آليّات البناء الحواري في مسرح الطفل وأبعادها الثقافية

أ/ نجيمة بركات
جامعة الجزائر

مقدمة:

يحضر المسرح في المجتمعات البشرية كفن فعّال وفاعل في كياناتها، فهو يضيف ويقوّض، يغيّر ويناهض قيما معروفة ليقيم بدلا منها أخلاقيات جديدة تواكب الموجة الفكرية والثقافية للحضارات البشرية، لذا يمكن أن نقول عنه أنّه قوّة منطلقة من المجتمع وعائدة إليه، وأمام هذا لا يمكن للمسرح التعالي عن الإشكالات الراهنة الّتي تواجه الفرد، بل نجده في احتكاك دائم مع هموم الأفراد وتطلعاتهم، ويتبيّن هذا أكثر إذا عرفنا أنّ المسرح غالبا ما يكون موجها إلى كافة عناصر المجتمع، المثقف والمتعلم، الصغير والكبير، وهكذا إذا يتعدّد المتلقي في المسرح وتتعدّد رهانات المخرج وتحدياته، لأنّه سيواجه مستقبلا متعدّدا تختلف درجات الفهم لديه، تسهم كل حواسه في تلقي الرسالة الموجهة إليه على خشبة المسرح، وهذا طبيعي إذا عرفنا أنّه يتأسّس على مجموعة من الفنون كالموسيقى والفن التشكيلي والشعر...

تقوم هذه الفنون في المسرح على تشكيل تشكيلة فنية أمام المتلقي، تجعله يشارك الموضوع المطروح أمامه ويعايشه مباشرة دون وجود وسائط، ويعمل الكاتب المسرحي والمخرج وكل المسهمين في إنجاز هذه اللوحة على بعث قدر من الفهم والوعي بالمضامين المسرحية، لذا فإنّ جهد المسرحي لا يقتصر فقط على ما يعرض ويشاهد بل يتعدّى ذلك إلى ابتكار أشكال مسرحية تواكب إشكالات المجتمع الراهن، خصوصا إذا تعلّق الأمر بالطفل الّذي يمثّل الأجيال الّتي يعوّل عليها في تشييد المستقبل، فالطفل ذو حساسية عالية في تلقي الأشياء، لذا فإنّ التعامل معه يمثّل تحديا أمام المربي والمبدع،

ولأجل هذا كان على المختصين في أدب الطفل الحذر في اختيار الأفكار والمضامين الّتي ينبغي بثها في كتاب الطفل، وإذا عدنا إلى المسرح فإنّ الأمر يزداد تعقيدا لاشتمال هذا الفن على عدّة محطات إبداعية، تفرض على القائم عليها الإحاطة بالجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية الّتي يعيش الطفل في كنفها.

انطلاقا من هذا سنحاول طرح مجموعة من الإشكالات المتعلقة بالطفل وعلاقته بالمسرح، ذلك أنّ المسرح فضاء يعاينه الطفل مباشرة دون وجود وسائط تساعده على اكتشاف الدلالات العميقة لما يعرض على الخشبة، كما أنّ آليّات الفهم لديه تعتمد كليا على الاستراتيجيات الّتي يتبناها المخرج في بناء مسرحيته، فكيف يمكن أن تكون العلاقة بين المسرح والطفل؟ هل هي علاقة تفاعل وانصهار؟ أم علاقة استيعاب لحظي يزول بزوال زمن الفرجة؟

- ما الاستراتيجيات الّتي يسخرها المخرج في سبيل خلق فضاء حواري يتمكّن من خلاله على إدماج الطفل وجعله عنصرا مشاركا في الإشكالات الّتي يطرحها المسرح؟ وإلى أيّ مدى حقق المسرح المغاربي الموجّه للطفل هذه الإستراتيجية؟

- ما الأبعاد الفكرية والثقافية الّتي يحملها المسرح المغاربي الموجه للطفل على عاتقه؟ وما الرهانات الّتي تفرض نفسها أمام هذا المسرح؟

- ما علاقة الحوارية في المسرح بالشخصية المنفتحة للطفل؟ وإلى أيّ مدى تسهم هذه الإستراتيجية(الحوارية) في تعميق الحسّ التواصلي مع الآخر لدى الطفل؟

1- مستويات التفاعل وأبعادها النفسية:

