مقاربات في الأنساق الثقافية والجمالية، مسرح الطفل السيناوي "نموذجًا"

أ. د. محمد فوزي صقر *

(1)

في التنظير:

إذا كانت الثقافة في أبسط تعريف لها هي الإلمام بالفنون الجميلة، وبالعلوم الإنسانية، وبالمظاهر العامة لعلوم الطبيعة وتذوقها"[1]"، فإنها تُماز بقدرتها على الاستمرار، والبقاء لحقَب قصيرة أو طويلة، وعلى عبور الأزمنة"[2]" وبهذه المَزيَّة وغيرها من مزايا، تُعدُّ الثقافة المنتج الحقيقي للنص الأدبي، ثم تتمخض العلامات الثقافية من فنيَّات العمل الأدبي، وتقنيَّاته المختلفة. من أجل ذلك لزم التعرُّف إلى الدلالات الثقافية وجمالياتها، ومدى حاجة الطفل إلى الأنساق الثقافية، وقيَمها، ودور السياق الثقافي، وإسهامه في تشكُّل المعنى. وهذا يستلزم الاهتمام بالجانب المنطقي – سيميائيَّات "بيرس" – ودلالة الأثر. إضافة إلى اتجاه "براغ اللساني"، والاهتمام بعلاقة العناصر بعضها ببعض – سيميائيات "فرديناند دي سوسير" – باعتباره علمًا أو منهجًا نقديًا.

ومما لاشك فيه أن الحقل الثقافي تتنوع دلالاته بتنوع الأنساق الثقافية، وما تحمله من علاماتٍ ورموزٍ ومعانٍ؛ تُسهم إسهامًا فعَّالًا في تكوين رؤية ثقافية، تبني شخصية الطفل، وتُنير له دروب الحياة المختلفة. خاصة إذا علمنا بأن ثقافة الطفل تنبع من "صفة التشارُك بينه وبين مجتمعه، بما يُشعره بالولاء والانتماء جيلًا بعد جيل، من هنا نجد أن ثقافة الطفل مرتبطة بالطفل وبدائرته الاجتماعية معًا" "[3]". ومن ثَمَّ تقوم القصة داخل الأنواع الأدبية للطفل، بدورٍ رئيسٍ في ثقافة الطفل؛ باعتبارها وعاءً لنشر الثقافة لدى الأطفال، فالقصة تدخل في مُكوِّنات وسائط ثقافة الطفل؛ نظرًا لدورها التربوي المهم "[4]".

* كلية الآداب. جامعة العريش. مصـر.

وتتعدد ألوان ثقافة الطفل، حيث إن منها "ما يتخذ الكلمة أداة، ومنها ما يتخذ أدوات أخرى، لكنها أولًا وأخيرًا تؤثِّر في وجدان الطفل، وتُشكِّل ثقافته المعاصرة" "5". وتأتي الثقافة الدينية في المقام الأول – فالإنسان ديني بالفطرة – فالدين بمعناه العام، على رأس كل ثقافة؛ باعتباره فطرة الإنسان، أيُّ دينٍ كان أو ما كان في معنى الدين"6" وتأتي ثقافة المستقبل، وهي من أهم الضروريات للطفل العربي؛ حيث إنها "الثقافة المفتوحة الواثقة من قدرتها الخلَّاقة على الإضافة، ومتطلعة دائمًا إلى المستقبل""7".

والطفل العربي في حاجة مهمة ودائمة إلى المعرفة، والثقافة، والتعلُّم – ونحن نعيش في عصر السماوات المفتوحة – ومن ثَمَّ يأتي دور المسرح الفعَّال في "إشباع دافع الطفل وحُبه للاستطلاع والمعرفة، وكشف الغموض بما يقدمه من عناصر: الموضوع والحركة والإثارة والتشويق، فالمسرح يُشبع هذه الحاجيات" "8". ومن المؤكد أن المسرح مظهر لحضارة الأمة؛ بما يحمل من متعة وقيمة وفكر. ودوره رئيس في تنمية الأطفال تنمية متكاملة، وزيادة خبرتهم وهم يتفاعلون إيجابًا أو سلبًا مع الأشياء والأشخاص والمواقف، وهو يفوق في قيمته وسائط الأدب الأخرى للطفولة. ونتفق مع مقولة "مارك توين": مسرح الطفل من أعظم مُكتشَفات القرن العشرين.

