المجلة السعودية للدراسات التربوية
والنفسية
الإصدار الثامن
المجلد (٣) العدد (٣)
٢٠٢٢ (١-٣٣)

توظيف التراث في مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية دراسة وصفية تحليلية

بشرى صالح محمد الحربي
المملكة العربية السعودية

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٧ ديسمبر ٢٠٢٢

الملخص

تَهدُف هذه الدراسةُ إلى الوقوف على كيفية توظيف التراث في مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية، من خلال الكشف عن الأشكال المتعددة لهذا التوظيف. وفي ضوء ذلك، جاءت الدراسة مُعنونة بـــ(التراث في مسرح الطفل بالمملكة العربية السعودية)، بحيث اشتملت على أربعةِ مباحثَ، هي: التراث الشعبيُّ، والتراث الدينيُّ، والتراث التاريخيُّ، والتراث الأدبيُّ. في سياق الاهتمام بالأدب والفنون، حَظِيَ المسرح في المملكة العربية السعودية باهتمام وعناية من قِبَل الأدباء، فكانت هناك عدَّةُ محاولات للنهوض بالمسرح، على الرغم من بعض المعارضة والتهميش لاستخدامه في البدايات، ورغم محاولات النهوض، فإن المسرح وتفعيلَ دَوْرِه في المملكة ما زال بحاجة إلى اهتمام يصل به إلى المقام اللائق به، وهذه مسؤوليةٌ جماعية تشترك فيها عدَّةُ جهات، من ضِمْنِها الباحثون؛ لأنّه من الممكِن – من خلال دراساتِهم الموجَّهة – أن تنكشف لديهم جوانبُ القصور في المسرح، وما يحتاجه هذا النوع من الأدب من التطوير والاهتمام، ومحاولة النهوض به ليصل إلى المستوى المطلوب. وعند النظر إلى بدايات المسرح السعوديِّ، يتَّضِح أن نقطة الانطلاق والبداية تمثَّلت في المسرح المدرسيِّ، و" تعود أقدم البدايات المسرحية في المملكة العربية السعودية للمسرح المدرسيِّ، وأقدم ما وصل إلينا عن التمثيل المسرحيِّ في المملكة العربية السعودية حتى الآن يعود إلى عام 1348هـــ/1928م، حين أقامت المدرسة الأهلية بعنيزة حفلاً مسرحيًّا في ختام العام الدراسيِّ، وقدَّمت من خلاله الأناشيدَ والمسرحياتِ الهادفةَ والمضحِكة..، ومن أبرز التمثيليات التي

قُدِّمت في ذلك الحفل: (بين جاهل ومتعلِّم).."[1]. ومن ثَمَّ أخذ يتطوَّر مسرحُ الطفلِ السعوديُّ، وينمو عَبْرَ مراحلَ متعدِّدةٍ، سواء في المدارس أو الجامعات أو الجمعيات الثقافية؛ حتى عُدَّ وسيلةً من الوسائل التربويَّة الهادفة، ثم أُهمل في المملكة العربية السعودية فترة زمنية؛ بَيْدَ أنه في الآونة الأخيرة عاد الاهتمام، فأصبح هَدَفًا من أهداف وخُطَط رؤية المملكة العربيَّة السعوديَّة (2030)، التي تضمَّنت موافقة المقام السامي على إنشاء هيئة المسرح والفنون الأدائية (فبراير–2020م)، وفي العام ذاته، شهر (مايو)، أَطلَقت هيئة المسرح مسابقة التأليف المسرحيِّ للطفل، التي جاءت بعنوان "مسرح الطفل بهجة وعروض وألوان" عبر وسائل التواصل الاجتماعيِّ، كما أُنشئت العديد من ورش العمل التي تَهدُف إلى تأهيل المواهب لكتابة النصوص، وأيضًا تقديم العروض. ومن هذا المُنطلَق تحاول هذه الدراسة الوقوف على مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية، والتعرُّف على آليَّة توظيف التراث؛ من أجل بيان دور كُتَّاب المسرح في توظيفه، والكيفية التي ظهر بها في مسرحياتهم الموجَّهة للطفل. وتَكمُن أهمية الدراسة هذه في كونها توضِّح وتبيِّن أهمية المسرح في أدب الأطفال؛ كما يعد من الوسائل الفعَّالة التي تَهدُف إلى إيصال وترسيخ القيم والمبادئ والسلوكيات المرغوبة في شخصية الطفل. وأيضًا تَنبثق أهمية الدراسة من كونها تُلقي الضوء على قيمة التراث، وتضمينه في مسرح الطفل، سواء كان شعبيًّا أو دينيًّا أو تاريخيًّا أو أدبيًّا؛ فهذا يساعد في توظيف التراث، واستخدامه أداةً لتوسيع مدارك الطفل، وتنمية قُدراته؛ مما يساعدهم في إطلاق العِنَان لخياله الواسع، واستخدامه في المجالات المناسبة لمراحله العُمرية. فمع اختلاف طرق تناقل العلم وتطوُّرها، واستخدام التكنولوجيا في بنائها ونقلها، فإن تراثَ أيِّ أمة أو شعب يحظى بأهمية فائقة؛ وذلك لأنه يشكِّل الحاضنة الأساسية للهُوِيَّة الوطنية، وترسيخ قيم المواطنة والانتماء، ويحافظ على ذاكرة الوطن والموروثات الشعبية والتاريخية، وعلى اختلاف طبيعة هذا التراث – سواءٌ أكان ماديًّا أم معنويًّا – فإننا نحتاج في منظومتنا التعليمية إلى اختيار طُرق إبداعية، وفي الوقت ذاته تتناسب مع متطلَّبات المرحلة العُمرية، وخصوصًا مرحلةَ الطفولة؛ لنقل ما توارثته الأجيال من قيمٍ وعادات وتقاليدَ، جيلاً بعد جيل.

*** الدراسات السابقة**

لم تَجِدِ الباحثة دراسةً سابقة أَفرَدت التراث في مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية موضوعًا لها؛ لكنْ ثَمَّةَ بعضُ الدراسات التي عرضت لمسرح الطفل عند نقاشها لمسرحيات كاتبةٍ أو كاتب معيَّن.

ومن تلك الدراسات: دراسة إيمان خضر (رؤية تحليلية نقدية لمسرح الطفل بالمملكة العربية السعودية في ضوء تحدِّيات العصر الراهن، في الفترة ما بين 1420هـ – 1430هـ/ 1999–2008م)، إذ هدفت هذه الدراسة إلى تحليل مجموعة من الأعمال المسرحية التي قُدمت تحديدًا في المنطقة الغربية (مكة الكرمة – جدَّة – الطائف).

---

[1] السعيد، علي عبد العزيز، (1435هـ). الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وأربعون عامًا من المسرح 1393م-1433هـ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ص9.

وهناك دراسةُ إيمان تونسي (زوايا وأبعاد مسرح الطفل السعوديِّ) التي نُشرت ضمن كتاب سامي الجمعان (في المسرح السعوديِّ دراسات نقدية)[2]، وهي دراسة ركَّزت على مقارنة واقع مسرح الطفل السعوديِّ بمَثيله الخليجيِّ والعربيِّ، ولم تتطرَّق للحديث عن توظيف التراث، أو مظاهره في مسرح الطفل السعوديِّ.

*** منهج الدراسة**

تَعتمِد الدراسةُ على الوصف والتحليل أداةً رئيسةً لمقاربة مجموعة من النصوص المسرحية للطفل، وذلك باستخدام المنهج الوصفيِّ التحليليِّ، الذي يقوم بقراءة النصوص المسرحية موضعِ الدرس، كما يساعد هذا المنهجُ في تسليط الضوء على أنواع التراث (الدينيِّ، والتاريخيِّ، والشعبيِّ، والأدبيِّ) المستخدَم من قِبَل كتَّاب مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية، وأثر ذلك على رسالة المسرح التي يتبنَّاها هؤلاء الكتَّابُ.

تَهدُف هذه الدراسةُ إلى: إلقاءُ الضوء على مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية، من خلال الحديث عن نشأته ودَوْرِه البارز في تنمية قدرات الأطفال، إبراز دور المسرح في تنمية شخصية الطفل، عن طريق عرضه بوسائلَ هادفةٍ، وإيصال القيم والمبادئ الثقافية والتربوية، مع بيان تأثير العرض المسرحيِّ على بناء وتكوين شخصية الطفل، باستخدام شخصيات مسرحية مناسِبة للفئة العُمرية، وإبراز أهمية التراث الشعبيِّ والدينيِّ والتاريخيِّ والأدبيِّ، من خلال براعة الأدباء في توظيفه وعرضه بطريقة شيقة بالنصوص المسرحية.

أولاً– التراث الشعبيُّ

يمكِن تعريفه بأنّه "كلُّ ما خلَّفه الأجداد في الماضي من نتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفنِّ والتاريخ والفكر والعمارة، فيقال: (التراث الإنسانيُّ)، (التراث الأدبيُّ)، (التراث الشعبيُّ)، ويشمل الفنونَ والمأثوراتِ الشعبيةَ، من شعر، وغناء، وموسيقى، ومعتقدات شعبية، وقصص وحكايات، وأمثال تَجري على ألسنة العامَّة من الناس، وعادات اجتماعية مختلفة، وما تتضمَّنه من طُرق موروثة في الأداء التقليديِّ، ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات"[3].

فالفنون بأنواعها المختلفة ذاتَ علاقة بهذا التراث، ومنها المسرحُ، لذا؛ يلجأ الكاتب إلى التراث في فنّه؛ من أجل تحقيق الأهداف التي يؤمِّل في نقلها للمتلقِّين، فالتراث الشعبيُّ سجلٌّ ثقافيٌّ يستوعب ثقافاتِ الشعوب، ويوثِّقها بكلِّ ما تتضمَّنه من طقوس وممارسات دينية ودنيوية[4]، فمصطلح "التراث الشعبيُّ" إذن، يضمُّ الممارساتِ الشعبيةَ السلوكية والطقسية معًا، كما يضمُّ الفلكلور والميثولوجيا العربية، ويضمُّ أيضًا الأدب الشعبيَّ الذي أبدعه الضمير الشعبيُّ، أو العطاء

[2] ينظر الجمعان، سامي. (2013م). في المسرح السعوديِّ دراسات نقدية. كرسي الأدب السعودي. جامعة الملك سعود. الرياض. ص 365-387.

[3] زيادنة، صالح. (1997م). من الأمثال البدوية، القدس، المطبعة العربية الحديثة، ط1، ص14.

[4] ينظر عبد الله، علي. (2014م). واقع التراث الشعبيّ في المسرح العربيّ "المسرح العراقيُّ أنموذجًا"، البلقاء للبحوث والدراسات، المجلد (17)، العدد (1)، ص53.

الجمعيُّ لأبناء الشعب العربيِّ في مسيرته الحضارية من قديم، وإلى اليوم"[5].

ولتوظيف التراث عدة دوافع كما يرى سيد إسماعيل منها: الفخرُ بمآثر العرب، والوقوفُ أمام المحتَلِّ، والتمسُّك بالْهُوِيَّة القومية العربية[6].

ولم يَغِبِ التراث الشعبيُّ عن مسرح الطفل السعوديِّ؛ بل لجأ الكثير من الأدباء للاتِّكاء عليه، واستنتاج فكرة المسرحية من خلال التراث؛ إذ وظَّفه العديد من كُتَّاب المسرحيات بطرائقَ مختلِفةٍ. ومن أمثلة ذلك: توظيفُ الشخصية الخيالية الشعبية (جحا، وحماره) في مسرحية (طاح ما طاح) "مسرحية الأطفال الفكاهية"[7]، وتدور أحداث المسرحية بين مجموعة حيوانات، ومن بينهم حمارُ جُحا، الذي عُرف بالنوادر المضحِكة، وهذا ما تبيَّن في المشهد، عندما وَجَدت الحيوانات حمارَ جحا يَنْهِقُ على الأرض من شدَّة التَّعَب:-

" عوعو: وش اسمك.. الحمار: ناهق نهيق النهقان.. نطاطا: ناهق نهيق النهقان.. اسم ظريف.. هه هه هه هه.."[8]. فحمار جحا، حتى في تعبه، يَتَمَسْخر، وهذا ما يتَّصِف به: "الثعلب: طيب صاحبه ما راح يزعل لو درى أنك بتجيبه للأسد؟

هراش: تطمنوا.. ماله صاحب.. ها الحمار كان لرجال يقال له جحا.. قام جحا وباعه لرجال ثاني يقال له أبو نواس.. وأخينا أبو نواس باعه لواحد ثالث يسمونه أبو دلامة.. باعه أبو دلامة لصديقه أشعب.. وأشعب قام وبـــــ...

الأسد: (يقاطعه) بس بس.. مالي ومال جحا وأبو نواس وأبو دلامة وأشعب.."[9].

الكاتب يوظِّف طرائفَ جحا[10] مع حماره في هذه المسرحية، وهي من القصص الخيالية المتداوَلة المرتبِطة بالتراث الشعبيِّ، والمخصَّصة للأطفال، فيستدعي المؤلِّف شخصيتين من الشخيصات التراثية الفكاهية، إذ تَحضُر شخصية "أبو دلامة"[11]، وشخصية أشعب [12]، اللتان تميَّزتا بالفُكاهة

---

[5] خورشيد، فاروق. (1991م). الجذور الشعبية للمسرح العربيّ، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، القاهرة، ط1، ص13.

[6] ينظر إسماعيل، أثر التراث في المسرح المصريّ، مرجع سابق، ص40-42.

[7] الرشيد، مشعل، طاح ما طاح (د.ت)، أرشيف المسرح السعوديّ.

[8] المصدر السابق، ص5.

[9] المصدر السابق، ص9.

[10] اختُلِف في نسب شخصية جحا، فمنهم من قال: إنه نصر الدين الروميُّ، وقيل: إنه أبو الغصن دجينُ بنُ ثابت، وصاروا يتساءلون: أكان هناك إنسانٌ يسمَّى أو يلقَّب بـ(جحا)؟ اشتهر جحا بنوادره، وكان عددُها ثمانيَ وعشرين نادرةً، ومن بينها نوادره مع حماره. ينظر فراج، عبد الستار أحمد. (1966م)، أخبار جحا، مكتبة مصر، ص3-4.

[11] "زَند بن الجَون: شاعر مطبوع من أهل الظرافة والدعابة، كان مدَّاحًا للخلفاء. ينظر ابن المعتزّ، عبد الله. (1976م)، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص 54.

[12] أشعبُ بنُ جبير، المعروف بالطامع، يُكنى بأبي العلاء وأبي قاسم، ظريف من أهل المدينة". المرجع السابق، ج1، ص332.

والطَّرافة، سواءٌ بكلامهم، أو بلباسهم الخارجيِّ، فنجد أن المؤلِّف استمدَّ فكرة وأحداث المسرحية من الحكايات الشعبية القديمة المضحِكة، وهي تتناسب مع الأطفال، وتَهدُف للتَّسْلِيَة.

كما يظهر شكل آخر من أشكال توظيف التراث الشعبي في نفس المسرحية، من خلال قيام الحيوانات بممارسة لُعبة شعبية تسمَّى بلُعبة عظيم[13]:" نطاطا وعوعو يلعبان لعبة شعبية – عظيم – ويدور بينهما حوار في إطار اللُّعبة والتناقش الشريف مع موسيقى بلحن اللعبة، يتم رسم مخطط اللعبة على أرض المسرح.. يرمي أحدهما عظمة صغيرة في المربع الأول، ثم يقفز برجل واحدة إلى المربعات دون ملامسة الخطوط، يكسب العظمة..."[14]

تُعتبَر هذه اللعبة من الألعاب الشعبية القديمة في الجزيرة العربية، التي يَجهَلها الأطفال؛ لأنّها اندَثَرت، فتوظيفُها وتمثيلها على خشبة المسرح تجعل الطفل يُعجَب بها، وتبقى عالقةً بالذهن، فيحاول تقليدها، ومحاكاتَها؛ حتى يتمكَّن منها، والكاتبُ يَهدُف إلى تعريف النَّشء الجديد بهذه اللُّعبة الشعبية.