يمثّل الطفل عنصرا فعالا في المجتمعات الحديثة؛ ذلك لكونه بؤرة حساسة تسهم في عمليتي البناء والتشييد، لذا فإنّ التعامل معه مهمّة بالغة الأهميّة والتعقيد في نفس الوقت باعتباره ذا حساسية عالية في تلقّي المعارف والخبرات، لابد إذا أن يكون ابتكار طرائق تعليمية للأطفال همّا على عاتق المجتمعات الحديثة، خصوصا إذا عرفنا موقعة التكنولوجيات الّتي تسود عالم اليوم بشكل عام وعالم الطفل بشكل خاص، فيمكن لنا توقّع اكتساب الطفل لخبرات معينة تخصّ الجوانب العملية البحتة، لكن لا يمكننا أن نعوّل على التكنولوجيا إكساب الطفل رؤى عميقة للحياة ولإشكالات المجتمع الراهنة، فالأزمة غدت روحية أكثر من كونها مادية، فالتطور في الجوانب المادية رخصة متاحة لكل المجتمعات أما المسألة التربوية والأخلاقية فعملية شائكة لا تتاح لكل مجتمع خصوصا إذا وهنت أسسه ومبادئ هويته الثقافية.

يحتل الطفل إذا موقعا حسّاسا يجعله دوما في عرضة لتقلبات العصر الراهن، فهو الشخصية المرنة المتأثرة بجلّ الفعاليات الّتي تعيش في كنفها، ومن أجل هذا وجب على المجتمع أن يختار وسائله لتعليم الطفل الّذي سيكون فاتحة مستقبل المجتمعات، فطبيعته وميوله للعب أدوار حياتية تبرهن على أنّ اللعب كممارسة **"وسيلتهم إلى إدراك العالم الّذي يعيشون فيه والّذي يتطلب منهم أن يغيروه فيما بعد"**[1] فالطفل محب للعب وتقمّص الأدوار فطريا، والمشاهدة المباشرة أحسن وسيلة لتحريك انفعالاته واستجاباته للوضعيات الّتي تظهر أمامه، ليس هذا فقط بل إنّ علماء النفس يرون أنّ الطفل الفعّال أكثر هو الّذي يكتشف الحياة عن طريق اللعب والممارسة الفعلية للمواقف، ويحضر المسرح كوسيلة عميقة الأبعاد في حياة الطفل؛ ذلك لكونه إستراتيجية تحوّل الطفل من متلقي سلبي إلى مستقبل إيجابي يتخطى ما هو موجود إلى إعمال فكره في فرض رؤى خاصة به يحاول من خلالها بعث الحلول في الإشكالات الّتي تعترض الفرد في حياته.

يسعى الطفل في حياته إلى حضور مسرح الأحداث اليومية والمشاركة فيها بطريقة تسمح له بإعادة الاعتبار لذاته ووجوده ضمن حيّز الحياة، فهو في شوق دائم للمعرفة والاكتشاف، وما يثبت ذلك هو سعيه الدائم لتقمّص أدوار الكبار وتحمّل مسؤولياتهم، لذا فإنّ **"عوامل الإيهام المسرحي تتعاون مع خيال الطفل،**

وموقفه الاندماجي، وحالات التعاطف الدرامي إلى أن تصل به إلى قمة المتعة والانفعال والتأثّر إذا أحسن الربط بينها وروعيت الخصائص التربوية والسيكولوجية والفنية المختلفة"[2] فما يحدث للطفل أثناء العرض المسرحي هو شحذ استعداداته الفطرية وجعله يتماهى إيجابيا أم سلبيا مع الموضوع والشخصيات وجلّ عناصر العمل المسرحي، وبهذا نجد أنّ للمسرح درجة عالية في صقل شخصية الطفل وتوجيهها وتحديد اختياراتها في الحياة، وربما هذا ما أشار أرسطو إليه عندما تحدث عن التطهير الّذي تمارسه الدراما على الجمهور، وهنا لا نقصد بالدراما التراجيديات البحتة ذات النهاية المأساوية، بل تلك القصص الّتي تجعل نيل الخير رهان على الإنسان الخيّر يجب أن يحققه مهما بلغت به المتاعب.

يعتبر المسرح تقنيّة مستساغة لدى الطفل لتقبّل مظاهر الحياة، السلسة منها والقاسية فهو ينمّي ثقافة الحوار لدى الطفل، لأنّه يصبح مشاركا بطريقة ما في مسار المسرحية، حتى ولو كان ذلك وجدانيا، وفي هذا أشار المختصون في أدب الطفل إلى أنّ المسرح وسيلة فعّالة للقضاء على بعض المشكلات النفسية لدى الطفل، كالخجل والنكوص، وتؤدي به إلى اكتساب شجاعة في عرض مواقفه ووجهات نظره وتجنّب الانطواء والانزواء في مناطق الظل الخاصة به، لذا **"يعد (المسرح) ذروة الجهد الإنساني في تصعيد الحوار وتقديسه وحشد الجمهور له"**[3] خصوصا عندما يتعلّق بالطفل الّذي يرى في **"التمثيليات وسائل اتصال فعّالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين، وهي تعتمد في ذلك على اللّغة وحركات الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات وأسلوب الكلام. وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية هائلة للإعلام والتثقيف والتأثير والتوجيه إلى جانب الترويج والتسلية الهادفة"**[4].

