

زیبایی شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم (الحرالریاحی)

نرگس انصاری^۱، استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱۴

چکیده

نمایشنامه منظوم «الحرالریاحی» اثر شاعر عراقی عبدالرزاق عبدالواحد، یکی از معدود آثار در حوزه نثر دینی و بخصوص نثر عاشورایی است. بررسی تاریخ ادبیات دینی ملل مختلف و مقایسه ادبیات منظوم و مثنوی این عرصه به خوبی حاکی از کمیت محدود این گونه آثار در قالب نثر است. اغلب آفرینش‌های هنری در این زمینه نیز محدود به دوره معاصر است که با مطرح شدن ژانرهای چون رمان و نمایشنامه و ... برخی ادیبان وارد این عرصه شدند. این شرایط بخوبی اهمیت معرفی، نقد و بررسی اندک آثار مثنوی عاشورایی را در زبانهای مختلف روشن می‌کند؛ از این رو مقاله حاضر به دنبال آن است تا با نقد و بررسی این اثر، ساختار محتوایی و فنی آن را تحلیل و شاخصه‌های بدیع و نوآورانه اثر را در بکارگیری عناصر با دیگر آثار مشابه نشان دهد.

بر اساس پژوهش حاضر، پیوند تاریخ و چالش‌های انسان معاصر در حوزه محتوا، استفاده از شخصیت‌های عادی و درگیر در مسائل روز در کنار شخصیت‌های تاریخی، تبدیل شدن شخصیت‌ها به نماد و سمبل، تکیه بر ترسیم چالش ذهنی و اندیشه‌های شخصیت‌ها، استفاده از تکنیک‌های جریان سیال ذهن و تکنیک نمایش در نمایش و خروج از چارچوب نمایش نامه و خطاب مخاطب در صحنه را می‌توان از جمله خلاقیت‌های هنری نمایشنامه حر ریاحی دانست.

کلید واژه‌ها: نثر عاشورایی، نمایشنامه، عبدالرزاق عبدالواحد، الحرالریاحی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: N.Ansari@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

نثر عاشورایی به عنوان یک نثر دینی، یکی از شاخه‌های ادبیات متعهد محسوب می‌شود. بررسی تاریخ ادبیات متعهد و مجموعه آثار آن نشان می‌دهد نثر عاشورایی دورانی همراه با فترت و رکود به خود دیده و نویسندگان بسان شاعران متعهد، هرگز هنر نویسندگی خود را در حوزه نثر متعهد در خدمت ارزش‌ها و مبانی دینی قرار نداده‌اند. دوره‌های مختلف ادبی نیز کمتر اثر برجسته‌ای را در حوزه نثر عربی به خود دیده است. این شرایط چه بسا در نتیجه عوامل مختلفی در ادبیات عربی رخ داده باشد. جایگاه ویژه و برجسته شعر در میان عرب‌ها از ابتدای شکل‌گیری ادبیات عربی را می‌توان یکی از این عوامل دانست. حوزه نثر و بخصوص گونه‌های جدید ادبی آن تا پیش از دوره معاصر چندان رشد و بالندگی نداشته و جهان عرب بنا به اعتقاد اکثر صاحب نظران آن در ژانرهایی چون رمان و نمایشنامه از نظر فکر و منبع و شیوه، وامدار جهان غرب است؛ هرچند برخی نیز ریشه‌های آن را در گذشته ادبی خود می‌دانند که در دوره معاصر تحت تأثیر ادبیات غربی وسعت و گستردگی یافت.

ادیبان متعهد به دنبال آن بودند تا آثار آنان بیشترین و بهترین بازتاب را در جامعه داشته و به این وسیله اهداف و آرمان‌های حماسه عاشورا در بین مردم نشر پیدا کند؛ لذا با توجه به عدم رواج نثر در بین عرب‌ها، این قالب نمی‌توانست جایگاه برجسته‌ای برای زنده نگهداشتن عاشورا به شمار آید. از طرفی می‌توان گفت خصوصیت ذاتی شعر در بهره‌مندی از عنصر عاطفه و خیال موجب شد تا شاعران برای ترسیم عاطفه حزن و اندوه و یا شور و حماسه خود نسبت به حادثه عاشورا، قالب شعر را مناسب‌تر از نثر برای این موضوع ببینند. البته این شرایط مختص ادبیات عربی نیست؛ بلکه بنا به گفته آگاهان به جامعه ادبی فارسی، در حوزه نثر عاشورایی شرایط مشابهی را در ادبیات فارسی شاهدیم. البته در دوره معاصر با رشد انواع ادبی در حوزه نثر، نویسندگان نیز از ظرفیت‌های این نوع ادبی برای اغراض خود استفاده کردند، اما همچنان حوزه نثر و شعر عاشورایی از نظر کمیت به هیچ وجه قابل مقایسه نیستند. علی حسین عبید رمان نویس عرب علت کمبود آثار در حوزه رمان عاشورایی را سیاسی دانسته، می‌گوید: «چه

بسا علت ضعف پرداختن به قضیه حسینی در روایت عراقی و عربی به واسطه سیاست تبعید رژیم‌های عراق و دیگر کشورهای عربی باشد که آزادی عمل نویسندگان را در پرداختن به این موضوع محدود می‌کند» (السیلاوی، ۲۰۱۴). این دیدگاه قابل نقد است؛ چرا که در صورت صحت آن باید شاهد رکود شعر عاشورایی در طول تاریخ و در نتیجه سیاست‌های حکومتی می‌بودیم؛ در حالی که شعر به قوت مسیر خود را ادامه داده است.

از جمله آثار برجسته در این زمینه، اثر شاعر و نویسنده برجسته مصری عبدالرحمن شرقاوی است که در عرصه نمایشنامه‌نویسی منظوم، هنر را با تعهد در آمیخته و اثر برجسته «الحسین ثائراً و شهیداً» را نگاشته است. برخی او را بنیانگذار نمایشنامه شعری جدید دانسته‌اند که در چارچوب یک رویای شعری جدید با زبان و عناصر زیباشناختی جدید به دنبال فاصله گرفتن از چارچوب‌های زیباشناختی و تکنیکی شعر عربی قدیم بود (ابن یاسر، ۱۴۳۴: ۲۴۹). وی نویسنده‌ای نوگرا به شمار می‌آید که به بررسی نهضت عاشورا پرداخته و جنبه عدالت‌خواهی قیام را بسیار برجسته می‌داند. «این نمایشنامه به بیان تاریخی حادثه در شکل حماسی آن پرداخته است و سعی نویسنده بر ترسیم کامل واقعه و استفاده از مقاطع حساس برای رساندن پیام امام حسین (ع) به مخاطب متمرکز شده است» (خزعلی، ۱۳۸۳: ۲۷۱). شرقاوی در نمایشنامه منظوم خود، صریحاً امام حسین (ع) را رهبر و الهام‌بخش تمام نهضت‌های اسلامی چپ معرفی می‌کند. حسین معرفی شده او، نه باعث اغتشاش و خون‌ریزی است و نه طالب قدرت و حکومت؛ بلکه، می‌خواهد اساس بی‌عدالتی بنی‌امیه را ریشه‌کن سازد: «حسین (ع) شهید راه دین و آزادی است نه تنها شیعیان باید به نام حسین بی‌الند، بلکه تمام آزادمردان دنیا باید به این نام شریف افتخار کنند» (اسماعیل زاده، ۱۳۸۱: ۳۱۰). البته ابن یاسر معتقد است فاجعه‌ای که وی در نمایشنامه به تصویر کشیده در ارتباط با همان حادثه واقع شده در تاریخ و دردها و آلام آن است و علی‌رغم فضای حزن‌انگیزی که نویسنده همراه با شخصیتها ایجاد می‌کند، اما هیچ بعد تراژدی معاصر در آن نیست (ابن یاسر، ۱۴۳۴: ۲۱۸). این ویژگی یکی از تمایزات نمایشنامه وی با اثر مورد بررسی است؛ زیرا هدف

عبدالواحد استفاده از تاریخ برای تصویر دنیای امروز و مسائل و مشکلات معاصر است. او به دنبال نشان دادن چهره جدیدی از عاشورا و حسین(ع) و یزیدیان در دنیای خود است.

از دیگر آثار منتشر در حوزه عاشورا، نمایشنامه «تداعیات ما بعد الطف» از محمد تقی جمال الدین شاعر عراقی شیعی مذهب است. این نمایشنامه در چهل صفحه و پنج پرده به رشته تحریر درآمده است. «حوادث آن از وقایع تاریخی سالهای پس از عاشورای ۶۱ برگرفته شده است. ضمن برخورداری از جنبه های تاریخی و روایی، به عنوان یک قطعه ادبی زیبا، پیامهای اجتماعی بسیاری را به مخاطب خویش القا می کند» (خزعلی، ۱۳۸۳: ۳۰۰). با توجه به اندک بودن آثار در این حوزه، ضرورت پرداختن و شناساندن آنها به جامعه ادبی کاملاً برهمگان روشن است؛ از این رو مقاله حاضر به دنبال معرفی یکی از آثار برجسته در حوزه نثر عاشورایی است. نمایشنامه شعری شاعر عراقی عبدالرزاق عبدالواحد که صرف نظر از گرایش های سیاسی صاحبش به حق با نگاهی نو به موضوع عاشورا نگریسته و این حماسه تراژیک را از زاویه جدیدی برای مخاطب خود ترسیم کرده است که در بررسی عناصر، جنبه های بدیع و نوآورانه آن تبیین خواهد شد. این اثر به عنوان یک اثر مستقل به چاپ رسیده است، اما از آنجایی که نسخه فیزیکی در ایران قابل دسترس نبوده، و نسخه الکترونیکی آن در سایت مربوط به شاعر فاقد سال چاپ است؛ لذا اطلاعات دقیقی درباره سال انتشار آن در دست نیست. این اثر توسط نویسنده مقاله ترجمه و در دست چاپ قرار دارد.

