تحولات فضاءات دراما الطفل
في المسرح المصري المعاصر من عام ١٩٩٠-٢٠١٠م
- دراسة في نماذج مختارة

الباحث/أحمد محمود أحمد سعيد
إشراف
الأستاذ الدكتور/ محمد عبدالله حسين

الملخص باللغة العربية:

جاءت البحث معنوناً بـ **(تحولات فضاءات دراما الطفل في المسرح المصري المعاصر من عام ١٩٩٠-٢٠١٠م - دراسة في نماذج مختارة)**، ويُعَدُّ الفضاء الدرامي بنوعيه عنصرًا مُهِمًّا في دراما الطفل؛ إذ يُساعد على جذب انتباه الأطفال وتحفيز تفاعلهم مع الأحداث، ويُتيح للكاتب حريَّة الإبداع، وتقديم أفكار جديدة، وإنتاج عوالم تخيليَّة تكسب الطفل العديد من المهارات المختلفة في تلقي الرؤى والمفاهيم؛ فهو يُعَدُّ أداة فعالة تعزز القيم الأخلاقيَّة والتربويَّة والقوميَّة والاجتماعيَّة في نفوس الأطفال، والمتتبع للإرشادات المسرحيَّة في دراما الطفل يلحظ تفاوتًا ملحوظًا في توظيف تلك التقنيَّة، فمنهم من يقتصر استخدامها على ما هو ضروري فقط، كدخول وخروج الشخصيات، ووصف المشاهد، ويميل آخرون إلى استخدامها بشكل أوسع وأكثر تفصيلًا؛ ويُشكل الفضاء المكاني منعطفًا مهمًا في دراما الطفل التخيلية، حيث تعددت تلك الفضاءات في المسرحيات عينة الدراسة، مُعبّرة عن هوية الشخصيات وكاشفة عن الصراع وحاملة للأحداث، وقد استطاع كتّاب دراما الطفل في الفترة الزمنية عينة الدراسة توظيف الفضاءات التخيلية بطرق متنوعة، فبعضهم حصرها في صوت الراوي ودخول الشخصيات واختفائها، والتعبير عن مشاعر الشخوص، وتغيير الديكور والانتقال بين الأمكنة، وإظهار الصراع، وجعلها البعض الآخر كاشفة عن تقنية المسرحية داخل المسرحية، لربط ما هو تاريخي/الحكاية مع ما هو واقعي/التمثيل. بينما وظّفها البعض في صوة التوقيعة التي جاءت موازية للنص المرافق، فقامت بوظيفة الفضاء في إنتاج المعنى، وقد شهدت دراما الطفل خلال العقد الأول من الألفية الثالثة تحولًا لافتا للنظر على مستوى التغذية البصرية، حيث كان التركيز قديمًا منحصرا في النص المكتوب دون الاهتمام بالصور والرسومات والاكسسوارات، أما اليوم،

فقد أضحى الاهتمام بالجانب البصري عنصرًا أساسيًّا في كتابة دراما الطفل، حيث يسعى الكُتّاب إلى توظيف تلك الصور؛ لخدمة النص وتعزيز تأثيره على القارئ الصغير.

الكلمات المفتاحية: الفضاء؛ الدراما؛ المتخيل؛ الاكسسوارات؛ الطفل.

Abstract:

The research was entitled (Dramatic Spaces and Their Transformations in Children's Drama in Contemporary Egyptian Theater from ١٩٩٠-٢٠١٠ AD - A Study of Selected Models), and the dramatic space of both types is considered an important element in children's drama. It helps attract children's attention and stimulate their interaction with events, and allows the writer the freedom to be creative, present new ideas, and produce imaginative worlds that give the child many different skills in receiving visions and concepts. It is considered an effective tool that enhances moral, educational, national and social values in the hearts of children. Anyone who follows the theatrical guidelines in children's drama will notice a noticeable difference in the use of this technique. Some of them limit its use to what is necessary only, such as the entry and exit of characters, and description of scenes, while others tend to use it in a broader and more detailed manner. Spatial space constitutes an important turning point in children's imaginative drama, as these spaces were numerous in the plays sampled in the study, expressing the identity of the characters, revealing conflict, and carrying events. Children's drama writers in the time period of the study's sample were able to employ imaginative spaces in various ways, some of them confined them to the voice of the narrator. The entry and disappearance of characters, expressing the characters' feelings, changing the décor and moving between places, showing the conflict, and others making it reveal the technique of the play within the play, to connect what is historical/the story with what is realistic/acting. While some used it in the signature sound that came parallel to the accompanying text, it fulfilled the function of space in producing meaning. During the first decade of the third millennium, children's drama witnessed a remarkable shift in the level of visual nutrition, as the focus in the past was limited to the written text without attention to pictures, drawings, and accessories. Today, attention to the visual aspect has become an essential element in writing children's drama, as writers seek To employ these images; To serve the text and enhance its impact on the young reader.

Keywords: space; Drama; the imaginary; accessories; Child.

مقدمة:

تُعدّ الصور والرسومات أدوات قوية في جذب انتباه الطفل، وتحفيز خياله؛ حيث تُساعده على التفاعل مع المسرحية بشكل إيجابي وحيوي؛ لذلك يحاول بعض كُتاب دراما الطفل إجادة توظيف هذه الأداة منذ اللحظة الأولى في المسرحية؛ إذ إنهم يبدأون مسرحياتهم بمواقف شيقة تُثير فضولهم وتُحفزهم على المتابعة، ويُقدمون من خلالها الشخصيات الرئيسة بأسلوب مُمتع، ليس ذلك فحسب؛ بل إنهم يُشركون الأطفال في الأحداث دون ملل أو فتور، فهي بذلك تسهم في إثراء تجربة الطفل مع المسرحية، وتجعلها أكثر تشويقًا ومتعة.

وعلى ذلك جاء موضوع الدراسة معنونًا بـ **(تحولات فضاءات دراما الطفل في المسرح المصري المعاصر من عام ١٩٩٠-٢٠١٠م-دراسة في نماذج مختارة)**، وتتمثل **أهمية البحث وأهدافه** في كونه يرصد نقاط التحول أداة من خلال الفضاءات الدرامية المتخيلة والمنظورة في المسرحيات الموجهة إلى الطفل في الفترة الزمنية عينة الدراسة.

وقد جاءت خطة البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين، وهما كالآتي:

المبحث الأول/ الفضاءات الدرامية المتخيلة.

المبحث الثاني/ الصور والرسوم والاكسسوارات في دراما الطفل.

التمهيد:

إن الأطفال عامة وفي مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة خاصة يستمتعون بالنظر إلى المسرحيات التي تتضمن تقنيات بصرية؛ إذ إنها تعطي طابعًا جماليًّا من جانب، وتساعد في فهم المسرحية من جانب آخر، وفي الوقت نفسه تجعل الطفل يحرك خياله، فـ " **الصورة البصرية تشغل حيزًا واضحًا في نشاط الطفل الخيالي، خلال فترة الطفولة المبكرة والمتوسطة، ثم يأخذ الاتجاه نحو الخيال المجرد، الذي يقوم على الرموز وتكوين الأفكار**"(١)، ومن هنا يهتم الكاتب بِفهم احتياجات الطفل الفردية، سواءَ أكانت تخيليةً أم واقعيةً، قبلَ كتابة المسرحية الموجهة إلى الطفل، فالكاتب يبدأ بالخيال البصري في مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة، ثم يتطور بصورة تدريجية إلى الخيال المجرد الذي يعتمد على الرموز والأفكار التي تلبي احتياجاته وتُثري تجربته على المستويات كافة.

