وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى / كلية التربية

الصراع في مسرحيات محيي الدين زنكنة

رسالة تقدمت بها
خولة أبراهيم أحمد الشمري
الى مجلس كلية التربية / جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
أ.م.د. فاضل عبود التميمي

١٤٢٦هـ ٢٠٠٥ م

لا تحاول أن تصف الأشياء بأنّها نهائية

أولاً : لا أحد يعلم بالآتي
ثانياً: لاشيء في هذا العالم نهائي

بونشون

الإهـداء

الى الأرض التي طالما احتضنت نظراتي أينما وقعت...

وطني الجريح

أبي... لن تذهب قطرات تعبك سدًى

أمي ...يا من يلف وجهها الظلام بوركت

أخي ... ليت أمي لم تلدني ... ليت عيني لم ترك

زوجي... معك المشوار يبتدىء

الباحثـة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ∪ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ∪إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ∪ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ∪

صدق الله العظيم

سورة المائدة

(اية ٢٧-٣٠)

ت	المحتويات	الصفحة
	المقدمة	أ–ت
	المهاد النظري : الصراع في المسرح :– المصطلح ، والنشأة	٢–١٥
	الفصل الاول : اشكال الصراع	١٦–٤٢
	المبحث الاول : صراع الانسان مع الذات	١٦–٢٤
	المبحث الثاني : صراع الانسان مع القوى الخارجية	٢٥–٤٢
	أ– صراع الانسان مع السلطة	٢٦–٣١
	ب– صراع الانسان مع الطبيعة	٣٢–٣٤
	ت– صراع الانسان مع المجتمع	٣٥–٤٢
	الفصل الثاني : أمكنة الصراع وأزمنته	٤٣–٧٣
	المبحث الاول : أمكنة الصراع	٤٤–٦٠
	أ– الانسان داخل المكان	٤٩–٥٣
	ب– الانسان على حافة المكان	٥٤–٥٨
	ت– الانسان في اللامكان	٥٩–٦٠
	المبحث الثاني : أزمنة الصراع	٦١–٧٣
	أ– حركة الزمان المأساوي	٦٣–٦٥
	ب– حركة الزمن التأريخي	٦٦–٦٨
	ت– حركة الزمن اللاايهامي	٦٩–٧١
	ث– حركة الزمن الايهامي	٧١–٧٢
	الفصل الثالث : مظاهر الصراع الفنية	٧٤–١١٠
	المبحث الاول : المظهر التناصي	٧٤–٩٧
	أ– التناص الادبي	٧٧–٨٨
	ب– التناص الاسطوري	٨٩–٩٢
	ت– التناص التأريخي والقراني	٩٣–٩٧

ت	المحتويات	الصفحة
	المبحث الثاني : المظهر الرمزي	٩٨-١١٠
	الخاتمة	١١١-١١٢
	المصادر والمراجع	١١٣-١٢٨
	ملخص الرسالة باللغة الانكليزية	

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة

الحمد لله ربّ العالمين ،والصلاة والسلام على سيد المرسلين (محمد) ، وعلى آله ، وصحبه أجمعين .

أما بعد ...فقد شهدت الحياة بكلّ جوانبها منذ بدء الخليقة صراعات ، وتناقضات كثيرة ، توالدت من بعضها البعض خالقة في كلّ مرة لوناً جديداً من ألوان الصراع الذي سيستمر حتى منتهى الحياة بوصفه قانوناً لا يمكن نقضه ، أو نفيه ، أو الاستعاضة عنه .

إنّ الوعي بالتناقضات والصراعات كما يرى (بيرنارد دورت) يؤدي الى التحرر ، من هذا الوعي بقانون الصراع أنطلق الكاتب (محيي الدين زنكنة) وسجل في مسرحياته إشكالية هي جوهر ما في المسرح في كلّ زمان ، الأمر الذي دعا الباحثة إلى العناية بهذا الموضوع الذي اقترحه أ. م.د فاضل عبود التميمي عنواناً لرسالتها هذه ، وجب تسجيله والبدء في الكتابة فيه ، على وفق منهجية تحليلية ترصد النص وتستقرئ دلالاته ، وصولاً الى إظهار ما فيه من صراع.

الصراع مفهوم واسع وشامل سعة الحياة نفسها ، نجد اصداءه في علم الإجتماع ،وعلم النفس ، فضلاً عن الأدب . وهو على ما قرأت الباحثة الركن الرئيس في أيّ عمل مسرحي ، فهو القوة المحركة للأحداث ، وهو النسيج الضام لعناصرها، وذلك ما يجعله ينماز من غيره من أدوات العمل المسرحي ،مما يفرض على الكاتب المسرحي أن يتعامل معه تعاملاً فنياً خاصاً .

إنّ الكاتب (محيي الدين زنكنه) ، ومسرحياته مثل البطاقة العينية التي اعتمدتها الباحثة في عملها التحليلي للصراع ،إذ ينتشر الصراع على مساحاتها الكتابية ثم يراقبه ، وقد يتحكم فيه او يحاكمه ، ومن خلال هذه المسرحيات طرح الكاتب مفاهيم إنسانية ، وقيم إجتماعية حملت بين طياتها صراعات الخير، والشر ، وما يندرج تحتها من مسميات مختلفة مثل الصراع بين الحبّ، والبغض ، والظلم ، والعدل ، وغيرها .

كلّ هذه الصراعات وضعها الكاتب في أشكال ومظاهر ، كان هم الباحثة الوقوف عندها قراءةً ، وتحليلاً للإمساك بجوهرها الفاعل في الفضاء المسرحي ،ولهذا نهضت الرسالة على مهاد نظري ، وفصول ثلاثة ،وخاتمة .

قدم المهاد النظري نظرة موجزة عن نشأة الصراع ،وتطوره في المسرح ، بعد الوقوف على مفهومه الواسع في أصل اللغة ، وفي الاصطلاح ، وكان عنوانه (الصراع في المسرح : المصطلح ، والنشأة).

أما الفصل الأول الذي كان عنوانه (أشكال الصراع) ، فقد اتخذ الصراع فيه شكلين رئيسين ،هما : صراع الإنسان مع الذات ، وصراع الإنسان مع القوى الخارجية.

وخصص الفصل الثاني الذي عنوانه (أمكنة الصراع وأزمنته) ،لدراسة الصراع وعلاقته بكلّ من المكان ، والزمن ،وجاء على مبحثين :

الأول :أمكنة الصراع ،الذي نهض على تنوع في العلاقة التبادلية بين المكان والصراع ، فكان الصراع : داخل المكان ، و على حافة المكان ، ومن ثم اللامكان.

والثاني: أزمنة الصراع ، الذي توزع على : الصراع في الزمن المأساوي ، والصراع في الزمن التأريخي ، و الصراع في الزمن اللاإيهامي ، والصراع في الزمن الإيهامي

أما الفصل الثالث ، فقد عني بدراسة الصراع من خلال آلية التناص ، وآلية الرمز ، وكان عنوانه (مظاهر الصراع الفنية) .وقفت الباحثة في المبحث الأول عند التناص الأدبي ، فالتناص الأسطوري ، ثم التناص التاريخي والقرآني وبيّنت علاقة هذه التناصات بصراعات الكاتب. ودرست في المبحث الثاني الصراع من خلال نافذة الرمز.

وبما أن لكلّ شيءً منتهى ، ومنتهى هذا البحث خاتمة فقد ضمت أهم النتائج التي استطاعت الباحثة أن تقف عليها في دراستها ، تلتها مكتبة البحث التي ضمت الأسانيد النصية ، والمراجع ، والمصادر من الكتب ، والدوريات ، والأطاريح .

ولعل من أهم ما تعرضت له الباحثة من صعوبات ، قلة المصادر التي تخصصت بمعالجة مفهوم الصراع ، وشروطه بشكل مفصل .وقد اقتضى ذلك بذل جهود مضاعفة ، فضلاًعن صعوبة التنقل بسبب الظروف الطارئة التي يمر بها بلدنا الحبيب ، والتي مثّلت في وجهها الآخر اصراراً على العطاء الذي يحتاجه بلدنا الطيب.

بقي من القول نفحة ،إذ إنّ هذا البحث –كما تقدم –ليس نهائياً .وإنما يمثل نقطة بدء ، فالكاتب المبدع ما زال يرفدنا ويمدنا بكلّ ما يشيع في نفوسنا من تحد ، وينير بصيرتنا بأمل مستمر ولعله سيجسد لنا صراعات جديدة في مسرحيات قادمة ترجو الباحثة أن ينبري لها باحث آخر في قابل الأيام . والباحثة تأمل وترجو أن يكون بحثها هذا استهلالاً لبحوث جديدة أخرى تضيف إليه وتكمل ما به من قصور .

وفي المنتهى لابد لي أن أذكر كلّ من مدّ لي يد العون وخصني بالرعاية مبتدئةً بأبي ،وأستاذي الفاضل (أ. م.د فاضل عبود التميمي) الذي ربّى فيّ حبّ البحث، والاستطلاع ، ووجهني الى كلّ ما أفاد هذه الرسالة من ملاحظاته القيمة الدقيقة فجزاه الله عني كلّ خير .

ويلزمني واجب العرفان أن أقدم شكري لرئاسة قسم اللغة العربية ، وجميع الأساتذة الأفاضل (الصمت في حرم الجمال جمال)–كما يقول نزار قباني –والصمت في حرم أبوتكم العلمية أسلم ؛لأنّ الكلمات تعجز عن إيفاء حقكم ولا سيما (الأستاذ كريم الحمد)

ولا يفوتني الاّ أن أسجل شكري للكاتب المبدع (محيي الدين زنكنه) المحترم الذي أمدني بقسم من أسانيد البحث النصية .

وأقدم أمتناني للآنسة (حنان) الموظفة في مكتبة كلية الفنون الجميلة التي رفدتني بالكثير الكثير من الكتب والدراسات .

وختاماً شكري أقدمه لأخواتي ، وأخواتي ممن شاركنني رحلة البحث –طلاب الدراسات العليا . وأخيراً أسأل الله السداد والتوفيق.

الباحثة

المهاد النظري
(ماهية الصراع)

نظرة عن نشأة الصراع في المسرح وتطوره

المهاد النظري
الصراع في المسرح : المصطلح ، والنشأة

إنّ الدلالة اللغوية للصراع هي : ((الطرح بالأرض))[١] ، وهذا يعني وجود قوتين متنازعتين تحاول كلّ واحدة منهما القضاء على الأخرى بالأعتماد على الجانب المادي ، والمعنوي من أجل إثبات الذات على وفق الفعل ، ونقيضه .

وبناء"على هذه الدالة اللغوية يمكن أن يحدد الصراع مصطلحاً بكونه :((نزاع بين شخصيتين تحاول كلّ منهما التغلب على الآخر بقوتها المادية ، كما يطلق على النزاع بين قوتين تحاول كلّ منهما أن تحلّ محل الأخرى))[٢] .

والصراع نوعان :مادي ، ومعنوي . والمعنوي أقوى من الصراع المادي: ((لأنّه يصادم نسيج الحركة الذهنية للأحتمالات الأنسانية ،كما أنّه لا يتم إلا من أجل تحقيق مبدأ الحاجة أوأشباع رغبة معينة))[٣].وغالبا"ما يتعلق الصراع بالقناعات ، أو المعتقدات ، أو المعايير. والصراع في وجه آخر من وجوه تعريفه : ((الصورة المنتظمة لأصطدام القوى المتناحرة أوأيضاً الرغبات المتضاربة))[٤]، وعادة"ما يكون بين الطارىء ، والخالد ،أو بين المغرق في ذاتيته ، والآخر المنفتح على مجتمعه ، وقد يكون في الذات الواحدة حين تتناوب على أفكارها التناقضات الحادة . والنزاع بين هذه القوى هو : ((كنه حادثة النشوء ومضمون أنقلاب التغييرات الكمية إلى تغييرات كيفية))[٥] . وهو فضلاً عن ذلك أحد أشكال التفاعل في الحياة يمتاز بكونه شعورياً يصدر عن أرادة واعية ، وهو نشاط كلي يتنازع فيه الأفراد مع بعضهم البعض من أجل هدف معين [٦]. إنّ تفسير الصراع الأنساني يرتكز على أرضية العلاقة بين المتناقضات .ذلك أنّ جدلية الحياة تخلق السلب ، والإيجاب معاً في وقت واحد

١.لسان العرب :مادة (صرع) . وينظر : القاموس المحيط : مادة (صرع).

٢.المعجم الفلسفي :جميل صليبا :٧٢٥ ...دار الكتاب اللبناني–بيروت ،د.ت .

٣.الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي :أحمد قتيبة يونس :٦. أطروحة دكتوراه.كلية التربية –جامعة الموصل ،٢٠٠٣ .

٤.الشخصية والصراع المأساوي : عدان بن ذريل: ١٦٩. مطابع الألف باء–الأديب ، دمشق

٥. بعض معاني الجدل أو الديالكتيك : د. عبد الكريم اليافي . مجلة الأديب . مجلد ٢٩: ٦. السنة ١٥. ١٩٥٦..

٦. ينظرقاموس علم الأجتماع : محمد عاطف عفيف :٨٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . ١٩٧٩.

،وفي حركة دائمة لاتتوقف. وسبب الصراع في الحياة يعود إلى :((التناقض الكامن في الأشياء ، ومعنى ذلك أنّ العلة الأساسية لتطور الأشياء لاتوجد خارجها وأنما تكمن في جوف هذه الأشياء ذاتها فالطبيعة المتناقضة هي خاصية ماهوية للأشياء))[٧] . وبناءً على هذا فالتناقض هو القوة التي تدفع الأشياء للحركة الدائمة، والتغيير المستمر الذي يعبر عن وجود :((صراع عنيف بين الموجودات ... كلّ موجود يريد أن يحقق ذاته على نحو ما))[٨].وبالتالي فأنّ وجود أ حد النقيضين يشترط وجود الأخر،فهما مرتبطان بعلاقة تناقض لامعنى لهما خارجها ، فقد قيل إنّ :((للحقيقة أطرافها الثلاثة : الشيء ونقيضه ،والعلاقة بينهما))[٩]. والصراع ليس حالة مرضية بل دلالة على انفتاح أكثر من أفق فكري على وعي الذات ، ووعي الأشياء.كما أنّ التناقض في الصراع بين فكرتين ، أو بين القوى المادية، والمجتمعات عاملا"منطقياً ؛ يسهم في تفسير الظواهر المختلفة ، وكشف واضح لمواقف الأنسان وعلاقاته بما يحيط به من الأشياء التي تقف عائقا" أمام تحقيق رغباته [١٠].

والصراع في الأدب في تاريخ البشرية جاء مصوراً للحياة بكلّ جوانبها ، ومضامينها ، وما فيها من عادات متضاربة ، ومتناقضة داخل المجتمع ، والصراع في الفن له متممه ، ونظيره في الحياة ،لذا عّرف بأنّه : ((التصادم بين الشخصيات ،أو النزعات الذي يؤدي الى الحدث في المسرحية ، أوالقصة :وقد يكون هذا التصادم داخليا"في نفس أحدى الشخصيات، أو بين أحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر، أو البيئة ، أو بين شخصيتين تحاول كلّ منهما أن تفرض أرادتها على الأخرى))[١١].

أما الصراع في النص الأدبي ، فهو:((تصوير الأزمات التي تتمخض عن أصطدام قوتين متضادين أحداهما خارجية موضوعية ،والأخرى داخلية ذاتية))[١٢]

---

٧. المنهج الجدلي عند هيجل : أ. د أمام عبد الفتاح : ٣٣٨. مكتبة مدبولي . المكتبة الهيجلية ، الدراسات . المجلد الأول ١٩٩٦. .

٨.القصص القراني في منطوقه ومفهومه : د. عبد الكريم اليافي :١٩٢. ١٩٦٤.

٩.في جدل الإنسان : بتول قاسم ناصر: مجلة الموقف الثقافي.العدد٣١:١٦.دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد. ١٩٩٨.

١٠.ينظر:معجم العلوم الأجتماعية : دنكن ميشيل :٣٤٦-٣٤٧.ترجمة أحسان محمد حسن .دار الحرية للطباعة ،بغداد،١٩٨٠

١١. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس :٢٢٤. بيروت،مكتبة لبنان..١٩٨٤

١٢.البعد النفسي بين التمزق والصراع في ديوان أبي القاسم الشابي :عبد السلام المسدي . الطليعة الأدبية ، العدد٦: السنة ٦. شباط١٩٨ .

.و بما إنّ التناقض هو القوة التي تحرك الأشياء ، فقد أدت هذه الفكرة الى تصور هيجل للصراع الدرامي على أنّه القوة المحركة للحدث[١٣] .

والصراع في متن آخر ،هو: ((جدلية للتجاوز، والمحافظة، في الأنتاج الأدبي، الذي يهادن أو يثور على ماضي وحاضر))[١٤]. وبالتالي فأنّ قوة الصراع ، ومعناه يحددهما التفاوت بين الغرض والنتيجة ، وبين الهدف والأنجاز؛لأنّ مغزى الصراع يقوم على الهوة بين ذلك الهدف ،وتلك النتيجة[١٥].

إنّ الصراع الدرامي تطور في قدرات الشخصيات ،ونضوج في مواقفها العقلية، والنفسية أزاء الوجود ، والحياة ، وهو العصب الحي ، والنسيج الضام لعرى أطراف المسرحية ، وإنّه–بالتأكيد– القوة الدافعة التي تسري خلال المسرحية لكي تظلّ حية متحركة ،.فالصراع في المسرح :((الركيزة الأساسية في أيّ عمل درامي))[١٦]؛ لأن الفعل الدرامي الذي يعد المكون الأساس للصراع الذي هو جوهر الدراما لابد من وجوده مهما أختلفت أشكال الصراع ، وعليه يمكن للباحثة ان تجتهد في تعريف الصراع في المسرح بأنه وعي الشخصيات المسرحية بوجودها ، ودفاعها الدائم عن ذلك الوجود .

وأهمية الصراع تكمن في إنّه ليس جانباً فنياً يبرع فيه الكاتب ، بل رؤية واعية لحركة المجتمع، فضلاًعن أنّ النص المسرحي بدونه بمثابة : ((نص روائي في صورة حوار))[١٧]. كما أنّه يربط شخصيات المسرحية في عقدة واحدة ويجتذبها إلى الفاعلية ، ومن دونه لاتتحقق دراما ، فضلا"عن أنّه إبراز للتناقض بين الأرادة الإنسانية، والحتمية الإنسانية، ووسائل قمعها . كتب (هيجل)يقول :إنّ ((...الوضعية الغنية بالتصادمات تعتبر المادة الأساسية للفن الدرامي))[١٨].

١٣.ينظر: نظرية الدراما من أرسطو الى الأن : د. رشاد رشدي : ١٣٠. مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٦٨

١٤. معجم المصطلحات الأدبية : سعيد علوش: ١٣٤.دار الكتاب اللبناني ،بيروت. ١٩٨٥.

١٥. ينظر : دراسات في نظرية الدراما الأغريقية : محمد حمدي ابراهيم:٩١.دار الثقافة،القاهرة. ١٩٧٧. وينظر :الدراما بين النظرية والتطبيق:حسين رامز محمد رضا:٤٨١–٤٨٢. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت.١٩٧٢

١٦. معجم المصطلحات المسرحية : سمير عبد الرحيم الجلبي : ٥٦. دار المأمون للترجمة والنشر . ١٩٩٣.

١٧.االبناء الدرامي : د . عبد العزيز حمودة :١٢٠.مكتبة الأنجلو المصرية . .١٩٨٢

١٨.الأعمال الكاملة :هيجل : م ١٢: ٢٠٨–٢٠٩. ترجمة أ.د أمام عبد الفتاح .

١٩.الموسوعة الفلسفية : م. روزنتال ، ب.يودين :٢٤٩. ترجمة سميركرم .دار الطليعة ،بيروت .١٩٧٤.

فالصراع الدرامي هو سباق لتطور الشخصيات خطوة بعد خطوة ،كما أنّه يعبر عن : ((التناقضات الحادثة في حياة الناس ،وهوشكل يعرض الصدام الحاد للأفعال، والأراء والأمال والعواطف المتصارعة))[١٩].

ويبدو الصراع ذا فائدة تتمثل في الربط بين الأحداث الفرعية، والحدث الأساسي ، وفي شدّ أنتباه المتلقي ، ومساعدته على المشاركة في الحدث ، أو الأحداث[٢٠]. كما يسهم في فهم الحبكة وتحليلها لأننا أول ما نسأل عنه هو : ((ما هو الصراع الذي يدور حول الحبكة ؟أهو صراع داخلي (يدور في نفس الشخصية)، أم خارجي (بين الشخصية الرئيسة وبين المجتمع / الدين / الأفراد / بقية الشخوص))[٢١].

تختلف المسرحيات في أطر بنائها ، وفي ، بنا ء شخصياتها تبعاً لإختلاف القوى المتصارعة فيها . والصراع الصحيح : ((هو الذي يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين وفي باطنه يكون كلّ من هاتين القوتين نتيجة لظروف متشابكة في تسلسل زمني متتابع ،بحيث يجعل التوتر بالغا" الغاية من الرعب ، والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهي بالأنفجار))[٢٢].وهناك من يشترط في القوى المتصارعة التكافؤ[٢٣]،وهذا التكافؤ يمكن أن يتحقق يتحقق إذا ما كان بين القوى المتصارعة في أوجه التشابه ما يكافئه في أوجه التضاد : ((لأنّ الرؤية الفنية الحقيقية تستمد من التضاد والتشابه بين متناقضين كالحبّ والكراهية))[٢٤] . وهذا ما يخلق المفارقة الدرامية .

وأوجه التشابه في تلك القوى هي مدى قدرة كلّ من القوتين المتصارعتين أن ترفع الرغبة في الفعل الى مستوى الوعي ، وبذلك يتحقق التكافؤ من حيث قوة الأرادة عند كلّ منهما ، ويخلقان معا" وحدة الأضداد .

---

٢٠. ينظر: مدخل الى فن المسرحية عبد الرحمن شلش : ٢٧. مطابع مرامر ، المملكة العربية السعودية . ١٩٨٣.

٢١. النقد التطبيقي التحليلي : د. عدنان خالد عبد الله :٨١. دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد. ١٩٨٦

٢٢. فن كتابة المسرحية : لاجوس آجري :٢٥١. ترجمة دريني خشبة . مكتبة الأنجلو المصرية . د. ت.

٢٣. ينظر صناعة المسرحية (دليل الى فن بناء المسرحية والمبادىء الأساسيةللدراما): ستوارت كريفش :١٩. ترجمة عبد الله معتصم الدباغ . دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد. ١٩٨٦.

ينظر : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ملتون ماركس :٥٤. دار الكتاب العربي . د.ت.

٢٤. .مدخل الى فن المسرحية : ٢٦.

وكما مّر يُشترط في القوى المتصارعة أنّ :((تكون الأرادة المبذولة لتحقيق الأهداف المحددة المفهومة على درجات من القوة كافية للوصول بالصراع الى حد الأزمة))[٢٥] أيّ أنّ الصراع الدرامي ليس صراعاً عفوياً يأتي محض صدفة ، وأنما هو صراع إرادي يعد المقياس الوحيد للقيمة الدرامية ، وثمرة من ثمرات وعي الأنسان . فضلاً عمّا مرّ ينبغي أن يتوافر الصراع على شروط عدة ، لو فقدت فقد الصراع قوته وسيرورته، منها :

١.أن يكون قوياً ضارياً بين كفتين متكافئتين أما من حيث الأرادة ، أو الأفكار ، أو غيرها. فلو كانت السلطة لكفة ما لبسطت سلطتها بسهولة من البدء حتى المنتهى ؛ يسبب إنعدام الصراع . فالتيارات المتباينة في المسرحية التي تعارض أحداها الأخرى ينبغي أن تسير في صراعها في تناغم وأنسجام.

٢.يشترط في أ لصراع وجود متناقضين . فالصراع في المسرح كما في الحياة مرهون بوجود نقيضين.

٣.أن يكون الصراع صاعداً ، متوتراً دون تلكؤ ممتداً من بدء المسرحية إلى منتهاها.

٤.أن يكون الصراع مرتبطاً بموضوع المسرحية .

٥.أن يكون الصراع مرئياً ، أيّ معروضاً عن طريق الحدث.

٦.أن لا يغيب لحظة عن مجريات الأحداث . وإذا غاب فهو موجود في عناصر النص الأخرى.

٧.أن لايفقد الأتصال مع أسس الحياة الواقعية للتركيب الأدبي .

٨.أن يعالج الأفعال الأرادية ، أيّ أن تسعى الأرادة نحو تحقيق هدف معين . أما الأفعال غير الأرادية فأنّ الصراع يقف منها موقف العاجز وأن كان هدفه شيئاًآخر .

٩. يشترط في الصراع أن ينتهي بأزمة.

١٠.يجب أن يكون الصراع في داخل الشخصية ، كما هو على السطح منها ، أذ ينبغي من الصراع أن يكشف عن الوجوه ، وينزع الأقنعة ، ويفصح عن الدواخل.[٢٦]

---

٢٥. الدراما بين النظرية والتطبيق: .٤٨٥

٢٦. ينظر : صناعة المسرحية :١٩.

ينظر : مدخل الى فن المسرحية :٢٧. وينظر : الدراما من أرسطو الى الأن:٢٥٥.

ينظر : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها : عمر الدسوقي : ٣٤٠ . مكتبة الأنجلو المصرية . د.ت.

ينظر : دليل المتفرج الذكي الى المسرح : ألفريد فرج :١٠٩. دار الهلال. د.ت.

ينظر : المسرحية العراقية وعوامل أزدهارها: مهدي راضي السعيد:١٠٨. الأقلام ، العدد٦ ، السنة ٩. ١٩٧٧.

٢٧. قاموس التحليل الأجتماعي : فيصل السالم:٤٦. دار المثلث للتصميم والطباعة ، لبنان . .١٩٨٠

تختلف أشكال الصراع تبعاً لإختلاف أطرافه ، فقد يكون الصراع مع تحديات الطبيعة، أو القوى الغيبية مثل (القدر أو الألهة)، أو الأفراد ، أوالقوى الأجتماعية التي يغذي عملية الصراع فيها : الصراع الطبقي ، أو القومي ، أو الأستبداد ، أو دكتاتورية الحكومات ، أو الأفكار بمختلف أنماطها . وهنا يكون الصراع خارجيّاً يمثل : ((ظاهرة حتمية تجسد التضارب ، أو التصادم في المصالح ، والمبادىء والأفكار والسياسات والبرامج))[٢٧]. وقد يكون مزيجاً من صراع داخلي ، وخارجي في آن واحد.

إنّ صراع الذات ضد الأخر ،أو ضد المحيط الخارجي (القدر ، المجتمع ، الطبيعة) ما هو: ((إلا تقنية تظهر ما ترسب في داخل الذات وتستبطنه))[٢٨]. وقد يكون صراع الأنسان مع نفسه (صراعا داخلياً) ، وهو صراع يغور في أعماق النفس البشرية ويوحي بالغنى والثراء.

كثيراً ما تكون الأشكال الثلاثة للصراع مجتمعة ، وقد يسيطر أحدهاعلى الفعل المسرحي ولكنه يندر أن يكون الشكل الوحيد في المسرحية :((ذلك أنّ العقل البشري هو أشدّ تعقيداً وأكثر دهاء من أن يستسيغ معالجة بسيطة))[٢٩]،للوضع الإنساني المعقد.

ولوتتبعنا مراحل تطور الصراع لوجدنا إنّه بدأ مع بدء الخليقة ، وأغلب الظن أنّه ولد صراعاً ذهنياً قبل أن ينتقل الى الأرض فقصة النبي آدم (عليه السلام) مع أبليس بعد حادثة التفاحة هي صراع ذهني ، ثمّ أزداد الصراع تعقيداً بين قابيل وهابيل ، ففي خلافهما ظهرالأنسان كائناً ظالماً ومستبداً، وجشعاً. وعرف الآخر مظلوماً مقهوراً ؛ لأنّ :((الصراع ميل فطري عند الأنسان ، إذ يعمد في الأغلب الى تسوية الخلافات بأعتماد أسلوب القوة ، والحدة ، فيتطور الصراع الى محاولة بسط النفوذ والهيمنة ، وهذه سنة الحياة رافقت الأنسان منذ بدء الخليقة))[٣٠]. وخلق هذا ألإزدواج عالمين يدور الصراع بينهما : عالم يزخر بالقيم المنحلة ، وعالم إنساني تمور في أفكاره قيم الحب ، والتسامح ، والخير . هذا التناقض هو كنه نشوء الصراع : ((إلاّأنّه أزداد تعقيداً مع تطور

---

٢٨. الغنائية والصراع في المسرحية العربية المعاصرة : عدنان علي أحمد المشابقة : ١٠. رسالة ماجستير . كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد.

٢٩. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها :.٦٥

٣٠. ظاهرة الصراع في النص الشعري قبل الأسلام : عبد الجبار حسن علي : ١١. أطروحة دكتوراه . كلية الآداب – جامعة الموصل . ١٩٩٢.

الحياة على الأرض، بل إنّه أزداد أنتشاراً في كلّ ميادين الحياة ، وأزدادت أيضاً حدّته لدرجة أنّه لم يعد بالأمكان فهم الحياة ، وفهم العالم المعاصر دون فهم صراعاته وأزماته المختلفة))[٣١]. ونتيجة لذلك تشكل الصراع في صور، وأشكال مختلفة ليدل على كلّ عصر، وفلسفته . فقد بدأ على شكل تناقض بين حوافز الفرد نحو تنظيم حياته مع الجماعة ، ودوافعه في السيطرة ، والإستحواذ ، ثم تشكل إلى جانب هذا الصراع ، صراع الأنسان مع أخيه ، وهو تشكل للصورة الرئيسة بين الخير والشر. ففي الحياة أشكال كثيرة للصراع ولاحصر لهذين المعنيين المطلقين أذ إنّ القوتين في صراع مستمر فـ: ((الحياة من حول ذلك الأنسان أذاً كانت تمثل (صراعاً) دائماً بين الخير والشر ، بين قوة الحياة ، وقوة الموت. ومن هنا بدأ أحساسه بالصراع وتفسيره للحياة على أساسه))[٣٢].

وبما أنّ الأدب كان وما يزال في جميع أشكاله ، وعياً متقدماً لعلاقة الإنسان في الواقع لافي حالته السكونية ، وأنما في حالته المتطورة المتغيرة فأنّ الأدب المسرحي معني بتمثل ذلك الوعي ، وأظهار خصائصه في نصوص أدبية معّبرة ؛ولأنّ المسرحية تستمد جزءاً كبيراً من حياتها من فكرة الصراع بين الأفراد، والفئات ، فقد جاءت مصورة لقوى المجتمع وهي تصطدم، وتتصارع بين قديم يحاول التشبث ، والبقاء وبين جديد يفرض نفسه . ويمكن أن تتواجد :((النواة البدائية للصراع في حديث أرسطو في داعية الألم، والتحول، والتعرف، والخطأ ، ووظائف هذه الأمور من الناحية الفنية))[٣٣] .

الفن متمم للحياة ، فهو يحاكي الأجزاء الناقصة منها كما يقول (أرسطو) وبالتالي فأنّ : ((الصراع يبدأ كنتيجة حتمية لمعطيات معينة لايمكن أن يؤدي الى أحتمال واحد الذي يصبح ضرورةلا بديل عنها ،وبهذا تلغى الصدفة المحضّة ويكون الصراع حتمياً وأرادياً))[٣٤].

---

٣١. العالم المعاصر والصراعات الدولية : د. عبد الخالق عبد الله : ٤٣-٤٤. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٨٩.

٣٢. البناء الدرامي: ٢٠.

٣٣. النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال : ٦١٩. دار العودة . بيروت . .١٩٨٢

٣٤. البناء الدرامي : ١٤٤-١٤٥.

أزدهرت الدراما الأغريقية مع ظهور عناصر الجدل العفوي ، فـ(هيرقليدس) : ((لاينفي ، بل ويؤكد على الصراع الدائم ، وعلى التأثير المتبادل للقيم المتعادية وتناقضها: (كلّ شيء يتم من خلال الصراع) ...))[٣٥].

والصراع في لغة اليونان القدماء (أجون) ، أيّ الأصطدام ، أو المعركة . وهو نزال بين القوة المحدودة المتمثلة بالأنسان ، والقوة غير المحدودة (الألهة ، القدر ، الحقيقة) . ينتهي دائماً بدمار القوة المحددة. [٣٦]

أما الدائرة الكبيرة للصراع في المأسي اليونانية فهي إحتدام مع القوى الغيبية ، أو القدر ، أو الحقيقة . إذٍ تنوعت الصراعات فيها بحيث نجدها تارة بين قوتين ماديتين ، أو بين بطلين كما في مسرحية (أغاممنون) لـ (أسخيليوس)الذي كان يرمي من وراء أعماله إلى تأكيد أن : ((وراء أعمال الأنسان وأرادته يداً وهي يد القضاء . على أنّ القضاء ليس القوة الوحيدة المسيطرة ، فهناك قوتان أخريان هما : أرادة الألهة ، وأرادة الناس))[٣٧]. فجعل الصراع في مسرحياته صراعاً يدور بين أرادة الأله، و أرادة الأنسان ، غير أنّه جعل الأنسان يختار ويعمل محدداً مسئووليته عن خطئه بأكثر من طريقة [٣٨].، مع سيادة سلطان القدر. وفي مسرحية (بروميثوس مقيداً) يدور الصراع بين البطل وقوة خارجة عن ذاته ، والتي كان يسميها الأغريقيون (الأنانكية) وتعني :((الجبر الكوني ، ومظاهر الطبيعة التي تقهر الأنسان))[٣٩].وهو صراع عمودي تواجه فيه الحرية البشرية الأرادة الألهية .

---

٣٥. ماديو بلاد الأغريق : ٤٢. نقلاً عن نظرية الأدب : عدد من الباحثين السوفيت : ٥٩٤. ترجمة نصيف التكريتي . سلسلة الكتب المترجمة (٩٢) . دار الرشيد . ١٩٨٠.

٣٦: ينظر : الأدب وفنونه : د. محمد مندور : ١٠٩. دار نهضة مصر للطبع والنشر. د.ت.

٣٧. ا لأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الأجتماعي : د. علي عبد الواحد وافي : ١٦٥. دار النهضة . ١٩٧٩.

ينظر: قراءة وتأملت في المسرح الأغريقي : د. جميل نصيف التكريتي : ١٣٤. سلسلة دراسات (٣٨٥). دار الحرية للطباعة.١٩٨٥.

٣٨. ينظر : محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي : د. علي الزبيدي : ١٦٣/١. مطبعة الجامعة ، بغداد. د.ت.

ينظر : أسخلوس خالق المأساة : سامي صلاح: مجلة الأقلام ، العدد١: ٣٧. السنة ٣، ١٩٧٧.

ينظر : دراسة في مسرح أسخليوس :عزيز الساعدي. مجلة الثقافة ، العدد١٠ : ١٢١. السنة ٧. ١٩٧٧.

٣٩. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما: د. محمد مندور : ٩١. مطبعة نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة . د. ت. و

ينظر : الأدب وفنونه :د. محمد مندور :١١٠-١١٢.

ينظر : قضايا الأنسان في الأدب المسرحي المعاصر: عز الدين اسماعيل : ١٣٩. دار الفكر العربي.١٩٦٨.

وقد يتخذ الصراع طابعاً ديناميكياً، حينما تقف حالة العفوية البشرية أزاء القدر كما في (أوديب ملكاً)، وبهذه المسرحية تقدم (سوفوكليس) بالمأساة الأنسانية من الجانب الأنساني. فالى جانب القدر ظهرت حرية الأنسان جلية في صراع نفسي قاس فيه يتجلى أنتصار الأنسان ، أو تبين عظمته الخلقية في صراعه إذا لم ينتصر.

في مسرحية (أنتيغوني) يعرض لنا الصراع بين الشريعة السماوية ، والشريعة التي وضعها الأنسان . وقد كان الصراع في المسرحيات اليونانية أفقياً يواجه فيه الفرد قوانين المجموعة ، والكيان الأجتماعي ، كما في (أنتجونا وكريون)[٤٠].

الصراع في المآسي اليونانية صراع غير متكافىء ، إذ يتصارع الأنسان فيه مع قوة أكبر حجماً ومضموناً، يعجز عن الأنتصار عليها فهو محتوم عليه أن يعاني قدره.

تغير الصراع مع تغير العقل الإنساني على وفق مفاهيمه ، وقناعاته التي ترتكز على أسس حياتية توافق العصر الذي تعيش به، فلو تقدمنا نحو القرن السابع عشر لوجدنا الكلاسيكيين قد غيروا محركات السلوك لعدم إيمانهم بالقدر بوصفها قوة غيبية مسيطرة . إذ لم تعد الألهة تشترك مع البشر في صراعاته ، وفي تحريك الأحداث ، وتقرير المصير. معنى ذلك إنّ الكلاسيكية عملت على البحث عن طرح مبادىء جديدة خاصة بالحدث الدرامي تتطابق مع الحال القائمة للعالم ومكانة الأنسان فيه، لذا نجدهم قد أرجعوا تلك المحركات الى دوافع نفسية، وأنتقل الصراع من الخارج إلى داخل النفس البشرية . غير أنّ التحليل النفسي لدى الكلاسيكين يختلف كلّ الإختلاف عن تحليل النفس بمعناه الحديث عند الفرويديين ، ففي المسرح الكلاسيكي : ((يتناول العقل الواعي، بينما التحليل الفرويدي يتناول العقل االباطن أيّ اللاوعي ، أو اللاشعور))[٤١].

ولعل بساطة الأحداث وعدم تعقيدها كانا سبباً وراء إنتقال الصراع من كونه خارجاً الى الصراع الداخلي . ومعنى ذلك أنّ مصير الأنسان ، وسلوكه لم تعد تصنعهما قوى

---

٤٠. ينظر : الشخصية والصراع المأساوي :٧٤، و
ينظر :قراءة وتأملات في المسرح الأغريقي : ١٦٤-١٦٥، و
ينظر: الأدب وفنونه : ١١٠.
ينظر المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ١٣٠-١٣١، و
ينظر: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن : د. أبراهيم عبد الرحمن محمد: ١١٣. دار العودة ، بيروت . ١٩٨٢.

٤١. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما:٧٨.

خارجة عن ذاته ، ولكنهما نابعان من ذات الأنسان ، وطبيعته البشرية [٤٢]. ففي مسرحية (السيد) لـ(كورني) كان يجري الصراع في نفس البطلة بين الحب ، والواجب . وفي مسرحية (فيدرا) لـ(راسين) ، فأنّه جرى بين العواطف المختلفة ، وهو صراع ينهض على أرادة واعية تتحدد فيها مسؤولية الفرد بما يأتيه من فعل يتحمل تبعته ، وفي صورة ذلك الوعي ، وتلك الأرادة تولّد الصراع النفسي عند الكلاسيكين . وهذا مضمون نظرية (شكسبير)في مآسيه التي قدمها لنا والتي يقول فيها : ((إنّ الأنسان يتسبب دائماً في سقوطه هو نفسه"))[٤٣]. فقد يكون الأ نسان لا يحمل بذرة شر غير أنّه يفرط بالخيرمما يجعل التفاهم بينه وبين الحياء والحياة مستحيلاً، وعندها يبدأ الصراع . ففي مسرحية (هاملت) يكون الصراع داخلياً يتمثل في تردد هاملت بين عقله ، وعاطفته التي تدعوه إلى الأنتقام ، وعند الأم بين حبها لأبنها ، وحبها للعم .

في مسرحية (الملك لير) لايؤدي القدر أثراً في تقرير مصيره ، وأنما هو الذي يختار، فمأساته من سذاجته ، وأفراطه بالطيبة. أما (عطيل) فالثقة العمياء هي التي تقوده الى الصراع الداخلي الذي يكون مبنياً على حقائق مزيفة[٤٤]. فالصراع الذي يعيشه البطل موزعاً بين نزعات فؤاده الطبيعية من جهة ،ومفهومه عند مفترق طريقين متضادين وعليه أن يختار أحدهما فيعيش إصطراع القيم داخل نفسه ، وهذا الإصطراع يشكل عصب المأساة والمنبع الرئيس للقيم الدرامية فيها[٤٥].

لقد كان للثورة البرجوازية في فرنسا تأثير كبير على المسرح ، إذ كانت السبب في ظهور الرومانسية ، والتي بدورها قامت على الصراع بين المثالية الروحية ، أو المثالية بالقيم وبين الواقع المرير الذي ينال من الإنسان ، وقيمه جاعلاً منه وحشاً يفتك بالآخرين [٤٦].

جاء الصراع غير متكافىء يدور بين نقيضين : أحدهما ذو مطامع مادية والأخرذو عواطف كبيرة وإيمان؛ ولهذا تؤول أغلب المسرحيات بين هذين النقيضين الى مآسٍ ذات نهايات أليمة ،وأصبحت الرومانسية إجتماعية ،أو نفسية بعد أن كانت إنسانية عامة . في

---

٤٢. ينظر : النقد الأدبي الحديث: ٥٥٧.

٤٣. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: ١٣٧.

٤٤.ينظر: البحث عن شكسبير : لويس عوض : ١٦١. سلسلة ثقافية شهرية. العدد١٠٧. دار الهلال. د. ت.

٤٥. ينظر :الطباع المتفردة والظروف : س. غ بوتشاروف :٤/ ١٥٦. ترجمة جميل نصيف التكريتي. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٥.

٤٦. ينظر : دراسات في الأدب الفرنسي: علي درويش: ٣٢١. الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة. ١٩٨٣

في مسرحية (الدكتور فاوست)أصبح الصراع :((يكمن في مسائل داخلية روحية بدلاً من انّ يتمثل في مظاهر مادية خارجية))[٤٧]. ويمكن تفسير الصراع فيها على انّه صراع داخلي بين الجانب الخيّر، والجانب الشرير في نفس الدكتور فاوست .

إنّ ظهور النهضة العلمية أدى الى بروز الواقعية في الأدب ، فقد بدأ ينحى بعيداً عن الخيال ، والقوى الغيبية ، وجاء هذا نتيجة للثورة العلمية ، والإكتشافات التي توصل اليها الإنسان فأصبح هدف الواقعية :((توكيد صراع الأنسان وتوجيه ظواهر الطبيعة لخدمته بحيث يستغلها ، ويتقدم بها في مجتمعه حتى يصبح لا أستغلال للأنسان فيه))[٤٨]، وأصبح الصراع يعتمد على الحقائق الموضوعية . فالواقعية تنمو بنمو الواقع وتعالج الموضوعات ذات الأهداف الإجتماعية ، والتي يكون فيها الصراع خارجياً بين الشخصيات المختلفة بوصفها أفراداً ،أو ممثلين لطبقات تكافح ضد العوائق الأجتماعية ، وضرورات الطبيعة.

