

الفصل الثالث

المسرح الشعري للأطفال^(١)

مقدمة:

في الدراسة السابقة عن تنمية السلوك الإبداعي والتذوق الفني عند الأطفال عن طريق المسرح، أشرنا إلى أن أكثر ما يشد الطفل هو «الخيال والأسطورة» ذلك العالم السحري المليء بالرؤى، الثرى بالصور. وحينما تحدثنا عن المسرح باعتباره أسلوباً من أساليب الاتصال المهمة والقوية، فقد كنا ندرك أيضاً، أن المسرح يملك من خصائص الإيجاز الكثير، فضلاً عما تتميز به تلك الأداة من خصوصية، وما تتسم به من خصائص التفاعل بين المبدع ومتذوقي عمله بشكل مباشر، الأمر الذي يجعل من عملية الاتصال، حياة نابضة بالحركة ثرية بالتفاعل والانفعال.

وقد لاحظنا من خلال تشريح النشاط التلقائي للطفل وهو يلعب، وجود ما يطلق عليه علماء النفس اسم ظاهرة الرفيق الخيالي، تلك الظاهرة التي يخلق في إطارها الطفل رفيقاً خيالياً يلعب معه (أو يمثل معه) قصة ألفها الطفل نفسه من خلال خياله. واللعب في سنوات الطفل الأولى، خاصة اللعب التمثيلي، يمثل موقفاً لما يراه جمهوره الباحثين بالنسبة له حاجة أساسية، فضلاً عن أنه وسيلة لو أحسن استثمارها، خلقت لدى هذا الطفل عوالم فريدة يخلقها بنفسه ويحركها من تلقاء ذاته، ويشهد فيها نمو استعداداته، وتطور خبراته، بما يساهم في ترشيد نموه، وبما يدفع بوظائفه النفسية في اتجاه التكامل والارتقاء. وحينما يجيء شاعر ليقدم للأطفال عملاً مسرحياً شعرياً جاداً معتمداً على أفكار سبق

(١) هذه الدراسة تناولت النص الشعري الذي كتبه الشاعر أحمد سويلم بمناسبة الاحتفال بذكرى كامل كيلاني

لغيره من المبدعين أن عاجلوا وقدموها بوسائط إبداعية أخرى، فإننا - ولا شك - نشهد استجابة لدعوة كنا وما زلنا نؤمن بجودها، ألا وهي استثمار المسرح لترشيد استعدادات ودوافع الطفل، والدفع بها إلى المشاركة في العملية الإبداعية ذاتها من خلال تنشيط خياله وإرساء قيم إيجابية فعالة تعمل بمثابة أطر تنظيمية لسلوك الطفل. والعملية الإبداعية، كما سبق وأشرنا في أكثر من موضع، ليست قاصرة على المبدع الذى يتولى تخليق العمل الإبداعى، مصوراً كان أو موسيقياً أو كاتباً أو شاعراً، أو غير ذلك، حيث إن هناك أطرافاً أخرى ضالعة في العملية الإبداعية، لعل من أبرزها المتلقى الذى يستلهم المبدع ذوقه، ويعتمد على رجعه، وهو يتقدم خطوة خطوة في عمله (سوف، ١٩٧٠).

والمبدع وهو يعمل، لا يكون مستغرقاً بكل خياله وإدراكه واستدلاله في العمل الذى يعالجه، بل إنه يكون بجزء من وعيه مع أولئك الذين يتوجه إليهم بعمله، أى مع المتلقى الذى يتوقع أن يعرض عليه هذا العمل.

إنه يصنع رسالة، وهذه الرسالة لا بد أن تتصور من سوف يتلقاها عنه، وما هى احتياجات هذا المتلقى وما هو الأثر الذى يريد أن يتركه لديه، وما هى الاستجابة المتوقعة، وكيف له أن يتغلب على ما قد يثور من عقبات تخص ذوق هذا المتلقى وامكاناته العقلية ونوع ثقافته.. إلخ (حنورة ١٩٧٩، ١٩٨٠).

