The Historical Poetic Play "Hussein Comes Again"-Reading of the Harmony Between Poetry and Theater

Mustafa Sajid Mustafa*, Omar Faisal Mahmoud
Department of Arabic Language, College of Education, University of Maarif, Ramadi, Iraq
* dr.mustafaalrawi@uoa.edu.iq

KEYWORDS: **Hussein, Theater, History, Drama, Poetry**

https://doi.org/10.51345/.v36i3.1174.g558

ABSTRACT:

The research, titled "The Historical Play, Hussein Comes Again - A Reading of the Harmony Between Poetry and Theater," attempts to explore the depths of this text (both literary and theatrical) at the same time. It examines the elements of the theatrical text and its ability to meet the demands of the theater. It also examines whether poetry can rise above the theater without compromising its requirements. It also addresses historical themes and events, and whether the poet has been able to make history a catalyst for the present, filling its scarcity with visions and ideas through universal experiences and events capable of wrestling with time. It also explores how the poet can free himself from excessive lyricism to enter the world of drama, reconciling two arts, each with its own characteristics and requirements.

المسرحية الشعرية التاريخية (ثانية يجيء الحسين) – قراءة في المواءمة بين الشعر والمسرح

أ.د. مصطفى ساجد مصطفى*، م.د. عمر فيصل محمود
قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة المعارف، الرمادي، العراق
* dr.mustafaalrawi@uoa.edu.iq

الكلمات المفتاحية | **الحسين، المسرح، التاريخ، الدراما، الشعر**

https://doi.org/10.51345/.v36i3.1174.g558

ملخص البحث:

حاول البحث الموسوم (المسرحية التاريخية، ثانية يجيء الحسين – قراءة في المواءمة بين الشعر والمسرح) انْ يسبر أغوار هذا النص (الأدبي والمسرحي) في الوقت نفسه، فوقف ملياً عند عناصر النص المسرحي ومدى قدرته على تلبية متطلبات المسرح، وهل بإمكان الشعر أنْ يرتقي المسرح من دون أنْ يذهب باشتراطاته، فضلاً عن التعرض للموضوعات والأحداث التاريخية، وهل استطاع الشاعر ان يجعل من التاريخ محفزاً للحاضر، ويملئ منه ما شح من رؤى وأفكار عبر تجارب وأحداث كونية قادرة على مصارعة الزمن وكيفية تخلص الشاعر من الغنائية المفرطة ليدخل إلى عالم الدراما موفقاً بين فنين لكل منهما خصائصه واشتراطاته.

المقدمة:

تقحم الشاعر العراقي (محمد علي الخفاجي) المسرح بموضوعة تاريخية مكتنزة بالأفكار والرؤى والقيم الدينية، ليتجزأ صراعاً كونياً بين قوى التسلط والغطرسة من جهة وقوى الخير المتسلحة بالعقيدة والعدل والدفاع عن المظلوم، وقد ساد هذا التوجه مرحلة تاريخية عصيبة من التاريخ الحديث، لاسيما بعد هزيمة حزيران، إذ حاول المثقف العربي أنْ يحيل أسباب الهزيمة إلى تسلط الأنظمة العربية، وهذا ما سوغ للشاعر الاستعانة بثورة الحسين عليه السلام، ليربط بين الماضي والحاضر، على نحو منطقي أضاء من خلاله الحاضر، أما ما يخص المسرح فقد عالج الباحث متطلبات المسرح المتمثلة (بالحدث والشخصية والصراع والحوار)، معرجاً على اللغة ومدى توافق الشعر مع لغة المسرح – لأن هذا المنجز الأدبي لبنة مهمة في تجارب الشعراء العرب في العصر الحديث.

مدخل:

انشغل المثقف العربي في البحث عن اجناس ادبية، تحقق له التعبير عن افكاره ورؤاه، ابان مرحلة الصراع المحتدم بين حركات التحرر القومي والوطني من جهة، وقوى التسلط العالمي من جهة اخرى، فكانت المسرحية الشعرية التاريخية إحدى هذه الاجناس، مترسماً خطى كبار الكتاب الغربيين في التعبير عن افكارهم ورؤاهم، على وفق

اسس فنية رسختها تلك الأقلام؛ لأن التراث العربي لم ينجز مشروعه التمثيلي؛ بفعل الغزو المغولي للبلاد الإسلامية والعربية. فأخذ عن الغربيين الاسس الفنية في بناء المسرحية بوساطة الفن الشعري الذي يعدُّ العمود الاساس في الابداع التراثي، فالشعر: (ديوان العرب خاصة، والمنظوم من كلامها والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها)[1] ومعلوم أنَّ للشعر العربي الغنائي اشتراطاته الخاصة، كما أنّ للمسرح بنوعيه الشعري والنثري اشتراطاته وأسسه التي رسختها تجارب كتابه الناجحة.

هذا الوصف حتّم على المبدع تحقيق المزاوجة بين اشتراطات الشعر والمسرح على نحو يحقق لكل منهما خصائصه الفنية، من دون أنْ يجور أحدهما على الآخر، مما يعدُّ تحدياً حقيقياً لقدرات المبدع، وقدراته الفنية في التكامل بين كلا الفنين.

