أوجه التشابه بين غرائز الطفل والظواهر المسرحية

د. راندا حلمى السعيد
مدرس علوم المسرح
بقسم العلوم الأساسية
كلية رياض الأطفال
جامعة دمنهـــور

أوجه التشابه بين غرائز الطفل والظواهر المسرحية
- دراسة مقارنة –

د/ راندا حلمي السعيد*

مقدمة البحث:

مسرح الطفل هو التعبير الفنى الجميل المؤثر الصادق فى إيحاءاته ودلالاته، الذى يستلهم قيم التراث وأنماط السلوك والتقاليد وغيرها، ويجعل منها اساسا، لبناء كيان الطفل عقليا ونفسيا ووجدانيا وسلوكيا وبدنيا، ويساهم فى تنمية مداركه، وإطلاق مواهبة الفطرية، وقدراته المختلفة، وفق الأصول التربوية، وبذلك ينمو الطفل بصورة صحيحة، تؤهله لأداء الرسالة المنوط بها فى الحياة، على أن يراعى هذا المسرح وضوح الرؤية وقوة الإقناع والمنطق، فالفن عامة والمسرح خاصة، أداة تنشئة الطفولة، التى تعتبر عماد المستقبل.

نعرف أن بدايات المسرح قديما كانت راقصة، أى بالتعبير الجسدى والحركى، كما أن الحركة غريزة مصاحبة لكل كائن حى، حتى قبل مولده، وهو لايزال فى رحم أمه.

والمسرح قد ارتبط فى نشأته القديمة عند اليونان بالممثل، قبل أن يرتبط بالنص، كما أن الطفل فى سنواته الأولى- مرحلة ماقبل المدرسة- يتلقى المعلومات، عن طريق المشاهدة والسماع المباشر، وليس عن طريق وسيط مطبوع، كما يتعرف عليها فى مراحله الدراسية الأولى، بوسيط مطبوع تحتل فيه الصورة مساحة أكبر من الكلام.

وقد وجدت أن هناك نظريات رئيسية وظواهر مسرحية، تقابلها غرائز عند الطفل، فنجد الاندماج والإيهام والمحاكاة هى ركائز المسرح القديم، تقابلها غريزة التقليد والمحاكاة عند الطفل، نظرية الدهشة فى المسرح، التى تثير لدى الطفل غريزة حب الاستطلاع والاكتشاف، فالدهشة عنصر أصيل لدى الطفل، تبعا للغربة الموجودة بينه وبين الكثير من الأفعال والسلوك والصور الحياتية، وهذا الاغتراب الطبيعى، بين الطفل وبين ماهو خارج عن إدراكه يصيب بالدهشة، فيعمل عقله ويسعى لاكتشافه كما هو الحال فى نظرية التغريب فى المسرح الملحمى، فالدهشة وليدة لحظة الاكتشاف، بديلا عن الايهام وإثارة المتعة، حتى يتحقق الاقناع ومن ثم التغيير.

ونظرية القسوة ومفرداتها الجسدية والتحطيمية تخلصا من القسوة الناتجة من حالة الكبت، وبديلا عن الدعوة إلى التطهير من عاطفتى الشفقة والخوف، وفق نظرية أرسطو والمسرح القديم. تقابلها عند الطفل مظاهر التخلص من الكبت والنزوع إلى العدوان أو تحطيم اللعبة تنفيسا عن الكبت، أو رغبة فى كشف ما بداخلها من آثار دهشته.

ونظرية العبث التى تقوم على التداعيات واللاترابط تقابلها التداعيات واللاترابط فى مرحلة سنية مافى عالم الطفل.

ومن ثم فإن الكلام عن مسرح الطفل يجب أن ينطلق من فن التمثيل بيد فهو المنوط بتوصيل الرسالة للمتلقي عبر هذه الظواهر المسرحية.

أهمية البحث:

ولما كان هناك العديد من الباحثين في مجالات علم النفس الطفولة قد خطوا البحوث النظرية والتجريدية حول الطفولة بمستوياتها العمرية المتباينة، ولذلك وجود كتابات لعدد من الباحثين في مجالات أدب الطفل ومنح القليل الذي تناول النص المسرحي للطفل.

وجدت من الضرورة إلقاء الضوء على أوجه التشابه بين غرائز الطفل والظواهر المسرحية، لتكون فائدة أمام المهتمين بفنون الطفل، خاصة وأن أحدا لم يلتف إليها من قبل.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

- كشف العلاقة بين غرائز الطفل التي تظهر في لعبه بشكل واضح وبين الظواهر المسرحية، لفهم علاقة الطفل بالظاهرة المسرحية.

* مدرس علوم المسرح، بقسم العلوم الأساسية، كلية رياض الأطفال، جامعة دمنهـــور

- التعرف على وجه التقارب بين ما يعرف بالدراما التلقائية وسلوك الطفل.
- إمكانية توظيف العلاقة بين غرائز الطفل وبعض الظواهر السلوكية للطفل والظواهر الدرامية المسرحية، وللإفادة منها في العروض المسرحية المقدمة للطفل، لما للها من دور في نمو الطفل وتطوره، ومن ثم تعلمه وارتقائه.

إشكالية البحث:

تتضح إشكالية البحث في محاولة كشف أوجه التشابه بين غرائز الطفل والظواهر المسرحية.

وسوف أتعرض بالدراسة لبعض غرائز الطفل وهى :

(غريزة التقليد والمحاكاة ، غريزة التحطيم، غريزة الدهشة، غريزة حب الاجتماع، غريزة الضحك، غريزة المقاتلة، غريزة حب التملك، العزيزة الجنسية، غريزة الحركة) إلى جانب غريزة اللعب الإيهامي لدى الطفل، والطبيعة الإيهامية التي تأسس عليها المسرح الدرامي، ومايقابل هذه الغرائز من ظواهر مسرحية، يمكن الاستفادة منها فى الأعمال المسرحية المقدمة للطفل، وكذلك فى أساليب التربية والتعليم والتعلم.

خاصة وأن معظم ما نشر من كتابات حول مسرح الطفل قد اقتصر غالباً على تاريخ مسرح الطفل وتقنيات العرض فقد غابت عن الساحة العلمية المتخصصة ومن ثم يجب الالتفات من قبل كتاب مسرح الطفل ومخرجيها إلى ذلك التشابه بين تلك الغرائز الطفولية الممتدة - لدى الإنسان طوال حياته - والظواهر الفنية المسرحية.

كما أنني خلال عملي في مجال المسرح، والتعرض للدراسات السابقة في المجال – على حد علم الباحث – وخلال عرض الموضوع على خبراء[1] في مجال المسرح، وجدت أن أحدا لم يتعرض لهذه الدراسة بشكل تطبيقي.

وفي سبيل دراسة القضية الرئيسية التي يتعرض لها البحث، تبرز الإشكالية التي تتمثل في محاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما هي علاقة تلك الغرائز الطفولية التي تظهر عند الطفل عامة وفي لعبه خاصة بشكل واضح وظاهر بهذه المسرحية؟
- إلى أي مدى تم توظيف تلك الغرائز الطفولية المرتبة بالظواهر المسرحية في العرض المسرحي المقدم للطفل؟
- وإذا كان لعب الطفل وما يحويه من تلك الظواهر، هو غريزة عند الطفل من أجل نموه وارتقائه وتعلمهن فهل كانت تلك الظواهر المسرحية القريبة من لعب الطفل موظفة في مسرحه من أجل التوجيه والعمل على نموه وارتقائه وتعلمه وتطوره؟
- ما هي علاقة هذه الظواهر المسرحية بغرائز الطفل؟ وما علاقتها أيضا بالتعليم والتوجيه؟
- وكيف يمكن توظيف هذه الظواهر المسرحية المرتبطة بغرائز الطفل والتي تتجلى في لعبه في العروض المسرحية المقدمة للطفل؟.

وسوف يحاول البحث الإجابة عن هذه التساؤلات الرئيسية خلال كشف العلاقة بين غرائز الطفل وبين الظواهر المسرحية، وخلال التطبيق على نصوص مسرح الطفل وعروضه، وإلى أي مدى تم الاستفادة من هذه العلاقة في العروض المسرحية المقدمة للطفل.

منهج البحث: الوصفي لملائمة الدراسة:

وكذلك المنهج المقارن لكشف العلاقة بين الغرائز الطفولية والظواهر المسرحية، ومن ثم الإفادة منها وتوظيفها في الأعمال المقدمة في مسرح الطفل.

مجال البحث:

تقنيات العرض المسرحي للطفل انطلاقا من فن التمثيل.

---

[1] أ. د. أبو الحسن سلام، أستاذ مناهج التمثيل والإخراج المسرحي، قسم المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
أ. د. أحمد زكي، أستاذ الإخراج والتمثيل، اكاديمية الفنون، القاهرة.
أ. د. عزة الملط، أستاذ التمثيل والإخراج المسرحي، بكلية التربية النوعية، طنطا.

مصطلحات البحث:

- **الغريزة:**

يعرفها (فرويد) "على أنها تتميز بأربعة خصائص المصدر والهدف والموضوع والقوة، فالمصدر هو حالة البدن وحاجاته للإشباع، والهدف هو التخلص من التوتر الذي يصاحب هذه الحالة، والموضوع هو الشخص أو الشيء الذي تتجه إليه الغريزة، أما القوة فهي شدة الحاجة المحركة للغريزة"[١].

يقول (محمود الباتا) "يمكن تعريف الغريزة بأنها ذلك الدافع الفطري للسلوك التلقائي غير الواعي لدى الكائن الحي، من أجل التكيف مع البيئة المحيطة به، عن طريق تلبية الحاجات الفردية لهذا الكائن، سواء كانت حاجات عضوية أو وجدانية، من هنا يمكن فهم الغرائز الطبيعية على أنها المحفزات الطبيعية، التي تدفع الكائن باتجاه البقاء والاستمرار في الحياة"[٢].

يعرفها (جوردون تايلور) بأنها "اندفاع داخلي قاسر متوجه نحو هدف نوعي مشخص يحدد تعاقباً غير منقطع من الحركات المعقدة المتناسقة جيداً، الخاصة بكل أعضاء نوع واحد، وتختلف قليلاً من فرد لآخر، وهي مهارة وراثية تظهر بالتأثير لعناصر داخلية المنشأ وعناصر خارجية المنشأ، وقد أكدت الدراسات أن الأشخاص الذين يثقون في غرائزهم ويتبعونها هم أكثر قابلية لاتخاذ قرارات صائبة ممن يميلون إلى التفكير الشاق، وأكدت دراسات في جامعة لندن أنه يمكن الاعتماد على القرارات التي يمليها العقل الباطن في بعض المواقف، من التوقف والتفكير بشكل عقلي"[٣].

- **الظواهر المسرحية:**

الظاهرة: (أشكال ومواقف وصور تتكرر عبر التاريخ، وتكرارها يؤدي إلى أنها تنتقل بشكلها عبر عصور مختلفة، وتتفاعل مع كل عصر تنتقل إليه)[٤].

(وبالنسبة للمسرح فهي متعددة وقديمة ومعاصرة لأنها يستفاد بها في نفس العصر ويرى فيها فن يعيد إنتاجها عن طريق التأثير بها من خلال المسرح ومن صورها في الثقافة المصرية نجد الظواهر في الأداء الفني ما قبل المسرحية مثل الأراجوز الحكواتي والمنادي)[٥].

وأما الظواهر المسرحية التي تبدأ بالمحاكاة الأرسطية، والدهشة في المسرح الملحمي، ونظرية القسوة، وغيرها يتم توظيفها حسب الأسس الفنية الخاصة بكل نظرية.

---

[١] مقتبس في: عبد الوهاب المسيري - رؤية فرويد – اليهود واليهودية والصهيونية. القاهرة، دار الكاتب العربي، د. ت.

[٢] محمود الباتع: الحوار المتمدن – الإنسان والغريزة والأخلاق.

www.ahewar.org

[٣] جوردون تايلور روتري. سر التطور العظيم. شبكة النبأ المعلوماتية.

www.annabaa.org

[٤] توفيق الحكيم. قالبنا المسرحي. القاهرة. درب الجماميز. د. ت.

[٥] محمد بن دانيال. بابات ابن دانيال. ترجمة: حمادة إبراهيم (د). القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت

غريزة (التقليد والمحاكاة)

إذا كان المسرح فى شكله التقليدى (الأرسطى)* يعتمد على (المحاكاة)، عن طريق عنصرى الاندماج والإيهام، فإن الطفل مندمج بطبعه، ومصدق لكل مايرى فى مرحلته الأولى، وهو ما يصنع نوعا من التقارب بين الطفل والمسرح "يعتبر باندور Bandura التقليد أو المحاكاة آلية أساسية لبناء الشخصية المستقلة من عمر (٢-٤ سنوات) [١]، فالأطفال فى هذه السن يكتسبون المهارات المختلفة، خلال محاكاتهم لسلوك الآخرين المحيطين بهم، ومتى ما نجحوا فى اكتساب هذه المهارات فإنهم يبدؤون فى استخدامها فى مواقف مختلفة، لتحقيق أهداف متنوعة.

وتشير الدراسات المتخصصة، إلى أن لدى الطفل فى هذا السن، دافع قوى لمحاكاة كل شىء يشاهده، كما تعتبر المحاكاة وسيلة تعليم أساسية لدى الأطفال الصغار، وذلك خلال محاكاتهم للكلمات والجمل والعبارات التى يسمعونها فى أحاديث الكبار، وخلال مشاهدة التلفاز وسماع القصص.

ولعل الدافع الأساسى لدى الأطفال فى تقليد سلوكيات الآخر، هو الرغبة فى الإحساس بالثقة والتحكم ويرى جروزك وأبرموفتش Grusec and Abramovich "أن المحاكاة هى أسلوب أو وسيلة للمشاركة والتفاعل الاجتماعى"[٢].

ومن ثم يمكن القول إن المحاكاة هى الوسيلة، التى يعتمد عليها الطفل فى اكتساب المهارات المختلفة، فعن طريقها يكتسب اللغة والمهارات التى تساعده فى التعبير عن حاجاته، والتأثير فى سلوك الآخرين.

والتقليد فى مجال العلاج النفسى والاجتماعى هو أسلوب من أساليب العلاج السلوكى، حيث يستخدم هذا الأسلوب إما لزيادة سلوك مرغوب، أو لانقاص سلوك غير مرغوب، حيث تعتبر النماذج السلوكية (النمذجة) أحد الفنيات المهمة، التى تستخدم فى العلاج السلوكى، التى تستند إلى نظرية التعلم الاجتماعى[٣].

حيث يحدث التعلم نتيجة ملاحظة سلوك يقوم به شخص آخر، وقد يكون الأداء فى هذه الحالة فى وقت لاحق على المشاهدة، وليس بالضرورة أن يشتمل على التقليد الفورى للسلوك.

ويرتبط بمصطلح النمذجة مصطلحان آخران هما :

(التقليد ، التعليم بالملاحظة) والتقليد فى العلاج السلوكى ، يعنى تقليد سلوك شخص آخر خلال ملاحظة .

وغريزة التقليد هى محاكاة موضوع نعجب به أو نكرهه. وهو أيضا انتقال الظواهر النفسية من شخص لآخر، أى أن التقليد هو محاكاة لألوان سلوك الغير، وإذا كانت الرغبة فى التقليد صريحة كان التقليد مقصودا، وإذا كانت الرغبة غير مباشرة اولاشعورية، كان التقليد غير مقصود، والتقليد هو عملية أساسية من عمليات التعلم والتنشئة الاجتماعية.

ويرى لمبيت وسبنجلر Lieber and spiegler أن التقليد هو عملية تعلم من خلال الملاحظة[٤].

والمحاكاة أسلوب على جانب كبير من الأهمية لأنه يؤدى إلى إشباع ميل الطفل الفطرى للتقليد والمحاكاة، فنزعة المحاكاة نزعة فطرية فى الطفل لايمكن الفكاك عنها، فهو لديه نزوع دائم للتقليد خصوصا تقليد الأطفال الذين هم فى سنه، والأشخاص الذين يقدمون له الرعاية ويحبهم، والأفراد الذين يملكون السلطة والقوة.

---

* انظر فى ارسطو فن الشعر- ترجمة احسان عباس – بيروت-٠ دار الثقافة د/ت

[١] ولارد اولسون وجولد ليولن – كيف ينمو الأطفال- ترجمة محمد خليفة بركات- القاهرة- نهضة مصر د/ت ص ١٠٢

[٢] نفسه ص ١٠٥

[٣] محمد عماد اسماعيل- الأطفال مرآة المجتمع- سلسلة عالم المعارف ٦٩- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون – مارس ١٩٨٦ ص ١٠٣

[٤] مقتبس فى : أى جى. هيوز. التعلم والتعليم: ترجمة حسن الدجيلى، الرياض، المطبعة الأهلية للأوفست- ١٩٧٥ ص ٤٩.

إذن من الممكن أن يقلد الطفل زملاءه، ووالديه ومعلميه وكل شيء حوله، ويرى علماء النفس أن الأطفال يمكنهم اكتساب استجابة جديدة من ملاحظة سلوك الآخرين كنماذج سلوكية لهم، ومن ثم ينبغى توفير الفرص المواتية لملاحظة ومحاكاة نماذج سلوكية أكثر نضجا.

والطفل فى لعبه الاسقاطى يكون مندمجا، حيث يظهر الرفيق الخيالى فى لعبه الإيهامى، وإذا كان المسرح فى إطار تحقيق التطهير يعتمد على الاندماج والإيهام، حيث يندمج الممثل فى دوره، فيعايش الشخصية، مما يدفع المتلقى إلى تصديقه، فإن الطفل يمر أيضا بمرحلة الاندماج فى لعبه، ويكون فى ممارسته للعبه الاسقاطى مندمجا مع الشخصية، التى يتخيلها رفيقا له، ويعيرها صوته وحركته ومشاعره مثل الممثل.

