1

المسرح المدرسى

الفصل الأول:

السلوك العدوانى

الفصل الثانى :

المســـرح المدرسى

الفصل الثالـث:

أثر المسـرح المدرسى فى خفض السلوك العدوانى عند الأطفال

الفصل الاول

السلوك العدوانى

نبذة تمهيدية :

فى هذا الجزء من الدراسة سوف يتناول الباحث تعريف السلوك العدوانى ومظاهره،ثم يتناول تفسير السلوك العدوانى من خلال الاتجاهات الرئيسية التى تعرضت له وهى الاتجاه السيكودينامى، والاتجاه السلوكى، والاتجاه الإنسانى. وأخيرا يتناول الباحث السلوك العدوانى عند الأطفال وذلك على النحو التالى :

أولا : تعريف السلوك العدوانى :

يرى فرويد (Freud 1959) أن العدوانية هى واحدة من الغرائز التى يمكن أن تتجه ضد العالم الخارجى، أو ضد الذات، وهى تخدم فى كثير من الأحوال ذات الفرد. (Freud, 1959, P.15)

ويعرف شابلن (Chaplin 1973) السلوك العدوانى بأنه هجوم، أو فعل عدائى تجاه شخص ما أو شئ ما، وهو نتيجة للإحباط وإظهار الرغبة فى التفوق على الغير، وهو هجوم متطفل غير مهذب من قبل أحد الأطراف على الآخرين، أو هو رغبة فى الاعتداء أو الإيذاء أو الاستخفاف أو السخرية أو الإغاظة للآخرين بشكل ماكر بهدف إنزال عقوبة بهم. (Chaplin, 1973, P.12)

ويرى عبد المنعم الحفنى (١٩٧٥) أن العدوان هو "غريزة أو مبدأ متخيل، يحرك سلسلة من الأفعال والانفعالات، وينظر إليها كثيرا بوصفها نقيض الجنس أو الليبيدو، وهنا يكون المعنى المقصود هو الدوافع المخربة".

(عبد المنعم الحفنى، ١٩٧٥، ص ٣٢)

ويذكر فاخر عاقل (١٩٧٩) أن العدوان هو "أفعال ومشاعر عدائية،وهو حافز يستثيره الإحباط (التثبيط)،أو تسببه الإثارة الغريزية. (فاخر عاقل، ١٩٧٩، ص ١٥)

ويذهب مخيمر (١٩٨١) إلى أن العدوانية السوية تخدم غرائز الموت بشكل غير مباشر، بمعنى أنها تكون فى خدمة غرائز الحياة ايجابية أو توكيدا للذات (تذليلا مشروعا للمعقوات من الآخرين والأشياء، أو عدوانية شبقية وانجابا،أو بناء يبلغ حد الابتكار على المستوى الفردى، ويتخذ صورة القيادة فى المواقف الاجتماعية)، لتتأدى بها تدريجيا إلى التدمير والعدم. بينما العدوانية اللاسوية تخدم غرائز الموت بشكل جد مباشر تدميرا عاجلا ومباشرا للذات أو عبر التدمير غير المشروع للآخرين والأشياء.

(صلاح مخيمر، ١٩٨١، ص ٧)

ويشير دريفر (Drever 1982) إلى أن العدوان هو الهجوم على الآخرين، وهو يكون عادة استجابة للمعارضة، وبمعنى خاص للمدارس التحليلية هو اعتراض إما بسبب الرغبة فى التحكم فى الآخرين "أدلر "Adler،أو أنه اسقاط لباعث الموت"فرويد".

Drever, 1982,P.11

ويعرف إنجلش وإنجلش English and English (1983) السلوك العدوانى بأنه سلوك عدائى نحو الآخرين، وقد يكون معنويا أو ماديا كمحاولة تخريب ممتلكاتهم.

English and English, 1983,P.19

ويذهب جولدنسن (Goldenson 1984)إلى أن العدوان هو سلوك يبتعث عن طريق الغضب والعداء، أو من ناحية أخرى الشعور بالانهزامية (الفشل فى تحقيق أى نصر)

ويتجه هذا السلوك نحو إيذاء وتدمير الآخرين، وفى بعض الأحيان يتجه نحو تدمير الذات، وطبقا لنظرية فرويد فإن الدافع العدوانى هو فطرى وغريزى، وفى مجال دراسة الأنثروبولوجيا هو استجابة للعوامل الثقافية، وعند دولارد وميلر فإنه رد فعل للإحباط·أما العدوانية عند جولدنسن فهى سمة سلوكية تتكون من توكيدية الذات، والسيطرة الاجتماعية،وأيضا الميل إلى العدوانية· (Goldenson, 1984,P.24

ويرى برونو (Bruno 1986) أن السلوك العدوانى يحدث عندما يقوم شخص ما بشن هجوم عدائى إما بطريقة لفظية أو جسدية على شخص أو شئ· ويعتبر السلوك العدوانى شائع جدا لدرجة أنه من السهل أن نستدل على أن هناك ميل سلوكى فطرى (غريزى) لإظهار ذلك السلوك العدوانى· والفروض الخاصة بالإحباط - والعدوانية والتى تم تقديمها عن طريق ميلر ودولارد تشير إلى أنه عندما يفشل الفرد فى تحقيق (الحصول على) هدف ما فإن هذا الإحباط يعمل على انبعاث استجابة عدوانية طبيعية· Bruno, 1986,P.6-7

ويوضح ستراتون وهايس Stratton and Hayes (١٩٨٨) أن مصطلح العدوان يستخدم بعدة استخدامات، فهو يستخدم عامة كى يصف محاولة مقصودة لإيذاء الأفراد الآخرين،ولم يتم التوصل حتى الآن إلى تعريف متفق عليه، ومرجع ذلك إلى أن هذا المسمى يمكن أن ينطبق على سلوك الضرب،وأحيانا على الحالة الانفعالية "الشعور بالعدوانية"،وأحيانا أخرى على الرغبة فى الإيذاء.. (Stratton and Hayes, 1988,P.5

ويذكر فرج طه وحسين عبد القادر وآخرون (١٩٩٣) أن العدوان هو كل فعل يتسم بالعداء تجاه الموضوع أو الذات،ويهدف للهدم والتدمير نقيضا للحياة فى متصل من البسيط إلى المركب أو القصوى·معنى هذا أن العدوان هو كل فعل أو دافع يهدف للهدم والتدمير ولا يخدم الدافع الغريزى للحياة سواء أكان موجها تجاه الموضوع أوالذات،ذلك أن الدفاع عن الأرض- على سبيل المثال - لا يمكن اعتباره عدوانا يخدم الدافع الغريزى للموت،وبالمثل فإن بعض النشاط الإنسانى(كالنشاط الجنسى مثلا) يتسم بمظهر عدوانى

رغم أنها فى خدمة الدافع الغريزى للحياة· (فرج طه وحسين عبد القادر وآخرون، ١٩٩٣، ص ٤٧٩)

ويعرف نبيل حافظ ونادر قاسم (١٩٩٣) السلوك العدوانى بأنه سلوك يعرفه المجتمع أنه كذلك،وينطوى على شئ من القصد والنية،يأتى به الفرد فى مواقف الإحباط التى يعاق فيها إشباع دوافعه،أو تحقيق رغباته فتنتابه حالة من الغضب وعدم الاتزان تجعله يأتى من السلوك ما يسبب أذى له أو للآخرين،والهدف من ذلك السلوك تخفيف الألم الناتج عن الشعور بالإحباط والإسهام فى إشباع الدافع المحبط، فيشعر الفرد بالراحة ويعود الاتزان إلى شخصيته· (نبيل حافظ ونادر قاسم، ١٩٩٣، ص ٢)

ويتضح من خلال عرض مفهوم العدوانية أن غالبية الباحثين أمثال شابلن، وعبد المنعم الحفنى، وفاخر عاقل، وانجلش انجلش، وبرونو، وستراتون، وهايس،ونبيل حافظ قد تناولوا العدوانية فى كل الأحوال باعتبارها عدوانية غير سوية،عدوانية تدميرية سواء ضد الذات أو ضد الآخرين أو الأشياء· وتتبدى هذه العدوانية فى أشكال متعددة كالنقد اللفظى، أو تدمير الممتلكات، أو الاعتداء على الآخرين وسلب حقوقهم، أو تدمير الذات بشكل مباشر أو غير مباشر·

كما أوضح البعض الآخر أمثال فرويد ومخيمر وجولدنسن وفرج طه أن العدوانية يمكن أن تكون عدوانية غير سوية تدميرية، ويمكن أيضا أن تكون عدوانية سوية لها جوانب بناءة ومفيدة فى سلوك الإنسان·

وبهذا نخلص إلى أن العدوانية ليست عدوانية تدميرية غير سوية فحسب، بل يمكن أن تكون أيضا عدوانية بناءة تخدم الفرد فى شتى مجالات حياته، كما أشار الباحث إلى ذلك فى مستهل الفصل الأول من هذه الأطروحة·

ثانياً : مظاهر السلوك العدوانى :

قدم سابينفيلد Sappenfield (1956) تصنيفا للعدوان، فالعدوان فى منظوره ينقسم إلى :

. عـدوان بدنى : أو مـادى صـريح، ويتضـمن إمـا إلحـاق الضـرر بشـخص آخـر، أو ممتلكاته، أو بما يشعر بقيمته من أشياء.

- عدوان لفظى : صريح مثل اللعن واللوم والنقد والسخرية والتهكم والإشاعات.

- والصور غير المباشرة للعدوانية : وتتمثل فى إلحاق الضرر بموضوع العدوان دون أن يكون الفـرد على وعى بالقـصـد أو النيـة العـدوانيـة وراء تصـرفـاته.ومثـال ذلك الآباء والمدرسـون عندما يعـاقبـون أبناءهم أوطلابهم بهدف إعـدادهم لحيـاة أكثـر توافقـا مع مستقبلهم. (Sappenfield, 1956,P.120))

وقام بص Buss (1978) بمحاولة شاملة ارتكزت على تصور يميز بين عدوان الآدميين، وعـدوان الحيـوانات، فالأول ليس من الضـرورى أن يكون بدنيـا أو ماديا فقد يكون لفظيا، وليس من الضـرورى أن يكون مبـاشـرا، فقـد يكون غيـر مـبـاشـر.كمـا لا يشـتـرط أن يكون نشطا Active فقـد يكون سلبيا Pasive ومن ثم فقد انتهى إلى تصنيف من ثمانى فئات يرتكز على ثلاثة محـاور هى : لفظى - غير لفظى، مباشر - غير مباشر، نشط - سلبى، أما الفئات الثمان فهى :

- البدنـى المباشـر النشـط : كالضـرب لفـرد.
- البدنى غير المباشر النشط : كالتعصب ضد الآخر بلا إيذاء.
- البدنى المباشر السلبى : مثل إعاقة مسيـرة أو اعتصـام.
- البدنى غير المباشر السلبى : مثل رفـض آراء ضرورية.
- اللفظـى المباشـر النشـط : كإهانـة فـــرد.
- اللفظى غير المباشر النشط : كترويج إشاعات مفرضة.
- اللفظـى المباشـر السلبـى : كرفض الحديث.
- اللفظى غير المباشر السلبى : مثل رفض الموافقة على شئ، شفويا أو كتابة.

Buss, 1978, P.342))

وقد صنف سوكى 1982) Socci) العدوان إلى ثلاثة أنواع من السلوك وهى:

- العدوان الجسدى المباشر Aggression Direct Physicalمثل الشجار - اللطم - القذف بشئ ...إلخ.

- العدوان غير المباشر Indirect Aggression مثل تحطيم ممتلكات الآخرين-سكب أشياء على الأرض - وإشارات الإغاظة.

- العدوان اللفظى المباشر Aggression Direct Verbalمثل الاستفزاز اللفظى بكلمات القسم - التحدى - الانتقاد والاذلال - التلفظ بألفاظ سيئة.

In : Goldstein and Segall, 1982,P.51))

ويذهب ضياء منير (١٩٨٣) إلى أن أنواع العدوان تتمثل فيما يلى :

- العدوان البدنى : وهو مهاجمة الآخرين بقصد إلحاق الأذى بهم باستخدام أعضاء البدن، والسلاح كالعصا والسكين والمسدس.

- العدوان اللفظى : وهو الاستجابة اللفظية المؤذية والموجهة نحو الآخرين، وتشمل جميع الألفاظ النابية والتهديد،ومثل شتم الخصم بألفاظ مكروهة (فاسد) مثلا (مؤذ).

- العدوان غير المباشر: وهو توجيه الازعاج والأذى إلى الخصم بطريق ملتو وذلك لتجنب الهجوم من الخصم ولإخفاء شخصية المعتدى، وهو إما لفظى مثل نشر الشائعات والنميمة، وإما بدنى كإتلاف الممتلكات للخصم. (ضياء منير، ١٩٨٣،ص ١٨)

ويرى سعد المغربى (١٩٨٧) أن أشكال التعبير عن العدوان تختلف باختلاف السن والثقافة والمستوى الاقتصادى والاجتماعى، فضلاعن أسلوب التربية، والإنسان يستطيع التعبير عن نفسه بالصور اللفظية وغير اللفظية، مستخدما كافة أعضاء جسمه، فهو يعبر عن العدوان بقسمات الوجه بالتجهم والعبوس...، وبالعيون فى نظرات الاحتقار أو الخضوع، وبالفم بالعض والبصق والقىء، وبأصوات الزراية والاحتقار، وباليدين والقدمين عند التلويح بالشار والتهديد والانتقام،فضلاً عن استخدامها بالفعل إيذاء بالضرب

والخنق والركل؛كما يأتى عن طريق الجسم كله بالارتماء على الأرض والرفس والتشنج والإغماء سواء عند الصغار أوالكبار٠وكذلك فى الصور اللفظيةوالتى تتمثل فى الصياح والصراخ وخاصة فى الطفولة، كما تتمثل فى الألفاظ الجارحة والسباب والبذاءة، وفى السخرية والتهكم والنكتة، وكذلك من صور التعبير عن العدوان نجد التمرد والعصيان والمخالفة والعناد والتحدى والتخلف والفشل فى العمل والإهمال، والتجسس، كذلك هو سلوك عدوانى هدفه معرفة أشياء لاستخدامها فى التهديد والإرهاب والابتزاز٠(سعد المغربى،١٩٨٧، ص ٢٧)

ويوضح محيى الدين حسين (١٩٨٧) أن بعض علماء النفس قد ارتأوا العدوان على أنه أى أذى بدنى أو مادى أو معنوى يلحقه شخص بآخر، فعندما يعتدى طفل على آخر بالضرب مثلا فهذا عدوان بدنى،وعندما يعتدى على ممتلكات طفل آخر (لعبه) مثلا فهذا عدوان مادى، وعندما يعتدى على طفل آخر بالسب فهذا عدوان معنوى، وقد ارتأى آخرون أن هذا التعريف غير واف، فهو لا يتضمن بعض مظاهر وصور العدوان الموجهة إلى الذات، فقد لا يقتصر أذى العدوان على الآخر، ولذا يرى هؤلاء تقسيم العدوان إلى عدوان ذاتى (موجه إلى الذات)، وعدوان على الآخرين٠ كما ارتأى بعض ثالث ضرورة أن يستوعب التعريف الصور المباشرة وغير المباشرة، فالصور المباشرة هى أن يتم إلحاق الأذى على نحو صريح وبنية الأذى، أما الصور غير المباشرة فهى التى لا يكون المعتدى على وعى بالقصد أو النية العدوانية مثلما يحدث عندما يوقع طفل طفلا آخر ويصيبه بالأذى أثناء اللعب٠ وهناك من ارتأى صورا أخرى كأن يكون العدوان صريحا أو ضمنيا، فالعدوان الصريح هو الذى نتبينه بشكل واضح حال حدوثه (مثل الركل ورمى الأشياء)، أما الضمنى فهو الذى يأخذ شكلا غير مباشر كأن يكون الفرد عنيدا أو غير متعاون، ومتذمرا ولكن دون مواجهة٠ (محيى الدين حسين، ١٩٨٧، ص ٢٠٥، ٢٠٦)

ومعنى هذا بلغة أخرى أن العدوانية المباشرة تكون عدوانية شعورية صريحة حيث يتجه العدوانى من هذا النوع إلى إلحاق الأذى بالآخرين أوتدمير الأشياء هادفا إلى ذلك صراحة وعلى وعى به.. أما العدوانية غير المباشرة فهى تكون لا شعورية من زاوية

القصد والهدف فالعدوان من هذا النمط إنما يحدث الأذى بالآخرين أو الأشياء دون أن يكون على وعى بالهدف من ذلك.

ومهما يكن من أمر فإن الباحث يؤكد على أن العدوانية سواء جاءت بشكل صريح ومباشر وكان صاحبها على وعى بهدفه من حيث أذى الآخرين، أو كانت بشكل غير مباشر بمعنى أن هدفها والدافع إليها يكون بعيدا عن وعى الفرد .. فإن كل ذلك إنما يقف وراءه ولا شك عوامل لا شعورية وبناء نفسى معين يتمخض عن هذه الأشكال العدوانية المتباينة.

وقد صنف جلاجر (Gallagher 1988) العدوان إلى : عدوان سلبى حيث يكون الفرد عنيدا وغير متعاون ومتذمرا، ولكن بدون مواجهة مباشرة، وإلى عدوان إيجابى حيث نجد الفرد يواجه الآخرين بعدوانه المباشر عليهم. (فى:محمود منسى،ومحمد حسن،١٩٨٨،ص٤٠)

أما فاروق عبد السلام(١٩٩٠) فيرى أن مظاهر وأشكال السلوك العدوانى تنقسم إلى الأنواع الآتية :

١- عدوان جسمى : مثل الضرب والدفع والبصق على شخص والقفزواغتصاب شئ والخنق، والعدوان الجسمى قد يتم عند الاستفزاز وبدون استفزاز.

٢- عدوان لفظى أو رمزى : مثل التهديد اللفظى والمطالب الملحة والوعيد والإيماءات والحط من قيمة الآخرين.

٣- عدوان على شكل جيشان عاطفى : مثل نوبات الغضب.

٤- عدوان غير مباشر : أى الهجوم أو الإيذاء عن طريق شخص آخر أو شئ آخر.

٥- عدوان سلبى : كالعناد والمماطلة والتعويق المتعمد (فاروق عبد السلام،١٩٩٠،ص٨١)

ويذكر نبيل حافظ ونادر قاسم (١٩٩٣) أن هناك أشكالا متنوعة للسلوك العدوانى وهى :

أ - العدوان المادى :ويقصد به أن يلجأ الطفل إلى العنف فى تعامله مع الموقف المشكل أو المحبط الذى يوجد فيه، عن طريق ضرب من يقدر على ضربه من أقرانه، أوتكسير الأشياء وتمزيقها سواء تمت له أو للآخرين أو إحداث الأصوات العالية،أو غلق الأبواب بشدة، وذلك للإحتجاج على الوضع الذى يوجد فيه،والذى لا يرضيه، وقد يستعين بالكبار للإنتقام ممن يضايقونه.

ب- العدوان اللفظى:ويقصد به أن يلجأ الطفل إلى السباب والشتائم أو الاعتراض بألفاظ غاضبة،أو الصراخ والشوشرة حين يحدث فى الموقف الذى يوجد فيه ما يعكر صفو حياته المعتادة ولا يتيح له إشباع حاجاته،وقد يلجأ إلى إستعداء الكبارعلى من يسبب له ضيقا أو ألما أو يلجأ إلى المكر والحيلة لتحقيق أهدافه الخاصة.

جـ- العدوان السلبى : ويقصد به أن يلجأ الطفل إلى الهروب من المواقف الضاغطة والمحبطة، حتى يتلافى ما لا يتفق مع رغباته الشخصية، ولكى يتحلل من التزاماته الأسرية والمدرسية والاجتماعية فى مجالات المعيشة والاستذكار وغيرها. (نبيل حافظ ونادر قاسم،١٩٩٣،ص٢٨٧)

وقد خلص الباحث من التقسيمات السابقة إلى أن السلوك العدوانى يتحدد فى مظهرين هما :

١- عدوانية صريحة موجهة نحو الآخرين، وتأخذ الصور الآتية : عدوان مادى يتضمن إلحاق الضرر بالآخرين أو الأشياء، وعدوان لفظى يتضمن اللمن واللوم والنقد والسخرية والتهكم، والصياح وغير ذلك. وعدوان غير لفظى ويتضمن التجهم والعبوس، ومظاهر الغضب، ونظرات الاحتقار والبصق وغير ذلك. وهذا المظهر ينضوى تحته الشكلين الأول والثانى عند نبيل حافظ ونادر قاسم وهما العدوان المادى والعدوان اللفظى.

٢- عدوانية مستترة موجهة نحو الذات، وتأخذ نموذجا من الصور الآتية:أحاسيس ذنب، وشعور بالإثم، إيذاء النفس، لوم الذات، ويصاحب ذلك اضطرابات سيكوسوماتية

تتمثل فى الأرق والتعب والمغص والإسهال والقئ. وهذا المظهر يندرج تحته الشكل الثالث من أشكال العدوان عند نبيل حافظ ونادر قاسم وهو العدوان السلبى.

ثالثاً : الاتجاهات المفسرة للعدوان

تعددت الاتجاهات التى تناولت تفسير السلوك العدوانى، وذلك لتعدد زوايا الرؤيا والأسس النظرية والمنطلقات الفكرية للاتجاهات السيكولوجية المتعددة، وسوف يتناول الباحث العدوان من خلال الاتجاهات الرئيسية التى تعرضت له، وهذه الاتجاهات هى :

١- الاتجاه السيكودينامى.

٢- الاتجاه السلوكى.

٣- الاتجاه الإنسانى.

١- **الاتجاه السيكودينامى** : approach Psychodynamic

ويفترض هذا الاتجاه أن العدوان يمثل دافعا فطريا، ويعد فرويد Freud أول رائد لهذا الاتجاه حيث يرى أن الإنسان لديه غريزةتعرف باسم Thanantosأى دافع الموت، والذى يعمل متعارضا مع Eros وهى غريزة الحياة. (يوسف الحجاجى،١٩٨٦،ص١٦٠)

ويوضح فرويد أن السلوك العدوانى فطرى غريزى قائم بذاته فى نفس الإنسان. واعتبر عدوان الإنسان على نفسه أو على غيره تصريفا طبيعيا لطاقة العدوان الداخلية التى تنبهه وتلح فى طلب الإشباع، لذلك فهو يعتبر العدوان تدميرا للذات فى الأصل وقد اتجهت إلى الخارج نحو موضوعات بديلة،فالشخص يقاتل الآخر وينزع إلى التدمير لأن رغبته فى الموت قد عاقتها قوى لغرائز الموت. (هول وليندزى،مترجم،١٩٧٨،ص٦٣)

فى حين يرى أدلر Adler وهو أحد المنشقين على فرويد أن العدوان هو الدافع الأساسى فيحياة الفرد والجماعة، وأن الحياة تنحو نحو مظاهر العدوان المختلفة من سيطرة، وتسلط، وقسوة، وأن العدوان هو أساس الرغبة فى التمايز والتفوق، وهذا ما

دعاه إلى أن يقرر أن العدوان هو أساس إرادة القوة، وأن إرادة القوة هى أساس الدوافع الإنسانية· (فؤاد البهى، ١٩٨١، ص ١٨٥).

وربما يرجع الفضل لأدلر فى تأكيده على أن العدوان وهو ما يطلق عليه "الرغبة فى القوة Power" Will to هو الأساس فى الحياة البشرية، والشعور بالدونية(عقدة الرجل الصغير مثل نابليون)تنمى داخل صاحبها اشتياقا تعويضيا فى صراعه للقوة،حتى الحضارة نفسها تنشأ من حاجة الإنسان لزيادة قوته وجها لوجه أمام الطبيعة·

In : Rollo May,1977, P.156)

وذلك أن الإنسان عند أدلر فى صميمه كائن اجتماعى لديه بالفطرة اهتمام اجتماعى فيتجه إلى أهداف تتيح له أن يتخلص من الدونية فى تحقيقه للتفوق، وهو لديه بالفطرة دافع للنضال من أجل التفوق، وهو الدافع الأساسى الذى تتفرع منه كل الدوافع الأخرى، ومن هنا يستحدث الفرد "أسلوب الحياة" وهوطراز تهديه فى تحديد مسالكه،وقد انتقل أدلر فى تطوره الفكرى من العدوانية إلى القوة، إلى التفوق كهدف للحياة، بحيث يمكن القول بأن التفوق، أى العدوانية هى الأساس بدلا من الجنسية عند فرويد، والدونية بدلا من القلق، وأسلوب الحياة بدلا من ميكانيزمات الدفاع· (فى:هجمير،١٩٧٥،ص٢٨١)

بينما ترجع كارن هورنى Karn Horney وهى من الفرويين الجدد العدوانية إلى القلق الذى يحدث نتيجة لاضطراب العلاقة مع الذات، واضطراب العلاقة مع الآخرين من حيث شعور الطفل بالعجز والعزلة عن الآخرين والعدوانية تجاه عدوانية الآخرين، لكن الظروف الأسرية هى وحدها التى تحدد للطفل دلالتها، فتعمل على إظهار القلق وتدعيمه أو على إزالته بالحب والمساندة، وتدفع محصلة تفاعل العوامل الداخلية لدى الطفل مع العوامل الخارجية ببيئته إلى أن يتخذ من العالم أحد الاتجاهات الآتية :

أ - اتجاه ضد الآخرين·

ب- اتجاه مع الآخرين·

جـ- الانسحاب بعيدا عن الآخرين· (فى:أمينة مختار ومحمود عوض الله،١٩٩٢،ص١٥٤)

وهو ما يمكن ترجمته بالعدوانية الموجهة للخارج والعدوانية الموجهة للداخل ضد الذات·

وتذهب كلاين Klein إلى أن العدوان موجود داخل الطفل منذ بداية الحياة، وربما قبل الميلاد، ومن ثم يصبح فى حوزة الطفل عالم داخلى من الخيالات، وفى هذا العالم تتتابع عواطف الكراهية العنيفة تارة، وتمتزج تارة أخرى· وتعتقد كلاين أن قدرة الفرد على أن يخبر كلا من الحب والنوازع الهدامة يعبر عن استعداد فطرى يختلف من فرد إلى آخر فى القوة والتفاعل مع الظروف الخارجية،ويكون الدافع العدوانى عنيفا جدا حتى أن الطفل يمر بخبرات من القلق الشديد، وتعتقد أن النوازع الهدامة تنبثق من إعادة توجيه غريزةالموت نحو العالم الخارجى،وتكتب عن العدوان على أنه كراهية وشراسة، وطمع وحسد وحنق، وتولى اهتماما ضئيلا بأى نواحى ايجابية فيه·((Klein, 1950, P.24

ويقرر لورنز Lorenz أن العدوانية تمثل نظاما فطريا يولد بذاته بشكل مستقل عن أى تنبيه خارجى· والعدوانية أساس تكيف بيولوجى ذى دافع فطرى نشوئى يعمل على بقاء الإنسان· ((Lorenz, 1966,P.52

ويرى سكوت Scott أن العدوانية تنشأ فى الأصل كقوة فطرية ذات أصل نشوئى رافقت تطور الكائن الحى فى مراحله المختلفة· ((Scott, 975,P.172

وتذهب كورسينى Corsini إلى أن طاقة العدوانية تتولد تلقائيا وباستمرار داخل الفرد، وبمعدل ثابت وبمرور الوقت ينمو نشاط العدوانية، وكلما ازداد تراكمها كلما كانت الحاجة إلى المثير ضعيفة لكى يتم تفجيرها أو الخروج بها فى صورة سلوك عدوانى صريح واضح·ويعتبر إفراغ هذه الطاقة من خلال قنوات اجتماعية هو أفضلها، وأفضل مثال لذلك هو التنافس فى مجال الرياضة· ((Corsini, 1987, P.35

وتجدر الإشارة إلى بعض التحفظات التى أثيرت حول هذا الاتجاه فيرى سيرز Sears أن النظرة التى ترى أن العدوان غريزى Instinctive وبالتالى تفترض أن هذا الجانب التدميرى جزء من الطبيعة البشرية لم تساعدنا كثيرا فى فهم سبب لجوء بعض الأفراد دون البعض الآخر إلى ارتكاب جرائم كالسرقة مثلا، أو الاعتداءات البشعة، أو حوادث القتل، أو الاغتصاب، أو الاغتيالات أو لماذا يصبح هذا الشخص بالذات مجرما بينما الآخر من رجال البوليس· عموما سواء كانت وجهة النظر هذه صحيحة أم خاطئة فإنها بلا شك تمدنا بإحدى الطرق التى يمكن من خلالها تفسير السلوك مع الأخذ فى الاعتبار العوامل الأخرى التى تسهم فى ارتكاب الفرد لعمل إجرامى عنيف·

Sears, 1985,P.10))

ويتسنى للباحث أن يرد على تحفظ سيرز هذا، ذلك أن العدوان هو غريزة لدى كل الناس عندما يتم إعلائها بتغير هدفها، أو موضعها، وذلك بضربها ضرباماثلا، فإنها تعبر عن نفسها فى صورة مسالك مقبولة اجتماعيا؛ فالجراح تمت إعلاء العدوانية لديه، وهناك العديد من نماذج السلوك المقبول اجتماعيا الناجم عن إعلاء الفريزة العدوانية.. وعندما لايتم الإعلاء فإن العدوان يعبر عن نفسه فى صورةالعديد من الأشكال غير المقبولة اجتماعيا،وقد تمثل عدوانا مباشرا على الذات، وبشكل صريح كما هو الحال فى الأعصبة والأذهنة.. أو عدوانا على الآخر قد يصل إلى القتل، الأمر الذى يؤدى بالقاتل إلى الوقوع فى الاكتئاب، والذى قد يتأدى به إلى الانتحار، فهو عدوان على الذات، وإن كان بطريق غير مباشر .. وقد يكون العدوان فى صورة مسالك مضادة للمجتمع كالسرقة وغيرها من الجرائم، وهنا أيضا يكون عدوانا بشكل غير مباشر على الذات؛لأن المجرم سوف يقع فى وقت ما تحت طائلة القانون ليعانى العقاب·

٢- الاتجاه السلوكى Behavioristic approach :

ينظرعلماء السلوكية مثل (ولبى وسولتر) إلى الإنسان كتنظيم من العادات التى اكتسبها وتعلمها، وهى عادات تعد محصلة المثيرات التى تعرض لها فى البيئة فاستجاب

لها استجابات معينة، تم تعزيزها وتدعيمها لأنها حققت له أهداف كان يتطلع إليها فى حياته ومن ثم تبدو شخصية الإنسان فى نظر السلوكية كنتيجة لعملية التعلم.

(نبيل حافظ،١٩٨١،ص١٧١،١٧٢)

وسوف يعرض الباحث للعدوانية فى هذا الاتجاه من خلال ثلاثة تيارات سلوكية، وهى السلوكية التقليدية، وتعديل السلوك، والتعلم الاجتماعى.

ففى السلوكية التقليدية يرى أصحاب هذا التيار دولارد وآخرون Dollard and Others أن العدوانية تأتى نتيجة إحباط سابق أو توقع لهذا الاحباط.

Dollard and Others, 1939,P.8)

وقد أكد دولارد أن العدوان دائما هو النتيجة المنطقية للإحباط والعكس،وجود الإحباط يؤدى دائما إلى شكل ما من أشكال العدوان. (Ibid, P.160

ويوضح دولارد وآخرون (١٩٣٩) أن تدخل عائق يعترض السلوك المتجه إلى الهدف، هو الإحباط، والإحباط يؤدى إما إلى استجابة بديلة أو إلى العدوان، فإذا ما انسد الطريق أمام العدوانية فمن الممكن أن تتجه هذه العدوانية ضد بديل أو تنقلب إلى الداخل لتصبح عدوانية ضد الذات. ((Wolman, 1973,P.12

واتفق معهم هاريمان (Hareman 1978) عندما قرر أن كثافة العدوانية تتناسب مع حجم وكثافة الاحباط، فكلما زاد احباط الفرد زادت عدوانيته.

