مســـــرح الطفـــــل

"البنـاء والرؤيـة"

و. على خليفة
كلية التربية بالعريش – جامعة قناة السويس

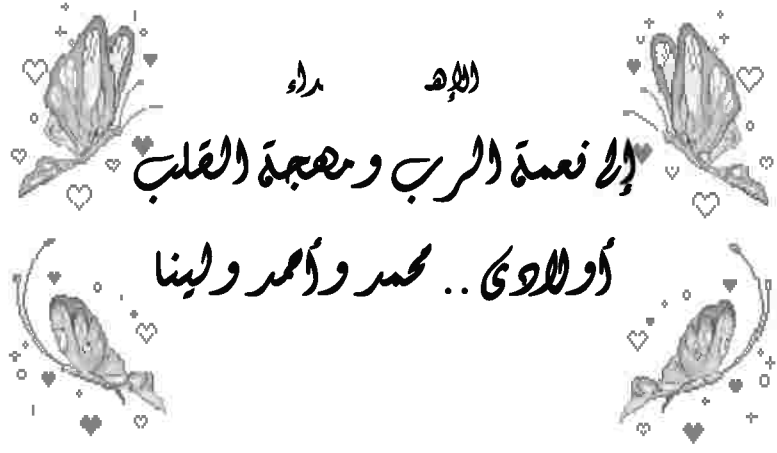
الطبعة الأولى
2013

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : 5404480 الإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَٱللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّنۡ أَنفُسِكُمۡ أَزۡوَٰجٗا وَجَعَلَ لَكُم مِّنۡ أَزۡوَٰجِكُم بَنِينَ وَحَفَدَةٗ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِۚ أَفَبِٱلۡبَٰطِلِ يُؤۡمِنُونَ وَبِنِعۡمَتِ ٱللَّهِ هُمۡ يَكۡفُرُونَ ﴾

سورة النحل: الآية (72)


الإهداء
إلى نعمة الرب وبهجة القلب
أولادي .. محمد وأحمد ولينا

المقدمـــة

أتناول فى هذا الكتاب قضية البناء الفنى فى مسرح الطفل، فأتحدث عن مفهوم البناء الفنى وعناصره كالحدث والعقدة والأزمة والذروة والإدهاش والخاتمة والشخصيات والحوار وغير ذلك.

وخلال حديثى عن كل عنصر من هذه العناصر آتى بالتطبيق من المسرحيات التى يظهر بها بوضوح ذلك العنصر الذى أتحدث عنه؛ سواء أكان ظهوره بها بشكل إيجابى أم سلبى؛ وبهذا يبدو واضحًا للقارئ المقصود بكل عنصر من عناصر البناء الفنى.

وهذا الكتاب فيه محاولة لتبسيط عناصر البناء الفنى لمسرح الطفل؛ وفيه تشريح لهذه العناصر من خلال ذكر المسرحيات التى تبدو فيها هذه العناصر سواء أكانت تظهر بها – كما قلت منذ قليل – بشكل سلبى أم إيجابى.

وكثيرًا ما أقوم بالتحليل والتعليق على هذه المسرحيات التى أستشهد بها، وأبرز ما بها من عناصر البناء الفنى، سواء أظهرت بها بشكل جيد أم غير ذلك.

وتكون رؤيتى فى أن أتحدث – أحيانًا – عن تصوّرى للكيفية التى كان يجب أن يكون عليها ذلك العنصر الفنى ببعض هذه المسرحيات التى أستشهد بها؛ كالفكرة أو الحبكة أو الصراع أو غير ذلك من عناصر البناء الفنى للمسرحية، ويكون هذا

التصور من ناحيتى حين أرى خللاً فى المسرحية فى ذلك العنصر الذى أتناوله بالدرس فيها.

ولهذا أظن أن عنوان الكتاب "مسرح الطفل .. البناء والرؤية" مناسب لمحتواه، وأرجو أن أكون موفقًا فى هذا.

وقد تعرضت خلال صفحات هذا الكتاب لكثير من المسرحيات المكتوبة للأطفال من قبل كبار الكتاب المصريين الذين كتبوا مسرحيات للأطفال، وترجمت لهم فى الهوامش ليتعرف عليهم القارئ، ومن هؤلاء الكتاب الكبار الذين تعرضت لمسرحياتهم للأطفال فى هذا الكتاب: عبد التواب يوسف، وألفريد فرج، وصلاح جاهين، وسمير عبد الباقى، والسيد حافظ، والدكتور يوسف عز الدين عيسى، وأنس داود.

وكل ما أرجوه أن يلقى هذا الكتاب بفكرته ومنهجه وتطبيقاته على مسرحيات الطفل العديدة به – القبول لدى القراء.

والله من وراء القصد وهو خير معين.

د. على خليفة

الإسكندرية فى 2012/9/1

تعريف المسرحية وأهم ما يميزها

يمكن تعريف المسرحية بأنها "حكاية تروى بالحوار والحركة، من خلال سلسلة من المواقف المتصلة ما بين بداية ووسط ونهاية"[1].

وفن المسرحية هو أكثر الفنون الأدبية حاجة – من قبل المؤلفين – "إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، بل لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين وأن يتجاوز حدود نفسه إلى سواه فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها"[2].

ولعل من أهم ما يميز الفن المسرحى عن غيره من الفنون أنه أكثرها تركيزًا، ولا يحتمل الثرثرة والمط، يقول أحمد عبد الحميد: "فالمسرح اقتصاد وتكثيف وتركيز، لا يقبل "الثرثرة" التى تجلب البرودة والفتور فى المواقف الدرامية، وتسمح بالملل لأن

---

(1) د. محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م، ص52.

(2) د. محمد زكى العشماوى: دراسات في أدب المسرح. ملتزم الطبع والنشر مؤسسة المطبوعات الحديثة، ط1، 1961م، ص5.

يتسلل إلى الصالة ويخمدها، وهو ما يعنى أن ما تستطيع التعبير عنه بنظرة أو لفتة أو إشارة، لا تعبر عنه بكلمة أو جملة، وما تستطيع أن تلخصه فى جملة لا تقوله فى عبارة مطولة أو منولوج، ولهذا كان الشعر – الأقدر على التكثيف – الأب الشرعى للمسرح، ولم يأت ميلاد المسرح شعرًا إلا لهذه الخاصية تحديدًا – خاصية الإيجاز الفنى والتعبير بالصور الشعرية – الدلالية والجمالية"[1]، وكل شئ فى المسرحية يبدو أنه غريب عنها أو يبطئ حركتها وتقدمها للأمام فالأولى حذفه عنها، كالحكم والأمثال المقحمة[2].

والكاتب المسرحى خلاف القصاص، لا يجد وقتًا أمامه للتعليق والشرح والوصف[3]، ويجب عليه أن يبدأ – خاصة فى مسرح الطفل – فى عرض الحدث مباشرة، وفى إثارة تشويق المشاهد منذ رفع الستارة.

---

(1) أحمد عبد الحميد: فضاءات صانع الأساطير ومسرح نبيل خلف للأطفال. القاهرة، روانا للإنتاج الفنى والأدبى، 2004م، ص39.

(2) عمر الدسوقى: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، ص351.

(3) روجر. م. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1964م، ص61.

والحوار هو المادة الأساسية لكاتب المسرح التى يستخدمها ليبرز لنا من خلالها الحدث وتطوره وتصاعده ثم انفراجه، وكذلك يستخدم الحوار فى الكشف عن أبعاد الشخصيات، وإبراز الأهداف التى يسعى لبثها من خلال مسرحيته.

وخلال هذا المدخل أحب أن أؤكد أن مسرح الطفل له نفس المقومات الفنية التى لمسرح الكبار – شأنه شأن باقى الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والرواية [1]– ، مع مراعاة أنه يكون أميل للتبسيط والسهولة[2].

(1) هادى نعمان الهيتى: ثقافة الأطفال. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 113، رجب 1408هـ/ مارس 1988م، ص155.

(2) المرجع السابق، ص156.

أهمية مسرح الطفل

يعد "المسرح هو أنسب الأشكال الفنية للتواصل مع الطفل والتعبير عن عالمه الخاص"[1]؛ وذلك "لأن المسرح يضع أمام الأطفال الوقائع والأشخاص والأفكار بشكل مجسّد وملموس ومرئى ومحسوس، مما يسهل إدراكهم للأشياء، وفهم الأمور المعقدة. وهو بذلك يفوق الوسائط الأخرى – مثل الإذاعة والتلفاز – التى تعتمد على حاسة أو حاستين فقط، فى حين يعتمد المسرح على كل الحواس"[2].

وعلى الرغم من أن الأهداف التربوية والتثقيفية – غالبًا – ما تكون حاضرة فى مسرحيات الطفل – فإن الجانب الترفيهى يجب أيضًا أن يوضع فى الاعتبار فى هذه المسرحيات؛ وذلك لأن "مسرح الطفل باعتباره عملاً فنيًّا يهدف إلى المتعة والترفيه أولاً ثم

---

(1) د. فوزى عيسى: أدب الأطفال (الشعر – مسرح الطفل – القصة). منشأة المعارف بالإسكندرية، 1988م، ص101.

(2) د. سمير عبد الوهاب: أدب الأطفال وإبداعات شاعر. دمياط، مكتبة نانسى، 2005م، ص330، وأيضًا للمؤلف نفسه: أدب الأطفال قراءة نظرية ونماذج تطبيقية. عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 1426هـ/ 2006م، ص166، وانظر أيضًا: أحمد سويلم: المسرح الشعرى للأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية الإقليمية لعام 1988م حول الشعر للأطفال، القاهرة من 24 – 27 نوفمبر 1988م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ص175.

إلى تثقيف الطفل ثانيًا"[1]، ومن هنا فلا يجب أن يتحول مسرح الطفل إلى منبر للوعظ المباشر والخطابة، وأن يطغى الجانب التعليمى فيه على الجانب الفنى. يقول فى هذا يعقوب الشارونى: "إن على الكاتب المسرحى للأطفال أن يتجنب قلب مسرحيته إلى درس فى الوعظ والإرشاد. بل يجب أن يهتم كثيرًا بالجانب الفنى، الذى يتولى بدوره نقل مختلف المعانى والقيم للأطفال، بحيث يدرك المشاهد الصغير المضمون بغير تصريح"[2].

وبعد أن أكدنا على أهمية ألا يطغى الجانب التعليمى أو التثقيفى أو التربوى فى مسرحية الطفل على الجانب الفنى فيه – فإننا نذكر أهم الأهداف الفنية والتربوية والتعليمية والثقافية والنفسية التى يرمى إليها مسرح الطفل:

---

(1) د. عواطف إبراهيم محمد، ود. هدى محمد قناوى: الطفل العربى والمسرح. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1984م، ص117، وانظر أيضًا: يعقوب الشارونى: عن المضمون في أدب الأطفال العربى والمجال الثقافى بوجه عام. بحث منشور في كتاب: دراسات في أدب الأطفال، ص69- 70.

(2) يعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في: الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17- 20 ديسمبر 1977م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص136، وانظر أيضًا: أحمد نجيب: المضمون في أدب الأطفال. القاهرة، دار الفكر العربى، ص79، وشوقى خميس: مسرح الطفل آراء وتجارب. وزارة الثقافة، البيت الفنى للمسرح، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص13-14.

أولاً: "لا بد أن يحدّد الكاتب الهدف أو مجموعة الأهداف التى تسعى المسرحية لتحقيقها. وهل هو هدف تثقيفى أم تعليمى أم أخلاقى أم اجتماعى أم ترفيهى أم فكاهى"[1].

ثانيًا: يجب أن يكون الهدف الأخلاقى أو التربوى أو التعليمى المتوخّى من المسرحية "واضحًا وملائمًا لحاجات المرحلة العمرية التى يتوجه إليها بالخطاب المسرحى. وحيث إن البهجة حق من حقوق الطفل فلا يجوز أن نلقى به فى مناطق الظلمة والغموض والعدمية والشك والغربة والألغاز دون أن نأخذ بيده للخروج من هذه الظلمات إلى النور كما يمكن أن يحدث وكما حدث كثيرًا فى مسرح الكبار"[2].

ثالثًا: أن مسرح الطفل يمكنه أن يعمل على "طرح القيم الإيجابية بأسلوب غير مباشر، ومن خلال الأحداث والمواقف الفعلية التى تترجمها شخصيات معينة بصورة عملية، وليس بالأفكار المجرّدة فحسب.. بحيث يستطيع الطفل القارئ أو المشاهد، أن يفهم مضامينها الإيجابية ويدرك أبعادها الفردية والاجتماعية، كمحبَّة الناس ومساعدتهم، وفعل الخير والصدق والأمانة والعدالة،

---

(1) د. محمود حسن إسماعيل، ود. محمود أحمد مزيد: المسرح للأطفال، النشأة والتطور، الأهداف والخصائص، العناصر والأشكال، 2000م، ص99.

(2) مسرح الطفل، آراء وتجارب، ص104- 105.

ومحبة الأرض والوطن .. وغيرها من القيم التى تسهم فى بناء شخصية الطفل"[1].

رابعًا: أن مسرح الطفل "وسيلة لإيصال التجارب والخبرات السارة إلى الأطفال بنين وبنات. تجارب توسّع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم أنفسهم وذويهم بفضل ما تثير فيهم من التساؤلات التى تزكى فيهم روح البحث والتنقيب والكشف لاستطلاع ما يشكل عليهم فهمه"[2].

خامسًا: أن لمسرح الطفل دوره فى تثقيف الطفل وتعليمه[3]، ليس فقط من خلال مسرحة المناهج، ولكن أيضًا من خلال

---

(1) د. عيسى الشماس: أدب الأطفال بين الثقافة والتربية. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية. دمشق، 2004م، ص84، وانظر أيضًا: د. على الحديدى: الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص111.

(2) الطفل العربى والمسرح، ص20، والمسرح للأطفال النشأة والتطور، الأهداف والخصائص، العناصر والأشكال، ص60، وانظر أيضًا: د. عمرو دوارة: الإخراج المسرحى لمسارح الأطفال. بحث منشور في كتاب مسرح الطفل الواقع والطموحات. الهيئة العامة لقصور الثقافة. إقليم القناة وسيناء الثقافى، ص41

(3) أدب الأطفال بين الثقافة والتربية، ص85، وانظر أيضًا: د. عمرو دوارة: مسارح الأطفال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م، ص29- 30.

العروض المسرحية التى يكون الهدف التثقيفى والتعليمى عرضيًّا فيها، ولا يطغى على الجوانب الفنية والترفيهية بها.

سادسًا: أن مسرح الطفل يعمل على الاستقرار النفسى للطفل، فهو "يساعد الطفل على تحقيق رغباته بطريقة تعويضية وتنمية قدرته على التخلص من الضيق والسخط والغضب، والضغوط النفسية التى تفرضها بيئته"[1].

سابعًا: ويلخص لنا أمين بكير أهم ما يكتسبه الطفل من المسرح – خاصة المسرح المدرسى – بقوله: "مثل هذا المسرح المرجو لا بد من شأنه تعليم الأبناء فن الإلقاء وامتلاك ناصية الكلام وبعث الروح القومية وتذوق محاسن اللغة العربية والقرآن الكريم، فضلاً عن إنضاج الشخصية واكتساب عادات اجتماعية بناءة، مثل العمل الجماعى والتعاون والطاعة وعلاج بعض الأعراض النفسية مثل حالات الخجل، والانطواء ... ويعمل كذلك على شغل أو توظيف أوقات الفراغ للتلاميذ بما يعود على عقولهم وطاقاتهم بالنفع، وكذلك العمل على اكتشاف المواهب وصقلها ورعايتها وهذا هو الهدف الأساسى لتكوين المسرح المدرسى"[2].

---

(1) المسرح للأطفال، النشأة والتطور، الأهداف والخصائص، العناصر والأشكال، ص60.

(2) أمين بكير: المسرح للأطفال. المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، إدارة الترجمة والنشر، 1992م، ص43.

تعريف البناء الفنى

يتضمن مصطلح البناء الفنى: طريقة تقديم الموضوع، وتسلسل الحكاية، وما يتصل به من علاقة بين الأجزاء (الحبكة) والصراع، والشخصيات، وعناصر التشويق، ولغة الحوار بين الشخصيات، والختام بطريقة تؤدى إلى اندماج هذه العناصر فى "شكل" له معنى كلى، يترك فى النفس انفعالاً محدَّدًا، أو فكرة معينة، يمكن استخلاصها[1].

وعلى الكاتب المسرحى أن يمزج كل هذه العناصر فى مسرحيته، بحيث تبدو متناسقة متناغمة، يقول أحمد نجيب: "وإذا كانت المسرحية عبارة عن سلسلة من الأحداث، فإن تحقيق الوحدة فى المسرحية، يقتضى من الكاتب أن يضفى على عمله وحدة عضوية تجعل من المسرحية كائنًا حيًّا متناسقًا، متكامل الأجزاء، متجانس التكوين، بحيث لا يمكن تغيير أى جزء منها أو حذفه، تمامًا كما لا يمكن حذف أى عضو من الكائن الحى بغير أن يلحقه الضرر، وتنزف منه الدماء"[2].

---

(1) قصص الأطفال ومسرحهم، ص77، وانظر أيضًا: د. حمدى الجابرى: مسرح الطفل في الوطن العربى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002م، ص18- 19.

(2) أحمد نجيب: فن الكتابة للأطفال. القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، 1968م، ص77.

و"يتخذ البناء الجيد للمسرحية التقليدية شكلاً هرميًّا يبدأ بعرض خيوط الأزمة وشخصياتها والعلاقات القائمة بينها، ثم تأخذ الأزمة التى يتمخض عنها الصراع الدرامى فى النمو والتطور والصعود من خلال الحدث الدرامى، حتى تصل إلى القمة أو الذروة، لتأخذ بعد هذا فى الانحدار على السفح الآخر نحو الحل الذى تنتهى إليه"[1].

وفى "البناء الدرامى لمسرحيات الأطفال يلزم أن نبتعد عن التعقيد وتشابك الأحداث بما يعلو على مستوى الأطفال .. كما يلزم أن نراعى قدرة الأطفال على التتبع والتذكر والفهم والاستيعاب والربط بين الحوادث المختلفة"[2].

وها نحن نبدأ بعرض العناصر المختلفة للبناء الفنى للمسرحية.

---

(1) المرجع السابق، ص77، وانظر أيضًا: د. هدى محمد قناوى: الطفل وأدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1994م، ص238، وتوفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د.ت، ص153.

(2) أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن. القاهرة، دار الفكر العربى، ط2، 1415هـ/ 1994م، ص95.

الفكرة الأساسية

الفكرة الأساسية للمسرحية هى ما أطلق عليه لاجوس اجرى – فى كتابه فن المسرحية – المقدمة المنطقية التى كتب المؤلف من أجلها مسرحيته، وهى الحكمة التى تلخص المسرحية، فمسرحية "روميو وجوليت" لشكسبير فكرتها أو مقدمتها المنطقية هى: "إن الحب العظيم يتحدّى كل شىء حتى الموت نفسه"، والمقدمة المنطقية لمسرحية "ماكبث" لشكسبير هى: "إن الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه"[1].

وينبغى أن تكون للمسرحية – خاصة مسرحية الطفل – "فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغى أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة فى الأولى غير منفصلة عنها فى الزمن. وفى هذه الحالة تكون هناك فى الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا جزءًا متممًا لها"[2].

---

(1) لاجوس اجرى: فن كتابة المسرحية. ترجمة: دريني خشبة. مكتبة الأنجلو المصرية، ص44– 99.

(2) على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية. مكتبة مصر بالفجالة، ط3، يناير 1985م، ص31.

وهذه الفكرة الأساسية التى تكون للمسرحية يجب أن تكون "مختفية دائمًا عن النظر المجرد، بمعنى أن ينظم المؤلف الأحداث داخلها، ولا يفصح عنها صراحة؛ لأن ذلك يضعف قيمتها الأدبية، بل يضعف من تأثير الفكرة ذاتها على المشاهدين. ويفضل أن يوحى المؤلف بفكرة المسرحية من خلال الأحداث والمواقف التى ينظمها تنظيمًا فنيًّا لإبرازها على خشبة المسرح، وإذا خلت المسرحية من فكرة أساسية تدور حولها أحداث المسرحية حكم عليها بالفشل كعمل أدبى له قيمته الفنية"[1].

وفى مسرحية "نريد الحياة"[2] للدكتور يوسف عز الدين

---

(1) الطفل وأدب الأطفال، ص233.

(2) مسرحية "نريد الحياة" للدكتور يوسف عز الدين عيسى – التى كتبها سنة 1954م – تبدو موجهة للأطفال، وإن كان المؤلف لم يذكر ذلك صراحة في مقدمة المسرحية، ويؤكد قولنا بتوجيه المؤلف هذه المسرحية للأطفال أننا نرى أبطالها كلهم من الأطفال، فيما عدا حارس الزمن، فهو رجل ناضج.
أيضًا يؤكد قولنا بأن هذه المسرحية للأطفال كثرة المواقف التعليمية والتربوية فيها، وخلالها يعرف حارس الزمن الأطفال الذين يستعدون في الغيب للميلاد على الأرض – ببعض معانى الكلمات المهمة في حياتهم، وما يصاحبها من سلوكيات إيجابية يرغبهم فيها أو سلبية ينهاهم عنها كالسرقة والقتل، والسجن، كذلك يحدثهم عن بعض الأشياء المهمة على الأرض "كالفلوس" ووسائل الانتقال كالسيارة وغير ذلك. انظر: د. يوسف عز الدين عيسى: نريد الحياة ومسرحيات أخرى. القاهرة، دار المعارف، 1985م، ص47–72،48– 73.

عيسى[1] نرى الحدث مثيرًا بها، والحبكة تسير فى منطقية بلا مصادفات، مع توافر عناصر الإبهار والإدهاش والتشويق بالمسرحية، ومع ذلك ففكرة المسرحية لا تناسب الأطفال تمامًا؛ لأن فكرتها هى: "لو اطلعتم على الحياة وما بها من مرارات لرفضتموها".

وبالطبع لا تناسب هذه الفكرة عالم الأطفال الذين يتعرفون على الحياة، ويرغبون فى الاستمتاع بها، ولهم أحلام كثيرة يتطلعون إلى تحقيقها فيها فى المستقبل. فى حين أن فكرة هذه المسرحية تصطدمهم، وتقول لهم: لا يكن عندكم أمل فى المستقبل، والحياة لا تستحق أن تعاش؛ لأنها مليئة بالشرور والتعاسة.

كذلك نرى المسرحية غير مناسبة للأطفال – مع أن المؤلف كتبها لهم – لما فيها من فكر عميق فى بعض المواقف بها، ولما بها من نظرة متشائمة للحياة، تخالف ما يأمرنا به ديننا الإسلامى الحنيف أن بشروا ولا تنفروا، وكذلك لا تناسب هذه المسرحية

---

(1) الدكتور يوسف عز الدين عيسى: كان أستاذًا جامعيًّا عمل بكلية العلوم بجامعة الإسكندرية، وكان متخصصًا في علم الحشرات، وفى الوقت نفسه كان أديبًا كتب العديد من الروايات والمسرحيات، ومن رواياته الواجهة، والعسل المر، ومن مسرحياته، نريد الحياة، وزوّار، وفى قطرة ماء. انظر عنه: د. أحمد محمد عوين: المنزع الوصفى عند د. يوسف عز الدين عيسى دراسة تحليلية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى، نوفمبر 2000م، ص17.

الأطفال لأنها تتعرض لعالم الغيب قبل ميلاد الإنسان، وهذا لا يعلمه أحد إلا الله، ولعل الأطفال حين يشاهدون هذه المسرحية يترسخ لديهم أن وجودهم قبل ميلادهم على الأرض كان بهذه الصورة التى شاهدوها – أو قرأوها – فى هذه المسرحية.

وتبدأ المسرحية بإظهار رغبة الأطفال فى هذا العالم الغيبى فى الميلاد على الأرض، بحيث تنقلهم سفينة الحياة للأرض التى سيولدون ويعيشون فيها.

"(أعمدة وأثاث فاخر وديكور آية فى الإبداع يملأ المسرح. فى الخلف باب زجاجى بعرض المسرح يطل على حدائق غناء وجبال وبحيرات تبهر الأبصار. نرى عند فتح الستائر عشرة أطفال. خمسة ذكور وخمس إناث فى أثواب جميلة متنوعة الألوان: إنهم أطفال صغار ما زالوا فى عالم الغيب، اجتمعوا فى هذا المكان المجهول الذى لا تراه عيون البشر. جميع الأطفال ينظرون إلى الباب الخلفى بشوق وترقب. ينتظرون سفينة الحياة التى ستنقلهم إلى عالمنا الأرضى حيث تلدهم أمهاتهم، فهم لم يولدوا بعد. لا بد أنهم يتطلعون بفارغ الصبر إلى ذلك اليوم السعيد الذى سيولدون فيه. ولقد طال انتظارهم ونفد صبرهم. وحتى الآن لم يأت دورهم. ينتفض أحد الأطفال فجأة صائحًا)

الطفـــل: نريد أن نولد. نريد الحياة.

طفـــــل: (صائحًا فى ثورة) منذ أحقاب طويلة ونحن ننتظر هنا. متى سنولد. نريد أن نهبط إلى الأرض لنولد ونكبر ونعيش.

طفلـــــة: (ثائرة) لقد مللنا الانتظار، نريد أن نولد ألا ينوون ولادتنا؟

طفلـــــة: الحياة هنا ليست حياة، لن يعتبرونا أحياء إلا بعد أن نولد متى سنولد؟

طفـــــل: هل سنظل هنا إلى الأبد فى انتظار سفينة الحياة؟

الأطفال: (يصيحون معًا) نريد أن نولد. نريد أن نولد. نريد الحياة. نريد الحياة.

.....

الحارس: ستولدون فى يوم من الأيام.

طفـــــل: (متهكمًا) فى يوم من الأيام. ومتى يأتى ذلك اليوم؟

الحارس: لا بد أن يأتى. ستولدون جميعًا. كل بدوره. كل بدوره.

طفلـــــة: متى سأولد لأكبر وأتزوج؟

الحارس: أقسم لك أنك ستولدين وتكبرين ... وتتزوجين.

طفلـــــة: (صائحة فى ثورة) متى؟ متى؟ تكلم. متى؟

الحارس: لا تخاطبينى بهذه اللهجة القاسية فأنا لا أستحق منكم القسوة. إننى أعطف عليكم جميعًا. وما أنا إلا حارس الزمن. أنتظر الأمر وأنفذ الأوامر عندما تأتينى.

طفلـــــة: أنت أيضًا تنتظر؟

الحارس: كلنا ننتظر. الأمر ليس بيدى (صائحًا فى فرح) انظروا. انظروا. سفينة الحياة. لقد أتت سفينة الحياة. سيولد منكم دفعة جديدة"[1].

