تَمَثُّلات التَّجْرِيب في المَسْرَحِ المِصريّ المُوَجَّه للطفل

(سندريلا حائرة)، (البطيخة المسحورة) أنموذجَيْن

د/ تامر محمد عبدالعزيز هاشم

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد – كلية دار العلوم – جامعة المنيا

الملخص:

يُعْنى هذا البحث بدراسة تمثلات التجريب في المونودراما المسرحية (سندريلا حائرة) للمبدع "علي خليفة"، ومسرحية (البطيخة المسحورة) للمبدعة "سالي عادل"، بوصفهما نموذجين للمسرح المصري الموجه للطفل، وذلك من منظور جمالي، للكشف عن طبيعة تمثل الخطاب المسرحي لأنماط التجريب، وآليات التجديد وتمظهراته التي جعلت من هذه النصوص أنماطاً تجريبية انحرفت فيها عن تقاليد الكتابة الموجهة للطفل، من أجل التعرف إلى الوظائف الفنية التي حققْتها، وإلى أيّ مدى استطاع كتاب مسرح الطفل المصري تطوير الكتابة الإبداعية واستحداث أنماط من التجريب؟

ويتناول البحث في بدايته بعض المفاهيم المتعلقة به، وهي: التجريب، والتمثل، ثم يتناول البحث في الإطار التطبيقي النصين المختارين في مباحث مستقلة من خلال رصد بعض أشكال التجريب التي يراها الباحث ماثلة في النص، وهي في مونودراما (سندريلا حائرة): المونودراما وأحادية الصوت، البدء من نهاية الأسطورة، تحولات الأزمة وواقعية الحل بين الأسطورة والمونودراما. أما العناصر التي تم تناولها في مسرحية (البطيخة المسحورة) فهي: بناء المسرحية والتجريب في تركيب المشاهد، تيمة المسرحية غير المتداولة، مزج القيم والتكامل المعرفي، التجريب في الفضاء الدرامي والشخصيات و تمثلات المشهدية، التناص ونمذجة الوعي اللغوي.

الكلمات المفتاحية: التجريب – مسرح الطفل – البطيخة المسحورة – سندريلا حائرة – علي خليفة – سالي عادل.

Representations of Experimentation in Egyptian Theater for Children: (Confused Cinderella), (The Enchanted Watermelon) as Two Models.

Abstract in English:

This research focuses on studying the representations of experimentation in the theatrical monodrama (Confused Cinderella) by the creator "Ali Khalifa," and the play (The Enchanted Watermelon) by the creator "Sally Adel", as they are two examples of Egyptian theater aimed at children. This is approached from an aesthetic perspective to reveal the nature of the theatrical discourse's representation of experimentation patterns, renewal mechanisms, and manifestations that have made these two texts experimental models that deviate from the traditions of children's writing. The aim is to identify the artistic functions they have achieved and to what extent Egyptian children's theater writers have been able to develop creative writing and innovate patterns of experimentation.

The research begins by discussing some related concepts, which are: experimentation and representation. It then addresses the two selected texts in an applied framework through observing some forms of experimentation that the researcher sees present in the texts. In the monodrama "Confused Cinderella," it explores monodrama and single-voice, starting from the end of the myth, transformations of the crisis, and the realism of the solution between myth and monodrama. As for the elements discussed in the play "The Enchanted Watermelon," they include: the structure of the play and experimentation in scene composition, the unconventional theme of the play, blending values and cognitive integration, experimentation in dramatic space and characters, representations of the scenic, intertextuality, and modeling linguistic awareness.

Keywords: Experimentation – Children's Theater – The Enchanted Watermelon – Confused Cinderella – Ali Khalifa – Sally Adel.

المقدمة

تنطوي عملية الكتابة للطفل على محاولة تقديم معارف ومفاهيم وقيم يحتاج إليها عالم الطفل، فضلاً عن الوظيفة الإمتاعية التي يؤديها هذا النمط الإبداعي، وهي وظيفة أساسية، لكن تحقيق ذلك يتطلب نمطاً من المغامرة وتجاوز السائد والنمطي، ومحاولة لابتكار طرائق جديدة واستكشاف أشكال مغايرة، وكذلك استحداث مضامين مختلفة تتناسب مع طفرات الواقع؛ لأنه أدبٌ مُوَجَّه في الأساس. ويتميز مسرح الطفل بأنه نمط من الكتابة تقترب من الواقع بحكم لغته، فهو خطاب مباشر ومفتوح على الواقع؛ إذ يجعل شخصياته في مواجهة تكون أقرب للمعاينة والمشاهدة، ومن ثم فإن حاجته أشدّ إلى التجريب المستمر.

ويُعْنَى هذا البحث بدراسة تمثّلات التجريب في النص المسرحي المصري الموجَّه للطفل، فالمسرح المصري يمثل تجربة رائدة في الوطن العربي(١) تستحق الوقوف عند الأشكال الجمالية التي أنتجها من خلال بعض النماذج الدَّالة. ويتوجّه البحث لدراسة نموذجين(٢) من مسرح الطفل المصري، وهما: المونودراما المسرحية (سندريلا حائرة) للمبدع "علي خليفة"(٣)، ومسرحية (البطيخة المسحورة) للمبدعة "سالي عادل"(٤). وقد وقع الاختيار على هذين النصين؛ لأنهما يُمَثِّلان نموذجين متباينين تتوفّر فيهما أشكال من التجريب، كما يتخذان نمطاً مغايراً وفق التصنيف النوعي، فمسرحية (سندريلا حائرة) نموذج للمونودراما، وتغلب عليها الوظيفة الذهنية والطابع النفسي والمونولوج الطويل، ومسرحية (البطيخة المسحورة) نموذج للدراما متعددة الأصوات والتقنيات، وتُقدم قيماً تربوية مغلفة بطابع عجائبي. وبذلك ينحاز البحث للتحليل من خلال المستوى النصي، أو النقد التطبيقي دون الانشغال بأصول التجريب وتطوره التاريخي واتجاهاته المتباينة، أو التوجه نحو دراسة العروض المسرحية.

ويهدف البحث إلى الكشف عن طبيعة تمثل النص المسرحي لأنماط التجريب، وآليات التجديد وتمظهراته التي جعلت من هذه النصوص أنماطاً تجريبية انحرفت فيها عن تقاليد الكتابة الموجهة للطفل، وتجاوزت نمطيتها

---

(١) لمزيد من التفاصيل حول الريادة المصرية للمسرح العربي راجع: د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩م، ص٤٧: ١٦٩.

(٢) تم انتخاب هذين النموذجين من بين خمسين نصاً مسرحياً موجهاً للأطفال مثَّلت العينة المبدئية للبحث، وقد كان الاختيار مبنياً على توفر عناصر التجريب في العمل على مستوى الرؤية الأداة، وتعدد أنماط التجريب داخل العمل، والاعتماد على الفصحى في بناء الحوار. وسنشير في الخاتمة إلى نتيجة مهمة تخصّ ذلك. ولم أقف على دراسة تخص التجريب في الإبداع المصري الموجه الطفل.

(٣) علي خليفة؛ أكاديمي مصري وكاتب مسرحي، متخصص في نقد المسرح وكتابة مسرح الطفل، نُشِر له عدد كبير من الإصدارات النقدية المسرحية والأعمال المسرحية والقصصية الموجهة للطفل.

(٤) سالي عادل؛ أديبة مصرية، لها عدد من الأعمال الأدبية المنشورة في مجال الرواية القصة القصيرة ومسرح الطفل، وحازت ببعضها جوائز، منها جائزة الشارقة للإبداع العربي عام ٢٠١٩م في مجال أدب الطفل عن مسرحية (البطيخة المسحورة) التي يتناولها البحث.

وقوالبها الثابتة، وكذلك التعرف إلى الوظائف الفنية التي حققْتها، وكيف يمكن أن يبني التجريب الكتابي المعاني الذهنية في النص؟ أو بصيغة أخرى كيف يمكن تقديم معارف ومفاهيم جديدة بشكل تجريبي؟ والسؤال الأهم: إلى أيّ مدى استطاع كتاب مسرح الطفل المصري تطوير الكتابة الإبداعية واستحداث أنماط من التجريب؟

ويعتمد البحث على المنظور الجمالي في قراءة المدونة، حيث يعدّ المنظور الجمالي هو أساس الإبداع بشكل عام، كما أنه أحد مستهدفات التجريب، ويُمثِّل حاجة ملحّة في أدب الطفل، وهو معطى مهم يحفز لقراءة هذا النمط الإبداعي الموجه لهذه الفئة؛ وبخاصة أنه يخضع للتنظيم الواعي، من أجل تقديم مفاهيم ومعارف وقيم إنسانية، تُغَلِّفها المتعة الفنية. وكذلك سيعتمد البحث في جزء منه على مفاهيم النقد التيماتي أو الموضوعاتي في دراسة تشكّل التيمة في المدونة.

ويطرح البحث في بدايته بعض المفاهيم المتعلقة به، وهي: التجريب، والتمثل، ثم يتناول البحث في الإطار التطبيقي النصين المختارين في مباحث مستقلة من خلال رصد بعض أشكال التجريب التي يراها الباحث ماثلة في النص، وتُحرره من النمطية والتقليد، والتي يمكن من خلالها تحليل النص المختار نموذجاً للتطبيق، وهي في مونودراما (سندريلا حائرة): المونودراما وأحادية الصوت، البدء من نهاية الأسطورة، تحولات الأزمة وواقعية الحل بين الأسطورة والمونودراما. أما العناصر التي تم تناولها في مسرحية (البطيخة المسحورة) فهي: بناء المسرحية والتجريب في تركيب المشاهد، تيمة المسرحية غير المتداولة، مزج القيم والتكامل المعرفي، التجريب في الفضاء الدرامي والشخصيات و تمثلات المشهدية، التناص ونمذجة الوعي اللغوي.

أولاً: مدخل نظري: مفاهيم البحث

١- التجريب:(*)

يعدّ مصطلح (التجريب Experimentation) من المصطلحات التي ترتبط بأكثر من مجال وحقل معرفي(١)، وما يهمنا هنا هو ارتباطه بالأدب بشكل عام، والمسرح بشكل خاص؛ فقد "ظهر هذا المصطلح في مجال الأدب لأول مرة لدى "إميل زولاÉmile Zola" الذي عُرِف بالرواية التجريبية"(٢). وارتبط التجريب لديه بالمنهج الطبيعي، ويتحدد في قدرة الكاتب على التعبير عن الطبيعة الإنسانية، وإعادة إنتاج الحياة بدقة، ويكمن التفرد بالنسبة للروائي في التعبير الشخصي بطريقة فريدة عن العالم حولنا، حتى إنه –أي زولا– قرن الرواية بالدراسة العلمية بمطالبته بتجاوز لفظة (رواية) وتغييرها وجعلها أقرب إلى الملاحظة الدقيقة والدراسة.(٣)

تشير الدكتورة هدى وصفي إلى أن "ميشيل كورفان" يعرّف التجريب على أنه (ليس تياراً فنياً، ولكنه مفهوم). ثم تقول: ولو اعتمدنا على هذا التعريف لقلنا إن التجريب لا يتعامل مع مدارس بعينها، ولا يعد نوعاً من الطليعية، لكنه مجموعة من المغامرات الفردية. وتشير إلى أن بريخت يرى –في مقاله الذي كتبه عن المسرح التجريبي الذي كتبه عام ١٩٣٩م– أن كل ما هو غير أرسطي يعتبر تجريبياً. ومن ثم فالتجريب هو الرغبة في التجديد والاحتياج إلى تدمير شفرات بعينها(٤)، وذلك بابتداع مناطق جديدة في التعبير والتشكيل، وهو نمط "لا يجمعه سوى خروجه على السائد والمألوف، وهو قرين الإبداع؛ لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما

(*) بدأ الجانب النظري في هذا البحث بمفهوم التجريب؛ لأنه يمثل صلب الدراسة.

(١) يختلف مفهوم التجريب في الأدب عن المنهج التجريبي العلمي الذي يستخدم التجربة العلمية في إثبات النظريات والفروض، ويعتمد على الملاحظة والتصنيف والمراجعة... وهو يظل كذلك حتى مع دعوة داروين في منتصف القرن التاسع عشر للتحرر من النظريات القديمة؛ إذ يبقى قائماً على المحاولة والاستكشاف الدقيق. أما التجريب الذي نعنيه هنا فقد تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وظهر مرتبطاً بالحداثة وفنون الرسم والنحت ومدارس الفن التشكيلي الحديثة، ثم انتقل إلى مجال الأدب، ومنه المسرح. لمزيد من التفاصيل حول المسار التاريخي لمصطلح التجريب؛ راجع: د. مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، مجلة الآداب واللغات، العدد ١٩، فيفري ٢٠١٧م، ص ٥٢: ٦٢. وأيضاً: نجلاء العيفة: التجريب: المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، الجزائر، ٢٠٢٠م، ص ٣١٤: ٣٢٢.

(٢) راجع: د. ماري إلياس، د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ١١٨.

(٣) راجع في مفاهيم زولا عن الرواية التجريبية كتابه: في الرواية ومسائل أخرى – مقالات نقدية، ترجمة: حسين عجة، مراجعة: كاظم جهاد، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ١٤٣٦هـ، ٢٠١٥م.

(٤) راجع: د. هدى وصفي: التجريب في المسرح المصري المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٤، العدد ١، ربيع ١٩٩٥م، ص ١١٢.

يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول"[١]، بتمثّل موضوعات جديدة، وابتكار أشكال مغايرة، واستنساخ تجارب جديدة تتجاوز النمطي، فتعيد تشكيلها المستمر بمرونتها الفنية وتفاعلها العميق مع تطورات المنجز الإبداعي، فالتجريب "حاجة بل ضرورة لكل نشاط إنساني. ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية. التجريب في المسرح هو توكيد أنه عنصر حي، ويعني هذا أنه، بأسلوبه الفني، إنما يقوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر وردود أفعاله بثراء خبرته وفكره ومعارفه، وإنجازاته ومخاطره. لذلك أيضاً، على هذا التجريب أن يكون "فاعلاً" يقوم بكامل وعيه ومسؤوليته بمخاطرة الإرهاص والتنبؤ. إن التجريب الحقيقي ما هو إلا تزايد صيغ الابتكار والتجديد"[٢].

إن التجريب استمرارية في البحث عن مواطن بكر كما أنه عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وتجسيد لإرادة التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته وحسب، بل وفقا لرغباته أيضا. والتجريب من جهة أخرى معادلة متوازنة للتواصل الدائم بين المبدع وحركة التغيير المثمرة، ذلك أن التجريبية لا تنهض وفقاً لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له، من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى[٣]. ويتحقق التجريب بنزوع المبدع نحو تحطيم القواعد القارّة والقوالب الثابتة، واتساع آفاق التجربة الإبداعية بخلق حقول جديدة ومناطق بكر للإبداع على مستويي الرؤية والتشكيل. وصار التجريب يشمل في مجال المسرح الكتابة والعرض والإخراج والأزياء والألوان والإضاءة وغيرها من عناصر العمل.