وتعد الصور والرسوم عنصرًا مهمًا في عملية التواصل مع الأطفال، فهي " **أوعية تعبير، ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى الأطفال، فهم يعبرون عن أنفسهم بالرسوم منذ عمر مبكر؛ كما أنهم يستقبلون التعبير من خلالها، ويعنون بكثير من تفصيلاتها، وتنطبع في أذهانهم الصورة الموحية، وتشير دراسات عديدة إلى أن الرسم أو الصورة أكثر إقناعًا من الكلمة في كثير الأحيان؛ لذا فإن وجود الصورة أو الرسم أدعى إلى الإقناع والتصديق**" (٢)؛ لذلك هي تقنية مهمة في العملية المسرحية، وتسهم بشكل فعال وبارز في عملية التلقي، فالتجسيد الفني " **عملية لازمة إلى الأطفال؛ لأن حواس الأطفال شديدة الاستجابة لعناصر التجسيد؛ لذا عملت وسائل الاتصال الثقافي بالأطفال على تقديم المضمون إليهم بأطباق من الذهب، فازدادت مطبوعاتهم وأفلامهم وبرامجهم بهذه العناصر**"(٣).

إن المتتبع للإرشادات المسرحية في دراما الطفل يلحظ تفاوتًا ملحوظًا في توظيف تلك التقنية، فمنهم من يقتصر استخدامها على ما هو ضروري فقط، كدخول وخروج الشخصيات، ووصف المشاهد، ويميل آخرون إلى استخدامها بشكل أوسع وأكثر تفصيلًا، فيُفضل بعض الكُتاب استخدام الإرشادات المسرحية بشكل محدود؛ لضمان عدم تشتيت انتباه الأطفال عن النص والأحداث؛ بينما يرى آخرون أن الإرشادات التفصيلية تُساعد على خلق عالم غني وتجربة مسرحية أكثر إثارة للأطفال، فالأمر مرتبط برؤية الكاتب لمسرحيته؛ وخصوصية قضاياه التي يحاول طرحها على القارئ الصغير.

(١) هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، ١٩٨٨م، ص٧٧.
(٢)هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، ١٩٨٨م، ص١١٣.
(٣) المرجع السابق، ص١٠٩.

وفي هذا الفصل سيقوم الباحث برصد التحولات الدرامية التي طرأت على المسرحية الموجهة إلى الطفل أداةً من خلال الوقوف على الفضاءات الدرامية المنظورة والمتخيلة على حد سواء في دراما الطفل عينة الدراسة.

المبحث الأول/ الفضاءات الدرامية المتخيلة:

إذا نظر الباحث إلى الفضاء الدرامي في مسرحية **(الغزالة لا لا)** لشوقي حجاب، يجد أن الفضاء الدرامي أسهم في إنتاج المعنى؛ إذ رسم الكاتب – منذ بداية المسرحية – في ذهن المتلقي صورة لمجتمع ظالم، يمارس استبداده وطغيانه على شعب مغلوب؛ ليثير مشاعر التعاطف في نفس القارئ الصغير من جانب، ويندد بالظلم والقمع والجبروت من جانب آخر، وهذا يعد تطورًا في دراما الطفل أداة.

يقول الكاتب في بداية مسرحيته:

(ينفرج الستار عن واجهة البيوت في عزبة "مأمواة" الفانتازية، يبدو الفقر واضحًا على الحوائط والأبواب والشبابيك المغلقة على ظلام شبه دامس!! يدخل بعض عساكر السلطان "بلا لا" وهم مجموعة من الجراد يحملون أسلحة تشبه البارود .. يروحون ويجيئون أمام البيوت بالطريقة التقليدية لعساكر الدرك وهم يصرخون بالغناء الحار والحاسم في استعراض جذاب ويؤكد علاقتهم بذلك المكان وأهله النيام في سبات عظيم!! .. مين هناك؟! .. مين هناك؟!) (١)

يلحظ أن الفضاء السابق جاء بسيطًا وفقيرًا في الوقت نفسه، فالمتلقي لم يتعرف على هوية المكان وطبيعة الشخوص تخيلًا؛ بل من الجمل الحوارية نفسها التي ظهرت على لسان الراوي؛ إذ يعكس الفقر الظروف الاجتماعية الصعبة التي يعيشها سكان العزبة؛ كما أن الظلام يدل على الشعور باليأس والقنوط، وعساكر السلطان "**بلا لا**" بالقوة الظالمة التي تسيطر على العزبة عنوة، ودل على ذلك الأسلحة التي تشبه البارود، فهي أداة القمع والعنف؛ كما جاءت دلالة (السبات العظيم)؛ لتعبّر عن حالة الخمول واللامبالاة لدى سكان العزبة، وهذا التصور الذي أفرزه الفضاء يهيئ القارئ فكريًّا قبل التصادم بأحداث المسرحية الأكثر غرابة.

وفي مسرحية **(حكايات وأغاني كامل الكيلاني)** لأحمد سويلم، جاء النص المرافق موازيًّا لصوت الراوي الذي يقوم بوظيفة الإرشادة المسرحية؛ ربما لكون الحكاية قصة شعبية صيغت مسرحًا؛ وهذا لا يمنع من أن النص المصاحب كشف عن مشاعر

(١) شوقي حجاب، مسرحية "الغزالة لا لا"– مسرحية غنائية استعراضية للأطفال، المركز القومي لثقافة الطفل، مسرح الطفل "نصوص مختارة"، تقديم/ فاطمة المعدول، مصر، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، **مجلة ثقافة الطفل، الرابع والثلاثين**، مطابع الأهرام، ٢٠٠٧م، ص٥٦.

الشخصيات وحركيتها ودخولها واختفائها، وأظهرت الجانب الغنائي في المسرحية، وهذا يعد تطورًا في دراما الطفل على مستوى الأداة.

كورس أطفال: (يرقصون ويغنون) .. احكي لنا يا شهرزاد .. احكي لنا .. واسعدينا بالغناء والمنى.. وكان.. ياما.. كان.. في سالف الزمان.. احكي لنا يا شهرزاد.. احكي لنا .. **(تظهر شهرزاد ومعها موسيقى شهرزاد مصاحبة)** (١)

جاءت تلك الإرشادة بوصفها تُبيِّن الاستدعاء الأسطوري على مستوى الشخوص والحكايات، فشهرزاد ستحكي للأطفال حكايات من التراث العربي القديم.

