

محور الدراسات اللغوية والأدبية



وظيفة الاستهلال في الحوار الداخلي لمسرح الدمى عند طلال حسن

الأستاذ المساعد الدكتور

عمار أحمد الصفار

قسم اللغة العربية/كلية الآداب

الأستاذ المساعد الدكتور

نذير عبد الغني العزاوي

قسم الفنون المسرحية /كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

للمؤلف طلال حسن مجموعة كبيرة من المسرحيات التي كتبها لمسرح الدمى خاصة، فتناول البحث وظيفة الاستهلال للحوار الداخلي لتلك المسرحيات، مع اقتباس فقرة منها لكل مثال لتوضيح الصورة للقارئ، والإشارة إلى الملاحظات الإخراجية التي اشتملت عليها نصوص تلك المسرحيات ، وأهمية الاستهلال والملاحظات الإخراجية .

وظيفة الاستهلال في الحوار الداخلي

لمسرح الدمى عند طلال حسن

يتألف معظم النصوص الدرامية من مشهد استهلاكي يكون مدخلاً

للخطاب المسرحي، يستأثر به - أحياناً - بطل المسرحية ^(١) ، وتقوم الشخصية المساعدة للبطل بهذه المهمة أحياناً أخرى ، إن كانت هذه الشخصية مشاركة في الحدث الذي يجري الحديث عنه ؛ لذلك ألفينا - في مسيرتنا الفنية - الكثير من المؤلفين المسرحيين يفتتحون مسرحياتهم باستهلال يوظفونه للكشف عما يرومون إيضاحه للجمهور ، ويستخدموه وسيلة شدة للمشاهدين ؛ ويعد الاتصال البصري الأول ، أو الضربة الأولى "وإذا كانت الضربة الأولى في العرض المسرحي لها أهميتها القصوى في رد فعل المتلقي

الحوار الداخلي
(١) :
(٢)
(٣)
(٤)
(٥)
(٦)
(٧)
(٨)
(٩)
(١٠)
(١١)
(١٢)
(١٣)
(١٤)
(١٥)
(١٦)
(١٧)
(١٨)
(١٩)
(٢٠)
(٢١)
(٢٢)
(٢٣)
(٢٤)
(٢٥)
(٢٦)
(٢٧)
(٢٨)
(٢٩)
(٣٠)
(٣١)
(٣٢)
(٣٣)
(٣٤)
(٣٥)
(٣٦)
(٣٧)
(٣٨)
(٣٩)
(٤٠)
(٤١)
(٤٢)
(٤٣)
(٤٤)
(٤٥)
(٤٦)
(٤٧)
(٤٨)
(٤٩)
(٥٠)
(٥١)
(٥٢)
(٥٣)
(٥٤)
(٥٥)
(٥٦)
(٥٧)
(٥٨)
(٥٩)
(٦٠)
(٦١)
(٦٢)
(٦٣)
(٦٤)
(٦٥)
(٦٦)
(٦٧)
(٦٨)
(٦٩)
(٧٠)
(٧١)
(٧٢)
(٧٣)
(٧٤)
(٧٥)
(٧٦)
(٧٧)
(٧٨)
(٧٩)
(٨٠)
(٨١)
(٨٢)
(٨٣)
(٨٤)
(٨٥)
(٨٦)
(٨٧)
(٨٨)
(٨٩)
(٩٠)
(٩١)
(٩٢)
(٩٣)
(٩٤)
(٩٥)
(٩٦)
(٩٧)
(٩٨)
(٩٩)
(١٠٠)



، فإن رد فعل القارئ لعنوان النص سيكون له التأثير نفسه، فالعنوان يعمل على تحفيز القارئ نحو القراءة عبر المعنى المختصر الذي يحمله ، وفي بّنه لبعض المعلومات عن النصّ المسرحي ... فالنصوص تبقى حيّة بعناوينها عبر بقائها في الذاكرة أكثر من الأحداث التفصيلية "(٢) ، وفي المسرح يكون المشهد الاستهلاكي أكثر أهمية من العنوان، وتُعرف كفاءة المخرج من طريقة إخراجهِ للمشهد الاستهلاكي ؛ لذلك نصّت الكتب اللغوية والبلاغية والنقدية ، القديمة والحديثة على السواء ، على صفات توحى بضرورة تجويد الاستهلال وإتقانه، والبراعة فيه ، واشترطت فيه شروطاً تخصّ الجانب الفني واللغوي والبلاغي والفكري . كأن تكون البداية مثيرة وقوية ، شأن أيّة بداية نلاحظها في مستهل أي عملٍ إبداعي"(٣)

إنّ الاستهلال عند طلال حسن يأتي في كثير من الأحيان على شكل حوار داخلي أو مناجاة والغاية منه

التمهيد لموضوع المسرحية والكشف عن بعض المعلومات التي يرغب المؤلف بعرضها . وطلال حسن استخدم الحوار الداخلي على أنه استهلال في العديد من مسرحياته نحو:

" الأرنب : منذ ثلاثة أيام ، وأنا رهين المحبسين ، الخوف والبيت ، ومن يلومني ؟ لقد سمعتُ الأسد يزأر في الجوار ، كأنه يهددني شخصياً ، فغدوتُ أسمع زئيره حتى في المنام " (٤) .

فيعلمنا المؤلف عبر هذا (المونولوج) الاستهلاكي أن الأرنب حبس البيت خائفاً منذ ثلاثة أيام فالأسد يزأر في الجوار وهو الذي ألزمه البيت ، ويعرّف الجمهور خوف الأرنب الشديد ووجود خطر الأسد الذي يزأر في الجوار ، وهذا سيسوغ خوف الأرنب من الصوت الذي يصدره الببغاء مقلداً زئير الأسد ، وخلق المؤلف مفارقة طريفة فبعد أن يكتشف الأرنب أن الببغاء هو الذي أصدر الصوت ، يسير بلا خوف ،

ويصرخ بالبيغاء عندما يسمع زئير الأسد الحقيقي، معتقداً أن البيغاء هو الذي يقلّد صوت الأسد . ومثال آخر على الحوار الداخلي الاستهلاكي :

" أرنبوب : " يتمتم " ماما ، ماما " يتوقف متلفتاً " لقد تهت ، يا لي من أحقق ، كان عليّ أن ابتعد عن البيت " باكياً " ستعاقبني ماما " يصمت ويتراجع خائفاً " الثعلب ... " (٥) .

فجاء حوار أرنبوب ليكشف لنا أن أرنب قد تاه في الغابة وأنه خائف من عقاب أمه، وخائف من الثعلب، وأنه نادم لابتعاده عن البيت . والحوار الداخلي الاستهلاكي الآخر :

" القرد : هذا مكان موحش ، منقطع " يتلفت حوله " لن تأتي قردونة اللعينة ، لقد خدعتني " يهم بالنزول " الأفضل أن أعود إلى البيت ، لابدّ أن أمي تنتظرني " يتوقف " الأرنب العجوز ! إنني لم أره منذ أيام ، فلأبق قليلاً ، وأمازحه " (٦) .

