

جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

عناصر الإبداع الجمالي
في مسرح الطفل المعاصر
بالبحيرة

إعداد

د/ يسرا صلاح الدين عبد الله العدوى
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة دمهور

(العدد الثامن والثلاثون)

(الإصدار الأول .. فبراير)

(١٤٤٦ هـ – ٢٠٢٥ م)

علمية - محكمة - ربع سنوية

الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

عناصر الإبداع الجمالي في مسرح الطفل المعاصر بالبحيرة.

يسرا صلاح الدين عبد الله العدوى

قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة دمنهور، مصر.

البريد الإلكتروني: y82adawi@gmail.com

الملخص:

حين اخترت مسرح الطفل موضوعاً للبحث، رأيت أن دراسة النصوص المسرحية المكتوبة للأطفال لبعض أدباء البحيرة جديرة بأن تكون مجالاً للدراسة والبحث، وهو موضوع لم يتطرق إليه أحد من الباحثين في بحث مستقل، وحرّصت في تناول على التنوع، ما بين المسرح الشعري، والنثري، وما بين الحوار الفصيح والعامي، وما بين المسرح التربوي والتعليمي والتثقيفي والساخر.. كما كان التناول لأعمال أجيال مختلفة، منها جيل أحمد شلبي ونجاح سرور، ثم جيل يمثلته أحمد صلاح كامل، ثم جيل الشباب، ويمثله محمود عقاب وهاني قدري.. وجاء عنوان البحث محددًا النطاق الجغرافي في الدراسة الفنية ألا وهو مسرح الطفل عند أدباء محافظة البحيرة والحيز الزمني للنصوص التي ستكون محل الدراسة، مشيرًا إلى أن منهج البحث في الدراسة هو المنهج الفني الذي قام علي تحليل النص والوقوف على جمالية تشكل هذا الفن وبنيتة الدرامية الفنية، (اللغة - الشخصيات - الحوار - الحبكة - الموسيقى) ما له وما عليه، وقد قسمت البحث إلي مبحثين يسبقهما المقدمة والتمهيد: وعرضت في كل مبحث من المباحث عناصر البناء الدرامي للمسرح عند هؤلاء المبدعين وجماليته وما تميز به كل مبدع في توظيف (الشخصيات - الحوار - الصراع - الموسيقى) داخل النص المسرحي المقدم للطفل، ثم جاءت نتائج البحث وثبت بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الإبداع الجمالي، المسرح، مسرح الطفل، المعاصر، البحيرة.

Elements of aesthetic creativity in contemporary children's theater in Beheira.

Yusra Salah El-Din Abdullah El-Adwy

**Department of Arabic Language, Faculty of Education,
Damanhour University, Egypt.**

Email: y82adawi@gmail.com

Abstract: When I chose children's theater as a research topic, I saw that studying theatrical texts written for children by some Beheira writers was worthy of being a field of study and research, a topic that no researcher had addressed in an independent research. I was keen to diversify in the approach, between poetic and prose theater, between eloquent and colloquial dialogue, and between educational, educational, cultural and satirical theater.. The approach was also to the works of different generations, including the generation of Ahmed Shalaby and Najah Sorour, then the generation represented by Ahmed Salah Kamel, then the youth generation, represented by Mahmoud Aqab and Hani Qadri.. The title of the research came specifying the geographical scope in the artistic study, which is children's theater among the writers of Beheira Governorate and the time frame of the texts that will be the subject of the study, indicating that the research method in the study is the artistic method that was based on analyzing the text and standing on the aesthetics of the formation of this art and its artistic dramatic structure (language - characters - dialogue - plot - music) what it has and what it does not, and I divided the research into Two chapters preceded by an introduction and a preface: In each chapter, I presented the elements of the dramatic construction of the theater for these creators, its beauty, and what distinguished each creator in employing (characters - dialogue - conflict - music) within the theatrical text presented to children. Then came the results of the research and it was documented with sources and references.

Keywords: Aesthetic creativity, Theater, Children's theater, Contemporary, The lake.

المقدمة :

لقد أصبح أدب الطفل جنسًا أدبيًا أشد أهمية وخطورة وسط الأجناس الأدبية الأخرى، وترجع أهميته إلي منافسته المصادر المتعددة المتنوعة التي تتشارك بدورها في تشكيل وجدان الطفل نفسيًا وإجتماعيًا وثقافيًا فكريًا ودينيًا، لذا أصبحت الحاجة ماسة لضرورة النظر لأهميته بالاعتناء بأنساقه القيمية من خلال بناءاته الفنية والدرامية، فتمت ضرورة للبحث والتطبيق والتحليل لتلك البناءات وجمالياتها بالوقوف عليها وعلى جودة تشكلها وقيمتها وأثرها علي الطفل سواء أكان ذلك في الشعر أم القصة أم المسرح.

وقد مثل مسرح الطفل وجودًا لافتًا كأحد روافد الأدب المقدم للطفل لما له من تأثيرات متعددة الانعكاسات الذوقية والمرئية والمسموعة. لذا اتجهت عناية كتاب أدب الطفل إلى دوره وقيمته كالشعر والقصة، بل تكاد تكون أكثر.

وما يزال أدب الطفل بحاجة إلى المزيد من الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية، وكذا الحاجة إلى أصول وقواعد ونظريات نقدية ثوقفنا علي عناصربنائه وجماليات تكوينه، وقد اتجهت الدراسات النقدية الحديثة في الآونة الأخيرة إلى أدب الطفل بالبحث والدراسة، وبخاصة في الشعر والسرد، غير أن نقد مسرح الطفل كذلك وجه إليه النظر لتفرده وخصوصية أدواته فاتجهت الدراسات النقدية إليه بالتحليل والنقد.

وقد تتبعت أعمال بعض الأدباء الفاعلين في المشهد الثقافي بالبحيرة، وقد تلمست تنوعها ما بين الشعر والسرد، والمسرح، وقد كانت محافظة البحيرة بأدبائها ممن يكتبون للطفل من المحافظات الرائدة وذلك من حيث الكم والقيمة، فهناك عدد كبير من أدباء البحيرة وجهوا أقلامهم وإبداعهم للطفل وأدبه، ولكتاب مسرح الطفل في البحيرة تواجد ملحوظ مضيء وسط الأوساط الأدبية الموجهة للطفل في ظل صعوبة هذا الفن وندرة كتابه.

وحين اخترت مسرح الطفل موضوعًا للبحث، رأيت أن دراسة النصوص

المسرحية المكتوبة للأطفال لبعض أدباء البحيرة جديرة بأن تكون مجالاً للدراسة والبحث، وهو موضوع لم يتطرق إليه أحد من الباحثين في بحث مستقل. وحرّصت في تناول على التنوع ، ما بين المسرح الشعري ، والنثري ، وما بين الحوار الفصيح والعامي ، وما بين المسرح التربوي والتعليمي والتثقيفي والساخر ..

كما كان تناول لأعمال أجيالٍ مختلفة، منها جيل أحمد شلبي ونجاح سرور، ثم جيل يمثلّه أحمد صلاح كامل، ثم جيل الشباب، ويمثله محمود عقاب وهاني قدرى ..

وجاء عنوان البحث محددًا النطاق الجغرافي في الدراسة الفنية ألا وهو مسرح الطفل عند أدباء محافظة البحيرة والحيّز الزمني للنصوص التي ستكون محل الدراسة، مشيرًا إلى أن منهج البحث في الدراسة هو المنهج الفني الذي قام علي تحليل النص والوقوف على جمالية تشكل هذا الفن وبنيتة الدرامية الفنية ، (اللغة - الشخصيات - الحوار - الحكمة - الموسيقى) ما له وما عليه.

وقد قسمت البحث إلي مبحثين يسبقهما المقدمة والتمهيد:

المبحث الأول: المسرح الشعري:

وتناولت فيه ثلاث مسرحيات:

١- مسرحية: (غابة بلا أنياب) للدكتور أحمد صلاح كامل.

٢- مسرحية: (الديك الأزرق) لنجاح سرور.

٣- (ثعلوب في محكمة الغابة) لمحمود عقاب.

المبحث الثاني : المسرح النثري:

وتناولت فيه أربع مسرحيات: ثلاثاً منها باللغة الفصيحة، بالترتيب، وجاءت الأخيرة منها باللهجة الدارجة:

١- مسرحية: (صديق الشجرة) لأحمد شلبي.

٢- مسرحية: (أبناء الجملة الاسمية)، لأحمد شلبي.

٣- مسرحية: (علاء الدين والمارد الآلي) ، لمحمود عقاب.

٤- مسرحية (ألبوم صور): لهاني قدرى.

وعرضت في كل مبحث من المباحث عناصر البناء الدرامي للمسرح عند

هؤلاء المبدعين وجماليته وما تميز به كل مبدع في توظيف (الشخصيات -

الحوار - الصراع - الموسيقى) داخل النص المسرحي المقدم للطفل .

ثم جاءت نتائج البحث وثبت بالمصادر والمراجع.

التمهيد:

الفنون والأدب من أهم وسائل تنشئة الطفل نفسياً واجتماعياً وتربوياً وتعليمياً، فالموسيقى، والرسم، والرقصات الاستعراضية الشعبية والفولكلورية، والأغاني وجماليات الإلقاء، هي فنون يحب الأطفال المشاركة فيها، ويجب تنمية مواهبهم فيها على أسس تربوية قوية.

ومن أنواع الأدب التي تُقدّم للطفل أو يُحب هو المشاركة بموهبته: القصة والشعر والمقالة والمسرح، فأدب الأطفال هو "مجموعة الإنتاجات الأدبية المقدمة للأطفال التي تراعي خصائصهم وحاجاتهم ومستويات نموهم"..^١

ومن بين هذه الفنون يأتي المسرح الأكثر شمولاً وتأثيراً، إذ إنه يتضمن النص الأدبي المتمثل في الحكاية المسرحية من خلال الحوار، وقد يتضمن الشعر والنثر والموسيقى والغناء والرقص وفن الإلقاء، فهو أبو الفنون، "ويسعى مسرح الطفل إلى تحقيق مجموعة متعددة من الأهداف تتبع من فلسفته التي لا تخرج عن كونه مسرحاً يهدف إلى تعليم الطفل وتنقيفه وإمتاعه، في سعي إلى تعديل سلوكيات الأطفال، وإكسابهم العديد من السمات الإيجابية، وتحقيق العديد من الأهداف التعليمية والوجدانية والجمالية والترفيهية بما ينسجم مع مدركات الطفل الحسية والعقلية"^٢.

وهذه الأهداف لا بد أن تتوافق مع القيم الأخلاقية والاجتماعية وتقاليد المجتمع، حتى تحافظ على الأصالة التي تُبنى عليها المعاصرة والحداثة، وتحافظ على هويّة المجتمع، وتنتج إنساناً سوياً منتمياً لوطنه، مؤمناً بعقيدته بوعي

١ أدب الأطفال، أحمد حسن حنورة، ص: ١٠، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٩م.

٢ السيميائية في مسرح الطفل العربي بين مكنونات الخطاب ودلالات الصورة المسرحية، د.

أحمد نبيل أحمد، ص: ١١، مطبوعات جائزة خليفة التربوية، الكتاب رقم ٤٤، أبو

ظبي، ٢٠٢٢م.

وتسامح، فطفل اليوم هو رجل الغد، وهو الشاب والشابة، والرجل والمرأة، وعليه تُبنى الآمال والأهداف، وعلى المجتمع بكل طوائفه بناؤه، وبناؤه يبدأ من سِنِيهِ الأولى التي تشكل شخصيته مستقبلاً.

إن الأبحاث التي تناولت مسرح الطفل كثيرة، منها ما تناول فيه الباحث مسرح الطفل محاولاً الإحاطة به في الوطن العربي^١، ومنها ما كَتَف فيه الباحث جهده في تأصيل المسرح ومراحلهِ التاريخية^٢، وهناك من تناول مرحلة من مراحلهِ^٣، ومنها ما تناول فيه الباحث مسرح الطفل في قُطر عربي كمصر أو سوريا أو الجزائر^٤... أو حول أعمال كاتب بعينه^٥. ومن الباحثين من اتجه لدراسة مسرح الطفل من حيث التقنيات والأداء

-
- ١ ينظر في ذلك :- الطفل العربي والمسرح، د. عواطف إبراهيم، د. عيسى محمد قيناوي ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م.
 - مسرح الطفل في الوطن العربي ، د. حمدي الجابري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.
 - أدب الأطفال، د. فوزي عيسى ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٨م.
 - ٢ ينظر: مدخل إلى مسرح الطفل، د. طارق جمال الدين عطية ود. محمد السيد حلاوة ، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٠٤م.
 - ٣ ينظر: مسرح و دراما الطفل، د. زينب محمد عبد المنعم، عالم الكتب للنشر و التوزيع ، ط ٢٠٠٧ ، القاهرة.
 - ٤ ينظر: تاريخ مسرح الطفل في المغرب ، د. مصطفى عبد السلام ، مطبعة فضالة ، المحمدية، ١٩٨٦.
 - ٥ ينظر: خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربي تجربة الكاتب المصري (السيد حافظ أنموذجاً) ، د. حيدر علي الأسدي، دار كفاءة المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٠.

التمثيلي فتحدث عن: التمثيل للطفل، والتمثيل مع الطفل، والطفل يمثل^١ ..
ومعظم تلك الإصدارات عن مسرح الطفل هي إصدارات جيدة، وأضافت
للمكتبة العربية آفاقاً رحبة ونوعية في الدراسات الأدبية، وفي أدب الطفل خاصة.

-
- ١ مسرح الطفل ، د. أبو الحسن سلام ، ص: ١١ ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣م .
ينظر:
- في رياض النقد (تحليل مائة مسرحية موجهة للطفل ، د علي خليفة ، دار الوفاء لدنيا
الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٢٣م.
 - مسرح الطفل (قضايا وآراء)، د .علي خليفة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
، الإسكندرية ، ٢٠٢٣م،
 - دراسات في مسرح الطفل ، د.رانيا حلمي ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ٢٠٢٢م.

مسرح الطفل في البحيرة

المبحث الأول:

المسرح الشعري:

مرَّ المسرح الشعري بمراحل، منها مرحلة الريادة التي بدأها أحمد شوقي، ثم عزيز أباظة، واتسمت بالغنائية أكثر من الدرامية، فكان النقاد - في رؤيتهم لمسرح شوقي - يرون "أن شوقي كان شاعرًا غنائيًا أقحم نفسه على الفن المسرحي دون أن يستطيع أن يتخلص من طابعه الغنائي"^١، ويعلق الدكتور مندور على هذا النقد بقوله: "وهذا النقد صحيح، ولكنه لا يذهب بقيمة هذا الإنتاج الأدبي الجميل"^٢، ونذهب إلى هذا الرأي، ونرى أن المرحلة التالية التي يسميها البعض "مرحلة النضج من عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور..^٣ لم تخلُ من الغنائية، إذ نجد في مسرحياتهم المنولوجات الطويلة، وهي أشبه بقصائد غنائية، ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور على لسان الأميرة:

وأخيرًا جنّت بعد أن جُنَّ نهاري بشقائي وانتظاري
وتعجّلتُ الهنيئاتِ إلى الليل..

