الحوار في نص مسرحية (دمي محطات وظل) لـ (قاسم مطرود) ادب حديث / نص مسرحي

م. نادية حازم دحام الحيالي

مديرية تربية نينوى

Hazmdham768@gmail.com

الملخص:

تهدف هذه المقاربة الى دراسة الحوار في نص مسرحية (دمي محطات وظل) لـ (قاسم مطرود) لكونه بنية مهيمنة في النص المسرحي، كما انه يعد احد اهم وجوه التعبير الإنساني فقد اقام الانسان جذور التواصل بين عالمه وبين الموجودات عن طريق الحوار، كما انه احد اهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي بل يعد العمود الفقري له، فضلا عن كونه أداة فاعلة في نسج العلاقات بين العناصر الفنية الأخرى، كما ان للحوار دوره المباشر في الكشف عن الشخصيات وطروحاتها الفكرية وكذلك في لملة الحدث وضغطه ودفعه الى ابعد نقطة فيه، كما انه العنصر الذي يستقطب حوله الشخصيات والزمان والمكان .

وقد تم اختيار الكاتب المسرحي العراقي المعاصر (قاسم مطرود) لكونه يعد من أبرز كتاب المسرح العراقي المعاصر في ساحة المشهد المسرحي عبر نصوصه المسرحية الكثيرة التي كتبها ونشرها وقد امتازت هذه النصوص باقترابها من معاناة الانسان العراقي الذي عاش حياة الغربة والحروب والمآسي والويلات، فضلا عن إخراجه العديد من المسرحيات.

وقد سعت هذه الدراسة الى تناول مفهوم الحوار في نص مسرحية (دمي محطات وظل) لـ (قاسم مطرود) معتمدا على – المنهج التحليلي– فأوضحت معنى الحوار لغة واصطلاحا ثم تناولنا في المبحث الأول أنماط الحوار والذي تضمن الحوار (الخارجي/ الداخلي) والصمت ثم المبحث الثاني والذي تضمن علاقة الحوار بالشخصية ثم علاقة الحوار بالحدث ثم النتائج والخاتمة واهم المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: (الحوار، الغربة، الحرب، الشخصية، الحدث).

Dialogue in the text of the play (My blood stations and shadow) For (Qasim Matrood) Modern literature / theatrical text

Nadia Hazem Dahham Al , Hayali
Nineveh Education Directorate
Hazmdham768@gmail.com

Abstract :

T study seeks to examine the dialogue in Qasim Matrood's play "Doll Stations and Shadow" because it is a prominent structural element in the theatrical text and one of the most significant aspects of human expression. Through dialogue, man has established the foundations of communication between his world and assets, and it serves as the backbone of the theatrical text. Additionally, dialogue is a useful tool for establishing relationships between other artistic elements and plays a direct role in revealing information about the characters and their proposals for intellectual discussion as well as the event itself. it is the element that attracts around it characters, time and place.

The contemporary Iraqi playwright (Qasim Matrood) was chosen because he is considered one of the most prominent contemporary Iraqi playwrights, who appeared in the theater building through his many theatrical texts. Written and published, these texts were characterized by their approach to the suffering of the Iraqi man who lived a life of alienation, wars, tragedies and woes.

This study has sought to address the concept of dialogue in the text of the play Dolls stations and shadow) for (Qasim Matrood based on - analytical approach - explained the meaning of dialogue language and idiomatically and then read in the identity of the writer and then dealt with in the first section patterns of dialogue, which included internal external dialogue) and silence and then the second section, which included the relationship of dialogue with the personality and then the relationship of dialogue with the event and then the results and conclusion and the most important sources and references.

Key words: (Dialogue, Alienation, the war, personal, the event)

التمهيد:

أ- **الحوار لغة:** جاء في لسان العرب (حور: الحور: الرجوع عن الشيء والى الشيء، حار الى الشيء وعنه حورا ومحارا رجع عنه واليه. والمحاورة المجاوبة، والتحاور التجاوب، ونقول: كلمته فما احار الي جوابا: وهم يتحاورون اي يتراجعون الكلام، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة)(ابن منظور،٢٨١ ،ص١٩٩٤) ويعرفه ابن جني بأنه(أصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم)(ابن جني، ١٩٩٠، ص٣٣) فالحوار اذن هو وسيلة من وسائل التواصل الإنساني والذي يعزز وجود الانسان وعلاقته بالإنسان الاخر فضلا عن كشفه عن علاقة الانسان بالعالم من حوله وبين الموجودات التي خلقها الله في هذا الكون والتي لكل منها لغتها الخاصة بها.

ب- **الحوار اصطلاحا:** تنوع مفهوم الحوار عبر الزمن، وتطور من نوع ادبي الى اخر، فقد عرف بأنه (الكلام الذي يتم بين شخصيتين واكثر..... وبالتجوز يمكن ان يطلق على كلام شخص واحد)(حمادة، ١٩٧١، ص ٥٣) وفي المعجم الادبي يعرف بانه (حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات او هو كلام يقع بين الاديب ونفسه او من ينزله مقام نفسه كدية الشعر او الخيال)(عبد النور، ١٩٧٩، ص ٥٠) ويعرفه المعجم الفلسفي (حاوره محاورة وحورا جادله.... المجاورة المجاوبة، او مراجعة النطق والكلام في المخاطبة والتحاور التجاوب، لذلك كان لابد في الحوار من وجود متكلم ومخاطب ولابد فيه من تبادل الكلام ومراجعته، وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في نص المتكلم لا الاقتصار على الأفكار القديمة)(صليبا، د-ت، ص ١٠١) واما (تشارلس مورجان) فيعرفه بأنه (تقطير لا تقرير وسيلة شكلية للنفاذ الى جوهر الأشياء)(مورجان، ١٩٦٤، ص ٨٤) فالحوار وسيلة من وسائل التواصل بين الانسان والعالم من حوله بعلاقة حوارية تواصلية.

اما الحوار في الفلسفة فنجد بانه ساد في ادبيات الفلسفة اليونانية مع كل من (سقراط وافلاطون) حتى صار يعرف بـ (التوليد الحواري) (وهو منهج سقراطي يوظف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهامات لاستدراج المخاطب الى البحث عن الحقائق) (علوش ، ١٩٨٥، ص ٣٤) والفلسفة بهذه الالية في استخدام الحوار والاعتماد عليه قد أفادت من الدراما في تقديم حقائق تخص (الانطلوجيا)(سارتر، ١٩٦٦، ص ٧) وهي (دراسة تراكيب وجود الموجود مأخوذا ككل شامل، فهي تصف الموجود بما هو موجود والشروط التي اتى بها العالم فهي اذن وصفية محضة)(بدوي، ١٩٦٦، ص ٧) وقد استطاع (سقراط) من خلال الاعتماد على الحوار ان يقدم روح العلم الجديد

فوجد ان الحوار هو كشف عن جواهر الأشياء وتمحيص لما هو داخل فيها وقد استطاع من خلال الاعتماد عليه ان (يحقق موقفا معرفيا جديدا في الفكر اليوناني في رايه، فهو القوة التي بواسطتها تستكشف أصول الخير..... بتنظير جدي يعتمد الحوار المتبادل، وينهض على أسس من عمليات التذكير او التوليد)(ال ياسين ، د–ت ، ١٣٠) ونجد بان (سقراط) يجعل محاوره يتوصل الى وضع تحديد للاشياء والمسميات من خلال استدراج المحاور الى سلسة من التوكيدات التي تقود الطرفين الى نوع من تحديد جواهرها، ولقد وصف (ارسطو طاليس) (سقراط) بانه (اول من طلب الحد الكلي طلبا مطردا، وتوسل اليه بالاستقراء..... ويقوم العلم على دعامتين هامتين..... يكتسب الحد بالاستقراء، ويركب القياس بالحد)(ال ياسين د–ت ،ص ١٣٢) وهذا المنهج الذي ارسى (سقراط) دعائمه كان بواسطة الحوار ان محاوراته قادته الى وضع الحدود بين الأشياء من خلال الحد.

وخلاصة القول: ان الفلسفة اليونانية شيدت معالم الإنسانية على عنصر الحوار بوصفه طريقة لاستخلاص جواهر الأشياء وإقامة الحدود من خلال الإفادة من الدراما الا ان توظيفه جاء من الاعتماد على الحوار في الحياة والمعرفة والوصول الى حقائق الحدود اعتمادا كبيرا.

لقد وظف الحوار في الدراما الاغريقية على نحو واسع في القرن الخامس والسادس (ق.م) وذلك من خلال (اشهر الاعمال الإبداعية لكتاب المسرح الاثينيين العظام: اسخليوس، سوفوكليس، يوربيدس، وارستوفانيس)(التكريتي، ١٩٨٠، ص ٥٦٩) وذلك لما قدمه هؤلاء في المأساة التي ترجع جذورها الى طقس ديني، وكانت جل أعمالهم انعكاسا فنيا لمجمل التفكير الاغريقي فقد (لعبت الميثولوجيا بالنسبة للدراما دورا كبيرا بصورة خاصة فقد حددت أنواع عديدة، ليس فقط افكارها وصورها الفنية، بل شكلها.... فقد تضمنت الطقوس والشعائر الخاصة بالاله (ديونيسيس) بدايات الحدث الدرامي هذه البدايات التي كمن تصورها في أعماق الكوميديا والتراجيديا الاغريقيين)(التكريتي ، ١٩٨٠، ص ٥٧٠)

وهذه الطقوس هي بالأساس دينية (فقد كانت التراجيديا عند اليونان بمثابة طقس من الطقوس التي تؤدي تعظيما للاله (ديونيسيس) في حضور قساوسة يشغلون أماكن مخصصة، كما لو كانوا في كاتدرائية)(ميرشينت ، ليتش،١٩٩٠،ص ١٨) وانعكس تاثيرها على المأساة التي أفادت كذلك من الدراما التي (هي عبارة عن توفيق بين العناصر المتعارضة بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية)(التكريتي،١٩٨٠، ص٥٧١) فقد أفادت الدراما في المأساة من الملاحم أولا ثم توظيف هذا التاثير في المأساة والملهاة، فمن الطقوس الدينية التي هي تعبير انساني