كما جاء النص المرافق في مسرحية **(علي كوجيا)** لعبدالتواب يوسف بسيطًا وكاشفًا عن تعددية الأمكنة في المسرحية؛ حيث يقف الراوي بداية واصفًا دكان علي كوجيا، فيقول:

المنظر: دكان (علي كوجيا)، وهو يجلس إلى بابه .. تظهر بعض السلع ويكون من بينها (جرة زيتون) .. هو وحده، واضح أنه يغالب النوم .. ثم نراه وقد نام .. وبعد لحظات تسمع صوتًا وصدى يتردد في جنبات المسرح. (٢)

يحيل هذا الفضاء إلى طبيعة المكان الأول في المسرحية، ويكشف عن مهنة الشخصية الرئيسة (علي كوجيا) البطل، فهو تاجر؛ كما يشير الفضاء إلى (جرة الزيتون) وهي العقدة في المسرحية، ثم يعقبه بفضاء آخر:

(تتحول الإضاءة إلى مكان آخر يلتقي فيه علي كوجيا بتاجر بغداد) (٣)

استخدم الكاتب النص المرافق ليدخل شخصية (تاجر بغداد) إلى أحداث المسرحية؛ ولينتقل من حدث (النية إلى الحج) إلى حدث آخر وهو (ثقته التامة بتاجر بغداد وأمانته ووفائه)؛ ليحفظ عنده جرة الزيتون حتى العودة من السفر الطويل، وبعد ذلك يعقبه بنص مواز آخر، فيقول: **(نقلة إلى مكان يبدو كأنه الحرم المكي .. مشهد الكعبة، ولبيك اللهم لبيك)** (٤)

جاءت الإرشادة المسرحية السابقة بوصفها عتبة مكانية ينقل بها الكاتب البطل إلى عتبات مكانية أخرى، القاهرة (الأزهر والحسين والأهرامات، وقلعة صلاح الدين، والفسطاط وجامع عمرو والمسجد الأقصى والقدس الشريف، ودمشق)، ثم العودة إلى

(١) أحمد سويلم، مسرحية (حكايات وأغاني كامل الكيلاني-رؤية تسجيلية درامية شعرية للأطفال)، مسرح الطفل " نصوص مختارة" تقديم/ فاطمة المعدول، المركز القومي لثقافة الطفل، ص٢٥.

(٢) عبدالتواب يوسف، **مسرحية علي كوجيا**، مسرح الطفل "**نصوص مختارة**"، مصدر سبق ذكره، ص١١٧.

(٣) نفسه، ص١١٧.

(٤) نفسه، ص١١٨.

بغداد، فهذا يحيل إلى أن البطل في رحلة طويلة يتفقد بها الآثار العربية والأماكن المقدسة، والكاتب من خلال النص المرافق وما يشير إليه، يغرس في نفس الطفل قيم معرفية مهمة تنمي ثقافته، فالبيئة العربية لديها تراث عريق، والفضاء المكاني بهذا الشكل سمة تحول مهمة في دراما الطفل أداة.

(بيت تاجر بغداد .. يظهر التاجر وزوجته) (١)

ينقل الكاتب المتلقي من مكان إلى مكان آخر؛ كما أنه يدخل شخصية أخرى، وهي شخصية زوجة التاجر، التي تقوم بدفع الأحدث؛ إذ هي تشتهي الزيتون، فيتذكر (الزوج التاجر) علي كوجيا وجرته، فيفتح الجرة ويكتشف ما بها من دنانير، فيذهب إلى السوق ويشتري الزيتون ويستبدله بما كان موجودًا في الجرة.

(المكان القديم الذي التقى فيه كوجيا مع تاجر بغداد ...) (٢)

جاء النص المرافق هنا من أجل اختزال الحدث، وهو مكان التقاء الشخوص ودخولها أحداث المسرحية، وهذا الأمر متداول في المسرحيات الموجهة إلى الطفل؛ لكنها تطورت في تلك المسرحية؛ إذ إن الكاتب جعلها عتبة يظهر من خلالها تقنية المسرحية داخل المسرحية، وهذا يعد تطورًا في دراما الطفل أداة.

(هارون الرشيد وجعفر .. ويمكن مسرور كذلك) ... يقتربان في منطقة ظل، يقترب من أن يكون ظلامًا .. إضاءة على مجموعة أطفال يلعبون) (٣)

تظهر تقنية المسرحية داخل المسرحية من خلال هذا النص المرافق الذي يظهر الدراما الإبداعية في المسرحية من خلال ارتكاز الكاتب على التراث العربي القديم، حيث الأطفال يمثلون (قصة كوجيا والتاجر الذي أخذ منه دنانيره)؛ كما أن الكاتب من خلال هذا الفضاء ربط بين ما هو تاريخي/ الحكاية مع ما هو واقعي/ التمثيل.

وكما قام الفضاء بمهمة دخول وخروج الشخصيات، ووصف المشاهد، قام أيضًا بإظهار الصراع بصورة مباشرة للقارئ قبل الدخول في عوالم المسرحية، وبدا ذلك في مسرحية **(مغامرات الأصدقاء الأربعة)** ليعقوب الشاروني.

(المنظر في بيت صغير من الخشب بابه مُغلق، ونافذته تطل على طريق منعزل، يظهر قادمًا في الطريق كلب، يقترب من المنزل، وهو يلهث، من الناحية المقابلة يتقدم حمار يسير في حذر، ويتلفت حوله في قلق كأنما يخشى أن يكون هناك من يطارده من غير أن

(١) عبدالتواب يوسف، **مسرحية علي كوجيا**، مصدر سبق ذكره، ص١١٨.
(٢) المصدر السابق، ص١١٩.
(٣) نفسه، ص١٢١.

ينتبه إلى وجود الكلب، يرتفع نباح الكلب لينبه الحمار إلى وجوده؛ لكن الحمار يقفز في رعب، يستمر الكلب في نباحه في ود). (١)

يكشف هذا الفضاء المتخيل عن طبيعة المكان، ويجسد صراعًا حقيقيًّا بين عالمين، عالم الحيوانات الذي يُعاني من قسوة الإنسان، وعالم الإنسان الذي قد لا يُدرك قيمة الحياة البرية، وهو مكان مفتوح مناسب لطبيعة الحيوانات؛ إذ يُظهر حالة الاضطراب والقلق والتوتر التي تنتاب الحيوانات.

وفي الوقت ذاته، قد نبه الفضاء السابق المتلقي بوجود صراع متولد من هذا الخطر الذي يهدد تلك الحيوانات، هذا الشعور وضح طرفي الصراع للمتلقي (الحيوانات/ قسوة الإنسان) ومهد لأحداث تكشف عن طبيعة ذلك الصراع؛ لتُثير مشاعر التفاعل والتعاطف لدى المتلقي الأطفال مع هذا العالم المختلف على المستويات كافة.

إن مظاهر التحول في دراما الطفل على مستوى الأداة (الفضاء الدرامي)، تتجلى عند الكاتبة (فاطمة المعدول) وخاصة في مسرحية (مغامرات تيك الجيب)؛ إذ إن المسرحية تستدعي الآلة/ الروبوت؛ وما بها من مظاهر مختلفة تحث الطفل على التخيُّل، فالفضاء التخيلي جاء في هذه المسرحية بوصفه بوابةٌ نحو عوالم جديدة في دراما الطفل.

