# مسرحة الموروث الشعبي
## ـ قراءة في مسرحيات (هيلا يا رمانة) لطلال حسن ـ

أ.م.د. علي احمد محمد العبيدي*

تاريخ استلام البحث ٢٠١٣/٦/١٢
تاريخ قبول النشر ٢٠١٣/٨/٢٥

**ملخص البحث**:

على الرغم من تعدد كتَّابنا المسرحيين الذين تعاملوا مع التراث ومادته وصوره المختلفة فإن المرء لا يستطيع أن يغفل، أن ثمة خصائص وعلامات في النص المسرحي تميز بين كاتب وآخر، فهناك من يتعامل مع الموروث الشعبي بوصفه مادة تاريخية ساكنة تفتقد " ديناميكية الأحداث " وفاعلية التأثير ، وهناك من يتعامل مع هذه المادة بوصفها مواقف وحركة مستمرة تساهم في تطوير التاريخ وتغييره.

**Dramatization popular tradition**

**"Reading in plays (Haile Rarmana) Talal Hassan"**

**Assist. Prof. Dr. Ali Ahmed Mohammed al-Obeidi ()**

**Abstract:**

**Although many different writers playwrights who dealt with the heritage and the substance and forms different, the one cannot be overlooked, that there are characteristics and**

* استاذ مساعد، مركز دراسات الموصل ، جامعة الموصل.

**markings in the text theatrical distinguish between a writer and another, there are those who contend with popular tradition as historical material still lacks the "dynamic events" and the effectiveness of influence, there are those who contend with this article as attitudes and constant movement contributes to the development and change history.**

**مقدمة**:

**مشكلة البحث**:

**تعد عملية مسرحة الموروث الشعبي عملية إيجابية لاسترداد الذات واكتشافها، وإنه لمن حق الأديب أن يلجأ لموروث بشرط ألا يكون مجرد ناقل، إذ يشكل الموروث الشعبي أهم المنابع التي ينهل منها المبدع، إلا أن التفاعل الإبداعي مع المنجز كان كبيراً، لأنه تحول إلى نص ثقافي شامل يولد نصوصاً في الأنواع الأدبية المختلفة، وهذا ما نتج عنه ما يسمى بالتوالد النصي، أما لماذا يمسرح المبدع الموروثات الشعبية؛ فلأنها حية في الذات الجماعية، عندئذ يتحول الموروث عنده إلى مجموعة من الأقنعة يحاور فيها القارئ. وتمثل الدعوة إلى الارتباط بالموروث واستلهامه في الأعمال الفنية، خطاً مؤكداً لاسترداد الذات وإعادة اكتشافها، ومن هنا تكمن مشكلة البحث في تحديد آلية ارتباط الموروث بالمسرح في مسرحة الموروث الشعبي في مسرحيات (هيلا يا رمانة) لطلال حسن.**

**هدف البحث**:

**يهدف البحث إلى بيان الموروث الشعبي في عمل الكاتب طلال حسن والمدى الذي استطاع عبره أن يحقق الخصوصية المحلية، بمسرحة الموروث الشعبي.**

## أهمية البحث:

**تأتي أهمية البحث لكشف دور الموروثات الشعبية وبيانه في تحقيق حالة من التواصل بين مضمونها التقليدي والتوظيف العصري الذي ينسجم أو يعبر عن قضايا العصر برؤية جديدة كاشفة وناقدة.**

## حدود البحث:

**يتحدد البحث في قراءة في مسرحيات (هيلا يا رمانة) لطلال حسن.**

## هيكلية البحث:

تشكلت هيكلية البحث مما يأتي:

**التمهيد:** – آلية ارتباط الموروث الشعبي بعناصر البناء الدرامي.
– طلال حسن (سيرة وإبداع)

**المبحث الأول:** الصراع.
**المبحث الثاني:** الشخصية.
**المبحث الثالث:** الحوار.

## التمهيد: ـ آلية ارتباط الموروث الشعبي بعناصر البناء الدرامي.

**يؤدي القصخون دوراً مهماً في بلدان الشرق قبل ظهور السينما والتلفزيون، فقد كان يعتلي المنبر كل مساء ليقص للجالسين نوادر الحكايات محترفاً التمثيل والتأويل والإيهام والتقمص مستهدفاً جمهوره الايجابي ومتفاعلاً معهم في معمعة الرواية، وكان المنبر هو المسرح والقصخون هو المخرج والممثل . وهو شكل بدائي للنتاج الفني المسرحي أيام زمان،** وما من شيء ذي بال في الفن والأدب سوى الجديد، وللوصول إليه في المسرح لا بد من التجريب. ولاتعني مغامرة التجريب الانزياح عن الذاكرة الشعبية، فالعملية هي عملية إبداع أكثر مما هي عملية ابتداع. [1]

**ثمة نقطة مرجعية دائماً للانطلاق: قد تكون فكرة أو حكاية قديمة أو أغنية شعبية أو مثلاً شائعاً أو لعبة طفل أو غير ذلك مما تختزنه الذاكرة الجمعية،** ثم إن كثيراً من الموروثات الغنائية مادة جديرة بالتسجيل والإذاعة بين الناس، ونحن بحاجة أحيانا لنجد صوراً من ماضينا لنذكر أجيالنا القادمة بالجذور الضاربة في عمق التاريخ. **ولا بد للمسرحي من أن يدرك أولاً هذه الحقول المعرفية السحرية التي تختزن تجارب إنسانية، وأن يؤمن بخصوبة المادة التراثية، ويتبين مدى طواعيتها للتشكيل المسرحي، وسيكون لديه دائماً ما يقوله في هذه المادة وهذا التشكيل؛ لأن الهدف ليس الاسترجاع وإنما هو تقديم رؤية فكرية وجمالية فنية. وإن حمل الموروث من مرجعيته وجماهيريته إلى عمل مسرحي هو التأصيل بعينه، وهو جوهر التجريب.** (٢)

**يبدأ الكاتب المسرحي عمله بانتقاء مادته من الموروث الشعبي، يقع عليه مصادفة أو في مطالعاته أو بحكم شعبيته– الموروث–، لكنه وحده بوصفه مبدعاً يدرك الإمكانات الدلالية والدرامية فيه التي تحقق طموحاته في تقديم رؤيته الفكرية والفنية على منصة التشخيص. ويبحث غالباً عن مادة الموروث الشعبي أو الديني ليعبر فيها عن نظرته إلى الحياة وعن قلقه الفلسفي واستشرافه للآتي، وإذا كان للموروث سحره وحصانته الماضوية وشيوعه، فإن الكاتب المسرحي يمتلك عناصر عديدة يمكن أن يؤكد فيها آراءه ورؤاه الفنية، وليحقق ذلك لا بد من أن يكون مزوداً بمخزون ثقافي تراثي ممتاز.**(٣) **وإذا كانت بعض الموروثات الشعبية من أمثال وأقوال وحكايات تلخص تجارب إنسانية، فإن الأغاني الفولكلورية والشعبية تبقى محببة للمتلقي، ولاسيما الطفولية منها،** وتعد الألعاب الشعبية من أهم أنواع الفنون الشعبية لأية أمة من الأمم، أكثر مما يظنه البعض عند نظرتهم الأولى لها. فهي من أقدم مظاهر النشاط البشري، وهي أول صورة لنشاط الإنسان في طفولته، وصدىً

لانفعالاته ومعرض ملذاته وفرحه، **وتبسط أمام المسرحي مدى رحباً في الإفادة منها، و يرجع ذلك لأمور عديدة:** (٤)

**- جماهيريتها واحتفاليتها واستمرار الحياة فيها.**

**- غناها وتنوع موضوعاتها التي تعبر عن دقائق من المشاعر الإنسانية أو جزئيات من الحياة اليومية.**

**- صيرورتها وتحولاتها الدلالية والمشهدية مع بقاء عنصر ثابت يكون المرتكز اللحني والمدخل اللغوي، إذ يحافظ على نص المقطع الأول بوصفه لازمة مع التبديل أو الزيادة في نصوص المقاطع التالية بما يلائم المشهد ويسهم في إغناء الحدث والشخصية والموضوع.**