فالممثل يندمج اندماجا يعزله عن العالم المحيط، وهو حالة من حالات الإخلاص للمهنة، وفق مدرسة المعايشة الكاملة للدور المسرحى الذى كان رائدها قنسطنيطن ستانسلافسكى[١].

وهذا مايظهر عند الطفل فى عملية الرفيق الخيالى، بدليل أنه يمتنع عن اللعب، إذا شعر بمراقبة أحد، أو محاولة أحد التدخل فى لعبة، وينفصل عن اللعب.

وإذا كانت المحاكاة هى العمود الفقرى الذى تأسست عليه الحركة المسرحية الكلاسيكية، فإنها العمود الفقرى الذى تبنى عليه معرفة الطفل أيضا، فالطفل يتعلم عن طريق المحاكاة، فالطفل يرى الفعل ويسمع فيقلد، وكذلك يكتسب خبرة جديدة.

ويحدثنا (أبو الحسن سلام) [٢] عن المحاكاة فى المسرح بقوله :

" المحاكاة فى المسرح فنية أى تخضع لقيود تتعلق بفن كتابة المسرح قديما، أى يدخله الخيال بشكل رئيسى، وهو خيال منطلق ومقيد فى آن واحد، ومنطلق فى تناوله لزاوية مختارة من الفنان نفسه، مضيفا عليها من ذاته وانعكاسات العصر، على الحدث الذى وقع عليه اختياره، وعزم على محاكاته".

وإذا كانت المحاكاة غريزة طبيعية لدى كل كائن حى، وتتضح بوضوح عند الطفل، وهى ركيزة نظرية المسرح القديم، فالإنسان يختلف عن غيره من الكائنات، حيث أنه لا يعتمد في تعلمه على المحاكاة الآلية لسلوك أو فعل ما، وإنما يفسر ويحلل ويبدع ويطور، ويضيف خبراته على كل شكل من أشكال المحاكاة التي يستخدمها. وهكذا تأسست أشكال الإبداع والفنون والعلوم، التي استمرت عبر تاريخ الإنسانية كلها وهي تظهر عند الطفل بوضوح في مراحله المبكرة، وفضلا عن ما تكسبه للطفل من المهارات والخبرات المختلفة، فهي في الوقت ذاته، تعد نوعا من الإبداع الذاتي، وأسلوبا من أساليب التعبير عن النفس، نظرا لارتباط عمليات التقليد والمحاكاة بالخبرات الانفعالية والعاطفية الذاتية الخاصة، وهي أيضا ركيزة المسرح القديم.

ويرى (أرسطو) أن المحاكات هي العامل المشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى، فرغما عن كونها قسمة مشتركة بين سائر المخلوقات جميعا، إلا أنها من أبرز خصائص عملية الإبداع الفني لدى الإنسان، ومن ثم فهي أشد تأصلا وأقوى تطبعا في الإنسان وهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة، يستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التي تشبع رغبته في التعلم[٣].

تأخذ المحاكاة في المراحل الأولى من عمر الطفل في لعبه الإيهامي شكلا من أشكال التقمص فهو يحاكي الكبار تقليدا لهم، ومحاولة منه لفهم تصرفاتهم، وهو عن طريق محاكاة عادات السلوك واللغة ينزع إلى تفريغ شحنات عاطفية تكونت لديه نتيجة لتصرفات الكبار معه، مما يحقق له نوع من التكيف والتوزان بين حاجاته النفسية والانفعالية وإشباعها ترى (سورانا ميلر)[٤] أن اللعب الإيهامي ليست له وظيفة واحدة، إذ يلجأ الطفل إليه، لكي يستكشف كنة مشاعره، ويخفف من مخاوفه، ويزيد من استثارته لنفسه، أو لكي يحاول أن يفهم حدثا يحيره عن طريق التمثيل المحسوس لهذا الحدث، وقد يلجأ الطفل أيضا إلى اللعب الإيهامي لكي يثبت بعض التفاصيل التي نسيها أو لكي يغير الطريقة التي جرى بها حدث ماضي يجعله أكثر اقتناعا

---

[١] انظر فى ستانسلافسكى إعداد الممثل – ترجمة- محمد زكى العشماوى- محمود مرسى- القاهرة- مطبعة نهضة مصر ١٩٧٧

[٢] أبو الحسن سلام – مسرح الطفل – دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر- الاسكندرية- ٢٠٠٣ ص ٣٤.

[٣] أرسطو، فن الشعر، رحيم حمادي إبراهيم، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٩٧، صـ ٢٦.

[٤] سوزا ناميلر، سيكولوجية اللعب، ترجمة حسن عيسى، عالم المعرفة، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، صـ ١٢٠.

في الخيال بالنسبة له، أي المتعة والتعلم، المتعة الناتجة عن تفريغ الشحنات العاطفية والتعلم خلال اكتشاف عادات السلوك واللغة والمشاعر بشكل لا إرادي في إطار الرغبة في السيطرة على الأشياء والتحكم فيها.
ويرى (أرنولد هوسر)[١] "إن المسرح الإيمائي هو البذرة والنواة الأصلية للمسرح الحقيقي، حيث أن المسرح الإيمائي أو المحاكاة الساخرة، قابل للتطور، كما أنه من الممكن أن يتحول إلى دراما، فالشخص الذي يقلد رجلا مخمورا بطريقة هزلية من الممكن أن يناجي نفسه أو يتكلم مع غيره ومن الممكن أن يتطور هذا إلى مشهد صغير يفضي به إلى شجار، ومن ثم فإن التمثيل الإيمائي القائم على المحاكاة والتقليد هو البذرة الأولى المؤدية إلى ظهور فن المسرح، لأنه قابل للتطور من مجرد التقليد البسيط إلى لعب الدور وتمثيله، وهو ما يظهر في غريزة المحاكاة عند الطفل وتتجلى في لعبه الإيمائي الذي يبدأ بالتقليد البسيط لسلوك الغير، ثم يتطور مع نمو الطفل ومع لعبه الجماعي ليصل إلى مشهد تمثيل عن طريق لعب الأدوار وتبادلها. ويعد تمثيل الدور المسرحي أحد ضروب المحاكاة التي تميز المسرح عن غيره من الفنون الأخرى.
يقول (أرسطو)[٢] "تأتي المحاكاة مباشرة في الدراما وفن المسرح، حيث تقوم الشخوص بتمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا".

وإذا كانت التلقائية والخيال فى المسرح هما الأساس الذى يرتكز عليه فن الممثل عامة، سواء أكان تجسيدا أو تشخيصا للدور المسرحى، فهما الركيزة الأساسية فى الإبداع، وهما أيضا البذرة الخصبة التى توجد عند الطفل بفطرته.

نموذج تطبيقي:

مسرحية (البنات الأربع الصغيرات) لبيكاسو، وتوظيف غريزة المحاكاة عند الطفل خلال ظاهرة المحاكاة في المسرح، فهي مسرحية يتوجه خطابها إلى الأطفال.
إن هذه المسرحية تعد تجربة عملية واقعية للعب الأطفال نفسه، خلال المحاكاة والتقلد لسلوك الشخص ولعب الأدوار، وارتباطها بالجانب العاطفي الاندماجي، للطفل في مراحله المبكرة – هذا من جانب - حيث يعتمد على عالم الحلم والخيال المتحرر الجامع، ومن جانب آخر، تتبع هذه المسرحية الاتجاه السرياني، الأقرب لحياة الطفل في مراحله المبكرة وهذه المسرحية قدمها (بيكاسو) لمسرح الكبار، لكنها لما فيها من تناول للعب الطفل الإيهامي عن طريق (التجسيد) والاندماج في مراحله الأولى من اللعب الإيهامي، تصلح للتقدير على مسرح الطفل، ففي مرحلة اللعب الإسقاطي يعمل الطفل عللى "إخفاء صفات شخصية على الأشياء، مثل التكلم مع الدمي، ويتخيل الطفل أن الألعاب تأخذ الصورة الحية، مما يتيح له التحدث معها[٣]. فتأخذ شخوصه – لعبة – أدورا مختلفة حسب اختلاف المواقف التي تعبر عن مشاعر الطفل وانفعالاته.
وتتعدى استكمال المحاكاة عن طريق التجسيد لتشمل المعاني المجردة، التي تشغل بال الطفل ويصعب عليه تفسيرها كالموت والحب والحياة..... ويوظفها بيكاسو في مسرحه خلال:

الفتاة الرابعة : يا حياة ألا تضحكي
الموت ألا تضحك إضحك معنا
حتى الحياة والحب والموت
وأنت والموت إضحك معنا
نحن نضحك معك
الحياة الموت، حب الكل خلال الحياة [٤].

وفي عالم الطفل الخيالي خلال المحاكاة، قد تجمع الشخصية بين السمات الواقعية والسمات الخيالية، كأن تموت الشخصية ثم تحيا، أو تجمع بين سمات الإنسان وسمات الحيوان وهو ما جسده بيكاسو خلال:

الفتاة الرابعة : ماتت العجول وأصبح لها أجنحة
العجلة التي تور تفك فتسانها

---

[١] أرنولد هوسن، فلسفة تاريخ الفن، صـ ١٨٣، رمزي جرجس، القاهرة الهيئة العامة للكتب، جامعة القاهرة، صـ ١٦٨.
[٢] أرسطو، فن الشعر، صـ ٧٤.
[٣] فاروق السيد عثمان، سيكولوجية اللعب والتعليم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٦، صـ ٥٥.
[٤] بيكاسو، البنات الأربع الصغيرات، نفسه، صـ ٦١.

وتكشف صدرها تحت الحشائش
والليل يخفي أسماكه الصغيرة
أخبرينا يا شجرة الخبيزة عن شروق
الشمس في المساء... قولي لنا قصة لنضحك[1].

والطفل خلال محاكاته لسلوكه الكبير وتقليده، يحاكي عالم الكبار في اللغة التي يستخدمونها، وذلك فأثناء لعبه التمثيلي الإيهامي، ونظرا لعجزه عن ترتيب المعلومات وإعادة صياغتها، وعجزه عن فهم معاني المفردات فإن لغة لعبه تظهر مفككة متناقضة مشوهة في مراحله المبكرة، وهذا ما جسده بيكاسو في مسرحه.

الفتيات : (يبدأن في قراءة الخطاب بصوت عال)
كرني... جزري... سلتي الخضراء
بلابلي.... أكتب إليكن من هنا
ألف فرسخ بعيدة عن أي علاقة
مدركة.. ومن عدم الوضوح
هناك ضوء يسمع من عاصفة
الأشرع ويطرق النوافذ بقوة
ابنه تاجر جديد حضرت إلى العالم
ليلة أمس في الفندق الصغير، الفرحة
البراقة لكونية تلك الام
خادمكم المطيع
مع اعترافي بالعرفان[2].

توجد في هذه المسرحية العديد من النكات والكلمات المشوهة، التي التقطها بيكاسو من طفليه (كلود، بالوما) نتيجة لعبة الكلمات التي كان الطفلان يلعبانها، بينما كان بيكاسو يكتب المسرحية.

ومع تطور اللعب الإيهامي عند الطفل من حالة الاندماج إلى حالة الإيهام ثم خلال المحاكاة نجد تجسيدا لعملية الإخراج المسرحي وتوزيع الادوار.

وانطلاقا من غريزة المحاكاة عند الطفل يتم توزيع الأدوار في لعب الأطفال الجماعي، كما يحدث في عملية توزيع المخرج المسرحي لأدوار مسرحية ما:

الفتاة الثانية : هيا نمثل مسرحية.. هيا نقدم
المسرح أما الينبوع ونجعل الأشجار
تتنكر في زي أمواج
أنت.... ستكونين... أنت حطام
السفينة... وأنت العاطفة والضوء
وأنا القمر... أنت ستخبرين الأمواج
أن تخلع شباكها وتمسك النجوم
والأصداف بكفيها... ونحن رائعين
نغني ممسكين الطرحة من أركانها
الأربعة... وأنت خلال كل هذا
سوف تشغلين راكية نار كبيرة
ولكني احرصي حرصا شديدا ألا
تحركي نفسك بالنار. لا تقتربي[3].

هنا تنفي (الفتاة) إلى بعض المحاذير من النار تماما كما يفعل الآباء فهي قيمة تعليمية تعرف الجمهور مخاطر النار.

---

[1] نفسه، صـ ٥٣.
[2] بيكاسو، البنات الأربع، صـ ٦١ – ٦٢.
[3] نفسه، مقدمة المسرحية، صـ ٥٠.

فالمحاكاة غريزة طبيعية لدى كل كائن، تكون أكثر وضوحا عند الطفل في مراحله المبكرة، وتظهر خلال لعبه التمثيلي وهي أيضا ظاهرة من الظواهر المسرحية التي وظفها بيكاسو في مسرحيته خلال لعب الأطفال.
وإذا تعرضنا لمسرحية (إني اتهم) كنموذج تطبيقي آخر للمحاكاة من حيث هي غريزة عند الطفل، تظهر بشكل واضح في لعبه التمثيلي (الإيهامي) ومن حيث هي ظاهرة مسرحية خلال التجسيد المسرحي.
إن الطفل انطلاقا من غريزة المحاكاة في لعبه الإيهامي يجسد الأشياء، وهو يدرك أنه تجسيد يتم من وحي خياله ويتعامل معه كما لو كان حقيقة داخل سياق اللعبة التمثيلية[1].
انطلاقا من هذه الفكرة نرى في المسرحية تجسيدا لمحاكمة أعضاء الجهاز الهضمي في الإنسان حول ما عرف بقضية "رغيف الخبز" حيث يتهم (الرغيف) كل من الفم والمريء والمعدة والأمعاء الغليظة بالتوحش خلال الاندماج في الحدث ومخاطبة مشاعر الطفل وإيهامه بتحقيق ما يحدث عن طريق تصوير أعضاء الجهاز الهضمي في صورة مجسمة مجسدة، استجابة لطبيعة الطفل التي تميل إلى التجسيم المادي، والكاتب هنا قد حول أعضاء الجهاز الهضمي ورغيف الخبز إلى شخصيات بشرية لا القدرة على الحركة والكلام والكفر، ولا الحق في النزاع والصراع دفاعا عن وجودها وبذلك قد أخرج الجماد من طبيعته إلى طبيعة أخرى أي من حالة الثبات إلى حالة الحركة.
وهذا ما نجده عند الطفل انطلاقا من غريزة المحاكاة وصولا إلى تحقيقها عن طريق التجسيد في لعبة التمثيل حيث تداخل الواقع مع الخيال والبعد عن الشكل المألوف، والمبالغة التي يتسم بها خيال الطفل، ويكشف لنا الكثير من عمليات التحول والمسخ التي تتسم بها الأحداث والشخوص مما يمنحها طابع عبثي.
وكيل النيابة: سيد القاضي... لن أتحدث أنا بشأن الاتهام. ولكني سوف أترك للمجني عليه... لهذا الرغيف المسكين الذي كاد أن يكون ضحية لهؤلاء المتوحشين (اقترح أن تكون أعضاء الجسم الإنساني داخل قفص الاتهام).
الرغيف: يا سيدي القاضي... لقد كنت أعيش في مجموعة كبيرة من حبوب القمح داخل حقل جميل. أنعم بالهواء والشمس، ثم عندما نضجت الحبوب جمعنا المزارع في كيس كبير... ووعدنا برحلة جميلة إلى المدينة.
المحامي: اعترض يا سيادة القاضي. فليس المزارع المذكور من بين الشهود.
القاضي: اعتراض مرفوض.. أكمل أيها الرغيف.
الرغيف: وذهبنا إلى المدينة ولكن للأسف وضعونا في أكتة كبيرة تدور بسرعة وتطحن الحبوب حتى صرت دقيقا أبيض اللون.
القاضي: وهل تألمت؟
الرغيف: على العكس.. فرحت بلوني الجديد، لكن ما ألمني هو ما جاء بعد ذلك فقد أخذوني إلى رجل يدعى الخباز الذي وضعني في إناء كبير وصب علي الماء والخميرة وأخذ يضربني بشدة ويقبلني بلا رحمة يا سيادة القاضي، ثم جاءت اللحظة المؤلمة.. حيث وضعوني فيما سمي بالفرن. نار نار يا سيادة القاضي نار
القاضي: وهل احترقت: لا. لقد خرجت من الفرن قرصا مستديرا لوني جميل ورائحتي طيبة، ولكن ما هي إلا لحظات حتى رأيت هؤلاء الوحوش يريدون أن يفتكوا بي وخاصة هذا الشرير الذي يدعى الفحم، فإن له أسلحة فتاكة تسمى الأسنان، تقطع وتمزق من له جسم رقيق مثل جسمي.
القاضي: اختصر.
الرغيف: صرخت وطلبت النجدة من الشرطة.. حيث تم القبض عليهم.
الحاجب: المرئ يتقدم.
المرئ: أنا برئ.. ولم أفعل شيئا ما أنا إلا واسطة خير[2].
وتستمر المسرحية في دفاع كل عضو من أعضاء الجسم عند موقعه وإقناع الرغيف أنه خلق من أجلهم، وهذه هي وظيفته ويقتنع الرغيف.
رغيف الخبز: لقد عرفت الآن الحقيقية أنهم أصدقائي وليسوا أعدائي، إنهم يحولونني من شيء غير نافع إلى شيء نافع لحياة الإنسان.

---

[1] د. علي راشد، إني اتهم، غير منشورة.
[2] نفسه، صـ ٣.

فمن خلال محاكاة أعضاء الجسم الإنساني بالتجسيد المسرحي يتحقق المتعة والتشويق وتسمح بتقديم القيمة التعليمية التي تهدف إليها المسرحية.

غريزة الهدم والبناء (التحطيم)

يعتبر التنفيس فى مجال علم النفس هو تفريغ أو إطلاق المشاعر أو الانفعالات المكبوته، عن طريق التعبير عنها أو التسامى بها، مما يؤدى إلى تفريغ، أو تخفيف هذه المشاعر أو الانفعالات، نظرا لأن كبتها يسبب حدوث بعض الاضطرابات النفسية الجسيمة.

