اللغة والخيال في مسرح الطفل :
(صلاح جاهين – نبيل خلف) – أنموذجان

د٠ أحمد السيد محمد السيد(*)

المقدمة :

تعتبر اللغة هي المحك الرئيسي في نجاح أو إخفاق عملية التخاطب من خلال الوسيط المسرحي مع الفئات العمرية المختلفة للأطفال، فالفارق بين كل مرحلة ومرحلة من عمر الطفل تصنعه اللغة باعتبارها مؤشراً لعملية نمو الطفل نفسياً وعقلياً ومعرفياً، فلكل مرحلة عمرية قاموس لغوي ومن ثم خيال ورؤية مختلفة عن المراحل العمرية الأخرى.

خاصة أن النمو اللغوي الشفاهي عند الأطفال يسبق النمو القرائي، فالطفل يستطيع أن يصغى إلى اللغة التي يتكلم بها من يحيطون به، ويكون فكرة عما يقصدونه، وذلك تبعاً للمواقف التي يستمع إليها، سواء قام أحد بتعليمه أم لم يقم، فكما هو معروف تسبق مرحلة الفهم مرحلة الكلام عند الطفل، والكلام مهارة من مهارات اللغة الأساسية يستعمل فيها الإنسان الكلمات للتعبير عن أفكاره، فهو مزيج من التفكير والإدراك والنشاط الحركي، والاستعداد للكلام الفطري، أما اللغة فهي مكتسبة، وهي ملكة اختص بها الإنسان وحده دون سائر المخلوقات، إنها أهم وسائل الاتصال الاجتماعي والعقلي، ومظهر من مظاهر النمو العقلي.

ويشكل الخيال أهمية بالغة في مجال الإبداع الأدبي والإبداع الفني بشكل عام، وفي مجال المسرح بشكل خاص، وبشكل أكثر خصوصية بمسرح الطفل،

(*) المدرس بقسم الإعلام التربوى بكلية **التربية النوعية – جامعة بنها.**

حيث إن " للمسرح دوراً مهماً فى تنمية خيال الأطفال، وتنمية قدراتهم الإبداعية، حيث إنه يسهم فى تنمية وتنشيط عمليات الخلق الفنى، فله دور فعال فى تفجير طاقات الأطفال الإبداعية والسلوكية " [١].

ويستطيع الكاتب المسرحي أن ينتفع في خطابه للطفل بفكرة (الرفيق الخيالي)؛ إذ "ينحو الطفل في فترة سنية سابقة على المدرسة الأولية نحو البحث عن رفيق، يشاركه لعبه وسروره، يبثه ما يعتمل في نفسه، أو هو يفرغ بين يدي ذلك الرفيق الذي يبتكره ذهن الطفل، كثيرا ما يتمثل عنده في صورة الطفل نفسه في المرآة، أو في حيوان أليف، يحبه، أو دمية يتعلق بها، ويشكو إليها ما يعانيه، ويضع وجهها على أذنه ويتكلم بصوتها عبر صوته، ... وكثيرا ما ينهرها، أو يضربها، أو يحاول تمزيق أوصالها، أو يشدها من أذنيها، أو يمسك بقدمها، ويضربها بعصا، مقلدًا أحد أخوته أو والديه ... ولا تبتعد فكرة (الرفيق الخيالي) عند الطفل كثيرا عن فكرة (حلم اليقظة) عند الكبار"[٢].

ومن هنا تركز الدراسة على خصوصية اللغة في مسرح الطفل باعتبارها العنصر الموجه لحركة النص بهدف تأصيل الحلول الفنية المطروحة في النصوص المختارة وتفاعلات هذه الحلول مع العناصر الدرامية، مثل الشخصية والفعل وأسلوب الحوار والفكر، في إطار من تفعيل لعبة الخيال لدى الطفل.

ويطرح الباحث مستويات اللغة في مسرح الطفل، وتوصيفها وتفسيرها، حيث دراسة اللغات الكلامية أي لغة المتن النصي واللغات غير الكلامية في الإرشادات، ومن هنا وقع اختيار الباحث على عينة لا ترتبط بفترة زمنية محددة لكتاب مسرح الطفل.

منهج الدراسة :

يستخدم الباحث المنهج الوصفى التحليلي لعينة الدراسة .

عينة الدراسة :

تمثلت عينة الدراسة فى مسرحية (**حمار شهاب الدين**) للكاتب "صلاح جاهين " ، ومسرحية (الأم الخشبية) لـــ " نبيل خلف ".

أدوات الدراسة :

اعتمدت الدراسة على أداة تحليل المضمون لعينة الدراسة .

حدود الدراسة :

تتحدد حدود الدراسة فى الحدود التالية :

١- الحد الموضوعى : اللغة والخيال في مسرح الطفل : (صلاح جاهين – نبيل خلف) – أنموذجان .

٢- الحد الزمنى : يتمثل فى الفترة الزمنية لكتابة النصوص المسرحية (عينة الدراسة) .

الإطار النظرى :

أولاً : مفهوم مسرح الطفل :

يُعتبر مسرح الطفل " عرضًا مسرحيًّا موجهًا إلى فئة من الأطفال يقوم بتقديم مجموعة من الأفكار والقيم التعليمية والتربوية والتثقيفية والدينية ، والأخلاقية ... وغيرها فى وحدة فنية جمالية ترفيهية خالية من الرتابة والتعقيد تقترب إلى ذهن الطفل وبيئة الطفل وإدراكه " (٣) .

ويُعد أيضاً " الفن التمثيلى الذى يقوم على تقمص الشخصيات ، وأداء الأدوار التمثيلية حول قصة معينة ، ومصاحبة بعض المؤثرات الحركية والموسيقية ، وتستهدف المسرحية فئة الأطفال لتؤدى دوراً تربوياً ووظيفة تعليمية فى تحسين العديد من المهارات والمعارف " (٤) .

ويرى آخرون أن مسرح الطفل " هو ذلك النوع من العمل الفنى والأدبى الذى يتحدد فيه الموضوع والظرفين الزمانى والمكانى فيتكون مشهد أمام المتلقى (الطفل) يؤدى تعبيراته فئة من الممثلين المبدعين ، ليعيش الطفل

لحظته من خلال قصة أدبية حوارية هادفة ، يُعبر فيها عن مشاعره وأفكاره وأحاسيسه ضمن مجموعة من العناصر التى تتكون منها المسرحية " [٥] .

ويقدم المعجم المسرحى تعريفاً شاملاً موجزاً لمسرح الطفل ، حيث إنه "تسمية تطلق على العروض التى تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين ، ويقدمه ممثلون من الأطفال أو الكبار ، وتتراوح غايتهم بين الإمتاع والتعليم " [٦] .

ثانياً : أهمية ووظائف مسرح الطفل :

تنبع أهمية مسرح الطفل من خلال [٧] :

١- اكتساب الطفل لأنماط سلوكية جديدة ، أو على الأقل يعمل على تعديل بعض السلوكيات لديه.

٢- تطوير المعارف والمعلومات بما يتلاءم والمراحل العمرية .

٣- اكتساب مفردات لغوية جديدة .

٤- اكتساب نظام ثقافى من القواعد والقيم التى تنظم العمل الجمعى .

٥- اكتساب بعض المهارات الخاصة بالتفاعل الاجتماعى وخاصة القدرة على ممارسة الدور الاجتماعى .

وبذلك " يُعد المسرح وسيلة فعالة لتنمية الطفل فى عدة جوانب وإكسابه العديد من المهارات والقدرات " [٨] سواء الاجتماعية أو السلوكية أو التربوية ...إلخ .

وبذلك تتمثل وظائف مسرح الطفل فى : " الوظيفة الحسية ، والوظيفة النفسية ، والوظيفة التعليمية " [٩] ، بالإضافة إلى " الوظيفة اللغوية ، والوظيفة التربوية ، والوظيفة الاجتماعية " [١٠] .

ثالثًا : مسرح الطفل والمرحلة العمرية :

ويمكن تقسيم المراحل العمرية للأطفال حسب تطورهم العقلي إلى ما يلى:

١-مرحلة الخيال الإيهامي من ٣ إلى ٥ سنوات:

وهي مرحلة الطفولة المبكرة التي تشهد مرحلة النمو العقلي للطفل ومحاولاته الأولى للتعرف على العالم المحيط به.

٢-مرحلة الخيال الحر من ٦ إلى ٨ سنوات:

وفي هذه المرحلة المتوسطة تظهر مجموعة من الميول نحو اللعب والتقليد والتمثيل والتطلع لعوالم خيالية تتجاوز حدود بيئته المحدودة التي تعرف عليها في المرحلة السابقة.

٣-مرحلة المغامرة والبطولة من ٩ إلي ١٢ سنة:

وفي هذه المرحلة يتطلع الطفل إلى فهم الواقع وتظهر لديه ميول جديدة مثل الميل للادخار والاقتناء والتملك والتنافس والمغامرة والتجمعات والرحلات وتكوين روابط الصداقة والرغبة في السيطرة والقيادة وتحمل المسئولية.