وحين يطَّلع الأطفال – من خلال بانوراما[2]، فى غرفة الأسرار بهذا المكان الخيالى – على حقيقة الحياة التى يحياها آباؤهم، والتى ينتظر أن يحيوا مثلها، يكتشفون أن الأرض أكثر من فيها فقراء تعساء، وأنها ممتلئة بالشرور كالقتل والسرقة.

"(تفتح ستائر البانوراما فنرى غرفة نوم بها دولاب وسرير عليه امرأة عجوز نائمة. يدخل من النافذة رجل يرتدى قميصًا وبنطلونًا قديمًا. الرجل يسير على أطراف أصابعه يفتح الدولاب.

---

(1) المصدر السابق، ص29– 31.

(2) يرى الدكتور أبو الحسن سلام أن هذه البانوراما مصدر فرجة شعبية، وأنها مستوحاة من فكرة (صندوق الدنيا). انظر: د. أبو الحسن سلام: مسرح الطفل (النظرية – مصادر الثقافة – فنون النص – فنون العرض). الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004م، ص269.

يأخذ من الدولاب أشياء يضعها فى جيوبه. يعبث بباقى محتويات الدولاب. المرأة تستيقظ ويبدو أنها تصرخ فى ذعر. الرجل يتناول من الغرفة جسمًا صلبًا وينهال به فوق رأس المرأة فتموت، ثم يأخذ بعض الأشياء من الغرفة ويسرع نحو النافذة ويختفى. تقفل ستائر البانوراما بينما تبدو الدهشة على وجوه جميع الأطفال).

الطفـــل: ما هذا؟ أين أبى؟

الحارس: لقد رأيت أباك. إنه الرجل الذى رأيته يدخل من النافذة.

الطفـــل: ولماذا دخل من النافذة؟ ومن هذه المرأة التى رأيناها فى الغرفة؟ هل هى أمى؟

الحارس: كلا. ليست أمك. لقد دخل أبوك من النافذة ليسرق بعض محتويات هذه الغرفة.

الطفـــل: يسرق؟ ما معنى هذه الكلمة؟

الحارس: معناها؟ معناها .. معناها أن يستولى الإنسان على أشياء يمتلكها الغير. يحاول امتلاكها بطرق غير شريفة.

الطفـــل: طرق غير شريفة؟

الحارس: نعم.

الطفـــل: وأبى استولى على أشياء بطرق غير شريفة؟

الحارس: نعم. دخل منزل هذه السيدة واستولى على فلوس وأشياء تمتلكها هذه السيدة التى قتلها والدك.

الطفـــل: قتلها؟ ما معنى هذه الكلمة؟

الحارس: سلبها الحياة. فأصبحت ميتة. لا وجود لها.

الطفـــل: ولماذا سلبها الحياة؟

الحارس: لأنها صرخت فخاف أن يسبب صراخها القبض عليه.

الطفـــل: القبض عليه؟ وماذا يحدث لو قبضوا عليه؟

الحارس: يحكم عليه بالسجن. أى يوضع بعيدًا عن منزله فى مكان لا يمكنه الخروج منه بإرادته، لأنه رجل شرير.

الطفـــل: لا .. لا .. (يبكى) الدنيا فيها أشياء بشعة. أشياء مؤلمة كثيرة. لا أريد أن أولد. لا أريد الحياة.لا أريد الحياة"[1].

ويرى الأطفال فى البانوراما فى غرفة الأسرار مشاهد أخرى من الحياة على الأرض، فيها تصوير لحال آبائهم وأمهاتهم، وأكثرهم تعساء أشقياء؛ وكل هذا يجعل الأطفال مع نهاية المسرحية يثورون مرة أخرى على حارس الزمن، ليس للرغبة فى الخروج

---

(1) المصدر السابق، ص71- 73.

من هذا المكان الغيبى بركوب سفينة الحياة والميلاد على الأرض – كما كانوا فى أول المسرحية – بل يثورون – هذه المرة –؛ لأنهم اكتشفوا فساد الحياة على الأرض وكثرة البؤس والشقاء والأفعال الشريرة فيها، رافضين النزول للأرض على سفينة الحياة.

وحتى الطفلة الفراشة التى رأت فى البانوراما أن أبويها ثريان، وأنها ستعيش حياة مرفهة رفضت ركوب سفينة الحياة؛ لأن الأرض يغلب عليها التعاسة، ويكثر فيها التعساء.

"**الطفلة (الفراشة):** (على وشك البكاء) لا أريد أن أولد.

الحـــــــــارس: لماذا؟ أنت تعلمين أنك ستكونين سعيدة. سيكون لك منزل جميل، وسيارة وحدائق وبساتين وفلوس كثيرة. ستكونين سعيدة. أسرعى ادخلى السفينة قبل أن تتركنا. أسرعى ألا تريدين الحياة؟

الطفلة (الفراشـــة): (باكية) لا أريد الحياة. لا أريد أن أولد.

الحـــــــــارس: ولماذا؟

الطفلة (الفراشـــة): لم أكن أعلم.

الحـــــــــارس: لم تكونى تعلمين ماذا؟

الطفلة (الفراشـــة): كيف أعيش سعيدة فى دنيا من التعساء؟ دنيا مليئة بالشرور والفقر والعذاب والأحزان والموت والدمار"[1].

وتكون المفارقة الكبرى فى هذه المسرحية أن سفينة الحياة التى كان الأطفال فى بداية المسرحية فى هذا العالم الغيبى ينتظرونها بشوق ليولد منهم دفعة جديدة، قد حان موعد ميلادهم – إذا بهم بعد ما رأوا مشاهد من الحياة على الأرض – يهربون من سفينة الحياة التى تعود هذه المرة خالية للأرض[2].

وخلال فرار الأطفال من سفينة الحياة، يردّدون فى ثورة .. لا نريد الحياة .. لا نريد الحياة فى حين "ترتفع سفينة الحياة ببطء وهى خالية من الأطفال. الفراشة تلقى برأسها على كتف الحارس وتنخرط فى البكاء بينما تقفل الستائر ويرتفع صوت موسيقى حزينة"[3].

والمسرحية – كما نرى بعد عرض هذه المواقف منها – مثيرة بأحداثها، ومبهرة بالأجواء الخيالية التى تعرضها، ومشوقة فى تتبع حبكتها التى تسير فى منطقية دون مصادفات؛ ولكنها مع ذلك – وكما قلنا من قبل – لا تناسب الأطفال فى فكرتها العميقة التى تدعو للتشاؤم برفض الحياة؛ لأن أكثر من فيها تعساء أشقياء، ولانتشار الجرائم والشرور بها.

---

(1) المصدر السابق، ص80.

(2) المصدر السابق، ص80.

(3) المصدر السابق، ص81.

ولعل قائلاً يقول: إن الكاتب قد عرض هذه المشاهد البائسة من الأرض وحياة الناس فيها، لعلهم بهذا يدركون خطورة استمرار الحياة على الأرض بهذه الطريقة، فيرتدعون عن شرورهم ويسود الأرض السلام والمحبة والعطاء.

ونرد على هذا القائل بقولنا له: إنه لا مانع من أن يكون هذا التأويل محتملاً ضمن تفسيراتنا العديدة لهذه المسرحية، ولكن من الصعب للأطفال – أو لكثير منهم – أن يصلوا لهذا التفسير من أحداث المسرحية، والشيء المؤكد أن أكثرهم ستصيبهم مرارة شديدة من فكرة المسرحية التشاؤمية، وهذا – كما قلنا – لا يناسب الأطفال، بل يجب أن نحبّبهم فى الحياة، عساهم عندما يكبرون أن يصلحوا الكثير مما أفسدناه نحن الكبار، لا أن نصدمهم وهم فى بكارة طفولتهم بمرارات الحياة القاسية، فيؤثر هذا عليهم – أو على بعضهم – تأثيرًا سلبيًّا يظل مصاحبًا لهم طوال حياتهم بعد ذلك.

وأيضًا تعد مسرحية "جحا الميت الحى"[1] لعبد التواب

---

(1) عنوان المسرحية في طبعتها بالهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1989م، هو "جحا وأمطار النقود"، ولكننى أظن هذا خطأ مطبعيًّا – كبيرًا بلا شك – لأن هناك مسرحية أخرى لعبد التواب يوسف بهذا العنوان، وكذلك الأنسب لهذه المسرحية أن يكون عنوانها هو "جحا الميت الحى"، وهو أحد عناوين مسرحيات عبد التواب يوسف الجحوية للأطفال، وقد ذكر في سلسلة مسرحياته الجحوية السبع التى كتبت عناوينها في الغلاف الخلفى للكتاب.

يوسف[1] مثلاً آخر للمسرحية ذات الأحداث المثيرة، المشحونة بالتشويق وعناصر الفكاهة، ولكن المسرحية في فكرتها وأحداثها

---

(1) ولد عبد التواب يوسف في قرية شنوا بمركز الفشن ببنى سويف سنة 1928م، وتلقى تعليمه الابتدائى والثانوى، ثم تخرج في جامعة القاهرة قسم العلوم السياسية من كلية التجارة سنة 1949م، وقد عمل وهو طالب محررًا ومترجمًا بالمجلات والصحف، وبعد تخرجه عُين مشرفًا على الإذاعة المدرسية بوزارة التربية والتعليم حتى سنة 1956م، ثم عمل في وظائف= =مختلفة – يختص أكثرها بالإعلام – منها أنه عمل رئيسًا لشعبة الثقافة حتى سنة 1975م، وبعد ذلك تفرغ للكتابة.

وكان أول عمل إذاعى يكتبه للأطفال من خلال برنامج بابا شارو، سنة 1950م، وتوالى بعد ذلك برامجه ومؤلفاته المتنوعة للأطفال، ما بين كتابة الإعداد الإذاعى وكتابة المسرحية والقصة والرواية وكتابة الأبحاث والدراسات حول أدب الطفل.

وكان عبد التواب يوسف صاحب فكرة إصدار أول مجلة إسلامية للأطفال هى مجلة "الفردوس".

وإلى جانب كل هذا فهو محاضر كبير في أدب الطفل وثقافته في مصر والعالم العربى.

وقد نال عبد التواب يوسف العديد من الجوائز المتعلقة بجهوده في أدب الطفل وثقافته.

ومن كتبه للأطفال:"حكايات شعبية" و"الحروف الضاحكة"، و"الطبلة المسحورة" و"عميل في المصيدة"، ومن مسرحياته للأطفال سبع مسرحيات كتبها عن جحا، منها: مسرحية "جحا والحذاء الهارب" ومسرحية "جحا يطعم ثيابه" ومسرحية "جحا صانع الحمير"، ومسرحية "جحا وأمطار النقود"، ومسرحية=

غير مناسبة للأطفال؛ فبطلها جحا –وهو شخصية محببة للأطفال– مسرف، أتلف أمواله، ويحتال للحصول على غيرها، ويوفق في احتياله. وبالطبع قد يغرى هذا بعض الأطفال لتقليد جحا في احتياله، عساهم أن يوفقوا في الحصول على الثروة بالطرق الاحتيالية التى حصل بها جحا عليها. وهذا بالتأكيد غير مقبول تمامًا من الناحية التربوية.

وتبدأ المسرحية بمنظر في قصر السلطان، الذى يستأذنه حارس في دخول جحا عليه، ويرحب السلطان بدخوله، عساه أن يضحك من بعض فكاهات جحا، ولكن تكون المفارقة في أن يفاجأ السلطان بأن جحا المرح الفكه هو اليوم – على غير العادة – حزين جدًّا.

"**السلطـــان:** ماذا بك يا جحا؟

جحـــــــا: زوجتى، يا مولاى السلطان.

"**السلطـــان:** ماذا بها؟

جحـــــــا: ذهبنا معًا لزيارة أهلها حيث يعيشون فى بلد قريب. وماتت هناك منذ بعض الوقت.

="جحا الميت الحى". انظر حول هذا: محمود قاسم: موسوعة كتاب الأطفال في الوطن العربى.الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص251– 253.

السلطـــان: قلبى معك .. عزائى يا جحا"[1].

ويحاول السلطان أن يخفف عن جحا أحزانه؛ فيقوم بدور جحا في الإضحاك؛ ولذا يحاول إضحاك جحا، وبالفعل يضحك جحا من دعابة السلطان، ثم يعرض عليه السلطان الزواج من إحدى جوارى القصر، ويقبل جحا هذا العرض، ويطلب السلطان من السلطانة أن تختار لجحا وصيفة تراها مناسبة من وصيفاتها ليتزوجها جحا بعد موت زوجته.

وتختار السلطانة لجحا وصيفة جميلة من وصيفاتها تسمى زبيدة، وتعرض السلطانة على زبيدة الزواج من جحا فتقبل لما تعرفه عنه من روح مرحة وحب للدعابة، ويمنح السلطان جحا ألف دينار ليستعين بها على زفافه، وتجهز السلطانة العروس بما تحتاج إليه من ثياب وأثاث وسجاد وخلافه.

ويعيش الزوجان في منزل قريب من قصر السلطان والسلطانة؛ ربما كان هذا لأن جحا مضحك الخليفة وقد يحتاج إليه في أى وقت ليضحكه فيستدعيه إليه، فيأتيه سريعًا من هذا المنزل المجاور لقصره.

---

(1) عبد التواب يوسف: مسرحية جحا الميت الحى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ص12.

وفى المشهد الثانى من المسرحية في بيت جحا نرى جحا يشكو من الإفلاس بعد أن أنفق كل الأموال التى أعطاها له السلطان، بل إنه قد باع بعض أثاث بيته.

"**جحـــــا:** ألم يتبق شىء لنبيعه؟

زبيـــــدة: لا .. لقد أتيت على كل شىء.

جحـــــا: والحل؟

زبيـــــدة: أنت رجل البيت، ومسئول عن نفقاته.

جحـــــا: كان معنا مال كثير، لست أدرى كيف تبدّد.

زبيـــــدة: إنها الولائم التى تقيمها لأصحابك، لحاشية السلطان، و....

جحـــــا: تصوّرت أن ما أعطانى إياه السلطان لن ينتهى!

زبيـــــدة: أخطأت فى تصوّرك يا عزيزى ما بقى منه شىء.

جحـــــا: بعنا السجاد .. والثياب .. و ..

زبيـــــدة: وكل شىء ما عدا هذا الفراش والغطاء!

جحـــــا: لا سبيل لبيعهما.

زبيـــــدة: طبعًا.

جحـــــا: وليس فى استطاعتى أن أمضى للسلطان أطلب منه شيئًا.

زبيـــــدة: لماذا؟

جحـــــا: سوف يأمر خدمه بإلقائى خارج القصر .. بددت عطاياه، ولم أسدّد قروضًا لبيت المال.

زبيـــــدة: وهل نبقى هكذا بدون طعام وشراب؟

جحـــــا: لماذا لا تذهبين أنت إلى السلطانة، إنها طيبة، وسوف تعطيك شيئًا.

زبيـــــدة: لا لا .. لن أستطيع .. إننى أمامها لا أستطيع أن أنطق"[1].

وهنا يتفتق ذهن جحا عن حيلة يستطيع من خلالها أن يحصل على المال بعد أن أتلف كل الأموال التى كانت عنده، بل إنه – كما قلنا – قد باع جزءًا كبيرًا من أثاث بيته.

"**جحـــــا:** عندى فكرة .. وإن كانت سخيفة بعض الشىء.

زبيـــــدة: ما هى؟

جحـــــا: ابقى أنت بالبيت .. وسأذهب أنا أطلب أن يسمح لى

---

(1) المصدر السابق، ص16– 17.

بمقابلة السلطان، وسوف أقول له والدموع فى عينى إن زوجتى قد ودّعت الحياة، وليس عندى نفقات تشييع جنازتها وعندما يسمع ذلك أعتقد أنه لا بد وسيتأثر ويعطينى شيئًا.

زبيـــــــدة: أراها فكرة معقولة .. اذهب إليه"[1].

وموافقة زبيدة لجحا على هذه الفكرة الاحتيالية دون اعتراض أو تردّد – خاصة والأمر يعد احتيالاً على السلطان نفسه ويتعلق بمسألة ادعاء موتها – غير مقبولة من الناحية الدرامية والتربوية أيضًا، فكان من الأفضل أن تحذر زبيدة جحا من هذا الأمر؛ أو على الأقل تتردّد فى تنفيذ هذه الحيلة على السلطان من أجل أخذ المال منه.

وفى المنظر الثالث يقول الحاجب للسلطان إن جحا فى الخارج يرغب فى لقائه، وكالعادة يرحب السلطان بلقاء جحا عساه أن يضحكه ببعض فكاهاته، ولكن المفارقة هذه المرة أيضًا أن جحا يدخل على السلطان مدَّعيًا الحزن، ويزعم أن زوجته الجديدة زبيدة قد ماتت هى الأخرى.

---

(1) المصدر السابق، ص17.

"**السلطان:** لا تحزن ولا تبك يا جحا .. كل من عليها فان.

جحـــــا: أعرف يا مولاى .. أعرف.

الســـلطان: لماذا الحزن والدموع إذن؟!

جحـــــا: لأننى لا أمتلك ما أشترى به الكفن، وأجر الدفن وإقامة سرادق العزاء.

الســـلطان: لا أحب بكاء الرجال، هذه أمور مقدور عليها.

جحـــــا: كيف السبيل إليها؟

الســـلطان: اذهب إلى بيت المال بهذه الورقة يعطونك ألف دينار (السلطان يكتب ورقة).

جحـــــا: شكرًا يا مولاى .. شكرًا.

الســـلطان: (وهو يكتب الورقة) كم أنا حزين لأنك تفجع فى زوجاتك، ولكنها إرادة الله ..

جحـــــا: نعم .. لذلك قررت ألا أتزوج مرة أخرى.

الســـلطان: سننظر فى هذا فيما بعد، ونحدث السلطانة بشأنه.

جحـــــا: أرجوك يا مولاى، لا تدخل الحزن إلى قلبها بهذا الخبر.

الســـلطان: لا بد وأن ننقله إليها .. أنت تعلم كم كانت زبيدة قريبة إلى قلبها"[1].

وقبل أن يغادر جحا قصر السلطان تسقط منه بصلة، فيراها السلطان، ويسأله لماذا يحملها معه، فيرد جحا واسع الحيلة بقوله: "معذرة يا مولاى .. تصورت أن زوجتى مغمى عليها، حاولت إنعاشها بالبصلة لكن روحها صعدت للسماء.

الســـلطان: آه .. آه .. إنى أعذرك .. أكرر عزائى"[2].

والمنظر الرابع من المسرحية يدور فى بيت جحا، وفيه يدخل جحا على زبيدة، ويخبرها بما فعله فى قصر السلطان، وكيف أن حيلته قد نجحت، وأعطاه السلطان ألف دينار، ولكن المشكلة مع جحا أن هذا المبلغ لن يعيش طويلاً بسبب إسرافه المستمر؛ ولذا يتفتق خياله الماكر عن حيلة جديدة.

"**جحـــــا:** إنى أرى أن تذهبى الآن إلى السلطانة، لأن السلطان ليس بالقصر.

زبيـــــدة: لماذا أذهب إليها؟

جحـــــا: لتقولى لها .. إن جحا قد ودّع الحياة.

---

(1) المصدر السابق، ص18- 19.

(2) المصدر السابق، ص22.

زبيـــــدة: ماذا؟!

جحـــــا: (مواصلاً) وأنه ليس عندك ما يكفى لمصاريف الجنازة.

زبيـــــدة: هل يعقل هذا؟ تقول للسلطان إن زوجتى ماتت .. وأقول للسلطانة إن زوجى مات؟

جحـــــا: نعم .. ولا بد وأن تحملى معك بصلة .. خذى بصلتى .. (يعطيها البصلة).

زبيـــــدة: ما حاجتى بها؟

جحـــــا: لتستدر دموعك أمام السلطانة فيحن قلبها .. احذرى أن تفضحك كما كادت تفضحنى.

زبيـــــدة: النساء لا يحتجن كثيرًا للبصلة.

جحـــــا: نسيت أن عندكن حنفية دموع!"[1].

ويذكر جحا لزبيدة حادثة وقوع البصلة منه أمام السلطان، وكيف أنه تخلص من هذا الموقف المحرج بحيلة من حيله، ولا شك أن هذا تكرار بذكر ما تم فى المسرحية من قبل، وقد عرفه الأطفال، والمسرحية بشكل عام فيها تكرارات كثيرة، وهذا غير

---

(1) المصدر السابق، ص22- 23.

مستحب؛ لأن المسرح فن يعتمد على التكثيف والتركيز، والتكرار الذى بهذا الشكل لا بد أن يبطىء حركة المسرحية وتقدمها للأمام.

ويبدو على زبيدة التردّد فى القيام بهذا الدور الاحتيالى؛ ولكن زوجها (جحا) المحتال صاحب الحيل والمكائد يشجعها، ويطلب منها أن تذهب لزوجة السلطان بثوب من الخيش لتعرف أن الحال قد ساءت فتشفق عليها، وتعطيها الأموال الكافية لجنازة جحا، وفى النهاية توافق زبيدة وتذهب للسلطانة لإعلامها بموت جحا.

وفى المنظر الخامس من المسرحية – وهو فى قصر السلطان – يعلم الحارس السلطانة بمجىء زبيدة، وتأمره بإدخالها عليها، وحين تدخل زبيدة على السلطانة – وحالها رث – تبكى، وتسألها السلطانة عن سبب بكائها فتخبرها بموت زوجها جحا، وتشفق عليها السلطانة، وتعطيها ألف دينار تعويضًا لها عن فقدان زوجها، وحتى يتم العزاء لزوجها على أحسن حال. وتقول السلطانة لزبيدة إنها ستأتى مع السلطان لبيتها فى المساء لأداء واجب العزاء، وذلك بعد أن يفرغ السلطان من أمر هو مشغول به.

وفى المنظر السادس من المسرحية – فى بيت جحا – تدخل زبيدة على جحا ومعها ألف دينار، أخذتها من السلطانة حين زعمت لها موت زوجها جحا، ويفرح جحا بهذه الألف الأخرى التى حصلا

عليها فى اليوم نفسه، ولكن زبيدة يبدو عليها الخوف من انكشاف أمرهما حين اجتماع السلطان بالسلطانة.

ولكن جحا يطمئنها بأنهما لن يعاقبا؛ لأن السلطان والسلطانة، سيضحكان فى النهاية من قلبيهما.

والمنظر السابع من المسرحية يتم فى قصر السلطان، وفيه يخبر السلطان السلطانة بموت زبيدة، وتخبره هى أن جحا هو الذى مات وليس زبيدة، ويختلفان، وكل واحد منهما مصمم على رأيه، وحينذاك يطلب السلطان من أحد حراسه أن يذهب لبيت جحا، ليعرف من الذى مات جحا أم زوجته.

وفى المنظر الثامن من المسرحية – فى بيت جحا – يرى جحا من النافذة أحد حرس السلطان قادمًا نحو بيته، فيطلب جحا من زوجته أن تدّعى الموت، ويخبر جحا الحارس أن زوجته هى التى ماتت.

وفى المنظر التاسع بالمسرحية – فى قصر السلطان – يجتمع السلطان مع السلطانة، فى انتظار دخول الحارس عليهما ليؤكد لهما من الذى مات جحا أم زوجته، ويبدو الخلاف مستمرًّا بين السلطان وزوجته، فكل واحد منهما متمسك برأيه فى شأن موت جحا أو زوجته، ومثل هذه المواقف بلا شك تثير الفكاهة، ولكنها – كما قلنا – مبنية على حيلة كاذبة.

"**السلطـــان:** لم نكن بحاجة إلى أن نبعث أحدًا إلى بيت جحا لو صدقتنى.

السلطانـــة: كان ولا بد أن تصدقنى أنت.

السلطـــان: كيف وجحا جاء إلى بنفسه وأخبرنى بموت زوجته.

السلطانـــة: وكيف أصدقك أنا وزبيدة جاءت تنعى لى جحا وتبلغنى بموته"[1].

وخلال هذه المشاكسة بين السلطان والسلطانة – التى نتجت عن حيلة جحا مع زوجته زبيدة – يدخل عليهما الحارس – الذى أرسله السلطان لبيت جحا – ويخبرهما أن الذى مات هو زبيدة، ولكن السلطانة تكذبه، وتتهمه بأنه منحاز للسلطان؛ ولهذا تقرر إرسال إحدى وصيفاتها لمنزل جحا لتعرف من الذى مات جحا أم زوجته.

وفى المنظر العاشر بالمسرحية – فى بيت جحا – يرى جحا من النافذة إحدى وصيفات السلطانة فى الطريق لبيته، فيدَّعى الموت، وتدخل الوصيفة وتظن أن جحا قد مات.

وفى المنظر الحادى عشر بالمسرحية تخبر الوصيفة السلطان والسلطانة – فى قصرهما – بأن الذى مات هو جحا، وأنها

---

(1) المصدر السابق، ص33.

رأت ذلك بعينيها، وهنا يزداد تعجب السلطان والسلطانة، ويقولان إنه لا يمكنهما معرفة الحقيقة فيمن قد مات جحا أم زوجته إلا بأن يذهبا معًا لبيت جحا.

وفى المنظر الثانى عشر – فى بيت جحا – ينظر جحا من النافذة فيرى السلطان والسلطانة فى طريقهما لبيته، وهنا يكمل جحا حيلته التى دبرها من قبل:

"**جحـــــا:** زبيدة .. السلطان والسلطانة.

زبيـــــدة: يا إلهى فلنهرب.

جحـــــا: لا سنموت معًا.

(يجريان إلى الفراش، يرقدان كالميتين .. ويغطيان أنفسهما بالملاءة البيضاء ويدخل السلطان والسلطانة والحارس والوصيفة).

الســـلطان: إننى أدفع ألف دينار لمن يقول الحقيقة فى كل ما حدث ...

(يهب جحا جالسًا، ويقول وهو يمدّ يديه)

جحـــــا: أعطنى الألف دينار.

الســـلطان: (ينفجر ضاحكًا) آه يا جحا يا خبيث .. يا تعلب. كان يجب أن أعرف أنها واحدة من ألاعيبك.

جحـــــــا: مولاى .. الألف دينار.

(تذهب السلطانة إلى زبيدة لتوقظها)

السلطانـــة: كنت على ثقة أنك على قيد الحياة.

زبيـــــــدة: إنه جحا يا مولاتى الذى فعل كل شىء.

السلطانـــة: أعرف (تضحك) ...

جحـــــــا: الحمد لله أن عدت وزوجتى من الآخرة و[كفينا][1] ثلاثة آلاف دينار!

(ستـــــار)"[2]

ولا شك أن المسرحية – كما قلنا من قبل – مثيرة فى أحداثها، مشوقة فى متابعتها، مضحكة بسبب سوء الفهم الذى يحدث فيها، وتصرفات جحا المحتال واسع الحيلة فيها، والذى تشاركه زوجته فى هذه الحيل بتدبير منه.

أيضًا المسرحية حواراتها قصيرة رشيقة، ومفرداتها اللغوية قريبة من قاموس الأطفال – على الأقل فى مرحلتى الطفولة المتوسطة، والمتأخرة.