فالمتلقي إذن، جزء هام من سياق العملية الإبداعية، ومن يتصدى لها لا بد وأن يكون على وعى بطبيعة جمهوره، وإلا فإنه سيكون كمن يؤذن في جمع من فاقدى السمع. من هنا، كان العمل المسرحى الشعري (عن كامل الكيلانى) الذى قدمه لنا الشاعر أحمد سويلم*، يعد بمثابة حرث في أرض يباب، لعله واجد فيها خيراً، بعد أن يبذر فيها بذوره المخصصة برؤاه الشعرية المحلقة.

يعتمد العمل على ثلاثة نصوص لكامل كيلانى، هى: جحا وجاره، وحكاية حى بن يقظان، وحكاية عبد الله والدرويش (من ألف ليلة وليلة)

* تم عرض هذا العمل على مسرح متروبول بالقاهرة، عرضاً مسرحياً أعد خصيصاً للأطفال في شهر ديسمبر سنة ١٩٨٢.

(١) حكاية جحا وجاره حكاية تذهب إلى أن جحا كان له جار بخيل، وكان يحسد جحا على دعائه لله أن يعطيه ألف دينار غير منقوصة، وكان يرى أن جحا بهذا التشدد في دعائه يمثل نمطا غريبا من الناس، وأراد أن يختبر صدقه في دعائه فقذف في خفية من الأعين في منزل جحا بألف دينار، تنقص خمسين دينارا، وجاء جحا، وظن أن الله استجاب له، وعد المبلغ فوجده ناقصاً فحمد الله، متصورا أن الله قد استجاب للدعاء ولكن النقص كان نتيجة خطأ في الحساب أو العد، ويسقط في يدي الجار البخيل، ويذهب إلى جحا شارحاً له الحكاية، ولكن جحا يقرر تأديب البخيل فلا يوافق ولا يعطيه المال، فيشكوه البخيل للقاضي، ويتعلل جحا بأنه لا يملك حمراً يركبه إلى القاضي ولا عباءة يرتديها، فيعطيه البخيل حمرا وعباءة، وأمام القاضي، يتمكن جحا من كسب ثقة القاضي، الذي يحكم لجحا بالمال والحمار والعباءة.

(ب) الحكاية الثانية، وهى قصة حى بن يقظان التى ألفها الفيلسوف الأندلسى ابن طفيل، ولكن كامل كيلانى صاغها بما يلائم مدارك وخيال الأطفال عن طفل أنجبته امرأة تزوجت شخصاً على الرغم من رفض أخيها، إذ تنتهز فرصة سفر الأخ وتزوج حبيبها وحين تعلم بعودة أخيها من السفر، وتكون قد أنجبت تتفق مع زوجها على كره منها على وضع الطفل فى صندوق مغلق ووضعه فى النهر تحمله الأمواج إلى حيث يريد الله، والله هو المنجى.. وفعلًا يرسو الصندوق فى جزيرة مهجورة، فتلتقطه غزالة ترضعه وترعاه، ولكنه لا يتلقى أى تعليم أو أى أفكار ويتعلم هو من تلقاء نفسه، ثم من خلال تدريب (أبسال) الضيف الذى يحل على الجزيرة، والذى يصطحبه فى رحلة إلى حيث يشهد جشع الناس وطمعهم، وهو لم يتعلم إلا الخير والمحبة والصدق.

(ج) القصة الثالثة عن شخص يدعى عبد الله كان تاجراً غنيا متلافا، أضاع معظم ماله، وحين أحس يقرب إفلاسه، اشترى بما تبقى ٨٠ جلا تحمل للناس تجارتهم، وذات يوم حينما كان فى العراء بجماله تقابل مع درويش يطلب منه معاونته فى نقل جواهر مخبوءة فى كنز يعلم بمكانه الدرويش.. يوافق عبد الله، ويعرض عليه الدرويش نصف الثروة ويترك له نصف الجمال وبذلك يمكنه أن يحمل الذهب على جماله الباقية ويترك للدرويش أربعين جلا يحملها هو الآخر بالباقي من الذهب.

