بنية الحوار في المسرحية الشعرية "الحر الرياحي " انموذجا

الدكتور صبار شبوط طلاع

قسم الفنون الموسيقية/كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة

المستخلص

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم تجربة إبداعية في ميدان المسرحية الشعرية ممثلة في إبداع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد –رحمه الله- فجاء العنوان " بنية الحوار في المسرحية الشعرية "الحر الرياحي " انموذجا لرصد اشتغال عنصر الحوار فيها من خلال تحليله والكشف عن دلالاته وبيان الوسائل المستخدمة فيه ، وإثر ذلك تتحدد لنا الإشكالية الرئيسة : ما مدى توفيق الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في توظيف الحوار في مسرحيته الشعرية، وإشكاليات أخرى فرعية : ما الحوار وما أنواعه ؟وهل كان له الأثر في تطور العناصر الاخرى في المسرحية كالشخصيات والصراع والحدث والزمان والمكان ؟

كلمات مفتاحية: : البنية، الحوار ، المسرحية الشعرية ،الحر الرياحي .

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٣/٠٧/٣١ **تاريخ القبول:** ٢٠٢٣/٠٨/٢٧

The Structure of Dialogue in the Poetic Play "Al-Hurr Al-Rayahi" As An Example.

Dr. Sabbar Shabbout Talaa
Department of Musical Art / college of Fine Arts /University of Basrah

Abstract

This study seeks to provide a creative experience in the field of poetic play, represented by the creativity of the poet Abdul Razzaq Abdul Wahed - may God have mercy on him - so the title "The Structure of Dialogue in the Poetic Play "Al-Hur Al-Riyahi" is a model for monitoring the functioning of the dialogue element in it through its analysis, the disclosure of its implications and the statement of the means used. In it, and as a result of that, the main problem is determined for us: What is the extent of the poet Abd al-Razzaq Abdul Wahed's success in employing dialogue in his poetic play, and other sub-problems: What is dialogue and what are its types? And did he have an impact on the development of other elements in the play such as characters, conflict, event, time and place?

Keywords: structure, dialogue, The poetic play, Al-Hur Al-Riyahi

Received:31/07/2023 **Accepted:27 /08/2023**

المقدمة

يُعدّ الحوار من الوجوه المهمة في التعبير الإنساني وتواصله بين عالمه وبين الموجودات التي تمتلك لغة خاصة بها، وهذا ما يدفعنا إلى تجاوز تساؤل الفلسفة التي جاءت في أول مدوناتها بواسطة الحوار الافلاطوني الذي وضع الحدود والرسوم والأشياء، لننتقل إلى الدراما التي إفادت من هذه الأداة التبادلية لتحقق تفاعلا صميميا بين(أنا/أنت)ولتكون محورا قارا في النص الدرامي، وهو ما دفعنا إلى أن ندرس هذه الأداة ورصد اشتغالاتها داخل النص الدرامي بوصفها اشتراطا فنيا لنسيج العلاقات داخل بنية النص الدرامي، فضلا عن رصد النواحي الجمالية والموضوعية بنظرة كلية تحدد مدى تطور الدراما الشعرية في العراق والعالم العربي، من خلال دراسة تجربة الشاعر والكاتب العراقي عبد الرزاق عبد الواحد(١) في مجال المسرحية الشعرية لغرض التعرف على سيماتها وخصائصها الفنية، لهذه الاسباب وقع الاختيار على موضوع(بنية الحوار في المسرحية الشعرية –الحر الرياحي– أنموذجا) واتخاذ بنية الحوار ميدانا للدراسة والتحليل من خلال تحليل النصوص الحوارية، وبيان ابعادها الفنية والجمالية، والكشف عن الدلالات التي تمخضت عنها، أما هدف هذه الدراسة فهو الكشف عن ودور الحوار في بناء النص المسرحي – الشعري- لما له من دلالات وأبعاد نفسية وجمالية، يكشفها الشاعر من خلال تجربته ورؤيته للحياة والناس، وقد اقتضت طبيعة الدراسة الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي كونه الأنسب لمعالجة موضوع الحوار المسرحي، وحسب ما تقتضيه طبيعة الدراسة قسمت إلى الجانب النظري والجانب التطبيقي ، فالجانب الاول يضم :

المسرحية الشعرية العر اقية .

يجمع الباحثون في ميدان المسرح ان المسرحية فنا وافدا على الثقافة العربية، ولأسباب مختلفة ظهرت في المشرق العربي وبدأت خطواته الاولى مع مارون النقاش فالقباني فسلامة حجازي حتى جورج ابيض، وقد أشار إلى ذلك طه حسين بقوله((إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء، ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية))(٢) لتبدأ أول خطوات المسرح الحديث الذي كان في بداياته يعتمد على الأعمال المترجمة، ثم أنتقل إلى العمل المسرحي المؤلف ،والذي تطور بخطى سريعة حتى وصل إلى مستوى كبير ومحترف. بدأت مرحلة التأصيل المسرح الشعري العربي للفترة الممتدة(١٨٤٧-١٩١٢) في مصر على يد أمير الشعراء احمد شوقي لما كان لديه من غزارة الانتاج الادبي والريادة في طرق الجديد من نظم اساليب كتابة الشعر وريادته في المسرح الشعري منها(كيلو بترا، قمبيز، مجنون ليلى ،الست هدى، علي بيك الكبير، أميرة الأندلس، عنترة) التي تهافتت عليها وتناولتها عدة فرق مسرحية ومعاهد فنية في العراق. وبهذا مهد الطريق أمام المبدعين الذين جمعوا بين الشعر والمسرح، فتشجع عميد المسرح العراقي حقي الشبلي على ان يخوض هذه التجربة ونجاحها التي لاقت اعجابا اكثر من النصوص التقليدية. وعند تتبع تطور المسرح الشعري في العراق

فقد بدأ يأخذ منحى جديا في كتابة وتألف النصوص المسرحية وخاصة بعد وفود الفرق المسرحية العربية إلى العراق في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي حينما عرضت على مسارحه عدة مسرحيات شعرية لأمير الشعراء، ولعل أول من كتب المسرحية الشعرية في العراق هو سليمان غزالة، فقد صدرت له ثلاث مسرحيات الأولى "لهجة الأبطال" طبعت في اسطنبول عام١٩١١ولربما سبقت مسرحيات شوقي وهذا يعني أنه سبق الشاعر احمد شوقي في ريادة كتابة المسرحية الشعرية(٣)، أما الثانية "علي خوجة" طبعت في مطبعة الشركة العثمانية عام ١٩١٣والثالثة كانت "الحق والعدالة" طبعت في دار الطباعة الحديثة عام ١٩٢٩.

وهذه البدايات المتواضعة تمثل محاولة لكتابة المسرحية الشعرية لم ترتق إلى النضوج في المستوى الفني والاسلوبي، ويرى أحد العاملين في هذا المجال أن لواء الظفر في هذا الميدان لازال معقودا للكاتب خالد الشواف وخاصة بعد صدور مسرحيته "الأسوار" عام ١٩٥٦التي شكلت علامة مضيئة في تاريخ المسرح الشعري في العراق لأنها اقتربت كثيرا من مرتبة النضج الفني(٤) وأمتد نتاج الشواف على مساحة نصف قرن قدم خلالها ثمانية نصوص مسرحية، وقد ظهر بعده عددا لا يزيد على عدد الاصابع من الشعراء حاولوا الكتابة في هذا الفن منهم خضر الطائي في مسرحية(اصحاب الكهف والرقيم) وعاتكة الخزرجي مسرحية(مجنون ليلى)ومعد الجبوري مسرحية (شموكين) وعبد الجبار المطلبي مسرحية(عام الفيل) وآخرين مثل حازم سعيد ومحمد علي الخفاجي وعبد الرزاق عبد الواحد وآخرين. فأغلب هؤلاء الكتاب إذا لم نقل جميعهم قد أتكأوا على التراث في أعمالهم المسرحية واستقوا منه بعض المواقف والشخصيات التاريخية ((للاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية))(٥) ك(الحلاج وعنترة والمتنبي وأبي تمام وثورة الزنج وشمشون ودليلة...الخ) بقصد أحداث صدمة فكرية من خلال التقاطع الحاصل بين التاريخ المتشكل والحدث الدرامي وما يتضمنه من مضامين معاصرة، فما حدث بالماضي قد يتكرر في الحاضر وقد يمتد بأصابعه إلى المستقبل، ولما كانت قصائد عبد الرزاق عبد الواحد أكثر قربا إلى الفضاء المسرحي أو بالإمكان إعدادها مسرحيا لتوفر فيها من التقنيات الدرامية أو عناصر المسرحية التي توظّف في الشعر العربي المعاصر ولأقتراب نظام القصيدة العربية من أنظمة الحوار مبنى ومعنى فضلا عن سهولتها في النطق على ألسنة الممثلين وانسيابتها، استطاع عبد الرزاق عبد الواحد أن يخوض في هذا الميدان وأستطاع ايضا أن يطور عناصر البناء الفني الدرامي فيه من حيث بناء الاحداث ونسج الحوار ورسم الشخصيات وتصوير المواقف واستخدام الرموز في كتابتها ولعل مسرحية(الحر الرياحي) خير برهان على ذلك . فقد لجأ الكاتب إلى التاريخ ووظفه واستلهمه في مسرحيته ليجعل منه مادة ثرية لها وموضوعا لقضيتها، وكان للتراث الديني حضور مميز فيها لأنه يحتل مكانا مرموقا في وجدانه وعقله حتى بات واضحا أن الشاعر يعكس صورة ثقافته الدينية واطلاعه على الاعراف الدينية والاديان السماوية من خلال