المنظر: معمل أبحاث واختراعات.. لوحة إلكترونية تعطي إشارات ضوئية بألوان مختلفة، والمكان مليء بالأدوات الميكانيكية.. ويوجد إنسان آلي وهو آلة صنعت من الحديد قريبة الشبه بالإنسان.. المعمل له باب خارجي إلى اليمين وباب داخلي إلى اليسار ونافذة تطل على حديقة.. الدكتور عاقل صاحب المعمل يبلغ من العمر ٦٠ عامًا ويرتدي بالطو أبيض ونظارة طبية وله لحية بيضاء وقورة.. كما نلاحظ أن الشيب زحف إلى شعره أيضًا.. الدكتور يقف مفكرًا يهرش رأسه ويتمشى.. يتوقف أمام اللوحة الإلكترونية ويضغط على بعض الأزرار.. اللوحة الإلكترونية تصدر إشارات ضوئية بألوان مختلفة... (٢)

هذا الفضاء التخيلي يمثل نقلة نوعية في دراما الطفل أداة، حيث يُقدم للطفل تجربةً فريدةً تُغوص في عمق عالمٍ مُتخيّلٍ مليءٍ بالغرائب، فمن خلال وصفٍ دقيقٍ لعناصر المكان، مثل: معمل الأبحاث والاختراعات، واللوحة الإلكترونية، والأدوات الميكانيكية، والإنسان الآلي، والنافذة التي تُطل على حديقةٍ خلابة، يُسافر خيال الطفل ليُحلق في فضاءٍ إبداعيٍّ لا حدود له، ويزداد عمق هذا الفضاء من خلال ربطه بالشخصية الرئيسة في المسرحية، (الدكتور عاقل)، ذلك العالم المُفعم بالذكاء والفضول، فمن خلال مظهره

(١) يعقوب الشاروني، **مغامرات الأصدقاء الأربعة**، مسرح الطفل "**نصوص مختارة**"، مصدر سبق ذكره، ص١٧٣.

(٢) فاطمة المعدول، **مغامرات تيك العجيب**، مسرح الطفل "**نصوص مختارة**"، ص١١٣.

وحركاته وتفاعله مع اللوحة الإلكترونية، تكشف عن أيديولوجيته ورغبته في اكتشاف أسرار الكون، ولعلّ أهم ما يُميّز هذا الفضاء هو قدرته على طرح قضيةٍ خطيرةٍ ومهمةٍ تُشكل أزمةً في الواقع الإنساني، وهي قضية التكنولوجيا، فمن خلال العناصر التكنولوجية التي ظهرت من خلال الفضاء، مثل: الإنسان الآلي واللوحة الإلكترونية، يُثير الكاتب فضول الطفل ويُحفز خياله، ويُشجعه على التفكير في مخاطر التكنولوجيا ومسؤولية الإنسان في استخدامها.

وعلى صعيدٍ آخر، يُلبي الفضاء التخيلي احتياجات الطفل الفكرية، حيث يُشجعه على التفكير في أهمية العلم، ويُثير تساؤلاته حول وظائف الأدوات المُستخدمة في المسرحية، وبذلك، تُصبح المسرحية أكثر من مجرد نص ترفيهي؛ بل تُصبح أداةً تربويةً تُساعد الطفل على فهم العالم من حوله.

يأتي الفضاء في موضع آخر معبرًا عن جو من الغموض والإثارة، ويُظهر جانبًا مختلفًا من شخوص المسرحية.

(يطفئ النور ثم يخرج من الباب الأيمن، موسيقى سريعة .. وبعد لحظة تظهر سوسة من النافذة المفتوحة، وقد ارتدت هذه المرة بنطلونًا وبدت شابة، وتقفز لتدخل، وفي هذه المرة بيدها بطارية تضئ جزءًا من المكان، تدير البطارية في أنحاء المعمل، ثم تنظر إلى الخلف وتصفر وهي تشير بيدها .. يظهر رئيس العصابة (أبو طويلة) يرتدي بنطلونًا أسودًا وتي شيرت مخطط له رقبة وفي يده بطارية، تذهب سوسة وتفتح الباب الأيمن وتصفر وتشير بيدها، يدخل زلطة بنفس الملابس ومعه بطارية .. الأربعة يتحركون في المكان بتشكيلات راقصة وهم يستمعون فقد وضعوا يدهم اليسرى خلف أذنهم وهم يحركون أيديهم اليمنى بالبطاريات .. يضعون رؤوسهم في رؤوس بعض ويتهامسون بأغنية وفي صوت خفيض (إحنا الحرمية) وتعبر عن غرضهم وهو سرقة الاختراع العجيب). (١)

هذا الفضاء يُعد مثالًا على كيفية استخدام الإضاءة والديكور والموسيقى؛ لخلق جو شيق وممتع يُساعد على جذب انتباه القارئ الصغير وإثارة مشاعره؛ كما أنه يكشف عن الأحداث وطبيعة الشخوص.

ويستمر الفضاء معبرًا عن جو الإثارة للقارئ الصغير:

(١) فاطمة المعدول، **مغامرات تيك العجيب**، مصدر سبق ذكره، ص١٢٩.

المنظر: وكر عصابة الأشرار، وهو عبارة عن مغارة جبلية مظلمة إلى حد ما .. الإضاءة بواسطة فوانيس أو قناديل معلقة في الحائط هنا وهناك، عنكبوت كبير في الركن، أشياء قديمة بالية، وقذرة، صناديق، أشولة، إطارات سيارات .. براميل .. كرسي بثلاثة أرجل .. حبال غليظة .. الخ .. قفص طيور به ببغاء كبير .. (يدخل أبو طويلة وبلية وزلطة وهم يحملون تيك) (١)

يحيل النص المرافق السابق إلى طبيعة المكان (وكر عصابة الأشرار)، فهم في مغارة جبلية مظلمة، حيث توجد فوانيس/ قناديل معلقة في الحائط، يهيمن على المكان (الظلام والقذارة والفوضى)، وهذه الصورة التي رسمها الكاتب غنية بالترميز والدلالة، وتساعد في فهم طبيعة الشخوص (عصابة الأشرار) والأحداث التي ستدور في هذا المكان، **وهنا يمكن القول إن الفضاء المكاني يعد سمة تحول مهمة في دراما الطفل أداة.**

ويمكن أن يتلمس الباحث في مسرحية **(حكاية الشاطر قرن الفول لسمير عبدالباقي)** تطورًا في النص المرافق؛ إذ إن الفضاء يُظهر حالة انبهار (سلامة) بالطبلية السحرية؛ وما تفعله من أشياء خارقة، فيقول الراوي:

(يجري سلامة إلى الشمال من المسرح ثم إلى يمينه يلتفت .. ويبحث .. مع موسيقى دقات إيقاعية تتصاعد ٤-٥ مرات .. يجلس .. يضع الطبلية .. موسيقى مسحورة تعلو .. ثم الإيقاع .. الأكل يقفز من الطبلية إلى فمه .. دجاجة .. سمك بيض .. الموسيقى تعبر عن الطريقة التي يلقف بها الطعام .. يتناول الكوب الضخم .. يشرب .. يتثاءب .. موسيقى حالمة .. تجعله ينام ..) (٢)

إن المشهد السابق تميز بتنوع في الموسيقى والحركة والإضاءة؛ لخلق عالمٍ غنيّ ومثيرٍ للاهتمام، تسهم في تحفيز خيال الطفل، وتجعله مشاركًا في عملية بناء المسرحية، فهذا الفضاء ثري بالمؤثرات الصوتية والضوئية المسرحية؛ التي تسهم في رسم صورة كاملة للمشهد المسرحي في ذهن الطفل، وفي الوقت نفسه مناسبة لطبيعة الموقف الدرامي (الطبلية السحرية)، الذي جاء من أجله ذلك (الفضاء) معبرًا عنه بتفاصيله كافة.