يعيش طفل اليوم في كنف مجتمع علائقي شائك، تسوده الرؤية الضبابية للقيم والمبادئ الإنسانية، إذ يمكننا أن نميّز قيمة الخير عن الشر وقيمة الصدق عن الكذب مثلا، لكن لا يمكننا أن نصنف فعل القتل مثلا كوجه من أوجه الشر لا غير، ذلك أن القتل يختلف تصنيفه باختلاف الأسباب الّتي تودي إليه، كما للكذب مثلا أسبابا من شأنها أن تجعله ذا قيمة مطلقة أمام قول الصدق، فإذا صورنا حالة كذب الطفل مثلا من أجل حماية نفسه أو غيره من خطر ما -في مجتمع يفرض أشكالا عديدة للعنف- فلا يمكن أن نوهم الأطفال بأنّ عملية الكذب هذه تتساوى في القيمة مع الكذب كسلوك منبوذ اجتماعيا ونفسيا، ذلك أنّ **"نفسية الطفل كالصفحة البيضاء يمكن أن نخط عليها ما نشاء، والطفل في مراحله الأولى يقتنع**

بكل جواب، ويصدّق كل ما يسمع من والديه وبيئته، كما أنّه يقلد ما يراه من حركات وتصرفات"[5] فأمام وضعية كهذه لا يمكن منح الطفل صورا سطحية عن المبادئ الّتي سيتضمنها العمل المسرح، كما يجب وضع تقنيات حوارية لغوية وغير لغوية تمكّن الطفل من التفريق بين الجوانب الشريرة والخيّرة للقيم.

يعمل مسرح الطفل إذن على صقل نفسيته ومنحها فرصة الوجود والتماهي مع الحياة وتحدياتها، فهو يحتوي الطفل ويعده لمواجهة العصر؛ وذلك لما يمنحه من فرص للفرجة والدهشة والإعجاب والمتعة، إنّه يشحذ عواطفه ويصقلها ويبعث فيه الإحساس بالحضور والمسؤولية، كما ينمّي لديه الذائقة الجمالية والحس الفني والجنوح بالمبادئ البشرية وتحريرها من قيود العصبية والأنا وصبغها بلون العالمية، في هذا يؤكد هابرماس على أهمية عملية التذاوت ودورها في بناء السوية الاجتماعية.

2- استراتيجيات التفاعل الحواري في مسرح الطفل:

سنحاول في هذا المستوى من التحليل عرض بعض النماذج المسرحية ونسعى إلى تقصي عنصر الحوار فيها في مستوياته المختلفة، حوار اللّغة، حوار الألوان، حوار الإيقاعات الموسيقية، الحوارات الثقافية... وذلك بالتمثيل من مختارات مسرحية هي: مسرحية محكمة الحيوان للمخرج عبد الكبير الركاكنة، مسرحية أب، أم وطفل للمخرج محمد الدلال، ومسرحية سرّ الصندوق للمخرج أشهد الأسمر والتي عرضت في مهرجان مسرح الطفل، ومسرحية مدرسية بعنوان: خبز زيتون وشاي للأستاذ محمد عوبيدي.

لا تتوقف الحوارية في المسرح على عمل الشخصيات المختلفة الرؤى والوضعيات بل يتعدّى ذلك إلى بث شكل حواري بين مختلف الأصوات الّتي يبرمجها المخرج في المسرحية، رصاص غناء... والّتي من شأنها بعث وعي لدى الطفل بتشعبات الحياة وتعقدها نظرا لوجود صراع بين الأنا والآخر، ففي مسرحية محكمة الحيوان يمثّل الإنسان والحيوان طرفين للصراع، صراع بين قوتين، ولا يتشكّل هذا الصراع إلا لسبب واحد هو اعتبار الأنا وتجاهل الآخر ونقص الحوار بين الأطراف المتصارعة، وهذا ما لاحظناه عندما خاطبت الشجرة الإنسان واتهمته بما لا يعرفه حتى، مما يعني أنّ الإساءة الّتي يمكن أن يحدثها الفرد غالبا ما تصدر بغير وعي منه، هذا الوعي المتعلّق بالآخر والّذي يؤدي إليه الانغماس في الذات وطلب حاجاتها المستمرة.

