مسرح الطفل وتوظيف الإيقاع الشعري في النَّص الدرامي
مسرحية غاب القط العب يا فار سليم أحمد حسن أنموذجا

Child theater and the use of poetic rhythm in dramatic text
Missed the cat play, the mouse, Salim Ahmed Hassan, as a model

بخيرة الحسين[1]*، د.عيسي أحمد[2]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، elhossein.bekhira.etu@univ-mosta.dz

[2] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، ahmed.aici@univ-mosta.dz

مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2021/06/30 تاريخ القبول: 2021/07/12 تاريخ النشر: 2021/09/07.

ملخص: تنوعت أساليب الكتابة الدرامية تنوعا لا حصر له إثر موجة التجريب الحديثة، وبالنسبة لمسرح الطفل فقد عرف هو الآخر ذلك التنوع الشديد، ومَرَدُّ ذلك إلى قاعدة التوافق بين النص الدرامي وسيكولوجية الطفل، وتماشيا مع هذا فقد وظَّف جم غفير من كتاب مسرح الطفل الشعر والإيقاعات الشعرية في بناء هذه النصوص الدرامية، ومقصديتهم في ذلك الاستفادة من الإيقاع الشعري الموسيقي في تحفيز نفسية الطفل على الإقبال والتوافق التام مع العرض المسرحي حتى يحصل المقصود التربوي والفرجوي من المسرحية.

كلمات مفتاحية: مسرح الطفل، الإيقاع الشعري، النَّص الدرامي، سليم أحمد حسن، مسرحية غاب القط العب يا فار.

Abstract: Dramatic writing styles varied countless following the modern wave of experimentation, and for children's theater, he also knew that great diversity, and this was due to the basis of compatibility between the dramatic text and the psychology of the child, and in line with this, a large number of children in the children's theater book employed poetry and poetic rhythms in Building these dramatic texts, and their intent in that is to benefit from the poetic musical rhythm in stimulating the psyche of the child to turnout and in full conformity with the theatrical presentation so that the educational and watching intent of the play gets. .

Keywords: Child Theater; Poetic Rhythm; Dramatic Text; Salim Ahmed Hassan; Missed the cat play, the mous

* **المؤلف المرسل:**

1. مقدمة:

يخضع البناء الدرامي في المسرح عمومًا إلى عدَّة قوانين وقواعد ثابتة يمكن اعتبارها بمثابة الأصول لهذا الفنِّ، إلا أنَّ حركةَ التَّجريب الحديثة جعَلت هذه الثَّوابت خاضعةً لقانون الإبداع وحسب، وإذا ما تأملنا في المفاهيم الدرامية بعد هذا التجريب وجدناها قد أخذت اتجاها آخر في الشكل والمضمون، ولأنَّ مسرح الطفل يخضع لقانون انتقاء المتلقي (الطفل)، فإنَّ حركة التَّجريب ركزت كثيرا على محاولة استجلابه واستقطاب جميع حواسه في سبيل الاندراج مع متعة العرض المسرحي، فصارت قضية محاولة فهم سيكولوجية الطفل أثناء المشهد الدرامي أمرًا لا مَفَرَّ منه حتى يَتِمَّ المقصود من العملية المسرحية، لأنَّ مِنْ آكَدِ الواجبات في هذا الصَّدَد أنْ يكونَ النَّصُّ الدرامي متوافقًا كلَّ التَّوافقِ مع عقلِ الطِّفل ونفسيَّتِه.

ومع ذلك فقد نَظَر بعضُ الكُتَّاب المسرحيين إلى هذه القضية بعينٍ أخرى، وهي بَذَلَ التركيز وبذل الجهد في فهم سيكولوجية الطفل: التَّوجه مباشرة نحو عنصر من عناصر العرض المسرحي، مِمَّا يكونُ ثابتا في نفسية الطفل حُبُّه والتَّعَلُّقُ به، وهذا العنصرُ هنَا هو عنصر الموسيقى، فالموسيقى بما تمتلكه من خصائص شعورية قادرة على التَّوغل في نفسية الطفل توغُّلا عميقا جدًّا، وبذلك تكون عملية البحث عن قالب متجاوب ومتوافق مع الموسيقى ضمن النَّص الدرامي ضربًا من ضروب الإبداع المُهِمّ جدا في هذا السياق.