– قدّم الرواد في هذا المضمار تجارب تراوحت بين الاخفاق والنجاح والنجاح الجزئي، فكانت نتاجات احمد شوقي، واحمد علي باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور والشواف بمنزلة ابداعات تأسيسية لهذا اللون من الأدب المسرحي، إذ تبين من خلالها مواطن القوة والضعف من خلال النقد الذي تناولها. ولذلك جاءت الأعمال التي تلتها أكثر نضجاً ودراية. بعد أنْ استنارت بما سبقها من اعمال ظهر من خلال المزاوجة بين متطلبات المسرح واشتراطات الشعر الغنائي، لأنّ الشاعر العربي لم يتعرف على الشعر المسرحي (الدرامي)، لا في العصر الحديث فكان لابدّ من تطويع الشعر؛ ليتلاءم مع متطلبات المسرح، فالشاعر (الغنائي، شاعر محلق تفتنه الموسيقى وتجرفه تيارات الأحاسيس)[2] في حين ينحو الشاعر المسرحي نحو الواقعية الحياتية؛ لأنه شاعر (صراع واستشارة، وجماليات الشعر شيء ثانوي بالنسبة اليه)[3] فهو محكوم بالواقع والاحداث التي صنعها، إذ لا يستطيع أنْ يتخلى عن الأحداث والواقع الذي تعيشه الشخصيات، فلا ينساق وراء احاسيسه وأخيلته وحالته النفسية التي تسلبه لحظة الابداع، ولهذا لابدّ للشاعر المسرحي أنْ يحقق شيئاً من الخيال الخصب المرتبط بالحدث والصراع في الوقت الذي يحقق فيه وهم الواقع على نحو مقبول ومعقول، على أنْ لا يكون وهم الواقع هو الأساس في بناء العمل؛ لأنّ الفنون جميعها اذا ما حاولت أنْ تعيد تشكيل الواقع على نحو (فوتوغرافي) فإنها تفقد مشروعيتها، في الوقت الذي لا ينبغي للشاعر أنْ يجول على المسرح بقصائده الغنائية المعبرة عن احاسيسه ليصبح العمل بعد ذلك قصائد غنائية تنشد على خشبة المسرح. وعلى هذا الاساس يقول محمد غنيمي هلال: إنّ الشعر المسرحي (مخالف في مفهومه للشعر الغنائي، فلابدّ أنْ تكون لغة الشعر المسرحي شفافة، غير كثيفة تضيء المعنى ولا تطمسه ويستعان بها على إجلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر)[4]

الفن والتاريخ:

حين يجدب الحاضر أو يضمر يفتش المبدع في طيات التاريخ عن رمز أو حقبة أو شخصية يستنهض من خلالها الواقع المرير، ذلك لأنّ التاريخ يمثل في بعض الأحيان تعويضاً نفسياً أو فكرياً لما يمر به الحاضر من ضمور، فالماضي جذر موغل في الأرض لا ينقطع نسغه بمرور الأيام والسنين، فهو محفز أصيل لترميم الحياة الباردة، مستثنين من التاريخ أيامه الضامرة التي تعد رديفاً للموت، كما يذهب إلى هذا الوصف سلامة موسى الذي وسم العودة إلى الماضي بأنّه (اشتياق إلى الموت)[5]، وهو وصف فيه كثير من التجني على الزمن في سياقاته الثلاث. فعودة المبدع إلى التراث فيها كثير من الإثراء للحاضر، وقد يكون محفزاً اصيلاً لتحريك الواقع الجامد؛ لأنّ (التراث رافد ضروري لإضاءة الحاضر واستكشاف المستقبل)[6].

إنَّ العودة إلى التراث ترفد المبدع بوسائل عدة، إذ تتيح له التخلص من ازدواجية اللغة التي عانت منها بعض الاجناس الأدبية في بدايات القرن الماضي وامتدت حتى نهايته، فضلاً عن تخلصه من بناء الأحداث على نحو متماسك مما يوفر له حبكة جاهزة منضبطة، كما أنّ المادة التراثية تكون أقرب إلى متطلبات الشعر الذي ينحو باللغة نحو الارتقاء، من خلال الرمز والإيحاء والإثارة والابتعاد عن اللغة اليومية في المسرحية النثرية.

يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي (إنَّ الاحساس بالتاريخ يمنح الشاعر والمتلقي .... نوعاً من الرؤيا الشمولية إذ يتوحد الزمن بحدود ثلاثة)[7] ولهذا عدّ أحد الباحثين المسرحية التاريخية (أنسب الاشكال للحفاظ على مقتضيات الشعر والمسرح على السواء)[8] فالمادة التراثية لا تفرض على الشاعر أنْ يتمثل لغة الحياة اليومية مسايرة لتعدد مستويات الجمهور.

إنّ التعامل مع التراث ينبغي أنْ يسير على وفق رؤية واعية تأخذ من التاريخ مغزاه ودلالاته، وتصور بؤره المضيئة التي لها صلات مع الواقع، وإلاّ أصبح العمل برمته صياغة شعرية لحادثة تاريخية لا تقدم للمتلقي أيَّ إضافة فكرية أو نفسية أو فنية على ان استثمار المادة التراثية لا يعني التقيد بالحدث التاريخي بتفصيلاته الدقيقة، فمثل هذا الوصف يحيل العمل الأدبي – مهما كانت قدرة الشاعر – إلى نظم شعري لحادثة تاريخية تثقل العمل وتنحو به نحو الترهل. فالشاعر البارع يلتقط بإحساسه الواعي صوراً وأحداثاً ووقائع حية تغني عمله وتربطه بواقعه الذي يعيش، ويهمل الحوادث والصور الزائدة التي لا تقدّم ارتباطاً بواقعه، على أنَّ هذا الوصف لا يعدُّ تزويراً للتاريخ أو تحريفاً لوقائعه؛ لأنَّ الفن الاصيل يمتص من الحياة بؤرها الفاعلة المؤثرة، وذلك لأنَّ الحياة اليومية فيها من التكرار والروتين ما ليس له قيمة كالطعام والسير والنوم .... الخ.

إنّ عملية الخلق الفني في مثل هذه الاعمال تَعدُّ من وجهة النظر النقدية أمارة من أمارات النجاح والتألّق، فالفنان قد يخلق داخل نصه التراثي وقائع واحداث لم تقع، لكنها محتملة الوقوع، من أجل خلق أو اضافة مسحة عاطفية أو فكرية تنشد المتلقي لمتابعة العمل وتقبله.

إنّ المبدع الأصيل قادر على الخلق، على أنْ يكون هذا الخلق منسجماً مع الواقع أو الأحداث التي يدور حولها العمل، وربما يكون هذا الخلق الجديد هو لعبة المبدع وميدانه في الربط بين الماضي والحاضر.

مسرحية (ثانية يجيء الحسين والتاريخ):

تناول محمد علي الخفاجي حقبة تاريخية بارزة من تراث الأمة الإسلامية تلك هي مرحلة الصراع بين الحسين (ع) ويزيد بن معاوية، وأساس تلك الأحداث هو الصراع بين الحق والباطل، بين الاستقامة والانحراف.