فيخبرنا المؤلف عن طبيعة ذلك المكان بأنه موحش ، وأن (قردونة)

قد أخلفت ميعادا مع القرد ، ويتوصل القرد إلى قرار هو العودة الى البيت حيث تنتظره أمه ؛ فأعطانا فكرة عن طبيعة القرد في حبّه للمزاح ، وتمهيداً لدخول شخصية الأرنب العجوز . وجاء الحوار الداخلي استهلالاً للكشف عن هدف الشخصية نحو :

" الكلب : لابدّ أن بيته هنا ، هذه هي المنطقة ، التي وصفوها لي ، لن يفلت مني ، سأجده إن عاجلاً أو آجلاً " (٧) .

فنعلم من الحوار أن الكلب ليس من نفس المنطقة ، وأنه في مهمة ، وهو يتوعد من يبحث عنه، وأنّ هناك من وصف له موضع البيت ، مما يدعونا للتساؤل لماذا لا يستخدم حاسة الشمّ القوية لدى الكلاب ؛ بيد أن أحداث المسرحية تكشف لنا أن الكلب أحقق . واستخدم الحوار أيضاً في الكشف عن الشخصيات نحو :

" البيغاء :العمة دبة تأخرت " يبتسم " لعلها تطارد السلحفاة ثانية ، لتعرف كم بيضة تضع في المرة الواحدة " تضحك " يا للعمة دبة ،

لقد طاربت السلحفاة مرة ، فتوقفت السلحفاة غاضبة ، وقالت ، إذا كنت دبة حقاً ، طاردي التمساح " ينصت لحظة " آه اهو الثعلب أيضاً ؟ من يدري فلننظر . . " (٨) .

فكشف لنا هذا الحوار الاستهلاكي بحث العمة دبة الدؤوب في سبيل معرفة ما تجهله من معلومة عن عدد البيض الذي تضعه السلحفاة في المرة الواحدة ، وبين لنا خوف البيغاء المستمر من الثعلب ؛ ونحو :

" البيغاء : " يفز مستيقظاً " الثعلب . . الثعلب

" يلتفت خائفاً " سيقتلني الثعلب ذات

يوم

" يكاد ينهار " آه ، لا ، لن أبقى هنا ، الأفضل أن . . " (٩)

فيكشف لنا عن الرعب الذي يعيشه البيغاء وخوفه من قتل الثعلب له الذي يمكن أن يفترسه في أية لحظة . ونحو :

" البيغاء : السلطعون ، يا

ويلي ، في كل يوم لنا حيوان ،

واليوم جاء دور السلطعون ، آه

ستقتلني العمة دبة بحيواناتها التي لا تنتهي " ينظر عبر النافذة " ها هي العمة قادمة ، حاملة سلّتها ، والمصيبة أن تكون قد خبأت فيها واحداً من السلطعين " (١٠) .

وهنا يكشف البيغاء عبر حوارهِ الداخلي عن ضيقه من الحيوانات التي تجلبها العمة إلى البيت وأن ما يخشاه هذه المرة هو حيوان السلطعون فيقوم الحوار الداخلي بوظيفته في كشف الجانب النفسي لشخصية البيغاء لأنه ليس من المستبعد أن " يقوم الحوار وحده - دون ما حدث - بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية " (١١) . ولا

يكتفي طلال حسن بهذا الاستهلال بحوار البيغاء بل يتحول الاستهلال إلى حوارٍ خارجي تسهم فيه العمة للتمهيد لدخول شخصية أرنوب الذي ستدور حوله قصة المسرحية :

" العمة دبة : " تضع السلة على

المائدة " مساء الخير .

البيغاء : " ينظر متوجساً إلى السلة " مساء النور .

(٤٠)

١٠

١٠

١٠

١٠

١٣٠

- " العمة دبّة : لعل ما يفكر فيه وهم .
- البيبغاء : الثعلب ليس وهماً .
- " العمة دبّة : هذا اللعين .
- البيبغاء : جاء يسأل عنه مدعيّاً أن جدّه يريدّه في الحال .
- " العمة دبّة : " تغالب ضحكها " جدّه ؟
- البيبغاء : الأمر لا يدعو للضحك .
- " العمة دبّة : لكن جدّه . .
- البيبغاء : أكله الثعلب ، هذا ما يقال .
- " العمة دبّة : يقال ؟ لكن من يدري .
- البيبغاء : أنا أدري ، الثعلب ولا أحد غيره .
- أرنوب : " من الخارج " أيتها العمة .
- البيبغاء : إنه أرنوب .
- " العمة دبّة : " تصيح " أدخل يا أرنوب .
- أرنوب : " من الخارج " أريد أن أدخل ، لكن أخشى أن الثعلب . .
- " العمة دبّة : لا تخشى شيئاً ، الثعلب ليس هنا " (١٢) .
- " العمة دبّة : " تضحك " اطمئن ، لا يوجد فيها غير أعشاب وجزرة فقط .
- البيبغاء : من يدري ، لعلك خبأت أحد السلاطين تحت الأعشاب .
- " العمة دبّة : حسن ، مرّ جناحك ، وتحسس الأعشاب بنفسك ، للتأكد .
- البيبغاء : " يراجع خائفاً " لست مجنوناً .
- " العمة دبّة : " تضحك " أنت أرنوب .
- البيبغاء : لم أقل إنني دبّ .
- " العمة دبّة : " محدّرة " بيبغاء .
- البيبغاء : بمناسبة الأرنوب ، جاء أرنوب قبل قليل و . .
- " العمة دبّة : أعرف ، وسيجيئ ثانية " تلوّح بالجزرة " هذه الجزرة له ، فقد تفيدّه .
- البيبغاء : لو كان فيك شيء من الأرنوب ، لعرفت أنه لا يفكر الآن في الجزر .

وهو مشهد تتناوب فيه العمة دبة الحوار مع البغاء، وذلك تمهيداً لمجي شخصية أرنوب المحورية لهذه المسرحية ، ويكشف لنا الحوار مكر الثعلب وخبثه ، وخوف البغاء والأرنوب من الثعلب ، فتطلق العمة لفظة أرنوب على البغاء دليلاً على جبنه وخوفه. وتميّز الحوار - على الرغم من طول التمهيد - برشاقته وطرافته. وكانت كل جملة من الحوار ترهّص بما يليها من حوار أو فعل .