تمنّيت لو استطعتُ اختصار الأفق الممتدّ في لحظة ضوء
تتطفي في نفخة مثل انطفاء الشمعدان
آه لو أملك للشمس عدوى الشمس، أمرًا وقضاء
آه لو أملك أن أحبسها تحت سريري

١ محاضرات عن مسرحيات شوقي، د. محمد مندور، ص: ٤٦، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٤م.

٢ السابق، ص: ٤٦.

٣ المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، د. مصطفى عبد الغني، ص: ١٠، سلسلة عالم المعرفة، إصدار رقم: ٤٠٢ الكويت، ٢٠١٣م.

حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء^١
حتى كُتِبَ المسرح الشعري في المشهد المعاصر لا تخلو نصوصهم
المسرحية من الغنائية، بل قد تكون هي الصوت السائد في النص المسرحي،
مثلما نرى عند فاروق جويده وأحمد سويلم، محمد فريد أبو سعدة وغيرهم، وقد
علق عليه -أي المشهد المعاصر- الدكتور مصطفى عبد الغني بعد أن
استعرض عددًا من المسرحيات الشعرية لهذا الجيل بقوله: "إن المشهد الراهن
ضنين بالعطاء سجين في الغنائيات وضعف الأداء الدرامي وغياب النص
الشعري بالمقارنة بحضور أحداث خطيرة تمر بها أمتنا العربية.."^٢
والغنائية في حد ذاتها ليست عيبًا إذا كانت لضرورة فنية، فهي تُحدث
تفاعلًا مع الجمهور، وتستثير المشاعر، وتلهب الحماس، والمسرح عرض فني
جماهيري في المقام الأول.

أما الكتابة المسرحية للأطفال شعرًا فقد تكون مناسبة إذا اتسمت ببلاغة
الجملة المسرحية المناسبة للموقف، وبتخير الألفاظ التي تناسب أعمار الأطفال
الموجه إليهم النص المسرحي، وأن تكون الموسيقى الشعرية بسيطة ذات إيقاع
نفسي مؤثر، وجرس سهل غير معقد، أي غير مركب من تفعيلات مختلفة، بل
يفضل الاعتماد على التفعيلة الواحدة في الموقف المسرحي الواحد، كما أنه يجب
ألا تتسم بالطول الذي يفقد معه الطفل التركيز مع الأحداث والربط بينها.

ويعد محمد الهراوي (ت. ١٩٣٩) رائد المسرح الشعري للأطفال، بل رائد
المسرح النثري أيضًا، إذ كتب ست مسرحيات، منها اثنتان شعريتان^٣، وقد كانت

١ الأميرة تنتظر، صلاح عبد الصبور، ص: ٤٩، دار العودة، بيروت، دون سنة

٢ المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، مرجع سابق، ص: ١١٨.

٣ ينظر، محمد الهراوي شاعر الأطفال، تحقيق ودراسة أحمد سويلم، ص: ٢٢٩، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

"محاولات أولية تفتقر إلى دراما المسرح وعناصره، وتجنح إلى البدائية في المعالجة"، وقد يكون ذلك أمرًا طبيعيًا للون جديد على الأدب يبدأ على غير مثال سابق حتى يتطور بشكل طبيعي.

"وظل الأمر كذلك حتى فترة الثمانينيات، حين فُيُض لهذا اللون مجموعة من الشعراء الذين أدركوا أهمية هذا الفن الشعري، وأخلصوا له، أمثال أحمد سويلم، وأنس داود، وأحمد الحوتي، وأحمد زرزور، ومحجوب موسى، وأحمد شلبي...^٢، وأُتيح للمسارح الخاصة بالعروض المسرحية في قصور الثقافة، والأندية، وإن كانت العروض المدرسية أكثر حضورًا تحت إشراف المختصين من موجهي المسرح، مع تفاوت في الجودة تبعًا لمقدرة المشرف على العرض، وكفاءة مُنفّذه، والإمكانات المتاحة..

ونتساءل قبل تناول النصوص بالدراسة: إلى أي مدى وُفّق شعراء البحيرة الذين كتبوا النص الشعري الموجّه للأطفال في ذلك؟
ونرجئ الإجابة التي ستكون - بالتأكيد - نتيجة من نتائج البحث إلى ما بعد قراءة النصوص القراءة النقدية الفنية.

١ مسرح الطفل، د. فوزي عيسى، ص: ١٠٨، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١٥.
٢ أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، د. أحمد علي كنعان، بحث بمجلة جامعة دمشق، ص: ١٠١، -المجلد ٢٧ - العدد الأول + الثاني - ٢٠١١ م.

لدينا ثلاثة نصوص (مسرحيات شعرية للأطفال):

الأول: (غابة بلا أنياب) لأحمد صلاح كامل^١:

أول ما يلفت في غلاف المسرحية^٢ أن المؤلف كتب تحت العنوان الرئيسي (مسرحية شعرية للأطفال من سن السادسة حتى الثامنة عشرة)، وهذا التحديد طويل السنوات ومتفاوت درجات الإدراك، وبالقيااس التعليمي يشمل المراحل الثلاث للتعليم قبل الجامعي، أي المرحلة الابتدائية والإعدادية والثانوية، وهذا يستحيل أن يكون هناك نص يناسب طفلاً في السادسة من عمره، ويناسب في الوقت نفسه شاباً بلغ الثمانية عشرة من العمر، وهذا المدخل يعطي انطباعاً سلبياً عن وعي المؤلف برسالة المسرح، وخطورة الكتابة للأطفال، والدقة في تحديد الهدف والمستهدفين، فهل لأحد أن يتخيل لو أن هذا نصٌ مقرر في المناهج التعليمية، فأَيُّ مرحلة يناسب؟ بل إن المرحلة الواحدة متفاوتة درجات الوعي والإدراك، فما يناسب صفّاً لا يناسب الصفوف الأخرى.

جعل المؤلف أبطال المسرحية من الحيوانات، وهذا يجعل تنفيذ العمل يكون عن طريق الأقنعة، وهو أمر سهل في مسرح الأطفال، أو المسرح المدرسي، ويُمكنُ منفذ العمل أو مخرجه من إحدى التقنيات الثلاث التي أشار

١ من مواليد إدكو، عام ١٩٧٠م، حاصل على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي. (ينظر)، شعراء البحيرة في القرن العشرين)، أحمد شلبي، ص: ١٧٤، جمعية رواد الثقافة بالبحيرة، دمنهور، ٢٠١٠م

٢ غابة بلا أنياب، د. أحمد صلاح كامل، مخطوط. تم طباعة مخطوط المسرحية، (غابة بلا أنياب، مسرحية شعرية للأطفال)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٢٠م. راجع دراسة عبده الزراع، غابة بلا أنياب (تعيد أمجاد المسرح الشعري للأطفال، جريدة مسرحنا، قراءات، العدد ٦٧٥، السنة الثالثة عشرة، الإثنتين ٣ أغسطس ٢٠٢٠. ص ١١. راجع عبده الزراع، عوالم طفولية (قراءات نقدية في أدب الطفل، دار ميتابوك، ٢٠٢٣م.

إليه د. أبو الحسن سلام، وهي:

"التمثيل للطفل، والتمثيل مع الطفل، والطفل يمثل"^١

فيمكن للعمل أن يقوم به الأطفال أنفسهم، أو بمساعدة ممن يكبرونهم وذوي الخبرة من الممثلين بالمشاركة مع الأطفال، أو يقوم به ذوو الخبرة دون الأطفال، على أن يكون الطفل مشاهدًا للعمل الموجه إليه.

أما عن فكرة المسرحية، فهي فكرة مكررة، وهي اتخاذ الحيوانات أفعلةً ورموزًا لأنماط بشرية يكون من الكياسة والفتنة البعد عن التعبير المباشر عنها، أما عن تكرارها، فقد بدأت في الأدب العربي منذ عصور قديمة، يُرجعها بعض الباحثين إلى ما قبل ابن المقفع، فقيل: "قبل كليلة ودمنة عرف العرب ذخيرة كبيرة من أسطورة الحيوان، ووصفوا الحكم والأمثال على ألسنتها وأجروا بينها الحوار، وأداروا المناقشات .."^٢ وينقل الكاتب مثلًا قديمًا هو "أن الأرنب التقطت ثمرة، فاختلسها الثعلب فأكلها، فانطلقا إلى الضب:

قالت الأرنب: يا أبا الحصين

قال: سميًا دعوتِ

قالت: أتيناك لنختصم إليك

قال الضب، عادلاً حكمتُما

قالت: فاخرج إلينا

قال: في بيته يؤتى الحكم

قالت: إني وجدت ثمرة

قال: حلوة فكلّبيها

١ مسرح الطفل، سلام، ص: ١١، مرجع سابق.

٢ أديب الأسطورة عند العرب، فاروق خورشيد، ص: ١١٤، سلسلة عالم المعروف، الإصدار: ٢٨٤، الكويت، ٢٠٠٢م.

قالت: فاختلسها مني الثعلب

قال: لنفسه بغى الخير

قالت: فلطمته

قال: بحقك أخذت

قالت: فلطمني

قال: حرّ انتصر

قالت: فاقض بيننا

قال: قد قضيت"^١.

وكتاب ابن المقفع (كليلة ودمنة) الذي نقله عن الفيلسوف الهندي (بيدبا) قامت أمثاله وحكاياته على قصص الحيوان، فمثلاً تأتي بداية الكتاب عن قصة (الأسد والثور)^٢

والقصص على لسان الحيوانات والطيور - مع بداية العصر الحديث - نجدها في ديوان (العيون اليواقظ) لمحمد جلال عثمان (ت. ١٨٩٨م)، وديوانه

١ أرجع الكاتب هذه الحكاية لكتاب عيون الأخبار لابن قتيبة، (المجلد الأول ص: ١٤٦)، وللمثل رواية أقدم، ينظر، كتاب الأمثال لأبي فيد مؤرج بن عمر السدوسي، (ت. ١٩٥هـ)، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، ص: ٤٧، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣م.

والرواية: "وجدت الضبع ثمرة، فاختلسها الثعلب فأكلها، فلطمته، فلطمها، فتحاكما إلى الضب، فقالت: يا أبا الحسيل! قال: سميعا دعوت. قالت: أتيناك نحتكم إليك. قال: في بيته يؤتى الحكم. قالت: إني التقطت ثمرة، قال: حلوا اجتنيبت. قالت: إن الثعلب أخذها فأكلها. قال: حظ نفسه بغى.

قالت: فلطمته. قال: أسفت. قالت: فلطمني. قال: حر انتصر. قالت: اقض بيننا. قال: حدث حديثين امرأة، فإن أبت فأربعة. فصار جوابه إياها مثلاً.

٢ ينظر، كليلة ودمنة، ابن المقفع، (ص: ٥٨)، مكتبة زهران، القاهرة، ٢٠٠٥م.

هذا يَعُدُّه بعض الباحثين "أول محاولة عربية تعيد الطريق أمام الكُتَّاب لإرساء دعائم أدب الطفولة، وهي محاولة تسبق محاولة أحمد شوقي بسنوات طويلة"^١، ومنها قصة الغراب والثعلب التي يقول فيها:

كَانَ الْغَرَابُ حَطًّا فَوْقَ شَجَرَةٍ وَجُبْنَةً فِي فَمِهِ مُدَوَّرَةٌ
فَشَمَّهَا الثَّعْلَبُ مِنْ بَعِيدٍ لَمَّا رَأَاهَا كَهَلَالِ الْعِيدِ
وَقَالَ: يَا غَرَابُ يَا بَنَ قَيْصِرٍ وَجْهُكَ هَذَا أَمْ ضِيَاءُ الْقَمَرِ؟
لِلَّهِ مَا أَحْلَاكَ حِينَ تَنْجَلِي صَوْتُكَ أَحْلَى مِنْ صِيَاحِ الْبَلْبَلِ
فَانْخَدَعَ الْغَرَابُ مِنْ كَلَامِهِ وَجَاءَ لِلْخَصْمِ عَلَى مَرَامِهِ
وَقَالَ (يَا لَيْلُ) بِدُونِ اللَّقِيمَةِ فَسَقَطَتْ مِنْ فَمِهِ الْغُفِيمَةُ
قَبْضُهَا الثَّعْلَبُ قَبْضَ الرُّوحِ وَقَالَ فِي بَطْنِي حَلَالًا رُوحِي^٢

وشوقي كتب الشعر عن الحيوان للأطفال، متخذًا منها قناعًا لأفكار

سياسية واجتماعية وانتقادًا لنماذج بشرية، ومن هذه الحكايات:

أَتَى ثَعَالَةً يَوْمًا مِنْ الضَّوَّاحِي حِمَارُ
وَقَالَ إِن كُنْتُ جَارِي حَقًّا وَنِعَمَ الْجَارُ
قُلْ لِي فَإِنِّي كَنَيْبٌ مُفَكِّرٌ مُحْتَارُ
فِي مَوَكِبِ الْأَمْسِ لَمَّا سِرْنَا وَسَارَ الْكِبَارُ
طَرَحْتُ مَوْلَايَ أَرْضًا فَهَلْ بِذَلِكَ عَارُ
وَهَلْ أَتَيْتُ عَظِيمًا؟ فَقَالَ: لَا يَا حِمَارُ^٣

١ أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، د. أحمد زلط، ص: ١٩ دار الوفاء،

المنصورة، ١٩٩٤م.

٢ السابق، ص: ٢٧، (بتصرف).

٣ الشوقيات، أحمد شوقي، المجلد الثاني، ص: ٣٧١، دار كنوز المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٨م.

وهذا ما سار عليه مؤلف المسرحية التي نتناولها في الدراسة، والفارق أنه كتب نصّه في قالب مسرحي. بينما كان عند عثمان وشوقي في قالب شعري سردي.