٤-مرحلة اليقظة الجنسية من ١٣ إلى ١٨ سنة:

وهي المرحلة التي تشهد التحولات النفسية لسن البلوغ وما يصاحبها من تحولات فسيولوجية واجتماعية وفكرية، مثل وضوح التفكير الديني والنظرة الفلسفية(١١).

ويمكن هنا أن نرصد مشكلة هامة خاصة في المراحل العمرية الثلاثة الأولى التي يتشكل فيها القاموس اللغوي للطفل حتى يصل إلى مرحلة النضوج اللغوي وهي:

مشكلة لهجة التخاطب أو لهجة الكتابة أو لهجة الوسيط (المؤدي) التي يستخدمها صناع العرض بداية من الكاتب ونهاية بالوسيط الأدائي أو المؤدي الذي يواجه الجمهور، فهل الأفضل أن تكون لهجة التخاطب بالعربية الفصحى أم أن تكون بالعامية، أيهما أكثر تفاعلاً مع ذهنية الطفل وخياله في مرحلته العمرية، وأيهما أكثر إمتاعاً له؟

ويتوجب على الكاتب إذن أن يبذل كل الجهد في انتقاء المفردات القادرة على إثارة الصور المرئية في مخيلة الأطفال ولا يلجأ إلى الحشو الذي يعطل الفهم ويستخدم التكرار في تأكيد المفردات والكلمات الجديدة ومضاعفتها تدريجياً.

" إذا كان من الضروري أن يتفق الإنتاج الأدبي في حقل الأطفال مع درجة نموهم النفسي، فإن اللغة التي يكتب بها يجب أن تتفق بدورها مع درجة نموهم اللغوي، واللغة نوع من أنواع التعبير، ولكنها ليست الوحيدة ..."[١٢].

وتعتبر الأنساق السردية للعروض المسرحية مؤشراً حيوياً للمنطق اللغوي المُستَخدم في النص بغض النظر عن اللهجة المستخدمة عامية كانت أم فصحى، فالحكاية هي التي توجه اللغة بقدرتها على حمل المعاني والرسائل.

فمثلا حكايات الدسائس غير الأخلاقية تحتاج للغة ومفردات لا تتناسب بالتأكيد مع طفل المرحلة الأولى (الخيال الإيهامي) أو الثانية (الخيال الحر) ولا حتى الثالثة (المغامرة والبطولة) ولكنها قد تتناسب بصيغ تحذيرية معينة للمرحلة التي تليها من سن ١٥ سنة مرحلة (اليقظة الجنسية) وهي خارج مراحل الطفولة.

إن اختيار الحكاية هو التحدي الأول الذي يدخل فيه المؤلف حين يكتب للأطفال؛ لأن هذا الاختيار تعتمد عليه كل الاختيارات التالية ومن ثم يبدأ نجاح عرض الأطفال في تحقيق هدفه من اختيار الحكاية.

والجانب الآخر هو المؤثر الخارجي أي الذي يكون فيه المتكلم مكتسبا متأثرا بما يحيط به من منتج لغوي، أو يؤثر على آلية النطق عنده، وعلى عامل الفعل في إخراج اللغة، ونقصد به مجموع العمليات العقلية من قبول ورفض وتذكر وتخيل واسترجاع.. إلخ"[١٣].

رابعًا : اللغة والخيال فى مسرح الطفل :

للحوار أهمية في المسرح الذي يقدم للطفل لا تقل عن أهميته فى المسرح الذي يقدم للكبار ، إذ يتخذه الكاتب وسيطاً يحمل الفكرة ، وينقلها إلي المتلقى (الطفل) سواء كان قارئاً، أو مشاهداً ، وعلي قدر إجادة الكاتب في خلق حوار يتلاءم مع قدرة الأطفال علي الفهم والاستيعاب تكون قدرته علي التأثير في وجدانهم وعقولهم ، لذلك يجب علي الكاتب أن يراعي في الحوار المستوي اللغوي والفكري للأطفال .

واللغة هي وسيلة التعبير والتفاهم ، وهي التي تعبر عن العواطف والأفكار، وهي الصورة المسموعة والمقروءة لما يدور في عقولنا ؛ فاللغة بمفهومها العام الوسيلة الأساس للتعبير ، فهي أداة الحوار [١٤].

وقد اختلف العديد من النقاد والأدباء بخصوص اللغة التي يكتب بها الحوار، فالبعض يرى أن لغة المسرحية الموجهة للأطفال يجب أن تكون من نوع اللغة التي يستخدمها الطفل في حياته اليومية ، حتى يسهل عليه استقبالها وفهمها ، ومن ثم يقتضي هذا أن يكون الحوار باللغة العامية . بينما يرى آخرون أنه يجب أن يُكتَب بلغة عربية فصحى سهلة بسيطة ترتقي بالمستوى اللغوي للطفل ، بعيدة عن الألفاظ الصعبة أو الغريبة التي لا يفهمها الطفل ، حيث إن تلك الألفاظ تعوق عملية التلقي والفهم لدى الأطفال.

والحقيقة أنه لا يجوز بحال من الأحوال عند الكتابة للمسرح عامة ولمسرح الطفل خاصة العدول عن اللغة الفصحي سعياً وراء العامية التي لا تمثل تراثنا، بل إنها تمثل هجراً للغة القرآن ، ويزيد خطرها فيما يكتب ؛ لأن الكتابة أدوم علي البقاء ، كما أن في استخدام العامية تحررًا من الأحكام اللغوية التي يمثل الخروج عليها جناية علي العمل الأدبي نفسه ، وتؤثر سلباً على متلقي العمل الأدبي، حيث ينشأ جيل لا يدرك معاني مفردات لغته الفصحى ولا يعي أحكامها وضوابطها ؛ لذلك يجب الحرص على اللغة الفصحى عند الكتابة لمسرح

الطفل؛ وذلك بغرض الارتقاء بالطفل ذوقاً وحساً ولغةً ، فعندما تُكتب المسرحية بلغة فصحى بسيطة ، فإنها تساعد علي تنمية المهارات اللغوية للطفل، وإذا ما تذوقنا آداب الفصحى لوجدنا بها الكثير من العبارات التي تقترب من لغة الكلام العادي ، وفي استخدامها رقي للذوق الفني [١٥].

وتعتبر اللغة هي وسيلة الاتصال التي تربط بين النص والمتلقي ، ولا تقتصر وظيفتها على مجرد كونها وسيلة تعبيرية تستخدمها الشخصيات للتواصل فيما بينهم ، وإنما هي وسيلة لنقل الأفكار والمعلومات ، كما أنها أحد وسائل إثراء القاموس اللغوي للطفل ، ولتقوم اللغة بهذه الوظائف يجب أن تتصف بالسهولة والوضوح ، ومناسبتها لقدرة الطفل علي الفهم والاستيعاب ؛ لذلك علي الأديب الذي يكتب لمسرح الطفل أن يندمج مع عالم الصغار ، مدركاً لخصائصهم النفسية ، وقدراتهم اللغوية، فيتجنب الألفاظ ذات الصعوبات النطقية، والكلمات ذات المقاطع الطويلة، ويتحاشى الكلمات الغريبة التي لا تتلاءم مع درجة النمو اللغوي للطفل ، فعليه أن يختار من الألفاظ والعبارات ما يتناسب مع مرحلة الطفولة والملائمة للعصر والابتكارات التكنولوجية الحديثة.

أما الخيال فهو روح العمل الأدبي ، فهو الذي يمنح الكاتب القدرة علي خلق الصور الفنية ، فيبث الحركة ، ويبعث الحياة في النص الأدبي ، فهو القوة الحية التي يستعين بها الأديب في تقديم أفكاره ؛ لتكون أكثر تأثيراً في المتلقي ، فالأديب لا يقدم الأحداث والأفكار تقديماً مجرداً ، بل يقدمها على صورتها الخيالية ؛ ليشكل الواقع كما يتصوره ، فيستعين بما لديه من معانٍ حسية ومعنوية مخزونة في ذاكرته ، ليعيد صياغتها في صور جديدة ، ويشكلها في تصورات مبتكرة بصورة تختلف عن الواقع وإن كانت لا تنقطع عنه ، فينطلق بخياله إلى آفاق واسعة ، فتغدو الصور جديدة تؤثر في وجدان المتلقي ،وتجعله قادراً على تمثل الجمال في العمل الأدبي [١٦].

والخيال يعتمد بشكل كبير علي علوم البلاغة ، وخاصة علم البيان بما يشمل من تشبيه ، واستعارة ، وكناية ، فيتخذ الكاتب من تقنيات علم البيان مادة يرسم بها صوره ويشكل بها خياله ، كما يستعين باللغة ، وتراكيبها ، وإيحاءاتها ؛ لتصوير المعاني الذهنية وتقديمها في صورة محسوسة يتخيلها الفكر على هيئة ما ، فتشكل الألفاظ والعبارات صوراً مخترعة لعلاقات جديدة بين عناصر الواقع تعمل على تجسيم الأمر المعنوي ، وبث الحياة في الجماد(١٧).