توظيفه له، فتوظيفه للتاريخ كان مقصودا ويحدث بصورة واعية من قبله إذا استعمل فيه أحداث وشخصيات لنقل افكار وتصورات معاصرة، فهي عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لإظهار زمن ثالث. فاختياره لشخصية تاريخية "الحر الرياحي" حافلة بالدلالات والرموز كان اختيارا مقصودا، كان الهدف منه أحياء التراث الاسلامي والعربي، وما تحتويه من دلالات صالحة لأنها((تحمل الهمَّ المعاصر بأبعاده وتناقضاته، مما يسهل على الكاتب أن يمتطي هذه الأفكار ويطير معها إلى عالمها ليقول معها، ومن خلالها ما يشعر به وما تقع به من أخطاء الماضي، أو في بعض الأحيان ما تقوم به من مواقف إيجابية توازي غالبا ما قامت به شخصية من الشخصيات))(٦) وعندما استعان الكاتب بأحداث التاريخ ليس على اعتبارها إطارا لا يمكن تجاوزه، وانما استعان بها على اعتبار ما تطرحه من قضايا ومسائل مصيرية للإنسان في كل زمان ومكان، كالعدل والمساواة والحق ..وغيرها فهو لم يكتف في استلهامه للأحداث التاريخية معزولة، بل خلق بعض الأحداث الثانوية لتغذيتها من مثل ما حدث ليوحنا المعمدان والسيد المسيح وامام الحسين عليهم السلام أي أنه استعان منه بما يضفي على نصوصه درامية أكثر قربا من الواقع، لأن ما يرغب به المتلقي ليس تطورات الأحداث بل الصيغة الفنية التي تتقولب فيها من جديد تلك الاحداث وما تفرزه من دلالات جديدة.

الحوار في المسرحية الشعرية . ورد الحوار في معاجم اللغة العربية بمعنى رجوع الشيء عن الشيء، فيقال حار إلى الشيء وعنه حورا والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام والمخاطبة(٧) ولا ينأ التعريف المعجمي هذا عن التعريف الاصطلاحي الذي ينص على أنه((تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو أنه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الاشخاص على الإرسال والتلقي))(٨). وبهذا المعنى يبقى الحوار شكل من أشكال التواصل، وإزالة كل أشكال الصراع، أو الشبهة أو من أجل إقامة الحجة على أحد الأطراف المتحاورة. أما الحوار في الدراما، فهو يمثل العمود الفقري للنص المسرحي، وهو من الأدوات المهمة التي تميز المسرحية عن غيرها من الاجناس الأدبية باعتباره ركيزة من الركائز التي ينبني عليها النص الدرامي، ويكتسب أهميته من كونه الوسيلة الوحيدة في التعبير، إذ هو الأداة الفنية التي تتواصل عن طريقها الشخصيات، ومن خلالها يصلنا لحدث، ويتجسد الصراع، وهناك علاقة جدلية بين الحوار وعناصر المسرحية بوصفه وسيطا يعمل على نقلها وتآلفها، وتحقيق الانسجام بين مفردات العمل المسرحي . وما قيل عن المسرح العالمي من أن للشعر فيه – من الوجهة التاريخية- أسبقية من النثر يصدق -إلى حدّ كبير- على المسرح العربي((فالحقيقة تبقى ثابتة لا تتغير وهي تقليد الشعر، كان من أقوى التقاليد المتصلة بتقنية المسرح وكان أعظم الفترات في تاريخ المسرحية هي تلك الفترات التي كان كتاب المسرح فيها شعراء عظام))(٩). فلا تعارض بين روعة الشعر والمسرح، بل ثمة علاقة جدلية بين هذا وذاك كما يقول "إليوت" ومن هنا كان الشعر – في الأصل- لا النثر هو لغة المسرحية ، ومن هذا التكوين خرجت أولى أشكال المسرحية الاغريقية-المسرح الشعري- أساسا الذي تكونت منه الدراما ،

والشعر في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظيا، أنه يسري في بناء المسرحية ككل، بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة، ولكنه يكمن في الطريقة التي يعمل بها كل هذه العناصر، أن الشعر ليس تعبيرا لفظيا وايقاعا فحسب، وإنما((هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصورات والإيحاءات ما يحيلها في ذهن الشاعر ومخيلته إلى مناظر وألوان وأصوات))(١٠).فـ(كريج) يرى أن شعر المسرح يكمن في مشاهده وليس في حواره (١١) . أما علاقة الشعر كونه لغة حوار في المسرحية الشعرية ، أو شكل تعبير اتخذه بعض الشعراء لمسرحياتهم، فهذا ليس بدعا في تاريخ المسرحية العالمية التي عرفت "مسرحة الشعر" منذ المراحل الأولى لنشأتها عند الاغريق واليونان حتى انحسارها في نهاية القرن الثامن عشر في اوروبا ، وقد تبنى الادب العربي هذا اللون الشعري في العصر الحديث بعد اطلاع الشعراء العرب على آثار العرب الادبية ، فتأثروا به وعدوه نوعا من انواع الشعر العربي ، وكان أول من تناوله خليل اليازجي وعبد الله البستاني واحمد شوقي، ثم ثبتت بعدما جاء مجموعة من الشعراء المسرحيين العرب مثل عزيز اباظة وسعيد عقل وعدنان مردم والشرقاوي وصلاح عبد الصبور وخالد الشواف ومعد الجبوري وعادل كاظم وعاتكة الخزرجي وعدنان الصائغ.. وغيرهم الكثير .ان شعراء المسرحية العربية يؤمنون بأن الكلمة الشعرية بما تحمل من الايحاء والتكثيف والدلالة ما يكفل بشحن الحوار وتكثيف المعاني بما لا يتسنى للنثر التعبير عنه. هذا ما أشار إليه "ارسطو" في كتابه "فن الشعر" حينما أعطى للشعر المقام الأول في الدراما وتبعه في ذلك "ت .س .اليوت" الذي يرى أن الشاعر والانفعالات في النفس البشرية لا يستطيع النثر مهما بلغ من الجودة والإصالة أن يعبر عنها ((وتظل تلك مهمة الشعر، والشعر المسرحي بطبيعة الحال))(١٢) او كما قال "أندري آلتير":((ليس المسرح والشعر الا شيئا واحدا، فكلاهما شهود الانسان لمصيره))(١٣) وتنمو هذه العلاقة الجدلية في الحوار الشعري، محدثة تفاعلا ملحوظا بين الحوار بوصفه أداة للتعبير الدرامي وتجليات اللغة الشعرية وطاقتها الفنية، وازدواج الأداء الفني في الحوار الشعري يرفع قدر المسرحية الشعرية ،لصعوبة معالجتها بنجاح من هاتين الناحيتين على السواء. فصياغة الحوار الشعري على هذا النحو تتطلب مهارة تمكن الشاعر من إحداث التزاوج بين درامية الحوار وجمالياته دون أن تطغى إحداهما على الأخرى، كما تتطلب إدراكا واعيا منه بأنه يكتب مسرحية تستعير من القصيدة الغنائية مقوماتها الجمالية لا بناءها .،

وإذا كان الشعر العربي قد شهد تحولا كبيرا من القصيدة العمودية التي لها خصوصياتها وضروراتها الاجتماعية والنفسية إلى شعر التفعيلة التي فرضتها تحولات الإنسان العربي في العصر الحديث ،فإن ذلك أنعكس على الشعر المسرحي، حيث لاحظ كتابة نظام الشطرين وقف عائقا أمام ليونة المسرح مما جعلهم يخوضون في كتابة المسرحية الشعرية بنظام السطر، لأنه يطوع اللغة الشعرية الى لغة درامية حوارية مقبولة ومستساغة من غير ان يفقد طلاوة الشعر وبريقه ونغمة الايقاع ومن غير ان يقصر في استيعاب مجمل

الافكار التي تتجسد في شخصيات النص، بما تحمله كل شخصية من تمايزات في الواقع الاجتماعي والثقافي .وهذا النوع من الشعر أليق بالمسرح ، فهو يسهم في تحريك الأشخاص على المسرح وفي تبادل الحديث، ويستطيع أن يعمق الشعور بفداحة الحدث الدرامي – حتى وأن بدا بناؤه هشا متهافتا- عن طريق توظيف الطاقة الغنائية التي يموج بها الشعر للتعبير عن أدق مشاعر الشخصيات وتصوير احساسهم الذاتية. وأن يضيف للمسرحية بعدا آخر غير ما يضفيه النثر في المسرحية النثرية ،وأن يمنحها قوتها الدرامية، وأن لا يفقدها جوهرها المسرحي، وأن يتناول الاحداث بعيدا عن الغنائية، التي نراها في القصيدة، بعيدا عن الغرابة في اللغة والتعقيد في التركيب، والخطابية في اللهجة، فيقترب الشعر من حدود النثر ،لأن النثر في الحوار لابد أن يكون له ايقاع، وعمق ذو طابع شعري(١٤) والكاتب المسرحي يعتمد على الحوار للكشف عن داخل الشخصية وتحليلها والتعلق عليها، وإحكام تسلسل المواقف، وسد الفراغات التي تؤثر في متانة البناء، حيث يتوقف نجاح الكاتب أو فشله بمدى توفيق الكاتب في استغلال الحوار((بحيث لا يدخل به في دائرة مغلقة تقترب به من أسلوب النقاش أو الجدل أو لغة الحديث اليومي بين الناس))(١٥) كما أن الكاتب لا يقوم على إلقاء ما حفظ من أقوال أو شعر أو نص مكتوب على الجمهور، بل الحوار يُعد فعلا من الأفعال، به يتقدم الحدث المسرحي إلى الأمام ويكسر كل الركود الذي قد ينتاب المسرح، أذن هو وسيلة الكاتب في التجسيد (١٦).