پیشینه تحقیق

اگرچه در حوزه شعر عاشورایی عربی آثار متعددی را در قالب کتاب و پایان نامه می توان یافت، اما اندک بودن پیشینه تحقیقات در حوزه نثر عاشورایی از یک طرف به واسطه اقبال بسیار اندک نویسندگان به این حوزه است و از طرفی آثار نقدی از اندک آثار موجود نیز بسیار ناچیز است. به عنوان مثال نمایشنامه منظوم شرقاوی یکی از آثار در حوزه نمایشنامه عاشورایی است که آثار اندکی از آن در دسترس است؛ از جمله

(تحلیل العناصر المسرحیه فی مسرحیتی "الحسین ثائراً" و "الحسین شهیداً" للشاعر عبد الرحمن الشرفاوی) که توسط جمیل سوزنی در سال ۸۹ در دانشگاه رازی دفاع شده است. این اثر به بررسی برخی ویژگی‌های لفظی چون تکرار و سخریه و نیز شخصیت‌های آن پرداخته است. انسیه خزعلی نیز در کتاب «امام حسین در شعر عربی معاصر» بخشی از کتاب خود را به بررسی گذرای این اثر و عناصر آن اختصاص داده است. نمایشنامه منظوم حر ریاحی، یکی دیگر از این آثار که با رویکردی متفاوت به موضوع پرداخته، اثر ارزشمند عبدالرزاق عبدالواحد است که برای جامعه ما به هیچ وجه شناخته شده نیست و هیچ پژوهشی در مورد این اثر تالیف نشده است.

سوالات تحقیق

- عناصر نمایشنامه چگونه در خدمت مضمون و هدف نویسنده قرار گرفته است؟
- جنبه‌های بدیع نمایشنامه در بکارگیری عناصر هنری آن چگونه نمود یافته است؟

مباحث تئوری تحقیق

نگاهی به زندگی و آثار عبدالرزاق عبدالواحد

از شاعران معاصر عراقی که به سال ۱۹۳۰ در بغداد به دنیا آمد. تحصیلات متوسطه و دانشگاهی خود را در آنجا ادامه داد. سال ۱۹۵۲ در رشته زبان عربی تربیت معلم عالی بغداد فارغ التحصیل شد و به عنوان مدرس و معاون رئیس آکادمی هنرهای زیبا در بغداد مشغول فعالیت گردید. سال ۱۹۷۰ از وزارت تربیت و آموزش به وزارت فرهنگ منتقل و معاون سردبیر مجله الأفلام و سپس سردبیر آن شد و بعد مدیر کانون مطالعات موسیقی و رئیس کانون فرهیختگان عرب شد. وی به سال ۱۹۸۰ با عنوان مستشار خاص به عنوان مدیر کل کتابخانه ملی و مستشار فرهنگی وزارت فرهنگ انتخاب گردید و از جمله موسسان اتحاد الأدباء در عراق به شمار می‌رود. اولین قصیده خود را سال ۱۹۴۵ و اولین مجموعه شعری خود را در ۱۹۵۰ منتشر کرد. این شاعر ۴۲ دفتر شعر و دو نمایشنامه شعری دارد که ده مجموعه آن متعلق به کودکان است. شعرهای

وی به زبان‌های مختلفی ترجمه شده است. مجموعه قصائد مختاره در آمریکا توسط سلمی الخضراء الجیوسی و لینا الجیوسی سال ۱۹۸۹ چهارهزار بیت وی به زبان یوگسلاوی ترجمه و پرفسور ژاک برگ مجموعه ای از قصائد وی را به زبان فرانسه برگرداند. از دیگر آثار او می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: قمر فی شواطئ العمارة، فی مواسم التعب، ملحمة الصوت، دیوان القصائد، زبیه و الملک که بین روایت و نمایشنامه بوده و سال ۲۰۰۹ منتشر شده است. (WWW.ABDULRAZZAK.COM) (WWW.SAIHAT.NET)

ساختار نمایشنامه

«نمایشنامه، داستانی است که نویسنده کلام خود را به شیوه گفتگو میان شخصیت‌ها ارائه می‌دهد و آنها حوادث را بر روی صحنه اجرا می‌کنند و نویسنده تنها با اشاراتی مختصر به توصیف منظره‌ها و شخصیت‌ها و پوشش‌ها می‌پردازد» (الطاهر، ۱۹۷۹: ۱۸۷). همچنین گفته شده است که «نمایشنامه تصویر گروهی از مردم است که در آن رفتار و عمل هر شخصی در ارتباط با دیگران ارائه می‌شود» (المنصوری، ۲۰۰۰: ۱۸۳). برخی نیز معتقدند «نمایشنامه شکلی از اشکال هنر است که برپایه تصور هنرمند از قصه شکل می‌گیرد. داستانی که حول محور شخصیت‌هایی درگیر در حوادثی خاص می‌چرخد و از طریق گفتگو میان شخصیت‌ها بیان می‌شود» (ترحینی، ۱۹۸۸: ۶۸-۶۷). از نظر محتوایی، نمایشنامه اراده‌ای را به نمایش می‌گذارد که در راه رسیدن به هدف می‌جنگد. نمایشنامه بیانگر اراده انسان در نبرد با نیروهای پیرامونی، سرنوشت، طبیعت، قوانین اجتماعی و حرص و آزمندی افراد و حماقتها و کینه‌ها و تمایلات و گاه بر ضد خود فرد است. حوادث نمایشنامه پیرامون نزاع درونی دو گرایش در ذهن قهرمان و یا نزاع میان او و دیگران و یا با شرایط است (ابراهیم صادق، ۲۰۰۸).

اما از حیث ساختار و عناصر نمایشنامه، به واسطه نقل روایی آن، تا حد بسیاری نزدیک به رمان و داستان است، با این وجود اقتضای نمایشنامه آن است که تفاوت‌هایی نیز با رمان داشته باشد؛ چراکه نمایشنامه برای اجرا بر صحنه نوشته می‌شود. «داستان نویسنده دو منبع در اختیار دارد که برای نمایشنامه نویسنده قابل دسترس نیست: اظهار نظر

متفکرانه با صدای خودش و آگاهی داشتن از حالات درونی یک یا چند شخصیت. او باید بخشی از کار بازیگر را هم که نمایشنامه نویس امروزی بیشتر آن را با دستور صحنه نشان می‌دهد، خود به عهده بگیرد» (داوسن، ۱۳۷۷: ۱۱۵-۱۱۶).

یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد نمایشنامه حر ریاحی از نظر ساختاری، استفاده از تکنیک نمایش در نمایش است. در این شیوه «شخصیت‌ها در دل نمایشنامه، خود عهده‌دار نقش‌های دیگری می‌شوند تا بدین وسیله، اندیشه اصلی نمایشنامه را تقویت و به مضمون و هدف عمق بخشد» (موسی، ۱۹۹۷: ۷۲). نمونه این تکنیک را در گفتگوی رشید و حارث در فصل سوم می‌بینیم که این دو شخصیت در ضمن نمایشنامه، خود را بازیگرانی در یک روایت طولانی توصیف می‌کنند که هریک عهده‌دار نقش‌های ویژه‌ای هستند و اکنون پس از گذشت هزار سال با بازنگری به نقش‌های خود به دنبال تغییر یا ادامه نقش خود در بازی هستند.

بنا بر اعتقاد منتقدان، عناصر نمایشنامه چهار عنصر «هدف (idea) - حادثه (even) - گفتگو (dialogue) و شخصیت (character)» است که ساختار فنی آن را شکل می‌دهد. به هم پیوستگی این عناصر در یک اثر کامل با ارائه حوادث و شخصیت‌ها آغاز شده سپس حوادث و سرنوشت آنها تا رسیدن به این پایان ادامه می‌یابد؛ پایانی که نویسنده آن را نهایت ساخت فنی خود بداند (القط، بی تا: ۱۱-۱۲). اگرچه این عناصر در رمان و روایت نیز دیده می‌شود، اما برجستگی عنصر گفتگو در نمایشنامه، آن را از دیگر انواع روایت متمایز می‌سازد. «گفتگو در نمایشنامه مهمترین وسیله ایست که با آن موضوع به ثبوت می‌رسد و اشخاص بازی معرفی می‌شوند و کشمکش ادامه می‌یابد. با گفتگو می‌توان ماجرای زندگی اشخاص بازی را که افعال و اعمال آنها در نمایشنامه مهم است، بدون تکلف و بطور طبیعی معلوم ساخت» (اگری، ۱۳۶۷: ۳۰۶). البته نه موضوع و نه هیچ یک از قسمت‌های دیگر نمایشنامه نباید از خود حیات مستقلی داشته باشد، تمام قسمت‌ها باید به ایجاد یک اثر کامل کمک کند (همان: ۴۹).

