خصائص التعبير الأدبي في مسرح الطفل في منطقة القصيم

د / إبراهيم عبد الرحمن المطوع

كلية اللغة العربية - جامعة القصيم – المملكة العربية السعودية

المقدمة

يتوجّه كثير من المربين والتربويين في السنوات الأخيرة إلى الطفل، بالقصص والمسرحيات والأفلام، وبالقنوات الفضائية المخصصة له، لإدراكهم بأهمية مرحلة الطفولة، في البناء التربوي واللغوي، ولما يتمتع به الطفل من قابلية واستعداد وحساسية تجاه الجديد من المبادئ والأفكار والمعلومات والألفاظ.

ومن وسائل التواصل مع الطفل: المسرح، والمسرح لا ينجح ــ كما هو معلوم ــ إلا بنص مسرحي يملأ فضاء المسرح، ثم يملأ فضاء التفكير والخيال عند الطفل.

وقد رأيت أن يتناول هذا البحث خصائص التعبير الأدبي في مسرح الطفل في منطقة القصيم في المملكة العربية السعودية، لأنه مسرح ناشئ، وآخذ في التشكّل والتخلّق، ومنطلق بحماسة وهمّة من الكُتّاب ومن الممثلين والمخرجين ومشرفي الأنشطة في التعليم والتربية.

ومن القصيم انطلقت أول مسرحية سعودية عام ١٣٥٤هـ/١٩٣٥م، ففي ذلك العام زار الملك عبد العزيز رحمه الله عنيزة، ودُعي إلى حضور حفل المدرسة الخاصة (الأهلية) التي أنشأها الأستاذ صالح بن صالح[1]، وكان ضمن فقرات الحفل

---

[1] ولد في عنيزة عام ١٣٢٢هـ، وفيها تعلّم في مطلع حياته، ثم رحل إلى الزبير عند عمه ليواصل تعليمه، ثم تحول إلى الكويت، ثم إلى البحرين، وفي عام ١٣٤٧ هـ عاد

مسرحية بعنوان (كسرى والوفد العربي) قام بأدائها عدد من طلاب المدرسة، وحازت المسرحية إعجاب الملك عبد العزيز[1].

واشتهر الممثل عبد العزيز الهزاع في عنيزة حيث كان يمثل الأدوار من خلف الستار ويذكر أنه قد أعجب به جلالة الملك سعود آل سعود، وفي عام ١٩٥٥م استدعي الهزاع لبغداد وذلك لتسجيل بعض التمثيليات.

ثم شهدت مسرحيات الأطفال في القصيم في السنوات الأخيرة ــ وكما يتضح من خلال الجدول ــ نشاطا شبه منتظم، له كُتّابه، وله جمهوره من الأطفال الذين يملأون مقاعد صالة العرض، طيلة أيام العرض، وأولياء الأمور الذين يلمسون اندفاع أطفالهم وحماستهم للحضور والمتابعة، ولو كانت برسوم مالية للحضور .

ومما يعكس نجاح المسرح في المنطقة: أنه قد يستمر عرض المسرحية مدة أسبوع كامل، وتُعرض المسرحية في أكثر موقع، داخل المملكة وخارجها، وتُهيأ للعرض أفضل المسارح.

إلى عنيزة ليؤسس فيها مدرسة حديثة على غرار ما رآه في رحلاته، ثم طلب الملك عبد العزيز بعد زيارته لهذه المدرسة تحويلها إلى مدرسة حكومية، تولى منصب المشرف على التعليم في عنيزة حتى تقاعده، ثم أقام في الرياض حتى وفاته عام ١٤٠٠ هـ . انظر: عبد الله البسام، علماء نجد خلال ثمانية قرون ٢/ ٥٤٩ .

[1] انظر: معلّم ومجتمع، ص ٨٠، من إصدارات مركز صالح بن صالح الثقافي بعنيزة، ١٤٠٨ هـ ، وكتاب د/ نذير العظمة: المسرح السعودي، دراسة نقدية ص ٦٦، الرياض: النادي الأدبي ١٤١٣هـ .

ويحضرها في كل عرض مابين ١٠٠-٢٠٠ طفل مع أولياء أمورهم، وتُصوّر، وتباع فيما بعد في أقراص الكترونية.

وبما أن المسرحية لا تقوم إلا بنص مسرحي مكتوب، وهو عبارة عن حوارات تجري بين شخصيات المسرحية، ولا يتدخّل الكاتب بالوصف إلا بعبارات قليلة للتوضيح أو للشرح ليفهمها المخرج والممثل عند العرض، أو من خلال تقنية الراوي، أو (المونولوج) الحوار الداخلي، فإن الجهد سيكون مضاعفا على كاتب المسرحية في صياغة الحوار المُعبّر الذي يحمل التصوير والتجسيد والإيحاءات، إضافة إلى نقل الفكرة والمعنى.

وهو ما يجعل من الكتابة بلغة مسرحية عملا مُجهدا للكاتب، تتضافر فيه ثقافته اللغوية، والأدبية، والنفسية، والقدرة على التخيّل، ليحدث التأثير والإقناع، وهو ما جعلني أميل إلى دراسة مستوى اللغة والتعبير في النصوص المسرحية للطفل في منطقة القصيم وتحليلها، للتعرف على المستوى الأدبي واللغوي والجمالي للغة مسرح الطفل.

فقد يهتم المسرحيون والإعلاميون بإعداد الممثل الجيد، والمخرج الجيد، والديكور المناسب، والإضاءة المناسبة، فهل تجد لغة النص المسرحي الاهتمام نفسه، وهل يجد الكاتب المسرحي ــالذي قد يكون غالبا بعيدا عن الوعي الكافي باللغة وأسرارها وجمالياتهاــ اهتماما وتأهيلا لغويا مناسبا؟

وقد اقتصرتُ على المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى، دون العامية، لأن الفصحى هي اللغة الرسمية للدولة، ولأن التعليم الحكومي والأهلي يتمّ بها، فتكون المسرحية بهذا مكمّلة لدور التعليم، بل قد يستوعب الطفل منها أكثر مما يستوعبه في المدرسة، بما تتمتع به المسرحية من كلمات وحركات وألوان وأشكال، أي بمجهود ذهني أقلّ من التلقي المباشر للأفكار والمعلومات من المعلم، ولأن الخطأ يقع فيها أكثر، لدقّة مقاييسها، ولعدم إلمام بعض كُتّاب المسرح باللغة ودلالاتها[1].

أهمية الصياغة اللغوية في مسرحيات الأطفال:

إن الكاتب المسرحي إنسان يعيش هذه الحياة يختبر، يجرب، يستنتج فيكون وجهة نظر عبر وجوده في واقعه الاجتماعي، وعليه فإنه يتداول ما يجول بخاطره مع الآخرين، حيث يقوم بكتابه مسرحية ما لينقل لنا أفكاره وأيدلوجياته، ولكن لماذا لا يكتب شعرا أو رواية ويكتب مسرحية؟ يحمل الكاتب المسرحي وجهة نظر- الموضوع- ممزوجة في ذهنه بالزمان والمكان وتفاصيل الأحداث والشخصيات وبنائها وعناصر كثيرة أقرب إلى تكوين مسرحي، ففي هذا النوع من الكتابة يحاول أن يرسم على الورق مجريات أمور تدور في خلده فيرسل الشخصيات وكأنهم عملاء له ينفذون الأحداث يتناقشون وتحدث الاختلافات والجرائم، ويبدأ الحدث

---

(1) أوجّه الشكر للأستاذ علي عبد العزيز السعيد، الذي زوّدني بالنصوص المسرحية المطلوبة للدراسة ، وأشيد هنا بدأبه ومحبته للمسرح كتابة وإخراجا وجمعا وأرشفة .

وينتهي وعليه -الحدث - أن ينساب على لسان الشخصيات وعلى أفعالها فهي من يصنعه ويقوم به، وكأن الكاتب أول من يتفرج على المسرحية لينقلها على الورق لكن لا تكتمل إلا بالعرض على يد المؤولين ممثلين ومخرجين[1].

ويؤكد عدد من أصحاب النظريات اللغوية الحديثة على أن الطفل ينتهي إلى الكلام بطريقة تشبه إلى حد بعيد كلام المحيطين به، من حيث الاستعمال الصوتي والنحوي، فضلا عن استعمال المفردات[2]، ومنهم من يقرّر بأنه لا توجد فترة في تاريخ البشرية على الإطلاق لم يُعترف فيها بأهمية (المحاكاة)، في اكتساب اللغة بالتعلّم، ولا يقتصر على مرحلة معينة من حياة الناشئ، وإنما يشمل جميع مراحل نمو اللغة عنده[3].

وقد افترض عدد من علماء النفس أن الصورة التي يكوّنها المتعلم عن الشيء الذي تشير إليه الكلمة تُعلّم الكلمة من خلال المعالجة الحسية والملاحظة المباشرة للأشياء المادية، هي السبب السيكولوجي الذي يؤدي إلى سهولة تعلم الكلمة واستيعاب وفهم

---

(1) ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، ص ٤٧.

(2) شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية، ص٢٠٠، نقلا عن: أحمد المعتوق، الحصيلة اللغوية ص ١٧١.

(3) أحمد المعتوق، المصدر السابق، ص ١٧٢.

معناها، ومن ثم ثبات هذه الكلمة مع معناها في الذاكرة وسهولة استرجاعها، من مخزون الذاكرة[1].

فالإذاعة المدرسية، والمسرحية المدرسية يساعدان على تجسيد فاعلية اللغة، يقول أحد الباحثين في شؤون اللغة: إن حاسة السمع ينبغي أن ترافقها دائما حاسة البصر، وأن يدرّب اللسان بالترابط مع اليد، كما ينبغي ألا تُدرّس الموضوعات شفهيا فحسب، ولكنها ينبغي أن توضح بطريقة مرئية[2].