وعلى هذا الأساس الذي تقدَّم فقد حاول الكاتب المسرحي الأردني سليم أحمد حسن في مسرحيته غاب القط العب يا فار أن يسلك هذا الاتجاه الذي ذكرناه، وهو الاستثمار المباشر في العنصر الموسيقى عبر توظيف الإيقاعات الشعرية في النَّص الدرامي، وجعلها مُستسَاغَةَ التَّوظيف بالنسبة للتوافق الموسيقي، أي جعل العرض المسرحي متميزا بثيمة الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقى في آن واحد، وقد حاولنا نحن في هذه الورقة البحثية

الكشف عن هذه الظاهرة الدرامية، ومدى عمقها في خدمة مسرح الطفل على مستوى النَّص الدرامي.

2. بنية المسرحية في مسرح الطفل:

إنَّ الحديث عن البناء الفنِّي للنَّص الدرامي الموجه للطفل يفرض علينا النظر من زاويتين، الأولى زاوية الهيكل الخارجي للمسرحية أو بما يسمى بالبناء المسرحي، والزاوية الثانية تتمثل في عناصر التكوين الداخلي للمسرحية.

1.2 الشكل البنائي للمسرحية:

تتألف المسرحية من فصول أو مشاهد، وقد تقتصر على فصل واحد فقط، والمشهد الأول من المسرحية تمهيدي افتتاحي، وهو عرض سريع ومبدئي للمسرحية وأحداثها وشخصياتها، أمَّا يتلوه من الفصول فتمثل عرضا للمسرحية التي تتنامى من خلاله أحداثها، وتتعقد حتى تصل إلى الذروة، ثم يعقب الذروة مشهد ختامي يبرز من خلاله الحل.

فعناصر البناء المسرحي إجمالا تتمثل في التمهيد (المشهد الافتتاحي)، "وفيه يتم التعريف بموضوع المسرحية والشخصيات الرئيسية دون الثانوية، ويتسم بالحدث فيها بالهدوء النسبي حيث لا توتر ولا تأزم، كما أنَّ الأحداث لا تنبئ بتطورها وتشابكها، وهو الأمر الذي يكسبها نوعا من الغموض الذي يجعل المتلقي في حالة من الإثارة والتشويق والترقب الدائم لما سوف تجري عليه الأحداث بعد ذلك"[1].

أما العرض فتمثله فصول المسرحية فيما عدا الفصلين الأول والأخير، وأحيانا يبدأ العرض من الفصل الأول دون تمهيد أو مقدمة افتتاحية، "وفي العرض نرى تطور القصة ونرى تناميها بشكل متسارع، وتتطور مع ذلك الأحداث الدرامية في سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كلُّ الجزئيات والتي تتعقد في مرحلة معينة من مسار الحبكة لتشكل أزمة أو

عقدة"[2]، ويعدُّ هذا الجزء أكثر الأجزاء تشويقا وإثارة حيث تحبس الأنفاس وتقبض النفوس في مرحلة الذروة انتظارا وتوقعا للحل.

أمَّا مرحلة الختام فهي المرحلة الأخيرة التي تختم بها المسرحية، وهي آخر مشاهدها حيث تتميز بانفراج العقدة والوصول النهائي إلى الحل، وهذا المشهد يعتبر من أهم مشاهد المسرحية وأقواها، حيث يتمُّ فيه تفسير جميع المواقف المسرحية وتقديم النهاية التي تكفكف من فضول الجمهور، "ونجاح المسرحية يتحدد غالبا بنهايتها التي يجب أن تكون منطقية مقنعة ومتدرجة غير مفاجئة، وإنَّما تقود إليها الأحداث والحوارات الدائرة بين الشخصيات والنهاية في مسرح الأطفال"[3]، والنهاية في مسرح الطفل على وجه الخصوص يجب أن تكون مبهجة سارة، وذلك مراعاة لشعور الطفل النفسي الذي لا ينبغي خدشه بالمواقف التراجيدية، ويجب أن تحمل أيضا معطيات وقيم تربوية أو دينية أو أخلاقية تدخل ضمن السلوك الرشيد في حياة الطفل.