وعاد الصراع ليخرج من داخل النفس الى خارجها ، غيرإنّه أتخذ هذه المرة الطابع الإجتماعي حيث يدور بين افراد ينتمون الى طبقات ، أو فئات إجتماعية متصارعة متباينة في أخلاقها ، وأيدلوجيتها ، وفلسفتها . فأصبح الأنسان مجرد لبنة في بناء كبير هو المجتمع ، وغدا المجتمع هو الخصم الجديد الذي يريد زحزحة الأنسان عن عرشه ليحتل مكانه.فالصراع الدرامي في الأدب الواقعي مغلف بأحساس إنساني للكون، والحياة،والإنسان، ذلك لأنّ مصدره الصراع الطبقي المهم في تكوين الشخصيات ، وتحديد المواقف وسير الأحداث، والذي يقوم على أساس الصراع بين الطبقات الإجتماعية من أجل الحصول على أمتيازات إجتماعية أفضل بالنسبة للطبقات الأعلى ، فهو صراع وجودي للشخصيات التي تنتمي الى طبقة واحدة.

يعرض (غوركي) في مسرحية (الحضيض) مجموعة من الناس يحيون حياة بائسة في طابق سفلي حقير ، وهو عرض لطبقة، أو لشريحة إجتماعية تعاني من صراع معين استطاع الكاتب أن يغلفه بوعي سياسي معروف ليكشف عن طبيعة الاصراع الذي عاناه انسانهِ يوم ذاك .

---

٤٧. نظرية الدراما من ارسطو الى الأن: ٨٤.

ينظر : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ٦٦.

٤٨. النقد الأدبي الحديث : ٦٣٩. وينظر : منهج الواقعية في الأبداع الأدبي: د. صلاح فضل: ٣٩. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٨.

أما أعمال (أبسن) ففي مجموعها جاءت مصورة :((التناقض العضوي الذي كان يقوم بين البيئة، والفرد بما يتضمنه هذا التناقض من الكشف عن الحيرة ، والقلق ، وعدم الأستقرار بالنسبة للمجتمع والفرد على السواء))[٤٩]. فـ (بيت الدمية) لـ(أبسن) تظهر ثورة (نورا هلمر) ضد طغيان زوجها ، وكفاحها في سبيل آدميتها المستقلة . ومسرحيات (أبسن) :((كانت حصيلة صرا ع مرير لشخصياته بين الأعراف والتقاليد التي يحملها المجتمع والناس ، وبين ما تريد الذات الأنسانية أن تفعله رافضة السنن والقيم السائدة التي تربط علاقات الناس)) [٥٠].

لقد بنيت المسرحية الرمزية على الصراع الذهني ، إذ تحدد مصير شخصياتها بوساطة قوى خفية غامضة بعد أقحامها في بيئات رمزية متحركة ، وأصبح الصراع يتخذ شكلاً فلسفياً قابل للتحليل والتأويل. فمسرحية (العميان) لـ(موريس ماترلنك) تضعنا في عالم ضيق ومحدد كلما توغلنا به خطوة كلما تخبطنا في الظلام من الجهل ، وما عادت هناك في الوجود أبتسامات أو سلام ، أو سعادة فالمجهول في الكون كما هو فينا[٥١].

وبمجيء أواخر القرن التاسع عشر ، ثمّ القرن العشرين ظهر نوع جديد من الصراع يجري بين الأفكار ، الصراع فيه ليس صراع إرادات وأنما صراع بين فكرة ، وأخرى وليس بين الأفراد.

إنّ الصراع الفكري في مسرحيات المواقف يقوم على تصوير مأساة عزلة الفرد ، أو جحيم االوجود مع الأخرين ، وبالأخرين :((وهو صراع لا يؤدي في جزئياته الى لحظات من التوتر العاطفي الذي يكوّن في مجموعه الصراع في المسرحية كلها))[٥٢] .

إنّ هذا اللون من الصراع أطلق عليه (توفيق الحكيم) (المطلق من المعاني) وهو: ((صراع ذهني يجرد الأدب من القدرة التأثيرية للأنفعالات العاطفية المميزة له))[٥٣].

أما الصراع في المسرح العربي فأمره جلي ، إذ تعد مسرحية (مصرع كيلوباترة) لـ(أحمد شوقي) باكورة المسرح ، وقد فسر الصراع فيها بأنّه قائم دائم بين الشرق والغرب، من

---

٤٩. نظرية الدراما من أرسطو الى الأ ن:١٥١.

٥٠. البناء الفني والفكري في مسرحيات محيي الدين زنكنه : وليد مانع دغر : ٥٤. رسالة ماجستير ، كلية التربية–جامعة بابل. ٢٠٠٢.

٥١ . ينظر : الرمزية–والأدب العربي الحديث: أنطوان غطاس : ٤٥. دار الكشاف للنشر والتوزيع، لبنان . ١٩٤٩.

٥٢. الأدب وفنونه: ١١٣.

٥٣. م.ن: ١١٣.

خلال تمجيد كليوباترة بوصفها مصرية[٥٤]، وليس بوصفها ملكة مصر. وفي مسرحية (مجنون ليلى) دار الصراع بين العاطفة، والواجب.

ومن المسرحيات الرمزية ، مسرحية (مفرق الطريق) لـ(بشر فارس)، دار الصراع فيها بين :((الماديات والتجريدات ، وبين نور العقل وظلمات العواطف في صلتيهما بالروح))[٥٥]. فالمسرحية صراع أفكار في مجال التجريد ، وفي ميدان المطلق.

ومن المسرحيات ذات الصراع الفكري والتي أمتازت بطابعها الأجتماعي مسرحية (أهل الكهف) لـ(توفيق الحكيم)، كما عرض في مسرحيته (الصفقة) طابعاً واقعياً يدور الصراع فيه بين طبقات المجتمع المختلفة.

أما في العراق ، فتعد مسرحية (المنذر بن النعمان) كما يقول الدكتور (علي الزبيدي): نموذجاً حياً للصراع العنيف الذي أثارته التطورات الجديدة في المجتمع العراقي . فأنتشار الثقافة العصرية ، واصطدام القيم الجديدة بالعادات ، والتقاليد القديمة ، خلف عدداً كبيراًمن المشاكل الخلقية ، والأجتماعية في داخل العائلة العراقية وخارجها[٥٦]. وفيها يدور الصراع مع المستعمرين الغزاة.

وأذا ما دققت في مسرحيات العقد الأربعيني في العراق ستجد المسرح وقد ركز على الإستلاب الطبقي ، والنضال ضد الواقع الإجتماعي الفاسد ربما بسبب بروز التيارات اليسارية ، والتيارات القومية التي كان همها تحرير الانسان . غير أنّ تطوراً جذرياًحدث في المسرح العراقي يوم ذاك قاده (يوسف العاني) في مسرحيته (الخرابة)، والتي قدم لنا فيها ((احساساً صراعياً متميزاً بتوكيدها على قيم الخير أزاء أفاعيل الشر ، وجهاد الإنسانية من أجل تحقيق السعادة على وجه الأرض من خلال الصراع بين قوى الخير والشر))[٥٧] .

أما الصراع في مسرحيات محيي الدين زنكنه فتقول الباحثة عنه : لعل من المبكر أن أضع في هذا المهاد النظري خطوطاً واضحة ، ورئيسة للصراع في مسرحيات هذا المبدع العراقي الكبير، وإنما أترك ذلك بغية التوصل إليه من خلال فصول البحث ونتائجه.

---

٥٤. ينظر: النقد الدبي الحديث:.٦٥٠

٥٥. الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال:١٧٨. دار العودة،بيروت..١٩٨١

٥٦. ينظر: المسرحية العربية في العراق: د. علي الزبيدي:١٤٥. مطبعة الرسالة.د.ت.

٥٧. الطريق والحدود : يوسف عبد المسيح ثروت :٢٠٧. دار الحرية للطباعة، بغداد. د.ت.

المهاد النظري

الصراع في المسرح : المصطلح ، والنشأة

الفصل الثالـــث
مظاهر الصراع الفنية

المبحث الأول: المظهر التناصي .

أ. التناص الأدبي

ب. التناص الأسطوري

ت. التناص التاريخي والقرآني

المبحث الثاني: المظهر الرمزي .

الفصل الثانـــــي
أمكنة الصراع وأزمنته

المبحث الأول : أمكنة الصراع.

أ. الإنسان داخل المكان .

ب. الإنسان على حافة المكان.

ت. الإنسان في اللامكان.

المبحث الثاني : وأزمنة الصراع.

أ. الزمن المأساوي .

ب. الزمن التأريخي .

ت. الزمن اللا إيهامي.

ث. الزمن الإيهامي.

المصـــادر والمراجـــع

الخاتمـــــة

الفصل الأول
أشكال الصراع

المبحث الأول: صراع الإنسان مع الذات

المبحث الثاني:صراع الإنسان مع القوى الخارجية

أ. صراع الإنسان مع السلطة .

ب. صراع الإنسان مع الطبيعة .

ت. صراع الإنسان مع المجتمع .

يرى الناقد (صباح الأنباري) من خلال معالجته لشخصية (مصطفى) : ((أنّ جذور الأنسان وأنتماءه الطبقي هما اللذان يحددان مدى ألتزامه وتمسكه بقضيته))[٤٠]، وهذا الرأي على صراحته ، وصدقه يمثل وجهة النظر الماركسية في تفسير الصراع ، ويقيناً أنّ جذور الأنسان وأنتماءه الطبقي ، تسهمان الى جانب التنشئة الأجتماعية للفرد ، وقوى البيئة ، والعوامل الأجتماعية[٤١]في صلابة الإنسان ، وبحثه الدائم عن الحق، فلو كان أحد هذه العوامل ذا تأثير سلبي لتغير سلوك الفرد : ((فمع تغيير البيئة وأختلاف الذوات الداخلية يختلف أسلوب حياة الفرد))[٤٢]،لتختلف درجة الصراع أيضاً.

إنّ أغتراب (مصطفى) ، وأختلاف أسلوب معيشته أدى الى اختلاف ذاته عن (محمود) الذي عاش الهم الفلسطيني في موطنه.

تصور مسرحية (تكلم يا حجر)[٤٣]، الصراع نفسه من الزاوية ذاتها التي قدمها المؤلف في مسرحية (السر) ، زاوية المواجهة بين المناضل ، والجلاد ، والتي يرفض مؤلفها أن يحددها بذلك واصفاً أياها بأنّها: ((أكبر من أن يحيط بها الحرف ، أو يزعم بأنّه قادر على أن يستشرف آفاقها ، ومدياتها))[٤٤].

إنّ محور الصراع في هذا النص يتجلى بين الفدائي الذي يدافع عن حقه في أرضه ، والجلاد الذي يسعى الى إلغاء وجود الأول مستخدما ًكلّ فنون التعذيب وآلاته، ووسائله. وتخلص المسرحية الى انهيار الجلاد أمام الحجر الأنسان ، الأنسان الحجر الذي يتكلم باللغة الوحيدة التي يجيدها (الصمت) ، والذي ينطق فعله هذا بأكثر من لغة ، وبهذا التوصيف ضمن الكاتب لبطله هوية عالمية همها مقارعة الظلم والأستغلال ، ومنها الهوية الفلسطينية.

---

٤٠. البناء لدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة : ٢٧.

٤١. سيكلوجية الشخصية: ٥٩٩.

٤٢.م.ن : ٦٠٠.

٤٣. ينظر : تكلم يا حجر.

٤٤. في مسرحية (تكلم يا حجر) الحجر عقل يفكر وفق ما يريد هو ، ولسان يتكلم باللغة التي يريدها:عبد العليم البناء. القادسية. العدد٢٣٨٠. ١٩٨٩.

وينظر : (تكلم يا حجر) عفوية الفعل الأنساني: وجدي العاني. الجمهورية. العدد ٧١١٨: ١٦. ١٩٨٩.

وينظر : الكاتب المسرحي محيي الدين زنكنة ، هل يستجيب له الحجر فيتكلم؟ : حسين الجليلي. الثورة . العدد٦٨٦٦. ١٩٨٩.

وينظر: تكلم يا حجر : سعدون العبيدي :الأقلام . العدد٧: ١٥٤– ١٥٥. السنة٢٤.تموز ١٩٨٩.

إنّ الرغبة في السيطرة على الشاب الفلسطيني مثلت هدف التعويض لما أصاب الشخصية الصهيونية من تشويه في تكوينها وشرخ في عقليتها والتي يؤدي الأعتداء اثراً كبيراً فيها- أيّ إنّه يرتبط بالعدائية- هذا الشرخ هو الذي يقود الجلاد للأنهيار أمام صمود الفدائي المؤمن بقضيته.

يقول الأستاذ (فاروق عبد القادر) بحسب ما تنقله الناقدة (نازك الأعرجي) : ((إنّ معظم المسرحيات العربية التي تناولت قضية الصراع العربي الصهيوني قدمت رؤيا توحي بأنّ التناقضات الداخلية للعدو كفيلة بتصفيته ، ودفعه الى الأنهيار))[٤٥]. وهو يرى : ((أنّ هذا تصور خطر ، لأنّه يرفع عن كواهلنا كل مسؤولية ، أو عبء))[٤٦]. ونمضي الى ما ذهب أليه الأستاذ فاروق من غير أن نقبله كلّه ، اذ إنّ هذه الرؤية تأخذ مكانها الى جانب غيرها من الرؤى ، لأنّ هدفها يمثل معطى مسوغاً للكتابة ، أو للمساهمة في هذه القضية العادلة وخوض التجربة[٤٧]، ولأنّ هذه الرؤية ذات المنظور الداخلي تتآزر مع الرؤى ذوات المنظور الخارجي في تفعيل التمرد ، فالثورة وإذلال العدو .

المسرحية قدمت الأنموذج الصهيوني بوصفه جلاداً سادياً ذا أعتقاد بأنّه يستطيع السيطرة على الأخرين وإذلالهم من غير أن تكون هذه السيطرة نابعة عن قوة حقيقية ، بل إنّها نابعة من حقد دفين أصبح سجينه وتسيد عليه. وهذا ما يدفعه الى الأنتقام الأعمى ، ليستشعر القدرة التامة في مقابل الأيمان الحقيقي المتمثل بصمود الشاب المناضل.

والى جانب ما ذكرنا هناك مسرحيات أخر ينهض صراعها على هذا الشكل،مثل مسرحية(الخاتم)[٤٨]،و(قرب العرش.فوق النعش)[٤٩]،و(الجنزير)[٥٠]،و(زلزلة تجري في عروق

الصحراء)[٥١] ، لم يقف البحث عندها كثيراً لأنّ الصراع فيها لم يكن فاعلاً في تأثيره على مسار النص المسرحي .

٤٥. سكت الحجر وتكلم الأخرون: نازك الأعرجي. الجمهورية. العدد٧١٢٠. .١٩٨٩

٤٦. م.ن

٤٧. ينظر : أوراق صغيرة : سلام كاظم. القادسية. العدد٢٨٣٢. .١٩٨٩

٤٨. ينظر : الخاتم: محيي الدين زنكنة . مطبعة وزارة الثقافة ، السليمانية..٢٠٠٤

٤٩. ينظر: قرب العرش .. فوق النعش : محيي الدين زنكنة . ضمن(عشرة نصوص مسرحية) دار الشؤون الثقافية العامة .، بغداد

٥٠. ينظر: الجنزير : محيي الدين زنكنة . من منشورات مركز كه لاويزالأدبي والثقافي ، السليمانية . ٢٠٠٥ .

٥١. ينظر : زلزلة تجري في عروق الصحراء: محيي الدين زنكنه. من منشورات مركز كه لاويز الأدبي والثقافي،السليمانية.٢٠٠٥.

ب.صراع الانسان مع الطبيعة:

لقد ذكرت الباحثة فيما مضى أنّ أحد شروط الصراع كون المتصارعين ممن تتوفر فيهم الإرادة ، والتصميم على المضي بالصراع حد الإحتدام دون توان، أو تلكؤ ،أو تباطؤ. وهذا ما يبعث في المسرحية الحياة ، غير أنّ الصراع مع الطبيعة بكائناتها – بإستثناء الإنسان –هو صراع : ((بين كيانين ماديين ولا يدخل في مرحلة صراع بين الإرادات))[٥٢]،ذلك لأنّ الطبيعة لا تمتلك إرادة تعزز من خلالها ديمومة الصراع.

إذا كان الإنسان يمثل جانباً في هذا الصراع ا ستحضر إرادته ، وعزز قدراته إيذاناً ببدء المنازلة ، فان الطبيعة بكلّ ما فيها من أنهار ، ووديان ، وجبال ،وصحارى ، وحيوانات ، واجهت الإنسان منذ البدء ودخلت معه في صراعات متعددة منذ انّ سكن الكهف ، وأدرك من خلال نظره أنّ تغير الفصول ، وتبدلها ، وإرتباط قيمة كلّ فصل في ذهنه بما يستحصله في ذلك الفصل من خيرأو ما يجلبه له من شر[٥٣].

هناك من يرى أنّ الإنسان هو من نتاج الطبيعة ، وأن بإمكانه التميّز من بقية موجوداتها من خلال تحقيق إنسانيته كاملة ، وذلك لا يتحقق إلا في صراعه مع الطبيعة[٥٤].

في مجال الصراع تؤدي الطبيعة اثراً فاعلاً ومؤثراً ، إذ أنّها تخلق الصراع بما تصنعه من عقبات تضعها في طريق الإنسان بشكل يؤثر في مصيره . إذ غالباً ما يكون المؤثر الطبيعي أقوى منه ، ومن قدراته على إحداث رد فعل إزاءه .

فالطبيعة ومنذ البدء كانت وما تزال من الثراء بحيث يلجأ إليها أبناؤها اذا ما راموا التعبير عمّا يجول في خواطرهم ، فهم يستلهمون من صورها ، ومفرداتها ، وكائناتها ويطوعونها بحيث يكشفون عن عمق علاقتهم بها من جهة ، وعن قابليتهم في إلباس الطبيعة مجمل أفكارهم ، وإخراجها في الشكل الذي يريدونه.

ومن المسرحيات التي تمثل عيّنة لهذا العنوان مسرحية (الجراد)[٥٥]، التي تمثل أنموذجاً متقدماً في الطرح ، والصياغة فضلاً عن رمزيتها ،وخضوعها لأكثر من قراءة.

---

٥٢. البناء الدرامي:١٦.

٥٣. ينظر: م. ن:١٦.

٥٤. ينظر: المسرح بين الفن والفكر: نهاد صليحة:٥٥.دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.١٩٨٥.

تنهض المسرحية على مضمون تنبؤي كما هو معتاد عند الكاتب من خلال صياغته للفعل التبشيري بأنّ هناك ما هو آت لامحالة في إشارة منه للمكبوت الثوري الذي لابد أن ينفجر . والمسرحية وإن كانت تقوم على الرمز ، إلاّ أنّ هذا لايبعدنا عن دراستها ضمن العنوان المحدد (صراع الإنسان مع الطبيعة)، لأنّها- الطبيعة- مثلت الأداة الرئيسة التي إستخدمها الكاتب في البوح بأفكاره ،ورؤاه.

موضوع المسرحية يرصد من الصراع:((العنف ، إذ هو يتضمن مفهومي الخير، والشر... ، والكفاح المر، المتأصل في تربة التاريخ منذ وجد الإنسان ،على هذه المعمورة))[٥٦].

وقد قدم لنا الكاتب هذه المسرحية على شكل لوحات تقوم مقام المشاهد ، والفصول، ويندرج تحت كلّ عنوان من عنوانات لوحاته جانب متعلق بجماعة من الأفراد اللذين يغزوهم الجراد الذي لايمكن إغفاله من جوانب المسرحية .

في لوحة (المبيد لماذا؟) يبدأ الجراد هجومه مع أنّ الفصل هو الشتاء ، وهذا أمر غير مألوف بالنسبة إلى الحياة الطبيعية لهذه الكائنات.

وفي اللوحة الثانية (الحياة الحب) من خلالها يتضح لنا سبب إختفاء المبيد الذي يمثل الوسيلة الوحيدة للقضاء على هذه الهجمة ، إذ أنّ أحد الشخوص هو الذي أخذه وأخفاه لتحقيق اهدافه.

وفي لوحة (الحركة الداخلية للأشياء المرفوضة) نفاجأ بهجوم أرتال كقطع من الليل الأسود من الجراد على المدينة ، ووقوع الكثير من سكانها صرعى لهذه الهجمة الجرادية ، بينما يقاوم الأخرون ، والمقاومة في جانب من جوانبها ميلاد جديد : ((فجر جديد يشرق على الحياة ... ها قد جاء الوليد... إذن الجراد لن يخنق الحياة..قد يعطلها ولكنه عاجز عن خنقها))[٥٧].

---

٥٥. ينظر: الجراد: محيي الدين زنكنة. مطبعة دار الساعة، بغداد. ١٩٧٠.

٥٦. الإنسان والمسخ والجراد: يوسف عبد المسيح ثروة. الثقافة الجديدة. العدد٢٣: ١١٦. نيسان ، ١٩٧١.

٥٧. الجراد:٧٤.

٥٨. الجراد والطاعون هل يلتقيان : حسين الجليلي . التأخي . ١٩٧١.

وتستمر المقاومة في (المنفى) ثم (المحاكمة)، حتى تطفو جثث المقاومين في النهر، وتتعفن في الشوارع ، لقد :((كانت ثورة عارمة قضت على الجراد ومنعته من الإستمرار في هجمته التي تلتهم الأخضر واليابس))[٥٨].

الصراع في هذه المسرحية على تنوع لوحاتها ، وتنوع دوافعه بين افرادها هو صراع بين الخير ، والشر ، بين الطبيعة ، والإنسان . ومن خلاله يعيد الكاتب إكتشاف حقيقية الإنسان وهو يصارع هذه الأرتال من الجراد حتى يهزمها . إنّه صراع الحياة الإنسانية على مسرح الطبيعة ، ومع الطبيعة.

والمسرحية الأخرى التي جاء بناؤها ظاهرياً على أنه صراع الإنسان مع الطبيعة ، هي مسرحية (العقاب)[٥٩]، يدور فيها الصراع بين الجثة ، والأرض التي ترفض أن تستقبلها ؛ لأنّ صاحب هذه الجثة (حامد) التاجر الذي قتل بتجارته كلّ الباعة ، وهذا أمر مخالف لقوانين الطبيعة فلطالما كانت الأرض أمّاً رؤوماً بأبنائها الخيرين ، أما اللذين يعيثون في الأرض فساداً فإنّها لاتتخلى عنهم أيضاً ،بل تضمهم إليها لينالوا عقابهم المغاير لعقاب (حامد) الذي لايماثله في موقفه هذا إلا صحابي سأل الله أن يحشره في حواصل الطيور فاستجاب له الله ، ولم تقبله الأرض غير أنّ (حامد) لم يكن ذا فأل حسن كهذا الرجل ، وإنما كان رجلاً نفعياً طفيلياً يمتص دماء الناس بلا رحمة .

في المنتهى نقف على سبب رفض الأرض لجثة (حامد) كونه مديناً لشخص لايتذكر من هو ، ولابكم هو مدان له . وبعد بحث ، وعناء لثلاثة أيام يقف عليه ويسدد له ما بذمته من دين ، لترفضه الأرض مجدداً فدينها كما قالت له ليس :((مالاً ولا ذهباً))[٦٠]، ولتبقى جثة (حامد) هائمة بلا قرار حتى يتضح دين الأرض.

إنّ الصراع في مسرحيات محيي الدين زنكنة قضيّة لها أكثر من مسوغ وسبب،ولعله في الأشكال التي ابتدعها في نصوصه المسرحية أراد أن يكشف عن سوء الحياة ،وتناسخ الشر فيها ،وإصرار الأنسان على المجابهة بحجج ، وقناعات تمكنه من الأخر... ويخيل للباحثة أنّ زنكنة أفلح في لفت الأنظار الى هذه الثيمة الأدبية ، ولعله قد نجح في ذلك.

ت.صراع الانسان مع المجتمع:

---

٥٩. ينظر: العقاب : محيي الدين زنكنة. ضمن(مسرحيات) . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٩٤.

٦٠. م.ن: ١٦٣.

إنّ ما يصدر عن الأنسان من سلوك لا يمكن أن يفسر في ضوء الصراع الإجتماعي الآ إذا كان سلوكاً إجتماعياً يشمل الفرد ، والجماعة ، والمجتمع : ((يفهم عادة على أنّه جسم ذو كيان مادي محسوس ، وعلاقات مادية محسوسة))[٦١]. ، يمكن أن تتضارب فيها المصالح المختلفة، والمتعارضة مما تسبب نشوء الصراع الأجتماعي .

إنّ التنوع في الظروف الإجتماعية يحول بين الفرد ، وبين بلوغه الثبات في الشخصية ، لإنشغاله بمحاولة التكيف مع التقلبات التي يتعرض لها مصيره ، فيصطدم بالمجتمع تارة ، وبالأخرين تارة أخرى بسبب رغباته وطموحه . وينشأ الصراع مع المجتمع أو الأفراد ، بوصفه مواجهة : ((بين الإنسان كفرد في المجتمع له مطامح أنانية ، وبين المجتمع كشخصيات تتماسك ، وتتكامل في ظروف معينة))[٦٢]. ولعل السبب في حالة الأغتراب الأجتماعي التي تنشأ من ذلك تعود الى تعددية الأنقسامات والصراعات الناشئة بين العلاقات السائدة في المجتمع لاسيما ذلك الذي يتسم بصفة الصناعي الرأسمالي.

تلك الحالة تؤدي الى انعكاس العالم الخارجي وما يتسم به من فوضى عارمة على العالم الداخلي للأفراد– اليأس الناجم عن عدم القدرة على الأستقرار– خالقة أرضية خصبة لحركة الصراع ؛ لعدم تحقق الأشباع النفسي الذي يقود في المنتهى الى إنتقال الصراع من الداخل الى الخارج في محاولة لتغيير الواقع ، وخلق صورة جديدة للأنسان فيه ولعلاقاته المختلفة.

إنّ الصراع مع المجتمع يتمثل في التناقض الأساس بين المستغل ، والمستغل– أيّ بين المنتجين ، والمالكين لوسائل الأنتاج– ولما كانت وسائل الأنتاج ذات طبيعة إجتماعية والمتحكم فيها أفراد قلة ، قاد ذلك الى التضاد في المصالح ، وغدا استغلال المستغلين أمراً طبيعياًفي المجتمع الرأسمالي. ومتى ما تحكمت قلة نفعية في أعلى الهرم الإجتماعي ، مولدة بالمقابل طبقات فقيرة كادحة تناضل ضد الإستلاب الطبقي ، والثقافة التي تروجها الرأسمالية ، والقيم التي تغرسها من زيف ، واستغلال ، وخداع وشتى أشكال التخلف الإجتماعي .

---

٦١. الأشتراكية والأدب :د. لويس عوض :٩. سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال. العدد٢٠٦. دار الهلال.١٩٦٨.

٦٢. الشخصية والصراع المأساوي:٣٦.

حاول الكاتب (محيي الدين زنكنة) في مسرحياته أن يغور في الواقع مستخلصاً صراعاً حاداً بين الإنسان ، ومشاكله مع المجتمع من جهة ، وبين الإنسان ، والإنسان من جهة أخرى ؛ليغذي المواقف الدرامية والإجتماعية التي تحرك نصه ، وتحقق أبعاده الفكرية ، والنقدية،كان هذا ديدنه مذ كتب مسرحيته التي لم تنشر (الأجازة) التي استعرض فيها قضايا إجتماعية ، وأخرى إقتصادية أطارها العام مشاكل العمل ،وجشع صاحب الشركة ،فضلاً عن الوعي السياسي للعمال[٦٣].

أناط الكاتب مهمة الصراع في مسرحية (اليمامة)، في شريحتين إجتماعيتين ، أحدهما : الطبقة الفقيرة الكادحة (شاهين (عامل نفط) ، ونازك (زوجته) ، ومروان (حمال) ، وخورشيد(حمال))، التي أسهمت في وصولها الى هذا المستوى من التدني الأجتماعي عوامل منها: إنخفاض المستوى الأقتصادي المستشري في أوصالها، فضلا" عن إنخفاض المستوى الفكري ، والصحي .

وثانيهما : الطبقة المتسلطة المتمثلة برؤوسها (اشرف (ملاك)) وأذنابها (الشرطي (١) ، والشرطي (٢)). وعدم التكافؤ بين هاتين القوتين يظهر من خلال استكانة الطبقة الكادحة ، وعدم أستعدادها للثورة بالبحث عن وسائل تحسن من وضعها المعيشي ، إذ أنّ رأس المال هو المحرك الذي يعذب الطبقة الشعبية أفراداً ، وعلاقات.

يدور الصراع في المسرحية بين المستأجر (شاهين) ، والمؤجر (أشرف) الذي يرغب في تحويل حديقة نزله الى دكاكين تدر عليه أرباحاً ، وهذا لايتوافق مع رأي (شاهين) لأسباب عدة منها: إنّ بناء هذه الواجهة يحجب عن البيت الضياء، والشمس فلا يعود صالحاً للسكن ، فضلاً عن تعلق زوجته (نازك) بيمامة وضعت بيضاً، واتخذت من الشجرة المغروسة في الحديقة عشاً لها،. ولعل ما تشعر به (نازك) من تمزق داخلي ، وصراع ناجم عن عدم القدرة على الإنجاب مثل سبباً في دفاعها المستميت عن اليمامة ؛ لأنّها عدّتها تعويضاً عما تشعر به من نقص فسيولوجي تمثل في الربط بين اليمامة ،والشخصية ربطاً نفسياً.

وبالعودة الى(شاهين) ممثل الطبقة الكادحة ، فإنّ المالك يمثل الضد منه فهو يمثل العقلية الرأسمالية ، إنّه يبحث وراء الربح الأكبر بأقل الخسائر الممكنة ، فتصرفه ،وسلوكه يظهرانه رجلاً أنانياً غير مبال ، فهو مستعد لإستخدام أيّ وسيلة كانت للقضاء على تمرد

---

٦٣. ينظر: بواكير محيي الدين زنكنة: د.فاضل عبود التميمي: جريدة الزمان . ٢٠٠٤/٢/٢٦.

(شاهين) ، كما يوضح سلوكه أيضًا الفساد الحكومي، وتقوده عقليته الرأسمالية إلى التفكير في إنّه يستطيع من خلال المال تحقيق كلّ رغباته .

إنّ موقف (شاهين) وشخصيته : ((يتحدد بالأساس بين نفسيتها الإنسانية بكلّ صفائها وفطريتها ، وبين التكيف (الإجتماعي) بكلّ ما فيه من تزييف وتدليس ونفاق))[٦٤]، فكان تمرده سبباً في تغييبه عن زوجه ، وأهله.

رسم الكاتب شخصية كلّ من (مروان ، وخورشيد) كادحة وهي شخصية في مجملها تقدم تعبيراً عن أصالتها وإنسانيتها – حين يعرض مروان أن يهب طفلته لـ(نازك وشاهين)– على الرغم من أنّها تحيا في مجتمع يستمد كيانه من الأنانية واللاإنسانية ، ومن التصور الرأسمالي الذي يهدد نمو الطبقات لكيلا تقترب بعضها من بعض.

المسرحية كشف لأزمة الفرد في عالم تركيبه طبقي ، وشخوصه مثلت الفئات الأكثر إلتصاقاً بالتمرد ، والثورة ، فضلاً عن أنّ المسرحية سلطت الضوء على أهم العوامل التي تشكل صورة القهر الطبقي في تلك التجربة الإنسانية ، وأبرز هذه العوامل : العامل الأقتصادي الذي دفع (خورشيد) إلى التفكير ببيع كليته لقاء عشرة الآف دينار . ولعل فشل الشخصيات في التعايش مع بعضها يرجع إلى فشل نهجها الذي أتبعته لحسم متناقضات المجتمع الذي حاول أن يسلب آدميتها.

إنّ صدق الكاتب في طرح هذا الشكل من الصراع قد تجلى في تحاشيه خلق منتهى سعيد ، فالكاتب نفذ إلى أعماق الواقع مبرزاً الحقيقة منبهاً إلى أنّ التغييرات التي يشهدها المجتمع _ أيّ مجتمع _ لا يقوم بها فرد بمفرده ، وإنما يقوم بها المجموع.وفي هذه المسرحية تتحمل الطبقة الكادحة القسط الأكبر ؛ لأنّ هذا المجموع لايمكن انّ يكون أنانياً ، أو خائناً للواقع الذي يعيشه ويدركه؛ ولأنّه مع إنسانية الإنسان أينما وجدت ، ووقتما وجدت. وهذا الأمل الذي تعيشه (نازك) في منتهى المسرحية هو تفاؤل من أجل المجموع وليس الفرد ،أو الذات.

لقد اتخذ الكاتب من (الأسرة) في مسرحية (اليمامة) الأطار، والمنظور، والبؤرة التي قدّم من خلالها أبعاد رؤيته الإجتماعية ، وأنّ تمرد العامل الذي ظهر في الصفحات الأخيرة من المسرحية ، وإنّ كان تمرداً مكبوتاً، وعصياناً لم يجد طريقه إلى التنفيذ إلا إنّه بشّر بذات يوم قريب ستظهر دلائله.

---

٦٤. الطريق والحدود:٢٣٤.

أما في مسرحية (في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا)[٦٥] فيفضح الكاتب قضايا التفسخ، والرشوة التي تحصل في الجهاز الأداري . ويتسم الخط العام لموضوع المسرحية بالروح النقدية الهازئة ، والساخرة ، وهو يعرض نماذج من أفراد ذلك الجهاز المفكك بدءاً من (رئيس الوزراء) وإنتهاءً بـ(الحاجب) فضلاً عن أعوانه من مثل (المختار ،والشاويش) . وتحمل مجمل أفكار المسرحية رفضاً لتلك الصفات السلبية لكيان قائم على الغش والرشاوى.

تدور أحداث المسرحية في عام غير محدد زارت فيه مجموعة من خبراء الزراعة أحد البلدان المتخلفة والفقيرة ، وقررت – بعد وقوفها على بؤس هؤلاء المزارعين وشقائهم– رفع تقرير إلى رئاسة الحكومة لغرض تقديم المساعدة لهولاء الفلاحين . تمخض هذا الأمر وبعد سنوات من الإنتظار الذي ماثل إنتظار غودو عن هدية ثمينة قوامها ألف كيس من السماد الكيمياوي. وما أن تصل هذه الهبة حتى تتلقفها تلك القوى غير الإجتماعية التي كانت تمسك زمام الأمور في ذلك البلد ، هذه الهبة التي أخذت بالتناقص كلما تنقلت من يد مسؤول إلى اخر حتى وصلت إلى يد المختار على قدر ملعقة شاي بعد أن كانت حصة القرية الواحدة المقررة من أكسير الحياة مئة كيس، وما أشبه المسرحية بواقعنا اليوم.

المسرحية وإنّ كانت تبدو– ظاهريا– خالية من الصراع كما يقول مؤلفها فلأنّها :((تطمح أن تنقل هذا الصراع من داخلها كمسرحية كلعبة على الخشبة إلى خارجها كواقع ، كفعل تحريضي ضدها ، وضد كلّ ما فيها من قيم وأخلاق وسلوك ، وضد الواقع ، أيّ واقع يفرز مثل هذه النماذج من البشر والقيم والأخلاق))[٦٦].

إنّ شخصيات المسرحية تصنف على مجموعتين رئيسيين :المسَلّمون بالموقف الإجتماعي الحاضر في زمن المسرحية ، وغير المسلّمين به ، وهم الرافضون لهذا الوضع ممن كُتبت لهم المسرحية.

إنّ المسرحية تحاول إثارة التغيير بإثارة الوعي لدى القارىء ، هذا الوعي اللازم لعملية التغيير التي لا يمكن تجنب حدوثها في ظل وضع كهذا. نستشف من ذلك أنّ الصراع سوف

---

٦٥. ينظر : في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا : محيي الدين زنكنة . الأقلام . العدد ٦.السنة ١٤. آذار ١٩٧٩.

٦٦. ينظر: في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا:٦٩.

يستمر بين قوة السلطة القائمة على الرشاوي ، والتفسخ ، والفساد ، وبين كل من يرفض أن يبقى أسير الأغلال والإستغلال ، ويأبى أن يقدم التنازلات تلو التنازلات.

يتشكل الصراع في مسرحية (صراخ الصمت الأخرس)[٦٧]، من طبيعة الإستلاب الذي يتعرض له الإنسان الكادح في العالم الرأسمالي بما يشمل الجانب الإقتصادي ، والإجتماعي ، والنفسي ، والفكري.

تدور الأحداث في هذه المسرحية حول شخصين مستلبين أحدهما مقطوع الذراعين ، كثير الأسئلة عن القدر ، والزمان ، والجوع، والثاني تحطمه الأسئلة . يهيمان في الشوارع بحثاً عما يسد رمقهما من غير أن يسعيا لتجاوز وضعهما.

إنّ ماهية الجوع الذي تعاني منه الشخصيتان مرتبط باحتياجاتهما . فهو جوع إلى الكلام ، والحرية، والمعرفة ، والطعام، وإلى فرصة يحققان من خلالها ذاتهما . وما الأصوات التي ترافقهما منذ البدء إلاّ دلالة على تعددها كلّ صوت منها يتحدث من مكان ما في دواخل ذواتهما.

إنّ الشخصيتين في هذه المسرحية تعبران عن صور حياتية تستمد مقوماتها من جوهر الواقعية التي اتخذها الكاتب منهلاً لكتاباته ، فهي تعبر عن الظرف الإجتماعي ، وعن المجتمع عامة ، فضلاًعن أنّها :((توحي بأنّ ثمة عالماً كبيراً يرزح تحت عجله آلته الإقتصادية والسياسية المدمرة ملايين البشر المنذلين ، والمقهورين الحالمين بحياة نظيفة تتفتح فيها أرواحهم إلى اقصى حدودها الإنسانية))[٦٨].

في المسرحية دعوة واضحة إلى انّ لا نأخذ الأمور بمسلماتها لأنّ ذلك يمثل الخطر الحقيقي المحدق بالفرد . ولعل هذا ما أوصل الشخصيتين إلى حالة الجوع تلك. فالجوع وإن كان إحساساً داخلياً غير أنّ أسبابه تمسك بزمامها قوى خارجة عن سيطرة الإنسان على الأقل في هذا النص.

ومن المسرحيات التي نهضت ضمن هذا الشكل من الصراع والتي عالجت فيما عالجت قضايا التفسخ التي كثيراً ما تصيب السلطة المتسلطة مسرحية (السؤال)[٦٩].

٦٧.ينظر: صراخ الصمت الأخرس: محيي الدين زنكنة . من منشورات مركز كه لا ويز الأدبي والثقافي، السليمانية..٢٠٠٥

٦٨. إستذكار مشهد: عواد علي . الزمان. العدد١٥٨٣. ٢٠٠٣.

٦٩. ينظر : السؤال :محيي الدين زنكنة . دار الحرية للطباعة .١٩٧٦.

وحينما يكون شكل الصراع بين فرد ، وأخر يدعونا هذا الأمر إلى التوقف عند مسرحية (حكاية صديقين)[٧٠]. المسرحية وإن كانت تبدو ذهنية تتناطح الأفكار المتشابكة في حواراتها ، إلاّ أنّ موضوعها في وجه منه يقوم على رغبة كلّ من (حسن ، وحسين)في تحطيم الصمود الروحي لصديقه/خصمه. وفي وجه أخر من موضوعها يعيد الكاتب : ((تركيبة المشاعر الإنسانية))[٧١]، لغرض فضح الزائف منها، وغير الإنساني.

تدور أحداث المسرحية بين تاجرين صديقين هما (حسن وحسين)، تمتد عمر صداقتهما إلى ربع قرن من المنافع ، والأرباح ، جمعهما حب الثروة الذي لايدرك قراره ، وربطتهما علاقة تبادلية ، فـ (أبو حسن) جار العمر وبمثابة الأب لـ(حسين). في حين ام هذا بمثابة الأم لذاك.

ذات يوم تستفيق الأم على حلم مضمونه إنّ جرار الذهب التي خلفها جدها الأكبر مدفونة في الصحراء ، وإنّ البحث عنها يتم بمشاركة كلّ من (حسن ،وحسين)اللذين يتحدان في هذا الحلم فحسب ، وينطلقان في رحلة البحث عن الذهب. وبعد حفر ، وتنقيب ، وبحث، وعناء يتخللها شجار ، وعراك ، وسجال ،ثم مصالحة ،ووئام تنتهي الرحلة الأولى من غير أن يحصلا على مرادهما.

تبدأ الرحلة الثانية رحلة (صراع التجار) والبحث عن الماء سر الحياة الذي هو أغلى من الذهب ، رحلة تمويهية .يفصح لنا النص فيها أنّ كلّ من (حسن ، وحسين)عمد أحدهما إلى تضليل الأخر ، إذ أنّ كليهما كان يخفي الماء عن صاحبه ، ويتظاهر له بالعطش، بل إنّ (حسين) يمضي إلى أبعد من هذا ، إلى التظاهر بالإيثار من أجل الأخر ، وتحمل العطش ، والشمس ، ورمال الصحراء في سبيل الحصول على جرعة ماء لصديقه . في الوقت نفسه كان يبتعد مكانياً ليطمئن على زمزميته المخبأة ،والتي أوهم (حسن) أنّها سقطت منه.

أما (حسن) الذي غزته الأورام ، والدمامل ، فقد لجأ إلى إقناع (حسين) بالبحث عن الماء لهما ؛ لأنّ قدميه لاتساعدانه على النهوض من أجل إشغاله ، وإبعاده كيما يخرج زمزميته من تحت ملابسه ، ليطفيء النار التي خلفها العطش في داخله.

٧٠.ينظر: حكاية صديقين : مجيي الدين زنكنة:ضمن (عشرة نصوص مسرحية). دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ٢٠٠٤.

٧١. موسوعة صوت العراق(موسوعة الأدباء العراقيين): ياسين النصير. موقع على الانترنيت .

لجأ كلّ من (حسن وحسين) إلى اتخاذ معلم ليدلهما على الماء الذي يخبئانه عن بعضهما، فكان انّ عمد (حسين) إلى صنع سبع تلول صغيرة اخفى زمزميته تحت سابعها من احدى جوانب شجرة صبير ، في حين حفر (حسين) ثماني حفر أخفى زمزميته تحت ثامنها من جانب آخر من شجرة الصبير ذاتها . ويشاء القدرأن تؤدي الطبيعة أثرافي كشف أحدهما للاخر ، بعد أن يتصارعا مع عاصفة رملية تُغيب معالم البناء ، والحفر ، لتبدأ الرحلة الثالثة (رحلة التنقيب عن الزمزميتين)، ليجد كلّ منهما زمزمية الأخر،ويخفيها ، وليواصل كلّ واحد منهما زحفه الثعباني ولكن هذه المرة بعكس وجهة صديقه.