٢- التَّمَثُّل:

يرتبط معنى التمثل في اللغة بحضور صورة الشيء أو مثاله في الذهن؛ يُقال: "(تَمَثَّلَ) الشَّيْء تصوُّر مِثَاله، وَيُقَال تمثل الشَّيْء لَهُ. وَفِي التَّنْزِيل الْعَزِيز: {فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا}"[٤]. والتمثل في الآية هنا هو معاينة حقيقة الشيء وإدراك كنهه؛ فالمعنى -كما عند المفسرين: تصوَّر لها في صورة البَشَر التّامّ.

(١) راجع: د. صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، ود. لطيف زيتوني: التجريب في الإبداع الروائي، ضمن كتاب "الرواية العربية – ممكنات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨م، الجزء الأول، ص ١٠٣، ١١٩.

(٢) هناء عبدالفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٤، العدد ١، ربيع ١٩٩٥م، ص ٥٤.

(٣) الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة و التجريب في المسرح، منشور عبر الرابط الآتي:
https://٢u.pw/A٣bXVigh

(٤) مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، دار الدعوة – القاهرة، (د.ت)، الجزء الثاني، ص ٨٩٣، مادة (م ث ل). والنص القرآني:{...فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا} من سورة مريم، آية ١٩.

واللفظ إلى جانب المعنى اللغوي له بُعد فلسفي وآخر سيكولوجي؛ ورد في المعجم الفلسفي لجميل صليبا: "تمثّل الشيء تصوّر مثاله، ومنه التمثّل وهو حصول صورة الشيء في الذهن، أو إدراك المضمون المُشَخَّص لكل فعل ذهني أو تَصَوُّر المِثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه."(١)

ويشير التمثل في الحقل السيكولوجي إلى "أي عملية يُغَيِّر بها الكائن العضوي المعلومات التي يستقبلها، بحيث تصبح جزءاً من التكوين المعرفي لديه، على هذا النحو يكون هضم المعلومات."(٢) وبالتالي فإن التمثل هو عملية ذهنية يتم بموجبها تصور حقيقة الشيء، أو مقاربته والتعرف إليه، وهو سبيل للإدراك/المعرفة.

ومن ثم يمكن القول بأن تمثلات التجريب تعني التصور المعرفي للصور والنماذج التي تصدر عن ابتكار أشكال من التجريب ينتجها الإدراك الواعي لعملية الكتابة بالرغبة في التجديد والنزوح عن السائد والمألوف.

إن عملية إدراك النص المسرحي هنا أو تَمثّل المعاني الذهنية التي يطرحها تقترب من دائرة الإدراك الحسي، وإنْ كانت لصور ذهنية تنطبع في الدماغ؛ غير أننا لا ينبغي أن نصرف الذهن عن أن الإدراك في المسرح إدراك مباشر؛ ويتحقق هذا أكثر في العرض المباشر، وحين يقترب النص من عملية الإعداد للعرض، أو حين يقوم مؤلف النص بتهيئة المتلقي لهذا، وخلق صور بصرية متواترة تصنعها لغة النص في الأساس وما تتضمنها من إرشادات مسرحية وعناصر السينوغرافيا؛ حينها يتحول الإدراك إلى إدراك مباشر، تكون فيه المعاني والمضامين والقيم المتواترة في النص ماثلة في الذهن، ويصبح الشكل الجمالي للنص ناطقاً بها مبيِّنا لها، ومن ثم يمكن عدّ هذا النمط تجريبياً، وبخاصة في استخدام الوعي اللغوي في النص.

ويمكن تصور تمثل التجريب في العمل الإبداعي وفق نمطين أساسيين، يتعلَّق الأول بالفكرة أو التيمة أو الموضوع أو القيمة الذهنية والبعد المعرفي الذي يحمله النص، بحيث يتم تناول تيمات وأفكار غير متداولة، ويتعلق الآخر بالأدوات الفنية الموظّفة والجوانب الجمالية التي يتم من خلالها تقديم النص والتعبير عن التجربة. وسيحاول البحث تناول المسرحيتين اللتين تمثّلان مدونة البحث من خلال هذين البعدين وفق الأنماط التي جعلت منهما نموذجاً للتجريب.

(١) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ١٩٨٢م، الجزء الأول، ص٣٤٢.

(٢) د. سوزانا ميلر: سيكولوجية اللعب، ترجمة: د. حسن عيسى، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٢٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٨٧م، ص٥٣.

ثانياً: تمثلات التجريب في مسرحية (سندريلا حائرة)

١- المونودراما والصوت الأحادي ومنظور الشخصية:

تنتمي مسرحية (سندريلا حائرة)(*) للكاتب علي خليفة لفن المونودراما Monodrama، وهي – أي المونودراما – "مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح. فقد يستعين النص المونودرامي بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة "المونو" (من الكلمة اليونانية Mono بمعنى "واحد") عن الدراما"(١). وهي "المسرحية المتكاملة في ذاتها والتي تتطلب ممثلاً واحداً أو ممثلة، كي يؤديها كلها فوق الخشبة أمام المتفرجين(٢)، ويمكن الاستعانة ببعض الأصوات الخارجية والمؤثرات الصوتية.

ومن ثم فالمونودراما مسرحية ذات ممثل واحد أو شخصية واحدة يمكنها أن تؤدي أدوار الشخصيات الأخرى فتنطق بصوتها وتعبّر عن أفعالها، فإنْ كان الصوت أحادياً؛ فإنه يتعدد بتعبيره عن الأصوات الأخرى التي يستدعيها خطابه.

ويعدّ البناء المونودرامي لمسرحية (سندريلا حائرة) نمطاً من أنماط التجريب، فضلاً عن كَوْن المونودراما في حد ذاتها شكلاً تجريبياً يثور على التقاليد والأنظمة الموروثة(٣). والمسرحيات التي تناولت تلك الأسطورة قدَّمتها من خلال الشكل الدرامي المعهود الذي تتنوع فيه الشخصيات ومشاهد العرض. وتحمل مسرحية (سندريلا حائرة) صوتاً واحداً يقوم بتقديم الحدث الدرامي، وتمثّله هنا الشخصية التي تحمل عنوان المسرحية (سندريلا) مصحوباً بدالّ الحيرة والتردد. وتأتي المسرحية في مشهد واحد تعرض فيه سندريلا أزمتها الفردية المتمثِّلة في افتقادها لاهتمام الأمير بها، وانصرافه عنها؛ فيأتي صوتها ناقلاً لأزمتها، فتستدعي ماضيها معه، وتحاول طرح الحلول لإعادة السعادة المفقودة. ويتم عرض الأحداث وفق ترتيب منطقي، لا تبدو فيه الأحداث مفككة كما هو معروف في طبيعة المونولوج الطويل. وتبدأ أحداث المسرحية من حديقة قصر الأمير بإحساس سندريلا بالحيرة نتيجة تلميح الأمير بمللّه منها؛ ما يثير شكَّها بارتباطه بأخرى غيرها، لكنها تتأكد من وصيفاتها أنه أصبح متعلقاً أكثر بمكتبة قصره. ثم تبدأ العودة إلى أحداث ماضٍ أبعد في استرجاعٍ خارجي فترصد محاولاتها إسعاده:

(*) اعتمد البحث على الطبعة الأولى للنص عن دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ٢٠٢٠م. وسنشير -عند الإحالة والاقتباس- في متن البحث ذاته إلى نص المسرحية والصفحة بين قوسين بعد النص المقتبس.

(١) د. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٦٥.

(٢) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٢٥.

(٣) راجع في نشأة المونودراما وتطور هذا الشكل: د. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص١٦٥: ١٧٣.

(وحاولت اليوم .. أن أجذبه إليّ من جديد .. فلبست الثوب .. الذي أرتديه الآن .. ولبست أيضاً في قدميّ .. ذلك الحذاء "تشير للحذاء الذي ترتديه في قدميها" إنه الحذاء الذي أعطتني إياه الساحرة .. وقالت لي وقتها .. لا بد أن تغادري قصر الأمير .. والحفل الذي به .. قبل الساعة الثانية عشرة ليلاً ..)

(سندريلا حائرة، ص ٦، ٧)

وتروي سندريلا ما حدث في تلك الليلة حتى زواجها بالأمير، ثم تعود إلى حيرتها حول تغيُّر الأمير، فلم يعُدْ جمالها أو ثوبها أو حذاؤها يسحره؛ فتتساءل عما ينبغي أن تفعله، محاولةً البحث عن حل؛ فتلجأ إلى عصاها السحرية، لكنها تخذلها؛ فتُفَكِّر في النهاية في حل واقعي، وهو أن تقوم بدور شهرزاد في ألف ليلة وليلة؛ كي تأسر الأمير بحكاياتها.

رغم أحادية الصوت في مونودراما (سندريلا حائرة) فإن ثمة تنوعاً في إيقاع السرد الدرامي يكسر تلك الأحادية، نتيجة التباين في أسلوب العرض بالتنقل بين الضمائر الثلاثة؛ ضمير المتكلم (ضمير المونودراما الأساسي) الذي تنقل من خلاله سندريلا أزمتها، وضمير الغائب الذي تروي من خلاله أحداثها الماضية، ثم يشهد الحدث الدرامي تحولاً نحو ضمير الخطاب بمحاورتها العصا السحرية، وتحول الخطاب المسرحي نحو الحوارية المباشرة يعطي إيهاما أكثر بواقعية الحدث، ويسهم في تفعيل درامية النص. وكذلك التنوع في الوسائل الأدائية مثل الإرشادات المسرحية التي تنقل أفعال الشخصية، والتناوب بين الصمت والحركة والحوار.

إن المونودراما هنا لا تمثل مجرد شكل تجريبي قدَّم من خلاله الكاتب تلك الأسطورة، بل تُمَثِّل إلى جانب ذلك تحولاً في الأسلوب والصياغة، فالأسطورة تم انتقالها من طابعها التراثي الذي يسيطر عليه السرد بضمير الغائب في السرد بشكل عام أو من خلال العرض المشهدي في المسرح بتعدد الأصوات والشخصيات المتحاورة؛ ليصبح السرد الدرامي بضمير المتكلم الذي ينفتح على الضمائر الأخرى، وفي شكل أنسب لواقعة تروي فيها صاحبتها أزمتها الإنسانية. ومن ثم فإن مونودراما (سندريلا حائرة) تتوفر فيها عناصر المونودراما الأساسية من (وجود شخصية واحدة تقوم بعرض الحدث في مونولوج طويل، عرض منظور الشخصيات الغائبة وأدوارها، صراع نفسي للشخصية وأزمة ذاتية، تداخل الأزمنة، مكان مفتوح (حديقة القصر) على فضاءات أخرى يستدعيها سرد الشخصية، وجود بعض العناصر الأخرى التي تساعد في عرض الحدث مثل الإرشادات المسرحية والحركة والصمت المتباين[١]). ولا يتضمن صوت سندريلا كما هو معهود عن بعض مسرحيات المونودراما مواعظ أخلاقية أو خطب عصماء أو انحراف عن الفكرة الأساسية للحدث أو الموقف الحي، وهو ما يدفع السرد الدرامي

(١) تكررت دوالّ الصمت المباشرة في المسرحية أربع مرت (بعد صمت قليل)، ويُمكِن أنْ يوؤّل هذا الصمت بأنه معادل لأزمتها مع الأمير؛ فقد جفّت أنهار المحبة، وصار جمالها لا يُحرّكه، فالفعل هنا موازٍ لمشاعر الشخصية (الأمير)؛ وكأنّ الصمت معادل لقرب أفول العلاقة بينهما. كما أن هذا الصمت هو دالٌّ لانقياد سندريلا للبحث عن الحل المفرد دون اللجوء إلى قوة خارقة أو حل سحري، كما سيأتي؛ لذلك تأتي دوالٌّ أخرى غير مباشرة تُعبِّر عن ذلك، وقد تكررت ثلاث مرات (وقد خطرت لها فكرة).

إلى الأمام رغم اعتماده على حدث استعادي في الأساس يُبْنى عليه الموقف الراهن، ويتم فيه ربط الحركة النفسية أو الصراع الداخلي للشخصية بالموقف الاجتماعي لها. ورغم التركيز على صوت واحد يمثله فرد واحد في العرض؛ فإن صاحبته (سندريلا) تبدو مهمومة في المقام الأول بأزمة الأمير، إنها تحاول إقامة حوار بين طرفين حتى وإن كان من خلال صوت واحد، ففيها توجه نحو الاهتمام بالآخر، كما أنها فرصة ليكون الحل نابعاً من الداخل. وإذا كان صوت الشخصية بشكل عام في المونودراما يأتي ضعيفاً مهزوماً دالاً على الإحباط والعجز؛ فإنه يأتي مع نهاية (سندريلا حائرة) قوياً حاملاً مصدر سعادة جديد.

٢- البدء من نهاية الأسطورة وتساؤلات النهاية:

إذا كانت مونودراما (سندريلا حائرة) تستمدّ أحداثها أو مادتها الدرامية من الأسطورة الشعبية المعروفة (سندريلا)؛ فإن هذه الأحداث لا تُمَثِّل صلب المسرحية، بل تمثّل حكاية قديمة لا يتجاهلها الكاتب، بل ينطلق منها ليؤسس لحكاية جديدة. وقد اعتمد جُلّ الكتاب الذين استدعوا هذه الأسطورة في كتاباتهم الموجهة للطفل على إعادة تقديم هذه الأسطورة دون تحوّل دلالي أو إضافة جديد إليها باستثناء بعض المحاولات الطفيفة[١]. فالأسطورة ينبغي أن تتحول إلى نسق رمزي يُعاد إنتاجه ويحمل معه رسالة، يقول رولان بارت Roland Barthes: "الأسطورة عبارة عن منظومة اتصال. إنها رسالة... إنها صيغة من صيغ الدلالة. إنها شكل. وفي وقتٍ لاحقٍ لا بدّ من أن نضع لهذا الشكل حدوداً تاريخية، وشروط استخدام، لإعادة استثمار المجتمع من خلالها"[٢]، ولتقديم دلالة تتوافق مع الفئة الموجه إليها النص، وبخاصة إذا كان عالم الطفل.