والشاعر عبد الرزاق عبد الواحد من الشعراء الذين مارسوا الكتابة في الشكل الجديد – شعر التفعيلة- فكتب مسرحيته "الحر الرياحي" وهو شكل فيه من المرونة والحرية ما يتيح للمؤلف المسرحي الاقتراب من طبيعة المسرح والتعبير عن مواقفه وشخصياته أكثر ممن كتبوا في إطار الشعر التقليدي .

الجانب التطبيقي : يُعدّ الحوار أحد أهم العناصر الدرامية للبناء الفني للمسرحية، أذ يستقطب حوله الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، بالإضافة إلى مهمته الأساسية في نسج العلاقات بين تلك العناصر :

-الحواروالشخصيات

أدرك كتاب المسرح مدى أهمية الشخصية، والدور الذي يمكن أن تلعبه في إثراء مسرحياتهم، فاهتموا بها، واعتنوا برسمها بعناية فائقة، مركزين في ذلك على أبعادها الثلاثة، من أجل أن تكتمل صورة كل شخصية على نحو ينجح في الإيهام بأنها شخصيات حية بفضل مشاكلتها لواقع الحياة إذ ((تتجلى عبر أفعالها الأحداث وتتضح الأفكار وتتخلق من خلالها شبكة علاقاتها حياة خاصة تكون مادة هذا العمل))(١٧) وإذا ما تساءلنا عن سبب اكتساب الشخصيات لهذه الأهمية فإنه في حقيقة الأمر يرجع إلى كونها العامل الرئيس المحرك للأحداث ، فكلام الشخصيات هو(الأصوات) في النص والأحداث هي أفعالها . ومن خلال الشخصيات تتاح للأديب القدرة على تسيير الأحداث، ومنها يجعل رباطا بين أجزاء النص ومكوناته، فالشخصيات هي صوته غير المنطوق يودعها أفكاره وتصوراته ويجعلها تتحدث نيابة عنه، وذلك كله من خلال توظيفه للغة، فإن لها الدور

الأساسي في بناء الشخصية الأساسية والثانوية ورسمها والتدرج بها، وهي الطريق الوحيد إلى ذلك الهدف، فهي المبرز للسمات العقلية والنفسية والاجتماعية للشخصية، إذ تكون لكل شخصية لغتها المناسبة ووعيها ومستوى إحساسها وشكل عاطفتها ودورها في الفعل الدرامي وموقعها فيه واتفاق موقفها مع الحركة المسرحية والأحداث والحبكة (١٨) . لقد استطاع الكاتب عبد الرزاق عبد الواحد بحواره من رسم جميع الشخصيات في مسرحية(الحر الرياحي) بدقة وعمق ليكشف صفاتها ودوافعها وافكارها، كما يكشف الصراع الذي كان يعتصر دواخلها من خلال الحوار وبعض تقنياته، ولعل ما يميز الحوار واللغة الدرامية عنده، أنه يجري على ألسن الشخصيات هو حوار بروح الشعر-التفعيلة- وإن اقترب من النثر، فهو أقرب على السير نحو الخط الدرامي وغالبا ما كان يعتمد على الانتقاء والتركيز وهما أساس بناء ذلك الحوار للتعبير المركز عن شخصيات المسرحية، فالكاتب عادة ما ينتقي العبارات التي تتحاور بها الشخصيات، ويترك الحرية للموقف حتى تدور فيه الشخصيات برحابة وصولا إلى التشويق فهي تتولى تكييف سلوكياته وتصرفاته، فشخصيات المؤلف تتقمص ذاته، حتى إنه يجعل له دورا في مسرحه((لابد أن تكون لجمل الحوار قدرة على تحديد طبيعة أدائها اللغوي في حدّ ذاتها، أو باستخدام النص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء اللغوي ،ومن ثمة تصوير الشخصية أو الموقف))(١٩) . ففي الحوار الآتي من مسرحية(الحر الرياحي)(٢٠)استطاع المؤلف أن يقترب بحواره في المواقف المتأزمة والحرجة من طبيعة الموقف، فقصرت عبارات المتحدثين وخف إيقاعها واختفت فيها القوافي والصور المجازية، من ذلك ما نراه في الحوار بين (الحر) وهاجسه :

الحر : كنت أودُّ أن ..

هاجس الحر : تودُّ ماذا ؟

إنَّ كلّ كلمة تنطقُها في هذه اللحظةِ سيفٌ

أ نْ تحبسّ الوتَر الليّنَ من نفسِكَ مثل امرأةٍ تبكي ؟؟

تبَّين قدَراً تصنعُه أنت بهذا الخوف كن سيَدهم وقل.

أو عبدهم وعبد طغيانِك واسكت (الحر الرياحي:٣٣)

ففي هذا الحوار الملتهب تجسدت شاعرية الموقف الدرامي، أو شاعرية لحظة الانفعال، فالقلق والخوف والاضطراب كان ظاهرا للموقف والوضع المأساوي الذي فُرض على "الحر" لذلك جاء صوت آخر "الهاجس" وهو - كناية عن صوته الداخلي - ليكشف حقيقة قراره ومصيره المرجو في ظرف غير إعتيادي، فهو بين معسكرين الاول المعسكر الحسيني الذي يمثل الحق بكل تجلياته رغم قلة العدة والعدد والثاني المعسكر الاموي الذي يمثل الباطل بكل صوره ويفوق الأول عدة وعددا، وعليه أن يختار بين الاستشهاد من أجل الحق أو الانتصار من أجل الباطل، فجاء حوار "الهاجس" قلقا متناقض المشاعر ولم يكن على وتيرة واحدة إذ يكشف للمتلقي ما يعتمل بداخله من شك وريبة وقلق نفسي كبير، فأثر الوضع المأساوي الذي فُرض عليه، جعله أن

يخير نفسه بين انتقاله من خندق الظلام إلى ساحة النور وخروجه من حياة العبودية إلى طريق الأحرار . وإذا كان المؤلف في المحاورة السابقة قد اعتمد الحوار بين طرفين فإنه يستخدم تقنية أخرى وهي(تعدد الأصوات) وهي الشخصيات الثانوية التي اجتلبت للمسرحية ليوسع الكاتب دائرة الحوار من خلالهم، وخلق أكثر من صوت داخل النص فيمنحهم الاستقلالية التامة بعيدا عن ذاته، فالشخصيات هنا نجدها تعبر عن آرائها بكل حرية وتلقائية تجاه الحدث أو الموقف المفاجئ الذي جاء به الحر ، فكانت تتناوب في حوارها لتكشف ملامح الحادثة الرئيسية في المسرحية والافكار التي تتضمنها وكذلك المواقف والظروف المحيطة بها، فكان حضور هذه الاصوات في المشهد الدرامي وبلورتها أمام الجمهور حتى يصل بها إلى حلحلة الشبكة المعقدة من الأحداث التي تتجاوز الانفعال المباشر.

الحر: وبعد

ابو حفص : أنْ تقولَ: لن نقاتلَ الحسين .. ثم لا تضيف كلمةً

الحر: " بعد ان يطرق لحظة"

و أنتَ يا عمرو؟

و أنت يا زياد ؟

زياد : في الذي قال ابو حفصٍ كِفاءٌ ايُها الأمير

الحر: " مع نفسه"

أيُّ خصمُ بليتَ بهِ اليوم ؟

عُمرك أسرجتَ للريح كلَّ مهبّاتها

كلُّ أرسانِها تتقاطعُ تحتكَ

ما انكفأتَ صهوةٌ انت فارسُها

ثمَّ ها انت ... (الحر الرياحي : ٥٠-٥١)

فالمسلك العام لشخصية "الحر" يتوافق إلى حد كبير مع تكوينه الداخلي الذي استطاع أن يستحضره في كل مواقفه الجزئية والكلية، ويطرح على المتلقي ليدرك الشخصية، فيتجاوب معها أو يرفضها تبعا لهذا التكوين وهذا اللون من الحوار الخارجي المجرد يقترب من المحادثة العادية أو الإجابات السهلة عن الأسئلة التي تطرحها الشخصيات، بيد أن تلك الإجابات العادية تتسم بالبساطة والابتعاد عن الشرح والتحليل والتعليل والترميز .

وقد يسلك الكاتب المنهج المألوف في التأليف المسرحي، فيقدم لنا – من خلال حوافز طبيعية مقنعة تدفع الشخصيات للحوار والكشف – بعض الحقائق عن طبيعة الشخصية مما يثبت على ضوء تطور المسرحية أنه تمهيد لأزمتها المقبلة، وهذا ما نجده في الفصل الثاني حينما سمع الشمر دعاء الشيخ :

الشيخ : (لو شربةُ ماءٍ عافاك الله).. إني عطشان .. عطشان .ليذكر من خلاله نداء اطفال الحسين عليه السلام

قبل قتلهم على يده وهم عطشى :

الشمر: " مع نفسه" صرخة طويلة آه.....