يبدأ كامل مسرحيته بصوت القرد من وراء الستار يعلن أن الغابة بلا حاكم منذ عام، إذ غاب الملك وكل أسود الغابة ونمورها، ويقول:

"وجميع الحيوانات بغابتنا

ملّت أن تبقى طول العام بلا حاكم

فأرادوا أن يختاروا ملكاً منهم للغابة"^١

وهو بهذا يبين أن الغابة قد خلت من الحكمة التي تتمثل في الملك، وتجردت من مصادر قوتها المتمثلة في الأسود والنمور، ولم يبق بها إلا ضعاف القدرات الذين لا يملكون الحكمة ولا القوة، فالباقون هم:

شخصية الحمار (بطل المسرحية) الذي سيئول إليه الحكم، والذئب والثعلب والكلب الذين سيتركون الغابة اعتراضاً على سياسة الحمار، والخروف الجبان، والزرافة السلبية، والفيل الذي كبر سنه، ولم تعد حكمته مسموعة.

واستطاع المؤلف - رغم قصر المسرحية - أن يرسم سلوكيات شخصياته بقدر من الإحكام، واستطاع التدرج بالأحداث والحوار لينتهي الفصل الأول بذروة الصراع:

"يضحك الفيل والفأر معا ويتوقف ضحكهما عندما تسمع أصوات الحيوانات من الكواليس، أصوات عواء ونباح، لكن الأغلب صوت نهيق يعلو يعلو يعلو من جنبات الكواليس"

الفأر (موجهًا سؤاله للفيل): ما هذا يا فلفول؟

١ المسرحية، غير مرقمة الصفحات.

الفيل: الغابة بدأت في التصويت على من يصبح حاكمها

الفأر (يضحك ساخراً): قل: بدأت في فرز الأصوات

يندمج الاثنان في ضحك مريّر ... ستار

والمشهد الذي أوردته إنما يعكس حالة الفوضى وغياب القيمة، فالمفارقة هي الجمع بين الفيل أضخم الحيوانات صاحب الهيبة، والفأر هذا الحيوان الصغير الحقير، فلا فرق بين كبير وصغير في عالم الفوضى، وعندما يعلو النهيق على كل صوت فهذا دلالة على الجهل والغباء.

ويأتي الفصل الثاني كاشفاً عن نتيجة التصويت التي يعلنها القرد بقوله:

"يسعدني أن أخبركم

أن حمار الغابة صار الحاكم"

ويبدأ الحمار في إصدار القرارات التي هي ضد طبيعة الغابة، وبدأت

المعارضة القوية ممن سيصيبهم أضرار قراراته:

الحمار "في حماسة وحسم":

"ومنذ الآن

سأمنع كل وحوش الغابة

والحيوانات المفترسة

من أكل اللحم بغابتنا

الكلب "محرراً الحمار من هذه القرارات":

أنت تخالف شرع الغابة والقانون

الحمار "في عنادٍ وغرور":

أنا القانون

الذئب "في تعجب واندھش من كلام الحمار":

كيف سنحيا إن لم نأكل لحماً!

الحمار "في برودٍ وتحذّر":

كُلْ شَيْئًا آخِرَ
غَيَّرَ مِنْ نَوْعِ طَعَامِكَ
كُلْ عُشْبًا أَوْ نَبْتًا أَوْ بَقْلًا
لَكِنْ لَنْ تَأْكُلَ لَحْمًا بَعْدَ الْآنِ
الشَّعْلَبُ "فِي غَضَبٍ وَاعْتِرَاضٍ":
أَنْتِ تُغَيِّرِ فِي تَرْكِيبِ طَبِيعَتِنَا
وَتَعَانِدِ مَا قَدَّرَهُ اللَّهُ لَنَا..

والحوار يكشف عن تسلط وغباء من الحمار الذي يظن أنه بحمايته فصيلًا من الحيوانات العشبية الضعيفة، على حساب فصيل من آكلات اللحوم، أنه يحقق عدلاً، وهو بهذا يخالف قانون الغابة الذي أجراه الخالق، فليس ثمة عداءً بين الفريقين، ولكنها ضرورة الحياة، فأكلات اللحوم لا تلجأ إلى الافتراس عدواناً، وإنما لغذائها الذي قدره الله لها، في حدود معينة وبضوابط فطرية، ولكن هذا الحاكم الغبي الذي اختاره الضعفاء لا يعترف بالقوانين التي تُبقي على الحياة منضبطة ومستمرة.

ومع نهاية الفصل الثاني يحدث حريق كبير في الغابة يلتهم العديد من الحيوانات، وتستثير رائحة الشواء حيوانات الغابات الأخرى، وليس في غابة الحمار حيوانات مفترسة يمكنها الدفاع عنها، ويبيد العديد من الحيوانات ندمها على اختيار الحمار حاكماً للغابة، حتى عندما اقترح الفأر خطة بحفر خندق تقي الغابة زحف الغابات الأخرى من الهجوم عليها، تدخل الحمار بتغيير الخطة بأن يجعل الحمير تُثَقِّق خلف الحفرة، والخرفان (ثُمَّمِي) لترعب الأسود، في مشهد لم يخلُ من الكوميديا النابعة من الغباء والجهل:

الحمار: أروني أين حماسكم!!

"أمرًا لهم": تنهيق

"الجميع يقومون بالنهيق"

"أمراً لهم": ترفيس

"الجميع يركلون الأرض بأقدامهم ويرفسون، ما عدا الفيل والفأر يكتفیان
بالمشاهدة في أسف".

إلى أن يأتي مشهد الختام:

"أصوات الزئير تعلو وتقترب من الساحة، وتعلو معها أصوات الحيوانات
الهاربة"

"الفأر يقف في منتصف المسرح وخلفه الفيل والقرد، وكأنه يخاطب نفسه
أو الفراغ":

أن تتبع أسداً

خير من أن يحكمك حمار

جاء برغبة كل الحيوانات

وفي المسرحية جاءت اللغة بسيطة متدفقة في حوار سلس وُقِّق فيه
الشاعر إلى حدٍّ كبير، وكانت الجمل المسرحية بليغة بمناسبتها للموقف
والشخصية في معظم المواقف، كما أنها لم تخلُ من السخرية اللاذعة التي ترسم
الابتنسامة، بل قد تفجر الضحكة، وجاء اللغة سليمة إلا من خطأ قد يكون من
الكتابة، وهو في قوله:

(احذر إن كان كلامك هذا كذباً يا فرفور) والصواب (كذباً).

أما عن موسيقى المسرحية:

فقد التزم الشاعر في مسرحيته بموسيقى بحر الخبب بتفعيلة (فعلن أو
فعلن)، وهو إيقاع يغلب كثيراً استخدامه في المسرحيات الشعرية المعاصرة،
وجاءت الموسيقى متدفقة ذات جرس يناسب الحوار المسرحي بين شخصيات
المسرحية، مما يولّد إيقاعاً سلساً على الأداء والتلقي، إلا أن هناك بعض العثرات
الموسيقية التي تُخلُّ بهذا الإيقاع، ومنها:

- (أيها الرفقاء صمّتا

كي نرى ماذا سنفعل)

فالوزن هنا من الرَّمَل (إذا تم تسكين الفاء في كلمة الرفقاء)، وإلا فقد خرج عن الوزن، وهو ما حدث، ثم استكمل الحوار على الخبب.

- (يأكل من لحم ضحيته

كل صباح وكل مساء)

فكلمة (كل) الثانية لا داعي لها، لأن تكرارها غير مفيد، وأخلت بالإيقاع، فلو أنه قال: (كل صباح ومساء) لانضبط المعنى والإيقاع الموسيقي.

- ومن مظاهر الاضطراب الموسيقي الخروج عن التفعيلة (فعلن) في قوله: (اتَّقْنَا .. اتَّقْنَا .. اتَّقْنَا ..)

أن يكون حمار غابتنا المرشح)

فكلمة (اتَّقْنَا) وزنها فاعلاتن، أما السطر الثاني فلا وزن فيه.

- ومن مظاهر الاضطراب اللغوي والموسيقي معًا قوله:

(عَيَّنْتُ حُرُوفَ الْغَابَةِ نَائِبَ لِي)

فالشاعر تجاوز عن تتوين كلمة (نائب) ليستقيم الوزن، وهو خطأ لغوي غير مبرر، فلا بد أن تكون (نائبًا)، وهنا يختل الوزن.

ويمكن القول إن مسرحية غابة بلا أنياب لأحمد صلاح كامل مسرحية جيدة وقابلة للتنفيذ بسهولة على المسرح، ويمكن لمنفذ العمل أن يتفادى ما قد رصدناه من سلبيات، بحيث يوجهها للسن المناسبة، ويمكن للشاعر مراجعة هذه الوقفات الموسيقية واللغوية.

النص الثاني: مسرحية (الديك الأزرق) لنجاح سرور^١:

ورد نص نجاح سرور ضمن ديوان شعري^٢ له، ووصفه بأنه مسرحية شعرية، وأنها (مسرح عرائس الأطفال).

ومسرح العرائس أو مسرح الدُمى مسرح قديم إذ "دلت الشواهد على عراقة الدمية في الوظيفة الاجتماعية للأهالي، وأن الشكل الذي انتهت إليه سبقتها مراحل طويلة من التطور، والواقع أن الحديث عن وظيفة الدمية - كشكل عروسي صغير - يفضي إلى التعبير عن شكلها المكبر ونفعيته"^٣

ومسرح العرائس بالنسبة للطفل شأنه شأن مسرح الطفل التقليدي يكون له أهداف تربوية تتضمن تنمية المبادئ الأخلاقية والقيم الروحية، والانتماء الوطني، والعادات والتقاليد السائدة، إضافة إلى تنمية خياله وذكائه، وأن يحب الفن واللغة، مما يخلق فيه شخصية متزنة متسعة الأفق، "ويبرز مسرح العرائس كأحد أشكال مسرح الطفل تتمثل في النواحي التربوية والترفيهية للطفل أو كوسيلة لتعريفه بإطار الثقافة المختلفة وتنمية موهبته وتذوقه الفني"^٤.

كما أن كتابة نصوصه يجب أن تستوفي كل ما يتعلق بالمسرح من وصف المنظر مكانياً وزمانياً، وتحديد ملامح الشخصيات شكلياً وسلوكياً، حتى يتم

١ من مواليد كوم حمادة، عمل بالتربية والتعليم، موجهاً للغة العربية، وتقاعد للمعاش منذ سنوات قليلة.

٢ العصافير الجميلة، نجاح سرور، ديوان شعر للأطفال، من إصدارات دار الحسيني.

٣ خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، د. إبراهيم حمادة، ص: ٢٧ وما بعدها، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ١٩٦٣م.

٤ مسرح العرائس كوسيلة لنقل التراث، إيمان مجدي محمد عبدالصبور (باحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية: أكاديمية الفنون) مصر، بحث منشور على صفحة مجلة التصميم الدولية (International Design Journal).

إعداد العرائس الملائمة، كما أن الحوار يجب أن يكون متسقاً مع الشخصية، أي إن المؤلف بخياله يحدد إلى حد بعيد ملامح المسرحية، حتى يتم تنفيذها وإخراجها بخطة مدروسة مع لمسات الديكور والموسيقى والإخراج.

إن كُتَّاب هذا اللون من مسرح الطفل قليلون، وهي كتابة تحتاج إدراكاً لتقنيات هذا اللون من المسرح، من تحريك العرائس، ومدى إمكانية التنفيذ، وبالاستعراضات، والملابس، والديكور، والموسيقى، إن المؤلف سيكون مشاركاً باقتراحاته التي تصاحب النص وترشد المشاركين في التنفيذ تحت رؤية المخرج وتوجيهاته، فمن كُتَّاب هذا اللون سمير عبد الباقي^١، نجده - مثلاً - في مسرحياته التي تضمنها كتابه (دفاتر ابن عبد الباقي)^٢ يقدم عنوان المسرحية، ومنها (قرص غسل من غير كسل)، ويكتب في الهامش "مسرحية في مشهدين، تقدم بالعرائس أو الأفعنة.. مع الاهتمام بالموسيقى"^٣.

ثم يأتي صوت الروي من خلف الستائر، ويلقي كلمات رشيقة ذات إيقاع:

أهلا وسهلا من كل قلبي

ياللي حضرتوا .. وغفرتوا ذنبي

حتى ينتهي بقوله:

يا شمس بكره دقي البشاير

ويا عم نور شيل الستاير

(موسيقى مرحة مع رفع الستائر عن المنظر.. حديقة ساحرة.. أزهار ونحل

١ ذكر لما له من نصوص كثيرة في مسرح العرائس تم تنفيذها في أنشطة هيئة قصور الثقافة، فهو رائد في هذا المجال.

٢ دفاتر ابن عبد الباقي، الدفتر الخامس، مسرحيات الأطفال والعرائس، عشرون مسرحية ومسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٣ السابق، ص: ٧٩.

(وفراشات ..)

(يدخل كلب ظريف)

الكلب: ها .. ها .. ها .. ها .. هاو

ها .. ها .. ها هو هو

يا سلام لما يروق الجؤ ...^١

وببدأ حوار رشيق بين شخصيات المسرحية .. وقد ذكرت هذا المثال حتى أبين أن كتابة مسرح عرائس للأطفال يتطلب من المؤلف أن يكون على دراية كبيرة بفتياته، ووسائل تنفيذه..

وإذا عُذنا لنص نجاح سرور (الديك الأزرق) فلا نجده نصًا مسرحيًا، ولا مسرح عرائس، وإنما هو نص شعري قصصي للأطفال كما رأينا في الحديث عن عثمان جلال وأحمد شوقي – مع الفارق الفني والرؤية بين هذين الرائيين وما كتبه نجاح سرور بشعرية المحدودة، يقول سرور:

الفصل الأول:

المشهد الأول

(في السوق)،

يرفع الستار:

لمّا الصبح انشَقَّ ورقرقُ قلنا نذهب كي نتسوّق
هذا البائع نادى .. صفّق ديكٌ أحمرٌ .. ديكٌ أزرقُ

المشهد الثاني:

(في البيت)

تم شراؤهما ورجعنا فذبحناه الديكَ الأحمرُ

١ السابق ، ص: ٨٢، وما بعدها.

وتركنا الأزرقَ ينفعنا فوق السطح فراح يقرقر

... ..

فوق السطح هناك حظيرة فيها ديكٌ وقبيلتهُ
وحزينٌ ينتظر مصيره ذكّر قد فارق بطّتهُ

والمشهدان السابقان - إذا كانا مشهدين - ليس فيهما من المسرح شيء،
فلا حوار، ولا شخصيات، وإنما هو سرد شعري بسيط فالسوق ليس فيها إلا البائع
الذي نادى لبيع ديكه، وهل شراؤهما يكون في مشهد السوق أم مشهد البيت؟ ثم
استخدام الفعل يقرقر للديك؟ هل هو من الصواب في اللغة، ففي لسان العرب:
"الْقَرَقَرَةُ: الضَّحِكُ إِذَا اسْتُغْرِبَ فِيهِ وَرُجِعَ، وَالْقَرَقَرَةُ: مِنْ أَصْوَاتِ الْحَمَامِ"،
فهل كان الديك يضحك؟ أم كان يتقمص صوت الحمام؟ وكيف يكون للديك
قبيلة؟ ثم هذه الألفاظ الصادمة لمشاعر الطفل، مثل: (ذبحناه - حزين - ينتظر
مصيره) لذا وجب علي المؤلف أن يعي التأثير النفسي والعاطفي للغة والصورة
المقدمة للطفل .