وتشير أحداث الأسطورة الشعبية المتداولة إلى معاناة فتاة (سندريلا)، تزوج والدها بعد وفاة أمها بامرأة قاسية جعلت منها خادمة لابنتيها، رغم أنها كانت تفوقهما جمالاً. وحدث أن دعا الأمير إلى حفل أقامه لأبناء الذوات؛

---

(١) لا شك أن هدف العديد من الكتاب الذين استدعوا أسطورة سندريلا تقديمها للثقافة العربية وتقريبها لذائقة الطفل بوصفها رمزاً للمعاناة والتضحية، ويُكَلّل ذلك في النهاية بسعادتها بزواجها من الأمير، مع ما تحمله من خوارق للعادة وتدخل قوى سحرية دون مراعاة انسجام ذلك مع عالم الطفل العربي خاصة. ومن كُتّاب مسرح الطفل الذين أعادوا تقديم تلك الأسطورة: السيد حافظ في مسرحيته (سندريلا)، ويعدّ عنصر التحول فيها استبدال شخصية (أم الخير) بالساحرة، لكنها تقوم بالدور نفسه؛ فالتغيير هنا في الاسم ليس إلا، كما حاول المؤلف إضفاء طابع عصري على المسرحية، وإضافة بعض الشخصيات المساندة. وكذلك طاهر سعيد في مسرحية (سندريلا)، وهي مسرحية غنائية، تتميز بخفة إيقاعها، وقالبها الفكاهي، ولغة الحوار العامية السهلة، لكنها تدور في فلك الأسطورة الشعبية، رغم محاولة الكاتب إضفاء صبغة معاصرة من خلال الإشارة إلى بعض الوسائل التكنولوجية الحديثة كالواتس والإيميل، لكنها تبدو حيلة دون أن يكون لها أثر في تطور الأحداث، وكذلك تقديم المشاهد من خلال شخصيتي ميزو وزيزو الفكاهيتين. والمسرحية كغيرها من المسرحيات التي تناولت الأسطورة، تبدأ الأحداث فيها بشكلها الطبيعي كما في الأسطورة وتنتهي النهاية ذاتها، ويظهر فيها أيضاً التدخل السحري في حل أزمة سندريلا. ويدور القَصَص الموجّه للطفل في فلك الأسطورة أيضاً، فيعيد نسجها بلغة أدبية مؤثرة، مثل (سندرلا) التي أصدرتها المكتبة الخضراء. ويقترح الباحث تقديم دراسة نقدية حول شخصية سندريلا في أدب الطفل.

(٢) رولان بارت: أسطوريات – أسطرة الحياة اليومية، ترجمة: د. قاسم مقداد، دار نينوى، دمشق – سورية، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م، ص٢٢٥.

فحضرته تلك الفتاتان، وتمنّت (سندريلا) الحضور، فساعدتها الساحرة بثياب وزينة وخيول تجرّ عربتها، وبدت في الحفلة كالأميرات؛ فنالت إعجاب الجميع، واستولت على قلب الأمير، وغادرت الحفل سريعاً قبل حلول منتصف الليل، وقبل أن تعود لهيئتها الرثة؛ فسقط حذاؤها، ووجده الأمير الذي أعلن زواجه من الفتاة التي تكون رجلها مناسبة للحذاء، وقد كان على قدرها تماماً فتزوجها الأمير، وانتقلت حياتها إلى القصر؛ لتعيش في سعادة تعوضها عن معاناتها[١].

وهكذا تتوقف أحداث القصة الشعبية (سندريلا) عند زواجها من الأمير، ولا ندري هل استمرت سعادتهما؟! أم حدث ما يُكَدِّر صفو حياتهما؟! وهو ما تنتهي به أو تؤول إليه نهاية كثير من الحكايات الكلاسيكية والأسطورية.

ويبدو أهم وجوه التجريب في مسرحية (سندريلا حائرة) للمبدع علي خليفة هو بدء أحداث المسرحية من حيث انتهت الأسطورة، وعن طريق المسرح المونودرامي، دون أن تصبح اجتراراً أو نسخاً للحكاية القديمة ذاتها، فلم تُبْنَ المسرحية على السرد الدرامي الاستعادي، من أجل استعادة الأسطورة المعروفة وإعادة تقديمها بشكل درامي، وإنما يأتي الحدث فيها مدفوعاً للأمام بفعل أزمة جديدة، وتأتي أحداثها المعروفة في صورة استرجاعات طارئة لا تمثّل أزمة الاستلاب أو الاضطهاد والقهر العقدة أو الحدث الرئيس، بل تصبح الأزمة أو العقدة التي تتوهّج مع بداية المسرحية في أن سعادتها مع الأمير لم تكن كما انتهت الأسطورة، أو كما ينبغي أن تبدأ المسرحية، بل تحدث قفزة زمنية استباقية؛ فيبدأ الحدث بتحول درامي في حياة الشخصيتين (الأمير وسندريلا)، فتبدو حيرة سندريلا في أن الأمير لم يعد يحبها كما كان من قبل، حيث ملّ منها بعد أنْ أيقن أنّ سحر الساحرة هو مَنْ جعل سندريلا تبدو بهذا المظهر الذي استولت به على قلبه:

"سندريلا: شيء فظيع! .. أنا سندريلا الجميلة .. يملني الأمير بعد أن تزوجني! .. ويُلَمِّحُ لي .. في الأيام الأخيرة .. بأن وجودي معه .. صار غير مستحبٍ له!"

(سندريلا حائرة، ص ٥)

إن تمهيد المونودراما يسترعي الانتباه ويثير الاهتمام؛ ليس لأنه الذي يهيئ للحدث فحسب، بل إنه يمثل أزمة الحدث دون أن يتم الإفصاح عن أسبابها ليبقى الحدث معلقاً؛ فتصل الأحداث إلى ذروتها مع بدايتها، وفي إطار تستبق به أحداث الأسطورة؛ فالمونودراما تبدأ من حيث انتهت الأسطورة، بل بأحداث لاحقة، ومن الفضاء الدرامي الذي انتهت عنده الأسطورة (قصر الأمير)؛ فالأمير قد تزوج سندريلا، وعاش معها أياماً سعيدة، لكن ثمة ما بدّل

---

(١) سندريلا حكاية شعبية فرنسية أثبتها الكاتب والشاعر الفرنسي شارل برو، وإنْ كان قد ثبت ترددها في ثقافات شعبية أخرى. راجع قصة سندريلا في أصلها الشفاهي في كتاب: شارل برُّو: حكايات شارل برو، ترجمة: د. محمود المقداد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٤م. ص ٢١٩ – ٢٣٤. وتعدّ هذه الحكايات أول مدونة أوربية تجمع الحكايات الشعبية من أفواه العجائز في فرنسا، ونُشِرت سنة ١٦٩٧م، ثم تَمَّ ترجمتها إلى لغات أخرى أدت إلى انتشارها وذيوعها في الأوساط الثقافية العالمية. راجع المصدر نفسه، مقدمة المترجم، ص ٥.

تلك العلاقة؛ ففارقتهما السعادة، وصار وجودها معه غير مستحب بالنسبة إليه، ومن هنا تبدأ أزمة سندريلا، ويتصاعد معها الحدث تدريجياً للوصول إلى حل لتلك الأزمة.

٣- تحولات الأزمة وواقعية الحل بين الأسطورة والمونودراما:

ترتكز كثير من الأحداث في أدب الطفل التي تستند إلى أساطير على أزمات ومشكلات يمكن أن توجَّه في إطار التفكير وتنمية ملكاته، لكن كثيراً منها لا يستند إلى حلول واقعية تعيد الطفل إلى عالمه، فالفضاء التخيلي الذي يحمله عالم الطفل ينبغي أن يكون تعبيراً عن واقع مأمول، وهو ما يقرره بيتر هنت peter Hunt بقوله: "إن كتب الأطفال تعكس العالم كما نتمنى أن يكون، وإنها تقوم برد فعل على عالم الكبار"(١)، قد يكون ذلك بإنشاء عوالم بديلة أو مفترضة، وهي وسيلة من وسائل حفظ التوازن بين الإنسان والواقع الذي يعيش فيه، أي أنها إشباع لغريزة إنسانية متجذّرة. إن للأدب هنا وظيفة أخرى بخلاف المتعة الجمالية، إنه ضرورة حياتية ليس فقط لمجرد تجسيد الواقع أو التعبير عن الواقع البديل؛ بل إن العمل الفني بالنسبة للفنان "عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته... إن الفن لازم للإنسان كي يفهم العالم ويغيّره. وهو لازم أيضاً بسبب هذا السحر الكامن فيه"(٢)، فعلاقة الأدب بالطفل – رغم التصاقها بعوالم بديلة – ينبغي أن تصنع حالة من الانسجام بين الطفل وواقعه المأمول، من خلال إعادة تمثيل هذا العالم كما يتمناه.

وكي يتم توضيح التحولات التي شهدتها المونودراما المسرحية الموجهة للطفل (سندريلا حائرة) ينبغي الوقوف أمام عناصر التحولات ومدى انسجامها مع المونودراما وقواعد المسرح، وكيف حوَّل الكاتب الأسطورة إلى مونودراما تناسب عالم الطفل وبهدف توجيهي ونمط تجريبي؟

ثمة روابط بين مسرحية (سندريلا حائرة) والأسطورة المستمدة منها بلا شك، لكّن التحول الجوهري في المسرحية هو التحول في ابتكار حدث جديد مؤسس على نهاية الأسطورة، وكذلك التحول في أزمة سندريلا ومعاناتها الجديدة، إضافة إلى الحل الذي انتهجته المسرحية أو بطلتها للخروج من أزمتها.

سبقت الإشارة إلى عنصر التجريب في بدء المسرحية بنهاية الأسطورة وبناء حدث جديد ينطلق منها، وهذا التحوّل في الواقع صحبه تحول في أزمة سندريلا، ومن خلال منظور نفسي هذه المرة، فالأزمة تُدار من خلال سندريلا، وكذلك الحل لابد أن تسعى إليه بنفسها، فلا توجد شخصيات مساعدة يمكن اللجوء إليها كما في الأسطورة. ومن ثم فإن الزمن النفسي لمسرحية يُقَدِّمها ويقوم بها بطل أوحد سيكون حاضراً بقوة، بما يتوافق مع قواعد النوع ذاته؛ فالزمن في المونودراما هو زمن نفسي "لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة على طريق الفعل، فالفعل يتطلب من يقع عليه الفعل في إطار من التوتر والمقاومة. ولكن هذا العنصر ينتفي من

(١) بيتر هنت: مقدمة في أدب الطفل، ترجمة: إيزابيل كمال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص١٥٣.

(٢) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٦، ٢٣.

المونودراما. إن المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل... ويتبع التركيز على انتفاء القدرة على الفعل تركيز على الماضي من ناحية، والحلم من ناحية أخرى، بحيث تعتمد الحركة الدرامية في تطورها على الصراع النفسي المركز بين ما كان وما كان يمكن أن يكون، وبين التوقع والتحقيق(١). لذا فإن الحلم أو القرار "أي الحل الذي تنتهي إليه الأزمة"(٢) في نهاية مسرحية (سندريلا حائرة) يُعَدّ بديلاً لعنصر انتفاء القدرة على الفعل.

ومن أجل الوصول إلى هذا القرار تتميز المسرحية بوحدة الفعل – رغم انتفاء القدرة عليه – مع بداية المسرحية ومع تصاعد أزمتها، نتيجة عجز الشخصية ومعاناتها. ووحدة الفعل "حذف كل ما ليس جوهرياً ولا ضرورياً من صلب العقدة أو من صميم الموضوع"(٣)، ويعود ذلك إلى كون النص مونودراما تعتمد على صوت شخصية واحدة وأدائها على خشبة المسرح، وسيكون من شأن الاستطراد الزائد خلق نوع من الرتابة في نص يوجَّه إلى الطفل في الأساس، وقد ساعد في تحقيق ذلك قصر النص المسرحي(٤)، وأسهم أكثر في ذلك بزوغ فكرة جديدة تطرأ على حياة الشخصية (سندريلا) بإنشاء أزمة جديدة لها أو عقدة تختلف عن نظيرتها في الأسطورة.

وإذا كانت "العناصر الأساسية في بناء العقدة هي وجود البطل والهدف، ووجود العقبات التي تعترض سبيل البطل والتي عليه أن يتغلب عليها إذا أراد تحقيق هدفه"(٥)؛ فإن ثمة اتفاقًا في عنصرين من عناصر العقدة بين الأسطورة والمسرحية، فالبطل في الأسطورة والمسرحية واحد (سندريلا)، والهدف تحقيق السعادة ورفع المعاناة عنها، غير أن الرغبة تختلف، وهي تُمَثِّل السبيل للوصول إلى السعادة، لكنها سعادة مؤقتة في الأسطورة برغبة سندريلا في حضور حفلة الأمير، أما في المسرحية فعودة السعادة الدائمة لقلبي الأمير وسندريلا.

وكذلك تختلف العقبات التي تعترض سبيل البطل، فتتمثل في الأسطورة في زوجة الأب وابنتيها، أما في المسرحية فتتمثل في أزمة نفسية وحواجز تنشأ بين الأمير وسندريلا. إن العقدة في المسرحية لا تتوجه إلى الصراع المادي الظاهر بين سندريلا وزوجة أبيها وابنتيها، وما يخلف ذلك من أزمة نفسية للشخصية المحورية في الأسطورة، وإنما تتوجّه إلى أزمة نفسية تنشأ لدي الشخصيتين اللتين عقدت عليهما الأسطورة وفق نهايتها بناء حياة سعيدة.

ويتوجَّه الحل نحو الواقعية في المسرحية بخلاف الحل السحري في الأسطورة، ويرتبط هذا الحل بشخصية لم تظهر في المسرحية، وهي شخصية الأمير، لكنّ حضوره أكبر (بتوجيه الفعل إليه)، وليس بشخصه؛ لأن صوته

(١) د. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص١٧١، ١٧٢.

(٢) لابوس ايجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص٣٨١.

(٣) روجر بسفيلد "الابن": فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية "ناشرون"، القاهرة، ٢٠٢١م، ص١٦٧.

(٤) يشغل النص ست صفحات من القطع الكبير، كُتِبت بشكل أفقي يغلب فيه سواد الصفحة بياضها.

(٥) روجر بسفيلد "الابن": فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ص ١٥٨.

أو مشاعره وأفعاله يتم التعبير عنها من خلال صوت سندريلا المحبّ له؛ فتتحقق موضوعية السرد الدرامي؛ فالفعل الدرامي موجَّه من أجل تحقيق سعادته هو أكثر من سندريلا بعكس الأسطورة، فالفعل الدرامي فيها هدفه إسعاد سندريلا.