ومن أجل التعرف على العلاقة بين التاريخ والعمل الفني، لابدّ من البحث عن المصادر التاريخية التي استقى منها الخفاجي أحداث مسرحيته، إذ نراه يطابق ما أورده الطبري في تاريخ الرسل والملوك، إذ جعل من قدوم مسلم إلى الكوفة نتيجة لمراسلات أهل الكوفة للحسين (ع) وهذا ما سجلته الحوادث المسرحية[9]

محمد – ولماذا الكوفة بالذات؟

العائدان – لماذا الكوفة بالذات؟ خذ أطرف الأرض جميعاً غير الكوفة

الحسين– كتب كثر وردتني منها/ تعلن ان الكوفة توابة [10] وكذا هي الحال مع رسالة مسلم إلى الحسين، إذ تورد إحدى روايات الطبري رسالة مسلم على هذا النحو (أما بعد: فإن الرائد لا يكذب اهله، إنْ جمع أهل الكوفة معك)[11] وتسجل المسرحية هذا الحوار (أما بعد: فالرائد لا يكذب اهله / فالبيعة لك / والسيف على اعدائك)[12] ويأتي ترتيب الحسين لمعسكره متطابقاً بين النص التاريخي عند الطبري والنص المسرحي، يقول الطبري: (وخرج إلى اصحابه فأمرهم أنْ يقربوا بعض بيوتهم من بعض وأنْ يدخلوا الاطناب بعضها في بعض، وأنْ يكونوا بين البيوت إلاّ الوجه الذي يأتيهم منه عدوهم)[13]، أما الحوار المسرحي فيأتي على هذا النحو (الحسين يعطي الأوامر كالقائد ....).

ليكن كل خباء جنب خباء / ولتتداخل هذه الأطناب / ثم انتشروا فيها (ينفذون ما يصدره الحسين بحركة صامتة) فإذا هجم الجند عليكم كان لهم وجه واحد / إذ يسهل لقياهم) [14] اما قيادات الجيش عند المعسكرين فقد التزمها الخفاجي كما وردت عند الطبري، إذ كان عبد الرحمن ... على مذحج، وقيس بن الأشعث على

كندة وعلى تميم وهوزان الحر الرياحي وكان تقسيم القيادات في معسكر الحسين على النحو التالي، فزهير بن القين على الميمنة وابن مظاهر على الميسرة والراية بين يدي العباس[15]

ففي رواية الطبري نقرأ (يا ابن البوال على عقبيه، ما إياك أخاطب، إنّما اخاطب بهيمة ....)[16] وهذا ما نقرأه في حوار المسرحية (زهير بن – صه .... / يا ابن البوال على عقبيه / .... / ما انت وذاك / حتى تأمر أو تنهى)[17] وهذا الفرزدق يكشف حال أهل الكوفة في المسرحية (لكنني تركتهم ورائي / قلوبهم معك / سيوفهم عليك)[18] وهذا مطابق لما أورده الطبري عن الفرزدق إذ يقول: (وأما سائر الناس بعد / فإنّ افئدتهم تهوى اليك، وسيوفهم غداً مشهورة عليك)[19]

ويتطابق حديث الحر الرياحي بين ما يرويه الطبري وحوار المسرحية إذ يقول: (لا والله / لكني ما زلت أخير نفسي بين الجنة والنار)[20] على أنَّ التوافق والتطابق بين المصدر التاريخي والحوار المسرحي من الكثافة ما يجعل من تتبعها اثقالاً وترهلاً للبحث[21].

وعلى الرغم من التوافق بين حوار المسرحية وأحداثها من جهة والمصادر التاريخية، إلاّ أنّ الخفاجي حافظ على صفة المبدع بعيداً عن المؤرخ، فلم يلتزم بأحداث التاريخ كما وردت، فقد بنى الكثير من الحوادث التي تخدم رؤيته الفنية والفكرية إذ (لم يتورط .... بإيراد التفصيلات الكاملة أو جزيئات الحوادث .... حتى إنه لم يتورع عن حذف .... لقاء الحر بالحسين قبل أنْ يصل إلى الكوفة)[22] واكتفى بالإشارة السريعة، وكذا ما ورد عن مقام مسلم بن عقيل في الكوفة، ولهذا قال عنه الدكتور محسن اطيمش (إنّ الخفاجي لم يتوجه إلى التاريخ (بوصفه) ملاذاً يخفي فيه ضعف قدراته على الخلق الدرامي الأصيل، وإنّما كان يملك قدرة المسرحي على الوقوف أمام حشد هائلٍ من الحوادث لينقيها ويطرد منها ما يسيء إلى الدراما)[23]

وعلى هذا الوصف يصبح الخفاجي خالقاً فنياً للتاريخ وأحداثه، يستثمره على الوجه الأمثل للكشف عن رؤيته الفنية (والفكرية) التي تبحث عن المنقذ المضحي في زمن الانكسار القومي والديني. فالمسرحية ادانة صريحة لأصحاب المنافع والمتلونين والضعفاء الذين (جعلوا) من الحسين (ع) صيداً، لجيش يزيد وهم من أسهم في مأساة الامة المتمثلة بهزيمة حزيران 1967. وهنا تصبح المسرحية ادانة صريحة للسياسيين المنتفعين، فهي مسرحية تاريخية ترتبط بالحاضر ارتباطاً وثيقاً، وهو ما يجعل الفن رسالة ثقافية سياسية اجتماعية فكرية في آن واحد. إذ تتوزع هذه الرسائل عبر شفرات المسرحية على نحو واضح لا لبس فيه، فالتسلط السياسي قاد إلى

القهر الاجتماعي الذي حول أهل الكوفة من نصرة الحسين (ع) إلى انتهازيين ينحازون إلى معسكر ابن زياد بفعل السيف والأموال.

يقول رسول الكوفة للحسين (ع) متحدثاً عن أهل الكوفة في المسرحية.

الرسول–....واذاعوا بين الناس الخوف/ وضعوا في كل فراش سيف .... فابن زياد كل نهار / يطلع من شرفات القصر/ يمطر فوق الناس المال/..../ ولتعلم يا ابن رسول الله/ ان الامة في حال/لا ينفع فيها الا السوط.

الحسين/ ابداً والله فلولا السوط لما كانت هذه الحال)[24] وللربط بين الماضي والحاضر يعمد الخفاجي إلى خلق شخصيتين معاصرتين تشير إلى هذه الفكرة

ابن حديث — الكوفة ذات الكوفة

ابن معاصر – والسلطان هو السلطان

ابن حديث – والفقراء حمير وجسور

ابن معاصر – يرقى السلطان عليهم انشاء[25]

البناء المسرحي وعناصره:

بقيت المسرحية الشعرية في العراق تترسم خطى المسرحية العربية عند شوقي والشرقاوي وغيرهما، ومن المعلوم أنّ المسرحية الشعرية في مصر لم تكن ذات إرث عميق، فهي نتاج التأثر بالغرب مع ما حواه التراث العربي من مظاهر تمثيلية لا ترقى إلى ما نطلق عليه تسمية المسرح الشعري، ولهذا جاءت التجارب العراقية الاولى مضطربة الخطى، إذ يغلب عليها النسيج الشعري بعيداً عن متطلبات المسرح.