وقد وظف الفضاء الدرامي في مسرحية **(حكاية الأميرة المسحورة ليس الضوي)** من أجل الانتقال بين عالمين مغايرين (عالم الأنس/ عالم الجن)، فقد استطاع الكاتب من خلال هذا الفضاء الانتقال بسهولة من مكان (قصر الملك نادر) إلى (مملكة الجان الطيب)؛

(١) فاطمة المعدول، **مغامرات تيك العجيب**، مصدر سبق ذكره، ص١٣٣.

(٢) سمير عبدالباقي، مسرحية " **حكاية الشاطر قرن الفول**"، مسرح الطفل "**نصوص مختارة**"، مصدر سبق ذكره، ص٤٧.

كما جاء الفضاء بوصفه فاصلة بين مشهد ومشهد آخر؛ ليربط الأحداث مع بعضها بعضا، وقد عبّر عن انفعالات الشخصية، وقام بوظيفة دخول الشخصيات وخروجها.

مكان بعيد عن العمران– بعد منتصف الليل– إضاءة خافتة، حيث تلوح إنارة المنازل البعيدة من نوافذها وشرفاتها .. يزدحم المكان بظلال كثيفة وأشباح لأشجار متداخلة .. لا يقطع الصمت المخيم إلا نقيق ضفادع يعلو ويخفت بلا انتظام وخرير مياه .. تظهر امرأة تتسلل متلفعة بالظلام تحمل طفلة حديثة الولادة نسمع صياحها من حين لآخر، هذه المرأة هي زوجة "حديب" الحطاب الفقير. (١)

جاءت الإرشادة المسرحية متضمنة عدة معطيات، كالموقع الذي يحمل مفارقة بين المكان القريب للعمران والمكان البعيد عنه، والوقت الذي عبّر عنه الظلام الدامس والصمت المميت، فهو مناسب للإضاءة الخافتة والأشجار المتداخلة وصوت الضفادع وخرير المياه التي وضحتها الإرشادة، ولم تكتف الإرشادة بهذه المعطيات؛ بل تضمنت بعض الشخوص (المرأة/ الطفلة)، فهذه المعطيات خلقت جوًا من الغموض والتشويق للقارئ الصغير، فقد أثارت مشاعره تجاه المرأة والطفلة؛ كما بينت صراع الإنسان مع الحياة القاسية.

وقد مثَّل الفضاء المكاني/ خيمة الضب في مسرحية **(برلمان الغابة لفراج عبدالعزيز مطاوع)** نقطة تحول مهمة في دراما الطفل على مستوى الأداة؛ إذ جعلها الكاتب محور المسرحية، فقد أسقط عليه رمزية السلطة والحكم.

(الحيوانات المختلفة تتدافع إلى خيمة الضب شاكية باكية) (٢)

في الغالب تدور في هذا المكان أحداث المسرحية معظمها؛ إذ يحكم الضب في خيمته بين الأرنب والثعلب، ويحكم أيضًا في مشهد آخر بين الثعلب والأسد والذئب، وتجتمع أفراد الغابة لاختيار حاكم للغابة حول الخيمة.

وإذا نظر الباحث في مسرحية **(السبورة الغاضبة لمحمد ناصف)** (٣) يلحظ أنها شهدت تطورًا في توظيف تلك الأداة.

(هذه المسرحية مونودراما للطفل، وقد تقدم على مسرح عرائس كي تناسب حركة الأشياء، وقد يقوم الطفل بأداء جميع الأدوار، مقلدًا للأشياء، متخيلًا ما يدور داخلها، في

---

(١) المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، المسرحيات الفائزة في مسابقة التأليف لمسرح الطفل، **(حكاية الأميرة المسحورة/ يس الضوي)**، سلسلة مسابقات التأليف لفنون المسرح (١)، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧م، ص١٧.

(٢) المسرحيات الفائزة في مسابقة التأليف لمسرح الطفل، **(مسرحية برلمان الغابة)**، مصدر سبق ذكره، ص٧٣.

(٣) محمد عبدالحافظ ناصف، وقد نشرت المسرحية في (مسرحيات للأطفال " السبورة الغاضبة"، مصر، رؤى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م). كما نُشرت في (الفلنكات ومسرحيات أخرى، –مونودراما، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م). وأيضًا نشرت في (مختارات مسرحية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٣م).

الفصل يقف محمود بجوار مقعده الذى يوجد في المقدمة، يضع يديه في جيبي بنطاله، السبورة في عمق خشبة المسرح، بجوارها البشاورة والطباشير، وتوجد وسيلة إيضاح لخريطة مصر...) [١]

أحال الكاتب من خلال النص المرافق السابق إلى نوع المسرحية؛ كما كشف عن شخصية (محمود)، وهو طفل في المرحلة الابتدائية، وعن مجموعة من الأشياء كالمقعد، السبورة، البشاورة، الطباشير، خريطة مصر، ورسم في ذهن المتلقي صورة عامة للحجرة الدراسية.

وبفضل الإرشادات المسرحية التي رسمها محمد ناصف في مسرحيته (**علقة تفوت**)[٢] جعلت المتلقي في حالة ثبات تخيلي لا ملل ولا فتور فيه، يقول:

(ديكور بسيط لشارع به مدرسة، يراعى أن يكون سهل الحركة، موتيفات تناسب ذلك، ينفرج الستار ببطء يدخل بهاء من جهة اليسار حاملًا حقيبته، يرتدى بنطالًا وقميصًا نصف كم، يبدو عليه الإرهاق، بقعة ضوء تصاحبه إلى أن يجلس على الرصيف ثم يضاء المسرح كله). [٣]

جاءت الإرشادة المسرحية السابقة؛ لترسم في ذهن المتلقي خشبة المسرح بمكانها المفتوح، وقد حدده الكاتب بالديكور البسيط القابل للحركة؛ لتسهيل تغيير المشاهد، وقد أشار إلى وجود بعض العناصر التي تشير إلى طبيعة الشارع والمدرسة، وأن بهاء هو الشخصية الرئيسة في المسرحية، وهو طالب منهك عائد من المدرسة، وتلك البقعة الضوئية التي تصاحبه إلى أن يجلس على الرصيف، تُشير إلى أن الكاتب يريد أن يُركز على بهاء، ويجعله محطّ أنظار المتلقي، وفي الوقت نفسه يخلق جوًّا من التشويق والإثارة والمتعة؛ وذلك من خلال استخدام بعض العناصر، مثل: الإضاءة والموسيقى، وجاء هذا النص بوصفه عتبة تمهيدية قبل الولوج إلى عوالم المسرحية، وقد بدى من تلك الإرشادة قضية (العنف المدرسي)، والتي أشار إليها الكاتب بقوله (**يبدو عليه الإرهاق**)، فالطالب بهاء هرب من المدرسة نتيجة ذلك العنف.