أي داعٍ أحرُّوأوجعُ منك دعاءً ؟

أي داعٍ به بعضُ ما بك من حاجةٍ لطمأنينةِ الروح

تتمرَّغ مثل اللديغ يضجُّ به السّم

مثل اللديغ يضجُّ به السّم

يا حرقةً ليسَ تهدأ

يا هلعاً ينتهي ثمَّ يبدأ.. ينتهي ثم يبدأ.. ينتهي .... (الحر الرياحي: ٨١-٨٢)

فالمؤلف في هذا المقطع الحواري لجأ إلى أسلوب الترميز والتأويل والإيحاء، حينما بدأ المشهد بمقطع سردي ، ثم يتخلى تماما عن السرد ليفسح المجال أمام القارئ أو المشاهد النموذجي أن يلحظ أن الشخصية المحورية "الشمر" قد مارست دورها في البوح عن نفسها عما تريد قوله دون تدخل من المؤلف في التعليق أو التعليل أو التقديم، فالحياة الداخلية لشخصية "الشمر" تجلت من خلال هذا المنولوج الداخلي إذ كان عنصرا دافعا في بلورة وتكوين شخصيته– نفسيا- وتكشفت افكاره الخفية التي تكون أقرب إلى اللاوعي، فالكوابيس التي تراوده بعد جريمته خلقت جوا من الخوف والألم الداخلي، وجعلته في صراع مستمر مع جميع الناس، لأنه نال الخيبة والخذلان ..

-الحواروالصراع

تعني الدراما ((الصراع في أي شكل من أشكاله))(٢١) والصراع من المكونات الأساسية للعملية الدرامية التي تتشكل في داخل المسرح، فهو الذي يجعل المسرحية تتسم بالجودة الفنية، ويمنح النص حبكة أحداثه وسيرورتها، ويجعل منه دراميا، فبدونه لا قيمة للحدث، ولا يقتصر الصراع على وجه واحد فقد يكون جسديا وقد يكون معنويا وقد يكون بين شخصيات متعددة وقد يكون بين الشخص وذاته، والصراع على خشبة المسرح تمثله الشخصيات من خلال تفاقم الأحداث وانتجاع كاتب المسرحية النسق العالي لمشهد المسرحية الدراماتيكية حيث يتجلى الاضطراب وتظهر نبرته التصاعدية في نسق المسرحية، فالكاتب يحشد في نصه الأفكار ويستعير التقنيات المسرحية لها، إلا أن الصراع في المسرح الشعري تمثله صراعات الشاعر النفسية الداخلية من خلال الشعور بالغربة أو الوحدة أو غير ذلك من المواقف التي تشكل لدى حالة شعورية تنعكس عليه فيقوم بتوظيفها من خلال حواراته الذاتية المتعمقة ومن خلال تجسيد رؤاه ونظرته للحياة في صورة شخصيات تتصارع داخل النص، فهو يسعى إلى ((تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها))(٢٢) ومن خلال تتبع الباحث لقصائد الشاعر وجد أن الصراع الدرامي يتشكل بصور مختلفة تبعا للاختلاف موضوع القصيدة ومضمونها، فالصراع في هذه المسرحية صراع فكري ونفسي قبل أن يكون صراع وقائع وأحداث لذلك نجده يدور حول

قوى الخير وقوى الشر والقوي والضعيف والواجب والضمير والقيم والمبادئ، فضلا عن صراع الانتماء والحرية. ففي مطلع المسرحية نلمس أثر الحوار الداخلي في نمو الصراع بشكل متدرج وبوتيرة هادئة يتناغم مع حركة الحدث ليُسهم في بناء حبكة النص وتطورها، فهنا الحوار يأتي ((بمهمة التمهيد للحدث ويوجه سير الحكاية بوضوح وحيوية وتشويق... وأهم ما في تطوير الحوار للحبكة أنّه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة ،وإلى هدفها الأعلى، ولن يتحقق الحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كلّ جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها مربوطة سلفا بالهدف الأعلى))(٢٣) فهو يعطي الفعل المسرحي قيمته فيرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسّرا. من ذلك قوله :

الهاجس : إنّها لحظة الصمت

فلتختصر كلماتُكَ انفسَها

تَتراجعُ ؟

أم تَقتلُ الآن ؟

أيُّ طريقَكَ أوضحْ ؟ (الحر الرياحي : ٢٣)

ففي هذا الحوار الداخلي الذي دار في ذهن " الحر" من هواجس وخيالات وظنون حول قراره والمصير الذي يسعى إليه، إذ يمارس المؤلف في هذا المقطع تدخله في الشخصية من خلال رصده لحركتها وقلقها وخوفها ، والمصير الذي ينتظره، فالشخصية هنا لا توجه كلامها لأحد وإنما توجهه إلى الداخل ،تتساءل وتبحث عن إجابة وهذه أحد مهام الحوار الداخلي الذي يرفع الحجب عن مشاعر الشخصية وإحساسها تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى ، فمن هنا بدأت الأحداث في المسرحية في تطور مستمر لترسيخ معانيها الأساسية، فحوار "الهاجس" هذا قد كشف عن نوعين من الصراع أحدهما خارجي الذي يمثل في أثبات الذات – الحر- أمام الآخرين والقدرة على تأدية جميع المهام المنوطة به بوصفه أحد القادة الذي لا يشق له غبار في جميع المعارك والحروب وانه من رجالات السلطة التي تعتمده في المهام والملمات، وصراع آخر داخلي حينما أدرك في أعماق ذاته أن إنسانيته تطالبه بالعدالة تجاه القضايا المصيرية ،إذ وجد نفسه بين أمرين أحدهما يمثل الحق بمناصرته للحسين (ع) والآخر يمثل الباطل بكل معانيه فكان قراره المفاجئ في الموقف هو الأصعب ،لأنه يدرك سلفا أن ابعاد المعركة التي يخوضها ويصرُّ عليها ثمنها الموت المحتوم. ويظهر ذلك جليا من خلال بعض الالفاظ كـ(تتراجع ، أم تقتل، أي الطريقين أوضح) فهذه الالفاظ تترجم الشعور الداخلي لشخصية الحر وما يمرّ به من تخبط وعدم الاستقرار في اتخاذ قراره الاخير، هنا الكاتب قد أبدع ايما أبداع وهو يرسم هذه الحالة الشعورية المخيفة .

الهاجس : تكذبُ

تكذب أنت

وجُبُنكَ مازال سيّدَ موقفه

منذُ امسِ

و أنت ِتقاتلُ نفسَك

ما كنت تعرفُ من أمرِ جيشِ الحسينِ

فتيلاً

أتصطنع العطفَ،

تستُر من كبريائِكَ مذبوحةً

ثم تُلبسُهُ للحسينْ ؟ (الحر الرياحي : ٣٨)

وفي محاورة أخرى، نجد أن الحوار يحظى بحضور واضح عبر السرد ،وينهض بدور كبير في بناء الصراع ، وجُمله تميل إلى الاطناب والإسهاب لأنها غالبا جمل وصفية نقوم بدور التعريف والشرح والتوضيح، ويكشف الحوار عن أمور عديدة، بدءا من الكشف عن أسماء الشخصيات وتاريخها إلى الكشف عن العادات والتقاليد ..،أنه يقوم أحيانا مقام السرد والوصف ، من ذلك الحوار الذي يجري بين " الحر" وأبنه "الحارث" حول مقاتلة جيش عبيد الله بن زياد، وأنه رأى طيفا بأنهما يقتلان إلى جانب صحابة الامام الحسين :

حارث : أنعِم صباحا يا أبي

الحر: حارث ؟

ما أتى بك الساعة يا بُني ؟

حارث: رؤيا افزعتني أيها الامير

الحر: يا مرحبا يا مرحبا !

أبطالنا تُفزعهم في غَبشِ الحرب الرؤى !

حارث : تعلمُ يا أبي بأني لست هياب وغى

لكنني أسمعُ ما يدورحولي ... وأرى

الحر: وماذا رأيت ؟

حارث : رأيتك تُسلمُ عينيك للريح

كفَّيك للريح

حتى لقد عقدت ساعديك ببعضهما عقدةً

تخلع اليدُ جارتها لو هممت بها ! (الحر الرياحي : ٥٣ -٥٤)

ففي المقطع الحواري هذا استخدم المؤلف تقنية الوصف إلى جانب الحوار الدرامي، ليكشف من خلالها حالة "الحر" والشخصيات الاخر، ما تمر به من قلق وحيرة، ليصل به إلى الاحساس بالألم والفجيعة أو تنحو

باتجاه التطهير الذي ينادي به ارسطو في الشعر الغنائي، فالحوار هنا كشف عن حدة التوتر والصراع الدائر في نفوسهم ومدى صدق اعتقادهم لحالات الخير ومرادفاته، وأن ثمن الانتصار له هو الموت، وهو حكم سنة الله في خلقه . وإذا كان الحوار الخارجي في هذه المسرحية قد كشف هوية القضية، فإن الكاتب قد وظف تقنية الحوار الداخلي للنهوض بالعديد من الوظائف مثل الإضاءة الداخلية للشخصية وتصوير تصاعد الصراع، والكشف عن مواقف الشخصية إزاء الحدث الدرامي وهذا ما جاء على لسان أحد الشخصيات : اعوان البيعة : " يخرجون من البيت الخلفي إلى ساحة الدار حيث ياسر"

ما هذا !

