إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خریف ۱۳۹۲ش/أیلول ۲۰۱۳م
صص ۱۷۰ ـ ۱٤۷

صدى الطفولة فی مسرحية "الصندوق الأخضر" لفرحان بلبل

عباس کنجعلی*
عبدالباسط عرب یوسف آبادی**

الملخّص

يُعتبر مسرح الطفل من الوسائط المؤثرة فی تنمية الطفل عاطفيا، ولغويا، وثقافيا ويُعدّ فرحان بلبل من أبرز كتّاب المسـرحية فی سوريا حيث اتجه نحو عالم الطفولة بثلاث مسـرحيات، منها مسرحية "الصندوق الأخضر" التی تسـعی إلی تبيين فكرة السعی والجهاد فی الحياة بالعلم والعمل معاً إذ تطرح صراع الأطفال مع العفاريت والأشباح للحصول علی الصندوق الأخضـر ومفتاحه. إنّ هذا الصندوق رمز للحرية والنجاح ومفتاحـه رمز للعلم والعمل، فبالعلم والعمل ينجح الإنسـان ويتحرر. اعتمد فرحان فی هذه المسرحية علی منهج تربوی لإشباع حاجات الطفل النفسية، وتحقيق غاياته التربوية، وتنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فنحن فی هذه الدراسـة حاولنا أن نبين كيف اسـتخدم فرحان عناصرَ المسرحية بأسـرها كی تكون مناسبةً لعالم الطفولة وما هو مداه فی اتجاهه نحو عالم الطفولة فی هذه المسرحية، فبالاعتماد علی المنهج الفنی للدراسـة، استخرجنا أبعادَ الطفولة فی جميع عناصر المسرحية منها الحبكة، والفكرة، والشـخصية، والحوار، واللغة، والصراع وغيرها؛ كما بيّنا كيفية اسـتلهام الطفولة فی العناصـر المذكـورة، وفی نهاية المطاف توصّلنا إلی هـذه النتيجة أن فرحان نجح فی الاستفادة من هذه المسرحية كوسيلة تعليمية تساهم فی تكوين شخصية الطفل.

الكلمات الدليلية: مسرح الطفل، فرحان بلبل، الطفولة، الصندوق الأخضر.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة حكيم سبزواری، سبزوار، إيران
**. طالب بجامعة حكيم سبزواری، سبزوار، إيران arabighalam@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۲/۳ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/٦/٥

المقدمة

الف) إشكالية البحث

تُعدّ دراسةُ الطفولة جزءا من الاهتمام بالواقع والمستقبل معا، حيث «يشكل الأطفال شريحة واسعة فى المجتمع، بل إنهم يشكلون الجيل التالى، لذا فإن ما يبذل من جهود من أجلهم يُعدّ مطلبا من مطالب التغيير الاجتماعى المخطط.» (الهيتى، ١٩٨٨م: ١٧) وتشكل الطفولةُ البذورَ والجذور فى بناء الإنسان وتشكل إلى حد كبير «نوع التنشئة والرعاية التى تحظى بها شخصية المواطن عبر مراحل نموه فكرا، ووجدانا، وسلوكا، ولغةً مما يؤثر فى صياغة مستقبل الوطن، وهو يقتحم تحديات القرن الحادى والعشرين بما يحمله من نتاج الثورة العلمية والتقنية.» (المصدر نفسه: ٣٢) ويؤكد علماء النفس ضرورةَ الاهتمام بالطفولة ورعاية خصائصها العقلية، والوجدانية، والجسمية، فانطلاقا من أهمية هذه المرحلة فقد ظهر الاهتمام الواسع بدراسة الطفل وعوامل تكوين شخصيته الفردية والاجتماعية.

من هذه الدراسات، مسرح الأطفال (Childhood) وهو أحد الوسائط المؤثرة فى تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، ولغويا، وثقافيا، حيث يشكل وسيلة أكثر أهمية وأكبر قيمة وأعظم تأثيرا فى الأطفال. فازدهرت حركة مسرح الأطفال فى أنحاء العالم ومنها فى البلاد العربية إذ حظيت بإدراك الجميع على المستوى الحكومى والشعبى. من هؤلاء الذين اهتموا بمسرح الطفل "فرحان بلبل" (١٩٣٧م-...م) الكاتب والباحث المسرحى السورى الذى أنتج أكثر من ١٥ مسرحية -ثلاثة منها للأطفال- وأكثر من عشرين مقالا وكتابا فى النقد المسرحى. من مسرحياته للأطفال، مسرحية "الصندوق الأخضر" التى تطرح صراع الأطفال مع العفاريت والأشباح والجن للحصول على صندوق أخضر يرمز إلى الحرية والنجاح فى الحياة. اعتمد فرحان فى هذه المسرحية على منهج تربوى وسيكولوجى لإشباع حاجات الطفل النفسية وتحقيق غاياته التربوية عبر تحريک مشاعره بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فنحن فى هذه الدراسة نحاول استخراج الأبعاد والمؤلفات التى تشير إلى الاتجاه التعليمى للمسرحية فى تنمية مشاعر الأطفال وتربيتهم على المبادئ الهامة كالالتزام بالقيم الخُلقية وتحقيق العدالة

الاجتماعية والعمل المستمر وغيرها.

بعد قراءة المسرحية واستخراج أبعادها التعليمية عيّنا نطاقَ البحث وحدودَ الدراسة بما يلى: بادئ ذى بدء عرضنا مدخلا للتعرف على مسرح الطفل، وماهيته، وأهدافه، وتاريخه؛ ثمّ قدّمنا نبذة عن حياة فرحان بلبل ومراحل تكوين الفن المسرحية لديه مُلمّينَ بأعماله الأدبية وإنتاجاته المسرحية. ثمّ دخلنا فى صُلب الدراسة وهو جوانب الطفولة فى مسرحية "الصندوق الأخضر" فدرسنا كيف اتخذ الكاتبُ، المسرحيةَ كوسيلة تربوية للأطفال، ومن خلاله استخرجنا أبعاد الطفولة فى عناصر المسرحية كالفكرة (Idea)، والحبكة (plot)، والشخصيات (Characters)، والحوار (Dialogue)، والصراع (Conflict)، واللغة (Word) وغيرها؛ وأخيرا قدّمنا نتيجةً تبيّن صفوةَ ما حصلنا عليه.

ب) خلفية البحث

أثناء دراستنا للمسرحية وبعد تدقيق الدراسات المرتبطة بها، حصلنا على كتب ومقالات مختلفة ترتبط ارتباطا وشيكا بموضوع دراستنا، فمن هذه الدراسات، كتاب "الأطفال والمسرح" لمحمد شاهين الجوهرى (١٩٦٦م) إذ يؤكد الكاتب فيه على فنون عرض مسرح الطفل أكثر من فنون كتابته ويفصل القول فى القواعد الصحيحة لتعليم المسرح للأطفال كالدخول إلى المسرح والخروج منه والتعبير بالحركة، والإشارة، والإحساس، وكيفية تصوير الانفعالات، وما إلى ذلك. عثرنا أيضا على كتاب آخر وهو "مسرح الأطفال" لمؤلفته "وينفريد وارد" بترجمة محمد شاهين الجوهرى نفسه (١٩٦٨م) الذى يفيد لكل من يُخرِجُ مسرحيات للأطفال أكثر من الأطفال أنفسهم، إذ يحتوى الكتاب على تجربة أوسع وأعمق فى مَسرَحية القصص وإنتاج مسرحيات فنية وجميلة للترويح عن المتفرجين الأطفال. وعندنا كتابان آخران هما "الطفل العربى والمسرح" (١٩٨٤م) لمؤلفتيه عواطف إبراهيم محمد وهدى محمد قناوى، و"مقدمة فى مسرح الأطفال" (١٩٨٥م) لحسب الله يحيى، اللذان يعالجان تاريخ مسرح الطفل، وتطوره، وأهدافه، ومقوماته من جهة؛ ومن جهة أخرى يدرسان نصوصا مسرحية تناسب كل مرحلة عمرية للأطفال. كما يبدو من هذه الدراسات فغالبيتها تدور حول

