تحولات القضايا القومية في 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:

إنَّ المسرحية الموجهة إلى الطفل قد اهتمت بالقضايا القوميَّة؛ لأهداف عِدَّة، من بينها: تعزيز القيمة المعرفيَّة في نفوس الأطفال؛ ليصبح الطفل مخالطًا للمشكلات، ومواكبًا للأحداث داخليًّا وخارجيًّا على حد سواء، فالتوعيَّة بقيمة الوطن والدفاع عنه، والبحث عن الحريَّة، حاجة مُلحَّة للأطفال، لأنهم بُناة المستقبل، وبالتالي يجب أن نقدم لهم مسرحًا ذا هويَّة وطنيَّة عربيَّة، فالثقافة الغربيَّة طغت على عقل الطفل، فأصبح الطفل مُغَيَّبًا عن التراث العربي العريق المُتَمَثِّل في حكايات الأبطال، وبناء الوعي الفكري للطفل، وتنميَّة الشعور بالانتماء، وتشجيع الطفل على الدور البطولي، وتثقيفه بالهويَّة العربيَّة، مع الأخذ في الاعتبار خصوصيَّة مرحلة الطفولة، وعلى ذلك فإن الكتابة الدرامية للطفل، قد تطورت تطورًا مهمًا من حيث الموضوع من خلال تأكيد الهوية القومية، وربط الطفل بقضاياه السياسية وبتاريخ أمته العربية، وتعميق القيم التاريخية الموغلة في القدم في نفس الطفل، وإن المسرحية الموجهة إلى الطفل التي تناقش قضايا الوطن داخليًّا وخارجيًّا، تثبت أن التاريخ يعيد نفسه، والواقع ما هو إلا صورة من الماضي؛ فمن خلالها يرسي الكاتب دعائم التكاتف والتعاون والوحدة والانتماء الوطني في نفس الطفل؛ فهو يحاول دائمًا من خلال استدعاء التاريخ أن يثبت للمتلقي أن لدينا تراثًا عريقًا وماضي مشرقًا، وتمثِّل قضية الصراع العربي الصهيوني، رؤية ناضجة في دراما الطفل، فالكاتب يدعو إلى التصدي للعدو، ويشير إلى دور الأطفال في ذلك، فيعتمد على التراث والتعمُّق في مضمونه الفكريّ والمعرفيّ وتفكيكه وبنائه من جديد لمناقشة قضايا الواقع، بواسطة الترميز والاسقاطات السياسية المناسبة لمرحلة الطفولة، وهذا له أثره في تشكيل وعي الأطفال؛ كما ربط الكاتب الدرامي بين التاريخ وواقع الطفل المعاصر، ونجح في معالجة مفهوم الحُريَّة والديمقراطيَّة للقارئ الصغير، وهذا يُعَدُّ تحوُّلًا في دراما الطفل موضوعًا.

Abstract:

The play directed at children was concerned with national issues. For several goals, including: enhancing cognitive value in children; So that the child becomes mingled with problems and keeps up with events both internally and externally. Awareness of the value of the homeland and defending it, and the search for freedom, is an urgent need for children, because they are the builders of the future, and therefore we must provide them with a theater with an Arab national identity. Western culture has overwhelmed the child's mind, so it becomes The child is absent from the ancient Arab heritage represented by tales of heroes, building the child's intellectual awareness, developing a sense of belonging, encouraging the child to the heroic role, and educating him about the Arab identity, taking into account the privacy of childhood, Accordingly, dramatic writing for children has developed significantly in terms of subject matter by affirming national identity, linking the child to his political issues and to the history of his Arab nation, and deepening the ancient historical values in the child's soul. The play directed at the child, which discusses the issues of the homeland internally and externally, It proves that history repeats itself, and reality is only an image of the past. Through it, the writer establishes the foundations of solidarity, cooperation, unity, and national belonging in the child's soul. By invoking history, he always tries to prove to the recipient that we have an ancient heritage and a bright past. The issue of the Arab-Zionist conflict represents a mature vision in children's drama. The writer calls for confronting the enemy, and points out the role of children in that. He relies on heritage, delving into its intellectual and cognitive content, deconstructing it and building it anew to discuss issues of reality, using symbolization and political projections appropriate to the childhood stage, and this It has an impact in shaping children's awareness. The dramatist also linked history to the reality of contemporary children, and succeeded in addressing the concept of freedom and democracy for the young reader, and this is considered a shift in the subject matter of children's drama.

Keywords: transformation; Drama; Vision; the topic; the shape; Child.

مقدمة:

إنَّ التقدُّم الإنساني لأي مجتمع من المجتمعات ينبع في الأساس من اهتمام الدولة الجاد بالعوامل المؤثرة في حياة أفراده، خاصة في مرحلة الطفولة، فالطفل هو عماد المجتمع وركيزته الأساسية، فهو يلعب دورًا محوريًا في تطوير المجتمع والنهوض به على الأصعدة كافة، ولما كانت قضايا الوطن داخليًّا وخارجيًّا أمر مهم وضروري للطفل؛ فإن كاتب الدراما وقف عليها وناقشها في أعماله المسرحية،

في ضوء ذلك سيكون موضوع البحث معنوناً بـ **(تحولات القضايا القومية في دراما الطفل في المسرح المصري المعاصر من عام ١٩٩٠-٢٠١٠م - دراسة في نماذج مختارة).**

وتأتي **أهمية البحث** من أهمية أدب الأطفال عامة ودراما الطفل خاصة، حيث إن لدراما الطفل أهمية كبيرة؛ إذ يكسب الطفل مصادر المعرفة المختلفة، ويرسي دعائم القيم الأصيلة والانتماء القومي، وينمي الحس الفكاهي لديه، فهو بذلك يُعد وسيلة مهمة وفاعلة قادرة على التأثير في الطفل ثقافيًّا وفكريًّا وشعوريًّا؛ لأنه يخاطب الوجدان والحس.

و**يهدف البحث** إلى الكشف عن طبيعة الكتابة الدرامية وتحولاتها في الفترة الزمنية عينة الدراسة في طرح القضايا القومية وطرق معالجتها دراميًّا.

فقد فرضت طبيعة الدراسة الاستعانة **بالمنهج الفني**؛ ذلك لتحليل النماذج المختارة من النصوص الدرامية في الفترة الزمنية عينة الدراسة (١٩٩٠/٢٠١٠)، ورصد التحولات موضوعًا.

أما عن **خطة الدراسة**، فقد جاءت في مقدمة وتمهيد، ومبحثين:

المبحث الأول/ القضايا القومية وتحولاتها في دراما الطفل في العقد الأخير من الألفية الثانية.

المبحث الثاني/ القضايا القومية وتحولاتها في دراما الطفل في العقد الأول من الألفية الثالثة.

التمهيد:

في هذا البحث سيكون الحديث عن التحولات التي طرأت على دراما الطفل موضوعًا في الفترة الزمنية عينة الدراسة، فقد تميّز كُتاب تلك الفترة بالعمق في طرح قضايا الوطن داخليًّا وخارجيًّا؛ كما أنهم جعلوا للطفل نصيبًا كبيرًا في البطولة وتحقيق النصر؛ فالطفل لم يكن متفرجًا فقط؛ بل مشاركًا متفاعلًا مع الأحداث بصورة مباشرة؛ إذ ربط الكاتب بين التاريخ وواقع الطفل المعاصر.