ولكن التاجر عبد الله لا يقنع بذلك، فيطلب من الدرويش عشرين جملاً محملة علاوة على الأربعين فوافقه الدرويش، ثم ما يلبث أن يطلب منه عشرة أخرى فوافق الدرويش ثم يطلب منه ما تبقى من الجمال وإلا قتله، ووافق الدرويش ويمضى عبد الله بالذهب والجمال الثمانين ولكنه يتذكر أن الدرويش احتفظ لنفسه خفية بشيء ما، «سر ما»، بصندوق صغير لا بد أنه أهم من الذهب.

يعود عبد الله إلى الدرويش يسأله عن سر هذا الصندوق الصغير ويهدده بالقتل. يقول له: يا عبد الله لن يفيدك هذا الصندوق في شيء، ولكن عبد الله يهدد الدرويش بأنه إن لم يطلع على سر الصندوق فسوف يقتله. أخيراً يقول له الدرويش أن به دواء لو يدهن به العين اليمنى تبصر به نصف جمال الدنيا، ولو يدهن بها العين الأخرى، يفقد البصر تماماً.

يطلب عبد الله تجربة الدواء في عينه اليمنى فيرى جمالاً لم يبصره من قبل، ولكنه يطمع في أن يجرب العين الأخرى، متصوراً أن الدرويش يخدعه ويخفي عنه سرّاً. وأمام التهديد، لا يملك الدرويش إلا أن يجرب على عبد الله فيكيف بصره ويفقد كل شيء.

هذه هي القصص الثلاث التي قدّمها كامل كيلاني واستشرها الشاعر أحمد سويلم استثماراً درامياً في عمل مسرحي شعري قدّمه للأطفال من خلال إعداد مسرح العرائس.

وهذا العمل الدرامي غير المسبوق في اللغة العربية من الأهمية بما يجعل من الضروري التوقف عنده بالفحص والتحليل في محاولة للكشف عن بعض عناصر أهميته والكشف عن بعض جوانب الجاذبية الفنية فيه، بما يجعله مثيراً لتفكير الطفل الذي يشاهده منشطاً لخياله، ومرشداً لقيمه واهتماماته.

عوامل أهمية هذا العمل الفني:

١ - إن الشاعر استلهم فيه أعمالاً من التراث، وهذا كفيل بأن يجعل المتلقي راغباً في الارتباط بالعمل.

٢ - أن الحكايات التي استخدمها كمادة لعمله المسرحي، تتميز بالبساطة، وهو الأمر الذي يجعلها ميسورة الفهم بالنسبة للجمهور المتلقى، جمهور الأطفال.

٣ - أن الحكايات على الرغم من البساطة التي تميز أفكارها، تقدم للطفل آفاقاً خصبة، تفجر في نفسه صوراً أخرى وأخيلة أشد خصوصية، وهذا هو التحدي الذي على المبدع أن يضعه أمامه كوسيلة لإخصاب ذوق المتلقى، فليس من المرغوب فيه بالنسبة للمبدع، أن يُقدم حلاً للمتلقى ليتمتع به وينساه بمجرد أن ينتهي عرض العمل وينتهي المتلقى من تلقيه فقد اتضح عبر العديد من الدرايات النفسية السابقة، أن العمل يكون أكثر خصوصية إذا ما كانت الاستجابة التي تترتب عليه متممة بأنها استجابة داعية إلى الفكر، مثيرة للخيال، محفزة للهمم.

(Torrance, 1967, Khatena, 1975)