(فى،سميحة عبد الغنى،١٩٨٣،ص ١٨)

وقد توصل دولارد ومعاونيه لبعض الاستنتاجات العامة عن العلاقة بين الإحباط والعدوانية، والتى يمكن اعتبارها بمثابة الأسس النفسية المحددة لهذه العلاقة :

أولاً : تختلف شدة الرغبة فى السلوك العدوانى باختلاف كمية الإحباط الذى يواجهه الفرد، ويعتبر الاختلاف فى كمية الإحباط دالة لثلاثة عوامل هى شدة الرغبة فى الاستجابة المحبطة، مدى التدخل أو إعاقة الاستجابة المحبطة، عدد المرات التى أحبطت فيها الاستجابة.

ثانياً :تزداد شدة الرغبة فى العمل العدائى ضد ما يدركه الفرد على أنه مصدر لاحباطه، ويعتبر كف السلوك العدائى فى المواقف الاحباطية بمثابة احباط آخر يؤدى إلى ازدياد ميل الفرد للسلوك العدوانى ضد مصدر الاحباط الأساسى، وضد عوامل الكف التى تحول دونه والسلوك العدائى، ويؤدى هذا إلى تنوع السلوك العدائى، وتنوع الموضوعات التى يوجه إليها هذا السلوك.

ثالثاً :أن العدوان لا يوجه ضد الذات إلا إذا كانت عوامل الكف التى تحول دون توجيه العدوان ضد الخارج أقوى من تلك التى تحول دون توجيه العدوان ضد الذات، فإذا ما تساوت عوامل الكف،فإن العدوان ضد الذات يصبح احتماله أقوى إن اعتقد الفرد أنه مسئول عن الإحباط.

رابعاً : تعتبر استجابة العداء التى يستجيب بها الفرد ضد مصدر احباطه بمثابة تفريغ لطاقته النفسية. (فى:عبد السلام عبد الغفار،١٩٧٦،ص١٣١:١٣٤)

إن الصياغة الجديدة لنظرية الاحباط - العدوان بناء على التعديل الذى قدمه بيركويتز Berkowitz (١٩٦٩)تسلم بأن الاحباطات البيئية تؤدى إلياستثارة انفعالية، وهذه بدورها تزود السلوك العدوانى بالطاقة، فالقوى التى تستثير وتوجه العدوانية هى استجابات للبيئة. (فى:أمينة مختار ومحمود عوض الله،١٩٩٢،ص١٥٥)

وقد اهتمت الدراسات الكلاسيكية القديمة بالمؤثرات السلوكية للاحباط حيث قام كلا من باركر وآخرون Barker and Others بدراسة مكنوا فيها الأطفال من رؤية حجرة مليئة بالدمى واللعب والعرائس الجذابة لكنهم لم يسمحوا للأطفال بدخول الحجرة، واكتفوا بوقوفهم من الخارج يشاهدون اللعب، يودون اللعب بها، لكنهم غير متمكنين من الوصول إليها، وبعد انتظار فترة من الوقت سمحوا للأطفال بالوصول إليها واللعب بها، فيحين تركوا مجموعة أخرى من الأطفال يلعبون مباشرة بالدمى والعرائس دون منعهم منها من البداية. وقد وجد الباحثون أن الأطفال الذين أحبطوا فى البداية مالوا إلى التحطيم والتعامل مع الدمى بشكل عنيف فى حين أن الأطفال الذين لم يحبطواكانوا أكثر هدوء، وأقل عنفا فى تعاملهم مع الدمى. (Barker and Others, 1941,P.18)

ويوضح فرج طه وآخرون ما توصل إليه دولارد ومعاونيه من أن العدوان يتولد من النتائج المباشرة للإحباط فالفرد وهو يسعى إلى تحقيق أهدافه ينزع إلى العدوان إذا ما واجهه عائق يعطله،وأن هناك فروقا فرديةبين الأفراد فى تفسير وتحديدسبب الاحباط وتوجيه عدوانهم المباشر تبعا لمصدر الإحباط وبالتالى يختلف الأفراد فى الاتجاه الذى تتجه إليه دفعاتهم العدوانية،فقد يدرك الفرد أن أسباب إحباط إشباع حاجاته أو أهدافه هو فرد أو جماعة أو أشياء فى الواقع المادى الاجتماعى، وعندئذ يتجه عدوانه نحو السبب· وقديفسرالفرد فشله فى تحقيق أهدافه إلى عجزه وفقدانه القدرة على تحقيق أهدافه، فيتجه بعدوانه نحو الذات فى صورة لوم الذات أو حتى تدميرها أى يوجه عدوانه نحو ذاته· وقد لا يستطيع الفرد التعرف على سبب الاحباط أو عدم قدرته على مواجهة مصادره فيكبته فيكون العدوان هنا غير مباشر، ويظهر فى شكل بعض الاضطرابات الوظيفية النفسية والعقلية· ويكون العدوان مباشرا على فرد أو شئ هو مصدر الإحباط فى صور مختلفة سواء باستخدام القوة الجسمية أو بالتعبير اللفوى أو الحركى أو بانفصام العلاقة به، أوبالإيقاع به فى مواقف محبطة وضاغطة· وقد يفشل الفرد فى توجيه العدوان مباشرة إلى مصدره الأصلى خوفا من العقاب أو نتيجة الإحساس بعدم الندية فيحول إلى شئ آخر أو فرد آخر تربطه صلة بالمصدر الأصلى،وهنا يكون العدوان غير مباشر·(فرج طه وآخرون،١٩٩٣،ص٢٧٧)

وقد تعرضت هذه النظرية لبعض الانتقادات منها :

١- أن العدوان ينشأ نتيجة لكثير من العوامل بالإضافةإلى الإحباط،وقد يحدث أحيانا فى غياب الإحباط،وعلى سبيل المثال المرتزقةالذين يقتلون الأشخاص مقابل أجر، ودون أن يسبق لهم مقابلة ضحاياهم· (Baron and Others, 1977,P.482)

-2أن نظرية الإحباط تتجاهل فئة من الأفراد يتم تدريبهم وتنشئتهم من جانب الآباء، فالسلوك العدوانى يعتمد على نوع من التدريب والتنشئة التى تلقاها الفرد من قبل، فالعدوان لا يتم ما لم تتوافر له منبهات ترتبط بعوامل انتقال الغضب سواء فى الماضى أو

الحاضر، وأيا كان مصدر هذه المؤثرات أو المنبهات فإن قوة الاستجابة العدوانية تعتمد على كل من قيمة الدلالة العدوانية للمنبه وشدة الاستعداد للعدوان مثل حدة الغضب أو قوة عادات العدوان٠((Bandura and Walters, 1963,P.30

ويرى الباحث أن هذه الأسس التى توصل إليها دولارد ومعاونوه عام١٩٣٩ من خلال دراساتهم عن الإحباط الذى يؤدى حتما إلى العدوان بالإضافة إلى الصياغة الجديدة لهذه النظرية على يد بيركويتز Berkowitz (١٩٦٩) تعتبر اليوم حقائق علمية قائمة فى ميدان علم النفس أكدتها العديد من الدراسات التاليةلها ولم تنجح أى دراسة من الدراسات فى هدم هذه الأسس حتى الآن،وإذا كان هناك البعض من قبيل بارون وزملائه١٩٧٧قد وجهوانقدا لنظريةالإحباط مؤداه أن العدوان لايرجع إلى الإحباط وحده وإنما إلى العديد من العوامل،وأكثر من هذا فقد يحدث العدوان فى غياب الاحباط ودللوا على ذلك بمثال أن المرتزقة الذين يقتلون الأشخاص مقابل أجر ودون سبق معرفة بضحاياهم مما يعنى عدم وجود الاحباط من وجهة نظرهم؛ ويتسنى للباحث الحالى أن يرد على هذا النقد، ذلك أنه يرى احتمال حدوث الإحباط لهؤلاء المرتزقة قديما إبان مراحل طفولتهم أو مراهقتهم مما تأدى بهم إلى أن يكونوا على هذه الشاكلة، وأكثر من هذا فإن الباحث الحالى يذهب إلى أن هؤلاء الأفراد(المرتزقة)يحتمل أيضا أن يكونوا قد تعرضوا لأكثر من غيرهم لإحباط شديد الإسراف الأمر الذى جعلهم يترجمون عن هذا العدوان فى قتل الآخرين مقابل الحصول على أجر مادى الذى يكافئ الحب من زاوية التحليل النفسى، وهكذا فإن هذا السلوك العدوانى لا يمكن أن نرده إلا إلى حدوث إحباط فى وقت سابق، والدليل على ذلك أن ليس كل الأفراد يمكن أن يكونوا من المرتزقة، ويمكن للباحث الحالى أن يتصور شكل هذا الاحباط فهويحتمل أن يكون من جراء فقدان الحب من الأبوين وبالتالى اتجاه عدوانى ضد الآخرين، فكل الآخرين آباء فإذا أعطيتنى المال الذى هو الحب يمكن أن أدمر من أجله أى فرد٠

وهناك نقد آخر لهذه النظرية من جانب بندورا وولترز (١٩٦٣)،عندما ذهبا إلى أن نظرية الإحباط هذه إنما تتجاهل فئة من الأفراديتم تدريبهم وتنشئتهم من جانب الآباء

حيث يرون أن السلوك العدوانى يعتمد على نوع من التدريب والتنشئة التى تلقاها الفرد من قبل، ويذهبا إلى أن العدوان لا يتم ما لم تتوافر له منبهات ترتبط بعوامل انتقال الغضب سواء فى الماضى او الحاضر· ويرى الباحث أن الأمر فى العدوان لا علاقة له بالتدريب كما يذهب باندورا وولترز وإن كان علاقته حاسمة بالتنشئة الاجتماعية،تلك التنشئة التى لايمكن أن تخلو عن احباطات،فربما نرى فردا لا يستجيب استجابة عدوانية لموقف اجتماعى ما وإنما يتقبل هذا الموقف ويسايره،وهذا لا يعنى بحال انتفاء العدوان، فالفرد قد يتعلم أن يكبح عدوانه، ولكنه فى هذه الحالة يتجه إلى الذات، وهذا ما يعرفه الباحث بالعدوان السلبى·

أما بالنسبة لتيار تعديل السلوك فينظر علماؤه أمثال أيزنك، وولبى Eysenck and Wolpe إلى نشأةالمسالك المختلفةعلى أنها تقوم على التشريطات البيئية:التشريط الكلاسيكى، والتشريط الإجرائى·ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار السلوك العدوانى مرتبط بفكرة تحديد معنى القلق كإثارة أوتونومية تحدث عن طريق التشريط الكلاسيكى والتى عادة ما تعرج إلى نوع آخر هو التشريط الوسيلى أو سلوك التجنب الإجرائى· فالكائن الحى من أجل أن يعمل على خفض القلق فإنه يقوم باستجابة تجنب التى من شأنها أن تزيل أو تنهى آثار المثير المؤذى عن طريق التشريط الوسيلى· وبالقدر الذى تكون هذه الاستجابات فعالة فى خفض القلق بالقدر الذى تصبح فيه معززة·

(أمينة مختار،١٩٨٠،ص٦٥)

فإذا كانت استجابة التجنب عن طريق العدوان هى الفعالةفى هذا الخفض اكتسبت التعزيز وأصبحت من الأنماط السلوكية·

فى حين يرى أصحاب تيار التعلم الاجتماعى وفى مقدمتهم باندورا Bandura أن من أهم المبادئ الرئيسية التى يحدث بواسطتها التعلم هى:

١- التدعيم Reinforcement ،وهم فى ذلك يتفقون مع باقى تيارات السلوكية الأخرى·

٢- بالإضافة إلى تفردهم فى التأكيد على أهمية التعلم عن طريق التقليد بالأنموذج Imitation by modeling 0

التدعيم :

إنه المبدأ الأساسى الذى يحكم نشأة واستمرار العديد من أنواع السلوك، بما فيها السلوكيات العدوانية،فكل سلوك يتم تدعيمه (أى تحقق من خلاله كسبا معينا) فى الماضى أو الحاضر سيستمر فى المستقبل وخاصة فى المواقف المشابهة·

(طريف شوقى،١٩٩٣،ص٣٤١)

فالأعمال العدوانية هى إلى حد كبير استجابات متعلمة، والتدعيم هو بمثابة مسهل وميسر أساسى للعدوان· فالناس تتعلم أداء سلوك معين لأن هذا السلوك أعقبه شئ سار أو إرضاء لحاجة (أو يتعلمون أيضا أن يتجنبوا سلوكا ما تعقبه نتائج غير سارة أو مؤلمة)، فالصبى يتعلم الانتقام والثأر مقابل الإهانات فى المدرسة بالشجار مع الذى أهانه أو عذبه لأن والده امتدحه على دفاعه عن حقوقه حينما فعل ذلك· أو الطالب ربما يتعلم ألا يعارض أستاذه فى حجرة الدراسة لأن المعارضة تغضب الأستاذ وتعبسه·

Sears, 1985,P.12)

وقدم باندورا Bandura العوامل التى تساعد على استمرار السلوك العدوانى فى ضوء نظرية التعلم الاجتماعى وتشمل :

- التدعيم المباشر الخارجى : المتمثل بامتداح الوالدين أو المجتمع لسلوك الفرد العدوانى·

- تعزيزات الذات : إذ يرى المعتدى أن سلوكه يجلب له نفعا يحقق له مصلحة، أو لأفراد أسرته·

- التدعيم البديلى : المتمثل برؤية الفرد المكاسب المادية التى يحصل عليها المعتدى، وتخلصه من الأضرار المحتملة، فيحاول هذاالفرد تقليد المعتدى فى عدوانه·

- التحرر من عقاب الذات: بأن يجرد المعتدى عليه من الصفات الإنسانية، ويقنع ذاته بأن المعتدى عليه يستحق الاعتداء عليه، والحاق الأذى به· (Bandura, 1978,P.21)

وأوضح كـراندال Krandal أن هنـاك أربع حـالات يسـتطيع أن يتـعلم منهـا الطفل الاستجابات العدوانية، وهذه الحالات هى :

١- حالة التدعيم السلبى، عندما يحصل المعتدى على أهداف بالسلوك العدوانى.

٢- حالة التساهل الوالدى تجاه السلوك العدوانـى.

٣- أن يمثل الوالدان أنموذج الاستجابات العدوانية.

٤- حالة التدعيم الايجابى للعدوانية من خلال شعور الفرد بخفض استثارة الغضب والكراهيةمن خلال الاستجابات العدوانية.((Krandal,1983,P.11

التقليد بالأنمـوذج :

يذهب باندورا Bandura إلى أن ظواهر التعلم التى تنتج من خبرات مباشرة، يمكن أن تحدث بشكل بديلى عن طريق مـلاحظة سلوك الآخرين ونتائجه بالنسبة إليهم، ومن ثم فيوسع الفرد على سبيل المثال أن يكتسب نماذج استجابية معقدة بمجرد ملاحظة أداء هذه النماذج.((Bandura,1969,P.118

ومن هنا فقد "ترجع نشأة العدوان إلى التقليد والأنموذج، كما هو الشأن عندما يعتدى الصغار بالضرب عليالدمى التى يلعبون بها مقلدين فى ذلك الكبار، سواء أكان هذا الضرب موجها لغيرهم من الكبار، أو إلى الصغار، أو حتى موجها لهم".

(لازاروس، مترجم،١٩٨١،ص٢٠١)

ويرى باندورا وولترز Bandura and Walters أن تقليد السلوك العدوانى من قبل الآخرين يشتمل على عمليتين جوهريتين أساسيتين هما :

١- إعادة استخدام الطفل (الذى يشاهد النماذج العدوانية) السلوك العدوانى الجديد.

٢- اختزال عوامل الكف لدى الطفل، ويسمح له هذا بأن يسلك السلوك العدوانى بطريقة مألوفة، ويقول باندورا :إن الأطفال يميلون إلى تقليد النماذج العدوانية المرغوبة

من قبل الكبار، والتى يحصلون على الثواب إذا قاموا بها بصورة أكبر من النماذج العدوانية التى يعاقبون عليها·((Bandura, 1963,P.3-15

ومن أهم الدراسات التى أجريت فى هذا الميدان تجربة باندورا Bandura عن أثر التقليد فى تكوين السلوك العدوانى لدى الأطفال "أطفال الرياض" وتتلخص فكرة هذه التجربة فى تقسيم عينة من أطفال الرياض إلى مجموعتين، أحدهما تجريبية والأخرى ضابطة، وقد شاهدت المجموعة التجريبية أحد الباحثين فى سلوكه العدوانى تجاه إحدى الدمى حيث أخذ يضربها ويدوس عليها بقدمه ويركلها برجله، ولم تشاهد المجموعة الضابطة هذه العملية· ثم تركت كل مجموعة لتلعب ببعض الدمى الشبيهة بالدمية التى أوقع عليها الباحث الضرب والركل، وبلعب أخرى غيرها· وقد سجل الباحثون سلوك الأطفال فى المجموعتين دون أن يرى الأطفال الباحثين الذين يرصدون نشاطهم أثناء لعبهم· ودلت نتائج هذه التجربة على أن سلوك أطفال المجموعةالتجريبيةأصبح عدوانيا تجاه تلك الدمية، ولم يتغير سلوك أطفال المجموعة الضابطة إلى هذا المسلك العدوانى·

(فؤاد البهى،١٩٨١،ص١٧٨)

ويرى الباحث أنه لا يمكن أن يقتصر الأمر فى العدوان على تعلمه عن طريق التقليد والتدعيم .. فهذا تركيز محض على أثر البيئة فى إنكار تام لأثر الوراثة، فلم يعد ينظر إليالفرد على أنه مرآة للمجتمع .. ذلك أنه أصبح من المقطوع به الآن أن الشخصية وكافة ظواهرها لا يمكن أن تقتصر على الوراثة فحسب،أو البيئة فحسب، بل هى محصلة للصراع بين ما هو وراثى وما هو بيئى·

٣- **الاتجاه الإنسانى** Human attitudes :

يناصر الاتجاه الإنسانى القيم الذاتية للإنسان، وأنه لديه إمكانية النمو السوى والتحكم فى سلوكه ومصيره من خلال إدراكاته·وسوف يعرض الباحث لمفهوم العدوانية من خلال التيارات الرئيسية فى هذا الاتجاه ومنها : المتمركز على الشخص-البدائلية الإنشائية-الجشطلتى-الوجودى·

يؤكد روجرز Rogers فى التيار المتمركز على الشخص على أن الناس خيرون فى الأساس ولذلك فإنهم ليسوا فى حاجة إلى ضبط اجتماعى،بل وأكثر من هذا فإنه يعتقد أن محاولة ضبط الإنسان هى التى تجعله يسلك سلوكا سيئا٠ (Rogers, 1961,P.194, 195)

ونظرة روجرز - هذه - إلى الطبيعة الإنسانية تجعله واحدا من دعاة الاتجاه الإنسانى فى علم النفس، حيث يقرر (١٩٦١):"إن تعاطفى ضئيل مع المفهوم الشائع بأن الإنسان فى أساسه غير عقلانى، وأن نزعاته إذا لم تتم السيطرة عليها فسوف تؤدى إلى تدمير غيره وتدميره هو أيضا٠إن سلوك الإنسان عقلانى ورائع، ويتحرك فى تعقيد بالغ الدقة والنظام نحو الأهداف التى يحاول تكوينه العضوى الأول الوصول إليها"٠(Ibid, P.27))

ومع هذا فإن روجرز يدرك - بطبيعة الحال - أن الأفراد يتصرفون فى بعض الأحيان بطرق غير ملائمة ولكنه يذهب إلى أن هذه التصرفات لا تتسق مع الطبيعة الإنسانية، إنها تنشأ من الخوف والأساليب الدفاعية٠ فيقول روجرز "وأنا على وعى تام بأن الأفراد نتيجة لخوفهم الداخلى ولدفاعاتهم قد يسلكون، بل ويسلكون فعلا بطرق قاسية على نحو غير معقول ومدمرة تدميرا مفزعا، وغير ناضجة ونكوصية،ومضادة للمجتمع ومؤذية٠ (Ibid, P.27))

وفى القضية الحادية عشرة من القضايا الإثنتين والعشرين التى يقدمها روجرز عن تصوره للشخصيةالإنسانيةيقرر بأنه مع حدوث الخبرات فى حياة الفرد فإنها إما أن:

أ - يعبر عنها رمزيا وتدرك وتنظم فى علاقة ما مع الذات٠

ب- أو يتم تجاهلها لعدم وجود علاقة مدركة مع بنية الذات٠

جـ- أو يتم إنكار الصورة الرمزية بالنسبة لها، وتشوهه لأنها لا تتسق مع بنية الذات٠

(هول،ولندزى،مترجم،١٩٧١،ص ٦٢٣،٦٢٤)

وإذا كان الإدراك إنتقائى، وأساس الانتقاء هو مدى إتساق الخبرة مع صورة الذات لدى الفرد فى أثناء عملية الإدراك٠ وإنكار الخبرة معناه تزييف الواقع،سواء أكان ذلك

بالقول لعدم وجوده،أو بإدراكه فى صورة مشوهة· فقد ينكر الفرد مشاعره العدوانية لأنها تخالف صورته المسالمة الودودة، وفى هذه الحالة يغير من مشاعره باسقاطها على الآخرين، وعن طريق تصوير رمزى·

ومما سبق يتبين لنا أن روجرز كواحد من أعلام التيار الإنسانى فى علم النفس قد تحدث عن العدوانية، ولم ينكرها بحال رغم تقريره بالطبيعة الخيرة للإنسان، وقد أرجع روجرز سبب ظهور العدوانية، والسلوك المضاد للمجتمع بوجه عام إلى سببين هما الخوف والدفاعات·

وفى تيار البدائلية لكيلى Kelly تعد نظريته عن الشخصية من النظريات الهامة فى هذا الصدد : "ذلك أن كيلى فى الأساس - فينو مينولوجى فيعتقد أن الخبرة الشعورية البكر ينبغى أن تكون مركز اهتمام علم النفس، ولا ينبغى أن نهتم بمن أين صدرت هذه الخبرات، أو تقسيمها، كما يمكن اعتبار نظرية كيلى عن الشخصية نظرية وجودية،من حيث إنها تؤكد على المستقبل لاعلى الماضى،ولأنها تفترض أن الناس جميعا أحرار فى اختيار قدرهم، وأكثر من هذا فإنه يمكن اعتبارها نظرية إنسانية لأنها تؤكد على قدرة الناس المبدعة، وعلى خيرية الإنسان وقدرته على حل مشكلاته"·

(جابر عبد الحميد جابر،١٩٨٦،ص٥٠٠،٥٠١)

ومهما يكن من أمر فإن الذى يعنينا فى نظرية كيلى إجابته وتفسيره على السؤال الذى طرحه : لماذا يظهر الموظف الذى يسعى للترقية اتجاها عدائيا نحورئيسه؟ ويجيب كيلى مفسرا بأننا لا نبحث عن اللذة، ولا نسعى للحصول على مكافأة فى الحياة، وإنما نسعى لتحسين قدرتنا على التنبؤ فالموظف يجد بديلين أمامه هما : إما العداءوالخصومة، أوالخضوع والمسايرة إنه يقدر العداء والخصومة لأنه يعرف ما يتوقع حين يعبر عن العداء نحو رئيسه· أما اختياره للخضوع فإنه يعنى أن يعيش فى شك وفى غير يقين، وإذا كان هذا العداء لم يسفر عن مكافأة أو لذة، وإنما تادى إلى الألم والتعاسة إلا أنه كان متأكدا من المستقبل"· (Kelly,1955,P.57))

ويؤكد كيلى على اللازمة الثنائية Corollary Dicholomyحيث يقرر "يتألف نسق الشخص التكوينى من عدد محدود من التكوينات الثنائية أوذات القطبين، ومن هذا التصورأوالتكوين الشخصى الخاص (ودى / عدائى) تتأدى إلى أنه لكى يكون الفرد غير ودود لابد أن يكون عدائيا، ولكن هل من المعقول أن نقول أن الأشياء غير الودية وهى كثيرة فى العالم تكون عندئذ عدائية؟ فقطعة من الخيط أو إطار سيارة،وما إلى ذلك ليست ودودة، ولكن هل يصدق عليها أنها عدائية؟ الإجابة هى بالنفى، لأن التصور أو التكوين الشخصى (ودود/ عدائى) شأنه شأن التكوينات الشخصية جميعا يتصل ويتعلق فحسب بمجموعة من الوقائع· وهذا الجانب من التكوينات الشخصية يوصف فى لازمة المدى (التكوين مريح فى التنبؤ، أو فى توقع مدى محدود من الوقائع فحسب)·

Ibid, P.57)

ويؤكد كيلى على أن الجوانب الوحيدة التى تتدخل فى أسلوب المحاولة والخطأ الذى يحاول به الفرد أن يعرف العالم ويراه على نحو صحيح هى الشعور بالإثم والكراهية· فالكراهية هى "الجهد المستمر لانتزاع شاهد ما على مصداقية نوع من التنبؤ الاجتماعى الذى أخطأ إدراكه" والشعور بالإثم هو "الوعى بارتحال الذات عن البنية الأساسية لدورها"·أى هو الشعور الذى نشعر به حين نفشل بما يتناقض مع التنبؤات بسلوكنا·(Ibid, P.58)

ومما سبق يتضح أن كيلى وهو الذى لا يتحدث عن اللاشعور بينما يركز على الاهتمام بالخبرة الشعورية البكر، ولا يؤكد على الماضى بل يؤكد على المستقبل، ولا يفترض نزعات أصيلة للشر والعدوانية لدى الإنسان، وإنما يؤكد خيرية الإنسان،مع كل هذا لم ينف وجود الاتجاهات العدائيةمن الفرد تجاه الآخرين وفسر القيام بمسالك عدوانية على أنها وسيلة للوصول إلى الهدف الذى يتنبأ به الفرد تنبؤا صحيحا، حيث يؤكد على أنه ينبغى على الفرد ألا يهدف إلى الحصول على اللذة أو على مكافأة فى حياته، وإنما ينبغى أن يسعى لتحسين قدرته على التنبؤ ولو سلك فى سبيل ذلك مسلكا عدوانيا·

وإذا كان الباحث قد تحدث عن نظرية روجرز، ونظرية كيلى بحسبانهما نظريتان تتدرجان تحت التيار الإنسانى فى علم النفس فإن الباحث يرى من الضرورى أن يستجلى رأى ماسلوMaslowفى العدوان،وهوالذى كان المتحدث باسم علم النفس الإنسانى، ولقد قام بهذا بحماس شديد كما لو كان يدافع عن عقيدة.

ويتسنى للباحث أن يؤكد على أن وحدة بناء الشخصية عند ماسلو هى زملة الأعراض Syndrome وقد عرفها بأنها "مركب منظم من الخصائص الظاهرة التنوع - عناصر سلوكية، وأفكار، ونزعات للعقل، ومدركات ..إلخ- التى لها وحدة مشتركة"، فالفرد الذى ينخفض تقديره الذاتى لديه قد ينغمس فى أفكار وأفعال مدركات تبدو فى ظاهرها منفصلة ولا رابط بينها بالمرة، ولكن الدراسة والتعمق تكشف عن علاقة دينامية بينها وبين محاولته إستعادة تقديره لذاته". ((Maslow,1954,P.32

ومن الخصائص التى حددها ماسلو لزملة الشخصية، مايلى :

١- "أن أجزاء الزملة يحل بعضها محل البعض الآخر بمعنى أنها قابلة للتبادل، فإذا بذل الفرد جهدا لينال الحظوة عند رئيسه فى العمل، وذلك لإشباع حاجته إلى الأمن ولم يفلح فإنه يستطيع أن يلجأ إلى عدد من المسارات الأخرى لتوفير الأمن النفسى لذاته

٢- تتميز الزملة بخاصية الدائرية من حيث التأثير والتأثر"الإحالة المتبادلة"أى أن الجزء لا يؤثر فى الآخر بالمعنى الاختزالى التحليلى وإنما تتصل هذه الأجزاء إتصالا ديناميا فالخوف من الآخرين ليس ببساطة سببا للعداء نحوهم، كما أن العداء نحوهم ليس سببا للخوف منهم إن هذين الجزئين من الزملة سببان ونتيجتان الواحد منهما للآخر، أى أن كل منهما يتصل بالآخر إتصالا ديناميا.

٣- الزملة تقاوم التغيير وتميل إلى المحافظة على نفسها، وأن تعيد ترسيخ نفسها بعد التغيير، غير أن الزملة حين تتغير فإنها تفعل ذلك ككل، وليس جزئيا لأنها وحدة وجشطلت. والتغير المميز الذى يحدث للزملة هو ميلها واتجاهها إلى مزيد من الإتساق، وهكذا فإن الشخص غير الآمن يميل أن يصبح غير آمن فى جوانب متزايدة من حياته".

Ibid,P.195,196))

ومهما يكن من أمر فإن ماسلو يفسرالسلوك العدوانى بالرجوع إلى الارتباط القائم بين تقدير الذات، والإحساس بالأمن، فالشخص الذى يتميز بتقدير عالى لذاته، وإحساس عالى بالأمن يتميز سلوكه بما يشير إلى قوة الشخصية وحب الآخرين، وعلاقة الرحمة بهم والحماية لهم. أما الشخص الذى يتميز بتقدير عالى لذاته وإحساس منخفض بالأمن فإن سلوكه يتميز بكراهية واحتقار الآخرين، والخوف منهم، كما يستخدم القوة والعدوان لايذاء الآخرين والسيطرة عليهم. (Maslow,1970,P.277,278))

وبعد أن انتهى الباحث من عرض تفسير السلوك العدوانى من وجهة نظر أكثر المتحمسين لعلم النفس الإنسانى وهو ماسلو، ذلك الذى ارجع السلوك العدوانى غير السوى إلى الشخصية المتميزة بتقدير عال للذات مع افتقارها فى ذات الوقت للإحساس بالأمن - فيرى الباحث أنه من الأهمية بمكان أن يعرض لوجهتى نظر كل من بيرلز Perls ممثلا لمدرسة الجشطلت، ورولومای Rollomayممثلا للوجودية؛ وذلك حتى تكتمل اللوحة ويكون الباحث قد عرض للعدوانيةفى الاتجاه الإنسانى لدى مختلف العلماء والمدارس التى تنضوى تحت هذا الاتجاه.