فقد كان إنقاذ الوطن من الضياع تيمة مهمة ركز عليها كُتاب دراما الطفل، من أجل تعزيز قيم قومية في نفس الطفل، تجعله أكثر ارتباطًا بوطنه الداخلي والخارجي على حد سواء، وفي الوقت نفسه مراعيًّا خصوصية مرحلة الطفولة؛ كما أن الكُتاب عرضوا قيمة الوحدة والشورى، وجعلوا الحل الجماعي هو الخلاص؛ ليس ذلك فحسب؛ بل استطاع الكتاب تبسيط بعض المفاهيم المعقدة للطفل، فالطفل دائمًا يسمع عن الديمقراطية ومبادئها ولا يعي معناها بالشكل الصحيح، فالكتاب استطاعوا تفسير ذلك المصطلح للطفل بصورة ممتعة وبسيطة؛ وكما اهتم كتاب مسرح الكبار بالقضية الفلسطينية اهتم أيضًا كُتاب دراما الطفل بقضية الصراع العربي الصهيوني التي تمثل قيمة مهمة في الإبداع المسرحي الموجه إلى الطفل؛ لأنها قضية حملت جدل الواقع، إذ إنها قضية معاصرة ومستمرة حتى الوقت الراهن؛ حيث يتعرض الوطن العربي لأساليب القهر والظلم والاضطهاد من قبل الآخر المغتصب للأرض؛ كما أن لها أثر فعال وقوي في نفس المتلقي؛ إذ تعزز لديه قيم الانتماء للعروبة، وهذه الرؤى تمثل نقاط تحول مهمة في دراما الطفل موضوعًا.

المبحث الأول/ القضايا القومية وتحولاتها في دراما الطفل في العقد الأخير من الألفية الثانية

تظهر تلك التحولات في دراما الطفل عند السيد حافظ؛ حيث إن السيد حافظ ارتكز على **(البطولة)**(*) داخل مسرحياته الموجهة إلى الطفل، وخاصة المسرحيات المستوحاة من السير الشعبية؛ إذ يحاول غرس قيمة الوطن والدفاع عنه في نفس الطفل؛ كما يرسي خصال الشجاعة والأمانة، وفي الوقت نفسه يحذر الطفل من الخصال السلبية كالجبن والخيانة، وهذا له طابع خاص في تشكيل الطفل فكريًّا وتقويمه سلوكيًّا.

(الستار مفتوح على المسرح يوجد صالون عادي.. يدخل أفراد الأسرة ويجلسون الأب.. الأم.. وأربعة من الأولاد من مختلف الأعمال الطفل الأول في سن ست سنوات، والطفل الثاني في سن الثماني سنوات الطفل الثالث في سن السادسة عشرة، والطفل سالم في سن الثامنة عشر). (١)

إن اختيار السيد حافظ لهذه الأعمار المتفاوتة للأطفال المشاركين في تجسيد المسرحية، لم يأتِ اعتباطًا؛ بل جاء وفق منظور معرفي بدراما الطفل، والدراما الذي أقصدها هنا هي دراما الأفعال التي يمارسها الطفل في واقعه **(اللعب)** (*)، وقد عرفها بيتر سيلد بأنها" **شكل من أشكال الفن في ذاته، فهي ليست من قبيل النشاط الذي يختلقه شخص ما، ولكنها السلوك الواقعي لكائنات بشرية**" (٢)، فهؤلاء الأطفال يستهويهم التمثيل، فهم قادرون جسمانيًّا وعقليًّا وفكريًّا ممارسة هذا الفن، فهو " **له تأثير اصلاحي ملحوظ على السلوك. وهو يستطيع أن يقوم بدوره كشكلٍ بسيطٍ من أشكال الوقاية من الأمراض النفسية**" (٣) هذا من جانب، ويسهم –التمثيل– في تغذية الطفل معرفيًّا وتنمية مهاراته على اكتساب المعارف من جانب آخر.

(*) تبدأ مرحلة البطولة عند الطفل من (٨: ١٢) سنة، وفي هذه المرحلة ينتقل الطفل من مرحلة الواقعية والخيال المنطلق، إلى مرحلة أقرب إلى الواقع، إذ يبتعد عن التخيل الجامح بعض الابتعاد، ويهتم بالحقائق، ويشتد ميله إلى الألعاب التي تتطلب مهارة ومنافسة، وتظهر على الطفل أنماط سلوكية فيها تحدي للأسرة وبعض تقاليد المجتمع. وتستهوي الطفل قصص الشجاعة والمخاطرة والعنف والمغامرة، وسير الرحالة والمكتشفين، كما تستهويه القصص الهزلية والقراءات العلمية المبسطة، وكتب المعلومات. **ينظر: هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، ١٩٨٨م، ص٨٣.** وفي هذه المرحلة أيضًا " تثير حماسته الأبطال الذين يقومون بأعمال جريئة والذين يتحاشون الأخطار في أحرج اللحظات وأشد ما يستهويه هو المسرحية الطويلة ذات المناظر المتعددة، التي يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتنتهي بانتصار البطل، ويلقى الشرير وبال عمله، ويجب أن يرى الشرير والعقاب ينزل عليه". **ينظر: هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤١: ٤٢.**

(١) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، سلسلة رؤيا، مكتبة الوطن العربي، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص٩.

(*) اللعب كما عرض له المؤلف– بيتر سيلد– شكل واقعي من أشكال النشاط عند الطفل لا يمكن إغفاله أو إهماله، فهو الطريقة الفطرية التي يتعرف بها الطفل على نفسه، وعلى غيره، وعلى البيئة؛ ومن ثمَّ فإنَّ كلَّ جهدٍ يبذل من أجل استكشاف حقيقة هذا النشاط الفطري الأصيل هو إضافة لها قيمتها العلمية والعملية في مجال علم نفس الطفولة بصفة عامة، وعلم نفس النمو بصفة خاصة. **ينظر: بيتر سيلد، مقدمة في دراما الطفل، ترجمة/ كمال زاخر لطيف، مصر، الإسكندرية، منشأة المعارف، ص(أ).**

(٢) بيتر سيلد، مقدمة في دراما الطفل، ترجمة/ كمال زاخر لطيف، مصدر سبق ذكره، ص١.

(٣) المصدر السابق، ص٥٨.

ثم يبدأ الكاتب في إبراز العلاقة الحميمة بين أفراد الأسرة، فيدق الجرس ويدخل العم سالم ومعه ابنته هند **(وهي في عمر الثامنة عشر)**، ويتم استضافتهما، ويتبدلان الحديث، ثم يظهر على الطفل سلوكًا سلبيًّا يحاول الأب والعم تقويمه، فالطفل الأول (٦ سنوات) يستأذن للخروج؛ ليلعب كرم القدم في الشارع، يرفض الأب ويأخذ موقفًا، فاللعب لا يكون إلا في الملاعب، والعم سالم يعرفه بأن ملابسه غير مخصصة للرياضة، هذه التوجيهات السلوكية تغرس في الطفل قيم معرفية مهمة، فاللعب له مكانه الخاصة به وملابسه المناسبة له، وهذا يُعد بعدًا جديدًا في دراما الطفل موضوعًا.