---

(1) في الأصل [كفيا]، وقد تكون الكلمة كسبنا، ولكنها كتبت خطأ بسبب الطباعة.

(2) المصدر السابق، ص37– 38.

ومشاهدها – أو مناظرها – قصيرة، مما يجعل الأطفال يستمتعون بها حين قراءتها أو مشاهدتها، أو عند قيامهم بتمثيلها.

ولكن يعاب عليها – كما قلنا من قبل – أن فكرتها وأحداثها تدوران فى إطار جو من الاحتيال، ويوفق جحا فى احتيالاته المتتالية – بالاشتراك مع زوجته زبيدة –، ويحصل فى نهاية المسرحية نتيجة كذبه واحتيالاته على ثلاثة آلاف دينار، وفى المقابل يضحك السلطان والسلطانة، ولا يعاقبان جحا وزوجته على احتيالهما وكذبهما.

ولا شك أن فكرة المسرحية وأحداثها ونهايتها – لا تناسب الأطفال؛ لأنها تتعارض مع الجوانب التربوية والسلوكية، ويخشى أن يقلد الأطفال جحا – وهو شخصية محببة لهم – فى سلوكياته فى كذبه واحتياله عساهم أن يحصلوا على الثروة كما حصل هو عليها بهذه السلوكيات. وفى هذا بلا شك رسالة مدمرة يمكن أن ترسلها المسرحية ولا شك أن الكاتب الكبير عبد التواب يوسف لم يتعمّد هذا، ولكن لا شك أيضًا أن هذا ما يمكن أن تقوله المسرحية.

وأرى حلاً لهذا الأمر أن تتغير نهاية المسرحية – عند القيام بعرضها – وذلك بأن يغضب السلطان والسلطانة من جحا، ويدَّعى السلطان والسلطانة أنهما سيوقعان بجحا وزوجته أشدَّ العقاب؛ فعند ذلك يصاب جحا وزوجته بالذعر الشديد، ويتعهدان للسلطان والسلطانة بعدم الكذب والاحتيال مرة أخرى، وعند ذلك يطلب

منهما السلطان إعادة الألفى دينار اللتين حصلا عليها بالخداع والحيلة منه ومن زوجته، ويعطيانه إياهما ثم يعفو عنهما، ولا مانع من أن يعطيهما مبلغًا قليلاً ليدبرا به أمرهما شريطة ألا يحتالا أو يكذبا مرة أخرى، ويوافقا على هذا.

وهذه النهاية للمسرحية التى أقترحها ليست فكاهية كالنهاية التى جاءت بالمسرحية؛ ولكنها تربوية، ووجود هذه الجوانب التربوية مهم جدًّا فى مسرح الطفل.

بقى أن أقول إن هذه المسرحية صاغها كاتبنا الكبير عبد التواب يوسف اعتمادًا على إحدى نوادر أبى دلامة مضحك الخلفاء – أبى العباس السفاح وأبى جعفر المنصور والمهدى – فى العصر العباسى الأول مع زوجته، وقد احتالا فى هذه النادرة على الخليفة المهدى وزوجته الخيزران بادعاء أن كلاًّ منهما قد مات كما جاء فى المسرحية، وقد انتهت النادرة بنفس نهاية المسرحية بضحك الخليفة من أبى دلامة المضحك الظريف[1]، ولكن هذا الموضوع الاحتيالى والمكافأة عليه – كما كررنا كثيرًا – لا يناسب مسرح الطفل؛ لأنه يتنافى مع الجوانب التربوية والسلوكية.

---

(1) انظر هذه النادرة في كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، 255/10.

الحـــــدث

يتكون الحدث المسرحى من "موقف أساسى يتطور إلى ذروة معينة. وهذا الموقف محدود بطبيعة التركيز الذى تتطلبه الدراما. فلا بد للكاتب المسرحى أن يعثر على موقف من نوع خاص، موقف مركز بطبيعته، ويشتمل بطبيعته أيضًا على عناصر الصراع"[1]. ويتم خلق الحدث فى المسرحية عن طريق الحوار، فى زمن مسرحى معين لا يزيد – فى الغالب – بالنسبة لمسرحيات الكبار عن ثلاث ساعات، وبالنسبة لمسرحيات الأطفال لا يزيد عن ساعتين.

و"أهم خاصية تميز الحدث المسرحى عن سائر الفنون القصصية هى ما يسمّى خاصية "حضورية الحدث" .. وهى تعنى بمفهومها البسيط – الصراع – سواء كان خارجيًّا أم فى عقول الشخصيات الذى يتم أمامنا على خشبة المسرح وفى نطاق الزمن المسرحى الحاضر ... وذلك عندما تصبح دوافعه الماضية جزءًا لا يتجزأ من هذا الحاضر. ولكن اصطلاح "حضورية الحدث" لا يعنى فقط هذا المفهوم بل يمتد ليشتمل على مفهوم آخر أكثر عمقًا وهو حتمية حدوث هذ أو ذاك فى هذه اللحظة بالذات"[2]،

---

(1) د. سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحى. القاهرة، مكتبة غريب، ص24.

(2) المرجع السابق، ص28– 29.

بمعنى أن يعالج الكاتب "الماضى والمستقبل بطريقة خاصة، وأن يجعل هذه الأزمنة جميعًا تصب فى الزمن الحاضر، وتتجسد فى سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض، وذلك عن طريق تصارع إرادتها، وتصارع الشخصية الواحدة داخل نفسها. والحوار هو وسيلة الكاتب فى التجسيد"[1].

ويجب أن يكون الحدث المسرحى –أى موضوع المسرحية– مثيرًا – خاصة فى مسرحيات الأطفال –، والحدث الجيد هو الذى "يثير أعظم قدر من الاهتمام، فى أكبر قدر من الناس لأطول مدّة ممكنة"[2].

وهذا الحدث المسرحى ينبغى أن يعالج علاجًا دراميًّا بحيث "يعكس لنا الناس وهم يضطربون فى خضم الحياة – الناس فى حالة حركة وصراع ونضال، وليس الناس فى حالة خمول"[3].

---

(1) المرجع السابق، ص23.

(2) د. على الراعى: فن المسرحية. سلسلة كتب للجميع، تصدر عن دار التحرير للطبع والنشر، العدد 146، نوفمبر 1959م، ص21، وانظر أيضًا: يعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17– 20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص141.

(3) د. على الراعى: فن المسرحية، ص21.

ولا يجب أن يكون الحدث المسرحى معتمدًا على المصادفات والمفاجآت الغريبة عن جو المسرحية وموضوعها[1]؛ لأن هذا يفقد المسرحية الإيحاء بالواقع، الذى يجب أن تعكسه[2].

ولأن فن المسرح هو فن يعتمد على الاختيار والتكثيف أكثر من غيره من الفنون؛ فلهذا يجب أن ينتقى المؤلف فى مسرحيته بعض الحوادث المعينة ذات الأهمية الخاصة ثم يبرزها ويؤكدها بطريقة خاصة، ويهمل الأمور التافهة التى لا صلة لها جوهرية بهذه الحوادث الرئيسة فى المسرحية[3].

وفى مسرح الطفل ينبغى ألا يتعقد الحدث المسرحى بشكل يدعو للغموض أو للاضطراب، فلا يستطيع الطفل التواصل مع المسرحية، وعند ذلك ينصرف عنها.

ويجب فى مسرح الطفل أن "تكون الحادثة تعتمد على مواقف ووقائع وأحداث بسيطة وقريبة من خبرات الطفل حتى يتمكن من فهمها وحتى يتفاعل معها"[4].

---

(1) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص345.

(2) قصص الأطفال ومسرحهم، ص90.

(3) مارجورى بولتون: تشريح المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. راجعه: د. مصطفى بدوى. مكتبة الأنجلو المصرية، سلسلة الألف كتاب رقم 406، 1962م، ص73.

(4) الطفل وأدب الأطفال، ص229.

الحبكة (العقـدة)

الحبكة – أو العقدة – هى "التنظيم العام للمسرحية، ككائن متوحِّد إنها عملية هندسية وبناء الأجزاء المسرحية، وربطها ببعضها، بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وعلى هذا، فكل مسرحية – حتى لو كانت عبثية – لا تخلو من الحبكة، أى من الاشتمال المرتب على شخصيات، وأحداث، ولغة، وحركة، موضوعة فى شكل معين. ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظريًّا فقط؛ لأنها هى روح العملية الدرامية"[1].

وبمعنى أوضح وأبسط يمكن تعريف الحبكة بأنها ترتيب الأحداث بالمسرحية وفق عنصر السببية[2]، بحيث تكون الحوادث بالمسرحية مرتبطة بعضها ببعض ارتباطًا منطقيًّا[3]، أو هى خطة المسرحية، وهى الخيط الذى يمسك بنسيجها وبنائها معًا ويجعل القارئ تواقًا لمتابعة قراءتها[4].

---

(1) إبـراهيم حمـادة: معجـم المصـطلحات الدراميـة والمسـرحية. القـاهرة، دار المعارف، 1985م، ص93.

(2) قصص الأطفال ومسرحهم، ص86.

(3) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه "دراسة ونقد". القاهرة، دار الفكر العربى، ط6، 1976م، ص185.

(4) الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال، ص121.

ويمكن على التحقيق أن تكون الحبكة (العقدة) والقصة (الحدث) شيئًا واحدًا، "وإن كان حدوث هذا شيئًا غير سائغ وبعيد الاحتمال جدًّا فى المسرحية الحديثة. فلو أن عشرة من الكتاب تناولوا قصة بعينها ثم شرع كل منهم فى تحويلها إلى مسرحية لكان من المرجح أن تشتمل كل مسرحية من المسرحيات العشر على عقدة مختلفة اختلافًا واضحًا عن بقية العقد، لأن كل كاتب سوف يسوّى بالبديهة عناصر القصة بالطريقة التى يعكس بها وجهة نظره، وقد يفضل البعض أن يبدأ من أول القصة ثم يسير بها بحسب ترتيب الحوادث، أو ربما فضل أن يبتدئ من الوسط، أو قريبًا من النهاية، ثم يسرد ما فات من الأحداث فى أثناء العرض. وهذا الذى يقرره فى طريقة سرد قصته هو ما نسميه (بناء العقدة)"[1].

وبهذا فالحبكة "ليست البناء الدرامى ككل، ولكنها عنصر من عناصره"[2]، بل إنها تعد من أهم عناصر البناء الدرامى؛ فهى التخطيط الذى يتبعه كاتب المسرحية فى مسرحيته.

---

(1) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص190.

(2) د. نبيل راغب: فن التأليف الروائى. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، دار مصر للطباعة، 1990م، ص12.

ويجب أن تكون الحبكة خالية من الصنعة والافتعال[1]، و"الحبكة المتماسكة أقرب إلى مستوى الأطفال لما فيها من منطقية واضحة، وسببية جلية يمكن أن تقنعهم"[2].

و"تتضمن كثير من المسرحيات حبكة رئيسية، وحبكة – أو أكثر – ثانوية. وقد تكون هذه الحبكة الفرعية متمشية فى طبيعتها مع الحبكة الرئيسية كقصة جلوستر فى مسرحية "الملك لير" لشكسبير، أو مناقضة لها كما هو الحال فى الحبكة الثانوية الملهوية الخاصة بـ"فالستاف" فى مسرحية "هنرى الرابع ج1". ومهمة الحبكة الثانوية هى تعميق الإدراك للحبكة الرئيسية وتأكيد التأثير العام"[3].

ويفضل فى مسرح الطفل ألا تحتوى المسرحية إلا على حبكة رئيسة دون وجود حبكات ثانوية، وإلا اختلط الأمر على الأطفال، وأصيبوا بعدم القدرة على التمييز بين الحبكتين – أو الحبكات – مما يجعلهم ينصرفون عن متابعة أحداث المسرحية[4].

---

(1) د. محمد يوسف نجم: فن القصة. بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص75.

(2) د. سعد أبو الرضا: النص الأدبى للأطفال. أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية. الأردن، عمان، دار البشير، ط1، 1414هـ/ 1993م، ص133.

(3) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص294.

(4) يعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في: الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17–20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص140.

الأزمة والذروة

الأزمة هى "لحظة التوتر التى تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصراع الدرامى، وتؤدى إلى ترقب فى تحول الحدث"[1]. أما الذروة فهى قمة التأزم، أو هى القمة التى تبلغها أحداث المسرحية فى تعقدها.

ويوضح روجر. م. بسفيلد الفرق بين الأزمة والذروة بقوله: إن البطل "فى أثناء صراعه ضد العقبات التى تواجهه، يجتاز سلسلة من الأزمات التى لكل منها ذروة تعرف فيها النتيجة التى وصل إليها البطل فى تلك الأزمة. ويمكن القول بأن لكل من المشاهد والمواقف المختلفة التى تتألف منها المسرحية أزمته التى تتوجها ذروة تعرف نتيجتها السريعة.

---

(1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص46 ويفسّر الدكتور إبراهيم حمادة الأزمة بقوله: "إن تهديد كروجستاد للسيدة نورا بإفشاء سر الوثيقة المزوّرة في مسرحية "بيت الدمية" للكاتب النرويجى هنريك إبسن، يمثل إحدى أزمات المسرحية. أما رفض الزوج أن يُبقى على كروجستاد في وظيفته، فيشكل ذروة التأزم.

وفى كتابه "فن كتابة المسرحية" يتمثل لاجوس اجرى بأن آلام السيدة التى تعانى من حالة وضع تشكل "أزمة" أما ذروة هذه الأزمة فتتمثل في الولادة ذاتها. وعلى هذا، فإن نتيجة الولادة سواء كانت حياة أو موتاً – تمثل الحل"، ص46.

أما الأزمة والذروة النهائية للمسرحية كلها فترتبط بطبيعة الحال بالموضوع الأصلى الذى أعطى المسرحية علة وجودها. أما السؤال الأهم عما إذا كان البطل سوف يبلغ هدفه أو إن كان سوف يخفق فى الوصول إليه فتعرف إجابته أخيرًا .. ويكون كل الفعل السابق على هذه اللحظة، وكل الأزمات الصغرى، هو "الفصل الصاعد" إلى الذروة النهائية للمسرحية .. أما ما يلى تلك الذروة فهو بالضرورة (الفعل النازل) أو(الحل) وبالأحرى نتيجة المسرحية وحل عقدتها"[1].

ولا شك أن مسرحية الطفل التى تحتوى على أزمات متعددة تهيئ لأزمة كبرى ثم انفراجة لها بنهاية المسرحية – لا شك أن هذه الأزمات–تعمل على تشويق الأطفال واستثارتهم لمتابعة المسرحية.

وتعد مسرحية "حمار شهاب الدين" لصلاح جاهين[2] مثالاً جيدًا للمسرحية ذات الموضوع الجيد المثير، المترابط الأحداث؛

---

(1) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص200.

(2) ويقال إن صلاح جاهين كتب هذه المسرحية عن قصة لبكر الشرقاوى: انظر: د. عمرو دوارة: مسارح الأطفال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م، ص88. وصلاح جاهين هو محمد صلاح الدين حلمى جاهين ولد بالقاهرة سنة 1930م، وتوفى سنة 1986م. وهو كاتب وشاعر ورسام كاريكاتير وممثل. درس في كلية الحقوق، وكلية الفنون الجميلة، وعمل في مجلة صباح الخير، ثم في جريدة الأهرام، وألف العديد من الأغنيات وأوبريتات الأطفال،=

مما جعلها تعرض كثيرًا فى مسرح القاهرة للعرائس، ومسارح الثقافة الجماهيرية، وفى المسرح المدرسى[1].

وتبدأ المسرحية مباشرة بعرض أزمة تواجه بطلها شهاب الدين الحطاب الطيب الصادق، وهى أنه لا يمتلك مالاً يزوج به ابنته "ريحانة" من خطيبها المتقدم إليها؛ ولذا يضطر لبيع حماره رغم حبه الشديد له، واعتماده عليه فى عمله:

"**شـــهاب:** حمارى العزيز .. يا حمارى العزيز

يا سيد الحمير يا أمير يا لذيذ

عاشرتك سنين

لقيتك مؤدّب وشهم وذكى

ولا تشتكى

وتخدمنى زى العبيد اللى عند هارون الرشيد

=كتب للإذاعة أوبريت (الليلة الكبيرة) الذى تحوّل إلى مسرحية للعرائس، ومن أعماله في مسرح الأطفال. مسرحية "الشاطر حسن"، ومسرحية "حمار شهاب الدين" ومسرحية "صحصح لما ينجح". انظر عنه: موسوعة كتاب الأطفال في الوطن العربى، ص250.

(1) قدّمت هذه المسرحية لأول مرة على مسرح القاهرة للعرائس في موسم 1962- 1963 من إخراج ناجى شاكر وإبراهيم سالم.

وتتصحنى زى الوزير جعفر البرمكى

تمام .. أنت فعلاً وزيرى

فى مملكتى فى الغابة وسط الشجر

نهايته

حكايتك معايا حكاية

لكن كل شىء له نهاية

ولا بد من فرقة الأصدقاء

ودلوقت يا حمارى آن الأوان للفراق

ح ابيعك

"تظهر أسوار بغداد عن بعد"

أنا شخص حطاب فقير

واجيب مال منين للفرح والجهاز

مفيش غير أبيعك .. سامعنى؟

فى بغداد .. فى سوقها الكبير"[1].

---

(1) صلاح جاهين: الأعمال الكاملة. مسرح العرائس. مسرحية: حمار شهاب الدين. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011م، ص62-63.

ويذهب شهاب الدين إلى سوق ببغداد ليبيع حماره هناك، ويدله بعض مرتادى السوق على ضرورة أن يقوم دلال بعرض هذا الحمار؛ عسى أن يباع بثمن مرضٍ، وبالفعل يذهب شهاب الدين إلى الدلال حنجل حتى يعرضه للبيع فى السوق، ويبدى حنجل الدلال رفضه فى البداية على بيع هذا الحمار الذى يقول عنه: "ده عضمة على جلده"، ولكنه يوافق بعد ذلك على بيعه مقابل أن يحصل على نصف سعر بيع الحمار عمولة، ويوافق شهاب الدين مضطرًّا على هذه المساومة؛ لأنه فى حاجة شديدة للمال.

ويعرض حنجل الحمار للبيع، ويظهر براعته فى إغراء الناس بشراء الحمار مع أن عيوبه واضحة ظاهرة للعيان.

"**حنجـــل:** أيوه يا شيخ العرب قرب وشوف

شوف جمال الوقفة شوف حسن القوام

المشترى: ده بكام؟

حنجـــل: صاحبه كان أصله شاريه بميت دينار!

المشترى: ميت دينار؟

"شهاب يقفز من مكانه إلى جوار حنجل".

"حنجل يزقه بعيدًا ويوجه الكلام إلى المشترى"

شـــهاب: ميت دينار إزاى يا راجل

حنجـــل: اسكت أنت

أيوه يا شيخ العرب .. بميت دينار

شـــهاب: ليه؟ هو حد يشترى حمار زى ده بميت دينار؟

"شهاب يزق حنجل بعيدًا ويوجه الكلام إلى المشترى"

دول خمس دنانير ما يستاهلش غيرهم

حنجـــل: اسكت أنت

شـــهاب: مش راح اسكت!

تشتريه بخمسة يا شيخ العرب؟

المشترى: لا .. ماليش غرض خلاص ..

يفتح الله

شـــهاب: ليه كده

"المشترى ينصرف"

"حنجل ينزل من على الكرسى"

"حنجل ينظر بغيظ إلى شهاب"

المشترى: اللى يبخس حق حاجته .. تبقى لازم مش بتاعته

شـــهاب: يعنى إيه؟

المشترى: يعنى بالعربى سارقها!!"[1].

ويطلب حنجل من شهاب الدين أن يعطيه ما معه من حطب نظير أتعابه عن المجهود الذى بذله فى محاولة بيع الحمار، ويعترض عليه شهاب الدين؛ لأن الحمار لم يبع فكيف يأخذ منه الحطب الذى معه إذن؟ فيقول له حنجل الدلال إنه هو السبب فى عدم بيع الحمار بسبب رغبته فى قول الصدق، واعتراضه على ما كان يقول حنجل من صفات غير صحيحة عن حماره لإغراء الناس بشرائه.

وفى النهاية يستولى حنجل على حطب شهاب الدين، الذى لا يرضى إلا بقول الصدق والحق، وحتى إن أصابه الضرر بعدم بيع حماره وسلب حنجل الدلال حطبه.

وبينما شهاب الدين فى طريق عودته لمنزله بحماره بعد أن فقد ما عليه من حطب، كان يشعر ببعض الحزن؛ لأنه لم يبعه، لحاجته للمال لزواج ابنته، وفى الوقت نفسه كان يشعر ببعض السرور؛ لأنه لم يفقد حماره العزيز عليه.

ويفاجأ شهاب الدين بأن حماره خلال الطريق يحادثه، ويوضح الحمار لشهاب الدين حقيقته:

---

(1) المصدر السابق، ص69- 70.

"**الحمار:** أنا أصلى يا عم شهاب بنى آدم شاب وزى الورد

شـــــهاب: بنى آدم؟ .. شاب؟ .. وزى الورد؟

الحمـــــار: أمال .. ومغنى كمان

شـــــهاب: أنت مغنى؟

الحمـــــار: أيوه مغنى

واسمى الفنى

حسونة حسن سُنسُن حسان

والشهرة حسن كروان"[1].

ثم يحكى الحمار الذى اتضح أنه كان شابًّا مغنيًا حكايته، وكيف انقلب إلى حمار، ولا شك أن هذه مشكلة جديدة فى المسرحية تستثير الأطفال لمتابعتها، لمعرفة كيف صار هذا الشاب حمارًا، وهل يمكن أن يعود إنسانًا مرة أخرى؛ والمفارقة المضحكة هنا أن حسن الذى كان مغنيًا حسن الصوت قد صار حمارًا له صوت منكر، بل أنكر الأصوات، يقول تعالى: ﴿ إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ ﴾.

---

(1) المصدر السابق، ص74.

"شـــهاب: ... وأنت اللى جرالك ده من إيه يا حسن يا بنى؟

الحمـــار: من ظلم الناس

شـــهاب: ما تفكرنيش بالناس

"الحمار يبدأ فى رواية قصته"

الحمـــار: أنا جولى يا عم شهاب ونادولى عشان حفلة

قال تاجر بيجوز بنت

فى بلد غير بلدى بعيد

وقالوا لى

أجرك عارفينه ومضمون فى الإيد

وأنا أجرى كبير

شـــهاب: طبعًا طبعًا

الحمـــار: لا قاولت ولا اتكلمت وقمت سافرت .. أتاريهم إيه؟

شـــهاب: إيه؟

الحمـــار: ولا تجار ولا حاجة .. وجماعة غجر

شـــهاب: يا خبر!!

الحمـــار: م اللى بتسرق وتشوف البخت وتسحر وتحضر عفاريت

شـــهاب: يا حفيظ يا مغيث"[1].

ويرفض حسن المغنى أخذ الدينار الذى قدموه له نظير غنائه، ويوبخهم، عند ذلك يقوم ساحر وساحرة من هؤلاء الغجر بسحره إلى حمار، ويقولان له قبل سحره إنه لن يرجع يتكلم إلا إذا اشتراه رجل صادق يتكلم بالصدق ولو صدقه يضره، وإنه لن يعود إنساناً مرة أخرى إلا إذا تقابل مع قاضٍ يحكم بالعدل ولو مرة واحدة فى حياته.

"**الحمـــار:** وفضلت يا عم شهاب فى الصورة الحمارية

أخرس

مانطقتش غير بس على إيديك

لما أنت صدقت مع الدلال

والصدق بتاعك ضرّك

أنا دغرى لسانى اتحرك

شـــهاب: يا سلام .. أما حكاية عجيبة

الحمـــار: الدنيا لسه بخير

---

(1) المصدر السابق، ص76.

شـــهاب: فين هو الخير يا بنى

البنت جوازها مغلبنى

وانا حعمل ايه ..

الحمـــار: أنا أقول لك

رجعنى لصورتى البشرية

شـــهاب: إزاى؟

الحمـــار: ودينى لقاضى يكون عادل

يحكم بالعدل ولو مرة ف كل حياته أرجع إنسان ومغنى شهير واديلك مال يغنيك"[1].

ويرد شهاب الدين على طلبه هذا بقوله:

"**شـــهاب:** بس أنا راح أجيب لك قاضى منين

وكمان يحكم بالعدل

ده احنا فى القرن التاسع الهجرى

فيه قاضى فى وقتنا هذا بهذا الشكل؟"[2].

---

(1) المصدر السابق، ص79- 80.

(2) المصدر السابق، ص80.

ولا شك أن المؤلف اضطر للتغريب فى الزمن والمكان حتى لا يقع تحت طائلة المحاسبة بأنه يقصد عصره ومجتمعه الذى اختلت فيه معايير كثيرة، وانهارت به قيم عديدة.

ويعرض الحمار على شهاب الدين أن يذهب للقاضى مشتكيًا حنجل الدلال الذى أخذ منه حطبه غصبًا عساه أن يحكم بالعدل، وعند ذلك يعود الحمار لصورته البشرية التى كان عليها قبل أن يسحر. وينتهى بهذا الفصل الأول من المسرحية.

أما الفصل الثانى فإيقاعه أبطأ من الفصلين الأول والثالث؛ ففيه نرى العريس وأمه مع ريحانه فى انتظار شهاب الدين بالنقود بعد أن يبيع الحمار لتتزوج ريحانة بها. ولكنهم يفاجئون بعدم بيع شهاب الدين حماره، وتغضب أم العريس، وتغادر البيت منذرة شهاب الدين بأنه إذا لم يأت بنقود جهاز البنت خلال يومين، فسوف تبحث لابنها عن عروس أخرى.

ثم نرى مشاكسة الحمار لريحانه وغناءه لها، واستغرابها من هذا المغنى الذى لا تراه، ويظهر على الحمار هيامه بريحانة، ولكنه لا يستطيع مكاشفتها بحبه وهو على هذه الصورة الحمارية.

ويبدأ الفصل الثالث والمنظر فى محكمة فى القرن التاسع، ونرى فيها حاجبًا وقاضيًا، ويظهر جليًّا ظلم هذا القاضى وهو

يستعرض إحدى القضايا، بل جشعه أيضًا، وقبوله الرشا مقابل الصفح عن المجرمين واتهام الأبرياء الذين لا يدفعون له شيئًا.

ويتأكد شهاب الدين أن هذا القاضى لن ينصفه، ولكن حماره يكلمه ويشجعه على الثبات، وأنه سيكون معه حتى ينصف من هذا القاضى فى قضيته مع حنجل الدلال.

وحين ينادى الحاجب على قضية شهاب مع حنجل، يتقدم شهاب الدين فى تردّد ويعرض قضيته، ويوضح كيف أن حنجل الدلال قد اغتصب منه حطبه دون وجه حق.