وقد توفر هذا بشكل جيد في حكايات جحا عندما انصرف جحا وجاره من عند القاضي والجار صاحب الحق مخذول. لا شك أن الطفل سوف يتساءل كما تساءلت شهرزاد، ولكن هذا التساؤل لن يكون في اتجاه واحد، على نحو ما تساءلت شهرزاد.. بل إنها قضية ذات طرفين، هنا خلق الصراع الدرامي في خيال الطفل.. جحا ذكي وأريب وأراد أن يلحق الرجل درسا وانتصر عليه بأن أخذ ماله ودابته وعباءته، وهنا يمكن أن يقتنع الطفل ويوافق على هذا الحل، ولكنه يظل حائراً ولكن المال مال الرجل، وهو يعلم أن المال حرام على جحا. وليس بالعقاب الظالم نُعلم الناس الفضيلة. طرف آخر للقضية.. هذا الصراع ما يلبث أن يجد حلاً، ولكن بعد أن تثير في خيال الطفل أسئلة وتدعوه إلى التفكير، هنا وصل المبدع إلى هدفه: قدم الحل، جحا لا يقبل المال الحرام ويعيد إلى جاره البخيل ممتلكاته بعد أن لقنه درسا.

وكان من الممكن أن يشترك الأطفال في تقديم الحلول، بسؤالهم مثلاً^(١):

- ماذا ترون أيها الأطفال من أفكار؟

(١) السطور الشعرية التالية من إعداد الباحث. وليس القصد منها بالقطع هو تقديم رؤيا شعرية مخالفة لما قدمه الشاعر أحمد سويلم، بل قصدنا إلى ضرب مثل لدى أهية استثمار فكر وخيال الطفل، وجعله راغبا وقادراً أيضاً على المشاركة. وقد أثرتنا أن نصرغ تساؤلاتنا شعراً تأكيداً لدى إمكانية ذلك.

- هل تقبلون أن يرد عمكم جحا إلى البخيل ما له؟
- وهل ترون أيها الأطفال، يا أحمق، أن يسترد ذلك البخيل ذلك الحمار؟
- وهذه العبادة التي استعارها جحا، هل ياترى تعود للبخيل؟
- أم يا ترى نرى البخيل راکعاً بياب صاحبه؟
- يقول: إننى أنا الذى أخطأت.
- وأننى أنا الذى جنيت ما زرعت.
- وإن أتيت ياجحا بكل ما أخذته لما قبلت منك أى شىء.
- فإنه الثمن.
- أو ربما يكون ثم حل ألمعى.
- جحا وقد رأى البخيل حائرا وخائبا.
- يقول للبخيل:
- لقد حجبت أيها البخيل مالك الوفير عن أقاربك.
- عن زوجتك.
- عن ابنتك.
- وعن أولئك الذين فى احتياج، وأننى أنوب عنك إذ أردت ما لهم إليهم، فهل قبلت؟!

ربما كان من الممكن أن تسأل أسئلة من هذا القبيل، ولكننا لسنا فى موقف الذى يقول: لقد كان على المبدع أن يفعل كذا وكذا، بل أن ما نود أن تؤكد عليه، هو أن المحاولة الجريئة التى تبناها هذا الشاعر تستحق المتابعة، وتستحق منه أن يواصلها بتؤدة، واضعا فى اعتباره أن الأساس النفسى للفعال لعملية التلقى عند الأطفال، لم يصل بعد إلى درجة الصلابة، وأشد ما يميز هذا الأساس مرونته وقابليته للتشكل، وحاجته إلى جرعة أكبر من الصور والنهايات المفتوحة، التى هى فى الأساس دعوة إلى المشاركة فى صنع العمل الفنى.

٤ - العامل الرابع من عوامل أهمية هذا العمل الفنى الذى يقدمه الشاعر أحمد

سويلم، هو اعتماد الشاعر على حكايات كامل كيلاني، الذي اعتمد بدوره على التراث وهو ما يمثل صعوبة بالغة بالنسبة لعملية الخلق الفني، فما كان أسير على الشاعر من أن يلجأ، وقد يلجأ بالفعل في مناسبات أخرى، إلى قصص ألف ليلة وليلة يستلهمها الفكرة ويستمد منها الحكاية، ولكن وفاءه لكامل كيلاني جعله يضحي بتلقائيته، ويكبل نفسه بقيود مبدع له ثقله، وهو الأمر الذي فرض على أحمد سويلم أن يحاول التفوق على نفسه وعلى كامل كيلاني. ولست هنا في مقام المقارنة بين مبدعين، ولكني فقط أشير إلى الجهد الذي بذله المبدع في تطويع مادة كامل كيلاني لعمل درامي شعري، ولم تكن في الأساس بالنص المسرحي، ولم تكن بالعمل الشعري الموزون الملتزم بضرورات الشعر ودواعيه.