الطفل الأول: أبي سأخرج للعب..

الأب: أين؟

الطفل الأول: في الشارع مع الأصدقاء.. (يحمل كرة قدم في يده)

الأب: اللعب لا يكون في الشارع.. اللعب يكون في الملاعب.

عم سالم: وملابسك هذه ملابس الخروج وليس مخصصة للرياضة. (١)

ثم يظهر على الطفل سلوك آخر ينم عن تأثر الأطفال بما يتم عرضه على شاشة التلفاز، وهذا الأمر خطير جدًا على الطفل، فهو سلاح ذو حدين، حيث يسهم في تشكيل وعي الطفل (الفكري والثقافي والمعرفي) إيجابًا وسلبًا، فيقول الطفل الأول:

الطفل الأول (٦سنوات): أريد أن أشاهد التلفزيون .. جونكر ..

الأم: من جونكر هذا ؟

الطفل الثاني (٨ سنوات): لا باباي أجمل.

الأب: أنا لا أفهم كيف يعرف أولادنا حكاية جونكر وبيل وسبسبتيان ولا يحفظون أبطال حكاياتنا. (٢)

الأطفال هنا شغفون بالثقافة الغربية وبأبطالها ومغيبون عن التراث العربي العريق المتمثل في حكايات الأبطال وتحقيق الانتصارات، وهنا يحيل الكاتب إلى ضرورة عرض حكايات البطولة العربية في التلفزيون والمسرح؛ ليكون مسرحًا ذا هوية وطنية عربية؛ لتعزيز الدور البطولي في نفس الطفل، ومعرفة سير أبطال العرب، وغرس الهوية العربية، فالكاتب دائمًا يعزز هذه القيمة في مسرحياته؛ وهذا يعد تطورًا في الرؤية عند كتاب دراما الطفل.

يُستهل الكاتب مسرحيته بالحوار الآتي، الذي يُعد بمثابة نقطة الانطلاق:

(١) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص١٠، ١١.

(٢) المصدر السابق، ص١١.

عم سالم: ما رأيكم نحكي كلنا حكاية...

الطفل الثاني: نحكي كلنا ..؟

الأب: كيف؟

عم سالم: نحكي الحكاية ونمثلها جميعًا..

الأم: نحن نمثل؟

عم سالم: نعم !

الطفل الثالث: أي حكاية.. اضرب لي مثلًا يا عمي.

عم سالم: حكاية مثل حكاية عنتر بن شداد..

الجميع: عنتر بن شداد.

عم سالم: أنت يا أبو فتحي.. (يشير للأب) تمثل دور شداد وأنت يا أم فتحي تمثلين دور زبيبة.

الأب: وابنتي هند تمثل دور عبلة .. وفتحي ابنكم يمثل دور عنتر. (١)

يعتمد الكاتب هنا من خلال التجسيد الفني الجماعي لحكاية (عنترة بن شداد) على **الدراما التلقائية التي تحدث عنها (بيتر سيلد)** (*)، والتي تتضمن اللعب الاسقاطي والتشخيصي للطفل؛ ليربط بين ما هو واقعي مع ما هو خيالي.

ثم يقطع الكاتب هذا الحدث بحدث آخر، حين يدق الجرس مرة ثانية، ويأتي ضيوف للأسرة، يقترح الطفل فتحي (١٨ سنة) أن لا يفتح الباب؛ كأن لا أحد هنا؛ لكن العم سالم يرفض هذا الاقتراح، ويقوم بتنبيهه بعدم الكذب، يفتح فتحي الباب ويدخل أبو إبراهيم ومعه ابنيه (شاكر وعامر)؛ لتكتمل شخوص الحكاية، فأبو إبراهيم سيمثل دور ضرغام وأولاده سيمثلون دور عامر والربيع بن زياد.

هذه الأدوار التي قسمها الكاتب في تجسيد الحكاية على الشخوص، جاءت محض صدفة؛ أي أن الكاتب لم يعرض للمتلقي سمات وملامح هذه الشخوص حتى يقارنها بملامح الشخوص الحقيقية في الحكاية.

يبدأ العم سالم الحكاية، فيقول:

---

(١) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص١٢.

(*) الدراما التلقائية هي تلك الدراما التي يمارسها الأطفال فيما بينهم بصورة تلقائية، وعلى إثر ذلك يربط بيتر سيلد بين **الارتجال والدراما التقليدية**؛ ذلك لأن الطفل والفنان كلاهما من عائلة واحدة، والفنان البالغ إنما يؤكد في كلّ ما يقوم به من عمل وحدة العقل عند الطفل أثناء انهماكه في العمل" **ينظر: بيتر سيلد، مقدمة في دراما الطفل، ترجمة/ كمال زاخر لطيف، مصدر سبق ذكره، ص (و).**

العم سالم: (..... يُحكى أن عبدًا أسود .. اسمه عنتر.. عاش ذليلًا من أبيه.. ومن قبيلته.. من حبيبته عبلة..) (حول خيمة جميلة أنيقة هي خيمة أمه زبيبة وهي تروح وتجئ) (١)

يظهر هنا أن **الراوي**(*) متمثل في العم سالم، فهو الذي يقدِّم الحكاية، ويقدِّم الشخوص، ويتدخل في الأحداث، وبهذه العملية ينتج جوًا من الاندماج والتعايش بين المتلقي والمسرحية، فيبدأ بتلخيص مأساة البطل عنترة، فهو ذليل من قبيلته ومن حبه لعبلة، ثم يعرِّف المتلقي طبيعة شخوص الحكاية والعلاقة بينهما، فيقول الراوي:

عم سالم: هذه زبيبة أم عنتر .. عبدة سمراء .. جميلة.. من أجمل النساء السمراوات.. طيبة حنونة .. عبدة شداد .. وأم عنتر.. شيبوب أخو عنتر من أمه.. أبوه مات وبعدها أصبحت زبيبة عبدة شداد وأنجبت عنتر .. والآن يا أطفال عنتر وشيبوب إخوان.. (٢)

عبر حوار مأسوي بين عنترة وأمه زبيبة، يظهر الجانب النفسي لشخصية عنترة، وما يعتريه من هم وحزن وأسى وإحساس بالاغتراب داخل القبيلة، فالقبيلة ترفضه ولا تعترف به فارسًا حرًا؛ لذلك يرفضون تزويجه عبلة، على الرغم من استماتته في الدفاع عن القبيلة.

زبيبة: ما بك تكلم؟.

عنتر: لا شيء .. أريد أن أعرف هذه القبيلة إن أنا ابنها أم غريب عنها ؟.

زبيبة: ابنها وفارسها.

عنتر: لماذا يبخلون عليَّ إذًا ..؟ لماذا يرفضون زواجي من عبلة؟.

زبيبة: عبلة يطمع فيها كل الرجال.. عمارة بن زياد .. الربيع بن زياد.. ضرغام وأنت (٣)

يظهر الكاتب هنا دور الأم تجاه ابنها، فزبيبة تحاول معرفة ما يكدر صفو عنترة، وتأكد عليه أنه ابن هذه القبيلة وفارسها، فهذا الموقف موقف سلوكي يحمل معنى الأمومة ويشير إلى مدلولات واقعية.

