وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسات العليا

البنية الدارمية في مسرحيات محي الدين زنكنة (نماذج مختارة)

رسالة تقدم بها

الطالب
باسم علوان حسن الهاشمي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ـ قسم الفنون المسرحية
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الأدب المسرحي

بإشراف

أ.م. د عبد الستار عبد ثابت البيضاني

٢٠٠٧م ١٤٢٨هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ
اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً
وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ

صدق الله العلي العظيم

(القصص: ٥)

الإهداء

إلى الذي كان كثيراً ما يقول :

﴿ لا تخجلوا مني إذ لم أتلقَ قدْراً من التعلم ، فقط افخروا بي لأني استطعتُ أن أجعلكم متعلمين ﴾

ذاك أبي

فلذكرى روحه الطيبة أهدي ثمرة جهدي.

إقرار المشرف

أشهد أن إعدد هذه الرسالة الموسومة بـ (البنية الدرامية في مسرحيات محي الدين زنكنة . نماذج مختارة) لطالب الدراسات العليا (الماجستير) باسم علون حسن الهاشمي ، قد جرى تحت أشرافي في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الأدب المسرحي ...

التوقيع :

الاسم : د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني

المرتبة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / ٢٠٠٧

توصية رئيس القسم

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع :

الاسم : د. حسن عبد المنعم الخاقاني

المرتبة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / ٢٠٠٧

شكر وتقدير

بعد شكر الله وحمده لمنه علينا بالتوفيق لإتمام هذا البحث ، لا يسعني إلا أن أقدم فروض الشكر والامتنان لكل من وقفه معي لإنجاز هذا البحث .

أتقدم بالشكر الجزيل للأب الفاضل الأستاذ المساعد الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني بصفته عميداً لكلية الفنون الجميلة جامعة البصرة والمشرف على إنجاز هذا البحث ، لما بذله من جهد كبير لتذليل الصعاب وإبداء المشورة والمتابعة المستمرة وتوفير المصادر .

كما أشكر السادة أساتذة وتدريسيي قسم الفنون المسرحية وأولهم السيد رئيس القسم الأستاذ المساعد الدكتور حسن عبد المنعم الخاقاني لمواقفه النبيلة ، شكري وامتناني للأستاذ المساعد الدكتور مجيد حميد الجبوري والأستاذ المساعد الدكتور طارق العذاري والأستاذ المساعد الدكتور عبد الكريم عبود لما جادوا به من كرم في توفير المصادر وإبداء الملاحظات .

ولا يفوتني أن أجزل الشكر للمدرس المساعد علي عبد الحسين الحمداني أستاذاً وأخاً وصديقاً أميناً.

شكري وتقديري لوالدتي الحنون ، وأخوتي وجميع أفراد أسرتي لما تحملوه معي خلال فترة إنجاز هذا البحث .

وأعترف بالامتنان لمن وقفت معي حد النهاية زوجتي الغالية أم مصطفى فقد تفانت في لأجل مساعدتي في هذا الجهد .

أتقدم بالشكر إلى رفيق الدرب الأخ العزيز أحمد ناصر الشندل متمنياً له التوفيق .

شكري وتقديري للحاج حافظ مدلول لمشاركته في طباعة هذا البحث .

ومن الله التوفيق

الباحث

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	أ
الإهداء	ب
إقرار المشرف	ت
شكر وتقدير	ث
المحتويات	ج . ح
ملخص البحث	خ . د
الفصل الأول	١ . ٥
الإطار المنهجي	١ . ٥
أ. مشكلة البحث والحاجة إليه	٢ . ٤
ب. هدف البحث	٤
ج. أهمية البحث	٤
د. حدود البحث	٤
هـ. تحديد المصطلحات	٥
الفصل الثاني	٦ . ٥٥
الإطار النظري	٧ . ٥٥
أ. المبحث الأول : البنية الدرامية في المسرح العالمي	٧ . ٣٨
ب. المبحث الثاني : البنية الدرامية في المسرح العراقي	٣٩ . ٥٣
ما أسفر عنه الإطار النظري	٥٤ . ٥٥
الفصل الثالث : الإجراءات	٥٦ . ١٠٠
أولاً : منهج البحث وطرائقه	٥٧
ثانياً : مجتمع البحث	٥٧
ثالثاً : عينات البحث	٥٧

رابعاً : تحليل العينات ..... ٥٨ . ١٠٠
١. الأشواك ..... ٥٨ . ٧٣
٢. هو .. هي .. هو ..... ٧٣ . ٨٣

الموضوع	الصفحة

٣. مع الفجر جاء مع الفجر راح ..... ٨٣ . ٩١
٤. حكاية صديقين ..... ٩١ . ١٠٠
الفصل الرابع ١٠١ . ١٠٦
.....
النتائج ..... ١٠٢ . ١٠٤
الاستنتاجات ..... ١٠٥ . ١٠٦
المصادر والمراجع ١٠٧. ١١٢
الملاحق : بيبلوغرافية محي الدين زنكنة ..... ١ . ٢٠
ملخص البحث بالإنكليزية ..... a - b

ملخص البحث

إن هذا البحث الموسوم بـ (البنية الدرامية في مسرحيات محي الدين زنكنة . نماذج مختارة .)هو دراسة تحليلية لنصوص الكاتب العراقي محي الدين زنكنة المسرحية التي تميزت عن غيرها من نصوص الكتاب الآخرين ، واستطاعت أن تحرز العديد من الجوائز والشهادات في مختلف المهرجانات المسرحية والأدبية .

وتأتي أهمية البحث لما يوفر من معلومات عن واحد من أهم كتاب المسرح العراقيين على المستويين المحلي والعربي ، خصوصاً وأن مثل هذه الدراسات من القلة بحيث تفتقر إليها مكتبة الأدب المسرحي العراقي.

وتحدد هدف البحث بالتعرف على البنية الدرامية في مسرحيات محي الدين زنكنة من خلال دراسة وتحليل عناصر بناء المسرحية المتمثلة بالفكرة والشخصيات والحوار والحبكة .

وتكوَّن البحث من محورين، الأول المتمثل بالإطار النظري ، الذي أحتوى على مبحثين ، تناول الأول دراسة البنية الدرامية في المسرح العالمي ، ابتداءً من نظرية(أرسطو) في فن الشعر ، والقواعد التي حددها واعتبرت الأساس في بناء المسرحية ، مروراً بكتاب المسرح الإغريقي كل من (أسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيدس) والوقوف على أهم ما تميَّز به كلُّ واحد منهم ، بحيث أصبحت سمةً واضحةً في نتاجه الأدبي المسرحي . وهكذا تناول الباحث الفترات اللاحقة على ذلك ، سواء المنجز المسرحي الروماني ، أو الأدب المسرحي في عصر النهضة متمثلا بـ (شكسبير) وما له من دور كبير في نمو وتطور الأدب المسرحي لما تميز به من بنية دارمية اعتبرت المرجع لكثير من المذاهب التي أتت من بعده . وتعرض الباحث إلى دراسة البنية الدرامية في مختلف المذاهب المسرحية (الكلاسيكية الجديدة ، الرومانسية ، التعبيرية ، الواقعية ، والرمزية) مشيراً إلى أهم كتَّابها وما ميَّزهم من خصائص ، يتناول الباحث دراسة المسرح الملحمي ، موضحاً البنية الدرامية التي ميزت نصوص الكاتب المسرحي (برخت) .

وفي المبحث الثاني :قدم الباحث دراسة موجزة عن البنية الدرامية في المسرح العراقي ، ضمن الفترات التاريخية التي مرّ بها المسرح العراقي ، من أجل الوقوف على تلك

الخصائص ، مبيناً أهم ما ميز بعض الكتاب العراقيين ضمن تلك الفترات ، وصولاً إلى الفترة التي كتب فيها الكاتب موضوع البحث.

ويثبت الباحث مجموعة من المؤشرات في ما أسفر عنه الإطار النظري .

والمحور الثاني في هذا البحث هو الإجراءات ، إذ قام الباحث بتحليل أربعة نصوص مسرحية مختارة من نصوص الكاتب محي الدين زنكنة وهي (الأشواك ، هو .. هي.. هو ، مع الفجر جاء ..... مع الفجر راح ، حكاية صديقين) .

وقد توصل الباحث إلى النتائج الاستنتاجات ومن أهم تلك الاستنتاجات ، أن الكاتب محي الدين زنكنة تميز بقدرته على التعامل مع عناصر بناء المسرحية ، فقد برع في تصويره للشخصيات ، وكان متمكناً من تقديم حوار مسرحي اتصف بالتكثيف والاختصار ، والبساطة ، من دون أن يلتجئ إلى التعقيدات اللغوية الأخرى.. وقد تمكن من تقديم حبكة مدروسة ، متقنة.

ويثبت الباحث قائمة بالمراجع والمصادر التي اعتمد عليها في إجراء هذا البحث ، مع ملحق يتضمن بيلوغرافا شاملة لكل نصوص محي الدين زنكنة ، وأماكن وتواريخ نشرها ، والمقالات التي كتبت عنه في مختلف الكتب والمجلات. وقد ختم البحث بملخص باللغة الإنجليزية..

..... والله الموفق

الباحث

الفصل الأول

- الإطار المنهجي

❖ مشكلة البحث والحاجة إليه
❖ هدف البحث
❖ أهمية البحث
❖ حدود البحث
❖ تحديد المصطلحات

مشكلة البحث والحاجة إليه :

تكتسب الدراما أهمية كبيرة لما لها من علاقة وطيدة ومتلازمة مع حياة الإنسان ، فلم تكن ولادة الدراما إلا تلبية لحاجة ملحة اعتملت في داخل الإنسان منذ أقدم العصور ، فرغبته في إثبات وجوده والتعبير عن كيانه ، جعلته يبحث عما يحققها ، فكانت الدراما بشكل عام والمسرح بشكل خاص أهم وسائل الإنسان إلى ذلك وأرقاها " لقد كانت الدراما كما دوَّنها كتاب المسرح الأغريقي في القرن الخامس ق.م بمثابة تتويج لفكر الأغريق الدرامي الذي قطع منذ مولده على عهد هوميروس شوطاً طويلاً لم يتسن لأي شعب آخر أن يجاريه فيه ، وظلت الدراما ابتكاراً إغريقياً خالصاً أنتجته العقلية الإغريقية بما توافرت لها من عوامل لم تتح لأية أمة أخرى في العالم القديم " [١].

وأبان تلك الحقبة الموغلة في القدم وضع (أرسطو ٣٨٤ . ٣٢٢ ق.م) الفيلسوف اليوناني الكبير ، الأسس والقواعد والأحكام لذلك الإنجاز الإبداعي ، إذ يعد كتابه (فن الشعر ٣٣٠ ق.م) أقدم دراسة تنظيرية في مجال الدراما . حيث وضع فيه الأسس العامة ، والقواعد الأساسية للأدب المسرحي ، فما كان يحاد أو يزّل عنها . كانت نظريته تلك والتي سميت بالنظرية الأرسطية، ما هي إلا دراسة تحليلية للمنتج الدرامي الإغريقي المتمثل بأعمال هوميروس في الملحمة واسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس في الدراما . فالمنتج الإبداعي الإغريقي كان موجوداً كناتج طبيعي لما وصل إليه الإغريق من رقي حضاري في كافة مجالات الحياة الفكرية ، والسياسية ، والاجتماعية والاقتصادية ، وما كان كتاب (أرسطو) (فن الشعر) الذي " استطاع . دون أي أثر يوناني أخر . أن يزاحم في عصره الذهبي الكتاب المقدس من حيث الاهتمام بتحقيقه وطبعه ودراسته ، وتفسيره " [٢] ، ما كان إلا تحليلاً دقيقاً للمنتج الدرامي الإغريقي ، محدداً من خلاله الخصائص التأليفية للدراما الإغريقية ، والتي هي في الحقيقة خصائص التأليف عند كل شاعر من شعراء الإغريق .

وبما أن الحياة بصورة عامة متغيرة على مرّ الزمن نتيجة للتغيرات الفكرية والمادية والاجتماعية ، الناتجة عن تقدم الإنسان وتطوره ومن ثم تغير نظرته أزاء العالم من حوله ،

---

[١]. محمد حمدي ، إبراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، ص١٢.

[٢]. إبراهيم حمادة ، شروح وتعليقات حول كتاب أرسطو (فن الشعر) ، في كتاب أرسطو (فن الشعر) ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص١٠.

وتأثره بكل تلك المتغيرات أنسحب ذلك على الأدب والفن بصورة عامة والمسرح بصورة خاصة . فبعد أن كانت الخصائص التي حددها (أرسطو) قواعد قاسية لا يحاد عنها مثلما تمسك بها الكلاسيكيون واعتبروها قواعد صارمة لا يجب الخروج عنها ذهب غيرهم من كتاب المسرح يبحثون عن أشكال جديدة تتلاءم والتغيرات الجديدة فانسحب هذا التغير في الأشكال إلى الخصائص . فظهرت المذاهب المسرحية الجديدة كالرومانسية والواقعية والتعبيرية والرمزية ... الخ . التي تمردت إلى حد ما . وأن لم تخرج عن الإطار العام عن تلك القواعد التي وضعها (أرسطو) ، وكما عمل هو ، عمل غيره ممن تصدوا إلى دراسة هذه الاشكال الجديدة وتحليل واستنباط خصائصها فجعلوها مذاهب ومدارس لها أسسها الفلسفية ومنطلقاتها الفكرية وخصائصها الشكلية . كما وذهب الدارسون إلى أكثر من ذلك ، فقد اجتهد كل من كتاب المسرح في هذه المذاهب أو ذاك ليضع الأسس والخصائص التي ميَّزته عن غيره من الكتاب .

إذ عمد إلى كسر القواعد الارسطية لينتج لنا شكلاً يتلاءم وواقع الإنسان الجديد وما يتطلبه هذا الواقع .

ويعد المسرح العراقي واحداً من المسارح التي أنفتحت على المنجز العالمي ، فقد تأثر بحركة التغيير العالمية التي طرأت على الأدب المسرحي في كل مجالاته ، فكان لكتاب المسرح كتاباتهم التي هي بمثابة التلاقح مع تلك النتاجات ، التي بدأت أولاً بترجمة المنجز المسرحي العالمي . ومن إنتاج نصوص مسرحية عراقية ، تأثرت بالخصائص التاليفية للمذهب المسرحية المختلفة ، لكنها في الوقت نفسه كانت متأثرة بالمخزون الثقافي للحضارة العربية ، والتراث العراقي الزاخر ومتطلبات الواقع المعاش ضمن فترات مختلفة .

ويعد الكاتب محي الدين زنكنه من الكتاب الذين تأثروا بالمنجز الثقافي العالمي في رصد خصائصه التأليفية ولا سيما في أعماله المسرحية التي تميَّزت بغزارة الإنتاج ، وتوافرها على تنوع كبير في خصائص بنيتها الدرامية .

ومن خلال متابعة الباحث للدراسات النقدية والتحليلية ، لم يجد دراسة منفردة تناولت الخصائص التأليفية في مسرحياته ، بشكل منهجي منظم ، لذلك وجد الباحث هذا الموضوع جديراً بالدراسة والتحليل للوصول إلى النتائج المترتبة على هذا البحث الذي جاء بعنوان (البنية الدارمية في مسرحيات محي الدين زنكنه . نماذج مختارة) .

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على الخصائص التأليفية في مسرحيات محي الدين زنكنه من خلال دراسة وتحليل عناصر البناء الدرامي:

١. الفكرة
٢. الشخصيات
٣. الحوار
٤. الحبكة

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في ما يلي :.

١. مساعدة الباحثين والدارسين على التعرف على البنية الدرامية في مسرحيات محي الدين زنكنه .
٢. إفادة المخرجين والممثلين والفنيين الذين يتصدون لاخراج مسرحيات محي الدين زنكنه من خلال التعرف على البنية الدرامية في مسرحياته .
٣. المساهمة في تطوير النقد التطبيقي في ميدان النقد المسرحي .

حدود البحث :

١. الحد الموضوعي : نصوص محي الدين زنكنه المطبوعة المنشورة .
٢. الحد المكاني : العراق .

تحديد المصطلحات :

التعريف الإجرائي :

البنية الدرامية :

هي السمات العامة التي تكون بنية النص المسرحي من خلال تعامل الكاتب مع عناصر البناء الدرامي لتنتج في تفاعلها الصورة النهائية التي تميِّز الكاتب مسرحياً عن غيره .

الفصل الثاني

- الإطار النظري
- المبحث الأول:
  - ❖ البنية الدرامية في المسرح العالمي

- المبحث الثاني:
  - ❖ البنية الدرامية في المسرح العراقي .

- ما أسفر عنه الإطار النظري .

المبحث الأول

البنية الدرامية في المسرح العالمي :

بلغت المسرحية في اليونان درجات عالية من الرقي على يد شعراء الإغريق العظماء (أسخيلوس ، وسوفوكلس ، ويوربيدس) وقد وضع (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) تعريفاً للتراجيدياً ، وحدد عناصرها الأساسية ، فضلاً عن دراسته الأنواع الشعرية ، حيث قام بدراسة وتحليل المنجز الابداعي لأولئك الشعراء وحلله مستخلصاً منه الاسس النقدية التي أصبحت فيما بعد قواعد منهجية يتبعها نقاد الأدب والدارسون .

وانطلاقاً من تعرف أرسطو للمأساة على أنها " محاكاة لفعل جاد تام في ذاته ، وله طول معلوم في لغة مشفوعة بكل أنواع التعريف الفني .... وتتم المحاكاة في شكل درامي لافي شكل سردي . بأحداثٍ تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحدث التطهير " [١] ويشير هنا التعريف إلى العناصر التي تتكون منها المأساة ، وهي كما يأتي :.

١. الحبكة ٢. الشخصية ٣. اللغة ٤. الفكرة ٥. المرئيات المسرحية ٦. الغناء "[٢]

وتشكل هذه العناصر في مجموعها وحدة متكاملة مترابطة لا تكاد تنفك عن بعضها البعض ، فلا وجود لإحدها بمعزل عن الآخر ، وقد أولى أرسطو العنصر الأول وهو الحبكة أهمية خاصة ، وهي تعرف ببناء الأحداث أو أنها " التنظيم العام لأجزاء المسرحية أي ترتيبها إلى بعضها في أسلوب ما ... " [٣] لذلك فأن براعة الكاتب تتمثل في عملية بناء الأحداث (الحبكة) وإيجاد العلاقات بين كل هذه العناصر " فإذا اعتبرت الحبكة التنظيم الكلي والكامل الذي يحاول الكاتب تحقيقه ، فأن العناصر الخمسة الأخرى يمكن اعتبارها كأجزاء هذا الكل ومن جهة أخرى ، إذا كانت الحبكة تعتبر هدفاً يجاهد الكاتب في الوصول إليه في بنائه المسرحي فأن الأجزاء الخمسة الأخرى يمكن اعتبارها وسائل لتحقيق هذا الهدف "[٤] وبغية الوصول إلى هذا الهدف على الكاتب أن يراجع كل صغيرة وكبيرة من

---

١. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص٩٥.

٢. المصدر نفسه ، ص٩٦.

٣. المصدر نفسه ، ص ١٠٤.

٤. المصدر نفسه ، ص١٠٤. نقلاً عن Heffnar,H. and others,modern theatre practice,p82 .

خلال وضع تصور تام للأحداث بكل تفاصيلها كأنها حادثة أمام عينة وهذا من شأنه أن يمكن الكاتب " من كشف ما يحتمل وقوعه من تناقضات وأن يدخل في إهاب شخصياته المتعددة والمختلفة ، كي يستطيع التعبير عن انفعالاتها المتباينة تعبيراً صحيحاً . كما ينبغي عليه . قبل كل شيء . أن يضع تخطيطاً للقصة التي ينوي مسرحتها . وبعد أن يتيقن من ابعاد هيكلها وملامح شخصياتها ، يقوم بتوسيعها وكتابة مشاهدها الملائمة "[١]

وللحبكة مداها المحدد الذي لا يمكن التجاوز عليه فليس للكاتب أن يبدأ كيفما يشاء وينتهي كيفما يشاء ، إذ يرى (أرسطو) " إن الفعل في الدراما هو فعل تام في ذاته أي الكامل المكتفي بنفسه " والكامل هو ما لديه بداية ، ووسط ، ونهاية ، والبداية هي التي لا تعقب بذاتها أي شيء بالضرورة ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر ، أو ينتج عنها . و(النهاية) على النقيض من ذلك فهي التي تعقب بذاتها . وبالضرورة . شيئاً آخر ، أما بالحتمية أو الاحتمال ويمكن لشيء آخر أن يعقبها أما (الوسط) فهو ما بذاته يغب شيء آخر بالضرورة ، كما يعقبه شيء آخر "[٢] ولكل من البداية والوسط والنهاية أهميته وفائدته إذ على الكاتب أن يعرف من أين يبدأ ، فمن سمات المسرحية وهذا ما يميزها عن الملحمة ، هو أنها تبدأ من حيث لحظة الأزمة فليس ثمة شروحات أو مقدمات أو سرد عن خلفيات الحدث ، وأن هذا الترتيب للبداية والوسط والنهاية أطلق عليه اسم خط البناء الدرامي أو (الخط الدرامي) ، وتبين أن التطور في هذا الخط ينشأ عن تغيرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية ومصيرها المحتوم ، أما الخط الدرامي نفسه فقد لخص في الخطوات التالية : أ. المقدمة ب. فعل يؤدي على التصاعد ج. الذروة د. فعل يؤدي إلى تخفيف التصاعد هـ. الحل "[٣] ويرى أرسطو أن العلاقة بين البداية والنهاية علاقة جدلية تحدد الصفة النوعية للدراما من حيث كونها مأساة أم ملهاة ، واستناداً إلى طبيعة البداية وطبيعة النهاية يمكن الحكم على الحبكة من حيث كونها حبكة محكمة أم غير ذلك . [٤]

---

[١]. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ٣٧ .

[٢]. المصدر نفسه ، ص ١٠٨

[٣]. إبراهيم ، محمد حمدي ، دارسات في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقاة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ / ص٥.

[٤]. أنظر : التكريتي ، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام : العراق : سلسة دراسات (٣٨٥) ، ١٩٨٥ ، ص١٠٥.

ويقسم أرسطو الحبكة على نوعين :بسيطة ، ومعقده ، ويأتي هذا التقسيم على أساس مبدأين إذا ما احتوت عليها المسرحية سميت بالمعقدة أو المركبة وهذان المبدءان هما التحول ، والتعرف أو (الاكتشاف) . والتحول كما يرى أرسطو هو تغيير مجرى الفعل إلى غير اتجاهه .. وفق قاعدة الاحتمال والحتمية . [١] وهو " تغير الأحداث أو الموقف من النقيض إلى النقيض وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة ، وقد يؤدي التحول في المسرحية إلى أن ينقل إنسان من السعادة إلى الشقاء أو العكس "[٢]

أما التعرف فيعرفه أرسطو بأنه " الانتقال من الجهل إلى المعرفة مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية "[٣] واستناداً إلى رأي (أرسطو) في تقسيم الحبكة ، فلا فرق بين الحبكة البسيطة أو الحبكة المركبة سوى احتواء الثانية على التعرف أو التحول . في حين يرى الباحث (عبد العزيز حمودة) [٤] غير ذلك إذ إنه يعتبر الحبكة المركبة أو ما يسمى بالحدث المركب ، هي تلك الحبكة التي يعتمد في تركيبها قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية أو أكثر . أي أن الحبكة البسيطة هي تلك الحبكة التي تحوي خطاً رئيسياً واحداً لتطوير الحدث ، أما في الحبكة المركبة فهناك خطوط أخرى تسير جنباً إلى جنب مع الخط الرئيسي وهذه الخطوط تغذي الخط الرئيسي وتقويه أما بالاتفاق أو المعارضة ، ويتفق الباحث مع هذا الرأي ، لأن تشابك الأحداث وتعدد لحظات التأزم يخلق حالة قوية من التوتر والشد والانتباه مما يجعل لحظة التحول أو التعرف أقوى وأكثر إدهاشاً وهذا ما يجعل الحبكة المركبة تحتاج إلى مقدرة فنية كبيرة من جانب الكاتب المسرحي حتى يحافظ على وحدة الحدث ... بيد أن الحبكة البسيطة لا تقل صعوبة عن الحبكة المركبة ، فليس من السهل الإمساك بانتباه المتلقي وشد تركيزه على خط واحد ، إذ إن هذا يتطلب مهارة فنية ومقدرة عالية من قبل الكاتب . [٥]

---

[١]. ينظر : إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ١٣٢.

[٢]. ينظر : إبراهيم ، محمد حمدي ، مصدر سابق ، ص٦٧.٦٨.

[٣]. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص١٣٢.

[٤]. ينظر : حموه ، عبد العزيز ، البناء الدرامي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢، ص ٩٢.٩٣.

[٥]. ينظر : شلش ، عبد الرحمن ، مدخل إلى فن المسرحية ، مطابع مرام ، المملكة العربية السعودية ، الرياض : ١٩٨٣ ، ط١ ، ص٣٢.

وثمة علاقة مترابطة بين الحبكة بوصفها روح المسرحية والشخصية القائمة بفعل المسرحية ، والشخصية أو (الأخلاق) " تدل على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية ويحدد نوع إرادتها ومقدرتها الفعلية ".[١]

وتأتي العلاقة بين الشخصية والحبكة من خلال كون الشخصية المسرحية تتحدد خصائصها من خلال الحبكة ، وأن الحبكة تتطور مادياً من خلال الشخصية "[٢] وهذا يستند إلى رأي أرسطو في تعريف المأساة على أنها محاكاة لفعل .. فلا يحاكى الفعل وإنما القائمون بالفعل وهم الشخصيات فلا فعل بدون شخصيات ولا دراما بدون فعل ينمو من خلال تصارع الإرادات لشخوص المسرحية . " ويرى الناقد الإنكليزي وليم ارتشر : إن الحدث يجب أن يوجد لخدمة الشخصية ، لا العكس ، لأن الشخصية هي المادة الأساسية ، ويمكن القول أن الشخصية تصنع الحدث الذي تجسده وتنميه ، وتأتي أهمية الشخصية في المسرحية باعتبارها صانعة الحدث فلا حدث بدون شخصية مرسومة رسماً فنياً جيداً "[٣] ولا ترسم الشخصية الدرامية على أساس علاقتها بالواقع بل على أساس علاقتها بالآخرين في المسرحية ، أي على أساس العلاقة الدرامية من خلال ما يعرف بالتفاعل أو التشابه ، وهما يشكلان المفارقة التي توجد في أفعال الشخصيات وعلاقاتها ودوافعها .. وينبغي عند رسم الشخصية الدرامية أن تكون مصورة من الداخل والخارج معاً وأن تكون واضحة متعددة الأبعاد لا أحادية البعد ، حيث أن لكل شخصية ثلاثة أبعاد : البعد المادي الجسماني والبعد الاجتماعي الناشئ من علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى في الحدث الدرامي وكذلك ابعاد في المجتمع الواقعي ، كذلك البعد الوجداني النفسي المتعلق بدوافع الشخصية وطباعها ومشاعرها . ولابد أن تتطور الشخصية تطوراً فنياً متصاعداً . [٤]

---

[١]. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص١٠٤.

[٢]. المصدر نفسه ، ص١٠٤.

[٣]. شلش ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص٣٣.

[٤]. أنظر : شلش ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص ٣٤.

وهذا يتركز في الشخصية الرئيسية إذا إن " الشخصية المركزية التي تسعى وراء هدفها هي التي تدفع بالفعل الدرامى إلى أمام "[١] ويحدد لنا أرسطو جملة صفات أو خصائص للشخصية الدرامية وهي :.

١. الصلاحية الدرامية .
٢. الملائمة أو صدق الدوافع حيث أن ما تفعله مطابقاً لشخصيتها متماش مع طبيعة نمطيتها أي أنها تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبيعي .
٣. مشابهة الواقع إذ تشابه الشخصية المصورة مع الشخصية التقليدية .
٤. ثبات الشخصية أي عدم تعرضها للتغيرات المصاحبة لتطور الشخصية . [٢]

وعملية رسم الشخصيات ليست بالعملية السهلة فلا بد للكتاب المسرحي أن يكون عارفاً بشخصياته وطباعها . وأهدافها وطموحاتها ، وحتى أمراضها . لكي يتمكن من رسم أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية بدقة عالية ، وتظهر براعة الكاتب المسرحي حينما نجد أن كل شخصية من شخصياته المسرحية تتصرف بنفسها وتتحدث بلسانها لا بلسان الكاتب نفسه . ولابد للكاتب أن يكون عارفاً بما يريد أن يحّمل شخصياته ، وبدقة أكثر عارفاً بما تستطيع الشخصية أن تحمل ، فإذا ما زاد عليها يرتابها ويخفي ملامحها ، وما نقص عنها يجعلها مبهمة معلقة . إن الإلمام بدراسة الجانب المادي المتمثل بالكيان الجسماني ، يحدد ما من شأنه معرفة كل من (جنس الشخصية وعمرها ، حولها ، وزنها ، حتى لون الشعر والعيون وأكثر من ذلك العيوب والتأثرات الوراثية ، وكل ما له علاقة بسير الحدث وبناء الحبكة ، على أن هذه التحديدات تخلق التباين بين الشخصيات ، وبما أن الشخصية محصلة البناء المادي المار الذكر مضاف إليه تأثيرات البيئة والمجتمع (مجتمع الحدث المسرحي ، فلا بد للكاتب أن يكون على دراية بما للجانب الاجتماعي من أثر في تكوين الشخصية من حيث الطبقة التي تنحدر منها ، والعمل ، والتعلم ، والدين والهوايات

[١]. كريفش ، ستوارت ، صناعة المسرحية ، ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ ، دار المأمون ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٧ ، ص٢٠.

[٢]. أرسطو (فن الشعر) ، مصدر سابق ، ص١٥٢.١٥٤.

،والمشاركات السياسية ، والمكانة الاجتماعية ولكي يجعل الكاتب شخصياته مقنعة فلا بد من أن يشابهها بالواقع ، وهذا ما يسمى (الإيهام بالواقع) الذي تحدث عنه أرسطو). [١]

وبما أن الفعل (هو نشاط نفسي يظهر في انفعالات حسية ذات مدلول معين) فإن رسم البعد النفسي للشخصية من الضروريات الأكيدة ، لأنه المبرر لسلوك الشخصية والدافع بالصراع نحو الأمام . ففعل الشخصية ومشاركتها في الحدث يعطيان الصورة الصحيحة عن الشخصية "أن تعرفنا على شخصيات المسرحية لا يتم من خلال التوصيف والرواية فحسب ، وإنما يتم . في المحل الأول . من خلال الأحداث التي يقومون بأدائها ، والتي تحدد خصائصهم وطباعهم ، وعلى هذا فبدون الفعل في العملية الشعرية الدرامية لن تكون هناك دراما بالمعنى الصحيح لهذا المصطلح "[٢] .

والفعل لدى الشخصية على شكلين خارجي وداخلي فلحظات الصمت هي أشد حالات الفعل عندما تفكر وتتأمل أو تتصارع مع نفسها وبهذا يتم التأكيد على الجانب النفسي الداخلي للشخصية " وخير الشخصيات هي التي تقوم بالفعل الداخلي (النفس) والخارجي الفعلي سوية بشكل يتناسب مع قيمة الشخصية وصفاتها .. وأبعادها "[٣] من هذا فأن للفعل شكلين خارجي وآخر داخلي والخارجي هو فعل ناتج عن صراع الشخصية مع قوى خارجية كالقدر إذ " كان عنصر القضاء والقدر في المسرحية الإغريقية قوياً جداً يتدخل في حياة البطل ويحتم مصيره " [٤] كما نرى ذلك في مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكلس . أو هو الفعل الناتج من تقاطع الإرادات بين شخصيات الحدث المسرحي . بيد أن ما يحرك الفعل بقوة كبيرة هو ذلك الصراع الذي يعتمل في داخل الشخصية ، بين العواطف والانفعالات والغرائز . أي بين ما ترومه العاطفة ويصطدم بإرادة العقل ، أو بين الواجب والحب ، كما في مسرحية (السيد) لكورني ، التي يجري فيها الصراع في نفس البطلة بين واجب الوفاء لأبيها

---

[١]. ينظر ، رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة : ١٩٨١، ص٤.

[٢]. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ١٠١.

[٣]. فريد ، بدري حسون و سامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في العراق ، بغداد : ١٩٨١ ، ص٨٤.

[٤]. الدسوقي ، عمر ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ط٥ ، دار الفكر العربي ، مطبعة الرسالة ، ١٩٧٠ ، ص٨٤.

الذي قتله خطيبها ، وبين حبها لهذا الخطيب . [١] ويرى ارسطو كذلك فيما يدل عليه مصطلح الفعل الدرامي بأنه " لا يدل على الأفعال والأحداث التي تشكلها المواقف فحسب ، ولكن يتضمن أيضاً العمليات الفعلية والدوافع النفسية التي تكمن خلف السلوك الظاهر أو التي تنشأ بسببه "[٢]

وبات لزاماً على الكاتب المسرحي أن يخطط للفعل حتى قبل أن يكتب كلمة واحدة وقبل أن يفكر في تفاصيل الحبكة وفي الشخصيات أو الحوار . فلربما تكون لديه فكرة معينة تلح عليه لإبداء ما يريد من مسرحيته وحين ذاك ينمو الفعل الصاعد نحو الذروة ، والفعل النازل نحو الحل . [٣] وهذا يقودنا إلى موضوعة التأزم أو التعقيد . أو ما يسمى بالذروة . حيث يتطور الفعل المسرحي حتى يصل إلى ذروته أو قمة التصاعد ، بحيث يتم إيجاد حل منطقي ومناسب لها . ويعرف أرسطو الذروة أو العقدة على أنها تجمع الأحداث التي تقع منذ بداية المسرحية حتى نقطة التحول فيها ، أما الحل فيبدأ من نقطة التحول هذه حتى نهاية المسرحية . [٤] " وعندما يصل التوتر أو العاطفة إلى نقطة انفجار أو نقطة تحول ، أو ببساطة إلى لحظة عنف وإثارة شديدين فإن هذا يشكل الذروة "[٥] والمسرحية لا تقتصر على ذروة أو عقدة واحدة . فقد نجد لحظات تعقيد ثانوية تغذي الذروة الرئيسية التي يرتفع فيها الفعل إلى درجة من التوتر والاضطراب ومن ثم التكشف حتى الحل والنهاية . وأن ايجاد لحظات التوتر والاضطراب هي من صفات الكاتب الجيد ، ويعرّف التوتر على أنه " حالة من الشد الفكري والإثارة تكون فيها الأعصاب هائجة وضربات القلب سريعة جداً ، وهو عامل أساسي في التشويق الذي يسمى بالعصب المركزي أو اللولب المحرك للدراما "[٦] فالهدف الرئيسي من صنعة المسرحية هو ، إثارة التوتر الذي يزيد من التشويق والذي هو "

---

١. ينظر ، شلش ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص٢٧.

٢. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ١٠١.

٣. كريفش ، ستوارت ، مصدر سابق ، ص١٧.

٤. إبراهيم ، محمد حمدي ، دراسات في نظرية الدراما الإغريقية ، مصدر سابق ، ص٩٠ .

٥. كريفش ، ستوارت ، مصدر سابق ، ص٢٨.

٦. كريفش ، ستوارت ، مصدر سابق ، ص٣٧.

جذب الاهتمام إلى أمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد "[١] وللتشويق فوائد هي :

أ. التساؤل ، حيث أن الحركة المسرحية تبدأ من السؤال إلى الجواب .

ب. التعاطف ، مع الشخصيات ، حيث أننا إذا لم نتعاطف مع الشخصيات فلا يهمنا ما سيحل بهم ولا يثير فينا حالة الترقب الدائمة الناتجة من الخوف منهم أو الشفقة عليهم.[٢] وهذا ما ذهب إليه أرسطو في تعريف المأساة من حيث كونها أحداثاً تثير الشفقة والخوف لاجل حدوث التطهير الذي هو روح المأساة "[٣]

والعنصر الآخر من عناصر المسرحية هو الفكر ذلك " العنصر الذهني الذي يتدخل في كل التصرفات التي نصنعها .. والذي من خلاله تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيراً ظاهرياً محسوساً ، بمعنى أن الفكر في مسرحية ما ، يتمثل في كل ما تقوله الشخصيات وما تفعله ، ومن ثم يعد الفكر هو المادة الأساسية التي تصاغ منها الشخصية الدرامية "[٤] ومن وسائل التعبير عن الفكر هي اللغة ذلك العنصر المهم في المأساة ، والذي يعرفه أرسطو بأنه " التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات "[٥] ، وهذا ما يسمى بالحوار ، والحوار في المسرحية ليس مجرد حواراً عادياً يومياً ، فهو من مميزات المسرحية عن الملحمة ... وهو جزء من أجزاء الحدث الدرامي .. يسهم في دفع الحدث إلى التطور ، إذ إن الحوار مبني على أساس السؤال والجوانب ، والإيضاح والإستفهام والتعجب ، فليس من المنطق أن يكون الجواب سؤالاً يعيدنا إلى السؤال نفسه ، فعندما تكون في حلقة مفرغة من دون أي تطور . كذلك فأن الحوار يكشف عن شخصية قائله وأفكاره وعواطفه . [٦]

واللغة الدرامية لغة خاصة ليست كالكلام اليومي الدارج ، إذ يجب أن تتوفر خصائص في لغة الدراما هي : " الوضوح إلا إذا قصد بها غير ذلك ، وإثارة الاهتمام

---

١. ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٧.

٢. ينظر : المصدر نفسه ، ص٩٧. أنظر : إبراهيم حمادة ، ص ١١٦.

٣. ينظر : إبراهيم حمادة ، ص ١١٦.

٤. المصدر نفسه ، ص٩٨.

٥. ينظر : إبراهيم حمادة ، ص ٩٩.

٦. رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مصدر سابق ، ص ٥٧.

والإيهام بأنها لغة عادية وأن كانت غير ذلك ، ويأتي الوضوح عن طريق استخدام الكلمات المألوفة والمفهومة "[١].