الدراسة التحليلية :

١- مسرحية (حمار شهاب الدين) لـــ " صلاح جاهين "(١٨):

تعد مسرحية "حمار شهاب الدين" مثالاً جيداً للمسرحية ذات الموضوع الجيد المثير المترابط الأحداث؛ مما جعلها تعرض كثيراً في مسرح القاهرة للعرائس، ومسارح الثقافة الجماهيرية، وفي المسرح المدرسي"(١٩).

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

شهاب : حمارى العزيز.. يا حمارى العزيز
يا سيد الحمير يا أمير يا لذيذ
عاشرتك سنين
لقيتك مؤدب وشهم وذكى
ولا تشتكى
وتخدمنى زي العبيد اللي عند هارون الرشيد
وتنصحنى زي الوزير جعفر البرمكى
في مملكتى في الغابة وسط الشجر

نهايته..

حكايتك معايا حكاية

لكن كل شيء له نهاية

ولابد من فرقة الأصدقاء

ودلوقت يا حمارى آن الأوان للفراق

ح ابيعك..

*** تظهر أسوار بغداد عن بعد.**

أنا شخص حطاب فقير

وأجيب مال منين للفرح والجهاز.

مفيش غير ابيعك.. سامعنى؟

في بغداد.. في سوقها الكبير(٢٠).

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

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

حنجل : أيوه يا شيخ العرب قرب وشوف

شوف جمال الوقفة شوف حسن القوام

المشتري : ده بكام؟

حنجل : صاحبه كان أصله شاريه بميت دينار!

المشتري : ميت دينار

*** شهاب يقفز من مكانه إلى جوار حنجل .**

*** حنجل يزقه بعيدا ويوجه الكلام إلى المشتري.**

شهاب : ميت دينار ازاى يا راجل.

حنجل : اسكت انت .. أيوه يا شيخ العرب.. بميت دينار

شهاب : ليه؟ هو حد يشترى حمار زي ده بميت دينار؟

*** شهاب يزق "حنجل" بعيدا ويوجه الكلام إلى المشتري**

دول خمس دنانير ما يستاهلش غيرهم

حنجل : اسكت انت

شهاب : مش راح اسكت!

تشتريه بخمسة يا شيخ العرب؟

المشتري : لا.. ماليش غرض خلاص..

يفتح الله

شهاب : ليه كده

*** المشتري ينصرف..**

*** حنجل ينزل من على الكرسى**

*** حنجل ينظر بغيظ إلى شهاب.**

المشتري : اللي يبخس حق حاجته.. تبقى لازم مش بتاعته

شهاب : يعني إيه؟

المشتري : يعني بالعربى سارقها!! (٢١).

ويطلب " حنجل " من " شهاب الدين " أن يعطيه ما معه من حطب نظير أتعابه عن المجهود الذي بذله في محاولة بيع الحمار، ويعترض عليه " شهاب الدين "؛ لأن الحمار لم يبع فكيف يأخذ منه الحطب الذي معه إذن؟ فيقول له "

حنجل " الدلال إنه هو السبب في عدم بيع الحمار بسبب رغبته في قول الصدق، واعتراضه على ما يقول " حنجل " من صفات غير صحيحة عن حماره لإغراء الناس بشرائه.

وفي النهاية يستولي " حنجل " على حطب " شهاب الدين "، الذي لا يرضى إلا بقول الصدق والحق، وحتى إن أصابه الضرر بعدم بيع حماره وسلب " حنجل " الدلال حطبه.

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

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

الحمار : أنا أصلى يا عم شهاب بني آدم شاب وزى الورد

شهاب : بنى آدم؟.. شاب؟.. وزى الورد؟

الحمار : أمال.. ومغني كمان

شهاب : أنت مغني؟

الحمار : أيوه مغني

واسمى الفنى

حسونة حسن سنسن حسان

والشهرة حسن كروان [٢٢].

ثم يحكي الحمار الذي اتضح أنه كان شاباً مغنياً حكايته، وكيف انقلب إلى حمار، ولا شك أن هذه مشكلة جديدة في المسرحية تستثير الأطفال لمتابعتها، لمعرفة كيف صار هذا الشاب حماراً، وهل يمكن أن يعود إنساناً مرة أخرى؛

والمفارقة المضحكة هنا أن حسن الذي كان مغنياً حسن الصوت قد صار حماراً له صوت منكر.

شهاب : وأنت اللي جرالك من إيه يا حسن يا بنى؟

الحمار : من ظلم الناس

شهاب : ما تفكرنيش بالناس

*** الحمار يبدأ في رواية قصته.**

الحمار : ناس جولي يا عم شهاب ونادولي عشان حفلة
قال تاجر بيجوز بنته
في بلد غير بلدى بعيد
وقالولي
أجرك عارفينه ومضمون في الإيد.
وأنا أجرى كبير

شهاب : طبعا طبعا

الحمار : لا قاولت ولا اتكلمت وقمت سافرت .. أتاريهم إيه

شهاب : إيه

الحمار : ولا تجار ولا حاجة.. وجماعة غجر

شهاب : يا خبر!!

الحمار : م اللي بتسرق وتشوف البخت وتسحر وتحضر عفاريت

شهاب : يا حفيظ يا مغيث [٢٣].

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

الحمار : وفضلت يا عم شهاب في الصورة الحمارية أخرس
ما نطقتش غير بس على ايديك
لما انت صدقت مع الدلال
والصدق بتاعك ضرك
أنا دغرى لسانى اتحرك

شهاب : يا سلام.. أما حكاية عجيبة!

الحمار : الدنيا لسه بخير

شهاب : فين هو الخير يا بني
البنت جوازها مغلبنى
وأنا ح أعمل إيه..

الحمار : أنا أقول لك
رجعنى لصورتى البشرية

شهاب : إزاى؟

الحمار : ودينى لقاضى يكون عادل
يحكم بالعدل ولو مرة ف كل حياته أرجع إنسان..ومغني شهير واديلك مال يغنيك [٢٤].

ويرد " شهاب الدين " على طلبه هذا بقوله:

شهاب : بس انا راح أجيب لك قاضى منين
وكمان يحكم بالعدل
ده احنا في القرن التاسع.. الهجرى
فيه قاضى ف وقتنا هذا بهذا الشكل؟ [٢٥].

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

ويعرض الحمار على " شهاب الدين " أن يذهب للقاضي مشتكياً " حنجل " الدلال الذي أخذ منه حطبه غصباً عساه أن يحكم بالعدل، وعند ذلك يعود الحمار لصورته البشرية التي كان عليها قبل أن يتم سحره، وينتهي بهذا الفصل الأول من المسرحية.

أما الفصل الثاني فإيقاعه أبطأ من الفصلين الأول والثالث؛ ففيه نرى العريس وأمه مع ريحانة في انتظار " شهاب الدين " بالنقود بعد أن يبيع الحمار لتتزوج " ريحانة " بها. ولكن المفاجأة هى عدم بيع " شهاب الدين " حماره، وتغضب أم العريس، وتغادر البيت منذرة " شهاب الدين " بأنه إن لم يأت بنقود جهاز البنت خلال يومين، فسوف تبحث لابنها عن عروس أخرى.

ثم نرى مشاكسة الحمار لـــ " ريحانة " وغناءه لها، واستغرابها من هذا المغني الذي لا تراه، ويظهر على الحمار هيامه بـــ " ريحانة "، ولكنه لا يستطيع مكاشفتها بحبه وهو على هذه الصورة الحمارية.

ويبدأ الفصل الثالث والمنظر في محكمة في القرن التاسع ونرى فيها حاجباً وقاضياً، ويظهر جلياً ظلم هذا القاضي وهو يستعرض إحدى القضايا، بل جشعه أيضاً، وقبوله الرشاوى مقابل الصفح عن المجرمين واتهام الأبرياء الذين لا يدفعون له شيئاً.

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

وحين ينادي الحاجب على قضية " شهاب " مع " حنجل "، يتقدم " شهاب الدين " في تردد ويعرض قضيته، ويوضح كيف أن " حنجل " الدلال قد أخذ منه حطبه دون وجه حق.

ويطلب القاضي من " حنجل " أن يرد على هذه التهمة، وهنا يعتدل " حنجل " في وقفته، ثم يتكلم بلسان كاذب؛ كالذي رأيناه منه حين كان يغري الناس بشراء الحمار مدعياً أن به محاسن غير موجودة فيه. فهو رجل معتاد على الكذب.

حنجل : يا سيدنا القاضي.. ده كداب؟
ومن كدبه
ما هوش حطاب
ولا اسمه شهاب!

شهاب : أنا ما اسميش شهاب؟.. ازاى؟

حنجل : ولا حتى الحمار ده حماره بالمرة

شهاب : حمارى.. مش حمارى إزاى؟

حنجل : ده سارقه من ولية فقيرة في البصرة [٢٦].