2.2 عناصر التكوين الداخلي للمسرحية:

وبالنسبة لعناصر التكوين الداخلي للمسرحية فتتمثل في أولا في الفكرة التي تبنى عليها المسرحية برُمَّتها، فهي بمثابة "وجهة نظر الكاتب أو المؤلف في قضية ما يرغب في عرضها على الآخرين مستهدفا تأثرهم بها وتعاطفهم معها"[4]، ويشترط في فكرة المسرحية أن تكون إيجابية في التَّوجه والطرح، داعية إلى مكارم الأخلاق والتربية السوية، وأن تكون الفكرة واضحة يستطيع الطفل أن يفهمها بدون غموض، وأن تكون الفكرة في مدار عناية الطفل واهتمامه حيث يمكنه الوقوف على مفاهيمها.

ويدخل في التكوين الداخلي للمسرحية الموضوع أو القضية، وهي اللبنة الأساسية التي تبنى عليها جميع أركان المسرحية، فكلما كان الموضوع قويا واضحا في ذهن الكاتب كلما كان ذلك معينا في عرض المسرحية وتبيان أغراضها، "ويقصد بموضوع المسرحية

الحدث العام الذي يعرض من خلاله الكاتب فكرة المسرحية، لذلك يجب أن يكون الموضوع معادلا موضوعيا للفكرة التي نريد علاجها، بمعنى أن يكون الحدث الذي يشكل الموضوع مساويا وشارحا لهذه الفكرة"[5].

ويدخل أيضا في التكوين الداخلي للمسرحية الحدث، لأنَّ مسرح الطفل يبنى على المشاهد القائمة على الأحداث، بما فيها الأحداث الرئيسية والأحداث الجزئية، ويشترط في أحداث مسرحية الطفل أن تتسم بالوضوح وعدم التعقيد فيتجنب فيها الإلغاز والغموض، وتتسم أيضا بالقصر والسهولة لاعتمادها على الحوار بين الشخصيات ولتوافق الانتقال من مشهد لآخر بكل مرونة وانسيابية، وأن تخلو من أفعال العنف الشديد الذي يجلب شعور الحزن والخوف والذي يؤول إلى صدمة نفسية لدى الطفل، أمَّا الحبكة فهي عنصر مطلوب جدا في البناء الدرامي لمسرح الطفل، وهي تنشأ عبر التحام أحداث المسرحية بعضها ببعض، فهي النسيج الذي يربط أحداث المسرحية كافة، وللحبكة في مسرح الطفل بعض معايير تحدد جودتها وفعاليتها، "كأن تقوم المسرحية على التسلسل المنطقي للأحداث، وتفعيل سرعة الحركة والانتقال من مشهد لآخر وصولا إلى رؤية الحدث دون ملل أو رتابة، وتضمين أسلوب الحكاية في نهاية المسرحية على وجه التحديد واللُّجوء إلى استخدام الدمى والنماذج الالكترونية وغيرها من الأدوات التمثيلية التي تزيد المسرحية إحكاما وإتقانا"[6].

