي عيسى، أدب الأطفال، الناشر، نشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1989، ص: 91.

³ ينظر، بيتر أرنوت، "مسرحيات بلا ممثلين"، ترجمة ألفريد ميخائيل، (د.ت)، ص: 12-22، نقلا عن عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر، (د.ت)، ص: 07.

فرنسا أين ذاع صيت "مدام ستيفان ידי لا جيلينيس" التي قدّمت "أول عرض مسرحي للأطفال سنة 1784 بباريس"¹.

وقد تم نشر أربع مجلات سنة 1780 بعنوان "مسرح التعليم" مثل (هاجر في الصحراء) و(الطفل المدلل) و(الأصدقاء المزيّفون)².

في حين يذهب البعض في تقديرهم إلى أن النشأة الحقيقية لمسرح الطفل تعود إلى "القرن التاسع عشر 19 وتربط ارتباطا وثيقا بالمحاولات المسرحية الرائدة لـ هانز كرستيان أندرسون 1805-1875"³. فهو يعد الرائد الحقيقي لمسرح الطفل والشهرة الواسعة التي حازت عليها كتاباته المسرحية وقد تم ترجمتها إلى عدة لغات ومنها "الحورية الصغيرة - عقلة الأصبع - البطة الدميمة - ملابس الإمبراطور"⁴.

ونظرا للأهمية التي يفترضها مسرح الطفل في العالم فقد أصبح إشكالية معاصرة لم تطرح إلا منذ فترة قريبة أين أصبحت الدول الأوروبية والأمريكية تعتني به خاصة، فهو يمثل بعدها الحضاري على المدى البعيد.

ففي أمريكا تم "إنشاء أول مسرح للأطفال سنة 1903، كان مسرحا تعليميا يشرف عليه الاتحاد التعليمي بنيويورك، كما وجدت أيضا جمعيات ومؤسسات خاصة بمسرح الأطفال أهمها جمعية الناشئين التي قدّمت أول عمل مسرحي لها سنة 1922، كما أنشئ مسرح أطفال عالمي بأمريكا سنة 1947"⁵.

¹ د. فوزي عيسى، أدب الأطفال، الناشر، نشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1989، ص: 91.

² عقيل مهدي يوسف، "التربية المسرحية في المدارس"، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ت)، ص: 07.

³ د. فوزي عيسى، أدب الأطفال، الناشر، نشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1989، ص: 91.

⁴ م، ن، ص: 92.

⁵ سيد ياسين (مشرف)، نسرین بغدادی (باحثا رئيسيا)، د. محمد عبد المعطي، مسرح الطفل في مصر، القاهرة، سنة 2004، ص: 11.

وعلى الرغم من معاناة دولة روسيا بسبب الحرب العالمية الأولى إلا أنه تم افتتاح "أول مسرح رسمي للأطفال في موسكو سنة 1919"¹، وكانت نتاليا ساز مديرة له.

أما في بريطانيا العظمى، فقد قامت السيدة "بيرتا فادل" بتأسيس مسرح "سكوتشي للأطفال سنة 1927 ودام هذا المسرح 40 عاما"².

إضافة إلى ذلك كانت فرقة بن جريت تقوم بعرض أعمال "شيكسبير" في مدارس لندن عام 1918. وتعد فرقة المسرح الاسكتلندي التي تكونت سنة 1927 أول فرقة من الممثلين الكبار المحترفين الذين يقدمون أعمالهم المسرحية للأطفال.

وفي ألمانيا افتتح "أول مسرح للأطفال بمدينة لايزرغ بألمانيا سنة 1946"³ فكان مسرح برلين بمثابة مدرسة للطفل تبهجه وتنمي فيه روح الشهامة وتحثه على التحلي بالأخلاق الفاضلة، فكانت أعماله مناسبة لأعمار الأطفال.

وفي إيطاليا قامت جيسي جرانتو "بإنشاء مسرح للأطفال سنة 1909"⁴ فكانت نصوصها المسرحية موجهة إلى الأطفال وإلى الآباء والأمهات أيضا.

3-نبذة تاريخية عن المسرح ونشأته في العالم العربي :

إن تجربة المسرح في الوطن العربي التي انطلقت قبل أكثر من قرن وبدأت تنتشر في أقطاره قد تتشابه من حيث النشأة والتكوين بحكم الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتبعية الاستعمارية في تلك الفترة، ويكتفي بعرض عينات لهذا النشاط في بعض أقطاره الوطن العربي .

¹ سيد ياسين (مشرف)، نسرین بغدادی (باحثا رئيسيا)، د.محمد عبد المعطي، مسرح الطفل في مصر، م، س، ص: 11.

² م، ن، ص: 11.

³ د.فوزي عيسى، "أدب الأطفال"، الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1998، ص: 92.

⁴ د.أبو الحسن سلام، "مسرح الطفل (النظرية-مصادر الثقافة فنون النص)"، الناشر: دار الوقاء لعنیا النشر والتوزیع، الطبعة الأولى، سنة 2004، ص: 62.

بدايات مسرح الطفل في البلاد العربية :

أما في الدول العربية فقد جاءت بدايات المسرح العربي بشكل عام مرتبطة بالمسرح المدرسي وجود الطلاب في النوادي والجمعيات .

وكانت البداية عن طريق "تمثيلات خيال الظل" والتي جاءت من الصين مع المغول الذين احتلوا العراق ، ثم ظهر هذا الفن في يد (حيكم شمس الدين بن محمد بن دانيال بن الخزاعي الموصللي) واستوطن في القاهرة وانتقل إلى تركيا عام 1517 على يد السلطان سليم الأول ، ثم منها انتشر في أوروبا .

وقد فعل التعليم في فترة مبكرة الحياة المسرحية ، مما انعكس على التأليف المسرحي ، والرغبة في كتابة النص المسرحي المعبر ، فقد أخذت البعثات الأجنبية تغزو البلاد الشامية منذ القرن السابع عشر ، حيث راحت تؤسس المدارس والأديرة والكنائس خدمة لرغبات الدول القادمة منها ومن أجل المحافظة على الطرق التجارية إلى الشرق الأقصى .

وقد بدأت هذه الارسلالات في إنشاء المدارس عام 1848 التي اهتمت بالمسرح المدرسي ، حيث ركزت في البداية على المسرحيات الدينية البحتة والأخلاقية ، إذا كان من تقاليد ختام السنة الدراسية بحفلات تحتوي على النشاط المسرحي ، وقد اهتمت شيئا فشيئا بتقديم مسرحيات ألفها كبار العالمين مثل "موليير" "راسين" و"كورني" و"شكسبير" .

وقد أتاح هذا للجمهور الاطلاع على المسرحيات العالمية ، وقد علل "ياغي" كثرة المدارس الأجنبية باهتمام الدول بفلسطين لما لها من المصالح ، فقد كثرت المدارس الأمريكية والألمانية والانجليزية والفرنسية والايطالية والروسية حيث لم تكن خاضعة لوزارة المعارف ، وأغلقت معظمها أبوابها أيام الحرب فلم يبقى سوى المدارس الألمانية والأمريكية.

وانتبه الوطنيون إلى خطورة الأمر ، إذ أن هذه المدارس غير معنية إلا بمصالحها فهي من الممكن أن تقفل في أية لحظة ، هذا بالإضافة إلى أنها لا تلي رغبات أهل البلاد ، ولا تتفق مع

حاجاتهم ، بل إنها تقدم ثقافة الغرب وتسليخ أهل البلاد عن ثقافتهم ، فقام "الشيخ محمد الصالح" في عام 1908 سنة إعلان الدستور العثماني ، ومن منطلق وطني بتأسيس مدرسة "روضة الفيحاء" التي اختفت أثناء الحرب العالمية الأولى ، ولكن بعد الاحتلال البريطاني استأنف ""الشيخ الصالح" مع أصدقائه تأسيس مدرسة وطنية باسم روضة المعارف.

كما تأسست في نابلس "مدرسة النجاح الوطنية" عان 1922 ، ورأسها "محمد عزة دروزة" حتى عام 1927 وأسس "السيكاكي" المدرسة الدستورية التابعة للجمعية التهديبية.

وقد اتجهت هذه المدارس الوطنية إلى تشكيل الشخصية الوطنية المعترزة بتاريخها وثقافتها وكان من الضروري أن تقدم البديل لأنشطة المدارس التبشيرية فاهتمت بالنشاط المسرحي. واعتمدت نظام الحفلات المسرحية في النهاية العام الدراسي أو في المناسبات الوطنية والأعياد الدينية، لهذا ظهرت للوجود مسرحيات عربية تعتمد التراث العربي وترتكز عليه بشكل قوى، منها (جابر عثرات الكرام وجريح بيروت وعنترة وصلاح الدين الأيوبي وطارق بن زياد وفتح الأندلس وغيرها) وقد توجه بعض مؤسسي هذه المدارس والقائمين عليها إلى الكتابة المسرحية، حيث قام "محمد عزة دروزة" المسرحية روايته "وفود النعمان إلى كسرى أنو شروان" وكتب مسرحية "عبد الرحمان الداخل" و"ملك العرب في الأندلس، كما تم التوجه نحو اعتماد مسرحية "مصرع كليبر" على جميع المدارس الثانوية، كجزء من المنهاج المقرر وتمكن القول أن البلاد العربية عرفت في تاريخها القديم مسرح الأطفال .

بأشكاله المختلفة مسرح العرائس، ومسرح خيال الظل، ومسرح البشري وقد جاء في كتابه الرحالة "كرستن نيبور" الذي زار الإسكندرية عام 1761 ومكث في مصر سنوات طويلة إن فن الأراجوز وخيال الظل كان منتشرًا في القاهرة وقال إنه جدير بالاهتمام، وسوف نتناول الدول العربية لأشكال المسرح ولاسيما مسرح الطفل المدرسي بالتفصيل

إن البدايات الأولى لنشأة مسرح الطفل في العالم العربي تتمثل في حكايات خيال الظل الذي هو "فن أصيل قائم بذاته وله أصول شرقية، هذا النمط يتوصل بالصورة والظل معا ويحتاج تبعا لذلك إلى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل الحركي. ولقد اتسم هذا اللون من الفن بمرونة الحركة التي جعلته صالحا لأن يؤدى في فناء المدارس أو داخل خيمة معينة في غاية البساطة، هذا الفن في مقدوره أن يصور الكثير من ضروب الخيال والحوادث المؤثرة والقصص الخيالية والأساطير وشخص خيال الظل مسطحة عادة ومصنوعة من جلد الحيوانات على أن تكون شفافة وملونة تزود بمفاصل ويتم تشغيلها بأسياخ حديدية يضغطها اللاعب على ستارة قطنية يوجد خلفها الضوء بينما يجلس النظارة في مواجهتها للنظر في خيالها"¹.

وكان الميلاد الحقيقي لهذا النوع على يد "دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري"² إضافة إلى هذا الفن ظهر فن آخر هو القراقوز الذي يعد نمطا من أنماط العرائس، فهناك عرائس اليد وهناك العرائس ذات الخيوط، فعرائس اليد أو العرائس القفازية "هي تلك التي تلبس في اليد وهناك العرائس ذات الخيوط، فعرائس اليد أو العرائس القفازية "هي تلك التي تلبس في اليد وتعتمد في حركتها على حركة أصابع اليد وهي بسيطة في صنعها ولا تحتاج إلى إمكانات كبيرة لإخراج عرض للعرائس، أما العرائس ذات الخيوط فهي عرائس يحركها اللاعب بخيوط من أعلى الرأس وهذا النوع أصعب من سابقه سواء في بنائه أو في اللعب به لأسباب كثيرة منها: بعد المسافة التي تفصل بين اللاعب والعروسة التي يحركها فهو لا يستطيع أن يتحكم فيها على نحو يمكنه من إبراز الحركات والانفعالات المطلوبة إلا بعد تدريب طويل"³.

ويعد "الشاعر محمد الهداوي 1885-1939"⁴ المؤلف والكاتب الأول والحقيقي لمسرح الطفل فقد كتب عددا من المسرحيات للأطفال في "فترة 1922-1939، وكتب 5 مسرحيات

¹ د.عواطف إبراهيم محمد، د.هدى محمد قناوي، "الطفل العربي والمسرح"، مكتبة الأنجلو المصرية سنة 1984، ص: 09.

² د.فوزي عيسى، "أدب الأطفال"، الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1998، ص: 94.

³ د.عواطف إبراهيم محمد، د.هدى محمد قناوي، "الطفل العربي والمسرح"، م س، ص: 10-11..

⁴ د.فوزي عيسى، "أدب الأطفال" م س، ص: 95.

نثرية وهي: حلم الطفل ليلة العيد، وهي مسرحية ذات فصلين نشرت عام 1929 - عواطف البنين: وهي مسرحية نثرية ذات فصل واحد نشرت عام 1929 - ضف إلى ذلك مسرحيتين شعريتين هما: المواساة: مسرحية شعرية من فصل واحد نشرت عام 1922 - الذئب والغنم: مسرحية شعرية نشرت عام 1939" وقد تعرض هذا الكتاب المسرحي إلى نقد لاذع، إذ تم اعتبار مسرحيته مجرد محاولات أولية تفتقر إلى الأسس المسرحية لكن في المقابل نجد أن الأستاذ عبد التواب يوسف يرى أن: "التجربة المسرحية للهداوي لم تكن بسيطة وإنما هي تحمل فهما عميقا لدور المسرح وحرفيته، فهي محاولات طيبة لبيئة بكر"¹، فجاءت لغته سهلة، باعتماده على اللغة الفصحى وكانت حواراته عذبة ومفرداته متداولة ليست غريبة.

ومن أهم الأدباء الذين ساروا على النهج الذي اتبعه الهداوي "الشاعر محمود غنيم" و"محمد رضوان" و"محمد يوسف المحجوب"، وكانت معظم أعمالهم مسرحيات إسلامية مستقاة من سيرة الأبطال والعظماء المسلمين، إلا أن هذه الأعمال اصطدمت بنقد العديد من الباحثين الذين وصفوها "بأحادية الوظيفة"²، فكان هدفها تعليميا فقط ولم تهدف إلى الترفيه والمتعة وتسلية الطفل.

4- الجذور التاريخية وواقع مسرح الطفل في الوطن العربي:

تعد حكايات خيال الظل البدايات الأولى لنشأة مسرح الطفل في العالم العربي، وقد اشتهر هذا الفن في عصر الخلافة العباسية، "يشير الشابيبي في كتابه "الدلالات" إلى حوار بين الشاعر المعروف (دعيل الجزاعي)، وأحد الفتيان هدد خلاله الشاعر في حضرة المأمون بأنه سيهجو الفتى وهو ابن أحد الطباخين، فيجيبه الفتى قائلا: والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال"³.

¹ فوزي عيسى، "أدب الأطفال"، م س، ص 96.

² م ن، ص 97.

³ م ن، ص 96.

وهذا دليل على أن هذا الفن كان معروف في ذلك الزمان وأنه فن السخرية والنقد اللاذع، ويعتبر "ابن دنيال الموصلي" رائد هذا الفن في القرن السابع هجري، و كان هذا الشكل يستهوي الكبار و الصغار على حد سواء، و امتد تأثيره إلى ملوك و أمراء تلك الفترة لما كان يوفره من متعة و تسلية، حتى انتشر و أصبح فنا شعبيا يجوب أصحابه المدن و القرى عارضين الحكايات التاريخية و الخيالية.

كما يشير محمد جمال الدين ابن دانيال في إحدى رسائله إلى شكل إرشادات مسرحية نظرية وتطبيقية "هيئ الشخص ورتبها واجعل ستارة المسرح بالشمع، ثم اعرض عملك على الجمهور، وقد أعددت نفسي لتقبل عملك، فقد ثبت فيه روح الائتمان إلى العرض و جعلته يشعر بأنه في خلوة معك. فإذا فعلت هذا ستجد نتيجة تسر خاطرك ستجد العرض و قد استوي أمامك، بديع المثل يفوق بالحقيقة المنبعثة من التجسيد ما كنت قد تخيله من قبل التنفيذ".

وفي فترة لاحقة وبالتحديد أثناء الحكم العثماني ظهر فن "الأراجوز" الذي كان موازيا لفن خيال الظل. الشكّلين كانا يعرضان في المناسبات يحضرهما الصغار والكبار. أما مسرح الطفل في شكله ومفهومه الحديث فهو حديث النشأة، و جاء مركبا للنهضة السياسية والفكرية والثقافية التي عرفت بها بعض البلدان العربية في منتصف القرن الماضي حيث حضي بالاهتمام سواء داخل المؤسسات التعليمية أو التربوية أو في المحيط الثقافي للطفل. خصوصا بعد ما تأكد للمشرفين أهمية هذا النشاط ومدى قدرته وفعاليته في تنمية شخصية الطفل العربي.

شهدت سنوات الخمسينات من القرن بداية استقلال الدول العربية و ظهور أنظمة الحكم الوطنية و انتشار المد القومي، ومعها بدا ظهور مسارح الأطفال المرتبطة في أحيان كثيرة بالأهداف الرسمية للدولة.

ونظرا لطبيعة العلاقة الوثيقة بين بعض الدول العربية ودول المنظومة الاشتراكية في ذلك الوقت، فقد كان من المنطقي التأثير بها في المجال الثقافي، لقد أعلنت بعض الدول العربية اعتناق

التوجه الاشتراكي كمصر والجزائر وسوريا والعراق "حيث كانت العلاقة وثيقة بين الاستقلال القومي في بلاد العالم الثالث وإنشاء مسارح الأطفال يماثلها هذا الترابط بين قيام الثورات الاشتراكية وقيام تلك المسارح و تكوينها كارتباط هذا الشكل الفني بالتربية و كل أشكالها و مضامينها"¹.

ليس غريبا أن يتم استيراد الأفكار الخاصة بمسرح الطفل، وبنفس الطريقة التي يتم بها استيراد مفهوم الثقافة الجماهيرية كنظام إداري و أسلوب فكري لتشكيل الأطفال و الشباب، لكن هذا لا يعني أنه لم توجد محاولات سبقت هذه التوجهات و التي يعود تاريخ ظهورها إلى العشرينيات من القرن الماضي و عليه سنحاول في هذه الخطوة من البحث استقراء بعض النماذج من التجارب العربية في هذا الميدان بمد الوقوف على سيرورتها و طبيعة خصائصها.

الطفل العربي ثروة الأمة الحقيقية ومستقبلها و بين حين تتجدد المؤتمرات وتناقش البحوث وتكثر الدراسات حوله . من تلك الدراسات الهامة "مسرح الطفل في الوطن العربي "

وقضية مسرح الطفل على المستوى الوطن العربي تشير إلى أن العرب القدماء عرفوا فنون المسرح الكبار اعتبارا من 1841 على يد النقاش القباني الصنوع بينما مسرح الطفل لم يعرف إلا خلال الخمسين السنة الأخيرة خصوصا في مصر و العراق والجزائر و سوريا .

وربما يجدر بنا أن نشير إلى ضرورة اهتمام الجهات الرسمية بمسرح الطفل أولا وربما لأسباب اقتصادية أساسا حيث أنه من النادر وغير المتوقع الآن على الأقل أن يدخل القطاع الخاص في إنتاج مسرحية الطفل نظر المتوقع البعض عدم الضمان ربحية ذلك المسرح تجاريا وربما لأسباب أخرى مثل عدم وجود الوعي الكامل لدى أصحاب رأس المال العربي للاستثمار في الفن المسرحي للطفل وفي كل الأحوال فضرورة تدخل الحكومات ودعمها من الأمور الهامة .

¹ - محمد عبد المعطي، مسرح الطفل بين الجمالية والتربوية، م س، ص 35.

وعندما نعود إلى واقع المسرح الذي يبدو بدوره غائبا أو متعترا، فمن خلال متابعة بعض الأعمال المسرحية الخاصة بالأطفال، نجد أن معظمها تركز على التناقص بين قيم الخير والشر، وهذا النوع من المسرحيات المقدمة للطفل تلجأ أوقع أحيانا في محذور التقرير المباشر الذي قد يصل إلى استخدام إحدى شخصيات العرض لكي تكون المتحدث الرسمي بلسان المؤلف مما يدل على عدم تمكن من توظيف الإمكانيات الدرامية في تجسيد وإيجاد وتلميح وإسقاط واستعارات ورموز وصور تخلق الجو العام الذي يشعر به الطفل بمتعة وإثارة دون أن يتلقى درسا مباشرة في الفروق بين الخير والشر .

ولقد خلق الله تعالى عز وجل الإنسان وفي داخله طبيعة فطرية تدرك ما هو خير ، ما هو حرام، وما هو حلال ومن ثم فإن الطفل ليس في حاجة حقيقة إلى التعرف على هذه الفروق بطريقة مباشرة ولكنهم في أشد الحاجة إلى المرور بتجربة نفسية (سيكولوجية) درامية ممتعة تعيد صياغة فكرهم ووجدانهم تجاه مفهوم أسرهم ومدرستهم والشارع الذي يرمون به ومجتمعهم وهو ما تفتقر إليه معظم المسرحيات التي تقدم للطفل ، لان المؤلفين كثير ما ينحازون إلى الجانب السهل والمباشر في التعبير، ويتركون التكوين المركب للنص المسرحي الذي من شأنه أن يصح جزءا عضويا من كيان الطفل .

يمكن القول بصفة عامة إن القصص الخيالية البعيدة عن الواقع والتي تعتمد على التهريج والأحلام وقصص سندريلا والأقزام تشكل النواة التي يركز عليها مسرح الطفل في العالم العربي اليوم ، وهي التي تؤدي 'حتمًا' إلى أن يغرف الطفل في الأحلام والخيال إلى أن يكبر ، ويصطدم بأرض الواقع .

ويلاحظ أن معظم المسرحيات التي تقدم للأطفال والتي تتناول أساطير والخيال والحيوانات وما شابه ذلك بصورة مثيرة وجدانه يجلبها طفل مرحلة رياض الأطفال ... وتمكن الاعتماد على أغنية خلال العرض أو في نهايته مما يجعله أكثر متعة للطفل.

الفصل الثالث

مسرح الطفل ونشأته في الجزائر

المبحث الأول: مسرح الطفل وواقعه في الجزائر

- 1- مسرح الطفل بالجزائر.
- 2- واقع مسرح الطفل في الجزائر قبل الاستقلال.
- 3- واقع مسرح الطفل في الجزائر بعد الاستقلال.

المبحث الثاني: مسرح الطفل دراسة في الشكل والمضمون.

- 1- الشخصية في مسرح الطفل.
- 2- أنواع مسرح الطفل.
- 3- علاقة المسرح المدرسي بنمو شخصية الطفل التلميذ.
- 4- أهداف مسرح الطفل.

المبحث الثالث: النص الدرامي في مسرح الطفل.

- 1- الكتابة الدرامية في مسرح الطفل.
- 2- خصائص الكتابة للأطفال.
- 3- النص الموجه للطفل.
- 4- قدرة الكاتب على الإبداع في تحديد كيفية الكتابة للأطفال.

المبحث الأول: مسرح الطفل وواقعه في الجزائر

1- مسرح الطفل بالجزائر

أ- واقع مسرح الطفل في الجزائر قبل الاستقلال:

تعددت الدراسات وآراء المهتمين لمسرح الطفل في الجزائر حول نشأته الأولى، وعن الظروف التي نشأ فيها سياسيا واجتماعيا وثقافيا، وأكثر هذه الدراسات شفافية والتزاما بالتسلسل الكرونولوجي التاريخي تلك التي قام بها (جلولي العيد) والتي انطلق فيها من الكرونولوجيا التاريخية لتواجد المسرح، إذ ربط نشأة الفن المسرحي الموجه لشريحة الأطفال بظهور المدارس العربية الحرة، وكان ذلك في مرحلة ما قبل الاستقلال، حيث كان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلمها المستنيرين، يقوم بكتابة نص مسرحي ليمثله التلاميذ، وكان ذلك وفق مناسبات معينة مثل الأعياد الدينية أو بمناسبة اختتام الموسم المدرسي، وكان عيد المولد النبوي، هو الذي يستقطب معظم المسرحيات الدينية التي تلهب الشعور الديني والوطني.¹

إن الميلاد الحقيقي للمسرح الجزائري مرتبط بالظروف التي كان يعيشها المجتمع إبان الاحتلال، المتمثلة في محاولات الاجتثاث والتشويه التي فرضت ضرورة العمل على إعادة بناء الفلك الثقافي، من خلال تسخير كل الأشكال الشعبية لتكريس الحس النضالي ضد الهيمنة الاستعمارية، كما رافقت هذه الحركة جهود الطبقة المثقفة، التي رسمت معالم النضال الفكري من خلال إصدار الصحف والإبداعات الأدبية، هذه الحركية ستخلق مع مطلع القرن العشرين مناخا اجتماعيا وثقافيا آخر و على أثره أنشأت الجمعيات والنوادي ذات الطابع الوطني والتربوي، ولعل أبرزها جمعية العلماء المسلمين والكشافة الإسلامية.

وفي ظل هذا الجو الثقافي المشحون بالوطنية، كان المسرح أحد الأنشطة التي ميزت هذه المنابر الثقافية والتربوية، وقد وجد بفضل الزيارات التي قامت بها الفرق العربية إلى الجزائر، ومن

¹ جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، 2007، 2008، ص 269، 270.

بينها فرقة "الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء" سنة 1909، و"فرقة عز الدين المصرية" سنة 1922 و"فرقة فاطمة رشدي" سنة 1931. هذه الزيارات حفزت مجموعة من الرواد على خوض تجربة المسرح في الجزائر أمثال علالو، رشيد قسنطيني وبشطارزي وغيرهم¹.

قد تكون هذه المحاولات هي البدايات الأولى للمسرح الجزائري، إن لم نستثني النص المسرحي الذي كتبه "إبراهيم دانيوس" بعنوان "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق"، حيث يعتبره الكثيرون نقطة تحول في إعادة التأسيس للبدايات الأولى للمسرح الجزائري والعربي بشكل عام.

أما فيم يخص مسرح الطفل في الجزائر، فإنه حديث النشأة مقارنة مع الدول العربية الأخرى، نظرا للظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها المجتمع الجزائري بشكل عام والطفل الجزائري بشكل خاص، الذي لم يعيش طفولته الحقيقية نظرا لحرمانه من أبسط الحقوق؛ فقد منع من التعليم ومن كل أشكال ومصادر الترفيه والثقافة هذا من جانب، ومن جانب آخر، وباعتبار أن المجتمع الجزائري جزء من التركيبة الثقافية العربية " التي كانت تنظر إلى الطفل على أنه رجل صغير، فلم يهتم بمتطلباته إلا بالقدر الذي يؤهله لكي يكون قادرا على تحمل مسؤولياته تجاه مجتمعه ووطنه...²

وبما أن طبيعة المجتمع الجزائري الثقافية كانت تعبر بالحكي كمصدر من مصادر الثقافة والمتعة، كانت حكايات الجدات والآباء والأمهات هي ربما المنبع الوحيد الذي كان يوفر للطفل الجزائري حيزا من المتعة والترفيه، والتي كان يشترك فيها الكبار "ولهذا لم يكن الطفل بخير في المواضيع بل كان متلقيا شاملا يتلقى كل ما يتلقاه السامع البالغ، وكانت العبرة للجميع حسب ما يقتضيه فهمه في المواضيع الخيالية والأسطورية وفي الشخصيات المبتكرة والحكايات المضحكة..³

¹ ينظر نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، ص 132

² ذكاء الحو، الطفل العربي وثقافة المجتمع، دار الحداثة ط1 1984 ص 18.

³ ينظر نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 134.

أما المسرح الموجه للطفل بمفهومه الدقيق، والذي يعتمد على ضوابط معرفية وفنية خاصة، فلم يظهر في الجزائر إلا في سنوات السبعينيات شأنه شأن الدول العربية الأخرى يقول نعمان الهيتي: "إذا أردنا بمسرح الطفل كل ما يقدم للأطفال قصد توجيههم فإنه قدس في الفكر، أما إذا كان المقصود ذلك الطرف الفني الذي يلتزم بضوابط فنية واجتماعية وتربوية ويستعين بوسائل نقدية في الوصول إلى الأطفال، فإنه في هذا الحال لا يزال من أحدث الفنون"¹.

ولو رجعنا إلى مسار الممارسة المسرحية في الجزائر قبل الاستقلال سنكتشف مدى الصعوبات الجمة التي واجهتها وأبرزها الرقابة التي فرضتها سلطة الاحتلال على العروض المسرحية، فقد لجأت إلى حل الفرق وتوقيف العروض المسرحية ذات الطابع السياسي التي توقظ الحس الوطني، وهذا ما يشير إليه مصطفى كاتب في تقديمه لمسرحية (الجرم) المقتبسة من مسرحية طرطوف لمولير، "في مشهد خصام شاب مع المجرم، سقطت من فوق رأسه قبعة حمراء وعمامة بيضاء وكان يرتدي جلابة زرقاء، وهي علامة تدل على العلم الفرنسي فأثار هذا المشهد ضجة كبيرة في القاعة، وتعلت الأصوات والزغاريد، مما دفع السلطات الفرنسية إلى التدخل لمنع مواصلة العرض، وسلطت عقوبات على أعضاء الفرقة، وهذا ما حدث كذلك (لبشطرزي) أثناء تقديمه لمسرحية "نكار الخير" التي بدأ مطلعها بأغنية (يا إخواني يا جزائريين) حيث استدعي من طرف الحاكم العسكري وتلقى وابلا من التوبيخ والتأنيب..²

إن الحديث عن مسرح الطفل في الجزائر قبل الاستقلال يجعلنا نشير إلى أن هذه الممارسة كانت موجهة إلى فئة معينة وهي فئة الشباب لأنه في الواقع لا المضامين ولا شكل الممارسة تدل على وجود مسرح الطفل بالمعنى الحقيقي، ولكن هذا لا يمنع من اعتبارها محاولات شجاعة تحسب لأصحابها لأنهم كان يقومون بدورهم في مرحلة من المراحل المصيرية من تاريخ الجزائر.

¹ - نعمان الهيتي أدب الأطفال فلسفته فنونه ووسائله مجلة البحوث، ط 2، 1979، ص 155

² ينظر نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 133.

ويخصي العيد جلولي أعمال أخرى مثل مسرحية "طارق بن زياد" (لمحمد صالح بن عتيق) ومسرحية "الصراع بين الحق والباطل (لعلي المرحوم) إضافة إلى المسرحية التي كتبها (محمد العابد الجيلالي) وهي مسرحية شعرية باللغة الفصحى، والتي تحدث صاحبها عن فكرة أضرار الخمر والمخدرات، حيث يمكن اعتبارها أقرب إلى المسرحية المدرسية وتمت كتابة هذه المسرحية حسب التقديرات قبل الحرب العالمية الثانية .

إلى هذا الجانب دور المسرح عند جمعية العلماء المسلمين إلى الدور المهم الذي يؤديه المسرح في الجانب التربوي والتعليمي، حيث كانت الجمعية ترى أن المسرح يعد الوسيط البيداغوجي لابد أن يحمل رسائل للخلف، فلا يكون مجرد حامل المحتوى، وهذا ما يؤكد عليه البشير الإبراهيمي حول أهميته وقيمه، فمسرحية واحدة خير من ألف خطبة، وكتابة مقال مطول حول الخطابة والتمثيل يصنف من مقومات النهضة الأخلاقية. زيادة على ذلك ساهمت الحركات الإصلاحية الوطنية وأبرزها "حركة انتصار الحريات الديمقراطية" في تفعيل النشاط المسرحي الموجه للأطفال والشباب ضمن إستراتيجية توعوية لتفعيل الحراك السياسي الوطني.

إن القاسم المشترك الذي استطاع أن يجمع بين هذه التجارب على اختلاف مضامينها أنها تمكنت من حشد الوعي الوطني لدى الجيل الذي سيصنع أمجاد الثورة، فقد شحن بفكرة ضرورة الكفاح من أجل استرجاع السيادة الوطنية، حيث تواصل العمل حتى اندلاع الثورة التحريرية سنة 1954. وحينها جوبه المسرح بالمنع والتضييق على نشاطاته "حيث قرر الاستعمار الفرنسي قهر الشعب أرضا وتاريخيا وثقافة وأمام هذا الوضع اضطر المسرح للجوء إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية"¹.

ويجمع بعض الدراسين أن عاصمة الغرب الجزائري شهدت نوعين من مسرح الطفل مسرح مدرسي ومسرح تربوي، فالنوع الأول بدايته كانت سنة 1937 في أحضان جمعية العلماء المسلمين، حيث شرعت مدرسة "الفلاح" التي تأسست إثر انعقاد المؤتمر الإسلامي في تقديم بعض

¹ ينظر نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س ، ص 137

النماذج التاريخية التي أدت دورا حاسما في مسيرة الأمة الإسلامية مثل (صلاح الدين الأيوبي، طارق بن زياد، عقبة بن نافع وغيرهم)، أما المسرح التربوي فقد تجسد من خلال أعمال "فرقة الشهاب" التي أسسها (أحمد بن تواتي)، إضافة إلى "فرقة النجاح" التي كانت تتعاطى الكتابة الجماعية للمسرح من فكرة واقتراح "حميدي سعيد .."¹.

وتشير الدراسات كذلك إلى فرقة مسرح الغد التي تأسست سنة 1949 على يد "رضا حاج حمو"، والذي شغل منصب مدير حصص الأطفال براديو الجزائر، وضمت الفرقة سبعون عضوا من مختلف الأعمار بما فيهم الأطفال من ست سنوات فما فوق، وقدمت العديد من الأعمال التي تشارك فيها هؤلاء الأطفال مثل "بعد الشدة يأتي الفرج" ثم "الجن المجنون" لكنها وللأسف لم تستمر طويلا، حيث اختفت مع ثورة التحرير.

في هذه المرحلة يعود الفضل إلى جمعية العلماء المسلمين والكشافة الإسلامية، الحاضن الأول لهذا الفن أثناء الاحتلال الفرنسي، وذلك بفضل تكاتف جهود كل من الكتاب الجزائريين، أمثال رضا حوحو الطاهر فضلاء أحمد توفيق المدني، محمد المدني، محمد العيد آل خليفة، محمد العابد الجيلالي وغيرهم، الذين أسهموا في رسم الخطوات الأولى لمسرح الطفل في الجزائر، وكان الدافع الأساس من هذا المحاولات، هو الحفاظ على الأجيال الصغيرة من سياسات الطمس والإلغاء التي مارسها الاستعمار الفرنسي ضد كل ما هو جزائري. هذه المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة كانت تستند إلى برنامج إصلاحي مدروس وموجه يهدف إلى إنتاج خطاب فكري مجابه لخطاب المستعمر الفرنسي. وتلت هذه المحاولات تأسيس العديد من الفرق في مختلف جهات الوطن نذكر منها على سبيل المثال "فرقة المسرح الجزائري" فرقة هواة التمثيل العربي" في كل من البليدة والمدينة "فرقة المزهر القسنطيني - فرقة الغد- فرقة المركز الجهوي للفن الدرامي - فرقة عبد القادر غالي بوهرا" ². وتمكنت هذه الفرق من تقديم العديد من أعمال باللغة العربية الفصحى

¹ أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته و تطوره م س ص 51.

² - ينظر: صالح مباركة المسرح الجزائري النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972 عرض و توثيق /دار الهدى عين مليلة الجزائر 2005 ص 38/37.

نذكر منها "الناشئة المهاجرة" سنة 1947. لمحمد صالح رمضان والتي حملت مضمونا دينيا تلخص في هجرة النبي صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة. وأعقبها عمل آخر لنفس الكاتب وهي مسرحية "الخنساء" والتي حملت هي الأخرى مضمونا دينيا.¹

إلا أن الذاكرة الثقافية لم تحتفظ بهذه الأعمال، لأنها كانت تكتب لتمثل، وسرعان ما تتعرض للنسيان والإهمال بعد ذلك، لاعتقاد كاتبها بدونية قيمتها الأدبية أو لأسباب قاهرة أخرى.

كما عرف الفن المسرحي الطفولي تفعيلا ونشاطا منقطع النظير، بخاصة بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تكاثرت على يدها المدارس الحرة، وفي الحقيقة أن هذه المسرحيات التي كانت تصدر على الرغم من توجهها للكبار أيضا، إلا أن الدارس لمضمونها يمكن أن يؤكد مدى صلاحيتها لشريحة الأطفال شكلا ومضمونا، وقد تعود ثنائية التوجه هذه إلى طبيعة المسرح الجزائري الذي كان في مرحلة التشكل والتكوين. "ويعود الفضل في هذه الفترة إلى (محمد العابد الجيلالي) الذي كتب أول مسرحية شعرية باللغة الفصحى، تتمحور فكرتها حول أضرار الخمر والمخدرات، وهي مسرحية شعرية مدرسية من أربعة فصول، تمت كتابتها قبل الحرب العالمية الثانية. كما كتب عبد الرحمان الجيلالي مسرحية مدرسية بعنوان (المولد النبوي) من ثلاثة فصول، وكان ذلك في أواخر العقد الخامس من القرن العشرين، وتم طبع هذه المسرحية بالجزائر سنة 1949، ومثلت فيها سنة 1951².

¹ ينظر نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م.س.ص، 135.

² -ينظر، جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، 2008، 2007، ص 271.

ب- واقع مسرح الطفل في الجزائر بعد الاستقلال:

يتفق أغلب الكتاب في المسرح الجزائري الموجه لشريحة الأطفال على أنه لم ير النور إلا بعد الاستقلال، وبعد تبني الدولة للفكر الاشتراكي رسميا، ويهدف إلى خلق إنسان يمكن أن يبني مجتمعا اشتراكيا جديدا.

ارتسم المشهد السياسي في الجزائر بعد الاستقلال باختيار النظام الاشتراكي، و بناءا على هذا الخيار ثم تكيف جميع القطاعات الاجتماعية والثقافية بما يساير هذا التوجه السياسي، وكان لمسرح الأطفال إحدى هذه القطاعات الثقافية التي تم توجيهها وتأطيرها من طرف النظام السياسي آنذاك يقول "حمدي جابري" نقلا عن "الهييتي": "أخذ مسرح الأطفال في الجزائر ينمو عن طريق المدارس الابتدائية باعتباره إحدى وسائل الثقافة لتوعية الأطفال وتنمية مداركهم، فإن الثورة الثقافية بدأت تعمل على تكوين الفرد الجزائري ليواكب معطيات مجتمع التحول الاشتراكي، ومن هذا المنطلق بدأ الاهتمام بمسرح الطفل....

وهذا ما يشير إليه العيد جلولي في كتابه النص الأدبي للأطفال في الجزائر حيث يقول "تجمع أغلب الأفلام الأجنبية التي كتبت عن المسرح الجزائري الموجه لشريحة من الأطفال، أنه لم يرى النور إلا بعد الاستقلال بعد تبني الدولة للفكر الاشتراكي رسميا، وهذا بهدف خلق إنسان يمكن أن يبني مجتمعا اشتراكيا جديدا"¹

لكن أن مسرحية الأطفال في الجزائر حتى نهاية الستينيات اقتصررت على بعض التمثيليات المدرسية التي كانت تقدم في المناسبات الوطنية والدينية، والتي كان يكتبها "عبد الحليم رايس"، "مصطفى كاتب"، "ولد عبد الرحمان كاكي"، "عبد الجليل مرتاض"، "الصالح مباركية"، "أحمد بوتشيشة"، "عبد الله أرويشاني". وبعد نهاية الستينيات بدأ الاهتمام يتزايد بمسرح الطفل، حيث

¹ - ينظر نقاش غالم، م س ، ص 139.

تمت طباعة العديد من النصوص المسرحية مثل "الناشئة المهاجرة"، "محظنة نجيب محمد صالح رمضان" ومسرحية "الحذاء الملعون" لجلول أحمد بدوي و"حكايات العم نجوان لخير الله عصار"¹.

وهذا ما كان له عظيم الأثر، ليس في خلق حركة مسرحية للأطفال فحسب، وإنما في تسخير المسرح باعتباره من الوسائل الفعالة في تكوين المواطن الاشتراكي، يقول سعيد مراد: "إذا كان مسرح الأطفال في الجزائر قد أخذ ينمو عن طريق المدرسة الابتدائية على أنه إحدى وسائل الثقافة لتوعية الأطفال وتنمية مداركهم، فإن الثورة الثقافية بدأت تعمل على تكوين الفرد الجزائري ليواكب معطيات مجتمع التحول الاشتراكي ولذلك بدأ الاهتمام بمسرح الأطفال"².