يتبيَّن أن أحداث المسرحية ضمَّت في ثناياها تراثًا شعبيًّا؛ فالكاتب اختار توظيف الحيوانات؛ لأنّه يترك أثرًا بيِّنًا، ويؤدِّي إلى جذب انتباه الطفل، فالرسومُ المتحرِّكة أو التنكُّر بأزياء الحيوانات تكون أقربَ للمتلقِّي وللفئة المستهدَفة، وهم هنا الأطفالُ على اختلاف مَراحِلهم العُمُرية.

ولم يَغِبْ عن الأدباء توظيفُ حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ إذ تُعَدُّ "أهمَّ مصدر من مصادر الأدب الشعبيِّ لاستلهام المبدِعين موادَّ إبداعهم، وكافَّة مجالات الإبداع من قصة ومسرحية ورواية"[15].

وفي هذا السياق استدعى علي السعيد حكاية السندباد البحريِّ في مسرحية (السندباد والألماسة الخضراء)[16]، إذ تدور أحداث المسرحية حول وصيَّة يتركها الأبُ لابنه، وهي البحث عن الألماسة الخضراء، وفعلًا يبحث السندباد عن الألماسة؛ تنفيذًا لوصيَّة والده، من خلال السفر بالسفينة إلى أن يصل إلى الهند معتقدًا أنه سيجد الألماسة، وبعد مقابلة حاكم الهند تبيَّن له أن والده لم يقصد الألماسة بمعناها المحسوس؛ بل كانت هناك رمزيةٌ في الوصيَّة، وما كان يقصده الوالد هو أن يحافظ السندباد على وطنه، ويتزوَّد من علمه.

"الحكيم: يا بُنيَّ، لا يوجد ألماسةٌ خضراءُ في البلاد كلِّها.. الألماسة التي حدَّثك والدك عنها هي حُلم في الأساطير والحكايات... الألماسة الخضراء تعني خيرًا، وتعني أرضًا وعلمًا، عُدْ إلى بلادك يمكِن أن تجدها..

---

(13) تُعَدُّ لُعبة عظيم من الألعاب الشعبية القديمة في التراث، يتلقَّاها أطفال اليوم بشيء من الإعجاب، فيقلِّدونها، وهي لُعبة تمارَس بالليل؛ لأن محتواها كِسْرَةُ عظم مسطَّح تكتسي باللون الأبيض الناصع، ويلقي بها اللاعب. ينظر الحميضي، ناصر. العودة للألعاب الشعبية القديمة - عظيم سرى نموذجًا، جريدة الرياض، العدد 14136، الخميس 18 صفر 1428هـ.

(14) الرشيد، مشعل، طاح ما طاح، مصدر سابق، ص11.

(15) كمال، صفوت، (1995م). التراث الشعبيُّ وثقافة الطفل، المركز القوميُّ لثقافة الطفل، القاهرة، ص15.

(16) السعيد، علي. (1439ه)، أرنب نط (نصوص مسرحية للطفل)، مسرحية السندباد والألماسة الخضراء، نادي الحدود الشمالية الأدبيُّ، عرعر، ط1، ص87.

السندباد: نعم، لابدَّ أن أبي كان يريدني أن أتعلَّم.. الألماسة لغز.. بل أُحْجِيَة أراد والدي أن يحلَّها.. الألماس يعني الغاليَ والثَّمين، والخضراء تعني الخير والمحبَّة.."[17].

وظَّف المؤلِّف شخصية وحكاية السندباد ورحلاته من خلال الإبحار والمغامَرة، ولتوظيف حكايات ألف ليلة وليلة قيمةٌ فنية في المسرحية، فألف ليلة وليلة تُعَدُّ من أنفسِ الذخائر الأدبية، ولها أثرٌ كبير في تنمية خيال الكثير، ففيها سبعُ رَحَلات عاش خلالها السندباد أحداثًا عظيمة، وواجه مخاطرَ جَمَّةً، ومن ضِمْنِها رحلةُ الهند التي وظِّفت في المسرحية[18]، فجاء التوظيف لهدف تعزيز دور العلم، والمحافظة على حبِّ الوطن، وأيضًا شخصية السندباد للتشويق والإثارة.

وقد استطاع الأدباء استثمار التراث الشعبيَّ، وتوظيفه بعدَّة أشكال وطرق، منها: ما جاء في مسرحية "الحلُّ المفقود"[19] للكاتب عبد الرحمن المريخي؛ إذ ضمَّت المسرحية مجموعة من الشخصيات، يقوم فيها راوٍ بسَرْدِ قصص قديمة من الكتاب الذي بحوزته، وهذه القصص جميعها من وحيِ الخيال، فتمثِّل التراث في الشكل الخارجيِّ للراوي، الذي كان يرتدي زيًّا قديمًا، لم يَعهَده الأطفال؛ ممَّا يُسهم في لفت انتباه الأطفال إلى هذا الزي وجمالياته:" يدخل الراوي خشبة المسرح.. يرتدي زيًّا فلكوريًّا، ويحمل كتابًا كبير الحجم... الراوي (يقرأ بنبرة مختلفة): يا سادة يا كرام.. صلُّوا على خير الأنام.. فيما مضى من قديم.. حدَّثتنا سيرة الأجداد.. عن قصة تناقلت من الأحفاد إلى الأحفاد.. أن جماعة من الصغار.. سرقهم عفريت وطار..."[20].

وتعد شخصية الراوي في المسرحية عنصرًا يقوم عليه نجاح المسرحية، وتَبرُز أهميته عند ارتدائه الزيَّ الشعبيَّ القديم، فالمشهد يبدأ من خلال ظهور هذه الشخصية بهذه الملابس، التي وصفها بالفلكلور [21]، ثمّ تَحضُر العادات، والعبادات، والحكايات، عندما يبدأ الراوي في الحديث، وأوّلها طريقة النداء، والصلاة على النبيِّ – صلى الله عليه وسلم – ثم قوله: "فيما مضى من قديم.. سيرة الأجداد"[22]، وهذه العبارة من العبارات المستخدَمة عند الرواة قديمًا، وهي مقدِّمة للحكايات الشعبية، ثمّ تحضر الأساطير، وما تضمُّه من خيال في حكايتها،

---

(17) السعيد، علي. السندباد والألماسة الخضراء، مصدر سابق، ص105.

(18) ينظر كيلاني، كامل. (2012م)، السندباد البحريُّ، مؤسسة هنداوي، مصر، ص9-11.

(19) المريخي، عبد الرحمن، الحلُّ المفقود (د.ت)، وزارة الإعلام، الشرقية.

(20) المصدر السابق، ص 1.

(21) يُعرَّف الفولكلور بأنه: "هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ - شعوريًّا أو لا شعوريًّا - في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعبة الجارية في الأساطير، وقصص الخوارق، والحكايات الشعبية، التي نالت قبولًا عامًّا". العنتيل، فوزي، (1965م). الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبيّ، دار المعارف، مصر، 37.

(22) المريخي، عبد الرحمن، الحلُّ المفقود، مصدر سابق، ص2.

ومنها: "جماعة من الصغار.. سرقهم عفريت وطار"[23] وهذه من قصص الخيال القديمة[24].

ولا يقف تحقيق التراث الشعبيُّ عند حدود القصص والشخصيات؛ بل تجاوزه إلى التصميم المتعلّق بالمسرح (الديكور)، كما جاء في مسرحية (وهب في وادي الضياع) [25]، إذ تَمَحْوَرت المسرحية حول قرية تضمُّ خليفة وزعيمًا وسكَّان القرية، ففكرة المسرحية مستَوْحَاةٌ من الخيال، وهي قرية تسمى (موهوبيا) [26]، يَشترِط الخليفة على سكَّان القرية وجودَ موهبة لكلِّ شخص بعُمر معيَّن، ومن لم يكتشف موهبته، يُذهَب به ويُلقى في وادي الضياع:" صوت من الخليفة بصدًى مركَّز: القانونُ الخامسَ عَشَرَ.. القانونُ الخامسَ عَشَرَ: كلُّ شخص في القرية يبلغ عُمُره اثْنَتَيْ عَشْرَةَ، وأسبوعًا واحدًا، ودقيقتين، و لم يكتشف مَوْهِبته، فإنه سوف يُذهَب به إلى وادي الضياع؛ وذلك حفاظًا على سلامة المدينة..

يصعد أحد الحرَّاس فوق منَصَّةٍ، ينادي: أيها الناس.. أيها الناس.. أيها الناس.. هذا إعلان جديد.. قرَّرنا أن نُفتِّش كلَّ الناس ونسألهم عن مواهبهم، والذي يَبلُغ السنَّ المقرَّرة، وهو لم يكتشف موهبته، فإنه يُلقى في وادي الضياع، حيث لا ماءَ ولا طعامَ، وتعلمون أن هذا هو القانون من عهد آبائنا وأجدادنا.."[27].

يَظهَر التراث الشعبيُّ من خلال بناء ديكور المسرحية على هيئة قرية، ووصف أشكال الشخصيات الخارجية "شخص ذو شارب طويل ونظَّارة، ضخم الصوت"[28]، وأيضًا في طريقة إعلان القرارات والنداء، جميعها تتَّصِل بالماضي القديم؛ بَيْدَ أن مشاهد المسرحية جاءت جميعها من الخيال، و لم تكن حقيقةً؛ وذلك من أجل الإثارة والتشويق.

وأيضًا يُعد نصُّ المسرحية مُستوحًى ومستمَدًّا من الخرافات والأساطير الخيالية، والتي يقصد بها: "قصة مخترَعة؛ ربَّما بغرض تفسير الأحداث الطبيعية غير العادية"[29].

وهناك شكل آخر لتوظيف التراث الشعبيِّ في مسرحية "نحن هنا"[30] وهو عن طريق الحكايات، إذ تدور أحداث المسرحية حول مجموعة من الأشخاص يُغلَق عليهم المكان، و لم يتمكَّنوا من الخروج إلا بشرط واحد، يتمثَّل في قيام كلِّ شخص بسرد حكاية للأطفال، ويمثِّلونها على خشبة المسرح، فبدأ الأشخاص بعرض مهاراتهم؛ لكنّهم لم ينجحوا في ذلك، ما عدا شخصًا واحدًا، إذ بدأ بسرد القصة التالية:" فيما مضى من الزمان، كان هنالك قريةٌ جميلة هادئة تَسكُن

---

[23] المصدر السابق، ص3.

[24] تُطلَق كلمة (عفريت) على كل من له حركةٌ غير عادية، أو نشاط حركيٌّ ملموس ومتميّز عن أترابه، والقصص في التراث العربيِّ مملوءة بالقصص عن العفاريت، وأشهرها مصباح علاء الدين. هلال، عبد رب النبي. (2006م)، تاريخ وتراث، أسماء وقصص الجن والعفاريت في الموروث الشعبيّ.

[25] أبو دية، مهند، وهب في وادي الضياع (د.ت)، أرشيف المسرح السعوديّ.

[26]) مفردة جاءت للدلالة على الموهبة.

[27] أبو دية، مهند، وهب في وادي الضياع، مصدر سابق، ص3-4.

[28] المصدر السابق، ص5.

[29] العنتيل، فوزي، الفلكلور ما هو؟ مرجع سابق، ص191.

[30] الحارثي، فهد ردة. (د.ت)، نحن هنا، أرشيف المسرح السعوديّ.

بين الجبال والوديان.. ذات يوم عندما خرج أحد الرعاة إلى الوادي كي يرعى الغنم، شعر ببعض الملل، فقرَّر أن يلعب لُعبة جميلة.

صَعِد الراعي إلى أعلى المنطقة وصرخ بأعلى صوته: الراعي: النجدة.. النجدة.. يا قريتي الجميلة.. ألحقوني.. أنجدوني.. الذئاب تهاجم أغنامكم.."[31].

يتبيَّن أنّ بداية الحكاية جاءت على نمط المقِّدمة القديمة "فيما مضى من الزمان"، وهذه البداية كفيلة بلفت النظر، ثمّ بدأ بسرد الحكاية المستوحاة من التراث الشعبيِّ، فالمؤلِّف يستثمر هذه الحكاية الشعبية؛ ليُحقّق من خلالها هدفًا تربويًّا، يتمثَّل في عاقبة الكذب، بشكل يتوافق مع الفئة العُمرية، ولا يخلو من التَّسْلِيَة.

ومن أمثلة مسرح الطفل السعوديِّ المعتمِد على التراث الشعبيِّ: ما جاء في مسرحية "الشِّبْلُ المغرور"[32]، وهي مسرحية ضمّت مجموعة من الممثِّلين يتقمَّصون أشكال الحيوانات، وهي: (الأسد، الشِّبل، ابن آدم، الثعلب، النمر، الحمار، الجمل، ثلاث عصافير، الماعز، البطّة، الأرنب، ومجموعة من الحيوانات الأخرى)[33]، فلم تخلُ الحيوانات من توظيف التراث المرتبط بها؛ فالثعلب جاء بمَكْرِه المعروفِ، إذ يقول الجمعان: "يتقدَّم الثعلب بمكر ودَهَاء باحثًا عن البطّة لُيمازحها"[34]، فالثعلب "موصوف بالرَّوَغان والخُبث، ويُضرَب به المَثَل في النذالة والدناءة، وهو سبعٌ جبان جدًّا؛ ولكنّه لفرط الخُبث والحيلة؛ يجري مع كبار السّباع"[35].

فيتبادر لذهن المستمع أنّ الثعلب حَضَر في هذه المسرحية بصفاته الراسخة في عقلية الإنسان العربيِّ، وما تَوَارَثه من القدماء، فلم يَخرُج عن طبيعته في مخيِّلة المؤلِّف، فكان ناقلًا لصورة الثعلب كما جاءت في الموروث الشعبيِّ، ويعود الثعلب مرَّةً أخرى في ثوب الناصح للأسد عندما يقول: ‘‘سيدي ما يحتمل.. لا تثور وتنفعل.. لازم احنا نقنعه.. بالركاده والثقل" [36] فالثعلب يواصل حضوره كما صوَّره التراث الشعبيُّ بالحِيلة، والخُبث.

وتَحضُر البُومة في مسرحية الجمعان، في مشهد دخول البومة، وهي تَصرُخ مرتبِكةً، والفزعُ يُسَيْطِر عليها، فتقول: " يا النشامى يا النشامى.. بس يكفيكم منام.. الشبل شفته يغادر.. ويختفي وسط الظلام"[37]. هذا الحضور للبومة يتوافق مع ما جاء في التراث العربيِّ، وما يواكب طبيعة هذا الطائر، إذ يصنِّفها الجاحظ من الطيور الليلية التي لا تَخرُج إلَّا ليلًا[38]، وهذه الصفة في هذا الطائر جاءت متوافقة مع ما نقله

(31) الحارثي، فهد ردة. نحن هنا، مصدر سابق، ص3.
(32) الجمعان، سامي. (1414هـ). مسرحية الشبل المغرور، الرئاسة العامَّة لرعاية الشباب، الرياض، ط1.
(33) المصدر السابق، ص5.
(34) المصدر السابق، ص7.
(35) الجاحظ، أبو عثمانَ عمرُو بنُ بحرٍ. (1967م). الحيوان، مجلد 2، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ص302، 305.
(36) الجمعان، سامي، الشبل المغرور، مصدر سابق، ص11.
(37) المصدر السابق، ص18
(38) يُنظر الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، مجلد 2، ص 298.

الكاتب، إلّا أنّه رَبَطها بالشُّؤم والخراب، وهو ما يتقاطع مع ما جاء في الموروث الشعبيِّ، إذ تُكنَّى بـــ(أم الخراب)، ويقال عنها: غراب الليل، ومن طبعها أن تدخل على كلِّ طائرٍ في وَكْرِه، فتُخرجه منه[39]، فالبومة في هذه المسرحية ارتبطت بحدث مشؤوم يتمثَّل في غرور الشِّبل، وخروجه لمقابلة الإنسان دون علم الأسد وباقي الحيوانات، فقامت البومة بدورها الراسخ في التراث من خلال ارتباطها بالخراب.

ويستمرُّ حضور التراث الشعبيِّ في مسرحية "الشبل المغرور" من خلال لعبة تراثية في حوار ابن آدم والشبل، عندما يقول: "صح يا شبل طبّقت مشيتك علي خذ يا شبل.. امسك معي هذا الحبل بلعب معك..