يبدو من المسرحية إذن أنّ الحوار بين الأطرف وسيلة فعالة لتحقيق التعايش والاستمرار للأنواع (حيوان، إنسان)، وقد رأينا في خضم الحوار أنّ الإنسان هو المسيء الأوّل والرئيسي من خلال المحاكمة الّتي جرت بينه وبين الحيوانات وبين الشجرة، وقد أثري الحوار هنا وتجاوز حدود الحيّ إلى ما هو جماد والممثّل في الشجرة، وهذه من بين التقنيات الّتي يستسيغها الطفل ويتفاعل معها بقوة، **"فلدى معظم الأطفال أيضا شعور بالصلة تجاه العالم، وإحساس بأنّهم جزء من الطبيعة وتعاطف مع الحيوانات ومع جميع الكائنات، لذلك فإنّ القصص الّتي تدور حول الحيوانات الأليفة أو المتوحشة وحول الطبيعة تعكس هذه الإحساسات وتعمقها، مثل هذه الكتب وجميع كتب الأطفال تجعل الحياة كلّها تبدو ذات قيمة"**[6] فالحياة في

نظر طفل يتلقى هذه المسرحية ستكون لحمة واحدة وسيكون هناك حق الاستمرار لكلّ الكائنات الموجودة، وذلك بفضل التناسق بين مختلف عناصر المسرحية، فكل حيوان يمثل مستوى اجتماعيا معينا، حاكم، قاضي، وزير... لكن بطريقة تجعل الطفل يدرك منطق الحياة في كونها ذات طبيعة تعدّدية واختلافيه، اختلاف لا يفضي إلى عصبيات وتنكّر للذات بل يسعى لشدّ عصب الحياة أكثر وتوفير الأمن والاستقرار للجميع.

رأينا إذا مدى فعالية الاختلاف في خلق أساليب الحوار والتفاهم بين الكائنات البشرية وغير البشرية، ومدى إمكانية التأثير على الطفل بهذا النمط التفاعلي، أمّا في مسرحية سرّ الصندوق فقد لاحظنا تشابها بين لباس الشخصيات كما يطغى على المسرحية أيضا الجانب الموسيقي الّذي يترافق ورقصات الشبّان، فهي إلى حد ما ترفيهية، وتتجسّد الحوارية في المسرحية من خلال المزج بين اللباس الأبيض والظلام الّذي يكاد يطغى على الخشبة، لابد أن تكون هذه الإستراتيجية متآلفة مع موضوع المسرحية، لكن الصراع الّذي حدث بين الشخصيات يفتقر إلى اختلاف على مستوى اللباس والعمر... فأن نجسد صراعا فهذا يعني تجسيد حالات الاختلاف في المجتمع، فللباس دور جوهري في تحديد المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية، إذ لا يمكن أن تتصارع شخصيات لها نفس مستوى التفكير والرؤية والوعي بالأشياء، وإن كان اللباس ذا بعد ثقافي فهو أيضا ذا بعد نفسي مما يؤكد إلى حد ما صدق توقعنا، فلا يمكن التغاضي عن دور المظهر في تصوير الاختلاف الّذي يولّد بدوره الصراع البشري.

يعمل التصوير الحيّ على خشبة المسرح على تفعيل إمكانات الحوار والتفاعل بين الطفل والموضوع، لذا فـ"**الكاتب حين يرسم شخصياته يحاول أن يقدمها للجمهور من خلال شكلها وتصرفاتها وحركاتها وملامحها، وملابسها ولهجتها في الكلام، وما يجري على ألسنتها من حوار، بذكاء ولباقة تمكّن المتفرج من أن يحدّد قسماتها وأبعادها مما يعينه على فهمها والاقتناع بها، والتعاطف معها والإحساس بمشكلاتها، والانفعال بتصرفاتها ومواقف صراعها داخل المسرحية**"[7] إنّ ما يحدثه المخرج إذن إستراتيجية لشدّ انتباه الطفل وجعله يندمج في الشخصية ويستشعر كل ما تمر به من أفراح وآلام، وقد لاحظنا سابقا في مسرحية سرّ الصندوق وكذلك في مسرحية أب أم وطفل تغييب هذه التقنيات، فحتى وإن أحدثت الشخصيات في مسرحية أب أم وطفل بعض الجوانب الانفعالية إلا أنّها ستعجز من الناحية الاجتماعية على بث رسالتها، فللوالدين المتعلمين مثلا زي مختلف عن والدين غير

متعلمين، ولعلّ هذا الأمر هو ما جعل فكرة سوء التربية عند الولد غامضة، فإذا كانت الأسرة متعلمة فلابد أنّها ستعي طريقة التعامل مع أبنائها، ويختلف الأمر عادة عندما تكون الأسرة ذات مستوى علمي أقل.