ويرى بعض المهتمين بالمسرح في الجزائر إلى أن هذا الفن بدأ يشق طريقه في نهاية الستينات، ويؤكدون أن عبد المالك بوقروح، بعد عودته من الدراسة في الخارج، كون فرقة مسرحية للأطفال.

وفي بداية السبعينات فتح باب المسرح الطفولي على مصراعيه، لتطفو إلى السطح الثقافي فرق مسرحية عديدة، ولقد خاضت بعض المؤسسات المسرحية التابعة للدولة تجارب خلال فترة السبعينات وبخاصة تجربة المسرح البلدي لمدينة وهران، عن طريق فرقة للأطفال أنشأتها جماعة شابة متحمسة تحت إشراف عبد القادر علولة، إلا أنها لم تصل إلى هدفها المنشود لاعتبارات مختلفة، ومع ذلك خاضت المغامرة الفنية والبيداغوجية الواعدة فأنجزت مسرحيات مثل (النحلة) و (كتر- لوزة)، إلا أنها لم تأت بالثمار المرجوة، وبقي الفراغ مذاك قائما"³.

¹ فوزي سليمان مسرح الطفل الافتخار إلى المعنى والدلالة، مجلة البيان الثقافية ع 162 مارس 2003 ص 23.

² ينظر، جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، م س، ص 273.

³ ينظر سعيد مراد، مقالات في السينما العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1 1991، ص 222.

وعلى إثر صدور قرار اللامركزية في المسرح سنة 1972 الذي نص على إنشاء مسارح جهوية، في كل من قسنطينة و عنابة ووهران وسيدي بلعباس، إضافة إلى المركز الوطني بالجزائر العاصمة، أنشأت فرق للأطفال تقدم عروضاً مسرحية لجمهور الصغار¹.

ويعتبر المسرح الجهوي لوهران الرائد في هذا المجال، حيث "بادر إلى إنجاز عمل خاص بالأطفال تمثل في تقديم مسرحية النحلة عام 1976، وهو عمل جماعي يتناول موضوع "النحلة" باعتبارها رمزا للعمل والإتقان، ورمزا للعدالة الاجتماعية، وتركت هذه المسرحية صدى طيبا في أوساط الأطفال، كما كان لها الفضل في تشجيع مسارح أخرى على التعاطي مع هذا النوع من المسرح"².

كانت هذه التجربة حافزا كبيرا للمسارح الأخرى على غرار مسرح سيدي بلعباس ومسرح الجزائر العاصمة وقسنطينة وغيرها، التي بادرت فيها فيما بعد إلى خوض هذه التجربة رغم قلة الإمكانيات وقلة الخبرة والتجربة في هذا المجال.

أما فيما يخص المهرجانات والفعاليات المسرحية الموجهة للطفل، فتجدر الإشارات إلى إسهامات الإتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، الذي أخذ على عاتقه إقامة المهرجان الوطني لأشبال هواري بومدين سنة 1977، وهو في الحقيقة مهرجان متنوع يستقطب فئات من الأطفال والشباب، وكان يهدف إلى تأطير هذه الفئات من خلال فعاليات ثقافية، قصد ترسيخ المبادئ الاشتراكية باعتبارها الخيار السياسي للنظام آنذاك، وشهدت دورات هذا المهرجان تقديم العديد من الأعمال المسرحية الطفولية، لكنها في الحقيقة بعيدة كل البعد عن عالم الطفولة، فالخطاب السياسي كان طاغيا على هذه الأعمال، يقول "حمدي الجابري": "وإن كانت هذه المهرجانات نجحت في خلق حركة مسرح الطفل في الجزائر إلا أنها حركة في اتجاه واحد، هدفها تسييس

¹ جميلة مصطفى الزقاي ، شعيرة المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، ص، 273.

² - أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته و تطوره م س ، ص 130.

الطفل الجزائري، وهو هدف وإن كان يخدم النظام السياسي آنذاك إلا أنه في الوقت نفسه يسلب الطفولة بعض من حقوقها"¹.

"وفي بداية الثمانينات ومن جهة المسارح ذات (المبادرة الحرة)، لم تكن النتائج في المستوى المطلوب والمتوقع، بل كانت مؤسسة باستثناء بعض الأعمال المسرحية التي رأت النور في بداية التسعينات، وقبل ذلك أي في سنة 1983 ظهر لأول مرة المهرجان الوطني لمسرح الأطفال بمدينة قسنطينة الذي شاركت فيه أيضا فرق الهواة، إضافة إلى المساعي الحثيثة للمسرح الإقليمي لمدينة وهران سنة 1975 الذي بدأ بتخصيص قسم لمسرح الأطفال، ومنذ هذه السنة وهو يقدم عروضه لبراعم الباهية"². ومن بين أولى هذه المهرجانات التي ظهرت، المهرجان الدولي لمدينة أرزيو الذي نظمت دورته الأولى سنة 1986، والذي يهدف إلى الاحتكاك بالتجارب الأجنبية في هذا الميدان"³ لكن هذا المهرجان مباشرة وبعد طبعته الأولى فشل في إعادة التجربة وانقطع لسنوات عدة نظر لعدة ظروف أبرزها غياب التمويل المادي، ثم عادوا النشاط في السنوات الأخيرة، لكن في شكل أيام مسرحية وطنية، وذلك بفضل القائمين على النشاط الثقافي بلبلدية أرزيو.

أما بالنسبة للمهرجان الثاني الذي تأسس في نفس السنة "فهو المهرجان الدولي لمسرح الطفل والماريونات بمدينة قسنطينة، ففي طبعته الأولى عرف حضورا محتشما للفرق الأجنبية، وبذلك فشل في تحقيق الغايات التي وجد من أجلها"⁴. وذلك راجع لقلة خبرة المنظمين، حيث كان تاريخ إجراء هذا المهرجان متزامن مع تاريخ إجراء المهرجان لمدينة أرزيو.

وأحدث في السنة نفسها "المهرجان الوطني للمسرح المدرسي لمدينة مستغانم بهدف تأطير الفرق المدرسية وتشجيعها على الممارسة المسرحية داخل المؤسسات التعليمية، فرغم انقطاعه عن

¹ - حمدي الجابري مسرح الطفل في الوطن العربي م س ص 112.

² - جميلة مصطفى الزقاي، شعيرة المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، م س، ص 275.

³ ينظر نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س. ص 142.

⁴ - ينظر م ن. ص، 142.

النشاط في سنوات التسعينات، إلا أنه عاود النشاط بصفة دورية حيث يشهد في السنوات الأخيرة حضورا مكثفا للفرق المدرسية من مختلف الولايات¹.

إن المتصفح للأعمال التي كتبت في سنوات السبعينات سيكشف أن مسرح الطفل كان حقل دعاية للأفكار السياسية، حيث نجد أن قطاع النشاط المسرحي سيطرت عليه أثناء هذه الفترة إطارات وفنانين دفعهم حماسهم السياسي إلى محاولة إقحام الطفل الجزائري في معترك السياسة في أغلب الأعمال التي قدمت في هذه الفترة.

قد لا يختلف اثنان في اعتبار سنوات الثمانينات مرحلة انتقالية عاشتها الجزائر حيث بدأت الساحة الثقافية تعيش نوعا من الانتعاش والانفتاح، وهذا ما يفسر حرص وزارة الثقافة على إحداث العديد من المهرجانات الوطنية والدولية قصد تفعيل الحركة المسرحية الطفولية، وإتاحة الفرصة للفرق المحترفة والهاوية للاحتكاك فيما بينها لتبادل التجارب والخبرات، كما عمدت كذلك إلى تأطير هذه المهرجانات من خلال الورشات التكوينية، والتي أشرف عليها المختصون في هذا الميدان، كما اعتمدت هذه المهرجانات على نظام المنافسة للظفر بالحوافز المادية وذلك لتشجيع الفرق للمزيد من العمل والإبداع.

واتخذ مسرح الطفل آنذاك طابعا دعائيا للمفهوم السياسي للدولة، والذي كانت تكشفه المهرجانات المتعددة في المدن المختلفة التي كانت تشرف عليها بعض أجهزة الدولة، ولم ينجح هذا النوع من المسرح، إلا في خلق حركة لمسرح الطفل، لكن دون خدمة أهوائه وميوله نفسيا وتربويا وجماليا.

وفي سنة 2006 تم ترسيم المهرجان الوطني لمسرح العرائس بولاية عين تموشنت تحت إشراف وزارة الثقافة، وبعد هذا المهرجان الوحيد على المستوى الوطني، فرغم الصعوبات التي تواجه القائمين عليه، إلا أنه يحدوهم الإصرار للارتقاء بهذا المهرجان ليصبح مهرجانا دوليا، وفي

¹ م، ن، ص 142.

طبعته الخامسة لشهر جوان 2011، لاحظنا الكثير من الجهود لإنجاح هذا المهرجان بأعمال مختلفة.

أما بالنسبة للأيام المسرحية الجهوية و الوطنية ،فتشهد الساحة المسرحية الطفولية نشاطا دائما في العديد من الولايات ،رغم قلة الإمكانيات المادية وضعف الهياكل القاعدية التي تحتضن هذا الفن ،إلا أن هذه الأيام تسجل حضورها السنوي ونذكر على سبيل المثال الأيام التي تحتضنها كل من المسيلة وبجاية وعنابة وغيرها من الولايات.

لكن للأسف رغم هذا النشاط المكثف إلا أن هذه الفعاليات تشوبها الكثير من السلبيات سواء على المستوى التنظيمي أو على المستوى الفني و ذلك ناتج عن قلة اهتمام الجهات الوصية وقلة تجربة القائمين عليها في هذا الميدان، فمن خلال تتبعنا المستمر لهذه الفعاليات فإننا لاحظنا عدم تحسن مستوى الفرق مما يبعث على البحث عن أسباب هذا الواقع، ولعل أبرز هذه الأسباب البادية للعيان هو النقص الفادح في التكوين المعرفي والفني للفرق الوطنية وهذا ما تعمل الجهات الوصية مؤخرا لتداركه حيث خصصت ميزانية خاصة للمسارح بغية تأطير دورات تكوينية، وهي مبادرة استحسناها الكثيرون لكن شرط أن توكل المهمة للذين هم أهل لها.

وفي المقابل لاحظنا تحسنا مضطربا في المستوى الفني لبعض الفرق التي تنشط ضمن إطار التعاونيات الخاصة، والتي تتوزع على الكثير من الولايات حيث تنشط بفضل البرنامج الذي اعتمدته وزارة الثقافة من خلال الصندوق الوطني للإبداع الذي يقوم بتمويل أعمال هذه التعاونيات، هناك الكثير من الجمعيات المسرحية التي تنشط المشهد المسرحي الطفولي، ونذكر منها جمعية قهواجي بأرزيو، جمعية الإشراف الجلفة، جمعية السلام بوهران، جمعية دعاء الغد قسنطينة، فرقة مسرح الحكيم بوهران، فرقة ضياء الخشبة تيارت، الأفراح المدية، مغنية، وغيرها من الفرق والجمعيات التي تحاول الاستمرار في العطاء.

"وإذا انتقلنا إلى بداية التسعينات سنجد (بوزيان بن عاشور) يستثني بعض الأعمال المسرحية التي عرضها مجموعة من المسرحيين أمثال (فوزية آيت الحاج)، (عمر فطموش) و (قادة بن شميسة)، إلا أنه لم تكن هناك مواصلة من طرف رجال مسرح موهوبين، ولذلك ندد "بوزيان" بتصرفات بعض دجالي الفن الذين كهربوا هذا القطاع، لأنهم لم يكونوا أهل فن أو شعر بل مقدمو عروض لا غير، تقمصوا أدوار رجال المسرح، وكان همهم الوحيد هو الربح الذي كان يسيرهم أكثر من حرصهم على شحذ الميول الفني للصغار أو الترويج عنهم. وإنما كانت تلك الأعمال المقترحة على الجمهور الصغير للمدارس، لا تشبه دروسا عن الأشياء، ولا حتى دروسا في الحياة"¹.

ولمزيد من التوضيح ارتأيت أن تكون الخطوة الموالية من البحث محاولة لرصد واقع وأشكال تجربة مسرح الطفل في الجزائر الخاصة بمسارح الدولة، إضافة إلى المهرجانات والأيام المسرحية.

¹ جميلة مصطفى الرقاي ، شعيرة المشهد في المسرح الطفولي المغاربي ، ص 275.

المبحث الثاني: مسرح الطفل دراسة في الشكل والمضمون

1- الشخصية في مسرح الطفل:

لعل المسرحية التي تناسب فئة الأطفال هي المسرحية ذات الحدث البسيط الذي يقوم على شخصية واحدة تكون محورية، وهذا ما يبرزه المسرح الأرسطي الذي يلتزم بالوحدات الثلاث: وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الفعل الذي يربط بدايته بوسطه ونهايته خيط واحد، يثير الطفل المتلقي من خلال المنطقية الفنية للحدث البسيط...¹.

وتعتبر الشخصية حاملة لأفكار الموضوع فيجب أن تكون ممثلة حاملة لأفكار الموضوع كما ذكرها عيسى عمراني ضمن كتابه المسرح المدرسي، "والشخصيات في مسرح الطفل الأرحح بها أن تقدم نماذج من الشخصيات الواقعية أو المتخيلة ضمن البناء الفني يتوحد الطفل ويتقمص تلك الشخصيات ويندمج معها، الشيء الذي يحقق التأثير والانتباه المجذوب تجاه الأطفال بحيث تستهويهم شخصيات الأبطال الشجعان والشخصيات النسائية المحبوبة التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال الأبطال وكذلك يحبون الشخصيات الغربية، والهزلية ويريدون أن يروا البطل أو البطلة تنتصر على الشرير وتترل به العقاب"².

ولعل التأثير الذي يظهر على الطفل أثناء تمثيله أو مشاهدته لمسرحية موجهة له نتيجة إعجاب وتأثره بصفات وسمات الشخصيات الواردة في المسرحية، بحيث الانطباع الأول الذي يراود الطفل هو نتيجة أولية من رؤية الشخصية من جوانب: الشكل والحجم والبنية والقوام وضخامة الشكل أو نحافته، ولكن التدقيق في جملة ما يدور فوق الركح من شكل الشخصيات ومكوناتها كشكل الفم والأنف والأسنان وشكل اليدين وحركتهما وحتى الملابس التي تكاد تكون جزءا من الجسم وهذا نتيجة الفحص الدقيق للشخصية التي تمثل مسرحيات موجهة لشريحة الأطفال.

¹ د.حسن شحاتة، أدبي الطفل العربي، دراسات وبحوث، دار المصرية اللبنانية، ط3، ص: 383.

² م ن، ص، 383-384.

2- أنواع مسرح الطفل:

ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي:

1-مسرح الطفل البشري: وهو المسرح الذي يكون فيه المؤدون آدميون سواء كانوا صغار أو كبار، إلا أن القاسم المشترك بينهما هو المتلقي الصغير(الطفل)، ويغلب على الطفل الطابع الاندماجي، لأن المسرح يريهم الحوادث أمامهم بأماكنها وأشخاصها، إضافة إلى مناظره وديكوراتها وإضاءته الساحرة، والتي تتعاون جميعا على نقل الطفل إلى العالم الذي يسعده أن يعيش فيه، أي أن عوامل الإيهام المسرحي مع خيال الطفل وموقفه الاندماجي يصل المتلقي (الطفل) إلى قمة المتعة و الانفعال و التأثير.¹

- ينقسم هذا النوع من المسرح إلى أنواع منها:

1 أ- مسرح الطفل المحترف: وهو ذلك المسرح البشري الذي يعمل على الاحتراف من أجل الأطفال الناشئة، وظيفته الاجتماعية تتمثل في بناء الأجيال الصاعدة من خلال المواضيع التي تعالجها وبالتالي غرس قيم أخلاقية في نفوسهم ; فهذا المسرح يحتاج إلى كاتب موهوب وبملاك ثقافة واسعة و ملم بالمقومات النفسية والسيكولوجية لمختلف مراحل نمو الطفل.²

فالمسرح له أهداف أخلاقية عالية تسير جنبا إلى جنب مع المتعة الفنية ,فالكاتب (المؤلف) يجب أن يقدم لجمهوره تجارب ممتعة يكون فيها واضح الهدف ,قوي السرد يعين الطفل على تلمس أفكاره وسط عالمه الذاتي .

فمسرح الأطفال المحترف يكون ممارسيه على قدر كبير من الاحتراف والإبداع ,لهم معرفة سابقة عن أصول الفن المسرحي ومعرفة مميزات لعالم الأطفال، لذلك نجد أن المسرح الذي يقدمه الكبار للأطفال قادر على تقديم قيم أخلاقية وجمالية ,لذلك يمكن أن ينقل فكر وفن المؤلف

¹ ينظر, أحمد نجيب ,أدب الأطفال علم و فن ,دار الفكر العربي ,القاهرة , ط 1. 1420.ص255

² ينظر,حنان عبد الحميد العناني ,الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل ,دار الفكر عان, ط1 1422 , 2002, ص 250

والمخرج إلى المشاهدين الصغار، فهو المسرح الذي ينمي شجاعتهم وثقتهم في أنفسهم ويعم على إيجاد التوازن بين المضمون الفني والأخلاقي و الاجتماعي و النفسي، و بين عناصر الفكاهة والمرح والتشويق، فهو يعمل على توسيع خيال الطفل وتقديم القيم العليا لهم، لذلك نجد أن معظم المسرحيات التي لاقت بإعجاب الأطفال كان يمثل بطولها البالغين من يبدو مظهرهم وكأنهم في الخامسة عشر وذلك كجزء من المسرحي.¹

يمكن القول أن مسرح الطفل المحترف هو الذي يقوم على أساس الاحترافية في جميع مستوياته كتابة وإخراجا و تمثيلا، حيث يحمل هدفا مزدوجا يقوم على تحقيق الجمالية الفنية و في الوقت نفسه يحقق الغاية الأخلاقية التي وجد من أجلها، ويتطلب هذا النوع أداء متقنا لأن الطفل صعب الإقناع لذلك يجب أن يكون للممثل قدرات هائلة في التمثيل .

1-ب- مسرح الطفل الخلاق(التلقائي): وهو النشاط المسرحي غير المرسوم يشرف

عليه المرشد، حيث يمكن للأطفال التعبير عن أنفسهم من خلال الفن المسرحي، فهدفه ليس الأداء وإنما التعبير الحر عن الخيال الخلاق لدى الطفل من خلال تدريبيه على أشكال فنية، وكذا تطويره تنمية التذوق المسرحي لديه، ويمكن استخدام الدراما الخلاقية كجزء من وحدة تعليمية كاملة يجسد فيها الطفل معارفه عن العلوم الاجتماعية والأدب، وذلك بتمثيل الشخصيات والمواقف التي تقابله في هذه الميادين، فالدراما الخلاقية تعتبر علاجاً للأطفال في الكثير من الحالات، كما تؤهلهم للاندماج في المجتمع ومعرفة ما يحيط بهم.

"إن بعض الدارسين والباحثين في هذا المجال يعتبرون أن النشاط التمثيلي يساعد الكثير من الناشئين (الأطفال) تعويض ما حرموا من خبرات، ومن أهمها خبرة استكشافهم لحياة الناس الآخرين حين يعبرون عنها بحركات جسمهم وكلماتهم، وبذلك يكتسب خبرة إنسانية هامة تعينه على النمو وتجعله أكثر تقبلا للفن بجميع أنواعه".²

¹ ينظر، حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، م، س، ص 251

² ينظر. م جولد بريج، ترجمة جميلة كامل، مسرح الطفل فلسفة و طريقة، القاهرة، ط 1، 2005، ص 32، 31.

فالنشاط التمثيلي حسبهم يساعد الطفل على فهم شخصيته ونفسه وذلك عندما يعبر عما يحس به ويحتلج شعوره عن طريق التمثيل. فالمسرح ينمي ملاحظة الطفل وتدريب ذاكرته، وتنمية قدرته على الحركة والحديث والمشاركة، واكتساب حاسة التخيل لديه، فممارستهم للتمثيل يرفع تذوقهم للمسرح والفنون وتصبح لديهم مهارات جديدة في مجال المسرح.

1 - ج - مسرح الطفل التنشيطي: وفيه يتعلم الطفل كيف يخرج الأصوات وكيف يهياً للمسرح ويتجاوب مع الشخصيات الأخرى، فهدفه النهائي هو العرض المسرحي، بحيث يتطلب الأداء المقنع للممثلين، لأن هناك متفرجين (الأطفال) عليه أن يسعدهم¹.

"لكن في المقابل على (الممثل) أن يعرف أن النجاح وال فشل هما نهايتان محتملتان للعمل المسرحي، وذلك عكس المسرحيات الخلاقة التي ليس لها تقدير نهائي، فالطفل كثيرا ما يتبين لديه قيمة ما يقوم به أقرانه و يود أن يقلدهم، فهو فوق خشبة المسرح كثيرا ما يكسب الثقة في قدراته على التأثير وخاصة على والديه وأصدقائه، ولكن الفشل والاستهزاء فقدان الثقة يمكن أن تكون مؤرقة لكل من الممثل والمتفرج"².

لذا يجب إرشاد الطفل بعناية حتى يتجنب الانزلاق إلى وضع يجعله يعاني من الفشل، وعدم ثقته بنفسه. فالدراما الترويحية لكي تكون مؤثرة فهي تحتاج لقائد متحمس ومرهف الحس، بحيث يمكن الاعتماد عليه في الحكم على إمكانيات وحدود الممثلين ، ويكون قادرا على أن يلهمهم للقيام بعمل رائع ؛ فالمكان المنطقي للمسرحيات الترويحية هو عند نهاية تجربة في المسرح الخلاق حيث يكون أمام الأطفال وقت غير محدد ليقدموا عرضا خلاقا ، ويكون القائد واثقا من نجاحهم قبل أن يعلن بداية العرض .

¹ ينظر، يعقوب الشاروني ، الدور التربوي لمسرح الأطفال و الممثل في مسرح الطفل ، الحلقة الدراسية مسرح حول الطفل، دار المصرية ، د ط 1986 ص 171 .

² ينظر، م . جولد بروج ، ترجمة جميلة كامل ، مسرح الطفل فلسفة و طريقة ، القاهرة ، ط 1 2005 ، ص 39

فالمسرح التنشيطي يقوم الأطفال بدور تمثيلي لبعض الأعمال الأدبية التي تحتوي مضامين ثقافية واجتماعية والتي تكسبهم عادات سلوكية وأخلاقية سامية الهدف .

2 - مسرح العرائس : لقد عرف استخدام الدمى كنوع من الاستحضار للغائب في الحضارات القديمة , وتعتبر عروضها (الدمى) من أقدم العروض في العالم لأنها ارتبطت في الغالب بالدين , وكان معروف في مصر الفرعونية و الصين و اليابان منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد . كما أن مسرح الدمى أقدم من مسرح الممثل في الهند، فملحة الماهاباراتا والرميانا كانت تقدمان على شكل عروض الدمى. "إن مسرح العرائس فن من الفنون التي رافقت الإنسان في تطوره وأخذت حقها من هذا التطور، حيث يوجد تلازم بين الطفل والدمية في حضارات الشعوب كافة التي صنعت على مختلف العصور من جميع المواد وبمختلف القياسات و الأشكال , والتي تثير عند الطفل التخيلات وينشأ بينهما عالم سحر و خاص يكاد يعتبرها الطفل كائنًا حيا سواء كانت تمثل شخصا أم حيوانا"¹.

- إن مسرح العرائس كثيرا ما يكون جزءا من برنامج كامل لتعريف القيم المسرحية للأطفال، وهو قد يتكون من أطفال يمثلون بطريقة خلاقة ليطوروا أنفسهم وطريقة تعبيرهم، وقد يكون الأداء فيه الأطفال يلعبون من أجل الأطفال بهدف تطوير المؤدى والمتفرج معا كما في المسرحيات الترويحية، وكذلك قد يقوم بالعمل فيه من البالغين ويكون الهدف الرئيسي هو الحصول على إعجاب المتفرجين.²

ينقسم مسرح العرائس إلى أربعة أنواع هي :

2-أ -العرائس القفازية: وهي أبسط العرائس في صنعها وتحريكها ولها رأس وأذرع مجوفة وجسم طويل يشبه كم الثوب، والفنان الذي يحركها يدخل يده في شكلها ويتحكم في

¹ ينظر، زينب محمود عبد المنعم، مسرح و دراما الطفل، القاهرة، ط1، 1428هـ، 2007م، ص151

² ينظر، جولد بيرج، ترجمة جميلة كامل، مسرح الطفل فلسفة و طريقة، القاهرة، ط1، 2005، ص35

رأسها وأذرعها بواسطة أصابعه، ويعد هذا النوع من أفضل العرائس عند الأطفال وذلك لسهولة تحريكها، غير أن نطاق حركتها محدود، لكن مستخدمها يكون ماهرا وخبير حتى لا تصبح غير مقنعة .

2-ب- عرائس خيال الظل: وهو فن له أصول شرقية وأشكال متعددة تتحرك من وراء شاشة تسمح بمرور الضوء حيث يوضع المصباح وراءها -وراء الشاشة - فيرى الجمهور هذه الدمى من الناحية الأخرى للشاشة. فمسرح العرائس يختلف عن المسرح البشري، فالأول عبارة عن أجسام اصطناعية يبدعها المؤلف وتحركها موهبة الفنان.

- إن مسرح العرائس عبارة عن تجارب درامية جادة في أسلوب مسرحي جديد على خشبة المسرح، وقد بُنيت مميزاته وتأثيراته الإيجابية على الطفل وسائل الإعلام خاصة التلفزيون، والتي بُنيت مميزات مسرح العرائس وتأثيراته الإيجابية على المتلقي [الطفل].

2-ج - عرائس العصي : تمتاز هذه العرائس بجمالها الأخاذ تصنع من عصي توضع على قمته مادة معينة بحيث تشكل رأس الدمية وترسم تقاطع الوجه حسب الدور الذي تقوم به الدمية وتكسى الدمى بقماش، فيقوم الممثل بالقبض عليها وتحريكها بما يتناسب مع أحداث القصة.

2-د - عرائس الخيوط [الماريونيت]: وهي عبارة عن أشكال متصلة أجزاؤها يتم التحكم فيها من الأعلى بواسطة خيوط وأسلاك يتراوح عددها من واحد إلى أربعين خيطا، وذلك حسب حجم العرائس، أو ما يؤديه من حركات، ويتطلب هذا النوع مهارة في الصنع أكثر من الأنواع الأخرى، كما أنها ليس من الضروري أن تكون معقدة، بحيث نجد أنها تجمع بين اتساع مجال الحركة وليونة التحريك ويسره.¹

¹ ينظر، أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر ط1، 1420، 2000، ص253

يعتبر مسرح العرائس من النوع المفضل لدى الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين الأربع والست سنوات، وإن كانوا لا يفقهون مضمون المسرحية إلا أن شكل الدمى وحركاتها هو الذي يثير فضولهم ويشد انتباههم.

3- المسرح المدرسي: يقتصر على جمهور من أطفال المدرسة، ويكون من تسيير معلمهم واستدعاء آبائهم وأمهاتهم لحضور العرض المسرحي الذي يقام بمناسبة معينة¹. فالمسرح المدرسي هو مسرح ينتمي إلى المدرسة بحكم المكان والأفراد المشاركين فيه والموضوعات المطروحة، والكتابة المناسبة لمرحلتهم، فالمسرح هنا تتنوع أشكاله ووظائفه وإمكانياته وذلك حسب الدور الذي يؤديه داخل المدرسة، كما يعتبر وسيلة غير مباشرة للتعليم من ناحية، والإحساس المبكر للدراما المبتكرة والمشاركة من ناحية أخرى. "إنه وسيلة لتحريض الإبداع لدى الأطفال اليافعين، ولقد اهتمت المؤسسات الرسمية والتربوية بالمسرح المدرسي كما توجهت إلى إدخاله في مناهج التعليم"².

وينقسم المسرح المدرسي إلى ثلاثة أقسام هي:

3-أ- مسرح الصف: وفيه يتخذ الصف مكانا، والتلاميذ ممثلين ومتلقين، والموضوعات التعليمية والبيئية محاور وأفكار، فالتمثيل عند الأطفال يبدأ في سم مبكرة من حياته في البيت ويجري في غرفة الصف وفي الروضة بطريقة مرتجلة وعن طريق اللعب الدرامي والحركة والرقص والتمثيل الصامت، وبالارتجال يقوم الأطفال بعمل قصص من تأليفهم وتمثيلها في الصف.

يعتمد مسرح الصف على المتاح داخله ليكون مواد صالحة لتشكيل عمل مسرحي صالح لفترات ما بين الساعات التدريسية أو بعد اليوم الدراسي وذلك تحت إشراف المدرس بحيث تكون مواد الصف المستعملة ضمن العملية التعليمية، لكي تكون عناصر تكميلية لنشاط الدراسي .

¹ ينظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح الدراما والطفل، القاهرة، ط1، 1422، 2007، ص146

² د.ماري إلياس، د. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص148

3-ب — مسرح الساحة المدرسية : وهو تلك العروض المسرحية التي تقدم داخل فناء المدرسة يقوم بها التلاميذ وإظهار مواهبهم وإبداعهم، وتكون موضوعاتها هادفة . وفيه تعرض مسرحيات اجتماعية وإنسانية واستعراضية تقوم في الفناء المدرسي على ما يقوم به التلاميذ من مهارات حركية وموسيقية، إضافة إلى ما يعرض من ألعاب تتشكل من عناصر الفرجة والمهارة في الألعاب السحرية القائمة على التفكير والاستنباط، كما تضمن هذه العروض نصوصا غنائية وقصصا ومواد دراسية ممسحة وتعتمد هذه العروض على الطبيعة وما تمتلكه المدرسة من أدوات .

3-ج — المسرح المدرسي : يقوم على عناصر مسرحية جادة لما فيه من ديكور وإضاءة ونصوص متنوعة، مع حضور أولياء التلاميذ وأساتذتهم. يقول بيتر سيلد¹ أنه ينبغي على المدرس أن يستمر في استخدام المكعبات الخشبية في إحدى أطراف غرف الصف حتى يبلغ التلاميذ سن الثالثة عشر، وهنا إذا شعر أنهم يرغبون في استخدام المسرح وطلبوا منه ذلك يمكنه حينئذ أن يفتح الستائر ويدعوهم لاستخدامه، ومن الثالثة حتى الخامسة يرى أنه ليس ثمة ضرر كبير للممثلين الصغار من أن يمثلوا أمام المتفرجين، أما قبل ذلك فالتمثيل يمكن أن يؤدي إلى تدمير الانهماك والإخلاص خاصة إذا ما كان بينهم بعض الكبار اللذين يضحكون دائما في اللحظات غير المناسبة¹.

3-علاقة المسرح المدرسي بنمو شخصية الطفل التلميذ:

إن العلم المسبق للكاتب عندما يكتب عمله المسرحي، حيث يكون له دراية كافية بالمسرح وحدوده، وإمكانياته، وللممثلين طاقاتهم وقدراتهم وللجمهور كذلك رغباته واحتياجاته... وهذه الأمور تسلط الضوء في نفسية الكاتب لمعرفة كل أسرار المسرح وحيله واعتبارات الفنية في تفعيل عروضه المسرحية، ويبقى في حيرة من أمره ودائم التساؤل بينه وبين نفسه كيف يمكن أن يخرج من هذه الاعتبارات عملا فنيا مشرفا للأطفال، وينتقل بهم من البيئة الحقيقية المتمثلة في الواقع إلى عالم الخيال المتجسد مع الأساطير.

¹ ينظر، حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر، عمان، ط 1 1422 2002، ص 243

ويعتبر المسرح المدرسي من اللبنة الفعالة والأساسية في اكتمال شخصية التلميذ، بحيث يكسبه الجرأة ويضفي على جو المدرسة المرح والبهجة.

وفي الجزائر هناك محاولات ارتجالية قائمة في بعض المناطق بطريقة عشوائية لا تتم على فهم صحيح لهذه العملية بحيث تبقى مقرونة بمناسبة الأعياد والاحتفالات السنوية، ولا بد بالتنويه بالمهرجانات الوطنية التي لم تلق المساندة دوماً تحتاج لمزيد من الاهتمام على غرار المهرجان الوطني الذي يقام بمدينة عين تموشنت شهر جوان من كل سنة المصادف لليوم العالمي للطفولة مسرح العرائس المخصص لمسرح الطفل.

ثم إن إقبال الطفل على التمثيل يُنمي من قدراته النفسية التي تساهم في اكتمال نمو ونضوج شخصية بشكل إيجابي وسليم. والمسرح الذي يقوم به التلميذ من أهم أنواع لعب الأطفال، فالقيام على سبيل الذكر لا الحصر بدور الأب، أو الدركي أو المحامي فهو يمثل ما يرى الكبار يمتنونونه أو يعلمونه، فهذا النوع من اللعب هو الركيزة وأساس نفسي يقوي به المسرح الذي يؤديه التلاميذ، فالتمثيل التلقائي اللاشعوري أو الدراما الإبداعية ثم المسرح التعليمي أو ذاك القائم على نصوص محضرة سابقا هي أهم أنواع النشاطات المسرحية الذي يؤديها الأطفال.

وكذا مسرح العرائس الذي ذكرناه فيما سبق والذي خصصت له الجزائر ممثلة في وزارة التربية الوطنية منذ عقد الثمانينات مهرجانات للمسرح المدرسي ومن أهمها مهرجان مستغانم، ومن أهم أهداف المسرح المدرسي الأساسية هي التثقيف والتربية والتهديب إلى جانب شحن بطاريات التلاميذ بغية تفجير مواهبهم فنيا.

يتخذ المسرح المدرسي أشكال عدة نذكر منها :

أ) **التمثيل التلقائي**: يعتمد هذا الجنس و يبنى كل اهتماماته على الطفل بحيث يكون هو المؤلف والممثل والمخرج، له كامل الحرية كما لو كان في الشارع عندما يحاول تقليد الكبار، وهو سبيل يشجع التلاميذ على تفجير طاقاتهم إبداعية المكبوتة و الكامنة ، يقوم على أساس الارتجال

ودون وجود نصوص حول فكرة قد تكون في غالب الأحيان خيالية ويشبه إلى حد بعيد كوميديا دي لارتي ثم إن الفكرة في هذا النوع تكون مستمدة من إحدى القصص أو من مواقف وتجارب الحياة أو من مشاهد وسحر الطبيعة.

وأهم ما يميز تمثيل الصغار أو الاهتمام بالحركات و الحوارات والحرس على أدائهم بإتقان ولا يولون اهتمام كثير سواء شاهدتهم أحد أو لم يشاهدتهم أحد لان هذا الأمر لا يعينهم إطلاقا، وللممثل التلقائي أهداف عديدة بحيث يساعد على تعويض كثير من الناشئين على اكتشاف الطفل حياة الناس الآخرين في نفسه بالتعبير عنها بحركات جسمه وشفتيه ولسانه وكلماته، وكل هذه الأمور تساعد على اكتساب خبرة إنسانية تعينه على النمو كما تجعله يولي اهتماما للفن ويقبل عليه ليصبح فنانا ليفجر قدراته و يحاول مواجهة المشكلات التي تعيقه بعقلانية و روح عالية واكتساب قوة الملاحظة للطفل نفسه. ناهيك عن اعتبار الدراما هي ما يفعله التلاميذ وليست جلوسه ليراقب ما يفعله غيره، وهي قاعدة أساسية و صلبة تساعد على ممارسة هذا التمثيل وللمشرف دور كبير كذلك في إنجاز تمثيل تلقائي.

ب) المسرح التعليمي: "وقد نسميه المسرح الذي يقدمه التلاميذ من نصوص معدة سلفا وهذا النوع من المسرح يمكن استخدامه على أوسع نطاق لتقديم مختلف المواد والمناهج الدراسية، بطريقة تربط التلميذ بمدرسته بما فيه من تشويق، وللدور الايجابي الذي تعطيه للتلميذ في العملية التعليمية، بحيث يتم استخدام التمثيل كطريقة ومنهج التعليم حتى ولو إنه هناك نقص واضح في إيراد النصوص المناسبة للمسرح التعليمي، من حيث الكتابة التأليف لذا نرجو الاهتمام بهذا الجنس بما فيه من قيمة حركية تجعل المسرح عموما له مكانة عالية وقيمة عامة .

ج) التمثيل بالعرائس: إن حب التلاميذ للدمى يمكنهم من ممارسة اللعب التمثيلي، في العرائس من أجدى الوسائل التي يمكن من خلالها تسلية التلاميذ بحيث تتيح له الفرصة- أي العرائس -من تنمية وتنشيط قدراته المكبوتة و الخلاقة .

ويمكن حصر أنواع الدمى: (العرائس) على شكل لأنواع معروفة نذكر منها بالتفصيل المتمثلة فيما يلي:

الدمى اليدوية القفازية

الدمى القفاز والأصبع

الدمى ذات القائم

الدمى خيال الظل

الماريوننت : الدمى ذات الخيوط

ويمكن إرجاع أصل ظهورها إلى أقدم الحضارات ، بحيث قيل أنها عاصرت الإنسان منذ فجر التاريخ ، وكانت هناك روايات شائعة عن الدمى المصرية والهندية و اليونانية و الرومانية إذ كانت تحمل في المواكب ، وتستخدم في المعابد .

وقد اهتمت إيطاليا وحدها بالعرائس منذ الأيام الرومانية إلى ما بعد ذلك دون سائر البلاد الأوروبية الأخرى، ثم دخلت على التوالي إلى كل من فرنسا وإسبانيا وألمانيا وأخيرا إنجلترا في العصر الإليزابيثي عن طريق رجالها العرضيين لأعمالهم.

4-أهداف مسرح الطفل:

4-أ- الأهداف التربوية التعليمية:

تتنوع الأهداف التربوية في مسرح الطفل من حيث الوعظ والإرشاد، ومن خلال تقديمه لأصول الحياة فينمي قدرات الطفل المعرفية ويظهر دوره التربوي "في غرس القيم النبيلة والمثل العليا في نفوسهم، وتنمية قدراتهم على معرفة مفردات اللغة واستعمالاتها المختلفة وإتقانها بصورة صحيحة"¹. فبفضل تلك المعاني والأفكار الإنسانية التي يتضمنها هذا المسرح يتلقى الطفل رسائل

¹ ينظر، حسن حمودي، الدور التربوي لمسرح الطفل، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد 119، مارس 1981، ص 175.

تربوية كالإخلاص والاحترام والشجاعة والبطولة. دون أن ننسى اكتسابهم لتلك المفردات والجميل المعبرة عن الخبرات والأحداث، والتي تساعدهم فيما بعد في التعبير بها عن رغباتهم وأفكارهم، كما يمكن الاعتماد على الدمية كوسيلة مهمة في تطوير الملكة التعبيرية لدى الطفل.

كما يساعد هذا المسرح التلاميذ في اكتساب القدرة على اللفظ السليم، والمفردات المختلفة في قاموس اللغة. فيسعى الطفل في استخدام تراكييها، ويتقن تركيب جملا بسيطة تؤدي الهدف لوحده، وبذلك يظهر هدف ذلك النوع من المسرح إلى تنمية ثقافة الطفل من خلال عدد من المسائل الهامة التي تتعلق بشخصيته وتطوير قدرته في التعبير ورفع مستوى ملكة الذوق الفني لديه.

وتؤكد جميع الدراسات عن تلك العروض التمثيلية الطفولية، لتلك المشاركة الفعالة للتلميذ من خلال التحضير والتدريب والعرض، فهي تغني الجوانب الفنية الأخرى لديه وتعطي تأكيدا ودليلا على أنها تساعد في إثراء الطفل فنيا فهي تنمي الذوق الموسيقي وتطور الروح التشكيلية، فيختبر التلميذ قدرته على الغناء والتعرف على صوته، وقدرة جسمه، وكذلك القدرة على التخيل والتركيز والاسترخاء. وبفضل قدرات التلميذ الخاصة في الإبداع فإن المسرح الطفولي يهيئ له الوضع لذلك كالحركة المختلفة، إضافة إلى تلك الحركات الراقصة أو التعبيرية التي تساعد على تطوير قدرته الجسدية، فيربط نشاطه هذا بأغنية أو نشيد أو أية أصوات أخرى مع حركات إيقاعية¹.

فمسرح الطفل ينمي القدرة الإبداعية لدى الطفل من خلال الفنون التي يقدمها، فالموسيقى والرقص والغناء. إضافة إلى الدور التربوي الذي يلعبه مسرح الدمى هناك دور تعليمي الذي يسعى إلى تنمية رغبة الطفل في التعلم، ويحقق له ميولاته بطريقة غير مباشرة بفضل تلك العروض الطفولية فهي "تقوم بدور وظيفي تعليمي من خلال تقديم المادة التاريخية أو العلمية أو

¹ ينظر، أسعد عبد الرزاق، د.عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، طبع في الجمهورية العراقية على مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل سنة 1980، ص 62.