**- لها جذورها في الذائقة، لذا طرز طلال حسن نصه المسرحي بمقاطع ووصلات غنائية من الموروث الشعبي الموصلي، ولاسيما أغاني الألعاب الشعبية، تلبية لحاجات ذائقة(الفتيان) مما أدى الى استدعاءها في نصه المسرحي.** انسجاماً مع ما توفر من معطيات فلكلورية ذات صبغة شعبية تتعلق بأعراف وتقاليد مدينة الموصل بعضها مكتسب من ثقافات تلاقحت مع ثقافة المدينة كونها مكاناً يستقطب ثقافات عديدة، وتعامل معها بوضعها في سياقها الثقافي الممتد منذ تخلقها والمنتهي في الزمن الحاضر، وصياغتها صياغة فنية لا تطمس معالمها ولا تفرغها من محتواها الرئيس.

## طلال حسن (مسيرة إبداع):*

**طلال حسن، مبدع عراقي مثابر ومتميز، اختصاصه الكتابة للأطفال، فهو في مسيرته الإبداعية التي تمتد لأكثر من ثلاثة عقود كتب القصة والرواية والمسرحية والسيناريو، ونشر أكثر من ألف نتاج يتوزع بين الأجناس المذكورة آنفاً. في الصحف والمجلات العراقية والعربية المختلفة منها: المزمار،مجلتي،**

المسيرة، تموز، بانيبال (العراق) ... وسام، حاتم، براعم عمان، الدستور (الأردن)، أسامة (سورية). أحمد ( لبنان)، ماجد (الإمارات)، الحياة المسرحية (سورية)، البيان (الكويت)، أفكار (الأردن). وطلال حسن: عضو في اتحاد الأدباء العراقيين والعرب، ونقابة الفنانين العراقيين ونقابة الصحفيين العراقيين، ونقابة الدراميين، وعضو مجلس أول رابطة للأدباء والفنانين في العراق. وصدرت له الكتب الآتية:

١- الحمامة دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٧٦

٢- البحر مطبعة الجمهور الموصل ١٩٧٨

٣- ليث وملك الريح دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٨٠

٤- حكايات قيس وزينب كتاب أسامة الشهري دمشق ١٩٨٣

٥- الفراء دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٨٤

٦- نداء البراري دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٨٥

٧- عش لاثنين اتحاد الأدباء العرب دمشق ١٩٨٦

٨- العش دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٨٩

٩- من يوقظ الشمس اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٣

١٠- مغامرات سنجوب دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٩٥

١١- دروس العمة دبة دار ثقافة الأطفال بغداد ١٩٩٧

١٢- حكايات ليث دار كنده عمان ١٩٩٨

١٣- انكيدو اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٩

١٤- داماكي والوحش دار التوحيدي حمص ٢٠٠١

١٥- الضفدع الصغير والقمر أبو ظبي ٢٠٠١

١٦- زهرة بابنج للعصفورة اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٢

١٧- جلجامش دار الشؤون الثقافية بغداد ٢٠٠٤

١٨- الإعصار اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٥

١٩- هيلا يارمانه (خمس مسرحيات للفتيان) مركز دراسات الموصل/جامعة الموصل/٢٠١٢ .

## المبحث الأول: الصراع.

يثير الحديث عن الصراع تساؤلات تتعلق بماهيته أو تقسيمات مساراته أو مكوناته، إذ يبدأ بالفعل بحسب تحديد أرسطو بقوله "وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال، لأن المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة". (٥)

فالفعل مدلول للتعبير عن إرادة إنسانية، وقد كانت الدراما في أصلها طقوسا ترفع شعائرها إلى الإلهة، وتحولت مع الأيام إلى شكل حواري بين طيب وخبيث، ومنه نشأ الصراع الدرامي بوصفه جوهر الحدث المسرحي، الذي هو كل ما يحدث على المسرح تصورا كان أم تصويرا، فليس هناك فعلاً يكون أصلا ونتيجة في آن واحد، بل كل شيء ينتج من شيء غيره، ولا يمكن أن ينشأ الفعل عن نفسه.(٦)