ويمكن تمثيل عناصر التماثل والاختلاف في بناء العقدة في المسرحية بالجدول الآتي:

العناصر	الأسطورة	المسرحية
البطل	سندريلا	سندريلا
الهدف	السعادة	السعادة
الرغبة	حضور حفلة الأمير	عودة السعادة لقلبيهما
العقبات	اضطهاد زوجة الأب وابنتيها وغياب الأب	أزمة نفسية بين سندريلا والأمير
الحل	سحري (الساحرة والعصا السحرية)	واقعي (سحر المعرفة)

جدول رقم (١)

عناصر التماثل والاختلاف بين الأسطورة والمونودراما

كما هو واضح تشهد المونودراما تحولاً كبيراً عن الأسطورة في الرغبة والعقبات والحل، وطبيعي أن يكون البطل فيهما واحداً وكذلك الهدف، لكن يبدو أن العقبات والحل أهم عنصرين يشهدان تحولاً.

وتحتوي المسرحية على عقدة واحدة كبرى لا تشهد نتوءات أخرى أو عقداً صغيرة تصرف النظر عن العقدة الأصلية. وإمعاناً في الوصول إلى الحل الواقعي تتخلى المسرحية عن أهم حدث أسطوري أسهم في تحوّل الشخصية وتحول حياتها، وإنْ كان يمثِّل عقدة، لكنها عقدة صغرى تابعة للعقدة الكبرى، وهو العصا السحرية التي كانت تملكها سندريلا، والتي كانت حلاً لأزمتها؛ ومن ثم فإنها تلجأ إليها مرة أخرى لتساعدها في حل أزمتها الطارئة، ولتكون حلاً أول لها، لكنها تفاجأ أنها صارت بلا تأثير، وانتفت قدرتها أيضاً على الفعل إلا من استيائها من سندريلا وعدم استجابتها لها:

(نعم.. تذكرت عصا الساحرة التي أعطتني إياها هدية.. وهي تودعني.. بعد أن تم زواجي من الأمير.
"تُخرج عصا غريبة الشكل من حقيبتها، وتكلمها".
أيتها العصا السحرية.. قَرِّبي المسافة.. بيني وبين الأمير.. اجعليه يأت لي في الحال.. ويعتذر لي.
"العصا تقوم بضرب سندريلا".
ماذا تفعلين أيتها العصا الخبيثة؟! أقول لك قربي.. بيني وبين زوجي الأمير.. فتقومين بضربي؟!
"العصا تضرب سندريلا مرة أخرى".
إنك عصا سحرية خبيثة.. ولعل بقاءك معي .. من أسباب كره الأمير لي.. ولهذا لا بد أن أتخلص منك!
"تلقي سندريلا العصا بعيداً بأقصى قوة في يدها، فتغيب عن الأنظار".)

(سندريلا حائرة، ص ٨، ٩)

إن إبطال سحر العصا كان دافعاً لتفكير سندريلا في حلٍّ آخر، ومن الطبيعي أن تتخلَّى عن أيّ حلٍّ سحري مع تخلصها من عصاها السحرية؛ لأن الفعل الأسطوري الخارق للعادة لم يعد له تأثير يُذكَر على شخصية البطل، وكذلك الشخصية الموجّه إليها الفعل (الأمير)، فرغم امتلاك سندريلا مقومات الجمال؛ فإنها لم تعد تثيره؛ فصار عليها أن تبحث عن مؤثر آخر تجذب به عقل الأمير وقلبه. ومن ثم فقد كان البحث عن الحل الواقعي تحوّلاً نحو فضاء معرفي آخر، حيث استبدلت بتلك العصا السحرية المعرفة والقراءة؛ لتكون السعادة متحققة للعقل والنفس أكثر من ارتكازها على الجانب البصري أو الحسي الذي جذب الأمير لسندريلا. وفي جانب آخر يمثّل الحل اهتماماً بالجوهر ليس لإنكار المظهر الذي كان أداة جذب للأمير، وإنما لتوجيه الطفل نحو هذا الجانب الذي ينبغي تعزيزه وتنميته وإقصاء النزعة الفردية التي تهتم بالذات دون التفكير في نقل المعرفة والخبرة للآخرين، ومن ثم فقد نجح المؤلف في الانتقال من هذه الأزمة الفردية إلى طابع جماعي يتمثل في القيمة المعرفية المرجوَّة من خلال عرض هذا الحدث. فتصبح المونودراما بهذا الشكل سبيلاً للتواصل وليس حصراً للذات في محيطها النفسي المأزوم؛ لذلك خلت المسرحية من كورس أو جوقة تساعد هذا الصوت الأحادي، بما يُعَزِّز من قدرة العقل على ابتكار الحل المفرد. ومع ذلك التحول تمضي العقدة الكبرى نحو الهبوط التدريجي للأزمة لتحقيق الهدف. تقول سندريلا بعد أن تُخْرِج كتاب ألف ليلة وليلة من حقيبتها:

(بل إنني قد وجدتها .. نعم وجدتها .. سأقوم بدور شهرزاد في هذا الكتاب .. سأحكي للأمير قصص ذلك الكتاب .. وقصصاً أخرى سأؤلفها .. وبهذا أسحره بسحر جديد .. إنه سحر المعرفة .. الذي ينجذب إليه هذه الأيام .. نعم هذه هي الوسيلة التي سأستعيد بها الأمير إليّ .. وهذه المرة .. سأمتلك قلبه وعقله معاً .. بخلاف ما سبق .. فقد كنت أمتلك قلبه فقط .. حتى ملّ جمالي.
"في تصميم". والآن إلى العمل .. إلى سحر المعرفة.)

(سندريلا حائرة، ص ١٠)

تنتهي المسرحية بهذا القرار أو الحل الذي تنتهي إليه الأزمة بلجوء سندريلا إلى سحر المعرفة، وهو سحر واقعي؛ لتأسر به قلب الأمير وعقله، وفيه تتمثل القيمة المرجوة من المسرحية، حتى وإنْ كانت تلك الفكرة معزولة

عن التمثيل العملي لها، بمعنى أنه لا يصاحبها فعل يثبت إمكانية تحقق هذا السحر المعرفي وإدراك تأثيره لدى الطفل في تحول الشخصية، لكنها تحمل مع تلك النهاية المفتوحة دعوة للطفل للاستمتاع بالقراءة بشكل عام، وبذلك الكتاب الخالد بشكل خاص؛ ففضاء ألف ليلة وليلة يحمل معه عوالم عجيبة وآفاقاً للمعرفة والتفكير.. وتُدرك سندريلا ذلك فتقول في تفكيرها في حل أزمتها:

(في الأيام الأخيرة .. التي هجرني فيها الأمير .. وصار مشغولاً بالكتب والقراءة .. كنت أسلي نفسي .. بقراءة هذا الكتاب .. كتاب ألف ليلة وليلة .. وأبحث فيه عن حل لمشكلتي مع الأمير ..)

(سندريلا حائرة، ص ١٠)

ويشير صوت سندريلا هنا إلى القيمة الفكرية التي تحملها تلك الحكايات بوصفها أدوات للتفكير ساعدتها في التفكير بواقعية في حل أزمتها وموقفها الاجتماعي.

ثالثاً: تمثلات التجريب في مسرحية (البطيخة المسحورة)

١- بناء مسرحية (البطيخة المسحورة) والتجريب في تركيب المشاهد:

تأتي مسرحية (البطيخة المسحورة)(*) للكاتبة سالي عادل في ثلاثة فصول، يتكوّن الفصل الأول والأخير من مشهدٍ واحدٍ متماثل الخلفية، بينما يأتي الفصل الثاني في أربعة مشاهد، غير أن هذه المشاهد مركبة تنتقل بين أكثر من حدث جزئي من خلال تقسيم المسرح إلى أجزاء، يتنقّل بينها بطل المسرحية (ناجح).

يبدأ المشهد الافتتاحي للمسرحية بعرافة ذات ملابس سوداء وأظافر طويلة تنشر ذراعيها حول بطيخة عملاقة في منتصف الحقل، ثم تغادر المسرح ليدخل ثلاثة من الأطفال يعملون في جمع محصول البطيخ؛ فتقع أبصارهم على البطيخة العملاقة، لا يستطيعون حملها، فيصعد ناجح ليشقها بالسكين، لكن السكين تسقط داخل البطيخة، فيخشى (ناجح) عقاب صاحب المزرعة؛ ما يدفعه لإلقاء نفسه من شق البطيخة فتبتلعه البطيخة؛ ليجد نفسه في مدينة كبيرة (الفصل الثاني)، وتتحول الأحداث إلى ملاحم درامية يخوض فيها ناجح مجموعة من العقبات المتواترة التي يكاد يهلك فيها، حتى ينجح في النهاية بعد اجتياز كل تلك العقبات في الحصول على السكين والخروج من البطيخة، والعودة لأهله في الفصل الأخير الذي تعود فيه العرافة لترفرف بذراعيها حول بطيختها المسحورة، ثم تَخْرُج، فيحوم مجموعة من الأطفال حول تلك البطيخة التي أدهشتهم بحجمها المُذْهل، وكأنّ مغامرة جديدة ستبدأ.

(*) اعتمد البحث على الطبعة الأولى للنص عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٩م. وسنشير -عند الإحالة والاقتباس- في متن البحث ذاته إلى نص المسرحية والصفحة بين قوسين بعد النص المقتبس.

يشير "مايرهولد Vzevolod Mierhold" إلى أنه "في الوضع الطبيعي للمسرحية المكتوبة للاستخدام المسرحي، والمؤلفة من أربعة فصول: الأول: الحبكة، الثاني: بداية التوتر، الثالث – اكتمال نمو التوتر، الرابع – حل توتر الحبكة. من خلال بنية مسرحية كهذه ينتج لدينا تماثل: في الفصل الأول– الحبكة، في الأخير الحل، وفي المنتصف شيء ما من التوازن، هدوء."(١)

وينطبق هذا الأمر على نص مسرحية البطيخة المسحورة؛ فيمثل الفصل الأول فيها بداية الحبكة (سقوط السكين ثم ناجح في البطيخة المسحورة)، وفي الفصل الثاني بمشاهده الطويلة تنمو العقدة وتتوتر الأحداث؛ فتُمثِّل (العقبات التي تواجه ناجح) بداية توتر الحبكة واكتمال نمو التوتر، حتى يهبط الحدث في نهايته نحو الحل الذي يظهر بوضوح في الفصل الأخير (العثور على السكين والخروج من البطيخة).

ورغم أن مسرحية (البطيخة المسحورة) تُمثِّل نموذجاً للحدث الصاعد؛ فإن حركة الأحداث وبناء المشاهد في المسرحية تختلف عن البناء البسيط المعهود في مسرح الطفل، "فللأطفال –في مراحل طفولتهم– قاموسهم اللغوي وقدرتهم الإدراكية على متابعة العمل الأدبي أو الفني مقروءًا أو مشاهداً"(٢). ويمثِّل تحريك النص المسرحي الموجه للطفل من بساطته المعهودة في تركيب المشاهد إلى أسلوب أعمق تجسيداً حيًّا للتجريب المسرحي، ويبدو ذلك في الحواجز البنائية التي تتواتر في النص ليس في كثرة الشخصيات فحسب، بل في تجسيد المشهد الواحد وطبيعة بنائه؛ إذ مع بداية الفصل الثاني للمسرحية الذي يمثل منتصف فصولها وأطولها يتوتر الحدث، وتحتدم المشاهد المتعاقبة، حتى تبلغ ذروة بناء العقدة، وهو الفصل الوحيد أيضًا الذي يعتمد في عرضه بنائيًا على مجموعة من المشاهد المركبة، ففي المشاهد الأربعة التي يضمها الفصل، ينقسم المشهد إلى عدة مناظر ما بين يمين المسرح ومنتصفه ويساره، ويبدأ عرضها بالتدريج، فتبدو المشاهد مرسومة بعناية فائقة، يشكِّل لون باطن البطيخة المسحورة خلفيتها، وتتنوع المناظر داخل تلك المدينة، وتنتقل حركة الشخصية في المكان مع حركة الزمن صعوداً بين المشاهد الأربعة.

ويمكن إيجاز المشاهد الجزئية أو المناظر المتعاقبة التي تجسِّد مواقف درامية في الفصل الثاني كالتالي: (مع ملحوظة أن تلك المواقف تبدأ في كل مشهد من يمين المسرح مروراً بمنتصفه وباتجاه يساره، ويتحرك البطل بينها):

(١) مايرهولد: محاضرات مايرهولد في الإخراج ١٩١٨–١٩١٩، ترجمة د. مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، ص١٠٤.

(٢) د. أحمد زلط: في أدب الطفل المعاصر – قضاياه واتجاهاته ونقده، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع – القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص٩٠.

المشهد	يمين المسرح	منتصف المسرح	يسار المسرح
الأول (يبدأ بسقوط ناجح في البطيخة المسحورة/ المدينة)	مونولوج داخلي لناجح يذهل فيه من تلك المدينة –حوار الصوت الملائكي وتوجيهاته لناجح – لعبة الكراسي الموسيقية التي ينجح فيها ويتنازل عن كرسيه للعجوز	لقاء الغولة واختبار الصدق	لقاء المرأة العجوز واختبار الكرم– اللص الذي يخطف منه التمرة – الشحاذ الذي يعطيه آخر تمرة لديه
الثاني	لقاء المهرج الطيب والمهرج الشرير واختبار المرآة	ساحر الأطفال واختبار العسل والمِش	دعوة ميكي ماوس وميني ماوس لناجح للعب معهما وإيثاره استكمال الرحلة
الثالث	لقاء المرأة الملائكية والمرأة الشيطانية واختبار الروح	لقاء أمه وبرها بالبحث عن لبن لم يذق بشر مثله. العودة إلى منتصف المسرح بعد موقف يسار المسرح ليعطي أمه اللبن النادر.	أرض البكائين وقصص العصفورة والبومة والغراب والحدأة ونجاحه في إعادة الفرحة إليها
الرابع	(التحرك بين يمين المسرح ويساره): (لقاء ضابط المرور ومراجعة تأشيرات المرور – التوجه إلى المخرَج والفشل في الخروج – العودة إلى يمين المسرح – الحوار مع اللص في الزنزانة والعفو عنه – استئذان حراس المملكة من أجل مقابلة ملك مملكة البطيخ – تعرفه إلى ناجح واكتشافه أنه كان الشحاذ – مكافأة الملك لناجح وإعطاؤه السكين – تمزيق الثَّوباك والخروج).		