ولمسرح الطفل وظائف كثيرة للطفل، منها: الوظيفة المعرفية، والوظيفة التربوية، والوظيفة الترفيهية، والوظيفة الجمالية"9". لكن الأهم الوظيفة الترفيهية والإمتاعية؛ فمن دونهما لا يمكن تحقيق الوظائف الأخرى. وإذ لم يتحققا فإن المسرح يتحوَّل إلى مواعظ وتعليمات منطقية جافة. فالمتعة والإثارة والتشويق والترفيه كلها تُسعد الطفل، وفي غاية الأهمية له، فمن حقِّ الطفل أن يفرح وأن ندعوه إلى التفاؤل والإيجابية. ففرح الطفل في حدِّ ذاته قيمة جمالية، ليست بالأمر الهيِّن، مع مراعاة البُعد النفسي للطفل، وصحته العقلية، ومستواه الاقتصادي"10". على أية حال، أود طرح السؤال الآتي: من أين نبدأ مقارباتنا للأنساق الثقافية والجمالية في مسرح الطفل السيناوي؟ من أجل ذلك انتقيت مسرحيتين للكاتب السيناوي "مجدي الشريف" "11". حيث كشفت عن عالمه المسرحي الخيالي والواقعي، بكل ظواهره، وعناصره، وتقنياته، وجودته، وهَنَاته؟! وهذا كله في التطبيق؛ لإيماننا الكامل بأن المسرح مهم في تقديم عناصر الثقافة الواسعة، والإبداع الجميل، والقيَم السامية.

(2)

في التطبيق:

تتوجه مقارباتنا التطبيقية إلى نصوص مسرحية للكاتب السيناوي مجدي الشريف، حيث نعيش معه ويعيش معنا على أرض الفيروز، وارتأيت أن ندخل إلى عالمه من بداية بواكيره المسرحية. وبشيءٍ من التوضيح، فإن أوَّل عملين قدمهما كانا في عام 2016م، وهما: "حكاية السلطان الذهبي"و "اثنان في مأزق". ومن حُسن الطالع أن الكاتب بدأ خطواته الأولى في عالم المسرح باستلهام التراث، فاسترفد من حكايات ألف ليلة وليلة الخالدة مسرحيته "حكاية السلطان الذهبي" وهي حكاية كوميدية من حكاوي التراث، والمكان بانفتاحه يُذكِّرنا بمكان السوق في مسرحية "هردبيس الزمار، لألفريد فرج، وما يحوي المكان من صياغة جمالية للعناصر التي تؤدي دورًا مهمًا في المسرحية" "12" والمسرحية تضم ست عشرة شخصية على النحو الآتي حسب الظهور على المسرح: "بائع القماش، امرأة، بائع الجلود، رجل، المبخَّراتي، بائعة الطعام، الشحَّاذ، بائع الأخشاب، المُنادِي، السلطان، قاضي الإيوانية، قاضي الأحلام، المارد، الوصيفة، الأميرة زمردة، مجموعة من الحرَّاس والرعية". والحكاية الرئيسة تدور حول السلطان الذهبي والرعية. وفكرة المسرحية تحمل قيمة، وهي: أن الطمع في جمع الذهب كان نقمة على السلطان وابنته ومملكته. ومن أهم القيم المستهدفة قيمة القناعة، وتحمُّل المسئولية بأمانة، وإخلاص العمل، ورعاية الشعب، وهذه القيَم كلها تُسهم في بناء ثقافة الطفل، وتُحذره من ثقافة الجهل، وعدم التريُّث، ووضع الأمور في غير نصابها الحقيقي.

وتقوم المسرحية على الفانتازيا؛ لإثراء خيال الطفل من خلال دراما لا معقولة، مع سرعة الحدث الرئيس، وسريان الفكاهة في ثناياها، وتنوع أسلوبها.. لذا فإنها تناسب مرحلة النصف الثاني من مرحلة التعليم الأساسي وما فوقها؛ نظرًا لتوظيف شخصية المارد، وما تثيره من رعب لدى الأطفال، فقد يظن الطفل أن الاعتماد على شخصيات الجِنِّ والعفاريت، تحقق ما يريده الإنسان!! فلا يعتمد على الجهد الشخصي والدراسة والجدية "13" وإن أعطى للتشكيل المسرحي جمالياتٍ ثَرَّة، من أهمها اختلاف الجنسين. والمسرحية – على نحو ما سنرى – جميلة، ومُشوِّقة، ومثيرة، وتشحذ الفكر، وتُلهب المشاعر؛ ومردُّ ذلك إلى ما أصاب السلطان من مأساة، ومردها إلى شخصيته الطمَّاعة المُحبَّة للذهب بشراسة.

وقرر الكاتب أن زمن المسرحية "أي زمان من الزمن القديم – زمن الأساطير – والمكان أي

مكان في زمن الأساطير. ص– 4". وأحداث المسرحية تقع في ثلاثة مناظر؛ الأول: سوق السلطنة. والثاني: قصر السلطان. والثالث: سوق السلطنة. وزَخَم المكان يتجلى في المنظر الأول للمسرحية، في صورة حيَّة تنبض بالحياة؛ ليعيش النظَّارة الحدث المسرحي "سوق كبير.. سوق السلطنة.. حانات للبائعين.. فهذه حانة لبائع القماش.. وتلك حانة لبائع الأخشاب.. وبرغم أنه سوق في سلطنة فإن الواضح فيه، هو حالة الفقر والركود تسيطران عليه وعلى زبائنه".