فبالنسبة لبيرلز Perlsفإن العدوانية لديه هى "وسيلة الكائن الحى للتعامل مع بيئته من أجل إشباع حاجاته، وبه يواجه كل مقاومة تقف حائلا فى طريق إشباع تلك الحاجات". فالعدوان عنده لا هو غريزة، لا ولا هو طاقة، وإن كان يضطلع بوظيفة بيولوجية.. به يتعامل مع البيئة لإشباع حاجاته وبه أيضا يتغلب على العقبات القائمة فى البيئةوالتى تحول دون هذا الإشباع.ومعنى هذا أن وظيفة العدوان ليست التدميرأو التحطيم،وإنما هى استبعاد (أو التغلب على)كل مقاومة قائمة فى الحقل تحول دون إشباع الحاجات،مع ترك الشئ - قدر المستطاع - سليماً ليتسنى استخدامه فى عملية الإشباع". (فى:باترسون،مترجم،١٩٩٠،ص٣٣٥)

وهذه الرؤية إنما تساير ما يؤكده بيرلز بكلماته عندما يقول "إننا لا ندخل المنطقة التى لا نعرف عنها شيئا وهى ما يسمى باللاشعور،فقط نعير جل اهتمامنا لما هو واضح

وجلى وعلى السطح كله"- ويستطرد - اننى لا اعتقد فى الكبت، فنحن لا نستطيع أن نكبت حاجة ما، وإنما نستطيع أن نكبت فقط تعبيرات معينة عن هذه الحاجات" ,Perls, 1969,P.57)

ويرى بيرلز "أن العدوان يشبه عض أو قضم الطعام لإشباع الجوع، كما يرى أن استخدام الأسنان يعتبر أفضل تعبير بيولوجى عن العدوان .. هذا العدوان بالأسنان يخدم عدة أغراض فهو يخلص الفرد من الهياج أو الثورة وينأى به عن عقاب ذاته بالتهجم والجوع، وفى نفس الوقت فإنه ينمى الذكاء، ويكون الفرد على وعى تام بأنه فعل شيئا جيدا لصحته" (فى:باترسون،مترجم،١٩٩٠،ص٣٣٥)

ويرى الباحث أن بيرلز مع إنكاره للاشعور وللكبت فإنه لم يستطع أن يتخلص تماما من تدريبه المبكر على التحليل النفسى، وكل ما فى الأمر أنه استبدل الغريزة الجنسية فى التحليل النفسى بغريزة الجوع وجعلها هى الغريزة الأساسية.. وعندما يذهب بيرلز إلى أن العدوان إنما هو وظيفة بيولوجية لإشباع الجوع وبالتالى فهو يخلص الفرد من الهياج،ومعنى ذلك - فى رأى الباحث - أنه يضطلع بعملية تصريف،والتصريف - كما هو معروف - لا يقوم إلا فى حالة وجود طاقة تحتاج إليه .. ومن ثم يتضح بجلاء أن بيرلز وقع فى تناقض مع نفسه عندما ذهب إلى أن العدوان ليس بغريزة ولا طاقة.

فإذا انتقلنا إلى رولومای Rollomay فهو يرى من خلال نظرية الوجودية أن كل شخص لديه حاجة إلى توكيد الذات وذلك من أجل اثبات وجوده، هذه الحاجة لا يتأتى الوصول إليها إلا من خلال امتلاك الفرد للقوة التى تمده بالشجاعة التى يواجه بها صراعه وتحديه للقوى المعارضة، ومن أجل الحياة. ((Rollomay, 1974,P.19,20

ومن خلال هذا التصور فهو ينظر إلى العدوان على أنه مخرجة، هوتحرك إلى الخارج نحو شخص أو شئ ما يراه الفرد مختلفا عنه من أجل محاولة اكتساب القوة والهيبة والاحترام، والسيطرة على الآخرين، من أجل ما يكرس له الفرد نفسه من مبادئ واهتمامات.. فالعدوان هو الفعل الذى يتحرك إلى منطقةالآخر من أجل إعادة بناء

القوة· ويظهر هذا العدوان فى المجال عند النقطة التى ينبثق فيها الصراع على السطح بشكل علنى، وهذا الصراع ليس صراعا لا شعوريا وإنما هو صراع شعورى صريح Overt Conflict ينبثق من مجاهدة الفرد لنفسه· ((Ibid,P.149

وتتباين أشكال العدوان - بحسب رولومای - بسبب تباين المعنى الأصلى اللاتينى للكلمة Aggredi والتى تعنى الاقتراب والتقدم أو التحرك إلى الأمام وهى تستعمل فى معنيين؛ الأول الاقتراب من شخص ما للحصول على النصيحة أو الحب، والثانى التحرك ضد شخص أو نحوه بنية الأذى.. ويؤكد رولومای على أن السلام ليس هو نقيض العدوان وإنما هى العزلة والتى ينعدم فيها الاتصال تماما· ((Ibid,P.150

ومما سبق، فإن هذا الدياليكتيك من التحرك نحو أو ضد الآخر هو الذى يحدد الأشكال المتباينة للعدوان ويصنفها رولومای على النحو التالى :

١- العدوان التخريبى : وهو التحرك نحو الآخر بهدف سلب القوة منه، وذلك من أجل حماية ذاتية الفرد أوزيادة قوته، وبغرض توقيع الأذى والألم على الآخرين .. وهذا العدوان ينقسم بدوره إلى :

أ - عدوان موجه إلى الخارج·

ب- عدوان موجه ضد الذات .. حيث يمارسه الفرد داخل الذات·

٢- العدوان البناء(×) :وهو يعنى اختراق الحواجز من أجل إنشاء علاقة مع الآخر وليس رغبة فى الأذى،بل بقصد التغلغل داخل وعى الآخر من أجل صد القوى التى تهدد سلامة الفرد وتحقيق ذاتيته وأفكاره فى بيئات معادية· وهذا الشكل من العدوان يحظى باهتمام أكبر من رولومای· وعلى جانب آخر، فعندما يمارس الشخص العدوان البناء ضد الذات وذلك ما يظهر عند الفنانين والأدباء والكتاب عموما فكل هذه الفنون ينبغى أن تكون عدوانية على نحو ما دونما أن يكون بالضرورة ولع أفرادها بالقتال أو الاشتراك فيه ذلك أن معركتهم الحقيقية داخل أنفسهم وتفجير لإبداعاتهم·
Ibid,P.152,153))

ويرى الباحث أن ما قال به رولومای عن العدوانية البناءة يتفق معه مخيمر فيما ذهب إليه من أن العدوانية السوية البناءة ما هى إلا الايجابية التى تتضح فى شتى صور الحياة.. وأكثر من هذا فقد كان مخيمر أكثر استبصارا عند عرضه لأشكال العدوان المختلفة حيث يرى أن العدوانية تتخذ عند كل فرد نسقا فريدا من الانتظامات الفرعية تتوزع فيه الاستثمارات ما بين السادية والمازوشية والنظارية والاستعراضية، بحيث يكون فى تباين هذه الأنساق الفرعية الأربعة من فرد إلى فرد ما يقيم الطابع الفردى الفريد للنسق الكلى عند كل واحد من الأفراد٠ (مخيمر،١٩٨١،ص٩،١٠)

وهكذا، وبعد أن عرض الباحث للعدوانية فى الاتجاهات النفسية المختلفة، فظهر أن العدوان من وجهة النظر السيكودينامية هو دافع فطرى أو قوة فطرية قائمة بذاتها فى النفس البشرية ويعبر هذا العدوان عن نفسه بأشكال عدوانية متباينة تبعا لتباين السياقات البيئية٠

أما من وجهة النظر السلوكية، فقد رأينا أن السلوكية الكلاسيكية قد أكدت على أن الإحباط هو العامل الحاسم المسبب للعدوانية تلك التى تعبر عن نفسها فى صورة مسالك عدوانية مختلفة سواء كانت لفظية أم مادية أم سلبية .. فى حين نجد أن معدلى السلوك وأصحاب التعلم الاجتماعى لم يحاولوا تفسير العدوان وتبين أسبابه٠ وانصب تركيزهم فقط على السلوك العدوانى بحسبانه سلوكا متعلما موضحين أن هذا السلوك يثبت ولا شك عندما يلقى التدعيم والتعزيز .. وفى المقابل يمكن استبعاد هذا السلوك عن طريق الانطفاء٠

أما الاتجاه الإنسانى وإذا كان يلح بالأهمية ويؤكد على الطبيعة الخيرية للإنسان فإنه لم ينف العدوان .. فنرى بيرلز يؤكد على أن العدوان لا يعنيالتخريب أو التدمير وإنما يعنى التغلب على المقاومة التى تعترض إشباع حاجات الفرد دون ضرر بمصادر تلك المقاومات .. وهذا ولا شك جزء من الواقع، ولكن ألا نرى عدوانا تخريبيا وضارا حولنا؟هذا ما أغفله بيرلز.فإذا ماانتقلنا إلى رولومای نجد أن العدوان عنده هو واحد

من أهم النسق الهامة فى وجود الإنسان، وهذا العدوان يظهر فى المجال عند النقطة التى ينبثق فيها الصراع على السطح بشكل علنى،وهذا الصراع ليس صراعا لاشعوريا وإنما هو صراع شعورى ينبثق من مجاهدة الفرد لنفسه ومن أجل محاولة اكتساب القوة والسيطرة لتحقيق المبادئ التى يؤمن بها٠ وقد قدم رولومای تصنيفا لأشكال العدوان عرضها الباحث فى الصفحات السابقة٠

ويرى الباحث أن وجهات النظر هذه لا تستأثر واحدة منها بكل الحقيقة وإن كانت ولا شك تنطوى على جزء من الحقيقة.. فالعدوان أساسه فطرى ذلك أنه موجود لدى كل الناس كما يذهب الاتجاه السيكودينامى،وإنما يظهر عندحدوث الاحباط ويترجم عن نفسه فى صورة مسالك عدوانية متباينة مادية أو لفظية أو سلبية كما تذهب السلوكية الكلاسيكية، ويمكن لهذه المسالك أن تثبت فى صورة تعلم عندما تلقى التدعيم والتعزيز كما يذهب معدلوا السلوك وأصحاب التعلم الاجتماعى٠ كما أن فض الصراع الذى هو جوهر الحياة يتطلب بالضرورة للعدوان الذى يغدوايجابيا عندما يكون حافزا على تخطى الصعاب والعقبات التى يلاقيها الفرد على طريق تقدمه وصيرورته٠

هذا وسوف يقتصر الباحث فى هذه الدراسة على تناول العدوان غير السوى بمظهرية الصريح والمستتر واللذين ينطويان على أشكال ثلاثة وهى العدوان المادى، والعدوان اللفظى، والعدوان السلبى وفقا لما جاء بمقياس عين شمس لأشكال السلوك العدوانى عند الأطفال (إعداد نبيل حافظ ونادر قاسم)٠

رابعاً : السلوك العدوانى عند الأطفال

يذهب هاريس إلى أن الفرد فى مراحل طفولته الأولى يفتقد الألفاظ التى تساعده عليتكوين معانى لخبراته،ويواجه عددامن الحاجات التى تتطلب إشباعا فوريا كالحاجات البيولوجية والحاجة إلى المعرفة وإلى الاكتشاف، وإلى التعبير عن مشاعره، وإلى أن يخبر مشاعر السرور المصاحبة للحركة والاكتشاف، ثم يواجه بمطالب ملحة من البيئة، وخاصة من الوالدين، وبأن يتخلى عن هذه الإشباعات فى سبيل الحصول على تقبل الوالدين،ذلك

التقبل الذى يأتى سريعا ليختفى أيضا بذات السرعة،دون أن يستطيع الطفل إدراك العلاقة السببية المختلفة، ودون أن يفهم ما الذى أدى إلى ما حدث وينتج عن هذا الإحباط مشاعر عدوانية تتجمع فيما بينها لتكون عند الطفل مفهوما سلبيا عن ذاته. (فى:عبد السلام عبد الغفار،١٩٧٦،ص١٢٨)

ويظهر العدوان لدى الطفل فى مرحلة مبكرة، حيث يصاحب المولود ثورات الغضب فى صورة دفع ورفس باليدين والرجلين ويمكن أن يكونا هما الأساس للعدوان البدنى بعد ذلك، بمعنى أن هذه العناصر الحركية من مكونات الغضب وقد تنتظم بعد ذلك، من خلال الخبرات الاجتماعية، وتكون أفعالا عدوانية مباشرة على الآخرين. (محمد إسماعيل،١٩٨٦،ص٢٨٨)

وقد سبق للباحث أن أشار فى مهد حديثه عن العدوانية فى الفصل الأول إلى ما ذهب إليه فرويد من أن بداية ظهور العدوانية عند الطفل يكون فى المرحلة الفمية السادية، حيث إن الطفل يمض على موضوع حبه الأول، وهو الثدى، بل وعلى كل ما يقع فى فمه، وذلك يتدعم بهذه المؤثرات الناتجة عن بزوغ الأسنان، بل ويتدعم أكثر بالإحباطات الناجمة عن الفطام.. ثم تتطور العدوانية لدى الطفل إبان المرحلة الأستية السادية، والتى تحتل العامين الثانى والثالث من عمر الطفل، فمن طريق استخدام الطفل لعضلاته العاصرة، والتحكم فيها يتسنى له أن يعارض الكبار فيقوم بالإخراج فى الوقت الذى يريده وتتكون لديه القدرة على المنح والمنع.. بينما تتجلى العدوانية فى المرحلة الأوديبية والتى تحتل الأعوام الرابع والخامس والسادس من عمر الطفل، فتتجلى منافسة الطفل للأب من نفس جنسه فى محاولة منه للاستئثار بالأب من الجنس المخالف، الأمر الذى يصل به إلى حد تمنى موت هذا الأب.

ومن ثم فإذا كان الأطفال فى فترة الرضاعة يستثار غضبهم عادة نتيجة ألم، او خوف، خذلان، ولا يدوم غضبهم عادة غير فترة وجيزة، ويتلاشى بأسرع مما ظهر، ولا ضرر ينجم عنه، وتستطيع الأمهات وسائر الكبار فى بيئة الطفل أن يعينوه على التغلب على مشاعر الغضب التى تؤلمه بالوسائل الآتية :

١- إزالة مصدرالضيق بأسرع ما يمكن.

٢- إبداء الحنان والعطف لكيلا يشعر الطفل بأن عليه أن يواجه وحده كل هذا الانفعال الغامر.

٣- الاحتفاظ بالهدوء كى يدرك الرضيع أن أحدا لا يعلق أهمية ما على مشهد الغضب. (سيبيل إسكالونا،مترجم،١٩٨٦،ص٢٦ : ٢٧)

أما عن العدوان فى مرحلة ما قبل المدرسة (أقل من ٦ سنوات) فإن الطفل يكتشف أنه يستطيع أن يجعل الآخرين يسايرون رغباته، أى أن يحصل على الإثابة من البيئة الاجتماعية،بالإيذاء وهو كلما إزداد علماً بدوافع الآخرين إزدادت مهاراته فى استخدام هذه الوسيلةمن وسائل السيطرة،وتتحدد أنواع الأساليب التى يتعلمها الطفل بنوع الاستجابات التى تصدر عن الوالدين وغيرهما، كما أن المدى الذى يصل إليه دافع العدوان عنده يتوقف على ما تنطوى عليه استجابات الوالدين والكبارمن إثابة حين يسلك سلوكاً عدوانياً . (جون كونجر وآخرون،مترجم،١٩٨٧،ص٢٧٦)

وهناك أشكال عديدة للتعبير عن الرغبات العدوانية عند أطفال هذه المرحلة فأطفال الثانية والثالثة مثلا،تكثر لديهم نوبات الغضب،حيث يدفعون الآخرين ويرفسونهم ويضربونهم بأيديهم أثناء هذه النوبات، وأطفال الرابعة والخامسة يستخدمون العدوان البدنى واللفظى معا دون وجود نوبات حادة من الغضب كما هو الحال فى الفترة السابقة، وكذلك فإنهم يميلون إلى الحصول على لعب الآخرين وممتلكاتهم الأخرى.

(محمد إسماعيل،١٩٨٦،ص٢٨٧)

وعندما يبلغ الطفل مرحلة الطفولة المتوسطة (٦-٨) سنوات، فإنه لا يصل إلى النضج الانفعالى، فهو قابل للاستثارة الانفعالية، ويكون لديه بواق من الغيرة والعناد والتحدى، ويكون العدوان والشجار أكثر بين الذكور والذكور، ويقل نوعا بين الذكور والإناث، ويقل جدا بين الإناث والإناث. ويميل الذكور إلى العدوان اليدوى، أما الإناث فعدوانهن

لفظى،ويلاحظ أن مشاهدة نماذج العدوان لدى الكبار تزيد من السلوك العدوانى عند أطفال هذه المرحلة· (حامد زهران،١٩٩٥،ص٢٥٣،٢٥٦)

وفى مرحلة الطفولة المتأخرة (٩-١٢) سنة يبدأ الطفل خلال هذه الفترة بإنشاء استقلال ذاتى يعتمد فيه على نفسه فى جوانب حياته النفسية دون اعتماد على والديه مما يجعله يضيق ذرعا باتصاله الدائم بالمنزل ومن فيه، ونتيجة لهذا الميل نحو الاستقلال الذاتى يسلك الطفل فى هذه الفترة أنواعا من السلوك الانفعالى الذى يتم عن روح التمرد والعدوان، والذى يختبر به مقدار سلطة الراشدين عليه وليمارس نزعته الاستقلالية·

ويكون شائعا فى هذه المرحلة من الطفولة المتأخرة العراك والضرب المبرح بين الأولاد، ولكنه قد يكون على صورة لعب، وعدوان معظمه كلامى، يعارض الطفل ما يقوله الناس، وما يفعلونه وينتقد ويعبر بالكلام عن عدم مبالاته بأوامر الكبار أو معاييرهم (آرنولد جزل،مترجم،١٩٥٧،ص٨٥)

والعدوان عند أطفال هذه المرحلة يبدو فى مظاهر الغضب التى تتخذ غالبا شكل الاحتجاجات اللفظية، واستخدام الألفاظ بقصد التهديد أو القذف، والأخذ بالثأر،كما قد يلجأ الطفل إلى المقاومة السلبية التى تبدو فى التمتمة بألفاظ غير مسموعة،والتعبيرعن انفعال الغضب بأسارير الوجه فى غير عنف، كما أن بعض الأطفال إذا غضبوا لازمتهم الكآبة والميل إلى الانزواء، ويعتبر هذا العرض الأخير أخطر الأعراض الضارة بالصحة النفسية للطفل، لأنه قد يدفعه نحو التمركز حول ذاته، والتبرم بالحياة والشعور بالضيق، ومن ثم يتعلم الاستجابة لأغلب المواقف التى لا تروقه بنفس الأفعال، مما قد يؤدى إلى فشله فى الحياة، والجنوح إلى أحلام اليقظة· (ملاك جرجس،١٩٨٤،ص٣١)

أما عن انفعال الغيرة كمظهر من مظاهر العدوان فبعد أن كان الطفل وهو فى الرابعةمن عمره مثلا يعبر عن غيرته من أخيه الأكبر بالاعتداء نجده عندمايبلغ العاشرة

يعبر عن غيرته من أحد إخوته الذى يكون موضع رعاية والدية بالدس والوشاية لدى والديه، أو لدى مدرسيه لما يقوم به من أفعال لا يقرونها· (مصطفى فهمى،١٩٧٩،ص٨٩ :٩٢)

وقد كشفت بعض البحوث أيضا أنه بالإمكان التنبؤ من عدوان ما قبل المدرسة بإمكانية حدوثه فى فترات عمرية لاحقة، وقد تمتد إلى سنوات المراهقة وخاصة لدى الذكور· فقد تبين من دراسة : "فلز" الطولية على سبيل المثال والتى شملت بالدراسة مظاهر هذا السلوك من الطفولة حتى سن الرشد·

١- أن كثيرا من الأطفال الذين كشفوا عن درجة عالية من التعبير العدوانى فى سنواتهم الأولى صاروا بعد ذلك رجالا تسهل استثارة غضبهم ويسهل عليهم إصدار ضروب مختلفة من العدوان·

٢- إنه وإن كان من الممكن التنبؤ من خلال السلوك العدوانى للذكور فى عمر معين بسلوكهم العدوانى فى عمر لاحق فإن هذا غير ممكن بالنسبة للإناث فقد كشفت بحوث باندورا على سبيل المثال عن إمكانية تحدد هذا السلوك عند الذكور والإناث بالعوامل الاجتماعية، فالإطار الاجتماعى أكثر تسامحا مع الذكور فى سلوكهم العدوانى من تسامحه مع الإناث عند إصدارهن هذا السلوك والذى غالبا ما يواجه بالرفض والعقاب، بالإضافة إلى أن للاقتداء دوره فى تحديد السلوك العدوانى، فالذكور أكثر تعرضا من الإناث لقدوات عدوانية· فتسامح المجتمع مع عدوان الذكور هو الذى يكفل استقرار هذا السلوك لديهم عكس ما يحدث مع الإناث فعدم تسامح المجتمع مع عدوان الإناث يخفته لديهن· كما يمكن القول أن بالإمكان تعديل السلوك العدوانى وإخفاءه لدى الذكور إذا ما وقفنا على الظروف التى يزداد فى ظلها احتمال إصدارهم لهذا السلوك· (محيى الدين حسين،١٩٨٧،ص٢١٥،٢١٦)

وتعد دراسة فشباك Feshbackمن الدراسات التى توصلت إلى نتائج تؤكد على ارتفاع السلوك العدوانى لدى الذكور من بين تلاميذ المدرسة الابتدائية، وأن الإناث يملن

إلياستخدام العدوان اللفظى، والصور المختلفة للعدوان غير المباشر، بينما يميل الذكور إلى استخدام العدوان المباشر· (فى:هانم الشربينى،١٩٨٧،ص٤٢)

وتؤكد تايلور Tyler على أن الأولاد أكثر عدوانية من البنات، وتستدل على ذلك بما توصل إليه أوتزل Otzel بعد مقارنة لثلاثين دراسةلعينات مختلفة الأعمارابتداء من أطفال ما قبل المدرسة حتى الراشدين حيث أكدت معظم هذه الدراسات على أن هناك فروقا ذات دلالة بين الجنسين فى العدوان لصالح الأولاد، وأن القليل من هذه الدراسات قدأوضحت أن البنات قدحصلن على درجات أعلى فيما يتعلق بالعدوان اللفظى أكثر من العدوان العام أو الجسمى· ((Tyler, 1968,P.82

ولذا فإن الجنس يعد سببا من أسباب تباين مظاهر العدوان بين الجنسين، فالأولاد أكثر عدوانية من البنات، وتستمر هذه الظاهرة خلال مراحل النموفن الطفولة إلى الرشد واكتمال النضج· (فؤاد البهى، ١٩٨١، ص ١٧٩)

ويرى الباحث أن للتفاعل بين الأطفال وآبائهم تأثيرا كبيرا فى نمو مختلف الوظائف النفسية لدى الطفل،فالأسرة تقوم بدور بالغ الأهمية فى إنماء مجموعة المظاهر السلوكية التى تكون طبيعة الطفل·والتقبل والحب من الوالدين مع إتاحةفرصة الاستقلال للأبناء يؤدى إلى ثقتهم بأنفسهم وشعورهم بالأمن،فاضطراب وجود الوجود الإنسانى إنما يكمن فى اضطراب علاقته العاطفيةوالإنسانية مع العالم،فالانخفاض فى الشعور بالوجود ينسحب بعدميته على العالم فيفقد كل دفء عاطفى وتترجم فى صورة عدوان شديد نحو الذات، ونحو الآخرين·

الفصل الثانى

المسرح المدرسى

نبذة تمهيدية :

فى هذا الجزء من الدراسة سوف يتناول الباحث مفهوم الدراما وأثرها فى التربية والتعليم، نبذة تاريخية عن المسرح ومسرح الطفل، ثم أشكال المسرح، وعناصر بناء مسرحية الطفل، والمسرح المدرسى ومراحل النمو، والعناصر التكميلية للعرض المسرحى داخل المدرسة ثم أماكن العرض المسرحى داخل المدرسةواخيراً سوف يتناول الباحث واقع النشاط التمثيلى للأطفال فى مدارسناوفيما يلى عرض لهذه النقاط تفصيلياً :

أولاً : مفهوم الدراما وأثرها فى التربية والتعليم :

الدراما والمسرح وجهان لعملة واحدة، ووحدتهما هى التى تؤدى إلى وجود فن مسرحى ينبض بالحياة. فالدراما تتولد من الفكر والعاطفة والخيال، وهذه جميعها تحتاج إلى المسرح الحى الذى يتألف بمختلف التعابيرالجميلة من حركة ورقص وغناءوتمثيل. (حنان العنانى،١٩٩٣،ص٣)

إن كلمة "دراما" الشائعة فى لغة المهتمين بالمسرح فى الوطن العربى - وفى لغات معظم الأقطار الأوربية الحديثة - مشتقة من كلمة يونانية قديمة، تعنى "يفعل" أو "عملا يؤدى" والحقيقة أن الدراما فى وجهها المتكامل، لابد وأن تتضمن "الفعل" و"المشاهدة".

وهذا ما يعبر عنه فى مجال الدراسة المسرحية بكلمات اصطلاحية متزاوجة، مثل : المسرحية والعرض، أو النص والإخراج، أو الخلق والتفسير.. إلخ. (إبراهيم حمادة،١٩٧٧،ص٦)

وإذا نظرنا إلى كلمة "دراما" على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهى محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث. (عادل النادى،١٩٨٧،ص١١)

ويوضح أرسطو أن المحاكاة أمر فطرى موجود فى الإنسان منذ الصغر، وأن الإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة. (أرسطو طاليس،مترجم،١٩٦٧،ص٣٦)

وإذا كان إنسان اليوم يعبر عن انفعالاته المفرحة والمحزنة بطريقة غريزية بواسطةأفعال عملية،فمن الطبيعى أن يكون الإنسان البدائى قد عبر عن الانفعالات نفسها بالفرحة أو الحزن بطريقة لا تختلف كثيرا عن إنسان العصر الحديث بالرغم من قلة محصوله اللغوى.

ولقد أوحت إليه الطبيعة نفسها من حوله بالحركة الموزونة فى التعبير عن أعماق مشاعره، فقد رأى الطبيعة تتحرك حركات إيقاعية، متمثلة فى حركات الأمواج المائية، وتموجات الحقول تداعبها الرياح، وظاهرة شروق الشمس وغروبها ثم ظهور القمر واختفاؤه فى نظام ثابت، حتى دقات قلبه التى تحمل سمة الإيقاع. (شيلدون تشينى،مترجم، د.ت،ص١١)

ويوضح عادل النادى أن التعبير الدرامى عند الإنسان البدائى بدأت دائرته تتسع، فبعد أن كانت الدراما عنده لا تعتمد إلا على عنصرى الفعل والتقليد، دخل عنصر الصراع، إذن فالإنسان البدائى عرف القصة أيضا ولكن فى صورة مبسطة جدا. ثم رويدا رويدا بدأ مجال التعبير الدرامى يتسع شيئا فشيئا. (عادل النادى،١٩٨٧،ص٢٠)

ولقد تطورت الدراما كثيرا على مدى تاريخها، ونتج عنها أشكالا متعددة مثل الأوبرا والباليه، والمسرح الإيمائى،ومسرح العرائس،والمسرحيات الموسيقية، والسيرك، والدراما

من خلال السينما والتليفزيون والراديو. والأصل فى الدراما هو المسرح، والأشكال الدرامية الأخرى تحتاج لمعظم العناصروالتقنيات التى يحتاجها المسرح الحى، من ذلك مثلا مجموعة الممثلين، الديكور والمناظر، الموسيقى، الإضاءة، الملابس. (حنان العنانى،١٩٩٣،ص٨)

ويؤكد سليد على الآثار الايجابية للدراما علىالفرد، سواء أكان راشدا أم طفلا، وأنها تعمل على إيجاد فرد سعيد ومتوازن. وأيضا عن طريقها يتعرف المربى على الطفل وإمكانياته ويصبح شخصا ودودا صديقا للطفل قادرا على فهمه وحل مشكلاته. وأن الانطلاق فى التمثيل له تأثير اصلاحى ملحوظ على السلوك، وهو يستطيع أن يقوم بدوره كشكل من أشكال الوقاية من الأمراض النفسية. (بيتر سليد،مترجم،١٩٨١،ص٥٨)

ويتفق وليم كرايمر مع بيتر سليد على الدور الايجابى الذى تلعبه الدراما فى الوقاية من الأمراض النفسية، وأنها تثبت جدواها الأكيد فى التربية والعلاج للفرد وللجماعة .(المرجع السابق، ص ٥٩)

ويرى بيرتون أن التمثيل ككل فن عظيم يطهر النفس ويعالجها، وأن للتمثيل أثره فيعلاج المشاكل الفردية التى تتراوح بين الخجل الشديد وعدم الرغبة فى التعامل مع الناس وبين الميول الإجرامية، فالسماح لمثل هؤلاء الأفراد بالتعبير عما يعانونه بالتمثيل يمهد الفرصة لتحسن حالاتهم.ومع أن الحالات الشديدة لا تقع فى نطاق عمل المعلم، إلا أنه يشرف على الحالات التى قد تتطور نحو تلك الاتجاهات، ولديه فى التمثيل فرصة لإعادة هؤلاء إلى الحالة الطبيعية والصحة النفسية، إذ بمجرد التنفيس عن الحالة بتمثيلها يمكن للشخص أن يراها على حقيقتها فتزول سيطرتها عليه وعلى نفسيته. (بيرتون،مترجم،١٩٦٦،ص٢٩ : ٣٠)

فالطفل الذى يريد أن يسترعى الانتباه متخذا سبيل الجنوح والخروج على العرف قد يجد صعوبة فى الانسجام مع النظام الموضوع لهذا النشاط إذ يسيطر عليه حب الظهور وأن يكون مخالفا، ولكن بالتدريج يلقى مكانه المناسب داخل المجموعة. ويشير بيرتون إلى

أنه يحدث العكس : "للطفل الخجول أو غير المتعاون، فهو يرفض الانضمام للجماعة، وبالتدريج يشجعه المعلم ويطلب معاونته البسيطة كتصفيف الكراسى للمنظر القادم"، وخطوة خطوة يصبح عضوا فى نشاط الجماعة· (المرجع السابق،ص٣٠)

وتشير حنان العنانى إلى دور الدراما وأثرها فى التربيةوالتعليم فى النقاط التالية:

١- أنها تثرى قدرة الفرد على التعبير عما بداخله·

٢- أنها تتيح الفرصة للطفل ليجرب مواقف الحياة المختلفة ومحاولة التكيف معها· فيصبح أكثر قدرة على التعامل مع المواقف والأشخاص·

٣- هى تخلص الطفل من الكبت والانفعالات الضارة·وتعرفه بنفسه، بقدراته ومواهبه، مما يساعده فى تنمية شخصيته·

٤- تروض الجسم، وتنمى الحواس، وتقوى رابطة الصداقة مع الكبار مما يساعده فى التعلم، ومع الأقران فيكون التعاون، وضبط النفس، وتكون المشاركة الوجدانية، وتطور لدى الطفل مهارة القيادة، وأيضا الطاعة· كل ذلك من خلال تقديمه للأدوار المختلفة ومعايشته للمواقف·

٥- هى تثرى اللغة عند الفرد، وتقضى على عيوب النطق، وتعدل السلوك·

٦- تنمى الخيال، فيكون الابداع، وتزيد المعلومات فينمو حب الاطلاع·

٧- تبسيط المناهج الدراسية وتعرضها بأسلوب مشوق جذاب، فيشعر الطفل بالمتعة والبهجة، مما يجعله أكثر قابلية للتعلم· (حنان العنانى،١٩٩٣،ص ٩،١٠)

ويرى كمال الدين حسين أنه أصبح من المسلم به الآن بين المهتمين بالتربية وتنشئة الأطفال، وبين علماء النفس، والمسرحيين، أهمية دور الدراما كنشاط مدرسى يساعد فى تنمية عدد من مهارات الأطفال، وأنه قد بنيت هذه المسلمة على أساس أن ممارسة النشاط الدرامى هو حاجة طبيعية لدى الأطفال،فالأطفال باختلافهم يحتاجون إلى التعبير عن ذواتهم بشكل إبداعى،ويتم ذلك من خلال النشاط الدرامى والذى يعتبر

امتداد للعب الأطفال، والمعروف باللعب الايهامى أو الخيالى· (كمال الدين حسين،١٩٩٣،ص ١)