ثم ينتقل الكاتب من هذا الفضاء إلى فضاء آخر مغاير من حيث التعبير عن القضية:

(تظلم خشبة المسرح وتسلط بقعة ضوء على الأب والأم، يقفان في أحد جوانب المسرح،

---

(١) محمد ناصف، (**السبورة الغاضبة**)، مصدر سبق ذكره، ص٥.

(٢) وقد نشرت مسرحية (علقة تفوت) لمحمد ناصف في (مسرحيات للأطفال، مصر، رؤى، الطبعة الأولى، **٢٠٠٢م**). كما نُشرت في (الفلنكات ومسرحيات أخرى، -مونودراما، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، **٢٠٠٣م**). وأيضًا نشرت في (مختارات مسرحية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **٢٠٢٣م**).

(٣) محمد عبدالحافظ ناصف، علقة تفوت، ص٥٠.

تهويمات ضوئية عليهما، يأخذه بهاء للركن الآخر .. بقعة ضوء تصاحبه .. يجلس القرفصاء ويضع يديه على خديه). [١]

يُشير الظلام إلى غموض الموقف، بينما يُشير الضوء الخافت إلى شعور الأب والأم بالقلق والخوف، ويُمثّل بهاء رمزًا للطفل الذي يُواجه تحديًا أو مشكلة كبيرة، ويُعبّر جلوسه القرفصاء ووضعه يديه على خديه عن شعوره بالحزن واليأس.

بهذا الشكل يُساعد هذا المشهد على خلق جوّ من التشويق والترقب لدى المتلقي، ويجعله يُتساءل عن ماذا سيحدث بعد ذلك، فيُمثّل هذا المشهد نقطة تحول مهمة في دراما الطفل على مستوى الأداة التخيلية.

وفي مسرحية **ساعاتي تكذب** [٢] نجد محمد ناصف يصرح بقضيته بصورة مباشرة بداية من الفضاء التخيلي الذي يصطدم به المتلقي؛ إذ يقول:

" **خشبة المسرح شقة، في عمق خشبة المسرح، توجد ساعة حائط كبيرة، تسمع دقات واضحة ..** " [٣]

يُساعد وصف خشبة المسرح بدقة على تخيل المتلقي للمكان والشعور به كأنه موجود فيه؛ كما يُثير وجود الساعة الحائط الكبيرة فضول المتلقي؛ إذ ترمز الساعة إلى الوقت، وتُمثل دقات الساعة مرور الوقت بشكل لا رجعة فيه، وهي تلك القضية الرئيسة التي يناقشها الكاتب في مسرحيته.

وفي مسرحية **مينا أمير الحياة** لمحمد ناصف ظهر الفضاء وتمثّل في فن التوقيعة التي يعتمد الكاتب عليها في كُلِّ مشهد من مشاهد المسرحية من أجل الربط بين أحداث الماضي والحاضر؛ ولكي يعطي لنفسه متنفسًا للتعبير عن رؤاه السياسية تجاه الوطن العربي؛ وما به من انقسام وتفكك وتغليب المصلحة الخاصة على العامة، والصراع الدامي حول السلطة والحكم، وحب السيطرة من أجل إثبات الذات حتى ولو كانت على حساب العروبة، هذا من جانب، والدعوة إلى الوحدة من قبل استدعاء رموز تاريخية ناضلت من أجل هذا الهدف السامي من جانب آخر.

شاشة عرض سينمائي، مشاهد حية من التدمير الذى أحدثه الهجوم الإسرائيلي على لبنان، وأحدثه احتلال أمريكا للعراق واجتياح غزة، شريط أخبار عن تصدى المقاومة

---

(١) محمد عبدالحافظ ناصف، علقة تفوت، ص٥٢.

(٢) نُشرت هذه المسرحية "ساعتي تكذب!" في (الفلنكات ومسرحيات أخرى، -مونودراما، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م). وأيضًا نشرت في (مختارات مسرحية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٣م).

(٣) مسرحية ساعتي تكذب ! (مونودراما للطفل)، ص٦٣.

اللبنانية وتدمير عدد كبير من مدرعات العدو وقصف شمال إسرائيل وحيفا وعكا بصواريخ حزب الله.

صوت: (بخبث)

هاجموا في الليل كالمخادعين
قاتلوا عندما لا يراكم أحد
لا تعلنوا عن الحرب قبل بدئها
اقتلوا الأطفال والشيوخ والنساء
هيا.. هيا.. أسرعوا
ترتفع طلقات الرصاص ويزداد القصف

(إظلام) [١]

كما عبّر الفضاء في المسرحية عن أهداف العدو الغربي، وهي أهداف حضارية في المقام الأول، فهو يسعى إلى إقامة شرق جديد يخضع لأفكاره، وفي الوقت نفسه يحاول طمس الهوية العربية؛ إذ إنه قام بجرائم القتل والتشريد على مر التاريخ (لبنان، العراق، فلسطين، سوريا)، وفي المقابل جاءت فكرة التوحيد التي استدعاها الكاتب والمتمثلة في (مينا) بوصفها إسقاطًا سياسيًا دالًا على فكرة التوحيد التي دعا إليها عبدالناصر في خطاباته فهو يعزز من الاتحاد وتكاتف الدول العربية.

شاشة عرض سينمائي، لقطة للرئيس جمال عبد الناصر وهو يلقى خطاب الوحدة وسط جموع الشعب العربي السوري.

ناصر: (بحماس)

فما من مرة تحققت الوحدة إلا تبعتها القوة،
وما من مرة توفرت القوة
إلا وكانت الوحدة نتيجة طبيعية لها.

صوت:

دائمًا واحد خير من اثنين
واثنان خير من واحد

(إظلام) [٢]

---

(١) محمد عبدالحافظ ناصف، مسرحية "مينا .. أمير الحياة"، روايات الهلال للأولاد والبنات، سلسلة تاريخ مصر (الرعاة)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، صندوق التنمية الثقافية، دار الهلال، ٢٠٠٦م، ص١٥.

(٢) محمد عبدالحافظ ناصف، مسرحية "مينا .. أمير الحياة"، مصدر سبق ذكره، ٤٣.

هذا الفضاء بما يتضمنه من دلالات سياسية يمثل تحولًا ملحوظًا في دراما الطفل على مستوى الأداة، فقد صارت التوقيعة بوصلة مسرحية ضرورية تُنير للمتلقي دروب التاريخ وتربطه بحاضره.

وقد جاء الفضاء المتخيل في **مسرحية (بيض من ذهب) للطفي مطاوع** متمثلًا في اللوحات السبعة التي يبدأ بها الكاتب مشاهده، وتجلى هذا الفضاء في صورة الفضاء المكاني، حيث أتى واصفًا خيمة يوسف وأبيه وما حولها من أغنام وماعز وجمل.