ياسر: " مع نفسه باكيا"

حسبي الله فيكما ..حسبي الله يا سُليم

حسبي الله وكيلا فيكِ يا أمّ سُليم ماذا ؟؟

هل قتلوا طفلك يا ياسر؟ ولم تقل شيئا لنا ؟

تتركنا مختبئين عن مهبّ العاصفة

ويذبحون ابنكَ، ثم يقتلون أمَّه ولم تقل ؟ (الحر الرياحي : ١٤٨ -١٤٩)

فالمتلقي يلحظ أن صوت الشخصية في هذا المقطع الحواري قد انقسم إلى صوتين داخليين يتحاوران في بناء المنولوج، هما صوت المؤلف الخارجي الذي تمثل بتقديم أفكاره وهواجسه وتخيلاته بشكل مباشر من غير حضوره، وصوت الشخصية "ياسر" الذي يعكس من خلاله البعد النفسي وصراعها الداخلي من أجل حشد وجدانها للنهوض بحمل أعباء القضية، فقد عبرت هذه التقنية الحوارية عن جوهر الشخصية وطبيعة التجربة التي تمر بها في خضم المشاكل التي عصفت بمدينة الكوفة عقب استشهاد الامام الحسين، فالسلطة الاموية المتمثلة بأمير الكوفة عبيد الله بن زياد قد تمعنت في تتبع انصار الامام الحسين واجراء التفتيش والملاحقة لهم وقامت بتصفية وقتل جميع المعارضين لها ،من اجل أن تفرض السلطة كلمتها وبسط هيمنتها فالحوار يصور مدى قساوة الأمر على "ياسر" وهو يفقد أبنه "سُليم وزوجه" لكي يحمي دخلائه من الاطاحة بهم . فالمؤلف كان مبدعا في تقديم شخصية الحر ومن معه من خلال الحوار وتقنياته فجسّدها من خلال ثلاثة أصوات- الصوت الداخلي والخارجي والهاجس - ليعمق الصراع والتناقض القائم في نفس الحر.

-الحوار والأحداث

تُعدّ الأحداث النقطة المركزية التي تنهض عليها البنية السردية للنص الأدبي أيّا كان الجنس الذي ينتمي إليه ذلك النص، فالحدث في النص الأدبي هو المرتكز الذي تتمحور حوله سائر العناصر، كما تنمو من خلاله سيرورتها، فتتنامى الشخصيات عبر حركة المشاهد التي تتولى بفعل حركة الحياة في الزمان، وتتقلب حالاتها في

المكان، والحدث بوصفه موقفا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الارادة إلى ذروة معينة لا ينفصل عن الشخصية، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئا واحدا . من هنا كان الحدث هو عصب الدراما، الذي يتم خلقه عن طريق الحوار، في زمن مسرحي معين يعالج من خلاله الماضي والمستقبل بطريقة خاصة بحيث تصب هذه الازمنة في الزمن الحاضر، أما طبيعة الحدث في الشعر يجب ان يمتلك صفة الشعرية لكي يبقى محافظا عليها عبر الاستجابة لطبيعته في الانزياح والتكثيف اللذين يتجسدان عبر الاقتصاد اللغوي وعدم الاستغراق في الجزئيات. كما أن اللغة يجب أن تكون مكثفة، مركزة ،موظفة لأن مجال النص المسرحي الضيق لا يحتمل توزيع انتباه المشاهد/المتلقي هنا وهناك، وهذا ما يجعل اللغة مسؤولية في سياق القص الناجح القادر على تقريب الحدث إلى أذهان المتلقين بأسلوب يعمل على تشويقهم .

وإذا انتقلنا من اللغة إلى الحوار، فالحوار هو الأداة التي تنقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل ((وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرا))(٢٤)، فالحوار إذن هو اساس المسرحية والمنتج للفعل الدرامي، وليس للكاتب المسرحي أن يتخلى عن هذه الوظائف ((فهي القيد الذي لابد أن يكبل يديه به حتى يكون نصه منتميا إلى جنس المسرح، فهي تعطيه صفة درامية، وإذا لم يقم بها لا يفقد دراميته فحسب، بل يخرج عن كونه حوارا دراميا))(٢٥).

ففي هذا المقطع الحواري الآتي نستطيع أن نتبين من لغة الحوار في المسرحية التي جاءت كألفاظ وتعابير فصحى تعمل على دفع الفعل وكشف المواقف وخبايا حوار الشخصيات الأخرى من خلال هذا المونولوج لإحدى الشخصيات ليكون المتلقي قادرا على تتبع مسيرة وفهم الاحداث القادمة :

الهاجس : تكذبُ !

تكذبُ أنتَ

وجُبُنك مازال سيّد موقفه ..

منذ امسِ

و أنت تقاتلُ نفسَك

ما كنتَ تعرفُ من أمرِ جيش الحسين

فتيلا

أتصطنع العطفَ

تسترُ من كبريائكَ مذبوحةً

ثمَّ تلبسهُ للحسين ؟

إنّه يتقبَّل سيفك قدْر تقبّلك الذّلة الآن

إذ أنت ِتكذبُ

تكذبُ يا حرُّتكذبُّ (الحر الرياحي : ١٣٨)

فهذه المقاطع الحوارية جاءت بلغة فصحى وبطابع درامي على لسان "الهاجس" معبرة عن العديد من المواقف والصفات الممهدة للفعل الرئيس للمسرحية، كما عبّرت هذه التقنية الحوارية عن جوهر الشخصية وطبيعة التجربة التي تمرّ بها، فالمؤلف يتنحى جانبا تاركا للشخصية ذاتها أن تعبّر عن مشاعرها وإحساسها والكشف عن وعيها وكيانها النفسي وصراعها الداخلي من أجل حشد وجدانها للنهوض بحمل أعباء القضية، فراح يسرد تلك المواقف والأحداث في شكل سرد تقديمي لأحداث لاحقة، يكشف من خلالها خبايا النص الذي لم يرد له المؤلف في حواره الداخلي إطنابا ومللا لدى المتلقي . مما دفع بالحدث الدرامي بالصعود ليصل بالصراع الداخلي إلى مرحلة متقدمة من التأزم والتوتر، فالحر قائد يمتلك أعنة ألف من الخيل لكنه لا يمتلك عنان حصانه! وعلى الرغم من أن لغة المسرحية غالبا ما تعتمد على الحوار في جمل قصيرة متدفقة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، لتكثيف حركة الحدث فإن السرد في المسرحية شأنه شأن الحوار الذي يتفق مع كونه وسيلة لتحقيق غاية وهي فصل المتلقي عن الأحداث وإعطائه مجالا للتحليل وإبداء الرأي، كما أن السرد يكشف عن روح الشخصيات ومكنوناتها وأبعادها .

عمار: هكذا دائماً

ألف عام ٍوأصواتكم هكذا

ألف عامٍ وأجسامكم هكذا

تتزاحمُ حتى لتيأس أقدامُ كلّ الحُفاة

أن ترى موضعاً بينكم دون أن تطأوها

وفي لحظةٍ

يجدُ المستغيثُ بكم نفسهُ عاريا

وخناجركم تتسابقُ نحو مقاتِلهِ

قبلَ أن يتجاسرَ اعداؤُه (الحر الرياحي: ١٢٤)

تتميز لغة "عمار" الشاعرية بأسلوب سردي فريد، ليس ذلك السرد المفرط ذو الصبغة الروائية، وإنما له خصوصية المحاورة، خطاب يتجه للمتلقي قصد تنبيهه وإيقاظه، فالكلمات المجازية موحية حافلة بالمعاني الرمزية العديدة تعبر عن العالم الداخلي للشخصية بكل أبعادها النفسية من قلق وحيرة حيال المصير المنتظر حتى أن اللغة بألفاظها تتحول إلى متفجّرات تتساقط من رأس "عمار" في حركية متواصلة يمتنُها

التكرار الذي يوحي بالإلحاح على جهة هامة من العبارة (ألف عام) مستغلا بذلك الأساليب المتنوعة كالتشبية والاستعارة والمجاز لتقريرالحقائق وأيقاظ المشاعر، مراعيا حال المتلقي ومستواه الثقافي ووضعه الاجتماعي، لأنه يستعمل لغة قريبة من واقعه . ومن هنا يتضح أن خطاب المؤلف كان موجها بصورة غير مباشرة للمتلقي، بل كان حوارا ضمنيا بأسلوب تغريبي يراد منه التوجيه والوعظ ، أو ما يسمى بالوظيفة الإيديولوجية للكاتب التي غايته هي استنباط المتلقي للقيم والاحكام من المسرحية لتحقيق التغيير في نفوسهم .

وفي تكنيك أخر للحوار الفردي، تظهر مناجاة النفس وهي تعكس الصراع الداخلي والجانب المظلم من جوانب النفس الانسانية في شخصية "الشمر" وتبدو واضحة وتتمثل بأفكارها وصوتها العالي، ولعل قصر عباراتها واحتوائها المعنى المباشر واقتصارها على الموقف الجزائي دليل واضح على عدم استقرارها ....من ذلك حوار "الشمر"بعد خسارته الجائزة التي كان يأمل الحصول عليها من يزيد بعد تقديم رأس الحسين له:

الشمر: أثقلني يزيدُ بالذَّهب

أثقلني يزيدُ الذَّهب

أثقلني يزيدُ بالفقرِوالجريمهْ

أثقلني بالفقرِوالجريمهْ

الفقرِوالجريمهْ

منبوذ كالجمل الأجربْ

منبوذ لا يقربُني إلا من لا يعرفني

والشامت المُشفقْ

منبوذُ منبوذُ منبوذُ (الحر الرياحي : ١٠٩)

وفي موضع آخر يتكرر هذا النوع من الحوار على لسان الراوي الذي ينادي وكأن يوجد هناك من يسمعه لكن لن يسمعه أحد، أنه مجرد مناجاة نفس تأتي عن طريق النداء الذي يشغل به وحدته وضياعه وخوفه :

الشمر: تعالي املأي وحدتي يا عيون الذين تمَّرغتُ في دمِهم

يا شخيرَحناجرِهم

يا بكاء الصغار

ويا صرخات الثكالى

بددي وحشة الصمت حولي

فأني وحيد وحيد وحيدْ.. (الحر الرياحي : ١١١)

فالمناجاة هنا جاءت معبرة بشكل عفوي لتكشف حقيقة ما آلت إليه شخصية الشمر وما يتعرض له من نوبات ضياع وجنون وصراع نفسي بعد جريمته، فهو يناجي نفسه بأنه كان سببا لكل ما جرى وما اقترفت يداه فصور القتل والدماء والسبي لأهل بيت النبوة لازالت باقية في مخيلته– عيون القتلى، بكاء الصغار، أصوات الثكلى- توقد فيه الخوف والالم والحسرة وتأنيب الضمير مما تدفعه إلى الوحدة والعزلة تجاه الكون، وبذلك استطاع المؤلف أن يجسد الجانب المأساوي لدواخل هذه الشخصية بوصفها شخصية مركبة المحتوى النفسي ويجعل من المتلقي يشعر معها بالشفقة بوعي تام عبر المقارنة بين الاعداء والضحايا وشدة الوحشية. فقد استطاع المؤلف((أن يرفع شخصيته هذه إلى مرتبة الشرير التراجيدي الذي نلقاه في الدراما اليزابيثية مثلا : إنه ضرب من مكبث آخر، لان إقدامه على الجريمة الوحشية لا يخلو من طوح شخصي، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيال يقظ يبقي على حسه برعب ما اقترف))(٢٦)، ويذهب الباحث مع رأي أحد الدارسين بأن باعث الخوف والألم الذي يعيشه "الشمر" ليس له من الصحة، فهو يتعارض مع الوثائق التاريخية التي تكشف قسوة ودناءة هذه الشخصية، التي تمثل أبشع صور الأجرام الحقيقية ،وليس هناك من تبرير لارتكاب هذه الانتهاكات سوى وحشيته ودناءته وحب الذات (٢٧).