جدول رقم (٢)
حركة المواقف الدرامية في الفصل الثاني من مسرحية (البطيخة المسحورة)

كما هو واضح ثمة أكثر من أربعة وعشرين موقفاً دراماتياً تجمعها عشرة مناظر تتوزع على المشاهد الأربعة للفصل الثاني، بخلاف المواقف الدرامية للفصلين الأول والثالث. إن هذه المواقف بشكل عام تقدم تمثيلاً عملياً لصراع الخير والشر، وتتعاقب بينهما القيم النبيلة التي تسم شخصية ناجح وتغلب على سلوكه. وكان من الممكن أن تأتي أغلب هذه المواقف الدرامية في مشاهد مستقلة، غير أن هذا سيزيد من عدد المشاهد بصورة غير مقبولة؛ ما يؤثِّر على بناء المسرحية، ويشتت انتباه الطفل، بجعلها في جزر منعزلة تنأى بها عن مغزى العمل، إذ إن هذه المشاهد المركبة في انسجامها وتواليها تماثل دورة الحياة الإنسانية؛ فالمدينة التي تحويها البطيخة هي في الواقع موازٍ للحياة، وفي وجه آخر تجمع هذه المواقف على كثافتها القيم الإنسانية ذاتها التي تتصارع في الحياة. كما أن تجميع هذه المواقف بهذا الشكل داخل المشهد الواحد يعضِّد من أحد أهم الوسائل الأدائية، وهو الحركة على خشبة المسرح التي تذكي الصراع الدرامي.

ومن السمات المميزة لبناء مسرحية (البطيخة المسحورة) انسجام البداية والنهاية؛ فالفصل الأول يتماثل مع الفصل الأخير، كما تمت الإشارة من قبل، إذ يبدءان بدخول عرافة تنشر ذراعيها حول البطيخة المسحورة، يليها دخول ناجح ورفاقه لحقل البطيخ ومعاينة البطيخة المسحورة في الفصل الأول، ثم دخول مجموعة من الأطفال يحومون حول البطيخة في الفصل الأخير. و تستثمر الكاتبة – إلى جانب شخصية العرافة التي تتكرر في بداية المسرحية ونهايتها والخلفية التي تشهد الحدث – الطابع الغنائي لتحقق الترابط عن طريق توظيف الشعر، فيمتزج الفضاء الدرامي والفضاء الشعري، "ويتيح الشعر في المسرحية استغلال إمكانيات اللغة في أتمّ صوره وأقواها تأثيرًا، إذ يوحي الشعر الجيد المستوفي لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيئة والمعقدة، بموسيقاه، ثم بصوره على الأخص"(١). ويأتي صوت الشعر في المسرحية في إطار استباقي يهيئ المتلقي للحدث ويدفعه لتوقعه؛ لأنه أول ما يصادفه في النص:

العرافة: بطيختي المسحورة
مدينتي المعمورة
بالفرح والجنانِ
ونيراني المسعورة
سوف ألقي اللعنة
على من مرَّ فعَبر
فليتحلَّ بالحكمة
أو سيفنى ويندثر
أسئلتي بسيطة
ولعبتي سهلة
لا تخدعك النظرة
أو تسحرك الكلمة
الحق بباطن القلب
لا بظاهر الأمور
وإن لم تشق طريقك
فإن قبرك محفور

(البطيخة المسحورة، ص ١٥، ١٦)

(١) د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٤٧.

وتختفي العرافة تماماً، وتعود للظهور مرة أخرى في نهاية المسرحية؛ ليتكرر الإيقاع الدرامي الغنائي بصوت العرافة وصورتها؛ فيتكرر الصوت الشعري ذاته[١] (البطيخة المسحورة، ص ١٠٤، ١٠٥) رغم إيقاعه المضطرب؛ في إطارين زمنيين أحدهما استرجاعي يستعيد به الأحداث السابقة، والآخر استباقي يفتح فضاء التوقع نحو ما تحيل إليه من أحداث منتظرة، وبخاصة إذا ارتبطت بالهيئة التي تمّ بها تقديم الشخصية التي تقوم بهذا الأداء (عرافة ذات رداء أسود وملامح دميمة وأظافر طويلة) يبثّ صوتها وشكلها الخوف في البداية، حتى يُدْرِك الطفل حقيقتها في النهاية ليمتزج هذا الشعور مع شعور آخر بالترقب والانتظار والسعادة التي حققها العمل. إن تكرار المقطع الغنائي في نهاية المسرحية يشكل إضافة حيوية للنص تملأ الفراغ الزمني في اتجاهيه الصاعد والهابط، الهابط باستعادة الحدث، والصاعد باستباق التوقع، ويُحَرِّر المسرح قليلاً من الطابع الدرامي ويُكسبه تنوعاً بنزوحه نحو إيجاد صوت مألوف للأذن يستقبل به الطفل النص، وبه يتركه. كما ينسجم مع وحدة الصوت وحدة المكان، فثبات الصورة والمكان تتبعهما حركة الزمن باتجاهيه[٢]، فالإيقاع الصوتي لا يشكِّل بمفرده وحدةً وانسجاماً في النص؛ وإنما تُضاف إليه عناصر أخرى كالحركة والزمن ونظام تركيب المشاهد، إذ ليس للإيقاع مفهوم ثابت ومحدد؛ فهو لا يختص بالشعر وحده أو الموسيقى، وإنما تتعدد أنماطه وأشكاله وفق المجال الذي يتم فيه توظيفه. وبالتالي يدخل الإيقاع في المكوّن البنائي للنص؛ ليسهم في ترابطه وتكامل عناصره الجزئية.

٢- تيمة المسرحية غير المتداولة:

تعود محاولة التعرّف على تيمة theme العمل إلى طبيعة العمل وطريقة الكاتب في عرض فكرته أو مغزاه. وسنجد أن هذه الفكرة تُلِحّ على العمل، وتظهر من خلاله، فهناك خيوط مشتركة تجمع أواصر تلك التيمة مهما تناثرت، إذ إن هذه الفكرة تتشكل عبر نسيج النص.

---

(١) يعتمد الإيقاع الصوتي لهذا المقطع الشعري المتكرر في تعبيره عن الموقف الدرامي على تفعيلات بحر الرجز (بطيختي ال/ مستفعلن – مسحورة/ مستفعل – مدينتي ال/ مستفعلن – معمورة/ مستفعل) بإيقاعه الخفيف على الأذن، فتأتي تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) في الوحدة الأولى وما يطرأ على الوحدة الثانية (مستفعل) في السطر الشعري الواحد من تغييرات تتناسب مع درامية الأداء، فتتقارب القيم الصوتية، رغم بعض الكسور العروضية في السطور التالية. وشعر الأراجيز عامة يقترب من الشعر الموجه للأطفال في خفّته وسهولته؛ فيبدو الصوت أقرب إلى الندب الجنائزي، (كما هو في صوت العرافة التنبؤي)، ويصحب ذلك تنويع في حرف الروي، وإنْ غلَب عليه الراء، وهو من الحروف التكرارية التي تنسجم مع الغاية التكرارية في استعادة الحدث والتذكير به، إضافة إلى بعض الظواهر الصوتية الأخرى كالتسجيع، والطباق.

(٢) يعدّ الإيقاع "تنسيقاً خاصاً لمكونات العمل يصدر عن وعيٍ وقصدٍ جماليين، وتحكمه قوانين التشكيل الفني؛ وبذلك لا ينحصر الإيقاع في مفهوم صوتي، بل يمتد ليشمل النظام الذي تنتظم بموجبه علاقات الأجزاء والعناصر، وتقوم في ظله بوظائفها التشكيلية والبنائية، محققة في النهاية عملاً فنياً منسجماً ومتماسكاً". راجع: د. شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف – بلاغة السرد عند إدوارد الخراط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٢٣٢)، القاهرة ، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م، الجزء الأول، ص ٩٩.

يذكر بيتر هنت أنّ كتب الأطفال تجسد "وجهة نظر حول العالم نحن في حاجة إلى أن نتذكرها من وقت لآخر، وهي (فرضية وجود عالم جميل)، والتأكيد على أن العالم، في نهاية المطاف، بالرغم من الفجاجة والجشع والمادية والمعاناة والظلم مازال مكاناً طيباً، ولا شك في وجود نظام أخلاقي ونموذج أخلاقي نحن الذين ننتهكه وندفع ثمن هذا الانتهاك. إن حقل أدب الطفل ثري أيديولوجيًا، من السهل تبسيطه وإغفال مصاعبه الواضحة"(١). وسواء أكان هذا الكلام وصفًا لحقيقة فعلية أم تعبيرًا عن أمنية؛ فإن البناء الملحمي لنص مسرحية (البطيخة المسحورة) يعد نموذجًا عملياً لتجريب نظام أخلاقي، حيث توضع أمام عيني الطفل القيم والمفاهيم في وجهين متضادين؛ لتبرز القيمة المعرفية ويتحقق التمثيل العملي لها من خلال المواقف الدرامية بربطها بنتيجة الفعل وعاقبته. ويبدو الصراع الدرامي في المسرحية صراع قيم وأفكار، قد يتجسَّد في صور مادية في المواقف الدرامية التي تواجه (ناجح)، لكنه يبقى صورة ذهنية قابلة للتمثل في الأذهان عبر هذه الصور المادية.

ومن ثم فإن التيمة أو الموضوعة التي تسيطر على المسرحية؛ يمكن إيجازها في (البحث عن الحقيقة/القيمة/الخُلُق) وهي تيمة ذهنية في الأساس تمّ تجسيدها لتمثَّل ذهنياً في الوعي في صورة مادية، حيث صار بطل المسرحية (ناجح) يبحث عنها مع نهاية الفصل الأول وطوال مشاهد الفصل الثاني من خلال بحثه عن السكين المفقود؛ لتتحول رحلة البحث عن السكين إلى البحث عن الحقيقة/المعادل الموضوعي للقيم التي ينبغي أنْ يتحلّى بها؛ فهي سلاحه الحقيقي في مواجهة الحياة وصعابها، وهي جواز العبور الذي ينبغي أن يمتلكه في رحلة الحياة. ويظهر ذلك جلياً في نسيج النص ذاته من خلال خطاب الصوت الخارجي الأنثوي الذي يقوم بدور الموجِّه لناجح أو المساعد:

ناجح: **(...) ما هذا؟ ثم أين هي تلك السكين؟!**
صوت خارجي أنثوي ملائكي: **ابحث عنها.**
ناجح: **(يتلفّت حوله) أين أنت؟**
الصوت الأنثوي: **لا تبحث عني.**
ناجح: **فمن أنتِ؟**
الصوت الملائكي: **لا تسأل عني، لا تبحث عني، ابحث عنها.**
ناجح: **وما هي؟ السكين؟**
الصوت الأنثوي: **بل الحقيقة.**
ناجح: **(تائهاً) دليني..**
الصوت الملائكي: **مرآة ضميرك تنصفك، والراحة في آخر الطريق الصعب.**
ناجح: **ماذا! ما الذي تقصدين؟**

(البطيخة المسحورة، ص ٢٥، ٢٦)

(١) بيتر هنت: مقدمة في أدب الطفل، ص ٢٦٤. (والعبارة نسبها بيتر هنت لفرانك فلاناجان).

ثم يبدأ الصوت الملائكي بالتبادل مع الصوت الأنثوي في توجيه (ناجح) بإشارات رمزية استباقية حول الحلول العملية لمواجهة المصاعب التي ستعوق رحلته في تلك المدينة؛ فيوصيه بالكرم والابتسامة والحرص والصدق... فهي تأشيرات المرور التي ينبغي أن يحصل عليها ليخرج من هذه المدينة المسحورة. ومعها يتحول الخط الدرامي للحدث من البحث عن السِّكِّينة المفقودة إلى خطوط درامية متفاوتة يبقى في مقدمتها محاولة الخروج من هذه البطيخة المسحورة بأمان، أو النجاح في التحديات الأخلاقية التي يلاقيها، أو بمعنى آخر مجابهة كل أشكال القبح والكذب والخداع... ويعضد من ذلك الدينامية الجوهرية التي تتمثل في الصراع بين الخير والشر أو صراع القيم. ومن ثم تتكوّن لدينا بعض الحبكات الثانوية التي تطالعنا من البداية وحتى انتهاء فصول المسرحية، إضافة إلى الحبكة الرئيسة.

ويأتي الصوت الملائكي هنا رمزاً لضمير الإنسان الحي الذي يوجّهه للخير في ظل صراع الشر الذي يحيط به، وبخاصة أنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص، وبالتالي في العرض، وهو ما يتماثل مع خفاء هذا النازع داخل الإنسان. فيما يأتي صوت العرافة مصحوباً بصورة بصرية (الرداء الأسود والملامح الدميمة) رمزاً للنبوءة وتوقع الحياة والأخطار التي تواجه الإنسان، كما كانت البطيخة رمزاً للحياة ودورتها.

إن التمثلات الذهنية لهذه الرموز من خلال الشكل أو الصوت أو اللون أو الصورة يتسق فيها النمط المقدَّم مع المعنى أو المدلول، وهو ما يمكن عدّه نمطاً تجريبياً يمتثل للتراكم الذهني للمعارف والرموز التي تقدَّم للفئة الموجَّه إليها النص. وقد يكون التراخي والإطناب في مشاهد مغامرات ناجح مزلقاً فنياً يتنافى مع السرعة التي بدأت بها المسرحية بقصر الفصل الأول وتكثيفه، غير أن القيمة المرجوة من التعاقب البطيء لتلك المشاهد كانت الحافز وراء ذلك، وهي مبرر فني قوي لذلك الإطناب، يضاف لفكرة مزج القيم كما سيأتي.

٣- مزج القيم والتكامل المعرفي:

يرتبط أدب الأطفال بشكل عام بما يمكن تقديمه للطفل من معارف ومعتقدات وتصحيح مفاهيم وقيم تربوية وأخلاقيات وتعزيز لقيم الانتماء للوطن وترسيخ الهوية وغرس ثقافة التسامح... وغيرها من القيم التي تجسد البنية المفهومية عند الطفل، وتشكّل شخصيته التي تنشئ منه إنساناً سوياً يستطيع الاندماج في مجتمعه، والإسهام في بنائه وتطوره. إن غاية أدب الأطفال "تزويدهم بالمعلومات العلمية، والنظم السياسية، والتقاليد الاجتماعية، والعواطف الدينية والوطنية، وإلى توسيع قاموس اللغة عندهم، ومدهم بعادة التفكير المنظم، ووصلهم بركب الثقافة والحضارة من حولهم، في إطار مشوق ممتع، وأسلوب سهل جميل؛ لأن أدب الأطفال الصحيح وسيلة من وسائل التعليم والمشاركة والتسلية، وسبيل إلى التعايش الإنساني، وطريق لمعرفة السلوك المحمود، وأداة لتكوين العواطف السليمة للأطفال، وأسلوب يكتشف به الطفل مواطن الصواب والخطأ في المجتمع، ويقفه على حقيقة الحياة وما فيها من خير وشر"[(١)]. كل هذا بالطبع في قالب جمالي يضمن حدوث عمليتي الاتصال والتأثير.

(١) د. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨م، ص ٦٣، ٦٤.

