مسرح الطفل عند الفريد فرج

" دراسة نقدية في النص و العرض "

دكتور / رانيا فتح الله محمد

مدرس بقسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

من المعروف أن القرن العشرين شهد اهتماماً بمسرح الطفل في كثير من بلدان العالم ، سواء على مستوى مسرح الطفل الذي يعتمد على الدمى والعرائس ، أو الذي يعتمد على ممثلين من الأطفال ، وأحياناً يشاركهم بعض الممثلين الكبار ، أو الذي يعتمد على ممثلين من الكبار.

يذهب بعض الدارسين إلى أن مسرح الطفل قد عرف عند الإغريق والرومان وفي العصور الوسطى وعصر النهضة ويعتمد أصحاب هذا الرأي على أن " المسارح الإنجليزية قد اعتادت منذ بداية القرن الثاني عشر على تقديم عروض مسرحية ترويحية فخمة خلال أعياد الميلاد وقد أطلق على هذه العروض اسم "بانتوميم" وأن هذه العروض قد استمرت وأصبحت أساساً لمسرح الأطفال الإنجليزي " [١].

ويرجح لدينا أن فرنسا بدأ فيها مسرح الطفل في نهاية القرن الثامن عشر على يد "مدام دي جينليس" [*] وذلك باعتباره أحد وسائل التربية والتعليم [٢].

وعرفت أمريكا والدانمارك وألمانيا وروسيا مسرح الطفل في القرن العشرين ، فقد أصدر الكونجرس الأمريكي عام ١٩٣٥م قانوناً تم بمقتضاه إنشاء "المسرح الاتحادي" وكان الجزء الأكبر من برنامج هذا المسرح مخصصاً لإنتاج وتقديم مسرحيات للأطفال. وفي الدانمارك فقد تم إنشاء مسرح في كوبنهاجن يقدم كل موسم سلسلة من المسرحيات ذات الهدف التعليمي ويدير هذا المسرح "جمعية المسرح المدرسي" ، أما في ألمانيا فإن مسارح الأطفال تابعة للدولة ، وتمنحها الدولة إعانة

سنوية تصل أحياناً إلى أكثر من ثلاثة ملايين مارك. وقد أنشأت الدولة مسرحا مركزيا للطفل كامل التجهيز في برلين لكي تقدم عليه عروض يومية للأطفال، وتقدم لجنة تعليمية مشورتها لكافة العاملين بالمسرح. أما روسيا فقد كانت أكثر دول العالم اهتماماً بمسرح الطفل ودراما الأطفال. وفي عام ١٩١٨م أنشئ مسرح موسكو للأطفال الذي تحول فيما بعد إلى معهد خاص بمسرح الطفل ترعاه الدولة وتقدم له الإعانات، كما أمدت الدولة مسرح الطفل بأخصائيين في شئون الأطفال، وعلماء النفس ، ومعلمين ، ومؤلفين لإيمانها بالدور الفعال الذي يقوم به مسرح الطفل في التعليم [٣].

كما قام عدد كبير من الكتاب بتقديم أعمال مسرحية صنفت ضمن مسرح الطفل بين ابداعاتهم ككتاب لمسرح الكبار مثل "موريس مايترلنك" الكاتب البلجيكي الذي كتب مسرحية "العصفور الأزرق" عام ١٩٠٨م والاسكتلندي " جيمس م. باري " الذي كتب مسرحية "بيتريان" عام ١٩٠٤م والكاتب الروسي " تولستوي " الذي قدم أعمالاً للأطفال منها مسرحية " المفتاح الذهبي"[٤].

أما عن مسرح الطفل في مصر فقد عرف في الثلاثينيات ، وكانت نشأته مدرسية على يد رائد المسرح العربي "زكي طليمات" عندما تقدم بمذكرة عام ١٩٣٦م لوزارة المعارف العمومية لإنشاء مسرح بكل مدرسة ثانوية . وفي عام ١٩٦٤م أنشأت وزارة الإرشاد القومي شعبتين لمسرح الطفل إحداهما بالقاهرة والأخرى بالأسكندرية ثم توقفتا عام ١٩٦٧م ، وعادتا في فبراير ١٩٦٩م تحت إشراف وزارة الثقافة [٥].

وقد انقسمت عروض مسرح الطفل في الستينيات إلى مسرحيات مترجمة مقتبسة مثل مسرحية "الحذاء الأحمر" عن نص للكاتب الأمريكي "هانز أندرسون" ومسرحية "المفاجأة السعيدة" عن نص للكاتبة الأمريكية "فرنسيس هورجون" ، ومسرحيات مؤلفة مثل "كفاح وانتصار" و "عم نعناع" لعبد التواب يوسف ، ومسرحية " شقاوة كوكو" لمرسي سعد الدين ومسرحية " الأمير الطائر" لرمزي مصطفى (٦). ومن الجدير بالذكر أن عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين قاموا بكتابة مسرحيات الأطفال منهم على سبيل المثال سمير عبد الباقي ، يعقوب الشاروني ، أحمد رمزي ، أمين بكير، نبيل خلف ، عامر علي عامر.. وغيرهم (*).

وعلى هذا يمكن القول بأن مسرح الطفل قد نشأ بداية من أجل تحقيق هدف تعليمي تربوي سواء للعلم أو للسلوك الإنساني والقيم الأخلاقية ، ويؤكد هذا الرأي رائد مسرح الأطفال "مارك توين" بقوله " اعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة ، التي لا تبدو واضحة أو مفهومة في الوقت الحاضر ، سوف تتجلى قريباً ، إنه أقوى معلم للأخلاق ، وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة ، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماس وتصل إلى قلوب الأطفال التي تعتبر وعاء لهذه الدروس" (٧) .

بالإضافة لما سبق فإن أهمية مسرح الأطفال – إلى جانب ما ذكره مارك –تتمثل في أنه يحقق البهجة والسرور للأطفال. و يرى يعقوب الشاروني أهدافاً أخرى لهذا المسرح **نحصرها فيما يأتي :**

١- الاتزان العاطفي وتقبل التعليم بسهولة والتعامل بنجاح مع المجتمع.
٢- التخلص من الانشغال بالنفس لدى الطفل وتحرر شخصيته من الكبت والضغط ومن التمركز حول الذات.
٣- إثارة عواطف الطفل بعد مشاهدة المسرحيات مما ينمي الأحاسيس الطيبة والإدراك السليم.
٤- تحقيق القدرة على التفكير بمرونة وحرية.
٥- مد الأطفال بالمعلومات التي تساعدهم في إدراك سر العالم الذي يحيط بهم.
٦- إثارة خيال الأطفال مما يساعدهم على إثارة طاقاتهم الخلاقة.
٧- تقديم القيم الدينية والخلقية والاجتماعية والسلوكية التي تسهم بدورها في أن يميز الطفل بين الصواب والخطأ.
٨- يسهم مسرح الطفل في تقبل الأطفال لعلومهم وموادهم الدراسية من خلال أسلوب مشوق.
٩- يساعد مسرح الطفل في تعريف الأطفال بفنون الموسيقى والحركة والفنون التشكيلية مما يسهم في تنمية أذواق الأطفال[٨].

وهكذا نخلص إلى أن مسرح الطفل يحقق جوانب مهمة في تربية وتكوين وتنشئة الأطفال ، بل أنه يعد بمثابة مدرسة جامعة بين إمكانات الأسرة في التربية ، والمدرسة في التعليم والتقويم، والزملاء في كسر حاجز المشكلات النفسية والاجتماعية ، مما يسهم في تكون نشئ سوي للمجتمع.

ويرى "محمد أبو الخير" أن مسرح الطفل متنوع بين ما هو بشري أو عرائس (دمي – خيوط – قفازات) أو خيال للظل أو مسرح أسود ، وقد يكون مسرحاً بشرياً مع إحدى هذه الأشكال أو مع مجموعها(٩).

أما عن المصادر التي يستقى منها كتاب مسرح الطفل مادتهم فهي تختلف بالطبع من كاتب إلى آخر، ولكننا يمكن أن نجمل هذه المصادر في التراث بشكل عام ، أو من الخيال بنوعيه العلمي والأسطوري، وكذلك الواقع المعاصر للكاتب من خلال الحكاية الشعبية لربط الأطفال بالواقع المحيط بهم ، ذلك أن الحكاية الشعبية تقدم للطفل البطل الشعبي الذي يسعى لرد الظلم ، كما يوجد في الحكاية الشعبية دائما من يساعد البطل في هجومه أو دفاعه وهذه المساعدة هي الفضيلة الرئيسية التي تفوق كل النزاعات الأخرى ، فالقوى الخارقة للطبيعة تساعد الضعيف والفقير والطفل(١٠).

وإذا اعتبرنا مسرح الطفل وسيطاً لنقل الثقافة والأدب إلى الأطفال وهذا ما يرجحه الكثير من المهتمين بشئون مسرح الطفل على أساس أن هذا المسرح يعتبر أحد أهم الوسائل التعليمية والتربوية التي تدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية فضلاً على إسهاماته في التنمية العقلية " فالمسرح فن حي تفاعلي ، والجمهور عنصر أساسي في إتمام العرض المسرحي، وهناك تفاعل مباشر وخط اتصال بين مفردات العرض والجمهور المتلقي ، وخاصة في مسرح الأطفال . إن هذه المشاركة تساهم في نمو وتطور النواحي المعرفية لدى المشاركين، إن التفاعلية بين الممثلين كأشخاص ناضجين ، وبين الأطفال في مرحلة

النمو ، وأيضاً بين الأطفال بعضهم البعض ، يعطي مزيداً من الخبرات والمعارف نتيجة الاحتكاك وتبادل الآراء وتجسيد ما هو متخيل إلى واقع عملي حي على خشبة المسرح أو في إطار العرض المسرحي ، هذا يساعد على تنمية القدرات الإبداعية للمشاركين نحو التطور.[١١] "، وحتى يكون هذا الوسيط مؤثراً في رسالته فقد رأى معظم الباحثين أنه لابد أن تتوافر فيه عدة عوامل لعل أهمها ما يأتي: الإيهام المسرحي ، خيال الأطفال ، مواقف الأطفال الانفعالية وكذلك اندماجهم وتعاطفهم[١٢].

ويؤكد "وينفريد وارد" على أن مسرحيات الأفكار يجب أن يكون لها مكان في مسرح الطفل بشرط ألا تكون الأفكار دعائية كالتي تقدم للكبار، ولكن ينبغي أن تكون أفكاراً اجتماعية وأخلاقية ، وهذه الأفكار يجب أن تختفي وراء عرض مشوق للأطفال من شخصيات ممتعة. وحتى تكون المسرحية ممتعة للطفل ، جاذبة لاهتمامه ، **يجب أن تتوافر فيها عدة عوامل منها:**

١- أن تكون الحكاية واضحة ومفهومة لجميع المتفرجين.

٢- أن تدخل المسرحية في العقدة على الفور وأن تشتمل على الكثير من الحركة.

٣- أن تتجه المسرحية مباشرة إلى الذروة لأن الأطفال يعجبون بالأحداث المتقنة التي تزيد الحبكة تعقيداً.

٤- أن يجذب التشويق والترقب المتفرج من فصل إلى فصل، ويجب أن تمضى المسرحية تاركة المتفرجين بين الشك واليقين حتى قرب النهاية.

٥- مهما بلغت جدية المسرحية فلابد أن تتخللها فكاهة تخفف من جديتها فإن لم يكن في موضوع المسرحية فكاهة .. فيجب أن تتوافر الفكاهة في شخصياتها.

٦- أن تتميز نهاية المسرحية بالعدل ما لم يهدف المؤلف إلى إثارة المتفرجين لحثهم على تصحيح الخطأ.

٧- أن تكون شخوص المسرحية واضحة وعلى قدر قليل من الدهاء والتعقيد ويجب أن يكشف مظهر الشخصية عن مخبرها وتكون خطوطها واضحة يسهل على الأطفال إدراكها.

٨- أن يعتمد حوار المسرحية على الجمل القصيرة الموجزة البعيدة عن الإطالة (١٣).