-الحواروالزمان

ومن المبادئ الجوهرية التي تميز الدراما عن غيرها من الفنون القصصية، هو إنها تعطي المشاهد احساسا بأنه يشهد شيئا في الحاضر يحدث أمامه في نطاق ساعات العرض، وهذا ما بينه "ارسطو" في قوله حينما عدّ المسرح فن الحاضر، ويقدم افعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن(٢٨) ومسرحية" الحر الرياحي" على الرغم من ارتكازها على حادثة رئيسة- واقعة الطف- وحوادث أخرى مستقاة جميعها من التاريخ، لكنها لم تسير على وفق تراتبية أو تسلسلها الزمني الطبيعي- ثلاثة أزمنة- إلا أن المؤلف لم يهدف إلى إعادة تقديم تلك الحادثة التي وقعت في زمنها، فالهدف الاساسي هو إتاحة الفرصة للمتلقي لأن يحكم على تلك الحادثة من خلال بعده عنها زمنيا ،وهذا ما يؤدي بدوره إلى انفصاله عنها عاطفيا من اجل إيقاظ وعي المتلقي بالحاضر عن طريق إحالته على الزمن الماضي. بالإضافة إلى أشراك المتلقين في إقرار ما إذا كانت هذه الفعلة التي وقعت في زمن ماضٍ هي من أفعال العدالة أم الظلم من خلال إصدار الحكم في زمن آخر غير زمن وقوع الحادثة. وهنا يتداخل الماضي مع الحاضر ويؤثر فيه، بل ويخلقه .والكاتب المسرحي الجيد يستبعد طريقة الاخبار المباشرة لأنها تتنافى مع أهم مبدأ من مبادئ الفن وهو مبدأ الايحاء غير المباشر ، فالسبيل الوحيد امام الكاتب المسرحي هو الايحاء بما حدث في الماضي يجعله جزءً لا يتجزأ من اللحظة الحاضرة (٢٩).

فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضا زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعيه :حلم النوم وحلم اليقظة

فالشخصية في أثناء الحوار تقوم باسترجاع ذكريات ماضية لها مكانة في نفسيتها، هذا ارتجاع يكون داخليا، أو يكون بين الشخصية ونفسها بعيدا عن مشاركة شخصيات أخرى، إذ استخدم المؤلف أزمنة مختلفة في زمن واحد ، فالماضي يتخلل الحاضر ،وكذلك الحاضر يتخلل الماضي .

عمار: شوّه الله أوجهكم

شوّه الله من يستعين بكم

ألف عام تمنون أولادكم

ألف عام يشبُّ الرضيع بأحضان نسوتكم

وهو يحلم أن يرتدي كفنا

لُيقتل عن شرف باعه أهله

كيف يدخلُ داخُلكُم بيته الآن ؟ (الحر الرياحي: ١٣١)

لقد استطاع المؤلف في هذا المشهد الحواري أن يوظف السياسة في مسرحيته، لأنها تحمل بعض السمات الواقعية، فهي تنتمي إلى الواقع الاجتماعي والسياسي الذي تتحرك فيه الشخصيات، ولا نغالي إذا ما قلنا أن المؤلف كان في كل مرة يختبئ خلف بعض الشخصيات ويمرر ما شاء من أفكار ومواقف متعددة حول ما يحدث في واقع الأمة ، فالمؤلف استحضر الزمن الماضي ليبرز معاناة الامة التي كلها آمال لتحقيق أحلامها كما رصد هذا الحوار قضية أخرى مهمة من قضايا الواقع العربي المعيش ،وهي قضية التمزق والتشرذم وضياع الهوية وما خلفته تلك القضية من مشاعر أليمة تغلغلت في نفوس كل العرب والمسلمين التي يشهدها المجتمع العربي.

الثلاثة : إسمع يا هذا

نعلم أنّا سنموت

بايعنا في الطّفّ ومتنا

بايعناه بسيناءَ ومتنا

بايعناه بتل الزعتر أمس ومتنا

ونبايعه في الارض المحتلة كلّ نهار ونموت (الحر الرياحي : ١٣٠ -١٣١)

فالحوار الدرامي هذا جاء بخطابية مباشرة تشيع فيه عاطفة حزينة مكبوتة معا في إطار التفاعل النصي، فقد استحضر المؤلف بعض الحوادث التاريخية واسقط عليها ما في حاضرنا المعاصر من نماذج مماثلة ووظفها فنيا للإيحاء ببعض أبعاد تجربته، لاسيما البعد السياسي فيها، فالحوار كما هو واضح يمضي على وتيرة من الإيقاع الذي لا يلونه حوار متبادل ولا لحظات متباينة متعاقبة، ليعبر عن الاضطراب النفسي للشخصيات المتولدة من الضغوط النفسية، لكنه ينتقل من خاطرة إلى أخرى ومن مرحلة روحية وفكرية إلى مرحلة أخرى حتى كأنه يغدو حوارا بين حاضر المؤلف وماضيه او بين عصر الحر الذي عاش غمار التجربة،

فالأحداث التي يمشهدها لنا الحوار في اكتشاف هذه الحقيقة المرة، جعلتنا نعيش التداعي الآني الذي شعرت به هذه الشخصية "عمار" وكأننا نتحرك مع حركة الفعل والشخصيات ، فالمشهد هنا يساوي زمن القصة ،وهو زمن الذي يشير إلى مفهوم المشهد .

كما اعتمد الكاتب آلية في حواره وهو استخدامه للصيغ الفعلية التي لا تخضع لأحادية زمنية معينة ، بل تعمل على رقعة زمنية تشمل على ما قبلها أو ما بعدها، أو تجمع بين الرقعتين معا من خلال رقعة الفعل الاصلية ، فهي تحقق فكرة جريان الزمن وعدم ثباته أبدا أمثال الفعل(بايعنا ،و تبايع)والفعل (متنا ،سنموت) في حين أن اعتماد صيغة فعلية واحدة في سياق كلام المتحدث أو في ردّة يفضي إلى نتيجة مضادة تتعامل مع الزمن بوصفه صيغة جامدة أو قلبية .

فالزمن في الحوار الآتي لم يستقر على صيغة معينة ،بل نجده يتأرجح بين الماضي والحاضر والمستقبل حتى أنه جاء متزامنا مع سياق حركة الشخصيات المتنوعة فكان المشهد تلاحميا في حواره، فليست ثمة شخصية لاهية عن قول معين تمّ تلفظه في لحظة زمنية معينة مرّت على الشخصيات في مشهدها ولعل سؤال "الشاب" المباشر لشخصية "الشمر" لم يكن معقودا بين هذين الشخصيتين بل هو موجه للآخرين :

الشاب : ما زلت،أسأل : من أنت ؟

الشمر: الآن السؤال يضيفُ إلى الأمر بُعدا جديدا ،

أأُلغي وجهي فما عاد يعرفُه أحد ؟

أم تكاثر في عصركم حدّ أن لم يعد يتميز عن غيره؟

الشاب : ألا تريد الآن أن تخبرنا من أنت ؟

الشمر: ما جدوى هذا ؟

إذا كان عصُرك يجهلني

فالأوان إذن فاتني

والحسين استتب له الأمر ،

شاب آخر: شمرُبن ذي الجوشن إذن ؟

الشمر: أفزعتكم ؟؟

الشاب الأول : لا .. لم تعُد تُفزع يا شمر ، فهذا العصر لا يحتملُ الفزع

الشمر: نلتقي بعد يومين ..

آمل أن نلتقي ، و أنت بحجم ادّعائك هذا

الشاب : اذا كنت حقا تحاول أن تلتقي بالحسين لتقتله مرة ثانية

الشمر: بل لأقتله المرة الألف

الشاب : اسمع إذن . . .