تقوم الشخصيات في المسرحية بالأحداث، وبواسطتها يتطور الصراع، "فالمسرحية الجيدة كائنٌ لا حراك فيه ما لم تدخل الشخصيات عليه الحياة بالحركة والصوت والانفعال، فعلى لسانها يكون أداء الجمل الحوارية، وبأدائها وحركتها وتصرفاتها تنقل المعلومات والمعارف والمفاهيم والقيم والاتجاهات والخبرات للمشاهدين، ليقبلوها ويستوعبوها ويتمثلوها"[7]،

وتقسم الشخصية إلى رئيسية وثانوية، وتنقسم أيضا باعتبار البناء إلى شخصيات ذات بناء فيزيولوجي (جسدي)، وبناء نفسي، وبناء اجتماعي.

ينبغي أن تتصف الشخصيات في مسرح الطفل على وجه الخصوص بالتمايز، وذلك لكي تحقق الشخصية المسرحية الواحدة قدرا كبيرا من الحيوية والتفرد، وأن تتصف بالإيجابية والحيوية والوضوح في الشكل والمضمون من خلال ما يرسمه لها الكاتب من أبعاد وأفعال درامية، حيث ينبغي أن يكشف مظهر الشخصية الخارجي عن مخبرها الداخلي، وينبغي أن تتصف الشخصية بأن تكون داخل نطاق ميول الطفل واهتمامه، حتى يزداد تعاطفه معها وتأثره بها، وأن تكون تلك الشخصية واقعية إلى حدٍّ ما، ومقنعة بالنسبة للطفل[8].

أمَّا الصِّراع فيعتبر من أهمِّ العناصر الفنية المسرحية، فبواسطته تحدث الحركة الدرامية، فهو يعتبر العماد الأساسي في تغذية الحدث الدرامي بين الشخصيات، وللصراع القدرة البالغة على إثارة التعاطف مع الشخصيات، "فهو يجعل الفرد في حالة ترقب دائم، وهي حالة تتضمن الحب لشخصيات المسرحية واللهفة عليها، والرَّغبة في أنْ تتغلب على كل الصعوبات، ويصنف الصِّراع إلى صراع داخلي بين الرغبات النفسية وإلى صراع خارجي بين قوتين متعارضتين مثل الصِّراع بين الخير والشَّر"[9]، أمَّا الحوار فهو مثل الصِّراع تمامًا في أهميَّتِه، وهو عنصر درامي لا غنى عنه في بناء المسرحية، فهو وسيلة الكاتب المسرحي لتصوير فكرته وجميع معطيات الشخصيات وتقديم الأحداث، وينقسم الحوار إلى حوار داخلي يسمى المونولوج وإلى حوار خارجي يسمى الديالوج[10].

3. خصائص النَّص الدرامي الشعري في مسرح الطفل:

يعدُّ النص المسرحي الشعري الموجه للأطفال من أصعب أنواع الكتابة الدرامية، "لما تتطلبه من عناصر درامية وفنية، فالشاعر مطالب بكتابة مضمون هادف في إطار إيقاعي حواري مكثف بعيدا عن الغنائية أو الإطالة، إنَّ مسرح الطفل الشعري يتَسَنَّمُ الذروة قياسا

بفنون أدب الأطفال الأخرى، وذلك لما يتضمنه من عناصر الجذب والتشويق لاسيما البناء الإيقاعي أو الموسيقي"[11]، وإذن فلا شك أن يختلف معمار النص المسرحي الشعري عن نظيره النثري تبعا لاختلاف المادة التي يتشكل منها، "فلكُلِّ مادة حركة، ولكل حركة مجال، ولكل مجال ظاهرة، ولكل ظاهرة توجه، ولكل توجه خاصية، ولكل خاصية تأثير، ولكل تأثير مجال، فمجال التعبير الإغريقي هو المسرح وظاهرته المحاكاة، وتوجهه العاطفة، وخاصيته الصراع وتأثير التطهير، ومجال التعبير العربي هو الشعر، وظاهرته الوصف، وتوجهه العاطفة، وخاصيته الغناء وتأثيره التطهير"[12]، وفي محاولة الاندماج بين هذين الجنسين سوف نجد أنفسنا أمام نسق تعبيري له سمات خاصة جدا، قوامه العاطفة ومجاله الإدراك والحس، وبالرغم من صعوبة الخوض فيه فإنَّه يساعدنا ظهور الشعر قديما عند الإغريق أي أنَّ القالب المسرحي لن يرفض الشعرية في النص الدرامي كونه قد انطلق منها منذ النشأة الأولى.

