T.C.
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

MUHYİDDİN ZENKENE'NİN TİYATRO ESERLERİNDE DRAMA

SHAHO JABAR AHMED

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. İbrahim USTA

Bingöl – 2018

T.C.

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

MUHYİDDİN ZENKENE'NIN TİYATRO ESERLERİNDE DRAMA

SHAHO JABAR AHMED

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. İbrahim USTA

Bingöl – 2018

الجمهـورية التركية

جامــعة بينكول

معهـد العلـوم الاجتماعية

قسـم اللغة العربية

تطور البنية الدرامية في مسرحيات محي الدين الزنكنة

شاهو جبار أحمد

رسالة لنيل شهادة الماجستير

المشرف
الأستاذ المساعد إبراهيم أوسطا

بينكول – 2018

الـمحتويات

الـمحتويات _____ I
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ _____ III
TEZ KABUL VE ONAY _____ IV
سبب إختبار البحث _____ V
الدراسات السابقة _____ VI
ÖZET _____ VIII
Abstract _____ IX
ملخص البحث _____ X
المختصرات _____ XI
المدخل _____ 1
1. بدايات الـمسرح العالـمي _____ 1
2.عوامل تأخّر العرب عن الـمسرحية _____ 4
2.1.العامل الديني _____ 4
2.2.العامل الاجتماعي _____ 5
2.3 العامل الفني _____ 5
3.بدايات الـمسرح العراقي _____ 5
4.السيرة الذاتية لمحي الدين الزنكة _____ 9
الفصل الأول _____ 15
الـمبحث الأول الحبكة _____ 15
الـمحبث الثاني: الشخصيات _____ 20
الـمبحث الثالث: الحوار _____ 39
الحوار الخارجي الثنائي/التناوبي _____ 40
الحوار الداخلي الفردي/الأحادي _____ 40
1.الحوار المركب الوصفي-التحليلي _____ 42
2.الحوار الترميزي _____ 43
3.الحوار المجرد _____ 43
قراءة عامة لـمسرحة اليمامة _____ 49
الفصل الثاني _____ 52
البنية الدرامية في الـمسرحية التجريبية _____ 52
الـمبحث الأول: الحبكة _____ 53
الحبكة في مسرحية (السؤال) _____ 54
الـمبحث الثاني: الشخصيات _____ 63
الـمبحث الثالث: الحوار _____ 77
الحوار في الفصل الأول _____ 78

الحوار في الفصول الأخرى_____79
الخاتمة _____ 88
المصادر والمراجع _____ 93
ÖZGEÇMİŞ _____ 96

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım, **Muhyiddin Zenkene'nîn Tiyatro Eserlerinde Drama** adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim

19/ 02 / 2018

İmza

Shaho Jabar AHMED

TEZ KABUL VE ONAY

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

[Öğrencinin Adı Soyadı] tarafından hazırlanan *[Tezin Adı]* başlıklı bu çalışma, *[Savunma Sınavı Tarihi]* tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *[oybirliği/oy çokluğuyla]* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *[Anabilim Dalının Adı]* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Başkan : ……. İmza: ……..

Danışman : …… İmza: ……..

Üye : …… İmza: ……..

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ...../..../ 201.. tarih ve ..... sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı
Enstitü Müdürü

المقدمة

الحمد لله رب العالمين. والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه الطاهرين وعلى التابعين إلى يوم الدين.

أمابعد:

إن المسرح هو أحد أبرز الفنون الأدبية، وقد مارسها الإنسان منذ القديم بألوان وأشكال مختلفة، وكان دائماً أو فى معظم الأحيان لسان أحوال الشعوب، وبهذا كان دائماً ما يتناول مشاكل العصر ويحاول أن يجدَ لها حلولاً مناسبة، وهذا النوع من الأدب سرعان ما تغير مع تغير المجتمع الإنساني وتقدم أساليبها وأنواعها تبعاً لما يتغير فى المجتمع، وكان كُتاب المسرحية فى كثير من الأحيان رواداً أوداعيين لهذا التطور ومناصريين لهُ.

والمجتمع العربى عامة عرف ذلك النوع من الأدب في القديم، ولم تكن العراق خاصة بمعزل عن هذا النوع وتطوراته، حيث كان كُتاب العراق يحاولون دائماً أن يطورونها و يناصرون لهُ، وبهذا كان لهم في المسرح شأن كبير لا يختلفون فيه عن سائر البلدان الأخرى، والكاتب الذي نحن بصدد دراسته (محي الدين الزنكنه) أحد أهم الكتاب في مرحلة الأدب الحديث الذين كتبوا في المسرح، حيث كان دائماً يحاول أن يجدد الأفكار والقوالب، ويتنوع في كتاباته حتى يشمل كل جوانب المجتمع العراقي و يعرض مشاكله و همومه و يحاول أن يجد لها حلولاً مناسبة.

سبب اختيار البحث

من خلال قرائتي المتواضعة للمسرح العراقي عامة ومسرحيات زنكنة خاصة وجدتُ أن هذا الشخص لم ينل حقه في التعريف بمسرحياته، ولم يكتب عن مسرحياته ما يستحق، فكل من يقرأ مسرحيات زنكنة و يدقق في الأفكار والمعاني يجد أنه كان واحداً من أهم كتاب المسرحية ليس فقط في العراق، بل في جميع العالمي العربي، ولكن لا نجد دراسات وأبحاث كثيرة عن أعماله التي لا زالت تعرض بين حين وأخر على خشبات المسرح. و مع كثرة مسرحيات الزنكنة أن هنالك الكثير من دارسي الأدب العربي والمسرح العربي لا يعرفون أو لا يقدرون محي الدين زنكنه كما ينبغي و يستحق، فهنا أحاول أن أعرف جزءً بسيطا من مسرحياته وأحاول أن أكشف عن ما تحتوي من أفكار و أساليب.

الدراسات السابقة

1- دراسة (باوالدين كريم مولود)2006م، أطروحة الدكتوراه، تناول فيها موضوع البنية الشعرية في مسرحيات (محي الدين الزنكنة).

2- دراسة (رؤوف عثمان) 2008م، أطروحة الدكتوراه، دراسة نقدية، تناول فيها روايات (محي الدين الزنكنة)، هم أو يبقى الحب علامة، أسوس، بحثا عن مدينة أخرى.

3- دراسة (بيداء محي الدين الدوسكي) 2001م، أطروحة الدكتوراه، تناولت فيها سردية النص المسرحي العربي وفيها تناولت مسرحيات (محي الدين الزنكنة)، كجزء من الأطروحة.

4- دراسة (عباس فاضل عباس) 2014م، رسالة الماجستير في الفنون المسرحية، تناول فيها البنية الدرامية والإيدلوجية في نصوص (محي الدين الزنكنة) المسرحية.

5- دراسة (كوستان نجم الدين) 2013م، رسالة الماجستير، تناول فيها البطل في مسرحيات (محي الدين الزنكنة).

6- دراسة (ندى حسن محمد) 2013م، رسالة الماجستير، في الأدب العربي الحديث تناولت فيها أنماط الشخصية في قصص (محي الدين الزنكنة) دراسة تحليلية للأنواع الشخصية.

7- دراسة (منتظر عبد الحسين محسن الكروشي) 2012م، رسالة ماجستير، تناول فيها بنية السرد في النص المسرحي عند (عادل كاظم و محي الدين الزنكنة).

8- دراسة (سيفا علي عارف) 2012م، رسالة الماجستير، تناول فيها الحوار في قصص (محي الدين الزنكنة) القصيرة.

منهجي في البحث

اعتمد البحث على منهج التحليلي التفسيري في شرح مفاهيم مسرحيات الزنكنة، سواء كان في شرح الأحداث أو في تحليل نوعية االشخصيات الموجودة في النص إستنادا على آراء المختصين في مجال الأدب المسرحي لكي تتبين لنا نوعية البنية الدرامية في مسرحيات الزنكنة.

واعتمدنا على المصادر الأدبية سواء كانت كتبا أو رسائل ماجستير أو أطروحات دكتوراه، هذا ما يتعلق بجوهر البحث أما ما يتعلق بكتابة المصادر فالرسالة مثل ما يلي:

1- ذكرت المصدر بالمعلومات الكاملة في المرة الأولى من حيث (كنية المؤلف ،اسمه ،اسم الكتاب، تحقيق، اسم المحقق، دار النشر، مكان الطبع، وتاريخ الطبع، مع رقم صفحة الكتاب.

2- في حالة تكرار المصدر ذكرت (كنية المؤلف، ومصدر السابق مع رقم الصفحة الكتاب).
نسبت الآيات القرآن الكريم إلى سورها مع الذكر (اسم السورة مع رقم الآية).

ÖZET

Bu çalışma, Muhyeddîn Zenkene (ö. 2010) tiyatrolarındaki dramatik yapının gelişimini ele almakta ve söz konusu tiyatrolardaki dramatik olayları oluşturan unsurları ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Zenkene'nin geleneksel ile deneysel tiyatrolarını karşılaştırmaktadır. Geleneksel tiyatrolarında "el-Cerad" (çekirge) ve "el-Yemâme" (güvercin) isimli eserlerini esas aldık. Çünkü bu iki tiyatro, her bölümde ayrı olayları ihtiva etmektedir. Biz de her bölümde Zenkene tiyatrolarındaki çatışma türünü ve dramatik yapının oluşumunu inceledik.

Tezimizin birinci bölümü birkaç konuyu içermektedir. Bu konular da tiyatro metninin ana esaslarının kolaylıkla bilinmesine yardımcı olmayı hedeflemektedir. Söz gelimi birinci konuda "yapı", ikincisinde "şahıs" üçüncüsünde ise "diyaloğ"u ele aldık. İkinci bölümde ise aynı konuları deneysel tiyatrolarında ele aldık. Onun "suâl" (soru) isimli tiyatrosunu deneysel bir tiyatro olarak kabul ettik. Çünkü mezkûr tiyatro ana fikir, yapı ve esas aldığı bölümler açısından geleneksel tiyatrodan ayrılmaktadır. Sonuçta ise Zenkene'nin tiyatrolarındaki dramatik yapının gelişimi, şahıs, yapı ve diyaloglardaki farklı unsurları ortaya koyduk.

Anahtar Kelimeler: Gelişim, Dramatik Yapı, Geleneksel Tiyatro, Deneysel Tiyatro, Şahıs.

Abstract

This research deals with the evolution of the dramatic structure in Zangana's plays. He tried to uncover the elements of the dramatic event in his plays and tried to compare his traditional theatres with his experimental theatres. In the traditional theatre we relied on two plays (locusts, Pigeon) as two traditional plays based on the chapters and the single event in each chapter and we tried to show the type of conflict in each chapter and the composition of the dramatic structure in the Zangana theater, and we distributed the first chapter into multiple sections to facilitate the identification of basic features of theatrical text. In the first section we dealt with (the plot) and in the second section (characters) and in the third section (Scenario)

And in the second chapter we dealt with the same subjects, but in the experimental theatre, we choose the play (The Question) as an experimental theatre on the basis that the play The Question differs from traditional theatre in terms of composition and idea and even in dependence on the chapters is different from the traditional theatre.

In conclusion, we tried to present the dramatic development in the structure of Zangana plays and to present differences in the field of characters, scenario and plot.

Keywords: Evolution, dramatic structure, tradition play, experimental play, characters

مُلَخص البحث

تناول هذا البحث موضوع تطور البنية الدرامية في مسرحيات محي الدين زنكنة، وحاول كشف العناصر المكونة للحدث الدرامي في مسرحياته، وحاول مقارنة مسرحياته التقليدية ومسرحياته التجريبية، ففي المسرحيات التقليدية اعتمدنا على مسرحيتين (الجراد، اليمامة) باعتبارهما تقومان على فصول وأحداث حدث منفردة في كل فصل، وحاولنا تبيان نوع الصراع في كل فصل وتبيين البنية الدرامية عن زنكنة، وتناولنا في الفصل الأول مباحث متعددة، لكي يسهل التعرف على الملامح الأساسية للنص المسرحي ففي المبحث الأول: تناولنا (الحبكة) وفي المبحث الثاني (الشخصيات) وفي المبحث الثالث: (الحوار)، وفي الفصل الثاني: تناولنا نفس المواضيع ولكن في المسرحية التجريبية، وكان اختيارنا لمسرحية (السؤال) كمسرحية تجريبية على أساس أن مسرحية السؤال يختلف عن مسرحيات التقليدية من حيث البناء والفكر، وحتى في الاعتماد على الفصول تختلف عن المسرحية التقليدية، وفي الخاتمة حاولنا عرض تطور الدرامي في بنية مسرحيات زنكنة وعرض الفروقات في مجال الشخصيات والحوار والحبكة.

الكلمات المفتاحية :التطور، البنية الدرامية، المسرحية التقليدية، المسرحية التجريبية، الشخصيات.

المختصرات

ط : الطبعة

ص : الصفحة

م : السنة الميلادية

هـ : السنة الهجرية

د ت : دون تاريخ

ت : الترجمة

الرموز:

[ ] : استعملت لآية.

( ) : استعملت للتنصيص.

المدخل

ولا ريب أن لكل بحث علمي أهمية، وأهمية هذا البحث تتكون في الكشف أو محاولة الكشف عن أفكار وآراء محي الدين الزنكنة، وحلوله لمشاكل عصره، ومحاولته عرض تلك المشاكل باللغة العربية الفصيحة والسليمة والبعيدة عن لغة العوام، ومراعاة أساليب اللغة العربية وقواعدها، ويشهد لذالك أن أكثر مسرحيات الزنكنة كُتبَت باللغة العربية الفصيحة، مع أنه لم يكن عربا، بل كان كُردياً قد أتقن اللغة العربية وكتب كل مسرحياته بعربية فصيحة.

1. بدايات المسرح العالمي

ونريد أن نلاحظ أنه من الصعب إلى درجة معرفة المسرح أوممارسة طقوسه وعروضه التمثيلية أو كتابة النصوص والنظريات، إذا لم نستوعب الفعل المسرحي وتاريخه وتاريخ حركاته الأدبية والفنية ومدارسه عبر معرفة الثوابت والمتغيرات والسياق الأيدولوجي والاجتماعي والظروف التي أفرزت تلك المدارس وساهمت في خلق مبادئها ومرتكزاتها الدلالية والفنية والجمالية.[1]

إن الأدب كأي عمل إنساني يتطور مع تطور المجتمع، ويتراجع مع تراجع المجتمعات والحضارة، إن المجتمعات المتحضرة لا تخلو من الأدب بكل أنواعه، وأما المسرح وإن تأخّر شيئاً ما عن الأنواع الأخرى من أنواع الأدب إلاّ أنه كان موجوداَ في كل العصور.

وبالنسبة إلى تاريخ بدء المسرح يقول الباحثون إنه قد ظهر لأول مرة في اليونان في القرن السادس قبل الميلاد، ومن هنا يعد كتاب أرسطو(Aristotle)(فن الشعر) أول كتاب نظري ونقدي الشعري للمسرح و قواعده الكلاسيكية[2]

هنالك إشارات كثيرة للسبق التاريخي لدى اليونان في مجال المسرح، فجزء كبير من ثقافة الحضارة اليونانية القديمة وصل إلينا عبر مسرحياتهم القديمة، حيث كانت هنالك مجموعة من الباحثين يدّعون وجود آلاف من المسرحيات اليونانية القديمة. ولكن هنالك فوارق لغوية وبنيوية بين تلك النصوص فليست كلها نصوصا جيدة، ولعل هذا هو السبب الأصيل في عدم بقاء جزء كبير من تلك النصوص إلي أيامنا. (ولم تعرف التراجيديا اليونانية أوجها إلا في القرن الخامس قبل الميلاد إذ ظهر أكثر من ألف نص تراجيدي، ولم يبق سوى واحد وثلاثين نصاً فقط

---

[1] جميل الحمداوي، تاريخ المسرح العالمي، ص7.
[2] الحمداوي،المصدر السابق، ص1.

و قد كتب النصوص الدرامية كل من أسخيلوسAeschelus، سوفكلوسSophocles، ويوربيدسEuripedes)[3]

هنالك آراء تقول إنه كانت توجد أعمال تمثيلية تسبق اليونان من حيث قدمها، و تشير إلى أن المصريين القدامى كانوا يمثلون آلام إله الحصب أوزيديس و زوجة آلهة الطبيعة. إلاّ أن تلك المحاولات لا تعد في صياغ تاريخ المسرح لأنه أشبه بأنواع العبادات ولا يوجد فيه من أساسيات المسرح سوى التمثيل.

ويأتي الرومان بعد اليونان من حيث القدم في مجال المسرح، حيث أن هنالك إشارات إلى أنهم عرفوا ومارسوا المسرح قبل الميلاد. (لم يتطور المسرح الروماني إلاّ في القرن الثالث قبل الميلاد، وقد إرتبط هذا المسرح بالحفلات الدينية التي كانت كثيرة، كما كان للمسرح وظيفة الترفيه والتسلية مع انعقاد الحفلات الدنيوية.[4] ظلت اليونان و الرومان الرائدين الأصليين للمسرح طيل قرون حيث سبقوا العالم في هذا المجال، و هذا أكثره يعود لتطورهم الحضاري و الثقافي حيث لا ينكر أحد تقدم تلك الحضارتين أوالإمبراطوريتين في تلك الحقبة من الزمن و ظل المسرح على هذا الحال إلى العصور الوسطى (لقد ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية، و كانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفكرية والوثنية)[5].

ومن هنا بدأ المسرح يتخذ اتجاهاً آخر، إذ أصبح وسيلة بيد الكنيسة يستخدمونه لنشر تعاليم الدين المسيحي ولاسيما في أوروبا، و ظلت على هذا الحال لزمن ليس بقصير، ولكن في عصر النهضة تغير ملامح و أساليب المسرحيات حيث توجه إلى معان أخرى غير المعاني السابقة الذي يبقيه محصوراً في التعاليم الدينية و الوثنية. وقد (أثرت ثورة الإصلاح الديني البروتستانتي بقيادة مارتن لوثر على المسرح، فأخرجه من طابعه المقدس الى طابع هزلي دنيوي مدنس، وقد انطلق المسرح الكلاسيكي في عصر النهضة من شعرية المسرح الإغريقي والمسرح الروماني ذلك ببعثه وإحيائه من جديد، قصد تطوره والسير به نحو آفاق جديدة)[6].

فمن هنا استطاع المسرح الخروج من قيود الكنيسة والعودة الى فنية المسرح حسب القواعد الذي وضعه أرسطو(Aristotle) في (فن الشعر)، ولكن تغير الكثير من المعاني

---

[3] جميل الحمداوي، تاريخ المسرح العالمي،(د.ت) ص1

[4] حمداوي،المصدرالسابق، ص1.

[5] حمداوي،المصدر السابق، ص1.

[6] حمداوي،المصدرالسابق، ص1 .

والأفكار الموجودة في النصوص المسرحية فخرج المسرح من قيود ارسطو أيضاَ ونجد نصوصا لا تهتم برسم الشخصيات كما يدعو إليها (ارسطوAristotle).

وكما فهمنا من العبارات السابقة بالنسبة إلى بدء المسرح وتطوره (إن المسرحية من الأجناس الأدبية القديمة، التي مضت عليها أدوار مختلفة منذ نشأتها إلى يومنا الحاضر، وهذه الأدوار المختلفة التي تطور فيها هذا الفن الإنساني الجميل، وخطى خطوات واسعة نحو التقدم و الرقي، وهي اليونانية، والرومانية، والكلاسيكية، والرومانتيكية، و الواقعية، فإن المسرحية تبدأ بالرقص البدائي المصحوب بالموسيقى في الاحتفالات الدينية، وتنتهي إلى ما نراه اليوم من الدراما الحديثة و الأفلام السينمائية التي تلعب دوراً عظيماً في حياة الإنسان الجديد، وفي توجيه مشاعره، و نرى انه لا يخلو اليوم أدب أمة منها إلّا أن الأدب العربي لم يمارسه إلّا في عصور النهضة الأدبية الحديثة، إذ خلا الأدب العربي القديم من هذا الفن الإنساني لعوامل فنية، واجتماعية، ودينية، لاينكر على أحد)[7]

كما أشرنا سابقاً أن الولادة الأولى للمسرح العالمي كانت في اليونان، ولم نجده في الأدب العربي القديم، والحقيقة أنه حين بدء المسرح العربي كانت الشعوب الأخرى قد خطت خطوات واسعة في هذا المجال، وبدايات العمل المسرحي عند العرب اقتصرت على ترجمة بعض الأعمال المشهورة لكبار كتاب المسرحية العالمية. كما فعل (مارون نقاش) حيث ترجم مجموعة من أعمال شكسبير في الحين الذي كان العرب يخطون الخطوات البدائية في المسرح.

ثم تطور المسرح في أوروبا بشكل ملحوظ وأضيفت إليه أشياء أخرى غير الذي وضعه أرسطو، حيث تنقسم المسرحية في العصر الحديث إلى ثلاثة أقسام رئيسية، وهي الماساة والملهأة والدراما، وقد تكلم أرسطو في كتابه فن الشعر عن الملهاة والمأساة دون الدراما، لأنها لم تظهر إلّا في القرون الأخيرة و لكنها تطورت و تمت حتى فاقهما في عصرنا الحاضر. [8]

فإذا كانت المأساة والملهاة نتاج الطقوس الدينية، فالدراما نتيجة للتطور والحداثة في المسرح الأوروبي بشكل عام، والدراما تخرج من إطار الكنائس و طقوسها التي تتلائم مع المأساة بشكل أكبر من تلائمها مع الدراما، ومن أهم الكتاب الذين حاولوا خروج عن تلك القواعد الأسس الموضوعة (كورني) (pirre Corneille)*.

---

[7] علي صابري، مجلة التراث الأدبي،السنة الثانية، عدد السادس، المسرحية نشأتها، و مراحل تطورها و دلائل تأخّر العرب عنها،1389/11/4/، ص 99.

[8] علي صابري، المصدرالسابق، ص 104.

*. بيركوني ناقد و مسرحي فرنسي، و يعد هو مع راسين مؤسس الدراما الكلاسيكية في الأدب الفرنسي.

إن كورنيpirre Corneille يعد أول من خرج من تلك القواعد القديمة في مسرحيات المعروفة بالمسرحيات الخمس التي إختار مواضيعها من التاريخ، وشخصياتها من الملوك والأبطال و القادة، فنشأ إثر هذه التطورات الفنية الموضوعية أنواع أخرى من المسرحيات عرفت بالمسرحيات البرجوازية، و هي نوع من المسرحيات الواقعيية)[9].

وظلّت المحاولات الكثيرة من كتاب مسرحيين لتطور المسرح، و كانت لهؤلاء الكتّاب ثمرة تلك الجهود، فيوما بعد يوم تطور المسرح حتى بلغ ما هو عليه في يومنا هذا، وذالك بفضل الجهود المستمرة الذي بذله هؤلاء الكتّاب. (وطالت المسرحيات هكذا حتى أتى شكسبير، فجمع بين الملهاة والمأساة، كما فعل في مسرحية الليلة الثانية عشر (Twelfth Night)، حيث جمع بين الضحك والبكاء، فآنذاك خطّت المسرحية بأعمال هذا الأديب المسرحي العظيم خطوة واسعة نحو الكمال و التقدم)[10].

وكما بينا من قبل أن المسرحي العربي قد تأخّر عن مسرحيات كثير من الشعوب، ويجب أن نبين أنّ ذلك التأخّر العربي في هذا المجال المهم لم يكن بدون أسباب، حيث أن المعروف عن العرب وحتى في العصور القديمة حبهم للأدب و لاسيما الشعر، فكيف يكون ذلك التأخّر بدون أسباب واقعية حلت بين كتاب العرب و المسرح، هنا سوف نحاول أن نورد بعضاً من تلك الأسباب التي جعلت العرب لا يهتمّون بالمسرح في العصور القديمة. حيث أن المسرحية في معناها الفني لم تظهر في الأدب العربي إلّا في العصر الحديث و لا سيما بعد إتصال الأدب العربي بالآداب الغربية و لهذا الخلو الفني عوامل مختلفة، نبينها كما يلي: [11].

2. عوامل تأخّر العرب عن المسرحية

2.1. العامل الديني

إن المسرحيات في بادىء الأمر كانت مسرحيات دينية عند الإغريق و الرومان، حيث كانت المسرحيات تقام في مناسبات دينية تمجيداً للآلهتهم، وبما أن الوثنية عند العرب لم تصل إلى مستوى الذي وصل اليه عند الإغريق والرومان بسبب وجود ديانتين موجودتين اليهودية والنصرانية، وثم وجود الإسلام التي تحرم عبادة الأوثان، ولذلك لم يتوفر للعرب ما توفر للإغريق و الرومان من الشروط التي تمهد لإزدهار هذا الفن.

---

(9) جميل حمداوي، تاريخ المسرح العالمي، ص7.

(10) علي صابري، مجلة التراث الأدبي،1389/11/4، ص 110.

(11) علي صبري، المصدرالسابق، ص 110.

2.2. العامل الاجتماعي

مما لا شك فيه أن المسرحية تقتضي ظهور المرأة على منصة التمثيل، إلّا أن تقاليد العرب الاجتماعية ومالهم من عصبية كانت تمنع ظهور المرأة على المنصة و القيام بدورها بين الرجال)[12].

2.3. العامل الفني

1- التزام العرب بالوزن و القافية الواحدة في الشعر.

2- اختصار الأدب العربي القديم على الشعر الغنائي[13].

لعل هذين العاملين الفنيين لا يقلان أهميةً من العوامل الأخرى، فالنص المسرحي يكون طويلاً مقارنة بالشعر العربي القديم إذ كانت قصائده في أكثر الأحيان لا تتعدى مائة، أو مائة و خمسين بيتاً، وهذا العدد قد يكون قصيراً للنص المسرحي. إلّا أن في الآونة الأخيرة و في عصر النهضة بالتحديد وجد مجموعة من الأدباء عند العرب كتبوا مسرحيات شعرية طويلة كما فعل (أحمد شوقي)* في مسرحيات (علي بك الكبير، قمبيز، مجنون ليلى، ست هدى) و مجموعة أخرى من المسرحيات.

3. بدايات المسرح العراقي

وقد أكدت الدراسات العراقية، والعربية، والأجنبية بالنسبة إلي بدايات المسرح العراقي أن العراقين القدامى الذين عاشوا قبل الميلاد قد عرفوا أشكالا لها طابع مسرحى، وقدمت تلك الدراسات شواهد مازالت قائمة على الوجود المسرح في العراق القديم كما في بابل والوركاء)[14]. أما ما يخص المسرح بمعنى الحديث فنجد أن هذه الظاهرة ظهرت مؤخراً في المنطقة بشكل عام و في العراق نجد شواهد على وجودها في قرن التاسع العشر.