إذا قطعت عنق الفرات ، وأرؤس النخل جميعا يا بن ذي الجوشن

فعندها، تكون قد قتلت فينا الحسين (الحر الرياحي : ١٥٨ – ١٥٩)

إن الذي يعزز تحليل السياق اللغوي زمنياً على وفق هذا التداخل والتبادل في المعاني الزمنية، هو حالة الانتباه المتوافرة عليها الشخصيات، فالشخصية الواحدة لا تنطق في فراغ وإنما تتوجه بكلام ملفوظ يتلقى مباشرة تحليلا لرسالته على حدّ قول "جاكبسون" ، وردا مناسبا، من هنا يتبين أن الشخصيات لا تلتزم صيغة زمنية واحدة في أثناء الكلام، فالفعل المضارع (يحتمل) يوحي بالماضي وقدرته على الاشتغال في الزمن الحاضر كونه يمثل(حكاية حال الماضي الذي كان قد حصل) وأن أداة النفي (لا) تؤكد ذلك بوصفه كلاما مباشرا بين الشخصيات فالزمن هنا لا يمكن أن يكون خطيا متسلسلا، فهو زمن غير مستقل يحيل الصيغ الزمنية وقرائنها إلى ذلك القلق الذي يظهر التشويق الناتج عن تدافع الصور والمشاعر والتصورات في مجرى الشعور المتدفق، إذ لا يكاد يرتبط بضمير المتكلم حتى يغادره إلى ضمير المخاطب الذي يتصل بضمير الغائب، وهذاالتنوع في الضمائر يعبر عن مكنونات الحالة الشعورية المتدفقة للشخصية ووصف مراحلها . وعندما خرج الشاعر صوته من تحت عباءة الحدث وجعل نفسه ناقلا للأحداث، أخذ يتمدد على مساحات واسعة من حرية التعبير وبمختلف الأساليب في الحوار، ومنه اسلوب (الجوقة) وهي من العناصر الاساسية في المسرح الاغريقي، وقد أكد على أهميتها "ارسطو" لأنها تتضمن كل العناصر التي تجعل منها عملا مسرحيا، فهي تمثل بدور شخصية مسرحية لا تتكلم بلسان المفرد بل بلسان الجماعة، وتقوم بمهمة التعليق على الأحداث والتخفيف من حدّة التوتر الذي يحس به المتلقي، والتخفيف من حدّة الصراع والتوتر . ففي الحوار الاتي نجد الكورس – الجوقة- يمارس دوره لاكتمال المشهد الدرامي مما يوحي أن الكاتب يريد أن يصنع حوارا خارجيا مع الجمهور من جهة، وحوارا داخليا مع ذاته من جهة أخرى ليخاطبها ويهدأ من روعها وقلقها ويرضي غرورها بسبب ما آلت اليه الأمور .

الكورس : كلُّ زمانٍ يحملُ قتلاهْ

كلُّ مكانٍ يدفن قتلاهْ

والناعورُ يدور

يَلدُ الدَّرُ الأزمانْ

يلدُ الموتُ الانسانُ

لكن الخوفْ

يلدُ الطوفانْ

لكن الخوفْ

يلدُ الطوفانْ (الحر الرياحي: ١١٧)

إن هذا النوع من الحوار أحدث إيقاعا في جو المسرحية وأسهم مساهمة فعّالة في تعميق المعنى ودفع الحركة الدرامية إلى الامام والإيقاع الذي يتميّز بقدرته على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة، وهذه الرموز التي تؤلف عالما متميزا من ذواتنا الضيّقة وتتسم بطابعها الكلي . فحوار الكاتب هذا يحمل حزنا غائرا في النفس، فهو لا يتحدث عن حزنه الخاص، بقدر حديثه عن أحزان الامة، فالكاتب يستشرف زمن الحاضر الذي بات فيه مصير الحق هو القتل، وإن القتل لا يتوقف وسيستمر مادام هناك من يضحي من أجل المبادئ(والناعور يدور) فلكل زمان هناك من يقدم نفسه قربانا لكلمة الحق والعدل والوقوف امام الباطل والظلم، ففي الأمس البعيد كان قربان الحق يوحنا المعمدان– نبي الله يحيى- وبعده السيد المسيح واليوم الامام الحسين –ع- فمشكلة هؤلاء هي مأساة الإنسان الذي يبحث عن الحقيقة ويجاهر بها، ويضحي في سبيلها، وهكذا يستمر الخوف عند الظالمين في كل زمان ومكان ليلد لنا طوفان وكوكبة من الشهداء والمضحين في سبيل أعلاء كلمة الحق، فالكاتب يطلقها صرخة بأصوات جميع ممثليه ليسمعها العالم وليدركوا حقيقة هذا الأمر.

- الحوار والمكان

وللمكان بعده النفسي داخل النص ،إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه ((إنّ الإحساس العميق بالمكان العميق، هو الذي يلعب دورا في تفجير الدراما حيويا ويعطي العين المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة، وكلما فقد ذلك الإحساس عمقه تحول المكان إلى مجرد أبعاد هندسية))(٣٠)الفضاء المكاني في النص الدرامي ينشأ من فعل ووجهات نظر أو حوارات بين الشخصيات التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بالأمكنة في ذاته أو يتخيلها، وهذا ما يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال مما يشي بدلالات متعددة وغنية، ومن هذه الدلالات الحبكة الدرامية التي ارتكز عليها المؤلف في تشكيل الحوار الشعري/ الدرامي متنقلا بعباراته الدالة من حركية إلى حركية شعرية اخرى.ففي الحوار الآتي يكشف المؤلف عن تجليات المكان وكيف يقوم الحوار بتقديم المكان بوصفه بطلا ضمنيا داخل النص المسرحي .

ويعلو صوت عمار عند أهل الكوفة مناديا

عمار : يا أهل الكوفه

الف عامٍ تعضّون فوق أصابعكم ندما

الف عامٍ وعطشانكم يرفعُ الكأس

يُبصر خيطا من الدَّم في الماء .. الفا

و أنتم تُخطّون فوقَ الرؤوسِ

وفوقَ الظهورِ

وفوقَ الصدورِ

تواريخَ آبائِكم

وتقولون يا ليتنا

وتقولون لولا...

ولو أننا .. (الحر الرياحي : ١١٨- ١١٩)

فالحوار هنا يكشف عن مكان مقموع ومسكوت عنه وهو مدينة الكوفه حتى أن توظيفها فيه قد أعطى للمسرحية فاعلية بشكل يتساوق مع ظهور الكوفه البطيء أو المتدرج ليؤسس له دلالات نفسية وسياسية ليكون بطلا ضمنيا داخل النص المسرحي، باعتبار أن الكوفة في النص التاريخي لها الوقع النفسي في ذاكرة وضمير العرب والمسلمين لما حدث فيها من أحداث دموية، فالمكان قد مارس سلطته على جميع الشخصيات باستثناء صاحب الحوار الذي لا يخضع لتأثيره، فلا أثر لسلطة المكان على "عمار" على خلاف الشخصيات الاخرى في النص الذين يخضعون للسلطة المكانية، مما أثر ذلك على تقديم مواقفهم المتباينة. فالحوار الذي صدر منه كان عن إدراك وفهم لحقيقة ما يجري داخل هذا المكان، فكان متماهيا مع دوره الجديد وهي الثورة والنهوض بوجه الظلم ومقارعته. فالمؤلف ينبئ بالزمن الحاضر وهو أن القتل سيستمر والموت سيستمر. وفي موضع آخر:

حارث : " يتجه إلى الآخرين "

يا أهل الكوفه

أو ما أجمعنا أمس على البيعة ؟

وفي موضع آخر:

آخر: " يلتفت إلى الجمع "

يا أهل الكوفه

هذا شمران الضاري

هل فيكم من يجهله ؟

أوسعوا في الطريق لشيخ الفراتين

لا أحد غير شمران يبدأها (الحر الرياحي : ١٢٢)

والكاتب لم يتوقف في حدود مدينة الكوفة بل أمتد ليشمل سيناء وتل الزعتر والارض المحتلة، ليؤكد فكرة مخاطبة الامكنة وتصويرها وإعادة إنتاجها دلاليا ونفسيا، أستخدم أسلوب الاسترجاع الفني لهذه الأمكنة وما حدث فيها من مجازر وقتل ، ومصادرة حقوق، فهي محاولة منه لإيجاد قواسم مشتركة بين الشخصيات

والأحداث والأفكار والأزمنة ، وقد تبين ذلك في الشاهد الذي مرّ ذكره . لازال الحوار مستمرا في طرحه لهذا المكان بوصفه بؤرة الحدث و بؤرة حاوية لكل المشاعر التي تنتاب الشخصية فمن خلال هذا الحوار تبرز خصائصه، فيقدم القوة والضغط اللذين يتمتع بهما بوصفه إطارا تنطلق منه جميع الأحداث،لذلك أعتمد المؤلف على التناص وتعامل مع الموروث الحكائي الذي يقوم على الاسترجاعات الماضية وهي أحداث جرت سابقا ،وهي من حيث بناؤها الزمني ماضية إلا انها عندما تتحول إلى حكاية تروى الآن تتحول إلى واقع معاش على المستوى التخيلي، لذا فالزمن هنا في شكله ماض في شكل استرجاع، والحوار في هذا النص يوظف الماضي من خلال التناص والشخصيات والأحداث ،وأن كان يشكل مفارقة إلا أنه يحول هذا الماضي إلى قيمة حقيقية معاشة عبر تأجيج هذه الأحداث من خلال بنائها الحواري . أن توظيف مدينة الكوفه في هذه المقطوعة جاء استقصاء لبواطن ذات لكاتب /المؤلف وتسريدا لمحكي النفس لتكون ملاذه من الاسى فالإحساس بالمكان لدى الكاتب وفي تعبيره عنه يفترض أن يجعل القارئ/المشاهد يحسّ بالانطباع والاصوات والجو المألوف الخاص به وأن يستطيع مراقبة الشخصية في عملها وفي حياتها ،

نتائج البحث

بعد القراءة التحليلية الفنية لبنية الحوار في مسرحية "الحر الرياحي" يمكننا أن نوجز أهم ما توصلنا إليه في شكله الآتي :

إن تقنية الحوار عنصر تكويني للمسرحية، ويعد من أهم الوسائل التي اعتمد عليها الكاتب عبد الرزاق عبد الواحد في رسم شخصياته، والكشف عن واقعها النفسي والفكري، لكي تبدو أكثر وضوحاً، كما أبانت الدراسة أن للحوار دوراً فعالاً في بناء أحداث المسرحية وتطويرها وتعميقها، وأن للحوار علائق وثيقة، وصلات متينة بين كل من عناصر البناء الفني للمكان، والزمان، واستطاع الكاتب من خلاله أن يكشف عن تجربته الدرامية والأبعاد التي تتضمنها ،لغرض فسح المجال للتأويل والقراءة، فجاء الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي عبر تمظهرات متنوعة كصوت الكاتب وصورة الشخصية المسرحية ،فكان الحوار الخارجي بالصوت الواحد وتعدد الاصوات والجوقة، أما الحوار الداخلي فتمثل بحديث النفس والمناجاة، المونولوج. فالحوار بصورة عامة تجاوز وظيفته الإخبارية إلى وظيفة التأثير في المتلقي من خلال الإفادة من معطيات الفن المسرحي .