وهو المطلوب من الكاتب إذ " يجب أن ينمو الحوار من حديث أو فعل سابق، وأن يؤدي إلى آخر إنه يشبه تسلسلاً جيداً للمشاهد وهناك دائماً نقطة استراحة مؤقتة ، ومحطة انتظار كانت قطعة معينة من الحوار تتجه نحوه ، ثم يقفز إلى الأمام ثانية "(١٣) . فذكر الساطعون ، وخوف الأرنب منه ، يقود لذكر السلّة ومحتوياتها ، وخشية الببغاء من وجود سلطعون فيها ، فتردّ العمة أن فيها أعشاباً مع جزرة ، وذكر الجزرة يقود إلى ذكر الأرنب، وهذا يذكّر

بمجيئه وخوفه من الثعلب، والأخير
يقود للحديث عن الثعلب ، حتى
يحضر أنوب الذي يؤكد خوفه من
الثعلب من إجماعه عن الدخول
خشية وجود الثعلب .

مع تأكيد المؤلف على إثراء النص
بعدد من ردود الأفعال التي تزيد من
عنصر التشويق في المسرحية. وفي
مسرحية أخرى تبدأ بحوار داخلي
للبيغاء على أنه استهلال لها :

"الببغاء : هذه فرصتي (ينظر عبر النافذة) لا أثر للعملة دبّة (يسرع إلى المائدة) سأعرف أخيراً ما موجود في السلّة (يفتح السلّة) أوراق ، أوراق توت ، لعل العملة دبّة تستفيد منها في صنع الأدوية (يحدّق في السلّة) هناك شيء يتحرك بين الأوراق (يحدّق مستغرباً) هذه دودة ، يبدو أن العملة لم ترها (يرفع الدودة) فلأخلص الأوراق منها (يقذف الدودة من النافذة) ها قد تخلصنا من .. (ينظر عبر النافذة) يا ويلي ، العملة دبّة (يسرع إلى المائدة ويغلق

السّلة) لن أحدثها عن الدودة ، حتى لا تعرف أنني فتحتُ السّلة " (١٤).

والدودة في هذا النص هي دودة القز ، والعمة قد حرصت على متابعتها منذ أن كانت بيضة، ويُدخل المؤلف شخصية الثعلب الذي عثر على الدودة - خارج الشباك - فتشتبك معه العمة دبةً لاعتقادها بأنها هو من عبث بسلتها وأخذ الدودة ، لكن الببغاء الذي يشعر بتأنيب الضمير فيتصرف بمودة مع الثعلب حتى أن الثعلب يستغرب من تصرفه ، وعلى الرغم من إحساس العمة دبةً بأنّ المذنب هو الببغاء ، إلا أن المسرحية تنتهي دون أن يعترف الببغاء بذنبه صراحة ، وهذا أمرٌ غير مقبول من الناحية التربوية إذ لا بدّ أن يعترف كلّ من أخطأ بذنبه والببغاء أخطأ مرتين مرّةً عندما فتح السّلة ، ورمى الدودة ، ومرّةً عندما لم يصارح العمة بأنه الفاعل وأن الثعلب برئ .

وإن إحساسنا نحن الكبار أن تصرف الببغاء هو اعتراف ضمني بأنه أخطأ فالطفل لن يدرك ذلك و " لا شيء

يميت مضمون الفكرة في الحوار إلّا الغموض الذي يقضي على ترابط الأحداث ويريك عقل الطفل في جهد التفسير لما يراه ويسمعه ، وبالتالي تخفُّ لديه متعة المتابعة لما يجري أمامه من مشاهد تمثيلية . ووضوح الحوار له دور رئيس في إيصال الإبداعات الفنية الى المشاهد بالشكل والمضمون " (١٥).

فجاء الحوار :

" الثعلب : مساء الخير .

الببغاء : (متمتعاً) الدودة .

العمة دبةً : مساء ٠٠ (تري الدودة)

أيها اللعين (تمسك بخناقه) سأقتلك .

الثعلب : (بصوت متحشرج) ما الأمر ؟

العمة دبةً : قلت لك ألف مرّة ، أن لا تقرب شيئاً يعود لي .

الثعلب : لم أقرب ٠٠ (يصيح) آه سأختنق .

العمة دبةً : هذه دودتي .

الثعلب : اتركيني ٠٠ لقد وجدتها

٠٠ قبل قليل ٠٠ قرب النافذة .

- العمة دبّة : أنت كذاب ، هاتها
(تتركه) الويل لك لو كانت ميتة .
الثعلب : (يضع الدودة بين كفيها)
أظنها ما زالت حية .
العمة دبّة : تَمَنَّ أن تكون حية
(تضع الدودة فوق أوراق التوت) هيا
، هيا يا دودتي ، تحركي ، وكلي ،
والأ أكلت الثعلب .
الثعلب : (خائفاً) تأكلني ! يا وليلي
، وما ذنبي أنا ؟
العمة دبّة : اسكت ، حسابك ليس
الآن (تخاطب الدودة) هيا يا دودتي
العزيزة ، هيا .
البيغاء : (فرحاً) بدأت تأكل .
الثعلب : نعم ، إنها تأكل .
العمة دبّة : (تحملق في الثعلب)
..
الثعلب : آه لو أعرف المذنب .
البيغاء : أيتها العمة ..
العمة دبّة : آه .
البيغاء : الثعلب المسكين ، كدت
تخنيه .
الثعلب : عجباً !
البيغاء : أعطيه سمكة ..
- العمة دبّة : (تنظر إلى الثعلب) ..
الثعلب : هذه ليست عادته .
البيغاء : وشيئاً من العسل .
الثعلب : لابد أن في الأمر سرّاً .
العمة دبّة : (تضحك) مهما يكن ،
سأعطيك سمكة ، وعسلاً أيضاً ، ما
دامت دودتي ، دودة القز بخير .
العمة دبّة : تنظر فرحة إلى
الدودة
إظلام " (١٦) .
فنرى أن الحوار اكتفى بأن جعل
البيغاء تطلب من العمة أن تكافئ
الثعلب بسمكة وشيء من العسل .
ومع أننا نحسّ أن العمة أحسّت أن
البيغاء يتصرّف بغرابة وعلى غير
عادته، والثعلب الذي تعود أن ينفر
منه البيغاء وأن يخشى غدره ،
ويتمنّى مغادرته سريعاً ، يراه يطلب
من العمة أن تعطيه السمكة والعسل
مع أن العمة دبّة اتهمته بأنه أخذ
دودتها ، وأنها ستأكله لو أن دودتها
ماتت .
وعلى الرغم من تحقّظ الباحث حول
العنف و الفضاضة في العرض

المسرحي وهو ما ظهر في هذا النص من مسك الدبّة بخناق الثعلب وتهديدها له بأنها ستأكله إن ماتت دودتها، فهناك من يرى أن عرضها لا يؤثر لأنه يرى أن الرغبات القهرية للأطفال ليفعلوا ما يُطلب منهم ليس الدليل الكافي لاعتبار أنّ كلّ ما هو محظور مرغوب ، ويعتقد أن العنف قد يبعث على المتعة ويستتفر المشاعر الايجابية عندما يكون المرء بأمان وهو يراقب الآخرين وهم في خطر، فيجد أنه من الممتع أن ترى بحراً متلاطم الأمواج مع ريح عاتية ، وتتفرج وأنت على اليايسة الكفاح المستميت لبشر في خضم ذلك البحر . ليس بدافع المتعة بعذاب الآخرين، وإنما متعة رؤية الشر الذي أنت منه معافى^(١٧) . بيد أن البغاء لم يعترف بأخطائه حتى نهاية المسرحية .