تطبیق

معرفی نمایشنامه الحر الریاحی

نمایشنامه شعری «الحرّ الریاحی» یکی از معدود آثار در حوزه نثر دینی و عاشورایی است. عبدالواحد لؤلؤة در بیان نوع ادبی این اثر، آن را «اثر شعری بزرگی می‌نامد و معتقد است این نمایشنامه شروط یک درام شعری را در حد عالی‌ترین نمونه‌های جهانی داراست» (عبدالواحد: ۱۶۵). نویسنده اگرچه یک حادثه واقعی تاریخ را دست مایه اصلی نمایشنامه خود قرار می‌دهد، اما به جهت هنری کردن و افزودن جاذبه‌های اثر و تاثیرگذار کردن آن بر جان مخاطبان، خیال را با زبان شعری آمیخته و با خلاقیت هنری، واقعیت را به زبانی زیبا به تصویر می‌کشد که در برخی صحنه‌ها گاه برداشتی آزاد از ماجرای کربلا می‌شود و گاه حوادث چنان کنار هم قرار می‌گیرد و با تکنیک گفتگو روایت می‌شود که سیر حوادث، خواننده را به دنبال خود می‌کشد. حوادث تاریخی کربلا اگرچه برای آگاهان کاملاً روشن است، اما نویسنده در اثر خود از نگاه و زوایه جدیدی به موضوع پرداخته است. این نگاه جدید به عاشورا و کشف ناگفته‌ها به زبان هنر، نقطه برجسته و متمایز اثر عبدالواحد محسوب می‌شود.

به اذعان شاعر این نمایشنامه از مهمترین آثار ادبی وی محسوب می‌شود که در سه فصل تدوین شده است. بنا به گفته شاعر نگارش آن هفت سال بطول انجامیده است. حوادث فصل اول این نمایشنامه در اردوگاه حر در نزدیک کوفه اتفاق می‌افتد و به خوبی با بیانی زیبا تصویرگر جدال و چالش درونی حر با خود حقیقی و خیرطلبش است و در نهایت با تصویری ادبی انتخاب تاریخی خود را کرده و حق را برمی‌گزیند. تصویری که شاعر از شخصیت حر ارائه می‌دهد، تصویری هنری برگرفته از واقع است، اما واقعیت نیست؛ چرا که کم و کیف چالش درونی شخصیت و حقیقت آن بر شاعر پنهان است و او آن را از زاویه دید خود ترسیم می‌کند.

اما حوادث فصل دوم نمایشنامه یک ماه پس از شهادت امام حسین و در عصر یکی از روزها در خانه شمر بن ذی الجوشن اتفاق می‌افتد. این بخش از نمایشنامه دارای دو بخش است که یک بخش شمر را در حال حاضر و همراه با دوستانش به تصویر

می‌کشد و بخش دیگر با بازگشت به گذشته (دیرش زمانی) صدای شمر را در جریان حادثه کربلا ترسیم می‌کند. تصویر نویسنده در این فصل نیز ادبی و تنها الهامی از تاریخ حقیقت کربلاست.

فصل سوم در چند پرده شکل گرفته است. بخشی از حوادث این فصل هزارسال پس از عاشورا و در زمان حاضر در جریان است. رخدادها در جریان سیالی میان گذشته و آینده ادامه می‌یابد. این شیوه از روند حوادث، از تکنیک‌های جدید نمایشنامه‌نویسی به شمار آمده و خصوصیت اثر حاضر است. شاعر وجود ظالمانی چون شمر و در مقابل شجاعان را در هر دوره و زمانه‌ای ترسیم می‌کند و از طرفی جاودانگی نهضت امام حسین را در دنیای جدید به تصویر می‌کشد. این فصل از اثر و شیوه پرداخت شاعر به موضوع و هدفی که از ترسیم حوادث و شخصیت‌ها به دنبال آن است، مویذ بدیع بودن آن است که در ادامه به تفصیل و با ذکر نمونه‌های عینی از متن خواهد آمد. کتاب همچنین دارای یک مقدمه و یک تحلیل در پایان نمایشنامه است که با توجه به ساختار آن و نیز شیوه نوین پرداخت نویسنده به موضوع عاشورا، به حق اثری ارزشمند به شمار آمده و قابلیت بررسی از زوایای مختلف را دارد.

خلاقیت و ابداع هنری در عناصر

در این بخش، نمایشنامه حر ریاحی را از حیث چهار عنصر هدف، حوادث و کشمکش، شخصیت و گفتگو بصورت اجمالی بررسی می‌کنیم تا خلاقیت صاحب آن در هر یک از این حوزه‌ها روشن شود.

هدف و موضوع

موضوع، همان «اندیشه و تفکری است که نویسنده به دنبال انتقال آن به جامعه عصر خود است» (بلبل، ۲۰۰۳: ۸۷). و با توجه به جایگاه نمایشنامه و تاثیرگذاری آن بر مخاطبان، از گذشته ابزاری مهم برای مقابله با جریان‌ها و نظام‌های مستبد به شمار می‌آمد (همان: ۸۸).

موضوع و محتوای نمایشنامه «حر ریاحی» در راستای هدف نویسنده و شاعر از خلق اثر است. او اگرچه چارچوب اساسی ماده نمایشنامه را از حادثه‌ای تاریخی الهام می‌گیرد، اما هدف او ترسیم گذشته تاریخی نیست، شاعر از خلال تصویر تاریخ، به دنبال بیان مشکلات و چالش‌های انسان معاصر است. بر این اساس «واقعیتی هنری به جای امری واقعی به وجود می‌آید، واقعیتی از نظر بعد مکانی و زمانی با آن فاصله داشته، اما از نظر دلالت نزدیک است. این تکنیک در مشابهت سازی میان دو واقعیت هنری و حقیقی و گذشته و حال رخ می‌دهد» (موسی، ۱۹۹۷: ۶۸). سیر حوادث و شکل‌گیری شخصیت‌ها در جهت تحقق این غرض است؛ به عنوان مثال شاعر، گذشته از کل نمایشنامه در بخشی از آن از مساله یوحنا معمدان برای بیان مشکل انسان معاصر بهره می‌گیرد. «ارتباط حوادث با واقعیت معاصر و غور در واقعیت و تصویر حوادث جاری و کشف ابعاد نفرت‌آور آن، از جمله دیدگاه‌هایی است که اولین بار زولا آن را مطرح کرد» (غنیمی هلال، ۱۹۷۳: ۶۰۰).

از این رو «حوادث واقعی درنمایشنامه به خودی خود مقصود نیست؛ بلکه در دست هنرمند ماهر و بااستعداد وسیله‌ای است برای کشف حالات درونی بشر و احوال جامعه بشری در قالبی فنی و هنری که قدرت تحریک اندیشه‌ها و وجدان‌ها را دارد. حوادث نمایشنامه، اهمیت خود را از اهمیت حوادث در واقعیت نمی‌گیرد؛ بلکه از دلالت‌هایی می‌گیرد که نویسنده در اثر هنری به آنها می‌بخشد» (القط، بی تا: ۱۶). این یعنی پیوند کلاسیک و رئالیسم در خلق اثر؛ زیرا در مکتب کلاسیک نویسنده قهرمانان خود را از شخصیت‌های مطرح برگزیده و آنها را درگیر چالشی تراژیک و بزرگ می‌سازد، اما در رئالیسم شخصیت‌های عادی درگیر مسائلی اجتماعی و عادی می‌شوند و وقتی شاعر در اثر خود شخصیت‌هایی تاریخی چون یزید و شمر و حرّ و... را در قالبی جدید و معاصر و برای بیان مشکلات امروزی بشر به کار می‌گیرد، نمودی از این پیوند است. این از آن روست که «نویسنده امروز خود را ملزم به شکلی واحد نمی‌کند و عناصر آن بر طبق مکتبی خاص نظام نمی‌گیرد؛ بلکه از آنها آنچه را که می‌خواهد، برمی‌گزیند» (بلبل، ۲۰۰۳: ۲۹).

حوادث در نمایشنامه حر دلالتی ثانوی به خود گرفته و شخصیت‌های آن سمبل و نمادی می‌شوند که در طول تاریخ تکرار پذیر هستند، بخصوص در فصل سوم نمایشنامه که حوادث آن در زمان حال و در شهر کوفه می‌گذرد. تمام حوادث و شخصیت‌ها و مکان‌ها و نام‌ها نمادی هستند از نمونه‌های متکثر آنها در جامعه بشری. کوفه، شمر، حارث، جماعت پابرهنگان و... چراکه «هدف از حضور شخصیت‌ها در نمایشنامه، تصویر مردم در زندگی روزمره نیست؛ بلکه انتقال برخی دلالت‌های خاص است» (القط، بی تا: ۲۳).

حوادث و کشمکش

سیر حوادث، با رابطه علی و معلولی در جهت تقویت کشمکش ایجاد شده در نمایشنامه، شکل می‌گیرد و نمایشنامه را به پیش می‌برد. «کشمکش از آنجا که برگرفته از جوهره وجودی انسان است، زیباترین عنصر در نمایشنامه محسوب می‌شود، عنصری که بر اساس آن می‌توان نمایشنامه را تقلیدی از زندگی دانست» (بلبل، ۲۰۰۳: ۵۳).