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

وحين تخلو القاعة من كل الموجودين باستثنائهما والحمار – يشير " حنجل " الدلال إلى النقود التي في جيبه، ويشخشخها، فيغري القاضي الجشع بذلك في الوقوف معه ضد "شهاب الدين"، وتنفيذ المؤامرة على شهاب للاستيلاء على حماره ثم سجنه زوراً:

وتكون المفاجأة لـــ " شهاب " بعد دخوله مرة أخرى على القاضي أنه يتهمه بسرقة الحمار، وبأنه ليس اسمه شهاباً، وكذلك ليس هو حطاباً.

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

القاضي : باقول لك.. بس!

*** الحمار يقفز إلى جوار القاضي على المنصة.**

الحمار : مانيش راح ابس

وحكم العدل لازم يتحكم فورا

"بسرعة" أنا شاهد على " حنجل "

وشاهد ع الحطب" ببطء" وكمان على المنديل!

القاضي يفزع ويصرخ

القاضي: " **فزعا وصارخا**"

ما تتكملش

*** الحمار صوته مليء بالقوة والسلطة.**

*** الحمار يرفس القاضي ويتكلم. القاضي يتكعور وهو يرتعش.**

*** القاضي أخيرا يحكم.**

القاضي: حكمنا.. بالحطب. لشهاب

وأما " حنجل " الدلال

حكمنا عليه.. بأقسى عقاب

" **يجري إلى غرفته**"

*** القاضي بمجرد ما ينتهي من الحكم يجري إلى غرفته.**

*** يحدث برق ورعد ودخان في القاعة دلالة على حدوث حدث سحري.**

أصوات : ليحيا العدل! .. ليحيا العدل! [٢٧].

وهذا الحدث الذي صاحبه برق ورعد ودخان هو رجوع " حسن " المغني مرة أخرى إلى صورته البشرية، بعد أن حكم هذا القاضي الظالم الجشع المرتشي مرة واحدة بالعدل؛ إذ كان هذا الحكم قد تم تحت تأثير تهديده وإرهابه من قبل الحمار.

وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة بزواج " حسن " المغني من " ريحانة " ابنة " شهاب الدين "؛ وسعادة " شهاب الدين " بهذا الزواج.

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

والمسرحية تؤكد مع ذلك على أهمية الصدق والعدل؛ فما عادت للحمار صورته البشرية إلا بتواجد هاتين القيمتين مرة أخرى فيها؛ إذ إن رسالة المسرحية واضحة بأهمية وجود هاتين القيمتين ليبقى للناس إنسانيتهم التي خلقهم الله عليها، وإلا تحولوا إلى وحوش وحيوانات بدونهما.

٢- مسرحية (الأم الخشبية) لـــ " نبيل خلف " [٢٨]:

الأم الخشبية التي كتبها " نبيل خلف " عام ١٩٩٩م، تدور حول أهمية المعرفة للكائنات الحية جميعاً، وإن كانت قد اتخذت من الطيور قناعاً أدبياً لتثقيف الأطفال.

شخصيات القصة ثلاثة: الأولى فرخ الدجاج الوليد غير القادر على التمييز بين الحقيقي والمزيف، بين الأم الطبيعية والأخرى الخشبية، بين التبعية والحرية، بين المفيد والضار، أما الثانية فهي الفراشة الحرة الطليقة –نقيضه –

التي سبقته إلى خبرات ومعارف ضرورية لاستمرار وجودها، والتي تحاول مساعدة "فرخ الدجاج" على اكتشاف سر الوجود بنفسه، بالمعرفة التي تنقصه، وتحول دون استمتاعه بالحياة الطبيعية للكائن الحي.

أما الشخصية الثالثة فهي من نوعية العلماء الذين يسخرون علمهم التخصصي الدقيق من أجل أهداف مادية، نفعية، ذاتية، بغض النظر عن النفع العام، والخير للإنسانية، وحماية الطبيعة، ورعاية الحيوان.

تبدأ القصة بالعبارة التالية: .. "لم يعرف فرخ الدجاج أن الصبح هو أول النهار، وأن الغسق هو أول الليل، وأن الزغب هو ريشه الذي ينتشر على جناحيه، ولم يعرف – أيضاً – حفيف الشجر من جلجلة الرعد، وشقشقته من نعيق الغربان، ولم يسمع من قبل نقنقة الدجاجات التي تنتظر أفراخها بلهفة حينما يخرجون البيض".

وهكذا يتطابق أسلوب القصة مع فكرتها المحورية، وتتسق الحصيلة اللغوية والمعرفية مع موضوعها، وسوف نجد هذه الخاصية، خاصية إثراء الحصيلة المعرفية، تلازمه – أيضاً – في إنتاجه المسرحي، وتتمحور في أساليب وتراكيب ومفردات تناسب الحوار الدرامي وشخصياته ومواقفه. مما يؤكد أن هذا الحرص من جانبه ليس عفوياً وإنما منهجياً، وإن تزويد المتلقي بمزيد من المعرفة المنوعة هدف ورسالة. وفي المسرحية نجد "المعرفة" هي الطريق لاكتشاف الذات، والعالم الخارجي، وبدونها لا يستطيع التمييز وإدراك الحقائق، إنها الوسيلة الوحيدة لإزالة الغشاوة من العقول قبل الإبصار، والوسيلة لإدراك ما وراء الظاهر والمرئي من علاقات، ودوافع، وأغراض، وسلوكيات إنسانية، وظواهر طبيعية وكونية، فالمعرفة هي التي تحقق الميلاد الوجودي – البيولوجي – للكائن الحي .. هي التي تمنح الحياة الحصانة والمعنى واللذة، لذلك عندما اكتملت الدائرة المعرفية لفرخ الدجاج، انتهت القصة، فقد أدرك فرخ الدجاج – بالمعرفة – معنى الأمومة والحياة والأمان والفرح، أصبح يطير في

الفضاء الفسيح، فالمعرفة هي جناحا فرخ الدجاج، وهي كذلك جناحا الخيال والفكر والوجدان .. للوجود الإنساني.

تبدأ المسرحية بهذا النشيد الذي تتغنى به حاشية الجنرال حتحوت من القرود:

مزيكا الصباح
لسيدنا اللي لاح
شمال يمين ودر
في نشيد الافتتاح
دا كل شيء مباح
الرقص في الممر
والنوح أو النباح
والخلق ع الرصيف
بتقطم الرغيف
وتقول يا شر اشتر
وتقشر التفاح
لسيدنا اللطيف
تسقيف مخيف يا لطيف
استر يارب استر
وحي على الفلاح [٢٩].

هذا النشيد الذي يستهل به المؤلف مسرحيته، هو في البداية والنهاية "قصيدة وصفية"، غير أنه مختلف تماماً وجذرياً عن الوصف الذي استهل به المؤلف قصة الأم الخشبية، كما أوردنا من قبل.

الوصف هنا لم يتخذ شكل التعريف اللغوي بالظواهر الطبيعية من ليل ونهار أو أصوات حفيف الشجر ونقنقة الدجاج وغيرها من الأصوات، وإنما هو تمهيد درامي، تصويري، للتعريف بقطبي الصراع: الحاكم والرعية، وتعريف بنوعية العلاقة بينهما، نداءات عسكرية (شمال يمين ودر) تسبق دخول الحاكم (سيدنا اللي لاح – دا كل شيء مباح – استر يارب استر)، وعلى الجانب الآخر – جانب الرعية – سوف نجد عبارات مثل (والنوح أو النباح – والخلق ع الرصيف بتقطم الرغيف وتقول يا شر اشتر)، أي: إننا في هذه القصيدة الوصفية أمام صور و لقطات سريعة، متتالية، متحركة تكثف– بشكل مذهل، وبالشعر الأسرع نفاذية والأروع تصويراً، والأعمق تأثيراً – صفحات مطولة من الحوارات الوصفية في المسرحية النثرية، وتكتمل الصورة البانورامية للمشهد الافتتاحي على ألسنة "الجنرال حتحوت" وحاشية من "القرود".

انظر قول الجنرال حتحوت:

أنا كان يا مكان
ويكون
والناس نسخ كربون
والعالم كله ف إيدي
واللي حيقول لي يا سيدي
له مستقبل مضمون
والأمراض الوراثية
في خريطة إليكترونية
من جامعة السوربون
واللي حينطق بزيادة
له عندي ألف شهادة

وملف جينات كرتون [٣٠].