---

(١) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص١٤.

(*) الراوي هو الممثل الذي يقوم بالتعليق المباشر في العرض المسرحي، ويقوم بتوجيه هذا التعليق أساسًا إلى الجمهور، وقد يلعب الراوي دورًا تمثيليًا إلى جانب التعليق أو قد لا يلعب. **ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، رقم المصطلح، ٢٨٠، ص١٣٧.**

(٢) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص١٥.

(٣) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص١٥.

عنتر: (مقاطعًا) كفى.. كفى يا أمي.. أرجوك.

زبيبة: لن أكف عن الكلام معك في هذا الموضوع..

عبلة تختار من تراه مناسبًا لها.

عنتر: وأنا غير مناسب ؟.

زبيبة: يجب أن تفعل ما يجعلها تثق بك وتميزك عن الرجال..

يجب أن تفعل شيئًا للقبيلة.

عنتر: أنا أحارب مع القبيلة..

زبيبة: والكل يحارب من أجلها ..

عنتر: أنا أعطي القبيلة كل ما أملك من دم وجهد وعرق.

زبيبة: عنتر يا ولدي الوطن والقبيلة تعطيهما دون أن تأخذ شيئًا.

عنتر: إلى متى ؟

زبيبة: طول العمر .. (١)

يُظهر الكاتب من الحوار السابق، حرية المرأة في اختيار شريك حياتها، فعبلة تختار ما تراه مناسبًا لها؛ لذا تنصح زبيبة ابنها بأن يفعل شيئًا يميزه عن باقي الرجال، حتى يكسب ثقة عبلة وتفضله من بين هؤلاء، وزبيبة من خلال هذا الموقف تظهر قيمة الوطن، وواجب الأفراد نحوه، فالفرد يدافع عن الوطن طيلة حياته، ولا ينتظر مقابلًا، فما قدَّمه عنترة لقبيلته هو واجب ليس إحساناً أو تفضلًا، ثم ينتقل الكاتب من هذا المشهد إلى مشهد آخر، يكشف من خلاله عن مجموعة من القيم التي يريد غرسها في نفس الطفل.

تظهر عبلة ويبدي الكاتب رغبةَ كُلٍّ من: **(الربيع بن زياد- عمارة- ضرغام)** بالزواج بعبلة؛ لكن عبلة تبدي رأيها بجراءة وإقناع في كلٍّ منهم، فترفض الربيع لإيمانه التام بأن المال يشتري كلّ شيء؛ لكن عبلة تخبره بأنه لا يشتري القلوب، وترفض عمارة لفخره واعتزازه بجماله، والجمال بالنسبة لعبلة خصلة من خصال النساء، وترفض ضرغام لعدم فراسته، فهو قوي البنيان؛ لكنه يتصف بالحمق، والكاتب هنا ينفي صفات البطولة على هؤلاء الشخوص، ويختزلها في بطل واحد هو (عنترة)؛ كما أنه يظهر عدة توجيهات تربوية يريد غرسها داخل القارئ الصغير.

ابتكر السيد حافظ موقفًا فُكاهيًّا (اختبار عبلة فراسة ضرغام)؛ ليثير به عقل الطفل:

(١) المصدر السابق، ص١٦.

عبلة: شجرة عليها مائة عصفور.. لو رأيت أجمل عصفور عليها وضربته بحجر .. فأصبته ووقع كم عصفور يبقى على الشجرة؟

ضرغام: (يضحك) سؤال بسيط.. يبقى على الشجرة تسعة وتسعون عصفورًا.

عبلة: متأكد ؟

ضرغام: نعم.. عصفور يقع على الأرض بالحجر ويقف على الشجرة تسعة وتسعون.

عبلة: لا يا ضرغام.. لا يقف على الشجرة شيئًا.

ضرغام: كيف ألم تقولي مائة عصفور على الشجرة؟

عبلة: نعم يا ضرغام لكن العصافير لا تقف على الشجرة عندما نطلق عليها الحجر. (١)

تظهر هنا حنكة السيد حافظ الدرامية في شد انتباه الطفل وجذبه، وجعله عنصرًا مشاركًا في النص من خلال استخدامه لغزًا بسيطًا يعمل به عقل الطفل وفكره، وهذا يعد إبداعًا من نوع خاص في دراما الطفل موضوعًا.

عم سالم: يا أطفال انتبهوا جاء الربيع بماله وطمع في عبلة.. رفضته عبلة وجاء عمارة بجماله فرفضته عبلة وجاء ضرغام بقوة عضلاته فرفضته عبلة.. ولكن عنتر غير كل هؤلاء.. عنتر ابن عمها شداد تعرفه ويعرفها.. عنتر قادم.. دعوني اختبئ الآن.

(يغنى الأطفال افتحوا أبواب الخيمة عنتر قادم...) (٢)

هذا الموقف الذي قامت به عبلة تجاه سادة القبيلة؛ يُظهر حرية المرأة في التعبير عن رأيها؛ كما أنه يكشف عن مجموعة من القيم **(المال ليس كل شيء، عدم التفاخر والغرور، الفراسة سمة عظيمة للفرد، القوة تحتاج إلى عقل يديرها، البطولة شيء نفيس وغال)**، هذه القيم التي دعا إليها السيد حافظ في مسرحيته تضيف أبعادًا جديدة في دراما الطفل موضوعًا.

ينتقل الكاتب من هذا الموقف إلى موقف لقاء عنترة بعبلة، ويظهر فيه مشاعر عنترة الجياشة تجاه محبوبته عبلة في مشهد رومانتيكي خلاب، يحرك من خلاله مشاعر الأطفال، ويغرس فيهم معنى إنسانيًّا نبيلًا، حب الأرض والقبيلة والأهل والأصدقاء والوطن، والطفل

(١) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، ص١٧.

(٢) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، ص٢٢، ٢٣.

في مرحلة (١٢-١٥) (*) مغرمٌ بنوعية هذه القصص التي تمتزج فيها المغامرة بالعاطفة، فهذا الموقف يحدث توازناً عاطفيًّا في نفس الطفل، فالسيد حافظ وُفق في تصوير هذا الموقف بأبعاده السلوكية المناسبة لمرحلة الطفولة، وهذا يُعد نقطة تحول مهمة في دراما الطفل موضوعًا. يتضح ذلك في الحوار الآتي:

عنتر: عبلة !

عبلة: عنتر !

عنتر: أريد أن أقول لك شيئًا.

عبلة: قُل يا عنتر ..

(يحلم) عنتر .. موسيقى حالمة لعنتر وهو يدور على المسرح مع عبلة على أصوات البحر والحرب وإضاءة خضراء.. يتقدم عنتر بالزهور إلى عبلة وتتحول الزهور التي في يده إلى تاج من الزهور.. يتقدم نحو عبلة ويضع التاج على رأسها .. وكأنهما في قصر فخم ضخم.. وكأنه هو وعبلة في حفل زفاف .. وأفراد القبيلة من حوله يغنون) (١)

يقتطع السيد حافظ هذا المشهد الرومانتيكي بمشهد درامي آخر، فالأعداء هجموا على قبيلة عبس وأسروا الرجال والشباب، حتى ضرغام فارس الفرسان الذي منع عنترة من الخروج لمحاربة العدو تم أسره، ولم يبق في القبيلة غير الأطفال والعجائز وعبلة الجريحة.