يرفع الستار على صحراء، كوخ، شكل بئر، شيخ بالذي البدوي نعرف فيما بعد أنه (أبو يوسف) يعمل بالفأس في قطعة أرض خضراء وعلى مقربة منه طفل (يوسف) عمره حوالي ١٣ سنة، يحمل سلة يلملم فيها البيض من هنا وهناك، صوت (عنزة ودجاج وديوك)، بينما يظهر في الخلف من بعيد العلم الإسرائيلي. (١)

يعطي هذا الوصف التفصيلي شعورًا بالواقعية؛ إذ يستطيع المتلقي أن يتخيل بوضوح المكان الذي تجري فيه الأحداث، هذا من جانب، وما يحمله من رمزية من جانب آخر، فالصحراء القاحلة تمثّل قسوة الحياة تحت الاحتلال، بينما تمثّل قطعة الأرض الخضراء الأمل في مستقبل أفضل، وهذا يمثّل نقطة تحول مهمة في دراما الطفل أداة.

وقد جاء معبرًا عن مواقع الجيش الإسرائيلي في خط بارليف ولحظة العبور والانتصار، فيقول الراوي في لوحة من لوحات المسرحية:

(موقع آخر من المواقع الإسرائيلية في خط بارليف، ثلاثة جنود، علم إسرائيلي، أكياس رملية، نماذج لبعض الأسلحة، ..) (٢)

إن أحداث المسرحية تدور في هذين المكانين؛ لذلك اكتفى الكاتب بنمطية هذا الفضاء الذي أسهم في تهيئة المتلقي الصغير تخيلًا قبل الدخول في غمار المشهد السياسي، وهذا الفضاء التخيلي في تلك المسرحية يعد عنصرًا مهمًا؛ إذ يُساعد المتلقي على فهم المسرحية وتحليلها، وهذا يعد تطورًا في دراما الطفل على مستوى توظيف تلك الأداة في إنتاج المعنى.

المبحث الثاني/ الصور والرسوم والاكسسوارات في دراما الطفل:

شهدت دراما الطفل خلال العقد الأول من الألفية الثالثة تحولًا جذريًّا على مستوى التغذية البصرية، حيث كان التركيز قديمًا ينحصر على النص المكتوب دون اهتمام كبير بالصور والرسومات والاكسسوارات، أما اليوم، فقد أضحى الاهتمام بالجانب البصري

(١) لطفي عبدالمعطي مطاوع، مسرحية بيض من ذهب، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، مكتب البلاد العربية، سلسلة أدب الأطفال (١٢)، العبيكان، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩.
(٢) لطفي عبدالمعطي مطاوع، مسرحية بيض من ذهب، مصدر سبق ذكره، ص٣٥.

عنصرًا أساسيًّا في كتابة مسرحيات الأطفال، حيث يسعى الكُتّاب إلى توظيف تلك الصور والرسومات والاكسسوارات؛ لخدمة النص وتعزيز تأثيره على القارئ الصغير.

كما يُعدّ هذا التحول تطورًا إيجابيًا يُثري المعنى، ويُوسّع آفاق الخيال لدى الأطفال، فالصور والرسومات والاكسسوارات تُساعدهم على فهم الحكاية بشكل أفضل، وتُعزّز قدرتهم على التفاعل مع المسرحية؛ كما تُسهم في تحفيز إبداعهم وتُنمّي مهاراتهم اللُّغوية والفكرية والثقافية؛ بل والتخيلية.

يُمكن القول إنّ الجانب البصري أصبح لُغة رئيسة في دراما الطفل اليوم؛ إذ إنه يُعزّز التواصل والانفتاح على مختلف الثقافات، فالطفل قادر على الفهم والاستيعاب دون الحاجة إلى الترجمة.

إذا تتبع الباحث تلك الصور والرسومات والاكسسورات في دراما الطفل يجد **السيد حافظ** في طليعة الكتاب الذين اهتموا بهذا الجانب الإبداعي؛ إذ تميزت مسرحياته بوجود رسومات توضيحية على الصفحة الموازية لصفحة الحوار؛ مما ساعد على ربط النص بالصورة، وخلق تجربة تفاعلية للأطفال.

فتُعدّ مسرحية "**أبو زيد الهلالي/ للسيد حافظ**" تجربة فنية غنية تُجسّد سيرة بطل تراثي خالد في ذاكرة الأجيال، يُعبّر غلاف المسرحية عن الشخصية الرئيسة، أبو زيد، من خلال صورة فارس عربي أصيل يحمل سيفه، مبرزًا ملامحه وهيئته المميزة.

إذن لم تكتفِ مسرحية أبو زيد الهلالي بتقديم قصة مشوقة وحوار مُمتع؛ بل حرصت أيضًا على استخدام عنصر بصري ثري يُثري التجربة ويُساعد على تحفيز خيال الطفل، فمن خلال مجموعة من الصور المتتالية، تمكنت المسرحية من رسم صورة واضحة لشخوصها ومواقفها، مُساعدةً الطفل على تكوين تصوره الخاص للأحداث.

فمثلًا، يُرى صورة أبو زيد الهلالي فارسًا مُقدامًا على صهوة جواده، يحمل سيفه ودرعه، مُستعدًا لخوض المعارك. ويرى أيضًا صورة أخرى له ولدياب بن غانم متنكرين في زي شاعرين، مُحاولين خداع أعدائهم. ويرى صورة ثالثة لفتاة جميلة تشبه تخيلًا الأميرة شاه الريم، تُجسد الجمال والأناقة فهي ذات شعر أسود كثيف ترتدي أفخم الملابس.

هذه الصور، وغيرها الكثير، لم تكن مجرد رسومات تجميلية؛ بل كانت عنصرًا أساسيًا في بناء المسرحية. لقد ساعدت على تحفيز خيال الطفل، وجعل الطفل مشاركًا في العملية المسرحية، فإن استخدام الصور المتتالية والكثيرة في مسرحية أبو زيد الهلالي هو مثال رائع على كيفية استخدام الفنون البصرية لتعزيز الخيال والتفاعل لدى الأطفال.

وفي **مسرحية بيض من ذهب لطفي عبدالمعطي مطاوع**، جاء الغلاف مسيطرًا عليه اللون البرتقالي بوصفه لونًا دالًا على النماء والازدهار والأمل، وهو لون مناسب للانتصار؛ كما احتوى الغلاف على اللون الأبيض الذي زيل من هذا اللون التعريف الذي يوجد أسفل العنوان (مسرحية للأطفال)، واسم الرابطة التي نشرت فيها المسرحية والمكتب والسلسلة ببدجها الأبيض الواضح.

واللون الأبيض رمز النقاء والطفولة الذي تمثل في شخصية البطل (يوسف)؛ كما ظهر اللون الأسود دالًا على القوة والحزم؛ وقد تنوعت الخطوط بين الخطوط العريضة (العنوان) والخطوط الرفيعة (الغلاف) لتعكس أهمية الحدث وحضوره اللافت للنظر في بنية المسرحية، وتشير إلى التفاصيل الدقيقة في المسرحية.

فبذلك يُشكّل غلاف المسرحية لوحة رمزية غنية بالدلالات، تُمهّد الطريق أمام المتلقي لفهم رؤية الكاتب قبل الدخول في غمار العمل، فوجود أربع بيضات ذهبية في عش على شكل بيضاوي أو دائري، يُثير تساؤلات حول المعاني التي يُريد الكاتب إيصالها.