ويأتي المشهد الثالث في الفصل الأول، وقد انتفضت الديكة في وجه الديك
الأزرق وصاحوا فيه:

خروجُ خروجُ .. خروجُ خروجُ اخرج فوراً يا فروجُ

وقد خرج الشاعر عن الوزن، فقد جعل الشطر الأول من المتقارب،
والشطر الثاني من الخبب.

وهنا لجأ لذكر البط الوحيد مثله، إذ:

دخل عليه الذكْرُ وقال: اجعلني عمّاً أو خال

وفي الفصل الثاني يهاجم ابن عرس الحظيرة، فتصدى له الديك الأزرق وذكر

البط:

راح يهاجمه والذكرُ في فنّ قتالٍ وابتكروا
والديكةُ تصطفُ تهاجمُ حتى فرّ سريعاً نادماً^١

ويجيء الفصل الثالث بتكريم الديك وضمه للقبيلة، وتزويجه بدجاجة جميلة.

كان يمكن لنجاح سرور أن يجعل نصّه هذا ضمن الديوان كنص شعري سردي، دون أن يصنّفه نصّاً مسرحيّاً للعرائس، أو يعيد صياغته وكتابته في شكل حوار مسرحي مناسب، لأنه لو أريد تنفيذه مسرحيّاً فلا بد من الحوار، كما يجب عليه إدراك أن الكتابة للأطفال لها أهداف تربوية وتعليمية وترفيهية ونفسية، فإذا كان الهدف تأكيد قيمة الاتحاد في وجه العدو، وهي رسالة نبيلة، فإن ذلك يتطلب القالب الفني المدروس المتمكّن منه صاحبُ الرسالة وهو المؤلف، ولا ضير أن ذلك يكون من خلال قصة أو مسرحية أو مقالة، أو نص شعري، ولكن الخلط بين الأنواع يؤدي إلى اضطراب الفكرة واللغة والرسالة.

النص الثالث: مسرحية (ثعلوب في محكمة الغابة) لمحمود عُقاب^٢

تبدأ المسرحية بلوحة الافتتاح بعد رفع الستار، وتأخذ الشخصيات تُعرّف نفسها في قالب شعري غنائي رشيق في شكل رباعي، ينتهي بقفل في الشطر الرابع:

١ ديوان العصافير الجميلة ، نجاح سرور ، ص: ١٥.

٢ من الشعراء الشباب، عضو اتحاد كتاب مصر، من مواليد قرية دنشال بدمنهور، حصل على العديد من الجوائز المصرية والعربية في المسرح.

المجموعة:

ضاء المسرح بالأنوار وظهرنا من خلف ستار
هيا انتبهوا للأخبار فهنا عبر للشطار

ثعلوب:

أشجار الغابة لي وطن بذكائي تهجرها المحن
فالثعلوب وزير فطن ووزارته للأفكار

ثم يدخل الديك:

وأنا الديك أودن فجرا واساني لا يترك ذكرا
لا أخشى للثعلب مكر ومعى ربى في الأذكار^١

ويتوالى دخول الشخصيات جميعها على الإيقاع نفسه: أرنوب، ودبدوب، الكلب، الحمار، القرد، الجمل، الفيل، كل يعرف نفسه من خلال رباعية شعرية، يليه تعقيب من المجموعة في رباعية تعلق بها عن طبيعة الحيوان من مكر أو طيبة أو صبر، وهكذا ..

وهذا المدخل الغنائي الشعري يشي بوعي عُقاب بتقنيات المسرح، وتمكنه من الصياغة الشعرية المناسبة للطفل، إذ الموسيقى الرشيق، والألفاظ السلسة، والفكرة السليمة غير المضطربة.

كما يتميز عُقاب برسم المشهد ببساطة، مما يجعل تنفيذ مسرحيته سهلاً وبسيطاً، فمثلاً في المنظر الأول يصف المشهد:

"خلفية لأشجار الغابة المتنوعة عن بعد، وشجرة قريبة في مقدمة المسرح
ينام تحتها أرنوب في مسكنه، وحولها حشائش خضراء"
فهو مشهد بسيط سهل التنفيذ على المسرح.

١ مسرحية (ثعلوب في محكمة الغابة)، محمود عُقاب، ص: ٤ ، مخطوط.

وفكرة المسرحية تتحدث عن قانون الغابة، وقد رأينا في مسرحية (غابة بلا أنياب) لأحمد صلاح كامل معالجة واقعية وعادلة لتقسيم الحيوانات بين آكلي عشب وآكلي لحوم، وأن آكل اللحوم ليس مجرمًا أو عدوانيًا، وإنما هي طبيعة خَلَقَه، وطبيعة التوازن في الغابة، وعندما يغيب طرف من تلك المعادلة تفسد الغابة، وبالتالي تفسد الحياة.

أما محمود عقاب فقد أراد أن يُعَيِّب هذا القانون - انتصارًا للضعيف - فالثعلب (الوزير) يتربص بالديك، مما حدا بالديك الامتناع عن الصباح وقت الفجر عاملاً بنصيحة الأرنب، فنامت الغابة، واستشرى الكسل، فلما شكاه الثعلب الماكر عند القاضي دبّوب استدعاه، فأفضى له الديك بخوفه من الثعلب، فأمر القاضي بتحريم أكل الدِّيكة لأنها تؤذّن، وتبعث النشاط في الغابة.

ولما حاول الثعلب التحايل لأكل الديك قبضت عليه الكلاب التي تقوم بالحراسة، وساقته للمحكمة، حكم دبّوب بأن تأكله الحيوانات وتتقاسمه، وهذا المشهد هو أضعف جزء في المسرحية سواءً أعلى المستوى اللغوي والحواري، أم المستوى الفكري، ولا يتناسب نفسياً مع الطفل المشاهد، لما فيه من قسوة على الثعلب الذي كان من الممكن الحكم بحبسه أو طرده لمخالفة حكم القاضي الجائر، أو توجيهه لحسن السلوك، وليس الحكم بإعدامه والتمثيل به وتعليقه على شجرة.

إن هذا الحكم الجائر إن كان ينصف الدِّيكة فهو يظلم الثعلب التي لها طبيعة خُلِقَتْ بها بقانون إلهي يحفظ توازن البيئة والحياة، وهو ما استطاع (كامل) معالجته بواقعية في مسرحيته.

أما عن البناء الحواري في المسرحية، فقد أظهر الحوار مقدرة فائقة لعقاب في: حسن اختيار الألفاظ، والنقاط ما يناسب الموقف والشخصية في تراكيب سهلة وأساليب رشيقة، مثل قوله:

وهل ينتهي أذاني على ثعلب أذاني؟

وفي غابتي نيام أفاقوا على لساني^١

فنجذ اللغة تحتشد بالجماليات البلاغية - رغم التقيد العروضي الضيق بحكم الأوزان الشعرية القصيرة- مثل التجانس التام بين كلمتي (أذاني) الأولى التي هي اسم بمعنى ندائي للأذن، و(أذاني) الثانية، وهي فعل ماضٍ ونون وقاية وياء المتكلم (المفعول به).

والمطابقة بين (نيام) و(أفاقوا)، والمجاز المرسل في (لساني) ويقصد صياحه ونداءه.

كما يبدو التحسر والحزن في هذا الاستفهام الصادر عن الضعف (وهل ينتهي أذاني)

وهذه الجماليات متطلبات في العمل المسرحي "إلى جانب التطور المنطقي والكيفي والتكرار توجد أيضًا بعض الأشكال الثانوية والفرعية التي يزخر بها كل عمل فني، فنسيج القصة والمسرحية مليء بالاستعارة والتشبيه والمقارنة والتوازي .."^٢

وتتميز الحوار في المسرحية بالرشاقة وبمقدرة عالية للمؤلف، فرغم أنه التزم القالب (البيتي) لا التفعيلي، إلا أنه استطاع التحكم فيه دون تكلف، بل كان يأتي البيت مقسمًا في الحوار ببراعة شديدة، ومن ذلك:

ثعلوب: هل أخذنا اليوم في غابنا.. عطلة رسمية

الحمار: ربما

ثعلوب: هل غبي العقل يستظرف؟ ...

كيف تصحو والضحي في السما؟

١ مخطوط المسرحية، ص: ١٠.

٢ فن كتابة المسرحية، د. رشاد رشدي، ص: ٦٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

١٩٩٨م.

أين أهل الغاب؟

الحمار: لا أعرف

ثعلوب: هل وباءٌ عندنا أقدمًا؟^١

فالشاعر المؤلف يسيطر على حاسته الموسيقية، فيمكنه من تقطيع البيت إلى جُمْل حسب طبيعة الحوار، وبذلك يكون هو القائد للحركة الموسيقية، لا صائبًا حواراه في قالب يقوده، كما نرى كثيرًا في النظامين لا الشعراء الحقيقيين. أما عن البناء الموسيقي للمسرحية، فقد استخدم الشاعر الشكل الكلاسيكي للشعر العربي المبني على العروض، وهو بناء يُحَمَّد للشاعر، إذ إنه يثبت أن هذا البناء الذي استخدمه شوقي، ومن بعده عزيز أباظة في مسرحياتهما مازال صالحًا للشعر المسرحي، بل أرى أنه أكثر تناسبًا مع الأطفال لما فيه من موسيقى، وسمات إنشادية تساعد الطفل على حفظ الحوار والانفعال به، ومن ظواهر هذا البناء:

- استخدم الشاعر أربعة عشر بحرًا من البحور الستة عشر، فلم يدع إلا بحري: الطويل، ولعل ذلك لأنه لا يُستعمل مجزوءًا، وهو ما لا يتناسب مع طبيعة الحوار، بقصر الجمل في مسرحية الشاعر.
- الهزج، وذلك لأن في مجزوء الوافر (مفاعلتن .. مفاعلتن) غنى عنه، وذلك لمرونة الوافر، باستخدام مفاعلتن متحركة اللام، أو بتسكينها، فتعني عن مفاعيلن في الهزج.
- إذا كان الشاعر لم يستخدم البسيط في صورته المعتادة، فقد استخدم (مخلع البسيط) في مثل قوله:

في غابتي نهَقَ الحمَارُ من صوته أشرق النهار

- استخدم الشاعر في معظم البحور مجزوءاتها ليكون الحوار سهلاً رشيقيًا سريعًا.

- جعل الشاعر من مسرحيته لوحة موسيقية استعرض فيها قدرته على استعمال معظم بحور الشعر العربي، حتى تلك البحور الصعبة أو نادرة الاستعمال، فمن البحور الصعبة:

بحر المنسرح الذي لا يميل إليه الكثير من الشعراء، يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر النزر القليل، ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن فنسجوا منها"، وقد يكون كلام د. إبراهيم أنيس قد ناسب ما رصده حتى خمسينيات القرن الماضي، فالمتابعة الآن لكثير من الشعراء نجد في دواوينهم استخدام هذا البحر في سهولة ويسر^٢، ومن هؤلاء الشاعر محمود عقاب، وورد في المسرحية في قوله:

هل يمنع الديك صوتَ صيحته وفي الأناشيد لحنُ فرحته^٣

١ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص: ٩٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.

٢ منهم د. عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام) الذي أصدر ديوان (مقام المنسرح) ١٩٨٩م، ينظر، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٣/٣٠٠، الكويت، ط١، ١٩٩٥م، ومنهم الشاعر أحمد شلبي، ينظر، الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شلبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٣م، في قصائد: بوح المغني ١/١٠٩، فصل في النساء ١/١٦٣، السرب ١/١٩١، علاقة، ١/ ١٩٩ وغيرها، وهناك العديد من الشعراء يستخدمون المنسرح في يسر. ٣ المسرحية، ص: ١٠.

ومن الأوزان نادرة الاستعمال:

- منهوك المنسرح في:

ليس له أنساب^١

العدل بين الغاب

ووزنه (مستفعلن مفعولات)^٢

- بحر المضارع، في قوله:

على ثعلب أذاني؟

وهل ينتهي أذاني

أفاقوا على لساني^٣

وفي غابتي نيام

ووزنه (مفاعيل فاع لاتن)^٤

- بحر المقتضب في قوله:

كي ترى شرور العقاب^٥

جئت يا فتى مذنبًا

ووزنه المستعمل (مفعولات مستفعلن)^٦، واستخدمه عقاب بالخبين في

مفعولات، فصارت مفعلات، وهذا البحر استخدمه أبو نواس (مفعلات مستعلن) في أبياته المشهورة التي مطلعها:

يستخفه الطرب^٧

حامل الهوى تعب

١ المسرحية، ص: ٢٠.

المسرحية، ص: ١٠.

٢ بحور الشعر العربي، د. غازي يموت، ص: ١٥٨، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م.

٣ المسرحية، ص: ١٠.

٤ ينظر، السابق، ص: ١٨٣.

٥ المسرحية، ص: ٣١.

٦ ينظر، السابق، ص: ١٨٦.

٧ ينظر بحور الشعر، ص: ١٩١.

وكتب عليه شوقي:

حَفَّ كَأْسَهَا الْحَبِيبُ فَهِيَ فِضَةٌ ذَهَبٌ^١

ولم يخطئ الشاعر في العروض إلا في موضع واحد، في قوله:

داوِ الهوى بدماكَا (فليس للقلب سواكا)

فالأبيات من المجتث ووزنه (مستفعٍ لن فاعلاتن)^٢

وهو ما خرج عنه الشاعر في الشطر الثاني، ولو قال: (فما لقلبي سواكا)

لاستقام له الوزن والمعنى.

وهناك خطأ كتابي في قوله: "مَنْ (يثتغيث) هناك" والصواب يستغيث.

والخلاصة أن مسرحية محمود عقاب الشعرية (ثعلوب في محكمة الغابة)^٣

الغابة)^٣ مسرحية مثيرة، ثرية بفكرتها، وبلغتها وبحوارها الشيق، وبصراعها المُشوّق، وبثرائها الموسيقي الذي أكد أصالة الشاعر ورسوخه في عالم الشعر، وأهليته لكتابة مسرح شعري للأطفال والكبار معاً.

ولمحمود عقاب مسرحية شعرية أخرى (مطرب الغابة)^٤، وتدور في جو

قريب من جو مسرحيته (ثعلوب في محكمة الغابة).

١ السابق، ص: ١٨٨.

٢ ينظر، السابق، ١٩٣.