ولقد كان توفيق أحمد سويلم بالدرجة التي نجعلنا نثق في أنه قادر على المشاركة بالجهد في إعداد أعمال أخرى، اعتماداً على نصوص معروضة في التراث، ومعروضة بشكل متكرر على مدارك الأطفال، دون أن يكون ذبوعها قيداً أو عائقاً على جرأة الشاعر في تناولها في أعماله التالية.

وإذا ما كان لنا أن نتوقف قليلاً عند بعض المقاطع، لكي نفحصها، فلربما يكون ذلك بسبب حرصنا على شعر أحمد سويلم ورغبتنا في ألا يتنازل عن رصانة لغته أو عن تراكيبه المكثفة. جريا وراء هدف ما - نظمته من جانبنا أنه سيبلغه دون أن يتنازل عن رصانته وتراكيبه - هذا الهدف، هو الاقتراب من مدارك الأطفال. فالأطفال، كما قدمنا، لهم ولعهم الشديد بالصور الغريبة، ورغبتهم جامحة في التعامل مع التراكيب المكثفة، سواء كانت تراكيب تشكيلة أو تراكيب لغوية، وحتى إذا مصادفتهم بعض الصعوبات، فإنها لن تكون عائقاً عن المتابعة بل ربما كانت حافزاً إلى التساؤل وحب الاستطلاع، وهذا هدف آخر ينبغي على الشاعر أن يحرص عليه.

إن تذوق الطفل للغة يجيء حينها تخاطب هذه اللغة حواسه، حين تلامس حواف الأشياء، وحين تعزف موسيقى برية، وهذا ما أدركه ودعا إليه كبار الكتاب والنقاد والمفكرين من أمثال روزنبلات ومارتين هيدجر وكونراد وغيرهم (Rosenblatt, 1970, p.

والتذوق الفني لأي عمل إبداعي، لا بد أن يكون دعوة للفكر واستدراجاً إلى التخيل

واستنهاضا للهمم وحافزا للدافعية. أما إذا كان مبتغى المبدع، هو مجرد تقديم مادة للتسلية أو لقضاء الوقت أو للتعبير عن قضية شخصية تخصه، ويتوقع بمجرد اثباتها أنه قد أنهى مهمته، فهذا ما لا يخدم قضية الابداع ولا قضية التدوق.

ولسنا بالطبع، نحكم على أن العمل الذى قدمه لنا أحمد سويلم يميل إلى السطحية أو التبسيط المخل، فكل ما نريد أن نثبتته، هو أن الشاعر فى بعض المواضع مال إلى المباشرة.

من قبيل ذلك قول الشاعر:

«ما أجمل العقل... إذا اتخذناه أداتنا الوحيدة..» ومصدر المباشرة هنا هو أن العقل عند الطفل ليس هو العقل عند الشاعر، فالشاعر بالطبع، يدعو إلى استخدام المنطق فى تحليل الأمور، والطفل، عالمه يميل إلى الخيال وباحبذا لو نزع العقل (الفكر المجرد) بالخيال.

من ذلك أيضا الجزء الأخير من حكاية حى بن يقظان، وهو جزء خبرى مباشر عن أثر قصة ابن طفيل وصدائها. وكان يمكن أن يكون الشعر أكثر تكتيفا وأكثر امتلاء بالحركة، لو أن الشاعر لجأ إلى بعث حى بن يقظان فى حوار مع من تأثروا به (مثلا) كان هذا يمكن أن يُشمر إخصاباً لخيال الأطفال، وتأصيلاً لشاعرية أحمد سويلم، التى لا تشك بالطبع فى توفرها. (انظر حنورة، ١٩٧٩؛ ١٩٨٠؛ سوييف، ١٩٧٠).