تاريخ مسرح الطفل وفنون عرضه وأحيانا تحليل نصوص مسرحية للأطفال، وهذه الدراسات -كما يبدو من عناوينها- تساعد قسما ضئيلا من دراستنا فحسب ولم تكن كافية وافية لموضوع بحثنا العلمى بل تُعَدّ من الدراسات التنظيرية أكثر منها التطبيقية. وبما أن فرحان بلبل كاتب وباحث مسرحى معاصر فالدراسات الشاملة عن أدبه المسرحى وأصول نقده قليلة بحيث إننا لم نحصل عنها إلا على مقالات متبعثرة تبحث عن جوانب من فنه المسرحى، فمن هذه الدراسات "الزمان والمكان فى مسرح فرحان بلبل" بقلم وليد فاضل و"دراسة عن مسرح فرحان بلبل، المواضيع والشخصيات" لعلى سلطان و"مسرح فرحان بلبل" لنديم معلا محمد؛ فاستخرجنا منها أصول الفن المسرحى لدى فرحان بلبل فقط. وفيما يتعلق بمسرحيات بلبل للأطفال حصلنا على مقال تحت عنوان "الطفولة فى مسرح فرحان بلبل" للدكتور حمدى موصللى، فجعلناه نموذجا لهذه الدراسة، مع أن دكتور حمدى درس فى مقاله جميع مسرحيات فرحان للأطفال فى عشر صفحات فقط بحيث تطرّق إلى مسرحية "الصندوق الأخضر" فى ثلاث صفحات تنحصر على دراسة الشخصية دون التطرّق إلى باقى عناصر المسرحية من الحبكة، والأحداث، والصراع، واللغة، والحوار. أما دراستنا هذه فتتناول دراسة عالم الطفولة فى جميع عناصر المسرحية.

ج) أهمية البحث

الذى يدفعنا إلى دراسة الطفولة فى مسرحية الصندوق الأخضر، هو أنّ هذا الجانب المهم من المسرحية أصبح منسيّا فى دراسة مسرحيات فرحان بلبل. أما سببُ اختيار مسرحيات فرحان بلبل بدلَ باقى المسرحيات العربية فيختبىء فى رغبة الباحث المضاعفة إلى الأدب العربى فى بقعة الشامات وخاصةً سوريا؛ وانتقاءُ الاتجاه التعليمى كأساس لنقد هذه المسرحية يرجع إلى غلبة اللون التعليمى فى هذه المسرحية لكونها مسرحية خاصة بالأطفال فطبيعى أن يأخذ الباحث فى أى دراسة أدبية الكفة الرجحاء بدلا من السفلى.

د) منهج البحث

وأما من حيث منهج الدراسة فاتّبعنا المنهج الفنى الذى «يُعَدّ من المناهج الأدبية لدراسة جماليات النصوص النثرية فى تاريخ الأدب العربى.» (مشكين فام، ١٣٨٨ش: ١٣)

ه) الأسئلة والفرضيات

يبقى سؤالان رئيسان وهما: كيف انعكست الطفولة وميزاتها فى عناصر مسرحية "الصندوق الأخضر"؟ وما هو الغرض الرئيس للكاتب فى اتجاهه نحو عالم الطفولة فى هذه المسرحية؟. بدايةَ الأمر افترضنا أن فرحان استخدم عالم الطفولة فى عنصرى الشخصية والحوار فقط، وحاول من خلال المسرحية تنميةَ وعى الأطفال بعالم الخير والشر، وبالممارسة والدراسة حصلنا على هذا المهم أن الكاتب عرض عالم الطفولة فى جميع عناصر المسرحية من الحبكة، والشخصية، والحوار، والأحداث، والصراع، والعقدة، والحل وغيرها، واعتمد فيها على منهج قائم على التهيؤ التربوى والسيكولوجى لإشباع الحاجات النفسية لدى الطفل فى المراحل المتوسطة والمتقدمة من عمره، وذلك بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة.

وقبل أن نبدأ بتحليل الاتجاه التعليمى الخاص بالطفولة فى المسرحية، نقدم كليات عن مسرح الطفل، وماهيته، وأهدافه، وتاريخه ومن ثمّ نبذة عن حياة فرحان بلبل الاجتماعية والثقافية.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مسرح الطفل

يعتبر مسرح الطفل من الوسائط المؤثرة فى تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، ولغويا، وثقافيا، فهو «ينقل للأطفال بلغة محببة – نثرا أم شعرا – وبتمثيل بارع وإلقاء ممتع، الأفكارَ والمفاهيم والقيم ضمن أُطُر فنية حافلة بالموسيقى، والغناء، والرقص.» (الهيتى، ١٩٧٧م: ٣٠٤) ويأتى فى مقدمة وسائل الاتصال التى يتم من خلالها نقل ثقافة المجتمع إلى أفراده وهو يشكل وسيلة أكثر أهمية وأكبر قيمة وأعظم تأثيرا فى الأطفال. ظهرت فى الآونة الأخيرة فى الأوساط الفنية والتربوية حاجة ملحة إلى ضرورة ربط المسرح بالتربية، فـ«برزت اتجاهات تدعو إلى الاستفادة من المسرح كوسيلة تربوية تعليمية

تساهم فى تطوير الفرد وإمكانية تكامل المسرح والتربية على كافة المجالات.» (مرعى، ٢٠٠٠م: ٢٧)، فمن هذا المنطلق توجّه الكتّاب إلى مسرح الأطفال وعدّوه أحد الوسائل التعليمية والتربوية المهمة إذ «يدخل فى نطاق التربية الجمالية الخلقية، فضلا عن دوره فى التنمية العقلية والتعليم الفنى للنشوء فى الوقت المبكر، وهو يشكل ركنا أساسيا فى تكوين شخصية الأطفال وذلک من خلال إسهامه فى جوانب النمو المتعددة العقلية، والنفسية، والعاطفية وغيرها.» (خريسات، ١٩٨٦م: ٨١)

«يدفعنا هذا الموجز للتساؤل عن الأهداف التى يرمى إليها مسرح الطفل وهل لهذا النوع من الفن أهداف تعليمية يستطيع الطفل أن يكتسبها من خلال قراءته أو مشاركته للعمل المسرحى؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات تكمن فى العديد من الدراسات التى قام بها عددٌ كبير من المهتمين بالشؤون التربوية والفنية للأطفال.» (بدران، ١٩٨٥م: ٧٢) وملخص قولهم إن المسرح يغذّى أذهان الأطفال فنيا، وأدبيا، ووجدانيا و«يعمل على منهجية حياتهم عن طريق التأثر بمضمون العمل المسرحى، لهجة العبرة المقدمة لهم بقالب مسرحى، ولهجة الإبهار المشهدى الذى يعرض أمامهم من خلال التقنيات ومستلزمات العمل المسرحى من ديكور وملابس، وإضاءة، وأصوات، إضافة إلى عوامل الإيهام المسرحى التى تتداخل مع أخيلتهم لتخلق حالات الانفعال التى تصل بهم إلى البهجة والسرور خاصة فى المواقف المضحكة، وإلى التأثر الإيجابى الذى يحمل بذور التعاطف مع سلوک البطل، أو مع مضمون الفكرة الممسرحة فى مواقف أخرى، والأطفال فى هذه الحالة صادقون مع أحاسيسهم ونفوسهم البريئة البيضاء التى لم تدخل إلى عالم الكبار بعدُ.» (مرعى، ٢٠٠٠م: ٢٠)

إن مسرح الطفل يوفّر للنفوس البريئة كثيرا من الوسائل التى تغرس فى عقولهم وأذهانهم، القيم النبيلة وتدفعهم إلى الالتزام بها ويقدم لهم أكثر بكثير مما تقدمه الكتب التى يتعلمون فيها. يقول "مارک توين" عن مسرح الطفل: «أعتقد أن مسرح الطفل هو من أعظم مكتشفات القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة سوف تتجلى قريبا... أنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوک الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان. لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو فى البيت بطريقة مُملّة، بل

بالحركة المنظورة التى تبعث الحماس وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التى تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس.» (الهيتى، ١٩٧٧م: ٣٠٥) هذا النوع من المسرح «عالم كامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل، إنه عالم الخيال والعاطفة فى أرض الأحلام. وإذا نحن لم نضع هذا الفهم فى اعتبارنا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار فى إبعاده عنها، فإن النتيجة ستكون مسرحاً بعيداً عما نريد.» (رمضانى، ٢٠٠٤م: ١٣٢) وهذا يعنى أن المبدع «مطالب بمراعاة شروط الطفل وسنه، ومؤهلاته، وذوقه، ورغباته.» (المصدر نفسه: ١٣٣) فالنص المسرحى الموجّه للأطفال ينطلق من القدرة الطبيعية على الخلق والإبداع الأدبى فهماً عميقا لعقلية الطفل ونفسيته وإحساسا رهيفا بمشاعره للدخول إلى عالمه وإثارة تحمسه.