والمسرح الشعري للطفل يعد الأكثر جذبا بين فنون أدب الطفل الأخرى، وذلك لما يتضمنه من التشويق والمرونة والجذب، لاسيما البناء الإيقاعي أو الموسيقي، فالشعر بعناصره الإيقاعية والموسيقية محبب للأطفال، "فإذا ما حمل في مضمونه الحدث التاريخي والقيمة التربوية، وقدَّم لها في قالب غنائي مشحون بالعاطفة كان أنجع الوسائل الفنية استحواذا على مشاعر الأطفال وعقولهم، هذا فضلا على كونه الطريق إلى تنمية أذواقهم، وتدريبهم على حسن الأداء والتلقي والتذوق"[13].

وبديهةً إذا كان المسرح الشعري من أصعب الفنون كتابة وأداء فإنَّ له من الأهداف والفوائد والعوائد الإيجابية على نفسية الطفل ما لا يوجد لغيره من الفنون، لهذا يمكن أن نجمل أهداف المسرح الشعري كما يلي[14]:

- تحقيق أفضل مستوى لغوي وأداء نحوي وصوتي وفهم دلالي للطفل.
- إيجاد نمط من التفكير الإبداعي يعتمد على الرؤية والتفكير الهادف الصحيح.
- إطلاق حرية الإبداع والإسهام في تكوين الشخصية الجادة المتمسكة بتقاليدها وميراثها، بما في ذلك الميراث اللغوي والميراث الموسيقي.

4. علاقة الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي وأهمية هذه العلاقة في مسرح الطفل:

يقوم مسرحُ الطفل الشِّعري بشكل أساسي على البنية الإيقاعية الموسيقية التي تتحكم في نبضها التفعيلة، والتفعيلة هي عبارة عن الوزن الذي تقتفيه الكلمات الشعرية حتى تشكل قالبًا وزنيًّا معيَّنًا يسهلُ على الأذن التَّكيُّف معه، فالتَّفعيلة هي نموذج توضع فيه جميع عناصر الإيقاع الموسيقي واحدة تلو الأخرى.

أمَّا الإيقاع الموسيقي فهو أمر مختلف تماما عن الإيقاع الشعري، إلا أنَّما يشتركان في مجموعة من الخصائص، وهذه الخصائص داخلة في تكوينهما المرتبط ارتباطا وثيقا بعامل الزَّمن، فتعاملهما مع هذا الزَّمن بنفس الطريقة والمنهج يجعلهما خاضعين لتلك العلاقة، ومن الخصائص الأخرى هي تعاملهما مع نوعيَّة الإحساس الذي يثيره كلٌّ منهما عند السَّامع، فالمتذوّقُ للإيقاع الشِّعري والإيقاع الموسيقي يُحْفَرُ في داخله شعورٌ وإحساسٌ خاص، ثم إنَّهما يشتركان في صفة قابلية النموذج وقابلية التَّغني، أي أنَّ هذا النموذج الإيقاعي يمكنك حذوه وإنشاء أفراد لا متناهية على منواله، وقابلية التَّغني هي أنَّك تستطيع الغناء وفق هذا القالب بكل راحة وانسجام، وهذا الاشتراك هو الذي حتَّم علينا تبني وجود علاقة بينهما إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال عند أي متذوق إنكار وجود هذه العلاقة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي.