(تحدد ظهور النشاط المسرحي في العراق الحديث خلال الربع الأخير من القرن التاسع العشر، ولم يتفق الباحثون والموثوقون حتى الآن على التاريخ (يوم–شهر–سنة) لبداية هذا النشاط ومن كان أولَ رائد له، إلّا أن الإشارات قد كثرت إلى ما كان يعرض ويكتب خلال سنوات التأسيس التى تمتد إلى عام 1921 حيث انفصلت العراق عن الإمبراطورية العثمانية،

---

[12] علي صابري، مجلة التراث الأدبي، 1389/11/4،ص 110.

[13] يحي بن علي، الخطيب التبريزي، أبو زكريا/ الوافي في العروض و القوافي، دارالفكر، بيروت، ط الرابعة، 1984، ص29.

* أحمد شوقي علي أحمد كاتب وشاعر مصري، يعد من أبرز الشعراء العربية في العصور الحديثة.

[14] احمد فياض‌المفرجي، الحياة المسرحية في العراق، ص2.

وكونت دولة جديدة التي تولت تشريع القوانين والأنظمة والتعليمات التي حاولت تنظيم المجتمع، وكان للحياة المس

رحية نصيب في ذلك، فقد صدر أول القانون للجمعيات عام 1922م الذي أجيزت بموجبه الفرق التمثيلية والجمعيات الفنية)[15]. (وخلال هذه المرحلة التي سبقت عام 1921م صدرت بضع مسرحيات طبعت داخل العراق و خارجه نذكر منها المسرحية الشعرية (لهجة الأبطال) لسليمان غزالة، و التي تمت طباعتها الثانية عام 1911م، أي قبل أن يطبع الشاعر أحمد شوقي كل مسرحياته التي ذاع صيتها)[16].

و هذا يعد دليلاً على أن المسرح بدأ ينتشر بين جيل من الكتاب والمثقفين في العراق، وقبل ذلك كان يوجد بعض الملامح للأعمال التي تكاد أن تكون مسرحية غير مكتوبة بل كان أكثرها ظواهر اجتماعية ودينية تمثل وكانت يشبه التمثيل شيئاً، وكان هنالك بعض المدارس التي كان لها دور أساسي في تطور هذه الظاهرة، و أكثرهذه المدارس يوجد في محافظة نينوى (موصل).

'ولم تظهر على مدى المرحلة نفسها أي فرقة تمثيلية، فقد تبنت المدارس هذا النشاط و مارسته وعرضته للجمهور العام وشجعت طلابها على الإقبال عليه والولع به، ومن أقدم المدارس التي أشتهرت بنشاطها المسرحي في الموصل (محافظة نينوى) هي (مدرسة القاصد الرسولي) و(المدرسة الاكليركية للأباء الدومينيكين) و (مدرسة شمعون الصفا[17].

و هنا نحاول أن نستعرض أسماء بعض الفرق التي نشأت في ذلك الأعوام:

1- فرقة أنوار الفن التي كونها الفنان توماس حبيب واخرون، ومن نتاجها (مجنون ليلى) و (عبدالرحمن الناصر) و (الهارب البخيل)

2- جمعية التمثيل والسينما التي أغنت الحياة المسرحية بإنتاجاتها المتواصلة مثل (لقيط الصحراء) و(ملاك في الجحيم) و(جريمة بلا عقاب) و(قلوب للبيع) بعض من هذه الأعمال من تأليف أحمد مهدي.

3- الجمعية الفنيه للتمثيل والسينما ومن إنتاجاتها (رسول النبي الى هرقل) و (الحجاج و الفتية الثلاثة) و(شهداء الوطنية).

---

15) احمد فياض المفرجي، الحياة المسرحية في العراق،(د.ت)ص2.

(16) المفرجي،المصدر السابق، ص3.

(17) المفرجي،المصدر السابق، ص3.

4- الفرقة الشعبية للتمثيل التي تأسست عام 1947م. وضمت الدفعة الأولى من خريجي فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة، إضافة الى عناصر فيه أكثر وعياً من الذين عملوا في السابق في فرق أخرى)[18].

الفرقة القومية للتمثيل كبداية عمل مسرحي منظم رافقت (الفرقة القومية للتمثيل) فكرة وسعياً و تنفيذاً، مسار التطور العام في العراق فهي كفكرة طرحت في عقد الثلاثينات من القرن العشرين الذي شهدت بدايات تكوين المؤسسات الثقافية في العراق الحديث و ذلك إثر عودة طلائع البعثات من أوروبا وفي ذلك العقد كانت الحركات القومية والوطنية تعيش مرحلة جديدة في نموها وفي احتدامها مع النظام الذي كان قائماً في ذلك الوقت والذي حال دون استقطاب الفنانين المبعثرين في فرق تمثيلية منهكة بأوضاعها الاقتصادية.

وفي الأربعينيات كانت للحرب العالمية الثانية انعكاساتها على مجمل الأوضاع الاقتصادية و الاجتماعية والثقافية في العالم العربي عامة والعراقي خاصة، بحيث أدت الى أطلال المثقفي العراق على آفاق جديدة شدتهم إلى ما في أوروبا من تقدم في الميادين المختلفة للحياة الخاصة في الأدب، والفنون، والعلوم، وفي هذه الفترة من تاريخ العراق، صدرت صحف ومجلات كرست صفحاتها للنشاط المسرحي، والسينما و من هذه المرحلة اتسع دور معهد الفنون الجميلة الذي تكون في الموسم 1940م – 1941م)[19].

(وعندما حل عقد الستينيات الذي اتسعت فيه التطلعات إلى الجديد والأجمل والأفضل، إرتفعت الدعوه مرة أخرى الى وجوب الإسراع بتشكيل الفرق القومية للتمثيل. وفي عام 1965م من هذه العقد وبفضل الفنان حقي الشبلي مدير عام (مصلحة السينما والمسرح) قدمت أربعة عروض بإسم (الفرقة القومية للتمثيل) أخرجها الفنان المعروف سامي عبدالحميد، وهذه الأعمال هي (تاجر البندقية) لشكسبير، (نسر له رأسان) لجان كوكتو، (الحيوانات الزجاجية) تأليف تنسي وليامز و(أنتيكونا) لجان أنوي.

وبعد أن استكملت هذه التجربة مقوماتها تم تشكيل الفرقة القومية للتمثيل عام 1968م رسمياً، بعد تهيئة كادرها من خريجي أكاديمية الفنون ومعهد الفنون الجميلة، و من بعض فناني المسرح المعروفين في بغداد و في عدد من المحافظات)[20].

---

[18]: المفرجي، احمد فياض، الحياة المسرحية في العراق، ص5.

[19] المفرجي، المصدر السابق، ص8.

[20] المفرجي، المصدر السابق، ص8.

بعد هذا الاستعراض السريع لتاريخ الحديث للمسرح العراقي نجد أن المسرح العراقي الحديث كان ثمرة مجهودات لأشخاص وفنانين عراقيين محليين متأثرين بالغرب فأكثر الذين كانوا عاملين في هذا المجال إما عاشوا في الغرب، أو تأثروا بالمدارس الكاثوليكية في العراق ولاسيما في محافظة نينوى (الموصل) و أوّل أعمال الاستعراضية الذي يصلح أن نسميه التمثيل كانت في تلك المدارس سواء كانت أعمال فنية أو طقوساً دينية تمثل في مدارس و كنائس مسيحية في حينها.

و هنالك اتجاه آخر تقول بأن أنواع المسرح ترجع إلى قبل هذا التأريخ و تقول أن ماتقوم به الشيعة من تجسيد لمأساة الحسين بن علي في العاشوراء أنما هو نمط من أنماط لتمثيل و يعدونه نوعاً من المسرح و هذا ما أشار اليه (ياسين النصير) في كتابة (المسرح العراقي).

ولكن إذا ما دققنا في هذه الأعمال نجد أنها لا تعد بداية للمسرح و التمثيل في العراق لأنه لايوجد أية ركيزة أساسية للمسرح في هذه الطقوس الدينية ما عدى مجموعة من الناس يحاولون تجسيد ما حل بـ(حسين بن العلي)، ويحاولون تحديث مشاعر الجماهير الى مأساة و بهدف معين و لا تكون تلك إلا في أيام معدودة و محددة و هي أيام العاشوراء.

ويمكن أن نحدد بداية المسرح الحديث في العراق في السبعينات إذ أن المسرح عملياً شهد تطورا نوعيا و ملحوظا به، وظهر طائفة من المخرجين الذين كانوا يعملون بتخصص وحاولوا أن يكون أعمالهم أعمال مؤثرة وأستعانوا بممثلين من خريجي المعاهد الفنية [21].

ولكن في التسعينيات تراجع المسرح في العراق بشكل ملحوظ إذ أن الحرب الإيرانية العراقية أثرت سلبياً على المسرح بحيث نستطيع أن نقول أن أكثرية الفرق المسرحية توقفت عن العمل وكانت السلطة العراقية آنذاك توجه الفرق للأعمال التي تكون فقط في إطار سياسي معين وتحرك الشارع وتثير مشاعرهم ضد الحصار المفروض على العراق من المجتمع الدولي، و بعد سنة 2003م بعد إحتلال العراق تراجع المسرح العراقي إلى أدنى مستوياته، بحيث لم يبق إلّا قلة من الممثلين وأما الآخرون فمن هاجروا أو تركوا العمل في هذا المجال بسبب الأوضاع الغير المساعدة على نمو المسرح.

هذه الأوضاع التي كانت سائدة في العراق وكل تلك القيود التي كانت في عاتق المسرح تكسر شيئاً فشيئاً فبعد 2003 ووجد المسرحيون العراقيون أنفسهم أمام إنفتاح كبير تسمح لهم الغوص في أي مجال، وكان سقوط النظام السابق بمثابة قيد على المسرح، و نرى بوضوح بعد

[21] ياسين نصير، في المسرح العراقي، مؤسسة دار المدى للثقافة و النشر، ص45.

2003 أن مخرجا عراقيا منفتحا أمام كل القضايا، و يحاول المسرحيون العراقيون أن يطلقوا عروضهم للجماهير.

يقول الباحث (حيدر الأسدي):

(إن المسرح منظومة كاملة وليس عرضاً عيانياً وحسب، بل ثمة مؤلف للنص و مؤد (ممثل) و ثمة مخرج و هناك السينوغرافية ولأننا بعد التغير 2003 منحنا فسحة من الحرية و الديمقراطية أثرت بصورة كبيرة على منظمين التي تطرحها النصوص المسرحية، وتغيرت المواضع المسرحية بصورة عامة و ظهرت عروض تتحدث بحرية عن كسر تابو بفضل فسحة الحرية التي منحت للمؤلفين[22].

4. السيرة الذاتية لمحي الدين الزنكة

ولد زنكنه من عائلة كردية عام 1940م في شاطرلو بكركوك، ومن المعلوم أن مدينة كركوك ذات ثقافات مختلفة، حيث يتداخل فيها الكرد مع العرب والتركمان والأشوريين والأرمن، وإلى جانب ذلك درس زنكنه اللغة العربية نظريا وعمليا حين دخل جامعة بغداد عام 1958 وإطلع من خلالها على الثقافة العربية والأجنبية حتى صارت العربية جزءاً أصيلا لا يتجزأ من كيانه[23].

وكذلك قد أثرت في تكامله الأدبية والشخصية والفكرية عوامل أخرى، وعلى سبيل الخصوص أنه كان لوالده حميد محمد زنكنة أثرٌ كبيرٌ في صنع شخصيته، وكان أبوه أيضا ذا سيطرة على أفراد عائلته. لقد عاش زنكنة الإبن مع أمه في غرفة صغيرة، وكل صغيرٍ و كبير فيها كانت تخضع لسيطرة الأب حتى مصباحه الوحيد لا يضاء فيها ولا يطفأ إلّا بأمر منه، لقد نشأ ذكور الأسرة متأثرين بشخصية أبيهم، ويطبعون بطابعه، فيما عدا زنكنة (محي الدين) الصغير أذ بدأت أفكاره تغاير و تقاطع أفكار أبيه لكنه بما عرف به من حياء، وخجل، وأخلاق حميدة لم يعلن عن ذلك، بل ظل يكتمها في داخله ويحبسها ورأى أن ذلك سوف يطول لمدة ليست بقصيرة و سوف يشعر بفقدان الحرية، و منذ ذلك وقد صار يعشق الحرية، و يتمنى من كل أعماق قلبه أن يمنحها لكل المظلومين والمحرومين و المضطهدين[24].

---

[22] حيدر، الأسدي، مجلة القدس العربي، المسرح العراقي و طرائق العرض ما بعد 2003، 20 سبتمبر 2016.

[23] صباح، الأنباري، البناء الدرامي في مسرح محي الدين الزنكنة، ص9.

[24] صباح، الأنباري، المخيلة الخلاقة في تجربة محي الدين الزنكنة الإبداعية، منشورات مجلة فن، عدد 15، 2009م، ص14.

تخرج محي الدين الزنكنه من كلية الآداب قسم اللغة العربية عام 1962 وعين بعد ذلك بمدة سنتين مدرساً للغة العربية، وعلى وجه التحديد عام 1964 في قضاء خانقين [25].

كشف لنا الباحث فاضل عبود التميمي عن طفولة قصصية (بواكير) زنكنة إذ يتكون الكتاب من قسمين تناول في القسم الأول (شخصيات ما تزال البراءة مهيمنة عليها ولم تتجاوزها بعد) كما في قصة (أنا الليل) و قصة (قبله في الظلام) و قصة (اللحن الأخير) في حين تناول القسم الثاني شخصيات تجاوز مرحلة البراءة مقتحمة عالم اللذة والاعتلام إلى الشهوات كما في قصة (ذهب و لم يعد)، وقصة (الليل و المطر)[26].

(عام 1968 كتب قصة البكر (الجراد) التي على رغم من قسوة عالمها ومرارتها، لم تستطيع إحتواء صور الموت التي تناسلت في ذهنه بلا توقف منذ (كاورباغي)* و في العام نفسه طبع أولى مسرحياته (السر) التي كتبها بعد نكسة الخامس من حزيران تلك النكسة التي هزت العالم العربي مؤخذة ضميره الجمعي، وقد ترجمت إلى اللغة الكردية وقد مثلها فرقة نقابة عمال البناء في السليمانية من إخراج الفنان (جليل زنكنة)[27].

وفي العام 1970 نشر أضخم أعماله القصصية آنذاك (الموت سداسياً) التي استطاع أن يسلط الأضواء و يجر الانتباه والأنظار إلى عملية تغريب الإنسان داخل أرضه ووطنه وبين مواطنيه. و في السنة نفسها تحولت قصته البكر (الجراد) الى عمل درامي ضخم، أكثر أستيعاباً و إحتواء للصراعات الدامية و العنف و الدمار و القتل تحت العنوان نفسه (الجراد).

وفي العام 1975 صدرت من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق رواية الأولى (هم أو يبقى الحب علامة) التي استطاع فيها خلال سبعة عشر فصلا وعلى مدى يومين فقط أن يجعل الحلم فيها يختلط بالواقع والحقيقة بالخيال وأن يجعل منها رواية مجابهة وتحدٍ واجتثاث للجذور الفاسدة.

وفي العام 1976 طبعت مسرحية (السؤال) فقذفت بمحي الدين زنكنة، مباشرة من المسرح العراقي الى المسرح العربي فأخرجها في الكويت و تونس المنصف السويسي و أخرجها في مصر-الزقازيق- صلاح مرعي و في الإسكندرية محمد غنيم كما قدمت في الإمارات العربية المتحدة وفي الجزائر وقدمت هذه المسرحية فرق عديدة عراقية وعربية، منها

---

[25] صباح، الأنباري، البناء الدرامي في مسرح محى الدين زنكنة، ص9.

[26] فاضل عبود التميمي، بواكير محى الدين زنكنة القصصية، دراسة، نصوص، تحقيق، سردم، السليمانية، ط1، 2012 م، ص5

[27] التميمي،المصدر السابق، ص5.

فرقة مسرح اليوم وفرقة جمعية الفنون الكردية في أربيل وفرقة مسرح الطليعة الكويتي في الكويت وفرقة سيد درويش في مصر وفرقة مسرح الجامعين في البحرين وفي أنحاء أخرى من العالم العربي وفي عام نفسه صدرت رواية الثانية (ئاسوس) عن طبعة دار الساعة ببغداد[28].

وصدرت الرواية الثالثة (بحثاً عن مدينة أخرى) في 1980عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق أيضاً.

وفي العام 1982 طبعت مسرحية اليمامة، وحولت إلى دراما كبيرة التي استطاع من خلالها أن يجسد ضخامة المأساة التي يخلقها الأثرياء للفقراء، وكيف يطول ظلم الشرفاء إلى الفقراء، وتتحول حياتهم البسيطة المتواضعة إلى جحيم مر فيها المعاناة الإنسانية المريرة.

وفي العام 1985 طبع الكتاب الموسوم (مساء السلامة أيضاالزنوج البيض) وضمت إليها ثلاث مسرحيات أخرى الأولى: مساء السلامة أيها الزنوج البيض وهي مونودراما من فصل واحد اتخذ فيها الزنكنة النشاز الفني الدال أساساً في عنونتها. قدم في المغرب في دار البيضاء 1991م، وقدمتها أيضاً لجنة المسرح العراقي في المنتدى المسرح ببغداد، وترجمت إلى اللغة الكردية وقدمت في معهد الفنون الجميلة السليمانية. الثانية لمن الزهور وهي مسرحية إختلف المناقشون اختلافا بينا في تحديد إطارها العام عندما نوقشت في الجلسة الرابعة في مهرجان بغداد فمنهم من قال: أنها مسرحية ذات إطار رمزي.

ومنهم من قال: إنها أصبحت في إطار فكري وأخر نفسي اعتمد عقدة أديب أساساً في بنائها بينما نفي أخر كل هذه اعتبار واعتبرها مسرحية لا تتحدث إلا عن علاقات اجتماعية اتخذت صيغة الرمز.

وفي العام 1986 صدر مجموعة القصصية الأولى (كتابات يطمح أن يكون قصصاً).

وفي العام 1989 أضاف زنكنة إلى رصيده من الكتب المطبوعة دراما الملحمية الكبيرة (كاوه الحداد) و هي كما أوضح على غلافها (صياغة مسرحية جديدة لأسطورة كردية قديمة) تجمع بين (ضحاك) الشخصية الأسطورية الإرهابية والدموية التي تعيش على مخ الآخرين وبين الشخصية الأكثر ملحمية في حياة الكرد (كاوه الحداد).

---

[28] صباح، الأنباري، المخيلة الخلاقة في تجربة محي الدين زنكنة الإبداعية، ص6.

وفي العام 1994 صدر الكتاب الموسوم (المسرحيات) عن دار الشؤون الثقافية وضمت إليها ثلاث مسرحيات، الأولى مسرحية الأشواك، والثانية مسرحية تكلم يا حجر والثالثة مسرحية العقاب.

وفي العام 1999 صدرت مسرحية (رؤيا الملك) عن دار الشؤون الثقافية أيضاً وهي المطبوع الثاني عشر في سلسلة مطبوعات من الروايات والمسرحيات.

وفي العام 2001 أصدر كتاب الموسم (المسرحيتان) عن دار الحرية للطباعة في بغداد. ونال جائزة في الأدب المسرحي.

وفي العام 2002 أصدر المجموعة القصصية الثانية (الجبل و السهل) وظمت اثناعشر قصة قصيرة .

وفي العام 2004 اصدر محي الدين عدداً من الكتب:

1.عشرة نصوص مسرحية

2.الخادم: وهي مسرحية أستلهم أحداثها من التراث العربي

3.مسرحية الجنزير

4.مسرحية صراخ الصمت الأخرس

5.مسرحية زلزلة تسري في عروق الصحراء

تعاقبت على تقديم مسرحياته أكثر من أربعين فرقه مسرحية داخل العراق و خارجه و حازت مسرحياته على الجوائز الأتية:

1.الجراد: جائزة كاتب العربي في مربد 1970

2.السؤال: جائزة أحسن نص عراقي للموسم 1975-1976

3.وفي مسرحية الخمس الخامس جائزة أحسن نص عراقي للموسم 1979-1980

4.وفي العلبة الحجرية جائزة أحسن نص عراقي للموسم 1982-1983

5.وفي الأشواك جائزة أحسن نص عراقي للموسم 1988-1989

6.وفي تكلم يا حجر جائزة المؤلف المتميز في التأليف 1988-1989

7.وفي زلزلة تسري في عروق الصحراء جائزة لجنة المسرح الثانية 1999

8.وفي رؤيا للملك جائزة الدولة للأبداع 1999

9.وفي مسرحية الخاتم الجائزة الأولى: مسابقة وزارة الثقافة العراقية 2005[29].

وبعد هذه النظرة السريعة إلى حياة وأعمال الزنكنة نجد أنه كان كاتبًا مجدًا يحاول أن يجسد أوجاع قومه و هموم الشعب الى أعمال أدبية ويتفنن في ترتيب و توصيف هذه الأوجاع ليحولها الى أعمال أدبية و يقول الباحث سعد محمد رحيم في أحد مقالاته:

(يتميز زنكنة بثلاث صفات: الأولى الجدية المفرطة فليس لديه الوقت يضيعه في جلسة مجاملة، أو رفقة ممل و حتى ساعات لقاءاته مع أصدقائه لم تكن بقصد التسليه المحظة، بل كان يحولها إلى مناسبات نقاش ثقافي. و الصفة الثانية: إعتداده بنفسه، و كبرياؤه – كان جم التواضع في علاقة مع أصحابه و جيرانه و معارفه. والصفة الثالثة: زهده بالشهرة، ولعله أكثر أدباء العراق أبتعاداً عن الأضواء)[30].

الرحيل الأخير:

ومن بعد الساعة الثانية من ظهر اليوم 21-8-2010 توفي الأديب الكبير محيى الدين الزنكنة في مستشفى السليمانية أثر إصابته بذبحة قلبية حادة.

وقبل أن نبدأ بالفصل الأول يحسن بنا أن نبين بعض المفاهيم كما يلي;

البنية لغةً: قال الجواهري: بنى فلان بيتاً من البنيان، و يبني داراً، والبنيان الحائط و إبنيت فلانا، أي جعلته يبني بيتاً، والبني: نقيض الهدم، و في معجم المعاني البنية: كل ما يبنى و تطلق على الكعبة، و في الإصطلاح يقول الدكتور (بلقاسم حسين) : (يقصد بها في علم اللغة مجموعة مركبة من العناصر المتماسكة، و المتداخلة فيما بينها، بحيث تلغى فكر التفرد، بل يتوقف كل عنصر على بقية العناصرالأخرى، ومدى علاقتها بها، فتكون البنوية عبارة عن دراسة العلاقات بين البنى المختلفة في النص الأدبي)[31].

---

[29] صباح، الأنباري، التجربة الخلاقة، ص10.

[30] سعد محمد رحيم، مع محيى الدين زنكنة خواطر وذكريات، جريدة عراقيون، السنة الثامنة، الخميس 4 تشرين الثاني، 2010 م، ص2.

[31] منتدى الدكتور (بلقاسم حسين) 2017/7/1 www.almuntadaalabi.com.

والبناء الدرامي: (الدراما من المصطلحات النقدية الحديثة، وتعنى في اليونانية (الفعل) فالدراما هي الفعل المحاكات، محاكات السلوك البشري و عرضه)[32].

وإذا دققنا النظر نجد ان هنالك تعاريف أخرى لمفهوم الدراما نستعرض بعض منها:

الفريق الأول عد مصطلح الدراما مرادفا للمسرحية، فهما بمنزلة إسمين لمسمى واحد. الفريق الثاني أطلق مصطلح الدراما على النص قبل التمثيلة، والفريق الثالث جعل الدراما صفة لكل عمل فني اتسم بسمات المسرحية، أو التمثيلية دون أن تقتصر عليها)[33].

و عرف (مارتن اسلن) البناء الدرامي كالأتي:

(هو البنية الكلية للعمل الدرامي وتعتمد على معيار دقيق جداً، تقاس به شتى العناصر التي يجب أن تسهم جميعاً باعتمادها التام على بعضها بعضاً في تكوين النموذج الكلي)[34].

نستخلص من هذه التعاريف بأن الدراما هو ذلك العمل الأدبي الفني ألذي يحاول أن يجذب المشاهد أو القارئ حتى يترك فيه أثراً أو شعوراً خاصاً، ليحركه و يحرك أحساسه نحو ذلك الشيء المراد منه سواء كان نجح في ذلك أم لا .

وأماالمسرحية التقليدية; هي المسرحية التي تقوم على فصول محددة و يحضر فيها الزمان و المكان و الشخصية و الحدث. [35].

وفي أكثر الأحيان تكون الأحداث في هذا النوع من المسرح أحداثا ترتيبياً، أي يبدأ المسرح ببداية ثم يبدأ الصراع ويتأزم حتى يصل إلى قمة في الصراع، ثم يبدأ الحل شيئاً فشيئاً، وفي الختام يأتي الحل للصراعات الموجودة في المسرحية و يسمى التقليدية لكون هذه الترتيب في الأحداث لا يتقدم أو يتأخّر جزء منه على جزء آخر.

---

[32] أسلن مارتن، تشريح الدراما، منشورات وزارة الثقافة و الفنون الجمهورية العراقية، (د، ت)،ص12.

[33] هيثم محمد قاسم جديتاوى، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، ص 7.

[34] مارتن أسلن، تشريح الدراما، ص53.

[35] سؤال عبر إنترنت لـ (فاضل التميمي)في تاريخ، 2017/11/8.

الفصل الأول

المبحث الأول الحبكة

(لأي عمل مسرحي أحداث تسير بانتظام و تسلسل في خط صاعد إلى الذروة ثم إلى خط النازل ثم إلى الحل، فالحدث يبنى بترتيب تصاعدي بحيث يتصاعد اهتمام المتلقي، وبتطور الأحداث نكشف جوانب مختلفة ومتعددة للشخصيات ،وهكذا فالحدث ينمو و يتطورمن خلال الأحداث وتسلسلها فالمسرحية تظل ناقصة حتى يكتمل الحدث ويصل إلى نهايته)[36].

كثيراً ما يعد الحبكة من أهم شروط نجاح العمل المسرحي لأنه يضم كل الأفكار أو الطروحات التي يريد الكاتب أن يشير إليها في المسرحية.

ثم إن الحبكة تعد ركيزة أساسية من ركائز السرد الحديث، فهي طريقة ترتيب السارد للأحداث، وتضم الطريقة التي يقدم بها السارد كلا من الزمان والمكان والأشخاص والأحداث بمجملها[37].