مع بزوغ فجر القرن العشرين اتجه المهتمون بحركة مسرح الطفل بشغف شديد إلى «تحقيق فن يروق الطفل، مستخدمين خشبة المسرح، يحفزهم عدم الوقوع فى الأخطاء والمثالب التى أصابت جسد مسرح الكبار فى الصميم.» (غزال، ٢٠٠٨م: ٢٧-٢٨) فدخلت دول العالم بأسرها فى هذا الميدان الفسيح من ميادين فنون الطفل؛ أما البلاد العربية فقد اهتمت بها بعد النهضة وازدهرت حركة مسرح الطفل على المستوى الحكومى والشعبى معا. ففى جمهورية الجزائر «بدأ المسرح الإقليمى عام (١٩٧٥م) فى تخصيص قسم لمسرح الأطفال وهو قد بدأ حديثا.» (المصدر نفسه: ٣٤) وفى العراق «أنشأت الحكومة أول مسرح قومى فى بغداد... ومن عباءة المسرح القومى العراقى خرج إلى حيز الوجود المسرح المدرسى.» (المصدر نفسه: ٣٤) وفى مصر حظيت حركة مسرح الطفل بالاهتمام اللائق و«تتوازى معها دراسات على أساس من الاستفسارات، والفحوص، والتجاريب للوقوف على مدى وعى الطفل بالحالة الاجتماعية والسياسية لبلاده وفى البلاد الأخرى.» (المصدر نفسه: ٣٣) وأما مسرح الطفل فى سوريا فقد حظى بالعناية ولكنه متأخرا «فقد كان حتى مطلع السبعينات يتبع للمؤسسة التربوية التعليمية ولم يحظَ باهتمام الأدباء إلا فى وقت متأخر.. مع أن وزارة الثقافة – على الرغم من قلة عروض مسرحها الطفلى وعروض مسرح عرائسها الخاص بالأطفال دون السادسة – ومعها منظمة طلائع البعث، أسستا لهذا المسرح وقدمتا الإمكانات

المتاحة لهما.» (رمضانی، ٢٠٠٤م: ١٣٣)

من أكبر الذين اهتموا بمسرح الطفل فی العراق فاضل الكعبی، وناطق خلوصی، وساشا ليخی، وجبار صبری العطية، وسعدون العبيدی؛ وفی مصر شهاب سلطان، والسيد حافظ، ومحمد شاكر، وصلاح جاهين، وغيرهم؛ وفی سوريا فرحان بلبل، وسليمان العيسی، ونصری الجوزی، ومحمد بری العوانی، ونور الدين الهاشمی، وحمدی موصللی، ومحمد قارصلی، وسمير الحكيم، ومحمد شيخ الزور، وغيرهم.

فرحان بلبل: حياته الاجتماعية والثقافية (١٩٣٧م-...م)

ولد فرحان عام ١٩٣٧م بمدينة حمص ونشأ فيها وتلقی دروسه البدائية فيها. يعتبر فرحان من الكتاب المسرحيين السوريين الذين اشتهروا بغزارة إنتاجهم؛ فقد حصر نشاطه كتابةً وإخراجا بفرقة المسرح العمالی بحمص وقد غلب على مسرحه البحثُ عن القضايا الفكرية فی ارتباطها بالقضايا الاجتماعية، والوطنية، والسياسية. «على الرغم من أنه كان يدور فی إطار العموميات من حيث تحديده للصراع الاجتماعی، فإنه لم يجر وراء الصراعات والتيارات العبثية والوجودية التی كانت سائدة والتی وقع فی شركها معظم الكتاب المسرحيين. لقد تفاوت موقفه من القضية الاجتماعية إلا أنه لم ينحرف عن خطها الأساسی.» (معلا، ١٩٨٢م: ١٢) إن أهمية فرحان، فضلا عن المسرحيات الكثيرة التی تركها وفضلا عن إدارته للمسرح العمالی بحمص، ترجع إلى أنه ناقد مسرحی مهم، وقد أضاءت سلسلة مقالاته التی نشرها فی مجلة الحياة المسرحية السورية تحت عنوان "الأدب المسرحی فی سورية" أضاءت جوانب ونتاجات أهم أعلام المسرح فی سوريا.

من مسرحياته: "الحفلة دارت فی الحارة" (١٩٧٣م)، "الجدران القرمزية" (١٩٧٥م)، "الممثلون يتراشقون الحجارة" (١٩٧٦م)، "العشاق لايفشلون" (١٩٧٧م)، "لا تنظر من ثقب الباب" (١٩٧٨م)، "البيت والوهم" (١٩٨٠م)، "الطائر يسجن الغرفة" (١٩٨٠م)، "العيون ذات الاتساع الضيق" (١٩٨٠م)، "القری تصعد إلى القمر» (١٩٨٠م)، ثلاث مسرحيات للأطفال وهی "الصندوق الأخضر"، "البئر المهجورة" و"حارسو

الغابــة"(١٩٨٢م)، "يــا حاضر يا زمان" (١٩٨٢م) و"لاترهب حد الســيف" (١٩٨٤م). تدور مواضيع هذه المسرحيات جميعاً حول العمل فى المعمل أو فى الأرض أو البستان أو البئر أو فى السفر للخروج من التعاسة إلى السعادة أو البيت والأسرة. وهذه المواضيع فى غالبها حادةٌ وغير عادية، فهى «مواضيع إشكالية كان كاتبها يبحث عن سبب لخلق صراع اجتماعى كأنه يبدو صراعاً طبيعياً دون الحاجة إلى برهان عليه وتدور مواضيع معظم مســرحياته عن العمل، والعدل، والظلم، والفوارق الاجتماعية حتى الحادة منها.» (سلطان، ٢٠٠٣م: ٤٨)

مقوّمات الطفولة فى "الصندوق الأخضر"

إنّ هذه المســرحية «مقتبســة عــن حكاية شــعبية معروفة فى أكثــر أقطار الوطن العربــى.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٥) واعتمد الكاتب فيها على منهج قائم على التهيؤ التربوى والسيكولوجى لـ«إشباع الحاجات النفسية لدى الطفل فى المراحل المتوسطة والمتقدمة مــن عمره ولتحقيــق الغايات التربوية الملائمة عبر تحريك مشــاعر الطفل بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة.» (موصللى، ٢٠٠٣م: ٢٣)

الف) الفكرة (Theme)

من الضرورى أن تكون للمســرحية فكرة أساســية مترابطة الأجزاء تعبّر عن معنى فى ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه، لعلَّ أبسط وأدقّ تعريف للفكرة هو أنها «التى يريد الكاتــب إيصالها إلى الناس فى عصره.» (أصلان، ٢٠٠٣م: ٨٧) فإن الفكرة جزء هامّ فى المســرحية إذ يصوّر الكاتب المسرحى، تشــارلز كلين، أهمية الفكرة الأساسية أنها «أســاس العمل المســرحى، وأن ما يرتبط بين الســطور من معان أهم من السطور ذاتها، إنها الرباط بين الأجزاء المختلفة للمســرحية ووسيلة خلق الوحدة بين العناصر المكونــة للموضوع.» (شــكرى، ٢٠٠٩م: ٣٥) ويرى جون هوارد لاوســون (١٨٨٦م)، الناقد المسرحى الأمريكى، أن «الفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها.» (عنبرالمحامــى، ١٩٦٦م: ١٦٥) يحاول فرحان من خلال هذه المســرحية أن ينقل فكرة الســعى والجهاد فى الحياة بالعلم والعمل معاً إذ يطرح صــراع الأطفال مع العفاريت،

والأشـباح، والجن للحصول على الصندوق الأخضر ومفتاحه. فإنّ هذا الصندوق رمز للحرية والنجاح، ومفتاحه رمز للعلم والعمل، فبالعلم والعمل ينجح الإنسان ويتحرر.