5. توظيف الإيقاع الشعري في مسرحية غاب القط العب يا فار لسليم أحمد حسن:

تتميز النصوص المسرحية التي كتبها المسرحي الأردني سليم أحمد حسن بالاتجاه الواضح والالتزام الصريح بهموم الوطن والإنسان، فجل القضايا التي يشتغل عليها في مسرح الطفل هي قضايا سياسية مطروحة بطريقة ميسرة جدا لذهنية الطفل، فوحدة الصف ودورها في استرداد الحقوق تعتبر القضية الأولى في مسرحية «غاب القط العب يا فار»، إلى جانب بعض القضايا التي تتحدث عن فلسطين والصهاينة وغير ذلك من القضايا القومية السياسية، ورغم أنَّ ثيمة هذه المسرحية سياسية إلا أنَّها تحمل هموما أخرى اجتماعية وأخلاقية، فهي تحاول عرض هذه المضامين بأسلوب ميسر سهل الفهم، يمزج بين الحكاية والشعر الغنائي بطريقة تكاد تكون أحب من غيرها إلى الطفل، فهي في نهاية المطاف تضمن أخذ الطفل في رحلة فنية وتسلية درامية تربوية.

شخصيات مسرحية «غاب القط العب يا فار» هي شخصيات منتقاة بعناية فائقة، ويمكن للقارئ أن يعي ذلك جيدا، فهذه الشخصيات هي: خالد، ليلى، أحمد، المختار، شيخ الجرذان، محمود الجرذان، شيخ الفئران، مجموعة الفئران، الحرباء، وكل شخصية منها إلا ولها دلالتها وأفعالها ودورها الدرامي الذي تشغله في هذا النص المسرحي، فعلى سبيل المثال يظهر دور شخصية الحرباء من اسمها فقط، وهو ذلك الدور المتسم بالخديعة والتلون والنفاق، وأخذ الكلام من هنا ورميه هناك، وهي دلالة رمزية جعلها الكاتب في هذا النص

ليسترجع وينبه مخيال الطفل إلى الكائن الحي المعروف بالحرباء والذي لا شك أنَّ الطفل قد مرَّ به يوما، وقد تيقن أشدَّ اليقين أنَّ هذا الكائن الصغير معروف بتلونه واختفائه، فهذه إذن إحدى الخصائص التي تجعلنا نقطع بانتقاء الكاتب المسرحي لهذه الشخصيات انتقاء حذرا ومدروسا في آن واحد.

إنَّ الحديث عن هذا النَّص المسرحي في ورقتنا هذه لا يحاول أن يصل إلى القضايا الذي ضمَّنها الكاتب فيه، بل يحاول أن يصل إلى فهم حقيقة الإيقاع الشعري الذي وظفه الكاتب في ثنايا النص والحوارات، ودوره الكبير في خدمة الإيقاع الموسيقي، مع ترك المساحة الكافية للمخرج المسرحي في تلوين وتنويع الإيقاعات حسب الجمل الشعرية والتفاعيل المتنوعة.

أوَّل ما تُفتتح به المسرحية ذلك الدخول الغنائي الشعري الذي يحاول فيه الكاتب طرح القضية العامة من هذه المسرحية إلى عقل الطفل، وذلك عبر ترديد الشعارات التي سوف نجدها، "ساحة البلدة، تظهر خلفيات وأبواب بعض البيوت حيث يبدو عليها آثار التخريب كثقوب الفئران، الساحة خالية، حيث تُفتح الستارة، موسيقى تنبعث من بعيد، يبدأ الأطفال يدخلون إلى الساحة.

خالد: ليلى، أحمد يا أصحاب هيا نلعب.

الأطفال: ماذا نلعب؟

خالد: نلعب ألعابا نتسلى نعرض أفكارا وقضايا

ليلى تسأل، أحمد يسأل نطرح ألغازا وحكايا

الأطفال: هيا نلعب كي نتسلى نعرض أفكارا وقضايا

ليلى تسأل، أحمد يسأل نطرح ألغازا وحكايا

خالد: أسأل عن أرض وقضية أسأل عن شعب وهوية

الأطفال: أسأل عن أرض وقضية أسأل عن شعب وهوية

خالد: شعب صامد بالإيمان أرض باركها الرحمن"[15].