ثم جاء دور خالد الشواف ليتحفنا بمسرحية شعرية ناضجة، من خلال التوافق بين متطلبات الشعر ومتطلبات المسرح، تلك هي مسرحية (الاسوار)[26] التي ارست إلى حد ما دعائم هذا اللون من الأدب المسرحي العراقي.

وهذا ما حفّز شعراء العراق للولوج إلى هذه المنطقة الشاقة في التأليف المسرحي ذلك لأن الشاعر العراقي متأصل في الشعر الغنائي أكثر من امتداده في فن المسرح الذي يحتاج إلى افق اوسع في متطلبات الدراما ذات الفروع المتشعبة، فهي تحتاج إلى موائمة بين عناصر عدة، من صراع وحوار وبناء أحداث وبناء شخصيات قادرة على اقناع جمهور مختلف الأمزجة والاهواء.

وتأتي (ثانية يجيء الحسين) لترفد التجربة العراقية بأثر طيب في هذا اللون الصعب، فعلى الشاعر ان يلبي متطلبات البناء المسرحي ومتطلبات الشعر، من دون أنْ يطغى أحدهما على الآخر، وهو امر من الصعوبة بمكان، لا يستطيع خوض غماره الا شاعر اصيل قادر على تلبية متطلبات كلا الفنين.

(1) الهيكل المسرحي:

لم يـ تقيد الخفاجي بأصول المسرح العالمي الذي يفرض على الكاتب أنْ يبدأ بالعرض الذي ينهض بمهمة (موضوع المسرحية والشخصيات المهمة فيها، وايجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة)[27] لأن مهمة الافتتاح اهمية بالغة تتحدد من خلاله الأحداث والاوضاع التي (ينمو فيه الفعل وتعيين الاتجاهات الرئيسة بتركيز انتباهنا)[28] ولعل الالتزام بمجاراة الحادثة التاريخية ألجأه إلى هذه المخالفة، وهو ما يشفع له في عدم التقيد بوحدة المكان ، إذ نراه ينتقل من المدينة المنورة إلى الكوفة خارقاً بذلك وحدة المكان، بعد أنْ الغى وحدة الزمن، إذ راوح أحداث مسرحيته بين الزمن التاريخي والمعاصر. كما انه لم يطلعنا على شخصياته الفاعلة في الأحداث الا في الفصل الثالث، هذا الفصل الذي جمع في الأزمنة والعقدة والحل.

ولعل ضخامة الحدث وهول المصير سوغ له هذه الانحرافات عن اصول فن المسرحية، على أنّ هذه الانحرافات لا تخرج بالمسرحية عن مسار النجاح الفني والفكري، لأنها قضايا لا تمس جوهرها الفني والفكري لاسيما وأن المسرح النثري الحديث قد ألغى الكثير الكثير من أصول فن الكتابات المسرحية القديمة عند الغربيين.

(2) الشخصيات وبناؤها في المسرحية:

تعد الشخصيات المسرحية اساساً راسخاً في بناء عناصر العمل المسرحي، إذ منها تنطلق الأحداث والحوادث، ومن خلالها ينمو الصراع والحوار (فالشخصيات الدرامية لا ترسم على اساس علاقتها بالواقع فقط، إنّما من خلال علاقاتها بالآخرين من خلال ما يعرف بالتقابل والتشابه وهما يشكلان المفارقة التي توجد في افعال الشخصيات)[29]

لقد جهز الخفاجي شخصياته بالدوافع الأصيلة لإنتاج الحدث المسرحي، متوافقاً مع الاصل التاريخي، فكلا الفريقين له دوافعه الأصيلة، مما وفر لأحداث المسرحية دوافع حقيقية قادت إلى المواجهة، إذ كشف الخفاجي من خلال الحوار عن خلفية الحسين (ع) العقائدية والإنسانية في سلوكه اللاحق المتمثل بالثورة والسير إلى الكوفة.

الحسين – .... / اه .... / اي رؤى تلك / تتعمد فيها الصحوة / فتفيق على شرف المسعى / يصرخ في ذاتي صوت / فيكون له صوتي كصداه/ انظر مظلومي الامة/ وكأن جلدي يتوزع بين سياط الجلادين / ها انا ذا اهبط فوق صعودي (يلتفت نحو محمد) / اني ابغي الكوفة //[30]

أما معسكر ابن زياد فقد كان دافعه التمسك بالسلطة وهو دافع اصيل عند مثل هذه الشخصيات التي ليس لها هم الا التسلط والهيمنة والجاه، وتلتحم الشخصيات بالأحداث، فلا تكاد تنفصل عنها؛ لأن الشخصيات صانعة للأحداث وملتحمة بها ومتفاعلة مع افرازاتها، كما ان الأحداث ونتائجها فاعلة في الشخصيات، فالحر على سبيل المثال لم يبدل موقفه من الصراع وينحاز إلى جانب الحسين (ع) لولا حوادث منع الماء عن معسكر الحسين (ع)[31]

ان شخصيات الخفاجي شخصيات اصيلة وقوية في دوافعها، لا تبدل مواقفها الا إذا تغيرت قناعاتها بفعل المستجد من الأحداث. وقد نهض الحوار الشعري بهذه المهمة من دون أن يجور على متطلبات المسرح.