نمایشنامه بیانگر اراده انسان در نبرد با نیروهای درونی و پیرامونی برای رسیدن به هدف است. امری که به روشنی در اثر حاضر نیز مشهود است. چالش میان خیر و شر، انتخاب حق یا باطل، درست و غلط موقعیتی است که حر و شمر دو شخصیت اصلی نمایشنامه با آن درگیرند. تجربه‌ای که پیش روی همه انسانهاست. «چالش بین خیر و شر در اغلب موارد محور شخصیت نمایشنامه است که حوادث به گرد او می‌چرخد و شرط نیست که خیر بر شر پیروز شود. طبیعت زندگی چنین نیست؛ بلکه قهرمان باید کشمکشی حقیقی بین این دو گرایش داشته باشد و تمایلش به شر باید از طریق حوادث نمایشنامه موجه باشد در غیر اینصورت همدردی بیننده را از دست می‌دهد اگر از آغاز تا پایان شر باقی بماند» (القط، بی تا: ۲۹).

اگرچه چالش، نیازمند افرادی است که با یکدیگر درگیر شوند و اسبابی که موجب این درگیری شوند، اما کشمکش در این نمایشنامه، بیش از آنکه بین شخصیت‌ها با یکدیگر باشد، چالشی در ذهن و میان افکار و اندیشه‌هاست؛ از این رو بیش از آن که

حرکت و پویایی در آن نمود یابد، به فکر و اندیشه متکی است. چالش و درگیری حر و شمر بیش از همه جدالی درونی است تا جدال با پیرامون و محیط. تراژدی حر و شمر تراژدی انسانی و فراگیر است که سیر حوادث و جدال دو شخصیت با نفس چنان پیش می‌رود که در پایان، حرّ با انتخاب حقیقت، سعادت را نصیب خود می‌کند؛ هرچند این چالش با خود سرانجام به چالش با دیگران نیز منجر شده و موجب جدایی راه حرّ از همراهانش می‌شود. در فصل دوم نیز حوادث، تصویرگر کشمکش درونی شمر است که در نتیجه انتخاب نادرست، ترس، وحشت و تنهایی را از آن خود کرده است. کشمکش درونی دو شخصیت موجب می‌شود تا آنان شرایط مشابهی را در سیر وقایع تجربه کنند؛ از جمله هر دو در برهه‌ای از این نزاع دچار حیرت و سرگردانی می‌شوند. حیرت حرّ در جنگ یا نجات‌یافتن با حسین(ع) و کشتن یا نکشتن او که در آغاز فصل اول با ندای درونی حرّ و با پرسشگری او تردیدش را به تصویر می‌کشد: «تراجع؟/أم تقتل الآن/أی طریقیک أوضح؟ (۲۱)»

حضور خیال حرّ و نجوای درونی او در خلال این فصل با تکرار سوال، تردید حرّ را برجسته می‌سازد و گاه به صراحت او را به چالش می‌کشاند: «أکنت ترددت فی أن تجرد سيفک؟»

حضور فرماندهان لشکر حرّ و گفتگوی آنها نیز بخوبی در خدمت پیشبرد حوادث و سیر تحول درونی حرّ و رسیدن او به انتخاب نهائیش قرار می‌گیرد.

شاعر در آغاز فصل دوم و با استفاده از شیوه بیانی استفهام و جملات کوتاه و عنصر تکرار سرگردانی شمر را در رسیدن به پاسخ سوالی بزرگ ترسیم می‌کند: «لماذا؟/ لماذا؟ لماذا؟ (۶۱)» او به دنبال چرایی قتل حسین است. سوالی که آن را از زبان امام و در لحظه آخر شنیده بود و با تکرار معنادار آن در تمام روایت او را به چالشی درونی می‌کشاند. البته علی رغم اشتراک هر دو شخصیت در این چالش درونی، حیرانی حرّ قبل از انتخاب مسیر رخ می‌دهد و نور حقیقت را در دلش روشن می‌کند، اما این حیرت در مورد شمر، پس از وقوع حادثه چالش برانگیز در درونش شکل می‌گیرد؛

هرچند او پس از این حیرت، به نقطه پیشین باز می‌گردد و می‌گوید اگر باردیگر در کربلا بود، همان انتخاب را می‌کرد.

یکی دیگر از شرایط و موقعیت‌های مشترک دو شخصیت که در نتیجه چالش درونی با آن روبرو می‌شوند، ترس و ترحم برانگیزی است که از جمله ویژگی‌هایی درام از نظر ارسطو است (مکی، ۱۳۷۱: ۳۲). ترس احساس مشترکی است که حر و شمر هر دو در کنار تردید درگیر آن هستند؛ البته در شکل‌گیری این حس مشترک نیز همان تمایز قبل وجود دارد که جنس ترس دو شخصیت را متفاوت می‌سازد. ترس حرّ تا پیش از انتخاب او و رخ دادن حادثه است و احساس ترس شمر پس از آن. ترس گاه در قالب بیانی تصویری در وجود حرّ و شمر به نمایش در می‌آید. حرّ، ترس خود را همچون عقربی زشت منظر مجسم می‌کند که تاریکی و شب را که نماد جهالت و گمراهی است، در وجودش می‌ریزد: عقرب تضرب اللیل بین ضلوعک / مأکولة الظهر (۲۱)

این احساس در مورد شمر پس از حادثه، او را به چالشی از نوع دیگر می‌کشاند. او از وحشت عمل خود، همواره دستی سیاه با انگشتی سفید در برابرش مجسم می‌یابد. تصویری که باعث وحشت او می‌شود: کفّ بلون القار/ فیها اصبع بیضاء/ لو کانت یدی لأفزعتنی (۶۱)

ترس حرّ موجب بیداری او می‌شود و مقدمه انتخاب صحیح، اما ترس شمر، موجب وحشت او شده و تنهایی و شقوات را همنشین او می‌کند. احساس ترس دو شخصیت گاه به صراحت بیان می‌شود، همچون زمانی که خیال حرّ او را خطاب قرار داده، می‌گوید: و جُبُنک ما زال سید موفقه (۳۴)

و شمر نیز وجود خود را چشمانی پر از ترس و هراس توصیف می‌کند. در وجود انسانی ترس بیش از دیگر اعضا در چشم نمایان می‌شود: أفزّ جمیعی عیوناً (۶۷)

چالش درونی و ترس شمر در بخش‌های مختلف نمایشنامه، بصورت‌های گوناگون نمود می‌یابد؛ از جمله وقتی حیران و سرگردان به هر سو رو کرده و به دنبال صاحب صداهایی می‌گردد که تنها او می‌شنود:

من أنتما/من أنتما؟/ أنت/أنت/ من؟/ قتلتمكم أنا جميعاً (۶۸)

کاربرد اسلوب بیانی استفهام، جملات کوتاه و صنعت تکرار نشان از غلبه و شدت عاطفه در شخصیت است؛ زیرا زمانی که انسان از نظر عاطفی در حالت ثبات و پایداری قرار داشته باشد و عقلانیت بر رفتار او حاکم باشد، اغلب جملات با تأنی بوده و منطقی و متوازن و طولانی می‌شود. با وجود حس روانی که شمر با آن درگیر است او خود را شجاعی توصیف می‌کند که هیچ وحشتی از مرگ ندارد: ضَع قَبْلِي المَوْتِ أفعَى لَهَا أَلْفُ رَأْسٍ/أَقَاتِلُهَا الآنَ/ جِيشاً بَعْدَ الحِصَى (۷۰) مرگ را برای من ماری هزارسر قرارده! هم اکنون با سپاهی به شمار ریگها با آن به جنگ برخوام خواست.

این همان تناقضی است که درباره شمر در روایت ترسیم می‌شود، شجاعی پر وحشت. وجود شمر، سرشار از اوهام و خیالاتی است که برخلاف ادعایش او را وحشتزده می‌سازد. صدای کودکانی را می‌شنود که فریاد العطش سر می‌دهند و بر ترسش می‌افزایند و اشباحی را می‌بیند که به چشم کسی نمی‌آید: بَيْنَمَا الشَّمْرُ وَقَد عَاوَدَتِ النُّوبَةُ يَنْهَضُ مَتَجَهًّا إِلَى أَشْبَاحِ لَإِرَاهَا أَحَدٌ (۱۰۵)

تصویر شهادت امام حسین و شنیدن نام امام، دیگر موضوعی است که شمر را سراسر ترس و وحشت می‌سازد. او حتی از شنیدن نام حسین به وحشت می‌افتد: تَخَافُ أَنْ تَسْمَعَ هَذَا الأَسْمَ (۹۳) تصویر حسین سربریده، تصویری است که لحظه‌ای او را ترک نمی‌کند و پس از گذشت یک ماه از حادثه، همراه اوست و ترس روز به روز در وجودش بیشتر می‌شود: شَهْرٌ وَمَا أزالَ/ أرى بَيْنِي جَسَداً لَإِرأسِ لَه (۹۳) و احتفظتُ بِخَوْفِي يَكْبُرُ مِنْ يَوْمِهَا (۱۰۰)

احساس بیزاری و تنفر دیگران از شمر نیز لحظه‌ای او را رها نمی‌کند و آزارش می‌دهد: كُنْتُ أَحْسُ كِراهِيةً الجندِ لِي (۱۰۱)

اما فصل سوم، فصلی با حضور شخصیت‌هایی است که شاعر آنها را به عنوان نماد و سمبلی از انسان امروز به تصویر می‌کشد. کوفه نماد هر مکانی است که پیمان شکنی مردمانش در طول تاریخ بشری تکرارپذیر است و مسیح و یحیی نماد تمام مبارزان و ظلم ستیزانی که در مسیر حق طلبی سرخویش را فدا می‌کنند و پابرهنگانی که با بیعت

با فرستاده حسین خود تصریح می‌کنند که حضور و مرگ آنها در راه حسین، مساله‌ای فرازمانی و فرامنطقه‌ای است: *بایعنا فی الطف و میتنا/بایعناه بسیناء و میتنا/بایعناه بتلّ الزعتر أمس و میتنا/ و نُباعه فی الأرض المُحتله کلّ نهار/ و نَموت (۱۲۵)* با او در طف و صحرای سیناء بیعت کردیم و مردیم. دیروز در تل زعتر با او بیعت کردیم و مردیم و هر روز در سرزمینهای اشغالی با او بیعت می‌کنیم و می‌میریم.