ويرى " إبراهيم حمادة " أن الحبكة في مسرحيات الأطفال يجب أن تتضمن قصة ملائمة، موزعة في سلسلة من الأحداث المتطورة على أساس من السببية والمنطقية، كما يجب أن تتطور في سلاسة وبساطة متجنبة المواقف المعقدة. وعلى كاتب مسرحيات الأطفال ألا يباعد بين الذروة ونهاية المسرحية لأن الصغير لا يطيق صبراً لانتظار الحل والخاتمة. أما فيما يخص الشخصيات فيجب أن يصور شخصياته تصويراً مقنعاً لا يحمل الطفل على تصديقها فحسب وإنما على أن يهتم بها أيضاً ويتابعها ، وأن يصورها بشكل مركز حيث أنه لا يملك فسحة من الوقت لتفصيل ملامح الشخصية من خلال أقوالها وأفعالها. كما أن مسرحيات الأطفال عادة ما تحتاج إلى بطل تتحرك الأحداث حوله وبه ولذا يجب على الكاتب أن يرتبط بالبطل من البداية وأن يصحبه أثناء إدارة رحى الأحداث حتى ينجذب إليه المتفرج

ويهتم بما يجري له ويصدقه. ويستحسن التقليل كلما أمكن من عدد الشخصيات الرئيسية. أما من ناحية الحوار المسرحي فيجب أن تكون اللغة بسيطة وموجزة ومباشرة ، ولا يعنى هذا أن تكون تلك اللغة بمستوى هابط، وإنما يعني استهدافها وضوح التعبير وإيفاءه بالعرض، وخلوه من الكلمات الصعبة والنابية ، وتجنب الخطب البلاغية ، والأحاديث الفردية الطويلة [١٤].

أما إذا حاولنا التعرف على ملامح مسرح الطفل عند "الفريد فرج" فيمكننا القول إن " الفريد فرج " قد كتب العديد من المسرحيات التي جعلته بين المتميزين من كتاب المسرح العربي عامة والمسرح المصري بوجه خاص ، لكنه قد كتب مسرحيتين فقط لمسرح الطفل هما " رحمة وأمير الغابة المسحورة" و "هردبيس الزمار" وقد أشار في مقدمة مسرحية "رحمة وأمير الغابة المسحورة" أن "على الراعي" قد أبدى له ملاحظة أثارت تعجبه وذلك حين قال : " إنه –أي "علي الراعي"– لو كان مخرجاً وأسند إليه إخراج إحدى مسرحيتي "حلاق بغداد" أو "عسكر وحرامية" لأخرجهما بلا تردد لمسرح العرائس لا للمسرح البشري . ويرد عليه "الفريد فرج" بقوله " إذا كان لبعض مسرحياتي علاقة خافية بعالم الأطفال فلا أجد لهذه العلاقة تفسيراً إلا أن يكون في قلبي طفل تجاوز السن المسموح له فيها بأن يعيش مع لعبه ولكنه لا يكف عن الشوق لها " [١٥].

ويبدو لي أن "علي الراعي" استشف مبكرا قدرة "الفريد فرج" على الكتابة لمسرح الطفل، تلك التي لم يعيها الفريد " نفسه إلا مؤخرا والدليل على ذلك رده السابق على "علي الراعي" ، وكذلك المقولة التي أنهى بها مقدمته ؛ **إذ قال** :

" على كل حال ، الذي تعجبه مسرحيتي هذه أياً كانت سنه فليعتبرها مكتوبة له ، وأنني أخطأت في تسميتها مسرحية للأطفال ، والذي لا تعجبه المسرحية فليكتب عليها بكل سرور مسرحية أطفال كتبت للكبار[١٦].

وإذا نظرنا إلى المصادر التي استقى منها "الفريد فرج" موضوعاته نجده قد ذهب إلى التراث ، وإلى موضوعات الخيال ، وما وراء الطبيعة ، فنجده يقول إن أنجح قصص الأطفال هي تلك الحافلة بالحيوانات والأشجار وكائنات ما وراء الطبيعة . ولعل تأثر "الفريد" بالمسرح الملحمي بوصفه منهجاً للكتابة المسرحية قد أثر في اختياراته لمصادره التي استقى منها مسرحيته. أما فيما يتعلق بالشخصيات فيؤكد المؤلف أن مسرحياته تزدحم بالشخصيات المثبته – الخير والشر ، الغول ، الفتاه المظلومة ... إلخ ، وهى لا تنحو على هذا النحو على سبيل التبسيط فحسب وإنما على سبيل تحليل المركبات الاجتماعية إلى عناصرها الطبيعية [١٧].

وإذا كان " الفريد فرج " قد أشار إلى ضرورة مراعاة مراحل الطفولة في أثناء الكتابة ولم يشر إلى هذه المراحل ومتطلباتها ، فإن كثيراً من الباحثين والدارسين قد اجتمعوا على تقسيم مراحل الطفولة إلى أربع مراحل هي:

أ - مرحلة الواقعية والخيال المحدود (من سن ٣-٥ سنوات) وأهم سمات هذه المرحلة هي اعتماد الأطفال على اللعب الإيهامي ، وهذه المرحلة لا حاجة لأطفالها للمسرح إذ أن لعبهم وسيلة إلى تنظيم الكثير من نشاطاتهم [١٨]. وقد أكد هذا بحث " آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر" بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية حينما تم طرح تساؤل عما هو الحد الأدنى الذي يستطيع فيه الطفل التفاعل مع مسرحية بشرية، وكانت الإجابة أن الطفل يتفاعل مع المسرح بعد مستوى عمر السادسة. وعن أهم المواصفات الواجب توافرها في المسرحية التي تقدم **للأطفال أقل من السادسة فيمكن إجمالها فيما يأتي:**

١- تعتمد على الحركة أكثر من اللازم.
٢- تجري في عالم الحيوان والصور.
٣- تستخدم العرائس.
٤- تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون.
٥- مبسطة وواضحة وتعتمد على المحسوسات.
٦- مشوقة.
٧- بها نوع من الإبهار بالألوان والإضاءة والأشكال.

ب - مرحلة الخيال المنطلق (من سن ٦-٨ سنوات) وأهم سمات هذه المرحلة هي خيال الطفل الحر حيث يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى فيها الجنيات العجيبة والحوريات الجميلة والملائكة والعمالقة والأقزام في بلاد السحر والعجائب. وأهم سمات **مسرحيات هذه المرحلة يمكن إجمالها فيما يأتي:**

١-أنها خيالية.

٢-تتضمن العرائس والمسرح البشري أو كليهما.

٣-مستمدة من البيئة.

٤-تحتوي على توجيه تربوي وتؤكد القيم الاجتماعية بشكل غير مباشر.

٥-تحتوي على نوع من المغامرة.

٦-تعتمد على أسلوب واضح وفكرة بسيطة .

ج - مرحلة البطولة (من سن ٩-١٢ سنه) وفيها يصبح الطفل أكثر استعداداً لتحمل المسئولية ويميل إلى الأعمال التي تظهر فيها المنافسة ، والشجاعة ، وروح المغامرة ، والتمثيل. ويمكن تلخيص السمات **الواجب توافرها في المسرحيات التي تقدم لهذه المرحلة فيما يأتي:**

١- البطولة والشجاعة والمغامرة.

٢- الواقعية.

٣- المعلومات العلمية.

٤- الطابع التربوي والاجتماعي وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر.

د - مرحلة المثالية (من سن ١٢-١٦ سنه) وفي هذه المرحلة تزداد علاقات الفرد الاجتماعية اتساعاً ويبدأ في اتخاذ مواقف تجاه الأشياء مثل نوع التعليم الذي يرغبه، والمهنة ، والزواج. كما يبدأ في تكوين جملة من القيم. وأهم السمات الواجب توافرها في المسرحيات المقدمة لأبناء هذه المرحلة تتمثل فيما يأتي:

١ - تأكيد المثل العليا.
٢ - أن تكون أهداف المسرحية تربوية.
٣ - أن تتضمن معلومات تاريخية ودينية وتخاطب العقل [١٩].

غير أن "الفريد فرج" قد أجمل شروط الكتابة لمسرح الأطفال فيما يأتي:

١- التزام المسرح بالقاموس اللغوي الذي يحدده اللغويون والتربويون لكل مرحلة عمرية .
٢- التزام المسرح بالقيم التربوية الموضوعة لكل مرحلة من مراحل الطفولة.
٣- التزام المسرح بمفردات وجو البيئة الخاص بالطفل من الناحية الثقافية والطبيعية.
٤- استثمار حب الطفل للخيال والفنتازيا في تربية ذوقه الفني في مختلف الفنون التعبيرية والتشكيلية والدرامية والأدبية.
٥- إعلاء حب الطفل للطبيعة وتوجيهه لحب العلم والإنسانية وكراهيته للشر.
٦- تدريب ذكاء الطفل وتربية مهاراته في التركيب الذهني[٢٠].

كما تحدث "الفريد فرج" عن عنصر التمثيل في مسرحيات الأطفال حيث قال: " إن أنجح الممثلين المسرحيين عند الأطفال هم العرائس ، لأن حركة العرائس ميكانيكية ومحللة إلى عناصرها المركبة الأولية، وإلى أصولها التشكيلية، فضلاً عن أن العرائس من حيث تكوينها الدرامي كشخصيات مسرحية هي بالضرورة شخصيات مثبتة كل منها أحادية الصفة. وإذا كان التمثيل بشرياً فيجب أن يكون ذا أسلوب خاص يتميز بالتجريد في الحركة عن طريق تحليل الحركة إلى

عناصرها وأصولها، وتلخيص تفاصيلها الزائدة ، وربط الأصول الأساسية لأية حركة ربطاً إنسانياً مؤسلباً " (١).

فإذا كانت هذه آراء ورؤى " الفريد فرج " ، وكذلك آراء ورؤى المتخصصين في المسرح بشكل عام ومسرح الطفل بشكل خاص، فعلينا أن نقوم بمقارنة هذه الآراء والرؤى بمسرحيتي " الفريد فرج " حتى نستطيع أن نحدد إلى أي مدى اقترب "الفريد فرج" من مسرح الطفل وهل أسهم في إثرائه ؟ وإن كانت الإجابة بالإيجاب ، فإلى أي مدى كان هذا الإسهام ؟.

مسرحية " هردبيس الزمار"(*)

تتكون المسرحية من فصلين ، وتدور أحداثهما بين ساحة مدينة خيالية ، وسوق المدينة، وقصر الملك ، ففي البداية ، يستعرض المؤلف سوق المدينة ، والباعة الجائلين ، وطابور الصباح من الحرس ، وطلاب المدرسة المتجهين إلى مدارسهم ، وكذلك الناس وهم يسعون لشراء احتياجاتهم من الأسواق . إنها حياة طبيعية مرتبة ناجحة ، إلا أن هذا لا يدوم طويلاً ، حيث تهاجم الفئران المدينة ، فتتحول الحياة إلى شقاء وضعف ، ويفر الجميع إلى الملك طلبا للعون ، فلا يجدون إلا ملكاً مهموماً بجمع الضرائب من خلال حصر حصاد هذا العام ، والملكة منشغلة بولدها الأمير الذي ينام كثيراً ويأكل كثيراً ولا يعمل ، ويصل الناس إلى الملك وسط هذا ليخبروه بما حدث ويسألون عن النجدة ، فيستعين الملك بوزيره للنصح ، إلا أنه لا يقدم النصيحة المناسبة ، فيتقدم "هردبيس الزمار" ويطرح على الملك الحل من خلال الموسيقى ، ويعده الملك بمكافأة خمسمائة جنيه إن نجح في التخلص من

الفئران ، وبالفعل يبدأ "هردبيس" في مخططه بأن يعزف على مزماره ويجذب الفئران إليه ويقودهم حتى يغرقهم في أحد الأنهار خارج المدينة وينجح في تخليص المدينة من الفئران.

وفي الفصل الثاني تعود الحياة إلى طبيعتها في المدينة ، حيث الباعة وأصواتهم المتعالية والتهاني التي يتبادلونها ، وينتقل المشهد إلى قصر الملك الذي يتقبل التهنئة من الرعية، والوزير ، والحاشية ، في وجود هردبيس الزمار الذي جاء يطالب بمكافأته ، غير أن الملك يعلن أنه فعلاً قد استمع لهذه القصة ، ورغماً عن ذلك يتنكر لهردبيس ، ويطلب من الجميع مغادرة القصر، ويشعر هردبيس بالظلم ، ويقرر الانتقام ، ويفكر ممن ينتقم؟ هل ينتقم من الأطفال بأن يصحبهم إلى الصحراء ويتركهم؟ ولكنه يعدل عن هذه الفكرة ، ويستبدلها بفكرة أخرى ، بأن يصطحب الأطفال في رحلة حول العالم لمشاهدة المعالم السياحية، وفي أثناء هذه الرحلة يتفق معهم على مخطط ألا وهو إدعاء الخرس ، حتى يستعيد حقه ، وبعد هذه الجولة ، يعود بالأطفال إلى قصر الملك ، ويدعون الخرس ، فيخاف الملك على ملكه ورعيته ، ويسأل الأطفال عن مطلبهم ، فيطلبون أن يحصل هردبيس على حقوقه كما وعده بها الملك. وتنتهي المسرحية بتقديم درس أخلاقي عن الوفاء بالوعد وحب الصدق.

أعلن المؤلف منذ بداية المسرحية أن الأحداث تدور في الزمن الماضي.

كان ياما كان .. يعني حصل لكن زمان.

ثم يحدد البلد بقوله:

واسم البلد : كفر الأمان.