والتِّيمَة المسيطرة على المسرحية "الذهب"، فهو مستحوذ على لسان الشخصيات كلها. واستطاع الكاتب توظيف الفكاهة في المسرحية بأنواعها العديدة، من ذلك:

1– "فكاهة السرد": على لسان بائع الجلود، واسترفاده من التراث شخصيات تراثية، وردت في الموروث الديني "النَّمرُود" طاغية العراق. "بائع الجلود: جلد الجلود.. أمتَن جلد في الوجود.. طب أيه رأيكم دا اللي كان بيلبس منه الملك النمرود (لا يجد مَن يُعيره الانتباه) طب معايا شبشب ست الورود..".

2– "الإيقاع الفَكِه": على لسان المبخَّراتي "احلم.. احلم يا جربوع.. احلم يوم تحضن الضلوع.. بخَّر بخَّر.. إوعى تفكّر. ص – 8".

3– ومن أقوى الأشكال التي ظهرت في المسرحية، عندما ظهر المارد للسلطان، باعتباره شخصية غرائبية فانتازية "فكاهة متكاملة". "المارد: (ظاهر للسلطان) أنا نبَّاح ابن قدَّاح. السلطان: نبَّاح.. نبَّاح مين؟ المارد: نبَّاح ابن الملك قدَّاح.. رسول ملك العفاريت الذهبية. السلطان: العفاريت الذهبية... يا لطيف اللطف. ص – 18".

فقد تجلَّت الفكاهة من قوة الاسم "نبَّاح"، وقوة شخصيته وما تحمل من إثارة ودهشة ومفاجأة وفانتازيا، وسرعة الإيقاع، وتنوع الشخصيات المسرحية، مما انعكس بالسخونة على طقس المسرحية.

4– "كوميديا المشهد، والحركة المسرحية" عندما اشترط المارد على السلطان بأن لا يحكَّ جسده مهما أصابه. "السلطان: أنا لسه هستنَّى المشط.. بتكولني.. دماغي بتكولني قوي (يجري فيجري القُضاة من أمامه في حركة كوميدية... بينما تدخل الوصيفة حاملةً مُشطًا طويلًا لا يقلُّ عن مترين. ص– 29"، ومثلما قرر ناقد في مسرح الطفل "اعتماد الكاتب في مسرح الطفل على لغة الحركة في بناء المشاهد يكون رئيسًا"[14].

فتوافر جماليات الفكاهة بكل أشكالها في المسرحية، أضفى عليها جوًا من البهجة والإثارة والمتعة والتشويق، وساعد على إضفاء المزيد من الحبكة الفنية، التي جعلت من البناء المسرحي وحدةً قائمةً متكاملة. وفي الوقت ذاته ينبغي أن تُوظف توظيفًا فنيًا، يهدف إلى تنمية ثقافة الطفل. "فيجب إشباع هذه الرغبة والاستفادة منها قدر الإمكان""[15]".

واستطاع الكاتب توظيف عنصرَي الإثارة والتشويق؛ ليجعل الطفل النظارة يعيش الحدث ومشاركًا في صناعته، فتُبنى حينئذٍ شخصيته. وذلك على غرار مسرح "بريخت" الكاتب المسرحي الألماني، حيث رأى "أن الجمهور مُنتِج وله دور أساسي في وظيفة المسرح""[16]"، وهذه مَزيَّة تقنيَّة قوية ينبغي توافرها في مسرح الطفل. من ذلك:

1- عندما عرض "المارد" على السلطان أنه بإمكانه تحويل التراب إلى ذهب على غرار ما صنع كامل كيلاني في روايته للأطفال "عَمّ نعناع": "المارد: فكَّر وقول أنا موافق.. وأول ما تطلب تلاقيني على طول.. خلِّي بالك أنا بلادي بعيدة.. بس أجيلك في لمح البصر.. وشرفي لأخلِّي التراب في إيدك دهب. ص – 20".

2- عندما اشترط المارد على السلطان أن لا يلمس شعره، فقد أثارت تشويقًا، ورغبة في معرفة النتيجة لدى الطفل: "المارد: الشرط بسيط قوي. السلطان: أيه هو.. قول. المارد: أن إيدك ما تلمس شعرك. ص – 24".