ب) الشخصية (Character)

تُعَـدُّ الشـخصيةُ ذاتَ أهمية كبيرة فى المسـرحية وقد جاء بها أرسـطو فى المرتبة الثانية بعد الحدث، لأن المسـرحية فى نظره محاكاة أعمال الأشـخاص فـ«الحدث هو الأصل، والشـخصية هـى الفرع.» (أرسـطو، ١٩٩٢م: ٣٥) وخالفه كثير من المتأخرين واضعين «الشخصية فى المكانة الأولى لأنّها محور العمل.» (نيكول، ١٩٩٢م: ٦٧) تنقسم الشخصيات فى المسرحية إلى «شخصيات أصلية ثابتة (Protagonists) لايستغنى عنها الحـدث بحال لأنها جزء من تكوينه، وإلى شـخصيات ثانوية تقـوم بأدوار عابرة غير مؤثّرة، فهم على هامش المسـرحية إذا اقتصرت أدوارهم على ذلک.» (القط، ١٩٧٨م: ٢٦) وللشـخصيات صفات منها: أن تكون «ملائمة للحدث من جميع الوجوه وأن تكون ممكنـة لا تُناقض التاريـخ أو الواقع، ثابتةً لا تتغير فلا تتناقض مع نفسـها وأن تكون الشـخصيات جارية على العرف غيرشـاذة فلا يصوّر الخارج على القانون فى صورة البطـل ولايصور المدافع عن وطنه فى صورة المجـرم، وأن تجمع فى صفاتها بين اللون المحلى والعناصر الأصلية فى الإنسـان لتكون بصفة عامة انسانية مثيرة مؤثّرة.» (بولتن، ١٩٦٢م: ٧٦)

من شخصيات هذه المسرحية

حسـن/الأب: رجل كسـول ينام كثيرا ولايحب العمل. يسرق جارُه أموالَه دون أن يفعل حسن شيئا.

دعد/الأم: على خلاف الأب فهى شـخصية قوية حازمة تأمر وتنهى أفراد الأسرة، وتوجِّههم بوعى.

سميح/العم: شـخصية مركبة قلقة مترددة وخائفة للواقع دائماً، وهو يخاف من القيام بأمور تتطلب الجرأةَ فى اتخاذ القرار أو المغامرةَ المحفوفة بالمخاطر.

أيمـن، وزهرة، وعمـاد: أولاد العائلة، أيمن الولد الأكبر فى اثنتى عشـرة من العمر،

وزهـرة الفتاة البالغة من العمر إحدى عشـرة سـنة، والولد الأصغر عماد عمره تسـع سـنوات. إنهم أذكيـاء يديرون اللعبة مدركـين مغزاها، ونتائجها، ويسـوقون حوادث المسرحية إلى الأمام.

الجار اللئيم/العفريت: هو نقطة مقابل العائلة فيقف أمامهم للصراع معهم. فى البداية اعتدى على ممتلكات العائلة وسرق أموالهم وبعد أن واجه أفرادَ الأسرة للامتلاك على الصنـدوق الأخضر، يحلو له أن يتنكر بزى عفريت يلاحـق العائلة أثناء الرحلة بحيث يريد سرقة الصندوق بأى طريق يمكنه.

ومن شـخصيات المسـرحية الفرعية: الأجداد، والحداد، والبئر، والرجل الحارس، والفلاح، والبستان. وكما يبدو من الشخصيات الفرعية أنها تتضمن بعض أشياء وأماكن كالبئر والبستان وغيرها لتلائم أجواء مسرح الأطفال.

ج) الحبكة (plot)

الحبكة فى المسـرحية هى التى تحول لذائذ الحكاية إلى قصة مسـرحية، فهى التى «تشـبك وقائع الحكاية فى تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات. وتعريفها الذى هو جوهرها هو أن تترابط أحداثُ القصة بتسلسل منطقى، أى أنه حدث كذا ولذلك حدث كذا. وهذا التسلسـل المنطقى هو الذى يخلق التشويق لأنه هو الذى يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته التى يسأل فيها المتفرج نفسه: ماذا سيحدث بعد ذلك؟.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ٤٢) وتتألف الحبكة من مراحل ثلاث هى: التمهيد (Beginning)، والوسط (Betweenness)، والنهاية (Ending). ففى التمهيد «يقدم الكاتب شخصياته ويرمى الخيوط الأولى للحكاية. وفى الوسط يزجّ الشخصيات فى لحظة تأزّمِ الصراع. وهنا تأتى العقدة أو أزمة المسـرحية التى يمسـك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج ويجعله يتسـاءل بلهفة: ماذا سـيحدث بعد ذلك؟. وفـى النهاية تنحلُّ الأزمات وينتهى الصراع وتختتم الحكاية.» (المصدر نفسه: ٤٣)

- التمهيد (العرض)

تبدأ المسرحية بوصف المكان الذى تقع الأحداث فيه وهى غرفة فى بيت فقير «يوجد

فی الغرفة بعض الکراسی ومنضدة وفراش ممدود علی الأرض.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٩)
تتحدث الأشخاص عن مدرستهم فمنهم من يفرّ منها ومنهم من يحبها:

«عماد: رفاقی الذين يذهبون إلی المدرسة علّمونی الرسم/ أيمن: أنت دائما تتكلم عن المدرسة/ عماد: أنا أحب المدرسة/ أيمن: أنا لن أذهب إلی المدرسة لو قطّعونی أربع قِطَع/ زهرة: لماذا لا تحب المدرسة؟/ أيمن: فی المدرسة يضربون الأولاد ولا يسمحون لهم باللعب/ عماد: لا. فی المدرسة يتعلم الأولاد، وأنت كسلان/ أيمن: إذهب إلی المدرسة وحدک. هه هه... .» (المصدر نفسه: ١٠)

والأولاد يتعلمون الأفكار من آبائهم، كما يعتقد الأب والعم بعدم الجدوی للمدرسة:

«الأم: فكر بأولادک يابن الحلال. كل الأولاد يذهبون إلی المدارس إلا أولادنا/ الأب: المدارس لاتنفع. تضيع وقتَ الأولاد/ العم: المدارس تكلف مالا كثيرا دون فائدة.» (المصدر نفسه: ١٤)

إذا كان موضوع مسرح الأطفال يدور حول القصص والاكتشافات وغيرها، لكنها مملوءة بالمضامين التعليمية التی يؤكد الكاتب عليها من خلال حوارات الشخوص، والمدرسة من هذه المضامين التی يسعی كاتب مسرح الطفل إلی ابرازها مؤكدا دورها لتنمية روح الأطفال وثقافتهم.