والأسم دلالة على تمتع هذا البلد بالأمان ، وأن ما سوف يحدث لم يكن في الحسبان، لذا علينا أن نتعلم من هذا الدرس الذي حدث لهؤلاء الناس.

حدد المؤلف لهذه الأحداث أماكن لا تقترب كثيراً من الأمكنة المعتادة ، فجعل البلدة معمارها خيالي ، البيوت ، الشبابيك ، الأبواب ملونة ، وأصغر حجماً من المعتاد. كل هذا يرجع بنا أن الحدث والمكان في الماضي البعيد ، على الرغم من أن الرسالة التي يريد المؤلف أن يرسلها إلى الأطفال في مسرحيته لا تتقيد بمكان ولا زمان.

اعتمد "الفريد فرج" في هذه المسرحية على حكاية بسيطة ، مفهومة من الجميع ، تعتمد على قصة بلدة تتعرض لغزو من الفئران ، ثم البحث عن طريقة للخلاص من هذا الغزو، ثم ما استتبع هذا من إصلاح أخلاقي عند بعض الأفراد ، وعلى رأسهم ملك هذه البلدة وأميرها الصغير. فالملك يتدارك عدم الوفاء ، بالوعد والأمير يتعلم قيمة العمل والنشاط والبعد عن الخمول والكسل. وفي هذا يتفق "الفريد فرج" مع ما ذهب إليه "وينفريد وارد" من ضرورة وضوح الحكاية وسرعة فهمها من قبل الأطفال.

اقام "الفريد فرج" بناءه الفني في مسرحيته على أساس بنية يمتزج فيها الواقع بالخيال، متفقاً في هذا مع ما وصل إليه المتخصصون والدارسون لهذا النوع من المسرح " يجب أن تعتمد مسرحيات الطفل في مصادرها على التراث بشكل عام أو من الخيال بنوعيه العلمي والأسطوري وكذلك الواقع المعاصر للكاتب من خلال الحكاية الشعبية لربط الأطفال بالواقع المحيط بهم " (٢٢).

فنراه في بداية المسرحية يبدأ بساحة بلدة وهي في المسمى مكان واقعي غير أن المؤلف قد قام بتوصيفها في بداية المسرحية " ساحة بلدة معمارها خيالي . البيوت والشبابيك والأبواب ملونة وأصغر حجماً من المعتاد وكما أن الإكسسوار والأشياء الأخرى ستكون دائماً صغيرة الحجم " (٢٣). أما الشكل الواقعي ، فقد تمثل في قصر ملك هذه البلدة ، فهو قصر ملكي تقليدي لم ينص المؤلف على غير ذلك.

ومما يلاحظ أن "الفريد فرج" قد افرد مساحات للموسيقى والغناء ، وأنطق الآلات الموسيقية ، وجعلها شخصيات من لحم ودم ، تتكلم وتشارك في الفعل المسرحي ، ففي بداية المسرحية نرى الآلات الموسيقية تدخل على المسرح وتبدأ في العزف.

الجيتار : يا عيني ! .. يا عيني.

المزمار : تعرفي تعزفيها دي ؟

دي لأ .. اللي أعرفه أنا كده ..

الجيتار : (تعزف لحناً راقصاً أسبانياً فيرقصان على إيقاعه رقصة الفلامنكو .. يدخل الرق فيرافق الموسيقى).

الرق : الله .. الله .. الله .. أوليه.

(وفي أثناء رقص الثلاثة يدخل الكمان .. يعزف لحناً حزيناً طويلاً حتى يتوقف الرقص).

المزمار :
الجيتار : (معاً) يا سيدي.
الرق :

الكمان : فيه فن أحلى من المزيكة ؟

المزمار : الرسم الجميل.

الرق : الرقص الخفيف.

الجيتار : الحواديت.

المزمار : وأنا عندي حدوته ، والحدوته حكاية عن المزيكة.

الجيتار : وإن كانت حلوة يبقى علينا غنوة.

الرق : وإن كانت ملتوته ؟

الكمان : يبقى عليك انت حدوته

المزمار : كان يا ما كان .. في سالف العصر والأوان ..

الكمان :
الجيتار : اللللللللـــــــــــــــــــه ، قول كمان.
الرق :

المزمار : كان ياما كان .. يعنى حصل لكن زمان[٢٤].

وتبدأ الآلات الموسيقية في سرد الحدوته ، ويبدأ دخول الممثلين لتجسيدها . وهو هنا يستخدم الآلات الموسيقية على أنها كورس لتقديم الموضوع ، كما اعتاد في المسرح الملحمي الذي اعتاد كتابته للكبار، ثم تدخل هذه الآلات داخل الحدث والفعل المسرحي ، وذلك بعد انتهاء استعراض دخول التلاميذ.

(بعد الاستعراض يدق الجرس فيتفرقون وهم يصيحون .. يخرج ون ما عدا أربعة وتدخل تخته رباعية من الكواليس فيقعدون عليها ويدخل الجيتار في هيئة المدرسة).

الجيتار : دو رى مي

التلاميذ : دو رى مي

الجيتار : فا صول لا

التلاميذ : فا صول لا

الجيتار : سي دو

التلاميذ : دو رى مي

الجيتار : دو رى مي.

تلميذ ١ : حفظينا النشيد على طول يا أبله.

تلميذ ٢ : يعنى حتحفظ ؟ ده انت أبلد واحد في الفصل.

ويستمر هذا الحوار حتى تدخل الفئران ، فيفزع التلاميذ ، وكذلك الجيتار ، ويفرون جميعاً. ويعود "الفريد فرج" في نهاية الفصل الأول إلى أسلوب الكورس الملحمي ، فبعد القضاء على الفئران ، يجمد المشهد ، وتجتمع الآلات الموسيقية الأربعة على جانب.

الجيتار :
الرق : (معاً) وبعدين
الكمان :

المزمار : بعد استراحة قصيرة يرتاحوا فيها جمهورنا الصغير نرجع نحكي اللي جرى في قصر الملك مع هردبيس ابن حيص وبيص وحكايته لسه غريبة وعجيبة.

ـ ـ ـ ـ ـ ستار ـ ـ ـ ـ ـ [٢٥]

ومع بداية الفصل الثاني نعود مرة أخرى إلى كورس الآلات الموسيقية وهي تشرح حال البلدة بعد التخلص من الفئران، وتعلق على الأحداث داخل القصر ، وتناقش "هردبيس" فيما يفكر فيه من قرارات. كما نلاحظ في بنية المسرحية أن "الفريد فرج" قد دخل مباشرة إلى ذروة الحدث دون الإطالة في التمهيد ، وهو هنا يتفق مع "وينفريد وارد" في أنه : " ينبغي أن تتجه المسرحية مباشرة إلى الذروة لأن الأطفال يعجبون بالأحداث المتقنة التي تزيد الحبكة تعقيداً كما ينبغي أن تدخل المسرحية إلى العقدة مباشرة وأن تشتمل على الكثير من الحركة " [٢٦].

والصراع في هذه المسرحية بسيطاً ، أو يتمثل في إمكانية القضاء على الشر المتمثل في هجوم الفئران على البلد ، وقد تم ذلك عن طريق "هردبيس الزمار" بطل المسرحية ، حيث وظف المؤلف منذ البداية "هردبيس" ليكون محركاً للأحداث ، ودافعاً لها على التطور

وصولا إلى الذروة ثم الحل ، وينجح "هردبيس" في تلقين الملك درساً في الوفاء بالوعد ، وحب الوطن ، والشجاعة ، وحسن التفكير ، والبعد عن رد الإساءة بالإساءة.

ولثقة المؤلف في أن عنصر التشويق عنصر مهم في مسرحيات الأطفال ، فقد جعل من المزمار قائداً للمسرحية ، لذا بدأت المسرحية بالجيتار والمزمار وهما يغنيان وكأن الموسيقى هي مفتاح هذه المسرحية ، ثم يجعل بعد ذلك جميع الآلات تغني وتتكلم. علاوة على ذلك فقد جعل المزمار في نهاية الفصل الأول يقوم بدور الراوي ، ليربط الأحداث وينتقل بالجمهور إلى الفصل الثاني ويشوقهم إليه ، كما سبق وذكرنا.

وقد حرص المؤلف على استمرار عنصر التشويق في عدة مناطق: أولها ، عندما وعد الملك الزمار بخمسمائة جنيه للقضاء على الفئران ، ثم وصلت إلى خمسين جنيها . فما هو رد الزمار ؟ هل سيرفض أم سيقبل ؟ . وثانيها ، عندما نجح الزمار في القضاء على الفئران ، ورفض الملك إعطاءه الأموال ، هل سيعاقب الأطفال ويرد الإساءة بالإساءة ؟ أم سيعفو؟ فيتجلى التشويق هنا في حيرة الزمار حول ما سيفعله إزاء ضياع حقه.

أما عن شخصيات المسرحية فقد عارض "الفريد فرج" ما قاله كتاب مسرح الأطفال والنقاد عن تقليل عدد الشخصيات المسرحية ! حيث قدم في مسرحيته أربعة وعشرين شخصية وهذا في رأيي يحد من حركة الممثلين على خشبة المسرح ، كما أرى أن "الفريد " قد قدم شخوصاً ذات أبعاد ثلاثة ، ومظهرها لا يخبر عن مخبرها ، فشخصية

الملك البعد الأول منها، هو شخصية ملك لبلدة تنعم بالأمان والاستقرار وهذا ما نفهمه من حوار التلاميذ والباعة في بداية المسرحية:

بائع الفول : كهرمان صابح لذيذ.

الباعة : فول وقشطه ياعزيز.

بائع العرقسوس : اطلبوا شرب الأمير .. عرقسوس تلج وخمير.

بائع غزل البنات : الكرميللا دي سكر اشتري منها وكتر.

التلاميذ : (استعراض) احنا التلامذة في الميعاد .. جينا بباب المدرسة آخر علام حنحصله وحنبقى طب وهندسة .. بكره بلادنا في البلاد تبقى عظيمة وريسه (٢٧).

ثم يعود فيبين أنه حاكم فاسد ، لا يهتم إلا بجباية الضرائب والأموال ليس لصالح البلدة بل لصالحه الشخصي ، فهو يبغى أن يشتري سيارة ولعبة لأبنه ، وهذا هو البعد الثاني للشخصية .

الملك : والضرايب ؟

الوزير : الحمدلله الغيطان السنه دي رمت غلة كتير وعدس وفول وقطن وبرسيم .. والموسم عظيم.

الملك : عال .. عال .. يعنى حنحصل الضرايب.

الوزير : أما الفواكه. فالبساتين رمت محصول كبير ..

برتقال ، بطيخ .. شمام وبلـــح وقصب وعنب إيه .. كـــراز وبرقـــوق وخـــوخ وطمـــاطم وخضروات.

الملك : عال .. عال .. عال.

الوزير : ومشمش ومانجه إنما إيه.

الملك : أيوه .. أيوه .. أيوه ماتجريش ريقي أمـــال .. المهم الضرايب ، حنحصل الضرايب.

الوزير : وحنشتريلك يا مولانا عربية جديدة من اللـــي كان نفسك فيها وسمو الأمير الصغير نجيبلـــه اللعبة .. الطيارة اللـــي بتطيـــر بـــالريموت كنترول.

الملك : (سعيد جداً يفرك يديه) أيوه .. أيوه .. أيـــوه مفهوم مفهوم .. وريني بقى حساب الضرايب (٢٨).

ثم يقوم نفس هذا الملك الفاسد ، بتقـــديم النـــصح للأطفـــال المشاهدين من خلال تقديم النصح لابنه الأمير ، وهذا هو البعد الثالث.

الملك : الولد ده مابيرحش المدرسة زي العيال اللي قده ليه ؟

الملكة : ياخرابي .. ويصحى الصبح بدري.

الملك : أمال بتصحيه الساعة كام حضرتك

الملكة : أقل من الساعة عشرة ابني ما يصحاش

الملك : الساعة عشرة !!

الملكة : سمو الأمير.

الملك : وإن بقى ملك ، وصحى الساعة عشرة ، مايلحقش يشوف شغله أو يحكم . آه منك آه منك بوظتي الولد .. الولد كسلان وعيان عشان كسلان.

الملكة : مالكش دعوه بيه. ده ابني وأنا اللي مربياه.

الملك : (للجمهور) يا ناس الولد اللي بيصحى الساعة عشرة الصبح يبقى اسمه إيه ؟

الجمهور كسلان.

الملكة : يا خبر حتكسر بخاطر الولد !

الملك : والولد اللي ياكل أربع بيضات ، وفول وقشطه وعسل ، وتلات كبايات لبن ع الصبح ، تسموه إيه ؟

الجمهور : فجعان

الملكة : كسرت بخاطر الولد .. كسرت بخاطره.

الملك : والولد اللي ما يروحشي المدرسة ، ويقعد في حضن أمه بدل مايروح المدرسة ، يبقى اسمه إيه ؟

الجمهور : بليد [٢٩].