يُمثّل البيض الذهبي رمزًا للثروة والحياة الجديدة وتحقيق السلام والنصر؛ بينما يُجسّد العش رمزًا للأمان والوحدة، هذه الرموز المتعددة تُشير إلى القضايا الإنسانية التي ستُطرح في المسرحية، مثل السعي وراء تحقيق النصر، والصراعات من أجل الحفاظ على الوطن، وأهمية الوحدة والأمان في حياة الإنسان.

يُهيمن البيض على مساحة كبيرة من الغلاف، سواء على مستوى العنوان أم على مستوى الرسوم والألوان، وهذا يدل على أهمية الترميز في المسرحية، ودورها في تحقيق الانتصار.

يُمكن القول إن الغلاف يُمثّل مفتاحًا لفهم المسرحية، حيث يُقدّم للمتلقي رؤية عامة حول القضايا التي ستُناقش، ويُهيّئه لتجربة مسرحية غنية بالمشاعر والأفكار.

وفي **مسرحية القلم المغرور لعبده الزراع** يُعد غلاف المسرحية لوحة فنية معبرة عن روعة استخدام الخطوط والألوان والكلمات للتعبير عن محتوى المسرحية برسائلها التربوية للمتلقي الصغير، حيث رسم الكاتب (قلم رصاص يرتدي زيًّا أنيقًا)؛ إذ يُشير بذلك إلى الشخصية الرئيسة في المسرحية (القلم)، فالزي الأنيق والابتسامة الواسعة لذلك القلم يعبران عن شعور القلم بالغرور والغطرسة وسعادته بنفسه وبالتفوق على غيره.

كما تميَّز الغلاف بمجموعة من الألوان، فمنها اللون الأزرق الذي يُستخدم في كتابة عنوان المسرحية، ويرمز إلى السماء والهدوء، واللون الأخضر الذي يُستخدم في كتابة اسم الكاتب، ويرمز إلى النمو والازدهار، واللون الأصفر الذي يرمز إلى الإيجابية والأمل،

واللون الأحمر الذي يظهر في قلم رصاص، وهو يرتدي قبعة والذي يرمز إلى الغرور والخطر، والغلاف بهذه الطريقة، يمثّل رحلة طريفة عبر دلالات الخطوط والألوان، فاختيار الألوان والخطوط لم يكن عشوائيًا؛ بل حمل دلالات عميقة تعكس أفكار الكاتب ورؤيته.

كما تضمنت المسرحية مجموعة من الصور الكاريكاتيرية التي تُعبّر عن الأدوات المدرسية التي يستخدمها الطالب محمود التقليدية منها والحديثة، بجانب صورة للطالب محمود وصورة لأبيه وأمه وصورة عامة لغرفته، فقد عبّرت تلك الرسومات عن مشاعر تلك الأدوات بين البهجة والحزن والغرور والصراع المستمر بينهم؛ كما عبرت عن مشاعر الشخوص داخل المسرحية كمشاعر الأب والأم والطالب والأستاذ وانفعالاتهم.

وفي **مسرحية مينا أمير الحياة** لمحمد ناصف نجد الغلاف بمثابة لوحة فرعونية مستوحاة من الحضارة المصرية القديمة؛ كأن الكاتب يريد أن يظهر للمتلقي طبيعة القضية المطروحة من الوهلة الأولى؛ ليجذبه قبل الولوج إلى أحداثها المتشعبة، وقد تضمن الغلاف مجموعة لوحات/ مناظر مرصوصة بشكل هندسي، بها أحرف هيروغليفية تعبّر عن فكرة توحيد قطري مصر(الدلتا والصعيد)؛ وكما أشار الكاتب في مقدمة مسرحيته على أن الشيء اليقيني الذي لا انفكاك فيه هو أن مينا بطل الوحدة العربية؛ لكن الكاتب أشار إلى نقطة مهمة وهي أن (مينا) صفة/ لقب وليس اسمًا، يقصد به المؤسس أو المثبت إشارة إلى الملك الذي تقام من أجله المراسم والشعائر أيا كان من هو (الملك عحا) أو (الملك نعرمر).

هذا الفضاء يعد تحولًا في دراما الطفل أداةً؛ إذ إن الكاتب أظهر رؤية المسرحية من منظور مغاير؛ حيث إنه يحتاج إلى قدرٍ من الثقافة التاريخية المصرية؛ لذلك وُجهت المسرحية لسن الطلائع من (١٢-١٨)؛ لأن تلك المرحلة تتمتع بقدر من الاطلاع والمعرفة.

الخاتمة:

يلحظ في هذا البحث أن الكتابة الدرامية تخيلًا تطورت تطورًا مهمًا من حيث إنتاج المعنى، إذ إنها وظفت بطرق متنوعة، فبعضهم حصرها في صوت الراوي ودخول الشخصيات واختفائها، والتعبير عن مشاعر الشخوص، وتغيير الديكور والانتقال بين الأمكنة، وإظهار الصراع، وجعلها البعض الآخر كاشفة عن تقنية المسرحية داخل المسرحية، لربط ما هو تاريخي/الحكاية مع ما هو واقعي/التمثيل. بينما وظّفها البعض في صوة التوقيعة التي جاءت موازية للنص المرافق، فقامت بوظيفة الفضاء في إنتاج المعنى.

شهدت دراما الطفل خلال العقد الأول من الألفية الثالثة تحولًا لافتا للنظر على مستوى التغذية البصرية، حيث كان التركيز قديمًا منحصرٌ في النص المكتوب دون الاهتمام بالصور والرسومات والاكسسوارات، أما اليوم، فقد أضحى الاهتمام بالجانب البصري عنصرًا أساسيًّا في كتابة دراما الطفل، حيث يسعى الكُتّاب إلى توظيف تلك الصور والرسومات والاكسسوارات؛ لخدمة النص وتعزيز تأثيره على القارئ الصغير.

المصادر والمراجع:

أولًا/ المصادر المسرحية:

- **لطفي عبدالمعطي مطاوع:**
  - بيض من ذهب، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، مكتب البلاد العربية، سلسلة أدب الأطفال (١٢)، العبيكان، ط١، ٢٠٠٨م.
- **محمد عبدالحافظ ناصف:**
  - الفلنكات ومسرحيات أخرى، مونودراما، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.
  - مسرحيات للأطفال " السبورة الغاضبة/ علقة تفوت"، مصر، رؤى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
  - مينا .. أمير الحياة، روايات الهلال للأولاد والبنات، سلسة تاريخ مصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، صندوق التنمية الثقافية، دار الهلال، ٢٠٠٦م.
- **المركز القومي لثقافة الطفل:**
  - مسرح الطفل "نصوص مختارة"، تقديم/ فاطمة المعدول، مصر، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، مجلة ثقافة الطفل، الرابع والثلاثين، مطابع الأهرام، ٢٠٠٧م.
- **المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية:**
  - المسرحيات الفائزة في مسابقة التأليف لمسرح الطفل، (حكاية الأميرة المسحورة/ يس الضوي– مسرحيات برلمان الغابة فراج عبدالعزيز مطاوع)، سلسلة مسابقات التأليف لفنون المسرح (١)، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٩٧م.

ثانيًا/ المراجع العربية:

- **هادي نعمان الهيتي** ثقافة الأطفال، مصر، القاهرة، عالم المعرفة، ١٩٨٨م.