مواطن الجذب فى العمل الفنى:

فى دراسة نشرها جو خاتينا عن تنمية الخيال الابداعى عند الطفل، أشار إلى وجود ثلاث استراتيجيات يمكن من خلالها تنمية الخيال الابداعى عند الطفل، تلك هى:

- ١ - استراتيجية كسر المعتاد.
- ٢ - استراتيجية إعادة البناء.
- ٣ - استراتيجية التأليف. (Khatena, 1975)

وهذه الأساليب، تبرز دور تفكيك الواقع إلى جزئيات حتى لا يظل بصلابته حجر

عثرة في تغيير زاوية النظر بما يؤدي إلى الجمود والتصلب، وهو يؤدي في النهاية إلى حالة من التدهور، سواء في إدراك هذا الواقع أو في التعامل معه.

وبشير ريتشاردسون إلى أن الخيال هو المعالجة الذهنية للصور في حالة غياب مصدرها الأصلي (Richardson, 1969) ويقرر شافر: أن الأصالة تتحدد من خلال الاستخدام المثمر للصور والتشبيهات.

كل ذلك يؤكد على حقيقة هامة مؤداها: أن الصورة هي أفضل ما يمكن أن يجذب الطفل خاصة إذا ما كانت صورة متحركة أو صورة موجودة في إطار حركة، وحين ترتبط الصورة بالحركة في سياق عالم غير واقعي، أي غير مألوف سواء جاء من الماضي أو من عالم بعيد كعالم الجن، أو عالم الفضاء أو عالم تأليف من خيال المؤلف، حينئذ تكون قد اكتملت للعمل خصائص الجذب والاثارة. فإذا ما أضفنا إلى ذلك أن يكون العمل مطروحا في سياق درامي، أي فيه فعل ورد فعل وتساعد للحدث وتعلق بهدف ما، فإننا نكون قد ضمنا مواصلة الاتجاه الإدراكي والخيالي عند المتلقي. ثم حين نضيف إلى هذا كله، أن تجيء الصياغة موقّعة في شكل غناء، أو في شكل إيقاع شعري برؤية راو أو كُورس أو أصوات متعددة في تتابع منظم، فإننا نحقق بذلك خاصية إضافية لموضوع التذوق الفني، تلك هي خاصية استمالة وجدان المتلقي، بتحريك إيقاعه الشخصي، وضبطه على إيقاع أو إيقاعات العمل. فإذا ما توفر للعمل الفني أيضا أن يكون قادرا على تبني قيمة إيجابية، فإنه يكون بذلك عملاً فنياً متكاملًا ومثيراً لحب الاستطلاع ودافعا لتنشيط الخيال.

وقد وفقت مسرحية «حكايات وأغاني كامل كيلاني» في كثير من المواضع إلى توفير هذه الخصائص. لنقرأ معا النموذج التالي مما قدمه الشاعر من حكاية جحا:

كامل كيلاني لشهر زاد: أختار أن تقدمي جحا

الكورس (أطفال): نعم جحا جحا جحا

نريد أن تجي ياجحا بقصة مسلية

جحا: ماذا يبقى مني أبنائي الظرفاء

الأطفال: حكاية مسلية

جحا: كان يجاورني في بيتي رجل ميسور الحال، يمتلك الجاه ويمتلك المال، لكنني كنت أضيّق به حين أراه بخيلاً، لا يحسن للفقراء أو المحتاجين.

كان كذلك يتجسس بالليل على جيرانه، في ذات مساء أحسست بجاري يصعد سلمه ويطل على داري.

الجار: الآن سأعرف أسرارك. أنت جحا. دارك حلوة. والناس يزورونك ومحبونك، بماذا تتفوق عني حتى يحبك الناس.

جحا (كان ينصت): هذا الجار غبي وحقود. ماذا أملك حتى يحسبني.

الجار: يؤلمني أن يسعد هذا الرجل بماله. وهو فقير معدم.

جحا: جازاك الله على حسدك. ماذا أفعل؟ اللهم ارزقني ألفاً لا تنقص ديناراً.

الجار: آه يا جار السوء، تدعو الله «أن يرزقك المال»، ألفاً لا تنقص ديناراً، ماذا لو نقصت؟ هل ترفضها؟

جحا (داعياً): لا تنقص ألفك ديناراً. فإذا نقصت لن أقبلها يا الله.