وهنا خالف طلال حسن شرطاً مهماً من شروط الفكرة التي تعالجها المسرحيات الموجهة إلى الطفل والتي " يجب أن تتطوي مسرحية الأطفال على قيم تربوية وأخلاقية

مناسبة لعمر الطفل وبيئته ويجب أن تتسم بالبساطة والوضوح " ^(١٨) لذا كان لزاماً على طلال حسن أن يظهر لنا وبوضوح ندم البغاء بل والاعتذار للعمّة .وفي مسرحية (لا أعرف) استخدم طلال حسن الحوار الداخلي بوصفه استهلالاً أيضاً على لسان الشخصية المساعدة وهي البغاء :

" البغاء : يا للثعلب المحتال ، لقد قلب البيت رأساً على عقب ، فحرمني من الراحة والنوم و . . (يتوقف) العمى دبّة ستجن ، إن لم تكن قد جنّت فعلاً ، وهذا الثعلب ورهانه هما السبب (يحكي لجهة الثعلب) هل القمر منير كالشمس أم (يصيح) ما شاننا والقمر ؟ (يتمشى) لو كنت العمّة دبّة لأكلته وارتحت (يتوقف منصتاً) ها هو قادم ، آه لو أني العمّة دبّة " ^(١٩) .

هنا يظهر البغاء على عكس ما كان عليه في المسرحية السابقة ، فهنا يظهر لنا ضيقه من الثعلب وحنقه عليه ، حتى انه يتمنى لو كان هو

العمّة دبّة لأكل الثعلب ليرتاح منه

فطال حسن من المؤلفين القلائل الذين يواكبون النظريات الحديثة لأدب الأطفال عامة، ولأدب المسرحي خاصة ، فنلمس في كتاباته أسلوباً موافقاً للشروط التي وضعها المتخصصون لهذا النمط من الأدب لأنه " يجعل الشخصية تفصح عن نفسها إفصاحاً طبعياً . وهنا تتجلى مهارة الكاتب وطول باعه . كأن يضع الشخصية في موقف المضطر للاعتراف والبوح ، أو في حالة انفعالية حادة تسمح لها بالإفضاء عن سريرتها ، أو يقابلها مع صديق تتبادل معه المصارحة والمسارة . وقد يجعلها تكشف عن نفسها وحدها عن طريق المونولوج "(٢٠). وهذا الاستهلال كان موفقاً به توفيقاً كبيراً ، لقد أعطانا الحوار الموضوع الذي ستبحثه المسرحية ، واختار شخصية الثعلب ليبدلي بالمعلومة ، ولما كانت شخصية الثعلب يغلب عليها المكر والدهاء والانتهازية فهي لن تعطي المعلومة دون ثمن ، وهذا ما كان ، فالعمة تعترف بأنها لا تعرف

الجواب، وتعطي الثعلب عسلاً للمعلومة التي أعطاها إياها في هذه المسرحية ، وتقاسم شخصية الببغاء هاتين الشخصيتين حوارهما الخارجي .

وجاء الحوار الداخلي استهلالاً أيضاً في مسرحية أغنية تسي . تسي . " الببغاء : آه ، إنني متعب ، بل أكاد أن انهيار ، ورغم ذلك لا أنام (ينقلب متضيقاً) ربما هي هذه الدبة، وحديثها المستمر عن الحشرات ، حتى امتلأ رأسي بالطنين . . والأزيز . . و . . (ينقلب ثانية) فلأعد الخراف لعلي أنام (يغمض عينيه ويعدّ) واحد . . اثنان . . ثلاثة . . أربعة . . (يتثاءب) يبدو أنني سأنام . . هذه المرة (يعدّ) خمسة . . ستة . . سبعة (الباب يطرق) عشرة . . إحدى عشرة (الباب يطرق ثانية) عشرون . . ثلاث وعشرون (بانفعال متزايد) خمسة (الباب يطرق مرة أخرى) سبعة وعشرون

٠٠ ثمانية و ٠٠ (يصيح) العمة
دبة ليست في البيت " (٢١) .

أفصح هذا الاستهلال عن ضيق
البيغاء من الأرق وشدة التعب ،
وكيف يوشك البيغاء على الانهيار .
كما يخبرنا عن اعتقاده أن محاضرات
العمة دبة عن الحشرات هي التي
سببت له الأرق واستعار الحوار
الأسلوب الغربي في محاولة النوم بعد
الخراف .. وكيف أفلح ذلك معه إذ
بدأ يتشاءم ، كما يفصح لنا حوار
البيغاء عن وجوده لوحده في البيت
وأن العمة دبة ليست في البيت .

وفي أغلب نصوص طلال حسن كان
لشخصية البيغاء حصة الأسد في
الحوارات الداخلية التي يستهل بها
مسرحياته كما في المثال السابق ،
ونحو :

" البيغاء : تأخرت العمة دبة ،
إنها حزينة جداً ، كأن خطيبها
(يضحك) غرق في أحد أنهار الغابة
، أو أكله عدوها الأول البق الدقيقي
(ببتسم) لو سمعتني دبة لصاحت بي
، ليس خطيبي شجرة ليأكله البق

الدقيقي (يبتعد عن النافذة) ليته
شجرة ذلك الدب الـ ٠٠٠ يا للعمة
دبة ، أرجو أن تكون مياه النهر قد
أزالت بعض أحزانها " (٢٢) .

في هذا المثال يؤدي الحوار الداخلي
للبيغاء وظيفة الاستهلال إذ يخبرنا
عن انتظار البيغاء للعمة دبة التي
تأخرت ويؤكد على حزنها، وعلى
الرغم من تهكم البيغاء من سبب
حزنها، وربطه ذلك بإحدى
محاضراتها عن البق الدقيقي، إلا أنه
يشفق عليها ويتمنى أن تكون مياه
النهر، حيث ذهبت العمة دبة، قد
أزالت بعض أحزانها. كما يخبرنا
حواره أيضاً بطريقة غضب العمة دبة
وأسلوبها في الحوار عندما قام البيغاء
بتقليدها .

ونحو :
" البيغاء : (يطارد الذبابة لاهثاً)
سأقتلك حتى لو كنت بحكم
الديناصور ، إنها أوامر أمي ، وأمي
لا ٠٠٠ (يضرب الذبابة
بجناحيه) آه ، أخطأتها مرة أخرى
(يتقدم بحذر) لن تفلتي مني ،

سأقتلك (يضربها بجناحيه
فيتهاوى على الأرض) آه " (٢٣) .