پیوند تاریخ و حال و استفاده از واقعیت تاریخی برای ترسیم واقعیت هنری که از نظر زمانی و مکانی با آن فاصله دارد، به عنوان تکنیک نمایشنامه نویسی معاصر در مورد شخصیت‌های مختلف نمایشنامه مشهود است. حارث یکی از شخصیت‌های حاضر در این فصل است که در زمان حادثه عاشورا، فرستاده حسین را تسلیم می‌کند، اما او اکنون در قالبی جدید پس از گذشت هزار سال دچار پشیمانی و ندامت می‌شود: *أنی ألف قطعت لأجتاز خوفی (۱۴۴)*

شخصیت او سمبل افرادی است که در خلال حادثه کربلا و پس از آن در امتداد تاریخ و در کوران پیشامدهای مختلف چهره می‌نمایند. نماد تمام انسانهایی که علی‌رغم تردید خود، به ندای درون خود پاسخ نداده و بسیار دیر هنگام اشتباه تاریخی خود را در می‌یابند.

اگرچه شمر و حرّ، شخصیت‌های محوری نمایشنامه و به اصطلاح قهرمانان این تراژدی به شمار می‌آیند و سیر حوادث اغلب چالش درونی آنها را نشان می‌دهد، اما این نزاع به صورت بیرونی و در جدال بین شخصیت‌ها، در بخشی از نمایشنامه، تماشاگران را نیز درگیر می‌کند. حضور شمر در فصل سوم در قالب یک چهره معاصر که همچنان پس از هزاران سال در جستجوی حسین است با به چالش کشیدن تماشاگران نمایش، از شیوه‌های شاعر در ابداع و ابتکار است. برشت منتقد و نمایشنامه نویس آلمانی، در نمایشنامه‌های خود، به تماشاگر قدرت کنش داده و او را سهیم در مسیر نمایشنامه می‌سازد (غنیمی هلال، ۱۹۷۳: ۵۹۴). ارتباط متن با جامعه فعلی، کاملاً در راستای هدف نمایشنامه یعنی تداوم تقابل خیر و شر در طول تاریخ صورت می‌گیرد تا نشان دهد حسین و یزید و شمر نه منحصر در گذشته، بلکه همواره در طول تاریخ

حاضر بوده‌اند. از این رو در تمثیلی زیبا در پیوند با جامعه عراق حاضر، شاعر با استفاده از نماد نخل که سمبل مقاومت و ایستادگی است، حسین را مجسم در تمام نخل‌های عراق می‌داند که با بریده شدن هر نخلی، حسین دیگری از آن سربرمی‌آورد:

إن كان لك الساعة سيف / واهو به فوق رقاب النخل / فإذا قطعت / و تدرج هامة
النخل جميعاً / / رأس النخل جميعاً يابن ذى الجوشن / فنخلة واحدة / تخطئها / يطلع
منها الحسين (۱۵۳-۱۵۴) اگر تو اکنون شمشیری داشته باشی و آن را بر گردن نخلها
فرود آوری، اگر آنها را قطع کنی و سر نخلها همگی غلتان شود... ای ابن ذی الجوشن
اگر سر همه نخلها را قطع کنی و فقط یک نخل از شمشیر تو بگذرد و باقی بماند حسین
از آن سربرخواهد آورد.

از دیگر جلوه‌های بکارگیری نماد را در پیوند میان تاریخ و حال، در پایان نمایشنامه و عبارت پایانی آن می‌یابیم. پایان نمایشنامه با عبارتی طوفانی و الهام بخش مبارزه و قیام رقم می‌خورد. یوحنا که از آغاز به دنبال سربریده خود است آن را می‌یابد و سر به عنوان نماد مبارزه آغاز طوفانی در عالم می‌شود و این یعنی تداوم جریان حق طلبی و تقابل با حق در طول تاریخ: أدرکت یا یحیی اذن بداية الطوفان (۱۵۷)

گفتگو

«گفتگو در نمایشنامه، کشمکش میان دو نیروی انسانی است با هدف غلبه نیروی انسانی و اجتماعی بر دیگری» (بلبل، ۲۰۰۳: ۱۰۴). بی‌گمان عنصر گفتگو، عنصر اساسی در نمایشنامه محسوب می‌شود؛ زیرا نمایشنامه یکی از انواع ادبی است که بر گفتگو استوار است. نمایشنامه مانند داستان، راوی ندارد تا حوادث را حکایت کند، بلکه گفتگو در نمایش، جانشین حکایت در داستان است. اهمیت عنصر گفتگو در این نوع ادبی تا بدانجاست که برخی آن را به منزله «ستون فقرات نمایشنامه» (حمو، ۱۹۹۹: ۲۷۶) معرفی کرده‌اند. دیگر عناصر نمایشنامه نیز از طریق گفتگو شکل می‌گیرد و ابزار تعامل، کنش و واکنش شخصیت‌ها و حوادث نمایشنامه است. «پیشرفت در نمایشنامه هنگامی رخ می‌دهد که رخداد و شخصیت رشد یابد و این رشد تنها به واسطه‌ی گفتگو رخ می‌دهد

و این ویژگی هنری است که قصه را از نمایشنامه متمایز می‌کند» (حسن نوفل، ۱۹۹۵: ۲۱۸-۲۱۹). زیرا به دلیل عدم حضور راوی، نمایشنامه‌نویس نمی‌تواند مانند داستان مستقیماً به درون شخصیت‌ها نفوذ کند و افکار و روحيات آن‌ها را تحلیل کند؛ لذا به ابزار گفتگوی نمایشی به ویژه گفتگوی درونی یا پیچ‌پیچ شخصیت با خود دست می‌زند تا درون و زوایای پنهان وی را آشکار کند.

ساختار نمایشنامه حر ریاحی نیز جز در مواردی که نویسنده به توصیف صحنه‌ها می‌پردازد، تماماً بر اساس گفتگوی میان شخصیت‌ها شکل گرفته است. این گفتگوها گاه بسیار بلند و گاه در قالب جملاتی کوتاه ارائه می‌شود. طولانی شدن گفتگو «به واسطه تأثر صادقانه و راستین و بیان درامی موفق است و گاهی مولف درمی‌یابد که موقعیت، گفتگویی سریع و کوتاه را می‌طلبد؛ مانند زمانی که تأثر شخصیت شدت گرفته و شرایط بحرانی می‌شود و یا طبیعت یک شخصیت، بسیارگویی و دیگری ایجاز را می‌طلبد. معیار ثابتی برای کوتاه و بلند بودن گفتگو نیست؛ جز احساس میزان تناسب آن با طبیعت شخصیت و موقعیت و نقش او در تحول حادثه» (القط، بی تا: ۳۴). به عنوان مثال گفتگوی شمر و جوان تماشاگر نمایشنامه در صحنه پایانی که نمونه‌ای از جملات کوتاه نمایشنامه است:

الشمر: کبرتم علی ان تخافوا اذن...ها؟/الشاب: کبرنا...؟/نعم.. ربما/الشمر: نلتقی بعد یومین../أمل أن نلتقی / و أنت بحجم ادعائك هذا/الشاب: سترانی.. / إذا أنت لم تبتعد بطریقک عن حینا/الشمر: لاتخف/لک عهد بآنی سأبحث عنک (۱۵۲)

چنانکه اشاره شد خروج شخصیت از چارچوب متن و ارتباط با مخاطب، از جمله تکنیک‌های نمایشنامه نویسانی چون برشت است که با سبکی خطابی و با نادیده گرفتن دیگر شخصیت‌ها، تماشاگران را طرف خطاب قرار می‌دهد. این همان حصار چهارم نمایشنامه و دیوار فاصل میان بازیگران و مردم است که از نظر ایشان توهمی است و در این شیوه شکسته می‌شود (غنیمی هلال، ۱۹۷۳: ۶۵۹). شکستن این حصار نیز به هدف نمایشنامه که ایجاد ارتباط نزدیک بین گذشته و حال است، کمک می‌کند.