فارس القبيلة: اسمع يا عنتر .. لقد قبضنا على أمك وعلى فرسانكم وعلى أهلكم جميعًا.. وسنفرج عنهم بشرط..

عنتر: ما هو الشرط ؟ (٢)

يقع على عاتق عنترة تحرير أسرى القبيلة؛ لكن يُشترط عليه تقديم الفدية.

عنتر: دواء يشفى شيخ القبيلة.

عبلة: شيخ قبيلتهم مريض ..؟

عنتر: نعم ومصاب في جسده ويحتاج إلى دواء.

عبلة: نحن سنشفيه؟.

(*) المرحلة المثالية تبدأ من (١٢-١٥ سنة) وفي هذه المرحلة ينتقل الطفل من فترة تتصف بالاستقرار العاطفي النسبي إلى مرحلة دقيقة وشديدة الحساسية، ويميل إلى القصص التي تمتزج فيها المغامرة بالعاطفة، وتقل فيها الواقعية، وتزيد فيها المثالية". **ينظر: هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مرجع سبق ذكره، ص٨٣.**

(١) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، ص٢٣.

(٢) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، ص٢٥.

عنتر: علاجه ثلاث تفاحات ذهبية إذا أكل منها شفى.

عبلة: وأنت ماذا ستفعل؟.

عنتر:: سأذهب مع شيبوب ونحضر الدواء وننقذ الوطن.

عبلة: ومن يحضر التفاحات الثلاثة وينقذ الوطن سأتزوجه في الحال. (١)

يبدأ الصراع الخارجي في الظهور، وهو صراع عنترة مع الآخر للحصول على التفاحات الثلاثة؛ ليقدمها لشيخ القبيلة، وبذلك يحرر الوطن، وفي الوقت نفسه تجعله عبلة شرطًا أساسيًّا للزواج منها، فمن يستطيع الحصول على التفاحات، وينقذ القبيلة ستتزوجه عبلة، ويلحظ هنا أن السيد حافظ حور في الحكاية الشعبية، فعنترة بحث عن النوق مهرًا لعبلة؛ ليصبح سيدًا حرًا وتعترف به القبيلة، ولم يبحث عن التفاحات، ويرجع ذلك ربما لأن فكرة البحث عن التفاحات بدلًا من النوق مناسبة لعالم الطفولة وبيئته، وبما أن الكاتب اعتمد في هذه المسرحية على تقنية المسرح داخل المسرح، فإن من البديهي صعوبة تجسيد فكرة النوق على المسرح أو في المنزل (المكان التي تجسد فيه المسرحية).

يتحرك عنترة وشيبوب في رحلة صعبة، يواجهان عاصفة شديدة تكاد أن تقتلهما، ويظهر رجل عجوز يبيع الحكمة، فكلّ حكمة يبيعها برغيف، يعطي الحكيم لعنترة ثلاث حكم؛ لكن شيبوب لم يعجبه فعل عنترة، فيغادر ويتركه وحيدًا في الصحراء.

عم سالم: أنا أبيع الحكمة.. يا بني اسمع مني هذه الحكمة:

("في السرعة الندامة وفي التأني السلامة")

عنتر: حكمة .. جميلة.

عنتر: خذ رغيفًا آخر وأعطني حكمة أخرى.

عم سالم: "العلم نور"

عنتر: جميلة أيضًا هذه الحكمة!

شيبوب: كفاك حكم وهيا بنا قبل أن يضيع الطعام.. لهذا الرجل الدجال.

عنتر: انتظر يا أخي.

شيبوب: سأذهب قبل أن توزع كل الخبز الذي لدينا هيا بنا. يبتعد شيبوب)

عم سالم: ليس بالطعام وحده يحيا الإنسان... (٢)

ينبأ الموقف الدرامي السابق أن البطل سيتعرض لأحداث تُظهر قيمة (الحكم الثلاث)، فبالعلم ينجو الإنسان من المخاطر، والكاتب يحاول أن يعزز هذه القيمة في نفس

(١) المصدر السابق، ص٢٥.

(٢) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، ص٣٣، ٣٤.

الطفل، فهي بذلك تُعد تطورًا في الرؤية في المسرحية الموجهة إلى الطفل، فالعلم هو الأساس في التطور والنمو والنهضة للفرد والمجتمع على حد سواء.

كما أن الكاتب سيقف في الحكايات الثلاث على أسماء أماكن لها مردودها النفسي لدى الأطفال، كوادي الحيات، وبلاد الملك المهرجان، ووادي القرود، هذه الأسماء تحمل طابعًا أسطوريًّا؛ كأنها مستوحاة من حكايات (ألف ليلة وليلة)، والطفل مغرم بهذا العالم التخيلي، الذي يطلق فيه عنانه مستكشفًا عوالم أُخرى.

(في السرعة الندامة وفي التأني السلامة):

هذه الحكمة استخدمها البطل في رحلته الأولى للحصول على التفاحة الذهبية من وادي الحيات، حيث يقدم عنترة مساعدة للحية الخيرية في استرداد الحكم والقضاء على الحية الشريرة التي استولت على الحكم عنوة وحولت شعبها إلى أشرار.

الحية: ولو ساعدتني حكمة بالعدل وعدت للحكم وأعطيتك التفاحة الذهبية ولن يقتلك أي شخص.

عنتر: تفاحة واحدة فقط.. والتفاحة الثانية؟.

الحية: والتفاحة الثانية في بلاد الملك المهرجان.

عنتر: وأين توجد هذا البلاد؟.

الحية: سأدلك على المكان .. المهم فكر ودبر أمرك من الآن.. هيا ... [1]

التعاون في فعل الخير ومواجهة الشر، خصلة من خصال البطل الحقيقي، وهذا الفكر له حضوره المهيمن في مسرحيات السيد حافظ؛ فقد دعا إليه الكاتب في حكايته الأولى؛ كما أنه أشار إلى استخدام العقل وإقامة الحيل من أجل القضاء على الشر والطمع، وهذا ما فعله عنترة مع الحية الشريرة حيث أقنعها بأنه جاء لمساعدتها ليكون لها عوناً في القضاء على الحية الخيرة؛ فوثقت به؛ كما أن الحية الخيرة استطاعت أن تحتال على الحية الشريرة في تجريدها من الحراس وبقاء عنترة فقط معها، ومن خلال تعاون عنترة مع الحية الخيرة، استطاعا أن يقضيا على الحية الشريرة، فحقق عنترة مأربه في الحصول على التفاحة الأولى.

عنتر: شكراً لك.

(يحرك الصخرة بسرعة.. يحفر بيديه ها هي ... وجدتها .. التفاحة الأولى).

(١) المصدر السابق، ص٣٤.

الحية: اذهب يا عنتر إلى بلاد المهرجان بسرعة.

عم سالم: (يدخل)

انتظر يا فتحي

عنتر: نعم يا عم سالم...

عم سالم: لنكف عن التمثيل.

الحية: (تخلع ملابسها) نعم يا عم سالم.

عم سالم: لنشرب المثلجات ونأكل الحلويات ونستريح قليلاً ونكمل حكاية عنتر والتفاحات الثلاثة ...