سير الأبطال بطريقة مشوقة"¹. فيزرع مسرح الدمى الرغبة لدى الطفل في التعليم، وكسب حصيلة ثقافية وفكرية هائلة، ونقله للمعلومة والمعارف بأسلوب فني مشوق ولتلك المواد المدرسية كالحساب والرياضيات، والجغرافية والتربية الدينية، فيحاول تقريب المعلومة الحسائية الجامدة كتلك القواعد والقوانين التي تتميز بها المواد العلمية، فيأتي هنا دور المسرح بتقديمها بأسلوب خيالي مشوق تبث الطفل إلى الإصغاء ومحاولة فهم العرض وأفكار بطريقة غير مباشرة.

كما يسعى مسرح الدمى إلى سرد القصص سواء كانت واقعية أو خيالية، إضافة إلى الأحداث التاريخية وسير الشخصيات والبطولات، وهذا للاقتداء بها وبأدوارها وزرع الشجاعة ودفع الطفل إلى القيام بالأعمال الإنسانية التي يكون لها دور ووقع على المجتمع، وهنا يظهر دور هذا المسرح داخل الصف كونه يعطي طرق مغرية في التعامل مع المواد المدرسية المختلفة التي تتضمنها العروض التمثيلية لتخلق بذلك فرصة تعليمية هامة تصب وتستخدم في المناهج المدرسية.

وبهذه الصورة تظهر الأهمية التربوية والتعليمية في كونها توسع خيالهم، وتربي عواطفهم من خلال كل ما تقدمه لهم من معلومات ثقافية بأسلوب شيق ومحبب لدى الأطفال.

4-ب-الأهداف النفسية العلاجية:

إن أهداف هذا النوع من المسارح فعالة تسعى إلى إعداد الطفل إعدادا نفسيا، فيجنب الطفل الوقوع في العنف والوحدة والانتماء والغربة، وكلها مشاكل تهم نفسية الطفل لذا يسعى المسرح الطفولي إلى القضاء عليها، وعلى جملة من المشاكل النفسية.

وقد أكد هذا علماء النفس حول الدور النفسي الذي يلعبه مسرح الطفل أمام الطفل، فاعتبروه من أهم الوسائل التي تستخدم في تحقيق الشفاء النفسي، فالقيام بدور أو مشاهدة عرض ما من هذا المسرح، يؤدي إلى النقص في التوتر النفسي وتخفيف حدة الانفعال والمكبوتات المخزنة في أعماق الطفل، كما فصلوا وعرضوا جملا من الظواهر النفسية التي يمكن للدمية معالجتها وهي

¹ د. فوزي عيسى، أدب الأطفال، مسرح الطفل، القصة، الناشر المعارف الإسكندرية، جلال جزي وشركائه، د. ط. ت، ص 108.

الخلج، إذ يدمج الطفل في العروض المسرحية فيقضي بذلك على عيوب النطق من خلال دفع هذا الأخير إلى ترديد الكلمات سواء كانت في الحوارات أو الأغاني أو الأناشيد التي تتخلل العروض المسرحية، ويظهر تأثير المسرح في نفسية الطفل كبير جدا لدرجة أنه يتقبل ما تقوله برضا وإنصات في حين قد يرفض أحيانا الإصغاء إلى بعض الأوامر من والده¹.

وبهذه الصورة تظهر الأهمية النفسية لمسرح الطفل في خلق التوازن النفسي وإعطاء فرصة للطفل في التعبير عن كثير من الموضوعات التي تعكسها الحياة من حولها، كما يقضي على الكبت والضغط الانفعالي والخوف والتنفيس عن مكنوناتهم. كما أكد جوردن كريج* أن للمسرح "تأثير عميق وأقوى من الممثل الذي يتمنى أن يكون مثله، بل ويفوقه وهذا ما أسماه بالمسرح الخارق. ولتحقيق تأثير هذا الأخير على الطفل يسعى المختصون على أن تكون الملائمة، مناسبة لمواصفات الشخصية الطفولية، لذلك يجب أن تتميز الشخصية ببعض الصفات كالشجاعة التي تثير الضحك، أو أن تحمل صورا مغايرة عن تلك الشخصية الطبيعية، وتتصف بمواصفات وتقاسيم وجه وبنية جسمية. بمختلف الأشكال البشرية أو الحيوانية، وهذا من أجل إثارة الضحك في نفوس الأطفال كأن نجعل إذنا وأنفا ضخما أو أن نجعل من ذراعها طولا غير عادي.

ويظهر مدى تأثير الطفل بشخصيته لدرجة انه يراها كأننا يتعامل معها على هذا الأساس، وهذا عندما يمثل الطفل دور الأمر مع شخصيته أو من هو أصغر منه سنا، فنراه يركض مسرعا ليجعل منها نموذجا للطفل ويتمصص موقع أمه، خالقا نوعا من الإيهام لنفسه متصورا أنه هي فيمارس سلطته في الإدارة والتنظيم والنظافة، وبهذا يسقط حبه وغضبه التي تكون في أكثر الأحوال عواطفه الذاتية، وقد نلتمس في إعادته وتكراره للأحداث التي يمثلها أسباب ودوافع أمه الحقيقية معه خارج إطار اللعبة. وبهذا يبدأ بهضم وإدراك علاقته بأمه، ويكتشف من خلالها ما هو غريب والخطأ والصواب، كما أنه يشارك في حل أو وضع حلول لكل مشكلة تعارضه من قبل زملائه،

¹ ينظر موقع الأنترنت: www.google.ae/Eduforums/Archive/index-php/t-1903-html-7K/66 79-178-153

* جوردن كريج: Gordon Gaig (1872-1966)

أي أنه يجد حلا مقنعا لما قدمه أو شاهده¹. وهنا يظهر التأثير النفسي للشخصية في قدرة الطفل عن تقليد الآخرين والتعبير عن حركاتهم التي تساعد على تنمية وتطوير عملية الاكتشاف وتنمية قدراتهم العقلية في التعبير عن تخيلاتهم.

إضافة إلى كل هذا فإن مسرح الطفل يسعى إلى تحقيق ما يحبه الطفل وهو البهجة والضحك، إذا "يقوم بمهمة الترويح والمتعة والتسلية، وهو ما يحتاجه الطفل في المراحل العمرية، فهم يميلون إلى المرح والفكاهة ويتشوقون إلى ما يثير في نفوسهم هذه العادة السلوكية"². وبهذه الصورة فإن مسرح الطفل يعد أفضل وسيلة تسلية ومتعة في أوقات الفراغ.

4-ج- الأهداف الأخلاقية والاجتماعية:

نظرا لأن الطفل شريحة هامة في المجتمع، فهو يكتسب من قيما أخلاقية مختلفة سواء كانت جيدة أو سيئة، ولهذا الغرض جاء مسرح الطفل لتحقيق أهدافه الأخلاقية والاجتماعية المتمثلة في كونه يغرس في عقول وأذهان أطفالنا تلك القيم الأخلاقية النبيلة التي تدفعهم للالتزام بها، كالانضباط واحترام الأنظمة وعدم مخالفتها، بل يجب السير وفق منهج لتلك القواعد والقوانين المرسومة، ويكون بهذا مسرح الطفل أداة فعالة وهامة، فهو "معلم الأخلاق وخير دافع للسلوك الحسن، فهو يعلم الأطفال عن طريق الحركة المحببة إليهم، والتي تثير في نفوسهم الرغبة والتشويق للإقبال للعرض ومتابعة المسرحية..."³. ويكون لزرع السلوك الإيجابي في نفسية الطفل وتنمية الاتجاهات السلوكية، من خلال تقديم صورا أخلاقية حية من المجتمع كالخير والشر، الصدق والأمانة والخيانة وغيرها، ومدى تصارعها على لسان شخص مسرح الطفل في تبيان من هو الأفضل، وبطريقة ذكية من المؤلف يلهم بها الطفل فيجعله يندمج في العرض المسرحي لدرجة أنه ينبذ تصرفات تلك الشخصية الماكرة، محاولا فضحها، وبهذه الطريقة يتعلم الطفل جزاء كل نفس شريرة، وبهذه الصورة فمسرح الطفل يهدي إلى طرق الحق والأمانة والسلام.

¹ ينظر، أسعد عبد الرزاق، د.عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل م س، ص 39-40.

² ينظر، د.فوزي عيسى، أدب الأطفال، مسرح الطفل، القصة، م س، ص 108.

³ ينظر، عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق، د.ط.ت، ص 19.

كما يسعى هذا المسرح إلى "...إبداء الرأي والقدرة على العمل الجماعي، والانضباطية والنظام..."¹. فيعودهم على الالتزام بالمواعيد الخاصة في الرياض والمدارس والاهتمام بالملابس النظيفة الأنيقة وحسن التعامل مع الغير، سواء كان داخل الأسرة أو خارجها كالمساندة والقيام بتلك الأدوار البطولية، التي تقدم لهم في العروض الطفولية فتدفعهم إلى الاقتداء بها في حياتهم من خلال سير الأبطال والعظماء والمصلحين.

ويسهم المسرح الطفولي في تنمية استعداد الطفل وتوجيههم إلى الوجهة الاجتماعية السليمة بالمشاركة مع بقية الأفراد ليحقق التكيف الاجتماعي ومعرفته لخطر بعض الحقائق وأهميتها، والتميز بين أمور كثيرة كالحروب والنمو الصناعي، وهو بهذا المعنى يعلمهم الحقائق الحياتية بشكل واقعي ومؤثر، ليجعل منه إنسانا قادرا في التعبير على المواقف الاجتماعية. وهو وسيلة يكتسب بها الطفل قيما تساعد على التكيف والاندماج داخل المجتمع، كما يساعد على النمو والتقدم المستمر في استيعاب الصراع ومظاهره، ليكتسب بذلك تجاربا اجتماعية مختلفة. إضافة إلى أن هذا المسرح ينمي أشكال الوعي والتكوين والمتعة بشكل عام، وبشكل خاص ينمي القدرة على تكيف نفسه اجتماعيا، وهذا ما يحتاجه المرء باستمرار من أجل تطوير حياته في المجتمع².

ويطرح هذا المسرح جملة كبيرة من المشكلات الاجتماعية، التي يعيشها الطفل في بيئته سواء كان في البيئة الاجتماعية والعائلية، فيضع له حلولاً مناسبة لتلك المشاكل الاجتماعية. كما يقدم تلك "المعلومات العامة والحقائق المختلفة عن الحياة والمجتمع في بيئة الطفل، بتربية الجانب العملي وغرس حب العمل والإنتاج مع الحرص على النظام والترتيب"³. وهنا تظهر أهداف وأهمية مسرح الطفل على المستوى الاجتماعي، فهو الذي يدفع إلى إحلال السلوك الاجتماعي السوي، ويسعى إلى مساعدة الطفل على التكيف في الحياة الاجتماعية.

¹ عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال م س، ص 21.

² ينظر، أسعد عبد الرزاق، د.عوني كروي، طرق تدريس التمثيل، م س، ص 54-57.

³ ينظر، محمد حسن بريغش، أدب الأطفال، أهدافه وسبباته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1418هـ/1997م، ص 132.

ونظرا لأهمية هذا المسرح الصغير وأهدافه التي يحققها سعت الكثير من الدول والحكومات إلى إدماج هذا النوع في المدارس الابتدائية ورياض الأطفال، وقد تم مسرحية المناهج الدراسية وتقديمها على لسان شخوص هذا المسرح "ونظرا لأهمية هذا المسرح سعت بعض الدول للتخطيط بغية الاهتمام بهذا الفن المسرحي وإدخاله ضمن مناهج المدارس الابتدائية والتمهيدية. إذ أنه يهدف إلى تسلية الطفل وتعليمه وإتاحة الفرصة لقدراته الخلاقية في التنشيط والنمو.

كانت هذه هي أهم الأهداف التي يمكن أن يساهم مسرح الطفل مساهمة فعالة في تحقيقها، وهذا طبعا بمراعاة تلك الشروط الفنية المختلفة لمسرح الطفل.

المبحث الثالث: النص الدرامي في مسرح الطفل

1- الكتابة الدرامية في مسرح الطفل:

وهي بالمعنى الشائع للكلمة في مجال المسرح هي عملية صياغة نص مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحول النص إلى عرض من هذه القواعد وجود الحوار والإرشادات الإخراجية وتوزيع، دخول وخروج الشخصيات وتطور الفعل الدرامي¹.

والكتابة الدرامية هي صناعة التأليف المسرحي، فهي كمثل أي صناعة أخرى تحتاج إلى وعي عميق بكل تقنياتها وأسرارها وحيلها، فالكاتب المسرحي الذي يظن إن مهمته تقتصر على الإنفراد بنفسه، بل ويحكم على نفسه بالاختناق التدريجي فإن ذلك يجعل كتاباته فاشلة، ويبرر ذلك بأنه يكتب مسرحيات للقراءة، أما النص المسرحي فهو المتعلق بالكتابة والتأليف، فالانتهاء من كتابة النص هو بمثابة إشارة للبدء في العرض، فعنصر التأليف هو أكثر العناصر ثباتا واستقرارا واستمرارا² فهناك كثير من المهتمين بالمسرح في الميدان التربوي يستهينون بأهمية النص في مسرح الطفل فكل ما يؤثر في الجمهور من شعارات وخطب وأفكار دال على جودة النص المسرحي.

ومهما جرى على النص من تجريد أو تغريب فانه يضل محتفظا بشخصيته المتميزة وروحه الأصلية تماما كالمدونة الموسيقية التي لا تتأثر باختلاف أساليب القيادة الأوركستراية³.

يقول عز الدين إسماعيل في تعريفه للتأليف المسرحي: "التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية الأخرى من ارتباط بالحقيقة، والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقي وكيف يعرضها؟ ثم طريقة فهمها له"⁴.

¹ ينظر، د. ماري الياس، د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 256.

² ينظر، نبيل راغب، أفق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، الإسكندرية ط 1، 2001، ص 8

³ ينظر، عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 2001 ص 27.

⁴ - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لنشر الاسكندرية، ط 1، 1996، ص 13.

وتتأثر أساليب التأليف المسرحي وأنواعه طبقا لهدف الكاتب ومفهومه لمضمونه ومعالجته لمادته ونسبة لهدف الكاتب ، فهناك مسرحيات عديدة تكتب بهدف إثارة عدة قضايا وذلك بتجسيد عناصرها وخصائصها في شخصيات ومواقف متبلورة.

2- خصائص الكتابة للأطفال:

لعل المعرفة الجيدة التي يتميز بها الكاتب المتخصص في تأليف المسرحيات الموجهة لشريحة الأطفال، أو الجمهور الذي يكتب له، بديل أن كتاباته في مادتها وطريقتها وشكلها ومضمونها، تتوقف على نوع هذا الجمهور وخصائصه المعينة.

"ومن هذا المنطلق يجب أن نحيط علما بطبائع الأطفال الذين نكتب لهم وأن تكون على درجة وعي كبيرة بمراحل نموهم والخصائص التي تميز كل مرحلة من مراحل الطفولة بالإضافة إلى درجة نموهم العلمي سواء من ناحية المستوى اللغوي أو بالنسبة لمجموع رصيدهم من المعارف والمعلومات المختلفة"¹.

هذا يضاف إليه أن شريحة الأطفال في عمر معين، تختلف مستوياتهم العلمية واللغوية، حتى ولو كانوا أبناء فرقة دراسة واحدة، ومن غير المستبعد أن نجد طفلا في المدرسة يدرس في الصف الثالث مثلا يفوق في مستواه العلمي أو اللغوي زميلا له في الصف الخامس.

يتخذ كاتب الأطفال من المستوى العام معيارا له، هذا إذا صرفنا النظر عما قد يختاره للطفل، أن يراعي ظروفه الخاصة ومستواه الفعلي بعيدا عن الرمزية الغائرة والتعقيد.

ولا بد من الإشارة هنا إلى التفاوت الذي يميز جمهور أدب الأطفال في المستويات السيكولوجية والعلمية واللغوية، فهذا ينعكس كذلك بالضرورة بالتفاوت في المستويات الاقتصادية والاجتماعية وحتى الحضارية، فالواقع البيئي له دور كالأطفال الذين يعيشون في الأرياف يختلفون عن الأطفال الذين يعيشون في المدن.

¹- ابن زيان لخصر، المسرح المدرسي في الجزائر، واقع وآفاق، سنة 2001-2002، ص، 40.

وكذلك في النشاطات والميادين المختلفة، والتي لها دور في تفعيل شخصية صلبة وهناك عامل مهم ويتمثل في الفئة أو المحيط الذي نوجه له الكتابة لتوصيل الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها لجمهوره، لتيح مجال رؤية جديدة، ذلك أن الكاتب الذي يؤلف مسرحية لتقدم على مسرح الأطفال، يجب أن يتمكن من معرفة مستوى قدرات من سيقومون بتمثيلها على الركب، بحيث يؤلف لهم ما يسهل عليهم أدائه بوضوح ويسر ويهضمون فكرته بنجاح.

وهذا المؤلف الذي يكتب مسرحية ليقدمها الكبار على مسرح جمهوره الأطفال، فقد تكون المسرحيات تعليمية أو أخلاقية تنقيفية أو فكاهية ترفيهية هزلية، وفق الهدف الذي أراد الكاتب تحقيقه أو الطابع الذي يغلب عليها ولو أن هذه الأنواع كثيرا ما تتداخل، لتحقيق أهداف عديدة في وقت واحد، "ومن زاوية الممثلين تنقسم المسرحيات إلى أنواع أخرى منها:

- 1- مسرحيات يقوم بأداء أدوارها المتنوعة الأطفال أنفسهم.
- 2- مسرحيات يقوم بأداء أدوارها المختلفة ممثلين من الكبار ليقوم بمشاهدتها جمهور الأطفال.
- 3- مسرحيات تقدم بالعراس لجمهور من الصغار"¹

إن طريقة الكتابة للأطفال لا تحددها قدرة الكاتب على الإبداع وان كان أحد عناصرها ولكنها تتوقف على نوعية المستقبل وطبيعته حتى تتم عملية الإتصال*، لأن كل تفوت بين خصائص المرسل والمستقبل يخل بعملية الإتصال ولأن نوعية الرسالة الموجهة إلى جمهور القراء أو المشاهدين والمستمعين تتوقف على نوعية هذا الجمهور، كذلك تتوقف على الهدف المنشود من هذه الرسالة. وبصرف النظر عما إذا كانت المسرحية تهدف إلى توصيل قضية أو رسالة معينة أو تسعى لتسلية القارئ وإمتاعه، فهناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها وهذت من أجل الإثارة والسيطرة على مشاعر المشاهد الذي بدوره يتجاوب معها ذهنيا².

¹ د. أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دار الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1968، ص، 20.
* - الاتصال كما يرى Floy-debroky: إن الاتصال عملية نقل المعنى أو فكرة أو مهارة أو حكمة من شخص إلى آخر.

² - ينظر، نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص14

ولقد حاول العديد من الكتاب في أوروبا الاستجابة للانقلاب الذي أحدثه روسو بإعلانه إن هدف التربية هو أن يتعلم الإنسان كيف يعيش وأن تترك الفرصة للأطفال لتنمية مواهبهم الطبيعية وأن تقدم إليهم المعلومات التي هم في حاجة لها، ولكن معظم ما قدم كان بعيدا عن طبيعتهم متجاوزا خصوصياتهم فكانت في النهاية متجاهلة لمشاعر وأحاسيس الأطفال.

إذا كان الكاتب يسعى من أجل تحقيق النجاح في كتابته للأطفال، فعليه الإحاطة التامة بكل الخصائص الفنية التي تميز كل مرحلة من مراحل النمو، مع مراعاة قدرات الطفل واستعداده وتحصيله العلمي والمعرفي، وقد أثبتت البحوث العلمية أن هناك فروقا فردية في ذات الشخص نفسه ويعني ذلك اختلاف قدرات وسمات ومهارات الفرد الواحد من حيث القوة والضعف فكيف بالفروق الفردية بين جميع الأشخاص، ولذلك فإن الكاتب يكتب لمستويات متباينة وينبغي أن يكون على دراية صحيحة بالمستوى الذي يكتب له، فمثلا الأطفال في مرحلة مبكرة لا يعرفون القراءة من الكتب لكن من المسرحية، يفهم من شخصياتها وديكورها...إلخ.

وعلى هذان فالآباء والمربون ومخرجو المسرحيات مدعون إلى حسن اختيار النصوص التي تلائم المستوى الفعلي للفرد الواحد أو المستوى المتوسط لمجموعة أطفال ومن خصوصيات الكتابة المسرحية وأبرزها تلك الخبرة والموهبة الإبداعية للكاتب المسرحي وارتباطه الوثيق بالمجتمع من حوله وتفاعله الحي معه خاصة وأن للأطفال خصوصيات كثيرة، فالنص المسرحي الموجه للطفل يعتمد على الحكاية المشوقة كما يمتاز بقصر الجمل ووضوحها وقلة الحوار وكثرة الحركة، ولا بد كذلك من بعض الأغاني التي تفيد النص سواء في بناء الشخصية ودفع النص المسرحي إلى الأمام فيحرص بذلك الكاتب على شمولية عمله ليصل به إلى أكبر عدد من الأطفال وتتم بذلك عملية التواصل.

ومن أهم الشروط الواجب مراعاتها في الكتابة للأطفال حسب المؤلفة "فريجنيا فلاند"

مايلي:

• القدرة على التحليل والإحساس المرهف بالعدل والشفقة والحصيلة الغنية من المفردات اللغوية.

• عدم تفرغ للأطفال فقط، بل يجب على الأديب المختص في هذا الميدان ممارسة أعمال أخرى من أجل تطوير خبرته.

• الكتابة لهم عن حب دون النظر لأي اعتبارات أخرى.¹

وإذا كان الطفل شغوبا بالشخصيات الخيالية أو بحبه للمغامرة فليس مباحا للكاتب أن يغرق في الخيال فيسعى إلى تغيير الواقع خياليا أو ينفخ في الأجسام الحيوانية فيحيلها إلى مخلوقات أخرى، ولا ريب في أن السهولة في الأسلوب ووضوح الفكرة هما من أهم عناصر الوصول إلى عقل الطفل ووجدانه.

وقد أجاب الأديب الألماني "كلاوس" نيتشه عن سؤال طرح عليه بخصوص طريقتة في الكتابة للأطفال فقال: "إنني أفضل الكتابة بأسلوب واضح بغية التوجه بشكل مباشر ودفعة واحدة إلى عقول الأطفال وعواطفهم من خلال أحداث القصص، إنهم يردون أفعالا وأدلة عقلية مقنعة وملموسة يقدمها الأبطال لهم من خلال مجريات القصة وتناسب مع إمكاناتهم العقلية ليستقر المغزى أو الهدف التربوي من تلك القصص في نفوسهم، هذا المغزى الذي يجب أن يحمل في طياته العديد من القيم والمثل الأخلاقية كما يجب أن يكون محتبنا بعض الشيء ثم يظهر بشكل تدريجي من خلال تسلسل أحداث القصة وسرد جزئياتها، وهنا تبرز إحدى المهام الرئيسية للكاتب والتي تدل على أهم إيجابياته وخصائصه الفنية المتمثلة بضرورة وضعه لمجموعة دلالات في طريق الأطفال تكون بمثابة علامات هامه تدله على الهدف التربوي المراد الوصول إليه..."².

¹ - محمود علي، مجلة الفيصل، العدد 64، الشارقة، 2008، ص 87.

² - ينظر، محمد منذر لطفي، مجلد الآداب الأجنبية، العدد 2، القاهرة، ص 214.

هناك أيضاً خطأ فادح يرتكبه المنشغلون بالمسرح وخاصة مسرح الأطفال في الإصرار الكبير على كتابة مسرحيات خاصة جمهورها من الأطفال، والخطأ هنا ليس أن يقترب الكاتب من جمهوره ولا هي خطيئة أن يميل بمواهبه الخلاقة لطريقة ما لزيادة رواج إنتاجه¹.

تتأثر أساليب التأثير المسرحي وأنواعه طبقاً لهدف الكاتب ومفهومه لمضمونه، ومعالجته لموضوعه المختار وبالنسبة لهدف الكاتب المسرحي فإنه يقتصر على الإقناع والتعليم والتأكيد والتفسير، فنجاح المسرحية أو فشلها رهن قدرتها على الإقناع الفكري خاصة وأن الطفولة ليست أمر سهلاً باستيعابها في مراحل النمو الأولى وفي أحياناً أخرى نجد نوع من الكتاب الذين يسعون إلى تسلية قرائهم وامتعاهم بشتى الحيل والألعاب وهذه خاصية نادرة وليست مقصورة على الكتاب الذين يسعون إلى الرواج التجاري.

إن من واجبات الفنان المبدع أن يكون مخلصاً لنفسه ولفنه رغم مواجهته بعض الصعوبات من هذه الناحية، فإن استطاع إسعاد نفسه ومشاهديه فهذا شيء جميل ولكن إذا عمل على إسعاد مشاهديه دون نفسه فلن يكون هذا إلا على حساب موهبته الفنية.

لاشك أن هناك كتاب لا يحكمهم تماسك كبير، وكثير من الفنانين الجادين بالإمكانية يبيعون مواهبهم للفن التجاري، وفي هذه الحالة لا يمكننا التعميم فمهما كان كثر سيئو النية المشتغلون من أجل الشهرة والمادة والنفوذ، هناك من يكتبون بأمانة وإخلاص لما يعجبهم أنفسهم لا يكثرثون لأي أحد، وهناك مؤسسات وجمعيات للإخراج تهب هؤلاء الفنانين المبدعين فرصة ربما لا تكفي لكسب العيش ولكنها على الأقل تمكنه من إخراج أعمالهم بالجودة الفنية التي يستحقونها.

إن معظم مسرحيات الأطفال يكتبها إما هواة ليس لديهم أي أمل في عائدات مادية، وإنما يكتبون ما يظنون أنه سوف يسعد المتفرجين أو يكتبها محترفون يسعون إلى كسب إضافي بإنتاج

¹ ينظر، م جولدن برج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، تر، جميلة كامل، شارع الجبلية بالأوبرا، القاهرة، ط 1 2005، ص 67.

مسرحيات تجارية وإخراجها للصغار طبقا لوصفة معروفة ومن حسن الحظ أن معظم شروط مسابقات مسرحيات الأطفال تتضمن إرشادات نافعة مثل عدد الشخصيات، والحد الأقصى لعمر الأطفال و الطول المطلوب للمسرحية، أين الدراما الأمانة التي تتخلق في خيال الكاتب ثم تفصل حسب قدرات العقل يا ترى؟

ليس معنى هذا أن كتابة مسرحيات الأطفال هدف لا يستحق التقدير، وإنما معناه أن هناك خطأ في الممارسة، إن الكاتب يجب أن يكتب مسرحيات وحسب وليس مسرحيات للأطفال¹، ومن العوامل التي تؤثر في نوعية التأليف المسرحي مفهوم الكاتب لمضمونه أو منظوره للقضية المطروحة في مسرحية، فهناك الكاتب الذي يخضع مضمونه الفكري لحتميات الاتساق الدرامي والشكل الفني²، ومن المعروف أن هذا المضمون يشكل طبقا للمعالجة الدرامية التي تقدمه للجمهور في ضوء جديد كأنه يراه لأول مرة وبالتالي ليس هناك مضمون أو موضوع مطلق أو مجرد أو مستقل بذاته، ذلك أنه يستحيل الفصل بين المضمون الفكري والشكل الفني في العمل المسرحي الناضج.

ينصح بعض من الكتاب والمبدعين في كتابة مسرحية الأطفال بإتباع أربعة مبادئ وهي البطل التقليدي والصراع ، الضحك ، التبسيط والمغزى الأخلاقي.

إن الكاتب المسرحي عليه أن يقدم صراعا متوازنا فيوضح أن قوى الخير تستطيع أحيانا أن تهزم قوى الشر وأحيانا أخرى يكون الطرفان بالمستوى نفسه.

إضافة أن البطل يجب أن يكون صغيرا أكبر بقليل من مشاهديه من أجل التأثير على الأذهان بذكائه وإخلاصه لكن لا يعني كون البطل صغير السن وشريف له قدرة كبيرة في التأثير على جميع المتفرجين لأن امرأة عجوزا وشريرة قد يكون لها من الصفات ما يسبب نوع من الإبهار، أما بالنسبة للتبسيط ، " الأطفال لا يمكن أن يتابعوا قصة معقدة، الأطفال لا يمكن أن

¹ - ينظر، م جولدن برج، مسرح الأطفال، م س، ص 14.

² - ينظر، د. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي، م س، ص 17.

يفهموا كلمات ضخمة"¹، وهذا أمر صحيح كما أنني مؤيد لهذه المقولة فمن هو بسن السابعة لا يمكنه التفكير أو التخيل كمن هو في العشرين أو غير ذلك وحسب اعتقادي إن الطفل لا يهمله من مشاهدة المسرحية إلا التسلية طالما أن المسرحية تحتوي على نسبة من المرح، فالطفل يستطيع أن يتكامل معها من أجل بهجته وسروره مستعد تماما لأن يتجاهل كل ما لا يفهمه.

والمبدأ الرابع فهو المغزى الأخلاقي ومعناه أن تحتوي المسرحية على قيم مثل قول الحق وطاعة الوالدين، إن الكاتب المسرحي الذي يدفع ببعض المشاعر الرائعة، أو السلوك المثالي في مسرحية جوهرها التسلية، يعتقد بأن هذا هو واجبه، ليس هكذا تقرب إلى الأطفال القيم الأخلاقية لأن الأطفال لا ينتظرون أن يتعلموا شيئا وهم عادة لا يصدقون نصف ما يقوله أحدهم، "لا بد من توفير الحفة في أسلوب أدب الأطفال بحث نستطيع القول أن كل فقرة منه لا بد أن تحمل فكرة وابتسامة"².

إن هذه التي المبادئ التي ذكرناها سابقا ليست أساسية ولا على الكاتب المسرحي أن يعتبرها قواعد إطلاقا، فأدب الأطفال الجيد هو الذي يراعي خصائص الطفولة واحتياجاتها في إطار من المثل والقيم والنماذج والانطباعات السلمية، كما لا نستثني الفرحة والمسرح التي تؤدي بالطفل إلى الاستمتاع بشكل إيجابي فعلي وفعال في العرض الفني ومسرحيات النرح والفرحة التي تخوض القيم والدروس الأخلاقية، تجلب كذلك المتعة وتجعل الطفل ينتقل من شيء سالب للمتعة والفرح إلى بعث النشوة والسعادة، وهذا النوع من المسرحيات يجنب الطفل تلك الاختناقات النفسية بالنسبة لمرضى الاكتئاب النفسي.

وهكذا اتخذوا الكتابة للأطفال عملا يحتاج إلى تفكير في اللغة والأسلوب والهدف والكاتب مضطر إلى إتباع القواعد المتوافق عليها للكتابة في مجال مسرح الأطفال والإطلاع الواسع على عالم الطفولة.

¹ - ينظر، م جولدن برج، مسرح الأطفال، م س، ص 148.

² - ينظر، طلعت فهي خفاجي، أدب الأطفال، في مواجهة الغزو الثقافي، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط 1، ص 69.

يقول الأديب عبد التواب يوسف: "الكتابة للطفل لابد أن تتضمن الخيال بشرط أن يكون مسوغا ويدفع الطفل للتفكير وتلمس القيم العالية كالتنافس الشريف وحب العمل الجماعي وغيره... ، ودليل أهمية الخيال في أدب الطفل أن الكاتب الفرنسي "جون فرن" صوري أعماله (19) اختراعا وصلت الإنسانية إلى (17) اختراعا منها... وكل الإختراعات الحديثة كانت خيالا وحلما"¹.

كل هذا يشير إلى أن الكتابة للأطفال طريق مليء بالأشواق والعوائق، لا ضعف في الأطفال بل الطفل قارئ جيد ونشط في صغر سنه، خاصة إن خاطبته باللغة التي يفهمها والأدوات التي يحبها، وحتى يصل الكاتب إلى جمهوره من القراء الصغار ولكي يعيش برج عاجي بمعزل يناسبهم من أفكار وموضوعات وما اكتسبوه من لغة تناسب كل مستوى من مستويات نموهم عليه التعرف على مختلف مراحل الطفولة.

3-النص الموجه للطفل:

النص هو نواة العرض المسرحي وهو القاعدة الأساسية التي من أجلها تبني العناصر الأخرى من حوله²، ولما كان المسرح رسالة أساسية هي تركيز الضوء من خلال متعة فكرية وفنية على مواطن الخلل، بغية التبصير بها وتحديد المفاهيم بيذا أن هنالك اختلافا كبيرا في كونه يطرح الحلول الملائمة أم لا خاصة وإنه تعلق بمرحلة الطفولة وعلى المؤلف المختص بهذا المجال من الفن أن يكون متابعا للنصوص، و العروض المسرحية التي تتبع وتمثل بجميع تقنياتها، فالنص المسرحي ما كتب إلا ليمثل ويجسد على خشبة المسرح و على الكاتب أن يلم موضوعه بنوع من التوجيهات بالنسبة للطفل في أمور عقيدته بالإضافة إلى الموضوعات المتعلقة بالسيرة والتاريخ³، لنطبع في أذهان أطفالنا كل ماله علاقة بعقيدته الإسلامية و الحرص على أن نصور لهم الحياة الإنسانية كلها.

¹ - ينظر، طلعت فهمي خفاجي، أدب الطفل في مواجهة الغزو الثقافي، م س ، ص 76.

² - ينظر، أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح ، درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1 ، 2001، ص 115.

³ - ينظر، محمد حسن بريغس ، أدب الأطفال، أهدافه وسبباته، مؤسسة الرسالة لطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1998، ص 193.

كما أن العرض الناجح الموجه للطفل هو ذلك العرض الذي ينطلق بدءا من جانبه الأدبي أي من جانب النص حيث يجيد كاتبة اختيار فكرته وصياغة موضوعه، مراعى في ذلك مستوى الأطفال ومدى إدراكهم واستيعابهم لما يقدم لهم. بما يوافق مستواهم انتهاء في ذلك بإخراج ناجح محكم، وبين هذين الطرفين "النص والإخراج" تبني وتناسق جميع جوانب العرض المسرحي الأخرى متمثلة في السينوغرافيا والموسيقى و التمثيل وغيرهم من العناصر المكونة للعرض و يتجلى في أوضح صورة أمام الطفل المشاهد فحتى الإخراج في أفضل حالاته رؤية فنية للنص.

فمسرح الطفل يملك مناعة من خصوصية عالم الطفل نفسه، لأن المبدع في هذه الحالة ينبغي أن يوفر لنفسه كل آليات ومؤهلات المربي السيكولوجية والبيداغوجية والاجتماعية طبعا إلى جانب المؤهلات الفنية فيما يخص كتابة النص وإخراجه وتقطيعه وتحديد أهدافه التربوية التي ينبغي ألا تتناقض مع جمالية العرض كلية، و النص الموجه للطفل يقتضي أولا الإلمام بغموض اللغة القرية من إدراك الطفل وعالمه مما يعني أن النص ينطلق من المرجع من وجدان ذاكرة الطفل وعقله.

لاشك أن مفاهيم الخير كالحرية والتعاون والعمل والحب والاجتهاد وما إلى ذلك هي أهم الموضوعات المختارة من طرف المبدع المسرحي، كما يجب على النص المسرحي الموجه للطفل أن ينطلق من القدرة الطبيعية على الخلق والإبداع الأدبي فهما فطريا عميقا ومناسبا لعقلية الطفل ونفسيته وإحساسا رهيفا بمشاعره وتقديرا دقيقا لسعة خياله ومفتاحا للدخول إلى عالمه وإثارة تطلعه وتحمسه، ورغبته في التعلم والإستزادة من المعرفة إلى قدر كبير من مسرح الطفولة وعربدتها ونشوة معانقتها للحياة وحدة الشعور باللذة والألم¹، وبالمقابل فإن المتلقي مع النص المشخص يتم من خلال ما تطرحه المحمولات السينوغرافية، وعبر مستوى إدراكه واستيعابه لما يشاهده ويتلقاه ثم عبر ما لديه من زاد معرفي ثقافي ليموقع ذاته اتجاه هذا النص الشخص ومن هنا كانت العلاقة بين هذا المتلقي، والنص نابعة من ذوقه ورصيده المعرفي من جهة وبعلاقته بالنص من خلال الخشبة والرموز المسرحية من جهة أخرى، وهكذا واجب على المؤلف المسرحي أن يدخل في اعتباره

¹ - ينظر، د. مصطفى رمضاني، مجلة المشكاة، العدد 18، 1994، ص 48.

جانب المتلقي كأحد أهم العناصر التي تحقق نجاح مسرحيته، خصوصا إذا كان المتلقي طفلا يستوجب فيه مراعاة اعتبارات عدة كالسن والذوق والخلفيات المعرفية والنفسية والتي تجعل الكاتب ينطلق من عالم الطفل بميولاته وتطلعاته، لذلك كانت الكتابة للأطفال تتخذ جانب الصعوبة والحذر بما يميز عالم الطفولة من خصوصية ومن صعوبة في التعامل.

وأول ما على الكاتب المسرحي فعله وهو بصدد إعداد نصه للأطفال هو حسن اختياره للفكرة، والتي قد تكون فكرة وهدفا في الوقت نفسه، وقد تكون فكرة الكاتب نابعة من واقعة أو تكون من وحي الخيال أو من قصة مأخوذة أو مقتبسة من التراث أو التاريخ... إلخ.

النص المسرحي ليس إلا فكرة والمخرج وحده هو الذي يمتلك رؤياه الفنية، ولكل مسرحية فكرة تقتضيها ولها ارتباطها العضوي بالشخصيات والحوار وبلاعقدة أو الحبكة بل وسائل الأجزاء المسرحية الأخرى، وإذا ما تحددت الفكرة استوجب فيها شرط آخر وهو وضوحها وبساطتها بما يتناسب وفهم الأطفال وإدراكهم لها، فوضوح الفكرة وضوحا كاملا في ذهن الكاتب أمر واجب الوقف عنده مليا حتى لا تخرج هذه الفكرة غامضة مفككة، وحتى لا تضيع بين أحداثها التفصيلية والحدث الأساسي الذي يمثل عمودها الفقري والذي تتجمع حوله سائر التفاصيل والمواقف الأخرى و الفكرة في مسرحية الأطفال جادة أو فكاهية تتمثل في الغالب هدفها، وتعمل على تحريك مشاعر الأطفال نحو قيم يرتضيها المجتمع ويسعى إلى غرسها ودعمها.

ومادامت الكتابة المسرحية وسيلة الفكر الرئيسي، فإن الكاتب يكتب ليصور و يعبر عن أفكاره فإن جملة الاعتبارات التي يجب أن تراعى في مسرح الطفل تنطلق في أساسها من اعتبار المتلقي الذي هو غاية العمل الفني¹ والميزات الأساسية التي يمكن توظيفها في فهم المتلقي هي أنه الجمهور يتصل مع ذات الممثل الحقيقية المشخصة للنص الملم بمختلف التقنيات الدرامية من إضاءة وصوت وملابس ومناظر...، وجمهور المسرح ينفرد بميزة أساسية أنه العنصر الذي يكتمل به العمل المسرحي، "فالنص الدرامي هو الذي يأخذ الأسبقية وهو الأساس الذي يحدد نوعية العرض

¹ - ينظر، د. أبوالحسن سلام، حيرة النص المسرحي، درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2008، ص 157.