ويبدأ الفضاء الحاوي لمنظومة من القيم المتعاقبة والمتكاملة في مسرحية (البطيخة المسحورة) من العتبة النصية الأولى التي تتصدر فضاء غلاف النص المسرحي، وهي العنوان (البطيخة المسحورة) الذي يبدو ثرياً بفضاء التوقعات، ومحركاً للنشاط الذهني للقارئ لمعرفة كُنْه هذه البطيخة ومدى تأثيرها. إن الفضاء الذي تدور فيه الأحداث هو فضاء غير معقول (مدينة كبيرة داخل بطيخة)، وهو فضاء مادي في الأساس، وتتبع منه فضاءات ذهنية معقولة. إن المسرحية بشكل عام تمثل عرضًا مناسبًا لدورة الحياة، والمصاعب التي تواجه الإنسان فيها، وأن الأخلاق والقيم الإنسانية النبيلة هي التي تنتصر في النهاية مهما كانت صعوبات الحياة.

وتتكامل مشاهد النص وفصوله للتعبير عن دورة الحياة الإنسانية متمثلة في الملاحم الدرامية لشخصية الحدث الرئيسة (ناجح) النموذج الموازي للطفل في هذه الحياة، وينجم مع نشاط الشخصية الذهني ومحاولته التغلب على المصاعب التي تواجهه مجموعة من التمثيلات العملية التي تتواتر مع تواتر الوقائع الدرامية في النص، ويمثلها مجموع القيم التي يتمثلها ناجح، وتنتمي في الأساس إلى تيمة النص، ويمكن تمثيل تلك القيم التي تتوزع على فصول المسرحية ومشاهدها وفق الجدول الآتي:

الفصل	المشهد	القيمة المعرفية والتربوية
الأول		الأمانة – المسؤولية
الثاني	الأول	احترام الكبير – الصدق – الإيثار
	الثاني	التواضع – الاعتداد بالنفس –– استمرار العطاء وحب الخير – عدم الانخداع بالمظهر – عدم اتباع الكاذبين – النجاح في آخر الطريق الصعب
	الثالث	لا تمنح إلا ما تملك – مساعدة المحتاج
	الرابع	التسامح والعفو –جزاء الإحسان الإحسان
الثالث		افتراض إعادة دخول البطيخة المسحورة وإعادة لدورة هذه القيم

جدول رقم (٣)

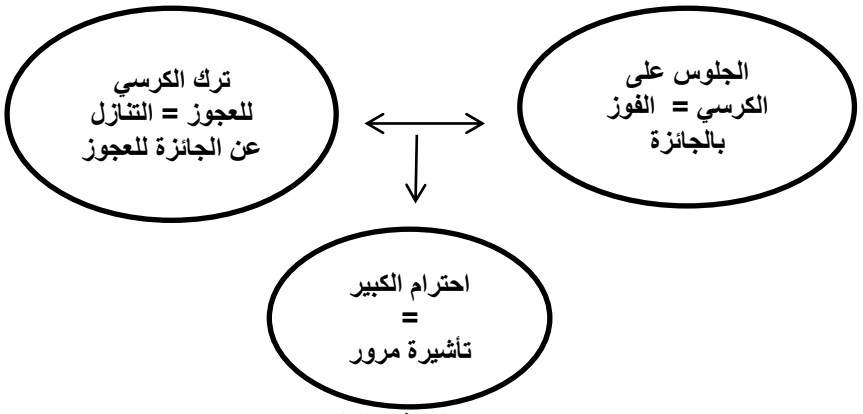
القيم المتضمنة في مسرحية (البطيخة المسحورة)

رغم أن حركة الزمن في النص المسرحي تمضي باتجاه النسق الزمني الصاعد؛ فإن كسوراً زمنية للحدث تظهر في الفضاء الزمني، غير أنها لا تعوق حركة الزمن، فكل استباق أو توقع أو استرجاع يرتبط بتصور ذهني يدفع الحدث للأمام، وذلك لأن جميع الوقائع الدرامية مرتبطة بفعل الشخصية ونشاطها الذهني ووعيها بالقيمة التي يتطلبها الموقف، فوحدة الشخصية أسهمت في وحدة الزمان، فالشخصية الرئيسة تمثل القطب في المسرحية؛ لتبقى المعاني والقيم المعقولة متكونة عن فضاء واحد يتعلق بهذا القطب رغم كثرة الشخصيات الأخرى.

ويأتي تعدد المشاهد وتعاقبها مناسباً لحركة الزمن، وهي معادل لحركة الإنسان في الحياة أو دورة الحياة المستمرة؛ "إن الزمن في العمل الإبداعي، هو نوع من تصالح الإنسان مع ذاته، إذا كان فعلاً أن الإنسان هو

الزمن،"الدزاين "Dasein" بمفهوم "هيدجر Heidgger"، إذ في هذه الحالة نقترب من الزمن أكثر؛ لأنه كـ "أنا أكون"، وبهذا يتحول الزمن في العملية الإبداعية إلى أداة طيعة تسهم في جماليات النص الأدبي؛ لتسمو به إلى مرتبة الخلود. إن الزمن ذو طبيعة متحركة، غير ثابتة على حال، بل دافعة جارفة"[١]، وهذه الطبيعة المتحركة هي التي جعلته موضع رؤية وإدراك وتفكير في حياة الإنسان؛ فهو حيز وجودي لا ينفك عنه الإنسان. وتأتي عملية استعادة الزمن/الماضي وسيلة لمواجهة تجارب الواقع، كما فعل ناجح.

وإذا كان بناء المسرحية بناءً دينامياً تنمو فيه الأحداث بشكل متواتر ومتصاعد وتعلو معها الوظيفة التشويقية، ويتم فيها كسر فضاء التوقعات؛ فإن بناء كثير من القيم والمعاني والمعارف يعتمد على مفهوم التقاطبات، إذ تأتي "في شكل ثنائيات ضدية؛ بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات بين قوى وقيم متعارضة"[٢]، فهي تعبر عن حالة من حالات الصراع بين قيم الخير/ الشر، فكل قيمة تستحضر في الموقف الدرامي الضد؛ فإنْ لم يصدُق (ناجح) فسيكذب، وإنْ لم يبذل فسيبخل، وهكذا يجد (ناجح) نفسه بين قيمتين تتصارعان بداخله، بل على المستوى المادي للحدث ذاته نجد هذه التقاطبات؛ فما يظنه ناراً يجده ماءً، حيث تجتمع لديه حزمتان من الأفكار المتضادة في كثير من مشاهد المسرحية؛ فيجد نفسه في أزمة وصراع نفسي، ونتيجة لذلك يتخلّق لديه حلٌّ للأزمة يشكل انتصاراً لقيمة معرفية ووظيفة أخلاقية، مثل المشهد الأول في الفصل الثاني، كما في الشكل الآتي:



شكل رقم (١)

نموذج للتقاطبات في مسرحية (البطيخة المسحورة)

إن الجلوس على الكرسي يمثل الفوز بالجائزة المادية، وفي المقابل فإن تركه يعدّ تنازلاً منه عن الجائزة ومنحها للعجوز، وهو ما يضع (ناجح) في صراع نفسي بين الفعلين؛ لأيهما ينتصر، لرغبته في الراحة والجائزة،

(١) رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، مارس ٢٠٠٦، ص٢

(٢) محمد بو عزة: تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م، ص ١٠١.

أم إيثاره الخير وراحة العجوز؛ فيختار في النهاية التنازل عن الكرسي للعجوز؛ ما يوازي قيمة احترام الكبير، والفوز بجائزة معنوية بانتصار تلك القيمة، ومنحه تأشيرة مرور للعبور.

ويأتي تعدد هذه التقاطبات محاولة لخلخلة المفاهيم الثاوية والانتصار للقيم الإنسانية والتمسك بالمبادئ مهما كانت المغريات والتضحيات المبذولة، ورغم أن شخصية (ناجح) تعكس سلسلة من الإخفاقات المتوالية فيما يُتصور؛ فإنها تُكلَّل في نهاية كل موقف بعبور عقبته، وفي نهاية المسرحية بالنجاح انتصاراً للمبدأ والقيمة. ويمكن عدّ تنوع تلك القيم التي يكتظّ بها العمل، وتتواتر بشكل واضح، في رمزية ودون مباشرة أو تقريرية نمطاً من التجريب يتحرر فيه الخطاب المسرحي من نمطية الاعتماد على مغزى واحد إلى آفاق أوسع، فكان الهدف الأسمى هنا بناء منظومة متكاملة من القيم المتمثلة في المواقف الدرامية في المسرحية، مثل: (احترام الكبير– الصدق – الإيثار – مساعدة المحتاج...)، وتمثل تلك القيم تيمات جزئية تسهم في بناء التيمة الأساسية التي شكَّلها النص الدرامي (البحث عن الحقيقة/القيمة)، ويتم جمع هذه العناصر المتناثرة وإيجازها عن طريق صوت ضابط المرور الذي يسمح لناجح بالعبور لاجتيازه العقبات التي واجهته؛ لتبقى هذه القيم ماثلة في الذهن:

ضابط المرور: ممتاز! تأشيرات مرورك مكتملة؛ أنت تحترم الكبير، وتصدق الحديث، وتطعم اليتيم، وتعطي المساكين، وتؤمن بنفسك، وتعرف هدفك، ولا تتبع الكاذبين والخادعين، وتسعد الناس. مثلك يجب أن يمر.

(البطيخة المسحورة، ص ٨٧)

وتكرار القيم المعرفية هنا نمط من التكرار البياني الذي يأتي لتأكيد القيمة والتذكير بها والتركيز عليها، وهو ما يتناسب مع مدركات الفئة المستهدفة من النص التي تحتاج هذا النمط الأسلوبي، كما أنه يقدم ترابطات ذهنية ومفاهيم عن الحياة ودورتها، وهذا الأمر ما نجحت فيه الكاتبة (سالي عادل) في هذه المسرحية، فالحياة ليست مثالية كما نتمنى، بل لابد فيها من خلق علاقات بين الأشياء وصنع صور ذهنية مترابطة لإشكاليات الواقع لفهمها بصورة أدق، واللغة هي العنصر الأهم في النص الذي يصنع هذه الترابطات، فـ"لا يقتصر دور اللغة على مكون التواصل كما هو متداول في بعض الدراسات اللسانية، بل إن لها أدواراً أخرى، تتمثل في عنصر الترميز، أي ترميز الصور والبنيات اللغوية ذات الطابع الذهني/النفسي، كما لها القدرة على تمثل الواقع والقدرة على التخطيط، والقدرة على الخلق والإبداع الذهني للعوالم الممكنة وغير الممكنة. فاللغة لها بنية معرفية وذهنية تجعلها قادرة على ترميز وتمثل العالم الفيزيائي الواقعي والاستعاري[١]. وقد استطاعت الكاتبة من خلال توظيفها للغة ترميزية في الأساس خلق عالم تخييلي أو افتراضي يعتمد النجاح فيه على الحفاظ على القيم النبيلة.

(١) عبد العالي العامري: اللغة ونظرية الذهن: مبادئ معرفية وذهنية، مجلة اللسانيات العربية، مركز الملك عبد الله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، العدد ٦ ربيع الآخر ١٤٣٩هـ، يناير ٢٠١٨م، ص٩

٤- التجريب في الفضاء الدرامي والشخصيات وتمثلات المشهدية:

سبقت الإشارة إلى أن بناء مسرحية (البطيخة المسحورة) يتسم بالمشاهد المركبة التي يتسع فيها الفضاء الدرامي للأحداث ما بين يمين المسرح ومنتصفه ويساره وحركة الشخصية بينها، حتى يصير لدينا في الفضاء الدرامي عشرة مناظر في الفصل الثاني، بخلاف منظر ثابت في الفصلين الأول والأخير. ويعضد من هذه الوسائل التعبيرية كثرة شخصيات المسرحية التي تبلغ ثلاثاً وثلاثين شخصية، تتوازى مع التصاعد الدرامي للأحداث وحركة الزمان والمكان. ويمكن تقسيمها على النحو الآتي:

١- محددة باسم أو نسبة (ناجح، وطارحة، وإبراهيم، أم ناجح).

٢- محددة بوصف (وعددها ٢٥)، وتنقسم إلى:

أ- أوصاف عامة: (العرافة، امرأة عجوز، مندوب، غولة عظيمة، سيدة، لص، شحاذ، مهرج طيب، مهرج شرير، ساحر، امرأة ملائكية، ضابط مرور، ملك مملكة البطيخ).

ب- عشرة عناصر محددة بكونها مجموعات: (أشخاص، الهنود، شخصيات محبوبة، الحرس، الحاشية، سجناء، إضافة إلى أربع مجموعات من الأطفال)

ج- شخصيات كرتونية شهيرة: (ميكي ماوس وميني ماوس).

٣- عناصر من عالم الطير لم يتم ذكرها في مقدمة المسرحية، وهي أربعة عناصر: (العصفورة، الغراب، الحدأة، البومة)، ولها أدوار محددة وفاعلة في المسرحية، وتُكسب النص طابعاً فانتازياً وتنويعاً في اختيار الشخصيات.

من المعلوم أن بعض المسرحيات التقليدية لا ينتهي الفصل الأول منها إلا والقارئ قد تعرف إلى معظم شخصياتها، غير أن ما يميز مسرحية (البطيخة المسحورة) أن معظم شخصياتها لا تتكرر في مشاهد المسرحية، فكل مشهد يكشف ظهور بعض الشخصيات الجديدة[١]، فلا يتعرف القارئ إلى كل شخصيات المسرحية إلا مع انتهائها، حتى إن النهاية تبقى مفتوحة بظهور بعض الشخصيات الجديدة التي تقترب من البطيخة المسحورة، وكأنها ستخوض مغامرة جديدة كالتي خاضها بنجاح (ناجح). واختيار الاسم هنا يتطابق مع دور الشخصية ووظيفتها في البناء الدرامي؛ فهي شخصية دينامية تنمو انفعالاتها مع الحدث الدرامي، وتنجح في الوصول إلى أهدافها بحفاظها على القيم الإنسانية النبيلة.

وتبدو كثرة الشخصيات وعدم تكرارها معادلاً للاحتفاظ بالقيمة دون الشخصية؛ كي تبقى ثاوية في الذهن دون النظر للشخصية ذاتها. وهذه الكثرة الواضحة للشخصيات تعد نمطاً تجريبياً يذكي درامية المسرحية، بل إنه لم يخلّ بالخط الدرامي للأحداث وتطور الصراع، فكل شخصية لها دور محدد لا تتجاوزه، ولا يمثل حضورها في أي مشهد حشواً زائداً، بل صارت ضرورة فنية لاستكمال البناء الدرامي للمسرحية.