ســـــــتار (١)

في نهاية الحكاية الأولى يستخدم الكاتب تقنية **الترويح الكوميدي**(*)؛ ليعطي للأطفال هدنة واستراحة من أحداث المسرحية؛ وليستطيع تغيير خشبة المسرح؛ لتناسب الفصل الثاني من المسرحية حيث تحمل حكاية أُخرى لعنترة الذي يبحث عن التفاحات الثلاث؛ لإنقاذ القبيلة من الأسر، هذا الترويح الكوميدي الذي استخدمه الكاتب بين الفصلين، يعد تحولًا في دراما الطفل شكلًا وموضوعًا.

(العلم نور):

هذه الحكمة ساعدت عنترة في أخذ التفاحة الثانية من جيب ملك المهرجان، فمعرفة عنترة استخدام الرمح/ السهم من جانب وجهل الملك به من جانب آخر، جعل عنترة يفقع عين الملك، ويأخذ الجوهرة من جيبه ويفر هاربًا.

عم سالم: انتبهوا يا أولاد.. الملك المهرجان ظن أنه سيستطيع أن يهزمهم إنه جاهل

لا يعرف أن السلاح قاتل.. وأن من يترك السلاح في يد عدوه يموت وإن الجهل ظلام.. وعليكم أن لا تلعبوا بالسهام أو تلعبوا بشيء لا تعرفوه.

عم سالم: ربما دفع الإنسان حياته ثمنًا لهذا "فالعلم نور والجهل موت". (٢)

يعزز الكاتب هنا من قيمة العلم ومن القراءة والكتابة، ويظهر عاقبة الجهل؛ كما أنه يحذر الأطفال من استخدام الأشياء التي لا يعرفونها وخاصة السهام.

(ليس بالطعام وحده يحيا الإنسان):

---

(١) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، ص٤٠.

(*) هو انتقال الحدث الرئيس إلى حدث آخر بعيد شكلًا؛ لكنه مرتبط به موضوعًا بشكل أو بآخر.

(٢) السيد حافظ، مسرحية عنترة بن شداد، ص٤٥.

ذهب عنترة إلى وادي القرود، وتم القبض عليه من قبل الملك، وأفصح عن غايته في الحصول على التفاحة الذهبية؛ فقدَّم له الطعام ليأكل؛ لكنه تذكر الحكمة الثالثة ورفض أن يأكل شيئًا لا يعرفه، فمن يأكل من هذا الطعام يسمن ويأكله ملك القرود في النهاية؛ لكن عنترة بالحيلة استطاع أن يأكل من طعام الحراس؛ كما أنه استطاع أن يقنع ملك القرود أنه مريض وأن شهيته لا تفتح إلا في الحدائق في الهواء الطلق والشمس، وظل عنترة مع ملك القرود في الحديقة حتى قربت الشمس من المغيب وأخرج ماء النار ووضعها على عينه وخطف التفاحة وفر هاربًا.

عم سالم: إياكم يا أطفال أن يلمس أحدكم ماء النار فإنها خطرة.

عنتر: خذ (يضعها على عين ملك القرود.. ويخطف التفاحة)

ملك القرود: عيني.. عيني.. عيني .

عنتر: هذه التفاحة الثالثة.. هيا اجري في الليل.

عم سالم: وجرى عنتر في الليل وظل يجرى ومعه التفاحات الذهبية الثلاثة وترك ملك القرود يموت حتى طلع الصبح. (١)

بعد أن حصل عنترة على التفاحات الثلاثة؛ فر هاربًا في الصحراء سبع أيام بلياليهم، وفي اليوم الثامن استطاع أن يذهب إلى قبيلته بمساعدة بعض الرجال الذين وجدوه في الصحراء، وعبلة وشيبوب والوطن بأكمله في حالة انتظار قدوم عنترة لتحرير الوطن، وفي النهاية يأتي عنترة وينقذ الوطن من الضياع ويحرر أسرى القبيلة.

(تغنى عبلة مع عنتر وشيبوب أغنية بما معناه ... في سبيل الوطن نضحي بالغالي بأرواحنا بدمائنا .. بمالنا.. بكل مالنا... في سبيل الوطن ...) (٢)

في النهاية يمكن القول:

إن الكاتب من خلال أحداث المسرحية حاول أن يغرس في المتلقي/الطفل قيمة حب الوطن الداخلي والخارجي، والبحث عن الحرية، وبدا ذلك في الموضوعات التي اتكأ عليها داخل بنية المسرحية؛ والتي حققت للطفل توازنًا عاطفيًّا وفكريًّا على حد سواء، وهي موضوعات في الوقت نفسه مناسبة لمرحلة الطفولة؛ كما أنه استخدم تقنية المسرح داخل المسرح، والترويح الكوميدي، وقد غيّر السيد حافظ في الحكاية التراثية؛ إذ استخدم التفاحات الثلاث بدلًا من النوق الحمر، ربما ليخلق معادلًا موضوعيًّا يربط بين عشق عنترة

(١) المصدر السابق، ص٤٦.

(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

لعبلة وعشق عنترة للوطن، الحبان لا ينفصلان .. ربما !!، وهذا يعد تحولًا في دراما الطفل شكلًا وموضوعًا.

المبحث الثاني/ القضايا القومية وتحولاتها في دراما الطفل في العقد الأول من الألفية الثالثة:

يقدم محمد ناصف وجباته المسرحية التي تعزز من قيمة الوطن والوحدة والانتماء وعدم التفرق، فيستخدم الأسلوب الفانتازي التاريخي في مسرحية **(مينا أمير الحياة)** معتمدًا على المزج بين الحدث التاريخي والحدث الواقعي من خلال (التوقيعة) قبل كل مشهد؛ ليتمكن من ربط الطفل بتاريخ أمته وغرس مبادئ الحب والخير والسلام في نفوس النشء، وهذه نقلة نوعية في دراما الطفل موضوعًا.

تتكون المسرحية من اثني عشر مشهدًا، يسبق كلّ مشهد منها (توقيعة)، تُمثّل هذه (التوقيعة) تقنية فنية مبتكرة يستخدمها الكاتب لدمج الماضي في الحاضر، وتُشير إلى هامش يُقدّم حدثًا مشابهًا في المضمون؛ لكن مختلفًا في الزمان؛ لدعم فكرة المسرحية أو الحدث أو الموقف المسرحي الذي يعرضه المشهد، ويُساعد استخدام هذه التقنية في إثراء تجربة القارئ الصغير من خلال عرض حدثين مترابطين في الوقت نفسه، يُمكن للقارئ أن يُقارن بينهما، ويُكوّن أفكاره الخاصة حول القضايا التي تُناقشها المسرحية؛ كما أن هذه التقنية تسهم في تعزيز فهم المتلقي للتاريخ من خلال عرض حدث من الماضي لحدث مشابه له في الحاضر، والتوقيعة تعد تحولًا في دراما الطفل شكلًا.