هذه الصور واللقطات التي تشكل نظرة الجنرال إلى الحياة والأحياء، إلى الكون، وتشكل أداته الرئيسية الجهنمية في التحكم بالإغراء وبالتهديد، إنه العلم ومنجزاته، حتى ولو كانت أمراضاً وراثية، لذلك كان مساعد البطل من علماء الهندسة الوراثية، وهو د."الحوت" الذي انحرف برسالة العلم من الحق إلى الباطل، ومن الفضيلة إلى الرذيلة، ومن الخير إلى الشر، غير أن المؤلف لم ينس أنه يكتب لمسرح الطفل، فجعل مساعد البطل "د.الحوت" مصاباً بداء رعشة الخروف "مرعوش"، بنفس مكروش، مسموع يدخل المسرح مثل "الأراجوز"، وهذه الحركات الآلية وهذه الأرجزة الفنية، من أساليب حرفية الهزل التي تولد، وتفجر الضحك عن الأطفال والكبار أيضاً، وأكدها بأن جعله حين يغضب يضرب صدره بكلتا يديه مثل "الغوريلا" فإذا أضفنا إلى هذه اللغة الفنية البصرية، التي تخاطب العين، وتنعش الوجدان، لغة حوارية درامية، ذات جرس جميل، نابعة من طبيعة الشخصية الدرامية، معبرة عن أبعادها ودوافعها كعالم متخصص في الهندسة الوراثية، وإن هذه النوعية من العلماء عار على الإنسانية.

وإذا استطردنا، وانتقلنا إلى الحاشية، مجموعة القردة التي ترمز إلى القهر والتبعية، وتلبس قناع الولاء الكاذب نراها تتقافز حوله في نفاق واضح؛ لأنها في حقيقة أمرها من الساخطين الصامتين، ونجدها فيما بينها على درجات متباينة من الطبائع – مثل البشر – ونجد فروقاً ملموسة فيما بينهم، فالقرد رقم (١) شديد النفاق (يا مدلعنا .. ومبغددنا)، وقرد رقم (٢) متزمر وصريح (ومجوعنا .. وملودنا)، وقرد (٣) الخائف المذعور (اخرس يا بني داح يرفنا)، وقرد رقم (٤) الذي يدرك جوهر مأساته "الدكتور حرفوش .. هددنا بالبصمة الوراثية .. في إيدنا).

أما قرد رقم (٥) الذي اكتشف حقيقة العلاقات في كواليس ودهاليز السلطة، بين الحاكم وحاشيته بمختلف رتبهم ومراكزهم، ولخصها في معادلة تصدق على النفس البشرية، في كل زمان ومكان، حين وصف هذه العلاقات قائلاً: (حيبوس إيدك .. وحيجلدنا)، وهكذا يفعل المنافق مع رئيسه ومع مرؤوسيه.

كل هذه العبارات النصية التي أوردناها، واستشهدنا بها نقلاً عن القصة أولاً، ثم عن المسرحية ثانية، ما هي إلا نماذج مختلفة للفروق بين السرد الشعري في القصيدة المفردة، والسرد القصصي، وبين السرد التمثيلي في المسرح حيث يختلف هذا السرد وفقاً لمقتضيات الدور الدرامي في تنامي الحدث، وفي الإضاءة على جوانب معينة من الشخصية الدرامية.

ليس معنى هذا أن المؤلف – في أولى تجاربه المسرحية – قد تخلص نهائياً من الغنائية، ومن الصوت الواحد – أو أن صفة الدرامية قد اكتملت عنده منذ العمل الأول، فهناك كما سوف نرى في السطور التالية أشعاراً أخذت شكل الحوار الدرامي، لكنها في الحقيقة ليست أكثر من صوت واحد رغم اختلاف قائليها كشخصيات مختلفة وذات أدوار مختلفة في الحدث الدرامي، بحيث يمكن قراءتها بشكل متصل، متجاهلاً أسماء وشخصيات قائليها .. ولا تشعر– رغم ذلك – بأدنى تباين بين طبيعة ودوافع وطبائع هذه الشخصيات، ولا تشعر باضطراب تسلسلها، بل أنت أمام قصيدة متصلة، محكمة البناء، مستقلة بذاتها، ولا يعني هذا انفصالها وعدم اتصالها بالموضوع الكلي، أو الموقف الدرامي الجزئي.

الشجرتان : العلم خيال
وجمال وفنون
مش شيك مضمون
في بنوك كرتون
في باريس وسويسرا

أو في ليون [٣١].

إنك بسهولة تدرك أن مثل هذا الحوار، لا ينبع من طبيعة الشخصيات، ولا يمكن أن يصدر عن خبراتها ومعارفها، وبالتالي تدرك أنها مجرد أبواق للمؤلف، ولا يبرر ذلك أنها شخصيات قناعية وليست واقعية، وحتى يتضح الفرق أكثر وأكثر نأخذ أمثلة من الحوار الدرامي السليم المتوافق مع طبيعة الشخصية وثقافتها ودوافعها وهواجسها ..

د.حرفوش الحوت : أنا حرفوش
السوبر فات
م البراكين
والحفريات
قص جينات
من طير
ونبات
أو من ريش
البغبغانات [٣٢].

د.حرفوش الحوت يطيح بعصاه يمنة ويسرة في وجه الشجرتين
أنت طولتي
بجرام واحد
م الهرمون
ويشير للشجرة الثانية (القزمة)
وانتي قصرتي
بالبكتريا في فص ليمون [٣٣].

مثال آخر .. من المشهد الأول (ج)... المخلوقات البكتيرية:

بنعيش في أي مكان
في الثلج والبركان
في صحارى أو وديان
في اللؤلؤ والمرجان [٣٤].

نموذج آخر من المشهد الثاني ... الشجرة العملاقة:

آه م الآهه اللي بتفزعني
م اللي زرعني
وراح يقلعني
واللي يخلي جذوري سفنج [٣٥].

نموذج آخر من المشهد الرابع .. الذي بلغ فيه المؤلف قمة رفيعة سامقة في التوجيه التربوي ..

فرخ الدجاج شادي : أنا خايف موت
يا فراشة التوت
فراشة التوت : لو خفت تموت
فرخ الدجاج شادي : مش حاقدر أطير
وأعدي وافوت
الشجرتان : اهدى يا كتكوت
فرخ الدجاج شادي : فرخاية بريموت
كرابيج حتحوت
أنا خايف موت
يا فراشة التوت
فراشة التوت : اهدى يا كتكوت [٣٦].

نحن في مسرح " نبيل خلف " أمام مسرح لا واقعي، يقدم مضموناً واقعياً، مسرح يختلط فيه ما هو طبيعي بما هو صناعي، يتصارع فيه البشر

والحيوانات والأشجار وحتى الحشرات والميكروبات، بل والدمي أيضاً، شخصيات قناعية، ذات أقنعة أدبية رمزية وألسنة إنسانية، تتحرك في فضاءات مختلفة، تحكمها وحدة الكون والمعرفة.

وإذا تأملنا المشاهد الأربعة لـــ"مسرحية الأم الخشبية"، نجد المشهد الأول المكون من ثلاثة أقسام، يعبر عن الخطوط الدرامية بالصور، يساعد على ذلك الشعر، لغة الحوار في المسرحية، وهو بدوره مليء بالصور المتخيلة التي تفرز وتثري الصور المرئية المجسدة لهذه الخطوط إلى آخر هذه الصور الخرافية بالمنطق القديم، الممكنة بمنطق العلم الحديث والهندسة الوراثية، الجديدة على مفردات وقاموس مسرح الطفل القديم.

إن الدخول الآمن لموضوعات "علمية – سياسية"، تلك الثنائية المميزة لمسرح " نبيل خلف "، واستحواذه على انتباه الطفل من خلال وسائل عديدة وعناصر مشوقة فعالة، إنه يبدأ بالموسيقى والغناء والاستعراض، وبالصور الشعرية السلسة المدهشة، ويبدأ بشخصيات قناعية ترتبط بوجدانه بحميمية مؤكدة حتى يضمن استقبالها في يسر، بقلوب فرحة مرحة مندهشة، وفي المشهد الاستهلالي وجدناه قد بدأ بالقرود، أكثر الحيوانات إثارة للبهجة عند الأطفال، ثم بالشخصيات الإنسانية الكاريكاتورية الصريحة مثل "د.الحوت"، ثم بالبيض الملون الذي يرتبط بشم النسيم وبهجته، ثم بـــ"الدجاج" أكثر الطيور المنزلية المحببة له، ووجدنا التليفزيون أكثر الأجهزة الإلكترونية التصاقاً بالطفل، ومن برامج تشبه برامج عالم البحار، وعالم الحيوان، يدخل موضوع الهندسة الوراثية بشكل غير مباشر؛ إذ ينتقل في البداية إلى عالم الكائنات الدقيقة البكتيرية، ويقدمها بأشكال جمالية مُبهرة، ويبدأ في الحديث عن صور شعرية لإمكانات العلم في تعديل الصفات الوراثية للكائنات الحية "الشجرة المقزمة"، و"الشجرة العملاقة"، و"خروف بيزوم ويهوهو"، و"معزة تونو"، ووسط هذا

المألوف، تبدأ صدمات المصطلحات الغريبة نسبياً: "البصمة الوراثية"، و"الجينات"، وعندما يصل الأمر إلى المصطلحات الصعبة مثل مرض "الليوكيميا"، والقرد الذي يحتاج إلى "هرمون بشري" نجده يلجأ إلى أغنية شعبية فولكلورية "يا أبو الريش إن شاء الله تعيش".