في هذا الحوار الداخلي نفهم أن ملاحقة البغاء للذابة ليس لأنه يكره الذباب وإنما هو تنفيذٌ لرغبة أمه في قتل الذباب وطاعته لوالدته . وأنه يحرص على تنفيذ أوامرها مهما كلف الأمر . ونحو :

" البغاء : (يغني بصوت
مبحوح) ترلا لا ٠٠ ترلا ٠٠ لا
(يتوقف) بحّ صوتي ، إنني أغني
منذ الفجر (يصمت) لعله الحلم ،
من يدري ، تعال ٠٠ ترلا لا ٠٠ ترلا لا
" (٢٤) .

يفصح هذا الحوار الداخلي عن كون البغاء يغني منذ الفجر حتى بحّ صوته . وأيضاً :

" البغاء : يا للحياة مع العمة دبة
من مهنة شاقة ، لا يمر يوم إلا
ويأتيها ضيف ، أو أكثر ، وضيف
أثقل من ضيف (الباب يطرق) من
الأفضل أن أهاجر (الباب يطرق
ثانية) لكن إلى أين ؟ (الباب يطرق

مرة أخرى) أهو الباب يطرق أم
إنني واهم؟ (يتجه نحو الباب)
فلأؤكد (يفتح الباب ويلتفت) لا أحد
، إنني واهم (يهم بغلق الباب)
سأجنّ إذا بقيت مع العمة دبة " (٢٥) .

أما هذا الحوار فيعلمنا بضيق البغاء من كثرة الضيوف الذين تستقبلهم العمة في بيتها ، ويشكو من ثقلهم حتى بات يفضل الهجرة على البقاء معها ، حتى أنه يعتقد أنه سيجنّ إذا بقي معها؛ لذلك سنتوقع ضعفاً ثقيلاً سيدخل بعد كل ذلك الطرق على الباب.

ونحو :

" البغاء : خ خ خ خ (يتقلب
منزعجاً) خ خ خ خ (يتمتم) آه ،
يا إلهي ، ماذا ! (يعتدل صارخاً) آ آ
آ آ (يتمالك نفسه) يا للحماقة ،
نملة ! هذا الثعلب اللعين ، لعله
يكذب (يتمدد) بل هو يكذب
(يغمض عينيه) فلأنم قبل أن تأتي
(يتشاءب) العمة دبة ٠٠ وتصعد

١٠٠ / ١٩٠٢

١٣٨

رأسي ٠٠ (يغط في النوم) خ خ
خ خ^(٢٦)

في هذا الاستهلال يوضح لنا الحوار قلق الببغاء حتى في أثناء نومه بسبب ما أخبره به الثعلب، حتى أنه يستيقظ من نومه مذعوراً . كما يفصح الحوار عن ضيق الببغاء من محاضرات العمة. وكذلك :

" الببغاء : النهار يكاد ينتصف (يتشاءب) ليتني أغفو قليلاً (يبتعد من النافذة) لقد خرجت العمة دبة اليوم مبكرة ، وستتأخر كالعادة (ينصت لحظة) ثانية ؟ لن يدعني أنام " ^(٢٧) .

يفصح لنا هذا الاستهلال عن خروج العمة وشدة حاجة الببغاء الى النوم ، وخوفه من الثعلب الذي جعله يجزم بأنه لن يدعه ينام . ونحو :

" الببغاء : العمة في الداخل ، منذ أكثر من نصف ساعة (ينصت) اسمع خفق أجنحة غريبة ، آه لو اعرف ماذا تخبي العمة في ظلام المخزن (ينصت ثانية) ها هي قادمة

(يسرع بالابتعاد) فلأبتعد " ^(٢٨) .

يفصح هذا الحوار الداخلي عن شدة فضول شخصية الببغاء ، فعلى الرغم من ضيقه من محاضراتها العلمية إلا أنه يريد معرفة ما تخبئه العمة في ظلام المخزن ولاسيما أنه يسمع خفق أجنحة غريبة . ولكنه لا يريد أن تعرف الدبة عن نواياه تلك. ويقول أيضاً :

" الببغاء : آه ، يا للهدوء ، البيت مريح ، خالٍ ، لا العمة دبة ، ولا دبـدوب ، ولا الثعلب ، ولا أضرابهم (يتمدد) هذه هي الحياة (يغمض عينيه) أستطيع الآن أن أغمض عيني على راحتي ، واخذ إلى ٠٠٠ " ^(٢٩) .

لقد أفصح هذا الحوار الداخلي عن سعادة الببغاء وشعوره بالراحة لهدوء البيت وخلوّه من العمة دبة وضيوفها وأنه يجدها فرصة لينام نوماً هنيئاً . ونحو :

" الببغاء : (يفرّ مستيقظاً)

الثعلب ٠٠ الثعلب (يلتفت خائفاً

(يستيقظ) عليّ أن اذهب ، قبل أن تأتي العمة ٠٠ (يتثاءب) ما دام الجميع قد ذهبوا ٠٠ (يتثاءب) فلأذهب ٠٠ نعم (ينام) خ خ خ خ " (٣٢) .

ونلاحظ أن الشخصية أيضاً نائمة كالبيغاء ولكنها لا تتحدث في نومها بل عندما تستيقظ فقط، وتكتفي بالشخير في نومها؛ ومثل شخصية الثعلب في مسرحية (الثعلصور) :

" الثعلب : (ينظر إلى المائدة) ها هي سمكة الكولا كنت (يسرع إلى السمكة ويتأملها) حقاً إنها سمكة غريبة ، لم أرَ مثلها من قبل ، لابد أن طعمها لذيذ (يحمل السمكة) يقال أنها تكاد تنقرض (يتجه بها نحو الباب) فلأهرب بها ، قبل أن تعود العمة دبة من النهر ، فمن يدري ، لعلها آخر سمكة من نوعها في العالم " (٣٣) .

فيفصح الثعلب في حوارهِ الداخلي - الذي وظّفه طلال حسن استهلالاً للمسرحية - عن فعل قد سبق قامت به العمة دبة من حصولها على

سمكة الكولاكنت أو اصطادتها ، وأنها تحدثت عنها في محاضرة كعادتها ، ودخل بيتها في غيابها لمعرفة بأنها في النهر ، ليسرق تلك السمكة ، وأنه قد بيّت النية على أكلها لقوله : لابد أن طعمها لذيذ . وفعلاً حمل السمكة واتجه للباب ، لينوّه لنا عن نيته قائلاً ، فلأهرب بها قبل أن تعود العمة دبة من النهر. وكشخصية السلحفاة في مسرحية (الأسماك العمياء) :

" السلحفاة : يا إلهي ، أكاد أتهاوي من التعب ، لن أعرف الحقيقة إلا من العمة دبة ، لكن أين هي ؟ إنني أحاول عبثاً مقابلتها ، وقد طرقت بابها مراراً ، فلم يرد احد عليّ ، لعل الأمر صدفة ، فالعمة دبة طيبة ، ولا يمكن أن ٠٠ " (٣٤) . ويكشف لنا هذا الحوار الداخلي الاستهلاكي ، التعب والمشقة اللذين عانت منهما السلحفاة للوصول