إن التمثيل بما له من قوة وحيوية فى التجربة الإنسانية يعتبر عنصرا من العناصر المكينة فى التربية،فهو وثيق الصلة بالصحة العقلية والبدنية،والإنسانية الكاملة، وكذلك الادراك الفنى· ويمكن الاستفادة من هذا الميراث الإنسانى الثمين وتلك الفرص التى يعطيها لنمو الخبرات الشخصية فيناحيتين رئيسيتين بالمدارس· فهناك أولا أهمية النشاط التمثيلى فى التربية بصفة عامة وما له من قيمة بالنسبة للصفات الأخلاقية والاجتماعية اللازمة لكل فرد، ثم تطبيقه كطريقة من طرق التدريس فى مواد الدراسة المختلفة كالدين واللغة والفنون البصرية والجغرافيا والتاريخ والتربية البدنية· ويمكن أن نقول :إن التربية فى سنى الطفل الأولى تقوم كلها على أساس التمثيل·أما الناحية الثانية وهى الأكثر تخصصا فيمكن أن نسميها "التربية فى التثميل"، وبمقتضاها يوجه الأطفال نحو تقدير فن التمثيل كشكل فنى، ونحو زيادة خبراتهم ومعرفتهم بالمسرح· وبما أنتجه كبار المسرحيين، وبذا نصل بهم إلى الإنسانية الكاملة الحقة التى تنطوى عليها مثل تلك الخبرات· (بيرتون،مترجم،١٩٦٦،ص ٣٠، ٣١)

ويؤكد مارك توين على الأثر الأخلاقى لمسرح الأطفال حين اعتبره أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان،لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو فى المنزل بطريقة مملة بل بالحركة المنظورة التى تبعث الحماس، وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التى تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس· إن كتب الأخلاق لا يصل تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنها لا تتوقف فى منتصف الطريق بل تمضى إلى غايتها· (فى:وينفرد وراد،مترجم،١٩٦٦،ص٤٤،٤٥)

إن إثارة المشاعر النبيلة لدى الأطفال له قيمة لا يستهان بتأثيرها عليهم، وكل مسرحيات الأطفال تقريبا تقوم على المثاليات كالإخلاص،والشجاعة،والأمانة، والبطولة،

والعدالة، ولما كانت هذه المثاليات تتجسد فى شخصيات يحبها الأطفال، وتستأثر بمشاعرهم من خلال موضوع المسرحية التى يتصارع فيها الخير والشر، لذلك كان من الضرورى أن يتمخض هذا الصراع عن شئ هام ومؤثر فى نفس الطفل· (المرجع السابق، ص ٧٦)

وكذلك يشير سعود عويس فى "دراسته حول دور مسرح الطفل فى التربية المتكاملة للنشئ" إلى أن المسرح يعتبر أحد الوسائل التعليمية والتربوية الذى يدخل فى نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية فضلا عن مساهمته فى التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفنى للنشئ منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل وخارج المدرسة· (سعود عويس،١٩٧،ص٣٨)

ولقد أصبحت اليوم الوسائل الإعلامية المختلفةمن إذاعة وتليفزيون وسينما تساهم فى نقل الأعمال المسرحية مما وسع من دائرة تأثيرها على النشئ·وقدتكون للدراما آثار ضارة على الفرد إذا أسئ تأليفها أو استخدامها على المسرح، فهناك مسرحيات نجحت جماهيريا لاحتوائها على عنصر الفكاهة والمرح على الرغم من تقديمها لقيم غير تربوية· (المرجع السابق، ص ٣٩، ٤٨)

وفى دراسة يعقوب الشارونى "الدور التربوى لمسرح الأطفال والممثل فى مسرح الطفل" يشير إلى أن استخدام المسرح والتمثيل لتنمية مختلف الجوانب المرغوبة لدى الطفل هو من أهم الوسائل التى يتزايد انتشارها بسرعة كبيرة فى كثير من البلاد التى وجهت عنايتها المركزة إلى تطوير الوسائل التربوية· (يعقوب الشارونى، ١٩٧٧، ص ١٦٨)

من هنا تأتى أهمية المسرح المدرسى، الذى هو أهم مسارح الأطفال إذا أردنا أن نربى ونعلم بصدق، ويكفى أن يكون سبب ذلك استحالة تواجد مجموعة من الأطفال متناسبى الأعمار والأفكار والمستوى الثقافى إلا فى البيئة المدرسية وخاصة الفصل الدراسى الواحد، أو السنة الدراسية· وهى الإشكالية العظمى التى تواجه كتاب مسرح الأطفال عند تأليف نص يكون مشاهدوه من أعمار وبيئات ومستويات مختلفة· (حسن إبراهيم، ١٩٨٨، ص ٣٢)

ومن هنا أيضا تأتى أهمية سلامة الحقائق والمفاهيم التى يجب أن يتقيد بها المضمون فى مسرحيات الأطفال حتى إذا لم تكن المسرحية علمية أوتعليمية لأن كل من يتصدى للعمل فى ميادين أدب الأطفال وثقافة الأطفال يسهم بقدر ما فى إعداد الأجيال الجديدة، وبناء شخصياتها وتكوين مفاهيمها ومعلوماتها واتجاهاتها· (أحمد نجيب،١٩٧٧،ص ٩٧)

ثانياً : نبذة تاريخية عن المسرح.. ومسرح الطفل

المسرح الفرعونى :

يرى محمود الحفنى أن وادى النيل كان أقدم الأقاليم الآهلة بالسكان بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخ،وخصوبة أرض،فإنه ليس بعجيب أن نرى فيه بداية القصة ثم تطورها من الحكاية إلى المحاكاة، فكانت بداية المسرح فى منظر مواكب الآلهة والتعبير عن أساطيرها فيالتمثيليات المختلفة التى كانت مهرجاناتها تقام سنويا فى تلك العهود القديمة.. وتعتبر تمثيلية إيزيس وأوزوريس أقدم المسرحيات فى تاريخ العالم اطلاقا· (محمود الحفنى،١٩٦٨،ص٥١)

ويصدر أحمد شوقى حكما قاطعا بأن المسرح الفرعونى هو الرائد الأول للمسرح العالمى، وأنه نشأ بمصر الفرعونية قبل المسرح الإغريقى بثلاثة آلاف عام، وتتضح حقيقة ذلك من خلال النقوش الفرعونية على الآثار والتيتظهر اشتراك الفرعون والكهنة والأمراء والشعب فى تمثيلها داخل المعابد، وفى ساحاتها، وعلى شاطئ النيل· (أحمد شوقى،١٩٨٠،ص٣٣)

وقد أخذت هذه المسرحيات كافة - التى كتب بعضها شعرا وبعضها نثرا، وجمع بعضها بين الشعر والنثر - عن المواد الأسطورية، بمعنى أن أبطالها كانوا من الآلهة، غير أن الاتجاهات المختلفة قد وجدت فى هذا المجال المشترك منطلقا فسيحا·فبينما كان بعض كتاب المسرح لا يخشون إثارة مناقشات وتأملات نظرية عميقة فى مسائل الدين العليا كما فى خاتمة "معركة تحوتى ضد أبو فيس"،فقد رأينا آخرين - من خلال تعليقات

علماء الآثار - يستوحون من المأثورات الشعبية فى إسراف كثير· ومع ذلك لم يتورع هؤلاء ولا أولئك عن تجديد الأساطير، بل لقد ذهبوا إلى حد تخيل أساطير جديدة، مثل أسطورة "عودة سيث" التى تنطوى على شئ من التناقض مع التعاليم الرسمية· (إتيين دريوتون،مترجم،١٩٨٨،ص١٥٣)

يخلص من ذلك شفيق مجلى إلى أن لمسرحنا المصرى إذن جذور تمتد إلى فجر التاريخ،وتثبت أننا عرفنا الفن المسرحى قبل أن يعرفه الإغريق،وأن الحضارة المصرية القديمة هى أيضا منبع الدراما· (شفيق مجلى،١٩٦٧،ص٥٥ : ٥٧)

ومن ناحية أخرى، هناك بعض النقاد ومؤرخيالأدب الذين تناولوا وما زالوا يتناولون موضوع المسرح الفرعونى فى حرص شديد·ويرفضون التأكيد بوجود فن عند الفراعنة يطلق عليه فن المسرح· (عبد المعطى شعراوى، ١٩٨٦، ص ١٣)

المسرح اليونانى :

نشأة الدراما الإغريقية مرتبطة تماما بتلك الأناشيد والرقصات الجماعية التى كانت إحياء لطقوس فيها عبادة الإله "ديونيسوس" إله الخصب والمرح والخمر، والتى لم تكن تعرض إلا فيأعياد هذا الإله· وعندما كتب الشاعر "هوميروس" ملحمتى "الإلياذة" و"الأوديسا" أصبحتا منهلا عذبا للمسرح اليونانى· (حنان العنانى، ١٩٩٣، ص ١٢)

ولقد وصلت الدراما إلى صورتها المتكاملة عند اليونانيين القدماء· ومن خلال مشاهدة أرسطو لأعمال الكتاب العظام الذين عاصرهم كتب كتابه "فن الشعر" الذى صار بمثابة قوانين للدراما على مر العصور رغم الجدل والنقاش حولها، فكتاب "فن الشعر" يمثل حجر زاوية لا يمكن إهماله· سواء فيما جاء به من نظريات أو قواعد حتى إن أهملها أو أخذ بها أحيانا أدباء ومفكروا العصر الحديث· (كمال عيد، ١٩٨٢، ص ٢٦)

هذا ومن المرجح أن الأطفال اليونانين قد شاركوا الكبار فى المواكب الدينية التى كانت تحمل طابعا دراميا، كما شاهدوا مسرحيات كثيرة، ولكن جميع هذه المسرحيات كانت للكبار ولا يفهم منها الصغار إلا بقدر ما تسمح به قدراتهم العقلية المحدودة (وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص١٢،١٣)

المسرح الرومانى :

أثرت الدراما اليونانية تأثيرا كبيرا فى الرومان دفعهم إلى ترجمتها وتقليدها ثم أخذوا يدرجونها شيئا فشيئا تحت السماء الرومانية حتى صارت فنا رومانيا مميزا لا بالنص وحده وإنما بالآداء أيضا،إذ احترف الأرقاء والمنبوذون الأداء التمثيلى واشتركت النساء فى الأداء الراقص. لهذا يعد المسرح الرومانى أول من نأى عن المجال الدينى بعد أن بدأ فيه، ثم اتجه إلى مجال المرح والترفيه والاستمتاع. (أحمد شوقى،١٩٨٠،ص٥٢)

وكان الرومانيون كغيرهم يقيمون مهرجانات دينية ذات صبغة درامية يشترك فيها أبناء الشعب. ولكن المسرحيات التى كانت تعرض على المسارح الضخمة خلال الخمسمائة سنة الأولى بعد الميلاد انحدرت إلى استعراضات غير لائقة. ورغم أن الرومان كانوا يصحبون أطفالهم لمشاهدتها إلا أنها كانت مما لا يصح عرضه عليهم. (وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص١٣)

المسيحية والمسرح الأوربى :

هاجمت المسيحية عروض المسرح الرومانى التى انحدر مستواها الفنى والأخلاقى كنتيجة حتمية للانحلال السلوكى فى المجتمع حتى استطاعت القضاء على المسرح قرونا عديدة.(أحمد شوقى،١٩٨٠،ص٦٤)

ومن القرن السادس وحتى القرن الحادى عشر، لم يقم مسرح بالمعنى المعروف، وكان المشعوذون، والراقصون، والمغنون، والبهلوانات، وأشباههم يتولون عملية الترفيه الوحيدة التى اتسمت بطابع درامى. وكان الأطفال ضمن من يشاهدون هذه الألوان الفكاهية المتنقلة فى الخلاء، تماما كما كانوا فيما بعد ضمن الجمهور الضاحك على عروض الأراجوز. (وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص١٣)

وفى القرن الحادى عشر ظهر نوع جديد من الترفيه، إنه المنشد الذى يؤلف الأغانى ويلحنها وينشدها بمصاحبة إحدى الآلات الموسيقية،ومع أنه كان يستهوى الكبار والصغار على السواء،إلا أنه كان من النادر أن يلتزم بتمثيل شخصيات محددة مما جعله لا يدخل

فى عداد طبقة المشتغلين بالمسرح· وفى الوقت نفسه فقد احتضنت (المسيحية المسرح بعد أن أخضعته لتعاليمها وقدمت المسرحيات الشعبيةفى الاحتفالات بعيد القيامة وعيد الربيع وعيد الميلاد· وفى انجلترا أصبحت رقصة السيف أكثر الرقصات شيوعا فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وهى رقصة تعبيرية يصور فيها الراقصون أبطالا من الشعب ومن الأساطير، كما يؤدى المهرجون فيها بعض الحركات المضحكة· (حنان العنانى، ١٩٩٣، ص ١٤)

وبعدما أضيف الحوار إلى رقصة السيف فقد أصبحت عند ذلك التطور مسرحية شعبية نابضة، وكانت تعرض فى الريف ويقوم الفلاحون فيها بالتمثيل· أما جمهور المشاهدين فكان يتألف من مالك الأرض أو العمدة وأفراد أسرته وأصدقائه، وقد انتشر هذا اللون الدرامى وتميز بالبساطة، وكان يستهوى الأطفال والشباب· (وينفرد وارد ،مترجم،١٩٦٦،ص١٤،١٥)

وإلى جانب الدراما الشعبية،ظهرت الدراما الدينية أومسرحيات الخوارق والموعظة. وهذه المسرحيات ازدهرت فى الكنيسةالمسيحية،ونبعت من الدروس الدينية ذات التركيب الدرامى، وساد أوروبا، بعد ذلك، حماس بالغ لاستلهام الماضى فإذا بمسرحيات المؤلفين القدامى تعود إلى الظهور، وبدأت المسرحيات الدينية تختفى ليظهر مكانها المسرحيات التى تعالج الحياة والواقع·وفى بريطانيافى القرن السادس عشر اهتم القصر الملكى بالتمثيل وأقيمت حفلات تمثيلية قدمت مسرحيات فيها الكثير من مظاهر الخشونة والقسوة· وكان نظار المدارس يقومون بتأليف مسرحيات لتلاميذهم،ثم بدأ كبار الكتاب يؤلفون مسرحيات لفرق التمثيل· (المرجع السابق،ص١٦،١٧)

المسرح العربى :

يؤكد عقلة عرسان أن لدى العرب ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى، لكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح فى اليونان التى شكلت بعد تطورها المسرحية اليونانية من تراجيديا وكوميديا، وأصبحت الآن الشكل الدرامى العالمى· دائما وقفت

عند حد، شأنها فى ذلك شأن الظاهرة المسرحية فى مصر الفرعونية، والهند، واليابان، والصين، بل ربما تقدمت عن تلك فى بعض الأشكال،والتاريخ يتناول بالتحليل ظواهرمسرحية وشواهد ومشاهد ابتداء من العصر الجاهلى كالرقص فى الطقوس الدينية والدنيوية والحكايات والقصص، والنياحة، والمرويات التراثية والمقامات، وحلقات الذكر الصوفية، والاحتفالات الجماهيرية المتنوعة· (حسن إبراهيم،١٩٨٨،ص٩)

وكما برز العرب فى كثير من جوانب الحضارة الإنسانية منذ فجر الإسلام، وأسهموا فى مختلف الفنون والآداب، فهناك دلائل تشير إلى أنهم عرفوا القصة والرواية وأعمالا درامية خالصة فى رسائل ابن شهيد، والمعرى، ومقامات بديع الزمان والحريرى، وأن لهم فى مجال المسرح آثارا عديدة، ومن أشهرها القصص الدرامية فى أعمال ابن حزم، وابن عبد ربه، وكتب الجاحظ، ونوادر جحا.. فالأدب العربى زاخر بالقصص التمثيلية التى تدور على لسان الطير والحيوان تصلح لتحويلها إلى مسرح لما تحويه من أحداث درامية وحوار سهل·(نتيلة راشد،١٩٧٧،ص١٢٥)

ويرى بعض الباحثين أن بدايات المسرح العربى تمثلت فى مسرح الشارع، ومسرح خيال الظل والمسرح الشعبى· (فاروق خورشيد،١٩٩١،ص١٧٠)

وإذا كان جمهور الباحثين يرى أن العرب قدموا أعمالا أدبية فائقة الجودة، كالشعر والأغانى، والقصة، والرواية، والمقامة، لكن فنونهم الدرامية هذه اختلفت فى بعض عناصرها مع المسرح اليونانى والرومانى، وتميزت بخصائص معينة أفرزتها العوامل الاجتماعية والدينية العينية الخاصة بهم، وهذا شئ لا يقلل من مكانتها بل على العكس أضفى عليها صفة الأصالة والتميز·

العصر الحديث وظهور مسرح الطفل :

إن مسرح الطفل إشكالية حديثة على الساحة العالمية، فلم يهتم بها إلا من عهد قريب· وقد أصبحت الدول المتقدمة تهتم به اهتماما كبيرا إيمانا منها بقيمته فى تشكيل بعدها الحضارى على المدى البعيد فللمسرح قوة وقدرة كأداة فعل وعمل وتطوير، وتغيير·

تغيير العالم الداخلى للإنسان، وتغيير العالم الخارجى أيضا، تغيير تسانده بيئة صالحة لحياة أفضل وأجمل· (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٣٧)

وكذلك فإن مارك توين يعتبر مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات فى القرن العشرين· (ونيفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص٤٤)

هذا ويشير عبد التواب يوسف إليأن كل البلدان المتحضرة تتنافس على ابتكار ألوان من هذا المسرح جذبا للأطفال:تثقيفاً وتربية وتعليماً .وصولا إلى مسرح الشارع للطفل، وقد نجح مخرج أمريكى فى تكوين فرقة مسرحية من ثلاثة عشر من الأحداث الجانحين، ونجح من خلال فرقته إلى علاجهم، وانطلق بهم يتجول ليقيم بهم عروضا مبهرة· وفى انجلترا توجد فرق مسرحية تعليمية تعينها أجهزة التربية من جانب، والمجلس الثقافى البريطانى من جانب آخر لتقدم يوما مسرحيا تعليميا فى مسارح البلديات· (عبد التواب يوسف،١٩٩٢،ص١٢٤)

وفى الولايات المتحدة الأمريكية أنشئ أول مسرح للأطفال عام ١٩٠٣ وكان مسرحا تعليميا، يشرف عليه الاتحاد التعليمى فى نيويورك ولكن هذا المسرح لم يستمر غير بضع سنوات· وأنشأت بعد ذلك مؤسسات وجمعيات مختلفة مسارح للأطفال· (هادى الهيتى،١٩٨٦،ص٣٢٧)

ولامجال هنا لتتبع نشأة مسارح الطفل فى كثير من بلاد الغرب والشرق المتقدم·

أما فى مصر :

فقد كانت بدايات المسرح المدرسى على يد عبد الله النديم عام (١٨٧٩) عندما أنشأ هذا المسرح فى مدرسة الجمعية الخيرية الإسلامية، وكان يقوم بتأليف مسرحيات هدفها نقد بعض العيوب القائمة فى المجتمع من قبيل مسرحيات ينتقدفيها الجهل.ثم جاء محمود مراد أحد مدرسى التاريخ بالمدرسة الخديوية ليقيم بها مسرحاً وليكون ذلك هو أول مسرح مدرسى بالمدارس الأميرية وذلك فى عام (١٩٢٢)· (رزق عبد النبى،١٩٩٣،ص٢٧)

ثم برز بعد ذلك الدور الهام لاسماعيل القبانى حيث قام عام (١٩٣٢) بتأسيس المدارس النموذجية التجريبية لتصبح المكانه البارزة فيها للمناهج الخاصة بالتربية الرياضية والأشغال اليدوية والرسم والموسيقى والقصص والتمثيل والسينما.

(المرجع السابق، ص ٢٩)

وفى عام (١٩٣٦) قام زكى طليمات بتقديم مذكرة إلى وزارة المعارف العمومية بشأن الفرق التمثيلية بالمدارس الثانوية وأرفق مع المذكرة الخطة اللازمة لذلك وتمت الموافقة عليها فى ذات العام.(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٩)

ثم أنشئ فى مصر أول مسرح متخصص للطفل خارج المدرسة عام ١٩٦٤م. وإذا أردنا أن نعدد أمثاله فى البلاد العربية فإننا نجدها قليلة. وقد نجد بعض المسرحيات التى تقدم للأطفال فى معظم البلاد العربية إلاأن عددها بصفة عامة قليل، ولا تقدم بشكل منتظم، وغالبا ما تقدم لأطفال المدن الكبيرة والعواصم فقط.

ثالثاً : أشكـــال المســـرح

يمكن تقسيم المسارح إلى عدة أشكال حسب الجمهور الذى يشاهد المسرح :

أ- مسرح الكبـار وتقدم من خلاله عروض مسرحية مختلفة يشاهدها الكبار غالبا.

ب- مسرح الصغار : ويتخذ ثلاثة أشكال : شكل يقوم بالتمثيل عليه الكبار والصغار، والثانى يمثل عليه الصغار فقط. وهذان النوعان يمكن الحديث عنهما من خلال مسرح الأطفال والمسرح المدرسى، والشكل الثالث لمسرح الصغار هو مسرح العرائس.
(حنان العنانى، ١٩٩٣، ص ٢٣)

وفيما يلى شرح موجز لهذه الأشكال الثلاثة :

١- مسرح الأطفال :

نقصد بمسرح الأطفال ذلك المسرح البشرى الذى يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة فحسب، والذى حدد وظيفته الاجتماعية بأنها مساهمة عن طريق

العمل الفنى فى التربيةوبناء الأجيال الصاعدة·ولهذا المسرح أهداف أخلاقية عالية تسير جنبا إلى جنب مع المتعة الفنية إذ يجب أن يقدم لجمهوره تجارب ممتعة على ان يكون فيها واضح الهدف قوى السرد،يعين الطفل على تلمس أفكاره وسط عالمه الذاتى وإدراك كنة الحياة والعيش مع الحاضر بكل متطلباته· (عبد التواب يوسف،١٩٨٧،ص٣٠)

وينطبق على مسرح الأطفال كل ما ينطبق على مسرح الكبار من عناصر أدبية وفنية فهو يحتاج إلى كاتب موهوب مبدع مثقف دارس لعناصر المسرحية ومقوماتها ولخصائص الأطفال ومراحل نموهم كما يحتاج إلى مخرج متميز· (حنان العنانى، ١٩٩٣، ص ٢٤)

وقد أولت معظم دول العالم حديثا اهتماما كبيرا بمسرح الأطفال وعلى رأسها الدنمارك وإيطاليا وفرنسا وألمانيا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية· وعلى سبيل المثال أولت الدنمارك عناية فائقة بمسرحيات الأطفال منذ زمن بعيد، كما أنشئ فى كوبنهاجن فى السنوات الأخيرة مسرح مدرسى يقدم فى كل موسم سلسلة من أروع المسرحيات يشترك فى تقديمها عدد كبيرمن ممثلى المسرح·وينتشرعدد آخرمن المسارح الخاصة بالطفل فى معظم أنحاء البلاد·وفى روسيا فاق الاهتمام بدراما الأطفال اهتمام أى دولة أخرى وفى عام ١٩١٨ أنشأت مسرح موسكو للأطفال ثم أنشئ بعد ذلك مسارح عديدة للمحترفين فى كل مسرح منها فرقة من الفنانين والفنيين يساعدهم علماء النفس وأخصائيون فى شئون الأطفال· أما فى الولايات المتحدة الأمريكية فقد تم إنشاء أول مسرح معروف للأطفال عام ١٩٠٣وتوالت عمليةإنشاء مسارح للأطفال عن طريق الكليات والمدارس والمجالس البلدية· وهناك العديد من الفرق الأهليةومسارح المحترفين التى تقدم مسرحيات متنوعة للأطفال· (وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص٢٠: ٣١)

وبالنسبة للعالم العربى، فقد بدأ الاهتمام بمسرح الأطفال فى مصر سنة ١٩٦٤، ويظهر ذلك فى إقامة أول مسرح عربى للأطفال بها· (عبد التواب يوسف،١٩٨٧،ص٢٠)

٢- المسرح المدرسى :

هو المسرح الذى يقدم داخل مبنى المدرسة، سواء فى قاعة خاصة، أو حجرة الدراسة، أو الفناء، ويتميز بأن الممثلين أو اللاعبين فيه والمشاهدين أيضا هم جميعا من الأطفال. فهو مسرح بالأطفال وللأطفال. (حسن إبراهيم،١٩٨٨،ص٢٤)

ومن البديهى أن المدرسة هى تلك المؤسسة التربوية الرسمية التى أسند إليها المجتمع وظيفة التربية والتعليم، وإكساب التلاميذ أساليب السلوك السوية،وذلك فى ضوء ثقافة المجتمع، ولهذا ينبغى على المدرسة أن تعطى التلاميذ الفرصة الكافية لممارسة خبراتهم التخيلية، وألعابهم الابتكارية، تلك التى هى الأساس للحياة الطبيعية السعيدة، والتى ينعمون فيها بالخبرة والحساسية والتذوق الفنى.

والمسرح المدرسى هو مجموعة النشاط المسرحى بالمدارس، والتى تقدم فيها فرقة المدرسة. أعمالا مسرحية، لجمهور يتكون من زملائهم، وأساتذتهم، وأولياء أمورهم، وهى تعتمد أساساعلى إشباع الهوايات المختلفة :تمثيل،رسم، موسيقى...إلخ كل ذلك تحت إشراف مدرب التربية المسرحية. (محمد أبو الخير، ١٩٨٨، ص ٢٧)

ويوضح فاروق اللقانى أنه من خلال النشاط المسرحى المدرسى تنمو الثقافة العامة للتلميذ وتزداد خبراته، ومعلوماته، عن الأنشطة المختلفة التى تمارس من خلاله : من دراسة للنصوص المسرحية فتنمى القدرة على التعبير وتزيد من الحصيلة اللغوية، وتنمى ملكة التذوق الأدبى، إلى تدرب على فن التمثيل والإلقاء المسرحى.. إلى معرفة بفنون الرسم والمناظر والاخراج، وإدارة المسرح، والإضاءة، والملابس وغير ذلك.

(فاروق اللقانى، د.ت، ص ١١٢)

إن المسرح عمل جماعى يحتاج إلى مجهودات كثيرة ومتنوعة لانجازه، والمسرح المدرسى ليس التمثيل فقط، ويجب ألا يكون الشغل الشاغل للمخرج فى المسرح المدرسى، هو أن يختار فريق التمثيل من الطلاب الموهوبين لديه، ويستبعد التلاميذ الآخرين متجاهلا المواهب الأخرى الموجودة لدى طلابه، والتى يمكن الاستفادة منها فى العملية

المسرحية،بصفتها التركيبية فمن المعروف أن المسرح عموما له سمة أساسية، لا مناص للمسرح فى المدرسة، من أن يأخذ بها، وهى سمة التركيبية، ولذلك يجب أن ننظر بمنظار أرحب إلى المسرح المدرسى، حيث يجب استغلال كل الطاقات لدى التلاميذ، سواء أكانت هذه المواهب فى فن التمثيل أو الرسم أو النجارة أو الكهرباء، أو الموسيقى أو التفصيل...إلخ وعلى المخرج أن ينسق هذه العناصر مع بعضها البعض فى إطار منسجم· (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٢٨)

ومن هنا يتضح أن المسرح المدرسى هو أشبه بمصنع يعمل فيه عمال كثيرون، كل فريق يعرف عمله جيدا، يؤديه فى مشاركة ايجابية من قبل التلاميذ فى مختلف ألوان الفنون والأعمال التى يضمها هذا النشاط، مؤكدين فى ذلك مبدأ من أهم مبادئ التربية الحديثة ألا وهو "التعليم عن طريق العمل Learning by doing"الذى نادى به المربى الأمريكى جون ديوى· (فاروق اللقانى، د·ت، ص ١١٧)

ويجب على مدرب التربية المسرحية أن يعى هو وتلاميذه أن العرض المسرحى هو مشاركة، وليس مظهرا براقا، وأنه من الضرورى للأطفال أن يتعلموا مسئولياتهم كمرسلين ومستقبلين، ويجب أن يفهموا أن العرض ما هو إلا سعى متعاون من خلالهم وليس إعانة من الآخرين· (Nellie, 1981, P. ١١٧)

وبالتالى سيكتسب الطلاب مهارات مختلفة نتيجة مواجهة المشكلات والمحاولة للتغلب عليها كما سيتعلم الطلاب معنى العمل الجماعى، وما يحتاجه من احترام وتقدير الرأى الآخر، وأهمية المعلومة العلمية والسعى إلى الحقيقة وحدها، وأهمية التعاون والنظام والوقت،وعدم التعالى على الآخرين،وإعطاء كل ذى حق حقه، واحترام القيادة، ومن ذلك سيتعلمون المشاركة الوجدانية والتى تعنى "المشاركة فى المشاعر،ومن ثم فإن المرء بتلك المشاركة يضع نفسه موضع الآخرين الذين يحس باحساساتهم·وطالماأنه أحس بتلك المشاعرفإنه فى الغالب سوف يتجه إلى السلوك الذى يتناسب مع تلكالمشاعر التى يحس بها· إنها تخلق شخصية - ليست جامدة أو باردة - وإنما سوية من الناحية النفسية، لأن النشاط المسرحى له أثره الصحى على التلاميذ· (محمد أبو الخير، ١٩٨٨، ص ٣١)

صور المسرح المدرسى :

أ- المسرح التلقائى أو الدراما الإبداعية :

يعرف كمال الدين حسين الدراما الإبداعية بأنها : "نشاط إبداعى يقوم به الطفل، ويساعده الكبار فى آدائه، والذين ينحصر دورهم فى الإرشاد لا التوجيه، من أجل خلق موضوعات تدور حول عدد من التجارب الحياتية المحددة بخبرات الأطفال الثقافية والإنسانية المكتسبة من البيئة المحيطة بهم أو بما تعلموه، أو يتعلمونه" (كمال الدين حسين،١٩٩٣،ص٤)

وهذا اللون من النشاط المسرحى لا يستند إلى نص مكتوب مسبقا، ولا يحتاج إلى مسرح، ولا لمشاهدين" ففى هذا النشاط يترك الأطفال يؤلفون ويمثلون ويخرجون، بعد أن يحدد المشرف لكل منهم دورا معينا فى موقف أو قصة كأن يقول لهم "هيا بنا نمثل يوما فى حياة عامل مثلا أو فلاح أو طبيب ..إلخ، ثم يترك كل شئ للأطفال بعد ذلك" وقد لا يحدد المشرف الأدوار" بل يكتفى بتحديد الموضوع، ويترك للأطفال توزيع الأدوار، والتأليف والحوار وطريقة الأداء وحل مشكلات الديكور والملابس، يترك كل هذا لخيالهم، وما يستطيعون صنعه من المواد الخام المتاحة لهم، وذلك اعتمادا على القاعدة الأساسية لهذا اللون من النشاط التمثيلى القائم على اللعب الإيهامى، وهى أن الدراما هى ما يفعله الطفل وليس جلوسه لمراقبة غيره، فالأطفال يلعبون بغير مشاهدين، بل إنهم قد يتوقفون عن اللعب إذا شعروا أن هناك من يراقبهم" (حسن إبراهيم،١٩٨٨،ص٢٥)

ويرى حسين عبد القادر أن المسرح - وبحق فى إطار جاليلى - هو التوازن الضرورى لعقل الطفل ووجدانه ونموه بجوانبه المختلفة، وقد يصبح الصديق باعتباره خبرة معاشة" وهو قبل كل شئ نبع قيمة الجمال واهتمام بالخلق والتشييد، وهو بهذا المعنى أيضا أساسى لقيمتى الحق والخير إذا يتخلق الفرد ضمن المجموع، وينمو الحس الجماعى مع الآخرين، ويبزغ كل جميل وبناء وتتكامل فيه الضرورة المطلقة. والحرية المطلقة" ولقد كان مورينو Morino J . أول من نظر لمسرح التلقائية،وهو يعد بحق أبو السيكودراما