لعبة نسميها حجِل"[40]فالحجل في لسان العرب يوضحها الأَزهريّ والحَجَلان مِشيَة المُقَيَّد. يقال: حَجَل الطائرُ يَحْجُل ويَحْجِل حَجَلانًا كما يَحْجُل البعير العَقِير على ثلاث، والغُلامُ على رِجْل واحدة وعلى رجلين"[41]، والحجلة هي: "لعبة تراثية يمارسها الصغار، خاصَّةً الفتيات، وتتمثّل في وضع ستَّة خطوط مستطيلة على الأرض، كلُّ قسم منه بطول (40) سم، وعرض (100) سم تقريبًا، تضع اللاعبة بلاطة صغيرة أو قطعة من الفخَّار في المستطيل الأول، وتقوم بدفع البلاطة برجل واحدة، وتكون الثانية مرفوعةً عن الأرض، بحيث لا تلامسها أبدًا، وتحاول الفتاة أن تجعل القطعة تستقرُّ في المربَّع التالي، ثم الذي يليه، وهكذا، بحيث تجتاز المنعطَف، فإذا توقَّفت الفتاة على الخطِّ الذي يفصل بين المربَّع والذي يليه، أو لامست قدمها المرفوعة عن الأرض، أو داست قدمها التي تستخدمها في دفع القطعة على ذلك الخطِّ، تكون قد خسرت اللُّعبة، ويحقُّ لزميلتها أن تحلَّ مكانها"[42].

وقد بدا واضحاً أنّ المؤلّف استثمر التراث من خلال اللعبة التراثية، ووظَّفها في الإمساك بالشِّبل المغرور، فتوظيف التراث الشعبيِّ أداةٌ استخدمها الجمعان بأيسر صورها من أجل إيصال فكرة خلق الإنسان، والقيمة الجوهرية لعقله، وأنّ الغرور لا يقود إلّا إلى العواقب الوخيمة، وأنّ العقل ميزة لابدّ من استثمارها في الأمور الجيِّدة.

*** الأمثال الشعبية**

يُعَدُّ المَثَلُ من التراث الشعبيِّ القديم الذي شاع بين الناس، وأصبح يجري على الألسنة بطريقة عَفَوية معبِّرة، فكلُّ مَثَل يحمل دلالاتٍ ومعانيَ متعدِّدةً؛ ولكن تظهر بكلمات موجَزة. ويقال: إن المَثَل: "كلمة تسوية، وأيضًا مَثَله ومِثْله وشَبَهه وشِبْهه، وهو الشيء الذي يُضرَب لشيء مَثَلاً، فيَجعَله مِثْلَه، ومَثَلُ الشيء أيضًا صِفَتُه"[43].

وتُعرَّف الأمثال الشعبية بأنها: "جملة من القول مُقتضَبة من أصلها، أو مُرسَلة بذاتها، فتَّتسم بالقَبول، وتشتهر بالتداول، فتنتقل عمَّا وردت فيه إلى كلِّ ما يَصِحُّ قصده، من

(39) يُنظر المرجع السابق، وينظر الدميري، كمال الدين. (1992م). حياة الحيوان الكبرى، تهذيب وتصنيف: أسعد الفارس، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، ص30.

(40) الجمعان، سامي، الشبل المغرور، مصدر سابق، ص32.

(41) ابن منظور، مرجع سابق، مادة (ح ج ل)، ج11، ص144.

(42) الصمادي، خليل. (2006م). الألعاب الشامية الشعبية، نقلًا من الرابط الإلكتروني: https://www.alukah.net/culture/0/150/، بتاريخ 2020/6/2م.

(43) ابن منظور، مرجع سابق، مادة (مثل)، ج11، ص612.

غير تغيير يَلحَقها في لفظها، وعمَّا يوجِّه الظاهرَ إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تُضرَب وإن جُهِلت أسبابها التي خَرَجت عليها، واستُجيز من الحذف، ومضارع ضرورات الشعر فيها ما لا يُستجاز في سائر الكلام"[44].

كما يعرف أيضا بأنه "خُلاصةُ التَّجربة الشعبية التي يَسهُل تداولها، كما يَسهُل جمعها وتنسيقها"[45]، فيُعَدُّ المَثَلُ من أكثر مصادر التراث الشعبيِّ التي وظَّفها الأدباء في نصوصهم، وحَظِيَ المسرح بتوظيف العديد من الأمثال الشعبية على خشبته، ومن بينها المسرحياتُ الموجَّهة للأطفال. ومن أمثلة ذلك توظَّيف عبد الرحمن المريخي للأمثال الشعبية في مسرحية "الحلُّ المفقود" – سبق ذكرها – التي حوت مزيجًا من التراث الشعبيِّ، ومن الأمثال الشعبية الواردة في المسرحية: "عادت حليمة لعادتها القديمة"[46]، وهو ردٌّ لأحد المشاركين بعد انتهاء حكاية الراوي، بعد سرده لحكاية طويلة من وحيِ الخيال، فكانت رِدَّة الفعل من خلال هذا المَثَل، تعبيرًا عن رأيه في الحكاية؛ لأنّ النهاية الحزينة لم تكن متوافقةً مع رغبته؛ ممّا أدَّى إلى احتجاجه؛ لأنّ حكاياتِ الراوي معروفة وقديمة، ويَشُوبها الحُزن، كما أنّه لم تأتِ بجديد، فجاء المَثَل متوافقًا مع رِدَّة الفعل؛ أي: عاد من جديد يروي حكاياتٍ حزينةً مألوفة، ثمّ يُحضِر مثلًا آخَرَ، عندما يقول أحد الممثِّلين: "لا مرعى ولا قلَّة صنعى.. لا مدرسه ولا مطوع"[47]، وهذا يلتقي مع المثل الشعبيِّ العاميِّ مع تغيير يسير:" أكل ومرعى وقلَّة صنعى"[48]، ويُضرَب هذا المَثَلُ في الشخص الذي يبحث عن راحته، ويَحصُل عليها دون جهدٍ أو تَعَب.

ويعود المَثَل السابق للحضور في مسرحية "شجاع والثعلب المكّار"، عندما يوظّف المؤلِّف المَثَل في سياق آخَرَ[49]، تجلَّى في الحوار بين الحيوانات، وهم يبحثون عن عمل، ويشعرون بالاستياء من حالهم:" (1) ما فيه إلا أنا وأنت هنا.. يعني رأسي برأسك.. وحالتنا يا سلام كلها طفش بطفش.. (2) صدقت يا صاحبي.. لا شغل ولا مشغلة.. وانطبق علينا المثل.. أكل ومرعى وقلة صنعة"[50].

بُكاء الحيوانات وتذمُّرهم من حالهم، وعدم وجود عمل يَشغَلهم، جعلهم يعبِّرون عن حالهم ويصفونها بالمثل الشعبيِّ العاميِّ، وهنا دلالة على أنّ الحيواناتِ لا ترغب في الحصول على المرعى دون تعب، وهي محاولة لإيصال رسالة بشكل جذَّاب يناسب الأطفال؛ من أجل التشجيع على السعي

(44) البعلبكي، منير. (1998م). المورد، ط32، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، ص29.
(45) مسلم، صبري، التراث الشعبيُّ ودلالاته السياسية والاجتماعية، مجلة التراث الشعبيّ، بغداد، العدد 9، ص118.
(46) المريخي، عبد الرحمن، الحلُّ المفقود، مصدر سابق، ص 3.
(47) المريخي، عبد الرحمن، الحلُّ المفقود، مصدر سابق، ص9.
(48) باشا، أحمد تيمور. (2012م). الأمثال العامية، مؤسَّسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، ص41.
(49) يتَّضِح أن ثَمَّةَ اختلافًا في كتابة المَثَل في المسرحيتين، ففي الأولى كُتب: "أكل ومرعى وقلَّة صنعى" بالألف المقصورة، ربما يعود السبب لطبيعة وجوّ المسرح، وحتى يتناسب مع ما يليه من الكلام، أما في المسرحية الثانية، فقد كُتب المَثَل كما جاء بالكتب والمصادر، بالرغم من أن الكاتب في مسرحيته يعتمد على اللغة العامية.
(50) الجدعاني، محمد. (د.ت)، شجاع والثعلب المكّار، أرشيف المسرح السعودي، ص3.

والعمل، وعدم التواكل؛ لأنّ الرزق لا يأتي إلّا ببذل الأسباب، والنجاح لا يتحقّق إلّا عند بذل الجهد.

ثمّ يوظِّف الجدعاني مثلًا آخَرَ في مشهد بحث الثعلب عن الفريسة، ومشاهدته للغزال (شجاع):" الثعلب: إيش فيك جالس تبكي.. خير إن شاء الله؟

شجاع: لا.. لا.. ما فيه شيء.. بس اتذكرت موضوع زعلني.

الثعلب: .... أنا بصراحة أنا من يوم ما شفتك وأنا مشبّه عليك..

شجاع: يخلق من الشبه أربعين.."[51].

مكر الثعلب في المشهد أدّى إلى ردَّة فعل من الغزال، استدعت المثل الشعبيَّ "يخلق من الشبه أربعين"[52]، فالثعلبُ طَرَح سؤالاً ماكرًا على الغزال؛ لكن الغزال خرج من هذا المأزق بجوابٍ يَستحضِر المَثَل، فلكلِّ شيءٍ أشباهٌ في الحياة.

وفي مسرحية "لص فوق العادة" لعبد الرحمن المريخي، عندما قام اللصوص بتتبُّع النجّار لسرقته، تغيَّرت رغبتهم؛ لأنّهم شاهدوا كيف يشقى ويتعب في عمله:" اللص: نعم هذا حال النجّار.. عمل وكفاح وجهد ومثابرة، ويقولون عنه: بيت النجّار منهار.."[53].

يحضر المثل على لسان اللصِّ، فيتقاطع مع المَثَل العاميِّ "باب النجّار مخلّع" [54]، مع تحوير في المَثَل.

أيضًا في مسرحية "يا فصيح لا تصيح" تمَّ توظيف مَثَلين في المقطع الحواريِّ بين الأخوَين، عندما أرد الأخ أن ينصح أخاه في طريقة تربية الأبناء:" أبو رائد: وماذا تريدني أن أفعل؟ لقد تمرَّدوا.. قالوا قديمًا: إذا كبر ابنك خاوه.. خاويناهم فتمرَّدوا.

صالح: بل قل: دلّعناهم فتمرّدوا.. أنت لم تخاوهم بالرجولة وبالتربية الحسنة.. بل تركت لهم الحبل على الغارب.."[55].

وقد ظهر التراث هنا من خلال المَثَل العاميُّ الشهير "إذا كبر ابنك خاوه"[56]، الذي يحثُّ الآباء على تربية الأبناء، بشكل أقربَ للصداقة من خلال السؤال، وتلمُّس الحاجات، وهي عبارة دارجة على الألسن، تُعبِّر عن طريقة التربية، والمشهد يكشف عن الاستياء من حالة الأبناء؛ ممَّا يقود إلى مَثَل آخَرَ مع تغيير فيه؛ ليتوافق مع المشهد، عندما يقول: "بل تركت لهم الحبل على الغارب"، وهنا استدعاءٌ للمَثَل الشعبيِّ: "لا تترك الحبل على الغارب"[57]، مع الاستغناء عن (لا

(51) الجدعاني، محمد، شجاع والثعلب المكّار، مصدر سابق، ص7.
(52) باشا، أحمد تيمور، الامثال العامية، مرجع سابق، ص485.
(53) المريخي، عبد الرحمن، لص فوق العادة، مصدر سابق، ص13.
(54) باشا، أحمد تيمور، الأمثال العامية، مرجع سابق، ص117.
(55) السعيد، علي عبد العزيز. (1438). يا فصيح لا تصيح، نادي الحدود الشمالية/ مؤسسة الانتشار العربي، ص19.

56) السهلي، محمد توفيق، موسوعة الأمثال الشعبية الفلسطينية، دار الأقصى للدراسات والترجمة والنشر، ص85.
(57) "الغارب هو أعلى مُقدَّم السَّنام في البعير، ويُضرَب المَثَل عند منح الحرية الكاملة، من دون قيد أو شرط.
وكانت العرب إذا طلَّق أحدهم امرأته في الجاهلية، قال لها: حبلُكِ على غاربِكِ؛ أي: خَلَّيْتُ سبيلك، فاذهبي حيث شئتِ". صحيفة عكاظ، ترك الحبل على الغارب، الخميس24 أكتوبر، 2013م.

الناهية)؛ "فالغارب هو أعلى مُقدَّم السَّنَام في البَعير"[58]، ويُضرَب المَثَل عند منح الحرية الكاملة، من دون قيد أو شرط؛ لأنّ المشهد يكشف عن إهمال أدّى إلى عدم السيطرة على تصرُّفات الأبناء، وهذان المَثَلان تمَّ توظيفهما؛ لبيان أسلوب التربية، وطريقة التعاطي مع الأبناء، فالوسطيةُ مطلوبة في التربية، لا إفراط ولا تفريط.

ثمّ يَحضُر المَثَل العاميُّ مرة أخرى في مسرحية "الشِّبل المغرور" بشكل جزئيٍّ عند الحديث الموجَّه من الأسد للشِّبل، عندما يقول: "يا ولد خلّك أديب"[59]، إذ يتقاطع مع المثل العاميِّ "الغريب لازم يكون أديب"[60]، والمشهور على ألسنة الناس بـــ(يا غريب خلّك أديب)، وفي هذا ترسيخ لصفة الأدب، التي لابدَّ من الاتِّصاف بها في كلِّ المواقف.

لقد كان للأمثال حضور في مسرحيات الطفل، فقد وقع اختيار الأدباء على توظيف الأمثال الواضحة السلسة، القريبة والملائمة للمتلقِّي.

*** الأهازيج**

تُعد الأهازيج من العناصر الأساسية التي عَمَد إليها كتَّاب النصوص المسرحية لتحقيق أهداف المسرح، حتى باتت كثير من المسرحيات لا تكاد تخلو من الأناشيد والأغاني الشعبية، التي تُضيف للمسرحية البهجةَ والسرور، بالإضافة إلى تفاعل المتلقِّي وانجذابه مع المسرح.

والأُهزوجة: قد "تكون مأخوذةً من (الهَزَج)، وهو من الأغاني، وفيه ترنُّم، وقد هَزِج كفَرِح؛ أي: تغنَّى"[61]، وهي نوع من الأناشيد الشعبية الغنائية التي لا يُصاحبها أيُّ نوع من الموسيقى الآليَّة، ومن صفاتها: البساطةُ في التركيب، والعُمق في المعنى، والسهولة في النَّظْمِ والحفظ والترديد[62]، وهي ترتبط بالقضايا الاجتماعية والسياسية، لذا؛ قد تُثير الحماس، أو تبعث الفرح، أو الحزن، وقد تكون ساخرةً، فهي تلامس وِجدانَ الإنسان العربيِّ، وتحفِّز في داخله الانتماء للتراث القوميِّ[63].

وقد سجَّلت الأهازيج حضوراً بارزًا في مسرحيات الأطفال، سواءٌ أكانت تحمل معانيَ الحُزن أم الفرح، فكلُّ مسرحية كانت تحتوي على مجموعة من الأهازيج، ومن الأمثلة ما جاء في مسرحية "قرية الأسماك"، حيث تمثَّلت الأناشيد في المشهد الثالث للحثِّ على العمل:" بالعمل تبنى الدروب بالعمل تقوى القلوب

بالعمل نبني المصانع بالعمل تزهو المدارس

بالعمل نقوى وندافع وأنا أهوى العمل..."[64]

---

(58) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (غ رب)، ج1، ص644.

(59) الجمعان، مسرحية الشبل المغرور، مصدر سابق، ص11.

(60) باشا، أحمد تيمور، الأمثال العامية، مرجع سابق، ص328.

(61) ابن منظور، مصدر سابق، مادة (هـ ز ج)، ج2، ص391.

(62) ينظر عبد الله، واقع التراث الشعبيّ في المسرح العربيّ "المسرح العراقيُّ أنموذجًا"، مرجع سابق، ص51.