فالشخصيات تتحرك بدوافع اصيلة توصلها إلى مبتغاها، أو الهلاك دونها لأن اي شخصية لا ينتابها (تغير اساسي في ذا تها إزاء الأحداث المفاجأة تعد شخصية رسمت رسماً رديئاً)[32]

(3) الحدث المسرحي:

تشتغل مسرحية الخفاجي على حدث تاريخي منجز، رسخه الزمن واستقر في ذهن الأجيال، ولهذا صار من الصعب على الخفاجي أنْ يغير فيه، قد يحذف بعض الحوادث التي لا تؤثر على مضمونه الفكري والعقائدي، أو يضيف بعض الحبكات الجانبية التي تخدم المضمون ولا تنحرف به، على أنْ تكون هذه الحبكات المضافة خادمة للحدث الاساس ومضيئة للفكرة الرئيسة لمضمون المسرحية، لأن الأحداث والحوادث الصغيرة اذا ما انفصلت عن الفكرة المركزية فإنها تسيء إلى العمل برمته، يقول ارسطو في هذا الصدد: إنَّ من سمات الحدث المسرحي أنْ يكون مترابطاً في احداثه الصغرى (بحيث لو غُير جزءاً أو نزع لأنفرط الكل واضطرب)[33]

وهذا الوصف حتم على الخفاجي أنْ يلتزم بمصداقية الحدث التاريخي ولا يضيف الاّ النادر من الأحداث التي لا تنفصل عن بنية الحدث الرئيس وفوق هذا وذاك لابدّ (ان يكون كل حدث سبباً ومقدمة للحدث الذي يليه من دون تدخل أو مصادفات)[34] وهذا ما فعله الخفاجي.

لقد استطاع الخفاجي أنْ يبني حدثاً مسرحياً ناجحاً، إذ استطاع أنْ يجعل من الأحداث سلسلة متآزرة، على الرغم من سعة الأحداث وتقلباتها، وكانت الأحداث متوافقة إلى حد بعيد مع دواخل الشخصيات ودوافعها،

فتصميم الحسين (ع) على السير إلى الكوفة ترسخ بعد ان علم بمقتل مسلم، فكان قراره رد فعل عقائدي راسخ[35] فضلاً عن أنْ تحول الحر إلى معسكر الحسين (ع) لم يكن بفعل الصدفة، إنّما جاء رد فعل اخلاقي لمنع الماء عن معسكر الحسين (ع).

إنّ بناء الحدث المحكم في المسرحية استطاع أنْ ينبئ بالنهاية المأساوية التي ستؤول اليها الأحداث قبل حدوثها وهذه من متطلبات المسرحية المحكمة البناء، إذ تجعل المتلقي قادراً على معرفة النهاية المنطقية وقد نهض الشعر بهذه المهمة على الوجه الأمثل.

على أنّنا لا نعدم بعض الثغرات الهينة في بناء الأحداث، كما هي الحال في مشهد ابن حديث وابن معاصر الذي أوقف الحدث لمدة طويلة[36] فضلاً عن استعانة الخفاجي بالسرد القصصي بديلاً عن حركة الأحداث، لاسيما في أحداث القتل والاستشهاد والمبارزة[37] كما استدبر بعض الأحداث، إذ آخرها إلى الفصول اللاحقة[38] في حين انها وقعت في بداية الأحداث تاريخياً.

وهذه الهفوات قد تحدث في معظم الأعمال المسرحية التاريخية؛ لأن التاريخ لا يستجيب للأعمال الإبداعية، وعلى المبدع أنْ يحتال لمثل هذه المواقف ليبرزها على نحو من الأنحاء.

(4) الصراع:

يعد الصراع المرتبط بالحدث جوهر الدراما، شعرية كانت ام نثرية فإنْ كان الصراع قوياً ونامياً، يحرك عناصر العمل المسرحي كلها ويجعلها فاعلة، لأن مثل هذا الوصف يجعل من الشخصيات قوية وقادرة على انجاز الأحداث، وعلى هذا الوصف يصبح الحوار مقنعاً ورائقاً واذا ما احتدم الصراع حول فكرة انسانية أو عقائدية ارتقى إلى فكرة خالدة تستمر مع الحياة[39] ويصلح لكل مكان في الكون[40] على ان يكون طرفي الصراع في مستوى متقارب من القوة، لأن ضعف أحد طرفي الصراع لا يقدّم صراعاً قوياً وطويل المدى[41] فالصراع القوي والمتطور يجعل المسرحية راسخة في ذهن الجمهور ومؤثرة فيه وهذا ما يطلق عليه في النقد المسرحي الصراع الواثب[42].

ينهض صراع المسرحية على قمة من القمم المرتفعة في مراتب الصراع المسرحي، فهو صراع فكري عقائدي ينحو في نهاية المطاف إلى المواجهة الحربية التي تؤدي إلى مأساة حياتية تخلد عبر الزمن، وهو في الوقت نفسه صراع سياسي اجتماعي، وقد تلبس أحداث المسرحية منذ البداية حتى نهايتها، فهو صراع الحق ضد الباطل صراع القيم الدينية والقيم الإنسانية من جهة مع القوى السياسية المتحكمة برقاب الناس، إنّ أحد طرفي

المواجهة طرف يبحث عن القيم الدينية والإنسانية بعيداً عن الأمور الشخصية، في حين يمثل الطرف الآخر المصالح الدنيوية والقيم النفعية، وهذه الصفة لكلا الفريقين تجعل الصراع محتدماً لا هوادة فيه، انّ كفتي الصراع تميل لصالح الحسين (ع) لكن مجرى الأحداث تحولها لصالح معسكر بن زياد بعد ان فعل السيف فعله في اخافة الناس مع بذل الاموال، لكن هذا التحول الدرامي لا يثني الحسين (ع) عن هدفه، إذ يدخل إلى ساحة المعركة متسلحاً بيقينه وهو يعلم انه الطرف المنتصر عقائدياً والخاسر على مستوى المجابهة المسلحة، وفي بعض المشاهد نجـ ـد تحولاً اخر على مستوى العقيدة وهو تحول الحر الرياحي إلى جانب الحسين (ع).

وقد اشتمل الصراع على صراع مركزي وهو اصل الصراع وصراعات جانبية ثانوية إذ انصبت اهتمامات تلك الصراعات على وسيلة الثورة وجدواها[43] وهي صراعات لا تخرج عن مركزية الصراع الاساسي، بل ترفده، وتكشف عن الأرضية الفكرية للمتحاورين فضلاً عن حضور الصراع النفسي في بعض المشاهد التي اغنت الصراع الخارجي فحين يُخبر الحسين (ع) بمقتل مسلم بن عقيل يحدث نفسه.