المعاصرة التى اختارها دلالة على مسرح التلقائية، واتخذها وسيلة للعلاج· (حسين عبد القادر،١٩٨٦،ص٦)

وكذلك فإن بيترسليد يطالبنا بالسماح للأطفال عندما يقومون بإعداد تمثيلياتهم ، بأن يمثلوا عددا من الشخصيات والموضوعات التى قد لا نستحسنها،فهذه الطريقة تخفف من متاعبهم العائلية والشخصية، وتضعف من الآثار التى خلفتها فى نفوسهم رؤيتهم للأفلام المضادة للمجتمع، وسماعهم للإذاعات العنيفة، وعلينا ألا ننسى فى مثل هذه اللحظات أن أطفالنا يشركوننا معهم فى أسرارهم الشخصية، وهذا نوع من الاعتراف، وهم يجدون راحة فى صداقتنا التى تسمح لهم بتمثيل أعمال غير مشروعة بطريقة مشروعة· ويجب علينا ألا نمنعهم من ذلك أو نلومهم· (بيتر سليد،مترجم،١٩٨١،ص٥٦،٥٧)

ويؤكد بيتر سليد على أنه يجب أن نلاحظ أن التمثيل العلاجى هو فعلا بمثل هذه البساطة فى طبيعته؛ ولذلك فإن الجزء الأكبر منه يكون لا شعوريا،على الرغم من أنه قد يحتوى على بعض المشاهد المقصودة، لأنه من الخطأ أن تفرض على الطفل فجأة تمثيل مشاكل معينة، وهذه حقيقة هامة جدا يجب أن يضعها فى اعتباره كل مختص بعلاج الأطفال الذين يعانون من سوء التكيف والمضطرين عاطفيا· (المرجع السابق، ص ٥٧)

وإذا كان الهدف من هذا النشاط المسرحى التلقائى هوتربية الطفل وليس إعداد ممثلين محترفين، فإنه لابد من اشراك كل الأطفال فى هذا النشاط، ولا محل هنا للانتقاء من بين الأطفال، أو قصر التمثيل على الموهوبين؛ فالدراما المبتكرة تسعى لإطلاق الابداع الكامن فى كل فرد، وتعمل على إسعاده، وهى لذلك أسلوب تربوى متكامل فى جميع جوانب تربية الطفل· سواء فى مجال التثقيف أو فى مجال الإرشاد والعلاج النفسى· (عفاف عويس،١٩٨١،ص٣١)

ب- المسرح التعليمى أو مسرحة المناهج :

إن المسرح هنا يصبح مجرد وسيلة، وليس هدفا فى حد ذاته، وأنه يستخدم ويستثمر

المسرح لصالح المواد الدراسية، فهو أسلوب تعليمى ووسيلة إيضاح تشرح الدروس، وتبسطها، وتشخصها· (عبد التواب يوسف،١٩٨٢،ص٤٣)

هذا ويقوم التلاميذ بتأدية هذه المسرحيات المبسطة داخل الفصول الدراسية أو على مسرح المدرسة·

وقد نشرت دى جنيليس أربعة مجلدات بعنوان "مسرح التعليم" وكان بعضها مقتبسا من قصص الإنجيل، ومن أهمها "هاجر فى الصحراء"· أما المواعظ الأخلاقية التى تتميز بها المسرحيات فتتضح من بعض العناوين مثل "الطفل المدلل"، و"أخطار العالم"، و"الأعداء الكرام"، و"الأصدقاء المزيفون"، و"الرجل العاقل"· وقد لقى كتاب "مسرح التعليم رواجا كبيرا، وترجم إلى ست لغات أجنبية فى أقل من عام· ومن العسير التكهن بمدى تطور فلسفة دى جنيليس التعليميةلو لم تلتق بـ"جان جاك رسو"ولكن يمكن القول إجمالا بأنها تأثرت كثيرا بأفكاره فى كتابيه "إيميل" و"بحث فى التعليم"·

(وينفرد واردمترجم،١٩٦٦،ص ٧، ٩)

ويؤكد محمد أبو الخير على أن مسرحة المناهج من أنجع الوسائط التربوية لتحقيق الخبرة المباشرة سواء للمؤدى أو للمتلقى أيضا، لأن العملية التعليمية خرجت من كونها معلومات تملأ بها عقول التلاميذ، وإنما هى خبرات يكتسبها الفرد لكى يتفاعل مع حياته بشكل أفضل؛ وذلك لما للمسرح من خاصية التركيبية، والمشاركة على مستوى العرض المسرحى بين التلاميذ والمعلم، والتلاميذ مع بعضهم البعض، والتفاعل المباشر بين المؤدى والمتلقى· (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٥١)

ويشير سامى عبد الحميد وأسعد عبد الرازق إلى أن الكثير من المربين قد أخذوا يفكرون جديا فى استخدام (الدراما) كوسيلة من وسائل الإيضاح فى تدريس الكثير من المواد الدراسية، وقد تكونت هذه الفكرة بعد أن لاحظوا مدى تأثير البرامج التعليمية التى يقدمها التليفزيون· (سامى عبد الحميد،وأسعد عبد الرازق،١٩٨٤،ص٧٠،٧١)

ولم تعد التربية فى المدرسة ذات بعد واحد، هو بعد الذاكرة الحافظة فقط، بحيث تقاس قدرة هذه الذاكرة فى الامتحان بما حفظته، ودونته فى كراسة الإجابة، وتصبح الدرجة هى مقياس الكفاءة، تلك الطريقة التى صبت جميع التلاميذ فى قوالب واحدة متشابهة، والتى ساهمت فى هدم إمكانيات التلميذ العقلية، وذلك هو المفهوم التقليدى للمنهج وهو الذى يؤكد أن المنهج الدراسى.. مجموع المقررات الدراسية التى يدرسها التلاميذ بالمدرسة· (عبد المنعم حسين، ١٩٨٦، ص ١٠٠)

لكن المفهوم الحديث للمنهج اليوم يؤكد أنه مجموعة الخبرات التعليمية المربية التى يكتسبها التلاميذ داخل أو خارج المدرسة بإشراف من المدرسة·فالمدرسة اليوم هى وحدة اجتماعية متنوعة، تساهم فى بناء شخصية التلميذ العقلية والوجدانية والصحية ففى المدرسة يتعلم الطفل كيف يعيش،ويتعامل مع الآخرين،وكيف يقوم بأعمال معينة، وكيف يتعاون مع زملائه، وكيف يتنافس معهم، وكيف ينجح،وكيف يفشل،كل ذلك ليتعلم التلميذ كيف يتفاعل مع العالم الخارجى عندما يخرج إليه، وبشكل إيجابى، وهذا ما يسمى بالمفهوم الحديث للمنهج· (المرجع السابق)

فالمدرسة حلقة متوسطة، يمر فيها الطفل فى دور يقع عادة بين مرحلة الطفولة الأولى التى يقضيها الطفل فى منزله، ومرحلة اكتمال نموه،التى يضطلع فيها بمسئولياته فى المجتمع· (عبد العزيز القوصى،١٩٨١،ص٢٠٣)

ولذلك فإن جون ديوى يرى أن التربية تمثل أحد العناصر الديناميكية فى المجتمع تؤثر فيه كما تتأثر به· فالمجتمع المدرسى يمثل صورة مصغرة للحياة فى المجتمع الخارجى الذى تتواجد فيه المدرسة، كما أن المدرسة لا يقتصر دورها على كونها مرآة تعكس حياة المجتمع، بل تتعدى ذلك إلى القيام بمحاولة تحسينه وتطويره،مما يتطلب من التربية أن تقوم بمساعدة التلاميذ على فهم المجتمع الذى يعيشون فيه، والأسس التى يقوم عليها بناؤه وتكوينه، وما يسود بين أعضائه من علاقات، مستعينة فى ذلك باللغة والأفكار. (فاروق اللقانى، د·ت، ص ٨٧، ٨٨)

وإذا كانت المدرسة الحديثة فى التربية تتجه صوب إعداد الطفل عقليا وشخصيا، أكثر مما تتجه نحو تزويده بالمعلومات، وأنها تؤهله إلى اكتشاف العالم المحيط به والتفاعل معه، فإن الدراما فى المدارس تساعد الطلاب بطرق كثيرة، إنها متعة، وتمرين جيد، وهى تطور ثقتهم بأنفسهم، وتشجع خيالهم،وتزيد تقارب الروح الجماعية.

(Leadly & Dixon, 1970, P. ٦٨)

ويرى دال Dale أن الفرد فى الخبرة المسرحة إما أن يكون مشاركا أو ملاحظا، والخبرة تكون أكثر مباشرة وذات معنى للشخص الذى يلعب جزءا من المسرحية عن الشخص الذى يكون فقط ملاحظا. فالملاحظ يكون فى الخارج والمشارك يكون فى الداخل، ولذلك هو يرتبط بواقع أو حقيقة مباشرة، وكل المسرحيات هى فى الأصل عمليات اتصال متشابكة لكل من المشاركين والنظارة، والمسرحة هى عوض عن الخبرة الحقيقية. (Dale, 1954, P. ١٨٥)

ويشير رزق عبد النبى إلى أن المشاركة الدرامية والملاحظة هما وجهان لنفس العملةوبينما المشارك قد يكتسب كثيرا من المسرحةفالملاحظ أيضا يمكنه أن يصبح قوة متضمنة نافعة، فهناك معان كثيرة هامة فى الخبرة الدرامية "المسرحة" لكل واحد فى حجرة الدراسة ومن هذا المنطلق يصبح للخبرة الدرامية "المسرحة" قيم خاصة منها :

١- أن موضوع المسرحة ملفت للانتباه ولا ينسى بسهولة، وأن من يقوم بدور الملاحظ يحتفظ بكثير من نشاط الخبرة المسرحة التى امتصها مع المشاركين. لذلك فإن المسرحة هى إحدى وسائل الاتصال الهامة.

٢- كل المشاركين فى الخبرة المسرحة الجيدة يتعلمون بإخلاص وألفة.

٣- وقد يكون للخبرة المسرحة قيمة علاجية. فنجد أن الأطفال يتعلمون بوعى وإدراك ذاتى، فعند أخذهم الدور بخجل نجد تدريجيا أنه يتم اختزال ذلك.كما يلعب التلاميذ أدوار الشخصيات التى يكون سلوكها إلى حد ما غير مفهوم.. وتدريجيا يبدأون فى فهم وجهات نظر هذه الشخصيات.

٤- تدريس المسرحةليس فقط ممثلين،ذلك أنها تتطلب أن يتعاون الكل للعمل مع بعضهم البعض. (رزق عبد النبى،١٩٩٣،ص٦٦،٦٧)

هذا وتقدم مسرحة المناهج بطريقتين هما :

أ- طريقة الدراما المبتكرة، (سبق الحديث عنها فى المسرح التلقائى فى المدرسة)

ب- طريقة النماذج المعدة سلفا عن طريق متخصص فنى أو يحاول وضعها المدرس نفسه إذا كان على دراية بأسس الكتابة المسرحية.

ولمسرحة المناهج، مستويات : الابتدائى، الاعدادى، الثانوى، وهى تتدرج من نص لا يتجاوز الربع ساعة، وفى لغة وشخصيات ومواقف بسيطة كما فى مسرحيات تعليمية للمرحلة الابتدائية تأليف، أحمد شوقى إلى قصة مدينتين لتشارلزدكنز، وعروس رشيد لمحمد فريد أبو حديد إلى يوليوس قيصر لشكسبير فى لغة رصينة وشخصيات وأحداث معقدة بما يتناسب مع طلاب المرحلة الثانوية. (محمد أبو الخير، ١٩٨٨، ص ٥٩)

هذا ومن التوصيات الهامة لندوة عن "المسرح المدرسى والجامعى" هى إدماج التربية المسرحية فى المناهج بصورة مرحلية فى رياض الأطفال، والابتدائى، والاعدادى، والثانوى، وتدرس النصوص الأدبية المسرحية ضمن مناهج الأدب العربى مع التركيز على خصوصيتها من حيث هى نمط فنى قائم بذاته. (عبد التواب يوسف،١٩٨٢،ص٤٣)

وبذلك تحقق للتربية المسرحية، أحد أهدافها الهامة وهو الهدف التعليمى، أى إعداد الموضوع والمادة الدراسية إعدادا دراميا، وإشراك التلاميذ فى تنفيذ النص المعد داخل الفصل وخارجه خاصة فى حلقتى التعليم الأساسى. (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٦٠)

وإذا تحقق ذلك خرج المنهج من الإطار التلقينى إلى إطار الخبرةالمباشرة، والذى يساهم فى تطوير المنظور التعليمى فى المجتمع المصرى،لأن تطوير التعليم فى مجتمعنا فى هذه الفترة الحضارية من تاريخ الإنسان لاينعزل عما يحدث فى العالم من متغيرات، وذلك استنادا إلى أن المجتمع منظومة فرعية ضمن عدد من مثيلاتها تكون المنظومة الكبرى وهى عالم الإنسان. (السياسة التعليمية فى مصر،١٩٨٥،ص١٢)

جـ- المسرح التربوى :

يقصد بهذا اللون من النشاط المسرحى داخل المدرسة، تقديم مسرحيات ذات طابع ثقافى واجتماعى وتربوى عام تهدف إلى المساهمة فى عملية التنشئة الاجتماعية وبناء نظام القيم الأخلاقية والدينية والسلوكية، وإثراء معلومات الطالب العامة وغير ذلك مما، يدخل أو من المفترض أن يدخل ضمن نطاق مسئوليةالمدرسة فى تربيةالأطفال، إضافة إلى تعليمهم· وهذا اللون فى المسرح المدرسى يتطلب نصوصا مسرحية معدة سلفا، ومكانا مهيئا مسرحيا لتقديم العمل عليه· إضافة إلى مقومات العمل الفنى الآخر بما يناسب إمكانيات النص والمدرسة· (حسن إبراهيم،١٩٨٨،ص٢٤،٢٥)

د- مسرح العرائس :

وهو صورة من صور المسرح المدرسى وسيأتى الحديث عنه كشكل ثالث لمسرح الصغار·

٣- مسرح العرائس :

وهو الشكل الثالث لمسرح الصغار ويرى حسن إبراهيم إنه إذا كانت المسرحية الناجحة هى تلك التى تستطيع أن تستغل عوامل الإيهام المسرحى لتجسم أمام الأطفال ما يتراءى لهم فى خيالهم الإيهامى أو خيالهم المبدع، وتصل بهم إلى درجات كبيرة من الاندماج والتعاطف الدرامى، إذا كان هذا يصدق على المسرح بصفة عامة، فإنه أكثر ما يكون صدقا بالنسبة لمسرح العرائس بصفة خاصة ، وذلك أن الممثلين فى هذا المسرح مخلوقات خيالية أبدعها خيال المؤلف، وصنعتها موهبة الفنان، وحركتها إرادة المخرج فى إطار واسع من الحرية الابداعية لا نظير له فى المسرح الآدمى، وهذا يتيح للطفل أن يسبح فى عالم الخيال حيث الحيوانات الناطقة وعالم الأساطير البديع المسحور، وكل ما يخطر على بال المؤلف، وتستطيع أن تجسده مقدرةالفنان مما يصعب تنفيذه على المسرح البشرى· (حسن إبراهيم،١٩٨٨،ص٢٧)

ويشير رزق عبد النبى إلى أن استخدام الدمى والعرائس فى تمثيليات هادفة يوفر للتلاميذ خبرات تعليمية ممتازة، وهى شكل ممتع من أشكال التسلية والترويح على

التلاميذ، كما أنها طريقة مؤثرة فى التعبير عن فكرة أو موضوع معين. وأنها يمكن استخدامها فى مدارس رياض الأطفال والمدارس الابتدائية. (رزق عبد النبى،١٩٩٣،ص٧٤)

وتوضح حنان العنانى أن العرائس لعبت دورا كبيرا فى الحياة الاجتماعية قديما، حيث عبدها القدماء، والدمى الفرعونية المحفوظة فى متحف اللوفر فى باريس توحى بأن مسرح العرائس يرجع لحضارة مصر القديمة، إذ كان لصغار المصريين ألعابهم المفصلية المتحركة من الحيوانات والبشر. أما العرب فمن المعروف أنهم استخدموا خيال الظل والعرائس منذ وقت بعيد. وقد أدى التنقيب عن الآثار القديمة إلى اكتشاف عرائس الحبال فى اليونان وإيطاليا. واليوم يقدم فن العرائس على نطاق كبير ويوجد له كتاب ومخرجون متخصصون. (حنان العنانى،١٩٩٣،ص٢٦)

ومسرح العرائس يستخدم فى عروضه عدة أنواع من العرائس (الدمى). وقد أشار إليها بيتر أرنوت فى كتابه "مسرحيات بلا ممثلين" وقسمها إلى العرائس الآتية :

١- العرائس القفازية :

وهى أبسط العرائس وأسهلها فى صنعها وتحريكها، وأشكالها، فلها رأس وأذرع مجوفة وجسم طويل يشبه كم الثوب. والفنان الذى يحركها يدخل يده فى جسمها ويتحكم فى رأسها والذراعين بواسطة أصابعه : وتعد العرائس القفازية أحب أنواع العرائس بالنسبة للأطفال، وذلك لسهولة تحريكها، غير أن نطاق حركاتها محدود، وإذا لم تكن بين أيدى فنان خبير فإنها تصبح غير مقنعة إلا فى نطاق الكوميديا الهزلية البسيطة جدا. (بيتر أرنوت،مترجم،١٩٧٠،ص٤٠)

٢- عرائس العصى :

وتمتاز هذه العرائس بجمالها وجلالها الأخاذ، وتصنع من عصا توضع على قمتها مادة معينة بحيث تشكل رأس الدمية، وترسم تقاطيع الوجه حسب الدور الذى تقوم به الدمية، وتكسى العصا بقماش،ويقوم الممثل بالقبض عليها وتحريكها بما يتناسب وأحداث

القصة. ولقد غزا العالم مجال هذا الفن حديثا ليخلق فيه تنوعا عصريا، فأصبحت العرائس تتحرك عن طريق ضوابط بعيدة، وتستجيب لقوى مغناطيسية تحت خشبة المسرح. ولكن هذه الأشكال لا تعدو كونها مجرد لعبة ميكانيكية متقنة.

(المرجع السابق، ص ٥٤)

٣- عرائس الخيوط (الماريونيت) :

وهى أكثر الأنماط إرضاء للجمهور وأكثرها استخداما اليوم. وهى عبارة عن أشكال متصلة أجزاؤها يتم التحكم فيها من أعلى بواسطة خيوط أو أسلاك يتراوح عددها من واحد إلى أربعين خيطا وذلك حسب حجم العرائس نفسها، أو ما تؤديه من حركات. وهذا النوع يتطلب مهارة فى الصنع أكثر من الأنواع الأخرى. وهناك عدة طرق لصنع هذا النوع من العرائس. وهذه العرائس تجمع بين إتساع مجال الحركة واليونة التحريك ويسره، فما أن يصل الفنان إليالتحكم فى الحركات الرئيسية مثل المشى والجلوس، وتحريك الرأس حتى تتوالى باقى الحركات بسرعة وتبرز شخصية العروسة لتفرض نفسها على الفنان. (المرجع السابق، ص ٦٥)

وعلى مدرس الأطفال أن يقوم بصناعة عرائس متنوعة بنفسه ويشرك معه الأطفال، ويصنعها من المواد الموجودة والمتاحة فى البيئة، ويدرب الصغار على تقديم مسرحيات بهذه العرائس. وكذلك يعرض لهم مسرحيات من هذا النوع.

(Brouwer, 1971, P. ١١٢)

وتلعب عرائس الخيوط الأدوار التى يغلب عليها القفز والسباحة والحركات البهلوانية وتلك غير العادية. ومن أشهر المسرحيات التى قدمت عن طريق عرائس الخيوط فى المنطقة العربية، مسرحية الليلة الكبيرة، والأميروالأقزام السبعة، ومغامرات البحار العجيب. (عواطف إبراهيم وهدى قناوى،١٩٨٤،ص١١)

٤- عرائس خيال الظل :

وهو فن أصيل وله أصول شرقية، وأشكاله مسطحة تتحرك من وراء شاشة تسمح

بمرور الضوء ومن ورائها يوضع مصباح فيرى الجمهور خيال هذه الدمى من الناحية الأخرى من الشاشة. وهذه العرائس إما أن تكون مجسمة، أو تتخللها ثقوب حتى تعطى اللونين الأبيض والأسود على الشاشة، أو أن تكون مثل العرائس المستعملة فى جاوة، لها ثقوب مغطاة بألوان شفافة تعكس أضواء ملونة على الشاشة (بيتر أرنوت،مترجم، ١٩٧٠، ص ٩٣)

وتشير عواطف إبراهيم وهدى قناوى إلى أشهر عروض خيال الظل العربية "طيف خيال"وهو عبارة عن عرض تاريخى صمم بمناسبةوصول الإمام أبى العباس من بغداد إلى مصر. و"عجيب وغريب" وفيها يصف بن دانيال حياة السوق فى مصر من خلال أشخاص يمثل كل منهم حرفة من الحرف. وكان لخيال الظل فى مصر سوق رائجة فى الأفراح، وفى المقاهى. وقد سجلت عروض خيال الظل فى مصر حياة الاقطاع والتناقض الموجود فيها، كما سجلت أيضا نقدا للمظالم،ونقدا لمساوئ الاستعمار، ودقائق الحياة الاجتماعية فضلا عن الثقافة الشعبية. (عواطف إبراهيم وهدى قناوى،١٩٨٤،ص٩،١٠)

ويوضح حسن إبراهيم أن هذا اللون من المسرح قد دخل إلى المدارس كنشاط متميز يمكن من خلاله تسلية الطفل وتعليمه. وإتاحة الفرصة لقدراته الخلاقة أن تنشط وتنمو، وفى هذا النشاط الذى يمارسه الأطفال كلعب تلقائى، يقوم الأطفال أنفسهم تحت إشراف ومساعدة المدرس بممارسة فنونه، وتعتبر عرائس القفاز هى أفضل أنواع العرائس لنشاط الأطفال المدرسى، لسهولة تصنيعها وسهولة التدريب على تحريكها، وإمكانية توافر مكان لعرضها. أما فى المسرح المحترف فإن الفنانين الكبار هم الذين يقومون بتأليف النص، وتصميم العرائس والمناظر، والقيام بتحريكها وكذلك الإخراج المسرحى. (حسن إبراهيم،١٩٨٨،ص٢٧، ٢٨)

وفى هذا النوع من المسارح تستخدم عبارات الحوار القصيرة والموسيقى والأصوات الأخرى للتعبير عن جو القصة. كما يرسم المكياج بوضوح لجذب نظر الأطفال وتعميق الأثر المفرح فى نفوسهم. (حنان العنانى، ١٩٩٣، ص ٣٠)

رابعاً : عناصر بناء مسرحية الطفل

تتضمن المسرحية عادة عناصر معينة تميزها عن غيرها من ألوان فنون الأطفال. فالمسرحية ما هى إلا فكرة أو قصة ترجمها المؤلف إلى حركات من خلال حوار الشخصيات التى يقدمها على المسرح. (عواطف إبراهيم وهدى قناوى،١٩٨٤،ص٢٥)

إن مسرحيات الأطفال ينبغى أن تكون مضحكة فى بعض المواقف وجادة فى عمومها، وأن تكون مناسبة لمستوى الأطفال، وتتضمن معايير أخلاقية واجتماعية وتحتوى على قدر كبير من الجمال.فالمسرحية الفكاهية بأكملها أقل تأثيراعلى المتفرجين الأطفال من المسرحيات الجادة التى تشتمل على بعض مشاهد فكاهية. (وينفرد وارد،مترجم، ١٩٦٦،ص٨٦، ٨٧)

هذا وعناصر المسرحية هى :

١- فكرة المسرحية :

تمثل فكرة المسرحية الموضوع الأساسى الذى تبنى عليه، وتتجمع حوله بقية الأحداث والمواقف والتفاصيل لإبرازها واضحة فى ذهن المتفرجين. وعادة يختار المؤلف فكرة شائقة لمسرحيته سواء من وحى خياله أو من خبراته السابقة، أو من بطون التاريخ، أو من الأحداث اليومية المعاصرة بحيث تناسب المستوى الفكرى لجمهور المتفرجين الذين سيقدم لهم عمله الفنى. ويعتبر أرسطو فكرة المسرحية أو موضوعها روح المسرحية ودعامتها الرئيسية. (عواطف إبراهيم وهدى قناوى،١٩٨٤،ص٢٥،٢٦)

ومن أهم مصادر الأفكار لمسرح الطفل :

أ - القصص الشعبية والخرافية : مثل قصة سندريلا وأميرة الثلج، وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها.

ب- قصص درامية كثيرة، وقد عرف المسرح القديم كثيرا من قصص الأساطير.

جـ- القصص الشعرية : يمكن مسرحة بعض القصص الشعرية، ونظرا لأن أغلب

القصص الشعرية تدور حول حدث واحد فإنها أصلح لعمل مسرحيات قصيرة أكثر منها لمسرحيات طويلة· والواقع أن إيقاع الكلمات المنظم يزيد من تشويق الأطفال ويساعد فى حفظ الصغار لها·

د- حكايات البطولة:الغالبية العظمى من جمهور الأطفال يعشقون البطولة· ومسرحيات البطولة هى مصدر ترويج وإلهام للأطفال·

هـ- المشكلات المعاصرة:فهناك مجال واسع ينتظر الكتاب لتأليف مسرحيات للأطفال تتناول مشكلات اجتماعيةوإنسانية مثل مشكلة التميز العنصرى والتفرقة الاجتماعية ومشكلة الحرب والسلام·

و- القصص التاريخية : يزخر التاريخ بشخصيات عظيمة تجسد قيما نبيلة، وهذه الشخصيات تعد مادة خصبة لمسرحيات الأطفال· (حنان العنانى،١٩٩٣،ص٣٨،٣٩)

٢- البناء الدرامى :

إن للتأليف المسرحى خصوصيته التيتميزه عن أى من أنماط التأليف الأدبى الأخرى،فإن التمكن من حرفية التأليف الدرامى يصبح أمرا لازما لكل من يريد أن يكتب للمسرح· صحيح أنه بوسع أى فرد يتمتع بقسط متوسط من الثقافة أن يضع قصة ما فى قالب درامى، بل وحتى الأطفال يستطيعون وضع حوارات قصيرة من القصص التى يقرأونها فى كتبهم المدرسية أو غيرها، لكن هذه النتاجات تبدو تفاهة ضئيلة القيمة إذا ما نظرنا إليها بمقياس المواصفات الأساسية للنص الدرامى· "وقد تعرض - كما هو معروف - بعض المسرحيات التى يؤلفها التلاميذ أو الهواة من المعلمين فى المدارس ، غير أن أهمية مثل هذه الفعاليات تنحصر فقط فى إبراز مدى ما يمكن أن تنجزه الجماعة المدرسية· (ثامر مهدى،١٩٨٥،ص٤٣)

ونستطيع أن نعتبر البناء الدرامى بشكل عام، بمثابة السياق الذى يندرج فيه مضمون المسرحية ككل· ويفصح العمل المسرحى من خلاله عن كافة مكوناته من أحداث ومواقف وأفعال، وما تفرزه من قيم·

ويشير رشاد رشدى إلى أن البناء الدرامى هو "مرادف للشكل، فالتعبير الملائم عن الإحساس يتناسب معه ويلائمه ويعادله معادلة تامة. فالشكل أو البناء ليس شيئا منفصلا عن الموضوع،وإنما هو الموضوع نفسه بعد أن تجسد فى الصورة الملائمة له". (رشاد رشدى، ١٩٦٦، ص ٧)

ويؤكد أرسطو على أهمية القصة بالنسبة لأية مسرحية لأن القصة هى نواة المسرحية و"التى تتنزل منها منزلة الروح. (أرسطو،مترجم،١٩٦٧،ص٥٤)

إلا أن القصة ليست هى المسرحية، فإسباغ الشكل المسرحى على القصة يستلزم ما يلى :

١- العرض Exposition :

وهو المقدمات التى تمهد للعقدة، وتسير بنا نحوها باطراد، والتى تكون بمثابة قاعدة ارتكاز للحدث المبدئى، وهو نقطة الانطلاق، وهذه المقدمات تفترض أصلا وجود وضع قائم، وعلاقات بين شخوص المسرحية، تهيئ لوقوع الحدث المبدئى وتطور الصراع. (ثامر مهدى،١٩٨٥،ص٤٧)

ويوضح فخرى قسطندى أن بسط المقدمات من أشق الأمور على الكاتب المسرحى، ومن المعالم المنبئة بمدى حذقه فى فنية الكتابة المسرحية، فبدونها لا يتيسر لنا أن نتابع مجريات الحوادث. وهو إن أطال فى بسطها، كان مثارا للملل، وإن أوجز كان أدعى للغموض. (فخرى قسطندى،١٩٦٤،ص٧٩)

ويشير إبراهيم حمادة إلى أن العرض هو الجزء الذى يقع فى بداية المسرحية فى صيغة حدث، أو محادثة درامية، وفى هذا المشهد الافتتاحى يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل، وزمانه، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج، والخلفية الاجتماعية، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة أو اللاحقة. (إبراهيم حمادة،١٩٧٧،ص٢٠)

وتستخدم عادة حيل لا حصر لها فى نقل المعلومات التى ينبغى للمتفرج معرفتها عن الشخصيات والمواقف· ومما ينصح به فى مسرحية الأطفال أن تدخل المسرحية فى العقدة على الفور، وأن تشتمل على كثير من الحركة، فكما يمر الأطفال عادة سريعا على التمهيد الوارد فى بداية القصة، فهم يريدون أن يحذف المؤلف المسرحى العرض التمهيدى ويدخل فى صميم القصة· فالأطفال تحب أن ترى أحداثا ممتعة منذ البداية·

(وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص١٥٦،١٥٧)

٢- العقدة Plot :

والمقصود بها اصطلاحا : "تنظيم أحداث القصة بطريقة تكشف عن الفعل الأساسى للمسرحية الذى تنجم عنه الأحداث"· (فرنسيس فرجسون،مترجم،١٩٦٤،ص٩٩)

وترى مارجورى بولتون أن العقدة الجيدة تكون مبنية بناء متماسكا وثيق الأركان، بمعنى ألا يكون هناك وقت ضائع هدرا،وأن تتوالى الأحداث الواحد بعد الآخر فى تسلسل معقول· وهذا التسلسل للحوادث لابد أن يكون سلسلة ذات حلقات متشابكة يتداخل بعضها فى بعض، فإذا كانت ثمة مفاجأة قرب النهاية وجب أن تكون نتيجة أو ختاما نشعر بعد الروية وإمعان الفكر- بأنه كان ختاما محتملا على كل حال·

(مارجورى بولتون،مترجم،١٩٦٢،ص٧٥،٧٦)

وينبغى أن تكون العقدة فى مستوى فهم الأطفال وإدراكهم العقلى· فبعد أن يختار المؤلف الفكرة الرئيسية لمسرحيته عليه أن يحدد الحدث الرئيسى الذى يمثل العمود الفقرى للمسرحية، والذى تدور حوله أحداثها الفرعية·وهكذا تتخذ العقدة فى البناء الجيد للمسرحية شكلا هرميا يبدأ بعرض خيوط الموضوع ثم تأخذ الأزمة التى يتمخض عنها الصراع الدرامى فى النمو والتطور من خلال الأحداث المتتابعة التى تدور حول الحدث الرئيسى للمسرحية حتى تصل إلى القمة لتأخذ بعد ذلك فى الانحدار على السفح الآخر للهرم فى طريقها نحو الحل الذى تنتهى إليه· (عواطف إبراهيم وهدى قناوى،١٩٨٤،ص٣٤)