وبما أن الفعل نوع من النشاط، فإن الفعل المسرحي لا يعتمد على ما تفعله الشخصية، بل على معنى ما تفعله، وربما هذا ما يميز بين الفعل الدرامي والنشاط، إذ قد يتطلب الفعل الدرامي اقل ما يمكن من النشاط الجسماني، ليقرر معنى الفعل، ولكن تكمن مشكلته في العثور على الخواص اللازمة والنشاط اللازم(٧) إذ يقوى الفعل الدرامي ويرفع من درجة صراع الإرادة، والحديث بين شخصين قد يعطي الدرجة المطلوبة من النشاط في مشهد معين، ولكن ليست المهم قلة الحركة بل نوعها، ودرجة التوتر، فضلاً عن درجة التعبير(٨).

وربما يكون الحديث ذا قيمة كبيرة في خلق الصراع بوصفه نوعاً من أنواع الفعل، لأن الفعل الدرامي نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحديث، إذ يتضمن التطلع والإعداد والتحقيق لتغيير التوازن، وهذا التغيير هو جزء من مجموعة متغيرات(٩).

والصراع اصطلاحاً هو علاقة ضدية بين شيئين "متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها.(١٠) وغالبا ما يكون الصراع المعنوي أقوى من

المادي، لأنه يصادم نسيج الحركة الذهنية للاحتمالات الإنسانية، ولا يتم إلا لتحقيق مبدأ الحاجة أو إشباع رغبة معينة، فهو حالة انفعالية تنتج حينما تتداخل عقبه ما في سبيل إشباع تلك الرغبة.(١١) وتكمن ضرورته في تمييز الكائن المتصارع لإنسانيته المدركة للواقع، لإثبات وجوده، إذ تكون أهدافه داخل الفرد الذي يحاول أن يحقق التوافق المقيم للحدث، باتخاذ القرارات بطريقة شعورية أو من دون كثير من الوعي.(١٢) والصراع النفسي، هو حدوث اندفاعين (أو أكثر) متضادين في الوقت ذاته، ويبدو أن هذا الطرح يمكن أن يبين قيمة الصراع سواء أكان إيجابيا أم سلبيا، و بتحديد اتجاهه وتعيين حالة الضغوط التي تعكس السلوك الفعلي للفرد، لأنه يحاول أن يسعى "للحصول على أقصى قدر ممكن من الثواب وأقل قدر ممكن من العقاب في البيئة الخارجية والاتجاهات التي تكتسب في خدمة وظيفة التوافق أما أن تكون وسيلة للحصول على هدف مرغوب فيه أو إلى تجنب هدف غير مرغوب فيه" (١٣) لأن الفعاليات الإنسانية تعمل بوسائل دفاعية متعددة، وتعكس الفعل وتنظم أجزاءه، فيتألف في ماضي النوع (الغريزة) وفي ماضي الفرد (العادة) وأغلب الظن أن الصراع الداخلي يقع بين هذين الماضيين.

أما الصراع الخارجي فهو ظاهرة حتمية تجسد التضارب أو التصادم في المصالح والمبادئ والأفكار والسياسات والبرامج، ويميز كثيراً من التفاعلات التي تحدث في داخل الأنظمة السياسية أو بين بعضها البعض.(١٤) ويمثل الصراع أحد الأشكال الرئيسة للتفاعل، ويتميز بكونه شعورياً ومباشراً فهو نشاط كلي يتنازع فيه الأفراد مع بعضهم لهدف معين، وتعد هزيمة الخصم شرطا ضرورياً للتوصل إلى الهدف.(١٥) وبما أن الفرد وليد بيئة اجتماعية، فإنه يبذل منذ طفولته أقصى جهده للإفادة من هذه البيئة: (الأسرة/ الأشياء، خارج البيت/ النظام في العالم، المؤسسات ... الخ) فهو في محاولة دائمة لتحديد مركزه في المجتمع وعلاقته به.(١٦)

ويبدو فيما تقدم أن الفعل الدرامي هو المكون الأساس للصراع الذي هو جوهر الدراما، ولابد من وجوده مهما اختلفت أشكال الصراع سواء أكانت داخلية أم خارجية.