ويمكن تحقيق الإيهام من خلال شخصيات يتحدث بلسانها هي لا بلسان الكاتب . وإذ تتكلم هذه الشخصيات بلغة مناسبة تعبر عن تباينها فيما بينها ، فلكل شخصية لغتها التي تتصل بها ، وتتبع منها في انسجام وتناسق . [٢] والحوار المسرحي يتميز بخصائص تميزه عن غيره من الحوارات ، فهو وجد ليقال لا ليقرأ فقط ، ولهذا السبب لابد أن تتوافر فيه صفات مثل الطابع الصوتي ، والقصر والطول ، واتسامه بإيقاع ملائم للحدث والشخصية، ولابد من أن يحمل الحوار الفكرة المنطوقة ويبرزها بشكل معقول ، وأن يغير ويبدل حسب المواقف والشخصيات اللازمة ، ولعنصر الحوار قوة لا تقل عن أي عنصر من عناصر المسرحية ، ولابد أن يبتعد عن الخطابية والغنائية ، وبهذه الخصائص يستطيع الحوار أن يؤدي دوره كقيمة دراماتيكية مهمة . [٣]

وللحوار وظائف يقوم بها في المسرحية منها :.

١. يدفع بالحدث المسرحي إلى التطور والوضوح .
٢. يعبر عما يميز الشخصيات من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية .
٣. يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش .
٤. يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيات المتحاورة ، وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل . [٤]

وفي بعض المسرحيات يكون الحوار مملاً يبعث على الضجر وانصراف الاهتمام عن المسرحية بسبب الطول والتكلف وعدم التناغم أو الإنسجام فلا يؤدي وظائفه في المسرحية ، بسبب جملة من العيوب منها :

---

[١]. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ١٠٥.

[٢]. شلش ، عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ٣٨.

[٣]. ينظر : فريد ، بدري حسون و سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص١٧٥.

[٤]. ينظر : حماده ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧١ ، ص ١٣٥.

١. النزعة الغنائية : يبرز هذا العيب في المسرحيات الشعرية ، ويعني أن يسترسل الحوار في وصف المشاعر الذاتية للشخصية خصوصاً تلك التي لا تخدم الحدث المسرحي أو تطور الحبكة.
٢. النزعة الخطابية : ويعني أن تنسى الشخصية المتحاورة الموقف الذي تقف فيه ، وتبد بالتوجه إلى الجمهور بالكلام حتى يزخر الحوار بعبارات وجمل خطابية ، كالتكرار . والحماسة ، والاستصراخ ، واستخلاص العبر من الكلام ، والتعبير عن أفكار الكاتب وآرائه الخاصة . وهذا ما لا يخدم المسرحية بشيء سوى الإطالة وإثارة الملل .
٣. النزعة البلاغية والإنشائية : حيث تسيطر على الحوار جمل وعبارات طويلة رنانة ذات سبك جميل ، ولكن من الناحية الدرامية لا تأتي بشيء جديد .
٤. النزعة الجدلية : إذ تسترسل الشخصيات في مناقشات عقلية وذهنية لا تأتي من طبيعة الحدث المسرحي . [١]

إن ما ورد ذكره هي القواعد العامة التي وضعها أرسطو لعناصر التأليف المسرحي . ولا تعمل هذه العناصر كل واحد منها على حده بل هي كلّ متكامل فإذا اعتبرنا أن هذه العناصر بمجموعها تمثل الهيكل العام للمسرحية فإن هذا الهيكل لا بد له من روحٍ يحيى بها وهذه الروح هي الحبكة . ولكل كاتب من كتاب المسرح طريقته في بناء هذا الهيكل وخلق الروح الخاصة به.

لقد كانت المسرحية تؤدى من قبل ممثل واحد قبل أسخيلوس وكانت تفتقر إلى العناصر الدراماتيكية ، إلا النزر اليسير ، كما غلب عليها الطابع الغنائي لذلك كانت قاصرة عن تصوير الصراع الدرامي تصويراً دقيقاً . بيد أن أسخيلوس ومن خلال إدخاله الممثل الثاني ، وفر إمكانية ظهور الحدث الدرامي ، لأنه أعطى الحوار المقام الأول في المسرحية ، وبذلك فقد وفر إمكانية تطوير الصراع الدراماتيكي . [٢]

يبلغ عدد المسرحيات المعروفة لأسخيلوس سبع مسرحيات (الفرس ، الضارعات، سبعة ضد طيبة ، برومثيوس في الأغلال ، أغا ممنون ، حاملات القرابين أو (آلهة الرحمة

---

١. ينظر : مصطفى ، فائق ، وزميله ، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات ، جامعة الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ١٩٨٩، ط١ ، ص١٤٧.

٢. ينظر : التكريتي ، جميل نصيف ، مصدر سابق ، ص ١٤٣.١٤٦.

) . وتقسم هذه المسرحيات إلى مجموعتين ، حيث تتمثل الأربعة الأولى منها ، المجموعة الأولى ، والتي من خصائصها أنها امتيازات ببساطة البناء ولا يتطور الحدث فيها إلا في شكل محدود وسطحي ، ويمثل النصف الأول من كل مسرحية ، تحضيراً للحدث الذي يزداد في النصف الثاني ، لذلك فإن النصف الأول يقتصر إلى الحركة ويفتقر إلى أعطاء فكرة عن الحالة القادمة ، وتتألف من عدة مشاهد يغلب عليها عدم الترابط الداخلي ، وهذه المشاهد يختلف عددها من مأساة إلى أخرى ، وتعد مسرحية (أغا ممنون) واحدة من مسرحيات المجموعة الثانية حيث تقدم نموذجاً لنمو الحدث الدراماتيكي تدريجياً ، حيث أن التلميحات إلى المصير الذي تؤول إليه المأساة موجود حتى في القسم التمهيدي ، وفي تلميحات الحارس التي تشير إلى الحوادث المريبة ، كذلك أحاديث الرسول وأحاديث أغا ممنون نفسه . [١]

وقدم أسخيلوس شخصياته بشكل يتسم بالرشاقة والانسجام ، وأصبح الاهتمام يتركز على الشخصية الرئيسية ، وهذا التطور ناتج عن إضافة الممثل الثاني الذي أعطى إمكانية لتقديم صورة عن العالم الداخلي للبطل ، فقد كان أبطال أسخيلوس يمتازون بالبساطة إضافة إلى التكامل والتجانس ، فأبطاله لا يعرفون التردد أو التناقض وهذا ما يجعلهم يتسمون بالسمو والبهاء . [٢] ويمكن إجمال البنية الدرامية لديه بما يلي :.

١. كانت الحبكة عند اسخيلوس بسيطة ذات حدث ثابت ، يفتقر إلى النمو .
٢. تمثل الجوقة في جميع مسرحياته مكانة بارزة وقد تأخذ دور البطولة أحياناً ، أو دور شخصية من الشخصيات .
٣. شخصياته تمتاز بالجلال والصرامة ولا تتطور إلا قليلاً وقد لا تتطور أبداً .
٤. كان لا يهتم بالتفاصيل ، ولا يظهر عناية كافية في الكشف عن الدوافع الكامنة وراء تصرفات شخصياته . [٣]

---

[١]. ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٤٧.

[٢]. التكريتي ، جميل نصيف ، مصدر سابق ، ص ١٥١ . ١٥٢.

[٣]. ينظر : التكريتي ، جميل نصيف ، مصدر سابق ، ص١٦١.

وتميز سوفوكليس بأنه يختار موضوعاته من بين الأساطير الأكثر تعقيداً ، إذ يأخذ جزءاً بسيطاً يمكنه من عرض مختلف الطبائع ، ومن تسليط الأضواء الفلسفية على أكثر جوانب الحياة الإنسانية تعقيداً ، كما وعرف عنه تصرفه الحر في الأسطورة ، واختياره الحر لتلك التفاصيل الضرورية منها للتعبير عن فكرته بشفافية ووضوح . ويعود له الفضل في تطوير البنية المسرحية وتركيز الحوار وتكثيفه للتعبير عن التوتر والصراع المتفجر في نفوس شخصياته ، فقد أضاف تنوعاً في تصوير الطبائع ، إذ استغل مبدأ المقابلة بين الشخصيات التي تجمعها مواقف واحدة ، وتواجهها تحديات واحدة ، وقد تشترك في هدف واحد أو تختلف حول أهداف أو غايات . فقد كان يسلط الضوء على أكثر النزاعات التي تحكم السلوك الإنساني وتنظمه . وكان يهتم بابداء الملاحظات الدقيقة بتغير أمزجة شخصياته عن طريق الاستعانة بالجوقة . [١] ويمكن أجمال البنية الدرامية لدى سوفوكليس بما يلي :.

١. رغم أن الحبكة ذات مسار واحد لكنها أصبحت أكثر تعقيداًُ .
٢. عناية أكبر برسم الشخصيات .. ، كما يجب أن تكون حيث أنه لم يقدم شخصياته كما هي ولكن كما يجب أن تكون عليه .
٣. إبراز معالم الشخصيات عن طريق المقابلة بين الشخصيات لإبراز معالم التناقض والتعارض .
٤. الشخصيات متطورة ، وتخضع لتغير فجائي ، وتتعرض للتقلبات . [٢]

أما يوربيدس فقد سارة بالمسرحية مساراً مختلفاً عن سابقيه أسخيلوس وسوفوكلس ، من حيث طبيعة الصراع في مسرحياته وتنوع في مصادر موضوعاته واختيار الشخصيات فهو " من شعراء اليونان الذين خطوا بالمأساة خطوة إلى الأمام من حيث تنوع الموضوع واختيار الشخصيات وإدارة الحوار بطريقة تقترب من الواقعية ، حتى ذلك الذي يدور بين الآلهة بعضهم وبعض "[٣]

فقد نمت الأجزاء الحوارية لديه وقد ابتدع تقنيات درامية محددة له مثال ، أن يضع على لسان كل شخص عند ظهورها الأول . قصة حول نفسها مع الاهتمام بتوضيح الأسباب

---

١. ينظر : المصدر نفسه ، ص١٧٢ . ١٧٨.
٢. ينظر : المصدر نفسه ، ص١٧٩.
٣. الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص٨٩.

التي دعت إلى ظهورها . ولم تكن شخصياته تحقق أهدافها عن طريق الصراع المكشوف ، بل بواسطة الحيلة والخداع . وهي لا تمتلك من أسطوريتها سوى الاسماء ، أما مضامينها الفكرية والأخلاقية والمسائل التي تطرحها والمشاكل التي تناقشها فهي شخصيات معاصرة ومألوفة بالنسبة للمشاهد آنذاك . [١] فأبطاله لم يكونوا من الأخيار بشكل تام ولا من الأشرار بشكل تام " فقد حرص على إلا يكون البطل من الأخيار الذين ينتقلون من السعادة إلى الشقاء وتعد مشهداً لا يثير الخوف ولا الرحمة بل يثير الاشمئزاز ..) ولا أن يكون من الأشرار المنتقلين من الشقاء إلى السعادة.. إنما اختار منزلة بين هاتين المنزلتين "[٢]

لقد كان يطابق ما يصوره على ما يجري في الحياة المعاصرة من حوله ولهذا السبب فقد تجاوز الكياسة والأناقة ، ولم يقدم طباعاً ومشاعر بحثاً عما هو نبيل وسام ، بل عنده أثر لتصوير ما هو غير كيس وما هو جبان ومترهل . [٣] وقد اختار موضوعات لم يتطرق إليها غيره من كتاب المسرح الإغريقي وهي اختياره لعاطفة الحب " وهو بإيثاره موضوعة الحب قد جعل مسرحياته لا تعتمد على الدين اليوناني كما فعل من سبقه " [٤] لقد تجلت براعة يوربيدس في كونه كان دقيقاً في رسم الأبعاد الإنسانية لشخصياته وخاصة من النساء ، فلقد استطاع أن يفهم أحوال المرأة ودوافعها النفسية ، كما أنه اقترب بالمأساة من المضمون الحياتي مهتماً بمشاكل الحياة وتناقضاتها ، وقدم حبكات معقدة مما اضطره إلى إبداع تقنية (الإله من الإله) لكي يختتم أعماله المسرحية. [٥]

وتعد فترة الدولة الرومانية ، فترة تفتقر إلى الانتاج المسرحي مقارنة بالمستوى والرقي الذي وصل إليه المسرح عند الإغريق ، ويعتبر (سينكا) أهم من كتب أبان الحقبة الرومانية إذ إن مآسيه " تعصف فيها روح المأساة ، وتنقصها فخامة النغم ، وهي مملوءة بالفضائع والمناظر الوحشية الدموية التي كان يطرب لها الرومان "[٦] فطبيعة الحياة

---

١. ينظر ، التكريتي ، جميل نصيف ، مصدر سابق ، ص٢١٨.

٢. الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص ٩٠ .

٣. ينظر ، التكريتي ، جميل نصيف ، مصدر سابق ، ص٢١٩.

٤. الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص ٩٠.

٥. ينظر ، التكريتي ، جميل نصيف ، مصدر سابق ، ص ٢٢٠.

٦. الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص٩٣.

الرومانية ونوع الفكر الذي يؤمنون به فرض شكلاً متدنياً من حيث الموضوعات والبناء المسرحي ، مع ذلك فقد كانت لسينكا تأثيرات في المسرح الأوربي في إنجلترا أو فرنسا . [١]

وأهم ما يميز مسرحياته سينكا هو :

١. كانت مسرحياته مستقلة ، فهي وأن كانت قد بنبت على نماذج لمسرحيات يونانية فهي ليست مترجمة

٢. بنيت الحبكة لديه على أساس إيجاد مفاجآت وخدع تنتهي المسرحية من دون مسوغ منطقي .

٣. لم تكن شخصياته مقنعة حد الاقتناع .

٤. أما الحوار لديه فكان يكتب ليقرأ على مجموعة من النخبة . [٢]

الكلاسيكية الجديدة :

ظهر في فرنسا إبَّان القرن السادس عشر والسابع عشر مذهب جديد عرف بالمدرسة الكلاسيكية الجديدة وقد يسميها البعض بالمدرسة الاتباعية ، لاتباعها لتعاليم الدراما الإغريقية . وقد كانت هناك جملة من القواعد التي التزموا بها، وهي محاكاة الكتاب الإغريق في طريقتهم الأدبية ، كما وفر في نفوسهم من جمال فنهم ونضجه . وكانوا يفضلون الصنعة على العبقرية ، وأثاروا البحث في النفس الإنسانية من حيث طبيعتها وأهدافها متأثرين بذلك بـ(ديكارت) حيث كانت الدعوة إلى سيطرة العقل وتحكمه في كل الفنون ، وأصروا على أن الأدب موضوعي لا ذاتي . [٣]

ومن مبادئهم الالتزام بقانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع . فزمن الحدث في المسرحية لا يتعدى زمن عرضها ، ولا يوجد تعدد في الأمكنة ، أن المكان واحد والموضوع الذي تعالجه المسرحية واحد . إذ " قصرت المدرسة الاتباعية . الكلاسيكية الجديدة . نفسها على عقدة رئيسية واحدة تركزت حولها المسرحية ، فلا فضول ولا حشو ، ولا لون محلي ، ولا عقد ثانوية ، بل كل كلمة تقال على المسرح يجب أن

---

١. المصدر نفسه ، ص ٩٣.

٢. ينظر ، محمد رضا ، حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات بيروت : ١٩٧٢ ، ص ٨٣.٨٤.

٣. ينظر : الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص٩٦ . ٩٧.

تدفع بالمسرحية إلى غايتها ، وكل حركة يجب أن تكون مقصودة دافعة بالعمل إلى الأمام " [١] . كما اهتمت الكلاسيكية الجديدة بالشخصيات ، إذ يجب أن تكون الشخصية متصفة بالسمو والعظمة ، فشخصيات المأساة عندهم " يجب أن تكون من الطبقات العليا والمرتفعة كالملوك والأمراء والقادة ، لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً ومن ثم كانوا مؤهلين لأن يكونوا أنماطاً يقتدى بهم "[٢] وبناءً على نوع الشخصيات يأتي الاهتمام باللغة بما يناسب طبيعة الشخصيات والحدث ،إذ لابد أن تكون اللغة راقية " فاللغة الرفيعة والأسلوب الفخم يفرضان على الكاتب المسرحي ألا يستخدم في لغة المسرحية ألفاظاً نابية أو مبتذلة "[٣] .

والتقسيم الشكلي للمسرحية يفرض أن تتكون المسرحية من خمسة فصول ، وهنا تظهر تأثيرات (سينكا) غير أن الكلاسيكيين رفضوا إظهار مناظر القتل والعنف على المسرح . وقد أولت هذه المدرسة اللغة عناية كبيرة حتى أصبحت الصفة المميزة لأسلوبها وكان من أهم مزايا أسلوبها " البساطة في التعبير واختيار الكلمات بدقة وحذر ووضعها في المكان المناسب وإحكام القافية في الشعر بحيث ينتهي عندها المعنى . وينصحون بالتأني وإعادة النظر مرات في نتاجهم الأدبي حتى تأتي أدنى إلى الكمال "[٤] والهدف من المأساة في هذه المدرسة هدف أخلاقي يهدف إلى تهذيب العواطف والأهواء ، لذلك كان البطل أنموذجاً مثالياً متكاملاً ، تسخر الأحداث لأجله ولو لم يكن يملك من مقومات الانتصار شيئاً ، فقط لأنه البطل . ففي مسرحية (السيد) لكورني ، نجد أن البطل ينتصر رغم أنه لا تجارب له في الحرب. [٥] وكان كل من كورني وراسين أشهر من مثل هذه المدرسة ، ولو أن كورني حاول الخروج مراراً على القواعد الكلاسيكية التي ضاق بها ذراعاً ، ولكن تبين (أنه) كان وفياً متمسكاً وحريصاً على تلك القواعد فقدم مسرحيات غاية الروعة والجمال " وكان لراسين حسن الطبيعة بالنظام وبالذوق السليم حتى أن الصورة الكلاسيكية لم يكن فيها

---

١. المصدر نفسه ، ص ١١٠.

٢. مصطفى ، فائز ، وزميله ، مصدر سابق ، ص٦٢.

٣. المصدر نفسه ، ص٦٢.

٤. الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص٢٤٦.

٥. ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٣٨.

مـا يضـطره إلـى شـيء لـيس فـي طبيعتـه ، بـل كانـت الصـورة بمثابـة تعبيـر طبيعـي عـن خصائص أسلوبه وطابعه "[١] فقد وصل بالمسرحية حد الكمال والاتقان حتى كتب النقاد بأن المدرسة الكلاسيكية تدين في قواعدها (لراسين) أكثر مما تدين لتعاليم (بوالو). [٢]

غير أن (موليير) الكاتب المسرحي الآخر من كتاب الكلاسيكية الجديدة . ومن خلال ملاهيه التي قدمها في حبكة بسيطة .. فقد انتقى موضوعاتها من الحياة المحيطة به بشـكل مباشـر ، لـذلك يعتبـر صـوت الواقـع ، فقـد تطـور مـن (الفـارس) إلـى كوميـديا الشخصيات ، والكوميديا الاجتماعية. [٣]

البنية الدرامية لدى شكسبير :

يعتبر شكسبير من أهم وأعظم كتاب عصر النهضة لما تركه من أثر في عالم المسرح والتأليف المسرحي ، فقد تنوعت كتاباته بين المأساة والملهاة ، والمسرحيات التأريخية ، وتعد أعماله المصدر والمرجع لكل المذاهب المسرحية الحديثة إذ كتب ببراعة فائقة محطماً كل القيود الكلاسيكية ، فبعد أن كانت الحبكة في المسرحية الكلاسيكية ، وخاصة الإغريقية ، تركز على خط واحد لحبكة واحدة يحكمها الفعل الواحد المتصل ، الذي يسلك أقصر الطرق للوصول إلى النهاية ، كان شكسبير يستخدم حبكات ثانوية إضافة إلى الحبكة الرئيسية " وأن جميع الحبكات الثانوية أو المزدوجة التي أكثر من أدخالها في مسرحياته لم تكن فائضة أو مقحمة ، بل جاءت ضرورية لأنها كانت تستخدم لتقوية الاهتمام بالحبكة الأساسية وتأكيدها "[٤] . ونظراً لاستخدام هذا النوع من الحبكات الثانوية فقد كان لابد من التوسع على مستوى الزمان والمكان حتى يتم استيعاب هذه الحبكات الثانوية . وهذا ما مكن شكسبير من كسر قاعدة الوحدات الثلاث التي تمسك بها الكلاسيكيون " فشكسبير الذي من شأنه أن يتلاعب بالزمن بمطلق الحرية ، مكثفاً ، الأشهر في مشهد واحد ، أو جاعلاً . كما

---

[١]. هويتنك ، فرانك ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة كمال يوسف وآخرون ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٧١.

[٢]. الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص ١٥٣.

[٣]. ينظر : رشدي ، رشاد ، مصدر سابق ، ص٩٦.

[٤]. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، الحبكة المسرحية العربية الحديثة ، ١٩٥٠ . ١٩٩٠ ، رسالة دكتوراه ، ١٩٩٧ ، ص ٢٦.

في (حكاية شتاء) . ستة عشر عاماً تنقضي بين فصلين يعد ساعات الزمن في (العاصفة بالدقائق)[١] . أنه يتلاعب بالقواعد وفق ما يقتضيه الحدث المسرحي ، فلا قيد على العمل المسرحي إلا ما يستلزمه العمل المسرحي نفسه . ونتيجة هذا التوسع فهو يبدأ مسرحياته من نقطة متقدمة من الفعل ، فمسرحياته تبدأ من نقطة متقدمة كثيراً على قمة الأزمة . [٢]

وقد تمكن شكسبير من جمع المتناقضات ، إذ كان يجمعها كما هي الحياة مليئة بها . فهو يرى أن هناك تناقضاً بين ما ترومه الشخصيات جراء الدوافع والرغبات ، وبين ما يفرضه الواقع من نظام للسلوك والأخلاق ، وهذا أساس الصراع لديه ويرى أنها " قدر الإنسان ، ولا محيد لأحد عنه "[٣] لذلك فقد كان التركيز على حركة الشخصية ومتابعة قوة إرادتها ، وقدرتها على المواجهة ، هو جل اهتمام شكسبير ، من خلال وضع الشخصيات في ظروف متعددة مختلفة لكي تُمتَحنُ فيها تلك الإرادة ... والتي تطلبت بأن يكون هناك متسع في رقعة الفعل الدرامي . [٤] كانت لديه قدرة فائقة في رسم الشخصيات وبناء الأحداث ، إذ ابتعد عن الذاتية والوجدانية في رسم شخصياته ، التي تنطق بلسانها وتسلك سلوكاً نابعاً من دوافعها الداخلية " فقد كان همه إظهار مختلف الشخصيات التي هي أنواع قائمة بذاتها ، فاتسع أفقه ولم يقيد نفسه بفكرة خاصة ، كالعظمة عند (كورني) أو الحب عند (راسين) وإنما تطلع إلى كل الآفاق الإنسانية في شتى ألوانها المختلفة ممثلة في شخصيات غريبة ، كل شخصية تمثل عنصراً هاماً من هذا المجتمع الذي تعيش فيه "[٥] وتميزت حركة الشخصية بجمعها بين استقامة الشخصية الكلاسيكية التي تتسم بالعقلانية وبين الشخصية الرومانسية التي تميزت بالصخب ، وهذا ما جعل الاهتمام بالشخصية يطغي على الاهتمام بالفعل . [٦]

أما بالنسبة للموضوعات ، فقد استقى شكسبير موضوعاته من التاريخ والقصص المحلية ، غير أنه يتصرف فيه . أي بالتاريخ . ببراعته " فعندما يكتب عن التاريخ فأنه يحذف

---

[١]. كون ، بان ، مصدر سابق ، ص ٢٤٨.

[٢]. ينظر : الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص٢٦.

[٣]. كون ، بان ، مصدر سابق ، ص٢٥.

[٤]. ينظر : الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص٢٦.

[٥]. الدسوقي ، عمر ، مصدر سابق ، ص ١٩٥.

[٦]. ينظر : الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، ص٩٦.

كل العناصر التاريخية ، والحكايات الصغيرة ... أما الأسماء التاريخية ، أو الدقة الحرفية في الأحداث التاريخية فلا أهمية لها .. هو لا يمسرح التاريخ فحسب ، بل يمسرح السيكولوجيا "[١] فهو لا يروي تاريخاً ، بل يحول التاريخ مسرحاً ، كذلك الدوافع السلوكية والأزمات النفسية والأمراض ، فأنه يبني عليها مسرحياته ، (فهاملت) شخصية تعاني من مرض نفسي أثبتته الدراسات النفسية بالتحليل والدراسة . [٢] وعلى أساس ما يعانيه في مسرحية هاملت بني الحدث على أساس معاناته ، لقد جمع شكسبير كل مختلف إلى مختلف عنه ، دن نشاز ، ففي أي من مسرحياته نجد الحياة الترفه والحياة البائسة ، والحكيم العاقل ، والمأفون الأحمق ، كان يجمع بين المواقف ، ويجمع بين الشخصيات ، لذلك تنوعت مسرحياته ، فكانت خليطاً من الجد والهزل ، إذ إن الجمع بين الضحك والحزن في آن واحد ، من أهم ما يتميز به شكسبير ، حتى أن مسرحياته المأساوية لم تختلف عن مسرحياته الملهاوية حتى في عقدها ، إذ كان الاثنان بنفس الدرجة ، والفرق الوحيد ، أنه كان يسمح للمواقف الحزينة أن تتطور حتى النهاية في المأساة ، وعكس ذلك في الملهاة.[٣]

وشكسبير لم يجد صعوبة في استخدام لغة عصره في الحوار ، في الوقت الذي كان متمكناً من الاستعارة من لغات أخرى ، فكانت لغة الحوار مفعمة بالحيوية والثراء إلى حد غير اعتيادي ، حتى أن مؤلف قاموس أكسفورد (جيمس موري) رجع إلى أعمال شكسبير واستعار منها أكثر من أي كتاب آخر ، إذ إنه أصبح حجر الزاوية في التعامل الصحيح مع اللغة الإنجليزية . [٤] وتميز الحوار لدى شكسبير بتنوعه ، فهو يجمع بين الشعر والنثر في المسرحية الواحدة . حتى أن الشخصية الواحدة تارة تقول شعراً وآخر نثراً . كما وتميز الحوار لديه بالمنلوجات الطويلة والحوارات الجانبية . [٥]

وفي الوقت الذي كان شكسبير يؤلف مسرحياته كان يمثل أيضاً ، وهذا ما جعله عارفاً بطباع الشخصيات وأكثر قرباً من مشاعرها العميقة ، وهذا عامل مساعد في التعرف

---

[١]. ينظر : كون ، بان ، مصدر سابق ، ص٥٦.

[٢]. راجع ، إسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة : بيروت (د:ت) ، ص١٣٠.١٤٧.

[٣]. ينظر : الدسوق ، عمر ، مصدر سابق ، ص١٩٢.١٩٣.

[٤]. جروم ، نيك ، وبيرو ، أقدم لك شكسبير ، ترجمة حمدي الجابري ، المشروع القومي للترجمة ، العدد ٥٥٠ المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة : ٢٠٠٥ ، ص٨٤.

[٥]. راجع نصوص شكسبير مكبث ، ترجمة وتقديم حمد فريد هاملت ، عقيل : ترجمة جبرا إبراهيم جبرا .

على الصراع الذي يعتمل في داخلها .. حيث أنه نقل الصراع ، من صراع خارجي تفرضه قوى خارجية إلى صراع داخلي ، داخل نفس البطل . فلما كان القضاء والقدر عند الإغريق قوة تتحكم في مصير الإنسان ولا يستطيع دفعها ، فإن شكسبير يعده صدفة عمياء . حيث أنه " نقل مجال الصراع إلى داخل عقل البطل ذاته ، فرغم أنه يلتزم بالقاعدة الأرسطية التي تقول بأن البطل التراجييدي أفضل من مستوى الفرد العادي ، فهو يضعه في صراع مع إنسانيته وليس قوة خارجية عنه "[١] . وكثيراً ما نجد أكثر من نمط من أنماط الصراع ففي مسرحية هاملت مثلاً " نجد أن هناك صراعاً نفسياً يعتمل داخل شخصية (هاملت) ، بينه وبين نفسه ، كذلك فهنالك صراع بينه وبين الملك والملكة وأوفيليا . [٢]

[١]. سرحان ، سمير ، مصدر سابق ، ص٣٥.

[٢]. ماركس ، ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة زيد مدور ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت . نيويورك ، ١٩٦٥.

كما ينظر : مسرحية هاملت .

البنية الدرامية في المسرحية الرومانسية :

تشير الدراسات إلى أن المسرحية الرومانسية تدين بالشيء الكثير إلى شكسبير ، فالرومانسية التي ثارت على كل ما يمت للواقع والعقل بصلة وكل ما هو مقيد ، دعت إلى " تمثيل الجانب المثالي والخيالي في الإنسان "[١] فأنها وجدت في أعمال شكسبير مثالها الأعلى ، بما تميزت به أعماله من حرية التعبير وعدم التقيد بالقواعد التي يراها الرومانسيون أنها تكبل الكاتب المسرحي لذلك عملوا على تقليد طريقة شكسبير في المتابعة والسير على منوالها ، رغم أنهم لم يستطيعوا الوصول إلى مستواها الحقيقي ، فما كانت نظرياتهم إلا كونها دراسة تفصيلية لاعمال شكسبير. [٢] لذلك فإن خصائص التأليف لديهم كانت أمتداد للبنية الدرامية عند شكسبير فعلى مستوى الحبكة نجد أنها أتسعت وأخذت تشتمل على حبكات ثانوية إضافة للرئيسة ، تتقاطع أو تزدوج معها ، تعمل على تأكيدها وتقويمها . وأصبحت الشخصية هي المحور الأساس الذي تستند إليه المسرحية الرومانسية ومن ثم يأتي دور الحدث . وأصبحت الشخصية المحورية هي المحركة لسير الحدث في المسرحية الرومانيسة رغم كون المسرحية تعج بالشخصيات الثانوية كما في مسرحية (هرناني) [٣] لهيجو . وعلى هذا الأساس فإن الزمن في المسرحية الرومانسية لم يعد يحده حد كذلك المكان اصبح متعدداً ومتغيراً . [٤]

البنية الدرامية في المسرحية الواقعية :

في الوقت الذي بلغت الرومانسية حد المبالغة والتطرف في موقفها من الحياة ، وكردة فعل إزاء التطرف ، ظهرت الواقعية " فالواقعي يرفض القيود التي تفرضها النظرية الرومانسية من مبالغة وتطرف زاعماً أن ذلك لا يصدق على الحياة أو مفهوم الحياة على الأقل "[٥]

وإزاء نبذ الواقعية للرؤى العاطفية التي كانت تزخر بها الرومانسية فقد دعت الواقعية إلى أن يلتزم الكاتب موقف الحياد إزاء المواضيع والمواقف وكذلك الشخصيات التي يعرضها

---

١. خشبة ، دريني ، أشهر المذاهب المسرحية ،

٢. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص٢٧.٢٩.

٣. راجع مسرحية هرناني لفكتور هيجو.

٤. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، صدر سابق ، ص٥٧.٥٨ .

٥. ميلت ، ميتلي ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي خطاب ريبسون ، دار الثقافة : (د:ت) ، ص٣٢٧.

، فلا بد للكاتب أن يتجرد من كل ما هو عاطفي ، ومن العادات والأعراف الموروثة ، حتى يكون أكثر موضوعية فيما يطرح ، فهي تدعو إلى أن " يحاول الاديب تصوير المجتمع من غير أن يحاول جعله مثالياً ، بل يصوره بروح موضوعية ويعرضه على الحقائق وما فيه من مساوئ تشمئز منها النفوس ومحاسن تهش لها وترتاح "[١]

ويعد (ابسن) المثل الأعلى للواقعية ، وخاصة مسرحياته المتأخرة . فقد استمد أفكاره من الحياة المعاصرة محاولا رسم صورة صادقة للحياة الإنسانية . لذلك فمسرحياته مسرحيات أفكار ، إذ إن الفكرة تأتي أولاً ثم بعدها تصاغ القصة . وأن الحدث في مسرحياته متطور من بداية المسرحية حتى آخر كلمة تقال فيها ، فهو حدث يتسم بالنمو ، ويمتاز أبسن " بإحساسه بنسبة الحقيقية ، فلا حقيقة كاملة ، وأن كل شيء ممكن أن يكون بشكل مفاجئ ، فالماضي قد ينكشف فجأة لينقل الأحداث إلى الأزمة " فالاكتشافات المفاجئة وسيلة للكشف عن التركيب النفسي للشخصية فالتحليل العميق للدوافع الإنسانية يكتسب مدلولات شاملة تتجاوز أي واقع اجتماعي بعينه "[٢]

كانت الحبكة في مسرحيات (ابسن) مصاغة بشكل جيد ، إذ إنها كانت مبينة على أساس نوع من الحيل مما كان يستخدم في المسرحية جيدة الصنع ، فالأسرار المنزوية سرعان ما تنكشف من خلال تطور الحدث لتزيد الأمور تعقيداً ، حيث أن هذا الخط في البناء الدرامي يجعل المسرحية أكثر تشويقاً وأكثر ترقباً للحدث الدرامي " فالحبكة لديه تتأثر بصورة واضحة بالحبكة الأرسطية من جهة والحبكة المتوسعة " من جهة أخرى ، واستفاد من حبكة المسرحية جيدة الصنع . أخذ من الحبكة الارسطية حبكة الفعل المركزي والاقتصاد والتكيف ، وأخذ من الحبكة الموسعة (الشكسبيرية) الاهتمام بحركة الشخصيات المحورية وامتدادات الفعل الزمنية ، وخاصة في ما يتعلق بالماضي ، وأخذ عن الحبكة المسرحية الجيدة الصنع قدرتها على إثارة الأسئلة الملغزة ، والأجوبة المبهمة ، والأسرار الدفينة "[٣]

أما الشخصيات فقد كان يرسمها بشكل رائع ، ولم يكن للبطل سيطرة على حساب الشخصيات الأخرى " فالبطل لا يلقي بظله وحده على الحدث .. وإنما تشاركه باقي

---

[١]. أرنست ، فشر ، ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم ، القاهرة الهيئة المصرية للنشر ، ١٩٧١ ، ص١٣٧ .

[٢]. سرحان ، سمير ، مصدر سابق ، ص٦٦.

[٣]. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص٦٦.

الشخصيات بنفس الدرجة من الأهمية .. ويصبح البطل مجرد شخصية رئيسية وليس شخصية مسيطرة "[1] وهو يقدم كل التفاصيل عن شخصياته ، فهو يعرف كل كبيرة وصغيرة ، لقد درس (ابسن) الدوافع الداخلية والسيكولوجية لشخصياته بشكل استطاع رغم تباينها أن يجعلها مترابطة فيما بينها فهي قادره على أن تعبر عن نفسها من خلال حوار موضوعي خالٍ من أي محسنات لغوية ، فلا توجد منلوجات أو حوارات جانبية أو تفخيم أو اسهاب ، إذ تمكن من أن يقدم حوار مكثف مقتصد فيه إلى درجة صار فيها أشبه بالألغاز التي تتكشف مع تطور الحدث الدرامي .

وفي البناء الدرامي لمسرحياته فإن (ابسن) يبدأ مسرحياته من لحظة الأزمة ومن ثم تتطور بالتدريج على أن يتم معرفة الأحداث الماضية السابقة للحظة الأزمة ، تدريجياً من خلال الحوار . ولما كانت المعادلة الأرسطية لبناء الحدث كآلاتي (بداية ، وسط ، نهاية) فإن معادلة (ابسن) في بناء الحدث تعتمد على (العرض ، العقدة ، المناقشة) ففي مسرحية (بيت الدمية) خطط ابسن للأحداث بشكل متكامل ولم يقف عند الحل الأرسطي ، وإنما ربط نهاية الأحداث بفكرة الحرية في شكلها الإنساني العقلاني ، من خلال تحطيم القيم الأخلاقية الزائفة في المجتمع آنذاك . [2]

البنية الدرامية في المسرحية الرمزية :

نشأت الرمزية في ظل جملة من المتغيرات السياسية والاجتماعية والعلمية ، فلم تكن المذاهب المسرحية السابقة وأساليبها المختلفة ، قادرة على أن ترتقي بالفن إلى مكانته السامية ، وأن تكون قادرة على التعبير عن هموم الإنسان وهواجسه إزاء العالم المتغير . على حد رأي الرمزيين . وفي سبيل تحقيق غايتهم ، والتعبير عما آمنوا به ، فقد عمدوا إلى توظيف اللغة ورموزها في خلق جوٍّ موسيقي ، كما اعتمدوا مبدأ الإيحاء والإبهام بما يتناسب مع غاياتهم . فوجدوا في الأساطير والتراث ، وحتى الحكايات الشعبية ، مادة لموضوعاتهم ، كذلك القصص الخيالية ، وحكايات الحيوانات ، ولم تكن غايتهم تلك الموضوعات في ذاتها ، ولكن من خلال مقدرتهم على تحمليها أفكارهم الرمزية .

---

[1]. سرحان ، سمير ، مصدر سابق ، ص٧٢.

[2]. ينظر : طابور ، مهند ، الواقعية في المسرح ، مطبعة الأمة ، بغداد : ١٩٩٠ ، ص١٣١.١٣٢.