ويطلب القاضى من حنجل أن يرد على هذه التهمة، وهنا يعتدل حنجل فى وقفته وينفش جسمه جيدًا، ثم يتكلم بلسان كاذب؛ كالذى رأيناه منه حين كان يغرى الناس بشراء الحمار مدعيًا أن به محاسن غير موجودة فيه .. فهو رجل معتاد على الكذب.

"**حنجـــل:** يا سيدنا القاضى ... ده كداب؟

ومن كدبه

ماهوش حطاب

ولا اسمه شهاب!

شـــهاب: أنا ما اسميش شهاب؟ .. إزاى؟

حنجـــل: ولا حتى الحمار ده حماره بالمرة

شـــهاب: حمارى .. مش حمارى إزاى؟

حنجـــل: ده سارقه من وليه فقيرة فى البصرة"[1].

ويرتبك شهاب، ولكن الحمار يطمئنه مرة أخرى أنه معه وسيسانده، ويطلب حنجل من القاضى إخلاء القاعة؛ ليتحدث إليه على انفراد.

وحين تخلو القاعة من كل الموجودين باستثنائهما والحمار – يشير حنجل الدلال إلى النقود التى فى جيبه، ويشخشخها، فيغرى القاضى الجشع بذلك فى الوقوف معه ضد شهاب الدين، وتنفيذ المؤامرة على شهاب للاستيلاء على حماره ثم سجنه زورًا:

"**حنجـــل:** إحم يا سيدى القاضى

بقى الموضوع .. شهاب الدين ده شخص رزيل

ويمشى يقول هنا وهناك كلام تهبيل

ولو سبناه .. يخسّر سمعتى فى السوق

فأحسن شىء .. سعادتك تحبسه ونروق

وويانا الدليل موجود .. حمار مسروق

القاضـــى: خلاص كل الكلام؟

---

(1) المصدر السابق، ص101.

حنجـــل: لسه كلام موثوق

سعادتك ح تلاقيه متعبى فى المنديل

"حنجل يناول القاضى المنديل"

القاضـــى: وده يطلع له كام كله؟

حنجـــل: يا دوبك .. اللى فى القسمة

القاضـــى: احم .. طيب

حنجـــل: إحم شكرًا"[1].

وتكون المفاجأة لشهاب بعد دخوله مرة أخرى على القاضى أنه يتهمه بسرقة الحمار، وبأنه ليس اسمه شهابًا، وكذلك ليس هو حطابًا.

ويصاب عند ذلك شهاب الدين بذهول شديد، وحينئذ ينطق الحمار أمام القاضى، فيصاب القاضى بذعر شديد، فكيف لحمار أن يتكلم؟ وبعد أن يتمالك القاضى توازنه شيئًا ما من الصدمة التى أصابته حين رأى الحمار يتكلم يطلب من الحمار أن يتوقف عن كلامه.

---

(1) المصدر السابق، ص102- 103.

القاضى: باقولك بس!

"الحمار يقفز إلى جوار القاضى على المنصة"

الحمـــار: مانيش راح أبس

وحكم العدل لازم يتحكم فورًا

"بسرعة" أنا شاهد على حنجل

وشاهد ع الحطب "ببطء" وكمان على المنديل

"القاضى يفزع ويصرخ"

القاضـــى: "فزعًا وصارخًا"

ما تتكلمش

"الحمار صوته ملىء بالقوة والسلطة"

"الحمار يرفس القاضى ويتكلم. القاضى يتكعور وهو يرتعش"

الحمـــار: ... ح اتكلم وح اتكلم وح اتكلم

"يرفس القاضى"

وح افضل ليل نهار طول عمرى أتكلم

لحد ما يتحكم بالعدل

"القاضى متكعورًا يرفع يديه إلى السماء"

القاضـــى: مصيبة يا ربى .. أعمل إيه؟

"الحمار بكل ثبات يأمره"

الحمـــار: بسيطة يا أخى .. احكم بحكم العدل

"شهاب من تحت يتعاون مع الحمار"

"القاضى يبدأ فى النهوض ببطء من الكعورة"

شـــهاب: ودى شغلة؟

الحمـــار: دى أسهل حاجة فى الدنيا

"القاضى يعتدل ببطء ليقول الحكم"

"الحمار وشهاب يشجعانه .. القاضى يرفع يده ويتأهب"

"بعض حركات تدل على أن القاضى يعانى صعوبة فى النطق بحكم العدل"

شـــهاب: تشجع!

الحمـــار: ... يا لله!

شـــهاب: ... هه!

الحمـــار: ... احكم!

"القاضى أخيرًا يحكم"

القاضـــى: حكمنا .. بالحطب .. لشهاب

وأما حنجل الدلال

حكمنا عليه .. بأقسى عقاب

"يجرى إلى غرفته"

"القاضى بمجرد ما ينتهى من الحكم يجرى إلى غرفته"

"يحدث برق ورعد ودخان فى القاعة دلالة على حدوث حدث سحرى"

أصـــوات: ليحيا العدل!

ليحيا العدل!"[1].

وهذا الحدث الذى صاحبه برق ورعد ودخان هو رجوع حسن المغنى مرة أخرى إلى صورته البشرية، بعد أن حكم هذا القاضى الظالم الجشع المرتشى مرة واحدة بالعدل، وإن كان هذا الحكم قد تم تحت تأثير تهديده وإرهابه من قبل الحمار.

وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة بزواج حسن المغنى من ريحانة ابنة شهاب الدين؛ وسعادة شهاب الدين بهذا الزواج.

---

(1) المصدر السابق، ص107- 108.

ولا شك أن موضوع المسرحية – كما قلنا فى مقدمة عرضها – مثير، والأحداث فيها تتابع مع تشويق مستمر لما سيحدث بعد ذلك، وهناك أجواء من الخيال فى المسرحية بوجود الساحرين اللذين سحرا المغنى إلى حمار، ثم حديث الحمار مع شهاب الدين، ثم حديثه مع القاضى، وإجباره القاضى على أن يحكم بالعدل، وحينذاك يعود إلى صورته البشرية.

والمسرحية تؤكد مع ذلك على أهمية الصدق والعدل؛ وتصاب الأمم بالانهيار حين تفقد هاتين القيمتين، ولا تعود لها الحياة – كما عادت للحمار صورته البشرية – إلا بتواجد هاتين القيمتين مرة أخرى فيها.

ولا شك أن الأطفال المشاهدين للمسرحية ستصل إليهم رسالة المسرحية واضحة بأهمية وجود هاتين القيمتين ليبقى للناس إنسانيتهم التى خلقهم الله عليها، وإلا تحولوا إلى وحوش وحيوانات بدونهما.

أما ما يمكن أن تعكسه المسرحية من إسقاطات سياسية على الفترة التى كتبت فيها – الستينات – من غياب الصدق وانتشار النفاق، وغياب العدل وانتشار القهر والعسف لفقدان الحرية – فهذا بالطبع لن يفهمه إلا الكبار الذين يشاهدون مع أطفالهم هذه المسرحية.

الصـــراع

يمثل الصراع "العمود الفقرى فى البناء الدرامى، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"[1].

والصراع يتألف من هجوم وهجوم مضاد[2]، ومن أهم مراحل الصراع فى الرواية والمسرحية تلك المرحلة التى يبدأ عندها ما يسميه لاجوس اجرى نقطة الهجوم، وهى تلك النقطة التى يكون فيها كل شىء حيوى هام معرضًا للخطر فى مستهل الرواية. فنقطة الهجوم فى مسرحية "أوديب ملكًا" هى تلك النقطة التى يصدر فيها أوديب قراره بالبحث عن قتلة الملك لايوس، ونقطة الهجوم فى مسرحية إبسن "هدا جابلر" هى ازدراء هدا لزوجها ولكل ما يدافع عنه. ونقطة الهجوم فى مسرحية ماكبث تبدأ بعد أن يستمع ماكبث إلى الساحرات؛ لأن نقطة التحول فى حياته تبدأ بعد هذا مباشرة، ولأنه قد أخذ قرارًا سوف يؤثر ولا بد فى حياته كلها، بل فى حياة المتصلين به أيضًا[3].

---

(1) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى. مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م، ص118؛ ولهذا لا نوافق عمر الدسوقى في قوله بأن الصراع على أهميته "ليس مبدءًا ضروريًّا تتوقف عليه حياة المسرحية". انظر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص342.

(2) مقدمة كتاب فن كتابة المسرحية للمترجم درينى خشبة، ص16.

(3) مقدمة كتاب: فن كتابة المسرحية. المقدمة كتبها: المترجم درينى خشبة، ص16.

والصراع أنواع، فقد يكون "داخليًّا فى نفس البطل صراع قائم بين نقيضين: الحب والواجب، أو الرغبة والضمير، شهوة الانتقام ونزعة التسامح.

وقد يكون الصراع خارجيًّا بين شخصية وأخرى أو بين شخصية ومجموعة من العادات والتقاليد الاجتماعية"[1].

والصراع عنصر أساسى فى المسرح؛ لأنه هو الذى يولد الحركة الدرامية فى المسرحية التى هى بدورها عنصر هام فى المسرحية، خاصة مسرحية الطفل[2].

وغالبًا ما يكون الصراع فى مسرح الطفل صراعًا خارجيًّا، كأن يكون بين قوى الخير وقوى الشر، وينتصر فى نهاية المسرحية قوى الخير على قوى الشر، أو أن يكون الصراع بين شخص أو عدة أشخاص وبين وضع اجتماعى أو سلوكى أو ما شابه ذلك.

---

(1) الطفل العربى والمسرح، ص31- 32.

(2) انظر في هذا: أدب الأطفال علم وفن، ص92، وفن الكتابة للأطفال، ص76، ويعقوب الشارونى: مسرح الأطفال في مصر. وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، سلسلة دراسات في المسرح المعاصر، 2007م، ص78.

وفى كل الأحوال قلما نجد فى مسرح الطفل الصراع الداخلى أى داخل نفوس الشخصيات؛ وذلك لأن الشخصيات فى مسرح الطفل تكون – غالبًا – نمطية، إما أنها – كما قلنا – فيها خير مطلق أو شر مظلم؛ ولهذا فلا يمكن لمثل هذه الشخصيات المثبتة أن تعانى صراعًا؛ فى حين أن الشخصيات الإنسانية التى فيها قدر من الخير والشر يمكنها أن تعانى من الصراع، وأن تنتصر فى داخلها مرات للخير، وأحيانًا تسقط نتيجة ضعف إنسانى فترتكب الخطأ.

ونقدم مسرحية "قطر الندى" للسيد حافظ[1] مثالاً للمسرحية التى يدور الصراع فيها بين شخصيات تمثل قوى الخير، مثل "قطر

---

(1) ولد السيد حافظ سنة 1948م، وهو خريج جامعة الإسكندرية. كلية التربية. قسم فلسفة واجتماع عام 1973م، وحصل أيضًا على دبلوم في علم النفس والتربية عام 1975م، وقد عمل بالتدريس الخاص في بعض المدارس، ثم عمل أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية، ثم سافر إلى الكويت وعمل بها في المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ابتداء من عام 1978م حتى عام 1986م، وهناك في الكويت كتب وعرض العديد من المسرحيات للأطفال، التى عرضت أيضًا في بلدان عربية أخرى، وحظيت بدراسات عديدة. ومن هذه المسرحيات: "سندريلا" و"سندريلا والأمير" و"الشاطر حسن" و"قميص السعادة". وقد كتب السيد حافظ أيضًا العديد من المسلسلات الإذاعية والتليفزيونية الموجهة للطفل في بعض البلاد العربية. وقد نال العديد من الجوائز عن أعماله المقدمة للطفل. يضاف لهذا أن السيد حافظ إلى =

الندى والسلطان خمارويه وحكيم الزمان"، وشخصيات تمثل قوى الشر مثل "الأمير شمس الساحر العجيب وقائد الجيوش الخاص به".

ولا نرى فى هذه المسرحية – شأن كثير غيرها مما يكتب للطفل – أى صراع داخلى فى نفوس الشخصيات بها. وهذا مقطع من المسرحية يصور لنا جانبًا من هذا الصراع الخارجى الذى يدور بين قوى الخير وقوى الشر بالمسرحية.

"**حكيم الزمان:** تقول ابنتك الأميرة قطر الندى إن رائحة الأمير شمس من بعيد كريهة وأنه كمخلوق من رخام.

الســـــلطان: وما معنى هذا الكلام؟

حكيم الزمان: كتاب الحكمة يقول إن من يكون بهذه الصفات يكون ساحرًا عجيبًا .. وأنا لاحظت ذلك بأم عينى .. إنه الساحر العجيب.

الســـــلطان: الأمير شمس ليس بساحر.

حكيم الزمان: وما الدليل؟

=جانب كونه مؤلفًا لمسرح الطفل، فقد كان مخرجًا أيضًا، وأخرج بعض مسرحياته التى كتبها للطفل.

انظر في هذا: موسوعة كتاب الأطفال في العالم العربى، ص230، ومسرح الطفل في الكويت، إعداد: د. على عاشور الجعفر. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م، ص633– 646.

الســـــــلطان: ليس عندى دليل.

حكيم الزمان: إنه هو الساحر العجيب.

الســـــــلطان: وما الدليل؟

حكيم الزمان: رائحته كريهة والساحر لا يحب الماء لأنه يضعف السحر.

الســـــــلطان: هه معقول!

حكيم الزمان: نعم ألم تشم رائحته يا مولاى؟

الســـــــلطان: نعم(*).

حكيم الزمان: ألم يدَّع أنه جاء من بلاد بعيدة .. كل أمير يأتى ومعه وثيقة .. أين وثيقة الأمير شمس يا مولاى؟

الســـــــلطان: نعم كلامك يقين .. لكل مجرم خطأ ولكل شرير خطأ يدل عليه .. لم يقدم وثيقة تدل على بلاده.

حكيم الزمان: ولم يقدم أى وثيقة .. تدل على البلاد .. لقد نسى أن يفعلها فانكشف أمره

الســـــــلطان: نعم

(*) الصواب بلى.

حكيم الزمان: إنه داخل القصر الآن .. ويمكننا أن نحاصره قبل أن يحاصرنا

الســـــلطان: وما العمل يا حكيم الزمان؟

حكيم الزمان: أمرك يا مولاى

الســـــلطان: يا حراس أغلقوا الأبواب

حكيم الزمان: أغلقوا النوافذ

الســـــلطان: اقبضوا على الأمير شمس

حكيم الزمان: الساحر اللئيم

الســـــلطان: أوجدوه فى الحال

الحـــــارس: أمر مولاى السلطان خمارويه

(يجرى السلطان والوزير .. وتظهر آلاء وغيداء ونبيلة يجرين حولهما .. مع لوحة تعبيرية .. تعبر عن خوف قطر الندى وخوف صديقاتها من الأميرات عليها .. والحرس يروحون ويجيئون)

(ظهور دخان .. يظهر على المسرح الأمير شمس وهو يرتدى ملابس الساحر الشرير)

(الثلاث بنات غيداء وآلاء ونبيلة يحملن فى أيديهن الزهرات ويتحولن على المسرح إلى تماثيل)

الأمير شمس: يقبضون على .. من الذى يستطيع أن يقبض علىّ .. مجانين هؤلاء التعساء .. لقد هربت من القصر وسأحضر جيوش الشر لاقتحام القصر .. وتحولت الأميرات الثلاث إلى تماثيل .. أين حكيم الزمان الملعون يرى ابنته .. يرى ما أفعله (يخرج).

حكيم الزمان: (ضوء عليه) (يدخل) هرب الساحر العجيب واستعد بجيوش الشر لاقتحام القصر .. أين الأميرة قطر الندى .. أين السلطان خمارويه؟

قطر النـــدى: (تدخل مع أبيها) يا أبى لا تخف.

الســـــلطان: خائف عليك.

قطر النـــدى: لن يفعل شيئًا

الســـــلطان: إنه ساحر وشرير ومعه جيوش الشر

قطر النـــدى: قلت لك يا أبى لا نأمن له ولا نفتح له قصرنا

الســـــلطان: غشتنى ملابسه .. كلماته

قطر النـــدى: لا تصدق كل الكلمات

الســـــــلطان: الآن ما العمل الآن؟

قطر النـــدى: لتعد الجيوش

الســـــــلطان: الجيوش!

قطر النـــدى: نعم

الســـــــلطان: وهل نستطيع أن نهزم جيوش الظلام؟

قطر النـــدى: نستطيع يا مولاى بالعمل والشعب كله يقف معنا

الســـــــلطان: نعم يا أميرة

قطر النـــدى: لقد أراد أن يتزوّجنى حتى يحتل بلادنا ويذل شعبنا .. ويعيش على أرضنا بجيوش الشر"[1].

---

(1) السيد حافظ: مسرحية قطر الندى. منشورة في كتاب فيه مسرحيتان للمؤلف هما (الوحش العجيب وقطر الندى). القاهرة، العربى للنشر والتوزيع، ط1، 1996م، ص23- 24.

الحركـــة

الحركة فى المسرحية دعامة أساسية لها، ومؤشر قوى على حيويتها، و"تستطيع الرواية أن تقلل من شأن الحركة دون أن تضار بضرر، بينما تضار المسرحية ضررًا بالغًا إذا قلت حركتها، أو خفتت، لهذا ينبغى أن يكون كل ما فى المسرحية من شخصيات، وحوار موضوعًا فى خدمة الحركة، وإلا فقد أهميته بالنسبة للمسرحية وبالنسبة لنا بالتالى. فالمتفرج أو القارئ إذا وجد أن موقفًا معينًا فى المسرحية، بما فيه من شخصيات وحوار، لا يتبع تلقائيًّا مما سبقه من مشاهد ولا يؤدى بالتالى – إلى مزيد من حركة تدفع قصة المسرحية إلى الأمام، وتملك عليه أكثر انتباهه، شعر باهتمامه يفتر، ولذته فى تتبع المسرحية تقل"[1].

وتضار المسرحية ضررًا كبيرًا فى حركتها إذا تخللها كثير من الوصف والسرد، فإن "الوصف يبطئ بها، ونراها تسرع وتتابع إذا حذفنا كثيرًا من الحوادث التافهة، واقتصرنا على الحوادث الهامة، ولم نقحم شيئًا يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة فإن ذلك يقتل المسرحية"[2].

---

(1) د. على الراعى: فن المسرحية، ص24.

(2) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص340.

وبالنسبة لمسرح الطفل فإن عنصر الحركة فى مقدمة العناصر ليتحقق انجذاب الأطفال إلى أحداث المسرحية[1]، فنشاهد الشخصيات تتحرك بمهارة والأحداث تتحرك فى سرعة وكذلك المشاهد[2].

وما ذكرناه عن الحركة فى المسرح ومسرح الطفل بصفة خاصة يخص النص المسرحى المكتوب، وعند تحويل هذا النص المكتوب للأطفال إلى عرض مسرحى يجب أن يوفّر المخرج وفريق العرض الذى معه كل الأسباب التى تجعل العرض المسرحى يفيض بالحركة والحيوية مثل استخدام الموسيقى والأغانى[3]، وحذف كل ما يكون فى النص مما يعد خطابة ونصائح مباشرة[4].

---

(1) أدب الأطفال (الشعر – مسرح الطفل – القصة)، ص105– 106.

(2) د. فوزى عيسى: مسرح الطفل. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2008م، ص292.

(3) د. عمرو دوارة: الإخراج المسرحى لمسارح الأطفال. بحث منشور في كتاب مسرح الطفل الواقع والطموحات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافى، ص42، ود. عمرو دوارة: مسارح الأطفال، ص51.

(4) يعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الأطفال 17– 20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص145.

ولعل هذه الأهمية الكبيرة للحركة فى مسرح الطفل تعود لارتباطها بأهم عنصر فى حياة الأطفال وهو الرغبة فى الحركة والنشاط المستمر[1]. وإذا كانت العروض المسرحية المقدمة للأطفال موجهة للطفولة المبكرة والمتوسطة، كانت المسرحية فى حاجة أشد لتوافر الحركة بها[2].

ومن أكثر مسرحيات الأطفال التى نرى بها عنصر الحركة فى نصها المكتوب مسرحية "هردبيس الزمار" لألفريد فرج[3]،

---

(1) يعقوب الشارونى: مسرح الأطفال في مصر، ص6.

(2) مسرح الأطفال آراء وتجارب، ص10– 11.

(3) ألفريد فرج من مواليد الإسكندرية، ولد سنة 1929م، وتوفى سنة 2005م، حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة الفرنسية، وعمل بالتدريس بضع سنوات، ثم بالنقد الفنى فى روزاليوسف والجمهورية وأخبار اليوم ودار الهلال. وأنتج للمسرح القومى في مصر أول أعماله عام 1957م، ثم تتابعت أعماله ما بين المسرح والقصة والرواية والمقالة. وقد عين مستشارًا أدبيًّا للثقافة الجماهيرية وللهيئة العامة للمسرح والموسيقى بوزارة الثقافة وللمسرح الكوميدى بالقاهرة من سنة 1967م إلى بلوغه سن التقاعد.
وقد أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب كافة أعماله في اثنى عشر مجلدًا، وأكثر أعماله مسرحيات موجهة للكبار مثل مسرحية "حلاق بغداد" ومسرحية "على جناح التبريزى وتابعه قفة". وقد عرضت مسرحياته في كثير من البلاد العربية، ونال العديد من الجوائز.
وقد خص الأطفال بكتابة مسرحيتين هما مسرحية "رحمة وأمير الغابة المسحورة" التى أنتجت على مسرح القاشملى بسوريا سنة 1977م، وعلى المسرح القومى للأطفال بمصر سنة 1990م، ثم كتب بعدها للأطفال مسرحية "هردبيس الزمار".
انظر في هذا: موسوعة كتاب الأطفال في العالم العربى، ص231– 232.
وعلى الرغم من أن ألفريد فرج لم يتعمد الكتابة لمسرح الطفل سوى في مسرحيتين فإن بعض مسرحياته الأخرى التى كتبها للكبار تعرض =

فالمسرحية عبارة عن مشاهد سريعة متتابعة فى إيقاع سريع، والشخصيات فيها من البشر والآلات الموسيقية والحيوانات وجمل الحوار عندها قصيرة سريعة، ليس بها ثرثرة، ودائمًا ما تدفع

=في مسارح الأطفال في بعض البلاد العربية بعد عمل إعداد بسيط لها، مثل مسرحية "حلاق بغداد" التى كتبها سنة 1964م، وقد استوحاها من بعض قصص ألف ليلة وليلة، ومسرحية "على جناح التبريزى وتابعه قفة" المستوحاة أيضًا من بعض قصص ألف ليلة وليلة، ومسرحية "بقبق الكسلان" التى كتبها مستوحيًا إحدى قصص كليلة ودمنة وإحدى قصص ألف ليلة وليلة سنة 1967م.

وفى هذا يقول ألفريد فرج: "إننى فوجئت ذات مرة بأن المسرح القومى ببغداد أنتج مسرحيتى التى ربما شاهدها جمهور التلفزة الجزائرية "على جناح التبريزى وتابعه قفة" .. كمسرحية موجهة للأطفال". انظر: ألفريد فرج: مؤلفات ألفريد فرج. مقدمة مسرحية: رحمة وأمير الغابة المسحورة. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، 112/3.

وقد انتبه الناقد الكبير الدكتور على الراعى لصلاحية بعض مسرحيات ألفريد فرج التى كتبها للكبار في أن تعرض للأطفال، يقول في هذا ألفريد فرج: "ومرة أبدى لى صديقى الباحث المسرحى الكبير الدكتور على الراعى ملحوظة أثارت عجبى قال لى إنه لو كان مخرجًا وأسند إليه. إخراج إحدى مسرحيتى "حلاق بغداد" و"عسكر وحرامية" لأخرجهما بلا تردّد لمسرح العرائس لا للمسرح البشرى". مؤلفات ألفريد فرج، مقدمة مسرحية: رحمة وأمير الغابة المسحورة، 113/3.

ولهذا نظن أن الدكتور على الراعى قد أوحى لكاتبنا الكبير بالكتابة للأطفال، فكتب مسرحيتيه "رحمة وأمير الغابة المسحورة" و"هردبيس الزمار".

المسرحية للأمام، مع وجود التشويق المستمر بالمسرحية، والفكاهة. وننقل جزءًا من هذه المسرحية يعبّر عن تدفق الحركة بها.

"[الأولاد] يبدو عليهم الفزع .. رءوس فيران كبيرة تظهر من كل جانب تمسح أنوفها بأقدامها الأمامية وتقيس الموقف قبل الانقضاض)

الجيتـــــــار: خايفين ليه يا حبايبى .. علشان زعقت فيكم .. متخافوش (يشيرون بالأصابع لها فترى الفئران فيرتعش صوتها) متخافوش!! لا .. خافوا .. جرى .. الحقونا .. يا ناس.

(يجرون ومعهم الجيتار فزعين والفيران تدخل تتقافز بمرح على الأدراج).

فـــــــار (1): (يمسك بطفل) خليك أنت يا واد أما أدوق طعمك .. (الطفل يفر).

فـــــــار (2): ياللا ما تعطلوناش .. احنا جعانين

(يفتحون الأدراج ويأكلون كل شىء)

فـــــــار (3): كراريسهم حلوة وطعمة .. والطباشير لذيذ ..

فـــــــار (2): لا والخشب كمان .. لادراج دى من خشب الورد؟

فـــــــار (1): يا للا ع السوق ..

(التلاميذ اختفوا فتحرك السوق بعد جموده .. يدخل 4 فيران يمدون أيديهم لبـــائع الفـــول مـــن وراء العربة)

بائع الفـــول: (يغرف فى طبق ولا يرى غير الأيدى الصغيرة السوداء) قدم ايدك .. ارفع راسك خلينى اشوفك واعرف عايز إيه ..

(ترفع الفيران رؤوسها فيصاب بالفزع) يا نهار .. (يجرى) الحقوا يا ناس الفيران!

(الدكاكين تغلق والناس تجرى والفيران تقتحم السوق بكثرة مجموعة ترفع قدرة الفول لتشربها .. وأخرى ترفع قدرة العرقسوس والثالثة تتخاطف غزل البنات ..)

فـــــار (6): دكان العسل أهه .. تعالوا ساعدونى ..

(يتجمعون على الباب المغلق)

فـــــار (7): شامم ريحة جبنة قديمة وبسطرمة.. تعالوا معاى..

فـــــار (8): الله .. مخزن الكراملا .. الحقونى ..

(تفتح الدكاكين عنوة ويتخاطف الفيران البضائع ويأكلون بنهم)"[1].

(1) ألفريد فرج: مؤلفات ألفريد فرج. مسرحية هردبيس الزمار. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، 3/172- 174، وانظر تحليل الدكتور محمد فوزى لها في كتابه: جماليات الفكاهة وتجليات القيم في مسرح الأطفال مسرحية ألفريد فرج "هردبيس الزمار" نموذجًا. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2012م.

