الفصل الثالث

المسرح الشعرى للأطفال[1]

مقدمة:

فى الدراسة السابقة عن تنمية السلوك الإبداعى والتذوق الفنى عند الأطفال عن طريق المسرح، أشرنا إلى أن أكثر ما يشد الطفل هو «الخيال والأسطورة» ذلك العالم السحرى الملىء بالرؤى، الثرى بالصور. وحينما تحدثنا عن المسرح باعتباره أسلوباً من أساليب الاتصال المهمة والقوية، فقد كنا ندرك أيضا، أن المسرح يملك من خصائص الإبهار الكثير، فضلاً عما تتميز به تلك الأداة من خصوبة، وما تتسم به من خصائص التفاعل بين المبدع ومتذوقى عمله بشكل مباشر، الأمر الذى يجعل من عملية الاتصال، حياة نابضة بالحركة ثرية بالتفاعل والانفعال.

وقد لاحظنا من خلال تشريح النشاط التلقائى للطفل وهو يلعب، وجود ما يطلق عليه علماء النفس اسم ظاهرة الرفيق الخيالى، تلك الظاهرة التى يخلق فى إطارها الطفل رفيقاً خياليا يلعب معه (أو يمثل معه) قصة ألفها الطفل نفسه من خلال خياله. واللعب فى سنوات الطفل الأولى، خاصة اللعب التمثيلى، يمثل موقفاً لما يراه جمهرة الباحثين بالنسبة له حاجة أساسية، فضلا عن أنه وسيلة لو أحسن استثمارها، لخلفت لدى هذا الطفل عوالم فريدة يخلقها بنفسه ويحركها من تلقاء ذاته، ويشهد فيها نمو استعداداته، وتطور خبراته، بما يساهم فى ترشيد نموه، وبما يدفع بوظائفه النفسية فى اتجاه التكامل والارتقاء.

وحينما يجىء شاعر ليقدم للأطفال عملاً مسرحيا شعريا جادا معتمداً على أفكار سبق

---

(١) هذه الدراسة تناولت النص الشعرى الذى كتبه الشاعر أحمد سويلم بمناسبة الاحتفال بذكرى كامل كيلانى ١٩٨٢.

لغيره من المبدعين أن عالجوها وقدموها بوسائط إبداعية أخرى، فإننا - ولا شك - نشهد استجابة لدعوة كنا وما زلنا نؤمن بجدواها ، ألا وهى استثمار المسرح لترشيد استعدادات ودوافع الطفل، والدفع بها إلى المشاركة فى العملية الابداعية ذاتها من خلال تنشيط خياله وإرساء قيم إيجابية فعالة تعمل بمثابة أطر تنظيمية لسلوك الطفل.

والعملية الإبداعية، كما سبق وأشرنا فى أكثر من موضع، ليست قاصرة على المبدع الذى يتولى تخليق العمل الإبداعى، مصوراً كان أو موسيقيا أو كاتباً أو شاعرا، أو غير ذلك، حيث إن هناك أطرافاً أخرى ضالعة فى العملية الإبداعية، لعل من أبرزها المتلقى الذى يستلهم المبدع ذوقه، ويعتمد على رجعه، وهو يتقدم خطوة خطوة فى عمله (سويف، ١٩٧٠)

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

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

فالمتلقى إذن، جزء هام من سياق العملية الإبداعية، ومن يتصدى لها لا بد وأن يكون على وعى بطبيعة جمهوره، وإلا فإنه سيكون كمن يؤذن فى جمع من فاقدى السمع.

من هنا، كان العمل المسرحى الشعرى (عن كامل الكيلانى) الذى قدمه لنا الشاعر أحمد سويلم*، يعد بمثابة حرث فى أرض يباب، لعله واجد فيها خيرا، بعد أن يبذر فيها بذوره المخصبة برؤاه الشعرية المحلقة.

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

---

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

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

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

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

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

يعود عبد الله إلى الدرويش يسأله عن سر هذا الصندوق الصغير ويهدده بالقتل.

يقول له: يا عبد الله لن يفيدك هذا الصندوق فى شيء، ولكن عبد الله يهدّد الدرويش بأنه إن لم يطلعه على سر الصندوق فسوف يقتله. أخيراً يقول له الدرويش أن به دواء لو يدهن به العين اليمنى تبصر به نصف جمال الدنيا، ولو يدهن بها العين الأخرى، يفقد البصر تماماً.