ويجب أن تحكى القصة بالحركة لا بالكلام، لأن الأطفال لا يميلون إلى المشاهد الجامدة حتى ولو كان الحوار مؤثرا· والفكاهة فى الحركة أقوى منها فى الحوار· والضحكات العالية مصدرها أفعال الممثلين لا أقوالهم· (وينفرد وارد ،مترجم ،١٩٦٦،ص١٨١)

٣- التشويق Suspense :

وهو جذب انتباه المشاهد، وإثارة رغبته الملحة فى معرفة ومتابعة ما سيحدث·

ويوضح ثامر مهدى بأنه لابد فى أى عمل مسرحى من التركيز على إحدى الشخصيات التى تحرك بنوازعها وسلوكها عوامل التحدى ودواعى الصراع فى المسرحية، وهى التى يطلق عليها اسم البطل Protagonist والتى تسير دوما بشكل معاكس لشخصية النقيض Antigonist التى تشكل القطب الآخر للصراع، فتعمقه بمعارضتها الدائمة للبطل، وتُنميه بالخطط المرسومة لمجابهته بشكل مستمر· وكلما نجح المؤلف فى إثارة التعاطف مع البطل وشد الاهتمام إليه إليدرجة الخوف على مصيره أو الخشية عليه من العوامل المعادية حصل التشويق· وتبلغ المسرحية أقصى درجات نجاحها عندما يتم التوحد Identification بين المتفرج والبطل· (ثامر مهدى،١٩٨٥،ص٥١)

وتؤكد وينفرد وارد على أن المسرحية لا يمكن أن تنجح إذا أخفقت فى تحريك مشاعر الأطفال· فالمسرحيات الجيدة تثير عواطف كثيرة منها الشفقة، والاحتقار، والخوف، والفزع، والاعجاب·فإذا أثيرت بطريقة سليمة - وهو أمرعليجانب كبير من الأهمية - فإنها تنمى فى الطفل الأحاسيس الطيبة والإدراك السليم،أما إذا أثيرت بطريقة رخيصة وعلى مستويات زائفة، أو أثيرت بصورة مبتذلة، فقد تسبب ضررا بالغا، وهى جريمة فى حق الطفل· (وينفرد وارد ،مترجم،١٩٦٦،ص١٥٩)

٤- رسم الشخصيات Characterization :

وهى التى تؤدى الأحداث الدرامية فى النص المسرحى،وتشير مارجورى بولتون إلى أن الكاتب المسرحى لا يقتصر على رسم الشخصيات التى يستحسنها ويتقبلها مزاجه

فقط، وأن معيار مهارته فى رسم الشخصيات هو قدرته على أن يرينا كثيرا من صنوف مختلفة من الناس، وعلى أن يجعلهم جميعا متساوين فى درجة إقناعهم لنا وهم وقوف على خشبة المسرح" · (مارجورى بولتون،مترجم،١٩٦٢،ص١٦٠)

كذلك تؤكد وينفرد وارد على أنه ينبغى أن تكون الشخوص واضحة للأطفال الصغار، كما تكون على قدر قليل من الدهاء والتعقيد، وأن يكشف مظهرها عن مخبرها، وأن تكون خطوطها من الوضوح بحيث يسهل عليهم إدراك حقيقتها·والأطفال تستهويهم شخوص الأبطال الشجعان البواسل،والشخصيات النسائية الشجاعة المحبوبةالتى تستطيع التغلب على العقبات،وكذلك يحبون الشخوص الغريبة والهزلية والشريرة،ويريدون كذلك أن يروا البطل أو البطلة تنتصر على الشرير وتنزل به العقاب· (وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص١٦٢)

إن الشخصية المسرحية لا يمكن لها أن تكون قوية إلا إذا كان لها عمق درامى، وتقدمت فى العمل الدرامى متماسكة مع الأحداث داخل إطار درامى واحد وحسب تحديدات الأحداث مكانا وزمانا وموضوعا·(كمال عيد،١٩٨٢، ص٣٠٨)

٥- الحوار Dialogue :

الحوار يجب أن يحقق أمورا ثلاثة هى : توضيح الموقف، وسرد القصة، وإبراز الشخصيات، فإذاكان علاوة على ذلك، ذا مسحة أدبية،أو شاعرية وجذابا ولبقا فهو خير، طالما اعتقد المتفرجون أنه صادر حقيقة عن الشخصيات· (وينفرد وارد،مترجم، ١٩٦٦،ص١٠٣)

ويشيرلاجوس إبجرى إلى أن الحوار يجب أن يكشف لنا أبعاد الشخصية، ويجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية، وما وراء موضوعها، ويشف عن الأحداث المقبلة· (لاجوس إبجرى،مترجم، د·ت،ص٤١١: ٤١٣)

ويجب أن يكون الحوار فى مسرحيات الأطفال بنوع خاص، فى عبارات موجزة، فالمتفرجون، الصغار لا يستمتعون بالعبارات الطويلة قدراستمتاعهم بالحوارات الموجزة القصيرة· والكتاب المسرحيون الذين يفهمون الأطفال يتجنبون الإطالة المملة فالحوار

القصير الطبيعى الذى يحقق الهدف المنشود منه على الفور،هو الحوار الناجح حقا (ثامر مهدى،١٩٨٥،ص٥٨)

وإذا كان من الواجب أن تقطع المراحل غير الضرورية من الحوار، إلا أنه فى نفس الوقت يجب أن نأخذ فى الحسبان أن تطور البناء الدرامى قد يتحطم بالقفزات والطفرات الهوجاء، وإذا كان الكاتب المسرحى يصل إلى النتائج بطريقةسريعة ومفاجئة أكثر مما ينبغى فإنه لن ينسف المصداقية فحسب وإنما يفقد فرصا كثيرة لإثارة التشوي· إنه يدوس على الزناد الذى يطلق الانفجار مبكرا عن المطلوب·

(ستيوارت كريفتش،مترجم،١٩٨٦،ص٦٥)

إن الحوار هو الوسيلة الأولى للأداء التمثيلى..فيه يعبر الكاتب والممثل.. وإن كان الممثل يضيف إلى التعبير اللغوى التعبير بالحركةوانفعالات الوجه والأيدى فإن هذه الوسيلة المساعدة إنما يستمدها الممثل من الحوار اللغوى وما يوحى به هذا الحوار من انفعالات لذلك يجب أن يكون الحوار :

١- متضمنا عناصر الإيحاء الانفعالى والتعبير،أى يجب أن يكون الحواردراميا متضمنا العناصر القادرة على الايحاء للممثل بالحركات الدرامية التعبيرية التى يجب أن تصاحب هذا الحوار·

٢- أن يكون متوثبا، أى يدفع بالحركة المسرحية إليالأمام ويحرك الأحداث ويطورها دون أن يفصح عن مغزى هذه الأحداث بل يدفع بها إلى الأمام فى تسلسل درامى منطقى·

٣- وأن يكون الحوار متفقا ومنطق الشخصية ومسايرا لمستواها الفعلى·فالدراما بالرغم من كونها لونا من ألوان الأدب.. إلا أنها شكل من أشكال الفن القائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط فى أحداث.. وتستخدم الحوار وسيلة للتعبير عن أفكار ومشاعر الشخصيات· (رزق عبد النبى،١٩٩٣،ص٤٩،٥٠)

هذا وقد تعارضت الآراء، وتباينت حول اللغة التى يجب أن نستخدمها فى مسرح الطفل والمسرح المدرسى، وهل تكون هى اللغة الفصحى أم هى العامية؟ إلا أن أغلب العلماء والنقاد يرى اعتماد الفصحى المبسطة.

فيذهب فاروق سلوم بأنه: "لا مناص من استخدام لغتنا العربية الفصيحة البسيطة عند توجهنا إلى أطفالنا". (فاروق سلوم،١٩٧٩،ص١٣٠)

وتشير عواطف إبراهيم وهدى قناوى إلى استعمال اللغة العربية البسيطة التى يفهمها جمهور الأطفال الموجه العمل إليهم، وأن تكون اللغة مرتبطة بمستوياتهم اللغوية. (عواطف إبراهيم وهدى قناوى،١٩٨٤،ص٣٦)

وهناك من يرى أن لغة المسرح قد تكون فصحى أو عامية بشرط الالتزام بأن تكون قصيرة، لغة ذات طابع مركز، وممبر بلا تعقيد، واضحة المقاطع عند النطق. فالكلمات غير الواردة فى قاموس المتفرج لا تصلح أسلوبا لمخاطبته من فوق خشبة المسرح، ويجب ألا يغيب عن الكاتب أن كلماته تصل إلى المتفرج عن طريق الأذن، وليس عن طريق العين.. إنه لا يقرأ ولن يسترجع القراءة مرة أخرى. (نتيلة راشد،١٩٧٧،ص١٢٧)

إلا أن يعقوب الشارونى يؤكد على أن المسرح المدرسى يعتبر عنصرا من عناصر عملية التدريس ذاتها، لذلك فإن اللغة التى تستخدم فيه يجب أن تكون اللغة الفصحى البسيطة القريبة من لغة الطفل.ويجب أن يراعى مؤلف مسرحيات الأطفال أن لكل مرحلة من مراحل نمو الأطفال محصول لغوى يستخدمونه فى التعبير عن أنفسهم، ولابد للمؤلف، مؤلف مسرحيات الأطفال أن يكون صاحب خبرة بالقاموس اللغوى الذى يفهمه جمهور الأطفال الذين سيحضرون عروض مسرحيته، وأن يكون عارفا بالألفاظ المتداولة بينهم، وبمدلولاتها كما يفهمونها هم، وأن يستخدم كلما أمكن، الكلمات ذات المضمون المادى الملموس أكثر من الكلمات ذات المعنى المعنوى، فيختار من الألفاظ ما يثير المعانى المتعلقة بالبصر والسمع والحركة واللمس والذوق والشم، فكل حواس الأطفال تشارك فى التعرف على العالم المحيط بهم، قبل أن تبلغ قدرتهم اللغوية أكمل نضجها. (يعقوب الشارونى،١٩٧٧،ص١٤٤)

ويرى سمر روحى أن الوظيفة اللغوية لمسرح الطفل هى أن المسرحية وسيلة مجدية لتدريب ألسنة الأطفال على التعبيرالسليم،وإجادة النطق والكلام فى وضوح ودقة، وتنمية ثروتهم اللغوية فى الأساليب،والنهوض بأذواقهم الأدبية والفنية،والكشف عن ذوى المواهب منهم. وهى من خير العوامل فى تعويد الأطفال فن الإلقاء والتمثيل، واتقان التعبير الصادق الحى عن أنفسهم، وفن الاستماع والتحكم فى الصوت وتعبيرات الوجه. إضافة إلى أنها علاج نافع لكثير من عيوب النطق لدى الأطفال، ودافع إلى الاتزان والجرأة فى القول. (سمر روحى،١٩٨٧،ص١٦١،١٦٢)

خامساً : المسرح المدرسى ومراحل النمو

إن للإنسان خصائص نمو عقلى، لها سمات خاصة، ومظاهر مميزة تختلف من مرحلة إلى أخرى، لا نستطيع أن نتجاوزها. فمثلا لو لاحظنا سلوك اللعب فى مراحل الطفولة المتتالية، نجد أن لعب الرضيع يختلف أسلوبا وتعقيدا وديمومة ونظاما ونوعية عن لعب الطفل فيمرحلة قبيل المدرسة، رغم أن مواد اللعب ومواقفه قد تكون متشابهة تماما. ولو أننا وجدنا طفلا ورضيعاً يلعبان بنفس الأسلوب والنظام،فإن ذلك يلفت النظر لأن لعبهما يجب أن يختلف أسلوبا ونظاما بالنسبة لأنهما فى مرحلتين مختلفتين من مراحل النمو. وهذا الوضع يضع أمامنا عدة احتمالات، منها أن الطفل قد يكون متأخرا فى نموه، وأن الرضيع قد يكون متقدما. (حامد زهران،١٩٧٧،ص٥٠)

ومن خلال تجارب بياجيه Piaget تتضح الفروق الإدراكية عند الأطفال فى مراحل نموهم، فمثلا حينما عرض على طفل وعائين اسطوانيين متماثلين فى الشكل والحجم وكلاهما ممتلئ بالخرز إلى نصفه، فإن هذا الطفل أدرك أن الوعائين محتويين على كميتين متساويتين، ولكنه حينما أفرغ أحد الوعائين فى وعاء آخر أكثر طولا وأقل عرضا، فوجد أن طفل الرابعة يقول : بأن الوعاء الأطول يحتوى على كمية أكبر من الخرز من الوعاء الآخر،بينما نجد أن نفس الطفل عندما يبلغ السابعةمن عمره يدرك أن الكمية تظل ثابتة لا تتغير بغض النظر عن مظهر الإناء.ولكن بمزيد من الخبرات التى يكتسبها الطفل فى سن الثامنة أو العاشرة من العمر يدرك أن مقدار المادة وحجمها ووزنها ثابت لا يتغير بتغير الشكل. (فى:محمد الطيب وآخرون،١٩٨٢،ص٩،١٠)

ولذلك فإن العمل المسرحى الذى يقدم للطفل يجب أن يكون مناسبا لمرحلته العمرية. فقد دلت الدراسات النفسية على أن الأطفال يحاولون التهرب من الأعمال التى تعلو على مستواهم، بينما نجدهم يثابرون على العمل إذا شعروا بقدرتهم على النجاح، والمواد التعليمية التى تناسب الأطفال يكون لها معنى فى أذهانهم، وتساعد على تنمية معلوماتهم وزيادة خبراتهم، وتحقق الكثير من الأهداف التى أهمها، إحداث نمو وتطوير فى شخصيات الأطفال فى الاتجاه الاجتماعى المرغوب فيه.

(ولارد أولسون وجون ليولن،مترجم، د.ت،ص٧٩)

وتؤكد وينفرد وارد على وجوب توافق ومناسبة الموضوع المقدم للطفل مع المرحلة العمرية له،فما يقبله الأطفال فى سن الخامسة يبدو تافها بالنسبة للأطفال فى سن الحادية عشرة، وما يهز مشاعر هؤلاء الأطفال، يثير فزع الأطفال فى سن الخامسة. (وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص١٤٥)

وتوضح وينفرد وارد مستويات العمر لمسرح الطفل، فتعتبر المسرح المثالى للأطفال هو الذى يقدم ثلاث سلاسل من المسرحيات على الأقل تتفق مع خصائص كل مرحلة : الأولى للأولاد والبنات من السادسة إلى الثامنة، والثانية من التاسعة إلى الثانية عشرة، والأخيرة لمن تجاوزوا الثانية عشرة. أما الأطفال الصغار فلا حاجة بهم إلى مسرح، إذ أن ألعابهم فيها من التمثيل ما يكفى. (المرجع السابق، ص ١٤٧)

فمن الملاحظ أن صغار الأطفال قبل سن الخامسة لا تحتاج إلى مسرح ، إذ أن فى لعبهم الإيهامى أو التخيلى ما يكفيهم، ومن الصعب أن يشد المسرح انتباه الطفل فى هذه السن. (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص١٧)

كذلك فإن موفق الحمدانى يؤكد على أن للتذوق الفنى علاقة بعمر الطفل، وجنسه، وذكائه، ومقاييس أهله وأقرانه. (موفق الحمدانى،١٩٧٩،ص٣٢)

فكيف يمكن اختيار المسرحيات التى تناسب التلاميذ، فى المراحل العمرية التى يمر بها الطفل؟

يتطلب هذا معرفة خصائص كل مرحلة، لكى يتسنى لنا وضع ما يشبع الحاجات النفسية والعقلية لكل مرحلة من هذه المراحل :

١- مرحلة الواقعية والخيال المحدود :

وهى تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثلاث إلى خمس سنوات· ويملك الطفل طاقة حركية كبيرة، تجعله يمشى، ويجرى، ويتسلق، ويجد نفسه فى دنيا يجهل الكثير عنها، فيحاول أن يفهم الأشياء من حوله، ولذلك يكثر الطفل من الأسئلة· ومن سمات هذه المرحلة "اللعب الايهامى" والمقصود باللعب الايهامى أن يتطابق الطفل مع أدوات اللعب المتاحة أمامه· فنجد الطفل يمسك بعصا، ويضعها بين ساقية، ويجرى بها، ويتصورها حصانا· ونرى الطفلة تجعل العروسة - دميتها- وكأنها ابنتها، فتدللها، وتهدهدها، وتهددها، وتغنى لها تارة، وتارة أخرى تغضب منها وتنهاها عن فعل شئ·

(محمد الطيب، وآخرون،١٩٨١،ص٨٥)

ويشير محمد أبو الخير إلى أن الطفل فى هذه المرحلة لا يستطيع أن يستوعب مسرحية بشرية لما فيها من لغة قد يصعب عليه فهمها، لأن إدراك الطفل لم يبلغ النضج الكافى لمتابعة مسرحية حوارية، ولما للطفل من قدرة حركية عالية فى هذه المرحلة تجعله ينتقل كثيرا، فيحول ذلك دون استمرارية المتابعة· بينما يمكنه أن يرى مسرحية عرائس، تدور فى عالم الحيوانات والطيور فى أشكال جذابة، قليلة الحوار، تعتمد على الحركة اعتمادا أساسيا، وتقدم فى نطاق زمنى تحتمله قدرة الطفل فى هذه المرحلة على التركيز (١٥ ق - ٢٠ ق)· (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص١٨)

٢- مرحلة الخيال المنطلق :

وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ست إلى ثمانى سنوات· ومن أهم سمات هذه المرحلة هى خيال الطفل الحر،فهو يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى تعيش فيها الجنيات العجيبة والحوريات الجميلة، والملائكة والعمالقة والأقزام فى بلاد السحرة والأعاجيب، ومن هذه القصص كثير من أساطير الشعوب،وقصص ألف ليلة وليلة.. وما

إليها· وهذه القصص الخيالية تهيئ للأطفال قدرا كبيرا من المتعة· (أحمد نجيب،١٩٨٣،ص٤٠)

وتشير حنان العنانى إلى أن الطفل فى هذه المرحلة يكون قد ألم بكثير من الخبرات المتعلقة بالبيئة التى يعيش فيها ويطمح للتحليق بخياله إلى عالم أكثر رحابة لذلك يجد فى المسرحيات الخيالية سحرا خلابا· وكذلك فإن أهم مواصفات المسرحية المقدمة لأطفال هذه السن أن تحتوى على نوع من المغامرات، وأن تكون واضحة الفكرة، خيالية، تتضمن العرائس أو المسرح البشرى أو كليهما، وتشتمل على نوع من التوجيه التربوى والاجتماعى· (حنان العنانى،١٩٩٣،ص٣٥)

٣- مرحلة البطولة :

وتشمل هذه المرحلة الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين تسع إلى اثنى عشرة سنة. وفى هذه المرحلة يظهر بقوة ميل الأطفال إلى الاستهواء،وهو تقبل آراء الآخرين ممن يعجب بهم الطفل، أو يقدرهم دون نقد أو مناقشة... وهذا يدفعنا إلى أن نحرص دائما، على ألا نوحى للأطفال إلا بكل ما هو شريف ونبيل وصادق وحقيقى·

(أحمد نجيب، ١٩٨٣، ص ٤٢)

ويشير محمد أبو الخير إلى أن الطفل فى هذه المرحلة، ينتقل من عالم الخيال إليعالم الواقع، ويتعلم المهارات اللازمة لشئون الحياة ويتقدم من المفاهيم البسيطة إلى المفاهيم المعقدة، ومن التمركز حول الذات إلى المفاهيم الموضوعية، ويكون المعايير الخلقية والقيمية، فيصبح الطفل أكثر استعدادا لتحمل المسئولية، ويميل إلى الأعمال التى تظهر بها المنافسة والشجاعة وروح المغامرة والتمثيل· (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٢٠)

ويمكن تلخيص أهم مواصفات المسرحية المقدمة إلى أطفال هذه المرحلة فى أنها يحسن أن تتضمن البطولة والشجاعة والمغامرة والواقعية، والمعلومات العلمية والطابع التربوى والاجتماعى وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية والانتماء القومى بأسلوب غير مباشر· (عبد الحليم السيد،١٩٧٩،ص٨٤،٨٥)

وتوضح حنان العنانى أنه إذا كان الطفل فى هذه المرحلة يرغب فى مشاهدة الحكايات البطولية والمثيرة، وتستهويه المسرحيات الطويلة ذات المناظر الكثيرة التى يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتنتهى بانتصار البطل. فالبنت فى هذه المرحلة ترغب فى نفس المضمون الذى يرغبه الولد، إلا أنها تميل إلى الواقعية وتكتفى بالقليل من المواقف المثيرة، وتحب أن تكون للمسرحية بطلة بدلا من البطل. (حنان العنانى،١٩٩٣،ص٣٦)

٤- مرحلة المثالية :

وتشمل الأفراد الذين تتراوح أعمارهم بين اثنى عشرة سنة إلى ستة عشرة سنة، وهذه المرحلة مقرونة بفترة المراهقة، وإن كان هناك سهولة فى تحديد بداية المراهقة، وهى عند البلوغ الجنسى للذكر والأنثى، فإنه من الصعوبة تحديد نهايتها، ولكن يمكن أن يقال أن نهايتها هو عند الوصول إلى النضج فى مظاهر النمو للشخصية الإنسانية فى جوانبها المختلفة. هذا وللمراهقة سمات عامة وهى التدرج من الطفولة إلى الرشد فى كافة مظاهر النمو البدنى والجنسى والعقلى والانفعالى. يدرك الفرد قدراته من خلال الخبرات التى يمر بها نتيجة تفاعله مع الآخرين،فيعرف حدوده وحدود من سواه، وتزداد علاقات الفرد الاجتماعية اتساعا وعمقا مع المحيط الاجتماعى، ويبدأ فى اتخاذ مواقف تجاه أشياء فى حياته، ويأخذ الفرد فى تكوين جملة من القيم. (أحمد نجيب،١٩٨٣،ص٤٤)

ومن أهم مواصفات المسرحية المقدمة إلى أصحاب هذه المرحلة أن تكون ذات أهداف تربوية،تتضمن معلومات تاريخية ودينية،وتخاطب العقل،وتؤكد على المثل العليا. (حنان العنانى،١٩٩٣،ص٣٦،٣٧)

هذا وإذا كان تحديد المستويات العمرية شئ هام، فإن الأهم هو ماذا نقدم؟ وكيف؟لأن طفل اليوم يختلف عن طفل الأمس،من حيث البيئةالحضاريةبكل بنائها المعنوى والمادى، وهذا ما يجب أن يضعه فى الاعتبار كل المتعاملين مع الطفل. (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٢١)

ويشير يعقوب الشارونى إلى أنه على الرغم من هذا التقييم لنوعيات المسرحيات حتى تتفق مع مراحل العمر المختلفة- وإذا كان ذلك ممكنا فى المسرح المدرسى - فإنه قد لوحظ صعوبته بالنسبة لمسرح أطفال ناشئ. فمسرح الطفل خارج المدرسة يصعب عليه تقديم نوعيات مختلفة من المسرحيات تناسب أعمارا متباينة. لذلك تلجأ مسارح الأطفال هذه إلى تقديم المسرحيات التى تناسب مختلف الأعمار، وهى مسرحيات تعتمد عادة على موضوعات قصص الأطفال المشهورة، ذات الجاذبية العالمية لكل الأعمار، مثل قصة سندريلا. (يعقوب الشارونى،١٩٧٧،ص١٣٨)

وكذلك يرى محمد أبو الخير أهمية وجود بعض العروض التى يصح فيها الجمع بين الكبار والصغار كمتفرجين، وذلك من منطلق أن الطفل لا ينبغى أن يشعر دائما بأن هناك تفرقة مستمرة، تفرض العزل الدائم لعالم الصغار، عن عالم الكبار.

(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٢١)

سادساً : العناصر التكميلية للعرض المسرحى داخل المدرسة

العرض المسرحى يجعل من القصة المكتوبة دراما لها كل مقومات العالم الواقعى، والمواقف التى نواجهها فى الحياة، ولكن ثمة فارقا حاسما هو أن المواقف التى نواجهها فى الحياة حقيقية بينما فيالدراما هى مجرد تمثيل،مجرد ادعاء، هى المسرحية.

(حنان العنانى،١٩٩٣،ص٤٩)

ويشير محمد أبو الخير إلى أن أهمية العناصر التكميلية (موسيقى، مكياج، ملابس، ديكور) تختلف فى العرض المسرحى بالمدرسة تبعا لطبيعة العرض. هل هى حفلة للجمهور فى اطار تقديم العرض بصيغته التركيبية، أم عرض لمسرحة المناهج (أسلوب الدراما المبتكرة أو النماذج) وأيضا تبعا لطبيعة المكان المقدم به العرض (فناء المدرسة أو الحديقة أو قاعة المدرسة أو الفصل)، وكذلك وجهة نظر المخرج. ولكن بشكل عام، يمكن القول أن استخدام هذه المكملات فيمسرحة المناهج داخل الفصل أو القاعة يعتبر بسيطا، فهى تستخدم بشكل يضفى مزيدا من الوضوح للمكان والشخصيات، وأيضا لكى

تحقق متعة للتلاميذ· وانطلاقا من أن العمل بالمسرح المدرسى، لا يمتلك ميزانيات ضخمة، لذلك فإنه يجب أن يتكيف مع تلك الإمكانيات المكانية والمادية·

(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٧٠)

ويوضح عادل النادى أن هذه العناصر السمعية والبصرية، بمثابة عناصر تكميلية للنص المسرحى·وقد تكون سببا فى رفع القيمة الدرامية للمسرحية وتقويتها إذا ما تآلفت مع فكرة النص، وقد تكون سببا فى إعاقتها والقضاء عليها، إذا كانت لا تخدم النص· (عادل النادى، ١٩٨٤، ص ١٩٥)

١- الديكور :

يعرف إبراهيمَ حمادة المقصود بكلمة ديكور مسرحى أنها تعنى القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما والمقامة فى الغالب فوق المسرح، لكى تعطى شكلا لمنظر واقعى أو خيالى أو منهما معا على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة· ولهذا فإن الديكور المسرحى ليس فنا منفردا بذاته، ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحى والمساعدة فى تأدية مضامينه· (إبراهيم حمادة، د·ت، ص ١٦١)

ومن مميزات الديكور : إبراز المكان والزمان، واختصار الحوار، وربط الأحداث بالواقع، وتشكيل الانطباع الأول عن المسرحية·(حنان العنانى،١٩٩٣،ص٤٩)

وتشير لويز مليكة إلى أن الديكور ليس الغرض منه القيام بعمل منظر شائق أو منظر معبر سواء من ناحيته الفنية أو التاريخية، بل لابد للمصمم أن يهدف إلى إظهار المعانى العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه مع مراعاة ما يحتاجه المنظر من فتحات مختلفة لازمة لتحركات الممثلين وسكناتهم· (لويز مليكة،١٩٩٠،ص٤)

ويؤكد محمد النجار على أن الألوان هى أهم العناصر التى تستهوى الطفل وتجذب انتباهه·لذلك فإن على مصمم الديكور والمناظر دراسة تلك التأثيرات التى يحدثها اللون قبل البدء فى التصميم حتى ينجح تصميمه فى التأثيرعلى الأطفال وجذبه· (محمد النجار،١٩٧٧،ص٦١)

هذا وينبغى أن يختار مخرج مسرحيات الأطفال مسرحية ذات مناظر جذابة أو ذات منظر افتتاحى جذاب على الأقل. ومن الأوفق أيضا أن تقدم مناظر متعددة للأطفال الذين ألفوا كثرة تغيير المناظر فى الأفلام السينمائية، ولكن نظرا لأن عدد المناظر فى المسرحية محدود، فهى فى حاجة إلى التجديد والتنويع.

(وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص٦٧)

٢- الملابس :

إن للملابس أهمية كبيرة فى العرض المسرحى فالثوب المعبر كالكلام القوى التعبير، فهى يجب أن تنقل إلى المشاهدين معلومات هامة معينةعن الشخصية التى يقوم الممثل بتمثيلها كما يجب أن تدل على العصر المفروض أن الشخصيةتعيش فيه كما تدل على سن الشخصية وثروتها ومركزها الاجتماعى وتعبر عن طبيعة المسرحية.