فـ(الكلمة) ـ وهي أصغر الوحدات اللغوية ـ المنطوقة أو المكتوبة هي مفتاح لفهم الجنس البشري، فهي تمنح الأطفال التعرف على أنفسهم بأنفسهم، وتطلق العنان لأحلامهم وطاقاتهم الإبداعية، ومن ثم يقدّمون للإنسانية فيما بعد جهودا لا يقدر عليها غيرهم...والجمهور من الأطفال الذين يخاطبهم الأديب هو أول ما ينفرد به أدبهم عن أدب الكبار، والذين يكتبون للصغار لا يحدّهم إلا تجارب الطفولة، وتجارب الطفولة كثيرة ومعقّدة، فالأطفال يفكرون ويشعرون، ويعجبون ويتألمون، ويحلمون، وما أكثر ما يعرفه الأطفال لكن القليل هو ما يعبرون عنه...والطفل تواق إلى استكشاف الحياة ومعرفة عالم الكبار...فالكاتب الذي يمكنه أن يُشبع

---

(1) مصطفى فهمي، سيكيولوجية اللغة، نقلا عن: أحمد المعتوق، المصدر السابق.

(2) أحمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، ص ١٨٩.

هذه التجارب بالخيال ويستغرقها بالإدراك والبصيرة وينقلها إلى الصغار يكون ما يكتبه هو الأدب الحقيقي للأطفال[1].

فاللغة التي يُكتب بها النص المسرحي ليست لغة اعتيادية، فهي ليست كلغة القصة أو الرواية أو المقال، بل هي لغة خاصة جدا، محسوبة الكلمات، وفي الوقت نفسه هي لغة تصور المعاني والأشخاص والطبائع والصفات النفسية والسلوكية للناس وتجسدها، وتساعد الطفل على اكتساب معان ومفردات ومصطلحات جديدة، مع التجسيد الحركي، والتعبير الجسدي، ثم إنها تحتفظ بالتشويق.

فلا مجال في النص المسرحي للوصف والتصوير، إلا بالحوار المسرحي بكلماته ومفرداته المكتنزة بالدلالات والإيحاءات، فالجملة المسرحية يشعّ منها معنى قريب، ومعان وإيحاءات بعيدة تكشف عن أسرار الشخصية ومزاجها، مع ما يضيفه الديكور والمؤثرات الصوتية من معان ودلالات.

ومن أهم خصائص مسرحيات الأطفال أنه إذا كُتبت فلابد أن تُمثّل، بعكس مسرحيات الكبار، فقد يستمتع ويستوعب الكبار بقراءة النصوص المسرحية دون تمثيل، لقدرة الكبير على التصوّر والتخيل، أما الطفل فمهما قرأ أو قُرئ عليه النص المسرحي فلن يستوعبه بالقدر نفسه [2].

---

[1] علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص ١٠٢.

[2] نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص ١٠٤.

مهارات الكاتب:

بما أن اللغة المسرحية من أهم عناصر المسرحية، فإن كاتب المسرحية من أركان العمل المسرحي، مع المخرج والممثل، فهذان الأخيران لا يتحركان ويبدآن بالعمل إلا إذا أنهى الكاتب كتابة نصه المسرحي، ثم اقتنع المخرج والممثل بجدارة النص المسرحي لبذل الجهد نحوه.

وقد عبّر أحد كُتّاب مسرح الأطفال في القصيم عن دور الكاتب بقوله: "يعامل مسرح الطفل معاملة دونية في الثقافة العربية مثل الكتابة للطفل، على رغم أنها في دول العالم المتقدم تعامل معاملة شديدة التميز، وحتى الأجور التي تدفع للعاملين في مجالاته تزيد في الغرب عن أجور الكتابة والتمثيل للكبار بشكل كبير... وبالنسبة لي أنا عملت منذ شبابي في المسرح المدرسي، وشاركت في تأسيس فرقة المسرح القومي للطفل في الإسكندرية في مصر، وعندي قناعة قوية بأن مسارح الأطفال والفتية والفتيات أدوات مهمة للنهضة الثقافية، لأنها تُقدم المعرفة والقيم من خلال المتعة البصرية والسمعية، وهي عناصر مهمة للغاية في التعليم والتربية تفتقدهما ثقافتنا العربية كثيراً، بينما تسود مفاهيم التقويم والتأديب، وأنا منذ بداية حياتي أدركت أن الثقافة في العالم العربي لا تؤكل عيشاً، فاخترت أن أكون هاوياً أضرب بمجدافي متجولاً

في بحور المعرفة والإبداع بحرية، وكتابتي وإخراجي لمسرح الطفل هما نوع من الالتزام برسالة أؤمن بها[1]".

وعلى العموم، ففي عالم المسرح والتمثيل نلحظ نُدرة كُتّاب النصوص التمثيلية والمسرحية، في مقابل أعداد الممثلين والمخرجين، فالكتابة المسرحية تحتاج كاتبا مُلماً بالأجواء المسرحية، واحتياجاتها وظروفها، فالمسرحية لها إطارها وحدودها، وظروفها الخاصة، فالكاتب المسرحي هو كاتب أولا، ثم ممثل ومُخرج في الخيال والتصور، يمتلك قدرة على التصميم العقلي في الذهن، ثم تجسيده في نصوص وحوارات مسرحية.

وقد يرى بعض الكُتاب سهولة الكتابة للطفل لأن المستهدف -في نظره ــ مجرد (طفل) ، فربما تحوّل بعضهم بعد الكتابة للكبار- إلى كاتب للأطفال، فيأخذها باهتمام أقل، لمجرد التفكير بأنهم لن يكونوا على إدراك كامل بالأسلوب أو بأسرار اللغة، ذلك لأن كاتب أدب الأطفال مثل طبيب الأطفال، فكما أن طبيب الأطفال لابد له من دراسة أصول الطب العام، ثم يُطبق بعد ذلك معلوماته على المرضى من الأطفال، فكذلك الذي يكتب للأطفال، لابد أن يعرف الأصول العامة للكتابة الأدبية ثم يطبق معلوماته على ما يكتب للأطفال[2].

---

(1) أحمد إبراهيم، في لقاء معه في جريدة الحياة بتاريخ: ١٤٣١/٧/٢٧هـ، عدد ٩٠٨ ١٦.

(2) علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص ١٠٧.

ولا يمنع أن يكون كاتب مسرحية الأطفال هاوياً كالمعلمين،والمربين، فالوزير قد يكون شاعرا، والطبيب قد يكون شاعرا، والقاضي قد يكون شاعرا، وقد يتفوق أحدهم على الشاعر المتفرغ، متى ما أتقن سر الصنعة، واستوعب أسرار العملية الشعرية، وكذلك الكاتب المسرحي الهاوي غير المتفرغ، فقد يكون أتقن للصنعة من غيره، فكل إنسان هو فنان من نوع خاص، ومن ثم فهو يُقدّر الفنون ويحبها، والإنسان في نشاطه الإبداعي إنما يفعل أكثر من التعبير عن نفسه، إنه يكشف حقيقة الشكل الذي ينبغي أن تأخذه حياتنا حينما تأخذ الحياة أبعادها الحقيقة [1].

ومن أهم مقومات النجاح عند كاتب أدب الأطفال[2].

١- أن ينتفع بما خلّفه السابقون من تراث غني ورصيد ضخم من خبرات البشرية، فهو يحتاج ــ فوق الإحساس الفني الصادق والموهبة الخارقة ــ إلى لون من الممارسة والاشتراك في كل شيء متصل بحياة الأطفال، حتى يعثر خياله على سر القوة التي تنمي عواطفهم، وتثير انفعالاتهم، وتبعث فيهم روح الطموح والعمل.

٢- أن يستوعب الطفولة، مرحلةً ومرحا وبراءةً، ويعرف الأطفال عن كثب وخبرة، وأن يتمثّل الصغار الذين يكتب لهم أمام عينيه، لكي يختار ويقدّم لهم عبارات تعطي الحركة والنشاط

---

[1] علي الحديدي، المصدر السابق، ص ١٠٥.

[2] علي الحديدي، المصدر السابق، ص ١٠٦.

والصوت والشمّ والمذاق والنظر في أسلوب بسيط ومباشر، ويرى أحد الكتاب المسرحيين أنه "لا يوجد أي تعارض بين الفكر والإبداع، فكلاهما مصدره قدرتك كإنسان على أن تحتفظ بدهشة الطفل في داخلك، وأن تكون قادرا على التأمل، ولديك الأوعية الفكرية والإبداعية التي من خلالها تستطيع التعبير عن نتاج هذا التأمل، وقد يكون هذا الوعاء شكلاً من أشكال الأجناس الأدبية، أو الفنية، أو أي شكل فكري آخر، وكلما كانت لديك الدربة والخبرة، أصبحت لديك حرية أكبر في اختيار مجال التعبير الذي يناسب ما تريد التعبير عنه[1]".

٣- أن يتوافر في أعماله: سهولة اللغة، والصدق الجاد، فالطفل لن يستمتع بقصة مليئة بكلمات لا تعطي له معنى، أو جُمل غامضة غير مفهومة، أو يحتاج فهمها معجما يرجع إليه، واشتراط الصدق لا يعني اختفاء اللهو والمرح بل يعني: أن يشدّ الطفل إلى ما يكتب له، وأن يصور بأمانة ما يرد في القصة من أحداث وشخصيات، بحيث تكن صادقة مع نفسها، وبما تدل عليه مع الدور الذي تقوم به.