ولابد من التمييز بين الرمزية باعتبارها طريقة للتعبير عن الأفكار في المسرحية ، وبين استخدام الرمز كوسيلة مسرحية على أن الواحدة منها هي تطور طبيعي للأخرى ، فمشاهد العاصفة في مسرحيته (الملك لير) هي مشاهد رمزية ، كما هو الميتم في مسرحية (الأشباح) ، غير أن المسرحيتين ليستا رمزيتين إذ إن المعنى الداخلي لا يجسد من أجل ابتداع حبكة موازية للحبكة الخارجية . فالمسرحية الرمزية تحوي حبكتين متوازيتين تسيران جنباً إلى جنب دون أن تتقاطعا أو تلتقيا ، إلا في ذهن المتلقي ، " والحبكة في الرمزية اعتمدت على وجود حركتين مستقلتين عن بعضهما تشكلان حبكتين متوازيتين تحتفظ كل منها بخطوط متكاملة للحركة بعيداً عن الأخرى "[١] يتم التعبير عنهما في وقت واحد ، وهما حبكتان لقصتين أحداهما خارجية محسوسة والأخرى داخلية مجردة لذلك فالكاتب المسرحي الرمزي لا يقنع بالطرق التقليدية للتعبير عن موضوع مسرحية بل يعمل على إثارة الاهتمام من خلال عقدة مزدوجة ، لذا فهو لا يعبر عن الفكرة بصورة مباشرة بل يعمد إلى الحبكة الداخلية التي تسير جنباً إلى جنب مع الحبكة الخارجية ، ولهذا فالتركيز على الحبكة الداخلية يكون أكبر ، حتى أن سير الأحداث في الحبكة الداخلية التي تسير جنباً إلى جنب مع الحبكة الخارجية ، ولهذا فإن التركيز على الحبكة الداخلية يكون أكبر ، حتى أن سير الأحداث في الحبكة الخارجية لابد أن يخدم الحبكة الداخلية ، فغاية المسرحية الرمزية ليس ما يعرض أو يشاهد ، بل الرسالة التي يُراد إيصالها من خلال ما تخفيه وراءها ... وهذا ما يجعل المسرحية الرمزية مبهمة غامضة ، مبعثرة في بعض أجزائها ، وغالباً ما تصاب الحبكة الخارجية بالتشويه لدرجة تصبح معها المسرحية الرمزية صعبة الفهم .

أما الشخصيات في المسرحية الرمزية ، فهي نماذج لا تعبر عن نفسها وإنما توحي بشيء آخر وراءها ، لذلك فأسماؤها غير معرفة ، فقد تسمى بأسماء صفات مثل الواحد ، الثاني ، الرجل ، الضوء ، ... الخ. وقد تكون الشخصيات حيوانات وجمادات فهي " تظل كرموز أو قطع الشطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دوراً خاصاً في المعركة التي تصورها تلك الصورة "[٢].

---

[١]. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص ٦٨.٦٩.

[٢]. مندور ، محمد ، الأدب ومذاهبه ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة : ١٩٧٤ ، ص١٤٠.

ويعتبر (موريس ميترلنك) من أهم كتاب المسرحية الرمزية ، والذي تأثر بنظريات علم النفس ، وخصوصاً نظرية (فرويد) التي تفسر الشعور واللاشعور وصلته بأركان الشخصية . لذلك هو يحاول البحث عن تفسير للوعي واليقظة إزاء الأحلام التي تحدث عنها (فرويد) فهو يرى أن اليقضة والواقع ما هما " إلا أشباح وأوهام تتراقص على صفحة الحقيقة ، وما الحقيقة إلا لحظات التأمل والاستغراب ، واللحظات التي ننسى فيها كياننا الفيزيقي ، ويتوقف فيها نبض الحياة المحموم الذي يدفعنا للحركة التائهة والجهد الضائع "[١] . وقد تبلورت رمزية (ميترلنك) في مسرحية (العميان) [٢] والتي تحكي قصة مجموعة من العميان يضلون الطريق في إحدى الغابات ، فقد كان يرشدهم القس إلا أنه توفي تاركاً هؤلاء العيان يتخبطون في الغابة . والمسرحية من خلال هذه الحبكة تحيلنا إلى الحبكة الداخلية للمسرحية التي تشير إلى أن البشر إذا غاب إيمانهم وتزعزع في نفوسهم ضلوا طريق الهداية وأصبحوا كالعميان الذين يتخبطون في دروب الظلمة .

إن الشخصيات في هذه المسرحية ما هي إلا موضوعات للحدث لا تؤثر فيه ، فهي غير معرفة من خلال الضياع الذي تعيش فيه وهذا ما يلاحظ من خلال الحوار الذي يقترب من الأداء الجماعي ، إذ إنه يفتقر إلى الخصوصية الفردية فليس مهماً من يسأل ومن يجيب ، لذلك فالشكل اللغوي ، ينحرف عن الحوار ، إذ إن اللغة تستقل بذاتها ، وهي انعكاس للوضع المهيمن على جميع الشخصيات وقلقها النفسي إزاء المجهول ، فليست هناك حاجة لمعرفة المتحدث أو المحاور . فما هو أساسي في الحوار تبادله وليس صلته بشخص قائله.

ويتجلى أسلوب (ميترلنك) أكثر في مسرحيته التالية (الطائر الأزرق) [٣] والتي هي عبارة عن مسرحية معدة للأطفال في أسلوب خيالي ، يعتمد قصص الجنيات والسحر مادة لها . وقامت فكرة المسرحية على قصة البحث عن (الطائر الأزرق) والتي يشير من خلالها الكاتب إلى عملية البحث عن السعادة .

---

[١]. اسكندر ، فايز ، موريس ميترلنك والمذاهب الرمزية في المسرح ، مجلة المسرح القاهرة ، العدد ٢٩ لسنة ١٩٦٦ ، ص٩٣.

[٢]. راجع مسرحية العميان .

[٣]. راجع مسرحية الطائر الأزرق لموريس مترلنك ، ترجمة يحيى حقي سلسلة روائع المسرح العالمي : ٧٢ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر : ١٩٦٦ ، كما تراجع مسرحية بلياس ومليزاند ، ترجمة محمد غنيمي هلال ، روائع المسرح العالمي : ٤٣، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ١٩٦٦.

وفي هذه المسرحية يقدم الكاتب حبكتين متقنتين على المستويين الداخلي والخارجي . فكل شيء مبرر ومقبول استناداً على حبكة الحلم والسحر والخرافة . كما أن صياغة الحبكة الخارجية تتناسب والمستوى العمري للأطفال الذين تقدم لهم هذه المسرحية ، أما الشخصيات في هذه المسرحية فهي على نوعين الأول الشخصيات الآدمية وهما الطفلان والأم والجارة وابنتها ، والنوع الثاني هي جواهر الأشياء ، كالخبز ، والسكر ، والنار ، والليل ، والأشجار . كذلك هناك نوع آخر وهو الحيوانات ، كالقط ، والكلب ، والحيوانات الأخرى . وكل هذه الأشياء تتكلم معبرة عن جواهرها .

إن الصراع في هذه المسرحية يتم بين الإنسان وجوهر الأشياء والمخلوقات من حوله فمنهم من يقف معه ومنهم من يقف ضده ، وهذا ما أراد أن يشير إليه (ميترلنك) من خلال هذه الرؤية الافتراضية لطبيعة الإنسان وعلاقته بما حوله .

البنية الدرامية في المسرحية التعبيرية :

تعد التعبيرية من أهم الثورات ضد الواقعية ، وهي تعنى بالتعبير عن الرؤيا الشخصية للحقيقة ، ولم تكن تهتم بتصوير المظاهر الخارجية ولكنها تصور التجارب الانفعالية في ضوء رؤيا الكاتب لها ، أي أن كاتب المسرحية التعبيرية يعبر عن رؤياه الخاصة للعالم الخارجي مهما كانت هذه الرؤيا ذاتية قد تؤدي إلى تشويه مظهر الأشياء ، فالتعبيرية تبحث عن الحقيقة داخل النفس " فقد اهتمت بالفرد في كل ماله من خصائص باطنية ، وغرائز أصلية ، ومشاعر لا يمكن ردها إلى منطق ، وميول وحشية ونزاعات قاسية ، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر ، والوعي باللاوعي ، والأحلام بالحقيقة والطبيعي وما فوق الطبيعي ، وتطلع فيها الأضداد لتؤلف الواقع المعقد المستعصي على الفكر "[1]

لذا فهي تتناول الإنسان بما يحمل من مشاعر وانفعالات إزاء العالم الخارجي ، فهي ولوج في النفس وانحناء إلى الداخل وعودة إلى الذات المعذبة ، من دون تفسير أسباب المعاناة أو إيجاد طرق الخلاص منها ، بل تعمل على تأنيب الذات ومن ثم إيلام النفس .

[1]. هلال ، محمد غنيمي ، في النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت (د:ت) ، ص٦٠٥.

لذلك فالمسرحية التعبيرية تبدأ من دون أي مقدمات للحدث ، فهي تنقل لنا تجربة البطل ، وتعتبرها المقياس الأساس للحبكة ، إذ تحل محل الحبكة المصنوعة سلسلة من المحطات والصور والمواقف . [١] من خلال ضمها إلى بعضها بغض النظر عن التسلسل المنطقي لهذه المواقف ، وهذا منسجم مع الطبيعة الداخلية للنفس البشرية ، إذا ما تلاطمت فيها أمواج الانفعالات والهواجس في عالم لا تستطيع أن تغيره ببساطه ، لذلك فقد " ابتعدت هذه الحبكة عن المنطق كثيراً واقتربت من الخيال كثيراً في ردة فعل عنيفة على كل ما هو واقعي وموضوعي . فقد توجهت هذه الحبكة نحو تسجيل انطباعات النفس الداخلية ، بكل رغباتها المكبوته وأهدافها غير المعلنة . [٢]

واستناداً لردة الفعل هذه ، وانقياداً لمتطلبات الشكل الجديد فأن الكاتب التعبيري " يتحرر من قيود الزمان ، كما يتحرر من السياق المنطقي للأحداث " [٣].

فليس ثمة تسلسل زمني ولا حدود زمنية ، كذلك فلا أهمية للمكان ما دامت الأحداث تعتمل داخل النفس ، فالفعل يبدأ من داخل الشخصية ويعود إليها لذلك ترى أن " المسرحية التعبيرية تبدو كأنها خالية من أي حبكة بل كأنها مجرد لوحات أو مشاهد رصفت بجانب بعضها دون رابط منطقي يربطها .. وهي تبدع نظاماً خاصاً بها يبنى على أساس التجاور والرصف ، وتسمى بالحبكة المفككة "[٤]. ويرى الباحث أن هذا التفكك لا يعتبر قصوراً في المسرحية التعبيرية ، ولكنه الشكل الملائم لطبيعة المسرحية التعبيرية ومتطلباتها وأهدافها ، حيث أنها تهدف إلى التعبير عن الأزمات التي يعاني منها الفرد جراء التغيرات التكنولوجية التي أضرت بالفرد . والكاتب التعبيري يضع أفكاره وردود أفعاله على لسان شخصياته " فالشخصية المحورية في المسرحية التعبيرية تكون بمثابة بوق للمؤلف المسرحي"[٥] ، وإزاء هذه النظرة إلى العالم المتشبع بالقيم الزائفة ، والذي سيطرت عليه التكنولوجيا ، وحولت الإنسان إلى أشبه بالآلة ، اتسمت الشخصية " بعدم الانتظام والتشتت والتوقف بين الحين

---

[١]. ينظر : العذاري ، طارق ، التعبيرية في المسرح ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، عمان (د:ت) ، ص٢٣٨ . ٢٣٩.

[٢]. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ٦٧.٦٨.

[٣]. العذاري ، طارق ، مصدر سابق ، ص ٢٣٨.

[٤]. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص٦٦ .

[٥]. فاروق ، عبد الوهاب ، المذهب التعبيري في المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة ، مسرح الحكيم ، ١٩٦٤ ، ص.

والآخر وهي تركز على الجانب الداخلي الذي أصبح المهيمن على حركة الشخصية الخاضعة لاندفاعات العقل الباطن والرغبات النفسية المكبوته "[١].

والمسرحية التعبيرية تعتمد على شخصية محورية تعاني أزمة روحية أو نفسية . وهذه الشخصية هي التي تحدد بيئة المسرحية ، فالأحداث والمواقف ينظر لها من خلال نظرة الشخصية الرئيسية ، وما الشخصيات الأخرى إلا أدوات لتسهيل الحدث وتوضيحه، والكاتب يضخم من معاناة أبطاله ويبالغ في مواقفهم ، ويفجر كل إمكانياتهم الحسية والذهنية لكسبها صفة الشمول . [٢]

وأصبحت لغة الحوار أشبه بلغة تلغرافية ، لا تترابط مفرداتها بعضها بالبعض الآخر كما في الوقع ، وقد تستخدم الرموز والحركات الإيمائية الآلية . فالكاتب لا يهتم بمشابهة الحياة ، فهو بالأساس ثائر على كل ما يمت للواقع بصلة ." فلم يحسب حساباً دقيقاً لقواعد اللغة أو بناء الجملة التقليدي ، وأنصبت محاولاته على تأسيس حالة شعورية إنسانية تمتزج فيها الأصوات والكلمات والصمت لتؤثر في المشهد من خلال تحرك مشاعره وأحاسيسه باتجاه الحالة الشعورية المعروضة أمامه " [٣].

ويعتبر الكاتب المسرحي السويدي (أوغست سترندبرج) أول كتاب المسرحية التعبيرية والممهد لها ، فقد وجد التعبيريون في مسرحية (الطريق إلى دمشق) الخصائص الأساسية للدراما التعبيرية ، فاختزال الشخصيات على مجرد نماذج تسمى باسماء عامة ، مثل الشحاذ ، والغريب ، الطبيب ، وثانياً تَوزَع الحدث في مناظر متتابعة من دون وجود أي تسلسل منطقي لتتابعها فقط لأجل تطوير الشخصية المحورية نحو هدف روحي وثالثاً تطابق المؤلف مع الشخصية المحورية ، فنجد أن جميع الشخصيات الأخرى ما هي إلا إسقاطات للصراع الداخلي عند المؤلف ، ومن الممكن أن نرى الخصائص التعبيرية في مسرحية (حلم) فمنطق الحلم بما فيه من تفكك ، يجعل كل شيء ممكناً ، ومحتمل الوقوع دون مبرر . ولا

[١]. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص ٨٨.

[٢]. ينظر : العزاوي ، طارق ، مصدر سابق ، ص٢٢٩ . ٢٣٠.

[٣]. العذاري ، طارق ، مصدر سابق ، ص٢٣٣.

وجود للزمان أو المكان ، والشخصيات تنقسم وتتكاثر وتختفي وتتجدد ، وتبهت وتتضح معالمها من دون أي تفسير لما يحدث ، سوى أن كل شيء مقبول ضمن عالم الحلم .[١]

البنية الدرامية في المسرحيةإلا أرسطية (البرشتية) :

أراد برخت أن يوظف المسرح خدمةً للمبادئ السياسية والاقتصادية التي آمن بها ، وهي المبادئ الاشتراكية التي تؤمن بضرورة ثورة الطبقة العاملة ، وهي الأوسع ، ضد الوضع القائم آنذاك الذي تسيطر عليه الرأسمالية .

وبما أن الجمهور هو جزء أساسي من العمل المسرحي ، فلا مسرح بدون الجمهور ، لذلك ومن أجل تثوير هذا الجمهور فقد بحث (برخت) عن شكل جديد للعلاقة بين المسرح والجمهور ، حيث أن الجمهور قبل (برخت) كان متلقياً سلبياً ، تندمج شخصيته مع العرض المسرحي ، استناداً على مبدأ الإيهام والإيحاء ، خاضعاً للقاعدة الأرسطية التي ترى أن غاية الدراما التطهير ، من خلال إثارة الخوف والشفقة . " كان القدماء يعتقدون أن هدف المأساة هو إثارة الشفقة والرعب وهذا يمكن أن يكون هدفاً مقبولاً لو جعلنا الشفقة تعني الشفقة على أناس والرعب يعني الخوف من أناس ، وطبقاً لذلك تمكن المسرح الجاد أن يعيننا على أجتثاث تلك الظروف التي جعلت الناس يشفق بعضهم على بعض أو يخاف بعضهم بعضاً . ذلك أن قدر الإنسان أصبح هو الإنسان نفسه "[٢]. وإزاء هذا لاحظ (برخت) أن الأشكال القديمة للمسرح غير صالحة في معالجة أو تغيير الواقع الجديد ، حيث لابد من الثورة عليه وتغييره ، لذلك لابد أن يكون الجمهور يقظاً متهيئاً مفكراً ثائراً " فهو يسعى إلى أن يوقظ في الجمهور القدرة على الاستجابة والتفكير ، ويطالبه بأن يتخذ موقفاً ، ويصدر حكماً ... أنه يريد أن يستيقظ المشاهد فيسأل نفسه ، ويسأل غيره ، عن هذه الأشياء التي اعتاد رؤيتها وأن يرفض التسليم بصحتها ، وأن يبحث عن ما وراءها من أسباب "[٣].

---

١. ينظر : عرسان ، علي عقلة ، سياسة في المسرح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ١٩٧٨، ص١٩٢.

٢. ثروة ، يوسف عبد المسيخ ، مقدمة مسرحية أوبرا القروش الثلاثة ، ترجمة ، يوسف عبد المسيح ثروة ، مطبعة السعدي ، بغداد : ١٩٧٠ ص١٩ ، نقلاً عن ، روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم .

٣. هلال ، محمد غنيمي ، النقد المسرحي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة : (د:ت) ، ص٩٨.

لقد أراد (برخت) أن يخاطب عقل الجمهور ليجعله يجادل بدلاً من أن يتعاطف، فلم يعد الجمهور في نظره مستهلكاً يستغل العمل المسرحي بل يجب أن يكون منتجاً ومشاركاً في عملية التأليف الدرامي . وهو بذلك يعمل على كسر أهم القواعد في المسرح الذي سبقه ، وهي علاقة الجمهور بالمسرح ، ولأجل ذلك وضع (برخت) نظريته في المسرح الملحمي (اللاأرسطي) تمييزاً له عن المسرح (الأرسطي) ، مستنداً إلى مجموعة من الإجراءات التي من شأنها ترسيخ العلاقة الجديدة ، وشملت هذه التغيرات البناء الدرامي للنص على مستوى الحبكة والشخصيات والحوار والصراع ، والبناء البصري للعرض المسرحي ، وكذلك عمل الممثل في هذا المسرح ، وما يهمنا هو البناء الدرامي للنص.

إن النص الملحمي يبنى بالأساس على أساسيين أولهما التغريب والثاني استخدام الخصائص الملحمية في المسرح . والتغريب أو الإغراب " ... هو إحالة ما هو عادي عند المتفرج إلى غير عادي لخلق لحظة الاكتشاف . وبعبارة أخرى فالتغريب هو عبارة عن وضع المتناقضات في مقابل بعضها في سبيل التوصل إلى حالة من الوعي والتفهم "[1] ، ويعرف (برخت) التغريب في العمل المسرحي بقوله " إذا كان الاندماج يصنع شيئاً اعتياديا من حدث خاص فأن التغريب يصنع شيئاً خاصاً من حدث اعتيادي .. "[2].

وهذا ما يجعل الحدث العادي غريباً في نظر المشاهد لأجل أن يفكر فيه ، وبما أن الحدث أصبح غريباً عليه فهذا يحمله على التفكير في تغييره ، يعني أنه لا يهدف إلى التعرف فقط كما كان عند (أرسطو) بل يهدف إلى أبعد من ذلك وهو إحداث التغيير ومن أجل إحداث التغريب فقد اعتمد عدة أساليب منها نقل الزمان والمكان ، فهو يعمل على جعل الأحداث تحدث بغير مكانها ، وفي غير زمانها جاعلاً من الأحداث والأشياء غريبة عن زمانها ومكانها في الوقت الذي هي مقربة أو معروفة بشكل جيد بالنسبة للمشاهد فهذا الاستبدال أو الإغراب يجعل المشاهد أكثر تيقظاً لما حوله .

وقد عمد (برخت) إلى عكس الحقائق والأحكام كما حدث في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) [3].

---

[1]. نعمة ، عبد الغفور ، الاتجاهات المعاصرة في المسرح ، مطبعة حداد ، البصرة ، ١٩٧١، ص٢٨.

[2]. ثروة ، يوسف عبد المسيح ، مقدمة مسرحية أوبرا القروش الثلاثة ، مصدر سابق ، ص١٦.

[3]. راجع ، مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لبرخت ، ترجمة ،

أما استخدامه لخصائص الملحمة فهو يرى أن مسرحه أشبه بالملحمة التي تعتمد الحوار والسرد ، فقد اعتمد الرواية على لسان الراوي أو المجاميع ، والتحدث بلغة الماضي ، إذ يصور بعض المشاهد ويروى بعضها لآخر ، والأناشيد الجماعية أو الغناء ، كذلك تقديم شخصيات تقوم بتقديم الحدث ، أو أن تقدم الشخصيات نفسها على أنها ليست سوى مؤدية للشخصية وليست الشخصية نفسها كما توفرت لديه حرية كبيرة في تغيير الزمان والمكان .

اعتمد على قطع الحركة المسرحية بواسطة فواصل للتفسير والوصف لأجل أن يقطع على المتلقي عملية الاتصال المباشر .

وعلى مستوى الحبكة فقد تطورت الحبكة في المسرحية إلا أرسطية وأصبحت اكثر اتساعاً فقد اشتملت على عدة حبكات تزيد على الثلاث أو الأربع وقد تصل على حد عدد مشاهد المسرحية ، وهذه الحبكات عبارة عن مجموعة من الحكايات القصيرة التي صفت جنباً إلى جنب دون روابط سببية ملحوظة ، وقد يلاحظ أن الحبكة في المسرحية إلا أرسطية لا تتطور أو تنمو، رغم أنه في كل حكاية من هذه الحكايات يوجد تطور يبدأ وينتهي داخل الحبكة الواحدة وأن مجموع هذه التطورات يولد تطوراً عاماً نتيجة للتراكم الذهني الذي تعيشه نقاط التوتر وقمم التطور لكل واحدة من الحبكات المتتالية من خلال تقاطع أن تداخل أو اختلاف في ما تهدف إليه الحبكات كلٌّ على حدة . وهذا التراكم الذهني يعمل على جمع المشاهد المتفرقة في المسرحية بشكل تبدو عقد الربط واضحة ، يجب أن ألا تتعاقب الأحداث وراء بعضها بصورة غير ملحوظة ، من الضروري أن يثار النقاش في الفواصل بين الحوادث "[1].

و (برخت) يقدم شخصياته بشكل تنتفي فيه البطولة الفردية ، إذ لم يعد الفرد متحكماً بمصير الجماعة ، لذلك يقدم لنا شخصياته على أساس أنها شخصيات فكرية وليست شخصيات شعورية ، إذ إنها لا تمتلك من أبعادها سوى البعد الشكلي الذي يحقق الغاية من الهدف ، والبعد الفكري الذي تعمل من خلاله على طرح الأفكار والتي هي في حقيقتها أيديولوجيات عامة . ومع أن (برخت) يحاول من هذا أن يقدم لنا شخصيات معتمدة على الفكر لا الشعور لكنه غالباً ما " يثير عطفنا على الشخصيات بوصفها

[1]. برخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة د. حميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت : (د:ت) ص٢٤٧.

مخلوقات إنسانية بائسة الطوية ، تثير نفورنا من حمق أفعالها ومن خطاياها أحياناً ، فهذه الإثارة مزدوجة المعنى تسير في اتجاهين متناقضين في المظهر ، ولكنهما يلتقيان في تعميق معرفتنا في الطبيعة وتكوين رابط فكري لكل الحبكات . إضاف إلى ذلك فإن الفواصل بين الحبكة والأخرى تتيح مجالاً أكثر اتساعاً للتفكير والجدل ومن ثم القبول أو الرفض مما يجعل الحبكة بشكل عام أكثر نمواً وتطوراً . [١] لذلك فكل منظر أو مشهد في المسرحية مقصود بذاته ، فمعناه لا يتوقف على ما قبله أو ما بعده ، فالموضوع يتقدم بصورة موجات ، في جو من المفاجئات ، لا في خط متصل ، بل يجب أن تتوالى كما تتوالى لقطات الفلم السينمائي ، فهي أشبه بعملية المونتاج " التي تجمع مجموعة من المشاهد المتفرقة والمتباعدة زمانياً ومكانياً ، ضمن وحدة واحدة ترتب أولاً في ذهن من يقوم بعملية المونتاج ومن ثم في ذهن المشاهد . [٢]

ويقول (برخت) في هذا الشأن " يجب أن لا يلقى بالمشاهدين بالحبكة وكأننا نلقيهم في نهر يتقاذفهم على هذا الجانب مرة وإلى ذلك الجانب مرة أخرى ، ولهذا فمن الضروري أن يربط بين الأحداث الإنسانية ، وبالملابسات القاسية الاجتماعية التي تطمس طيب الطوية ، وتتطلب التغيير الشامل " [٣] ، ففي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)[٤] ، وبالتحديد في مشهد سحب الطفل من قبل أمه والمرأة التي ربته ، فعندما تقوم المرأة التي ربته بتركه خوفاً عليه أن يصاب بأذى فإن المشاهد يتعاطف معها بشكل كبير ويحنو عليها رغم أن المشاهد على علم بأن الحادثة الأصلية عكس ذلك فهذا التعاطف إضافة إلى الحكم الذي يصدره القاضي يجعل عملية التفكير والجدل أكثر عمقاً مما يستدعي المشاهد إلى تأييد ما يشاهد أمامه وبإصرار ، وهذه هي غاية (برخت) ، ومع هذا فشخصياته "(بسيطة بل ومبسطة أكثر من اللازم . إذ ما يهم برخت هو العلاقات الاجتماعية

---

[١]. ينظر : الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص ٦٩.٧٠.

[٢]. ينظر : : هلال ، محمد غنيمي ، النقد المسرحي ، مصدر سابق ، ص٩٨.

[٣]. هلال ، محمد غنيمي ، في النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص٦٤٦.

[٤]. راجع (مسرحية الطباشير القوقازية) لبراخت .

بين الأفراد لا الأفراد أنفسهم ، ... والحدث المسرحي عن برخت ليس هدفه عرض الشخصية . على العكس ، فالشخصية لا هدف لها إلا توضيح الحدث أو الموقف الاجتماعي) "[1]

فهي تنفرد تارة وتجتمع مع بعضها تارة أخرى لتقدم موقفاً جمالياً تتلاشى فيه فرديتها مع الجماعة ، كما وتتميز مسرحياته بكثرة الشخصيات ، والحوار في مسرحيات (برخت) صيغ خدمةً للشكل الجديد فبالإضافة إلى استخدامه حواراً يعتمد على الجدل والمناقشة الفكرية البحته استخدم السرد المطول ورواية الأحداث في الزمن الماضي ، كما تخللت المشاهد الأناشيد والأغاني الفردية والجماعية ، ففي مسرحية ، (أوبرى القروش الثلاثة) [2] تبدأ المسرحية بأغنية على لسان أحدى الشخصيات (ماكي أبو السكينه) تمثل تمهيدا للفصل الأول ، تليها أنشودة أخرى لشخصية أخرى (بيتشام) وبعدها يوجه حديثه إلى الجمهور ، وبعد هذا يبدأ حوار بين (بيتشام و فلتش) . وبشكل عام فإن لغة الحوار لدى (برخت) لغة لها إيقاعها الذاتي الذي يشعرك بحقيقتها ، رغم أنها ليست اللغة التي ينطق بها الناس في الواقع لكنها من خلال تأليف مركب حيوي قادرة على أن تخلق وهم الحديث الواقعي المألوف . فاللغة لديه لم تكن شيئاً ثانوياً أو مجرد مسألة تعبير فكري بل هي شيءٌ حيويٌ .. وهي وظيفة من وظائف الجسم ، فهي منبعثة من الأعماق التي تشتعل فيها الذات الواعية بصورة متقطعة . [3]

لقد عمل برخت على نقل الصراع إلى خارج المسرحية ، إلى الجمهور ، إلى الإنسان نفسه ، (فبرخت) يجعل قدر الإنسان في نفسه ، فهو مصير نفسه ، وهو القادر بما يحويه من قوة كامنة ، على التفكير ومن ثم التقيد . فالصراع الذي يقدمه برخت ، صراع فكري أيدلوجي.

---

[1]. رشدي ، رشاد ، مصدر سابق ، ص ٢٠٥.

[2]. راجع مسرحية ، أوبرا القروش الثلاثة ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الحكمة، بغداد ، ١٩٧٠.

[3]. ينظر : تروت ، يوسف عبد المسيح ، مقدمة مسرحية أوبرا القروش الثلاثة ، مصدر سابق ، ص ٢٠.١٩.

المبحث الثاني

البنية الدرامية في المسرح العراقي

المسرح العراقي عرض عام :

يرجع الباحثون البدايات الأولى للمسرح في العراق إلى عام ١٧٥٠م وقبل هذا التاريخ ، فقد عرفت الدولة العثمانية المسرح أواخر القرن الثامن عشر ، في الوقت الذي كانت تمارس فيه الحكم على العراق وأقطار عربية أخرى ، ولما كان العراقيون يترددون على اسطنبول عاصمة الدولة العثمانية ، فقد تأثروا بما شاهدوه هناك من عروض مسرحية ، فما أن عادوا إلى العراق حتى حاولوا تقليد تلك العروض . [١]

ويضاف إلى هذا زيارات بعض الفرق من الشام التي كانت تقدم الغناء والرقص فضلاً عن بعض المشاهد التمثيلية . [٢] وهذه العوامل وغيرها ، كان لها الأثر الكبير في بداية نشأة المسرح في العراق ويلاحظ أن البداية الأولى للمسرحية في العراق كانت تتخذ الطابع الديني الوعظي ، حيث أن القسس هم من يضع تلك المسرحيات ، فقد عنيت المدارس المسيحية ، ومنها المدارس الأكلينيكية التي أسسها الآباء الدومينكان في الموصول عام ١٧٥٠م عناية كبيرة بالفن المسرحي ، ويذكر أن الطلاب في هذه المدارس كانوا يقدمون المسرحيات التي يؤلفها زملاؤهم اللبنانيون في مدارس بيروت ، وفي أحيان يقومون هم بتأليف بعض تلك المسرحيات . وهذه المسرحيات تأثرت بالاتجاه الذي سار عليه زملاؤهم ، وغالباً ما كانت تدور في إطار الأحداث الدينية والتاريخية ، المقتبسة من العهد القديم أو الجديد ، وهي مسرحيات تحمل في مواضيعها ، مضامين دينية وأخلاقية.[٣] ولما كان هذا الاتجاه هو الاتجاه السائد في الوطن العربي فقد كان تأثيره في المسرح العراقي من حيث الموضوعات التي تناولتها المسرحية ، ويذكر أن الأب (حنا حبش) قد كتب ثلاث مسرحيات . تميزت بطابعها الديني الأخلاقي وهي (كوميديا آدم وحواء) ، (كوميديا يوسف

---

[١]. ينظر : الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٢٨.

[٢]. ينظر : البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، الاتجاهات الأسلوبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧، ص١٠٠

[٣]. ينظر : الطالب ، عمر ، المسرحية العربية في العراق ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف : ١٩٧١ ، ص١٤.٥.

حسن) ، (وكوميديا طوبيا) وقد التزم الكاتب في موضوع مسرحياته بما جاء في الكتاب المقدس من التعاليم الدينية المسيحية . [١]

فكانت شخوصها عبارة عن نماذج تمثل الرذائل والفضائل المجردة ، و حواراتها تتفاوت في القوة ومتانة السبك ، فقد كانوا يخلطون بين النثر البسيط والنثر المسجع . [٢]

ويبدو أن هذه المسرحيات لم تكن على ذلك المستوى من جودة الصنعة والبناء حيث أن " المأخذ العام على تلك المسرحيات أنها كانت ضعيفة البنية الدرامية ويعزى السبب إلى قصر الفترة التي نشأت فيها المسرحية في العراق . وعدم تمكن المسرحيين من دراسة المسرحية دراسة أكاديمية " [٣] ، في الوقت الذي يرى فيه أحد الباحثين أنها مستوفية للشروط الشكلية " أن هذه التمثيليات بعد دراستها وجدتها مستوفية الشروط الشكلية الفنية للكتابة المسرحية فيها شخوص ، وحوار ، وموضوع ، وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام ومشاهد ، ومن الممكن انتاجها وعرضها في وقتنا الحاضر إذا ما أجريت عليها بعض الترميمات التي يقتضيها واقع مسرحنا وظروفنا "[٤]

بعد هذه المرحلة ظهر شكل جديد للمسرحية في العراق ، لم يعتمد المواضيع الدينية المستوحاة من الكتاب المقدس ، وإنما اعتمدت الواقع الاجتماعي ، ومن أمثلة هذه المسرحيات مسرحية (لطيف وخوشابا) ، وهي من المسرحيات الأولى في هذا المجال ، والتي عدها الباحثون والنقاد حدثاً بارزاً في تاريخ المسرحية العربية والعراقية.[٥]

وقد تجلت قدرة الكاتب في تمكنه من جعل النص ملائماً للبيئة الثقافية والاجتماعية العراقية ، بعد أن ترجم النص من لغته الأصلية بطريقة حرة ، عمل من خلالها على التصرف بعناصر البنية الدرامية ، مضفياً عليها صفات محلية على مستوى الحدث

---

[١]. ينظر : نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، بيروت ، دار الثقافة ، ط٣ ، ١٩٨٠، ص ٣٨٤.٣٩٠.

[٢]. ينظر : البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص ١١٠ . ١١١ .

[٣]. عبد المنعم ، حسن ، البنية الدرامية للمسرحية العراقية ١٩٥٨ . ١٩٧٨ رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة : ١٩٨٧ ، ص٧١.

[٤]. المفرجي ، أحمد فياض ، بدايات المسرح في العراق ، مجلة المسرح والسينما ، العدد ٦ لسنة ١٩٧٢ ، بغداد ، ص١١ ، نقلاً عن عبد المنعم ، حسن ، المصدر ، ص٦٧.

[٥]. ينظر : الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص٦٧.

والشخصيات . [1] واتسم حوارها بالمزج بين اللهجة العامية واللغة الفصحى ، ويبدو أن هذا الأسلوب كان سائداً آنذاك .

ويعتبر الكاتب (موسى الشابندر) الملقب (علوان أبو شرارة) أول الكتاب العراقيين الذي قدم أول محاولة عراقية على المستوى الدرامي الجيد ، وذلك من خلال مسرحيته التي كتبها عام (١٩٢٨) بعنوان (وحيدة) ، وتناولت هذه المسرحية موضوعة الحب الذي يعترضه الأهل والأقرباء . وتمكن الكاتب من تقديم حبكة مدروسة بشكل جيد ، وأحداث مرتبطة بشكل منطقي ، ويرى الباحثون أن هذه المسرحية تغلب عليها الصبغة الرومانسية ، وحبكتها أشبه بحبكات قصص الغرام ، وقد كان المؤلف موفقاً في سبك أحداثها في تتابع سريع ، في الوقت الذي كان فيه التعقيد متشابكاً كثير الفروع إذ جعل نسيجها أكثر تعقيداً ، كما أن شخوصها مستسلمة لقدرها ، وهي ثابتة على لون واحد رغم أن المؤلف أجاد في إبراز وجوه التباين بين نوعين من الشخصيات ، خيرة ، وشريرة ، وكان حوارها مزيجاً بين اللهجة العامية والفصحى ، وهذا ما جرت عليه العادة لدى كتاب تلك الفترة . [2] وفي الوقت الذي كان فيه هذا الأسلوب مصدراً لنجاح الحركة المسرحية في العراق في تلك الفترة " فقد كان مسؤولاً في الوقت نفسه عن مواطن الضعف فيها . فالمسرحية الاجتماعية غالبا ما أثقلت بمناقشات طويلة تسرد فيها الآراء بطريقة تبعث على الملل ، وتقلل من الاعتماد على الحركة والحدث ، ولولا ما اتصفت به الأحداث الاجتماعية في المجتمع العراقي من عنف يصطبغ بالدم ويتطبع بطابع مأساوي عنيف ، لكان من المحتمل أن تقل فرص النجاح أمام هذا المسرح الاجتماعي "[3] أي أن الصراع في الحدث المسرحي تأتي قوته ونوعيته من طبيعة الصراع الاجتماعي في المجتمع العراقي ، وهذا يدل على التصاق مسرحيات تلك الفترة وقربها من الواقع المعاش.

وفي خضم ذلك الواقع الذي يعيشه المجتمع العراقي آنذاك أبان مطلع القرن العشرين وما تلاها ، لم يكن العراق بعيداً عن بقية الأقطار العربية ، حيث كان الرابط

---

[1]. ينظر : ملحم ، وليد صديق ، والبحث عن هوية المسرح العراقي ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، العدد ٩ لسنة ١٩٨٢ ، ص ١٣٧.

[2]. ينظر : الطالب ، عمر ، مصدر سابق ، ١٢٢ . ١٢٥.

[3]. المصدر نفسه ، ص ١٢٦.

السياسي والاجتماعي والفكري قوياً ، ضمن تفاعل متبادل ، وإحساس مشترك بالفكرة القومية العربية ، وما الثورات التي قامت في العراق ، وفي أقطار الوطن العربي الأخرى ، إلا انتصار للفكرة القومية ، فما كان من الكتاب إلا أن يتحفزوا لإرساء أبعاد الشخصية العربية واستقلالها في شتى المجالات ، لذلك فقد كان التاريخ من أهم المصادر التي استلهمها الكتاب ليجعلوها موضوعات لمسرحياتهم ، لأجل أن يبعثوا روح اليقظة في نفس المواطن العربي ، ومن المسرحيات التي كتبت في تلك الفترة هي مسرحية (فتح عمورية) (لعبد المجيد البكر) ، كتبها عام ١٩٢٢ وتعتبر من أول المسرحيات العربية التي ألفت ومثلت في العراق . [١] ويبدو أن ضعف الخيال وعدم المعرفة بأصول البناء المسرحي أدى إلى ضعف البناء المسرحي لهذه المسرحية ، فلم يتمكن المؤلف من تهذيب المادة التاريخية ، أو إعادة صياغتها بما يتيح له تقديم مسرحية ذات وحدة متماسكة تتسلسل أحداثها بشكل منطقي ، بحيث يتمكن من إظهار البطولة والحماسة للشخصيات التي استترت خلف الخطب الطويلة والمواعظ الكبيرة ، التي عطلت السياق ، وأعاقت الحدث وأوقفت نمو الشخصيات . [٢]

وتعد مسرحيات (يحيى .ف العبد الواحد) (فتح مصر ١٩٢٤ ، فتح الشام . ١٩٢٦ ، القادسية . ١٩٢٧) " من المسرحيات التي عنيت بالتاريخ عناية كبيرة ، وقد وفق الكاتب في تنسيق الأحداث وبسطها على رقعة مسرحياته بدقة ونظام ، يؤخر ويقدم الحقائق التاريخية حسب منطق الضرورة الفنية والإبداعية "[٣] وقد انسابت الأحداث في مسرحياته الثلاث انسيابا طبيعياً ، وتطورت تطوراً متصلاً ، كما ثبت أن المؤلف قد ألم بأصول صنعته وعرف كيف يختار من أحداث التاريخ ما يلائم فنه ، ويخدم هدفه ، كما أثبت المؤلف قدرته على خلق الحركة الدرامية ، من خلال توفير عناصر التشويق والمفاجآت وتوفير الصراع بمستوياته الداخلية والخارجية . [٤] ورغم أن هذا الكاتب يؤخذ عليه انزلاقه في بعض المواقف الخطابية والمنولوجات الطويلة ، إلا أن الحوار لعب دوراً كبيراً في تصوير الانفعالات

---

[١]. ينظر : الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص٨٦.