عن غريزة التدين لدى الانسان، بالتمثيل والغناء والرقص في طقس ديني للاله (ديونيسيس) فالمأساة الاغريقية كانت (دينية في طابعها لان عرض الماسي هذه كان يشكل دائما جزء من احتفال ديني محبب)(ميليت، بنتلي، د–ت، ص ٥٣) وهذا الطقس كان يشارك فيه عنصر مهم وهو (الجوقة) ودورها في الحوار والانشاد، وان هذا النمط أي المأساة نشأت من اغنية جوقة تكريما للاله (ديونيسيس) (وان صار أولا مناوبة بين كلام ممثل فرد وبين الجوقة.... وان ذلك اصبح عند (اسخيليوس) يقوم اما على (مونولوك) أي كلام كما في مسرحية (أجا ممنون) أو على (ديالوج) أي كلام وحوار بين اثنين من الممثلين في تناوب مع الجوقة)(لؤلوة، د–ت، ص ٣٣) وهذا من جانب ومن جانب اخر فانها عند (سوفوكليس) و(يوربيدس) (يمكن وجود ثلاثة ممثلين في ان معا وتقوم الجوقة بدور اصغر ولكنه يبقى مهما)(لؤلوة، د–ت، ص ٣٣)

وهنا يظهر ان عدد المتحاورين لم يكن يزيد عن ثلاثة مع وجود ممثلين صامتين، ويتبين من هذا ان (المتحاورين استقلوا تدريجيا داخل النص المهجن للجماعة المجسدة للقيم العقائدية وليس ذلك استقلالا كليا، اذ ظلت الأصوات الفردية والثنائية تعقد صلات مع صوت الجوقة)(نوري، ١٩٩٥،ص٩).

وهنا نجد هيمنة الدور المرجعي للجوقة من خلال ارتباط المتحاورين مع الجوقة مهما كان العدد، وهذا لان (الحوار المأساوي الاغريقي القديم يعني في حدود مرجعية مهيمنة، يسير في ضوء عصر له صفة السيطرة والتوجيه هو صوت الجوقة)(نوري، ١٩٩٥،ص٩).ويتبين لنا (ان الكورس يمثل صوت المؤلف..... وعندما اصبح الكورس مقتصرا على متحدث واحد غير محدد الهوية، صار أداة يعبر عن اراء الكاتب نفسه)(ميرشينت ، ليتش،١٩٩٠،ص ١٨٧)

واما في الملهاة التي تشترك مع المأساة في جوانب تشكلها وظروفه، فان هناك نوعا من الخصوصية في مستوى توظيف الحوار داخل النص، فهي تشترك مع المأساة في الجوقة والاقنعة والنشيد والرقص.

ولكن قيمة الاختلاف تكمن في ان الملهاة من حيث ظهورها او تصرفاتها تختلف عن ظهور وتصرفات جوقة المأساة، فقد كانت صاخبة ومضحكة، وكانوا يلبسون ملابس غريبة (ميليت، بنتلي، د–ت، ص ١٩٨)

لذا نجد ان دور الحوار اتسع وتغير من حيث مضمونه اذ تحول من جدي وجدي مفكر الى حوار ساخر ولادع ويتضامن هذا مع المستوى الادائي من حيث الصوت والملابس الغريبة واخذ دور الجوقة يتراجع الى الهامش (وبعد ان تفرغ الجوقة من نشيدها الاستهلالي تنسحب الى مكان الاوكسترا، حيث تظل الى نهاية المسرحية)(

ميليت، بنتلي، د-ت، ص ١٩٩). ونلحظ من ذلك ان دور الجوقة حدث انحسارا في الحوار الذي كان قد اسند اليها في المأساة اذ صار في الملهاة ثانويا.

ومما سبق نلحظ بان الحوار تقدم ليشغل المساحة التي انسحبت منها الجوقة، ليكون العنصر المهيمن في الدراما وفي المراحل الأخرى، اخذ الحوار دور المرجع في النص ليسلب الجوقة اخر شيء، وبهذا يصبح الحوار مركز الثقل داخل بنية النص الدرامي، من حيث تأثيره المشع في العناصر الأخرى المكونة للنص من احداث وصراع ومكان وزمان فهي تنعكس من خلاله وبه تكون خصوصية النص المسرحي.

اما الحوار في نص مسرحية (دمي محطات وظل) لـ (قاسم مطرود) فقد كان معظمه متميزا بقدرته على التعامل مع الكلمات والجمل الحوارية وكانت اللغة لديه تتقدم على بقية عناصر الدراما، حيث كانت لغته وجمالية عباراته أكثر وقعا واثارة لانتباه المتلقي من الفعل الدرامي بل ان الحوار عد من أبرز التقنيات الفنية التي تشكل ظاهرة حاضرة وفاعلة في نصوص المسرحية ومنها نص المسرحية – عينة البحث- وذلك لكونه يعد من أبرز كتاب المسرح العراقي المعاصر.

المبحث الأول

أنماط الحوار

يعد الحوار العمود الفقري للنص المسرحي، فهو (نمط للتواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الارسال والتلقي)(علوش، ١٩٨٥،ص ١٨٧) والحوار الدرامي (كلام ذو حساسية مفرطة، دائم التحول والتغيير والاختلاف طالما يقع تحت تأثير ضغط موجهات مختلفة، ربما تكون اشدها تأثيرا التقاليد الفنية في سياق العصر الذي كتبت فيه)(عبد الوهاب، ١٩٩٧،ص ٤٨)

فالحوار أداة للتخاطب في المسرحية وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية، كما يعد الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى من حيث ان المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي الا عن طريق الحوار وخشبة المسرح(النادي، ١٩٨٧، ص ٢٨) وهناك فرق بين الحوار الدرامي والمحادثة اليومية، فالحوار الدرامي يخضع لطبيعة الجماهير او المتلقين، كما يخضع لطبيعة العمل الفني (فالحوار الدرامي ليس حوارا من اجل الشخصيات والاحداث فحسب، ولكن من اجل المشاهد أو المتلقي او القارئ، وهما اللذان يتحدثان في المسرحية)(النادي، ١٩٨٧، ص ٢٨) وعلى هذا الأساس فان الحوار الجيد يقدم ما لا يوجد في الحديث اليومي،

ولا بد من خائص او صفات ليكون الحوار لدرامي جيدا ومنها الاقتصاد والوضوح والموضوعية وطول الحوار وقصره وعلى الكاتب الدرامي ان يكون متيقظا دائما لشخصياته (ولا يسمح لأية شخصية ان تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابي في تصوير الشخصية نفسها، او في دفع الاحداث الى الامام، او في القاء ضوء معين على شيء يريد الكاتب ان يخبر به المتلقي، أي لا بد من الاقتصاد في الحوار بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة)(حمودة ، ١٩٧٧، ١٦٤) كما يجب ان يكون الحوار واضحا (لان اكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض، فلابد ان يكون المعنى واضحا من اجل استمرار متعة المشاهد أو القارئ للعمل المسرحي او النص المسرحي، وعلى هذا الأساس فالوضوح في عرض احداث المسرحية او قراءتها والعلاقة بين اشخاصها يساعد المشاهد او القارئ على تتبع الاحداث بشوق)(محلي، ١٩٦٤، ص ٤٨) والموضوعية في الحوار أي (ان الحوار لا بد من ان يكون موضوعيا نابعا من خلال ابعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب في البداية والا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد اراء وأفكار الكاتب)(النادي، ١٩٨٧، ص ٣١) ولما كان الحوار كما قلبنا سابقا – (تواصلا) – بين شخصيات المسرحية فينبغي الا يتحول الى حديث (من جانب واحد) في بعض المواقف (فتتاثر به بعض الشخصيات ويطول حديثها الى حد يخفي وجود الشخصيات الأخرى ، ويعوق نمو الحدث وتطور الموقف المسرحي، على ان طول الحوار وقصره يرجع في النهاية الى تقدير المؤلف والى احساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته)(القط ، ١٩٩٨، ص ٢٨) وفي هذا المبحث سنقف عند طبيعة الحوار في نص المسرحية –عينة البحث – من خلال محورين هما: الحوار الخارجي – الحوار الداخلي والصمت.

الحوار الخارجي:

هو حديث بين شخصين او اكثر (حمادة ، ١٩٧١، ص ١٣٥) وهو المظهر المادي للكلام الذي تتبادله شخصيتان او اكثر ضمن اطار المشهد بشكل متناوب، تتقاسم فيه مواقع الحوار والخطاب مع بعضها البعض (فالكلام الذي تنطق به الشخصية موجهة إياه الى شخصية أخرى في المشهد يمثل الملفوظ الظاهر الذي يعد المادة التي تميز الحوار المباشر عن سواه)(نوري ١٩٩٥، ص ٣٠) فالحوار الخارجي هنا يكون محكوما في علاقة تبادلية تجمع الحوار الخارجي، فالحوار الخارجي (الذي يدور بين شخصيتين او اكثر في اطار مشهدي داخل العمل الادبي بطريقة مباشرة اطلق عليه الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان او اكثر بطريقة مباشرة، ذلك ان التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه)(نوري ١٩٩٥، ص ١٢) وهذا الاخذ والرد في الحوار الخارجي بين ما

يشبه المطرقة والسندان يقدمان تفاعلا بين طرفين يجمعهم مشهد واحد ليقدم مساحة من التأمل والتفكير بين المرسل والمتلقي.