التشويق والإدهاش

إن "تطور الحبكة المسرحية يثير توقّعات وترقّبات فى نفس المشاهد أو القارئ فيما يتعلق بمستقبل الأحداث المعروضة، أو – بالأحرى – الشخصيات المتعاطف معها. هذا التوقع يعرف بالتعليق، أو التشويق، فإذا ما حدثت حادثة تفاجئ هذا المتفرج، أو القارئ وبما لم يكن يتوقع سُمِّى هذا بالإدهاش"[1].

و"التشويق هو الذى يجعل القصة عملاً فنيًّا مقروءًا، ويجعل المسرحية عملاً مشاهدًا ممتعًا، ولا ينحصر فى عنصر من عناصر البناء الفنى، بل يجب أن يحرص الكاتب على بثه فى كل المكونات: العنوان، والشخصيات، والمواقف وصياغة الحوار، والخاتمة"[2].

وعلى الكاتب الذى يكتب للطفل أن يحرص على إثارة تشويقه ليتابع باهتمام العمل الأدبى الذى كتبه له، وإذا ما كان هذا العمل الأدبى مسرحية للطفل وجب عليه أن يوفر لها كل عناصر التشويق والمفاجآت – التى لا تخرج عن سياق المسرحية – لجذب الطفل وتشويقه؛ ليظل متعلقًا بأحداث المسرحية إلى نهايتها.

---

(1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص15.

(2) قصص الأطفال ومسرحهم، ص91.

ومعروف فى مسرح الطفل أنه "كلما توافرت عناصر التشويق والإثارة يزداد اندماج الطفل المشاهد ويتضاعف حماسه وتعاطفه مع الشخصيات الإيجابية وربما وصل ذلك الاندماج والحماس إلى درجة تحرك الأطفال فوق مقاعدهم والتصفيق الحاد فى مشاهد معينة وإظهار مشاعر الفرح أو الحزن"[1].

ويمكن أن نقدم مسرحية "الكوكب الرمادى" لسمير عبد الباقى[2]، على أنها مسرحية تفيض بالتشويق والمفاجآت التى تبهر الأطفال؛ ليس فقط لكونها تدور فى إطار الخيال العلمى الذى يبهر الأطفال، بل أيضًا بسبب أحداثها التى تشد الأطفال حين قراءتها

---

(1) د. فوزى عيسى: مسرح الطفل، ص54.

(2) ولد سمير عبد الباقى في قرية ميت سلسيل بالدقهلية، سنة 1935م، ودرس في كلية الزراعة بعين شمس، والمعهد العالى للفنون المسرحية. وهو شاعر شعبى له العديد من الدواوين، إلى جانب أنه كتب العديد من المسرحيات، وأكثرها كتبها للأطفال، وله أيضًا روايات وقصص أكثرها موجه للأطفال، وقد ترجم الكثير من أعماله إلى لغات عديدة. وأكثر مسرحياته للأطفال عرضت في مسارح الأطفال في مصر، وفى مسرح العرائس بالقاهرة. وقد نشرت مسرحياته للطفل في مجلد واحد بعنوان: دفاتر ابن عبد الباقى. الدفتر الخامس. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2004م، ومن أشهر مسرحياته للأطفال مسرحية "أحلام السقا" التى قدمها مسرح القاهرة للعرائس عام 1966م، ومسرحية "حكاية الشاطر قرن الفول" ومسرحية "حلم علاء الدين". انظر في هذا: موسوعة كتاب الأطفال في العالم العربى، ص244- 245.

أو مشاهدتها، فالأطفال يظلون طوال المسرحية حتى نهايتها فى تعلق مستمر لمعرفة أسباب كون هذا الكوكب المتجه إليه الأراجوز والدهدهان (الإنسان الآلى) رماديًّا، وكيف يمكن أن يصلحا من أمره بحيث توجد به كل الألوان.

وأيضًا يعمل على تشويق الأطفال فى هذه المسرحية اشتمالها على الفكاهة فى حوارها وأحداثها وشخصياتها – خاصة الأراجوز الساخر –.

وهنا نحن ننقل جزءًا من هذه المسرحية يدل على توفر عناصر التشويق بها، وهذا الجزء يأتى فى نهاية المسرحية، من خلال حوار يدور بين الأراجوز والإنسان الآلى القادمين لهذا الكوكب بغرض إصلاحه ليرى سكانه كل الألوان وليس اللون الرمادى فقط – وبين شخصين من أهل الكوكب .. "زومار" المتحمس لكى يكون كوكبهم كالأرض فيه كل الألوان، وجوهار المعترض دائمًا، والمتوجس من كل جديد، وأيضًا صاحب الآراء الغريبة المضحكة.

"**زومـــــــار:** سيعود الآن النور لكوكبنا .. عندما نبعد ظل الكوكب العملاق .. ويغمرنا ضوء الشمس .. فتعود الألوان .. كما رأينا ورأيتم على الأرض.

جوهـــــــار: لا نريد أن نكون كالأرض ..

زومـــــــار: ماذا تقصد؟ ..

جوهـــــــار: سنلون كوكبنا على مزاجنا ..

الأراجـــــوز: ح تتخانقوا؟ .. قول لى يا سيد جوهار أنت إيه طلباتك ..

جوهـــــــار: الشجر عندنا حيبقى أزرق .. والسما بنفسجى

الدهـــــدهان: هذا تخريف .. هناك أشياء لا بد أن تأخذ لونها الطبيعى .. الشجر أخضر لأنه لا بد أن يكون أخضر .. لأن الكلوروفيل هو الضرورى لكى يصنع مع الضوء الغذاء ..

زومـــــــار: يا عزيزى جوهار .. على كل حال يمكن أن تكون هناك بعض أوراق زرقاء..لكن الأصول أصول ..

جوهـــــــار: السما بنفسجى .. على أحمر.

زومـــــــار: السما زرقا ..

الدهـــــدهان: لا تختلفا .. ستكون زرقا فى النهار لأن اللون الأزرق أكثر تشتيتاً وعند الغروب .. سنرى فيها كل الألوان التى تحبها.

زومـــــــار: اسمع يا جوهار .. الطبيعة اتركها طبيعية لأنها هكذا خلقت .. وهكذا يجب أن تكون .. قصدى هيه كده ربنا خلقها وكده لازم تكون ..

الأراجـــــوز: لا داعى للخلاف .. كل الألوان حتكون عندك أول ما النور يملأ الكوكب والحياة ترجع لطبيعتها وساعتها .. عندك كل الألوان .. لونوا البيوت والشوارع والحيطان والمبانى زى ما انتوا عايزين .. وعرايس اللون دول فى خدمتكم .. الأول نعمل المهم ..

زومـــــــار: نزيح الكوكب العملاق من طريق النور عشان الضوء يوصل لنا .. يا للا ..

(ينتظمون فى صفوف .. وتبدأ الماكينة فى التشغيل وعلى كريشندو إيقاعى مثير .. يتجهز مدفعها الموجه إلى الكوكب العملاق يتولى الدهدهان التعليق).

الدهـــــدهان: والآن سنوجه ضربات السلاح اللونى الكونى لتحدث خلخلات فى الضغط نسحبه بعيدًا عن سماء كوكبكم .. هيا ..

(لابد أن تكون لهذه الضربات تأثير كوميدى فى النهاية لعبة خيالية ويا حبذا لو بعد كل ضربة .. يكون هناك مؤثر مضحك صوتى أو حركى .. أو شيئًا من قبيل استخدام الخضروات أو الفواكه لإحداث التخلخل المزعوم.

طبعًا مع كل ضربة .. تحدث انفراجه قليلة فى الظل .. وببطء ثم تأتى ضربة أقوى ينفرج بعدها النور الرمادى .. أمام ضوء أبيض ساطع .. وصيحات تعجب ودهشة رعب خوف فرح من سكان الكوكب .. الضوء يبهرهم ويغشى أعينهم للحظة .. ثم يصرخون فرحًا وفى حركة دائبة .. تظهر الماكينة اللونية الكونية نشاط مع عرائس الألوان .. لكى يعمل الجميع فى فرح ونشاط لتلوين كل شىء. بكل الوسائل .. وسط استعراض مرح بهيج يحول الكوكب الرمادى إلى تحفة..)"[1].

(1) سمير عبد الباقى: دفاتر ابن عبد الباقى. الدفتر الخامس. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. مسرحية الكوكب الرمادى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص740- 742.

والجميل أيضًا فى هذه المسرحية أننا نرى بها معلومات كثيرة علمية مفيدة للأطفال، ولكنها تأتى فى سياق الحدث وتطوره، ولا تعطل التشويق المستمر فى المسرحية، وهذا بالتأكيد يضاف لمزايا هذه المسرحية.

الخاتمـــة

وخاتمة المسرحية هى نهايتها، حين يفك الاشتباك بين الشخصيات، وتعود الأحداث إلى هدوئها مرة أخرى كما كانت فى أولها وقبل تصاعدها وتأزمها.

ويجب أن تكون هذه النهاية بالمسرحية خاطفة عقب الوصول إلى القمة الدرامية، حتى لا يصاب الأطفال المشاهدون بالملل إن استمرت أحداث المسرحية بعد انفراج الأزمة الكبرى بها. ويجب أن يعلم كاتب مسرح الطفل أن الأطفال "لن يهتموا بالبقاء فى المسرح بعد وصول الأحداث إلى ذروتها، وحل العقدة"[1].

ومن أهم ما يجب أن تتصف به الخاتمة فى مسرح الطفل أن تكون طبيعية وطريفة وغير متوقعة فى نفس الوقت. وبعبارة أخرى لا يصح أن تكون نهاية المسرحية مفروضة أو متعسَّفة، بل يجب أن تكون مرتبطة بكل ما سبق ذكره من أحداث، ونتيجة طبيعية له؛ ولهذا تعاب المسرحيات التى تنتهى بمصادفات كأن يعاقب اللص الذى سرق، ليس بالقبض عليه وحبسه، لكن بأن يدهمه قطار ويقتله، وكذلك لا يصح التعويل على القدر، فيعاقب اللص بأن

---

(1) يعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17- 20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص142.

يصاب بمرض قاتل فى تلك الليلة، ويعتبر هذا انتقامًا إلهيًّا، لأن كثيرًا من الناس يمرضون ويموتون دون أن نرى فى هذا عقوبة[1].

كذلك يجب أن تكون الخاتمة فى مسرح الطفل محددة، وشاملة بالنسبة لأحداث المسرحية وكافة شخصياتها، وذلك حتى لا نترك الأطفال فى حيرة عند نهاية المسرحية بشأن مصير أية شخصية من شخصياتها أو حدث من أحداثها[2]. وهذا بخلاف مسرح الكبار، الذى يمكن أن تكون نهاية المسرحية فيه مفتوحة، وتحتمل العديد من التأويلات[3].

وأيضًا ينبغى أن تنتهى مسرحية الطفل "بنهاية عادلة، فلدى الأطفال إحساس قوى بالعدالة، وهم يرتاحون إلى المسرحية التى يتم فيها توزيع الثواب والعقاب على من يستحقون أيهما.

وقد يثور التساؤل عما إذا كان فى مثل هذه النهايات العادلة تجاهل لما يقع كثيرًا فى الحياة من ظلم. لكن يجب أن نذكر فى هذا

---

(1) قصص الأطفال ومسرحهم، ص94، وانظر أيضًا: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص369.

(2) قصص الأطفال ومسرحهم، ص42، ويعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17- 20 ديسمبر 1977م، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م، ص142.

(3) فن الأدب، ص156.

الصدد أن الطفل فى حاجة إلى أن تزداد ثقته بالعالم المحيط به، حتى لا يصاب بالإحباط نتيجة ما يحفل به المجتمع من ظلم"[1].

ونعطى مثالاً لمسرحية انتهت بخاتمة جيدة، تتصف بأنها جاءت سريعة، مفاجئة ولكنها من صلب الحدث، ويمكن أن ينطبق هذا على خاتمة مسرحية "الكوكب الرمادى" لسمير عبد الباقى، التى نقلنا جزءًا منها منذ قليل.

فى حين أننا نرى للكاتب نفسه خاتمة فيها قدر من الضعف فى مسرحية "حلم علاء الدين"؛ وذلك لأن الكاتب بعد أن أنهى خيوط المسرحية، وجاء بالحكمة فيها على لسان البطل علاء الدين، بأنه لا يجب عليه أن ينتظر أى ساحر ليحقق له أحلامه .. بل عليه أن يعتمد على عمل يديه، وممارسته لمهنة النجارة – أقول بعد أن وصل الكاتب لهذه النهاية المناسبة لأحداث المسرحية – إذا بنا نراه

---

(1) يعقوب الشاروني: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17–20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص142– 143، وانظر أيضًا: د. سعد أبو الرضا: اتجاهات حديثة في أدب الأطفال. بنها الجديدة، دار المصطفى للطباعة، 1428هـ/ 2007م، ص199، ود. محمد بشير صفار: مسرح الطفل. دار الفنون العلمية، 1993م، ص63، ومحمد شاهين الجوهرى: الأطفال والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص100، ومسرح الطفل في الوطن العربى، ص25.

يضيف موقفًا آخر يظهر فيه رغبة علاء الدين مرة أخرى فى أن يظهر له الساحر ليحقق له أحلامه، ولا شك أن هذا الموقف لا حاجة بالمسرحية إليه.

جاء فى المسرحية أن علاء الدين بعد أن أفاق من حلمه الذى تحول إلى كابوس، فقد كاد أن يشنق فيه – أن قال لأمه:

"**عـــــــلاء:** آه لو حكيت لك ما حدث لن تصدقينى .. ولكن لن أجادلك .. كل ما أرجوه .. أن تجمعى أدواتى .. فسأخرج مع الصباح إلى العمل ..

الأم: (تزغرد) افرحى يا أم علاء .. والمصباح؟

عـــــــلاء: أى مصباح؟

الأم: المصباح السحرى ..

الصـــــعلوك: يا سلاااااام ...

عـــــــلاء: يداى هما مصباحى يا أم علاء ..

أنا الذى علم الجن النجارة .. تعلمت درسًا لن أنساه ..

علمته أسرار فنى فصنع لى مشنقة ..

الأم: أى مشنقة وأى جنى ..

هل ستعود لحديث الجن والمصابيح والسحرة ..

عـــــــــلاء: لا .. لن أعود أبدًا .." [1].

ولو انتهت المسرحية عند هذا الموقف لكانت نهاية جيدة موفقة، فقد قيلت حكمة المسرحية، وحلت خيوطها، ولكننا نجد بعد هذا الحوار السابق مباشرة بين علاء الدين وأمه والصعلوك – امرأة عجوزًا تدخل عليهم، ويحدث بينهم هذا الموقف الذى يعد – فى رأيى – دخيلاً على خاتمة المسرحية.

"(دق على الباب ..)

الأم: من؟ .. ترى أيكون الساحر؟

عـــــــــلاء: تانى ..؟

الصـــــعلوك: ها تشوم

(دقات أخرى)

عـــــــــلاء: لا بد أنه الساحر .. قد جاء هذه المرة بطريقة صحيحة ..

---

(1) دفاتر ابن عبد الباقى: مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. مسرحية حلم علاء الدين، ص288– 289.

الأم: أى ساحر؟..

عـــــــلاء: ساحر المصباح.

الصـــــعلوك: أى مصباح؟

عـــــــلاء: المصباح السحرى.

الصـــــعلوك: تقصد المحبرة؟ .. ألن تتعلم؟

الأم: فلننسَ ما جرى .. خذ يا ولدى (تناوله أدوات العمل) .. يداك هما الساحر والساحرة ..

(تذهب لتفتح الباب .. تدخل امرأة عجوز ..)

الصـــــعلوك: لا ساحر هناك ..

وإنما جاءت ساحرة ..

العجـــــــوز: بماذا تهرف يا صعلوك .. ألم يؤدبك أبوك .. خذ يا علاء هذه فؤوس أولادى .. أصلحها بسرعة .. أصلحك الله وأصلح حالك .. عليهم أن يخرجوا الآن إلى العمل"[1].

---

(1) المصدر السابق، ص289.

ولا يعنى حكمنا على نهاية هذه المسرحية بالضعف أنها كلها ضعيفة، بل هى – فى رأيى – من أفضل مسرحيات سمير عبد الباقى للأطفال لتوافر كثير من العناصر الفنية الجيدة بها كالحوار الرشيق بها[1]، وتسلسل الحوادث، وتصاعدها، والشخصيات المبهرة بها، واشتمالها على عنصر المفارقة الذى يكون فى العنوان والأحداث والشخصيات وحكمة المسرحية؛ مما يدل على وجود وحدة عضوية تشملها، باستثناء هذه الخاتمة الدخيلة التى أشرنا إليها منذ قليل بها.

وأيضًا تعد مسرحية "رحمة وأمير الغابة المسحورة" لألفريد فرج من المسرحيات الجيدة التى كتبت للطفل لاشتمالها على كثير من العناصر الفنية الجيدة بها فى الأحداث والشخصيات والحوار، ولكن يعاب عليها خاتمتها التى جاءت ضعيفة بسبب الحكم الكثيرة والتى بها قدر من الغموض، وهى ترد على لسان الساحر الحكيم فى نهايتها، ولا شك أن هذا يضعف من تفاعل الطفل مع المسرحية خاصة مع نهايتها، ويجعله يشعر بقدر من الملل، ربما لعدم الفهم لما فى بعض هذه الحكم من غموض.

---

(1) وإن كان بها بعض الكلمات الغريبة على قاموس الأطفال مثل كلمة "يهرف" التى وردت في الحوار السابق.

جاء فى المسرحية بعد أن تحققت الرحمات الخمس التى قال الساحر الحكيم إن حدوثها يعنى عودة المدينة وأهلها إلى حالهم الأول وكان الساحر الحكيم قد حوّلهم إلى وحوش ضارية ليتفادوا الأعداء الطامعين فى خيرات بلدهم.

"**الأميـــــــر**: (مأخوذًا) أهذه هى العلامة رحمة خامسة؟

(يصيح) أيها الساحر الحكيم

(أصوات مختلطة. يهتز الشجر ويهبط النسر فينزع قناعه وأجنحته فإذا هو الساحر)

أهذه هى العلامة؟

الســـــــاحر: لا .. العلامة هى أنك أشعلت حربك ضد الأشرار .. النضال تربية للقلوب. النضال يصنع لكل قلب عينيه، ويمنحه القدرة. هكذا تهيأ قلبك لاستحقاق الرحمة بالقدرة على حمايتها فى عالم شرير. فتهيأ قلب الراعى الذى يحبها، وزوجته التى لا تحبها، وابنتهما التى تغار منها .. لإنقاذ بعضهم البعض .. هذا يوم من أيام التاريخ .. يوم استحقاق الرحمة!

الأميـــــــــر: أمضت إذن تلك الأيام السدامية[1]؟

الســـــــاحر: لا .. فالأشرار يتربصون[2] .. إلا أننا صرنا أفضل. وهذا هو الدرس الكبير؟!

الأميـــــــــر: بأى ثمن كبير قد تعلمنا الدرس الكبير؟

الســـــــاحر: كل درس يساوى ثمنه.

الأميـــــــــر: انقش الآن على الجدران والأشجار، واحفر على الصخور والأحجار، واكتب على الأسفار[3] .. أعلن درسك.

الســـــــاحر: كنا نحيا حياة ضعيفة بلا قوة. كنا نحيا حياة عاجزة عن الرحمة .. الآن عرفنا القوة وعرفنا الرحمة يقول العمران .. بالطين والماء فى الغصن الأخضر الواحد، بالقوة والرحمة فى القلب الواحد، الحر.

---

(1) بالطبع هذه الكلمة غريبة على قاموس الطفل، ولكنها تأتى في سياق الحكم العميقة التى يفهمها الكبار، ولكن تستغلق بمفرداتها كهذه الكلمة على الصغار.

(2) كلمة غريبة على قاموس الطفل.

(3) كلمة غريبة على قاموس الطفل.

الأميـــــــــر: سطروا الدرس رسائل يحملها البريد والحمام والبرق إلى جهات الأرض الأربع. والآن يا رحمة (يتجه إليها) وعلى يديك تتم المعجزة وينحل السحر .. نطلب إليك بكل استحقاق أن تكونى لمدينتنا مواطنة وأميرة.

رحمـــــــــة: ولكن أين هى المدينة؟

الســـــــاحر: (يدير عصاه فى كل اتجاه) ها هى ذى المدينة. فافرحوا بلقاء الحياة البشرية.

(أصوات هرج تتحول الغابة إلى مدينة، والشجر إلى بشر فى استعراض غنائى راقص ليعود قصر الأمير كما كان فى الفصل الأول بكامله)"[1].

وإلى جانب ما فى هذه النهاية من إطالة فى الحوار، وغموض فيه أيضًا على لسان الساحر الحكيم – فإن فيها كذلك عدم منطقية، ولا شك أن الأطفال سيلاحظون ذلك عند عرض المسرحية. فأهل المدينة الذين كانوا يشكون من الأعداء الذين يطمعون فيهم – ليس بالطبع بعد أن سحرهم الساحر لوحوش ثم عادوا إلى بشر أن يكونوا أقوياء كالوحوش التى كانوا عليها حين

---

(1) مؤلفات ألفريد فرج. مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة، 3/159– 160.

سحرهم، ومن هنا فلم يكن الحل السحرى الذى قام به الساحر فى تحويل أهل المدينة لوحوش وأشجار وحشية والمدينة إلى غابة – حلاً مقنعًا وصحيحًا، ويضمن لهم بعد عودتهم لبشريتهم مرة أخرى – بعد تحقيق الرحمات الخمس على يد رحمة وأسرتها بالتبنى – وجود القوة مع الرحمة لمواجهة أى أعداء يعتدون عليهم، وهذا على خلاف ما جاء على لسان الساحر الحكيم فى نهاية المسرحية.

الشخصيـــــات

أهمية الشخصية فى المسرحية

إن "الشخصية هى الأساس فى قيام نص مسرحى ناجح"[1]؛ لأن الشخصية "هى صانعة الحدث وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئًا واحدًا"[2]، و"الشخصيات هى وسيلة المؤلف المسرحى الأولى لترجمة القصة إلى حركة. فهذه الشخصيات: بما تقول، وما تفعل، بما تظهر، وبما تخفى، بما تلبس وبما تستخدم من أشياء، بما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام، بما تشترك فيه من صراع وما تخلقه من مشاكل – تقدم لنا المادة الحيوية التى تقوم عليها المسرحية"[3].

ولهذا يعد "رسم الشخصيات بدقة ميزة من مميزات الكاتب المسرحى الموهوب[4]، وعمالقة الأدب وحدهم أمثال شكسبير وموليير هم الذين استطاعوا خلق الشخصيات الحية الخالدة التى

---

(1) صالح لمباركية: بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج. الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب الثقافة الجديدة، العدد 52، 1997م، ص5، وانظر أيضًا: قصص الأطفال ومسرحهم، ص87.

(2) دراسات في الأدب المسرحى، ص24.

(3) د. على الراعى: فن المسرحية، ص57.

(4) الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال، ص125.

جنحت إلى الإيهام بأنها شخصيات حقيقية، واكتسبت وجودًا ذاتيًّا فى عقول البشر، كنماذج بشرية حية عاشت على مر العصور وتعاقب الأجيال، أمثال هملت ولير وشيلوك وعطيل[1].

كذلك فإن "المسرحيات التى ظفرت بالشهرة الحقيقية فى جميع العصور تمتاز عادة بميزة خلق شخصياتها. وسواء نظرنا إلى أوديب أو تأملنا فى هاملت، أو أنعمنا النظر فى هدا جابلر، وأنا كريستى، أو ويلى لومان، فإنا نجد أن حيوية عملية الخلق هى السر فى خلود أمثال تلك المسرحيات. ورسم الشخصيات هو حياة الملاهى والمآسى والمسرحيات الجدية، لأن الشخصيات، وليست الأفكار هى التى تعطى تلك المسرحيات قوتها وعنفوانها. ولعل هذا يفسّر لنا السبب فى أن المهازل والميلودرامات .. تلك التمثيليات التى تهتم بالأحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات، قلما تعيش بعد العهد الذى كتبت فيه"[2].

وغالبًا ما يستمد الكاتب الشخصيات التى يرسمها فى مسرحه من الحياة، ولكنه مع ذلك يدرك أن الشخصية فى المسرح تختلف عن الشخصية فى الحياة؛ فالحياة تفرض علينا وجودًا مستمرًّا، بينما الشخصية فى المسرحية لا تظهر إلا فى الأوقات التى ينتظر منها

---

(1) فن الكتابة للأطفال، ص75.

(2) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص164-165.

أن تقوم فيها بعمل ما[1]؛ ولهذا تمتاز الشخصية الفنية عن الشخصية الحقيقية بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفنى فى التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل، وتمتاز كذلك بالبناء والتركيب فى الأبعاد النفسية والبيولوجية والاجتماعية[2].

وعلى الرغم من أن الشخصية فى المسرح – والدراما بشكل عام – تختلف عن الشخصية فى الحياة بأنها أكثر تركيزًا وحيوية، فيجب على الكاتب المسرحى أن يشعر جمهوره بأن الأعمال التى تصدر عن شخصياته تنسجم ومزاج هذه الشخصيات وتطابق طبيعتها، فينبغى أن نجعل جمهورنا يشعر أن الأعمال التى تصدر عن شخصياتنا إنما تصدر منطقيًّا وبطريقة طبيعية بناء على أفعال سابقة وبناء أيضًا على جبلات الشخصيات الأخرى وأفعالها المعروفة التى لمسناها فى المسرحية[3].

وما يحدث للشخصيات فى المسرحية سواء أكانت شخصيات حقيقية أم خيالية يجب أن يكون ممكنًا ومحتملاً فى حدود الموقف الذى وضعتهم فيه المسرحية[4]، وقد تكون الشخصية فى المسرحية

---

(1) د. محمد يوسف نجم: فن القصة، ص93.

(2) بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، ص53.

(3) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص205، وانظر أيضًا: فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، ص64.

(4) الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال، ص126.

إنسانًا من الماضى السحيق، أو شخصًا من بلد ناءٍ بعيد، أو رجلاً يمكن التعرف عليه فى المجتمع الذى نعيش فيه، أو تكون عفريتًا من الجن، أو غير هذا وذلك، ولكن المهم أن تكون واقعية مع حقيقتها، ومعقولة ومنطقية مع ما تقوم به بحيث تجعل القارئ أو السامع يريد أن يحيا ويعيش معها[1].

ولا بد أن يكون تطور الشخصية ونموها تدريجيًّا ومقنعًا حتى يتفق مع الطبيعة فى واقع الحياة[2]؛ وهذا بالطبع يستلزم من الكاتب أن يلم بشخصياته إلمامًا كاملاً، وأن يحيط بهم إحاطة واسعة، ولا يجب أن تقتصر معرفته لهم على ما هم عليه اليوم، بل لا بد من معرفة ما سوف يكونون عليه غدًا، بل بعد سنوات منذ اليوم[3]، ولا يجب أن تحتل شخصية فى نهاية المسرحية نفس المكانة التى كانت عليها فى أولها، وإلا كانت المسرحية ضعيفة[4].