٤- أن يزود الكاتب نفسه بالدراسات الأدبية، وبحوث علم النفس، ويُثري خياله، ويُغني ينابيع الكتابة عنده، بكثرة الملاحظة والسماع والقراءة، فالعين اليقظة تلاحظ ما يجري في الحياة اليومية

---

(١) أحمد إبراهيم، في لقاء معه في جريدة الحياة بتاريخ: ١٤٣١/٧/٢٧هـ ، عدد ٩٠٨ ١٦.

وما يحدث منها، والأذن المنصتة تعطي للكاتب فائدة مماثلة لفائدة البحوث العلمية المثبتة في كتاب.

بين المسرحية والقصة:

القصة -في الآداب الإنسانية- أسبق ظهورا من المسرح، والقصة يكتبها الكاتب لكي تُقرأ، فيودعها الكاتب كل ما يريد من أفكار ووصف وتحليل ومن أحكام على الشخصيات، فهي تصل إلى القارئ كما أبدعها الكاتب.

أما المسرحية فإنها تقوم على عنصر واحد، هو عنصر (الحوار)، فلا تستطيع المسرحية أن تقدم شخصية تتأمل في صمت، أو تطيل التفكير، بل لابد: أن تفكر بصوت عال، وأن تتأمل من خلال الحوار، فكل ما لا تنطقه الشخصيات كأنما هو غير موجود، والمسرحية لا يكتمل معناها ولا تؤدي وظيفتها إلا إذا عُرضت على الجمهور.

فالمسرحية تصل إلى جمهورها من خلال تمثيلها، وهذا يعني وجود عدد من الوسطاء بين الكاتب والمتفرج: المخرج، وفنيو الديكور، والإضاءة، ومهندس الصوت، والممثلين، وكل واحد منهم له رؤيته وتفسيره، فالمسرحية إذن لاتصل إلى جمهورها كما أبدعها الكاتب، بل كما فهمها واستطاع تنفيذها كل هؤلاء الوسطاء.

كما أن كاتب القصة أكثر حرية في تنويع مشاهد قصته عبر الزمان واختلاف المكان، ويستطيع أن يحشد في قصته أعدد من

الناس، وان يذهب بهم إلى حيث ما يحب، لا يحكمه في هذا غير موهبته الأدبية، وقدرته على مقاربة الواقع أو الإيحاء به، أم الكاتب المسرحي فتحكمه خشبة المسرح وطاقة احتمالها للأشخاص، وتنظيم حركة الدخول والخروج، فضلا عن التحرك بين جوانبها، كما تحكمه مدة العرض، التي يجب ألا تتجاوز ساعة في مسرحيات الأطفال.

كما تحكمه الآداب الاجتماعية والأعراف، وصحيح أن كاتب القصة يضع في اعتباره الآداب العامة والتقاليد، ولكنه يكتب لقارئ واحد، وهو يختلف عمن يكتب لتُنطق كلماته بصوت مرتفع في قاعة مفتوحة، بين مئات الناس المختلفين في درجة تسامحهم وأذواقهم وأخلاقهم، فالمسرحية أعمق أثرا في الطفل، والقصة تصل إلى أبعد مدى في التأثير على الأطفال حين تُمثل[1].

أنماط التعبير الأدبي

- **بين الخبر والإنشاء:**

من المألوف أن تكون الجمل الإنشائية، والطلبية خاصة من أكثر الجمل استخداما في المسرحيات، فمن غير المقبول والمنطقي أن تكون المسرحية كالمقالة تأتي على هيئة أخبار تنطلق من طرف واحد، ليستقبلها طرف ثانٍ استقبالا سلبياً، فالجملة الخبرية في

---

[1] محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص ٥١-٥٢.

المسرحية تأتي متولّدة عن جملة إنشائية، فالجملة الإنشائية ضرورية لتأتي منها الجملة الخبرية.

تتمتع الجملة الإنشائية الطلبية بالحاجة إلى وجود أمر مطلوب وشخص مطلوب منه، وهو ما يولّد حميمية وتفاعلية بين المتحدث والمستمع.

والاستفهام في الحوار المسرحي – في أغلبه – استفهام حقيقي، تُنتظر من ورائه إجابة توضّح بعض الأمور الخافية على الجمهور، وهو الأسلوب الأكثر استخداما فيها، فالاستفهام يثير الاهتمام لكشف المُستفهَم عنه، والنداء يثير الاهتمام لتلبية النداء وإظهار الاهتمام للمنادي.

والحوار المسرحي ليس مجرد سؤال وجواب بين الشخصيات[1]، وإلا فقد يتسرب الملل إلى الجمهور إذا لم يكن السؤال وجيها وجوهرياً وفي محلّه، فالاستفهام في الحوار المسرحي يجب أن يكون استفهاما مكتنزاً وكاشفا لحقيقة جديدة، ومساعدا على الكشف عن زاوية جديدة من زوايا الشخصية، فكل استفهام في المسرحية هو (عتبة) درجة جديدة من درجات بناء المسرحية، يرتقي فيها نحو النتيجة.

فهي استفهامات مضغوطة دالّة موحية، ليست عبثية كأكثر استفهامات الحياة العامة، وتكثر الاستفهامات في بداية المسرحية

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١٧٦.

للكشف والتعريف بشخصيات المسرحية، وطبائعهم، ودورهم، ففي مسرحية (الوطواط الخراط) تبدأ هكذا:

المسرح عبارة عن غابة رمزية أشبه بغابات الرسوم المتحركة...يخرج الوطواط من خلف الشجرة:

الوطواط: مساء الخير...سأحكي لكم حكايتي، أنا الوطواط وبعض الناس يسموننني الخفاش، وأنا كائن ضئيل أعيش في سكون بين غصون الأشجار، أو في خبايا الكهوف، كنت أعيش في غابة جميلة مليئة بالطيور والحيوانات، لا أزعج أحدا، ولا أحد يزعجني، حتى كان فيه يوم ولّى فيه السكون وذهبت الراحة.

تسلّق أحد القرود شجرة، وهاجم عش أحد الطيور، وسرق أفراخه وألقاها للثعلب الذي التهمها بينما أكل القرد ما تبقى من البيض، ومن خُبث القرد ذهب إلى الأسد يكذب ويقول له إن الطيور قد هاجمته وإليكم ما حدث.

ظـــــــــــــــــلام.

القرد: جئت إلى رحابك يا ملك الغابة أطلب حمايتك.

الأسد: ممن تطلب الحماية أيها القرد؟ نحن في أمان.

القرد: أطلب الحماية من عدوان الطيور يا صاحب الجلالة.

الأسد: وما علاقتك بالطيور أيها القرد؟

الأسد: لن تند
يخرج الدب
النسر: الس
الأسد: لا
النسر: ج
الأسد: ا
النسر:
الأسد:
النسر:
أولادنا
الأسد:
النسر
الأسد
النسر
وكما ت
وسطها، خاص
جديدة، كما

(١) من مسرحية

ومن مؤشرات وجود الخطابية في الحوار الخبري في المسرحية: انتشار المؤكدات من مثل: إنّ، وقد، ولام التعليل، ودخول (أيها) على المنادى المعرّف باللام، وانتشار اسم الإشارة.

فإذا زاد انتشارها دون مسوّغ بلاغي أو دلالي تحوّلت إلى ورم غير حميد في الحوار المسرحي، كما في أحد مقاطع مسرحية (الوطواط الخراط):

"**القرد:** لكن ألا ترى معي أن مسألة الجناح هذه تبدو غير منطقية في حيوان؟

الوطواط: إنك دقيق الملاحظة جدا أيها القرد.

الأسد: صحيح صحيح إنه قرد.

القرد: ماذا عن جناحك إذن أيها الوطواط.

الثعلب: أعتقد أنه من الضروري أن تفسر لنا هذه النقطة.

الوطواط: أيها السادة...إنه ليس جناحا بالمعنى المفهوم، لو دقّقتم النظر فسوف تجدون إصبعي الإبهام أشبه بالخطاف، وهو ما أتعلّق به في الأشجار، أما إصبعي الأوسط فبطولْ جسدي، وهما يتصلان بغشاء، هو ما تحسبونه جناحا مجرد غشاء.

الثعلب: لو صحّ كلامك فأنت أكثر الحيوانات غرابة، وأصغرها على الإطلاق.

الوطواط: المهم انتمائي لجنس الحيوانات أيها الثعلب الفاضل.

القرد: ولماذا لا تذهب للطيور مادام لك هذان الجناحان؟[1]"

فقد ترهل الحوار هنا بعبارات من مثل: أيها ، وعبارة: إنّ، وأسماء الإشارة، ، وهي مؤكدات قد لا يتطلبها الموقف، ويستقيم الأسلوب بدونها ، لأن الجملة في الحوار المسرحي ــكما يقول النقادــ وُضعت لتُقال، ولم توضع لتُقرأ[2]، أي يجب اختبار صياغة الجملة المسرحية ومدى صلاحيتها للإلقاء.

فبعض الحوارات لا توحي بأنها لغة حوار، بل كأنها (نصّ من كتاب)، ليس فيها حرارة الحوار وبساطته وتلقائيته، ففي مسرحية (أطفال الديجيتال) حوار بين الأشقاء الثلاثة: جالس، وماشي، ونافع:

"**جالس:** أصبح للبرّ متعة أخرى مع (السوني) يا ماشي.

ماشي: لقد أحسنت صنعاً يا جالس بإلحاحك على الوالد ليُحضر هذا المحوّل الكهربائي.

جالس: لاأدري كيف كنّا سنعيش هذه الرحلة بدون (السوني)؟

---

[1] من مسرحية الوطواط الخراط، الكاتب: أحمد إبراهيم.

[2] محمد غنيمي هلال، المصدر نفسه، ص ٦١٢ .

نافع: والأقمار الصناعية تقدّم لنا الان كثيرا من الخدمات، فهي على مستوى الاتصالات تحقق لنا إنجازا ضخما، حيث تحوّل العالم إلى قرية صغيرة، أما في مجال النقل التلفزيوني فهي تساعد على...