وعند قراءة نص مسرحية (دمي محطات وظل) لـ (قاسم مطرود) قراءة عميقة، وجدنا هيمنة للحوار الخارجي مقارنة بالحوار الداخلي، وأول ما صادفنا عند قراءة السطور الأولى من النص – عينة البحث – ان الكاتب يتناول موضوع (الانتظار) والذي يتناص مع نص مسرحية (في انتظار جودو) لـ (صموئيل بيكيت) وجاء التركيز على هذا الموضوع من خلال الحوار الخارجي الذي دار على لسان شخصيتي (الرجل/ المرأة) اللذان جمع بينهما القدر في ساحة عامة وبجانب كل منها حقائبه وكأن كل منهما في انتظار شيء معين وهذا ما نجده بقوله:

(ساحة عامة تقف المرأة في الجانب الايسر من خشبة المسرح محاطة بمجموعة من الحقائب وفي الزاوية الأخرى يقف الرجل وهو الاخر تحيطه حقائبه "فترة صمت" ينظران الى الجمهور وكأنهما ينتظران أحدا "فترة صمت قصيرة" يتحرك الرجل صوب المرأة لكنه يعود الى مكانه، تحاول المرأة ان تسأله لكنها تفشل أيضا وفي الوقت نفسه يسأله احدهما الاخر) (مطرود، ٢٠١١، ص ١)

يكشف لنا المقطع السابق عن طريق الحوار الخارجي والذي تضمن موضوع الانتظار ليجعل القارئ يعيش حالة من الترقب والتشوق لمعرفة الاحداث القادمة وتنتهي هذه الحالة من خلال المشهد الرئيسي الذي يقوم بين شخصيتي (الرجل/ المرأة) من خلال الإجابة على سؤال احدهما للاخر عن سبب هذا الانتظار وهذا ما نجده في قوله:

المشهد الرئيس

(المرأة + الرجل "في نفس الوقت" هل تنتظر.....

الرجل: اجل السائق وانت

المرأة: السائق أيضا

الرجل: ستذهبين الى العراق؟

المرأة: طبعا

الرجل: ولماذا طبعا..

المرأة: لان هذا الموقف هو موقف السيارات القادمة والذاهبة الى العراق

الرجل: معك حق "برهة" أهذه الزيارة الأولى؟

المرأة: اجل بعد عمر طويل)(مطرود، ٢٠١١، ص ٢)

نجد في المقطع السابق ان الحوار الخارجي جاء حوارا قصيرا مكثفا ليوضح لنا سبب هذا الانتظار هو انتظار السائق الذي سيقلهما الى وطنهما العراق.

ويعرض لنا (قاسم مطرود) في نص المسرحية – عينة البحث– موضوع الغربة من خلال الحوار الخارجي على لسان كل من شخصيتي (الرجل/ المرأة) ورغبتهما بالعودة الى وطنهم العراق، اذ تحولت لغة الحوار من لغة بسيطة واضحة الى لغة مليئة بالألم والقسوة وهو حوار موضوعي وهذا ما نجده في قوله:

(الرجل: اشعر ان قلبي يخرج من جسدي كلما فكرت باللحظات التي سألتقي بها الاهل

المرأة: كم مضى عليك بعيدا عن الوطن

الرجل: السنوات التي لم ار فيها الوطن والاحبة والاهل هي عمر فتى قد حقق الكثير من أحلامه "برهة" لا ينفع مع الغربة غير الحسرات وتأمل دخان السجائر

المرأة: الغربة القاسية

الرجل: ما عرفت طعما للألم الا في الغربة "فترة صمت قصيرة"

المرأة: هل انت متأكد من ان السائق سيأتي)(مطرود، ٢٠١١، ص ٣)

وفي المقطع السابق يكشف لنا الحوار الخارجي الإحساس بالغربة أي عندما يترك الانسان وطنه كأن قلبه يخرج من مكانه وهو قلب مملوء بالالم والقسوة نتيجة الفراق وقد مضت سنوات طويلة على هذا الفراق للوطن والاحبة والاهل وهي تعادل عمر فتى حقق الكثير من أحلامه فضلا عن الإحساس بالحسرات والتأمل بدخان السجائر وفي ذلك

دلالة واضحة على المعاناة العميقة التي عاناها (قاسم مطرود) في الغربة وهي معاناة صعبة للغاية تحمل في طياتها كل مشاعر الحب والعشق والاشتياق للوطن والاحبة.

ومن المواضيع الأخرى التي أراد (قاسم مطرود) التركيز عليها هي (الحرب) وقد ساقها في المشهد السادس بالعودة الى المشهد الرئيسي، والتي ذكرها اكثر من مرة في اكثر من مقطع في الحوار الخارجي الذي دار على لسان شخصيتي (الرجل/ المرأة) فالحرب بطل المآسي العراقية، والحرب كما هو معروف قتال بين طرفين يقوم احدهما باستخدام كل ما لديه من جيوش بشرية واسلحة متطورة للقضاء على الطرف الاخر، وغالبا ما تقع ضحايا كثيرة في هذه الحرب وكذلك وقوع بعض الأشخاص الاسرى فضلا عن الخراب والدمار الذي يقع في المدن والبلاد التي تقع فيها الحرب، وهذاما نجده بقوله:

(المرأة: أولم تقل انك اقسمت الا تدخن مرة ثانية؟

الرجل: معك حق "برهة" بسببه أيضا عدت الى التدخين والحرب كانت بطل المأساة

المرأة: الحرب

الرجل: في كل مرة يلتحق بشكل طبيعي ولكن هذه المرة اختلفت كثير "برهة" صعد الى سطح الدار واطلق عدة رصاصات موجها بندقيته الى كبد السماء

المرأة: حضرت الى مركز الشرطة لكي استلم جثته... وضعوا جسده في تابوت من الخشب البالي وربط بحبل على سيارة نقل المواشي

الرجل: صعدت السلم مسرعا، فوجدت الدموع قد اغرقت عينه، نظر الي ثم احتضنني بقوة بعد ان حمل بندقيته وغادر دون ان يلتفت الى الوراء)(مطرود، ٢٠١١، ص٦)

في المقطع السابق يطالعنا حوارا خارجيا مكثفا قصيرا في عدد سطوره ولكنه يحمل في طياته كل ما تتركه هذه الحروب من مآسي تلقي بظلالها على كل من عاش فيها وشهد احداثها ولا سيما القتل والدمار والتشرد والالم فهي تفني الالاف من الأرواح وتخلف الالاف من الجرحى والمعوقين فضلا عن خسائرها المادية وخسائرها المعنوية ولكن في نص المسرحية – عينة البحث– نجد بان الحوار الخارجي وصف لنا الحرب بوصفها بطل مأساة حقيقة لحقت بالشعب العراقي ابان الحرب العراقية – الإيرانية والتي دامت ثمان سنوات بين العراق وايران،

وشخصية (الرجل) تروي قصة فقده (لولده) الشاب في هذه الحرب وكيف استلم جثته من مركز الشرطة وقد وضعوه في تابوت من الخشب وربطوه بحبل على سيارة نقل المواشي، واما شخصية (المرأة) فهي تروي ما حدث لزوجها الذي تعرض الى الإعدام، لتأخره عن الالتحاق بالجيش والذي كان شخصا مسالما طيبا لم يؤذي أحدا ابدا، وبعد استلام كل من (الرجل/ المرأة) جثة كل من (الولد/ الزوج) ادرك الرجل حجم المأساة التي يعيشها شعب العراق، وشعرت المرأة بالظلمة التي ملأت الكون والعالم المنهار أمامها وان العراق صار عبارة عن مقبرة كبيرة وجميعنا ننتظر الدور للدخول الى هذه المقبرة وهذا ما نجده بقوله:

(المرأة: أوقفتنا احدى السيطرات العسكرية، وسألوا

- اعدام؟ أجاب العسكري
- – نعم.....

المرأة: ادخلوا نعش زوجي داخل المغسل

الرجل: قلت لهم افتحوا هذا المجر

المرأة: افتحوا التابوت

الرجل: واذا به ولدي كان نائما، مجرد نائم

المرأة: لم استطع مشاهدته لانهم سرعان ما اخرجوه ورموه رميا على دكة من الحجر....

الرجل: خرجت به من الشاحنة وانا كالفارس المنتصر. وضعته فوق سيارة نقل الموتى وانا منتصر.

المرأة: شعرت ان العالم ينهار والظلمة ملأت الكون

الرجل: وفي الطريق ادركت حجم المأساة. ان ولدي لم يرحب بي ولم يحتضنني كعادته وانفجرت بالبكاء الذي لم ينقطع.

المرأة: لم ابكي حينها كان الدمع قد جف

الرجل: لم يبق معي سجائر وقلبي صار جمرا، عندها شعرت ان العراق صار بحق عبارة عن مقبرة كبيرة وجميعنا ننتظر الدور)(مطرود، ٢٠١١، ص ٧)

في المقطع السابق يطالعنا حوارا متناوبا بين كل من شخصيتي (الرجل/ المرأة) فكل منهما يوظف الحوار الخارجي لينقل لنا صورة المأساة الكبرى التي كان يعيشها الشعب العراقي وهي الحرب وحجم النار المستعرة لهذه الحرب التي أحرقت النفوس والقلوب معا، وفي ذلك دلالة واضحة على ان العقدة الصميمية لدى (قاسم مطرود) هي الحرب، فالحوار هنا يكشف عن الازمة النفسية التي يعيشها بكل ابعادها، فالحرب تبدأ وتنتهي وبعدها ينسى الناس ما حصل فيها الا الذي خاض الحرب تلك وعاش اهوالها ومآسيها..... ان فنية الحوار تقضي غياب شخصية الكاتب لكن (قاسم مطرود) كان صوته عاليا وطاغيا وهي لعبة فنية جمالية لجأ لها لعرض أفكاره وموضوعاته.

الحوار الداخلي: اذا كان الحوار الخارجي هو نمط تواصلي بواسطة الملفوظ فان الحوار الداخلي (هو نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الاخر، بل هومن جهة واحدة ويوجه الى الداخل، ليبلور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي وهو حوار يتجه نحو الذات ويعود اليها لان الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار)(محمد، ٢٠١١، ص ٥٧) فهو حوار يتجه نحو الجميع ليقدم دواخل الشخصية ويكشف عن ما تعانيه الشخصيات من مشاكل وتداعيات واحلام واوهام.