وجمعت المسرحية بين الأصالة والمُعاصَرة، أو قُلْ بين ربط الحاضر بالماضي؛ لنحفظ للطفل العربي هويته، ونُنَمِّي عنده ثقافة الاسترفاد من الماضي؛ ليضيء الحاضر والمستقبل، شريطة انتقاء الصالح، وطرح الطالح. وبشيء من الإيضاح فإن الكاتب:

1- استدعى الشخصيات التراثية الدينية؛ لتوسيع الثقافة الدينية للطفل. من ذلك: في المنظر الأول حيث بائع الجلود ينادي على بضاعته "جلد الجلود.. أمتَن جلد في الوجود.. طَبْ أيه رأيكم داللي كان بيلبس منه الملك النمرود" فاستدعاء شخصية ملك العراق "النمرود"؛ لإثارة انتباه المُتلقِّي كي يعيش الحدث وكأنه ما زال في زمن المسرحية. فهنا مزج فني بين واقع سياسي مأزوم، وواقع اجتماعي مكلوم.

2- تطعيم المسرحية بأسلوب شائع من مئات قصص ألف ليلة وليلة. مثل أسلوب نبَّاح بن قدَّاح مع السلطان عجرود "نبَّاح: شُبِّيك لُبِّيك.. نبّاح بن قدَّاح بين إيديك.. أنا نبَّاح رسول

الملك قدّاح ابن الملك زربون ملك العفاريت الذهبية.. طوع أمر السلطان عجرود ابن نبوية. ص- 23" فلغة الشخصية تنماز عن باقي الشخصيات الأخرى؛ لتتفق مع طبيعة شخصيتها "فكلام الشخصية يرتبط ارتباطًا كبيرًا بأبعادها الثلاثة: البُعد المادي/ الجسماني، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي""[17].

3- ويذكر الكاتب الأمراض العصرية، والمصطلحات الطبية المعاصرة في المسرحية؛ للعمل على إثرائها وتنوعها الفني والثقافي في آنٍ واحد. فعندما أمر المارد السلطان بأن يشرب دم الملك، فتردد السلطان "حاضر (يُحدِّث نفسه) لَيْكُون عنده إيدز ولَّا حاجة.. (يحدثه) مش ممكن أحلل لِيه الأول".

4- ومن المصطلحات العصرية "استمارة ستة/ نهاية الخدمة" في الحوار بين الوصيفة وقاضي الإيوانية، عندما أمرها بتقديم الطعام للسلطان/ الكتلة الذهبية "الوصيفة: لأ يا روحي.. يا روح ما بعدك روح.. أنا مقدمة استقالتي ومستنيَّه استمارة ستة توصَّلني لحد العِشَّة.. سِبتهَلكُم مدهبه. ص – 32".

والمسرحية لم تستمر على نمط واحد، وأعني فكاهية الحدث والمشهد والشخصيات والحوارات، بل تنوَّعت وأخذت تحولات مأساوية. وهذه مَزِيَّة فنيَّة في تعدد إيقا ع المسرحية؛ لمغزى فني ينأى بالنظَّارة عن المَلَل أو السير في دربٍ واحد. من ذلك:

1- تحوُّل ابنة السلطان إلى كتلة ذهبية، عندما لمسها السلطان "تتقابل الأميرة مع السلطان في مشهد سينمائي حتى إذا لمسها تتحول إلى كتلة من الذهب. السلطان: (صارخًا) لأ.. مش ممكن. كله إلا بنتي.. الحقوني.. بنتي مش ممكن. ص – 30".

2- ومن قبل ابنة السلطان صارت الشجرة ذهبًا بلمسة من السلطان "السلطان: الحَقْ يا وزير. الشجرة بقت دهب.. مش قُلْتلكُم.. كل حاجة ألمسها هتبقى دهب. ص – 37".

وكما يُقال: انقلب السحر على الساحر؛ حيث تحوّل الذهب من نعمة إلى نقمة، وفي هذا درس تعليمي في قالب فني نربي عليه فلذات أكبادنا.

وعلى الرغم من النهاية المأساوية، التي لا تتفق مع ما نرجوه لمسرح الطفل؛ حيث إن النهاية السعيدة أفضل بكثير من هذه النهاية؛ حرصًا على سعادة الطفل، وجعله متفائلًا سَوِيًا؛ فالسعادة ضرورية كضرورة الغذاء إذا أُريد للطفل أن يصبح رجلًا أو امرأة طبيعية"[18].

ونأتي إلى ظاهرة فنية قوية في المسرحية، وهي الأغنية ودورها في إثراء المسرح شكلًا ومضمونًا. ففي نهاية المنظر الأول تركنا الكاتب في متاهة، عندما سجَّل أن المنظر "ينتهي بأغنية. ص– 13". ولم يأتِ بأغنية تنسجم وتتسق مع الحدث!! وكنت أودُّ من الكاتب أن يدعِّم نهاية المنظر بأغنية خفيفة، تُدخل الفرحة والبهجة على النظارة. وبالمثل في نهاية المنظر الثاني "نزول الأغنية. ص– 33" لكنها لم ترد في النص المسرحي، ويبدو أن الكاتب نسي أن الأغنية تلعب دورًا رئيسًا في تشكيلات النص المسرحي تقنيًا وجماليًا. خاصةً أن المنظر الثاني بلغت فيه المأساة ذروتها بتحوُّل السلطان وابنته إلى كتلة ذهبية، فكان لزامًا على الكاتب أن يأتي بأغنية ساخرة فَكِهة؛ لتخفف من الطقس المسرحي الملتهب. وفي نهاية المنظر الثالث/ الأخير، استعان الكاتب بإيقاع أغنية الفنان محمد فوزي للأطفال "ماما زمانها جيَّه" يقول الكاتب في الأغنية: "السلطانة زمانها جاية جاية بعد شويه.. جايبه دهب وألماظ.. ص – 42" وعقب الأغنية، أتت نهاية درامية مأساوية تحمل العبرة والعِظة والقيم..