ويعد فرويد Freud من أوائل العلماء الذين اعتقدوا أن الطاقة العدوانية فى الجسم، يجب تحريرها بطرائق مقبولة اجتماعيا، فإذا لم تتحرر، سوف تتراكم، وتتحرر بطرائق متطرفة غير مقبولة اجتماعيا، حيث تؤكد هذه النظرية على أن العمل البدنى سينفس عن النزاعات العدوانية، وسيكون علاجا وقتيا ينتج عن توازن نفسى مفيد. وإذا كان الطفل فترة لعبه الاسقاطى يمر بمرحلة تحطيمية، حيث يتخلص من الطاقات المكبوتة بتفريغ الشحنة فى أثناء لعبة، وذلك بالتنفيس فى لعبة، فتتحمل لعبة الطفل ضريبة الكبت بتحطيمها واسقاط مابداخله عليها، وهو بذلك يتطهر من عاطفة الكبت، أو تكون وسيلة لكشف المجهول، فيحطمها بحثا عن مصدر الصوت أو الحركة أو الضوء أو ..... التى تصدره.

والتحطيم للتخلص من الكبت، وهى إحدى ركائز مسرح القسوة لصاحبه (أنـتو نان أرتو). الذى ابتعد عن الشكل التقليدى للمسرح، الذى يعطى للكلمة الأهمية الأولى، فاعتمد على الحركة ، والإيماءة ، الصوت ، الإيقاع، الجسد، الموسيقى، الرقص، اللون...) [1] التى استخدمها بنوع من القسوة والهجوم العاطفى، الذى يخرج الرغبات الحيوانية المكبوتة فى الإنسان وغرائزه، من أعمال عدوانية وشهوات ودوافع سادية، وذلك لتطهيره من الكبت، أى التطهر داخل التجربة المسرحية عن طريق التحطيم.

تأثر آرتو ب الفريد جارى الذى سبقه بنحو خمسين عاما، حين استلهم أوجه القسوة فى ثلاثيته الشهيرة (أبو)

واستند آرتو على المحاكاة أيضا، لكن ليس بهدف التطهير بالعطف والشفقة، ولكن التطهير من الكبت والتخلص منه.

وهذا ما نجده عند الطفل، إذ يلجأ للتطهير من الكبت بتحطيم لعبته، وإسقاط مابداخله عليها.

وفى سبيل تحقيق ذلك عمل آرتو على حض المتفرج على التطهر من الكبت، عن طريق سلسلة غير متتابعة من الرؤى الضبابية ومقتطفات الصور على نحو مايظهر فى الأحلام، فيعرض علينا صورة أقرب مايكون للمنظر السريالى.

وفى هذا المسرح تحل اللغة غير الكلامية محل لغة الكلام فى كثير من الأحيان، خاصة لغة الجسد منها.

وهو أمر شبيه بلغة الطفل التى تغلب عليها الحركة، خاصة كلما صغر سنه، فاللغة الكلامية مكتسبة، أما الحركة فهى لغة غريزية، تخلق فى الطفل وهو جنين فى رحم أمه فتولد معه، ويعبر بها ويكتشف خلالها جسده والعالم المحيط به.

وقد خرجت السريالية من رحم الدادية، والسريالية التى ينتمى إليها آرتو فى الأصل قبل انفصاله عنها، وتأسيسه لمسرح القسوة، التى استخدمت الأحلام، واعتمدت على العقل الباطن واللاترابط والكتابة التلقائية، فقد ركزت السريالية على الإيمان بأن الأحلام أقوى من أى شىء، ودعت لإطلاق العنان للفكر والذهن تماما، وعدم التقيد بقواعد معينة، وإعادة الحركة الذاتية الحرة إلى النفس، والعمل على تجريد الأشياء من تفاصيلها كما فى الأسلوب الرمزى.

وهذا مانجده فى عالم الطفل، حيث اللاترابط وإطلاق العنان للخيال والتلقائية والانتقال المفاجىء من حالة لأخرى، كما يحدث فى عالم الحلم، كذلك يميل الطفل إلى تجريد الأشياء من تفاصيلها، وتحليل تراكيبها إلى عناصرها الأولية ، وهو ما يبدو جليا فى أسلوب رسومهم.

فالطفل ينتقل انتقالا سرياليا من حالة إلى أخرى، ومن انفعال إلى آخر فى انسيابية وتلقائية، بدون منطق أو سبب لهذه الانتقال وبشكل عبثى.

([1]) أنتونان آرتو- المسرح وقرينه- ترجمة سامية أسعد- القاهرة- دار نهضة صمر ١٩٧٣ ص١٠١

وقد تأثر مسرح العبث[1] بالدراما السريالية، حيث اعتمد على الأحلام والتداعيات والتجريد واللاترابط فى الشكل والمضمون، والدهشة من الوجود، والوقوف عند هذه الدهشة، دون محاولة تغيرها ودون تبرير، مما يترك تأثيرا سلبيا على نفس المتلقى، حيث النزعة التحطيمية التى يشترك مع مسرح العبث فيها مسرح القسوة، وكذا التحطيم عند الطفل للتخلص من الكبت كما أشرت قبل ذلك.

كما أن التداعيات واللاترابط والملل والتشوش فى مسرح العبث، هى من خصائص الطفل فى مرحلة ماقبل المدرسة، إلا أنه عبث غير واعى، أما فى مسرح العبث يكون عبثا واعياً.

نموذج تطبيقي:

فضلا عن الدور التعليمي والترفيهي لمسرح الطفل، فإن هناك الدور النفسي التطهيري، الذي يهدف إلى فريغ طاقات الطفل الانفعالية ورغباته المكبوتة والعمل على بناء شخصية سوية متحررة من كل أنواع القهر والكبت.

ويعد الميل إلى الهدوء والتحطيم والعنف غريزة أساسية، تظهر جليا في لعب الطفل، أنه نوع من التمرد والرغبة في التحرر وتحطيم القيود التي غالبا، ما يشوبها الطفل نتيجة لأوامر الكبار وسيطرتهم، نوع من البحث عن الذات وسط عالم تحكمه القواعد والقوانين التي يضعها عالم الكبار.

أصبحت الفانتازيا ونمر السيرك وألعابه وأكروباته، والمزاج الخشن، والقفز والضرب والجري والوقوع، مثيران مسرحية جمالية، ومحرك مسرحي فاعل للطفل[2].

وقد سبق وأن تعرض البحث إلى لعب أن الطفل الإيهامي الإسقاطي يعد ضربا من ضروب تفريغ شحنات عاطفية وانفعالية ترسبت داخله، كما أنه نوعا من الأفعال التعويضية لأفعال حرم من إتيانها في الواقع، ومن ثم فغالبا ما يظهر الشكل العدواني في لعبة التمثيل، فغالبا ما يمثل الطفل الحروب والقتال والمعارك في مبالغة في تصوير الضرب وتوجيه الضربات القوية في الهواء...

وهو ما تجسده مسرحية (الفتيات الأربع الصغيرات) لبيكاسو

الفتاة الثالثة : (تسوي عروستنا... ترقد بظهرها على الأرض وتمر بأصابعها على الجدي الدمية)
أيها الشاب الجذاب الجميل
(تقف... وتقطع رقبة الجدي وتأخذها وترقص بها)
(الفتيات الأخريات يقفن عند شباك المنزل شوارب كبيرة مرسومة على شفاههن يلتفون حول الثالثة ويرقصن)

الفتاة الثانية : (تحد ذراعها الصغيرة إلى آخر جرح الجدي)
إنه حي... إن يقفز هيا... إنه يؤلم....
إنه يعضني... اسحبوه مني
إنه يقفز إلى حنجرتي.. إنه يضربني
اقتلوه... اقتلوه... إنه حي

في تلك الفقرة يصور لنا (بيكاسو) مدى العدوان، الذي ينعكس في لعب الأطفال التمثيلي للفتيات الأربع، ذلك العدوان الذي يصل إلى حد القسوة. بما فيها من قتل ودماء وتمزيق وصراخ ورقص.

ويمكننا القول بأن (العدوان) هنا لا يأخذ الشكل الواقعي، وإنما شكل الادعاء، فإن تطور اللعب الإيهامي عند الطفل في الطفولة المبكرة إلى اللعب الجماعي، يشكل إدراك الفرق بين الواقع والخيال وبين الواقع وبدائله ومن ثم يصبح العدوان اللعب بديلا تمثيلا للميول العدوانية والشحنات المكبوتة.

غريزة الدهشــة

الدهشة هى غريزة فطرية تظهر بوضوح عند الطفل، تبعا للغرابة الموجودة بينه وبين الكثير من الأشياء، فهى مرحلة الدهشة من الشيء بغية استكشافه، وكما يقول د (أبو الحسن سلام) [3]

(الدهشة هى بداية البحث عن المتاعب)

---

(1) انظر فى : مارتن اسليسن- مسرح العبث ترجمة صدقى عبد الله خطاب- سلسلة المسرح العالمى- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب- ٢٠٠٩

(2) محمد عبد المعطي، محاولات التجريب في مسرح الطفل، القاهرة، القاهرة، المركز القومي لثقافة الطفل، ١٩٩٨، صـ ٣٩.

(3) ابو الحسن سلام – مسرح الطفل- سبق ذكره ص ٢٤

وتستثار هذه الغريزة لدى الطفل عندما يكون أمام أمر يهمه معرفته، وقد يكون لديه معرفة بجزء منه وقد يكون يجهله تماما، وهى غريزة ذات أهمية كبيرة بالنسبة للطفل، لأن استثارتها تدفعه إلى اكتشاف الحقائق بنفسه، والحصول على الخبرات التى يحتاجها فى الحياة، كما تدفعه إلى الدراسة والتتبع باستمرار فى الكبر، بغية الوقوف على كل مايجرى من تطور وتغير حوله.

وقد لجأ المسرح الملحمى لخاصية الدهشة بديلا عن إثارة العواطف، فإذا كانت المعايشة تتطلب الاندماج والإيهام بالتأثير العاطفى فى المتفرج، بغية إقناعه وتطهيره، فالمسرح الملحمى لجأ للدهشة لإثارة المتعة أيضا، ولكنها متعة الاكتشاف بغية التغيير عن طريق التغريب، مما يجعل للمتفرج موقف نقدى مما يعرض عليه، خلال متعة الإبداع الخيالي لدى المتفرج وذلك عن طريق كشف اللعبة المسرحية، الذي أعاد للمتفرج دوره الإيجابي في المشاركة الفاعلة في العرض المسرحي.

وكذلك لجأ مسرح العبث إلى الدهشة من الوجود، والوقوف عند هذه الدهشة، دون محاولة تغييرها ودون تبرير، مما يترك تأثيرا سلبيا على نفس المتفرج عكس المسرح الملحمى الذى استخدمها بشكل إيجابى.

ومن ثم نجد ميل الطفل إلى التحطيم والقسوة للتخلص من الكبت، ودهشته من اللعبه ورغبته فى كشف مابداخلها، من مصدر صوت أو الحركة أو ضوء. وعندما تتحطم اللعبة يتعلم الطفل الندم، حين تتوقف اللعبة عن إصدارها للصوت أو للحركة أو بتحطيمه لها. اللعبة التى كانت مصدرا لمتعته واندماجه ودهشته، هذا الندم التى يهتم به الوجودى.

فالوجودية تهتم بلحظات الندم، كى تحاول الشخوص اثبات وجودها، قبل أن ينفلت من بين أيديها ، وتتعلم من أخطائها.

نموذج تطبيقي:

ترتبط غريزة الدهشة عند الطفل بالعمليات العقلية والذهنية الدهشة من الشيء بغية اكتشافه، أكثر من ارتباطها بالجانب العاطفي الاندماجي وكذلك الدهشة في المسرح التي توظف لأحداث التغريب في مسرح (بريخت) ترتبط بالعمليات العقلية أكثر من ارتباطها بالجانب العاطفي الاندماجي، إلا أنه يترك للمتفرج مساحة إبداعية عبر تشغيل خياله في إطار الشكل والفرجة مما يحقق له متعة التسلية والمشاركة في اللعبة إلى جانب الأهداف التعليمية.

وفي مسرحية (ثورة العرائس)[1] لمسير عبد الباقي نفاجأ في بداية المسرحية وفي أثناء الاستغلال يطيران الأجنحة دون الجسم ثم عودتها إليه، وخلع الرؤوس وتركيبها وفك الآذان، وفك الآذان وتسلل الأيدي الطويلة الهائلة لفتح أبواب مغلقة وهي أشياء تثير الدهشة وتعد مثارا للفرجة.

ولتحقيق عنصر الدهشة في مسرح الطفل، تستخدم الحدوتة منتقدة مما يحقق دهشة الطفل مما يعرض عليه حتى تحثه على التفكير وإعمال العقل في وقائعها وعدم أخذها مأخذ التصديق، وفي هذا قيمة تعليمية ذات أبعاد عقلية تستهدف تنمية مداركه والتفكير فيما يعرض عليه ومن ثم اتخاذ موقف نقدي منه يحثه على تغييره ومن ثم تعلمه خلال عناصر المتعة والتشويق.

وهذا ما نجده في مسرحية (سلطان البحور)[2] يتحقق في حوار الصيادين مع حوده

حوده : قال يا جماعة كان الصياد يرمي الشبكة تطلعوا في الشبكة حورية.
الصيادين : يا سلام
حوده : أمال
أحدهم : حواديت زمان كانت طعمة من ملتوتة
حوده : دا كلام صحيح مش حدودتة.
سيد : وأنت تصدق برده يا حوده
حودة : أمال حصلت لجدي الشيخ جودة
الصيادين : لا يا شيخ غني علينا
حودة : أحلف بإيه إن الحاجة دي موجودة
سيد : وحياة سيدي المرسي ما صدق

---

[1] سمير عبد الباقي، ثورة العرائس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
[2] ..... عبد العزيز، سلطان البحور، بدون ناشر، ١٩٩٩.

حودة : أنا بأقول حاجة أكيدة
الصيادين : يا سلام
حودة : أمال طلعتوا واحدة من المية. نصها سمكة ونصها التاني حورية
الصيادين : هأو
أحدهم : تلقيه طبخها بتقلية
سيد : بالمولوخية

وبهذه الروح الجادة عند حودة للرواية الساخرة يتمكن من عرض موضوع سيتعرف الدهشة مما يعرض ممن يعمل على حض الطفل على التفكير وينمي إدراكه ووعيه مع تحقيق المتعة والتسلية.

غريزة حب الاجتماع :

لايستطيع أى إنسان طفلا كان أم كبيرا، ذكر أم أنثى، أن يحيا حياة منعزلة عن الآخر، إنها غريزة حب الاجتماع، التى تظهر لدى الإنسان منذ طفولته المبكرة، فنراه إذا ترك بمفرده يبدأ بالبكاء والصراخ، ولايشعر بالأمان، وتتصاعد رغبة الطفل كلما نما وكبر، فنراه ميالاً إلى لقاء غيره من الأطفال، واللعب معهم فإنه يبقى بحاجة إلى الخروج واللعب مع أقرانه الأطفال.

إن هذه الغريزة تحمل جانباً إيجابياً، حيث يكون الطفل علاقات اجتماعية تخلق روح المحبة والتعاون لديه، لكن على الآباء والأمهات، أن يحرصوا على حماية أبنائهم من رفاق السوء، وعلينا كمربين أن نراقب علاقاتهم بالأصدقاء ونتعرف باستمرار على أوضاعهم وسلوكهم.

ومما لاشك فيه أن النشاطات المدرسية من رياضة وتمثيل وخطابة ورسم ونحت- من النشاطات المفيدة، التى تمكننا من السمو بهذه الغريزة، وتعزز العلاقات الاجتماعية بين التلاميذ، وخلق روح المحبة والتعاون، فضلا عن أنها تنمى مواهبهم وقدراتهم فى مختلف المجالات.

ينمو الطفل فى أبعاد متنوعة، فهو ينمو جسميا وعقليا وحسيا وأخلاقيا ولغويا واجتماعيا فى آن واحد. وتعتبر الأسرة مرتعا خصبا لنمو هذه الجوانب المتعددة فى شخصية الطفل، ولعل أبرز هذه المظاهر الإنمائية هى غريزة حب الاجتماع إذ يبدأ مع الطفل منذ مولده، نتيجة للعلاقة الترابطية بينه وبين أمه[1].

"إن أهمية غريزة الاجتماع لاتنكر، فهى أساس الكيان الإنسانى، حيث قيل فى تعريف الإنسان أنه كائن اجتماعى، كما قيل أيضا أنه كائن ناطق، غير أن عملية النطق، وتعلم اللغة تقتضى بالضرورة وجوده فى تجمع إنسانى"[2].

وقد أكدت كثير من الدراسات التربوية أن الطفل الذى يكون وحيدا فى الأسرة، يكون أميل إلى العزلة، لأن الأسرة لم توفر له جو الحياة الاجتماعية، ومن ثم لم يعتد التجمع الإنسانى الطبيعى، لذا لوحظ أنه أقل تكيفا اجتماعيا، لأن تغذيته الإنسانية كانت ناقصة، ومن ثم أصبح غير مؤهل للتكيف والتوافق الاجتماعى.

ومسؤولية الأسرة كبيرة فى تنمية هذه الغريزة لدى الطفل حيث الرعاية والحنان واللعب لنمو الروح الاجتماعية لديه. ويعتبر الدخول إلى المدرسة قطاعاً إجتماعياً، شبيها بالفطام الرضاعى، الذى تعرض له الطفل فى حياته السابقة.

وإذا كانت غريزة حب الاجتماع هى غريزة توجد عند الطفل منذ لحظة ميلاده، فهى أيضا ظاهرة مسرحية.

فهناك نقطة التقاء بين المسرح وبين الحياة الاجتماعية، فالمسرح يتواجد ويتوالد نتيجة التلاقى والتبادل بين الناس. أى العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج، ذلك أن وظيفة المسرحية هى أن تكشف للمشاهد عن نفسه حتى يستطيع الاتصال بالآخرين.

والقيم الجمالية التى يبعثها العرض المسرحى فى نفوس المتفرجين من الممكن أن تتحول إلى قوة فاعلة فى صفوف المجتمع، أو على أقل تقدير بين أفراد الجماعة.