[٢]. ينظر : الطالب ، عمر ، مصدر سابق ، ص٥٢.

[٣]. البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص١١٩.

[٤]. الطالب ، عمر ، موضوعة الحرب في المسرح العراقي ، مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد السنة ١٩٨٣ ، ص٤. نقلاً عن : البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص١١٩.

العاطفية ، ورسم الشخصيات وتحليل أخلاقها ، مما جعل الشخصيات مستقلة متباينة في أبعادها . [١]

وفي الوقت الذي لازالت فيه المسرحية في العراق على مختلف أنواعها تعاني من خلل في البناء الدرامي واختلاط الشعر بالنثر والعامي بالفصيح ، وكثرة المنولوجات والخطب والمواعظ ، حتى أنه لم يكن من السهل أن تحدد خصائص تأليفية منفصلة لكل كاتب ، بل الخصائص كانت مشتركة إلا في ما قل ذكره ، ألا أن الباحثين يذكرون أن هناك تطوراً بدا بارزاً على يد المطران (سليمان الصايغ) إذ كتب المسرحيات التالية : الأمير الحمداني ١٩٢٧ ، مشاهد الفضيلة ١٩٣١ ، والزباء ١٩٣٣ ، وشهامة العرب ١٩٣٨ ، ويمامة نينوى ١٩٤٨. [٢] فقد تميزت مسرحياته بقدر كبير من مقومات البنية الدرامية الجيدة ، فكانت موضوعاته التاريخية على قدر من الجلال ، ولغته متوازنة إذ تمتاز " بحسن السبك من الناحية الدرامية وتوالي الحركة وقلة السرد "[٣] ،وهذا مؤشر على تطور هذه المسرحيات وميلها إلى التركيز والتكثيف والاهتمام بالشخصيات في الوقت الذي تقدم حدثاً متواصلاً ينمو بشكل متطور .

المسرح العراقي المعاصر :

وفي المرحلة الآتية من تطور المسرح العراقي ، وهي مرحلة الخمسينات من القرن العشرين وما بعدها ، اتجه الكتاب اتجاهاً مختلفاً عما هو عليه في الفترة السابقة ، حيث أنتبه الكتاب إلى الواقع المعاش ، محاولين استيحاء الأفكار والموضوعات منه بصورة مباشرة ، وهذا التوجه ناتج عن إحساس لدى الكتاب ، بأن عملية التغير لابد أن تستمد من الواقع نفسه ، ولم يكن هذا ناتجاً عن فراغ ، بل أن التطور في إدراك الأصول الصحيحة للكتابة الدرامية ، نتيجة لتطور البحوث والدراسات ، وتنوع مصادر الثقافة المسرحية ، حيث أصبح الكاتب المسرحي العراقي يتصل بالمعطيات الرصينة للمسرح العالمي ، وما حصل فيه من توالي المذاهب والاتجاهات الأسلوبية في الأدب والفن ، وتبلور البنية الدرامية لكتاب المسرح

---

١. ينظر : البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ١١٩.

٢. عبد المنعم ، حسن ، مصدر سابق ، ص٧٥.

٣. الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ١٠٥.

العالميين ضمن تلك المذاهب ، فهذا الاحتكاك بالتطور العالمي ، عمل على تنوع التجربة الفكرية والفنية والأسلوبية للكاتب المسرحي العراقي ، فتحرر من قيود الجمود والتقليد والنقل الحرفي ، فتعددت نتاجاته في مختلف مجالات المسرح ومذاهبه .

ويعد الكاتب (يوسف العاني) رائداً للمسرح الواقعي الانتقادي الشعبي ، فقد كانت لديه القدرة على الانسلاخ الكلي من الإرث الدرامي التقليدي ، ومحاولته الجادة لإرساء ما هو جديد وجاد في أفكار النص المسرحي وبنائه الدرامي .

إذ تميز باستخدامه اللهجة العامية في مسرحياته ، فهو يرى أنها " جوهر التعبير الصادق عن الواقع ، وهي الهدف الهام في سبيل تكامل المقومات الواقعية لرسم الشخصيات في العمل المسرحي "[١] استمد العاني مواضيع مسرحياته من الواقع العراقي المعاش ، الذي يُسَخِّرَهُ لأجل رصد إشكالات الواقع السياسي والاجتماعي والطبقي ، إذ إنهَّ " يتغلغل في الحياة العراقية وينتزع منها صوراً رائعة قوية ، مظهراً تناقضاتها الغريبة بشكل قوي ومؤثر ، يثير الضحك والاستنكار في آن واحد "[٢] وتقسم أعماله إلى مرحلتين ، الأولى مرحلة المسرحيات الواقعية ذات المنحى الاجتماعي المباشر، مثل رأس الشليلة ١٩٥١ ، فلوس الدوه . ١٩٥٢ ، ست دراهم .١٩٥٤ . إما المرحلة الثانية ، وهي الأكثر تطوراً في البناء الدرامي للمسرحية العراقية ، وتشمل عدة مسرحيات منها (المفتاح) ١٩٦٨ و (الخرابة) ١٩٧٠ . وتعد مسرحية (المفتاح) من أهم المسرحيات التي يقول عنها أحد الباحثين " أنها أول مسرحية أدخلت الشكل الملحمي للمسرح العراقي من خلال استخدام اللوحات بشكل جيد وجعل منها مواد تركيبية لحدثه"[٣] في حين يرى باحث آخر أنها مسرحية رمزية ، انطبقت عليها المواصفات المسرحية ، فقد توافرت على حبكتين متوازيتين إحداهما مادية خارجية محسوسة ، والأخرى ذهنية داخلية ، تتمثل برحلة الانتقال الذهني من الحيرة إلى الوعي. [٤]

وقد تمكن العاني من صياغة أحداث المسرحية متماشياً مع أحداث الأغنية الشعبية

---

[١]. البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص١٢٣.

[٢]. د. صلاح خالص : مقدمة حول الأدب المسرحي في ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ؛ ١٩٨١ ، ص٢.

[٣]. ينظر : النصير ، ياسين ، المسرح العراقي بين تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة ، ص١٤١. نقلاً عن عبد المنعم ، حسن ، مصدر سابق ، ص١٤٦.

[٤]. ينظر : الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص٣١٠ . ٣١١.

" يخشبه نودي نودي

ودِيني على جدودي

....." [1]

ورغم تطابق القواعد الرمزية مع المسرحية إلا أنها اشتملت أيضا على بعض وسائل المسرحية إلا إرسطية ، كالأغاني والأناشيد والراوي ، ويرى الباحث أن هذه الوسائل اختلفت في الهدف المراد منها، والوظيفة التي تستخدم لأجلها في المسرحية إلا أرسطية .

ويقدم العاني تجربة أخرى من خلال مسرحية (الخرابة) التي ألمَّت بأكثر من شكل من أشكال المسرح ، " ويظهر في المسرحية خليط من السمات الدرامية والوسائل الفنية التي تستخدم في أصناف درامية متعددة ، فهناك بعض سمات المسرحية التسجيلية والوثائقية التي تتمثل بالمعرض الوثائقي الموجود في صالة الانتظار فضلاً عن الوثائق الملصقة على ستارة المسرح الأمامية ... كما تستعين المسرحية ببعض الوسائل الفنية التي تستخدمها المسرحية الملحمية ، مثل وسائل كسر الإيهام ، اللافتات ، الحزم الضوئية الساقطة على المشاهدين ، واختراق المشاهدين ، والخطاب المباشر ، كما أظهر استخدام بعض وسائل التغريب منها الخروج عن المألوف ، كما ظهرت بعض السمات التعبيرية ، ... ، ويضاف إلى ذلك الحوار التلغرافي الذي يجري بين الشخصيات "[2]. لقد مزج العاني بين الفانتازيا والواقع ،والتمثيل والرواية ، بين الواقع والأسطورة ، وعلى مستوى الحوار فقد مزج الشعر بالنثر والفصيح بالعامي فكان الحوار ينبع من ذات الشخصيات ، فحواراته واقعية معبرة عن الشخصية ملائمة لتفكيرها . وعلى مستوى البناء الدرامي فإنه " يزاوج بين الأسلوب التقليدي والأسلوب الوثائقي ، والشخصيات قد رسمت بأسلوب برشتي ، بحيث أن البطولة لم تكن مقتصرة على فرد واحد وإنما كانت لمجموعة سواء كانت خيرة أم شريرة وذلك لأن المسرحية هي مسرحية أحداث وليست مسرحية مواقف"[3].

---

[1]. راجع ، مسرحية المفتاح ، في ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، مصدر سابق ، ص ٣٢٠ . ٣٩١.

[2]. الجبوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص ٣٣٤ .

كما ينظر : عبد المنعم ، حسن ، مصدر سابق ، ص١٥١. ١٥٣. وارجع ، مسرحية الخرابة ، في ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، مصد سابق ، ص٣٩٤.٤٧٦.

[3]. عبد المنعم ، حسن ، مصدر سابق ، ص ١٥١.

أما (طه سالم) فأنه سلك مسلك (العاني) في كتابة مسرحيات شعبية اعتمدت فيها أسلوب العاني في استخدام اللهجة العامية ، في الوقت الذي اتسمت فيه أعماله بالجرأة العالية في اختيار الأشكال المبتكرة والمخالفة للأشكال المسرحية المعتادة ، وإدخال عناصر جديدة غير مستخدمة في المسرح العراقي . [١] إذ امتازت مسرحياته باحتوائها على مضامين متعددة ، فهي تتناول نضال الطبقة الكادحة ضد أشكال القهر والتفريق الطبقي ، حيث كان الصراع ناتجاً عن التضاد بين قيم العصر الجديد والتقاليد البالية .

فهو يستلهم الواقع الاجتماعي محاولاً رسم صورة لهذا الواقع كما يجب أن يكون ، أو كما يتمنى هو ذلك . [٢]

ومن المسرحيات التي كتبها : مسرحية طنطل ١٩٦٧ ، مسرحية الكورة ١٩٦٨ ، مسرحية وردة جهنمي ١٩٦٩، مسرحية تراب ١٩٦٩، مسرحية البقرة الحلوب ١٩٧٠ ، مسرحية فوانيس ١٩٧١ ، مسرحية ما معقولة ١٩٧١ ، مسرحية قرندل ١٩٧٢ ، مسرحية مدينة تحت الجذر التكعيبي ١٩٧٢ ، وما يبرز في هذه المسرحيات أنها تجمع بين الواقعية الرمزية والذهنية واللامعقول وفيها ميل نحو التجريب الشكلي ، كما ويلاحظ فيها التغريب في رسم الشخصيات الشاذة ، واشتملت على مواضيع غريبة متخيلة ، ويؤاخذ على مسرحيات (طه سالم) أنها توسعت كثيراً في شخصياتها . وأحداثها ، وهذا التوسع جعل من غير السهل السيطرة على البناء العامة للمسرحية مما ولد ضعفاً في البنية الدرامية . [٣] والشكل العام لمسرحياته يتميز بأنها تقترب من مسرح اللامعقول من خلال استخدام الرموز والدلالة الاجتماعية والفكرية ، فقد جعل الرمز مهماً في تجسيد الشخصيات ، فمسرحياته مسرحيات مواقف ، وقد أجاد في حواره من خلال استخدام اللهجة العامية القريبة من الفصحى الميسرة وغالباً ما تكون لغته ذهنية الطابع ، حيث أن (طه سالم) كان يعتمد على ضرورات التعبير الفني ، فلم ينح منحاً أدبياً أو شعرياً أو ينساق وراء الصياغة اللفظية على حساب البناء الدرامي ، وبشكل عام فأن (طه سالم) تأثر بحركة المسرح العالمي إبان تلك الفترة ،

---

١. ينظر : عبد الحميد ، سامي ، الأصالة والتجريب في المسرح العراقي ، مجلة المثقف العربي ، بغداد ، العدد ١ ، لسنة ١٩٧١ ، ص٥.

٢. ينظر : عبد المنعم ، حسن ، مصدر سابق ، ص ١٥٦.

٣. ينظر : عبد المنعم ، حسن ، مصدر سابق ، ص١٦٠.

وخصوصاً المسرح الملحمي ومسرح العبث واللامعقول ومسرح داخل مسرح ، متمكناً من استلهام الواقع والموروث الشعبي ، لأجل أن يقدمه في أشكال بدت غريبة للوهلة الأولى على المشاهد ، ولكنه . أي طه سالم .كان يرى أن هذا الشكل هو الأفضل للتعبير عن الواقع ومحاولة تغييره. [١]

وتأتي تجربة الكاتب (عادل كاظم) الذي يعتبر واحداً من أهم أعلام المسرح العراقي المعاصر ، فقد كتب مجموعة من المسرحيات ، منها مسرحيات اجتماعي ، مثل عقدة حمار ١٩٦٧ ، والغضب ١٩٦٨ ، والكاع ١٩٦٩ ، والخيط ١٩٧١ ، ومنها مسرحيات تاريخية تعمل على توضيح جدلية الصراع الطبقي آنذاك ، مثل مسرحية الطوفان ١٩٦٦ ، وتموز يقرع الناقوس ١٩٦٨ ، والحصار ١٩٧١ ، ومقامات أبي الورد ١٩٧٧ ، ومسرحية الزمن المقتول في دير العاقول ، والميزة الأساسية لمسرح (عادل كاظم) أنه مسرح أفكار ومواقف " فإبراز الموقف الذي يتبناه المؤلف يتأتى من خلال الصراعات الكثيرة التي يواجهها مع المواقف والأفكار المضادة لها التي تقف إلى الجانب الآخر من الأفكار التي يتخذها مبدأ في حياته ، وهذا التناقض يؤدي إلى حالة الصراع المستمر بحيث تصل إلى الذروة ثم إلى الحل ، فيجبر المشاهد أن يتخذ لنفسه الموقف الذي يعبر عن طموحاته وآماله وأمنياته "[٢] والمعروف عن (عادل كاظم) أنه من أهم الكتاب العراقيين الذين تمكنوا من استلهام التاريخ والموروث الشعبي ، وهذا الاتجاه " هو الذي اهتدى إليه عادل كاظم وسار عليه منذ بداية رحلته المسرحية بفتحه الباب على مصراعيه أمام تطلعاته ليطلق لأفكاره وهواجسه العنان فعبقت رائح التاريخ والتراث من ثنايا مسرحياته لتكسبها سمة وطابعاً تراثياً عرف به مسرحه ، فتعددت مصادره التراثية التي راح ينهل منها مادته المسرحية ، فكانت الأسطورة هي المنهل الأول ، ثم التراث الشعبي والسير الشعبية ، ثم توجه صوب التاريخ القريب والبعيد معاً ليعبأ منه حيث ما تطلب الأمر "[٣]. ولم يقدم عادل كاظم التاريخ باعتباره موثقاً ، بالقدر الذي استلهم ذلك التاريخ ليشير إلى فكرة ربما كانت غائبة عن المشاهد ، في الوقت

---

[١]. ينظر ، البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص ١٢٨. ١٢٩.

[٢]. عبد المنعم ، حسن ، مصدر سابق ، ص ١٧٦.

[٣]. المياحي ، هاشم صيهود محمد ، الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم ، رسالة ماجستير ، مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية ، جامعة بابل ؛ ٢٠٠٢ ، ص٦٠.

الذي يجعله يتخذ موقفاً جديداً من ذلك التاريخ . وقد تنوعت الأشكال التي قدم فيها مسرحياته ففي مسرحية (تموز يقرع الناقوس) ، نلاحظ تأثيرات المسرحية الرمزية ، فقد ارتكز الكاتب في بنائها على الأساطير العراقية القديمة ، معتمداً الكاتب المقدس ، من خلال اعتماد فكرتي الكفارة والفداء ، وتشتمل هذه المسرحية على حبكتين متوازيتين الأولى (الداخلية) التي تناولت قضية الإنسان وهو يصارع تناقضات وجوده الإنساني ، أما الحبكة الثانية (الخارجية) فهي خط الأسطورة التي يسرد من خلالها المسألة اليهودية في أصلها التاريخي البعيد.[١] في الوقت الذي يرى فيها أحد الباحثين أنها مسرحية ملحمية وقع فيها الكاتب تحت المؤثرات البرختية . [٢]

غير أنه من الممكن ملاحظة التأثيرات إلا إرسطية لمسرح برخت بشكل أكثر وضوحاً في مسرحياته المتقدمة ، فمسرحية (الحصار) ١٩٧١ ، والتي تستمد مادتها التاريخية من حادثة حصار بغداد ١٨٣٠ على يد الوالي (علي رضا باشا) حيث استطاع عادل كاظم أن يستثمر قضية (الحصار) في الواقعة التاريخية ، وما يترتب على ذلك من مواقف وصراعات ، فهي مسرحية ملحمية بكل تفاصيلها وتتكون من جزأين ، الأول من مقدمة ولوحتان والثاني من لوحتان وخاتمة ، وفي كل لوحة عدد من المشاهد الصغيرة ، وتشمل المسرحية بشكل عام على أربع حبكات تنتظم في شكل متجاور ، كما شملت على أكثر من أزمة تصعيد زادت على عدد الحبكات ، وهذا ناتج عن تعدد أقطاب الصراع وتنوعها فلذلك لم تتضح عقدة المسرحية ، وقد استخدم الكاتب الوسائل المسرحية إلا أرسطية بشكل واضح ومنها الأغاني والأناشيد والجوقة والراوية والسرد ، وتمكن من استخدام التغريب من خلال عرض حادثة تاريخية بأسلوب شعري معاصر . وجعل ما هو مألوف غير مألوف من خلال اقتران مصير العاصمة بغداد بلعبة الشطرنج . [٣] أما بالنسبة للحوار واللغة فقد استخدم الشعر أداة للحوار ، في الوقت الذي هبط فيه إلى مستوى الكلام المتداول ،

---

[١]. ينظر ، البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص١٣٠.

[٢]. ينظر : الأعرجي ، سلام مهدي ، كيف فهم منهج برخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير، مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٩٨. ١٠١.

[٣]. ينظر : الجيوري ، مجيد حميد جاسم ، مصدر سابق ، ص ٢٨٠ . ٢٨٣.

واستخدام جمل شعرية قصيرة ومختزله بمفردات بسيطة ، ليتمكن من خلال ذلك الاقتراب من لغة الدراما الحقة . [١]

وتبرز تجربة أخرى هي تجربة الكاتب (محي الدين زنكنه) موضوع البحث ، الذي اتسم بغزارة الإنتاج وتنوع المضامين ، ويعمد الباحث في هذا الجزء إلى تقديم شيء عن سيرته الذاتية وذكر أهم أعماله .

ولد (محي الدين زنكنه)[٢] في مدينة (شاطرلو) لمحافظة كركوك عام ١٩٤٠م ، من أسرة كردية متوسطة الحال ولم يكن محل ولادته عابراً في حياته ، فمدينته (كركوك) تلك المدينة التي يتداخل فيها العرب بالكرد ، والتركمان ، والآشوريين والأرمن ، هذا التداخل لذي طبع في نفسه شخصية ذات أبعاد إنسانية أكثر التصاقاً بالأرض ، وأقرب إلى معاناة الإنسان ،أي إنسان ، خصوصاً ذلك الإنسان العراقي الذي صهرته أزمنة التسلط وقوى القهر والاستغلال " أن التدخل السيكولوجي بين شخصية الكردي والعربي وصفاتهما وثقافتهما خلق لديه شخصية جديدة بملامح جديدة أكثر إنسانية وأكثر رسوخاً في الوجدان "[٣] إضافة على هذا فأن دراسته للغة العربية لما دخل قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة بغداد عام ١٩٥٨ جعلته أكثر تفهماً للحياة وللواقع العربي .

لم يلبث (محي الدين) كثيراً في مدينة كركوك ، حيث انتقل إلى مدينة بعقوبة بمحافظة ديالى فأكمل دراسته الإعدادية فيها قبل أن ينتقل إلى الدراسة في بغداد ، في عام ١٩٦٢ أكمل دراسته الجامعية وعين بعد عامين . أي في عام ١٩٦٤ـ مدرساً للغة العربية بمدينة خانقين.

حياته الأولى ، كان لها الأثر الأكبر في محاولة فهمه للحياة ونظرته لها " لقد عاش مع والدته في غرفة مظلمة لا يكاد المصباح يتوهج فيها حتى ينطفئ بأمر أبيه ، مرة أخرى ، فمنح شخوصه نور الحياة .. لقد ذاق الحرمان والظلم والجبروت والكبرياء ، فعزم على

---

١. ينظر : البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص ١٣٢.

٢. ينظر : ياسين النصير ، موسوعة الأدباء العراقيين (محي الدين زنكنه) الشبكة العالمية للمعلومات . www.masrshron.com

كما وينظر : عبد الأمير الانباري ، البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنه الشبكة العلمية للمعلومات .www.arab_eurters.com

٣. عبد الأمير الأنباري ، مصدر سابق ، ص٤.

أن تكون شخصيات كتاباته مثابرة على تحقيق ما حرم منه يوم ذاك "[١] وما ميز (محي الدين) أنه كان ملتزماً بقضايا الإنسان في كل مكان وزمان ، ويبدو أن انتماءه الكردي جعله يحاول كشف الظلم الذي يتعرض له الكرد ، وهذا ما يفسر انخراطه في صفوف الحركة الوطنية العراقية ، ليصبح ملاحقاً فيسجن لمرات عدة. [٢] فما كان هذا إلا ليوقظ فيه روح الإصرار والصبر والتحمل ، فيبتعد عن شارع السلطة والتهريج . لذلك فهو مؤمن بالانتماء إلى الجماعة التي يحقق فيها الإنسان ذاته بعيداً عن الفردية التي كان يرفضها ، فالإنسان لديه " مجموعة في علاقاته الإنسانية وهو فهم نابع من روح هي في الأصل روح واقعية تتفاعل مع الإنسان لا في حالة سكونيته ، ولكن في حالة حركية علاقاته الإنسانية ، بمعنى أنها ضد الكيان المنعزل "[٣].

لم يكن بعيداً عن هم أخيه الإنسان ، فعمل على ترسيخ هذه النظرة إلى جود الفرد كجزءٍ من الجماعة . فلذلك كان يقدم شخصيات مسرحياته ، التي هي في الأصل نماذج لها ما يشابهها في الواقع ، كان يقدمهم على أنهم مشاريع للبطولة ، فهم ليسوا أبطالاً يتباهون ببطولاتهم الفردية ، بالقدر الذي يقدمون فيه " صورة للمواطن الذي يحمل هموماً أكبر من قدراته الذاتية "[٤] فأبطاله لابد أن يعتمدوا على أنفسهم في تحقيق ذواتهم من خلال الاندماج والتفاعل في حركة العلاقات الإنسانية . لقد كان(محي الدين) من الكتاب الذين عملوا وانشغلوا في تحديث الكتابة المسرحية ، وخاصة تلك المسرحيات التي يلجأ كتابها إلى التراث والحكاية الشعبية ، وهذا الاهتمام كان نابعاً من نظريته إلى وظيفة الكتابة ، حيث يرى أنها أداة للتعبير وهي مسؤولية على عاتق الكاتب إزاء إنسانيته والوطن ، فهو لا ينقل الحياة ليضعها على الورق ، وإنما يحاول أن يعيد خلق الواقع وفق منطق جديد يرفض كل شيء لا يحتمل تبرير وجوده. [٥]

---

١. عبد الأمير الأنباري ، مصدر سابق ، ص ٥.

٢. ينظر : ياسين النصير ، مصدر سابق ، ص١ .

٣. ينظر : عبد الأمير الأنباري ، مصدر سابق ، ص٥.

٤. أنظر : ياسين النصير ، مصدر سابق ، ص

٥. ينظر : عبد الأمير الأنباري ، مصدر سابق ، ص٣.

ويعد (محي الدين) من أوفر كتاب المسرح العراقي نتاجاً وأكثرهم فصاحة في الأسلوب واللغة ، إذ اعتاد أن يكتب مسرحياته باللغة الفصحى المقبولة مسرحياًُ وأدائياً ، ولم يكن هذا الإنتاج وفيراً في مجال المسرح فقط ، بل كتب الرواية والقصة القصيرة بشكل متواز مع كتابة المسرحيات ، وهذا التوازي كان له الأثر في الاتجاهين ، ففي الرواية نجد ذلك الأثر الكبير لنوعية الصراع والشخصيات والحوار ، فهو لم يكن يريد أن يسرد كل شيء عن شخصياته فيلجأ إلى الحوار ليجعل الشخصيات تفصح عن نفسها بشكل أكثر تأثيراً من السرد ، ولذلك فإن جل رواياته من اليسر أن تحول إلى مسرحيات ناجحة ، فقصة الجراد حولها هو إلى مسرحية (الجراد) وقصة (الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية) أعدها للمسرح (صباح الانباري) وقدمت في ديالى سنة ١٩٩٥ ، وقصة (الكلب العجوز المغمض العينين) فقد حولها الفنان (محمد حسين حبيب) إلى عمل تجريبي بعنوان (القسوة) وقدمت في مهرجان بغداد المسرحي الثالث . أما قصة (صراخ الصمت الأخرس) فقد أخرجها الدكتور عوني كرومي بعد أن حولها محي الدين إلى نص مسرحي .

ومحي الدين من الكتاب الذين طوعوا الأدب للمسرح والمسرح للأدب ، بحيث نجد من هذا في هذا ، فنجد قصصه في المسرح ومسرحياته في القصة على حد رأي الناقد ياسين النصير "[1] . وقد أضاف محي الدين إلى المكتبة الروائية العراقية ثلاث روايات رائعة ، ففي عام ١٩٧٥ نشر رواية (ئاسوس) التي تتحدث عن إنسان عراقي كردي هُجِّرَ عن أرضه ومسكنه ووطنه إلى بقعة لا يجيد الحياة فيها ، واستطاع محي الدين أن يربط هذا الإنسان من خلال رمزية أسم الطير(ئاسوس) الذي يموت عندما يفقد طبيعته ووطنه .

والرواية الثانية التي نشرها عام ١٩٧٧ (هم) أو (ويبقى الحب علامة) والتي تدافع عن حرية الإنسان في أن يحب ويقاوم ويموت . أما روايته الثالثة (بحثا عن مدينة أخرى) فقد نشرت عام ١٩٨٠ .

وفي المسرح تعد مسرحية (الإشارة) هي البداية الأولى (لمحي الدين) وهي مسرحية قصيرة تناولت جانباً من جوانب شخوص هم في الواقع رموزٌ واضحة للصوصية نظام قائم على أساس الابتزاز والرشوة والاستهتار بحق المواطن ، وهي في العموم مسرحية

[1]. ينظر : المصدر نفسه ، ص٧.

بسيطة أتصفت بالجرأة ولكنها تعاني ضعفاً واضحاً في عدم شمولها لعناصر البناء الدرامي . [١] لذلك يمكن عد مسرحية (السر . ١٩٦٨) هي البداية الأكثر وضوحاً في مسيرة محي الدين المسرحية حيث يكشف بها عن قدرة الإنسان الذاتية على تحمل مسؤولية الحفاظ على المبادئ ، وقد كتب هذه المسرحية بعد نكسة حزيران ، حيث ينتقل (محي الدين) إلى مواضيع أكثر ثورية ، إذ تتناول هذه المسرحية موضوعة المقاومة في الوقت الذي كانت الجماهير فيه تعاني من النكسة والهزيمة ، التي جعلت أحلام الجماهير وطموحاتهم بمنأى عن الواقع ، فحاول (محي الدين) وكثير من الكتاب المتحمسين ، ردم تلك الفجوة بين واقع الهزيمة وحلم الانتصار . [٢]

وفي عام ١٩٧٠ يقدم (محي الدين) مسرحية (الجراد) التي يتناول فيها غزو القوى الاستبدادية والرأسمالية ، كما ويناقش حاجة الشعب الى الثورة التي تعالج المجتمع المحاصر الذي مسخ إلى جراد بعد استسلامه له ظاناً بأن نجاته في هذا الاستسلام ، في الوقت الذي يضعه (محي الدين) أمام قرار صعب وهو قرار الثورة . وفي سنة ١٩٧٥ يطل علينا (محي الدين) بمسرحية (السؤال) التي استند في موضوعها إلى مصدر جديد هو حكايات ألف ليلة وليلة ،وهي (حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني ، فيما حدث لهم) ، " وهو لم يأخذ الحكاية بتفاصيلها الكاملة بل أخذ حادثتها الرئيسية التي تتمثل في قتل إنسان ومحاولة التخلص من جثته "[٣] ففي الوقت الذي يحاول فيه كل من أطراف (الحكاية) التخلص من جثة الأحدب فيرميها إلى غيره ، نجد أن الطبيب صفوان في (المسرحية) لا يحاول أن يتخلص من الجثة التي تركت في بيته ، بل يعمل على أخبار الشرطة ، فيلقي القبض عليه ، ويحاكم أمام محكمة غريبة ، ويصر على عزمه حتى يلاقي حتفه وفي هذه المسرحية يوفق (محي الدين) في جعل المسرحية مستقلة عن الحكاية التراثية .

---

[١]. ينظر : عبد الأمير الأنباري ، مصدر سابق ، ص ١٣.

[٢]. ينظر : المصدر نفسه ، ص١٥.

كما ينظر : ياسين النصير ، مصدر سابق ، ص١ .

[٣]. ينظر : البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، مصدر سابق ، ص ١٣٨.

ما أسفر عنه الإطار النظري

١. أكد أرسطو على إن العناصر المكونة للتراجيديا وحدة متكاملة مترابطة ، فلا وجود لأحدها بمعزل عن الأخر . وأن الحبكة هي روح الدراما، وهي شكل الهيكل العام لبناء المسرحية ، الذي يتشكل من مجموع عناصر بناء المسرحية الأخرى في وحدة تفاعلية . والشخصية أساس الفعل المسرحي ، فلا فعل بدون شخصيات ، ولا دراما بدون فعل ينمو من خلال تصارع إرادات الشخصيات.وإن التعرف عليها لا يتم من خلال التوصيف والرواية فحسب ، وإنما يتم . في المحل الأول . من خلال الأحداث التي تقوم بها ، والتي من شأنها تحديد الخصائص والطباع لأي منها. والحوار المسرحي ليس مجرد حواراً عادياً يومياً ، فهو من مميزات المسرحية عن الملحمة، وهو جزء من أجزاء الحدث الدرامي .. يسهم في دفع الحدث إلى التطور.

٢. رغم تطور صنعة المسرحية على مر الفترات التاريخية ، لم تخرج في تكونها العام عن العناصر الأساسية التي حددها أرسطو إلا أن الاختلاف من مدرسة إلى أخرى ، ومذهب إلى أخر ، هو في الكيفية التي يتم التعامل بها مع تلك العناصر ، من خلال الطريقة والأسلوب التي تتفاعل فيها مع بعضها البعض .

٣. استطاع الكاتب الألماني (برتولد برخت) إن يقدم شكلاً جديداً ومغايراً للشكل السابق ، من خلال فهم جديد لوظائف كل عنصر من عناصر بناء المسرحية ، ضمن منظومة فكرية جديدة يتطلبها الواقع السياسي والاقتصادي الجديد .

٤. لم يتبلور شكل متكامل للمسرح العراقي في بداياته الأولى رغم قدمها، إذ يعود بها الباحثون إلى مقابل عام ١٧٥٠ م ، فقد كانت عبارة عن محاولات اقتباس وتقليد وإعادة بما تأثر به الأدباء العراقيون وما شاهدوه في أوربا .

٥. تعد فترة الخمسينيات من القرن العشرين مرحلة ازدهار في المسرح العراقي ، على مستوى التأليف ، أو النقد والدراسة والتحليل ، حيث أصبح الكاتب المسرحي العراقي يتصل بالمعطيات الرصينة للمسرح العالمي ، وما حصل فيه من تطور للمذاهب والاتجاهات الأسلوبية في الأدب والفن ، مما أدى إلى تنوع التجربة الفكرية والفنية والأدبية والأسلوبية للكاتب العراقي .

٦. كان الكتاب العراقيون أكثر التصاقا بواقع المجتمع العراقي وهمومه وكذلك الواقع العربي وما مر به من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية ، أضحت المنهل الذي ينهلون منه موضوعاتهم من أجل الرقي بذلك الواقع ، وتخليصه مما أثقل به .

الفصل الثالث

- الإجراءات

أولا :منهج البحث :

استخدم الباحث في الإطار النظري الطريقة الوصفية في البحث وفي الإجراءات استخدم طريقة التحليل .

ثانياً : مجتمع البحث :

نصوص محي الدين زنكنة المطبوعة والمنشورة .

ثالثاً : عينات البحث :

اعتمد الباحث العينة القصدية في اختيار عينات البحث ، واختار النصوص التالية:

١. الأشواك .

٢. هو .. هي .. هو .

٣. مع الفجر جاء .. مع الفجر راح .

٤. حكاية صديقين .

لما توفر فيها من الخصائص التي يمكن من خلالها أن تعد نماذج متكاملة لطريقة الكاتب محي الدين زنكنة في تأليف نصوصه المسرحية.

رابعاً : تحليل العينات :

١. الأشواك

مسرحية من فصل واحد ،تناولت موضوعة أخلاقية تتعلق بتلك الممارسات اللاأخلاقية التي يبتلي بها الإنسان تحت ظروف معينة ،تتعارض مع أخلاقه وقيمه، والتي تتحول إلى حالة مرضية نتيجة الشعور بالذنب وتأنيب الضمير.

- ملخص المسرحية

(الطبيب نوري) يدير مستشفى للولادة ، يعاني من حالة مرضية غريبة ،(الدكتور حمدي)طبيب نفساني والصديق المقرب من (الطبيب نوري) وهو الآن يزوره في البيت ليطلع على حالته الصحية ،(سهام) زوجة نوري تترقب هي و(السيد صابر) أخوه ، خروج الدكتور حمدي بشيء من القلق . يخرج الدكتور حمدي مخبراً إياهم بأن لا فائدة من حالته التي أصبحت من الصعوبة بحيث لا يمكن شفاؤه من دون إن يساعده أحد، خصوصا (سهام) باعتبارها الشخص الأكثر قرباً إليه و الأعرف بحالته . يبدأ الدكتور حمدي باستجواب سهام بشيء من الشك والاتهام ،محاولا التعرف على الأسباب التي أوصلت نوري إلى هذه الحالة ، فتبدأ سهام تروي الأحداث التي مر بها زوجها ، ويستمر الدكتور حمدي يطرح أسئلته وتصبح الاتهامات متبادلة بين الثلاثة ، والشكوك تحوم حول كل واحد منهم في الوقت الذي يسعى فيه كل منهم إلى أن يدفع دائرة الاتهام عن نفسه متجنباً دوامة الشك التي تلف الجميع .ومن خلال استرجاع الأحداث تبدأ الحقيقة تتجلى وينجلي عنها الغموض ، إذ يتبين إن ثمة علاقة بين (وليد) ابن عم سهام وصاحب المستشفى الذي يعمل فيه الطبيب نوري ، وبين الحالة المرضية التي يعاني منها الطبيب نوري . إذ إن وليد كان يستغل الطبيب نوري لأجل أن يقوم بأجراء عمليات غير شرعية ولا أخلاقية يخفي فيها نزواته وإعماله القذرة ،تلك العمليات التي استحالت إلى ما يشبه الأشواك التي تغرز في جسده فتؤرق ضميره . وأثناء هذا الوقت يفزع الجميع على أثر صوت شديد من داخل الغرفة التي يرقد فيها الطبيب نوري ، فتخبرهم امرأة عابرة سبيل بان الطبيب نوري قفز من شباك البيت وهو يركض باتجاه المستشفى وبيده مسدس. فيخرج الجميع في أثره ، لتبقى النهاية مفتوحة لأكثر من احتمال.

- التحليل :

١. الشخصيات

اشتملت المسرحية على نوعين من الشخصيات ، الأولى شخصيات حاضرة ظاهرة مباشرة على ساحة الفعل وهي كل من (سهام) و(الدكتور حمدي) و (صابر) . والثانية شخصيات غير ظاهرة يتم الإخبار عنها ، وهي كل من (الطبيب نوري) و (وليد) وهاتان الشخصيتان تحتلان مكانةً مؤثرة في الفعل المسرحي.

أ. شخصية (الدكتور حمدي) :

طبيب نفساني على علاقة قوية بالطبيب نوري وأحد أصدقائه المقربين ، فهو يصف العلاقة التي تربطه بنوري إذ يقول

".....إن حبي لنوري يفوق حب الأخ والزوجة أيضا "[١]

أن طبيعة الدكتور حمدي باعتباره مختصاً بالأمراض النفسية والعقلية ،توجب عليه إن يكون ذا طبيعة خاصة ،من خلال الشك في كل صغيرة وكبيرة ، فهو كثير الأسئلة ، لا يكتفي بإجابة محددة حتى يبني عليها أسئلة جديدة ، ويصور الكاتب شخصية الدكتور حمدي بالمحرك الأساسي الذي يحدد حركة الفعل المسرحي ، فهو يوزع الاتهامات والشكوك في إي اتجاه يشاء

" سهام : من الواضح انه يشك بأحد ما.. اسأله .. أسأل الدكتور حمدي

الدكتور : إنا الذي يسأل يا سيدتي

صابر : بيد أنك تسأل بصورة تفوح برائحة الاتهام"[٢]

وفي مكان أخر :

"صابر : الدكتور حمدي يعرفه خير من كلينا ومن الأفضل أن لا نشعب الموضوع .وان نجيب على أسئلته

سهام : هلا سألت نفسك .. كيف أجيب على أسئلة تنطوي على هذا القدر الفظيع من الشكوك؟ بأي طريقة أتحدث إلى رجل ينضح بسوء الظن بنا جميعاً ؟ بل أنت أولا والآن بابن عمي وبعدها لا أدري

---

١. زنكنة ، محي الدين ، مسرحيات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد :١٩٩٤ ،ص ٢٥.