هذا عن أمر الشخصية فى المسرح بصفة عامة، ولكن فى مسرح الطفل يضاف لما سبق أن الشخصية يجب أن تتوافر لها

---

(1) المرجع السابق، ص126.

(2) المرجع السابق، ص127.

(3) لاجوس اجرى: فن كتابة المسرحية، ص142.

(4) المرجع السابق، ص143.

عوامل الوضوح والتميز والتشويق[1]، فيجب أن تتميز كل شخصية فى المسرحية عن غيرها من الشخصيات، بحيث "لا يخلط الأطفال المشاهدون بينها، وأن تكون خصائصها من الوضوح بحيث يسهل على الأطفال إدراك حقيقتها"[2].

أما عن الشخصيات التى تستهوى الأطفال حين ظهورها فى المسرح، فالشخصيات "الهزلية تستهوى الأطفال فى الطفولة المبكرة، وكذلك شخصيات الحيوانات والأشجار التى تتكلم وتتقمص سلوك البشر، كما تستهويهم أيضًا شخصيات الأم الحانية، أما شخصيات الأبطال البواسل الخارقة للعادة فى أعمالها فتستميل الطفل فى سنوات الطفولة المتأخرة، حتى يكون على أبواب المراهقة، وفى الطفولة الوسطى تستهوى الطفل شخصيات الملائكة والجن وغيرهما من الشخصيات الغريبة والجديدة على عالم البيئة مثل الأقزام والعمالقة وما إلى ذلك"[3].

---

(1) أدب الأطفال علم وفن، ص91، ويعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، 17- 20 ديسمبر 1977م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص139.

(2) مسرح الأطفال في مصر، ص14.

(3) الطفل وأدب الأطفال، ص231.

أنواع الشخصيــة

تنقسم الشخصية من حيث بناؤها إلى شخصية كروية وشخصية مسطحة. والشخصية الكروية "شخصية متعدّدة المظاهر وترى كما لو أنها كرة لا تمسك العين إلا بوجه واحد منها، وفى تلك الحالة يكون سلوكها غير متوقع"[1]؛ ومثل هذه الشخصية الكروية هى شخصية نامية تتأثر بالحوادث التى تجرى فى المسرحية، وتتطور مع تطورها، أو هى على حد قول الدكتور على الراعى: الشخصية المتكاملة التى تقدّم "لنا إنساناً متعدّد الأبعاد، له حياته الخارجية الظاهرة التى نراها تضطرب أمامنا على المسرح، وله كذلك حياته الباطنة، التى نرى انعكاسها على عالم الواقع، فيما تقوله الشخصية أو ما تفعله أو ما تلبسه، أو ما تهمله فلا تتناوله بالعمل أو الحديث.

وينبغى على هذه الشخصية المتكاملة أن تساهم مساهمة فعالة فيما يدور حولها من أحداث .. ينبغى أن تشارك مشاركة إيجابية فى الصراع الدائر خارجها، بينها وبين غيرها من الشخصيات، وبين الشخصيات جميعًا وبين المجتمع أو العالم الخارجى .. فعلى قدر هذه المساهمة فى ذلك الصراع تتوقف حيوية الشخصية، وتكمن قدرتها على التطور، وهذا العنصر الأخير

---

(1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص155.

– أى التطور – هو إكسير الحياة بالنسبة للشخصية المسرحية الناجحة"[1].

وهذه الشخصية الكروية النامية المتطورة تكون لها أبعاد ثلاثة يمكن لنا أن نتعرف على جوانبها فى المسرحية حين نقوم بتحليلها، وهذه الأبعاد هى البعد المادى الذى هو كل ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهرى أقصير هو أم طويل، بدين أم نحيف، قوى البنية أم ضعيفها، سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات، وهلمّ جرًّا؛ لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها فى الشخصية[2]، و"البعد الاجتماعى هو ما يتعلق بالمحيط الذى نشأ الشخص فيه، والطبقة التى ينتمى إليها والعمل الذى يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذى يعتنقه والرحلات التى قام بها والهوايات التى يمارسها فإن لكل ذلك أثرًا فى تكوينه"[3]. أما البعد الثالث وهو البعد النفسى "فهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التى تبلورت على مر الأيام فحدَّدت طباعه ميوله ومميزاته النفسية والخلقية"[4].

---

(1) د. على الراعى: فن المسرحية، ص57.

(2) فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، ص64، ولاجوس اجرى: فن كتابة المسرحية، ص102.

(3) فن كتابة المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، ص64، ولاجوس اجرى: فن كتابة المسرحية، ص102.

(4) فن كتابة المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، ص64، ولاجوس اجرى: فن كتابة المسرحية، ص103.

وبالطبع لا يتعمَّد الكاتب المسرحى ذكر هذه الجوانب صراحة فى شخصياته، ولكننا نستشفها – أو نستشف بعضها – حين دراستها خاصة الشخصيات الرئيسة والمحورية فى المسرحية.

وعلى خلاف الشخصية النامية المتطورة فإن الشخصية المسطحة هى شخصية لا يبرز منها إلا جانب واحد فى المسرحية من أولها لآخرها[1]، ولا تتبدل أو تتغير مع تطور المسرحية[2]، ولا تؤثر فيها الأحداث ولا تأخذ منها، "كشخصية الحلاق الثرثار، أو الفتاة الساذجة، وسلوك مثل هذه الشخصية يمكن التنبؤ به إلى حد بعيد"[3].

وغالبًا ما نجد الشخصيات فى مسرح الطفل من النوع الثانى – أى الشخصيات الثابتة المسطحة – وربما قصد مؤلفو مسرحيات الطفل أن يجعلوا شخصياتهم مثبتة ومسطحة حتى تكون واضحة

---

(1) انظر في هذا: د. محمد يوسف نجم: فن القصة، ص103، ود. فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1999م، ص68، وألاردیس نیکول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د. ت، ص294.

(2) انظر في هذا: د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، 1429هـ/ 1998م، ص101.

(3) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص155.

للأطفال، فالشخصية الخيرة خيرة جدًّا من بداية المسرحية لنهايتها، والشخصية الشريرة شريرة جدًّا أيضًا من بداية المسرحية لنهايتها، فى حين أن الشخصية النامية المتطورة قد يصعب على الأطفال المشاهدين تتبعها وتفسير أسباب التطور الذى حدث لها.

وربما تكون هذه حجة مقبولة خاصة فى المسرحيات التى تقدم للأطفال فى مرحلة الطفولة المبكرة، ولكنها لا تكون مقبولة فى المسرحيات التى توجه لمرحلتى الطفولة المتوسطة والمتأخرة؛ لأن هؤلاء الأطفال يدركون أن العالم ليس هكذا .. فليس هناك إنسان عنده خير مطلق، وليس هناك إنسان لديه شر تام.

ومع هذا فالمسرحيات التى تقدم شخصيات نمطية ثابتة أحيانًا تجذب شخصياتها أو بعضها الأطفال خاصة إذا كانت مستقاة من قصص شعبية مشهورة "فالسندباد، والشاطر حسن، وعلاء الدين، وجحا، لا يتغيرون ولا يتطورون فى قصصهم، ومع ذلك تظل شخصياتهم حقيقية لطباعهم فى كل مغامراتهم، وما أعظمهم من شخصيات"[1].

كذلك يمكن أن نقسم الشخصية إلى شخصية محورية وشخصية ثانوية. والشخصية المحورية هى الشخصية الرئيسة فى المسرحية، و"بدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية؛

---

(1) الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال، ص128.

لأن الشخصية المحورية هى الإنسان الذى يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام، والشخصية المحورية تعرف ماذا تريد. وإذا لم توجد هذه الشخصية فإنك تتسكَّع فى القصة وتشطح ..وإذا أردت الحقيقة إنك لا تجد قصة إن لم تجد تلك الشخصية"[1].

وهذه الشخصية المحورية تضطلع بدور البطولة فى المسرحية، وأحياناً تكون شخصية واحدة فيها أو أكثر من ذلك، ولكن يفضل ألا تزيد الشخصية المحورية فى المسرحية المقدمة للطفل عن اثنتين حتى لا يتشتت تركيز الطفل فى شخصيات المسرحية الرئيسة، ولكى يحسن متابعتها.

ويفضل أن تكون هذه الشخصية المحورية فى مسرح الطفل شخصية نامية، لها أبعاد مختلفة، تنمو وتتطور مع المسرحية، لا أن تكون شخصية مثبتة من بداية المسرحية لنهايتها، ولا يظهر منها إلا جانب واحد.

أما الشخصيات الثانوية فأدوارها مكملة لأدوار الشخصيات الرئيسة المحورية فى المسرحية، وغالبًا ما تكون هذه الشخصيات مسطحة، لا يظهر منا إلا جانب واحد فقط ولا تتطور ولا تتغير مع تصاعد أحداث المسرحية، "وهذه الشخصيات تظهر وتختفى دون

---

(1) لاجوس اجرى: فن كتابة المسرحية، ص212.

أن يكون لها [فى الغالب] ارتباط ملحوظ بسير الأحداث، ويجب أن تكون قليلة فى مسرح الطفل"[1].

وبشكل عام فإنه يفضل فى مسرح الطفل أن تقل الشخصيات سواء أكانت رئيسة أم ثانوية، حتى يستطيع الطفل متابعتها باهتمام على خشبة المسرح، ولا يشتت ذهنه بينها فى حالة كثرتها على خشبة المسرح[2].

وفى مسرحية "سندس" للسيد حافظ نجد شخصية محورية واحدة هى شخصية سندس، تدور حولها الأحداث، فى حين نجد عددًا آخر من الشخصيات الثانوية ما بين فريق الخير المتعاطف مع سندس من أهل منطقتها، وفريق الشر كالأغراب الذين احتلوا بيتها، ويرغبون فى إخراجها منه.

---

(1) الطفل وأدب الأطفال، ص230.

(2) انظر في هذا: أحمد نجيب: أضواء على المضمون في مسرحيات الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17- 20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص99، وبنفس الكتاب بحث منشور ليعقوب الشارونى بعنوان: فن الكتابة لمسرح الأطفال، ص139، وانظر أيضًا: د. محمد بشير صفار: مسرح الطفل، ص62، والنص الأدبى للأطفال أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية، ص130، وللمؤلف نفسه: اتجاهات حديثة في أدب الأطفال، ص199.

وفى هذه المسرحية نرى أن الشخصيات، تنقسم إلى فريقين فريق أخيار، وفريق آخر أشرار، والشخصيات فى المسرحية نمطية، ومع ذلك تشد انتباه الطفل المشاهد لها بسبب حيوية أحداث المسرحية، ولكونها تعكس فى خلفيتها أحداث الصراع العربى الإسرائيلى.

وتبدأ المسرحية بقدوم سارة وأمها إلى بيت سندس بادعاء أنهما فقيرتان تحتاجان للمبيت فى بيتها هذه الليلة فقط، ولكننا نستشف مع ذلك أنهما تخططان لمؤامرة دنيئة:

"**سنـــدس:** أنتما كلامكما جميل.

أم سارة: لكن حظنا عاثر.

سنـــدس: يبدو أنكما فقيرتان.

أم سارة: بلا بيت.

ســـــارة: بلا أصحاب.

ســـندس: أليس لكما هنا أهل؟

أم سارة: يا ليت لنا أهل.

ســـندس: أقرباء.

ســـــارة: يا ليت.

ســـــندس: عينى عليكما.

أم ســـــارة يا عينى علينا.

وسارة معًا:

ســـــندس: ادخلا.

(تجريان حتى تصطدما بالباب الخارجى)

أم سارة: شكرًا لك.

ســـــارة: شكرًا.

ســـــندس: مساكين.

(تدخلان المنزل)"[1].

وبمجرد أن تدخل سارة وأمها بيت سندس، تتمسكان بالبقاء فيه بكل وسيلة، وتستعينان بالجاويش – الغريب عن المدينة والمتحالف معهما – فى تنفيذ المؤامرة بتمكين سارة وأمها من بيت سندس، وطرد سندس منه.

"**ســـــارة:** يا جاويش .. هذا الحلم حلمنا منذ زمان ولكننا كنا خائفين.

الجاويش: ألم يعجبكما البيت؟

---

(1) السيد حافظ: مسرحية سندس. منشورة في كتب الهلال للأولاد والبنات، العدد 249، 10 فبراير 2004م، ص60- 61.

أم سارة: إنه يعجبنا.

الجاويش: إذن فاسكنا فيه.

أم سارة: والسلطان هل سيسكت؟

الجاويش: لا تخافا من السلطان .. اتركاه لى.

ســـــارة: ماذا ستفعل يا جاويش؟

الجاويش: سوف أقوم بعمل حيلة .. سأجعل واحدًا من أتباعى يعطى بنت السلطان (عين الحياة) دواء لتنام كثيرًا .. الطبيب سوف يكون واحدًا منا (ابن عمنا) .. سيقول للسلطان إنها مريضة جدًّا .. سينشغل السلطان والأعوان بهذه الحكاية التى لم تكن على البال ولا على الخاطر .. حكاية بنت السلطان المريضة.

ســـــارة: وينشغل السلطان عنا فى مرض ابنته؟

أم سارة: وينسى سندس وبيت سندس.

الجاويش: والســـلطان رجـــل مـــريض، يصـــدق الأمـــراض (يضحكون)"[1].

---

(1) المصدر السابق، ص66- 67.

وبعد أن كثر الغرباء فى بيت سندس، وقويت شوكتهم بمعاونة الجاويش لهم بنفوذه ومكائده، تتجرأ سارة وأمها على سندس فيعلنان لها أن هذا البيت هو بيتهما، وأن سندس لا حق لها فيه.

"**ســـــندس:** (تقف على الباب .. تجد لافتة مكتوب عليها أم سارة وسارة) ماذا بيت أم سارة وسارة!

(تدق الباب بسرعة .. يفتح رجل غريب)

الرجـــل الأول: من أنت؟

ســـــندس: أنا صاحبة هذا البيت .. من أنت؟

الرجل الأول: أنا .. من! (ينفجر ضاحكًا) يا أم سارة .. يا أم سارة .. تعالى انظرى من هذه البنت التى تدّعى أنها صاحبة البيت.

أم ســـــارة: (تظهر) من أنت يا بنية؟ آه سندس .. ألم أقل لك من قبل لا تقتربى من هنا؟ هذا بيتى أنا .. بيتى أنا وابنتى وأقربائى .. لا أريد أن أسمعك تقولين إنه بيتك.

ســـــــندس: هذا البيت بيتى أنا..وأنتم ضيوف .. جئتم ضيوفًا على"[1].

وتحاول سندس بكل الوسائل إثبات أحقيتها لبيتها الذى اغتصبه الغرباء منها، ولكن لا أحد يقف معها ويساندها، بل الجميع يتخاذل عنها، السلطان ينشغل عنها بمرض ابنته، وبإحساسه أنه مريض لا يقدر على مواجهة الجاويش، وأهل حيها ينصرفون عنها، إمَّا خوفًا من الجاويش حتى لا يقعوا أيضًا تحت طائلة عقابه، وإما لانشغالهم بأعمالهم الخاصة.

وعند ذلك كان لا بد أن يضيع بيت سندس، وأن تصرخ فى أهلها وفينا عسانا أن ننقذها.

"**ســـــــندس:** كفى .. كفى .. ضاع العدل وسط الكلام.

أخذوا بيتى وأرضى .. والجاويش ضيع البيت فى الكلام .. تشاجروا على الأرض والمياه والقمح والأسعار وتركنا كل شيء للأعداء.

كنت أحلم لو اتحدنا .. لو اجتمعنا .. لو وضعنا أيدينا فى أيدى بعض .. كنا فعلنا الكثير .. كنا حررنا البيت والأرض لكن نحن للأسف لم نضع

---

(1) المصدر السابق، ص80- 81.

أيدينا فى أيدى بعض (إلى الجمهور).

لكن أنتم..امسكوا أياديكم وضعوها فى أيادى بعضكم .. ضعوا الأيادى فى الأيادى وتماسكوا وترابطوا أنت يا إسماعيل وأنت يا إبراهيم وأنت يا أحمد..

ستـــــار"[1].

وبالرغم من أن المسرحية رمزية تعكس ما حدث فى أرض فلسطين باحتلال الصهاينة الغرباء لها، وطرد أهلها – أو كثير منهم – منها، فإن نهايتها جاءت خطابية فيها مباشرة واضحة لعل هذا يستفز المشاهد؛ فيشعر بالكارثة التى حدثت لسندس وأهل فلسطين الذين ترمز سندس لهم.

ولا شك أن قصة المسرحية مثيرة، ولكن المشاهد الصغير لن يقتنع بأن السلطان الحاكم بعساكره لا يستطيع مواجهة جاويش معه بعض الغرباء، وكذلك لن يصدق أن جيران سندس الكثيرين – يتخاذلون عنها من أجل خوفهم من هؤلاء الغرباء الذين سكنوا بيتها؛ لأن البيت مهما يكن واسعًا لن يتسع إلا لعدد محدود من هؤلاء الغرباء؛ ولذا أقول إن هناك فجوة بين قصة المسرحية وما ترمز إليه، فإن القصة تبدو غير مقنعة فى بعض – أو كثير من – أحداثها، مما يجعل تطابقها مع ما ترمز إليه فيه خلل كبير.

---

(1) المصدر السابق، ص90.

ونعرض مسرحية أخرى للسيد حافظ، هى مسرحية "الأميرة حب الرمان وخيزران"، وفى هذه المسرحية نجد بطلتين تشاركان فى بطولتها –ولذلك ورد اسماهما فى عنوان المسرحية– إحداهما طيبة طيبة مطلقة هى الأميرة حب الرمان، والأخرى شريرة ساحرة هى خيزران وصيفة الأميرة حب الرمان.

والأميرة حب الرمان من بداية المسرحية لنهايتها مثال للطيبة والنبل وحسن الخلق، مع قدر من السذاجة، وإلا لماذا أصرت على اصطحاب خيزران لها فى رحلتها لخطيبها، وزوجها المنتظر الأمير "عمران" مع علمها وعلم الجميع أن خيزران ساحرة شريرة[1].

"**الأميـــــر**: يا زعفران .. الأميرة حب الرمان أجمل بنات هذا الزمان.

الـــــوزير: سمعنا عنها كلام كتير .. أجمل البنات وأحسن البنات .. حافظة الأشعار .. وتقرأ كل يوم كتاب عن حكايات الزمان.

الأميـــــر: أميرة تقرأ . وتفهم وتناقش.

---

(1) السيد حافظ: مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران. القاهرة، العربى للنشر والتوزيع، ط1، 1996م، ص9– 10.

الـــــوزير: ومهذبة اللسان.

الأميـــــــر: ياه .. أنا فرحان"[1].

فى حين أن خيزران من بداية المسرحية لنهايتها مثال للشر المتجسد فى إنسان .. فهى حاقدة ساحرة، لا تتورع عن القتل لأى شخص يعترض مسلكها الشرير.

"**خيـــــزران:** (ضوء عليها) الدواء فيه سم تأخذه الأميرة تموت وياخده مهران يموت فى الحال .. وابقى أنا الأميرة واروح أقابل الأميرة عمران واتجوزه وابقى أميرة .. تاكل الأميرة منه تلت لقمات تموت فى الحال .. تلت لقمات تموت فى الحال"[2].

وعن طريق السحر والكذب والخداع تنجح خيزران فى أن تحل محل الأميرة حب الرمان، وتوهم الأمير عمران بأنها الأميرة حب الرمان، ولكن ينكشف أمرها فى نهاية المسرحية وتعاقب على شرورها[3].

---

(1) المصدر السابق، ص15.

(2) المصدر السابق، ص25.

(3) المصدر السابق، ص76.

وفى مسرحيات الطفل أحياناً ما تسمّى المسرحية باسم البطل، أو الأبطال فيها، كالمسرحية السابقة، ونعطى مثالاً آخر لهذا بمسرحية "الشاطر حسن" لصلاح جاهين، فالبطل فيها هو "الشاطر حسن"، وعنوان المسرحية مأخوذ من اسمه.

وفى هذه المسرحية نرى الشاطر حسن، ولكنه ليس بطل الحواديت القديمة، بل هو فى هذه المسرحية بطل حكاية جديدة تناسب القرن العشرين – وقد كتبت المسرحية خلال النصف الثانى منه – إنه يستعين بالعلم والتكنولوجيا، لمواجهة قوى الشر والتخلف وينتصر عليها.

والمسرحية تحكى عن جنية ساحرة أرادت أن تسحر الشاطر حسن وتنزله تحت الماء وتتزوجه، ولكنه ينتصر عليها باستخدامه وسائل العلم.

"**الجنيـــــة:** (تشهق) هييه .. بطل مزيكة .. العريس هرب "المزيكة تتوقف فعلاً" يا ندامتى .. راح فين ده؟! زمانه شرق من الميه .. لازم أنا ماسحرتوش كويس .. راح فين ده؟

"الشاطر حسن يخرج من خلف القارب وهو يرتدى كمامة الغطاس".

الشاطر حسن: أنا أهه!

"الجنية تلتفت فتجده فتذعر من القناع الذى يلبسه"[1].

"**الجنيـــــة:** الشاطر حسن مين؟

الشاطر حسن: اللى خطفتيه من شويه .. اللى سحرتيه وقلتيله: بحق الرنجة وكل سفنجه والسمك المرعب أبو سنجه نام نام نام!

الجنيـــــة: آه صحيح .. وإيه اللى عامله فى نفسك ده؟ لابس كده ليه؟

الشاطر حسن: علشان ما اشرقش وافطس!

الجنيـــــة: هو فيه حاجة تخليك ماتشرقش وتفطس غير السحر؟

الشاطر حسن: آه فيه .. الكمامة اللى أنا لابسها دى .. أجدع من السحر!"[2].

وفى نهاية المسرحية نجد الشاطر حسن يلخص حكمتها من خلال حواره مع مكمكينو الإنسان الآلى الذى اخترعه.

"**الشاطر حسن:** يا سلام يا مكمكينو .. اسمع الكلام!! الحدوتة اللى إحنا بنمثلها دى معناها إن كل شىء تحت أمر

---

(1) صلاح جاهين: الأعمال الكاملة. مسرح العرائس. مسرحية الشاطر حسن، ص31.

(2) المصدر السابق، ص32.

الإنسان .. اللى هو أقوى من العفاريت والجن والغيلان.. وكل الخزعبلات دى.. وإن الإنسان اللى هو أنا.. مسيطر على الآلات اللى هى حضرتك"[1].
حضرتك"[1].

ومما يحسب لهذه المسرحية ولكاتبها صلاح جاهين أنه نوَّع فى الشخصيات بها ما بين البشر والجن والإنسان الآلى، وهذا بلا شك يثير الطفل ويبهره؛ لأنه يجعله يعيش مع الخيال الممزوج بالواقع.

كذلك يحسب لهذه المسرحية أنها قدمت حكمتها فى أهمية سلطان العلم فى هذا العصر، وظهر فيها قدر كبير من التجريب ككسر الحائط الرابع، واستخدام بعض عناصر الفرجة.

ونعرض مسرحية أخرى أخذت عنوانها من اسم بطل المسرحية، وهى مسرحية "بقبق الحمال" لسمير عبد الباقى. وفى هذه المسرحية نجد بقبق بطلاً منفردًا فيها، وباقى الشخصيات – كالأم والجن – شخصيات ثانوية، وعلى الرغم من تطور بقبق بميله للعمل بعد أن كان كسولاً .. فإن هذا التغير لم يأت من خلال مروره بتجارب أثرت عليه وجعلته يميل للعمل، بل من خلال كابوس رآه .. وجد فيه إبريقًا خرج منه له جنى.

---

(1) المصدر السابق، ص47.

"بقبـــــــق: ... (يدق على الإبريق) هه .. ها .. يا خبر .. دخان .. نار .. لا .. لا .. يا خبر .. ده حصل .. عفريته .. عفريت.

(يظهر عفريت أحدب محنى وله طريقة معينة فى الكلام).

العفريـــــت: لا يا اخويا .. إياك تفسّر فى وشّى .. إياك تفسّر. واوعى تانى .. فى الحاجات ديّه .. تهزر ..

بقبـــــــق: أنت مين؟ .. جنى أنت؟

العفريـــــت: هس .. بس .. ماتحاولش

مش ح اعترف لك .. أنا عمرى ما ح اعترف ..

بقبـــــــق: تعترف لى بإيه؟ .. أنا مش فاهم .. هو انت يا بنى مش عفريت صحيح؟

العفريـــــت: اسكت .. اسكت .. اصل أنا هربان من القمقم وجاى لك ..

بقبـــــــق: ليه أنا؟ واشمعنى أنا؟

العفريـــــت: أيوه أنت .. أصلك أنت شبهى خالص .. وكسولى .. واما يتلم التعيس على اللى خاب قصده ورجاه

تبقى خيبة كبيرة خالص .. ولاّ إيه رأيك.. يا بقبق..

بقبـــــــق: بقبق .. أنت اللى بقبق .. وانا فاكرك جاى تغير لى حياتى .. وتملى بيتى ياقوت ولولى"[1].

ويطلب الجنى الكسول من بقبق فى الحلم أن يطعمه وإلا أكله هو.. ويشعر بقبق بالخطر من هذا الجنى الذى بدأ يتربص به استعدادًا لالتهامه.

"**بقبـــــــق:** حوشوا عنى.. الحقونى..دى مصيبة.. الحقينى يا أمى

(يرقص ويصرخ كمن عليه كابوس .. بينما يختفى العفريت وكل ما يتصل به)

الحقينى بسرعة .. يا امه .. ايه؟ ايه جرى؟ .. يا خبر حتى لما الجن يطلع لى .. بدال ما يجيب لى حاجة .. عايز ياكلنى .. ياه كابوس .. يفضل المتعوس كده متعوس.. ولو شال الفانوس .. يا سلام .. لو كان حقيقى.. قصدى كان جن بحقيقى.. كانت أمى تعود تلاقى الحالة حالة .. وبدال ما اشوفها (يبكى) تبتسم .. حبة سعادة ..

---

(1) دفاتر ابن عبد الباقى. مسرحيات الأطفال والعرائس. مسرحية بقبق الحمال، ص30.

وهو أنا قلبى حجر .. هيه تطلع تشتغل وانا بحلم .. حلم كان ح يطيرلى رقبتى .. لا يا بقبق كنت ح تروح ببلاش لا يا بقبق مابدهاش.

حتى عفريتك كسول زيك .. جعان كسلان .. بجح .. يا تأكله يا يقتلك .. لا .. ده عيب فى حقك .. أمك المسكينة شقيانة .. وأنت شوال شوال حجر ..

لا يا بقبق عيب عليك الرجولة بتناديك .. أمك المسكينة تعبت خلى أمرك بين يديك

لا يا بقبق .. أنت زوق قوم على السوق واشتغل حتى لو تعمل حمار شيال .. بدال هذا الكسل"[1].

وعلى الرغم من أن شخصية الجنى الكسول فى هذه المسرحية هى شخصية ثانوية إلا أنها تثير اهتمام الأطفال، وتبهرهم، أولاً لكونها من الجن، ثانيًا لأنها جنى كسول، ثم لأنها شخصية ظريفة.