المسرحي في شكله الذي سيتابعه المشاهد"¹، وهو في ذات الوقت الجهة المؤهلة لتقييم المسرحية، فالعرض المسرحي إنما يجد صده الفعلي وتكامله الفكري والفني عند المتفرج فقط، من هنا كان على المؤلف المسرحي أن يدخل في اعتباره جانب المتلقي كأحد أهم العناصر التي تحقق النجاح، ومن أهم ما ينبغي أن يكون متوفرا للنص على صعيد الأسلوب تضمنه لسمات الوضوح والسلاسة والجمال، فحسن الصياغة اللغوية ووضوح الكلمات والتراكيب وترابطها وبساطة الأسلوب وقوة إقناعه كل ذلك له من المثيرات و من جوانب الجمال ما يثير إحاسيس المتلقي ويدفعها للتفاعل مع الكلمة بما يلونها من جمال وتعبير و حسن انتقاء والحديث هاهنا يحيلنا إلى طرح خصائص واعتبارات الكتابة الموجهة للطفل من أهمها:

- توخي البساطة والسهولة والوضوح في عرض الموضوعات.
- الابتعاد عن غريب اللفظ ومجاز الأسلوب
- استخدام الجمل والعبارات المألوفة من غير مبالغة أو إسراف.
- اختيار الألفاظ التي تثير المعاني الحسية والتي تجعل الطفل يدرك بخياله الأحداث والوقائع المسموعة

ومن هنا لا تصبح قضية النص المسرحي قضية التعبير عن واقع حياتنا الاجتماعية، إنما هي بالإضافة إلى ذلك قضية تنوير هذا الواقع وإضاءة جوانبه المختلفة"²، لكن يظل المحك الرئيسي لقدرة المؤلف المسرحي متمثلا في تمكنه من أسرار صيغته المسرحية كما تتمثل في عناصر التكثيف و البلورة وتدفق السياق في حيوية تساعد جميع المهتمين والقائمين على تكوين عرض المسرحية المراد إنتاجها، فأحداث المسرحية تتابع على أحداث وقوانين الأسباب والنتائج كما أن الكاتب المسرحي القدير يملك من الحس المسرحي ما يجعله يشعر بوظيفة كل كلمة وإيماءة في الحركة، وبهذا المقام وجب علينا ذكر أهم العناصر الأدبية المكونة للعمل المسرحي للطفل وهي اللغة،

¹ - ينظر، منصوري كريمة، رسالة ماجستير، خصائص الكتابة الدرامية عند عبد القادر علولة، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران 2006/2005، ص198.

² - ينظر، أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، م س، ص118.

الحوار، العقدة (الحبكة) الشخصيات والأحداث ثم الفكرة أو الموضوع لتصل في الأخير إلى النهاية، وكل عنصر من عناصر البناء الفني للمسرحية له وظيفة محددة ويتبادل عوامل التأثير والتأثر من العناصر الأخرى وسنشرح ذلك في العنصر الآتي لهذا الفصل.

4- عملية الاتصال وقدرة الكاتب على الإبداع في الكتابة للطفل:

ولعل كيفية الكتابة للأطفال، لا تحددها قدرة الكاتب على الإبداع، وإن كان ذلك أحد عناصرها، ولكنها تستند على نوعية المستقبل وطبيعته حتى تتم عملية الاتصال*، بحيث أن كل تفاوت بين ميزات المرسل والمستقبل يفقد مشروعية تحقيق الاتصال، وبالتالي يحدث خلل، ولأن نوعية الرسالة الموجهة إلى جمهور المشاهدين والقراء والمستمعين تتوقف على نوعية فئة الجمهور... وكذلك تنحصر على الهدف المراد تحقيقه من خلال الرسالة في حد ذاتها.

وقد أحدث جون جاك روسو الفرنسي انقلابا بإعلانه أن هدف التربية هو أن يتعلم الإنسان كيف يعيش ويضمن استمراره في الحياة وأن يترك الفرصة للأطفال لتفجير قدراتهم ومواهبهم الطبيعية، وأن توفر لهم المعلومات التي هم في حاجة إليها¹.

فالإحاطة بكل الخصائص النفسية التي تميز كل مرحلة من مراحل النمو مع مراعاة قدرات الطفل واستعداداته الفطرية، وتحصيله العلمي والمعرفي هي من الميزات التي يجب أن تتوفر في الكاتب الذي يصبو لأن يكون ناجحا في ما يقدمه منت كتابات موجهة لشريحة الأطفال.

وقد أثبتت عدد من البحوث العلمية أن هناك فروقا فردية في ذات الفرد نفسه ويعني ذلك اختلاف قدرات وسمات ومهارات الفرد الواحد من حيث القوة والضعف، وهناك كذلك فروق فردية بين الأفراد، ومن هذا الذي ذكرناه نكتشف أن الكاتب يكتب لمستويات عديدة ومتباينة وينبغي أن يكون على دراية بالمستوى الذي يكتب له، وهو على علم بمراحل نمو الطفل.

* الاتصال كما يرى F LOYDEBROKI، إن الاتصال عملية نقل معنى أو فكرة أو مهارة أو حكمة من شخص لآخر.

¹ -ينظر، ابن زيان لخضر، المسرح المدرسي في الجزائر، م س، ص، 42.

وفي حوار أجري مع عز الدين جلاوي من طرف مجلة النور حول الإبداع والكتابة للطفل يقول¹

النور: لماذا تكتب ولمن تكتب؟

عز الدين جلاوي : لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال بعجالة لأنه موضوع فلسفي أعمق من أن يجاب عنه في أسطر أو صفحات لكني ببساطة أستطيع أن أقول أن الطبيعة قلدتني وسام الكتابة لا أملك إلا أن أكتب, أنا أكتب لنفسي بالدرجة الأولى، لأكون لأحس بوجودي أكتب، كما أكتب للآخرين الذين أريد أن أتواصل معهم لأجل بناء الحياة ولو من باب زرع الزهور الجميلة فيها أي ولو من باب تنمية الذوق والأحاسيس والجمال في الإنسان وفي الحياة.

النور : ماذا عن خصوصية تجربتك الإبداعية؟

عز الدين جلاوي : هذا السؤال يجيب عنه النقد غير أن ما وضعته نصب عيني منذ بدايتي الأولى أن أكون صادقا في الكتابة مع نفسي ومع القارئ، وهو صدق في أولا وفكري ثانيا، لذا أخلصت للكتابة وسعيت كي يكون كل عمل جديد هو إضافة جديدة لتجربتي الإبداعية، وإضافة لما يكتبه جيلي، أهتم كثيرا في كتاباتي باللغة وأعتبرها عروس العمل الإبداعي، لا أدب دون لغة جميلة راقية فاتنة مغرية مراودة عاشقة، وقد لفت ذلك اهتمام النقد حتى قالوا أنت تكتب قصائد في كثير من مقاطعك الروائية والمسرحية والقصصية، تتناص مع أعمال الإبداعية كل الثقافة العربية والثقافة الشعبية الجزائرية وأسعى لاستحضار ذلك بعمق. أهتم بعملتي الإبداعي اهتماما فائقا احتراما لنفسي أولا واحتراما لقرائي ثانيا وغيره على الأدب العربي قبل كل شيء، هذا الأدب الذي نريده أن يبقى عظيما متجددا قابلا للحياة وقابلا لبناء الإنسان.

النور : ما هو واقع أدب الطفل في العالم العربي .. وهل يمكن إلقاء الضوء على أدب الطفل بالجزائر .. وأبرز كتابه؟

¹ أحمد طایل، جريدة النور 2007/10/09، عن الموقع الإلكتروني ، www.alnoor.se/article.asp?id=14534

عز الدين جلاوجي : لا أستطع أن أقيم تجربة أدب الطفل في العالم العربي لأن ذلك يحتاج إلى تخصص ويحتاج إلى حضور، وتنقل الكتاب من وإلى الجزائر لا يسمح بتكوين صورة واضحة، خاصة الكتاب الأدبي لحساب الكتاب الديني، كل ما نعرفه من الكتاب العرب ما قدمه الشاعر السوري الكبير سليمان العيسى وما تقوم به إمارة الشارقة عبر مسابقتها السنوية. في الجزائر يشهد سوق كتاب الطفل فوضى كبيرة في غياب رقابة صارمة حيث أصبح كل راغب في التأليف للأطفال يصدر ما شاء مادام قادرا ماديا وهذا خطر كبير على فلذات أكبادنا وأستطيع أن أذكر من الكتاب المتميزين للطفل في الجزائر أحمد منور في كتابة القصة وفي الشعر مصطفى الغماري وأحسن دواس، وناصر لوحيشي، وحرز الله بوزيد، وفي المسرح أحسن تلياني ومازال الميدان يحتاج إلى جهد جبار يفترض أن تدعمه وزارة الثقافة وهي وإن كانت تقوم بجهد ما إلا انه ما يزال أقل من المطلوب.

النور: هل تتفق مع مسألة تقسيم أدب الطفل إلى مراحل سنية... مثل مرحلة الشبان والفتيان ورياض الأطفال ومن سن 8 إلى سن 12؟

عز الدين جلاوجي : يفترض أن يكون ذلك حسب التقسيم الذي يقرره علماء النفس لأن الفارق العمري والمعرفي بين هذه المستويات كبير جدا وما يصلح لطفل الروضة والمدرسة الابتدائية لا يصلح تماما للمرحلة الإعدادية مثلا، وكل أعمال الموجهة للطفل هي موجهة لأطفال الإعدادي.

النور : ما مدى استفادة أدب الطفل من التراث العربي ولماذا يعتبرون أدب الطفل أدبا من الدرجة الثانية؟

عز الدين جلاوجي : هناك محاولات أخذت من الأمثال العربية ومما كتبه ابن المقفع في كتابه كليله ودمنة ومن قصة ألف ليلة وليلة لكن الأمر انصب أكثر على قصص الأنبياء ورجال السلف، صحابة وعلماء وأبطلا غير أنها في كثير من الأحيان يقدم فيها الغرض التجاري على

الغرض التربوي والمعرفي وصار كل من هب ودب يكتب في هذا المجال. بالنسبة لدرجة أدب الطفل ورغم أنه يحتاج إلى كفاءة معينة ومعارف خاصة فإنه لا يرفع صاحبه مصاف الكتاب الكبار. والعادة أن الذين يكتبون للطفل هم الذين حاضوا الكتابة للكبار.

النور: ما هو رأيكم فيما يقدمه العالم العربي من إصدارات ومجلات للطفل... وما هي أكثر مطبوعة اقتربت من عالم الطفل من وجهه نظركم؟ وهل هي كافية للمواطن العربي.

عز الدين جلاوي: في الجزائر هناك محاولات متواضعة في إصدار مجلات للطفل تواجهها صعوبات كبيرة جدا ابتداء من ارتفاع تكاليف الطبع والتوزيع غير أن هناك محاولات رائدة في مجلات الطفل منها على الخصوص مجلة العربي الصغير التي تصدرها دولة الكويت وهي مجلة رائدة شكلا ومضمونا وتوزيعا وثمنا تعد منبرا كبيرا ومتميزا للطفل العربي. وعدددها مجلات وكتبا وأشرطة وألعابا وكل ما يوجه للطفل لا يكفيه في كفه حتى الأشرطة المتلفزة والرسومات المتحركة جلها مستورد لا يتفق وعقلية وثقافة الطفل العربي.

النور: ماذا تتنبأ لأدب الطفل بالعالم العربي؟

عز الدين جلاوي: لا شك أن ثقنتنا كبيرة جدا بالإنسان العربي عموما، سيشهد الوطن العربي مع تنامي الوعي ثورة كبيرة في كل مجالات الحياة ومنها الثقافة والأدب. بما في ذلك أدب الطفل وثقافته ليعيد الإنسان العربي مجده الأول في قيادة البشرية، في بناء حضارة إنسانية تتآخى فيها الأديان والمشارب والألسن والأعراق.

النور: من وجهه نظرنا أن الكتابة للطفل هي بداية بناء أجيال قادرة على مواجهه التحديات والمتغيرات التي تطرأ على الساحة... هل ترى أننا ننهج هذا النهج بالفعل في عالمنا العربي؟

عز الدين جلاوي: لقد قالها يوما سليمان العيس حين سئل لم تحولت إلى الكتابة للطفل بعد نكسة 73 قال إنني أكتب للمستقبل أتذكر هذه المقولة كلما سمعت أطفال الجزائر في مدارسهم

يرددون قصائده ولكن هل هذا يكفي وقد امتدت يد الرداءة حتى لعالم البراءة فشوهته ودنسته
اعتقد أن بناء المستقبل يبدأ من الصغار ولكن التحدي صعب يحتاج إلى كفاءة وإخلاص.

النور: عند قيامك بكتابة عمل للطفل... ما هي الأمور التي تحرص وتؤكد عليها؟
عز الدين جلاوجي: كتبت عددا من قصص الأطفال منها العصفور الجميل، متحف في الهواء
الطلق، الحمامة الذهبية، ابن رشيق، وكتبت أكثر من أربعين مسرحية للأطفال وهي جميعا مختلفة
في موضوعاتها غير أن حرصني فيها كان منصبا على جوانب معروفة في شروط الكتابة للطفل منها
بساطة اللغة، قصر الجملة، سهولة الأسلوب، وجود أغراض تربوية وقومية وجمالية، وقد نال كثير
منها جوائز وطنية منها جوائز وزارة الثقافة الجزائرية.

لم يعد خافياً على أحد دور مسرح الطفل في التعليم والمعرفة وبناء الشخصية وإثراء بصره وبصيرته
وتخليصه من الخجل والعقد وأمراض كثيرة ومن البديهي أن يهتم المبدعون بهذا الفن مع اعترافنا
بأن النجاح كان حليف القلة والإخفاق كان حليف الكثيرين إما بسبب ضعف الإبداع وعدم
التمكن ومن خفايا وأسرار هذا الفن وإما بسبب استسهال الكتابة للأطفال ومهما يكن من أمر
فإن الكاتب المسرحي والروائي عز الدين جلاوجي الذي أخلص للرواية ومسرح الكبار نراه
يتوجه بقوة نحو مسرح للأطفال فينشر أربعين مسرحية في كتاب واحد
وهذه المقاربة محاولة للإغارة على الفنيات المسرحية التي اعتمدها المؤلف في مسرح الطفل
والمستوى الإبداعي الذي توصل إليه في هذا الفن الصعب. ولما كان اللعب من أهم العناصر التي
يجب أن يكرس في مسرح الطفل وكذلك الإدهاش والإثارة فإننا سنتوقف عند هذه العناصر في
مسرح الطفل عند الدكتور جلاوجي دون أن نغفل المضامين وأبعادها التي تشكل المهاد الأساسية
لهذه العناصر. ولا ريب في أن المسرح معني إلى درجة كبيرة بتنمية خيال الطفل وتطوير معارفه
وعلمومه وبناء شخصيته وهيئته ليكون في المستقبل مبدعاً ومبتكراً وقادراً على مواجهة الواقع
والتخطيط من أجل حاضره ومستقبله ولا ريب في أن الخطاب المباشر للطفل واعتماد الوعظ الحاد
لا يقنع الطفل، لا بل قد يدفعه إلى كره الفن المسرحي وعدم الاهتمام به، إن صقل إحساس الطفل
وإثراء خياله وتنمية وجدانه وتحفيزه على الإبداع والتأمل الخلاق يكون عبر الفن واللعب، ولا
يمكن أن نقدم نصاً مسرحياً طافحاً بالجمال ومفعماً بالتشويق ومزركشاً بالفن ومطرزاً بالقيم إلا

إذا ابتعدنا عن المباشرة واعتمدنا وسائل ابتكارية في التشويق والإثارة واللعب. إن التواصل الجمالي والمعرفي مع الطفل عبر الغناء واللعب والتشويق يحقق المساس الحقيقي بعقل الطفل وأحاسيسه كما إن الشعر يسهم في سيطرة الشفافية وانشداد الطفل، والكاتب المسرحي المتمكن هو الذي يماهي بين الشكل والمضمون ويسعى بقوة خارقة للإحساس بنصية الفن. فالمسرحية الجيدة الممتعة هي التي بنيت من أجل هذا التوجه أما أن نتوقف عند مغادرة الكاتب للبناء الأرسطي أو عدم مغادرته ونحاكم الكاتب من هذا المنطلق فهذا خطأ ، لأننا لابد وأن نركز على لغة المسرح والصور التعبيرية القادرة على تجسيد الحالات الإنسانية المتباينة والتي تحمل عمق الصراع الدرامي والفن الراقي الذي يسهم في تكويناته المبتكرة في الخلق والإبداع الذي يثير المتلقي ويعجبه.

"نعود إلى مسرحيات الكاتب المسرحي الدكتور عز الدين جلاوجي الذي اجتهد وعمل لكي يقدم مسرحاً طفلياً يدهش حقق ذلك بنسب مختلفة بين مسرحية وأخرى على الرغم من جودة المضامين في المسرحيات كلها ولا ريب في أن القيم التربوية تسربت داخل النص المسرحي وحقت أهدافها وإذا كنت ضد المباشرة التي اعتمدها الكاتب في بعض مسرحياته إلا أن هذه المباشرة لم تكن فجأة وإنما ظلت تحت مظلة العمل المسرحي الذي لا يمكن إلا أن يكون كذلك بسبب أنساقه وسياقات الإحداثية المؤطرة باتجاه واحد هذا ولا بد أن نشير إلى أمرين مهمين في المسرحيات"¹

الأول: إن هذه المسرحيات الطفلية كتبت لفئات عمرية مختلفة ولهذا اختلف المعجم اللغوي فيها باختلاف الفئة العمرية التي تتوجه إليه المسرحية، والثاني: إن الكاتب عز الدين جلاوجي كتب مسرحياته في فترات مختلفة ومتباعدة وهذا يبدو واضحاً من خلال فنيات بعض النصوص والسؤال الواجب طرحه: إلى أي مدى نجح المؤلف بهذه النصوص المسرحية الأربعين في زمن ينذر فيه كاتب مسرح الأطفال المبدع والجيد؟ الحقيقة تقال إن المؤلف قدم جهداً كبيراً لتحقيق هدفه، ولهذا نلاحظ في المسرحيات إيجابيات كثيرة أذكر منها إدخال الشعر في هذه النصوص المسرحية إذ نجد بعضها يؤلفه الشاعر وأحياناً تكون من ديوان شعر العرب.

وإذا كانت المسرحية تشكل فسيفساء العواطف والأفكار والإثارة فقد تنبه المؤلف إلى ذلك فضمن مسرحياته ذلك وأغناها بشواهد من القرآن الكريم والحديث الشريف والعادات والتقاليد العربية الأصيلة وحرص على أن تكون مسرحيته قصيرة لا يتجاوز عرضها عشرين دقيقة

¹ هيثم خواجة: منتديات الشاعر عبد الرحمن سليم الضيخ / <http://deek.yoo7.com/t12-topic#12>

ومن إيجابيات هذه النصوص أيضاً استخدام الأنسنة في بعضها وتوظيف التراث (لابن الذبيح مثلاً)، كما لجأ في بعض الأحيان إلى تحويل قصيدة إلى مسرحية مثل مسرحية: "القبرتان والريح" عن قصيدة لأحمد شوقي وتحويل قصة إلى مسرحية (مسرحية الدجاجة سنيورة عن قصة لمخائيل نعيمة) وما يحسب للكاتب اهتمامه بالمقدمة الإثارية فهو وقد تنبه الكاتب إلى ضرورة الاهتمام باللغة المكثفة البعيدة التقديرية والإنشائية، كما تنبه إلى ضرورة زيادة ثروة التلميذ اللغوية على الرغم من استخدامه أحياناً ألفاظاً ليست من معجم قاموس الأطفال في المراحل العمرية الأولى والثانية والثالثة.

بعدما تقدم لا بد أن نثني على إبداع هذا المسرحي متمنين له التوفيق في إنجازه الإبداعي خاصة وأن الدكتور عز الدين جلاوي يعيش في بيئة خصبة فتاريخ الجزائر المجيد مليء بالحكايات والبطولات وعصرها الحديث مفعم بالإنجاز والتطوير.

الفصل الرابع

دراسة تطبيقية لمسرحية سالم والشيطان

المبحث الأول: الدراسة الدرامية لمسرحية سالم والشيطان.

1- النص المسرحي.

2- الفكرة والموضوع.

3- ملخص المسرحية.

4- البناء الدرامي.

5- الحكاية.

6- العبقة.

7- الشخصيات .

8- الحوار الدرامي .

9- لغة الحوار.

المبحث الثاني: المخرج المسرحي الاختيار والتعامل مع النص.

1- العمل على النص.

2- اختيار النص.

3- مفهوم التلقي للنص.

4- متعة التلقي.

5- تعامل المخرج مع النص

المبحث الثالث: المعالجة الدرامية وفق الرؤية الإخراجية.

1- المخرج والمعالجة الدرامية

2- الرؤيا الإخراجية

3- الشخصيات حسب الرؤية الإخراجية

4- سيكولوجية الممثل.

5- إعداد الممثل.

6- التشكيل الحركي.

7- الديكور.

8- الموسيقى.

9- المكياج.

10- أهمية علم النفس للمخرج.

المبحث الأول: الدراسة الدرامية لمسرحية "سالم والشيطان":

1-النص المسرحي:

يعد النص المسرحي من حيث هو متن مكتوب قابل للقراءة رسالة مكونة من مجموع الرموز والإيحاءات فمن خلال التصورات التي تتشكل ضمينا عن طريق فعل القراءة، فإن النص الجيد وحده قادر على إنتاج نصوص متخيلة، يمكن ترجمتها إلى عرض مسرحي، كما ينبثق عن النص أيضا عند قراءته مجموعة من العوالم التعبيرية* تمكننا من مشاهدتها حية متحركة فوق الخشبة

"إن النص المؤسس ينتج في أغلب الأحيان عملا فنيا متكاملا، ذلك أن التأسيس لا يقوم على البنية الدرامية الظاهرة شكلا فحسب، وإنما يتعداها إلى نصوص أخرى سبقت الأصل فهو أثناء عملية التكوين يحاول دائما الاسترجاع فعندما يحقق هذه العملية سوف يتعداها في المرحلة الثانية".

وفي ظل التأثيرات التي تفرضها العولمة في عصر الابتكار والتجديد، بات لزاما أن نولي اهتماما بمسرح الطفل الذي يرسخ معالمه ويجسد أهميته من كونه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع للسلوك الحسن، وهو يعلم الأطفال عن طريق الحركة المحبة إليهم، والتي تثير في نفوسهم الرغبة والتشويق للإقبال على العرض المسرحي ومتابعة مشاهد المسرحية باهتمام¹، ومن هذا المنطلق يكتسب الطفل تجارب جديدة يعمل على توسيع إدراكه مثل: الأمانة، البطولة، الإخلاص، الصدق، الشجاعة، الوفاء والمحبة*.

ولكي يصل هذا المسرح إلى الأطفال باعتبارهم مشاهدين للعرض النهائي عليه أن يمر بمراحل منها مرحلة الكتابة والإخراج، فتعتبر المرحلة الأولى من أهم العناصر التي يجب التمعن فيها قبل الشروع في إخراج النص.

* تقصد بها وسائل الإخراج على توظيف حوارات، ديكورات، إكسسوارات، موسيقى وإضاءة وما يترتب على ذلك من توابيع لها قضاء ركني مميّز.

¹ عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1984.

* ينظر - الدراما والمسرح في تعليم الطفل، حنان - دار الفكر للطباعة والنشر - الأردن 1997.

فكانت مسرحية "سالم والشيطان" لصاحبها عز الدين جلاوي مثالا يقدم للأطفال، حيث كانت هذه القصة عبارة عن أحداث تدور بين شخصيات عادية، أب وأم وابن والراوي والأستاذ والزميل إضافة إلى شخصية الخير والشر وهما شخصيتان وهميتان تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبر عن الصفة التي يتصف بها كل منهما، تبقى داخل النفس البشرية.

يبرز المؤلف الصراع الحاد والأبدي بين الخير والشر من خلال شخصية سالم الكسول، وبعض المواقف الحياتية الهامة مثل التدخين والتعليم والكسل، وعدم احترام المعلم... الخ.

وعلى الرغم من التقاط المؤلف مفاصل مهمة في الحياة، وعلى الرغم من تسريبها بفنية عالية داخل الحكاية فإن المؤلف لم يتوقف عند مرحلة الطفولة بل جعل المشهد السابع للنتائج التي يجنيها الطفل من وراء هذه السلبيات في مرحلة الشباب، حيث نجد سالم يقول للشر

الشر: (يظهر): يا غبي أنا الشر وهل تنتظر مني خيرا؟ ولكني لم أفرض عليك شيئا، فقد كنت أزين لك الشر والكسل وكنت تطيعني لأنك كسول فلم نفسك ولا تلمي.

سالم: (يجري خلفه): ابتعد عني ودعني لحالي يا لعين، هدمت حياتي وما زلت تتعقبي...
ابتعد ابتعد (يجري خلفه فيفر الشر)¹.

2-الفكرة والموضوع في مسرحية "سالم والشيطان":

إن جوهر أي فن إبداع أدبي و فني بالضرورة يجب أن يبنى على أساس فكرة واضحة "تكشف بالضرورة هدف المؤلف، فالقصة الجيدة هي التي تحتوي على فكرة صادقة واضحة فتكون مفيدة، وقيمة ليتناولها موضوعا يثير انتباه الطفل لفخامته أو لغرابته أو للذته، أو لاستهوائه النفسي أو لتعلقه بعالم الطفل وبيئته أو خيالاته".

¹ عز الدين جلاوي، أربعون مسرحية للأطفال، موف للنشر، الجزائر 2008، ص: 19.

فعلى كاتب مسرح الأطفال أن يقتني فكرة مناسبة لعقل الطفل وتفكيره، فتكون هذه الفكرة ضمن اهتماماته، أي يجب على المؤلف أن يشعر بمدى أهميتها لدى الأطفال "وأنه في حاجة فعلا إلى شرحها وتبسيطها أو فهمها، وأنها تحتل مت اهتماماته مكانا ذا أهمية".

وعلى الكاتب أن يتعد على ما يمكن أن يزرع عواطف الشر والكراهية في نفوس الأطفال، فلا يجوز أن تتغلب قوى الشر على قوى الخير، ولا يجب أن يكون المضمون على حساب القيم الخلقية والسلوكية وهذا ما نراه في نص المؤلف، أي تغلب قوى الشر على الخير.

فلم يكثر الكاتب من الأفكار الثانوية في قصته، حتى لا يضيع الطفل ويتوه بفكره عن صورة الحدث الرئيسي في القصة، وهو الخطاب الذي تمليه النفس على صاحبه سواء كان فيه سمة الخير أو الشر، والذي يتمحور حول كل الحوادث والوقائع، فجاءت فكرة المسرحية واضحة وفق حكاية منطقية، حين نجد أن جميع الأحداث والشخصيات تصب في صلب فكرتها الرئيسية، وهي صراع الخير ضد الشر، وذلك نظرا لطبيعة النص الموجه إلى الطفل الذي يقتضي عدم تشتيت ذهن الطفل بأفكار متعددة ومتباعدة، وقد وجدنا أن هذه المسرحية، لم تحقق المبتغى لأن كاتبها لم يلتزم بشروط الكتابة المسرحية الموجهة للطفل، وهي وحدة الفكرة الرئيسية.

3-ملخص المسرحية:

في البيت وقبل ذهاب سالم إلى المدرسة يرى أن أبوه قد ترك علبة السجائر فيلتقطها حينها تظهر له شخصية الشر ويطلب منه أن يجرب سيجارة فيرد عليه الخير أن لا يفعل ذلك ولكن مع إصرار الشر وإقناعه يشعل سالم الكسول السيجارة ويمشي متبخترا في البيت، وينظر في المرأة ثم يخرج.

أما في المدرسة وداخل القسم يجلس سالم في الطاولة الأخيرة لكي يتجنب رقابة الأستاذ وعقابه.

يتشاءب سالم بينما الأستاذ يلقي الدرس يظهر الخير ويطلب من سالم المتابعة والاهتمام بالدروس ولكن الشر يعاكسه لم يكتب شيئا وعندما بدأ الأستاذ بمراقبة الكراريس طرده خارجا لأنه كسول.

ولما خرج سالم من المدرسة كان قلقا لا لأن الأستاذ طرده ولا لأنه لم ينتبه للدرس أو لم يكتبه، ولكن كره الدراسة، وها هو الآن في الشوارع فماذا سيفعل؟

ويطلب الشر من سالم رمي المحفظة لأنها ثقيلة ويكتفي بكراس فقط يوافقه سالم بينما يظهر الخير ويطلب منه المحافظة على دراسته وأن لا يتهور لكن دون جدوى يرمي المحفظة ويعود إلى البيت.

وعند اقتراب موعد الامتحان يحضر زملاء سالم الكسول أنفسهم يجد ونشاط ويحسرون كل وقتهم وجهدهم في مراجعة دروسهم لكن سالم لم يجد شيئا يراجع منه، فيؤنبه الخير ويطلب منه الاتصال بأحد زملائه لكن الشر يرد عليه بأن الليل أظلم وبرودة الجو والطريقة بعيدة ويطلب منه أن يكتفي بما سمعه من الأستاذ فقط.

وكما طلب منه عملية الغش والنقل عن صاحبه.

وبعد مدة يعيد الأستاذ أوراق الامتحان لأصحابها فيفرح الفائزون ويحزن الخائبون الخاسرون، وسالم الكسول ينتظر ورقته بخوف لأنه أخذ صفر وتصدق له الأستاذ بنقطة واحدة.

ولشدة حب الوالدين لابنهما يضحيان بكل ما يملكان من مال ووقت.. وراحة.. حتى يوفرا له كل ما يحتاج وحتى ينجح في حياته وفي دراسته فيفرحان بذلك وتغمرهما السعادة ولكن كم يكون حزنهما شديدا حين يصدمان بخيبة ابنهما وفشله كيف سيكون موقف الأب والأم من فشل ابنهما سالم.

حتما ستكون نهاية سالم غير سعيدة بعد فشله يطرده والده.

يكبر سالم الكسول ويصبح أبا ويجد نفسه مضطرا للعمل وماذا يعمل؟ زملاؤه الآن في وظائف راقية، أما هو فقد اختار مهنة حقيرة.

في البرد الشديد سالم واقف يبيع السجائر حتى يظهر له الخير ويقول له لماذا لم تأخذ بنصيحتي، فيتأسف سالم كثيرا بينما يظهر الشر ويقول له أنت خير من الكثير من الناس. لكن يتفطن سالم ويرد على الشر بكل قوة ويطلب الابتعاد عنه ويجري خلفه.

من خلال هذا الملخص المقتضب لمسرحية (سالم والشيطان) تبرز معالم الفكرة الأساسية التي تناولتها هذه المسرحية التي لا يمكن تحديدها في عبارة واحدة، لأنها تنفتح على عدة زوايا وذلك بالنظر إلى طبيعة الشخصيات وطبيعة المواقف، فيمكن أن ننظر إليها على أنها فكرة تصور عاقبة التهاون والكسل بالنظر إلى سالم وجشعه، الذي جعله أعمى وأصم عن الحقيقة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن أن ننظر إلى المسرحية على أنها تحمل فكرة من يريد الدفاع على نفسه حتى لا يغلبه ظالم أو سوء ومكروه لأن المسرحية عبرت عن الصراع بين الحق والباطل، بين قوتين متناقضتين الخير والشر وكلاهما شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبر عن الصفة التي يتصف بها كل منهما، فكلاهما متناقضان في الدوافع والأهداف.

مهما تعذر تحديد الفكرة في عبارة محددة، إلا أنه يمكن القول أن هذه المسرحية تحمل في ثناياها قيمة تربوية موجهة إلى المتلقي الصغير بطريقة بسيطة وواضحة تمكنه من إدراك جوهرها وهدفها.

إن الخطاب المسرحي الذي تضمنته هذه المسرحية يركز أساسا على فكرة الطموح المشروع والطموح الغير مشروع، فسالم الشخصية الرئيسية لم يكن سلوكه في مستوى طموحه فقد كان كسولا ومغرورا، ينظر إلى الآخرين نظرة ازدراء واحتقار، ولا يهتمه شيء سوى نفسه، ولا يراعي شعور الآخرين وخاصة والديه.

سالم: ماذا أفعل الآن؟ أبي أراد بي ذلك.

الشر: كم هو قاس هذا الأب ؟ أمثالك من الشباب يصبحون نياما في الأسرة الدافئة، وأنت تقوم باكرا... في ذلك السجن"

إنه ينظر إلى الآخرين في دراستهم هو نوع من الجنون وتضييع الوقت وأن الجهد الذي يبذلونه في الدراسة هو شقاء، رافضا بذلك هذا الواقع لأنه لا يتوافق مع طموحاته وأحلامه التي هي أقرب إلى الخيال.

سالم: وبقيت نصف ساعة كاملة، كرهنا.. كرهنا (لزميله) إسمع إسمع، غير عقارب الساعة الآن ؟ كرهنا هذه الحصة.

وفي المقابل يرسم النص صورة مغايرة والتي تعبر عن قيمة أخلاقية تجسدت في شخصية (الخير) الذي امتثل بالوصايا المتكررة الحث على الأخلاق الحميدة، وأبى أن ينساق وراء أهوائه ونزواته متبعا لشخصية الشر التي مهما طال الزمن ستنكشف على حقيقتها.

هناك قيمة أخلاقية عالية كان بإمكان الكاتب أن يستثمرها، فمصدر الصراع في هذه المسرحية هو سالم إلا أن الكاتب لم يعطي إشارات نصية كافية تجعل منها قيمة رمزية تتجاوز حدود المكان لتتحول إلى رمزية الأخلاق، في المدرسة، والبيت، والشارع، وفي تقديري أن جوهر هذه المسرحية كان يجب أن يبنى على هذا الأساس، فرغم أن معالم هذه الفكرة وردت بوضوح في بداية المسرحية، إلا أن الكاتب لم يستمر في بلورتها لتصبح جوهر الشخصيات والصراع.

الراوي: " ولما خرج سالم من المدرسة، كان قلقا ضجرا لا لأن الأستاذ طرده، ولا لأنه لم ينتبه للدرس، أو لم يكتبه ولكن لأنه كره الدراسة، وهاهو الآن في الشوارع فماذا سيفعل؟

وبالنظر إلى الشخصيات السلبية التي احتلت دور البطولة في بعض الأحيان وتتمثل في شخصية الشر، تبرز قيمة أخلاقية أخرى دائما متمثلة في تصدي الخير غيره، فرغم مكر الشر إلا أنه لم يستطيع أن يفلح في تحقيق هدفه، لأن الحق أقوى من الباطل والإخلاص أقوى من الخيانة.

ويختلف إدراك هذه القيم من فئة عمرية إلى أخرى، على حسب المستوى الثقافي والذكاء عند الأطفال إلا أن فكرة هذه المسرحية قد تجمع هذه الفئات في قاسم مشترك هو التمايز الموجود بينهما بسهولة، لأن الوعاء الذي حمل هذه الفكرة كان الحكاية البسيطة البعيدة عن التعقيد، وأنا أعتقد أن هذه المسرحية تصلح إلى فئة العمر ما بين سن 09 إلى 16 سنة.

تعتبر الفكرة أساس أي فن إبداع أدبي وفني تكشف بالضرورة هدف المؤلف، "فالقصة الجيدة هي التي تحتوي على فكرة صادقة وواضحة فتكون مفيدة، وقيمة ليتناولها موضوعا يثير انتباه الطفل لفخامته أو لغرابته أو لذته، أو لاستوائه النفسي أو لتعلقه بعالم الطفل وبيئته أو خيالاته"¹.

كما تعكس الفكرة فكر المؤلف ورؤيته الشخصية، وهي الحجر الأساسي في إقامة النص الدرامي، ويقول أرسطو أنها "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"². فهو يعتبرها أحد أهم العناصر التي تتكون منها المأساة، وجاء تسلسلها الثالث بعد الحكمة والشخصية. وتظهر أهمية الفكرة في كونها أحد أهم العناصر الدرامية، التي لها علاقة مع العناصر الأخرى في النص كالحبكة والصراع وغيرها، لذا يجب على الكاتب أن يهتم بالفكرة ليحقق نجاح هذه العناصر الدرامية، وبالتالي نجاح النص، وهذا الأخير "لا يخلو من الفكرة سواء شدد المؤلف على عنصر من العناصر الدرامية دون سواها أم لا، فالمؤلف لن يهمل الفكرة أو يقلل من قيمتها، ذلك أن كل العناصر الدرامية الأخرى تتغذى عليها، وتؤسس في ضوئها فعاليتها في النص إجمالا والحوار بصورة خاصة"³.

فإنشاء واختيار الفكرة ليس بالأمر الهين، ففيها ستظهر براعة الكاتب في اختياره للموضوع الجيد والملائم والمعالج لمختلف الأوضاع وأخذ العبر، سواء كان هذا الموضوع واقعي أو خيالي.

¹ ينظر، عمراني عيسى، المسرح المدرسي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر ص 57.

² ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967، ص 54.

³ منصور نعيان نجم الديني، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد الأردن، ط1، 1998، ص18.

ونجد أن مسرح الطفل يعتمد على أفكار مختلفة، إذ ينهل الكاتب من التاريخ فيحكي عن الشخصيات العظيمة والبطولات، ويتناول الأسطورة والخرافة فيوظف قصصها الشعبية، دون أن ننسى الجغرافية والعلوم الأخرى. ويتخلل طرح الأفكار تلك الفكاهة والبساطة من أجل تصوير العالم وما يحويه من مشاكل سياسية واجتماعية معاصرة وحتى الإنسانية كالتمييز العنصري والفرقة¹.

ويمكن الإشارة في هذه النقطة إلى تمثيلات خيال الظل لابن دانيال* "التي كانت تقدم على لسان الأرجوز نقدا لاذعا للمجتمع، وطرح لمشاكل الأفراد الاجتماعية" كان له دور خطير في حياة الأفراد والمجتمع ولم يكن الغرض منه التسلية في المقام الأول وإنما كان يرمي إلى النقد الاجتماعي والسياسي². ولأن الأفكار متعددة وذات نوعية مختلفة فعلى الكاتب أن يراعي مدى استقبال الطفل للمعلومة المقدمة له. كما يجب أن يراعي مستواه الإدراكي الذي يحدده سن الطفل. وقد أشار إلى هذا العديد من الكتاب حول انتقاء الفكرة التي تؤدي الهدف وتلائم سن الصغير، إذ أن الأفكار التي تعرض عليه في الروضة ليست هي بمستوى عرضها على الطفل في المدرسة، لذلك يجب على الكاتب أن يكون حريص في انتقاء أفكاره الملائمة لذهن الصغير حتى يستوعبها بكل سهولة "والفكرة متعددة فهي لا تعد ولا تحصى، والفكرة الجيدة هي التي تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل. لذلك يجب على الكاتب أن يكون حذر في إقحام مفاهيم مجردة بعيدة عن ذهنية الطفل الذي لا يستوعب إلا محسوسات محيطه بنا..."³.

فببساطة الفكرة إذا ووضوحها واختيارها بعناية تؤدي إلى الهدف الصحيح، الذي يسعى إليه كاتبها في مسرح الطفل، في تحريك مشاعر الأطفال وعواطفهم من حب وتعاطف بعيدا عن

¹ أنظر، أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، فرع مصر، د.ط، 1968، ص 98.

* محمد بن دانيال الموصلي 1248-1311، كاتب عراقي من أشهر ما كتب ثلاث بابات لمسرح خيال الظل، وهي: طيف الخيال، غريب وغيب، المتيم.

² إبراهيم أبو زيد، تمثيلات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1983، ص 45.

³ حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار وكتبة الهلال، بيروت، ط الأخيرة، 2002، ص 43.

الشر والكراهية. ولتحقيق المتعة سواء كانت هذه الأفكار جادة أو فكاهية والتي تحمل الوعظ والإرشاد وتعمل المشاهد قيما أخلاقية وتزرع في نفسيته بذور الشجاعة ومواجهة المواقف الصعبة.

ومن هذا الكلام استوجب على كتاب مسرح الطفل أن ينتقوا فكرة مناسبة لعقل الطفل وتفكيره، وهذا لأنه يتثبت على مدى تأثير الفكرة على قدراته العقلية ليدرك طريقة اندماجه في المجتمع وتفتح له أبواب الشهرة والعالمية في سن متقدمة، ولا بد من أن تكون هذه الفكرة بسيطة ومشروحة ليسهل فهمها، ويجذب لدى الكثير أن تكون تحمل بذور الخير والعواطف النبيلة متضمنة في باطنها ثورة على نوازع الشر والآفات الأخلاقية حتى يحقق كتاب مسرح الطفل أهدافهم، والأفكار تجسدها الشخصيات على اختلافها.

وغياب الفكرة في العمل المسرحي، يكون مآله تعويض العمل الفني وصيانة مضمونه، وضعف تأثيره في المتلقي للرسالة المسرحية.

يجس أن تكون الفكرة واضحة جلية، حتى يتمكن الطفل من فهمها ومتابعتها، والربط بين أجزائها لا أن تكون غامضة ومضرجة بالرمزية¹. ومن الأهمية بمكان أن تكون الفكرة في المسرحية مختلفة دائما عن النظر، ويعني ذلك أن المؤلف ملزم بتنظيم الأحداث داخلها دون أن يفصح عنها أو يستعمل أسلوب النصح المتكلف فيه، لأن ذلك ينال من قيمتها الأدبية، ومن مصداقية تأثيرها في المتلقي الصغير.