للحقيقة، وبين لنا المؤلف صبر هذه الشخصية على الرغم من تعبها ،

وانتظارها، مستثمراً طبيعة السلحفاة

البطيئة ليجعل منها متأنية في أحكامها فلا تفسر عدم رد العمة دبة بسوء، بل تجد لها العذر وتؤكد على طيبة العمة دبة .وكذلك كشخصية الدجاجة :

" الدجاجة : ما أحلى كلماته ، عسل ، موعدي معه الآن ، سأسمعه ، سأسمعه ثانية ، آه ، عيناك غابتا نخيل وقت السحر ، أو شرفتان راح ينأى عنها القمر ، صحيح إنني لم أفهم معظم ما قاله ، لكن . . . ما أحلى كلماته . . .نخيل . . . شرفتان . . . قمر (تجمد خائفة (اسمع وقع أقدام ، لعله الذئب) تتجه إلى الخارج) فلأسرع إلى موعدي (تتوقف متنهدة مرتاحة) آه ، إنها العمة دبة ، هذه فرصة لأسألها عن . . . " (٣٥) .

وعلى الرغم من أن حوار الدجاجة الداخلي كان استهلالاً للمسرحية ، إلا أن الحوار لم يكشف لنا عن قصد ذلك الذي تتغزل به ، أو في الأقل معجبة بكلماته ، ليزيد من التشويق لمعرفة شخصيته، حتى يسترسل

المؤلف في حوادث المسرحية الخارجية ليكشف لنا أنه الثعلب، فقد خدعها بكلماته المعسولة ، وقد أصاب المؤلف في تضمين النص مقطع من شعر بدر شاكر السياب، لإضفاء الجو الشعاري على المسرحية وكيف هامت الدجاجة بكلماته على الرغم من أنها لم تفهم معظم ما قاله . ولكن المسرحية فوق مستوى إدراك الأطفال ، وقد لا يفهمون التعابير المجازية الخاصة بالشاعر وتشبيه العينين بغابتي نخيل ، ولا يعقل أن يفهم الطفل معنى كلمة (بنأى) ، ولكنه سيفهم الحالة العامة للمسرحية ، وسيبقى بعض الغموض في فهم المسرحية على نحو يجعلنا في شك من وصول الهدف الذي من أجله كتبت هذه المسرحية . وهذا النص بالذات يتطلب معالجة إخراجية ، سعيًا لإيضاح ما هو مبهم ، مع تغيير شخصية العمة دبة التي يمكن أن تكون الدجاجة فريسة لها بشخصية أخرى يمكن أن تتعايش مع الدجاجة كالكلب مثلاً فكلب الفلاح

١٤٠
(٤٠)
(٤١)
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠



هو الذي يحرس الأغنام والدجاج في الحقل، ولاسيما أن أحداث المسرحية تجري في مكان منعزل ، ومن واجب الكلب إعادتها إلى القن . وإضافة شخصية الثعلب ليدخل بعد مغادرة الدجاجة عائدة للقن بعد فهمت من الكلب أن الثعلب خدعها وكانت غايته - بإبعادها عن القن ومواعدها في ذلك المكان المنعزل - لينفرد بها ويفترسها ؛ إنما هو إفصاح الثعلب عن نواياه الحقيقية في أكل الدجاجة وهو يبحث عنها في المكان الذي حدّده لها ليلتقي بها ويحدثها عن البطريق كما زعم .

وفي مسرحية أخرى جاء الحوار الداخلي للضبع استهلاً للمسرحية :
" الضبع : آه ، هذا الثعلب سيمرضني ، قال لي مرتين ، أنت نسر ، أفرحني في المرّة الأولى ، وفي المرّة الثانية ، لم يفرحني ، بل .. اللعين ، لعله يريدني أن أفكر ، كلا ، إنني ضبع ، والتفكير يضرّ بصحتي " (٣٦).

يكشف الحوار الداخلي للضبع عن لقائه السابق مع الثعلب الذي نعتّه بالنسر مرة ففرح بذلك ، ثم نعتّه بالنسر ثانية ، فامتعض منه ، كما يكشف الحوار عن مقته للتفكير لأنه يعتقد أن التفكير يضرّ بصحته . وهذه المسرحية تتطلب ممثلاً جيد الإلقاء ليوضح للمشاهد الحالتين التي وجّه به الثعلب لفظة (نسر) ، ففرح بالأولى وغضب في الثانية ، فأسلوب الإلقاء هو الذي سيوصل للطفل الحالتين ، ولاسيما أن الدمية ذات تعبير واحد لا تستطيع تغييره ، فالطفل يبدي رد الفعل مع من يتكلم معه من طريقة الإلقاء والتعبير التي ترسم على وجهه .

وفي نموذج آخر للحوار الداخلي الذي استخدم استهلاً ، وظف في شخصية الحصان :

" الحصان : آه ، يبدو أنني ضللت (يتلفت حوله) وكيف لا أضل ، وسط هذه الغابة ؟ لقد عشت عمري كلّهُ ، في قرية لا يوجد فيها

أكثر من عشر أشجار ، وهنا لا

توجد غير الأشجار ، و ٠٠ (ينظر إلى الخارج مرعوباً) يا ويلي" (٣٧) .

كشف لنا هذا الحوار عن البيئة التي كان الحصان قد قضى حياته فيها ، وهي القرية حيث لا يزيد عدد الأشجار فيها عن عشر أشجار ، ويقارنها مع البيئة التي هو فيها الآن ، حتى أنه أحس أنه ضلّ الطريق لكثرة الأشجار .

ولأن مسرحيات طلال حسن الموجهة للطفل قصيرة لا تتجاوز عشر دقائق ، فإن الاستهلال سيكون قصيراً ومختصراً ، وربما اكتنفه الغموض بعض الشيء ليأتي الحوار الخارجي لإيضاحه ، وتفسيره ، وكشف الغموض عنه .

وإذا كان الحوار الداخلي قد جاء استهلالاً لشخصية واحدة من شخوص المسرحية ، وتنوّعت فيها الأغراض في ذلك الحوار ، ما بين كشفٍ عن أفعالٍ قد مضت ، أو عن حالة الوقت الحاضر ، أو إرهاصٍ بأفعال أو أحداث ستقع ، فإن هناك مسرحية ضمّت ثلاثة حوارات داخلية

متتابعة كان أحدها استهلالاً للمسرحية :

" الثعلب : تأخرت العمة دبة ، لم يطل غيابها هكذا من قبل ، ليتها تعود قريباً ، إنني مشتاق ، مشتاق جداً إلى ٠٠ طعامها اللذيذ (يصمت ناظراً إلى الباب) لابد أن لديها في الداخل شيئاً من العسل ، فلأدفع الباب ، و ٠٠ (يصمت) لا ، العمة دبة تثق بي ، ولم تبخل عليّ يوماً بشيء (بانفعال) يا لغبائي ، ما عدتُ ثعلباً ، إنني أعاني من الجوع منذ أن تركت عادات آبائي وأجدادي ، وتمسكتُ بعادات العمة دبة (يتجه إلى الباب) فلأعُدْ إلى العادات الأصيلة ، وأشبعُ عسلاً (يتوقف) لا ، ستزعل مني العمة دبة ، لكني جائع ، يا للحيرة (يصمت ملياً) أسمع وقع أقدام ، يبدو أنه الأحمق دبّوب (ينظر إلى الخارج) إنه هو لأمضي قبل أن يراني ويشي بي عند العمة دبة .