وقد وظف سمير عبد الباقى نموذج الجنى الظريف الفاقد نسبيًّا لقدراته، فى ثلاث مسرحيات، هى مسرحية "حلم علاء الدين" ومسرحية "فريك والعفريت" ومسرحية "بقبق الحمال". ولعله كرر

---

(1) المصدر السابق، ص305.

هذا النموذج فى هذه المسرحيات الثلاث؛ لما يثيره من فكاهة فى المفارقة من كونه جنيًّا ولكن بلا قدرات أو بقدرات محدودة للغاية، وبدلاً من أن يقدم ويعطى لمن أخرجه من المصباح أو القمقم ما يطلبه منه مخرجه، إذا بالجنى نفسه هو الذى يطلب ممن أخرجه أن يطعمه ويساعده فى حياته.

وكانت شخصية الجنى فى مسرحيتى "بقبق الحمال" و"فريك والعفريت" ثانوية جدًّا، ولكنها حظيت بدور يقترب من أن يكون رئيسًا فى مسرحية "حلم علاء الدين".

وملحوظة أخيرة نقولها حول مسرحية "بقبق الحمال" أن ممّا أضعفها أنها احتوت على حكايتين أو حدثين ينفصل أحدهما عن الآخر، والحدث الأول هو خروج الجنى لبقبق فى حلمه ثم يقظته منه، ورغبته فى العمل.

والحدث الثانى هو موقفه مع رجل بخيل حمل له – بقبق – بعض القوارير.

والحكايتان لهما أصل فى التراث الشعبى القصصى فى ألف ليله وليلة ونوادر جحا، ولكن الكاتب لم يجد الربط بينهما فى مسرحيته.

الحـــــــوار

تعريف الحوار وأهميته فى المسرحية

الحوار هو "الكلام الذى يتم بين شخصين أو أكثر. وبالتجوّز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد"[1].

والحوار "هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية أشد مما تميزها خصيصة أخرى، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائى إلا عن طريق الحوار وطريق منصة التمثيل التى هى تابع الحوار الأمين"[2]؛ ولذا يعد الحوار الوسيط الوحيد للتعبير فى المسرحية – أى المسرحية المقروءة – سواء جاء نثرًا أم شعرًا[3].

ولهذه الأهمية الكبيرة للحوار فى المسرحية فإن بعض الكتاب والنقاد اعتبروه موهبة خاصة، ويحتاج من المؤلف المسرحى لوجود استعداد طبيعى عنده لكتابته، يقول فى ذلك توفيق الحكيم: "الحوار فى أغلب ظنى كالشعر، ملكة تولد أكثر مما هو

---

(1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101، وانظر أيضًا: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص371.

(2) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص207.

(3) دراسات في أدب المسرح، ص23– 24، وفن الكتابة للأطفال، ص78.

شيء يكتسب، وإن كان طول الممارسة والمرانة، له بالطبع أثر كبير فى الوصول به إلى الجودة والإتقان"[1].

وظائف الحوار المسرحى

وللحوار وظائف عديدة فى المسرحية فهو:

"1- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامى، وتجليته، ومن ثم تنتفى وظيفته كعامل زخرفى خالص.

2- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية، والبيولوجة.

3- يولد فى المشاهد الإحساس بأنه مشابه الواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.

4- يوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين (أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل"[2].

---

(1) فن الأدب، ص148، وانظر أيضًا: فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص73.

(2) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101- 102، وانظر أيضًا: فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص219.

وأيضًا من وظائف الحوار "مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء إخراجها"[1].

خصائص الحوار المسرحى الجيد

إن "أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطًا وموحيًا فى الوقت ذاته، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التى تكشف عن الطبائع هى العناصر الأساسية للحوار الجيد"[2].

وفى مسرح الطفل يجب أن يكون الحوار مركزًا دون أن يؤدى ذلك التركيز إلى الغموض[3]، وأن يكون قصيرًا من خلال جمل قصيرة، وألفاظ سهلة واضحة تناسب قاموس الأطفال الموجه إليهم المسرحية[4]. ويفضل أن يكون به بعض التكرار إذا كان فى مسرحية مقدمة لأطفال الطفولة المبكرة[5]، وإذا ما كان فى الحوار

---

(1) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص230.

(2) دراسات في أدب المسرح، ص24، وانظر أيضًا: الطفل وأدب الأطفال، ص240.

(3) انظر في هذا: يعقوب الشارونى: فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور في الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17–20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م، ص145، ود.فوزى عيسى: مسرح الطفل، ص107، وفن الكتابة للأطفال، ص49.

(4) انظر في هذا: اتجاهات حديثة في أدب الأطفال، ص80، وقصص الأطفال ومسرحهم، ص122.

(5) الأطفال والمسرح، ص100.

بعض الصور الخيالية يجب ألا تكون مغرقة فى الخيال، وأن تكون قريبة من مستوى خلفية الأطفال الثقافية وتجاربهم اللغوية[1].

وعلى كاتب المسرح للأطفال ألا يسرف فى مواعظه وحكمه فى المسرحية، فيتحول الحوار الحامل لهذه الحكم والمواعظ إلى مناقشات باردة، تقتل الحركة فى المسرحية، وتدعو الأطفال للملل والانصراف عن متابعة المسرحية.

وأيضًا من أهم خصائص الحوار أن يكون معبرًا عن الشخصيات التى فى المسرحية بأبعادها المختلفة، ويعكس طبائعها واهتماماتها. فلا يجب أن تنطق الشخصية "إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها"[2].

ومن هنا فالحوار فى المسرحية على لسان الأشخاص بها يجب أن يعكس الواقع دون أن ينقله نقلاً حرفيًا. فيجب أن "يبدو الحوار قريبًا من الكلام العادى على ألا يصبح مطلقًا شديد الواقعية"[1]، و"الفرق بين "الواقعية" و"الواقع" هو أن الواقعية كما

---

(1) الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال، ص129.

(2) فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، ص75، وانظر أيضًا: فن الكتابة للأطفال، ص50.

(1) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص226– 247، وانظر أيضًا: د. رشاد رشدى: فن كتابة المسرحية. القاهرة، دار ألف للنشر، ص58– 59.

نعرفها فى الكتابة المسرحية هى الإيهام بالواقع. والحوار الجيد ليس هو الحوار الذى يمكن أن يجرى فى الحياة الواقعية، إنه يوهم فقط بأنه هو الحوار الذى يجرى فى تلك الحياة"[1].

وكنا قد ذكرنا من قبل أن حوارات الحكيم الساحر فى مسرحية "رحمة وأمير الغابة المسحورة" لألفريد فرج فى الفصلين الأول والرابع (وهو الأخير) – طويلة وبها حكم ونصائح كثيرة؛ وهذه الحوارات الطويلة بما فيها من نصائح وحكم كثيرة، لا تناسب تمامًا مسرح الطفل، وأيضًا لا يناسبه ما فى هذه النصائح والحكم من غموض، ولا حاجة بنا لكى نعيد ذكر هذه الحوارات على لسان الساحر الحكيم بالمسرحية[2].

ولكن هذه المسرحية التى بها حوارات طويلة مملة على لسان الساحر الحكيم بها أيضًا حوارات قصيرة سريعة؛ محملة بالتشويق والفكاهة وإثارة الخيال خاصة فى الفصل الثالث من المسرحية، ونحن ننقله هنا كله لقصره، ولتدفق الحيوية والفكاهة منه، والتى حملها الحوار به.

---

(1) فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص247.

(2) انظر: مؤلفات ألفريد فرج. مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة، 121/3، 122، 123، 124، 125، 159، 160.

"المنظر: مدخل الغابة .. يمين أسفل المسرح يقف "السهم" وهو ممثل ذراعه على هيئة علامة طريق مكتوب عليها "غابة المدينة المسحورة" ومرسوم تحتها سهم. وفى قاع المسرح عند مدخل الغابة تمامًا يقف "المنذر" وهو ممثل على هيئة لافتة مرسوم عليها جمجمة وعظمتان مكتوب عليها "لا تمر. خطر مميت"، بينما ذراعاه أحمران يحركهما دائمًا ليرسم علامة (×) تدخل رحمة وتلتفت حائرة".

رحمـــــة: أين أنا؟ أخشى أن أضل الطريق فلا أصل بلبن العنزة المسحورة قبل الصباح. لا بد من أن أسأل عن الطريق. الدنيا ظلام (تصطدم بالسهم فترتد) ما هذا؟

الســـــهم: (صوته معدنى حاد) احم. غبية

رحمـــــة: آه. أنت الذى تدل الناس على الطريق.

الســـــهم: نعم. (يحرك ذراعه ليلفت نظرها).

رحمـــــة: (تتعلق به) دعنى أقرأ.

الســـــهم: (يبعدها) لا تحركينى وإلا فقدت الاتجاه، وضللت الناس الطريق، اقرئى من عندك.

رحمـــــة: لا أرى المكتوب من عندى .. قل لـــى أنـــت .. مـــا المكتوب عليها؟

الســـــهم: كيف أعرف أنا؟ وهل أقرأ وأكتب أنا، أو ذهبت إلى المدرسة؟ أنا يكتبون على فقط، والمارة يقرأون.

رحمـــــة: دعنى أقترب لأقرأ. الدنيا ظلام.

الســـــهم: انتظرى للصباح.

رحمـــــة: لا وقت عندى. يجب أن أعود قبل الصباح.

الســـــهم: غبيّة.

رحمـــــة: (تتعلق بذراعه) لا تكن ثقيلاً وأرنى "غابة المدينة المسحورة" هى ما أريده. أين؟

الســـــهم: (يحرك ذراعه مشيرًا لها) ..

رحمـــــة: (تتردد) أنا وحيدة .. وخائفة وأخشى أن أضل الطريق، ولا وقت عندى هل تأتى معى؟

الســـــهم: غبية. كيف أستطيع؟ أنا فى الخدمة.

رحمـــــة: يجب أن أذهب وأعود فى غاية السرعة، قبل أن يأتى خطيب أختى فى الصباح ..

الســـــهم: تهرف .. أين تذهبين؟

رحمـــــة: للعنزة البيضاء النائمة التى كانت تعزف الموسيقى، تحت النخلة الطويلة، وسط الغابة المسحورة.

الســـــهم: لا تضحكينى.

رحمـــــة: لم تضحك؟

الســـــهم: ليس فى الغابة عنزة بيضاء تعزف الموسيقى، وإنما فيها أسد مرعب وضباع متوحشة ونمور ليس فى قلوبها رحمة.

رحمـــــة: لا تخفنى. لا بد أن أصل هناك. رحمة بأختى.

الســـــهم: اذهبى كما تشائين.

(تتقدم فتكاد تصطدم بالمنذر)

رحمـــــة: ما هذا؟

الســـــهم: (يحرك ذراعيه فوق وتحت ليرسم علامة (×) ويتقدم نحوها بخطى ثقيلة وهو يتكلم بصوت معدنى غليظ) خطر مميت. خطر مميت.

رحمـــــة: (تتراجع) اخل لى الطريق.

المنـــــذر: (ما زال يتقدم ببطء) خطر مميت!

رحمـــــة: يجب أن أمر حتى أصل إلى النخلة الطويلة وسط الغابة وأجد تحتها العنزة البيضاء النائمة والتى كانت تعزف الموسيقى، أحلب لبنها فى هذا الكوز لتغسل به أختى

وجهها، قبل أن يأتى خطيبها فى الصباح، لتبدو فى عينيه جميلة.

المنـــذر: (بغلظة) قلنا لك خطر مميت.

رحمـــة: (بتصميم) اخل لى الطريق.

المنـــذر: (متذرعًا بالصبر) يا بنت الناس. واجبى يمنعنى أن أترك خدمتى لأتكلم مع فتيات حمقاوات مثلك، ولكن من باب الشفقة أقول لك إن بالغابة أسدًا مرعبًا يأكل كل غريب يقتحم أرضه. هيا ابتعدى هيا ..

رحمـــة: يجب أن أصل لما أريد ..

المنـــذر: بلهاء.

رحمـــة: أنت الأبله ولا تفهم.

المنـــذر: (غاضبًا) أف. خطر مميت.

رحمـــة: (للسهم) لماذا أنت واقف هنا؟ لا نفع لك. تشير إلى الطريق وهذا يقطع الطريق. ما نفعك أنت؟ وإذا وجدوك بلا نفع سيفصلونك من الخدمة ويوفرون أجرك.

السهم: (مستفزًّا) دعها وشأنها. أفسح لها الطريق.

المنذر: (محركًا ذراعيه) خطر مميت.

السهم: لا شأن لك. تنح عن الطريق.

المنذر: (مصممًا) خطر مميت.

السهم: الولد يتلعثم. طيب. خذ!

(يدفعه بذراع السهم فيلتوى ذراعه)

السهم: آه. آه. التوى ذراعى. ذراعى الذى أشير به. لم أعد أصلح للخدمة. سيفصلوننى. قضى على.

المنذر: (فى غاية الانشراح) آه!

رحمة: لا تبك .. أرجوك .. (تشده من ذراعه فيعتدل) ..

السهم: شكرًا لك. كيف أستطيع أن أشكرك؟

رحمة: اجعله يفسح لى الطريق.

السهم: لا. هذا لا. مش كل مرة تسلم الجرة.

رحمة: (تبكى) ماذا أفعل؟ (تغترف بكوزها بعض الطين وترش المنذر فتختفى علامته وتطمسها) ..

المنـــذر: الله. ماذا تفعلين. آه محت اسمى ورسمى!

(يفقد الذاكرة ويقف حائرًا) ماذا حدث. ومن أنا لماذا أنا هنا؟ (رحمة تسللت خارجة).

المنـــذر: (يتجه للسهم) اسمع يا رجل هل تعلم من أنا؟

الســـهم: والله. أنا لا أقرأ ولا ذهبت للمدرسة.

المنـــذر: ألم ترنى قبل اليوم؟

الســـهم: بلى رأيتك، ولكنى لا أعرف اسمك.

المنـــذر: (يكاد يبكى) من يدلنى على اسمى. آه. ها هو شخص يأتى (يدخل الراعى).

الراعـــى: هل رأى أحدكما فتاة صغيرة تمر من هنا؟

المنـــذر: نعم. ذهبت من هذه الناحية ولكن تمهل أرجوك .. هل تعرف من أنا؟

الراعـــى: لا. من تكون؟

المنـــذر: ألم ترنى قبل اليوم؟

الراعـــى: لا أذكر. لا وقت عندى.

(يخرج بسرعة).

المنـــذر: سيدتى أرجوك.

(تدخل المرأة)

المـــرأة: أرأيتم رجلاً يمر من هنا؟

الســـهم: (مشيرًا بسهمه) نعم من هذه الناحية ..

المنـــذر: سيدتى .. هل رأيتنى قبل اليوم وتعرفين ما وظيفتى ومن أكون؟

المنـــذر: (بيأس) يا أهل الله! ..

(تدخل الفتاة)

الســـهم: هذه لا تقرأ ولم تذهب للمدرسة فلا تضيع وقتها. نعم يا بنت أبوك وأمك مرا من هذه الناحية .. أسرعى.

المنـــذر: لن أدعها تمر (يمسك بها فتضربه على صدره فتمسح بذلك الطين منه وهى تتملص منه).

الفتـــاة: دعنى. دعنى.

المنـــذر: هل تعرفين يا بنت؟ كنت موظفًا فى مكان ما، ولا أعلم أين هو أقوم بعمل لا أذكر ماذا يكون، فهل تصادف أن رأيتنى؟

الفتـــــاة: دعنى. دعنى.

(يثوب إلى وعيه لحظة تتضح علاماته فيفلتها لتخرج)

المنـــذر: آه .. ها هو .. تذكرت .. أنا .. (بصوته الرتيب المعدنى وحركة ذراعيه) خطر مميت .. آه .. تمام. خطر مميت"[1].

(1) مؤلفات ألفريد فرج. مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة، 3/141- 148.

الحوار فى المسرحية الشعرية للأطفال

وقبل أن نتحدث عن الحوار فى المسرحية الشعرية، نعطى نبذة مختصرة عن المسرحية الشعرية. والمسرحية الشعرية هى التى يكون حوارها شعرًا، وهذا النوع من المسرحيات قل كثيرًا فى عصرنا الحديث فى مسرح الكبار؛ لميل المؤلفين إلى معالجة القضايا الواقعية؛ ولا شك أن الأنسب لها هو لغة الحياة النثرية، وليست لغة الشعر التأملية. يقول على أحمد باكثير: "الواقع أن المسرحية الشعرية – أو بعبارة أدق – المسرحية المنظومة لم يعد لها مكان اليوم إلا عند عدد قليل جدًّا من الكتاب مثل ت. س. إليوت وماكسويل أندرسون. حقًّا كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكان كذلك عند شكسبير وأقرانه فى العصر الإليزابيثى وعند راسين وكورنى فى فرنسا ولكن هذا التقليد وهو التزام الشعر فى المسرحية قد مات من عهد طويل، وإن ظلت المحاولات تبذل لإحيائه منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم. ومن أشهر من حاول ذلك الشاعر الإيرلندى الكبير يتس الذى كان يعتقد أن إحياء الشعر فى المسرح هو الطريقة الوحيدة لإنقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهنى عليه ولإعادة الوقد العاطفى إليه. وقد نجح فى ذلك غير أن نجاحه هذا كان مرجعه إلى الظروف التى صاحبت

انبعاث الروح القومية الإيرلندية ولذلك ما لبثت الحركة الشعرية فى إيرلندا أن انقلبت بعده من الاتجاه الشعرى إلى الاتجاه الواقعى"[1].

والنقاد والكتاب الذين يناصرون المسرحية الشعرية فى عصرنا هذا، يقولون إنها أليق بمعالجة القضايا الكونية والفلسفية، والصراعات الداخلية للنفس البشرية، فى حين أن المسرحية النثرية أنسب لمعالجة القضايا الواقعية.

وعند هذا الفريق من النقاد والكتاب أن "الشعر يضيف إلى المسرحية بعدًا آخر غير الأبعاد التى تحدّد المسرحية النثرية، فعن طريق الشعر تتمكن المسرحية من الوصول إلى مستوى من الشعور أو على الأصح من اللاشعور لا تبلغه المسرحية النثرية. ولا غرابة فى هذا الوصف، فالشعر بعناصره مجتمعة أبلغ تعبيرًا من النثر وأدق فى وصفه التجارب النفسية. لذلك لم تستطع أية ترجمة لمسرحيات شكسبير الكبرى إلى أية لغة كانت أن تعطى القارئ فكرة كاملة عن الأصل أو أن تؤثر فيه التأثير الذى يولده فى نفسه إذا كان يعرف لغة الأصل معرفة جيدة"[2]، ويوضح على

---

(1) فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، ص12- 13، وانظر أيضًا: د. محمد عنانى: الشعر المسرحى حاضره ومستقبله. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001م، ص37- 39.

(2) د. مصطفى بدوى: دراسات في الشعر والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، 1979م، ط2، ص131.

أحمد باكثير هذه القيمة للشعر فى المسرحية الشعرية بقوله: "وعندى أن قيمة هذا الشعر فى المسرحية تتلخص فى أن التزام الكاتب المسرحي لقيود النظم قد يمنحه قوة فى التعبير لا يمنحها له الكلام المنثور المناسب فى سهولة ويسر. ومثل ذلك مثل الماء الذى يتفجر من صنبور ضيق يكون أقوى اندفاعًا مما لو كان ينهمر من فتحة واسعة"[1].

أما فيما يخص مسرح الطفل فإننا نرى فريقًا من النقاد يشجع على كتابة المسرحية الشعرية للطفل؛ لأنهم يرونها تتنسَّم الذروة قياسًا بفنون أدب الأطفال الأخرى، وذلك لما تتضمنه من عناصر الجذب والتشويق لا سيما البناء الإيقاعى أو الموسيقى[2].

وكتابة المسرحية الشعرية للأطفال أمر صعب للغاية؛ لأنها تتطلب أن يكون مؤلفها متمكنًا فى كتابة مسرح الطفل، ومتمكنًا فى الشعر، وأشياء أخرى، يقول فى هذا الدكتور فوزى عيسى: "إن كتابة مسرحيات شعرية للأطفال تعد من أكثر ألوان الكتابة الإبداعية صعوبة لما تتطلبه من عناصر درامية وفنية، فالشاعر مطالب بكتابة مضمون هادف فى إطار إيقاعى حوارى مكثف بعيدًا عن الغنائية أو الإطالة، ولعل صعوبة الكتابة وفق هذه المعايير الفنية هى التى صرفت كثيرًا من الشعراء عن خوض هذا

---

(1) فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية، ص13.

(2) د. فوزى عيسى: مسرح الطفل، ص120.

المضمار، حتى إن شوقى الذى أسس المسرحية الشعرية فى الأدب العربى لم يكتب مسرحًا شعريًّا للأطفال بالرغم من دعوته للاهتمام بأدب الأطفال وإسهامه بما كتبه من شعر لهم"[1].

ولعل من الأسباب التى تصرف المؤلفين عن كتابة المسرحيات الشعرية للأطفال -إضافة للأسباب السابقة- أن الأطفال يجدون صعوبة فى متابعتها على خشبة المسرح خاصة لو كانت لغتها رفيعة لا تناسب قاموسهم اللغوى كما هو الشأن فى مسرحيات أنس داود الشعرية للأطفال.

وأيضًا من أسباب قلة كتابة المسرحيات الشعرية للأطفال الصعوبات التى تواجه فريق العمل بالمسرحية عند عرضها، كصعوبة حفظ الحوار خاصة لو كان بالفصحى، وصعوبة الأداء التمثيلى به خاصة لو كان الممثلون من الصغار، قليلى الخبرة، ويضاف لهذا أن الشعر فى "المسرحية الشعرية فى مسرح الطفل تحديدًا يعوق ويمنع "الارتجال الفنى" اللفظى كما فى المسرح النثرى. وجزء هام من تفجير الضحك فى مسرحيات الطفل عند العرض يرجع إلى مثل هذه الارتجالات الحركية واللفظية للممثل، وفى "النثر" الممثل قادر على "التصرف"، وعلى التأليف الفورى إن اقتضى الموقف ذلك"[2].

---

(1) المرجع السابق، ص120.

(2) فضاءات صانع الأساطير ومسرح نبيل خلف للأطفال، ص118.

ولا شك أن الأنسب لكتابة المسرحية الشعرية للأطفال والكبار أيضًا هو الشعر الحر وليس الشعر العمودى؛ لأن الشعر العمودى يقيد المؤلف بكلمات وعبارات قد لا يريدها، ولكنه يقولها ليكتمل بها البيت الشعرى، وفى الوقت نفسه يجعله يضحى ببعض المعانى؛ إذا ما كان البيت الشعرى قد انتهى وقفل بالقافية، ويضاف لهذا ما تصنعه القافية من أن تضطر الشاعر المسرحى لكلمات أو معانٍ لا يريدها وتفيض عن المعنى المطلوب.

وكان الرائد الذى كتب هذا اللون من المسرح الشعرى – فى العالم العربى – هو محمد الهراوى (1885– 1939م)[1] فى مسرحيتيه "الذئب والغنم" و"المواساة"، إلى جانب أنه كتب أيضًا المسرحيات النثرية للأطفال كمسرحية "حلم الطفل ليلة العيد".

---

(1) هو الحاج محمد بن حسين الهرَّاوى. شاعر مصرى. انفرد بنوع من النظم السهل، ابتكره للأطفال يحفظونه ويتناشدونه في مدارسهم وبيوتهم. ولد في قرية "هرية رزنة" وتعلم بالقاهرة ثم بالإسكندرية. وأنشأ "مجلة الرسول" وهو طالب. ووظف بوزارة المعارف سنة 1902– 1911 ونقل رئيسًا للحاسابات بدار الكتب بالقاهرة، فظل في عمله هذا إلى أن توفى، له كتيبات لطيفة، منها "السمير الصغير، و"الطفل الجديد"، و"أغانى الأطفال"، ومسرحيات الأطفال. انظر: خير الدين الزركلى: الأعلام. بيروت، دار العلم للملايين، ط16، كانون الثانى/ يناير 2005م، 106/6.

ومسرحيات الهراوى الشعرية والنثرية تفتقر إلى بعض الإتقان؛ ولعل هذا يعود لأنه كان يرتاد هذا المجال، ولم يكن – تقريبًا – قد سبقه أحد فى العالم العربى فى كتابة مسرحيات للطفل[1].

ويحتفى عبد التواب يوسف بمسرحية "الذئب والغنم" للهراوى، ويقول عنها: "والحقيقة أننا لسنا أمام مسرحية فحسب، بل إننا أمام أوبريت، لو أن ملحنًا وخبيرًا بموسيقى الطفل تعهدها لأخرج منها عملاً موسيقيًّا رائعًا"[2].

وينقد عبد التواب يوسف لغة الحوار فى هذه المسرحية بقوله: "ولغة المسرحية سهلة يسيره، وعلى الرغم من نظمها شعرًا فإن الكلمات ليست صعبة، بل هى مفهومة وواضحة إلى حد كبير، وسيتمكن الأطفال بسهولة من حفظها وترديدها"[3].

وها نحن ننقل هذه المسرحية الشعرية كلها لروعتها وصغر حجمها، وهى مكتوبة بالشعر العمودى.

---

(1) عبد التواب يوسف: الهراوى رائد مسرح الطفل العربى.القاهرة، دار الكتاب المصرى. بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ط1، 1407هـ/ 1987م، ص51، انظر أيضًا: د. أحمد زلط: الاتجاهات الحديثة لأدب الأطفال. القاهرة، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، 2009م، ص86– 87.

(2) الهراوى رائد مسرح الطفل العربى، ص58.

(3) المرجع السابق، ص58.

الذئــب والغنــم[1]

"[يُمثل على نغمات الموسيقى أو البيانو]

جماعة من الأولاد يمثلون غنمًا فى مرعى، وعلى بُعد منهم ولد، كأنه الراعى، نائم وبجواره عصا وبندقية. وفيما هم على هذه الحالة يأتى ولد يمثل ذئبًا أعمى، ويقول:

الــذئب: ضـــيف أعمَـــى فـــى نـــاديكم

يرجـــو النُّعمـــى مـــن أيـــديكُمْ

الأولاد هـــذا ذئـــبٌ أخفَـــى النَّظَـــرا

وأتـــى يحبـــو فخـــذ الحـــذَرَا

الــذئب: عَلِـــم الله أنَّـــى مُضْـــنَى

مـــا لـــى جـــاهٌ غيـــرُ الحُسْـــنَى

الأولاد: لَـــبِس الـــذئبُ ثـــوبَ الحِيَـــلِ

وبَـــدَا الكـــذبُ تحـــت العِلَـــلِ!

الــذئب: فخـــذُوا بيـــدى يـــا أولادى

أنـــتم سَـــنَدى أنـــتم زادى!