٢. المصدر نفسه ، ص ١٩

أين يقف به المطاف .هذا أذا كان ثمة محطة أخيرة لسيل شكوكه المتدفق يمكن أن يتوقف عندها "[١]

وبما أنَّ خفايا النفس من الغموض بحيث تحتاج إلى دقة ، وفطنة ، وسرعة بديهية ،والتمسك بكل شيء ، إلى حد القسوة،التي تشبه في قوتها تلك التي يمتلكها شرطي التحقيق، وشخصية الدكتور حمدي من هذا النوع:

" سهام : آه..ما هذا يا دكتور ؟

ماذا تظن نفسك فاعلاً ..إن هذا كثير. كثير جدا

الدكتور : ما هو الكثير يا سيدة سهام؟

سهام : أن تكون شرطياً بملابس طبيب؟

الدكتور : شرطياً (.....) سامحك الله

سهام : بل ..بل ، حتى الشرطي أرحم منك ..لابد أن يكون أرحم منك على الأقل في مثل هذه الحالة التي تمسك بخناقي وتكاد تخنقني .." [٢]

وعلى هذا الأساس فأن شخصية الدكتور حمدي هي المركز الذي يعمل على ربط العلاقات بين الشخصيات الأخرى .

ب. شخصية (السيدة سهام):

امرأة في الثلاثين من العمر ينم مظهرها عن رقة أنثى وذوق فنان، فهي رسامة ، تمتلك إحساسا مرهفا ، يقدمها الكاتب على أنها الزوجة التي تعرف عن زوجها كل شيء، ولكنها ، تخفي الكثير ، وما تجهله أعظم . وهذا ما يجعل شخصيتها تبدو في موقف أضعف إذ يجعل الاتهام موجها نحوها بشكل أكبر ، على اعتبار أنها الشخص الأكثر قرباً من زوجها ، وبالضرورة لابد أن تكون أكثر معرفة بما حلَّ به ، ولكنها في الواقع على عكس ذلك :

" سهام : لقد نفد صبري (.....) .. دكتور (....) لا.. لا أمل ؟

الدكتور: (....) أجل.

سهام: (.....) أ أ أجل؟

---

[١]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ٢٨-٢٩.

[٢] . المصدر نفسه ،ص٢٠-٢١.

الدكتور: لا سيما إذا لم يساعده أحد .

سهام: أحد ؟ منظر

الدكتور: أنت بصورة خاصة (.....)

سهام: أنا أفديه بروحي .

الدكتور: حقـاً

سهام: أوتشك ؟ (.....)

الـدكتور: المسـألة لا تسـتوجب هـذا القـدر مـن التضـحية ،كـل مـا هنالـك بضعة أسئلة أرجو أن لا تتضايقي إذ اطرحها عليك بدلا منه ، مراعاة لحالته .

صابر: ما الحكاية ..يا دكتور....(.....)

الدكتور: (.....) الحكاية بسيطة إلى حد كبير ، ومعقدة في الوقت نفسها إلى حد لا يصدقه العقل.

سهام : لغز ؟ أهو لغز ؟

الدكتور : لحسن الحظ لم يعد الأمر كذلك حتى الآن.

صابر: حتى الآن ؟.....(....) يعني .. يعني إنَّه يمكن أن.....

الدكتور: (.....) ذلك ما ينبغي أن نمنع حدوثه ، مهما كان الثمن.

سهام : دكتور حمدي كن واضحاً ، أرجوك ، أن عقلي المرتبك المضطرب في هذه اللحظة بالذات ، لا يمكن أن يستوعب غير الواضح الصريح فأشفق عليَّ وقل لي بلا غموض ما علته؟

الدكتور : هل أفهم من هذا أنك لا تعرفين ما علته؟

سهام : بكل تأكيد يا دكتور.

الدكتور: ولم تكوني تعرفينها؟

سهام : أجل صدقني.

الدكتور: وحتى بعد استفحالها على هذا النحو البشع؟

سهام : وأنى لي أن أعرف ، إذا كان هو نفسه لا يفصح عنها؟

الدكتور : (.....) أي زوجة أنت ؟

سهام : (.....) أنـا ؟ "[1]

أن حالة الارتباك هذه تجعل الشك والاتهام يتسلل إلى شخصية سهام بكل سهولة ، وقد برع الكاتب في إظهارها على هذا النحو ، إذ تمكن من تقديمها على أنها تلك الإنسانة الفنانة التي تمتلك من الأحاسيس والمشاعر التي تبدو واضحة وهي تتحدث عن الآلام والعذابات ، إذ ترسم بالكلمات أيضا لوحات على قدر من الجمال ،حتى وهي تصف حالة زوجها المتعبة ، فهي ترسم وهي في أشد حالات الألم التي تمر بها:

"سهام : ظل يحدق بحلقات الدخان ، المتداخلة حيناً .. والمنفرجة حينا أخر .. المنطلقة كسحابة حليبية .. وعود الثقاب يتوهج بين أصابعه ، ثم التقط ورقة ، أشعلها وألقاها في العلبة ثانية.

صابر: أشعل حريقاً في البيت؟

سهام : امتلأ فضاء الغرفة ،بفراشات حمراء تتطاير لا يقر لها قرار بينما ظل هو يدخن ،بلامبالاة ، ويتأمل النيران المندلعة بنشوة تنعكس على قسمات وجهه ، الذي أخذ هو الآخر يتوقد ويشع بألوان غريبة وسط ظلام الغرفة ، لم تقع عيني على مثيل لها" [2]

أن طبيعة شخصية السيدة سهام وعلاقتها بزوجها ، وبمدير المستشفى الذي هو ابن عمها وزوج أختها ، يجعلها أكثر قرباً من شكوك واتهامات الدكتور حمدي ، وان محاولة إخفائها لبعض المعلومات في البداية جعلها في موقف أضعف من غيرها ، فتحاول في بادئ الأمر الدفاع عن نفسها ورد الاتهامات عنها ، لكنها بعد أن تشعر أن لا مفر تبدأ بسرد المعلومات التي كانت تخفيها . لذلك فالثقل الأكبر لعملية الفعل الدرامي تقع على عاتقها أكثر من غيرها من شخوص المسرحية.

[1] . زنكنة ، محي الدين ، المصدر السابق ، ص٨-٩.

[2] . المصدر نفسه ، ص١٦-١٧.

ج. شخصية (السيد صابر):

تاجر ورجل إعمال وهو اخو نوري ، جمع ثروة كبيرة بشكل غير معروف ، حبه للثروة والمال شغله عن أخيه حيث لم يساعده في تحقيق حلمه وهو فتح مستشفى خاص يديره بنفسه .

يصور لنا الكاتب شخصية (السيد صابر) بشكل دقيق متفق مع شكل الشخصية وطبيعة دوافعها ، وفهمها للحياة والعلاقات الاجتماعية، فهو . أي صابر . يرى أن كل شيء ممكن ما دامت هناك أموال تدفع بالمقابل ، وهو في خضم موجة الشك ودوامة الاتهامات ،يعمل قدر الإمكان ان يجعل نفسه خارج دائرة الشك ، متملصاً من تحمل المسؤولية . فقد كان بالإمكان ان ينقذ أخاه مما هو فيه لو أنه وهب له المال الذي يساعده في بناء المستشفى الخاص:

"صابر: نوري لا يفكر على هذا النحو لأنه لا يسيء الظنَّ بأحد .

الدكتور: (.....) وما أدراك بنوري ؟

صابر: نوري أخي .وأنا أدرى الناس به.

الدكتور: منذ متى لم تَرَ أخاك يا سيد صابر ؟

صابر: ولماذا هذا السؤال ؟

الدكتور: ولماذا هذا التهرب من مواجهة هذا السؤال ؟

صابر: أنا .. أنا لا أتهرب .. ولكن أستغرب ، استغرب حسب.

الدكتور: دع عنك الاستغراب وأجبني (.....) منذ خمس سنوات أليس كذلك ؟

صابر: يبدو أنّكِ على معرفة دقيقة بكل التفاصيل حتى العائلية منها

الدكتور: أخ يغيب عن أخيه خمس سنوات متواصلات ، ثم يزعم أنه أدرى الناس به ، أن هذا هو الهراء ..الهراء بعينه

صابر: لقد كانت لي أسبابي التي دعتني إلى الهجرة ..

الدكتور: لاتهمني أسبابك ..ولست هنا لأجل الحكم عليها ..."[1]

[1] . زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص١١.

لذلك فصابر يحاول دائما أن يبرر موقفه ، فهو ينظر إلى الحياة بالمنظار المادي النابع من حبه للثروة والمال ، ويتصور أن كل شيء خاضع لمبدأ الخسارة والربح ، فمن الممكن مساعدة أخيه ما دامت الأموال في متناول اليد ، متناسيا كون الفرد يحتاج إلى الأخوة والحب أكثر من أي شيء أخر :

"صابر: ليبقى هنا تحت رعايتنا .. أقصد رعايتك الرحيمة .. وأنا على استعداد(.....) أن .. أن (.....) آ آ.

الدكتور : أن ؟ .. أن ماذا ؟أتدفع لي؟

صابر: أرجو أن لا أكون قد أسأت إليك من حيث لا أدري.

الدكتور: ليتك تتحرر يوماً من التعامل السلعي مع الناس..لعل الزمن يجود عليك بفرصة لتتطهر من ذنبك"[1]

فشخصية صابر غير مكترثة بما يجري ، ليس له ذنب فيما يجري لأخيه فهو يحاول التهرب دوما من دوره ، ويتستر بالسكوت ، وحتى ذلك السكوت فأنه يعتبره منة يمن بها على الآخرين:

"صابر: حسنا سأسكت. ومن أجله بالفعل(....) ولكن لا تحسبن سكوتي إقراراً مني بأنَّ كل الحق معك.

.....

صابر: (.....) أما في البيت .. شاي .. قهوة..أي شيء يبل الريق ؟ يدفئ الحلق ؟ "[2]

ومع هذا فإن لصابر وجهة نظر في الحياة وفي الأسلوب الذي اختطه لنفسه فهو يبرر تصرفاته ويدافع عن نفسه ، ففي الحوار التالي يتبين لنا شكل شخصية صابر وتفكيرها ومنهجها في الحياة بشكل اكبر :

"صابر: قبل هنيهة تحدثت عن الحياة ، الحياة الغابة ..أنا منذ أن مات والدي .

وجدت نفسي وسط هذه الغابة المسكونة بالوحوش والكواسر .. أعزل بلا سلاح .. ولولا أني قررت أن أقاتل بالسلاح نفسه .. المال ..فشرعت أجمعه بشتى الطرق

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٣٠.

[2]. المصدر نفسه ، ص١٤.

والوسائل..اشتريه بأغلى الأثمان .. حتى تكوّم لي منه الكثير .. وأحسست بأني قوي وبات بوسعي أن أحقق كل ما أريد .. وإذا بطعنة خفيه توجه إلي وممن؟ من أقرب الناس أليّ أخي وزوجة أخي"[١]

لذلك فقد نبذ مشاعره على جنب وحصن نفسه منها بقلعة الثروة التي جمعها .ومما تقدم نرى أن هذه الشخصية متكاملة الأبعاد ، وهي نموذج اجتماعي لها ما يشابهها في الواقع .

أما بخصوص النوع الأخر من الشخصيات في هذه المسرحية أي الشخصيات الغير الظاهرة ، وهي كل من (الطبيب نوري) موضوع الحدث و(وليد) صاحب المستشفى وابن عم سهام زوجة نوري وزوج أختها ، فقد تمكن الكاتب من رسم صورة واضحة عن هاتين الشخصيتين بشكل جيد ومدروس من خلال ما ترويه وتتحدث به الشخصيات الحاضرة ، وكما يأتي:

أ. شخصية (الطبيب نوري) :

طبيب مختص بالتوليد ، يمتلك خلقاً عالياً وصفات نبيلة ، طموح ، يحلم بأن يمتلك مستشفى خاصا يديره بنفسه ، لكي يقدم الخدمة الأفضل للآخرين ، ويتمكن من ممارسة دوره الإنساني ، ولكن أحلامه تلك وطموحاته تصطدم بجدار العوز المادي ، إذ لا يمتلك من المال ما يساعده على تحقيق تلك الطموحات ،فيضطر إلى أن يمد يده إلى شخص أخر يملك من المال ما يؤهله إلى تحقيق حلم نوري .

إضافة إلى ذلك فأن نوري يمتلك من صفات الوداعة والمسامحة مما يجعله مليئاً بالطيبة حتى مع من يتسبب في إيذائه :

"سهام: ولكن يا دكتور .. نوري .. بالذات في رقة الحمامة وتسامحها. لم يفكر قط بإلحاق الأذى بأحد .. حتى بأولئك الذين يسيئون إليه.

الدكتور: ثمة حالات تنتاب أشد الناس رقة وتسامحاً. ويفكرون خلالها ويودون تدمير العالم . من الصعب التحكم بالسلوك حين تكون الروح معذبة ، والنفس مضطربة .. قلقة "[٢]

[١]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٣٢.

[٢]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص١٢.

فالطبيب نوري يمر بحالة غريبة تجعله كارهاً لنفسه لا يحب نفسه في الوقت الذي كان يكن فيه الحب لكل الناس.

"الدكتور: زوجك ، يا سيدة سهام ، لم يعد يحب نفسه"[١]

فالعمليات التي يقوم بها رغما عنه جعلته في وضعية سيئة فهو لا يستطع رفض القيام بها ، إذ إنها بطلب من صاحب المستشفى الذي يعمل فيها ، لذلك فهو مجبر عليها ، وهو يخفيها عن الآخرين حتى استحالت إلى ما يشبه (الأشواك) . فكل عملية يتخلص فيها من إحدى نزوات صاحب المستشفى وخطاياه تستحيل إلى شوكة تغرز في جسده ، حتى بات لا يحتمل ذلك ، إذ إنَّ أخلاقه وطبيعته الطيبة ، وضميره الذي لم يستطيع أن يجعله نائماً يلحان عليه بشكل أصبحت معه الأمور لا تحتمل . والكاتب يصور لنا شخصية الطبيب نوري ، بذلك الإنسان الذي يؤرقه وازع الضمير ، والشعور بالذنب ، الذي يحاول التخلص منه لكنه لا يستطيع ، فتراه يعذب نفسه ، وهذا ما تخبرنا به زوجته:

"سهام: لمدة، ربما في حقيقتها لا تتجاوز الدقائق .. ولكنها بدت لي دهراً .. دهرا اسود ، شديد السواد ..ظل يتقلب على الفراش .. لا يستقر على حال .. ثم القي بنفسه على الأرض .. يضرب برأسه البلاط القاسي ، الصلد .. حاولت منعه.. دفعني بقوة .. سقطت على السرير .. ورحت أتوسل إليه كف عن تعذيب نفسك .. يا حبيبي .. تعال .. تعال إلى أحضان زوجتك .. تعال إلى فراشك ....قال بصوت متشنج ..لم توضع إلا فرشة لأمثالي .. أنا لا استحق أحضانك الطاهرة .. محكوم علي أن أتقلب فوق الأشواك"[٢]

ورغم التسلط الذي يفرضه صاحب المستشفى ، وعدم قدرة الطبيب نوري على مواجهته أو رفض طلباته ، لأنه وقف على نقطة ضعفه المتمثلة في تمسكه بالمستشفى الذي يمثل حلماً بالنسبة له ، إلا أن الكاتب وضع إرادة قوية داخل شخصية الطبيب نوري ، فرغم أنه كان يخفي الأسباب التي أدت به إلى تلك الحالة البائسة ، ويتحمل كل العذابات ، لكنه سرعان ما يتخذ القرار لوضع حد لتلك الأسباب ، بعد أن أصبحت معروفة للكل ،

[١]. المصدر نفسه ، ص٩.

[٢]. المصدر نفسه ، ص٣٩-٤٠.

وهذا ما يحدث في نهاية المسرحية حينما يحمل الطبيب نوري مسدساً ويذهب إلى المستشفى.

ب. شخصية (وليد) :

ابن عم سهام زوجة الطبيب نوري ،وزوج أختها .كان يعمل في تجارة السيارات ، يتعامل مع الآخرين على أساس الربح والخسارة ، فهو يسعى إلى جمع الأرباح بشتى الوسائل .صاحب نزوات ، يرتكب الخطايا بدون تحرج ، ويبدو ، ورغم امتلاكه لكل تلك الثروة ، لكنه يشعر بالنقص الاجتماعي ، فهو لا يمتلك من الشهادات ما يؤهله إلى أنْ يكون ضمن مستوى الناس المثقفين ، لذلك يلجأ إلى أنْ يحصل على شهادة بالمراسلة ، وبطريق ملوثه :

"الدكتور: مثل علاقة تاجر السيارات .. بامتلاك المستشفى.

سهام: التاجر تقوده رائحة الربح .. وهو يبحث عنه ولو كان في جهنم .. ثم أنَّه لم يعد تاجراً حسب .. فقد نال شهادة .. و ..

الدكتور : شهادة في الثقافة العامة ، أي شهادة مضحكة هذه. بل أية أكذوبة سافلة ، حفنة أموال تلبس صاحبها شهادة لغير الازدراء والمقت"[1]

يصور الكاتب شخصية وليد رغم عدم حضورها ، بشكل نستطيع معه استحضار صورة ذهنية لأبعاد تلك الشخصية وتفكيرها وأهدافها وسلوكها . فوليد شخصية انتهازية ، استغلالية ، لا تحمل من القيم الأخلاقية أدنى شيء ، يستغل الآخرين لأجل تحقيق رغباته الشخصية ، ونزواته العاطفية . فتراه يستغل الطبيب نوري ، لأنه استطاع أن يقف على نقاط ضعفه ، وهي طموحه بالمستشفى ، وكذلك علاقة القرابة بينه وبين سهام .

وفي ما يخص شخصية (المرأة) التي تظهر في آخر المسرحية فليس لها أي صفات أو أبعاد محددة، وظهورها في هذا الوقت لا يحمل أي مبرر ، لذلك ومع قصر مدة الظهور يمكن إهمالها من قائمة الشخصيات.

مما تقدم يرى الباحث أن الكاتب محي الدين زنكنة ، استطاع في هذه المسرحية أن يقدم شخصيات مختلفة متميزة عن بعضها ، واضحة الإبعاد والأهداف ،مستقلة في

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٥٤.

أفعالها وغاياتها ، تتصرف ضمن الشكل العام المرسوم لها بدقة وفق الهدف المحدد لها ،وهي شخصيات موضوعية بعيدة عن الذاتية ، متحدثة بلسانها ، قريبة من الواقع بالقدر الذي يمكن الشعور بها وكأنها ماثلة في الواقع المعاش ، من الممكن أن تراها في كل يوم. وهي شخصيات متحركة ، تتكشف وتتطور مع تطور الفعل المسرحي.

٢. الحوار :

اتخذ الحوار شكل الأسئلة والأجوبة ، حيث الشخصية الأولى تسال و الأخرى تجيب ، وشكل أشبه بأسلوب التحقيقات البوليسية ، أو جلسات الاستجواب في عيادات الأمراض النفسية. والسمة العامة لتلك الأسئلة هي شمولها على قدر كبير من الشك ولغة الاتهام ، فهي أسئلة مبطنة ، وأجوبة تحمل من الغموض ما يجعل التشويق أكبر.

جاءت الحوارات متماشية مع طبيعة الشخصيات وأبعادها المحددة سلفاً (كما مرّ شرحه في تحليل الشخصيات) ، إذ تمكن الكاتب من جعل الشخصيات تعبر عن نفسها ودوافعها ، وأهدافها بنفسها وبلسانها هي لا بلسانه هو ، وهذا يحقق انسجاماً بين ما تقوله الشخصية وما تفعله أو تفكر به . ومن خلال الحوار يمكن رسم صورة واضحة عن كل شخصية من الشخصيات .

كما تميز الحوار بشكل عام بالتكثيف والاختصار ، مركزاً على استخدام الجمل القصيرة ، في صورة أسئلة وأجوبة ، مبتعداً عن الخطابية أو التكلف أو المثالية:

" صابر: على مهلك يا سهام .. على مهلك .. الدكتور حمدي لا يقصد

سهام : آه .. يا صابر .. احمني .. أرجوك.

الدكتور: يحميك مْمَنْ ؟ يا سيدتي

سهام: منك .. منك أنت بالتأكيد .. ومن سواك يجلدني .

الدكتور: نفسك.

سهام: نفسي؟

الدكتور: ولهذا حسبتك تطلبين الحماية من نفسك.

صابر: دكتور أرجوك .. لابد أن أقول إنكّ أخذت تسرف في.....

الدكتور : أنا طبيب ويهمني شفاء مريضي

سهام: بل أنت ...

الدكتور : طبيب في ثياب شرطي (.....) كل شيء إلا هذا ..أنا صديق نوري وقد هالني ما غدا فيه.

سهام: ما من صداقة تقربك إليه أكثر من زوجته وحبيبته.

صابر: أو ..تمنحك الحق في إساءة الظنِّ بنا ..

الدكتور: بنا؟ وهل أنت معها ؟

صابر: إنها زوجة أخي وهي تحب زوجها وتحرص عليه أكثر من أي كان.

سهام: خرافة .. خرافة أن يكون في الكون كله من يحب نوري بعض حبي.

الدكتور : لست في مجال المزايدة على الحب ولا على سواه

سهام: أنت تتمادى حقاً في استغلال صداقتك

الدكتور: صداقتي عمرها لم تعرف الاستغلال.

سهام: وماذا تسمي ما تفعله. وأنت تستمد منها حقوقاً بل حدوداً ، تجد لها سياطاً لجلدنا وتعذيبنا . ما هكذا تكون الصداقة يا دكتور .. ما هكذا

الدكتور: ليتك تتركين صيغة الجمع وتتحدثين عن نفسك وبصيغة المفرد. أن كان ذلك لا يضايقك ،فأنا كطبيب نفسي حريص على أن أسمع الإنسان يتحدث عن نفسه وعن نفسه فقط هل هذا واضح يا سيدة سهام ؟

سهام: دكتور أجبني بصراحة .. هل أنت تتعمد هذه الطريقة في الكلام لإ غاضتي ؟

الدكتور: ذلك ما لم يدر بخلدي

سهام : آه .. أذن فأنت تحمل في قرارة نفسك اتهاماً لي ." [1]

وعلى هذا الشكل يأتي الحوار في مسرحية (الأشواك) ، رغم ذلك فهو لا يخلو من هنات ، فقد اتسمت بعض فقرات الحوار ، وخصوصا على لسان (سهام) بالطول النسبي

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص ٢١-٢٣.

والاستغراق في الوصف " وهذا ما نجده في الصفحات (٤١ إلى٤٩) من المسرحية.فسهام تصف حالة الطبيب نوري وكأنه يصارع أشباحاً أحاطت به ، والمفروض أن تلك الأشباح لا يراها غير نوري وحده ، لكن ما تقوله (سهام) وتصفه ، يوحي بأنها هي أيضاً ترى تلك الأشباح ، فهي تصف شكلها وحجمها وسلوكها:

"سهام : وشرع يضرب الهواء كغريق في لجة بحر صاخب ، هائج الموج يبحث عن لوح إنقاذ . ثم تغيرت حركاته أخذت تقاتل أشباحاً غير مرئية تهاجمه أو بالأحرى شبحاً واحداً ، ضخما إلى حد غير معقول ، يحيط به من كل جانب ، يراه أمامه أينما يلتفت وهو ينهال عليه ضرباً متواصلاً وذاك يخرج لسانه مستهزئا . يقهقه بصوت غير مسموع ساخراً منه فيحتد أكثر ويبذل المستحيل ليتسلق هيكله الخرافي ويخنق ضحكاته ولكن لا يصله....." [١]

بصورة عامة تميزت لغة الحوار بالبساطة والسلاسة ، فليس ثمة تعقيدات لغوية أو عبارات رنانة ، فهو حوار يقترب من الحديث اليومي ، وهو منسجم مع الشكل العام للمسرحية وطبيعتها المبنية على الشكوك والاتهامات بغية الوصول إلى الحقائق.

٣. الحبكة:

أ. اشتملت المسرحية على حبكة رئيسية تضمنت حالة الطبيب نوري المرضية ومحاولة الدكتور حمدي معالجته ، والوقوف على الأسباب والمسببات التي أدت به إلى هذه الحالة . وهذه الحبكة تتكون من مجموعة من الحبكات الصغيرة المتداخلة فيما بينها ، وكل واحدة منها تطرح فكرة معينة ،تسهم جميعها في خلق لحظة التأزم العامة للمسرحية ، ومن الممكن فرزها وهي كالآتي:-

- حبكة الزوجة سهام ، وطبيعة علاقتها بزوجها ، والتي تجعلها في دائرة الشك والاتهام قبل الآخرين ، وممكن أنْ نستشف من هذه الحبكة فكرة مفادها ، أنَّ الزوجة هي أقرب الناس إلى زوجها وهي الأقدر على حمايته والحرص عليه وحتى معالجته.
- حبكة (صابر) وعلاقته بأخيه (نوري) بوصفه طرفاً في القضية ، لذلك فهو محاط بدائرة الاتهام وتحوم حوله الشكوك ، والفكرة التي تطرحها هذه الحبكة الثانوية ، هي

[١] . المصدر نفسه ، ص٤٦.

أنَّ نجاح الإنسان ليس بما يكسب من أموال ولكن بالقدر الذي يستخدم فيه هذا المال في مساعدة الآخرين.

- حبكة (وليد) وعلاقته بالدكتور (نوري) وعملية الاستغلال التي يقوم بها اتجاهه ، وهي تبين لنا شكل الإنسان الذي مهما يمتلك من الثروة لكنه يبقى شاعراً بالنقص أمام المتعلمين ، وهذه الحبكة أكثر تعقيداً من خلال علاقة القرابة التي تجمع (وليد) بـ (سهام) المثيرة للشك.
- حبكة الدكتور حمدي ، بوصفه الشخص المقرب من الطبيب نوري ، والذي يعرف التفاصيل الأكثر ، ولكنه يخفيها ويحمل الكل المسؤولية فيما آلت إليه الأحداث ، وهذه الحبكة أطول الحبكات الثانوية ، وأكثرها تقاطعاً مع الحبكات الأخرى ، وتتضح معالمها أكثر بعد مرحلة الذروة.

ومع هذا التمييز لا يمكن عزل كل حبكة على حدة ، فهي تتطور بشكل متواز ومتداخل ومتقاطع في الوقت ذاته ، فقبل أن تنفرج الأولى تجد الثانية قد بدأت من منتصفها، مترابطة معها أو متفرعة منها ، والكل يسير ضمن خط التطور العام للفعل . وأقرب تشبيه لحبكة هذه المسرحية هو ما جاء على لسان (سهام) :

" سهام: (.....) أغلق عيني ؟ أترانا مقبلين على لعبة (الختيلة) [*] ؟"[1]

ب. وضعية الاستهلال قصيرة نسبياً ، أفادت في التعرف على الشخصيات ، وكذلك الجو العام للمسرحية المليء بالغموض والترقب والانقباض:

"صابر: (.....) هل تشعرين بالبرد ؟

سهام: إلى حدٍ ما :(.....) هل أنت بردان؟

صابر : يبدو أن البرد قد هجم هذا العام قبل الأوان (.....)

سهام : لو تمطر .. ربما انكسرت حدة البرد (.....) لكن أين هو المطر ؟ الغيوم الحالكة تخنق السماء منذ الأمس بلا فائدة (.....)

---

[*]. الختيلة : لعبة شعبية معروفة ،حيث في كل مرة يغمض أحد اللاعبين عينيه ويختبئ الجميع ومن ثم يقوم بالبحث عنهم.الباحث

[1] . زنكنة ، محي الدين ، المصدر السابق ، ص٢٧.

صابر: (.....) لقد فشل

سهام: (....) ما الذي يجعلك تعتقد ذلك؟

صابر :(.....) للفشل رائحة لا يخطئها أنفي (.....)

سهام: آه.. تعال نرى الأمر .

صابر: بل دعيه ريثما يبادرنا هو بالكلام..إن له مزاجاً غريباً صديقه هذا ..سرعان ما يحتد ويستحيل إلى صخرة لا تنطق.

سهام: ولكنه يهم بمغادرتنا.

صابر: ليس هو الطبيب الوحيد ، أجلب له سواه .

سهام: لا.لا. ما من أحد سواه ، يمكن أنْ يعرف علة نوري (.....)

صابر: (.....) ..اصبري يا سهام .. اصبري.

سهام: لقد نفد صبري (.....) ..دكتور (..) لا..لا أمل؟

الدكتور : (.....) أجل

سهام: أأجل ؟

صابر: (.....) كما توقعت (.....) ." [1]

وقد لجأ الكاتب إلى وضع مقدمة سردية ، وصف فيها المكان، والزمان ، والشخصيات ، بشكل تفصيلي ولم يترك لنا حرية التخيل والاستنتاج ، وهذه المقدمة السردية [2] أشبه بالمقدمات في الرواية والقصة.

بعد هذا الاستهلال تبدأ مرحلة الانطلاق وتبدأ من لحظة المواجهة بين الدكتور حمدي والسيدة سهام.[3] وتكثر في هذه المرحلة لحظات التوتر والشد ، من خلال تبادل الشكوك والاتهامات ،حتى تصل إلى مرحلة من التصعيد ، فالكل في ذهول مما حصل ، والكل متهم ، والكل يحاول الدفاع عن نفسه ،ويبرر موقفه. فقط وحده الدكتور حمدي وحده من يعرف الكثير، ولكنه يخفي الكثير. وفي الوقت الذي يحاول الخروج من البيت ، تبدأ مرحلة من التكشف بعد أنْ يهطل المطر ، وبهذا فقد ربط الكاتب بين بداية المسرحية ، حيث الجو القاتم الملبد بالغيوم ورغبة سهام بهطول المطر ، وبين بداية نزول المطر

---

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٦-٧-٨.

[2] . ينظر ، المصدر نفسه ، ص٦.

[3] . ينظر زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٨.

ومرحلة تكشف الحقائق، وهذه المرحلة لا تخلو من المفاجئات والتوترات باتجاه القمة ، لتنتهي المسرحية بخروج نوري حاملاً المسدس باتجاه المستشفى ، حيث يبدو أنَّه عازمٌ على ارتكاب جريمة قتل .

٢. هو .. هي .. هو

مسرحية في فصل واحد ذات طابع اجتماعي ، ركزت الضوء على جانب مهم من جوانب المجتمع ،وهو، العلاقات الزوجية بين الرجل والمرأة أي بين الزوج والزوجة ، إذا ما تعرضت إلى الفراق ، ومن ثم وضع الأبناء في مثل هذه الحالات .

هذا من جانب ومن جانب أخر تناولت المسرحية موضوع الزوجة التي افترقت عن زوجها الأول ، وارتبطت بأخر ، من خلال المقارنة بين الزوج الأول والزوج الثاني. ف(هو) الأول قد لا يختلف عن (هو) الثاني ، والمسرحية في حد ذاتها عبارة عن إسقاطات لاشعورية ناتجة عن علاقة (هي) بـ (هو) الأول ، ومن ثم انعكاسها لاشعورياً على علاقاتها الجديدة مع (هو) الثاني ، إثر حالة من التخوف والقلق والهواجس الداخلية الغائرة في زوايا نفسية (هي).

- ملخص المسرحية

تعرض المسرحية حالة(هي) أو (مريم) كما يرد اسمها في النص ، فهي امرأة في الثلاثين من عمرها ،مطلقة منذ عام ، ولديها طفلة واحدة هي (شيلر) . (مريم مخطوبة الآن إلى شخص آخر ، تدور أحداث المسرحية في عصر أحد الأيام الربيعية ، وكعادتها فإنها دائما تهتم بترتيب الحديقة وتنسيق زهورها ، وتقوم بقطف بعض الورود ، تتلقى (مريم) اتصالا هاتفياً من خطيبها ، ويدور بينهما حديث ودي في بدايته يتخلله شيء من العنف إلى حد ما ، ويتفقان على موعد للقاء في المساء . وفي الوقت نفسه فإنَّ ابنتها (شيلر) تعاني من حمى شديدة ،لذا تتصل بالدكتور الذي يعدها بالحضور بعد الانتهاء من عمله ، والى ذلك الحين تبقى بالقرب من ابنتها . ويبدو إنها استغرقت في النوم ، وفي المنام ترى حلماً ، وكأن زوجها السابق قد أتى على أثر رسالة بعثت بها منذ فترة بعيدة وفي كل الأحوال يدور نقاش وجدال ، بين أخذ ورد وألم وعتاب وتأنيب ، فكل منهما يخطئ الثاني ، ويمتد النقاش بينهما إلى ابنتهما الصغيرة ، فتتصور (هي) أن (هو) يريد أن يأخذها منها ، فتمنعه من أخذها ، وعندما يعلم بأمر مرضها يقرر أخذها إلى المستشفى ، وعندما يتراءى

لها أنه فعل ذلك يجن جنونها ولا تعرف كيف تتصرف ، فيخيل لها أنَّ (هو . جلال) خطيبها ،قد حضر فتستنجد به ، لكنه بشيء من البرود يخبرها بأن لا خوف على البنت ما دامت عند والدها ، فهو أولى بها ، وأن مصير البنت في النهاية يؤول إليه ، وعندما تتصور (هي) جواب خطيبها ، تشعر بأنها قد اكتشفت حقيقته ، فهو لا يختلف عن زوجها الأول في شيء ، فيتراءى لها إنها تهجم علية وتعمل على طرده ، وفي هذه الحالة تستيقظ على صوت طرق الباب حيث يحضر الدكتور في موعده لعلاج الطفلة. فتعلم أن كل ما حل بها كان حلماً:

"الطبيب: كيف حال الطفلة ؟ (.....) بل كيف حالك أنت ؟ ما هذا الشحوب الغريب ؟ (.....) من المريض ابنتي أم ابنتك أم كلتاهما ؟

هي: ابنتك بخير .. شيلر .. شيلر هي المريضة .. تفضل .. تفضل .. ألف شكر لمجيئك . (.....)

الطبيب : هل كنت .. نائمة .

هي: (..) نائمة ؟ ربما .. وو.. وربما كنت في حياة أخرى !!" [1]

- التحليل:

١. الشخصيات:-

في المسرحية أربع شخصيات ، متفاوتة في الحضور على ساحة الفعل المسرحي، وتعتبر (هي–مريم) الشخصية الرئيسية في المسرحية وهي محور الحدث المسرحي.إضافة إلى الشخصيات الأخرى وهي كل من ،شخصية (هو . دلير . الزوج الأول) ، وشخصية (هو . جلال . الخطيب) ، وشخصية الدكتور مصطفى.

أ. شخصية (هي) :

من خلال وصف الكاتب لها فهي امرأة في الثلاثين من عمرها ، جميلة ، رشيقة ، ويبدو من خلال العمل الذي تقوم به ، أنها ذات إحساس وذوق رفيع ، ويبدو إن الوحدة أخذت منها الشيء الكثير ، وعلاقتها بزوجها السابق ، وعدم الثقة بينهما . التي أدت إلى انفصالهما . جعلت منها إنسانة حادة الطبع ، فجملة الظروف التي مرت بها ركزت في

[1]. زنكنة ، محي الدين ، عشرة نصوص مسرحية ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠٤ ، ص٢٩٥.

نفسيتها ردة فعل إزاء الآخرين ، وولدت مخاوف دفينة في اللاشعور ، ويمكن تلمس هذا في الحوار التالي:

"هي:.....طبعاً طبعاً وهل اتركها بلا طبيب ؟هو هو الطبيب نفسه ، الدكتور مصطفى .. ولماذا طبيب آخر ؟ أنَّه طبيبها منذ كان عمرها أياماً. وحسب لا لا أسمع يا جلال .. (...) إذا كنت بهذا القدر من الأوهام والشكوك فالأفضل لنا .. كلينا أن .. لا لا تقاطعني أرجوك .. اسمعني .. بل .. بل ..اسمعني أنت لتسمعني . أنت أولا .. لابد أن تسمعني . يجب أن تسمع ما أقوله وتعيه ولا تنساه أبداً ما دمنا في بداية الطريق . أو بالأحرى لم نبدأ طريقنا بعد . حسناً ..حسناً .. أنا هادئة تماماً (.....) اسمع يا جلال . أوه .. أوه دعني أتكلم لقد اتفقنا أن لا تقاطعني . أفضل أفضل بكثير (.....) أن واحداً من أقوى الأسباب التي دفعتني للافتراق عن زوجي هو ذلك المستنقع الدبق الخانق من الشكوك الذي كان يغرقني فيه كل يوم هو وأهله .. وأنا لا أسمح لأي كان . أجل . أجل . حتى أنت . حتى .. أنت ....."[1]

فهي تعاني أزمة نفسية نتاج صدمتها بزوجها الأول ، هذه الصدمة جعلتها حادة الطبع في بعض الأحيان ، تتوجس من أي كلمة ، أو تصرف،سواء بقصد أو من دون قصد، ويبدو أن هذه الهواجس والتصورات عن معشر الرجال ، وخوفها من أن تخوض تجربة جديده تشبه تجربتها الأولى ، اعتمل في نفسها بشكل كبير ، حتى نرى ذلك بادياً بوضوح في مشهد الحلم ، الذي يمثل الجزء الأكبر من المسرحية ، ومن خلال الحلم تفصح عن الكثير مما تفكر به وعن المخاوف التي تسيطر عليها بشكل كبير . لذلك نجدها مصرة على خوض تجربتها الجديدة وتعمل على حمايتها بكل قوة.

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص١٥٩-١٦٠.

"هي: (.....) أنا .. سأخوض غمار تجربة أخرى ، حياة جديدة ، أحرص وأبذل المستحيل في سبيل أن أبعدها عن شبح البؤس والتعاسة "[1]

وأن الدلالة الأكثر تأكيداً على حالتها النفسية ، هي أنها لا تفصح عن ذلك إلا من خلال (الحلم) ، فالكاتب جعل من (الحلم) المتنفس الوحيد ، الذي يمكنها من التعبير عن ما ترسب في داخلها إزاء الآخرين.