---

(1) محمد كامل النحاس- سيكولوجية الضمير، دار الفكر العربى ١٩٩٦ ص ٧٩.
(2) فوزية قصاب القيم والعادات الاجتماعية- القاهرة- دار الكاتب العربى ١٩٩٦.

" إن المسرح عمل يؤكد وجود الجماعة البشرية، فنحن لانجذب الناس إلا إذا نجحنا فى تمثيل دراما حياتهم أمامهم، وفى هذه الدراما الحياتية تحوى أفعالهم المتكررة فى حياتهم اليومية، وخلال عرض مسرحى يمكن للإنسان أن يعيد تشكيل أو تكييف نفسه. وبهذا المعنى "كان (شيللر) يعتقد أن المأساة الإغريقية قد أنشأت الإنسان الإغريقى، كمثل أعلى للحياة، لم تحقق إلا جزء من طموحاتها، ولكنها وجدت فى الفن إنجازاً[١]" يغيرها إلى الأحسن.

إن المسرح ظاهرة احتفالية حيث يجتمع حشد من الناس فى مجموعتين الأولى هى جماعة الممثلين، والثانية هى جماعة المتفرجين، وباجتماعهم يتم الجانب الاحتفالى للمسرح، الذى يعتبر الملمح الذى يحتوى جميع الحاضرين جمهورا وفنانين فى احتفالية البهجة والحماس الذى يزكيه هذا الاجتماع العام، والبهجة النابعة من الإحساس بالجمال والحماس الذى يتولد فى النفس ويتصاعد نتيجة لتلاقى المجموعتين[٢].

والمسرح هو الأداة التى يبدع الإنسان عندما تمثله، وتجعل من الوجود الإنسانى عملية خلق مستمرة، ذلك أن الباحثين ينظرون إلى المسرح على أنه يتجاوز كونه مسرحا، فهو واحد من أقدم الفنون جميعا، وهو أكثر وجوه الحضارة الإنسانية سطوعا وشهرة، وهو فن جذوره ضاربة فى القدم، كما أنه أكثر الفنون ارتباطا بالوجود الحى للتجربة الجمعية وأكثرها حساسية للهزات، التى تمزق الحياة الاجتماعية التى تعبر فى ثورة دائمة. لذلك يعد المسرح واحداً من أهم الفاعليات أو المظاهر الاجتماعية.

إن المسرح بسبب كونه أكثر الفنون ارتباطاً بالنسيج الاجتماعى وأكثرها حساسية للهزات والذبذبات التى تسرى فى التركيب الاجتماعى على مختلف مستوياته، فهو فن يصل إلى درجات من الشمولية تتجاوز كل أشكال الأدب المكتوب من رواية إلى قصيدة إلى مقال.. ذلك لأن التأثير الجمالى على خشبة المسرح، يمكن أن يصبح عملاً إجتماعيا فى الشارع أو المنزل أو فى قاعة العرض نفسها. ومن ثم نجد أن غريزة الاجتماع هى إحدى الظواهر المسرحية أيضا المشتركة بين الطفل والمسرح.

جاء مسرح العبث ليمثل التوجه نحو الانعزالية والاغتراب والفردية بعيداً عن المجتمع ولعلنا ندرك نقاط التلاقى القوية بين مسرح العبث وبين المونودراما التى تناشد الفردية.

يرى (أمين بكير) " فى المونودراما مسرحا يتوجه لنوعية كبيرة من الناس، اصطدمت مع واقعها، فجاءت المونودراما بديلا لغيرها من فنون المسرح، فالتحولات التى حدثت فى القرن العشرين، وتطور العلوم الفكرية والفلسفية أتاحت للكاتب أن يغوص داخل النفس، وقد مكن هذا الممثل الفرد الواحد، أن ينفرد بنفسه يحاورها ويناجيها، ويكشف عما يعتريها من أحاسيس فى لحظة صدق تميز المونودراما"[٣].

ويعرف د (أبو الحسن سلام) المونودراما فى دراسته عن (المونودراما وفنون مابعد الحداثة) بقوله " هى تركيبة درامية من المونولوج والمناجاة الجانبية، على هيئة مسرحية قصيرة تأسست بنيتها على صور متشظية لصراع نفسى يدور داخل الشخصية الواحدة، متعددة الأصوات، وهى أصوات درامية مستدعاه أو مستعادة من موقف أو مواقف ماضية من حياة الشخصية نفسها"[٤]. وتشبه المونودراما إلى حد كبير اللعب الإسقاطى عند الطفل.

واللعب الإسقاطى عند (بيتر سـليد)

" هو دراما يستخدم فيها الطفل عقله كله، دون أن يستخدم جسمه بنفس الدرجة، وفى هذا النوع يستخدم الكنوز"[٥].

وكنوز الطفل هى مجموعة اللعب التى أهديت للطفل، فأصبحت ملكية خاصة به.

---

(١) محمد زغلول سلام – المسرح والمجتمع – الاسكندرية- منشأة المعارف د/ت ص ٢٥

(٢) أنديرا حمدى عبد اللطيف- المسرح الاحتفالى بين كلاسيكية النص وحداثة النظرية- مخطوط رسالة دكتوراه- جامعة الاسكندرية- كلية الآداب- قسم المسرح ٢٠٠٠ ص ٥١

(٣) نهاد صليحة-المدارس المسرحية المعاصرة-الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٢ ص ١٢٨.

(٤) أبو الحسن سلام – الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج المسرحى- الاسكندرية- دار الوفاء للنشر- ٢٠٠١ ص ١٠٢.

(٥) بيتر سـليد، مقدمة فى دراما الطفل- ترجمة كمال زاخر- الاسكندرية- منشأة المعارف ١٩٨١ ص ٤-٥

ويقول د. (أبو الحسن سلام) يتخذ اللعب صفة إسقاطية فى مرحلة نمو الطفل المبكرة، حيث يكون وسيلة لتفريغ شحنة من الطاقة المكبوتة، وهى تمثل رغبة تلقائية أو شبة غريزية للإعلان عن وجوده، كما يعد لوناً من ألوان التنفيس عن شىء لايرضى عنه، وهروبا منه عن طريق التخيل أو الخيال المقلد، وهو غير الخيال المبتكر الذى يصاحب المخترعين"[١].

ويرى (محمد عماد الدين اسماعيل) أن اللعب الإيهامى يبدأ عند الأطفال بعد العام والنصف الأول فى حياته، حيث يميل إلى التظاهر بالقيام ببعض النشاط التخيلى، باستخدام أشياء رمزية تدل على معان أشياء حقيقة موجودة، وتأتى هذه المرحلة بعد مرحلة اللعب بالأشياء الحقيقية، والقيام ببعض النشاطات التمثيلية المبسطة، ويتدرج اللعب الايهامى فى سن الرابعة من عمر الطفل، فيصبح أكثر مطابقة وتماسكا ويظهر الرفيق الخيالى للطفل"[٢].

إذ يتخذ الطفل رفيقا قد يكون إنساناً أو حيواناً أو جماداً يتعامل معه الطفل، فى لحظات انفرداه بنفسه بعيداً عن الآخرين، وهو يكون من نسيج خياله، والطفل فى أثناء لعبه يرفض تدخل الكبير، حيث يندمج مع اللعبة.

وإذا كانت المونودراما قد تأسست بنيتها على صور متشظية لصراع نفسى يدور داخل شخصية واحدة، متعددة الأصوات الدرامية، فإن الطفل يمر أيضا بمرحلة اندماج فى لعبه ويكون فى ممارسته للعب الإسقاطى مندمجا مع الشخصية المتخيلة (الرفيق الخيالى) ويعيرها صوته وحركته ومشاعره، مثل الممثل فى المونودراما.

فطفل ماقبل المدرسة يتجه نحو البحث عن رفيق يشاركه لعبه، ذلك الرفيق الذى يصنعه خياله وشحنات الكبت والضيق وهو يبتكره ذهنه، وكثيراً ما يتمثل عنده فى صورة الطفل نفسه فى المرآة أو دمية يتعلق بها... يخصها بالحديث ويشكو إليها ما يعانيه ويتكلم بصوتها عبر صوته، ويأمرها بتنفيذ أمر أو ينهاها عن فعل ما. وكثيراً ما يعنفها ويضربها، ويحاول تمزيق أوصالها، وذلك كنوع من التخلص من كبت وتعبير عن رفض للقسوة.

نموذج تطبيقي

وفي سبيل إشباع غريزة حب الاجتماع عند الطفل، ونظرا لكونها ظاهرة مسرحية أيضا.

يمكن مشاركة الأطفال في اللعبة المسرحية ففي عرض (هيا نلعب)[٣] حيث يقوم الممثلون بأداء لعبة، ويطلبون من الأطفال – الجمهور – بتخيل أنه قد ذهب إلى بلد من البلاد، ثم يطلب منهم أن يحكي كل طفل عما رآه في البلد التي زارها، بطريقة تخيلية، ويستعرض كل طفل ما شاهده من مناظر في تلك البلد، ثم يقوم الممثلون بعد ذلك بتشخيص بعض الحكايات التي يحكيها، مثل حكايات الغنزات..... حيث يقوم الممثلون بارتداء الأقنعة ويشرعون في التمثيل، وعندما ينتهون من التشخيص، تبدأ مجموعة من الأطفال – الجمهور – في القيام بنفس المهمة، ويدخلون منطقة التمثيل، حيث يرتدي أحدهم قناع الغترة الصغرى، والأخرى قناع الوسطى والثالث الكبرى، أما الرابع فيرتدي قناع الذئب ويشرعوا في تشخيص الأدوار.

ونجاح مثل هذه العروض، تتوقف على قدرتها في تحويل المتفرج إلى مشارك فعلي في العرض.

وفي عرض (عصفور الجنة)[٤] نجد المخرج وقد استلهم فكرة العرض خلال جلسات التدريب والمشاركة الجماعية من قبل الأطفال اعتمادا على طاقات الأطفال وألعابهم، التي سعى إلى توظيفها في العرض المسرحي.

كما عمل على مشاركة الجمهور في الحدث المسرحي، فقد حول المسرح كله بصالة وخشبة وخصائه المعلق فوق رؤوس المتفرجين إلى عالم خيالي، يوحد بين أطفال الصالة وأطفال الخشبة بالطيور المحلقة في فضاء العرض صوتا وصورة.

وفضلا عن ما حققه المخرج من اشتراك جمهور الصالة عبر التصور الخيالي لحركة ذهاب الطيور وعودتها من الصالة، فقد أكد العرض هذه المشاركة عبر التلاحم الفعلي بين المنصة والصالة وفي هذا

---

(١) أبو الحسن سلام- مسرح الطفل- سبق ذكره ص ٣١.

(٢) أنظر فى : محمد عماد اسماعيل – الأطفال مرآة المجتمع- سلسلة عالم المعرفة – الكويت- مارس ١٩٨٦- ص ٣١٢-٣٢٣

(٣) محمد عبد المعطي، عرض عصفور الجنة، تأليف بيومي قنديل، القاهرة، مسرح السلام، ١٩٨٩.

(٤) نهاد صلحية، المسرح بين النص والعرض، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٧٣.

الصدد تقول (نهاد صلحية) "فغدونا جميعا شركاء في الاحتفال الشجي تناسب الطفل، فمسرح الطفل يصدق مع نفسه، إذ اتخذ نموذجه لعب الأطفال، الذي يتميز بقدرة على الاستغراق التام، وعلى الاستمتاع بهذا الاستغراق باعتباره لعبة في آن واحد ومن ثم فإن مشاركة الطفل في الحدث المسرحي تشبع لديه غريزة حب الاجتماع، عن طريق العمل الجماعي وحب الجماعة، والتفاني في خدمتها ومن ثم تأكيد الثقة بالنفس لدى الطفل مع التعبير دون خوف أو خجل. كما أنها تنمي قدرات الخلق والابتكار وتشجع التفرد، خلال المشاركة الفعالة النشطة من الطفل.

غريزة الضحك :

الضحك سلوك غريزى نجده بشكل واضح لدى الأطفال منذ المراحل الأولى، فهم يضحكون لأتفه الأسباب، وقد ينطلق الطفل بالضحك بصورة لا إرادية، ولاشك أن الضحك يؤثر تأثيراً إيجابياً على الصحة النفسية للأطفال والكبار على حد سواء، وينفس عن الضيق والضجر، الذى يشعر به المرء فى حياته، ومن ثم فإن قمع هذه الغريزة لدى الطفل يعود بالضرر البالغ على حالته النفسية.

إن علينا أن ندعهم ينفسون عما فى أنفسهم بالضحك والمرح، حتى داخل المدرسة، لكى لانجعل الدروس عبئاً ثقيلاً عليهم، فبضع دقائق من الضحك والمرح تخلق روح التجديد والنشاط لدى التلاميذ، وتجعلهم يقبلون على الدرس برغبة واشتياق، شرط أن يكون بحدود، لاتدع العبث يطغى على الدرس[١].

ومما لاشك فيه أن المعلم العبوس، يصبح درسه عبئا ثقيلا على التلاميذ ومن ثم يكرهونه.

يلاحظ المهتم بموضوع الضحك كسلوك غريزى، وجود نظريات قائمة بذاتها حوله، تستوحى أسسها من توجهات فلسفية محددة، ومن نظرة خاصة للإنسان باعتباره كائن حى، يمارس نشاطه العقلى والنفسى والعضلى، ويوظف امكاناته التعبيرية المختلفة من أجل التواصل مع الآخر.

وفى هذا الصدد تندرج نظرية (هنرى برجسون) Honri Bergson عن الضحك على أساس فلسفة حيوية روحانية، التى تتبنى التعارض بين التوجه الآلى والحيوى فى الإنسان.

يعتبر (كتاب الضحك) [٢] لبرجسون من أهم المؤلفات التى تناولت الضحك من منظور فلسفى تحكمه منطلقات نظرية واضحة، فانطلاقا من التجاه الحيوى الذى ينظر إلى الضحك باعتباره شيئا حيا، لذا يؤكد على ضرورة معالجته بنفس الاهتمام والتقدير، الذى نكنه للحياة نفسها.

فالحياة فى نظره تتطلب من الإنسان التشدد والمرونة، وغياب هذين العنصرين عن جسد الإنسان وفكره وطبعه، يفتح المجال لمجموعة من النقائص، التى لابد من التغلب عليها، لتحقيق العيش الجيد.

يقول برجسون [٣] " كل تصلب فى الطبع، فى الفكر، وحتى فى الجسد، سيكون مرفوضا من المجتمع، مادام يشكل علاقة ممكنة على نشاط خامل، ومنعزل أيضا، يتجه نحو الابتعاد عن المركز المشترك، الذى يدور حوله المجتمع، ومن ثم نحو الغرابة".

ومادام هذا العجز المتمثل فى التصلب والآلية التى تلحق بالإنسان لايمس المجتمع مادياً، فإن المجتمع يتدخل معنويا للتصحيح بوساطة الضحك، الذى يعد حركة اجتماعية، تعمل على قمع كل محاولة تغريب عن المجتمع، وكل تصلب ميكانيكى فى الجسد الاجتماعى، ففى الحياة الإنسانية مجموعة من النقائص التى يعمل الضحك على
تصحيحها، فهو يصحح التصلب بالمرونة، والثبات بالتغيير، والآلية بالحيوية، والتسلى بالاهتمام، والميكانيكية بالنشاط الحر، والانعزال بالاجتماع.

ويؤكد (برجسون) أن مايثير الضحك فى الحركة واللغة والمزاج والموقف، هو الميكانيكية والتصلب، ومايضحك الإنسان هو تحوله إلى شىء، أى ظهور الآلية الأوتوماتيكية على حركته ولغته وموقفه[٤].

---

(١) عبد العزيز عبد المجيد- القصة فى التربية- القاهرة- دار المعارف ١٩٩٥ ص ١٢٧

(٢) مقتبس فى زكريا ابراهيم- سيكولوجية الفكاهة والضحك- القاهرة- مكتبة مصر- د/ت ص ١٥١

(٣) هنرى برجسون- فلسفة الضحك ترجمة- سامى الدروبى- دمشق – دار اليقظة- د/ت ص ٦٠

(٤) نفسه ص ١٤٩

فإن مايضحك مثلا، فى سقوط رجل على إثر عثرة ما، ليس فعل السقوط فى حد ذاته، وإنما هو التصلب والميكانيكية التى تسربت إلى جسده وجعلته يفقد المرونة اللازمة التى تتطلبها الحياة.

وقد صاغ (فرويد) Freud نظريته عن الضحك، خلال دراسته الشهيرة بعنوان (النكتة وعلاقاتها باللاشعور) [١].

حيث حاول تفسير ظاهرة الضحك من منظور التحليل النفسى، مؤسسا نظريته على مقولة "توفير الطاقة النفسية أو المؤثر"، فالضحك فى نظر فرويد-ظاهرة اقتصادية تتمثل فى كون كل إنسان يمتلك تمثيلا ذهنيا، أو تصوراً مسبقا عن لحظاته الآتية .

هذا التمثل الذهنى المسبق تترتب عنه تعبئة كمية من الطاقة النفسية الكافية لاستقبال اللحظة الآتية، إلا أن هذه الكمية من الطاقة، لاتكون بالضرورة مطابقة وكافية للحدث الآتى مستقبلا، لذا فتحسبا لأى طارىء يتم حشد فائض من هذه الطاقة، يدفع إلى البحث عن تصريفه بطريقة أو بأخرى، بشكل بطىء أو سريع، ففى حالة تصريفه ببطء يتم الحصول على شعور بالارتياح والانتصار، وفى حالة تصريفه بسرعة، فإن النتيجة تكون نوعا من الانفجار والفرقعة، تتحقق جسديا عن طريق الضحك، على أساس هذا المبدأ أى تصريف الطاقة النفسية، يميز فرويد بين ثلاثة أنواع من الضحك وهى النكتة والكوميدية والفكاهة.