ومن الأفضل أن يتم الإحياء بالفكرة وفق نظام محكم للأحداث والمواقف بصفة فنية تسمو بالعمل وتسبك حبال شوق المتفرج الصغير وشغفه بهذا العمل، ليتلقى الرسالة المقصودة بطريقة تشده غلى الخشبة حتى بعد انتهاء العرض، ذلك أن كل مسرحية مهما كان نوعها، تحمل رسالة، وتناشد هدفا، تسعى من خلاله إلى تحريك مشاعر الأطفال نحو سلوكات وقيم معينة يستصيغها المجتمع ويعمل على غرس مبادئها في نفس الناشئة. فضلا عن أن الأطفال يرومون فكرة مسرحية

¹ ينظر حسن بجاوي، مسرح الطفل بالمغرب، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة حسان، القاهرة 1984 ص25.

تلي حاجة في أنفسهم أو رغبة كامنة في سريرتهم لتمكنوا من استيعابها وفهمها. وغن كان هناك من ينصح بمساعدة الأطفال على فهم الفكرة المسرحية باللجوء إلى راو يقدم خطوطها العريضة ويعلق على فصولها، أو "باصطناع أطفال يصعدون خشبة المسرح ويفتحون كوة في الستارة، ثم يقدمون للأطفال الجالسين في الصالة موجزا عما سيقدمه الممثلون لهم"¹.

ويفرغ تلك المصادر في قلبه، فيخرج بعصارة فنية درامية بحسب ما يسترضيه للطفل ويسترجي تبليغه إليه. ويستلزم من الكاتب أن يكون ذا نظرة ثابتة لما حوله، وخيال خصب يكفل له الغوص في ذوات الآخر وأحاسيسه وانفعالاته، فيكتب لنفسه وللآخر لتحقيق الاستجابة المنشودة العامة. وحتى يكون الكاتب شاهدا موضوعيا على ما يريد تبليغه إلى الناشئة ملما بتفاصيله عارفا بجوهره ولذلك يقول "فان دورتن V.Dorten". بمجرد أن كتبت عن الأشياء التي أعرفها وألم بما أصبح حوارى أحسن مما كان وازدادت أذني خبرة ومرانا... أما عندما كنت أكتب عما لا أعرف كان حوارى يجري آسنا ورديثا"².

وهذا ما استعان به الكاتب عز الدين جلاوي في قصته المسرحية سالم والشيطان التي صور فيها علاقة سالم بمحيطة وفكرة التعاون مع الخير للتغلب على الصعوبات والمشاكل التي تلحق به كالمرض والجهل فكانت قوة الشر سائدة في البداية، إلا أن الخير استطاع التغلب عليه وقهره بالتعاون مع سالم، والتعاون موضوع يُثير العديد من التساؤلات لدى الأطفال فيما بينهم، فكيف أنهم يتغلبون على من يلحق بهم الأذى وهو قوى صغيرة ضعيفة لا تقدر على إيجاد الحل، فينصحهم الكاتب وبقصته أن الحياة استمرار واستقرار إذا مشى فيها الإنسان متحررا من كل قيود الجهل والكسل وعدم الاحترام ويستلزم دائما التعاون على الخير.

¹ سمير روجي الفيصل، موقف جمهور الأطفال من المسرح، مجلة التربية، العدد 91، 1410، أكتوبر دمشق 1989، ص 52.

² م.ن، ص 16.

4- البناء الدرامي:

البناء الدرامي هو أحد مهام المؤلف الأساسية، وذلك عندما يشرع في صياغة أفكاره وآرائه في قالب مسرحي، فالبناء الدرامي "هو تعبير عن عمل أو وحدة تتكون من أجزاء متفاعلة مترابطة مع بعضها البعض، هذه الأجزاء هي أحداث المسرحية" فيبدأ يعرض الخيوط المتأزمة وشخصيات المسرحية والعلاقات القائمة بينهم، ثم "تأخذ الأزمة التي يتمخض عنها الصراع الدرامي في النمو والتطور والصعود من خلال الحدث الدرامي حتى تصل إلى القمة أو الذروة" ويحسم لأحدهما حسب وجهة نظر الكاتب التي تنبع من سياق الفعل، معتمدا على فنية الكتابة المسرحية التي تصيغ الفعل في مواقف فنية يشخصها أفراد يتحركون ويتفاعلون ويعبرون عن أفكارهم منة خلال الحوار أمام جماهير، يهدف الكاتب إلى التأثير فيهم فنيا وفكريا.

ولأن كتابة المسرحية تختلف من مسرحية إلى أخرى فإن طبيعة البناء الدرامي تختلف هي أيضا كما هو الحال بالنسبة لمسرحيات الطفل، لأن الكتابة المسرحية للأطفال تختلف بعض الاختلاف عن الكتابة للكبار "لأن الأطفال لديهم عالمهم الخاص الذي يختلط في الواقع بالخيال ولهم اهتماماتهم وقضاياهم الخاصة، كما أنهم في طور النمو والإدراك والتعلم مما يجعلهم أكثر قدرة على التلقي والتأثر".

فعلى كاتب مسرحيات الأطفال مراعاة طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل، فيكون واعيا بسلوكياته وعاداته "كالميل على اللعب مع أترابه، وتقليد الأشخاص الآخرين، وتقمص أدوار البطولة والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية، وسرعة الطفل إلى الاستجابة للحدث والتأثر به، والقدرة على التخيل والميل إلى الضحك لأقل استشارة" وهذا ما يجعل البناء الدرامي لهذا النوع من المسرحيات يتميز بعدة خصائص منها الابتعاد عن التعقيد والتشابك في الأحداث بما يعلو على مستوى الأطفال، وقدرتهم على التتبع والتذكر والفهم والاستيعاب والربط بين الحوادث المختلفة كما أن ما يميزه هو إضفاء الكاتب لعنصري التشويق والإضحاك، إذ كانت الفكرة أو الموضوع

يسمح بذلك دون إقحام أو تكلف، وفي ذلك يقول الدكتور زكريا إبراهيم: "دلتنا التجارب التي أجريت على الأطفال على أنه ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والترقي النفسي عموما، بدليل أن الأطفال الذين يتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقيا من غيرهم ومعنى ذلك أن الروح الفكاهية تقترن بالنمو النفسي فتكون في كثير من الأحيان بمثابة دليل على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء". كما أنه يستوجب الابتعاد عن الإطالة وتفادي كثرة الشخصيات لكي لا يتشتت فكر الأطفال، وفيما يخص عدد الفصول فيستوجب قلمها لأن مسرحية الفصل الواحد أنسب لهم في كثير من الأحيان، وإذا زادت عن هذا وجب ألا تطول فترا الانتظار بين الفصول، وما تميز به نص مسرحية "سالم والشيطان" لصاحبها عز الدين جلاوي هو عدم وجود فصول بل مشاهد أي أن الكاتب لم يفصل المسرحية بل جعلها تبدو كالحكاية كما أنه ركز اهتمامه على فكرة المسرحية وعلى حكايتها، وهذا لوعيه أن المسرحية التي تقدم للطفل يجب أن تبدأ بالحكاية وتنتهي بها، لما تمثله هذه الأخيرة من أهمية بالغة في عالم الطفل.

البناء الدرامي "هو تعبير عن عمل أو وحدة تتكون من أجزاء متفاعلة مترابطة مع بعضها البعض، هذه الأجزاء هي أحداث المسرحية"، وبعد أن يجمع الكاتب العناصر الأساسية التي تشمل الفكرة والشخصيات والصراع، يقوم بالتنسيق فيما بينها ليأتي نسج خيوط الأزمة حيث تنمو هذه الأخيرة وتتطور، وتتعدد تدريجيا إلى أن تصل ذروتها، ثم تبدأ في الانفراج حتى تصل إلى الحل النهائي الذي يكون حتمية دياكتيكية وفق مبدأ هيجل على أن لكل فعل رد فعل يولد حتما نتيجة ولكل تمثيلية مؤثرة بداية ووسط ونهاية حسب المعالم الأرسطية¹.

إن طبيعة البناء الدرامي تختلف من مسرحية إلى أخرى بحكم اختلاف كتابة المسرحية، كما هو الحال مع مسرح الأطفال، لأن الكتابة المسرحية تختلف كل الاختلاف عن الكتابة للكبار "لأن الأطفال لديهم عالمهم الخاص الذي يختلط فيه الواقع بالخيال ولهم اهتماماتهم وقضاياهم الخاصة، كما أنهم في مرحلة النمو والتعلم والإدراك مما يجعلهم أكثر قدرة على التلقي والتأثر".

¹ ينظر ، عيسى عمراني ، المسرح المدرسي ، دار الهدى للنشر والتوزيع ، غين مليلة ، الجزائر. ص 49.

ومن هذا المنطلق استوجب على مؤلف مسرحيات الأطفال مراعاة طبيعة المرحلة التي يمر بها الأطفال، فيكون واعيا بسلوكاتهم وعاداتهم كالميل على اللعب مع أترابه، وتقليد الأشخاص الآخرين، وتقمص أدوار البطولة والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية، وسرعة الطفل إلى الاستجابة للحدث والتأثر به، والقدرة على التخيل والميل إلى الضحك لأقل استشارة" ومقومات البناء الدرامي هي، وحدة الموضوع، ووحدة الإطارين الزماني والمكاني، ووحدة الجو العام المسيطر على المسرحية، ومعقولية الأحداث ونماؤها¹. بما يعلو على مستوى الأطفال، وقدرتهم على التتبع والتذكر والفهم والربط بين الحوادث المختلفة، يقول الدكتور زكرياء إبراهيم "دلنا التجارب التي أجريت على الأطفال أنه ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والترقي النفسي عموما بدليل أن الأطفال الذين يتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقيا من غيرهم ومعنى ذلك أن الروح الفكاهية تقترن بالنمو النفسي فتكون في كثير من الأحيان بمثابة دليل على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء"².

ولعل ما انفرد به الكاتب عز الدين جلاوي في مسرحية سالم والشیطان ذات السبع مشاهد ذو طابع حكائي المميز بإضافة الراوي لأنها تعتبر من بين الإضافات التي تنمي فكر الطفل وتجعله متفتح، والشيء الذي لا يمكن إغفاله على أحد هو دور مسرح الطفل في التعليم والمعرفة وبناء الشخصية وإثراء بصره وبصيرته وتخليصه من الخجل والعقد وأمراض كثيرة.

5-الحكاية في مسرحية سالم والشیطان:

إن الاندماج الذي تبديه الشخصيات حيال المشاهد التي عرضت أمام الأطفال ليعتبر فعلا ينبوعا معرفيا يستطيع إظهار التأثير الوجداني والفكري الذي يتعلق بطبيعة ودقائق الأمور لأنهم كانوا أحيانا يستغرقون في الضحك لفترات طويلة وانقلبت المناظر مرعبة أو مثيرة فكنا نلاحظهم يصيحون.

¹ عيسى عمراني ، المسرح المدرسي م.س، ص 61.

² زكرياء إبراهيم ، سيكولوجية الفكاهة والضحك - دار مصر للطباعة.

يعتبر بعض علماء النفس على غرار دراسي أدب الأطفال كأبو معال "أن القصة أو الحكاية هي لون من ألوان الإيهام لدى الأطفال الذي يشكل جزءا مهما في ذهنية الطفل التي تدفع به دائما إلى القيام بأعمال تجسدية أو تمثيلية يشبع من خلالها عنصر الخيال لديهم".

فاستعان الكاتب عز الدين جلاوجي بتجسيد فكرته عن طريق قصة أو حكاية تدور حول الطفل الكسول والخطر الذي يتعرض له من طرف الشر وقام بتجسيد شخصيات هذه القصة، لإدراكه أنها معظم القصص التي تجذب الأطفال الصغار حتى سن الخامسة عشر.

فمزج الكاتب بين شخصيات إنسانية وشخصيات خيالية وتتمثل في الخير والشر فبدأ الكاتب مسرحيته بمقدمة منطقية حاول من خلالها تقديم الشخصيات الفاعلة، وتبدأ من الراوي وهو عنصر مهم في سرد الأحداث فيبدأ الراوي: أعزائي الأطفال أحييكم، فحيوني، (ينتظر تحياتهم) أحييكم.

أشياء كثيرة نجبها في الحياة ما هي؟ الوطن.. الأم.. الأب.. العلم.. العلم).

جميل العلم وأشياء أخرى لا نجبها ما هي؟ الوسخ.. الجهل.. الكذب.. الكسل.

ما أحقر الكسل؟ (ينتظر ردهم) هل تعرفون.. سنعيش الآن لحظات جميلة جدا مع مشاهد من مسرحية طريفة تحكي لنا قصة طفل كسول مهمل (سالم) سنشاهده في البيت مع والديه، في المدرسة مع الأستاذ وزملائه وفي الشارع أيضا، هل أنتم مستعدون.. إذن تابعوا بعد ظهور سالم والتقاطه السجائر مباشرة يظهر معه الشر بالإغواء حتى يقع في الخطيئة بالرغم من تدخل الخير ونصائحه وتوجيهاته.

فترى أن الكاتب وبعد تأزم الوضع أعطانا بسرعة الحل فكانت نهاية المسرحية متسمة بالسعادة، بالرغم من أنها كانت نهاية غير منطقية بالنسبة للمتلقي، وهي نهاية، وهي تغلب الخير على الشر واعتراف سالم بالخطأ، يقول وين فريد وارد: في حديثه عن نهاية المسرحية "إننا لا نردد الكثير من النهايات السعيدة التي تحمل المتفرج على الإستكانة وتجعل شعاره حسنا.

كل شيء قد سار على ما يرام، إن كل مسرحية يجب أن تقدم دافعا إلى تطوير إحساس المبادأة لدى الأطفال"

ومن هنا يظهر ما أردنا قوله أن النهاية السعيدة غير الهادفة تكون مقبولة، والنهاية الهادفة تكون نهاية جيدة وتحقق وترسخ المبادئ والأخلاق لدى الأطفال.

6-الحبكة في مسرحية سالم والشیطان:

سؤال واحد يردده الأطفال كثيرا أثناء مشاهدتهم لمسرحية ما. وهو ماذا بعد ذلك؟ وهو سؤال كافٍ جدا ليخلق الكاتب تسلسلا للأحداث وسيرها.

فسير الأحداث يجب أن يكون منطقيا وأي حذف لحادثة ما سيوقع المسرحية في خلل لذلك فالترابط مهم جدا، بعيدا عن ذاك التعقيد الذي يعرف به مسرح الكبار "تنبع الحبكة من الفكرة، فتدفع الحادثة حادثة أخرى وهي سلسلة الحوادث الصغيرة الممتدة في الزمان والمترابطة وفق قانون السببية*..."¹.

اعتمدت هذه المسرحية على حبكة بسيطة، استطاع من خلالها الكاتب تجنب الفعل المركب الذي يعتمد على العقد الثانوية، حيث اعتمد على فعل بسيط مكون من بداية وسط ونهاية، وهذا ما يمكنه من تحقيق الانسجام بين مكونات العناصر الدرامية المختلفة، إلا أنه يلاحظ أن طريقة تركيب مفاصل الحبكة ، بالرغم من تنويعه للأفكار، لم يكن متقنا بالشكل المطلوب، حيث اعتمد المؤلف في بداية المسرحية على شخصية الراوي الذي قدم الشخصيات ورسم طبيعة الوضعية الأساسية. أو أنه إكتفى بنهاية مبسطة وهي بعد رسوب سالم مباشرة، وإعطاء الحل السريع وهو وعد يقطعه سالم على نفسه، وهو أن يعود جادا في دراسته ومستقبله، ويكون الابن المطيع لوالديه ولأستاذه وإحترام زملائه في المدرسة.

* قانون السببية أو ما يعرف بالمعقولة أو الاحتمالية وهي أن تجر حادثة حادثة أخرى تدفعنا إلى السؤال كإن نقول ماذا بعد ذلك، ثم تأتي النتيجة المحتملة.

¹ م زكرياء إبراهيم - سيكولوجية الفكاهة والضحك م س، ص 86.

الراوي: "...سنعيش الآن لحظات جميلة جدا مع مشاهد من مسرحية طريفة تحكي لنا قصة طفل كسول مهمل "سالم" سنشاهده في البيت مع والديه، وفي المدرسة مع الأستاذ وزملائه، وفي الشارع أيضا.

فالتتابع وتوالي الأحداث شرط مهم في بناء الحبكة، وهذا من أجل جلب انتباه الطفل لذلك يجب أن يكون هناك ترابط وانسجام متكامل بين عناصر البناء الدرامي موجودة في نص المسرحية الطفولية، وهذا من أجل أن نضمن مشاهدة الطفل للعرض مقدم له طوال المسرحية، وبالتالي نجاحها.

إن الأسلوب الذي اعتمده الكاتب في تقديم الأحداث يعتبره الكثير من المختصين أسلوب فج لا يصلح لمسرح الطفل، مبررين ذلك بأن الطفل المتلقي لا يحب السرد بقدر ما يحب التجسيد الحي والمباشر للفعل عن طريق الحركة المرئية، فكان بإمكان الكاتب أن يدخل الطفل في جو الحكاية مباشرة عن طريق مشهد افتتاحي يورد فيه الوضعية الأساسية ضمن نسق حوار الشخصيات ذاتها، دون اللجوء إلى أسلوب الراوي مع العلم أن المسرحية قد اعتمدت على أسلوب واحد.

وحتى يراعي الكاتب مراحل وقدرات الطفل، ومدى استيعابه للأحداث يجب عليه أن يخلق حبكة بسيطة تشمل أهم المواقف فقط والابتعاد عن الجانبية منها التي لا أهمية لها في دفع الحدث الرئيسي، دون أن يطيل كاتب المسرحية الوصول إلى النهاية، وعرضه للحل النهائي الذي يتقبله عقل الطفل، دون أن نترك له مجالا في عرض تساؤلات أخرى "...أن يجعل ذروة التأزم في المشكلة قريبة من النهاية، ولا يترك مجالا لأي تساؤل في ذهن الطفل حول مصير البطل أو الهدف الذي تسعى إليه المسرحية إلى تحقيقه"¹. وفي هذا الصدد لم يدرك الكاتب عز الدين جلاوجي أن تعدد الأحداث وكثرة الأفكار تجعل ذهن المتلقي الطفل في تشتت، وكان من الأفضل أن يلتزم

¹ - حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي، نحو مستقبل أفضل، مجلة التربية تصدر عن اللجنة الوطنية القصرية للتربية والثقافة والعلوم، العدد 90، ذو القعدة 1409، يوليو 1989، ص 92.

بفكرة واحدة إلى النهاية، وتنتهي بنفس الشخصيات ودون الإطالة وتمديد الزمن. حيث نرى في البداية سالم الابن وفي الأخير نراه الأب، ونحن نعرف أن الطفل يجب مباشرة النهاية بنفس الشخصيات.

وبذلك يجب أن تكون نهاية الحوادث واضحة، تكشف عن كل التآزمات التي تنحصر في نهاية المسرحية. وبعيدا عن التعقيد والغموض الذي يجهد عقل المتفرج الصغير، على الكاتب أن يخلق حبكة مسرحية طفولية.

7-الشخصيات في مسرحية سالم والشيطان:

تعتبر الشخصيات روح المسرحية إذ أن رسمها يعد من العناصر الأساسية في بناء المسرحية، وهي ذلك الوجود الحي والملموس الذي يراه المشاهد ويتابع من خلاله كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، فالشخصية هي التي تحمل أفكار الموضوع فيجب أن تكون هذه الشخصيات ممثلة ولا تخرج عن نطاق هذه الأفكار، كما أن رسم الشخصية أو كما سماها عيسى عمراني ضمن كتابه "المسرح المدرسي" التشخيص ينقسم إلى "أساسية وثانوية، فالأولى تتعلق بالشخصية التي تقوم بدور البطولة، أو نحوها وتسنى الشخصية البطلة، أو الارتكازية وهي محل اهتمام المتفرج، والتي تثير عواطفه أيضا، أما الثانية فتقوم بالأدوار المساعد البسيطة، ومن هذا النوع شخصيات متحركة مؤثرة، وأخرى لا اثر لها، وثالثة صماء، والشخصية تعرف إن كانت رئيسية أو ثانوية، نظير الوقت الذي تستغرقه فوق الخشبة، وعلاقتها بالحل الذي يعقب العقدة"¹.

ولا شك أن رسم الشخصيات بالنسبة لمسرح الأطفال يتطلب جهدا كبيرا من طرف المؤلف، ولعل هذا راجع للعاطفة التي تملأ قلوب الأطفال.

ولعل تدقيق الكاتب في أبعاد الشخصية أو رسمها بحذر شديد هو بمثابة إحراز نشاط مضاعف، "ويتمثل البعد الجسماني أو الشكلي في الملامح الجسدية المختلفة للشخص، من حيث

¹ أنظر ، حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي م.س.ص 73.

الجنس، والصفات المختلفة، من طول وقصر، وبدانة ونحافة، وقوة وضعف... ومن هذا لا اعتبارية في الفن "بحيث لا بد لكل صفة من هذه الصفات أن تؤدي وظيفتها في العرض، وهناك البعد الاجتماعي، يتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية معينة، ونوع عملها ودرجة ثقافتها، وانتمائها الديني، والإيديولوجي بصورة بسيطة، وحياتها الأسرية، والهوايات التي تمارسها، ويتطور هذا البعد من خلال اللغة والثقافة ورد فعل الشخصية إزاء الأحداث المختلفة"¹.

أما البعد النفسي هو ثمرة للبعدين السابقين، ويتمثل في الاستعداد والسلوك والرغبات والعزيمة والفكر، وكفاءة الشخصية بالنسبة لهدفها، ويظهر البعد النفسي من خلال انفعال الشخصية بالأحداث وصمودها أمامها، ولعل هذا ما ينادي به (قسطنطين ستان سلافسكي).

وكل هذه الأمور تختم على المخرج اختيار شخصيات تثير الإحساس وتقربه من الطبيعة ومخلوقاتها العجيبة مثل شخصيات الحيوانات والأقنعة لخلق الفضول، والإثارة لأنه كلما كثر للطفل الفضول انشغل الذهن والإحساس بنشاط أكثر قوة.

ويجب أن تكون الشخصيات في مسرح الطفل واضحة الأبعاد والمعالم، متميزة في حركاتها وسكناتها وأصواتها ولباسها وميولها ودفاعها عن الخير أو الشر بشكل مقنع، وتطورها من حال إلى حال، والأفعال هي التي تحدد سمات الشخصيات وليس الألقاب والأسماء"². وينجذب الأطفال عموماً إلى الشخصية التي تتمتع بقدر من الصدق والجرأة والجمال الجسدي وسرعة البديهة. وكلما ازداد نشاط الشخصية على الخشبة، كلما ازداد تعلق الأطفال بها وحبهم لها.

وفي الطفولة المبكرة تستهوي الطفل الشخصيات الهزلية، والحيوانات والأشجار التي تتم شخصيتها وجعلها تتكلم وتتقمص سلوك البشر. كما يعجب الأطفال بشخصيات الأبطال البواسل، والشخصيات النسائية الجريئة التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال في التغلب على المثبطات والعوائق، إلا أنه في كل ما يعيشه الطفل من شخصيات، فمن الأهمية بمكان مراعاة

¹ ينظر، عيسى عمراني، المسرح المدرسي، م، س، ص 59.

² نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية، العدد 49 دمشق 2001، ص 79، 80.

الكاتب لتصرفات كل شخصية وكلامها، وجعلها تتفق تماما مع طبيعتها البشرية ومع الأبعاد التي رسمها لها.

وقد أكد علماء النفس على أهمية الشخصية بالنسبة للطفل، لما لها من أثر نفسي عليه، لذلك يجب انتقاء الشخصية وتوظيفها مع مراعاة مستواه من حيث تصوره وطريقة تفكيره لها ولأعمالها، فيعمل على تقليدها "فتعلق الطفل بالشخصية يعود لأسباب نفسية، فيجد في الشخصية نفسه، ويتخيل أنه يعمل ما تعمل أو يشاركها العمل"¹. وحتى يكتمل الوضوح لدى الأطفال يجب أن تكون الشخصية عادية بأسماء سهلة التردد ليخلق ذاك التجاوب والتقارب والجو الحميمي بين الطفل وشخصيته الطفولية.

وبذلك فإن انتقاء الشخصية ليست بالمهمة السهلة، فهي التي تعكس الأحداث والمواقف والسلوكيات والأفكار، لذا يجب أن تكون بسيطة تعرض بطريقة تستهوي الطفل وتشد انتباهه ومن خلالها يزرع الخير والعمل الصالح وتحكي عن البطولة والأبطال، وبما تعلم جزاء كل شرير مخادع. وبين هذا وذاك يجب أن تخلق الشخصية جوا من الضحك واللعب.

شخصية الراوي: وهو شخصية مرحة وجذابة يحب الخير، بنصحه وإرشاده لا يحب الوسخ والجهل والكذب، في قوله ما أحقر الكسل؟ هل تكرهون الكسل؟ منسق بين أحداث المسرحية ومتتبعا للفعل المسرحي.

سالم الكسول: طفل في الرابعة عشر من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وقهوانه وتبعيته لشخصية الشر ليتخلص من المحفظة والدراسة، لكن قهوره هذا جعله يخسر كل شيء طرده من طرف والده ووجد نفسه في الشارع، لكن بعد ذلك تأكد بأنه كان خاطئ وندم على ما فاتته ووعد بأن تكون الصورة المستقبلية لأبنائه غير ما تعرض له. وهو الشخصية المحورية في

¹ د. محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، د. ط. ت، ص 40.

هذه المسرحية، تجتمع فيها الكثير من السلبيات، والتي تفقد الإنسان الإتران في السلوك والتفكير، وأبرزها الكسل.

سالم: ("بصوت خافت): أخرج ودعني (يشعل دخينة.. يفتح الكراس) ماذا أراجع يا ترى؟.. آه غدا عندنا تاريخ، أين كراس التاريخ؟ أين هو، أين هو؟.. يظهر أنه ضاع آه هاهو ، والله ماعرفته ريشته كالدجاجة الهزيلة، (يقلب الأوراق)، لم أكتب إلا القليل من الدروس.

الخير: هذا جزاء كسلك، لو كتبت دروسك لوجدتها الآن.

سالم: صدقت فما العمل؟

الخير: إتصل بأحد زملائك وراجع معه¹.

الأب: وهو والد سالم الكسول إنسان طيب محافظ على عائلته يعمل ليل نهار كي يسعد عائلته ويفرح بنجاح ابنه لكن النهاية عكس ذلك، خسارة ابنه الوحيد وضياعه بسبب الكسل والتهاون، ويرجع تلك الأسباب كلها على زوجته لأنها الوحيدة التي كانت قريبة من ابنها، الأب شخصية إنسانية متميزة.

الأب: (يدخل على ابنه سالم) هل إقتربت الإمتحانات؟

سالم: أجل إنها على الأبواب والنوافذ والمداحن.

الأب: إذن راجع دروسك يا ولدي، أنا ذاهب لأنام، أنا تعبان من كثرة العمل (يخرج)².

شخصية الأم: والدة سالم تحب ابنها لدرجة أنها لا تسأله عن أي شيء حنونة مع ابنها وهذا حوارها مع الأب:

الأم: ما الذي أغضبك؟

¹ عز الدين جلاوي، أربعون مسرحية للأطفال، م س، ص 13.

² عز الدين جلاوي، أربعون مسرحية للأطفال، ص 13

الأب: ابنك هذا اللعين.

الأم: ماذا فعل أيضا؟

الأب: لقد طردوه كالكلب من الدراسة أنظري (يربها كشف النقاط).

الأم: ماذا تقول طردوه؟ كل هذا من إهمالك، تخرج فجرا ولا تعود إلا ليلا.

من خلال هذا الحوار يتبين أن الأم ترجع خسارة ابنها بسبب غياب والده لكن في الحقيقة الاثنين معا، لأن فشل سالم يعود إلى محيطه وخاصة بداية من الأسرة.

الأستاذ: أستاذ سالم الكسول تعتبر شخصية قوية يجب كل من يريد التعلم لا يجب التلميذ الكسول العنيد، وهذا من خلال حواراته مثل: من جد وجد وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم، منكم أيها التلاميذ من اجتهد وثابر وانتبه في القسم وراجع دروسه فكانت إجابته مضبوطة وعلامته مشرفة، ومنكم من قضى الفصل عابثا لاعبا متكاسلا وجزاء ذلك الخيبة والخسران.

وفي حوار مع سالم عند توزيع النقاط آخر الفصل نجد سالم خائفا من العلامة حيث يطلب من الأستاذ عدم ذكر النقطة لئلا يجله من أصدقائه.

"سالم: أرجوك يا أستاذ لا تذكر نقطتي.

الأستاذ: أتخجل من نفسك أم من زملائك؟"¹

الزميل: جليس سالم الكسول في القسم، شخص نشيط يحب الدراسة عكس سالم: يتابع دروسه بكل تمنع واجتهاد، وهذا ما نراه في حوار مع سالم:

الزميل: دعني أكتب يا كسول وإلا أخبرت الأستاذ

الشر: لا تدعه، وأنت مع من تلعب؟

الخير: بل دعه يكتب، وأكتب أنت.

¹ عز الدين جلاوي، أربعون مسرحية للأطفال، ص: 15.

سالم: آه يا جبان، لماذا تخاف من الأستاذ.

الزميل: أسكت وإلا غيرت مكاني"¹

وفي الأخير ينجح بتفوق بينما سالم الكسول يطرد من الفصل.

شخصية الخير: انفردت هذه الشخصية بعدة معالم نذكر منها الحكمة والتعقل في اتخاذ القرار والذكاء الحاد الذي مكن من التغلب على الشر ومحاولاته في إغراء الغير، وهو دائما في محل فك العقد وإرجاع سالم إلى طريق الصواب.

في حواراته مع سالم:

"سالم: (يشمها): إيه صدقت ما أحلاها.

الخير: (يظهر فجأة) بل كذبت ما أقبحها، إنها مضرّة بالصحة ومؤذية للآخرين.

سالم: صدقت التدخين مضر بالصحة ومؤذي للآخرين"²

لكن النهاية كانت في تغلب الخير على الشر وندم سالم على كل ما فاتته ووعد الخير أن يكون ملتزما في حياته وخاصة في تربية أبنائه.

شخصية الشر: وهي شخصية عكس الخير، يزين الأشياء ويريد من صاحبها الاقتداء بها دون مراعاة لإحساس الآخرين، الحيلة والمكر من ميزاته يريد الانتصار دائما لكن يفشل في النهاية.

كما هو مبين في المشهد السابع من خلال حوارهم مع سالم.

الشر: يا غبي أنا الشر وهل تنتظر مني خيرا؟ ولكنني لم أفرض عليك شيئا فقد كنت أزين لك الشر والكسل، وكنت تطيعني فلن نفسك ولا تلمي.

¹ عز الدين جلاوي، أربعون مسرحية للأطفال، م س، ص:10.

² م ن، ص: 08.

سالم: (يجري خلفه) ابتعد عني ودعني لحالي يا لعين هدمت حياتي وما زلت تتعقبني
ابتعد.. ابتعد.

وكذلك في نهاية المسرحية تكون النصيحة موجهة من طرف الراوي حيث يقول: وأخيرا
هذه أبنائي الصغار قصة سالم الكسول ونهايته التعيسة وفي كل واحد منكم الخير والشر، والخير
دائما يأخذ بأيديكم إلى ما ينفعكم لأنه صوت ضمائركم وعقولكم.

والشر يدفعكم دائما إلى ما يضركم لأنه صوت نفوسكم الأمارة بالسوء وصوت
الشیطان الخبيث ونهاية الطريقين معلومة فاختاروا النهاية التي تريدون ثم لا تلوموا إلا أنفسكم لأن
الجهل لا يرحم فهو أخطر من المرض والفقر وجميع آفات الدنيا.

8- الصراع:

الصراع عنصر أساسي في المسرحية، يقوم بين طرفين متناقضين، ويشكل عقدة المسرحية
"فالصراع الدرامي هو جوهر وروح الدراما، وهو يحكم العمل الفني من البداية غلى النهاية، فتقوم
الشخصيات الدرامية لحمل عبء الصراع من خلال الأحداث ومواقف يتمثل فيها شطري
الصراع، وهناك اصطدام وقتال في عنف للوصول إلى ذروة العمل وقيمتة"¹.

فيكون الصراع متنوع بين قوى متعارضة ومتفارقة ولا بد من أن ينتهي بالانتصار أو
الهزيمة أو الانسحاب، والأصل في الصراع أن يكون صراعا رئيسيا واحدا، يستقطب الأحداث
والشخصيات، فلا يكون في المسرحية صراعات فرعية إلا إذا كانت تصب في الصراع الرئيسي أو
تساعد على كشف جوانبه.

فالصراع وفي مفهومه العام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو
أكثر"²، ولكن في مسرح الطفل يتميز الصراع كغيره من عناصر البناء الدرامي بعدة خصائص،

¹ ينظر، عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمير للطباعة، ط1، 2001، ص: 72.

² المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، أنجليزي، فرنسي، د(ة): ماري إلياس، د(ة): حنان قصاب. مكتبة لبنان
للنشر، ط1، 1997.

فالكاتب لمسرح الطفل عليه مراعاة المستوى الإدراكي فتكون طبيعة الصراع مما يناسبه ويدور في مجالات اهتمامه، ولكي يشد اهتمامه ويجذب انتباهه عليه الابتعاد عن الصراع الذهني بين مجموعة من الأفكار، لأن وجود هذا النوع من الصراع في مسرحيات الأطفال يشته انتباههم وتركيزهم وحتى إذا أراد الكاتب توظيف مثل هذه الصراعات فيجب عليه هذا بحذر ووعي كبير وذكاء حتى لا يتحول إلى شيء ممل يفقد كثير من انتباه الطفل، كما أن الصراع في مسرح الطفل يكون صراعا حركيا، لأن الحركة لها أهمية خاصة في مسرحهم، وعليها يقوم نصيب كبير من مسؤولية جذب انتباه الطفل باستمرار، فالحركة العضوية المجسمة هي التي تستهوي الصغار، فضلا عن الصراع العقلي¹.

كما أنه جوهر الدراما وروحها، ويعمل الصراع كذلك على بسط هيمنته من بداية المسرحية إلى نهايتها، وتكمن أهميته في كونه مولد الحركة الدرامية، إذ هو الذي يحييها وينعش روحها فيثير انفعال المشاهدين، ويرك عواطفهم فيشد انتباههم أكثر إلى العرض².

وتعمل شخصيات المسرحية على حمل التطورات التي يفرزها الصراع من خلال الأحداث ومواقف يتمثل فيها شطري الصراع، فهناك اصطدام وقتال في عنف للوصول إلى ذروة العمل وقيمه³.

فالصراع في مفهومه العام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر ولكن في مسرح الطفل له خصوصياته المميزة، فالمؤلف الدرامي عليه مراعاة المستوى الإدراكي للمشاهد حديث السن، حتى يتمكن من شد اهتمام شريحة الأطفال وجذب انتباههم لفك اللبس حتى لا يحصل نوع من الصراع الذهني، وكذا بحكم أن الصراع الحركي "بكثرة التحركات

¹ ينظر، د. فوزي عيسى، أدب الأطفال، م. س، ص، 36.

² ينظر، عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للنشر والتوزيع عين مليلة، الجزائر ص 61.

³ ينظر، عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة ط 1، 2001، ص 72.

والتنقل فوق كافة أجزاء الركح" هو الميزة المثالية لهذا المسرح الحساس الذي ينمي الوعي ويسهل من عملية الاندماج مع الواقع والمجتمع.

والكاتب البارع هو الذي ينجح في إثارة نوع من التعاطف والمشاركة الوجدانية بين جمهور المتفرجين وبعض شخصيات مسرحيته، فتتطابق المشاعر والأحاسيس والأهواء فيما بين هذين الطرفين، فيحدث الاندماج التام ويتمنى المتفرج الصغير النصر لأبطال العمل في نهاية صراعها مع قوى الشر والعدوان. لذلك يجب أن تكون عناصر الصراع، مناسبة لحاجات الأطفال واهتماماتهم إلى أن يتحدد مفهوم الطفل للشخصية، على أنها صراع بين الأفكار، وإنما تجسيد لفكرة تؤمن بها الشخصية. وتذود عنها بكل ما أوتيت من قوة، من خلال اشتباكها وتنازعها مع باقي الشخصيات الأخرى. وإذا ما خاض كاتب مسرح الطفل، غمار هذا الصراع الفكري، عليه أن يحذر من عدم تشتيت انتباه الأطفال في تفاصيل متعددة للصراعات، لشحب الملل عنهم وشدهم للعمل.

تميز الصراع في هذه المسرحية "سالم والشيطان" بحركية واضحة، وهي حركية درامية جعلت في هذا العمل نوع من الحيوية، مما حقق عنصر التشويق في هذا العمل، وخاصة إذا كان الصراع بين قوتين مختلفتين وخاصة الخير والشر،

إن المتتبع لسير خط الصراع عبر مراحل الفعل الدرامي في هذه المسرحية يمكن من ملاحظة بعض النقائص في تشكيل هذا الصراع، فبدايته كانت من خلال تلك المواجهة المادية بين سالم وشخصية الشر، والتي انتهت بعراك أفضى إلى هروب هذا الأخير.

بعد المشهد الافتتاحي سيتضح أن شخصية الخير أقرب إلى سالم، وبهذا ينتقل الصراع إلى وضعية أخرى، لأن الند العنيد لسالم هو الشر، لم يعد موجودا، ولكي يكون هذا الانتقال واضحا ومبررا كان على الكاتب أن يخلق موقفا آخر يعبر على استمرارية الصراع، وبخاصة أن الزمن الفاصل بين بروز شخصية الخير وبداية الأحداث غير واضح في النص، وعليه كان الأفضل تبرير

العلاقة العدائية بين الخير والشر. إضافة إلى هذا لم يستطع الكاتب توفير الدوافع الضرورية لهذا الصراع، رغم أنه أمر لا يتطلب الكثير من المواقف والحوارات، فقد كان بإمكان الكاتب أن يبرره إما بدافع الطمع وإما بدافع خصومة قديمة.

ينتقل الصراع في تسارع إيقاعي إلى مرحلة أخرى عندما يطلب الخير من سالم عدم الإستماع للشر، وصدده عن التدخل في حياته الشخصية ، وفي هذه اللحظات يصطدم مع واقعه وما تمليه عليه نفسه.

الشر: وهو لماذا يدخن إذا كان حقا مضرا ومهلكا؟ ولماذا يدخن الناس جميعا؟

الخير: من الغباء أن نقلد الناس في خطئهم وإنحرافهم مهما كانت درجتهم وقيمتهم.

الشر: ياله من فيلسوف، إنه يخدعك بكلامه دخن وسترى، ستصبح كبيرا وعظيما..
دخن وانظر إلى نفسك في المرآة.

سالم: (متبخترا) صدقت والله، أنت صديقي العزيز.

بالنظر إلى الصراع المرتبط بشخصية سالم فإن هذه الشخصية افتقرت إلى مقومات البطل الحقيقي في مسرح الطفل، فقد صور بطريقة جعلته بطلا انهزاميا وساذجا، حيث لم يستطع أن يتحمل عبء الصراع، حين أضحي أداة طيعة في يد الشر، حتى بالنسبة لنهاية المسرحية لم تستطع هذه الشخصية النجاة من الإهزام و الوقوع في مكيدة الشر ، وبهذا لم تستطع أن تساهم في حسم الصراع.

9-الحوار الدرامي :

يعتبر الحوار المسرحي الأداة الرئيسية والأساسية للتعبير في المسرحية إذ من خلاله يتكون نسيجها، وهذا الذي يعطيها قيمتها الأدبية ليصل بعد ذلك على وسيلة تفاعل وتمازج الأحداث والشخصيات، فمن خلال الحوار نستطيع أن نكشف عن نوازع الدراما ونحلل مواقفها، كما أنه

وسيلة اتصال بين الممثلين ووسيلة اتصالهم مع الجماهير، "فالحوار المسرحي ليس مجرد حوار، بل إنه جزء من أجزاء الحدث الدرامي ولذلك يدفع الحدث إلى التطور، وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه بل وأن يكون متصلا بما سبق، وكل هذه الأشياء لا بد أن يتصف بها الحوار المسرحي في وقت واحد"¹، وجاء على لسان عيسى عمراني "ويقصد بالحوار الألفاظ والجمل والعبارات التي تحمل الأفكار، وتدور على ألسنة جل الشخصيات، وقد يكون شعرا أو نثرا أو مزيجا بينهما"²، من خلال هذه المقولة التي تبين أن الحوار هو المحرك الأساسي للفكرة الرئيسية بواسطة الشخصيات على اختلافها من شخصيات رئيسية، ثانوية أو نمطية.