ب. شخصية (هو . دلير . الزوج الأول):

يذكر الكاتب أنَّه رجل في الأربعين من العمر ، بهندام متواضع ، ويبدو أنَّه يمر بظروف مادية صعبة أو دون المستوى المطلوب ، فهو موظف بسيط لا تدر عليه وظيفته الكثير ، وفي الوقت الذي ينتقد خطيب زوجته السابقة (مريم) تواجهه بحقيقته حيث تقول:

" هي: أن عجزك الذي أقعدك في وظيفة صغيرة بائسة يملؤك بكل هذا الحسد.

هو: الحسد(...) أحسد من ؟ مجموعة من مخلوقات تلعق الدم .. في زمننا المشوه هذا بوسع أي لص أن ينافس قارون بأمواله .. على أية حال يبدو أنك مقتنعة و واثقة من اختيارك." [2]

ورغم الوصف الذي تصف فيه(هي) زوجها الأول ، من كونه يحمل قدراً من الشك وعدم الثقة ، إلا انه يبدو محبا لها محترماً لوجودها لمدة عشر سنوات ، هي الفترة التي عاشاها معاً :

" هو(.....) طيلة عشر سنوات من حياتنا المشتركة لم ارفع يدي . بل لم تسمعي مني كلمة نابية .. الآن ..

هي: والآن .. ماذا تنوي أنْ تفعل .. تضربني .. تشتمني .. تسبني .. هيا .. أفعل .. أفعل .. كل ما تشاء وتريد ..

هو: لا .. لا .. أريد .. تقطع كلتا يداي .. إن مستك أحداهما ..ليقطع لساني أن قذفك بكلمة غير لائقة .لست من ذلك النمط من البشر ولن أكون ما حييت ، ولكني أقسم .لك بكل مقدس . أقسم لك

[1]. مصدر نفسه ، ص٢٧٨.

[2] . زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٢٧٥

بشلير نفسها ، أن لا أبرح مكاني هذا(.....) حتى يرتد إليك عقلك .. وتحققي لي طلبي الوحيد .. برضاك وقناعتك." [1]

ج. **شخصية (هو . جلال . الخطيب الجديد)** يرى الباحث أنَّه لا يمكن معرفة الكثير عن هذه الشخصية ، غير أنَّه تاجر ذو ثروة كبيرة ، والشخصية اعتيادية ليست واضحة المعالم بشكل تفصيلي ، فهو كأي رجل يرتبط بامرأة لديها أولاد من زوجها السابق ، فمهما قطع من وعود في بادئ الأمر ، فأنه قد يتخلى عنها إذا ما سنحت له الظروف:

"هو: (....) ولأكن صريحا معك .. يا حبيبتي .. إنَّ ما كان يقلقني في زواجنا .. ويربك كل مخططاتي ومشاريعي .. هو مصير الطفلة المجهول"[2]

د. شخصية الدكتور (مصطفى):.

تبقى هذه الشخصية في حدود كونها مشاركة في الحدث المسرحي ،دون أن تكون مؤثرة فيه ، لذلك أبقاها الكاتب دون أي تركيز ، أو اهتمام.

بشكل عام فأن الشخصيات الثلاث الرئيسية بقيت محدودة ضمن جو الحلم ، الذي تسلط فيه الأضواء على المركز ، بينما تبقى الحواف أو الجوانب مظلمة ،ومشوشة ، وعلى الرغم من عدم معرفتنا بالكثير عن الشخصيات ، غير أن هذا لا يعتبر قصوراً من الكاتب في رسم الشخصيات ، بل هو براعة منه ليجعلها متماشية مع الجو العام .

٢. الحوار:

كانت الجمل بصورة عامة قصيرة ، ومكثفة،مفعمة بالمعنى . طغت عليها صفة الاستفهام ، فلا جواب يأتي بصيغة الاستفهام ، ويحمل الجواب عليه شكل السؤال .. وهذا:

"هي :..... أنت ؟

هو: (.....) كما ترين أنا.

هي: لم أتوقع أن....

هو: أنا ....أيضا .

هي: أذن ؟

هو: ألا تسمحين لي بالدخول.

---

[1]. المصدر نفسه ، ص٢٨٠.

[2]. المصدر نفسه ، ص٢٩٤.

هي : (.....) آ آ(.....) ترى أي ريح حملتك إلينا (.....)

هو : ألا ...تدرين ؟

هي : (....) لست قارئة غيب

هو : (.....) حقا ؟ حقا لا تدرين ؟

هي : وأنى لي أن ادري

هو : عجيب.

هي : أو تشك ؟

هو : أستغرب..

هي : تستغرب ؟

هو : لعلك نسيت ؟

هي : نسيت ماذا ؟

هو : الرسالة (.....) رسالتك.

هي : (....) رسالتي ؟

هو : أو رسالة غيرك فالخط لا يشبه خطك .. أنظري.

هي : آه ..(....) لقد مضى عليها زمن طويل.

هو : طويل ؟ أبدا .. لقد استلمتها قبل بضعة أيام فقط.

هي : يفترض أنها قد وصلت ..منذ شهر ..أو أكثر..

هو : ليس ذنبي إذا كانت قد تأخرت في البريد.. أو..

هي : لا... لا .. ليس ذنبك.

هو : آمل أن لا يكون الأوان قد فات

هي : لا.. لا .. أظن (.....) ولكني لا احسب الوقت مناسباً.. الآن ..

هو : لم تحددي .. وقتا معيناً.

هي : ربما.

هو : بل بالتأكيد .. هاك .. أقرئيها

هي : (.....) معك سيارة ؟ حمالون ؟

هو : (.....) سيارة ؟ حمالون ؟ لماذا ؟

هي : كيف تنقلها إذا ؟

هو : (.....) انقل ماذا ؟

هي : الم تعرف ذلك من الرسالة ؟

هو : ....." [1]

ومن الملاحظ من هذا المقطع وغيره من المقاطع ، أن الحوار ذو إيقاع سريع ، فلا تكاد الشخصية الأولى تكمل حديثها حتى تبادرها الشخصية الثانية بالحديث مقاطعةً لها:

"هو : لماذا يا مريم ؟ لماذا كل هذا الحقد ؟ لسنا أول زوجين ينفصلان..

هي : لا أستطيع أن أهضم فكرة كوني ..المرأة الثانية في حياة أحد ، لاسيما بعد ما اخترت هذا الأحد .. زوجاً لي .. أنها إهانة لا تنسى .

هو : لم تكوني كذلك ، فأنت الأولى ...

هي : بيد أني لست الأخيرة

هو : بعد ما حصل الذي حصل لا أظن من حقك أن ....

هي : وقبل ما يحصل الذي حصل؟

هو : كنت

هي : تكذب

هو : (....) مريم

هي : وسعاد؟

هو : ليست سوى زميلة .. أوهامك هي التي منحتها صورة أخرى

هي : أرجوك

....." [2]

و الحوار في هذه المسرحية مفعم بالحيوية ، والحدة ، والتصادم،مما يجعل الحدث المسرحي في تصاعد مستمر، وفي الوقت نفسه ، فأنه . أي الحوار . يعبر وبشكل جلي عن طبيعة الشخصيات ودوافعها .

ولم يخلُ الحوار هنا ، من الشاعرية في بعض أجزائه . إذ تميزت بعض أجزاء الحوار بلغة شاعرية عالية ، نستطيع أن نتحسس معها قدرة الكاتب على صياغة هكذا

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصر السابق ، ص٢٦٤-١٦٥.

[2]. المصدر نفسه ، ص٢٧١.

حوارات ، ويرى الباحث أنَّ الحوارات كانت أعلى من المستوى المحدد للشخصيات . ومن أمثلة تلك الحوارات:

"هو: ما أقسى أن تفرقنا كل تلك السنوات المترعات بالحياة .. بحلوها ومرها وتقبع في زاوية مظلمة ، تحت اسم((كان)) يتراكم فوقها غبار الأيام وتدفنها أقدام الزمن الوحشية .. إلى هوة النسيان

هي: ذلك مصير كل حياة ، تتهدم فيها جسور الثقة وتجف فيها شجرة الحب.إذ تقرض جذورها ديدان الشك والاتهامات الباطلة .." [١]

وفي مكان آخر:

"هي : (.....) فقد زالت عن طريقك العقبة الكأداء .. وقد انفتحت أمامك الأبواب على مصراعيها ..فتقدم أيها الفارس المغوار .. تقدم أيها الدعي المقنع بالصدق ،أيها المخادع المغطى بمسوح القديسين .. تقدم فالطريق أمامك آمنة مأمونة ،وقلب مريم الفارغ ، الهش ، .. مشرع الأبواب .. فاقتحمه .. واقتحمها .. أيها الرعديد السارق ملابس الأبطال .. (....) ولا كلمة ، إياك أن تفتح فاك بكلمة واحدة .. اخرج من بيتي .. لا تدنس عتبة داري بعد اليوم .. هيا .. هيا .. قبل أن أقضي عليك "[٢]

لذلك كان الشكل العام للحوار سلساً ، منساباً ، متلائماً مع الشكل العام للشخصيات ، من دون تعقيد .

ومن الأمور الأخرى التي جعلت الحوار أكثر قرباً من الواقع ، هو استخدام الكاتب لأغنية شائعة للمطربة (فيروز) (يالله تنام ريما):

" ياله تنام ريما
ياله تنام شيلا
ياله يجيها النوم
ياله تحب الصلاة
ياله تجيها العوافي

[١]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٢٧٩.

[٢]. المصدر نفسه ، ص٢٩٥.

كل يوم بيوم
ياله تنام .. ياله تنام
لأذبح لها طير الحمام
روح يحمام لا صدق
اضحك ع ريما تنام
اضحك ع شيلا تنام .. تنام .. نام .. م .. م .. م .. م "[1]

إضافة إلى ذلك استخدم الكاتب أسماء فنانين معروفين مثل (فيروز) ، (علي مردان) ، كما وردت في النص أسماء مدن مثل البصرة كركوك ، وهذا مما يعطي للمسرحية صفة المحلية ، وقربها من المكان.

٣. الحبكة:-

أ. تتكون حبكة المسرحية العامة من عدة حبكات صغيرة ، متداخلة،تكون في مجموعها الحبكة الرئيسية ، التي تناولت حكاية(هي . مريم) وما تعانيه من أفكار وأوهام داخلية ، نتيجة الخوف المترسب في نفسيتها ، والذي يتخذ شكلين ، الأول خوفها من أن تفشل تجربتها الجديدة التي ربما لا تختلف عن التجربة الأولى ، والتي انتهت بالانفصال . والشكل الثاني لمخاوفها ، هو قلقها على مصير ابنتها ، والذي يتجاذبه طرفان ، الأول مطالبة أبيها بحضانتها بعد زواج الأم . والثاني عدم استقبال الزوج الجديد ، بعد ما تكتشف عدم جدية وعوده .

تلك الهواجس والأفكار الدفينة غير المعلنة . ظهرت في حبكة الحلم ، المتكونة من حبكتين ، الأولى : حبكة (هي : مريم) وعلاقتها بزوجها الأول (هو : دلير) ، والتي من خلالها نكتشف نوعية العلاقة ، وشكل المشاكل التي رافقتها وأسباب انتهائها . والحبكة الثانية ضمن حبكة الحلم : هي حبكة (هي : مريم) وعلاقتها بخطيبها (هو : جلال) ، وتبين لنا هذه الحبكة مخاوفها من عدم وفائه بوعوده ، لذلك نراه من خلال الحلم يتملص وبسرعة من وعوده ، مما يجعلها تثور عليه بشكل عنيف.

وبهذا الشكل من الحبكة ، تقترب المسرحية من المسرحية التعبيرية ، فحركة الفعل فيها غير منتظمة . ولا تتطور فهي محكومة بمبدأ الحلم ، الذي هو خارج عن الوضعية

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٢٦٣.

الأساسية . كذلك ، فالشخصيات يسيطر عليها فعل العقل الباطن ، والهواجس الدفينة في اللاشعور ، لذلك نجدها تنعكس في الحلم ، إذ إنه الوسيلة الأفضل للتعبير عن حركة العقل الباطن.

وقد أجاد الكاتب في أن يدخلنا في جو الحلم دون أن نعرف ، إذ استطاع أن يسرق انتباهنا من خلال التمهيد إلى ذلك بأغنية ، ومن ثم زجنا في أحداث الحلم المظلمة الحواشي، بشيء من الاستغفال ، ليفاجئنا في النهاية بأن كل ما كان هو حلم أو حياة أخرى ، كما تعبر عنها (هي) اذ تقول:

" الطبيب : هل كنت .. نائمة .

هي: (..) نائمة ؟ ربما .. وو .. وربما كنت في حياة أخرى !!" [1]

ب. تمكن الكاتب من تقديم وضعية استهلال مرسومة بشكل جيد ، من خلال مشهد المحادثة الهاتفية . فمن خلالها يقدم لنا تعريفاً بالشخصيات وعلاقاتها وأبعادها ، حيث يمكن معرفة الشخص الموجود على الطرف الأخر من الهاتف ، وطبيعة علاقته بالشخصية الرئيسية ، كذلك الفكرة الرئيسية من المسرحية. ومع أن المحادثة الهاتفية استغرقت أربع صفحات ، إلا أنها تعتبر قصيرة بالنسبة لمجمل المسرحية التي تتألف من ثماني وثلاثين صفحة.

إما مرحلة الانطلاق فتأتي بعد ذلك ،مع بداية مشهد الحلم . الذي اشتمل على مجموعة من التوترات المتتالية في ذروة الحدث في اللحظة التي يقرر فيها (هو : دلير) أخذ ابنته إلى المستشفى ، إذ يعني ذلك للأم نوعاً من الاختطاف مما يجعلها في حالة من الهيجان والتخبط ، وتزداد الأحداث توتراً عندما تصطدم الأم بموقف خطيبها الجديد ، الذي اتسم بالبرود واللامبالاة ، بل إنه اتسم بالسعادة لما آلت إليه الأمور ، لتنتهي المسرحية من دون أن نعرف ما ستؤول إليه الأحداث في الواقع.

مع الفجر جاء ..... مع الفجر راح:

مسرحية من فصل واحد تناولت موضوعة اجتماعية ، مستمدة من الواقع العراقي إبَّان عقد التسعينات من القرن الماضي بعد الحرب ، وفي الوقت الذي تصور فيه المسرحية

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٢٩٥.

آثار الحرب على المجتمع ، فأنها تطرح فكرة مفادها ، أن الشك وعدم التروي يوصلان الإنسان إلى تعاسته.

- ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول (سحر) تلك الزوجة التي غاب زوجها منذ أكثر من خمس سنوات جراء الحرب ، دون أن تعرف عنه أي شيء. تعيش (سحر) هي وولدها الصغير في بيت أم زوجها ، بعد أن فقدت جميع أهلها خلال الحرب ، أم زوجها امرأة كبيرة في السن ، مشلولة الأطراف السفلى ، تستعين بكرسي متحرك .

ترتاب العجوز في الكثير من تصرفات زوجة ابنها ، خصوصاً تصرفاتها مع ابن خالتها (لطيف) الذي يتردد على البيت ليقوم ببعض الأعمال . العجوز تعتقد أن ثمة علاقة ما بين زوجة ابنها وابن خالتها ،خصوصا أن الأخير كان قد تقدم لخطبتها قبل أن تكون زوجة لابنها . وتدور الأحداث في هذا المجال ، فالعجوز ترتاب من تصرفات زوجة أبنها بأنها ترتاب من تصرفاتها ، تلك التصرفات التي تتحول في داخل العجوز إلى شكوك واتهامات ، في الوقت الذي تحاول فيه (سحر) تبرئة نفسها من اتهامات العجوز، وتبين لها أن ما تفكر به ليس له أساس من الصحة ، إذ إنَّه مجرد أوهام وشكوك. ومع هذا فالعجوز يتملكها إصرار شديد ، مقتنعة بما يجول بداخلها، عازمة على تنفيذ إرادتها ، حتى ولو تطلب الأمر قتل (لطيف) ، هذا بعد أن توقعت عودته إلى البيت بعد منتصف الليل اثر اتفاق مسبق بينه وبين زوجة ابنها ، فتختبئ بعد أن ينام الجميع ، تحمل فأساً وعندما تراه يدخل ، تشتد غضباً ، متيقنة أن شكوكها أصبحت واقعاً ، وعند اتجاهه مباشرة نحو غرفة زوجة ابنها ،تنقض عليه بالفأس ، ليسقط إثر ضربتها،على الباب ، فتفزع (سحر) من نومها ، صارخة آه .. رشيد .. رشيد ، فتصرع العجوز إذ ترى أنَّه ابنها (رشيد) العائد بعد غياب طويل. فتسقط هي الأخرى مفارقة الحياة من هول الصدمة.

- التحليـل :

١. الشخصيات:

في المسرحية أربع شخصيات هي (العجوز . الزوجة . الطفل . الرجل). والملاحظ أن الشخصيتين الأولى والثانية هما الشخصيتان الرئيستان في المسرحية ، وهما

محركتا الفعل المسرحي،أما شخصية الطفل والرجل فهما شخصيتان ثانويتان ،ذاتا دور محدود.

وبناءً على الفكرة والموضوعة الاجتماعية ، فقد رسم الكاتب شخصياته بأبعادها الواقعية ، وهي كالآتي:.

شخصية (سحر) الزوجة ، امرأة في مقتبل العمر ،فقدت زوجها منذ خمس سنوات ، كذلك أهلها جميعاً ، جراء الحرب ، وهي امرأة متعلمة تعمل موظفة قبل هذا الوقت ، لها من زوجها المفقود ولد واحد. الظروف التي مرت بها جعلتها أكثر اعتماداً على نفسها ، تدبر أمورها بحرص وترو ، متسمة بالثقة بالنفس. ويبدو إنها إنسانة تحمل شيئاً من الطيبة والصبر ، فقد أجبرتها ظروفها على ترك عملها ، فلكي تؤمن لنفسها ولولدها المأوى ، كان لابد أن تستجيب لرغبة العجوز أم زوجها ، وتضحي بوظيفتها لأجل ذلك :

" العجوز: (.....) وماذا عن الوقت الذي يناسبنا .. نحن؟

سحر: نحن ؟ نحن كل الأوقات بالنسبة لنا سواء...بعدما أرغمتني على ترك وظيفتي

العجوز: ما ذا تقصدين بـ .... بـ ... ارغمتيني ..

سحر: ألم تفعلي ؟ ألم تهددي بطردي أنا وطفلي الرضيع من البيت..

العجوز: (.....) البيت...بيتي..

سحر: والطفل حفيدك ، وانأ أم حفيدك وزوجة ابنك، وأنت تعرفين أن لا مأوى لي يؤويني .. ولا أحد يحميني .. بعد ما قتلت قذيفة مجنونه كل أهلي"[1]

ومن خلال هذا الحديث وغيره نستطيع إن نتلمس شخصية العجوز المتشددة، المتزمتة ، والمتسلطة. ويرى الباحث أن الكاتب تمكن من رسم شخصية العجوز كأي امرأة من المجتمع العراقي تتعامل مع زوجة ابنها ، خصوصاً عندما يكون الابن غائباً لمدة طويلة . ورغم أنَّ العجوز معاقة ، تستخدم كرسياً للمعاقين يساعدها على الحركة ، لكنها تحمل إصرارا قوياً وعزيمة أقوى:

" العجوز: اقتله .. قسما بالواحد الأحد .. اقتله (.....) ؟ "[2]

---

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق (مسرحية هو .. هي .. هو) ، ص٢١٤.

[2]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٢١٨.

كما وان الكاتب قد تمكن من تقديم شخصيتين واقعيتين ينسجم سلوكهما مع دوافع كل واحدة منهما. فسلوك الشخصيات مبرر وفق الوضع الذي هي عليه ، فسحر الزوجة الفاقدة لزوجها وكذلك أهلها ، تتحمل مسؤولية نفسها ، ومسؤولية ولدها ، الذي تعمل من أجل الحفاظ عليه وتربيته ، في الوقت الذي لا تجد مفراً من الانصياع لأوامر أم زوجها صاحبة البيت والأمر والناهي فيه ، فهي تتحمل كل ذلك رغم شعورها بذلة العيش:

"سحر: أنا أصلي ليل نهار من أجل عودته طيلة هذه السنوات الطوال .. الشداد .. العجاف. التي أذوق فيها المر و الهوان .. وأعيش حتى أظافري هذه الحياة الذليلة "[1].

وسلوك (العجوز) مبرر أيضا على وفق دوافعها والواقع الذي هي عليه،فغياب ولدها عنها أكثر من خمس سنوات وعدم معرفتها أي شيء عنه ، جعلها تتأمل عودته في يوم ما. وعجزها عن الحركة جعلها محددة في حدود البيت ، فلا تعلم شيئاً عما يدور في الخارج ، وهذا ما يجعل الأمور أكثر إيهاماً بالنسبة لها ، مما يجعل الأوهام والشكوك تعتمل في نفسها وعقلها إلى درجة تجعلها عازمة على فعل أي شيء حتى ولو كان القتل:

"العجوز: أنا لا أطيق حتى رؤيته ..

سحر: لماذا.. بما أساء إليك ؟

العجوز: (.....) لي أسبابي

سحر: أية أسباب ، أنها أوهام ، مجرد أوهام .. لا أدري أي شيطان حشا بها رأسك .. لكي تقلبيني فوق نار شكوك ، وتعذبيني..

العجوز: أما لي عينان تريان .. وآذنان تسمعان؟

سحر: تريان ماذا ؟ وتسمعان ماذا ؟ أنها نفسك المثقلة بالشكوك والريب التي ترى وتسمع أو بالأحرى تلفق وتختلق.." [2]

إذن فكل من (سحر) و(العجوز) تعتبران الشخصيتين الرئيسيتين المحركتين للحدث ، إذ تمتازان بالنمو والتطور والحيوية ، فحركتهما هي الحركة الطاغية على سير الفعل المسرحي.

---

[1]. المصدر نفسه ، ص٢١٩.

[2] . زنكنة ، محي الدين ، مصدر السابق ، ص٢١٦.

وأما بخصوص الشخصيات الأخرى وهما الرجل والطفل ، فهما مكملتان للحدث، فشخصية الرجل (لطيف) لا نراها ، بل نسمع صوتها في بداية المسرحية فقط ، وتكمن أهميتها بالقدر الذي تثير الشك المحرك للحدث المسرحي ، ويرى الباحث أن الكاتب لجأ إلى إخفاء شخصية لطيف من أجل أن يعمل على إحداث نوع من الالتباس والغموض بينه وبين الرجل الذي يدخل إلى البيت بعد منتصف الليل وهو(رشيد) الابن ، إذ لم يعرفنا به الكاتب ألا بعد القضاء عليه ، وهذا يحسب للكاتب كبراعة منه في إحكام المسرحية.

وتبقى شخصية الطفل كضرورة من ضروريات الشكل الواقعي للمسرحية.

٢. الحوار:

تمكن الكاتب من تقديم حوار بمواصفات عالية ، متلائمة مع الشخصيات وطبيعة سلوكها وهواجسها الفكرية ، فلم يأتِ الحوار مبتذلاً أو مسرفاً فيه ، إذ تميز بالتركيز والتكثيف ، من خلال استخدام حوارات قصيرة الجمل ، وعبارات بسيطة التركيب بلا تعقيد أو تكلف ، مما أعطى للحوار صفة السلاسة والاسترسال ، ليكون قريباً مما يجري عليه الحوار في الحديث اليومي :

" العجوز: (.....) احترمي البيت الذي يؤويك ويطعمك ..؟

سحر: (.....) ها ؟

العجوز: لا تدخلي إليه كل من هب ودب ، بهكه وقتما يشاء إلى حين ما يشاء.

سحر: كل من هب ودب مَنْ ؟ ..مَنْ تقصدين ..؟

العجوز: (.....) للبيوت حرماتها ومحارمها.ولا ينبغي أن تداس على هذا النحو الفظ.

سحر: ولكن .. ولكن .. مَنْ ؟ .. مَنْ تقصدين ؟ لطيف ؟ (.....) أجيبي ألطيف تقصدين؟

العجوز:(.....) أجل .. لطيف .. لطيف ..

سحر: (.....) و.. و.. لكن .. لطيف ليس بغريب إنَّه .. إنَّه ابن خالتي؟

العجوز: (...) وخطيبك السابق ؟

سحر: لا .. لم يكن يوماً خطيبي

العجوز : ألم يخطبك ؟

سحر: خطبني .. خطبني قبل ابنك .. و .. رفضت .. رفضت وانتهى الأمر

العجوز: لا .. لم ينتهِ الموقف .. تغير .

سحر: أي موقف .. ولماذا تغير ؟ أو .. أو .. يمكن أن يتغير.

العجوز: غياب الزوج عن البيت يغير أشياء كثيرة ، ولهذا السبب صار يكثر من زياراته ويطيل في مكوثه

....." [1]

وقد قدم الكاتب شكلاً آخر من أشكال الحوار يمكن تسميته ب(الحوار المتوازي)، فهناك حواران في وقت واحد ، الحوار الأول بين الرجل وسحر ، والحوار الثاني هو حوار العجوز الذي يجري متوازيا مع الأول :

" الرجل: (.....) وقتما تشائين ، ولو بعد منتصف الليل ..

العجوز : (.....) بـ ...بـ ... بعد منتصف الليل ؟ آه .. أيها الوغد ... (.....)

المرأة : (.....) إن شاء الله .. إنْ شاء الله

العجوز: إنْ شاء الله ؟ آه ..يا سافلة .. هذه مشيئة الشيطان ! إنَّه .. أنَّه لا يساوي قلامة ظفر من أظافر زوجك العشرين.

الرجل:(.....) في أمان الله خالة أم رشيد.

العجوز: (.....) إلى جهنم أنت وخالتك الكلبة!

الرجل (.....) مع السلامة سحر

سحر: مع السلامة لطيف ، بلغ الوالدة تحياتي ..شكراً... شكراً جزيلا .. (....) "[2]

إضافة إلى ما ذكر من توازي الحوار في هذا المقطع ، فأن الكاتب يسمي (سحر) في البداية بـ(المرأة) وبعدها يعود ليسميها باسمها ، ويرى الباحث أن هذا يفيد الغموض الذي يشد الانتباه نحو الشخصيات.

---

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٢١٤-٢١٥.

[2]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق، ص٢١٢ .

ومما يثير الانتباه في هذه المسرحية أن الكاتب استخدم في هذه المسرحية ، على خلاف مسرحياته الأخرى ، الكثير من الكلمات النابية والشتائم الصريحة ، مثال ما جاء في الحوار السابق على لسان العجوز:

"العجوز: (.....) إلى جهنم أنت وخالتك الكلبة

وفي مكان آخر

" العجوز: أهربي كلما جاء ذكر رجلك كالنعامة التي تدفن رأسها كلما لاح لها الصياد ..لم أر امرأة تضيق بالحديث ، حتى الحديث عن زوجها كما تفعل هذه الحقيرة .. بسببه ، كل هذا بسبب هذا الوغد .. لابد أن احسم المسألة برمتها الليلة قبل الغد ..(.....) لن أدع هذا الكلب يلغ في شرف ابني وشرفي إلى الأبد....."
(١)

واستخدم الكاتب كلمات دارجة كما في الحوارات التالية:

"علي: شبعان يا ماما .. عمي لطيف .. اشترى لي لفة"(٢)

وفي مكان آخر:

"علي: أحبها ..يا ماما .. أنا أحب السيارة. قولي لبابا.. حين يعود .. اشتري سيارة لعلاوي"(٣)

وبصورة عامة أفاد الحوار في التعريف بالشخصيات وأبعادها وطبائعها ، وقدم صورة واضحة عن الجو العام للمسرحية ، كما واتسم الحوار بالتنامي ، فهو يتطور مع تطور حركة الفعل الدرامي.

٣. الحبكة:

أ. احتوت المسرحية على خط واحد للحبكة ، اشتمل على عقدة واحدة من دون اللجوء إلى عقدٍ داخلية صغيرة ، فقد كانت بداية واحدة ، وعقدة واحدة ، متمثلة في إصرار (العجوز) على التخلص من ذلك المتطفل على عائلتها وشرفها،لتكون

---

١. المصدر نفسه ، ص٢٢٠.

٢. المصدر نفسه ، ص٢٢٣.

٣. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٢٢٣ .

نهاية المسرحية نهاية مأسوية ، عندما تعرف العجوز أن من قتلته كان ابنها الذي عاد من بعد غيابه الطويل ، لينتهي بها المطاف فتسقط فوق الجثة وقد فارقت الحياة .

إنَّ أهم ما يميز الحبكة في هذه المسرحية هو تعدد لحظات التوتر ، المثيرة للتوقعات الناتجة من عامل الشك والريبة ، التي يضعنا الكاتب فيها منذ بداية المسرحية ، من خلال الشكوك المتولدة لدى (العجوز) وهذا التوتر صفة جيدة للبناء الجيد، من شأنه أن يكون عامل شدّ قوي يجعل المتلقي منجذباً ، ومندهشاً ، ومسلوباً ، ومنقاداً لحركة الفعل الدرامي الذي تميز بوجود طرفين لذلك الفعل : الأول تحركه (العجوز) ، إذ يتصف بالتوتر والحدة و الانفعال ، يحركه الشك والريبة. أما الطرف الثاني فتحركه (سحر) وهو عفوي يتسم بالبرودة والبساطة في بعض الأحيان:

"العجوز: (.....) ألف مرة أقول لها لا تقبلي شيئا من هذا النذل.

سحر:(.....) آه(....) لا عليك أمي لا عليك ،سألمها الآن (.....) الذنب ذنبي ..وضعت الكيس على الحافة (...) أما تريدين تفاحة ، إنَّها هشة .. وحلوةٌ (.....) جزاك الله خيراً يا لطيف .جعلت الدفء يسري في عروقنا مرة ثانية.

العجوز: (.....) أين الولد ؟

سحر(.....) كالعادة .. أمام التلفزيون .. يشاهد الكرتون.

العجوز: ظننت .. أنَّه أخذه معه

سحر: لو تقتصدين في ظنونك"[1]

وفي مقطع آخر:

" سحر: إلى ما ترمين(..) أه .. يا إلهي..ماذا دهاك هذه الليلة حتى تقطعيني .. بسكاكين كلماتك .. بهذه القسوة.

[1]. زنكنة ، محي الدين ، لمصدر سابق ، ص٢١٢-٢١٣.

العجوز(.....) لقد فاض بي (.....) لم أعد أطيق زياراته المتكررة (...) لم أعد أطيق هداياه القذرة (.....) .. ولا احتفاءك واهتمامك به .. كلما جاء.

سحر: اهتمامي واحتفائي !! آه .. لا تدعي غضبك اللامشروع يضع على لسانك كلمات .. تجرحني .. تطعنني في أقدس مشاعري ..

العجوز: ما معنى وقوفك على خدمته ساعات وساعات وهو يجردك بنظراته الخبيثة . وأنت تقدمين له الطعام والشراب .كما لو كنت جاريته أو..أو

سحر: احذري .. يا عمَّه .. احذري أن يشتط بك السوء الذي تمور به نفسك إلى هذا المدى وإلا ندمت .. ندمت طوال حياتك ؟ "[1]

وهكذا يتصاعد الصراع بينهما ، العجوز الحانقة ، يزداد غضبها ، ويزداد انفعالها وتوترها ، نراها تطلق سهامها في كل اتجاه ، تقابلها سحر بإجابات باردة ، بريئة .

وهذا التناقض بين حركة الشخصيتين يجعل الفعل في تصاعد مستمر حتى يشتد أكثر حين ما تكون العجوز مصرة وبشكل جدي على القتل.

ب . جاءت وضعية الاستهلال متزامنة مع وضعية الانطلاق ، ففي الوقت الذي يمهد فيه الكاتب لموضوع المسرحية وشخصياتها نجد أن العجوز عزمت على القتل وتقسم عليه، لذلك فإن مرحلة التصعيد تبدأ مبكرة.

ويرى الباحث بأنَّ الكاتب تمكن من إحداث الصدمة بشكل عنيف ، من خلال الشد والترقب الذي يضع فيه المتلقي ، فالعجوز عازمة على القتل ، والكاتب يقدم مبررات لعزمها ، كما ويقدم ما يزيد من شكوكها ، فضلاً عما ذكر في بداية المسرحية من إشارة إلى ساعة ما بعد منتصف الليل ، التي اختمرت في ذهن العجوز ، وتوقعت أن هناك اتفاقا حصل، وان شيئاً ما سوف يحدث في تلك الساعة ، أضف إلى ذلك بقاء باب البيت مفتوحاً ، وأيضاً دخول الرجل متنكراً ، وتحركه باتجاه غرفة (سحر) مباشرة، جعل التوتر اكثر ، والإصرار اكبر لدى العجوز لارتكاب جريمتها . وهذا ما جعل المسرحية تنتهي عند قمة الذروة ، عندما تعلم العجوز إنها قتلت ابنها، لتكون النهاية فاجعة.

[1] . المصدر نفسه ، ٢١٧-٢١٨.

حكاية صديقين

مسرحية في فصل واحد تناولت موضوعة فكرية تناقش طبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمعات المادية ، مشيرة إلى أن تلك المجتمعات التي تتبنى أساليب مادية رأسمالية تصهر في ماكنتها كل القيم الإنسانية ، ومهما كبرت أو توسعت فلابد أن تتحطم وتتفكك ما دامت لا تستند إلى الثقة والقيم الخلقية في تعاملاتها .

- ملخص المسرحية

هناك صديقان ، حميمان ، يعملان بالتجارة ، وقد جمعا ثروة طائلة من تجارتهما ، وحبهما للثروة والجاه والذهب يحملهما على القيام بمغامرة مبنية على فكرة (حلم) ، والحكاية لا أساس لها ، لكنهما يعتبرانها بمثابة النبوءة ، التي من أجلها يقدمان على رحلة في أتون صحراء قاحلة موحشة لا ظل فيها ولا ماء ، بحثاً عن جرار ذهبية كان قد دفنها جدَّ أحدهما الأكبر . فيقسمان على نفسيهما قسماً غليظاً ويقطعان بينهما عهداً عظيماً ، بأن لا يختلفا أو يفترقا أو يخون أحدهما الآخر . وأن يكون أحدهما للآخر عوناً بكل تفان وإخلاص . وعندما يخوضان غمار الصحراء ، وتأخذ مأخذها منهم ، ولا يجدان ما يبحثان عنه ، ينالهما التعب والظمأ ، وفي شدة هذه الظروف يفكر كل منهما بنفسه وفي كيفية الخلاص من الآخر ، فكل واحد منهما يخفي ما لديه من (ماء) عن الآخر ، كي لا يشاركه فيه ويتحمل كل منهما ما يتحمل في سبيل أن لا يكشف نفسه لصاحبه فكلاهما لا يأمن الآخر في داخله ، رغم أنه يتظاهر بالتفاني في خارجه ، مع علم كل واحد منهم بما يضمر الآخر ، لأنهما على شاكلة واحدة ، ويستمران في إبداع الخداع والاعتذار فيما بينهما ، حتى يتسنى لأي منهما الانفراد بنفسه ليغنم الفرصة ويعثر على مائه الذي أخفاه عن صاحبه ليبل ريقه ويطفئ ظمأه . وفي خضم ظروف الصحراء وعواصفها الرملية لا يستطيع أي منهما العثور على (زمزميته) فقد عبثت الريح بإشارات الرمال التي وضعها كل واحد منها دلالة على المكان الذي أخفى فيه الماء . ولما يبلغ بهما الظمأ مبلغه، ويشعران باليأس وبالذنب لما فعلاه ويكتشفان بأن ذويهما قد غدرا بهما وخدعاهما بحكاية الحلم الملفقة ، وأنهما أرادا الخلاص منهما ، فيتعاهدان على أن من يجد (زمزميته) يتقاسمها مع صاحبه ، وما هي إلا ومضة في ظلمة ليل حالك شديد الريح سرعان ما تنطفئ ، وتشاء الأقدار أن يعثر الأول

على (زمزمية) الثاني ، فيضمر في نفسه الأنانية، ويستأثر بالماء لوحده ، ما دام قد خبأ الماء عنه ، عازماً على تركه يموت عطشاً ، ونفس الشيء يحدث للثاني . ويدور في خلد كلٍ منهما أنه سيرث الآخر إذا ما رجع إلى أهله حينما يجد أن الأب والأم قد تزوجا ، ويكون هو الابن الوحيد لهما ، ومن ثم يكون الوريث الوحيد .

- التحليل :

١. الشخصيات :

في النص أربع شخصيات ، وهذه الشخصيات تأخذ أكثر من اسم وصفة وشكل ، فهي تتجمع في جوقة واحدة وتنقسم على مجاميع مختلفة ضمن علاقات معينة تربط فيما بينها لذلك تفتقر إلى عناصر التشخيص ، فهي انعكاس لنماذج اجتماعية ، أو صور لأفكار مختلفة ، إذ تتشابه إلى حد كبير في سلوكها ، فشخصية (حسين) التاجر ، تشابه شخصية (حسن) التاجر ، في الدوافع والأهداف وطرق التفكير ، ومن خلال هذا الجمع بين المتشابهات تتولد حالة من التنافر ، ذلك التنافر هو الذي يعمل على كشف النوازع الفكرية التي تحرك السلوك الإنساني ، وطريقة التفكير ومن ثم الشكل الذي يكون عليه وجود الإنسان في المجتمعات المادية .

والشخصيات في هذه المسرحية ما هي إلا انعكاسات للشكل الاجتماعي والمهني ، فكل من (حسن وحسين) تاجران تجمعهما المنافع والفوائد والأرباح وحب الذهب ، وهذا ما يمكن تأكيده .

" المرأة والرجل الثاني : والصديقان أيها الأخوة والأخوات ، تاجران ، تذكروا هذه الحقيقة " [١]

والكاتب يعمل على تركيز الانتباه على فكرة يتبناها النص مفادها أن الهوية والمهنة أو صفة العمل هي التي تحدد سلوك الإنسان ، وبهذا فهو يسلب الشخصيات بعدها الوجداني ، مؤكداً ذلك في الحوار التالي :

" الكهل والرجل الأول : أجل .. لابد من تحديد الهوية ، والصفة والعمل .. فيهما، وعلى ضوئهما يتحدد السلوك ، وترتسم الأخلاق ، وتتأسى العلاقات وتترابط الوشائج والأواصر " [٢]

---

١. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٣٠١ .