---

(١) باستثناء شخصية الشحاذ في اختبار الكرم والإيثار، وتكشف الأحداث أنه ملك مملكة البطيخ الذي يعطيه السكين المفقودة (الحقيقة التي وصل إليها ناجح/منظومة القيم) في النهاية. وكذلك اللص الذي يعفو عنه ناجح في النهاية.

ولا يمكن إغفال النموذج الذي تقدمه الشخصية لوعي الطفل وإدراكه؛ لأن "الطفل يميل إلى التقليد، فهو يحاكي حركات من يعايشهم أو يخالطهم خاصة الآباء والأمهات، كما يحاكي أدوار الأبطال في القصص أو المسرحيات أو الأعمال الدرامية التي يشاهدها. ومن هنا تبدو أهمية اختيار "النموذج" الذي يقدم للطفل؛ لأنه سيحاكي هذا النموذج بصفاته وسلوكياته، ويمكن غرس صفات الشجاعة والمغامرة في نفوس الأطفال من خلال التركيز على نماذج تحقق هذا الهدف مثل مغامرات السندباد وغيره من الرحالة العرب"(١).

من الشخصيات التي تم إضافتها للفضاء الدرامي لمسرحية (البطيخة المسحورة) ميكي ماوس وميني ماوس، وهما من الشخصيات المعروفة في عالم الأطفال؛ فلم تلجأ الكاتبة إلى شخصيات غير مألوفة أو بعيدة عن الإدراك المعرفي للطفل، بل جُلّ الشخصيات مألوفة بالنسبة للطفل وقريبة من متخيله البصري، مثل المهرج والساحر والغولة... أو كتلك التي يتابعها عن طريق القنوات الموجهة له كميكي ماوس وميني ماوس، لم تكن هذه الشخصيات أساسية، بل كانت تقوم بدور مساعد، لئلا يقع في التصور الذهني أن هذه الشخصيات جزء أساسي في الحبكة، وأن بإمكانها حلّ معضلات الواقع، بل كان البطل (ناجح) شخصية تمثل واقع الطفل.

وتبدو الاستعانة بشخصيات مشهورة أو ناجحة جماهيرياً هو اختيار لبعد ثقافي مهم، لكنْ يبقى الأهم المعالجة الدرامية في توظيفها الشخصية في إطار غير مألوف، وهو ما نجحت فيه الكاتبة. ولا شك أنّ توظيف الشخصية بوصفها أحد المكونات الثانوية في النص أعطى النص مكوناً جمالياً، وتحوّل معه إلى أداة للتأثير لقربه من ذائقة الطفل وميوله. ومن المعلوم أن الإثارة في عالم الطفل البصري تعتمد على الحركة والموسيقى التأثيرية التي تصاحبها، وهو الأمر الذي ارتبط به دور الشخصية في النص؛ فمع ظهور الشخصية:

(تتعالى الموسيقى المرحة من ناحية الجسر زاهي الألوان، والذي يقف في بدايته ميكي ماوس وميني ماوس ومجموعة من شخصيات الأطفال الشهيرة...)

(البطيخة المسحورة، ص٥٤)

ويمكن أن نوازن بين دور الشخصية في الإطارين: المسرحية والكارتون؛ إذ يرتبط ميكي ماوس بمجموعة من المغامرات تمثل في أغلب الأحايين مشاغبات، وتظهر ميني ماوس في أغلب حلقات أفلام الكارتون تساعد أصدقاءها في المغامرات التي يقومون بها، غير أنها تظهر بدور مختلف في المسرحية، وهي محاولة شغل ناجح عن طريقه بإيثاره الراحة والنعيم، لكنه يختار الطريق الصعب؛ فتمنحه ميني ماوس تأشيرة للمرور بختم جواز سفره، وربما يكون عملها الأخير وهو التأشيرة التي تمنحها لناجح هو الذي يرتبط بفاعليتها أو تأثيرها الفاعل مع أصدقائها.

(١) د. أحمد علي كنعان: أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧ ، العدد الأول والثاني، ٢٠١١م، ص ١٠٠.

وانتقال الشخصية هنا من واقعها البصري المتحرك أمام عيني الطفل إلى شخصية ورقية تُحرِّكها لغة السرد والفعل الدرامي هو في الأصل تمثيل ذهني لدور جديد للشخصية تغادر فيه عالمها القديم. ويمثل هذا الفعل رؤية فنية جديدة يوازي فيها الخطاب الدرامي خطاب الصورة المألوف للطفل. ومن ثم فاستدعاء الشخصية من فضاء ذهني إلى فضاء ذهني آخر، وكذلك انتقال الفضاء هنا أو تحوله يعطي دلالة أعمق بأن المغريات لا ينبغي أن تعوق عن الأهداف، فرغم كون ناجح طفلاً يألف الشخصية؛ فإنه لم ينغمس في عالمها ولم يتبعها؛ ما يجعلنا نقول أن التمثل الواعي للحدث الدرامي هنا يطوع الوعي المدرِك لضرورة التفكير، وعدم تكوين شخصية تابعة، لا تفكر، وهو ما يخلق ملكة التفكير الناقد لدى الطفل. فالإنسان يمتلك "القدرة على الإدراك والاستنتاج وتمثل الأشياء المحسوسة والمجردة، باعتباره قادراً على قراءة تمثلات الآخرين، لكونه يمتلك قدرات معرفية وإدراكية وذهنية تمكنه من ذلك، وله شبكة تصورية عملاقة عن التمثلات والأشياء الموجودة في العالم الخارجي، وبذلك يستطيع قراءة الأذهان (أذهان الآخرين) وتمثل الأشياء والعناصر المحيطة به، فقد بينت (زينشاين) أن البحث في القدرات المعرفية للإنسان يساعد على تفسير السلوك البشري، وقراءة أذهان الآخرين"[١]. وهو ما تحقق لدى الشخصية التي تقوم بدور البطل في المسرحية، والتي من المفترض أن يتمثّل الطفل أفعالها لارتباط الأزمة الدرامية بها في الأساس.

ويُعَدُّ النزوع نحو العرض نموذجا للتجريب، وذلك بالتحرر من الأساليب التقليدية في السرد الدرامي، وتحويل النص المكتوب إلى ما يشبه النص المعروض، بطريقة أقرب إلى الدراماتورجيا[٢]، وما يعزز ذلك اللوحات التصويرية التي تبث تفاصيل المشاهد في كل فصل، أو بتعبير أدق الحرص على تقديم عناصر (السينوغرافيا) في النص المكتوب بما تشمله من عناصر "الإضاءة والمؤثرات الصوتية والديكور لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية"[٣]. وكذلك الإرشادات المسرحية وأثرها في نقل أفعال الشخصيات وانفعالاتها وحركتها على خشبة المسرح، وسرد بعض الأحداث للتحرر قليلاً من رتابة الحوار الدرامي.

تتوفر هذه العناصر بوضوح في نص مسرحية (البطيخة المسحورة)، ويبدو ذلك مثلاً على مستوى الديكور؛ فخلفية الفصل الثاني بمشاهده المتنوعة واحدة: **(المدينة مغلفة باللون الأحمر والمنقط بالأسود على**

(١) عبد العالي العامري: اللغة ونظرية الذهن: مبادئ معرفية وذهنية، ص١٥

(٢) تشير ماري الياس وحنان قصاب حسن إلى أن Dramaturgy كانت تطلق على مَن يؤلف الدراما، ثم تطور المعنى إلى مدلول آخر، وهو الشخص الذي يهتم بالعرض المسرحي، حتى صارت كلمة الدراماتورجية تشمل مجال المسرح ككل بما فيه كتابة النص وتحضير العرض ودراسة تاريخ المسرح والنقد والتحليل. راجع: د. ماري إلياس، د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص ٢٠٥– ٢٠٧.

(٣) زيد سالم سليمان: دور السينوغرافيا في مسرح الطفل – مسرحية لنبتسم أنموذجاً، مجلة آداب الفراهيدي، العدد ٩، كانون الأول، ٢٠١١م، ص ٣٠٥

الجدران والأرضيات، وتظهر مجموعة من المناظر.) (البطيخة المسحورة، ص٢٣) وتتنوع المناظر العشرة التي تجسدها، ما بين قدور تغلي ونار مستعرة، ومسرح صغير...

وكذلك يتم توظيف العنصر الموسيقي بتنوع بالغ للتعبير عن بعض الأحداث والمواقف الدرامية، مثل: (دوي الموسيقى الإيقاعية التي ترتفع بالتدريج لحظة سقوط ناجح في البطيخة، والموسيقى المصاحبة للعبة الكراسي الموسيقى، ودقات الطبول البدائية المصاحبة لرقصات الهنود الحمر، والموسيقى المرحة في لهْو ميكي وميني ماوس، وأصوات البكاء والنحيب والنعيق المتداخلة في أرض البكائين...).

أما على مستوى تقديم ملامح الشخصيات الغريبة وطبيعة الزي الذي ترتديه؛ فيتم اختيارها بدقة بالغة للتعبير عن طبيعة الشخصية، كالعرافة والساحر والمهرج والهنود الحمر، وزي ملك مملكة البطيخ (رداء من الحرير الأخضر والأحمر والمطرز بالأسود)، وهو يتوافق مع خلفية المشاهد.

وكذلك يتناسب الفضاء الداخلي مع الفضاء الخارجي في الفصلين الأول والأخير/البطيخة من الخارج). وكذلك تتنوع الإضاءة وفق الموقف الدرامي (إضاءة خافتة، ضوء أحمر، أجواء ضبابية، أضواء متلألئة...) وهو ما يقدم صورة ذهنية قريبة من إدراك الطفل، ومحببة إلى عالمه. كل هذه العناصر تحقق نزوعاً نحو العرض الملحمي في النص المسرحي، وهو ما يعد نمطاً من التجريب في النص.

٤- التناص ونمذجة الوعي اللغوي:

التناص Intertextuality بإيجاز شديد، كما يقرر جيينيت، "علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في آخر."[(١)،(٢)]

ومن الملحوظ أن معظم من تناول التناص بوصفه أحد المنجزات في النظرية النقدية المعاصرة في إطاره التطبيقي، اكتفى بتناص الأقوال، أي استحضار النصوص ذاتها دون الوقائع المصاحبة لها، مع ما تشهده من مفارقة ومباينة للنص التاريخي أو الديني، ورغم ما قد يصاحب التناص من توجه للنص نحو الدراما أو السرد؛

---

(١) جيرار جينيت : طروس، الأدب على الأدب، ضمن كتاب "آفاق التناصية"، ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٣٢.

(٢) لمزيد من التفاصيل حول مفاهيم التناص، راجع : المرجع السابق، ص ١٣١- ١٤٧. وأيضاً: د. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل ١٩٩٨م، ص٣٦١. ٣٧٣. وأيضاً: فاطمة حسن قنديل : التناص في شعر السبعينيات، المطبعة البوليسية، بيروت، ١٩٩٧م، ص٢٩ـ ١٠١. وأيضاً: د. نهلة فيصل الأحمد : التفاعل النصي "التناصية" النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد (١٠٤)، يوليو ٢٠٠٢م، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢٣هـ، ص٨٧ وما بعدها. ولم يرصد الباحث التصورات المختلفة لمفهوم التناص اكتفاء بالمفهوم الملائم لطبيعة البحث.

أي أنه قد يتجه نحو بناء حدث درامي؛ فيصير لدينا – وفق باختين Bakhtin– وعيان لغويان[١]، ينتمي أحدهما للنص السابق (المتناص معه)، والآخر للنص اللاحق.

ويتناص الحدث الدرامي في مسرحية (البطيخة المسحورة) مع النص الديني التراثي تحديداً في موضعين من المسرحية، يمكن القول بأن الكاتبة استحضرت موقفين يمكن وصفهما بالدراميين، فلكلٍّ منهما حبكة ذات مغزى وهدف واضح، تعلو في إحداهما القيمة الإنسانية، وفي الأخرى التحذير من الانخداع بالمظاهر.

يتم توظيف النص الديني في المشهد الأول من الفصل الثاني، حين يشعر بطل المسرحية (ناجح) بالجوع:

(يقع بصر ناجح على المرأة التي تجلس أمام كوخها وتقلّب الطعام على النيران للأطفال الجالسين أمامها يبكون بصوت خفيض... يقترب ناجح منها ببطء).

(البطيخة المسحورة، ص ٣٨)

وبعد حوار قصير بين المرأة وناجح يكتشف أن الطعام الذي تعدّه ما هو إلا أحجار تغليها المرأة في الماء لتوهم أطفالها بأنه طعام، وحين يجلس بعيدًا عنها قليلاً **(يلمح ناجح عنقود تمر مُلقَى على الأرض، فيركض إليه يتفحصه... يشطر ناجح تمرة يهمّ بأكلها، لكن يتعالى بكاء الأطفال بالجوار من الجوع، فيتردد في الأكل ويذهب إلى المرأة يمنح لها تمراً بعدد الأطفال وتمرة لها: تفضلي..) (البطيخة المسحورة، ص٣٨)** وتبقى معه تمرتان يسرق إحداهما لص، ثم يظهر له شحاذ يطلب تمرة؛ فيقدمها له ناجح.

تستدعي هذه الحبكة الدرامية من التراث الديني حبكة مماثلة مع اختلاف عناصرها، وتتمثل في قول عائشةَ رضي اللَّهُ عنها: جَاءَتني مِسْكِينَةٌ تَحْمِل ابْنَتَيْن لَهَا، فَأَطعمتُهَا ثَلاثَ تَمْرَاتٍ، فَأَعْطَتْ كُلَّ وَاحدَةٍ مِنْهُمَا تَمْرَةً، وَرَفَعَتْ إلى فِيها تَمْرةً لتَأكُلَها، فَاسْتَطعَمَتهَا ابْنَتَاهَا، فَشَقَّت التَّمْرَةَ الَّتي كَانَتْ تُريدُ أَنْ تأْكُلَها بيْنهُمَا، فأَعْجبني شَأْنها، فَذَكَرْتُ الَّذي صنعَتْ لرسولِ اللَّه صلى الله عليه وسلم؛ فَقَالَ: (إنَّ اللَّه قَدْ أَوْجَبَ لَهَا بِهَا الجنَّةَ، أَو أَعْتقَها بِهَا من النَّارِ)[٢]. فضلاً عن بعض المواقف الأخرى التي تشبه ذلك الموقف.

يتضح هنا أن الكاتبة قد وظَّفت هذه الواقعة التي تقرر قيمة الإيثار وفضله، وهو ما فعله ناجح حين تنازل رغم جوعه الشديد عن آخر ما يملك للمرأة وأطفالها والشحاذ. ولابد هنا من النظر إلى العناصر الذاتية التي تشترك الحبكتان في بعضها وتختلف في بعضها الآخر؛ إذ إن الكاتبة رغم التماثل الظاهر بين الواقعتين/الحبكتين

(١) يشير باختين إلى أن الأسلوب الأدبي ينطوي على وعيين لغويين مفرَّدين: الوعي المصوِّر، والوعي المصوَّر، وعلى خلفيته يكتسب الأسلوب معنى وبعداً جديدين. راجع: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص٩.