الصوت – الناس هناك/ قبضة طفل تطرق باب السجن/ كل اعطى حبل ارادته ليزيد / وهو يحاول ان يهرب منه/ ويجيئك يا ابن رسول الله /الناس هناك... (يتكرر الصوت).... (يظلم المسرح)[44] وكان بإمكان الخفاجي ان يتحف المسرحية بصراع نفسي اخر حين تحول الحر إلى صف الحسين (ع)، لكنه لم يفعل وجعل تحول الحر تحولاً خارجياً لا أثر فيه لأي دواخل نفسية الحر (لعمر بن سعد) أفمانع انت الماء عن أهل الحسين ومقاتلهم

عمر بن سعد – اي والله قتالاً أيسره / ان تبتر فيه الايدي (الحر ينظر: يزيد الكندي كإشارة للاتفاق ثم يعود ينظر: عمر بن سعد)

الحر – واذا قاتلني معهم (يضرب فرسه ناحية الحسين) [45].

(5) الحوار:

يعد الحوار في المسرحية عنصراً وأداة في الوقت نفسه، فهو الأداة الوحيدة التي من خلالها تبرز عناصر المسرحية، فهو الكاشف للشخصيات وتطورها ودوافعها، وكذا الوصف مع الحدث والصراع؛ لأنّ من مهام الحوار ووظيفته الاولى (تقديم الابطال، ورسم مواقفهم وهم يصنعون حياتهم على خشبة المسرح) [46] فإذا كان هذا الوصف مع المسرحية النثرية، فكيف يكون مع المسرحية الشعرية يقول د. بدوي طبانة لابدّ ان يكون

(الحوار سريعاً حياً ذا الفاظ موحية يدركها السامع في سهولة ويسر، والمسرحية الشعرية اشدّ حاجة إلى مثل هذا الحوار. ليغطي على المفارقة .... بين الحديث الشعري وحديث الشخصيات في حياتها العادية) (47)

هذا الوصف يخص المسرحية عامة، فكيف الأمر مع الشاعر الغنائي الذي تستهويه التشبيهات والاستعارات وفنون البلاغة الاخرى، ويمسك به الخيال الجامح؟ لعل المهمة تكون أبلغ في الصعوبة، كي ينحي الجانب الغنائي ما استطاع؛ ليحقق التلاحم بين جنسين دبيين لكل منهما مواصفاته الخاصة، ولابدّ والحال هذه أنْ يتميز الحوار بالسرعة من خلال الجمل القصيرة المؤدية للغرض؛ كي ينحي الشاعر الغنائي خاصية الاسترسال، فضلاً عن تبادل الحوار بين الشخصيات المتعددة، وأنْ لا يقتصر على محاورين اثنين، في حين تبقى الشخصيات الاخرى مسمرة وكأنها اصنام على خشبة المسرح، فضلاً عن الابتعاد عن النزعة الخطابية والتقريرية الفجة، ويفضل أنْ يقطّع البيت الشعري على اكثر من شخصية، لاسيما في قصيدة الشطرين – وان لا تكثر الاشارات السردية(48) داخل الحوار التي تنم عن عجز الحوار عن القيام بدوره في الكشف عن الحدث والشخصيات، وان لا يسير على وتيرة واحدة تعبيراً عن افكار الكاتب؛ إذ لابدّ أنْ يتميز الحوار الناجح بالكشف عن الشخصيات، من خلال منطقها الخاص، والابتعاد عن دور الراوي في (الروايات) فالرقابة في الحوار تخلق الملل وعدم الاقناع، والابتعاد قدر الامكان عن الحوار من خلال المقطوعات الشعرية التي تلبست حوارات شوقي واباضة. وقد اتاح الشعر الحر للشاعر أنْ يستخلص إلى حد بعيد لعدد غير قليل من هذه الاشكالات فقرب المسرحية الشعرية إلى (الدراما ذات الشكل الأدبي الخاص بها إذ يصبح الحوار وسيلة تتحرك من خلاله المفردات نحو غايتها)(49) لتنجز ما يمكن ان نطلق عليه (امساك المشاهد) فتأخذه برفق إلى عالم المسرحية بلا ملل ولا تعسف

استطاع الخفاجي في هذه المسرحية أنْ يتحفنا بحوار مسرحي ناجح، إذ تخلص إلى حد بعيد من كل عيوب الحوار الجامد حين جاء حواره قصيراً في جملة يتردد بين الشخصيات على نحو اليف، قريباً من افق مختلف المستويات، إذ لم يعمد إلى المفردة المعجمية وفي الوقت نفسه لم ينزلق إلى العامية الهجينة، معبراً بدقة عن الأحداث، كاشفاً عن دواخل الشخصيات وهواجسها، بعيداً عن الغنائية المسترسلة في البوح الحر، في الوقت الذي نحى المؤلف نفسه عن مجرى الحوار، إذ انطق جميع الشخصيات بلسانها، ولعلَّ تفعيله الشعر الحر هي المسؤولة عن هذا الحوار المتدفق، والبعيد عن الافتعال والتكلف. فلنطالع مقطعاً من حوار المسرحية يدلل على هذا الوصف (يقتر ب الرسول يحي الحسين فيرد الحسين عليه تحيته)

الحسين – ما اخبارك مما عندك؟

الرسول – عندي خبر الكوفة.

الحسين – وعلى اية حال خلفت الكوفة؟

الرسول – الكوفة يا مولاي / مذ وطء الولاة فراش السلطة فيها / كانت سمكة / واخيراً سقطت بين شباك ابن زياد/

الحسين / كيف؟ (بعجب)

الرسول / نائحة الكوفة يا مولاي / تطلع بين الناس / تسقي بدل الماء الدمع / تبكي .... تبكي .... حتى يبكي النذل

الحسين – لا .... اكشف ما تقصد / فانزع عن قولك جلد الابهام

الرسول – مولاي .... / قتلوا مسلم (الدهشة تسيطر على الجميع) واختار الناس الطرق الفرعية/ سجنوا المختار/ القوا هاني مذبوحاً في السوق

الحسين وقبائل مذحج: هل سكتت؟

الرسول – قالت ما جدوى الثأر إذا وقع السيف

يا ابن رسول الله / اختر غير الكوفة / فلقد سدوا منافذها[50] في هذا النص يتوافق الحوار مع الأحداث ويعبر عنها بلغة مسرحية واقعية، إذ لم يحاول الشاعر أن يتأنق في لغة شعرية غنائية ومع كل هذه الخصائص التي امسكت بزمام السرد، الا اننا لا نعدم بعض المفاصل الغنائية، التي تعد اثراً من اثار الشاعر الغنائي الذي اعتاد على كتابة القصائد الحرة[51]، فضلاً عن الحديث الذي دار بين ابن حديث وابن معاصر الذي جمد الحدث لصفحات عدة وجعل الشخصيات دمى تتحرك بإرادة الشاعر[52] لكن هذه الهنات لم تأخذ من نجاح المسرحية سوى الشيء البسيط.