لايعتنی الأب الكسول بما يجری بين الأطفال من المشاجرة والعراک، فيرفع رأسه وهو فی فراشه «ما هذا يا أولاد؟ دعونا نستريح.» (المصدر نفسه: ١٢) ولايعتنی بمعيشتهم وتهيئة لقمة عيش لهم «اليوم نأكل البيض وغداً ندبّر رأسنا.» (المصدر نفسه: ١٢) وإذا يدخل العم/سميح حائرا «حسن حسن. قُم وانظر ماذا جری.. جارنا اللئيم.. سرق دجاجاتنا. رأيتُه بعينی يكسر باب القُنِّ ويسرق الدجاج.» (المصدر نفسه: ١٢)[١] ولكن الأب يخاف من معارضته ويسّوف الأمرَ «سأُكلّم جارَنا اللئيم وآخذُ منه الدجاجات غصبا عنه.» (المصدر نفسه: ١٣) ويبرّر الجار اللئيم سرقاته:

«الجار اللئيم: أعوذ بالله. أعوذ بالله. الدجاجات طارت ونزلت عندی/ الأم: وسرقتَ لنا الغنمة. أتقول إنک لم تسرِقها؟/ الجار اللئيم: أنا سرقت الغنمة؟ أعوذ بالله. الغنمة

١. قُنُّ الدجاج: مأواه (عامية سريانية)

كانت تتنزه. أحبّتنى وجاءت لتلعبَ عندى بالجمباز/ الأم: والخضرواتُ التى سرقتَها من حديقتنا؟/ الجار اللئيم: أنا أمدُّ يدى إلى حديقة جيرانى؟ أعوذ بالله. أعوذ بالله. الخُضروات تحب الرقص. وقد رقصَت ورقصَت ثم دخلَت فمى.» (المصدر نفسه: ١٦)

- الوسط (التعقيد)

فى هذا الجو المملوء من الظلم والخوف تظهر زهرة وبيدها صك نجاح أسرتها، فتقترح على أفراد الأسرة أن يغنوا معا أغنية الأجداد المعروفة. فهى الحل المناسب لهم جميعا وخيرٌ لهم من العمل عند الجار اللئيم الذى يساومهم على لقمة عيشهم:

«يا خشيبة روحى وعودى/ ودّينى على جدودى/ وجدودى بطرف عكا/ بيعطونى ثوب وكعكعة/ والكعكعة بالصندوق/ والصندوق بدو مفتاح/ والمفتاح عند الحداد/ والحداد بدو فلوس/ والفلوس عند العروس.» (المصدر نفسه: ٢١-٢٢)[١]

تترك الأسرة البيت إلى عكا لزيارة الأجداد والحصول على الصندوق الذى فيه الثوب والكعكعة، فالثوب يلبسهم والكعكعة تطعمهم. ومن الواجب للإشارة أن اللون الأخضر للصندوق يشير إلى كونه مصدر خير وبركة وعيشة لشخوص المسرحية والدقة فى اختيار الألوان المناسبة للشخوص والأشياء فى مسرح الطفل تساعد على نجاحه والوصول إلى غرضه. يخرج الجار اللئيم ويهددهم بالسرقة إذا كانوا مسافرين إلى عكا «سافروا؟ عالٍ. سأسرق لهم أغراضهم. لكن أين سافروا؟ ولماذا سافروا؟ هاه. يبحثون عن شىء يكفيهم فى حياتهم حتى لايشغّلوا أولادهم عندى. هاه. طيب. أنا وراءكم والزمن طويل. إذا وجدتم شيئا فسوف أجعله يطير إلى بيتى أو يرقص عندى أو يلعب الجمباز.» (المصدر نفسه: ٢٦-٢٧)[٢] يتغير المنظر ويظهر سور عليه كلمة عكا، فتدخلها أفراد الأسرة وينهض الأجداد من القبور:

«الجد الأول: مَن أيقظنا من نومنا؟/ العم: أخى حسن وأولادُه الشياطين أيقظوكم

---

١. الخشيبة: الخشب الطويل؛ روحى: فعل أمر بمعنا إرجعى؛ ودّينى: أحببينى؛ الجدود: الأجداد؛ عكا: إسم موطن؛ الكعكعة: خبز يعمل مستديرا أو مستطيلا من الدقيق، والحليب، والسكر؛ بدو: بدون (حذفت النون للضرورة الشعرية)؛ الفلوس: النقود.

٢. عالٍ: أصله العالى: طيب؛ الجمباز: من أنواع الرياضيات.

من نومكم. أنا لم أفعل شـيئا، والله العظيم لم أفعل شيئا/ الجد الثانى: من أنتم؟/ أيمن: نحن أحفادكم/ الجد الثالث: ماذا تريدون؟/ زهرة: نريد ما يطعمنا ويلبسـنا/ الجد الأول: كنا بانتظاركم. سنعطيكم الصندوق الأخضر وفيه الثوب والكعكة/ الأم: هكذا تقول الأغنية. كلام الأولاد صحيـح/ الجميع: (يغنون ويرقصون. يغنى معهم الأجداد الثلاثة)/ وجدودى بطرف عكا/ بيعطونى ثوب وكعكة/ والكعكعة بالصندوق.. .» (المصدر نفسه: ٢٩-٣٠)[١]

ويقدم الجد الثانى الصندوق الأخضر لهم فى الوقت الذى يظهر فيه العفريت/ الجار اللئيم محاولا الحصولَ على الصندوق:

«العفريت: أنا العفريت شمديت بن خرتيت. مدمّر الجبال ومرسل الزلزال والأمطار../ الأب: ومـاذا تريـد؟/ العفريت: أريد الصندوق الأخضر وإلا خسـفتُ الأرض تحتكم وهدّمتُ السماء فوقكم.. .» (المصدر نفسه: ٢٩-٣٠)[٢]

فـى حين يقترب العفريت منهم ببُطء مخيف، يتهامس الأولاد ويتقدم أيمن بالصندوق مـن العفريـت بينما يبتعد البقية إلـى الخلف. يمدّ العفريت يده ليأخـذ الصندوق ولكنه لايفلح. أما الصندوق فإنه لاينفتح لأنه يحتاج إلى مفتاح والمفتاح عند الحداد، والحداد يريـد فلوس. الأب والعم لايقبلان المغامـرة فيطلبان الأولاد الرجوع إلى البيت وترك الصنـدوق والمفتاح، ولكن زهرة تطلب التفتيش عن الحداد والأخذ بالمفتاح، وبعد مدة يرضى الأب برحلة البحث المُضنية للحصول على المفتاح. تمشى الأسرة وبعد مدة تظهر دكان الحداد ولكن العفريت فى الدكان وعليه ثياب تنكرية وقد أخفى رأسه بِطاقيةٍ:

«الأب: هـذا هو الحداد... مرحبا يا عم/ العفريت: أهلا وسـهلا/ الأب: نريد مفتاحا لهذا الصندوق/ العفريت: (فرحا) سأصنع له أحسن مفتاح. هاتوه.. .» (المصدر نفسه: ٣٧)

يهـم أيمن بإعطائه الصندوق، لكن الحداد الحقيقى يشـير إليهم من بعيد أن يقتربوا منه ويتذكر أن العفريت طرده من الدكان. أما المفتاح ففى الدكان وعليهم أن يأخذوه من العفريت، والحداد يبشـرهم بأنه يغلب على العفريت ويأخذ منه المفتاح قبال الفلوس التى سـتعطيه الأسرة. و«الحداد يريد الفلوس والفلوس عند العروس.» (المصدر نفسه: ٤٤) وأين العروس؟

---

١. بيعطونى: فعل مضارع والباء الزائدة فى بدايته تستعمل غالبا فى اللهجات.
٢. خسفتُ: غيبتُ.