(الثعلب يسرع إلى الخارج يدخل دبّوب)

دبدوب : أظنني لمحت ثعلباً ،
يا للمحتال ، إنه يزعم بأنه ترك
عادات آبائه وأجداده ، وتمسك
بعادات العمة دبة (يصمت) يقول
جدي : الثعلب ثعلب لو .. لو ..
يا لذاكرتي ، لقد نسيت بقية القول
(يصمت) تأخرت العمة دبة ،
تأخرت كثيراً .. إنني مشتاق ،
مشتاق ، مشتاق جداً ، إلى أحاديثها
.. وضحكاتها .. و .. وطعامها
اللذيذ (يتجه إلى شجرة قريبة)
فلأجلس تحت هذه الشجرة ، وانتظر
بعض الوقت لعلها تأتي (يجلس
تحت الشجرة) لن أغمض عيني ،
والأغفوت .. إن .. النعاس ..
خ خ خ خ .
(تدخل العمة دبة متعبة ، دبدوب
يغط في النوم .)

العمة دبة : آه : وصلت بيتي
أخيراً ، يا لأختي الطيبة ، كلما أردتُ
العودة أمسكت بتلابيبي ، وأجبرتني
على البقاء (تتوقف متفقتة) لقد
اشتقت إلى هذا المكان ، كما اشتقت
إلى سنجوب ، وأرنوب ودبدوب ،

وحتى الثعلب (تبتسم) أرجو أن
يكون قد صمد ، ولم يعد إلى عادات
آبائه وأجداده (تلمح دبدوب فتبتسم)
يا الله ، إنه نائم ، وعيناه
مفتوحتان " (٣٨) .

أما حوار الثعلب الداخلي الذي جاء
في هذا النص استهلالاً للمسرحية ،
فقد أفصح عن جوعه، وعن غياب
العمة دبة الذي طال ، وعن عزم
الثعلب اقتحام بيت العمة دبة،
للاستيلاء على العسل، على الرغم
من أنها لا تمنع عنه شيئاً ، ولكن
طبع الغدر الذي جُبِلَ عليه غلبه.
فعادات الآباء والأجداد ستشبعه عسلاً
حتى إن كان عسلاً مسروقاً، فيكشف
الحوار عن طبع الثعلب في الغدر،
والسلوك الشائن له ، ضارباً عرض
الحائط نصائح العمة دبة لأنه بدأ
يعاني من الجوع منذ أن ترك عادة
آبائه وأجداده ، ورافضاً الانتظار
الذي قد يطول حتى يحصل على

العسل بكرم من العمة دبة . في حين
جاء الحوار الداخلي لشخصية دبدوب
الذي يدخل بعد مغادرة الثعلب

ليكشف لنا حوارها الداخلي عن كشفه لمكر الثعلب وغدره وعودته لطبعه السيئ، على الرغم من ادعائه بأنه ترك تلك العادات ، وتمسك بعادات العمة دبة. مع أن الذي جاء بدبodob هو حبّ طعامها اللذيذ كحبّ الثعلب لطعامها ، لكن دبodob يحبّ أحاديثها، وحتى ضحكاتها، على عكس الثعلب الذي لا يحب سوى طعامها، لشدة حبّه لنفسه ، وذكر دبodob كيف كان جدّه يحذره منه ، ويؤكد له أن طبع الثعلب لن يتغيّر لأنه ثعلب. وعندما يغلب النعاس دبodob، تصل العمة دبة ، فيكشف حوارها الداخلي عن طبع الكرم وحسن الضيافة في عائلتها، وكيف أن أختها تتمسك بها لتبقى عندها، وهذا نابع من طبيعتها . وفي هذا الحوار مقارنة بين الطبع الخبيث المنبوذ عند الثعلب، وشره وحبه للطعام حتى لو حصل عليه بالسرقة، وبين فضيلة الكرم التي تحلّت بها عائلة العمة دبة ، فالأخت تتمسك بأختها لتبقى عندها في ضيافتها،

وكذلك الكرم الذي تتميز به العمة دبة، وإلا ما قصد بيتها القاصي والداني سعياً وراء كرمها . وقد وردت لفظة (بتلابيي) التي لا يعقل أن يفهمها الطفل إلاّ إن تمّ أداء حركة توضح المعنى ليفهمها الطفل المتلقي .

نلاحظ أن السمة الغالبة في الحوارات الداخلية الاستهلالية أنها مضمّنة الكثير من الملاحظات الإخراجية التي يريد أن تتحول إلى عناصر مرئية في العروض المسرحية، وتتحول إلى أفعال، وكل فعل من هذه الأفعال له أهمية كبيرة في إكمال النص "وهذا الفعل غير المحكي، يتجاوز نطاق الكلمات. ذلك أن مالا يقال شيء مهم في الدراما، شأنه شأن ما يقال، سواء في الفعل أم التشخيص . إنّ ما يهم ليست الكلمات بل الوضعية التي تنطق بها تلك الكلمات" (٣٩) ، فيساند الفعل الكلمات لإيصال الرسالة التي تضمّنها النص. ومن المعلوم أن ما يرد في النص المسرحي من

الحوار
(٤٠)
الحوار
بين
الأول
والثاني
٢٠١٩م



ملاحظات إخراجية هو " نص آخر مكتوب يختفي أثره كنص كلامي في العرض المسرحي ويتحول إلى عناصر من طبيعة أخرى (عناصر الديكور والموسيقى والإضاءة والحركة الخ)" (٤٠) وللملاحظات الإخراجية تعريف أشمل من هذا، وذلك تبعاً لما تحتويه هذه الإرشادات، لأنها "تحدد مكان الحدث وزمانه وتبين أسماء الشخصيات ٠٠٠ والمعلومات الخاصة بكل منها أحياناً (السن ، الشكل الخارجي ، المهنة الخ). كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة، النبرة ، الحركة والانفعال)، إضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية الخ . كذلك فإن اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يعد

جزءاً من الإرشادات المسرحية" (٤١). إلا أن هناك من الملاحظات ما يصعب تنفيذها نحو التعابير التي ترتسم على وجوه الشخصيات ، ولا سيما أن وجه الدمية يكون بتعبير واحد لا يتغير - كما أسلفنا - فالممثل يمكن أن يقوم بتغيير تعابير وجهه تبعاً للحالة التي يتطلبها الدور المسرحي الذي يقوم بتمثيله، في حين يتعسر ذلك على الدمية، لأن التعبير المرسوم على وجهها - كما صممه و وضعه مصمم الدمى - سيبقى كما هو؛ مما يتطلب التعويض عن هذا النقص بوسائل أخرى كالصوت ، إن كان ذلك يفي بالغرض أو يقرب الحالة المطلوبة . ووظيفة الحوار الداخلي استهلالاً أكثر نجاحاً من الحوار الخارجي بوصفه كذلك .