د.خرفوش الحوت : وبطاطا
في الشيكولاته
تقطمها
بكل ألاطة
تنجح
في الامتحانات (٣٧).

وهكذا يتعمد المؤلف تغليف ما هو صعب بطابع شعبي سهل، مع الاعتراف بأن هذا التغليف يخفي ويلغي بعضاً من الصعوبة، وينتهي المشهد الأول بطرق أبواب الموضوع الأصلي المباشر (الفرق بين الكائنات الطبيعية، والمخترعات الموازية الصناعية مثل "الأم الخشبية").

إن الذي يتتبع المنطق الداخلي للعمل في تركيبته وبنائه وصياغته – فضلاً عن مضمونه ومحتواه الفكري – يجد وحدة عضوية، لا بالمعنى الأرسطي الذي يعني تسلسل وترابط الأحداث، وإنما بالمعنى الجديد الذي يربط كل مفردات العمل الفني بفضاء علبة المجوهرات، وفضاء الصالة (المدينة)، فلولا أن جمهور العمل الفني هو طفل الثقافة الإليكترونية والسماوات المفتوحة، لانفصل هذا الجمهور عن العرض، ولولا أن العمل الفني بدوره يمثل الثقافة العلمية والخيال الإبداعي العلمي والواقع السياسي المُعاش، لانفصل العرض عن ذلك الجمهور ذي الذهنية الجديدة المغايرة .

قد أثار هذا العمل عند ظهوره أقلام المهتمين بالطفل أدبه ومسرحه. وقوبل بحفاوة نقدية، وقد اتفقت جميعها على أن هذا العمل يعد خطوة جديدة وإضافة في هذا المجال لما يحويه من تجديد سواء أكان في الشكل أو في المضمون.

وأهم ملامح التجديد والتحديث في أعمال (نبيل خلف) المقدمة للأطفال "هو مواكبته لمعطيات العلم الحديث مقتربا من مسرح الخيال العلمي"(٣٨). وهذا ما نجده في أعماله المسرحية مثل "الأم الخشبية"، "فراشة الأميرة الحمراء"؛ ومن ملامح التجديد في كتابات (نبيل خلف) المسرحية الموجهة للطفل " أن نبيل خلف يتعامل مع مسرح الطفل بمفهوم مغاير تماما لذهنية من كتبوا من قبل – للأطفال.. مفهوم مغاير للسائد و المألوف في المعالجات الدرامية المسرحية.. يتفهم بعمق وصدق ذهنية طفل اليوم واحتياجاته الجديدة وأشواقه المدهشة المبهرة.. لا يستخف بعقولهم ولا ينتقص من قدراتهم ولا يستهين بخيالهم المجنح.. فهو لا يتجاهل العصر ومعارفه وتقنياته المغايرة ولا يتجاهل ثقافة الطفل العلمية والسياسية"، ويعمل على الربط بين حداثة المضمون وحداثة الشكل والقالب الفني بل والصور والمرئيات، وفي الوقت ذاته لا يتنكر الجوهر فكرة المسرح في كونه لعب إيهامي، حيث يتضمن كل العمليات والتركيبات الذهنية التي تساعد الأطفال على اختزان المعلومات وتصنيفها وتنويعها وإعادة تنظيمها"(٣٩).

ويرى "حسن عطية" في مسرحية (فراشة الأميرة الحمراء) أن : "نبيل خلف" يعي نوعية جمهوره، ويدرك أننا في عصر الإبهار البصري، وأننا مازلنا نهفو للأحلام والرغبة في تجاوز الواقع، بل ويدرك أن لملكة الخيال لدى الطفل حقًّا علينا في تنميتها وشحذها لأقصى مداها، فالتقدم العلمي المستقبلي ركيزته خيال منطلق، لا يقف عند حدود ما وصلنا إليه من منجزات، والاعتماد على ما

يحققه الآخر، وإنما لابد من تحرير العقل من كل قيد يعرقل قدرته على التفكير"(٤٠).

ويضيف " حسن عطية " أن الكاتب – نبيل خلف– "هو كاتب يجيد التقاط الأفكار غير التقليدية، ويسبح بخيال الطفل في عوالم غريبة يمثلها في مسرحيته الجديدة (عالم البحر الأحمر)"(٤١).

يقول محمد شيحة : " لابد وأن نتفق على أن أعماله ذات طبيعة خاصة، ولا يمكن الحكم عليها وفق المعايير والضوابط التقليدية"(٤٢).

وتوضح لنا "عايدة علام" بعض التقنيات الخاصة في كتابات "نبيل خلف" والتي تميز أعماله بقولها: "إن الكاتب والشاعر "نبيل خلف" يشكل نسيجا خاصا به في مسرح الطفل، فرغم امتلاء نصوصه المسرحية بالرقصات والأغاني؛ إلا أنها ليست أغاني مضافة على المتن الأصلي، بنفس كاتب آخر، بل هي أغاني يكتبها هو بنفسه، وتنبع من طبيعة البناء الدرامي للمسرحية، وتستدعي رقصات تتسق معها، وتعبر عن معانيها بالحركة التعبيرية، إلا أن ميزة ما تتصف بها كتابات "نبيل خلف" هى علو شأن قيمة المحتوى الفكري للنص المسرحي"(٤٣).

وبالإضافة إلى ما سبق نستطيع القول أن محاولات التجديد في أعمال "نبيل خلف" هي نتاج ثقافة موسوعية وقراءات متعمقة في شتى مجالات المعرفة إلى جانب اقتناعه الكامل بأنه "في عصر العلم والتكنولوجيا والإنترنت والهندسة الوراثية لابد أن تكون لدينا نظرة جديدة للطفل ونظرة جديدة للعالم تساعدان الأطفال على أن يتخذوا موقفاً نقدياً مما يحدث حولهم من أعمال"(٤٤). وهذا ما يحاول أن يحققه في كل أعماله.

ويرى الباحث أنه على الرغم من محاولات "نبيل خلف" التحديث في الشكل والمضمون وابتعاده عن تناول الحكايات الشعبية والخرافة التقليدية التي نجدها ونلمسها بشكل مباشر عند معظم كتاب مسرح الطفل؛ إلا أنه لم يتخلص كلية في كتاباته عن بعض المؤثرات التراثية.

يعتمد " نبيل خلف " في هذا العمل على قضية تمتلئ بها معظم الحكايات الشعبية المتوارثة، وهي قضية الصراع الأزلي بين الخير والشر، ولكنه يعالج هذه القضية من خلال ربطها بقضية الحاضر والمستقبل المتمثلة في الهندسة الوراثية، والتي تعد الخط الرئيسي في المعالجة.

وبالتدقيق في المشهد الافتتاحي للأوبريت نلاحظ التأثر الغير مباشر بفن من فنون الأداء الفلكلورية والمتمثل في "القرداتى"، وهو فن من فنون الفرجة الشعبية التي تعتمد على الأداء. ويقول لين عن هذا الفن: " كثيرا ما كانت الطبقات الدنيا في القاهرة تتسلى بألعاب القرداتي، ويقوم بها قرد وحمار وكلب وجدي. ويتبارز القرداتى و القرد بالعصا ويتوخى القرداتي الغرابة في رداء القرد، فيلبسه ملابس عروس أو امرأة منقبة ويضعه على ظهر حمار، ويعرضه داخل حلقة المشاهدين، وهو يتقدم ضارباً على دف : ويدفع القرد على الرقص أو القيام بأعمال هزلية مختلفة"(٤٥). وهذا الوصف يؤكد على أن ما يقدمه القرداتى هو عرض أدائى، وهو سيرك شعبي ولون من ألوان الفكاهة والسخرية، لأنه يعتمد على التقليد خاصة أن القرود أكثر الحيوانات قدرة على التقليد فهي إحدى خصائصها الغريزية.

وشخصية "القرداتى" نجد صداها في شخصية الجنرال "حتحوت" الذي يعمل على تحريك القرود لخدمة مخططاته وأهدافه الدنيئة؛ فهو هنا يشبه ذلك القرداتى الذي يقوم بتلعيب القرود وترقيصهم لتسلية الجمهور في الساحات والميادين، والغرض الأساسي في كلتا الحالتين هو الحصول على المال. وكما كانت القرود ترتدي الملابس الغريبة وتستخدم العصا في تأدية حركاتها فتثير الدهشة والضحك من قبل الجماهير المحتشدة في الساحات والميادين، نجدها في النسيج الدرامي الأوبريت "الأم الخشبية" ترتدي أيضا الملابس تحقيقا للغرض

الدرامي، وهي هنا تتمثل في الزي العسكري، وبدلاً من التلويح بالعصا فهي تستخدم المسدسات الليزر.

وإذا كانت القرود في عروض الفرجة الشعبية تعتمد على الحركات الراقصة العفوية التي يدربها عليها القرداتى، نجدها في إطار العمل المسرحي تستخدم الحركات الراقصة بشكل فني مدروس.