ونجد في مسرحية (هيلا يا رمانه) صراعاً داخلياً يحدث في شخصية (جلال) بطل المسرحية، عندما يتمتم مع نفسه وهو يكتب نصاً مسرحياً يحاكي فيه مسرحية (يوليوس قيصر) لشكسبير، فيقول في نفسه"أريد عملاً حياً، فيه نبض من حياتنا" يرمي القلم على المنضدة، كفى آلهة وملوكاً وفرساناً. تتناهى أصوات من بعيد كأنها الحلم:

"الأصوات: كاز.. كاز.. هيلا يارمانه،..هيلا يمة، عتيق للبيع.. عتيق للبيع، فرارات.. فرارات، كشك وعدس ماأحبوا.. يويا، من مال الله.. عندي أيتام، ناملیت..ناملیت بارد يخلي العجوز تطارد، زلابية وبقلاوة وشعر بنات،وين اولي وين أبات، دقومي وأدحرجي.. من دوشك العاليا، والتلبسوا مالا.. والتشلحوا مالا..وأبوها تاجر حلب..شيال الحمالا."(١٧)

يبدأ النص المسرحي بانتقاء مادته من المأثور الشعبي لمدينة الموصل في الصراع بينه وبين ذاته، أثناء عدم تواصله مع النص الذي كان يكتبه، وما أحدثه المونولوج في خلجات الذات أثناء التأمل. ويستمر الصراع في التصاعد ليصل بينه وبين زوجته (ليلى) وهو صراع اجتماعي، تحقق في الحوار بينهما" تدخل الزوجة وتقف مقطبة عند الباب

الزوجة: جلال

جلال:"لاينتبه إليها"...

الزوجة: "بصوت أعلى" جلال.

جلال: "ينتبه فتتلاشى أصوات الأطفال" ليلى..

الزوجة: حمداً لله فأنت مازلت تذكر اسمي.

جلال "يرفع نظارته متضايقاً"..

الزوجة: اعتبرني واحدة من مخلوقاتك المسرحية، وتحدث إلي، لأنك لاتكاد تخاطبني اليوم بطوله.."[١٨]

قد يقع المتأمل لنص هذه المسرحية(هيلا يارمانة) في الفخ عند قراءته الأولى لها، وقد يقع في وهم بوجود انزياح دلالي في الشخصيات الشعبية الموروثة فيستفز، ثم ما يلبث أن يدرك أن الغرض هو إبراز مفارقات ساخرة بين واقع متردد وماض مجيد، وهذا ما فعلته المسرحية في صنع شخصية معاصرة تحمل اسم جلال متكئاً على خلفية من الأحداث الموروثة التي ترتبط بأحداث معاصرة في لحمة من المفارقات المتداخلة. وربما اختار الكاتب اسم (جلال) ليعني به جلال الماضي، أو أنه يقابل اسمه رسماً (طلال).

" جلال: (يقف عند النافذة ويزيح الستار مترنماً بصوت خافت) .. هيلا يارمانه ..هيلا يمه ..من هي الزعلانه "ينظر عبر النافذة" لقد تغير كل شيء، حتى الأطفال، إنني لاأسمع هذه الأيام، طفلاً يغني إلا في الراديو أو التلفزيون" يصمت والأغنية مستمرة" منذ المساء وهذه الأغنية تتردد في داخلي، بدو..، لقد كبرت وأبيض فؤادي وبدور مازالت طفلة تدور مع صديقاتها.. تغني وتضحك.."[١٩]

## المبحث الثاني: الشخصية:

يهتم هذا المبحث بالشخصية التراثية في النص المسرحي، فالشخصية هي أهم عنصر في بنية النص المسرحي فهي التي تبنى عليها الفكرة التي يريد الكاتب المسرحي إيصالها إلى القارئ والجمهور المسرحي، وتبين الشخصية المسرحية لنا النص المسرحي وتسرد الأحداث المسرحية، فالشخصيات مهما كانت وظيفتها في الحياة وكان جنسها تجدد الدراما، وهذا لا يتحقق إلا بوجود مصارع أمامها تحمل إحدى كفتي الصراع تاريخياً لتكشف عن تاريخ سلوك المسرحية، ولانعدها نصاً بل