گذشته از کوتاه و بلند بودن گفتگوها، شاعر از دیگر انواع گفتگو نیز بهره می‌گیرد و تعامل میان آنها را محدود به گفتگوی دو طرفه نمی‌کند. یکی از این شیوه‌ها، مونولوگ یا گفتگوی درونی است. در حقیقت از آنجایی که هدف شاعر، ترسیم جدال درونی شخصیت‌هاست، بهترین نوع گفتگو که می‌تواند در خدمت هدف او قرار گیرد، مونولوگ است. افزودن دو شخصیت خیال و صدای شمر و حرّ نیز بیش از هر چیز نیازمند بکارگرفتن این نوع گفتگوست. این شیوه از تعامل و شخصیت‌پردازی، در جهت نمایش بهتر چالش درونی دو شخصیت صورت گرفته است. بخصوص در فصل اول و دوم حضور خیال به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی در صحنه‌ها حضور فعالی دارد و شخصیت حرّ و شمر را به چالش می‌کشد؛ به عنوان مثال در فصل اول در گفتگوی میان حرّ و حارث، خیال حرّ به کمک او آمده، به او نهیب می‌زند تا تصمیم نهایی خود را بگیرد: باسل / لغةً ملکة صدقها فاستقرت / تجرد وضوحاً كهذا / و قل كلمه / تقف الشمس فی مستقر تعینه أنت / لولا أضاءت مسافة ما بین قلبک و الشفتین (۳۷) شجاع باش / سخنی که راستین باشد بر دل می‌نشیند / اینچنین بی‌پرده باش / و سخنی بگو / خورشید همانجاییست که تو مشخص کنی / اگر فاصله بین قلب و زبان را یکی کنی

این گفتگو به خوبی، ابعاد درونی شخصیت را نمایان کرده و او را در سیر تحول روحی و رسیدن به پایان جدال یاری می‌کند. یا جایی دیگر در گفتگوی میان حرّ و زیاد، خیال حرّ، او را به چالش می‌کشد و خطاب به او می‌گوید: آیا خود را می‌فریبی یا سوال می‌کنی تا میزان تردید آنها را به خود نشان دهی: أمغالطة نفسک؟ / أم تسأل کی تبیین مقدار الشک بأنفسهم؟ (۳۵)

و یا با جملاتی کوتاه ترس او را به رخ می‌کشد و می‌گوید: تو دروغ می‌گویی، ترس هنوز بر وجودت حاکم است و از دیروز در جدال با خود هستی: تکذب / تکذب / أنت / و جُبک ما زال سید موقفه / منذُ أمس / و أنت تقاتلُ نفسک (۳۴)

البته لازم به ذکر است در نزاع درونی شمر و حرّ، خیال دو شخصیت، اغلب در حضوری یک طرفه صاحب خود را مخاطب قرار می‌دهند و کمتر اتفاق می‌افتد که

شخصیت نیز با خیال خود سخن بگوید؛ از جمله می‌توان به خطاب حر نسبت به خود اشاره کرد که می‌گوید: الحرّ: ها هی الشمس تنهض/و الناس تنهض/ و الكلمات القليلة تنهض.../ تتخط بين حناياك / أي الطريقين أوضح؟ (ص ۲۲)

و یا در گفتگویی میان حرّ و خیال خود، خیال او را خطاب قرار داده و از او می‌خواهد تا با خود صادق باشد و حرّ نیز پاسخ او را می‌دهد:

الهاجس: ويحك يا حرّ/ تأمر أن تسرج الخيل / صافيت نفسك؟/ها أنت لا سرج فوق حصانك غير الهواجس/ الحرّ: أعلم أن لسيفي جواباً إذا سئل الان/ أعلم أن حصاني يعرف كل مهمته/ و أنا* الهاجس: أنت تخدع نفسك يا حرّ (ص ۲۶) وای بر تو ای حر! آیا دستور زین کردن اسبها را می‌دهی؟ با خود صادق باش! این توهستی، بر اسب تو زینی جز خیال نیست. حر: می‌دانم که اگر شمشیرم سوال شود پاسخی دارد، می‌دانم که اسبم وظیفه خود را می‌داند و من. خیال: حر! تو خود را فریب می‌دهی

در فصل دوم، گذشته از حضور خیال که در گفتگوها مشارکت دارد، صدای شمر نیز به عنوان یک عنصر گفتگوگر اما یک سویه حاضر است، صدایی که تنها شمر آن را می‌شنود و هر دو موجب درگیری درونی او را فراهم می‌کند. درحقیقت خیال و یا صدا اگرچه بین گفتگوهای دیگر شخصیت‌ها وارد می‌شود، اما کم‌تر از جانب شخصیت مورد خطاب قرار می‌گیرد و شخصیت بعد از تأملی درونی، به ادامه گفتگوی خود با شخصیت حاضر و نه خیالی می‌پردازد. این گفتگوی درونی نشان دهنده بحران درونی و شدید شخصیت است که باید نویسنده آن را به مخاطب منتقل کند؛ لذا شخصیت به نجوای با خود روی می‌آورد. در حقیقت این صدای وجدان شخصیت است که از جانب او شنیده می‌شود، اما خود به نجوا با خود نمی‌پردازد. «شخصیتی که به نجوای با خود رو می‌آورد در حقیقت غالباً خود را در چهارراهی می‌بیند که بین یک رفتار و دیگری قرار گرفته و در سرگردانی است که قادر به تصمیم‌گیری نیست و یا در نقطه تحول از یک حالت به حالتی دیگر و...» (القط، بی تا: ۳۵) چنین وضعیتی دقیقاً برای حرّ نیز متصور است البته شمر بیشتر پرسشگر است تا مردد.

یکی دیگر از ویژگی‌های گفتگو در برخی از صحنه‌های نمایشنامه، گفتگوی شخصیت با خیال خود در حضور شخصیت‌های دیگر است که به آن حدیث جانبی گویند. «فرق حدیث نفس و جانبی زمانی که شخصیت با خود سخن می‌گوید در این است که حدیث نفس با شخصیتی است که به تنهایی در صحنه حاضر است و دنبال انتقال اطلاعات نیست؛ بلکه ارائه احساسات و افکار است، اما حدیث جانبی در حضور دیگر شخصیت‌هاست تا بیننده از برخی حقایق مطلع شود» (همان: ۳۱). نمونه آن را می‌توان گفتگوی حرّ با خیال خود در حضور ابوحفص ذکر کرد:

الهاجس: أكنت ترددت في أن تجرد سيفك؟***الحرّ** و كأنه يخاطب أحداً: / لو كنت أملك بينة* **الهاجس:** أي بينة مثل أن يتشرخ في غمده السيف؟* **الحرّ:** ثمّ يقولون: / أفعى الرياحي يلعق قيح وساوسه* **أبو حفص:** هل قلت شيئاً أيها الامير؟ (ص ۳۰)
خیال: ایا در کشیدن شمشیر خود تردید داری؟ حرّ گویی کسی را خطاب قرار می‌دهد: کاش دلیلی داشتم. خیال: کدام دلیل روشتر از شمشیری که از نیام بیرون زده حرّ: آنگاه می‌گویند ریاحی اسیر او هام خود شد. ابوحفص: امیر چیزی گفتی؟

شخصیت‌پردازی

شخصیت در نمایشنامه از عناصر مهمی است که دارای ابعاد مختلفی چون هویت مادی، اجتماعی و روانی است و هرچیزی در نمایشنامه مستقیماً از شخصیت‌ها نشأت می‌گیرد؛ از جمله موضوع آن به عبارتی حوادث نمایشنامه باید عقلاً از شخصیت‌ها سربرزند. «با تعامل بین شخصیت‌هاست که نمایشنامه، حیات هنری خود را می‌یابد و در نتیجه آن ساختار نمایشنامه شکل می‌گیرد و شخصیت‌ها با حوادث رشد می‌یابند و اساس کیفیت شخصیت در نمایشنامه آن است که شخصیت‌ها ارتباط خود را با واقعیت حقیقی از دست ندهد» (غنیمی هلال، ۱۹۷۳، ۶۰۹-۶۱۰).

در خصوص ویژگی شخصیت‌های نمایشنامه «الحرّ الرياحی» باید گفت، دو شخصیت حرّ و شمر، شخصیت‌های اصلی و شکل‌دهنده نمایشنامه هستند. نویسنده و شاعر، آنها را با ابعاد روانی و هویت مادی و اجتماعی‌شان به تصویر کشیده است. این

دو شخصیت نماینده دو بعد متفاوت وجود انسان هستند: حرّ نماد بعد عدالت‌خواه و حق محور انسان و شمر تجسمی از اهریمن و شیطان و بعد ظلمانی نفس که تنها فلسفه وجودیش شرارت اوست؛ یعنی دو چهره‌ای که انسان هرروز با آن روبروست. حقیقت است که «شخصیت در نمایشنامه، موجودی زنده و قابل لمس است که بینندگان آن را می‌بینند و معانی موجود در حوادث و ساخت نمایشنامه را از طریق رفتار و عکس‌العمل‌ها و گفتگوی او پی می‌گیرند» (القط، بی تا: ۲۱). تردید ویژگی بارز حر و ترس ویژگی برجسته شمر است. حرّ خود را میان دو انتخاب می‌بیند؛ واقعیت و حق‌مداری و هم‌نوایی با ارزش‌های انسانی و این همان لحظه «انقلاب و تحول درونی» اوست؛ لذا حرّ در خلال شکل‌گیری حوادث داستان، شخصیتی پویا محسوب شده و سرانجام ندای درون خود را اجابت می‌کند. اما شمر از آغاز تا سرانجام با حفظ چالش‌های درونیش از هرگونه تحولی مثبت به دور می‌ماند؛ لذا در این نمایشنامه، این شخصیت‌ها هستند که حوادث را به پیش برده و کشمکش را شکل می‌دهند و همه چیز حول محور آنها می‌گردد. اهمیت شخصیت بنا به اظهار نظر برخی «بخصوص زمانی که مقدمه شکل‌گیری کشمکش در نمایشنامه باشد و شاعر بتواند درون شخصیت را به تصویر کشیده و آشفتگی‌ها و تناقضات درونی‌اش را آشکار کند، اهمیت بسزایی پیدا می‌کند» (موسی، ۱۹۹۷: ۸۰).