وكان للحوار الداخلي في نص المسرحية – عينة البحث –حضورا قليلا بالقياس الى الحوار الخارجي، وقد جاء هذا الحوار الداخلي مليئا بالمشاعر والانفعالات النفسية الحادة التي تتلاءم وطبيعة هذا الحوار الذي يعد استبطانا للذات ومحاولة لسبر اغوارها من الداخل، كما ان (قاسم مطرود) استخدم اليات وتقنيات مختلفة منها المونولوج والارتجاع وغيرها بكونهم وسائل وأدوات للتعبير عن الأفكار التي كانت تعتلج في ذهنه وفكره والتي كانت تشغله في حياته.

ومن اهم هذه الاليات التي استخدمها (قاسم مطرود) في نص المسرحية –عينة البحث – ضمن الحوار الداخلي، استخدامه المونولوج (وهو نشاط احادي لمرسل في حضور مستمع حقيقي او وهمي)(علوش ، ١٩٨٥، ص٢٠٥) وتكمن أهمية المونولوج (في بلورة استجابة القارئ وتوجيهها وجهة معينة، فتركيبه الفني الذي يقوم على حديث شخصية ما عن نفسها يقرب المسافة بين القارئ وبين هذه الشخصية مما يؤدي الى الالفة والاعجاب

والتعاطف أي ان القارئ يجد نفسه قريبا من هذا المتحدث متفهما ظروفه وملابسات قضيته فهو من المحتمل جدا ان ينقل وجهة نظره)(خطاب، ١٩٨٤،ص٢٠٧) فضلا عن ان الشخصية المتحدثة تأخذ فرصتها كاملة وتقدم وجهة نظرها وتدافع عنها (كما ان الكاتب يضفي عليها من الصفات مما يجعلها محببة وقريبة الى المتلقي مهما ساء خلقها) (خطاب، ١٩٨٤،ص٢٠٧) ونجد مونولوجا جرى على لسان شخصية (المرأة) في نص المسرحية – عينة البحث– هذا المونولوج الذي ينبثق مع اول خطوة تخطوها هذه الشخصية للرجوع من ارض الغربة الى ارض الوطن وهذا ما نجده بقوله:

(المرأة: وحدها.... "ترتب الحقائب" حقا انا خائفة لم اعد اثق بشيء، السائق تأخر والرحلة الى هناك مملوءة بالخطر، الطريق ملغوم بالضرر وقطاعي الطرق والشوارع تزهي بالمجنزرات والسيارات الملغومة تنفجر في كل مكان، ورغم الموت المجاني سأزورك يا عراق)(مطرود، ٢٠١١، ص ٦)

يكشف لنا المونولوج السابق عن الازمة الحقيقية التي تعانيها شخصية (المرأة) فالمونولوج يدخلنا الى عالم الشخصية الداخلي وهو عالم مليء بالخوف وما قد يخبئه القدر في حالة رجوعها للعراق، كما انه كشف عن الهوية الداخلية لها وهي تحمل إصرارا قويا وواضحا على العودة الى بلدها العراق مهما كلفها الامر رغم كل المخاطر التي قد تكون بانتظارها وسوء الأحوال الأمنية والتي قد تصل الى حد فقدانها حياتها وتعرضها للموت. ومن خلال هذا المونولوج يعلن لنا (قاسم مطرود) رغبته في العودة الى وطنه العراق وحبه الشديد له فهو متيم بحبه ويريد الرجوع الى ارضه والموت فيه وان يدفن بارضه.

ومن الاليات الأخرى التي استخدمها (قاسم مطرود) في الحوار الداخلي هي الية الاسترجاع وهو احد أنواع الحوار الداخلي الذي توظفه الشخصية لاستدعاء احداث عاشتها في الماضي، وبهذا الاستدعاء للأحداث تضيء مساحات من ماضيها، والارتجاع (قطع يتم اثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الادبي، يستهدف استطرادا يعود الى ذكر الاحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما)(علوش، ١٩٨٥،ص ٩٧) وبهذا الارتجاع نمارس الشخصية نوعا من الحلمية، وكأنه فترة لذيذة من حياة الشخصية عادة لان الماضي يبقى في الذات الإنسانية ليمثل مرحلة خاصة بها، ويكتسب نوعا من القدسية لبساطة ذلك الماضي وتعقد الحاضر، فهو استدعاء من اللذة أولا ومن اجل توضيح التباس في موقف حاضر ثانيا، ويظهر في النص الادبي عندما (يتحدث فيها المتكلم عن ذاته واليها

عن أشياء تمت في الماضي، أي ان هناك مساحة بينه وبين ما يتحدث عنه... ويمكن ان تدخل فيها التذكر وما يتصل بالاسترجاعات الماضية)(يقطين، ١٩٩٣، ص١٩٧)

ومن الأمثلة على الارتجاع في نص المسرحية – عينة البحث – الذي تمثله شخصية (المرأة) والذي جاء ليعالج احداثا ماضية تجد لذلك الذاكرة مبررا للعودة اليها، كما نجد تداخل في نص المسرحية ما بين المسرح بالمسرح والتمثيل بالتمثيل، فشخصية (المرأة) تقوم بأداء مشهد تمثيلي لعدة شخصيات منها (بائعة القيمر، صاحبة الدكان، الام) عبر مستويات مختلفة لتسهم في الكشف عن الشخصية وازمتها وهذا ما نجده بقوله:

(المرأة: "خلال حوار الرجل السابق تكون المرأة قد عادت الى وضعها الطبيعي" جلست على الكرسي الصغير وانا العب مع بنات الجيران لأمثل لهن شخصيات الحي الذي نسكن فيه وتتكاثر الطلبات "تمثل"

- كيف تتكلم بائعة القيمر "تمثل صاحبة القيمر"
- كيف تتكلم صاحبة الدكان "تمثل"
- كيف تدخن امك "تمثل"
- كنت امثل هذه المشاهد، اراها الان وانا بذلك الشعر الطويل والضحك الذي لا يفارقنا وما ان اتناول رغيف الخبز الحار منطلقة للعب كي اتقاسمه مع صاحباتي "برهة" حقا ان رائحة الخبز لا مثيل لها)(مطرود، ٢٠١١، ص ١٣-١٤)

في المقطع السابق نجد بان الحوار الداخلي جاء بطريقة استدعاء على لسان شخصية (المرأة) للشخصيات الأخرى وهي بهذا تمنح حوارها زخما لكسر الصوت الواحد عبر استنطاق الماضي من خلال تمثيل الشخصيات الأخرى، وهذا الرجوع الى الماضي يأتي ليفصل تاريخا نفسيا لشخصية المرأة في حوارها المنفرد الذي تتوجه به الى الشخصيات الأخرى، وهنا تكمن أهمية توظيف الشخصيات الافتراضية التي تستدعي من الذاكرة في عملية ارتجاع لبعض التفاصيل (التي تكسر أحادية النص في المونولوج وفي الاسترجاع وتعطي هذه التعددية)(هارف ، ٢٠٠٥،ص٤٣) . وفي ذلك دلالة واضحة على ان (قاسم مطرود) حاول من خلال هذا الارتجاع والاستدعاء للماضي مع هذه الشخصيات التركيز على مرحلة مهمة جدا محفورة في الذاكرة والتي لا تبرح مخيلته الا وهي مرحلة الطفولة التي كانت قمة متعتها اللعب واللهو والضحك مع أصدقاء وصديقات الحي او المنطقة انه شعور باللذة والفرح له نكهته الخاصة التي لا تنسى مهما مر الانسان وتقدم بالعمر، وكذلك ان (قاسم مطرود) حاول في

المقطع السابق ان يداخل بين التمثيل بالتمثيل والمسرح بالمسرح ولا عجب في ذلك فهو ابن المسرح العراقي، فقد تخرج من قسم الفنون المسرحية فرع الإخراج وعاش حياته كلها في كتابة المسرحيات واخراجها، فضلا عن عمله في الاعلام والفن والصحافة. وقضى جل حياته في المسرح والإخراج وكتابة المسرحيات.

الصمت:

اذا كان الحوار الداخلي هو الذي يكشف اهتزاز الانسان امام داخله ويمثل لحظة الهروب من الخارج الى الداخل فان الصمت اصبح يشكل نوعا ثالثا من الحوار، فالحوار الصامت (هو مرحلة لما بعد الكلام او البوح فهو يوضح عمق الاكتشاف الذي توصلت اليه الشخصية)(محمد، ٢٠١١،ص٨) وللصمت في النصوص الإبداعية أهمية بالغة توازي أهمية الكلمات المنطوقة، بل كثيرا ما تفوقها وتتعداها في الأهمية حين تكون ثرية الدلالة وعميقة التعبير. وفترات الصمت التي تتخلل الحوار (هي بمثابة جمل (مضمرة) قد تعني في السياق دلالة ابلغ مما لو كانت (ملفوظة) فهي ليست صمتا ينتقي فيه المعنى انما هي صوت غائر الى ما تحت الحوار ينفتح فيه المعنى ليتعدد بالقراءة، وتتعلق براعة استعمال جمل الصمت (ما تحت الحوار) بتقنية المؤلف في (حذف الملفوظ) تماما مثل براعته في (كتابة الملفوظ)(عبد الوهاب، ١٩٩٧،ص٥١) وفترات الصمت هذه حين تخترق كلام الشخصيات في المشهد انما تكون توقفات زمنية قصدية (تكون لقصديتها اثرها في توجيه الحوار واستمرار دلالته، يعمد اليه الكاتب لنفس الغاية، التي دفعته لاستخدام الكلام الملفوظ)(نوري، ١٩٩٥،ص٣٦) وكذلك نجد ان للصمت دور مهم في عملية تصعيد الاحداث وتعقيدها (فالتردد ولو لمدة ثانيتين قبل كلمة نعم... والصمت المطول، يمكن ان يكون له مفعول قوي اذا كان ناشئا عن توتر وبشرط الا يمتد اكثر مما ينبغي بحيث يدمره)(هيمن،١٩٩٥،ص١٠٥) كما ان الوقفة المعبأة بالمعاني والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت (تكون لها قوة درامية كبيرة، وتكون أيضا جزءا فعالا من أجزاء التوتر في الحوار والدراما)(كريفش،١٩٨٦،ص١٥٩)

ويمكن التعرف على مواطن الصمت داخل الحوار عبر عدة علامات، يمكن عن طريقها الاستدلال على وجود الصمت، ومن ابرز هذه العلامات استخدام الكاتب للتنقيط، فالنقطتان تدل على توقف قصير والثلاثة تدل على توقف أطول وهكذا، وقد تأتي الإشارة الى الصمت عبر الارشادات المسرحية التي يعطيها الكاتب، والتي تدل بصورة مباشرة على الصمت، كقول الكاتب (بصمت) او "بعد برهة صمت" وان تأتي الأصوات الاشارية او الايماءات بديلا عن الصمت في الحوار أحيانا مؤدية وظيفة الصمت نفسها)(نوري ١٩٩٥،ص٣٩). وقد تأتي

فترات الصمت اثناء حركة الشخصيات وقوفا وجلوسا، او ذهابا وإيابا او غيرها من الحركات التي تفعلها الشخصية للتهرب من الإجابة.