(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٧١)

ويقبل المخرجون على استخدام الحرير والستان لما لهما من بريق يبهر الأطفال، والأقمشة الذهبية والفضية شائعة الاستعمال، كما تضفى الأقمشة المنقوشة على الملابس أناقة وروعة، ويحب غالبية الأطفال الألوان المزركشة الصارخة.أما التفاصيل فليس لها قيمة كبيرة على مسرح الأطفال، فالأطفال أقل اهتماما بها من الكبار، ومصمم الأزياء الناجح للأطفال يعنى بالصورة العامة للملابس وبأن تكون ألوانها زاهية بقدرما يسمح به جو المسرحية وزمانها. (وينفرد وارد،مترجم،١٩٦٦،ص٦٩)

٣- المكياج :

إن المكياج المسرحى يستطيع بصفته جزءا متكاملا مع تمثيل الشخصية أن ينير الشخصية أمام الممثل وأمام النظارة، ويضع بين يدى الممثل وسيلة فعالة بطريقة ممتازة لإخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية. (ريتشارد كورسون،مترجم،١٩٧٩،ص١)

فالمكياج له أثره فى توضيح جوانب الشخصيةالتى يؤديها الممثل من حيث السن، وحالتها الصحية والنفسية، وما إذا كانت شخصية إنسان جشع أو إنسان طيب، شخصية

إنسانية أو غير إنسانية (شيطان، ملاك، ساحر)· وإذا لم يكن للمكياج القدرة على تجسيد الشخصيات الخيالية فيمكن للمخرج استبداله بالأقنعة· ويجب أن يراعى استخدام أنواع جيدة من مواد المكياج حفاظا على البشرة وإزالتها جيدا بعد التمثيل·

(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٧٦،٧٧)

٤- الموسيقى :

يوضح فتحى الصنفاوى الموسيقى بأنها ذبذبات منتظمة مؤقتة فى الهواء تحدث صوتا مرتبا يحدث تأثيرا معينا فى حاسة السمع· (فتحى الصنفاوى،١٩٨٦،ص١١)

ويشير محمد أبو الخير إلى أنه على المخرج أن يتعرف على طبيعة النص المسرحى، وهل هو بحاجة إلى موسيقى مؤلفة أو موسيقى معدة، حية أم مسجلة، وأنه يمكن أن يستعين بأستاذ التربية الموسيقية بالمدرسة فى معاونته فى إعداد الموسيقى للعرض المسرحى، حسب المواقف والشخصيات· (محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٧٣)

وبالنسبة للمؤثرات الصوتية يمكن للمخرج تسجيلها من اسطوانات المؤثرات، ويمكن أن يتم التسجيل مباشرة بواسطةالأطفال أنفسهم،فيمكن تسجيل ضجيج فى الشارع المحازى للمدرسة مثلا أو صوت العصافير والطيور من حديقة المدرسة،وصوت القطار بالذهاب لمحطة القطار... وهكذا·

(سامى عبد الحميد،وأسعد عبد الرازق،١٩٨٤،ص٨٥)

المهم أن يتخير الكاتب اللحظات المناسبة التى يتطلب فيها وصفا موسيقيا أو مؤثرا صوتيا· وأهم خصائص استخدام الموسيقى فى المسرح هى قبل رفع الستار (موسيقى افتتاحية)، والربط بين المناظر، فى خلفية الشخصيات،ولتدعيم مناطق الضعف التى تعترى العمل، وتستخدم لإثارة خيال المشاهد، وتساعد الممثل على اجتياز اللحظات الحرجة فى أدائه لموقف ما، وكذلك للتعبير عن زمان ومكان المشهد المسرحى، ولتجسيد أبعاد الشخصية المسرحية· وأيضا فإن المؤثرات الصوتية فى المسرح تستخدم للإيحاء بالواقع، ولتعميق الأثر الدرامى· (عادل النادى،١٩٨٤،ص١٩٦، ١٩٧)

هذا وتؤكد حنان العنانى على أنه ينبغى فى مسرح الأطفال اختيار موسيقى مناسبة،فوجود الموسيقى فى هذا المسرح يؤدى إلى تفتيح آذان الصغارعلى عالم الجمال الصوتى، ويعينهم على الاستمتاع بالمسرح والموسيقى والغناء٠(حنان العنانى،١٩٩٣،ص٥٤)

٥- الإضاءة :

فى المسرح المدرسى ستخضع الإضاءة لطبيعة المكان والزمان٠ فإذا كان العرض داخل إطار مسرح مدرسى مجهز بالإضاءة المختلفة كالبروجيكتورات، والشمسيات والأمشاط.. فيجب على المخرج أن يستخدم الإضاءة للتجسيم، والإيهام بطبيعة الأشياء، وخلق الجو الدرامى والتكوين٠ أما إذا كان العرض فى فناء المدرسة أو الحديقة أو القاعة او الفصل، وكان العرض نهارا، فهناك الإضاءة الطبيعية للمكان كله٠

(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٧٤،٧٦)

وكذلك فإن من الممكن استخدام الشرائح - وذلك فى المسرح المدرسى المجهز أوالعرض ليلا فى المكان المفتوح - التى يمكن أن تعطى مناظر لموج البحر، والحريق، والمطر، والفضاء.. فاستخدام البروجيكتور فى موضعه المناسب يجعل من العرض صورة رائعة لدى الطفل تزيد استمتاعه بما يراه٠

(حنان العنانى،١٩٩٣،ص٥١)

هذا ولا تقتصر الإضاءة فى المسرح على مجرد إنارة خشبته ليشاهد المتفرج ما يجرى عليها بوضوح، بل تتعداه إلى تصوير الجو العام للمسرحية٠ فالضوء الأبيض الباهر يعبر عن الفرح، بينما يعبر الضوء الأزرق الخافت عن الحزن، وكذلك تستخدم الإضاءة فى تعريف المتفرج بالتغير الزمنى الذى يحدث أثناء التمثيل كشروق الشمس وغروبها وهبوط الظلام وغيرها،كما يمكن استغلال المؤثرات الضوئية إلى حد كبير فى خدمة أغراض المسرحية بما تضفيه عليها من المعانى والإيحاءات٠

(محمد الجوهرى،١٩٨٦،ص١٠٦)

سابعاً : أماكن العرض المسرحى داخل المدرسة

١- فى فناء المدرسة أو فى حديقة المدرسة :

إن شكل العرض المسرحى فى فناء المدرسة، يمكن أن يأخذ شكل حلقة على الأرض، والجدران التى تحدد المكان هى الأجساد البشرية والسقف هو القبة السماوية والفراغ اللانهائى. والعلاقة فى هذا الشكل شديدة القرب بين كلا الطرفين المؤدى والمتلقى. ويمكن للجمهور أن يأخذ أشكال مختلفة كحدوة الحصان أو نصف دائرة حول مكان التمثيل. وكذلك هناك المسرح البسيط أو "مسرح المصطبة" وهو عبارة عن منصة مرفوعة وله ستارة خلفية يستريح الممثلون خلفها أو يختفون وراءها عن أعين المشاهدين الذين عادة يجلسون أمام المنصة أو يحيطون بها من ثلاث نواح.

(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٦٤)

ويرى كارل النزويرث أن إخراج مسرحية لتمثل على منصة من نوع الحلقة يجلس حولها المتفرجون لا يحتاج تمثيلها إلى آية مناظر على الاطلاق، وعلى مصور المناظر أن يعتمد كليا على الأثاث والملابس ليوحى بالمكان وبالعصر. أما فى حالة المنصة حيث يجلس المتفرجون على ثلاث جهات فقط فيستطيع مصمم المناظر استعمال قليل من المناظر، ويمكن الاعتماد على الخلفية الطبيعية للحديقةحيث الخضرة والأشجار والمناظر الجميلة. (كارل النزويرث،مترجم،١٩٨٠،ص٢٥٦)

٢- فى الفصل :

الفصل هو المكان الذى يقضى فيه التلميذ معظم الوقت الدراسى، يتلقى علومه من أساتذته، فيمكن أن نحبب هذا المكان للتلميذ. وذلك بتقديم أعمال مسرحية بداخله، ومحاولة الاستفادة من كل جزء من أجزاء الفصل فى العملية المسرحية. كما يمكن إبداع أشكال مختلفة من المقاعد ودرج المعلم والسبورة مع الفراغ المتاح. أما إذا كان هناك تكدس للتلاميذ فى الفصل، ففى هذه الحالة يفضل آداء العرض المسرحى فى قاعة من قاعات المدرسة الأكبر من الفصل إن وجدت، أو فى الفناء أو فى الحديقة. وأنسب ما يقدمه هذا المسرح هو مسرحة المناهج.(محمد أبو الخير،١٩٨٨،ص٦٩،٧٠)

واقع النشاط التمثيلى للأطفال فى مدارسنا :

يرى الباحث من خلال خبرته المهنية فى هذا المجال أنه على الرغم من تحمس المربين والمعلمين للنشاط المسرحى فى المدرسة ولعل أشهر الممارسات ما يطلق عليه مسرحة المناهج أو مسرحة المواد الدراسية إلا أنه يلاحظ :

١- أنها لا تضع فى حساباتها خصائص المرحلة السنية للطفل.

٢- يأخذ الحماس المعلمين إلى الاهتمام بإضفاء عناصر شكلية من ملابس وديكور وإخراج فنى لا يتحمله الكبار إلا بجهد ومران، فما بال هؤلاء الصغار الذين لا يبالون إلا بسلوكياتهم الفطرية والتلقائية.

٣- لا يراعى فى هذا النشاط الواقع الطبيعى المألوف لدى الطفل والذى لا اصطناع فيه ولا تكلف،ولذلك يفقد هذا النشاط فطريته وتلقائيته،ومن الضرورى الأخذ بيد الطفل خطوة وراء خطوة وإعداده فى مراحل من أجل الظهور بمظاهر التمثيل التقليدى ليحوز على إعجاب أو رضا المتفرجين.

فالخلط بين المسرح كفن يمارسه الكبار، والتمثيل كنشاط فطرى للأطفال يحد من طبيعة نشاطهم التلقائى وصبهم فى قوالب، فالتمثيل عند الأطفال هو شكل من أشكال اللعب لديهم وهو يختلف فى جوهره عن التمثيل عند الكبار.

ويؤيد بيتر بروك ذلك فيرى التمثيل عند الكبار يرتبط بالضرورة بارتداء الأقنعة سواء كانت شريرة أو طيبة، فالممثل الكبير يتناول القناع فيدرسه،ثم يضعه على وجهه، ومن ثم يتغير هذا الوجه حتى يقترب من شكل القناع، وأخيرا يصبح الممثل فى علاقة وثيقة.. علاقة تتصل بصميم بشرته ذاتها .. يصبح بوجه ليس هو وجهه، بل وجه آخر شديد الصلة بالآخرين.أما تمثيل الصغار فمسألة أخرى، إنه النشاط الفطرى الذى يصنع سياقا معرفيا يتنامى على مراحل مختلفة ذات طبيعة تراكمية وتواصلية تنتهى بهم إلى تكوين الوعى ذا الخصائص التجريدية فى نهاية أعمارهم كأطفال. (بيتر بروك،مترجم،١٩٩١،ص٣٠٤)

وباطلاع الباحث على النشرات السنوية الخاصة بالتربية المسرحية والواردة من الإدارة العامة للأنشطة الثقافية والفنية بوزارة التربية والتعليم للأعوام(٩٣/٩٤، ٩٤/٩٥، ٩٥/٩٦) وجد أنها تنص على تنظيم :

١-مسابقة الخريف (فن الأداء التعبيرى) الالقاء المسرحى.

٢-مسابقة الشتاء (مسابقة الفنون المسرحية لموسم الشتاء).

٣- مسابقة الصيف (المراكز الصيفية لتنمية القدرات والمواهب المسرحية المختلفة).

أولاً : مسابقة الخريف فن الأداء التعبيرى :

وموضوعاتها سواء كانت شعرا، أو نثرا يؤديها الطالب بلغة عربية سليمة وبأداء معبر عن الموضوع، وفى زمن تحدده اللائحة المنظمة الواردة من الوزارة لكل مرحلة.

ثانياً : مسابقة الفنون المسرحية لموسم الشتاء :

تقدم كل إدارة عرضين مسرحيين متكاملين على أن تكون النصوص ملائمة للمرحلة السنية وخاضعة لكافة الشروط الأخلاقية والتربوية والسياسية والاجتماعية وزاخرة بالقيم النبيلة رافضة للقيم السلبية مع البعد عن الإبهار المكلف فى الملابس والديكور.

وتضع إدارة التربية المسرحية بالوزارة قواعد عامة لتنظيم هذه المسابقة أساسها جودة الآدا وحسن الاختيار وملائمته.

ثالثاً : مسابقة الصيف : (المراكز الصيفية لتنمية المواهب والقدرات المسرحية) :

وفيها يتم عمل مراكز صيفية خلال شهرى يوليو وأغسطس وذلك لاكتشاف وتمييز المواهب المسرحية وتضم المراكز تلاميذ وتلميذات كافة مراحل التعليم المختلفة بالإدارة من مرحلة ابتدائيةوإعدادية وثانوى عام وفنى ويتم عمل عرض مسرحى متكامل فى نهاية مدة المراكز.

كما يشارك النشاط المسرحى بالإدارة والمتمثل فى الأنشطة المسرحية بالمدارس فى جميع المناسبات المختلفة والأعياد القومية والوطنية والدينية وأعياد الطفولة وأيضا يوم

المرأة، وتتم عروض مسرحية بالمدارس كما يتم عمل عرض مسرحى على مستوى الإدارة للمشاركة فى هذه المناسبات.

من خلال دراسةواقع المسرح المدرسى يستطيع الباحث أن يجمل أهم الصعوبات التى تواجه النشاط المسرحى :

١- عدم مساندة إدارة معظم المدارس للنشاط المسرحى حيث يعتبره البعض مضيعة للوقت والجهد.

٢- عدم تخصيص حصص مستقلة بالجدول المدرسى لممارسة النشاط أسوة بباقى الأنشطة المختلفة مثل التربية الموسيقية والتربية الرياضية والتربية الفنية.

٣- عدم وجود الأماكن المخصصة لممارسة النشاط المسرحى بالمدارس حيث يتم التدريب بالفصول الشاغرة أو فى فناء المدرسة بجوار ممارسة التربية الرياضية لعملها مما يؤدى إلى صعوبة التركيز.

٤- نظرا لعدم وجود أخصائى مسرح متفرغ فيتم إسناد الإشراف على النشاط المسرحى بالمدارس إلى مشرف غير متفرغ وبجوار عمله، وهذا الاسناد يعد اختياريا وليس تكليفا أى تطوعيا وبلا مقابل أو حافز مادى ثابت، وبالتالى لانجد متطوعين كافيين لتغطية الإشراف المسرحى على جميع المدارس التابعة للإدارة.

٥- وجود بعض المشرفين المسرحيين بالمدارس خريجى دبلوم فنى صناعيولا يعرفون شيئا عن النشاط المسرحى ولكن تم تعينهم من المديريات بتغيير المسمى الوظيفى لهم وهذا يعوق النشاط المسرحى بالمدارس.

٦- يوجد أخصائى مسرح واحد فقط بالإدارة البالغ عدد فصولها ١٥٦٣فصل دراسى فى مراحل التعليم المختلفة،وذلك بالإدارة التى يعمل الباحث الحالى فيها كموجه للنشاط المسرحى، وهذا الأخصائى الوحيد فى الإدارة متخرج من كلية التربية النوعية قسم الإعلام التربوى شعبة مسرح، ولكن دراسته فى الكلية مختلفة تماما عن واقع المسرح المدرسى، ومن الواجب تخصيص شعبة مستقلة للمسرح المدرسى أسوة بشعبة التربية

الموسيقية، والتربية الفنية، والاقتصاد المنزلى... إلخ بهذه الكليات؛ ذلك، لأن أخصائى المسرح المدرسى يحتاج إلى أدوات ومهارات كثيرة يجب أن يحوزها هذا الاخصائى.

٧- ضعف ميزانيات المدارس الخاصةبالنشاط المسرحيوالتى تكادتكون شبه معدومة فى بعض المدارس ممايصعب معه تمويل النشاط المسرحيبالمدرسةعليالوجه المناسب

٨- عدم وعى الكثير من أولياء أمور الطلبة بأهمية النشاط المسرحى لأبنائهم الطلاب وبالتالى عدم تشجيعهم على ممارسة هذا النشاط بالمدارس، وهذا يعوق حركة النشاط المسرحى بها.

٩- من أخطرالعيوب أن النشاط المسرحى يعتمدعليالمسابقات،التيتدفع إليالتركيز على عناصر قليلة من التلاميذ تتميزبالاستعداد من وجهة نظرالمشرف،ويترتب على ذلك اشتراكهم فيجميع الأعمال وفى كل المسابقات دون إشراك بقية التلاميذ. وغالبا فى المدارس التى تتميزبالنشاط تصنع النجوم وتضخم ذات التلميذ وتغذيالنرجسية عنده، وتوجهه وجهة أخرى غير الوجه المفترض أن النشاط المدرسى يتجه إليها.

١٠- كذلك توجد مشكلة عدم توفير النصوص المسرحية، رغم أنه مسرح يعتمد على النصوص المعدة سابقا.

١١- نظام التوجيه والإشراف على النشاط المسرحى داخل الإدارةالتييعمل فيها الباحث حيث يوجد موجه واحد متخصص يشرف على نشاط التربية المسرحية بالإدارة والتى تضم عدد (٦٦) مدرسة ابتدائية،عدد (٣١) مدرسة إعدادية، عدد (٨) مدرسة ثانوى عام، عدد (٨) مدرسة ثانوى فنى.

ويتم إسناد النشاط المسرحى داخل المدارس التابعة للإدارة إلى مشرفين غير متخصصين وغير متفرغين حيث يسند إليهم النشاط المسرحى بمدارسهم بجوار عملهم كمدرسين لمواد أخرى.

١٢- تمويل النشاط المسرحى (على سبيل المثال عام ٩٦/٩٥) يعانى النشاط المسرحى بالإدارة من ضعف عملية التمويل وتتم عملية التمويل حسب النشرة العامة رقم (٥)

بتاريخ ٩٥/٩/٢والواردة من الوازرة بشأن أوجه صرف مقابل الخدمات الاجتماعية لعام٩٦/٩٥ وقد صدر القرار الوزارى رقم ٢٢٧ بتاريخ ٩٥/٨/٢٩ والمنظم لهذا الشأن. حيث المطلوب الصرف على المسابقات المختلفة، وتكاليف إقامة الحفلات المسرحية فى المناسبات الدينية والقومية والاجتماعية ، وتكاليف مسرحة الموضوعات الدراسية المقررة، وشراء وطبع النصوص المسرحية والتجهيزات المطلوبة للمسارح مثل الملابس والمكياج وعمل دورات وبرامج التدريب، وزيارة ومشاهدة العروض المسرحية المتميزة التى تقدمها الفرق المسرحية التابعة لوزارة الثقافة وواقع الأمر إن الميزانية لا تغطى كل هذه البنود بأى شكل من الأشكال.

ومن هنا نجد أن المسرح المدرسى مازال فى حاجة إلى كثير من الدعم، والفهم وذلك لدوره الخطير فى بناء شخصية التلميذ، فهو إلى اليوم لم يستخدم كوسيلة علاجية داخل المدارس، سواء لتعديل سلوك الطفل المشكل عموماً، والطفل الذى يتسم سلوكه بالعدوانية خصوصاً، كذلك لعلاج عيوب النطق، وسلوك التجنب والانطواء .. وغيرها من المسالك الغير مرغوب فيها وفى جانب آخر وإن كان استعمل كوسيلة تعليمية فى بعض المناسبات إلا أنه لم يستعمل بشكل عام يفيد منه جميع التلاميذ، وخصوصاً داخل الفصل، وذلك لعدم وجود نصوص معدة لذلك الهدف، والأمر متروك للكفاءة الشخصية لبعض المعلمين الهواة، وغالباً هم ليسوا على دراية كافية لتأدية هذا الغرض، وهذا لا يمنع من وجود قلة تعرف وتجيد، يضيع عملها بين زحام العمل، والآداء الخاص بالمهرجانات والاحتفالات. ومن ناحية أخرى فالمسرح كثقافة وحضارة، وفن يجب أن يأخذ مكان أكبر فى مجالنا المدرسى أسوة بالدول المتقدمة والتى تجنى من ثماره أطيب الثمار، وحتى تنبت فى أرضنا أحلى الأزهار؛ وذلك لبناء مصر المستقبل.

الفصل الثالث

أثر المسرح المدرسى فى خفض السلوك العدوانى

تمهيد :

من المعروف أن هناك أساليب وطرائق مختلفة للعلاجات النفسية تختلف تبعا للأطر النظرية التى تمخضت عن هذه العلاجات، وإن كانت العلاقة بين المعالج والمريض هى حجر الزاوية فى كل علاج.

ويعتبر العلاج النفسى الجماعى أسلوبا من الأساليب العلاجية، التى أخذت فى الانتشار بشكل سريع، وفيه يتم علاج مجموعة من الأفراد ذوى المشكلات المتشابهة فى آن واحد، وهذا الأسلوب العلاجى ينطوى فى حد ذاته على فائدة كبيرة إذ أنه يكون أكثر فاعلية بالنسبة لبعض أنواع الاضطرابات،وذلك لكونه يتيح الفرصة للمضطربين ليتبادلوا خبراتهم مع غيرهم ممن يعانون من نفس المشكلات، وأكثر من هذا فإنه يتيح لهم ملاحظة صعوباتهم ومناقشتها فى علاقتها مع مشكلات الآخرين، وينفرد هذا العلاج النفسى الجماعى بإتاحة الفرصة لتعلم المضطربين لأساليب اجتماعية جديدة يصعب تعلمها فى العلاج الفردى. (روتر،مترجم،١٩٨٤،ص١٦٦)

وفى معظم الأساليب الجمعية، يتمثل دور المعالج فى الإثارة والتحكم ، والتفسير، والتحديد، وفقا لاتجاهه النظرى، ولكن فى جميع الأحوال يتفاعل المشتركون أساسا فيما بينهم.

ويصلح هذا الأسلوب العلاجى لكثير من الاضطرابات؛ فهو يصلح لعلاج الجانحين، وذوى صعوبات النطق، والمنعزلين، والمسرفين فى عدوانيتهم. هذا بالنسبة للأطفال على وجه الخصوص، كما أنه يصلح لعلاج الكبار أيضا من المجرمين والمدمنين، بل والمرضى العقليين. (المرجع السابق،ص١٦٧)

ومن أهم الأساليب المستخدمة فى العلاج النفسى الجماعى، هو ذلك الاستخدام بشكل واسع النطاق لأسلوب مورينو Moreno فى السيكودراما، والمشتقات المتعددة للسيكودراما، حيث يمثل المرضى مختلف مواقف الحياة فيقومون فيها بدورهم، والأدوار التى يقوم بها الأشخاص ذوى الأهمية بالنسبة لهم، الأمر الذى يتأدى بهم فى النهاية إلى تعلم معايير الجماعة ما خلال من يلقاه من مثوبة لاهتمامه الاجتماعى ومهاراته الاجتماعية.

والمسرح المدرسى سواء أكان تقليديا أم تلقائيا لا يخرج عن كونه نمطا من أنماط العلاج النفسى الجماعى.

وإذا كان استقراء الباحث للعلاج الجماعى، قد أوضح له أنه ينطوى على فاعليه فى علاج العديد من الاضطرابات النفسية، والسلوكية، فإن للباحث أن يتوقع أن يكون للمسرح المدرسى فاعليته فى علاج كثير من الاضطرابات، وبخاصة المسالك العدوانية المسرفة لدى الأطفال، وإذا كان ذلك يصدق إلى حد بعيد على المسرح التقليدى، فإنما يكون أكثر صدقا وأكثر فاعلية مع المسرح التلقائى،والذى يعتبره الباحث تعبيرا آخر لما يسمى بالسيكودراما.

استخدام المسرح فى العلاج النفسى

توجد نظريتان فى مجال إبراز الأثر النفسى للمسرح والدراما عموما على الإنسان وهما :

نظرية التلقائية Spontaneity theory :

والتى تعتمد على فكرة إعادة البناء Reconstruction، وعلى إيجابية المشاركة الحركية (من خلال الدراما النفسية السيكودراما Psychodrama) للحالة، ويقوم المعالج بمجموعة

من الإجراءات تشكل البناء الدرامى للمشاهد العلاجية التى يستخدمها فى جلسات العلاج النفسى بالتمثيل للجماعة.

نظرية التطهير النفسى أو الإفراغ الانفعالى : Catharsis theory

وهى تشير إلى الأساليب العلاجية التى تقدمها الدراما بشكل عام بدون تدخل من المعالج أو بتدخله،وتتوقف الاستفادة منها على مدى قدرة الدراما على التأثير فى المتلقى، وقدرة المتلقى على الاستفادة الواعية من الأساليب العلاجية التى توفرها الدراما، وكذلك ثقافة المشاهد نفسه. وفيما يلى عرض لهاتين النظريتين :

نظرية التلقائية أو العلاج الحركى من خلال الدراما النفسية :

يرى حامد زهران أن السيكودراما،أو العلاج بالتمثيل النفسى المسرحى - العلاج الحركى من خلال الدراما النفسية - تعتبر أهم وأشهر أساليب العلاج النفسى الجماعى القائمة على نشاط المرضى التلقائى .ففى هذا الأسلوب من العلاج يشجع المعالج المرضى على التمثيل، وإظهار مشاعرهم ذات المغزى الانفعالى أمام المشاهدين، ويترك للمريض العنان فى موقف مسرحى فعلى، حيث يعبر بحرية، وتحرر، وتلقائية عن الاتجاهات العميقة، والدوافع القوية، والصراعات، والإحباطات... إلخ، وهو يهدف بهذا إلى إتاحة الفرصة للتصريف، والتنفيس الانفعالى، وإلى تحقيق التلقائية، وإدراك نمط الاستجابات الشاذة لدى المريض، وإدراك الواقع، وتحقيق التوافق، والتفاعل الاجتماعى السليم، والتعلم من الخبرة. (حامد زهران،١٩٧٧،ص٣١٤، ٣١٥)

ويوضح لويس مليكة أن المريض يكشف فى هذا الموقف المسرحى المؤقت، عن الجوانب الرئيسية فى شخصيته، وعن صراعاته، ويمكن بذلك الحصول على مادة تشخيصية، إلا أن الأهم من ذلك هو ما يحدث من تنفيس عن طريق التعبير عن الصراعات، وعن طريق التحليل الذى يتم بين المريض والمعالج فى جلسة تالية للسيكودراما.ويتدرب المريض على التلقائية عن طريق إعادة فحص المواقف الماضية، ومواجهة ما لم يواجهه منها. وهذه التلقائية هى - فى نظر مورينو - محور العلاج السيكودرامى. (لويس مليكة، ١٩٨٩، ص

١٠٢)، أى أن تعبئة خصائص الشخصية تلقائيا على مسرح السيكودراما يمد المريض بقوة تمكنه من مجابهة مواقف الحياة، وتزيد من الطاقة النفسية للفرد.

ويرى حسين عبد القادر أن مسرح التلقائية يقوم على نفس المفردات التى يقوم عليها أى مسرح، ولكنه يختلف حول وسائل توظيفها، ومقوماتها، ومتجهاتها، فالجمهور مثلا هو الجمهور، ولكنه فى مسرح التلقائية جمهور مشارك، يساهم فى المشهد الدرامى التلقائى، وقد يطلب المخرج (المربى/ المعالج) من أحد المشاهدين أن يقف ويلعب الدور الذى يسمح للفرد بدرجات من الحرية، وخشبة المسرح كما كان يحلم بها مورينو هى بلا ستائر، ولا كواليس،وبلا مسافة فاصلة بين الممثل والجمهور (الفصل - الفناء - الحديقة الشارع - المصطبة ..إلخ) إنه أى مكان وكل مكان، والأدوار لم تعلم بل ستتطلق بها خبرة معاشة ليست فى حاجة إلى نص مكتوب. (حسين عبد القادر،١٩٨٦،ص٨)

وتستخدم السيكودراما مع الأطفال فى عيادات توجيه الطفل، وهى - فى نظر مدرسة مورينو- تمتازعن غيرها من أساليب اللعب فى أنها تساعد الطفل على أن يعالج مشكلاته فى مستوى الواقع. (Hodgson, 1984,P.131)

والحقيقة فإن العلاج الذى يتم من خلال السيكودراما مؤسس على التحكم فى الوسط أو الموقف، حيث يرى مورينو أنه من الأفضل بشكل كبير أن يتم التعبير بمخرجاته فى مواقف معملية حيث يمكن تجنب أى خطر، ورأيه أن وظيفة الدور فى السيكودراما هى الدخول إلى اللاشعور من خلال العالم الاجتماعى، واستحضار شكل ونظام بداخله يمكن تطبيقه فى العمل الدرامى، فالدراما هى الأسلوب الممكن ذو القيمة للحصول على عمق الاستبصار فى المواقف الإنسانية المعقدة. (Ibid, P. ١٣٣)

ويرى الباحث أن للعلاج بالتمثيل النفسى المسرحى فوائد كثيرة، ومن أهمها :

١- تحرير المريض من التوتر النفسى، والقلق، وتنمية البصيرة فى تقييم وفهم الذات، وفهم مشاعر وسلوك الآخرين، وتحقيق الكفاية والمرونة، ونبذ العدوان فى السلوك الاجتماعى.

٢- ولذلك فهو يفيد فى تنمية الثقة بالنفس، والقدرة على التعبير عن النفس، وكذلك تنمية الإبداع والقدرة على الابتكار.

٣- وهو يعتبر ذو فائدة مزدوجة، من الناحية التشخيصية، وكذلك من الناحية العلاجية نتيجة لتعبئة المريض لكل قواه فى أثناء التمثيل، فشعور المريض بأن الجماعة تشترك معه كلها فى موقف علاجى يستهدف معونته يعتبر من أهم العوامل التى تؤدى إلى نجاح العلاج.

٤- وهو يؤدى إلى التنفيس الانفعالى، ويعين المريض على تحديد مشكلته، والشعور بمشاعر غيره، وذلك عند تقمصه لشخصيات مختلفة تتصل بمشكلته.

٥- وكذلك يعتبر العلاج الأمثل للمرضى الذين يصعب الاتصال اللفظى معهم إلى حد كبير.

مراحل العمل فى مسرح التلقائية :

قسم كورسينى Corsini العمل فى التمثيلية إلى المراحل التالية :

١- مرحلة التخطيط Plan أى تحديد الأهداف، والإجراءات للجلسة الواحدة، أو لعدد من الجلسات.

٢- مرحلة التهيئة والإعداد Aacclimate أى استثارة الدافع لدى الأفراد للاشتراك فى التمثيلية.

٣- مرحلة التمثيل Enact وهو يختلف فى تطبيقه حسب ظروف الحالة أو الحالات من حيث تحديد بناء المواقف.

٤- مرحلة التغذية الراجعة Feed back فقد يتدخل المعالج فى التمثيلية عند موقف يرى أن مناقشته فى هذه اللحظة أمر مفيد، وقد يستعان بالتسجيلات الصوتية التى يعاد الاستماع إليها، أو إلى جزء منها، وتدور المناقشة حولها، وقد يعاد التمثيل وقد يفيد ذلك أحيانا فى مواجهة بعض الأفراد حين ينكرون أن سلوكا معينا يصدر عنهم، مثل مقاطعتهم للغير أثناء الحديث. ((Corsini, 1961,P.42

ومن أساليب العلاج الدرامى النفسى من خلال مسرح التلقائية :

١- النمذجة السلوكية للدور Modeling : Behavioral Role

ويقوم هذا الأسلوب على أساس نظرية باندورا فى التعلم الاجتماعى، وهى النظرية التى تؤكد على استخدام الملاحظة والنمذجة والتدعيم بوصفها خطوات لتعديل السلوك. وقد حصلت هذه الطريقة فى السنين الأخيرة على قدر كبير من الاهتمام والتطبيق، وهى تتكون من تعلم بعض السلوك بملاحظة نموذج يستخدم هذا السلوك (سواء بمساعدة مساعد المعالج أو بمساعدة فيلم سينمائى)، ثم التدريب على هذا السلوك عن طريق لعب الدور، وتلقى تدعيم اجتماعى من المعالج، أو من أعضاء الجماعة الآخرين.

ويرى لويس مليكة أن النمذجة الاجتماعية تقدم مواقف (Bandura,1977,P.45) يمكن فيها للعميل تعلم سلوك جديد، أو الإقلال من سلوك مشكل دون حاجة إلى الممارسة أو التدعيم المباشر. كما أنها ذات فعالية فى عرض السلوك الإنسانى المعقد،ويمكن استخدامها فى العلاج الفردى والجماعى. (لويس مليكة ،١٩٩٠،ص١٠٦)

ولذلك فإن الباحث يرى أن الطفل يتعلم سلوكه من خلال التقليد لنموذج Modeling سواء أكان هذا النموذج المقدم للطفل من ناحية الوالدين، أو المدرسين، أو الزملاء والأصدقاء، أو وسائل الإعلام المختلفة، وكذلك من الدراما حيث يحصل الطفل إما على نماذج من السلوك المشكل مثلا كالسلوك العدوانى فيقلدها،أو يحصل على نماذج من السلوك السوى فيقلدها أيضا. ومن هنا يؤكد الباحث على ضرورة العناية بما يقدم للطفل وخصوصا فى المسرح المدرسى، هذا المسرح الذى ينظر إليه الطفل على أنه المسرح المدعم بالمثالية والرسمية، ولا يدخله الباطل؛ ومن هنا أيضا يجب العناية بالنماذج المقدمة فيه سواء فى المسرح المدرسى التقليدى بنصوصه المعدة سابقا، أو فى المسرح التلقائى الذى نطالب بزرعه فى مدارسنا،ورى هذه المساحة الخضراء، وتنقيتها من الحشائش الطفيلية الضارة بالثمار والحصاد.

٢- لعب الدور Role playing :

ويرى هودجسون Hodgson أن لعب الدور هو واحد من المفاهيم الدالة فى الإطار العلاجى، وأن مفهوم الدور النفسى يتم بـ :

أ - ملاحظة عمليات الدور داخل السياق الحياتى ذاته.

ب - وبدراسته تحت ظروف تجريبية.

جـ- وباستخدامه كأسلوب فى العلاج النفسى.

د - ولاختبار وتجريب السلوك فى (هنا والآن). ((Hodgson, 1984,P.132

ويؤدى لعب الدور وظائف عديدة، حيث يساعد المعالج على أن يحدد أى المسالك تحتاج إلى أن يتم تغييرها فى العميل بحيث يكون بمقدوره أن ينقل استجابات ايجابية من الناس المحيطين به فى بيئته، وإنه ليزود أيضا المعالج بالمعلومات الضرورية، بحيث يمكن أن يتم نمذجة المسالك الملائمة له وتعزيزها فى حضورهم بحيث يلعب دور نفسه. وكذلك يكون من الممكن أن يتعلم العميل بشكل أفضل كيف يتنبأ باستجابات الناس المهمين فى بيئته، وذلك عبر لعب أدوارهم. ((Rosenzweig and Porter, 1975,P.242

كذلك فالتمثيلية يمكن أن تبنى على أساس المشكلة موضوع الدراسة، فيطلب المعالج من الحالة أن يقوم بتمثيل الدور كما لو كان فى الحياة اليومية.