يطلب عبد الله تجربة الدواء فى عينه اليمنى فيرى جمالا لم يبصرْهُ من قبل، ولكنه يطمع فى أن يجرب العين الأخرى، متصوراً أن الدرويش يخدعه ويخفى عنه سراً. وأمام التهديد، لا يملك الدرويش إلا أن يجرب على عبد الله فيكف بصره ويفقد كل شيء.

هذه هى القصص الثلاث التى قدّمها كامل كيلانى واستثمرها الشاعر أحمد سويلم استثمارا دراميا فى عمل مسرحى شعرى قدّمه للأطفال من خلال إعداده لمسرح العرائس.

وهذا العمل الدرامى غير المسبوق فى اللغة العربية من الأهمية بما يجعل من الضرورى التوقف عنده بالفحص والتحليل فى محاولةٍ للكشف عن بعض عناصر أهميته والكشف عن بعض جوانب الجاذبية الفنية فيه، بما يجعله مثيراً لتفكير الطفل الذى يشاهده منشطا لخياله، ومرشداً لقيمه واهتماماته.

عوامل أهمية هذا العمل الفنى:

١ - إن الشاعر استلهم فيه أعمالا من التراث، وهذا كفيل بأن يجعل المتلقى راغباً فى الارتباط بالعمل.

٢ - أن الحكايات التى استخدمها كمادة لعمله المسرحى، تتميز بالبساطة، وهو الأمر الذى يجعلها ميسورة الفهم بالنسبة للجمهور المتلقى، جمهور الأطفال.

٣ - أن الحكايات على الرغم من البساطة التى تميز أفكارها، تقدم للطفل آفاقا خصبة، تفجر فى نفسه صوراً أخرى وأخيلة أشد خصوبة، وهذا هو التحدى الذى على المبدع أن يضعه أمامه كوسيلة لإخصاب ذوق المتلقى، فليس من المرغوب فيه بالنسبة للمبدع، أن يُقدم حلا للمتلقى ليتمتع به وينساه بمجرد أن ينتهى عرض العمل وينتهى المتلقى من تلقيه فقد اتضح عبر العديد من الدراسات النفسية السابقة، أن العمل يكون أكثر خصوبة إذا ماكانت الاستجابة التى تترتب عليه متسمة بأنها استجابة داعية إلى الفكر، مثيرة للخيال، محفزة للهمم.

(Torrance, 1967, Khatena, 1975)

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

وكان من الممكن أن يشترك الأطفال فى تقديم الحلول، بسؤالهم مثلا[١]:

- ماذا ترون أيها الأطفال من أفكار؟

---

(١) السطور الشعرية التالية من إعداد الباحث. وليس القصد منها بالقطع هو تقديم رؤيا شعرية مخالفة لما قدمه الشاعر أحمد سويلم، بل قصدنا إلى ضرب مثل لمدى أهمية استثمار فكر وخيال الطفل، وجعله راغبا وقادراً أيضا على المشاركة. وقد آثرنا أن نصوغ تساؤلاتنا شعراً تأكيدا لمدى إمكانيه ذلك.

- هل تقبلون أن يرد عمكم جحا إلى البخيل ما له؟
- وهل ترون أيها الأطفال، يا أحبتى، أن يسترد ذلك البخيل ذلك الحمار؟
- وهذه العباءة التى استعارها جحا، هل ياترى تعود للبخيل؟
- أم يا ترى نرى البخيل راكعاً بباب صاحبه؟

يقول: إننى أنا الذى أخطأت.
وأننى أنا الذى جنيت ما زرعت.
وإن أتيت ياجحا بكل ما أخذته لما قبلت منك أى شىء
فإنه الثمن.

- أو ربما يكون ثم حل ألمعى.

جحا وقد رأى البخيل حائرا وخائبا.

يقول للبخيل:

- لقد حجبت أيها البخيل مالك الوفير عن أقاربك.
- عن زوجتك.
- عن ابنتك.
- وعن أولئك الذين فى احتياج، وأننى أنوب عنك إذ أردّ ما لهمْ إليهمُو، فهل قبلت ؟!