الجار: يقول جحا: إن نقصت ألفك ديناراً لن أقبل؟!

حسنًا سأؤكد شيئاً في نفسي.

(يضع الجار كيساً من مال، ١٠٠٠ دينار أنقصها ديناراً) يقذف بها في بيت جحا دون أن

يشعر جحا بذلك يعثر جحا على النقود ويحمد الله ولكن الجار يسقط في يده ويسعى إلى

جحا لاسترداد ماله ويختلفان ويلجأ للقاضي، الذي يحكم لصالح جحا... الخ).

نستطيع الآن أن نضع أيدينا على الخصائص التالية كمواطن جذب في العمل الفني:

١ - الأسطورة: متمثلة في بعث شهرزاد وفي بعث جحا في الجمع بينها مع كامل

كيلاني، ثم استضافه هذه العناصر غير الواقعية لمعيشة واقع جديد مع الأطفال. ونلاحظ أن هذه الصورة الخيالية المتحركة مما يحقق جانباً هاماً من جوانب السلوك الإبداعي، ألا وهو تفكيك الواقع وكسر المعتاد وتجاوز المألوف بما يحقق المرونة الممهدة لخلق ما هو أصيل وجذب المتلقي لاستقبال العمل بنوع من الهمة والاندماج.

٢ - الحكاية صاعدة يربطها خط درامي، فيه فعل ورد فعل، مع الإثارة في اتجاه توقع ما هو قادم، وتحقيق هذا أيضاً نوعاً من تحريك جمود المتلقي، في اتجاه تحريك حب الاستطلاع، وهو أحد متغيرات السلوك الجمالي.

٣ - إيقاع الشعر بسيط والجمل قصيرة والصور سريعة، وهذه كلها خصائص ثلاثم الطفل وهو يتابع العمل بحيث تستميل - كما سبقت الإشارة - إيقاعه، فيخفض من مقاومته، ويترك لخياله أن يخلق في أفق الأسطورة.

٤ - الصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين في الحكاية، وما تسوقه كل شخصية من حجج يحاول بها الانتصار على حجج الخصم، هذا الصراع الدائر بالحجة تصرعها الحجة، كفيل بأن يقلل من الانسياق اللاإرادي لوعى المتلقي، مع بساطة وتلقائية العمل الفني وهو ما نجح فيه الشاعر إلى حد معقول.

٥ - يتبقى بعد ذلك أن كمية الصور التي كانت ترد على ألسنة الشخصيات، كانت محدودة والصور التي تُشير إليها ههنا، هي ما أشار إليه ريتشاردسون بأنها تشبه أن تكون إحساسات أو إدراكات حسية، ولكن فقط دون وجود المصدر الحسي الأصلي، أي أنها إبصار (مثلاً) بعين الخيال. كذلك فإن التشبيهات محدودة والاستعارات نادرة، وهو ما ينبغي أن يتنبه إليه الكتاب الذين يتصدرون لتقديم أفكار درامية للأطفال، خاصة إذا ما كانوا يقدمون عملاً درامياً شعرياً، ليس فحسب لأن هذه الصور تمثل أحد أسس بناء العمل الفني، ولكن أيضاً لأن هذه الصور، على أي وجه جاءت، هي م يجعل العمل الفني مقبولا ومؤثراً فيمن يتلقاه.

مراجع الفصل الثالث

- حنورة - مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- _____ (١٩٧٩) الاسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة
- سويف - مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف - القاهرة
- سويلم - أحمد (١٩٨٢) نص مخطوط (حكايات وأغانى كامل كيلانى).
- Richerdson, A. (1969) *Mental imagery*, Routledge & Kegan, London.
- Rosenblatt, L. (1970) *Literature as Exploration*, Heineman, London.
- Torrance, E. P. (1967) *Guiding Creative Talent*, Printice Hall of india New Delhi
- Khatena, J. (1975) *Creative imagination, Imagery and analogy*, memeographad).