ومن المآخذ على المسرحية أن الكاتب لم يأتِ بأي دور للأطفال!! على الرغم من أنه ذكر في إهدائه للمسرحية "إلى أحفادي الغاليين"، فكان من المهم أن يلعب الأطفال دورًا رئيسًا مع السلطان. وهذا ما نحثُّ عليه في عالم مسرح الأطفال؛ مشاركة الأطفال في صُنع الحدث ولَعب دور؛ ليستمتع ويواجه ويتعلم..

وإذا كنَّا نهدف من تقديم مسرحيات لمراحل الطفولة، إعطاء الطفل كمية لغوية فصيحة تزيد من معجمه اللغوي، وتوسِّع من مداركه، وتُحببه في لغته العربية، فإن الكاتب آثر على مدار المسرحية تقديم النص المسرحي باللغة العامية، وفي هذا مخالفة للصواب، حيث كان ينبغي له أن يقدِّم نصوصًا داخل النص المسرحي باللغة الفصيحة؛ ليُحدث نوعًا من الانسجام بين أساليب المسرحية، وتعليم الأطفال وتثقيفهم ثقافة لغوية، من خلال إيقاعات لغوية عامية وفصيحة في آنٍ واحد.

مسرحية "اثنان في مأزق"

تقوم هذه المسرحية على فصلٍ واحد، وتُعدُّ من البدايات الأولى لكاتبنا، وتحمل رقم إيداع 2016. وفكرة المسرحية تدور حول سقوط اثنين "فتى وفتاة" من طائرة منكوبة، وقد نَجَوَا.. لكن الفكرة فيها إسقاط سياسي على الصراع العربي الإسرائيلي.. مع متعة الثراء الدلالي، فلكل عرض مسرحي نظام، وله أبعاد متعددة، وهو نسق منغلق منفتح في آنٍ واحد، فهو يُحيلنا بعلامات

إلى دلالات متعددة، وهذه متعة في حدِّ ذاتها"[19]" والمسرحية اعتمدت على الحوار أكثر من الفرجة!! وبدأت بداية مأساوية؛ حيث التقت الشخصيتان الرئيستان في المسرحية، وقامتا بدور البطولة "الشاب العربي الفلسطيني/ جهاد" و"الفتاة الإسرائيلية/ هداسا" لكن ثقافة الكراهية كانت مسيطرة على الفتاة الإسرائيلية، فانتهت المسرحية نهاية مأساوية بصَلْب الشاب الفلسطيني.

وإذا كان مكان المسرحية على متن الطائرة قبل سقوطها، فإن الكاتب استطاع أن ينقل للنظارة أجواء هذه الرحلة. فقبل فَتْح الستارة، قام بتوظيف تقنية الصوت: "تهييء صالة الحضور من خلال سمَّاعات المسرح لإقلاع طائرة.. صوت مواتير تعمل.. يأتي صوت كابتن الطائرة عبر السماعات. قائد الطائرة: محدثكم كابتن الطائرة.. نرحب بكم على متن رحلتنا.. سنُقلع على ارتفاع عشرة آلاف قدم لمسافة ألفين ومائة ميل نتمنَّى لكم رحلة سعيدة.. من فضلكم اربطوا أحزمة الأمان وحتى تمام الإقلاع. ص – 3".

فمثل هذه الثقافة، أو قُلْ ثقافة عالم الطيران؛ تُثري العمل المسرحي، وتجعل النظارة تعيش طقس المسرحية، بل وتشوّق إلى الحدث الرئيس، وقد أتى به توًا بعد فترة للتشويق، وفي الوقت ذاته حتى لا يُصاب المشاهد بملل: "نستمع إلى صوت الطائرة تخترق المكان وبعد فترة كافية من الوقت لشدِّ انتباه المتفرج صوت انفجار.. ثم صوت استغاثات.. يتبعه ارتطام أجزاء من الطائرة على المسرح.. ص – 3" وبسرعة الطائرة ينتقل الحدث من متن الطائرة بعد انفجارها، إلى صحراء شاسعة يسقط فيها الفتى والفتاة "كرسي الفتى مائل على جانبه بينما كرسي الفتاة معتدل.. المكان خالٍ تمامًا من أي مظهر من مظاهر الحياة في الصحراء.. ص – 4".