إنّهما صديقان حقاً ، ولكن : ((بلغتيهما القديمة))[٧٢]، لغة توحدهم ، ولغة تفرقهم. إنّها لغة الجشع ، والطمع ، وبريق الذهب.

إنّ الصراع في مسرحية(حكاية صديقين) إتخذ طابع التمويه ، والتضليل من اجل البقاء الذي تخالطه الشوائب ، ومن قلب هذا الصراع تنبع مقارعة الأفكار ، فهو صراع فكري ، ودرامي في آن واحد.

أماّ ثيمة مسرحية (مع الفجر جاء...مع الفجر راح) فهي ثيمة إنسانية جديدة تغاير ما تواضع الكاتب على طرحه ، ومعالجته في كتاباته ، وإنتاجه من أدب إنتقادي ثوري، فهو يعالج موضوع الشك المريض الناتج عن اختلال في التوازن النفسي المحطم تحت وطأة الغياب.

شخوص المسرحية هم (رشيد) أسير حرب، بطل المسرحية الغائب الحاضر ، و(سحر) زوجته ، و(علي) أبنه ، و(العجوز) والدته ، و(لطيف) ابن خالة سحر.

يدور الصراع في المسرحية بين العجوز ، وزوجة إبنها الذي مر على غيابه اعوام خمسة. هذا الصراع وان كان متواتراً ، متصاعداً من (العجوز) فقد قابله إنتفاء للصراع من ناحية(سحر) والذي دفعها إلى هذه الحالة السكونية ، والإستسلام لمطالب أم زوجها غير الشرعية ، تهديد العجوز المستمر بطردها هي ، وإبنها من البيت الذي يحميهم ، ولعل الجانب الإنساني حقيقة هو الذي دفع (سحر) إلى الصبر على تصرفات العجوز كونها مريضة ، وليس تهديد العجوز بطردها من المنزل ؛ لأنّ النص يفصح عن أنّ سحر موظفة ، وهذا دليل على أنّها كانت قادرة على إيجاد مأوى لها ، ولإبنها.

---

٧٢. موسوعة صوت العراق (موسوعة الأدباء العراقيين) : ياسين النصير .

إنّ الدافع وراء تصرفات العجوز، واصطدامها بزوجة أبنها يرجع إلى تعلق العجوز بابنها إلى درجة تجعلها تشك بزوجته ، وبـ(لطيف) ،وتترصد لهم. ويتهّيأ لها من خلال حوار دار بين (سحر) و(لطيف) إنّهما سيلتقيان بعد منتصف الليل ، فتعد العدة للقضاء على (لطيف). ويشاء القدر أنّه وفي الوقت ذاته يكون القادم هو إبنها الغائب منذ زمن ، فتنهال عليه بضربات فاس متتالية ، وترديه قتيلاً ، ولتدرك بعد برهة أنّ من قتلته : هو إبنها ، إبنها الذي قتله الشك.

اما عن صراعها مع لطيف ، فلعله أخذ المساحة الكبرى من الحضور في نص المسرحية والذي من خلاله نتبين شكل الصراع فهي (العجوز)، أما الأخر (لطيف) فلم يكن له من ملامح الحضور، والذكر أكثر من صفحتين ، أو أقل ، وهي مساحة كفتنا لنعلم إنّ الصراع لم يكن متواجداً من جهته تجاه العجوز.

إنّ صراع العجوز للحفاظ على ما تعده ملكاً لها ولأبنها (سحر، وعلي) هو صراع له مسوغاته الإنسانية ، وان كان قد خرج من جانبه الصحيح إلى الجانب المرضي.

وعلى هذا الشكل تبرز مسرحيات أخرى مثل : مسرحية (القطط)[٧٣]، (سيأتي أحدهم)[٧٤] ، (هو .. هي .. هو)، (الشبيه)، ولكن الصراع فيها لم يأخذ منحى تأويلي .

٧٣. ينظر: القطط: محيي الدين زنكنة. ضمن (عشرة نصوص مسرحية).دار الشؤون الثقافية العامة .، بغداد. ٢٠٠٤.

٧٤.ينظر : سيأتي أحدهم: محيي الدين زنكنة. ضمن (عشرة نصوص مسرحية) . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.٢٠٠٤.

تقديـم

يتخذ الصراع في مسرحيات الكات (محيي الدين زنكنة) شكلين رئيسين ، ينطوي الثاني منهما على فرعين مهمين ، وهما في بعد هما الفكري ، والحياتي يمثلان اقترا اً دقيقاً ن مشكلات الحياة في طارها المعروف. وق درس البحث تلك الأشكال في المبحثين الآتيين

المبحث الأول صر ع الإنسان مع الذات.

ا مبحث الثان صراع الإنسان مع القوى الخارجية

. صراع الإنسان ع السلطة .

ب. صراع الإنسان مع الطبيعة.

ت. صراع الإنسان مع المجتمع .

المبحث الأول
صراع الإنسان مع الذات

الخير، والشر ثنائية عم□ها البشرية كلّها ، وهي ق□نون عام يكشف حالة الإ نسان في صراعه □ع الذات، أو مع العوامل الخارجية الآخرى ، وهما في كلّ الأحوال صراع بين عوامل البناء والهدم كما ترى الباح□ة .

تع□ل حركة الصراع باتجاهات مختلفة ، فقد يكون التصادم بين رغباتنا ودوافعنا ، أوبين مصالحنا ، ومصالح □لآخرين من حولنا. وسواء أكانت هذه أم تلك فالصراع جزء لا يتجزأ من الحي□ة البشرية. وبذلك ت□هم حركة الص□اع في إيجا□ مسميات محد□ة للعلاقات الضدية بين الأفراد ، أوفي داخل الفرد نفسه. إذ كثيراً ما تتعارض مصالح الشخص ورغباته في اتجاه معين مع ر□بات الآخرين ، ومن هنا ينشأ الصراع الداخلي.

إنّ القوى التي تستوطن الإطار النف□ي للإنسان تجعل لكلّ فرد صراعه الخاص ، فالصراع يختلف بإختلا□ الموانع من □ادات وتقاليد، وأعراف ، وقوانين، وظروف محيطة.

والصراع النفسي كما يرى علم النفس نزاع ((يقوم بين □غبات ا□فرد ودوافعه وغرائزه الأساسية من نا□ية ، وبين مقاييسه ومثله الاجتماعية والخلقية والشخصية من ناحية آخرى))[١] مخلفاً تمزقات نفسيّة تعود إلى أزدواج في الكيان النفسي لل□نسان ، وبالتالي ينشطر الوعي الشخصي أما بسبب ضغوط خارجية ، أو داخلية او بسببهما معاً ، وهنا ت□عى أحدى القوى المصطرعة الداخلية الى التوافق مع العادات والتقاليد والقيم المكت□بة

---

١. النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها د. علي كمال ٦٥. طبع الدار العربية، دار واسط للنشر والتوزيع ، بغداد. ١٩٨٣.

، ويكون الصرا الداخلي عندئذ ذا ركائز اجتماعية ، أو بفضل تناقضا داخلية ، كم يحدث في الصراع بين رغبتين تقودان الى جبهتين متعارضتين [٢].

إنّ الصراع إذا ما ن ب داخل الذات الإ سانية أستوجب ملمحاً بارزاً للظهور من أجل إحداث التوازن بي الانفعالات الداخلية ، والمؤثر ت المكونة لها ، هنا يتحرك الفرد باتجاهات ثلاثة[٣]

١. التحرك نحو الناس .

٢. التحرك ضد الناس.

٣. التحرك ب يداً عن الناس.

يتعلق الصراع بالأختيار الطبيعي لواحد من احتمالين يتشكلان في ذهن لفرد ، غير أنّ مداه يزيد عن حدود الكيان النفسي؛ لأنّه لا يغزو الفرد أكمله فحسب ، بل يتعداه إلى تطويق علاقته بالآخرين ، وي تد ليشمل الحياة . والذي يحسم الصراع ((قدرة الشخصيات على التوفيق بين هاتين الناحيتين في لطبيعة ا بشرية))[٤].

ولما كان الصراع وعياً كلياً في دخيلة نفس الكات الذي مسرحه بما كان يمتلك من مهار واعية ، ناقلاً إياه الى مستوى جديد من المعركة الداخلية بين الكاتب ونفسه ، والذ تشكل من خلال ((تفريغ الانفعال المحبوس الناتج عن الصراع حتى يصل الى مستوى لايمكن احتماله))[٥]. فأن قراءة ذلك الصراع امر ممكن .

---

٢. ينظر النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ٦٥. ينظر علم النفس المعاصر د. حلمي المليجي ١٣٥-١٣٦. دار النهضة العربية للطباعة والنشر –بيروت. ٢٠٠٠. ينظر مبادىء علم النفس العام يوسف مراد ١٤٤. مصر. ١٩٤٨.

٣. صراعاتنا الباطنية د. كارين هورني ٣١. ترجمة عبد الودود محمود العلي. مراجعة د. حيدر إسماعيل. سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية العامة. ١٩٨٨

٤ .نظرية الدراما من أرسطو إلى الأن ٢١٢

٥ .علم النفس المعاصر ٢٣٧

□في مسرحية (لمن الزهور؟) [٦]هناك إشارة ضمنية توجه الى أطراف متنازعة لا نعرف من منها يستحق الزهور ، و□عل تلك الإشارة مفتاح دلالي يمكن تأويله ، أو الاقتراب منه يسهم في تحليل المسرحية ، ويعين في تحديد ثيمة الصراع .

تنهض المسرحية على رؤية شخصيتين مهزومتين إجتماعياً ، تعانيان من صراعات نفسية حادة ، لذا نجد الكاتب أعتمد على المعالجة السيكلوجية لشخصياته. فهناك حالتان من الصراع الداخلي في هذه المسرحية

أولهما :ما تعاني منه الأم من صراع واع تعي مسبباته، وتدرك أسبابه ذات □لركائز الاجتماعية ، فهي ضحية ظرف إ□تصادي دفعها الى السقوط، وتركها في حالة من التوتر، والقلق على مصيرها ، ومصير ابنها الذي يعاني من تدني قدراته العقلية ، فضلاً عن مرضه الذي يقتضي الشفاء منه أن تبيع تلك الأم أغلى ما تملك .

إنّ التمزقات التي تعصف بـ (الأم) ، ما هي الاّ نتائج للصراعات الاجتماعية التي دفعتها للتحرك بعيداً عن الناس ، كي تبقى بمعزل عنهم ؛ لأنّها تشعر أنّهم لا يملكون الكثير ليشركوها معهم . والصراعات نفسها دفعت الناس للتحرك بعيداً عنها كما يظهر من تصرفات ال□خصيتين النسويتين في المسرحية ربما بسبب الاعراف ، والتقاليد ، والسنن التي تواضعوا عليها، وربما لاسباب غيبها الكاتب بين تضاعيف نصه .

وفّر لنا الكاتب محي الدين زنكنة من خلال صراع الأم مع ذاتها بناءً مسرحياً أشتمل على سلسلة . وإن فقدت بعض حلقاتها سبب فقدان الأب ، ماهية مرض الابن ـ من الحالات الشعورية المندمجة مع مواقف خارجية وضعت الأم في مآزق كثيرة انعكست على إرادتها ، وخططها ، ورغباتها المتصارعة مما تعين عليها أن تختار احتمالاً من احتمالين فرضا عليها من محيطها ((ولكي نفهم الفرد أصبح لازماً علينا اكتشاف الهدف الذي يرمي إليه من الحياة))[٧]. ولعل هذا الهدف ظهر في كلّ فعل قامت به الأم وخلصت الى تحقيقه ، ولهذا استحقت الزهور.

---

٦ . ينظر مسرحية (لمن الزهور؟) محيي الدين زنكنة . ضمن (مساء السلامة أيها الزنوج البيض) . طبع مطابع الموصل . ١٩٨٥

٧. علم النفس الفلسفي د. ف. دونسيل ٢٤٣. ترجمة سعيد الحكيم. دار الحرية للطباعة . .١٩٨٦

وثانيهما : صراع غير مدرك يعاني منه الأبن ، والذي يرتبط لا شعورياً بعدائيته للمصح الذي تدخله إياه والدته ؛ لأنّه مثل الثمن الذي دفعته ، فسقطت ضحية للعوز في حين سقط ابنها ضحية للجنون.

يرى الناقد (صباح الأنباري) أنّ الكاتب ((قد غرس جذور العقدة الأوديبية في بطله وتركها تنمو فيه بشكل طبيعي))[٨]. والباحثة تذهب الى ما ذهب إليه الناقد ، فهذه الجذور تظهر من خلال تعلق الصبي بأمه ، وولعه في أن تكون الفتاة التي يحلم بها نسخة مكررة عن أمه ، فهو يريدها جميلة ، وذات شعر قصير ،وأن توافق سلوكياتها سلوكيات والدته فهي ((صدى داخلي ناجم عن الرمز المركب لوالدته ، كما كانت (جوكوستا)في (أوديب ملكاً) ...))[٩].

هذه الأم التي وقع على عاتقها بناء الفعل الدرامي وقيادته كان لغياب الرجل وحضوره أثرٌ بارزٌ في صراعها الداخلي وشعورها بالأنهزام . أنّ ثيمة الرجل الغائب (الزوج) ، والحاضر(العشيق)، سيطرت على الحدث وأصبح المحرك الأساس للصراع المسرحي برمته بما تمتلك من دلالة طباقية .

والمسرحية بعد ذلك كلّه تدور حول ((الإنسان عندما تحيط به ظروف اجتماعية واقتصادية قاهرة ، وأعراف متخلفة ، وإحباطات عديدة تحاول خنقه لكن بإرادة قوية يتمكن من تجاوزها ليواصل الحياة))[١٠].

المسرحية الآخرى الي بنيت في ضمن هذا الشكل من الصراع (الأشواك) [١١]، وفيها يعرض الكاتب من المشاكل التي يتعرض لها المثقف في مسيرته الحياتية الشيء الكثير،التي قال عنها مؤلفها:((هي محاولة لرأب الصدع بين الإنسان المعاصر وذاته))[١٢].

---

٨. البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة صباح الأنباري ٨٧.دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.٢٠٠٢.

٩ . م. ن ٩١.

١٠ لمن الزهور عزيز خيون الجمهورية العدد٥٨٣٨ ٨. ١٩٨٥، وللمزيد ينظر (لمن الزهور) حوار نضال علي الجمهورية. العدد٥٨٩٦ ١٢. ١٩٨٥. و ينظر (لمن الزهور، أنا أعرف)حسب الله يحيى الجمهورية . العدد٥٩٧٨ ٨. ١٩٨٦. وينظر لمن الزهور علي الشلاه. القادسية. العدد٢٤٣٣. ١٩٨٨. وينظر لمن الزهور ياسين العراق. العدد ٣٨٦١. ١٩٨٨.

١١. ينظر الأشواك محيي الدين زنكنة. ضمن (مسرحيات). دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ١٩٩٤.

١٢.الأشواك اليوم العاشر على مسرح الرشيد تحقيق صحفي. العراق . العدد ٤١٢٢. ١٩٨٩.

توزعت الأدوار في المسرحية على شخصيات معروفة (نوري) طبيب كان يطمح أن تكون لـه مستشفاه الخـاص، استعجل الـزمن فوقـع فـي بـراثن (وليـد) التاجرالجشـع ، وهـو أبـن عـم زوجتـه (سهام) خريجة معهد الفنون (قسم الرسم) . و (صابر) الذي كان أخو الدكتور نوري ، رجل أعمال لم ير أخاه منذ سنوات. و (حمدي) طبيب نفسي ، صديق لنوري.

الشخصية المحورية في المسرحية (نوري) ، الذي يقع فريسة صراع داخلي سببه العمليات غير الشرعية- الإجهاض- التي كان يقوم بها في المستشفى الذي شيده له (وليد) على نية الجشع ، والاستغلال ، ولما كان نوري ذا شخصية إنسانية خيّرة حال حائل من دون إرضاء دوافعه الشخصية فصارت نفسه مسرحاً لصراع نفسي ظلّ ينمو، ويدور ليبقى وحده مع نفسه في اللحظة الحاسمة ، إذ أنّ وطأة الاختيار –بين الإستمرارية فيما كان يقوم به والخنوع لسلطة المال، وبين الأنصات لنداء الحياة–تقع على عاتقه وحده.

ولعل الدافع الأهم لهذا الصراع حاجة الدكتور نوري الى تحقيق ذاته عن طريق إنجاز طموحه الذي وضعه لنفسه –بناء مستشفى خاص به- وحينما أخفق في ذلك أستعان بـ(وليد) ليحقق له حلمه ، وليترتب على هذا التحقيق إرتكاب أيّ فعل مقابل تحقيق أعلى الأرباح حينئذ أخذ الصراع صورة نضال ضد هذا الواقع؛ لأنّه أخذ يسلخ الإنسانية من بنائه النفسي المعتاد.

جاءت شخصية نوري متأرجحة في دوافعها بين القيم السلبية ، والإيجابية، غير أنّ طبيعة الصراع غّير مجرى الأفعال ، والدوافع في المنتهى نحو القيم التي يؤمن بها، وليحسم الصراع بانتصار القيمة الاجتماعية الخيرة. وهكذا يمكن أن نفسر المنتهى ذا المعنى الأحادي بأنّه حكم أصدره المؤلف ضد بطله ، حكم يستوجب إعادة اعتبار الذات ، ودعوة واضحة للتكامل الداخلي للفرد.

والمسرحية بعد ذلك ((تعبر عن قضية إنسانية جوهرية ، وهي قضية الحياة ، والموت ، وإدانة لكلّ من يخنق الحياة ، ويعيق نموها ، وتطورها بأيّ شكل من الأشكال))[١٣]. فضلاً عن أنّها ((تفضح ارتكاب الجرائم من أجل المال الحرام في مجتمع يخربه الطمع، ويسيطر عليه المال ، وتضيع فيه المقاييس))[١٤].

---

١٣. الأشواك اليوم العاشر على مسرح الرشيد تحقيق صحفي العراق.العدد٤١٢٢. ١٩٨٩

١٤. مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي علي جواد الطاهر ١٢١. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٩٣.

١٥. ينظر رؤيا الملك محيي الدين زنكنة. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٩٩.

أما مركزية الصراع في (رؤيا الملك)[١٥]، فتدور حول ملك ميديا العقيم الذي تطارده الكوابيس ، والتي بدأت تراوده قبل المشهد الأول من الفصل الأول زمنياً . فالملك قد عانى العقم من زمن، ورفض زواج أخته (ماندانا) من (فريدون) ؛ خشية أن يأتي من صلب زوجها من يملك العرش بعده من غير أن يكون من نسله.

أختار الكاتب أن يبدأ مسرحيته من مشهد الرؤيا لكي تكون المركز الذي يصعّد الصراع في ذات الملك ويؤججه والذي كان واقعاً تحت تأثير الشعور العام بالنقص؛ ولأنّ الإنسان ((كائن يبحث عن القوة))[١٦]، فقد ظلّ مطلب تحقيق الذات ، وتأكيدها هو الحافز للفعل والسلوك اللذين جاء بهما الملك حتى يحافظ على العرش، دافعاً إياه للتحرك ضد من حوله (زوجته ، وماندانا،وفريدون، وروستميرو) . فهو يعد حال العدوان من حوله أمراً مسلماً به ، كما أنهّ لا يثق بمشاعر الآخرين ، ونواياهم تجاهه فيتمرد من خلال أيّة ثغرة تصادفه. وعقدة النقص هي عقدة لاشعورية تدفع الفرد لاشعورياً إلى تعويض ذلك النقص عن طريق السيطرة عى الغير . وعليه فأنّ الشعور بالنقص الذي كان يشعر به الملك خلق مسافة شعورية بينه ، وبين الآخرين ؛مسافة لايمكن تقليصها الاّ بالقيام بعمل يحقق ذاتاً أشمل ، وأكبر حتى يمكن الأشارة لها من الآخرين ، عمل قاده الى خلاف مع محيطه الاجتماعي ، وأودى به في النهاية في المصير المحتوم .

والملك بعد هذا وذاك كان يعرف ويعي أنّه سيخوض سجالاً مع نفسه ، وحرباً ((أشد ضراوة من كلّ الحروب التي خضت ، وضد من ؟ ضد نفسي؟!))[١٧]، حرب تنتهي بجريمة ، وسفك دماء ، أنّه صراع ((عن الذات ومعها))[١٨].

ومن المسرحيات التي يتجلى فيها صراع الذات مع الذات (تكلم يا حجر)[١٩]، حيث الصراع الداخلي سكن نفس الجلاد الصهيوني وعمل على التأثير في سلوكياته المختلفة.

إنّ الدافع لدى هذه الشخصية مثّل المرتكز الأساس لجميع أفعالها ، و أقوالها ، وهذا ما استطاع الكاتب تحقيقه من خلال الانطلاق من الجانب السادي الذي تعاني منه الشخصية نحو آفاق المسرحية كلها ، و ابراز قدرة الجلاد والتأكيد على تسلطه، وتسيده

---

١٦. سيكلوجية الشخصية سعيد محمد غنيم ٥٩٨. دار النهضة العربية ، القاهرة . ١٩٧٣،

١٧. رؤيا الملك ١٢١.

١٨. رؤيا الملك الوحشية علي مزاحم عباس آفاق عربية. العدد ١١-١٢ ٩٨. تشرين الثاني –كانون الأول ، ١٩٩٩.

١٩. ينظر تكلم يا حجر محيي الدين زنكنة . ضمن (مسرحيات). دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد .١٩٩٤.

للمكان، وممارسته ضد الشاب الفلسطيني كلّ أنواع الأمتهان ، والقهر، والتعذيب كلّ ذلك إنما كان للتنفيس عن السادية التي تملكته. تلك السادية التي يتمتع بها الفرد الذي ينتمي الى شعب يطلق على نفسه (شعب الله المختار) تَمثل عينة لشريحة واسعة من أبنائه الذين يرغبون في استعباد الآخرين فهم يروون في أنفسهم سموا" عن البشر.

والنزعات السادية كما هو معروف تمثل هروباً من الحرية ، فالسادي يقع فريسة الشعور بالعدائية تجاه الآخرين ويعمل على الحط من قيمتهم ، فهو مستعبد لتذمره الداخلي من الحياة وكلّ ما فيها ؛ لشعوره بأنّه منبوذ يعمل على البحث عما يخفف هذا الأحساس من خلال احباط الآخرين وتعريضهم للشقاء، وهذا ما يمنحه الشعور بالتنفذ ، والسلطة ، والقوة ويعزز إحساسه اللاواعي بالقدرة .

إنّ ملخص حكاية شعب ، وحكاية فرد من هذا الشعب صورته مسرحية (تكلم يا حجر)، ومضمونه((أن يكون المرء سادياً يعني أن يحيا إعتدائياً وفي معظم الأحيان بصورة هدّامة من خلال أناس آخرين))[٢٠].

كان من الطبيعي أن يأتي الجلاد على وفق ما صوّره الكاتب ، صورة الإنسان العدائي ليشعر إنّه الطرف الأقوى المتسيد ، ولتمنحه هذه السلطة نوعاً من الأمان ، وليرمز به الى السلطة العاجزة عن التفاهم ، و مخاطبة الآخر الاّ بالقوة بعد أن تهرّأت القيم الإنسانية ، والجلاد في ذلك كله ((ليس مدفوعاً في هذا الجانب بدوافع ذاتية بل بدوافع تركيب الشخصية الصهيونية))[٢١].

ولا ينتهي الصراع الداخلي عند هذا الحد في مسرحيات الكاتب ، ففي مسرحية (مساء السلامة أيّها الزنوج البيض)[٢٢] ، يعاني سوران من مشكلة نفسية تغاير ما مرّ ذكره ، إذ أنّه يحيا مغترباً نتيجة لرفضه للواقع المعيش المفروض عليه ، والذي لايتناسب مع ميوله ، وأهدافه ، فيعجز تبعاً لذلك عن توجيه سلوكه ، ومعتقداته.

إنّ الإيغال في الأحلام ،والأخيلة التي وقع في دائرتها (سوران) كان ردة فعل عن الارتباك الحياتي ،والفوضى ، والألم الذي يعاني منه ، والذي دفعه الى نشدان لذة الحلم بمدينة العدالة ،من دون محاولة منه لتحقيقه ، لذا فهو في تضاد دائم مع نفسه ، ودوافعه .

---

٢٠ صراعاتنا الباطنية .١٤٠

٢١. تكلم يا حجر(مناقشة مسرحية تكلن يا حجر) فاروق عبد القادر. الثورة. العدد٦٨٦٨. ١٩٨٩.

٢٢. ينظر مساء السلامة أيّها الزنوج البيض. محيي الدين زنكنة . طبع بمطابع جامعة الموصل.١٩٨٥.

ولعل الملمح الرئيس ، أو الأساس الذي يشير الى الإغتراب النفسي الذي يعاني منه سوران هو فقدان صلته بزوجته وعائلته وتردي وضعه الأقتصادي ، فهو يسكن قبواً تحت عمارة سكنية يطل من خلال نافذة على المجتمع البرجوازي الذي يحياه غيره، الأمر الذي دفعه الى معاقرة الخمرة التي تمثل وسيلة الهروب الى عالم ليس له انعكاس على واقعه ،بل هو يناقضه في أبسط تفصيلاته . فـ(سوران) يعيش صراعاً داخلياً بين رغبته في السيطرة على واقعة ، وتحقيق رغباته ،وبين قدرته المتعبة التي تخذله عن القيام بذلك.

ومن المسرحيات التي تناولت في جانب منها الصراع الداخلي بشكل عرضي ولم يكن فيها ملمح بارز ، أو ثيمة مهيمنة مسرحية (اليمامة) [٢٣]، و(العلبة الحجرية)[٢٤]، و(سيأتي أحدهم)[٢٥]، و(مع الفجر جاء .. مع الفجر راح)[٢٦] ، و(هو..هي ..هو)[٢٧] ، و (موت فنان)[٢٨]، و(الخاتم)[٢٩].ولهذا أشارت اليها الباحثة إشارة عرضية من دون تحليل أو تعليل .

المبحث الثاني
صراع الإنسان مع القوى الخارجية

---

٢٣. ينظر : اليمامة : محيي الدين زنكنه. مطبعة الكتاب العربي،دمشق ..١٩٨٢

٢٤. ينظر: العلبة الحجرية : محيي الدين زنكنة ضمن (مساء السلامة أيّها الزنوج البيض) . طبع مطابع جامعة الموصل. .١٩٨٥

٢٥.ينظر: سيأتي أحدهم : محيي الدين زنكنه. ضمن (عشرة نصوص مسرحية) .دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ٢٠٠٤.

٢٦. ينظر : مع الفجر جاء... مع الفجر راح : محيي الدين زنكنة. ضمن (عشرة نصوص مسرحية) . دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.٢٠٠٤.

٢٧. ينظر : هو..هي ..هو : محيي الدين زنكنة . ضمن(عشرة نصوص مسرحية) . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد..٢٠٠٤

٢٨. ينظر : موت فنان : محيي الدين زنكنة . ضمن (عشرة نصوص مسرحية) . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ٢٠٠٤.

٢٩. ينظر : الخاتم : محيي الدين زنكنة . مطبعة وزارة الثقافة، السليمانية . ٢٠٠٤.

إنّ نسق دراسة أشكال الصراع إنما يعتمد على كشف مضامينها ، وما تفرز من دلالات تؤكد حركة الصراع نفسه.والصراع مع الذات ، أو مع القوى الاجتماعية ، أو مع القوى الطبيعية ، هو صراع الفرد مع الآخر .

يتمحور الفعل في مسرحيات الكاتب حول موضوعات شتى ليركز على الفرد بوصفه الأداة ذات التأثير الأشمل ، والأكبر في الحياة ، فهو أداة فاعلة في نسيج مجتمعه لذا وضعه الكاتب في صراعات داخلية ، وخارجية ليكون نواة الفعل المسرحي ، ونواة للصراع الواقعي الذي يعبر عن إرادة واعية تهدف الى الوصول بالصراع الى الأزمة ، من خلال

أ. صراع الإنسان مع السلطة .

ب. صراع الإنسان مع الطبيعة.

ت. صراع الإنسان مع المجتمع .

أ.صراع الإنسان مع السلطة

ما نشأ الصراع إلاّ لإنّ الإنسان كائن غير متناه في مدياته ، وأفكاره يرفض أن يكون التناهي هو الكلمة المنتهى في معجم حياته ، ومن هنا دخل في سجالات ، وصراعات مع

الآخرين . بدأت كما اتضح من خلال المفهوم اللغوي للصراع على أنّه (الطرح بالأرض)، وما يترتب على نتائج ذلك من علاقات جديدة تستنبط منها علاقة جديدة هي علاقة التابع والمتبوع ثم بتقادم الزمن ((تظهر علاقة التابع والمتبوع من التأسيس المفهومي للضدية بوصف إنّ المحكوم يكون تابعاً للحاكم بالأكراه ، وبذلك تكون التبعية قيادية بقوة السلطة ، وذلك من خلال نفوذه على المحكوم . فالتبعية هي انقياد الفرد ، أو الجماعة لسلطة خارجية ، وهي تعني كون التابع لايمكن انفكاكه عن المتبوع بأنّ يكون وجوده في نفسه ، هو وجوده في متبوعه))[٣٠] .

ووجود السلطة يقتضي وجود المحكوم الذي تدخل معه في أحايين كثيرة في علاقة تأثير، وتأثر ، علاقة سيطرة ، وخضوع عن طريق قتل الوعي عند الأفراد ، وتحويلهم الى حالة سكونية ؛ لكيلا يهددوا أستقرار السلطة إذا ما أستيقظت[٣١]، فضلاًعن أنّ السلطة في بعض أوجهها أداة للاستغلال . ومتى ما وجد الفرد نفسه يعيش تحت سلطة ذات أنظمة ، وقوانين مضادة لأبسط رغباته، ومتناقضة مع أكثر مظاهر وجوده حاجة للإشباع كان الصراع ،وكانت الثورة ؛ لأنّها كما يقول (تولستوي) ((ليست ما يمكن أن يحدث ، إنّها ما ليس بالوسع تجنب حدوثه))[٣٢] . وهنا يكون الصراع ضد السلطة بأخلاقياتها وتكوينها الفكري ، وضد التواطؤ بين السلطة السياسية ، والسيطرة الاقتصادية ، وكلّ القيم النفعية السائدة في تعا ملاتها ومعاملاتها .

ولو أردنا أن نمسك بطرفي الصراع في آن واحد ضمن هذا الشكل لوجدنا تنوعاً في أطرافه. فقد يكون التصارع فكرياً حضارياً ، نحو ما يجري بين الهيمنة الأمريكية، والرأسمالية مع بلدان العالم الثالث ، وهذا ما عرضته مسرحية (العلبة الحجرية)، أذ يدور الصراع فيها بين شاب عراقي مغترب تدفعه الظروف الصعبة الى البحث عن عمل في إعلانات الجرائد ، ويتسنى له ذلك عن طريق تسلية سيدة عجوز لقاء أجر زهيد.

يصل الشاب الى عمله الجديد ، وهناك يلتقي بفتاة صورت لها العجوز (الجدة) إنّ العالم هو أمريكا ، وإنّ أمريكا هي العالم ، فما كان من الشاب إلاّ أن حاول تنوير بصيرتها فاصطدم في البدء مع أفكار العجوز المغروسة في ذهن الفتاة ، فدعاها الى نبذها ،

---

٣٠. المعجم الفلسفي .٢٣٧.

٣١. ينظر فوكو والسلطة جيل ديلوز. الفكر العربي المعاصر. العدد٤ ٤٠. ١٩٨٧.

٣٢. الأدب وقضايا العصر ١٣. ترجمة عادل العامري. مراجعة يوسف عبد المسيح ثروت. المطبعة الوطنية، عمان –الأردن.

والانفتاح على العالم الحقيقي ، والى رفض الفكر الذي أفرزته الأنظمة الرأسمالية في مجتمعها.

إنّ التحول الذي أحدثه في موقف الفتاة من خلال طرح البديل الذي لارجوع عنه مثّل السلوك العملي ، والواقعي للبحث عن حل عادل إيجابي للخروج من مناخ التردي، والهزيمة على المستوى الذاتي للفتاة، والموضوعي بصورة عامة ، الى مناخ آخر يمكن تلمس توصيفه.

عرضت (العلبة الحجرية) طرفي الصراع في المجتمع عينه الجدّة (المستَغِل) التي مثلت الرأسمالية ،و الفتاة (المستَغَل) التي برزت بوصفها رمزاً للطبقة الفقيرة المضطهدة ، فنقلت الصراع من الشرق ، والغرب –الشاب والعجوز– الطبقات الغرب نفسه. وبذلك أصبح الصراع من حيث محتواه ينهض على معنى الدفاع أولاً ، ثم أكتسب معنى التحدي ثانياً عبر انتقاله من مستوى المعرفة الدفاعية عن الذات ، الى مستوى المعرفة التحريرية للذات. إنّه صراع بين الهرم ، والشباب ، بين الحضارة ، والتحجر، بين الزيف ، والنقاء؛ ولأنّ التبعية تسهم في أستمرارية التسلط ، وديمومة الشر، فضلاً عن ترسيخها العجز في النفوس عبر المضي بالتعايش معها. جاءت المسرحية دعوة لأنّ نضع التبعية على طريق الأحتضار بدءاً من الفرد ، ومنتهى بالمجموع ...

هذا الشكل مثّل السلطة من حيث هي ((مفهوم أخلاقي يشير الى النفوذ المعترف به كلياً لفرد ، أو نسق من وجهات النظر، أو لتنظيم مستمد من خصائص معينة ، أو خدمات معينة ، وقد تكون السلطة سياسية أو أخلاقية أو علمية ، ويتوقف ذلك على مجال النفوذ))[٣٣]. أما إذا ظهر التمييز بين الحكام والمحكومين ، وما يستمده أولئك الحكام من سمات تحددها المراكز التي يستغلونها عن طريق تحجيم الحرية التي يحتاجها الفرد ليحقق وجوده ، فإنّ ذلك سيؤدي الى مقاومة السلطة ؛ لأنّ المقاومة تمنح معنى جديداً للحيوية في حياة الفرد ؛ولأنّها تعبر عن معايشة فعلية وممارسة حقيقية للفعل الثوري.

إنّ القهر السياسي ، وطمس الثقافة ، وتزييف التاريخ ، واغتصاب الأرض أهم بواعث الصراع ضد المتسلط الصهيوني . يهدف هذا الصراع –من جانب العرب– الى إعادة اكتشاف الأرض ، والتاريخ معاً وتحريرهما جميعاً . وهذا الاكتشاف ، والتحرير يمثل أعاده ولادة الإنسان العربي[٣٤].

---

٣٣. الموسوعة الفلسفية ١٠٨.

إنّ الفعل الثوري هو عملية لا حالة ، وهي عملية بدأت منذ زمن مضى ، وتستمر في زمن المسرحية (السر)[٣٥]؛ لتؤكد على استمرارية الحضور في الفعل الصراعي .

يفتح الكاتب في مسرحيته هذه جبهة صراع جديدة تتمثل في البحث عن يقظة الحس لدى المتناومين ، فما كان من الصراع إلاّ أن مثلّ حركة خارجية قامت على تجاوز الذات استمدها من ديمومة روح الجلد ، والصبر التي طبعت شخصية بطله ، وأرجع فيها الحالات الخاصة الى الحالات العامة ، والقضية الشخصية الى القضية الجماهيرية .

المسرحية تعرض القضية الفلسطينية من خلال التكوين الأخلاقي،والعاطفي لأبنائها الذين يقودون الصراع على الأرض ، والتاريخ من أجل تحقيق وضع إنساني أفضل ((ولكن هذا الوضع لا يتحقق الأ بالانتصار، أو الاستشهاد الشجاع فأنّ لكليهما معنى الصمود كوحدة واحدة في وجه العدو ، ومنعه من اغتصاب وطنهم))[٣٦].

إنّ هزيمة الخامس من حزيران كانت مفاجئة للمثقف العربي وضعته فجأة أمام محنته الحضارية ليواجه نفسه أولاً ، ويواجه مصير أمته ثانياً ؛ ولتفرض عليه نوعاً من مراجعة الماضي ، وكيفية استخلاص الدروس منه لتجاوز أزمته الذاتية ، والثقافية ،وهذا ما جرى لبطل مسرحية (السر)[٣٧] التي مثلت وجهاً آخر من أوجه الصراع مع السلطة.

يدور الصراع في المسرحية بين القوات المغتصبة الصهيونية ممثلة بالضابط (حاييم) ، والعريف ، وعدد من الجنود فضلاً عن الخبير المنتدب من المخابرات الأمريكية لغرض انتزاع الاعترافات من رجال المقاومة الذين يمثلهما(محمود ، ومصطفى).

تبدأ أحداث المسرحية عند استدعاء الضابط (حاييم) من أمريكا التي أقام فيها سنوات خمساً للدراسة ؛ ليكلف باعداد هجوم على قرية فلسطينية عرفت بمقاومتها . هناك يتعرض المكان –المستشفى– الذي يتخذه (حاييم) مركزاً لقيادة عملياته العسكرية ضد المقاومين لهجوم منهم ينتهي بالقبض على (محمود ، ومصطفى) وتعرضهما للتعذيب بغية استخلاص الاعترافات منهما.

---

٣٤. ينظر قضايا معاصرة في المسرح سامي خشبة ٧٨. سلسلة الكتب الحديثة (٤٩). دار الحرية للطباعة، بغداد. د.ت.

٣٥. ينظر السر محيي الدين زنكنة . مطبعة الغري الحديثة، النجف. ١٩٦٨.

٣٦. قضايا معاصرة في المسرح ١٠١.

٣٧. ينظر السر

هنا ينتقل الصراع الى مرحلة ثانية – بين محمود ومصطفى– هي مرحلة معرفة الذات ؛ ولأنّ (محمود) رجل مبدأ خبر نفسه ، وكان رسوخ الأهداف في ذاته نابعاً من إيمانه الذي دفعه الى ضرورة تحقيقها ، لأنّها ترتبط بذاته وغدت العنصر المحرك لكيانه، لذلك رفض (محمود) الاعتراف عن الغد لأنّ الغد يرتبط وجوده بوجود المقاومين الآخرين. ولطالما بقيت الذات البشرية قادرة على المقاومة ، ورفضت الاستسلام أمام التعذيب ، أو الموت فلا بد أن تبقى هي المتحكمة في المعاني المسيطرة على الدلالات .

أما (مصطفى)الشخصية الآخرى ضمن هذا الصراع ، فهو ذو شخصية فهلوية من سماتها ((نزوعها الى الحماس المفاجئ ، والإقدام العنيف ، والاستهانة بالصعاب في أول الطريق ثم انطفاء ، وفتور الهمة عندما يتبين للفهلوي أنّ الأمر يستدعي المثابرة ، والجلد ،والعمل المنتظم الذي لا تظهر نتائجه الاّ ببطء وعلى شكل تراكمي))[٣٨]. فبعد أن يتعرض (مصطفى) للتعذيب يدخل في صراع مع أخيه (محمود) يسأله البوح بما يعرف من معلومات عن رجال المقاومة لـ (حاييم) ، فيدخلان في سجال عنيف ؛ولأنّ معرفة الذات عند (مصطفى)غير متكاملة يفضح عجزه ، وتقصيره وتجنح نفسه الى ((إزاحة المسؤولية عن نفسه وإسقاطها على قوى خارجية يمكن عن طريقها تبرير النتائج السلبية))[٣٩]. في حين كان (محمود) يحمل صراع الفلسطينيين ، وتناقضهم ، وإمكانية وحدتهم الى هذا الموضع في ساحة الصراع أن يوجدوا ، أو أن يمحى وجودهم .

---

٣٨. النقد الذاتي بعد الهزيمة صادق جلال العظم ٧٥. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ..١٩٧٠

٣٩. م. ن ٨٣

تقديـــم

المسرحية لون أدبي يقوم على مجموعة أحداث تعرض من خلال تلازم الزمنمع نظيره الآخر (المكان) ، لتشكيل شرطين أساسيين في وجود الأحداث والشخوص التي تقوم بها معاً.

هذا التلازم بين الزمن، وصنوه المكان ناتج عن كونهما يمثلان إطاراً للحدث ولوقائعه. وإذاما أردنا فصل الزمنعن المكان واجهتنا عقبة كبرى إذ((ليس ثمة مكان يمكن أن يفصل عن الزمنبأيّ شكل من الأشكال ، كما إنّه ومن جهة أخرى لا يمكن أن ينفصل عن الحركة))[١]. والحركة في شكل من أشكالها فعل ، والفعل هو بؤرة الصراع وبذلك يرتبط كلّ من الزمنوالمكان بالصراع عبر إتحادهما مع بعضهما البعض ، ومن خلال جريان الأحداث داخلهما ، وصلتهما بالشخوص يظهران مراحل تطور الصراع ، لذا كان من الضروري ((تحديد المكان والزمنلنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به))[٢].

إنّ هذه العلاقة المتبادلة بين الزمن، والمكان كان من نتائجها:((أنّ الزمنهو الذي يمنح المكان البشري معناه ودلالته وعبر حركته ، وتطوره ، وتغيره، وتأثيره فيه))[٣]، وما كان ذلك إلا من خلال الصراع وبسببه.

---

١. الرواية العربية واقع وأفق: محمد برادة وآخرون: ٢٠٩. دار ابن رشد، بيروت. ١٩٨١.

٢. جماليات المكان: أحمد طاهر حسنين وأخرون : ٢١. دار قرطبة للطباعة. ١٩٨٨.

٣. أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) : د. نعيم اليافي: ١٢٥-١٢٦. إتحاد الكتاب العرب ، دمشق. ١٩٩٧.

المبحث الأول
أمكنة الصراع

يولد الإنسان ليدرك أنّ للمكان قيمة كبرى مهمة وفاعلة ، مؤثرة ومتأثرة في البشر فهم المحتوَى ، الذي يعكس دقائق سلوكياتهم وتفصيلاتها ، فـ((ليس المكان بعامة دالاً من دون دلالة . ولا حيزاً غفلاً غير معبأ بمعنى . إنّه وعاء يمنحه البشر ثقله ودوره ووظيفته وفحواه، والعلاقة بينه كدال أو وعاء وبين نمط دلالته أو معناه مثل العلاقة بين المحمول والوسيلة ، الشكل والمحتوى ، الجوهر والعرض. علاقة لازبة لا إنفصام بين حديها او طرفيها ولا تعارض))[٤].