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

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

سويلم، هو اعتماد الشاعر على حكايات كامل كيلانى، الذى اعتمد بدوره على التراث وهو ما يمثل صعوبة بالغة بالنسبة لعملية الخلق الفنى، فما كان أيسر على الشاعر من أن يلجأ، وقد يلجأ بالفعل فى مناسبات أخرى، إلى قصص ألف ليلة وليلة يستلهمها الفكرة ويستمد منها الحكاية، ولكن وفاءه لكامل كيلانى جعله يضحى بتلقائيته، ويكبل نفسه بقيود مبدع له ثقله، وهو الأمر الذى فرض على أحمد سويلم أن يحاول التفوق على نفسه وعلى كامل كيلانى. ولست هنا فى مقام المقارنة بين مبدعيْن، ولكنى فقط أشير إلى الجهد الذى بذله المبدع فى تطويع مادة كامل كيلانى لعمل درامى شعرى، ولم تكن فى الأساس بالنص المسرحى، ولم تكن بالعمل الشعرى الموزون الملتزم بضرورات الشعر ودواعيه.

ولقد كان توفيق أحمد سويلم بالدرجة التى تجعلنا نثق فى أنه قادر على المشاركة بالجهد فى إعداد أعمال أخرى، اعتماداً على نصوص معروضة فى التراث، ومعروضة بشكل متكرر على مدارك الأطفال، دون أن يكون ذيوعها قيداً أو عائقا على جرأة الشاعر فى تناولها فى أعماله التالية.

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

إن تذوق الطفل للّغة يجئ حينما تخاطب هذه اللغة حواسه، حين تلامس حواف الأشياء، وحين تعزف موسيقى برية، وهذا ما أدركه ودعا إليه كبار الكتاب والنقاد والمفكرين من أمثال روزنبلات ومارتين هيدجر وكونراد وغيرهم (Rosenblatt, 1970, p. 46)

والتذوق الفنى لأى عمل ابداعى، لابد أن يكون دعوة للفكر واستدراجا إلى التخيل

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

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

من قبيل ذلك قول الشاعر:

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

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

مواطن الجذب فى العمل الفنى:

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

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

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

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

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

كل ذلك يؤكد على حقيقة هامة مؤداها: أن الصورة هى أفضل ما يمكن أن يجذب الطفل خاصة إذا ما كانت صورة متحركة أو صورة موجودة فى إطار حركة، وحين ترتبط الصورة بالحركة فى سياق عالم غير واقعى، أى غير مألوف سواء جاء من الماضى أو من عالم بعيد كعالم الجن، أو عالم الفضاء أو عالم تأليفى من خيال المؤلف، حينئذ تكون قد اكتملت للعمل خصائص الجذب والاثارة. فإذا ما أضفنا إلى ذلك أن يكون العمل مطروحا فى سياق درامى، أى فيه فعل ورد فعل وتصاعد للحدث وتعلق بهدف ما، فإننا نكون قد ضمنا مواصلة الاتجاه الادراكى والخيالى عند المتلقى. ثم حين نضيف إلى هذا كله، أن تجئ الصياغة موقَّعة فى شكل غناء، أو فى شكل ايقاع شعرى برؤية راو أو كُورس أو أصوات متعددة فى تتابع منظم، فإننا نحقق بذلك خاصية إضافية لموضوع التذوق الفنى، تلك هى خاصية استمالة وجدان المتلقى، بتحريك ايقاعه الشخصى، وضبطه على إيقاع أو ايقاعات العمل. فإذا ما توفر للعمل الفنى أيضا أن يكون قادرا على تبنى قيمة إيجابية، فإنه يكون بذلك عملاً فنياً متكاملاً ومثيراً لحب الاستطلاع ودافعا لتنشيط الخيال.

وقد وفقت مسرحية «حكايات وأغانى كامل كيلانى» فى كثير من المواضع إلى توفير هذه الخصائص. لنقرأ معا النموذج التالى مما قدمه الشاعر من حكاية جحا:

كامل كيلانى لشهر زاد: أختار أن تقدمى جحا

الكـورس (أطفـال): نعم جحـا جحـا جحـا
نـريـد أن تجئ يـاجحـا بقصـة مسليـة

جحا: ماذا يبغى منى أبنائى الظرفاء

الأطفال: حكاية مسلية

جحا: كان يجاورنى فى بيتى رجل ميسور الحال، يمتلك الجاه ويمتلك المال، لكنى كنت أضيق به حين أراه بخيلا، لا يحسن للفقراء أو المحتاجين.