تكون الحبكة في بعض الأحيان وسيلة بيد الكاتب حتى يسرد الموضوع التي يريد أن يشير إليها.

(الحبكة تتكون من الأحداث، وهذه الأحداث تضم في طيها الحدث الزماني والمكاني وحركة الأشخاص حيث يعرض حدث عن طريق حوار بين شخصيتين أو يهدف به – الحوار- يحث فكرة ما بالتدريج والتصعيد و في نفس الوقت يبين عن طبيعة الشخصيات المتحاورة)[38].

كثير من الباحثين يشيرون إلى أهمية الحبكة و وظائفها، ويعدونها من أهم الأركان الذي يجب أن يكون موجوداً في العمل المسرحي.

فهذا كاتب و باحث أخر يقول في الحبكة: (أن أهمية الحبكة تأتي من دورها الحيوي والريادي في النظام السردي و تؤدي وظيفتين: فهي تعيد ترتيب الوظائف السردية بتنظيم تراتبي جديد عن طريق ترتيبها في مجموعات مختلفة من التحولات الوظيفية)[39].

وينبغي أن لا يغفل عنا أن الهدف الرئيسي من وراء كل الركائز الأساسية في العمل المسرحي إنما هو التشويق، فكل هذه الوسائل متاح للكاتب حتى يجد للقارئ أو المشاهد التشويق

---

[36] عزالدين، جلاوجي، الحدث الدرامي في مسرحية ((النخلة و سلطان المدينة))، ص26.
[37] صدام علاوي سليمان، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، ص18.
[38] حسن، بنداوي، فن القصة، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ص301.
[39] نبهان حسون السعدون، الحدث في قصص فارس نصرالدين، ص2.

واللذة في العمل الأدبي، ويحاول جذبه إلى موضوع محدد والتأثير عليه بحيث يوجهه إلى الشيء الذي

يريده الكاتب.

و يقول بنهان حسون السعدون:

(الحبكة ليست إلّا عملية اختيار و تنسيق تقوم على السببية والتعالق في حين أن الحدث هو الأساس في تقديم الشخصيات و الأمكنة)[40].

و الحبكة من حيث الترتيب نوعان:-

1.المفككة

2.العضوية

و من حيث الموضوع فهي:

1.بسيطة

2.مركبة

نقصد من الحبكة المفككة التي تعتمد على سلسلة من الأحداث المنفصلة والحبكة الغضوية، فهي التي تعتمد على سلسلة من الأحداث المتصلة.

ويجب أن أشير هنا الى أن تأثير أو نجاح الحبكة لايقاس حسب نوعها أو موضوعها، وإنّما الأهم من كل ذلك هو نجاح المؤلف في توظيف الحبكة لإرسال رسائل معينة عبر عناصر الحبكة من الزمان والمكان والأشخاص، إن كاتبا فقط باختياره تاريخ محدد يلفت إنتباه القاريء والمشاهد إلى هدف معين، أويوحي إلى هدف معين ونفس الشيء بالنسبة إلى المكان و الأشخاص.

(الحبكة في مسرحية الجراد)

في مسرحية الجراد نجد حبكة عضوية ومعقدة حيث تتداخل مجموعة من الأحداث، الحدث الأول والرئيسي في المسرحية هو تحويل البشر إلى جراد مخيف يلقى بالمجتمع البشري إلى هاوية و يمسخ البشرية ويحاول شخصية البطل في هذه المسرحية الخروج من سيطرة عائلة

[40] نبهان حسون السعدون، الحدث في قصص فارس نصرالدين، ص3.

علية والدفاع عن معتقداته، ولكن كل محاولاته تأبى بالفشل أمام إصرار أمه على أن يحمى إبنه الوحيد من أن يتحول إلى الجراد و يكون فريسة الجراد.

ومن ناحية الزمان والمكان، فالكاتب لم يحدد لا الزمان ولا المكان بل أعطى الحرية للقاريء أن يحدد في خياله الزمان و المكان التي يتلائم مع الزمن الذي يقدم فيه المسرحية أو المخرج الذي يعمل على إخراج المسرحية و هذا يزيد من تعقيد الحبكة حيث يجدر بالقاريء أن يحدد في خياله الزمان والمكان الافتراضي لوقوع هذه الحادثة.

و من حيث النوعية فالحبكة في الجراد حبكة مركبة، حيث تتداخل مجموعة من الأحداث المتتالية وتتحرك هذه الأحداث لحد نقطة معينة، وشيئاً فشيئاً يتصاعد وتيرة الأحداث حتى تساعد الحبكة الرئيسية في المسرحية ففي البداية نجد النقاش بين الشاب وأحد المارين، حيث يبدأ الحوار بـ،

(الرجل : صباح الخير.

الشاب: (يرفع عينه عن الكتاب) أهلا صباح الخير.!

الرجل: (يسير بعض الخطوات ثم يعود إليه) أتريد نصيحة؟

الشاب: (بلا اكتراث) تسدي إلي معروفاً لو احتفظت بها لنفسك .

الرجل: لماذا ..... أني أمنحك أياها لوجه الله (يضحك).

الشاب: لست متسولا يستجدي النصائح، على قارعة الطريق.

الرجل: (يهم بالذهاب) أنك تبدو شرس الطباع، هذا الصباح .

الشاب :أعرف نصيحتك مسبقاً .

الرجل: (باهتمام حقيقي) حقا؟ (يتقدم نحوه) و ماهي؟

الشاب: أن أركب رجلي بدلاً من السيارة التي لن تأتي)[41].

لو دققنا النظر في هذا الحوار نجد أنه منذ البداية المسرح (الشاب) و هو شخصية البطل في المسرحية يعاني من تدخل الناس في حياته الشخصية و يحاول صدهم و لكن دون جدوى.

و هذه أحد الأحداث السريعة التي تبدأ به المسرحية و مثل هذه الأحداث تتكرر وتبقى طول المسرحية حتى يساعد على تصعيد وتيرة الحدث في المسرحية.

[41] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، مديرية الطبع والنشر– السليمانية– ص12-13،(د،ت).

و نجد نفس الشخصية بعد فترة قصيرة يتعرض لموقف مماثل أو قريب من نفس المشكلة الأولى التي كان يعاني منها شخصية الشاب و هو تدخل أفراد أخرين في حياتهم الشخصية.

(العجوز: أنتبه لنفسك (يلتفت الزوج باستغراب) لا تبالغ في تدليها

الزوج: من زوجتي تقصدبين؟

العجوز: ومن يمكن أن أقصد؟

الزوج: (يتراجع إليها مستغربا) زوجتي؟ أتقصدين زوجتي؟

العجوز: ماذا دهاك ولما كل هذه الدهشة والاستغراب؟

الزوج: ولكن – ولكن زوجتي– أنها بعض مني– وأنا أتصرف على نحو الذي يدخل الفرح إلى قلبها فأين التدليل؟ أين المبالغة؟

العجوز: ذلك هو التدليل بعينه – و تلك هي المبالغة بلحمها ودمها .

الزوج: (مجده) ليكن: ليكن أذن سميها ماتريدين)[42].

وفي هذه المرة أن الزوج لا يحاول أن يغلق موضوع تدخل أفراد الأسرة في حياته وحياة عائلته أنما يبقي كما هو ولم يضع حدودا لتدخلاتهم وهذا ما يساعد على تكرار الشيء نفسه طيلة المسرحية وهذه الأحداث الجانبية كما أشرنا إليه سابقاً تساعد على تأزم الحدث والحبكة في المسرحية و كما يقول فاضل عبود التميمي: (الحبكة المركزة الحدث فيها يبدأ بشخصين، أو أكثر، وهو يبدأ من نقاط متعددة على محيط الدائرة الي التمثل شيئاً مركباً لا نواة لعلاقاته الشخصية وتتحرك هذه النقاط نحو المركز باتجاه واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية و بتدرج)[43].

وفي كل هذا الأحداث الجانبية أننا نرى إن كل حدث ولو كان يختلف شيئاً ما عن الحدث الأساسي إلى أن له علاقة نوعاً ما بالحبكة أو الحدث الأساسي في المسرحية فكل تلك الأحداث وكل تلك النزاعات في الأخير تصب في مصلحة الحدث الرئيسي ويمده بالحيوية، و كما يقول نبهان حسون السعدون (هناك علاقة بين الحدث والحبكة التي تكسب القصة طابعاً تشويقياً، فالحدث مجموعة من الوقائع الجزئية مترابطة بطريقه ما)[44].

---

[42] محي الدين، الزنكنة، الجراد، خمسة نصوص مسرحية، ص21.

[43] فاضل عبود، التميمي، سؤال عبر إنترنت في تاريخ 2017/11/11.

[44] نبهان حسون السعدون، الحدث في قصص فارس نصرالدين، ص 3.

من تلك الأحداث تتبين دقة اختيار المواضيع في مسرحيات الزنكنه وذكائه الحاد في ترتيب الأحداث بحيث يجذب القاريء أوالمشاهد إلى عمله الأدبي بطريقة فنية دقيقة فهو يرتب الأحداث بشكل رصين، ولايترك مجالاً لفقدان التركيز لدى القارئ وهذا شيء إيجابي في حياكة الحبكة، وتستشهد بقول نبهان حسون السعدون (الحبكة ليست إلّا عملية اختيار وتنسيق تقوم على السببية والتعالق في حين أن الحدث هو الأساسي في تقدم الشخصيات)[45].

الحبكة في مسرحية اليمامة:

و في هذا الحوار سوف نحاول أن نلفت النظر إلى الحبكة في مسرحية اليمامة ونتتبع الأحداث فيه حتى يتبين لنا نوع وخصائص الحبكة في هذه المسرحية أيضاً، ففي هذه المسرحية مجموعة أحداث تسير بخط صاعد ومجموعة مواقف تساعد كلها على تكوين الحدث الرئيسي، والحبكة كما أشرنا اليه مسبقاً في المصطلح الأدبي هي الأحداث المتتابعة والمتسلسلة التي تتكون منها المسرحية أو أي قصة ما، مع التأكيد على علاقة الأحداث ببعضها، وذلك كله من أجل توليد عاطفي أو فني لدى المتابع أو القاريء.

و يقول نجود عطا الله الحوامدة: (الحبكة هي سلسلة الأحداث، والقاعدة التي تربطها بعضاً ببعض و تتسع لعملية الاختيار والتقديم و التأخير للأحداث)[46].

كل ذلك يؤكد لنا أن الحبكة هي إحدى الوسائل المتاحة للكاتب لكي يرتب أحداثه ضمن المسرحية بشكل الذي يخدم الفكرة العامة للمسرحية.

(الحبكة وهي التي تعطي الكاتب قصة تصور عام عن الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم الحدث الذي في القصة (الراوية) للقراء أوكيفية تسلسل الأحداث، يختار الحدث الذي يريد تقديمه أو تأخيره لزوم التشويق أوالدراماتيكية)[47].

وفي مسرحية اليمامة نجد هذه العملية أي –عملية– الأحداث الجانبية تسير مع صياغة الحبكة الرئيسية، وتساعد الحبكة في تعقيد الحدث الدرامي ففي بداية المسرحية نجده يبدأ الحدث سريع يقع مع (النازك) و هي الشحصية البطلة في المسرحية و (شاهين) زوجها.

(شاهين: نازك .... نازك .... أين أنت؟ ....

---

[45] نبهان حسون السعدون، الحدث في قصص فارس نصرالدين، ص 3.

[46] نجود عطاءالله، الحوامدة،الخطاب الروائي رواية مناهة الأعراب في ناطحات السحاب، عمان، وزارة الثقافة، ط1، ص11.

[47] ويكيبيديا الموسوعة الحرة2017/9/2 www.arwikipedia.org.

نازك: (تلتفت جهة الصوت فترى الغراب فتنفعل كثيراً) شاهين أقتله .... شاهين أنه وراءك ..... أقتله .... شاهين .. أه أقتله).

شاهين: يرتبك كثيراً ..... تسقط المنضدة من يده على الأرض وهو يتلفت هنا و هناك نازك، وقد تركت موقعها بسرعة شديدة وراحت تطوى السلم في إستقبال تكاد تسقط على وجهها) الغراب ... الغراب)[48].

فهذه الحادثة منذ بداية المسرح تعطي الحدث الدرامي جرعة من النشاط، وهذه الأحداث تبقى وتتصاعد مرة وتحتفي مرة مع تغير الأشخاص الموجودين فقليلا نجد حادثتين أو ثلاث حوادث متتالية تقع مع نفس الشخص بل يتغير الأشخاص والحوادث و تكون هذه المشاكل أو الصراعات داخل عمل واحد على مقربة من الحدث الأساسي والحبكة الرئيسية وكل الأحداث الجانبية والأسياسية تشكل القصة أوالحكاية التي يريد الكاتب أن يصوغها بطريقه أدبية وفنية.

والخلاصة أنه (تعد الحكاية هي اللب التي تقام عليه بنية الحبكة، وإذا كانت العقدة تمثل مرحلة التوتر و تشابك الأحداث حتى الوصول إلى ذروة الأحداث التي تقود القاريء نحو الحل، فأن الحبكة تعد هي المسار العام من البداية مروراً إلى الذروة ثم النهاية و تفكك العقدة)[49]

المبحث الثاني: الشخصيات

الشخصية :(أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين يدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية)[50].

ويكون دور الشخصية في المسرحية أكثر من المجالات الأخرى الأدبية، فإن الشخصية هو الذي يجسد الأفكار ويحرك الأحداث في المسرحية، ويكون دوره فعالاً جداً إذا ما استطاع كاتب أن يوظف هذه الشخصيات التي توجد في المسرحية، وهذا بالرغم من علمنا أن الشخصيات المسرحية أو القصصية إنما هو جميعها شخصيات خيالية لا واقع لها في الحياة، و إنما هي من صنع خيال القاص أوالكاتب و يشير إلى رؤية البنيرين في هذا المجال إذ يتلخص

---

[48] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص202.

[49] ويكيبيديا الموسوعة الحرة 2017/11/11.www.arwikipedia.org

[50] مجدى وهية و كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان–ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2، 1984، ص208.

أرائهم قول (تودروف) حين يقول: (أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية إنسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق)[51].

وفي بعض الأحيان يستمد الكاتب أشخاصا مسرحية من أشخاص واقعيين أو من الأساطير الموجودة في موروث التراثي للشعب ولكن يغير من هذه الشخصيات حتى تتلائم مع المسرحية أو تتلائم مع أسلوب الدرامي وتنسجم مع بقية الأشخاص الأخرى.

ولقد ذهب بعض الدارسين الى القول بأن الشخصية هي (مجموعة الصفات الجسمية و العقلية والانفعالية والاجتماعية التي يظهر في العلاقات الاجتماعية لفرد بعينه وتميزه عن غيره)[52].

و هذه الأشخاص تختلف حسب الدور التي يؤديها في النص.

(تنقسم الشخصيات في القصة على نامية و ثابتة. وذلك على أساس الثبات والتطور وهي بهذا الأساس تختلف عن الشخصيات الرئيسية والثانوية التي تقوم في القصة على أساس الدور الذي تؤديه، وبناءاً على ذلك تحتل الشخصيات الرئيسية مساحة كبيرة على مستوى العمل الأدبي محتل مركز الصدارة لتمركز حولها اهتمام القاريء كلياً بحضورها السردي الطويل)[53].

ولكن كلا الشخصيتين في المسرحية لهما دور أساسي لايمكن أن يستغنى عنه فالشخصية مهما كانت بسيطة وحواراته مهما كانت كانت قليلة يكون لها دور مهم إما في إظهار فوارق الشخصية للشخصية الرئيسية أو في تسهيل العمل الدرامي.

وكثيرمن الدارسين أو الباحثين في مجال الأدب المسرحي يقرون بهذه توزيعا للشخصيات حسب أدوارهم في العمل المسرحي نشير بشكل سريع إلى أن الأشخاص في المسرحية نوعان:

النوع الأول: الشخصيات المسطحة، التي لا يتعب الروائي في تحديد معالمها و بنائها.

النوع الثاني: الشخصيات النامية المتحركة، الديناميكية، المتكاملة التي يغوص الكاتب في أعماقها ليكشف أزماتها ودوافع سلوكها [54].

---

[51] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص213.

[52] مأمون صالح، الشخصية، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، طبعة 2011م، ص8.

[53] كوثر محمد علي جبار، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية. دار الحوار للطابعة و النشر و التوزيع. سورية – لاذقية . ط1، 2012م، ص40.

[54] نجود عطاءالله، حوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الاعراب في ناطحات السحاب، ص72.

ومن السهل على الباحث تحديد أنواع الشخصية في أي عمل مسرحي، وإن الملامح والتقنيات المستخدمة في أية شخصية تكون بمثابة المفتاح لفك نوعية الشخصية وهنالك مجموعة من الصفات نستطيع أن نتعرف من خلالها على أية شخصية في العمل الدرامي فلو اتخذنا على سبيل المثال الشخصية المسطحة، إنه (الشخصية المسطحة عادة تمثل فكرة أو قد تمتلك صفة لاتفارقها حتى الأحداث لاتستطيع تغيرها، أو تعديل سلوكها فتبقى ثابتة)[55].

وهذا النوع من الشخصية قد ينشغل بفعل واحد من بداية المسرح أو من الحدث الذي يظهر فيه وينتهي دوره بمجرد حل الأزمة التى يعاني منها، أو حتى إذا ظهر بعد هذه الأزمة إلا أن ظهوره لايكون لأداء عمل منفرد به، بل يكون مهتما بأعمال أخرى أو لمساعدة تكملة دور شخص أخر من الأشخاص الموجودة في المسرحية.

(وتبرز الشخصية الثابتة الفروق بينها و بين الشخصية النامية بطريقة الموازنة أيضا، إذ تؤدي الشخصية الثابتة دور المعاكس الذي تكون قيمه و أفكاره مختلفة تمام الاختلاف عن قيم الشخصية النامية وأفكارها وهذا يعني أن الشخصية الثابتة تستطيع أن تحدد وتؤكد وتبين مواقف الشخصية النامية لأنها تعرض صورة مختلفة و متباينة تماماً عنها)[56].

أما الشخصية النامية فإنه يكون لها دور أكبر في المسرح وكثيراً ما يكون الشخصية الرئيسية شخصاً نامياً، لأنه تتلائم مع البطل في المسرحية أن يكون شخصيته شخصيةً نامية لا ثبوت فيها إلّا في حالات معينة التي يكون له علاقة بمبادئه الأساسية.

(تطور الشخصية الرئيسية وتنمو ليتفاعل مع الأحداث ومع من حولها فتؤثر وتتأثر)[57].

وهذا التفاعل مع الأحداث لاتكون في محل الشخصية فقط، فكثيراً ما يتطور الأحداث و مواقف بفعل الشخصية و تأثيره على سائر العمل الدرامي.

ويحسن بنا أن نبين أن (للشخصية الرئيسية صفتين أساسيتين الأولى أنها تتأثر بما يجري لها من أحداث، و يتغير سلوكها وردود الفعل عندها تبعاً لما تمر به من الأحداث والتجارب خلال القصة[58]والثانية: أنها تستطيع أن توقظ فينا أية مشاعر فيما عدا الهزل)[59].

---

[55] نجود عطاءالله، حوامده، الخطاب الروائي في رواية متاهة الاعراب في ناطحات السحاب، ص13.

[56] شاكر صابر محمود، الفضاء الروائي عند سليم بركات قراءة في ثلاثية (الفلكيون في ثلاثاء الموت)، رسالة دكتوراه، ص267.

[57] عبدالرحمن محمد رشيد، الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي، دار الحامد، الأردن – عمان، ط1، 2009م، ص59.

و كل هذه الشخصيات لابد لهم أن يتلقوا في شيء معين مشترك بينهم، وهذا الشيء هو العقدة الرئيسية للمسرحية، وهذا التجمع يأتي نتيجة ترتيب الأحداث والتقدم و التأخّر الذي يقوم به الكاتب حتى يكون مجموع الأحداث حدثا أكبر، والموضوع الأساسي للمسرحية، ويربط أكثر الأحداث بالشخصية النامية في المسرحية.

كل هذه الأحداث وما يجرى في المسرحية تجعل الشخصية النامية في تغيرات فكرية و عاطفية لأنه كما أسلفنا هي الشخصية النامية غير محدد الأفكار والأفعال و دائما يكون قابلا للتغيرات وهنا نستشهد بقول احد الباحثين حين يقول:

(الشخصية النامية هي الشخصية التي تكون موضوعاً للحكاية بواسطة شخص محدد بحيث تنمو وتتطور مع الأحداث، لا يستطيع المتلقي أن يعرف ماذا يسول إليه أمرها لأنها متغيرة الأحوال متبدلة الأطوار لذلك يطلق عليه الشخصية النامية)[60].

ولو نظرنا إلى مسرحية الجراد لمحي الدين زنكنة ونظرنا إلى شخصياته لوجدنا أن المسرحية تتكون من مجاميع لا من أفراد فكل مسرحية عبارة عن ثلاثة مجاميع و يكون دور البطولة فيه جماعياً أكثر مماهو فردي وهذه المجاميع لا تعني أن مشاكلهم لا ترتبط ببعض، بل أن لكل مجموعة عقدة معينة و في الأخير يتجمع الكل حول عقدة واحدة وهو عقد المسرحية (الجراد) و تحويل البشر إلى جراد – قوى الشر.

فالمجموعة الأولى تتكون من

العائلة الأولى

(الأب) قائد العائلة لا يعرف له عمر.

(الأم) زوجة في الخمسين .

(الشاب) إبنه عامل في مصنع، أقل من ثلاثين سنة.

(الفتاة) إبنته في الثانية و العشرين .

المجموعة الثانية.

---

[58] جبرا إبراهيم حبراً، دراسة في فنه القصصي، على الفزاع، دار المرصد للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1985م، ص110.

[59] فوستر، أركان القصه، دار الكرنك،ط1960،ص95.

[60] يسرى علي، الشخصية أنواعها و أبعادها، مجلة عين على السينما، الثلاثاء، 16/ديسمبر/2014.

(العائلة الثانية)

(الأعرج) هو رب العائلة الثانية.

(الزوج) إبنه و هو عامل، في الخامسة و الثلاثين.

(الزوجة) زوجة إبنه في الخامسة و العشرين .

(الأم) زوجة في الستين.

المجموعة الثالثة

أشخاص بأدوار أقل يظهرون على خشبه المسرح

- الطبيب: الرجل ذو البدلة البيضاء.
- البائع.
- الفلاح.
- عامل الخبز.
- سائق سيارة المعمل.
- و كيل شركة الأيمان للإستيراد.
- صاحب المعمل –الذي لا يظهر على المسرح نهائياً.
- الممرضة.
- تلميذة – طفلة في العاشرة.
- الطفل – تلميذ في السابعة.
- الصبي – بائع الجرائد.
- البائع- بائع الخضروات والفواكه مجهول.
- الخطيب – رجل في الثلاثين.

ولو نظرنا إلى هذه الشخصيات وحاولنا أن نتعرف عليها من خلال أدوارهم ومواقفهم تبين لنا أنواع شخصياتهم. و سوف نحاول أن نتبين شخصياتهم بإشارة قليلة من الحوار الذي يدور على لسانهم في المسرحية.

الأب: وهو قائد طليعي لا يعرف له عمر ولكنه رجل مهم في العائلة وقليل الظهور في المسرحية فهو لا يظهر إلّا في المراحل الأخيرة، ولكنه عندما يظهر يضع حدوداً لأسئلة إبنه و

يحاول أن يكون صارماً وصاحب القرار في العائلة، ففي هذا الحوار القصير يتبين لنا موقفه الصارم:

(الشاب: ينظر اليه فاغر الفم، يضطرب في البداية)

من ؟ ..... أبي ؟ ..... أبي ..... يتقدم نحوه يتعثر بالقناني

الأب: (يوقفه بإشارة صارمة غير قاسية) عندك ... لا وقت لأنسياق خلف العواطف

الشاب: (غير مصدق) أبي

الأب: ما الذي يقلقك يا ولدي ماذا يدب في رأسك الصغير؟

الشاب: أسئله يا أبي، ملاين الأسئلة.

الأب: أسأل

الشاب: من أين أبدأ؟..... إلى أين أنتهى. رأسي خلية نحل.

الأب: (بلهجة لينة) ركز .... يا ولدي .... ركز)[61].

هنا يتبين شخصية فهو رجل هادئ ... صارم غير مرتبك في المواقف الصعبة التي يواجهها و شخصية ثابتة لا يتغير فيها إلى أنه في الأخير يأبى أن يكون جراداً و يحاول أن يقاوم القوى الشرالذي يحاول أن يدمر عالمهم.

(الأم) :في الخمسين من عمرها شخصية هشة ضعيفة، تحب إبنها حباً أنانياً، تحاول منعهم من الخروج من البيت بداعي أنها تخاف أن تخسرهم في حربهم مع الجراد، وفي نهاية الأحداث تكاد تستسلم للجراد و تكاد أن تقول (أني جراد) لولا إبنها تمنعها من الكلام.

نشير هنا إلى حوار قصير جرى بينها وبين إبنائها الذي يحاول أن يقنعه بأن يفتح له الباب حتى يخرج و يقاوم الجراد.

(الشاب الممزق) اه ..... اه أذن فقد أختار رفاقي مصيرهم بالشجاعة التي عهدتها فيهم وأنا وحدي سأظل أقرض نفسي وأظل داخل هذه .... الجدران الأربعة)

الى متى سيظل الباب مغلقاً؟

الأم: (بهدوء لا يتناسب مع حدته) الى أن يزول الخطر .

---

[61] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ضمن خمسة نصوص مسرحية، ص64.

الشاب: و متى سيزول الخطر ؟

الأم: (حالمه) سيزول ..... و لن تعود تذكره، إلّا ككابوس ثقيل بغيض .... جثم على صدرك .

الشاب: ان كلماتك تفوح برائحة يقين غريبة.

الأم: (بعمق) أنا واثقة.

الشاب: ومن أين جائتك هذه الثقة؟

الأم: (بأرتباك .... لم تكن تتوقع هذا السؤال) من أين ؟

لا أدري ..... لا أدري بالضبط و لكن ذلك منطق الطبيعة)[62].

وهنا يتبين جزء من شخصية الأمّ تلك الشخصية التي تقف أمام رغبها إبنه وإبنتها من أنهما يمارسان الحياة كما يختاران و أن يقاومها الجراد الذي يهدد حياة المجتمع و هي تعتقد بأنها أذا ما صدهم عن الخروج سوف يحافظ عليهم.