يقول فرويد " يبدو لنا أن لذة النكتة مشروطة بتوفير التصريف، الذى يستلزمه الكبت، ولذة الكوميك مشروطة بالتوفير الذى يتطلبه التمثيل أو الاستثمار، ولذة الفكاهة مشروطة بتوفير التصريف الذى يستلزمه الإحساس "[٢]. ولهذا التوفير فى كل الحالات أهمية خاصة، تتجلى فى العودة بالإنسان إلى حالته الطفولية، أى حالة الحرية وإنعدام الرقابة وهذا هو ما تبناه (شارول مورون) Charles Mauron[٣] فى دراسته النقدية النفسية للنوع الكوميدى، حيث أكد على أن أهمية التصور الاقتصادى للضحك عند فرويد، تكمن فى أخذه الضحك الطفولى بعين الاعتبار.

أما (شارل لالو) Charles Lalo فى كتابة (جمالية الضحك) انتقد بشدة مواقف فرويد وبرجسون وغيرهما، مؤكداً على ضرورة ربط الضحك بنسق القيم، ومؤكدا أن مصدر الضحك هو فقدان الانسجام الناتج عن إنقاص القيمة.

وهو منظور فلسفى تحكمه النظرة النسبية للأشياء والقيم الإنسانية، وقد انصب اهتمامه على الضحك الجمالى، المرتبط بالأعمال الفنية.

يرى لالو " إن عمل الفنان الأساسى هو خلق الانسجام بين أجزاء مختلفة، لأن كل عمل فنى هو لعب تأليف ذو نمط بوليفونى، ومن ثم فإن فقدان الانسجام هو أساس الضحك الجمالى، ولكى يتحقق هذا الضحك، لابد من ربط العمل بنسق القيم والعمل على تقويم الأشياء فى اتجاه ماهو أدنى، أى فى اتجاه انتقاص القيمة، حتى تصبح مدعاة للضحك"[٤].

انطلاقاً من هذا يؤكد لالو على " أننا لايمكن أن نضحك إلا من الشىء الذى بإمكانه أن يكون ذا قيمة كما بإمكانه أن يفتقدها".

وحتى تتحقق هذه الإمكانية لابد من الإيمان بأن كل القيم نسبية وقابلة لأن تخضع للنظرة الدونية.

أما فى مجال المسرح

يمكن القول إن الحديث عن الكوميدية، هو حديث عن المظهر العام للضحك، أى عن تجلياته فى الحياة وفى الفن على حد سواء، فى حين يبقى الكلام عن الضحك فى علاقته بالكوميديا كلاما عن الضحك داخل نوع درامى محدد، عرف عبر تاريخ النظرية المسرحية بتميزه عن التراجيديا، باعتبارها نوعا جادا، ومن ثم ينبغى أن نؤكد على هذا التميز بين الكوميديا باعتبارها مظهرا عاما للضحك، والكوميديا بوصفها مظهرا خاصا يربط الضحك بمجال المسرح.

---

(١) Freud S: In troductory lectures on Psycho Analysis – London 1937- P,. 94

(٢) Freuds The Ego and ID. London 1927. P. 34

(٣) مقتبس فى زكريا ابراهيم- سيكولوجية الفكاهة والضحك – سبق ذكره ص ١٦٢

(٤) نفسه ص ١٦٤

ومما لاشك فيه أن الكوميديا تشكل المجال المسرحى الأكثر اشتغالا من الضحك، فعلى الرغم من كون الأنواع الجادة للتراجيديا قد تستخدم أحيانا بعض التقنيات، التى لها علاقة ببلاغة الضحك، إلا أن القصدية المتحكمة فى هذه البلاغة داخل ماهو جاد، مختلفة عن القصدية المتحكمة فى بلاغة الضحك الكوميدى، لذا ظلت الموضوعات التى تخوض فيها الكوميديا ، والقتنيات التعبيرية التى تستخدمها، تستهدف إثارة الضحك بكل أنواعه، ومن ثم فالوقوف عند هذا النوع الدرامى، وإبراز تميزه عن النوع الجاد مسألة أساسية فى الحديث عن علاقة المسرح بالضحك.

منذ أن ميزت نظرية الأنواع الكلاسيكية بين الكوميديا والتراجيديا على أساس مفهوم المحاكاة، ظل هذا التمييز قائما عبر الممارسة الدرامية حتى عندما وقع تبنى فكرة المزج بين الأنواع، وضرب الحدود الفاصلة بينها، ظل موضوع الضحك وأسسه ووسائل إثارته من أهم مايميز الكوميديا عن التراجيديا، وقد انعكس هذا المظهر المضحك للكوميديا على مختلف مكوناتها النصية والفرجوية، حيث ظلت تمثل فن الجسد بامتياز، على عكس التراجيديا التى تمثل الروح، على أساس أن الجسد يشكل المنبع الأساسى لكل حركة ميكانيكية من شأنها إثارة الضحك- كما يرى برجسون- هذا ماجعل كتاب الكوميديا مهتمين بالأشخاص وطبائعهم سلوكاتهم وحركاتهم لاستخلاص مواقف وأنماط وخصائص كوميدية تكون موضوع أعمالهم، مما يجعله يختلف عن الكاتب التراجيدى الذى يهتم بأعماق الشخصية والقيم والعواطف التى تتصارع داخلها.

وينسجم هذا التمييز بين الكوميديا والتراجيديا على أساس التركيز على الجسدى أو الروحى مع الوظيفة الأساسية للضحك- كما يراها برجسون- وهى وظيفة التصحيح، التى ينبغى أن تمس أكبر عدد من الأشخاص داخل المجتمع، وذلك عن طريق التركيز على المشترك والعام بينهم، أى على الطبائع البشرية والأنماط.

ويرى (جان ساريل) إنه " لاتوجد طريقة فى الكتابة ذات طابع مضحك"[١]. ويقول " ليس للكوميديا مجال خاص بها، فكل حكاية تطرح فى البدء صراعا أى وضعية درامية فى حد ذاتها، فى حين أن هذه المواجهة بين الشخوص فى إطار معين تبقى هى نفسها، سواء كان الهدف هو الإقلاق أو الإضحاك، فطريقة المعالجة، هى التى تخلق الاختلاف، فالتضحية الأكثر نبلا لاتتحمل جانبا من العبث، والمضحك الأكثر تأكيداً، إذا نظر إليه من زاوية مشفقة يثير الرحمة كرد فعل"[٢].

ولعل هذا التداخل هو الذى يسمح بإمكانية تحويل أى موقف كوميدى إلى تراجيدى والعكس.

عندما ميز أرسطو فى شعره بين التراجيديا والكوميديا على أساس أن الأولى تحاكى أفعال عليه القوم، فى حين تحاكى الثانية أفعال الأراذل منهم، كان قد وضع أساس للكوميديا، بإعتبارها وسيلة لاستهداف كل المظاهر السامية التى كونها الإنسان عن نفسه، ومحاولة الكشف عن كل ما تخفيه من جوانب النقص والتشويه، فالكوميديا تبين أن الحقيقة الإنسانية مزدوجة، فصورة الإنسان بها الحسن والقبيح، ومادامت الكوميديا تستهدف صورة التسامى، فإنها توجه نحو الجوانب السلبية بغية تعريتها وانتقادها.

وهذا النوع من الضحك الكوميدى الذى يستهدف تعرية المجتمع وانتقاده يمكن اعتباره وظيفيا، لأن يكشف عن المظاهر الخادعة فى المجتمع، لكن الضحك لايكون دائما بناءً، لأن هناك ضحك للضحك فحسب، كما أن هناك ضحك للتسلية. ويشير علماء النفس إلى أن " هناك ضحكات الأغبياء وضحكات المعذبين، هناك ضحكات صاخبة لمجانين وعقلاء .."[٣]. وهذا التمييز بين ضحك العقلاء والمجانين يشكل موضوعا آخر، يهم المحللين النفسيين أكثر من غيرهم.

يتضح من هذه الإطلالة عن موضوع الضحك باعتباره غريزة وبوصفه ظاهرة مسرحية وماله من أبعاد فلسفية وأدبية وعلاقته بمظاهر الكوميديا سواء فى الحياة اليومية أو فى مجال المسرح، أنه موضوع جدير بالاهتمام، وأنه يتميز بالاتساع والتعقيد.

وتبقى معرفة الأسس النفسية والأدبية للضحك، مسألة شاغرة فى حقل الفن المسرحى.

نموذج تطبيقي

---

(١) جان ساريل (التعبير والمعنى) ترجمة سعيد الغانمى- القاهرة- المركز الثقافى العربى ٢٠٠٦- ص ٢٢٠

(٢) نفسه ص٢٢١

(٣) أحمد عزت راجح- الأمراض النفسية- دار الشرق للنشر ١٩٦١- ص ٧٩.

إن تحول الشيء إلى نقضيه في إطار من الكوميديا، هو عند (برجسون) مصدر من مصادر الضحك ومثاله في مسرحية (الحكيم بركات)[١] حيث نجد:

بركات: هات أرني ما أحضرت لأرى كيف كانت مهارتك في الشراء.

الابن: لا اطمئن ابنك ماهر مثلك تماما (يناوله اللفة ولما يكشفها لا يجد سوى جمجمة رأس خروف).

بركات: ماهر مثلي تماما؟ يا غبي... ما هذا الذي أحضرته يا ولد؟

الابن: ألا تعرف حقا.. لا تجعلني أشك في حكمتك يا أبي

بركات: ما هذا؟

الابن: عجيبة؟ ألا ترى؟ ألم تطلب مني شراء رأس خروف مطبوخة؟

الابن: نعم يا أبي.. وقد اخترتها من أحسن الأنواع المستوردة في بلاد ماء الماء.

بركات: أترون يا أصدقائي ما فعل؟ (في غيظ) أتسمعون ما يقول؟

سأصدق أن هذا راس الخروف... إذن أي عيناه لو كنت صادقا؟

الابن: صحيح... لقد نسيت أن أخبرك أنه كان خروفا أعمى (يقلده) فقد حدث وهو صغي أن أصيب بالرمد.

بركات: عظيم... ولكن أي لساني؟

الابن: أنا أعرف كثيرا من الخراف لا تتكلم... سوى كلمة واحدة لأنها خرساء ماء ماء...

بركات: وطبعا لو سألتك عن أذنين ستقول لي أنه كان أصما!

الابن: فعلا... لا بد أن أشهر الآن أنك بركات الحكيم، فإنك تعرف وكأنك كنت معه.

بركات: سأصدق أنه كان خروفا أعمى وأصم وأخرس... فأين مخك إذن؟ هل هناك خروف بلا مخ... أيصيب الجنون الخرفان أيضا

الابن: للأسف يا أبي... أصبحت الخرفان بلا مخ هذه الأيام مثل البشر الحكماء (يطارده بالعصا فيمتطي الولد حصانه الخشبي ويرمح بشكل إيهامي).

إن الهدف هنا هو الترفيه والترويح الذي يعد بمثابة البوابة التي تعبر فيها جميع أهداف لا يستطيع مسرح الطفل أن يحقق أيا من أهدافه الأخرى، فعن طريق روح المرح والفكاهة والمفارقات الكوميدية في هذه المسرحية استهدف الإضحاك الذي يهز مشاعر الطفل وينقله من حالة التلقي الراكدة إلى حالة التلقي المفعمة بالحياة ويؤكد (أبو الحسن سلام) "إن الطفل سريع الاستجابة للمثير المضحك لأن الضحك غريزة من غرائز الطفل فما أسرع ما يضحك الطفل" ومع تلك السرعة في الاستجابة للمثير المضحك من جانب الطفل، فإنه في الوقت نفسه يمتلك حساسية مفرطة تجاه ما يعرض عليه فيستطيع أن يفرق بين الصادق والمزيف الأمر الذي يحتم على الممثل أن يبتعد كل البعد عن التصنع والتكلف في المرح والفكاهة وأن تكون الكوميديا موجه للطفل انطلاقا من غريزة الضحك لديه.

غريزة المقاتلة :

يعرف (مكدوكل) العدوان بأنه غريزة المقاتلة، حيث يكون الغضب هو الانفعال الذى يعبر عن هذه الغريزة، والغريزة استعداد فطرى، ولكن الغرائز قابلة للتحويل بتأثير خبرة الفرد وتعلمه وتجاربه وذكائه وشدة اتصاله بالبيئة[٢].

ورأى (فرويد) Freud أن لدى الأفراد رغبة لاشعورية فى الموت، وأن ثمة مكوناً أساسياً مهماً لغرائز الموت هو دافع الاعتداء، هو عبارة عن الرغبة فى الموت موجهة أو محولة نحو أشياء غير الفرد نفسه، كما يرى أن دافع الموت يجبرنا على أن نهدم ونقهر ونقتل[٣].

يقول البير كامو[٤] إن الناس ينتحرون إذا ما أخفقوا فى الوقوف على الأسباب التى تكفى لاستمرار الحياة، وبمقدار مايعنى الانتحار أن نوعا من الأفراد قد فقد الإيمان بأن الحياة تستحق أن تعاش، فهو يعنى العزم على تحطيم مجموعة من العادات التى أقرها العرف".

وقد وجدنا الوجودية المؤمنة تلجأ للانتحار الفلسفى عن طريق نبذ العقل، والاتجاه نحو المناهج الروحية، أما النوع الملحد من الانتحار فهو الانتحار الجسدى، أى القضاء على العبث، عن طريق

---

(١) سمير عبد الباقي، بركات الحكيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

(٢) مقتبس فى .ادوارد سبنسر كولز – أعرف نفسك – ترجمة أمير بقطر- دار الهلال مارس ١٩٥٤ ص ٦٩.

(٣) نفسه ص ٧١

(٤) البير كامو- العبث- ترجمة سالم نصار- دار الاتحاد اللبنانية المركزية- بيروت ص ٤٩

القضاء على الفرد الذى يعانى من الإحباط، وقد رفض الوجوديون الملحدون هذا الانتحار بنوعيه، إذ أنهم يؤمنون بمواجهة العبث، أى الوقوف له بالمرصاد، لأن الانتحار يعد هروبا من المشكلة.

أما فى مسرح العبث، فنجد مسرحية (فى انتظار جودو) [١] مثلا لصمويل بيكت تمثل انتحارا ميتافيزيقيا، ذلك لأن الانتظار بدون أمل وإلى مالانهاية، هو انتظار عدمى وعبثى، وهو انتحار نفسى وعقلى للإنسان، وهو طريق مغرق فى القسوة، لأنه انتحارا أكثر شجاعة من الانتحار الجسدى، ذلك لأن الانسان يعى أنه لا أمل له فى الحياة سوى الوعى التام بما ينتظره أو بما يواجهه، حتى لو كان هذا الشىء هو عدم مجىء (جودو) رغم من انتظاره اللانهائى بلا أمل.

فقد رفض (فلاديمير) الانتحار شنقا، وفضل الانتظار بلا أمل حتى يعتاد على الأنتظار لاشعوريا.

إن مشكلة العبث وثيقة الصلة بمشكلة الموت، فنجد مشكلة الموت تكاد تكون الخيط الوحيد الذى يجرى فى كل أعمال (يونسكو، بيكت) على وجه الخصوص.

أما بالنسبة لكبح السلوك العدوانى، " فيعتقد (لورنر) أن بالامكان السيطرة على العدوان خلال إتاحة الفرص للإنسان لتفريغ طاقته العودانية عن طريق مثيرات العدوان، التى تعمل عمل الإصبع فى الضغط على الزناد، فتطلق الطاقة وتتفرغ من سلوك عدوان، ومتغيرات العدوان داخل البيئة تعمل كمفاتيح لإطلاق الطاقة الغريزية العدوانية"[٢].

يحدث الإحباط عند الإنسان عندما تنشأ عقبة تمنع الفرد من الوصول إلى هدفه، أو لتحقيق حاجة لديه أو توقع أو عمل شىء، والعدوان هو أحد ردود الأفعال الطبيعية" كما رأى مجموعة من الباحثين فى مجال علم النفس دولارد Dollard ، ميلير Miller ، دوب Dob ، سيرز Sears أن الإحباط هو العامل الأساسى الأول والأخير فى العدوان"[٣].

ويرى أصحاب هذه النظرية أن العدوان يكون نتيجة للاحباط، أو توقع لهذا الاحباط، كما تستند هذه النظرية إلى فرضية مهمة هى أن العدوان يحدث دائما نتيجة الاحباط، كما أن الاحباط لايؤدى دائما إلى العدوان.

ويفترض بيركوفز Berkowits أن الإنسان لايعتدى إلا إذا غضب وتهيج وأسباب غضبه كثيرة منها الإحباط ، الإهانة، الظلم، الجوع، النقد، الضوضاء، الحرارة"[٤].

ويعد فرويد من أوائل العلماء الذين اعتقدوا أن الطاقة العدوانية فى الجسم يجب أن تحرر بطرئق مقبولة اجتماعيا وبكميات صغيرة، فإذا لم تتحرر بهذا الشكل سوف تتراكم وتتحرر بطرائق متطرفة غير مقبولة اجتماعيا "حيث تؤكد (نظرية التنفيس) أى تفريغ الانفعالات المكبوتة- على أن العمل البدنى سينفس عن النزاعات العدوانية وسيكون علاجاً وقتياً ينتج عنه توازن نفسى مفيد"[٥].

إن موقفنا كمربين من هذه الغريزة يجب أن يكون حكيما، ولاشك أن الأطفال والمراهقين ذوى الاضطرابات الأخلاقية يمارسون أحيانا سلوكيات تتسم بالعدوان والاندفاع، على الرغم من الجهود التى تبذل من قبل المربين لتعديل سلوكهم، فإن مواجهة مثل هذا السوك تتطلب منا جهودا كبيرة ومتابعة مستمرة من العلاج النفسى والصحى.

وفى مجال المسرح نادى (أنتونان أرتو) بضرورة العودة بالمسرح إلى عناصره الأولى ، وتجسيد المعانى الميتافيزيقية.