لغة المسرحية:

لغة المسرحية الشعرية لغة خاصة، تفترق بمسافة عن لغة القصيدة فالقصيدة بوح حر يتلبس الشاعر في لحظة معينة ومزاج خاص، في حين ان لغة المسرحية الشعرية لغة مرتبطة بحوادث واحداث، ولابدّ والحال هذه أنْ تعبر عن هذه الحوادث وترتبط بها، فضلاً عن تعدد الشخصيات التي تفرض على الشاعر أنْ يعبر عن مواقفها ودواخلها بصدق فني، وهذا لا يتأتى الا لشاعر (غيري) قادر على تمثل الآخر وتصوير افكاره ودواخله، لإيصال المتلقي إلى مرحلة الاقناع وتمثل الأحداث، ولهذا يرى (جلال العشري) أنّ للشعر المسرحي

شروطاً عدة (فالشرط الاساسي في لغة المسرح الشعري، ان لا يحس المشاهد ان حاجزاً يفصله عن المضمون، هو حاجز اللغة)[53] لتصل المسرحية إلى لغة (الدراما).

استطاعت لغة المسرحية أنْ تصل إلى لغة (الدراما)– على الرغم من بعض المقاطع الغنائية – من خلال ما تميزت به من طاقة إيحائية منتقاة بدقة وعناية لتعبر عن افكار الحسين (ع) وباقي الشخصيات واحاسيسهم وما يعتمل في دواخلهم من هواجس، ومن خلال الابتعاد عن اللغة الركيكة أو اللغة المعجمية الميتة، وبعيدة في الوقت نفسه عن التهويمات الخيالية، فضلاً عن التصاقها بالحدث، فهي قادرة على السير به إلى الامام على نحو منطقي سببي متلاحق. فضلاً عما حملته من تمييز بين لغة شخصية واخرى يقول الشمر مقاطعاً أحد الجنود في لحظة المواجهة الحربية بين الطرفين بعد ان انسحب الجندي

الشمر – (مقاطعاً) هب أنك لا تملك رمحاً أو سيفاً / لكن هل اجدبت الأرض من الاشجار أو الاحجار؟ / قوموا ..../ رجل يلطمه بحجر/ رجل يضربه بعصا / من يعجز ان يحمل شيئاً / يقذفه بشتيمة [54] في هذا المقطع الحواري تنكشف دواخل الشمر وتكوينه الفكري، فهو على الرغم من تفوقه العسكري، ابى الا أنْ يظهر حقده وخسة طباعه امام محارب اصبح اعزلاً لا يملك السلاح، أما لغة الحسين (ع) فقد كشفت عن دواخله في لحظة عصيبة، إذ ملأت الرحمة مفرداته وهي تشف عن الالم والاسف إذ يقول: اللهم ارحم قوماً ظلموا انفسهم /اللهم دعونا حتى ننصرهم / لكن خذلونا / استعدوا اشرار الناس علينا [55].

مع كل هذه الخصائص التي حملتها لغة الحدث تبرز احياناً لغة الشاعر الغنائي التي لم يستطع الخفاجي اخفائها وهي في كل الاحوال لا تطمس لغة الشخصيات المسرحية، فالصور الشعرية تلون اللغة الدرامية، وترفدها بشيء من السمو، لا سيما إذا كانت محدودة الظهور

– (وماذا ابطأهم عن فك لجام الحيرة هذه؟)

– (منهم من يتوهج في دمه شبق السلطة) (ورأيناه ابن زياد / ضفدعة تسبح في ملك الري)[56]

الخاتمة:

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خير الخلق أجمعين، وبعد:

فهذه أبرز النتائج التي توصَّل إليها الباحث في بحثه، يُمكن أنْ نوجزها على النحو الآتي:

1. قدم الخفاجي في نصه الشعري هذا مسَرحية ادبية راقية، قادرة على الوقوف على خشبة المسرح بجدارة، بعد ان وفقت في المواءمة بين اشتراطات الشعر ومتطلبات العرض المسرحي.

2. حقق حبكة مسرحية محكمة وازنت بين العناصر المسرحية (حدث – شخصية – صراع – حوار) إذ لم يجر عنصر على اخر؛ بل ظهر التآزر واضحاً مما سمح للحدث أنْ ينمو متصاعداً حتى النهاية، على وفق لغة مسرحية تلبي حاجات المسرح.
3. عبَّر عن الحدث بلغة درامية موفقة، من خلا ل الجمل القصيرة التي تتبادلها الشخصيات بعيداً عن الخطابية التي غالباً ما تقع بها المسرحيات الشعرية، فهي غالباً ما تقع اسيرة لنبرة الشاعر الذي ملأ الشعر ذائقته فأودت بالنص المسرحي وحولته إلى قصائد طويلة تنشد على المسرح بصوت ونبرة خطابية ليس لها القدرة على شد الجمهور المسرحي.

المصادر والمراجع:

1. ابن عبد ربه، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، شرحه وصححه أحمد امين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ج5، القاهرة 1967.
2. اسماعيل، عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة نقدية)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1965.
3. اسماعيل، عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، مطبعة النهضة الجديدة، ط2، القاهرة، 1968.
4. اطيمش، د. محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
5. الخفاجي، محمد علي الخفاجي، ثانية يجيء الحسين، مطبعة الآداب النجف، 1972.
6. دوش، س، دبليو، الدراما والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981.
7. الدسوقي، عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1954.
8. شلش، عبد الرحمن شلش، مدخل إلى فن المسرحية، مطابع مرامر، ط1، الرياض 1983.
9. الصكر وآخرون، حاتم الصكر واعتدال عثمان، الشعر ومتغيرات المرحلة، طباعة دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986.
10. طبانة، بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، ب ت.
11. طاليس، ارسطو طاليس، فن الشعر، نقل أبي بشر متي بن يونس القنائي، حققه وترجم حديثه د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة 1967.
12. الطبري، أبو جعفر بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك جـ 5، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1986.
13. العشري، جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، المطبعة الثقافية، القاهرة، 1971.
14. القط، عبد القادر القط، من فنون الأدب – المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1987.
15. مبارك، محمد مبارك، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.
16. موسى، سلامة موسى، الأدب للشعب، مطبعة السعادة، مصر، 1961.
17. هلال، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، مطبعة الاستقلال الكبرى، ط4، القاهرة، 1969.
18. يجري لايوس يجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة رديني خشبة، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة، ب ت.