**نعدها جواز مرور لعظمة الشخصية الدرامية وإحيائها في الواقع المعاش والافتخار بها وتحفيز المتلقي بهذه الشخصيات التي تتصارع لسرد الأحداث.**

وتبدأ مسرحية (ياسامعين الصوت) **بصوت امرأة تنادي بصوت حزين**[٢٠]

**المرأة: ياسامعين الصوت**

**صلوا عالنبي**

**أولكم محمد وتاليكم علي**

**ياسامعين الصوت**

**صلوا عالنبي**

**أولكم محمد وتاليكم علي**

**اللقى بنت...**

**يخفت صوت المرأة، يرتفع صوت فتيات يلعبنّ ويغنين**

**الفتيات: ويص ويص يولادي**

**لاتطلعوا عالوادي**

**لاتخطفكم خجاوه**

**لاتقليكم بالطاوه**

نجد في هذه المسرحية حضوراً لشخصيات محدودة تصل الى عشر، والشخصية الرئيسة والمطورة في المسرحية هي شخصية (خجاوة)، وعدا ذلك شخصيات مسطحة، وتوصف الشخصيات في هذه المسرحية بالاعتدال.

**تدخل امرأة رثة الثياب، وتقف مقطبة وسط الباحة**[٢١]

**الأم: "تحتضن ابنتها مرعوبة" ياويلي، خجاوه.**

**المرأة: "بصوت متهدج" خجاوه.**

**الأم: تعالي ندخل، يابنيتي، تعالي"تدخل بابنتها وتغلق الباب"**

**المرأة: "تهز رأسها" ...**

**البنات: يتابعنها صامتات...**

**المرأة: "تنظر الى البنات" خجاوه.**

**البنات: "يتراجعن خائفات" ...**

**المرأة: لا..لا" تشير لهن أن يبقين" لست خجاوه، إنني أم، ولي ابنة في عمركنّ" تقترب منهن" أهي بينكن؟**

تدخل شخصية (خجاوه) بِنِيَةٍ مبيتة من موروثنا الشعبي، لتعطي صورة مشوهة للمرأة في هذه الشخصية، وتدخل الى مسرح الحدث بوصفها امرأة شريرة، وربما تعلق الأمر بانعكاس صورة المرأة الكريهة كما تصورها العقلية الشعبية، إلا أن المسرحية قد هذبت شخصية (خجاوه) وأخرجتها عن مدلولها الشعبي المتعارف عليه، وارتبط عنصر التشويق بمثل هذه الأحداث الى عنصر التشويق الذهني الذي يرتبط بالجو العام للمسرحية عند القراءة، وحسناً فعل طلال حسن من تحويل هذه الشخصية

من واقعها الشرير في الذاكرة الشعبية، ونقلها من المعتدية، الى شخصية معتدى عليها. ففي الحوار بين شخصية (خجو) وشخصية أم فيصل، نجد بأن (خجو) تبحث عن ابنتها التي فقدتها، ليس كما تصورها الأغنية الشعبية التي يرددها الأطفال، نقلاً عن ألسنة أمهاتهم بتخويفهم من (خجاوه) التي تخطف الأطفال وتأكلهم.

**خجو: إنني أنتظر ابنتي..**

**أم فيصل: "تحدق فيها" ...**

**خجو: لن أدخل البيت حتى تعود..**

**أم فيصل: "تهز رأسها" ...**

**خجو: ابنتي موجودة..**

**أم فيصل: نعم.**

**خجو: سأموت إذا لم تعد ابنتي..سأموت إذا لم تعد"تتجه نحو البيت" سأموت.. سأموت.. سأموت.**[٢٢]

## المبحث الثالث: الحوار

إن الحوار للشخصيات يضيف على جمالها الواقعي في المسرحية لتتمتع الشخصية بحوارها المفعم وأحاسيسها الداخلية قد تكون مرحة وغاضبة وغير ذلك، لأن الغرض الرئيس من الحوار هو توصيل المعلومات اللازمة بوضوح، حتى يتأثر الجمهور بهذه الشخصية للاقتداء بها واتخاذ قرار من واقعه المعاش لدراسة السلبيات والإيجابيات بما تحمله الشخصيات من أفكار وسلوك قد يطابق واقعه المعاش، فاختلاف الحوار من شخصية لأخرى واختلاف أبعادها النفسية والاجتماعية وقوة تأثيرها على المتلقي لإعطاء النص المسرحي قصة،[٢٣] وتكون قوة الشخصية في قوة