وابتعد عن الشكل التقليدى للمسرح الذى يعطى للكلمة الأهمية الأولى، لأنها لاتستطيع التعبير عن الجوانب غير المأهولة فى الذات الإنسانية، لذلك كان يبحث عن وسائل جديدة تستطيع أن تعبر

---

(١) صمويل بيكيت- فى انتظار جودو- ترجمة فايز اسكندر- مسرحيات عالمية- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠.

(٢) مقتبس فى : مصطفى فهمى- الشذوذ النفسى- دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٥٨- ص ٤٣

(٣) مقتبس فى : مصطفى فهمى – الشخصية فى سوائها وانحرافها- الدار المصرية للتأليف والترجمة -٠ القاهرة ١٩٦٦ ص ٥٧

(٤) مقتبس فى : مصطفى زيور، أحمد فؤاد الأهوانى- فى التحليل النفسى – الدار المصرية للتأليف والترجمة- ١٩٥٩ ص ١٤٥.

(٥) نفسه ص ١٦٦

عن المعانى الميتافيزيقية التى ترتقى لتبعد عن قيود المجتمع والدين، لذلك اعتمد على (الحركة، الايماءة ، الصمت، الرقص، الإضاءة..) التى استخدمها بنوع من القسوة الذى يخرج الرغبات الحيوانية المكبوتة فى الإنسان من أعمال عدوانية وشهوات ومشاعر كراهية ودوافع سادية[1].

وكان الغرض من قسوة آرتو ، التطهر داخل التجربة المسرحية من كل الغرائز البدائية التى تؤدى إلى الحروب والقتل والاغتصاب والإحباط، عندما يتحطم القرص الرفيع للحضارة.

وذلك عن طريق إرهاق المتفرج حتى يشعر، وكأن الفكرة تتغلغل إلى نسيج جلده عن طريق حواسه، فيدخل معها فى علاقة حميمة تملك عليه ذاته، وتجعله فى حالة من فقد الوعى الذاتى، وهذا لايعنى دخول المتفرج فى غيبوبة، وإنما يعنى توحده مع الفكرة المعروضة، خلال براعة الممثل فى خلق إيهام حقيقى يجعل المتفرج يحيا فيه معه، فيخرج بذاتيته وفرديته ووعيه، ليندمج فى حالة من حالات اللاوعى الجمعى، الذى من شأنه إيجاد الصلة المفقودة بين الذوات الإنسانية.

ويعد التراث الشعبي بحكاياته البسيطة وعالمه السحري وشخصياته الخيالية المجسدة مجالا خصبا لمسرح اطفل، فهو ملئ بالمواقف والمشاعر التي تشد الطفل وتجذبه، فضلا عن الدور التطهيري الذي تحقق قيمة العنف التي توجد دائما في الحكايات الشعبية، خلال الحروب والمغامرات والحيوانات الوحشية والجان وغيرها، إن هذا العنف يمكن أن يأخذ دوا إيجابيا تطهيريا في مسرح الطفل، إذ ظهر كنوع من القصاص العادل للشر.

وفي مسرح الطفل يجب توخي الحذر الشديد في تناول موضوعات الأشرار والاقتتال التي تلقى اهتمام الأطفال، بحيث يتم إعادة صياغتها بالشكل الذي يمتعهم ويعلمهم بدون أن يحمل إليهم الإعجاب بالأشرار وبأعمالهم.

نموذج تطبيقي:

وفي سبيل التطهر داخل التجربة المسرحية من كل الغرئز البدائية التي تؤدي إلى العنف والاقتتال.

وفي سبيل تحويل الغريزة المقاتلة والعدوان والقوة الوحشية التي لا تعتمد على النضال والكفاح، وإنما تعتمد على الشر والوحشية، إلى قوة ممزوجة بالرحمة والنضال الحقيقي.

ونعرض لنموذج يحتوي على قيمة تعليمية، تعلم الطل معنى الرحمة التي تمتزج بالقوة ويتحقق معها النضال الحقيقي هي مسرحية (الرحمة وأمير الغابة المسحورة)[2].

تبدأ المسرحية بمشكلة مدنية سعيدة، إلا أنها محددة بأطماع الغزاة، فسيدعي أميرها ساحر المدينة الذي يقترح تحويل المدينة إلى غابة وتحويل أصلها عندما تأتي خمس إشارات، تدل على وجود الرحمة في قلوب البشر، وبقوة السحر يتحول الأمير إلى أسد، وأهل المدينة إلى حيوانات مفترسة.

وينتقل الحدث إلى بيتنا (رحمة) التي التقطها الأب عن الغابة، لخدمة زوجته وابنته، إلا أن الزوجة تغار منها لجمالها، الذي يقف حائلا دون زواج ابنتها، فتقرر التخلص منها، وإرسالها إلى المدينة المسحورة.

وترسلها لضرورة إحضار لبن العنزة المسحورة، الذي يجعل وجه ابنتها جميلا، وتنهب (رحمة) دون تردد بالرغم من علمها بما ستلاقيه من أخطار من جل مساعدة الابنة، ويعلم الأب بالأمر فيسرع وراءها لإنقاذها، وتهرول وراءه الزوجة والابنة.

وفي الطريق تقابل (رحمة) "السهم" الذي يدلها على الطريق و(المنذر) الذي يفضي مرورها ويحذرها، وتتحايل (رحمة) عليه وتستطيع المرور إلى المدينة المسحورة، وتقابل الأشجار المسحورة التي تتحاور معها وتأكل من ثمارها، ثم تقابل (الأسد) الذي يحاول التهامها، في حين تنقذه (رحمة) من شوكة تؤلمه في يده، وتنزعها، وهذا يعود (الأسد) في صورته الأولى (الأمير) الذي يسألها عن سب إنقاذها لحيوان كان سيفترسها.

فإن سلوكها (الابنة القبيحة) وتجاه الأسد) يعد علامتين من علامات الرحمة.

ثم يدخل الأب ومن خلفه الزوجة والابنة، وكل منهم يذكر أنه أتى رحمة بالآخر ومن ثم يكون لدى الأمير (خمس) إشارات للرحمة، فتعود الغابة المسحورة إلى مدينة السعادة، ويعود الساحر في النهاية ليلقى حكمة المسرحية التي تقول:

---

(1) انظر فى : انتونان أرتو – السمرح وقرينه – سبق ذكره.

(2) سعد أردش، عرض الرحمة وأمير الغابة المسحورة، تأليف أنويد خرج، القاهرة، المسرح القومي للطفل، ١٩٩٣.

إن القوة ضرورية في عالم ملئ بالشر، لكنها دون رحمة تصبح قوة وحشية لا تعتمد على النضال والكفاح، وإنما على الشر والوحشية، فالقوة الممزوجة بالرحمة هي النضال الحقيقي الجدير بأن تمتلكه الإنسانية.

الساحر النضال تربية للقلوب
النضال يصنع لكل قلب عيني
ويمنحه القدر.. هكذا تهيأ قلبك
لاستحقاق الرحمة بالقدرة على
حمايتها في عالم شرير[١]

وفي موقف آخر

الأمير أي شيء سنتعلم من خلال الخوف

الساحر: ستتعلم أنك لا تستطيع أن تحمي
شيئا له قيمة في عالم بلا قيم، إنك
لا تستطيع أن تبني مدينة سالمة
في غاية غير مسالمة... إنك لا تستطيع
أن تبني مدينة آمنة في زمن غير مأمون[٢]

ويعود الساحر مرة أخرى، ليكمل رسالته التعليمية، فالقوة مطلوبة، لكنها لا بد أن تقترن بالإيمان بالمبدأ، والرحمة في تنفيذه

الأمير: أيمكن أن تصنع لنا سلاحا قويا نغلبهم به؟

الساحر: مهم كان سلاحك قويا، فإن قلبك هو الذي يقاتل[٣]

وفي مقابل القوة، نرى (رحمة) الفتاة الضعيفة، التي تدخل مدينة الأشرار دون سلاح سوى إيانها بهدفها وهو مساعدة الابنة وقلبها الرحيم، وفي النهاية تمتزج القوة – الأمير – بالرحمة ليتعلم الطفل معنى الرحمة، ويتحقق النضال الحقيقي.

(١) ألفريد فرج، رحمة وأمير الغابة المسحورة، ع ١٦، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٤، صـ ٦٨.
(٢) نفسه، صـ ١٥.
(٣) نفسه، صـ ١٦.

غريزة حب التملك :

تبدأ غريزة حب التملك فى الطفل مع نهاية السنة الأولى من عمره، حيث يحرص على أخذ الأشياء والاستحواذ عليها بطريقة تلقائية بلا حرج أو حدود أو قيود، فيأخذ الشيء الذى يلفت انتباهه، وهو فى هذه المرحلة لايستطيع التمييز بين ملكيته وملكية الغير.

ويجب علينا أن نحترم هذه الفطرة، ولاننزعج عندما نرى الطفل يحب أن يستأثر بكل شيء، بل علينا أن نحرص على أن تكون مرحلة الطفولة مرحلة إشباع وود وحنان، حتى لايضطر الطفل إلى تعويض النقص بالعدوان على ممتلكات الآخر.

أما فى المرحلة السنية من ٣ إلى ٦ سنوات، فيبدأ الطفل فى إدراك ملكيته الخاصة وملكية الآخرين، ويفهم أن أخذ شيء ما مملوك للغير أمر خطأ، وعند ذلك نبدأ بتدريب الطفل على احترام الملكية، حتى لايتعود على الطمع والجشع والعدوان على ملكية الآخر[١].

وتظهر صورة التملك المبكر عند الطفل فى حرصه الشديد على لعبه أيا ماكانت قيمتها فى عرف الكبار، الأمر الذى أطلق عليه علماء نفس الطفولة "كنوز الطفل" حيث أن الإنسان لايكون أشد حرصا على شيء مادى أكثر من حرصه على كنوزه.

" وتتمثل كنوز الطفل فى تلك الأشياء التى توجد لدى الطفل من عرائس ودمى ومكعبات وقصاصات قديمة من الورق.. أو أية أشياء أخرى، يصب فيها الطفل عواطفه لفترة قصيرة أو يحيطها بمشاعره"[٢].

والطفل بوساطة تلك الكنوز يؤمن لعبه، ويسقط ماعلق فى نفسه على تلك اللعبة، إذ "تدب الحياة فى الأشياء التى يلعب بها، أكثر مما هى فى الطفل ذاته، وهى التى تقوم بالتمثيل، بالرغم من أن الطفل قد يستخدم صوته بشكل واضح"[٣]. وإذا كانت لعب الطفل هى التى تقوم بالتمثيل عن طريق تحريك الطفل لها وإعارة صوته لها، فإن ذلك هو مايطلق عليه اسم (الرفيق الخيالى) ومن ثم تشكل اللعب كنوز الطفل وتعبر عن غريزة التملك، والميل الآلى عند كل كائن حى لحيازة مايرى أنه يحفظ عليه وجوده شكلا وموضوعا، وتشكل رفيقه الذى يضفى عليه الحياة من ذاته عن طريق التلقائية والخيال، إذا يجرى اللفظ على لسانه متخيلا أن اللفظ الذى يصدره الطفل بنفسه هو لذلك الرفيق، كما أن الحركة التى يعيرها لرفيقه هى من فعل ذلك الرفيق أيضا.

وإذا كانت التلقائية والخيال فى المسرح هما الأساس الذى يرتكز عليه فن الممثل عامة، سواء كان تجسيداً أو تشخيصاً للدور المسرحى، فهما الركيزة الأساسية فى الإبداع، وهما أيضا البذرة الخصبة التى توجد عند الطفل بفطرته.

فالرفيق الخيالى الذى يلجأ إليه الطفل من جملة كنوزه يسهم فى تنشيط خيال الطفل، وفى تنمية قدراته التعبيرية، حيث يستطيع التعبير عن نفسه بحرية وممارسة الحوار بينه وبين الآخرين، فهو تمرين للطفل على استخدام آلة الفكر وآلة التخيل والحضور والجرأة.

يرى أبو الحسن سلام[٤] " أن الدراما التلقائية من أهم العناصر، التى تحقق التوازن بين الواقع والخيال عند الطفل، ووسيلة الدراما التلقائية فى تحقيق ذات الطفل، وقدراته فى التعبير عنها، وخلق القدرات الإبداعية والابتكارية للطفل وتنميتها، تقترب كثيراً من وسيلة المدرسة الروسية فى إعداد الممثل".

بالرغم من اختلاف أهداف الدراما التلقائية، التى تسعى إلى تنمية القدرات الإبداعية والابتكارية عند الطفل، وهى أهداف مختلفة عن أهداف المدرسة الروسية فى إعداد الممثل، وهى خلق ممثل محترف مبدع، عن طريق تنمية القدرات الإبداعية والإبتكارية عند الممثل، فإن الأسلوب والتدريبات المتبعة فى كل منهما فى تحقيق الهدف متشابهة. ومن ثم فإن لعب الطفل بممتلكاته أو كنوزه ضرورة وظيفية مهمة للطفل، والتمثيل هو أحد ملامح هذا اللعب، فقد ثبت أن الأطفال الذين يتميزون بظهور الرفيق الخيالى فى مجالهم النفسى، لهم نفس الخصائص التى يتمتع بها الممثل، من حيث القدرة على

---

(١) رشاد لاشين- حب التملك عند الأبناء- مراحل وتدابير – الشبكة الاخلاقية www,elmidaa.ofess.net

(٢) سليد – نفسه ص ٣٥

(٣) نفسه ص ٣٦

(٤) أبو الحسن سلام – مسرح الطفل- سبق ذكره – ص ٦٨

الاندماج والمرونة العقلية، والتمثيل يساعد الطفل على التكيف مع مجتمعه، وهو بالرغم من خياله فى هذه المرحلة - ما قبل المدرسة- يستطيع أن يدرك الواقع، ويربط بينه وبين مايتذكره من انفعالات سابقة، فضلا عن انخراطه فى التمثيل فرصة لتدريب آلة خياله وآليات النطق وقدرات التعبير.
وكذلك فإن انخراطه في التمثيل يبعده عن حالة التوحد والعزلة، ويصبح حائلاً دون تحول غريزة حب التملك إلى مرض، تجعل منه شخصية أنانية غير معطائه، وكذلك فإن تطور التمثيل في اللعب الإيهامي إلى الجماعي يجعل منه شخصاً معطاء ومتعاون.

نموذج تطبيقي

ففي مسرحية (لولو والجنة توتو) [١]
نجد علاء الدين يظهر وهو ينعي حظه من قلة الرزق، فهو يعل بصيد السمك لكنه غير صبور، كما أنه حسود، فعندما يتقابل بصديقه (حسام يحسده على رزقه، لكن (حسام) يحاول أن يخفف عنه ويكرمه ويعرض عليه أن يقسم مع رزقه، لكن علاء الدين بطمعه، يطمع في الرزق كله.

حسام : ما تزعلش يا علاء إن بعد العسر يسر
علاء الدين : مش معايا. أنا صبرت كتير
حسام : الصبر مفتاح الفرج
علاء الدين : ده معاك أنت.. السمك يشوف شبكتك يجري عليها، لكن البحر أو ما يعرف أني هابدأ أرمي الشبكة يصرخ في السمك، ويقول أبعد دي شبكة علاء الدين.
حسام : مش ممكن أسيبك وأنت في الحالة دي
علاء الدين : يووه.. أبعد عني.. لو عايز تسيبني وتسيب السمك كله سيبه[٢]

نلاحظ التناقض بين الشخصية، فنجد حسام يتحلى بالإيمان والكرم والعطاء، مقابل علاء الأناني الطماع. وفي هذا قيمة تعليمية للطفل تحثه على الكرم والعطاء، وتجعله يأخذ موقفا نقديا من شخصية علاء الدين، الذي يجب أن يستحوذ على السمك كله، كما أن في هذه المسرحية أساليب التعاون مع الآخر، واحتوائه.

الغريزة الجنسية :

تعتبر هذه الغريزة من أقوى الغرائز البشرية وأخطرها فى الوقت نفسه، إنها غريزة البقاء للجنس البشرى، التى تتشابك مع غريزة الأمومة لتكونا معاً اتحاداً مقدساً يجمع بين الذكر والأنثى، لكى تنشأ الخلية الصغيرة فى مجتمعنا " الأسرة، حيث يكون مجموع الأسر المجتمعات البشرية.

" تبدأ هذه الغريزة بالظهور منذ مراحل الطفولة الأولى بشكل بسيط وبدائى فى بادىء الأمر، لكنها سرعان ما تتطور فى بداية مرحلة المراهقة وتشتد عنفوانا، حيث نجد الأبناء يميلون كل إلى الجنس الآخر، ويأخذ الجنس بالسيطرة على تفكيرهم باستمرار، وذلك فى مرحلة المراهقة، التى تعتبر أخطر مراحل النمو وأكثرها حاجة لإشراف المربين وتقديم الإرشادات"[٣].

ومن ثم ينبغى أن نعطى اهتماماً كبيرا للتربية الجنسية فى البيت والمدرسة والمهم فى جميع تصرفاتنا مع الطفل، ألا نشعرهم بأن الحصول على فكرة عن الجنس هو شىء قذر وسرى، فالجنس موضوع مهم جداً، ومن الطبيعى للمخلوقات البشرية أن تفكر فيه، وتتكلم عنه ، وأن يكون عندهم وعى جنسى خطوة بخطوة.

" تستند نظرية الغرائز عند فرويد إلى وجود طاقة حيوية غريزية أطلق عليها اسم " ليبيدو" Libido[٤] وهذه الطاقة تبدأ عملها منذ الميلاد، كما أنها جنسية فى طبيعتها، ويشير (فرويد) أن هناك نوعين من الحياة الجنسية، أحدهما تناسلى والآخر قبل تناسلى، وأن هناك كثيراً من الموضوعات غير الفعل الجنسى السوى نفسه، يمكن أن يطلق عليها جنسى أيضا، طالما أنها ذات طابع يتعلق بالشهوة يمكن أن يستمد منه الفرد نوعاً من اللذة.