٣ هذه المسرحية حائزة على جائزة المجلس الأعلى للثقافة في أدب الطفل، مسابقة المواهب

الأدبية، دورة عبد الرحمن الأبنودي لعام ٢٠١٦م.

٤ صدرت عن الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٧، وفازت بالمركز الأول في مسابقة إقليم غرب

ووسط الدلتا الثقافي في العام نفسه، ٢٠١٧م.

المبحث الثاني: المسرح النثري:

النصوص المسرحية النثرية في البحيرة:

إذا كانت النصوص الشعرية للأطفال قليلة عند مبدعي البحيرة، فإن النصوص النثرية تتوفر بشكل أكبر، واللافت أن كتابها شعراء، ولذا لم تخلُ من الشعر في الاستعراضات أو الغناء الجماعي أو صوت الراوي، ومن هذه المسرحيات:

١- صديق الشجرة، لأحمد شلبي^١:

وهذه المسرحية القصيرة تقدم قيمة تربية، وهي حث الأطفال على حب الطبيعة والأشجار والمحافظة عليها، ويبدأ المشهد:

(مجموعة من الأطفال، في يد كل منهم فرع صغير يغرسه، ومنهم من يحمل الماء ليروي ما غرس ، وينشدون الأنشودة التالية أثناء عملهم):

هَيَّا مَعًا هَيَّا نُزِينُ الدُّنْيَا

بثوبها الأخضر

نُعْطِرُ الْأَجْوَاءَ وَنَجْعَلُ الصَّحْرَاءَ

جَمِيلَةَ الْمَنْظَرِ

هَيَّا إِلَى الْغُرْسِ لِرُؤْيَا الْغُرْسِ

فِي رَوْضِنَا

أَتَمُّرُ^٢

١ من مواليد حوش عيسى بالبحيرة عام ١٩٨٥م، صدرت أعماله الكاملة عن هيئة قصور الثقافة، وأصدر بعدها عدة دواوين، له مسرحيتان شعريتان تاريخيتان هما: أرمأنوسة، ولوحات بغدادية، وله مسرحيتان للأطفال، وهما ما يتناولهما البحث.

٢ الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شلبي، ج٢، ص: ٣١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م.

ويدور الحوار البسيط والحماسي للأطفال يبين مدى حبهم لقيمة غرس الأشجار:

أحدهم: هيا أيها الأصدقاء، فلنأخذ قِسْطًا من الراحة، ثُمَّ نَعُدُّ للعمل

الثاني: لولا حرارة الشمس ما استرَحْنَا إلا بعد أن نكمل العَمَل

الثالث: صدقت، فنحن لا نذكرُ الأشجارَ إلا عندما نفتقدها

وبين ثنايا الحوار يبرز التوجيه الديني لقيمة الشجرة:

الرابع: رَغْمَ أَنَّ الله . تعالى . يذكِّرُنَا . دائماً . بالشَّجَرَة

الخامس: أَجَلٌ أَجَلٌ، فالأشجارُ والثمار من نعيم الجنة

الأول: بل إن الله تعالى جَعَلَ الحياة الدنيا كلها أشْبَهَ بالنبات^١

ثم تأتي لحظة الصراع المسرحي:

(يمر طفل صغير يعبثُ ببعض ما غرسوه، ثم يقطع إحداها ... وتقوم

الجماعة إليه مسرعين).

ويدور حوار حول عقابه أو مسامحته، وتعليمه قيمة الشجرة، ويقوم الفريق

الذي يريد معاقبته بالالتفاف حوله منشدين:

يا قاتل الثمرة

بالنبت و الإنسان

وتشكر الخير

والماء والظلال

والطير والروض

يا قاطع الشجرة

أتجهل الإحسان

تبعثر الشر

وتكره الجمال

يا مؤلم الأرض

يا قاطع الشجرة

يا قاطع الشجرة^٢

١ الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد شلبي ، ص: ٣١٤

٢ السابق، ص: ٣١٦

ويتفرق به أحدهم (الخامس):

كفاكم . كفاكم (بمسك بالصبي برفق)

(ويكمل حديثه): لماذا فعلت ذلك يا أخي؟

الطفل : (بخوف ... وندم) لست أدري.^١

ويأخذ الآخرون في لومه، من خلال حوار أراد منه شلبي إيصال رسائل عن قيمة الشجرة، فأحدهم يقول: إنها الغذاء والظلال والجمال، وآخر يحذر من قطعها، فيقول: ألم تعلم قول الرسول الله صلى الله عليه وسلم: "من قطع سِدرة في فلاة . صَوَّبَ الله رأسه في نار جهنم"، والطفل يظهر ندمه، فيقول:

أستحلفكم بالله .. كفاكم

فأنا أشعر بالندم والخطأ

وسأصلح لكم الشجرة

وسأصلح لكم الشجرة

الأول (للصبي): الشجرة مخلوق حيّ ، يتألم مثل الإنسان

الثاني: وإذا قُطعت ماتت، فلن تستطيع إرجاعها

الصبي (وهو يبكي): وما العمل إذن؟

أريدُ أن أكفّر عن ذنبي

أريدُ أن أكفّر عن ذنبي^٢

(ويردد ذلك حتى يجثو على ركبتيه)

وبعد هذه اللحظات المؤلمة للطفل، تأتي إيجابية الأطفال:

الثالث : قُمْ مَعَنَا

١ السابق، ص: ٣١٧

٢ الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد شلبي ، ص: ٣١٧

الرابع: خُذْ هَذِي؛ (يُنَاوِلُهُ شُجِيرَةً)

الخامس: فلتغرس معنا الشجرة

(يتناولها الطفل منه فَرِحًا)

الطفل: شكرًا شكرًا يا إخواني

فأنا بعد اليوم

لن أقطع أبدًا شجرة

وسأوصي كل أخ

وسأوصي كل صديق

في البيت ... وفي الشارع

في كل مكان

أن يغرس شجرة

(يأخذ الجميع بيدي الطفل ، يصالحوه ويريتون على كتفيه، وينشد الجميع):

نُزِينُ الدُّنْيَا

هَيَّا مَعًا هَيَّا

بثوبها الأخضر^١

(مرددین نشید الافتتاح).

وفكرة المسرحية بسيطة وتصل مباشرة إلى الطفل، في لغة رقيقة هادئة

تناسب الأطفال ذوي الأعمار الصغيرة، ورسالتها نبيلة، وتعلم الطفل عمليًا

المقصد السامي بحب الطبيعة، وعدم الإضرار بالنبات والأشجار.

"ويحسب للمسرحية فنيًا الاعتماد على الأطفال وحدهم في التمثيل، وقد

١ الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد شوقي ، ص: ٣١٨ ، وما بعدها.

تأثرت لغة الحوار بروح الشعر، كما تميزت بالتركيز. ويمكن تقديم الفكرة على المسرح بأقل الإمكانيات الفنية والمادية^١، فمن المهم للمؤلف المسرحي للأطفال أن يعرف إمكانية التنفيذ سواء المادية أو البشرية.

٢- مسرحية (أبناء الجملة الاسمية)، لأحمد شلبي:

وهي من المسرح التعليمي، ففيها يقدم المؤلف نموذجًا لمسرحية المنهج، إذ يتناول فيها مكونات الجملة الاسمية، ودخول النواسخ عليها بأسلوب مسرحي فكاهي ينفذه التلاميذ أو الأطفال.

فالمسرح التعليمي هو "طريقة لتنظيم المحتوى العلمي للمادة الدراسية، وطريقة للتدريس تتضمن إعادة تنظيم الخبرة وتشكيلها في مواقف"^٢، واشترك الطفل في مثل هذا النشاط أو مشاهدته يدفعه إلى الحفظ والفهم والتذكر.

وقد يفقد المسرح التعليمي في كثير من الأحيان القدرة على الجذب والتشويق، ولكن أحمد شلبي بحسه التربوي^٣، وحسه الفني كشاعر ومسرحي، استطاع أن يجعل من مسرحيته التعليمية (أبناء الجملة الاسمية) مسرحية ذات تشويق، ومتعة، وبساطة، فقليل عنها: "من أكثر هذه المسرحيات طرافة مسرحية بعنوان (أبناء الجملة الاسمية) للشاعر أحمد شلبي ... ومبعث الطرافة أن المسرحية تتناول مادتها من موضوع (النحو العربي) وهو من الموضوعات التي يستشعر فيها الأطفال نوعًا من الصعوبة والجفاف، ولهذا سعت المسرحية إلى

١ أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مرجع سابق، ص: ١٢١.

٢ المسرح التعليمي للأطفال (مسرحية المناهج) د. رزق حسب عبد النبي، ص: ٩، الهيئة المصرية العامة للأطفال، ط١، ١٩٩٣م

٣ عمل بالتدريس لمادة اللغة العربية، ثم موجهًا بمديرية التربية والتعليم بالبحيرة، ودرّس له نصاب في منهج الصف الثالث الابتدائي، هما نشيد مصر، ونشيد الفراشات، في الفترة بين ٢٠١٢، ٢٠٢١م.

تقديمه في صورة مبسطة، فشخصت الجوامد...^١.

وتبدأ المسرحية بمشهد:

"طالبان يرتدي كلُّ منهما وشاحًا، أحدهما مكتوب على وشاحه "مبتدأ"، وفوق رأسه تاج مكتوب عليه "مرفوع"، والآخر مكتوب على وشاحه "خبر"، وفوق رأسه تاج مكتوب عليه "مرفوع"، يدخلان المسرح، ويجلس كلُّ منهما على كرسي بكبرياء شديد، ثم يقفان، ويدوران حول بعضهما البعض، ثم يدور بينهما هذا الحوار الطريف:

الخبر: ما اسمك؟

المبتدأ: اسمي مبتدأ

الخبر "ضاحكًا": تقول: مبتدأ؟ اسمك مبتدأ؟

المبتدأ: لماذا تضحك؟ نعم اسمي مبتدأ، وأنت، ما اسمك؟

الخبر "باعتزاز": اسمي خبر.

المبتدأ "ضاحكا بشدة": تقول: خبر؟ ها ها ها، يا خبر

الخبر: نعم خبر ... ما شأنك بذلك؟^٢

ثم يحدث بينهما الحوار، ويتباهي كلاهما ب(الرفع)، ويتهم كلُّ منهما الآخر

بالغرور، ويتوعد المبتدأ الخبر، في حوار شيق رشيق:

المبتدأ: أيها المغرور: إنني أستطيع أن آتي بمن يُغيِّرُك من الرفع إلى

النصب

الخبر "ساخرًا": ومن ذلك الذى يستطيع أن يُغيِّرُني من الرفع إلى

النصب!

١ أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مرجع سابق، ص: ١٢٣.

٢ الأعمال الكاملة ج٢، أحمد شلبي، ص: ٣٢٣.

المبتدأ: يا خبر، تعقّل ... وإلا أتيتُ لك بمن ينصبك
الخبر (مستهزئاً): ومن هذا؟ قل ... أنا لا أخاف أحداً
وبهذا استطاع الكاتب أن يوَلّد صراعاً من خلال الحبكة المسرحية، وهو ما
يزيد التشويق عند الطفل المشاهد لمعرفة بقية الحدث، من صدق المبتدأ في
تهديده، أو ثقة الخبر في تحدّيه، فيأتي الحوار والحدث متنامياً متطوراً:
المبتدأ (مهدداً): إذن انتظر ... فسأتي لك بإحدى صديقاتي
الخبر : أنا لا يهمني ... فلتأتِ بمن تحب
المبتدأ "منادياً تجاه الخارج" : يا كان .. يا كان
(تدخل المسرح طالبة أو طالب ترتدي وشاحاً مكتوباً عليه : "فعل ناسخ"
وعلى رأسها تاج مكتوب عليه: كان)
المبتدأ: يا كان، هذا الخبر يغتُر عليّ كثيراً
أرجوك يا كان
أنا لا أريده مرفوعاً مثلي
(كان - مبتسمة في ثقة -):
يا عزيزي مبتدأ ...
أنت تعلم أن هذا الأمر سهل وبسيط
الخبر "بانفعال":
وماذا تقصدين بذلك؟
كان: أقصد أنني سأغيّرُك من الرفع إلى النصب
حتى لا تغتُر على المبتدأ صديقي
الخبر: ومن أنت ...؟ قولي ...
(صارخاً): من أنت؟
كان (مهددة): ألا تعرفني؟ ...
أنا

أنا " كان "

الفعل الناسخ

الخبر "يكي": يا ويلتي .. يا ويلتي

أأنت من الأفعال الناسخة ؟

كان: نعم ...

أنا من الأفعال الناسخة

إنني الأخت الكبرى ل :

(أصبح، وظل، وأمسى، وبات،

وصار، وليس، ومازال، ومادام)

ويتوود الخبر للمبتدأ بأنه كان يمزح معه، ولكن المبتدأ يتشفى في الخبر
بأنه سينال جزاء غروره.

وتأمر (كان) المبتدأ بالجلوس، وتمنع الخبر من أن يجلس، وتزع من
رأسه تاج الرفع، وتستبدل به تاجاً مكتوباً عليه (منصوب)، وتخبره بأنه سيظل
منصوباً ما بقيت موجودة.

وتستأذن (كان) المبتدأ في الانصراف، ويشكرها على ما فعلت بالخبر
المغرور، وهنا ينتفض الخبر:

الخبر: انتظر أيها الخائن المغرور ..

فسأتي بمن تجعلك منصوباً

ويتجه الخبر نحو الخارج منادياً: يا "إن" ..

يا "إن"

(تدخل "إن" المسرح: طالبة (أو طالب) مكتوب على تاجها: "إن"، وعلى

وشاحها "حرف ناسخ"، ويحكي لها الخبر ما حدث من المبتدأ واستعانت به (كان) التي حولته من الرفع إلى النصب).

وتُطمئن (إن) الخبر بأنها ستنصب هذا المبتدأ المغرور، فهو أمر سهل عليها وعلى أخواتها (أن، وكأن، ولكن، ولعل، وليت)، وفعلت بالمبتدأ ما فعلته (كان) بالخبر.

وبيلغ الصراع قمته عندما تأتي (كان) وتتواجه مع (إن)، ويتشوق القارئ أو المشاهد إلى الحل:

(تدخل "كان المسرح" في تلك اللحظة):

كان: يا مبتدأ ..

يا عزيزي .. يا مبتدأ

المبتدأ "بلهفة": أنا هنا يا "كان"

أنا هنا منصوب يا عزيزتي

لقد نصبتني "إن"

(تتجه كان إلى "إن")

كان: ماذا أتى بك إلى هنا يا "إن"؟

إن: جئت أنصب المبتدأ، وأبقي الخبر مرفوعاً

كان: وأنا أريد أن أنصب الخبر

وأبقي المبتدأ مرفوعاً

إن: إذن ... ما العمل؟ نحن يجب ألا نجتمع

كان: حقاً .. ما العمل - إذن - ؟

نحن يجب ألا نجتمع

إن: إذن :

فلتصبي أنت الخبر - مرة -

وأنصب أنا المبتدأ - مرة -

كان: وهو كذلك

(" كان " و "إن" تتصافحان)

المبتدأ "متوجهاً للخبر": انظر يا خبر، إنهما تتفقان علينا

الخبر: حقا يا صاحبي ..