ولا يمكن أن يكتمل الحوار المسرحي إلا إذا أداه الممثل بصوت جيد وتنغم مناسب، وإشارات وحركات متناسقة، نميز الحالة التي يكون عليها الممثل من فرح أو أسى أو تعجب أو دهشة.

ومما سلف ذكره فإن الحوار في مسرح الطفل له ميزة فريدة، إذ على المؤلف أولا إدراك مستوى تفكير الطفل الذي يختلف بطبيعة الحال على مستوى تفكير الكبار باعتبار هذه الآلية حتمية منطقية، فالحوار في مسرح الطفل عليه أن يكون ملائما لفكره وإدراكه حسب قدراته، إلى جانب بساطة لغة الحوار التي يجب أن تكون سهلة حتى يتمكن من فهمها دون عوائق أو صعوبات، كما جاء على لسان أحمد نجيب: "يمكن عند الضرورة أن نستعمل العامية المهذبة في تمثيلات الأطفال في الحصانة ورياض الأطفال، وما في مستوى هذه الأعمار... على أن نرقى بلغة الحوار إلى العربية البسيطة مع بداية المرحلة العمرية الابتدائية"³.

ويعتبر توفيق الحكيم الحوار أداة المسرحية، إذ بواسطته يتم عرض الحوادث وخلق الأشخاص، ويراه ملكة نظرا لما يتسم به من صفات ضرورية تلازمه، مثل الإيجاز والإشارة التي

¹ ينظر، أحمد نجيب، أدب الأطفال، م س، ص 95.

² ينظر، عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، طبعة 1، سنة 2006، ص 63.

³ ينظر، نجيب محفوظ، أدب الأطفال، م س، ص 96.

تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف. وبعد الإطالة والحشو من ألد أعداء الحوار، وقد قسمه إلى أنواع هي:

أ- حوار يجري على منطق الشعر، وهو لا يتسلسل بنظامه الطبيعي في الحالة الواقعية، ولكنه يتسلسل بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية، ويستدل على هذا النوع من الحوار بشكبير الذي يراه واقعي الهدف، شاعري الأسلوب.

ب- مولير في ملاحيه كتب بالشعر المقيد الموزون، ولكن حوار يتسلسل دائما بنظامه الواقعي في الحياة، ويجري الحديث بين أشخاصه كما يجري في الحياة العادية.

ت- يمثل اللون الثالث من الحوار "إبسن" الذي يجري الحديث على لسان أشخاصه، ويسلسل بنظامه الواقعي، ذلك لأنه مؤلف شاعري الجو، واقعي الأسلوب.

ث- اللون الرابع ل "غوته" في "فاوست"، وهنا نجد الواقع ليس شاغل المؤلف، ولا يعنيه أن يظهر أشخاصا إنسانية، الذي كان يهمله حقا في عمله هذا هو علاقة الإنسان بما هو أعلى، وهو مؤلف فكري الهدف، شاعري الأسلوب¹.

وللحوار أهمية قصوى في العمل المسرحي، ولذلك قال "توفيق الحكيم": "للمسرحية عندي اعتبار خاص، ذلك لأن الحوار، بما فيه من إيجاز وتركيز، هو القلب الأدبي القريب إلى سليقتي الحبة للنظام، فالفن عندي نظام والنظام هو الاقتصاد أي البيان بلا زيادة ونقصان... وإذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية... فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الأشخاص، ومن صفات الحوار الضرورية التركيز والإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي تؤدي المواقف"².

¹ ينظر، توفيق الحكيم، فن الأدب دار الكتاب اللساني، بيروت 1972، ص 148.

² ينظر الزبير محمد، أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة، الفيل، العدد 302 أكتوبر / نوفمبر 2001، ص 55.

والحوار المسرحي هو أهم ألوان الكلام وأفضل طريقة لاستخدام اللغة وممارستها، كما أنه وسيلة تتيح للطفل أفصل الفرص لنطق لكلمات نطقا صحيحا، كما أنه أداة مطواعة "لزيادة نسبة تسميع الكلمات التي يتلقاها المحاور وتردد على ذهنه، ويتكرر استرجاع مجموعات كبيرة منها (...) وإدراك ما تنتجه حروفها أو ترتبط به أصواتها من إيقاعات مختلفة التأثير¹.

وهذا ما يدعم سمع الطفل ونطقه وإدراكه لإيقاعات العبارات في حروفها وأصواتها وكلماتها وجملها، ولذلك تؤثر كثرة الحوارات وتنوعها، لأن ذلك يساعد على ثبات هذه الكلمات في الذاكرة ويسهل على الطفل استرجاعها كلما دعت الضرورة إلى ذلك مما يؤثر إيجابا على الطلاقة اللغوية ونموها لدى الطفل.

ومن ثمة يتيح النشاط التمثيلي المسرحي فرصا ثمينة لا تعوض لتجسيد معاني الكلمات الحقيقة بدقة وتعبيرية، كما يكشف (النشاط المسرحي) عن طاقتها الكامنة في أصواتها وذلك يربطها بالمواقف الانفعالية أو التصرفات الحركية العقلانية وكذلك يوضعها في سياقها المناسب لها².

والحوار هو البنية التكوينية التي تسجل حضورها في النص الطفولي، لأنها أكثر دينامية وحيوية وواقعية تبعد السأم والملل عن المتلقي الصغير الذي قد ينفر من الخيطية السردية، المبالغ فيها بوصفها أسلوبا لتمرير الرسالة وتبليغها. والحوار يكفل للطفل تلك النقلة النوعية من حالة الانغلاق والصرامة إلى حال الانفتاح على الواقع بتجاربه الحية.

ويسع القول أن البنية الحوارية تتجه صوب نفسية الطفل لتستجوبها، وتستنطقها لتجلي عواطفها وأهواءها، لتجعل هذا الحوار مرآة عاكسة لأفكار الطفل ونوازعه من خلال ممارسته اللعب الإيهامي ومحاورته لألعابه ودماه بكل تلقائية، وتشحذ بنية حوارية طفلية التجريب التركيبي

¹ ينظر، م ن ، ص 57.

² ينظر، ينظر الزبير مهداد، أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة م.س، ص 58.

الفكري لدى الطفل الذي يرتاح كثيرا لذلك، مما يساعد على التخلص من حمولة عواطفه و سلوكياته وأفعاله المكبوتة.

وللحوار الناجح شروط لا بد أن تتوفر فيه وهي:

1- أن يتفق وصفات الشخصية التي تنطق به ويعبر عن مستوى إدراكها ويحترم فيه سن الشخصية ومستواها اللغوي والفكري والإدراكي.

2- أن يكون مختلفا عما تقوله الشخصية الأخرى المشاركة في الحوار، ابتعادا عن الوقوع في الاضطراب والخلط بين المتكلمين.

3- أن يكشف الحوار عن خفايا الحدث أو الشخصية أو ينذر بشيء متوقع الحدوث¹.

كما يستلزم أن يتسم الحوار بالحوية والقدرة على الإيحاء بما يدور في نفسية الشخصية وفكرها، أكثر مما يبدو في كلامها العادي. ولا بد أن يتجاوب مع طبيعة الشخصية والموقف والفعل، لا أن يسير على وتيرة واحدة. كما يجب أن يكون متداولا بين الشخصيات دون أن تمتلك وتيرته شخصية واحدة لوقت طويل، وإذا تعلق الأمر بطول الحوار أو قصره، فإن ذلك يعود على تقدير الكاتب وإحساسه بطبيعة الموقف ومستلزماته.

عموما يتوقف نجاح الحوار المسرحي الطفولي، على مدى حيويته، وحركيته، وديناميته المتجددة، وقدرته على جذب المشاهد والتأثير فيه، وعلى ما يوحى به من انفعال صادق وما يكشف عنه من مثيرات وما يوظفه من تغيرات درامية موفقة ملائمة لطبيعة الشخصية ومواقفها وتصرفاتها خيرة كانت أو شريرة.

وعلى كاتب مسرحيات الطفل أن يرجع إلى قاموس الطفل اللغوي ويأخذ بالحسبان محدودية لغة الطفل ويبعد المجازات والكنائيات التي تذهب بالمعنى بعيدا عن مدركات الطفل اللغوية

¹ ينظر، محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، م.س، ص 92.

في مرحلة عمرية معينة، وعليه أن يعمل جاهدا على توظيف الحوار الذي يسهم في تطوير الحبكة والمواقف الدرامية المختلفة.

ومن ثمة يقول بيتر بروك "والعنصر الأساسي في المسرحية هو الحوار، وهو يتضمن توترا ويفترض وجود اثنين غير متفقين، وهذا يعين الصراع سافرا أو خفيا لا يهم، وحين تتصادم وجهتا نظر، فكتاب المسرح مرغم على أن يعطي كلا منهما نفس الدرجة من القابلية للتصديق¹.

ويجب أن يكون الحوار معبرا بصورة واضحة عن صفات الشخصيات المختلفة، إذ به نستطيع أن نكتشف وضعها الاجتماعي، وانتمائها الطبقي ومستواها الثقافي، كما نتعرف على حالتها النفسية و"الحوار ينقل المعاني الفكرية والاجتماعية والنفسية لشخصية المتحدث..."². كما يكشف الحوار سن الشخصية ومهمتها، وبذلك تكون قد أوضحت من خلال حواراتها لجمهورها جل المعلومات المساعدة والمناسبة على تعريفها وتقديمها لكي يتسنى فهمها وفهم الموضوع.

ونظرا لأهمية الحوار في تبيان وتوضيح مختلف صفات الشخصيات وتجسيد أبعادها على الكاتب هنا أن يكون حريص في توظيف الحوار المثالي الذي يؤدي الغرض المطلوب، فيكون جيد وصالح بتعابير الصادقة التي يتضمنها الحوار الناجح، خاصة وأن الكاتب أمام فئة ذكية وفطنة تكتسب بسرعة.

وهذا ما تميزت به حوارات سالم والشیطان لكاتبها جلاوجي الذي استعان فيها بالحوارات القصيرة مثل في المشهد الثاني

سالم: وما دخلك أنت؟

الخير: أنا الخير وأحب لك الخير..أحب لك النجاح.

سالم: لا أريده ابتعد عني.

¹ بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، العدد 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1991، ص، 35.

² ينظر.عقيل محدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، دت، ص 39.

الخير: أنظر إلى زملائك .. كلهم يتابعون الدرس إلا أنت.

كما أنه استعمل لغة حوارية سهلة رغم أنها باللغة العربية الفصحى إلا أنها سهلة لأنه اعتمد على كلمات يستعملها الأطفال في المدارس مثل الهلاك، الخمول، الخير، الشر، الغباء، اللعنة. فكلها كلمات متداولة بين الأطفال وليست بالغريبة عنهم، رغم وجود بعض الكلمات التي تصعب عليهم مثل: تتعقبي، تطفل، العزم. كما أضاف الراوي بين مشاهد المسرحية.

وكما ذكرنا سابقا أن وظيفة الحوار المسرحي هي الكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية فقد استعملها عز الدين جلاوي في الكشف عن شخصيات مسرحيته فمثلا في حوار "الشر: يا غبي أنا الشر وهل تنتظر مني خيرا"¹ تدل على صفات الشخصية القبيحة والمآكرة والتي لا تريد الخير أبدا.

وحوار الخير في المشهد الثاني: "أنا الخير وأحب لك الخير أحب لك النجاح"² تدل هذه الشخصية على الحب وفعل الخير شخصية محبة، وفي حوار سالم: (يشمها) إيه صدقت ما أحلاها. تدل على عدم نضجه ولا يعرف عواقب التدخين، وغيرها من الحوارات الدالة على الشخصيات ومواقفها في المسرحية.

10- لغة الحوار:

هي الأداة والوسيلة التي نستطيع من خلالها تصوير الأفكار والمعلومات والتعبير ع مختلف الآراء. وهي تلك الرموز والإشارات والأصوات التي تعبر بها عن الإحساس والمشاعر.

وفي صياغته لهذا النص إستعمل عز الدين جلاوي اللغة الفصحى تميزت بالوضوح والاختصار والبساطة، لغة تتيح للطفل إمكانية فهم و إستيعاب مفرداتها وألفاظها، فجمالية اللغة لا تكمن في ترابط مفرداتها، وإنما في البلاغة التي تستطيع إيصال المعنى الحقيقي لمختلف المواقف،

¹ عز الدين جلاوي، أربعون مسرحية للأطفال، ص، 19.

² م ن، ص، 10.

وتكشف عن جوهر الصراع وطبيعة الشخصيات، ومن جماليات لغة هذا النص أنها لغة الفصحى وكل مفرداتها متداولة لدى الطفل، كذب، تخرف، يجلدني، كسول، جبان ... هذه المفردات الفصيحة التي استعملها الكاتب تمكن الطفل المتلقي من إثراء رصيده اللغوي.

لقد ثار جدل حول اللغة التي يستخدمها هذا المسرح، فهناك من يؤكد على الفصحى وهناك من يؤكد على العامية، باعتبار أن المسرح يستقبل أطفال معينين بمختلف المستويات، لذا يفرض هذا السبب لإيجاد لغة عامية كون المتفرجين هم من فلاحين وأبناء القرى والأميين الذين لا يعرفون لا القراءة ولا حتى الكتابة. لكن البعض الآخر فضل الفصحى وأكدوا أنها الأنسب كونها تقدم في وسط ثقافي وهي المدرسة. ولأن المسرح أداة تعليمية فعلى اللغة أن تكون بالفصحى التي يجب أن تتميز بالبساطة لتكون بذلك قريبة جدا من لغة الطفل¹.

إلى جانب هذا استعمل الكاتب الأسلوب الإنشائي الذي تنوع بين الاستفهام والأمر والتعجب والنداء، مثل الشر: لا تدعه، وأنت مع من تلعب؟

الأستاذ: لماذا لم تكتب النص يا كسول؟

سالم: لأني كسول (يقهقه)

الأستاذ: احمل أدولتك وانصرف، انصرف.

ويمكن استعمال اللغة سواء كانت بالعامية أو الفصحى ولكنهما يجب أن تتميز بخصائص وشروط أثناء توظيفهما "يفضلها الكثير بأن تكون بالعامية بعيدة عن تلك التعبيرات التي تؤثر على الذوق العام، وتكون بالفصحى البسيطة البعيدة عن الألفاظ والتعبيرات البلاغية العميقة"². وقد وجدت مسرحيات في تمثيلات خيال الظل.

¹ ينظر، سامر خالد مني، الخيال والأسطورة ودورها في بناء عقل الطفل، مجلة التربية، تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، قطر، العدد 143، ص 200.

² ينظر، حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2000، ص 55.

والمهم في اللغة هو تميزها بالوضوح والبساطة، بعيدا عن كل التعقيد للفظ والمفردة وتلك الجمل الطويلة والكلمات الصعبة، التي تشتت انتباه وذهن الصغير، لتكون بذلك سببا في بعث القلق والملل والإرهاق في نفسية الطفل المشاهد. وعليه يجب على الكاتب انتقاء الكلمة أو المفردة التي تعبر عن الأحاسيس والمشاعر، مثال: لنذهب جميعنا ونساعد صديقنا في بناء مأواه. ولنكن أصدقاء متحابين متضامنين. فجميع هذه الكلمات لها دلالة عميقة تحث على المحبة والتعاون، هدفها الأكبر هو جلب الانتباه والاستحواذ على تفكير الطفل، بإثراء مستواه بثقافة لغوية متنوعة، ويعود هذا طبعاً إلى مدى قدرة الكاتب على اختيار اللفظ المؤدي للمعنى والمعبر عن الفكرة.

لذلك يجب أن تنفق الألفاظ والمفردات بعناية فائقة، حتى تعبر عن الحدث وتحقق الغاية الجمالية والفنية لدى الطفل "تنبع اللغة من الحدث وتعبر عن حركة الدمية بلغة رشيقة مجردة، توصل صورها وإيقاعاتها وتكشف بناءها للمتفرج الصغير لتجعله متأملاً للجانب الجمالي والفني فيها"¹.

سواء كانت اللغة عامية أو فصحية فإنها يجب أن تتميز بالبساطة والوضوح وتعبر عن الصور الحياتية اليومية بألفاظها وتراكيبها المألوفة لدى المتفرجين الصغار وهذا من أجل فتح مجال لاستيعاب الكلمة وفهمها دون مشقة.

¹ ينظر، عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، م س ، ص 14.

المبحث الثاني: المخرج المسرحي الاختيار والتعامل مع النص .

1- العمل على النص:

إن اختيار نص مسرحي لعرضه في مسرح الأطفال أصعب من اختيار مسرحية للكبار لأن الأطفال لهم عالمهم الخاص بهم، كما أن العاطفة تحركهم أكثر من الفكر الذي يعتمد عليه الكبار في تحليل لمسرحياتهم، كما أن سن الطفل يلعب دورا كبيرا فتفاوت الأعمار بين المتفرجين يسبب أعظم المشاكل في اختيار المسرحية، فما يقبله الأطفال في سن الخامسة يبدو غير مناسب للأطفال في سن الحادي عشرة، فالأطفال دون العشرة من عمرهم تستهويهم القصص الخرافية التي تخيلهم على التخيل، مثل المسرحيات التي ترد على لسان الحيوانات، أما فوق هذا السن فيستمتعون بالقصص التي يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتنتهي بانتصار البطل ومعاقبة الشرير¹. هذا ما جعل اختيارنا لنص يعرض كان صعبا نوعا ما، وهذا لإدراكنا ما يجب أن يتوافر في نصوص مسرحيات الأطفال، فاستهوانا هذا النص "الحقل المنيع" لوفرتة على عدة مطالب وضعناها صوب أعيننا منها أنه يقدم للأطفال بمختلف الأعمار، ففيه الخيال الذي يجذب الطفل الصغير وكان ذلك عن طريق الحيوانات المتكلمة والتي تدور أحداث المسرحية حولها، كما أنها تحتوي على حكاية حيوانات تتصارع بين الخير والشر، فتكون الغلبة للخير وانهماز الشر، كما أنها تحتوي على عدة عبر منها تكرسي مبدأ الصداقة والتعاون بين الحيوانات لهزيمة الشر والأشرار.

وهذا لغرس في نفوسهم صفات الشجاعة والمغامرة، واستثارة خياله وتشويقه "وأن تسود أجواء الطفل عواطف صادقة بعيدة عن التناحر والتفاخر والتقليل من شأن الغير"².

¹ ينظر، عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1987، ط1، ص، 54.

² ينظر، فوزي عيسى، أدب الأطفال، م س، ص، 104.

2- اختيار النص:

لو يشكل أي مخرج عن نوع النص الذي يجب أن يخرج به وربما كان جوابه المحتمل النص الجيد، وهو ليس جوابا على الإطلاق، وحين كان هذا السؤال يطرح قديما كانت إجابة أغلب المخرجين عادة: "نفصل نصا مكتوبا بشكل جيد له موضوع ذو صلة بالعصر ومصوغ بعبارة شعرية ممسحة، ولكي يكون المخرج يكون أكثر وضوحا ودقة فيما يتعلق بمسألة "الصلة بالعصر" يبحث عن جوهر واقعي.

ويصر المخرجون الطموحون القادمون من نيويورك والمعنيون في المسارح المحلية (في الولايات المتحدة)، غالبا على اختيار المسرحيات التي يحبوها لأنهم ببساطة يفترضونها مسرحيات جيدة، وهذا الأمر جدير بالتقدير، إلا أنه قد تبين أيضا أنه يتسبب في كوارث، يجب أن يعرف المرء الذي لدى جمهوره الاستعداد لقبوله وما هو مزاج الجمهور، ولكن من جهة أخرى تشير التجارب الجديدة في واشنطن وسان فرانسيسكو إلى المصالح (وهي غالبا مدعومة ماليا)¹.

يقرأ المخرج النص، يقرأه بعد أخرى، ولي في حاجة إلى قراءته في اجتماعات يومية متتالية، وربما كان كن الأفضل، إذا سمح له الوقت أن يضع المخطوط لإجابته لفترة من الزمن بعد كل قراءة ثم يحاول أن يعرف ما الذي يتذكره منه، حتى أنه قد يحاول أن ينسأه يجب أن يترك للنص الفرصة لأن يشتغل فيه قبل أن يشتغل هو في النص².

أن الانطباعات الولي مخادعة، بمعنى أنها تقليدية، ويجب أن يعتبر القراءة الأولى والثانية والثالثة بأنها انطباعات أولى، ونقرر منذ البداية أنه حتى المخرجون المتمرنون قد لا يرون في نص ما

¹- ينظر، هارول كليمان، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، مراجعة على كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، ص، 29-

30.

²- م ن، ص، 31.

أكثر مما يراه المتفرج الذكي، فالمخرج مثل المتفرج يتسلى ويضحك أو يبكي، أو يرحف أو يستشار¹.

وذلك يهم المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النص يفهم روحه وتوضيحها للممثلين، بل يعتقد انه بمجرد تفسير النص ودراسته نظريا وعلميا، وتوضيح الأدوار المختلفة فإنه يتحتم على كل ممثل أن يعمل على توصيل دوره إلى النظرة في إطار المفهوم العام للنص، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية المطلوبة لذلك.

أما لمخرج الذي يصنع النص في خدمة البراعة الأدائية، فإنه يقتضي وقتا طويلا في توجيه التعليمات الفنية التفصيلية إلى الممثلين، ويرحب عادة بالفرضية التي تواتيه لكي يبين للممثلين كيف يؤدي أمامهم دورا بمهارة وإتقان، أما المخرج الذي يقوم بالإخراج من الإخراج نفسه، فعابا ما يكون استعراضي التزعة، يهمه أولا الحصول على نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام أية طريقة تسمح له أو يستطيع أن يخترعها.

ومن النادر أن توجد مسرحية يتم إخراجها على مكنة المسرح بنفس التطابق التام كتبت به، وهذه الحقيقة تبرر دائما الإشهاد بالقول المأثور لديول بوسيكلت: "أن المسرحيات لا تكتب، وإنما تعاد كتابتها"، لكنه قول فيه كثير من التحني على المفهوم الناضج للإخراج المسرحي، فمن الطبيعي أن يعيد الكتاب المسرحيون كتابة مسرحياتهم، مثلهم مثل الشعر والرواية، والمسرحيات التي تعاد كتابتها عند الشروع في إخراجها غالبا ما تكون مسرحيات هزلية تجارية، أو ميلو درامية ساذجة.

وقارئ النص المسرحي لا يختلف عن قارئ النص الشعري، في إهماله قراءة فقرات أو إعادة قراءة الأجزاء التي غمضت عليه، لكن الأمر يختلف تماما في عملية الإخراج المسرحي، حيث

¹ الدكتور نبيل رافي، النقد الفني، الشركة المصرية العالمية للنشر والترجمة، ط1، 1996، ص، 58.

يستحيل تفادي الأجزاء المملة في المسرحية أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى في نفس العرض لغموضه على الجمهور¹.

3- مفهوم التلقي للنص:

هنا لا تميز بين مصطلحي القراءة والتلقي، ذلك أنه يحدث في بعض الأحيان الالتباس في استخدامها في البحوث الحديثة، فالقراءة هي نشاط جمالي ووجود فكري وممارسة داخل وجد النص.

أما مفهوم التلقي والذي يعود استخدامه إلى الباحث رومان جاكسون فإنه يتميز بالاستقلالية عن النص أي أن القارئ هو عبارة عن متلقي يتلقى أو يستقبل ما هو موجود في النص، وتجدر الإشارة في البداية إلى أن عز الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، لم يكشف عن هذا الجانب بالرغم من دراسته المستفيضة في الأسس الجمالية، فقد ظل ينظر إلى القيمة الجمالية كمبدأ قائم في النص في حد ذاته وليس خارج النص، وهو القارئ، ونجد هذا الاتجاه واضحا عند رولاند بارت في كتابه "متعة النص"².

4- متعة المتلقي:

نحن في المسرح كما يشير أحمد عبد المعطي الحجازي نبحت عن تلك المتعة الخاصة التي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات، فن التمثيل أو التشخيص الذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة لأنه سيحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي واحضر مشهود نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج دون أن نغادر مقاعدنا في قاعة المسرح، ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين ونحن لا نستطيع أن نندمج إلا إذا كان للعرض منطق يساعدنا على متابعته. ونفسر مفرداته، واكتشاف دلالاته، فالمتعة التي تبحت عنها في

¹ ينظر، مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ج، بغداد، ط1، 2001، ص، 28.

² شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مطابع الوطني، الكويت، ص، 342.

المسرح متعة عميقة مركبة، لأنها تجمع بين التسلية، والانفعال، والمراقبة، واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته¹.

ومن خلال إبداع الأعمال المسرحية يقول أرسطو ينبغي على الشاعر سواء أكان الموضوع الذي يتناوله قديما أو مبتعدا، أن يبدأ بتخطيط عام له، ثم يفعل قطعة ويند أطرافه².

وتعد مسألة جمالية القراءة من الموضوعات المعاصرة التي اشتدت الانتباه إلى أن قمة طرفا مهما يسهم في إيجاد العمل الأدبي، ويشكل بعده الجمالي إلا وهو القارئ، ذلك أن النص الأدبي ليس له وجود إذ لم تقرأ، ومن ثم فجعلية القراءة والنص.

حيث أن جابر عصفور فيقدم بمفهوم آخر يسميه حدث القراءة ويستند إلى ثلاث مفاهيم:

الأول هو متوسطات القراءة حيث أن القارئ لا يتلقى النص وهو حال من أفكار مسبقة عن النص، فهذه الأفكار ناتجة عن قراءات كتبت عن النص.

المفهوم الثاني هو النسق المعرفي الذي لا يعيق ذات القارئ فقط ونفسيته، وإنما يعيق الذات المعرفية للنص أيضا، فكل نسقه المعرفي الخاص به والذي كونته آفاق توقعات وشروط الكاتب والكتابة في عهده وأفكاره وثقافته وموضوعه وعندما يتصف القارئ مع النص، فإن النسق المعرفي للقارئ يتفاعل مع لنسق المعرفي للنص، وهو ما ينتج حدث القراءة³.

أما المفهوم الثالث فهو الموضوعية التي تعني عند جابر عصفور التوازن بين النسقين في عملية القراءة فإذا النص النسق المعرفي للقارئ على النسق المعرفي للن.

فإن القارئ سيوظف النص لصالحه وسيؤوله بما يتفق مع أفكاره وإيديولوجيته، ويفسر النص لحساب نسقه المعرفي، ويمكن ملاحظة ذلك عند بعض الجماعات السياسية والدينية بنسقه

¹ م ن، ص: 411.

² م ن، ص: 240.

³ - مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، دار النشر والطباعة الجزائر، الطبعة الأولى، 2004، ص: 24.

المعرفي، ويمكن ملاحظة ذلك عند بعض الجماعات السياسية والدينية التي تفسر النص على النسق المعرفي للقارئ فسيؤدي ذلك إلى تقديس النص دون مراعاة للشروط السياسية والتاريخية التي يقرأ النص فيها أي أنها تفسر كل ما جاءه النص حرفيا على الرغم من أن النص يمكن أن يكون قد أنتج في ظل شروط تاريخية مخالفة، فإذا كان من نصوص الماضي، فإن هذه القراءة ستؤدي إلى فكر سلفي، أما إذا كانت نصوص مكتوبة في مجتمع آخر فسيؤدي إلى إلغاء الذات لصالح ذات الآخر منتج النص، ويخلص إلى القول: " أن القراءة إلى لا توازن بين النسقين هي قراءة غير موضوعية"¹.

ولقد لقي موضوع التلقي اهتماما كبيرا من طرف الدارسون والمفكرون والذي وجد صداه في ظاهرة المسرح شأنه شأن الميادين الثقافية والفنية الأخرى التي يتعرض لها الجمهور وتأتي هذه العضوية من خلال العلاقة بين المسرح والجمهور². حيث أن العلاقة بين النص والمتلقي في التراث النقدي العربي قائمة على دوافع مذهبية وحضارية. وهي تجل للوظيفة الجمالية التي تضطلع بها عملية التخاطب الأدبي. ويبدو المنهاج وهو نوع من تظهر العلاقة بين النص ومتلقيه جوانب عدة عن تظهر هذه العلاقة بين النص ومتلقيه، جوانب عدة عن سؤال يثير الخطاب الإبداعي، يتعلق مرة بأوجه البنائية، ومرة أخرى بقصد الفاعل صاحب المعنى، وليس المتلقي كما يقدمه لنا المنهاج مجرد موضوع مسؤول للتأثير والفعل، بشكل عام لهذا الموضوع الفني³.

الإخراج وظيفته، حرفة، اختصاص، وفي أحسن حالاته فن، فقد يكون المخرج منظما أو معلما أو سياسيا أو مستقرنا أو سيكولوجيا أو محلا علمانيا أو تقنيا أو كائنا مبدعا.

نظريا يجب أن يعرف الدراما الأدب والتمثيل، وسيكولوجية الممثل والفنون البصرية والموسيقى والتاريخ، وقبل كل شيء يجب أن يفهم الناس يجب أن يوحى بالثقة وهذا كله يعني أنه يجب أن يكون "محببا كبيرا".

¹ - م ن ، ص ، 25-26.

² - م، ن ، ص ، 36.

³ - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، م، س، ص: 344.

5-تعامل المخرج مع النص:

في الظروف الطبيعية إذا أمكن اعتبار الظروف الطبيعية في مسرحنا في أي وقت يكون الاحترام المتبادل موجودا لدى الطرفين، وحالما يعبر المخرج عن حماسه للنص ومن الأفضل له أن يفعل ذلك لأن المؤلفين أكثر حساسية من الممثلين، يكون المؤلف مستعدا للاستماع إلى رؤية ومشورته حول أمور العناصر والمشاهد وغيرها¹. ومن الوجهة النظرية إلا يكون لدى المخرج أي شيء يفعله غلا لإخراج، وإنه لمن المريح جدا للمخرج ما لم يكن ذاتيا متطرفا في ذاتيته، أن يبدأ العمل في النص لا يتطلب إلا القليل من التصحيح أو لا يحتاج إلى شيء، وبين حين وآخر يصادف المرء نصوصا تهدف فغالبا ما يكون الحذف ضروريا.

والكتاب ذوو الخبرة يكون لديهم الاستعداد للتعاون مع المقترحات التي تتطلب بعض الاقتراحات البسيطة فيوجين أو نيل الحريص جدا على كمال نصوصه، واقفا على مقترحات المخرج على محذوفات مطولة من مسرحية: "فاصل غريب". حيث أن برنارد شو لم يكن يسمح بالحذف من نصوصه وهذا لا ينفي أن كثيرا من النصوص قد قويت كثيرا بفضل يد العون التي قدمها مخرج متعاطف ومتفهم، فالمعرفة ببناء المسرحية والكتابة الدرامية، والجمع بين الحساسية الفنية والفطنة المسرحية أمور هامة وربما كانت موضوعات لا مفر منها من توفرها لإخراج مسرحية جديدة (ففي أوروبا وألمانيا بشكل خاص كثيرا ما يقدم المخرج في عرضه الجهد التالي بمعونة الدراماتورج "مسؤول الصياغة الدرامية" في المسرح ولكن كما قال ايليا كازان ذات مرة أن لم تكن راغبا في متابعة إخراج نص مسرحي حالته غير المصححة وربما غير الكاملة فالأفضل أن لا تخرج أبدا قد يكون في هذا مبالغة إلا أن فيه البراعة والذكاء ما يجعله يستحق الأخذ بعين الاعتبار².

¹ - هارول كليمان، حول الإخراج المسرحي، ص44.

² - هارول كليمان، حول الإخراج المسرحي، م س، ص56.

إذا كان المخرج في البداية من أكد من مدى الحاجة إلى إعادة النظر في النص فمن الأفضل تركه يعمل وحده. إن فترة التدريبات ذاتها ستكون فترة مفيدة لكل من المؤلف والمخرج، ولا يستطيع المخرج أن يكون مقنعا إلا إذا كان واثقا من موقفه، ويجب عليه أن نفترض دائما أن المؤلف المسرحي المتمرس الذي يتعامل معه قد فكر طويلا في الكتابة، وفي بناء المسرحية وأكثر من شخص آخر.

قبل سنوات أشار الهارسون الذكي "دافيد بيلاكسو" إلى أن "المسرحيات لا تكتب وإنما تتمتع" أي تتعرض للإصلاح. وهذا صحيح بشكل عالم بالنسبة لبرودواي أيام بيلاكسو، وما يزال صحيح بالنسبة للاستعراضات الموسيقية والأعمال الهزلية الساخرة والميلو دراما، فالمسرح الآن يزداد توجهها نحو الكتابة التي تتطلع إلى مكانة الأدب أي أن الكاتب المسرحي فنان أدبي، ويجب أن يكون المخرج مدركا لما تستوحيه الحساسية الأدبية¹.

إن المسرح وسيط جديد، وإذا لم يكن المخرج حذرا فقد يجحد، وهذا يثير نزعه أن السطور التي كانت تبدو وكأنها فوق الصفحة قد عادت مسحة وحملة عندما بدأ الممثلون بالتكلم بها والجمهور قادم من أجل أن يسمعها ويراهها.

ولا شك أن المخرج يستشار برؤى جديدة مع تزايد الفئة مع النص، وقد يسجل ملاحظات عنها في ذهنه. والأفضل أن يسجلها على لورق لتنظيم أموره الفنية².

ومع التقدم في القراءة وتراكم الأفكار الشاردة يبدأ مخطط إنتاج عام بالشكل في ذهن المخرج، وبعد أن يقرأ المخرج العمل، أكثر من عشرات المرات لا بد له أن يطرح على نفسه بعض الأسئلة وأن يجد لها أجوبة محددة، ولا بد من الإيضاح إلى الإشارة أن هذه القراءات احتياطية فهذه القراءات يستغرق معها المخرج أكثر من شهر، وعلى المخرج خلال هذه المدة أن يمنح ذهنه فرصة

¹ - ينظر، ديبيل راني، النقد الفني، م س، ص، 66.

² - هارول كليمان، حول الإخراج المسرحي، ص: 38.

للابتعاد عن النص. وأثناء هذه الإجازة سيواصل النص تأثيره "السدي" عليه، مقال ما يخلد مرة أنه بالنسبة للنص العادي الذي يتعامل معه.

يقوا فيلار في مقاله عن الإخراج، يجب أن يشتغل العمل في العرض على تحليل مكتوب للمسرحية، يجب على المخرج أن لا يقلل من أهمية هذا العمل غير المحسوس به، إلى وضع الخطوط العريضة لتحليل كهذا يجبر المخرج على معرفة المسرحية معرفة واضحة ومرهقة.

العملية هي عملية تقدم من العام إلى الخاص، أن المخرج بعد تمنعه الدقيق في النص، سيتوضح نفسه حول الموضوع، ولكن موضوع المسرحية، وبشيء من عدم التدقيق ليس ما يبحث عنه المخرج عند القراءة فأني قارئ متفهم سيعرف أن بستان الكرز لتشيوخوف هي دراما انهيار الارستقراطية في روسيا القيصرية وصعود الطبقة الوسطى الصناعية، وأن هاملت تدور حول مخاطر التردد في اتخاذ القرار —أو غير ذلك من التفاهات هذه المعرفة ليس فائدة كبيرة بالنسبة للمخرج¹.

¹ - نبيل راني، النقد الفني، ص، 58.

المبحث الثالث: المعالجة الدرامية وفق الرؤية الإخراجية.

1-المخرج والمعالجة الدرامية:

إن تحويل النص "المادة الدرامية" إلى منظومة متناخمة من المؤثرات المرئية والصوتية هو الهدف الأول والاستراتيجي لكل عرض مسرحي، فهذه المؤثرات تثير في المشاهد بصفة عامة والطفل بصفة خاصة جملة من الانفعالات والاهتمامات.

فالحياة الدرامية لا تدب في عروق النص المسرحي إلا عندما يتجسد على منصة المسرح، من خلال التمثيل والموسيقى والديكور وغيرها، ولا يحدث هذا إلا عن طريق تدخل المخرج الذي يحيله من نص جامد إلى نص مليء بالحياة الزاخرة والمعاني والدلالات "ومن هنا كانت صعوبة المهمة الملقاة على عاتقه بصفته القائد الواعي بكل تفاصيل عملية العرض المسرحي"¹.

وهذا لإدراكه أنه إذا كان النص المسرحي المدونة الموسيقية، فإن العرض المسرحي هو أسلوب عزفه أمام الجمهور.

وحتى يصل المخرج إلى ذروة العمل والأثر الجمالي، يجب عليه أن يعمق دراسته للنص الدرامي حتى يحدد الفكرة (المادة) وتحليلها تحليلًا درامياً، فعليه أن يكشف فيما وراء السطور، كما عليه الغوص في أفكاره وفهم فكر المؤلف، فيقوم بدراسة استكشافية للنص، فيحدد علاقة الشخصيات وأبعادها، ويلم بجميع عناصر البناء الدرامي.

وهذا التعمق في القراءة والاستكشاف يساعد المخرج على تحديد انطباعاته والتأكد من فهم المؤلف فهما واضحاً حتى يستطيع إخراج النص الدرامي نصاً يتفاعل معه الجمهور.

المخرج وإن اختلفت النصوص الدرامية من نصوص مسرح الكبار أو مسرح الأطفال فإن مهمته واحدة وهو الشخص المسؤول والأول عن العملية الإخراجية "وتحويله من صيغته الدرامية

¹ ينظر، د.نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية للنشر، لبنان، 1996، ط1، ص78.

إلى صورته المرئية، ويلاحظ أن هذه الوظيفة تسمى في إنجلترا ب: producer¹. فهو القائد والمسؤول عن كل عمليات الإنتاج والإخراج، ويشاركه هذه المهمة زملاؤه من منتج وممثل وغيرهم.

والمخرج في أغلب الأحيان هو الذي يختار النص المسرحي الذي يخرج عن المنصة، كما أنه يقوم باختيار الممثلين الذين سيقومون بأداء الأدوار، فيقوم بتدريبهم بعدما يكون قد حدد لكل واحد منهم وره على حدى، ثم يقوم بتحديد حركتهم على الخشبة إذا كانت سريعة أو بطيئة والإلقاء وغير ذلك من عناصر الإخراج حتى يصبح العرض متكاملا، وبهذا يكون المخرج مسؤولا عن العملية الإخراجية للمسرحية منذ أن يتسلم النص إلى آخر ليلة للعرض.

والمخرج من خلال قيامه بتفسير النص يؤدي ثلاث أدوار وهي دور الدارس والمبدع والناقد، فينطلق من الحبكة، ويضع نصب عينيه الصراعات الرئيسية والثانوية في النص كما يقوم بتتبع الشخصية الرئيسية وما تمثله من مواجهة الشخصيات الأخرى، وبصفتها مفتاح الحبكة فغالبا ما نجده يلفت نظر جمهور الأطفال إليها، والسييل في الكشف عن الحركة هو الحوار الذي يقوم أيضا بإبراز طبائع ويرسم أبعاد الشخصية كما لا يجب إغفال الطرف الثالث في العرض المسرحي باعتباره منتجا لمعنى الغرض بالأخص الطفل لأنه وبطريقة عفوية يشارك في العرض.

"أما المخرج فينهض على وسائل سمعية وبصرية، بوظائفها من أجل إثارة أحاسيس معينة وشبه محسوسة من جمهوره معتمدا في ذلك على تفسيره للنص وكلما كان متمكنا من توظيف هذه الوسائل في كل متناغم، استطاع أن يحدث جمهوره الاستجابات التي يريدها"².

وتكتمل مهمته كناقد في نقده لكل ما يتصل بالنص ومؤلفه من قريب أو من بعيد، فتكون له بالضرورة خلفية للنص وصاحبه المزمع إخراجه، لأن المؤلف لا يكتب من فراغ، وإنما من مخزون قراءاته وتطلعاته، وعلى هذا فإن المخرج بالضرورة يكون مطلعا على كل ما يتعلق

¹ ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ط2، دار فلور للنشر والتوزيع، 2001، ص، 324.

² ينظر، نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص، 99.

بالنص المراد إخراجه. وكما ذكرنا سلفا أن عملية الإخراج تمر بمراحل أولها اختيار النص لأي نوع من المسرحيات حسب ميوله الفني، ثم وضعه للخطة الإخراجية وهذا ما يسمى بالإعداد الدراماتيكي الذي يقوم بمعالجة وسائل بناء العرض المسرحي معالجة فنية.