أما من ناحية المضمون؛ فحملت مسرحية **(مينا أمير الحياة)** قيمًا ومبادئ إنسانية تتعلق في أهدافها بمعاني الحق والخير والجمال، فيمكن القول إن القضية الرئيسة في المسرحية تتمحور حول التعامل السليم والإنساني مع العدو في أوقات الحرب، ويبرزها الكاتب من خلال الجملة التي تكررت بشكل لافت للنظر في المسرحية **(واحد خير من اثنين، واثنان خير من واحد)**، وهي جملة مبهمة يطلقها الملك مينا بشكل مستمر، ويحاول الكاهن والملكة تفسيرها، وفي النهاية يدركون أن ملك واحد خير للدولة من ملكين، وأن المملكتين في وحدتهما قوة خير من مملكة واحدة، وهذا هدف عقائدي وحضاري في الوقت نفسه، فيستدعي الكاتب من تاريخ مصر الفرعوني ما يدعم به رؤيته، ويعرض ما يؤكد على خسة الأعداء وابتعادهم التام عن مبادئ القتال الشريف، وهذه رؤية جديدة في دراما الطفل.

تنبثق من هذه القضية الرئيسة أربع قضايا فرعية، يُشدد الكاتب عليها من خلال سير أحداث المسرحية، وهي كالآتي:

القيمة الأولى: الدفاع عن الوطن:

يبرز الكاتب في الحدث الذي يظهر هذه القضية، نظرة الإنسان المصري إلى الحرب، فهو يلجأ إلى الحرب والقتال في حالة الدفاع عن الأرض والوطن؛ لكنه لا يسعى أبدًا للهجوم على أرض الغير أو سلب ممتلكاتهم، ويظهر ذلك من خلال شرح الكاتب لـ (نظرية الحرب) على لسان الملك (مينا) ملك الجنوب، عندما هاجمه النوبيين، فيوضح الملك لكاهنه أن الهدف من الحرب يجب أن يكون بدافع الحفاظ على الوطن لا الهجوم على العدو.

أوسكاس: أنصر جنودنا يا إلهنا ست
فهم يحاربون من أجل الوطن
من أجل الأرض والعرض
وأن يظل النهر جاريًا

(يجلس ثانية في مكانه ويمسك كتابًا ويقرأ)

مينا: لم أفعل ما يمقته الإله
لم أشي بأحد، لم أترك أحدًا يتضور جوعًا
ولم أتسبب في بكاء إنسان

(يدخل عليه الملك مينا ومعه الملكة، يقف الكاهن أوسكاس ويقابلهما بترحاب شديد)

أوسكاس: أهلًا مولاي.. أهلًا مولاتي..

مينـــا: جئنا كي تحيطنا عناية الإله
وتدعو في مكان الصدق هذا في محرابك المقدس.

الملكة: فالحمد للإله أننا صادقون
ولم أرتكب ذنوبًا ضد عبادة ويحكم مولاي بالحق والعدل.

مينا: **(بخشوع)** لم أرتكب القتل لم آمر به و لم أسبب تعسًا لإنسان

أوسكاس: لم تأمر إلا بالدفاع عن الوطن، والمعتدي قاتل نفسه ولسنا قاتليه يا مولاي.(١)

يُظهر الحوار السابق الذي دار بين الملك والملكة والكاهن إيمانهم الراسخ بأنّ هدف الإنسان المصري من الحرب هو الدفاع عن الوطن والأرض، ومن هذا المنطلق يُشير الملك مينا إلى أنّ العدو الذي يقاتل لأجل تحقيق مطامع لا يمتلك الدافع نفسه الذي يمتلكه

(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، ص٤٤، ٤٥.

الجندي المدافع عن أرضه وعرضه، وهنا الكاتب يُؤكّد على أنّ القيم النبيلة هي التي تُحقق النصر في النهاية، ويظهر ذلك في الحوار الآتي:

القائد: **(بإهمال)** يعتقدون أن قوسهم ذا المنحنيين سوف يساعدهم في حربنا.

مينا: **(يهز رأسه)** لا يفهمون أن الجندي بروحه أولًا، ثم سلاحه بعد ذلك، يبتعد عنهم أن عقيدة الدفاع عن الوطن تهزم في النهاية عقيدة الهجوم، غاب عنهم أن قوسنا ذا المنحى الواحد هو سبب نصرنا عليهم.

القائد: جنودنا يركزون في اتجاه واحد وجنودهم مشتتون حتمًا.

مينا: **(يجلس)** علم جنودك يا قائد: إذا اعتمد الجندي على السلاح هلك وإذا اعتمد على نفسه سلك وصار في حربه بدعم الإله ملكًا.

القائد: سمعًا وطاعة يا مولاي، سوف نعلمهم درسًا لن ينسوه أبدًا.. أبدًا. (١)

إن تلك القيمة النبيلة التي يؤكد الكاتب عليها في بنية مسرحيته، وهي (الدفاع عن الوطن)، تمثل رؤية جديدة في دراما الطفل على مستوى المضمون.

القيمة الثانية: ضرورة القضاء على العدو الداخلي:

يُؤكّد الكاتب على أنّ وحدة الصفوف ضرورية لتحقيق النصر في الحرب، وأنّ الخيانة من الداخل تُضعف الجيش وتُؤدّي إلى الهزيمة، وذلك ما أكده الكاتب في تلك التوقيعة التي استدعى فيها شخصية القائد (صلاح الدين):

صلاح الدين: **(بتعقل)** قبل أن أحارب عدوى الخارجي، يجب أن نعرف من ينخر كالسوس في جسم الأمة كلها.

أمير: **(بحدة وحماس)** معروف يا سيدى

ملك سوريا المتآمر

وأمير عكا الخائن.

(يسل صلاح الدين السيف ويسل الأمراء سيوفهم)

لا حل ..

واحد خير من اثنين

واثنان خير من واحد

(١) محمد عبدالحافظ ناصف، مسرحية "مينا .. أمير الحياة"، مصدر سبق ذكره، ص١٧.

(إظلام) [1]

استدعى الكاتب شخصية صلاح الدين الأيوبي بوصفه بطلًا مهمًا في التراث التاريخي، حقق عدة انتصارات على العدو الصهيوني واسترد القدس، فهو نموذج مهم لجأ إليه الكاتب لتدعيم رؤية (مينا) في ضرورة القضاء على العدو الداخلي، ورؤية الكاتب في الوقت نفسه.

القيمة الثالثة: ضرورة الالتزام بالقتال الشريف:

يؤكد الكاتب على ضرورة الالتزام بالقتال الشريف والتعاليم التي تحتمها الإنسانية والأديان السماوية في الحروب، ويظهر ذلك من خلال تمسك الملك مينا بتلقين قائد جنده تلك التعاليم قبل الانطلاق لمواجهة النوبيين ويظهر أيضًا في هزيمة ملك الشمال الذي عمد إلى ترك تلك التعاليم عندما هاجم مملكة الجنوب رغبة منه في مداهمة الملك مينا حتى لا يتخذ الجنود احتياطهم للمواجهة، وفي آخر المسرحية يعترف ملك الشمال بخطئه ويؤكد على احترامه الكامل وولاءه للملك مينا؛ لأنه تمسك بالقتال الشريف في وقت الحرب؛ لذلك فهو الأجدر أن يكون الملك على المملكتين بعد توحدهما في مملكة واحدة وارتدائه التاجين الأبيض والأحمر.

مينا: **(بتأكيد)** لا حرب بدون قتال شريف.