الهوامش :

(١) الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (١٩٣٠-٢٠١٥) عراقي من مواليد عام ١٩٣٠ في قلعة صالح في محافظة ميسان ،جنوب العراق ، شاعر معروف من أهل بغداد ،لُقبّ بـ(شاعر أم المعارك) ، تخرج الشاعر في دار المعلمين /كلية التربية عام ١٩٥٢، وعمل مدرسا للغة العربية في المدارس الثانوية، ومديرا لتحرير مجلة صروح السورية ، شترك في معظم جلسات المربد الشعري العراقي ،له عددا من الدواوين والمجموعات الشعرية تبلغ على الستين مجموعة ، وعددا من المسرحيات الشعرية كـ(الحر الرياحي و كلكامش والعنقاء وأدبا والملكات ..). توفي عن عمر ناهز ٨٥عاما في باريس.

(٢)الادب المسرحي المعاصر، محمد الدالي ، ط١، عالم الكتب، القاهرة١٩٩٩: ٥٨.

(٣) ينظر : غزالة رائد المسرح الشعري في العراق ،\. على محمد هادي الربيعي ، منشورات الاتحاد العام للأدباء ، بغداد : ٢٠٢١ :١٠.

(٤) ينظر: تجربتي في كتابة المسرحية الشعرية ،خالد الشواف، مجلة الافلام ،ع ٣-٤/١٩٨٧: ٤١.

(٥) دراسات في المسرح العربي المعاصر ، الرشيد بو شعيرة ، ط١،دار الأهالي ، دمشق ١٩٩٧: ٤٥.

(٦) توظيف التراث في المسرح، حسن علي المخلف دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، الأوائل للنشر الطباعية، دمشق ٢٠٠٠ :١٢١.

(٧) لسان العرب ، ابن منظور الانصاري، ج٢، دار صادر ، بيروت ١٩٩٧: مادة(ح و ر).

(٨) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، تقديم : د. سعد علوش ، ط١،الدار البيضاء ١٩٨٥: ٧٨.

(٩) فن المسرحية، فرد ب ميليت وجيرالد أيدس، ترجمة : صدقي الحطاب ، مراجعة : محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت(د-ت): ٤٩٠.

(١٠) عن المسرح الشعري ، لطفي عبد الوهاب يحيى ،مجلة عالم الفكر ، مجلد ١٥، ع١١٩٨٤: ١١٩.

(١١) المصدر نفسه: ١١٩.

(١٢) دراسات في المسرح العربي المعاصر ،احمد سليمان الاحمد ، ط٢، دار الاجيال ،دمشق ١٩٧٢: ٧ٍ

(١٣) المصدر نفسه : ٧ٍ

(١٤) ينظر :العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية النظرية والتطبيق، عبد اللطيف السيد الحديدي ، دار المعرفة للنشر والتجليد ،بيروت ١٩٩٦:١١٦.

(١٥) موسوعة الإبداع الأدبي ،نبيل راغب ، ط١، مكتبة ناشرون، لبنان ١٩٩٦: ١٤١-١٤٢.

(١٦) ينظر: دراسات في الادب المسرحي ، سمير سرحان : ٢٣.

(١٧) سرد الأمثال ، دراسة في البنى السردية لكتب الأمثال العربية ، د. لؤي حمزة عباس ، ط١، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٤: ١٢٠.

(١٨) بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار ، يوسف حسن وفل، ط١، دار المعارف، القاهرة١٩٩٨: ٤٠.

(١٩) الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، حازم شحاته،ط١،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ١٩٩٧: ١٦٥-١٦٦.

(٢٠) الحر الرياحي ، عبد الرزاق عبد الواحد ، تقديم جبرا ابراهيم جبرا، ط١، بيروت ١٩٨٢: ٢٣.

(٢١) الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) د. عز الدين اسماعيل ، ط٣، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٢: ٢٧٩.

(٢٢) عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ، علي عشري زايد ، ط٤، مكتبة أبن سينا ، القاهرة ٢٠٠٢ : ١٩٤- ١٩٥.

(٢٣) النص المسرحي الكلمة والفعل ، فرحان بلبل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٣: ١٠٩-١١٠.

(٢٤) المصدر نفسه : ٤٣.

(٢٥) ماهية الحوار المسرحي ، مجلة الخشبة الالكترونية ، تاريخ النشر ٢٠١٠/٠٢/٢٦ .

(٢٦) جدلية المأساة في الحر الرياحي (المقدمة)جبرا ابراهيم جبرا، الحر الرياحي ،عبد الرزاق عبد الواحد ،ط١،بيروت ١٩٨٢:٩

(٢٧)بواعث الخوف في نص مسرحية (الحر الرياحي)،ايناس عادل عمر، مجلة فنون البصرة ،ع ١٤،سنة ٢٠١٧ :١٥٧.

(٢٨) ينظر: فن الشعر، ارسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. ابراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة ١٩٧٧: ٣٣.

(٢٩) دراسات في الأدب المسرحي ، د. سمير سرحان ، دار غريب للطباعة ، القاهرة : ٢٥.

(٣١) لوحة المسرح الناقصة، وليد إخلاصي، أبحاث ومقالات في المسرح، وزارة الثقافة، سوريا ١٩٩٧: ١٣٥.

المصادر:

١-الادب المسرحي المعاصر، محمد الدالي ، ط١، عالم الكتب، القاهرة١٩٩٩

٢-بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار ، يوسف حسن وفل، ط١، دار المعارف، القاهرة١٩٩٨.

٣-بواعث الخوف في نص مسرحية (الحر الرياحي)،ايناس عادل عمر، مجلة فنون البصرة ،ع ١٤،سنة ٢٠١٧.

٤- تجربتي في كتابة المسرحية الشعرية ،خالد الشواف، مجلة الافلام ،ع ٣-٤/

٥- توظيف التراث في المسرح، حسن علي المخلف دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، الأوائل للنشر الطباعية، دمشق ٢٠٠٠.

٦- الحر الرياحي ، عبد الرزاق عبد الواحد ، تقديم جبرا ابراهيم جبرا، ط١، بيروت ١٩٨٢.

٧- دراسات في الأدب المسرحي ، د. سمير سرحان ، دار غريب للطباعة ، القاهرة .

٨- دراسات في المسرح العربي المعاصر ،احمد سليمان الاحمد ، ط٢، دار الاجيال ،دمشق ١٩٧٢.

٩- دراسات في المسرح العربي المعاصر ، الرشيد بو شعيرة ، ط١،دار الأهالي ، دمشق ١٩٩٧ .

١٠- سرد الأمثال ، دراسة في البنى السردية لكتب الأمثال العربية ، د. لؤي حمزة عباس ، ط١، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٤.

١١- الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) د. عز الدين اسماعيل ، ط٣، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٢.

١٢- عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ، علي عشري زايد ، ط٤، مكتبة أبن سينا ، القاهرة ٢٠٠٢.

١٣- عن المسرح الشعري ، لطفي عبد الوهاب يحيى ،مجلة عالم الفكر ، مجلد ١٥، عدد ١٩٩٨،٤.

١٤- العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية النظرية والتطبيق، عبد اللطيف السيد الحديدي، دار المعرفة للطباعة والتجليد ، بيروت ١٩٩٦.

١٤- غزالة رائد المسرح الشعري في العراق، على محمد هادي الربيعي، منشورات الاتحاد العام للأدباء ، بغداد ١٥- فن الشعر، ارسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. ابراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٧.

١٦- فن المسرحية، فرد ب ميليت وجيرالد أيدس، ترجمة : صدقي الحطاب ، مراجعة : محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت(د-ت).

١٧- الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، حازم شحاته،ط١،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ١٩٩٧.

١٨- لسان العرب ، ابن منظور الانصاري، ج٢، دار صادر ، بيروت ١٩٩٧: مادة(ح و ر).

١٩- لوحة المسرح الناقصة، وليد إخلاصي، أبحاث ومقالات في المسرح، وزارة الثقافة، سوريا ١٩٩٧.

٢٠- ماهية الحوار المسرحي ، مجلة الخشبة الالكترونية ، تاريخ النشر ٢٠١٠/٠٢/٢٦ .

٢١- موسوعة الإبداع الأدبي ،نبيل راغب ، ط١، مكتبة ناشرون، لبنان ١٩٩٦.

٢٢- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، تقديم : د. سعد علوش ، ط١،الدار البيضاء ١٩٨٥.

٢٣- النص المسرحي الكلمة والفعل ، فرحان بلبل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٣.