فالمكان ليس وعاءً تكميلياً ، او زينة زائدة ، إنّه سلطة ترتبط مع الإنسان بعلاقة جوهرية بوصفه وجوداً يدرك بوساطة الحواس فهو كائن وصفة الكينونة هذه تؤيد إتصافه بالوجود ، غير أنّه لايمكن الركون إلى المكان كوجود مادي فحسب، إذ إنّ له مفهوماً واضحاً ((يتلخص بأنّه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ، ولذا فشأنه شأن أيّ نتاج أخر يحمل جزءاً من أخلاقية ووعي ساكنيه))[٥]. فهو موصل جيد للحياة الاجتماعية ، فضلاً عن أنّه حاضن لها. كما أنّه يمكننا من الوقوف على أعراف وتقاليد ، وعادات ، مجتمعات بعينها لإنّ الإنسان يحيا بالمكان يؤثر، ويتأثر به ، فهو الطريقة التي يفكر بها المجتمع ويتكلم[٦].

لكلّ مكان سماته الخاصة التي تميزه من غيره ، والتي تنتقل منه الى من يعيش فيه وبالعكس ، فتتماز عن غيرها ؛ لإنّه يسبغ عليها طابعاً خاصاً يمثل فكر العصرالذي ينتمي إليه.

والمكان موجود: ((مادمنا نشغله ونتحيز فيه))[٧]. ويرى (إ فلاطون) : ((أنّ المكان غير مستقل عن الأشياء بل يتجدد ، ويتشكل من خلالها))[٨] ، وأما (حسن

---

٤ .أطياف الوجه الواحد : ٢٨٠

٥ . الرواية والمكان : ياسين النصير:١٦-١٧. الموسوعة الصغيرة (٥٧). دار الحرية للطباعة ، بغداد. ١٩٨٠.

٦ . ينظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم راي :١٢٥-١٢٦. ترجمة يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون ، بغداد.١٩٨٧.

٧ . نظرية المكان عند ابن سينا : حسن مجيد العبيدي: ٤٨. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.١٩٨٧.

٨. م . ن . ٢٧

مجيد العبيدي) فيحدّ المكان بقوله: ((هو ما يحمل فيه الشيء أو ما يحويه ذلك الشيء ويميزه ويحيده ويفصله عن باقي الأشياء)) [٩].

وعلاقة الحامل بالمحمول ، هي علاقة حسية تتعدى كونها إطاراً جامداً وظيفتها الإحتواء فقط ، إذ كثيراً ما تدفع الشخوص الى الفعل . فالشخوص لاتستطيع أن تنأى عن إنعكاسات المكان ، ومؤثراته على الذات الإنسانية فالمكان ((ناشيء ، ومتنام ،وقيد الإكتمال ، ومرتبط بالشخصية ، وموقفها ، وسلوكها))[١٠]، فالأماكن على أشكالها الكثيرة وصفاتها المتعددة تمثل المعادل الموضوعي للذات الإنسانية .

إنّ فاعلية المكان تحدد ملامحه التي ترسمها الشخوص تبعاً للأثر الذي يتركه المكان سلبا ، و إيجاباً في نفوسهم . وهو أثر متغير ينبع في الغالب من الجو النفسي الذي تحيط به الشخصية نفسها فالمكان ((الذي توجد به الشخصية له إحتمالات لا حصر لها بالنسبة لتصوير الشخصية ... يستطيع أن يصور للقارىء خواص الشخصية إما عن طريق التشابه ، او عن طريق التناقض))[١١]. وهذه الثنائية التي تتشكل عبر التجربة النفسية تستحوذ على جانب كبير من كيفية إدراكنا للأشياء إ ذ إنّ ((من عجائب التكوين البشري تلك الخطوط الدقيقة المتقابلة والمتوازية ، كلّ إثنين منهما متجاوران في النفس وهما في الوقت ذاته مختلفان في الإتجاه))[١٢]. والثنائية هنا تسهم في تصنيف القوى المتصارعة وتجعل فهم الصراع الذي يدور على ارضها ممكناً .

إنّ الإنسان يسقط على المكان أحاسيسه ومشاعره فيغدو المكان متلوناً بألوان الحالات الشعورية للشخصية ، فيكشف عما في داخلها من صفات ، ويجسد نوعيتها ومداها من خلال الصراع الدرامي ، لإنّ ((المكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب أخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها))[١٣] ، ولعل تأثير المكان في الشخصية أسبق من ناحية الظهور من تأثير الشخصية في المكان ؛ لأنّ المكان سابق من حيث

---

٩ .نظرية المكان عند ابن سينا:- ١٩

١٠ . فضاء المسرح: فابريتزيو كروتشاني :٧٤. ترجمة اماني فوزي . مراجعة أ. سعد أردش. دار مشرق ،مغرب .١٩٩٤.

١١ . الشخصية (النظرية ، التقييم ومناهج البحث) : د. نعيمة الشماع :١٤٥.جامعة بغداد .د.ت.

١٢ . دراسات في النفس الإنسانية : محمد قطب : ٧١. دار القلم ،بيروت. د. ت.

١٣. بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) :د. سيزا أحمد قاسم :٨٤. الهيئة المصرة العامة للكتاب.١٩٨٤.

وجوده من الشخصية[١٤].فجسد أبينا آدم (عليه السلام) هو مكان استُولد منه مكان (الإنسان) ، والعلاقة بين المكانين ((جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه))[١٥].

وماهية المكان أدبياً تنهض من خلال التصور الباشلاري له ، والذي جاءت معظم المقاربات النقدية مستندة إليه. فالمكان كما يقول (باشلار) ((يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية))[١٦]، ومتى ما وجدنا أنّ هذه المقولة تحدد المكان الذي يشعرنا بالألفة ، والأمان ، واستدعت في آهابها المكان المغاير ،ظهرت حاجتنا الى مقولة تنظر الى المكان من زاوية نظر مغايرة ، ذلك الحيّز الذي عدّه (ياسين النصير) ((الكيان الذي لايحدث شيء بدونه))[١٧] .فهو الإطار للأحداث جميعها ، والشخوص التي تستلزمها تلك الأحداث ، وتقوم بينه وبين الشخوص علاقة تعمل على إسباغ الأحداث بمعطيات موضوعية تسهم في تفهمنا للظروف المحيطة بالأحداث ، فضلاً عن مساهمتها في تشكيل المحتوى العاطفي لها . فالمكان لايغدو شيئاً محيطاً للاحداث فحسب ، وإنما يصبح جزءاً عضوياً منها فهو ((حامل لمعنى ، ولدلالة أكثر مما هو مجرد شيء مصمت))[١٨] .

تتجلى أهمية المكان في كونه ينقل سماته التي ينماز بها الى من يعيش فيه ، فهو يمنح الأحداث ، والأشخاص شيئاً من ظلاله، إذ يبرز دوره ، وسلطته من خلال توصيف الأحداث ، والشخصيات معاً فهو ((أحد العوامل التي يرتكز الكاتب عليها لتحديد هوية أحداثه وفكرته))[١٩]. فضلاً عن أنّ الكاتب يوضح من خلاله الحالات النفسية للشخصيات ، فالمكان ((قطعة شعورية حسية من ذات الشخصية نفسها)) [٢٠] إنّ لم تكن امتداداً لها . كما أنّه يمثل البؤرة التي تجتمع الأحداث فيها ،إذ إنّ من الضروري في العمل الأدبي: ((

---

١٤. ينظر: مبادىء علم النفس الفرويدي : كالفن .س.هول : ١٣٤،٢٨. تعريب دحام الكيال. مطبعة العاني، بغداد.١٩٦٨.

١٥.مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي و جميل شاكر:٦٠. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.١٩٨٦.

١٦ . جماليات المكان : غاستون باشلار :١٠. ترجمة غالب هلسا. دار الجاحظ للنشر،بغداد. ١٩٨٠.

١٧. الرواية والمكان : ٥.

١٨ . بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ : د.بدري عثمان :٩٤. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.١٩٨٦.

١٩ . الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ : د. نصر محمد ابراهيم:٣٢٣.. منشورات شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع،جدة. ١٩٨٤.

٢٠. بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ :٩٥.

أن يكـون هنـاك مكـان تلتقـي فـي كـلّ الإشـعاعات التـي انطلقـت منـه)) [٢١]. كمـا أنّـه ((يوصل الإحساس بمغزى الحياة ويضاعف التاكيد على تواصلها وامتدادها)) [٢٢].

إنّ أبعاد المكان تؤثر في بنية النص وتعمل على تشكيل الخلفية الدرامية لها الى جانب وظائفه الفنية التي تربطه دائماً ببقية العناصر المشكلة للنصوص الأدبية لاسيما الشخوص والزمن.

للمكان في الفن المسرحي ،وفي الفنون الأدبية الآخرى تقسيمات شتى ، وعنوانات مختلفة ،تتراوح بين الأليف الذي يستحضر في إهابه المكان المعادي ، كما يراه (باشلار) وبين المكان الموضوعي ، وغيره المفترض مثلما يقسمه (ياسين النصير) [٢٣] ، وغيرها من تقسيمات شتى.

والمكان لايكون حقيقياً ، إذ غالباً ما يأتي متخيلاً من غير ان يفقد صلته بالواقع ، ذلك أنّ تأثير المكان الواقعي على الأدباء يظهر في نتاجاتهم الأدبية ،فالأديب ((يسقط المقومات اللاشعورية المكبوتة في اللاشعور على إنتاجه الأدبي)) [٢٤]. والنفس هي التي تشكل مكان الكاتب التي تسقط عليه تصوراتها وما تسعى إليه من اجل النهوض بالواقع ، فالمكان في الدراما ((الكيان المادي للواقع)) [٢٥].

لكلّ مسرحية مكان تقوم عليه الأحداث وتنموفيه الشخوص ، وتتطور من خلال الصراع الذي يكون على أشده حينما تكون الشخصية داخل المكان الذي يمثل الأرض التي يجري عليها الصراع بتفاعل مع الشخوص التي تمثل القوى الفاعلة ، والمسيرة للأحداث في العمل الأدبي والدرامي، بل قد يصل المكان في بعض النتاجات الأدبية الى مستوى منافسة الشخوص ويدخل في تصارع معها على الصدارة،حينما يتحقق له مشروعية تأسيس الأحداث،وتكون له ملامحه وحضوره وذلك ((لاستحالة بناء الحدث في مكان لاملامح له)) [٢٦].

---

٢١. الرواية وصنعة كتابة الرواية : ادوارد بلش ، دايانا داو بتفاير:٧٣. ترجمة سامي محمد. الموسوعة الصغيرة(٩٩) .دار الجاحظ، بغداد.١٩٨١

٢٢.البناء الفني في الرواية العربية في العراق: عبد الله ابراهيم:١٢٧. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.١٩٨٨.

٢٣. ينظر: الرواية والمكان:٢٧.

٢٤. سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : يوسف ميخائيل أسعد:١٧٢. دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد.١٩٨٤.

٢٥ . الرؤية والبناء (ثلاثية الراووق): قيس كاظم الجنابي :١٣٥. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.٢٠٠٠.

٢٦ . الباء الفني لرواية الحرب في العراق : عبد الله ابراهيم : ١٢٧. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . ١٩٨٨.

وأما موقع المكان من الصراع فيتحدد من خلال تأثيره في الشخوص ، وحثها على القيام بالأحداث والدفع بها الى الفعل كونها مقترنة دائماً به[٢٧]، ولما يمنحه من عمق كافٍ لرؤيتهم له. ومن خلال توالي الأحداث ،فإنّ الصراع يتولد ، ويشتد ، وينفجر واضعاً الشخصيات أمام مصائرها.

وللمكان في مسرحيات الكاتب(محيي الدين زنكنة) أثربارز ينعكس على شخوصه، وعلاقاتهم بعضهم ببعض ، فضلاً عن الزمن الذي يعيشون فيه. وكثرة الصراع في مسرحيات الكاتب يتناسب طردياً مع كثرة الأماكن المعادية ،تقابلها قلة واضحة في الأماكن الأليفة؛لأنّ المكان عنصر فاعل من عناصر الصراع ، ولاينشب الصراع في الأماكن الأليفة الذي يدفع بالشخصية الى الركون ،والى السكون ،مما يجعل دراسة علاقة المكان بالصراع على وفق تقسيمات الأماكن المعادية ، والأليفة مستبعدة لكيلا تقع الدراسة في دائرة التكرار .

إرتات الباحثة أن ما يناسب دراسة هذه الثيمة إنما يكون على وفق تقسيمات (د. مؤيد سعيد دميرجي) ، الذي يرى أنّ التجربة المكانية هي التي تحدد المكان ، وتقسيماته تلك هي:

أولاً : ((أن يكون الإنسان داخل المكان ، أيّ إنّه جزء من الأبعاد ذاتها ، او بالأحرى إنّه يقف عليها وعندها ولذلك فهو يعاني أحساساً داخلياً ومركزياً وبذا يصعب عليه أن يحدد الأبعاد الكاملة للمكان)) [٢٨] . وهنا تتحقق الرؤية الدرامية.

ثانياً : ((انّ يقف المرء على حافة المكان او الى جانبه. هنا يحصل الإنسان على القابلية على استطلاع المكان وبالتالي التعرف على كل أبعاده)) [٢٩].

ثالثاً : حالة اللامكان ((فهي حالة سلبية بحت ومن غير المقبول وجودها ولايمكن تعريفها ألا بمصطلح (اللامكان))) [٣٠]، وهذه الحالة السلبية كما يراها كاتب المقال تقابلها الأماكن المتمناة في مسرحيات الكاتب ، وهي لاتشكل أماكن سلبية إذارافقها فعل للشخصية وتطور من خلال الصراع ، أيّ إذا كانت نتائج الصراع ايجابية يرافقها تغير، وتطور في سلوكيات الشخوص الذين يحلمون باللامكان النقي نكاية بالمكان وتخلصاً من أدران الواقع كما يصوره الكاتب محيي الدين زنكنة.

---

٢٧ . ينظر : نظرية الأدب : أوستن وارين ، رينيه ويلك:٢٢٨. مطبعة خالد الطرابيشي.١٩٧٢.

٢٨ . المكان كمصطلح تاريخ فني: د. مؤيد سعيد دميرجي : آفاق عربية . العدد ١: ٧٩. ايلول ١٩٧٥.

٢٩ .م.ن:٧٩.

٣٠م.ن:٧٩.

أ . الإنسان داخل المكان:

إنّ الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الشخوص ، والأحداث هو بمثابة العامل المهم الذي يبلور معالم تلك الشخوص والأحداث ،ومن ثم فالمكان ((جزء من الإنسان))[٣١]. ومتى ما عانت الشخوص صراعاً مركزياً ازدادت التحاماً بالمكان الذي توجد فيه وغدت بعداً من ابعاده واسبغته بالدلالات الموحية.وما الحالة النفسية إلا انعكاس على شكل الملامح المعمارية للاماكن المغلقة ، والضيقة ،ذات الأداء الوظيفي[٣٢]. أيّ إنّها تمثل مرآة عاكسة لما يعتمل في دواخل الشخوص.

يعرض لنا الكاتب من خلال تجسيم الصورة الصراعية حركة الشخصيات ، وتفاعلها مع المكان ، وفي داخله مما يضطره للبحث ، والكشف عن خيوط هذا الصراع للتخلص منه، ولربما يصبح الصراع مع المكان الذي يسلب حرية الفرد ، ويحد من قدرته على التعبير ،أو التصرف مشكلة كبيرة ، وغالباً ما جاءت ثيمة الصراع في ضمن هذا المبحث في الأماكن التي تتسم بالضيق ، والتقييد وهذا خلاف لما يراه بعض الباحثين من أنّ ثيمة الضيق ترتبط بالدفء ، والألفة ، والحماية[٣٣]. بل إنّ إشكالية الضيّق ، والانغلاق تمتدمن المكان الى المشاعر ، والأحاسيس ، والأفكار، والمكان المغلق الذي يكون الفرد جزءاً من أبعاده هو ((مكان مؤقت مرحلي)) [٣٤]. يستمر ما استمر الصراع المركزي الذي يعصف بالشخصية. وحالة الإنغلاق هذه سواء أكانت في المكان ، او الشخصية ،فإنّ إختيار الكاتب لها و: ((للأحداث متمشيا مع خواص الشخصية)) [٣٥]،التي تتسم ((بالعجز ، وعدم القدرةعلى الفعل ، أو التفاعل مع العالم الخارجي أيّ مع الآخرين))[٣٦].

وضغط المكان ، وحصاره يجعل من يسكنه يتعامل مع الآخرين بريبة ، وحذر لما تشعر به من حالة انغلاق ذهني ، ونفسي ومن خلال هذا المبحث نقف على تجارب إجتماعية وكشوف نفسية تتعلق بالخوف ، والحذر، والترقب ، والإرتباك في أقصى مدياته.

---

٣١ إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير :١٥٩. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.١٩٨٦

٣٢. ينظر : المكان في مسرحية شكسبير وتحولاته في عروض المسرح العراقي : طالب عبد الحسين ، ٤٠ اطروحة دكتوراه كلية الفنون جميلة / جامعة بغداد .٢٠٠٠ .

٣٣ . ينظر: مشكلة المكان الفني : يوري لوتمان : ٦٣. ترجمة سيزا قاسم دراز . دار قرطبة، الدار البيضاء. د.ت.

٣٤ . إشكالية المكان في النص الأدبي :١٥٤.

٣٥ . الشخصية (النظرية .التقييم والمناهج) : ١٤٥.

٣٦. بناء الرواية: د.سيزا قاسم :٧٦.

نقف في مسرحية (السؤال أو حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب) ، عند طبيب يتهم بقتل رجل لم ير سوى جثته فيرضخ للقانون الذي يرى فيه العدل ، والإنصاف ، والنجاة في زمن كان القانون فيه يُشترى ويباع ، فيحكم عليه بالذي كان يظّن أنّه خلاصه . ويرمى الدكتور صفوان في السجن ليكون جزءاً من أبعاد هذا المكان المقيت الذي نشأت بين صفوان ، وبينه ألفة ،غير أنّه ((لايألف المكان برغبة منه ،بل قذف أليه وفرض عليه أن يألفه))[٣٧].

إنّ هذا المكان الذي استوطنه صفوان يتماثل ، ويتشابه مع حالة الاغتراب النفسي ، والعزلة التي كان يحياها في خارجه والذي هيمنت عليه حالة اللاعدل.

إنّ المنحى الذي يسلكه صفوان يمثل المنحى المثالي الذي ((يعتمد على قول الحقيقة فقط .ويدافع عنها وحدها وتمثلها بشكل مطلق وقولها لا يوصلان البشرية الى حالة العدالة المنشودة))[٣٨]، وهذا ما خلق التالف بين ذلك المكان المعادي الذي يقيد حرية من يدخله ، وبين الطبيب صفوان كونه لايؤمن بالطريق الثوري الرافض لكلّ ما يقيد تطلعات الأفراد وآمالهم .

ولعل نزول الطبيب صفوان للدرج يمثل إنحداراً للشخصية المثقفة المغتربة في نفسه والرافضة للتسلح بعلمها في مواجهة الواقع المهترىء الى مستوى منبوذ .وهنا يخضع المكان ، ومن في داخله الى إعتبارات قصدية تفرضها طبيعة ذلك المكان ومن ينتمي إليه،ليظهر المكان كخلفية تلقي ظلالها على حياة الشخوص الداخلية.

يرى الناقد (صباح الأنباري) ((أنّ الأمكنة الضيقة تقلل من فاعلية الحركات ، وهذه بدورها تختزل الأفعال الخارجية ، وتحيد التناقضات وتضعف قوة الصراع الدرامي وتجعل خطه البياني الصاعد بفعل تصاعد الأحداث نحو ذروة المسرحية يسير سيراً بطيئاً ويجنح في أغلب الأحايين نحو تناميه أفقياً))[٣٩].

الا أنّ المكان الضيق (المغلق / المفتوح) في مسرحيات الكاتب بؤرة تستقطب الاحداث ، وهي في الوقت نفسه تمسك بتطور الصراع ، وتعمل على تصاعده . وفي أغلب مسرحياته يشكل المكان الذي تعيد فيه الشخوص توازنها ، وترمم تكوينها النفسي لتخرج الى

٣٧.الرواية والمكان:٥٧.

٣٨.السؤال في حكاية الطبيب صفوان والعدل الإنساني: المحرر. الجمهورية. العدد ٢٣٥١. ١٩٧٥.

٣٩.المكان وحالة الضيق في مسرحيات جليل القيسي: صباح الأنباري . موقع مسرحيون.

عالم الصراع الاجتماعي الواسع من غير أن تثنيها جدارته وهي داخلة عن تحجيم إرادتها الوثّابة نحو التغيير .

أما (نازك) في مسرحية (اليمامة) فتنشأ بينها ، وبين المنزل الذي سكنته حديثاً علاقة حميمة ،لاسيما الشجرة التي بنت اليمامة عشها فيه. ومما يؤكد عمق إرتباط (نازك) بهذا البيت أنّ الكاتب إعتمد على تقنية المعادل الموضوعي الذي تمثله الشجرة والتي تتوسط سكنها والتي يحاول مالك المنزل الرأسمالي أنّ يقطعها من أجل انّ يشيد مكانها دكاكين ،ومحلات فنشأ الصراع داخل هذا المكان الأليف الذي تنعدم فيه أسباب الصراع ومسوغاته. فالبيت يعد بعداً أساسياً في البناء الفني لهذه المسرحية بوصفه مكاناً يدور فيه الصراع، وتصبح الشجرة معادلاً للحياة بكلّ معانيها. ولما كان ((المكان يدعونا للفعل))[٤٠]، الذي هو المكون الأساس للصراع ، فأنّ ردّ الفعل يسجل استجابة واضحة تمنح المكان دلالة جديدة ومتى ما حاول أحدهم انتهاكه –البيت– أصاخ بساكنيه فغدا هذا ((البيت هو المقاومة الإنسانية)) [٤١]، بوجه كلّ من يحاول سرقة أفكارنا ، وذكرياتنا ، وعاداتنا ، وأحلامنا.

إنّ البحث عن الخلاص في هذا المكان ، وزواياه الكثيرة الحافلة بالصراع هو الذي منح (نازك) وزوجها (شاهين) فرصة الثورة ،والتمرد ، والتعبير عن إنسانيتهم في خضم هذا المجتمع الإستهلاكي للقيم الإنسانية .

الكاتب ألغى في مسرحية (العلبة الحجرية) أيّ تآلف يمكن أن ينشأ بين المكان ، والشخصية التي إعتادت العيش في داخله فينغلق هذا المكان نفسياً أولاً وأخيراً عليها ، وهذا ما يشير إليه عنوان المسرحية الذي يلغي الإنفتاح على الشخوص ، لكي يحقق الجو النفسي الملائم.

إنّ تصوير هذا النزل الذي تسكنه الفتاة ،بل ينبغي القول المنزل الذي يسكنها مثّل صورة حقيقية لنمط الحياة البرجوازية في المجتمع الأمريكي المعروف باستعلائه ، واستبداده ، فالعجوز الوصية على هذه الفتاة تمثل الإرادة المتسلطة التي تخنق الحياة ،ليترتب على ذلك انعدام حضور الفتاة الفاعل في التعبير عن إرادتها فيتحول البيت الذي تربت فيه الى مكان يولد العدائية ،والتمرد ، والرفض لدى الفتاة ، وهذا ما يخلق الصراع بينها وبين المكان

٤٠.جماليات المكان: باشلار:٤٩.

٤١ . م.ن: ٧٩.

الذي تحيا في داخله .فتسعى الى اجتيازه ، والخروج منه الى مكان آخر تحقق فيه ذاتها التي تقف في مفترق طرق مع مكان وجودها .

هذا الوجود الخاطىء يمثل بعداً مميتاً للمكان الذي تحيا الشخصية في داخله فهي لم تستطلع أبعاده التي تمتد في كلّ الأماكن كما صورته العجوز ، الاّ بعد أن التقت بالشاب العراقي الذي يجعلها ترى أنّها تحيا في حفرة خانقة وأنّها لن تستطيع انّ تكون حرة الا إذا ابتعدت عن هذا المنزل.

إنّ التغيير في المكان كان موازياً للتغير الذي أصاب شخصية الفتاة فمثلما كان المكان المغلق الذي تحيا في داخله عاملاً على عزلتها ، وجهلها كان المكان المفتوح ،والمحتضن للجميع عاملاً في تطور شخصيتها التي كانت ذات استعداد للتغيير.

(العلبة الحجرية) لم تخلق ذلك الأثر السلبي الذي لايمحى بل تحول :((الفعل في المكان فعلاً بالبحث عن الشخصية المستقبلية المتطلعة الى الواقع كما لو كان قدرها المرتبطة فيه)) [٤٢]. غير أنّ هذا التحول في الشخصية ، وفي المكان يحمل في مضامينه إسباب قوته ،فهو تحول بفعل داخلي ، وخارجي تضافرا معاً من اجل إحداث هذا التغيير، والعمل على تخليص الفتاة من سلطة هذا المكان المعادي لتنهض مدافعة : ((عن مثلها وقيمها من خلال وجودها فيه)) [٤٣].

إنّ رحيل الفتاة عن بيت العجوز مثل تحدياً للمكان ، ولمالكيه وهنا يظهر تطبيق جديد من الكاتب للمكان من خلال تقديمه لتجربة الابتعاد عنه كونه يمثل مركزاً للصراع.

ولعل ما يحدث للفتاة من تغيير إيجابي ماثل ما حدث للدكتور (نوري) في مسرحية(الأشواك) .فقد وظف المكان والشخصية في داخله لإظهار حالة التشظي النفسي ، والشرخ الداخلي ، والإنقسام الذي تعيشه الشخصية ،إذ تحولت المستشفى ذلك المكان الإنساني الذي يُشعر بالأمان ، والراحة الى مكان يعكس حالات العدائية ، والخوف ، والكره نتيجة لعمليات الإجهاض التي كان د. نوري يُجبر على القيام بها في مستشفى التاجر وليد،لتتحول هذه المستشفى الى مكان درامي باعث للأحداث ، ومتسبب في الأزمات النفسية التي كانت تنتاب الدكتور لما يثيره من حالات ، وإنفعالات نفسية حتى وهو بعيد عنها،ولما يشيعه من دلالة إيحائية اطبقت على الجو النفسي للشخصية،وهو قرب عملية إجهاض جديدة.

---

٤٢. إشكالية المكان: ١٨٠.

٤٣. بناء المكان ودلالته في رواية الحرب:٥٣

وبعد أن انتهى الصراع داخل عقل الشخصية ، وضميرها بالتنصل لمبادىء المال ، والدخول الى عالم الإنسان الرحب، قرر نوري ترك المستشفى لما تسبب له من متاعب نفسية ، وعصبية خلقت جواً من التماهي بين الشخصية ، والمكان الأمر الذي جعل الفصل بينهما أمراً صعباً ،فكلاهما (نوري /المستشفى) يمنح الآخر وجوده الفاعل ، فمن دون المستشفى ينتهي فعل الإجهاض ، ومن دون هذا الأخير يصبح المكان عديم الفائدة بالنسبة لـ(وليد) التاجر الجشع.

هذا الصراع إنما يدور، ويشتد وينفجر أثناء تواجد د.نوري في غرفته .وفي حدود هذا المكان تحولت هذه الغرفة الى ساحة تشهد معارك مع الذات ((فلا تجد نفسك إلاَّ وانت متجول في أعماق النفس والمكان)) [٤٤].

إذا كان المكان قد حثّ الشخصية على الفعل في هذه المسرحية فإنّ ما دار في مسرحية (رؤيا الملك) من صراع حاصر الشخصية داخل المكان (قاعة العرش) لم يستطع انّ ينهض بالشخصية الى مستوى نبذ أفكارها اللاإنسانية والعودة الى الإنسانية غير المشروطة ذلك لأنّ النبذ يحتاج الى شجاعة يتحدى بها الإنسان نفسه أولاً. أما امره –أيّ الملك – وضع أخته (ماندانا) في الإصطبل حين جاءها المخاض ،الغاية منه تحديد حركتها ، وتحجيم فاعليتها ،وليقلل من تأثيرها على زوجته ، والمربية ، والقائد (روستميرو) ،مما جعل المكان جزءاً ضمن نسيج النص.

ومن المسرحيات الآخرى التي قدمت الصراع داخل المكان ،مسرحية (مساء السلامة أيّها الزنوج البيض) (لمن الزهور؟) (تكلم يا حجر) وغيرها.

ب.الإنسان على حافة المكان :

ينطلق هذا المبحث في دراسة علاقة صراع الإنسان بالمكان مثل المبحث السابق من خلال تجربة إجتماعية ، وفيه ((يقف المرء على حافة المكان أو الى جانبه . هنا يحصل

٤٤.الرواية والمكان: ٦٠.

الإنسان على القابلية على استطلاع المكان وبالتالي التعرف على كلّ أبعاده))[٤٥].وعلاقة هذه الأبعاد بالإنسان ، ومدى تأثره ، وتأثيره في الصراع الجاري على الأرضية المسرحية.

ففي مسرحية (السؤال) تطالعنا شخصية (د. صفوان) وهو داخل مكان مقيد (السجن) ، ذلك المكان الذي يرتبط بالجور ، والظلم نجد أثار هذا المكان المغلق على شخصية الطبيب الذي ينصرف الى ممارسة العبادة والتزهد اللذين يحقق بهما العدالة التي يبسطها القانون على هذه الأرض. فالدكتور صفوان مثلّ ((نموذج المثقف والإصلاحي الذي ينشد التغيير من خلال تجريدات ذهنية ، يحبس نفسه بين الكتب يقتات على الأحلام ويسد أذنيه عن الواقع)) [٤٦]. من هنا جاءت عزلته،ولأنّ الكاتب قد جعلها موقعاً للصراع فقد فقدت القدرة على المشاركة فيه، وبالتالي فإنّ وجوده في هذا المكان الضيق لم يترك الأثر المرجو ، وإنّما جاء لخدمة الغرض الذي أراد عرضه الكاتب ، وهو صورة الشخصية المثقفة السلبية التي لا تعينها ثقافتها على استنهاض النفس ، والآخرين من أجل إحداث التغييرات الجذرية في هذا الواقع المرفوض. إلاّ إن هناك شخصية أخرى وقفت عند حدود هذا المكان الذي أوقد في داخلها جذوة الصراع الخامدة ،وهي شخصية (أمين الحمال) وهو أخ (ريحانة) زوجة (د.صفوان).

ان وضع (د.صفوان) في السجن وما يشيعه هذا المكان من مناخٍ تفوح منه رائحة الهزائم الداخلية ، والتردي مثلّ الشرارة التي سوف تقود الى الرفض ، والتمرد ، والثورة.

إنّ شخصية (أمين الحمال) تقف على النقيض من شخصية (د. صفوان) ، ولا يظهر هذا الخلاف إلا على حافة المكان الذي يحوي الصراع (السجن) ، فيشتد الصراع بينهما وهو صراع ((بين الجمود المطلق ، والتمرد الواعي)) [٤٧]. ونجد آثار ذلك في الرؤيا التي تراود (د.صفوان)وهو داخل السجن ،إذ يرى (أمين) وهو يحمل فأساً ليهدم السجن.فـ (أمين) مثّل البديل الذي طرحه الكاتب ((ليشكل المسلك الثوري لتحقيق العدل بوسائل غير ميتافزيقية كيما يتعدل الميزان فينجو البريء والمجرم يدان))[٤٨].

---

٤٥ . المكان كمصطلح تاريخ فني:٧٩.

٤٦. أين السؤال وما هو الجواب ؟:علي مزاحم عباس . الثورة .العدد٢٠٩١. ١٩٧٥.
وينظر: عن مسرحية السؤال :علي مزاحم عباس : الأقلام.العدد١٢: ١١١-١١٢ . السنة ١٠. ايلول ١٩٧٥.

٤٧ . قراءة في مسرحية السؤال: عبد الله نيازي : الأقلام . العدد ٦: ١١٣. السنة ١٢. ١٩٧٧.

٤٨.السؤال في حكاية الطبيب صفوان والعدل الإنساني: المحرر.

وفي مسرحية (لمن الزهور؟) ، يقدم الكاتب لمسرحيته بمقدمة سردية للمكان الذي سيجري الصراع على حافته .

إنّ التشبث بماهية الكينونة في خضم تصارع الأمل مع اليأس في نفس الأم ، كان لابد أن ينتهي بانتصار أحدهما أو في أقصى حالات هذا الصراع اصطباغ النفس الإنسانية بكليهما وهما متضادان متصارعان ما دامت الأم ترضخ تحت وطأة الضغوط الاجتماعية التي يرزح تحتها المجتمع ،وبالتالي نستطيع أن نقف على : ((الحالة النفسية للشخصية من خلال بناء ملامح المكان)) [٤٩].

إنّ غربة الأم العاطفية ، والاجتماعية التي عاشت معها قادتها الى أن تدفع الثمن لتؤمن لإبنها المكان الآمن الذي يستعرض الكاتب ملامحه : ((حديقة مزهرة ، تحيط بمبنى عالٍ ... طيور وعصافير وحمائم برية تلتقط قوتها من الأعشاب المبللة)) [٥٠]

إنّ إبراز ملامح هذا المكان يصبح معادلاً موضوعياً للأمل الذي شاع في نفس الأم ، إلا أنّ الابن يقابل هذا المكان بالتوتر فهو مكان لم يسع اليه بإرادته وإنما جاء وجوده فيه قسرياً ،لذا يتولد بينه وبين هذا المكان الذي يقف على حافته– وعلى حافة الصراع الذي خاضته أمه لتوصله الى هذا المكان– نوع من العداء يكون خارجاً عن أرادته يعمقه فيه إحساس بالوحدة ، والعزلة ، وعدم الانتماء ،إذ ((ارتبط المكان ،لاشعورياً عند الابن ،بالثمن الذي دفعته أمه ،وهذا ما يثير عدائيته ضد المكان)) [٥١] ، وهنا يستحضر من إهاب هذا المكان غير الآمن نقيضه (المكان الآمن) الذي يمثله الكيان (البايلوجي) للأم .إذ ينظر الابن الى حياته من خلال الأم (السكن) ؛ لكونها عنصراً مكانياً يشير الى الحنان ، والراحة ، والاطمئنان .وهنا تظهر لنا نزعته الشاخصة نحو التأرجح بين الواقع المرفوض ، والخيال المقبول وهو في تأرجحه هذا يقف على تخوم المكان مما يدل على الصراع النفسي الذي يعانيه.

إنّ العقدة الأوديبية المتخفية وما يحيط بها من دلالات هي مؤشر على انتزاع الابن من المكان ، لذا يقف على حافة المكان الجديد بشيء من النفور والرفض.

---

٤٩ . المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة): عبد الله ابراهيم: ١٣٢. المركز العربي.١٩٩٠.

٥٠ . لمن الزهور:١٠٩.

٥١ . البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة :٨٧.

في مسرحية (العقاب) نقف على حافة مكان مغاير لما قدّمه الكاتب في مسرحياته الأخرى، يطلّ علينا (القبر) من فضاء هذه المسرحية،ليشيع مشاعر الخوف ، والترقب ،والنفور.ولعل (القبر) يمثل الحقيقة الأسمى التي تبرز من خلال المواجهة بين الوجود والعدم.إذ إنّ جميع الأماكن التي يمر بها الإنسان ما هي إلا محطات عابرة تمثل مراحل إنتقالية في تحول الإنسان النفسي ، والمكاني في آن واحد.

إنّ تسمية المكان في هذه المسرحية كان يكفي الكاتب دون المضي في وصفه، والوقوف على تفصيلاته ، واجزائه. فالمكان ينماز بخصوصية منفردة في خلق أجواء الخوف إلا أنّه يلغي أيّ علاقة تأثيرية بينه ، وبين واردیه باستثناء هذه المسرحية إذ تنشأ علاقة أساسها عدم تقبل القبر لجثة (حامد).

يضع الكاتب مشكلة (حامد) في ((وسط ديني حيث علاقة الإنسان بمصيره مكسوة بالرداء القديم المتين الخاص بالعلاقة بين الإنسان والإله)) [٥٢]. إذ إنّ حامد تاجر جشع اشتهر بالربا ، وأكل المال الحرام ، وعدم احترامه للشرائع السماوية التي تحكم علاقة البشر بعضهم ببعض على أساس المنافع المتبادلة.فهو قضى حياته في أكل مال هذا ، واستغلال ذاك ، والجور على من حوله من التجار،ولأنّ ((القبر هو البعد الخاتمة ، ومحطة الإنسان الأخيرة))[٥٣].رفض هذا القبر استقباله ليقف (حامد) على حافه هذا المكان حائراً لعدم معرفته سبب هذا الرفض.

إنّ هذه الجثة غير المرتبطة بالقبر ظنّت أنّ سبب هذا الرفض هو دَين قد نسته مما استوجب ((استحضار الماضي بأحداثه المؤثرة .فالاستحضار ينبثق من إطار الزمن الحاضر وفي ظل مؤثرات المكان غير الآمن))[٥٤].وحين تمّ الاستذكار وقامت الجثة بما يستوجب عليها من تسديد للدين ، رفضها القبر مجدداً ؛لإنّ الدين لم يكن السبب في هذا الرفض ، ولتحول هذا المكان تقف الجثة على حافته ناظرة إلى مكان مفتوح ،فيبدو ((وكأنّه يتجه الى مختلف الأمكنة دون صعوبة ويتحرك نحو أزمنة أخرى))[٥٥]،لتصبح الحياة بوسعها قبراً لـ(حامد).وظاهرياً فإنّ الجثة تمثل موضوعاً سطحياً ولكن ما أراده الكاتب من

---

٥٢. الأدب وقضايا العصر : ٥٤-٥٥.

٥٣. جماليات المكان: مجموعة باحثين:٥

٥٤.بناء المكان ودلالته في رواية الحرب:٥٤.

٥٥ . جماليات المكان: باشلار:٨٧.

المعاني أكثر من ذلك وأعمق ، وإنما وقفنا هنا على صراع الجثة مع المكان وهي تقف على حافته.

وفي مسرحية (الجنزير) يحدد الكاتب المكان بإطاره العام وقد نجد ذكراً لبعض التفصيلات لاسيما غرفة معيشة (أجلد العاكول) فقد حملت الأمكنة في هذه المسرحية إيقاعات فنية استطاع الكاتب انّ يلبسها الطابع السوسيولوجي بعد أن بنى هذا المكان ((على أساس من التخيل المحض لكنه لايكتسب ملامحه وأهميته ،بل وديمومته إذالم يتماثل بدرجة أو أخرى مع العالم الحقيقي خارج النص ،وذلك لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لاملامح له)) [٥٦]، والكاتب استطاع أن يقيد المكان في هذه المسرحية بالحزام المرجعي.

(أجلد العاكول) زوج (أسماء العاكول) – سليلة الحسب ، والنسب–جنرال طُرد من جهازه العسكري بعد أرتكابه مخالفات عدة قادته الى الإعدام لولا عميد آل العاكول (أجود العاكول) عمه وأبو زوجته ، الذي حمل لهم بشرى في يوم عيد ميلاد أبنته ، وهي ترشح (أجلد) لمنصب وزارة الدعاية ، والأعلان. وما أن يقف (أجلد وزوجته أسماء) على حافة هذا المكان حتى يخوضا غمار الصراع على تخوم هذه الوزارة، إذ إنّ (أرشد العاكول) رئيس الوزراء قد وضع أمام (أجلد) مطالب قبل تسلمه الوزارة ،وهذه المطالب تتمثل بتقديمه ((الهيكل التنظيمي والإداري ، والمالي لوزارته مع جميع مرافقها من مؤسسات ، ومديريات خاصة ، وعامة .. وسكرتاريات داخلية ، وخارجية.. ومكاتب ، وأجنحة ، وملاحق تابعة لها أو منبثقة منها [...] في بحر ساعة)) [٥٧]. من هذه اللحظة تسكن الوزارة (أجلد)و(أسماء) وذلك لانغلاقهما ، وعدم قدرتهما على التحرك ولاسيما (أجلد) بعد عزله عن منصبه. وانعدام الحركة ((تعبير عن العجز، وعدم القدرة على الفعل ، او التفاعل مع العالم الخارجي)) [٥٨]. وهذا ما قدمته لنا غرفة معيشته ((الحيطان مزينة بنماذج متعددة من الأسلحة المختلفة.سيوف بنادق ،مسدسات ،رشاشات رماح ،فؤوس ،سكاكين الخ.)) [٥٩].فهو مكان يوحي بالمواصفات ، والخصائص الداخلية ، والعامة لـ (أجلد) من حيث المستوى الاجتماعي

---

٥٦ . بناء المكان ودلالته في رواية الحرب:٥٢.

٥٧.الجنزير:٣٠.

٥٨.بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ):٧٧.

٥٩ . الجنزير:٥.

، والجو النفسي ، والظرف المحيط به.كما تدل على أنّ مضامينها خاض صراعات متعددة ،وأنّ صراعاً ما سينفجر من خلال توالي الأحداث ،لأنّه سيشكل مصيراً يواجهه ويتدخل في ما يطمح أن يصل اليه،فلكل مكان قوة وتأثير على قاطنيه ويتضح ذلك أكثر حينما يقف الفرد على حافته،إذ يدرك من هناك ما يجري وهذا ما حصل لـ(أجلد) حين وقف على حافة الوزارة حيث ((يتجلى البعد النفسي (للمكان) داخل النص))[٦٠]. وعن طريق التشابه بين (أجلد) وهذه الوزارة نتمكن من الوقوف على الكثير من الجوانب الخفية في شخصية (أجلد) ،إذ يؤدي المكان أثراً في إظهار أبعاد هذه الشخصية وكيف تصارع شخوصاً لا يظهرون على مسرح الأحداث إلا بالاسم فقط.فتبدأ حلقة الصراع بين هؤلاء الأطراف المرشحين لنيل هذه الوزارة–على وفق تقديرات أجلد–وبين أجلد نفسه الى أن يتموضع البطل في هذا المكان ليخوض صراعاً جديداً على مكان وزارة الإعلان بعد فصلها عن وزارة الدعاية التي تولاها البطل من أجل تولي زوجته (أسماء) إياها ،وهنا يصبح المكان الذي تقف (أسماء)على حافته هو الباعث الدرامي للأحداث والمتسبب في أزمات الزوجين.

إنّ تحقيق الذات الذي ينشده كلّ من البطلين يقف في مفترق طرق مع مكان تواجدها الذي يرفض أن تتولى امرأة زمام وزارة،لذا كان لزاماً أن تتجاوزه.

ت.الإنسان في اللامكان:

حينما تبرز أمام الفرد عقبات تقف عائقاً أمام تحقيق أشياء كثيرة متمناة ، لا يستطيع الوصول إليها يصبح ذلك الفرد عاجزاً في أحوال كثيرة عن تحقيق أحلامه ، وأمانيه مثله مثل من جاءت سفنه على غير ما يشتهي ،فما لم يحصل عليه بالواقع لابد أن يحلم به ليحقق مع نفسه تكاملاً داخلياً يسعى من خلاله إلى التعايش مع المجتمع وذلك

---

٦٠ . الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : د.إبراهيم جنداري : ١٧٣. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . ٢٠٠١.