(٢) أخرجه مسلم في صحيحه، بَابُ فَضْلِ الْإِحْسَانِ إِلَى الْبَنَاتِ، ح ٢٦٣٠.

(التراثية والدرامية) استبدلت عنصراً درامياً بآخر، فاستبدلت (ناجح) بالمرأة، وأضافت عنصرين آخرين وهما اللص والشحاذ؛ فأضفت على نصها بُعداً درامياً كي يحقق تأثيرًا، وحتى لا يظل فيه النص مجرد نقل الواقعة أو استخدامها، وذلك بتعدد اللقطات التي عززت من درامية المشهد (جوع ناجح – جوع المرأة وأطفالها – جوع اللص – جوع الشحاذ) ورسمت صورة بصرية تجسِّد القيمة.

أما الحبكة الأخرى فيتم توظيفها في المشهد الثاني من الفصل الأول؛ ففي منتصف المسرح:

(مسرح صغير يعلوه ساحر طويل القامة وعريض الكتفين، ملامحه مخيفة يرتدي عباءة سوداء، ومكتوب بين عينيه "كاذب" ويحمل في يديه آنيتين واحدة من العسل والأخرى من المِش، ويرتص على المقاعد أمامه مجموعة من الأطفال.)

(البطيخة المسحورة، ص ٤٢)

وحين يقرأ ناجح ما بين عينيه يحذر الأطفال منه، ويختار المِش فيكتشف أنه عسل، وينجح في إفساد مخطط الساحر وإنقاذ الأطفال.

يتناص الموقف الدرامي هنا مع قصة المسيخ الدجال الذي حذَّر منه رَسُولُ اللَّه صلى الله عليه وسلم: (مَا مِنْ نَبِيٍ إلاَّ وَقَدْ أَنْذَرَ أُمَّتَهُ الأَعْوَرَ الْكَذَّاب، أَلاَ إِنَّهُ أَعْوَرُ، وإِنَّ ربَّكُمْ عَزَّ وجلَّ لَيْسَ بأَعْوَرَ، مكْتُوبٌ بَيْنَ عَيْنَيْهِ ك ف ر).[١] (أَلا أُحَدِّثُكُمْ حَدِيثًا عنِ الدَّجَّالِ مَا حَدَّثَ بِهِ نَبِيٌّ قَوْمَهُ، إِنَّهُ أَعْوَرُ وَإِنَّهُ يجِئُ مَعَهُ بِمِثَالِ الجَنَّةِ والنَّارِ، فالتي يَقُولُ إِنَّهَا الجنَّةُ هِيَ النَّارُ.)[٢]

تتمثل الكاتبة هذا الموقف المستقبلي في هيئة موقف درامي تستبدل فيه الساحر بالدجال، بما لدى الساحر من قدرة على الخداع؛ لذلك فإن استبدال الكذب بالكفر هو في الأصل تمثل واعٍ لقيم إنسانية تريد الكاتبة إعلاءها؛ لأن إرساء معاني الكفر ومفاهيمه لا تتناسب مع براءة عالم الأطفال، وقد تقضي بنفي الآخر وإقصائه؛ فاستبدلت به الكاتبة الكذب والخداع؛ كي يتمثَّل الطفل معنى الكذب وعدم الانخداع بالمظاهر.

إن الاتكاء على النصوص الدينية وإعادة توظيفها في قالب درامي دون الاستناد على الأقوال بملفوظاتها، أي ما يمكن تسميته "التناص الدرامي"، يكتسب بعدًا حجاجياً بتحويل الواقعة التاريخية إلى واقعة درامية مسرحية تنبع من الوعي المدرِك لكون إحداها حثًّا على فعل الخير أو تعبيرًا عن الإيثار بوصفه قيمة محمودة، والأخرى تمثل بعدًا عقدياً متصوراً لحدث مستقبلي، غير أنه يصبح معايناً أمام الطفل، بحيث يدرك قيمة الوعي بما يحيط

(١) مُتَّفَقٌ عليه؛ أخرجه البخاري في صحيحه، عنْ أَنَسٍ رضي الله عنه، بابُ قَوْلِ اللَّهِ تَعَالَى: {وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي}، ح ٧٩٧٣، وأخرجه مسلم في صحيحه (واللفظ له)، بَابُ ذِكْرِ الدَّجَّالِ وَصِفَتِهِ وَمَا مَعَهُ، ح٢٩٣٣.

(٢) مُتَّفَقٌ عليه؛ أخرجه البخاري في صحيحه (واللفظ له)، عنْ أبي هُرَيْرَةَ رضي الله عنه، بابُ قَوْلِ اللَّهِ تَعَالَى: {إِنَّا أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ }، ح ٣١٦٠، وأخرجه مسلم في صحيحه، بَابُ ذِكْرِ الدَّجَّالِ وَصِفَتِهِ وَمَا مَعَهُ، ح٢٩٣٦.

به وضرورة التنبه إلى الصور الخادعة التي قد تتماثل أمامه. ويمكن القول بأن هذا التمثل الواعي للمعارف والمفاهيم الدينية نموذجاً للتجريب، حيث تطابق فيه – إلى حدٍ ما– الوعيان اللغويان، لكن الكاتبة نجحت في إعادة التوظيف الفني للوعي الديني بما يتوافق مع تيمة المسرحية والمواقف الدرامية بتحررها من التطابق الدلالي وإجادة الاستبدال.

الخاتمة

حاول هذا البحث تقديم مقاربة نقدية لتمثلات التجريب في النص المسرحي المصري الموجَّه للطفل من خلال التطبيق على نصَّين مسرحيين هما: (سندريلا حائرة) للكاتب علي خليفة، و(البطيخة المسحورة) للكاتبة سالي عادل.

ويمكن التوصل في نهاية البحث إلى أن أنماط التجريب في مسرح الطفل التي يمكن أن يتوجه إليها الكُتّاب تتحقق بشكل عام من خلال مستويين هما الفكرة أو التيمة والشكل الذي يتم به تقديمها، أما بشكل خاص – وكما يتمثل في مدونة البحث – فيمكن أن يكون التجريب في التيمات غير المتداولة، كمزج أكثر من قيمة، أو ابتكار موضوعات غير تقليدية، والإفادة من المعطيات التراثية في توجيه مسرح الطفل لقيم وأفكار تتناسب معه، أو استثمار الأشكال التراثية وتطويرها، وتطور الشكل أو البناء المعهود للمسرح سواء في تركيب المشاهد أو عنونتها أو التفاعل مع المنجزات التكنولوجية الراهنة والتقنيات الحديثة في النص والعرض، وتنوع الشخصيات وابتكار شخصيات جديدة، وتنوع الفضاء الدرامي... كل هذه تمثل مناطق بكر تثري مسرح الطفل، وتكسر الحواجز التقليدية للبناء المسرحي.

ومن بين النتائج التي توصل إليها البحث أن محاولات التجريب في أدب الطفل وفي مجال النص المسرحي تحديداً ضئيلة للغاية، ربما يكون لقلة المتخصصين في الكتابة للطفل، أو استسهال الكتابة للطفل، وعلى النقيض الاستعلاء والترفع ظناً أن الكتابة للطفل إشارة لضعف الأديب دون الوعي بمتطلبات ذاك النمط الإبداعي وخصوصية ذلك النوع وصعوبة كتابته، أو لضعف الجمهور وقلة رواج أعمال أدب الطفل، وما يتبع ذلك من تقدير واهتمام، وندرة من يؤمنون بحتمية التجديد؛ ما يوقع في التكرار واجترار الأفكار والطرائق... وغير ذلك من الأسباب. فقد شملت عينة البحث المبدئية خمسين نصاً مسرحياً، تم انتخاب نصين فقط منها توافرت فيهما شروط البكارة والتجريب سواء على مستوى الرؤية أو الأدوات التعبيرية، أو تعدد أنماط التجريب داخل العمل الواحد، والاعتماد على الفصحى في بناء الحوار(*).

(*) ثمة بعض الأعمال التي نشير إليها هنا توفّر فيها نمط واحد للتجريب، وهي أعمال جديرة بالدراسة، مثل (بكم أكتمل) لهاني قدري الذي استطاع توظيف معطيات شخصيات تاريخية للتعبير عن تيمة المسرحية (التحدي من أجل إثبات قدرات ذوي الاحتياجات الخاصة)، وأظن أن اللغة الفصحى في الحوار كانت الخيار الأنسب لهذا التوظيف بدلاً من العامية. وكذلك مسرحية (جدتي وصندوق الأميرة شهرزاد) لمحمود عقاب، وقد استطاع فيها إعادة توجيه التراث بفتح الحكاية التراثية على الحاضر، أو بناء حكاية تراثية على ضوء أخرى؛ لتحقيق التواصل الذي يحقق سعادة الأسرة ويعيد ترابطها. ومسرحية (كوكب ورد) لصفاء البيلي باعتمادها على أدب الخيال العلمي وهو من الأنماط القليلة في مسرح الطفل، والشكل المسرحي فيها أقرب إلى الحكاية أو المسردية – رغم بعض الفجوات – من أجل إعادة السلام المفقود في صورة صراع خفي بين كوكب ورد والكوكب الأحمر، لكن الفطرة الإنسانية تغلب هذا الصراع وتنتشر رسالة التسامح والسلام. وقد شملت العينة بعض المسرحيات الأخرى مثل: (رحمة وأميرة الغابة المسحورة) و (هردبيس الزمار) لألفريد فرج، (متحف السندباد)

ويوصي البحث بدراسة أكاديمية أوسع تتناول تمثلات التجريب في نماذج أكثر من الإبداع المسرحي العربي الموجه للطفل وفق الأنماط المبيَّنة في النتيجة الأولى، كما يوصي بضرورة اهتمام المؤسسات الثقافية باختيار النماذج المتميزة من نصوص مسرح الطفل لتقديمها في عروض مسرحية، بصورة مدوروسة تنأى عن العشوائية أو المجاملات، كما ينبغي أن يكون هناك مشروع في بناء القيم وتقديم المعارف يتسق مع التوجهات البنائية للدولة.

لعلي خليفة، (حنان في بحر المرجان) لسعيد حجاج، و(مدينة الورق) لعبدالهادي شعلان، (مستر كوكب) و(مغامرة في المدينة الأسطورية) لأيمن فتيحة، (سندس) للسيد حافظ... وغيرها من المسرحيات.

المصادر والمراجع

أولاً: مدونة البحث:

- سالي عادل: البطيخة المسحورة، مسرحية موجهة للأطفال، ، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٩م.
- علي خليفة: سندريلا حائرة، ضمن ثلاث مسرحيات مونودراما للأطفال، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م.

ثانياً: المراجع العربية:

١- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢- د. أحمد زلط: في أدب الطفل المعاصر – قضاياه واتجاهاته ونقده، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع – القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٣- د. أحمد علي كنعان: أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العدد الأول والثاني، ٢٠١١م.

٤- البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي): صحيح البخاري (الجامع المسند الصحيح)، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دار اليمامة، دمشق، الطبعة الخامسة، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م.

٥- د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ١٩٨٢م، الجزء الأول.

٦- رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، مارس ٢٠٠٦.

٧- زيد سالم سليمان: دور السينوغرافيا في مسرح الطفل – مسرحية لنبتسم أنموذجاً، مجلة آداب الفراهيدي، العدد ٩، كانون الأول، ٢٠١١م.

٨- د. شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف – بلاغة السرد عند إدوارد الخراط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٢٣٢)، القاهرة، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

٩- د. صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، ود. لطيف زيتوني: التجريب في الإبداع الروائي، ضمن كتاب "الرواية العربية – ممكنات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨م، الجزء الأول.

١٠- عبد العالي العامري: اللغة ونظرية الذهن: مبادئ معرفية وذهنية، مجلة اللسانيات العربية، مركز الملك عبد الله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، العدد ٦ ربيع الآخر ١٤٣٩هـ، يناير ٢٠١٨م.

١١- د. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل ١٩٩٨م.

١٢- د. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨م.

١٣- د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩م.
١٤- فاطمة حسن قنديل : التناص في شعر السبعينيات، المطبعة البوليسية، بيروت، ١٩٩٧م.
١٥- د. ماري إلياس، د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
١٦- د. مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، مجلة الآداب واللغات، العدد ١٩، فيفري ٢٠١٧م.
١٧- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، دار الدعوة – القاهرة، الجزء الثاني، (د.ت).
١٨- محمد بو عزة: تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م.
١٩- د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٥م.
٢٠- مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري): صحيح مسلم (المسند الصحيح المختصر)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٤هـ، ١٩٥٥م.
٢١- نجلاء العيفة: التجريب: المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، الجزائر، ٢٠٢٠م.
٢٢- د. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢٣- د. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي "التناصية" النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد (١٠٤)، يوليو ٢٠٠٢م، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢٣هـ.
٢٤- د. هدى وصفي: التجريب في المسرح المصري المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٤، العدد ١، ربيع ١٩٩٥م.
٢٥- هناء عبدالفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق، مجلة فصول، القاهرة، المجلد ١٤، العدد ١، ربيع ١٩٩٥م.

ثالثاً: المراجع المترجمة إلى العربية:

١- إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٢- إميل زولا: في الرواية ومسائل أخرى – مقالات نقدية، ترجمة: حسين عجة، مراجعة: كاظم جهاد، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ١٤٣٦هـ، ٢٠١٥م.
٣- بيتر هنت: مقدمة في أدب الطفل، ترجمة: إيزابيل كمال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
٤- جيرار جينيت : طروس، الأدب على الأدب، ضمن كتاب "آفاق التناصية"، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٥- روجر بسفيلد "الابن": فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية "ناشرون"، القاهرة، ٢٠٢١م.

٦- رولان بارت: أسطوريات – أسطرة الحياة اليومية، ترجمة: د. قاسم مقداد، دار نينوى، دمشق – سورية، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م.
٧- د. سوزانا ميلر: سيكولوجية اللعب، ترجمة: د. حسن عيسى، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (١٢٠)، الكويت، ديسمبر ١٩٨٧م.
٨- شارل بِرُّو: حكايات شارل برو، ترجمة: د. محمود المقداد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٤م.
٩- فسفولد مايرهولد: محاضرات مايرهولد في الإخراج ١٩١٨-١٩١٩، ترجمة د. مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.
١٠- لابوس ايجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
١١- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م.

رابعاً: بحوث منشورة في مواقع إلكترونية:

- الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة و التجريب في المسرح، منشور عبر الرابط الآتي:
https://٢u.pw/A٣bXVigh