اما افزون بر سیر تحول دو شخصیت اصلی نمایشنامه، ابعادی که شاعر از شخصیت آنها ترسیم می‌کند نیز تصویری چند بعدی نیست؛ به عبارت دیگر شخصیت‌ها در این نمایشنامه تنها از یک زاویه و بعد زندگی به نمایش درآمده‌اند و از پرداختن به ابعاد و بخش‌های مختلف زندگی و شخصیت آنها پرهیز شده است. «بنا بر اعتقاد ارسطو نویسنده نمایشنامه باید در ترسیم شخصیت از پرداختن به تمام جزئیات زندگی آنها بپرهیزد و با گزینش یک عمل یا یک مرحله خاص، ساختاری منسجم و یکپارچه به وجود آورد؛ زیرا بنا بر اعتقاد ارسطو، نمایشنامه نویس تاریخ نویس نیست و وظیفه او ترسیم حوادث واقعی نیست؛ بلکه او آنچه را که طبق قانون احتمال یا ضرورت، امکان وقوع دارد، ترسیم می‌کند» (النادی، ۱۹۸۷: ۴۸-۴۷). حوادث این نمایشنامه نیز تنها برهه‌ای

خاص از حوادث زندگی شخصیت‌ها را برگزیده و آنها را در سه فصل مجزا اما مرتبط به هم روایت می‌کند. حوادث سال ۶۱ هجری در واقعه کربلا بیشتر زمان داستان را به خود اختصاص داده است. بخشی از آن نیز در عصر حاضر روایت می‌شود. بخصوص «تراژدی که نباید زمان حوادث آن بیش از یک روز از زندگی شخصیت باشد، روزی که نقشی سرنوشت ساز در زندگی او ایفا می‌کند» (حمدی ابراهیم، ۱۹۹۴: ۵۴-۵۳). امری که در زندگی شخصیت اصلی و دیگر شخصیت‌های فرعی نمود یافته و تأثیری تعیین کننده در روند زندگی آنها به جا نهاده است.

افزون بر شخصیت‌های اصلی، کسانی چون ابو حفص عمر، یوحنا معمدان که بریده شدن سر امام حسین یاد سر بریده شده او را در ذهن شاعر زنده می‌کند، کمیل و مالک از یاران شمر، عمار و یاسر و حارث از یاران حسین، سپاهیان و... شخصیت‌های فرعی و ثانوی و مکمل شخصیت‌های اصلی هستند که به پیشبرد حوادث کمک می‌کنند. با توجه به روند حوادث و شیوه تصویرگری شاعر در حقیقت می‌توان گفت هدف نویسنده اثر از ترسیم این شخصیت‌ها، تصویر نمونه‌ها و مواضع انسانی و ارائه برخی مسائل اجتماعی فکری و سیاسی و اراده انسان در چالش با نیروهای مختلفی است که با آن مواجه می‌شود؛ زیرا حوادث زندگی انسان همیشه درگیر چالش‌های اساسی نیست؛ بلکه هریک از این شخصیت‌ها تصویرگر بعدی جزئی از ابعاد زندگی انسان است.

اما شیوه شخصیت‌پردازی شاعر، بصورت گزارشی است. شخصیت‌پردازی گزارشی به کمک عوامل متعددی انجام می‌گیرد. از جمله مهم‌ترین عوامل عبارت‌اند از: گفتگو، عمل، لحن و شیوه گفتار، صحنه‌پردازی و نام (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۵). در این شیوه، نویسنده بر آن است تا اشخاص داستان را به عمل و گفتگو وا دارد تا بدین‌وسیله شخصیت‌ها با گفتار و رفتارشان، خود را به تماشاچی عرضه کنند. این شیوه به واقعیت زندگی بسیار نزدیک است (یونسی، ۱۳۶۹: ۲۵۲)؛ لذا رفتار شخصیت و گفتگوی او با دیگر شخصیت‌ها و تعامل او با آنها مهمترین ابزار ترسیم شخصیت در نمایشنامه حر ریاحی است. این امر در نتیجه خصوصیات ذاتی نمایشنامه است. اصولاً شیوه اخبار و توصیف

مناسب داستان و رمان است که با حضور راوی و تسلط و آگاهی او از شخصیت‌ها و امکان حضور در همه زمان‌ها و مکان‌ها، می‌تواند شاخصه‌های درونی، روحی و جسمی و ... را بیان کند، اما با نبود راوی در نمایشنامه، تنها کنش و گفتگوی میان شخصیت‌هاست که مشخصات آن را برای خواننده آشکار می‌کند؛ به عنوان مثال زمانی که شاعر می‌خواهد حالت روحی کوفیان و احساس پشیمانی و ندامت آنان را ترسیم کند، آن را در قالب گفتگو چنین به نمایش می‌گذارد: یا أهل الكوفة/ألف عام تعضون فوق أصابعكم ندماً/ألف عام و عطشانکم یرفع الكأس/ بیصُرُ خیطاً من الدم فی الماء (ص ۱۱۲) اهل کوفه هزار سال است که انگشت پشیمانی به دندان می‌گزید هزارسال است که تشنگان شما کاسه آب بالا می‌برند و رد خون را در آن می‌بینند.

و یا بیان حرّ در ترسیم شخصیت خود که در قالب گفتگو با فرماندهان سپاهش بخوبی بازیچه قرار گرفتن و ابزار دست دیگران بودن خود را توصیف می‌کند: الحر: ولکننی مثلکم/کلبٌ صیدٌ سیلهتُ خلفَ الفریسئُ/ ینشِبُ أنیا به فی مقاتلها/ویعودُ بها کلب صید لسیده (ص ۴۳) حر: اما من نیز چون شمایم مانند سگ شکاری که به دنبال شکار خود پارس می‌کند و چنگال خود در شکارش فرومی‌برد و آن را برای ارباب خود می‌آورد.

نمونه توصیف ترس و تردید دو شخصیت اصلی نمایشنامه پیش از این ذکر شد. در این میان گاه شاعر و نویسنده بصورت مستقیم دخالت کرده و با توصیف صحنه‌ها، حالت شخصیتها را به تصویر می‌کشد. «برخی از نویسندگان به جای بیان احساسات و افکار درونی شخصیت‌ها به توصیف فضای اطراف صحنه می‌پردازند. در واقع آن‌ها با شرح پر بودن یا خالی بودن صحنه‌ی نمایشی ارزش نمادین به اثر می‌دهند (ویینی، ۱۳۶۴: ۳۰) که به شناخت بیشتر و بهتر شخصیت‌ها کمک می‌کند. نمونه این توصیف صحنه‌ها و حالت‌های شخصیت در نمایشنامه حر ریاحی کم نیست. این توصیف‌ها گاه در ترسیم حالت مادی و جسمانی شخصیت‌ها بکار رفته است؛ همچون توصیف شمر در پرده آخر: یدخل إلى المسرح بملايس معاصره و یوجّه کلامه الی جمهور القاعة (۱۴۹) ینهض مجرداً سیفه (۲۹) یتخذ بینهم هیأة الخطیب (ص ۳۹) با لباسهایی به روز

وارد صحنه می شود و خطاب به تماشاگران سالن می گوید/با کشیدن شمشیر از نیام برمی خیزد/هیئت سخنران به خود می گیرد.

اما در بیشتر موارد توصیف‌ها و گفتگوها بیانگر حالات روحی و روانی شخصیت‌هاست. این توصیفات نیز بصورت مستقیم مورد اشاره قرار می گیرد؛ مانند: بفرح مفاجئ (ص ۲۳) غاضباً (ص ۲۵) غارقاً مع نفسه (ص ۳۱) مباحثاً، بشئ من التردد (ص ۳۸).

و یا در توصیف ترس و وحشت زنان حریم اهل بیت، با آوردن توصیفات مستقیم اما در قالب گفتگو و از زبان دیگر شخصیت‌ها، آنان را آشفته و پریشان، سراپا رعب و وحشت و گریزان به هر سو ترسیم می کند: فتحملهم أمهاتهم حاسرات من الرعب/ یرکضن فی کلّ متّجه (ص ۳۴).

و یا در توصیف احساس فرماندهان لشکر، به صراحت از ترس آنها از حرّ سخن می گوید:

إنهم يتقونك / يتقون يد الخائف المتحفزة الآن فيك (ص ۳۹)

نتیجه گیری

بررسی آثار منثور حوزه نثر عاشورایی در مقایسه با شکوفایی شعر عاشورایی در طول تاریخ ادبیات متعهد، نشان از کمبود آفرینش‌های ادبی در قالب نثر دارد که بنا به اسباب مختلف فنی، اجتماعی و سیاسی و ... قابل توجیه است. این شرایط نه تنها در ادبیات عربی؛ بلکه زبان‌های دیگر از جمله فارسی نیز مشهود است. نمایشنامه منظوم حر ریاحی اثر شاعر عراقی یکی از این آثار معدود در دوره معاصر است که شاعر آن را از نظر ساختار محتوایی و فنی با قالب‌های تراژدی و درام سروده است. این اثر دارای شاخصه‌ها و تکنیک‌های معاصر در نمایشنامه نویسی است که در ضمن بررسی عناصر، خلاقیت‌های هنری آن تبیین می شود.

بررسی فنی عناصر نمایشنامه به خوبی پیوند و ارتباط تنگاتنگ آنها را نمایان می کند به گونه‌ای که هر عنصر به شکل گیری و پیشبرد دیگر عناصر کمک می کند. اما عنصری

که محور نمایشنامه قرار گرفته، دو شخصیت اصلی نمایشنامه یعنی شمر و حر به عنوان دو شخصیت برجسته حاضر در حادثه عاشوراست؛ هرچند عنوان اثر مختص به یکی از شخصیت‌ها شده است. این عنوان را شاید بتوان با توجه به نوع انتخاب شخصیت حرّ و سرنوشت این قهرمان قابل توجیه دانست.