إن القرد بطبيعته الحيوانية كائن يختلف عن الإنسان والفرق الشاسع بين الإنسان والحيوان يتركز أساسا حول قدرة الإنسان على استخدام لغة التفاهم"[٤٦]. وهي الكلام، وإن كان لكل حيوان لغته الخاصة التي يتفاهم بها مع عشيرته.

وما دام القرد في صورته الحيوانية لا يمتلك ملكة الكلام؛ فهو لا يستطيع بطبيعة الحال سوى تأدية الحركات التي تعلمها على يد القرداتى، وهو من ثم لا يستطيع بأي حال من الأحوال التعبير عن مشاعره تجاه هذا العمل سواء أكان بالرفض أو بالقبول. في المقابل نجد القرد عند "نبيل خلف" في صبغته المسرحية، قادراً على النطق، ومن ثم فهو قادر على التعبير عن مشاعره وأحاسيسه وأفكاره تجاه سلطة القرداتى/الجنرال حتحوت، وهو أيضا يحاول أن يبرر خضوعه وإذعانه لسلطة هذا القرداتى وكما يظهر في المشهد الافتتاحي.

القرود : مزيكة الصباح
لسيدنا اللي لاح
شمال يمين ودر
في نشيد الافتتاح
دا كل شيء مباح
الرقص في الممر
والنوح أو النباح
والخلق ع الرصيف

بتقطم الرغيف

وتقول يا شر اشتر [٤٧].

نلاحظ تأثر الكاتب ببعض المفردات اللغوية المستخدمة في الموروث الشعبي، التي تحيلنا إلى عالم الحكايات الشعبية، مثل ما ورد على لسان الجنرال "حتحوت" (أنا كان يا ما كان ويكون)، "فكان يا ما كان" تعبير تراثي شائع في فن الحكي، و هو تعبير يحيلنا دائما إلى الماضي البعيد، ولكن الكاتب يتبعها بالفعل "ويكون" و هو ما يدل على الاستمرارية، أي استمرارية ما كان في كل وقت وزمان وكأن الناس نسخ الكربون"، ولكن بأساليب وأشكال مختلفة.

في المشهد التالي تظهر لنا شخصية " حرفوش الحوت "، ونلاحظ دلالة الاسم فـــ"الحرافيش هم العامة ومنهم كثير من البهاليل والمهرجين الذي يحتمل أن يكون العصر العباسي الثاني هو البداية الحقيقية لظهور هذه الفئات مع الانتعاش التجاري وضعف النشاط الزراعي بسبب الضرائب الباهظة، وهم من الفلاحين الذين تركوا أراضيهم ونزحوا إلى حدود المدينة ليسكنوها بحثا عن لقمة العيش"[٤٨].

وهذا الحرفوش عند " نبيل خلف " يستطيع أن يحصل على الدكتوراه في الهندسة الوراثية، ثم يعمل في مؤسسة الجنرال "حتحوت"، ويقوم بتنفيذ أغراضه في مقابل الحصول على المال، وقد رسمه المؤلف في صورة مريض، وكأنه يريد السخرية من هذه الشخصية، وما يحيلنا إلى أصل هذه الشخصية التراثي كبهلول أو كمهرج ما أضفاه عليها مخرج العرض من خلال الملابس التي يرتديها، فهو يرتدي بنطلون مخطط ذو ألوان ويضع فوقه جاكت من اللون الأبيض بما يوحي بأنه مهرج في سيرك، وما يؤكد الملمح التراثي لهذه الشخصية ما جاء على لسان أحد القرود.

قرد (٥) : زي الأراجوز

بيقزقز لوز
ورغيف العيش
ما يعبرهوش [٤٩].

وهي شخصية تتميز بالفهلوة والغش والخداع، وكأن الكاتب بهذه الطريقة يترجم كرهه لهذه الشخصية وازدراءه لها بأسلوب السخرية اللاذع.

فى ظل هذه الثنائية التي تزاوج بين العالم والحاوي والتي تمزج بين الاعتراف بالمقدرة الفذة وبين الازدراء البالغ الذي يعبر عن عدم الاحترام والتقدير، تتمتع شخصية د. حرفوش الحوت بحيوية متألقة على جانب عظيم من السحر والجاذبية.

ومن مظاهر الفرجة الشعبية في أوبريت (الأم الخشبية) الاحتفال بقدوم المولود؛ فالعناية بالطفل في الموروث الشعبي كانت فائقة من أوجه كثيرة، وهذه الصورة نجد صداها في مشهد ميلاد الكتكوت أو فرخ الدجاج في المشهد الثاني من الأوبريت.. فبعد أن ينقر فرخ الدجاج البيضة، ويصعد على حافة السلة تستقبله المخلوقات البكتيرية والشجرتان وهم ينشدون ويرقصون..

الشجرة القزمة : تاتا .. يا تاتا
وحنرقص له
ونغنيله ونهيص له
الشجرة العملاقة : أمه بعيدة
وبتندهله
وبالتنهيدة
بتنقر له [٥٠].

ونلاحظ أن أهم ما يميز اللغة الشعرية التي يكتب بها "نبيل خلف" أعماله المسرحية هو قدرتها على استدعاء المأثورات الشعبية بإيقاعاتها وتشبيهاتها وروحها. وأنه استطاع أن ينتقل بنا من المستقبل الذي يتعرض لإشكالاته

ومشاكله إلى واقعنا اليومي من خلال تطويع لغة الشعر لاستقبال أجواء المأثورات الغنائية اللاذعة بمصريتها الحميمة.

كما نلاحظ أن كثيرًا من التعبيرات والتشبيهات والأغاني والإيقاعات قد تعددت وظيفتها كأداة تعبير لتصبح جزءاً جوهرياً من البناء الدرامي، كما أن اللغة الشعرية التي يستخدمها الكاتب قد تجاوزت أبعاد المسرح والأداء التمثيلي والحوار وتبنت لغة الحركة والاستعراضات الراقصة، مثل – "مخي أهو شاط في السمك المقلي"– "الحداية بتزوق له، وبتطبخ له وتروق له"– "الزمار لو علق طار.. ع المزمار يصبح قرداتي".

لقد استطاع "نبيل خلف" من خلال لغته الشعرية الاحتفاظ ببساطة القصة التي يقدمها للطفل رغم الموضوع المركب شديد التعقيد، و احتفظ بمحور الحدوتة التي تحكي للأطفال قصة الطاغية الشرير وتابعه الدكتور الحقير اللذين استغلا العلم في أغراضهما الدنيئة لتزداد ثروتهما، ويجمعا الأموال فيعبثان بأقدار غيرهما من المخلوقات.

من الموتيفات الشعبية الموجودة في أغلب حكايات الأدب الشعبي، موتيفة التحول من صورة إلى صورة. فالجان يتحولون إلى صورة الأناسي، والناس يتحولون إلى صورة الحيوانات بفعل السحر والتعازيم"[٥١].وأبرز الأمثلة نجدها في حكايات ألف ليلة وليلة.

ويلاحظ الباحث أن كتاب مسرح الأطفال قد استلهموا هذه الموتيفة بطرق وأساليب مختلفة، إلا أن النص قد انزلق بمضمونه ليكرس لقوة ميتافيزيقية هي قوة السحر، الذي يعد بنائيا مفتاح الحدث في النص، فلولاه لما عاشت المدينة في رخائها وترفها، فهو صانع آلاتها ومنتج ثروتها، وهو الذي اخترع لها الموسيقى والغناء تلك الأشياء التي أثارت طمع الجيران كما يعبر الساحر، دون أي محاولة للتعليق أو تصحيح المفاهيم لدى الأطفال بعدم الاعتماد على قوة ما

غير طبيعية كالسحر أو أنه السبيل الوحيد للعيش في عالم من السعادة والرخاء.. فهذا شيء غير صحيح ولا يتفق مع معطيات العصر الذي نحياه الآن.. عصر التطور التكنولوجي والتقدم العلمي والذي ينسحب على شتى مجالات الحياة. يتساءل هشام إبراهيم في تحليله النقدي لهذا العمل: هل ينبغي أن نعلم أطفالنا الاعتماد على قوة ما غير طبيعية أيا ما كان اسمها كبديل عن قوة العمل الناتج عن نشاط الأفراد في مجتمعهم"[٥٢]؟

فالتغيير من صورة إلى صورة أخرى يعتمد على العلم، وإذا كان الهدف من تحويل الشخصيات من صورة إلى أخرى في الأعمال الشعبية هو الانتقام بالاعتماد على القوة السحرية، نجده في أعمال "نبيل خلف" له هدف آخر وهو إظهار ما توصل إليه التقدم العلمي، ولكن في كثير من الأحيان ما يتم استغلال هذا التقدم العلمي في أغراض بعيدة كل البعد عن خدمة الإنسانية، فهو قد يستغل بشكل سيئ يؤدي إلى دمار الإنسانية.

إن العالم هو رمز الساحر في الأعمال الشعبية والمورث الشعبي الذي يستطيع أن يحيل الأشياء أو الأشخاص من صورة إلى أخرى؛ مع الفارق في وسائل و غايات كل منهما.