ومن خلال البحث العميق في ما وراء السطور للنص المسرحي – عينة البحث– رصدنا حالات الصمت ولحظاتها ذات البعد الدلالي داخل الحوار في هذا النص المسرحي لـ (قاسم مطرود)، وان ظاهرة الصمت شكلت بنية أساسية في الحوار بين شخصيتي (الرجل/ المرأة) اذ تاتي فترات الصمت المشار اليها بين الاقواس الصغيرة بشكل ملفت للانتباه، لتلعب دورا وظيفيا وبصورة فعالة حسب مقتضيات الموقف، وهذا ما نجده بقوله:

(المرأة + الرجل "في نفس الوقت" هل ننتظر.....

الرجل: اجل السائق، وانت

المرأة: السائق أيضا)(مطرود، ٢٠١١،ص١)

في المقطع السابق جاء الصمت ليعبر عن لحظة تعد من اهم نقاط انطلاق الاحداث، ما بين شخصيتي (الرجل/ المرأة) وقد جاءت النقاط بعد سؤال كل منهما الاخر، عن سبب الانتظار، للدلالة على استنتاج تأويل المعنى الذي يقودنا نحو أفكار عديدة حول حشد الأفكار والتخيلات الغائرة في دواخل كل من الشخصيتين (الرجل/ المرأة)

وفي مقطع اخر من نص المسرحية – عينة البحث– يأتي التصريح بالصمت على لسان شخصية (الرجل) بطريقة مباشرة حين تعتمد السكوت، وكذلك (المرأة).

(الرجل: "فترة صمت قصيرة.. يخرج من احدى حقائبه راديو ترانسستور نوع قيثارة صنع في العراق.. يحاول الاستماع اليه ولكنه يستمع الى تشويش فقط" فرحت به كثيرا وانا استمع الى الإذاعات العراقية ولكنه ما ان وصل هنا غير لغته ولم يعد يحكي بالعراقي والمسافة بينه وبين صانعيه كانت واسعة لذا فقد الارتباط وصار يتحدث لغة البلد الذي يسكن " برهة" يقينا ما ان وصل الحدود فانه سيظهر فصاحته وسيغني ثانية بالعراقي

المرأة: معي انا أيضا جلبت قطعة من ارض العراق وما زلت احتفظ بها)(مطرود، ٢٠١١،ص٧)

وفي مقابل الإشارات التي يصرح بها الكاتب ليدل على لحظات الصمت، نجد ان هناك مواطن كثيرة يستخدمها الكاتب في ارشاداته الموجهة تدل أيضا على وجود لحظات الصمت والتوقف التي تأتي لتخفف من رتابة الحوار المستمر والمتبادل بين الشخصيات، اذ هذه الفترات تشكل نوعا من التوقف الذي له دور في شحن انتباه المتلقي وتهيؤه للفعل القادم.

ويتم التعرف على هذه التوقفات من خلال الحركات التي تتحركها الشخصيات وهي صامتة، كان تنتقل الشخصية من مكان الى اخر، او اثناء الوقوف او الجلوس الى غيرها من الحركات والافعال التي تؤديها الشخصية وهي صامتة، وهذا ما نجده بقوله:

(المرأة: "تحمل حقائبها متجهة الى الخارج"

السائق: "وهو يوقفها بإشارة من يده" ليس من عادتي ان اخلف وعدا فكيف اذا كان باب رزق ولكن يؤسفني ان أقول لكم بأني لا استطيع ان اوصلكم الى العراق هذا اليوم، اتصل بي، مسؤول الخط وقال ان الطريق غير امن وقد تعرضون أنفسكم الى الموت) (مطرود، ٢٠١١،ص١٣)

ونستنتج مما سبق ان الحوار في نص المسرحية – عينة البحث– جاء متضمنا نوعين من الحوار (الحوار الخارجي /الحوار الداخلي) الصمت، وكذلك وجدنا عناية كبيرة بالحوار الخارجي الذي حاول (قاسم مطرود) من خلاله يطرح جملة من الأفكار والموضوعات التي كانت تعد محطات مهمة في حياته (كالغربة والحرب والموت والذكريات والخوف والحزن والألم) وغيرها اما الصمت فنجد بأنه جاء ليختزن الكثير من الدلالات والمسكوت عنه الذي لم يصرح به (قاسم مطرود) فالسكوت أو الصمت جاء ليجعل النص قابلا لقراءات اخرى متعددة.

المبحث الثاني

يعد الحوار أوضح جزء في العمل الدرامي، يعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف عن الاحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، والحوار الجيد (هو الحوار الذي تدل كل كلمة فيه على معنى ويكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة او افتعال فيه، لان الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي الى اسماع المتلقي او القراء)(النادي،١٩٨٧،ص٢٨) فنحن عن طريق الحوار (نتعرف الحدث والشخصية والزمان والمكان وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التي تتبادله الشخصيات

في المسرحية)(بهي، ١٩٨٤، ص١٥٢) فالحوار هو الوعاء الذي يختاره الكاتب المسرحي (لتقديم حدث درامي يصور صراعا ارادیا بين ارادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها)(حمودة، ١٩٧٧،ص ١٥٩) وقد درج عدد من نقاد المسرح ومنظريه على تحديد وظائف للحوار الدرامي داخل النص المسرحي ومن هؤلاء النقاد مثلا (روجر بسفيلد) الذي حدد ثلاث وظائف للحوار الدرامي هو:

١- السير بعقدة المسرحية..
٢- الكشف عن الشخصيات
٣- مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية اثناء إخراجها(بسفيلد، د-ت،ص٣٨)

اما (تشارلس مورجان) فيحددها هو الاخر بثلاث وظائف هي:

١- تطوير القصة
٢- تطوير الشخصيات
٣- خلق الجو او الحالة (مورجان، ١٩٦٤، ص٢٦٨)

ويرى (لاجوس اجري) بان الحوار (يقوم بعملية الكشف عن ابعاد الشخصية، كما انه يكشف عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها، ثم انه يكشف عن الاحداث المقبلة) (اجري، د-ت، ص٤١١-٤١٣)

أما (روبرت اس جرين) فيرى انا كانت وسيلته، له وظائف ثلاث:

١- إعطاء المعلومات
٢- التعبير عما تنطوي عليه العواطف
٣- تطوير الحوادث حتى تفضي الى العقدة(مقلد، ١٩٧٥،ص١٣٥)

هذه هي اهم الوظائف للحوار الدرامي الذي يكاد يتفق عليها اغلب النقاد والمسرحيين فضلا عن وظيفة أخرى هي بلورة الصراع بين الشخصيات، وسنتناول في هذا المبحث علاقة الحوار بالشخصيات، وعلاقة الحوار بالحدث.

الحوار والشخصية:

اذا كانت المسرحية تعرض – عن طريق الحوار والحركة- قصة ما ذات دلالات خاصة (فإنها لابد بالضرورة ان تشتمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة او تحدث لها بعض وقائعها، فليس هناك احداث مجردة من الشخصيات)(القط ، ١٩٩٨،ص١٥) ويختلف الكتاب في مقدرة كل منهم في محاكاة الشخصيات الحية او رسم شخصيات قادرة على عكس نبض الحياة (باعتبارها المصدر الأساسي الذي يستقي منه الكاتب المسرحي شخصياته وينقلها من واقعها الى الاطار الذي يرسمه لها، بتكثيف وتركيز شديدين)(رمضان، ١٩٨٥،ص٢٦-٢٧) وتتحدد قيمة الشخصية من خلال علاقتها بالعناصر الأخرى من المسرحية فمن الصعب فصل الشخصية عن السياق العام الذي ترد فيها ولا حياة للشخصية خارج هذا السياق ولا تستمد حياتها الا من خلال علاقاتها المتشابكة مع الشخصيات الأخرى (رمضان، ١٩٨٥،ص٢٦-٢٧) فلابد للحوار ان يكشف للمشاهد او القارئ عن الشخصيات ويعرفه بها (فكل كلمة تنطقها الشخصية لابد ان تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية (البعد المادي/ الاجتماعي/ النفسي) فالبعد المادي او العضوي (الفسيولوجي) (عبارة عن التكوين الجسماني للشخصية، والملامح الفارقة والعلامات التي تميزها عن غيرها وما قد تتميز به من تشوهات خلقية او عيوب جسمانية يكون لها دور في تطورها) اما البعد الاجتماعي (السيسيولوجي) (فيحدد مكانة الشخصية في المجتمع والطبقة التي تنحدر منها والمستوى التعليمي والثقافي الذي تتميز به، والمهنة والوضع العائلي لهذه الشخصية والبعد النفسي (السيكولوجي) (عبارة عن التكوين النفسي للشخصية عبر ماضيها وعلاقاتها بالآخرين)(رمضان، ١٩٨٥،ص٢٦-٢٧-٢٨).