ماشي: لا يا جالس.. لا أريد تلك اللعبة نلعب أخرى...[1]"

فالحوار الذي جاء على لسان (نافع) حوار طويل، يُفقد النص المسرحي تلقائيته وانسيابه.

- **بين طول الجملة وقصرها:**

فالجملة في الحوار المسرحي، يجب ألا تكون طويلة مملّة، ولاقصيرة مختصرة مُكثّفة، يفوت فهمها على المتفرج، فالحوار المسرحي بحاجة إلى معادلة متوازنة، بين الاختصار والوضوح والإفهام.

فالمسرحية المكتوبة كالقصة والرواية المكتوبة، فمجال استيعابها واسع، ومجال توقف القراءة والاستئناف متاح، أما المسرحية المعروضة أمام جمهور فمجال استيعابها محدود، ولا مجال للتوقف والاستئناف فيها.

فالحوار المسرحي يجب أن يكون كالحوار البشري اليومي المعتاد بين الناس، في اختصاره، وتلقائيته، وعفويته، وليس معنى أن المسرحيات للأطفال أي أنها تحتاج إلى تفصيل وإسهاب، فلغة

---

[1] من مسرحية: أطفال الديجيتال، تأليف: صبحي يوسف.

مسرح الطفل يجب أن تكون مختصرة ومتناسبة مع الوقت المقرر للعرض.

فعند التفكير في تحويل نص مكتوب إلى تمثيله للأطفال ينبغي أن يُعاد النظر في النص، واستبعاد الكلمات والجمل التي لا تضيف جديدا للمعنى، فالقاعدة الأسلوبية ترى أنه إذا أمكن التعبير عن المعنى بكلمتين فلا يُعبّر عنه بثلاث، وإذا أمكن التعبير عنه بثلاث فلا يُعبّر عنه بأربع، ففي المقطع التالي من مسرحية (قرية السعادة) تظهر جمل غير ضرورية ، أرى أن حذفها لن يؤثر على المعنى ، بل سيزيد الحوار تماسكا وانسيابية أكبر :

"**المسكين:** لله يا محسنين، أعطوا أخاكم المسكين شيئا يسدّ به جوعه، لله يا محسنين.

حكيم: أيها الرجل، السلام عليكم.

المسكين: وعليكم السلام.

حكيم: كيف حالك؟

المسكين: حالي كما ترى، قد أخذني الفقر من كل جانب.

حكيم: يبدو أنك لست من قريتنا؟

المسكين: نعم يا عم، فأنا من قرية مجاورة، وجئت إلى هنا بعد أن أصاب قريتنا مجاعة، وجئت أبحث عن شيء لي ولأولادي.

حكيم: سنقوم بمساعدتك ونعطيك شيئا تسدّ به جوعك، لكن قبل هذا عليك أن تساعد نفسك حتى لا تعود مرة أخرى لطلب المساعدة من الآخرين.

المسكين: ماذا تقصد يا عم؟

حكيم: عليك أن تجد لنفسك عملا ولو بسيطا، تكسب به ولو شيئا يسيرا، وتكون قادرا على حماية نفسك وأسرتك.

المسكين: ولكنني لا أتقن شيئا

حكيم: لا تتقن شيئا؟ ألا تعرف أن تقرأ وتكتب؟

المسكين: كلا يا عم.

حكيم: يا بُنيّ، إن تعلمك للقراءة والكتابة يسهّل عليك الطريق في البحث عن عمل لك، كما أن القراءة تنمي عقلك، وتحميك من الأشرار، الذين يريدون خداعك والنيل منك.

المسكين: أتمنى أن تساعدني يا عم حتى أستطيع أن أجد عملا.

حكيم: حسنا سوف أقوم أنا بتعليمك القراءة والكتابة، ولكن عليك أن تجدّ وتجتهد، لكي تعوّض ما فاتك، وسوف أبحث لك عن عمل.

المسكين: بارك الله فيك يا عم، فأنا محتاج جدا لأن أتعلم، وأن أبحث عن عمل.

حكيم: حسنا سوف نبدأ من الغد، وأنت في ضيافتي هذا اليوم، حتى نجد لك مكانا تسكن فيه، ولكن كما قلت لك عليك أن تجدّ وتجتهد، وأن تكون حذرا من الأشرار الذين يريدون خداعك.

المسكين: حسنا يا عم، توكلنا على الله.

يمسكان بيد بعض ويخرجان...[1]"

- **السلامة اللغوية:**

أول مقومات سلامة اللغة الأدبية في مسرحية الطفل وأهمها، أن تكون ملتزمة بقواعد اللغة العربية الفصحى التي تُكتب بها المسرحية، لتؤدي المعنى المطلوب، ولكي تكون مُعضّدة لما يتلقاه الطفل في المدرسة من الدروس اللغوية، دون تناقض.

فلابد أن تكون المسرحية مكتوبة كتابة لغوية سليمة في النصوص المكتوبة، ثم لابد من التدرب الكافي لإتقان الجمل والعبارات لنطقها على المسرح نطقا لغويا صحيحا، لأن الطفل يكتسب اللغة بمفرداتها وقواعدها عن طريق السماع.

فمن الأمثلة على الهفوات اللغوية التي ربما تُغيّر المعنى:

---

[1] من مسرحية قرية السعادة، للكاتب: إبراهيم العريني.

ص ٩١ / أتخاف إلا هذا الحدّ: الصحيح إلى.

٩٣ / لنسرق منهم شيء مهم: الصحيح شيئا.

٩٣ / ولا يستطيعون أن يطبخون أي طعام: الصحيح يطبخوا

٩٥ / إنه أربعة أرجل، الصحيح إنها أربعة أرجل...

٩٥ / هذه الآثار لاثنان، والصحيح: لاثنين

١٠٦ / فمهما كان نحن عائلة واحدة ويجمعنا هدفا واحدا، والصحيح: هدف واحد.

١١٧: ألست تحب اللحم؟: بلا، والصحيح: بلى...

١٢٠/ لم يعود حتى الآن، والصحيح: لم يعُدْ.

١٥٢ / لم ترى السندباد، الصحيح: لم ترَ السندباد.

١٥٦/ وهل هناك شواهد على دعوا الجمل؟ الصحيح: دعوى.

ويجدر بكاتب المسرحية أن يستعين بمتخصص في اللغة العربية، لمراجعة النصوص، ثم مراقبة النطق السليم للممثلين أثناء أدائهم لأدوارهم.

- **بين الفصحى والعامية:**

بدأت كتابة المسرحية في الأدب العربي ــ شعرية ونثرية ــ باللغة الفصيحة، ثم ظهر من يكتبها باللهجة العامية، فدار نقاش طويل حول استخدام العامية في المسرحية، باعتبار أن الجمهور لا يفهم الفصحى، وباعتبار أن شخصيات المسرحية ــ على الواقع ــ لا تتحدث بالفصحى، فكيف نتصور فلاحا أو جزارا أو نجارا يتحدث بلغة فصيحة.

فالفرق شاسع بين "معنى الواقعية الفني، وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، والكاتب لا يستنطق (لسان المقال) بل (لسان الحال)، ولابد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق، لا الاقتصار على نقل الواقع...فالذين يُغالون في الاهتمام بعبارات الواقع العامي ــ اعتدادا بحيويتها ــ مخطئون، ذلك أن المسرحية بكل أجناسها تعتمد أولا على الموقف، لا على عبارات المهاترة والتلاعب بالألفاظ والتنابذ بالألقاب، توهما أنها الواقعية[1]".

وأوسط تلك الآراء وأقربها للاعتدال من يقول: إن المهم ليس اللغة التي يُكتب بها الحوار، وإنما الأهم هو مناسبة اللغة التي يُعبّر بها عن المضمون وملاءمته لطبيعة الشخصية ومركزها ومستواها الاجتماعي، فليس من المُقنع أن يُجري الكاتب على لسان

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٦٢٤.

صبي أو أُمّي آراء فلسفية، أو أفكارا اجتماعية، أو صورا عميقة لا يبررها الواقع[١].

يوجد في القصيم مسرحيات للأطفال بالعامية أكثر من المسرحيات الفصيحة، ومن المنصف القول بأن المسرحيات العامية تستقطب جمهوراً أكثر، ومع هذا لم ينصرف الأطفال عن المسرحيات الفصيحة،بل لها جمهورها، ويستمر عرضها لأيام، فالفصحى ليست هي المعضلة، وإنما التحدّي الحقيقي هو نوع ومستوى اللغة الفصيحة وملاءمتها للعصر، فالفصحى — الآن — هي لغة الخطابات الرسمية، وهي لغة الكتب والقصص والروايات، والصحف والمجلات، ولم تظهر مشكلة في ذلك، لأن اللغة فيها لغة عصرية ملائمة متجدّدة، واستخدام الفصحى في مسرحيات الطفل الآن لن تكون معضلة، إذا كان كاتب المسرحية مستوعبا ومتذوّقا للفصحى، مؤمنا بتجدّد اللغة وحيويتها.

وربما تسربت إلى المسرحية الفصيحة (كلمات عامية)، وهذا لا ينال من اللغة الفصحى، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية، فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها، ذلك أن خاصية اللغة تتمثل في تراكيبها، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية[٢].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٦٢٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.

ومن هذا التسرّب: نظم أكثر أناشيد المسرحيات باللهجة العامية، أو على لسان إحدى الشخصيات، وخاصة شخصية الشرير حيث تعدّ اللهجة العامية مقبولة ومستساغة منه.

ففي مسرحية (أحلام الطفولة)، يدور حوار بين عدد من الطلاب الذين يستعدّون لتوزيع المهام بينهم، لإعداد الحفل المدرسي، ومن هذا الحوار:

"**ناصر**: أنا المدير.