٣- الأسلوب الازدواجى Doubling :

وفيه يقوم شخص آخر(المربى/ المعالج) بنفس دور الشخصية الرئيسية، فيتكلم مع الحالة كما لوكان الشخص يحادث نفسه،ويستعرض مختلف البدائل بينه وبين نفسه.

Hodgson, 1984,P.133,134))

٤. قلب الأدوار Switching or role reversal :

وفيه يتبادل فردان أدوارهما. (Ibid)

٥. التقليد أو أسلوب المرآة Mirror Technique :

وفيه يقوم الشخص بتمثيل دوره، ثم يطلب من أحد الحاضرين أن يقلده بينما يجلس الشخص وسط الجمهور، وهكذا يستطيع الشخص أن يرى كيف يراه الآخرون٠

(مدحت أبو بكر،١٩٩٣،ص٤١)

٦- أسلوب التعويض Substitution :

وقد ابتكره سبيروف Speroff ، وفيه يقوم شخصان أو أكثر بالسلوك بطرق مختلفة مع الشخص الواحد٠ (لويس مليكة،١٩٨٩،ص٩٩)

٧- تمثيل الأدوار فى موقع العمل On the spot role playing :

ويسمى لعب الأدوار الحقيقى،أى أن اللاعب يقوم بدور غير دوره الحقيقى، ليفهم مشاكل من يقوم فعلا بالدور فى الواقع٠ (المرجع السابق)

وفى هذا ما يذكرنا بأسلوب التحليل الخلالى فى مقارنته بالسيكودراما، ففى التحليل الخلالى يقوم العميل بمعايشة هذا النص من حياة العميل، وهو فى ذلك يأخذ نوعا من العملية التجريبية لفنيات السيكودراما، إلا أنه فى السيكودراما كان المعالج يمكن أن يأتى بصغير ليلعب دور الطفل، ولكن فى التحليل الخلالى نرى المعالج يلعب بنفسه دور الطفل، حيث إن ذلك يميز بين الدور ومراحل الأنا، وهو ما يعد نوع من فنية لعب الأدوار فى السيكودراما٠ ((Berne, 1966, PP.313, 314

هذا ومن التطبيقات الهامة للعلاج بالتمثيليات النفسية ما يسمى بالسوسيودراما -so ciodrama، وهى تمثيلية تعالج مشكلة عامة لعدد من الأفراد، أو المشكلات الاجتماعية بوجه عام٠ ((Head,1962,P.312

وكذلك فقد استخدم بعض المعالجين أشكالا مساعدة من الأداء فى العلاج مثل ما أطلق عليه الرقص النفسى Psychodance 0 ((Fine, 1962,P.203

المسرح المدرسى ونظرية التلقائية :

يرفض حسين عبد القادر نظرية التطهير لأرسطو، ويرى أن إعادة البناء -Reconstru tionتزيح جانبا تلك الوظيفة التى تصبح ثانوية بجانب إعادة البناء، باعتبار أن البناء

خاصة فى المسرح المدرسى ومسرح الطفل عموما - هدفا أسمى يتجاوز مجرد التطهير، فالفن المسرحى هو التوازن الضرورى لعقل الطفل ووجدانه ونموه وقد يصبح الصديق، وعلى هذا الصديق أن يعين الطفل بكل ما يملك من إمكانيات فى اتجاه التغيير والخلق والبناء وإدراك الواقع والسيطرة عليه وتشذيبه أو إعلائه إذا اقتضى الأمر

(حسين عبد القادر،١٩٨٦،ص٩)

ولذلك فإنه يدعو إلى مسرح التلقائية Spontaneity Theatre مشيرا إلى أنه يطرح منهجا قديما حديثا، قديما إذ بدأ من ميدان الطقس الاحتفالى، والعلاج واللعب، وحديثا إذ تخطاه فى أمم اهتمت بالطفل وأدركت أنه أبو الرجل وصانع الغد حقيقة لا مجرد أقوال سائدة فانشغلت بمعانقة علم النفس والعلوم الإنسانية عامة بالمسرح كنشاط إنسانى لتتجاوز مجرد العلاقة لحتمية الفعل، فى ظلال خميلة فلسفة العلم ليكون الميلاد الجديد نجمة نهتدى بها فى فهم الطفل وإثراء عالمه والأخذ بيده لغد يبنى لنا فيه هو الآخر ويساهم فى صياغة عالمنا· (المرجع السابق، ص ٦)

والتمثيل المسرحى التلقائى له تأثير إصلاحى ملحوظ على السلوك، وهو يستطيع أن يقوم بدوره كشكل من أشكال الوقاية النفسية، والعيادة النفسية اليوم تعالج بأساليب اللعب الدرامى والسيكودراما ما عجزت عنه أساليبنا التربوية التقليدية، فالدراما العلاجية هى وسيلة معينة على نمو الشخصية· (بيترسليد،مترجم،١٩٨١،ص٥٨)

ودراما الطفل هى شكل من أشكال التعبير الذى يختص بالطبيعة الإنسانية كلها، وبالاستعانة بها يصبح الأطفال سعداء واثقين بأنفسهم، مطيعين، فإذا ما عنى بها الكبار بحكمة ووعى أمكنهم أن يلاحظوا مدى ما بلغه أطفالهم من تقدم فى الحياة، فالنمو العقلى والجسمى للكائنات الصغيرة هى ما يختص به هذا الشكل من أشكال الفن، كما أنه قد يتغير موقفنا من الناس،ويتعمق فهمنا لهم بمقدار ما نتعرف على دراما الطفل ونتفهمها وهى لهذا ذات أهمية كبيرة للآباء والمعلمين على السواء· (المرجع السابق، ص ١٣)

وفى الدراما، أى فى الفعل والنضال يكتشف الطفل الحياة والنفس عن طريق المحاولات النفسية والانفعالية، ثم عن طريق التدريب المتكرر وهذا هو اللعب الدرامى.

(المرجع السابق، ص ٢)

ويرى الباحث أنه رغم أهمية وضرورة وجود المسرح التلقائى فى المدرسة، وضرورة الاهتمام بالطفل المشكل فى مدارسنا وخاصة الطفل العدوانى إلا أننا نجد أن هذا الأمر لا يعنى به العناية الكافية، ومن الواضح أن هذا المجال من الممارسة السيكولوجية فى حاجة ملحة لبذل جهد أكبر لتطبيق المعلومات فى ميادين التعلم الإنسانى، والتفاعل الاجتماعى للمساعدة فى تقديم إسهامات جديدة فى ممارسة العلاج النفسى للطفل المشكل فى مدارسنا وخاصة الطفل العدوانى.

نظرية التطهير النفسى أو الإفراغ الانفعالى (من خلال التلقى) :

يعتبر أرسطو أول من أشار إلى أن الإنسان يشعر بالراحة عند مشاهدة التراجيديا،لأنها تثير فيه إحساسات الشفقة والخوف بالنسبة للبطل،وبذلك يتطهر المشاهد (المتلقى) من هذه الإحساسات، ويتخلص منها، مع إحساسه بالراحة لأن الكوارث التى ألمت ببطل المسرحية لم تقع عليه هو. (أبو الوليد بن رشد،١٩٧١،ص١٨،١٩)

ويوضح جلال العشرى أن المأساة والملهاة (التراجيديا والكوميديا) لكل منهما غاية خلقية عند أرسطو، هى إحداث نوع من التطهير، غير أنه يتم فى حالة المأساة بإثارة انفعالى الشفقة والخوف، ويتم فى حالة الملهاة بإثارة انفعالى السرور والضحك.. على أن هذا التطهير فى كل أنواعه هو نتيجة الجمال الفنى أو الجمال،لأن الأداء المقدم هنا غير ضار بطبيعته، وفى بعض الحالات لا يقصد من الجمال الفنى تطهير الانفعالات، لكن الإصلاح من شأنها، والتخفيف من حدتها،كما فى المسرحيات التى تعرض قضايا عامة.

(جلال العشرى،١٩٩١،ص٣٦: ٤٤)

ويرى كثير من علماء النفس أن التمثيل من أهم الوسائل لتحقيق الشفاء النفسى، فقيام الفرد بمشاهدة الأعمال الدرامية أو تمثيل أحد أدوارها يؤديان عادة إلى نقص

التوتر النفسى، كما يخفف من حدة الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج المشاهد فى مشاهد التمثيلية، أو يتقمص دورا معينا· (محمد معوض،١٩٨٦،ص١٨٦)

فالدراما تعمل كمنفذ لتصريف الطاقات الانفعالية المحبوسة، ويقصد بعملية التصريف أو التفريغ هذه، تطهير الذات أو التفريغ الانفعالى عن طريق الفن، والتخفيف من آلام التوتر والقلق عن طريق إعادة إحياء الخبرات الماضية،وخاصة تلك الانفعالات التى كبتها الفرد بحيث يمكن أن يواجه السبب الحقيقى للمشكلة·

English and English, 1958,P.40))

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن مشاهدة مناظر العنف - فى الدراما - لا تؤدى إلى اعتبار العنف أو الوحشية أسلوبا للحياة، أو حلاً للمشكلات الشخصية أو الاجتماعية، بل على العكس من ذلك تماما فإنهم يعتقدون بأن مشاهدة مناظر العنف - فى الدراما - تتيح للمشاهد (المتلقى) أن يتخلص فى خياله من رغبات كان من الجائز أن يحققها فى الواقع لولا عملية التفريغ التى تحدث له عند مشاهدة هذه المناظر العنيفة·

(أنيس فهمى،١٩٨٥،ص١١٩)

ويرى الباحث الحالى أننا إذا تأملنا المشاهدين، وهم يتابعون عرضا مسرحيا، نجد أنهم يدخلون فى علاقة توحد مع شخوصها، وأن ذلك يرى بوضوح عند الأطفال - مع ملاحظة أن كل مشاهد صغيرا كان أم كبيرا يتوحد مع الشخصية التى تتناسب ملامحها النفسية مع تركيبته الشخصية - هذا التوحد الوجدانى يجعل المشاهد يعيش الأحداث كما تعيشها الشخصية، فيشعر بالضيق إذا عانى الممثل من عوامل تساعد على الضيق، وهو يصفق سعيدا إذا انفرجت أزمات الممثل، ويضحك معه،ويشعر أنه يريد أن ينتقم من أى شخص يضايقه .. وكثيرا ما نسمع عبارات تحذير أو تأييد أو تشجيع من كثير من مشاهدى المسرح أثناء مشاهدة المسرحية· وتكون الدراما المسرحية أكثر تأثيرا كلما استخلص المشاهدة (المتلقى) ما تريد أن تقوله الدراما كنتائج يتوصل هو إليها، ولا تلقى إليه كمواعظ مباشرة·

أساليب العلاج الدرامى النفسى بالتلقى :

يرى مدحت أبو بكر أن أساليب العلاج الدرامى النفسى بالتلقى تنقسم إلى قسمين : يتضمن الأول أساليب العلاج الدرامى النفسى غير المباشر، أى العلاج الذى يتم بدون تدخل المعالج الدرامى النفسى،ويتلقاه المشاهد بدون توجيه،ويشعر به طبقا لحالته النفسية وما يشعر به وقت التلقى · ويتضمن القسم الثانى أساليب العلاج الدرامى النفسى الموجه، والذى يتم بتدخل المعالج النفسى وتوجيهاته، واختيار العرض الدرامى المناسب للحالة التى يتعامل معها - ثم مناقشة العرض المسرحى بعد انتهائه مع العميل - المريض النفسى· وهو يرى أن ما يهمنا هو العلاج الذى يتم بتدخل وتوجيه المعالج الدرامى النفسى،لأن الأساليب العلاجية التى تتم بدون تدخل أو توجيه تكون الاستفادة منها مؤقتة، وتتوقف على العديد من المعايير والمواصفات التى لابد أن تتوفر فى العرض الدرامى، وفى المتلقى فى ذات الوقت· (مدحت أبو بكر،١٩٩٣،ص٣١)

وتتضمن أساليب العلاج الدرامى النفسى بالتلقى، ومن خلال تدخل المعالج الدرامى وتوجيهه ما يلى :

١- **التصريف الانفعالى** Abreaction :

يتركز الاهتمام فى أسلوب التصريف الانفعالى على إتاحة الفرصة للعميل حيث يحدث التنفيس والتصريف الانفعالى، ويستخدم أسلوب التصريف الانفعالى بنجاح فى الحالات التى تسببها مواقف صادمة حديثة مثل الحرب والحوادث كالحريق وما شابه ذلك من خبرات إذا لم تصرف فقد تتطور إلى عصاب· (حامد زهران،١٩٧٧،ص٣٥٩)

ويرى الباحث أن الأحداث التى يتضمنها العرض الدرامى الذى يشاهده العميل بصحبة المعالج الدرامى يساعد على الإفراغ الوجدانى للعميل الذى يتوحد مع الشخصية، ويتقمصها، فيقوم بالتفريغ الوجدانى الداخلى لمشاعره المكبوتة فى نفس الوقت الذى تقوم فيه الشخصية داخل العمل الدرامى - المسرحى - بالإفراغ الوجدانى لمشاعرها، وبعد ذلك يقوم المعالج بمساعدة العميل على الإفراغ الوجدانى (التطهير) بشكل مباشر وأكثر حرية حتى يمكن أن يتخلص من كل ما يضايقه من مشاعر سلبية·

٢- الشـرح والتفسيـر :

وهذا الأسلوب يهدف إلى إحداث تغيير فى بناء شخصية العميل وإلى تحقيق التوافق،ويشترط لكى يحدث التغير فى بناء شخصية العميل أن يكون لديه دافعية قوية للعمل على تحقيق ذلك الهدف،كذلك يشترط أن تكون درجة تكامل شخصية العميل تسمح بتحمل القلق الذى يرسبه الشرح والتفسير. ويقوم أسلوب الشرح والتفسير على مبادئ أساسية منها أن السلوك الانفعالى غير المقبول اجتماعيا يجب أن يعدل عن طريق الفهم والبصيرة بشرحه وتفسيره. كذلك فإن عملية شرح وتفسير السلوك الانفعالى تجعل الفرد أكثر وعيا بتوتراته الانفعالية، وصراعاته، وتؤدى إلى الاستقرار والضبط الانفعالى. (حامد زهران، ١٩٧٧، ص ٣٥٩)

ويرى الباحث أن هذا الأسلوب، وغيره من الأساليب يمارسها المعالج على مستويين، مستوى يتعلق بالمعالج والعميل والعلاقة العلاجية بينهما .. والمستوى الثانى من خلال إسقاط شخصيات العروض المسرحية التى يختارها المعالج للعميل، وتنبيه العميل إلى ملامح وسلوكيات هذه الشخصيات.

خطوات تطبيق أساليب العلاج الدرامى النفسى بالتلقى :

يقوم المعالج الدرامى النفسى بمجموعة من الخطوات لتطبيق أساليب العلاج الدرامى النفسى قبل تنفيذ الأساليب العلاجية .. هذه الخطوات هى :

(مدحت أبو بكر،١٩٩٣،ص٣٣: ٣٦)

١- دراسة الحالة لاختيار الأساليب العلاجية، والعروض المسرحية المناسبة.

٢- وبالتالى يجب أن يكون ملما بالعروض المسرحية المعروضة، وأن يقوم بتحليل شخصيات العروض، وانتقاء الجوانب العلاجية فيها، وذلك لاستخدامها فى الحالات التى تتناسب هذه الأساليب معها.

٣- وفى حالة عدم وجود العروض المسرحية الحية، يمكن للمعالج الاتجاه إلى المسرحيات المسجلة على شرائط الفيديو.

٤- بعد ذلك يبدأ التطبيق إما بالعروض الحية المعروضة فى المسارح وقت التعامل مع الحالة .. أو بالعروض المسجلة.

٥- ويقوم المعالج بتنبيه العميل إلى طبيعة المشاهدة للعرض المسرحى،ويتدخل من وقت لآخر أثناء حدث، أو جمل حوارية، أو سلوكيات للشخصية لتكوين بصيرة العميل تجاه المناطق العلاجية.

٦- ويقوم الباحث بوضع مجموعة مراحل علاجية يطبق خلالها المقاييس النفسية المناسبة، وذلك لبيان مدى التحسن والتقدم فى مراحل العلاج المختلفة.

٧- وبعد انتهاء التدخل العلاجى يترك المعالج العميل لمدة مناسبة يحددها المعالج حسب طبيعة الحالة، ثم يقوم بإعادة تطبيق المقاييس التى اختارها للتعرف على مدى استقرار الحالة فى المتابعة.

المسرح المدرسى ونظرية التطهير النفسى أو الإفراغ الانفعالى (من خلال التلقى) :

لقد أصبح المسرح الآن ذا أهمية كأحد العوامل فى فهم الشخصية الإنسانية كمحصلة للأوضاع الاجتماعية، ولقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب، بل يعملون على تغييره، وأصبح المسرح يقوم بدور المعلم. فالمسرح هو شكل من أشكال الفن، والفن تجربة سيكولوجية ووجدانية وروحية وعقلية ذهنية بحيث تستولى على المتلقى وتصير جزءا عضويا من كيانه الإنسانى.

(رزق عبد النبى،١٩٩٣،ص٥١)

وفى المسرح المدرسى التقليدى نجد الأطفال يندمجون مع أبطال الدراما، ويتقمصون بعض أدوار أولئك الذين يتأثرون بهم. حيث إن التقمص هو عملية لا شعورية يمتص من خلالها الفرد الصفات المحببة إلى نفسه من شخصية أخرى يكن لها الإعجاب ،أو الحب سواء أكانت تلك الصفات طيبة أم سيئة ويساعد التقمص الطفل على اكتساب الكثير من العادات والتقاليد واللغة، وأنماط السلوك المختلفة. وقد تكون بعض أنماط التقمص

ضارة كتقمص الطفل شخصية منحرف أو مجرم، أو طائش، أو صاحب شهرة زائفة، أو تقمص طفل لا تتلاءم شخصيته وظروفه مع شخصية وظروف المتقمص عنه. ومن هنا جاء التوكيد على وجوب تصوير الأبطال للأطفال من عالم الواقع أو الخيال ممن لهم من الخصائص الأخلاقية المتوافقة مع خصائص الطفولة وأهداف المجتمع.

وتؤكد كل من عواطف إبراهيم، وهدى قناوى على دور المسرح المدرسى فى تلبية حاجات الأطفال النفسية وهى :

١- الحاجة إلى الحب : فالطفل الذى يعانى من الجوع العاطفى يشعر أن مجتمعه يلفظه وبالتالى يصبح سئ التوافق، ومضطربا نفسيا.

٢- الحاجة إلى الأمن والطمأنينة:وقد تبعث الدراما فى نفوس الأطفال طاقة لمواجهة ظروف حياتهم مثلما يفعل بطل المسرحية حينما يتخذه الأطفال نموذج ومثلا يهتدى به.

٣- الحاجة إلى الانتماء : ومن أهم ما يحتاجه الطفل فى حياته أن يشعر بالانتماء إلى جماعة تتقبله ويتقبلها، والمسرحيات التى تتناول حركة الطفل فى هذه الدائرة تشبع حاجة الطفل إلى الانتماء.

٤- الحاجة إلى التقدير:ومسرح الطفل يستطيع أن يشجع ويدعم حاجة الطفل إلى التقدير واحترام الذات للطفل المحروم واقعيا من هذا التقدير فى حياته.

٥- الحاجة إلى النجاح وتحقيق الذات : ويستطيع الطفل إشباع هذه الحاجة من خلال إنجازاته ، أو من خلال تمثيل دور من أدوار المسرحية أو فى المشاركة للإعداد لها، أو من خلال التوحد مع ابطالها.

٦- الحاجة إلى المعرفة والفهم والكشف والاستطلاع : ولمسرح الطفل دورا كبيرا فى إشباع حبه للاستطلاع والمعرفة وكشف الغموض بما يقدمه من عناصر الموضوع والحركة والإثارة والتشويق التى تستغل خيال الطفل، وبما يقدمه من معارف ومعلومات علمية فى سياق المسرحية. (عواطف إبراهيم،وهدى قناوى،١٩٨٤،ص٥٤-٥٨)

هذا، ويرى الباحث الحالى أن نظرية التطهير تتجه منذ مولدها على يد أرسطو إلى المتلقى، فهى تضع الجمهور نصب عينها، وكل منظريها لا يحتفون إلا به، تاركين الممثل (المؤدى)وهو عندهم بالقطع من المحترفين حتى يمارس هذا التأثير على المتلقى، لذلك فهم يتركونه لمفاهيم الفن، وعلوم الحرفية والصنعة، وذلك أمر طبيعى لولادة هذه النظرية مع ولمسرح الكبار.

وإذا كان مسرح الطفل هو مسرح للطفل، إما للطفل المتلقى فقط من المؤدين الكبار أو من مؤدين من الصغار، أو منهما معا، فذلك هو المسرح التقليدى، وإما هو للطفل المشارك المبتكر للفعل المسرحى، وذلك هو مسرح التلقائية،ويلاحظ أن الطفل فى المسرح الأول مكانه فى صالة العرض، جالسا على كرسى، ومفروض عليه أن يتعلم آداب الكبار فى المشاهدة والاستماع، وعدم إصدار ما يشوش على العرض، أو يؤثر فى سكينة زملاء المشاهدة، وهو واحد من النظارة أو من المتفرجين، فليترك طبيعته التى جبل عليها، ولتفرض عليه القيود والأغلال لنراه رمزا للطاعة والأدب، ومن ناحيته ليرحب بسطوة القهر وجبروته، ولنضحى بالطفولة باسم الطفولة.

ولا يشذ المسرح المدرسى الحالى فى مدارسنا عن هذه القاعدة إلا أن ممثليه دائما من الأطفال زملاء المشاهدين الصغار فى أحسن الأحوال، ذلك لأن أغلب العروض - عروض أطفال المسرح المدرسى- توجه إلى الكبار والمسئولين الذين يحتلون الصفوف الأولى ويستمعون لأعظم آيات الثناء والمديح لتشريفهم حفلنا وما إلى ذلك من عبارات.

وفى مقال رائع لنهاد صليحة عن "المسرح بين رسالة الحرية وفلسفة العصا " تقول: عندما وصلنا القرية أبهجتنا المناظر والتجمع البشرى الكثيف، والاستعداد للعرض، وجو الترقب، وفجأة ظهرت العصا فى يد حسناء أنيقة على وجهها القرف الشديد والتأفف، واحتقار تام للعرض الدائر على خشبة المسرح ولمشاعر النظارة، وأخذت تلوح بالعصا وتصرخ فى الأطفال الذين حاولوا التسلل من تحت المقاعد حتى وصلوا إلى المنطقة الخالية بين الخشبة والجمهور، وذلك بسبب قصر قامتهم، واحتلال السادة الكبار لكل

الصفوف المتقدمة، وافترش الأطفال الأرض متحملين البرد ومتناسين رذاذ المطر الخفيف، وكان مشهدا يثلج القلب ·ولكن بظهور عصا الحسناء،وبين الكرياج على المسرح فى يد الباشا التقليدى يلوح به للفلاح فى عهد بائد ضاعت رسالة الحرية والكرامة والديمقراطية التى كانت المسرحية تحاول إيصالها، وتفرق الأطفال، وتلاشت لحظة التواصل الرائعة بين الجمهور وخشبة المسرح· (نهاد صليحة،١٩٨٦،ص١٦٦، ١٦٧)

أيضاً، فإن من يعتلى خشبة المسرح من الأطفال هم دائما قلة من الأفراد يتميزون من وجهة نظر مشرفيهم بالموهبة، ويا لها من وجهة نظر، تلك التى تدفع بالطفل لأن يعتلى هذه المنصة العتيدة ليواجه فيها أهوال إجادة الحفظ،وصنعة الأداء فى فنون الإلقاء والحركة، والتقمص الواعى لمشاعر الشخصية التى يؤديها، وتحمل مطبات العرض البشرية على المنصة من الزملاء، ومن التقنية، ومن خارج المنصة من ردود أفعال الجمهور، وأيضا من ردود الفعل النفسى داخل المؤدى الصغير .. كل ذلك وغيره مما ينوء به كاهل الممثل الكبير، هذا الذى نال وقتا، وحصل خبرة وممارسة،فما بالنا بهؤلاء الصغار ندفع بهم إلى المنصة دون إعداد كاف، ودون إدراك لمدى قدرتهم على تحمل ذلك· والمفروض أن يسبق هذا الصعود لهذه المنصة إعداد طويل، ومران بين أحضان ودفء التلقائية،والمفروض أن يبدأ هذا من مرحلة ما قبل المدرسة فى رياض الأطفال·

ونأتى إلى التطهير أو العلاج النفسى لهذا المتلقى الصغير فى مسرحه التقليدى· وبداية نقول إن استخدام هذا المسرح فى تعديل السلوك لابد أن يتوفر له أولا نصوص جيدة يعى المشرف متى وكيف يستخدمها، ويؤديها تلاميذ تدربوا ونشأوا فى مسرح التلقائية لزملائهم الصغار، وهنا فقط يمكن أن يقدم هذا المسرح النماذج البشرية،ويقوم بفعل التأثير والتشكل،ويجعل الأطفال يتوحدون مع أبطال وشخصيات العرض المسرحى، بقوة التدعيم الاجتماعى التى تنالها شخصيات الدراما مكافأة على الفعل الإيجابى،كل ذلك فى عمل كتبه متخصص، وأشرف عليه متخصص، وتناوله بالأداء ممثل صغير- نعم - لكنه تربى فى مشواره التعليمى منذ الروضة فى مسرح التلقائية، وهنا، وبالنسبة لهذا المؤدى الصغير يصير التأثير نابعا من تلقائيته·

فالتأثير لهذا المسرح يتوقف على المتلقى والمشرف المربى والمعالج، ومدى الفهم والقدرة على الاستيعاب، وعدم الانصراف بالشرود أو غيره عن متابعة العرض من أطفال الحركة هى حياتهم، والسكون والقيود ضارة بنموهم.

هذا ويرى الباحث أن للمسرح تأثير كبير فى سلوك الأطفال، فإن الأطفال وهم يتعرضون للدراما - بالتلقى فى المسرح التقليدى أو بالمشاركة فى مسرح التلقائية - يتعلمون ما هو مرغوب فيه من السلوك، وما هو غير مرغوب منه، ويكتسبون قيم ومفاهيم وسلوكيات كثيرة صحيحة إلى جانب أخرى عدوانية مرفوضة،لذا تتعالى نداءات المعنيين،وهى تدعو إلى الالتزام بالأسس والمبادئ العلمية فى الاتصال بالأطفال من أجل بناء ثقافة للأطفال تستطيع أن تؤدى وظائف إيجابية فى الطفولة.

كذلك فإن استخدام المسرح كأداة لتعليم السلوك ليس بدعة جديدة على الإطلاق فجميع مسرحيات الخوارق والمسرحيات الأخلاقية فى إنجلترا وأوربا كانت مسرحيات إرشادية لتفسير عقائد الكنيسة وشرحها للجماهير فى العصور الوسطى.

تعليق على نظرتى التلقائية والتطهير :

إن نظرية التطهير تصب جلّ اهتمامها على المتلقى، أما مسرح الطفل ابن القرن العشرين، ووليد اهتمامه واهتمام علم النفس المعاصر بالطفل، فقد تمخض عن مسرح التلقائية.. مسرح إعادة البناء تحت ظل خميلة علم نفس الطفل،يكون الفن المسرحى "هو التوازن الضرورى لعقل الطفل ووجدانه ونموه"، ويكفى أن جميع مدارس علم النفس الحديث قد أسهمت بأساليبها فى هذا العلاج الجماعى، الذى انبت أحلى أزهاره (السيكودراما) التى هى فى جوهرها ومظهرها مسرح التلقائية الذى يضع الطفل فى بداياته فى صالة العرض وليس فوق المنصة فالمنصة بستائرها وكواليسها، وبالمسافة المظلمة بينها وبين الجمهور غير موجودة فى مسرح التلقائية،والطفل يتحرك فى الصالة مع أقرانه يمارس حياته وألعابه الحرة، ويجسد أحلامه وخيالاته فى حركة وتعبير حر، يكشف عن مكنون أسراره، وطموحاته وآماله، فلا يجوز أن يتطفل عليه أحد من خارج

جماعته، لأن المبدع الصغير يؤلف قصته، ويخرجها ويمثلها فى مرحلة واحدة.فلا يجوز أن نشوش على الفنان الصغير، أو يقطع أحد حبل أفكاره ومشاعره الرقيقة المرهفة، فلو شعر بأنه مراقب فسوف يطير الإلهام ويتوقف الإبداع.

من ذلك نرى أن مسرح التلقائية هو مسرح المشاركة، وهو مسرح لا يقتصر على فئة قليلة من التلاميذ فى المدرسة، فهو مسرح للجميع والمدرسة مطالبة بأن تشرك فيه الجميع، مسرح ليس له أعراض جانبية تنتج من ذرع التلميذ الصغير فجأة فوق المنصة الشامخة الرهيبة، هو التمثيل الحر، امتداد اللعب التمثيلى الحر الذى هو أبرز سمات الطفل وهو عندما يمارس التلقائية يمارس ذاته، ويكشف ويعيش خبرات.وينمى خيال.. والجمهور ليس جمهورا بالمعنى المعروف، إنما هو جماعة الأقران الصغيرة المشاركة للمؤدى فى العمل.

لقد اهتم العالم المتقدم كله بمسرح التلقائية لأهميته الكبيرة، ولأثره البالغ فى الطفل، وغيابه فى بلادنا، وعن مدارسنا، وغياب مناهجه العلمية فى الأكاديميات الجماعات،يشير بوضوح إلى ما يلقاه هذا الفن من عنت فى بلادنا فكوادره العلمية قليلة، والندرة المتخصصة غائبة عن الساحة أو تضيع صرخاتها بين زخم الضجيج وسماجة المظهرية.

وهكذا يخلص الباحث إلى أنه أثناء ممارسة النشاط التمثيلى فى المدرسة يتعلم الطفل الكثير، فهو نشاط ينمى الطفل جسديا وثقافيا واجتماعيا ونفسياً وفنياً، وهو نشاط محبب للطفل يمارسه فى سنواته الأولى، فهو جزء أساسى من لعبه التى يبتكر فيها أشخاصا ومواقف، ويرتجلها بشكل تلقائى وهو يتخيل نفسه فى أشكال وصور مختلفة ومواقف مختلفة، فهو مرة أسد وأخرى عفريت، وهو طائر فى السماء، وهو محارب ..إلخ. ومن خلال الملاحظة يتعلم الطفل من البيئة، ومن سلوك الآخرين، وقد يتعلم أنماطا جديدة من الاستجابات لم تكن متاحة له من قبل، وذلك عن طريق ملاحظته لهذه الأنماط السلوكية الجديدة التى يبديها الآخرون، فالأطفال عندما يرون الأنماط السلوكية الجديدة من خلال شكل نماذج تعاقب العدوان وترفضه وتشجع سلوك الحب

والتعاون،مع التوكيدية والإيجابية فى التعامل مع مواقف الحياة المختلفة فهم يتوحدون مع هذه النماذج الرمزية التى يقدمها المسرح المدرسى وذلك بعد أن تكون داومت على ملاحظتها فيما يقدم فى هذا المسرح، وبعد ذلك تكون المحاكاة والتقليد، ويتم ذلك بتلقائية وفطرة يتميز بها الأطفال.

ومن هنا يرى الباحث أن للمسرح المدرسى دورا كبيرا فى علاج السلوك العدوانى وخفضه بشكل كبير.