ما العمل إذن؟

المبتدأ: نحن يا صاحبي ركنان لجملة واحدة

الخبر: نعم .. نعم ..

هي الجملة الاسمية

المبتدأ: وأنا بدونك لا أعني شيئاً

الخبر: وأنا بدونك لا أعني شيئاً

المبتدأ: فلنتحد يا صديقي

الخبر: فلنتحد يا صديقي

ثم يأتي الحل النحوي واللغوي ببراعة، إذ (تتجه إليهما " كان " و " إن ")

" كان " و " إن " - معاً - :

يا صديقينا ..

لا تختلفا معنا

فنحن أيضاً نعطيكم معاني جديدة

نحن - جميعاً -

أبناء جملة واحدة

هي الجملة الاسمية

الجميع - متشابكة أيديهم - : نعم .. نعم

فلنتحدّ .. فلنتحدّ^١

لقد استطاع شلبي من خلال هذه المسرحية أن يقدم نموذجًا طيبًا في المسرح التعليمي، مستفيدًا من خبرته التربوية والتعليمية، ومن خبرته الإبداعية كشاعر، ومؤلف مسرحي يعي حدود مسرح الطفل، ويدرك إمكانات تنفيذه ببساطة، دون الحاجة إلى تكاليف مادية كبيرة، في الديكور، واستخدام التكنولوجيا في الإضاءة والخدع، والصوت والموسيقى والملابس، بل يمكن تقديم هذا النص المسرحي داخل الفصل، كشرح للدرس النحوي المتعلق بالنواسخ.

كما أن اللغة في مسرحيته تحولت من لغة نحوية جافة إلى لغة طريفة تحمل الإضحاك والانفعالات، يضاف إلى ذلك سلامة المعلومة.

لم تخل المسرحية من عنصر الصراع والتشويق وصولاً للحل في سلاسة، وبلا افتعال، ولقيمة هذه المسرحية البسيطة نجد أنها نالت قدرًا طيبًا من الدراسات الأكاديمية في مصر وخارجها.^٢

١ الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد شلبي ، ص: ٣٣٣، وما بعدها.

٢ ينظر في ذلك:

- تعليمية القواعد النحوية في ظل المسرح التعليمي، مسرحيتا " أبناء الجملة الإسمية " لأحمد شلبي و "الصراع القاتل " لعز الدين جلاوي - أنموذجين، بحث مقدم من الباحثة شيما بو خالفة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ٢٠١٩.

- تلقي القواعد النحوية من خلال النشاط المسرحي الموجه إلى الطفل، مسرحية أبناء الجملة الاسمية أنموذجًا، د- يسمينة عبد السلام، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، المجلد ٤٠ ، العدد ٤٢ ، من ص: ٩٠ - ١٠٠، تاريخ النشر: ٢٠٢١-٥-٣٠م.

- أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، د. أحمد علي كنعان، مرجع سابق.

- مسرح الطفل ، د. فوزي عيسى ، مرجع سابق ، وغيرها ..

-مقدمة في مسرح الطفل ، د. رزق عمري بركات ، دراسات ونصوص ، كلية التربية بدمنهور، كتاب منشور على موقع جوجل الإلكتروني.

٣- مسرحية (علاء الدين والمارد الآلي)^١، لمحمود عقاب:

- حدد المؤلف الفئات الموجه إليهم المسرحية من سن ثماني سنوات حتى الرابعة عشرة، وإن كان النص يمكن أن يفتح على فئات أخرى أكبر من ذلك.

- جاءت المسرحية في تسعة مشاهد، وهي طويلة نسبياً، ولكن لا يشعر القارئ لها بالملل، بل ينجذب لأحداثها حتى نهايتها، ولو نُفذت مسرحياً فستكون أكثر جاذبية وتشويقاً.

- التزم عقاب اللغة الفصيحة السهلة الواضحة، واستعان بأناشيد شعرية في افتتاح بعض المشاهد أو في ختامها يرددها الكورال، كأنشودة الافتتاح:

لعلاء الدين جننا كي نرى أحلى حكاية
تبدأ الأحلام فيها ما لها قط نهاية
في لياليها ضياء صار للمصباح غاية
نال فيها ما تمنى حلمه أمسى هواية
في وجوه الشرر يسعى رافعاً للخير راية^٢

أما عن فكرة المسرحية، فهي دعوة لنبد الخرافة والسحر والجهل، والعمل على الأخذ بأسباب العلم المدعم بالدراسة، فهو السبيل إلى تحقيق المجد والإنجاز، وتحقيق السعادة..

١ محمود عقاب : النص من النصوص الفائزة في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للصغار عام ٢٠٢٢م، إصدارات الهيئة العربية للمسرح ، العدد ١٦ ، الإمارات، ٢٠٢٤م.راجع حوار مع الكاتب محمود عقاب حول المسرحية ، (جريدة مسرحنا) ، (علاء الدين والمارد الآلي) يخلق واقعا جديدا، السنة الخامسة عشرة ، العدد ٨١٦، الإثنين ١٧ إبريل ، ٢٠٢٣م، ص١٨.

٢ محمود عقاب ، السابق، ص: ٧٧.

وجاءت **شخصيات المسرحية**، بين الشخصيات الأسطورية التي وردت في قصة (علاء الدين والفانوس السحري)، والشخصيات الواقعية: فمن شخصيات الأسطورة: علاء الدين، المارد السحري: خادم المصباح، بدر البدر، الساحر. ومن شخصيات الواقع: ماجد: طفل ذكي ومتفوق عمره ما يقارب عشر سنوات. فارس: طفل ذكي، يعمل في ورشة لظروفه الصعبة، وهو صديق ماجد وفي عمره. الدكتور منير: عالم فضائي متميز لديه معمل تجارب علمية، وهو والد ماجد.

المارد الآلي: روبوت أو إنسان آلي. أسطى خليل: صاحب ورشة خراطة. الأم: أم ماجد، وزوجة الدكتور منير. وجاءت الأحداث في صورة **صراع** بين التخلف والجهل من ناحية، والعلم والعقل من ناحية أخرى، وقد أحسن عقاب من خلال الحوار والأحداث أن يجعل تتابع المشاهد مشوقاً، وقد سيطر على الفكرة بوعي وبراعة. فمجد الفتى العقلاني الساعي للعلم، ابتكر حقيبة مدرسية بنظام إلكتروني، ونال عنها جائزة، وشجعه والده ووالدته، ولم تعجبه قصة علاء الدين، وعرف علاء الدين حكايته ومنجزاته فأراد أن يخرج من عالمه الأسطوري إلى هذا العالم الواقعي الذي يعتمد على العلم، ويجري حوار بينه وبين المارد السحري في المصباح: "علاء الدين: سمعت أيها المارد أن أحد قرائي من الأطفال لم تعد تعجبه حكايتي.

المارد السحري: لا تشغل بالك به، فهو لا يعرف قيمة مغامراتك التي

ملأت الدنيا .

علاء الدين: وما قيمة مغامراتي إذن، والإنسان لديهم استطاع أن يصل
إلى القمر!

المارد السحري : (مندهشاً) إلى القمر!!، (يهرش في رأسه) أتريد أن نغير
مسار رحلتنا وأذهب بك إلى القمر؟

علاء الدين: لن تكون لي معك رحلات منذ اللحظة بعد سماعي هذا
الكلام.

المارد السحري: تستغني عن خدماتي من أجل ولد صغير؟!

علاء الدين: ولد صغير يعتمد على نفسه، يفكر ويبتكر، ويحصل على
جائزة في الابتكار، بينما حلم علاء الدين هو مجرد الحصول على هذا
المصباح!!

المارد السحري: لكنّه مهما فكّر ومهما ابتكر، فلن يأتي بمثل ما أحققه
لصاحب المصباح بإشارة من إصبعي الصغير .

علاء الدين: لقد وصلوا إلى القمر بدونك أيّها المارد^١

ويرفض أن يكون المارد السحري في المصباح هو من يحقق له أمنياته،
فيُبطّل عمل المصباح، ويسلب قوة المارد.

أما فارس - ذلك الفتى الذي يمتاز بالذكاء الفطري، وشغفه بالمعرفة، ولكنه
يستسلم لظروف الفقر، فيضطر للعمل في ورشة خراطة مع الأسطى خليل -
فطموحه الضعيف واستسلامه لظروفه يجعلانه يتمنى أن تنتشله قوة خارقة مما
هو فيه، وينصحه صديقه ماجد بالدراسة والاجتهاد، ويوفر له ما يحتاج من
كتب، وبمساعدة من والد ماجد العالم الفضائي، وانضم إليهم علاء الدين الذي

١ محمود عقاب ، السابق ، ص: ٨٠.

رفض عالمه السحري، وأطلق سراح المارد السحري، وبالتعاون والبحث ينجح الفريق في اختراع إنسان آلي (روبوت) ذو قدرات خارقة، وكانت تلك فكرة فارس التي دعمها العلم في معمل الدكتور منير.

يستطيع علاء الدين ومعه ماجد وفارس والروبوت استقلال سفينة فضائية يمكنها اختراق الأزمنة والأمكنة والوصول إلى مدينة علاء الدين السحرية وتخليص الأميرة بدر البدور من الساحر الذي أسرها، وتتدهش الأميرة كيف استطاع تخليصها دون الاعتماد على المارد السحري:

"علاء الدين: لا تستهيني يا بدر البدور بقدرات علاء الدين، لقد أتيتُ عبر مارد آلي قُمت بتصميمه.

بدر البدور : مارد آلي.. كيف؟!

علاء الدين : بعد أن اعتمدتُ على نفسي، و(استغليت) عقلي في دراسات علمية وأبحاث مهمة، استطعت أن أصنع ماردًا آليًا، يطلق عليه أحيانًا اسم روبوت، مبرمج عليه عدة سفن فضائية، من ضمنها سفينة تحدد أماكن المفقودين، وتذهب لإنقاذهم، وهذه السفينة الفضائية هي التي حملتني إليك

بدر البدور: (في ذهول) من أين أتيت بكل هذه المفردات الغريبة عن عالمنا يا علاء الدين؟

علاء الدين: من العالم الخارجي الذي خرجت إليه، هذا العالم يعتمد في تحقيق أحلامه على العلم لا على الخرافة والأسطورة مثلنا، عالم مليء بالابتكارات والاختراعات، ولما علمتُ بوجود هذا العالم، كان ولا بدّ أن أفكر وأعمل وأتحدى الصعاب بنفسي، لا أستسلم للكسل والاعتماد على خادم مصباح مسلوب الإرادة.

١ الصواب: استغللت، وهي من الأخطاء النادرة في المسرحية.

ويأتي ختام المشهد السابع معلناً انتصار العلم:
(يتقدم ماجد وفارس من غرفة التحكم ويقتربان من علاء الدين وبدر البدور
وبجوارهما المارد الآلي)
ماجد: اقتنع المارد السحري أخيراً.
فارس: وانصرف الساحر الشرير مهزوماً.
علاء الدين: (ملتقناً إليهما) أنرت حكايتي يا ماجد أنت وفارس.. هل
شعرتما هنا بتغيير؟
ماجد وفارس: وأيُّ تغيير!!
بدر البدور: يكفي أن السلام سيعم في عالم حكايتنا للأبد بسبب وجود هذا
المارد الآلي.
علاء الدين: لقد أصبح لحكايتنا طعم جديد يا بدر البدور، بعدما انتصر
العلم على السحر.
فارس: والعقلُ على الخرافة.
ماجد: والإرادةُ على العجز.
بدر البدور: والخيرُ على الشر^١
(تعلو الموسيقى من الكواليس ويدخل كورال الأطفال، بعضهم يرتدي ثياباً
من زمن حكاية علاء الدين، والبعض الآخر يرتدي ثياباً عصرية، ويغنون في
شكل استعراضية)
وبالعودة إلى عالم الواقع، يفاجئ الدكتور منير (ماجد، وفارس):
"الدكتور منير (مشيراً نحو المارد الآلي):
لقد قدمْتُ البحث الذي قام به فارس نيابة عنه إلى فرع البحث العلمي

١ محمود عقاب، السابق، ص: ١١٠، ١١١.

بجائزة المبتكر الصغير.

(يهلل فارس وماجد ويتعانقان في فرح)

الدكتور منير (مضيفاً): نعم، وقد اعتمدته المؤسسات الرسمية، وسوف يتم تصنيع نسخ عديدة منه..^١

ويتلقى فارس التهنئة، من الدكتور منير، ومن ماجد، ومن أم ماجد، ثم يأتي الأسطى خليل يهنئ (فارس) بالجائزة، ويعدده باستكمال الدراسة، على أن يتفرغ لها، دون قطع لراتبه حتى ينتهي منها.

ومقصد المسرحية مقصد جليل، وهو هدف عصري، فهو دعوة للعلم والتعلم، وعدم الاستسلام للجهل والخرافة، وهي رسالة لإعلاء قيمة العقل. جاءت صياغة المسرحية مازجة بين الحكايات الموروثة الأسطورية، والحياة العصرية، فقصة علاء الدين من القصص المشهورة في "ألف ليلة وليلة"^٢، وهذا المزج يتداخل الأزمنة والأماكن والشخصيات يحتاج إلى مؤلف متمرس للسيطرة على الأحداث، والصراع والحوار، وصولاً للرسالة التي يريدتها من المسرحية.

جاءت لغة المسرحية لغة سهلة غير مستغربة في مفرداتها أو تراكييبها، يستطيع الأطفال أن يستوعبوها في أي مرحلة بعد الطفولة المبكرة، وتضمنت المفردات العصرية التي يدركها معظم الأطفال بطبيعة الثقافة الإلكترونية المنتشرة في عصرنا، مثل الروبوت، السفن الفضائية.

المسرحية نموذج جيد للموضوعات غير التقليدية في مسرحيات الأطفال السائدة.

١ محمود عقاب، السابق، ص: ١٣٣.

٢ ينظر: ألف ليلة وليلة، (مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، طبعة بولاق، ١٢٥٢هـ) ج١، ص: ٤١٧، وما بعدها، هيئة قصور الثقافة، ط٢، القاهرة، ٢٠١٠م.