وأحد الشخصيات الأخرى هو:

(الشاب) وهو عامل في مصنع لم يبلغ الثلاثين.

نكاد نقول بأن (الشاب) هو أحد أهم الشخصيات في المسرحية بالرغم من أن المسرحية بطولة جماعية ولكن نجد الكاتب يركز على هذه الشخصية كثيراً ويحمله كثيرا من أفكار موجودة في المسرحية و نجد في كثير من الأحيان أن أي حوار في المجموعة الأولى –عائلته– يكون ذلك الشاب جزءاً منه أو طرفاً أساسياً منه فمرة مع أمه و مرة مع والده يكون دائماً في الصراع ومحاولاً لإثبات شخصيته ولكن دون جدوى، و في نهاية المسرحية نجد أنه يحرر نفسه من قيود أمه عليه و يرمي بنفسه من النافذة المطلة على الشارع لكي يلحق بأصحابه المقاومين للجراد.

و هنا نشير إلى حوار بسيط للشاب حيث بين نوعاً من إعتقاداته.

(الفتاة) : الغارات مستمرة .

الشاب: ذلك يعني أن ثمة مقاومة يبديها البعض.

الأم: أو تعتقد ذلك؟

---

[62] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص72.

الشاب: بالتأكيد.....لا يمكن أن يرضخ الإنسان للجراد.

الفتاة: كم هو عار على الإنسان ان يذله الجراد.

الأم: ان بلاء أعظم من قدرة أي إنسان قد حل بنا.....

الفتاة : ترى أي ذنب ارتكبنا يسلط علينا قدر هذا العقاب البشع؟

الشاب: (ساهما يتطلع عبر الشباك إلى السراب الجراد) ذنبنا أن لنا طريقتنا الخاصة في الحياة – و أننا لم نحسن الدفاع عن هذا الحق منذ البداية)[63].

هنا نجد أن الشاب يلوم نفسه وأخرون بأنهم منذ البداية لم يدافعوا عن حقوقهم، فكل سكوت عن حق يولد نوعاً من الطغيان في الجانب الأخر.

أحد الشخصيات الأخرى من المجموعة الأولى – العائلة – هي شخصية – الفتاة – إبنة العائلة التي تبلغ الثانية والعشرين من عمرها ونجد شخصيتهما واقعية، أقل إصطداماً مع والدتها وأكثر هدوءاً في العائلة إلّا أنها حين تأزمت القضية مالت إلى الحق ولم تخضع لضغوطات أمها و في الأخير انحازت بشكل واضح إلى الذين يقاومون الجراد، ولم تبال لخطيبها الذي تحول إلى جراد بل تركتها وحين أتهمها والدتها بالحمق أجابت (أنا حرة، لي الحق أن أختار)[64].

وفي حوارها مع أمها هنا نجدها مدافعاً عن معتقداتها

(الأم) :لم أكن مستعدة لتحمل المزيد من العذاب بسبب بضع قطرات ...

يكفيني ما عانيت بسببك و بسبب ابيك ... وحتى هذه الحمقاء. اخذت تقتدي بكما .. و تغرقني في متاعب ليست لها نهاية.

الفتاة: انا حرة .. لي الحق أن أختار الطريق الذي اريده ...

الأم: (بحدة) أخرسي ... ما أنت إلّا فتاة طائشة حمقاء .. لاتدري أي شيء ... أي شيء ....

الفتاة: أني المح نذر عاصفة تتجمع لتنصب على رأسي ... (تصعد)[65].

---

[63] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص51.
[64] محي الدين، الزنكنة، المصدرالسابق، ص61.
[65] محي الدين، الزنكنة، المصدرالسابق، ص61.

هنا إستعرضنا الشخصيات الأربعة الموجودة في العائلة الأولى، ونجد أن لكل شخصية دوره الفعال والمهم بحيث يصعب الاستغناء عن أي فرد من هذه الشخصيات وهذا أحد أبرز سمات المسرحية التي تكون فيه دور البطولة جماعية.

والمجموعة الثانية أي العائلة الثانية تتكون من أربع أشخاص يساوى فيه عدد الذكور مع الإناث للعائلة الأولى وينقسم شخصياته الى:

الأعرج: وهو رب العائلة سحقت الحرب رجله، ولكن لايعرف أي معركة خاض حتى فقد رجله، و لكن هذه الشخصية بقيت قوياً مدافعاً عن أفكاره، وكان شخصيته شخصية إيجابية في المسرحية، ففي مشهد نجده في معركة شرسة مع الجراد ولا يستسلم حتى يلقي حتفه و يحث الشباب على عدم الاستسلام و يحرضهم على خوض المعركة و يسميه معركة عادلة و يقول أن المعركة مع الجراد في أصل هي معركة الخير ضد الشر.

وسوف نستشهد بحوار قصير له في المسرحية.

(الأعرج: اذن موتوا بشجاعة يا أولادي .... موتوا بشجاعة .... أو عيشوا أحراراً اسمعوا نصيحتي .... لقد أرغمني الأوغاد على حرب غير عادلة ... وخرجت منها مشوهاً أما الآن فالحرب عادلة ... أكثر عدالة من جميع الآلهة ... أعلنوها حرباً لاهوادة فيها على الجراد ... وكل الحشرات القذرة تفتح لكم الحياة أبوابها.

الشاب: ايها الرفاق ... أصمدوا .... أصمدوا ... قاوموا .. قاتلوا .

الشاب: اه ... الطفلة .... الطفلة .. لا تدعوا الجراد يقضي عليها .

الأعرج: أضرب يا ولدي اضرب لا ... لا تحفل بي حافظ على الطفلة. لاتدع الجراد يفترسها)[66].

هنا نلاحظ شيئين: الأولى: أن الرجل الأعرج يحث إبنه على مقاومة الظلم، والثانية: أنه يحاول أن يحافظ على الطفل ذلك الطفل الذي يعد الأمل في المسرحية فولادته كان في اليوم الذي هاجم فيه الجراد إلّا أن أبويه يأملون أن يكون علامة فجر جديد على البشرية ورمز للحياة في ظل هيمنة الجراد.

أما الشخصية الثانية

---

[66] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص36.

الأمّ: زوجة الأعرج إمراة في الستين: وتمثل هذه (العجوزة) الشخصية المستعدة لتقبل القيم العتيقة والبالية بل إنها تدافع عن هذه القيم وتحاول فرضها على إبنها، وهي تحاول أن تجعل حياة إبنها مشابهة لحياة أبيها وتصف ذلك الحياة بأنها رجولية، وهذه الحالة ليس غريباً عليها فهي عادات عائلتها الذي تمثل ذلك القيم، فهي أعطت كل المبير لأخيها الذي يمثل دور (المختار) حتى تصاعد علاقتها بزوجها إلى حد هددها بطلاق بسبب هدرها للمبيرالموجود في البيت، و في الأخير تستسلم العجوزة للجراد، وتصبح جرادة، وهي رمز لتسليمها إلى قوة الشرّ هذه العجوزة خير مثال على الشخصية السلبية في المسرحية وهنا أشارة بسيطة إلى حوار بين العجوز و زوجة إبنه:

(العجوز: يقال أن الجراد يأكل لحم البشر.

الزوجة: الجراد يمكن أن يفعل أي شيء يا عمة.

العجوز: نعم ما يفعل ... لا ينبغي أن يدع الجوع يقضي عليه ((تصر على أنيابها فيسمع صرير مزعج – مضيف))

الزوجة: تتراجع ، آه .... لماذا تزعجين الطفل؟

العجوز: هاته .. هاته

(يتركز الضوء على اليدين و هما تمتدان الى الطفل ... أصابع طويلة نحيلة)

الزوجة: ماذا: ماذا تبغين منه (تتراجع تضم الطفل إلى صدرها)

العجوز: الطفل ... الطفل.

الزوجة: صرخة رعب ... إبنى .... لا .... لا

العجوز: لحمه طازج .... لحمه طازج)[67].

هذا دليل على أن الإنسان عندما يستسلم إلى قوى الشرّ قد يكون مفترساً وحتى أفراد العائلة لم يسلموا من الشرّ الساكن فيه و هذه الخطورة تمس المجتمع البشري كله.

أحد الشخصيات الأخرى

الزوج – الإبن الأعرج

---

[67] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص81.

في الخامسة والثلاثين من عمره، وهو شخصية نامية متطورة وهو شخصية حاسمة في المواقف التي تتطلب الحسم، ويعرف كيف يدافع عن حقوق طبقتهم و إختار طريق الشهادة و هي أعلى مرتبة للفداء. وفي الوقت التي كانت زوجته على وشك الولادة لم تتهاون في واجبها الإنساني وخرجت من البيت لكي تدافع عن الإنسانية، ونستطيع بأن نقول إنها إحدى أهم الشخصيات التي بنى عليه محي الدين فكرة مسرحيته، ولذلك نجد أنه صاحب المولود الجديد في المسرحية الذي يعطي الأمل و الحيوية في النهاية للمسرحية، فأكثر الأشخاص أبيدوا أوتحولوا إلى الجراد إلّا ذلك المولود –الطفل– الذي بقي كما هو دون أن يسمخ، هذه المواقف من جهة و موقفه مع زوجه موقف لين جداً ويعامل زوجه بشكل لائق بزوجة حاملة فيه كثير من الحنان، هنا نستشهد بحوار قصير دار بينم

(الزوجة: (تنظر إلى زوجها بحزن) أقلت – ما جعلها تحتد؟

الزوج: دعيها يا عزيزتي (ثم) انك لاتزالين في شهرك السابع – أنسيت ذلك؟

الزوجة: بل أن عمره الآن ... سبعة أشهر و أسبوعان

الزوج: يطوقها بذراعيه بحنان أتؤلمك حركاته؟

الزوجة: ألما لذيذاً ... يشعرني أحياناً بأنني أكاد أطير من الفرح.

الزوج: (يشدها اليه بحنان) لنبارك هذه الحياة الجديدة التي ستدب بيننا)[68].

فهذا الموقف يختلف كل الاختلاف مع موقفه خارج البيت حيث نشاهده يتفاعل مع الجراد قتالا عنيفاً حتى يلقي حتفه في نهاية المشهد وهذا يعد دليلاً على نمو شخصيته حيث لا يبقى على حالٍ واحد بل يتغير ويتحول شخصيته مع المواقف فيتأثر ويؤثر على الشخصيات الأخرى.

وأخر شخصية في المجموعة الثانية – أي العائلة الثانية هي الزوجة:

فهي شخصية منسجمة مع الحياة الجديدة عمرها لا تتجاوز الخامس والعشرين إلّا أنها زوجة مخلصة لزوجها وطفلهما، ومستعدة للتضحية بنفسها من أجل أسرته وهي تعاني بيد العجوزة في البداية بسبب أن العجوزة لا تريد من إبنها أن يدلل زوجتها وتتدخل في حياتهم، وفي الأخير عند فقدان الزوج تتحول العجوزة إلى جرادة، وتريد أن يستغل ضعفها حتى تقضي على الطفل، وفي الأخير تضحي الزوجة بنفسها من أجل حياة طفلها الرضيع الذي يعد الأمل الوحيد للعائلة ونشير إلى حوار قصير للزوجة:

---

[68] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص23.

(الزوجة: (برعب هائل) العجوز – (تركض بجنون في أرجاء الصالة) لا .... لا لن تأخذي الطفل

العجوز: (اتهجم عليها) لحم طازج ... لحم طري. عظم رخو ... هش

الشباب: يركلها بقوة ... فتسقط و تنهض على الفور هنا .. هنا .. خلفي يا أختي ... لا تفارقيني ... ((يقاوم الجراد و العجوز معاً))

العجوز: هاتي .. قتلني الجوع ... قتلني الجوع ..

الزوجة: ((ترفع الطفل عالياً وتترك كل جسمها نهباً للجراد والعجوز التي تحاول ان تمسك بالطفل)) أخي ... الي .... الي .... أخي ... أخي .

العجوز: (وقد التصقت بالمرأة وتبدو كأنها تريد التسلق عليها ... لبلوغ الطفل) أنه لي .. لي وحدي ... لي أنا ... أنا.

الزوجة: أه أنا انتهيت .. انتهيت .. خذ الطفل ... انقذه ... يا أخي .... (يخطف الشاب الطفل بينما تتهاوى الزوجة بين براشن العجوز ... ويتصاعد منها عمود مشع من النور ..)[69].

- هنا يجب الإشارة إلى أن هناك شخصية أخرى في العائلة الثانية غير ظاهرة وهي شخصية (الطفل) ذلك الشخصية الخفية التي أراد الكاتب أن لا يظهر بشكل واضح الّا أن هذه الشخصية مهمة في المسرحية وهو سبب التفاؤل في نهاية المسرحية، لأنه جميع الأشخاص الذين كانوا يقاتلون في سبيل الإنسانية ماتوا أو استشهدوا فكان لابد أن يأتي الكاتب بشخصية ينشر التفاؤل في أجواء المسرح.

نلفت الانتباه إلى حوار قصير الذي يبشر بطلوع شمس جديد و هو ولادة هذا الطفل

(الشاب: (أيها الجد .. أيها الجد) ها قد أشرق الفجر الذي تحدث عنه إبنك ... ها قد جاء الوليد إذاً فالجراد لن يخنق الحياة .. قد يعطلها و لكنه عاجز عن خنقها)[70].

وهنالك مجموعة أخرى من الشخصيات إلّا أننا هنا لا نستطيع أن نشير اليهم لأن مجال البحث لا يكفي بسبب كثرة الأشخاص وأكثر الأحداث والأفكار التي حملها الزنكنة للأشخاص الموجودين في العائلتين.

و الشخصيات في مسرحية اليمامة تتكون من:

---

[69] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص101.

[70] محي الدين، الزنكنة،المصدرالسابق، ص 89.

- شاهين: عامل النفظ.

- نازك: زوجته.

- الجار: جارهما.

- نزار: شقيق شاهين.

- مردان: حمال.

- خورشيد: حمال.

- أِشرف: مالك.

- الشرطي الأول.

- الشرطي الثاني.

- المأمور.

- العامل: و يدعى شمدين و هو عامل بناء.

- شاهين: أحد أهم الشخصيات في مسرحية اليمامة وهو شخصية نامية متطورة يمكننا أن نقول إنه أحد الأشخاص الذين لهم دور البطولة في المسرحية، رسم زنكنة شخصية (شاهين) كعامل في شركة نفط وهو من الطبقة الوسطى من المجتمع تلك الطبقة التي لها دور أساسي في مسرحية (اليمامة) فكثير من المشاكل الموجودة في هذه المسرحية هي من النوع الذي يقع في المجتمعات المتوسطة الحال.

نجد زنكنة لا يعاني في رسم الملامح الرئيسية لشخصية شاهين فهو من نفس الطبقة الاجتماعية الذي كان ناجحاً جداً في رسم شخصية (شاهين) وتعمق في تحديد سلوكه ودوافعه فرسم لنا شخصية نموذجية، رجل هادئ في عائلة، وفي مواقف جدية نجده شخصية حازمة له رأي في كل تفاصيل الأحداث. وسوف نحاول أن نأتي بشيء قليل من الحوار الدائر بين –شاهين- و زوجته.

(شاهين: الله..الله!... إذاً فهي كنزك .....؟ شجرة بائسة ..... لا .....

نازك: مقاطعة أرجوك

إنها عندي تساوي ثقلها ذهباً.

شاهين: لو سمعك صاحب الدار لإقتلعها وباعها في السوق السوداء.

نازك: صاحب دارنا هذا، وكل من على شاكله عميان، ليس بوسعهم أن يروا براعم الحياة إذ تتفتح .... لتستقبل الشمس، تتنسم الهواء.

شاهين: (شيء من الاحتواء)

براعم الحياة؟ أين هي هذه البراعم)[71].

هنا نجد القليل من اليأس في حوار –شاهين- ولكن هذا اليأس لا يستطيع أن يسيطر على شخصيته طوال المسرحية، وسرعان ما يتخلص منها ويحاول أن يتعايش مع حقيقة الحياة و يحاول أن يجتاز هذه المرحلة.

- إحدى الشخصيات الأخرى هي شخصية (نازك)

- زوجة شاهين إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية رسم زنكنة شخصية نازك شخصية نامية متطورة ديناميكية، مضيئة بالرغم من بساطتها إلّا أنها تحمل أفكاراًعميقاً ورغم الحادثة التي وقعت لها وجعلتها عاقرة إلّا أنها لم تفقد الأمل في الحياة بل أنها دائماً تحاول أن تنشر الأمل بين الذين يحيطون بها ولاسيما زوجها

(نازك: بنشوة)

أنه سر، احتفظ به لنفسي مؤقتاً وأفضي به إليك في الوقت المناسب، أقصد في الوقت الذي أراه أنا مناسباً...

شاهين: ياترى سر أي كنز خرافي.... ذلك الذي أذهلك إلى هذا الحد؟

نازك: بل كنز حقيقي ... تتضاءل إزاءه كل كنوز الدنيا .....

شاهين: في هذه الحالة لابد أن يكون أغبى كنز .... في العالم مادام قد ترك الدنيا الواسعة ... و جاء ليستقر في هذا القبر...

نازك: قبر؟ أرجوك، أية لغة هذه؟ ماذا دهاك اليوم. مرة سجن و أخرى قبر... أبهذه الروح تستقبل الحياة التي ستتدفق في أرجاء البيت)[72].

---

[71] محي الدين، الزنكنة' مسرحية اليمامة، ضمن كتاب خمسة نصوص مسرحية، ص 244.

[72] محي الدين،الزنكنة' 'لمصدر السابق' ص 221.

ونجد الشخصية نفسها بصفات أخرى لا تقل أهمية من الشخصية المتفائل حين نجده يساعد العمال الذين ينقلون أثاث بيتهم بكل تواضع فهي تضمد الجروح الموجودة في ركبة أحد العمال وهي شخصية أخرى في المسرحية (خورشيد).

(نازك، أصابته؟ أصابته من؟

مردان: أصابت خورشيد .... في ركبته .... انظر .... انظر

أيكشف عن ركبته .... ضمادات و مشدات ودم متخثر فوقها، كان هذا جزاءه...

خورشيد: قسمتي!! أحمد الله أنها لم تصبني في موضع أخطر شاهين: و لكن ما ذنبك أنت؟

خورشيد: ذنبي أني أستجبت لرجائها... و رحت أعلق لها المرأة بدلاً عنها.

نازك: ياه... ما أبشعه من مخلوق...سأبدل لك الضماد... يا عمي.

(تندفع إلى الغرفة... و تفتح إحدى الحقائب... بحثاً عن ضمادات)

خورشيد: لا يا إبنتي .... لا أرجوك.

شاهين: الضماد متسخ .... و الجرح معرض للتلوث، دعها تبدله لك.

نازك: خارجة.

لن أدعك تشعر بأي ألم... يا عمي... تأكد)[73].

- لو دققنا في هذا الحوار البسيط و مفرداته البسيطة وجدنا صفة أخرى لهذه الشخصية

- نازك- و هي تزرع روح المساعدة بين أفراد المجتمع و هذه رسالة أخرى أرسلها زنكنة عبر شخصية –نازك- إلى الملتقى أو المشاهد حتى يحفز فينا روح المساعدة، دون النظر إلى أي شيء يعرقل روح المساعدة في الإنسان سواء كان هذا الشيء عرفا وعادات المجتمع أو تقاليد المجتمع فرسالة الإنسان في الأرض زرع المحبة و المساعدة.

(73) محي الدين،الزنكنة، مسرحية اليمامة، ص 217.

- يتبين من كل ذلك أن الشخصيات الثابتة تؤدي أثراً مهماً وحيوياً في سير الأحداث وقد وصفها زنكنة بعناية لا لكي تكون مكملة لسير الأحداث فحسب وإنما بوصفها فعلاً للكشف عن دوافعها.

إحدى الشخصيات الأخرى في المسرحية هي شخصية خورشيد

- رجل تجاوز الخمسين يتبين من كلامه أن له إبنا واحدا، ولكن شخصية خورشيد في المسرحية تعتبر شخصية ثابتة لا نمو فيها فهو بسبب فقره وضعف شخصيته يريد أن يبيع كليته لرجل غني يعاني من مرض في (الكلية).

وشخصية خورشيد يعتبر شخصية ثانوية وأراد بها الزنكنة أن يكون مساعدة لإبراز صفات وشخصيات أخرى في المسرحية كشخصية (مردان) صاحبه الحمال الثاني حتى يبين الفروق الموجودة في كلا الشخصيتين، فشخصية –خورشيد- منذ بداية المسرحية حتى إنتهاء دوره لم يكن ناجحاً في عمل حتى عندما أراد بيع (كلية) لم ينجح فيها، فقد سبقه شخص آخر، ولكن مثل هذه الشخصية له دور مهم في المسرحية كما أسلفنا إذ يبيّن صفات شخصيات أخرى

(خورشيد:

مجنون؟ و لم يكن مجنونا؟

مردان: و ماذا تسمي من يبلغ به الجشع حد بيع جزء من أجزاء جسمه ... و لمن؟ لشخص نكرة يستمد كل وجوده ومبرر بقائه من ثروته.

خورشيد: بإستياء شديد من حديثه

إنما سمعت الخبر عرفنا صباح اليوم في الخان

صمت قصير

و لكن قل لي مردان ..... إذ يبدو أنك تعرف أشياء كثيرة...أ بوسع الإنسان أن يعيش بكلية واحدة؟

مردان:

(متردداً في الإجابة)

ربما... و لكن قد تكون حياة مضطربة غير مضمونة... و إلّا .... و إلّا لكان قد عاش هو ... وما أضطر أن يدفع فيها المبلغ الخيالي

خورشيد: عشرة آلاف دينار!! يا لها من ثروة ... نفعها كاف أن يضمن للإنسان حياته مادام حياً

مردان: أتنوي أن .... أن تبيع كليتك؟

خورشيد: (بإستنكار) أنا ..... لا ..... لا ..... ماالذي يجعلك تعتقد ذلك؟

مردان: طريقة حديثك عن المبلغ)[74].

- إحدى الشخصيات الأخرى في المسرحية هي شخصية (مردان) عامل عمره أُقل من صاحبه ولكنه أكثر خبرة في الحياة شخصية، وإن لم يعطها الكاتب دور البطولة إلّا أنه شخصية نامية، متطورة، مليئة بأفكار الكاتب حتى نستطيع أن نقول أن الكاتب وضع الكثير من أفكاره حول الحياة في هذه الشخصية. هذه الشخصية رغم ما وقع عليها من الأحداث من السجن والضرب والاحتقار إلّا أنه لم يستسلم وظل على مواقفه، وساعد الأشخاص الآخرين في المسرحية حتى تتبين شخصياتهم.

(الشخصية الثانوية تعد من العوامل المساعدة التي تدور في فلك الشخصية الرئيسية فهي التي تعكس الشخصية الرئيسية للمتلقي عن طريق مزاياها الخاصة، ولا توجد الشخصية الرئيسية إلّا بفعل الشخصيات الثانوية)[75].

وفي الفصول الأخيرة للمسرحية تصل طيبة نفس هذه الشخصية إلى حد أن تعطي إحدى بناتها لعائلة (شاهين، نازك) اللذان ليس لهما أطفال ولكن زوجتها تمنعها من أن تعطيهم البنت.

هنا سنحاول أن نورد حواراً بسيطاً لهُ:

(مردان: تحسبني وحشاً؟ مصاصاً للدم؟ أليس كذلك؟

شاهين: لا أدري... لا أدري.... لم أعد أدري شيئاً.

مردان: صحيح أن حياتي قاسية وظروف عملي شاق لا إنساني، ولكن القسوة لم تزهق على روحي، على الأقل حتى الآن... أن أي من البنات الست أو أمهن إذ يصيبها وجع ما... أو زكام عادي... أقضي الليل كله ساهراً عليها لا يغمض لي جفن حتى أراها تهدأ أو تنام.

---

[74] محي الدين، الزنكنة، مسرحية اليمامة ص208.

[75] عبدالملك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 102.

شاهين: (في حيرة شديدة)

أنت... يا هذا... تجنني... تجنني حقاً)[76].

- وشخصية أخرى في المسرحية هي شخصية (نزار) شقيق شاهين، هذه الشخصية قليل الظهور جداً، لم يشارك إلّا في مشهد واحد إلّا أن في الحوار الدائر بين (شاهين و نازك) تبين أنها شخصية إنتهازية أخذ كل ما يملك إخوانه و أشقاء من ورثة أبيهم حتى أصبح هو أغنى شخص في العائلة واستخدم موقعه كأخ كبير حتى يستغل بقية إخوانه.

وفي المشهد الوحيد الذي يظهر فيه تشاجر مع زوجة أخيه (نازك) بسبب ظنه بها إذ ظن بأنها تخون أخاه، ونستطيع بأن نقول على أن شخصيته شخصية ثابتة غير نامية لأنه من بداية كلامهم عنه وحتى في ظهوره الوحيد لم يتغير شيء من سلوكه ولم يتطور بل بقي كما هو أسيرا لطموحه سواء أكانت طموحاً مادياً أو كان طموحه أن يبقى كشخصية المسيطرة في العائلة ويحرك بقية العائلة كما يشاء.

وهذه إشارة إلى حوار دار بين (نزار و نازك)

(نزار: و هو يتجه نحو المغسل يلتفت نحوها بامتعاض. فيصطدم رأسه بحافة السلم يتوجع)

آخ... ما هذا أي بيت هذا؟ كوج دجاج؟

نازك: الإمكانيات المادية هي التي تحدد نوع المسكن وطريقة عيش الإنسان

نزار: شاهين، لا يحسن تدبير أموره.... مع أنه إنسان ذكي

نازك: بينما تحسن تدبيرها أنت ..... مع أنك لست مثله

نزار: أنا والحمدلله. تجري أموري على خير ما يرام. ثلاثة قصور كبيرة في قلب المدينة، ومدجن في القرية..... و سيارتان للأجرة.

نازك: بنبرة استضعاف

و ماذا أيضاً؟ بلا حسد)[77].

---

[76] محي الدين، الزنكنة، مسرحية اليمامة ص 287.

[77] محي الدين، الزنكنة، مسرحية اليمامة، ص262.

وهنا تبين جانب آخر من شخصيته إذ أنه إنسان متكبر لا يعلم كيف يراعي إحساس زوجة أخيه.

وهناك شخصية اخرى في المسرحية هي شخصية (أشرف)

(أشرف-ملاك) هو صاحب البيت الذي يعيش فيه (شاهين و نازك) شخصية عادية غير قابلة للتغير وهو منذ بداية دوره في المسرحية يتبين أنه شخصية ضعيفة ويعتبر من الشخصيات السلبية في المسرحية فكل هم هذه الشخصية هو جمع المال فلا يهمه أي شيء غير المال.