العدد (٤٠) -



Abstract

The Function of the Prologue in Talal Hassn`s plays Monologue

The author Talal Hasan has many plays which he writes it explosive for puppets theater, so the research deals with the Function of the Prologue in the

Monologue of that plays, with quotation to each sample, to make clear vision for the reader, with signs to those directing notes which that texts of the plays included, and the importance of the Prologue and that directing notes.

مسرد الهوامش

٩. باقة ورد ، ٣١ .
١٠. السلطعون أرنوب ، ٣٠٥ .
١١. النقد الأدبي الحديث ، ٦٦٠ .
١٢. السلطعون أرنوب ، ٣٠٧-٣٠٥ .
١٣. صناعة المسرحية ، ستيوارت كريفش ، تر. عبد الله معتصم الدباغ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦) ، ١٣٣ .
١٤. البيغاء وعثة الحرير ، ٩٨ .
١٥. " خطوة على طريق خشبة الحوار في مسرحيات الأطفال " ، فنون ، ٨ ، www.mahdifamily.net .
- نيسان ، ٢٠١٠ ، ١ .
١٦. خطوة على طريق خشبة الحوار في مسرحيات الأطفال ، ١٠٢ ، ١٠٣ .
- (17) See: Exploring The Language of Drama , Jonthan

١. سردية النص المسرحي العربي ، ط ١ ، بيداء محي الدين الدوسكي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦) ، ٤٨ .
٢. "العنوان ودلالاته في النص المسرحي العراقي" ، علي رضا حسين بقلي ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، (٢٠٠٨) ، ١٢٨ .
٣. جمالية القصة الحكائية للأطفال في سوريا ، محمد قرانيا (دمشق : إتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٩) ، ١٢٨ .
٤. صياد الأرانب ، ٧ .
٥. أرنوب والأسد ، ٢٨ .
٦. تلك الأيام الجميلة ، ٣٩ .
٧. المهمة ، ٣٤ .
٨. الفلنجر الطائر ، ١١ .

Culpeper (New York : Routledge, 1998), p.86.

١٨. لا أحد يقرأ - المهم أنا اكتب - مسرح الطفل " ، سعد العنابي، نخبة الإبداع، www.nukhba.net ، ٢٤ ، نيسان ، ٢٠١٠ ، ٣ .

١٩. لا أعرف ، ٣٤٧ .

٢٠. النص المسرحي الكلمة والفعل ، فرحان بلبل (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣) ، ١٠٨ .

٢١. أغنية تسي ٠٠ تسي ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ .

٢٢. سيدة الحشرات ، ٥٣٦ .

٣٣. أقتل تلك الذبابة ، ٥٤٥ .

٢٤. الفرقة الموسيقية ، ٥١٣ .

٢٥. أبقر النمل ، ٥٠٥ .

٢٦. النملة المقطوعة الرأس ، ٤٩٨ .

٢٧. هدية الثعلب ، ٣٣٢ .

٢٨. الثعلب واللبون الطائر ، ٣١٨ .

٢٩. دبذوب والضفدع البري ، ٢٧٧ .

٣٠. باقة ورد ، ٢٤٥ .

٣١. الغول ، ٢١٥ .

٣٢. مصاص الدماء ، ٥٢٢ .

٣٣. الثعلصور ، ١٠٨ .

٣٤. الأسماك العمياء ، ٧٢ .

٣٥. البطريق ، ٩٦ .

٣٦. النسر ، ١٧٩ .

٣٧. الحصان العجوز وفرس النهر ، ٣٢٥ .

٣٨. البناء ، ٤٦٢-٤٦٤ .

٣٩. تشريح الدراما ، ط ٢ ، مارتن أسلن ،

تر . يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد :

مكتبة النهضة ، ١٩٨٤) ، ٤٢-٤٣ .

٤٠. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات

المسرح وفنون العرض ، ط ٢ ، ماري

الياس ، وحنان قصاب حسن (بيروت :

مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦) ، ١٨٧ .

٤١. م ن . ٢٢ ، ٢٣ .

مسرد المصادر :

١- تشريح الدراما ، ط ٢ . مارتن أسلن . تر

. يوسف عبد المسيح ثروت بغداد : مكتبة

النهضة ، ١٩٨٤ .

٢- جمالية القصة الحكائية للأطفال في

سوريا . محمد قرانيا. دمشق : اتحاد الكتاب

العرب ، ٢٠٠٩ ، ٩٨ .

٣- خطوة على طريق خشبة الحوار في

مسرحيات الأطفال . فنون

www.mahdifamily.net ، ٨ نيسان ،

٢٠١٠ ،

٤- سردية النص المسرحي العربي . ط ١ .

بيداء محي الدين الدوسكي بغداد : دار

الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦

٥- صناعة المسرحية ، ستيوارت كريش .

تر. عبد الله معتصم الدباغ . بغداد : دار

المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٦ .

٦- العنوان ودلالاته في النص المسرحي

العراقي. علي رضا حسين بجلي . رسالة

- ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية
الفنون الجميلة - جامعة بابل ، ٢٠٠٨ .
- ٧- لا أحد يقرأ - المهم أنا اكتب - مسرح
الطفل ، سعد العتايبي . نخبة
الإبداع. www.nukhba.net ، ٢٤ .
- نيسان ، ٢٠١٠
- ٨- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات
المسرح وفنون العرض . ط ٢ . ماري
الياس . وحنان قصاب حسن . بيروت : مكتبة
لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦ .
- ٩- النص المسرحي الكلمة والفعل ، فرحان
بلبل . دمشق : اتحاد الكتّاب العرب ،
٢٠٠٣ .
- النقد الأدبي الحديث
- البيعاء وعثة الحرير
- أقتل تلك الذبابة .
- الثعلصور .
- النسر .
- الحصان العجوز وفرس النهر
- الأسماء العمياء .
- البطريق
- الغول .
- مصاص الدماء
- الفرقة الموسيقية .
- البناءة
- أبقار النمل

10- Exploring The Language
of Drama , Jonthan Culpeper
New York : Routledge, 1998

- أغنية تسي ٠٠ تسي .
- سيدة الحشرات
- صياد الأرانب .
- أرنوب والأسد .
- تلك الأيام الجميلة .
- المهمة .
- الفلنجر الطائر .
- باقة ورد .
- النملة المقطوعة الرأس .
- هدية الثعلب .
- الثعلب واللبون الطائر .
- دبوب والضفدع البري .
- السلطعون أرنوب .