2- الرؤية الإخراجية:

إن حفاظنا على نص المؤلف وعلى فكرته وتحويله من نص جامد إلى نص حي يعرض، كان هدفه إعطاء صورة حية وجديدة للمسرحية برؤية خاصة، معاصرة، نفرد بها محاولين تطبيق ما درساه في فن الإخراج، فشددنا فكرة المؤلف الأساسية لموضوع المسرحية، التي تتناول فكرة التعاون الذي يتغلب على الصعاب، فأردنا ذلك لنغرس في نفوس الأطفال بصفاتهم الجمهور المشاهد لهذه المسرحية، هذا المبدأ ونقدم إليهم مثاليات تفيدهم في حياتهم اليومية، وهذا لأن فكرة المسرحية التي تقدم للطفل يجب "أن تقدم عليهم مثاليات تستأثر مشاعرهم وهذا من خلال موضوع المسرحية التي يتصارع فيه الخير والشر"¹. كما أننا وضعنا صوب أعيننا هدف المؤلف وهو التعاون في علاقة الشخصيات وإبرازها في أسلوب فني.

3- الشخصيات حسب الرؤية الإخراجية:

إن الشخصية المسرحية هي من أهم العناصر الدرامية للمسرحية، فهي التي تحمل الأفكار الواردة في الموضوع، "فيجب أن تكون هذه الشخصيات ممثلة لأفكار بشكل جديد حتى يمكن من خلالها تجسيدها في العرض"² ولهذا فإن شخصيات المسرحية تنقسم إلى اثنان: شخصيات خيرة وشخصيات شريرة.

فالخيرة تتسم بالطيبة والجد والمرح والسلم أيضا فهي إيجابية أما الشريرة فتتصف بالسلبية والخداع والمكر.

¹ ينظر، عبد الفتاح عبد المعال، مسرح الأطفال، م س، ص، 20.

² ينظر، كمال الدين حسين، م س، ص، 129.

وما يهم الطفل هو أن ينتصر الخير على الشر مهما كلف الأمر، فالعدالة عنده أن ينتصر الخير "فلدى الأطفال إحساس قوي بالعدالة ويرتاحون إلى المسرحية التي يوزع فيها الثواب والعقاب بالقسطاس على من يستحقونه"¹.

4-سيكولوجية الممثل:

إن فن التمثيل يتجلى في اللحظة التي يركز فيها الممثل بوعي على إحداث تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله، ولذلك فهو ليس فنا مثيرا للميول النرجسية والأنانية وحب الظهور عند الممثل كما يظن البعض، فالممثل يخرج من ذاته كي يتناغم مع ذوات المشاهدين، سواء في الأهداف أو القيم التي يسعى لبلورتها، أي أن ذاته الفنية لا تتحقق إلا من خلال ذوات الآخرين الانفعالية. ومهمته الإبداعية لا تقتصر على التوصيل بل تشمل التفسير أيضا من خلال أسلوب حركاته وإيماءاته ونبراته ولفحاته ولحاته وإشارته، وهو أسلوب محكوم بالإطار العام للعرض المسرحي. هنا تبرز أهمية إحساس الممثل بدوره وحماسه له، فبدون هذا الإحساس لا يستطيع استدعاء لمحات الحيوية والتقائية والتدفق، ودرجات التركيز المتعددة، وتوظيف ما درسه في لقاءات التدريب بطريقة طبيعية.

وعبر تاريخ المسرح تبلورت مدرستان في الأداء التمثيلي، إحداهما سيكولوجية تركز على الاستجابة الداخلية التلقائية عند الممثل، والأخرى مدرسة بدنية تعتمد على التعبير المادي المحسوس للجسم. فأنصار المدرسة السيكولوجية التي تركز على الإستجابة الداخلية التلقائية عند الممثل فهم يميلون إلى الإيماء بضرورة هضم الممثل لانفعالات الشخصية التي يؤديها على الأقل إذا لم يستطع هضم فكر المؤلف لسبب أو لآخر. تمكن الممثل بالشخصية واستوعب أبعادها، فإنه يستطيع بأدائه أن يضرب على الأوتار الحساسة فيها، لكن هذا الأسلوب لا يتأتى إلا للممثل المتمكن، المتمرس القدير، الذي امتلك أدواته، دون أن يفكر في كيفية استخدامها.

¹ حنان، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، م س، ص، 43.

والصراعات النفسية وما يترتب عليها من توتر وقلق وخوف ويأس وإحباط قد يفترض فيها أنها مكتومة أو مكبوتة، فحتاج إلى حساسية أعلى في التمييز الحركي الدقيق عنها بلا مبالغة وبلا شحوب في الوقت نفسه. والممثل القدير بمساعدة المخرج، يستطيع أن يحيل جلسة عادية أمام مائدة تناول الشاي أو وسط حديقة، ليس فيها ما يلفت النظر إلى موقف يفور ويمور بالتوترات الداخلية التي نكاد نشعر بها، دون أن نراها بالأسلوب التوضيحي التقليدي.

يتطلب هذا من الممثل أن يملك من الباقية النفسية والفكرية والعصبية والبدنية ليساعده على الاستجابة اللحظية إلى درجة التلقائية وأيضا على التحكم اللحظي إلى درجة السيطرة الصارمة، فالحرية والطاقة بدون نظام ووعي هما حركة مشتتة خالية من المعنى، وإذا كان المتفرج لا يستريح للحركة المقيدة والجو الرائد للعرض، فهو لا يستريح أيضا للطاقة الهادرة بلا حواجز لأنها تجهد وتصيبه بالتشويش والاضطراب.

ولا يعني حس الممثل وخبرته سوى أن يسلك على المنصة بتلقائية وسلامة طبيعية كما يسلك في حياته العادية، لأنه لو تذكر أنه يمثل فسوف يقع في أجاهل الحيل المصطنعة للتعبير، مثل الضغط على مخارج الألفاظ أكثر من اللازم، والانقياد خلف اللهجة شبه الخطابية التي تهتم بالإرسال أكثر من الاستقبال، والتلاعب بطبقات الصوت بدون داع، خاصة في الجمل أو الفقرات التي تجسد الانفعالات والمشاعر أكثر من تفسيرها للأفكار والمعاني وقد يكون الممثل متحمسا بصفة شخصية مع أو ضد بعض الانفعالات والأفكار، لكن هذا المنظور الذاتي يجب أن يتلاشى تماما كي يحصل محله وعيه بأنه يؤدي انفعالات وأفكارا صادرة عن سياق نصي موضوعي، وخاصة بشخصيات تمر بمواقف لا يملك الممثل أن يبدي رأيه أو انطباعه عنها، وحتى في المسرح الملحمي الذي نظر له بريخت الذي يفترض في الممثل انفصاله الكامل عن الشخصية، وقيامه بالتعليق على فكرها وسلوكها، فإن ما يؤديه الممثل في هذه الحالة ليس صادرا عن رأيه أو انطباعه الشخصي بل هو التوجه الفكري والدرامي للمؤلف في النص الذي ألفه.

إن دوافع ونوازع الشخصية هي المحل الأساسي لتجسيدها، فالشخصية ليست مجرد كيان مادي ملموس ومرئي، بل هو استجابات متصلة ومتتابعة لحالات وجدانية يمر بها، والممثل يتخذ من الحالات الوجدانية التي مارسها قبل ذلك في حياته قاعدة ينطلق منها إلى الشخصية التي يؤديها. ومع طول الممارسة وعمق التجربة يستطيع الممثل أن يتخيل أو يتطور أو يتقمص حالات وجدانية لم يكن قد مارسها من قبل، ولكي يتم التعبير عن هذه الحالات بأفضل أسلوب درامي يجب على الممثل أن يكون في أفضل حالاته النفسية والعصبية والوجدانية والشعورية، فلا يعاني من أيشد أو توتر أو ارتباك أو تشتت أو كبت أو اهتزاز، وبذلك يصبح الجسم والصوت في حالة صفاء وتركيز ويقظة تحقق لهما الحرية الكاملة في التعبير والتخلص في الجهد العضلي بقدر الإمكان، فينمو الشعور الداخلي ويعبر عن نفسه بحركات الجسم ولفئاته وإيماءاته، وبكلمات خارجية من بين الشفتين بكل ما يعتمل داخل الشخصية من انفعالات وأفكار. وكلما كان الشعور الداخلي متوحدا مع الحركة الخارجية وممتزجا معها بدت الشخصية تلقائية وطبيعية ومقنعة.

إن مسؤولية الممثل في العرض المسرحي مسؤولية جسيمة فهو الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آن واحد، وأي إخلال به المسؤولية لا بد أن يدفع ثمنه كل أعضاء الفريق المسرحي والجمهور قاض لا يعرف الاستئناف أو النقص فإذا شعر بمصادقية الممثل وعشقه لفنه وتفانيه فيه، وضعه في سويداء القلب، وإذا شعر بأن هدف الممثل الشهرة والثروة بأي وسيلة بل إن التمثيل هو الوسيلة إلى ذلك، فلا بد أن ينفذ عنه، وقد يحكم عليه بالإعدام الفني، فكم من ممثلين جرفهم تيار النسيان إلى كهوف الجهول، لأن التمثيل فن يخدق على من يخلص له خاصة إذا كان موهوبا ودارسا دؤوبا، وفي الوقت نفسه يلقي بالمتعلق أو المدعي أو الانتهازي أو المادي خارج أسوار قلعته الشائخة.

5- إعداد الممثل:

إن عمل المخرج يرتكز بالضرورة على أداء الممثل، لأن التمثيل في العملية الإخراجية هو من أهم الأمور المتعلقة عليها نجاح هذه العملية "فالتمثيل هو فن تجسيد صورة حية لشخصية من الشخصيات بالصوت التعبيري والحركة الجسمية التعبيرية بما يوافق تلك الشخصية المجسدة تعبيرا في صوتها وفق حالتها البشرية المتفاعلة مع محيطها البيئي، وكذلك في حركتها ومشاعرها، استنادا إلى فكرها وقيمها وطبيعتها الظاهرية"¹.

فالتمثيل من ألوان النشاط المحبة إلى الكبار والصغار، فهو يتطلب مجهودات كبيرة من طرف المخرج ليعد الممثل إعداد يوصله إلى الشخصية التي يود تجسيدها، فإعداد الممثل "ظهر حديثا مع ظهور الإخراج وسيشكل جزءا من مفهوم متكامل حول فن الممثل بكافة أباده بدءا من التمرين على الأداء والإلقاء والصوت والحركة وتحضير الدور وانتهاء بالإعداد الفكري والروحي للممثل الناشئ"².

لذا فيجب على المخرج في بادئ الأمر معرفة شخصيات مسرحيته معرفة دقيقة ومعرفة الممثلين وقدراتهم الفنية والفكرية والتقنية حتى يستطيع مطابقة الشخصيات المسرحية عليهم، فتكون علاقته إبداعية فنية، يقول ستانسلافسكي: "إن مهمة المخرج تكمن في تمكين الممثل من أن يعيش الشخصية وعلى الممثل أن لا يمثل نفسه وأن لا يقلد المخرج وإنما يجب أن يصور الشخصية وصفاتها"³.

لذا فقد قامت مدرسته على مطالبة الممثل أن يندمج في الشخصية ويعيش أفكارها ومشاعرها دون أن يكون الاندماج هدفا في حد ذاته "فيتناول تنمية مواهب الممثل وقدراته ظاهرا وباطنا، شكلا ومضمونا والهدف من هذا التنظيم هو وضع الممثل في صميم عمله بالمسرحية

¹ أبو الحسن سلا، مسرح الطفل (نظرية-مصادرالثقافة-فنون النص فنون العرض)، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص: 17.

² المعجم المسرحي، د: ماري إلياس، د حنان قصاب، م، س، ص: 43.

³ ستانسلافسكي، ذكراه، بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، ص: 26.

وتمكنه من النهوض به بحيث يكون في خدمة النص المسرحي، فيعيش دوره طبقا لما هو مرسوم له بالمسرحية"¹.

فيقترح ستانسلافسكي على مثليه القيام بقراءة مسبقة دقيقة للنص، تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض داخله وأن يستمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته الحياتية ومسار الشخصية في العمل.

أما بالنسبة للتمثيل أمل الأطفال في المسرح فيرى ستانسلافسكي: "أن التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار، على أن يكون بصورة أفضل وأوضح وأنقى"².

فعندما يقبلون الأطفال على المسرح كأنهم ذاهبون إلى الاحتفال بالعيد، وهذا ما يجب على الممثل أن يأخذه صوب أعينه فيجب عليهم أن ينظروا إلى الحياة نظرة الأطفال مع البساطة في التمثيل دون إسراف في الحركات التمثيلية ولا يسرفون في تقليد ذكاء الأطفال، فالممثل المدرب يجد التمثيل للأطفال لا بد وأن يكون أكثر صراحة وأكثر وضوحا وسوف يجد الأطفال يقدرّون على التمثيل وأن كانوا لا يقدرّون تماما على الحوار"³.

6-التشكيل الحركي:

تعتبر الحركة وسيلة من وسائل المخرج لخلق تعبير قوي لشخصيات المسرحية، فالحركة تخلق صورة ديناميكية، وأوضاع تجعل الشخصيات المسرحية تواجه المشاهدين بطريقة طبيعية بقدر الإمكان، كما تجعلهم في مرمى بصر المشاهدين الذين يتابعون حركتهم، ويقرّؤون انفعالاتهم التي تنطبع على وجوههم"⁴.

¹ ينظر، حنان، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، م، س، ص: 146.

² أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، م، س، ص: 73.

³ عبد الفتاح عبد المعالي، مسرح الأطفال، م، س، ص: 58.

⁴ أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2004، مصر، ص: 96.

ولا يصل المخرج إلى تحديد الحركة حتى يطمئن إلى أن طاقم الممثلين قد استوعب النص جيدا، وحفظه، ولأن أهم الأماكن التي تفرض فيها حركة الممثلين هي خشبة المسرح فيجب استيعاب جغرافية المسرح لدى المخرج والممثلين أيضا، إذ أن لكل منطقة من مناطق المسرح خصائصها وقوتها وهي كالآتي:

- 1- أسفل اليمين: وهو من المناطق القوية، ويرى البعض أنه يلائم مشاهد الحب، كما أنه ملتقى الأسرة، حيث المدفأة في ليالي الشتاء.
- 2- أسفل اليسار: وهو يشبه في قوته أسفل اليمين، ويرى المسرحيون أنه أصلح المناطق لبدء مشاهد المؤامرات والاتفاق على الأمور السرية.
- 3- وسط المسرح: أقوى المناطق.
- 4- أعلى اليمين: وهي من المناطق التي تصلح للمشاهد غي الهامة أو مشاهد القتل، وبذلك يخفف المخرج من وقعها وأثرها على المشاهدين.
- 5- أعلى الوسط: من المناطق الهامة جدا، وفيها تبدأ المشاهد الهامة.
- 6- أعلى اليسار: وهي أشبه بمنطقة أعلى اليمين¹.

ويمكن عرض هذه المناطق في الشكل التالي:

ع.ش	ع.و	ع.ي
س.ش	س.و	س.ي

ع.ش: أعلى شمال

س.ش: أسفل شمال

ع.و: أعلى وسط

س.و: أسفل وسط

ع.ي: أعلى يمين

س.ي: أسفل يمين

¹ ينظر، شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، م، س، ص: 379.

ويجب التنويه إلى أن القوة والضعف في المناطق أمران نسبيان يقبلان الطعن والتغيير، فمن الممكن جعل منطقة أعلى اليمين أقوى من الوسط لو أننا زدنا تركيز الضوء عليها.

والنتيجة ستجذب إليها الأنظار، أو بوضع البطل في هذه المنطقة.

فيحدد المخرج أماكن الانتقال على خشبة المسرح حسب خطته الإخراجية التي وضعها، بعد تحليله وتشريحه للنص طبعا، فعليه أن يتصور الحركة ويشرحها للممثل الذي يقوم بتنفيذها، وتخضع هذه النقطة إلى مدى ملاءمتها لجسم الممثل، أو مدى تناسب الحركة مع جملة الحوار والدوافع المحركة.

كما يجب على المخرج أن يبرر أي حركة من حركات الممثلين على خشبة المسرح.

- الملابس:

إن لاستخدام الملابس في العرض المسرحي أهمية كبيرة، وخاصة فهي تنتقل من جمادها الذي كانت عليه منذ أن كانت في خزانة الملابس، إلى عناصر حية، "إذ أنها تعتلي الممثل حتى يصبح حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تغييراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، كما أن لها وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات"¹.

ولكن في مسرحيات الأطفال يجد المخرج نفسه أمام فئة من الجماهير وهم بطبيعة الحال الأطفال "يتأثرون بالألوان أكثر مما يتأثرون بالزى رغم أن الملابس تثير فيهم الفرحة، فيتجاوبون مع الألوان الزاهية بصفة خاصة، فيقبل المخرج على استخدام الحرير والستان لما لها من بريق يبهز الأطفال، والأقمشة الذهبية والفضية، كما أن التفاصيل ليس لها قيمة كبيرة على المسرح، والأطفال

¹ جوكلان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، مصر، ص: 127.

أقل اهتماما بها من الكبار"¹، فمصمم الأزياء الناجح يعني بالصورة العامة للملابس وبأن تكون ألوانها زاهية ما يسمح به بوجود قدر كبير من المتعة.

7-الديكور:

يعتبر الديكور من أهم عناصر العرض، فهو يلعب دورا هاما في العروض المسرحية، "فتسمية ديكور تتمثل في اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة، وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار والعرض، فكلمة ديكور في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية *décores* التي تعني الترتيبات في اللغة العربية"².

فيعطي الديكور شكلا معيناً للخشبة خلال العرض، فهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام في المسرح، كما أنه عامل من العوامل التي تجذب الجمهور، وتجلب انتباهه ويركز على الشيء المطلوب إلى أن تتم الاستجابة للأفكار والمعاني، يقول غتروفسكي: "الديكور ضروري، ليس كي نلمع العرض المسرحي ونظهر بريقه، وإنما لتكون الحياة المعبر عنها في النص مشابهة للواقع.

فالديكور من أهم عناصر العرض سواء من المسرح الموجه للكبار أو للصغار، فهو أول ما يشد انتباه الطفل عند فتح الستار، فيكون "أرضا خصبة لخيال الطفل الذي يتخيل الكرسي قطارا أو العصا حيوانا والوسادة كائن حي، يتحدث معه، ويبادل التعاطف، وهذا في مرحلة الطفولة المبكرة التي تمتد من الثالثة إلى الخامسة من عمره مع من يحيط به، فبدلاً من أن يتخيل العصا حصاناً فإنه يود أن يركب الحصان الحقيقي"³. فيجب على مخرج مسرحيات الأطفال أن يختار المسرحية ذات مناظر جذابة أو ذات منظر افتتاحي جذاب، ويعتمد المخرج على تعاون مهندس الديكور له أثناء العمل، فدور مهندس الديكور دور رئيسي.

¹ حنان، الدراما والمسرح في تعليم الأطفال، م، س، ص: 53.

² المعجم المسرحي، د(ة): ماري إلياس، حنان قصاب، م، س، ص: 256.

³ أحمد نجيب، أدب الأطفال، م، س، ص: 39.

"إذا كان المخرج مسؤولاً عن ترجمة النص إلى مشاهد تمثيلية، فإن على مهندس الديكور أن يترجم النص إلى لدائن، ناقلاً المحتوى والجو الأخلاقي والتاريخي بشكل متطور"¹. إذ يستعين المخرج بمجموعة من التراكيب الخاصة المصنوعة من "الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خدمات أخرى لكي تعطي شكلاً لمكان واقعي أو خيالي على أن تربط إيجاءاته بمضمون النص المسرحي"². كما أن للديكور دور هام في إيضاح فكرة العرض، ففي مسرحية "الحقل المنيع" تطلبت القصة أن تحدث في غابة أو حقل.

8-الموسيقى:

تهدف الموسيقى في المسرح بإضفاء مع الديكور جو سيكون هو جو الفصل الذي يلي، ويعتمد اختيار الموسيقى على المفهوم العام الذي وضعه المخرج للعرض، "كما أن للموسيقى وظائف هامة، فهي تساعد على تهيئة الجو للممثل كي يعيش دوره، كما أنها تحدد الفترة الزمنية للعرض، وتساعد على استمرار المعاشة أثناء تغيير المناظر"³ فتعتبر الموسيقى من الأدوات الجمالية الأساسية في تنمية ذوق المشاهد وإن اختلفت الأعمار كباراً كانوا أم صغاراً. "أما بالنسبة للصغار فإنها تؤدي إلى تفتيح آذانهم على عالم الجمال الصوتي، ويعينهم على الاستماع بالمسرح والموسيقى والغناء"⁴.

9-المكياج:

يعد المكياج من أهم العناصر التي تؤدي تأثيراً واضحاً في توضيح جوانب الشخصية التي يؤديها الممثل، فهو يساعده على تغيير مظهر الوجه ليحمله مطابقاً لضرورة الإنارة ولتعبير الدور، كما أنه يحدد الحالة التي يود تجسيدها من حيث السن والحالة الصحية، أما في حالة مسرح الطفل

¹ حنان الدراما والمسرح في تعليم الطفل، م، س، ص: 49.

² أحمد نجيب، أدب الأطفال، م، س، ص: 56.

³ شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتي الفكر للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص: 296.

⁴ حنان، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، م، س، ص: 53.

فأغلب المخرجين يستعملون ما كياج غير طبيعي والذي يستدعي تغيير صفات الوجه، فيرسم في بعض الأحيان شارب القط، الذي يعبر عن الحيوان أو استعمال أنف أحمر كما أن البعض يفضل استبداله بالأقنعة، "وللأقنعة في مسرح الطفل مجالا عريضا سواء كان القناع المستخدم قناع حيوان أو طائر أو مهرج، وإلى ما هناك من أشكال يراها الطفل في بيئته ومحيطه بشكل عام"¹.

10- أهمية علم النفس للمخرج:

ومن الأهمية أن يدرس المخرج علم النفس، بالإضافة إلى ثقافته المتعددة الأخرى، حتى يمكنه أن يؤدي مهمته المعقدة وعمله الصعب بطريقة ترضيه هو نفسه قبل أي إنسان آخر، إنه هو حلقة الاتصال العضوي بين كل عناصر العرض المسرحي. وبدونه لا يحدث تفاعل حقيقي فيما بينهما. فهو ليس مجرد فنان له أسلوبه المتميز، بل قائد نفسي واجتماعي في مجال غدارة البشر، ذلك أن جزءا من هذه العناصر هو في حقيقتها أكثر منه إبداعا فنيا ومسرحيا، إذ يتمثل في حوادث بيئية قد لا يكون لها أية علاقة بالدراما بوصفها فنا، لكنها في الوقت نفسه تدخل في طبيعة تكوين العمل المسرحي في حد ذاته.

وهذه العواطف النفسية والبيئية ليست مرتبطة ومؤثرة في فريق العمل المسرحي فحسب، بل مرتبطة بجمهور النظراء أيضا². وللمخرجين ميول فنية ومزاجية، وهذا إلى درجة أن لديهم بعض الحرية في الاختيار وممارستها وفقا لأذواقهم ولما يوافق بقدرته الموهبية المحددة، فلا يختارون ما يحبونه فقط بل ما يشعرون أنهم يستطيعون إخراجه بشكل أفضل.

فكثي ما يطور المخرج قدراته من خلال تطلع لأعمال ربما كان يعتبرها في البداية خارج خطه، ومنتجون يتفوقون مع المخرجين حسب ما اعتادوه منهم، كما هو الحال عند انتقاء الممثلين³. وعليه المخرج المعاصر يتدع لغة بصرية مقروءة، بمفردات الخطوط وكتل والأحجام

¹ حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة، 2002، ص: 69.

² د. مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، م س ، ص: 54.

³ - هارول كليمان حول الإخراج المسرحي، / س، ص: 31.

والمسافات وفق وجهة نظر فلسفية، جمالية متفردة. تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات النص وإستراتيجيته ونظم استقباله من قبل المتفرج.

الإخراج اليوم يشن حملة مجاهمة لتفجير أية قيمة معيارية مقدسة. ولذلك اختلفت الأساليب المحدثّة في الإخراج بل أن التأليف نفسه صمم في بنية النص الدرامي فجوات، وتحويرات والغاز، ولم يقدم أوراقه طبعة رخيّة تحت أمل المخرج "شديد الثقة" بذلك التسلسل المحكم من بداية وذروة وخاتمة، حيث كان المؤلف يضع نسق المفردات والجميل، والمقاطع وفق تصور خاص يتجلى في حدود النص المكتوب بلغة أدبية ناصعة، تحدد سلفا مهمة الإخراج، ومتطلبات الخشبة وحتى طرائف نطق الممثلين وحركاتهم ومواقفهم¹.

¹ ينظر، نبيل رامي، النقد الفني م س ، ص: 65.

الخاتمة

منذ سالف العصور كان المسرح من أبرز الفنون التي رافقت الإنسان في تطوره الفكري والحضاري معبرة عن قضاياه وتطلعاته، ولم يعد هذا الفن يوما بالسلب على المجتمع، بل دائما آثاره إيجابية تخدم المجتمع حيث إن الكاتب ابن بيئته ومن واجبه الفني الإصلاح والتعبير والتربية وترسيخ القيم والمثل العليا في أذهان البشر وإذ كان الأطفال هم عماد الأمم فإن تربيتهم على المسرح تؤدي أكلها في المستقبل حيث يكون المجال أرحب لتعليمهم وتنقيفهم بالوسائل المفيدة وترسيخ كل ما هو نبيل في عقولهم الصغيرة. وهذا ما يجعل البلدان الغربية تهتم بهذه الشريحة من المجتمع حيث خصصت لها مسرحا قائما بذاته وأدرجته ضمن المدارس بمختلف مراحلها وكانت النتيجة إيجابية مما دفع البلدان العربية إلى انتهاج نهجها فحاولت اقتفاء أثرها متتبعا في ذلك النقاط الإيجابية.

- عدم اهتمام المختصين بدراسة مسرح الطفل في الجزائر وإن وجدت بعض المهرجانات المتفرقة في أنحاء الوطن. فمن الصعب الوصول إليها لدراساتها كظاهرة تخدم موضوعنا. وقد توصلنا إلى أن الطريق ما زال طويلا لإرساء قواعد ومناهج ثابتة لمسرح الطفل في وطننا هذا. وكلما كان الاهتمام بعالم الطفل في سن مبكرة كثير الدراسات كلما كان استخدام لغته الوحيدة (اللعب) تعود بالإيجاب عليه وعلى مجتمعه. ولكن قد نجد أن التنظير لمسرح الطفل والمسرح المدرسي قد يتعذر تجسيده في كمال صورته ميدانيا، لكن الشيء الأهم الذي لمسناه من خلال بحثنا هو ضرورة الإلمام بعالم الطفل وعدم المجازفة بالولوج إلى هذا العالم دون علم، فهذه الشريحة حساسة جدا قد نجني عليها إن لم نكن حريصين أشد الحرص في اختيارنا هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يكون المسرح وسيلة بيداغوجية في مراحل التمدرس للخروج من ذلك النمط الكلاسيكي للتعليم والاتجاه نحو الأساليب الحديثة في ذلك بأن نجعل الطفل يشترك في العملية من خلال جعل المسرح كوسيط بيداغوجي قد يحقق الغاية التعليمية والتربوية.

المسرح مدرسة للصغار و للكبار تطرح على الخشبة أسمى الأفكار وتعالج مختلف القضايا في جميع المجالات .

إن المسرح يمكنه صنع جيل تتمثل فيه كل القيم الحضارية و الإنسانية
مسرح الطفل بما يمتلك من خصائص أدبية و فنية و علمية يمكنه ان يكون مثالا حيا في التربية والتعليم.

إن الاهتمام بأدب الأطفال و مسرحهم جزء من الاهتمام بالأطفال و ضرورة من ضروريات تربيتهم و تنشأهم بشكل صحيح على العقيدة السليمة و الخلق الإسلامي و الآداب السامية.

يؤدي المسرح دورا حضاريا بما يمتلكه من قدرة عالية لنقل الأفكار و المعاني الهادفة إلى المثل العليا.

يستوجب مسرح الطفل والكتابة للأطفال من المؤلفين معرفة التصور الشامل للحياة معرفة صحيحة موثقة.

يلعب المسرح دورا هاما و حيويا في توظيف الحوار الدرامي و الإيحاء الموسيقي و التشكيل البصري و الخصوبة الشعرية من خلال فريق العمل الذي يتكون من المؤلف و المخرج والممثل و المصمم و ذلك بهدف تنوير المتفرج و إمتاعه.

وهذا ما حاول فرويد في دراسته التحليلية لأشخاص الفنانين أن يبحث عن الدوافع التي دفعت هؤلاء الفنانين إلى إنتاج أعمالهم الفنية، فقد ألقى فرويد فيضا من الضوء على عمل العقل عند الفنان، مبينا أن العمل الإبداعي عند الفنان كما هو الشأن في حلم اليقظة، وهو إلى حد بعيد عملية لا شعورية يجد الفنان متعة في إخراجها في شكل رموز في عمله الفني.

ومن النظريات النفسية الهامة نجد نظرية اللاشعور الجمعي ليونج، وهي عبارة عن صور بدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب نفسية لا تحصى شارك فيها الأسلاف في عصور سابقة، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما، فهي إذن نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية، تلك النماذج التي قد يتمثل بعضها فيما تنقله الأساطير، التي تشتمل على أكبر قدر ممكن من مجموع تجربة عصرها الثقافية.

في الحقيقة إن مثل هذه النظرية وغيرها من النظريات ولا سيما نظرية التحليل النفسي تسهم إلى حد كبير في تحليل وتفسير العمل الفني بصفة عامة والعمل المسرحي بصفة خاصة، باستثمارها في الكشف عن وجوده وقيمه في مجتمعه. وهذا ما اتضح لنا من خلال تناولنا لدوافع الإبداع الفني، حيث تبين لنا مدى أهمية الجوانب السيكولوجية في وجود ونضج العملية المسرحية سواء من حيث قوة النص أو عمق بنائها الفني ونضجه. كما اتضح لنا بأن هذه الجوانب مسؤولة أيضا على دفع المخرج المسرحي إلى مراعاة الصدق الفني بتحليله العميق لسيكولوجية شخصياته

المسرحية في ضوء المدارس المسرحية التي تعتمد علم النفس بغية الإقناع والتأثير في المتلقي وشده إلى متابعة ما يجري أمامه من أحداث.

ونخلص من ذلك كله، إلى أن اكتساب اليقين الموضوعي العلمي في عصرنا الحالي يشكل إطارا خصبا للدراسات الحديثة برغم صعوبة إخضاع الطبيعة الإنسانية للبحث والتجربة العلمية. فعلم النفس كفرع هام يهتم بالإنسان مبدعا ومتلقيا، ويخص ما يبدعه من أعمال بالدرس كشفا عن سماتها الفنية وأصولها أو دوافعها النفسية المسببة لها، وأبعادها الإنسانية التي تخصب حياة المجتمع وتثريها.

ملحق

-مسرحية سالم والشيطان لعز

الدين جلاوي

سالم والشيطان

مسرحية تربوية هادفة في سبعة مشاهد عرضت مرارا ونالت جائزة أحسن نص مسرحي في سنة 1996.

شخصياتها:

- الراوي: شيخ شخصيته مرحة جذابة.
 - سالم الكسول: طفل في الرابعة عشرة من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وتهاونه.
 - الخير والشر شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبر عن الصفة التي يتصف بها كل منهما.
 - الأب والأم: والدا سالم الكسول.
 - الأستاذ: معلم سالم الكسول.
 - الزميل: جليس سالم الكسول في القسم.
- ملاحظة:

لكل مخرج لهذه المسرحية أن يكييفها في لغتها وجوها وكل ما يحيط بها مع الطفل المتلقي لها في عمره ومستواه، ويمكن أن يمزج بعض مشاهدتها ببعض الأغاني والأناشيد الخفيفة الجميلة يرددها الأطفال المشاهدون مع الراوي أو مع منشد خاص.

كما يمكن للمخرج أن يستخلص من هذه المسرحية مسرحيات قصيرة متنوعة.

المشهد الأول

الراوي: أعزائي الأطفال أحبيكم.. أحبيكم.. فحيوني.. (ينتظر تحياتهم) أحيطك.
أشياء كثيرة نحبها في الحياة ما هي؟ الوطن.. الأم.. الأب.. العلم.. العلم
جميل العلم وأشياء أخرى لا نحبها ما هي؟ (الوسخ.. الجهل.. الكذب.. الكسل) آه الكسل
ما أحقر الكسل هل تكرهون الكسل؟ (ينتظر ردهم).
هل تعرفون.. سنعيش الآن لحظات جميلة جدا مع مشاهد من مسرحية طريفة تحكي لنا قصة
طفل كسول مهمل (سالم) سنشاهده في البيت مع والديه، في المدرسة مع الأستاذ وزملائه، وفي
الشارع أيضا، هل أنتم مستعدون؟ (ينتظر الرد)، إذن تابعوا..

سالم: (يدخل متثابا يفرك عينيه) ما هذا؟ لقد نسي أبي سجائره وخرج للعمل.
الشر: (يظهر فجأة) هذه فرصتك خذ لك دخينة.. انظر ما أجملها! إنها ترد الروح للميت
شمها.. شمها.

سالم: (يشمها) إيه صدقت ما أحلاها.
الخير: (يظهر فجأة) بل كذب. ما أقبحها! إنها مضرّة بالصحة ومؤذية للآخرين.
سالم: صدقت التدخين مضر بالصحة ومؤذ للآخرين (يضعها).
الشر: لا تأخذ برأيه.. إنه يخرف.. وهل مرض كل الذين يدخنون؟
سالم: يخرف! آه صحيح، أنت تخرف (يحملها).
الشر: أشعلها.. أشعلها. آه كم هي جميلة! أشعلها.. أشعلها.
الخير: كثير من الأشياء تخدعنا بشكلها الجميل، ولكنها خطر جسيم.
الشر: لا بل الشكل الجميل يدل على الباطن الجميل أشعلها.. أشعلها.
الخير: وماذا يفعل بك أبوك لو علم؟
سالم: (خائفا) آه.. يجلدني بالحبل المتين حتى يسود ظهري.
الخير: لأنه لا يجب لك الهلاك.

الشر: وهو لماذا يدخن إذا كان حقا مضرا ومهلكا؟ ولماذا يدخن الناس جميعا؟
الخير: من الغباء أن تقلد الناس في خطيئهم وانحرافهم مهما كانت درجتهم وقيمتهم.
الشر: يا له من فيلسوف! إنه يخدعك بكلامه دخن، وسترى ستصبح كبيرا وعظيما.. دخن
وانظر إلى نفسك في المرأة.

سالم: (متبخترا) صدقت والله، أنت صديقي العزيز.
(يختفي الخير والشر.. يشعل سالم الكسول الدخينة ويمشي متبخترا، ينظر في المرأة قليلا ثم
يخرج).

المشهد الثاني

الراوي: هذا في البيت، أما داخل القسم فإن سالما الكسول يجلس إلى الطاولة الأخيرة حتى
يتجنب رقابة الأستاذ وعقابه...

الأستاذ: ولهذا أبنائي الطلبة أنصحكم بالانتباه لدرس اليوم فإنه من أهم الدروس.. اكتبوا معي النص أولا (يكتب على السبورة).

سالم: (وهو يعبث) كل يوم درسه من أهم الدروس وأنا لا أفهم شيئا (يتشاءب) حين أدخل القسم أشعر بالنعاس (يتشاءب).

الخير: يا سالم النعاس دليل الكسل والخمول.. اهتم بدروسك.

سالم: وما دخلك أنت؟

الخير: أنا الخير، وأحب لك الخير.. أحب لك النجاح.

سالم: لا أريده ابتعد عني.

الخير: أنظر إلى زملائك.. كلهم يتابعون الدرس إلا أنت.

الشر: بل كذب لا تصدقه، أنظر إلى ذلك إنه يكتب على الطاولة وذلك إنه نائم... وهناك إنهما يلعبان.

سالم: صدقت، حتى أنا أريد أن ألعب (يضرب زميله) كم الساعة الآن؟ كرهنا هذه الحصة.

الزميل: (الزميل ينظر إلى الساعة) مرت نصف ساعة.

سالم: وبقيت نصف ساعة كاملة؟! كرهنا.. كرهنا (لزميله) اسمع اسمع غير عقارب

الساعة.. اجعلها غلا خمس دقائق.

الزميل: دعني أكتب يا كسول وإلا أخبرت الأستاذ.

الشر: لا تدعه، وأنت مع من تلعب؟

الخير: بل دعه يكتب، واكتب أنت.

سالم: آه يا جبان، لماذا تخاف من الأستاذ؟

الزميل: اسكت، وإلا غيرت مكاني.

الشر: العب وحدك، دعك من هذا الجبان.. اسمع اكتب اسمك على الطاولة.

سالم: فكرة جيدة سأخلد اسمي على الطاولة لتقرأه كل الأجيال (يكتب بالقلم).

الشر: لا، لا تكتب بالقلم.. اكتب بالمدور أحسن.

سالم: المدور حاد يثقب الطاولة بعمق آه ما أذكاك!

الأستاذ: اكتبوا الآن ما دون على السبورة، وسنشرح الدرس.

الخير: اكتب درسك، حتى تتمكن من مراجعته.

الشر: لا إياك، الكتابة متعبة دعك منها.

سالم: ولكن مم أراجع الدروس.

الشر: من عند زملائك، دعهم يتعبون ثم تطفل عليهم.

الأستاذ: (يراقب الكرايس) لماذا لم تكتب النص يا كسول؟

سالم: لأني كسول (يقهقه).

الأستاذ: احمل أدواتك وانصرف، انصرف.

(يخرج سالم الكسول)

المشهد الثالث

الراوي: ولما خرج سالم الكسول من المدرسة كان قلقا ضجرا لا لأن الأستاذ طرده، ولا

لأنه لم ينتبه للدرس، أو لم يكتبه، ولكن لأنه كره الدراسة وها هو الآن في الشوارع فماذا سيفعل؟

تابعوا..

الشر: ما هذه المحفظة؟

سالم: ما بها هل أعجبتك؟ احملها احملها.

الشر: أي إنها ثقيلة ألم تتعبك، إني لأشفق عليك.

سالم: ماذا أفعل؟ أبي أراد بي ذلك.

الشر: كم هو قاس هذا الأب؟ أمثالك من الشباب يصبحون نياما في الأسرة الدافئة، وأن

تقوم باكرا وتحمل هذه القناطير، وتقضي نهارك في ذلك السجن.

سالم: صدقت والله، اللعنة على أبي، وعلى المدرسة، سأحرق هذه المحفظة.

الشر: لا، لا يا صديقي العزيز.. ولكن خذ بنصيحتي.

سالم: ما هي؟

الشر: ارمها.. اقدفها بعيدا عنك. وكرر العملية حتى تتمزق، ثم دعها في البيت، واحمل

أدواتك في يدك، كراس واحد يكفي لكل المواد، كراس في اليد وقلم في الجيب يكفي.

سالم: هذه فكرة جيدة.

(يهم برمي المحفظة).

الخير: لا، إياك أن تفعل إنه يدفع بك إلى الهاوية.. المحفظة رمز التلميذ المجتهد، وعلى قدر ما تكون المحفظة نظيفة وجميلة، يكون التلميذ محترما وناجحا.

سالم: صدقت والله.

الخير: إذن حافظ على محفظتك وهندامك، واجتهد في دروسك تنجح.

سالم: معك الحق.

الشر: وماذا تفعل أنت بالنجاح؟

سالم: لكي أعيش مرتاحا سعيدا.

الشر: ما أحقر هذا العيش!.. انظر إلى التجار إنهم أعظم من الموظفين رغم أنهم جهال،

دعك من التعب وتضييع الوقت، واختصر الطريق يا سالم يا صديقي العزيز، الحياة مال.

سالم: أجل الحياة مال، يحيا المال.

الخير: هل خدعك بهذه السهولة؟ إن الناس لا يتعلمون من أجل لقمة العيش، ولكن من أجل

العلم، والبحث، والاكتشاف، فالعالم خير من الجاهل، والله يرفع الذين يعلمون ويكرمهم.

الشر: (ضاحكا باستهزاء) إيه لا تصدقه، هذه فلسفة لا يؤمن بها إلا المجانين.. ارم.. ارم

محفظتك، اقذفها بعيدا، وتخلص من هذه المموم.