و يقصد زنكنة من إظهار هذه النوعية من الشخصيات، إشارة إلى كل فئات المجتمع فكيف نجده يرسم شخصية (شاهين، مردان، نازك) شخصيات إيجابية ومسامحة كذلك يرسم الجهة المقابلة أي الشخصيات السلبية في المجتمع كشخصيات (نزار، أشرف) و هذا تنوع في الشخصيات يعطي مجال أوسع حتى تتبين الفروق الموجودة بين الشخصيات.

هناك شخصية أخرى في المسرحية ولكن محي الدين عند تعريفه بالشخصيات لم يذكر إسمه وهو شخصية (الضابط) أي المأمور، إلّا أنني أجد هنا من الضروري الإشارة إليه ولو إشارة ضعيفة فهذه الشخصية له دور في المسرحية. وبوجود هذه الشخصية نستطيع أن نقول أنه أعطى توازناً للمسرحية، فوجود (نازك-شاهين-مردان-خورشيد) يقابله في الجهة الأخرى وجود (نزار-أشرف-المأمور) وهذه الشخصيات بكل إيجابياتها و سلبياتها تعطي المسرحية دفعة درامية قوية.

ويوجد في المسرحية أربعة شخصيات أخرى و هم

- الشرطي الأول.
- الشرطي الثاني.
- الجار.
- شمدين (العامل).

إلّا أنهما لا يظهران في المسرحية إلّا قليلاً، ونستطيع بأن نقول أنهما يعدان شخصيات ثانوية (كومبارس) لأن الكاتب لم يحاول أن يعطي لشخصياتهما أبعاد فكرية لذا أجد أن من غير الضروري أن نبحث في شخصياتهما أو نحاول إيراد الحوار على لسانهما.

و تعد الشخصيات في هذه المسرحية مجموعة واحدة متداخلة في العلاقات فلا نجد في المسرحية مجاميع بمنعزل عن مجاميع أخرى كما وجدنا في مسرحية (الجراد) الذي كان تتكون

من ثلاث مجاميع بشرية نوعاً ما منقطع العلاقات ببعض ففي مسرحية اليمامة جميع الشخصيات لهم علاقة ببعض أو تتكون لديهم علاقة أثناء العمل المسرحي فيحتك الشخصيات ببعض و يتأثرون ببعض وهذا الاحتكاك يبين نوعية الشخصيات فعلى سبيل المثال نجد شخصية (خورشيد) عندما يتعامل مع شخصية (مردان) يتأثر بشخصية ويحاول أن يستفيد من سلوكه و تعامله نتيجة هذا التأثير و هذا ما جعله شخصية قابلة للتطور.

- و شخصية أخرى لـ(أشرف) رغم كثرة إحتكاكه إلّا إنه بقيت كما هو شخصية سلبية غير قابلة للتحسن من بداية ظهوره حتى نهاية المسرحية بقيت كما هو (جشعاً طماعاً) وهذا الثبات في الشخصية يبين لنا أنه شخصية غير قابلة للتحسن ويعد من الشخصيات الثابتة في المسرحية.

المبحث الثالث: الحوار

الحوار في اللغة: (الرجوع من الشيء و إلى الشيء، حار إلى الشيء و عنه حوراً محاراً حؤوراً رجع عنه و إليه)[78]. وفي في الإصطلاح (نوع من الحديث بين شخصيتن يتم فيه تداول الكلام بينهما بطريقة ما، فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر، ويغلب عليه الهدوء و البعد عن الخصومية و التعصب)[79].

و قد ورد في القرآن الكريم في مواضيع أكثرها قريب من نفس المعنى المشار إليه أعلاه و سنحاول أن نورد بعضاً من الآيات الكريمة:

1- قال تعالى: {**قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا**} [80]

2- قال تعالى: {**وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا**} [81]

---

(78) محمد جمال الدين أبو الفضل بن مكرم الافريقي المصري ابن منظور، لسان العرب، دار صادر - بيروت، مادة: (ح و ر).

(79) محمد أرشد ديماس، فنون الحوار و الإقناع، دار إبن حزم، ط1، 1999م، ص11.

(80) سورة الكهف، الآية 37

(81) سورة الكهف، الآية 34

3- قال تعالى: {قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ} [82]

إلّا أننا هنا يجب أن نشير إلى أنه ليس شرطاً أساسياً أن يكون الحوار بين شخصين في المسرحية لأنه يوجد نوع آخر من الحوار في المسرحية وهو حوار الشخص مع نفسه (المونولوج) وهي حالة شائعة في المسرحيات إذ أن الشخصية تجعل من نفسها المتكلم والمستمع و يسأل نفسه و يحاول أن يجد الجواب لأسئلته و لهذا يعد بعض الدارسين الحوار في المسرحية نوعان:

1- (الديالوج) حوار بين الأشخاص.

2- (المونولوج) حوار مع النفس

و هذان النمطان من الحوار لهما تسميات أخرى أيضاً، إذ يعرفه (بسام خلف سليمان كالآتي:

الحوار الخارجي الثنائي/التناوبي

هو الحوار (الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة وتطلق عليه الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، إذ أن التناوب هو السمة للأحداث الظاهرة عليه وتربط المتحاورين وهذا الحدث والموقف إذ يعد هذا الحوار عاملاً أساسياً في دفع العناصر السردية)[83].

الحوار الداخلي الفردي/الأحادي

يتحول الحوار في هذا النمط من حوار تناوبي (يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية إذ توصفه للتعبير عما تحب و عما تريد قوله إزاء مواقف معينة إذ يعمل هذا النمط في الحوار على تكثيف الأحداث والزمان ويعطي الفورية للعمل وما يميزه أنه صامت و مكتوم في ذهن الشخصية كما أنه غير طليق، ولكنه تلقائي بالنسبة للقاريء)[84].

يجدر هنا أن نشير إلى أن كل هذه الوسائل من الشخصيات والحوار بأنواعه متاح للكاتب حتى يوصل فكرة معينة بطريقة أدبية فنية فسيخدم الكاتب أي نوع من الحوار يخدم عمله

---

[82] سورة المجادلة، الآية 1.

[83] الحوار، بسام خلف سليمان، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، المجلد السابع، ص3.

[84] بسام سليمان، الحوار، مجلة كلية العلوم خلف الإسلامية، جامعة بغداد، المجلد السابع، ص3.

فيختاره حسب مشاهد المسرحية فبعض المشاهد يتطلب الحوار التناوبي أويتطلب الحوار الداخلي، لأن الأحداث فيه يكون سريعاً نوعاً ما، ومن الطبيعي أن نشاهد الحوار بنوعيه في مشهد واحد أو في مسرحية واحدة. فحسب الوظيفة التي يريدها الكاتب يختار نوع الحوار الذي يحتاجه وللحوار وظائف أخرى في المسرحية نورد بعض منها هنا:

1.(رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضوراً

2.تطوير الأحداث و تعميقها

3.المساعدة في تصوير مواقف معينة من الرواية

4.تخفيف من رتابة السرد

5.كشف مغزى الرواية عن غرضها

6.إضافة الواقعية على الرواية)[85]

7.تصوير الشخصية

8.تطوير الحدث أو تقوية عنصر الدراماتيكية

9.خلق الجو أو الحالة أو الموقف)[86]

كل ذلك المهام التي يقوم بها الحوار في العمل الفني والأدبي يبين لنا أهمية الحوار في العمل الأدبي، إلّا أن في بعض الأحيان في المسرحية يمكن التخلي عن الحوار وهذا النوع يسمى (بانتومايم).

وكثير من الباحثين يعطون دوراً مهماً جداً للحوار ويعدونه أحد أهم الركائز في المسرحية لأنه يؤدي مهاما كثيرة كما سبق و أشرنا إليه.

ثم إنه (يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي فهو الذي يوضع الفكرة الأساسية و يقيم برهانها، ويجلو الشخصيات و يفصح عنها، و يحمل عبئ الصراع الصاعد حتى النهاية. هذه المهمة أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس، فهذه إنما توضع لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه.

---

[85] بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الأعطار والمأذنة لعمادالدين خليل، ص 3.

[86] عماد الدين، الحوار في شعر العصر العباسي، ص 191.

ولكي يجود الحوار لابد من أمرين: الأول وجود الصراع الصاعد فهو يكسبه القوة و الحياة والثاني معرفة الكاتب بأشخاصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها من ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو في المستقبل)[87].

وما عدا الصراع الصاعد ومعرفة الكاتب بأشخاصه هنالك مجموعة صفات أخرى لابد أن يكون موجوداً في الحوار المسرحي على سبيل المثال:

تمكن الشخصيات من الموضوع الذي يجري الحوار فيه، فلابد للممثل أو الشخصية التي يرسمها الكاتب أن يعطيه بعداً فكرياً حتى يستطيع أن يفهم المشاكل التي يناقشها في المسرحية.

محاولة تقريب بين وجهات النظر فلا يحاول الكاتب عن طريق الحوار أن ينصر فكره على أخرى.

احترام جميع الآراء و إعطاء كل طرف حق الدفاع عن رأيه.

المحافظة على الهدوء وعدم الانفعال والغض أثناء الحوار.

من كل ذلك الأسباب يتضح لنا أهمية الحوار إذ أن له وظائف عدة في العمل الأدبي. و هذا باحث آخر يبين لنا أهمية الحوار ودوره الفعال في المسرح (هي عملية تواصل بين طرفين أو أكثر ينتقل بالمسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل وهو الذي يكشف جوانب الصراع، و بعمقه و يدفعه إلى التآزم، كما يعطي للفعل المسرحي قيمة، إذ يرافقه شارحاً، أو يسبقه ممهداً، أو يتبعه مفسراً)[88].

والحوار في مسرحيات زنكنة كثيراً ما نجده حواراً تناوبياً –خارجياً- حيث يتداخل في مشهد واحد شخصان أو أكثر حتى ان في بعض الأحيان يصل إلى أكثر من خمسة أشخاص.

و هذا النوع من الحوار في أصل يتوزع إلى أنواع أشهرها:

1. الحوار المركب الوصفي-التحليلي

هو الحوار الذي يدور فيه المحاور بطيئة بتأمل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق و إبداء الرأي فضلاً عن تحديد وجهة نظرها.

---

[87] علي أحمد باكثير، محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 65.

[88] عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، 2012م، ص 287.

2. الحوار الترميزي

هو الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والطروحات الزائدة.

3. الحوار المجرد

هو الحوار الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس وهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع و إجابة سهلة)[89].

فإذا نظرنا إلى مسرحية الجراد لمحي الدين زنكنة نجد أن الحوار فيه يكون حواراً رمزياً أكثر فالمسرحية تحت عنوان (الجراد) إلّا ان الكاتب أراد من الجراد أن يكون رمزاً لكل قوى الشرّ وبالتحديد يقصد النظام الإقطاعي الذي تهدم حقوق المجتمع، ولو دققنا أكثر في الشخصيات نجد أنهم يتقسمون إلى قسمين، قسم يأبى أن يكون جراداً و وقسم يستسلم للجراد، وهنا أيضاً فيه شيء من الترميز فالإنسان لا يكون جراداً ولا يتحول إلى جراد مطلقاً، وإنما قصد زنكنة في هذا الترميز إلى أن الإنسان إذا تخلى عن إنسانيته يتحول إلى شيء آخر، فهنا أتى على شكل جراد وهذا ترميز واضح وعلى مستوى حوار الشخصيات من بداية المسرحية حتى النهاية هنالك نوعان من الحوار مسيطران و مهيمنتان على المسرحية بشكل واضح:

أولاً: الحوار المجرد: وهو ذلك النوع البسيط من الحوار الذي يقترب من الحوار اليومي المستخدم عند الناس، فلا يمكن أن تخلو المسرحية من حوار طبيعي، فيتحول جُلَ الحوارات إلى ترميز وإيحاء، فتكون المسرحية عبارة عن حوارات غير مفهومة.

ثانياً: الحوار الترميزي: وهو ذلك الحوار الذي يخرج الكلام عن المعنى الأصلي و يحول الكاتب إلى معاني ثانوية غير الذي يفهم من سياق الكلام، وهذا النوع من الحوار يكون أكثر تأثيراً على المتلقي ويحتاج إلى التفسير والتعليل، و يكون موضع اهتمام الباحثين وهنا نحاول أن نشير إلى بعض من ذلك الحوار، ونحاول الكشف عن مضامينه الخفية حتى يتبين لنا معنى المراد من ذلك الحوار.

في بداية المسرحية حيث يتلاقى (الشاب) مع (الرجل)

---

[89] بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الأعطار والمأذنة، ص 11.

(الرجل في هذه الحالة- لا اعتراض لدي، من حقك أنت الآخر أن تواصل نومك في السيارة كمدير المستشفى الذي أعمل فيه، مسكين أبداً لا يدعونه يتلذذ بنومه... فيضطر أن ينام و هو يسوق السيارة.

الشاب: ينام و هو يسوق السيارة.... ما الذي تقول؟

الرجل: ما العمل؟ أنه يستيقظ في العاشرة صباحاً... ألا ترى الوقت مبكر جداً لنهوض المدير من نومه مسكين، وبعض الأحيان ينام وهو يوقع بعض الأوراق الرسمية (يضحك))[90].

لو نظرنا إلى هذا الحوار القصير رغم بساطته نجده نوعا من السخرية إلّا أنه في محتوى الحوار يرمز إلى أن لاوجود لقانون عادل في مجتمعاتنا الشرقية.

و شيء آخر من بداية المسرحية حتى النهاية يكون موجوداً وهو (المبيد) في معنى الظاهر هو مبيد للحشرات إلّا أن زنكنة وصف هذه المفردة لمعاني أخرى فيقصد بها أي شيء آخر ما عدى مبيد الحشرات فكان في بداية المسرحية وسيلة لكي يبدأ به الصراع بين (الأعرج وزوجته) فحينما ضيعت الزوجة المبيد الموجود في البيت كان السبب الأول للاختلاف بينهما في المسرحية ومن خلال هذا الخلاف اتضح شيئ من شخصياتهم.

وتحولت نفس المفردة فيما بعد إلى رمز آخر فأصبح سلاحاً يحارب به الفساد في المجتمع ونرى هذا بوضوح إذ تحاول جميع الشخصيات الإيجابية في المسرحية الحصول عليه لمحاربة الجراد، وفي الجانب المقابل هنالك شخصيات أخرى تحاول القضاء على المبيد حتى ينتشر الجراد فهنا يتبين أن المبيد (رمز) يستخدمه الكاتب في كل موقع و في كل مشهد بمعنى مختلف حيث ينسجم مع طبيعة الحوار والفصل، وفي هذا المشهد يتبين كيف تحول (المبيد) إلى رمز.

(الشاب: ولماذا يقلقك الأمر إلى هذا الحد؟

الأعرج: لماذا يقلقني؟ حسناً لأني لا أستطيع العيش بدونه (يسعل الجدة) منطقتي تفيض بالحشرات.

الشاب: ولكنكم تسكنون حياً راقياً... كما يقال!!

الأعرج: حياً راقياً، اللعنة، إن الأحياء الراقية هي منبع القذارة.... أتصدق أني أعيش وسط البق، و النمل، والصراصر، والعقارب.

الشاب (مقاطعاً و هو يضحك) و العقارب أيضاً؟

---

[90] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص 13.

الأعرج: بل و الجراد كذلك... (يسعل))[91].

وفي الفصل الذي بعده وفي بداية المشهد نجد رمزاً آخر وهو (خال الشاب) أخ العجوزة.

هذه الشخصية التي لا يظهر في المسرحية أبداً، ولا نسمع أي حوار على لسانه إلى أن يرمز إلى شيئين.

الأول: سيطرة الأخ على اختها حتى بعد أن تتزوج و تصبح عجوزة إلى أنها نجدها تسلم كل شيء إلى أخيها دون أن يسألها عن سبب أخذه للمبيد.

والثاني: شخصية الخال هو المختار وهذه إشارة إلى أنه يمثل السلطة ،والسلطة لا يريد أن يبقى المبيد بيد الشعب، ويريد السلطة أن يكون الشعب شعباً ضعيفاً حتى يبقى زمام الأمور بيده ولا يستطيع الشعب عمل أي شيء دون السلطة.

و في إشارة أخرى في المشهد الذي يلي نجد أن أول شيء يهجم عليه الجراد سيارة و بعده المستشفى، وهذا إذا كان يدل على شيء فإنه يدل على أن الفساد والظلم عندما ينتشر في بلد لا يتوقف عند حدود الأشياء الشخصية أو الحكومية، ولا يفرق بينهم بل أنه يفسد الأشياء جميعها ولا يبقى على أي شيء فلا سيارة التي هي ملك شخصي أسلم من الجراد ولا المستشفى الذي يعد ملكاً عاماً.

وفي نفس المشهد نجد شيئاً آخر عندما يموت الطفلة –طالبة في المدرسة- إثر هجمة الجراد في نفس الوقت يسمع صوت هلاهل وصيحات الفرح ويبشر العجوز بولادة حفيدها، وهذا دليل يقدمه الكاتب عبر الحوار على أن الأمل وهو يتمثل في الطفل لن يموت بل مع فقدان الطفل الأول يولد طفل آخر و هو يُرجع الأمل في الحياة ويسمع هذا الحوار من العجوز:

(العجوز: آه... يا إلهي.. الوليد... صوت الوليد... أنفاس الفجر... فجرنا الجديد

أصوات: ولد؟... أنه ولد... آه كم يشبه آباه؟)[92].

فهذا لا يعد حواراً عادياً بسيطاً، بل نجده حوار مفعم بالإيماآت والرموز، ويعطي المشهد قوة درامية تساعد على رفع وتيرة الصراع في المسرحية.

و في مشهد آخر نجد هذا الحوار

(الأم: نادي أخاك... لقد غزانا الجراد

---

[91] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص 15.

[92] محي الدين، الزنكنة، مسرحية الجراد، ص 37.

الفتاة: ولكن من أين ينفذ

الشاب: الجراد

الأم: آه... يهجم علينا من المدخنة

الشاب: المدخنة... ياللعنة!!

الفتاة: لقد سددت فتحتها بنفسي)[93].

وهنا نلمس أن الكاتب يريد أن يقول إنك إذا لم تواجه الفساد بنفسك فلا ينفعك أن تقول أنا لن أكون فاسداً فإذا عم الفساد فلا طائل سوف يصيبك مهما حاولت أن تحصن نفسك.

هذا من ناحية الترميز وإذا ما قرأنا المسرحية نجد أنه مليء بالحوار البسيط أيضاً فمحي الدين كان عارفاً كيف يستخدم أنواع الحوار ويتنوع فيه مستخدماً كل أشكاله.

هذا كله في سياق الحوار الخارجي (Dialogue)، وإذا ما تتبعنا المسرحية بحثاً عن النمط الآخر للحوار وهو الحوار (الداخلي، الشفهي = monolog) حوار الشخص مع نفسه ففي هذه المسرحية قليلاً ما نشاهده أو نستطيع ان نقول أن زنكنة لم يعتمده وسيلة لنقل أفكاره في هذه المسرحية لأن هذه المسرحية يعتبر دور البطولة فيها جماعياً وهذا النوع من البطولة كثيراً ما يعتمد على الحوار المباشر بين الأشخاص الموجودين وقليلاً جداً ما نشاهد شخصية لوحده في المسرحية حتى يتفرد بنفسه لكي يتلائم مع ذلك النوع من الحوار الداخلي.

الحوار في مسرحية اليمامة:

مسرحية اليمامة من المسرحيات التي لها فصل واحد، وإذا ما حاولنا تتبع الحوار فيه لكي يتبين لنا نوعه وغرضه لا يمكننا العمل على تتبع الحوار في الفصول إذ نضطر في هذه المسرحية أن نتتبع إيحاآت وإيعازات، ونحاول شرحها ونعتمد على الأفكار أكثر مما نعتمد على توزيع المسرحية على فصول وعن طريق شرح الرموز والإيحاآت و نوعية الحوار نستطيع أن ندرك كيف استخدم الكاتب اللغة في هذه المسرحية.

في بداية المسرحية نجد أن الكاتب يعتمد على سرعة الأحداث فأول حوار لهُ يعتبر رمز إذ يلفت الاهتمام إلى وجود (غراب)، و عندما تتبع الحوار ينكشف أن ذلك الغراب في الأصل هو رمز (أنه حوار ترميزي).

---

[93] محي الدين، الزنكنة، المصدر السابق، ص 82.

نجد ان الكاتب أراد بذلك الشجرة أن يجسد الوطن لتلك اليمامتين، وذلك الغراب عبارة عن من يطمع في أرضهم.

و في حوار آخر نجد أن الحمالان يقولان أن أكلهما ليس سوى رغيف مع قدح شاي ونحن نعد الأكل و نشارك الأكل:

(نازك: إذاً شاركانا معكما

مردان أن .... أكلنا بسيط.... رغيف تأكل مع قدح شاي أو قنينة كولا)[94].

من هذا الحوار يريد أن يبين نوعية تفكير الشخصيتين الأساسيتين في النص (شاهين-نازك) إذ أنهما يحملان أفكاراً اشتراكية تبقى هذه الأفكار مسيطرة عليهم طيلة المسرحية.

و في حوار آخر نجد نفس الفكرة في حوار شخص آخر و هو (مردان):

(لم أعد أخافهما – أن سنوات السجن والغربة و ذلك ان الإنسان الذي لا أنساه ما حييت قد علمني أن الخلاص من الشرّ لا يتم بالهروب منه... و إنما بالعمل مع كل المتضررين من وجوده يداً واحدة... لقطع دابره... و ردم منابعه و أسبابه)[95].

هذا أيضاً حوار يتسم بكثير من الفكر الاشتراكي و لاسيما في تلك الآونة حيث كتب في سنة (1980) حيث كان الاشتراكيون في العراق يدعون الناس إلى الوحدة ضد النظام السائد في البلاد.

وكثيراً ما نجد نازك تتحدث عن كنز موجود في تلك البيت، ويرى أن الشجرة و اليمامة و بيضة اليمامة كنز عظيم، فهنا الشجرة و البيت و البيض يرمز بها الكاتب شياً آخر و هو مدينة كركوك و الكنز الذي فيه هو النفط.

و لو تقدمنا في الحوار نجد رمزاً آخر يرمزها الكاتب عبر الحوار منذ بداية ظهور خورشيد في المسرحية، وهناك حوارٌ جانبي يجري على لسانه و هو حواره عن بيع كلية، وهذا التطويل في الحوار واستمرارية هذه القضية لم تأت من غير شيء فإن الكاتب يريد أن يقول أن في مدينة كركوك هي المدينة التي كما يقول شاهين على بحر من ذهب و سكانها من فقرهم يضطرون لبيع كليتهم للخلاص من الفقر والجوع.

---

[94] محي الدين،الزنكنة، مسرحية اليمامة، ص 222.

[95] محي الدين، الزنكنة، مسرحية اليمامة، ص 235.

في النص رموز كثيرة لا يسعنا ذكر كلها و لكن إكتفينا بالإشارة إلى بعضها وفي نهاية النص نجد الرموز تتجسد بشكل أكثر إذ أن رمز الشجرة و اليمامة يتوضحان بشكل أكبر، والبيت والشجرة تكونان بمثابة الوطن الذي يحرم البعض منها ويكون كل خيراته لمجموعة معينة.

من هذا التتبع البسيط وجدنا أن محي الدين استخدم في مسرحية اليمامة كل أنواع الحوار، و تفنن في توظيفها.

فوجدنا في بعض الأحيان يستخدم الحوار الداخلي (المونولوج) وفي أكثرالأحيان يكون الحوار خارجياً تناوبياً بين الشخصيات الموجودة في النص ومن الحوار التناوبي استخدم زنكنة أنواعها المختلفة.

ففي بعض الأحيان استخدم الحوار الوصفي التحليلي لكي تتبين للقاريء نوعية الحدث و ملامح الشخصيات المتحاورة، وفي أحيان أخرى استخدم الحوار المجرد لكي يعطي شيئاً من الواقعية للمسرحية و يقربها إلى ذهن المشاهد والقارئ، و يخيل إليه أنها قريبة من المشاكل التي تحدث أمامنا يومياً و لكي تتبين أفكاره والأفكار الرئيسية للنص، نجد في بعض الأحيان يستخدم الحوار في إطار الرمز والإيحاء، وهذا الترميز أعطى المسرحية استمرارية وجعلها تتلائم مع الزمن الذي يُقرأ في النص أو يمكن تحليل الرموز و أوحت بتحاليل كثيرة ولم يتقيد تلك الرموز في إطار واحد بل يمكن تغيرها.

قراءة عامة لـمسرحية الجراد

إن المسرحية كأي عمل أدبي آخر يحمل تفاسير كثيرة فيمكن لأي قارئ أو ناقد يقرأ هذا العمل الأدبي بالنوع الذي يفهم منه، ونحن هنا أشرنا في بعض الأحيان إلى معان قد يكون الكاتب يقصد بها تلك المعاني إلّا أننا لم نعوص في المعاني بشكل عميق ففسرنا (الجراد) بقوة الشرّ و(المبيد) الذي يمكن أن يقضي على تلك القوة.

ولكن لوحاولنا بشكل أفضل أن نقرأ المسرحية ونحلل معانيها نتوصل إلى أن المعنى الحقيقي قد يكون أدق من أن يؤول أو يفسر بقوى الشرّ والخير، فهناك مجموعة إشارات في المسرحية ترشدنا إلى أن الكاتب قصد بـ(الجراد) الحزب البعث الاشتراكي، الحزب الذي كان في ذلك العهد يمثل السلطة العراقية بقيادة (صدام حسين)، فإحدى صفات تلك السلطة أنه كان يتدخل في كل كبيرة وصغيرة، ولا يترك أي مجال للتعبير والحرية الشخصية، ومن تلك

الإشارات الذي يدل على ذلك وجود مجموعة (تواريخ) لو دققنا فيه وجدنا كله أو أكثره مرتبط بمناسبات الحزب البعثي المنحل.

فهنا لو دققنا في هذا الحوار الذي يدور بين (الأم-الإبن) من العائلة الأولى:

(الأم: تقترب منه بتودد) تسعة... أقلت تسعة أيام يا إبني؟

الشاب: أجل

الأم: تفكر ربما... ربما... أكون مخطئة... ربما... ربما... لم لا...؟

الشاب: في اليوم الأول من الأسبوع الثاني من هذا الشهر تشوه وجه الزمن وشيء ما تهشم في أعماق الإنسان... ونحن الآن على أعتاب منتصف الأسبوع الثالث منه... و وجه الزمان ما يزال مشوهاً مجدوراً، و أعماق الإنسان ما تزال مهشمة.