فيظهر سور قلعة ويأتى صوت احتفال عُرس فتطلب الأم من حارس العُرس كى يأتى بهم الفلوس من العروس وهو يأتى آسفا أن العفريت أغلق الباب على العروس و«لن تخرجَ العروسُ حتى يأتى القنديل.» (المصدر نفسه: ٤٨) أزمة بعد أزمة (Crisis) كى تصل إلى ذروتها والشخوص تظهر بذاتها التى أشرنا إليها من قبلُ، فالعم يحاول الخلاص من الأزمات دون أى مصيبة ومشقة، والأب غيرت ذاتيته بأنه أصبح مغامرا وساعيا للوصول إلى مراده:

«الأب: اِسمع يا سميح واسمعوا أنتم. مشينا وتعبنا وصرفنا فى منتصف الطريق ولم نعُد نستطيع العودة. ولذلک يجب أن نشُدّ همّتنا ونكمّل رحلتنا حتى نجد المفتاح.. ولا تنسَ أن تحرص على الصندوق يا أيمن. إياک أن يفلت من يدک.. سنقبض على العفريت.» (المصدر نفسه: ٥٠-٥١) والآن يصبح الأب كهادٍ للطريق لايخاف العفريت بل يطلب الهجوم عليه «منذ الآن لن نهرب من العفريت. نهجم عليه ونهزمه.» (المصدر نفسه: ٥٧) والأولاد خلفه مفتّشين عن البئر، فيصرخ البئر: «أنا البئر. أنقذونى يا أولاد الحلال.. اِرفعوا هذه الصخرة عنى.» (المصدر نفسه: ٥٤) الأب والأولاد يرفعون الصخرة عنه ويخبرهم البئر بأن العفريت قد وضع الصخرة عليه لأنه طلب القنديل من البئر وهو يخبر العفريت بأنه لايعطى القنديل إلا لمن يتعب من أجله أى يعطيه الحبل الذى على قرون الثور عند الفلاح. و لن يتركهم العفريت فيشرّد الثورَ حتى لايحصلوا على الحبل ولن يعطيهم الفلاح الحبلَ إلا إذا أحضروا الشعير للثور والقمح للفلاح من البستان، والبستان مهجور ليس فيه زرع ولا ماء، فعليهم أن يحفروا بئرا ويزرعوا فيها. يغنون الجميع:

«نعمل نشقى من أجل الحياة نحفر نزرع صبيانا وبنات
و يدٌ تعمل لبناء الإنسان وأبٌ يعمل من أجل الأوطان
ولد يسأل عن غَدِنا الفتّان
نعمل نشقى من أجل الحياة نحفر نزرع صبيانا وبنات.»

(المصدر نفسه: ٦٤)[١]

يتغير لون الجو بمُضىّ الزمن، يبدو التعب على الجميع فيجلسون ليستريحوا وبعد مدة يزهر البستان وينبت الشعيرُ والقمح دون أن ينزل المطر، وها هنا النقطة الرئيسة لمسرح

١. الفتّان: كثير الزينة أو كثير الخدعة.

الأطفال وهى من زرع حصد، والأسـرة زرعت فحصدت. وهذا لايعنى أن العقبات قد انتهـت والأزمات قد حلت، بـل تبدو أزمة أخرى وهى مصيبـة العفريت التى أصعب المصيبات حقا، فهو واقف على دكة عالية مستعد للمعركة الحاسمة:

«العفريت: سلّمونى مزروعاتكم/ الأب: لن نسلّمک مزروعاتنا، وافعل ما تريد/ العفريت: اسـتعدّوا للعذاب (يصفقّ بيديه، تُسمَع أصواتُ هدير وعواصف.. تأتى أصوات ضخمة من بعيد)/ صـوت: اُتركوا مزروعاتكم واهربوا/ صوت: موتـوا من الجوع والعطش/ صوت: تشـرّدوا فى البرارى/ صوت: اسـتعدّوا للموت../ الأب: لا تخاف منک أيتها الأصوات. زرعُنا تعبنا فيه، لن نتركه لأحد. اِسمعى جيدا أيتها الأصوات. من يعمل لا يخاف. من يعمل لا يخاف.. علينا أن نتخلص من الأصوات ومن الأشباح.» (المصدر نفسه: ٦٥-٦٧)

- النهاية (الحلّ)

بعد صراع طويل يتغلّب الجميع على العفريت والأشـباح فتهرب الأشـباح ويختفى العفريت، والسبب وراء النجاح قول الأب هذا: «حدثَ لأنک لم تهرب ولم تخف، ولأننا تكاتفنا.» (المصدر نفسه: ٦٨) وهذا هو النقطة التعليمية فى مسرح الأطفال ولو فى كلمة واحـدة أو جملة واحدة، الوحدة والتناغم يـؤدى دائما إلى النجاح والفلاح، ويجب أن لاننسى السعى والجهاد المستمر للوصول إلى غايتنا، وهذا ما يشير إليه الفلاح:

«الأم: أسرعوا إلى الفلاح.. (يدخل الفلاح)/ عماد: هذا هو الشعير والقمح/ الفلاح: وهـذا هو الحبل. خذوه واحتفظوا بالشـعير والقمح/ الأب: وكيف نزرع أرضک وتُعيد ثورَک؟/ الفلاح: زرعتُ أرضى وأرجعتُ ثورى وأحضرتُ لكم الحبل من قرونه/ العم: ولماذا أرسلتنا نشقى ونتعب، ولم تُعطنا الحبل من الأول؟/ الفلاح: لكى تتعلموا.. والآن اِذهبوا إلى البئر، إنه بانتظاركم.» (المصدر نفسه: ٦٩-٧٠)

والبئر يأخذ سـبيل الفلاح داعيا إلى أهمية العلم والمدرسة، فيعطيهم القنديلَ على شـرط، فهو يقول: «هـذا القنديل قنديل العلـم. أُعطيه لهؤلاء الأطفـال إذا كانوا فى المدرسـة، لكى يحفظوا دروسهم على نوره.. خذوا قنديلكم يا أولاد. اِذهبوا.» (المصدر نفسـه: ٧٠-٧١) وهكذا تذهب الأسـرة إلى العروس وتأخذ الفلـوس بدون إعطائها

القنديـــل، وإلى الحـــداد وتأخذ المفتاح بدون إعطائه الفلوس، والعم العجول الكســـول يسأل الفلاح لماذا أرسلهم يحضرون الفلوس وأتعبهم، فيجيب الحداد «لكى تتعلّموا.. من يزرع القمح ويأخذ قنديل العلم يلزمه هذا المفتاح.. وهذا المفتاح يفتح كل الصناديق.» (المصدر نفســه: ٧٣) تحــرك الأم المفتاح فينفتح الصندوق بســرعة ولكن لا يوجد فيه ثوب ولا كعكعة، الأب يدرك الموضوع قائلا: «بهذه الأدوات نعيش. البذارُ نزرعه فى حديقتنا والمفتاح نشتغل به فى المعمل وقنديل العلم يدرس أولادنا على ضوئه. أحسنتم يا أولاد أحســنتم. وإذا لم تكونوا شــاطرين فى المدرسة فسوف أغضب منكم.. هيا إلى البيت.» (المصدر نفسه: ٧٥)[١]

والجار اللئيم يقرر أنــه العفريت الذى يصارعهم للحصول على الصندوق الأخضر، فالأب والعم يهاجمان عليه ويضربانه ويهددانه. يخاطب الأبُ العفريتَ: «وســوف تدفع ثمن الدجاجات التى طارت إلى بيتك والخضروات التى رقصت فى فمك والغنمة التى أحبّتك ورقصت معك الجمباز.» (المصدر نفسه: ٧٩) ويدفع العفريت المال وهو يبكى، والأولاد والكبار يغنون على شكل حوار:

«الكبار: هيا نمشى يا أطفال أنتم تُحيون الآمال
زهرة: يا ماما! أطلبُ لعبة تجلس قربى فى الكنَبة
تغمضُ عينا حين تنام رقصتُها رقصُ الدُّبَّة
أيمن: يا عمى! هيا احمِلنى فوق الكتف ولاعِبنى
سأكون مُجدّا مجتهدا لا يوجدُ أشطَرُ منه
الكبار: هيا نمشى يا أطفال أنتم تُحيون الآمال
عماد: يا بابا! أطلبُ دفتر مثلَ الحائطِ أو أكبر
أكتب فيه كلَ دروسى أرسمُ صندوقا أخضر
الكبار: هيا نمشى يا أطفال أنتم تُحيون الآمال.» (المصدر نفسه: ٨٢-٨٣)

وهكذا تنتهى المســرحية وتكون النتيجةُ الفوزَ بحِكــم تعليمية عديدة وهى: مَن جَدّ وَجَــد، ومن يعمل يعيش؛ والتأكيد على الاتحاد والوحدة من جانب، والعلم والمدرســة

١. البذار: جمع البذر؛ الشاطر: الذكى.