ولمحمود عُقاب مسرحيات نثرية عديدة، منها: (جدّتي وصندوق الأميرة شهرزاد)، وهي قريبة الأجواء من مسرحيته (علاء الدين والمارد الآلي)، ففيها مزج الأسطوري بالواقعي، مسرحية (خطة إنقاذ المزرعة) وتدور على لسان الحيوانات، وتتقارب مع مسرحيته الشعرية (ثعلوب في محكمة الغابة) وتصلح لأدائها بالعرائس، أو بالأقنعة، وتدعو للمشاركة والتعاون.

وهذه المسرحيات تستحق دراسة مستقلة لما فيها من قيم جمالية وموضوعية.

مسرحيات نثرية باللهجة الدارجة:

من كُتاب هذا اللون في البحيرة هاني قدري^١، له عدة مسرحيات، منها: ألبوم صور، الشجرة اليتيمة، بكم أكتمل، في بيتنا مسرح، هجرة الماء^٢، ونتناول من هذه المسرحيات:

١ شاعر شاب من مواليد مدينة دمنهور، فاز بجوائز عديدة في المسرح.
٢ جميعها مخطوطات، رغم أن منها ما فاز به الشاعر في مسابقات المجلس الأعلى للثقافة، ومسابقات المسرح المختلفة.

مسرحية (ألبوم صور): لهاني قدري:

هي مسرحية ذات أبعاد إنسانية، وثقافية، واجتماعية:
فبُعدها الإنساني يتمثل في رعاية كبار السن، ف"توتة" لا تستطيع الخروج
مع "كيان" وشقيقها "مروان":

كيان: استنى يا مروان ده مش وقت هزار،
(وتتوجه لتوتة): أنتي مش جاية العيد ميلاد ليه؟
توتة: لأنني مش حاينفع أسيب تيتة فاطيمة لوحدها .. مانتي عارفة من
ساعة ما بابا وماما سافروا العمرة وتيتة فاطيمة بقيت مسئولة مني .. أنا اللي
باخذ بالي منها.

مروان: وهي تيتة فاطيمة صغيرة ما تاخذ بالها من نفسها.
كيان: اسكت يا مروان .. مش فاهم الموضوع.
مروان: موضوع أيه؟
توتة: أصل تيتة فاطيمة عندها زهايمر ..
ويأتي الحوار بين الأطفال مفسراً معنى الزهايمر، والفرق بينه وبين فقدان
الذاكرة، وهذه معلومة تثقيفية عن هذا المرض:

مروان: وده أيه الزهايمر ده؟
كيان: الزهايمر ده مرض بييجي للناس الكبيرة في السن بيخليهم ينسوا
مروان: قصدك يعني بيجيلهم فقدان ذاكرة
كيان: لأ .. فيه فرق كبير بين الزهايمر وفقدان الذاكرة
مروان: وإيه الفرق مادام دول بينسوا ودول بينسوا
توتة: الفرق أن اللي بيجيلهم فقدان الذاكرة دول بينسوا كل حاجة إنما
مرضى الزهايمر لأ
مروان لتوتة: مش فاهم يعني جدتك فاكراكي ولا لأ؟
توتة: فاكراكي

مروان: ازاي؟! إنتي مش لسة قايلة إن مريض الزهايمر بينسى.
كيان: ماهو مش بينس كل حاجة .. يعني ممكن يفكر حاجات قديمة جداً وتهياً لو أنها لسة حاصلة قريب .. وممكن ينسى حاجات لسة حاصلا له حالاً .. ويا ريت المشكلة في النسيان وبس .. المشكلة الأكبر أن مريض الزهايمر ساعات بيتخيل حاجات مش بتحصل من الأساس.^١

وهذه المعلومة تشير إلى أن من واجبات رعاية المرضى وكبار السن، هو الإحاطة بمشاكلهم وحالتهم الصحية حتى يحسن التعامل معهم.
ويظهر البعد الاجتماعي في التعاون عندما يكتشف الأطفال أن (تيتة فاطيمة) قد خرجت من البيت وحدها، ينزعجون، ويستعينون بصديقتها وجارتها (تيتا رتيبة) التي تقترح الاتصال بالطبيب الذي يعالجها من الزهايمر، فقد تكون قد ذهبت لعيادته وتتصل توتة بالطبيب:

توتة: (تمسك بالهاتف): ألو .. أيوه يا دكتور عصام أنا توتة اللي باجي لحضرتك مع تيتة فاطيمة (تصمت هنيهة) لا هي كويسة بس مش لاقينها .. خرجت لوحدها .. هي ماجاتش عند حضرتك .. طاب أيه العمل (تهز توتة رأسها) تنتظر للمنزدة .. آخر حاجة كانت بتعملها .. كانت قاعدة بتسمع أم كلثوم في الراديو وبتتفرج على ألبوم صور .. فيه أيه الألبوم .. ثواني حاشوف وأقول لحضرتك (تأخذ الألبوم من يد تيتة رتيبة وتتصفحه) فيه صور قديمة ليها كانت متصوراها فأماكن أثرية .. تمام .. تمام يا دكتور .. ألف شكر (تعلق الهاتف)

وتظهر براعة المؤلف، في صياغة الحوار الهاتفي بين توتة والطبيب، إذ إنه استطاع أن ينقل لنا حوار الطبيب الغائب عن المشهد من خلال حوار توتة

١ مسرحية (الألبوم صور)، هاني قدرى، ص: ٣، وما بعدها، مخطوط.

الحاضرة في المشهد.

وتتطلق المسرحية نحو البعد الثقافي والتاريخي الذي أراد الكاتب تعريف الأطفال به، من خلال ألبوم الصور:

الجميع: قالك أيه؟

توتة: بيقولي أحتمال كبير تكون راحت مكان من اللي متصورة فيه في الألبوم.

مروان: طاب تعالوا ندور عليها في الأماكن المتصورة فيها .. هي متصورة فين؟

توتة: (تتظر في الألبوم) أول صورة ليها كانت في الحسين

كيان: خلاص ياللا بينا ندور عليها هناك.^١

وتبدأ رحلة البحث، ومعها يبدأ التعرف على المعالم الأثرية والتاريخية في المناطق التي يذهبون إليها، ففي الحسين يتعرفون على شارع المعز، ويشاهدون المباني الأثرية القديمة والطُرز المعمارية، وسوق خان الخليلي بتحفه المعروضة للبيع، وحركة الناس في الشوارع والمقاهي، ويسمعون الأغاني المنبعثة، والمنشدين والمداحين، وباعة المشروبات الشعبية كالعرقسوس، ويشاهدون الدراويش، ومقهى الفيشاوي التاريخي، ويلتقون بجار لهم هو (الأستاذ حسني)، الذي يحكي لهم تاريخ المقهى، وارتباط نجيب محفوظ به، وأشهر الشخصيات الذين كانوا يرتادونه من سياسيين ومفكرين وفنانين، ويحاول أن يساعدهم في البحث عن تيتة فاطيمة.

ثم يجدون في الألبوم صورة لها في الكنيسة المعلقة في مصر القديمة، ويعرفون أنها تجاور مسجد عمرو بن العاص، وتجاور معبدًا يهوديًا هو معبد بن عزرا اليهودي، وعرفوا المعلومات هذه من خلال بحثهم في "جوجل".

١ المسرحية، ص: ٧.

وفي الكنيسة يتعرفون على الشماس "بطرس ويليام" الذي يعرف أنهم مسلمون، وسبب مجيئهم ويرحب بهم، ويشرح لهم تاريخ الكنيسة، ومعالمها، ويبارك مسعاهم في البحث عن نيتة فاطيمة ويتلو عليهم آيات من الإنجيل في البر بالوالدين.

ولما لم يجدوها بحثوا في الألبوم فوجدوا صورة لها عند الأهرام، ويشفق عليهم الشماس:

الشماس: يا خبر يا نيتة .. يعني من الحسين للكنيسة المعلقة للأهرامات، واضح أن جدتك دي مجمع حضارات إسلامية وقبطية وفرعونية .. ماتقلقيش أكيد حاتلاقيها .. ماهو حد بعظمة جدتك دي استحالة يتوه.

توتة: بس أنا خايفة تتوه في الزحمة.

الشماس: اللي متعلقة بتاريخها كدة مايتخافش عليها من الزحمة بالعكس، دي يتخاف عليها من الوحدة.

والحوار يتضح منه رمزية نيتة فاطيمة/الوطن، والذي يشير إليها الكاتب بذكاء وبفنيات مسرحية، لا عن طريق المباشرة والخطابية.

ويختتم هاني قدرى المشهد على لسان الشماس الذي أصر على اصطحاب الأطفال، وتوصيلهم بسيارته للهرم، وهم يحاولون إثثاءه عن ذلك حتى لا يتسببوا في تعبه، أو أن يكون طريقهم غير طريقه:

الشماس: ماتقلقوش .. طريقكم هو نفسه طريقي .. احنا طريقنا واحد.

(صدى صوت يكرر جملة):

ماتقلقوش طريقكم هو نفسه طريقي

.. احنا طريقنا واحد.^١

وهي رسائل وطنية جميلة، وهادئة مليئة بالمحبة والانصهار بين أبناء الوطن.

وفي رحلة الأهرام يتعرفون من خلال الصوت والضوء على أهم ملامح تاريخ مصر القديمة، ومدى انبهار الأجانب بحضارتها، ومدى انجذابهم لقصة إيزيس وأوزوريس.

ويحدث حوار بين مروان وأحد الزوار وهو رجل من بور سعيد: مروان: ياخبر يعني أنت جاي من بور سعيد مخصوص علشان تشوف الأهرامات وأبو الهول.

الرجل: آه .. أنا متعود كل إجازة آجي أشوفهم .. وبعدين أنت ليه محسني أنني

جاي من بعيد .. دي الناس اللي قاعدة قدامك دي جاية من آخر الدنيا علشان تشوف الأهرامات وأبو الهول.

ولم يقدم هاني قدرتي المعلومات في حوار جاف، وإنما قدمه في قالب رشيق، لم يخل من الفكاهة، إذ جعل شخصية مروان شخصية مرحة تتمتع بالفكاهة المحببة، كما استغل معجم الألفاظ العصرية ومفردات الشباب مصدرًا للفكاهة التي تنتزع الابتسامة.

وبعد هذا التطواف يعود الأطفال إلى المنزل منهكين، وتأتي لهم تينة رتيبة الجارة بملابس الخروج لتشاهد احتفالية في الأوبرا لسماع أغاني أم كلثوم التي تشدو بها مطربة شابة اسمها (حنين):

توتة: أنا رايحة الأوبرا لأن أكيد تينة هناك.

كيان: وايه اللي مخليكي متأكدة كدة؟

توتة: ماقولتكم ..لأن آخر حاجة تينة كانت بتعملها وهي بتتفرج على الصور كانت بتسمع أم كلثوم في الراديو وأنا بمنتهى قلة الذوق طفيت الراديو وشغلت غنوة مهرجان فأكيد زعلت وراحت تسمع الحفلة هناك.

كيان: ممكن جدًا.

مروان: ياللا بينا على الأوبرا.

تيتة رتيبة: خدوني معاكوا.

مروان: أنتي كدة حاتتعاكسي من الشباب وأنا دمي حامي وممكن أتخايق.

تيتة رتيبة (توكزه بقوة في كتفه): ماحدش يقدر يعاكسني.

(ينكفيء مروان أرضًا من قوة الضربة)

تيتة رتيبة: شباب خرع .. جيل آخر زمن.

كيان (تمسك بيد مروان ليقف): قوم أديك جبتلنا الكلام.^١

ثم يأتي مشهد الأوبرا مشهدًا للختام، وكأنه يجمع بين الماضي المتمثل في أم كلثوم، والحاضر المنبثق عن ذلك الماضي في صوت (حنين)، في هذا المكان الذي هو منارة للفنون والجمال (دار الوبرا) وهذا المزج بين التاريخ من ماضي وحاضر، والجمال هو ما يجتمع عليه كل الأطياف، فالتقوا هناك بالشماس، والأستاذ حسني، والرجل البورسعيدي الذي حل لهم مشكلة التذاكر، إذ إنه كان حاجزًا لأصدقائه الذين تغيبوا، ويدخلون:

(المسرح عبارة عن مسرح الأوبرا وجمهور المسرحية هم جمهور الأوبرا يتوسطهم أبطال العرض يجلسون وسط الجمهور يستمعون للمطربة وهي تغني لأم كلثوم: وعاوزنا نرجع زي زمان قول للزمان ارجع يا زمان .. يصفق الجمهور بعد انتهاء الأغنية .. يصعد جميع أبطال العرض إلى المسرح ويدققون النظر إلى الجمهور باحثين عن تيتة فاطيمة)

الشماس (يشير بسبابته لواحدة من الجمهور) يا ترى بقى مين جدتكم من وسط اللي قاعدين دول .. تكونش هي المحببة اللي قاعدة هناك دي ..

١ المسرحية، ص: ٣٩.

ولا يمكن اللي فاردة شعرها هناك في الآخر.

رجل الأهرامات (البورسعيدي): تكونشي البيضة اللي وشها زي البدر
ناحية الشمال دي .. ولا السمرا اللي زي السكر اللي جنبها.^١

لقد قدم هاني قدرتي من خلال نصه المسرحي (ألبوم صور) حوارًا مسرحيًا
رشيقًا وممتعًا، وقدم مادة ثقافية عن معالم مصرية شديدة العمق والدلالة على
أصالة هذا الوطن، وعن سماحته، وطبيعة شعبه المتعاون في طيبة وتلاحم لا
يوجد في شعب آخر، وخفة ظل هي من سمات هذه الشخصية، وعن ثراء تاريخي
يستقطب الباحثين والسياح.

واستطاع الكاتب ببراعة أن يرسم شخصياته بمظهرها الخارجي، وبسماتها
الأخلاقية والنفسية، رغم ضيق المساحة الزمنية للعرض المسرحي.

والمسرحية رغم اتساع الرقعة الجغرافية التي تغطيها الأحداث، ما بين
المنزل، والحسين، والكنيسة، والأهرام، ودار الأوبرا، وتعدد المشاهد، إلا أنها
سهلة التنفيذ، من خلال الديكورات البسيطة بخلفيات تبرز هذه المعالم، وهي
أمور سهلة بالنسبة للمخرجين، أو متخصصي الديكور.

وجاء الحوار باللهجة الدارجة، وكانت ذات مستوى مناسب لرسالة
المسرحية، بعيدة عن الابتذال أو الافتعال.

والمسرحية تؤكد على وعي الكاتب بتقنيات المسرح، وبرسالته، فالمسرحية
عند هاني قدرتي هي رسالة ذات قيمة وطنية وإنسانية واجتماعية، وإيصال هذه
الرسالة يكون عن طريق الفن المسرحي الراقى، لا عن طريق المباشرة والخطابية.
وإن كنت قد اخترت مسرحية واحدة لهاني قدرتي بالقراءة التحليلية، فإن مسرحياته
جميعًا تحمل هذه الرسائل القيمة:

١ المسرحية، ص: ٤٢.