نلاحظ إذن خللا في تقديم المضمون الثقافي للطفل، حيث يعجز الطفل إلى حد ما على تفكيك الرسالة المقدمة له، لأنّ العناصر غير متلاحمة فيما بينها "**لذا فإنّ المضمون الثقافي المقدم إلى الأطفال يستلزم تقديم بنيان كلّي لا مجرد تلقين عناصر متباعدة تمهيدا لخلق النظرة العامة والسلوك العام**"[8] ولا يتوقف هذا على هذه المسرحية بل نلاحظ نفس الظاهرة في مسرحية خبز، زيتون وشاي، أين قام المخرج بدور الأب في مسرحية يمثلها الأطفال، فمن غير المعقول أن يؤمن الطفل أو يتفاعل مع مسرحية بعض ممثليها كبار والبعض صغار، خصوصا عندما يتعلّق الأمر بضرورة القرابة في العمر كحال الوالد والأم، فلا نسق ثقافي يكاد يقبل فكرة كهذه، وكذلك النسق الّذي سيكونه الطفل خلال فرجته للمسرحية.

لا يكمن التفاعل في المسرح على مستوى القضايا السطحية فقط، بل إنّ الطفل يذهب بقراءته بعيدا ليحدّد القيمة الجمالية لما يقدم له، فهي "**تجعله يميّز بين الجميل والقبيح في الطبيعة وفي الأعمال الفنية، وهي تفترض علاقة تفاعلية بين المتلقي أو متذوق الجمال والشيء الّذي يتم تذوقه سواء كان شيئا طبيعيا أو عملا فنيا**"[9] فالطفل وعي بما يستقبل وبما يفهم وبما يتذوق، ولابد من عدم تغييب أحد هذه الجوانب على مسرحه وأدبه بشكل عام.

3- الإستراتيجيات الحوارية وبعدها الثقافي على شخصية الطفل:

يمثّل الحوار إستراتيجية فعالة لبث الرؤى الثقافية وبعث التعدّد في الفكرة والموقف، وقد رأينا أنّ المسرح أكثر نوع أدبي تتجسّد فيه هذه الظاهرة لاحتوائه على عدّة عناصر تشكّله، فهو لا يكتفي بأداء دوره التربوي والترفيهي بل يتخطى ذلك إلى بعث المرونة والقابلية في شخصية المستقبل، خصوصا إذا كان هذا المستقبل طفلا، فهو يتيح فرصة **"التعرّف على الجماعات الأخرى، والإطلاع على العادات والتقاليد ووسائل العيش والجوانب الثقافية المختلفة: من شكل المسكن وطراز الملابس والغذاء وطرائق التعامل وغير ذلك"**[10] لا يعد العمل المسرحي إذا لوحة تربوية فقط بل هو لوحة ثقافية بامتياز، تتغلغل في فكر الطفل سواء أكان ذلك بوعي منه أو بغير وعي، وتضفي على شخصية سمة التعدد والثراء وتنفي عنصر الذاتية عن شخصيته من جهة أخرى.

تقودنا الفكرة السابقة إلى الحديث عن المسرح العربي بشكل خاص، وكيفية تعامله مع الفرد المتلقي سواء كان بالغا أم طفلا، فنحن لا محالة نعاني من نقص كبير في هذه الثقافة، وهذا رأي معظم المنظرين لهذا المجال، إنّ النوع الأدبي الّذي يحمل على عاتقة مهمة الإصلاح المباشر لا يمثّل عندنا سوى شذرات هنا وهناك، فهو مناسباتي يقام فقط عند تخليد تواريخ وطنية أو ثقافية وفي المدن الكبرى دون الأماكن الأخرى، وهذا عامل من عوامل إحداث الفجوة في المجتمع العربي والمغربي على حد سواء، فالإضافة إلى تهميش هذه الفعالية نجد أنّ ما يقام منها لا يتعدّى الحديث عن أمور مستهلكة لها نصيبها من النقاش في أحياز أخرى، ففي المسرحيات الّتي اخترناها مثلا نجد حديثا عن الشجرة، والفقر والمحبة... دون أن نجد مسرحيات تعالج الوضع الراهن والّذي تعيشه بلداننا من أزمنة بعيدة، إنّ المهمة الّتي يحملها المسرح على عاتقه تفوق ما يعرض على خشبة مسرحنا اليوم، ولتوفيق الحكيم رأي في هذا عندما يقول: **"وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة الّتي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير"**[11] فمن المنطقي أن يبعث الأدب إشكالات المجتمع الّذي يكتب فيه لا أن يتناول قضايا تفوق الفرد العربي والمغربي، إنّ الحديث عن الفقر أمر هام لكونه يغرس في الطفل إمكانية التعايش مع الظروف القاسية، كما سيجعله يؤمن بثنائية الحياة وتعددها واختلافها، لكنّه لن ينبهه إلى طرق للتعامل مع الفقر مثلا، إنّ القضية لا تقتصر