سالم: (ينظر للخير) ما دخلك؟ المحفظة محفظتي وسأقذفها (يقذفها) اللعنة عليها، كلما أراها

في الصباح يرتجف جسدي خوفا.. لا أتخلص منها إلا في العطلة.. في عطلة الربيع الماضية بنى فيها

الفأر عشه.. المهم أنا حر الآن.. حر.. حر.

(ينطلق عائدا إلى البيت)

المشهد الرابع

الراوي: وها هو الامتحان يقترب وها هم الطلاب جميعا يحضرون أنفسهم بجد ونشاط،

ويحضرون كل وقتهم وجهدهم في مراجعة دروسهم، فماذا يفعل سالم الكسول يا ترى؟ تابعوا..

الأب: (يدخل على ابنه سالم) هل اقتربت الامتحانات؟

سالم: أجل هي على الأبواب والنوافذ والمداخن.

الأب: إذن راجع دروسك يا ولدي، أنا ذاهب لأنام، أنا تعبنا من كثرة العمل (يخرج).

سالم: (بصوت خافت) اخرج ودعني (يشعل دخينة.. يفتح الكراس) ماذا أراجع يا ترى؟.. آه غدا عندنا تاريخ، أين كراس التاريخ؟ أين هو؟ أين هو؟.. يظهر أنه ضاع آه ها هو، والله ما عرفته ريشته كالدجاجة الهزيلة (يقلب الأوراق) لم أكتب إلا القليل من الدروس.

الخير: هذا جزاء كسلك، لو كتبت دروسك لوجدتها الآن.

سالم: صدقت.. فما العمل؟

الخير: اتصل بأحد زملائك وراجع معه.

الشر: لماذا كل هذا التعب؟ الطريق بعيدة، وأنت متعب والليل بدأ يظلم، راجع ما عندك فقط.. أنت ذكي وحين يأتيك السؤال تذكر فقط ما سمعته من الأستاذ وأجب.. لا تخف، الأستاذ رحيم وسيساعدك.

سالم: إلا هذه فقد كذبت فيها يا صاحبي أستاذنا أبخل إنسان في الوجود كأنه يعطينا النقطة من لحمه ودمه.

الشر: إن هناك حل جميل بديع.

سالم: ما هو؟

الشر: أنقل الإجابة من زميلك.

سالم: فكرة رائعة.

الشر: ولا تنس أن تحضر بعض الأوراق السرية لتنتقل منها.

سالم: هذا تخصصي يا صديقي العزيز.

الشر: إذن دع الكراس جانبا وشاهد الفيلم.

الخير: الامتحان بالمرصاد وأنت تشاهد الفيلم؟ لا ينفعك النقل والغش، فعند الامتحان يكرم المرء أو يهان.

الشر: ولكنك تحفظ القاعدة الذهبية: "من نقل انتقل ومن اعتمد على نفسه بقي في قسمه".

سالم: (يضحك) صدقت والله (يرمي الكراس) إلى الفيلم.. إلى الفيلم.

الخير: ألا تريد أن تنجح وتصبح عظيما وتتخلص من شقاء الحياة؟

الشر: وفيلم المصارعة اليابانية (يقوم بالحركات) الضرب.. القتل.. الركل.. آ.. آ.. آ..

سالم: آ.. آ.. آ.. (يقوم بالحركات.. يشعل التلفزة.. ويمتد على فراشه).

الشر: الأحسن أن تتغطى فالبرد شديد.

الخير: لا، لا تتغط حتى لا تنعس فتراجع دروسك بعد الفيلم.

الشر: وهل يمنعك الغطاء من المراجعة؟

(يتغطى ويشاهد الفيلم وبعد مدة)

سالم: آه انتهى الفيلم (يتشاءب) لقد كان ممتعا.

الخير: قم واغسل وجهك، وراجع دروسك.

الشر: حيّ على النوم، النوم خير من المراجعة، حيّ على النوم، النوم خير من المراجعة.

سالم: (يدخل رأسه تحت الغطاء) والله صدقت دعنا ننام، النوم نعمة من الله.

(ينام)

المشهد الخامس

الراوي: اليوم سيعيد الأستاذ أوراق الامتحان لأصحابها، فيفرح الفائزون، و يحزن الخائبون

الخاسرون، وها هو سالم الكسول ينتظر بخوف ورقته.

الأستاذ: من جدّ وجد، وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم.. منكم أيها التلاميذ من اجتهد

وثابر وانتبه في القسم، وراجع دروسه فكانت إجابته مضبوطة وعلامته مشرفة، ومنكم من قضى

الفصل عابثا لاعبا متكاسلا وجزاء ذلك الخيبة والخسران.

(يوزع الأوراق) علي ممتاز بارك الله فيك العلامة الكاملة عشرون.. كريمة جيدة تسع عشرة

نقطة بارك الله فيك.. محمد جيد نقطة مشرفة جدا ست عشرة نقطة.. سالم آه يا سالم كم أنت

كسول، وكم أنت عنيد.

هل تعرف كم أخذت؟

سالم: أرجوك يا أستاذ لا تذكر نقطتي.

الأستاذ: أتخجل من نفسك أم من زملائك؟

الشر: وهو ما دخله.. ولماذا يشتبك هكذا أمام زملائك لا تخف منه اشتمه أنت أيضا.

الخير: لا إياك إنه أستاذك وعليك أن تطيعه.

الشر: ولماذا تطيعه هل هو أبوك؟ ثم لماذا يحترق؟

الأستاذ: (يمسكه من أذنه) ماذا تقول يا سالم؟

الشر: أرايت؟ إنه يجذبك من أذنك أمام زملائك كأنك طفل صغير أصرخ في وجهه..
اضربه.. نعم اضربه.

الخير: لا إنه أستاذك ولا يجب لك إلا الخير، يريدك أن تنجح وتفوز وتسعد.
الأستاذ: لقد أخذت صفرا أيها الكسول، ولكن لا بأس لقد تصدقت عليك بنقطة واحدة،
أنت حارس المرمى بعد أن كنت في الاحتياط.
(يضحك زملاؤه منه يدق الجرس فيخرجون)

المشهد السادس

الراوي: لشدة حب الوالدين لابنهما يضحيان بكل ما يملكان من مال.. ووقت.. وراحة..
حتى يوفرا له كل ما يحتاج وحتى ينجح في حياته وفي دراسته فيفرحان بذلك وتغمرهما السعادة،
ولكن كم يكون حزنهما شديدا حين يصدمان بخيبة ابنهما وفشله، كيف سيكون موقف الأب
والأم من فشل ابنهما سالم؟ .. تابعوا..

الأب: (يدخل غاضبا) يا رب ماذا فعلت؟ يضرب الطاولة صارخا يا امرأة أين أنت؟

الأم: (تدخل عليه) اهدأ.. اهدأ ما هذه الثورة؟ تكاد أعصابك تحترق.

الأب: (غاضبا) كان علي أن أمزق جسدي.. أن أكسر رأسي.

الأم: كم مرة تردد هذا الكلام، ولكن لم تفعل شيئا.

الأب: وأنت تريد أن أكسر رأسي، وأمزق جسدي.

الأم: ما الذي أغضبك؟

الأب: ابنك هذا اللعين.

الأم: ماذا فعل أيضا؟

الأب: لقد طردوه كالكلب من الدراسة انظري. (يربها كشف النقاط).

الأم: ماذا تقول؟ طردوه؟ كل هذا من إهمالك، تخرج فجرا ولا تعود إلا ليلا.

الأب: (بغضب) تريد أن أبقى معك، ثم بعد ذلك تأكلون التراب؟

أنت التي أهملت به ولم تهتمي به (يدخل سالم الكسول) وعدت إلى البيت..

اخرج.. اخرج.. لا أحب أن أراك، لا أحب أن أراك، لست ابني ولست أباك، عشت حياتي كلها أكدح لتفرح، وأشقى لتسعد ثم أخيرا تحرمي من فرحتي التي انتظرتها سنوات طويلة اخرج اخرج.

سالم: أمي أفهميه أني لست الوحيد الذي طرد، وأن الحياة فيها رابح وخاسر.
الأم: إليك عني، دعني وحالي، ولماذا كنت من الخاسرين؟ لماذا حرمتني الفرحة؟ لماذا؟
سالم: وماذا فعل الذين نجحوا وتخرجوا من الجامعات؟
الأب: اخرج.. هذا الكلام لا يقوله إلا الكسالى ليبرروا به خيبتهم، العلم هو العلم ومكانته عظيمة ولذته لا تعادلها لذة، ولذلك يجب أن نطلبه، لا أن نطلبه من اجل الوظيفة أو من أجل لقمة العيش.

سالم: ولكن يا أبت افهمني.
الأب: اخرج.. اخرج.. لست ابني ولست أباك، أنا بريء منك.. بريء منك.
(يهزول خلفه بالمكنسة فيخرج فارا).

المشهد السابع

الراوي: ويكبر سالم الكسول ويغدو أبا، ويجد نفسه مضطرا للعمل وماذا يعمل؟ زملاؤه الآن في وظائف راقية، أما هو فقد اختار مهنة حقيرة.
سالم: آه البرد شديد.. الناس نيام وأنا واقف هنا كالشريد (ينادي) دخائن.. دخائن من كل نوع.. نسيم.. هقار.. ريم.. دخائن.. دخائن (يبيع علبة ويأخذ ثمنها) أقف النها كله فلا أحصل حتى على قوت يومي.. آه لو أخذت برأي أبي وأساتذتي.
الخير: رأيت؟ كم كنت أنصحك بالاجتهاد! لكن للأسف الشديد.
سالم: هذا قدرتي! أراد الله لي الشقاء.
الخير: حاشا لله، الله خير ورحمة.. بل هذا تقاونك وكسلك لو نجحت لعشت سعيدا.
سالم: صدقت رأسي كان غليظا، وكنت كسولا، أنا الآن نادم، وسأحرص على نجاح أولادي.

الشر: ولماذا تندم يا صاحبي؟ أنت الآن خير من كثير من الناس.

سالم: (يهدده) ما زلت تتعقبني يا لعين، أنت الذي حرمتني من نعمة العلم، وكنت تزين لي الكسل، أغرب عن وجهي.

(يجري خلفه فيهرب)

الخير: الآن فطنت لحالتك؟

سالم: ولكن بعد فوات الوقت (يسعل) انظر أنا الآن مريض، لقد أثر علي التدخين كثيرا. الخير: لقد كنت أنهاك عن التدخين.

سالم: وكان الشر يزين لي ذلك فوقعت في الهاوية، اللعنة على الشر.. اللعنة عليه.

الخير: المهم الآن أن تنقطع عن التدخين.

سالم: أصبحت مدمنا ولم أستطع الإقلاع عنه (يسعل) كلما أكملت دواء اشتريت آخر (يخرج قنينة ويشرب) هذا الدواء لم ينفعني، أرجوك اقرأ لي دليل استعماله. الخير: اقرأه أنت.

سالم: اقرأ؟ أنا لا أستطيع أن أقرأ مثل هذه الأمور.

الخير: كنت أنصحك بطلب العلم ولكن تكاسلت.

سالم: اللعنة على ذلك الخبيث، لقد كان يزين لي الشر والكسل، آه اللعنة عليه، آه لو أمسكت به.

الشر: (يظهر) يا غبي أنا شر، وهل تنتظر مني خيرا؟ ولكني لم أفرض عليك شيئا فقد كنت أزين لك الشر والكسل، وكنت تطيعني لأنك كسول فلم نفسك ولا تلمي.

سالم: (يجري خلفه) ابتعد عني ودعني لحالي يا لعين هدمت حياتي وما زلت تتعقبني ابتعد.. ابتعد..

(يجري خلفه فيفر الشر)

الراوي: وأخيرا هذه أبنائي الصغار قصة سالم الكسول ونهايته التعيسة، وفي كل واحد منكم الخير والشر، والخير دائما يأخذ بأيديكم إلى ما ينفعكم لأنه صوت ضمائركم وعقولكم، والشر يدفعكم دائما إلى ما يضركم لأنه صوت نفوسكم الأماراة بالسوء وصوت الشيطان الخبيث، ونهاية الطريقين معلومة فاختاروا النهاية التي تريدون ثم لا تلوموا إلا أنفسكم لأن الجهل لا يرحم فهو أخطر من المرض والفقر وجميع آفات الدنيا وعليكم مني السلام.

(يمكن أن تختتم المسرحية بأنشودة يغنيها الجميع عن العلم وقيمته).

عز الدين جلاوي يقول عن نفسه في سطور:

حللت ضيفا على هذه الحياة في 1962/02/24 أي قبل أيام من توقيف القتال بين جيش التحرير وعساكر الاستعمار الفرنسي وكنت ولادتي بعد تعذيب شديد تعرضت له والدتي على يد العساكر ولذلك تم تهريبنا صباح اليوم التالي إلى مكان أكثر أمانا، يوم 03/19 أعلن عن وقف إطلاق النار، ويوم 07/05 أعلن استقلال الجزائر، في كنف جدي لأمي عشت طفولتي في القرية، وكان رحمه الله يغدق علي العشرات من القصص الشعبية كذايا لهلالي وبقرة اليتامى وحديدوان، وهناك بدأت تشكل عوالم الحكائية، دخلت وأنا ابن خمس سنوات الكتاب وتنسجت على يد والدي مفتان العربية علومها وآدابها، وحفظت شيئا من القرآن الكريم فكانت قصصه الرائعة محطة ثانية، شغفت بعدها بحضور حلقات الحكواتي في سوق المدينة، وكنت وأنا في المدرسة الابتدائية أحرص أن أحضر تلك الحلقات كل يوم أربعاء وخميس وهو يوم السوق الأسبوعي في مدينتنا، وكان ذلك محطة ثالثة، نمت مقدرتي على القراءة فانكببت على المطالعة وقرأت المنفلوطي وجبران وطه حسين وعبد القدوس ومفدي زكريا والابراهيم والحكيم والشابي وصالح، وسير العرب القديمة وحكاياتهم كسيف بن ذي يزن وعنترة وبنو هلال وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وحي بن يقظان وماترحم من آثار عالمية كالبؤساء والأم والشيخ والبحر ومسرحيات شكسبير وروايات أجاثا كريستي البوليسية وكانت محطة رابعة، ومن ذلك قرأت معظم التراث العربي شعرا ونثرا وأولعت كثيرا بالنص القرآني بيانا وعوالم.

بدأت وأنا في الإعدادي والثانوي كتابة الشعر ثم تحولت إلى القصة فالمسرحية وكتبت الرواية أخيرا بعد أن تعمقت رؤيتي، صدرت لي ثلاث مجموعات قصصية هي: لمن تهتف الحناجر؟، خيوط الذاكرة، سهيل الحيرة، وفي الدراسات النقدية صدر لي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، شطحات في عرس عازف الناي (اتحاد الكتاب العرب بسوريا)، الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف، وأصدرت في الرواية: سراق الحلم والفجيرة، الفراشات والغيلان، راس الحن 1+1=0، الرماد الذي غسل الماء، وكلها صدرت في طبعتين، وفي المسرح: النخلة وسلطان المدينة، تيوكا والوحش ومعها رحلة فداء، الأقنعة المثقوبة ومعها غنائة أولاد عامر، البحث عن الشمس ومعها أم الشهداء.

في أدب الأطفال أصدرت: ظلال وحب (5 مسرحيات)، وقصص هي الحمامة الذهبية، العصفور الجميل، متحف في الهواء الطلق، ابن رشيق. وقد اهتم النقاد بأعمالي الإبداعية خاصة الروائية ونشر النقاد عن ذلك عشرات المقالات في منابر جزائرية وعربية كما صدرت هذه الأعمال في كتب مستقلة منها: علامات في الإبداع الجزائري للدكتور عبد الحميد هيمة، ومكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد للدكتور عبد القادر بن سالم، والسيمة والنص السرد للدكتور حسين فيلاي، وسيميولوجيا النص السرد مقارنة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان للأستاذ زبير ذويبي، وبين ضفتين للأستاذ محمد صالح خرفي وغير ذلك، لي مجموعة أعمال تحت الطبع منها صمت ولغظ قصص قصيرة جدا، الأعمال المسرحية غير الكاملة 13 للكبار و40 للصغار. وأشتغل حاليا على عمل روائي ضخم. على مستوى النشاطات الثقافية ساهمت في تأسيس رابطة إبداع، وفي تأسيس ورئاسة رابطة أهل القلم، كما أنني عضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين.

عز الدين جلاوي من الأصوات الأدبية في الجزائر، درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليا في المسرح الشعري المغاري، اشتغل أستاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في

بداية الثمانينيات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية فهو :عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990.

عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001. عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.. وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003)

مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية منها:

ملتقى أدب الشباب الأول 1996

ملتقى أدب الشباب الثاني 1997

ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000

ملتقى أدب الأطفال بالجزائر 2001

ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب مايو 2003

ملتقى الرواية بين راهن الرواية ورواية الراحلين مايو 2006

الملتقى العربي أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2007.

شارك في عشرات الملتقيات الثقافية الوطنية والعربية منها:

شارك في ملتقى الباطين الكويتي بالجزائر سنة 2000

شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003

شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003

شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007

ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة كجامعة فيلادلفيا الأمريكية ورابطة أدباء الأردن واتحاد الكتاب العرب، وجامعة بنمسليك بالدار البيضاء بالمغرب.

أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد الوطنية والعربية.. وأجريت معه لقاءات تلفزيونية وإذاعية وطنية قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية.. والعربية... منها بيان الكتب الإماراتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلة كلمات البحرينية، جريدة الأخبار البحرينية، وغيرها كما قدمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات.

كما دُرس في مجموعة من الكتب منها:

علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد

لعبد القادر بن سال، السيمة والنص السردي لحسين فيلاي، سيميولوجيا النص السردي مقارنة سيميائية

لرواية الفراشات والغيلان لزبير ذويبي، بين صفتين محمد صالح حربي، محنة الكتابة للدكتور محمد ساري، الأدب الجزائري الجديد لجعفر يايوي، سلطان النص دراسات في روايات عزالدين جلاوجي، وغيرها ترجم له في موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصادر عن وزارة الثقافة.

أنجز ثلاث سيناريوهات :

الجثة المهاربة... عن رواية الرماد الذي غسل الماء

حميمين الفايق... 30 حلقة اجتماعية فكاهية

جني الجنتي... 30 حلقة ثقافية

مثلت له المسرحيات للصغار والكبار منه

البحث عن الشمس 1996

ملحمة أم الشهداء 2001

سالم والشيطان (للأطفال) 1997

صابرة 2007

غنائية أولاد عامر 2007

تحصل على العديد من الجوائز الوطنية منها

جوائز وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1997 وسنة 1999

جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994

جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994

جائزة المسيلة سنة 1994

جائزة مليانة لأدب الطفل

جائزة موقع مرافئ الإبداع بالسعودية لأحسن نص مسرحي، عن مسرحيته البحث عن الشمس.

صدرت له الأعمال التالية:

في الدراسات النقدية :

النص المسرحي في الأدب الجزائري ط 1 و ط 2 ،

شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا،

الأمثال الشعبية الجزائرية. بمنطقة سطيف ط 1 ط 2.

زهور ونيسي دراسات في أدبها.

في الرواية:

سرادق الحلم والفجيرة ط 1 ط 2

الفراشات والغيلان ط 1 ط 2

راس المحنه ط 1 ط 2

الرماد الذي غسل الماء ط 1 ط 2

الأعمال الرواية غير الكاملة (4 روايات)

في القصص :

لمن تهتف الحناجر؟

خيوط الذاكرة

صهيل الحيرة

رحلة البنات إلى النار (ضم جملة قصصه القصيرة)

في المسرح:

النخلة وسلطان المدينة (مسرحية)

تيوكا والوحش ورحلة فداء (مسرحيتان)

الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتان)

البحث عن الشمس وأم الشهداء (مسرحيتان)

الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية)

كما صدر له أخيرا تسعة كتب مسرحية هي:

أحلام الغول الكبير

البحث عن الشمس

النخلة وسلطان المدينة

رحلة فداء

ملح وفرات

الأقنعة المثقوبة

التاعس والتاعس

أم الشهداء

غنائية أولاد عامر

كما كتب عز الدين جلاوي أربعين نصا مسرحيا للأطفال نشرها في كتابين:

ضلال وحب

أربعون مسرحية للأطفال عن وزارة الثقافة بالجزائر

وظهر اهتمام الكاتب بالنقد المسرحي وظهر ذلك في كتابين:

- النص المسرحي في الأدب الجزائري صدر بالجزائر في طبعتين 2000 / 2007
 - شطحات في عرس عازف الناي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2003
- في أدب الأطفال :
- ظلال وحب 5 مسرحيات
 - الحمامة الذهبية 4 قصص
 - العصفور الجميل قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996
 - الحمامة الذهبية قصة
 - ابن رشيق قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1997
 - أربعون مسرحية للأطفال.

القائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمسرحيات والمعاجم

1. أرسطو ، فن الشعر ، تر ، عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973.
2. أرسطو طالس، فن الشعر، تر: شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967.
3. المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، أنجليزي، فرنسي، د(ة): هاري إلياس، د(ة): حنان قصاب. مكتبة لبنان للنشر، ط1، 1997.

المراجع العربية

1. إبراهيم أبو زيد: تمثيلات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983..
2. ابن زيان لخضر، المسرح المدرسي في الجزائر، واقع وآفاق، سنة 2001-2002.
3. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
4. أبو الحسن سلام، مسرح الطفل (النظرية - مصادر الثقافة - فنون النص - فنون العرض)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 2004.
5. أبو الحسن سلام، مسرح الطفل (نظرية - مصادر الثقافة - فنون النص - فنون العرض)، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.
6. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2008.
7. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في الأدب العربي الحديث الجزائر، الساحة المركزية
8. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 ، 2001.
9. أحمد محمد عبد الخالق الأبعاد الأساسية للشخصية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط4، 1987.
10. أحمد نجيب، أدب الأطفال علم و فن ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 1 . 1420.
11. أحمد نجيب: فن الكتابة للأطفال، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، فرع مصر، د.ط، 1968..
12. أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دار الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1968.
13. أسعد عبد الرزاق - د.عوني كرومي: طرق تدريس التمثيل، طبع في الجمهورية العراقية على مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل سنة 1980.
14. إيليا الحادي، الفن والحياة والمسرح، بيروت، دار الثقافة، ن، ط1، 1985.
15. بن مكنون ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت.

16. بيتر أرنوت، "مسرحيات بلا ممثلين"، ترجمة ألفريد ميخائيل، (د.ت)، ص: 12-22، نقلًا عن عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر، (د.ت)
17. توفيق الحكيم، فن الأدباء دار الكتاب العربي، بيروت 1972.
18. حسن رمز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان س.و.
19. حسن شحاتة، أدب الطفل العربي، دراسات وبحوث.
20. حسن شحاتة، أدبي الطفل العربي، دراسات وبحوث، دار المصرية اللبنانية، ط3، ص: 383.
21. حسن مرعي: المسرح التعليمي، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2000.
22. حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة، 2002.
23. حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط الأخيرة، 2002.
24. حسن يحيوي (مسرح الطفل بالمغرب)، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة حسان، القاهرة 1984.
25. حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني. بيروت: دار الأفق ط1، 1983.
26. حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر عمان، ط1 1422. 2002
27. د. فوزي عيسى، أدب الأطفال، الناشر، نشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1989
28. د. فوزي عيسى، أدب الأطفال، الناشر، نشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1989
29. د. محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، د.ط.ت.
30. داوسن، الدراما والدرامية، تر، جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1980.
31. دكاء الحو، الطفل العربي وثقافة المجتمع، دار الحداثة ط1 1984.
32. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، بيروت دار العودة، 1975، ط2.
33. رمضان محمد القذافي - الشخصية (نظرياتهما، إختباراتها، أساليب قياسهما)، منشورات الجامعة المفتوحة- دار الكتاب الوطنية، بنغازي، 1996 ط2.
34. رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1980.
35. رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1980.

36. زكرياء إبراهيم - سيكولوجية الفكاهة والضحك - دار مصر للطباعة.
37. زينب محمود عبد المنعم، مسرح و دراما الطفل، القاهرة، ط 1، 1428هـ، 2007م
38. ستانيسلافسكي، ذكراه: بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مذكرة تخرج شهادة ليسانس.
39. سعيد مراد، مقالات في السينما العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1، 1991.
40. سمير محب، التحليل النفسي، حالة انتظار الموت، دمشق-القاهرة، دار الكتاب العربي، ط 1، 1993.
41. سيد ياسين (مترجم)، نسرين بغداددي (باحثا رئيسيا)، د.محمد عبد المعطي، مسرح الطفل في مصر، التقرير الأول، خبرات وشهادات للجملة الفاعلة، القاهرة، سنة 2004
42. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مطابع الوطني، الكويت.
43. شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر للنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002.
44. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ط 2، دار فلور للنشر والتوزيع، 2001.
45. صالح مباركية المسرح الجزائري النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972 عرض و توثيق/ دار المدي عين مليلة الجزائر 2005.
46. طلعت فهمي خفاجي، أدب الأطفال، في مواجهة الغزو الثقافي، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط 1.
47. الطيب تيزنيس، رؤية جديدة في الفكر العربي في العصر الوسيط، دار المعارف دمشق، 1971.
48. عاطف وصفي، الثقافة والشخصية و محدداتها، جامعة الإمارات العربية المتحدة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع. - حسن رمز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان س.و داونسن، الدراما والدرامية، تر، جعفر صادق الخلي، منشورات عويدات، بيروت، 1980.
49. عبد الرحمان العيسوي، سيكولوجية الإبداع، دراسة في تنمية السمات الإبداعية، بيروت- دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
50. عبد الفتاح أبو معال - مسرح الأطفال - دار الشروق - للنشر والتوزيع- عمان- الأردن 1984.

51. عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1987، ط1.
52. عبد القادر القط ، فن المسرحية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونيومان.
53. عبد القادر القط ، فن المسرحية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونيومان.
54. عبد الكريم محمد شطاوي، محمد المعاينة، علي سليم مساعدة، جمال الدبعي، سيكولوجية اللعب ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ط1-199م.
55. عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع. القاهرة: دار تحريه للطباعة والنشر والتوزيع.
56. محمده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمير للطباعة، ط1، 2001.
57. محنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، الفصل الثاني ، الشخصية والطابع ، دراسة منشورات ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1.
58. عز الدين اسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ط1، 2001 .
59. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب.
60. عز الدين جلاوي، أربعون مسرحية للأطفال، موقع للنشر، الجزائر 2008.
61. محقيل مهدي يوسف: التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، د.ت.
62. محقيل مهدي يوسف، "التربية المسرحية في المدارس"، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ت).
63. علي عبد المعطي محمد - فلسفة الفن - بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر 1985.
64. عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، مكتبة الأنجلو المصرية. ط1، 1990.
65. عواطف إبراهيم محمد، د.هدى محمد قناوي، "الطفل العربي والمسرح"، مكتبة الأنجلو مصرية سنة 1984.
66. عيسى عمراني- المسرح المدرسي - دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع - عين مليلة - الجزائر - طبعة 1 سنة 2006.

67. تحسان عبد الحبي أبو فخر: الإبداع العام والخاص ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون، 1989.
68. فوزي عيسى: أدب الأطفال، مسرح الطفل، القصة، الناشر المعارف الإسكندرية، جلال جزي وشركائه، د.ط. د.ت.
69. فيصل العباس ، في ضوء التحليل النفسي ، دار السيرة ، بيروت ، ط 1 ، 1982
70. -قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط 2 ، 1986.
71. كمال دسوقي، النمو التربوي للطفل والمراهق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1979م.
72. كمال سالم سي سالم ، إستشاري التربية الخاصة ، بولاية تكساس الأمريكية ، موسوعة التربية الخاصة والتأهيل النفسي ، دار الكتاب الجمعي ، العين 2002.
73. ليلي يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1962.
74. محمد حسن بريغش: أدب الأطفال، أهدافه وسيماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1418هـ/1997م.
75. محمد زكي العشماوي ، في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ت).
76. محمد عبد الرحيم عدي ومعدنان عارفه مطمح ، رياض الأطفال ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 3 ، 1999.
77. مخلوف بوكروج، التلقي والمشاهدة في المسرح، دار النشر والطباعة الجزائر، الطبعة الأولى، 2004.
78. مصطفى سوييف، مطالعات في علم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية 1962.
79. منصور نعمان نجم الدليمي: إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد الأردن، ط1، 1998.
80. مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ج، بغداد، ط1، 2001.
81. نبيل راجب ، أفاق المسرح ، دار تحريب للطباعة والنشر ، الاسكندرية ط 1 ، 2001 .
82. نبيل راجب ، فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية لنشر الإسكندرية ، ط1.
83. نبيل راجب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية للنشر، لبنان، 1996، ط1.

84. نبيل راني، النقد الفني، الشركة المصرية العالمية للنشر والترجمة، ط1، 1996.
85. نعمان الهيتي أدب الأطفال فلسفته فنونه ووسائله مجلة البحوث، ط 2 ، 1979
86. وفاء محمود طيبة، علم نفس اللعب في مرحلة ما قبل المدرسة، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 1998.
87. يعقوب الشاروني ، الدور التربوي لمسرح الأطفال و الممثل في مسرح الطفل ، الحلقة الدراسية مسرح حول الطفل، دار المصرية ، ط 1986.
88. يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللغوي، اللعب تطور ذهني معرفي، الأهلية للنشر والتوزيع، -عمان-الأردن، ط1، 2000.

المراجع المترجمة

1. ارنوف و اينيج مقدمة في علم النفس، (مجموعة من المترجمين)، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
2. اريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، تر، جبرا ابراهيم جبرا، مؤسسة فرانكنين للطباعة والنشر، المكتبة المصرية، صيدا بيروت ، 1996.
3. ألكسندر روشكان إبداع العام والخاص، (نحسان عبد الحى أبو فجر)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، ط144، 1989.
4. بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، العدد 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1991.
5. جوكلان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د.نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، مصر.
6. رولان ألبير، طريقة التحليل النفسي، (حافظ الجمالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
7. سيمون فرويد، مدخل على التحليل النفسي، (جورج طرابشي)، بيروت، دار الطليعة والنشر، ط1، 1980.
8. سيغموند فرويد ، تر، د، محمد عثمان نجاتي ، معالم التحليل النفسي ، مكتبة أصول التحليل النفسي بإشرافه، د ، محمد عثمان نجاتي ، ط4 ، ص46، 47.

9. لايوس إجري ، فن الكتابة المسرحية، تر ، دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ..
10. م جولدن برج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، تر: جميلة كامل ، شارع الجبلية بالأوبرا، القاهرة، ط1 ، 2005.
11. هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي، ت: ر: ممدوح عدوان، مراجعة علي كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر.

المواقع الإلكترونية

1. علي حمد الله، "أدب الأطفال ، ص: 107 نقلًا عن www.masrahioun.com
2. www.google.ae/Eduforums/Archive/index-php/t-1903-html-7K/66

المجلات والصحف

1. حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي، نحو مستقبل أفضل، مجلة التربية تصدر عن اللجنة الوطنية القصرية للتربية والثقافة والعلوم، العدد 90، ذو القعدة 1409، يوليو 1989.
2. حسن حمودي: الدور التربوي لمسرح الطفل، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد كتّاب العرب بدمشق، العدد 119، مارس 1981.
3. الزبير مهداد، أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة، الفيصل، العدد 302 أكتوبر / نوفمبر 2001.
4. سامر خالد منى: الخيال والأسطورة ودورهما في بناء عقل الطفل، مجلة التربية، تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، قطر، العدد 143.
5. سمير رويحي الفيصل، موقف جمهور الأطفال من المسرح، مجلة التربية، العدد 91 ربيع الأول 1410، أكتوبر دمشق 1989.
6. فوزي سليمان مسرح الطفل الافتخار إلى المعنى و الدلالة، مجلة البيان الثقافية ع 162 مارس 2003.
7. محمد منذر لطفي، مجلد الآداب الأجنبية، العدد 2، القاهرة..
8. محمود علي، مجلة الفيصل، العدد 64، الشارقة، 2008..

9. مرسى سعد الدين، "حول مسرح الأطفال، أفكار وتساؤلات"، المؤسسة المصرية للنشر، العدد 45، سبتمبر 1967، ص: 44-45.
10. مصطفى رمضان، مجلة المشكاة، العدد 18، 1994.
11. نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية، العدد 49 دمشق 2001.

الدراسات والبحوث الأكاديمية:

1. إبراهيم اليماني، أطروحة الدكتوراه، "مسرح الطفل والمسرح المدرسي في الظاهرة المسرحية المغربية بين الجوانب الإبداعية والأبعاد التربوية"، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر الممزر، فاس، المغرب، 2001-2002.
2. إمامون بن براهيم سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، السنة الجامعية 2002/2001.
3. جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغربي، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، 2007، 2008.
4. منصوري كريمة، رسالة ماجستير، خصائص الكتابة الدرامية عند عبد القادر علولة، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران 2005/2006.
5. نقاش خالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، السنة الجامعية 2011/2012.

الفهرس

البسملة

كلمة شكر

إهداء

مقدمة أ

الفصل الأول

الشخصية تعريفاتها أصولها وأبعادها

المبحث الأول: مفاهيم حول الشخصية 11

- مفهوم الشخصية 11

2-الأصول التاريخية لمفهوم الشخصية 14

3- تعاريف حول الشخصية 15

4-معاني الشخصية لدى غير المتخصصين 20

5-تصنيف تعريفات الشخصية 21

المبحث الثاني: تطور الشخصية المسرحية عبر العصور 23

1- تعريف الشخصية الدرامية 23

2- بناء الشخصية الدرامية 25

3- تطور الشخصية المسرحية عبر العصور 30

4- أبعاد الشخصية المسرحية 39

المبحث الثالث الشخصية في علم النفس 45

1- أهمية دراسة الشخصية 45

2- الشخصية موضوع دراسة علوم عدة 46

3- الشخصية دراسة سيكولوجية 47

4-الشخصية لدى علماء النفس 48

5-الشخصية عند فرويد 50

6-اللاشعور الجمعي عند (يونيغ) 53

7-مركز الشخصية في علم النفس الحديث 57

الفصل الثاني

أثر اللعب في الشخصية ومراحل الإبداع الفني

- المبحث الأول: علاقة اللعب بنمو شخصية الطفل..... 59
- 1- معنى اللعب 59
- 2- أهمية اللعب 62
- 3- خصائص اللعب 65
- 4- أنواع اللعب 67
- 5- لعب الدور كشكل من أشكال اللعب الإيهامي 73
- المبحث الثاني: الإبداع الفني 75
- 1- مفهوم الإبداع الفني 75
- 2- دوافع عملية الإبداع 76
- 3- مراحل عملية الإبداع 79
- 4- نظرية التحليل النفسي 82
- المبحث الثالث: مسرح الطفل والأصول التاريخية لنشأته. 93
- 1- تعريف مسرح الطفل 93
- 2- الأصول التاريخية لنشأة مسرح الطفل 95
- 3- نبذة تاريخية عن المسرح ونشأته في العالم العربي 97
- 4- الجذور التاريخية وواقع مسرح الطفل في الوطن العربي 101

الفصل الثالث

مسرح الطفل ونشأته في الجزائر

- المبحث الأول: مسرح الطفل وواقعه في الجزائر 107
- 1- مسرح الطفل بالجزائر 107
- 2- واقع مسرح الطفل في الجزائر قبل الاستقلال 107
- 3- واقع مسرح الطفل في الجزائر بعد الاستقلال 113

المبحث الثاني: مسرح الطفل دراسة في الشكل والمضمون	120
1- الشخصية في مسرح الطفل	120
2- أنواع مسرح الطفل	121
4- أهداف مسرح الطفل	131
المبحث الثالث: النص الدرامي في مسرح الطفل	137
1- الكتابة الدرامية في مسرح الطفل	137
2- خصائص الكتابة للأطفال	138
3- النص الموجه للطفل	145
4- قدرة الكاتب على الإبداع في تحديد كيفية الكتابة للأطفال	149

الفصل الرابع

دراسة تطبيقية لمسرحية سالم والشيطان

المبحث الأول: الدراسة الدرامية لمسرحية سالم والشيطان	158
1- النص المسرحي	158
2- الفكرة والموضوع	159
3- ملخص المسرحية	160
4- البناء الدرامي	167
5- الحكاية	170
6- الحبكة	172
7- الشخصيات	174
8- الصراع	180
9- الحوار الدرامي	183
10- لغة الحوار	189
المبحث الثاني: المخرج المسرحي الاختيار والتعامل مع النص	192
1- العمل على النص	192
2- اختيار النص	192

3-	مفهوم التلقي للنص	194
4-	متعة التلقي	195
5-	تعامل المخرج مع النص	197
	المبحث الثالث: المعالجة الدرامية وفق الرؤية الإخراجية	200
1-	المخرج والمعالجة الدرامية	200
2-	الرؤيا الإخراجية	202
3-	الشخصيات حسب الرؤية الإخراجية	202
4-	سيكولوجية الممثل	203
5-	إعداد الممثل	206
6-	التشكيل الحركي	207
7-	الديكور	209
8-	الموسيقى	211
9-	المكياج	211
10-	أهمية علم النفس للمخرج	212
	الخاتمة	213
	ملحق مسرحية "سالم و الشيطان"	212
	قائمة المصادر والمراجع	229
	الفهرس	238



ملخص البحث:

يعد الفن المسرحي من دون منازع أحصب الألوان الأدبية التي يجد فيها العالم النفسي ضالته، حيث أن المسرحية هي أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة، بل لأنها الفن الذي لا يأخذ زمام أمره إلا فنان يستطيع أن يتذوق مشاعر الآخرين، فتتجم من ذلك علاقة التأثير والتأثر. فمسرح الطفل يعد من بين أهم الأنشطة في تنمية الطفل من الناحية الفكرية والنفسية، فلقد اهتم العلماء بالتربية، ووجدوا في "الطفل" اللبنة الأولى لإقامة صرح التقدم والازدهار وتناول المفكرون والفلاسفة وعلماء النفس الجوانب المختلفة للطفل لأنهم رأوا فيه المستقبل، فأرادوا بذلك أن يقوم البنيان على أسس قوية فبات شغلهم الشاغل قضايا الطفولة من كل ما يحيط بها، ومن هنا كان عنوان البحث "سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر" وكأ نموذج للتحليل والتطبيق اخترنا مسرحية "سالم والشيطان" للمؤلف عز الدين جلاوجي والذي قمنا فيه بدراسة الجانب السيكولوجي للشخصية الدرامية. لذا كان لزاما الوقوف عند بعض الإشكاليات التي ما فتئت تتجلى في الآفاق ومن أهمها: هل يلتزم الكاتب والمخرج لمسرح الطفل أولا وبإدائ الأمر بقواعد وأسس البناء الدرامي بما فيها الأبعاد الثلاثية للشخصية؟ أم هو حامل لأفكار خالية و مجردة من الدراسات النفسية التي تخدم وتتوافق مع الفئة العمرية للطفل ونفسيته؟ أم يقع تركيزه فقط على بناء كوميدي يهدف من ورائه إلى إثارة الضحك؟ وهل من الضروري أن تتوفر في المؤلف دوافع العملية الإبداعية الخلاقة. فكان الفصل الأول والمعنون ب "الشخصية تعريفات أصولها وأبعادها" درسنا فيه مفهوم الشخصية وتعريفاتها وأبعادها وتطورها عبر العصور

أما الفصل الثاني والمعنون ب "أثر اللعب في الشخصية ومراحل الإبداع الفني" الذي تناولنا من خلاله علاقة اللعب بنمو الشخصية، أما الفصل الثالث المعنون بمسرح الطفل ونشأته في الجزائر فقد تطرقنا إلى مسرح الطفل وواقعه في الجزائر أي ما قبل الاستقلال وما بعده، ومسرح الطفل دراسة شكلا ومضمونا وخصوصية الكتابة للأطفال وأهدافها. أما الفصل الرابع فكان دراسة تطبيقية حول مسرحية "سالم والشيطان" لمؤلفها عز الدين جلاوجي فبينت بناء الأحداث فيها ثم تعرضت إلى بنائها الفني مهتما بعناصر البناء الدرامي، إضافة إلى ذلك دراسة في تلقي المخرج للنص.

الكلمات المفتاحية:

الشخصية؛ اللعب؛ الإبداع؛ سيكولوجية؛ مسرح؛ التلقي؛ الطفل؛ الدرامي؛ الممثل؛ الكتابة.