حوارها سواء أكانت الشخصية من التراث أم من الحياة الواقعية التي نعيشها، وعلى المؤلف المسرحي مراعاة ذلك في بنية نصه المسرحي فهناك الشخصية المركبة التي تتغير من حاله نفسية لأخرى ومن موقف درامي لآخر، وتعد من الشخصيات الأساسية في المسرحية التي تصارع من أجل فكرة ما، وشخصيات ثنائية أو مساعدة تخدم النص للإلمام بفكرة الموضوع وتوضيح عقدته. فالشخصيات هي التي تثير الجمهور وتجعله في حالة انسجام مستمر وذلك عن طريق متابعة الحوار وسرد الأحداث والأغاني والرقصات والحكايات الشعبية المعروفة.(٢٤)

يستخدم الأطفال الحوار غالباً في ألعابهم الشعبية التي يمارسونها، إما جماعة أو منفردين، إذ يعبرون عن المواقف الحياتية التي يمرون بها، وخبراتهم في خلق عالمهم الخاص، وتعد الألعاب الشعبية ذات الطابع الحواري من أكثر الفنون التصاقاً بالبيئة والعادات والتقاليد.

ويتشكل الحوار في مسرحية **(طلعت الشميسة)** بالاحتكاكات الخارجية للشخصيات، التي يمثلها مجموعة صبية، وهم يرددون الأغنية الشعبية الموصلية:

**طلعت الشميسة**

**على قسط عيشة**

**عيشة بنت الباشا**

**تلعب بالخرخاشة** (٢٥)

نلحظ في هذه المسرحية توظيفات المؤلف في الحوار لبعض مجريات الأحداث الحالية، كما في أصوات الإنفجارات التي حصلت في أثناء اللعبة، ولكن مفارقة الحوار هنا في اللعبة أن الشمس لا تظهر، إذ تتلاشى بالكسوف.

**الريح: أعزائي كما أن الأرض تدور حول الشمس، كذلك القمر.**

**سالم: يدور حول الشمس؟**

**الريح: وحول الأرض أيضا.**

**سالم: حسنٌ، صدقت، وبعد..**

**الريح: وأثناء هذا الدوران، يقع القمر بين الأرض والشمس، فتختفي الشمس جزئياً أو كلياً، ولفترة محدودة عن الأرض، هذه ظاهرة طبيعية.**

**سالم: آه من القمر، ألا يكفي أنه صخور قاحلة جرداء؟**

**الريح: وهذه الظاهرة تسمى الكسوف.**

**سالم: لكن جدتي تقول..**[٢٦]

يحاول طلال حسن أن يخلق منظومة حوارية بين الأطفال، تعمل على ترسيخ ظاهرة طبيعية معينة، ولعله يبتغي من ذلك إبراز الجانب التعليمي في المسرحية. وتعتمد المسرحية على الحوار الخارجي فقط فحسب، من دون دخول المنولوج فيها.

## الخاتمة:

- **مسرح طلال حسن الموروث الشعبي في نصه- شكلاً وموضوعاً- في تناوله واستلهامه وتوظيفه، مما أدى الى إغناء الموروث برؤى ومعالجات وتركيبات فنية خلاقة، بحرفية تمثلت في تحويله الى لغة مسرحية فصيحة.**

- **عزز طلال حسن خطابه المسرحي الذي يعكس مناداة الماضي في استدعاء غير مباشر لأهداف المسرحية التربوية، وحاول أن يسهم في إضفاء صفة التعليمية على مسرحه ، وتمثل ذلك في مسرحية (طلعت الشميسة).**

- قام طلال حسن بتحويل شخصيات مسرحياته من واقعها الشرير في الذاكرة الشعبية، ونقلها من المعتدية، الى شخصية معتدى عليها. وتمثل ذلك في شخصية (خجاوة).