فقط على سنّ عامل الرضوخ والاستسلام أمام الأوضاع، بل ينبغي أن تكون أقدر من هذا وتحمل على عاتقها ترسيخ ثقافة المستقبل وتجاوز الماضي بتعقيداته وتحجّره على الحالات الّتي يخلقها المجتمع من تلقاء نفسه.

إنّ العناية بالنشء إذا تتعدّى حشو المعلومة وتضخيمها في ذاتها، لأنّ مثل هذه الأشياء تقاس بما تؤديه من نفع لا بما تكون عليه، إنّ التعامل الإنساني مع الشجرة والحيوان مثلا في مسرحية محكمة الحيوان لا يعدّ فعلا مستحبا ثقافيا واجتماعيا، فالأمر هنا متعلّق بحفظ النوع، لكن الأحداث والحوار في المسرحية لم يشر إلى هذه الفكرة رغم أنّها ستكون مبلغ القناعة لدى الطفل، لم يتعمّق الحوار في المسرحية ليثبت أنّ القضية تتعدّى العقاب الّذي سيقوم به الحيوان للإنسان، وأن الردع والتخويف هما الحل للإنسان ليتخلى عن بعض حاجاته الضرورية، كالغذاء والحطب... إلخ مما يمكن الاستفادة منه، فلنتصور مثلا إذا تحدثت الشجرة عن الأوكسجين باعتباره مصدرا للحياة لدى الإنسان، ولو تحدث الأسد والقرد وبقية الحيوانات عن قضية حفظ النوع والتوازن البيولوجي، إنّها أمور في متناول الطفل ولها من الأهمية ما من شأنه إقناع الطفل منطقيا لا ردعيا، إنّ **"اهتمام النظم التربوية إذن منصب على إغناء فكر الطفل وذهنه بالمعلومات والمعارف وحشدها دون أي اعتبار لتنمية قدراته على توظيف هذه المعارف والاستفادة منها في تحسين ظروف تكييفه، والإسهام في عمليات النهوض الاجتماعي والاقتصادي"**[12] يضيف إسماعيل الملحم في هذا الجانب قائلا:".. **هذا النوع من التربية والتثقيف الّذي لا ينتج إلاّ شكلا من أشكال الثقافة اللفظية لا ينسجم مع تطورات الحياة المعاصرة ومتغيراتها، وهو بالتالي يؤدي إلى نوع من أنواع المراوحة في المكان في عالم يتغيّر بسرعة هائلة"**[13] نستنتج إذن أنّ المراوحة في المكان كما يشير الباحث وعدم تعميق استراتيجيات الحوار يؤدي إلى كبت إمكانات الطفل وقدراته على التفاعل في العمليات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

يحذو المخرج في مسرحية خبز، زيتون وشاي تقنية الحوار الذاتي الّذي يجنح إلى بعث الاختلاف في الرؤى السطحية المتفقة في عمقها، ذلك أنّ الشخصيات تمثّل أجيالا مختلفة، الأولياء والأبناء، ولابد هنا أنّه يحاول التعرّض لقضية اجتماعية أرهقت كاهل الفقراء، هي قضية الفروق الفردية، وبهذا يمكن القول أنّ للمسرحية جوانب واقعية قاهرة، إنّها تعرض المشكلة هنا لكن إمكانية الحل غائبة، فعندما اشتكى الابن لوالده من حالاته لم يجد الأب جواب إلاّ قوله: ماذا تريد أن افعل، أنت تريد وأنا أريد واللّه يفعل ما يريد... إنّ جوابا كهذا يثبت فشلا في نجاح الحوار الّذي