ومن هذا كله يتضح أن شخصية الملك لها أكثر من بعد وتحمل أكثر من صفة مما قد يؤثر على استقبال جمهور الأطفال لها ويؤدي إلى عدم إدراكم لها، وهو هنا يخالف طبيعة الشخوص في

مسرح الطفل : " إذ ينبغي أن تكون شخصيات المسرحية واضحة ، وعلى قدر قليل من الدهاء والتعقيد ، ويجب أن يكشف مظهرها عن مخبرها ، وتكون خطوطها واضحة يسهل على الأطفال إدراكها" (٣٠).

وشخصية الملكة ، هي صورة للأم السلبية التى لا تفكر في شئ؛ وإن فكرت في حل ينقصها الحكمة والسداد في الرأي. تبدأ المسرحية والناس تفكر في حل للفئران التي هاجمت البلاد ونحن نرى الملكة وقد انشغلت بكميات الطعام التي لابد أن يأكلها الأمير الصغير.

الملكة : أمير يا عالم ومش قادر يفطر غير أربع بيضات وشوية فول وطبق عسل بالقشطه وطبق عسل بالطحينه وتلات كبايات لبن ويقوم جعان.

الملك : كل إيه وإيه وإيه وإيه وبس ؟

الملكة : يا حبة عيني الولد نفسه مسدوده عن الأكل (٣١).

ثم تتحول شخصية الملكة ، دون تمهيد ، لتصبح شخصية إيجابية تسعى لأن تشارك في الحل ، وذلك حين تعلن أنها عندما شاهدت "هردبيس" فإنها تأكدت أن الحل سيكون على يديه. غير أن ملامح هذه الشخصية لا تضيف كثيراً إلى الأطفال لكي يتعلموا ، فهي سلبية ، وجاءت مشاركتها بهذا الرأي ضيقه فكان من الممكن أن تقول هذا الكلام أي شخصية أخرى من الآلات.

أما شخصية الأمير فهي نموذج للولد المدلل الفاشل ، الذي لا يرى في الحياة سوى الطعام الكثير والنوم إلى وقت متأخر ، والسعى للحصول على اللعب ، غير أن المؤلف نجح في أن يطور ملامح وأبعاد شخصية الأمير لتحقيق هدفه وذلك بعد أن يستمع الأمير إلى "هردبيس الزمار" فيبدأ في تغيير سلوكه وينجح في أن ينضم إلى صفوف الداعين إلى إعطاء الحقوق، ويقف أمام الملك حتى يحصل "هردبيس" على حقوقه ، وينضم إلى التلاميذ للذهاب إلى المدرسة.

الأمير : وأنا حاروح المدرسة يا بابا.

الملك : وحتصحى بدري ؟!

الأمير : الساعة سته الصبح [٣٢].

أما عن شخصية هردبيس فهي شخصية تحمل صفات الفراسة والذكاء والإقدام ، هذا إلى جانب العفو والتسامح لمن ظلمه من الناس ، بل أكثر من ذلك تحمل صفات حب كل من حوله ، وهي قيم أخلاقية يسعى المؤلف لغرسها في نفوس وعقول المستقبلين من الأطفال. كما سعى "الفريد فرج" إلى أن تكون شخصية البطل في مسرحيته هي "الزمار" وهذا يُعد تأكيداً من المؤلف على أهمية الفن بشكل عام والموسيقى والغناء بشكل خاص في عالم الطفولة. كما تميزت شخصية الزمار بارتفاع مستواها الثقافي وإلمامها بكثير من المعلومات.

هردبيس : أنا بحب الأطفال وعايز امشي من البلد دي آخد الأطفال وأفسحهم معاي .. باريس ولندن وجينيف .. ونسوح في البلاد أحرار في الدنيا الجميلة ونروح بعيد .. في الجناين الحلوة .. بعيد عن الظلم والنسيان [٣٣].

وهنا يخالف المؤلف ما حدده من قبل حين قال في مقدمة المسرحية " إن مسرحياتي تزدحم بالشخصيات المثبته -ذات الصفة الواحدة- الخير،الشر،الغول،الفتاة المظلومة .. إلخ"[٣٤].

وتتوقف الباحثة عند حوار المسرحية الذي غلب عليه أحياناً بعض الألفاظ السوقية التي تتنافى مع رسالة مسرح الطفل في تنمية وعي وذوق وثقافة الطفل ، وعلاوة على هذا فإن الألفاظ لا تتلاءم والمستوى الاجتماعي للشخصيات التي صدرت منهم مثل شخصيتي الملكة والملك. فالملكة مثلا يأتي على لسانها ألفاظ : " يا خرابي ، الواد مدعبل وأصفر ، وأنت يا منيل، أصله بيتعب يا اخويا م المشى ، ياخبر حتكسر بخاطر الولد [٣٥].

والملك يتفوه مثل هذه الألفاظ : " بوظتى الولد ، ما اسخم من سيدي إلا ستى ، نهاركم اسود ، الله ينشف ريقك ع الفاضى ، مش وزير وبتلهف ماهيه عشرين جنيه كل شهر ، والسنه الغبره دي " [٣٦].

ومن هنا تبدو الشخصية كما رسمها المؤلف على غير ما هي عليه في الواقع ، وهذا من المآخذ التي يمكن أخذها على المؤلف في تصويره لشخصيات هذا العمل.

ومع هذا فيحمد لهذا المؤلف اعتماده في حواره على الجمل التلغرافية القصيرة والابتعاد في كثير من الأحيان عن المونولوجات الطويلة التي يصعب على الأطفال متابعتها وفهمها ، كذلك استعاضته في بعض الأحيان عن الجمل الحوارية بالمقاطع المغناه التي غالبا ما يشارك فيها الأطفال وكذلك الآلات الموسيقية.

هردبيس : (يغنون مع سلايدز للمناظر العالمية) والأطفال

يلا باريس ونشوف إيفل
برج شديد أصله حديد
زي الصورة
يلا النمس خمسة في خمسة
أشجار أشجار وغابات لسه
أجمل صورة
ونروح لندن ساعة بيج بن
عد لعشره وان تو فور تن
غير الكورة
وإيطاليا والأعجوبة
بيزا المايل طوبه في طوبة
وألقط صورة
حانشوف الدنيا المليانه
أجمل عصافير وحا تشجينا
صورة صورة (٣٧).

مسرحية " رحمه وأمير الغابة المسحورة "

تقع المسرحية في أربعة فصول ، وتدور أحداثها بين الواقع والخيال ، بين عوالم الغابات والأشجار ؛ والحيوانات فنرى الفصل الأول تدور أحداثه في قصر أحد الأمراء ، أما الفصل الثاني فتدور أحداثه في كوخ راعي فقير وهذان المستويان يمثلان المستوى الواقعي في المسرحية. أما الفصل الثالث والرابع فإنهما يدوران في الغابة المسحورة – وهي البلدة ذاتها بعد أن حولها الساحر إلى غابة مملؤة بالأشجار والحيوانات المتوحشة– هذا بالنسبة للمستويات التي تدور فيها الأحداث أما بالنسبة لأحداث المسرحية نفسها فهي تبدأ باجتماع لأمير البلدة مع حاشيته وبعض من الأهالي ليعرض عليهم المشكلة التي تعاني منها البلدة وكذلك يستعرض واقعها.

الأمير : سادتي ، الوزير ، والفارس ، والأمين ، وشيوخ ونساء ورجال مدينتي ، أهلي وأصدقائي .. جمعتكم اليوم لأحدثكم في أمر خطير.

الوزير : سيتحدث أميرنا في أمر خطير وعلى ذلك فلنصغ السمع.

الأمير : قدم تقريرك أيها الفارس.

الفارس : لقد أحاط الغزاة الأجانب بمدينتنا وينتظرون. لم يعد فلاح يستطيع الخروج إلى حقله ، لم يعد تاجر يستطيع السفر بتجارته ، أما سكان الأطراف فيعيشون تحت تهديد الاختطاف والقتل. أعداؤنا

أقوى منا وأكثر عدداً ويتصفون بالقسوة.

الأمير : كانت هذه مدينة سعيدة عاش بها أجدادنا وآباؤنا وعشنا بها حياة سعيدة بمقدار ما نتذكر من السنين(٣٨).

وبعد هذا المشهد يقوم الأمير باستدعاء الساحر للبحث عن الخلاص من هذه المشكلة ، ويحط الساحر على المسرح وهو على هيئة نسر ، ويدور حوار بين الأمير والساحر نعلم منه أن الساحر هو الذي علمهم أساليب الزراعة والصناعة والموسيقى والغناء، وكيف أن هذه الأشياء هي التي جعلتهم مطمعاً للغزاة وأن الحل هو نبذ الرحمة، والتحول إلى وحوش ضارية، وأن تتحول البيوت والقصور إلى كهوف والبشر إلى أشجار وحيوانات، وأن انتهاء السحر مرهون بحدوث خمسة أفعال تحمل في طياتها الرحمة ، وبالفعل يتم تحويلهم من خلال استعراض غنائي ينتهي به الفصل الأول.

ويبدأ الفصل الثاني في كوخ راعي فقير ؛ حيث ينقلنا المؤلف إلى قصة جديدة أقرب ما تكون إلى قصة سندريلا أو ست الحسن، وفيها نتعرف على "رحمة" تلك الفتاة الجميلة اليتيمة التي وجدها الراعي بعد حريق شب في البلدة فحملها إلى بيته، ولكن زوجته لا تحبها نظراً لجمالها الذي يفوق جمال ابنتها، حتى أن كل خاطب يأتي لابنتها يعجب "برحمة" ، ولهذا تحاول الأم التخلص منها بأن ترسلها للغابة المسحورة بدعوى أن تحضر لبناً من عنزة يجعل من ابنتها فتاة جميلة.

أما الفصل الثالث فنرى "رحمة" وقد وصلت إلى مدخل الغابة وتقابل "السهم" ، الذي يشير إلى الغابة المسحورة ، و"المنذر" ، الذي

ينذر بأن هناك خطر ، فيحاولان منعها من دخول الغابة، ولكنها تصر وتنجح في الدخول ، ثم يتبعها الأب آتياً لإنقاذها، ثم تأتي الأم في محاولة لإنقاذ الراعي، وبعدها تأتي الابنة لإنقاذ الأم.

وفي الفصل الرابع الذي تدور أحداثه داخل الغابة وتواجه فيه رحمة أسد الغابة – وهو في الوقت نفسه أمير البلاد الذي رأيناه في الفصل الأول- تكتشف رحمة أن الأسد يتألم من شوكة كبيرة في قدمه فتسعى لتخليصه منها ، وبعد تخليصه يعود إلى حالته الأولى أميراً كما كان، ويبدأ في سؤالها عن السبب في مساعدته ، فتخبره أن السبب هو الرحمة ، وأثناء حديثها مع الأسد يدخل الأب وتعلم أنه لم يأت إلا رحمة بابنته ، وتدخل الأم إلى الغابة بحثاً عن الأب محاولة إعادته رحمة به ، ثم تأتي الابنة لتنقذ الأم رحمة بها، وهنا تجتمع أفعال الرحمة الخمسة كما قال الساحر وهنا يزول مفعول السحر وتعود الأمور إلى سابق حالتها، وهنا يوجه الأمير كلامه لرحمة قائلاً :

الأمير : .....، والآن يا رحمة وعلى يديك تتم المعجزة وينحل السحر . نطلب إليك بكل استحقاق أن تكوني لمدينتنا مواطنة وأميرة.

رحمة : ولكن أين هي المدينة ؟

الساحر : (يدير عصاه في كل اتجاه) ها هي ذي المدينة ، فأفرحوا بلقاء الحياة البشرية.

(أصوات هرج ، تتحول الغابة إلى مدينة والشجر إلى بشر ، في استعراض غنائي راقص

ليعود قصر الأمير كما كان في الفصل الأول بكامله) [٣٩].

وهكذا تنتهي المسرحية، وقد قمنا بسردها من حيث الموضوع أو الحدوتة -إن جاز التعبير- ولكن إلى أي مدى اقترب المؤلف من أساسيات مسرح الطفل؟ وإلى أي مدى ابتعد عنها ؟ وذلك من خلال مقارنتها بما اتفق عليه الباحثون والمهتمون بمسرح الطفل من قواعد وأساسيات الكتابة لمسرح الطفل.

فالنسبة لمصادر النص ، من الملاحظ أن "الفريد فرج" لم يعتمد على مصدر واحد من مصادر مسرح الطفل فنراه في البداية يعتمد على الخيال الأسطوري من خلال تلك المدينة التي تدور فيها أحداث الفصل الأول ، وكذلك اعتماده على الساحر بشكله الخيالي وتشبهه بالطير وكيف أن الساحر من الممكن أن يغير من واقع الناس وصورهم بمجرد لمسة من عصاه السحرية ووضع كلمات سحرية ينطق بها ، كما أنه يلجأ إلى الواقع المحيط بالطفل من خلال الحدوتة الشعبية بما لها من تأثير على الطفل ؛ وذلك من خلال قصة رحمة والراعي وزوجته وابنته، وهي أشبه ما تكون بقصة سندريلا وست الحسن، والكاتب هنا يتفق مع ما ذهب إليه "عبد الحميد يونس" في كتاب " الحكاية الشعبية ".