وبعد هذين المشهدين، يقوم الحوار بين الفتى والفتاة. والحوار من العناصر المسرحية المهمة؛ لتتم العملية الدرامية بكل عناصرها وتقنيَّاتها وتشويقاتها ودهشتها. فصوت الفتى والفتاة في بداياته يثير الدهشة والمفاجأة؛ بسبب استغاثةِ كُلٍّ منهما "الفتاة: آه.. آه.. ساعدوني.. ساعدوني.. آه.. لا أستطيع التنفس.. الفتى: آه.. آه.. إني أموت.. انجدوني.. آه آه..".

وتوظيف تقنية "الظلام" والضياع في المجهول؛ أضفى على المسرحية مزيدًا من الدهشة والتوتر والانتباه. "الفتى: أنا لا أراكِ من شدة الظلام.. ولكني أسمعكِ هوِّني عليك خوفك".

"الفتاة: الظلام حالك ولا أستطيع الرؤية أكثر من امتداد ذراعي. ص – 9".

ثم توظيف تقنية "الفلاش باك" من قِبل الفتاة والفتى، قبل سقوط الطائرة في حديثٍ مليء

بالتوتر والخوف من المجهول: "الفتى: (يتذكَّر ويتألم) نعم.. كنت أتصفَّح الجريدة.. وأستمع إلى المذياع من خلال سماعة مقعد الطائرة. ص – 10".

"الفتاة: (تقلد صوت القائد) من فضلكم اربطوا أحزمة الأمان.. هبوط اضطراري... ولا أدري ما حدث بعد ذلك. ص – 11".

وعلى الرغم من طول الحوار – وأظن أنه قد يصيب المسرحية بالترهُّل السردي ويُضعفها – فإن الصراع – باعتباره من العناصر الرئيسة للدراما – أدَّى دورًا رئيسًا في المسرحية. والكاتب دعَّم الحوار بنوعٍ من الفكاهة؛ للتخفيف من طول الحوار، ومن جوِّ المأساة، ومن ذلك: "الفتاة: أتحسس موضع الكدمات.. فلا أجد شيئًا.. الحمد لله.. ليس بي دم. الفتى: (هامسًا) واضح واضح.. ليس عندك دم اسمعي.. أتستطيعين الحضور إليَّ؟. ص – 12" فهي فكاهة ساخرة؛ للتخفيف من طقس المسرحية المخيف، وألم الحدث المرعب.

ويظل الحوار مستمرًا بإيقاعه الرتيب من أوَّل المسرحية، على مدار سبع عشرة صفحة؛ مما أدَّى إلى ضعف بناء المسرحية، وشلّ حركتها، وقد وظَّف الكاتب بعض الزواحف؛ لتعكس البيئة الصحراوية، مع تنوُّع إيقاع الحدث المؤلم. "الفتاة: .. وما إن بدأت بالوقوف.. فإذا بشيء زاحف يسير فوق قدمي.. الفتى: (بدون مبالاة) ربما برص صغير.. ص – 18".

ولعبت تقنية الإضاءة دورًا في الرؤية للفتى والفتاة، وأسهمت في تقدم حركة الحدث المسرحي. "الفتاة: أخيرًا رأيتك!! الفتى: الفضل لنور الصباح.. الله.. (ينظر إليها) أنتِ جميلة. ص – 23" وكان ينبغي للكاتب قبل ظهور ضوء الصباح أن يسدل الستار؛ إيذانًا بانتهاء الفصل الأول، الذي يبدأ من أوَّل المسرحية حتى الصفحة الثانية والعشرين. ولو فعل الكاتب ذلك لكان للمسرحية شأنٌ آخر، ولانمازت بالآتي:

1– إحكام البناء الفني. 2– إثارة الدهشة والتشويق. 3– التخفيف من طول الحوار. 4– إعطاء مساحة زمنية للنظارة؛ للمشاركة في صنع الحدث بعد ذلك على غرار مسرح بريخت.

ويوظف الكاتب مشهدًا رومانسيًا؛ للتخفيف من إيقاع الحدث وتوتره. حيث تقوم الفتاة بعملية تدليك للفتى "الفتى: أشعر بارتياح (ينظر إليها وهي تقوم بعملية التدليك) واضح أنك من أسرة ثرية!! الفتاة: هذا من سحر المُرطِّب. الفتى: لا إنه من سحر أناملك الجميلة وهي تقطع هذا المشوار ذهابًا وإيابًا. ص – 29" فهذا التعاون في النص المسرحي، الذي ظهر من خلال حالة الانسجام، مع التقارُب النفسي أثناء الحوار "وهو من أُسُس قواعد التخاطب المسرحي""[20]".