لا يتحقق إلا إذا كان المكان آمناً ، مرضياً لرغبات من يسكنونه ، وملبياً لطموحهم، وإذا ما حدث عكس ذلك – أيّ إذا رفض الفرد التناغم مع المكان الذي يسكنه– برزت الحاجة الى تخيل مكان يقوم على تخوم المكان الأول لكي يحمل دلالة تناقضه[٦١]. وحينها يكون هذا المكان المتخيل ملجأً للفرد عندما يحس بوطأة المكان الذي يكون فيه، أيّ حينما يشعر الإنسان بالاستلاب تظهر الحاجة الملحة الى التملص من الشعور بالغربة داخل الجسد ، والمكان. والنزوع نحو اليوتوبيا لتكون أساساً في تخييل مستقبل جديد.

وفي النصوص التي تعالج مثل هذه الطروحات ((يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه))[٦٢]، إنّ (اللامكان) بوصفه عنصراً مكانياً ((يمكنه انّ يكون (كلّ الأماكن) المقصودة ، او المتخيلة فيحقق بذلك من الثراء الدلالي، والمرونة المكانية ما لايستطيع إنجازه المكان الموضوعي))[٦٣].

لقد تضافرت عوامل عدة لتدفع (سوران) بطل مسرحية (مساء السلامة أيّها الزنوج البيض) الى التمرد ، ومحاولة الانفلات من دائرة الصراع هذه التي تقوم على العزلة الاجتماعية ، وانعكاساتها النفسية داخل إطار المكان المغلق الذي ينوء بدلالات معادلة لقوى الصراع الداخلية.

إنّ الانعزال الذي عانى منه (سوران) يعد من أبرز الدوافع التي أدت به الى الحلم بالمدينة المنقذ ، وهذا ما يعانيه كُثر غير سوران إنّ ما برزه الكاتب في مسرحياته هنا يعكس معضلة مهمة هي ((إنّنا كلما زاد أحتباسنا في عزلة الذات ،وفي عجزنا عن التجاوب الوجداني مع المجتمع زادت نذر كارثة اجتماعية لا يمكن تجنبها إلاّ بالتغيير ، إذ يجب أن نعود سادة للحياة ،بعد أن تحولنا الى عبيد لذواتنا)) [٦٤]. فـ(سوران) يسكن سرداباً معتماً يرزح تحت ثقل هموم الرأسماليين الذين يقطنون العمارة التي تعلوه.

ينغلق هذا القبو على البطل إلاّ من نافذة تمثل المنفذ المكاني الذي يأخذه ويدفعه الى تمثل البرجوازيين ، وهم يحيون حياتهم المترفة ، ليضع هذا المرة أمامه التفاوت بينه ، وبينهم.

---

٦١. ينظر: بناء المكان ودلالته في رواية الحرب:٥٧.

٦٢.جماليات المكان :٦٠

٦٣. جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر:كريم رشيد . الأقلام . العدد: ٨٧: ٧٧. تموز–آب ،١٩٩٣

٦٤.الإنسان بين الجوهر والمظهر: إريك فروم:١٦٣..

إنّ هذا المكان المغلق يمثل مخاوف (سوران) في عزلته التي تقصيه عن الناس ،والعزول الى الحلم بسيمفونيته التي يتخذها بديلاً عن الحياة بكلّ جوانبها .ولعل ما زاد هذه العزلة، وما دفع سوران في الوقت نفسه الى الحلم بـ(اللامكان) الذي يمثل عنده الأماكن كلّها هو عدم المواءمة بينه ، وبين (زوجته) التي رفضت مشاركته حلمه، وعدّته فاشلاً في تحقيق مكانة مرموقة في المجتمع.

إنّ البحث عن البديل الكامل عن الحياة الإنسانية ينهض على أساس رؤية جديدة لوضع إنساني أفضل يقوم على تجاوز قسوة الاغتراب المكاني ، والزماني ، والعمر الذي يمضي بلا زوجة ، ولا أولاد بعد انّ نبذته ،والواقع الاقتصادي المتدني الذي فرضته المدينة/ الواقع،ومن يقطنها من البرجوازيين ذوي الكروش المتدلية ، والرؤوس الفارغة.

ولعل ردة فعل (سوران) ماثلت ما أعلنه (محمد عبد المجيد) حينما كتب على غلاف روايته ((أردت أن أواجه العالم أن أمتلكه في داخلي ، وأخلقه من لاشيء ،عالم سري.. ولأني أرفض العالم القديم أكره التنازلات الرخيصة للإنسان ، والأشياء،وعبر خراب العصر))[٦٥].

كانت رؤية سوران للمدينة الحلم كبديل يقتضي أن تكون ((الموسيقى في مدينة كهذه ...أن تتحول الى قنابل ..تدمرها ..تلغيها من على خارطة الكون شرطاً أساسياً لتحقيق حلمنا الأكبر.بتأسيس مدينة الموسيقى مدينة الإنسان المالك نفسه ومصيره المشبع بهواء الموسيقى والمستنير بضوئها الخالد))[٦٦].

إنّ الصراع الذي خاضه سوران أدى به الى تجاوز الواقع عن طريق الوصول الى المدينة الحلم على الرغم من قسوة طريقها.

المبحث الثاني
أزمنة الصراع

ليس للزمن وجود مستقل بخلاف المكان ، ولكنهما شرطان أساسيان لكلّ وجود ، ولكلّ ماهية ، لكلّ فكر، ولكلّ نشاط ، لكلّ ازدهار ولكلّ تقدم[٦٧] ، وكما في الحياة لا انفصال نجده

---

٦٥ . الرواية والمكان: ٣١.

٦٦ .مساء السلامة أيها الزنوج البيض: ١١.

٦٧ . ينظر: الزمنأبعاده وبنيته:د.عبد اللطيف الصديقي:٥١. المؤسسة الجامعية .د.ت

للزمن كذلك ((ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص))[٦٨] ، فهو يتخلل الشخوص ، والأشياء ، والأماكن ،فما لاشك فيه أنّ الزمن يحمل بين طياته الوجود ، والعدم تلك الثنائية التي طالما امتازت في صراعها بإحتوائها على الحركة ، فالزمن((دليل وجود الحركة والتفاعل ، وإن وجود هذه الحركة والتفاعل هو التعبير عن الحياة))[٦٩].

فالزمن يعلن عن نفسه من خلال هذه الحركة وهذا التفاعل ، والتغيير الذي يحدثه سواء أكان هذه التغيير يشمل الكون ، أم الإنسان ، أم الموجودات الأخرى. ومن هذا التغيير الذي يمثل الملمح الرئيس للزمن نستطيع أن نقف على الشخصية في صراعها من خلال اختلاف ما يقع لها (قبل) عما يقع لها(بعد) الصراع ، وسبلها للخروج من دوامته .[٧٠]كما أنّه من العوامل التي تعيننا في الوقوف على تطلع الشخوص نحو تغيير حالها الى أفضل وفق رؤية إستشراقية تنهض على أساس قراءة المستقبل ((فليس من شك في أنّ الزمن يحقق الإنجازات))[٧١].

إنّ الزمن في تقدمه لا يتوقف كما يتضح في تدفقه ، واستمرايته ،بل إنّه في تقدمه هذا يفعل ما يتعين عليه بإصرار[٧٢].إذ إنّه ينقل الرؤية المستقبلية وإن بعد مداها ، أو قصر الى طور التحقيق.

والزمن في ضمن نسيج النص الأدبي ((يمثل ركيزة مهمة من ركائز الدراما التي تميل بطبيعتها الى التكثيف والاختزال))[٧٣].وتبرز أهميته بوصفه((العنصر الفعال الذي يغذي حركة الصراع الدرامي))[٧٤]. وعليه تترتب عناصر التشويق كما إنّه يقوم بضبط إيقاع الأحداث ،((فجوهر الحدث الدرامي يتحدد–بوجه خاص– من خلال ضرورة الكشف عن لحظة الحدث الحاضرة المتضمنة لامتدادتها الزمنية في الماضي والمستقبل))[٧٥].

---

٦٨ . بناء الرواية:د.سيزا قاسم:٢٦.

٦٩ . الزمن وحركة الحياة:د.باسل البستاني: آفاق عربية .العدد١٢: ٦١. ١٩٨٧.

٧٠.ينظر: مدخل الى الزمن في الدراما:مجيد حميد الجبوري. آفاق عربية.العدد١١–١٢: ٥٦. ١٩٩٩.

٧١ . عالم الرواية: رولان بورنوف، ريال اونيلية:١١٨. ترجمة نهاد التكرلي.دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.١٩٩١.

٧٢.ينظر: صنعة الرواية: بيرسي لوبوك:٥٧. ترجمة عبد الستار جواد .سلسلة الكتب المترجمة(١٠١). دار الرشيد للنشر.١٩٨١.

٧٣. مدخل الى الزمن في الدراما:٥٤

٧٤ . بناء الرواية(دراسة في الرواية المصرية) :د.عبد الفتاح عثمان:٥٤. دار التقدم،القاهرة.١٩٨٢.

٧٥ . مدخل الى الزمن في الدراما:٥٤.

وأهميته تتأتى في أن ((فقدان الزمن أو توقفه يجعل المسرحية –في أحسن أحوالها – تدور حول نقطة معينة لا نستطيع تجاوزها))[٧٦]، مما يفقد الصراع ديمومته واستمراريته حتى المنتهى.

في مسرحيات الكاتب نستطيع أن نستشعر الأثر البارز الذي يأخذه الزمن في نصوصه، والذي سوف نخضعه لتقسيمات محددة تتمثل في[٧٧]:

أ. حركة الزمن المأساوي.
ب. حركة الزمن التاريخي.
ت. حركة الزمن اللاإيهامي.
ث. حركة الزمن الإيهامي.

أ.حركة الزمن المأساوي :

وهي ((حركة زمنية تبنى على أساس تتابع جبري ، تكون فيه الأحداث مرتبطة ارتباطاً سببياً منطقياً ،تبدأ بالعنصر المأساوي وتنتهي به، فهي حركة زمنية دائرية متكررة،

٧٦.م.ن:٥٦.

٧٧.ينظر: مدخل الى الزمن في الدراما:٥٧–٥٨.

يمكنها أن تفتح باباً أمام مستقبل آخر))[٧٨].وفيما يخص تسمية هذه الزمن فالباحثة ترى أن مفهوم هذا المصطلح ينطبق على الزمن في مسرحيات الكاتب من غير أن يرتبط بالأسطورة لافي مفهوم كاتب المقال ، ولافي نتاج الكاتب وتقترح الباحثة تسميته بالزمن المأساوي ، وهذا ما نجده بكثرة في مسرحيات (محيي الدين زنكنة) إذ((ليس ثمة مدى يمكن إدراكه ولاخط ثابت يفصل بين الحياة في الكتاب والحياة التي تتعداه))[٧٩].وهذا ما تواضع عليه الكاتب فهو يعنى بالإنسان المضطهد في هذا الواقع المهترىء القيم.

ففي مسرحية (لمن الزهور؟) يضع الكاتب (الأم) تحت ضغط الزمن الماضي.فهي تعيشه وتجتر ذكرياتها ، وتنتابها الحسرة ، والندم على ما فات ، وعلى ما لم يتحقق وهنا تكمن المأساة ، ويظهر الصراع ويمتزج الزمن في هذه المسرحية ما بين الزمن النفسي الذي ينبثق من ذات الأم ومن أعماق أحاسيسها ، ومشاعرها بالزمن الأسطوري . إذ ((بين الماضي الحي ، والمستقبل تنتشر منطقة من حياة ميتة فلا يكون الأسف ، والشعور بالخسارة شديدين في أيّ مكان مثلما يكون حالهما هنا))[٨٠].

إنّ الزمن الماضي كان حاضراً في تفصيلات الحاضر مظهراً أسباب الصراع الساكن في أعماق الأم ، فالأم تعيش أزمة نفسية مردها الهوة التي وقعت فيها ، والتي كانت ثمناً لدخول ابنها المصح بعد أن كانت أمراءة ناءت بنفسها عن الشبهات ، ووفت لذكرى زوجها الغائب . إنّ الزمن هنا هو عنصر سلبي مقصود، فالإحساس بالضياع ، والغربة الاجتماعية ليس وليد الآن ، وإنما هو إحساس ارتبط بالماضي الضاغط على الزمن الحاضر،حتى أصبح جزءاً من تركيبة الأم ، فأنماز لكونه بطيئاً يوشك على التوقف بعد أن عانت من طوله ((صدقت.. طويل..طويل جداً .. وقاس أيضاً الى حد غير معقول.. وإذ تتوالى تتكدس بعضها فوق بعض ،برتابة وجفاف ولا لقاء يتجدد وليس ثمة غير الذكرى.. الذكرى حسب.. تكون أطول وأشد وحشة.. وقسوة))[٨١].

إنّ الزمن في هذه المسرحية يمثل أحد الأسس التي أسهمت في رسم الصورة الواقعية للمجتمع والأفراد الذين يعانون من حالة الاغتراب فيه .

٧٨.مدخل الى الزمن في الدراما: ٥٦. والمصطلح في البحث عنوانه : (الزمن الأسطوري).

٧٩. صنعة الرواية: ٥١.

٨٠. جدلية الزمن :غاستون باشلار: ٤٨. ترجمة خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت.١٩٨٢.

٨١ . لمن الزهور؟ :١١٥.

وفي مسرحية (العقاب) التي تبدأ بحدث مأساوي يتمثل بموت (حامد) الذي يعاني حالة الرفض من قبل البشر والأرض، فهو يعيش حالة من انقطاع الزمنية، إذ إنّ الموت يمثل تلاشي حركة الزمن المحدد لحياة الإنسان ، وهنا يظهر الاصطدام ، والصراع بين الرقاد ، والرفض من الأرض ، أيّ حالة من السكون ، والحركة في الزمن. وهنا يبرز أيضاً الزمن الماضي أثر في تأجيج الصراع ، وزيادة المسرحية مأساوية . إذ إنّ الأرض تسأل عن (حامد) العودة للماضي للنبش ، والبحث بين ركامه عن أسباب رفضها لتقبله في الزمن الحاضر ، ويترك الكاتب الصراع بين الزمنالماضي ،والحاضر، بين حامد ، والأرض مفتوحاً ومستمراً.

إلا إنّ الزمن الحاضر هو فقط ما يمثل الضغط المستمر على (أجلد العاكول) في مسرحية (الجنزير) إذ ينتظر منه وفي ظرف (ساعة) تشكيل وزارة (الدعاية للإعلان) فيدخل في هذه الساعة في صراع مع الزمن، ويشكل وزارته تلك من أرباب السوابق ، والمسجونين.

وتبرز شخصية (أجلد العاكول) وزوجته (أسماء) كونهم من الشخصيات التي أسهم الزمن في إبراز صفاتها ، وطباعها ، وتطلعاتها ،منها بحثهم الدؤوب عمن يسهم في مناصب الوزارة ،فبعد أن يلجأ أجلد الى شجرة العائلة يختار منها ما يمكنه أن يسهم في تشكيل وزارته تلك مع مرافقها ،ترشده زوجته الى نزلاء السجون من القتلة ، واللصوص ،والمجرمين ، ومن أصحاب الأحكام الثقيلة ، والأبدية ، ومن المحكومين بالإعدام ، ومن الساقطين أخلاقياً ، والمنبوذين اجتماعياً ،ليوفرون الحماية الشخصية للوزير الجديد، ذلك أنّ المناصب العالية في نظر الزوجة–التي يضعهم زوجها فيها– تلغي ماضيهم المشوه.

ومثلما ابتدأت المسرحية بمأساة الزوج الجنرال المطرود من الخدمة العسكرية والذي يعيش على صيت آل العاكول، تنتهي المسرحية بمأساة رفض (أسماء) لتكون وزيرة للدعاية بعد أن قرر رئيس الدولة فصل وزارة الدعاية عن وزارة الإعلان وترشيح أجلد العاكول لزوجته لتكون وزيرة للدعاية.

إنّ الزمن المأساوي في مسرحية (يحدث هذا في الخمس الخامس من القرن العشرين) فاض دلالات ،ورؤىً وصلت الى الربع الأول من القرن الواحد والعشرين وللقارئ أن يتأول دلالات : محنة الإنسان ، و جشع الحاكم ، ولك أن تأوّل تشكّل وزارة الدعاية ، والإعلان في مسرحية (الجنزير) وهو ليس بالبعيد عمّا يحدث في هذه الأزمان.

ومن المسرحيات الآخر التي يمكن أن نضعها في هذا النوع ، مسرحية (الأشواك) ، (الحارس) ، (مع الفجر جاء .. مع الفجر راح) ، (هو هي هو) ، (حكاية صديقين) .

ب. حركة الزمن التاريخي :

وهي : ((حركة زمنية مندفعة ليس فيها أية فرصة للارتداد أو الانعكاس ، إذ لايمكن فيها العودة الى الوراء))[٨٢] .

إنّ للظروف الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية أثراً بارزاً في توجه الكاتب نحو العودة للمسرحيات التاريخية غير أنّه –محيي الدين زنكنة– في كتاباته ((ليس مؤرخاً همه تقديم الحقائق كما وقعت ، وإنما أراد أن يقرأ التاريخ قراءة واعية ليسقط ما فيه على ما فينا

٨٢ . مدخل الى الزمن في الدراما:٥٧

مـذكراً ، ومحـذراً ، ومبصـراً))[٨٣]، فاسـتخدم الكاتـب للتعبيـر عـن صـراعات الواقـع وسـائله المحسوسـة (مسـرحياته ، وسـائر نتاجاتـه الأدبيـة) ، للبحـث عـن الجـوهر فـي جزيئـات هـذا العمل الأدبي.وهنـا يبـرز الـزمن عـاملاً أساسـياً فـي الكشـف عـن سـلبيات الإنسـان ، ومسـاوئ المجتمـع ((ذلـك أنّ التـاريخ يـدعم الحاضـر ،ويسـاعد علـى الاقتنـاع بمـا تثـار فيـه مـن قضـايا))[٨٤].فهو وسيلة وليس غاية ، إذ عبّر من خلاله عن الصراع بين المتناقضات . و في مسرحيات الكاتب يمتزج الماضي بالحاضر، ويتم من خلاله اقتراح رؤيا مستقبلية .

الزمن، ولاسيما الزمن الماضي نجده ((يمارس تأثيره على الحاضر من خلال تفسيره وشرحه لهذا الحاضر))[٨٥]. ففي مسرحية (السؤال) نقف على زمن المسرحية الماضي الذي وظف بشكل يخدم الغرض من المسرحية، إذ إن ما تعالجه هذه المسرحية من عرض للفساد الإداري ، وتمثيل القانون بشخص محدد وما ينتجه لك من صراع طبقي بين الطبقات المسحوقة ، والطبقات الرأسمالية يناظر ما يحدث في زمن تلقي المسرحية وزمن كتابتها . فالكاتب ((يقرّب من الفجوة بين الواقع المعاصر، وبين الزمن التاريخي للمسرحية))[٨٦].

إنّ اختيار الكاتب لزمن المسرحية المتمثل بهذه الحقبة المظلمة من العصر العباسي والتي أنمازت بواقع زاخر بالصراعات الطبقية بين ((اتجاهات تسعى بعضها لتوظيف الدين ، والقـوانين السـائدة لمصـلحة اسـتمرار امتيازاتهـا (قاضـي القضـاة ، وصـاحب الشـرطة ،والتاجر) ، وتسعى ثانية للخلاص من هذا الواقع من خلال رفضه ، والتمرد عليه(أمين بن عطاء) ، وتتجه ثالثة الى ثقافة غيبية استسلامية تهرب من خلالها من معضلات الواقع وتريح نفسها من معاناة التصدي والتفسير))[٨٧].

ويعمل الزمن في هذه المسرحية على أظهار أثار الصراع على الأتجاهين الثاني، والثالث ، فبعد أن يدخل الطبيب السجن ذلك المكان الذي يتوقف فيه الزمننجده يركن الى السكون،وينتفي عنده الصراع ويستسلم لقدره ويركن الى الخضوع لما يحكم عليه،فهو يؤمن بعدالة السماء ويستقبل ما يظنّه يأتي منها برضا ، وقبول.

٨٣.رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب (دراسة أسلوبية) :د.فاضل عبود التميمي. مجلة ديالى للبحوث العلمية والتربوية. العدد١٧: ١٧٢. ٢٠٠٤.

٨٤ . في النقد المسرحي:د.محمد غنيمي هلال:٨٩. دار العودة ،بيروت.١٩٧٥..

٨٥ . مدخل الى الزمن في الدراما:٥٧.

٨٦ . السؤال ومسرحية الأفكار الناجحة : جهاد زاير . التآخي . العدد ١٩٣٠: ٣ . ١٩٧٥.

٨٧ . السؤال والجواب المطلوب:حسن الكاشف. الثورة. العدد٢٠٩٧. ١٩٧٥.

في حين يؤثر الزمن الذي قضاه الطبيب على اخ زوجته نقيب الحمالين ، إذ يمثل الزمن الذي قضاه د. صفوان الصدمة التي جعلته يعيد النظر فيما حوله من متناقضات يعج بها مجتمعه ، فيقرّر أن يسلك المسلك الثوري فهو يرفض موقف صفوان وما آل اليه حاله.

ومع تداخل الأزمنة ، وامتزاجها في المسرحية من ماض، وحاضر انتهت ((وهي تبشر بالمستقبل الذي لم يتحقق دون إشارة الى هذا المستقبل وقد أرسيت دعائمه ولا يمكن أن تعصف بها الرياح))[٨٨]. فالإنسان مهما يبتعد ((في الزمن، والمكان عن العصر الحاضر ،ولكنه من خلال الرؤية النقية يستطيع أن يعبر هذا الزمن أو ذاك الزمن الى زمن أخر))[٨٩].

ومن النتاجات المسرحية الأخرى للكاتب والتي عالجت الصراع من خلال الزمن التاريخي مسرحية (رؤيا الملك) وفيها يوظف الكاتب شخوصاً تاريخية دون أن يستخدم أيّ تقنية حديثة في استنطاق هذه الشخوص ضمن الوقت الحاضر ، غير أنّه في عرضه لهذه الشخوص ضمن الحقبة التاريخية المتمثلة في حوالي الألف الأول قبل الميلاد في ميديا كان يهدف الى إبراز مصير من يطغى من الحكام ومن يستبد ، ومن يجعل شعاره الديكتاتورية ، والتسلط فهي مسرحية ذات هدف تبشيري.

يبدأ زمن المسرحية قبل المشهد الأول منها إذ يعاني الملك من العقم من سنوات عجاف مضت ، وهذا الأمر يجعله في حالة عداء مستديم مع الليل الذي كان يجثم على صدره ثقيلاً ، ففيه يلتقي الملك بكابوسه الذي يتخطى كونه حلماً لما يكتسبه من دلالات مستقبلية تمتد جذورها الى الماضي ، فهذا الحلم ، أو الأصح فهذه الرؤيا هي تصور للمستقبل الذي سيولد إن استمر الملك على نهجه.

ومن خلال (الليل) هذا الزمن اللانهائي في ديمومته يشتد الصراع ويتأجج بين الملك وذاته ، والملك وزوجته وفيه تتم تصفية ماندانا (كما يظن الملك).

إنّ الزمن في المسرحية كان طويلاً استغرق سنوات عدة وامتد لسنوات أكثر ،فبدا عنصراً مؤثراً وفاعلاً ، وجاءت رؤيا الكاتب فيه ومن خلاله لترفض العودة الى الماضي ،فالرؤية التي قدمها في المسرحية هي تحليل للزمن حينما يتداخل الماضي بالحاضر ليرسم صورة المستقبل.

---

٨٨ . أين السؤال وما هو الجواب.

٨٩ . السؤال عرض متواصل: المحرر. الهدف .العدد٣١١: ٤١. ١٩٧٥

ومـن المسـرحيات الأخـرى التـي عالجـت الصـراع بمختلـف أنماطـه ضـمن الـزمن التاريخي مسرحية ((قرب العرش.. فوق النعش) ، و(الخاتم).

ت.حركة الزمن اللاإيهامي

وهـو ((زمـن يخلقـه التنـافر الحاصـل بـين المختلـف الخيـالي (زمـن الأحـداث) وزمـن المتلقـي الحاضـر ، أو التنـافر بـين مـا يمكـن حدوثـه فـي الماضـي ومـا يمكـن حدوثه في الحاضر))[٩٠].

٩٠ . مدخل الى الزمن في الدراما:٥٨ .

يمكن أن نقف على هذا الزمن من خلال وسائل فنية متعددة بعضها قد يتداخل مع حركة الزمن التاريخي إذ ((إنّ اللجوء الى أحداث تاريخية تقع في زمن بعيد عن الحاضر كي يتأملها المتلقي عن بعد فيتدبر))[٩١]. هذا ما يلتقيان فيه ، فغرض الزمن اللاإيهامي هو دفع المتلقي الى تدبر الحاضر من خلال رؤية الماضي ، والتفكير في المستقبل في آن واحد.

أما ما يختلفان فيه فهو ((تكرار وقوع الحدث في الزمن الماضي والزمن الحاضر بغية خلق مقارنة لتشخيص التغيير الحاصل بين الزمنين))[٩٢]. هذا ما ينماز به الزمن اللاإيهامي ، في حين الزمنالتاريخي ينهض على أساس إعادة الحدث الذي وقع في الماضي كما هو من غير أيّ أشارة تذكر ضمن النص الى الزمن الحاضر، باستثناء ما يستدعيه النص من تشابه في ذهن المتلقي . في حين الزمناللاإيهامي يمكن من خلاله ((التوقف وتوجيه خطاب مباشر لا ينسي المتلقي زمنه الواقعي بل يجعله يتيقظ ويراقب ويتخذ موقفاً إزاء ما يجري أمامه من أحداث))[٩٣].

ومن مسرحيات الكاتب التي اعتمدت حركة الزمن اللاإيهامي تلك المسرحيات التي استخدم فيها الفواصل ، واللوحات ، والأغاني ، والوقفات من مثل مسرحيتي (السؤال وحكاية صديقين) . والمسرحيات التي تلجأ الشخوص فيها الى الحلم لانها ((يقوم بدور التعويض عن هذا الواقع المضطرب))[٩٤].

فمن المسرحيات التي كسرت طوق الزمن الإيهامي بخلقها زمناً لاإيهامياً هي مسرحية (كاوه دلدار)[٩٥]، وفيها يخلط الكاتب بين شخصيات تاريخية مثل (كاوه دلدار،و ضحاك) وشخصيات غير تاريخية مثل (عبد الجبار النمر) ،كما يخلط ويمزج ويداخل بين الزمن الماضي ، والحاضر، والمستقبل من خلال إعادته لصياغة أسطورة كاوه دلدار على وفق رؤية تنبعث من الزمن الحاضر لتتخطاه الى المستقبل.

٩١.م.ن:٥٨.

٩٢.م.ن: ٥٨.

٩٣.م.ن:٥٨.

٩٤ . مدخل الى الزمن في الدراما: ٥٨.

٩٥.كاوه دلدار: محيي الدين زنكنة. مطبعة أوفيست حسام.١٩٨٩.

يظهر الصراع بارزاً من خلال الصراع الذي ينشب بين (كاوه) ذلك الثائر المستيقظ من الماضي ، وبين (عبد الجبار النمر) صاحب مسرح ، ومخرج في الان نفسه أبن أدران الحاضر المغرق في الفساد ، واللهو ، والتزييف .

إنّ الصراع في الحقيقة هو بين زمنيين : زمن الماضي صاحب التراث العتيد ، وبين الجانب المظلم من الحاضر الذي يدعو الى نبذ الماضي ، والانفصال منه ، والعمد الى كلّ ما يزيف حقائق الماضي ، ويشوهها ، هذا الصراع بين الزمنيين يكسر الإيهام عند المتلقي ، ويجعله يتخذ موقفاً من تراثه ، وماضيه ،من كينونته ، ووجوده . إذ يعمد (عبد الجبار النمر) الى تزييف أسطورة كاوه ، وتحويرها لما يخدم أغراضه على مرأى من كاوه الذي ينتفض ، ويصرّ على موقفه الذي أخذه في الماضي ولا يحيد عنه في الحاضر ، فيعيد صياغة أسطورته بمساعدة فتاة ، وفتى يتركهما الكاتب من دون أسماء تذكر ليعمم كينونتهما على العديد من الشباب المناهضين لدعوى الانسلاخ من الماضي وبمؤازرة (حبيب العاشق).إنّه الماضي بجبروته ومجده يتآزر مع الحاضر النقي في وجه الجانب المظلم من الحاضر.

وحركة الزمن اللاإيهامي في مسرحية (مساء السلامة أيّها الزنوج البيض) أخذت طابعاً مغايراً ، إذ لجأ (سوران) فيها الى الحلم ((الذي يستبيح الكشف عن المستقبل في وجه آخر. لأنّ الأحلام تعطينا نوعاً خاصاً من الحركة))[٩٦]، التي تساعدنا في الكشف عن المحيط ، وسلبياته كونه يمثل فراراً من الواقع في وجه ، وتعويضاً عنه في وجه آخر.

حمل (سوران) معاناته وصراعه مع مجتمعه وراح يبني نظاماً بديلاً عما يحياه فلجأ إلى الحلم بعالمه اليوتوبي في زمن حلمي بعد الاغتراب الزماني ، والمكاني الذي دفعه الى التمرد على وظيفته ،فنجده يقرر عدم الذهاب الى وظيفته وهو بذلك يماثل الشاعر (بلند الحيدري) حينما قال:

((لن أذهب

٩٦ . مبادئ علم النفس العام:١٧٥.

لن أذهب

ما أتعس أن أقضي حياتي في عتمة مكتب))[٩٧].

نتج هذا الاغتراب عن ظروف خلفتها اللحظة الزمنية السابقة – فراقه مع زوجته ،وتعسر وضعه الاقتصادي – المقترنة بالحاضر مما ولّد ضغطاً نفسياً دفعه للبحث عن زمن حلمي ، ومكان حلمي ،بحث عن بديل للقيم السائدة ، وللمدينة التي يسكنها فنتج عن الصراع بين ما هو داخلي ، وما هو خارجي يوتوبياه مدينة الحلم التي تمثل نقطة بين ما مضى ، وما هو آتٍ.

إنّ رفض (سوران) للزمن، والمكان ((يحيل حركة الحياة الى بوار وسكون))[٩٨].فهو يكره الصباح كونه يلفظ أنفاسه في وظيفته المملة فينقضي اليوم كسابقه . إنّ هذه الإضاءة تعيننا على الوقوف على مجرى الصراع ،ومن ثم أعتزل (سوران) الصباح وسكن الليل مستودع أحلامه يواجه الواقع من خلاله عن طريق هروبه الى مدينته (مدينة الموسيقى).

إنّ الكاتب يذكر لنا العداء الذي يقوم بين (سوران) ، والساعة ليبين من خلاله تأثير الزمن في سوران الذي كان يتحسسه بالدقائق ، والساعات .فبدت الشخصية في صراع معه ،ومتأثرة به. وهو بعد هذا وذاك زمن لاإيهامي يدعونا الى التوقف عند الزمن الحاضر، وقراءته واستبصار ما فيه من أمور ، وقضايا من غير تسليم بما هو سائد لاقتراح رؤيا نهضوية للمستقبل الآتي.

ث .حركة الزمن الإيهامي:

وهي:((حركة زمنية تحاول الإيهام بأنّ زمن الأحداث هو زمن الحاضر من خلال العلامات الوسيطة التي. يضعها النص أو يبثها الإخراج في العرض مما يولد شعوراً بوجود تطابق بين ما هو خيالي (مختلف) وبين ما هو واقع (حقيقي)))[٩٩].

---

٩٧ . ديوان بلند الحيدري:٢٧٢. دار العودة ،بيروت.١٩٨٠.

٩٨.دراسات نقدية في الأدب الحديث: عزيز السيد جاسم:٦٣.مطبعة الإدارة المحلية،بغداد.١٩٧٠.

٩٩ . .مدخل الى الزمن في الدراما:٥٧

وفيه يظهر الاهتمام بالزمن الحاضر ، ومعالجته بعيداً عن الماضي الذي ((تعدّه زمناً ميتاً لا فاعلية له في حاضر الأحداث والأشخاص))[١٠٠]. فـ(مريم) في مسرحية ((هو .. هي ..هو))[١٠١]،- وهي مسرحية رومانسية- تعاني من التشتت في مشاعرها بين الزوج السابق (جلال) ، وخطيبها الحالي(دلير) بعدما تستشعر الشكوك من كليهما .يقابل هذا التشتت تجاه الجنس الآخر ،نوعاً آخر من المشاعر التي تتسم بالثبات ، أمومتها لـ (شيلر) أبنتها التي تعاني من أزمة مرضية تجعلها تراجع مشاعرها من زوجها السابق ، وخطيبها التي تستطيع أن تقف من خلال علاقتها به على طرف خفي لم يلمح به ، وهو مطلب سري بتخلي (مريم) عن أمومتها لـ(شيلر) وتتركها للبقاء عند أبيها.

في هذه المسرحية نلمح مرونة الزمن الإيهامي ،فـ(مريم) مع عودتها للماضي القريب ، واستذكار علاقتها بطليقها ، والانتقال الى الحاضر السابق للحظة الآتية ،والوقوف على مشاعر خطيبها،كلّ ذلك حدث وهي تنتظر وصول الطبيب المعالج من دونما أن تشعر بذلك ،وكأنّها نائمة.

إنّ حركة الفعل هي التي تحكّمت في تلك الانتقالات : ((فالاختلاف في اختزال الزمن او مداّه أدى الى تغييرات في تأثير حركة الفعل وضغطها على مجمل حركة المسرحية))[١٠٢]. كما أسهم في وضع منتهى للصراع الذي ينشب في ذهنها فحسب ،وكأنها في حياة أخرى .

أما(محمد) بطل مسرحية (موت فنان) فهو الآخر ينتقل الى حياة أخرى ، ولكن بشكل غاير (مريم) فيه. يصل (محمد) الى الفندق من أجل معرض للرسم يقام في المدينة بعدما استدعاه (موسى) الذي التقاه قبل عام في معرض للرسم،وهنا يبرز دور الزمن الماضي ، ومن ثم يبرز دور الزمن الحاضر إذ لم يتبق على افتتاح المعرض سوى ساعات ثلاث واللوحات التي جاء بها (محمد) معه قد حجزت في المطار.

يعزف (محمد) عن هذه المعضلة التي يتوقف عليها تقديمه للجمهور، وينشغل بتأمل فاتنة تجلس في بهو الفندق ،هنا فقط ننشغل بمشاغلة (محمد) لهذه الفتاة ومحاولته إقناعها باستخدامها كموديل في إحدى لوحاته ، وينسى أمر اللوحات المحتجزة والمعرض.

١٠٠.م.ن:٥٧.

١٠١ . .هو ..هي ..هو: محيي الدين زنكنة. ضمن (عشرة نصوص مسرحية) .دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.٢٠٠٤

١٠٢.مدخل الى الزمن في الدراما :٥٧

إنّ هذه الانتقالات السريعة في الزمن ماثلت سرعة انتقال اهتمام (محمد) من المعرض الى هذه الفتاة التي يكتشف إنّها امرأة بغاء تبيع نفسها لمن يدفع ليقع أثرها صريعاً، ولينقله النادل ، ومدير الفندق الى المستشفى.

إنّ الاختلاف بين ماضي الفتاة الذي وقف عليه محمد ،وما تبدو عليه في حاضرها من براءة ، وطُهر أسهم في تأجيج الصراع في نفس (محمد) ، والوصول به الى الأزمة فالانفجار، حيث الزمن الايهامي يمارس فعلاً حياتياً مغايراً في مسيرة البطل .

المبحث الأول
المظهر التناصي

ينهض هذا المبحث على فكرة استخدام التناص مفتاحاً ، ودليلاً، ومؤشراً فاعلاً في الوقوف على طبيعة الصراع ، وقراءته للتوصل الى أسبابه ، ولفهمه بصورة مغايرة عما تم طرحه من قبل ؛ لأنّ ((تناص اليوم بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هي علاقة رواق أبستمولوجي يشير الى موقف ، الى حقل مرجعي ،والى اختيار رهانات معينة))[١].

والتناص هو ميزة لازمة للنصوص جميعها .إذ إنّ ((كلّ نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر))[٢]، لا من الصعب الوقوف على النص الأساس ،فلا توجد كلمة عذراء كما يرى (باختين) سوى كلمة (آدم). فجميع النصوص في ترحال ، وتداخل دائم [٣] : ((تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض ذلك إنّ النص الواحد ليس حديثاً وليس قديماً،ولكنه مجموعة نصوص دفعة واحدة،وكلّ طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي الى عصر معين دون غيره))[٤].

فالنص الواحد ينفتح على نصوص آخرى ويتوالد منها ،غير إنّه في كلّ مرة يحمل دلالة مختلفة، ومغايرة عما سبقته،وإن أشار من طرف خفي الى دلالة سابقة إلاّ إنّه يحمل بين طياته معنًى جديداً أما في الطرح ، أو الصياغة.

والتناص من المصطلحات الحديثة التي تعددت الآراء فيها ،لذا كان من الواجب أن نقف على بعضها ، فهو عند (جوليا كريستيفا) ((طبقات جيولوجية كتابية ،تتم عبر إعادة استيعاب ،غير محدد ، لمواد النص ،بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحويلات لمقاطع ،مأخوذة من خطابات آخرى داخل مكون إيديولوجي شامل))[٥] .

---

١. في أصول الخطاب النقدي الجديد:د. أحمد المديني:١٠١. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد..١٩٨٩

٢. إفاق التناصية (المفهوم والمنظور) :٩٨. ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي. مطابع الهيئة المصرة العامة.١٩٩٨.

٣. ينظر:علم النص : جوليا كريستيفا :٢١. ترجمة فريد الزاهي . مراجعة عبد الجليل ناظم . دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء–المغرب..١٩٩١

٤. تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) :٣٨.حسن محمد حمادة . مطابع الهيئة المصرية العامة.د.ت.

٥. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:٢١٥.

ويعرفه (بارت) بأنّه : ((كلّ نص هو تناص ،والنصوص الآخرى تتراءى فيه بمستويات مختلفة))[٦]. أيّ إنّ أصداء النص السابق تتردد في النص الحاضر ،ونجدها : ((في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين))[٧]، كما يرى (ميكائيل ريفارتير).

والتناص بعد ذلك ((موضع الدراسة مع نصوص آخرى قديمة ، أو معاصرة ، بطريقة يتبين فيها قصد المبدع في الأفادة من النص السابق))[٨].

أما الناقد الأستاذ (د.شجاع العاني) فيرى التناص ((قراءة لنصوص سابقة ،وتأويل لهذه النصوص .وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة،على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كلّ النصوص السابقة التي يتكون منها))[٩].

ولا يقتصر الأمر على ذلك بل يجب على الكاتب أن يضع ((نصه أو نصوصه في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها زمانياً في حيز تاريخي معين))[١٠]. وقد تجاوز (جون فراو) ذلك ، وعمل على توسيع نطاق التناص ،وعّده مذهباً ((يتعلق بأيّ نص أدبي ولإقامة علاقة بين النص ونفسه ، أيّ بين العمل الأدبي باعتباره نصاً جديداً وبين صورته لدى القارىء باعتباره نصاً أدبياً أو معتمداً))[١١] .

ومن أنواع التناص التي أوجدتها الناقدة (جوليا كريستيفا) :

١. النفي الكلي :

وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية،ومعنى النص المرجعي مقلوباً.

٢. النفي المتوازي:

حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين عموماً هو نفسه ،ولا يمنع هذا من زيادة أو أضافة في المعنى في النص الجديد.

٣. النفي الجزئي:

---

٦. نظرية النص:رولان بارت . ٩٦..ترجمة محمد خير البقاعي .مجلة العرب الفكر العالمي. العدد٣. مركز الأنماء القومي ،بيروت..١٩٨٩

٧.أنفتاح النص الروائي(النص – السياق):سعيد يقطين.٩٦. المركز الثقافي العربي ،بيروت–الدار البيضاء. ١٩٨٩.

٨.النص الأدبي تحليله وبناؤه(مدخل إجرائي) :د.أبراهيم خليل.٢٢٨.عمان ..١٩٩٥

٩. قراءات في الأدب والنقد :د.شجاع مسلم العاني:٥٨. منشورات أتحاد الكتاب العرب..١٩٩٩

١٠. تحليل الخطاب الشعري(أستراتيجية التناص): د.محمد مفتاح:١٢٣–١٢٤.دار التنويرللطباعة والنشر ،بيروت–لبنان.١٩٩٥.

١١. المصطلحات الأدبية الحديثة : د. محمد عناني :٤٧. سلسلة أدبيات . مكتبة لبنان– بيروت . ١٩٩٦.

حيث يكون جزء واحد من النص المرجعي منفياً .))[١٢].

وهناك من ميز نوعين من التناص ،هما:

١. التناص المباشر:

وهو أن يستحضر الكاتب الى نصه الأصلي –عبر الأستشهاد أو الأقتباس أو التضمين–نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي.

٢. التناص غير المباشر:

أيّ الذي يستنتج إستنتاجاً ، ويستنبط أستنباطاً من النص، ويشمل تناص الأفكار ، أو المقروء الثقافي ، أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر بروحها او، بمعناها ،أو لغتها أو نسبتها الى أصحابها))[١٣].

إنّ ما ورد في أعلاه من تعريفات ، وأنواع، وتنظير للتناص يؤكد فاعلية النص ، وقدرته على الأستجابة لنشاط الآخر ، فضلاً عن تعزيز حقيقة سمة الأدب الإنسانية المتداخلة في وعي الإنسان أيّ كان لقد قرأت الباحثة الكثير عن تناصات الشعر ، والرواية ، والفنون التشكيلية لكنها لم تقرأ ابدأ عن تناصات المسرح ، وهذا ما يسوغ لها عناية معينة في هذا الموضوع الذي تتمنا ان تواجه فيه نصوص الكاتب من خلال موضوعة الصراع .

أ.التناص الأدبي:

---

١٢. علم النص : .٧٩

١٣.التناص نظرياً وتطبيقياً :د. أحمد الزعبي:١٦. مكتبة الكتاني للمطبوعات والنشر،أربد.١٩٩٥.

حينما يكون المقروء الثقافي لأيّ كاتب يمثل خزيناً ثراً يلجأ أليه الكاتب إذاما رام التعبير عن أفكاره، ومشاعره بمختلف أشكال الكتابة تتداخل النصوص في مخيلته ،وتظهر في تعبيراته بقصد ، أو بغير قصد، فتتنوع أشكال الظهور تلميحاً، أو إشارة ،أو تضميناً، أو اقتباسا، أو تحويلاً، أو امتصاصاً :((ويمكن للتناص الأدبي الذي يرد في النص .... انّ يزيده عمقاً ،أو تعبيراً ،أو تأثيراً))[١٤].