خالد: وش فيك أنت؟ أنا المدير.

طالب ٦: يا أخوان لا تتهاوشون.. أنا المدير.

علي: وش تي تسوي إذا صرت المدير؟

ناصر: هاه...أبي...أبسوي ي ي ي ي.

علي: أقول اقعد بس...فرّاش، ويخبّ عليك...[1]"

وهذا التسرب ليس خطرا ولا عيبا في الحوار المسرحي، فالمهم في العمل الأدبي هو حرية التعبير وصحة الأداء، فإذا "شعر فنان بأن تعبيره لن يكون كاملا ولا نابضا ولاحيا، وأن أداءه لن يكون سليما ولا كاملا إلا باستعمال أسلوب من الأساليب فإنه يتحتم عليه أن يستخدم هذا الأسلوب، أما في المسرح فالأمر أكثر وجوبا على المؤلف، فالقراءة قد تجعل من السهل على القارئ أن يترجم

---

[1] من مسرحية أحلام الطفولة، تأليف: عبد العزيز زكي.

لنفسه بنفسه لغة الأبطال، ولكن المسرح لا يتيح للمشاهد فرصة التأمل، بل هو يتلقّى كلام الأبطال مباشرة من أفواههم، فكل تنافر بين مظهر الأبطال على المسرح واللغة التي ينطقونها يُحدث في الحال شعورا باختلال الصورة الفنية في الذهن[1]"

- **من حيث الوضوح:**

من أهم قواعد كتابة المسرحية: الوضوح، وأن تكون أكثر وضوحاً من القصة المكتوبة، ففي القصة يمكن إعادة القراءة وتأمل المعنى، بعكس المسرحية، فينبغي أن يسمع الطفل العبارة بوضوح أداءً وصوتاً، ووضوح معنى، حتى يستوعبها، إذ لا مجال للإعادة، أو التكرار، ولكي لا ينقطع حبل الاهتمام والمتابعة لديه، ومن ذلك تجنّب الأساليب الاستعارية والمجازية المعقدّة غير المألوفة، أو الكنايات البعيدة، من مثل ذلك تلك العبارة الكنائية التي جاءت على لسان الأسد ملك الغابة:

الأسد: إذن دُقّوا طبول الحرب حتى نُعلم هذه الكائنات الحقيرة درسا لن يُنسى.

وتكررت مرتين في المسرحية، والعبارة هي كناية عن إعلان الحرب، والاستعداد للهجوم على العدو، وهي عبارة لا يدرك الطفل مغزاها.

---

(1) توفيق الحكيم، مجلة الثقافة عدد ٧٣٢، عام ١٩٥٢م؛ نقلا من كتاب: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، ص ١٨٢.

ومن مثل قول الثعلب في مسرحية (سكان الغابة):

لقد دخل اللصوص غابتنا، وأفسدوا الحرث والنسل، لقد قتلوا وجرحوا وشردوا الكثير من الحيوانات، ودمروا غابتنا...

ومن مثل قول الغزال في المسرحية نفسها:

كيف أسامح الذئب، ودم ابني لم يجفّ بعد؟

ففي العبارة الأولى كناية عن انتشار الإفساد في مقوّمات الحياة الإنسانية، وفي العبارة الأخيرة كناية عن قرب مقتله، وهما كنايتان ربما لا يعي الطفل مراميها البعيدة التي قصدها الكاتب، التي تختلف تماما عن المرامي القريبة التي لم يرمِ إليها الكاتب.

فالكنايات والاستعارات والتشبيهات البعيدة غير مستساغة في مسرحيات الأطفال، لما تحتاجه من تفكير عميق، وجمع بين متباعدات، لم يمتلك الطفل ــ بعدُ ــ الخبرات والتجارب التي تساعده على التوصل إلى مراميها ودلالاتها.

وكاتب أدب الأطفال الموهوب هو الذي لا يجبه الطفل بألفاظ وأساليب توقعه في حيرة من أمره، لأنه لا يفهمها، أو تقطع عليه سلسلة خيالاته، وتجاربه مع القصة، وشخصياتها، ومعايشته لأحداثها، لكي يبحث عن معنى اللفظ الذي لا يعرفه، وإنما يقدم للطفل في سنّه العقلي ألفاظا وأساليب تتناسب وقدرته اللغوية، وفي إطار قاموسه من الألفاظ، ومعروف أن الطفل يستطيع أن يفهم لغةً وأسلوباً أرقى من لغته وأسلوبه ماداما في مستوى قاموسه اللغوي،

فإذا ما استعمل الكاتب لغة أرقى بقليل من لغة الطفل التي يستعملها استفاد من لغة القصة بمحاكاتها، فيتحسن أسلوبه وترقى لغة التعبير عنده[1]".

- **من حيث فصاحته وبلاغته:**

فالنصوص الأدبية (من شعر وقصة ورواية ومسرحية) هي التي تقدّم وتمنح الطفل جرعات من الألفاظ والمفردات والكلمات البليغة والأدبية التي يحتاجها في مستقبل أيامه، وليس من القواميس والمعاجم، فالمسرح: مدرسة ووسيلة لاكتساب اللغة سليمة فصيحة بليغة، متى ما كان النص المسرحي مكتوبا بلغة فصيحة سليمة بليغة، فسلامة النص نحويا وصرفيا شرط من شروط الفصاحة.

واللغة في المسرحية ــ وفي النصوص الأدبية عموما ــ ليست وسيلة لإيصال الفكرة وحسب، بل اللغة غاية وهدف في حدّ ذاتها، لتحقيق التواصل ونقل الأفكار أولا، ومن أجل الاستمتاع بجماليات اللغة وأدبيتها وبلاغتها.

فالفصاحة والبلاغة والبحث عن الأجمل من المفردات والتعابير هو غاية التعبير الأدبي، فيُنتظر أن يكون لدى كاتب المسرحية رصيد وثروة من المفردات، ثم ذائقة ماهرة، لتُتاح له فرصة الاختيار واصطفاء الأجمل والأبلغ منها، بحسب:

---

[1] عبد العزيز عبد المجيد، القصة في التربية، ص٤٦، نقلا من كتاب: علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص ١٥٦.

١- تناسب وتلاؤم حروف الكلمة مع بعضها، ثم تلاؤم الكلمات مع بعضها في الجملة الواحدة، من أجل أن يسهل على الممثل التحدث وإلقاء النص بسهولة، دون تكلف أو تعثر، فالتركيب البليغ هو: المفهوم للمتلقي، اليسير في النطق على اللسان، الخالي من التكرار، وهو ما كان عذبا في جهاز الإرسال، ولطيفا على الأذن، سالكا إلى العقل والقلب والوجدان طريقه المقصود... فتجعل الكلمة تسيل على اللسان، لا تعترضها عوارض المخارج الصوتية المتقاربة، ولا حروفها المتنافرة[١].

٢- مراعاة جريان الحوار المسرحي على حسب أحوال المخاطبين، فالمخاطب المُعارض له مستوى معين من الحوار، والمخاطب المتردد له مستوى آخر، والمخاطب المُصدّق له مستوى ثالث وهكذا، فالمخاطب الأول قد يُحتاج لإقناعه أن يُكثّف الكاتب استخدام المؤكدات اللفظية من مثل: إنّ، والقسم، وقد، في الحديث معه، أما المخاطب الثاني فيكون التكثيف أقلّ، أما الثالث فلا حاجة لاستخدام المؤكدات في الحديث معه.

وقد يغفل كاتب المسرحية عن هذه المعادلة في مراعاة مستويات الخطاب، فتظهر المؤكدات في موقف لا يستدعي تأكيدا، كما في هذا الحوار في مسرحية (قرية السعادة):

"**شرشور**: وما هي المشكلة يا ذكي؟

---

[١] بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ١/ ٢٩

شيطون: إن جميع أهل القرية موجودون الآن بمنازلهم، فكيف نقوم بسرقتها؟

شرشور: كلا أنا متأكد أنه لا يوجد أحد بهذه المنازل .

شيطون: وكيف عرفت ذلك؟

شرشور: وهل نسيت أن جميع أهل القرية خرجوا للاحتفال بيوم العيد خارج منازلهم؟

شيطون: أحسنت يا شيطون، ولكن من أين سنبدأ؟

شرشور: فعلا هذه مشكلة، فلقد علمت بخروج أهل القرية، لكني لا أعرف أي المنازل التي تحوي مالا كثيرا، كما أنها متشابهة أيضا".

وفي مقطع حواري آخر من المسرحية نفسها:

"**أمين:** يا إلهي، إن هذا الخبر غير سار، إني أخشى أن يأتي الليلة اللصوص إلى هنا ويسرقوا محلّي.

حكيم: لا تخف يا أمين، إن الشرطة تراقب السوق جيدا، ولن تترك اللصوص ليفعلوا ذلك[1].

فتكرّر استخدام الكاتب للمؤكدات، في حوار بين شخصيتين كانا على مستوى واحد من التصديق.

---

[1] من مسرحية قرية السعادة، للكاتب / إبراهيم السحيباني.

٣- ومن الفصاحة والبلاغة : مراعاة حال المخاطب من حيث النداء، فالنداء بـ(يا) ـ وهو حرف نداء للبعيد أو للغافل ـ لشخص قريب أمامك دون داع بلاغي، وتكرار ذلك في حوار مستمر ومتداول بين شخصيتين، ليس من البلاغة والفصاحة، بل قد يؤدي إلى ترهّل الحوار دون داع بلاغي، من مثل ذلك الحوار بين تاجر الخضار، والحجام في مسرحية جوال الحجام:

تاجر الخضار: ألا تلاحظ أنك تأخرت يا أبا مسمار في دفع المبلغ الذي عليك.

الحجام(مترددا): تعرف يا أبا صابر أنني مسكين، ودخلي بسيط.