الأم: (تعد بأصابعها) ذلك يعني... أنه... بقي لرأس الشهر... واحد.. إثنان

الشاب: لعلك تنتظرين راتب أحدنا

الأم: لا أريده لأمر آخر... يستمر... واحد إثنان)[96].

ففي هذا الحوار نجد الإشارة إلى تاريخين الأول (منتصف الأسبوع الثالث) أي 17 من الشهر و موعداً آخر هو رأس الشهر الذي سوف يجرى فيه الاحتفال.

فهذان التاريخان هما نفس تاريخ تأسيس حزب البعث و تاريخ إستيلاء حزب البعث على السلطة في العراق و لهذا نجد أن الأم تجد التاريخ الثاني أي –رأس الشهر- قابلاً لأن يجري فيها احتفال زواج إبنتها بخطيبها، والعجوزة في أصل تحول إلى (جراد) أي تحول إلى (بعثي) . و الإبن يرفض ذلك التاريخ و تراه يوماً عادياً كسائر الأيام، و في أحيان أخرى نجد إشارة أخرى تدل على نفس الشيء و نفس الفكرة لدى الكاتب في مسرحية الجراد إلّا أننا لم نشير إليه حتى يبقى النص الأدبي مفتوحاً وقابلاً لكي يتحول إلى مسرحية واقعية تدل على الصراع بين القوى الشرّ في المجتمع و قوى الخير، و بهذا تجنبنا الغوص في مسائل سياسية.

قراءة عامة لمسرحة اليمامة

مسرحية اليمامة كغيرها من مسرحيات زنكنة تتواصل فيه مجموعة أفكار وآراء، يحاول الكاتب عرضها من خلال وسائل متاحة له، فنجد أن الكاتب اعتمد في كتابه مسرحية على

---

[96] محي الدين،الزنكنة، مسرحية الجراد، ص 73.

الواقعية و الرمزية فأحياناً نجده يتحدث عن مشاكل الطبقة العاملة عن طريق الواقعية كما وجدنا في أكثر الأحيان عبر لسان العاملين (مردان و خورشيد) و في كثير من الأحيان يتخذ الرمزية في حواره لكي يعرض أفكار أكثر عمقاً كما وجدنا في تعلق نازك بالشجرة و اليمامتان.

و مسرحية السؤال إذا ما دققنا فيه نجد أن فيه الكثير من الدعوة إلى الاشتراكية ،فيشير إلى أن السلطة تحاول من خلال سلطاتها إلى توزيع الشعب إلى طبقتين و هذا ما يجعل طبقة فقيرة جداً وطبقة غنية مسيطرة على كل الركائز الأساسية في الدولة.

و هذه الفكرة واضحة جداً إذ نجد أبطال المسرحية جميعهم من الطبقة العاملة حيث نجد (شاهين) وهو الشخصية الأساسية في النص عامل نفط و (مردان و خورشيد) أيضاً حمالان و يمثلان نفس الطبقة و(نازك) التي فقدت رحمها في السجن يأتي كرمز آخر للنضال.

هذه كفكرة أساسية للنص وهنالك أفكار أخرى قد يكون يقصدها زنكنة في مسرحية فيمكن فهم النص من زاوية أخرى، إذ أن الشجرة ترمز إلى مدينة كركوك و اليمامتان ترمزان إلى القوميات التي تعيش فيه والغراب رمز إلى من يطمع في هذه المدينة. و ترمز إلى عملية التعريب الذي كان يحدث في تلك الآونة، وهذا التكثيف في الأفكار والرؤيا جعل المسرحية أحياناً يدخل في نفق تداخل الأفكار ولكن كل تلك الأفكار تتجمع في فكرة واحدة وهي الفكرة الأساسية للنص، إحدى الأحداث الأخرى في النص هي قضية عقم نازك فترى الكاتب يحرص على أصال أحاسيس وأفكار المرأة التي ليس لها أطفال ويحاول ربط هذه الفكرة أيضاً بالفكرة الأساسية للنص حيث نجده يثير إلى أن نازك فقد رحمها أثر تعذيب في السجن. هنالك شيء آخر نجدها في أكثر نصوص زنكنة و هو محاولة نشر الأمل و التفاؤول في نهايات مسرحياته و هذا أيضاً موجود في مسرحية اليمامة فنرى في ختام النص عندما يطرد نازك صاحب الدار و تقع البيضة والفرخ من الشجرة نجد نازك تسرع إليهما و تقول:

(نازك: اليمامتان تقتربان من المهد.

لا تبكيا... لا تبكيا... أنهما بخير، سيعود شاهين و نبني لكم بيتاً جديداً... أقوى... و أكثر أماناً.

تغني اليمامتان تدخلان المهد.

سيعود شاهين... سيعود شاهين حتماً يعود... حتماً يعود)[97].

[97] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 320.

الفصل الثاني

البنية الدرامية في المسرحية التجريبية

يتخذ المسرح أشكالاً مختلفة بحسب تطور المجتمع واحتياجاته، بحيث يتلائم مع الاحتياجات الفكرية للعصر أو الفترة التي يولد فيها النص المسرحي، هذا إذا كان الكاتب واعياً بما فيه الكفاية ليتدارك التطورات التي تحيط بمجتمعه سواء في المجال الفني و الأدبي أو في كل المجالات الأخرى، و في الآونة الأخيرة أخذ المسرح يتطور شيئاً فشيئاً فحدث في كل تقنياته ووسائله تغيرات غيّرت في شكله من حيث الصياغة والفكرة، وحتى في شكل تقديم المسرحيات من حيث الفصول وهذه التغيرات لم تأت من نفسها، فبعضها كانت نتيجة احتياجات العصر وبعضها كانت نتيجة الاحتكاك مع الغرب، فكثير من كتاب المسرح تأثروا بكتاب أوروبيين لاسيما أنهم في مجال المسرح أكثر تقدماً.

و البنية الدرامية لم تكن بعيدة عن تلك التغيرات فكما بقيت بعض المسرحيات على شكلها القديم تغيرت بعض المسرحيات من حيث البنية، يقول (إبراهيم حمادة) البنية هي: (جسم النص المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد و مزاج معين كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور)[98].

ومن المعلوم أنه مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين بدأ مفهوم التجريب المسرحي يأخذ حيزاً من المجال المسرحي فهذه المجموعة من الكتاب تحاول تجديد التغير في مجال كتابة المسرحية، وبالفعل نجحوا في ذلك واستطاعوا أن يخرجوا من تلك القوالب التي وضعه (أرسطو) لكتابة المسرح.

(تقدم فكرة التجريب في المسرح على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية، لكي تقدم لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، كلمة التجريب مرتبطة بالتحديث)[99]

---

[98] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ص 65.

[99] عبر الإنترنت، ويكيبديا الموسوعة الحرة2017/9/5،www.wikipidia.com

المبحث الأول: الحبكة

الحبكة (هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها)[100].

الكاتب من خلال حبكة العمل يحاول أن يرسل مجموعة رسائل أو إيعازات إلى القارئ و يحرك مخيلته إلى أحداث تقع في المسرحية وتتابع الأحداث التي لا تأتي من تلقاء نفسها إنما تأتي نتيجة تنظيم قام به الكاتب في خياله حتى قبل أن يبدأ بعمل كتابة النص، وهذا التخطيط ضروري في كتابة المسرحية فالحبكة في الأساس هي: (تتابع الأحداث، الحدث يلي حدثا بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من الأحداث و تؤدي إلى ما يليها)[101].

هذا التتابع معروف في المسرحية فكل مسرحية تبدأ ببداية بسيطة ثم يأتي المشاكل في المسرحية أو ما يسمى الحدث الصاعد حتى تصل إلى الذروة، ثم بعده يبدأ الحدث النازل أي بداية ظهور حل للمشاكل حتى تصل بالمسرحية إلى الحل و النهاية.

في كثير من المسرحيات نجد هذا التتابع ونجد نفس الحدث الصاعد والحدث النازل حيث أن هذا التدرج كان شرطاً لابد منه في المسرحيات سواء كان نصاً مكتوباً أو عملاً مسرحياً، إلّا أنه في بدايات القرن العشرين ظهر أنواع أخرى من المسرحيات إختلف في هذا التدرج بالأحداث حيث نجد أن هنالك مسرحيات لا تعطي أهمية لتدرج الأحداث ويمكن أن يبدأ العمل من غير تمهيد للأحداث. وسمي هذا النوع من المسرحيات بالمسرحيات التجريبية. فكما سبق و ذكرنا أن التجريب في المسرح هو عبارة عن تجاوز ما كان مطروحاً والعمل بنوعية مختلفة من الأفكار والأساليب، فيمكن أن يأتي هذا الاختلاف في أسلوب كتابة النص فهو أيضاً جزء من العمل بشكل عام، ومن ضمن النص يأتي الحبكة، وجدنا أدلة كثيرة تشير إلى أن الحبكة من شأنها أن تتغير وتصاغ بشكل آخر غير الذي وجدنا في المسرحيات التقليدية فالحبكة في الأصل (فهي سلسلة الأحداث، والقاعدة التي تربطها بعضاً ببعض و تتسع لعملية الاختيار والتقديم و التأخير للأحداث)[102].

---

[100] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 54.

[101] عادل النادي،المصدر السابق، ص 56.

[102] نجود فتح الله، حوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 11.

وفي إطار النظريات التجريبية تتاح الحرية للكاتب أن يقدم أو يؤخر من الحدث أو مشهد بالشكل الذي يراه مناسباً لذلك النص.

والحبكة في المسرحية التجريبية لا تختلف عن الحبكة في المسرحية التقليدية من حيث النوعية فيمكن أن يكون الحبكة في المسرحية التجريبية حبكة بسيطة أي تعتمد على حكاية واحدة أو تكون حبكة مركبة فتعتمد على مجموعة حكايات أو أحداث تسير سوياً وتساعد على تصعيد وتيرة الحدث الرئيسي في المسرحية.

وكل هذه التغيرات لا تقلل من أهمية الحبكة في العمل المسرحي بل أنه مجرد تغير في نوع وصياغة النص الأدبي، ومع هذه التغيرات تتغير نوعية الحبكة وتنسجم مع النص المسرحي المكتوب فالحبكة في إحدى تعريفاتها الأخرى هو (التنظيم العام (mythos) والمقصود بالحبكة للمسرحية ككائن متوحد أنها عملية هندسية، وبناء أجزاء المسرحية، وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية إنفاعلية معينة. و على هذا فكل مسرحية حتى لو كان عبثية لا تخلو من الحبكة أي من الإشتمال المرتب على الشخصيات و الأحداث و لغة و حركة)[103].

الحبكة في مسرحية (السؤال)

مسرحية السؤال هي إحدى مسرحيات زنكنة الذي يعتمد على (راوي)

وتتكون شخصيات هذه المسرحية على خمسة وعشرين شخصية و يشترك سبعة أشخاص في تجسيد الشخصيات الخمسة و العشرين حيث أن كل ممثل يؤدي في كل فصل دوراً يختلف في الدور الذي يؤدي في الفصل الآخر ما عدى شخصية واحدة يبقى ثابتاً وهو شخصية (صفوان)

ومن بداية المسرحية تتحرك الأحداث نحو الحدث الأساسي، و يبين أسس حبكة المسرحية بجموعة أحداث ثانوية تساعد على نمو الحبكة في المسرحية ،ففي البداية نجد أول حدث وهو حدث شفاء المريض الحمال على يد (صفوان)، ويكون هذا الحدث سبب تعرف الخليفة على صفوان، ولكن ذلك التعرف لم ينتفع بها صفوان إذ رفض أن يكون الطبيب الخاص للخليفة، وعلى خلفية هذه الحادثة طرد صفوان من المدينة حيث نجد الحوار الآتي يدور بين صفوان و الخليفة:

---

[103] نجود فتح الله،حوامدة، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص،ص11.

(صفوان: مولاي... لا أراك الله مكروهاً... ولا أذاقك مراً أنا رهن إشارتك إذ تشكو مرضاً، وأنا للناس إذ يشكون أمراضاً وآلاماً وأوجاعاً، هم كثار وأنك واحد هم طوال العام يشكون، و أنت قد تشكو طوال العام مرة فدعني للناس أخدمهم، ولكتبي أستزيد علماً و معرفةً. و عسى الله أن يوفر لك العافية والصحة، فلا تعود إلي في حاجة ملحة.

الراوي: فغضب الخليفة وهاج وثار وماج وأمر بطرد صفوان من المارستان)[104].

في هذا المقطع الصغير نجد حدثين مهمين في المسرحية أوّلاً: علاج الحمال و ثانياً طرد صفوان من المدينة. و هذه السرعة في الحدث أحدثها وجود الراوي في النص، فمن المعروف أن المسرحيات التي تعتمد أسلوب الراوي قد تحدث ذلك التسريح في الأحداث، فوجد الراوي لأداء الأحداث حوارياً أسرع من تمثيل المشهد.

و في المشهد الذي يلي أتى بعنوان (صفوان وحيد-صفوان غريب)، نجد أنه عبارة عن حوار بين صفوان وأمين، و لكن الكاتب أراد من ذلك الفصل أن يعرف شيئاً من أفكار صفوان من خلال حواره مع أمين إذ نجد أن صفوان كثيراً ما يردد (لا أحد يفهمني غير كتبي)، ويشير إلى العزلة التي بات فيه صفوان بسبب اختلاف مع آخرين في طريقه تفكيره حتى زوجته باتت بعيداً عنه جداً حتى أنها تقول أنك تعطي اهتمام إلى كتبك أكثر مني.

(صفوان: (بفارغ الصبر) أنا أقرأ... أقرأ

ريحانة: عشرون عاماً و لم تشبع من القراءة

صفوان: عشرون عاماً... و لم تملي ترديد هذا الكلام

ريحانة: أمل؟ يخيل إلى أنك لو تزوجت خمس فوائد لكن أخف وطأة على قلبي من هذه الكتب.

صفوان: أنها تفهمني... أكثر منك... أكثر منكم... كلكم)[105].

وفي الفعل الذي يلي (ثمالة تتخلص من زوجها)، يبدأ كفصل الذي سبقه إذ نجد الراوي يعطي نبذة عن الفصل وهذه النبذة عبارة عن تعريف للفصل حتى يكشف عن أفكار الفصل فسرعة الأحداث أحياناً يكون سبباً لعدم الفهم للفصل إذا لم يوجد راوي يعطي مفاتيح أساسية

---

[104] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ضمن كتاب خمسة نصوص مسرحية، ص 114.
[105] الزنكنة، المصدرالسابق، ص 114.

للفصل وإحداثه، ومن هذا الفصل يبدأ الحدث الأساسي للمسرحية وهو حدث قتل (مظلوم بن ناصرة)، زوج ثمالة على يد هشام عشيق ثمالة بخطة من ثمالة للتخلص من زوجها.

هذا الفصل المتكون من ثلاث شخصيات هم (هشام، ثمالة، مظلوم بن ناصرة) فثمالة زوجة مظلوم بن ناصرة، وهو تاجر وصديق هشام في حين أن هشام و ثمالة على علاقة سرية، وفي ليلة يكون مظلوم بن ناصرة في سفر يفتح ثمالة باب لهشام، وتقوم بإعداد الخمر له حتى يسكر، وتقوم بإغوائه بأنه إذا قتل زوجها سوف يكون ثمالة له وحده، ويظلم ثروة المظلوم إلى ثروة.

و بل فعل يقنع ثمالة هشام بقتل مظلوم في نهاية الليلة

(هشام: هو صديقي... حتى قبل أن يعرفك... أو...

ثمالة: صداقة تاجر لتاجر...

هشام ماذا تعنين؟

ثمالة: أرباح و منافع

هشام: ثمالة

ثمالة: يزول عن طريقك منافس... و تنتفخ ثروتك و تكبر إذا تبتلع ثروته

هشام: (يسقط في يديه) ولكن... لكن... قاتل (يردد مع نفسه) أن أكون قاتلاً... يا ألهي

أمر... أمر... لا أجرؤ حتى على التفكير فيه..

ثمالة: أنت الآن قاتل

هشام: (يتراجع) أنا؟... أنا قاتل؟

ثمالة: اختلاف في القتل، أنا؟ أم هو؟ أحلامنا حبنا؟ أم؟)[106].

وفي الفصل الذي يلي (جثة... و ثلاثة مواقف) نجد الكاتب يرسم لنا بيت طبيب (صفوان)، وإذا بثمالة وهشام يأتون بالجثة المظلوم مدعياً أنه إبنهما، ويتركان الجثة في بيت الطبيب ويهربان حتى يلبسان الطبيب جريمة القتل. وهناك يشتد الصراع بين (طبيب) من جهة و زوجه وأمين أخ زوجه من جهة أخرى على مصير الجثة، حيث ترى زوجه وأخ زوجه ضرورة التخلص من الجثة ويدعيان أنهما لا ذنب لهم في جريمة لم يرتكبا ويرى الطبيب من

[106] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 125.

الضروري الإبلاغ عن وجود جثة لصاحب الشرطة، فهنا يبدأ الصراع الحقيقي في المسرحية، صراع طبيب كشخص منطقي و عادل يحاول أن يكون المجتمع كله مجتمعاً عادلاً لا ظلم فيه ولاجريمة و تستر على جريمة فيه و بين الطرف الآخر الذي فقط يحاول أن ينجو بنفسه، ولا يهتمّ من غيره سوف يبلى بهذه القضية.

وبداية الفصل حتى النهاية عبارة عن حوارات تجري بين الطرفين بغرض إقناع البعض، إلّا أن كلا الطرفين يفشلان في ذلك، وفي الأخير يخرج الطبيب من بيته متوجهاً إلى الشرطة للإبلاغ عن وجود الجريمة، وهذه نبذة عن الحوار يدور بين (طبيب و ريحانة):

(ريحانة: أليس من الأفضل أن نفكر بأمر أكثر جدوى؟

صفوان: أكثر جدوى؟ أكثر جدوى من العدالة؟

ريحانة: التخلص من الجثة مثلاً إذا لم يعثر عليهما أمين.

صفوان: و لكن... و لكن ذلك يعني أضفاء جسم الجريمة.

ريحانة: وإخفاء جسم الجريمة لم نقترفها يعني إحقاق بعض الحق بإبعاد السيف عن رقبتك)[107].

ولو تتبعنا فصول المسرحية فصلاً فصلاً نجد أن في كل فصل حدث يختلف عن ما سبقه وكل تلك الأحداث تمشي جنباً إلى جنب لتكوين الحدث الرئيسي، ويتبين نوع الحبكة في المسرحية حيث يتكون من أحداث كثيرة متشابكة نوعاً ما ومنفصلة نوعاً ما وهذا التنوع في الأحداث يزيد الحبكة تعقيداً، وفي الفصل الخامس نجد نفس الشخص (صفوان) يبقى ثابتاً و يتغير كل الأشخاص الأخرى حيث نجده هذه المرة أمام باب صاحب الشرطة، وجاء تسمية الفصل بـ (صوفان... عاقل أنت أم مجنون؟)

في هذا الفصل يكون الصراع بين صفوان الذي أتى حتى يبلغ عن وجود جثة في بيته و بين الشرطي الذي لا يريد أن يوقظ صاحب الشرطة من نومه حتى يبلغه بوجود الجثة. و يدعي الشرطي أن صفوان مجنون حتى يأتي بنفسه لكي يبلغ عن وجود جثة في بيته بدلاً من التخلص منه و يتحرك الحدث في ضمن ذلك الفصل على أكمله على هذا الحدث حيث يصر صفوان على مقابلة صاحب الشرطة ويمنعه الشرطي من ذلك، وفي الأخير يخرج صاحب الشرطة إلى (دورة مياه)، ولكن يخيب ظن صفوان إذ أنه أيضاً بدوره غير مستعد لكي يسمع منه الحادثة بل

---

[107] محي الدين،الزنكنة،مسرحية السؤال ص 132.

يحيله إلى (صاحب البريد)، و ينتهي هذا الفصل دون أن يصدق أحد صفوان. فهنا إشارة إلى حوار دار بين صفوان والطوسي و هو صاحب الشرطة و عابد الشرطي:

(صفوان: مولاي في بيتي جثة... جثة إنسان قتيل

الطوسي: قتيل؟ بماذا يحرف هذا المعتوه...

عابد: يزعم يا مولاي... أدام الله ظل مولاي... أن...

صفوان: إنسان مقتول في بيتي يا سيدي... إنسان مقتول.

الطوسي: أهي نوبة إستيقاض ضمير؟

عابد: بل هو يزعم يا مولاي... أدام الله ظل مولاي... إن

صفوان: إستمع إلي يا مولاي... أنا أقول لك الحكاية كلها.

الطوسي: الحكاية؟ (يلطم رأسه من الألم) أستسرد علي الآن حكاية يا حمار، دعني... يركله بقسوة، دعني الجثة إلى المقبرة والجنون إلى المارستان)[108].

كل هذه الأحداث الجانبية تبقى دون حل في كل فصل يزيد عقدة الحدث والحبكة في المسرحية حتى تساعد على تطوير الحدث ويجذب القاريء إلى الفصل الذي يليه لكي ينتظر الحل، و كل ذلك يبقى ضمن الحدث الصاعد في المسرحية.الفصل الذي يلي عبارة عن تحقيق في جريمة القتل الذي وقع، ولكن الشخصيات الذين يحققون هم نفس شخصيات الفصل السابق فصاحب الشرطة يترأس لجنة التحقيق والشرطيان يتحولان إلى مساعدين له، وفي أثناء التحقيق لا يستمعان لصفوان، بل إنهما يحاولان أن يحرفوا كلامه حتى يلبسوا تُهَما أخرى عن طريق تحريف كلامه، وعندما يقول صفوان أنه لدي شكوا على أفراد الشرطة يقولون أنه شكوى لم يسبق له مثيل و يدور هذا الحديث:

(الطوسي: (بتلقين من المساعدين) شيء لم يجد به عرف

الـمساعد1: يعني بدعة

الطوسي: و البدعة

الـمساعد2: تعني الظلال

المساعد1: و الظلال يقود إلى الكفر)[109].

---

[108] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال ص 140.

هنا يلبسانه تهمة الكفر، وارتداد عن الدين، ويحاولون أن يبتعدوا عن المسألة الأساسية وهي قضية قتل، وبعد فترة قصيرة يحاولون تلفيق تهمة أخرى فحين يسأل لماذا تركوا الجثة في بيتك يقول صفوان:

(صفوان: إقتنعت بأن المشيئة الإلهية العليا قد إختارني لحكمة في ذاتها العليا)[110].

ويحاول المساعدان تحريف هذا الكلام، ويقولون إنه يدعي النبوة و بهذا يتهمونه بقضية إدعاء النبوة، ويكون هذه قضية أخرى، وبعد هذا عندما يدعي صفوان أنه إذا كان المريض معدماً أو فقيراً فإنه لا يأخذ منه المال مقابل علاجه، يتهمونه بأنه يحاول أن يقول بأن الوالي لا يكفي الرعية حاجتها، وهذا يعتبر تحريض الناس على الوالي، و يستمر هذا التحقيق و مع كل حوار لصفوان يحاولون أن يفتحوا عليه قضية أخرى ولا يدعونه يتكلم حتى في الأخير يحيلوه إلى قاضي القضاة دون أن يفهموا منه أي شيء.

وفي نهاية هذا الفصل نجد شيئاً مختلفاً و هو إشراك الجمهور في الحوار حيث يأتي الكاتب بحوار على لسان المشاهدين، وعدد المشاهدين أربع مشاهدين يتبادلون الحوار بينهم و ينتقدون التحقيق و لا يعتبرونه عادلاً:

(المشاهد1: ما هذا؟ ... ما الذي يجري هنا؟

المشاهد2: هذا ليس تحقيقاً على الإطلاق

المشاهد3: لعل صاحب الشرطة منزعج لأنه إطار النوم من عينه

المشاهد2: بل لأنه ترك منتصفه منتفخاً أكثر مما ينبغي

المشاهد1: و لكن هذا جزاء الصدق و الأمانة

المشاهد2: في مجتمع يفتقر إلى الصدق و الأمانة .... أجل)[111].

هنا يحاول الكاتب أن يوصل الفكرة الأساسية للمسرحية عن طريق لسان المشاهدين، وهو عبارة عن نقد إجتماعي سياسي، وهو أن المجتمع الغير العادل الذي لا يسوده الحق قد يكون سبباً لأن يوضع أشخاص أمناء وصادقون في السجن في حين أن القتلة والمجرمين يكونون طليقين أحرار، وفي نهاية الفصل يظهر الراوي، لكن المشاهدين يمنعونه من التكلم و بعد قليل

---

[109] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 148.
[110] محي الدين، الزنكنة،المصدر السابق، ص 148.
[111] محي الدين، الزنكنة،المصدر السابق، ص 152.

يظهر ممثله و يعلن عن فترة استراحة، وهذا الشيء لم نعهده في المسرحيات الأخرى و الفصل الذي يلي هذا الفصل أتى تحت عنوان (الذهب...الذهب)، وفي هذا الفصل حدثان رئيسيان الأول هو بيع أثاث بيت صفوان من قبل زوجته لكي تدفع به رشوة لـ(مطيع) حتى يحاول عند السلطات الإفراج عن الطبيب و الحدث الثاني هو عودة الحمال الذي في الفصل الأول شفي على يد الطبيب، وهو يدعي أنه هو من أتى بالجثة وألقاه في بيت الطبيب، وهذا كله من أجل أن ينجيه من السجن ولكن لا أحد يصدقه.

و في الفصل الثامن الذي عنون بإسم (لماذا يتحتم على إبن الحمال أن يظل حمالاً؟)

يتكون هذا الفصل من حدث واحد وهو خداع الحمال أحمد وجره إلى أن يقرض قرضاً ربوياً من الطوسي حيث غيره من شخصية و سمى نفسه تاجراً حتى يقرض الحمال خمسة آلاف درهم كي يدفعه الحمال رشوة ليفك سجن الطبيب، ولكن يتم خداع الحمال من قبل الطوسي ومطيع بن زياد حيث يجعلون الحمال يوقع عقداً بموجبه يبقى هو وعياله الخمس في خدمة الطوسي مدى الحياة و يزيدون على قرضه شرطاً ربوياً حيث يدفع في كل شهر درهم على كل خمسين درهماً وهذا ما يجعل الدين أكبر من قدرة الحمال على تسديده، و بهذا يصبح الحمال و عياله الخمس حمالين عند الطوسي مدى الحياة.