وحتى الآن لم يتم التعارف بين الفتاة والفتى؛ لتبدأ الدهشة والإثارة والمفاجأة، والتوتر الدرامي "الفتى: (ينظر في ساعة يده) ياه.. سبع ساعات ولا أعرف لك اسمًا. الفتاة: لماذا لم نتعارف حتى الآن؟. ص – 39" فالحبكة الرئيسة ما زالت بين طرفَيْ نقيض، وآخذة في التدرُّج والتسلسل. وهذه مزية في التشكيل الجمالي للمسرحية؛ حيث إن من أُسُس نجاح مسرح الطفل أنه "لا يحتمل أكثر من حبكة رئيسة واحدة، وأن تكون محددة واضحة، وينبغي أن تفي بتسلسل الأحداث الدرامية""21" ثم تؤدي مفارقة الاسم للفتى العربي الفلسطيني، إلى إثارة الدهشة للفتاة الإسرائيلية، والتشويق من قِبل المتلقي "الفتى: اسمي جهاد.. (يعقُب سماع الاسم لزمة موسيقية عالية مع دقَّات طبول أشبه بطبول الحرب. ص – 40".

ثم يُسقط الكاتب الحوار على الصراع العربي الإسرائيلي/ العرب دعاة السلام، وإسرائيل دعاة الحرب/ ثقافة حرب السلام، وسلام الحرب "الفتى: نتفق ونتعاهد.. أن ننسى مَنْ نحن.. ونعيش سويًا.. وبما كتب الله لنا بداية خلق جديد.. نجرِّب العيش سويًا. الفتاة: ومن يضمن لي.. ص – 45" ويلتهب الحوار؛ ليكشف عن حقيقة الصراع إلى أن تلوح في الأفق طائرة إنقاذ فيأخذ الحوار نبرة متوترة بين فريق الإنقاذ وبين الفتى والفتاة. لكن مفارقة الحدث وحالة الترقُّب عند المتفرجين من الأطفال تزداد، عندما يدخل المسرح مثل هذه الأشياء الحيوية المُشوِّقة للطفل، حيث ظهور طائرة الإنقاذ من قِبل إسرائيل لإنقاذ الفتاة "هداسا" الإسرائيلية، ويصدر صوت من الطائرة "عليك بمساعدة الفتاة هداسا في التعلُّق بالحبل لإنقاذها.. ثم نعمل بعد ذلك على إنقاذك.. هل فهمت؟ الفتى: فهمت. ص – 50" لكن تزداد المسرحية توترًا أثناء إنقاذ الفتاة وتعلقها بالحبل، وهنا يظهر دور الكاتب في تشكيل الحدث، وتجسيده أمام النظارة؛ ليكونوا في قلب الحدث.

وتأتي مفارقة الصراع بنهاية مأساوية من جهتين؛ الأولى: عندما غدر الإسرائيليون – وقد جُبِلوا على ذلك – بالفتى جهاد وتركوه وحيدًا في الصحراء يتجرَّع الموت!! وأظن أنها رسالة ثقافية سياسية قوية، مؤدّاها أن الصهاينة أهل غدر وخِسَّة لا وفاء لهم ولا عهد. الأخرى: الاتهام الدائم للعرب من قِبل العالم في أية عملية خطف أو إرهاب، وهذا ما حدث حيث "أدانت دول العالم حادث الطائرة الذي قام به المسلح المَدعوّ جهاد. ص – 52" ويبقى الإنسان العربي في مأزق، وهذه الجملة الأخيرة في المسرحية. وكان الأوْلَى أن تكون عنوان المسرحية، فالفتاة وجدت من ينقذها في مأزقها المؤقت/ السقوط. وفي وجودها على أرض فلسطين، خلافًا للإنسان العربي الفلسطيني المُحتلّ أرضُه، والمهان من قِبل دول العالم إلى أن يقضي الله أمرًا كان مفعولًا.

ولاحظت أن المسرحية قد انتهت نهاية مأساوية!! وكان ينبغي للكاتب أن يأتي بصوت الحق الفلسطيني منتصرًا. صحيح أن البطل حاول عَقْد سلام، لكن الغدر سِمة رئيسة للشخصية الإسرائيلية جُبلت عليه. وغاب عن الكاتب تدعيم المسرحية بعناصر فكاهية؛ تخفف من جسامة الحدث/ السقوط وألمه، وهول المشهد/ الصحراء، والظلام، والجوع، والعطش.. ويبدو لي أن همَّ الكاتب انصبَّ نحو تجسيد القيَم السلبية، وثقافة الكراهية للعدو الصهيوني. لذلك جعل الفتى نموذجًا للعربي المسالم، وجعل الفتاة الإسرائيلية نموذجًا للعدو الغاصب. فالأول تعامل بالمشاعر النبيلة، والعيش في سلام. بينما الآخر تعامل بالحقد والعدوان!!