---

(١) محمود أبو جليلة عوض، لولو والجنة توتو، الإسكندرية، مسرح عبد المنعم جابر.
(٢) نفسه، مخطوط، غير منشور، صـ ١٢.
(٣) يوسف مراد – سيكولوجية الجنس- سلسلة اقرأ – العدد ١٣٧- دار المعارف القاهرة ص٢٣
(٤) سبق ذكره Freud S. The Ego and ID. P. 61

يرى فرويد " أن الحياة الجنسية للفرد لايمكن أن تبزغ هكذا دفعة واحدة عند البلوغ، بل إنها نتاج سلسلة متعاقبة من التطور والنمو، تبدأ منذ الولادة، ثم تنتقل من مرحلة إلى أخرى، حتى تكون الغلبة فى النهاية للأعضاء التناسلية، التى تتبلور حولها الدوافع الجنسية للفرد السوى فى مرحلة البوغ.

وتمر الطاقة الجنسية فى نموها نحو الحياة الجنسية الناضجة بعدة مراحل نوجزها فيما يلى :

المرحلة الفمية : فيها يستمد الطفل منذ ولادته اللذة من ثدى أمه، فالراحة التى يستشعرها الطفل عند انتهائه من رضاعته، تماثل تلك التى يستشعرها البالغ عند انتهائه من الفعل الجنسى نفسه.

المرحلة الشرجية : التى يصبح فيها الشرج مصدرا يحصل منه الطفل على اللذة عند إفراغه لأمعائه، كما أن الإشباع الجنسى يمكن أن يقتصر لدى بعض البالغين عند منطقة الشرج فحسب، وهى صورة من صور الشذوذ الجنسى.

المرحلة القضيبية : تستمر هذه المرحلة من الثالثة حتى السابعة من عمر الطفل، وفيها تتركز الدوافع الجنسية حول الأعضاء التناسلية.

ويمكن تلخيص مايحدث فى هذه المرحلة فى ذلك الميل الذى يستشعره الطفل نحو أمه، وأن هذا الميل كما يرى فرويد – جنسى فى أساسه ويتخذ صورة الرغبة فى الاستحواذ على الأم والتخلص من الأب، الذى يرى الطفل فيه صورة منافس له فى حب أمه ينبغى استبعاده أى (الموقف الأوديبى) نسبة إلى أسطورة أوديب الملك الأغريقى الذى قتل أباه وتزوج أمه.

المرحلة الاجتماعية : خلالها يوجه الطفل اهتماماته نحو أناس آخرين خارج نطاق أسرته.

مرحلة المراهقة : مرتبطة بفترة البلوغ، وتتحول فيها الاهتمامات نحو الجنس الآخر.

مرحلة النضوج : وفى هذه المرحلة يعتبر الشخص ناضج، إذا كانت له شخصية واضحة متميزة، مع القدرة على خلق علاقة عاطفية مع شخصية ناضجة من الجنس الآخر.

وقد أتخذ فرويد من أسطورة أوديب سنداً لتفسير مرحلة من مراحل النمو الجنسى فى الطفولة أى مرحلة " عشق الغير" التى نرى فيها الطفل جاداً فى البحث عن موضوعات فى العالم الخارجى، تشبع رغباته الجنسية، فيميل الطفل ميلاً لاشعورياً للأم، بينما تميل البنت ميلاً لاشعوريا للأب.

وفى النمو الجنسى السليم ينتقل الطفل من مرحلة إلى أخرى، ويتخلص تدريجيا من مظاهر كل منها، حتى يصل إلى النضج الجنسى الطبيعى.

ولكن يحدث أحيانا فى مرحلة " عشق الغير" أن يثبت الطفل عند هذه المرحلة ويتعلق بأحد الوالدين تعلقاً يصل إلى درجة العشق، ويحول هذا التعلق دون أن يمارس حياته الطبيعية، وهو مايعرف باسم عقيدة أوديب، حيث الكراهية للأب.

وإذا انتقلنا للمسرح وجدنا أسطورة أوديب وقد تناولها شعراء اليونان القدامى اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس، ثم تناولها الشاعر الرومانى سينيكا وفى القرن السابع عشر الميلادى كتب الشاعر الانجليزى دريدن مسرحية أوديب، كما فتن شعراء فرنسا من أمثال كورنى وفولتير بها.

وفى القرن العشرين تناول الكثير من الشعراء والكتاب المسرحيين مسرحية أوديب وفى عام ١٩٤٦ أخرجها لورانس أوليفيين الذى لعب دور أوديب فى المسرحية.

وفى عام ١٩٣١ تناول أندريه جيد أسطورة أوديب وأكد فيها أن الخطيئة تنتقل بالعدوى، إذ جعل أبناء أوديب يهتكون عرض أخواتهم.

وفى المسرح المصرى تناول (توفيق الحكيم) مسرحية " الملك أوديب" التى صور فيها أن الكاهن تيريزياس هو مصدر الشر لأنه هو الذى دبر المأساة.

ومن أهم الذين تناولوا عقدة أوديب تبعاً لمفهوم فرويد السيكولوجى، وتأثيرها على سلوك وتصرفات الفرد هو (يوجين أونيل) .

فى مسرحيته (رغبة تحت شجرة الدردار) فيها عشق إيبين زوجة أبيه آبى التى كانت تشبه أمه، وكيف أن عقدة أوديب التى كان يعانيها، دفعته إلى ارتكاب الخطيئة مع زوجة أبيه.

فعلينا أن نحتضن أبناءنا ونربيهم فى بيئة سوية للتخلص من هذه العقدة بشكل طبيعى، فالميول العدوانية نحو الأب لن تتحقق بطبيعة الحال فى البيئة السوية، لأنه يقابلها حب للأب واحترام له، حيث أن ذلك أمر تقتضيه طبيعة الحياة الاجتماعية من ناحية، ولأن هذا الأب مصدر من مصادر راحته، فتتحول الكراهية إلى حب وإرتباط بالأب كمثل أعلى يقلده فى كل شىء.

وبذلك يحل الإعجاب بالأب محل مشاعر الكراهية، التى كان يشعر بها نحوه وهو فى أوائل المرحلة الأوديبية، فعندما يتم الصلح بينه وبين أبيه، فإنه يكبت ميوله الجنسية السابقة، وبذلك تنحل عقد أوديب ولايبقى لها أى أثر، وذلك كله يكون بالتربية السليمة لأطفالنا.

نموذج تطبيقي

حاول (يوسف عز الدين عيسى) خلال مسرحيته (نريد الحياة) [1] التي يجسد فيها نطفا تخيلها أجنة رحم الغيب في انتظار أن تولد، واللهفة تدفعها إلى ثورة على حارس أبواب الحياة شكا منحرف أن يحول بينهم وبين الخروج إلى الدنيا، أن يجسد لونا من ألوان التربية الجنسية للطفل، يتعرف خلالها على كيفية التقارب العاطفي الجنسي.

الطفلة الفراشة : الدنيا جميلة جدا. أريد أن أولد سريعا، لأرى الدنيا، لكن أبي لم يلتق بأمي حتى الآن كما قلت لي.

الحارس : سأطلعك أولا بأول على كل شيء يخص أباك وأمك سترين خلال هذه البانوراما كيف ستقابلان، وكيف سيتحابان، وكيف سيتقدم أبوك لخطبة أمك.

وهنا يتعلم الطفل كيفية ارتباط أبية بأمه، وكيفية تكوين العلاقة بين رجل وامرأة، وكيفية ولادته وكيف تبدأ طقوس التعارف تمهيدا لارتباطهما.

(تفتح ستائر البانوراما ويبدو الصالون. ويرى الأب والأم جالسين متجاوريين على كنبة، الأب يأخذ الأم في يده، ويهمس في أذنها بكلمات غير مسموعة... الأم مطرقة للأرض متبسمة. يحاول تقبيلها... ولكنها تتمنع مبتسمة وتنتقل إلى كنبة أخرى، فيسرع ويجلس بجوارها ويأخذ يدها في يده).

الحارس : انظري لقد تعارفنا.

الطفلة الفراشة : أنا سعيدة... لقد تعارفنا... سأولد... سأولد

ونلاحظ في فتح ستائر البانوراما لتشاهد الطفلة علاقة مستقبلية ستنشأ بين رجل يفترض أن يكون أباها وامرأة يفترض أن تصبح أمها، يشكل مصدر فرجة، فهي مستوحاة من فكرة صندوق الدنيا، وهي تثير الطفل وتمتعه.

وتتوالي زيارات الفراشة وتقافزها حول باب الحارس، ليطلعها على أخبار والديها المستقبلية وهكذا ينبني درس في التربية الجنسية فبادئها الأولية.

(تفتح سائر البانوراما. يرى الأب والأم جالسين في الصالون ودفعهما عدد من الرجال والنساء، الأب يأخذ يد الأم ويلبسها الدبلة).

الحارس : لقد خطب أبوك أمك. ها هو يلبسها الدبلة. ستولدين بعد فترة وجيزة.

الطفلة الفراشة : سأولد. سأولد

الحارس : لن أسمح لهذه الطفلة بدخول هذا المكان بعد الآن، ضميري غير مرتاح لهذه الأمور.

الحارس : يراجع نفسه. هل يجب تعليم الطفلة، وتربيتها لتتعرف على مشروعية ارتباط امرأة برجل أم لا؟ فالتقاليد وطرق التربية المعتادة في المجتمع لا تسمح بذلك، ولكن لا بن أن نربي أطفالنا تربية جنسية سليمة، فعن طريق التعلم بتعديل سلوك الطفل ويتغير.

وهكذا لا يجد الحارس مفرا من أن يواصل بناء معارف للطفولة، عن طبيعة الحياة قبل الزواج وبعده لتحصين جيل المستقبل.

(تفتح ستائر البانوراما لزي الأب والأم جالسين، ويبدو أن بينهما مشادة كلامية تحتد، والأم تقوم غاضبة وتخلع الدبلة من يدها، وتقذفها في وجه الأب، ثم تخرج من الغرفة.

الحارس : يبدو أن خلافا دب بين أبيك وأمك.

الطفلة الفراشة : ومتى سأولد.

الحارس : اطمئني.

وهنا ينتقل الكاتب بالطفلة في رحلة تعلم لإكساب الخبرة الحياتية الأسرية من حال سعادة إلى حال تعاسة إلى سعادة... ليتدرب الطفل على حالات الصعود والإخفاق

---

(1)

الحياتي المتكرر، فيكتسب حصانة تحفظ عليه حياته ونفسه.
(تفتح ستائر البانوراما، فنرى الأب والأم جالسان يبتسمان ثم يميل الأب على الأم ويقبلها).
الحارس : لقد تصالحا
الطفلة الفراشة سأولد.... سأولد
وهكذا تمر الأحداث في طريق إتمام الزواج بالزفة والعرس في فرجة شعبية.
وهنا نجد أن فكرة ولادة مولود مرتبطة بفكرة ولادة أسرته، ومن ثم نربي أطفالنا تربية جنسية سليمة[١].

غريزة الحركة

ينقسم النمو الطبيعى عند الطفل إلى أشكال متعددة منذ أن يولد، وخلال تدرجه فى سنين عمره المختلفة، ومن هذه الأشكال النمو الحركى، حيث يبدأ أول مظاهر الحركة والطفل جنين، فعادة تحس الأم الحامل أول حركات الطفل مابين الشهر الرابع والخامس، وتتضح أكثر فى الشهر السادس من الحمل. أى أن الحركة غريزة فى الطفل قبل أن يولده ويتطور النمو الحركى عند الطفل، خلال تدرجه فى سنين عمره الأولى، حيث يعبر بالحركة عما يريد من أشياء[٢].

وهناك أفعال منعكسة أولية عند الوليد، التى تعرف بأنها حركات لا إرادية، تهدف إلى المحافظة على حياة الكائن الحى، وحمايته من أى أخطار، ومن هذه الانعكاسات، انعكاسات فمية وهى المص والبلع، وتظهر بصورة خاصة عندما يشعر الوليد بالجوع، أو مثل انقباض حدقة العين عند رؤية ضوء قوى، أو رمش العين، أو إغلاق الجفن، عند سماع صوت مفاجىء.. وغيرها.

فالنمو الحركى عند الكائن الحى أسرع من النمو اللغوى، كما أن الضوء أسرع من الصوت، والأسرع هو الأكثر تأثيراً. ومن ثم فإن تأثير الحركة أسرع من تأثير الصوت.

كما نجد فى مجال المسرح فى القرن الواحد والعشرين، ارتداد إلى الجذور البدائية فى محاولة للتطور المسرحى، وتحقيق نوع من التواصل أكثر إيجابية، ولكن عن طريق طرح هذا الشكل البدائى بمعالجات مسرحية وفكرية متطورة، فهم يجدون فى الأشكال البدائية خاصة التعبير الجسدى مادة ثرية بالمعانى الإنسانية، التى تعجز اللغة الكلامية فى التعبير عنها، وهو مايؤكد الطبيعة التراكمية للفن المسرحى.

نجحت ظروف الحياة التى عاشها إنسان القرن العشرين، فى جعل المسرح المعاصر معترضا على الأوضاع السائدة التى فرضها المسرح التقليدى، فسحب ثقته من لغة الكلام، وبدأ يبحث عن وسائل تعبير بديلة عنها، فكانت اللغة الجسدية والحركية أحد هذه الوسائل التعبيرية الأكثر كفاءة وقدرة وثراء من لغة الكلام.

يقول (أبو الحسن سلام) من الملاحظ المهمة أن الضوء أسرع من الصوت، نعرف أن الأسرع هو الأكثر تأثيرا، ولأن الصوت تشكيل فى الزمن، والحركة تشكيل فى المكان، والمسرح تعبير تأسس على التشكيليين، فإن تأثير الحركة أسرع من تأثير الصوت"[٣].

ذلك أن الحركة من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعا وتطورا[٤].

فالتعبير الحركى هو الأساس فى المسرح، على أعتبار أن المسرح حضور متبادل بين المنصة والجمهور، فالمسرح يمكنه أن يكون مسرحاً بالحركة الجسمية فحسب، فقد كانت بدايات المسرح قديما راقصة.

---

(١) يوسف عز الدين عيسى، نريد الحياة "مسرحيات أخرى"، .مصر، دار المعارف، د.ت، صـ ٤٩.
(٢) سحر السيد عبده- مراحل نمو الطفل - شبكة الأنترنت .w.w.w.saharAbdo.com
(٣) أبو الحسن سلام " الممثل وفلسفة المعامل المسرحية- اسكندرية-٠ دار الوفاء للنشر ٢٠٠٣ ص١١٩.
(٤) سوسن عبد الخالق- الرقص المصرى واليونانى القديم- مخطوط رسالة ماجستير- كلية التربية الرياضية للبنات- اسكندرية ١٩٧٥ ص١١٢

ففى المسرح اليونانى القديم كان الراقص الإيمائى يرقص رقصا رفيعا فى الأسلوب، وكان فى العادة يصور قصة قريبة لأفكار التراجيديا اليونانية وتصوراتها". فعندما يرقص الإنسان، يستعمل جسده الخاص، لتنظيم الفضاء ولإعطاء إيقاع للزمن.

كما عرف المصريون القدماء الرقص الحركى الخالص.

ألم يقل الشاعر الصوفى (جلال الدين الرومى) [١] " من يعرف الرقص يحيا فى ذات الله."

وهكذا كان الجسد منذ القدم ظاهرة مقدسة سحرية خلال الرقص، لكنه اتخذ أبعادا خاصة، حسب كل حضارة ينتمى إليها.

وفى الخمسينيات نجد لابان Laban الألمانى الجنسية ينشر بحوثا مهمة فى حركة الجسد وعلاقته بالفضاء المسرحى وبأجساد المؤدين الآخرين. والذى اعتبر أن الحركة بمثابة عملية لغوية مزدوجة الاتجاه، يمكن للجسد البشرى أن يتواصل خلالها عن طريق إرسال الرسائل واستقبالها، وقد اعتقد أن فهم هذه اللغة وإدراكها سيؤدى إلى وسيلة أفضل لفهم الناس[٢].

وعلى دارس الحركة أن يعى أن أية حركة تنشأ عن، الاعتماد على الجسد والعقل والروح، فالإنسان البدائى ليس لديه أية صعوبة، فى إدراك أن الحركة تمثل الحياة نفسها وكذلك الطفل.

لغة مليئة بالتعبيرات والحياة تجعل المتفرج متوافقا مع طبيعة فكرة العمل، فيشعر أنه أمام فنان يفكر بجسده.

وبما أن الحركة غريزة وهى أحد لغات خشبة المسرح، فهى أكثر ملاءمة للطفل خاصة فى مرحلة ماقبل المدرسة، ومن ثم يجب التركيز على التجسيد المرئى أكثر من الكلام فى الأعمال المقدمة للطفل، فالأطفال يتفاعلون مع الأحداث المرئية فى المسرح، أكثر من تفاعلهم مع الحوار المسرحى، مع التركيز على أن تكون اللغة الكلامية مبسطة ومسلسلة ومعبرة بعيداً عن التعقيد والاستطراد، حتى لايمل الطفل ويشرد ذهنه.

والطفل نفعى بطبعه، حيث تلعب السيكولوجية النفعية عند الطفل، فى رسمه وتشكيله دوراً بارزاً فى بيان اهتماماته وإدراكه، فى الخلوص إلى الهدف المقصود مباشرة"[٣]. فهو إذا طلب منه رسم نزهة فى حديقة أو بستان، فإنه يرسم الثمار بارزة والورود كبيرة زاهية الألوان، ويجعلها أكبر من الشجرة نفسها، وإذا رسم شخصا فى الحديقة، فإنه يرسم ذراعه طويلة، تصل إلى ثمار الفاكهة فى الشجرة.

الذهاب إلى الحديقة غرضة الترويح، فهو غرض نفعى بكل المقاييس، والطفل بحاسته التلقائية، يتجه إلى ذلك الغرض النفعى، فهو حين يعبر عن النزهة، فإنه يركز فى رسمه على الغرض النفعى، أى قيمة الشجرة، فيما تؤديه من نفع، فكل شىء عند الطفل له وظيفة نفعية، وهو مايقربه من (المسرح الشرطى)* عند (مايرهولد) [٤].