الفصل التاسع (أمين يحلم.... أمين يعمل

يظهر شخصية أخرى، وهو (فواز رباح) تاجر أثاث، وهذه الشخصية أتت بها ريحانة زوجة الطبيب حتى يبيع أثاث البيت، كي يقدمه رشوة لفك سجن الطبيب، ولكن التاجر عندما يرى كتب صفوان ويعرف أن أكثر الكتب حروفها مذهب يطمع في الكتب، ويريد أن يشتري الكتب بدلاً من الأثاث، و في نفس الفصل يبدأ شيئاً من الحل في المسرحية، ويعود الأمل عن طريق رمز وإيحاء (فأمين) بعد معارضة لبيع كتب صفوان يخرج من البيت متعصباً لكي يعمل في البئر الذي لطالما كان يعمل فيه في بيت الطبيب، وكانوا قد يئسوا منه، ولكن هذه المرة يفلح و يصل إلى الماء وهذا إيحاء أو إيعاز إلى عودة شيء من الأمل للمسرحية بعد فصول من مشاكل و تشاؤم.

الفصل الحادي عشر (صفوان... كوابيس...أحلام....رؤى

و يستمر الكاتب في إرسال إيعازات إلى القاريء بأن الحل بات قريباً و يبدأ الحدث النازل شيئاً ففي هذا الفصل يستطيع صفوان أن يقنع أحد سجاني السجن بأن يأتي بالكتاب و هذا الكتاب يعتبر رمزاً ويقوي إيمان صفوان بأنه لابد في الأخير أن ينتصر الحق، وبعد فترة قصيرة نجد

أن زوجة صفوان تأتي ببشرى وهي أن قاضي القضاة يوصي صفوان بأن يعترف بأنه قتل الشخص دفاعاً عن النفس فيستطيع القاضي أن يخلو سبيله، إلّا أن صفوان يرفض هذا العرض رفضاً قطعياً و يرى فيه ظلماً على نفسه وروحه، ويقول لن أعترف بذنب لم أقترفه أبداً، و يبدأ بعد ذلك الاكوابيس و أحلام تراود صفوان في سجنه و نجده متفائلاً إذ يروي قصة النبي إبراهيم عليه السلام و ذبح إبنه إسماعيل للسجان و يقول إن ما حل به أنه البلاء المبين و الذبح العظيم.

و في الفصل الأخير جرى محكمة الطبيب، ولكن ما كان مثيراً في المحكمة كان شيئين

أولا: أن مر على سجن الطبيب أسبوعان و لكن قال الحاجب أنه مر على قضيته ثلاثة أشهر أي أصدر القرار قبل حدوث الحادثة،

الثانية: أن القضاة كانوا (صم، بكم، عمي).

أراد االكاتب من هاتين الحادثتين أن يقول في ذلك الوقت كان كل شيء تحت سيطرة الوالي فنجد أن صاحب الشرطة يصبح قاضي القضاة تارة ويصبح تاجراً تارةً أخرى لكي يجمع المال للوالي، ويحكم كما يريد الوالي. وفي النهاية نجد نفس الشيء الذي حصل في الفصول الأخرى يحدث ثانية وهو إرسال الحوار عن طريق المشاهدين فنجد حواراً أطول على لسان المشاهدين هذه المرة بعد قطع رأس صفوان يحدثون بلبلة في المسرحية ولا يقبلون بالنتيجة أو بالخاتمة وسوف نورد جزءاً بسيطاً من ذلك الحوار:

(الممثلون: في ذلك الزمان

يا أخوات و يا إخوان

حيث انحرف الميزان

كان المجرم ينجو

و البريء يدان.

المشاهدون: (بصوت واحد) لا يمكن البريء دائماً ينجو

الممثلون الأربعة: والمجرم دائماً هو المدان

إذا شئتم أن يعتدل الميزان

أن ينجو البريء

و المجرم يدان

فلنعمل معاً على تغير الزمان

كل زمان

لا يعتدل فيه الميزان)[112].

و كما سبق وأشرنا إلى أن الحبكة هي هندسة النص والعماد الرئيسي في النص فبتغير نوعية النص تتغير الحبكة، وبقية أساسيات الحبكة موجودة في النص من حيث الحدث الصاعد والذروة والحدث النازل والحل فكل هذه المراحل موجودة في الحبكة في المسرحية التقليدية كذلك وجدناها في المسرحية التجريبية إلّا أن بعض التفاصيل تغيره في التجريب فوجدنا أحياناً تبديل دور الشخصيات في المسرحية التجريبية ففي مسرحية (السؤال) عند تعريف الشخصيات نجد الكاتب يعرف سبعة أشخاص بينما في مجمل الفصول يؤدون دور أربعة و عشرين شخصاً، وهذا الشيء غير موجود في المسرحيات التقليدية و في تغير آخر نجد الكاتب يشرك مجموعة أخرى من الناس و يعطيهم حوارا بإسم المشاهدين وذلك أيضاً شيء يعتبر تجريبي، إذ لا يوجد شيء مماثل في المسرحيات التقليدية فالمعروف أن أرسطو اعتمد شخصا واحدا في النص ثم أضيف له الممثل الثاني و الثالث من قبل (سوفوكليس و أسخيلوس) أما عن مشاركة الجمهور وعلى هذا النحو فلم نجد شيئاً مماثلاً افي مسرحيتين اللتين اعتمدناها (الجراد، اليمامة) لم يكن شيئاً كذلك موجوداً، وهذا يعتبر تغيرا نوعيا حاول أن يجربه زنكنة في المسرحية التجريبية (السؤال) و كان موفقاً فيه إذ أرسل مجموعة أفكار لم يوصلها الأشخاص في النص المسرحي بل وصل عن لسان أشخاص الذين سماهم المشاهدين، هنا نرى من المفروض أن نقول بأن محي الدين ليس أول من أستعمل هذا الأسلوب فمشاركة الحوار مع ما يسمى المشاهد سبق واعتمد و لكن محي الدين حاول ونجح في توظيف هذا في المسرح العربي و في العراق بالذات، و في جانب آخر وجدنا أن محي الدين حاول أن يغير أسلوب توزيع الفصول ايضاً فاستخدم في مسرحية السؤال جزئين توزعت على إثنا عشر فصلاً و سمي كل فصل بإسم أبرز حدث في الفصل، وكل فصل فيه حدث منفرد غير الذي يسبقه و غير الذي يليه إلّا أن مجمل الأحداث تشترك في تكوين الحدث الأساسي. و من ناحية الفكرة و قصة النص فاعتمد زنكنة على إحدى حكايات (ألف ليلة و ليلة) وهي حكاية (الخياط و الأحدب و اليهودي و المباشر و النصراني فيما وقع لهم) فاتخذه فكرة و حوله إلى نص مسرحي ناجح، حيث وصف الأفكار و الشخصيات و غير بعضا من حوادثه و أشخاصه حتى تتلائم مع طبيعة العمل المسرحي، ومزج بين الحكاية

[112] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 191.

الأصلية وفكره حتى كتب لنا ذلك النص المسرحي وجاء في جريدة القبس الكويتية مقالا حول ذلك النص المسرحي في العدد 2900 في 1980/6/11 و تحت عنوان (الولادة الصامتة) كتب فيه الكاتب (و من خلال قراءة النص الأصلي للمؤلف العراقي محي الدين حميد، ندرك بسرعة وبسهولة أننا أمام كاتب مسرحي جيد، يملك من الفكر والفهم و حرفية الكتابة المسرحية يجعلنا لا نغالي كثيراً إذا قلنا أننا لسنا بصدد مؤلف مسرحي جيد، بل مفكر مسرحي واع تحتاجه الساحة العربية الثقافية)[113].

فذلك التجديد الذي قام به الزنكنة في النص تتلائم مع احتياجات ساحة المسرحية العربية، فذلك النقد السياسي و الاجتماعي كان ضرورياً في وقته حتى يحرك أو يحاول تحريك النخبة المثقفة كي يثوروا في كتاباتهم على كل نظام مستبد.

المبحث الثاني: الشخصيات

إذا أردنا أن نعرف المغزى من أي عمل أدبي فلا بد من الخوض في أعماق الشخصيات الموجودة في ذلك العمل محاولاً كشف أسرارها و أسباب أفعالها فكل فعل يقوم به شخصية في العمل الأدبي يولد حدثا فنيا وإرتباط الأحداث بالشخصيات شيء لا يمكن التغافل عنه لأن (الحدث هو الشخصية و هي تعمل أو هو الفاعل و هو يفعل، فلو أن الكاتب إقتصر على تصوير الفعل من دون الفاعل لكانت قصته أقرب إلى الخبر المجرد منها إلى قصة لأن القصة إنما تصور حدثاً كاملاً له وحده، و وحدة الحدث لا تتصف إلّا بتصوير الشخصية وهي تعمل)[114].

وكلما دققنا في الأفعال الشخصية معينة في النص تبين لنا نوع الشخصية أكثر و توضح صورة الشخصية لدينا (أن الأحداث تؤدي إلى توضيح معالم الشخصية و تنقب عما خفي منه)[115]. النص المسرحي مجموعة عناصر لا يمكن الإغفال عن أي عنصر منه حين نحاول دراسته و تحليله فبدون معرفة الأشخاص والزمان والمكان لا يمكن فهم النص المسرحي بشكل جيد.

ويعرف إبراهيم حمادة الشخصية بأنه (الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة المسرح)[116].

---

[113] جريدة القبس، العدد 2900، تاريخ 1980/6/11.

[114] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية-القاهرة، ط2، 1970م، ص 30.

[115] ندى حسن محمد، أنماط الشخصية في قصص محي الدين زنكنة، دراسة تحليلية، ص 42.

[116] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، ص 143.

الشخصية الدرامية تختلف شيئاً عن الشخصيات الواقعية حيث أن الكاتب هو من يخترع هذه الشخصية فلا وجود له خارج القصة أو ربما يستمد بعض الصفات من الشخصية الواقعية ولكن تبقى هنالك فوارق بين ذلك الشخصية الواقعية والشخصية الذي رسمه الكاتب في النص.

و الشخصية الدرامية بشكل عام يتكون من ثلاثة أبعاد:

1- بعد فسيولوجي (مادي أو عضوي)

2- بعد سوسيولوجي (إجتماعي)

3- بعد سيكولوجي (نفسي)

الفسيولوجي (يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثى، العمر، الطول، لون الشعر.

البعد السوسيولوجي (الإجتماعي) هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية.

البعد السيكولوجي (النفسي) هو ثمرة البعدين السابقين فهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية و مركبات النقص فيها)[117].

هذا من ناحية التكوين وشكل الشخصية هنالك تفاصيل أخرى في الشخصية الدرامية فيوجد الشخصية الثابتة والشخصية النامية كما سبق وأشرنا إليه في الفصل الأول، فأكثر الذين يبحثون في مجال النص يهتمّون أكثر بنوعية الشخصية هل هو شخصية ثابتة غير قابلة للتغير أو أنه شخصية نامية وديناميكية متغيرة يمكنه التغيير والتطور بحسب المواقف الذي يحصل في المسرحية و بإحتكاكه مع الشخصيات والأحداث يتطور.

وفي النص المسرحي هنالك تقسيم آخر للشخصيات و هو حسب مجال حركته في النص والدور الذي يشغله في المسرحية فليس كل الشخصيات متساوية من حيث طرح الأفكار، فهنالك شخصيات يحمله الكاتب العبئ الأكبر من أفكاره وعن طريقه يحاول إرسال أكثر الأفكار الأساسية في المسرحية و يرى إبراهيم حمادة أن توزيع الشخصيات حسب مجال حركته ينقسم إلى:

1- (الشخصية الرئيسية

2- الشخصية الثانوية

---

[117] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، ص 156.

3- الشخصية النمطية[118]

وينبغي هنا الإشارة إلى أن الشخصية الثانوية و الشخصية النمطية مع أنهم يحملون معهم جزء من أفكار و رؤيا مختلفة من الشخصيات الرئيسية إلّا أن ذلك ليست المهمة الوحيدة التي تستند إليهم في النص فقد يكون لهم دور ثانوي لا يقل أهمية من ذلك وهو تهيئة الجو المناسب للشخصية الرئيسية لكي يطرح أفكاره ومعتقداته.

وهنالك مدارس كثيرة تحاول أن تضع أسسا لفهم الشخصيات وسلوكها وفي أواخر القرن التاسع عشر ظهر علم النفس الشخصية وكان لهم دور رئيسي في تحليل النفسية وذلك التحليل ينطبق على شخصيات المسرحية إذ أن الكاتب يستمد بعض صفات شخصياته من شخصيات واقعية قد عرفوا الشخصية في تلك المدرسة بأنه (تنظيم داخلي للسمات و اتجاهات و الإستخدامات و الأنساق السلوكية)[119].

ويرى ألبرت وهو أحد المفكرين في علم النفس بأن (الشخصية هي التنظيم الديناميكي، عند الفرد والنظام النفسي والجسمي الذي يقرر تكيف الفرد مع محيطه)[120].

هذه الآراء والنظريات تساعدنا على كشف الشخصيات الموجودة في مسرحيات زنكنة ولكن يجدر الإشارة هنا إلى أن مسرحية السؤال لـ(محي الدين زنكنة) عبارة عن مسرحية تجريبية حاول من خلالها تغير بعض القواعد الأساسية للعمل المسرحي فربما نجد شيئاً لا يتلائم مع النظريات السابقة، فالمسرحيات التجريبية فيها شيء من الحداثة والتغيير يمكن أن يخرج من القوالب التي وضع لكي يقاس بها النص المسرحي.

الشخصيات في مسرحية السؤال

الـممثله: تؤدي الأدوار كل من:-

أ. ريحانة: زوجة الطبيب صفوان شقيقة أمين

ب. ثمالة: زوجة مظلوم بن ناصرة، عشيقة هشام الحلو

ج. رباب: زوجة الحمال بن سنان

---

[118]، إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، ص 156.

[119] جي دونيس، علم النفس الفلسفي، ترجمة: سعيد أحمد حكيم، طباعة و نشر دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الإعلام (آفاق عربية)، بغداد، العراق، ط1، ص 197.

[120] خليفة منصور، إختيارات و مقايس العقلية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط2، ص 158.

يختلف تعريف الشخصية في هذا النص عن النصوص الأخرى فكل شخصية في هذا النص يؤدي أكثر من دور واحد فلا نستطيع أن نعرف أي شخصية تعريفاً واحداً فنضطر أن نتتبع كل شخصية في فصول متعددة و نعرفه حسب كل فصل.

ريحانة: زوجة الطبيب و شقيقة أمين الحمال، هذه الشخصية أكثر أدواره ثباتاً وله الدور الرئيسي في المسرحية، هذه الشخصية يعد شخصية ثابتة قليل التغير في النص إذ نجده من بداية المسرحية حتى نهايتها في صراع مستمر مع شخصية صفوان، ففي بداية المسرحية نجدها لا يتفاهم مع صفوان بسبب عدم قبوله عمل صفوان وتقول إن الكتب أهم مني عندك، وفي النهاية يتبدل شيئاً حيث نجده يبيع أثاث البيت لكي يعطيها رشوة مقابل الإفراج عن صفوان وهذا يولد صراعا آخر بينه و بين صفوان لأنه لم يقبل بذلك الشيء، وشخصية ريحانة شخصية ثابتة لا تغير فيها، ويعتبر من الشخصيات النمطية الثابتة في النص فهي من الشخصيات التي لا تظهر في كل الفصول، ولكن عند ظهورها في أي فصل يكون من الشخصيات الأساسية في ذلك الفصل، هنا نشير إلى حوار قصير ورد على لسان ريحانة:

(صفوان: (بحدة) مالذي تريدين مني الآن؟

ريحانة: أريد أن أعرف هل تتركني هذه الليلة أيضاً أنام وحدي؟

صفوان: (بضجر شديد) لا... لا... أنا قادم... أنا قادم

ريحانة: متى... متى

صفوان: الآن... الآن

ريحانة: ستبزغ الشمس و أنت تظل تردد الآن، الآن)[121].

ثمالة: زوجة مظلوم بن ناصرة، عشيقة هشام الحلو، الشخصية الثانية التي تؤديها الممثلة وهي تظهر في فصل واحد و هو الفصل الذي أتى تحت عنوان (ثمالة تتخلص من زوجها) فهي شخصية ثابتة رسمها زنكنة شخصية سلبية في المسرحية فهي في ظهورها الأول تظهر وهي تخون زوجها مع شخص آخر وبعد ذلك تحدث الحدث الأساسي في المسرحية وهي قتل زوجها بتخطيط منها وهي التي تأتي بفكرة ترك الجثة في بيت الطبيب، وبهذا الظهور في الفصل الواحد يترك هذه الشخصية تأثيراً كبيراً جداً في

[121] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 12.

المسرحية فبداية الحدث الصاعد يبدأ من ظهور تلك الشخصية، هنا نورد حديثاً قصيراً لها لكي يبين نوع شخصيتها.

(ثمالة: لقد حذرتك من غليان الحقد، لا تدعه يصدع جدران جسمك... أطلقه من محبسه

هشام: بصبه على زوجك

ثمالة: على البرغوث

هشام: (مستنكراً) ثمالة

ثمالة: أنه... كما تدعوه ليس أكثر من برغوث تسحقه بين... أصابعك، ثم تمسحها برداء الليل و كأن شيئاً لم يكن)[122].

رباب: زوجة الحمال بن سنان، هذه الشخصية أيضاً تظهر في فصل واحد و ليس لها أي حوار فهي شخصية ثانوية وفي الفصل الذي تظهر فيه ليست لها أي تأثير على مجرى المسرحية فهي تظهر لكي تؤدي مشهداً بانتوميم فقط لكي تظهر مقدار الظلم الذي تمارسه الطبقة الحاكمة في تلك الفترة، كما سبق وأشرنا إلى أن تلك الشخصيات الثانوية قد تكون تأثيرها أودورها قليل إلّا أن أهميتهم ليس قليلاً لأنهم يشتركون في خلق المشهد و الحدث العام في المسرحية.

الممثل 1: يؤدي دور أمين بن العطاء: نقيب حمالين

هذه الشخصية ثانوية لاتظهر في المسرحية إلّا مرة واحدة، ولا يؤثر على الأحداث كثيراً، ولا يحدث على يده أي صراع أو حدث معين يكون له دور على الحدث الصاعد في النص، استخدم الكاتب ذلك الشخصية فقط لكي يبين دور نقابة الحمالين ذلك الحين إذ لم يكن لهم لا حول ولا قوة على التجار عندما كانوا يضطهدون العمال و الحمالين.

الممثل2: يؤدي دور: صفوان بن لبيب، الطبيب

هوالشخصية الرئيسية في النص، ويدور جميع الأحداث حول هذه الشخصية وما يقع له من الأحداث، وهو شخصية نامية متطورة يكون من بداية المسرحية حتى النهاية في صراع مستمر مع كل من حوله فتارة نجد مع زوجه في صراع وتارة مع المجتمع الذي لا ينصفه ويأتي الصراع الأكبر والحدث الأكبر حين يُتهم من قبل صاحب الشرطة بأنه (مرتد عن الدين، يحرك الناس ضد الخليفة، قاتل) يستخدم الكاتب تلك الشخصية كوسيلة رئيسية بيده حتى يحاول أن

[122] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 124.

يطرح أكثر الأفكار ومغزى العمل عن طريقه، في كثير من الأحيان نجد هذه الشخصية يحاول أن ينشر التفاؤل فهو يعتقد بأن الإنسان الصادق دائماً ينتصر في الأخير وهذا التفاؤل يبقى مع تلك الشخصية حتى الفصل الأخير.

وجود هذه الشخصية في النص أعطى التوازن من كل الجوانب فمثلما وجد (صاحب الشرطة) كشخصية سلبية في نص وجد الطبيب ومثلما وجد صاحب البريد الذي يحاول فقط أن يبقى إلى جانب الخليفة لكي يستفيد مادياً منه نجد الطبيب يرفض أن يكون طبيباً خاصاً للخليفة وعلى خلفية هذا يطرد من المدينة.

وكما يوجد قاضي القضاة الذي يرسمه الكاتب (صم، بكم، عمي) يوجد الطبيب الذي يكون مستعداً ليلاً و نهاراً لكي يسمع آلام الناس.

من كل ذلك يمكننا أن نقول إن الكاتب لا يقصد بالطبيب فقط شخصية (طبيب) بل يستخدمه كرمز في كل صراع يرمز إلى شيء آخر غير الذي سبقه.

وإعطاء دور واحد لذلك الممثل لم يكن من صدفة بل أراد الكاتب أن يعطي نوعاً من المركزية لتلك الشخصية المهمة في النص فحدوث كل تلك الأحداث والصراعات تجعل الشخصية أكثر بروزاً في عمل جماعي فمسرحية السؤال فيه أكثر من عشرين شخصية إلا أن أكثر الأحداث يدور حول شخصية (صفوان)

هنا سوف نورد مقطعاً من حوار دار بينه و بين (الطوسي) صاحب الشرطة أثناء التحقيق:

(صفوان: (مواصلاً حديثه السابق) كان ميتاً قبل السقطة يا مولاي

الطوسي: ميتاً؟ إذا كان ميتاً كيف جاء إليك؟ هل... سمعت بميت يمشي...

صفوان: لقد جاء به

الطوسي: (بتلقين من المساعدين) من؟ أعداء؟ ألك أعداء؟

صفوان: لا يعلم السر إلا الله

الطوسي: هل شعرت بأن أحداً يضمر لك عداوة؟

صفوان: أنا صديق الجميع، أحب الجميع و يحبني الجميع

الطوسي: إذاً فلا تظن أن أحداً تعمد في الإيقاع بك؟

صفوان: بعض الظن إثم

الطوسي: أعود إلى سؤالي كيف جاءت الجثة و إستقرت في منزلك؟

صفوان: لقد جاء بها مجهولان

الطوسي: مجهولان؟ و لماذا أختاراك أنت بالذات

صفوان: لطالما سألت نفسي هذا السؤال

الطوسي: و بماذا خرجت؟

صفوان: أقتنعت بأن المشيئة الإلهية العليا قد أختارتني لحكمة في ذاتها العليا)[123].

لو دققنا في هذا الحوار لتبين لنا أن شخصية صفوان شخصية هادئة لا يتأثر بما يجري حولها من الأحداث بل أنه يحاول أن يؤثر على الشخصيات الأخرى و يقنعهم بأن كل الذي يجري عبارة عن بلاء من الله سبحانه و تعالى، وحتى و هو في السجن نجده يسرد حادثة النبي (إبراهيم) عليه السلام للسجان ويحاول إقناعه أن ما يحل بالإنسان هو اختيار من رب العالمين.

الممثل3: يؤدي دور في كل من:

أحمد بن سنان: حمال عالجه صفوان من صداع مزمن

شخصية بسيطة في المسرحية يظهر في ثلاثة فصول، ففي البداية يكون سببا في نشوء أول صراع في النص إذ أنه بسبب علاجه يتم طرد (صفوان) من قبل الخليفة. و يتطور هذه الشخصية مع الأحداث حيث نجده في فصل آخر يعود و يكون له دور أكبر في نص حيث نجده يحاول أن يقدم أي شيء لكي يفك سجن الطبيب و لكن يتم إستغلاله من قبل صاحب البريد ويقرضه قرضاً ربوياً بموجبه يتحول إلى عبد مدى الحياة لدى تاجر جشع، أراد الكاتب من هذه الشخصية أن يعيد بعض التوازن للنص بعد فصول من ظهور شخصيات أكثرهم شخصيات سلبية يحاولون جمع المال بأي طريقة، ويعبر الكاتب عن طريق هذا النوع من الشخصيات قدرة تلك الطبقة العاملة على مواجهة المشاكل و محاولتهم لفعل أي شيء يكون سبباً لرد الجميل الذي قدمه لهم شخص ما.

مظلوم بن ناصرة: تاجر، زوج ثمالة صديق هشام الحلو

---

[123] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 148.

شخصية ثابتة مسطحة إذ أنه يمثل فكرة واحدة ولا يتغير كثيراً وليس له دور كبير في النص بل أن الكاتب استخدمه كوسيلة لكي يصنع به الحدث ولا قدرة له على تغيير مجرى الأحداث والصراع في النص إلّا أن أهمية هذا النوع من الشخصيات لا يهمل وليس بقليل فلولا وجود تلك الشخصيات لم يبق سبب يؤدي إلى نشوء الصراع.

الممثل4: يؤدي أدوار كل من:

إبن همام: أمير من الأمراء المتنفذين

شخصية ثابتة ولا يؤدي كثيرا من الأدوار إلّا أن الكاتب استخدمه لكي يتمم به الشخصيات المطلوبة في النص و يعتبر شخصية ثابتة غير نامية.

هشام الحلو: عشيق ثمالة، صديق مظلوم

هذه الشخصية يعتبر إحدى الشخصيات الرئيسية في النص، يؤدي دوراً قليلاً وله حوار قصير في النص إلّا أن أهميته ليست بقليلة، إذ يمثل نوعا من شخصية تستخدمه الشخصيات الأخرى لكي يكون وسيلة للأحداث التي تقع في النص فترى بوضوح كيف أن (ثمالة) تستطيع أن يحركه لكي يقتل زوجه، وبعد هذا يجعله يحمل الجثة إلى بيت صفوان ويدعي أنه إبنه المريض، وشخصيته يعتبر شخصية ضعيفة ثابتة لايحرك الحدث بنفسه وهنا نورد حواراً قصيراً له:

(هشام: (في حيرة شديدة) و لكن.... و

ثمالة: مازلت ترتجف

هشام: لم يسبق لي أن قتلت

ثمالة: و ماذا يعني؟ لم يسبق لك أن ولدت قبلما تولد... لم يسبق لك أن عاشرتني قبلما تعاشرني... لم يسبق لك...

هشام: (مقاطعاً باضطراب و ضعف شديدين) كفى... كفى بالله عليك... كفى...)[124].

فهنا نجد أن ثمالة تجعله يقتنع أن يقتل شخصاً وهو لايستطيع أن يرفض مع أنه ليس بقاتل.

[124] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 124.

فخرالدين الياقوتي: قاضي القضاة: شخصية ثابتة غير نامية، نستطيع أن نقول بأن الكاتب استخدمه كجزء من مستلزمات المحكمة واستطاع من خلال هذه الشخصية الثانوية أن يوصل الصراع في النص إلى قمة صراع حيث كان الجميع ينتظر من قاضي القضاة أن يكون على خلاف صاحب الشرطة و ينصف بصفوان و قضيته و لكن وجدنا أن قاضي القضاة (أخرس) و لا يستطيع حتى أن يسمع طبيب بل قبل المحكمة تم الحكم على الطبيب والحاجب هو من يقرأ قرار المحكمة، و شخصية قاضي القضاة ليس له أي حوار إلّا في (كوابيس و أحلام) صفوان.