وعند الوقوف عند هذه الابعاد في نص المسرحية – عينة البحث- لـ (قاسم مطرود) فلم نجد اية معلومات في هذا النص عن هذا البعد المادي، بل لم نجد اية معلومات او ملامح توضح لنا التكوين الجسماني لأية شخصية في نص المسرحية، سواء شخصية (الرجل) او شخصية (المرأة) او السائق، واذا ما جئنا الى البعد الاجتماعي فنجد إشارة واضحة وصريحة من خلال الحوار الى مهنة وعمل كل من شخصيتي (الرجل/ المرأة) فالرجل كان يعمل معلما للطلاب لأكثر من عشرين عاما فهو مربي للأجيال، اما المرأة فهي تعمل منظفة او ممرضة في احد المستشفيات التي تستقبل الجنود المصابين بالحرب وهذا ما نجده بقوله:

(الرجل: "يضحك ...برهة" كنت معلما لأكثر من عشرين عاما

المرأة: اضطررت للعمل كمنظفة في المستشفيات

الرجل: انتظر بدء العام كي اتعرف على وجوه جديدة من التلاميذ

المرأة: وفي الاخر ها انت كغصن تنتظر.....

الرجل: يكبر التلميذ في أحضان كلماتي وفجأة يتحول الى أشلاء

المرأة: كنت الملم هذه الاشلاء، فأوامر قطع الأطراف كانت مألوفة

الرجل: تناوشتهم السكاكين والطلقات

المرأة: صرخاتهم كانت تصل السماء

الرجل: لم أنم الليل حين عرفت بأمر أحد التلاميذ الذي دخن سجارة في الاستراحة، وفي اليوم التالي استجمعت كل العلوم والامثال والاقوال وادخلتها في اذن ذلك المسكين الذي لم يفهم شيئا سوى غضبي

المرأة: واخر المطاف

الرجل: استلمته امه دون اطراف)مطرود، ٢٠١١،ص٤)

نجد في المقطع السابق حوارا متناوبا ما بين شخصيتي (الرجل/ المرأة) فشخصية الرجل يمارس مهنة التعليم فهو معلم الأجيال يدرسهم العلم والأخلاق لأكثر من عشرين عاما فهو مصنع الابطال والإصلاح الاجتماعي وهو المقوم لكل سلوك غير صحيح قد يرتكبه احد التلاميذ الذين يشرف على تعليمهم وتربيتهم على القيم الأخلاقية الحسنة، وهو بممارسته لهذه المهنة ينتمي الى طبقة اجتماعية مثقفة والى عائلة متوسطة الحال، اما شخصية (المرأة) فهي تعمل في مهنة التمريض تقوم بمعالجة الجرحى الذين تنال الأسلحة والسكاكين والطلقات من أجسادهم، او قد تقطع احد اطرافهم، نتيجة مشاركتهم في الحروب، ولم يذكر (قاسم مطرود) اية معلومات عن مستواها الثقافي او الطبقة التي تنتمي اليها هذه المرأة، فكل شخصية من هاتين الشخصيتين يقوم بسلوك ينبع من طبيعة مهنته التي يمارسها في الحياة ، وعلى هذا فالحوار (يجب ان يلقي الضوء على سلوك الشخصية سلوكا ما، يجب ان يدرك المشاهد او القارئ من خلال هذا الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك او الفعل دون غيره، أي المبرر او الدافع لارتكاب هذا (الفعل او السلوك)النادي ١٩٨٧، ص٣٤)

فالرجل يشرف على نشأة الأجيال فكريا واجتماعيا وسياسيا وصنع أجيال متعافية فكريا وصحيا، والمرأة تعالج الجرحى، فكلاهما يمثلان الامل بالحياة وفي ذلك دلالة واضحة لدى (قاسم مطرود) في التركيز على هذين

النموذجين من الشخصيتين المعلم والممرضة، للتأكيد على هاتين المهنتين واثرهما في صنع جيل يعيش في وطن تتوفر فيه ابسط شروط الحياة الإنسانية الا وهي الشعور بالأمان والسلام والطمأنينة في بلادهما أو وطنهما.

وعندما نأتي الى البعد الثالث البعد النفسي نجد بان هذا البعد واضحا بارزا للعيان من خلال الحوار الذي دار على لسان شخصيتي (الرجل/ المرأة) والذي يبين لنا عمق البعد النفسي في شخصية كل منهما، وهذا ما نجده بقوله:

(الرجل: اشعر ان جسد العراق كجسدي، قد تعرض هو الاخر للغربة والعذاب والوحشة، وان سنوات العنف سرقت مني ربيع العمر، ولم أعش سوى نصف السنين وهكذا هو العراق.

المرأة: تمر بي لحظات من الجنون احمل فيها غيضا لا يحتمل على الوطن حين أفكر بانه اغتال زوجي ذلك الزوج الوديع الذي لم يؤذي حتى حشرة

الرجل: إذا عودي من حيث اتيت طالما....

المرأة: أيها الرجل اسميتها ساعات الجنون، سأزور العراق وربما يأتي ذلك اليوم....)(مطرود، ٢٠١١، ص٨)

في المقطع السابق يطالعنا حوارا يدور بين شخصيتي (الرجل/ المرأة) ليوضح لنا البعد النفسي العميق والذي قد يصل الى حد الإحساس بالجنون في بعض الأحيان، نتيجة الألم النفسي الذي أصاب كل منهما، فالرجل يشعر بالألم في جسده الذي يشبه جسد وطنه العراق، فهو جسد مثقل بمشاعر متنوعة من الألم والغربة والوحشة والعذاب، وفي ذلك دلالة لما يعانيه العراق وما عاناه على مر العصور والازمان من هجمات الأعداء عليه وتكالبهم للسيطرة عليه من كافة الطامعين والمعتدين، اما المرأة فهي تحمل مشاعر الغيظ والالم تجاه السلطة التي اعدمت زوجها، بل تصل بها حالة المعاناة الى ساعات من الجنون من شدة الألم النفسي الذي تعانيه نتيجة فقدها لزوجها وفي ذلك دلالة على الأمهات والزوجات اللواتي يفقدن ازواجهن او اولادهن في هذه الحرب وهذا ما أراد (قاسم مطرود) ان يوضحه في هذا المقطع الحواري.

وفي مقطع اخرمن نص المسرحية ذاتها نجد البعد النفسي من خلال عرض فكرة الخوف على لسان (المرأة) في حوارها مع شخصية (الرجل) وهذا ما نجده بقوله:

(المرأة: انا خائفة

الرجل: من السائق

المرأة: من كل شيء

الرجل: بعد ساعات ستشمين هواء العراق

المرأة: هذا هو مصدر خوفي

الرجل: اشعر اني سأنفجر، ما ان اصل حدود العراق، سأبكي هناك وسأغسل الطرقات بدموعي

المرأة: انا خائفة

الرجل: اتصلت به صباح اليوم وقال انه سيأتي حتما

المرأة: خائفة من رؤية الاهل، كيف سأجدهم او يجدوني من منا الذي تغير) (مطرود، ٢٠١١، ص٩)

في المقطع السابق نجد كشفا للازمة النفسية الحادة التي تعاني منها شخصيتي (الرجل/ المرأة) فكلاهما يحمل في داخله الخوف من العودة الى بلدهما، ولكن خوف شخصية (المرأة) أكبر وذلك لان المرأة تتمتع بمشاعر عاطفية اقوى من الرجل، فهي تشعر بان بلدها العراق هو مصدر خوفها لأنها خائفة من أمور كثيرة فالخوف يلقي بظلاله عليها من كافة الجهات.

الحوار والحدث:

ان الحوار أداة للتعبير عن الحدث، والمسرحية (سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضا، والحوادث انما تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك من تغيير دون صراع، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث او الأفعال تلك الحوادث التي تؤدي الى حدوث صراع حتى صل الى العقدة)(مقد، ١٩٧٥،ص٢٥) والحدث الدرامي يختلف عن احداث الحياة اليومية التي لا تحتاج منها لمتابعتها سوى بعض الحواس، فالحدث الدرامي (هو الحركة الداخلية للأحداث)(حمودة، د-ت،ص٤٥) والحدث الدرامي (يكمن وراء هذه الحكاية الظاهرية من خلال أسلوب

ترتيبها والعلاقات التي تربط الشخصيات وما يتكشف عن هذه العلاقات من صراعات)(رمضان،١٩٨٥،ص ١٢) ويقسم نقاد المسرح التقليديون الحدث الى: حدث متصاعد ثم نقطة تحول ثم حدث متهاوي فالذروة فالحل.

وفي نص المسرحية – عينة البحث– نجد بان الحدث بدأ عادة في المشهد الرئيسي في لحظة نطق كل من شخصيتي (الرجل/ المرأة) كل منهما بالسؤال (هل تنتظر) وفي نفس الوقت، وكل منهما في حاجة الى الإجابة على سؤاله، وقد جاءت الإجابة (اجل السائق) فكلاهما بانتظار السائق الذي سيقلهما بسيارته الى العراق وهذا ما نجده بقوله:

المشهد الرئيسي

(المرأة + الرجل "في نفس الوقت" هل تنتظر....

الرجل: اجل السائق، وانت

المرأة: السائق أيضا

الرجل: ستذهبين الى العراق

المرأة: طبعا

الرجل: ولماذا طبعا

المرأة: لان هذا الموقف هو موقف السيارات القادمة والذاهبة الى العراق)(مطرود، ٢٠١١، ص١)

يطالعنا في المقطع السابق من خلال الحوار الذي يدور على لسان كل من شخصيتي (الرجل/ المرأة) ليكشف لنا عن بداية الحدث المتصاعد والذي سيؤدي الى دفع الاحداث لتصل الى ذروة الصراع، فالحوار هنا كشف لنا عن نقطة بداية الحدث في المشهد الرئيسي بوصفه نقطة الانطلاق بالحدث الذي يدفع ببقية الاحداث تباعا الى الذروة فالحل والنهاية، وفي ذلك دلالة واضحة من (قاسم مطرود) الى ان نقطة البداية هي نفسها نقطة النهاية، فالعراق هو نقطة البداية وهو نقطة النهاية عنده، لان احداث النص كلها وقعت في نفس المكان (ساحة عامة) موقف السيارات القادمة والذاهبة الى العراق وهذا يعني ان الشخصيتان (الرجل/ المرأة) لم تتحرك من مكانها

فقط السائق هو من ترك المكان ورجع اليه مرة ثانية، ليعلن على لسانه بان الطريق الى العراق غير آمن وقد يتعرضون الى الموت ولذلك فانه يؤجل العودة الى الوطن الى ان يصبح آمن.