٢. المصدر نفسه ، ص٣٠١.

وعلى هذا فالكاتب هنا يرمي جانباً كل الوشائج العاطفية ، وصلات القرابة والدم ، مركزاً على فكرة مادية بحته أشبه بتلك الأفكار التي تحدد سلوك الفرد في المجتمعات المادية الرأسمالية . ودلالة ذلك أن المشاعر العارمة الجياشة ، التي يظهرها كل من الأب والأم لم تكن إلا لأجل الخداع ، من خلال حجم المبالغة فيها ، كذلك فأن الأب يواجه مشاعره باتجاه ابن المرأة ، والمرأة توجه حبها باتجاه ابن الرجل ، مشيراً إلى قدر كبير من التفاني الأم : آه ...آه (تتوجه إلى حسن) حسن .. حسن ... يا فلذة كبدي ! أيها الخارج من رحمٍ غير رحمي . يا أيها الطالع من نطفةٍ غير نطفة زوجي .. أمنحك ماء حياتي (تقدم له حسين) إن عطشت أشرب حتى ترتوي ، إن داهمك الغيظ أغتسل حتى تبرد . أما أمك .. فقد نذرت أن تصوم . تقضي النهار لا تبلل اللسان . تطوي الليل لا ترطب الشفتين . حب الأم يا ولدي ... مطر . يرش الصحاري فتفيض . يسقي الصخور فتخضر .. ولكنها تظل جرداء . يعريها العطش .. ويحرقها الظمأ .. حتى يعود إليها وحيدها فتعود إليها حياتها ..

حسن : يا أمي الحنون التي لم تنجبني من رحمها المقدس يا أمي التي لم تحملني في بطنها الكريمة تسعة شهور كما تحمل الأمهات الأبناء .. يا أمي التي حملتني في سويداء قلبها ثلاثين عاماً .. أنا النبع الذي يروي ابنك ، شقيق روحي حسين . إذا عطش . أن الأنامل التي تحك ظهر حسين إذا لا تطالعه أناملك الرحيمات أنا الساق التي تحمل حسين .. إذ ينخر فيه التعب ولا يقوى على السير .. حسين يا أمي الرحوم .. أخي.

الأب : حسين .. أي ولدي ! يا ابني الذي ليس من صلبي يا أغلى وأعز علي من ولدي الذي من صلبي ، هاك مشكاة وجودي (يقدم له حسن) استنر بها .. كلما شحت السماء بنورها . بدد بها ظلمات الليل الحالك إذ تختم عليك أشعله أشعل حسن نفسه شمعة تضيء لك دربك وهي تذوي . فقط لا تنسى يا ولدي أن أباك الذي أثرك على نفسه . ملقى في الفتحة يتساوى عنده الليل والنهار بشمسه الساطعة . والليل بظلماته الحالكة ، فحسين يا ولدي حسين .. يا أعز من حسن نفسه . شمس نهاري وقمر ليلي .. ونور عيني ..

حسين : ولدك يا أبي الرحيم أخي ، وأن لم تلده أمي . ولم يخرج من صلب أبي . حسن يا أبي . بؤبؤ عيني ، أرتك عيني مفتوحتين تحرقهما رمال الصحراء المشتعلة ، بشواظيها وأغمض أجفاني على حسن فلتطمئن نفساً . ولتستقر روحاً يا أبي . وخذ مني عهداً أنك ستقر به عيناً عن قريب بأذن الله سالماً ، غانماً .. معززاً .. مكرماً .. " [1]

وهذا التفاني والإخلاص الذي يبلغ حداً لا يمكن إدراكه بسهولة ، سرعان ما ينقضي في مشهد لاحق .

" الكورس للجمهور :

أنظروا .. تأملوا ..

أنهما .. حسن وحسين ، التاجران الأليفان الودودان المطيعان .. الأخوان المثاليان .

يا الله لكم تغيرا مظهراً وجوهراً ، وفي غضون أيام قلائل حسب ، حتى باتا كأنهما ليس هما ولكن هل هما هما حقاً ؟ ..

أم أنهما ديكان على النفاية يتقاتلان ؟ من أجل حبة قمح مقيوءة من معدة مريضة يتذابحان ؟

أبوسعكما التعرف عليهما ؟

إننا نكاد ننكر أنهما هما :

شاهدوا .. تأملوا .. فكروا ..

(.....)

الكورس : ما فرط أب بابنه .

ولا أم بوليدها قط

مثلما فرط هذان الأبوان بولديهما .

ما رأينا

ولا قرأنا

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٣١٠ . ٣١١ .

ولا سمعنا
كمثل هذا التفريط تفريطاً
فيا ويح الوالدين من أبوين يعبدان الذهب .
يا ويل الولدين من ولدين يعشقان الذهب .
يا ويح .. يا ويل ..
الإنسان ..الزمان .. المكان !
من الذهب
الذهب ... الذهب ... الذهب " [1]

وبشكل عام ، فأن الكاتب قدم في هذه المسرحية شخصيات حملت نكهة (برشتيه ملحمية) في إطار محلي . فهي لا تثبت على حالة واحدة ، إذ تتجمع وتتفرق في أشكال متعددة ضمن مجموعة من العلاقات ، وأن تطورها محكوم بالظروف المادية التي تحدد شكل تلك العلاقات وامتداداتها . فلا ينظر إلى الشخصيات باعتبارها منظومة اجتماعية ، لكل منها وجودها الحيوي ، بقدر كونها حاملة لفكرة معينة ضمن الإطار العام المحدد من خلال هدف المسرحية ذاتها

٢. الحوار

١. استخدم الكاتب في الحوار مجموعة من تقنيات الحوار في المسرحية الملحمية ، المتمثلة بالحديث المباشر الموجه إلى الجمهور :

" الكورس مخاطباً الجمهور :
الليلة أيها الأحبة . نقص عليكم ، ونمثل أمامكم حوادث ووقائع ، جرت لصديقين حميمين " [2]

وفي مكان آخر على شكل تساؤلات مباشرة ،
" المرأة (وحدها للجمهور) : من منكم لا يخطفه وهج الذهب ؟
من منكم لا يعشق الثروة ، حد العبادة ؟
الكهل (وحده للجمهور) :

---

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٣١٧ . ٣١٩ .
[2]. المصدر نفسه ، ص ٣٠١ .

ليتنازل لي ، أو لأخيه الجالس لصقه ، أو لجاره الساكن جنبه . عن بعض مخزونه من الذهب ، أو الزائد عن حاجته من الثروة " [1]

ومن خلال هذه التساؤلات المباشرة للجمهور فإن الشخصيات تحاول تبرير تصرفاتها على أساس أن ذلك هو الوضع الصحيح ، وهو الموقف الكامن في تفكير كل شخص ، وهذا الشكل من الحوار يفيد في إيقاظ الجمهور وتحريك تفكيره إزاء ما يشاهد .

٢. استخدام الأناشيد والأغاني على لسان الكورس والمجاميع ، إذ شملت هذه الأغاني والأناشيد جزءاً كبيراً من النص .

" الأب والأم :

تكلمتما أيها الرجلان الراشدان العاقلان فأحسنتما الكلام .

فتحتما دهاليز وخفايا نفسيكما المغلقة فبانت الكنوز الثرة .

وتساقطت

الدرر الكامنة.

نطقتما أيها الخلان الوفيان

فأجدتما النطق

كلماتكما المشبعة بطراوة الحياة وروحها .

روت أرضاً مجدبة . محلاً قحطاً .

فرفعت رؤوسها شتلات الأمل

تخترق صدى السنين الماضيات المعتمات

تعانق عيون سنوات العمل المقبلات المضيئات .

لقد عاهدتما ووعدتها ..

فأحفظا العهد .. وصونا الوعد .

الكورس (مجتمعاً)

وعد الحر .. دين

دين ... دين .. يا تاجران

هل أنتما ستوفيان الدين

[1]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٣٠٢.

هل أنتما حافظان العهد

هل أنتما صائنان الوعد ." [١]

٣. ابتعد الحوار عن التعبير عن الجانب الوجداني أو العاطفي للشخصيات ، ولم يخض في دواخلها . وهذا من تقنيات المسرحية الملحمية ، إذ إنَّ الشخصيات لا تعبر عن نفسها ، بقدر ما تعبر عن الفكرة التي تناقشها . وما من مشاعر تحدثت بها الشخصيات إلى درجة المبالغة ، إلا لأجل توضيح الفكرة الرئيسة للمسرحية ، كذلك أفاد في إحداث التغريب من خلال جعل المشاعر التي قد تكون مألوفة في الواقع مستغربة لكي تثار حولها التساؤلات بعدما يتم نقضها في ما بعد .

٤. طفا على أكثر أجزاء الحوار أسلوب (السجع) القريب من أسلوب المقامات أو حكايات ألف ليلة وليلة .

" الأم : بل هو الماء ... يا ولدي حسين .. ياقرة الروح والعين .. هو الماء بعينه .. ماء يحمل في غربال .. أليس الأمر أشبه بالمحال ..؟ يأباه حتى الخيال ، مهما جنح ومال .

حسين : بل هو المحال .. كيف يحمل الماء في غربال .

الأم : وإذ أفرغه تستحيل قطراته إلى حبات رمل .. تتوهج تحت أشعة الشمس غير مرئية .. تحيل أعماق البحر إلى ظلم .. أو ليل المتاهة إلى عتم .. أو فضاء الغاية إلى دكن ، حيث أنا ولا أدري يقيناً أين أنا ، نهارٌ منقوش بشموس لا يحدها الحد .. شموس ، كأنها كتل من نيران ، تتوقد ، تغلف المكان كله برداء لجيني آخاذ .. يخطف لمعانه الألباب قبل الأبصار " [٢]

٥. إضافة إلى ذلك فأن الخطابية باتت واضحة بشكل كبير ، لأنَّ ما تتحدث به الشخصيات هو تعبير عن فكرة تبناها الكاتب في هذه المسرحية وحملها لشخوصها . وهذا متفق مع الشكل الملحمي للمسرحية الذي يتطلب الابتعاد عن الإيهام . وتمكن الكاتب من استخدام عدة أشكال من الحوار لكسر الإيهام فاستخدام الجوقة وحديثها المباشر

[١]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٣١٢.

[٢]. زنكنة ، محي الدين ، مصدر سابق ، ص٣٠٥.

للجمهور وتعليقاتها على المشاهد السينمائية التي تخللت المسرحية ، كذلك استخدام أسلوب الحوارات المتوازية في آن واحد كما في الجزء التالي من الحوار :

" حسين : يسير بمحاذاة الكثيب ، نحو الصبير . يتأكد من أن صاحبه لم يعد .. يراه فيقعد لصق الصبير ، يحفر في الرمال ، إذن فقد صدق أني توقفت هنا للتبول .. ها ها .. (يواصل الحفر .

حسن : (إذ يطمئن إلى ابتعاد صاحبه يخرج من بين طيات ردائه . زمزمية ماء) عساه يدق عنقه ما شأني به .. المهم أني تحررت من أسر وجوده بقربي آه .. لقد نشف ريقي .. (يعالج فتح زمزمية) طيلة عمري .. (يعالج فتح الزمزمية) طيلة عمري لم أر رفقه بهذا الثقل ولا صداقه بهذا الدبق (يشرب) لك الشكر يا رب .. لك الشكر ..

حسين : لم يدر الحمار أني .. أنما دفنت أغلى كنز أمتلكه طيلة حياتي (يستخرج زمزميته من بين الرمال ، يمسح عنها الرمل . يشرب ، أنها رحمة من السماء قد هبطت علّي ، وفي الوقت المناسب ، في الوقت المناسب تماماً ، كنت أختنق من العطش ، لا محالة ولو مكثت عنده بضع دقائق أخرى .. (يشرب ثانية) الحمد لله .. لك الحمد يا رب .

(.....) [1]

ويستمر هذا الحوار الذي يعبر عن فكرتين متشابهتين ، وسلوكين متماثلين ، إذ إنَّ الإثنين يمتهنان نفس المهنة ويعملان نفس العمل ، لذلك فالسلوك متشابه حسبما أُعلن ذلك في بداية النص .

٣. الحبكة :

١. للمسرحية حبكة واحدة شملت فكرة واحدة بنيت على أساس مناقشة طبيعة الوجود الإنساني في المجتمعات الرأسمالية ، التي تبنى فيها العلاقات على أساس الربح

[1]. المصدر نفسه ، ص ٣٣٦ . ٣٣٧.

والخسارة وأن اشتملت هذه الحبكة على امتدادات جانبية فهي لا تخرج عن حدود الحبكة العامة .

والكاتب بعد أن استوفى كل شيء في البداية ، لأسباب تتعلق بإعطاء القارئ فكرة مسبقة تحصنه ضد مفعول الإيهام . وأن ما يقدم هو قصة ، وهو تمثيل لحوادث ووقائع حدثت لصديقين ، جمعهما حب الثروة والذهب ، غير أنه استطاع أن يفرض علينا متابعة تلك الأحداث منذ (الحلم) ، وحتى خاتمة الرحلة ، متابعة دقيقة ، فالأحداث تبدأ من الحلم الذي يبرر رحلة الصديقين إلى الصحراء فقد أدرك كل من الأب والأم ضعف ولديهما أمام الذهب لذلك حاكا ذلك الحلم لأجل تحقيق غايتهما .

٢. المسرحية في فصل واحد ، ويمكن تقسيمها إلى سبع لوحات تنتظم في ثلاثة مشاهد ، حيث تمثل اللوحات الثلاث الأولى المشهد الأول ، أما اللوحتان الرابعة والخامسة فتمثلان المشهد الثاني ، والمشهد الثالث يضم اللوحتين السادسة والسابعة وتعتبر اللوحة قبل الأخيرة ، التي يتم فيها عرض ما جرى للتاجرين في الصحراء ، تغير أكبر اللوحات وأكثرها أحداثاً بل وإن الحدث الرئيس يتركز فيها.

٣.تمثل اللوحة الأولى وضعية الاستهلال ، إذ يتم فيها استعراض الهدف والغاية من المسرحية كذلك استعراض الشخصيات وأدوارها ، أما اللوحتان الثانية والثالثة فتمثلان وضعية الانطلاق ، إذ يمكن اعتبار الحلم هو نقطة انطلاق المسرحية ، إذ اعتبر التاجران الحلم بمثابة النبوءة التي من أجلها قررا القيام بالرحلة . أما مرحلة التصعيد فتتم في المشهد الثاني ضمن اللوحتين الرابعة والخامسة ، إذ يلجأ الكاتب إلى استخدام مشاهد سينمائية تعرض في عمق المسرح توضح ما حل بالتاجرين في الصحراء ، وما حصل من انقلاب في السلوك بعد تلك العهود التي قطعوها على نفسيهما ، أما في اللوحة السادسة ، فيعمد الكاتب إلى فضح الأحداث بشكل واضح كاشفاً عن الحقيقة التي نوه عنها في بداية المسرحية . بعد هذا يعمل الكاتب على ختم المسرحية من خلال أغنية الكورس .

الفصل الرابع

- النتائج
- الاستنتاجات

النتائج

١. مسرحيات محي الدين زنكنة متعددة المواضيع والأفكار فمسرحية (الأشواك) مسرحية نفسية ، اجتماعية ، غلب عليها طابع الشك والاتهام واتخذت أسلوب المسرحيات البوليسية ، أو جلسات العلاج النفسي. في حين أن مسرحية (هو .. هي .. هو) اتسمت بالطابع التعبيري إذ سيطرة عليها الحلم الذي يمكن عده شكلاً جديداً في نصوص (محي الدين زنكنة) إذ مكنه من التعبير عن مكنونات النفس الداخلية ومخاوفها من الواقع . في الوقت الذي نجد فيه مسرحية (مع الفجر جاء .. مع الفجر راح) ذات الموضوع الإجتماعي ، مسرحياً واقعية ذات صبغة مأساوية ، تناولت موضوعة على تماس بالمجتمع ، لها ما يشابهها في الواقع . أما مسرحية (حكاية صديقين) فهي مسرحية عبثية ذات موضوعة فكرية اصطبغت بالصبغة البرشتية .

٢. رسمت الشخصيات في مسرحيات محي الدين زنكنة بشكل جيد وجاءت متوافقة مع دورها في الحدث المسرحي والشكل العام لكل مسرحية ، غير أن بعضها اتسم بالثبات كما في مسرحية (الأشواك) أما في مسرحيته الأخرى (هو .. هي .. هو) فقد كان النمو متزامناً مع طبيعة الفعل في المسرحية ، فهو نمو داخلي سيطرة عليه العقل الباطن للشخصية الرئيسية . في حين كانت الشخصيات متحولة تؤدي اكثر من دور في آن واحد في مسرحية (حكاية صديقين) ، فهي لا تعبر عن وجدانها بل تعبر عن مجموعة أفكار محددة .

٣. تميز الحوار عند محي الدين زنكنة في الغالب بالجمل القصيرة والعبارات المكثفة كما في مسرحية (الأشواك) إذ غلب عليه شكل السؤال والجواب ، ما عدم خلوه من الحوارات الطويلة . لكننا نجد في مسرحية (حكاية صديقين) أن الحوار تميز بالمباشرة والخطابية مستعيناً بالأناشيد والأشعار إضافة إلى استخدام المفردات المحلية كأسماء الأعلام والمدن وكلمات الأغاني كما في مسرحية (هو .. هي .. هو) ومسرحية (مع الفجر جاء .. مع الفجر راح) إذا أحتوى إلى ذلك على المفردات النابية والشتائم .

٤. اختلفت الحبكة في مسرحيات محي الدين زنكنة تبعاً للشكل العام لكل منها ، ففي مسرحية (الأشواك) كانت هناك حبكة رئيسية واحدة اشتملت على حبكات صغيرة منتظمة في نسيج محكم مدروس من قبل الكاتب ليرتقي بها إلى مستوى حبكات المسرحية البوليسية . وفي مسرحية (هو .. هي .. هو) فهناك حبكات صغيرة متداخلة لا كنها غير مترابطة إذ تنفصل الحبكة في مشهد الحلم عن الحبكة العامة . أما مسرحية (مع الفجر جاء .. مع الفجر راح) فكانت حبكة واحدة وعقدة واحدة ذات طرفين متناقضين للفعل تمكن الكاتب من أحكام السيطرة عليها من خلال مجموعة من لحظات التوتر مستعيناً بشيء من الغموض يزيد من حالة الترقب والتشويق .

٥. مزج (محي الدين) بين الأدب . الرواية والقصة . وبين الدراما ، من خلال موائمته بين الحوار الدرامي والسرد القصصي .إذ تميزت نصوصه بكثرة الملاحظات والإرشادات الوصفية وتقسم إلى ثلاثة أشكال:.

أ) المقدمة السردية : . فمسرحياته غالبا ما تبدأ بمقدمة سردية تشبه مقدمات الرواية أو القصة ، يصف فيها الجو العام للمسرحية من خلال شرح المكان والزمان والشخصيات ، تعمل هذه المقدمة على حمل القارئ ، وبسرعة ، إلى جو الحدث المسرحي ، فهو لا يترك فرصة للتصور أو الاكتشاف.

ب) الإرشادات الحركية : ويمكن أن تسمى بـ (الإرشادات الإخراجية) وهي إرشادات يبثها الكاتب في سطور الحوار يصف فيها حركة الشخصيات وتصرفاتها ، وهي على شكلين :

- الشكل الأول ، هو الإرشادات الحركية التي لا يمكن الاستغناء عنها ، إذ لم يرد ما يشير إليها في سياق الحوار ، وغالباً ما تكون وصفا لمشاهد صامتة ، أو لأحداث تقع خارج المسرح .
- الشكل الثاني ، هو الإرشادات التي يمكن الاستغناء عنها ، إذ إنَّها فائضة ، لإمكانية تصورها من خلال الحوار فقط .

ج) الملاحظات الانفعالية : فقد اعتاد الكاتب على وصف حالة الشخصيات الانفعالية المصاحبة للحوار ، ووجد الباحث أنها فائضة من الممكن الاستغناء عنها ، فالحوار

من القوة وجودة السبك يتيح معها القدرة على التعبير عن تلك الانفعالات دون اللجوء إلى شرحها .

الاستنتاجات :

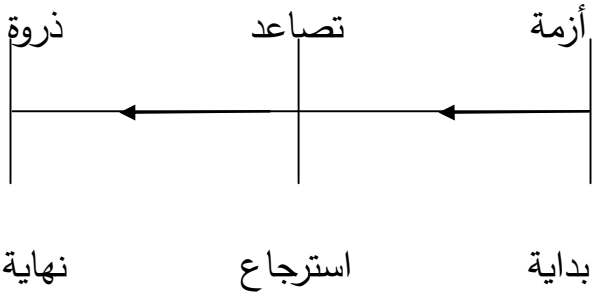
بعد إتمام هذا البحث ، وبعد استعراض أهم ما يخص بناء المسرحية ، والتعرف على أهم عناصرها ، والقواعد التي تحكمها ، وتوضيح أبرز البنية الدرامية لدى أهم كتاب المسرح العالمي ، والعراقي . وما قام به الباحث من إجراءات تحليلية لعينات البحث . توصل البحث إلى الاستنتاجات الآتية :

١. استلهم (محي الدين زنكنه) أفكاره من واقع المجتمع العربي والمجتمع العراقي بصورة خاصة ، بما يتجاذبه من متغيرات سياسية واقتصادية ، عملت على ترسيخ آثارها في نفسية الفرد ، ومن ثم حددت نوعاً من السلوكيات تحكمت في طبيعة علاقاته مع باقي أفراد المجتمع ، عن طريق تأثيرها في تحديد نظرته إزاء الحياة . لذلك كانت مسرحيات (محي الدين) لصيقة بالواقع ، قريبة من نفسية المتلقي وفكره ، مركزاً اهتمامه على تحليل سلوكيات المجتمع مبيناً العوامل التي أدت إلى تلك السلوكيات ، وأثارها على الفرد والمجتمع . وفي الوقت نفسه فانه يحمله . أي المتلقي . مسؤولية التفكير بالعلاج من خلال تعدد النهايات في نصوصه.
٢. تميز (محي الدين زنكنه) بقدرته على تقديم شخصيات مستقلة بنفسها ، متباينة في إشكالها ، بَعُدَتْ عن الذاتية والوجدانية ، تسلك سلوكا نابعاً من دوافعها الداخلية ، قائمة بذاتها ، تملك قدْراً كافياً من صفات الشخصية الدرامية ، لها ما يشابهها في الواقع ، فهي نماذج من الحياة اليومية لها امتداداتها الاجتماعية والفكرية ، وغالباً ما كان يسميها بأسماء صفات أو أسماء إشارة ،وإذا ما سماها بأسماء صريحة كانت تلك الأسماء متوافقة مع طباعها وأهدافها .
٣. اعتمد (محي الدين زنكنه) على الحوار المكثف والمركز ، المفعم بالمعنى ، مستخدماً الجمل القصيرة ذات التراكيب اللغوية البسيطة ، من دون اللجوء إلى تعقيدات لغوية ، مما أضفى البساطة على حواراته وجعلها سهلة ، سلسة ، منسابة . تتبع جماليتها من بساطتها . وفي كل مرّة يكون الحوار متلائماً ومنسجماً مع طبيعة الحدث في كل مسرحية والفكرة الأساسية لها وشكلها العام . كما وأنَّ (محي الدين) جعل حواراته متطابقة مع أبعاد كل شخصية من شخصياته ، معبرا عنها وموضحا لها ،كاشفا عن دوافعها وأهدافها. فمن خلال الحوار الذي يحمله

لشخصياته نستطيع أن نحلل الشخصيات ونحدد أبعادها . والحوار لديه ينمو ويتصاعد مع تطور الحدث وتصاعده ، فكل جزء منه له أهميته في بيان الفكرة الأساسية واكتمال بنية الفعل الدرامي .

٤. لما كانت الحبكة . وهي أحد عناصر البناء الدرامي . ليست بمعزل عن عناصر البناء الأخرى ، حيث أنها تتشكل من ناتج تفاعل تلك العناصر في بوتقة الفكرة ، لتكون بالنتيجة الشكل النهائي للنص المسرحي .

لذا فإنَّ (محي الدين زنكنه) كان عارفاً بأنماط الحبكة وصورها ،فرغم أنَّه كتب عدة مسرحيات انضوت تحت مختلف المذاهب سواء الواقعية أو التعبيرية أو الرمزية وحتى الملحمية .. وغيرها ، فأنه كان متمكناً من بناء الحبكة في كل مسرحية من مسرحياته ، بما يتفق وطبيعة الحبكة في أي من المذاهب التي جاءت مسرحياته على منوالها ، والصفة المميزة للحبكة لديه ، أنها تبدأ من نقطة متقدمة من الحدث المسرحي ، وأكثر قرباً من لحظة التأزم ، وهو يستخدم أسلوب الاسترجاع لكشف الإحداث السابقة لنقطة البداية ، ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط السهمي التالي:.



وبذلك تكون النهاية عنده قمة الذروة ، تاركاً احتمالات الحل مفتوحة ، ليعطي المتلقي مساحة أوسع في وضع الحل الذي يجده مناسباً .

٥. تداخلت الملحمية والغنائية بالدرامية في مسرحيات محي الدين زنكنة .

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب :

١. إبراهيم ، محمد حمدي ، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، (القاهرة : ١٩٧٧).
٢. إبراهيم حمادة ، شروح وتعليقات حول كتاب أرسطو ، في كتاب أرسطو (فن الشعر)، ترجمة وتقديم وتعليق : الدكتور إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، (القاهرة).
٣. أرنست و فشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حلمي ، الهيئة المصرية للنشر ، (القاهرة : ١٩٧١) .
٤. إسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة و دار الثقافة ، (بيروت : د . ت) .
٥. برخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : د . جميل نصيف ، عالم المعرفة ، (بيروت : د . ت) .
٦. التكريتي ، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ،سلسلة دراسات : (٣٨٥) (بغداد: ١٩٨٥) .
٧. ثروة ، يوسف عبد المسيح ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، (بيروت : د . ت).
٨. جروم ، نيك ، وبيرو ، أقدم لك شكسبير ، ترجمة : حمدي الجابري ، المشروع القومي للترجمة ، العدد ٥٥٠ ، المجلس الأعلى للثقافة ، (القاهرة : ٢٠٠٥) .
٩. حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، (القاهرة: ١٩٧١) .
١٠. حمودة ، عبد العزيز ، البناء الدرامي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، (القاهرة : ١٩٨٢).
١١. خشبة ، دريني ، أشهر المذاهب المسرحية ، المطبعة النموذجية ، (القاهرة : ١٩٦١) .
١٢. الدسوقي ، عمر ، المسرحية نشأتها وتأريخها وأصولها ، ج٥ ، دار الفكر العربي ، مطبعة الرسالة، (القاهرة : ١٩٧٠) .
١٣. رشاد ، رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، (القاهرة : ١٩٨١) .

١٤. الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، مطبعة الرسالة ، (القاهرة : ١٩٦٦) .
١٥. سرحان ، سمير ، دراسات في الأدب المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد : د . ت) .
١٦. شلش ، عبد الرحمن ، مدخل إلى فن المسرحية ، ط١ ، مطابع مرام ، المملكة العربية السعودية ، (الرياض : ١٩٨٣) .
١٧. صلاح ، خالص ، (مقدمة حول الأدب المسرحي) ، ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، (بيروت : ١٩٨١).
١٨. طابور ، مهند ، الواقعية في المسرح ، مطبعة الأمة ، (بغداد : ١٩٩٠)
١٩. الطالب ، عمر ، المسرحية العربية في العراق ، مطبعة النعمان ، (النجف الاشرف : ١٩٧١) .
٢٠. العاني ، يوسف ، ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، (بيروت : ١٩٨١).
٢١. العذاري ، طارق ، التعبيرية في المسرح ، دار الكندي للتوزيع والنشر ، (عمان : د . ت).
٢٢. عرسان ، علي عقلة ، سياسة في المسرح ، اتحاد الكتاب العرب ، (دمشق : ١٩٧٨) .
٢٣. فريد ، بدري حسون ، وسامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ،(بغداد : ١٩٨٠).
٢٤. كريفش ، ستيوارت ، صناعة المسرحية ، ترجمة الدكتور عبد الله عبد الله معتصم الدباغ ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار المأمون ،(بغداد : ١٩٨٧) .
٢٥. كوت ، يان ، شكسبير معاصرنا ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الرشيد للنشر ،(بغداد : ١٩٧٩) .
٢٦. ماركس ، ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة : فريد مندور ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، (بيروت – نيويورك : ١٩٦٥).

٢٧.مجدي ، وهبة ، وزميله ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، (بيروت : ١٩٧٩).
٢٨.محمد رضا ، حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، (بيروت: ١٩٧٢).
٢٩.مصطفى ، فائق ، وزميله ، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات ، جامعة الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر ،(الموصل : ١٩٨٩ (.
٣٠.مندور ، محمد ، الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، (القاهرة : ١٩٧٤).
٣١.نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ط٣ ، دار الثقافة ، (بيروت : ١٩٨٠).
٣٢.نعمة ، عبد الغفور ، الاتجاهات المعاصرة في المسرح ، مطبعة حداد ، (البصرة : ١٩٧١).
٣٣.هلال ، محمد غنيمي ، في النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، (بيروت : د . ت).
٣٤.هلال ، محمد غنيمي ، النقد المسرحي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، (القاهرة : د . ت).
٣٥.هوايتنك ، فرانكلي . م ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة : كمال عيد وآخرون ، دار المعرفة و (القاهرة : ١٩٧٠).

ثانياً : النصوص:

١. برخت ، برتولد ، اوبرا القروش الثلاثة ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مطبعة السعدي ،(بغداد: ١٩٧٠) .
٢. برخت ، برتولد ، دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ،سلسة روائع المسرح العالمي /٣٠ ،المؤسسة العامة للطباعة والنشر(القاهرة : د . ت) .
٣. زنكنه ، محي الدين ، الجراد ، مطبعة دار الساعة (بغداد : ١٩٧٠) .
٤. زنكنه ، محي الدين ، عشرة نصوص مسرحية ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، (بغداد : ٢٠٠٤) .

٥. زنكنه ، محي الدين ، الأشواك ، (مسرحيات) ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، (بغداد : ١٩٩٤) .
٦. زنكنه ، محي الدين ، هو ..هي ..هو ، في عشرة نصوص مسرحية ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، (بغداد : ٢٠٠٤) .
٧. زنكنه ، محي الدين ، مع الفجر جاء .. مع الفجر راح ، في عشرة نصوص مسرحية ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، (بغداد : ٢٠٠٤) .
٨. زنكنه ، محي الدين ، حكاية صديقين ، في عشرة نصوص مسرحية ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، (بغداد : ٢٠٠٤) .
٩. شكسبير ، وليم ، مكبث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، سلسلة روائع المسرح العالمي/١٢٤ ، (الكويت : ١٩٨٠) .
١٠. شكسبير ، وليم ،هاملت ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، (بيروت : ١٩٧٩) .
١١. ميتر لنك ، موريس ، الطائر الأزرق ، ترجمة يحيى حقي ، مراجعة وتقديم عبد الرحمن صدقي ، روائع المسرح العالمي /٧٢ ، (القاهرة : ١٩٦٦) .

ثالثاً : المجلات

١. السكنر ، فايز ، موريس متر لنك والمسرح الرمزي في المسرح ، مجلة المسرح (القاهرة) العدد٢٩ لسنة ١٩٦٦ .
٢. الطالب ، عمر ، موضوعة الحرب في المسرح العراقي ، مجلة الأقلام ، (بغداد) العدد ٧ السنة ١٩٨٣
٣. فاروق ، عبد الوهاب ، المذهب التعبيري في المسرح ، مجلة المسرح (القاهرة) مسرح الحكيم ، ١٩٦٤
٤. المفرجي ، أحمد فياض ، بدايات المسرح في العراق ، مجلة المسرح والسينما (بغداد) العدد ٦ لسنة ١٩٧٢ .
٥. ملحم ، وليد صدقي ، البحث عن هوية المسرح العراقي ، مجلة آفاق عربية (بغداد) ، العدد ٩ لسنة ١٩٨٢

رابعاً : الرسائل و الاطاريح :

١. الأعرجي ، سلام مهدي ،(كيف فهم منهج برخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي) ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ،جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ .

٢. البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، تطور الاتجاهات الأسلوبية في المسرح العرقي ، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٧.

٣. البيضاني ، عبد الستار عبد ثابت ، المسرح العراقي حيثيات وقائع في العرض المسرحي (١٩٤٠. ١٩٥٨) ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨.

٤. الجبوري ، مجيد حميد ، الحبكة في المسرحية العربية الحديثة (١٩٥٠ . ١٩٩٠) ، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، ١٩٩٧ .

٥. الدوركي ، بيداء محي الدين بيرو ، سردية النص المسرحي العربي، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ٢٠٠١ .

٦. الصكير ، نصير إبراهيم عبد الحسن ، التجسيد الواقعي في المسرحية العراقية (نماذج مختارة) ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد كلية ، الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ .

٧. عبد المنعم ، حسن ، البنية الدرامية للمسرحية العراقية (١٩٥٨ . ١٩٧٨) ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد كلية ، الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

٨. المياحي ، هاشم صيهود محمد ، الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بابل ، كلية التربية ، ٢٠٠٤ .

خامساً : الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنيت) :

١. الأنباري ، صباح ، البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنة ،الشبكة الدولية للمعلومات ، W W W. Arab – ewrters . com

٢. النصير ، ياسين ، موسوعة الأدباء العراقيين (محي الدين زنكنة) ، الشبكة الدولية للمعلومات ، WWW . masraheon .com

الملاحـــق

بيبلوغرافيا

محي الدين زنكنه *

* W W W. Arab – ewrters . com .