أما عن الحكاية فيري الكثيرون من كتاب مسرح الطفل ومنهم "الفريد فرج" نفسه أنه يجب أن تكون الحكاية واضحة ومفهومة من الجميع ، وفي المسرحية التي نحن بصددها نرى المؤلف قد قدم لنا حكايتين منفصلتين تماماً ؛ الحكاية الأولى هي حكاية البلدة التي

يحاصرها الغزاة ، وكيفية الخلاص من هؤلاء الغزاة ، أما الحكاية الثانية فهي حكاية رحمة وما تعانيه من قسوة زوجة الراعي، وهذا ما قد يسبب بعض التشتت، وفي هذا يقول كمال الدين حسين"يؤكد بناء المسرحية أن العقدة تعتمد على حدثين متداخلين ، الأمر الذي قد يصعب على الطفل أن يتابعها أو يستخلص منها العلاقة بين الحدثين " (٤٠).

وعن الحبكة والبنية بدأ "الفريد فرج" مسرحيته من ذروة الحدث وهو أن المدينة تتعرض لخطر الغزو، ثم انتقل بعدها إلى محاولة حل المشكلة ، وهو في هذا يتفق مع وينفريد وارد حول طبيعة بنية مسرحيات الأطفال، بقولها " ينبغي أن تدخل المسرحية في العقدة على الفور كما ينبغي أن تتجه المسرحية مباشرة إلى الذروة لأن الأطفال يعجبون بالأحداث المتقنة التي تزيد الحبكة تعقيداً (٤١).

كما تميزت البنية أيضاً بالمزج بين الواقع والخيال دون فصل بينهما ؛ فنراه في الفصل الأول وقد بدأ المسرحية بشكل واقعي في قصر أحد الأمراء حيث كل الأشياء من وحي الواقع ، ثم ينتقل بعدها مباشرة إلى عالم الخيال الفانتازي من خلال دخول الساحر وهو على شكل نسر كبير، وذلك يدل على قناعة المؤلف بأن الفانتازيا عنصر محبب عند الأطفال يسهم إلى حد كبير في تنمية ذوقهم الفني، وكما انتقل من الواقع إلى الخيال على مستوى الصورة فإنه قد فعل نفس الشئ على مستوى الحوار المنطوق، وذلك على لسان الساحر فنراه يقول :

الساحر : بعصاي السحرية هذه وبكلمة موافقة منكم ، باللمسة وبالكلمة .. سأحيلكم شجرا وحشبا ونمورا وفهودا ومساكنكم كهوفا وصخورا ، وليكن أميرنا أسد الغابة الذي نتحدث بضراوته وقسوته .. الأشرار للأشرار .. لا تترددوا.

وعلى الرغم من التجانس الذي حدث بين الأحداث الواقعية والخيالية ، ونجاح المؤلف في تقريب المسافة بينهما مما يقرب المسرحية من أجواء الأطفال ، إلا أنه يؤخذ على "الفريد فرج" في هذا النص " أنه انزلق بمضمونه ليكرس لقوة ميتافيزيقية ،هي قوة السحر والتي تعد –بنائيا– مفتاح الحدث في النص ، فلولاه لما عاشت المدينة في رخائها وترفها ، فهو صانع آلاتها ومنتج ثروتها ، وهو الذي اخترع لها الموسيقى والغناء ، وتلك الأشياء التي أثارت طمع الجيران" (٤٢).

ويعبر " الفريد فرج " نفسه عن هذا في ذلك الحوار الذي دار بين الأمير والساحر فنراه يقول :

الساحر : ..... فما هو السؤال ؟

الأمير : عندما أجدبت حقولنا سألناك فماذا فعلت ؟

الساحر : كان الأمر بسيطا ، علمت أن الأرض بلي سطحها فصنعت لكم المحراث لنقلب تربتها مع كل زرع.

الأمير : ولما اشتد علينا الحر سألناك ، ماذا فعلت ؟

الساحر : كان الأمر بسيطا ، صنعت لكم أنوال النسيج التي عوضتكم بالكتان والقطن والصوف عن جلود الحيوان.

الأمير : حتى عندما داهمنا الملل ذات شتاء سألناك ، ماذا فعلت ؟

الساحر : ليتني لم أصنع لكم شيئا.

الأمير : ماذا تقول ؟ أتندم أنك صنعت لنا آلات الموسيقى وعلمتنا الغناء ؟

الساحر : كل شئ صنعته كان له خطره الذي لم نحترز منه [٤٣].

وهنا نرى "الفريد فرج" قد أهمل حقيقة مهمة في مسرح الطفل ، وهي أن هذا المسرح في الأساس مسرح تعليمي تربوي فنراه يرجع المخترعات العلمية التي أفادت البشرية إلى قوة ميتافيزيقية ولم يرجعها إلى البحث العلمي وهو منطق لا يجوز طرحه للأطفال.

ويستمر "الفريد فرج" في حوار الأمير والساحر وفي ذات السياق السابق فنراه يقول :

الساحر : ستتعلم يا بني الكثير

الأمير : ماذا نتعلم ؟ الخوف !!

الساحر : لا . بل سنتعلم من خلال الخوف.

الأمير : أي شئ سنتعلم من خلال الخوف.

الساحر : سنتعلم أنك لا تستطيع أن تحمي شيئاً له قيمة في عالم بلا قيم ، إنك لا تستطيع أن تبني مدينة سالمة في

غابة غير سالمة ، إنك لا تستطيع أن تبني مدينة آمنة في زمن غير مأمون.

الأمير : ما أفظع ما تقول.

الساحر : إما أن تعيش في خرائب لا يطمع فيك أحد، وإما أن تجمل الحياة من حولك فتتعرض لما تتعرض له اليوم.

الأمير : حكمة مريرة.

الساحر : هذه هي المرارة بعد الحلم يا ولدي.

الأمير : وإذن ما العمل ؟

الساحر : هذا هو السؤال.

الجميع : ما العمل ؟

الأمير : أيمكن أن تصنع لنا سلاحاً قوياً نغلبهم به.

الساحر : مهما كان سلاحك قوياً ، فإن قلبك هو الذي يقاتل.

الأمير : أصنع لنا شيئاً لتكون قلوبنا قوية.

الساحر : فلتصمت كل موسيقى ، وبدل ملابس الأعياد ، البسوا ثياب النمور والضباع والذئاب ، إذا كان مقدر لنا أن نعيش في غابة متوحشة فلنكن أقوى وحوشها ، استلوا من قلوبكم كل رحمة واغرسوا بها شوكة الاعتداء.

الأمير : فظاعة.

الجميع : باللفظاعة.

الساحر : بعصاي السحرية هذه وبكلمة موافقة منكم ، باللمسة وبالكلمة .. سأحيلكم إلى شجرا وحشياً ونموراً وفهوداً ومساكنكم كهوفا وصخوراً ، وليكن أميرنا أسد الغابة الذي نتحدث بضراوته وقسوته .. الأشرار للأشرار .. لا تترددوا (٤٤).

ولما كانت هذه المسرحية موجهة للأطفال، فكيف يمكن أن ندعوهم لنزع الرحمة بدافع الحماية ؟! وأن نوجههم إلى أن يكونوا أشراراً لمواجهة الأشرار ؟! وأن يتحولوا إلى شجر متوحش حتى يتصدوا للعدوان ؟! حتى الاختيارين اللذين طرحهما " إما أن تعيش في خرائب فلا يطمع فيك أحد وإما أن تجمل الحياة من حولك فتتعرض لما نتعرض له اليوم" إنهما اختياران كلاهما أسوأ من الآخر. هل كان "الفريد فرج" يدعو إلى مواجهة الشر بالشر أو بالتوحش أو بتقبيح العالم من حولنا حتى نسلم من خطر الغزاة ؟ وهل يعقل أن يكون هذا هو طريق الخلاص، ثم يتبعه بخمسة أفعال من أفعال الرحمة. كيف يتأتى هذا بعد أن دعا إلى انتزاع الرحمة ، وحتى لو تبادر إلى الذهن أن "الفريد فرج" هنا حاول أن يعيد صياغة جملة جمال عبد الناصر " ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة " فالفارق كبير بين المعنيين فالقوة لا تعني الشر والقوة لا تعني القسوة وعدم الرحمة، وأراه قد جانبه الصواب في هذه الدعوة.

ثم يأخذنا بعد ذلك إلى كوخ راعي فقير لا نعلم في أي مكان هو. هل هو في ذات المدينة أم غيرها ؟ إن كان في ذات المدينة فكيف ظل على حاله ولم يتحول بفعل السحر إلى كهف أو صخر؟! وكيف لم يتحول أصحابه إلى أشجار متوحشة ؟!. وإن كان خارج المدينة ، فما علاقته بما يحدث فيها ؟! وكيف تأتي الرحمة من خارج المدينة لتبطل مفعول السحر الذي أحال المدينة إلى غابة؟!. ولعله هنا قد استعار حكاية شعبية يعرفها الأطفال وتعلقوا بها مثل سندريلا أو ست الحسن حتى يرتبط الأطفال بالمسرحية.

وكيف لهذه الطفلة الوديعة التي تعرض نفسها للمخاطر من أجل أختها أن تقدم على فعل قبيح ، لا يندرج تحت القواعد التربوية والأخلاقية ، بأن تلوث اللوحة الإرشادية المتمثلة في "المنذر" وتحاول طمث ملامحها وما في ذلك من مخالفة واضحة للقواعد والأعراف الأخلاقية.

ثم كيف لتلك الأشجار المتوحشة ، التي أحالها الساحر من أشخاص إلى أشجار متوحشة ، أن تكون بهذه الرحمة وهذا الحنو على الفتاة الصغيرة. والغريب أن "الفريد فرج" لم يقم بحساب أفعال الشجرات – النخلة وشجرة الزنبق وشجر الموز وباقي الأشجار – من أفعال الرحمة ألم يقمن بإطعامها وسقيها وتدفئتها وحاولوا حمايتها من الأسد .. ألم تكن هذه الشجرات أناس أحالهم الساحر إلى أشجار متوحشة ونزع من قلوبهم الرحمة ؟ ، أين إذن هذا التوحش ؟!.

ويقدم "ألفريد فرج" في نهاية المسرحية موعظة لا علاقة لها بكل ما جاء بالمسرحية من قبل ، فنرى الأمير بعد أن يتأكد من العلامة الخامسة للرحمة يسأل الساحر :

الأمير : أهذه هي العلامة رحمة خامسة ؟ (يصيح) أيها الساحر الحكيم (أصوات مختلطة. يهتز الشجر ويهبط النسر فينزع قناعه وأجنحته فإذا هو الساحر).

أهذه هي العلامة ؟

الساحر : لا .. العلامة هي أنك أشعلت حربك ضد الأشرار، النضال تربية للقلوب ، النضال يصنع لكل قلب عينيه ويمنحه القدرة ، هكذا تهيأ قلبك لاستحقاق الرحمة بالقدرة على حمايتها في عالم شرير ، فتهيأ قلب الراعي الذي يحبها وزوجته التي لا تحبها وابنتها التي تغار منها لإنقاذ بعضهم البعض هذا يوم من أيام التاريخ .. يوم استحقاق الرحمة.

الأمير : أمضت إذن تلك الأيام السدامية ؟

الساحر : لا ، فالأشرار يتربصون .. إلا أننا صرنا أفضل ، وهذا هو الدرس الكبير(٤٥).

وعلى الرغم من جمال هذه العبارات ووضوح ما تعنيه من معاني إلا أنها لا علاقة لها بما سبقها من أحداث ، فأين هي تلك الحرب التي أشعلها الأمير؟ ، وأين هو النضال الذي صنع للقلوب عيون ومنحها القدرة ؟ وما هي تلك القدرة ؟ ، وما الذي حدث لقلب الأمير

حتى يتمكن من استحقاق الرحمة ، إنها كلمات وعبارات لا ترتبط بما قبلها من أحداث بل لعلها تنفي تلك الفرضيات التي وضعها "الفريد فرج" نفسه في بداية المسرحية ، كفرضية التطور والازدهار الذي نعمت بها المدينة ، عن طريق السحر والساحر ، فهو هناك يعود ليضع العمل باعثاً على التطور بدلاً من السحر ، ولكن هذا تم من خلال جملة حوارية في نهاية المسرحية -كما سبق وذكرنا- وفي هذا يقول زكي "محمد عبد الله " لقد حاول "الفريد فرج" أن يؤكد من خلال الحوار وليس من خلال الأحداث – وهذه هي نقطة الضعف في المسرحية – أن الآمال تتحقق من خلال العمل .. وليس بانتظار ضربة حظ وأن الممالك تستطيع أن تدافع عن نفسها وتدفع الأشرار عنها ليس من خلال السحر والشعوذة ولكن من خلال امتلاك أسباب القوة والمنعة (٤٦).