وانمازت لغة المسرحية بالبساطة وقِصَر العبارة، وفوق هذا وذاك توظيف اللغة العربية الفصيحة. وأظن أنها من أُسُس الثقافة اللغوية، وكنت أودُّ من الكاتب تطعيم النص المسرحي ببعضٍ من اللغة العامية؛ لتكون أقرب إلى الواقع، ولإثراء لغة المسرحية؛ خاصة أن المسرحية تقوم على شخصيتين رئيستين، منهما شخصية غير عربية "إسرائيلية يهودية". واقتصاد الكاتب في التقليل من عدد شخصيات المسرحية، يدلُّ على إمساك الكاتب بتلابيب فكرته بقوة، ورغبة في إيصالها إلى المتلقِّي أو المشاهد بكل بساطة ووضوح، وإن ظهر في نهاية المسرحية بعض الإسقاطات، فمن باب احترام فكر النظارة والبُعد عن السذاجة والسطحية.

المراجع:

1- انظر: مجدي وهبه، الثقافة، مجلة القاهرة، ع1، فبراير 1985، ص 10.

2- انظر: د. فتحي أبو العينين، الثقافة والشخصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص 49.

3- د يوسف حسن نوفل، القصة وثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 119.

4- انظر: د. هادي نعمان الهيتي، ثقافة الطفل، عالم المعرفة، الكويت، ص 123.

5- أحمد سويلم، التربية الثقافية للطفل العربي، مركز الكتاب للنشر، 1999، ص61.

6- انظر: محمود محمد شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 47.

7- د. جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص 10.

8- انظر: د.عواطف إبراهيم، د. هدى قناوي، الطفل العربي والمسرح، ط. حسان، القاهرة، 1984، ص24.

9- انظر: د. حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 110.

10- انظر: د. محمد فوزي، جماليات الفكاهة وتجليات القيم في مسرح الطفل، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2010، ص20.

11- قدَّم الكاتب سيرته الذاتية – بإيجاز – في نهاية مسرحيته "ولاد الأيه". إنه مجدي فتحي محمد الشريف، من مواليد العريش في 1958/6/4م. وينتمي مهنيًا إلى مدير بنك الإسكندرية فرع العريش، وينتمي فنيًا إلى الكتابة المسرحية والإخراج المسرحي بالهيئة العامة لقصور الثقافة. وأخرج أكثر من خمسين عملاً مسرحيًا ما بين مسرح الطفل ومسرح الكبار، واحتفالات قومية ودينية واجتماعية. وحصل على مراكز أولى، ومراكز متقدمة في مجال الإخراج والتأليف المسرحي. واستطاع أن يضع مسرح شمال سيناء على خارطة المسابقات الدولية، والحصول على مراكز متقدمة في جميع الأعمال التي تمَّ عرضها. ومنها المركز الأول على الجمهورية، وتمثيل مصر في مهرجان المسرح بتونس، بمسرحية "عاشق الأرض".
وللكاتب خمس مسرحيات للأطفال على النحو الآتي: 1- حكاية السلطان الذهبي. 2- اثنان في مأزق. 3 – حكاية عم سلامة الجناييني. 4- حكاية أراجوز. 5- ولاد الأيه. والمسرحيات الخمس متوجهة للأطفال؛ حيث إنها استوفت – إلى حدٍّ كبير – كثيرًا من عناصرها البنائية، وتقنياتها الفنية، وأنساقها الثقافية.

12- انظر: د. محمد فوزي، جماليات الفكاهة وتجليات القيم في مسرح الأطفال (2)، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2012 ،1، ص 10.

13- انظر: عبدالرازق جعفر، أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص- 453، د. ت.

14- د. أبوالحسن سلام، مسرح الطفل (النظرية – مصادر الثقافة – فنون العرض)، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004، ص94.

15 – محمد شاهين الجوهري، الطفل والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 100.

16- نبيل مراد، الشكل الملحمي بين أرسطو وبريخت، كتاب العربي، المسرح العربي مسيرة تجدد، الكويت، 874، يناير، 2012، ص60.

17- د. يوسف نوفل، بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، دار المعارف، ط1995 ،1، ص 219.

18- انظر: بيترن ستيرنز، الطفولة في التاريخ العالمي، ترجمة وفيق فائق كرشات، الكويت، عالم المعرفة، ع824، سبتمبر، 2015، ص 26.

19- انظر: ميسون علي، المتعة المسرحية، مجلة النقد الأدبي فصول، ع 73، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع وصيف، 2008م، ص 175.

20- د. عمر الرويضي، تداولية المسرح بين النظرية والتطبيق، الكويت، عالم الفكر، ع 171، يناير - مارس، 2017م، ص 195.

21- منتصر ثابت، المسرح الحديث للطفل ومسرحيات تطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2015 ،1م، ص 51.