ففي مسرحية (الشجرة اليتيمة) يقدم قيمة الشجرة ووجوب الحفاظ على الطبيعة، وهي ظاهرة استشرت بشرّها، بزحف المباني، وقطع الأشجار التي لا يُعرف قيمتها في الحياة، وشخص الكاتب الأشجار متحدثة عن مأساتها في أنين حقيقي.

وفي مسرحية (بكم أكتمل)، يتناول ذوي الاحتياجات الخاصة، وعبقرياتهم، ويذكرُ بعمالقة لم توقفهم الإعاقة عن حفر أسمائهم في دفاتر المجد، ويتناول ذلك من خلال لاعب شطرنج فاقد البصر في قالب مسرحي شديد الإنسانية والجاذبية. وفي مسرحية (في بيتنا مسرح) دعوة لاستغلال الطاقات في الفن الهادف، والاستفادة من التكنولوجيا، فلها إيجابياتها التي يدركها أصحاب الوعي، ولها مضارها التي يندفع نحوها أصحاب الرعونة.

وفي مسرحية (هجرة الماء) نجد رسالة المحافظة على قطرة الماء، وتتناول كل ما يتعلق بهذه النعمة التي منها مصدر الحياة، في ثوب مسرحي مشوق يتناول أسرار عالم الماء في المحيطات والبحار والأنهار، والقنوات الصغيرة، وماذا لو هاجر الماء من الكرة الأرضية في صراع مسرحي شيق، ينتهي بالمشهد الأخير بعد أن هجر الماء الأرض وأوشكت الكائنات أن تموت:

"المسرح معتم وفي عمقه شاشة كبيرة يظهر عليها كل أطفال العالم، بمختلف أشكالهم، وجنسياتهم، أمام البحار، والمحيطات، والأنهار، والبحيرات، والترع، الفارغة من الماء التي في بلادهم، ويرددون بصوت عالٍ بمختلف اللغات:

نقر نحن - أطفال الكرة الأرضية - أننا لن نلوث الماء أبدًا، كما لن نسمح لأحد أن يلوثه؛ لأنه سبب الحياة، كما نتقدم بالاعتذار لكل مصادر الماء عما بدر من أهلنا تجاه من تلوث، ونعد أن نحافظ على الماء، والله على ما نقول شهيد.

أطفال العالم يقف جميع الأطفال في قلق، وترقب شديد، انتظارًا لرد فعل

مصادر الماء، وفجأة تسقط نقطة ماء صغيرة، فيصيح الأطفال في فرح، وسعادة، ثم تبدأ قطرات الماء في العودة واحدة تلو الأخرى، لتندفق بعد ذلك بكثرة، وسط سعادة شديدة، وتهبط الطيور لتشرب من الماء، وهي تغرد بصوتها الجميل، وتعود الحياة للأسماك، وتندفق المياه وسط الحقول، ويكسو اللون الأخضر الحقول، وتتفتح الزهور، ويلقي الصيادون بسفنهم، وشباكهم في الماء، ويفتح الناس صنادير الماء، ويرتوون، ويشكرون الله على نعمة الماء.^١

وكما قلت سابقاً عن محمود عقاب، أقول عن هاني قدري: إن مسرحياته تستحق الدرس والتحليل، وهذان الكاتبان (عقاب وقدري) أحسنا بتوجههما الإبداعي إلى المسرح، فأنجزا فيه ما أنجزا من مسرحيات ذات قيمة ووعي، وقد رأينا- فيما سبقهما من تجارب مسرحية في البحيرة- بروز عدم الوعي المسرحي للطفل عند البعض، وإن كانت مسرحيتا أحمد شلبي مسرحيتين نالتا من الإعجاب والتقدير والدراسة ما نالتا، إلا أنه توقف عن الكتابة المسرحية للأطفال، وصار جلُّ اهتمامه بالإبداع الشعري.

نتائج البحث:

- الحركة المسرحية في البحيرة، بدأت مع جيل الثمانينيات في كتابات محمود القليني، ومحمد رجب عباس، في المسرح النثري، وأحمد شلبي في مسرحه الشعري، وما استمدوه من التراث، والمسرح الساخر أحياناً.
- مسرح الطفل تأخر ظهوره، وكان أحمد شلبي هو صاحب تجربتين احتفى بهما النقد والدرس الأكاديمي، وتناولتهما الدراسة هذه، ثم برز اسم أحمد صلاح كامل في مسرحيات عديدة مع منتصف التسعينيات.
- مع بداية الألفية الجديدة ظهر كاتبان مهمان، هما في الأصل شاعران، فتوجها بطاقتهم الشعرية والإبداعية للتأليف المسرحي.

١ مسرحية (هجرة الماء)، هاني قدري، ص: ٣١، مخطوط.

- جاء المسرح الشعري للأطفال قليلاً، فلم نصادف إلا ثلاثة نصوص ذات قيمة، منها نص لأحمد صلاح كامل، ونصان لمحمود عقّاب، ونص لنجاح سرور، وكان تناوله لبيان مفهوم مسرح العرائس الصحيح، وتقنياته من خلال مقارنة هذا النص بنصوص فنية أخرى.
- تنوعت لغة المسرح النثري للأطفال ما بين:
اللغة الفصيحة، وهو ما نجده عند أحمد شلبي ومحمود عقّاب، ولم تخلُ مسرحياتهما من الشعر والإنشاد، بحكم أنهما شاعران.
اللهجة العامية الدارجة، واستخدمها هاني قدر في مسرحياته جميعها.
- امتازت المسرحيات جميعها - عدا ما استثنى - بالرسالة التربوية والأخلاقية، كما حملت مادة تثقيفية وتاريخية مناسبة للطفل، واتسمت بالبعد الاجتماعي الذي يدعو للمحبة والتآخي.
- مسرحيات محمود عقّاب وهاني قدر تستحق المزيد من الدراسات لما فيهما من قيم ووعي برسالة المسرح.
- كان توقف أحمد شلبي عن كتابة مسرح الطفل خسارة لهذا اللون الإبداعي حيث أظهر مهارة إبداعية وجمالية في كتابة مسرح الطفل .
- الحاجة الماسة لهذا اللون الأدبي الموجه للأطفال ، كما تدعو كتاب البحيرة الكبار وشعراءها إلى إثراء مسرح الطفل بإبداعاتهم، وبخاصة من أظهروا قدرات إبداعية وجمالية في مثل هذا الجنس الأدبي أمثال د.أحمد صلاح كامل وغيره من الكتاب ممن توفقوا عن كتابة مسرح الطفل .
- نهيب بالمؤلفين الذين تناولهم البحث بضرورة طبع مسرحياتهم المخطوطة حتى تكون في متناول الباحثين والمهتمين بمسرح الطفل، لا سيما أن كتاب محافظة البحيرة لهم جهود ملموسة في كتابة مسرح الطفل وبدا ذلك بوضوح فيما يحصده هؤلاء من جوائز تستحق بها أعمالهم النشر والدراسة.

المصادر والمراجع:

أولاً: كتب التراث :

- ١- السدوسي ، (الأمثال ، لأبي فيد مؤرج بن عمر السدوسي (ت ١٩٥ هـ) ، تحقيق د. رمضان عبد التواب ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٣ م.
- ٢- ابن المقفع ، كلیلة ودمنة ، مكتبة زهران ، القاهرة ، ٢٠٠٥ م.
- ٣- ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، ط ٣ ، ١٤١٤ هـ.
- ٤- ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح محمد قطة العدوی ، طبعة بولاق ، ١٢٥٢ هـ، ج ١.

ثانياً : المصادر :

أحمد شلبي:

- ٥- الأعمال الشعرية الكاملة، ج ٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٣ م.
- د. أحمد صلاح كامل :
- ٦- غابة بلا أنياب ، مسرحية للأطفال ، مخطوط . محمود عقاب :
- ٧- ثعلوب في محكمة الغابة ، مسرحية للأطفال ، مخطوط .
- ٨- جدتي وصندوق الأميرة شهر زاد ، مسرحية للأطفال ، مخطوط .
- ٩- خطة إنقاذ المزرعة ، مسرحية للأطفال ، مخطوط .
- ١٠- مطرب الغابة ، مسرحية للأطفال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٧ م.
- ١١- همام ومغارة الأحلام ، مسرحية للأطفال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٢٤ م.
- نجاح سرور :
- ١٢- العصافير الجميلة ، مسرحية شعرية ديوان شعر للأطفال، من إصدارات دار الحسيني .

١٣- النصوص الفائزة في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للصغار عام ٢٠٢٢م، إصدارات الهيئة العربية للمسرح، العدد ١٦، الإمارات ٢٠٢٤م.

هاني قدري :

١٤- ألبوم صور، مسرحية للأطفال، مخطوط.

١٥- بكم أكتمل، مسرحية للأطفال، مخطوط.

١٦- مسرحية الشجرة اليتيمة، هاني قدري، مخطوط.

١٧- مسرحية في بيتنا مسرح، هاني قدري، مخطوط.

١٨- مسرحية هجرة الماء، هاني قدري، مخطوط

ثالثا: المراجع:

إبراهيم أنيس :

١٩- موسيقي الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٢م.

إبراهيم حمادة :

٢٠- خيال الظل وتمثيلات ابن داني ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٣م.

أحمد حسن حنورة:

٢١- أدب الأطفال ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، ١٩٨٩م.

د.أحمد زلط :

أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دار الوفاء ، المنصورة ، ١٩٩٤م.

أحمد شلبي :

٢٢- شعراء البحيرة في القرن العشرين ، جمعية رواد الثقافة بالبحيرة

،دمنهو ٢٠١٠م.

أحمد شوقي

٢٣- الشوقيات ، م٢/ دار كنوز المعرفة ، القاهرة ، ٢٠٠٨م.

د.أحمد نبيل أحمد :

٢٤- السيميائية في مسرح الطفل العربي بين مكنونات الخطاب ودلالة الصورة

- المسرحية ، مطبوعات جائزة خليفة التربوية ، الكتاب رقم ٤٤ ، أبو ظبي ، ٢٠٢٢م.
- د.أبو الحسن سلام:
- ٢٥- مسرح الطفل : دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣م.
- د.حمدي الجابري :
- ٢٦- مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢م.
- د.حيدر علي الأسدي :
- ٢٧- خصوصية التأليف لمسرح الطفل في الوطن العربي تجربة الكاتب المصري (السيد حافظ أنموذجا)، دار كفاءة المعرفة للنشر والتوزيع ٢٠٢٠م.
- د.راند حلمي :
- ٢٨- دراسات في مسرح الطفل ،دار الوفاء للطباعة والنش ، ٢٠٢٢م.
- د.رزق حسب عبد النبي :
- ٢٩- المسرح التعليمي للأطفال (مسرحية المناهج) الهيئة المصرية العامة للأطفال ، ط١ ، ١٩٩٣م.
- د.رزق عمري بركات :
- ٣٠- مقدمة في مسرح الطفل ،دراسات ونصوص ، كلية التربية ،جامعة دمنهور ،كتاب منشور علي موقع جوجل .
- د.رشاد رشدي :
- ٣١- فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م.
- د.زينب محمد عبد المنعم :
- ٣٢- مسرح ودراما الطفل ، عالم الكتاب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٧م.
- سمير عبد الباقي:
- ٣٣- دفاتر سمير عبد الباقي ، الدفتر الخامس ، مسرحيات الأطفال والعرائس ، عشرون مسرحية ومسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٤م.

- د. طارق جمال الدين عطية ود . محمد السيد حلاوة :
- ٣٤- مدخل إلي مسرح الطفل ، مؤسسة حورس الدولية ، الإسكندرية ، ١٩٩٨م .
عبد الزراع :
- ٣٥- عوالم طفولية ، قراءات نقدية في أدب الطفل ، دار ميتابوك ، ٢٠٢٣م .
د. علي خليفة :
- ٣٦- في رياض النقد (مائة مسرحية موجهة للطفل) ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٢٣م .
- ٣٧- مسرح الطفل (قضايا وآراء) ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ٢٠٢٣م .
- د. عواطف إبراهيم ، د. عيسى محمد قيناوى :
- ٣٨- الطفل العربي والمسرح ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٤م .
د. غازي يموت :
- ٣٩- بحور الشعر العربي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٢م .
فاروق خورشيد :
- ٤٠- أديب الأسطورة عند العرب ، سلسلة عالم المعروف ، الإصدار :
٢٨٤ ، الكويت : ٢٠٠٢م .
- د. فوزى عيسى :
- ٤١- أدب الأطفال ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٨م .
- ٤٢- مسرح الطفل ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ٢٠١٥م .
محمد مندور :
- ٤٣- محاضرات عن مسرحيات شوقي ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٥٤م .
محمد الهراوى :
- ٤٤- شاعر الأطفال ، تحقيق ودراسة أحمد سويلم ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .
- د. مصطفى عبد السلام :

- ٤٥- تاريخ مسرح الطفل في المغرب ، مطبعة فضالة ،المحمدية ، ١٩٨٦م.
د.مصطفى عبد الغني :
- ٤٦- المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل) ،سلسلة عالم المعرفة ، إصدار
٤٠٢، الكويت ٢٠١٣م.
- ٤٧- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ،مؤسسة جائزة عبد العزيز
سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ط ١، ١٩٩٥م.
- رابعا : المجالات العلمية :
- أحمد كنعان :
- ٤٨- أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل ، مجلة جامعة دمشق ، العدد الأول
والثاني ، ٢٠١١م.
- إيمان مجدى محمد عبد الصبور :
- ٤٩- مسرح العرائس كوسيلة لنقل التراث ، مجلة التصميم الدولية ،المؤتمر
العلمي الدولي الأول للقصور المتخصصة الموروث الفني والحرفي لغة
تواصل بين الشعوب .(مجلة الكترونية)موقع جوجل الإلكتروني.
- شيماء بو خالفة :
- ٤٩- تعليمية القواعد النحوية في ظل المسرح التعليمي ، مسرحيتا أبناء الجملة
الأسمية لأحمد شلبي ، والصراع القاتل لعز الدين جلاوى أنموذجين ،
جامعة مولود معمري ،تيزي وزو ، ٢٠١٩ م.
- عبد الزراع :
- ٥٠- جريدة مسرحنا ، السنة الثالثة عشرة ، العدد ٦٧٥ ،أغسطس ٢٠٢٠ م .
- ٥١- جريدة مسرحنا، السنة الخامسة عشرة ، العدد ٨١٦، أبريل ٢٠٢٣م
- ٥٢-إصدارات الهيئة العربية للمسرح ، العدد ١٦ ،الإماراتية ، ٢٠٢٤م.