أما عن الشخصيات ، فقد عني المهتمون بمسرح الطفل بما فيهم "الفريد فرج" نفسه بتوضيح شكل ومفهوم الشخصية في مسرح الطفل فوصفوها بأنها شخصية بسيطة مثبتة أحادية الصفة – شرير ، طيب ، لص – وهكذا وقليلة الدهاء؟ وكذلك يدل مظهرها على مخبرها؟ .. والسؤال هل طبق "الفريد فرج" هذا في رسم شخصياته في مسرحية "رحمه وأمير الغابة المسحورة" ؟

اعتمد "الفريد فرج" هذا المنهج ، إلى حد بعيد ، في رسم شخوصه فنرى "رحمه" تلك الفتاة الطيبة المضحية المملوءة بالرحمة والحب – لولا ما سبق وأشرنا إليه من محاولتها طمث ملامح المنذر وإلقاء الوحل عليه – وهي الشخصية الوحيدة التي قامت بفعل الرحمة

نتيجة لنبل أخلاقها، وللرحمة التي تسكن قلبها للإنسان والحيوان ، مما جعلها تتغاضى عما تلقاه من قسوة ومهانة من زوجة أبيها.

ونرى الأمير وهو هذا الحاكم العادل الديمقراطي الطيب المحب لأهله وأهل مدينته ، لولا شراسته حينما تحول إلى أسد بفعل السحر ، وكذلك نرى الساحر الحكيم الذي يحمل الحكمة طيلة الوقت ولا يتخلى عنها. أما والد رحمة أو الراعي فهو مثال للرجل الطيب الذي لا يحمل كرهاً بين جنباته ، على العكس من زوجته التي تحمل كرهاً لرحمة وابنتها التي تحمل الغيرة منها وهما هكذا على طول الخط .

وبالنسبة للحوار فقد صاغ "الفريد فرج" حوار مسرحيته باللغة العربية الفصحى كمفردة لكتابة المسرحية ولعل استخدام اللغة العربية كان أكثر فائدة من استخدام اللغة الثالثة التي كثيراً ما لجأ إليها "الفريد فرج" في مسرحياته ؛ فاللغة العربية الفصحى وما تحمله من جرس إنما تنمي الذوق عند الطفل وتربطه إلى حد بعيد باللغة العربية وتقربه منها مما يفيد حتى على المستوى التعليمي، وكذلك ربط الطفل بهويته العربية التي كادت أن تندثر تحت وطأة العامية وما استحدث عليها من ألفاظ لا تمت للعربية بصلة.

وكان "الفريد فرج" موفقاً في استخدام لغة سهلة بسيطة في مفرداتها فقد اختار لكل معنى أسهل مفردة حتى تصل بشكل سريع ومباشر إلى جمهور الأطفال ، واعتمد كذلك في حواره على الجمل القصيرة الموجزة وابتعد عن المونولوجات الطويلة. كما اعتمد على الطرافة والإضحاك في حواره ليشد انتباه الأطفال بما يقدم إليهم ومن

أمثلة ذلك مشهد حواري فى الفصل الثالث دار بين "المنذر" و"السهم" و"رحمه".

السهم : دعها وشأنها .. أفسح لها الطريق

المنذر : (محركا ذراعيه) خطر مميت.

السهم : طيب .. خذ (يدفعه بذراع السهم فليتوي ذراعه)

المنذر : آه .. آه .. التوى ذراعي .. ذراعي الذي أشير به... لم اعد أصلح للخدمة . سيفصلوني . قضي عليّ.

رحمه : لا تبك .. أرجوك.. (تشده من ذراعه فيعتدل).

المنذر : شكرا لك .. كيف أستطيع أن أشكرك.

رحمه : أجعله يفسح لي الطريق

السهم : لا .. هذا لا .. ما كل مرة تسلم الجرة.

رحمه : (تبكي) ماذا أفعل ؟ تغترف بكوزها بعض الطين وترش المنذر فتخفي علامته وتطمسها

المنذر : الله .. ماذا تفعلين .. آه .. محت اسمي ورسمي (يفقد الذاكرة ويقف حائراً) ماذا حدث ؟ ومن أنا ؟ لماذا أنا هنا ؟ (٤٧).

ورغم أن المهتمين بمسرح الطفل يحذرون من وضع المفاهيم والمضامين السياسية للأطفال ، إلا أن الفريد فرج قد وضع في سطور مسرحيته جملاً تحمل بعض المعاني والمضامين السياسية ، كما في بداية الفصل الأول من المسرحية وتحديداً في مشهد اجتماع الأمير بوزرائه ومواطنيه ، إذ يؤكد على مفهوم الديمقراطية والتشاور (٤٨).

كما وضع "الفريد فرج" مضامين ومفاهيم أخرى مثل فكرة النضال، وتربية القلوب، ضمن عملية زرع بعض السلوكيات في الأطفال ، هذا بالإضافة إلى قيمة الرحمة تلك القيمة الأساسية التي بنيت عليها المسرحية.

كما أدخل في حواره بعض المعلومات التاريخية كشكل من أشكال المسرح التعليمي للأطفال.

الأمير : ماذا يريدون ؟ (يقصد الأشرار).

الساحر : كل شئ.

الأمير : ولكن هذه مدينة ملك أهلها ، الذين لم يبخلوا على ضيف أو جار بشئ.

الساحر : كما كانت بغداد وأحرقها التتار. كما كانت عكا وبيت المقدس ودمرها الصليبيون

الأمير : أن ما تقوله أبشع مما علمنا قبل حضورك.

الساحر : ستتعلم يا بني الكثير(٤٩).

أما عن العرض الذي أخرجه المخرج المسرحي "سعد أردش" للمسرح القومي للطفل عام ١٩٩٠م ، فهو يعد خطوة إيجابية في طريق مسرح الطفل المصري ؛ إذ يمثل " وقفة في تصور مسرح الطفل ووظيفته لدينا ، ذلك الذي دأب على مداعبة المستقر في ذهن الطفل بالطرح الساذج على المستويين المضموني والشكلي ، فيعمل بالتالي على وقف النمو العقلي للطفل وخنق خياله ، وهو -بعد- في مرحلة نموه ، سواء بالمباشرة أو السطحية التي تتجاهل غنى العالم الغني والخيالي للطفل "(٥٠).

فالمخرج "سعد أردش" قدم عرضاً ناضجاً بحرفية عالية أسهمت في تحقيق التناغم والانسجام بين عناصر العرض المختلفة ، مستعيناً بأسلوب المسرح الشامل الذي يعتمد على مختلف ألوان التعبير وتنوعها ، كالموسيقى والغناء والاستعراض والديكور والأزياء والأقنعة والحركة والتكوين والملحقات وغيرها ، بحيث تشكل هذه الأدوات عناصر رئيسة في صناعة العرض المسرحي ، بالإضافة إلى هذا مزج المخرج بين الواقعية والملحمية حتى يحقق المتعة البصرية ومتعة الفكر، وهذا ما توضحه الباحثة فيما يأتي :

ملامح الأسلوب الشمولي في الإخراج:

رفض "سعد أردش" أن يقدم عرضه بالشكل التقليدي القائم على الكلمة المؤداة وحدها فحسب ، وسعى لتقديمه بشكل جذاب يثير انتباه الطفل ، ويجتذبه ، فاستعان بمجموعة منوعة من الأغاني والموسيقى والرقصات –التي تختص أجزاء كثيرة من العرض – موظفاً إياها توظيفاً درامياً دالاً ؛ فاستخدم الموسيقى الغربية الكلاسيكية ، والغناء الأوبرالي ، ورقص الباليه ، ومجموعة متنوعة من الاستعراضات ، فأضاف بذلك للعرض طابعاً شمولياً مبهراً ، وهذا ما يؤكده "كمال الدين حسين" بقوله " استعان "أردش" بوسائط مسرحية من التراث العالمي للمسرح مثل رقصات الباليه والغناء الأوبرالي ، كل هذا من أجل أن يحقق شمولية العرض التي قد تحوز على إعجاب الأطفال " (٥١).

وقد تبددت الملامح الشمولية للعمل في أجزاء كثيرة من العرض ؛ فعلى سبيل المثال يفتتح العرض باستعراض راقص يشترك فيه البشر في تآلف حميم مع عناصر الطبيعة كالأشجار والطيور وغيرهما ، لتصور تحول المدينة السعيدة من مدينة مطمئنة إلى مدينة مذعورة تحت وطأة قصف المدافع وأزير الطائرات ، ومن ثم خلق المخرج بهذه الافتتاحية الراقصة معادلاً مرئياً للشر الذي تربص بالمدينة. أما في مشهد توديع أهل المدينة وأميرها للحياة البشرية ، ضفر المخرج الأغاني والموسيقى مع الاستعراضات في انسجام هارموني ، نجح من خلاله أن يرثي الحياة البسيطة النقية التي كان يعيشها أهالي المدينة ، الذين رأيناهم يتحولون إلى وحوش بفعل الساحر.

وبجانب توظيفه لعناصر الموسيقى والغناء والاستعراض المتنوعة ، وظف كذلك توليفة مبهرة من الألوان الزاهية المبهجة ، ليثري الصورة المرئية البصرية ، ويؤكد على هذا "م. جولد برج" ، في كتابه " مسرح الأطفال " إذ يقول : " ربما كان أكثر مخرجي مسرح الأطفال نجاحاً هو الشخص الذي يتفوق في ترجمة النص إلى صور مرئية. إن القدرة على ترجمة التجربة المسرحية كلها إلى صور مرئية تماماً هي تجربة مفيدة في أي مسرح لكنها في ميدان الأطفال أمر لا يقوم المسرح بدونه وليس ثمة شك في أنه بالنسبة للطفل يكون أثر الصور المرئية هو في المرتبة الأولى من الأهمية ثم تليه كلمات المسرحية " (٥٢). ومثال على ذلك نتذكر المشهد الذي يجمع بين الشجر والطيور ورحمة حال دخولها الغابة ، ذلك المشهد الذي تأنسنت فيه

عناصر الطبيعة وأصبحت ناطقة تتحدث وتتحاور وتتحرك مثل الإنسان تماماً ، ففي هذا المشهد استطاع المخرج ان يشكل فضاء الفراغ المسرحي بوساطة الألوان المتنوعة بأسلوب مدهش يثير خيال الطفل.

ومن الجدير بالملاحظة أن المخرج قد استثمر مهارات الممثل الشامل داخل العرض، ذلك الممثل الذي يؤدي الجملة الغنائية ، والجملة الحركية الراقصة ، جنباً إلى جنب الجملة الحوارية المؤداه ، وهذا ما يؤكد عليه " محمد أبو الخير " حين يقول : " إن الممثل في مسرح الأطفال ينتمي إلى رؤية " أوجستو بوال" في فن الممثل حيث الممثل الجوكر الذي يمتلك مرونة جسدية ولياقة بدنية عالية تمكنه من أداء حركات السيرك ، خيال متوهج ، قدرة على الإرتجال ، قدرة على التمثيل الصامت ، قدرة على الغناء والعزف على آلة موسيقية ، هذا إلى جانب البعد الفكري لدى الممثل وفهمه ووعيه لما يقوم به ، ويقدمه أمام الأطفال. " (٥٣).

وهكذا قدم المخرج عرضه بأسلوب المسرح الشامل الذي يستدعي فوق منصة التمثيل جماليات الصورة المرئية جنباً إلى جنب جماليات الصورة السمعية ، في تضافر هارموني واضح.

الملامح الملحمية في إخراج العرض:

من يشاهد عرض " رحمة وأمير الغابة " يلاحظ أنه قد تضمن ملامح عديدة من الملحمية، وليس هذا بغريب حينما يكون مخرجه "سعد أردش" ، فمن المعروف عن "أردش" أنه ميال للمسرح الملحمي ، ويتوق دوماً إلى التغريب في عروضه ؛ إذ قدم العديد من روائع المسرح الملحمي " لبريخت " (*) في مصر ، للدرجة التي يُعد

معها من أوائل من استوفدوا المسرح الملحمي "لبريخت" في بلادنا. وترى الباحثة أن اهتمامه بالمسرح الملحمي نابع من التزامه الإيدولوجي تجاه مجتمعه ، ونابع أيضاً من قناعاته الذاتية بأن المسرح الملحمي لهو الشكل المناسب والأفضل لمجتمعات العالم الثالث التي تعاني من كثرة المشاكل ؛ لذلك ترائى له عند إخراج هذا العرض أن يُدخل هذا الاتجاه في مسرح الطفل في مصر حتى يُنشئ جيلاً من الأطفال يُعمل فكره ويحرك خياله ، وهذا ما يتفق مع ما رسخه " الفريد فرج " في أجزاء كثيرة من النص.