والنصوص الأدبية عموماً بمختلف أجناسها لاتخلو من تناص مع نصوص آخرى غيرها إن كانت سابقة عليها، أو معاصرة لها ، وفي مسرحيات الكاتب محي الدين زنكنة كثيراً ما يشيرالكاتب نفسه الى تناصاته الأدبية والتي تنوعت مابين ، قصة، أو رواية، أو مسرح ، يهم الباحثة هنا الإشارة الى تناصاته المسرحية ، سواء أكانت مع الأدب القديم ، أم مع الأدب الحديث.

إن احالات الكاتب على نصوص الآخرين فضيلة اخلاقية مارسها هذا الرجل ليتحدى بها اخلاقية السارق العمد الذي يسطو على تفاحة الحياة التي خلقت للجميع .

١. التناص مع الأدب الحديث :

١٤.تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي (الثلاثية إنموذجاً) : ماجدة هاتو هاشم عيسى المالكي:١٤٥. رسالة ماجستير .كلية التربية(ابن رشد)–جامعة بغداد.٢٠٠٢.

يشكّل الادب الحديث بشعره ، ونثره مصدراً مهماً من مصادر تناص الكاتب ،ربما بسبب قراءات الكاتب لـه واعجابـه .. وتشـهد مكتبـة الرجـل الخاصـة علـى ما تقول الباحثة فقد زخرت بمئات الكتب والمجلدات لشتى صنوف الاداب عربية كانت او اجنبية مترجمة كان الكاتب قد اقتناها منذ فتوّته التي اقترنت بوعي حياتي سوّغ قراءتها وتدبر ما فيها من ادب وفكر

في مسرحية (الجراد) التي تتناص كما ترى الباحثة مع رواية (الطاعون) لـ (ألبير كامو) ، فكلاهما يشتركان في فكرة واحدة هي : أنّ هناك مرضاً ينقله حيوان طفيلي ، أو حشرة تهدد مصير الإنسانية .فكل من الجرذ ، والجرادة يمثلان طرفين من أطراف الصراع ،إذ يقابلهما الإنسان ذو الإرادة الواعية لما يتهدد مصيره. هذا من جهة ، ومن جهة آخرى تناصهما يكمن في القضية التي تعالجها كلّ من المسرحية ، أو الرواية، ولا سيما في قضية الصراع الذي ياخذ طابعا انسانياً واضحاً في كليهما ،إذ كلاهما لاتقدمان لنا القضية من حيث كيفية السيطرة على الطاعون ،أو الجراد، وأنما في : ((الفعل البطولي في ظلّ ظروف الطاعون))[١٥]، او الجراد. فضلاً ن عن أنّ الرواية تصور الإنسان جرذاً ،هكذا يسخر المؤلف من الإنسان وقيمه ، وحياته[١٦].

والكاتب في مسرحية (الجراد) يصور الإنسان مجرد جرادة ،وهنا نلمح التناص واضحاً في كيفية تصوير الإنسان حينما يكون عبداً للرأسمالية. ويذكرنا (المسخ) الذي يحدث في (الجراد) بالإنسان الممسوخ في رواية (المسخ) لـ(كافكا) ،فكلاهما مسخته الرأسمالية، والألة الأقتصادية . كما تناص الكاتب ذاتياً مع نفسه ، حينما كتب قصة بعنوان (الجراد) والتي حولها فيما بعد الى مسرحية بالأسم نفسه.

أما في مسرحية (السؤال) ، فالجزء الخاص بالمحاكمة يذكرنا : ((بأجزاء يسيرة من روايتي (القضية) و(القصر) لـ (كافكا)))[١٧]. لا سيما في محاولة كلّ من الكاتبين : ((جعل الذات محوراً بين أقصى درجات الأنكفاء ، والقطيعة ، وبين درجات النزوع الإنساني للتغير)) [١٨]، في نتاجهما.

---

١٥. الطباع المتفردة والظروف: س.غ. بوتشاروف: ٢/ ٣٠٢.

١٦. ينظر : الجراد والطاعون هل يلتقيان : حسين لجليلي . التاخي. ١٩٧١

١٧. قراءة في مسرحية السؤال : عبد الله نيازي : الأقلام . العدد ٦: ١١٥. آذار .١٩٧٧

١٨. المحاكمة مثالاً بين كافكا وأورسون ويلز . مجلة الف باء . العدد ٢١٩٧. : ١٢٣. ٢٠٠٥.

إنّ مسرحية (السؤال) قد : ((ألقت بنا في خضم قضية الفعل الفردي ما جدواه ؟ ، وما هو عائده ؟ ، وما هي حدود تأثيره في الفعل الجماعي بعد ذلك ؟ .))[١٩].

إذ التناص هنا يبرّز صورة الصراع في شكلها الذاتي الذي لايمكن ابداً تجريده من طابعه الحياتي المتكرر في كل مكان .

في مسرحية (العلبة الحجرية) نجد إنّ الكاتب قد تناص مع مسرحية (بيت الدمية) لـ(أبسن) إذ إنّ كلا المسرحيتين تؤدي فيها الأنثى أثراً فاعلاً في المشاركة في الأحداث ، وتسييرها نحو التصاعد. فمغادرة (نورا) لبيت زوجها –في مسرحية بيت الدمية– والأتجاه نحو الغد يتناص مع خروج الفتاة من سجن الجدة ، إذ إنّ خروجهما كان مثالاً للتحدي ، وخطوة أولى نحو المستقبل.

إنّ شخصية (نورا) تتميز: ((بأنّها شخصية واضحة يمكن توقعها وهي قابلة للتغيير ،ويمكن إطلاق تعريف آخر لها ، وهو المرأة التي لها ماض كما أطلق عليها (وليم ورثن) ((إمرأة بدون مكان))))[٢٠].

أما الفتاة فشخصيتها في المسرحية أنطوائية، منغلقة على نفسها لا تثق بأحد نتيجة الأفكار التي زرعتها جدتها فيها ،غير أنّها تتناص مع (نورا) في كونها (أمراة بلا مكان) وما ترتب على ذلك من رحيلهما ، وهكذا أنشأت كل واحدة منها أنموذجاً ذاتياً للإنسان الجديد. كما أنّ المال أدّى أثراً في حياة كلا البطلتين ، إذ كان مؤشراً واضحاً في حياة (نورا) . في حين عانت (الفتاة) تقشفاً مارسته عليها العجوز

تتناص مسرحية (العلبة الحجرية) مع (بيت الدمية) في المنتهى ايضاً ،فالمسرحيتان ذواتا منتهيين مفتوحتيين ، وهذا الأنفتاح يقابل الأنغلاق في بدء المسرحيتين كما يشير الى ذلك عنوانهما (بيت الدمية ، العلبة الحجرية) والأنفتاح في حقيقته ، أنعتاق كان لابد أن يحدث ،إذ بعد كلّ ضغط أنفجار ، وتحرر. والكاتب وان امتص النصوص السابقة إلا أنّ هناك ما يرشدنا الى الأصل دائماً ، إن كان في الفكرة ، أو في طريقة طرح القضية ، أو رسم الشخوص ، ان الامتصاص هنا إذاللصراع في المسرحية ان يكون واضحاً ومسوغاً من خلال حركة الشخصيات وانتمائها الى افكار محددة تريد كل واحدة منها ان تقول الحقيقة .

---

١٩. مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي : زينب منتصر. الأقلام . العدد ٧.:٢٤. .١٩٧٧

٢٠.المكان المسرحي (جغرافية الدراما الحديثة) : أونا شودهوري:٨٣. ترجمة أمين حسين الرباط. مراجعة عبد الحميد الحزيبي . مطابع المجلس الأعلى للأثار .٢٠٠٠.

وفي مسرحية (رؤيا الملك) يتناص مشهد قتل الملك لزوجته مع مشهد قتل (عطيل) لـ(ديزدمونة) إلا إنّ أسباب القتل مختلفة في كلا المسرحيتين ، فذلك قتلها بسبب خيانتها الزوجية ،وهذا قتلها بسبب خيانتها السياسية[٢١]لكنه يلتقي في رؤيا الملك ليجعل من عملية القتل قمة من قمم الصراع المرير في المسرحية .

وبعد ، ففي مسرحية (سيأتي أحدهم) والتي تتناص مع قصة (منزل للبيع)[٢٢]، التي يشير إليها الكاتب صراحة في مقدمة مسرحيته.إذ إنّ كلاّ من القصة ، والمسرحية تنهضان على فكرة واحدة ، وموضوع واحد . فالأحداث تدور فيهما حول إمرأة مسنة تعيش في منزلها وحيدة تقاسي مشاعر الوحدة وتسكن الى جانبها إمراة جارة تواسيها في وحدتها.

تعرض هذه المرأة التي اسمها في القصة (مانيا) ، وفي المسرحية (أمنة) نزلها للبيع من أجل أن تعطى ثمنه لإبنها الجاحد الذي يقطن المدينة مع إبنه وزوجته – و ثمة (بنت) أخت لهذا الأبن الجاحد– فتنشر (آمنة) أعلاناً لبيع منزلها الذي تتوفر فيه كلّ أسباب الراحة كما يؤكد أعلانها. وكان من القادمين لمعاينة المنزل في القصة زوج ، وزوجها يغادران المنزل من دون شرائه بعد أن علما أنّ هذه السيدة تنوي البقاء في المنزل بعد بيعه. ثم يأتي أحد القادمين لرؤية هذا البيت وهو شاب تفوح منه رائحة العطور ،يبدو على سيمائه الثراء ، والغنى يطمع في شراء المنزل لأنّه يقع قرب ممتلكاته ، وفي كلا النصين يعنى الشاب بوجود جهاز هاتف في المنزل ،ويجن جنونه حينما يعلم أنّ الحمام ، والتواليت يقعان تحت شجرة تفاح ، ويشترك الجميع في استعمالهما.

في المسرحية يظهر شخص مسن يدعى (فرج) يصفه كاتب القصة بـ (الرجل العجوز) وهنا نقطة افتراق بين النصين ، يعاني (فرج) من وفاة زوجه حديثاً لذا تسأله (آمنة) المكوث عندها ،لأنّ البقاء وحيداً في هذه الليلة أمراً صعباً وشاقاً . في حين (مانيا) يزورها هذا الرجل العجوز من أجل معاينة منزلها ، ورؤية مقدار صلاحيته ، ومطابقته لما جاء في الأعلان ،وبعد أن تخبره بشروطها وتشكو له رفض كلّ من يتقدم لشراء المنزل بعد علمه بطلبها المكوث في المنزل بعد بيعه ، أشار اليها أن تكتب الأعلان بصورة مغايرة ؛لأنّ هناك القليل ممن يرغبون في العيش بمنزل يقطنه مسن ،وهنا يختم القاص قصته غير أنّ

---

٢١. رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب (دراسة أسلوبية) : ١٧٢

٢٢. ينظر : منزل للبيع : بوريس ايكيموف. الثقافة الأجنبية: العدد ٣-٤ : ٥٥-٦٠ . ترجمة ناطق خلوصي . ١٩٩٥.

خاتمة المسرحية ،كانت مبنية على تطلع (سمر) جارة (آمنة) الى منزل الأخيرة وحلمها بزواج (آمنة) من (فرج) .

قدم الكاتب مسرحيته بقوله : ((تشكلت الخطوط الأولى لهذه المسرحية في ذهني وأنا أقرأ قصة (منزل للبيع) بيد إنّي لم أتوقف عند معطياتها ،ولم أتقيد بها))[٢٣]. وهذا أعتراف نبيل يكشف عن تناص المسرحية ، لكنه من وجهة نظر الباحثة يشير الى خلاف ما توضح للبحث إذ إنّ جميع ما قدمه الكاتب لا يعد امتصاصاً للنص الأصلي ،وأنما ما قام به هو نقل الفكرة من القصة الى المسرحية – من نوع أدبي الى آخر– بل إنّ النص الجديد قد امتص النص السابق إمتصاصاً مباشراً، وأن ما جاء من تناص لم يخدم النص الجديد وانما كان بمثابة إضافات ثانوية لم تغير من مسار الأحداث ، ورؤية المسرحية، وقضية الصراع فيها .

أما مسرحية (الشبيه)[٢٤]، والتي نشرت في جريدة (العراق) بتاريخ (١٩٨٧/١١/١٩) بعنوان (الحارس) فتتناص مع مسرحية (الحارس) لـ (هارولد بنتر) ،وفي هذه المسرحية خالف الكاتب نهجه في التصريح بمصدر تناصه ، إذ جاءت هذه المسرحية على عنوانها الأصلي الذي ربما أرشدنا الى مصدر تناص الكاتب غير أنّه– الكاتب– ما لبث أن غّير عنوانها الى(الشبيه)، ربما لتفادي الكشف عن التناص.

نقاط الألتقاء بين النصين تتمثل في :

أولاً: المحدودية في الشخوص ،فعدد الشخصيات في كلّ مسرحية لا يتجاوز ثلاث شخوص هي (أستون ،ميك ،ديفز) في مسرحية (الحارس) . و(الحارس ، ومسعود ، ومحمود) في مسرحية (الشبيه).

ثانياً : خلو المسرحيتين من العنصر النسائي .

ثالثاً : إنّ أحد الشخوص في المسرحيتين هو شاب مشرد . في مسرحية (الحارس) شريد لا مأوى له ، وصعلوك ، يحاول الأيقاع بين (أستون) الذي يعطف عليه ، ويؤويه وبين أخيه (ميك) ،هذه الشخصية تتناص في مسرحية (الشبيه) مع (محمود) ذلك الشاب الذي دخل المصح مرات عدة، فيشفق عليه (مسعود/حفار قبور) ويستخدمه للعمل

٢٣.منزل للبيع : محيي الدين زنكنة . ضمن عشرة نصوص مسرحية. دار الشؤون الثقافية العامة. ٢٠٠٤.

٢٤. الشبيه : محيي الدين زنكنة . ضمن(عشرة نصوص مسرحية). دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد. ٢٠٠٤.

وبهذا أنعطفت أيّما إنعطاف عن الحكاية الأصلية ،وأكتفت بتقديم صراع مبسط لينسج منه مسرحية بشكل أكثر حبكاً ،وأكثر دلالة ،وأيحاء لقضايا اللحظة حفر القبور، لإعانة أبيه المقعد ، وأمه العمياء فيتعرض من جراء حفره للقبور الى أرق يصيبه فلا يجعله ينام الليل ، وهذه الحالة نفسها موجودة في مسرحية ٠ (الحارس) غير أن من يصاب بالأرق هو (أستون).

رابعاً :تناصهما في وجود جريمة قتل ،وإن لم تقع في (الحارس) إلا أنّ الشريد (ديفز) حاول أن يوقع بين المالك ، والمستأجر إلا أنّ الفعل لم يتم. أما في (الشبيه) فأنّ (محمود) حفار القبور يشكو لـ(مسعود) توقف العمل فلا أحد يموت ؛ وبسبب الولاء الذي يشعر به (محمود) تجاه (مسعود) يعمد الى قتل (الحارس) كيما يفرح (محمود) فيدفنه في أحد القبور التي يحفرها من الصباح الى المساء ، ليعود فيجد أنّ (محموداً) قد مات أيضاً فيدفنه ويرتدي ملابسه ليواري جثة (الحارس) ويقوم بما كان يقوم به (محمود) وبذلك تتماهى شخصيته في شخصية (حفار القبور).

إنّ شكوى حفّار القبور (محمود) المتمثلة في قلّة الموتى ، وتوقف حفر القبور، وشعوره بالجوع واقعة لها ما يماثلها في شعر السياب ، ولا سيما في قصيدته ٠حفار القبور) التي يقول فيها الشاعر على لسان الحفار :

سأموت من ظمىء وجوع
إن لم يمت –هذا المساء الى غد بعض الأنام
فابعث به قبل الظلام
يا رب .. أسبوع طويل مرّ كالعام الطويل،
والقبر خاوٍ ، يفغر الفم بانتظار .. قي انتظار
ما زلت أحفره ، ويطمره الغبار[٢٥]

خامساً:التناص الموجود بين كلّ من شخصية (أستون) و(مسعود) . فكلاهما شخص طيب يعطف على الآخرين ، ويقوم بفعل يلازمه فلا يتركه :((فأما أن يكون في يده (مفك)

٢٥. ديوان بدر شاكر السياب : م١: ٥٤٧. دار العودة ،بيروت. ١٩٧١.

، أو (فيشة) ، أو(توستر)))[٢٦]. في حين أن ما كان يقوم به(مسعود) هو حفر القبور من الصباح الى المساء .

سادساً:إنّ أبطال المسرحيتين هم من الطبقة الدنيا من المجتمع.

سابعاً:إنّ (أستون) قد أجرى عملية جراحية في المخ مما جعله بطيء التفكر فلا يتذكر شيئاً[٢٧]. في حين (محمود) في (الشبيه) هو من رواد المصح مرات عدة فكلاهما يعاني من أزمة في عقله.

كلّ ذلك لم يمنع من أنّ هناك نقاط افتراق بين النصين لعل من أبرزها – ولسنا هنا في معرض الحديث عن ما يفارق النصين – أنّ مسرحية (الحارس) لـ (هارولد بنتر) عالجت موضوعاً يخص الناس ، وعلاقات بعضهم ببعض بأسلوب كوميدي . في حين الكاتب –محيي الدين زنكنة– عرض لنا مسرحيته بأسلوب تراجيدي وانحرف بموضوعها ليتناول علاقة الإنسان بالموت هذه الحقيقة الحتمية التي تمس كلّ البشر بلا اختلاف ، فضلاً عن الحظ الذي يطرق الباب مرة فيجب التنبه له، والأمساك به قبل أن يغادر والصدفة التي تؤدي أثراً في حياة البشر.

أما مسرحية (في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا) فقد تناصت مع قصة (السماد الكيمياوي)[٢٨] ، التي لم تستطع الباحثة الوقوف على نصها ، لذا فهي تذهب الى ما ذهب اليه الكاتب ونشره في مقدمة مسرحيته ،بانّ هذه المسرحية قد أستمدت خطوطها الرئيسة من قصة (السماد الكيمياوي) ، من دون ان تؤشر وجه التناص وعلاقته بقضية الصراع في المسرحية .

أما مسرحية (لمن الزهور) فنجدها قد تناصت في عقدتها مع العقدة الأوديبية وهو تناص غير مباشر كما أوضحت الباحثة ذلك فيما تقدم ،لكنه قدّم لقضية الصراع في المسرحية بعداً نفسياً سببه ثقافة العقدة نفسها .

٢. التناص مع الأدب القديم :

---

٢٦. الحارس: هارولد بنتر: ١٥.ترجمة عبد الحليم البشلاوي . مكتبة الفنون الدرامية (١٣). مكتبة مصر.د.ت..

٢٧. ينظر: في النقد المسرحي : محمد دوارة:٤١٠. المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر. د.ت.

٢٨. السماد الكمياوي: مجلة الثقافة. العدد٤. نيسان، ١٩٧٨.

كتاب (ألف ليلة وليلة) هذا التراث الضخم بما ينماز به من تقديم فكر ، وسرد ، وصراع مثلّ منهلاً كبيراً من مناهل قراءات محي الدين زنكنة دعا الكاتب الى أن يتناص معه بشكل مباشر كما في مسرحياته التي سنتناولها بالعرض والتحليل ، وليس في هذا عجب فكتاب الليالي العربية سفر خالد في تاريخ البشرية مارس انواع من التاثير في حياة اكثر من شعب وامة .

إنّ مسرحية (السؤال أو حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب) قدمت تناصاً واضحاً مع (ألف ليلة وليلة)[٢٩]،لاسيما مع الليلة الخامسة والعشرين منها (حكاية الخياط والأحدب واليهودي والنصراني) . إلا أنّ المسرحية المعاصرة.

ملخص الحكاية تتمثل في أنّ خياطاً موسور الحال في مملكة الصين خرج ذات ليلة مع زوجته للنزهة فوجدا في طريق عودتهما رجلاً أحدباً رؤيته تثير الضحك ،ولما كان الخياط يحب اللهو ، والطرب دعاه الى أن يذهب معه الى منزله ، فوافق الأحدب على ذلك ، وأثناء تناولهم العشاء الذي كان مكوناً من سمك مقلي ، وخبز ، وليمون، وحلاوة . قامت إمراة الخياط ولقمت الأحدب سمكة كبيرة وسدت فيه بكفها وسألته أن يبتلعها بنفس واحد. وكان في السمكة شوكة قوية تصلبت في حلق الأحدب فمات من ساعته ، فعمد الخياط بعد أن أشارت عليه زوجه بأن ينشر على الأحدب فوطة ويخرج بها الى دار الطبيب مدعيين إنّ الأحدب أبنهما ، وانّه مصاب بالجدري . ما أن وصلا الى بيت الطبيب اليهودي حتى أسنداه الى سلم

المنزل بعد أن فتحت الجارية لهما الباب ، وذهبت لتخبر الطبيب . نزل الطبيب في الظلام ، وتعثر بالجثة ، وأتهم نفسه بقتله فأشارت زوج هذا اليه برميه في بيت جاره المسلم المباشر على مطبخ السلطان ،وقد فعل ذلك.

حين عاد المباشر الى منزله وجد شخصاً واقفاً في الزاوية في جانب المطبخ فظنّه لصاً ، فباغته بمطرقة على صدره ، خرّ من أثرها ميتاً ،حمله المباشر وأسنده الى دكان صادف أن مرّ نصراني سكران من جانب الدكان فظنّ الأحدب سارقاً يريد سرقة عمامته – كما حدث أول الليل ، إذ هناك من سرق عمامته – فلكم النصراني الاحدب لكمة أوقعته أرضاً . نادى النصراني على حارس السوق الذي بعد أن وقف على تفاصيل الحادثة كيف إنّ نصرانيا قتل مسلماً ، فقبض عليه وذهب به الى بيت الوالي الذي امر السياف بقتله .

---

٢٩. ألف ليلة وليلة : ١:٩٢–٩٥ ، ١: ١٣٧. دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت. د.ت.

نصب السياف المشنقة وأوقف النصراني تحتها ،وهمّ بتنفيذ الأمر وإذابالمباشر يصرخ بأنّه قاتل الأحدب وسرد عليهم ما جرى ، فأخذ السياف الحبل ووضعه في رقبة المباشر وإذابالطبيب اليهودي قد شق الناس وصرخ بأنّه هو من قتل الأحدب ، وسرد عليم ما جرى. انتقل الحبل الى رقبة الطبيب وحدث له ما حدث لمن قبله وقبل أن ينفذ السياف الامر أعترف الخياط بأنّه من قتل الاحدب على أثر سمكة كبيرة لقمتها زوجته للأحدب فمات من ساعته.

وصل الخبر الى الملك فأمر الوالي أن يحضر هولاء ومعهم الجثة . وبعد سماع الملك لكلّ ما حدث وجرى أمر أن يكتب ذلك بماء الذهب . صادف إنّ مزيناً كان حاضراً عند الملك وسمع الحكاية كلها ، رفع المزين الغطاء عن الاحدب ،وقال للملك : إنّ في الأحدب روحاً ، ثم آخرج مكحلة ودهن رقبة الأحدب وغطاها ،ثم آخرج كلبتين من حديد ونزل بهما في حلقه ،فآخرج قطعة السمك ،وعطس الأحدب على أثرها عطسة استفاق ، وملس يديه على وجهه وقال: لا أله إلا الله ، محمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم).

في المسرحية تطالعنا شخوص مغايرة لشخوص الحكاية ،إذ نقف على (ثمالة) زوجة (مظلوم بن ناصرة) ، وعشيقة (هشام الحلو) ،والتي تدفع الأخيرالى التخلص من زوجها . هنا نقف على أول مظاهر التناص بين النصين ، وهو حدوث جريمة قتل تعقبها محاولة التخلص من الجثة ، وشتان ما بين أسباب حدوث الجريمتين ، ولكن الجريمة في المسرحية تنهض على موضوع الخيانة الزوجية ، وضرورة عدم الأنجراف وراء كلّ ما يمثل تحدياً لأعراف ، وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه الفرد.

حاولت (ثمالة) وعشيقها التخلص من الجثة فأشارت عليه بأّن يتظاهرا بأنّ الجثة لأبنهما ، وأنّه مريض ،ثم ذهبا الى الطبيب المسلم (صفوان بن لبيب) ، وهنا نلمس فارقاً جوهرياً أيضا في جعل الطبيب في المسرحية مسلماً ،في حين كان في الحكاية يهودياً لأغراض قصدها المؤلف.

بعد أن تركت (ثمالة)عشيقها الجثة على سلم منزل الطبيب ،نزل الطبيب لمعاينة المريض فتعثر بالجثة وسقطت عن أرتفاع شبر ، ظنّ الطبيب (صفوان) أنّه من قتل هذا المريض، وصمم على انّ يخبر الشرطة بأمر ما حدث في حين أشارت عليه زوجته (ريحانة) ، وأخوها (أمين بن عطاء) أنّ يتخلص من الجثة لعلمهما بفساد الهيئة القضائية

يسجن (صفوان)بعد أصراره على موقفه ، وبعد المحاولات المستمرة من زوجته ، وأفراد قد عالجهم من زمن بعيد . تضمنت هذه المحاولات دفع الرشا لصاحب الشرطة ، وصاحب البريد، وقاضي القضاة.،بعد أن استحصلوا ثمن الرشا من بيع كتب (صفوان) التي لا تقدر بثمن ،لكي توفر الزوجة المال لهؤلاء من اجل أن تخلص زوجها من حبل المشنقة ،فتفشل في ذلك.

إنّ خروج المسرحية من الجانب الكوميدي ، الفكاهي في الحكاية الى الجانب التراجيدي في المسرحية مثلّ أنحرافاً واضحاً يحسب للمؤلف ، إذ خرج بالمسرحية الى دائرة الأشارة لفكرة الحكاية التي استحدث فيها من التغيير ما استحدث بقصد طرح البديل للفساد المستشري في المجتمع آنذاك ، والمستنبتة جذوره في المجتمع الأن من أجل إحداث التغيير الجذري ، وطرح الرؤيا المستقبلية.

أما القصد من البقاء على الأجواء العباسية للمسرحية فجاء من أجل إبراز: ((إنّ الصراع [...] يتموضع بين الإنسان وظرفه التاريخي والأقتصادي))[٣٠].

ويسجن (صفوان) ولا تأخذ العدالة مجراها فيصدم هذا الطبيب المثالي ، ويتقبل السجن بقراءة (قصص الأنبياء) ، وسور من القران الكريم لا سيما سورة (الصافات) ، ويحاكم بتهم أربع : الأولى التكفير، والثانية: إدعاء النبوءة، والثالثة : تبديل سنة الله ، والرابعة: قتله نفساً بريئة. ويحكم عليه بالقتل ، ثم نفاجأ أثناء تنفيذه يتحول السيف الى خشبة في يد الجلاد ،فلا يستطيع أن يرفع يده ،ويغضب منه صاحب الشرطة فيعمد الى تنفيذ الحكم بنفسه ، فيحصل له ما حصل للجلاد ، ليقوم قاضي القضاة بالمحاولة ، فيفشل أيضاً في قتله ، ليستيقظ الطبيب من نومه وهو يردد (تبارك الخلاق) ،ثم يحاكم الطبيب حقيقة ويقتل . هذه النهاية جاءت ملائمة لقضية الصراع في المسرحية ،ذلك إنّها تمثل : ((إنقلاب منسجم مع واقع المجتمع الرأسمالي الذي لا يمكن للطيبة أن وجد فيه لإنتفاء عناصر وجودها))[٣١] ، ولتقدم لنا الشخصية القدرية التي تقع فريسة للأحداث من غير ما فعل منها لتغيير مصيرها ،فهي أذن دمية لا حول لها ولا قوة ، وبهذه :((الطريقة تكتسب العلاقة بين

---

٣٠. الملك هو الملك ومسرح المرآة : زهير حسن: مجلة الأداب اللبنانية : ٩٥.

٣١.. المفارقة وصفاتها :٧٧.

الإنسان ، وقدره تدريجياً فروقاً دقيقة تراجيدية وتصبح أصواتاً رؤيوية باطنية في أحيان أكثر))[٣٢].

في حين مثل (أمين بن عطاء) الشخصية الواعية الثورية كنقيض ، وبديل للطبيب (صفوان بن لبيب) . فـ (أمين) من الشخوص اللذين : ((لا يرغبون في أن يكونوا فريسة القدر ، الذين يحاولون أن يؤثروا فيه ،الذين لديهم الشجاعة لأنّ يجعلوا من أنفسهم عاملاً رئيساً في وجودهم))[٣٣].و (أمين) الحمال شخصية ذات بصيرة استطاعت أن تقرأ معطيات مجتمعها ،وان تجد السلوك المناسب والمتمثل بعدم الخنوع للمرتشين.

ان تناص هذه المسرحية يفتح للصراع باباً يطل من خلاله القارئ او المشاهد لكي يقف على واقع الفساد في الحياة والسياسة معاً .

ومسرحية (الخاتم) التي يتناص فيها الكاتب مع الليالي الألف من حيث البناء ، إذ شابهت مسرحية (الخاتم) بشخوصها مع (ألف ليلة وليلة) فقد حضر (هارون الخاتم) الذي يماثل في سلوكياته (هارون الليالي) ، كما يوضح لنا الكاتب في مقدمة مسرحيته : ((و(الخاتم) تستنير في خلق شخصياتها ، وأبداع مخلوقاتها بنور (الليالي) الساطع ،وبروحها الثروة الجامحة ،وتتفيأ ظلالها وسحرها الأخاذ ،وتستفيد بقدر ما من نهجها في سير أشخاصها ،واحداثها))[٣٤] . غير إنّ الكاتب يعود في مكان لاحق من مقدمته – التي تموضعت في مبتدأ المسرحية– الى كون هرون الخاتم ،هو هارون التاريخ ، أو هارون الليالي. فضلاً عن إنّ الأجواء ،والأحداث التي زخرت بها (الخاتم) هي غير الأحداث التي روتها الليالي.

والكاتب يعود مرة ثالثة الى تفنيد ما ذهب اليه ، فـ (هارون) : ((الخاتم شيء من هرون الليالي ،أو هرون التاريخ ، فذلك لأنّ الكون بكل أطرافه المترامية ، وبكلّ مخلوقاته وموجوداته مؤثر في بعض ومتأثر به ، في الوقت نفسه ، بهذا القدر أو ذاك))[٣٥] ، لقد قدّم التناص في هذه المسرحة الصراع مغلفاً برؤى تاريخية تستمد دلالتها من اسطورية الشخصيات وما تفشى عنها من حكايات لها اكثر من وجهه وقراءة .

ومن التناصات الآخرى التي مثلت المقروء الثقافي للكاتب تناصه في المشهد السادس من الفصل الأول لاسيما قول الملك في مسرحية (رؤيا الملك) : ((لم أحتفظ بأية من زوجاتي إلا

---

٣٢. الأدب وقضايا العصر: ٤٩-٥٠.

٣٣. الادب وقضايا العصر: .٥٣

٣٤. الخاتم: ١١.

٣٥. الخاتم: ١١.

عام أو بعض عام)) ، الذي يتناص كما يرى (د. فاضل عبود التميمي) وحال (شهريار) في ألف ليلة وليلة [٣٦] وهو تناص ضعيف كما ترى الباحثة ، وليس له علاقة بالصراع .

هذه نظرات فاحصة للتناص الأدبي في مسرحيات الكاتب ، والتي استطاعت الباحثة أن تقف عليها بفضل تصريحات الكاتب في قسم منها ، وفي القسم الآخر أستطاعت الباحثة ان تمسك به بفضل أطلاعها المحدود قراءة ومشاهده .

ب. التناص الأسطوري:

تنوعت تناصات الكاتب من حيث مصدر الأستخدام فنجده بعد أن أستخدم النتاج الأدبي بمختلف أنواعه، وأجناسه لغرض التماس بدراية منه ، او بدونها، قدم لنا في مسرحية (كاوه

٣٦. رؤيا الملك : (دراسة اسلوبية) ٨٠.

دلدار) و (رؤيا الملك) مصدراً جديداً أستمده من الأسطورة التي تتماز بدورها الفاعل في تمثيل الصراع ، وتأجيجه، ومده بما يحتاجه ليصل الى الذروة فالأنفجار.

إنّ الأسطورة : ((تشير دائماً الى وقائع يزعم أنّها حدثت منذ زمن بعيد ،لكن ما يعطي الأسطورة قيمتها العلمية هو أنّ النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد ،إنّها تفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل))[٣٧]. لذا عاد الكاتب بمسرحيات محددة الى الماضي حيث الأساطير القديمة ليستقي منه رموزاً يعيد تمثيلها في مسرحيات ، رموزاً تتماز بقدرتها على التجدد في كلّ زمان فضلاً عن أنّ الأساطير تمثل أعلى حالة من الرمز وأنّ الكاتب يلجأ اليها؛ لإنّها : ((بمثابة أساليب أو (حيل) لتحقيق معان عديدة المستويات))[٣٨]، ولا سيما حين يكون غير قادر على اعلام الحقيقة .

إنّ شخوص الأساطير: ((تأخذ مقوماتها ومصنفاتها من خلال مركزيتها في الفعل والحدث وتفعيلها فيه))[٣٩]. لقد أنتهج الكاتب أسلوباً أنماز بالأشارة الى الأسطورة ، واستعمالها لما جاءت به . فهي في أدق وظيفتها :((فن أقتناص جوهر الموقف ووضع اليد على لب المسألة))[٤٠] ولهذا لجأ اليها الكاتب ،فضلاً عن غاية آخرى في نفسه مؤداها التلويح للمتلقي أنّ :((الشعب الذي أضاع أساطيره ، جهل دخيلة ذاته وأضاع جانباً عظيماً من تاريخه))[٤١]وفي كل الاحوال فان استثمار الاساطير في الادب صار شغلاً شاغلاً لمئات الشعراء ، والكتاب ،والفنانين في العصر الحديث .

مسرحية (كاوه دلدار) تناصت مع أسطورة (كاوه الحداد) والتي تخطتها عن طريق تحريف نصها بالأضافة ، والتغيير فكانت الأسطورة نصاً حاضراً / غائباً في المسرحية . وملخصها : إنّ الملك جشميد الذي حكم إيران ذات يوم واتصف حكمه بسيادة العدل ، والأمان ، أغتر، وتغطرس فادعى الألوهية مما أسهم في تخلي بطانته عنه ،قاد ذلك الى

---

٣٧. الأسطورة والمعنى : كلود ليفي شتراوس :٥-٦. ترجمة شاكر عبد الحميد .دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.١٩٨٦.

٣٨. الأسطورة والرمز :٩٤-٩٥. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. سلسلة الكتب المترجمة (١٥). دار الحرية للطباعة ،مطبعة الجمهورية ..١٩٧٣

٣٩. البناء الفني والفكري في مسرحيات محيي الدين زنكنة:١٢.

٤٠. الأسطورة والأدب :وليم ريتر:٢٧. ترجمة جبار السعدون . مراجعة سلما ن داوود الواسطي .دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد .١٩٩٧.

٤١.من أعماق الجبل : صلاح لبكي : ٨. بيروت. ١٩٨٥.

تامر الأمير (ضحاك) وقتله ، فضلاً عن قتله أبيه الملك (مرداس) بعد أن أغواه الشيطان الذي طلب منه مرة ثانية أن يقبّل كتفيه ،فتركه (ضحاك) يفعل ، فنبتت على كتفيه إثنتان من الأفاعي حاول (ضحاك) أن يتخلص منهما دون جدوى . ثم زاره الشيطان مرة ثالثة بهيئة حكيم وأشار عليه بأن يطعم الأفاعي مخ إثنين من الشباب فينطلق الحراس ليقتلوا أحد الشباب ، ويتركون الثاني يفرّ . وهو يدعى (فريدون) أبن الملك (أيتين) الذي سبق أن قتله (الضحاك) – وهنا تؤدي النبوءة أثراً في بناء المسرحية وهي كثيراً ما تتردد في مسرحيات الكاتب – إذ يتنبأ الكهنة أن طفلاً سيولد أسمه (فريدون) هو الذي سيقتل (الضحاك) ، وفعلاً كبر (فريدون) بعد أن عجز حراس الضحاك عن قتله ،أذ أخفته أمه من أعين الجواسيس وشبّ ليقرر الأنتقام من الضحاك ،هذا الأمر ترك ردة فعل عند الضحاك الذي أصدر أمراً قرر فيه إنصاف كلّ من وقع عليه ظلم . وفي أحد الأيام أقتحم (كاوه الحداد) القصر ؛ ليقول قولة الحق في وجه الضحاك ويصفه بأنّه ظالم وسفاح ، أذ سبق له أن قتل من أولاد (كاوه) سبعة ،ولم يتبق إلا واحداً أخذه الجنود لقتله. هنا تنطلق شرارة التحريض والثورةِ ليزحف الألوف الى الجبال مساندين (كاوه) ، حاملين الهروات منادين بـ (فريدون) ملكاًعليهم ؛ ليلتقي الجيشان : جيش الشعب وفي مقدمته (كاوه) ،وجيش الطاغية ،لتحسم المعركة بضرب (فريدون) الضحاك بهراوة على راسه –وهنا تتحقق النبوءة – وليصدر بياناً بالعدل والأمان[٤٢].

ينحرف الكاتب بهذه الأسطورة عن مضمونها العام وكونها صراعاً بين الخير والشر كما تشير الباحثة (بلقيس الدوسكي) ، أو إنّها صراع بين الشعب بجماهيره الكادحة ،وبين الملوك المستبدين كما يرى (محمد توفيق). وهذا الرأي أوردته الباحثة في رسالتها ، ورأت أنّه حمّل الأسطورة أكثر مما تحتمل.

تتناص المسرحية في بعثها لشخصية (كاوه ، الضحاك) من جديد ،غير إنّها تقدمهما في حلة تغاير ما حملته لنا الأسطورة. يدور الصراع بين (عبد الجبار النمر) وهو صاحب مسرح تجاري ، وبين (حبيب العاشق) كاتب مسرحي يحاول أن يعيد كتابة التاريخ من خلال إعادته لكتابة أسطورة (الضحاك) . وفي هذه المسرحية يختلط الزمنين الماضي بالحاضر،

---

٤٢. ينظر: توظيف الموروث الشعبي في المسرح الكردي العراقي المعاصر: بلقيس علي شرين الدوسكي : ٩١-٩٢. رسالة ماجستير. كلية الفنون الجميلة . بغداد. ٢٠٠٣.

ويغدو الفصل بينهما أمراً شبه مستحيل . ينزل علينا (الضحاك) من سقف المسرح وعلى كتفيه إثنان من الأليين عوضاً عن أثنين من الأفاعي كما روت لنا الأسطورة ، وهي بذلك تستورد لنا أشكال التكنولوجيا ولتشير وتلمح الى قوى الشر – الرأسمالية– في العالم المعاصر.

يحاول (عبد الجبار النمر) تزييف التاريخ وتقديمه في حلة جديدة تتوأم مع أغراضه المادية ، ليطل (كاوه) من الأسطورة ،وليحضر على خشبة المسرح متجاوزاً وحدة المكان ، والزمان الماضيين ليحل ضيفاً على الحاضر ،ويرفض تزييف التاريخ . فيقوم (كاوه) الذي يتماهى مع العاشق بكتابة المسرحية خلسة عن (عبد الجبار النمر) ويساعده في ذلك شاب وفتاة . يترك (العاشق /كاوه) المسرحية في عهدتها ويسألهما الأّ يسلماها الى (النمر) إلا بعد أن يركب الطائرة هو، وزوجه المريض (نسرين).

تمثل المسرحية كما صورت التاريخ حقيقة على خشبة المسرح ويثور (النمر) ولينتهي أمره بنوبة قلبية تركته ميتاً . هنا نقف على تناص آخر يتمثل في موت الضحاك في الأسطورة قابله موت (النمر) في المسرحية.

لقد أسهم الشخوص (حبيب العاشق / عبد الجبار النمر) في الحاضر وما ناظرها في الماضي (كاوة / الضحاك) في رسم الصراع وعنفه الدائر بين هاتين الكفتين ، وأتساع زمانه من الماضي وامتداده الى الحاضر ، كلّ ذلك تحقق من خلال ألية التناص ، إذ برّز الصراع في الماضي والحاضر .

الكاتب قام بعملية تفكيك الصراع في الأسطورة وإعاد بناءه في المسرحية بما يتلائم ، ومعطيات الحاضر لما تمتلكه– تلك الأسطورة– من خصائص وظيفية استطاعت أن تقدمها في الماضي كما تقدمها في الوقت الحاضر.

إنّ (كاوه) لم يكن إلاّتعبير عن أتجاه ثوري ينهض بين كفتين متصارعتين تمثل: أحداهما طبقة المثقفين اللذين يروون التاريخ كما يجب أن يكون .

والثانية هواة التزييف ، والتحريف ، والتشوية لماضٍ ضربت جذوره في حاضرنا. والمسرحية بذلك تعبر بشكل دقيق عن هموم الكاتب وموقفه من الماضي وردة فعله على واقع معيش .

الكاتب ترك عنوان المسرحية (كاوة دلدار) يرشدنا الى الأسطورو التي تناصت معها ،وترك لنا في الصفحات الأُولى كلمات تدل على مصدر تناصه: ((صياغة مسرحية جديدة لأسطورة كردية قديمة)) [٤٣].

أما مسرحية (رؤيا الملك) التي تناصت – كما ذكر لنا مؤلفها في مقدمتها – مع الأسطورة الميدية التي وقعت أحداثها في الألف الأول قبل الميلاد ،والتي ورد نصها في كتاب هيرودتس ، فان الكاتب لم يقف في مسرحيته هذه عند حدود الأصل ولم يتقيد به بل أضاف إليها من الشخوص ، ومن الأحداث ما يغذي به صراعه ويدفعه الى الأمام . وقد وجدت الباحثة أنّ هذه المسرحية قد درست من الباحث (وليد مانع دغر) في رسالته الموسومة (البناء الفني والفكري في مسرحيات محيي الدين زنكنة)[٤٤] فلا يخفى على المتلقي بعد أطلاعه على تلك الرسالة شمولية دراسة هذا الجانب من التناص فيها ،غير أنّ جوانب آخرى تناصت معها المسرحية قد اخفلها الباحث فقد تناصاً ذاتياً مع غيرها من مؤلفات الكاتب فيما يخص جانب النبؤة التي زخرت بها مسرحيات الكاتب محي الدين زنكنة.