كان كذلك يتجسس بالليل على جيرانه، فى ذات مساء أحسست بجارى يصعد سلمه ويطل على دارى.

الجار: الآن سأعرف أسرارك. أنت جحا. دارك حلوة. والناس يزورونك ويحبونك، بماذا تتفوق عنى حتى يحببك الناس.

جحا (كان ينصت): هذا الجار غبى وحقود. ماذا أملك حتى يحسدنى.

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

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

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

جحا (داعيا): لا تِنقصْ ألفك دينارا. فاذا نقصت لن أقبلها يا الله.

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

حسنا سأؤكد شيئاً فى نفسى.

(يضع الجار كيسا من مال، ١٠٠٠ دينار أنقصها دينارا) يقذف بها فى بيت جحا دون أن يشعر جحا بذلك يعثر جحا على النقود ويحمد الله ولكن الجار يسقط فى يده ويسعى إلى جحا لاسترداد ماله ويختلفان ويلجأ للقاضى، الذى يحكم لصالح جحا... الخ).

نستطيع الآن أن نضع أيدينا على الخصائص التالية كمواطن جذب فى العمل الفنى:

١ - الأسطورة: متمثلة فى بعث شهرزاد وفى بعث جحا فى الجمع بينهما مع كامل

كيلانى، ثم استضافه هذه العناصر غير الواقعية لمعايشة واقع جديد مع الأطفال. ونلاحظ أن هذه الصورة الخيالية المتحركة مما يحقق جانبا هاما من جوانب السلوك الإبداعى، ألا وهو تفكيك الواقع وكسر المعتاد وتجاوز المألوف بما يحقق المرونة الممهدة لخلق ما هو أصيل وجذب المتلقى لاستقبال العمل بنوع من الهمة والاندماج.

٢ - الحكاية صاعدة يربطها خط درامى، فيه فعل ورد فعل، مع الإثارة فى إتجاه توقع ما هو قادم، ويحقق هذا أيضا نوعا من تحريك جمود المتلقى، فى اتجاه تحريك حب الاستطلاع، وهو أحد متغيرات السلوك الجمالى.

٣ - ايقاع الشعر بسيط والجمل قصيرة والصور سريعة، وهذه كلها خصائص تلائم الطفل وهو يتابع العمل بحيث تستميل - كما سبقت الإشارة - إيقاعه، فيخفض من مقاومته، ويترك لخياله أن يحلِّق فى أفق الأسطورة.

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

٥ - يتبقى بعد ذلك أن كمية الصور التى كانت ترد على ألسنة الشخصيات، كانت محدودة والصور التى نُشير إليها ههنا، هى ما أشار إليه ريتشاردسون بأنها تشبه أن تكون إحساسات أو إدراكات حسية، ولكن فقط دون وجود المصدر الحسى الأصلى، أى أنها إبصار (مثلا) بعين الخيال. كذلك فإن التشبيهات محدودة والاستعارات نادرة، وهو ما ينبغى أن يتنبه إليه الكتاب الذين يتصدرون لتقديم أفكار درامية للأطفال، خاصة إذا ما كانوا يقدِّمون عملا دراميا شعريا، ليس فحسب لأن هذه الصور تمثل أحد أسس بناء العمل الفنى، ولكن أيضا لأن هذه الصور، على أى وجه جاءت، هى م يجعل العمل الفنى مقبولا ومؤثرا فيمن يتلقاه.

مراجع الفصل الثالث

- حنورة - مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف، القاهرة.

——— (١٩٧٩) الاسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة

- سويف - مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف - القاهرة

- سويلم - أحمد (١٩٨٢) نص مخطوط (حكايات وأغانى كامل كيلانى).

- Richerdson, A. (1969) *Mental imagery, Routledge & Kegan, London.*

- Rosenblatt, L. *(1970) Literature as Exploration,* Heineman, London.

- Torrance, E. P. (1967) *Guiding Creative* Talent, Printice Hall of india New Delhi

- Khatena, J. (1975) Creative imagination, Imagery and analogy, memeographad).

obeikandl.com