وتتبدى الملامح الملحمية في العرض في توظيف المخرج لكثير من عناصره على نحو ملحمي ، فمثلاً إذا تأملنا طبيعة الديكور في العرض المسرحي الملحمي نجده لا يشرح مكانية الحدث بالتفصيل كما في المسرح الواقعي ، بل يشير إليها في إيجاز حتى يُجنب المشاهد الاندماج في الحوادث المطروحة أمامه ؛ وعلى هذا النحو وظف " أردش " ديكور عرضه "رحمة وأمير الغابة" ؛حيث استعان بالديكور البسيط الموحي الذي يتميز بالاقتصاد ويشير إلى مكان الحدث دون أن يجسده ، فقد " اكتفى في معظمه بالوظيفة الدلالية المباشرة للمكان ، فكرسي العرش يدل على قصر الأمير في المشهد الأول ، والشجر يدل على الغابة في المشهد الذي يليه ، ثم مائدة وحولها بعض الكراسي في منزل الراعي تدل عليه " (٥٤).

وإذا تأملنا عنصر الضوء ، فإنه في العرض المسرحي الملحمي يتم توظيفها للإنارة العامة بحيث تجئ إضاءة قوية شديدة التنوير ؛ لأن "بريخت" يعارض استخدامها لخلق جو خاص أو حالة

نفسية معينة يغيب معها وعي المشاهد. وهذا ما حققه "أردش" في ذلك العرض ، فإن الإضاءة في مشاهد العرض المختلفة " اختفى فيها العنصر الدلالي لتكتفي بوظيفتها النفعية –وهي الإنارة– في معظم مشاهد العرض" (٥٥).

كذلك حقق المخرج الملمح الملحمي في الأداء التمثيلي حين استعان بتقنية التمثيل داخل التمثيل في المشّاهد التي أنطق فيها الشجر والطيور ، وحول أهل المدينة إلى حيوانات في الغابة ، ففي هذه المشاهد جعل الممثلين يشخصون هذه الأدوار ، ويخرجون من أدوارهم البشرية ليؤدوا أدوار حيوانات الغابة ، كما ألبسهم أقنعة الطيور والأشجار والحيوانات ، فحقق بذلك مسافة تبعيدية بين الممثل ودوره. ومن الجدير بالذكر أن دور "السهم" مثلاً ، قد قام المخرج بتوجيه الممثل الذي يؤديه إلى تنميط أدائه بأسلوب آلي يسهم في كسر الإيهام. وتأكيداً على كسر الإيهام بوساطة الأداء التمثيلي عمد المخرج إلى اختيار ممثلة دور "رحمة" بما لا يتوافق شكلها الخارجي مع ملامح الشخصية ، وهنا يعلق "هشام إبراهيم" على ذلك فيقول : أن نيفين علوبة بطلة العرض لم يتوافق شكلها الخارجي مع أداء الدور ، واعتبر أن ذلك عيباً في اختيار الممثل، لكن الباحثة ترى أن ما يراه الناقد عيباً ، ما هو إلا اختيار متعمد من المخرج يتفق مع توظيفه لكثير من الملامح الملحمية في العرض ، بهدف تحقيق انفصال تام بين الممثل ودوره وبالأحرى بين الممثل والمشاهد ، مما يخلق مسافة تبعيدية على نحو ملحمي بين المنصة والصالة تسهم في إثارة عقل المشاهد وتفكيره فيما تطرحه

الشخصية من سلوك وأفعال ، باعتبارها نموذجاً مثالياً يجب أن يحتذي به ويسير الجميع على هديه.

وبالنسبة للحركة فلم يغفل المخرج توظيفها بشكل ملحمي يسهم في كسر الإيهام ، وهذا ما تبدى في دخول الساحر ، ففي النص يشير المؤلف إلى ظهور الساحر بصورة تثير الإيهام ، فيقول " يحط نسر هائل على الشباك في قاع المسرح ، فإذا هو الساحر بنفسه ، عجوز جداً يشهق الجميع لمرآه ، يضم جناحيه ، ويخلع قناعه ، ويدخل " (٥٦). وهذا ما لم يحققه المخرج ؛ إذ يقدم مشهد دخول الساحر بشكل يعتمد على التغريب والمواجهة المباشرة مع الجماهير ، وهذا ما يؤكده " كمال الدين حسين" ، فيقول " دخول الساحر في العرض كان بسيطاً بالقدر الذي يفقده أي إثارة ، يدخل ممثل يرتدي قناع نسر ، خلفه ثلاث فتيات يرتدين أقنعة طيور ، ثم يقف في أعلى منتصف المسرح ، يستدير ويخلع القناع ، ويواجه الجمهور ، فإذا هو الساحر ، ويتم هذا في إضاءة كاملة ، دون أي مؤثر مصاحب لا صوتي أو ضوئي " (٥٧) ؛ ومن ثم نحى المخرج من حركة هذا المشهد أي إيهام يغيب معه وعي الطفل المشاهد وعقله ، وفضل أن يجسده بأسلوب ملحمي يثير دهشة المشاهد ، كاشفاً بذلك أصول اللعبة المسرحية أمام الحضور وهذا ما يؤكد عليه ايضاً "م. جولد برج" إذ يقول : " لما كان الأطفال ينقصهم الأفكار المثبتة عن المسرح، وكيف يجب أن يكون ، فإنهم أكثر ميلاً إلى الطريقة المباشرة في عرض المسرحية ، والتي هي أكثر شبهاً بلعبهم العادي ، وهم يرتاحون إلى المخاطبة المباشرة خاصة وذلك إذا ما

قدمت بطريقة مخلصة حيث أنها تقيم وزنا لوجودهم أكثر من طريقة الحائط الرابع" (٥٨).

وترى الباحثة أن هذا العرض" رحمة وأمير الغابة " صالح للتقديم لفئة المشاهدين الأطفال الذين ينتمون لمرحلة الطفولة المتأخرة (١٢-١٦) سنة ، التي تسمى بالمرحلة المثالية ، وهي المرحلة التي يستوعب فيها الطفل ما لم يكن قادراً على استيعابه في سن مبكر ، حيث يكون قد نضج عقله واتسع أفق فكره للدرجة التي تؤهله لاستيعاب ما يقدم إليه من أفكار تحمل بداخلها بذور سياسية واجتماعية واقتصادية ؛ ومن ثم يصبح في هذه السن العمرية قادراً على تحليل أي موقف درامي واستيعاب مضامينه ، لذلك تتفق الباحثة مع المخرج " سعد أردش " في توظيفه للملامح الملحمية في العرض ، وترى أنه بذلك ترك بصمة مختلفة في عروض مسرح الطفل في مصر عما يقدمه غيره من المخرجين لهذا المسرح ؛ إذ حاول أن يتحاور مع النمو العقلي للطفل ويثير خياله في مرحلة نموه ، مبتعداً عن المباشرة الساذجة والسطحية التي تتجاهل غنى العالم الفني والخيالي للطفل.

الملامح الواقعية في إخراج العرض :

لما كان مسرح الطفل يعتمد بشكل كبير على الإيهام المسرحي ، نظراً لأن الإيهام يحقق التوحد مع الأبطال والشخصيات ، فلم يهمل المخرج توظيف الملامح الواقعية في العرض ليحقق التوازن بين طرفي المعادلة الصعبة التي اختارها لعرضه (التغريب / الإيهام).

وتتبدى الملامح الواقعية في التوظيف الإخراجي لأسلوب التمثيل في بعض المشاهد، وبعض أزياء الشخوص ، وعناصر الحركة والتكوين ؛ فبالنسبة لأسلوب التمثيل فقد اختار المخرج الأسلوب الواقعي في الأداء القائم على التقمص والاندماج – في بعض المشاهد – ليحقق من خلاله عنصر الصدق في الأداء ، وهذا ما يؤكده "هشام إبراهيم" حين يقول عن الإخراج إنه " مال في العرض – بشكل عام– للأداء الذي ينطوي على قدر كبير من التقمص الواقعي ، بدلاً من الانتقال – بخفة– بين الأداء الفنتازي والأداء الواقعي " (٥٩) ، ومن ثم وفق المخرج في أن يخلق من خلال الأداء التمثيلي الواقعي إيهاماً مسرحياً يذوب خلاله الطفل المشاهد مع ما يدور فوق خشبة المسرح ، بحيث يتوحد عالم المشاهد مع عالم المنصة في لحظة صدق واقعي تثير الطفل وتمتعه وتجعله يعيش العالم المطروح أمامه ويعايشه. ومن أبرز الأمثلة على الأداء التمثيلي الواقعي ، مشهد مقاومة الخطر الذي عبر فيه الممثلون بانفعال واضح ، مما أدى إلى صمت المشاهدين صمتاً تاماً نظراً لانفعال الممثلين الذي أسرع بالإيقاع العام للمشهد.

وعن أزياء بعض الشخوص فقد عمد المخرج إلى أن تأتي باعتبارها استعارة تجسيدية لمعنى الشخصية ، بحيث تكشف عن مغزاها ؛ فلما كانت الفتاة "رحمة" صورة من صور الرحمة في المسرحية ، فقد ألبسها المخرج ثوباً فضفاضاً فاتح اللون مصنوعاً من خامات مرنة بحيث ينسدل على الجسد في انسيابية ، بحيث يقر بها بذلك من شكل ملائكة الرحمة. ولما كان الساحر يتسم ببعده الخيالي ، فقد توافقت أزيائه مع ملامح شخصيته ؛ حيث ألبسه المخرج أزياءً خيالية تنم عن

معنى الشخصية مثل قبعة ملونة فوق الرأس ، وبنطلون وسترة يلفها شريط حول الوسط، وتتسدل من فوق أكتافه عباءة فضفاضة ، ممسكا بيمينه عصاه السحرية. وهكذا تلائمت الأزياء مع الشخصية بشكل يساعد على الإيهام الواقعي.

أما بالنسبة للحركة والتكوين ، فقد جاءت حركة الممثلين – في بعض المشاهد – حركة واقعية دالة معبرة عن المعنى المطروح ، وجاءت تكويناته الحركية في تشكيلات درامية دالة ، " فقد استطاعت حركة الممثلين التي صنعها المخرج ، عبر استخدام التوازن على خشبة المسرح أن تخلق تشكيلات جمالية تعبر في الوقت نفسه عما ينطق به الممثل ، تكون بمثابة تكريس ومعادل مرئي له ، فالمثلث الذي يصنع رأسه الأمير ، وضلعيه الحاشية في مشهديهما ، يعبر عن هيمنة الأمير صانع القرار على حاشيته ، ثم الساحر الذي تعبر حركة يديه –وكأنها بسبيلها لاحتواء المشهد– على كونه الساحر صانع الحدث والمحرك له ، بينما الرعية مستلبة أمام الأمير والساحر ، بعدم قدرتها على إبداء الرأي ، بل الاكتفاء بترديد كلمات الأمير "(٦٠).

وفي الختام تستخلص الباحثة مما سبق أن الدافع وراء تحمس المخرج "سعد أردش" لإخراج تجربته الأولى لمسرح الطفل ، هو نص "ألفريد فرج" "رحمة وأمير الغابة" الذي يخوض تجربة الكتابة لمسرح الطفل للمرة الأولى هو الآخر ، فعندما طرق "أردش" باب مسرح الطفل ، لم يختر أي نص مسرحي لأي كاتب ، وإنما اختار نصاً لمؤلف مسرحي يتفق مع توجهاته الفكرية ويؤمن مثله بأهمية فكرة المسرح الملحمي في مجتمعنا ، وهذا ما عاد على العرض بالكثير من

الإيجابيات ؛ فنظرا لاهتمام "أردش" بالمسرح الملحمي فلم يعتمد كليا في تقديم العرض على أسلوب الإيهام الكامل كما فعل قبله غيره من مخرجي مسرح الطفل ، وإنما مزج بين الملحمية والواقعية في أسلوب شمولي ، فأكمل في العرض ما انتقص في نص "الفريد فرج"، مكملاً بذلك نقاط القصور فيه ، ومقدماً عرضاً مبهراً تتفاعل فيه المنصة والصالة بشكل حميمي، وهذا إنما يؤكد المقولة التي تنادي بأهمية أن يلتقي فكر المخرج مع فكر المؤلف للوصول لما أراده المؤلف من طرحه للأفكار ، الأمر الذي ينجم عنه عرضاً مسرحياً ناضجاً ومكتملاً يكمل فيه كل منهما الآخر ؛ ومن ثم فإن السمة التي ميزت هذا العرض هو أن المخرج الذي قدمه كان متوافقاً ذهنياً وفكرياً مع المؤلف.

هوامش البحث

١- يعقوب الشاروني ، مسرح الأطفال في العالم ، مجلة المسرح ، العدد الثالث ، السنة الأولى، أغسطس ١٩٨١، ص٨٥.