فالحدث الدرامي يستمر بالتصاعد الى ان يصل الى ذروة الصراع، وهذا الصراع لم يكن صراعا خارجيا فحسب بل صراعا داخليا، فشخصيتا (الرجل/ المرأة) عاشا صراعا خارجيا مع السلطة الحاكمة من خلال الاحداث التي مر بها كل منهما، فالرجل فقد ابنه في الحرب والمرأة فقدت زوجها في الحرب كذلك. اما الصراع الداخلي فقد تمثل في شعور الرجل بعدم الأمان في بلده العراق بعد قيام السلطات بإجباره على استلام تعويض عن ابنه الذي استشهد في ساحة الحرب، ولكنه رفض ذلك وصبغ واجهة داره باللون الاسود فتعرض الى السجن والتعذيب لخمس سنوات فهو لم يخضع لنظام السلطة ومطالبهم، وهذا ما نجده بقوله:

(الرجل: طلبوا مني استلام تعويض مادي عن ولدي وكأنهم يريدون شراءه مني، وشعرت حينها بانني اساهم بالجريمة اذا وافقت على استلام دينار واحد، رفضت وبشكل قاطع استلام أي شيء، وكنت اهدد يوميا بالسجن والتعذيب ان لم أوافق على استلام الثمن، بل زدت عليها بطلاء واجهة الدار باللون الأسود احتجاجا على رحيله، ولم اقابل أحدا في عيد او فرح وفي ليل ممطر جاءني رجال الامن وهم كثر، وقالوا:

- انك مستدعي عندنا وستعود بعد تحقيق بسيط

وذهبت معهم ولم اعد الى داري من ذلك التحقيق الا بعد خمس سنوات من الجحيم وما ان خرجت شعرت ان العراق لم يعد بيتا لي وعلي ان ابحث عن بيت)(مطرود، ٢٠١١، ص٩)

أما المرأة فنجد انها بعد ان فقدت زوجها بالإعدام فقد عانت من صراعا خارجيا مع السلطة ثم صراعا داخليا من خلال عدم الشعور كذلك بالأمان في وطنها العراق، فالمرأة دخلت في صراعا خارجيا مع رجل كان جارا لها، والذي جاء مع بعض الرجال ودخلوا بيتها في ليل ممطر واخذوا منها الدار بحجة ان زوجها المعدوم كان خائفا لأنه لم يلتحق بالوحدة العسكرية في ساحة الحرب، وبعدها اجبروها وبالقوة على مغادرة منزلها وهذا ما نجده بقوله:

(المرأة: دخلوا بيتي في ليل ممطر وكانت بنادقهم موجهة الي، حتى دخلت احداها فمي طالبين مني اخلاء منزلي وتسليمه بما فيه الى رجل امن كان يملك بيتا أجمل من بيتي وفي الزقاق نفسه وقد شهر هو الاخر مسدسه

في وجهي ذلك الجار الذي لم ير غير أوامر سيده، قلت لهم: انني لا املك في هذه الدنيا شيئا غير هذا البيت وزوجي الذي رحل، وفي الحال صرخ ذلك الجار الطيب

- تقصدين الخائن

واجبته بالحال: انت تعرفه جيدا انه أكثر الجنود مطيعا للأوامر وهذا سر بلائه، ولكن الى اين اذهب؟ واجابني بالحال

- الى الجحيم

- غريب أيها الجار ان يكون هذا قرارك وردك في الوقت نفسه قلت والخوف يملأني وقال:

- سنهد البيت فوق راسك صباح الغد ان لم تغادريه الان

وبالعنف اخذوا المنزل وخرجت منه بملابسي التي كنت ارتدي فقط، عندها شعرت ان العراق لم يعد لي بيتا وعلي ان ابحث عن بيت آمن)(مطرود، ٢٠١١، ص١٠)

ثم تأتي اللحظة الحاسمة لتعلن عن نهاية الحدث وهي نهاية مفتوحة وليست نهاية مغلقة أو حاسمة، اذ كشف الحوار عن بقاء مصائر الشخصيات معلقة بعض الشيء كما ظلت الاحداث فيها قابلة للنمو والاستمرار وهذا ما نجده بقوله:

(السائق: "يتحرك وسط المسرح وكأنه يوج كلامه الى الجمهور مشتكيا" يا اخوتي الطريق غير آمن وقد تطول الحكاية)(مطرود، ٢٠١١، ص٣٠)

في المقطع السابق يصادفنا حوارا قصيرا مكثفا على لسان شخصية (السائق) والذي يعلن نهاية الاحداث مثلما بدأت من حدث الانتظار وانتهت بنفس الحدث ولكن الحوار الذي جاء على لسان شخصية (السائق) بلغة التشكي والكلام موجه الى الجمهور بقوله ان الطريق غير آمن وقد تطول الحكاية وفي ذلك إشارة الى استمرارية احداث النص وعدم توقفها بل هي احداث مستمرة من العنف والقتل والالم في بلاد وطنه العراق وفي ذلك دلالة واضحة على فقدان (قاسم مطرود) الشعور بالأمان كما ان لغة التشكي تكشف عن رغبته في ايقاظ شعبه للشكوى والاعتراض على السلطة الحاكمة، كما ان النهاية جاءت مفتوحة (لتتيح للمشاهد او القارئ ان يعيش فو جو

المسرحية، ويصاحب شخصياتها واحداثها زمنا أطول بعد ان يشاهدها او يقرأها بما تثيره لديه من توقعات لما يمكن ان يمتد اليه الحدث او ينتهي اليه مصير الشخصيات)(القط، ١٩٩٨،ص٤٠-٤١)

ونستنتج مما سبق ان الحوار في نص المسرحية -عينة البحث – جاء ليبين لنا علاقة الحوار بالشخصية والذي ظهر من خلال الابعاد الثلاثة (المادي/ الاجتماعي/ النفسي) وقد كان قليل الوضوح في البعدين (المادي/ الاجتماعي) ولكنه اكثر وضوحا في البعد النفسي، وقد يرجع ذلك الى ان (قاسم مطرود) أراد من خلال هذا البعد ان يسقط حياته الحقيقية التي عاشها في حزن والم وعذاب وخاصة في فترة الحرب العراقية الإيرانية.

الخاتمة

١- وجدنا في نص المسرحية -عينة البحث- عناية كبيرة بالحوار الخارجي مقارنة بالحوار الداخلي لدى (قاسم مطرود) وربما ذلك يرجع عن قصد متعمد لانه يريد التركيز على هذه الموضوعات والتي كانت تختلج في ذهنه وفكره والتي اخذت حيزا واسعا من حياته وتفكيره.

٢- ركز (قاسم مطرود) في نص المسرحية – عينة البحث- على نوعين من الحوار (الخارجي/ الداخلي) وذلك لانهما الأكثر شيوعا من الأنواع الأخرى، والحوار الخارجي كان واضحا وموضوعيا وقصيرا في بعض الأحيان مقارنة بالحوار الداخلي الذي كان يتضمن تقنيات عدة من أهمها المونولوجات والارتجاع وغيرها فضلا عن الصمت الذي يخترق كلام الشخصيات والذي يمثل توقفات زمنية قصيدية يعمد اليها (قاسم مطرود) لنفس الغاية لاستخدام الكلام الملفوظ

٣- امتازت لغة الحوار بكونها لغة سهلة واضحة فصيحة وبعيدة عن العامية وتناسب الأفكار والموضوعات التي أراد (قاسم مطرود) التعبير عنها.

٤- استطاع الحوار ان يقدم لنا الاحداث بشكل درامي ومتسلسل خالي من التعقيد والتلكؤ والذي نجح في دفع الاحداث من نقطة البداية الى نقطة الازمة فذروة الصراع ثم الى الحل والنهاية

٥- كان الحوار ملائما للشخصيات في نص المسرحية – عينة البحث- فـ (قاسم مطرود) لا يسمح للشخصية بان تتفوه بحوار لا يتناسب مع طبيعتها الذاتية بل وحسب ما رسمها هو بل حدد ابعادها الثلاثة (المادي/ الاجتماعي/ النفسي) وكشف عن البعدين (المادي/ الاجتماعي) بدرجة اقل، اما البعد النفسي فقد أسهم في الكشف عن عوالم الشخصيات وكل ما يعتمل في داخلها من اوجاع والام ومآسي.

٦- حاول (قاسم مطرود) من خلال الحوار التعبير عن كثير من الموضوعات التي حملها على لسان شخصيتا (الرجل /المرأة) ومنها (الغربة/ الألم/ الحزن/ الحرب/ المنفى) وغيرها.

المصادر والمراجع

أولاد: المصادر:

١- مطرود، ق،م، ٢٠١١، (*مسرحية دمي محطات وظل*)، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، م.