(63) ينظر غوانمة، محمد. (2009م). الأهزوجة الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، ط2، ص12.

(64) خليفه، هند. (1996م)، قرية الأسماك، النادي الأدبيُّ، الرياض، ص17.

وقد ظهر ذلك في مسرحية "بستان العم سعيد "عندما استدعى المؤلِّف أغنية من الأغاني الشعبية القديمة:"

يا مركب الهند يابو دجلين يا ريتني من ربانك.." [65]

بدأ الطفل عبادي يردِّدها عند أصدقائه بكثرة، وهي من الأغاني الشعبية [66]، التي يتمُّ ترديدها بشكل دائم، وتوظيف هذه الأغنية يأتي لإضفاء شيء من المرح، والتغيير في نمط المسرحية، ومحاولة جذب الانتباه، ويظهر هذا التوظيف مرَّةً أخرى عندما أراد الأطفال اللعب: "منصور: ما رأيكم في لعبة شدِّ الحبل.

الجميع: لعبة مسلية، دعونا نلعبها، وها هو الحبل معنا.

منصور: شدوا شدوا شدوا ومعي عدوا عدوا

ومن سيغلب ويفوز أمنحه قطعة لدو

انتبهوا يا أصدقاء وبقوة تحدوا"[67]

يَكمُن التوظيف في طريقة النَّظم على نهج الأغاني الشعبية، وهذا النظم استدعى أكلة شعبية من أطباق الحلويات، وهي الحلوى المعروفة في الحجاز بمسمّى (اللّدُّو)[68]، وترتبط – عند بعض الناس – بطبق شعبيٍّ يُطلق عليه (التعتيمة)[69]، وحضور الحلوى ذات العلاقة بالعادات الشعبية المرتبطة بالطعام في الحجاز، يُحفِّز الطفل للتركيز من جانبين: الأول يتمثَّل في الأهزوجة وسماعها والاستمتاع بها، والآخر: يتجلَّى في جائزة الانتصار؛ لكنْ ثَمَةَ إشكالٌ في هذا الحضور يتبدَّى في اختلاف الثقافة بين الأطفال، فمن لا ينتمي لمنطقة تَعرِف هذه الحلوى، قد يؤدِّي إلى إثارة الأسئلة لديه، إلّا أنّ التساؤل بحدِّ ذاته نجاح في المسرحية.

وتَحضُر الأهزوجة الشعبية في مسرحية "لص فوق العادة"، تحديدًا في المشهد الخامس عندما وصل اللص لمنزل الحدَّاد، وبدأ يتأمَّل الأدواتِ الموجودةَ:" ما هذه الأدوات المعلَّقة؟ مطارق، وقطع من الحديد.. لقد تذكَّرت الآن الحكاية الشعبية القديمة التي تقول:-

يا خشيبه نودي نودي سلمي على سيودي

سيودي راح مكة يجيب ثويب العكة

حطيته في صندوقي صندوق ماله مفتاح

---

(65) شطا، أمل محمد. (2008م)، بستان العم سعيد، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، ص1-4.

(66) من الأعمال التراثية التي كُتبت في نهاية القرنِ الثامنَ عَشَرَ، وهي للشاعر (يحيى عمر أبو معجب اليافعي) من يافع في اليمن، المتوفَّى عام 1906م، يُنظر: القاسمي، خالد. (1987م)، الأواصر الغنائية بين اليمن والخليج، المستقبل العربيُّ، مركز دراسات الوحدة العربية، المجلد 9، العدد 96، ص119.

(67) شطا، أمل محمد، بستان العم سعيد، مصدر سابق، ص14.

(68) اللَّدُّو أو حلاوة لدو: هي نوع من الحلوى على شكل كرة، واللدو تعني الكرة الصغيرة، وهي منتشرة في دول جنوب آسيا؛ مثل: الهند، وباكستان... إضافة إلى المناطق التي تحوي جالياتٍ من جنوب آسيا؛ مثل: الحجاز. يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%D8%AF%D9%88

(69) التعتيمة: هي الوجبة التي تقدَّم في آخر الليل، أو بعد منتصف الليل، وهي وجبة تضمُّ أطباقًا من الأجبان والمشّ الحجازي والزيتون، وتضمُّ أيضًا بعض أنواع الحلويات؛ مثل حلاوة اللدو، واللبني...، المرجع السابق.

والمفتاح عند الحداد والحداد يبغى فلوس"[70]

يُمثِّل توظيف الأهزوجة الشعبية شَحذًا لخيال الطفل؛ ممّا يُحفِّز ذهنه على عمليات التفكير المختلفة، ولقد وردت هذه الأغنية بأنماط مختلفة، لذا؛ يقول عبد الله المرزوقي: "إنّ الأغنية بنمطيَّتها المختلفة في الشكل تمثِّل شكلًا من أشكال التناص النّصيِّ من حيث بِنْيتُها اللغويةُ، ودلالتُها المعنوية، كما يَبرُز التواصل الحواريُّ جَليًّا..."[71]، وتحقق الأهزوجة أهدافها التعليمية عندما تتصف ألفاظها بالبساطة والسهولة، فإن ذلك ولا شك يؤدِّي إلى وصول معانيها إلى الطفل وادراكه لمراميها.

يتبيَّن ممَّا سبق أنّ أدباء المسرح اهتمُّوا بالتراث الشعبيِّ بشتَّى أشكاله، من خلال الاستدعاء؛ مما أدَّى إلى توظيفه في مسرحيات الأطفال، بشكل مبسَّط، وأسلوب دراميٍّ شائق، مما ساعد في تقديم التراث للطفل، وتكوين فكرة عن التراث الشعبي الموروث، المتمثِّل أمامه في المسرحيات بشكل جميل وحبكة منظمة.

كما يمثِّل توظيف التراث الشعبيِّ في مسرح الطفل "مصدرًا واسعَ الثراء بالنسبة للأدباء أو الكتَّاب الذين يوجِّهون أعمالهم للأطفال عبر الوسائط المختلفة، سواء كانت مَرئيةً أو مسموعةً أو مقروءةً، فهذه الحكايات مشحونة بالأجواء التي تَجذِب الأطفال، بفئاتهم العمرية المختلفة، ومن ناحية أخرى يتوفَّر فيها الجانب التعليميُّ التربويُّ؛ أي: أنها تحوي المُتعةَ والفائدة في آنٍ معًا"[72].

كما يتضح لنا من خلال استعراض الأمثلة السابقة أن ثَمَّةَ تنوُّعًا في حضور التراث الشعبيِّ، من خلال الحكايات القديمة الشعبية ومقدِّماتها، وقصص الخرافات والأساطير، والأمثال العامية التي تحمل دلالاتٍ ومعانيَ موجَزة، وتَظهَر بطريقة عَفَوية، وسهلة الحفظ والاستيعاب، من خلال الحدث الذي أمامهم، إضافةً إلى حضور الأهازيج، التي تُعَدُّ روحَ المسرحية؛ لأنّها تُسهم في تفاعل الأطفال مع اللحن والموسيقى.

ثانياً– التراث الدينيُّ

يُعَدُّ الدين الإسلاميُّ من الركائز الأساسية التي يَستنِد عليها الأدباء، حيث أنه غني بالعديد من الألفاظ والجُمل والمعاني والقصص التي تتميَّز بالبلاغة والفصاحة؛ مما جعل الأدباء يَستنِدون عليه، ويعتمدونه من أهم المراجع لديهم في أعمالهم الأدبية.

وتوظيف التراث الدينيِّ يَظهَر في صور شتَّى، "سمَّاه البلاغيون الاقتباس، وهو أن يُضمِّن المتكلِّم كلامه كلمةً من آية، أو آية من كتاب الله، وقد يتقيَّد الأديب بنفس كلمات

[70] المريخي، عبد الرحمن. (د.ت)، لص فوق العادة، أرشيف المسرح السعودي، ص18.

[71] المرزوقي، عبد الله. (2018م)، الحوارية النصية في أغاني الأطفال الشعبية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مجلد 11، عدد40، ص76-91.

[72] الصديق، أحمد نور الدائم، (2016م). توظيف الموروث الشعبيّ في مسرح الطفل بالسودان، أطروحة مقدَّمة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة في الدراما، إشراف، عثمان جمال الدين، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ص48.

القرآن، أو يحوِّر فيها تحويرًا بسيطًا، ويتعامل مع نصِّ القرآن تعاملًا صريحًا أو مباشرًا"[73].

وقد استند الكثير من الشعراء والكُتّاب في نصوصهم بأنواعها على التراث الدينيِّ، و لم تَخْلُ النصوص المسرحية من ذلك التراث؛ بل استثمر الأدباء من خلال توظيفهم لآيات القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، والقصص الدينية، ويمكن حصر ذلك في ثلاثةِ جوانبَ، هي:-

أ- القرآن الكريم

يُعتبَر القرآن الكريم بألفاظه المصدرَ الأول لإلهام الكاتب، ويَشغَل الاقتباس من الفاظه حيِّزًا مهمًّا، ويتجلَّى ذلك في توظيف الآيات القرآنية في المسرحيات، سواء وردت نصًّا من القرآن، أو استدعى جزءًا من الآيات، من أمثلة توظيف القرآن الكريم ما جاء في مسرحية (وسواس) [74]، التي تدور أحداثها حول الشياطين ووسوستهم للإنسان، فاسمُ المسرحية يستدعي صفة الوسوسة الملتصقة بالشيطان، وهذا العنوان يناسبه ما جاء في قوله تعالى:-

١-{مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ*
الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ} [75].

٢- {فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا} [76].

٣-
{فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ على شَجَرَةِ الْخُلْدِ} [77].

فالوسواسُ في "لسان العرب" من الجذر (وسس):" وهو الصوت الخفيُّ من ريح...، والوِسْواس: حديث النفس، والوَسْواس، بالفتح: هو الشيطان، وكلُّ ما حدَّثك ووَسْوس إليك"[78]؛ ممّا يؤكِّد أنّ المسرحية تقوم على فكرة دخول الشيطان بين الأصدقاء من خلال حيلته وخُبثة، والمقدرة على إقناع الإنسان، حيث كان ناصر وأصدقاؤه منشغلين بكرة القدم؛ استعدادًا للمباراة، والفوز بها، ويعمِّق الكاتب علاقة الوسوسة بالشيطان، فيَعمِد إلى تحويل هذا الفعل المرتبط بالشيطان، إلى فرد ينتمي للشيطان، فيظهر ابن للشيطان اسمه (وسواس)، يقوم بدوره في إلحاق الضرر بَبَثِّ الفتنة التنازع بين الأصدقاء، من خلال وصوله لحسام (الحارس الأمين)، فيهمس له بقوله: "إنك تفكِّر في شيء يُدخِل السرور على أصدقائك بعد المباراة. حسام: صحيح."[79]، فيبدأ وسواس بالسيطرة على حسام وإقناعه بعمل خدعة في أصدقائه، فتمكَّن وسواس من الدخول بينهم، فكانت النتيجة خسارتَهم؛ ممّا أدَّى إلى شجار بين الأصدقاء، فجاء المعلِّم ليحكم بينهم، ويُقدِّم لهم النصيحة، وهذا مبرِّر لحضور التراث الدينيِّ من خلال الاستعانة بآيات من القرآن الكريم؛ إذ جاء

---

[73] الجبوري، ميادة حسين. (2020م)، توظيف الموروث في شعر ربيعة الرقي، مجلة العراق التعليمية، ص218.
[74] السحيمي، محمد. (د.ت)، وسواس "مسرحية استعراضية للأطفال"، أرشيف المسرح السعوديّ.
[75] سورة الناس: آية 4-5.
[76] سورة الأعراف: آية 20.
[77] سورة طه: آية: 120.
[78] ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (وس س)، ج6، ص108.
[79] السحيمي، محمد، وسواس، مصدر سابق، ص8.

قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَإٍ فَتَبَيَّنُوا أَن تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْبِحُوا عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ}[80]، فشجَّعهم المعلِّم على التعوُّذ من الشيطان من خلال تذكيرهم بسؤال لا يحتمل إلّا إجابة واحدة: "ماذا نفعل لكي ننتصر على إبليسَ وأولاده؟ الجميع:-

أعوذ بالله من كل شيطان عداؤه دومًا لكل إنسان

وسوف يحميني صدقي وإيماني

لن تخدعني لن أنخدعا

حبل الوسواس قد انقطعا"[81]

يتبيَّن أنّ المسرحية تنتهي بانتصار الخير، الذي يتطلّب التوكُّل على الله، والتعُّوذ به من الشيطان، فكان توظيفُ التراث الدينيِّ من أجل تقديم النُّصح للنَّشء، لذا؛ وقع اختيار المؤلِّف على لعبة مفضَّلة عند الأطفال، وهي كرة القدم؛ لتساعده على نُصحهم، ومحاولة اشغالهم عن النميمة، وعدم الاستماع لها، وذكر الله دومًا، والتعوُّذ من الشيطان.

ويَظهَر التراث في مسرحية (صابر ابن الصيّاد) [82]، ويتمحور نصُّ المسرحية حول صيّادين يذهبون بشباكهم كلَّ صباح للشاطئ، باحثين عن رزقهم؛ لإخراج قُوت يومهم، ومن بينهم صابر ابن الصيّاد الذي يظهر عليه الحزن واليأس من الفقر.

"بائع الخبز: صباح الخير يا صابر.. ما لك لم تمرَّ عليَّ لتأخذ العيش لإخوتك مثل كل يوم؟

صابر: إنني أشكر فضلك يا سيدي، وأدعو الله أن يخرجني من محنتي لأردَّ لك الدَّين.

بائع الخبز: أتُسمِّيه دَيْنًا يا صابرُ؟! إنني جارك، وفي مقام والدك يرحمه الله.

صابر: ولكن حالة العُسر قد طالت يا خال، وكلَّ يوم أذهب بشباكي إلى البحر من الصباح إلى المساء، دون أن أجد من أحصِّل من أعماقه شيئًا.

بائع الخبز: لا تَيْئَسْ من رحمة الله؛ فإن مع العُسر يُسرًا"[83].

ومن خلال المشهد الحواريِّ بين صابر وبائع الخبز، يتبدَّى توظيف الكاتب لآيات القرآن بمعانيها، فيستدعي هذا الحوار آية من القرآن الكريم، تتجلَّى في قوله تعالى: {فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا *إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا}[84]؛ ممّا يبيِّن أن الكاتب استمدَّ فكرة مسرحيته من القرآن الكريم، حيث أمرنا الله – سبحانه وتعالى – بالصبر عند الضِّيق، وانتظار فَرَجه، فجاء المشهد يضمُّ مِهنة صعبة، تتطلَّب الصبر، حتى تصل الفكرة والمَغزى من المسرحية للطفل، ثمّ يأتي مشهد يجسِّد الفرج، من خلال رحمة الله بصابر، وإخراجه من حالة العسر، فالعبارات مستمَدَّة من ثقافة دينية، تمَّ توظيفها للحثِّ على الصبر، فالتراث الدينيُّ بألفاظه يقود إلى فرج، عَمَد المؤلِّف من خلاله إلى بيان ارتباط هذه الألفاظ بالفرح والسرور.

وفي مسرحية "الشِّبل المغرور" لسامي الجمعان، يتبيَّن للقارئ من الوهلة الأولى أنّ المؤلِّف اعتمد على مبدأ

---

[80] سورة الحجرات: آية .6.

[81] السحيمي، محمد، وسواس، مصدر سابق، ص17.

[82] الهلال، عيسى فهد. (1405هـ)، صابر ابن الصياد، الرئاسة العامة لرعاية الشباب.

[83] المصدر السابق، ص9-11.

[84] سورة الشرح: آية 5-6.

تفضيل الإنسان على سائر الخَلق، في بناء هذه المسرحية، فذكر في مقدِّمته للمسرحية عبارة: (ولقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم)، على أنّها الآية التي بنى عليها هذه المسرحية، ولابدَّ من التنويه بأنّ الكاتب لم يَنقُل الآية بشكل دقيق؛ إذ أضاف حرف (واو)، فنصُّ الآية كما جاء في قوله تعالى: {لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ}[85]، ويتجلّى للمتلقِّي أنّ الآية هي جوابٌ لقَسَم ورد في سورة التين[86]، فالكاتب يُصرِّح بقيمة الإنسان، وأنّه في أحسن صورة تتفوَّق على غيره من المخلوقات، لذا؛ يَظهَر جليًّا أنّ الكاتب استند على التراث الدينيِّ في بناء هذه المسرحية، فيقول: "من هذا المُنطلَق وهذا المبدأ، وهذه الحكمة الإلهية، اقتبستُ مسرحيتي"[87]، هذا الحديث الذي أفصح عنه المؤلّف، وذكره في مقدِّمة المسرحية، يُبيِّن أنّ عماد المسرحية يقوم على نصٍّ دينيٍّ يتجلَّى في الآية الكريمة التي تكشف عن خَلق الإنسان في أحسن صورة.

ويستمرُّ الجمعان في استثمار النصوص القرآنية في مسرحياته، إذ يتَّضِح أنّه في بداية مسرحية "أنا البحر"[88] يَعمِد إلى تجسيد مشهد ربّان سفينة يؤمُّ مصلِّين، وفي الركعة الثانية، تَحضُر الآية الكريمة: {الر ۚ تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ *إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ}[89]، في شكلين، هما: مشهدٌ مرئيٌّ من خلال ظهور الآية على شاشة العرض، وصوت مسموع يتجلّى في ترتيلها، فالآية تُسَيطر على المشهد من جانبين: الجانب البصريِّ، والجانب السمعيِّ، وهو محاولة من المؤلّف لاستثمار التراث الدينيِّ في المسرحية منذ البداية.

يعود الجمعان إلى ما ذكره في مقدِّمته مستحضراً ومؤكِّدًا على حُسن خلق الإنسان، متوافقًا مع قوله تعالى: {لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ} [90]، عندما يقول على لسان ابن آدم:

لا يا الشبل.. الله خلقني هالشكل
مثل العصا.. خالقني الله معتدل[91]

هذا التوظيف للتراث الديني يؤكِّد فكرة المؤلِّف التي يريد إيصالها من خلال الإفصاح عن خلق الإنسان بشكل لا تُضاهيه أيٌّ من الكائنات.

ب– الحديث

يُعَدُّ الحديث الشريف المصدر الثانيَ بعد القرآن الكريم للتراث الدينيِّ، والذي يَزخَر بالعديد من الأحاديث النبوية التي تحتوي على أحكامٍ ونصائحَ وإرشاداتٍ.

سعى المؤلِّف إبراهيم العريني في مسرحيته (قرية السعادة)[92]، إلى بناء المسرحية وَفْقَ فكرة تَحُثُّ الأطفال على النَّوْمِ المبكِّر، والاستيقاظ مبكِّرًا، فكانت الفكرة تستدعي الأذكار الصباحية؛ ممّا يُسهم في توظيفها بشكل يتوافق مع المسرحية، ويتجسَّد ذلك في مشهد سوق القرية، وحركة الأفراد، من خلال توجُّه كلِّ فرد إلى عمله (الشرطيِّ،

(85) سورة التين: آية 4.
(86) سورة التين: آية 1-3.
(87) الجمعان، مسرحية الشبل المغرور، مصدر سابق، ص4.
(88) الجمعان، سامي. (2014م). أنا البحر، مهرجان جوائي الخامس، نادي الأحساء الأدبيُّ، ط1، ص 3.
(89) سورة يوسف، آية 1-2.
(90) سورة التين: آية 4.
(91) الجمعان، سامي، الشبل المغرور، مصدر سابق، ص31.
(92) العريني، إبراهيم صالح. (د.ت)، قرية السعادة، أرشيف المسرح السعوديّ.

والتاجر، وبائع الفاكهة، وبائع الأقمشة...)، فيستدعي الحديث النبويّ على لسان التاجر عندما يقول: "مؤثِّر صوت الديك، وصوت العصافير؛ دلالةً على الصباح، التاجر أمين: أصبحنا وأصبح الملك لله، لا إله إلا الله، الحمد لله"[93]، وهو حثٌّ على الاستعانة وذكر الله في الصباح والمساء، وإحياء لما ورثناه من الرسول – صلى الله عليه وسلم – عن عبدالله بن مسعود – رضي الله عنه – قال: "كان نبيُّ الله – صلى الله عليه وسلم – إذا أمسى قال: «أمسينا وأمسى الملك لله، والحمد لله، لا إله إلا الله، وحده لا شريك له»، قال: أراه قال فيهنَّ: «له الملك، وله الحمد، وهو على كل شيء قدير، ربِّ أسألك خيرَ ما في هذه الليلة وخير ما بعدَها، وأعوذ بك من شرِّ ما في هذه الليلة وشرِّ ما بعدها، ربِّ أعوذ بك من الكسل وسوء الكِبَر، ربِّ أعوذ بك من عذاب في النار وعذاب في القبر»، وإذا أصبح قال ذلك أيضًا: «أصبحْنا وأصبح الملك لله»؛ رواه مسلم"[94].

يتضح مما سبق أنّ المؤلِّف قدّم الحديث الشريف بمشاهدَ بسيطةٍ ذاتِ دلالات عظيمة؛ حتى يَسهُل على الطفل حفظُها ومحاكاتها بينه وبين نفسه، وهذا ما يريد المؤلِّف إيصاله.

في مسرحية (نحن هنا) لم يتوقَّف المؤلِّف عند توظيف مفردات القرآن الكريم؛ بل لجأ أيضًا لتوظيف أحاديث النبيِّ – صلى الله عليه وسلم – فظهر في حوار الجَمَل مع النفس (حديث الذات)، عندما يقول:" أنا صَبورٌ أصبر على الجوع والعطش؛ ولكني أشعر الآن بالجوع.. هذا هو طعامي سآكُل منه قليلًا وأَدَعُ الباقيَ للغد.. قبل الأكل يجب أن أقول: بسم الله الرحمن الرحيم.. وبعدَ الأكل أقول: الحمد لله"[95].

ونلاحظ من خلال المسرحية أن المؤلِّف يُقدِّم آداب الطعام على لسان الجَمَل من ذِكْرٍ وحَمد وشُكر للمولى – عزَّ وجلَّ – ممَّا يَغرِس في الأطفال أهميةَ هذه الأذكار، ومجيء الذكر على لسان الجَمَل، يُبيِّن للطفل أن جميع المخلوقات تَذكُر الله، وهذه الآدابُ تستدعي حديث "عمرَ بنِ أبي سلمةَ – رضي الله عنهما – قال: كنتُ غُلامًا في حِجْرِ رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وكانت يدي تطيش في الصَّحْفة، فقال لي رسول الله – صلى الله عليه وسلم –: «يا غلامُ، سمِّ اللهَ، وكُلْ بيمينك، وكُلْ مما يَليكَ»"[96]، فالمؤلِّف يقدِّم آداب الطعام بشكل يتوافق مع الفئة العُمرية للطفل.

وفي مسرحية (لص فوق العادة)، تمثِّل توظيف الحديث الشريف في المشهد الثامن، عندما دار الحوار بين الفلّاح وابنه الذي يوصي أباه بأن ينتبه لنفسه عند الذَّهاب إلى سقاية المزرعة:"

الفلَّاح: الليلة دورنا في السقاية.. أنت تعلم أن الماءَ موزَّعٌ على الفلَّاحين بالتساوي.

الابن: حسنًا يا أبي؛ ولكن خذ حِذْرَك جيِّدًا.. الليلُ موحِش، والطريق لا يَرحَم.

---

[93] العريني، إبراهيم صالح، قرية السعادة، مصدر سابق، ص8.
[94] النيسابوريُّ، أبو الحسين مسلم. (2008م)، صحيح مسلم، حديث (2723)، تحقيق: رائد بن صبري بن أبي علفة، دار طويق، الرياض، ط1، ص867.
[95] الحارثي، فهد ردة، نحن هنا، مصدر سابق، ص5.
[96] النيسابوريُّ، أبو الحسين مسلم. (1991م)، صحيح مسلم، حديث (2023)، الجزء الثالث، تحقيق وتصحيح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، ط1، ص1599.

الفلَّاح: لا تَخَفْ يا بُنَيَّ.. اللهُ مع العبد طالما العبد مع أخيه.."[97].

هذا النص يلتقي مع حديث الرسول – صلى الله عليه وسلم –: «مَنْ نَفَّس عَنْ مُؤْمِنٍ كُرْبَةً منْ كُرب الدُّنْيا، نفَّس اللَّه عنْه كُرْبَةً منْ كُرَب يومِ الْقِيامَة، ومَنْ يسَّرَ عَلَى مُعْسِرٍ يسَّرَ اللَّه عليْه في الدُّنْيَا والآخرة، ومَنْ سَتَر مُسْلِمًا سَترهُ اللَّه في الدُّنْيا وَالآخرَة، واللَّهُ في عَوْنِ العبْدِ مَا كانَ العبْدُ في عَوْنِ أَخيه، ومَنْ سَلَكَ طَريقًا يلْتَمسُ فيه عِلْمًا، سهَّل اللَّه لهُ به طَريقًا إِلَى الجنَّة، وَمَا اجْتَمَعَ قَوْمٌ في بيْتٍ منْ بُيُوتِ اللَّه تعالَى، يتْلُون كتَابَ اللَّه، ويَتَدارسُونهُ بيْنَهُمْ إِلَّا نَزَلَتْ عَلَيْهِمُ السَّكينةُ، وغَشيَتْهُمُ الرَّحْمةُ، وحفَّتْهُمُ الملائكَةُ، وذكَرهُمُ اللَّه فيمَنْ عِندَه، ومَنْ بَطَّأَ بِه عَملُهُ، لَمْ يُسرعْ به نَسبُهُ»[98] رواه مسلم. وهذا التوظيف يَحُثُّ كذلك على التعاون بين الأفراد، ويَغرِز في نفوس الأطفال هذه الصفة، ويشجِّعهم على التحلِّي بها، وقد جزء توظيف مقطع قصير من الحديث النبويِّ الشريفِّ.

ج– القصص

يتمثَّل ذلك في توظيف القصص الدينية المرتبطة بالشخصيات الدينية والمذكورة في القرآن الكريم، كما جاء في مسرحية "بين النملة والنحلة"[99]، حيث جعل الكاتب نصَّه المسرحيَّ يجسِّد قصتين من قصص القرآن الكريم، وهي قصَّة النملة والنحلة، عندما تحكي النَّمْلةُ للنحلة حكاية أجدادهم النمل مع نبيِّ الله سُليمانَ – عليه السلام – وكيف ظهرت معجزة من معجزاته، وهي مخاطبة النمل: "بينما كان نبيُّ الله سليمانُ يمرُّ بجَيْشِه الجرَّار قاصدًا قتالَ الأعداء، فصاحت جَدَّتي بالنمل أن يدخلوا مساكنهم قبل أن يَدوسَهم سليمانُ وجنودُه.."[100]. وأمر نبيُّ الله سليمانُ جيشه ألا يَمُرَّ فوق بيوت النمل، فأصبح النمل يحكي قصة سليمانَ – عليه السلام – عبر الأجيال، كما ذكرت النملة للنحلة أن قصة سليمانَ – عليه السلام – والنمل ذُكِرت بالقرآن الكريم، وسُمِّيت بسورة "النمل"، ويَذكُر المؤلِّف العديد من التفاصيل المختصَّة بقصة سليمانَ كما وردت في القرآن الكريم، وذلك عن طريق الحوار بين النملة والنحلة؛ لكي يقرِّبَ هذه المعرفة التراثية للأطفال.

وفي المسرحية ذاتِها عَرَض المؤلِّف فوائد النحل، وأن ثَمَّةَ سورةً في القرآن الكريم سُمِّيت بسورة "النحل"، فيما بدأ النحل بذكر فوائده للنمل قائلًا على لسان النحلة: "قد ذكَرَنا الله – عزَّ وجلَّ – في تلك السورة، وأخبر الإنسان أن في عَسَلِنا دَوَاءً وشِفاءً لأمراضه الكثيرة"[101].

يتجلَّى هَدَفُ المؤلِّف من كتابة هذا النصِّ المسرحيِّ فيما يلي:–

١– تقديمٌ مختصَر لقصة النمل والنحل كما وَرَدت في القرآن الكريم، وبيان سبب نزول هذه السورة للأطفال بأسلوب مبسَّط؛ حتى تتَّضِح لديهم وتبقى في أذهانهم.

---

(97) المريخي، عبد الرحمن، لص فوق العادة، مصدر سابق، ص33.
(98) النيسابوريُّ، أبو الحسين مسلم، مرجع سابق، حديث (2699)، ص862.
(99) الأغا، أبو عبيدة خيري. (1405هـ). بين النحلة والنملة، الرئاسة العامَّة لرعاية الشباب، ط1.
(100) المصدر السابق، ص10.
(101) المصدر السابق، ص13.

٢- الحثُّ على التعاون والتنظيم والنشاط فيما بينهم، كما كان النمل يفعل عند بناء مترلهم، والاستفادة مما يُنتِجه النحل "العسل"، حيث وُصِف بأنه شفاءٌ لكلِّ داء.

وجاء المشهد الأخير مؤيِّدًا لهذه الأهداف، وهو تعاون الأطفال فيما بينهم:"

عدنان: هل ذاكرتَ دُروسَك يا عصام؟

عصام: بالطبع، لقد ذاكرتُ جيِّدًا هذه المرَّةَ.

عدنان: حسنًا.. والواجبات، هل حَلَلْتَها؟

عصام: كلَّها.

عدنان: ما شاء الله! ما هذا الاجتهاد؟!

عصام: هل تَذكُر جموع النمل التي شاهدناها في البُستان؟ (حسن وعدنان يضحكان).

حسن: وما علاقة ذلك بالنمل؟

عصام: لقد تعلَّمتُ من حياة النمل كيف أكون منظَّمًا؟ فأجعلَ للمذاكرة وقتها، وللَّعِب وقته، وللتلفاز وقته، فلا أنام قبل أن أُتِمَّ دروسي"[102].

المشهد السابق لقصة النملة والنحلة، يُسهم في توعية الطفل بالهدف الرئيس من القصة، وذلك من خلال ما قام به عصامٌ في حياته الدراسية عندما اقتدى بالنمل.

يمكِن القول إنّ توظيف المصادر الدينية في نصوص المسرحيات بَرَز بشكل واسع؛ وذلك لسببين مُهمَّين، هما: الأوّل: يتجلّى في العلاقة الوطيدة بين تكوين المجتمع بجميع أفراده بالدين الإسلاميِّ، والآخَر: يتمثَّل في النماذج والصور الإيجابية، التي يَشِعُّ بها الموروث الدينيُّ بشتَّى أشكاله، وذلك يقود المبدِعَ للارتكاز على هذه المصادر؛ لأنّه يَهدُف إلى الحثِّ والإرشاد والتوعية، فالمنطلق الإيجابيُّ للتأليف المسرحيِّ يَقُوده إلى هذه المصادر، فيوظِّف آياتِ القرآن الكريم من خلال اقتباس، أو تَناصٍّ، أو تقاطُع، بشكل مباشر أو غير مباشر، كما يوظِّف أحاديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - وقصص القرآن، فالهدفُ من المسرحية، والمُستهدَف بالمسرحية، يتحكَّم في بناء المسرحية وَفْقَ الفئات العُمرية.

وغالباً لا تخرج مسرحيات الأطفال - بما فيها من تسلية - عن توظيف يحثُّ على الصبر، والتعاون، والالتزام، وغير ذلك من الصفات الحسنة، مع التأكيد على أن تقديمها يكون بشكل مبسَّط يراعي الفئة العمرية. وبذلك أفاد التراث الدينيُّ الأدباء: "إفادة واضحة وجَلِيَّة في كلِّ نتاجهم الموجَّه للطفل، معتمِدين على هذا التراث العظيم في تغذية شخصية الطفل بالقيم النبيلة والأخلاق الرفيعة"[103].

ثالثاً- التراث التاريخيُّ

يُعدُّ التاريخ مصدرًا يُمكِّن المبدِع من استلهام الحوادث، واستدعاء الشخصيات التي تتوافق مع فنِّه، فالتاريخ حافلٌ بالأحداث. لذا؛ يُمثِّل مادَّةً خِصبة يستدعيها المبدِع من أجل منح النصِّ الدلالاتِ التي تواكب طبيعة المتلقِّي، وكلُّ أمَّة تمتلك تاريخًا يتفاوت في أحداثه ومنجَزاته، وَفْقَ مكانتها، والأمَّة الإسلامية غنيَّة بالمنجَزات، وحافلةٌ بالأحداث. فقد "استلهم كتَّاب المسرح تراثنا التاريخيَّ في المعالجة المسرحية

(102) الأغا، أبو عبيدة خيري، بين النحلة والنملة، مصدر سابق، ص20.

(103) المجالي، محمد أحمد، (1999م). توظيف التراث في أدب الأطفال في الأردن، جامعة المنصورة، مجلة كلية الآداب، العدد الخامس والعشرون، ص270.

لموضوعاتهم؛ لِمَا وَجَدوا من وَحْدةٍ في هذا التراث، فكُتبُ التاريخ العامِّ ظلَّت طَوَالَ الأزمنة السابقة تؤرِّخ للعالم العربيِّ جميعه"[104].

وحين نتحدَّث عن تاريخ المملكة العربية السعودية، نجد أوَّل وأهمَّ حَدَثٍ هو توحيدَ المملكة على يد المؤسِّس الملك عبد العزيز – رحمه الله – الذي نحتفل به حتى يومنا هذا، فمنذ الصغر تُحكى لنا حكاية التوحيد وأبطالها، وهذا ما يتجلَّى في مسرحية "إشراقة التصحيح"[105]، التي تتحدَّث عن تأسيس المملكة العربية السعودية، وجهودِ الملك عبد العزيز بنِ عبد الرحمن آل سعود – رحمه الله – يبدأ المؤلِّف مسرحيته بحوار شائق غنائيٍّ: "

بتوفيق الله سرنا وبفضله توحدنا

كُنا امة بسيطة مهمشة كياناتها مدمرة

قادنا ابن سعود

فقهرنا الأضلاع الثلاثة لمثلث الرعب

الجهل والفقر والمرض" [106]

ويستمرُّ الحوار الغنائيُّ المُفعَم بالإيقاعات، إلى أن يصل لمغزى المسرحية: "

ذاك عبد العزيز الصبح الشارق غمر أرضنا كالسيل الدافق

كتب الله لنا الخلاص على يديه فلم شتتنا وقربنا لديه

أحيا فينا فضائل ديننا وقوم سلوكنا وقوى يقيننا

جعل من الإسلام نبراسًا وشرعةً ودستورًا

فأزهر الخير في رياض كانت بورًا

جعل القرآن دستورًا فجنى الفضيلة

وطبق أحكام الله في الأرض فمحى الرذيلة..."[107]

قدَّم المؤلِّف مسرحيته بطريقة شائقة، ومحبَّبة للأطفال؛ كي يُقدِّم إضاءاتٍ لتوحيد المملكة العربية السعودية؛ لأنّ الأسلوب الغنائيَّ يَرسُخ في ذهن الطفل؛ لسهولة الحفظ. وأيضًا من خلال الغناء يظهر للمتلقِّي اسم موحِّد المملكة الملك عبد العزيز – رحمه الله – وذكر فضائله، واتِّباعه طريقَ الإسلام والحقِّ، واتِّخاذه القرآن الكريم مصدرًا يَنهَل منه الأحكام الشرعية.

وكما يَظهَر التراث التاريخيُّ أيضا في مسرحية "بيت الحكمة"[108] فمن خلال العنوان يتَّضِح أن المؤلِّف استمَدَّ نصَّه من التاريخ، حيث تدور المسرحية حول معلِّم يُحاوِر طلابه في حصَّة الاجتماعيات:"

المعلِّم: السلام عليكم.. أنا المعلِّم خالد.. معلِّم الاجتماعيات..

وهؤلاء طلابي.

طالب5: كنا في درس عن أثر الحضارة العربية الإسلامية في العالم.

طالب6: فقرَّرنا أن نُبحر في رحلة الزمن، وسنبدأ من دار الحكمة ببغداد.

طالب2: التي أسَّسها الخليفة العباسيُّ هارون الرشيد.

---

(104) البقمي، لطيفة، المسرح السعوديُّ المعاصر، مرجع سابق، ص280.

(105) الهويمل، محمد فهد. (1419هـ)، إشراقة التصحيح، لوحة إلقاء مسرحي بمناسبة الاحتفال المئوي، إدارة شؤون الطلاب، القصيم.

(106) المصد سابق، ص 1.

(107) المصدر السابق، ص6.

(108) السعيد، علي عبد العزيز، يا فصيح لا تصيح، مصدر سابق، ص55.

المعلم: نعم، الخليفة العبَّاسيُّ هارون الرشيد هو الذي وضع النواة الأولى لبيت الحكمة في بغداد"[109].

يستحضر المؤلِّف في مسرحيته التاريخ الإسلاميَّ؛ ليتسنَّى للطفل معرفته منذ الصغر، إذ تعرَّض للعصر العباسيِّ؛ ممّا يُثير الأسئلة في ذهن الطفل، فتُجيب المسرحية على هذه الأسئلة من خلال المشاهد المعروضة، فالعُنوان يكشف عن مكان يتطلَّب التعريف به، وهذا استدعاء للتاريخ، فيبدأ المشهد بوصف المكتبة:"

طالب8: كانت عبارةً عن مكتبة تحتوي على بعض كتب الفلسفة اليونانية.

طالب5: وبعض الكتب من بيزنطة وفارس، وكتب سريانية.

طالب6: ومنها انطلقت أولى الخطوات العلمية في صناعة الحضارة العربية الإسلامية"[110].

بعد مشاهدة المسرحية فإن ثَمَّةَ كلماتٌ تبقى في ذهن الطفل ويردِّدها بتساؤل: (فلسفة اليونان – بيزنطة – فارس)، فهي مُفرَدات تشجِّع على التفكير، وهذا ما يَهدُف إليه المؤلِّف، فيحضر مشهد المعلِّم، وهو يجيب عن هذه الأسئلة قائلًا:" اليونان استوعبوا كلَّ تلك الحضارات، وطوَّروا من خلالها علومهم وفنونهم، فظهرت الفلسفة، والطبُّ، والمسرح، والعمارة، والهندسة.

طالب1: وما هو دورنا نحن في ذلك؟

طالب3: بعد إنشاء هذه المكتبة الكبيرة في بغداد، ازدهرت حركة الترجمة في مختلف العلوم، وفي عهد المأمون، وهو خليفه محبٌّ للعلم"[111].

فهنا يقوم المعلم بتوضيح للعلوم والفنون المتعلِّقة باليونان، ومن ضمنها فنُّ المسرح المحبَّب لديهم، ثم بيان دور الأفراد في تطوُّر المجتمع، والنهوض به من خلال أشهر الطرق في العصور السابقة، وهي الترجمة، ويَظهَر بعد ذلك اسم خليفةٍ آخَرَ للدولة العبّاسية، وهو المأمون، وأهمُّ صفة اتَّصَف بها، فيتجلَّى أنّ المشهد السابق يضمُّ في حواره العديد من المعلومات التاريخية الثمينة، التي يجب معرفتها، خاصَّةً العصر العباسيَّ، الذي تميَّز بالتطوُّر والازدهار، فالمؤلِّف استثمر المسرحية من خلال عرضها بطريقة الحوار بين المعلِّم والطلاب في الفصل الدراسيِّ؛ لتلفت انتباه الطفل وتركيزَه.

يستمرُّ علي السعيد في استثمار مشاهد المسرحية، من خلال استدعاء تاريخ الدولة العباسية، عندما يبني مشهده الآتي:" يبدأ الطلاب بلبس بعض الملابس التي توحي بالعصر العبَّاسيِّ... المأمون: كان الرشيد أسَّس هذه الدار؛ رغبةً منه في خدمة العلم والمعرفة، ولا يمكِن لنا تحقيق ذلك إلا بالتوسُّع في التأليف والترجمة من اللغات الأخرى.

ابن منصور: إننا يا سيدي نسعى جاهدين لتحقيق ذلك.

المأمون: لا تحصروا ترجماتكم عند فنٍّ واحد.. ترجموا في التاريخ، والعلوم، والحساب، والميكانيكا، والطب، أريد أن تكون هذه الدار شاملةً جامعة لكلِّ معارف الدنيا.. فلن نستطيع أن نبنيَ مجدًا فيها إلا باستيعاب ما قدَّمه من سبقونا.

ابن منصور: لقد جلبنا من فارس، ومن بيزنطة، كُتبًا متنوِّعة، كما نقوم على ترجمة بعض كتب السريان.

(109) المصدر السابق، ص55.

(110) المصدر السابق، ص56-57.

(111) السعيد، علي عبد العزيز، يا فصيح لا تصيح، مصدر سابق، ص58.

المأمون: لغتنا لغة القرآن.. أراد الله لها أن تكون لغةً أَبَدية.. وهي بمفرداتها قادرة على استيعاب كل معاني تلك اللغات"[112].

المشهد السابق مليء وثَرِيٌّ بالمعلومات، وأهمُّها الترجمة، ودورها في تطوُّر الحضارات، ونقل اللغات بين الدول، وأيضًا إثراء ثقافة الطفل من خلال اطلاعه على عدَّة فنون وعلوم لا يَعلَمها من قَبلُ، كما وضَّح عَظَمة لغة القرآن وجمالها، ولم يكتفِ بذلك المؤلِّف؛ بل تبعهم بمشهد يوضِّح مدى استفادة العلماء: "المعلِّم: ومن خلال هذه الدار العلمية العظيمة انطلقت تجارب كثير من العلماء، وتواترت في شتَّى العلوم.

طالب4: مثل: ابن سينا، وابن هيثم، والكنديِّ، والرازيِّ، والخوارزميِّ، وظهرت كثير من النظريات.

طالب3: ولكن كيف وصل تأثير الحضارة العربية إلى غيرها يا أستاذ؟

المعلِّم: نقل المعرفة يتمُّ بصور مختلفة يا بُنيَّ...الزيارات والرحلات والبعثات العلمية"[113]. قدَّم المؤلِّف للأطفال أسماء علماءَ لا ينساهم التاريخ؛ مثل: ابن سينا[114]، الكنديِّ[115]، الخوارزميِّ[116]، ابن هيثم[117]، الرازيِّ[118]، فكلُّ عالم اشتهر بعلمه، وبيَّن للأطفال الطرق التي أكسبتهم هذا العلم.

يمكِن القول إذن: إن مسرحية علي السعيد ثَرِيَّة وثَرخَر بالتراث التاريخيِّ للعصر العباسيِّ، وقد حقَّق المؤلِّف عدَّة أهداف، منها: زيادةُ معرفة الطفل بأن ثَمَّةَ عصورًا سابقة، وكل عصر له مسمًّى، وله حكَّام، ثم إطْلاع الطفل على العلوم والمعارف المكتسَبة، وطريقة اكتسابها بالترجمة، ومعرفة أشهر العلماء، وكيف اكتسبوا علمهم عن طريق الرحلات والبعثات، والمحافظة على لغتنا لغة القرآن الكريم، والتدبُّر بجمال مفرداتها.

ويَبرُز توظيف التراث أيضًا في عدَّة مسرحيات من خلال بعض المسمَّيات والمضامين التاريخية؛ مثل: التاجر

---

(112) السعيد، علي، يا فصيح لا تصيح، مصدر سابق، ص59.

(113) السعيد، علي، يا فصيح لا تصيح، مصدر سابق، ص60.

(114) الحسين بن عبد الله بن سينا، له عدَّةُ تصانيفَ في الطبِّ والمنطق والطبيعيات، ونشأ وتعلَّم في بخاري، وطاف البلاد، وناظَر العلماء، واتَّسَعت شهرته. ينظر الزركلي، خير الدين. (2002م). معجم الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، ج2، ص241.

(115) يعقوب بن إسحاق بن الصباح الكنديُّ، فيلسوف العرب والإسلام في عصره، وأحد أبناء الملوك من كِندةَ. ونشأ في البصرة، فتعلَّم واشتهر بالطب والفلسفة والموسيقى والهندسة والفلك، وألَّف وترجم وشرح كُتبًا كثيرة. ينظر المرجع السابق، ج8، ص195.

(116) محمد بن موسى الخوارزميُّ، رياضيٌّ فلكيٌّ مؤرِّخ، من أهل خوارزم، أقامه المأمون العباسيَّ قيِّمًا على خزانة كتبه، وعهد إليه بجمع الكتب اليونانية وترجمتها. ينظر المرجع السابق، ج7، ص116.

(117) محمد بن الحسن بن الهيثم، أبو عليّ: مهندس من أهل البصرة، له تصانيف في الهندسة، أخذ الطب عن عمه محمد بن الحسين. ينظر المرجع السابق، ج6، ص83.

(118) أبو بكر محمد بن زكريا الرازيُّ، فيلسوف، من الأئمة في صناعة الطب. من أهل الريّ. وُلد وتعلَّم بها. وسافر إلى بغداد بعد سن الثلاثين، أولع بالموسيقى والغناء ونَظم الشعر، في صغره. واشتغل بالسيمياء والكيمياء، ثم عكف على الطب والفلسفة في كبره. ينظر المرجع السابق، ج6، ص130.

الشهبندر وبيت مال المسلمين، وأسماء بعض الدول...، وهذا ما ظهر في مسرحية السندباد والألماسة الخضراء، إذ تدور حول وفاة (التاجر الشهبندر)، تاركًا وصيَّةً لابنه (السندباد)، تحثُّه على البحث عن الألماسة الخضراء، وهي رحلة لا تخلو من المصاعب، والعقبات، أدَّت إلى سفره إلى الهند، عندما لم يجد الألماسة، ثم يَحضُر المشهد الحواريُّ في المقطع الآتي:

"السندباد: يا حكيم الهند والسند.

الحكيم: أنت لست هنديًّا.. أنت أتيتَ للسياحة.

السندباد: أنا أعمل في بومباي.

الحكيم: من أيِّ بلد أنت؟

السندباد: أنا من الجزيرة.. جزيرة العرب.

الحكيم: جزيرة العرب.. بلاد اليمن وعمان ونجد والحجاز وهجر"[119].

من خلال هذا المشهد والحدث البسيط يكتسب الطفل العديد من أسماء الدول، ويبدأ بالتساؤل عنها وعن الهند، كما يتسنَّى له معرفة اسم المملكة العربية السعودية قديمًا قبل التوحيد الجزيرة العربية، ويكتمل المغزى في المشهد اللاحق:

" السندباد: أتيتُ إلى الهند أبحث عن الألماسة الخضراء...

الحكيم: أنت يا بُنيَّ تبحث عن الألماسة الخضراء، ومن أخبرك عنها؟

السندباد: أبي.. قبل أن يموت أوصاني بالبحث عنها.

الحكيم: ولكن يا بُنيَّ لا يوجد ألماسة خضراء في البلاد كلِّها... الألماسة التي حدَّثك والدك عليها هي حلم في الأساطير والحكايات.. حلم عالم.. حلم فقيه.. الألماسة الخضراء تعني خيرًا...

السندباد: نعم لابد أن أبي كان يريدني أن أتعلَّم... الألماسة لُغز... الألماس يعني الغاليَ والثمين، والخضراء تعني الخير والمحبَّة والجود... وكل هذا في أرضي ووطني.."[120]

يتبيَّن في النص المسرحي السابق أن هدف المؤلِّف يتمثَّل في غرس محبَّة الوطن، وما يمثِّله للإنسان من ارتباط لا يمكِن وصفه، فالمؤلِّف يحاول أن يكشف للطفل أسماء الدول المجاورة، وأنّ الرحلاتِ مهما كانت تضمُّ من لحظات جميلة، فإنّها لا توازي الوطن، فيصف المملكة العربية السعودية في كلمتين الألماسة الخضراء، وهذا يغرس حبَّ الوطن عند الطفل.

أما في مسرحية (لصٌّ فوق العادة) التي تتحدَّث عن لصٍّ يتجوَّل بين التجَّار، وعندما وصل إلى الحدَّاد اختبأ ليخطِّط للجريمة، فوجد الحدَّاد يصنع سيفًا ويقول: "والآن قد جهّز السيف، وبذلك أستطيع تسليمه غدًا لجاري.. (يتفحَّص السيف جيِّدًا) ألا ما أَجمَلَه من سيف؛ كأنه يشابه سيف خالدِ بنِ الوليد، أو سيفَ جعفرٍ الطيَّار!"[121]، استدعى المؤلِّف شخصيتين ذواتَيْ أهمية في التاريخ الاسلاميِّ، فخالدُ بنُ الوليد – رضي الله عنه – أَطلَق عليه الرسول – صلى الله عليه وسلم

(119) السعيد، علي عبد العزيز، أرنب نط، مصدر سابق، ص102.
(120) السعيد، علي عبد العزيز، يا فصيح لا تصيح، مصدر سابق، مصدر سابق، ص104.
(121) المريخي، عبد الرحمن، لص فوق العادة، مصدر سابق، ص20.

– لَقَب (سيف الله المسلول) [122]، والشخصية الثانية هي جعفرُ بنُ أبي طالب – رضي الله عنه – [123]، وهما شخصيتان تَرمُزان للقوَّة والشجاعة، وتستدعيان أمجاد الأمَّة الإسلامية.

ويتبيَّن من خلال تتبُّع التراث التاريخيِّ في مسرح الطفل، أنّه لم يَغِب عن مسرح الطفل، فالتاريخ حافلٌ بما يمكِن الاستئناس به، ودعم الأعمال الأدبية؛ لكنَّ ظهوره في مسرح الطفل جاء بشكل مبسَّط، مبتعِدًا عن التفاصيل؛ لأنّ المُستهدَف بهذه المسرحيات فئات عمرية، تتطلَّب مراعاتُها عند بناء المسرحية.

وهكذا يتضح لجوء الأدباء إلى توظيف قصص وشخصيات قديمة ذاتِ أثر بالغ في التاريخ الإسلاميِّ، دون الإيغال في التفاصيل، فالتفاصيلُ والتوسُّع يكون في المسرحيات المُقدّمة للشباب.

رابعاً– التراث الأدبيُّ

يتمتع الأدب العربيُّ بمكانة عالية ذاتَ أهمية في التراث، ويُعتبر مصدراً من مصادره، لذا؛ يلجأ الكثير من الأدباء لهذا التراث في نصوصهم، من خلال استدعاء النصوص القديمة سواء أكانت شعرية أم نثرية، إضافةً إلى توظيف شخصياتهم؛ ممَّا يَكسِب النصَّ أهميةً وقيمة وخصوصا في أدب الأطفال، فكانت ثَمَّةَ مساحةٌ واسعة لاستثمار هذا التراث في توظيفه بطرق بسيطة وسلسة، "وتَكمُن أهمية التراث الأدبيِّ في أنه: غدا ثقافةً متداوَلة؛ فهو ينطوي على مادَّة نثرية وشعرية غنيَّة، فيها قِيَمٌ إنسانية صالحة للبقاء والتداول. ويتضمَّن التراث الأدبيُّ عناصرَ جماليةً وفكرية، يمكِن أن تُستثمَر استثماراً فعّالًا في الأدب.."[124].

ومن أمثلة توظيف التراث الأدبيِّ: مسرحية "أنا البحر" لسامي الجمعان، إذ يستدعي عنوانُ المسرحية مَطلَع أحد الأبيات الشعرية من قصيدة الشاعر حافظ إبراهيم في اللغة العربية[125]، التي جاء مطلعها:

---

[122] خالد بن الوليد بن مغيرة، من قبيلة قريش، كان ماهرًا في استخدام جميع الأسلحة، كان اهتمامه الرئيسُ الحربَ، وطموحه النصر. ينظر الجنرال، أكرم. (1994م)، سيف الله خالد بن الوليد، دراسة عسكرية تاريخية، ترجمة: صبحي الجابي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط7، ص21-27.

[123] جعفرُ بنُ أبي طالب، لقِّب بذي الجناحين، ولقِّب بالطيَّار، وعندما قُتِل رَفَع رسولُ الله - صلى الله عليه وسلم – أصبعيه، وقال: «اللهم هو سيف من سيوفك فانصرْه»، فيومئذٍ سمِّي سيف الله. يُنظر الذهبيُّ، شمس الدين محمد. (1993م)، سير أعلام النبلاء، مؤسَّسة الرسالة، بيروت، ط9، ج2، ص209-211.

[124] المفرح، حصة بنت زيد. (1425هـ)، توظيف التراث الأدبيّ في القصة القصية في الجزيرة العربية، رسالة قدِّمت استكمالًا لمتطلَّبات الحصول على درجة الماجستير، إشراف: عبد العزيز السبيل، جامعة الملك سعود، ص17.

[125] نُشرت القصيدة عام 1903م، تحت عنوان "اللغة العربية تنعى حظَّها بين أهلها"، يُنظر: إبراهيم، حافظ. (1987م). ديوان حافظ

رجعتُ لنفسي فاتَّهمتُ حَصَاتي وناديتُ قومي فاحتسبتُ حياتي[126]

فالجمعان يتناصُّ[127] مع مطلع البيت التالي:-

أنا البحرُ في أحشائه الدُّرُّ كامنٌ فَهَلْ سَاءَلوا الغوَّاصَ عن صَدَفاتي[128]

وقد يقول المتلقِّي: إنّ هذا الحكم غيرُ دقيق في التناصِّ مع قصيدة حافظ إبراهيم؛ لكنّ التأكيد يأتي عندما يتبيَّن أنّ حافظ إبراهيم هو إحدى الشخصيات في المسرحية.

ومن توظيف التراث في هذه المسرحية: الشخصيات المستدعاة، ومنها:-

١- حافظ إبراهيم[129]: يُمثِّل هذا الاستدعاءُ ترسيخًا لقيمة اللغة العربية من خلال قصيدته التي يَندُب فيها حال اللغة العربية، وما وصلت إليه من تهميش بين أهلها، وهي محاولةٌ لتحفيز الطفل لمعرفة قدر اللغة العربية. ويتضح ذلك من عنوان القصيدة "اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها"، أصبح بقصيدته وكلماته ينادي الناطقين بها أن ينصروها من التهميش و لم يجد مستجيب[130].

٢- أبو الأسود الدُّؤَلِيُّ:[131]

لم يكتفِ الجمعان باستدعاء شخصية حافظ إبراهيم؛ بل جعل إحدى شخصيات المسرحية باسم أبي الأسود الدؤليِّ الذي يُعَدُّ من علماء النحو البارزين، ومن أهل العلم والأدب، ثمّ يَحضُر أبو الأسود الدؤليُّ في المشهد التالي:" يدخل الثلاثة، وهم يحملون كتابًا قديمًا جدًّا، فضلاً عن حجمه الكبير...

الربان: يبدو أنّه كتاب قيم.

إبراهيم، ضبطه وصحّحه وشرحه ورتّبه: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، ص253.

(126) إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ص253.

(127) التناصُّ هو "تداخل نصّيٌّ وتقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى، أو هو التقاطع المتبادل بين وَحَدات عائدة إلى نصوص مختلفة... فالتناصُّ كمفهوم هو تَرْحال للنصوص، وتداخل نصّيٌّ، ففي فضاء نصٍّ معيَّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطَعة من نصوص أخرى". يُنظر كرستيفا، جوليا. (1997م). علم النص، ترجمة فريد زاهي، دار طوبقال، المغرب، ط2، ص21.

(128) إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ص254.

(129) مُحمّد حافظ إبراهيم، شاعر مصريٌّ، يُلقَّب بـ "شاعر النّيل" و"شاعر الشَّعب"، ويُعَدُّ أحدَ أعضاء مدرسة الإحياء والبعث، لم يكن تاريخ مولده معلومًا، وتمَّ تقدير مولده في الرّابع من شهر شباط لعام 1872م، وتوفِّي عام 1932م. يُنظر إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ص53-66.

(130) ينظر المرجع السابق، الهامش ص253.

(131) أبو الأسود الدؤليُّ، واسمه هو ظالمُ بنُ عمرِو بنِ سفيانَ بنِ جندلٍ الدؤليُّ الكنانيُّ، أُصيب بمرض الفالج في الأيام الأخيرة من حياته، وهذا المرض تسبَّب في إصابته بالعرج، وفي أيام خلافة عبد الملك بن مروان عام 69هـ كانت وفاة أبو الأسود الدؤليّ، عن عمر بلغ (85) عامًا. يُنظر ابن الأثير، عز الدين علي بن محمد (2012م). أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، ص603. - الزركلي، خير الدين. (2002م). معجم الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، ص236-237.

الراوي (من أعلى البرج): هو مخطوط قديم كتبه صديقي ظالمُ بنُ عمرِو بنِ سفيانَ الكنانيُّ... وجميعُكم تعرفون كُنْيَته.. إنه صاحب فضل علينا جميعًا..."[132]

يتجلَّى للمتلقِّي أنّ حضور شخصية أبي الأسود الدؤليِّ لم تكن بالاسم فقط، مع ما يحمله من قيمة تُغني المتلقِّيَ عن أيِّ حديث آخَرَ، إلّا أنّ الجمعان يُعزِّزها بمخطوط كبير يتعلّق بما تركه من أثر ما زال العربُ يَدِينون بفضله عليهم، من خلال العلوم التي تركها لهم.

ويَحضُر التراث الأدبيُّ من خلال مداخَلة أحد الجمهور[133]، إذ يذكر أبياتًا للشاعر حليم دموس:[134]

لغــةٌ إذا وقعــتْ عــلى أسماعِنـــــــا ... كانتْ لنا بـــــــــــردًا على الأكبـــــادِ
ســتظلُّ رابـــــــــطـةً تؤلّـفُ بيننا ... فهيَ الرجـــــــــــاءُ لناطـقٍ بالضّادِ[135]

وهي تأكيد على قيمة اللغة، فالجمعان يُلِحُّ على فكرة اللغة العربية ومكانتها، إذ تُمثِّل الفكرةَ الرئيسة لهذه المسرحية. ثمّ يعود استدعاء الشخصيات الأدبية على لسان الشاعر الحَداثيِّ، وهو من شخصيات المسرحية، عندما يقول – ردًّا على الأبيات السابقة –:" هل تخيفني بشعرك هذا؟ لو أحضرتَ معك امْرَأَ القيس، والنابغة، لن تهزَّني بقصيدتك العمودية وإيقاعها الرَّتيب.."[136]

فالمؤلِّف استدعى شخصيتين شعريتين، تُعَدَّانِ من الرموز الشعرية في التراث العربيِّ، وهو تعزيز لقيمة الشعراء الذين عرفوا قيمة اللغة ومكانتها، فأجادوا استثمار اللغة؛ ممّا أدَّى إلى حفظ أسمائهم، وتدوين إبداعهم في الكتب العربية، فاللغة ومكنوناتها أسهمت في بروزهم.

وعند متابعتنا لموقف الجدل بين الشاعر الحَداثيِّ والشخصيات تَظهَر لَقطة على الشاشة، فيها شخصيةُ الشاعر حافظ إبراهيم مُعتمِرًا قبَّعته الحمراء، ثم يُنشد [137]

سقَى اللهُ في بَطْنِ الجزيرةِ أعظُمًا ... يَعِزُّ عليها أن تلينَ قَناتي
حَفِظْنَ وِدادي في البِلى وحَفِظْتُه ... لهُنّ بقلبٍ دائمِ الحَسَراتِ
وفاخَرْتُ أهلَ الغَرْبِ والشرقُ مُطْرِقٌ ... حَياءً بتلكَ الأَعْظُمِ النَّخِراتِ

ثم يعود الشاعر الحَداثيُّ إلى الجدل مرَّةً أخرى، ويطلب من ربَّان السفينة التحرُّك، ثمّ يتساءل عن الانتظار، فيقول: "وما الذي تنتظره أيّها الربّان؟ أم هل تنتظر المتنبِّيَ والأعشى وأبا تمّام وباقيَ شعراء قصيدتك العمودية.. ألا يكفيكم حافظ؟!!!".[138] يتجلَّى للمتلقِّي أنّ المسرحية تستثمر ما جاء في التراث الأدبيِّ لترسيخ اللغة العربية، وقيمتها، التي تتطلَّب تقديرها، والحفاظ عليها. ثمّ تعود

[132] الجمعان، سامي، أنا البحر، مصدر سابق، ص8-9.
[133] الجمعان، سامي، أنا البحر، مصدر سابق، ص10.
[134] حليم بن إبراهيم جريس دمّوس (1888-1957) شاعر لبنانيٌّ، وُلد في مدينة زحلة شرقيَّ لبنان، وتوفِّي في بيروت. يُنظر آل جندي، أدهم. (1958م). أعلام الأدب والفن، الجزء الثاني، مطبعة الاتحاد، دمشق، ط1، ص 402-403.
[135] يُنظر من ديوان العربية (2013م). رسالة المعلم، مجلد51، عدد1، وزارة التربية والتعليم، ص57. - دمّوس. دموس. (1919م). ديوان حليم، مطبعة ديوان الشورى الحربي، دمشق، ص67.
[136] الجمعان، أنا البحر، مصدر سابق، ص10.
[137] إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ص254
[138] الجمعان، سامي، أنا البحر، مصدر سابق، ص13.

المسرحية لاستدعاء شخصية حليم دمّوس من خلال قصيدته (لغة الأجداد):[139]

لا تَلُمْني في هواها ليس يُرضيني سواها
لستُ وحدي أفتديها كلُّنا اليومَ فِداها
نَزَلَتْ في كلِّ نفس وتمشَّت في دماها
فبِها الأمُّ تغنَّت وبها الوالدُ فاها
وبها الفنُّ تجلَّى وبها العلمُ تباهى
كلَّما مرّ زمانٌ زادها مجدًا وجاها

فالتراث الأدبيُّ بشخصياته الأدبية وقصائد الشعراء، يُشكّل وسيلة يتَّكِئ عليها المؤلِّف؛ من أجل إيصال فكرته، لذا؛ يتواصل الحوار بين حافظ إبراهيم وأبي الأسود الدؤليِّ، والربّان[140] حول حال اللغة العربية، وما وصلت إليه من إهمال، وعدم تقدير من أهلها، ثم يصل الاستياء إلى أقصى حدوده عندما يُنشد أبو الأسود الدؤليُّ[141] أبيات حافظ إبراهيم، فيقول:-

فيا وَيحَكُم أبلى وتَبلى مَحاسِني ومِنْكمْ وإنْ عَزَّ الدّوَاءُ أساتِي
فلا تَكِلُوني للزّمانِ فإنّني أخافُ عليكم أن تَحينَ وَفاتِي[142]

ثمّ يقول الدؤليُّ عند اقتراب الرحلة من الانطلاق: "لن نغادر إلّا على وقع أبيات هذا الرجل (يشير إلى حافظ)"[143]، فيقول:-

أنا البحر في أحشائه الدُّرُّ كامِنٌ فهل ساءلوا الغوّاصَ عن صدفاتي[144]

فيردِّد البيت الربان، ثمّ الراوي، ثمّ يتحرَّك حافظ إبراهيم، ويُلقي قصيدته:

رجعتُ لنفسي فاتَّهمتُ وناديتُ قومي فاحتسبتُ حَصَاتي حياتي[145]

فالمؤلّف يُلحُّ على إظهار قيمة اللغة العربية، ومكانتها، من خلال أبيات حافظ إبراهيم التي جاءت خاتمة للمسرحية، وكان الترديد جماعيًّا بعد أن بدأ من أبي الأسود الدؤليِّ، ثمّ بقية شخصيات المسرحية، فالمسرحيةُ مَبنية على فكرة واحدة هي اللغة العربية، وقيمتها العالية.

أما في مسرحية (الحلُّ المفقود)، فاستدعى المؤلِّف شخصية تميَّزت بالشُّهرة الواسعة عبر العصور، أديبٌ من أدباء العصر العباسيِّ، وظهر ذلك من خلال تشبيه أحد المشاركين الراويَ بالجاحظ:" متفرج (5): يا لطيف.. لم يتكلَّم.. أتخيَّل الجاحظ قدّامي.. كلماته كلها تكلُّف ومبالغة. متفرج (4): من فضلك لا تتكلَّم.. هذي مهانة لتراثنا الأدبيِّ العظيم.. الجاحظ من أدباء العرب المعروفين.. الجاحظ كان مبدِعًا، وكان مخلصًا لفنِّه" [146].

(139) دمّوس، حليم. (1926م). ديوان المثالث والمثاني، الجزء الأول، مجلة العرفان، صيدا، ط1، ص 36.
(140) الجمعان، أنا البحر، مصدر سابق، ص16-19.
(141) المصدر السابق، ص 22.
(142) إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ص254
(143) الجمعان، أنا البحر، مصدر سابق، ص 24.
(144) إبراهيم، حافظ، ديوان حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ص254.
(145) المرجع سابق، ص253.
(146) المريخي، عبد الرحمن، الحل المفقود، مصدر سابق، ص11.

يمثِّل استدعاء الجاحظ [147] في الحوار الذي جرى بين المتفرِّجين حول شخصية الراوي، إذ يَظهَر وفي الحوار نقدُ المتفرِّج لكلام الجاحظ بوصفه بصفات التكلُّف والمبالغة. ولم يكن الجاحظ هكذا؛ بل كان يَكرَه التكلُّف ويُعجَب بالطبع السليم، فمن خصائص أسلوبه السلاسةُ والسهولة، وأيضًا البسط والإسهاب [148]. كما قام المؤلِّف بإظهار أهميةَ الجاحظ في التراث الأدبيِّ العربيِّ، وقد جاء من خلال الردِّ على نقد الجاحظ، وذكر مكانته بين أدباء العرب، وأيضًا إظهار إعجابه بفنِّ الجاحظ وإبداعه. وفي مسرحية (الحلُّ المفقود) يستدعي المؤلِّف أبياتًا شعرية، عندما أراد أحد الممثِّلين مدح شخص:-

سَيَذكُرُني قَومي إذا جَدّ جِدُّهُم وفي الليلة الظلماءِ يُفتقَد البَدْرُ [149]

يستحضر المؤلِّف أبياتًا للشاعر أبي فراس الحمدانيِّ [150]، وتَرِدُ هذه الأبيات في قصيدة (أراك عصيَّ الدمع) [151]، عندما أراد الممثِّل أن يمدح، لم يستحضر سوى هذا البيت، وهذا يدلُّ على أنه سيظلُّ يتذكَّره ولن ينساه، وشبَّهه بالبدر المفقود في الليلة الظلماء.

وفي مسرحية "وهب في وادي الضياع"، تمّ توظيف المَثَل "من راقب الناس مات همًّا"، وهو صدر بيت من قول الشاعر سلمِ بنِ عمرٍو [152] المشهور بـــ(سلم الخاسر):-

مَن راقَبَ الناسَ ماتَ غَمًّا وَفازَ بِاللّذَّةِ الجَسورُ [153]

فعندما لم يتمكَّن وهب من اكتشاف موهبته، أصبح يراقب مواهبَ أهل القرية، ووصف وهب حالته بكل حزن:" أيها الزعيم.. بحثتُ عن موهبتي طويلًا.. أنا راقبتُ الناس، وكما يقولون في المَثَل: من راقب الناس مات همًّا.."[154].

فتعبير وهب في النص جاء مُجتَزأً من بيت الشاعر، وتمَّ توظيفه في المسرحية؛ ليُسهم في إيصال فكرة للأطفال، مُفادُها أنّ مراقبة الناس أمرٌ سيِّئ؛ فالمرء لا بدّ أن يهتمَّ بنفسه، ولا ينظر إلى الآخرين.

ونخلص بنتيجة أنّ التراث الأدبيَّ لم يتمَّ استثماره بشكل جيِّد في مسرح الطفل السعوديِّ، فالمؤلِّفون لم يستثمروا الزَّخَم الأدبيَّ في تراثنا، فالباحثةُ وَقَفت على مسرحية واحدة تقوم على اللغة العربية، وهي مسرحية "أنا البحر" لسامي الجمعان، وإشارةً لبيت سلم الخاسر في مسرحية

(147) عمرُو بنُ بحرِ بنِ محبوبٍ الكنانيُّ، لقِّب بالجاحظ، من كبار أئمَّة الأدب، له عدَّةُ مؤلَّفات، منها: الحيوان، البيان والتبيين، البخلاء... وغيرها. ينظر الزركلي، مرجع سابق، ج5، ص74.

(148) ينظر مردم، خليل. (2017م)، الجاحظ: أئمة الأدب، مؤسَّسة هنداوي، المملكة المتحدة، ص21.

(149) المريخي، عبد الرحمن، الحل المفقود، مصدر سابق، ص16.

(150) أبو فراس الحارثُ بنُ سعيدٍ الحمدانيُّ، ترعرع في كنَفِ ابن عمِّه سيف الدولة الحمدانيّ. ينظر فرحات، يوسف شكري، ديوان أبي فراس الحمدانيّ، دار الجيل، بيروت، ط3، ص5.

(151) المرجع السابق، ص177.

(152) شاعر مطبوع، هجّاء وبه طرافة، وهو من أهل البصرة، من الموالي، سكَن بغداد، له مدائحُ في المهدي والرشيد العباسيين، وأخبار مع بشار بن بُرد، وأبي العتاهية. يُنظر ابن المعتز، طبقات الشعراء، مرجع سابق، ص99.

(153) المرجع سابق، ص100.

(154) أبو دية، مهند، وهب في وادي الضياع، مصدر سابق، ص13.

"وهب في وادي الضياع" لمهند أبو دية، وبيت لأبي فراس الحمداني في مسرحية الحل المفقود، وهذا القصور في استثمار التراث الأدبيِّ لا مبرِّر له سوى عدم قدرة المؤلِّف المسرحيِّ على استيعاب التراث الأدبيِّ، وتقديمه بشكل يتناسب مع الطفل؛ ممّا يؤكّد على أنّ التجربة المسرحية ما زالت بحاجة إلى مبدِعين، يُقدِّمون التراث الأدبيَّ بصورة جميلة.

وفي ختام هذه الدراسة التي تناولت توظيف التراث في مسرح الطفل في المملكة العربية السعودية، توصَّلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج: لم يَغِبِ التراث عن مسرح الطفل، إذ يتفاوت الحضور، ويتنوَّع في توظيف التراث، قدَّم كتّاب وكاتبات المسرح التراث الشعبيَّ في عدَّةِ نماذجَ، تمثَّلت في الحكايات الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة، والأساطير، كما كان ثَمَّةَ توظيفٌ للألعاب الشعبية القديمة، ورسمها بصورة حيَّة على خشبة المسرح، وأيضًا توظيف الأمثال السهلة الواضحة للمتلقِّي، والأهازيج المحبَّبة للمتلقِّي. يُعَدُّ التراث الدينيُّ الأكثرَ حضورًا في نصوص المسرحيات، إذ عمد الأدباء إلى توظيفه بشكل بيِّن؛ لأنّه يحمل قيمًا تربوية وفكرية، ويُرسِّخ تعاليم الإسلام في ذهن الطفل. ظهر التراث التاريخيُّ بشكل سطحيٍّ ومختصٍّ، فلم يلقَ اهتمامًا من قِبَل الكُتّاب؛ مثل: التراث الشعبيِّ، والتراث الدينيِّ، وهذا يعود لسببين، هما: ما يَحمِله التراث من معلومات وثقافات، قد تكون عائقًا في إيصال الفكرة للأطفال، والسبب الآخر يتعلَّق بعدم قدرة الكاتب المسرحيِّ على انتقاء ما يناسب الفئة العمرية، وتقديمها بشكل مناسب.

حَضَر التراث الأدبيُّ في مسرح الطفل، من خلال استدعاء الأدباء لمجموعة من الأبيات الشعرية، والشخصيات الأدبية؛ بَيْدَ أن حضوره لم يكن بشكل مُرْضٍ؛ بل كان مقاربًا لحضور التراث التاريخيِّ؛ ممّا يجعل الأسبابَ تتكرَّر في هذا الحضور، وتميل الباحثة إلى أنّ التراث الأدبيَّ بطبيعته أعلى من مستوى القدرات العقلية للفئة العمرية المُستهدَفة.

*** المراجع**

السعيد، علي عبد العزيز، (1435هـ). الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وأربعون عامًا من المسرح 1393م-1433هـ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ص9.

الجمعان، سامي. (2013م). في المسرح السعوديِّ دراسات نقدية. كرسي الأدب السعودي. جامعة الملك سعود. الرياض. ص 365-387.

زيادنة، صالح. (1997م). من الأمثال البدوية، القدس، المطبعة العربية الحديثة، ط1، ص14.

عبد الله، علي. (2014م). واقع التراث الشعبيِّ في المسرح العربيِّ "المسرح العراقيُّ أنموذجًا"، البلقاء للبحوث والدراسات، المجلد (17)، العدد (1)، ص53.

خورشيد، فاروق. (1991م). الجذور الشعبية للمسرح العربيِّ، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، القاهرة، ط1، ص13.

ينظر إسماعيل، أثر التراث في المسرح المصريِّ، مرجع سابق، ص40-42.

الرشيد، مشعل، طاح ما طاح (د.ت)، أرشيف المسرح السعوديِّ.

كمال، صفوت، (1995م). التراث الشعبيُّ وثقافة الطفل، المركز القوميُّ لثقافة الطفل، القاهرة، ص15.

السعيد، علي. (1439ه)، أرنب نط (نصوص مسرحية للطفل)، مسرحية السندباد والألماسة الخضراء، نادي الحدود الشمالية الأدبيُّ، عرعر، ط1، ص87.

ينظر كيلاني، كامل. (2012م)، السندباد البحريُّ، مؤسسة هنداوي، مصر، ص9-11.

المريخي، عبد الرحمن، الحلُّ المفقود (د.ت)، وزارة الإعلام، الشرقية.

يُعرَّف الفولكلور بأنه: "هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ – شعوريًّا أو لا شعوريًّا – في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعبة الجارية في الأساطير، وقصص الخوارق، والحكايات الشعبية، التي نالت قبولًا عامًّا". العنتيل، فوزي، (1965م). الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبيِّ، دار المعارف، مصر، 37.

المريخي، عبد الرحمن، الحلُّ المفقود، مصدر سابق، ص2.

تُطلَق كلمة (عفريت) على كل من له حركةٌ غير عادية، أو نشاط حركيٌّ ملموس ومتميِّز عن أترابه، والقصص في التراث العربيِّ مملوءة بالقصص عن العفاريت، وأشهرها مصباح علاء الدين. هلال، عبد رب النبي. (2006م)، تاريخ وتراث، أسماء وقصص الجن والعفاريت في الموروث الشعبيِّ.

أبو دية، مهند، وهب في وادي الضياع (د.ت)، أرشيف المسرح السعوديِّ.

الحارثي، فهد ردة. (د.ت)، نحن هنا، أرشيف المسرح السعوديِّ.

الجمعان، سامي. (1414هـ). مسرحية الشبل المغرور، الرئاسة العامَّة لرعاية الشباب، الرياض، ط1.

الجاحظ، أبو عثمانَ عمرُو بنُ بحرٍ. (1967م). الحيوان، مجلد 2، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ص302، 305.

يُنظر المرجع السابق، وينظر الدميري، كمال الدين. (1992م). حياة الحيوان الكبرى، تهذيب وتصنيف: أسعد الفارس، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، ص30.

ابن منظور، مرجع سابق، مادة (ح ج ل)، ج11، ص144.

الصمادي، خليل. (2006م). الألعاب الشامية الشعبية، نقلًا من الرابط الإلكتروني:
https://www.alukah.net/culture/0/150/، بتاريخ 2020/6/2م.

البعلبكي، منير. (1998م). المورد، ط32، دار العلم للملايين، بيروت ــ لبنان، ص29.

مسلم، صبري، التراث الشعبيُّ ودلالاته السياسية والاجتماعية، مجلة التراث الشعبيِّ، بغداد، العدد 9، ص118.

باشا، أحمد تيمور. (2012م). الأمثال العامية، مؤسَّسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، ص41.

الجدعاني، محمد. (د.ت)، شجاع والثعلب المكّار، أرشيف المسرح السعودي، ص3.

السعيد، علي عبد العزيز. (1438). يا فصيح لا تصيح، نادي الحدود الشمالية/ مؤسسة الانتشار العربي، ص19.

السهلي، محمد توفيق، موسوعة الأمثال الشعبية الفلسطينية، دار الأقصى للدراسات والترجمة والنشر، ص85.

ينظر غوانمة، محمد. (2009م). الأهزوجة الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، ط2، ص12.

خليفه، هند. (1996م)، قرية الأسماك، النادي الأدبيُّ، الرياض، ص17.

شطا، أمل محمد. (2008م)، بستان العم سعيد، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، ص1-4.

اللّدُّو أو حلاوة لدو: هي نوع من الحلوى على شكل كرة، واللدو تعني الكرة الصغيرة، وهي منتشرة في دول جنوب آسيا؛ مثل: الهند، وباكستان... إضافة إلى المناطق التي تحوي جالياتٍ من جنوب آسيا؛ مثل: الحجاز. يُنظر:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%D8%AF%D9%88

المريخي، عبد الرحمن. (د.ت)، لص فوق العادة، أرشيف المسرح السعودي، ص18.

المرزوقي، عبد الله. (2018م)، الحوارية النصية في أغاني الأطفال الشعبية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مجلد 11، عدد40، ص76-91.

الصديق، أحمد نور الدائم، (2016م). توظيف الموروث الشعبيِّ في مسرح الطفل بالسودان، أطروحة مقدَّمة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة في الدراما، إشراف، عثمان جمال الدين، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ص48.

الجبوري، ميادة حسين. (2020م)، توظيف الموروث في شعر ربيعة الرقي، مجلة العراق التعليمية، ص218.

السحيمي، محمد. (د.ت)، وسواس "مسرحية استعراضية للأطفال"، أرشيف المسرح السعوديِّ.

سورة الناس: آية 4-5.

سورة الأعراف: آية 20.

سورة طه: آية: 120.

ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (وس س)، ج6، ص108.

سورة الحجرات: آية .6.

الهلال، عيسى فهد. (1405هـ)، صابر ابن الصياد، الرئاسة العامة لرعاية الشباب.

سورة الشرح: آية 5-6.

سورة التين: آية 4.

سورة التين: آية 1-3.

الجمعان، سامي. (2014م). أنا البحر، مهرجان جواثي الخامس، نادي الأحساء الأدبيُّ، ط1، ص 3.

سورة يوسف، آية 1-2.

سورة التين: آية 4.

العريني، إبراهيم صالح. (د.ت)، قرية السعادة، أرشيف المسرح السعوديِّ.

النيسابوريُّ، أبو الحسين مسلم. (2008م)، صحيح مسلم، حديث (2723)، تحقيق: رائد بن صبري بن أبي علفة، دار طويق، الرياض، ط1، ص867.

النيسابوريُّ، أبو الحسين مسلم. (1991م)، صحيح مسلم، حديث (2023)، الجزء الثالث، تحقيق وتصحيح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، ط1، ص1599.

الأغا، أبو عبيدة خيري. (1405هـ). بين النحلة والنملة، الرئاسة العامَّة لرعاية الشباب، ط1.

المجالي، محمد أحمد، (1999م). توظيف التراث في أدب الأطفال في الأردن، جامعة المنصورة، مجلة كلية الآداب، العدد الخامس والعشرون، ص270.

الهويمل، محمد فهد. (1419هـ)، إشراقة التصحيح، لوحة إلقاء مسرحي بمناسبة الاحتفال المئوي، إدارة شؤون الطلاب، القصيم.

يُنظر من ديوان العربية (2013م). رسالة المعلم، مجلد51، عدد1، وزارة التربية والتعليم، ص57. – دمّوس. دموس. (1919م). ديوان حليم، مطبعة ديوان الشورى الحربي، دمشق، ص67.

دمّوس، حليم. (1926م). ديوان المثالث والمثاني، الجزء الأول، مجلة العرفان، صيدا، ط1، ص 36.

مردم، خليل. (2017م)، الجاحظ: أئمة الأدب، مؤسَّسة هنداوي، المملكة المتحدة، ص21.