(*) مدام دي جينليس ، مؤلفة ، وممثلة ، وموسيقية ، كتبت سلسلة كاملة من المسرحيات للأطفال نذكر منها (المسافر) ، (عاقبة الفضول) ، (الطفل المدلل).

٢- وينفريد وارد ، مسرح الأطفال ، ترجمة محمد شاهين الجوهري ، مراجعة كامل يوسف ، الدار المصرية للتأليف والكتب ، القاهرة ،١٩٦٦ ، ص ص١٢-١٩.

٣- انظر : يعقوب الشاروني ، مسرح الأطفال في العالم ، مرجع سبق ذكره ، ص ص ٨٦-٨٧-٨٨..

٤- انظر : الأرادايس نيكول ، المسرحية العالمية ،الجزء الرابع، ترجمة شوقي السكري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، (ب-ت) ص ص ٨٨ : ٢٨١.

انظر : فرانك م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف وآخرون ، دار المعرفة ، ١٩٧٠ ص ص ١٢١، ١٢٢.

راجع : Jack Zipes, Speaking Out, Storytelling and Creative Drama for Children, Routladge, Taylor and Francis Group, USA, 2004, p 255.

٥-سميرة محسن ، المخرج في مسرح الطفل - مجلة الفن المعاصر - المجلد الثاني - العددان الأول والثاني ،القاهرة ، أكاديمية الفنون ،١٩٨٨ ، ص ٨٢.

٦- سمير عوض ، قاموس المسرح ، تحرير وإشراف فاطمة موسى ، ج-١ . ط ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ص١٠٤-١٠٥.

(*) للمزيد عن مسرحيات الأطفال راجع : عامر علي عامر ، السمكة وبنت الصياد ومسرحيات أخرى للأطفال ، أكاديمية الفنون ؛ القاهرة ، ٢٠٠٦. سمير عبد الباقي ، حلم علاء الدين ، بقبق الحمال، بركات الحكيم ، ثلاث مسرحيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤.عبد التواب يوسف ، الشجرة المنتصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤. نبيل خلف ، الأعمال الكاملة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢.

٧- وينفريد وارد ، مسرح الأطفال ، مرجع سبق ذكره ، ص ص٤٤-٤٥.

٨- يعقوب الشاروني ، فن الكتابة لمسرح الأطفال ، منشورات المسرح المتجول،وزارة الثقافة ، العدد الثاني ، يناير ١٩٨٣ ، ص ص ٢٧-٢٨. للمزيد راجع : أحمد صقر ، مسرح الأطفال ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٤، ص٢٧.

٩- محمد أبو الخير ، مسرح الطفل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ ،ص١٠.

١٠- عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ،الكتاب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ١٩٦٨ ، ص١١.

١١- محمد أبو الخير ، نحو مفاهيم جديدة في الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال ، ملتقى الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال في مصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٦ ، ص ١٦.

١٢- مفتاح دياب ،مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال ،الدار الدولية للنشر والتوزيع ،القاهرة ١٩٩٥ ، ص١٠٢.

١٣- وينفريد وارد ، مرجع سبق ذكره ، ص ص ١٥٥-١٦٣.

١٤- إبراهيم حماده ، آفاق في المسرح العالمي ، المركز العربي للبحث والنشر ،القاهرة ١٩٨١ ،ص ص٢٤١-٢٤٩.

١٥- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، رسائل قاضي أشبيليه ، رحمه وأمير الغابة المسحورة ، هردبيس الزمار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٩، ص١١٢.

١٦- المصدر السابق ، ص١١٣.

١٧- المصدر نفسه ، ص١٠٩.

١٨- محمد عبد الظاهر الطيب وآخرون ، الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة ، سلسلة علم النفس المعاصر أبناؤنا وبناتنا ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، (ب ت) ، ص٨٣.

١٩- بحث آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، الثقافة الجماهيرية ، مركز ثقافة الطفل ، ١٩٧٩ ، ص ص٨٤-٨٥.

٢٠- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، مقدمة مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة ، مصدر سبق ذكره ، ص١١١.

٢١- المصدر السابق ، ص١١٠.

(*) سوف تكتفي الباحثة بتحليل النص فقط لأن العرض لم يقدم من خلال المسرح الاحترافي ولكنه قدم في إطار المسرح المدرسي ، فلا توجد وثائق يمكن الاستناد عليها في تحليل عناصر العرض.

٢٢- عبد الحميد يونس ،الحكاية الشعبية ، مرجع سبق ذكره ، ص١١.

٢٣- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، مسرحية هردبيس الزمار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ ، ص١٦٧.

٢٤- المصدر السابق ، ص ص ١٦٧-١٦٩.

٢٥- المصدر نفسه ، ص١٩٤.

٢٦- وينفريد وارد ، مسرح الأطفال ، مرجع سبق ذكره ، ص ص١٥٦-١٥٧.

٢٧- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، مسرحية هردبيس الزمار ، مصدر سبق ذكره ، ص ص ١٧٠ -١٧١.

٢٨- المصدر السابق ، ص١٧٦.

٢٩- المصدر نفسه ، ص ص ١٧٩-١٨٠.

٣٠- وينفريد وارد ، مسرح الأطفال ، مرجع سبق ذكره ، ص١٦٢.

٣١- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، مسرحية هردبيس الزمار، مرجع سبق ذكره ، ص١٧٨.

٣٢- المصدر السابق ، ص٢١٨.

٣٣- المصدر نفسه ، ص٢٠٨.

٣٤- المصدر نفسه ، ص١١٠.

٣٥- المصدر نفسه ، ص ص١٧٧-١٧٩.

٣٦- المصدر نفسه ، ص ص١٧٨-١٩٠.

٣٧- المصدر نفسه ، ص ٢١٠.

٣٨- المصدر نفسه ، ص ص ١١٧-١١٨.

٣٩- المصدر نفسه ، ص ص ١٥٩-١٦١.

٤٠- كمال الدين حسين ، رحمة بين الموروث الشعبي والتراث العالمي ، مجلة المسرح ، العددان ٢٥ ، ٢٦ ، ديسمبر ١٩٩٠ ، ويناير ١٩٩١ ، ص٥٩.

٤١- وينفريد وارد ، مسرح الأطفال ، مرجع سبق ذكره ، ص ص١٥٦-١٥٧.

٤٢- هشام إبراهيم ، رحمة وأمير الغابة المسحورة -العرض الأنيق والطرح الغائم -، مجلة المسرح ، العدد الثالث والعشرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٠، ص٣٤.

٤٣- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٢٤.

٤٤- المصدر السابق ، ص ص ١٢١-١٢٢.

٤٥- المصدر نفسه ، ص ١٥٩.

٤٦- زكي محمد عبد الله ، حالم بالعدل مسرح "الفريد فرج" ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ،العدد (١٥٦) ، ٢٠٠٥ ، ص٤٢٦.

٤٧- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة ، مصدر سبق ذكره ، ص ص ١٤٥-١٤٦.

٤٨- المصدر السابق ، ص ص ١١٧-١٢٠.

٤٩- المصدر نفسه ، ص ١٢٢- ١٢٣.

٥٠- هشام إبراهيم ، رحمة وأمير الغابة ، مرجع سبق ذكره ، ص٣٢.

٥١- كمال الدين حسين ، رحمة بين الموروث الشعبي والتراث العالمي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٩.

٥٢- م. جولد برج ، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة ، ترجمة جميلة كامل ، مراجعة وتقديم على الراعي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥ ، ص ١٧٧.

٥٣- محمد أبو الخير ، نحو مفاهيم جديدة في الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦.

(*) لمعرفة المزيد عن المسرح الملحمي راجع ، برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة نصيف جميل ، عالم المعرفة ، بيروت ، (ب ت). رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة نسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣.

راجع -Bertold Brecht, Brecht On Theatre, Trans., Hohn Willett, New York, Hill and Wang, 1979.
- Dort-Bernard, Lecture De Brecht, Ed., du Seuil, Paris, 1960.

٥٤- هشام إبراهيم ، رحمة وأمير الغابة (العرض الأنيق والطرح الغائم) ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٤.

٥٥- المرجع السابق ، ص ٣٥.

٥٦- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، مسرحية رحمة وأمير الغابة ، مصدر سبق ذكره.

٥٧- كمال الدين حسين ، رحمة بين الموروث الشعبي والتراث العالمي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٦٠.

٥٨- م. جولد برج ، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة ، مرجع سبق ذكره ، ص ص ١٥٦، ١٥٧.

٥٩- هشام إبراهيم ، رحمة وأمير الغابة (العرض الأنيق والطرح الغائم) مرجع سبق ذكره ، ص ص ٣٤-٣٥.

٦٠- المرجع السابق ، ص ٣٥.

****

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

١- إبراهيم حماده ، آفاق في المسرح العالمي ، المركز العربي للبحث والنشر ،القاهرة ١٩٨١.

٢- أحمد صقر ، مسرح الأطفال ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٤.

٣- الأرادايس نيكول ، المسرحية العالمية ،الجزء الرابع، ترجمة شوقي السكري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، (ب-ت).

٤- الفريد فرج ، مؤلفات ألفريد فرج ، ٣ ، رسائل قاضي أشبيليه ، رحمه وأمير الغابة المسحورة ، هردبيس الزمار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٩.

٥- بحث آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، الثقافة الجماهيرية ، مر كز ثقافة الطفل ، ١٩٧٩.

٦- برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة نصيف جميل ، عالم المعرفة ، بيروت ، (ب ت).

7- Bertold Brecht, Brecht On Theatre, Trans., Hohn Willett, New York, Hill and Wang, 1979.

8- Dort-Bernard, Lecture De Brecht, Ed., du Seuil, Paris, 1960.

٩- رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة نسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣.

١٠- زكي محمد عبد الله ، حالم بالعدل مسرح الفريد فرج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ،العدد (١٥٦) ، ٢٠٠٥.

11- Jack Zipes, Speaking Out, Storytelling and Creative Drama for Children, Routladge, Taylor and Francis Group, USA, 2004.

١٢- سمير عبد الباقي ، حلم علاء الدين ، بقبق الحمال ، بركات الحكيم ، ثلاث مسرحيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤.

١٣- سمير عوض ، قاموس المسرح ، تحرير وإشراف فاطمة موسى ، ج-١ ، ط ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦.

١٤- سميرة محسن ، المخرج في مسرح الطفل ، مجلة الفن المعاصر ، المجلد الثاني ، العددان الأول والثاني ،القاهرة ، أكاديمية الفنون ،١٩٨٨.

١٥- عامر علي عامر ، السمكة وبنت الصياد ومسرحيات أخرى للأطفال ، أكاديمية الفنون، القاهرة ، ٢٠٠٦.

١٦- عبد التواب يوسف ، الشجرة المنتصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤.

١٧- عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ،الكتاب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ١٩٦٨.

١٨- فرانك م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف وآخرون ، دار المعرفة ، ١٩٧٠.

١٩- كمال الدين حسين ، رحمة بين الموروث الشعبي والتراث العالمي ، مجلة المسرح ، العددان ٢٥ ،٢٦ ، ديسمبر ١٩٩٠ ، ويناير ١٩٩١.

٢٠- م. جولد برج ، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة ، ترجمة جميلة كامل ، مراجعة وتقديم على الراعي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥ .

٢١- محمد أبو الخير ، مسرح الطفل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨.

٢٢- محمد أبو الخير ، نحو مفاهيم جديدة في الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال ، ملتقى الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال في مصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٦.

٢٣- محمد عبد الظاهر الطيب وآخرون ، الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة ، سلسلة علم النفس المعاصر أبناؤنا وبناتنا ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، (ب ت).

٢٤- مفتاح دياب ، مقدمة في ثقافة وأدب الأطفال ،الدار الدولية للنشر والتوزيع ،القاهرة ١٩٩٥.

٢٥- نبيل خلف ، الأعمال الكاملة ، (الأم الخشبية ، فراشة الأمير الحمراء ، أرنب وعقرب وفيل) دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢.

٢٦- هشام إبراهيم ، رحمة وأمير الغابة المسحورة –العرض الأنيق والطرح الغائم –، مجلة المسرح ، العدد الثالث والعشرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٠.

٢٧- وينفريد وارد ، مسرح الأطفال ، ترجمة محمد شاهين الجوهري ، مراجعة كامل يوسف، الدار المصرية للتأليف والكتب ، القاهرة ،١٩٦٦ ، ص ص١٢-١٩.

٢٨- يعقوب الشاروني ، مسرح الأطفال في العالم ، مجلة المسرح ، العدد الثالث ، السنة الأولى، أغسطس ١٩٨١.

٢٩- يعقوب الشاروني ، فن الكتابة لمسرح الأطفال ، منشورات المسرح المتجول،وزارة الثقافة ، العدد الثاني ، يناير ١٩٨٣.