ثانيا: المراجع:

١- حمودة، عبد العزيز حمودة ، ١٩٧٧م.*البناء الدرامي*، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
٢- قيس عمر محمد ، ٢٠١١، *البنية الحوارية في النص المسرحي لـ (ناهض الرمضاني) انموذجا*، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع.
٣- سعيد يقطين، ١٩٩٣ ،*تحليل الخطاب الروائي*، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت.
٤- طه عبد الفتاح مقلد، ١٩٧٥، *الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون*، القاهرة، مكتبة الشباب.
٥- ابن جني، أبو الفتح عثمان ابن جني، ١٩٩٠، *الخصائص*، ج١٠، دار الشؤون الثقافية، مشروع النشر المشترك.
٦- ستيورات كريفش ، ١٩٨٦م.*صناعة المسرحية*، تر: عبد الله معتصم الدباغ، بغداد: دار المامون.
٧- جعفر ال ياسين،(د-ت). *فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط*، ط٣، بغداد، مكتبة الفكر العربي،
٨- روجر بسفيلد، (د-ت)،*فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما*، مصر ،مكتبة نهضة،
٩- لاجوس اجري، (د-ت)، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
١٠- فرد - ميليت، وجيرالد ايدس بنتلي، (د-ت)*فن المسرحية*، تر: صدقي خطاب، مراجعة: د- محمود السمرة، ،بيروت، لبنان مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،
١١-عبد القادر القط، ١٩٩٨م، *فن المسرحية*، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
١٢-رونالد هيمن،، ١٩٩٥م، *قراءة المسرحية*، تر: مدحي الدوري، بغداد، دار الشؤون العامة.
١٣-تشارلس مورجان، ١٩٦٤م *الكاتب وعالمه*، تر: شكري مجيد عياد، القاهرة، مصر، سلسلة الالف كتاب،
١٤-مولين ميرشنت، وكلفيود ليتش،، ١٩٩٠م.*الكوميديا والتراجيديا*، تر: علي احمد محمود، مراجعة: د- شوقي السكري ود- علي الراعي ،الكويت ، سلسلة عالم المعرفة،
١٥-ابن منظور ، جمال الدين احمد ابن منظور، ١٩٩٤م.، *لسان العرب*، مادة (حور)، ط٣، بيروت، دار صادر.
١٦-عادل النادي، ١٩٨٧م ،*مدخل الى فن كتابة الدراما*، ط١، نشر وتوزيع مؤسسات ع. عبد الكريم عبد الاله، تونس،
١٧-سميرالمرزوقي، وجميل شاكر، ١٩٨٦م*مدخل الى نظرية القصة*، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
١٨-جبورعبد النور، ١٩٧٩م*المعجم الادبي*، ط١، بيروت، دار العلم للملايين.

١٩-جميل صليبا، ج،(د-ت). *المعجم الفلسفي*، ج١، بيروت، دار الكتاب اللبناني.
٢٠-سعيد علوش، ١٩٨٥م، *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*،بيروت، دار الكتاب اللبناني.
٢١-حمادة،إبراهيم حمادة ١٩٧١م، *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*، القاهرة، دار الشعب.
٢٢-لؤلؤة، عبد الواحد لؤلوة (د-ت)، *موسوعة المصطلح النقدي*، ط٢منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، (١٢٠) ، دار الرشيد للنشر،
٢٣-التكريتي، جميل نصيف التكريتي، ١٩٨٠م*نظرية الادب*، مجموعة من العلماء السوفييت، بغداد، دار الرشيد للنشر.
٢٤-جان بول سارتر، ١٩٦٦م.الوجود والعدم، (بحث في الانطلوجيا الظاهراتية)، ط١، تر: عبد الرحمن بدوي، بيروت: منشورات دار الآداب.

ثالثا: الدوريات:

١- خالد عبد اللطيف رمضان، ١٩٨٥م.البناء الفني للمسرحية (الشخصية/ الحوار)، *مجلة البيان الكويتية*، ع٢٣٢،
٢- خالد عبد اللطيف رمضان،١٩٨٥م.البناء الفني للمسرحية، (الحدث/ الصراع)، مجلة البيان الكويتية، ع(٢٣٠- ٢٣٣)،
٣- محمود عبد الوهاب، ١٩٩٧م.،الحوار في الخطاب المسرحي، *مجلة الموقف الثقافي*، ع (١٠).
٤- حسين علي هارف، ٢٠٠٥م.عناصر البنية الفنية للمونودراما، *مجلة الأقلام*، ع(٥-٦) أيار، حزيران، السنة الاربعون.
٥- عزت خطاب، ١٩٨٤م،عمر أبو ريشة ، وروبرت براونتج في مجال المونولوج الدرامي، ، *مجلة دراسات الأردنية*، عمان، ع٤.
٦- عصام بهي، ١٩٨٤م، اللغة في المسرح النثري، *مجلة فصول*، مج٥، ع١،
٧- شفيق محلي، ١٩٦٤مشكلة الحوار المسرحي، *مجلة المسرح*، ع٥، القاهرة، مارس.

رابعا: الرسائل والاطاريح الجامعية:

١- فاتح عبد السلام نوري، ١٩٩٥م، الحوار في القصة العراقية القصيرة، (١٩٦٨- ١٩٨٠)، أطروحة دكتوراه، مطبوعة على الالة الكاتبة، كلية الآداب، الموصل، جامعة الموصل.

Sources and references

Boys: Sources:

١- Matrood, BC, ٢٠١١, (Play My Doll Stations and Shadow), ١st Edition, Baghdad, House of General Cultural Affairs, M.

Second: References:

١- Hammouda, A., ١٩٧٧ AD, Dramatic Building, Cairo, Anglo-Egyptian Library.

٢- Mohammed, Q, A, ٢٠١١, The Dialogue Structure in the Theatrical Text of (Nahed Al-Ramadani) as a Model, Amman, Dar Ghaida for Publishing and Distribution.

٣- Yaqtin, S., ١٩٩٣, Analysis of Narrative Discourse, Arab Cultural Center, ٢nd Edition, Beirut.

-٤Makled, i, p, ١٩٧٥, dialogue in story, play, radio and television, Cairo, Youth Library.

Ibn Jani, A., ١٩٩٠, Characteristics, Part ١٠, House of Cultural Affairs, Joint Publishing Project.

٦- Krifesh, S., ١٩٨٦, theatrical industry, tr: Abdullah Mutasim Al-Dabbagh, Baghdad: Dar Al-Mamoun.

٧- Al Yassin, C, (D-T). Greek philosophers from Thales to Socrates - ٣rd Edition - Baghdad - Arab Thought Library -

٨- Basefield, R, (D-T), The Art of the Playwright for Theater, Radio, Television and Cinema, Egypt, Nahda Library,

٩- Run, No, (D-T), The Art of Writing the Play, tr: Drini Khashaba, Cairo, Anglo-Egyptian Library.

١٠- Millett, F, Bentley, (D-T).The Art of the Play, tr: Sidqi Khattab, reviewed: Dr. Mahmoud Samra, Beirut, Lebanon Franklin Printing and Publishing Establishment,

١١- Al-Qot, ١٩٩٨, the art of play, Egyptian International Publishing Company, Longman.

١٢- Hemin, R., ١٩٩٥, reading the play, tr: Madhi Al-Douri, Baghdad, Public Affairs House.

-١٣Morgan, T., ١٩٦٤AD writer and his world, tr: Shukri Majid Ayyad, Cairo, Egypt, series of thousand books.،

١٤- Merchant, M. and Leach, K., ١٩٩٠, Comedy and Tragedy, tr: Ali Ahmed Mahmoud, reviewed: Dr. Shawky Al-Sukkari and Dr. Ali Al-Raei, Kuwait, The World of Knowledge Series,

١٥- Ibn Manzur, A., ١٩٩٤ AD, Lisan al-Arab, article (Hour), ٣rd Edition, Beirut, Dar Sader.

١٦- Al-Nadi, p., ١٩٨٧, Introduction to the Art of Drama Writing, ١st Edition, Publishing and Distribution of A. Abdel Karim Abdel-Ilah Foundations, Tunisia,

١٧- Al-Marzouqi, S, and Shaker, c, ١٩٨٦, Introduction to Story Theory, ١st Edition, Baghdad, House of Cultural Affairs.

١٨- Abdel Nour, c, ١٩٧٩, literary dictionary, ١st edition, Beirut, Dar Al-Ilm for millions.

١٩. Saliba, C, (D-T). Philosophical Dictionary, Part ١, Beirut, Lebanese Book House.

٢٠- Alloush, S., ١٩٨٥, Dictionary of Contemporary Literary Terms, Beirut, Lebanese Book House.

٢١- Hamada, A., ١٩٧١, Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms, Cairo, Dar Al-Shaab.

٢٢- Lulu'a, p, (d-t), Encyclopedia of Critical Terminology, ٢nd Edition, Publications of the Ministry of Culture and Information, Republic of Iraq, Translated Book Series, (١٢٠), Dar Al-Rasheed Publishing,

-٢٣Al-Tikriti, c, n, ١٩٨٠, the theory of literature, a group of Soviet scholars, Baghdad, Dar Al-Rashid Publishing.

24- Sartre, c, b, 1966 AD.Being and nothingness, (research in phenomenological ontology), 1st edition, tr: Abdul Rahman Badawi, Beirut: Dar Al-Adab Publications.

Third: Periodicals:

1- Ramadan, Kh, A., 1985 AD.The artistic construction of the play (character / dialogue), Al-Bayan Kuwaiti Magazine, p. 232,

2- Ramadan, Kh, A., 1985 AD.The artistic construction of the play, (event / conflict), Al-Bayan Magazine, Kuwait, p. (230-233),

3- Al-Wahhab, M., 1997, Dialogue in Theatrical Discourse, Journal of Cultural Position, p. (10).

4- Harf, H, A, 2005 AD.Elements of the artistic structure of monodrama, Al-Qalam Magazine, p. (5-6) May, June, fortieth year.

5- Khattab, A.S., 1984, Omar Abu Risha, and Robert Brauntage in the field of dramatic monologue, Journal of Jordanian Studies, Amman, p. 4.

6- Bahi, A., 1984, Language in Prose Theater, Fosool Magazine, Volume 5, Volume 1,

7- Local, St., 1964, The Problem of Theatrical Dialogue, Theater Magazine, Volume 5, Cairo, March.

Fourth: Theses and theses:

1- Nouri, F, A., 1995, Dialogue in the Iraqi Short Story, (1968-1980), PhD thesis, typewriter, College of Arts, Mosul, University of Mosul.