من جانب آخر.

د) الصراع (Conflict)

يُعَدُّ الصراعُ عنصرا مهما يُضفِي على المسرحية الحيويةَ، والإثارة، والتشويق كما أنّه يتصل بالشخصيات اتصالاً وثيقاً و«قد أوجب الناقد الفرنسى "برونتيير"[١] بناء المسرحية علـى الصـراع.» (طليمـات، ١٩٧١م: ٣٠) وخالفه آخرون قائلين بعـدم حتميته على الرغم من وجوده فى الأغلبية السـاحقة من المسرحيات (نيكول: ٥٦) ومفهوم الصراع، التصـادم بين الشـخصيات أو النزعات والذى يؤدى إلى الحدث فى المسـرحية. وقد يكون هذا التصادم «داخلياً فى نفس إحدى الشـخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة، أو بين شـخصيتين يحاول كل منهما أن تفرض إرادتهما على الأخرى.» (وهبة، ١٩٧٤م: ٨٥) وشـبَّه بعضُ النقاد تكوينَه بأن على الكاتب «أن يضـع بطله فوق شـجرة ثم يقذفه بالحجارة طـوال مدة المسـرحية، ثم يُنـزِله عنها فى نهايتها.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ٥٣) يبدأ الصراع فى هذه المسـرحية بين الأسرة والعفريت إذ يطرحه الكاتب من بيتهم إلى عكا والطريق إلى المفتاح، يشـتد الصراع من مشـهد إلى آخر حـتى يصل إلى الذروة. فإذا يقترب العفريت مـن الأطفال ببُطء مخيف كى يأخذ الصندوق منهم فيشتد الصراع أكثر من قبل وتبدأ الأزمة وها هنا يبحث الجميع عن حل للأزمة. أزمة بعد أزمة، العفريت وراء الأسـرة والصندوق فى أيديهم ولكنه لاينفتح لأنه يحتاج إلى مفتاح والمفتاح عند الحداد والحداد يريد فلوس والفلوس عند العروس ولن تخـرجَ العروسُ حتى يأتى القنديل و...، فعلى الأطفـال أن يواصلوا الطريق ولو كانت مملوءة بالأزمات والعقبات.

هـ) الحوار (Dialogue)

الحوار فى المسـرحية هو الأداة الرئيسـية التى «يبرهن بهـا الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشـف بها عن شخصياته، ويمضى بها فى الصراع. هو السفينة التى يعبر بها النهـر من المنبع إلى المصب.» (عنبرالمحامـى، ١٩٦٦م: ١٨٢-١٨٣) وفى كتابات النقاد

١. فرديناند برونتيير: الناقد الفرنسى، صاحب مذهب النشوء والارتقاء فى النقد والأدب.

يوصَف بأنه «أسلوب التعبير الدرامى المتميز.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ١٠٢) وهو من أهم عناصر المسرحية لأنه «يعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلک الحوار والمواقف التى يجرى فيها.» (القط، ١٩٧٨م: ١١) إذا كانت ملامح الشخصيّة تتشكّل من خلال أبعادها النفسيّة والاجتماعية، فإنّ الحوار الجيد الذى يصوغه الشاعر بين شخصياته، يساعدنا كثيراً على فهم الشخصيّات المتحاورة بشكل أكثر وضوحاً إلى جانب مكوّناتها النفسيّة، والعلميّة، والفلسفيّة، والاجتماعيّة «والعجيب فى الحوار أنّه يؤدى هذه المهمّات كلّها فى الوقت نفسه، فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالاً على لسان شخص فإذا هذه العبارة محمّلة بمختلف المهام، ففيها إخبار بحادثة وفيها تكوين لشخصيّة، وفيها خلق لجوّ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها فى ذلک مثل العبارة الموسيقية التى تنطلق محمّلة بالنغم الذى يروى، ويلوّن، ويكوّن، ويثير كلّ هذا فى لحظة. وكشأن البيت فى القصيدة الشعريّة، ينطلق حاملاً إلى النفس عذوبةً، ووزناً، وفكراً، ومعنىً، وصوراً كلّ هذا فى آن...» (الحكيم، ١٩٧٣م: ١٥٠)

نأتى بمثال من حوارات "الصندوق الأخضر" وهو ما يجرى بين الأسرة والأجداد فى عكا: «الجد الثانى: من أنتم؟/ أيمن: نحن أحفادكم/ الجد الثالث: ماذا تريدون؟/ زهرة: نريد ما يطعمنا ويلبسنا/ الجد الأول: كنا بانتظاركم. سنعطيكم الصندوق الأخضر وفيه الثوب والكعكة.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٢٩-٣٠) وجدنا فى هذا النص أن الحوار كان مبسطا، ومركزا، وهادفا، منسجما مع الأحداث والشخصيات، وجاءت الجمل قصيرة؛ وإنّ الجمل القصيرة التى تعلن عن معناها هى خير جمل للتعبير عن الحدث المباشر.

من وظائف الحوار أنه يظهر ميزات الشخوص عبر حواراتها مع الآخرين أو من خلال حديث أنفسها، فمنها ما تدور بين الأب والعم إذ يظهر أنهما رجلان كسولان خائفان لايحبان المغامرة والصراع أبدا؛ وأما الأم على خلافهما شخصية قوية حازمة تهدى الأولاد وتصارع معهم الجارَ اللئيم/ العفريت: «العم: (للأب) قلتُ لک: سافروا واتركونى. لكنكم لم تسمعوا/ زهرة: بابا! فكر بطريقة للخلاص/ العم: نسلّمه الصندوق الأخضر ونرجع إلى البيت/ الأم: لن نسلّمه الصندوق ولن نرجع إلى البيت/ العفريت:

هاتوا الصندوق بالعجل. هاتوا الصندوق بالعجل... .» (المصدر نفسه: ٣٢-٣٣) ولكن بعد اشتداد الصراع ورغبة الشخوص للحصول على الغاية تتغير ميزات الأب والعم من الكسل إلى النشاط والحيوية، وهذا ما يبدو من خلال حواره إذ يقول: «اِسمع يا سميح واسمعوا أنتم. مشينا وتعبنا وصرفنا فى منتصف الطريق ولم نعُد نستطيع العودة. ولذلک يجب أن نشُدّ همّتنا ونكمّل رحلتنا حتى نجد المفتاح.» (المصدر نفسه: ٥٠-٥١)

و) اللغة (Word)

لكل لغة من لغات الشعوب وجوه جمالية تفرِّق بين لغة الكلام العادى وبين لغة الأدب، ولئن كان للغة الأدب خصائصُ معينة لجميع فنون القول، فإن لكل فن منها خصائصَ خاصة به إذ يمكن القول إن للشعر لغة تتميز عن لغة الرواية كما تختلف عن لغة القصة أو المسرحية أو لغة النقد الأدبى. أما المسرح فهو «فن يكتب لكى يقدم على خشبة المسرح، أى أن المتفرج يتلقاه مسموعاً لا مقروءاً؛ فعلى هذا يروى الكاتب المسرحى الحكاية بلسان الشخصيات، فكأن الحوار الذى يستمر ساعة وبعض ساعة ليس من كتابته بل من تأليف شخصياته.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ١١٢-١١٣) واللافت للنظر فى لغة "الصندوق الأخضر" أن اللغة مناسبة حسب اختلاف الشخصيات والمواقف، فالأم تكلم بلغة سهلة حنونة والأطفال بلغة بدائية والجار اللئيم بلغة جافة غليظة. والميزة الأخرى للغة المسرحية أن الكاتب اعتمد فيها على التبسيط والتوصيف، فجاءت اللغة «سهلة التراكيب منسجمة إلى حد ما مع القدرات العقلية للأطفال وقادرة على تلبية اهتماماتهم وميولهم من خلال التوصيف الذى يسكن داخل جملها القصيرة ومفرداتها المرنة.» (موصللى، ٢٠٠٣م: ٣٢) و تبدو هذه الميزات من لسان البئر مخاطبا الأطفال: «هذا القنديل قنديل العلم. أُعطيه لهؤلاء الأطفال إذا كانوا فى المدرسة، لكى يحفظوا دروسهم على نوره.. خذوا قنديلكم يا أولاد. اِذهبوا.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٧٠-٧١)