تاجر الخضار: معقول يا أبا مسمار أنك لم تجمع أي دينار هذا الشهر؟

الحجام: لا لا لقد جمعت ولكن...

تاجر الخضار: ولكن ماذا؟

الحجام: لقد ذهبت دنانيري يا أبا صابر.

تاجر الخضار: ذهبت؟ كيف هل سرقت؟ أم ضاعت؟

الحجام: لم تسرق ولم تضع يا أبا صابر

تاجر الخضار: إذن ماذا عملت بها؟

الحجام: لقد اشتريت بها هذا الجوال

تاجر الخضار: تشتري جوالا بجميع ما تملك يا أبا مسمار؟

الحجام: إنه جوال الحكمة يا أبا صابر:..

تاجر الخضار: لقد توقعت أنك أعقل من ذلك يا أبا مسمار[1]"

فلو تخلّى الكاتب عن حرف النداء (يا) لظهر الحوار أكثر تماسكا، وأقرب للحوار اليومي المعتاد، وأكثر مراعاة للجمهور الذي افترض الكاتب ــ بهذه النداءات ــ أنه لا يعرف أن هذا: أبو فلان، وهذا أبو فلان، أو كأنه يحتاج لتذكيره في كل جملة بأسماء شخصيات المسرحية، وأكثر مراعاة للشخصية المخاطبة في المسرحية، الذي افترض الكاتب ــ بهذه النداءات ــ أنه غافل عنه.

٤- تناسب أسلوب الخطاب مع المخاطب، فلا يخاطب رفيع المستوى بخطاب الأقل مستوى، أو العكس، ولا يخاطب الصغير بأسلوب البالغين والكبار، فعبارة من مثل: (اختلال التوازن البيئي في الكون) التي جاءت على لسان الذئب في مسرحية (سكان الغابة) افتقرت إلى الفصاحة لأنها جاءت غير مناسبة، وغير ملائمة للمقام، وربما غير مفهومة لجمهور الصغار، حيث يقول:

"**الذئب**: على الجميع أن يفكر بالكيفية التي يمكن أن نوعّي بها الناس بضرورة بقائنا، وأهمية الحفاظ على التوازن البيئي في هذا الكون حتى لا يختلّ".

---

[1] من مسرحية: جوال الحكيم، للكاتب / سعد المسمّى.

كما أن مجيء هذه العبارة على لسان الذئب، وهو الحيوان المعروف بالمراوغة، أفقد الجملة الإقناع والتأثير، ولو جاءت العبارة على لسان حيوان معروف بالحكمة كالجمل لكانت أكثر فصاحة وملاءمة وإقناعا.

- **الأصالة اللغوية:**

والأصالة (البصمة) اللغوية صفة مطلوبة في كاتب المسرحية، حتى لا تتحول المسرحية إلى قطعة نثرية كسائر الخطابات أو التقارير، فالمسرحية أدب موضوعي من حيث رؤية الكاتب للموضوع، وفي الوقت نفسه هي قطعة أدبية ذاتية في لغتها وأسلوبها، يظهر تميّزها بتميّز الكاتب في صياغة حواراتها، صياغة مناسبة للعصر، ولثقافة الكاتب، وليست صياغة تقليدية ماضوية تتشرّب مفردات الماضين.

فيُنتظر أن تكون كل مسرحية أميز لغويا من سابقاتها للكاتب نفسه أو لغيره من كُتّاب المسرحية، فيقف الكاتب في تحدٍّ مع نفسه لإنتاج نص مسرحي جديد ومتجدّد.

أما إذا كنا لا نلمس تجديدا من الكاتب في كل نصٍ جديد يكتبه،ولا نلمس تميزا لكاتب عن آخر، فتتحول عندئذ الكتابة المسرحية إلى كتابة إجرائية، يستطيع أن يُنجزها أي كاتب بعد تدريب وممارسة.

فالكاتب المسرحي هو أديب، كالقاص والروائي، ولن ينال الصفة الأدبية،إلا بعد أن يُحدّد بصمته اللغوية المميزة، ويختار لأدبه ونصوصه مذاقا خاصا، وأن يُصرّ على الاستقلال، لأن الأصل في الأديب الاختلاف عن غيره، فهو كالأسد يتغذّى على الخراف ليكون أسدا لا ليكون خروفا مثلها.

فإذا لم يتمتع كاتب المسرحية باللغة الشاعرية، والذوق الأدبي أصبح الحوار كأنه نصٌ مفرّغ من مقال أو محاضرة، أو كتاب علمي، وظل في منطقة الأسلوب العلمي التقريري المباشر، ولم يدخل منطقة الأسلوب الأدبي، من مثل المقطع الأخير من مسرحية (سكان الغابة) الذي تعبر فيه حيوانات الغابة عن المقترحات والحلول لحماية الغابة من المهاجمين:

"الجميع يأخذ يفكر، ويجوب المسرح عرضا وطولا، ثم يجتمع الكل مرة أخرى...

النسر: أنا أقترح أن يُسنّ أسبوع سنوي للتوعية بأهمية الحياة الفكرية وإنمائها، كأسبوع الشجرة، والمرور والصحة، وغيرها من الأسابيع...

الغزال: هذا صحيح، وأنا أقترح أيضا أن يُدرج ضمن المناهج الدراسية للطلاب مادة تتعلق بأهمية المحافظة على الحياة الفطرية وإنمائها، أسوة بالدول الأخرى.

الأرنب: كلامكما جميل جدا، وأنا أقترح أيضا بناء جدار خرساني على جميع المحميات، لمنع السيارات على الأقل من الدخول ومطاردتنا بلا رحمة.

الثعلب: نعم...وبهذا تقلّ التكاليف والجهود المبذولة من الدولة على الأفراد، والسيارات والطائرات، من أجل حمايتنا، والتي لم تُجْدِ بمنع المتطفلين، من التسلّل إلى محميتنا، والنيل منا بلا هوادة، حتى انقرض الكثير منا...

الذئب: إذن علينا إيصال صوتنا للعقلاء من الناس، بأن يُسارعوا في تحقيق مقترحاتنا، قبل فوات الأوان، فنحن مهدّدون بالانقراض جميعا..."[1]

ومن الأصالة اللغوية للكاتب، وللنص المسرحي: أن تظهر على عباراته بصمة العصر الذيْ كُتب فيه، ونكهته ومذاقه، فإذا فَقَدَ هذه الصفة، فهو تعبيرٌ عن إفلاس الكاتب وعجزه عن التميز والتفرّد.

فحين تظهر على نص الكاتب عبارات الماضين ومفرداتهم، دون دواعٍ جمالية، وغايات بلاغية، فيتكئ على الماضي بأساليبه وقاموسه، فهو يقترف الإساءة لنفسه، وهو يحسب أنه يُحسن صنعا، فالأديب المعاصر الناجح قادر على توليد الجديد من العبارات والمفردات والأساليب، دون استنجاد بالقديم.

---

[1] من مسرحية سكان الغابة، للكاتب مبارك الخصي.

فحين تنتشر بكثرة في الحوارات المسرحية عبارات جاهزة من مثل: حسنا حسناً، يا لك من كذا وكذا...كلا كلا، أحسنت يا...أهلا وسهلا...تصبح المسرحية كالقطعة المقتبسة من أحد كتب التراث، وليست قطعة أدبية معاصرة.

- **صياغة العنوان:**

العنوان في العمل الأدبي ليس أمرا ثانويا، بل إن الأديب يفكر في العنوان [عنوان القصيدة أو القصة أو الرواية] أكثر من تفكيره في كتابتها، وربما أجّل التفكير في العنوان إلى ما بعد الفراغ من كتابة النص كاملا، ويُشكّل العنوان نصف العمل.

وعنوان المسرحية هو الرمز الذي يجعل منها كياناً مستقلاً عن غيره، وعبارات العنوان هي المؤشر الأول على قرب بزوغ العمل، وهي الصورة الأولى المبكرة التي ستظهر للجمهور قبل عرض المسرحية، مما يساعد الطفل على تخيّل وتصوّر المسرحية، وانجذابه إليها، ومن ثمّ إلحاحه للذهاب إليها، فينبغي أن يتوافر في العنوان المصداقية، ومطابقته وملاءمته للمحتوى، حتى لا يقع في خداع العناوين، فإذا كان التسويق التجاري والإعلامي مطلوباً للتحفيز لحضور العرض،فإن الوقوع في الخداع والمصيدة أيضاً يفقد الجمهور الثقة بالمسرحية وكاتبها ومخرجها.

كما يُنتظر من العنوان أن يكون دالاً على لغة المسرحية ومستوى أسلوبها، فلا يصلح صياغة العنوان صياغة عامية لمسرحية فصيحة.

ومن المنتظر: وضوح مدلول العنوان ومغزاه في مسرحيات الأطفال، والبعد عن الكلمات المجازية الغامضة، ولا مانع من أن يحمل العنوان نتيجة وخلاصة، ويكشف النهاية، من مثل بيئتنا تنادي، الوطواط الخراط، قرية السعادة.

ويُلحظ على عناوين المسرحيات:

١- الاختصار: فعشر مسرحيات تراوحت كلمات عناوينها من كلمة إلى كلمتين فقط، وهي: أحلام الطفولة، أطفال الديجتال، الوطواط الخراط، قرية السعادة، جوال الحجام، العصفور، سكان الغابة، اللؤلؤة، ثعلوب وأرنوب.

٢- تحمل العناوين دلالة (المضايفة، والعطف والربط) من خلال: إضافة نكرة إلى معرفة من مثل : أحلام الطفولة، أطفال الديجتال ، قرية السعادة، جوال الحجام، وذلك للدلالة والإيحاء بارتباط أحدهما بالآخر، لرفع مستوى التعريف والوضوح والكشف للاسم النكرة المبدوء به، أو من خلال العطف بين شيئين كما في: السندباد والألماسة، ثعلوب وأرنوب، للإيحاء باقتسام الدور الرئيسي والبطولة بين المعطوفين.