- طرز طلال حسن نصه المسرحي بمقاطع ووصلات غنائية من الموروث الشعبي الموصلي، ولاسيما أغاني الألعاب الشعبية، وذلك تلبية لحاجات ذائقة (الفتيان) مما أدى الى استدعائها في نصه المسرحي. انسجاماً مع ما توفر من معطيات فلكلورية ذات صبغة شعبية تتعلق بأعراف مدينة الموصل وتقاليدها.

## هوامش البحث:

(١) ينظر: من قضايا الإبداع المسرحي/ محمد مصطفى القباج/ ٢٦/ مطبعة النجاح/ الدار البيضاء/ ٢٠٠٠ .

(٢) ينظر: محاورات في التجريب/ مجدي فرج /٧٧ المجلس الأعلى للثقافة / القاهرة /١٩٩٨.

(٣) ينظر: التحويلية واستدعاء الموروث الحكائي للسرد المعاصر/عبد الرحمن الوهابي/ مجلة جامعة الملك عبد العزيز: الآداب والعلوم الإنسانية/ مج(١٧) العدد (١) ٢٠٠٩/ عن المكتبة الافتراضية العلمية العراقية www.ivsl.org

(٤) ينظر: ألعاب الأطفال وأغانيها في الموصل منتصف القرن العشرين(المضامين والدلالات) علي أحمد محمد/ مجلة دراسات موصلية/ مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل/ العدد(٣١) لسنة٢٠١٠/٧١-٧٢ .

*ينظر: موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين/عمر الطالب/ منشورات مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل/٢٦٥-٢٦٦/٢٠٠٨ .

(٥) ينظر: فن الشعر/ترجمة: إبراهيم حمادة /٢٠ / مكتبة الأنجلو المصرية/ القاهرة (د.ت).

(٦) ينظر: فن كتابة المسرحية/ لاجوس آجري/ترجمة: دريني خشبة/٢٤٠/ مكتبة الأنجلو المصرية/ القاهرة (د.ت)

(٧) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق /حسين رامز/٤٨٧-٤٩٠/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/١٩٧٢.

(٨) ينظر: م. ن/ ٤٩٠.

(٩) ينظر: م . ن /٤٩٣ .

(١٠) ينظر: المعجم الفلسفي/ جميل صليبا/ ٣١٨/ الشركة العالمية للكتاب/ بيروت/١٩٩٤.

(١١) ينظر: مدخل علم النفس / ليندا . ل . دافيدوف /ترجمة: سيد عبد المرضي/ ٦١٧/ الاتجاهات الثقافية للنشر والتوزيع/ القاهرة/ ١٩٨٣.

(١٢) ينظر: م .ن /٦٢٠ .

(١٣) ينظر: الاتجاهات والحياة/ ياسين طه طاقة /٣٧-٣٨ / شركة آيد للطباعة الفنية/ بغداد/ ١٩٨٩ .

(١٤) ينظر: قاموس التحليل الاجتماعي/ فيصل السالم/٤٦/ مجموعة أبحاث الشرق الأوسط/ الكويت/ جامعة الكويت/ط١/١٩٨٠

(١٥) ينظر: قاموس علم الاجتماع /محمد عاطف غيث/٨٢/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/١٩٧٩.

(١٦) ينظر: النظرية الاجتماعية/ج.د.ه- كول/ ترجمة: عبد الوهاب الكيالي/ ٥١ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/١٩٨٨ .

(١٧) هيلا يارمانه( مسرحيات للفتيان) طلال حسن /٩٥-٩٦/ منشورات مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل/٢٠١٢ .

(١٨) هيلا يارمانه / ٩٧ .

(١٩) م . ن/٩٨ .

(٢٠) م . ن /٢٩ .

(٢١) هيلا يارمانه /٣٣ .

(٢٢) هيلا يارمانه / ٤٣ .

(٢٣) ينظر: الحوار في الإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح/ طه عبد الفتاح مقلد/١٣/ مكتبة الشباب/ القاهرة/ ١٩٧٥ .

(٢٤) ينظر: م.ن/ ١٥.

(٢٥) هيلا يا رمانة/ ٤٩.

(٢٦) م.ن/ ٦٠-٦١.