يبدأ فقط لأجل تقديم حل ما للقضية المناقشة، هناك إذن **"صفات مميّزة في خلفية العمل قد تكون موجودة أو غير موجودة يمكن أن تدل على شيء من طاقة الكتاب الكامنة، ومن هذه الصفات الصدق والواقعية والمعقولية وقابلية القراءة والعفوية والإيقاع والتواتر والوحدة والشعور بالحياة، ويتم رصد جميع هذه الأشياء من قبل القارئ بشكل واع أو غير واع"**[14] فالمتلقي لمضمون العمل الإبداعي لابد أنّه سيعي القيمة المعالجة فيه، خصوصا إذا انبثقت من وحي الواقع المعاش، لكن مجرد عرض الظاهرة دون تحليل أسبابها القريبة والبعيدة كما لاحظنا في المسرحية هو نوع من الانطواء والانزواء تجاه مشكل المجتمع، إنّ الابن الّذي يشكو من الفقر يطلب بطريقة ما حلا أو على الأقل بصيص أمل تجاه واقعه المرير وهو ما غاب عن المسرحية، فالمبدع **"لا يأخذ موقف المستبشر، وليس بالضرورة أن تكون شخصياته متفائلة، وهو لا يعتقد بأنّ كل شيء حسن دائما، ولكنه على استعداد للتفاؤل بأنّ هناك ما يمكن عمله، وأنّ الحياة يمكن أن تكون أفضل"**[15] تعتبر الخلفية الّتي ينطلق منها المبدع فاتحة بداية عمل ناجح، لكن ما عليه من رهانات يتعدّى هذا الواقع المنطلق منه لأنّ عليه وضع احتمالات لحلول تجاه المشكلة المعالجة، إنّ الحديث عن الفقر واستعراض وضعية الفقير بأسلوب تراجيدي عملية مؤثرة بالنسبة للطفل لكن الإبقاء على تلك الوضعية في العمل المسرحي دون وضع تأملات يضفي على الطفل طابع السلبية في التعامل مع الحياة، وبهذا نكون قد أعددنا فردا مستسلما للظروف لا فردا متجاوزا لكل أشكال الفقر والعبودية.

يعتبر الجنوح الإنساني لتحصيل الرغبات دافعا طفوليا بحتا، هذا ما توضحه مسرحية أب، أم وابن، فالطفل لا يفكر بأيّ معوقات عند طلب حاجاته، مما يدفعه إلى ارتكاب كل ما من شأنه تحقيق رغباته، وهذا ما يؤكده كولن ولسون بقوله: " **إنّ الدافع الإجرامي ليس شذوذا أو جنوحا لفعل الشر أكثر من فعل الخير بقدر ما هو مركب طفولي وميل يدفع إلى الاستسهال والاختصار، كل جريمة تنطوي على – ذات- طبيعة تتسم بالتدمير والانتزاع واغتصاب شيء والاستيلاء عليه بغير استحقاق بالقوة أو بالإغارة أو بالعنف، هي نزعة للحصول على شيء مقابل لا شيء"**[16] تعالج المسرحية هنا قضية حساسة يعاني منها المجتمع المعاصر، وهي سوء التعامل مع احتياجات الطفل النفسية، فبدلا من البحث بشكل مستمر عن توفير كل ما يطلبه لابد أن تسعى الأسر إلى تعليم الطفل ثقافة تحمّل المسؤولية على الأقل مسؤوليات الطفل في حد ذاتها، وقد أثبتت أحداث المسرحية ومختلف الآليات الّتي استعملها من

موسيقى وحوار بين الشخصيات... النموذج المثالي لتربية الطفل ووضعه في سياق المجتمع.

تحضر الحقيقة في مسرح الطفل كقيمة عليا يجب الأخذ بها، وتمثّل مسرحية سر الصندوق نموذجا حيا لسعي الإنسان لتحصيلها، فما يكمن وراء السرّ هو الحقيقة، ومهما تعدّدت نظرتنا لها فهي تبقى حقيقة، فعندما تصارع الشبان على الصندوق لم يكن سبب صراعهم هو الحصول على ما يحمله الصندوق حقيقة وهو المحبة، بل كانت لهم أغراض دنيوية أخرى أكثر ما يمكن أن يقال عنها أنّها مادية بحتة، لكن المخرج بطريقة ذكية استطاع أن يقنع المتفرج بأهمية ما في الصندوق؛ وذلك من خلال الحوار الّذي جرى بين الشبان حول أحقية كل واحد منهم بالصندوق، كما يتضح هذا من خلال التعاون البشري الكامن في بعض الشخصيات، يقول كارل جين: **"إنّ الحقيقة هي أكثر من حدث حقيقي واحد، إنّها تنبع من الأحكام العامة للتجربة الإنسانية، فلدى الناس الحقيقيين والأحداث الحقيقية عمق وتنوّع يسمحان بتفسيرات كثيرة كالحياة ذاتها، وهي تنقل في الكتاب بطريقة تترك المجال لكل قارئ ليجد الحقيقة الخاصة به"**[17] إنّ الحقيقة الكامنة في الصندوق والّتي هي المحبة تنأى عن الظهور الصريح أمام البشر، لأنّهم تجاهلوها على حساب الحاجات المادية.