- **أسماء الشخصيات:**

ومن العناية باللغة المسرحية: أن يعتني الكاتب بصياغة أسماء الشخصيات المسرحية، فيحرص الكاتب على البراعة في صياغتها، لتوظيفها في السياق العام للقصة، ولكي توحي بالصفة العامة لها، سواء كانت سلبية من مثل: شيطون من الشيطنة، وشرشور من الشر، أو كانت إيجابية من مثل: عم أمين، العم حكيم، ونافع.

وعموما، فقد كانت شخصيات المسرحيات شخصيات نمطية بسيطة غير معقّدة، أو مركّبة، فجاء التعريف بها عن طريق ذكر المهنة أو الوظيفة الخاصة من مثل: بائع الفاكهة، بائع الأقمشة، قائد الشرطة، الحجام، أو عن طريق ذكر جِنسه من مثل: الذئب، الثعلب، العصفور...وربما تُحرّف صياغة الاسم، مثل : دبدوب، أرنوب، ثعلوب...جمّول، ليجمع الاسم بين توضيح الجنس، وتقريبه من الصياغة البشرية للأسماء ...

فجاءت الأسماء على عدة أنماط منها:

- **أسماء أعلام:** أبو محمد، التاجر يُوسف، مبارك بن حسان.
- **أسماء صفات أو حرف:** البائع، العطار، الحكيم وهي شخصيات نمطية محدودة الدور، لا يتعب الكاتب نفسه بالتماس اسم لها، ونحته.. بل يدل عليها بمهنتها، أو عملها.

- اسم جنس: للحيوانات، مثل: الثعلب، الجمل، الأسد ، ويمكن أن تحرّف صياغة الاسم، مثل : دبدوب، أرنوب، ثعلوب...ليجمع الاسم بين توضيح الجنس، وتقريبه من الصياغة البشرية للأسماء...

وفي الجدول التالي أسماء الشخصيات في المسرحيات:

م	عنوان المسرحية	أسماء الشخصيات
١	السندباد والألماسة الخضراء	شهبندر، السندباد، البائع، العطار، أبو محمد، التاجر يوسف، الصبي: مبارك بن حسان، الحكيم
٢	أحلام الطفولة	المعلم، الطلاب: أحمد، عمر، خالد، علي، ناصر، فواز، حمد، صالح، أبو الطالب خالد.
٣	أطفال الديجتال	ماشي ٩ سنوات، جالس ١٠سنوات، نافع ١١سنة، الفضائي، بودي جارد ١و ٢، طبيب
٤	الوطواط الخراط	الوطواط، القرد، الأسد، الثعلب، النسر، نمر ١، ونمر ٢، الوزة، عصفور ١،عصفور ٢، الديك .
٥	قرية السعادة	العم حكيم، قائد الشرطة، العم أمين، محبوب، مسعود، شرشور، شيطون، المسكين، بائع الفاكهة، بائع الأقمشة
٦	جوال الحجام	تاجر القماش، تاجر الجوالات، بائع الخضار، الحجام، مسمار: ابن الحجام، محمد، علي، المنادي، الوالي، الوزير ١، الوزير ٢، الجندي ١، الجندي ٢
٧	العصفور	الذئب، الثعلب، العصفور، الأرنب، القط، الجمل
٨	سكان الغابة	الصياد، الأرنب، الغزال، الذئب، النسر

٩	اللؤلؤة	كلّوب، دبدوب، فيلول، بطبوط، قرقور، نمور
١٠	ثعلوب وأرنوب	الديك، الأرنب، العصفور، الجمل، القط، الثعلب
١١	وهب في وادي الضياع	الزعيم، وهب
١٢	بيئتنا تنادي	خالد، أحمد، الجمل، غزال، السندباد

الأناشيد في المسرحيات:

والأنشودة هي الفقرة (المساحة) التي ينتظرها الطفل المشاهد، بما فيها من إيقاعات، وحركات، لتدفع الملالة عن الطفل، ومن المهم ألا تكون الأنشودة مُقحمة في المسرحية إقحاما، أي أن تكون مترابطة ترابطا منطقيا وعضويا مع الأحداث والحبكة، حتى لا تكون كما في أغاني بعض الأفلام السينمائية، التي يظهر إقحامها في الفيلم بعيدة عن السياق العام للموضوع، مراعاة للمطرب المشارك في دور من أدوار الفيلم.

ويراعي عند صياغة الأنشودة:

سلامة الوزن الشعري والإيقاع : فيحْتاج النشيد إلى مزيد عناية من الكاتب أكثر من الكتابة السردية الحوارية، ومناسبة الكلمة للمعنى: فالشعر بما فيه من أوزان وقواف قد يضطر الكاتب إلى استخدام كلمة تسدّ الفراغ إيقاعيا لكنها لا تسدّه من حيث المعنى والدلالة، فالأنشودة تحتاج مزيد عناية من الناحية الإيقاعية والمعنوية والدلالية، حتى تؤدي دورها بنجاح، فاضطراب الإيقاع

بسبب عدم مراعاة الوزن يُحدث نشازا عند أداء الأنشودة، لأن الأنشودة إذا نجحت فقد تكون هي التي تبقى في ذاكرة الطفل، ويرددّها بعد الخروج من المسرح، ويمكن أن يردّدها منفردة ...

ويلاحظ أن أكثر الأناشيد في المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى جاءت باللهجة العامية، وربما جاءت هكذا لأن نظمها أسهل على الكاتب من نظم الأناشيد الفصيحة، أو ربما للتخفيف من ثقل الحوار الفصيح عند الطفل طيلة بقائه أمام المسرح، أو ربما لتقريب المسرحية من واقع الطفل ، لكنني أرى أنه من الأفضل أن تكون بالفصحى لكون المسرحية كلها بالفصيح، وللتخفيف من الازدواجية اللغوية بين الفصحى والعامية عند الطفل.

وقد ظهرت بعض الهفوات على الأناشيد الفصيحة من ذلك:

١- خلل عروضي وضرورات شعرية ، من مثل:

رفيق الروح والقلب

له ودّي له حُبّي

أسأل عنه إن يغب

لأحضى منه بالقرب

رفيق الروح والقلب

له ودّي له حُبّي[١]

---

[١] من مسرحية أحلام الطفولة، عبد العزيز زكي، ص ٢.

ففي الشطر الثالث ــ ولكي يستقيم البيت عروضيا ــ فالصحيح أن يقال: أُسائل عنه.

وكما في البيت من المسرحية نفسها، الذي يقول:

سعدٌ تقول سواعد وثّابةٌ *** والخير في جوانبها يتوثّب

والصحيح عروضيا: والخير في جنباتها...

وكما في البيت من المسرحية نفسها:

فيها شباب للمعالي عزمهم***فلّوا الحديد وطموحهم لا يغلب

فالواجب حذف واو العطف في (وطموحهم) لكي يستقيم الوزن.

ومن الضرورات: كما في قوله:

سعدٌ تنير للشباب طريقهم...فلابد من إشباع حرف الراء بالضم في (تنيرُ) لكي يستقيم الوزن.

ومن الضرورات التي تغيّر المعنى في قوله:

ياواحة للعلم إنّ سعينا.. فلابد من مدّ النون بألف: إنّا، لكي يستقيم الوزن، لكن ذلك سيغيّر المعنى.

٢- خلل لغوي وإملائي:

والخلل اللغوي وإن لم يؤثر أحيانا على الإيقاع العروضي للبيت، فإنه غير مستساغ في الأنشودة، أو في الحوارات بين شخصيات المسرحية، لأن المسرحية هي النص الفصيح الذي يتلقّاه الطفل مشافهة، فيُنتظر أن يصل إلى مسامع الطفل فصيحا وسليما، لكي يكتسب اللغة عن طريقه بالشكل اللغوي الصحيح والسليم، كما في أنشودة مسرحية أحلام الطفولة:

أهلا وسهلا بالضيوف ومرحبا

في سعدنا إن اللقاء محبّبا

وقد تكرر هذا البيت في المسرحية أربع مرات، والصحيح لغويا : إن اللقاء محبّبُ (خبرا لإنّ).

كما أن الكتابة الإملائية الصحيحة لكلمة (لأحضى)، هي هكذا: لأحظى.

وحتى تنال الأناشيد عناية مُضاعفة من حيث الصياغة واللحن والأداء، لا بأس أن يُسند كاتب المسرحية كتابة الأناشيد إلى شاعر متمرّس في الشعر الفصيح.

الخاتمة والتوصيات:

- تشهد منطقة القصيم في السنوات الأخيرة حراكا أدبيا شعريا وروائيا وقصصيا، ومسرحيا، من المبدعين، ومن الجمهور المتذوق والمتشوّق للأعمال الأدبية، وللعروض المسرحية

التي تشهد حضورا مكثفاً في مسرحيات الأطفال ومسرحيات الكبار.

- ظهر على مستوى التعبير الأدبي في مسرحيات الأطفال التفاوت، بحسب خبرة الكاتب وثقافته ومزاجه وممارسته، وهو أمر متوقع كما في سائر النصوص الأدبية .
- ظهرت في بعض المسرحيات هفوات لغوية وأسلوبية ودلالية ربما تؤثر أحيانا على المعنى والدلالة، وبالتالي يتأثر الهدف العام منها.
- أرى أن الوقت قد حان لإنشاء معهد أو أكاديمية للفنون المسرحية لتأهيل وإعداد: كتّاب مسرحيين، ومخرجين، وممثلين، وتأهيل أعداد من الموهوبين الذين ينتظرون الأخذ بأيديهم ــ بأسلوب علمي مُمنهج ــ ثم الاعتراف بهم من الناحية الإدارية، للتفرغ الكامل لهذا النشاط.
- لا زالت المسرحيات المكتوبة بالفصحى أقلّ عددا عند كتّاب المسرحيات، ويفضلون كتابة المسرحية بالعامية لأنها أسهل وأيسر وأقل من ناحية القواعد اللغوية، أما إقبال الجمهور فلا يُلاحظ فرق في أعدادهم بين المسرحية العامية والمسرحية الفصيحة.
- يحتاج كاتب المسرحية إلى تمكن لغوي وأسلوبي، ومهارة في الصياغة، وهي تأتي من القراءة والاطلاع على

النصوص المسرحية المكتوبة في الأدب العربي الحديث، والآداب العالمية.