نلاحظ أنَّ جميع الحوارات الدرامية في هذه المسرحية على شكل شعري إيقاعي يختلف بين الفينة والأخرى من تفعيلة ثلاثية إلى رباعية إلى مجزوءة ومشطورة وغير ذلك، وهذا الاختلاف في الإيقاع الشعري يجعل الطفل في حالة استعداد كامل، لأنَّه سوف يأخذ انتباه الطفل وسوف يحفز شعوره المتلقي على أنواع مختلفة من الإيقاع الموسيقية، وتختلف رؤية المخرج إلى الموسيقى هنا في هذا الشعر مثلا: [أسأل عن أرض وقضية، أسأل عن شعب وهوية]، هذا البيت وأمثاله في هذه المسرحية قابل جدا ليتكيف ضمن إيقاعات موسيقية مختلفة، فالبنية التفعيلة فيه على ثلاثة تفاعيل على هذا الشكل: [فاعلتن، مستفعل، فاعلن]، وهذا الميزان يشبه إلى حدٍّ كبير ميزان بحر الرجز المعروف في علم العروض، وخفة هذا الوزن وخفة إيقاعه كانت ملهمة للكاتب حتى يتبناه في هذا السياق الغنائي.

يتخلل الحوار الشعري جميع مشاهد المسرحية، حتَّى في المواقف التي نظن أنَّ النثر أبلغ فيها من الشعر، ولكن الكاتب هنا يجعل النَّثر مرسلا خاضعا للميزان والتفعيلة على عادته، حتى لا يكون ذلك عائقا أمام محاولة التلحين ومحاولة الغناء واستجلاب الإيقاع الموسيقي المناسب لذلك:

شيخ الجرذان: [ضاحكا]

كيف وأنتم مختلفون لا يجمعكم أبدا راي والفئران أقوى منكم

المساعد: وهو الأكثر منكم عددا وهم الأقوى منكم مددا

شيخ الجرذان: وسندعمهم، وسنعطيهم كلّ العون

شيخ الفئران: وسنهزمكم، وسنطردكم.

شيخ الجرذان: هيا انصرفوا، هيا انصرفوا[16].

في المشهد التالي يعلن الكاتب مباشرة توظيف أحد المقاطع الغنائية الشعرية بالموسيقى، وذلك في الإرشادات الإخراجية:

[موسيقى]

نحن الفئران.... في كلِّ مكان.... نبني بيتا

نأكل جبنا.... نأكل عسلا.... نشرب زيتا

نحن الفئران

نأكل سمنا وطحينا نأكل غثًّا وسمينا

نسعى في البلدة تخريبا نَشْرُ المرض بأيدينا

نحن الفئران

سكت السُّكان.... عشنا بأمان.... فتكاثرنا

صار الاثنان.... منا مئتان.... وتساعدنا

نحن الفئران

صرنا في البلدة أكثر صارت قوتنا أكبر

صرنا نمشي نتبختر لا يطمع أحد فينا

نحن الفئران[17]

إنَّ أهم ما يميز هذا النص الدرامي الشعري، هو ذلك الاقتصاد الوافي في توظيف الشعر الغنائي وتوظيف الإيقاعات الموسيقية، التي نراها تمتزج مع القضايا المطروحة ومع الشخصيات المستحضرة في النَّص، فظهور الحرباء وهي تحاول الاستنجاد بالإنسان على شكل نداء شعري لأمر يضيف قيمة جمالية كبيرة على المشهد المسرحي، لاسيما أثناء العرض بعد اختيار السينوغرافيا الصحيحة والموسيقى المناسبة.

ليلى: ما هو ذنبك؟

الحرباء: قالوا إنّي.... أنقل أسرار الفئران... لأخي وصديقي الإنسان.

أحمد: هذا أمر لا يعنينا نحن نخاف من الفئران[18].