مينا: هل يعرف جنودك يا قائد ؟

هل يدركون معنى القتال الشريف؟

قائد ج: يعرفون يا مولاي بالطب لكن قائد كل جماعة يذكر بذلك ومسئول عن ذلك أمامي، وأنا مسئول أمامكم عن ذلك.

مينا: حسن .. وليعلق كل جندي ريشة ويرقصون رقصة الحرب وتدق الطبول إعلانًا للعدو فيبعد أطفاله ونساءه وشيوخه

الكاهن: سوف تحيط البركة جنودك وسيحميهم الإله نخبت وسيدعمهم ويقويهم الإله ست.

مينا: وتأكد يا قائد من حفظ ذلك

وعلى كاهننا الأعظم أن يؤكد ذلك

الكاهن: **(يفرح)** رددوا الآن جميعًا

الكاهن: لا تهاجموا في الليل كالمخادعين

(١) محمد عبدالحافظ ناصف، مسرحية "مينا .. أمير الحياة"، مصدر سبق ذكره، ص٢٨.

قاتلوا عندما يكون للعدو أن يراكم
أعلنوا عن القتال قبل بدئه. (١)

في مشهد اعتراف ملك الشمال باحترامه وإعجابه الشديد بالملك مينا ملك الجنوب لتمسك الأخير بقواعد القتال الشريف، وتأكيد الملك مينا على ضرورة احترام الأسرى ومعاملتهم معاملة إنسانية وعدم قتلهم.

ملك الشمال: **(بفخر)** فعلوا ما استطاعوا لكنكم حاربتهم بهدف أنتم دافعتم ونحن أغرنا الطمع والإله دائمًا مع المدافع وإلهنا حوريس تخلى عنا.

قائد ج: لأنكم حاربتم كالمخادعين وأغرتم علينا دون سبب.

ملك الشمال: حقًا يا قائد جيش الجنوب ولكل حصان كبوة.

قائد ج: ملكنا مينا يريدك حيًا، يريدك معززًا مكرمًا كما يليق بملك أسير.

ملك الشمال: من يُصر على دق الطبول وإعلان الخصم بالحرب ومحاربة العدو في النهار أنا معه في أمان. (٢)

القيمة الرابعة: الحذر من الحاشية المزيفة للحاكم:

يبعث الكاتب برسالة أخرى إلى جمهوره/الطفل، مفادها ضرورة حرص الحاكم على التيقن من أمانة رجاله وكل من يشغل منصبًا مهمًا في المملكة وذلك من خلال عرضه المتميز لشخصية كاهن مملكة الشمال الذي أدت أطماعه في النهاية إلى سقوط مملكته وحاكمه أمام الملك مينا ومملكة الجنوب، فهو كان أول من أشار على ملك الشمال بعدم التمسك بالقواعد المتعارف عليها في الحروب، ومفاجأة مملكة الجنوب بالهجوم عليها دون استعداد للحرب وهو على عكس ما فعله مينا ملك الجنوب، فمينا عندما خطرت له فكرة توحيد المملكتين **(واحد خير من اثنين، واثنان خير من واحد)** استبعد تمامًا أن يهاجم مملكة الشمال عن طريق المفاجأة، وأكد على ضرورة أن تكون هناك رغبة مشتركة بين المملكتين في الوحدة بينهما، لكن كاهن الشمال وعلى العكس من ذلك أشار على ملك الشمال بالمهاجمة المباغتة.

ملك الشمال: رأيت في المنام كأني...
كأني أرتدي تاجين،
تاج أحمر قاني.

(١) محمد عبدالحافظ ناصف، مسرحية "مينا .. أمير الحياة"، مصدر سبق ذكره، ص٣٢، ٣٣.
(٢) المصدر السابق، ص٨٠.

الكاهـــــن: **(بتأكيد)** تاجك يا سيدي وعرشك.

ملك الشمال: وتاج أبيض ناصع.

الكاهـــــن: هو تاج مملكة الجنوب لكنه من الآن يصير تاجك الآن وجبـــت يا مولاي.

ملك الشمال: ما الذي وجب يا كاهننا؟.

الكاهـــــن: **(بثقة)** إشارة الإله حوريس.

ملك الشمال: أي إشارة تقصد؟.

الكاهـــــن: **(بتأكيد)** إشارة غزو الجنوب، إشارة لوحدة مصر، أرسل في طلب الوزير تيت وطلب قائد الجيش.

ملك الشمال: أذلك تفسير الرؤيا يا كاهننا؟.

الكاهـــــن: نعم و حق الإله حوريس لكن الذي أعطاك الإشارة لن يقبل **(بتأكيد)** إلا أن يكون إلهًا لمصر الموحدة كلها.

ملك الشمال: **(يهز رأسه موافقًا) (يصفق بيده، يدخل الحارس)** أحضر لـــي الوزير تيت والقائد فورًا.

الحـــــارس: هما بالخارج يا سيدي ويطلبان شرف المقابلة. (١)

قدَّم الكاتب من خلال هذه المسرحية عدة توجيهات مهمة للطفل تمثل نقاط مهمة فـــي تشكيل فكر الطفل، أهمها: مسألة الدفاع عن الوطن أمر غال ونفيس لا يمكن المساس بـــه، الانتباه إلى العدو الخارجي والقضاء عليه، فسلامة الوطن غاية سامية يجب الانتباه إليها.

(١) محمد عبدالحافظ ناصف، مسرحية "مينا .. أمير الحياة"، مصدر سبق ذكره، ص٥٩، ٦٠.

الخاتمة:

وقد أسفر البحث عن مجموعة من النتائج، أهمها:

١) إن الكتابة الدرامية للطفل قد تطورت تطورًا مهمًا من حيث الشكل وإعادة توظيف الرموز واستخدام الحيل الذكية وتأكيد الهوية القومية وربط الطفل بقضاياه السياسية وبتاريخ أمته العربية وتعميق القيم التاريخية الموغلة في القدم.

٢) اعتمد كاتب دراما الطفل على التراث، والتعمُّق في مضمونه الفكريّ والمعرفيّ، وتفكيكه وبنائه من جديد؛ لمناقشة قضايا الواقع، بواسطة الترميز والاسقاطات السياسية المناسبة لمرحلة الطفولة، وهذا له أثره في تشكيل وعي الأطفال؛ كما ربط الكاتب الدرامي بين التاريخ وواقع الطفل المعاصر.

المصادر والمراجع:

أولًا/ المصادر المسرحية:

- **السيد حافظ،** مسرحية عنترة بن شداد، سلسلة رؤيا، مكتبة الوطن العربي، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
- **محمد عبدالحافظ ناصف،** مسرحية "مينا .. أمير الحياة"، روايات الهلال للأولاد والبنات، سلسة تاريخ مصر (الرعاة)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، صندوق التنمية الثقافية، دار الهلال، ٢٠٠٦م.

ثانيًا/ المعاجم المتخصصة:

- **إبراهيم حمادة،** معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف.

ثالثًا/ المراجع العربية:

- **بيتر سيلد،** مقدمة في دراما الطفل، كمال زاخر لطيف، الإسكندرية، منشأة المعارف.
- **هادي نعمان الهيتي:**
  - أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
  - ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، ١٩٨٨م.