هدف شاعر از خلق اثر، تنها نقل بخشی از تاریخ اسلام جهت تأثیرگذاری یا روایتگری صرف تاریخ نیست، بلکه شاعر با استفاده از واقعیت موجود، واقعیت هنری دیگری را خلق می‌کند که از خلال آن به دنبال ترسیم رویارویی همیشگی حق و باطل در طول تاریخ است. جدالی که منحصر در عاشورای ۶۱ نبوده و با چهره جدیدی از تاریخ می‌تواند در مشکلات و مسائل جامعه امروز نیز حاضر باشد؛ از این روست که ما شمر و حارث را هزار سال پس از وقوع عاشورا در جمع خود می‌بینیم. این تکنیک نوآورانه در نمایشنامه، تاریخ را نه به عنوان هدف؛ بلکه وسیله انتخاب می‌کند.

حوادث نمایشنامه نیز در راستای هدف و موضوع اصلی آن، به خوبی در خدمت تبیین کشمکش بین شخصیت‌ها و چالش خیر و شر قرار می‌گیرد. چالش نمایشنامه نه از نوع جدال بین شخصیت‌ها و یا محیط پیرامون؛ بلکه نزاعی درونی و روحی است، جدالی که اگرچه در اثر در قالب شخصیت‌های تاریخی به تصویر کشیده شده، اما غرض شاعر نه تاریخ؛ بلکه نشان دادن جدال درونی تمام انسان‌ها و نوع بشر در طول تاریخ است؛ از این رو شاعر با روشی نو و بدیع، تماشاگران نمایشنامه را نیز به کنش وامی‌دارد و آنها را سهمیم در نمایشنامه می‌سازد. البته این جدال محدود به نزاع درونی نمانده و در نتیجه نوع انتخاب شخصیت‌ها، به جدال با دیگران نیز منجر می‌شود. در کنار چالش دو شخصیت، دیگر شخصیت‌های فرعی نیز قابل تأمل است. جدال افرادی که با تمام وجود، خود را در خدمت حق قرار می‌دهند و گاه کسانی که منافع و مصالح آنی خود را بر حق طلبی ترجیح می‌دهند، امری که در فصل سوم نمایشنامه در ماجرای بیعت کوفیان با فرستاده حسین آشکار می‌شود.

عنصر گفتگو نیز در تناسب با دیگر عناصر شکل‌دهنده نمایشنامه به خدمت گرفته شده است. اگرچه بنیان اساسی نمایشنامه بر پایه گفتگو آن هم از نوع گفتگوی دوطرفه

بین شخصیت‌ها است، اما شاعر با توجه به هدف نمایشنامه و موضوع آن از نوع دیگر گفتگو یعنی مونولوگ یعنی گفتگوی درونی و نجوای نفس و گفتگوی جانبی بهره می‌گیرد؛ زیرا تصویر چالش درونی شخصیت‌ها با استفاده از این نوع گفتگو بای خواننده بهتر ترسیم می‌شود. گفتگو در نمایشنامه حر ریاحی، همچنین به خوبی ابعاد شخصیت را به تصویر کشیده و به پیشبرد حوادث کمک می‌کند.

یکی از ویژگی‌های شخصیت در نمایشنامه حر ریاحی که متناسب با هدف و موضوع آن است، نمادین شدن شخصیت‌هاست. حر و شمر و دیگر شخصیت‌های حاضر اگرچه در یک قالب، شخصیتی واقعی و حاضر در روز واقعه به شمار می‌آیند، اما روند پرداخت حوادث چنان است که در سیر حوادث تبدیل به شخصیت‌های نمادین شده و تجسم ابعاد وجود هر انسانی در طول تاریخ می‌شوند که همواره تکرارپذیر است.

بنا بر آنچه در مقاله آمد، می‌توان گفت استفاده از تکنیک نمایش در نمایش، پیوند تاریخ با عصر حاضر و استفاده از واقعیت عینی برای تصویر واقعیت هنری، و داشتن ابعاد تراژیک معاصر، به چالش کشیدن و به صحنه آوردن تماشاگران در خلال نمایش از جمله جنبه‌های بدیع و نوآورانه اثر حاضر به شمار می‌آید.

منابع و مأخذ

- ابن یاسر، عبدالواحد (۱۴۳۴ق)، المأساة و الرؤیة المأساویة فی المسرح العربی الحدیث، بیروت: منشورات ضفاف، ط ۱.
- اسماعیل‌زاده، محمد، امام حسین در منظر اهل سنت و تشیع، مجموعه مقالات همایش امام حسین (ع) و دیدگاه‌ها، ج ۱۱، تهران، مجمع جهانی اهل بیت (ع) با مشارکت نشر شاهد، ۱۳۸۱ ش.
- آگری، لاجوس (ش ۱۳۶۷)، «فن نمایشنامه‌نویسی»، مترجم: مهدی فروغ، تهران.
- السیلاوی، صلاح حسن، ۲۰۱۴/۱۲/۰۸، وجهات نظر لمبدعین و نقاد: حضور واضح لقضية الحسين فی مخیلة السرد، <http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx>
- الطاهر، علی جواد (۱۹۷۹م)، مقدمة فی النقد الأدبی، بیروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- القط، عبد القادر (لا تا)، من فنون الأدب - المسرحیة، بیروت، دار النهضة العربية، لا ط.

- المنصوری، علی جابر (۲۰۰۰م)، النقد الأدبی الحديث، عمان: دارعمار.
- النادی، عادل (۱۹۸۷م)، مدخل إلى فنّ کتابه الدراما، تونس: مؤسسة کریم بن عبدالله.
- بلبل، فرحان (۲۰۰۳م)، النص المسرحی، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- ترحینی، فایز (۱۹۸۸م)، الدراما ومذاهب الأدب، بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات والنشر.
- حسن نوفل، یوسف (۱۹۹۵م)، «بناء المسرحیة العربیة»، دارالمعارف، القاهرة، الطبعة الأولى.
- حمدي ابراهیم، محمد (۱۹۹۴م)، نظریة الدراما الإغربیة، القاهرة: الشركة المصریة العالمیة للنشر.
- حمو، حوریة محمد (۱۹۹۹م). تأصیل المسرح العربی، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- خزعلی، انسیه (۱۳۸۳ش)، امام حسین در شعر معاصر عربی، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ اول.
- داوسن، س.و (۱۳۷۷ش). درام، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷ش)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.
- صادق ابراهیم صادق، ۲۰۰۸/۱۱/۹، ما هی عناصر الشخصیة المسرحیة؟
<http://www.wata.cc/forums/showthread.php?>
- عبدالواحد، عبدالرزاق، (لاتا)، مسرحیة الحر الریاحی، ط ۴.
<http://www.abdulrazzak.com/>
- موسی، خلیل (۱۹۹۷م)، المسرحیة فی الادب العربی الحديث، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- ویینی، میشل (۱۳۶۴ش)، «تئاتر و مسائل اساسی آن»، مترجم: مهدی فروغ، نگاه، تهران.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹ش)، «هنر داستان نویسی»، تهران، نگاه.
- مکّی، ابراهیم (۱۳۷۱ش)، شناخت عوامل نمایش، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوّم.
- غنیمی هلال، محمد (۱۹۷۳م)، النقد الادبی الحديث، بیروت: دار العودة.

الإبداع الفني في مسرحية (الحرالرياحي) الشعرية

نرگس انصاری^١

الملخص

مسرحية «الحر الرياحي» الشعرية للشاعر العراقي عبدالرزاق عبدالواحد، تعدّ من الآثار الأدبية القليلة في مجال النشر ال عامة و النشر العاشورائي خاصة. إن دراسة تاريخ الأدب الديني في مختلف الملل و اللغات تكشف عن قلة الآثار الموجودة المنشورة مقارنةً بالكّم الهائل من الشعر و الأدب المنظوم الذي إهتم بالموضوعات الدينية و ملحمة عاشوراء. إضافة على ذلك لقد انحصر القليل من الانتاجات الفنية بالعصر الحاضر الذي شاهدت فيه الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة و المسرحية و.. عناية بالمضامين و الأحداث الدينية منها عاشوراء و أصبحت هذه الفنون مجالاً لإبداعات الأدباء الأدبية.

إن هذه الظروف التي كان يعيشها الأدب الديني المعاصر بلغته المنشورة تدلّ على ضرورة التعريف بالنزرة الموجودة من الآثار العاشورائية المنشورة في اللغات المختلفة و نقدها و دراستها؛ فبناء على هذا يحاول بحثنا هذا أن يقوم بدراسة نقدية لمسرحية الحر الرياحي معتمداً على المنهج الوصفي – التحليلي ليكشف عن بنائها الفني و إبداعاتها قياساً بالآثار الادبية الأخرى. و من مستجدات البحث أنه على الرغم من أن الكاتب الشاعر استمدّ أحداث مسرحيته من ذاك الحادثة التاريخية في القرن ٦١ هـ الا أنه زاد الأثر فنياً و جذابية ليؤثر على متلقيه غير الخيال الفني الذي يوظف و لغته التصويرية التي قد تكون تصويراً حراً عن مأساة كربلاء

الكلمات الرئيسية: النثرالديني، المسرحية، عبدالرزاق عبدالواحد، الحرالرياحي.

١- أستاذة مساعدة بجامعة الإمام الخميني الدولية- بقرين