4. خاتمة:

وختاما وبعد الخوض في بنية النص المسرحي الموجه للطفل، والكشف عن حقيقة العلاقة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي في النص الشعري الدرامي، وبعد محاولة استكشاف هذه المفاهيم في مسرحية غاب القط العب يا فار للكاتب المسرحي الأردني سليم أحمد حسن توصلنا إلى النتائج التالية:

- تَتمثَّلُ عناصر التكوين الداخلي للمسرحية الموجهة للطفل في الفكرة والموضوع والأحداث الدرامية والشخصيات والصراع، وكل هذه العناصر تتحدد بشروط خاصة تميزها عن باقي العناصر في مسرح الطفل.
- يعدُّ النص المسرحي الشعري الموجه للأطفال من أصعب أنواع الكتابة الدرامية، لما تتطلبه من عناصر درامية وفنية، فالشَّاعر مطالب بكتابة مضمون هادف في إطار إيقاعي حواري مكثف بعيدا عن الغنائية أو الإطالة.
- يعتبر المسرح الشعري للطفل الأكثر جذبا بين فنون أدب الطفل الأخرى، وذلك لما يتضمنه من التشويق والمرونة والجذب، لاسيما البناء الإيقاعي أو الموسيقي، فالشعر بعناصره الإيقاعية والموسيقية محبب للأطفال.
- يقوم مسرحُ الطفل الشِّعري بشكل أساسي على البنية الإيقاعية الموسيقية التي تتحكم في عملها التفعيلة، والتفعيلة هي عبارة عن الوزن الذي تقتفيه الكلمات الشعرية حتى

تشكل قالبًا وزنيًّا معيَّنًا يسهلُ على الأذن التَّكيُّف معه، فالتَّفعيلة هي نموذج توضع فيه جميع عناصر الإيقاع الموسيقي واحدة تلو الأخرى.

- استطاع الكاتب سليم أحمد حسن أن يوظف الإيقاع الشعري في نصه المسرحي غاب القط العب يا فار أحسن توظيف، حيث ابتعد عن الحشو الغنائي وكثَّف من نقاط الإيقاع الموسيقي حتى يلائم الرؤية الإخراجية للعرض الموجه للطفل.
- تنوعت الإيقاعات الشعرية بين مشطورة ومجزوء ورباعية وثلاثية في حوارات المسرحية، ممَّا جعل النص غنيا بالمساحات التعبيرية الموسيقية القابلة للتلحين والترديد.

5. قائمة المراجع:

1- مريم محمود محمد الحسيني، مسرح الأطفال بين النظرية والتطبيق، دار الوفاء، الإسكندرية مصر، الطبعة الأولى، 2017م، ص84.

2- المرجع نفسه، ص84.

3- المرجع نفسه، ص84.

4- حنان فوزي الصادق، محاضرات في دراما ومسرح الطفل، جامعة المنوفية، كلية التربية، قسم رياض الأطفال، ص87.

5- عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، دار المسيرة، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، 2008م، ص98.

6- مريم محمود محمد الحسيني، مسرح الأطفال بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص88.

7- عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، المرجع السابق، ص100.

8- مريم محمود محمد الحسيني، المرجع السابق، ص91، بتصرف.

9- المرجع نفسه، ص92.

10- حنان فوزي الصادق، محاضرات في دراما ومسرح الطفل، المرجع السابق، ص39.

11- فوزي عيسى، أدب الأطفال، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، الطبعة الأولى، ص125.

12- أبو الحسن سلام، معمار النص المسرحي، الإسكندرية، دار المطبوعات الجديدة، ص123.

13- أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد27، العدد الأول، 2011م، ص101.
14- محمد فوزي مصطفى، دراسات في مسرح الطفل تنظيرا وتطبيقا، دار الوفاء، الإسكندرية مصر، الطبعة الأولى، 2020م، ص71.
15- سليم أحمد حسن، مسرح الطفل العربي نصوص مسرحية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2013م، ص11.
16- المصدر نفسه، ص15.
17- المصدر نفسه، ص16.
18- المصدر نفسه، ص20.