قصصه القصيرة

أ.قصصه المطبوعة ((كتابات تطمح أن تكون قصصا))المؤسسة العربية للدراسات و النشر ١٩٨٤

١	السد يتحطم ثانية	١٩٦٨
٢	حرمـان	١٩٦٨
٣	قصة تقليدية . . جداً	١٩٦٨
٤	سبب للموت . . سبب للحياة	١٩٦٩
٥	الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية	١٩٧٠
٦	حيث الناس يعيشون كالهواء	١٩٧٠
٧	اضطراب في ألوان النهار	١٩٧١
٨	طفـولة ملغـاة	١٩٧٤
٩	الضيـــــوف	١٩٧٥

ب. قصصه المطبوعة ((الجبل والسهل)) دار ئاراس- اربيل ٢٠٠٢

ج. قصصه المنشورة في المجلات والصحف

١٠	الجراد	التآخي	٣٤٢	١٩٦٧/١٠/٣
١١	الموت كالآخرين	التآخي		١٩٦٨
١٢	الموت سداسياً	الأقلام	١١	١٩٧٠
١٣	الشمس .. الشمس	كل العرب	٢١٧	١٩٨٦
١٤	رماد فوق الجرح	الأقلام	٨	١٩٨٧
١٥	البيـت	الأقلام	١١،١٢	١٩٨٨
١٦	القوقـعة	الأديب الكردي	٣	١٩٨٩
١٧	نثارات حلم تبحث عن حالم	الأقلام	٩،١٠	١٩٩٢
١٨	الكلب العجوز مغمض العينين	الأقلام	٥،٦	١٩٩٣
١٩	صرخات من صراخ الصمت	الجمهورية		١٩٩٥/٧/٢٢
٢٠	غيوم بلا مطر	ألـق	١	١٩٩٩
٢١	علي مردان يتفجر بدموع من حصى و حجر	كولان العربي	٦٠	٢٠٠١
٢٢	فكاهة	ألـق	٤	٢٠٠٢
٢٣	القهقهة	الزمان	١٥٢٨	٢٠٠٣/٦/١١

٢٤	القهقهة	المدى	٢١	١١/ ١٢/٢٠٠٣
٢٥	اللات والعزى	كلاويش نوى	٩	شباط/٢٠٠٤
٢٦	اللات والعزى	الأديب	٤٢و٤٣و٤٤و٤٥	تشرين الأول/٢٠٠٤

ج – قصصه المترجمة إلى اللغة الكردية

١	ثلاث صرخات من صراخ الصمت الأخرس	ترجمة محمد البدري	هاوكاري ٢٢٧٢	١٩٩٥
٢	الشمس . . الشمس	ترجمة محمد عبد الرحمن زنكنه	كاروان ١٢٥	١٩٩٨
٣	كتابات تطمح أن تكون قصصا	ترجمة غفور صالح	مديرية الثقافة الكردية	
٤	نثارات حلم تبحث عن حالم	ترجمة شاهو سعيد	روفار ٦	٢٠٠٠

*روايـــــاته *

أ. رواياته المطبوعة وجهة الإ صدار

١	هم أو(يبقى الحب علامة)	منشورات اتحاد الكتاب العرب	دمشق	١٩٧٥
٢	ئاسوس	مطبعة دار الساعة	بغداد	١٩٧٦

* مسرحياته *

أ. مسرحياته المطبوعة في كتب

١	مسرحية السـر	مطبعة الغري	النجف	١٩٦٨
٢	مسرحية الجراد	مطبعة دار الساعة	بغداد	١٩٧٠
٣	مسرحية السؤال	منشورات وزارة الإعلام	بغداد	١٩٧٦
٤	مسرحية اليمامة	منشورات اتحاد الكتاب العرب	دمشق	١٩٨٢
٥	مسرحية مساء السلامة	الأمانة العامة للثقافة والشباب	كردستان	١٩٨٥
٦	مسرحية كاوه دلدار	الأمانة العامة للثقافة والشباب	كردستان	١٩٨٩
٧	مسرحيات	دار الشؤون الثقافية العامة	بغداد	١٩٩٤
٨	مسرحية رؤيا الملك	دار الشؤون الثقافية العامة	بغداد	١٩٩٩
٩	مسرحيتان	دار الحرية للطباعة	بغداد	٢٠٠١

١٠	الجبل و السهل	دار اراس للطباعة والنشر	اربيل	٢٠٠٢
١١	عشرة نصوص	دار الشؤون الثقافية العامة	بغداد	٢٠٠٤
١٢	مسرحية الخاتم	دار قوس قزح	كوبنهاكن	٢٠٠٤
		وزارة الثقافة /كردستان	السليمانية	٢٠٠٤

ب. مسرحياته المنشورة في الصحف والمجلات

١	مسرحية الإشـارة	التآخي		١٩٦٨/٩/٢٧
٢	مسرحية الحرباء	صون الطلبة		١٩٥٩
٣	مسرحية احتفال في نيسان	صون الطلبة		١٩٦٩
٤	مسرحية في الخمس الخامس	الأقلام	٦	١٩٧٩
٥	مسرحية مساء السلامة	الثقافة	١٠، ١١	١٩٨١
٦	مسرحية لمن الزهور	كاروان	٩	١٩٨٣
٧	العلبة الحجرية	الأقلام	٣	١٩٨٣
٨	مسرحية حكاية صديقين	الأقلام	١	١٩٨٧
٩	مسرحية الحارس	العراق		١٩٨٧/١١/١٩
١٠	مسرحية هل تخضر الجذور	العراق	٣٩٣٠	١٩٨٨
١١	مسرحية الأشواك	**الأقلام**	٢	١٩٨٨
١٢	مسرحية تكلم يا حجر	الأقلام	٢	١٩٨٩
١٣	مسرحية العقاب	الأقلام	٢	١٩٩٢
١٤	مسرحية القطط	الأديب المعاصر	٣،٤	١٩٩٢
١٥	مسرحية صراخ الصمت الأخرس	الفنون الأردنية	١١ ، ١٢	١٩٩٢
١٦	مسرحية موت فنان	الأقلام	١،٢،٣	١٩٩٤
١٧	مسرحية أردية الموت	عشتار الفلسطينية	٨	شتاء،ربيع ١٩٩٦
١٨	مسرحية المائدة المستطيلة	الزمن	٤	٢٠٠٠/٤/٤
١٩	مسرحية سيأتي أحدهم	مجلة الروّاد	١	٢٠٠٠
٢٠	مسرحية شعر بلون الفجر	مجلة ألق	٢	ربيع ٢٠٠٠
٢١	مسرحية العانس	مجلة ألق	٣	ربيع ٢٠٠٠
٢٢	فوق العرش – قرب النعش	الحوار العربي	٥	٢٠٠٠
٢٣	الجنزير	الحوار العربي	٦	٢٠٠١
٢٤	السفينة	الحوار العربي	٧	٢٠٠١

٢٥	مع الفجر جاء ....مع الفجر راح	العرب العالمية	٦٣٨١	نيسان ٢٠٠٢
٢٦	هو....هي....هو	كولان العربي	٦٦	آذار ٢٠٠٢
٢٧	الخاتم	الحوار العربي	٩	تموز ٢٠٠٢
٢٨	زلزلة تجري في عروق الصحراء	الحوار العربي	٩	تموز ٢٠٠٢
٣٠	مسرحية العانس	ألف باء		
٣١	مع الفجر جاء ٠٠ مع الفجر راح	مجلة المشهد	٨ –٩	شتاء ٢٠٠٢
٣٢	قرب العرش فوق النعش	به يفين	٦	ت١ ٢٠٠٠
٣٣	الجنزير	به يفين	٦	٢٠٠١
٣١	الخاتم	الزمان	الأعداد/	٢٠٠٤
٣٢	السفينة	به يفين	٨	٢٠٠١
٣٣	زلزلة تسري في عروق الصحراء	به يفين	١١	٢٠٠٤
٣٤	صراخ الصمت الاخرس	به يفين	١١	٢٠٠٤
٣٥	زلزلة تسري في عروق الصحراء	الزمان		٢٠٠٤

ج – مسرحياته التي عرضت باللغة الكرديّة

١	السر	ترجمة	نوزاد قادر	١٩٧١
٢	الإجازة	ترجمة	شيركو بي كه س	
٣	الإجازة	ترجمة	جتو حسن	
٤	السؤال	ترجمة	به يمان به كوك	١٩٧٨
٥	العقاب	ترجمة	روفار	٢٠٠٠
٦	لمن الزهور	ترجمة	ازاد برزنجي	
٧	صراخ الصمت الأخرس	ترجمة	كريم بياني	١٩٩٩
٨	في الخمس الخامس	ترجمة	خليل يابه	١٩٨٥

د. مسرحياته المترجمة إلى اللغة الكردية

١	صـــــراخ الصـــــمت الأخرس	ترجمة كريم بياني	سينما وشاهو	٥	١٩٩٩
٢	مسرحية العقاب	ترجمة جمال غنبار	روفار	٦	٢٠٠٠
٣	مسرحية الحارس	ترجمة آزاد برزنجي	روفار	٦	٢٠٠٠
٤	مسرحية لمن الزهور	ترجمة خليل يابه	روفار	٦	٢٠٠٠

مسرحياته المترجمة إلى اللغة الإنكليزية					
١	المائدة المستطيلة	ترجمة سهيل نجم	كلكامش	٢	٢٠٠٥

هـ . مسرحياته التي حازت على جوائز عراقية و اسم الجائزة

١	الجراد	جائزة الكتاب العربي في المربد	١٩٧٠
٢	السؤال	جائزة احسن نص عراقي للموسم	١٩٧٥– ١٩٧٦
٣	في الخمس الخامس	جائزة احسن نص عراقي للموسم	١٩٧٩ –١٩٨٠
٤	العلبة الحجرية	جائزة احسن نص عراقي للموسم	١٩٨٢ – ١٩٨٣
٥	الأشواك	جائزة احسن نص عراقي للموسم	١٩٨٨ – ١٩٨٩
٦	تكلم ياحجر	جائزة المؤلف المتميز في التأليف	١٩٨٨ – ١٩٨٩
٧	زلزلة تسري في عروق الصحراء	جائزة لجنة المسرح الثانية	١٩٩٩
٨	رؤيا الملك	جائزة الدولة للإبداع	١٩٩٩
٩	شعر بلون الفجر	جائزة الدولة للإبداع	٢٠٠١

و . الشهادات التقديرية والتكريمات التي نالها

١	شهادة تقديرية من نقابة الفنانين تثمينا لجهوده الإبداعية في الحركة المسرحية	١٩٨٧
٢	شهادة تقديرية من فرقة المسرح الشعبي لمساهمته النبيلة في دعم المسيرة الفنية	١٩٨٧
٣	كرم ضمن مهرجان منتدى المسرح (١٣) باعتباره رائدا من رواد المسرح العراقي	١٩٩٧
٤	كرم ضمن مهرجان(بيض الوجوه) في المنتدى الثقافي الإسلامي	٢٠٠٤
٥	شهادة تقديرية بناسبة يوم العلم	١٩٩٩
٦	شهادة من موسوعة علماء العراق	٢٠٠٠

ز– الفرق التي عرضت مسرحياته ومخرج كل منها ومكان العرض

ت	الفرق	المسرحيات	المخرجون	مكان العرض
١	فرقة مسرح اليوم	السؤال	جعفر علي	بغداد
٢	فرقة مسرح الطليعة	السؤال	المنصف السويسي	الكويت/ تونس
٣	فرقة الفنون الجميلة	السؤال	بي كود	اربيل
٤	فرقة المسرح الجامعي	السؤال	صلاح مرعي	الزقازيق مصر
٥	فرقة مسرح الأسكندرية	السؤال	محمد غنيم	الإسكندرية مصر
٦	فرقة مسرح البحر	السؤال		الجزائر

٧	معهد الفنون الجميلة	السؤال	سمير ياسين الأسدي	بغداد
٨	فرقة نقابة المعلمين للتمثيل	السؤال	عبد الأمير جابر	واسط
٩	فرقة نقابة الفنانين	الأجازة	سالم الزيدي	ديالى
١٠	فرقة المسرح الطليعي	الإجازة	احمد سالار	السليمانية
١١	فرقة اربيل	الإجازة	تحسين شعبان	السليمانية
١٢	فرقة مسرح اليوم	في الخمس الخامس	عادل كوركيس	بغداد
١٣	فرقة المسرح الجماهيري	في الخمس الخامس	فؤاد جعفر	كربلاء بابل
١٤	فرقة جمعية الفنون الجميلة	في الخمس الخامس	سعدون يونس	اربيل
١٥	فرقة مسرح ديالى	في الخمس الخامس	سالم الزيدي	بعقوبة بغداد
١٦	فرقة نقابة عمال البناء	السر	جليل زنكنه	السليمانية
١٧	فرقة نقابة المعلمين	السر	علي رفيق	المحمودية . قاعة الخلد
١٨	قدمت مسرحية السر في كل من واسط ونينوى والتأميم وبابل			
١٩	فرقة مسرح اليوم	العلبة الحجرية	يوسف احمد رشيد	بغداد
٢٠	الفرقة القومية للتمثيل	العلبة الحجرية	فتحي زين العابدين	بغداد
٢١	معهد الفنون الجميلة	العلبة الحجرية	كزيزه عمر	السليمانية
٢٢	فرقة البعث المسرحي قدمتها هذه الفرقة تحت عنوان (الوزيعة)	العلبة الحجرية	عبد الكبير الركاكنة	المغرب
٢٣	منتدى الأدباء الشباب	لمن الزهور	عزيز خيون	بغداد
٢٤	معهد الفنون الجميلة	لمن الزهور	ازاد برزنجي	السليمانية
٢٥	فرقة دور الثقافة الجماهيرية	لمن الزهور	ارسلان درويش	السليمانية
٢٦	فرقة مسرح الصداقة	الحرباء	أديب القليجي	بغداد
٢٧	فرقة المسرح الحر	الحرباء	جبلة عبد الحميد	ديالى

	قدمتها الفرقة تحت عنوان (مائة وجه)			
٢٨	فرقة مسرح المجددين	الإشارة	سالم الزيدي	تلفزيون بغداد
٢٩	فرقة زاخدار	الحارس	إسماعيل أنور	اربيل
٣٠	فرقة ميسان	الحارس	مكي جواد	ميسن/بغداد
٣١	فرقة المسرح الشعبي وفرقة مسرح اليوم	صراخ الصمت الأخرس	د . عوني كرومي	بغداد/عمان/ المانيا
٣٢	فرقة دربندخان	صراخ الصمت الأخرس	دلشان حسين	
٣٣	الفرقة القومية للتمثيل	الأشواك	منتهى محمد رحيم	بغداد
٣٤	الفرقة القومية للتمثيل	تكلم يا حجر	وجدي العاني	بغداد
٣٥	فرقة مسرح الفن الحديث	حكاية صديقين	سامي عبد الحميد	بغداد الموصل
٣٦	معهد الفنون الجميلة	مساء السلامة	آزاد برزنجي	السليمانية
٣٧	فرقة مسرح ديالى للتمثيل	مساء السلامة	سالم الزيدي	بغداد
٣٨	فرقة المسرح الشعبي	القطط	حسين جوير	بغداد
٣٩	الفرقة القومية للتمثيل	العلبة الحجرية	فتحي زين العابدين	بغداد/ عمان
٤٠	فرقة خولة	العلبة الحجرية	غازي الصالحي	البصرة
٤١	فرقة رفند	صراخ الصمت الأخرس	د٠عوني كرومي	هولندا

*مقالاته *

١	عبد المجيد لطفي ذلك الإنسان	الفنون المعاصرة	٥	١٩٦٨
٢	نحو فكر جيد	الفنون المعاصرة	٥	١٩٦٨
٣	الأدب الكردي و ستار الصمت	التآخي		١٩٦٨/٨/٦
٤	مسرحية مهشمة و أبطال عائمون في الهواء	الف باء	٨٧	١٩٧٠
٥	تأملات في المسرح العراقي	المثقف العربي	١	١٩٧١
٦	ماذا وراء التضليل الأدبي	الف باء	١٣١	١٩٧٢
٧	تذكر قيصر ولا تنسى المسرح في بعقوبة	الف باء	١٨٠	١٩٧٢
٨	أدبنا و آفاق التطور الجديد	التآخي	١٠٩٥	١٩٧٢
٩	أصوات جديدة في الشعر الكردي المعاصر	الثقافة الجديدة	٣٨	١٩٧٢

١٠	بحثاً عن كوميديا عراقية	المسرح و السينما	٢	١٩٧٢
١١	العراب رواية مع المافيا لا ضدها	الفكر الجديد	٤٧	١٩٧٣
١٢	هل توجد موسيقى كردية	التآخي	١٤٧٣	١٩٧٣
١٣	بلغاريا الاشتراكية وسرير بروكروستيس	طريق الشعب	١١	١٩٧٣
١٤	حول الموسيقى الكردية	التآخي	٧٣٤١	١٩٧٣
١٥	ثلاث نقاط ضد النقد الأدبي في العراق	طريق الشعب	٥٥	١٩٧٤
١٦	المسرح الكردي من الواقع القومي نحو الأفق الإنساني	طريق الشعب	١٦٢	١٩٧٤
١٧	ثقافة كردية... لماذا ؟	طريق الشعب	٣٣٤	١٩٧٤
١٨	الفعل أم الكلمة	المثقف الجديد	١٣	١٩٧٤
١٩	علامات في الواقع النقدي	المثقف الجديد	١٥	١٩٧٤
٢٠	علامات في الواقع النقدي	المثقف الجديد	١٦	١٩٧٤
٢١	نحو أرضية ماركسية للنقد	الثقافة الجديدة	٥٩	١٩٧٤
٢٢	الوجه و القناع	الثقافة الجديدة	٥٨	١٩٧٤
٢٣	محمد خذ حقيبتك	الثقافة الجديدة	٦٢	١٩٧٤
٢٤	انطباعات سريعة	طريق الشعب	٤٥	١٩٧٥
٢٥	انطباعات في المسرح البلغاري	طريق الشعب	١٢٥	١٩٧٥
٢٦	الطليعة في مفتتح عام جديد	طريق الشعب	٤٠٩	١٩٧٥
٢٧	البيت الجديد بين الطموح .. و الواقع المتحقق	طريق الشعب	٦١٧	١٩٧٥
٢٨	ماركيوز أو فلسفة الطريق المسدود	طريق الشعب	٦٤٩	١٩٧٥
٢٩	المفتاح في بعقوبة	المثقف الجديد	٤١	١٩٧٥
٣٠	حجر صغير .. في بركة كبيرة	المثقف الجديد	٤١	١٩٧٥
٣١	عن المشاهد	المثقف الجديد	٤٣،٤٤	١٩٧٥
٣٢	ملاحظات و انتقادات في واقع الحركة الأدبية الكردية	الرائد		١٩٧٥/١١/٢٢
٣٣	ملاحظات و انتقادات في واقع الحركة الأدبية الكردية	الرائد		١٩٧٥/١١/٢٩
٣٤	الشيخ محمود الحفيد	الرائد		١٩٧٥/١١/٢٩
٣٥	القصة المزدوجة للدكتور بالمي	طريق الشعب	٨٠٤	١٩٧٦

٣٦	الوريث إدانة الملكية المستغلة و قانون الوراثة	طريق الشعب	٨٢٥	١٩٧٦
٣٧	الالتصاق بالواقع عبر الانفصال عنه	طريق الشعب	٩٤٧	١٩٧٦
٣٨	حول أزمة الكتاب العراقي	طريق الشعب	٨٥٠	١٩٧٦
٣٩	معركة القديم و الحديث في الأدب الكردي	الرائد		١٩٧٦/٣/٢
٤٠	اهرنبورغ و الإبداع الروائي	الفكر الجديد	١٧٣	١٩٧٦
٤١	قراءة نقدية	المثقف الجديد	٤٦	١٩٧٦
٤٢	ملتقى القصة الأول و طموح القصاصين الأكراد	طريق الشعب	١٤٨١	١٩٧٨
٤٣	ملاحظات حول المنهج وملاحظات أخرى	شمس كردستان	٥٢	١٩٧٨
٤٤	رأي حول ملتقى القصة الأول	الطليعة الأدبية	١٠	١٩٧٨
٤٥	لأكتوبر ٦١ عاماً	الفكر الجديد	٣١٥	١٩٧٨
٤٦	عن القصة الكردية	الأقلام	٢	١٩٧٨
٤٧	في كتاب واحد	الفكر الجديد	٣٣٨	١٩٧٩
٤٨	نحو تكامل في العرض المسرحي	فنون	١٧٢	١٩٨٢
٤٩	عام على غياب كاتب	العراق		١٩٨٩٢/٩/٢٢
٥٠	المحددات التخطيطية لأبنية المسارح و تقييمها	الأقلام	٣،٤	١٩٨٧
٥١	الرواية	الأقلام	٥،٦	١٩٩٣
٥٢	المسرح الاحتفالي وحدود الكائن و الممكن فيه	الجمهورية	٨٦٢٥	١٩٩٣/١٢/١٣
٥٣	مسرحية فصيل على طريق الموت	الجمهورية	٨٦٧٨	١٩٩٤
٥٤	عن الماكير الفنان ياسين علوان	الجمهورية	٩٠١١	١٩٩٥/٨/١٢
٥٥	قسوة الكلب العجوز	الجمهورية	٩٢٦٣	١٩٩٦
٥٦	المسرح الاحتفالي وحدود الكائن و الممكن فيه	الجمهورية		
٥٧	أفكار حول الكتابة تحترق في نار الكتابة	كَولان العربي	٦٦	ت٢ ٢٠٠١
٥٨	دعوة إلى الرؤيا بالأذن	اشنونا	٢١	٢٠٠١/٦/١٣
٥٩	دعوة الى الرؤيا بالأذن	المشهد		
٦٠	أفكار حول الكتابة	الموقف الثقافي	٤٠	

				تموز/آب/٢٠٠٢
٦١	جريمة قتل شاعر	طريق الشعب	٢٢	٢٠٠٣/٧/٣٠
٦٢	المثقف و الدولة	المدى	٨	٢٠٠٣/٩/٢٣
٦٣	أفكار حول الكتابة تحترق في نار الكتابة	الزمان		٢٠٠٤
٦٤	بعيدا عن النهر ٠٠قريبا من الماء	الزمان	١٧٦٤	٢٠٠٤/٣/٢٥
٦٥	سحر الكتابة أم الكتابة السحر	الزمان	١٧٧٠	٢٠٠٤/٤/١
٦٦	فضاءات الإبداع المحدودة	الزمان	١٧٧٦	٢٠٠٤/٤/٨
٦٧	الميت حيا ٠٠الحي ميتا	الزمان	١٧٨٠	٢٠٠٤/٤/١٥
٦٨	أصالة الفنان	الزمان	١٧٨٦	٢٠٠٤/٤/٢٢
٦٩	الكتابة احتراق٠٠الكتابة استشهاد	الزمان	١٧٩٢	٢٠٠٤/٤/٢٩
٧٠	خائضا في النهر ٠٠سابحا في الماء	الزمان	١٧٩٧	٢٠٠٤/٥/٦
٧١	الفلسطينيون	الزمان	١٨٠٣	٢٠٠٤/٥/١٧
٧٢	الديمقراطية والحقوق القومية	التآخي	٤٢١٨	٢٠٠٤/٤/٢٨
٧٣	سحقا لأزمنة يحتاج فيها الإنسان الى من يدافع عن حقوقه	حقوق الإنسان	صفر	آذار/٢٠٠٤
٧٤	الديمقراطية والحقوق القومية في العراق	حقوق الإنسان	٢	نيسان /٢٠٠٤
٧٥	ولادة نص.. اوجاع المخاض.. افراح البلوغ صراخ الصمت الاخرس انموذجا	المدى	٢٦٦	٢٠٠٤/١٢/٥
			٢٦٨	٢٠٠٤/١٢/٨
			٢٦٩	٢٠٠٤/١٢/١٩

* مقالات تناولت في جزء منها بعضاً من أعماله *

١	الثورة في المسرح العربي	فؤاد دواره	الآداب	٥	١٩٧٠
٢	ملاحظات عن عطاء الستينات الأدبي	سليمان البكري	الجمهورية	٤٠٧	١٩٧٠
٣	أبعاد المأساة فوق خشبة المسرح	صبري حافظ	المسرح المصرية	٧٠٢٦٨	١٩٧٠
٤	بعض قضايا ادب المرحلة	عبد المطلب صالح	طريق الشعب	٥٦١	١٩٧٥
٥	وجهة نظر حول حضور البطل	موفق الشديدي	طريق الشعب	٦٢٣	١٩٧٥

٦	المسرح العمالي عام ١٩٧٥	المحرر	الف باء	٣٨٠	١٩٧٥
٧	المسرح العراقي في عام	ثقافة	الف باء	٣٨٠	١٩٧٥
٨	البطل الإيجابي	جواد الاسدي	الثقافة الجديدة	٧٧	١٩٧٥
٩	الاتجاهات التكنيكية في المسرح العراقي	موفق الشديدي	الثقافة الجديدة	٨٩	١٩٧٧
١٠	نحو رؤيا علمية التراث	حاتم الصكّر	طريق الشعب	١٠٢٠	١٩٧٧
١١	المسرح العربي (عن مسرحية السؤال)	عبد الكريم برشيد	فنون الأردنية	١	١٩٧٨
١٢	القضايا الاجتماعية في المسرح العراقي	علي مزاحم عباس	الأقلام	٦	١٩٧٨
١٣	دراسة في الشخصية المسرحية الكردية	صباح هرمز ثاني	العراق		١٠/٢٥/ ١٩٧٩
١٤	غياب النص المسرحي	د.علي جواد الطاهر	فنون	٦٠	١٩٧٩
١٥	عن البعد الفكري للمسرح العراقي	د.علي جواد الطاهر	الثورة	٢٠٩	١٩٨٠
١٦	الموقف البنيوي من الأدب و النقد	حسين الجليلي	الثقافة	١٠،١١	١٩٨١
١٧	المسرح العراقي مواقف و عثرات	بديعة أمين	آفاق عربية	٧	١٩٨٢
١٨	صورة المرأة على خشبة مسرحها العربي	حسن عطية	الفنون (المصرية)	١٩	١٩٨٥
١٩	أوراق مسرحية	ياسين النصير	الأديب المعاصر	٣٠	١٩٨٥
٢٠	نبحث عن خصوصية المسرحية العربية	نضال محمد علي	الجمهورية	٥٨٩٦	١٩٨٥
٢١	الحصاد المسرحي لعام ١٩٨٧	نازك الأعرجي	الجمهورية	٥٨٩٦	١٩٨٥
٢٢	أشرعة بغداد لعيد المسرح العربي	شربل داغر	كل العرب		١٩٨٥

٢٣	استراتيجية التشخيص في النص المسرحي	عواد علي	الأقلام	٣	١٩٨٩
٢٤	اثر ألف ليلة و ليلة في الأدب المسرحي العراقي	عبد الإله كمال الدين	التراث الشعبي	١	١٩٨٩
٢٥	اثر ألف ليلة و ليلة في المسرح العراقي	د.فائق مصطفى	التراث الشعبي	١	١٩٨٩
٢٦	جماليات الديكور المسرحي	ياسين النصير	الأقلام	٢	١٩٩٠
٢٧	النص العراقي و الأعمال الكاملة للمؤلف	نازك الأعرجي	الجمهورية	٨٤٦٩	١٩٩٣
٢٨	تأثير بريخت على المسرح العربي	د.فاروق اوهان	المدى	١٨	١٩٩٧
٢٩	عشرون كاتبا لعشرين عاماً	يوسف العاني	الزوراء	١٠	١٩٩٧
٣٠	البطل في الدراما العراقية	د.يوسف رشيد	ألوان	١٠٨	١٩٩٩
٣١	القرية و الجبل	عثمان شيدة	روفار	٦	نيسان٢٠٠٠
٣٢	من بساتين البرتقال	رؤوف	روفار	٦	نيسان٢٠٠٠
٣٣	العلبة الحجرية	المحرر	ألوان	١٧٩	٢٠٠١
٣٤	مهرجان المسرح العراقي الخامس	رياض موسى سكران	الأقلام	٢	٢٠٠١
٣٥	نكسة حزيران و المسرح	محمد حسين حبيب	الثورة		٢٠٠١/٦/٦
٣٦	الرواية و الرواية الكردية وآفاقها الجديدة	لطيف هلمت	الاتحاد	٤٢٤	٢٠٠١/٦/٨
٣٧	اليمامة و طالع الشجرة والنبي المقنع	د.شاكر الحاج مخلف	الجديد	٢٣	ت٢ ٢٠٠١
٣٨	تداخل الموروث الحكائي في النص المسرحي		الصباح	٣٥٣	٢٠٠٤/٩/٦
٣٩	الرواية العراقية ملامح وسمات	حميد المختار		٤٠٤	/١١/٤ ٢٠٠٤

* كتب تناولت في بعض فصولها بعضاً من أعماله *

١	أدب عربي معاصر		اتحاد الكتاب العرب	دمشق	١٩٧٩
٢	من حديث القصة و المسرح	د.علي جواد الطاهر	الطبعة الأولى	بغداد	١٩٨٧
٣	الرواية و المكان	ياسين النصير	الموسوعة الصغيرة	بغداد	١٩٨٨
٤	بقعة ضوء..بقعة ظل	ياسين النصير	دار الشؤون الثقافية	بغداد	١٩٨٩
٥	في ذاكرة المسرح العراقي	د.فائق مصطفى	الطبعة الأولى	بغداد	١٩٩٠
٦	مسرحيات و روايات عراقية في مآل التقدير النقدي	د.علي جواد الطاهر	دار الشؤون الثقافية	بغداد	١٩٩٣
٧	المسرح في الوطن العربي	علي الراعي	عالم المعرفة	الكويت	١٩
٨	قضايا معاصرة في المسرح	سامي خشبة	دار الحرية للطباعة	بغداد	١٩
٩	إطلالات على المسرح العربي خارج مصر	فؤاد دواره	الهيئة المصرية العامة للكتاب	مصر	١٩
١٠	هؤلاء في مرايا هؤلاء	مؤيد عبد القادر	منشورات مكتب المنصور	بغداد	١٩٩٩
١١	فنارات في القصة و الرواية	حسب الله يحيى	دار الشؤون الثقافية	بغداد	١٩٩٩
١٢	قراءات في الأدب و النقد	د.شجاع مسلم العاني	اتحاد الكتاب العرب	دمشق	٢٠٠٠
١٣	البناء الفني في الرواية العربية في العراق ج١-ح٢	د.شجاع مسلم العاني	دار الشؤون الثقافية	بغداد	٢٠٠٠
١٤	أدب السجون	نزيه أبو نضال	دار الحداثة	بيروت	١٩٨١
١٥	المعرفة و العقاب	د.عواد علي	المؤسسة العربية للدراسات و النشر	بيروت	٢٠٠١
١٦	قراءات نقدية و مقالات	عبدالله نيازي	دار الشؤون	بغداد	٢٠٠١

	أخرى		الثقافية		
١٧	الارجوانة الحمراء	ياسين النصير		برلين	٢٠٠٣

* ردود – استفتاء – لقاءات *

١	من المقصر من الأدباء الأكراد	عبد المجيد لطفي	التآخي		/٩/٢٠ ١٩٦٨
٢	مسرحية السر و مسؤولية الناقد	محي الدين زنكنه	الجمهورية	٢١٧	١٩٦٨
٣	الأدب الثوري	استفتاء	مجلة الكلمة	٦	١٩٧١
٤	ملاحظات حول (أصوات جديدة في الشعر الكردي)	ناصر يوسف	التآخي		١٩٧٢
٥	العراب: إدانة للرأسمالية كلها	سليم عبد الأمير	الفكر الجديد	٥٠	١٩٧٣
٦	القصة الكردية في ملتقى صلاح الدين	نور الدين محمد سعيد	العراق		/٨/٢٨ ١٩٧٨
٧	جمعية رفند الثقافية في برلين تقدم مسرحية صراخ الصمت الأخرس	المحرر	كولان العربي	٣٧	١٩٩٩
٨	قضايا القصة الكردية ومشاكلها	استفتاء	الفكر الجديد		/٩/٢٣ ١٩٧٨
٩	أزمة الرأي	فؤاد مجيد	شـــــــمس كردستان	٥١	١٩٧٨
١٠	مع عوني كرومي		الف باء	٩٦٣	١٩٧٨
١١	حكاية صديقين	سامي عبد الحميد	الثورة		١٩٨٨/٢/١
١٢	تكلم يا حجر	محي الدين زنكنه	الف باء		١٩٨٩
١٣	تكلم يا حجر في هذه المسرحية تحديث لإمكانياتي	وجدي العاني	العراق	٤٠٢٦	١٩٨٩
١٤	الأشواك: لقاء مع مخرجة المسرحية		العراق	٤٠٠٥	١٩٨٩
١٥	التجريب الأصيل	استفتاء	الأقلام	٧،٨	١٩٩٣
١٦	حوار مع فاضل العزاوي	غفور صالح عبدالله	الاتحاد	٤١٩	٢٠٠١/٥/٤

١٧	حوار مع د.عوني كرومي	المحرر	الاتحاد	٣٩٠	٢٠٠٠/٥/٤
١٨	يا لبؤس القلم حين يكون في يد غير أهله	محي الدين زنكنه	الصباح	١٣٤	/٨ ٢٠٠٣/١٢

* مقالات عنه *

١	المونودراما (٣) محي الدين زنكنه	عواد علي	القادسية		١٩٧٨/١/٣
٢	ملتقى القصة الأول	الشؤون الثقافية	بغداد		١٩٧٩
٣	مسرحيون عراقيون .. محي الدين زنكنه	ياسين النصير	القادسية		١٩٨٩/٤/١
٤	أدباء ديالى يحتفون بمحي الدين زنكنه	عبد الرزاق الربيعي	الجمهورية	٨٤٨٦	١٩٩٣
٥	هذا هو محي الدين زنكنه	صباح الأنباري	العراق	٥٢٨٦	١٩٩٣
٦	محي الدين زنكنه في قرطاج	عبد الرحمن الربيعي	فضاءات تونسية	٩	١٩٩٣
٧	مدخل لدراسة (مسرحيات) محي الدين زنكنه	صباح الأنباري	العراق	٥٦٢٧	١٩٩٤
٨	أدباء ديالى و أفكار الكتابة	فاضل عباس الكعبي	الثورة		/٦/٢٨ ١٩٩٥
٩	محي الدين زنكنه قاص في المسرح	صباح الأنباري	العراق	٦٣٦٦	١٩٩٧
١٠	محي الدين زنكنه مسرحي في القصة	صباح الأنباري	ألوان	١١	١٩٩٧
١١	زنكنه الإنسان .. الفنان	سالم الزيدي	ألوان	١١	١٩٩٧
١٢	ملف الإبداع العراقي .. محي الدين زنكنه	ناظم السعود	مجلة الشباب		آبار ١٩٩٨

١٣	لكي لا ننسى محي الدين زنكنه	غفور صالح عبد الله	الاتحاد		/١١/١٤ ١٩٩٨
١٤	محي الدين زنكنه – محور خاص(٢)	سعد محمد رحيم / صباح الانباري	مجلة الشباب		حزيران ١٩٩٩
١٥	الأديب و العزلة	د.فاضل عبود	القادسية		/١١/٨ ١٩٩٩
١٦	الصراع في مسرحيات محي الدين زنكنه	أكرم مولود رستم	خه بات		/١٠/٢٩ ١٩٩٩
١٧	رسائل الى هناك (الى محي الدين زنكنه)	المحرر	الرأي	٣٥	١٩٩٩
١٨	التناص و السطو على نصوص الآخرين	صباح الأنباري	العراق		/١٢/٩ ٢٠٠٠
١٩	مبدعون كبار / محي الدين زنكنه	صباح الأنباري	أشنونا		/١/٢٤ ٢٠٠١
٢٠	محي الدين زنكنه .. المبدع الإنسان	سعد محمد رحيم	الرافدين	١٢٦	/٣/٢٧ ٢٠٠١
٢١	محي الدين زنكنه .. ذاكرة الكتابة	صباح الانباري	العرب العالمية		/٢/١٥ ٢٠٠١
٢٢	محي الدين زنكنه و أم غوركي	جليل زنكنه	روفار	٦	نيسان ٢٠٠٠
٢٣	محي الدين زنكنه في المسرحين العربي و الكردي	علي كريم	روفار	٦	نيسان ٢٠٠٠
٢٤	سنوات الإبداع	صباح الأنباري	كلاويش نوى	٣-٤	٢٠٠١
٢٥	بيليوغرافيا محي الدين زنكنه	صباح الأنباري	كلا ويش نوى	٣-٤	٢٠٠١
٢٦	رؤيا الملك – قراءة	د. وليد شاكر	ألق	٤	صيف

	و تأويل	نعاس			٢٠٠٢
٢٧	المؤلف المسرحي في ديالى	سالم الزيدي	ألق	٤	صيف ٢٠٠٢
٢٨	كوميديا سوداء لكاتب كبير	حسين علي عبد	العرب	٦٤٠٥	١٥\٢٢ ٢٠٠٢
٢٨	اليمامة العراقية	صباح الانباري	اشنونا	٥٤	٢٠٠٢/٢/٩
٢٩	اليمامة العراقية	المحرر	العرب العالمية	٦٣٧١	٤٢٠٠٢/٤
٣٠	مسرح محي الدين زنكنه في كتاب	د٠فائق السامرائي	الثورة	١٠٦٢٥	/٧/٢٣ ٢٠٠٢
٣١	البناء الدرامي في مسرح زنكنه	الجمهورية	الجمهورية	١٠٩١٦	/٨/٢٠ ٢٠٠٢
٣٢	كتاب الأسبوع /مسرح محي الدن زنكنه	المحرر	اشنونا	٧٧	/٧/٢٧ ٢٠٠٢
٣٣	How is zankana		Iraq deaiy		
٣٤	رسائل جامعية /البناء الفكري في مسرحيات زنكنه	حيدر جواد	الجمهورية	١١٠٢٨	/١٢/٣٠ ٢٠٠٢
٣٥	البناء الدرامي مسرح زنكنه	حيدر عبد الخضر	العرب العامية	٦٦٠٤	/٢/٢٧ ٢٠٠٣
٣٦	السهل و الجبل	صباح الانباري	به يفين	٧	٢٠٠١
٣٧	محي الدين زنكنه محطات إبداع	سعد محمد رحيم	الجريدة	٧٢	٢٠٠٤/٢/٩
٣٨	محي الدين زنكنه و شرف الكلمة	المحرر	القاسم المشترك	٣٨	/٢/١٥ ٢٠٠٤
٣٩	محي الدين زنكنه في المنتدى الثقافي	مؤيد سامي	الصباح	١٨٩	/٢/١٧ ٢٠٠٤
٤٠	محي الدين زنكنه	سالم الزيدي	الجريدة	٧٥	/٢/١٩

	إنسان وموقف				٢٠٠٤
٤١	بواكير محي الدين زنكنه/محاولة استقصاء سرديات طفولة كاتب	د٠ فاضل عبود	الزمان	١٧٤١	/٢/٢٦ ٢٠٠٤
٤٢	البحث عن نظرية عربية للمسرح	مثري العاني	الزمان	١٧٨٦	/٤/٢٢ ٢٠٠٤
٤٣	(عشرة نصوص مسرحية)بين القراءة الأدبية والقراءة المسرحية	رزاق إبراهيم حسن	الزمان	١٨٣٢	/١٢/٨ ٢٠٠٤
٤٤	الى اخي محي الدين زنكنه	يوسف يوسف	الاتحاد	٨٩٣	/١٢/٨ ٢٠٠٤
٤٥	البوح المكتوم في كتابات محي الدين زنكنه	صباح الانباري	الاتحاد	٨٩٨	/١٢/١٤ ٢٠٠٤
				٩٠١	/١٢/١٨ ٢٠٠٤
٤٦	ببليوغرافيا محي الدين زنكنه	صباح الانباري	به يفين	١١	٢٠٠٤

Summary of research

This research is marked (dramatic build in writing plays Mohiuddin Zankenh selected models) is an analytical study of the texts of writer Iraqi Mohiuddin Zankenh play, which was characterized from other texts of other writers, and was able to make numerous awards and certificates in various theatrical and literary festivals. The importance of research to provide information on one of the most important book theater Iraqis at the local, Arab, particularly since such studies was so small library lacks literature Iraqi dramatist. The goal of research in knowing the characteristics of writing plays Muhyddin Zankanan through the study and analysis of building elements of drama idea and personalities, dialogue and plot. And a researcher procedural definition of the term (dramatic build) as a general feature of the structure of the text by playwright writer deal with the elements of dramatic construction, to produce the final picture in their interactions that distinguish it from other spare writer. The latest research, the first of the theoretical framework, and be Mphathin, addressing the first study characteristics writing on the global scene, starting from the theory (Aristotle) in the art of poetry, and the rules established by the foundation and considered in building the play, passing Book of Greek theater (Askhilos, Sophocles, Iorbeides) and stand on the most characteristic feature of every one of them, research has become a clear outcome in the theatrical arts. Thus, the researcher subsequent periods, it is both accomplished playwright Romanian, and literature in the Renaissance playwright represented b (Shakespeare) and its significant role in the growth and development of theatrical literature characterized the characteristics of synthesis: The reference to the many sects that came after him. And the researcher to study the characteristics of writing in various doctrines drama (neoclassical, romantic, expressive, realism, symbolism), pointing out the most important book and Mizham characteristics, In the latest This topic deals researcher

studying theater epic, explaining characteristics writing texts advantage Playwright (personally). In subsection a second researcher brief study on the characteristics of writing in the Iraqi theater, within historical periods experienced by the Iraqi theater, in order to identify those characteristics, indicating the most important feature of some writers Iraqis within those periods, leading to the books by the writer in question. Researcher finds a set of indicators in the outcome of the theoretical framework. The second axis of this research is action, as the researcher analyzed four theatrical texts selected texts writer Mohiuddin Zankenh They (the thorns, is .. Is .. Is, with the dawn came ..... With the dawn claimed the story of two friends). The researcher concludes at the end of the search to reach findings and conclusions Among the most important results that the writer Mohiuddin Zankenh discriminate in its ability to deal with the elements of drama, it excelled in the depiction of characters, and the master to provide theatrical dialogue characterized tense and brevity, simplicity, without recourse to the language of other complications.. He was able to provide the narrative thought, perfect. The researcher found the list Repertory sources they relied upon in the conduct of this research, with a supplement containing Bibiloglaphies all-inclusive texts Mohiuddin Zankenh, places and dates of publication, and articles written in various books and magazines. Finished with a summary of the research discussed in the English language..

Success is granted by God

The Researcher