وكما نلاحظ أن الكاتب يؤكد دوما على أهمية الحلم؛ لأن بدون الحلم لن نستطيع أن نتطور، فالحلم هو الذي يجعلنا نطمح لتحقيق ما نريد. على شرط أن تكون أحلامًا إيجابية، وعلينا أن نسلك الطريق الصحيح لتحقيقها بالاعتماد على العلم الذي يقوم على الدراسة والبحث والتجربة، التي تحتمل بدورها النجاح أو الفشل، فالعلم إذن هو الذي يؤدي بنا إلى التحرر والحرية وعدم التبعية للغير أو للآخر.

نتائج الدراسة :

١- هناك أجواء من الخيال في مسرحية (حمار شهاب الدين) لـــ " صلاح جاهين " بوجود الساحرين اللذين سحرا المغني إلى حمار، ثم حديث الحمار

مع " شهاب الدين "، ثم حديثه مع القاضي، وإجباره للقاضي على أن يحكم بالعدل، وحينذاك يعود إلى صورته البشرية

٢-من أهم ملامح التجديد والتحديث في أعمال (نبيل خلف) المقدمة للأطفال هو مواكبته لمعطيات العلم الحديث مقتربا من مسرح الخيال العلمي.

٣-إن أهم ما يميز اللغة الشعرية التي يكتب بها "نبيل خلف" أعماله المسرحية هو قدرتها على استدعاء المأثورات الشعبية بإيقاعاتها وتشبيهاتها وروحها. وأنه استطاع أن ينتقل بنا من المستقبل الذي يتعرض لإشكالاته ومشاكله إلى واقعنا اليومي من خلال تطويع لغة الشعر لاستقبال أجواء المأثورات الغنائية اللاذعة بمصريتها الحميمة.

٤-استطاع "نبيل خلف" من خلال لغته الشعرية الاحتفاظ ببساطة القصة التي يقدمها للطفل رغم الموضوع المركب شديد التعقيد، واحتفظ بمحور الحدوتة التي تحكي للأطفال قصة الطاغية الشرير وتابعه الدكتور الحقير اللذين استغلا العلم في أغراضهما الدنيئة لتزداد ثروتهما، ويجمعا الأموال فيعبثان بأقدار غيرهما من المخلوقات.

٥-يؤكد الكاتب على أهمية الحلم؛ لأن بدون الحلم لن نستطيع أن نتطور، فالحلم هو الذي يجعلنا نطمح لتحقيق ما نريد. على شرط أن تكون أحلامًا إيجابية، وعلينا أن نسلك الطريق الصحيح لتحقيقها.

* *

المراجع والهوامش

(١) ابتسام عبد المنعم محمد : مسرح الطفل عند حسام الدين عبد العزيز الرؤية الفكرية والتشكيل الفنى، ماجستير، كلية البنات الإسلامية بأسيوط، جامعة الأزهر بأسيوط، ٢٠١٧، ص ١٧.

(٢) سوزان آنجل : القصص التي يحكيها الأطفال، ترجمة: إيزابيل كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص١٥.

(٣) سلام خليل علوان : دور مسرح الطفل فى الحد من أفكار التطرف ، المؤتمر الدولي المحكم : الجريمة والمجتمع – مركز البحث وتطوير الموارد البشرية ، الأردن ، ٢٠١٧ ، ص ٤٧٩ .

(٤) فاطمة يعقوب يوسف : دور مسرح الطفل فى تحسين المهارات اللغوية لدى أطفال الروضة من وجهة نظر معلمات رياض الأطفال فى الأردن والكويت : دراسة مقارنة ، ماجستير ، كلية العلوم التربوية والنفسية ، جامعة عمان العربية، الأردن ، ٢٠١٥ ، ص ٢٢ .

(٥) عبد العزيز جلال جروان ومحمد أحمد القضاة : مسرح الطفل فى الأردن: قراءة فى محتواه وشكله الفنى ، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد ٤٠، كلية الآداب ، الجامعة الأردنية ، ٢٠١٣ ، ص ٤١١ .

(٦) ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحى ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ١٩٩٧ ، ص ٤١ .

(٧) نسرين البغدادى وآخرون : جمهور مسرح الطفل ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، ٢٠١١ ، ص ١٠٠ .

(٨) Kathren G. : Counseling Children , Appraotical introduction London, thousand oaks , California , SAGF , ١٩٩٧: P.١٨.

(٩) كمال الدين حسين: مسارح الأطفال فى مصر بين الإدارة والصالة، مرجع سابق، ص ٣٣.

(١٠) محمود سعيد : النزعة التعليمية فى فن المسرح ، الدار المصرية اللبنانية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٩ ، ص ص ٢٧٦-٢٧٧ .

(١١) أحمد نجيب : أدب الأطفال علم وفن، القاهرة، دار الفكر العربي ١٩٩١، ص ص٣٨ – ٤١.

(١٢) عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم : مسرح و دراما طفل ما قبل المدرسة، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ص ٢١- ٢٢.

(١٣) سمية عبد المحسن: توظيف المأثور القولي في تنمية لغة الطفل، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الثاني، ٢٠٠٠، ص١٤١.

(١٤) فؤاد على الصالحى : دراسات فى المسرح، دار الكندى للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٩، ص١٠١ .

(١٥) ابتسام عبد المنعم محمد : مسرح الطفل عند حسام الدين عبد العزيز ، الرؤية الفكرية والتشكيل الفنى، ماجستير، كلية البنات الإسلامية بأسيوط، جامعة الأزهر بأسيوط، ٢٠١٧، ص ص ٢٠٨-٢٠٩ .

(١٦) المرجع السابق، ص ٣٠٦ .

(١٧) المرجع السابق نفسه .

(١٨) صلاح جاهين: الأعمال الكاملة : مسرح العرائس (مسرحية حمار شهاب الدين)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.

(١٩) عمرو دوارة : مسارح الأطفال، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠، ص٨٨.

(٢٠) صلاح جاهين: الأعمال الكاملة : مسرح العرائس (مسرحية حمار شهاب الدين)، مرجع سابق، ص ص٦٢-٦٣ .

(٢١) المرجع السابق، ص ص٦٩-٧٠.

(٢٢) المرجع السابق، ص٧٤.

(٢٣) المرجع السابق، ص٧٦.

(٢٤) المرجع السابق، ص ص٧٩-٨٠.

(٢٥) المرجع السابق، ص٨٠.

(٢٦) المرجع السابق، ص١٠١.

(٢٧) المرجع السابق، ص ص١٠٧-١٠٨.

(٢٨) نبيل خلف : أوبريت الأم الخشبية :الأعمال الكاملة، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

(٢٩) المرجع السابق، ص٢٣.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٣١) المرجع السابق، ص٩٣.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٨.

(٣٣) المرجع السابق، ص ٨٨.

(٣٤) المرجع السابق، ص٣٩.

(٣٥) المرجع السابق، ص٥٨.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٨٧-٨٨.

(٣٧) المرجع السابق، ص٣٧.

(٣٨) هناء سعد الدين: أحلام للبشرية في مسرح الطفل، مجلة الفنون، القاهرة، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، ٢٠٠١.

(٣٩) أحمد عبد الحميد: مسرح نبيل خلف انطلاقة تاريخية في أدب مسرح الطفل (مقالات في مسرحيات نبيل خلف)، القاهرة، روانا للإنتاج الفني والأدبي، ٢٠٠٣، ص ص٨-٩.

(٤٠) حسن عطية: عين القطة.. الفراشة الحمراء، من سيغير وجه العالم (مقالات في مسرحيات نبيل خلف)، مرجع سبق ذكره، ص ٩٩.

(٤١) حسن عطية: المرجع السابق، ص٧٠.

(٤٢) محمد شيحة: أرنب وعقرب وفيل وأطفال مدرسة البستان، (مجلة المسرح أغسطس/سبتمبر)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

(٤٣) عايدة علام: محاربة التمييز بكل أشكاله في أرنب و عقرب وفيل، (مجلة المسرح أغسطس/ سبتمبر)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

(٤٤) من حوار للكاتب المسرحي والناقد نبيل بدران مع الكاتب والشاعر نبيل خلف بمجلة كلام الناس، القاهرة بتاريخ ٢٠٠٢/٧/٢.

(٤٥) إدوارد لين: المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ت: علي طاهر نور، القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٧٠، ص ٣٣.

(٤٦) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٨، ص ٦٩.

(٤٧) نبيل خلف : الأم الخشبية، مرجع سابق، ص٢٣.

(٤٨) صالح سعد: الأراجوز والفرفور وفلسفة الضحك، (مجلة المسرح، العدد ٥١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(٤٩) نبيل خلف : الأم الخشبية، مرجع سابق، ص٢٧.

(٥٠) المرجع السابق، ص٥٢.

(٥١) فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب: جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم المعرفة، العدد ٢٨٤،الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٢، ص ١٤٥.

(٥٢) طارق الحصري: استلهام التراث في مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٩١.

* * *