- المسرحية من الأجناس الأدبية الموضوعية، كالقصة والرواية، أي أن الكاتب يكتبها وهو خارج الموضوع، أي يكتبها بأصوات الآخرين وشخصياتهم، والكتابة بهذه الطريقة تتطلب من الكاتب ثقافة نفسية واجتماعية بأنماط الشخصيات، وقدرة عالية على التخيّل والتصور، ومهارة في الإقناع، وثقافة أدبية، وقدرة تعبيرية بأكثر من مستوى، وبأكثر من صوت، فيحتاج كاتب نصوص مسرحيات الأطفال إلى التواصل مع المتخصصين في المجالات ذات العلاقة، من مثل: المتخصصين الاجتماعيين، والتربويين، وعلماء النفس، والمتخصصين اللغويين، والأدباء والنقاد.

ملحق تراجم كُتّاب مسرحيات الأطفال في القصيم:

م	الكاتب	التعريف
١	علي السعيد	من مواليد عنيزة في عام ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م،حاصل على البكالوريوس من جامعة الملك سعود عام ١٤٠٨هـ، مشرف النشاط المسرحي بإدارة تعليم عنيزة، ومؤسس فرقة عنيزة المسرحية، ومؤسس أرشيف المسرح السعودي عام ١٩٩٣م، عضو جمعية المسرحيين في المملكة، من مؤلفاته: إلى المسرح مع التحية ١٤٣٤هـ، ومسرحية: السندباد والألماسة الخضراء، ومسرحية: ثعلوب وأرنوب (بالفصحى)، وعشر مسرحيات (بالعامية)، وأخرج أكثر من ١٥ مسرحية.
٢	عبد العزيز زكي	عمل لفترة في إدارة التربية والتعليم في عنيزة. له مسرحية: أحلام الطفولة.
٣	صبحي يوسف	موجّه لغة فرنسية، تخرج من كلية التربية بجامعة الإسكندرية من قسم اللغة الفرنسية صيف عام ١٩٩٩م، وتخرج من مدرسة شبراخيت الثانوية المشتركة صيف ١٩٨٦م، يقيم في كازبلانكا في المملكة المغربية. أطفال الديجتال.
٤	أحمد إبراهيم	حصلت مسرحيته (الوطواط الخراط) جائزة في ملتقى أصيلة الثقافي بالمغرب، الدورة السادسة لمسرح الأطفال من ٣ إلى ٩ تموز يوليو ٢٠٠٩، من إنتاج الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون – فرع القصيم الوطواط الخراط
٥	إبراهيم العريني	مشرف النشاط الثقافي بإدارة التربية والتعليم في عنيزة، كتب وأخرج مسرحية: قرية السعادة.
٦	سعد المسمى	ولد في عنيزة، وتعلم فيها في مراحل التعليم العام، ثم نال الشهادة

		الجامعية من جامعة الإمام بالقصيم، من قسم الجغرافيا، وعمل بعد تخرّجه معلما في التعليم العام، ويعمل الآن: مديرا لمركز صالح بن صالح الاجتماعي بعنيزة، من مسرحياته بالفصحى: جوال الحجام، والعصفور، وبيئتنا تنادي.
٨	مبارك الخصي	ممثل ومخرج سعودي، مقرر لجنة الفنون المسرحية في فرع جمعية الثقافة والفنون بالجوف تحت إشراف وزارة الثقافة والإعلام، وتم تكريمه بمبادرة من الفنان والمخرج المسرحي خالد الحربي، وذلك تقديراً لمسيرته الفنية، ولما قدمه للمسرح والتلفزيون من أعمال فنية من تمثيل وتأليف. له مسرحية: سكان الغابة.
٩	محمد الغفيلي	مشرف النشاط الثقافي في إدارة التربية والتعليم في الرس ، كتب وأخرج مسرحية اللؤلؤة.
١٠	مهند جبريل أبودية	ولد في مدينة جدة، وتخرج من جامعة الملك فهد للبترول والمعادن – قسم الفيزياء، مخترع سعودي في مجال الروبوتات والتقنيات الفيزيائية، مدير شركة "فيزيا ميديا" للإعلام العلمي.مدير مجموعة المهند التكنولوجية، المشرف العام على شبكة "فيزيا العالمية"، حاصل على مراكز متقدمة في الاختبار العملي في أولمبياد الفيزياء في كوريا، قام بتأليف ثلاثة كتب مهمة في مجال العلوم، شارك في تأسيس أول جمعية سعودية للمخترعين، يقدم دورات في الابتكارات، من مسرحياته بالفصحى: وهب في وادي الضياع.

المصادر والمراجع

أولا- المسرحيات:

م	عنوان المسرحية	المؤلف	المخرج	الجهة المنفذة والمنتجة	أماكن العرض	سنة العرض
١	السندباد والألماسة الخضراء	علي السعيد	محمود سلمية	مركز ابن صالح الاجتماعي	عنيزة	١٤١٦هـ / ١٩٩٥م
٢	أحلام الطفولة	عبد العزيز زكي وإبراهيم الفراج	إبراهيم الفراج	تعليم عنيزة	عنيزة والمجمعة	١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م
٣	أطفال الديجتال	صبحي يوسف	صبحي يوسف	مهرجان بريدة الترويحي	بريدة	١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م
٤	الوطواط الخراط	أحمد إبراهيم	صبحي يوسف	جمعية الثقافة والفنون	بريدة، الرياض، المغرب	١٤٢٨هـ /٢٠٠٧م
٥	قرية السعادة	إبراهيم العريني	إبراهيم العريني	فرقة البدائع المسرحية / لجنة التنمية الاجتماعية بالبدائع	البدائع، الرياض	١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م
٦	جوال الحجام	سعد المسمى	محمد الدهش	تعليم عنيزة	عنيزة، شقراء	١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧

٧	العصفور	سعد المسمى	علي السعيد	فرقة عنيزة المسرحية	عنيزة، الرياض، الزلفي	١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م
٨	سكان الغابة	مبارك الخصي	إبراهيم السدرة	جمعية الثقافة والفنون بالقصيم	بريدة، الرياض، حائل	١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م
٩	مسرحية اللؤلؤة	محمد الغفيلي	محمد الغفيلي	فرقة الرس المسرحية	الرس، شقراء	١٤٣٠هـ /٢٠٠٩م
١٠	ثعلوب وأرنوب	علي السعيد	محمد الدهش	فرقة عنيزة المسرحية	عنيزة، الرياض، حفر الباطن	١٤٣٢هـ /٢٠١١م
١١	وهب في وادي الضياع	مهند أبودية	إبراهيم العريني	فرقة البدائع المسرحية	البدائع	١٤٣١هـ /٢٠١٠م
١٢	بيئتنا تنادينا	سعد المسمى	علي السعيد	فرقة عنيزة المسرحية	عنيزة	١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م

ثانيا- المراجع العامة

١. أحمد إبراهيم أحمد: لقاء صحفي معه في جريدة الحياة بتاريخ: ١٤٣١/٧/٢٧هـ ، عدد ١٦ ٩٠٨.

٢. أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٨٨ م.

٣. أحمد علي زلط، مدخل إلى أدب الطفولة، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٢١هـ.
٤. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية: أهميتها، مصادرها، ووسائل تنميتها، الكويت: عالم المعرفة ١٩٩٦م.
٥. أنطونيوس بطرس، الأدب: تعريفه، أنواعه، مناهجه، طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب ٢٠٠٥م.
٦. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٩٠م.
٧. صباح يوسف أحمد، أدب الطفل، الرياض: دار الرشد ١٤٣٣هـ / ٢٠١٢ م.
٨. عبد العزيز عبد المجيد،القصة في التربية، القاهرة ١٩٥٧م.
٩. عبد القادر أبو شريفة وحسين قزق، مدخل إلى تحليل النص الشعري، عمّان: دار الفكر ١٤١٣هـ.
١٠. عبد الله البسام، علماء نجد خلال ثمانية قرون ، ١٤١٩هـ
١١. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي.
١٢. علي الحديدي، في أدب الأطفال، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط/ السابعة ١٩٩٦ م .
١٣. علي عبد العزيز السعيد، إلى المسرح مع التحية، عنيزة: مركز صالح بن صالح الاجتماعي ١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م.
١٤. محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م .

١٥. محمد صالح الشنطي، في أدب الأطفال، أسسه وتطوره وفنونه وقضاياه ونماذج منه ، ط/ الثانية ١٤٢٤ هـ، حائل: دار الأندلس .
١٦. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر.
١٧. معلّم ومجتمع، من إصدارات مركز صالح بن صالح الثقافي بعنيزة، ١٤٠٨ هـ.
١٨. ميشال عاصي، الفن والأدب، بيروت: دار نوفل ط/ الثالثة ١٩٨٠م.
١٩. نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط/الثانية ١٩٩٠ م.
٢٠. نذير العظمة: المسرح السعودي، دراسة نقدية، الرياض: النادي الأدبي ١٤١٣هـ .
21. ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، ناشري للنشر الالكتروني، عام ٢٠٠٧ م.