ت. التناص التاريخي والقرآني :

لو تتبعنا دلالة التراث لوجدناها تشير الى ((ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد ، وعادات ،وتجارب،وخبرات، وفنون ، وعلوم في شعب من الشعوب،وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي ، والإنساني ، والسياسي ، والتاريخي ، والخلقي يوثق علائقه بالأجيال الغابرة

---

٤٣. كاوة دلدار :

٤٤. ينظر : البناء الفني والفكري في مسرحيات محيي الدين زنكنة: ٨٧– ٩٤.

التي عملت على تكوين هذا التراث وأغنائه))[٤٥]، ويقيناً ان التراث جزء من التاريخ ولهذا يمكن قراءته ، وتاويله والحكم على موضوعاته في الادب ،والفن ، والفكر.

إنّ العودة الى التراث من خلال نافذة التناص إنما يرتبط بقدرة الكاتب الإبداعية على إعادة تقديم التراث ، واستغلال الأمثل لدلالاته لاسيما الجانب التاريخي منه ، كونه يمثل الوعاء الأمثل الذي يصب فيه الكاتب : ((فلسفته الفكرية بقدر وعيه ،وتحليله لأحداث التاريخ من جهة ، وحجم علاقته بواقعه الاجتماعي من جهة آخرى))[٤٦].

عدّ التاريخ عنصراً فاعلاً ، ومؤثراً في الحياة كونه يمتلك في فحواه الدوافع لتغيير الحاضر، وبناء لمستقبل ، ولأننا : ((نملك عن الماضي تصوراً أساسياً أكثر مما نملك عن الحاضر))[٤٧]، فان طرائق الانتفاع منه في الادب تبدوا كثيرة ، فضلاً عن ذلك تتماز المادة التراثية عن غيرها: ((بتوافر عناصر درامية مكثفة توافر فيها التقابل ، والصراع ،وتواجد فيها الفعل والحركة ،وتضافر فيها ثقل وزن الشخوص بسمتهم الواقعية ورصيدهم التاريخي))[٤٨].

وهنا تخرج المسرحيات المتناصة من المادة التاريخية من كونها عودة للماضي الى كونها قضية الحاضر نفسه ،غير أنّ السمة الأهم التي تتماز بها هذه المسرحيات كونها : ((تعبير عن كلّ ما له علاقة بالتغيير في مواجهة القوى المحافظة ،وهي تجسيم لعناصر ((التحول)) في صراعها مع عناصر ((الثبات)) الجاثم)) [٤٩]، وهذا شيء مهم تنبه اليه اغلب الكتاب المسرحيين في الوطن العربي ، ولهذا تراهم قد طرقوا الماضي ليس لانه ماضٍ وحسب ، وانما لانه يمتلك رؤية يتم تطويعها الان

إنّ العودة الى الماضي يعد لدى الكاتب وسيلة وليس غاية إذ كثيراً ما يتخذه : ((إطاراً عاماً يدرس من خلاله تناقضات العصر ، وقضاياه المختلفة))[٥٠]. إلا أنّ تطويع

٤٥.المعجم الأدبي : جبور عبد النور: ٦٣. بيروت. ١٩٧٩.

٤٦. المقومات الفكرية والأسلوبية في مسرح خالد الشواف الشعري: د. عبد الأله كمال الدين . الأقلام . العدد ٣-٤: ٧٨. نيسان . ١٩٩٢.

٤٧. المسرح المغربي من أين والى أين : محمد أديب السلاوي :١٦١. منشورات الثقافة والأرشاد القومي. مطبعة وزارة الثقافة ،دمشق.١٩٧٥.

٤٨. مسرح عز الدين المدني والتراث : محمد المديوني :٤٦. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . دار سحر- تونس. ١٩٩٢.

٤٩. مسرح عز الدين المدني والتراث : ٤٦.

هذا التاريخ ،وهذه المادة التراثية يجب أن يخضع لإعادة خلق الواقع الراهن بحيث لا ينفصل عن قضايا العصر ، وصراعاته من خلال التعبير :((عن هموم العصر ،وتناقضاته ،وسلبياته ،وطموحه . إنّ هذه المسرحيات التراثية عالجت وقائع التراث برؤية معاصرة وأسقطها على أحداث الواقع المعاصر))[٥١].

ومن الأسباب التي تدعو الكاتب الى التناص مع التاريخ كونه يمثل لوناً من ألوان: ((مسرح الأسقاط السياسي حيث الأبعاد الزماني أو المكاني إذيتيح له الأبعاد فرصة التعبير –بحرية –عن موقفه إزاء مجتمعه المعاصر))[٥٢].

إنّ التناص مع التاريخ إنما يقوم على : ((إختيار الحدث أو الجانب التراثي بهدف دمجه في جسد اللحظة المعاصرة))[٥٣]. مما يعطي لهذا الحدث أكثر من دلالة ، إذ يتم الكشف من خلاله عن : ((البيئة الاجتماعية ، والتاريخية العميقة التي تترأى خلف مظاهر الصراع الفردي))[٥٤].

والكاتب في تناصاته التاريخية عمد الى تلوين وسائل أستعماله للشخوص ، والأحداث بأطياف مختلفة . حيث استعملها بوصفها نماذج لطبقات ، أو صنوف من السلوك ، واستخدمها تارة آخرى من خلال مزاوجتها بشخوص غير تاريخية[٥٥].

الكاتب في توظيفه للأسطورة خلط بين : ((شخصيات تاريخية . وآخرى غير تاريخية [...] وفيها تلعب الشخصيات التاريخية دوراً ثانوياً بالنسبة للشخصيات غير التاريخية))[٥٦].

لقد وظف الكاتب هذا النوع من الشخصيات وربطها بقضايا الإنسان المعاصر، وهمومه . فالكاتب أجاد التعمق في الصراعات التي عاشتها هذه الشخصيات واستغل هذه الصراعات في الكشف عن الأوضاع السياسية ، والاجتماعية وهو من خلال ذلك قد امتلك رؤية جديدة للمستقبل من خلال الماضي. وهذا ما وضحه في مسرحية (كاوة دلدار).

---

٥٠. مسرح عبد الكريم برشيد والأحتفالية : محمد أديب السلاوي . الأقلام . العدد :٣ :٣ ٥ . آذار . ١٩٨٣.

٥١. في ذاكرة المسرح العربي : د. فائق مصطفى : ١١٤. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ١٩٩٠

٥٢.مسرح الأسقاط السياسي : د. أحمد العشري : مجلة الفنون . العدد ٢٤: ٤٢. السنة ٦. القاهرة . ١٩٨٥.

٥٣. من التراث الى الثورة: ٢١٨/١.

٥٤. أنتاج الدلالة الأدبية : د. صلاح فضل: ٧١. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة. د.ت.

٥٥. ينظر: في النقد المسرحي : د. محمد غنيمي هلال: ٩٠. دار العودة ، بيروت. ١٩٧٥.

٥٦. في النقد المسرحي: ٩٠.

والكاتب في مسرحية (رؤيا الملك) عاد الى التاريخ مستلهماً منه واقعة حدثت في زمن غير بعيد كما أشار الى ذلك الأستاذ (وليد شاكر نعاس) ، وهي حادثة أختطاف الأطفال في الموصل مدة الستينات من (عبود أبو الكبة) ، وذبحهم ،وطبخ لحومهم وبيعها ، والتي تناص مع المأدبة التي أقامها الملك لقائد جنده حينما قام بذبح ابن القائد وطبخه وتقديمه في وليمة [٥٧]، وكان الغرض من ذلك التناص التقديم لقضية الصراع الذي اخذ بعداً شاملا في المسرحية .

والخاتم : ((من المسرحيات التي تخذ التاريخ إطارها العام ،دون بعث شخصيات تاريخية منه بأسمائها الواقعية ،ولكن بوصفها نماذج لطبقات أوصنوف من السلوك))[٥٨]. غير إنّ هذه المسرحية عملت على طرح قضية من قضايا الوقت الحاضر ، فلم نعد نرى في أحداث (الخاتم) ، ولا في شخوصها غير إطاراً لطرح قضايا الأن فضلاً عن تقديمها للماضي بوصف ما يطرحه من مسائل تخص الحاضر . فالماضي هنا : ((يتحول الى حاضر، إلا إنّه مع ذلك يظلّ منظماً كذكرى))[٥٩]. فالتناص هنا جاء لخدمة الصراع الحاضرالأن بالرجوع الى صورته في الماضي.

الكاتب قدم لنا من خلال منظوره تاريخ (هارون) مستخرجاً منه منابع الصراع ،والتي جاءت على مستويين : ((على المستوى (الكلي) حيث التخبط ،والتفرق، واللاإنتماء ، والتبعية وهنا على المستوى (الجزئي) يمثل مدى أحساس الناس بذواتهم ، وهمومهم الفردية ، وجشعهم ، وحبهم للمال ، مدركاً إنّ السبب في كلّ ذلك يرجع الى الظلم فكأنّ محوري المسرحية الأساسيان هما الظلم ، ونقيضه العدل))[٦٠].

الصراع بين الخير، والشر كما صورته لنا (ألف ليلة وليلة) يتوزع في (الخاتم) بين بؤرتين هما: الخليفة، والوزير، والسياف ،وبقية بطانة الخليفة . وبين عينة من الشعب المقهور المتمثلة في (سلمان) و(فرات) و(زينب) ، وهي شخوص نجد ما يناظرها في (الف ليلة وليلة) ، وقد وجد الكاتب في هذا البناء ، وهذه الشخوص ما يعينه على تقديمه لقضية ديكتاتورية الحكم ، والأستهار بأموال الشعب، إذ ينفق الخليفة مال المسلمين من أجل شراء خاتم

---

٥٧. مسرحية رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب للكاتب محيي الدين زنكنة قراءة وتأويل: د. وليد شاكر نعاس. مجلة الفتح . العدد١٣: ٩٦. .٢٠٠٢

٥٨. في النقد المسرحي: .٩٠

٥٩. الطيب الصديقي والأحتفالية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) : عبد الرحمن بن زيدان . الأقلام: العدد٤: ٦٥. السنة٦. ١٩٨١.

٦٠. مسرحية الثالث بين التنكر الأيجابي ونسبية الحقيقة: د. أحمد العشري. مجلة البيان. العدد: ٢٤١: ١١٠. نيسان. ١٩٨٦.

، وهي قضية ذات أبعاد سياسية استعان الكاتب بهذه الشخوص لتوحي من طرف بعيد الى تلك القضية ، فاللجوء الى التاريخ يمثل نوعاً من الأسقاط السياسي ، كما يرى (د. أحمد العشري) فيما مرّ ذكره .

الكاتب قدم لنا من خلال عينته عن الشعب ، لاسيما (سلمان ، وفرات، وزينب) ،وغيرهم ممن ثاروا على هيئة الحكم ، وأعوانها ، وبطانتها الفاسدة ، وغيرهم من قطاع الطرق اللذين وظفوا لخدمتهم : ((الإنسان كفرد عادي لا معنى له، ومحاولة الكشف عن البيئة الاجتماعية ، والتاريخية العميقة التي تتراى خلف مظاهر الصراع الفردي)) [٦١]

وفي المسرحية ذاتها تناص مع القران الكريم ولا سيما في جانب النبوءة التي تمثل صراع بين كائن مستبد (فرعون) ، وبين ما سيولد (موسى) (عليه السلام) . ولا نمضي كثيراُ في عرض هذا الجانب من التناص كونه واضحاً ، فضلاً عن تناص هذه النبوءة مع نبوءة (أوديب ملكاً) لسوفوكليس .

إنّ الرؤيا التي نجدها في مسرحية (رؤيا الملك) ، والتي تدور حول المكان الأهم الذي يرتبط بذهنية ، ومشاعر الملك :((تعتمد في كثير من الأحيان على الرؤيا ، او الأمر القدري الذي يرد أثناء النوم))[٦٢] ، هذه الرؤى ، أو الأحلام تمثل:((نذير سوء مثل ما كانوا يعتبرون الأحلام قديماً))[٦٣]،إ ذ أنّ كثيراً ما تنطوي الأحلام في مضمونها على معناه . فالهم والقلق الداخليين الذي كان الملك يحياهما ظهرا على شكل صراع بين الملك ، وبين ذلك الطين الذي يحول دون وصوله الى كرسي العرش،وغالباً ما يلجأ الملك الى تفسير حلمه الى الكهنة اللذين يتحولون:((في كثير من الأحيان الى أبطال يشاركون في الفعل الروائي بأنفسهم))[٦٤] . إلا إنّ تفسير هذا الحلم :((يأتي بعيداً عن قدرة البطل صاحب الحلم ؛ لأنه يستعين بفهمه وأدراك مغزاه بالعراف أو المتنبىء أو المعبر))[٦٥].

لقد استعار الكاتب في تناصه التاريخي ، والقراني عناصر تخيله كيما يؤولها فنياً ليبعث نماذج إنسانية من أطوائه[٦٦]، وفي ذلك كله أشار صراحة الى مصدر تناصه ، واطل

٦١.أنتاج الدلالة الأدبية: ٧١.

٦٢. الموروث الشعبي والمسرح العربي: فاروق رشيد . البيان. العدد٢٢٦: ١٣٥. الكويت . ١٩٨٥

٦٣. الشخصية والصراع المأساوي : هامش ٤٧.

٦٤..الموروث الشعبي والمسرح العربي: ١٤١.

٦٥. م.ن: ١٤٢.

٦٦. ينظر: في النقد المسرحي: ٩٠.

من خلال نافذة التناص الى الماضي مستقياً منه نماذج من الصراع قدمها لنا بشكل مغاير عما قدمت في اصلها السابق.

المبحث الثاني
المظهر الرمزي:

يعمل الإنسان على ترميز فهمه لما يدور حوله من أمور عديدة ، ويظهر ذلك في ترميز فهمه للطبيعة ، وللمجتمع ،ولذاته من خلال تعامله مع حقائق الأشياء : ((فالرمز

إنما يؤلف بين الذات والموضوع ،ويوجد بين ثنائية الإنسان المتماثلة في جانبه المادي من جهة ،وجانبه الروحي من جهة آخرى))[٦٧] .

والرمز شأنّه شأن الكثير من الأنشطة اللصيقة لحياة الإنسان إن لم يكن أكثرها دلالة عليه ، وتأكيداً لهويته، وطبعه[٦٨]،ذلك أنّ الإنسان :((يحيا في الرموز، ويعمل بالرمز، وكيانه نفسه قائم على الرمز ،سواء كان ذلك عن وعي منه ،أم عن غير وعي))[٦٩]. وعادة ما تكتسب الكثير من المواضيع الخارجة عن هذا الكيان صفة الرمز ،والرمزية : ((كعملية نفسية من أقدم مظاهر الحياة النفسية في تاريخ الإنسان ،وهي تلعب دوراً كبيراً في المعتقدات ،والتقاليد،والمخاوف التي تتسم بها الكثير من الحضارات البشرية))[٧٠] .

والرمز يكتسب دلالته بوصفه أثراً :((يتم عن طريقه تمثيل الأفكار ،وهو وسيلة حين يضطلع بمهمة نقل معنى آخر من خلاله))[٧١] .

هذه الدلالة يضعها الكاتب بشكل مباشر لا لكي يفصح من خلالها عن الرمز المستخدم ، بل ليشير اليه من طرف خفي :((إذ ليس بالأمكان أن نقول عن رمز من الرموز إنّه يعني كذا وكذا ،وإلا لما كان موحياً))[٧٢]. فهو يصف الأفكار، والحقائق ،والمشاعربصيغ جديدة تحمل مدلولات تعيننا على تحقيق فهم أكبر.

والرمز هو: ((شيء خارجي ،معطية مباشرة تخاطب حواسنا مباشرة،بيد أنّ هذا الشيء لا يؤخذ ،ويقبل كما هو موجود فعلاً ،لذاته،وأنما بمعنى أوسع وأعم بكثير))[٧٣]. فضلاً عن

---

٦٧. الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : سعد عبد العزيز :٢٤. مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٧٠

٦٨.ينظر: الترميز في الفن القصصي الحديث (دراسة نقدية) :د. صالح هويدي :٢١. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد. ١٩٨٩.

٦٩.دراسات في الفن : رمسيس يونان :٢٥. دار الكتاب العربي ، القاهرة . ١٩٦٩.

٧٠.النفس أنفعالاتها وأمراضها وعلاجها :٦٢،

٧١. فلسفة الفن عند سوزان لانكر: راضي حكيم: ٤٠. دار آفاق عربية،بغداد. ١٩٨٦.

٧٢.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : د. محمد فتوح أحمد:٢٣. دار المعارف، مصر.١٩٧٨.

٧٣. الفن الرمزي عند هيجل :١١. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة،بيروت..١٩٧٨

٧٤.عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة عبد الرضا علي :٢٥. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت..١٩٧٦

٧٥. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: محمد مبارك :١٩٢. وزارة الأعلام – الجمهورية العراقية. ١٩٧٦.

٧٦. سلطة الرمز في الخطاب المسرحي :د. باسم الأعسم. مجلة القادسية :العدد٢: ٦. حزيران –٢٠٠٤.

٧٧. الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني: أمية حمدان:٢٤. دار الرشيد للنشر..١٩٨١

٧٨.ينظر: م.ن: ٢٥-٢٦.

كونه : ((محاولة للتعبير عن واقع غامض لعلاقات إنسانية يلعب الفكر والعاطفة الدور المميز فيها))[٧٤].

إنّ مبدأ التداعي الذي يعمل الرمز على وفقه يسهم في جعلنا نقف على :((ما وراء المعنى الظاهري ،مع أعتبار المعنى الظاهري مقصوداً))[٧٥].

إنّ سلطة الرمز في أيّ عمل مسرحي : ((تشكل أرضية صلبة تجل العرض المسرحي من الثراء والدسومة الدلالية ، والتأويلية ما يجعله فاعلاً في بث العلاقات الأتصالية بأتجاه ترسيخ الصلة مع المتلقي))[٧٦]. والرمز بعد ذلك ليست وظيفته الأساسية : ((أن يعبر عن الفكرة ، بل بالعكس أن يحتفظ بانتباهنا منصباً عليه في الوقت الذي يشغل حساسيتنا بتغطية الفكرة وحجبها بقول مختصر أن يحل محلها ،وبالتالي أن يمنعها من بلوغ منطقة الوعي))[٧٧].

ولعل أهم ما ينماز به الرمز كونه جزءاً من عالم المعنى الإنساني فهو بذلك شامل ،ومتنوعإ إذ إنّه يشير الى أكثر من معنى ،أو فكرة، أو عاطفة الى جانب قيمته الأشارية (الدلالية) قيمة (إيحائية) أستناجية ،فضلاً عن دوره الجمالي في العمل الأدبي كونه غير محدد في إيحائه[٧٨].

ويغدو الرمز ضرورة المبدع حينما يرغب في تقديم ما يرفضه الواقع ،وبعيداً عن ضغوط السلطة السياسية . فحينما يصبح الكلام مصادراً ، وممنوعاً يبتعد المبدع عن المباشرة في طرح ما يريد قوله بعلانية . يلجأ للرمز لما ينماز به من نفاذ للجوهر دون المظهر. ولعل من أهم أسباب توسل الرمز في النتاجات الأدبية ولا سيما الأدب المسرحي : ((إيجاد توازٍ بين المتصارعين ،العالم الداخلي للكاتب وعالمه الخارجي))[٧٩].

إنّ أستخدام التراث في العمل الأبداعي المعاصر يعني :((هو إعادة خلق الرمز التراثي من جديد، لامن وجهة نظر ذاتية عميقة وحسب ، بل وبالمحافظة على ماضي الرمز والحاضر الذي يريد له أن يشغله))[٨٠].

إنّ الرمز موضوع متسع ، ومتشعب لا يقف عند هذه الحدود بل يتجاوزها الى ترميز الكون ،والطبيعة ، والموجودات ،والإنسان .وعبر هذا وذاك يهدف الكاتب من ذلك : ((تحديد شخصي بصورة كبيرة لـ (أنا) الأدبية التقليدية عن طريق شخصية الكاتب المسافرة))[٨١].

---

٧٩. أستدعاء التراث أدبياً (الدواعي الفنية والسياسية) : محمد راضي جعفر .الطليعة الأدبية. العدد ٣: ٦. ٢٠٠٠.

٨٠.الغابة والفصول (كتابات نقدية) : طراد الكبيسي :١٧٢. دار الرشيد .١٩٧٩.

بالعودة الى مسرحية (الجراد) نقف هذه المرة عند حدود الرمز فيها . فالجراد يشار اليه بـ : ((علامة الصليب المعقوف.. مثلاً ... أو النجمة السداسية .. أو العلم الأمريكي .. ويمكن المزج بين كل أولئك .. كتعبير عن وحدة قوى الشر والظلام في العالم إزاء الإنسان))[٨٢].

فهو إذن يرمز الى الكيان الإنساني الممسوخ فكرياً ، وثقافياً ولعل ما يؤكد ذلك أنّ الكاتب قد (زمكن) أحداثها في أيّ بقعة ،في أيّ وقت من أيّ يوم، في إشارة منه الى اطلاق الفعل المسرحي ، وصراعه، وعدم تحديد هويته.

والمسرحية بعمومها تنهض على الرمز ، إذ لايقف حدوده عند الجراد بل تتعداه الى شخوص المسرحية : المبيد ، والشاب ، ورب العمل ، والمنفى ، والبيت وغيرها.

إنّ الجراد : ((هو الرمز الأكبر للأجتياح البربري الذي تصاب به المدينة فتنهار تدريجياً أمامه حتى يستحيل كلّ سكانها الى جراد))[٨٣].

أما المبيد فهو رمز الخلاص من هذا الشر المحدق بالبشرية جمعاء ، والذي يختفي من هذه المدينة ، وتشتد له الحاجة يوماً بعد يوم ، والكاتب يحذرنا : ((بصورة غير مباشرة من أمر خطر–السقوط– إنّه يؤكد على أنّنا ببقائنا على مواقفنا .. ربما استفحلت الحالة ، وتضخمت وحينها لن ينفع حتى المبيد في القضاء على الجراد))[٨٤].وهذا دليل على ضعف مناعتنا المكتسبة.

أما الشاب في المسرحية فأنّه يرمز الى الأتجاه الثوري في وجه التعسف ،والأستبداد ، والرأسمالية فهو شاب مثقف واع وتبدو جذور ثوريته من موقفه من رب عمله الذي يسرق منهم ثمن نقلهم من غير أنّ تصل السيارة في أيّ يوم في موعدها المحدد. الأ إنّه يصر ويتشبث بموقفه ،ويصمد في موقف السيارات بأنتظارها، ويستمر موقفه هذا ويمتد ليتخذ : ((موقفاً مضاداً من الجراد بل الى حمل السلاح بوجهه ، وقتاله وبذلك لايصبح موقفه هنا

---

٨١. أفكار وأراء حول اللسانيات والأدب : رومان ياكبسون : ١٣٨. ترجمة فالح صدام الأمارة، عبد الجبار محمد علي . مراجعة د. مرتضى باقر. سلسلة المائة كتاب– الثانية. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ١٩٩٠.

٨٢. الإنسان والمسخ والجراد: ١١٧.

٨٣. م.ن: ١١٧.

٨٤.الرمز في مسرحية الجراد: هادي الربيعي .الثقافة. العدد٢: ١٣٦. آذار ١٩٧١.

مجرد خط فردي ، أو شخصي بل إنّه في تفاعله الثوري مع الظروف الخارجية يصبح دليلاً على الأ لتحام بين الذات والعالم))[٨٥].

في لوحة (المنفى– البيت) نقف عند رمزية هذا المكان المغلق والذي يرمز الى: ((العادات والتقاليد والتراكمات السلفية التي تحول دون انطلاق الشاب من عبوديته في سبيل القضاء على الجراد))[٨٦]. فهذا الانغلاق يرمز الى عدم التفتح ، والوقوف على أسباب غزو هذا الجراد ، وكيفية السيطرة عليه.

في وسط هذه الرموز يولد الرمز الجديد (الطفل الوليد) الذي يرمز الى فجر حياة جديدة مشرقة ، وليقول لنا : ((الجراد لن يخنق الحياة قد يعطلها ولكنه عاجز عن خنقها))[٨٧]. وفي ولادة هذا الرمز تولد النبؤة بغد أفضل ، وإنّ مجيئه في خضم هذا الغزو : ((طفرة خاصة ذات دلالة معينة، لا لأنّ ظاهرة (الوليد) ظاهرة فريدة في عالم الإنسان ، بل لأنّ ظاهرة الحياة في عالم الموت ،والمسخ المتوسع المستكلب الذي يتخلل المسرحية في دأب ، واستمرار يقدم لنا بديلاً من التلاشي أملاً في مستقبل جديد))[٨٨]. ولتكون الأوراق الحمر رمزاً للثورة القادمة في وجه الاجتياح الجرادي، وبالمقابلة بين صورتي الرمزين : الجراد ، والطفل الوليد وتأويلهما تاخذ دلاله الصراع في المسرحية ابعاداً فكرية ، ونفسية تشهد لكاتب المسرحية للتمكن ، والمهارة في ادارة الصراع وتحديد حقولة الدلالية في المسرحية .

هذا ما كان من مسرحية(الجراد) أما الرمز في مسرحية (السؤال) التي اعتمد فيها الكاتب الأطار التاريخي ، لإدانة السلطة ولكن من غير تصريح ،أو مباشرة وهذا الإعتماد لوحده يشكل لوناً من ألوان الترميزفي المسرحية ، وحين ننظر الى الشخصيات التي أنتقاها من التراث نجده في أنتقائه يبحث عن جوهر الإنسان الثوري الذي ينبض بالتمرد والثورة على كلّ ما هو طارىء ليكون شهادة تحرر ميلاد الإنسان الجديد أمام السلطة المستبدة للواقع الراهن ،ومن أجل الوقوف على سلامة الموقف الاجتماعي .

---

٨٥. مإذافي مسرحية الجراد:.١٣٤

٨٦. الرمز في مسرحية الجراد : .١٣٧

٨٧. الجراد : .٧٤

٨٨. الإنسان والمسخ والجراد : ١٢٠– ١٢١.

تنهض المسرحية على ترميز الواقع الاجتماعي الراهن من خلال عرض الواقع الاجتماعي ، والسياسي للدولة في العصر العباسي ، ومن خلال التعبير الرمزي للأحداث ، والشخوص التاريخية التي اتخذ الكاتب اليتين في تقديمها : التناص ، والرمز، الأمر الذي ساعده على أنتقاد حياة المجتمع في مرحلة معينة سادت فيها الإتجاهات الإدارية الفاسدة ، والمتفسخة وانتعشت فيها العناصر المتخلفة .

والرمز في هذه المسرحية جاء : ((عبر العلاقات الحياتية))[٨٩].فها هي (ريحانة) تخاطب (صفوان) : ((اغرس رجليك مرة واحدة في أرض الواقع لكي ترى الناس))[٩٠]. فـ (صفوان) يمثل رمز لـ :((شخصية مستسلمة قدرية أتكالية خنوعة ذات نزعة صوفية شديدة ترضى بالفقر وتستسلم الى الظلم باعتبارهما صادرين من الذات العليا))[٩١]. فهو إذن دمية لا تقوم بأيّ فعل سوى الأنتظار ، والركون الى الأستسلام، فهو نموذج سلبي للمثقف : ((المثالي ، والأصلاحي الذي ينشد التغيير من خلال تجريدات ذهنية))[٩٢].

أما (أمين بن عطاء) نقيب الحمالين ، فقد مثّل رمزاً للطبقة المقهورة والتي يخلق منها الظلم ، والفقر شخصية : ((متحدية ثائرة ذات نزعة متمردة ترفض الفقر وتأبى الخنوع وتجابه الظلم))[٩٣]. فهو إذن شخصية ثورية يخط لنفسه مساراً يخالف عما ذهب اليه أستاذه (صفوان بن لبيب) فيحمل الفأس ليهدم السجن ، الذي يرمز الى السجن الأكبر (الحياة) الذي كانوا يحيونه .

من خلال علاقة هذه الشخصيات مع الشخوص المناقضة لها يبرز الرمز واضحاً . فالتاجر (قارون) وصاحب البريد، وصاحب الشرطة ، وقاضي القضاة يمثلون رموزاً درامية لنماذج وجدت في الماضي لتتواصل في الحاضر ، شخوص مرتشية فاسدة ترمز الى الهيئة الأدارية انذاك ، وشبيهتها في مرحلتنا الراهنة . وهي شخوص أدت أثراً مباشراً في أحداث المسرحية ، وأسهمت في تقديمها لما لايقال من خلال تزويدها للقارىء بعامل مفيد في فهم العلاقات الحياتية المرمزة في المسرحية، ان الرموز في هذه المسرحية ادارة الصراع

---

٨٩. السؤال في حكاية الطبيب صفوان والعدل الإنساني :

٩٠. السؤال : ٥٨.

٩١.قراءة في مسرحية السؤال : ١١٣.

٩٢. عن مسرحية السؤال : علي مزاحم عباس : الأقلام . العدد١٢: ١١٢. آيلول ١٩٧٥.

٩٣. قراءة في مسرحية السؤال : ١١٣.

المسرحي بجدارة ذلك لانها كانت تشير دائما الى صراعين حادين ، صراع الماضي وكذلك صراع الحاضر .

ومن المسرحيات التي رمّزت صراع الرأسمالية ضد الأشتراكية مسرحية (اليمامة) من خلال تكرار الكاتب ، وتأكيده على طبقة العمال . فلفظة (العامل) التي تتكرر في المسرحية تجعلنا نضع اليد على جوهر القضية ، وتشير الى ضرورة الأفصاح عن القهر الطبقي المكبوت في نفس الإنسان المقهور، وتحويله الى صراع معلن .

إنّ الجانب القيم في معالجة الكاتب لمسرحية (اليمامة) يظهر من خلال توظيفه لرمز الشجرة ، واليمامة توظيفاً رمزياً الى حد ما ، مما جعل جانباً كبيراً من معالجة الكاتب لشخصية (نازك) من خلال الربط بين شخصيتها و (اليمامة) فضلاً عن توظيفه لـ (الغراب) الذي حاول الهجوم على اليمامة الذي يبدو توظيفاً صحيحاً ومهماً في جانبها الأدبي ، والمسرحي ، كما نلاحظ هناك صورة إقتران بين اليمامة ، والغراب ، ونازك ، وشاهين ، وبين المالك الذي يمثل الرأسمالية المستبدة التي تقتل كلّ جميل في الحياة من أجل تحقيق اعلى الأرباح، وأكبر المكاسب . نلاحظ الرموز في المسرحية وقد أسهمت في تقديم نص مسرحي متكامل، يؤدي الصراع فيه اثراً واضحاً وجلياً .

فـ (اليمامة) أدت أثراً وظيفياً في المسرحية ، وأسهمت بشكل واضح في دفع عجلة الصراع الى الأمام . فضلاً عن كشفها لدلالته إذ نقف من خلالها على دخائل (نازك) الشخصية ، وهمومها كونها عقيماً لاتلد فوجدت في اليمامة ،وبيضها تعويضاً عما فقدته.

إنّ الرمز في هذه المسرحية جاء وسط أحداث تتسم بالصراع، والصراخ ،والتمرد ، وتحدي طبقة مَستغَلة من قبل طبقة مُستغِلة ، مع ذلك جاء الرمز ناضجاً مما ساعدنا على أن نقف على دلالته.

إنّ إصرار المالك على إزالة الشجرة من الحديقة يمثل رمزاً لأزالة المحتوي الوجودي لليمامة ، وأفراخها التي مثلت المحتوى العام للمسرحية ، وأزالة لكيان (نازك) بأزالة الشجرة. والإزالة دليل على رغبة الكاتب في خلق رمز مؤثر للقوى التي تعارض الأستلاب الذي كانت تشعر به الشخوص.ولعل لليمامة قيمة رمزية متصلة بمطلب المسرحية التبشيري بغد أفضل بقدر أتصالها بالفعل منها.

ولا يخفى إنّ (اليمامة) ستظل محتفظة بدلالتها الرمزية في ضوء هذه الاحداث ، ولتكون كلمات(نازك) الختامية تبشير للجيل الجديد الذي يجاهد من أجل أنقاذ المجتمع ،والحيلولة دون وقوع ما يشوه صورته ، أو يهدد كيانه، أو يمسخ هويته.

كان لترميز الأماكن المغلقة في (مساء السلامة ايّها الزنوج البيض) إسهامة فاعلة في بناء الأحداث الدرامية المختلفة لأنّها مثلت إنعكاساً للحالة النفسية المستلبة لـ (سوزان)،وهو يعاني ما يعاني من اخفاق حياتي ، واجتماعي ، فظلا عن حضوره في وسط الصراع وشعوره بما هو ظالم واليم.

الرمز الموضوعي يعبر عما يعترض الإنسان من مشاكل تتمثل في سيادة (الساعة) في المسرحية ، اذ بلغت من القوة ما جعلتها تسيطر على ذهن بطلها لتكتسب بعداً تعبيراً له القدرة على إيصال الدلالة الرمزية .

فالزمن بدى بطيئاً ، ورتيباً على (سوران) ولم يكن ثمة سبيل للخلاص من هذا الزمن المهذار ،وتجاوزه إلا بمحقه : ((لا ترفعي عقيرتك بالصراخ .. مثلما كانت زوجتي تفعل كلما وجدتني منهمكاً في عملي)) .

فـ (الساعة) : ((رمز شائع للزمن ، تكتسب مواصفات جديدة إذ تسقط عليها شخصية الزوجة ليكون التماثل دلالة رمزية على عبثية ، ولاجدوى زمنها ،وعلى بقائه خارج زمن الأبداع الإنساني فهو هنا لم يرد مجرداً حسب بل محسوباً بتراكم الأفعال وردودها وأنعكاساتها على الذات الإنسانية سلباً أو أيجاباً))[٩٥].

ومن ثم يماثل (سوران) بين زوجته والمدفأة تارة ، وبينها وبين زجاجة الخمر تارة آخرى وغيرها من الأشياء التي تقف حائلاً دون بلوغ (سوران) التكامل في ملحنته ليصل من خلالها الى (مدينة الموسيقى) . أما لمإذاوظف الكاتب (الموسيقى) من دون غيرها من الفنون ؟ . فالناقد (صباح الأنباري) يرى : ((أنّ الموسيقى وهي ميزة (سوران) الفنية داخل النص تتيح للكاتب إمكانية توظيفها رمزياً لأظهار التناقض الشديد الذي يريد أظهاره ، والذي يؤدي الى اصطراع حالتين أو قوتين لا يمكن تحييد أحداهن أو مهادنتها))[٩٦].

---

٩٥. البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة :٩٧-٩٨

إما (العلبة الحجرية) فيصفها الناقد الأستاذ (ياسين النصير) بأنّهامن أهم المسرحيات التجريبية . ينهض عنوانها على دلالة رمزية ، فالكاتب لم يكتف بوصف (امريكا) بأنّها علبة مغلقة على مفاهيم أختطتها لنفسها، وزرعتها في نفوس أبنائها – العالم هو أمريكا،وأمريكا هي العالم –بل وصف هذه العلبة بأنّها حجرية، ودلالة على بدائية أفكارها ،وتحجرها .

إنّ الكاتب أراد أن يصف الرأسمالية الأمريكية من غير ما تصريح ، ومباشرة ، فجعل رمز أمريكا تلك العجوز الهرمة ، واستغلالها لحفيدتها مثل جشع ، واستغلال هذه الأم لأبنائها ، فهي : ((تمحي من اعتبارها العلاقات السرية ،وعلاقات القربى وقدسية تلك العلاقات فتتعامل مع الفتاة ، على وفق ما تفرضه عليها أخلاقية الرأسمالية ، وقيمها، وكما لو أنّها لم تكن حفديتها لا ولا حتى كخادمة تنقدها اجراً كاملاً بل كفتاة مستلبة مسخرة تتكرم عليها بالمأكل والمشرب والملبس العتيق))[٩٧].

ويقابل (العجوز الهرمة) التي ترمز لأمريكا ، ذلك الشاب العراقي الذي يرمز للشرق ذي الحضارات العريقة والتاريخ العتيد ، وهنا تتحول المسرحية الى رمز اوسع واشمل ، وهو صراع الغرب مع الشرق. ويخرج الصراع من صراع العجوز مع الفتاة ،الى صراع العجوز مع الشاب ، صراع مع الأنفتاح ، والأنعتاق ، والتحرر من كلّ قيود الرأسمالية، ومن ثم يرمز بنهاية المسرحية المفتوحة الى المستقبل الجديد الذي وضعت الفتاة على دربه أولى خطواتها.

وقد يرمز بـ (اللعبة الحجرية) الى تلك العقول النخرة المتحجرة التي تمثل المجتمع الراسمالي ، والبرجوازي ، لذا فالشاب يدعو الفتاة الى : ((عملية التفتح الذهني والأنفلات من كلّ الترسبات العميقة ، والأفكار المتسلطة التي تقبع في كيانها وعقلها))[٩٨].

إنّ جميع الشخوص التي تحركت في المسرحية مثلت رموزاً ، وأقنعة اختصرت الكثير مما يمكن أن يقال . ففي المسرحية توظيف بارع من الكاتب لوحدة المكان (العلبة/ الحجرية) الذي تحول الى معادلات ، ورموز تكتسب دلالتها من البيئة التي تنتج منها ولها، الحق

---

٩٦. البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة: ١٠٣.

٩٧. البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة : ٧٨–٧٩.

٩٨.البناء الفني والفكري في مسرحيات محيي الدين زنكنة : ١٢٤.

ان مرموزية هذه المسرحية شيء مهم يتعدى الامساك بثيمة الصراع في المسرحية الى ما هو حاضر اليوم في حياتنا العراقية .

الرمز في مسرحية (الأشواك) التي يتحدث فيها عما ينتاب الإنسان المثقف من صراعات داخلية نتيجة العقبات التي تصادفه ،وهو في طريقه لتحقيق حلمه. يرمز (د. نوري) لما يعانيه من تمزق ،وصراع بكلمة (الأشواك) التي اتخذها (د. حمدي) فيما بعد مدخلاً لحوار طويل يدخله مع (سهام) زوجة (نوري)[٩٩].ليقف عند هذه اللفظة ،ومدلولاتها العميقة ،ولتكون فيما بعد مفتاحاً يوصله الى ما يعانيه (نوري) من متاعب نفسية ، وعصبية كان سببه إرغام (وليد) أبن عم (سهام) ، وممول المسشفى الذي يديره (نوري) –نوري– الى مزاولة عملية الأجهاض ، لأنّ حالة التماهي ، والتمازج كات قائمة ما بين (نوري) و (المستشفى) فمن دون المستشفى لا يكون لـ(نوري) وجود ولا حلم ، ومن دون (نوري) ينتهي فعل الأجهاض ولا تعود المستشفى بفائض من الأرباح على التاجر (وليد) .

نقف على رمزية هذه الصراعات من خلال الحوار الذي يدور بين (د. حمدي) و(سهام) :

((سهام : بل ظل يتقلب كأنّ سائر جسمه مزروع بالأشواك.

الدكتور : (مصعوقاً) الأشواك ؟ هل قلت الأشواك ؟ .

سهام : (مستغربة من أنفعاله) أجل .. أظنني قلت الأشواك .. أو

الدكتور: (يقاطعها) هل زرعه أحدهم بالأشواك فعلاً.))[١٠٠] .

من هنا تبدأ رحلة الأستجواب التي نقف من خلالها على رمزية هذه الكلمة ، ومدلولاتها العميقة في نفس الطبيب نوري. فالأشواك وخزته في المنتهى ، وبوخزها أيقظت ضميره من سباته ،ليقرر الخلاص من الأمها الى الأبد.

أما في (كاوة دلدار) فقد رحل الكاتب الى عالم ترميز الأسطورة ، وجمع مابين شخصيات أسطورية من أمثال (كاوه الحداد) و(الضحاك) ،وبين شخصيات واقعية مثل (حبيب العاشق ،وعبد الجبار النمر) ، ليسحب دلالة هذه الأسطورة الى الزمن الحاضر

---

٩٩. ينظر: مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي : ١١٩.

١٠٠. مسرحيات: ١٩.

،وليحقق ذلك من خلال استبداله للشيطانين اللذين يكونان على كتف الضحاك برجلين آليين ، ليمحي بذلك حدود الزمن ،وليمزج بين الماضي والحاضر.

فـ (الضحاك) هو رمز الأستبداد ،والطغيان،والدكتاتورية التي تصيب الحكام إذاما جلسوا على كراسي عروشهم ، وإذاما أرادوا التعامل مع الآخرين كانت القوة لغتهم. وضحاك المسرحية يتقمص ضحاك الأسطورة بحيث يتماهى الأول في الثاني دون حدود فاصلة ،من غير رمز الرجلين الآليتين التين يجعلنا نحس أن ما يجري على خشبة المسرح يحدث حقيقة فيكسر طوق الأيهام لدينا ،ويجعلنا نشارك في أحداثها.

أما (كاوه) فأنّه يرمز لقوى الشعب الثائرة بوجه الظلم، والتعسف ،والجور ،والعبودية.فنجده يدعونا الى استبصار التاريخ، وقراءته قراءة صحيحة،ورفض كلّ ما يزيف الحقيقة ،ويشوه الذات . فيتصدى (النمر) ، له ويرميه خلف القضبان مكمم الفم ، مقيد اليدين ، غير أنّ الحقيقة طائر بمليون جناح ،ولابد أن تشرق شمسها يوماً.

يقع خلف اظهار الحقيقة في المسرحية فتاة وشاب يسهمان في مساعدة (كاوه) الذي تماهى مع (حبيب العاشق) ليعيد كتابة المسرحية كما يجب أن تكون لا كما شوهها (الضحاك) أو (عبد الجبار النمر) .

أما (عبد الجبار النمر) فإنّه يرمز الى من يدّعون الثقافة ، ويتاجرون بها ،فهو صاحب ملهى/ مسرح، طحنته أمريكا ، وغيرته من شاب طموح مثقف الى متاجر بثقافة بلده ، مزيفاً إياها بغية منافع مادية.

في حين مثل (حبيب العاشق) رمز المثقف المبدع الملتزم بقضايا وطنه ،وتاريخ بلاده ، لايرضخ لأعتى العواصف فهو شامخ ،وصلب ،وشجاع في عرض الحقائق ،والدفاع عنها ،وإنّ الصراع بين (كاوه / الضحاك) هو الصراع ذاته الذي يدور بين (حبيب النمر / عبد الجبار النمر) مع تحميل الأسطورة معانٍ جديدة . وشخصية (كاوه) شخصية حية ،وأنموذجاً إنسانياً متصلاً بجذور الصراع ،والنضال من أجل رفاهية الإنسان الكادح.

يدخل الرمز في مسرحية (رؤيا الملك) حيّزاً آخر إذ ينطلق الكاتب من الأحلام في بناء مسرحيته لما:((لها من دور كبير في تاريخ الحضارات والأمم القديمة حيث كان يسود الأعتقاد بأنّ الخبرات الحلمية واقعية كواقع حياتهم اليومية))[١٠١].