اعتمد الكاتب فى المسرحية على اللغة الفصحى إذ إن من أهدافه التعلم، أى تعليم الطفل اللغة العربية بشكل سليم مع رعاية قواعد النحو والنطق، فقد حرص على «إظهار الكلمات مضبوطة بالشكل حتى يتمكن الممثل من إيصالها سليمة إلى

أذن الطفل، فتألفها وترسخ على لسانه.» (المصدر نفسه: ٣٢-٣٣) وهذا ما يعرض من لسان الجار اللئيم إذ يسعى تبرير سرقاته من بيت الأسرة قائلاً: «أعوذ بالله. أعوذ بالله. الدجاجات طارت ونزلت عندى/ الأم: وسرقتَ لنا الغنمة. أتقول إنک لم تسرِقها؟/ الجار اللئيم: أنا سرقت الغنمة؟ أعوذ بالله. الغنمة كانت تتنزه. أحبّتنى وجاءت لتلعبَ عندى بالجمباز/ الأم: والخضرواتُ التى سرقتَها من حديقتنا؟/ الجار اللئيم: أنا أمدُّ يدى إلى حديقة جيرانى؟ أعوذ بالله. أعوذ بالله. الخُضروات تحب الرقص. وقد رقصَت ورقصَت ثم دخلَت فمى.» (المصدر نفسه: ١٦)

وأما الميزة البارزة والهامة فى مسرح الطفل هى استخدام النشيد والغناء فيه، فقد جاءت الأغنية فى هذه المسرحية «لتكمل الحالة التعليمية التربوية من جهة وتُضفِى البهجةَ والمتعة لدى الطفل من جهة أخرى.» (موصللى٢٠٠٣م: ٣٣)

«الكبار: هيا نمشى يا أطفال أنتم تُحيون الآمال
زهرة: يا ماما! أطلبُ لعبة تجلس قربى فى الكنَبة
تغمضُ عينا حين تنام رقصتُها رقصُ الدُّبَّة
الكبار: هيا نمشى يا أطفال أنتم تُحيون الآمال
أيمن: يا عمى! هيا احمِلنى فوق الكتف ولاعِبنى
سأكون مُجدّا مجتهدا لا يوجدُ أشطَرُ منه.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٨٢-٨٣)

النتيجة

اتجه فرحان بلبل فى مسرحية "الصندوق الأخضر" إلى طرح أبعاد ترتبط بعالم الطفولة واعتمد فيها على الاتجاه التعليمى كى تكون المسرحية أكثر تأثيرا فى الأطفال، فهو يؤكد من خلالها على الممارسة فى التدريس وإيجاد الشغف الشديد فى الأطفال للعمل والجهاد فى الحياة، كما يجعل المنهج التربوى والسيكولوجى ركيزة دراسته كى يشبع من خلالها حاجات الطفل النفسية ويحقق غاياته التربوية عبر تحريک مشاعره بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فللحصول على هذا الغرض بيّن فرحان، عالمَ الطفولة وما يرتبط بالطفل من ميوله، وأحلامه، وآماله، ووظائفه فى جميع عناصر

المسـرحية إذ تنعكس الطفولة فى عنوان المسـرحية وموضوعهـا، والحبكة، والفكرة، والشخصيات الرئيسة، والشخصيات الثانوية، والحوار، والأحداث، والصراع، والعقدة، والحل، وغيرها. فنجح الكاتب فى الاستفادة من المسرح كوسيلة تربوية تعليمية تساهم فى تطوير الطفل وتكوين شـخصيته من جهة، وإمكانية تكامل مسرح الطفل على كافة المجالات بحيث عدّه إحدى الوسائل التعليمية والتربوية المهمة، من جهة أخرى.

المصادر والمراجع

الف) الكتب

أرسـطو. (١٩٩٢م). فن الشـعر. ترجمة وتعليق: إحسـان عباس. الطبعة الثانية. بيروت: دارالفكر العربى.

أصـلان، أوديت. (١٩٧٠م). فن المسـرح. ترجمة: سـامية أحمد. الطبعة الأولـى. القاهرة: الأنجلو المصرية.

بدران، مصطفى وآخرون. (١٩٨٥م). الوسـائل التعليمية. الطبعة الخامسة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

بلبل، فرحان. (٢٠٠٣م). النص المسرحى: الكلمة والفعل (دراسة). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

ـــــ (١٩٨٣م). ثلاث مسرحيات للأطفال: الصندوق الأخضر. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

بولتن، مارجورى. (١٩٦٢م). تشريح المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة: الأنجلو المصرية.

الحكيم، توفيق. (١٩٧٣م). فن الأدب. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

سـلطان، على. (٢٠٠٣م). دراسة عن مسرح فرحان بلبل المواضيع والشخصيات. الطبعة الأولى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

شـكرى، عبدالوهاب. (٢٠٠٩م). النص المسرحى: دراسة تحليلية الأصول. الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.

طليمات، زكى. (١٩٧١م). التمثيل المسرحى: المسرح العربى (دراسات وتأملات). الطبعة الأولى. كويت: مطبعة حكومة كويت.

عنبرالحامى، محمد عبدالرحيم. (١٩٦٦م). المسـرحية بين النظريـة والتطبيق. مصر: الدار القومية للطباعة والنشر.

غـزال، عبدالفتاح على. (٢٠٠٨م). مسـرح الطفل. الطبعة الأولى. الإسـكندرية: ماهى للنشـر والتوزيع وخدمات الكمبيوتر.

القـط، عبدالقـادر. (١٩٧٨م). من فنون الأدب المسـرحية. بيروت: دار النهضـة العربية للطباعة

والنشر.

مرعى، حسن. (٢٠٠٠م). المسرح التعليمى: الكتابة والموضوعات والنماذج. الطبعة الأولى. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

مشكين فام، بتول. (١٣٨٨ش). البحث الأدبى مناهجه وأصوله. الطبعة الخامسة. طهران: سمت.

موصللى، حمدى. (٢٠٠٣م). الطفولة فى مسرح فرحان بلبل. الطبعة الأولى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

نيكول، الأرديس. (١٩٩٢م). علم المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. الطبعة الثانية. كويت: دار سعادالصباح.

وهبة، مجدى. (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. بيروت: مكتبة لبنان.

الهيتى، خلف نصار محسن. (١٩٧٧م). أدب الأطفال: فلسفته وفنونه ووسائطه. الطبعة الأولى. بغداد: دار الحرية للطباعة.

ـــــــــــ (١٩٨٨م). ثقافة الأطفال. الطبعة الأولى. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

ب) المقالات

خريسات، محمد. (١٩٨٦م). «دور المسرح فى التربية». المجلة الثقافية. السنة ٣. العدد ٩. عمان. صص ٧٨-٩٣.

رمضانى، مصطفى. (٢٠٠٤م). «الطفل بين أزمة مسرح الكبار وغياب مسرح الصغار». الموقف الأدبى. السنة ٤٧. العدد ٢٨٣. دمشق. صص ١٢٨-١٤١.

معلا، نديم محمد. (١٩٨٢م). «مسرح فرحان بلبل». الحياة المسرحية. السنة ٥. العدد ١٩. دمشق. صص ١٢-٢٢.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی