DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

الكتابة المسرحية للطفل في السعودية (دراسة في الاتجاهات والبناء الفني)

أ.د. هلالــة بنت سعـــــد الحارثـــي
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامـــــعة الملك عبد العزيز، المملــكــة العربيّة السعوديّة
البريد الالكتروني: helalasaad@gmail.com

أ. فاطمة بنت صالح العلياني
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامـــــعة الملك عبد العزيز، المملــكــة العربيّة السعوديّة

الملخص

اتجاهات الكتابة المسرحية للطفل من أصعب الفنون الأدبية لأسباب تتعلق بالفئة العمرية للطفل، وخصائص تكوينهم الشخصية والعقلية والنفسية والاجتماعية واللغوية، وتناسب المعلومات وطريقة عرضها لهم، وطبيعة العصر الذي يعايشه الطفل من التطور التكنولوجي ووسائل الإعلام الحديثة التي تتطلب من الكاتب جهودا كثيفة للتغلب عليها، وتوظيف تقنيات تناسبهم وتؤثر عليهم. وقد تناولت الدراسة عرضا تعريفيا موجزا لأهم المذاهب المسرحية، وأبرز سماتها ابتداء بالكلاسيكية وانتهاء بالتجريبية، واعتمدت الدراسة على الاستعانة بآليات سيميائية المسرح، عبر مقاربة لمنهج السيميائية؛ للكشف عن دلالات العناصر الفاعلة في سياق البنية الدرامية للنصوص المسرحية، وعبر البحث تبين وعي مؤلفو مسرحيات الطفل في المسرح السعودي وقدرتهم على تطوير طريقة الكتابة المسرحية، وإبداع نص مسرحي يلامس عقلية الأطفال ووجدانهم، ويحقق القصدية والأثر المطلوب. وأثبت الكاتب السعودي جدارته في كتابة نصوص كلاسيكية، متجها إلى كتابة نصوص مستعينة بالتاريخ، تبحث فيه عن بطولات التاريخ وأمجادها. كما اتجه إلى كتابة نصوص رومانسية ممزوجة بالخيال المناسب لعقلية الطفل، مبرزا بعض القيم الإنسانية القيمة. وتناوله لموضوعات اجتماعية وقضايا ملحة تلامس واقع الطفل.

الكلمات المفتاحية: الكلاسيكي، الرومانتيكي، الواقعي، الطبيعي، الرمزي، التعبيري، السريالي، العبثي، الملحمي، التجريبي.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

Children's Playwriting in Saudi Arabia (A Study of Trends and Artistic Structure)

Prof. Dr. Hilala bint Saad AlHarthi
Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Kingdom of Saudi Arabia
Email: helalasaad@gmail.com

Fatima bint Saleh AlUlayani
Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Kingdom of Saudi Arabia

ABSTRACT

Children's playwriting is one of the most challenging literary arts due to factors related to the child's age group, their personal, intellectual, psychological, social, and linguistic development, the suitability of information and its presentation, and the nature of the era in which children live, characterized by technological advancements and modern media. These factors demand significant effort from the writer to overcome these challenges and employ techniques that are appropriate and impactful for children. This study provides a brief overview of the most important theatrical schools and their most prominent features, from classicism to experimentalism. This study employs the semiotic mechanisms of theater, using a semiotic approach to uncover the meanings of the active elements within the dramatic structure of theatrical texts. The research reveals the awareness and ability of Saudi children's playwrights to develop their theatrical writing methods and create plays that resonate with children's minds and emotions, achieving the desired intention and impact. The Saudi writer has demonstrated proficiency in writing classical texts, drawing on history to explore its heroic and glorious aspects. They have also written romantic texts infused with imagination suitable for children, highlighting valuable human values and addressing pressing social issues relevant to children's lives.

Keywords: Classical, Romantic, Realistic, Naturalistic, Symbolic, Expressionist, Surrealist, Absurdist, Epic, Experimental.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

مدخل:

الاتجاه المسرحي هو طريقة الكتابة والمنهجية التي ينتهجها الأديب للتعبير عن عمله الفني، والبصمة الشخصية التي يتميز وينفرد بها في عمله بغية تحقيق القصدية المطلوبة التي يتغياها [1] لاسيما تقدير الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني، وطريقة البناء الدرامي، وقد تنوعت الاتجاهات المسرحية؛ نتيجة للتطور الاجتماعي والظروف المحيطة به من تغيرات سياسية واقتصادية وثقافية وحضارية وتكنولوجية [2].

وقد تميز الكتاب المسرحيون السعوديون في نصوصهم المسرحية المخصصة للأطفال بأسلوبهم الخاص لتطوير طريقة الكتابة المسرحية، وإبداع نص مسرحي يلامس عقلية الأطفال ووجدانهم بما يناسبهم، ويوافق تطلعاتهم وتحقيق الأثر المطلوب، وتعد اتجاهات الكتابة المسرحية للطفل من أصعب الفنون الأدبية لأسباب تتعلق بالفئة العمرية للطفل، وخصائص تكوينهم الشخصية والعقلية والنفسية والاجتماعية واللغوية، وتناسب المعلومات وطريقة عرضها لهم، وطبيعة العصر الذي يعايشه الطفل من التطور التكنولوجي ووسائل الإعلام الحديثة...إلخ، التي تتطلب من الكاتب جهودا كثيفة للتغلب عليها، وتوظيف تقنيات تناسبهم وتؤثر عليهم. وهناك في مسرح الطفل السعودي العديد من الاتجاهات المسرحية التي تناولها الكتّاب ومنها:

أولا: الاتجاه الكلاسيكي الاتباعي(Classic):

أول مذهب أدبي وفني قائم على العودة للقديم وإحياء تقاليده ومحاكاة القدماء لا سيما أن أصوله من الحضارة اليونانية(الإغريقية) والرومانية، وقد ظهر هذا الاتجاه في القرنين السادس عشر والثامن عشر الميلادي. ومن رواده سكالغر(Skalgar)[3].

وقد اتسم الاتجاه الكلاسيكي بعدة مميزات أبرزها ما يأتي:[4] الالتزام التام بالوحدات الثلاث في العمل المسرحي، بالإضافة إلى وحدتي المادة والنغم وسبل المحافظة عليها[5]، نقاء الدراما ويعني عدم الخلط بين الكوميديا والتراجيديا داخل المسرحية الواحدة، فكل منهما فن قائم بذاته، وكذلك اختيار الشخصيات النبيلة والعظيمة السامية،(آلهة أو أنصاف آلهة أو القادة والملوك ورجال الدين)، واتصافها بالنبل والسمو وليس من أراذل الناس؛ كونها تحاكي الطبقة الراقية ذات المكانة العالية في المجتمع، بالإضافة إلى تحقيق مبدأ التأمل والمصير القدري الإنساني عبر الصراع بين الإنسان والقدر، أما فيما يخص البناء الدرامي فله (بداية، ووسط، ونهاية)، وموضوعاته تعالج القضايا العامة الاجتماعية ومشاكل المجتمع العامة وليس المشاكل الفردية، والدعوة إلى إحكام العقل واللجوء في الموضوعات المسرحية إلى التاريخ والتراث، ويتطلب كذلك فصاحة اللغة والأداء المسرحي الرفيع والأسلوب الفصيح الذي يغلب عليه العقل والمنطق لا العاطفة والخيال، وأخيرا الامتناع عن تمثيل مناظر الرعب والخوف على خشبة المسرح.

([1]) ينظر: إيفرت شوّيك وآخرون، أصول وأساليب التمثيل، تر:سامي عبد الحميد، (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل، 2001م)، ص:16.

([2]) ينظر: محمود همام وآخرون، جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج ، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، (المنوفية: كلية التربية النوعية، مج:2، ع: 14، 2018م)، ص: 43.

([3]) ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (الإمارات العربية: مركز الشارقة للإبداع الفكري،(د.ت)، ص:75

([4]) ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، (القاهرة: دار الفكر العربي،(د.ت)، ص:90-153. وأيضا دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، (القاهرة: ملتزم الطبع والنشر المطبعة النموذجية، 1961م)، ص:18-20.

([5]) الوحدات الثلاث هي: 1-وحدة الزمان: ويعني أن أحداث المسرحية تتم خلال دورة شمسية واحدة وحددت بأربع وعشرين ساعة. 2-وحدة المكان: أي أن أحداث المسرحية لابد أن تقع في مكان واحد، أو في أماكن بمدينة واحدة. 3-وحدة الحدث: بمعنى أن المسرحية تعالج حدثا واحدا، كاملا في ذاته، يتميز بطول محدد وبناء درامي يتمثل (بداية، ووسط، ونهاية). ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار المعارف،1985م)،ص:663. أما وحدتي المادة والنغم فتعني أن يشيع الهلع والخوف والعطف في المسرحية المأسوية كلها دون أن يتخللها الضحك كون التفريج في رأيهم لا يعني الضحك ويستبدلونه بالرقص والأغاني والمحاورات وغيرها.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

أما الاتجاه الكلاسيكي الحديث فظهر في القرن السابع عشر، وقد تحرر نسبيا من قيود الكلاسيكية القديمة والعمل على تصحيح بعض القواعد؛ تناسبا مع روح العصر وقضاياه، ومن أبرز روادها نيكولا بوالو(Nicola Boileau)، موليير(Moliere)، ولافونتين(Lafontaine)، وكورني(Corny)، وراسين(Rasin) وغيرهم. ومن مميزاتها:(6) المحافظة على القواعد المسرحية الكلاسيكية من حيث الشكل، وإحداث تغييرات بسيطة تمثلت في وجود عقد ثانوية أو أكثر شريطة ألا تضعف العقدة الرئيسة فيها، وألا تشوه وحدة الموضوع، وكذلك اتساع وحدة الزمان لتشمل ثلاث دورات شمسية أي ثلاثة أيام، أما وحدة المكان فقد امتد ليشمل مدينة بأسرها، إضافة استخدام الوصيفات والأصدقاء في الشخوص العظيمة والنبيلة، وكذلك الإبقاء على الأسلوب الأرستقراطي من ناحية اللغة والحوار، وعدم استخدام الكورس والأناشيد بين الفصول، استعمال الصراع بين العقل والعاطفة والانتصار للعقل في النهاية، وأصبح مضمونها يحمل أهداف أخلاقية نبيلة ومواضيع هادفة ترمي إليه، وأنها من صنع القضاء والقدر، واختصاص الملهاة الكلاسيكية الحديثة بإضحاك المجتمع على الدناءات والسخافات السلوكية والأخلاقية.

وعلى الصعيد المسرحي تجاوب مسرح الطفل السعودي مع القالب المسرحي الكلاسيكي، واتجه الكتاب إلى كتابة نصوص مستعينة بالتاريخ تبحث فيه عن بطولات التاريخ وأمجادها، وبخاصة تاريخ المملكة العربية السعودية، مما يعزز للطفل السعودي إبراز هويته الوطنية وفخره بحكامها وإنجازاتهم، ومن النماذج على ذلك:

مسرحية (أرض السلام) للكاتب يحيى العلكمي:(7)

النص كلاسيكي يبحث عن بطولات التاريخ وأمجادها وبخاصة تاريخ المملكة العربية السعودية، وحال تلك الجزيرة قبل وبعد توحيدها على يد المؤسس الملك عبد العزيز طيب الله ثراه وجهود أبنائه من بعد، ويتضح ذلك من دلالة العنوان (أرض السلام) فالأرض هو الموطن الذي نعيشه، ووصف هذه الأرض بالسلام وما تحمله من الاستقرار والعدالة والمساواة والأمن، وتحظى باهتمام متزايد ومتواصل من قبل حكامها دلالة على أهميتها ومكانتها المقدسة.

تدور أحداث المسرحية حول وجود بقعة عجيبة ومضيئة فيها من الجمال والطهر والنور في الكوكب الذي نعيش فيه، هذا النور الذي يملأ الدنيا ويرسم في مساره طريقا مضيئا، رغم وجود عالم يأكل بعضه بعضا وظهور بوادر الدمار والخراب في بقية الأرض التي تحيط بهذه البقعة، إضافة إلى انعدام الأمن، وانتشار الفقر والعوز، ومعاداة الأخ لأخيه، وإهلاك الصديق صديقه. يظهر في المشهد الأول انبهار الفضائيون لمعرفة مصدر هذا الضوء، ومحاولة استكشاف مصدره ومعرفة سر صموده، واستعداد سكان الكوكب في معرفة سر هذا البقاء.

ويتمثل المشهد الثاني ارتفاع صوت المركبة الفضائية رغم الظلام الذي يغطي الأجواء عدا هذا المسار الذي يشق السماء في تواصل وثبات، فيخرج مجموعة من الأطفال (الطفل الأول، والطفل الثاني، والطفل الثالث، والطفل الرابع) يركضون ويبدو عليهم ملامح الخوف والهلع عدا طفلا يظهر فيه التثبت والحزم والقوة، بحجة أنه يعيش في بلد الأمان، في أرض السلام، وأن يد الله مع الجماعة. وحين تهبط المركبة وتستقر على أرض الحدث، ينزل الفضائيون وسط حالة من الدهشة تسيطر على هؤلاء الأطفال، وسؤالهم عن سبب مجيئهم إلى هذه الأرض، وردهم بأنهم جاءوا لاستكشاف سر هذه البقعة الغريبة، وخوفهم أن تتحول هذه الأرض إلى كوكب مريض، ويتضح لهم فور وصولهم القدرة الإلهية في حماية تلك البقعة، ثم بأيدي أهلها وحكامها الذين يسكنونها؛ فرأوا الضياء يصدر من مكانين ثم يلتقي في السماء ليكون طريقا نورانيا يصل الأرض بالسماء، ومن هنا يبدأ الصراع بين الفضائيين وهؤلاء الأطفال وتعاملهم الراقي المستمد من البيئة الاجتماعية التي عاشوا فيها **"الطفل 1: الآن عرفنا؛ ولهذا مرحبا بكم.. إنكم في هذه اللحظة تقفون على أغلى ثرى، وأطهر بقعة.. إنها بلادنا.. المملكة العربية السعودية، وحتى تدركوا حقيقة ما جئتم له.. اسمحوا لي ولرفاقي أن نأخذكم في جولة مع تاريخ هذه البلاد"**(8).

وفي المشهد الثالث يتضح السر الرئيسي وراء ضياء هذه البقعة، وذلك بالعودة إلى الزمن الاسترجاعي، والعودة إلى ما قبل الآن وهو اختيار الله عز وجلبلاد الحرمين قبلة المسلمين ومهبط الوحي؛ لينبثق منها نور

---

(6) ينظر: دريني خشبة، مرجع سابق، ص:70-71.
(7) يحيى العلكمي، البيدق ومسرحيات أخرى، ط:1، (السعودية: نادي أبها الأدبي، 1436ه)، ص: 91-100.
(8) يحيى العلكمي، مرجع سابق، ص: 96.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

الهدى، فهي بقعة مباركة آمنة من الغزو والكفر **"رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آَمِنًا"** [9]، واصطفاء الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم ـــــ نبيا تدعيما لما أنزل من أن أول الكعبة أول بيت وضع للناس ومنبع الهداية، وليزرع النور في كل الدنيا، والإيمان في قلوب المسلمين، وجاءت دعوة الرسول ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ فأتبعه المؤمنون وسروا على نهجه والتزموا بهدي الله ورسوله مما جعلهم آمنين مطمئنين.

ثم لا ننسى الدور البارز الذي قام به ولاة الأمور من حكام في تطبيق شرع الله بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر كان سببا آخر في رخاء هذا البقعة، وما كان عليه الحال قبل توحيد البلاد من الحروب والقبائل المتصارعة على السيادة، وانتشار الفقر وانعدام الأمن؛ مما خلف اليتامى والأرامل والثكالى والمنهوبين. وكيف أصبح الحال حينما قيض الله لهذه البلاد بطلا فذا كان شغله الشاغل لم الشمل على كلمة واحدة، وتحويل الخوف إلى أمن وسلام ونصرة المظلوم ومعاونة المحتاج وجعلهم لحمة واحدة ومتماسكة.

كما يكمن سر الضياء في تكاتف أهل هذه البلاد وتغنيهم حبا في أوطانهم، كالاحتفال بالمناسبات الوطنية الذي يعزز فكرة الانتماء الوطني في وجدانهم، ويجعلها ذكرى خالدة في أذهانهم؛ لأن هذه الاحتفالات هي الأبقى التاريخ ذكرهم**" فضائي: لقد بدأت الحقيقة تكشف عن وجهها، أكاد أتلمس السر الذي أشكل علينا/ طالب: لا تستعجل أيها المخلوق العجيب.. ما تزال للحكاية فصول/ فضائي: ولكن قبل أن تكمل، لقد رأينا عند هبوطنا احتفالات كبيرة على أرضكم.. رأيناكم تنشدون وترقصون.. ما الأمر؟/ طالب: هذا ما كنت أريد إخباركم به.. نحن في هذا العام نحتفل بذكرى غالية على قلوبنا.. ذكرى مرور واحد وعشرون عاما على تولي خادم الحرمين الشريفين الملك عبد العزيز مقاليد حكم هذه البلاد المطمئنة المعطاءة"**[10]،وأيضا الجهود التي قام بها أبناء الملك عبد العزيز من بعده، من بناء الإنسان السعودي المعتز بدينه ووطنه وعروبته وقيادته، وبناء فكر رصين جعله يرتقي إلى سلم الحضارات، وتوفير كل ما يحتاجه من الخدمات الصحية والتعلمية والرياضية والصناعية والاقتصادية، والأمر المتميز هو توسعة الحرمين الشريفين لخدمة كل حاج ومعتمر داخل المملكة وخارجها، كل ذلك له الأثر في رفعة هذه البلاد وعلو مكانتها. وقد وفق الكاتب في استخدام اللغة العربية الفصيحة البسيطة والسهلة المناسبة للمستوى الإدراكي للطفل، ويزيد من الثروة اللغوية والارتقاء بمستواه اللغوي.

ثانيا: الاتجاه الرومانتيكي(Romantic):

الرومانتيكية/ الرومانسية مذهب أدبي يعنى بتقديس الذات، وما تحمله النفس الإنسانية من المشاعر والعواطف والانفعالات والخيالات، وقد جاء هذا الاتجاه كرد فعل رفضي للمسرح الكلاسيكي، وتقويض لأسس أرسطو وقواعده المسرحية، نشأ هذا الاتجاه في أواخر القرن الثامن عشر أوائل القرن التاسع عشر الميلادي. وينطلق هذا الاتجاه من فلسفة جان جاك روسو(Jan Rousseau) التي نادت إلى العودة إلى الطبيعة وتمجيدها، والثورة على كل ما يقيد الروح الإنسانية[11] "ولدت المسرحية الرومانسية أو فن (الدراما)بعد الثلث الأول من القرن التاسع عشر، بتأثير المسرح الشكسبيري الذي وفد في القرن السابع عشر ولم ينل إعجاب الفرنسيين في ذلك الحين، وكانوا ينعتونه بالغرابة والوحشية والخروج عن القواعد (...) وقد أثنى على شكسبير؛ لعدم تقيده بالقواعد (وحدتي الزمان والمكان) واهتمامه بوحدة العمل معتمدا على عبقريته الخصيبة(...) ثم جاء هوغو (...) فأكد رفضه التقيد بوحدة الزمان والمكان والاحتفاظ بوحدة العمل والانطباع والفكرة والجمع بين الجميل والقبيح والعظيم والمسخرة في نظام منسجم"[12] ومن أشهر رواد الاتجاه الرومانسي فيكتور هوجو(Victor Hugo)، وألكسندر ديماس(Alexander Dumas)، وألفرد دوموسية(Alfred Domus)، وألفرد دوفيني(Alfred Dauphine) وغيرهم.

اتسم الاتجاه الرومانسي بعدة خصائص منها:[13] التحرر من قيود العقلانية والواقعية والنظر إلى ما في داخل النفس الإنسانية، والتعبير عما بداخلها وما يشغل ذهنها من العواطف وغلبة مشاعر الحزن والأسى والصراع

([9]) سورة إبراهيم، الآية:(35).
([10]) العلكمي، المرجع السابق، ص: 98-99.
([11]) ينظر: دريني خشبة، مرجع سابق، ص:108.
([12]) عبدالرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، (دمشق: موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت،1999م) ص:67
([13]) ينظر: دريني خشبة، مرجع سابق، ص:98-102، وأيضا عبدالرزاق الأصفر، مرجع سابق، ص: 61-65.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

النفسي الدرامي، الاهتمام بالطبيعة واتخاذها موضوعا موحيا وأثيرا، بالإضافة إلى طغيان الذات الفردية فأصبح الفرد وتلبية رغباته شغله الشاغل، وعدم التقيد بالوحدات الثلاث، ولا يوجد عقدة رئيسة، كذلك المزج بين الكوميديا والتراجيديا في المسرحية الواحدة، والشخصيات في المآسي الرومانسية متنوعة تجمع بين السادة والسفلة، وكثيرا ما تجعل السفلة يتحكمون في السادة، وأخيرا فصل الأخلاق عن الأدب، فالمنطق في الاتجاه الرومانسي معوج ولا يخضع لأحكام وقواعد؛ بل هو منطق مغالطات وأهواء. ومن النماذج على ذلك:

مسرحية (الجدة حكاية) لملحة عبدالله:(14)

مسرحية تنتمي للاتجاه الرومانسي الذي لا يتقيد بوحدتي الزمان والمكان؛ فالزمان غير مصرح به في المسرحية، ولكن يمكن أن يؤول عبر العبارات التي ذكرت في النص إلى الزمن الماضي (كان يا ما كان، وتحت دي الشجرة اللي ما غيرهاش الزمان، كان فيه زمار ومراته بيجوا كل ليلة يسهروا تحت أغصاني، كانت الغابة تفرح وتمرح في ظل حكم أميرها العادل مروان...إلخ)، أما المكان فقد أتى متعددا يشمل الغابة المسحورة، محطة الفضاء، والوصول إلى المريخ، واتصف بطل المسرحية بصفات البطل الرومانسي (الأمير مروان) من العدل والحنان والحب والخير على يده كثير، واتصاف بطلة المسرحية (الجدة حكاية) بالصدق والحضن الدافئ والعناية والرأفة بالأطفال، وتجعل الأطفال يعزفون الموسيقى مما يسعد تلك النباتات ويجعلها تكبر.

تدور أحداث المسرحية الخيالية الممزوجة بالرومانسية اللاواقعية "حكاية الأمير المسحور والمزمار" حول وجود زمار وزوجته يأتون كل ليلة يسهرون تحت أغصان شجرة (الجدة حكاية)، وبينما كان الزمار يعزف على آلته يخرج منها ثعبان يرقص، ويخبرهم أنه الأمير مروان بن صفوان ابن السلطان، وعليهم ألا يخافوا، وأنه تحول إلى ثعبان، وقام بسرد ما حصل له، فقد كان يعيش في رغد وأمن ينعم بحب الناس له، ويرغب بالزواج بالأميرة بنت السلطان التي كان يحلم العيش معها بقية عمره، ولبست الغابة ثياب الفرح استعدادا لهذا الزواج الجميل، إلا أن الساحرة الشريرة (شيكارة) ترغب أن يتزوج ابنتها (سماهر)، فأعدت الساحرة السحر لهذين الأميرين، وقامت بإلقاء كتلة من الدخان فاختفت الأميرة بنت السلطان، وتحولت إلى فسيلة شجرة في يد الساحرة ويتضح فيما بعد أنها الجدة حكاية، وبينما يحاول الأمير أن يشهر سيفه تلقي عليه بعصاها فيتصاعد الدخان، ويتحول الأمير إلى ثعبان. ولم يقتصر السحر على الأمير والأميرة؛ بل لحق الضرر بأشجار الغابة كلها، يخاطب الأطفال الطبيعة " **نادين: علشان كده يا جدة حكاية الشجر تعبان؟/ الجدة حكاية: الشجر تعبان، والمية ناشفة، ومن يومها وما فيش ثمار ولا فاكهة/ أحمد: يعني الأمير مروان كان بيرعاكم؟/ الجدة حكاية: كان بيرعانا، وكان الخير على إيده كتير، وكان بيحمي الغابة من الغزو**"(15) .

واستطاع الأطفال فك السحر الذي أعدته الساحرة الشريرة، بفضل حلم وحيلة (الجدة حكاية) التي أخبرتهم بأن الثعبان لكي يرجع إنسانا لابد أن يشرب من الماء المخلوط بتراب المريخ؛ كونه يحتوي على العديد من المعادن المفيدة لجسم الإنسان، وتعاون هؤلاء الأبطال واستطاعوا أن يصعدوا عالم المريخ عن طريق أكتاف شجرة (الجدة حكاية) التي يزداد طولها ليلا حتى وصلوا إلى كوكب المريخ، " **الجدة حكاية: دلوقتي الغابة في خطر والأولاد عايزين يطلعوا المريخ بعد ما عملوا أبحاث.. فاهمين؟/ الأشجار: فاهمين/ الجدة حكاية: لازم نحملهم على أكتافنا وبالأغصان نحميهم وفي جنح الليل نطير وننزل بيهم على المريخ/ أحمد: التربة الحمرا ما تنسيش/ الجدة حكاية: بس إنت.. ما تنساش المزمار، من غيره المسألة ما تعديش**" (16) إضافة إلى استخدام الأطفال صواريخ الفضاء " **أحمد: ناوليني المزمار، (تناوله المزمار، يبدأ أحمد في العزف) / قائد المحطة: (يصرخ) كفاية.. حرام عليكم.. كفاية. (يسد أذنيه.. يتوقف أحمد عن العزف) / أحمد: فيه إيه يا حضرة؟ ده مزمار مش قنبلة/ نادين: دي موسيقانا/ قائد المحطة: وداني مجهزة بمكبرات الصوت، والصوت إللي طالع من اللي اسمه إيه ده ممكن يفجر مخي/ أحمد: (لنادين) حلو قوي.. عرفنا نقطة ضعفهم (...) (أحمد يمسك بالمزمار ويعزف وسط صراخ جميع رجال المحطة فتنفجر رؤوسهم، يسقطون جميعا، بينما تبدأ الجدة حكاية**

---

(14) ملحة العبدالله، الأعمال المسرحية الكاملة، (السعودية: النادي الأدبي الثقافي بالطائف،1444هـ)، جـــ:4،ص: 237-269.

(15) ملحة العبدالله ،مرجع سابق، جـــ:4،ص: 247.

(16) المرجع السابق ،ص: 260.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

في تحرير الأطفال من القيود)"[17]، فقاموا بإحضار حفنة من تراب المريخ المعجون بالماء، وقدموه للأمير، فعاد إنسانا مرة أخرى ،" **في الغابة المسحورة، حيث تقام حفلة نحضرها كل أشجار الغابة والحيوانات والطيور وسط حشد من الزهور، تُعزف الموسيقا، ويأتي أحمد بالثعبان داخل زير قديم يضعه في وسط المكان، ويعزف المزمار ويخرج الثعبان من الزير، يقدم أحمد كوبا من الماء ويخلطه بالتراب ويسقيه للثعبان، ينشق جلد الثعبان ليخرج منه الأمير مروان في كامل زيه"** [18]، واستطاع الأطفال كذلك أن يخلصوا الأميرة من السحر ويتضح أن الأميرة هي (الجدة حكاية)، ويتزوج الأمير من الأميرة، ويقام مراسم الزواج، في جو مفعم بالحب والرقص والموسيقى، وتنشق الأشجار ويخرج من كل شجرة إنسان في ملابس الحفلة المبهجة، وتنتهي الحكاية نهاية سعيدة.

ومن القيم الإنسانية التي لها علاقة بالرومانسية في هذه المسرحية الإعلاء من قيمة الحب، والحرية والعدل، وبيان قيمة العلم والتبادل المعرفي، العمل مع الجماعة فيد الله مع الجماعة. وجاءت لغة المسرحية باللغة العامية المصرية، تتسم بالطابع العفوي، بعيدا عن التراكيب اللغوية المعقدة.

ثالثا: الاتجاه الواقعي(Realistic):

الاتجاه الواقعي الذي يتطلب الموضوعية والحيادية والدقة التاريخية، فهو يتناول واقع حياة الإنسان بجميع نواحيها المختلفة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والكشف عن الهموم والمشاكل الواقعية والتجارب بكل دقة وتفصيل، وتأثيرها على المجتمع والعمل على مناقشتها وأعمال العقل، وتصويرها كما يجب أن تكون دون تدخل ذاتية الأديب، أو أن يجعل هذا المجتمع مثاليا؛ بل يصوره تصويرا موضوعيا [19]. فهدف الواقعية فهم الحياة وتفسيرها وما " قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج الشر، فالخير يأتي من التبصر بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة الأشرار، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة. وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية"([20]). وقد نشأ الاتجاه الواقعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كرد فعل طبيعي للمذهب الرومانتيكي وإغراقه للذات الإنسانية، والانطواء على النفس، وطغيان الخيال والأوهام والأحلام[21]، وخير من يمثل هذا الاتجاه إبسن(Ibsen)، بلزاك(Balzac)،ديدرو الفرنسي (Diderot).

وقد اتسم الاتجاه الواقعي بعدة خصائص أهمها:[22] الاهتمام بتناول واقع الحياة المعاصرة، وتصوير نماذج اجتماعية وإنسانية من الطبقتين الدنيا والشعبية اللتين شكلت الطبقة المجتمعية، وما فيها من هموم ومشكلات؛ لذا فإن شخصياتها تتعايش مع بعضها، فالممثل يتقمص الدور وكأنها الشخصية الفعلية، تجرد الأديب من رومانسيته وعليه أن يكون موضوعيا يكشف عن آفاق المجتمع دون رياء أو نفاق، ولذلك تخضع الحتمية الاجتماعية في تأثر الإنسان بالمجتمع، أيضا من أبرز معالم الواقعية العناية بالتفاصيل الدقيقة المأخوذة من واقع الحياة الاجتماعية فيبدع الكاتب في وصف المكان والإسهاب في وصف(الديكور وصفا دقيقا جدا، ووجود الإرشادات المسرحية بشكل مفرط). أما من ناحية المضمون فالحوار يتميز بالبساطة والصراحة، والعقدة فيها بسيطة جدا أو تكاد تكون غير موجودة، أما اللغة فتكون نثرية لغة الحياة اليومية واضحة وبسيطة دون تعقيدات لغوية أو زخارف، أو جمل التقريرية والخطابية والوعظية.

وقد اتجه الكتاب المسرحيون السعوديون إلى هذا الاتجاه الواقعي، وقدموا للمسرح وظيفته المثلى للمجتمع يعيشون مشاكله وقضايا عصرهم وهمومه، ويتجرعون آلامه وآماله، ويصورون واقعه أدق تصوير، ويبحثون عن أهدافه العامة والخاصة بما يتلاءم مع عقلية الطفل. ومن النماذج على ذلك:

([17]) المرجع السابق ،ص: 262-263.
([18]) المرجع السابق ،ص: 265.
([19]) عبدالرزاق الأصفر، مرجع سابق، ص: 134-136. وأيضا عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص:212-217.
([20]) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ط:5، (القاهرة: دار النهضة، 1973م)، ص: 146.
([21]) عبدالرزاق الأصفر، مرجع سابق، ص: 136
([22]) ينظر: المرجع السابق، ص: 138-143،وأيضا عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص:212-217، وأيضا دريني خشبة، مرجع سابق، ص:123.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

مسرحية (الطاحونة) ليحيى العلكمي: [23]

موضوع المسرحية يحتاج إلى متلقٍ أكثر وعيا (وبخاصة في مرحلة النضج والمثالية)؛ ليفهم المغزى من فكرة هذه المسرحية التي تناقش ضرورة تمسك الإنسان بماضيه التليد، وعدم التفريط فيه مهما كلفه الأمر، ويتضح ذلك من دلالة العنوان (الطاحونة) حيث تشير كلمة الطاحونة إلى الهوية والأصالة، وأن ضياع الطاحونة والتفريط فيها ضياع للهوية والتقاليد الموروثة التي تشكل جزءا من حياته الشخصية والاجتماعية. وقد بات من الضروري أن نعرّف الأطفال بعقيدتهم وتراثهم، وترسيخ مفهوم الانتماء للوطن والعروبة وما يرتبط فيها من عادات وتقاليد وأعراف مجتمعية وقيم اجتماعية إيجابية.

جسدت المسرحية حياة القرية والريف ومعاناة أهلها ـــ المتمثلة في الطاحونة ـــ والمنتمية لتيار الواقعية، وتدور أحداث المسرحية حول وجود أب ذاك الرجل المسن الذي قضى حياته في إدارة طاحونته القديمة؛ للسعي وراء لقمة العيش، ففي المشهد الأول يظهر فيها الأب مبتهجا وهو يدير طاحونته، ويغني بأهازيج تقال عند الحصاد وجني الثمار، ويكررها في نهاية المسرحية للتأكيد فرحة الفلاح بما يجنيه من الثمار أثناء الحصاد، ويقول أيضا:**"إيه أيتها الطاحونة دورانك عمري.. يتدفق عطائك قوتي.. ريعاني (...) فبك يغمرنا دفء الحياة، دفء الحياة.. دفء الحيااااااااة"** [24] ويكرر الجملة الأخيرة؛ تأكيدا على حبه ووفائه لها، حينها يتسلل ابنه (جابرا) ويدور حول الطاحونة ويتأملها ويذكر أن الأبناء يراقبون نتاج تلك الطاحونة التي يزاولها الأب في القيام بعمل الطاحونة التي تمارس دورانها الإجباري؛ ليأكلوا منها ويعيشوا، وسرعان ما تلبث إلى أن تعود إلى الدوران مرة أخرى، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع التخلي عن هذا الدوران بحجة أنه لا يستطيع العيش بدونها. يأتي الابن الثاني (عارف) فيدخل إلى الطاحونة ويسخر من الطاحونة، ويتهكم من أنها لا تجيد سوى الدوران، وأنها ربطت أهله فأصبحوا جزءا منها، ثم أخبر (جابر) بأن المخرج معروف ولكن عقولهم لا تستجيب للتخلص من هذا الدوران، ويستطرد في الحديث عن النهر والقرية تنكرا للطاحونة وأملا في زوالها قائلا: " **هناك (يشير بيده إلى الأفق) في أطراف قريتنا توجد طريق طويلة.. قريتنا بالنسبة إليها كشجرة في ضفاف نهر.. والقرى كلها أشجار متراصة على ضفتيه.. هل تعلم؟ كثير من تلك الأشجار ما تزال ظمأى يابسة على الرغم من قربها من الماء/ جابر: وهل قريتنا شجرة خضراء أم؟(يصمت)/ (يقاطعه عارف): بل يابسة، وأرجو ألا تكون قد قضت نحبها، فالأشجار كما تعلم تموت واقفة/ (جابر متحركا): لكننا ما نزال على قيد الحياة/ (عارف بسخرية): أحياء؟! أحياء كالدمى..تدور في اتجاه واحد كما تدور هذه الطاحونة العتيقة البلهاء"**[25] .

يدخل الابن الثالث(راشد) فيتعجب مما دار بين الأخوين، وينتصر للطاحونة وما فيها من استرجاع الذكريات والسبب في الحصول على لقمة العيش فشبع الإنسان ونمت عضلاته، وأن الطاحونة هي الأمن التي تغمرنا بدفء الحنين وتكشف عن أصل الإنسان وذاته، ولكن عارف لا يبالي بما قاله راشد ويقابل (معروف) الطاحونة بالنكران والإساءة، وقد كان من أسباب تنكر القرية والطاحونة هروبه من برودة الشتاء متغافلا أنه لا ربيع دون حلول الشتاء، ثم يدخل الابن الرابع(سالم)،فيطلب عارف من أخيه سالم الهروب معه إلى حياة أخرى غير حياة الآباء والأجداد، فيجري بينهما هذا الحوار" **سالم: وماذا عن راشد وجابر؟/ عارف: لا يمكن إجبار كل الخيول على الشرب/ (...) جابر: وأبي هل تتركانه؟/ سالم: أنتما معه؟/ عارف: نعم. أحسنت يا سالم "وبسخرية أكبر": الطاحونة في حاجتكما.. دعوا لنا التجربة، تجربة العيش بدون صرير هذه الآلة المغبرة الصماء/ سالم: حسنا يا عارف.. سأذهب/ (عارف بلهجة المنتصر): أخيرا/ جابر: لا يا سالم أرجوك.. سنفتقدك/ راشد: بل ستفقدان حياتنا.. مجرد الرحيل لا يعني التغيير صدقاني"** [26].

يظهر في المشهد الثالث حزن الأب حينما علم بأن عارفا وسالما يبحثان عن حياة حديدة، ويتحسر لتنكرهما لحياة والده والطاحونة التي ظلت طوال أربعين عاما راعية كالأم الرؤوم، ويتساءل بما هو الذنب الذي اقترفته الطاحونة لكي يرحلا؛ وهذ دليلا على مدى ارتباطه بها، وأصبح يناجيها كأنها إنسان تتحدث إليه "**راشد:(...) لقد تحولت إلى إنسان يحدثه ويناجيه طوال النهار، هل تتذكر حين سمعناه يهدهدها بينما يقوم بتنظيف**

([23]) العلكمي، مرجع سابق، ص:23-40

([24]) المرجع السابق،ص:25.

([25]) المرجع نفسه،ص:27.

([26]) المرجع نفسه،ص:30-31.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

أجزاءها؟"(27)، فيقوم راشد بتهدئة والده بأن طبيعة الإنسان يحب التجديد، فكل جديد وحديث لذه ورغبة في الخوض فيها. ويرد بعض الأبناء الذين يظهر تشبثهم بالماضي أنهم لن يتركوا الطاحونة، وسيظلوا أوفياء لأبيهم وللطاحونة.

حمل المشهد الأخير النهاية السعيدة وهي عودة عارف وسالم إلى أبيهم، والاعتراف بالذنب الذي اقترفاه والنظرة السوداء لكل ما هو ماض، والندم على ما حصل منهما، **"(يأتي صوت الأب من خلف الكواليس): من تناسى جذوره.. يبس عوده، وجفت أفكاره، وهان على الرياح أن تحمله في كل اتجاه.. ليتكم تعلمون أن الحياة ما هي إلا طاحونة كطاحونتنا هذه.. نعترك فيها كما تعترك الحبوب.. لكن المهم بعد ذلك جودة النتاج.. لقد ذهبت بكم الأحلام مذهبا بعيدا فتطور الحياة يبدأ من هنا.. من مكان ليس بينكم وبينه سوى بضع خطوات"**(28) أيقن الأبناء أصالة القديم والاعتزاز بالماضي؛ فالطاحونة رمز فخر منها يبدا مشوار التطور، والاعتراف بأن الأصالة لا يعني الرفض للحداثة والتطور، بل علينا نتفاعل مع الواقع ونأخذ من الجديد ما يتناسب مع أصول حاضرنا القديم وقيمنا الاجتماعية، "**راشد: (...) لقد أخبرتكما أن الطريق وعرة، وأن عليكما أن تستمدا من الماضي ما يعينكما.. فأعرضتما/ عارف: وها قد عدنا/ راشد: وليس هذا هو الحل/(...) راشد: سننطلق جميعا، سنجب السفر مرة أخرى/ (...) جابر: ما الذي تقوله؟ كيف غيرت فكرتك عن الذهاب؟ راشد: لم أغير شيئا.. نعم نريد مقاربة الطيف.. نحلم بالوهج.. نأمل أن نكون مختلفين، ولكن (يتوجه إلى الطاحونة): إذا اعترفنا بوجود هذه.. سترافقنا.. سنكون معنا.. لن ننساها لحظة واحدة"** (29).

اتسم الحوار في المسرحية بالحوار العادي كالذي يستعمل بين الناس، وكثرت في المسرحية الإرشادات المسرحية التي تقوم بعدة وظائف منها: تحديد المؤثرات الصوتية والمرئية كالموسيقى والإضاءة ووصف المناظر مثل:" مؤثر صوتي يرتفع شيئا فشيئا عبارة عن أهزوجة قديمة تقال عند الحصاد" و"مؤثر صوتي يواكب تسلل عارف وسالم إلى المسرح"، و " يفتح الستار بلا إضاءة تماما سوى ضوء أزرق منصب على طاحونة قديمة في وسط مسرح ورجل مسن يديرها بتؤدة وتأن"، و" يقترب الجميع، الضوء يرتكز على الطاحونة، يمد الأربعة أيديهم بداخلها، كل منهم يشد لفة من ورق الطباعة، الأربعة يذهبون في اتجاهات أربعة، صوت لوحة مفاتيح الحاسب يغطي الحركة، الضوء يتردد على المسرح الجميع سعداء بما توصلوا إليه" وكذلك من وظائفها تحديد الشخصية ووظيفتها وأدوارها وحالتها النفسية وصفاتها منها، يذكر الكاتب في بداية المسرحية التعريف بالشخصيات مثل: "الأب: صاحب الطاحونة، الابن الأول: جابر، والابن الثاني: راشد، والابن الثالث: عارف، والابن الرابع: سالم"، "يدير الطاحونة متوترا" ،"عارف بسخرية" " جابر متحركا" "يدخل سالم مرددا حكمة أبية القديمة" "يخرجان بينما راشد وعارف يلحقانهما بنظرة الوداع والحزن" "الأب متجها صوب الطاحونة، وممسكا بمقبضها" وكذلك تحديد الزمان والمكان ومنها: "يتحرك الجميع في حركة عشوائية يبحثون عن مكان التطور والتغيير" و"يأخذ بيد جابر مصطحبا إياه إلى ركن مواجه للجمهور" و " يعود الأب إلى الوراء ببطء مكررا الجملة الأخيرة".

رابعا: الاتجاه الطبيعي(Natural):

يعنى هذا الاتجاه الإغراق في تقديم موضوعات من الحياة في ثوبها الطبيعي دون تحريف أو تعديل أو تزييف، نشأ في أواخر القرن التاسع عشر، ومن أهم روادها إميل زولا(Emile Zola)، هنري بك(Henry Buck)، دوق جورج الثاني(Duke George)، وأندريه أنطوان(Andre Antoine) وغيرهم.

ومن مميزات الاتجاه الطبيعي:(30) تصوير الواقع كما هو دون تجمل أو رتوش، ودون تدخل لعاطفة الأديب أو آرائه، كما أنه يقتصد من الحيل الجانبية كالحديث الجانبي والمونولوج الداخلي، وجعل أبطالهم ضعفاء سلبين متشائمين يسهل التأثير عليهم، الاهتمام بتصوير عالم الجريمة والأمراض فلا يسعى إلى تصوير الطبيعة نحو

---

(27) المرجع نفسه،ص:34.
(28) المرجع نفسه،ص:38.
(29) المرجع نفسه،ص:39-40.
(30) ينظر: الأصفر، المرجع السابق، ص:144-145،وأيضا عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص:233-234، وأيضا دريني خشبة، مرجع سابق، ص:137.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

الكمال، ومن ناحية المضمون فالعقدة فيها في غاية البساطة ويستعين بالحوار الطبيعي الذي يتبادله الممثلون دون صنعة بلاغية أو تكلف، كما أن الدراما الطبيعية لا تهتم بسبك الموضوع، بل تسعى إلى جعل الجمهور في حيرة وإثارة يستنتجون أمر تلك الذروات.

وعليه يمكن القول إن الاتجاه الطبيعي يكمل الاتجاه الواقعي، لكنه يرى أن الجمال يكمن في الأسلوب المتجرد، والاتجاه الطبيعي يتبع الواقعي في الملاحظة، لذا فهو يقدم ما هو حقيقي أكثر مما هو جمالي، ومن نماذج الاتجاه الطبيعي:

مسرحية (بستان العم سعيد لأمل شطا): [31]:

مسرحية عبارة عن كوميديا اجتماعية، تصور نظرة المجتمع التشاؤمية (المتمثل في العم سعيد) للطفل، وأنه مصدر للشغب والإزعاج ومثار للتصرفات المؤذية، وتدور أحداث المسرحية حول بغض العم سعيد للأطفال، وكرهه لهم حتى لقب لديهم بالعم غضبان؛ لشدة غضبه على الأطفال، واتهام العم سعيد بأنهم السبب في حرق بستانه، وضياع المحاصيل الزراعية التي أنتجتها المزرعة، وعجزه عن إصلاح ما قد تلف، وليس لديه المال لاستئجار عمال لمساعدته، ولكن الحقيقة تتضح في النهاية، وأن الحق لابد أن يظهر في النهاية، فقد استطاع أصدقاء حمزة من بيان الحقيقة، ووضع خطة محكمة، و إلقاء القبض على الجاني المتسبب في حرق المزرعة وهما الذئب سكلوع الذي تآمر مع المقاول خشمان حينما رفض العم سعيد بيع مزرعته، **"سكلوع: من ذا الذي يقف هناك؟! ابتعد من أمامي يا إنسان/ وإلا أصبحت شهيد/ لا تمثل دور الشجعان/ فأنت جبان رعديد/ ارحم نفسك وإلا أكلتك/ كما طيور العم سعيد/ حمزة: إذا فهو أنت من سرق البط والدجاج، يا لك من حرامي!!/ سكلوع: نعم... وهيا ابتعد من أمامي/ (...) حمزة: خذ هذه.. وأيضا هذه (يظهر الأولاد وفي يد كل منهم عصا(...) الجميع يضربون الذئب الذي يتعالى صراخة)(...) حمزة: وهل رحمت عم غضبان الضعيف، لا أستبعد أن تكون أنت الذي قام بإحراق المزرعة أليس كذلك؟ قل .. اعترف(...) حمزة: لن أتركك إلا إذا اعترفت وأخبرتنا بالحقيقية كاملة، وتخبرنا من الذي أحرق المزرعة، قل ... اعترف/ سكلوع: سأعترف... سأعترف سأقول لكم كل شيء، الذي أحرق المزرعة هو خشمان المقال، فقد عرض شراء المزرعة أكثر من مرة وسعيد يرفض بيعها، فأقدم على حرقها ليجبر سعيدا على بيعها (...)/ حمزة: ما دمنا قد عرفنا الحقيقة فلابد وأن نخبر الخالة أم السعد، لا بد وأن نجعلها تسمع كلام سكلوع كما سمعناه هيا بنا نذهب إليها"**[32].

كما تمكن هؤلاء الأبطال من إعادة الحياة لمزرعة العم سعيد، حتى أصبحت مثلما كانت عليه في الماضي من تنظيف التربة، وحرث الأرض، وزراعة الثمار، والاهتمام بسقي الأشجار، والعناية بالطيور والحيوانات الموجودة فيها، **"أم السعد: أرأيت يا سعيد كيف تغيرت المزرعة وامتلأت بالأشجار؟/ سعيد: معك حق يا أختي، هذا كله من فضل الله، ثم بفضل الأولاد الشجعان الطيبين، إنني نادم على ظلمي لهم وسوء ظني بهم في الماضي"**[33]وبذلك تنتهي المسرحية نهاية سعيدة بانتصار الحق وهزيمة الشر، وبالتالي نرى نظرة العم سعيد تغيرت؛ فقد ندم العم سعيد على سوء ظنه وظلمه لهؤلاء الأطفال، ونتيجة لذلك قرر تقديم مكافأة لهم، ألا وهي تخصيص جزء من بستانه ليكون ناديا رياضيا يلعبون فيه دون أن يضايقهم أحد.

تكشف المسرحية عن بعض السلوك الاجتماعية السيئة على لسان تلك الشخصيات منها: السرقة وأخذ الشيء بدون استئذان، الغضب وعدم القدرة على ضبط الانفعال، الظلم وسوء الظن بالناس، الجهل وعدم المعرفة بالأمور، اللعب بالنار، الخوف والجبن والغرور. كما عبرت عن السلوك الإيجابي الذي يتصف به المجتمع من أعمال العقل والتفكير عبر توظيف الألغاز ووضع خطة للقبض على الجاني، وممارسة الألعاب والرياضة والسباحة وتناول الغذاء الصحي وما فيها من تجديد الحياة والنشاط، وتسلية للنفس، كذلك المحافظة على تراث الأهل وعدم التفريط فيه، وبيان فضل الجار والصديق، والتعاون والعمل بروح الفريق الواحد، ومساعدة ذوي الخبرة والمعرفة فيما يشكل على الجاهل.

([31]) أمل شطا، في مسرحية بستان العم سعيد،(السعودية: مكتبة الملك فهد الوطنية، 2008م)، ص:4-59.
([32])المرجع السابق، ص:32-38.
([33])المرجع نفسه، ص:54

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

تميز الحوار في المسرحية بالطبيعي فهو حوار عادي كالدارج بين الناس،" **يا فتاح يا عليم/ يارزاق يا كريم/ ساعدني ساعدني يا ربي/ وأنر لي طريقي ودربي/ حتى أفرق بين الطيب/ وبين المحتال اللئيم يا كريم"**(34) كما جاء الحوار مصحوبا بالإيقاعات الغنائية لدعم الأحداث، وتكثيف الجوانب الإيجابية الإنسانية، ومستخدما اللغة الفصحى السهلة في حوارها بين الشخصيات التي جاءت متناسبة مع المستوى الإدراكي للجمهور" **أم السعد:** (...) **الآن فهمت وعرفت الحقيقة، آه يا أولادي الأحباء، لقد أسأنا الظن بكم، مع أنكم شجعان طيبون، الشكر لكم، سأذهب الآن لإبلاغ الشرطة، وأكتب خطابا لأخي سعيد ليعرف الحقيقة/ منصور: لا ...لا تكتبي له الآن، ولكن اجعليها مفاجأة له عند عودته بالسلامة، فقد قررنا أن نتعاون جميعا لنرجع المزرعة على ما كانت عليه في الماضي/ عبدالرحمن: أبي مهندس زراعي، وبالتأكيد ليس لديه أي مانع لمساعدتنا وإرشادنا"**(35).

خامسا: الاتجاه الرمزي(Symbolic):

بعض النصوص تتطلب التفكير العميق للوصول إلى الغاية المرجوة من الكاتب، ويتطلب ذلك الإيحاء والرمز لفهم ما وراء النص؛ فيبتعد عن التعبير الظاهري والمباشر للمعنى، ويسهم عبر تأويلاته إلى إيقاظ ذاكرة المتلقي وخياله للبحث عن المعنى القصدي لهذا المغزى. وقد ظهر الاتجاه الرمزي في أواخر القرن التاسع عشر، كرد فعل للمذهبين الواقعي والطبيعي في إغراقها في الواقع بعيدا عن الغموض، وتوظيف الرمز والاستعارات والمجازات، وخير من يمثل هذا الاتجاه مالارميه(Mallarme)، وريمبود(Rimpod)، وفرلان(Ferlan)، وبودلير(Baudelaire)(36).

وقد تميز الاتجاه الرمزي بعدة خصائص يمكن إجمالها في الآتي: (37) رفض العقل والإيمان بملكة الخيال التي لها القدرة على استنباط المعاني الرمزية الكامنة وإدراك الحقيقة، الاعتماد على الإيحاء والغموض والإيهام والرمز الذي لا يوضح المرموز إليه ويترك للقارئ التأويل والتفسير، والبعد عن الوضوح والتصريح والتقرير، واستخدام لغة تعتمد على المتضادات والمفارقات وألوان التشبيهات والصور والاستعارات الغريبة والمجازات المعقدة ؛ كي يتمكن الأديب من تجسيد رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة، كذلك تحفل الآداب ذات الطابع الرمزي إلى استعمال الألغاز والدخول في عالم المغيبات والمجهولات وما وراء الطبيعة، والبعد عن الموضوعات الشعبية والسياسية التي تمسك بها المبدعون والواقعيون، والشخصيات في القالب الرمزي غامضة، ولا يميل الرمزيون إلى استخدام الديكورات والملابس الكثيرة ذات الدلالة المباشرة بل يفضلون أن تكون بسيطة خالية من التفاصيل.

وقد لجأ الكاتب في مسرح الطفل السعودي إلى القالب الرمزي؛ للتعبير عن المشاكل الاجتماعية بعامة، وإبراز الأوضاع الاجتماعية والتاريخية والسياسية وغيرها التي تفرض ـــــ في بعض الأحيان ـــــ الالتزام بالمنهج الرمزي أكثر من إبرازها على وجه الحقيقة؛ لتحفيز خيال الجمهور وجذب انتباههم، وفتح آفاق جديدة للتأويل والتأمل، وإقناعهم بوجهة نظر محددة عبر الأسلوب الدرامي في عرض الأحداث على خشبة المسرح(38).

مسرحية (ابن آدم قادم) لعبدالرحمن المريخي: (39)

تدور أحداث المسرحية حول الصراع بين (ابن آدم) الغير مرحب به، وبين سكان الغابة (وهم مجموعة من الحيوانات تأخذ طباع حيوانات الغابة الحقيقية)، وقد منحت الصفات البشرية للحيوانات، والتعامل معها كما لو أنها شخصيات حقيقية، أو بما يُعرف أنسنة الحيوانات أي جعل الحيوانات تتكلم، وهي من الوسائل المحببة التي تجذب الطفل إلى عالم الحيوان، وتهدف إلى بث رسائل أخلاقية توجهها المسرحية مثل ضرورة أن يتحلى بالفطنة

---

(34)المرجع السابق، ص:46

(35)المرجع نفسه، ص:44

(36) ينظر: دريني خشبة، مرجع سابق، ص:166

(37) ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م)، ص26-29، وأيضا عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص:115-119،وأيضا عمر الدسوقي، مرجع سابق، ص:236-239، وأيضا دريني خشبة، مرجع سابق، ص:166.

(38) ينظر: لطيفة البقمي، المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته، (الأحساء: نادي الأحساء الأدبي، 2014م)، ص:208.

(39) عبدالرحمن المريخي، الأعمال المسرحية الكاملة، مراجعة: عبدالعزيز عسيري،(السعودية: النادي الأدبي الثقافي بالطائف، (د.ت)،جـ:1،ص:59-133.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

والحُلم عند اتخاذ القرارات، إضافة على ترسيخ بعض الفضائل الحسنة كالوفاء وعدم الاعتداء على الآخرين، ورفض السرقة والاهتمام بالنظافة، والإخلاص في العمل والالتزام بالقوانين والأنظمة ومعاقبة مرتكب الإجرام، وأهمية العلم والتعلم والمشورة والتشاور بين الناس وغيرها.

ترمز المسرحية إلى ضرورة أن يتحلى صاحب السيادة ومن يتولى زمام الأمور بالحنكة والذكاء، وهو ما كان يفتقدها (ابن آدم) في إدارة مشكلات الغابة، فقد كاد أن يفرط في منصبه، رغم قيامه بأمور جيدة لصالح الغابة وسكانها، وكان يتصف بأنه إنسان متواضع محب للخير، متعاون لكنه كان متوترا ومتوسط الذكاء، وهذا لا يكفي، فلابد أن يتصف صاحب السلطة بالحلم والفطنة والعدل والمرونة والقدرة على التفكير في اتخاذ القرارات المناسبة، وأن يكون محبا للخير متصفا بالأخلاق الحميدة، قادرا على إدارة الوقت والتواصل الاجتماعي، مثقفا واثقا من نفسه، ومشاركا في العمل ومشرفا عليه، وهذا لم يكن يمتلكه (ابن آدم) فقد ولى الثعلب المعروف بمكره ودهائه إدارة أعماله دون متابعة أو مراقبة.

كشفت المسرحية بطريقة أو بأخرى ما ترمز إليه موضوعها، عبر المؤدي أو المعلق الذي يقوم بتوضيح بعض الأحداث والتعليق عليها " **ماذا يعني أن يتعلق الإنسان بالحُلم ويحاول تحقيقه في حالة السلم والحرب"**(40)، ومن الدلالات الأخرى التي ترمز إلى ضرورة استخدام الذكاء والبطولة، استخدامه (الخيلالسلاح) اللذان يرمزان إلى الشجاعة، واستخدام القوة في مواجهة التحديات، وكذلك (التاج) الذي يرمز إلى السلطة والسيادة والنفوذ والشرف الرفيع. يدخل ابن آدم الغابة حاملا معه (بندقية مزودة بذخيرة)، ويمشي خطوات مرتبكة؛ للبحث عن الكنز المذكور في هذه الغابة، وسط تخوف سكان الغابة من هذا السلاح الفتاك الذي يدمر أقوى الحيوانات؛ ولكن إلى مركز حساس لم يحسب له حساب، وهنا وقعت مغالطة حيث يعتقد سكان الغابة أن ابن آدم دخل الغابة حتى يحكمها ويستولي عليها، وقد دار الحوار بينه وبين الأسد" **الأسد: السلام يا ابن آدم.. أنت عدو ولا صديق/ ابن آدم: (مرتبكا) والله يا سيد الغابة لك الخيار/ الأسد: أيش عندك جاي غابتنا؟.. ما حد قبلك عملها/ ابن آدم: والله يا سيد الغابة اللي في رأسه فكرة ما يرتاح حتى ينفذها/ الأسد: وشنهي هذي الفكرة؟/ ابن آدم: (مرتبكا ومراوغا) مجرد فكرة خاصة بي/ الأسد: بالتأكيد هي الفكرة مهمة اللي خلتك تخاطر من شأنها/ ابن آدم: طبعا مهمة وكبيرة/ الأسد: ولو ما حققت الفكرة... شبتسوي؟/ ابن آدم: (مصمما) لازم أحاول أحققها بكل الطرق"** (41).

استطاعت الحيوانات ـــ وهي لا تملك ما يملكه الإنسان ـــ استخدام سلاح العقل والعزيمة والكفاح في مواجهة ابن آدم والتخلص منه؛ للدفاع عن الغابة/ وطنهم ضد هذا العدو الذي اقتحمها بما يملكه من السلاح، وهذا للتأكيد على أن السلاح وحده لا يكفي للدفاع عن أنفسهم وأوطانهم؛ فعملوا على إبرام اتفاقية مصالحة مع ابن آدم، وهو تسليم مقاليد الحكم وكل مسؤوليات الغابة لابن آدم؛ كي يحصلوا على طريقة للتخلص منه ويثق بهم في الوقت نفسه، فقاموا بعمل مراسيم احتفال لتسليم التاج وأداء القسم لتولي ابن آدم منصبه الجديد، جاء ابن آدم وعين الثعلب مديرا لأعماله، وبدوره عمل خطتين تجعل ابن آدم يتنحى عن الحكم في الغابة، ويستولي على التاج والسلاح.

الخطة الأولى مشكلة بين الحمار والنمر:" **الحمار: قبل ثلاث سنوات كان عندي بعض المال وفرته من عملي وخفت أن يُسرق مني... وقررت أن أضعه في قدر وأضع عليه ثمار الزيتون وأعطيه هذا النمر أمانة يحفظه عنده** (...) **ولما طلبت الأمانة منه عطاني القدر ومليان زيتون ولا فيه المال... رجعت له وطالبته بالمال اللي تحت الزيتون لكن النمر طردني وتكلم علي وقال إن القدر كان مليان زيتون... هذي قضيتي يا سيدي وأرجو منك ترد لي حقي من هذا النمر/ ابن آدم: شتقول يا نمر صحيح كلام الحمار؟/ النمر: لا يا سيدي.. الصحيح أن الحمار عطاني القدر ولا أعرف شنهو اللي فيه"**(42)، وهنا لم يستطع ابن آدم حل هذه المشكلة، فاستعان بالثعلب الذي بدوره دله على شجرة الحكمة الموجودة في الوادي السحيق من الغابة، وقدرتها على حل جميع المشاكل العصيبة، ولكن مشكلتها أنها تطلب أشياء ذات قيمة عظيمة، فيأمر ابن آدم (الثعلب) الذهاب إليها دون مشاركته في الرحلة، ينتهز الثعلب الفرصة ويفرح ابن آدم بأنه وجد الحل، ولكن بمقابل شيء عظيم وهو (التنازل عن

(40) المرجع السابق، ص: 62.
(41) المرجع السابق، ص: 86.
(42) المرجع السابق، ص: 107-108.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

التاج) فيوافق ابن آدم، فيحضرا المتخاصمين " **(ينظر في القدر) بس يا نمر هذا الزيتون طري وطازج... شلون تم ثلاث سنوات في القدر... ولو بقي في القدر ثلاث سنوات كان تعفن وعتق... يعني كلامك السابق كله كذب في كذب"** (43).

ثم تأتي الخطة الثانية التي قررها الثعلب وهي مشكلة بين الحمار والذئب" **الذئب: يا سيد الغابة بيني وبين هذا الكلب مشكلة كبيرة ونطلب حلها/ ابني آدم: وشنهي مشكلتك مع الكلب؟/ الذئب: هذا الكلب تسلف مني نقود ولا رجعها../ والشرط اللي بيني وبينه يرجعها بعد سنة وهذا طاف الموعد وزادت السنة شهر ولا رجعها/ ابن آدم: وعندك وثيقة ولا ورقة تؤكد كلامك؟/ الذئب: أي نعم عندي ورقة موقع عليها (يناوله الورقة) خذ تفضل يا سيد الغابة/ ابن آدم: (...) (يخاطب الكلب) هذي الورقة أنت موقع عليها؟/ الكلب: أي نعم يا سيد الغابة/ ابن آدم: بس شلون ترضى يقطع من لحمك كيلو إذا ما رجعت النقود في الوقت المحدد/ الكلب: شسوي..الذئب هو اللي طلب مني كذا... ولا قال ما يسلفني ولا قرش"**(44)، وللمرة الثانية يفشل في حلها، فيستعين الثعلب بمكره بشجرة الحكمة التي ذكرت إنها لا تعطي الحل إلا بمقابل قيمة عظيمة وهو (السلاح الذي يملكه ابن آدم)؛ فيوافق ابن آدم في سبيل سعادة أفراد الغابة وقضاء مصالحهم، فيصبح (التاج والسلاح) في قبضة الثعلب ووضعها في مكان لا يعرفه أحد، فاستبشر الغابة بهذا الخبر العظيم.

تأتي نهاية المسرحية انتصارا للحق وهي النتيجة الختامية المحببة لدى الأطفال، فتظهر الحقيقة على يد الكلب المعروف بوفائه وندمه على مطاوعة الثعلب، واشتراكه في الخطة التي قررها الثعلب الذي أخبر ابن آدم بمكان التاج والسلاح "**ابن آدم:** (...) **الآن بس عرفت الحقيقة.. عرفت إني حبيتكم وأنتم عمركم ما حبيتوني.. حبيت لكم الخير وحبيتوا لي الهلاك.. ضحيت بكل غالي وعزير في سبيل حل مشاكلكم وتطور غابتكم.. لكن الغابة تظل غابة.. والنفوس الظلمة تظل ظلمة"**(45)، وأخبر ابن آدم أهل الغابة بأنه جاء للبحث عن الكنز، وهو كنز العمل في سبيل تحمل المسئولية، والعيش من أجل الوفاء والسلام، وهو الدرس الذي سرعان ما استجابت له بعض الحيوانات، وبدأت تغني أغنية السلام في نهاية المسرحية.

يسهم المنظر المسرحي في بناء الحدث المسرحي، وتوجيه انتباه المتلقي؛ فقد كان في غاية البساطة، وهو ما يلجأ إليه القالب الرمزي؛ لتعزيز إدراك المتلقي" **المنظر العام عبارة عن ساحة وسط غابة تظهر بعض الأشجار الكثيفة تحيط بالساحة – توجد على الأرض بعض المستويات (برتكبلات) مختلفة الأحجام ويتوسط الساحة كرسي كبير ليجلس عليه الأسد"**(46).

استطاع المؤلف توظيف بعض تقنيات المسرح الملحمي ـــ سيأتي الحديث عنه لاحقا ـــ بما يتناسب مع مدركات الأطفال وخيالاتهم؛ وهي مشاركة الجمهور في الحدث المسرحي عبر كسر الجدار الرابع؛ لجعل المتلقي متيقظا قدر المستطاع، ويصبح جزءا من الصراع الدرامي، " **الحصان:**(...) **يخاطب الجمهور: يا جماعة وشنهي الأغراض اللي يستخدمني الإنسان فيها؟ هيه .. من يعرف فائدة الحصان؟/ الجمهور : في الحروب والأسفار والركوب والسباق" و "الأسد: زين يا حمار وشنهي ذا الأعمال؟/ الحمار: والله يا سيدي ما أذكر هذه الأعمال لكن لحظة أسأل الجمهور وتلقاهم كلهم يعرفون (يخاطب الجمهور... تذكرون الأعمال اللي يقوم بها الحمار؟/ الجمهور: حمل الناس وأشيائهم"**(47).

لعب الحوار دوره الدرامي فقد كثرت التشبيهات والاستعارات من مثل:" لونك يا حزن، لون الظلام/ يبحر في الصدر/ يغتال الكلام" حيث شبه الحزن بالإنسان الذي يغتال، واستعمال الأمثال العربية والشعبية، منها" إذا أردت أن تطاع افعل المستطاع" و"لا يفك الحديد إلا الحديد" و" القرد في عين أمه غزال"، كذلك الولوج في عالم الغيبيات والأساطير من ذلك توظيف شجرة الحكمة، وهي شجرة مقدسة، ترمز في الأساطير الدينية إلى المعرفة والتنوير والحكمة، وقدرتها على حل المشكلات الصعبة. وقد كانت لغة المسرحية مخلوطة بين اللغة الفصيحة البسيطة واللهجة المحلية السعودية العامية، وبأسلوب محبب للطفل وقريب إلى ذهنه مع الاهتمام بعنصر الغناء،

---

(43) السابق، ص: 117.
(44) المرجع السابق، ص: 119-120.
(45) المرجع السابق، ص: 130.
(46) المرجع السابق، ص: 61.
(47) المرجع السابق، ص: 71-73.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

من ذلك " يا ابن آدم/ عرفنا الآن/ قيمة الإنسان قيمة أن نعمل بانتظام/ ونحيا جميعا في سلام" و" بطيت جبدي" و" حاضر على رأسي وخشمي" و" ترى أي خطأ يودينا في ستين داهية" .

سادسا: الاتجاه التعبيري(Expressionism):

يهتم الاتجاه التعبيري بتصوير أعماق الإنسانية، والتغلغل في رغبات النفس المكبوتة، دون التأثر بالروح المادية ومظاهر العالم الخارجي وما فيه من أسرار ودخائل، ظهر هذه الاتجاه في أواخر القرن التاسع عشر أوائل القرن العشرين، متأثرين في ذلك بنظريات فرويد في علم النفس في كشفه عن القضايا النفسية، ومجاهل العقل الباطن(48). ومن أهم رواد هذا الاتجاه فرانك ودكند (Frank Woodkind)، وسترندبرج(Strand burj)وغيرهم.

ومن أبرز سمات البناء الدرامي للدراما التعبيرية : الاهتمام بإظهار الواقع كما يشعر به الكاتب لا كما يبدو حقيقة، فيعمد الكاتب إلى تقبيح الواقع وتدميره عن طريق التبسيط والمبالغة، وخلط الواقع بالحلم والخيال، وتتحول إلى رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الغرابة والقبح والذاتية المفرطة (49) ، وتعتمد المسرحية على شخصية رئيسة(البطل) تمر بحالة نفسية حادة، وتكون عرضة لتمزقات نفسية تؤثر في حركة الصراع والحدث، فتبرز الحياة في صورتها الحقيقة بلا زيف أو خداع، وباقي الشخصيات هلامية وفرعية مساندة للشخصية الرئيسة لا تملك حرية الرأي واتخاذ القرار، ولابد أن تكون شخصيات نمطية ليست محصورة باسم معين، أو أفراد غير معنيين بالاسم (شرطي، سيد، امرأة، طبيب)، تكتب بالأرقام؛ لأن دورها الرئيسي تجسيد صراعات البطل وما يعانيه من اضطرابات نفسية أو فكرية أو روحية، كذلك يتميز بإحلال المشاهد القصيرة بدلا من الفصول الكبيرة؛ كونها تعبر عن الصراعات النفسية للنفس البشرية والاستلاب الإنساني، يتسم الحوار بالقصر والإيجاز والسرعة وخلوه من الزخارف اللفظية والبلاغية، ويكثر فيه التكرار والمونولوج الطويل؛ تعبيرا عن مشاعر البطل النفسية، أما فيما يتعلق باللغة فيستخدم اللغة المقتضبة والسريعة والعامية التي يتداولها الناس في حياتهم العادية، ومن ناحية السينوغرافيا فيكثر استخدام الأقنعة والملابس الغريبة والأشباح، واستخدام الأماكن المعتمة والطبول من أجل إثارة الجمهور(50). ومن النماذج على ذلك:

مسرحية (الطاحونة) لملحة العبدالله: (51)

تدور أحداث المسرحية حول وجود شخصية البطل المحورية المتمركزة حولها أحداث المسرحية (العجوز) الذي يعاني من أزمة نفسية تتمثل في غيرته الشديدة على زوجته واتهامه بأنها عاهرة غير شريفة؛ حيث إنها حملت رغم عجزه، واستحالة ـــــ كما يظن ـــ أنه يكون هذا الحمل منه، واتهامه ـــ أيضاـــ بأنها السبب في سرقة ما معه من الذهب والأموال؛ لتعيش مع عشيقها مما أدى شكه إلى قتلها وإخفاء جريمته بوضعها بين تروس الطاحونة التي يعمل بها في طحن الدقيق لأهل القرية، وإشاعة ذلك في طرقات القرية، إضافة إلى اتهام ابنه بسرقة أمواله وذهبه، ودخوله على أثرها السجن ومكوثه فيه عشر سنوات، وأيضا اتهام ابنته بأنها تسير على منوال أمها في العهر والخيانة، وأن هذه الطاحونة أصبحت لا تعمل منذ أن اختفت هذه الأم. والشخصيات النمطية المساندة في المسرحية (الابن، الابنة، الفلاح، الضابط، رجل(1)، رجل(2)).

يبدأ المشهد الأول بالحوار البسيط الذي يبرز علاقة الأب بأبنائه؛ وذلك لتيسير الدخول في الموضوع الذي يمثل العقدة والأزمة ينطلق منها البطل، ويتضح عبر الحوار العلاقة الأسرية المفككة والتمزق الأسري بين أفراد العائلة " **الابن: هكذا طوال اليوم، لا يفعل شيئا سوى إدارة الطاحونة بيديه المرتعشتين./ الابنة: أنت ابن عاق، ألا تدرك معنى أن يظل هكذا من دون عملٍ ينتظر أن تحسن إليه!/ الابن : لقد صار خرِفًا هرِمًا، إن حصيلة ما يجمعه من عمله طوال الأسبوع لا يكفي حتى إطعام طفل رضيع، ورغم ذلك يرهق نفسه بالعمل (...) الابنة: ليت أمي موجودة لتساعده/ الابن: رحمها الله/ الابنة: ماذا تقول؟/ الابن: إني أترحم على أيامها، فلا أحد يجزم بأنها ماتت أو أنها حية/ (...) الابنة: هؤلاء الناس ليس لديهم ما يتسامرون به في لياليهم سوى سيرة الآخرين**

([48]) ينظر: دريني خشبة، مرجع سابق، ص:212.
([49]) ينظر: نهاد صليحة، مرجع سبق ذكره،ص:72-73.
([50]) ينظر: دريني خشبة، مرجع سابق، ص:213-214.
([51]) ملحة العبدالله، مرجع سبق ذكره، جـ1، ص7-61.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

وإساءة الظن/ الابن: يقولون إنها هربت مع آخر" (52) وكذلك " **العجوز: هلَّا انتهيتِ من إعداد الطعام؟/ الابنة: وكل مساء يحمل في يده زجاجة خمر حمراء ليذهب بها للمتسامرين على شرف أمي، تفضلا طعامكما، سأستريح في غرفتي/ العجوز: لابد أن تشربي من الخمر المعتق/ الابنة: تريد أن تنتزع مني اعترافا بسوء أخلاق أمي/ العجوز: بل أريد أن تدركي الحقيقة أيتها المكابرة، تشبهين أمك في كل شيء"** (53).

وفي المشهد الثاني يظهر فيه الضابط والفلاح الذي يتهم العجوز بجوع أهل القرية وخداعه لهم، حيث كان يصنع الخمر من دماء زوجته، وانشغال الضابط بالتحقيق حول سيرة زوجة العجوز، ولم يلق اهتماما بالسبب الرئيس الذي جاء من أجله الفلاح بحجة أن أهل القرية لم يقدموا بشكوى، وأن بطونهم منفوخة دليلا على ليسوا جوعى، وكان رد الفلاح أن السبب هو حبات القمح النية التي يبتلعونها دون طحن، مع الخمر كل ليلة مما يؤدي إلى انتفاخ بطونهم وليس دليلا على شبعهم. نرى شهامة الفلاح في المحافظة على حرمة هذه المرأة، بعدما انتهك الضابط سمعة المرأة محدثا نوعا من الصراع الدرامي **"الضابط: بالنسبة للرياح والقمح والطاحونة فهذا أمرٌ شرحته لك من قبل، أمَّا بالنسبة لها فهي امرأةٌ سيئة السمعة/ الفلاح: كذب.. كذب.. افتراء.. كانت تقف بجوار كل محتاج، وتسهر من أجل إطعام أفواهٍ جائعةٍ، تقف طوال اليوم لتوزع الدقيق على كل من يفد إليها، ثم إنها عاشت بيننا ثلاثين عاما لم نسمع منها سوى سُمعةً كرائحة المسك، أين اختفت؟ فبظهورها تظهر الحقيقة/ الضابط: لقد هربت مع عشيقها، أفهمت؟ (صوت الطاحونة يدق)"** (54).

وظفت الكاتبة تقنية بعض المؤثرات الصوتية، فجعجعة صوت الطاحونة ودوراتها لا يحدث إلا حينما تذكر سيرة تلك المرأة كما يظهر في الحوار الآتي: **"الابنة: مسكينة تلك الأم..(دقات الطاحونة ترتفع) هل تعتقد أنه يستطيع إدارة الطاحونة من دون الرياح؟"** (55) و ـــ أيضا ـــ **" العجوز: كنت أعشقها (دقات الطاحونة تُسمع متلاحقة)/ الضابط: ما هذا الصوت؟/ العجوز: كيف؟ لا، (بفزع) لا/ رجل(2): إنها الطاحونة تدق/ الضابط: إذا هناك رياح/ العجوز: لا يمكن للرياح بمفردها أن تحركها"** (56) وغيرها من الحوارات التي يظهر فيها ذكر صوت الطاحونة(57)، هذا الصوت المفاجئ الذي يثير القلق والخوف والتوتر بين أهل القرية، والسر الذي ينتابهم وراء توقف هذا الصوت وظهوره.

تكثر المونولوجات الداخلية تعبيرا عن التمزقات النفسية المفاجأة لشخصية العجوز، وأنه يستعيض بجرعات الخمر كي تنسيه فعله الإجرامي مع زوجته البريئة **"العجوز: الخمر! آه ، معشوقتي (ينظر للزجاجة) ذات الكرات الحمراء، إنه لدي زجاجة من أروع كروم العالم أستطيع أن أقايضكما بها على عشائي"** (58) ومعاناته النفسية التي دفعته إلى قتل زوجته وارتكاب الجريمة بحق زوجته، وحق أهل القرية وهو خداعهم حينما كان يصنع الخمر من دماء زوجته المقتولة، وتقديمه لهم كل ليلة **"العجوز: آه أيتها الخمرة المعتقة، اندفعي بشدة نحو أفواه جائعة، آه، إنهم ينتظرونك على أحر من الجمر، وخصيصا أنهم يجتمعون كالعادة استعدادا لصهر أنفاسهم الحديدية"**(59) ويظهر الدليل الأول على ارتكاب الجريمة هو انبعاث الرائحة النتنة **"العجوز: (يصرح مناديا عليه) تعال، ماذا دهاك؟(يدخل وهو يترنح) لم أعد أطيق رائحة العفن الذي يلف المكان كله، إنها رائحة غريبة لا يتحملها بشر"**(60) والدليل الثاني يتضح من خلال المسامرة مع أهل القرية، وحواره حينما كان يتحدث عنها " **العجوز: وحينذاك وضعتها داخل أسوار مغلقة حتى لا ينتشر عبيرها الفواح في القرية/ الضابط: سجنتها؟/ العجوز: بل حاولت صيانتها، فبنيت أسوارا للحديقة كحصون الرومان، حتى أمنع عنها نظراتهم الملتهبة/ الضابط: تقصد زوجتك؟/ العجوز: لا، لا تفهمني خطأ فأنا أقصد الطاحونة(...)، الضابط: (يهمس لرجل(1))يقول إنه سجنها، أفهمت؟/ رجل(1): يقصد الطاحونة يا سيدي الضابط/ (...) رجل (2): فليسعفه**

---

(52) المرجع السابق ، جـ1، ص:10-11.
(53) المرجع السابق ، جـ1، ص:18-19.
(54) السابق ، جـ1، ص:25
(55) المرجع السابق ، جـ1، ص:11.
(56) المرجع السابق ، جـ1، ص:44-45.
(57) السابق ، جـ1، ص11-25-33-37-38-47-60.
(58) المرجع السابق ، جـ1، ص:16.
(59) المرجع السابق ، جـ1، ص:29
(60) المرجع السابق ، جـ1، ص:30.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

أحدكم لأنه بدا يهذي بجنون، إنه يكاد أن يغيب عن الوعي/الضابط: بل هو في حالة صفاء وتوقد" (61) كما نرى مناجاته المختلطة بالرومانسية حين يذكر جمال زوجته وحسنها" **العجوز: وحين تميل الشمس إلى الغروب كانت تهتز أرداها فرحة بنور الغسق"** (62)و" **العجوز: بضة راوية، حينما تميل الريح يمينا أو شمالا تتمايل معها كعود ريحان أخضر"** (63)، " **العجوز: خصلات شعرها تنساب كشلال يُغرق كلَّ من يقترب منه، أكثر سوادا من عينيها الواسعتين"** (64)، **"العجوز: سأدفن نفسي معها، لن يشاركني أحد في النظر إليها"** (65)، **"العجوز: سأحتضن هذه العظام، وأموت معها، إنني أخلص رفاتها من بين التروس بيدي هاتين"** (66) وقد يصل بهذا العجوز إلى مرحلة من الهذيان والهلوسة والانفصام الشخصي التي يجعله يذكر أشياء لا صلة لها بالحدث كقوله:" **العجوز: (لنفسه) الضفادع.. الضفادع.. أنتما تسرقان نقودي وأموالي مثل من جلبتكما إلي، الضفادع.. الضفادع"** (67) وكذلك " **العجوز: ...(يتعثر في جُوال من الدقيق يكلِّم الأجولة) أيها المنتفخون كل ليلة اهدأوا، ستنتصرون وتظهرون للنور الأسود في يوما ما، صبرا أعزائي، صبرا يا تلك الأشلاء(...)"** (68).

يكشف في المشهد الأخير عن السبب الرئيس في توقف الطاحونة مما يعيق دورانها؛ وهو وجود جثة زوجة العجوز بين التروس، وقد كشفت الحقيقة عبر الرسائل التي كانت تكتبها الأم لابنتها حين غيابها، وكانت تضعها في صندوق الخطابات في القبو، وهذه الخطابات أثبت فيها عفتها وبراءتها مما قيل عنها، وكان آخر خطاب كتبته" **الابن: (يقرأ) في هذا اليوم أصابني القيء، أشعر بآلام الوضع، أبوك ركلني بشدة، أخشى على الحمل، أقسم لك يا بنتي أنه لم يمسسني غير أبيك رغم عجزه، إلا أنه ابنه، أشعر به وهو يختبئ في قبوه بعيدا عن نظرات الناس وهو لا يصدق الحقيقة، يا بنتي، آه، إنني أشعر الآن بدقات قلب أخيك الشقي"**(69) وتنتهي المسرحية بموت العجوز وإلقاء نفسه معها بين التروس، وبالتالي فالكاتبة تنتصر للعاطفة على العقل.

شملت المسرحية أماكن متعددة، المنزل، مكتب الشرطة يغطي سقفه أعشاش العنكبوت مما يدل على عبثية المكان، وعدم قيام العسكري بالمهام الموكلة إليه على أكمل وجه، والوادي، أما من حيث اللغة فجاء باللغة الفصحى البسيطة المتناسبة مع مدركات الأطفال.

سابعا: الاتجاه السريالي(Surrealism):

" يعد الاتجاه السريالي حركة ذاتية نفسية للتعبير عما يمليه الفكر بعيدا عن كل مراقبة العقل، وعن كل بعد جمالي أو أخلاقي" (70) وهو مصطلح يعود لكل ما هو وراء الواقع، وهو مذهب أدبي وفني أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، على الرغم من أنه لا ينكره ولكنها لا تعول عليه، وهو واقع في عالم اللاشعور واللاوعي يقبع في أعماق النفس الإنسانية دون أن يشعر الإنسان بوجوده، مجافية معطيات المنطق والتفكير؛ لأن النفس الإنسانية في اعتقادهم لا تفسر بالعقل والمنطق(71)، وقد أدخلت على المسرح موضوعات مستمدة من الحلم/ العجائبية الفانتازية، والطلاسم والكوابيس والخوارق والشطح الخيالي. ظهرت السريالية في القرن العشرين والمنبثقة من الحركة الدادية. ومن أهم زعماء السريالية بروتون(Proton) وماكس أرتست(Max Artist)، وأندريه ماسون (Andre Masson) وغيرهم.

---

(61) المرجع السابق ، جـ1، ص:42-43.
(62) السابق ، جـ1، ص:41.
(63) السابق ، جـ1، ص:42.
(64) السابق ، جـ1، ص:43.
(65) السابق ، جـ1، ص:59.
(66) السابق ، جـ1، ص:60.
(67) السابق ، جـ1، ص:16
(68) السابق ، جـ1، ص:29.
(69) السابق ، جـ1، ص:58.
(70) فليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، ط:1، (بيروت: منشورات عويدات، 1967م)، ص: 20.
(71) عبد الرزاق الأصفر، مرجع سبق ذكره،ص:170-171.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

ومن أهم خصائصها: الجمع بين عالمي الواقع والحلم وآثار العقل الباطن، وقد ألح بروتون(Proton) على أهمية الأحلام وامتزاجها باليقظة، الاعتماد على الغرابة والإدهاش وعالم الأشباح والايغال في الخيال، الهذيانات بمختلف أنواعها حتى الجنوني منها؛ لأنها تدل في نظرهم على أعماق الذات، كذلك الحب وسيلة لتصوير العالم القادم، وهو حب مطلق يغدو فيه الممنوع مباحا، والإغراق في الرومانسية إلى حد يثير السخرية، والخيال والصور عصية عن الفهم؛ بسبب اعتمادهم على الخيال بصورة كبيرة، فتبدو في غاية الغرابة والتناقض وغير قابلة للفهم، اللغة فيها لغة غير منطقية وغير عقلانية(72)،وأيضا أن يتغلب سمات العقل الباطن على سمات العقل الواعي في المزج بين التجارب، ومن آثاره أن يتحلل العقل الواعي من هيمنة الفكر المنطقي(73).
ومن النماذج على ذلك:

مسرحية (عقلة الأصبع) لملحة العبدالله:(74)

مسرحية خرافية مرتبطة بحكايا الجان والعفاريت والسحرة، اعتمدت على أحداث خيالية غير منطقية لا تمت بأي صلة إلى حياة الطفل الواقعية، تدور القصة حول قيام الأطفال بأنواع عديدة من اللعب في الحديقة، ومنها الاستغماية، والحجلة(75)، ولعبة أخرى جديدة ابتكرتها إحدى الأطفال تسمى (لوزة والتنين) وهي عبارة عن جمع أشياء غريبة من الحديقة؛ لتكوين مجسم التنين، وعندما يكتمل المجسم، تحرك إحدى الأطفال المرآة التي تبدو عليها الغرابة، فيظهر ما لم يكن في الحسبان ولا يحتمله العقل؛ يخرج المارد وكأنه علاء الدين ومصباحه السحري وقدرته على تحقيق الامنيات والمعجزات؛ لكنه من نوع آخر(عقلة الأصبع بحجم صغير).

وليس المقصد من تأليف هذه المسرحيات وتقديمها للطفل؛ تخويف الطفل وإثارة الرعب والرهبة والجبن في نفوسهم، أو تعليم ما يتنافى مع عقيدتنا الإسلامية؛ كما في قصة علاء الدين، فهي تعلم سطوة الجان في تحقيق الامنيات، وأنهم يساعدون كل من يحتاج إليهم ويحققون مطلبه، بقدر ما هو كسب للقيم الفاضلة التي تشكل وعيه، وتنمي تفكيره، عبر تقديم رسائل دعت إليها هذه المسرحية (الخير والسلام والبراءة والحب والتسامح، والاطلاع الواسع بالثقافة الإلكترونية وطرق التواصل الاجتماعي السريع)، والتنفير من (السحرة والمشعوذين والحقد والحسد والجهل والكره والغدر والخيانة والحرب)، كما يجدر الإشارة إلى مراعاة الكاتب للمرحلة العمرية الموجهة إليه المسرحية؛ فهي لا تناسب الأطفال في المرحلة المبكرة، أو فيما دون التاسعة من العمر؛ كون خيالهم لم ينضج بعد فيسعى إلى تجنيب الحكايات المخيفة لقصص الجنيات والسحرة والأشرار، وإنما تناسب حاجات مرحلة اليافعين وتشبع رغباتهم، كما أن الأطفال لابد وأن يعيشوا جزءا من وقتهم في عالم من وحي خيالاتهم؛ فيتعايشون مع التجارب وقصص الوالدين والجدات، وما فيها من التأثيرات والمواقف المفرحة والمحزنة والحرجة؛ فيتحدثوا عن الشخصيات العجائبية وهي تتعامل مع الشخصيات الآدمية، و" هذا ما أكدته الكثير من الانتقادات الموجهة إلى الأفكار الجديدة في التربية التي تدور حول حرمان الطفل من حكايات الجن القديمة والحكايات الشعبية الخيالية مما ينشئ أطفالا واقعيين إلا أنهم محرومون من متعة الأحلام والخيال التي يجب أن تتوفر فيهم ولهم"(76).

يظهر العفريت فيهبط بهم إلى بلاد العجائب وكل ما فيها من غريب وعجيب وسط اختلاط أصوات الرياح الشديدة مع صوت صراخ الأطفال والدخان الكثيف؛ فيثير الخوف في نفوس الأطفال، ويجدوا أنفسهم في كهف قديم تحفه الأشجار، يظهر عقلة الأصبع ويخبرهم ألا يخافوا، وأنه كان إنسانا يحب الناس، ويتمنى لعيش في خير وسلام، وأنه تحول إلى عقلة أصبع، بفعل زوجة والده التي طلبت من الساحرة أن تسحره، وتهبط به إلى بلاد العجائب، فطلب الأطفال منه العودة إلى أرضهم، وأخبرهم بأن رجوعهم ليس بالأمر الهين، وان من يأتي إلى هذا العالم يستحيل رجوعه مرة أخرى؛ بسبب وجود الساحرة الشريرة.

---

(72) المرجع السابق،ص:180-183.
(73) دريني خشبة، مرجع سبق ذكره،ص:228.
(74) ملحة العبدالله، مرجع سبق ذكره، جـ4، ص:436-469.
(75) الحجلة: لعبة معروفة في كثير من البلدان، وهي عبارة عن رسم مقسم إلى عدة مربعات، يقوم الطفل بالقفز برجل واحدة داخل هذه المربعات، بشرط ألا يسقط فيها.
(76) حميد قدح، وآخرون، الملامح التربوية للحكاية الخيالية في عروض مسرح الطفل، مجلة نابو للبحوث والدراسات، (العراق، مج: 28، ع:34، 2021م)، ص:151.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

لجأت الكاتبة إلى الاعتماد على الغرابة والإدهاش وعالم الأشباح، ومن ذلك: " **عقلة الأصبع: الشمس/ هبة: مالها؟/ عقلة الأصبع: لو لمستني أموت، وعير كذه الوحش اللي أنتو صنعتوه / طفل(3): قصدك إيه؟/ عقلة الأصبع: صنعتوا إيه قبل ما تيجوا؟/ طفل(3): التنين/ عقلة الأصبع: ربنا يستر، سهى: المهم نرجع.. المهم نخرج من هنا"** (77)، وكذلك يدهش عقلة الأصبع بما حصل عليه العالم من التقدم، فيطلب منهم أن يحدثوه عن العالم وما توصلوا إليه؛ لعل ذلك يساعدهم في حل مشكلتهم، فأخبروه بأنه عالم متطور تطورا سريعا في الأقمار الصناعية والنت والكمبيوتر والاتصالات، وهو في حالة من الاستغراب والهذيان إلى حد الإغماء؛ نتيجة لما وصلوا إليه من التقدم والتواصل الاجتماعي السريع" **عقلة الأصبع: كلموني عن العالم عندكم وإحنا يمكن نستفيد ونحل المشكلة دي/ سهى: يوه العالم بتاعنا تطور قوي قوي بقي عالم كمبيوتر والنت والفضاء/ عقلة الأصبع: يعني ده يمكن يفيدنا/ أحمد: طبعا بس إزاي اتصال وتليفون .. ما فيش عندك تليفون يا عم/ عقلة الأصبع: يعني إيه؟/ هند: ما هو لو كان عنده تليفون وكمبيوتر كنا عملنا نت لأي حد/ عقلة الأصبع: يعني إيه؟/ نهى: الكمبيوتر يا عم جهاز صغير زي الصندوق الصغير.. لكن عن طريقة وطريقة شبكة الاتصالات بالأقمار الصناعية ممكن نتصل بأي مكان في العالم، وبكده ممكن نخاطب العالم وينقذنا/ عقلة الأصبع: مش فاهم حاجة/ أحمد نفهمه إزاي ده ! عمي تعرف إيه عن الفضاء ؟/ (...)عقلة الأصبع: مش فاهم حاجة خالص (يقع على الأرض)/ سهى: هاتوا مية..إعملوا أي حاجة.. لازم يصحى.. يا عم.. يا عم عقلة فوق/ أحمد: إيه المصيبة دي؟ (...) عقلة الأصبع: شوية دوخة.. المهم إنتو بخير.. كنا بنقول إيه؟(...) عقلة الأصبع: كلموني عن عالكم .. كملوا.. كملوا/ الأطفال: صحتك باين عليها ما تستحملش"**(78) .

في المشهد الثاني يعتقد عقلة الأصبع أنه سيدل الاطفال على مكان فيه النور اعتقادا منه أنه آمن لهم من المخاطر، فإذا هو بيت الساحرة (موني)، فخاف هؤلاء الأطفال إلا واحدا منهم طلب التثبت وعدم الخوف، وأن الله معهم وعليهم ألا يبينوا ذلك للساحرة، قدمت الكاتبة معلومات للطفل بأن الله موجود، ومن كان مع الله كان الله معه، وأخبرتهم الساحرة بأن من يعصيها ويزعلها ستحوله إلى ثعابين وحدادي وغربان كما فعلت بأولاد وبنات زعلوها فسحرتهم.

استطاع أحد الأطفال التخلص من الساحرة حين أمرت (أحمد) بالرقص معها، فطلب منه أن تزوده بالتدفئة مثلما كانت أمه تعمل؛ لأنه بارد ولا يستطيع الحركة، ويتفق مع عقلة الأصبع أن يكون جاهزا، فتقوم الساحرة بقذف الأخشاب تجاه الدفاية، فيرميها بالنار ويعود ابن الأصبع إلى شكله الطبيعي، **"تقف على فوّهة المدفئة وتقون بتقليب النار فتشتعل كثيرا، يسرع أحمد وعقلة الأصبع ويدفعانها في قلب النار، فتتمرّغ وسط النار وسط صراخها واستغاثاتها حتى تموت، والأطفال يتقافزون ويهللون، تهدأ الدوامة ويظهر عقلة الأصبع في شكل شاب وسيم/ سهى: الله..! عقلة الأصبع رجع لشكله الطبيعي"**(79) استغل الأطفال وجود أجهزة الكمبيوتر لتشغيل الأجهزة، وإيجاد حل للرجوع إلى بلادهم، فإذا شخصيات تظهر لهم من شاشة الكمبيوتر **"شخص: أنتو مين؟ ومنين؟ وإيه اللي جابكم هنا؟** (...) **أحمد: إحنا أطفال النور كنا بنلعب ونصنع تنين.. والمراية المسحورة حذفتنا في بلاد العجايب/ شخص: آه إنتوا اللي عملتوا التنين إللي قلب الدنيا دي وما حدش قادر عليه؟ إنتوا لازم تتعاقبوا/** (...) **أحمد: إحنا على اتصال بكل العلوم والثقافات العالمية ومش غريبين عنكم.. كل يوم نقرأ، لأ وإيه عندنا .. ثقافة إليكترونية كمان/ شخص: واللي عملتوه ده؟ مش عملتوا وحش سبب لنا مشاكل؟"**(80) تحاورت الشخصيات الخيالية المتمثلة في العفريت (عقلة الأصبع)، والساحرة الشريرة (موني) والشخصيات التي ظهرت لهم عند تشغيل أجهزة الكمبيوتر، والتنين مع الشخصيات الواقعية الإنسانية؛ لتحقيق عنصر الإدهاش والغرابة وعالم يمتزج فيه الخيال بالواقع، وإيصال الرسائل الأخلاقية قيم إنسانية يتطلب ترسيخها في الطفل.

ويأتي المشهد الأخير للتخلص من التنين، وذلك بتجميع أوراق المخلفات المكتوب فيها (الجهل، الغدر، والخيانة، والخراب)، وتعليق لافتات في كل مكان مكتوب عليها (السلام، الحب، الأمان، العلم)، فيهجم الأطفال على الساحرة التي ظهرت مرة أخرى، فتهرب الساحرة ويقضون على التنين.

---

(77) ملحة العبدالله، مرجع سبق ذكره، جـ4، ص:444

(78) المرجع السابق ، جـ4، ص:446-448.

(79) المرجع السابق ، جـ4، ص:460

(80) المرجع السابق ، جـ4، ص:462-463

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

اعتمدت المسرحية على المبالغة في تصوير الخوف، وانهزام الشخصيات، إضافة الى الجو الغريب المتمثل في (دخول المخلوقات الغريبة زحفا على الكهف وسط صراخ الأطفال وهجوم المخلوقات، وكذلك رقص الساحرة وارتداءها ملابس رواد الفضاء، وهجوم التنين على الطفلة (نهى) فتقع على الأرض. واستخدام الأسلحة المدمرة والصواريخ وصوت طلقات الرصاص المخيفة والدخان الذي يغطي المكان، والسحابة الحمراء التي تشير إلى الدمار الإنساني على حياة البشر، إغماء عقلة الأصبع مرتين المرة الأولى نتيجة التطور السريع للعالم، والمرة الأخرى حينما ظهرت الشخصيات أثناء تشغيل شاشات الكمبيوتر، وأيضا امتلاء قاعة المسرح بالثعابين والبوم والحدادي والغربان تطوف في كل مكان بفعل الساحرة التي سحرت الأطفال).

ثامنا: الاتجاه العبثي(Absurd):

اتجاه أدبي وفكري انبثق من الحركة الوجودية في خمسينات القرن العشرين؛ نتيجة لصدمة الحرب العالمية الثانية بوحشيتها اللامعقولية وتخريبها الذي لا حد له ولا منطق؛ إذن فهي تعتمد على صدمة المشاهد[81]، ومن رواد الاتجاه العبثي صموئيل بيكيت(Samuel Beckett)، وأيو نسكو يوجين(Eugene lonesco)([82]).

اتسم البناء الدرامي في المسرح العبثي برفض الواقع المعيش وعبث الحياة، وتمتاز الشخصيات بخلوها من المشاعر الإنسانية الداخلية والانفعالات فـ" الشخصيات بها لا تعي بالعبث الذي تعيشه، وفيها يغيب دور الإنسان تماما، كونه لا يسيطر على الحدث(...) وبالتالي فإن فعل الشخصية في الدراما العبثية يفقد معناه وحيويته، أما من حيث المكان والزمان فإنهما لا يتطابقان مع الواقع المعاش، وبالتالي يغيب التاريخ عن المسرحية، كما يغيب المنطق عن الحوار والحدث بها" ([83])، ولذلك لا يوجد صراع أو حبكة تنظم فيه الأحداث، والحوار غامض ومتناقض لا معقول، واللغة فاقدة للمعنى، والأحداث مملة متكررة تفتقر التنوع والتغيير؛ وذلك لكسر رتابة الحياة. وقد اتجه كتاب مسرح الطفل في السعودية إلى هذا الاتجاه؛ لطرح قضايا المجتمع الإنساني والمصير المتحتم، إيمانا من أن الأديب يقدم رسالة للعالم والمجتمع نحو الأفضل. ومن النماذج على ذلك:

مسرحية "باب الحياة" لسامي الجمعان:[84]

يبدأ البناء الدرامي في المسرحية من الذروة وهو اعتراف المجرم الأربعيني المتمثل في "الأب المعقد" بفداحة الجرم الذي ارتكبه بحق أبناءه الأبرياء، وحرمانهم من أبسط حقوقهم وهي رؤية الشمس التي حجبها عنهم، وتغطية النوافذ بالستار فلم يعدوا يعرفوا الليل من النهار، كما يظهر ذلك عبر المقطع الإنشادي المذكور في نهاية اللوحة الأولى وتكراره في اللوحة الأخيرة، ولجوئه إلى مخفر الشرطة طوعا دون إكراه، جراء بشاعة ما ارتكبه بحقهم من العنف الأسري والقسوة والتعذيب الإنساني.

يعبر الحوار الذي دار بين الضابط والأب المجرم بانكساره وندمه الذي بلغ مستواه نتيجة ما أقدم عليه، وأن الجزاء الذي يجب أن يأخذه للتكفير عن الذنب العظيم التي تقشعر له الأبدان، لا يغتفر، ولن يريحه في هذه الحياة سوى السجن أو الإعدام شنقا حتى الموت، **"الرجل: سيدي الضابط جئت طوعا وباختياري، ولكن بعد فوات الأوان!!/ الضابط:(مستغربا)بعد فوات الأوان؟ من أنت؟ وماذا تريد أن تقول؟(مستدركا) ثم ما هذا التعب البادي على ملامحك!! يبدو أنك حقا متعب.. تفضل لترتاح أولا/ الرجل: لن يريحني في هذه الحياة سوى الموت أو السجن، الجزاء الذي يجب أن يأخذه أمثالي/ الضابط: غريب ما تقول!! ماذا لديك أيها الرجل؟ ومن أنت؟/ الرجل: افتح محضرا وسجل هذا الاعتراف.. سجل أرجوك/ الضابط: حسنا.. حسنا.. تفضل/ الرجل: أنا أيها الضابط مجرم خطير.. قلبي أسود.. قاسي المشاعر.. أنا مجرم واستحق حبال المشنقة/ (...) الضابط: لابد أن نتحقق مما تقول أولا.. فما الذي حدث"**[85] يتضح عبر الحوار السابق عدالة الضابط وأخذ الأمور والتحقيق عنها بروية، وهنا يلجأ الكاتب إلى القالب الرمزي الذي يتسم بالتلميح دون التصريح في التعبير عن قضية

([81]) إبراهيم حمادة، مرجع سبق ذكره ، ص399.
([82]) صافي كاظم، مسرح المسرحيين،(القاهرة: مكتبة المدبولي، د.ت)، ص:64
([83]) حليمة مظفر، المسرح السعودي بين البناء والتوجس،(الطائف: النادي الأدبي الثقافي، 2009م)،ص: 67-68.
([84]) سامي الجمعان، حدث في مكة ومسرحيات أخرى،ط:1، (الرياض: وزارة الثقافة والإعلام، 2013م)، ص:87-104.
([85])المرجع السابق، ص:89-90.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

اجتماعية تهم الطفل والعلاقات الأسرية، وكذلك السياسية المتمثلة في سياسة الدولة؛ فالضابط يرمز إلى عدالة السلطة والقانون الذي اتخذته تجاه أي سلوك عدواني، وأنصاف هؤلاء الأبناء الأبرياء من قسوة الأبوية والظلم،" **الضابط : أعلم والدكم عزلكم عن الناس والحياة..أعلم كل شيء ووالدكم معنا.. فلا تخافوا.. هناك حياة أجمل تنتظر قدومكم.. حتى والدكم أعترف بذنبه "**(86).

يرسم الكاتب في اللوحة الثانية صورة المنزل المتهالك الذي يعيشه هؤلاء الأبناء المتضررين، ونوافذه المغلقة السوداء وجدرانه الكئيبة، كما جعل المؤلف أسماءهم عكس ما توحي إليه فـ(ضياء، وفجر، ونهار)؛ فهي أسماء توحي بالحيوية والنور والإشراق والبياض، لكنها تختلف عما تدل عليه في الواقع. تظهر في هذه اللوحة أمنية وطموح كل طفل، فضياء يحلم أن يكون طيارا، يجوب بطائرته إلى حد السماء، ونهار تطمح أن ترسم شمسا مشرقة وكل نجوم الدنيا، لكنها في عزلة كالسجن ولم ترَ خيوط الشمس، وفجر يحلم أن يشاهد البحر، وأن يلعب بدميته على رمل الشاطئ. وخوفهم من والدهم حين أشعلوا الشموع، فلو رآهم فسيعرضون أنفسهم للقتل، أو الحرمان جوعا من العام والشراب، وهذا من أشد أنواع القسوة.

ويسرد في اللوحة الثالثة الحقيقة المؤلمة التي دفعته لارتكاب هذا الأمر الخطير، وأسلوب الحكي من الأساليب المحببة، فينتقل إلى فضاء السجن وجعل المكان هيبة تتماهي مع الحالة الشعورية وهو الخوف من العقاب والجزاء جراء حرمان أولاده من الاستمتاع بالحياة كما ينبغي، وهروب كذلك زوجته واستسلامها وعدم مقاومتها للعيش معه بعد أن رأت تصرفاته القاسية واللاإنسانية تجاه أسرته "**الضابط: وأين أمهم؟ هل شاركتك جريمة عزلهم عن الحياة؟ أجب؟/ الأب: أمهم خرجت من حياتي هربا.. بعد رأت تصرفاتي الغريبة تصرفاتي اللاإنسانية هربت دون عودة/ الضابط: هل يعقل هذا!! أب يسجن أبنائه الثلاثة بعيدا عن الحياة والناس منذ أن ولدوا حتى اللحظة! لم يرو الشمس قط! أكاد لأصدق .. أكاد أجن!!/ الأب: هي جريمتي التي ارتكبتها ولم استطع الصبر عليها لهذا جئت بطوعي للاعتراف.. أكثر نت ثلاثة عشر عاما وأطفالي الثلاثة في غرفة صغيرة لا يعلم عنهم سواي..."** (87).

وظف الكاتب في اللوحة الرابعة تقنية الاسترجاع الزمني والعودة إلى الوراء؛ لبيان السبب الرئيس وراء ارتكاب هذا الجرم، وهو زمن الطفولي للأب ومعاناته المأسوية من أبيه، بالضرب أمام الملأ، والحرمان والغضب "**الطفل: قتل الأنموذج في عيني/ سقطت قدوة عمري مني"**(88)، واسترسال المجرم في وصف المعاناة التي عاشها داخل منزل والده، حينما كان يعنف أمه أمام عينيه، فقط لأنها تأخرت في إعداد الطعام، فقام بحرق وجهها، غير إن كل هذا والمعاناة القاسية التي عاشها لا يبرر له الانتقام من هؤلاء الأطفال المسجونين خلف الحياة.

ويظهر في اللوحة الأخيرة بصيص الأمل وعودة نور الحياة التي قصدها المؤلف عبر العنوان (باب الحياة)، فالحياة لا تزال جميلة تنتظر قدوم هؤلاء الأبرياء، معلنة بداية حياة جديدة مليئة بالسعادة والأمل والحرية ومتطلعة لتحقيق الطموحات والآمال" **أفتحوا باب الحياة/ واجعلوا العصفور حرًا/ يعتلي كل الجهات/أفتحوا باب الحياة/ يرسم الأطفال بحرا/ فائضا بالأمنيات/ (...) هيا ..هيا .. وافتحوا كل النوافذ/ أدخلوها الشمس الجميلة.. أدخلوها"**(89) استعمل الكاتب اللغة البسيطة للمرحلة العمرية التي استهدفت (مرحلة الطفولة المتأخرة) التي تهدف إلى ترسيخ القيم النبيلة من انتصار الحق والعدل والحرية، ونبذ العنف والقسوة.

تاسعا: الاتجاه الملحمي(Epic):

إن نظرية بريخت هي عبارة عن طرح مجموعة من القضايا المجتمعية التي تهم المجتمع الإنساني، وتدعوه إلى التطور والازدهار والتغيير بقصد التحسين إلى الأفضل، ويتطلب المسرح الملحمي الوعي والإدراك الفكري من قبل الجمهور عبر تحطيم المسافة بين صالة العرض والمنصة؛ لتحقيق الإيهام الملحمي والمتعة العقلية؛ فيجعل المتلقي مترصدا يقظا لما يحدث داخل المسرح دون إثارة لانفعالاته ومشاعره. والاتجاه الملحمي القائم

(86) المرجع السابق، ص:102
(87) المرجع السابق، ص:96-97.
(88) السابق، ص:99
(89) المرجع السابق، ص:104.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

على رفض المسرح الأرسطي(الكلاسيكي) تلك النظرية التي تقوم على محاكاة الواقع، وإثارة مشاعر المتلقي وانفعالاته النفسية؛ لتحقيق الإيهام الأرسطي الذي يدعو إلى إثارة التطهير والشفقة، ووجد بريخت إن ذلك لا يتماشى مع طبيعة روح العصر، والتطورات الهائلة والمختلفة في جميع الميادين، فاعتمد على اتخاذ مبدأ كسر الجدار الرابع الذي يفصل بين الممثل والجمهور؛ لإقامة علاقة جدلية إيجابية(90).

ويتسم الاتجاه الملحمي بعد سمات، منها: اعتماده على عدة عناصر مهمة هي التغريب: وهو جعل كل مألوف وطبيعي في الواقع المعاش غريبا، وأيضا "إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي الذي يعريه العرض على خشبة المسرح، وإلى إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع المتناقض تغييرا جذريا حتى يستقيم مرة أخرى"(91). وأيضا الجست(Guests) ويعني" الحركات والكلام والموقف والموسيقى التي تنكشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية؛ بل عبر التصرفات والحركات أيضا"(92)مثل: تصرفات الشخصية وأبعادها الجسدية وردود أفعالها. وكذلك حطم المسرح الملحمي الحائط الوهمي بين الممثل والجمهور، مؤكدا على ضرورة مشاركة الجمهور في العرض المسرحي" من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج"(93) فالمتلقي هو الأساس في المسرح الملحمي، ولابد أن يكون ناقدا وملاحظا ومتيقظا لما يجري من أحداث، ومناقشا في وضع الأفكار والحلول؛ فيعمل على إيقاظ عقله وذهنه لما يشاهد، ويتخذ القرار المناسب والموقف الانتقادي الذي يدفع إلى التغيير. أما عن الشخصيات في المسرح الملحمي فهي غير مقدسة مهمتها تأدية الدور فقط دون التعايش والاندماج مع الحدث المسرحي؛ لتحقيق صفة التغريب عندئذ يؤدي الشخصية وهو على مبعدة منها دون تعاطف أو تأثير نفسي، فـــ" لا يجوز للممثل أن يندمج في الشخصية ولا يسمح له وهو على خشبة المسرح، بأن يتقمص بصورة كاملة الشخصية التي يمثلها"(94)، أما فيما يتعلق بالسينوغرافيا فقد استخدم بريخت قطع الديكور الخفيفة سهلة النقل والمتميزة بأقصى درجات البساطة والتجريد في التصاميم؛ تعبيرا عن طبيعة المكان وتغريب مكان الحدث الدرامي، كما استخدم مؤثر الإضاءة البيضاء والضوء الساطع؛ لتغريب المكان وحتى لا يقع في دائرة الوهم والاندماج كون الإضاءة الملونة ترتبط بشعور ومعين، وسببا في جلب النوم والشعور بالملل(95). ومن النماذج على ذلك:

مسرحية (الحل المفقود) لعبد الرحمن المريخي:(96)

يعرض المؤلف لقضية مهمة تمثل حقيقة المجتمع المعاش، وفضحها عبر النقد اللاذع بمثالب الواقع الاجتماعي، وتقديم صورة واقعية ومقنعة عن ذلك المجتمع، حطم فيها المؤلف الحائط الوهمي بين المتفرج والممثل بواسطة الأحداث والشخصيات التي تمثلها، بحيث يتحتم إلى ضرورة تغيير هذا الواقع، وإثارة وعي المتفرج بغرابة واقعه الاجتماعي. هذه الحقيقة التي تحمل مغزى انعدام مسؤولية الوالدين وانشغالهم بواجب الأبناء، وإهمالهم لهم؛ نتيجة انشغال الوالدين بملهيات الحياة من تجارة ولهو وسفر وتبادل مصالح، وبالتالي يصبح الأبناء ضحية اللهو والانحراف والضياع والتشرد والغربة (97).

---

(90) الفرق بين الإيهام الأرسطي، والإيهام الملحمي فالأول "هو تلك العملية التي يسيطر فيها الممثل على المشاهدة وإقناعه بحقيقة ما يجري، في حين أن الإيهام الملحمي هو تلك العملية التي تتطلب اليقظة والفطنة العقلية في معرفة أن العرض تمثيل فقط، والممثل له الحرية في احتفاظه واحتكاره للأفكار والمشاعر الخاصة به" فطيمة الزهرة، الرؤية الإخراجية للمسرح البريختي بين النظرية والتطبيق، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، (الجزائر: مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، مج:0، ع: 11، 2017م)،ص:95

(91) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره ،ص:190.

(92) فردريك أوين، برتولد بريخت (حياته وفنه وعصره)، تر: إبراهيم العويس، ط:2، (بيروت: دار ابن خلدون، 1983م)،ص:170.

(93) المرجع السابق، ص: 145.

(94) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي،تر: جميل نصيف، (د.ط)، (العراق: دار الحرية ، 1973م)، ص:126.

(95)فطيمة الزهرة، مرجع سبق ذكره، ص:102-103-104.

(96)عبدالرحمن المريخي، مرجع سبق ذكره ،جـــ:1، ص: 10-57.

(97) المرجع السابق، ص: 18.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

وتدور أحداث المسرحية الواقعية والاجتماعية تكتسب من الخيال أحداثها وأبطالها حول وجود أطفال سرقهم العفريت، وطار بهم إلى جزيرة مهجورة بعيدة عن أهلهم وخلانهم؛ فأكل منهم من أكل وبقي آخرين، لكن العفريت يلقى حتفه في النهاية؛ لأنه أكل نباتا مسمما وجده في المغارة، والمشكلة تكمن في كيفية رجوع الأطفال إلى مدينتهم المعمورة بالأهل والأحباب وكل وسائل الرخاء وسعة العيش، ووقع هؤلاء الأطفال في حيرة مما جعل الجمهور/ المتفرج يشارك في وضع الحلول للخروج من هذه الجزيرة المهجورة، ويتابع العرض المسرحي بكل نباهة واهتمام، وواعيا ومتيقظا لما يقدم له، قادرا على التفكير واختيار القرار الصائب.

يبدأ الراوي بسرد الحكاية، والراوي (الحكواتي) هو راوي الأخبار والمعلق على الأحداث وتطوراتها داخل المسرح وخارجه، والراوي من الشخصيات التراثية المحببة للأطفال التي يندمج معها، فيحكي لهم القصص المفيدة والمسلية، ويجعله يستمع ويتعايش مع أحداث القصة، غير أن الراوي يختلف في المسرح الملحمي الذي يسعى إلى جعل المتفرج/ المتلقي جادا متيقظا، يعمل على إثارة الفكر والتأمل بنظرة واعية تدعو إلى التغيير، فيحقق بذلك التغريب. يبدأ الراوي مرتديا زيا فلكوريا لجذب انتباه المتفرج، حاملا بين يديه كتابا كبير الحجم، مقلبا صفحاته استعدادا للقراءة، **"يا سادة يا كرام/ صلوا على خير الأنام/ فيما مضى من قديم/حدثتنا سيرة الأجداد/ عن قصة تناقلت/ من الأحفاد إلى الأحفاد/ إن جماعة من الصغار/ سرقهم عفريت وطار..."**(98) كما "أنه يظل طوال الوقت يزود المتفرج بين الفنية والأخرى بخلفية من الأحداث والحقائق التي تحدث، ويصف كذلك أفكار الشخصيات ودوافعها، وأحيانا يخبر المتفرج عن نهاية المسرحية قبل حدوثها"(99)، وذلك محاولة منه لكسر الإيهام المسرحي، والوقوع في الاندماج مع الشخصية، وتهيئة الفرصة للتفكير وإعمال العقل.

يسرد المريخي حكايته من تاريخ الماضي(التأرخة) على اعتبار أن المسرح الملحمي يعتمد على السرد أثناء تقديم الأحداث، ويحيل إلى الماضي في رواية الأحداث؛ لتأمل الحاضر سواءً كان هذا الماضي من التاريخ أو التراث أو الأساطير، ليحقق بذلك التأريخية والتغريبية. ولم يجعل المؤلف النهاية سعيدة كعادة كتّاب مسرح الطفل، وإنما جعل النهاية مفتوحة تهدف إلى جعل المتلقي مشاركا في وضع الحلول المناسبة للخروج من هذا المأزق، وليس تقديم حلول نهائية للقضايا المطروحة، وهذا يؤكد أن جل اهتمام المريخي ملامسة قضايا الأطفال وإلقاء الضوء عليها، وتشجيعهم على التفكير وتحريك روح الجدل والمناقشة، وليس الإمتاع والضحك فحسب، بل يعمل على إيقاظ عقله وذهنه لما يشاهد، وجعله في حالة من الترقب والانتظار متخذا موقفا انتقاديا يدفع إلى التغيير والتحسين نحو الأفضل، وبذلك يحقق مصطلح كسر الإيهام المسرحي، ويضعه ضمن بوتقة التفكير والتسائل،**"متفرج (3): هناك سر غريب في المسرحية... ليش المؤلف عمل على عدم رجوع الأولاد إلى المدينة.. ليش صمم على بقائهم في الجزيرة!؟/ متفرج (4): نهاية غير طبيعية.. معظم المسرحيات اللي شفناها نهايتها سعيدة... إلا هذي المسرحية... مطلوب منا نحاول نلقى طريقة ناجحة ترجعهم إلى المدينة... مطلوب منا نلقى نهاية سعيدة للمسرحية/ متفرج (5): في اعتقادي المؤلف على حق... الأفضل أن الأولاد تعيش في ذا الجزيرة أحسن من رجوعهم إلى المدينة... ليش ترجع؟ ترجع إلى الحقد... ترجع إلى الحسد... ترجع إلى القهر... في هذي الجزيرة المهجورة لازم يكونون أنفسهم... لازم يعيشون حياة جديدة... يعتمدون على بعض تجمعهم روح الجماعة وتتشكل في نفوسهم المحبة والتعاون وأشياء كثيرة لازم يتعلمونها خلال حياتهم في الجزيرة... وبالمناسبة اقترح على الأولاد إنشاء مدينة جديدة في هذي الجزيرة المهجورة... لكن يجب أن تكون المدينة الجديدة تختلف اختلاف كبير عن المدن الموجودة في مبناها وفي ملامحها وفي تعامل الناس اللي يعيشون فيها"**(100).

---

(98) المرجع السابق، ص: 13-14.

(99) رياض سكران، مسرحة المسرح(مقارنة قرائية في الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001م)، ص:48-49.

(100) عبدالرحمن المريخي، مرجع سبق ذكره ،جـ:1، ص: 56.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

وقد اتخذ مبدأ (كسر الحائط الأكبر) الحيز الأكبر في المسرحية، وهو "جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة، أي في الحد الفاصل بين الخشبة والصالة، وهو مفهوم له علاقة بشكل التلقيّ الذي يقوم على الإيهام، ويرتبط بشكل معماري مسرحي محدد هو العلبة الإيطالية" (101)ومن ذلك:

يشارك المتفرج الراوي في أول أحداث المسرحية عن موضوع المسرحية، واقتراح المتفرج وتخمينه عن موضوع المسرحية، وعن ماذا تتحدث "**متفرج (1): (يخاطب الراوي) في العام الماضي في مسرحية نصر البواكير عرفنا أن الأطفال سرقهم العفريت وخذهم إلى جزيرة مهجورة... بعض منهم أكله العفريت... وبعض منهم ما أكله... وطبعا في مسرحية الليلة يهمنا نعرف مصير الباقين لازم نتابع اللي حصل/ متفرج (2): ليش تسرع يا أخي... ربما مسرحية الليلة تتناول حياة الباقين مثل ما قصد الراوي/ متفرج (3): السؤال المفروض يا جماعة... كيف عاش الباقين في جزيرة مهجورة بدون ماء وطعام؟!/ متفرج (4): (يخاطب الجمهور) يا جماعة الكلام ممنوع... والزعل مرفوع... والخطأ مرجوع... والرزق على الله/ الراوي: لا شك أن الجزيرة يوجد فيها وسائل الحياة. ومنها الغذاء والماء وإلا ما كان العفريت عاش فيها من قبل**" (102).

إبراز موقفهم من نهايات المسرحيات العربية "**متفرج (6): عادت حليمة إلى عادتها القديمة... ما فيه مسرحية تشوفها إلا والحزن والتشاؤم ماليها/ متفرج (1): هذا وجه مسرحنا العربي... بكاء وصراخ/ متفرج (2): من فضلكم ممنوع الكلام... نبي نتابع أحداث المسرحية/ متفرج (4): أذواق الناس تختلف... أنا واحد من عشاق المسرح الحزين/ متفرج (5): (مقاطعا) هذا الشيء ملیناه ...كرهناه... نبغى مسرح فكاهي متفائل... كله حيوية وشباب**" (103).

استفزاز الكاتب المتفرج عبر الحديث عن شخصية الجاحظ الأدبية، وذكر المغالطات في حق الشخصية والتراث العربي من قبل بعض المتفرجين مما يستدعي ضرورة امتلاك المتلقي الثقافة الكاملة التي تمكنه من الحديث عن هذه الشخصية المعروفة " **متفرج (5): يا لطيف.. لما يتكلم أتخيل الجاحظ قدامي كلماته فيها تكلف ومبالغة(...)/ متفرج (4): من فضلك لا تتكلم... هذي مهانة لتراثنا الأدبي العظيم الجاحظ من أدباء العرب المعروفين... الجاحظ كان مبدع وكان مخلص لفنه/ متفرج (4): قصدك تراثنا الأدبي المحنط... يجب رفض التراث العاجز عن التواصل مع جيلنا والجيل القادم بعدنا والجيل اللي بعده وبعده**" (104).

يقترح الجمهور بوضع أفكار وإبداء وجهات النظر حول البساط السحري الذي لقيه أحد الأفراد، ومن سيذهب في البساط الذي من شروطه أنه لا يحمل أكثر من عشرة أشخاص فقط، وإذا جلس فوقه أكثر من هذا العدد فإنه لا يتحرك ويبقى ثابتا، وقد تجاوز عددهم خمسة عشر شخصا "**متفرج (2): الأفضل إنك تتوكل على الله وتروح لحالك.. ما تدري عن الظروف... صدقني بيكون خلاف عظيم بينكم(...)/ متفرج (1): يمكن يصير العكس.. يتفقون على حل يروح اللي يروح ويبقى اللي يبقى/ متفرج (2): الوضع اللي هم فيه... بيحكم أن كل واحد يفكر في نفسه بس/ متفرج (6): هذه أنانية لا يقبلها الواقع ولا المنطق/ متفرج (2): الواقع شيء... والحاصل شيء آخر... حتى لو كانت حالتهم خطيرة لا يمكن يتفقون... وجلد مهوب جلدك جره على الشوك/ متفرج (6): (محتدا)هذي أنانية لا يقبلها الواقع ولا المنطق/ متفرج (5): (بلهجة ساخرة) طز في الواقع والمنطق**" (105).

ومشاركة الجمهور مرة أخرى في الوصول إلى حل قد يفيد في الخروج من المغارة، وهو إعادة عمل قرعة مرة أخرى، شريطة أن يعملها واحد من الجمهور" **متفرج (2): (من الصالة) كل واحد منا له عيوبه... ومطلوب من اللي يعمل القرعة يكون غاية في النزاهة وغاية في الأمانة وخالي من العيوب. (يقترب من خشبة المسرح ثم يصعد فوقها ويخاطب الجمهور) اللي يقول أنا خالي من كل العيوب يرفع يده ولازم يكون صادق مع نفسه/ متفرج (6): (من الصالة) هذه إهانة للجمهور... لا يقبلها الواقع ولا المنطق/ متفرج (5): (بلهجة ساخرة) طز**" (106).

---

(101)ماري إلياس، وآخرون، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1،(لبنان: مكتبة لبنان،1997م)، ص:158

(102)عبدالرحمن المريخي، مرجع سبق ذكره ،جـ:1، ص: 15.

(103)المرجع السابق، ص: 19.

(104)المرجع السابق، ص: 30.

(105)المرجع السابق، ص: 34-35.

(106)المرجع السابق، ص: 51.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

كما وظف المريخي تقنيات أخرى تندرج تحت المسرح الملحمي وهي استمرارية قطع الحدث لمنع الإيهام والاندماج عبر اللجوء إلى استخدام اللافتات أو ما يسمى ب"فضح اللعبة المسرحية"؛ لتحقيق التغريب، وقد استعان المؤلف بوضع لافتات تحمل مقولة " **لطفًا الكلام ممنوع... والزعل مرفوع... والخطأ مرجوع... والرزق على الله**"([107]) وتكرار ذلك في أكثر من موضع، وذلك لإبقاء المتفرج متيقظا لمراقبة العرض المسرحي، والتواصل البريختي بين العرض والمتفرج، وتحقيق التغريب عبر إسقاط السلبيات الاجتماعية والعمل على تعديلها مثل: الكلام أثناء حديث الآخرين، الامتناع عن الزعل والغضب، بالإضافة إلى ما تضمنته المسرحية من السلبيات كالحقد والحسد والطمع، وضرورة الالتزام بالسلوك الاجتماعي الإيجابي، مثل: ضرورة الاستماع والإنصات أثناء العرض، وإن الخطأ يمكن أن يتعدل، والتأكيد أن الرزق كله لله. وظف كذلك جبل المغناطيس الذي يجذب السفن والبساط السحري والعفريت في المسرحية لجذب انتباه الأطفال.

عاشرا: الاتجاه التجريبي(Experimental):

التجريبي هو أقرب اتجاه ما بعد الحداثية، نشأ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والقائم على قاعدة كسر القوالب المسرحية، وعدم الثبات على نظام مسرحي واحد، وتقديم أفكار جريئة ومعاصرة للعصر ومخالفة للأنماط التقليدية السائدة والمتعارف عليها، ويخترق الثوابت والإتيان بكل جديد، والتصدي لقضايا المجتمع الإنساني المعاصر وإثارة الجدل والتعبير عن أزمة الإنسان ما بعد الحداثة، وشغله الشاغل التشاظ وتداعيات الصور والأفكار في ذهن المتلقي([108])، والتجريب هو" البحث عن لغة جديدة بالمعنى الواسع للغة، يتولد من حاجة تاريخية حضارية ملحة، ويشمل كافة المجالات المعرفية، ويتخذ صورة الحركة الجدلية بيم المبدع والواقع في ثباته وتغيره من ناحية، وبين المبدع واللغة السائدة والموروثة من ناحية أخرى"([109])، ويسمى بالمسرح الطلائعي؛ منطلقين من فكرة أن إبداعهم يفوق المستوى الإدراكي للجمهور، ويفي بتطلعات الطبقتين المثقفة والنقدية، وقائم كما يقول ألفريد جاري : "إن وظيفة مسرح الطليعة الآن هو إيقاظ المتفرج حتى يحس بما هو خارق للعادة وغير مألوف"([110]) ومن أهم رواد الاتجاه التجريبي مسرحيات ستانسلافسكي(Stanislavsky)في إعداد الممثل مثل :(تشيكوف)، ومحاولات آرتو(Artaud) في مسرح القسوة وغيرهم.

ومن أهم خصائص المسرح التجريبي ما يلي: "تفكيك النص وإلغاء سلطته، أي إخضاع النص الأدبي للتجريب، والتخلص من الفكرة ليقدم حالة فنية وليس أفكارا أو ترجمة حرفية للنص"، المخرج هو المتحكم في العمل المسرحي بكل تقنياته، والممثل أداة في العرض المسرحي عبر تجسيد وسرد الشخصيات والارتجال وتهيئة الجو النفسي من أجل المشاركة والاندماج مع المتفرجين، وتعد السينوغرافيا مطلبا مهما في توصيل الحالة الفنية والشعورية للمتفرج، ويكثر فيها الألعاب البهلوانية([111]). وقد استفاد الكتاب السعوديون من المسرح في هذا الاتجاه التجريبي في مسرح الطفل، ولا سيما مسرحية (الحل المفقود) للمريخي التي أخذ بعضا من أساسيات المسرح البريختي السردي، وهي كسر الجدار الرابع (مشاركة الجمهور) وسردية الراوي([112]). ووظف التجريب عبر سعيه إلى تغيير الأنماط المألوفة في الواقع، وانعكاساته على خشبة المسرح عبر التغريب، وصنعه مرتكزات

([107])المرجع السابق، ص: 19-30-35-38-56.
([108]) ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، (دار ناشري للنشر الإلكتروني، 2007م)، ص:76.
([109]) نهاد صليحة، عن التجريب سألوني: جولة في الملاعب المسرحية التجريبية، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2015م)، ص: 30.
([110]) الصديق العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح ، (مجلة الفنون المسرحية، الجزء الأول)، على الرابط:
https://atitheatre.ae/2017/03/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%84%D9%8A%D8%B9%D8%A9-%D9%88-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D8%B1%D9%8A%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD-/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2
([111]) ياسر مدخلي،مرجع سبق ذكره، ص:76.
([112]) نذير العظمة، المسرح التجريبي في المملكة، مجلة قوافل،(الرياض: النادي الأدبي، مج:3، ع:6، 1996م)،ص: 61.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

جديدة في مسرحية (الطائرة الورقية) – التي ستتناولها الدراسة لاحقا حيث أخذ المريخي استنطاق الواقع وتفسيره للطفل، عبر توظيف آليات التجريب كتقنية بديلة تنهض بعمله الفني الذي يصنع المتعة والدهشة لدى المتلقي الصغير، وإيصال ما يمكن طرحه من قيم أخلاقية وسلوكية تنير عقلية الطفل، من خلال إبداع يتمرد على المألوف مع إيجاد قيم فنية وأخلاقية جديدة. وتحليل المسرحية على النحو الآتي:

مسرحية (الطائرة الورقية) لعبد الرحمن المريخي:(113)

إن انعدام شعور الذات لدى ابن الحاكم (شهاب الدين)، وافتقاده الإحساس بوجودها، إضافة إلى حالات العزلة والملل والطموحات الغير مشبعة، وهي العثور على صديق خاص يشاركه أفراحه وأتراحه، على الرغم بما يمتلكه من كل المقومات الملكية والمادية، فقد قيد ذلك بروتوكولات القصر الملكي التي تقتضي بأن يبقى بعيدًا عن الاختلاط بالآخرين بقصد الحماية له، ولكن ذلك يدفعه إلى الحماية القاتلة والشعور بالاكتئاب، والتوتر وخيبة الأمل متجاوزا المألوف.

فتقديم الجانب الإنساني في أضعف حالاته ثيمة أساسية في المسرح التجريبي يمكن الاشتغال عليها في معالجة النص المسرحي (الطائرة الورقية)؛ فالحالة التي مر بها (شهاب الدين) كانت سببا في الكشف عن زيف التقارير التي كان يقدمها الخبراء بمختلف المجالات (الاقتصادية، والتعليمية، والأمنية، والصحية) والأوضاع المتردية التي كان تعاني منها البلاد، عبر إيجاد طريقة للتنفيس عن (شهاب الدين) والاحتفال بمولده الكبير بعد أن أكمل الثاني عشر من عمره، بالإعلان عن اختراع لعبة مميزة ومفيدة تقدم هدية للأمير الحزين، يشترط فيها الحداثة والاختلاف، ولم يسبق لأحد صنعها، فيأتي أحد الأشخاص حاملا اختراعا جديدا وهي طائرة ورقية، وفرادتها تكمن في أنها لا تطير مطلقا إلا في جو يسوده العدل والسلام والحب والإخلاص والخير، ولا تطير في جو يشوبه الفساد وفسوق الأخلاق.

استخدم الكاتب عنصر الدس بوصفها وحدة بنائية ودلالة وظيفية كبديل لغوي يتوافق مع فكرة المسرحية من الناحية التجريبية، فحين قام الحاكم والحكيم شهاب بتجربة هذه الطائرة السحرية في كل شبر من البلاد، لاحظوا الثلاثة أن الطائرة لا تطير وأن المكان غير مناسب لوجود خلل، فتنكرا الثلاثة بزي مختلف ووجدوا البلاد مليئة بالفساد عبر المشاهد التي تتضح فيها السرقة، والإرهاب وقطاع الطرق، والرشوة، والأمراض، والفقر، والأمية. وهنا طرح الكاتب دلالات متعددة بشكل ساخر وجعلها ثيمة مهيمنة في فضاء نصه المسرحي التي تتجلى في عدم تحليق الطائرة الورقية كلما وجدت نفسها على مكان يحيط به الفساد.

قدمت المسرحية رؤية تتجاوز المألوف، وأضفت عمقا في عرض مشكلات الواقع الاجتماعي الراهن، حيث كان وجود اللعبة التي أخذت بقصد الترفيه عن الصبي سببا في الإفصاح عن الأوضاع المتردية في البلاد، والإقرار بإجراء بعض المبادرات والإصلاحات التي من شأنها إصلاح المجتمع والرقي به، فأنشأوا دور خاصة للعجزة والمعوقين، وإنشاد نادٍ خاص للأصدقاء، والعمل على رفع المستوى الصحي والتعليمي ومحو الأمية للأفراد والمجتمع، ومكافحة التسول. فكان اختيار مالك الجابري (صانع اللعبة) صديقا للأمير شهاب الدين موفقا.

نقل المريخي لجمهور الأطفال حالات اليأس والاغتراب في شخصية الحاكم، وحالات العزلة والحلم والانتظار الوهمي التي هيمنت على شخصية الطفل الأمير، فنرى الاستلاب أولا من الحاكم في عجزه عن إفراح ولده، فينتابه الحزن والاكتئاب " **الحاكم:** (...) **المسألة بكاملها تتعلق بولدي شهاب الدين.. حاله في هذه الأيام .. لا تسر الخاطر، ولا تعجب الناظر، الحزن باديا على محياه.. تجده شاحبا، ناحلا، مكفهرا، ولا أعلم لحزنه وصمته سببا.. كلما سألته عن حاله.. أجاب: لا شيء.. ولا أدري ما سَرُ هذا الشيء الذي ينتابه الآن"** (114).

كما تبرز حياة العزلة لدى الأمير الحزين، ويفتقد الإحساس بقيمة الأشياء ومعناها، فعلى الرغم من الهدايا الكثيرة المقدمة له، وكأن الحفل لا يعينه، ويشعر بعدم الانتماء والتواصل مع أفراد المجتمع " **الحاكم: وكل هذه الألعاب.. ألا تسليك؟ ألا تفيدك؟/ شهاب الدين: جميعها مكرر.. مألوف لدي.. أريد شيئا جديدا.. اعتاده.. صديقا مثلي.. إنسانا يغضب ويضحك.. يفرح ويبكي "**(115) وبالتالي تفتقر الذات إلى هذا الانسجام، والمعاناة التي يمر بها " **شهاب الدين: (ممتعضا) جميعها مملة.. مكررة.. لا أريدها.. أريد شيئا مختلفا. يصمت الجميع وتسود فترة من**

(113) عبدالرحمن المريخي، مرجع سبق ذكره ،جـــ:1، ص: 173-242.
(114) المرجع السابق ،جـــ:1، ص: 184.
(115) المرجع السابق ،جـــ:1، ص: 189.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

الكآبة، والشعور بخيبة الأمل" (116). كما وظف الكاتب الحوارات في عدة مجالات للتواصل مع عقلية الطفل عبر إبراز السخرية من الوضع القائم، وهي توصل إحباط الأمير الصغير الذي يشعر به؛ نتيجة لأحلامه المتجلية في خروجه من وحدته، وفي الوقت نفسه أمله في أن تحلق الطائرة الورقية ليظهر له واقعا صافيا ونقيا.

ومن صور انشطار الذات إهمال المؤلف بعض أسماء الشخصيات في المسرحية عبر وصف المهنة التي تشغلها الشخصية نحو" الحكيم، الحاكم، خبير الاقتصاد، خبير التعليم، خبير الصحة، خبير الأمن، بائع الكتب، العفريت" فإهمال الكاتب لم يكن عبثا وإنما يعني تجريد الشخص من مهامه الموكلة إليه، فالحاكم مثلا اعتمد في رئاسة دولته على تقارير الخبراء والمسؤولين دون الإشراف والمراقبة، وكذلك الخبراء ورجل الأمن فهم مجردون من أيه ملامح تميزهم عن مهمتهم الوظيفية الأساسية، وبذلك عالج الكاتب بفكرة مسرحيته موضوعا سياسيا مضمرا بطريقة بسيطة توافق عقل الطفل وتجربته الصغيرة. وقد عمد أيضا إلى استخدام أسماء الشخصيات بـــاستخدام الأرقام نحو" الشرطي 12، الرجل 1، الشاطر123، المشتري 1" وهذا العدول يعني "امتساخ الإنسان وجوديا وكينونيا، وذوبانه في مجتمع لا يعترف بالإنسان كذات وشعور وروح داخلية، فتم تحويله بالتالي إلى مجرد آلة أو علامة أو بنية أو رقم ضائع"(117)، كما أفصح المريخي عن بعض أسماء الشخصيات كـــ(شهاب الدين) فالدلالة اللغوية للشهاب تدور حول الضياء والنور، ويعني أنه أحد المدافعين الذين أضاءوا عتمة البلاد بالكشف عن مظاهر الفساد والفسوق، وبالتالي فقد رسم المريخي شخصيات المسرحية بدقة واهتم بسلوكياتها المأزومة، وجعلها غير مألوفة؛ من أجل إحلال اللامنطق الذي تعيشه.

ولكسر رتابة المسرح التقليدي استخدمت آلية تشويقية جاذبة للطفل، هي الفرق الإنشادية في محاولة للخروج من النمطية المألوفة في المسرح التقليدي؛ بقصد التفاعل ومتابعة سير الحكاية والربط بين المشاهد المسرحية، ولفت انتباه الجمهور والتوغل في نفسية الطفل والتأثير فيه بما تحمله الأناشيد من معاني قيمة لها صداها في أعماق النفس، ومؤثرات مصاحبة من لحن ورقص وارتجال تحرك كوامن الذات وتهذب المشاعر والأحاسيس، ومنها "**فرقة الإنشاد:(تغني): نحن للأغصان/ قيثارة بلبل/ نحن للأزهار / ورق لا يذبل/ نحن للأطيار/ قوت وغناء(...)فهلموا.. تعالوا/ نقاسمكم/ فرحا وشقاء/ جئنا أفراحا/ وبكم سعداء/ ولأميرنا الصغير/ طول البقاء..**"( )[118].

كما ابتعد الكاتب عن الثابت في عوامل الحبكة الرئيسة والثانوية الشيء الذي جعل من الأحداث الدرامية تتنامى، وتنطلق بسهولة وانسيابية، وبالتالي اتسمت الحبكة التجريبية بتطور اتجاهات عديدة سواء على المستوى الحكائي، أم على صعيد الأفكار؛ لتوافق عقلية الطفل. وقد تطرق الكاتب إلى مجموعة من المتناقضات في المسرحية، الشيء الذي جعلها من المعطيات الأساسية في المفهوم التجريبي. كما استشعر الكاتب المواضيع المعاصرة وربطها بالتراث (علاء الدين والمصباح السحري)، وهو يهدف إلى خلق لغة مغايرة تتماشى وذهنية الطفل.

الخاتمة:

خلصت الدراسة إلى نتائج عدة يمكن إجمالها في الآتي:

وعي مؤلفو مسرحيات الطفل في المسرح السعودي وقدرتهم على تطوير طريقة الكتابة المسرحية، وإبداع نص مسرحي يلامس عقلية الأطفال ووجدانهم، ويوافق تطلعاتهم العصرية، ويحقق القصدية والأثر المطلوب.

أثبت الكاتب السعودي جدارته في كتابة نصوص كلاسيكية، متجها إلى كتابة نصوص مستعينة بالتاريخ، تبحث فيه عن بطولات التاريخ وأمجادها، وبخاصة تاريخ المملكة العربية السعودية، مما يعزز للطفل السعودي إبراز هويته الوطنية وفخره بحكامها وإنجازاتهم.

اتجه الكاتب السعودي إلى كتابة نصوص رومانسية ممزوجة بالخيال المناسب لعقلية الطفل، مبرزا بعض القيم الإنسانية، مثل: الإعلاء من قيمة الحب البريء، والعدل وحب الخير والحرية...إلخ.

([116]) المرجع السابق ،جـــ:1، ص: 193.

([117])جميل حمداوي، سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية، مجلة الراوي، (السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج:0، ع:24، 2011م)،ص: 74.

([118])عبدالرحمن المريخي، مرجع سبق ذكره ،جـــ:1، ص: 186-187.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

تناول الكاتب السعودي موضوعات اجتماعية وقضايا ملحة تلامس واقع الطفل، وقدموا للمسرح وظيفته المثلى يعيشون مشاكل المجتمع، ويتجرعون آلامه وأماله، ويصورون واقعه أدق تصوير.

لجأ الكاتب السعودي بطريقة رمزية بسيطة إلى معالجة القضايا السياسية والتعبير عن الأوضاع الاجتماعية، موظفا الأساطير وتقنيات المسرح الملحمي بما يتناسب مع مدركات الأطفال وخيالهم.

اعتماد الكاتب في المسرح السريالي على أحداث خيالية غير منطقية لا تمت بأي صلة إلى حياة الطفل الواقعية، وربطها بعالم الأحباش والغرابة، وليس المقصد من تأليف المسرحيات وتقديمها للطفل، تخويف الطفل وإثارة الرعب في نفسه، أو تعليم ما يتنافى مع العقيدة الإسلامية، بقدر ما هو كسب للقيم الفاضلة التي تشكل وعيه، وتنمي تفكيره عبر تقديم رسائل أخلاقية إيجابية والتنفير من الأخلاق السيئة.

اتجه الكاتب السعودي إلى الاتجاه العبثي؛ لطرح قضايا المجتمع الإنساني والمصير المحتم في التعبير عن قضايا تهم الطفل والعلاقات الأسرية، ولجوئه إلى القالب الرمزي في التمثيل السياسي للمجتمع بطريقة بسيطة توافق عقل الطفل وتجربته الصغيرة.

عرض الكاتب السعودي لقضية مهمة تمثل حقيقة المجتمع المعاش (انعدام مسؤولية الوالدين تجاه الأبناء وإهمالهم لهم)، وفضحها عبر النقد اللاذع موظفا تقنيات المنهج الملحمي، مؤكدا على اهتمام الكتاب بملامسة قضايا الطفل وإلقاء الضوء عليها، وتشجيعهم على التفكير وتحريك روح الجدل والمناقشة، وليس الإمتاع والضحك فحسب، بل يعمل على إيقاظ ذهنه لما يشاهد.

عالج الكاتب في نصوصهم المخصصة للأطفال عبر معطيات الاتجاه التجريبي؛ لإيصال ما يمكن طرحه من أسس أخلاقية وسلوكية تنير عقلية الطفل، وسعيه إلى تغيير الأنماط المألوفة في الواقع وانعكاساته على خشبة المسرح عبر تقنية التغريب الملحمي.

المصادر والمراجع

1. الأصفر عبدالرزاق، (1999م)، المذاهب الأدبية لدى الغرب، (دمشق: موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت).
2. إلياس ماري، قصاب حنان،(1997م)، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1،(لبنان: مكتبة لبنان).
3. البقمي لطيفة، (2014م)، المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته، (الأحساء: نادي الأحساء الأدبي).
4. الجمعان – سامي، (2013م)، حدث في مكة ومسرحيات أخرى،ط:1، (الرياض: وزارة الثقافة والإعلام).
5. حمادة إبراهيم، (1985م)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار المعارف).
6. خشبة دريني ،(1961م)، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، (القاهرة: ملتزم الطبع والنشر المطبعة النموذجية).
7. الدسوقي عمر ، (د.ت)، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، (القاهرة: دار الفكر العربي).
8. رشدي رشاد ، (د.ت)، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (الإمارات العربية: مركز الشارقة للإبداع الفكري).
9. سكران ـــــ رياض، (2001م)، مسرحة المسرح(مقارنة قرائية في الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال ونظرية المسرح الملحمي)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة).
10. شطا أمل، (2008م)، في مسرحية بستان العم سعيد،(السعودية: مكتبة الملك فهد الوطنية).
11. صليحة – نهاد (1997م)، التيارات المسرحية المعاصرة ، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
12. (2015م)، عن التجريب سألوني: جولة في الملاعب المسرحية التجريبية، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب).
13. عبدالله ملحة، (1444ه)، الأعمال المسرحية الكاملة، (السعودية: النادي الأدبي الثقافي بالطائف).
14. العلكمي –يحيى، (1436هـ)، البيدق ومسرحيات أخرى، ط:1، (السعودية: نادي أبها الأدبي).
15. كاظم ـــــــ صافي، (د.ت)، مسرح المسرحيين،(القاهرة: مكتبة المدبولي).
16. مدخلي ـــــــ ياسر، (2007م)، أزمة المسرح السعودي، (دار ناشري للنشر الإلكتروني).
17. المريخي عبدالرحمن،(د.ت)، الأعمال المسرحية الكاملة، مراجعة: عبدالعزيز عسيري،(السعودية: النادي الأدبي الثقافي بالطائف).

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.129.2026.1638
ISSN Online: 2414-3383
ISSN Print: 2616-3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
editor@jalhss.com
Volume (129) February 2026
العدد (129) فبراير 2026

18. مظفر ـــــــــ حليمة ، (2009م)، المسرح السعودي بين البناء والتوجس،(الطائف: النادي الأدبي الثقافي).
19. مندور – محمد، (1973م)، الأدب ومذاهبه، ط:5، (القاهرة: دار النهضة).
20. حمداوي جميل، (2011م)، سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية، مجلة الراوي، (السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج:0، ع:24)، ص: (5182).
21. الزهرة ـــــ فطيمة،(2017م)، الرؤية الإخراجية للمسرح البريختي بين النظرية والتطبيق، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، (الجزائر: مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، مج:0، ع:11)،ص:(91106).
22. العظمة ـــــ نذير،(1996م)، المسرح التجريبي في المملكة، مجلة قوافل،(الرياض: النادي الأدبي، مج:3، ع:6)، ص: (5970).
23. قدحميد، وآخرون، (2021م)، الملامح التربوية للحكاية الخيالية في عروض مسرح الطفل، مجلة نابو للبحوث والدراسات، (العراق، مج: 28، ع:34)، ص: (141176).
24. همام – محمود وآخرون،(2018م)، جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج ، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، (المنوفية: كلية التربية النوعية، مج:2، ع: 14)، ص(4160).
25. أوين ـــــ فردريك، (1983م)، برتولد بريخت (حياته وفنه وعصره)، تر: إبراهيم العويس، ط:2، (بيروت: دار ابن خلدون).
26. بريخت ـــــ برتولد، (1973م)، نظرية المسرح الملحمي،تر: جميل نصيف، (د.ط)، (العراق: دار الحرية).
27. تيغيم فليب، (1967م)، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، ط:1، (بيروت: منشورات عويدات).
28. شؤيك إيفرت ،وآخرون،(2001م)، أصول وأساليب التمثيل، تر: سامي عبد الحميد، (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل).
29. العماري الصديق، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح ، (مجلة الفنون المسرحية، الجزء الأول)، تاريخ الدخول: 1447/6/15هـ، على الرابط:
https://atitheatre.ae/2017/03/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%84%D9%8A%D8%B9%D8%A9%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D8%B1%D9%8A%D8%A8%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D8%A7%D9%84%D8%AC%/D8%B2