وحيث يوظف وسائل السيرك وملاهى الأطفال أحيانا فى بعض المشاهد من عروضه توظيفاً غير مباشر، فهو حين جسد لقاء الحبيبين بين شاب وفتاة بينهما علاقة حب، لم يلجأ الى الصورة المعروفة والمعتادة للقاء المحبين، وإنما نصب فى فضاء المسرح منحدراً للتزحلق، من ذلك النوع الذى يستخدم فى ملاهى الأطفال، إذ تقف الفتاة فى نهاية ممر الانزلاق فى انتظار الفتى، وفجأة ينزلق الشاب من أعلى ممر الانزلاق حتى نهايته، لنجد الفتاة نفسها بين ساقى الفتى، بديلا عن احتضانه لها بذراعيه، وهذه الصورة الحركية لغة غير كلامية، ومع أن المعنى الذى تشخصه الصورة هو لقاء الحبيبين، غير أن الدلالة تكشف عن جوهر إلتقاء عاشقين، أو خلاصة مايرجوه كل منهما من وراء اللقاء، وهو التعاطى الجسدى، تلاقى الأجساد لا الأرواح، أى التلاقى المادى.

---

(١) مقتبس فى : أبو الحسن سلام – نفسه ص ١٢١

(٢) انظر فى : جين نيولاف : " منهج لابان للممثلين والراقصين" ترجمة نيفين جلال الدين- عبير محب نعمة الله- القاهرة- مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنونه ١٩٩٥ ص ٩ : ١٤

(٣) أبو الحسن سلام – مسرح الطفل- سبق ذكره ص ٤٣.

* نسبة إلى نظرية الارتباط الشرطى الخاصة بالعالم الروسى بافلفو Parlor

(٤) انظر فى : فسفولد مايرهولد " فى الفن المسرحى " ترجمة شريف شاكر (بيروت – دار الفارابى ١٩٧٩).

أى الروح العلمية الأمريكية، كما يطلق (ستالين) Stalin على مفهوم البراجماتيك (النفعية) فى الفكر الأمريكى.

نموذج تطبيقي:

ولما كانت الأطفال أكثر حبا للحركة – فهي غريزة في كل كائن حي – لأنها مظهر رئيسي من مظاهر تحقيق غريزة النمو وغريزة حب الاستطلاع.

ولما كان الأطفال يتأثرون بالحركة أكثر من تأثرهم بمواقف الحوار، وبما تتضمن من نصائح وتوجيهات، ويتجلى لنا مدى اهتمام الأطفال بحركات الشخصيات المسرحية – خاصة مرحلة ما قبل المدرسة – حيث يركزون اهتمامهم على حركات الشخوص أكثر من الكلمات، وكثيرا ما نلاحظ في عروض مسرح الطفل ما يصيب الأطفال من ملل، إذا كانت المساحات الحوارية الكلامية طويلة، فالحوار بمفرده يحمل للأطفال مللا. بينما الحركة وحدا تثير حماس الطفل، وتحفزه على المتابعة فالعروض التي تعتمد على الحركة تجذب انتباه الطفل وتثير لديه حب الاستكشاف وتعمل على إثارة خياله.

ففي مسرحية (عصفور الجنة) التي تدور حول الصراع بين الخير والشر وذلك. خلال الخير المتمثل في سعيد الأخ الطيب وزوجته الفقراء، والشر المتمثل في أخيه سعدون وزجته الأغنياء.

ويلجأ سعيد إلى أخيه طلبا في بعض بذور الزراعة، لكن سعدون يرفض طلبه، فخيب مسعاه، وفي أثناء عودته، تهب عاصفة قوية، تعرض الطيور للموت، ويسرع (سعيد).. رمز الخير – لإنقاذ الطيور، وتهدأ العاصفة وترحل الطيور، لتعود بالبذور العجيبة لـ (سعيد) جزاء عمله معها. فيعم الرخاء في بيته، ويثير هذا حق أخيه وزوجته، وتحاول زوجة (سعدون) خداع الطيور وإيهامها بجو العاصفة حتى ترحل، وتعود بالبذور، لكن (سعدون) يقابلها وابل من إلهام حتى تهوى البذور على أرضه، فيختلط دم الطيور بالبذور، التي تنبت بطيخة كبيرة، يخرج منها مخلوقات حيوانية غريبة، تكشف عن نتاج الشر، وتوضح الفرق بين ما يجنيه الخير وما يجنيه الشر.

وقد استقل المخرج عناصر العرض المسرحي في توضيح الفرق بين فعل الشر الإرادي وفعل الخير التلقائي، وذلك في تصوير مشاهد رحيل الطيور وعودتها.

حيث وظف الحركة والإيماءة، للإيحاء واستثارة الخيال، لاستكمال الصورة المسرحية، فقد حول المسرح بصالته وفضائه المعلق فوق رؤوس المتفرجين إلى عالم خيالي، يوحد بين الأطفال في الصالة والأطفال على الخشبة بالطيور المحلقة في فضاء العرض صوتا وحركة، فمن خلال أصوات الطيور الممتزجة بصوت الانزلاق صعودا وهبوطا وحركة الممثلين المتماوجة التي تحاكي أسراب الطيور في الفضاء، بينما تتعلق أعينهم سماء الصالة، مما يدفع المتفرج إلى الاتجاه بعينه إلى سماء المسرح المظلمة، بينما يمتلئ سمعه بهدير الطيور فيكاد يراها، حتى إذا ما عادت عينه إلى الخشبة وجدها متجسدة أمامه في حركة الممثلين، فيتعمق وهم الرؤية.

فالمزج هنا يوظف حركة جسد الممثل وعينه، إلى جانب المؤثرات الصوتية والضوئية لخلق صورة إيهامية صادقة، تعبر عن رحلة الطيور وعودتها[١].

وقد جسد المخرج (العاطفة) في شخصيته (زعبوبة) عن حركة الممثل الذي يقوم بدور العاصفة، يرتدي حلقة من الشرائط الملونة المتطايرة في دوامات متلاحقة تخلقها حركة الممثل الدائرية العنيفة في أرجاء المسرح.

وعندما تسعى الزوجة الشريرة للإيهام بجو العاصفة من أجل خداع الطيور يصور لنا المخرج هذا الموقف بشكل هزلي مصطنع يكشف الفرق بين فعل الخير وفعل الشر.

"تسرع الزوجة الشريرة في محاكاة قصة (سعد) محاكاة خارجية تفرغها من معناها، وتحيل التجربة الحقيقية إلى مسخ..... وإلى لعبة مصطنعة تثير الضحك وتقلب كل الغير الإيجابية، ويشعر الطفل المتلقي بالفارق بين الخير والشر، وبين الزيف والصدق (استخدام ملاءة للتهوية كالعاصفة – تقييد العصافير وضربها ومداوتها. وإرغامها على الرحيل للإتيان بالبذور"[٢].

---

(١) محمد عبد المعطي، عرض عصفور الجنة، سبق ذكره.

(٢) فاتن محمد علي، عصفور الجنة وجائزة الدولة التشجيعية"، مجلة المسرح، العدد ١٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب بأغسطس، ١٩٩٤، صـ ٥٧.

فإذا كان المخرج الموقف الأول – الخير – يخاطب مشاعر الطفل ووجدانه، فإنه في الموقف الثاني – الشر – يخاطب عقله، من أجل إدراك الفارق بين الحقيقة والزيف والريف وبين الخير والشر، وفن هذا مغزى تعليمي للطفل ممزوج بعناق اللعب الطفولي.
حيث يستخدم الممثل ملاءة للتهوية في يده عبر حركات مبالغ فيها وأداء تمثيلي هزلي معتمدا على حركة الجسد لتصوير العاصفة الوهمية، حتى يدرك الطفل الفارق بين الحقيقية والزيف.
وبين التجسيد والاندماج في تجسيد العاطفة في الموقف الأول وبين الادعاء في تقليد العاصفة في الموقف الثاني يدرك الطفل القيمة التعليمية عبر حركات الجسد.

ومن ثم فإن هناك عناصر مشتركة بين المسرح والطفل، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار، ويستفاد منها فى الأعمال المسرحية المقدمة للطفل.

خاتمة البحث:

ويتضح الدور التربوى والتعليمى فى الأعمال المسرحية المقدمة للطفل، وذلك بهدف رعاية أجنة الإبداع والابتكار وتنميتها لدى الطفل، إذا أخذنا بعين الاعتبار أهمية غرائز الطفل وتوظيفها فى عملية التربية والتعليم والتعلم، خاصة غريزة المحاكاة والحركة والمقاتلة.. كواحد من أفضل الأساليب فى تشريب القيم الخيرة والنافعة، وتسريبها لنمط سلوك شخوص المسرحيات، ومواقف أبطال الحكايات، فترسب فى دواخلهم وتبقى فى نفوسهم الأنماط السلوكية التى تمثلوها، ويميلون إلى تقليدها ومحاكاتها فى بادىء الأمر، ثم ينتقل إلى مرحلة السلوك الواعى بأنماط سلوكية على غرارها، فيؤثر على تكوين اتجاهاتهم ومواقفهم وأهدافهم فى المستقبل.

والأطفال يميلون بفطرتهم الى المسرح، فهناك خصائص مشتركة بينهم، فهو أسلوب ناجح يحقق الكثير من الأغراض التعيلمية والترفيهية والتربوية.

نتائج البحث:

استهدفت بعض العروض المسرحية توظيف اللعب التلقائي داخل العرض المسرحي الذي يلجأ الطفل إليه لإشباع غرائزه، عن طريق إقحام المتفرج الطفل ودفعة للمشاركة الفعلية في اللعبة المسرحية، وذلك عن طريق التمثيل أو المناقشة داخل العرض المسرحي.
ويجب أن تسعى عروض الأطفال بشكل أو بآخر إلى إشباع غرائز الطفل، وبذلك في الاستفادة من ملامح لعب الأطفال، وذلك على مستوى نمط الأداء التمثيلي وعلى مستوى توظيف الحركة المسرحية وعلى مستوى توظيف الديكور والإكسسوار، حيث تعمل عناصر العرض على خلق نوع من المشاركة الخيالية لدى جمهور الطفل.
يجب أن تعتمد عروض مسرح الطفل على عناصر إيهامية ولا إيهامية، قد لا تفرضها نظرية معينة في مسرح الطفل، بقدر ما تفرضها طبيعة الطفل ذاته وطبيعة لعبه التي تشبع غرائزه، وما يتحقق فيه من متعة وتشويق تسمح بتقديم القيمة التعليمية التي يهدف إليها العرض المسرحي.

التوصيات:

يوصي البحث الكاتب والمخرج المسرحى فى مسرح الطفل، أن يستفيدوا من الظواهر المسرحية، كما وجدنا لها نظائر عند كل طفل، تبعاً لخاصيتها فى نظرية التعلم.

يجب ألا يقتصر الدور التعليمي للمسرح المحترف على طرح القضايا الاجتماعية والأخلاقية.... التي تهدف إلى توعية الطفل وتثقيفه فحسب، وإنما يتطرق الجانب النفسي الذي يهدف إلى تفريغ طاقات الطفل الانفعالية وطاقاته المكبوتة، خلال طرح مشكلات الطفل الخاصة وقضاياه المتعلقة بتسلط عالم الكبار وغيرها من الموضوعات التي يطرحها الطفل نفسه في لعبه الإيهامي التلقائي حيث تعمل عناصر العرض على خلق نوع من المشاركة الخيالية لدى جمهور الطفل تكشف بشكل أو بآخر عن اللعبة المسرحية، مما يحقق لديه متعة الاستغراق في اللعبة، وكذلك إشباع لغرائزه وتوجيهها، والاستمتاع في الوقت ذاته بهذا الاستغراق باعتبارها لعبة.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر العربية والمترجمة

(١) ألفريد فرج، رحمة وأمير الغابة المسحورة، ع ١٦، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٤.
(٢) بابلو بيكاسو، البنات الأربع الصغيرات، ترجمة عبد المنعم سليم، مجلة المسرح، العدد ١٨، ١٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو، يونيو، ١٩٩٠.
(٣) زكريا ابراهيم – سيكولوجية الفكاهة والضحك – القاهرة- مكتبة مصر- د/ت.
(٤) سعد أردش، عرض الرحمة وأمير الغابة المسحورة، القاهرة.
(٥) سمير عبد الباقي، الحكيم بركات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
(٦) صمويل بيكيت – فى انتظار جودو – ترجمة فايز اسكندر- مسرحيات عالمية- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠.
(٧) علي راشد، (د.) إني أتهم. غير منشورة.
(٨) مبروك عبد العزيز سلطان البحور، بدون ناشر، ١٩٩٠.
(٩) محمد عبد المعطي، عرض عصفور الجنة، تأليف: بيومي قنديل، القاهرة، مسرح السلام، ١٩٨٩.
(١٠) هنرى برجسون – فلسفة الضحك – ترجمة : سامى الدروبى- القاهرة- مكتبة مصر د/ت
(١١) يوسف عز الدين عيسى، نريد الحياة ومسرحيات أخرى، المسرح القومي للطفل، دار المعارف د.ت، ١٩٩٣.
(١٢) يوسف مراد – سيكولوجية الجنس- سلسلة اقرأ- العدد ١٣٧ – القاهرة- دار المعارف د/ت.

ثانيا : المصادر الأجنبية

(1) Freud . S. Introductory Lecvtureson Psycho analysis London 1037.
(2) Freud . Siu. The Ego and ID. London 1927

ثالثا : المراجع المترجمة

١- ادوار سبنسر كولز : أعرف نفسك – ترجمة أمير بقطر – دار الهلال- مارس ١٩٥٤.
٢- أرسطو : فن الشعر – ترجمة حمادة إبراهيم. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧.
٣- أرنولد هوسر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي جرجس، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.
٤- استانسلافسكى : اعداد الممثل . ترجمة: محمد زكى العشماوى، محمود مرسى- القاهرة- مطبعة نةهضة مصر ١٩٧٧.
٥- ألبير كامو- العبث – ترجمة سالم نصار – بيروت – دار الاتحاد اللبنانية المركزية د/ت.
٦- أنتونان آرتو : المسرح وقرينه – ترجمة : سامية أسعد- القاهرة- دار نهضة مصر ١٩٧٣.
٧- أى. جى. هيوز: التعليم والتعلم، ترجمة : حسن الدجيلى- الرياض- المطبعة الأهلية للأوفست ١٩٧٥.
٨- بيتر سليد – مقدمة فى دراما الطفل – ترجمة كمال زاخر- الاسكندرية- منشأة المعارف ١٩٨١.
٩- جان ساريل : العقل واللغة والمجتمع – ترجمة سعيد= الغانمى- القاهرة- المركز الثقافى العربى ٢٠٠٦ .
١٠- جوردن تايلور روتاري. سر التطور العظيم. شبكة النبأ المعلوماتية. www.annabaa.org
١١- جين نيولاف. منهج لابان للممثلين والراقصين – ترجمة : نيفين جلال الدين، عبير محب نعمة الله – القاهرة- مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون ١٩٩٥.
١٢- سوزانا ميلر، سيكولوجية اللعب، جسن عيسى (د) عالم المعرفة، ع ١٢، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧.
١٣- فسفولد مايرهولد- فى الفن المسرحى- ترجمة شريف شاكر- بيروت- دار الفارابى ١٩٧٩

١٤- مارتن اسلين – مسرح العبث (دراما اللامعقول) ترجمة : صدقى عبد الله خطاب- سلسلة المسرح العالمى – الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ٢٠٠٩.
١٥- محمد بن دانيال. بابات ابن دانيال. ترجمة: حمادة إبراهيم (د). القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت
١٦- ولاد أولسون، جولد ليولسن. كيف ينمو الأطفال – ترجمة: محمد خليفة بركات – القاهرة- نهضة مصر- د/ت

رابعا : المراجع العربية :

١- أبو الحسن سلام – دكتور: الإيقاع فى فنون التمثيل والإخراج المسرحى- الاسكندرية- دار الوفاء للنشر- ٢٠٠١.
٢- -------- الممثل وفلسفة المعامل المسرحية – ٢٠٠٣
٣- -------- مسرح الطفل ----------
٤- أحمد عزت راجح – الأمراض النفسية – دار الشرق للنشر ١٩٦١
٥- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، القاهرة. درب الجماميز، د. ت.
٦- عبد الوهاب المسيري، رؤية فرويد، اليهود واليهودية والصهيونية، القاهرة، دار الكتاب العربي، د. ت.
٧- محمود الباتع، الحوار المتمدن، الإنسان والغريزة والأخلاق.
www.ahewar.org
٨- فاتن محمد علي، عصفور الجنة، وجائزة الدولة التشجيعية، مجلة المسرح، ع ٦٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس، ١٩٩٤.
٩- فاروق السيد عثمان، سيكولوجية اللعب، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٦.
١٠- فوزية دياب – القيم والعادات الاجتماعية – القاهرة – دار الكاتب العربى ١٩٦٦
١١- محمد عبد المعطي، مجالات التجريب في المسرح، القاهرة، المركز القومي لثقافة الطفل، ١٩٩٨.
١٢- محمد زغلول سلام – المسرح والمجتمع – الاسكندرية- منشأة المعارف د/ت
١٣- محمد عماد اسماعيل : الأطفال مرآة المجتمع – سلسلة عالم المعرفة ٦٩ . الكويت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآدابر مارس ١٩٨٦.
١٤- محمد كامل النحاس: سيكولوجية الضمير- دار الفكر العربى ١٩٩٦
١٥- مصطفى فهمى- الشخصية فى سوائها وانحرافها – الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦.
١٦- ------ الشذوذ النفسى ------- ١٩٥٨
١٧- نها صليحة، المسرح بين النص والعرض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

خامسا : شبكة الانترنت :

(١) رشاد لاشين – حب التملك عند الأبناء – مراحل وتدابير- الشبكة الإسلامية
www.elmidaa.ofes.net
(٢) سحر السيد عبده - مراحل نمو الطفل www.saharAbdo.com