١٠١:رؤيا الملك الوحشية: علي مزاحم عباس : آفاق عربية . العدد١١-١٢: ٩٦. ك١. ١٩٩٩.

ومن المعادلة التي يطرحها لنا الكاتب في عنوان المسرحية نقف على أولويات الرمز (رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب) وهذا يعني أن رؤيا الملك ستافروب مرتبطة بماندانا. إذ يعاني الملك من هم ،وقلق دائميين نتيجة عقمه،وعدم أنجابه لمن يخلفه على عرش ميديا،لذا فهو يخشى من أخته (ماندانا) أن تتزوج من (فريدون) وترزق بمن يحكم البلاد من بعده، فتراوده الأحلام ،والكوابيس ليلية بعد آخرى دونما انقطاع ،فيروي الحلم للكاهن (خرنوك) : ((اندلق الطين . طين لزج دبق ، زحف نحوي على هيئة ضفائر أو ثعابين سود ، احاطت بقوائم كرسي العرش هذا. وأخذ الطين يعلو ويعلو .بلغ ركبتي وأنا في جلستي هذه ،وبلغ منتصفي وهو لا يتوقف . لامس الطين الأسود القبيح الذي شابته حمرة قانية عنقي.. وأمتلأ حلقي بطعمه النتن .. تقطعت أنفاسي فرحت ألهث وأنا أوشك انّ اختنق .. والتاج فوق رأسي يهتز كأنّ عواصف الدنيا وزوابعها .. تعصف به))[١٠٢].

التحليل النصي للحلم يفضي الى الأمساك برمز واضح ، ومرتبط كما تبين بخوف الملك على التاج ، وكرسي العرش :((لكن محتويات الحلم لا تعبر عن نفسها بشكل صريح ومكشوف ،بل بشكل رمزي مقنع))[١٠٣].

والطين كما يرد في تفسير الأحلام الكبير لـ (محمد بن سيرين) وكما رأه الملك يمكن تأويله في التفسير الآتي : ((كلما تعلك طينة أو تعمق قعره كان ذلك اصعب وأشد في دليله ،وكلما فسدت رائحته وأسود لونه كان ذلك أدل على حرامه وكثرة آثامه وسوء نياته))[١٠٤].

وهذا يعني : أنّ الملك سوف يحصد ما ارتكب من آثام كثيرة في سبيل كرسي العرش، وأنّ استخدام العرش في الرؤيا وسيلة رمزية توحي الى مكان الأحداث التي أرتكبها الملك. إلا إنّ الكاهن (خرنوك) ربط بين هذه الرؤيا وماندانا لكي يوقع بين الأخ ، وأخته ليستفرد هو فيما بعد بكرسي العرش والمملكة.

إنّ خوف الملك من فقدان سطوته ، وهيبته ،وسلطته هي التي قادته الى التمسك بكرسي العرش ، فهاهو يخاطبه : ((لمإذايتحتم عليّ انّ أصنع لك قوائم من عظام الناس

١٠٢.رؤيا الملك : ١٧.

١٠٣. الهذيان والأحلام في الفن : سيغموند فرويد :٦. ترجمة جورج طرابيشي . بيروت ..١٩٧٨

١٠٤. تفسير الأحلام الكبير : محمد ن سيرين:١٩٣. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان– بيروت. ٢٠٠٣.

،كلما هبت عليك رياح الشك وهزت قوائمك .. لماإذاينبغي عليّ أن أسقي كرمتك بالدم.. كلما دب فيها يبس او جفاف .. لماذا؟. لماذا؟. آه لو تدري كم أعاني وأكابد وأقتل وأذبح .. لكي تبقى أرجلك منتصبة .. وعناقيدك متوقدة))[١٠٥].

المنلوج الداخلي للملك يفسر رؤياه ،فلا بد لهذا الظلم أن ينتهي ، ولا بد أن يكون منتهى الملك على يد أحد المظلومين ولقرب (خرنوك) من الملك، واطلاعه على جميع أسراره ، فسر رؤيا الملك،على أنّ ماندانا –وهي أحد الذين طالها الملك بظلمه– ستنجب ولياً للعهد ،يكون ختام الملك على يديه.

ولا تقف حدود الرؤيا عند هذه الصورة فحسب بل تختلف صورها: ((ليس الحلم نفسه ،وأنما الصور العديدة التي يختفي تحتها .. كما لو كانت روحاً .. خبيثة، أو جنية ساحرة شريرة ،ترتدي كلّ مرة زياً جديداً لتوغل في تعذيبي واضطهادي))[١٠٦].

وبعد عقد ونيف من الزمن تظهر صورة حلمية جديدة : ((خرجت الكرمة العملاقة من الأسطبل. حطمت جدران الزنزانة . هدمت حيطان الأسطبل .لاشت أسوار القصر.تشعبت في فضاء شاسع . مثقلة بالعناقيد ،هبّ أبناء ميديا وبناتها ،شيباً وشباباً يهرعون نحوها يتسلقون أغصانها .. يقطفون ثمارها ،يعصرونها في أفواههم ،فتنساب على أطراف شفاههم،مياه رقراقة تلمع تحت أشعة الشمس المشرقة في عز الليل .. كسيول من الفضة ،والناس، كلّ الناس يشربون حتى يرتووا.. يرقصون حتى ينهكوا، يغنون حتى تبح أصواتهم .. وأنا وحدي ملقى في الزنزانة المظلمة ، يجوفني رعب هائل .. في حلقي يبس وعطش [...] أمد يدي المتخشبة لأقطف حبة عنب واحدة ، فيتمدى لأصابعي العنقود كلّه ، كتلة من الشوك.. يستبد بي عناد غريب ، فأشهر سيفي وانزل على الكرمة الخضراء ضرباً وتقطيعاً وتكسيراً [...] فأرى كأني أجز أعناقاً تتساقط الرؤوس هنا وهناك [...] ثم تتساقط عناقيد العنب أثر عاصفة هوجاء ،وتتفرط حباتها ،وتسقط فوق رأسي ،جمرات من نار))[١٠٧].

الكرمة ترمز الى (ماندانا) كونها تنبت في الأسطبل حيث ولدت (ماندانا) أبنها (زانكون) ، والكرم :((دال على النساء))[١٠٨].وهنا تتحقق دلالة الرؤيا ، وليس قبل ذلك.

---

١٠٥. رؤيا الملك : ١٢٠-١٢١.

١٠٦.م.ن:.٨٩.

١٠٧. رؤيا الملك :٩٢-.٩٣

١٠٨. تفسير الأحلام الكبير:٢٥٤.

أما مسرحية (هو..هي.. هو) ، فهي الآخرى تنهض على مرموز واضح . يقول الباحث (غنّام الجبوري) : إنّ شخصية (دلير) ترمز الى الإنسان الشرقي المتزن ، بينما شخصية (جلال) ترمز الى الشخصية الهامشية للإنسان الغربي ، وهي – شخصية جلال– فضلاً عن ذلك ترمز الى الصراع الدائر بين الشرق والغرب ، أو الماضي والمستقبل من دون أن يوضح طرائق اتصال هذه الشخصيات برموزها ..

ويرى الباحث نفسه أنّ الزهور في المسرحية التي استبدلتها (مريم) مكان شجرة الزيتون ترمز الى المستقبل المرتبط بالغرب، أما عمرها القصير فيرمز الى قصر العلاقة بين (مريم) ، و(جلال) . أما شجرة الزيتون فترمز الى الماضي حيث ذكريات (مريم) التي ترغب الأخيرة بعدم الإبقاء عليها [١٠٩].

وهكذا يتضح أنّ المسرحية بمجموعها تَعدّ رمزاً كبيراً حاول الكاتب محيي الدين زنكنة أن يواجه به القارىء والمتلقي معاً .

---

١٠٩. ينظر: المسرحية ذات الفصل الواحد في أدب محيي الدين زنكنة : غنام الجبوري :٢٦–٢٧.رسالة ماجستير.جامعة الموصل. ٢٠٠٤–٢٠٠٥.

الخاتمـــة

مثلما قدمنا آنفاً إنّ لكل شيء منتهى ، فمنتهى هذا البحث خاتمة أرجو من خلالها أن أكون قد استطعت الوقوف على مقاصد الكاتب المتخفية خلف أشكال الصراع وزمكانه ، ومظاهره الفنية ، ولعل من أهم نتائج هذا البحث التي تضمها هذه الخاتمة :

١. بنيت جلّ مسرحيات الكاتب – محيي الدين زنكنة – على توافر لعنصر الصراع بشكل ملحوظ ، وجاء تركيزه على هذا العنصر خدمة للأغراض التي رام الخوض فيها ولا سيما السياسية منها فجاء الصراع على أشكال متنوعة ، منها ما كان نفسياً – داخلياً – عانت منه شخوص الكاتب . ومنها ما كان خارجياً تنوعت أطرافه . فجاء الصراع في أولها مع قوى التسلط التي مثلها الكاتب بالصراع في الدائرة الأضيق (صراع الذكر والأنثى) ، ليخرج برمزية هذا الصراع الى الدائرة الأكبر (صراع الغرب والشرق) كما وضحها في مسرحية (العلبة الحجرية ، هو .. هي .. هو) . فضلاً عن الصراع مع السلطة ، وفيه انتقد الكاتب جوانب عديدة تمارسها السلطات الحاكمة ، ولا سيما ما تعانيه مفاصلها من فساد اقتصادي ، واجتماعي ، وثقافي وفرض هيمنتها على أبناء الشعب .

وضمّ هذا المبحث أيضاً صراع الإنسان مع الآخر ، فكان الصراع فردياً مرموزاً به لصنوف من السلوك ، أو لألوان من القوى . وفي إطار هذا المبحث كان صراع الإنسان مع الكائنات ، وهو صراع الطبيعة مع ابنها الإنسان كما مثلته مسرحية (الجراد).

٢. أخضعت الباحثة دراسة الصراع وعلاقته بالزمكان في الفصل الثاني لنمط جديد خارج حدود الأليف والمعادي ، والإستباق والإسترجاع . فكانت دراسة الصراع في المبحث الأول (أمكنة الصراع) ، على تقسيمات عدة : دراسة للصراع داخل المكان ، والصراع على حافة المكان ، ودراسة للصراع في اللامكان .

وجاءت دراسة (أزمنة الصراع) في المبحث الثاني بعيدة عن مستوى الترتيب وما فيه من استباق واسترجاع ، وعن تقنيات الوقفة ، والمشهد ، والمجمل ، والحذف ، فتمت الدراسة فيه من خلال حركة الزمن المأساوي الذي وسمه (مجيد حميد الجبوري) بـ (الزمن الأسطوري) . إلا إنّ الباحثة وجدت هذا الزمن في مسرحيات الكاتب غير مرتبط بالأسطورة فاقترحت الباحثة تسميته (بالزمن المأساوي) ، لما فيه من مواءمة

ومن ثم بينت الباحثة حركة الصراع من خلال حركة الزمن التاريخي ، وحركة الزمن اللاإيهامي الذي يخلقه التنافر بين ماهو ماض ، وبين ما هو آت . فضلاً عن دراسة الصراع من خلال حركة الزمن الإيهامي الذي يحيلنا على إن زمن الصراع هو الحاضر.

٣. أما على مستوى مظاهر الصراع الفنية ولاسيما التناص ، فقد كشفت الدراسة عن وجود تناصات واضحة متنوعة ، وصريحة ، اعلن عنها كاتبها ، باستثناء مسرحية (الحارس) التي ظهرت بهذا العنوان ثم غيره كاتبها إلى (الشبيه) ، إذ إنّها ارتبطت بعلاقة تناصية مع مسرحية (الحارس) لـ (هارولد بنتر).

تنوعت مصادر الكاتب التناصية ، فقد تناص مع النتاج الأدبي ، ومن ثم تناص مع الأسطورة ، كما تناص مع التاريخ والقرآن الكريم. كما أطل الكاتب من خلال آليه الرمز على الصراع ، فقدم لنا صراعات متعددة دخلت ضمن نطاق الترميز .

إنّ الكاتب (محيي الدين زنكنة) عَني بالصراع عناية فنية مدروسة ، لأنّ الصراع عنده ليس عنصراً فنياً مسرحياً فحسب ، بل يمثل رؤية إجتماعية إنتقادية ، لما يدور في الواقع من صراعات ، وتناقضات كثيرة .

مكتبة البحث وهوامشه

أولاً : أسانيد الأمثلة النصية (موارد الدراسة) :

١.الأشواك : محيي الدين زنكنة ،ضمن مسرحيات. مطابع الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٩٤.

٢.تكلم يا حجر : محيي الدين زنكنة ،ضمن مسرحيات . مطابع دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.١٩٩٤.

٣. الجراد : محيي الدين زنكنة . مطابع دار الساعة،بغداد. ١٩٧٠.

٤.الجنزير: محيي الدين زنكنة . مركز كه لاويز الأدبي والثقافي، السليمانية. ٢٠٠٥.

٥.الحارس : هارولد بنتر . ترجمة عبد الحليم البشلاوي . مكتبة الفنون الادرامية (١١٣) . مكتبة مصر . د.ت.

٥.حكاية صديقين : محيي الدين زنكنة،ضمن عشرة نصوص مسرحية. طبع مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد. ٢٠٠٤.

٦.الخاتم: محيي الدين زنكنة. مطبعة وزارة الثقافة ،السليمانية. ٢٠٠٤.

٧.رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب: محيي الدين زنكنة: دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد.١٩٩٩.

٨.زلزلة تجري في عروق الصحراء : محيي الدين زنكنة. مركز كه لاويز الأدبي والثقافي. السليمانية. ٢٠٠٥.

٩.السر: محيي الدين زنكنة .مطبعة الغري الحديثة. النجف . ١٩٦٨.

١٠.السؤال أو حكاية الطبيب صفون بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب. دار الحرية للطباعة، بغداد. .١٩٧٦

١١.سيأتي أحدهم : محيي الدين زنكنة ، ضمن عشرة نصوص مسرحية.دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد. .٢٠٠٤

١٢. الشبيه : محيي الدين زنكنة ، ضمن عشرة نصوص مسرحية. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. .٢٠٠٤

١٣. صراخ الصمت الأخرس : محيي الدين زنكنة .مركز كه لاويز الأدبي والثقافي ،السليمانية ..٢٠٠٥

١٤.العقاب :محيي الدين زنكنة : ضمن مسرحيات . دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد. ١٩٩٤.

١٥. العلبة الحجرية :محيي الدين زنكنة : ضمن مساء السلامة أيّها الزنوج البيض. مطابع جامعة الموصل . .١٩٨٥

١٦. في الخمس الخامس من القرن العشرين: محيي الدين زنكنة. الأقلام . العدد٦.السنة ١٤. آذار . .١٩٧٩

١٧. قرب العرش.. فوق النعش : محيي الدين زنكنة . ضمن عشرة نصوص مسرحية. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، .٢٠٠٤

١٨.القطط: محيي الدين زنكنة : ضمن عشرة نصوص مسرحية. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. .٢٠٠٤

١٩. كاوه دلدار: محيي الدين زنكنة: مطبعة أونيست حسام. ١٩٨٩.

٢٠. لمن الزهور: محيي الدين زنكنة: ضمن مساء السلامة أيها الزنوج البيض. طبع بمطابع الموصل . .١٩٨٥

٢١.مساء السلامة أيها الزنوج البيض: محيي الدين زنكنة .طبع مطابع جامعة الموصل . ١٩٨٥.

٢٢.مع الفجر جاء .. مع الفجر راح: محيي الدين زنكنة.ضمن عشرة نصوص مسرحية. دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد. .٢٠٠٤

٢٣. منزل للبيع : بوريس إيكيموف . الثقافة الأجنبية العدد ٣-٤ . ترجمة ناطق خلوصي . ١٩٩٥.

٢٤. منزل للبيع : محي الدين زنكنة ضمن عشرة نصوص مسرحية .دار الشؤون الثقافية ،بغداد . .٢٠٠٤

٢٥. موت فنان : محيي الدين زنكنة. ضمن عشرة نصوص مسرحية .دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. .٢٠٠٤

٢٦. هو.. هي.. هو: محيي الدين زنكنة. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. .٢٠٠٤

٢٧.اليمامة: محيي الدين زنكنة. مطبعة الكاتب العربي-دمشق. ١٩٨٢.

ثانياً: المراجع

١.الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال. دار العودة–بيروت. ١٩٨١.

٢.الأدب وفنونه: د.محمد مندور. دار نهضة مصر للطبع والنشر.د.ت.

٣.الأدب وقضايا العصر: ترجمة عادل العامري. مراجعة يوسف عبد المسيح ثروة.المطبعة الوطنية. عمان –الأردن.د.ت.

٤.الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الإجتماعي: د. علي عبد الواحد وافي. دار النهضة. ١٩٧٩.

٥.الأسطورة والأدب :وليم ريتر. ترجمة جبار السعدون.دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٩٧.

٦.الأسطورة والرمز: ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. سلسلة الكتب المترجمة(١٥) . دار الحرية للطباعة. مطبعة الجمهورية. ١٩٧٣.

٧.الأسطورة والمعنى: كلود ليفي شتراوس. ترجمة شاكر عبد الحميد . دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٨٦.

٨.الاشتراكية والأدب :د. لويس عوض. سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال. العدد٢٠٦. ١٩٦٨.

٩.إشكالية المكان في النص الأدبي : ياسين النصير. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٨٦.

١٠.أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) :د. نعيم اليافي. إتحاد الكتاب العرب،دمشق. .١٩٩٧

١١.الأعمال الكاملة: هيجل. ترجمة أ .د امام عبد الفتاح .

١٢. آفاق التناصية (المفهوم والمنظور) ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي. دراسات أدبية. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. .١٩٩٨

١٣.أفكار وأراء حول اللسانيات والأدب: رومان ياكبسون. ترجمة فالح صدام الأمارة، د. عبد الجبار محمد علي. مراجعة د. مرتضى باقر. سلسلة المائة كتاب– الثانية. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. .١٩٩٠

١٤.ألف ليلة وليلة. دار توفيق للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت.د.ت.

١٥.إنتاج الدلالة الأدبية: د. صلاح فضل. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع،القاهرة.د.ت.

١٦.الإنسان بين الجوهر والمظهر : أريك فروم.
١٧.إنفتاح النص الروائي (النص – السياق) : سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي . بيروت – الدار البيضاء. ١٩٨٩.
١٨.البحث عن شكسبير:د. لويس عوض. سلسلة ثقافية شهرية. العدد ١٠٧. دار الهلال.د.ت.
١٩. البناء الدرامي :د. عبد العزيز حمودة. مكتبة الأنجلو المصرية. المطبعة الفنية الحديثة.د.ت.
٢٠. البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة: صباح الأنباري. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ٢٠٠٢.
٢١. بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) د. عبد الفتاح عثمان. دار التقدم ، القاهرة. ١٩٨٢.
٢٢. بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) :د. سيزا قاسم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٤.
٢٣. بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ : د. بدري عثمان. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت..١٩٨٦
٢٤. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : د. عبد الله ابراهيم . دار الشؤون الثقافية ، بغداد .١٩٨٨.
٢٥. البناء الفني في الرواية العربية في العراق: د. شجاع مسلم العاني. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٨٥.
٢٦. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) : د. محمد مفتاح. دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت– لبنان ..١٩٨٥
٢٧.تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) : حسن محمد حماد. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.د.ت.
٢٨.الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠–١٩٨٠(دراسة نقدية):د. صالح هويدي.دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٨٩.
٢٩. تفسير الأحلام الكبير: محمد بن سيرين. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت . ٢٠٠٣.

٣٠. التناص نظرياً وتطبيقياً: د. أحمد الزعبي. مكتبة الكتاني للمطبوعات والنشر ،أربد. ١٩٩٥.

٣١. جدلية الزمن: غاستون باشلار. ترجمة خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للدراسات . بيروت. ١٩٨٢.

٣٢. جماليات المكان : أحمد طاهر حسنين وآخرون. دار قرطبة للطباعة . ١٩٨٨.

٣٣. جماليات المكان : غاستون باشلار. ترجمة غالب هلسا. دار الجاحظ للنشر والتوزيع،بغداد. ١٩٨٠.

٣٤. دراسات في الأدب الفرنسي : علي درويش. الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة. ١٩٧٧.

٣٥. دراسات في الفن : رمسيس يونان. دار الكتب العربي، القاهرة. ١٩٦٩

٣٦. دراسات في نظرية الدراما الأغريقية: محمد حمدي ابراهيم. دار الثقافة، القاهرة. ١٩٧٧.

٣٧. دراسات في النفس البشرية : محمد قطب .دار القلم وبيروت. د.ت.

٣٨.دراسات نقدية في الأدب الحديث: عزيز السيد جاسم . مطبعة الأدارة المحلية ، بغداد. ١٩٧٠.

٣٩. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: محمد مبارك.وزارة الأعلام ، الجمهورية العراقية. ١٩٧٦.

٤٠. الدراما بين النظرية والتطبيق: حسن رامز محمد رضا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ١٩٧٢.

٤١. دليل المتفرج الذكي الى المسرح: الفريد فرج. دار الهلال،مصر. د.ت.

٤٢.ديوان بدر شاكر السياب : م١. دار العودة ، بيروت. ١٩٧١.

٤٣. ديوان بلند الحيدري . دار العودة و بيروت. ١٩٨٠.

٤٤. الرمزية- والأدب العربي الحديث: إنطوان غطاس . دار الكشاف للنشر والتوزيع،لبنان. ١٩٤٩.

٤٥. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح أحمد .دار المعارف،مصر. ١٩٧٨.

٤٦. الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني: أمية حمدان .دار الرشيد للنشر..١٩٨١

٤٧.الرؤية والبناء (ثلاثية الراووق) : قيس كاظم الجنابي. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ٢٠٠٠.

٤٨. الرواية واقع وأفق: محمد برادة واخرون. دار أبن رشد،بيروت. ١٩٨١

٤٩. الرواية والمكان : ياسين النصير. الموسوعة الصغيرة(٥٧) .دار الحرية للطباعة ، بغداد. ١٩٨٠.

٥٠. الرواية وصنعة كتابة الرواية: إدوارد بلش،دايانا داويتفاير. ترجمة سامي محمد . الموسوعة الصغيرة (٩٩) . دار الجاحظ،بغداد. ١٩٨١.

٥١. الزمان أبعاده وبنيته: د. عبد اللطيف الصديقي. المؤسسة الجامعية. د.ت.

٥٢. الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة: سعد عبد العزيز. مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٧٠.

٥٣. سيكلوجية الأبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٨٤.

٥٤. سيكلوجية الشخصية : سعيد محمد غنيم. دار النهضة العربية، القاهرة. ١٩٧٣.

٥٥. الشخصية (النظرية، التقييم، مناهج البحث): د. نعيمة الشماع . جامعة بغداد .د.ت

٥٦. الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ: د. نصر محمد أبراهيم. منشورات شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع. جدة. ١٩٨٤.

٥٧. الشخصية والصراع المأساوي: عدنان بن ذريل. مطابع الف باء- الأديب ،دمشق. ١٩٧٣.

٥٨. صراعاتنا الباطنية:د. كارين هورني. رجمة عبد الودود محمود العلي. مراجعة د. حيدر أسماعيل. سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٨٨.

٥٩. صناعة المسرحية(دليل الى فن بناء المسرحية والمبادىء الأساسية للدراما):ستوارت كريفش. ترجمة عبد الله معتصم الدباغ. دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد. ١٩٨٦.

٦٠. صنعة الرواية :بيرسي لوبوك. ترجمة عبد الستار جواد. دار الرشيد. سلسلة الكتب المترجمة(١٠١) . ١٩٨١.

٦١. الطباع المتفردة والظروف :س. غ. بوتشاروف. ترجمة جميل نصيف التكريتي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٩٥.

٦٢.الطريق والحدود: يوسف عبد المسح ثروة. دار الحرية للطباعة ، بغداد. د.ت.

٦٣. عالم الرواية: رولان بورنوف،ريال أونيليه. ترجمة نهاد التكرلي. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٩١.

٦٤. العالم المعاصر والصراعات الدولية:د. عبد الخالق عبد الله. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت. ١٩٨٩.

٦٥. عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة: عبد الرضا علي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ١٩٧٦.

٦٦. علم النص : جوليا كريستيفا . ترجمة فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر و الدار البيضاء- المغرب. ١٩٩١.

٦٧. علم النفس الفلسفي: ج. ف. دونسيل. ترجمة سعيد الحكيم. دار الحرية للطباعة. ١٩٨٦.

٦٨. علم النفس المعاصر:د.حلمي المليجي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت. ٢٠٠٠.

٦٩. الغابة والفصول(كتابات نقدية): طراد الكبيسي. دار الرشيد. ١٩٧٩.

٧٠.الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: د. ابراهيم جنداري. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ٢٠٠١.

٧١. فضاء المسرح: فابريتزو كروتشاني. ترجمة أماني فوزي . مراجعة أ. سعد أردش. دار مشرق- مغرب. ١٩٩٤.

٧٢.فلسفة الفن عند سوزان لانكر: راضي حكيم. دار آفاق عربية،بغداد. ١٩٨٦.

٧٣. الفن الرمزي عند هيجل: ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة –بيروت. ١٩٧٨.

٧٤.فن كتابة المسرحية: لاجوس آجري. ترجمة درييني خشبة. مكتبة الأنجلو المصرية. مطابع دار الكتاب العربي.د.ت.

٧٥.في أصول الخطاب النقدي الجديد:د. أحمد المديني. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد. ١٩٨٩.

٧٦.في ذاكرة المسرح العربي:د. فائق مصطفى. دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد . ١٩٩٠.

٧٧. في النقد المسرحي: محمد دوارة . المؤسسة المصرية للتاليف والانباء والنشر .د.ت.

٧٨. في النقد المسرحي:د. محمد غنيمي هلال. دار العودة، بيروت. ١٩٧٥.

٧٩.قاموس التحليل الإجتماعي: فيصل السالم.دار المثلث للتصميم والطباعة، لبنان. ١٩٨٠.

٨٠. قاموس علم الإجتماع: محمد عاطف عفيف. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة..١٩٧٩

٨١. القاموس المحيط: الفيروز آبادي (٨١٧هـ) مؤسسة فن الطباعة ، القاهرة. ١٩٧٩.

٨٢.قراءات في الأدب والنقد:د. شجاع مسلم العاني. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩.

٨٣. قراءة وتأملات في المسرح الأغريقي:د. جميل نصيف التكريتي. سلسلة دراسات (٣٨٥) . دار الحرية للطباعة، بغداد . .١٩٨٥

٨٤. القصص القرآني في منطوقه ومفهومه: د. عبد الكريم الخطيب. ١٩٦٤

٨٥.قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: عز الدين اسماعيل. دار الفكر العربي. ١٩٦٨.

٨٦. قضايا معاصرة في المسرح: سامي خشبة. سلسلة الكتب الحديثة (٤٩) . دار الحرية للطباعة ،بغداد.د.ت.

٨٧. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما : د.محمد مندور. مطبعة نهضة مصرللطبع والنشر، القاهرة.د.ت.

٨٨. لسان العرب : ابن منظور(٧١١هـ) . دار المعارف، القاهرة.د.ت.

٨٩. مبادىء علم النفس العام : د. يوسف مراد. مصر. .١٩٤٨

٩٠.مبادىء علم النفس الفرويدي: كالفن . س.هول. تعريب دحام الكتاب. مطبعة العاني، بغداد. .١٩٦٨

٩١. المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة) : عبد الله ابراهيم . المركز العربي ..١٩٩٠

٩٢. محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي : د.علي الزبيدي. مطبعة الجامعة ،بغداد.د.ت.

٩٣.مدخل الى فن المسرحية: د. عبد الرحمن شلش. مطابع مرامر، المملكة العربية السعودية. .١٩٨٣

٩٤.مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي ، جميل شاكر. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. .١٩٨٦

٩٥.المسرح بين الفن والفكر : نهاد صليحة. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . .١٩٨٥
٩٦. مسرح عز الدين المدني والتراث: محمد المديوني. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. دار سحر– تونس. .١٩٩٢
٩٧. المسرح المغربي من أين ؟ والى أين؟ : محمد أديب السلاوي . منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي. مطبعة وزارة الثقافة– دمشق. .١٩٧٥
٩٨. مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي: د. علي جواد الطاهر. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. .١٩٩٣
٩٩. المسرحية العربية في العراق:د. علي الزبيدي. مطبعة الرسالة.د.ت.
١٠٠. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ملتون ماركس . دار الكتاب العربي . د.ت.
١٠١.المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها : عمر الدسوقي. مكتبة الأنجلو المصرية. د.ت.
١٠٢.مشكلة المكان الفني :يوري لوتمان . ترجمة سيزا قاسم دراز. دار قرطبة – الدار البيضاء. د. ت.
١٠٣.المصطلحات الأدبية الحديثة: د. محمد عناني. سلسلة أدبيات مكتبة لبنان–بيروت. ١٩٩٦.
١٠٤. المعجم الأدبي : جبور عبد النور. بيروت. ١٩٧٩.
١٠٥.معجم العلوم الإجتماعية: دنكن ميشيل. ترجمة إحسان محمد حسن. دار الحرية للطباعة ،بغداد. ١٩٨٠.
١٠٦.المعجم الفلسفي: جميل صليبا. دار الكتاب اللبناني. بيروت. د.ت.
١٠٧.معجم المصطلحات الأدبية: سعيد علوش. دار الكتاب اللبناني–بيروت. ١٩٨٥.
١٠٨.معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: ابراهيم حمادة. دار الشعب– القاهرة. ١٩٧١.
١٠٩.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس. مكتبة لبنان–بيروت. ١٩٨٤.
١١٠.معجم المصطلحات المسرحية : سمير عبد الرحيم الجلبي. دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٩٣.
١١١.المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية: وليم راي. ترجمة يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون، بغداد. ١٩٨٧.

١١١. المكان المسرحي (جغرافية الدراما الحديثة) : اونا شودهوري . ترجمة امين حسين الرباط. مراجعة عبد الحميد الحزيبي . مطابع المجلس الاعلى للاثار. ٢٠٠٠.

١١٢.من أعماق الجبل : صلاح لبكي. بيروت. ١٩٤٥.

١١٣.من التراث الى الثورة (حول نظرية مقترحة في التراث العربي) : د. الطيب تيزيني. دار أبن خلدون. ١٩٧٠.

١١٤.المنهج الجدلي عند هيجل : أ. إمام عبد الفتاح . المكتبة الهيجلية– الدراسات. مكتبة مدبولي. ١٩٩٦.

١١٥.منهج الواقعية في الإبداع الأدبي : د. صلاح فضل. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٨.

١١٦.الموسوعة الفلسفية: م. روزنتال، ب.بودين. ترجمة سمير كرم. دار الطليعة– بيروت. ١٩٧٤.

١١٧.موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها) : د. س. ميوبك. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. دار المأمون للترجمة والنشر. د.ت.

١١٨. النص الأدبي تحليله وبناؤه (مدخل إجرائي) :د. ابراهيم خليل. عمان. ١٩٩٥.

١١٩. نظرية الأدب: أوستن وارين، رينيه ويلك. مطبعة خالد الطرابيشي. ١٩٧٢.

١٢٠. نظرية الادب : عدد من الباحثين السوفيت . ترجمة جميل نصيف التكريتي . سلسلة الكتب المترجمة (٩٢) . دار الرشيد..١٩٨٠

١٢١.نظرية الدراما من أرسطو الى الآن: د.. رشاد رشدي. مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٨٧.

١٢٢.نظرية المكان عند ابن سينا : حسن مجيد الربيعي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ١٩٨٧.

١٢٣.نظرية النص : رولان بارت. ترجمة محمد خير البقاعي . مجلة العرب والفكر. العدد ٣. مركز الأنماء القومي، بيروت. ١٩٨٨.

١٢٤. النظرية والتطبيق في الأدب المقارن:د. ابراهيم عبد الرحمن محمد. دار لعودة– بيروت. ١٩٨٢.

١٢٥.النفس وأنفعالاتها وأمراضها وعلاجها: د. علي كمال. طبع الدار العربية. دارواسط للنشر والتوزيع، بغداد. ١٩٨٣.

١٢٦.النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال. دار العودة–بيروت. ١٩٨٢.
١٢٧.النقد التطبيقي التحليلي: د. عدنان خالد عبد الله . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.١٩٨٦.
١٢٨. النقد الذاتي بعد الهزيمة: د. صادق جلال العظم. دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت. ١٩٧٠.
١٢٩.الهذيان والأحلام في الفن : سيغموند فرويد. ترجمة جورج طرابيشي. ١٩٧٨.

ثالثاً : الدراسات والابحاث :

١.استدعاء التراث أدبياً (الدواعي الفنية والسياسية) : د. محمد راضي جعفر. مجلة الطليعة الأدبية ، العدد(٣) . السنة٢. .٢٠٠٠
٢. استذكار مشهد: عواد علي . جريدة الزمان ، العدد (١٥٨٣) . .٢٠٠٣

٣. أسخولوس خالق المأساة : سامي صلاح. مجلة الأقلام، العد(١) .السنة ٣. .١٩٧٧.
٤. الأشواك اليوم العاشر على مسرح الرشيد: تحقيق صحفي. جريدة العراق، العدد(٤١٢٢)١٩٨٩ .
٥. الأنسان والمسخ والجراد: يوسف عبد المسح ثروة. مجلة الثقافة الجديدة، العدد(٢٣) . ١٩٧١.
٦.أوراق صغيرة : سلام كاظم. جريدة القادسية، العدد (٢٨٣٢) . ١٩٨٩ .
٧.أين هو السؤال ؟ وما هو الجواب : علي مزاحم عباس. جريدة الثورة، العدد (٢٠٩١) . ١٩٧٥.
٨. البحث عن مسرح للمقاومة (مسرحيات القتال أو الصراع على الأرض) : سامي خشبة. الآداب ، العدد(٣٤) . .١٩٦٩
٩.البعد النفسي بين التمزق والضياع في ديوان أبي القاسم الشابي: د. عبد السلام المسدي. مجلة الطليعة الأدبية، العدد(٦) . السنة٦. .١٩٨٠
١٠.بعض معاني الجدل أو الديالكتيك : د. عبد الكريم اليافي . مجلة الأديب ، المجلد (٢٩). .١٩٥٦
١١.بناء المكان ودلالته في رواية الحرب: عبد الله ابراهيم .مجلة آفاق عربية، العدد (١٢). ١٩٨٧.
١٢. بواكير محي الدين زنكنة : د.فاضل عبود التميمي . جريدة الزمان ، ٢٠٠٤./٢/٢٦
١٣. تكلم يا حجر: سعدون العبيدي. مجلة الأقلام، العدد (٧) ..١٩٨٩
١٤.تكلم يا حجر عفوية الفعل الإنساني: وجدي العاني. جريدة الجمهورية، العدد (٧١١٨). ١٩٨٩.
١٥. تكلم يا حجر (مناقشة مسرحية تكلم يا حجر) : فاروق عبد القادر.جريدة الثورة، العدد (٦٨٦٨) ..١٩٨٩
١٦.الجراد والطاعون هل يلتقيان: حسين الجليلي. جريدة التآخي ، .١٩٧١
١٧. جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر: كريم رشيد . مجلة الأقلام، العدد (٧-٨) ..١٩٩٣
١٨. دراسة في مسرح أسخولوس : عزيز الساعدي. مجلة الثقافة، العدد (١٠) . .١٩٧٧

١٩. رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب (دراسة أسلوبية) : د. فاضل عبود التميمي. مجلة ديالى للبحوث العلمية والتربوية. ٢٠٠٤.
٢٠.رؤيا الملك الوحشية: علي مزاحم عباس. مجلة آفاق عربية ، العدد (١١-١٢) . ١٩٩٩.
٢١. الرمز في مسرحية الجراد :هادي الربيعي . مجلة الثقافة ، العدد (٢) ..١٩٧١
٢٢.الزمن وحركة الحياة : د. باسل البستاني. مجلة آفاق عربية ، العدد (١٢) . .١٩٨٧
٢٣.السؤال عرض متواصل : مجلة الهدف ، العدد (٣١١) . .١٩٧٥
٢٤. السؤال في حكاية الطبيب صفوان بن لبيب والعدل الإنساني : المحرر . جريدة الجمهورية ، العدد (٢٣٥١). .١٩٧٥
٢٥. السؤال والجواب المطلوب: حسن الكاشف . جريدة الثورة، العدد (٢٠٩٧) . .١٩٧٥
٢٦.السؤال ومسرحية الأفكار الناجحة: جهاد زاير. جريدة التآخي ، العدد (١٩٣٠). .١٩٧٥
٢٧.سكت الحجر وتكلم الآخرون: نازك الأعرجي. جريدة الجمهورية، العدد (٧١٢٠). ١٩٨٩.
٢٨. سلطة الرمز في الخطاب المسرحي : د. باسم الأعسم . مجلة القادسية، العدد (٢) ٢٠٠٤.
٢٩. السماد الكيمياوي : مجلة الثقافة ، العدد الرابع . نيسان ..١٩٧٨
٣٠. الطيب الصديقي والاحتفالية(ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) : عبد الرحمن بن زيدان. مجلة الأقلام، العدد (٤). .١٩٨١
٣١.عن مسرحية السؤال : علي مزاحم عباس. مجلة الاقلام، العدد (١٢) . .١٩٧٥
٣٢. فوكو والسلطة: جيل ديلوز. مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد(٤) . .١٩٨٧
٣٣.في جدل الإنسان: بتول قاسم ناصر. مجلة الموقف الثقافي، العدد(١٦) ..١٩٩٨
٣٤. في مسرحية تكلم يا حجر . الحجر عقل يفكر وفق ما يريد(هو) ، ولسان يتكلم باللغة التي يريدها : عبد العليم البناء. جريدة القادسية، العدد (٢٣٨٠) . .١٩٨٩
٣٥. قراءة في مسرحية السؤال: عبد الله نيازي. مجلة الأقلام، العدد (٦) . .١٩٧٧
٣٦. الكاتب المسرحي محيي الدين زنكنة هل يستجيب له الحجر فيتكلم؟ : حسن الحسيني. جريدة الثورة، العدد (٦٨٦٦) . ١٩٨٩.
٣٧.لمن الزهور؟ : عزيز خيون. جريدة الجمهورية ، العدد(٥٨٣٨). .١٩٨٥

٣٨.لمن الزهور؟ : حوار نضال علي. جريدة الجمهورية ، العدد(٥٨٩٦) . .١٩٨٥
٣٩. لمن الزهور؟ أنا أعرف : حسب الله يحيى . جريدة الجمهورية ، العدد (٥٩٧٨) . ١٩٨٦.
٤٠. لمن الزهور؟ : علي الشلاة. جريدة القادسية، العدد (٢٤٣٣) . .١٩٨٨
٤١.لمن الزهور ؟ : ياسين . جريدة العراق، العدد (٣٨٦١) . .١٩٨٨
٤٢. المحاكمة مثالاً بين كافكا وارسون ويلز. مجلة الف ياء، العدد (٢١٩٧) . .٢٠٠٥
٤٣. مدخل الى الزمن في الدراما: مجيد حميد الجبوري. مجلة آفاق عربية ، العدد (١١-١٢). .١٩٩١
٤٤.مسرح الأسقاط السياسي : د. أحمد العشري. مجلة الفنون، العدد (٢٤) . .١٩٨٥
٤٥.مسرح عبد الكريم برشيد والأحتفالية :محمد أديب السلاوي. مجلة الأقلام ، العدد(٣) . ١٩٨٣.
٤٦. مسرحية رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب للكاتب محيي الدين زنكنة قراءة وتأويل : د. وليد شاكر نعاس . مجلة الفتح ، العدد ١٣. .٢٠٠٢
٤٧. مسرحية الثالث بين التنكر الأيجابي ونسبية الحقيقة : د. أحمد العشري. مجلة البيان، العدد (٧) . ١٩٧٧.
٤٨.المسرحية العراقية وعوامل ازدهارها: مهدي راضي السعيد . مجلة الأقلام، العدد (٦) . ١٩٧٣.
٤٩. مقدمة في استخدام التراث الربي في المسرح العربي: زينب منتصر. مجلة الأقلام ، العدد (٧) . ١٩٧٧.
٥٠. المقومات الفكرية والأسلوبية في مسرح خالد الشواف الشعري: د. عبد الأله كمال الدين . مجلة الأقلام ، العدد (٣-٤) . .١٩٩٢
٥١. المكان كمصطلح تاريخ فني:د. مؤيد سعيد دميرجي . مجلة آفاق عربية، العدد (١) . ١٩٧٥.
٥٢. الملك هو الملك ومسرح المرآة : زهير حسن . مجلة الآداب اللبنانية .
٥٣.الموروث الشعبي والمسرح العربي : فاروق رشيد. مجلة البيان، العدد (٢٢٦) . ١٩٨٥.

رابعاً: الرسائل والأطاريح :

١.البناء الفني والفكري في مسرحيات محيي الدين زنكنة : وليد مانع دغر. رسالة ماجستير. كلية التربية الفنية–جامعة بابل. ٢٠٠٢.

٢. تحليل الخطاب الروائي في ادب عبد الخالق الركابي (الثلاثية أنموذجاً) : ماجدة هاتو عيسى المالكي. رسالة ماجستير . كلية التربية (ابن رشد) –جامعة بغداد. ٢٠٠٢.

٣. توظيف الموروث الشعبي في المسرح الكردي المعاصر: بلقيس علي شرين الدوسكي. رسالة ماجستير. كلية الفنون الجميلة–جامعة بغداد. ٢٠٠٣.

٤. الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي: أحمد قتيبة يونس. أطروحة دكتوراه. كلية التربية- جامعة الموصل. ٢٠٠٣.
٥. ظاهرة الصراع في النص الشعري قبل الأسلام : عبد الجبار حسن علي. أطروحة دكتوراه. كلية الآداب-جامعة الموصل . ١٩٩٢.
٦. الغنائية والصراع في المسرحية العربية المعاصرة: عدنان علي أحمد المشاقبة. رسالة ماجستير. كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد.
٧.المسرحية ذات الفصل الواحد في أدب محيي الدين زنكنة: غنّام الجبوري. رسالة ماجستير. جامعة الموصل. ٢٠٠٤-٢٠٠٥.
٨. المكان في مسرحيات شكسبير وتحولاته في عروض المسرح العراقي : طالب عبد الحسين فرحان الشمري. أطروحة دكتوراه. كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد. ٢٠٠٠.

خامساً: الانترنيت

١. المكان وحالة الضيق في مسرحيات جليل القيسي : صباح الانباري .موقع مسرحيون.
٢. موسوعة صوت العراق (موسوعة الادباء العراقيين) : ياسين النصير .