---

(1) تم نشر هذه المسرحية في 1939/4/22م.

الأولاد: دَعْنـــــا دَعْنـــــا يـــــا مكَّـــــارُ

وابعُـــــدْ عَنـــــا يـــــا غَـــــدَّارُ

الـــذئب: أهـــــلُ البـــــرِّ مـــــن يُـــــؤوينى

هـــل مـــن حُـــرٍّ فيُواســـــــــينى؟

أحد الأولاد: أنـــــا أوليـــــه مِـــــنْ نعمـــــائى

وأوَاســـــــــيه فـــــى البأســـــاء

الأولاد: يـــــا مغـــــرور لا تأمنْـــــــــهُ

قـــــــولٌ زورُ فابعُـــــدْ عنْـــــهُ!

الـــذئب: أنـــــا مُضْـــــطَرُّ لأخـــــى فَضْـــــلِ

هـــــل يغتـــــرُّ ربُّ العقـــــــــلِ؟

الولـــد: أنـــــا ذو نجـــــدَهْ للأصـــــــــحابِ

عنـــــدَ الشـــــدّة تغشـــــى بـــــابى؟

الـــذئب: شـــــكرًا شـــــكرًا يـــــا بـــــن المجـــــدِ

زدْنـــــى بـــــرًّا تكسَـــــبْ حَمْـــــدى

الولـــد: أهـــــلاً أهـــــلاً هيـــــا عِنْـــــدى

وارقُـــبْ فضـــلاً منّـــى وحـــدى

الـــذئب: عـــاشَ البطـــلُ ربُّ الهِمَـــمِ

وكـــذا الأمـــلُ فـــى ابـــن الكـــرَمِ

الولـــد: صُـــم يـــا ضـــيفى سِـــرْ قـــدَّامى

مـــا مـــن خـــوفٍ وأنـــا الحـــامِى

[يسيران على هذه الصفة وبعد خطوات يقول الذئب]

الـــذئب: شـــقّ الســـيرُ مـــن يُرْشِـــدنى

كـــان الخيـــرُ لـــو تســـبقنى

الولـــد: ذا مِـــنْ ذاكـــا فأَصِـــخْ سَـــمْعا

ســـر يُمنـــاكَ وكـــذا تســـعى

[بعد قليل]

الـــذئب: أأنـــا الســـاعى وأنـــا أعمـــى

أخشـــى الراعـــى يَرْمـــى سَـــهما

الولـــد: طمـــئن نفســـكَ مـــا مِـــنْ بـــاسِ

وأرحْ رأســـكَ مِـــنْ وَسْـــوَاسِ

[بعد قليل أيضًا]

الـــذئب: قـــل لـــى يـــا بْنـــى أتَـــــرَى أحـــــــدا؟

الولـــد: كـــــن فـــــى أمْـــنٍ أبـــــــــدًا أبـــــــــدًا

[يسمع الذئب صوت البندقية يطلقها الراعى فلا تصيبه ثم يقول]:

الـــذئب: اسْـــــمَع اســـــمعْ هـــــذا صـــــــوتُ!

إن لـــــم أخـــــدعْ فهـــــو المـــــوتُ

الولـــد: موتٌ ماذا؟

الـــذئب: صـــــــوْتُ النـــــارِ

الولـــد: سِـــرْ يـــا هـــذا قَرُبَـــــــــتْ دارى

الـــذئب: قلبـــــى واجـــــفْ فاشـــــدُدْ قلبـــــى

إنـــــى خـــــائفْ سِـــرْ فـــى جنبـــى

الولـــد: طمـــــئنْ قَلبَـــــكْ

الـــذئب: مـــــا لـــــى صـــــبرُ

الولـــد: إنـــــى جنبَـــــكْ فَلِـــــمَ الـــــذُّعْرُ؟

[الذئب يفتح عينيه ويلتفت إلى الولد بهجمة ويقول]:

الـــذئب: أَرِنـــــى ظهـــــرَكْ لحـــــــمٌ دافـــــــى!

واكشِـــفْ صـــدركْ شـــــــحمٌ صـــــــافى

الولـــد: أوَ تـــــــــــأكلُنى

الـــذئب: إى يـــــــا كَبِـــــــدى!

الولـــد: مـــــن يُنجِـــــدُنى!

الـــذئب: مـــــا مـــــن أَحَـــــدِ

الولـــد: أكـــــذا الشُّـــــكْرُ؟ مـــــــا أشـــــــقانى!

بـــــئس الكُفْـــــرُ بالإحســـــــــــــانِ

[هنا يطلق الراعى بندقيته مرة ثانية على الذئب فيصيبه فيقع على الأرض ثم يقول]:

الـــذئب: آهٍ مُـــــــــــــتُّ

[يحضر الأولاد جريًا إليه ويقولون]:

الأولاد: مُـــــتْ يـــــا غـــــادِرْ

الولـــد: وأنـــــا تُبْـــــتُ ولكُـــــمْ شـــــاكِرْ

الأولاد: هَـــــذِى عِبْـــــرَةْ للمغتـــــــــــــرِّ

قُلْهـــــا ذِكْـــــرَهْ لـــــذوِى الفِكْـــــرِ"[1].

ومن أبرز ما يميز هذه المسرحية فى حوارها الشعرى تدفق أنغامها فى عذوبة ويسر، وقد عبّر بحر المتدارك بتفعيلته "فعلن" عن سرعة الإيقاع بالمسرحية، ولا شك أن هذا البحر من أكثر البحور صلاحية للاستخدام فى المسرح الشعرى سواء أكان فى مسرح الكبار أم فى مسرح الصغار.

أيضًا نلاحظ أن محمد الهراوى قد جعل كل شطر فى كل بيت شعرى فى مسرحيته هذه من تفعيلتين؛ وذلك حتى تكون جمل الحوار الشعرى بالمسرحية قصيرة؛ فيتواصل معها الأطفال حين قراءتها أو سماعها، وكذلك لا يصعب عليهم حفظها وأداؤها عند قيامهم بتمثيلها.

وأكثر الكلمات فى هذه المسرحية ليست بغريبة على قاموس الطفل خاصة فى مرحلتى الطفولة المتوسطة والمتأخرة باستثناء بعض الكلمات مثل:

"النعمى، مضنى، زادى، أوليه، تغشى، واجف".

---

(1) محمد الهراوى: مسرحية الذئب والغنم. نقلاً عن: الهراوى رائد مسرح الطفل العربى، ص61- 66، وانظر أيضًا المسرحية نفسها محققة مرة أخرى في: الهراوى شاعر الأطفال: تحقيق ودراسة أحمد سويلم. القاهرة، المركز القومى لثقافة الطفل، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص239-246.

وأخيرًا يؤخذ على هذه المسرحية أن نهايتها جاءت ضعيفة؛ بتدخل الراعى لإنقاذ أحد الغنم قبل أن يفتك به الذئب ويأكله، وكان الأفضل أن تقوم هذه الشاة بعمل حيلة تنقذ بها نفسها من الذئب، لا أن يتم الأمر بشكل قدرى بتدخل الراعى بإنقاذ الشاة كما رأينا فى المسرحية.

والآن نعطى مثلاً لمسرحية شعرية للأطفال حوارها مكتوب بالشعر الحر، وهى "حكايات السنونو"، للدكتور أنس داود[1]، وهى

---

(1) ولد الدكتور أنس داود عام 1934م في مدينة دسوق بكفر الشيخ، وتخرج في كلية دار العلوم سنة 1962م، وحصل على الماجستير في النقد الأدبى الحديث سنة 1967م، والدكتوراة في الآداب في النقد الأدبى الحديث مع مرتبة الشرف الأولى سنة 1970م.

وقد عمل بالهيئة العامة للكتاب حتى سنة 1975م، كما قام بالتدريس الجامعى في كليات الآداب والتربية بالجزائر وليبيا والرياض ومصر. ومن دواوينه الشعرية حبيبتى والمدينة الحزينة 1964م، وبقايا عبير 1966م، وكتب عددًا من المسرحيات الشعرية منها بنت السلطان، ومحاكمة المتنبى، وبهلول المخبول، والملكة والمجنون. ومن مؤلفاته: الطبيعة في شعر المهجر، وعبد الرحمن شكرى، ورواد التجديد في الشعر العربى الحديث، والرؤية الداخلية للنص الشعرى، وفى التراث العربى.

ومن مسرحياته للأطفال، مسرحية "ماما نشوى" ومسرحية "الذئب"، ومسرحيات "حكايات السنونو".

وقد نال الجائزة الأولى للشعراء الشبان عام 1962م، والجائزة الأولى للشعر القومى من رابطة الأدب الحديث عام 1962م. انظر في هذا: معجم=

– فى الحقيقة – مكونة من أربع مسرحيات شعرية، يجمع بينها خيط واحد أو فكرة واحدة، وقد استوحاها المؤلف من قصة "الأمير السعيد" للأديب الإنجليزى أوسكار وايلد[1].

والمسرحية الأولى منها بعنوان "السنونو يصادق أيمن"، ونراها تبدأ بمونولوج طويل على لسان الراوى، يمهد فيه للأحداث، ثم تتابع أحداث المسرحية بعد ذلك:

"**الراوى:** السنونو الذى كان

يرقد فوق جناح الرِّياحْ

ويهبط بين جفون الشجر

تناءت به الرحلة المشتهاةُ

من مهده المستثارْ

هنالك بين ذرًا للجبالْ

وفوق السهول الفسيحة عند شمال الشمالْ

وحين الشتاء يواعدها بالسُّيول،

وتجثو عليها الثلوج الثقال

=البابطين للشعراء العرب المعاصرين. جمع وترتيب: هيئة المعجم. طبع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، 2002م، 632/1.

(1) د. فوزى عيسى: مسرح الطفل، ص189.

تجىء لمصر .. إلى وطن

الدفء والحبِّ،

عُرْسِ الطبيعة، مهد الجمالْ

وها هو أيمن

يأوى إلى البحر

يرقب أسرابها

فى ارتجاف سعيدٍ

وشوق تلك البلاد البعيدة

عِشقٍ لذاك السنونو الرقيق،

لرحلته فى ثنايا السحاب،

كخاطرة فى غيوم الخيالْ

وها هو أيمن

عبر انعطاف الخميلة

يحكى، ويؤنس وحدته،

للسنونو الذى كان مرتجفًا ما يزالْ

أيمـــــن: أتعرف اسمىَ: أيمن

عمرى خمس سنين وبضع ليالْ

وهاهى أختى رندة ..

هذى الصديقة .. تدعى: نوالْ

نـــــوال: حلمنا بأن نصعد الآن مثلك

فوق الغصون .. وأن نستريح

بهذى الظِّلالْ

السنونو: ولكنها الأمُّ

رنـــــده: كيف عرفت

أمُّك كانت تقول لكم هكذا

السنونو: فى البدايات .. هذا الحديث

ومنذ الصِّغر

تحذِّرنا من صعود الجبالِ

ارتقاء الأعالى

لئلا نِكرَّ إلى المنحدر"[1].

---

(1) د. أنس داود: حكايات السنونو. أربع مسرحيات شعرية للأطفال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص5– 7.

وهذا الحوار فى هذا المقطع من المسرحية يكشف عن خصائص الحوار الشعرى فى مسرح أنس داود للأطفال فهو "تنقصه – فى الغالب – الحركة الدرامية ويغيب عنه حرارة الصراع، ولا يطمح إلى اللغة الدرامية، وإنما يظل أسيرًا للغنائية الرومانسية"[1].

ويضاف لهذا اشتمال الحوار فى مسرح أنس داود الشعرى للأطفال على مفردات غريبة عن قاموسهم، كما رأينا فى المقطع السابق مثل: "يرقد، المشتهاة، تجثو، ثنايا، انعطاف".

أيضًا تكثر فى هذا الحوار الصور الخيالية، وقد يتداخل بعضها مع البعض مما يؤدى لغموض المعنى، وهذا لا يناسب مسرح الطفل، ومن ذلك هذه الصور التى رأيناها فى المقطع السابق من المسرحية: "وتجثو عليها الثلوج الثِّقال"، و"عشق لذاك السنونو الرقيق، لرحلته فى ثنايا السحاب، كخاطرة فى غيوم الخيال".

---

(1) د. فوزى عيسى: مسرح الطفل، ص191.

المسرحيات التى يجمع حوارها بين الشعر والنثر

وهناك مسرحيات يجمع حوارها بين الشعر والنثر، ولعل سمير عبد الباقى هو أكثر كاتب مسرحى للأطفال – فى مصر – يوجد فى مسرحياته للأطفال هذه الظاهرة.

ونكتفى بالحديث عن مسرحية "حلم علاء الدين" من مسرحياته التى جمع فى حوارها بين الشعر والنثر، "وتمثل المسرحية طريقة المؤلف التى تقوم على المزاوجة بين الشعر والنثر، بحيث يستأثر الشعر بالسرد والمونولوج والأغانى بينما يعتمد الحوار غالبًا على النثر"[1].

ويرى الدكتور فوزى عيسى أن طريقة سمير عبد الباقى فى مسرحه فى المزاوجة بين النثر والشعر أنها "أنسب الأساليب وأكثرها ملاءمة لمسرح الطفل حيث يكون للإنشاد والإيقاع تأثيره فى بعض المواقف، وحيث يتسق النثر مع مقتضيات الحوار وتدفقه"[2].

وها نحن ننقل جزءًا من هذه المسرحية تم المزج فيه بين النثر والشعر:

---

(1) أدب الأطفال (الشعر – مسرح الطفل – القصة)، ص227.

(2) المرجع السابق، ص225، وللمؤلف نفسه: مسرح الطفل، ص293.

عــلاء الدين: مضى نهار ونهار ونهار

وأنا هنا فى الانتظار

ياا أيها الساحر أقبل

مر نهار آخر .. فعجّل

قد ملنى الجدار .. والجدار والجدار

وملنى التحديق فى السحاب والغبار

متى تجئ كى تدق بابى

يا أيها الساحر لا تطل عذابى

فى يدى كتابى .. نبض قلبى وشبابى ..

أعيش من سنين أنتظر الصباح ..

أنا علاء الدين .. فلتكن بداية ..

فقد مللت كل شىء ..

البيع والتجارة وصنعة النجارة

فتعالَ كى تأخذنى للكنز والمغارة ..

كى آخذ المصباح .. وأبدأ الحكاية ..

(يقطع صوت أمه الجو الخيالى الذى يعيشه تنادى عليه)

الأم: علاء .. علاء الدين يا بنى .. هل ستظل تراقب الأفق هكذا إلى الأبد .. اعقل يا بنى ..

عـــــــــلاء: (لا يرد) ..

الأم: يا بنى انزل لتتناول غذاءك .. قاربت الشمس المغيب .. وأنت لا تفعل شيئاً سوى التحديق فى الأفق البعيد .. يا بنى لقد أوقفت حال صنعتك .. لم يعد أحد يطرق بابنا لإصلاح أدواته .. فكر فى أمور النجارة والخشب .. بدلاً من هذه الخرافات التى تملأ عقلك ..

عـــــــــلاء: خرافات .. أنت حكيت لى أكثر منها ..

الأم: حكيت .. حكايات .. وستظل مجرد حكايات ..

عـــــــــلاء: لا تقولى هذا يا أمى .. أنت بذلك تكسرين قلبى..

الأم: يا بنى تعال .. لأرقيك كى أبعد عنك مكر الشياطين والجن.

عـــــــــلاء: ها .. وها أنت تقولينهـــا بلســـانك .. الجـــن .. ثم تقولين إنها خرافات ..

الأم: (تضمه لصدرها وتقوم برقيه وتبخيره)" [1].

(1) دفاتر ابن عبد الباقى. مسرحيات الأطفال والعرائس. مسرحية حلم علاء الدين، ص258- 259.

المصادر والمراجع

أولا: النصوص المسرحية

- **ألفريد فرج:**

مؤلفات ألفريد فرج. ج3. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

- **أنس داود (دكتور)**

حكايات السنونو. أربع مسرحيات شعرية للأطفال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

- **سمير عبد الباقى**

دفاتر ابن عبد الباقى. (الدفتر الخامس). مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م.

- **السيد حافظ:**

- الأميرة حب الرمان وخيزران. القاهرة، العربى للنشر والتوزيع، ط1، 1996م.
- سندس. منشورة فى كتب الهلال للأولاد والبنات، العدد 249، 10 فبراير 2004م.
- الوحش العجيب – قطر الندى. القاهرة، العربى للنشر والتوزيع، ط1، 1996م.

- **صلاح جاهين**

الأعمال الكاملة. مسرح العرائس. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011م.

- **عبد التواب يوسف**

جحا الميت الحى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

- **يوسف عز الدين عيسى (دكتور)**

نريد الحياة ومسرحيات أخرى. القاهرة، دار المعارف، 1985م.

ثانيًا: المصادر القديمة

- **الأصفهانى (أبو الفرج)**

الأغانى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، 255/10.

ثالثا: المراجع العربية

- **إبراهيم حمادة (دكتور)**

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985م.

- **أبو الحسن سلام (دكتور)**

مسرح الطفل (النظرية – مصادر الثقافة – فنون النص – فنون العرض). الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004م.

- **أحمد زلط (دكتور)**

الاتجاهات الحديثة لأدب الأطفال. القاهرة، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، 2009م.

- **أحمد سويلم**

الهراوى شاعر الأطفال. القاهرة، المركز القومى لثقافة الأطفال، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.

- **أحمد عبد الحميد**

فضاءات صانع الأساطير ومسرح نبيل خلف للأطفال. القاهرة، روانا للإنتاج الفنى والأدبى، 2004م.

- **أحمد محمد عوين (دكتور)**

المنزع الوصفى عند د. يوسف عز الدين عيسى دراسة تحليلية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى، نوفمبر 2000م.

- **أحمد نجيب**

- أدب الأطفال علم وفن. القاهرة، دار الفكر العربى، ط2، 1415هـ/ 1994م.

- فن الكتابة للأطفال. القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، 1968م.

- المضمون فى أدب الأطفال. القاهرة، دار الفكر العربى.

- **أمين بكير**

المسرح للأطفال. المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، إدارة الترجمة والنشر، 1992م.

- **توفيق الحكيم**

فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، د.ت.

- **حمدى الجابرى (دكتور)**

مسرح الطفل فى الوطن العربى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002م.

- **رشاد رشدى**

فن كتابة المسرحية. القاهرة، دار ألف للنشر.

- **سعد أبو الرضا (دكتور)**

- اتجاهات حديثة فى أدب الأطفال. بنها الجديدة، دار المصطفى للطباعة، 1428هـ/ 2007م.
- النص الأدبى للأطفال. أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية. الأردن. عمان، دار البشير، ط1، 1414هـ/ 1993م.

- **سمير سرحان (دكتور)**

دراسات فى الأدب المسرحى. القاهرة، مكتبة غريب.

- **سمير عبد الوهاب (دكتور)**

- أدب الأطفال قراءة نظرية ونماذج تطبيقية. عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 1426هـ/ 2006م.
- أدب الأطفال وإبداعات شاعر. دمياط، مكتبة نانسى، 2005م.

- **شوقى خميس**

مسرح الطفل آراء وتجارب. وزارة الثقافة، البيت الفنى للمسرح، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- **صالح لمباركية**

بناء الشخصية فى مسرح ألفريد فرج. الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب الثقافة الجديدة، عدد 52، 1997م.

- **عبد التواب يوسف**

الهراوى رائد مسرح الطفل العربى. القاهرة، دار الكتاب المصرى، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ط1، 1407هـ/ 1987م.

- **عبد العزيز حمودة (دكتور)**

البناء الدرامى. مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م.

- **عبد الملك مرتاض (دكتور)**

فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، 1429هـ/ 1998م.

- **عز الدين إسماعيل (دكتور)**

الأدب وفنونه "دراسة ونقد". القاهرة، دار الفكر العربى، ط6، 1976م.

- **عفاف عبد المعطى (دكتور)**

السرد بين الرواية المصرية والأمريكية دراسة فى واقعية القاع. القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

- **على أحمد باكثير**

فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية. مكتبة مصر بالفجالة، ط3، يناير 1985م.

- **على الحديدى (دكتور)**

الأدب وبناء الإنسان فى أدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

- **على الراعى (دكتور)**

فن المسرحية. سلسلة كتب للجميع، تصدر عن دار التحرير للطبع والنشر، العدد 146، نوفمبر 1959م.

- **على عاشور الجعفر (دكتور) (قام بإعداد الكتاب):**

مسرح الطفل فى الكويت. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م.

- **عمر الدسوقى**

المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2.

- **عمرو دوارة (دكتور)**

مسارح الأطفال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م.

- **عواطف إبراهيم محمد(دكتور) وهدى محمد قناوى (دكتور)**

الطفل العربى والمسرح. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1984م.

- **عيسى الشماس (دكتور)**

أدب الأطفال بين الثقافة والتربية. منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م.

- **فاطمة موسى (دكتور)**

نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1999م.

- **فوزى عيسى (دكتور)**

- أدب الأطفال (الشعر – مسرح الطفل – القصة). منشأة المعارف بالإسكندرية، 1988م.
- سمير عبد الباقى ومسرح الطفل. بحث منشور فى كتاب سمير عبد الباقى طفل السبعين فى عيون الآخرين. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009م.
- مسرح الطفل.الإسكندرية،دار المعرفة الجامعية، 2008م.

- **محمد بشير صفار (دكتور)**

مسرح الطفل. دار الفنون العلمية، 1993م.

- **محمد حسن عبد الله (دكتور)**

قصص الأطفال ومسرحهم. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م.

- **محمد زكى العشماوى (دكتور)**

دراسات فى أدب المسرح. ملتزم الطبع والنشر مؤسسة المطبوعات الحديثة، ط1، 1961م.

- **محمد شاهين الجوهرى**

الأطفال والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

- **محمد عنانى (دكتور)**

الشعر المسرحى حاضره ومستقبله. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2001م.

- **محمد فوزى مصطفى (دكتور)**

جماليات الفكاهة وتجليات القيم فى مسرح الأطفال. مسرحية "هردبيس الزمار" نموذجًا. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2012م.

- **محمد يوسف نجم (دكتور)**

فن القصة. بيروت، دار الثقافة، د. ت.

- **محمود حسن إسماعيل(دكتور) ومحمود أحمد مزيد(دكتور)**

المسرح للأطفال. النشأة والتطور، الأهداف والخصائص، العناصر والأشكال، 2000م.

- **محمود قاسم**

موسوعة كتاب الأطفال فى العالم العربى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م.

- **مصطفى بدوى (دكتور)**

دراسات فى الشعر والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ط2، 1979م.

- **نبيل راغب (دكتور)**

فن التأليف الروائى. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، دار مصر للطباعة، 1990م.

- **هادى نعمان الهيتى (دكتور)**

ثقافة الأطفال. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 113، رجب 1408هـ/ مارس 1988م.

- **هدى محمد قناوى**

الطفل وأدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1994م.

- **يعقوب الشارونى**

- عن المضمون فى أدب الأطفال العربى والمجال الثقافى بوجه عام. بحث منشور فى كتاب: دراسات فى أدب الأطفال. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.
- مسرح الأطفال فى مصر. وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. سلسلة دراسات فى المسرح المعاصر، 2007م.

رابعًا: المراجع المترجمة

- **روجر. م. بسفيلد (الابن)**

فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما. ترجمة: دريني خشبة. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1964م

- **مارجورى بولتون**

تشريح المسرحية. ترجمة: دريني خشبة. راجعه: د. مصطفى بدوى. مكتبة الأنجلو المصرية، سلسلة الألف كتاب، رقم 406، 1962م.

- **لاجوس اجرى**

فن كتابة المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. مكتبة الأنجلو المصرية.

خامسًا: المجلات والدوريات والمؤتمرات والمعاجم والموسوعات

- **أحمد سويلم**

المسرح الشعرى للأطفال. بحث منشور فى الحلقة الدراسية الإقليمية لعام 1988م حول الشعر للأطفال، القاهرة من 24- 27 نوفمبر 1988م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

- **أحمد نجيب**

أضواء على المضمون فى مسرحيات الأطفال. بحث منشور فى كتاب الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، 17- 20 ديسمبر 1977م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

- **خير الدين الزركلى**

الأعلام. بيروت، دار العلم للملايين، ط16، كانون الثانى، يناير 2005م.

- **عمرو دوارة (دكتور)**

المخرج المسرحى لمسارح الأطفال. بحث منشور فى كتاب: مسرح الطفل الواقع والطموحات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافى.

- **يعقوب الشارونى**

- فن الكتابة لمسرح الأطفال. بحث منشور فى كتاب الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 17–20 ديسمبر 1977م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

- **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**

- جمع وترتيب: هيئة المعجم. طبع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، 2002م.

صـــدر للمؤلـف

أولا: فى مجال الدراسات الأدبية

(1) الفكاهة فى مقامات بديع الزمان الهمذانى دراسة تحليلية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(2) بنية السرد فى النادرة نوادر الأعراب في كتاب عيون الأخبار نموذجًا. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(3) تيار الشعوبية في أدب الجاحظ. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(4) الجاحظ والدولة العباسية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(5) دراسات فى فنون النثر العربى القديم. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(6) فن المناظرة دراسة فى تطور فن المناظرة حتى نهاية العصر العباسى الأول. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(7) دراسات فى اللغة العربية (تم تأليفه بالاشتراك مع آخرين). دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(8) مسرح الطفل البناء والرؤية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

ثانيًا: في مجال الإبداع للأطفال

(1) مغامرات الحمار الكسلان– المحتال مسرحيتان للأطفال. الهيئة العامة لقصور الثقافة. إقليم القناة وسيناء. فرع ثقافة شمال سيناء.

(2) غابة الأجداد ومسرحيتان كوميديتان أخريان للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(3) حُلم سندريلا ومسرحيات كوميدية أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(4) قصص جحا المضحكة. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(5) أجمل حكايات الحيوانات. دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر بالإسكندرية.

(6) مغامرات الثعلب مكور (قصص مضحكة للأطفال). دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(7) القاضى الصغير وأوبريتات أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(8) أصدقاء الفراشات وأوبريتات أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(9) الفأر المخترع وأوبريتات أخرى كوميدية للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(10) جحا والمجنون ومسرحيات أخرى كوميدية للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

الفهـ
رس

الفهـــرس

المقدمة 7
تعريف المسرحية وأهم ما يميزها 9
أهمية مسرح الطفل 12
تعريف البناء الفنى 17
الفكرة الأساسية 19
الحدث 46
الحبكة (العقدة) 49
الأزمة والذروة 52
الصراع 71
الحركة 79
التشويق والإدهاش 86
الخاتمة 93
الشخصيات 104
أهمية الشخصية فى المسرحية 104
أنواع الشخصية 109
الحوار 130
تعريف الحوار وأهميته 130
وظائف الحوار المسرحى 131
خصائص الحوار المسرحى الجيد 132
الحوار فى المسرحية الشعرية للأطفال 143
المسرحيات التى يجمع حوارها بين الشعر والنثر 160
المصادر والمراجع 165