يمارس المسرح دور التربية والإرشاد والتوعية للطفل أكثر من غيره، هذا الكائن الّذي يمثّل صفحة بيضاء أمام مجتمع يخط عليها ما يشاء، فمن خلال المسرح علينا أن ندمج الطفل في المسائل المصيرية بطريقة تناسب مستوى الفهم والاستيعاب لديه بدل المبالغة في الفكاهة البسيطة، فالأطفال يحبّون المواقف الّتي تخرجهم من أنفسهم وتدخلهم إلى العالم، بحيث يطلعون على المشكلات الكبيرة الّتي يعاني منها البشر.

خاتمة:

بعد تحليلنا لبعض الظواهر الحوارية في النماذج المسرحية التي اخترناها، وتقصينا بعض أوجهها الثقافية ومدى تأثيرها على الطفل توصلنا إلى بعض النتائج التي سنجملها فيما سيأتي:

إنّ طبيعة الطفل في الإقبال على الأعمال الّتي يمكنه النجاح فيها والتهرب مما يصعب عليه توقع النجاح فيه يفرض على المبدع التعامل مع الطفل بحذر، بحيث عليه اختيار طريقة مثلى لبث مجموعة القيم الّتي يرومها، وبعث نوع من الثقة لدى الطفل تجعله يعي أنّه طرف مشارك في حلّ الإشكالات الّتي يعاني منها العصر، فالجهاد كأسلوب للدفاع عن الهوية مثلا يعتبر نموذجا يوضح نوع المقاومة الّتي يضحي الفرد بحياته لأجلها.

ينتج التفاعل على المستوى الثقافي تعددية صوتية تؤدي إلى خلق المرونة في شخصية الطفل، وبعث فكرة الاختلاف الخلاق في المجتمع، وهكذا يبتعد الطفل عن ذهنية التعصب الفكري والتنكّر للذات على حساب الآخر.

يقودنا تحليل بعض النماذج المسرحية إلى القول بإعادة النظر في كتابة النص المسرحي المغربي والعربي بصفة عامة، بحيث يكون منبثقا من عمق التجربة السياسية والدينية المحلية، وهذا ما يشير إليه يعقوب الشاروني في حديثة عن أدب الأطفال في العالم العربي، فلا نكتفي بالمعالجة السطحية للقضايا الجوهرية والمصيرية، بل يجب بث تقنيات الحوار الذكي بين كل عناصر العمل المسرحي لنجعل الطفل يستخدم ذكاءه وقدراته التحليلية في تلقي الأمور.

يقتضي مسرح الطفل اليوم دمج في مسؤوليات المجتمع وإشراكه في تقرير المصير بإشعاره بشيء من الجدية تجاه المشكلات، وذلك بإدخال عنصر التشويق لمسرحه، ويعني هذا خرق المتعارف والمتداول وبعث أشكال جديدة للكتابة، وذلك بوضع الطفل أمام تساؤلات تتسم بالعمق والثقة بالنفس.

الهوامش:

[1] - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص301.

[2] - المرجع نفسه، ص303.

[3] - فؤاد الشايب، المعرفة، عدد خاص بالمسرح، كانون الأول 1964 نقلا عن: إسماعيل الملحم، كيف نتعامل مع الطفل وأدبه، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 1994، ص87.

[4] - محمد مكتبي، الكتاب المدرسي وسيلة إيضاح، مجلة التربية الحديثة، بيروت، نقلا عن: هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، ص301.

[5] - محمد حسن بريغش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، سوريا، 1996، ص43.

[6] - جين كارل، كتب الأطفال ومبدعوها، تر: صفاء رومانسي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1994، ص14.

[7] - أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991، ص91.

[8] - هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص103.

[9] - وفاء إبراهيم، الوعي الجمالي عند الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص17.

[10] - إسماعيل الملحم، كيف نتعامل مع الطفل وأدبه، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 1994، ص89.

[11] - توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، ص12.

[12] - إسماعيل الملحم، كيف نتعامل مع الطفل وأدبه، ص18.

[13] - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[14] - جين كارل، كتب الأطفال ومبدعوها، ص13.

[15] - المرجع نفسه، ص 71، 72.

[16] - كولن ولسون، التاريخ الإجرامي للجنس البشري، سيكولوجية العنف، تر: رفعت سيد علي، ط1، جماعة حور الثقافية، 2001، ص14.

[17] - جين كارل، كتب الطفل ومبدعوها، ص72.