الدوريات:

19. مهدي، سامي مهدي، دراسة في مسرحيتين شعريتين الأقلام، آب، 1966.

الهوامش:

(1) العقد الفريد، احمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي / شرحه وصححه، احمد امين واخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج5 القاهرة 1967 ص 269.
(2) دراسة في مسرحيتين شعريتين، سامي مهدي، الأقلام، اب، 1966 ص 45.
(3) المصدر نفسه ص 55.
(4) النقد الأدبي الحديث، د محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية / مطبعة الاستقلال الكبرى / ط 4/ 1969 ص 665.
(5) الأدب للشعب / سلامة موسى مي مطبعة السعادة / مصر 1961 ص 8.
(6) الشعر ومتغيرات المرحلة / حاتم الصكر واعتدال عثمان / طباعة دار الشؤون الثقافية العامة / ط 1 / بغداد 1986 ص 14.
(7) عن دراسات في النظرية والتطبيق / محمد مبارك / دار الحرية للطباعة بغداد / 1976 ص 149.
(8) من فنون الأدب، المسرحية، د. عبد القادر القط / دار النهضة العربية للطباعة والنشر / بيروت 1978 ص 51.
(9) ينظر: : تاريخ الرسل والملوك ج 5 / لابي جعفر بن جرير الطبري / تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم / دار المعارف بمصر / 1986 ص 405.
(10) ثانية يجيء الحسين / محمد علي الخفاجي / مطبعة الآداب / النجف الاشرف / 1972 ص 25.
(11) تاريخ الرسل والملوك ج 5 ص 395.
(12) ثانية يجيء الحسين ص 42.تاريخ الرسل والملوك ج 5 ص 421.
(13) تاريخ الرسل والملوك ج 5 ص 421.
(14) ثانية يجيء الحسين ص 164.
(15) ينظر: تاريخ الرسل والملوك ج 5 ص 422.
(16) المصدر نفسه ص 426.
(17) ثانية يجيء الحسين ص 181.
(18) المصدر نفسه ص 92.
(19) تاريخ الرسل والملوك ج 5 ص 405.
(20) ثانية يجئ الحسين ص 186 وينظر : تاريخ الرسل والملوك ج 5 ص 427
(21) ينظر: لمقتل مسلم بن عقيل تاريخ الرسل والملوك ج 5 ص 397 والمسرحية ص 131 وتحول الحر تاريخ.... ص 426 والمسرحية ص 184 على سبيل المثال لا الحصر.
(22) الشاعر العربي الحديث مسرحياً / د. محسن اطيمش/ دار الحرية للطباعة / بغداد / 1977 ص 341.
(23) المصدر نفسه ص 342.
(24) ثانية يجيء الحسين ص133 وما بعدها.
(25) ثانية يجيء الحسين ص 66.
(26) للشواف ثلاث مسرحيات شعرية هي شمسو 1952. الاسوار 1956، الزيتونة 1968.
(27) المسرحية، نشأتها وتاريخها واصولها ص385.
(28) الدراما والدرامي / س، دبليو، دوش / ترجمة عبد الواحد لؤلؤة / دار الحرية للطباعة / بغداد / 1981 ص 35.
(29) مدخل إلى فن المسرحية / عبد الرحمن شلش / مطابع مرامر / الرياض / ط 1 / 1983 ص 34.
(30) ثانية يجيء الحسين ص 24 وما بعدها.
(31) المصدر نفسه ص 187.
(32) فن كتابة المسرحية/ لايوس يجرئ / ترجمة / ديني خشبة / مطابع دار الكتاب العربي / القاهرة / ب ت / ص 168.
(33) فن الشعر / ارسطو/ نقل ابي بشر متي بن يونس القنائي/ حققه وترجمه حديثة د. شكري محمد عياد / دار الكتاب العربي للطباعة / القاهرة 1967 ص 64.
(34) الأدب وفنونه (دراسة نقدية) د. عز الدين اسماعيل/ دار الفكر العربي القاهرة / 1965 ص 120.
(35) ينظر: ثانية يجيء الحسين ص 131 – 137.
(36) ينظر: ثانية يجيء الحسين ص 187 وما بعدها.
(37) المصدر نفسه ص 86 – 121.
(38) ينظر: ثانية يجيء الحسين ص 56 – 68 – 132 – 133.

(39) ينظر: ثانية يجيء الحسين ص 131.

(40) ينظر: الأدب وفنونه ص 214 وما بعدها.

(41) ينظر: الشاعر العربي الحديث مسرحياً ص 178.

(42) ينظر: فن كتابة المسرحية ص 168.

(43) ينظر: فن كتابة المسرحية ص 457.

(44) يتمثل هذا الصراع بين الحسين (ع) وابن الحنفية، إذ يركز الحوار على حدوث المواجهة ينظر: ثانية يجيء الحسين ص 16-25 وصراع قادة ابن زياد ص 157-159.

(45) ثانية يجيء الحسين ص 51.

(46) الشاعر العربي الحديث مسرحياً ص 88.

(47) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي د. بدوي طبانة / دار الثقافة / بيروت / ص 251.

(48) يقصد بالإشارات السردية توجيهات المؤلف بين معقوفين التي تخ ص المخرج وهي ليست جزء من الحوار.

(49) قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر / د. عز الدين اسماعيل / مطبعة النهضة الجديدة ط 2 / القاهرة / 1968 ص 38.

(50) ثانية يجيء الحسين ص 130 – 131.

(51) ينظر: ثانية يجيء الحسين ص 86-89.

(52) ينظر " ثانية يجيء الحسين ص 64-75.

(53) ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، د. جلال العشري، المطبعة الثقافية، 1971، ص 200.

(54) ينظر: ثانية يجيء الحسين ص 203.

(55) ثانية يجيء الحسين ص 205.

(56) ثانية يجيء الحسين ص 48 – 49 – 142 – 143 على التوالي.