مساعد الأول لصاحب الشرطة: شخصية ثانوية، وشخصية نمطية، قليل التأثير على أحداث المسرحية، حيث نجده في مشاهد قليلة في النص استخدمه الكاتب كوسيلة لكي يبين ضعف شخصية (صاحب الشرطة) إذ نجده دائماً هو المساعد الثاني لصاحب الشرطة يحركان صاحب الشرطة وفي الفصل التي أتى تحت عنوان (التحقيق) كيف يستطيعون أن يستغلوا ضعف شخصية صاحب الشرطة ويحولان كلام الطبيب إلى تهم أخرى وفي كل مرة نجد أن صاحب الشرطة يرجع إلى آرائهم و يجعله رأيه الشخصي هنا نستدل بحوار له في التحقيق.

(الطوسي: (بتلقين من المساعدين) شيء لم يجربه عرف

المساعد1: يعني بدعة...

الطوسي: والبدعة...

المساعد2: تعني الظلالة...

المساعد1: و الظلالة تقود إلى الكفر...)[125].

الممثل5: يؤدي أدوار كل من:

عبدالله الطوسي: يعتبر من الشخصيات الرئيسية في النص، حيث نجده في كثير من الفصول. هنالك كثير من الأحداث والصراعات في النص كان له دور رئيسي فيها فالشخصية تعتبر شخصية نمطية غير نامية استخدمه الكاتب كرمز من رموز السلطة في ذلك الزمن وفي جميع الفصول التي شاهدنا فيه هذه الشخصية ظهر كشخصية ضعيفة جداً حيث يتم تحريكه من قبل مساعديه و سوف نستدل على حوار قصير له في النص:

(صفوان: شكواي وليغفر لي مولاي من أفراد الشرطة...

الطوسي: (الذي لم يكن بتوقيع ذلك) ها؟ ممن؟ ممن قلت؟

[125] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 144.

صفوان: (بثبات) من أفراد الشرطة يا مولاي

الطوسي: ولكن. ولكن (يضطرب) من أفراد الشرطة يعني يعني من رجالي

صفوان: (بشجاعة) بالضبط يا مولاي

الطوسي: (يلتفت ذات اليمين واليسار في حيرة) و لكن... لم يسبق لي أن إستمعت إلى شكوى من هذا النوع (لمساعديه) هل سبق لي أن إستمعت إلى شكوى من هذا النوع (يهز المساعدان رأسيهما بالنفي) إذن...)[126].

قارون بن عثمان: يعتبر هذه الشخصية من الشخصيات الثانوية وهي في الأصل ليست بالشخصية الحقيقية بل أنه صاحب الشرطة نفسه يمثل هذه الشخصية أيضاً حتى يستطيعون هو صاحب البريد أن يخدعا الحمال أحمد بن سنان ويأخذا منه التعاهد الذي بموجبه يتحول أحمد بن سنان وأطفاله إلى خدم طيلة حياتهم عند قارون بن عثمان، وهذه الشخصية قليلة الظهور في النص حيث نجده في فصل واحد وهو الفصل الذي أتى تحت عنوان (لماذا يتحتم على إبن الحمال أن يظل حمالاً)

غضبان عبدالحق: السياف

شخصية ثانوية، شخصية نمطية غير نامية طوال المسرحية نجده في مشهدين فقط فهو قليل التأثير على مجرى أحداث النص، وفي مشهدين الذي يظهر فيه حواره لا يتعدى حوارين أو ثلاث ففي ظهوره الأول هو عبارة عن حلم لصفوان، وفي المشهد الثاني يكون في الفصل الأخير من المسرح حيث ينفذ الحكم الصادر بحق صفوان.

المساعد الأول لقاضي القضاة:

من الشخصيات الثانوية في النص استخدمه الكاتب كوسيلة أو كرمز يرمز به نوعية القضاة في ذلك الوقت، فهو كما يتبين في حوار الحاجب أنه أخرس وأصم و هذا لا يليق بالشخصية مساعد قاضي القضاة، يظهر في المسرحية هذه شخصية مرة واحدة ولا حوار له في النص. و الأفعال المنسوبة إليه إما أن يأتي على لسان الحاجب أو يكون بحركات منه أو أشارات، و شخصية من الشخصيات الثابتة لا تغير فيها.

الممثل6: يؤدي أدوار كل من

مطيع بن الطائع: صاحب البريد

---

[126] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 143.

هذه الشخصية تختلف عن سائر الشخصيات الثانوية الأخرى فنجد له دورا أكبر في النص، و حمله الكاتب الكثير من أفكاره وعن طريق هذه الشخصية حاول أن يعرض أفكاره فنجد شخصية نامية له القدرة على أحداث التغيرات في الشخصيات الأخرى ما عدى شخصية صفوان، و تأثير هذه الشخصية ليس أقل من تأثير صفوان على النص، في كثير من الفصول نجد هذه الشخصية أما حاضراً أو دوره و تأثيره على باقي الشخصيات الموجودة.

و سوف نستدل على حوار دار بينه و بين ريحانة زوجة الطبيب صفوان:

(مطيع: و لا تنسى الوراق (يشير إلى الكتب)

ريحانة: الوراق تتأمل الكتب... لا... لا... لن أفرط في الكتب

مطيع: و ماذا في البيت ما عدا الكتب

ريحانة: أمل... أن يبقى ممتلئاً بها (تتوجه نحو الباب)

مطيع: أسمعي (تتوقف ريحانة يتقدم منها) لدي فكرة

ريحانة: فكرة؟

مطيع: لماذا لا أوفر عليك مشقة البحث عن التاجر؟

ريحانة: ها؟

مطيع: ما المانع غيري يدفع و أنا أدفع... و أنا مستعد لشراء البيت كله.

ريحانة: (تفكر لحظة) ها!... ثم... لا لا

مطيع: لا؟ و لا حتى قبل أن تعرفي الثمن؟ لماذا؟)

و كما أشرنا نجد هذه الشخصية في أكثر من فصل فتارةً نجده عند صاحب الشرطة و تارةً أخرى في بيت صفوان وأخيراً ينجح في خداع أحمد بن سنان عندما يقنعه بأن يقرضه المال مقابل الحرية ألطبيب صفوان.

رجل ذو السوط (1): شخصية ثانوية غير مهمة في النص ولا يظهر إلّا في مشهد واحد وهو يؤدي دور (بانتوميم) حين نجده يسوق أحمد بن سنان وأولاده في المشهد الذي أتى تحت عنوان (يا أحمد... ماذا فعلت بنفسك و عيالك)، وهذا المشهد في الأصل ليس فيه أي حوار بل هو عبارة عن الروي حيث نجد الراوي يسرد علينا أحداثا تقع مع عائلة أحمد ورجلان يقودانهم

إلى السفينة أراد الكاتب من هذا المشهد فقط أن يظهر نوع التعامل مع عائلة أحمد بن سنان بعد أن صاروا عبيد عند التاجر و التاجر في الأصل هو صاحب الشرطة.

المساعد الثاني لصاحب الشرطة:

يعتبر أحد الشخصيات الرئيسية في النص، وهو الشخصية النامية والديناميكية نجده يستطيع التأثير على الشخصيات الأخرى، وهو من الشخصيات السلبية في المسرحية حيث نجده يؤثر على شخصية قاضي القضاة، استخدم الكاتب هذه الشخصية كوسيلة لكي يعبر عن طريقه عن نوعية الشخصيات الذين يستطعون أن يؤثرن على مجرى الأحداث بحيث لا يستطيع أن تخمن إلى ماذا تهدف هذه الشخصية.

و هنا نستدل على حوار قصير له:

(صفوان: و لكن يا مولاي... تسكته إشارة صارمة من المساعدين... تتداخل الرؤس الثلاثة تنفرج... تتداخل تنفرج. لقد وصلوا إلى قرار

المساعد2: بما أن المتهم يسير على الكفر

المساعد1: و نفث سموم الكفر في آذاننا وأرواحنا

(الطوسي يكتفي بتقليب نظرة بينهما ينتظر دوره)

المساعد2: فقد ألهمنا

المساعد1: سبحانه و تعالى

السماعد2: أن نغلق آذاننا عن كل ما يجذف)[127].

نجد في هذه المسرحية أكثر من عشرين شخصية ولكن إذا دققنا في الحوار والأحداث والصراع في المسرحية لوجدنا أن عدد الذين لهم دور رئيسي ويستطيعون أن يحركوا الأحداث ليس بذلك العدد الكبير بل أنه الشخصيات الرئيسية لا تتعدى عشرة شخصيات.

المساعد الثاني لقاضي القضاة

هذه الشخصية أيضاً شخصية ثانوية ليس له دور مهم وليس بفعال في النص، إلّا أن الكاتب أضافه للنص شيئاً من التوازن للفصل الذي سماه (المحكمة) ويعتبر شخصية نمطية ولا

[127] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 144.

حوار يدور على لسانه و ينحصر دوره فقط في مجموعة حركات صامتة كعلامة قبول أو رفض لشيء يحدث أثناء الأحداث الجارية في ذلك الفصل.

الممثل7: يؤدي أدوار كل من

فواز بن الرباح: تاجر أثاث

شخصية نمطية ودوره يأتي في فصل واحد، إذ نجده يحضر لكي يشتري أثاث بيت صفوان، حتى يستطيع زوجة طبيب أن يدفع ثمنه مقابل الإفراج عن صفوان، ولا يكون دوره أساسياً، والذي نجد الكاتب لم يحاول أن يبين نوع شخصيته عن طريق الحوار الذي يدور بينه وبين ريحانة زوجة الطبيب وبمجرد ظهور أمين أخ ريحانة ينسحب هذه الشخصية من النص ولا نجده في أي مشهد آخر.

عابد بن مطلوب

يعد شخصية ثابتة وهو يؤدي دور كبير الحرس في باب صاحب الشرطة وهو أحد الشخصيات الأساسية في الفصل الذي يشارك فيه إلا أن الكاتب لم يعط استمرارية لهذه الشخصية بل بإنتهاء ذلك الفصل ينتهي دور هذه الشخصية أيضاً ولم نشاهده مرة أخرى و الشخصية من حيث النظرية يعتبر شخصية نمطية غير نامية إذ لا توجد تغيرات كثيرة في سلوكه و أفعاله.

رجل ذو السوط رقم (2)

تعد هذه الشخصية أيضاً من الشخصيات الثانوية إذ لا يمثل أي فكرة ولا يكون سبباً في أي حدث بشكل مباشر، ودوره لا يتجاوز مشهداً واحداً و ذلك المشهد عبارة عن مشهد صامت (بانتوميم)

المنادي عند صاحب الشرطة

تعد من الشخصيات الثانوية في النص ودوره ليس بكثير، ولا نجد حوارا على لسانه كثيراً استخدم الكاتب هذه الشخصية لأغراض أكثرها فنية إذ كان بالإمكان الاستغناء عنه، لذا نجد الكاتب لم يتعمق في مكونات شخصيته بل رسمه كشخصية سطحية.

الحاجب في ديوان قاضي القضاة:

يعد ثاني أهم شخصية في الفصل الأخير الذي أتى تحت عنوان (المحاكمة) إذ نجده في هذا الفصل هو الذي يحرك الصراع، ويكون سبباً لكل الأحداث التي تقع في هذا الفصل لأن شخصية قاضي القضاة غير قادر على تحريك مجرى الأحداث لأنه شخصية صماء.

هنا نستدل على حوار دار بينه و بين صفوان:

(صفوان: لا يمكن، أنا صاحب حق ... هات لي ريشة و ورقة كي أكتب لهم.

الحاجب: لا جدوى.

صفوان: ألا يعرفون القراءة أيضاً؟

الحاجب: يعرفون، و لكنهم لا يقرأون عدا الأوراق التي تحال إليهم بالطرق الشرعية.

صفوان: و لكن الأوراق تفقد كل صدقها إذ تمر عبر هذه الطرق الشرعية.

الحاجب: ذلك أيضاً لا يعنيني و أنا لا أتدخل فيما لا يعنيني لماذا لا تفعل مثلي و تريح نفسك؟)[128].

بعد هذا الاستعراض والتعرف على الشخصيات الموجودة في مسرحية السؤال يجدر بنا أن نشير إلى أن كثرة الشخصيات جعلنا نعرف الشخصيات فقط من ناحية نموها وعدمه، ولم يكن بمقدورنا أن نغوص في كل جوانب الشخصيات الموجودة في النص من النواحي النفسية و الاجتماعية فمسرحية السؤال مسرحية تجريبية وقد تكون أي شخصية فيها صاحب مجموعة من الرؤيا تختلف عن ما سواه من الشخصيات في مسرحيات أخرى.

ومن ناحية أخرى لم يسعنا في مبحث واحد أن نبين جميع الجوانب الأربعة العشرين شخصية.

و مسرحية السؤال لم تكن من المسرحيات التي لها فصل واحد أو فصلان بل تتكون من إثنا عشر فصلاً، وأكثرالأشخاص يتغيرون من فصل إلى آخر إلا مجموعة معينة من الشخصيات تبقى ثابتةً لا تتغير أثناء الفصول وهي شخصيات محورية جداً كشخصية صفوان وصاحب الشرطة إذا لم يكن بمقدور الكاتب الاستغناء عنهم لأنهم كانوا يحملون أفكاراً رئيسية، وإن لم يكونوا موجودين في فصل فأفكارهم موجودة في كل فصل لأن الأفكار الرئيسية لمسرح إستعرضها الكاتب عبر هذه الشخصيات.

---

[128] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال ص188

مسرحية السؤال من المسرحيات التي اتخذت التراث فكرة له، فكما سبق و أشرنا أن فكرة المسرحية مأخوذة من أحد قصص ألف ليلة و ليلة فنجد أن الكاتب حاول أن يستخدم جميع الشخصيات الموجودة في قصة حتى لا يغير الملامح الرئيسية للقصة.

يبقى هنا أن نشير إلى أن الكاتب استطاع أن يوظف الأفكار الموجودة في القصة بشكل يتلائم مع النص المسرحي. وإتخاذه لفكرة الراوي كان مناسباً جداً لهذا النوع من النص لأن كثرة الشخصيات و كثرة الأحداث في هذه المسرحية تتلائم جداً مع أسلوب الراوي، فإن الراوي في كل بداية فصل يعطي نبذة أو فكرة عن ذلك الفصل وهذا يسرع من مجرى الأحداث إذ يعطيه السرعة في توصيل الأفكار الرئيسية، ولولا وجود الراوي لكان الكاتب مضطراً أن يضيف حواراً كثيراً لإيصال تلك الأفكار.

الحوار في الأصل هو أحد الركائز الرئيسية للنص المسرحي و استطاع زنكنة أن يستخدم هذه الركيزة بشكل جيد إذ نجده يستخدم اللغة الفصحى في كتابة النص، وهذا ما ساعد أعماله لكي ينتشر خارج القطر. و هذا الإستخدام للفصحى جنبه من أن يبقى أعماله في العراق فحسب أو من أن يكون تتلائم مع عصر واحد فلذلك نجد أن أكثر أعماله يعرض في شتى الدول العربية.

المبحث الثالث: الحوار

(الحوار هو أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، أو هو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كلا منها كسر الأخرى و هزيمتها)[129].

و يتميز الحوار في المسرحية بمجموعة إمتيازات تجعله يختلف عن حوار في مجالات أخرى و منها

1.(يدفع إلى تطور الحدث الدرامي

2.يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية و النفسية و الاجتماعية و البيولوجية

3.يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاشي.

---

[129] مدخل إلى علوم المسرح، مقال من إنترنت دون كاتب و ترقيم 2017/10/25 https://sites.google.com/site/spacifither.

4.يوحي بأنه نتيجة أخذ و رد بين الشخصيين المتحاورين و ليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل)[130].

الحوار في المسرحية عبارة عن وسيلة و ليس غاية، إذ أن الغاية في المسرح هي الفكرة و وصول الأفكار فإذا كان اللغة و الحوار هما الوسيلتين للوصول إلى هذه الغاية يستخدمه الكاتب إيصال تلك الفكرة وهنالك بعض المشاهد لا يحتاج فيه الكاتب للحوار إذ أنه يستطيع أن يوصل فكرة دون حوار فيستغني عن الحوار.

كل العناصرالموجودة في المسرح لها وظائف محددة إذ تستعمل لكي يؤدي جانباً من تلك الوظيفة التي تسند إليه، وظيفة الحوار في النص المسرحي ليحدد مجموعة وظائف مهمة منها:

1.(أليسير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها و تسلسلها

2.الكشف عن الشخصيات

3.مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها)[131].

في ظل هذه النظريات والأسس المعتمدة سنحاول أن نشير إلى أن الحوار في مسرحية (السؤال) باعتبارها مسرحية تجريبية، و نحاول كشف نوع الحوار في تلك المسرحية إلّا أن من الضروري هنا أن نشير إلى أن دراسة الحوار لن يكون على مستوى الشخصيات، بل سنحاول أن نتتبع الحوار حسب الفصول، ونحاول توزيع الحوار على نوعيه الرئيسيين (الديالوج و المنلوج) وثم تبيان نوع الحوار حسب الغرض هل هو حوار (مركب أو حوار ترميزي أو حوار مجرد)

الحوار في الفصل الأول

في بداية كل فصل نجد الحوار الأول يكون للراوي، ويأتي حوار الراوي في أكثر الأحيان حواراً محدداً قليل الإيحاء والترميز حيث يعطي نبذة سريعة عن الفصل و ينسحب. و لكن في المشهد أو الفصل الأول نجد أن الراوي يكون حواره أطول و يبقى حاضراً في النص حيث يسرد الأحداث والشخصيات الأخرى تجسد ما يسرده الراوي و حتى نهاية الفصل يبقى هكذا والحوار الأخير في الفصل يكون للراوي حيث يشرح الموقف الذي حصل بين الطبيب و الخليفة.

(130) روجرم بسفيلد الإبن، ت: دريني خشبة، فن الكاتب المسرحي لمسرح و الإذاعة و التلفزيون و السينما، مكتبة النهضة، القاهرة، ص 230.

(131) إبراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، ص 101.

وفي هذا الفصل يكون الحوار كله حواراً تناوبياً خارجيا تجري أكثره بين الطبيب صفوان و أمين الحمال إلّا حواراً واحداً كان حوار مع النفس و هو حوار قصير جداً لأمين:

(أمين: (كما لو كان يحدث نفسه) لا يعيب الإنسان التفكير ببطنه)[132].

نجد أن الكاتب في هذا الفصل لا يغوص في الأفكار كثيراً إذ يكتفي بقليل من الحوار وقليل من الصراع، وهو صراع جانبي بين صفوان وريحانة لذا لم نشاهد حتى في الحوار اللجوء إلى الحوار الترميزي أوالإيحائي بل مهد في هذا الفصل لبداية صراع في الفصول الأخرى .

و في هذا المشهد نجد أن الطبيب أثناء حواره يقتبس من الآيات القرآنية الكريمة فمن هنا يريد الكاتب أن يبين نوعية شخصية الطبيب عن طريق حواره.

الحوار في الفصول الأخرى

الحوار في الفصل التالي الذي بعنوان (ثمالة تتخلص من زوجها) وفي هذا الفصل يكون الحوار بين ثمالة وعشيقها ويكون الحوار حواراً مركباً، وهو الحوار الذي يتشكل من إبداء الرئي و تحديد وجهة نظره، حيث تحاول ثمالة إقناع هشام بقتل زوج ثمالة، وأخيراً تنجح في ذلك، وفي نهاية الفصل نجد حواراً آخراً بين ثمالة وزوجها العائد من السفر وحوارهما يكون حواراً مجرداً حيث تحاول ثمالة أخذ زوجها إلى المكان المناسب لكي يتسنى لهشام قتله وفي هذا أيضاً تنجح ثمالة. و مجمل الحوار في هذا الفصل يكون حواراً خارجياً (Dialog) و لم تأت أي فكرة إيحائية أورمزية في الفصل.

وفي فصل (الجثة و ثلاثة مواقف) يبدأ الصراع يتأزم، والحدث يتصاعد، ولذلك نوعية الحوار تتغير نوعاً ما يبدأ وجهات النظر تتصادم حيث يؤمن الطبيب بالعدالة الألهية وفي المقابل يوجد قلق وخوف ريحانة و أمين يريدان أن يخفيا الجثة أيماناً منهم من عدم وجود العدالة لذا نجد أن الحوار في بعض الأحيان يدخل في الصياغة الرمزية و التعبيرية. ففي حوار للطبيب نجده يقول:

(صفوان: (يتوقف ينظر إلى الأعلى بغضب) أعوذ بالله، ما أشقى الإنسان الذي لا يجيد الراحة حتى في بيته)[133].

---

[132] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 116.

[133] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 130.

هنا يرمز الكاتب بأن راحة الطبيب أو أي إنسان آخر يكمن في عمله فترك الطبيب نومه و راحته و قوله هذا دليل على أنه يجد الراحة في عمله الذي يشفي أوجاع الناس، و في المقابل نجد زوجته إنسانة بسيطة لا تفكر نفس تفكير الطبيب بل أن راحتها تفكيرها كما يقول الطبيب لا يتعدى حدود بطنها.

وعندما تتقدم قليلاً في الحوار نجد حواراً آخر في شيء من الإيعاز و الترميز و هي حوار ريحانة:

(صفوان: تلك مهمة العدالة يجب أن تعثر عليه أينما كان.

ريحانة: و من سيعثر على العدالة؟

صفوان: (مرتعباً) ها؟)[134].

فهنا نجد أن ذلك الحوار لريحانة أربك صفوان، فريحانة لا تريد جواباً من صفوان و إنما تقصد أن العدالة غائبة و لا تستطيع فعل شيء في ذلك الوقت.

و في نفس الفصل نجد ترميزاً آخر من خلال حوار صفوان

(ريحانة: تعال أمين.. تعال ندفنها في الحديقة

صفوان: منتفخاً في الحديقة جثة في الحديقة؟ يا للعار. أتدرين ماألذي يحدث؟

ريحانة: سنحيا من جديد

صفوان: بل ستجن الزهور، و تحترق الخضرة و تغور الحياة و تزول الشمس عنا. فتتعفن الجثة، و تملأ عفونتها الدنيا... تقتل الأحياء و تؤرق حتى الأموات)[135].

في هذا الحوار نجد ترميزاً واضحاً فكل تلك الأشياء التي تقول: صفوان لن يحدث إذا ما دفن الجثة في مكان ما و لكن القصد من ذلك الحوار هو إذا ما وقعت جريمة كهذا و تستر عليها فيكون المكان حينذاك بالنسبة لشخص مثل الطبيب غير مؤهل للعيش فيه.

في هذا الفصل نجد أن نوع الحوار يتغير شيئاً فشيئاً فيكون تارة حواراً وصفياً تحليلياً و تارة أخرى يتحول إلى ترميز و إيحاء و يستخدم الكاتب كل مرة الترميز لأغراض معينة يبعث من خلالها رسائل ووجهات نظره.

---

[134] محي الدين، الزنكنة،المصدر السابق،ص 131.

[135] محي الدين، الزنكنة،المصدر السابق، ص 135.

و في فصل آخر (صفوان.... عاقل أنت أم مجنون)؟

عنوان الفصل يحرك الفصل أكثر من أي حوار آخر ففي هذا الفصل يكون الحوار كله بين صفوان و صاحب الشرطة و الحراس الموجودين عند بابه فمن عنوان الفصل أراد الكاتب أن يقول أن الأشخاص الذين يفكرون بنوع آخر يغاير أفكار مجتمعه يعتبرونه مجنوناً، و الحوار في هذا الفصل أيضاً عبارة عن حوار مركب تحليلي في أكثر الأحيان و في بعض الأحيان يخرج الحوار من تلك البساطة و التحليلية و يكون الحوار ذو معاني ثانوية منها ما دار بين صفوان و عابد:

(صفوان: أفهمني يا سيدي... أرجوك حاول أن تفهمني..

عابد: بشموخ، كلام المجانين لا يفهمها العقلاء... و الآن أذهب لحال سبيلك و أنا غافر لك كل شيء)[136].

من كل تلك التكرار يحاول الكاتب إيصال فكرة أساسية في النص و هو أن في ذلك الزمن لم يكن حب العدالة موجوداً إلّا عند القلة القليلة، وتلك القلة كانوا من أصحاب الكتب و العلم، فذلك التفاؤل عند الطبيب لم يأتي من شيء آخر غير كتبه ففي البداية حتى نهاية النص يبقى الطبيب ملازماً لذلك الكتاب الذي يتبين في الفصول الأخيرة إذ هو كتاب (سيرة الأنبياء)

و في الفصل الذي سماه بـ(تحقيق) نجد في بداية الفصل حواراً مجرد أي ذلك الحوار الذي ينشأ بفعل الموقف ففي البداية يكون الحوار كما يجري في أي تحقيق طبيعي ولكن عندما نجد صفوان يريد أن يشتكي على أفراد الشرطة يتغير مجرى التحقيق و يتحول الحوار من حوار مجرد إلى حوار ترميزي فنجد أن قاضي القضاة ومساعداه يقولان أن إتهام أفراد الشرطة يعتبر بدعة و من هذه البدعة يستدرجان الكفر لصفوان.

نرى أن هنا أراد الكاتب أن يرمز أن السلطة يقدس نفسه و يجعل من أفراده أشخاصاً مقدسين حتى لا يستطيع أحد أن يتهمهم بأي شيء.

i. وفي حوار آخر نجد أنه عندما يريد الطبيب التكلم يضع كل من القاضي ومساعديه أصابعهم في آذانهم، ويدعون أنهم يستمعون إليه، و هذا يعني به الكاتب عدم سماع السلطة للناس فقاضي القضاة يعتبر في النص مثل السلطة الشرعية.

[136] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 139.

و في نهاية الفصل نجد شيئاً مختلفاً وهو إيراد الحوار على لسان مجموعة أشخاص سماهم الكاتب مشاهدين، إلّا أن حوار المشاهدين يأتي كجزء من حوار الشخصيات الرئيسية في النص، وفي نهاية الفصل نجد أن الراوي يعتلي المسرح مرتين ولكن المشاهدين لايعطونه مجالاً لكي يروي قصة هذه المرة وهذا أيضاً شيء جديد في النصوص المسرحية إذ نجد الراوي على المسرح و لكن لا يروي شيئاً وفي نهاية الفصل نجد ممثله في النص بحوار عجيب نوعاً ما وهو (ممثله: يبدو أن أعصابكم لم تعد تتحمل... سنمنحكم بضع دقائق لتشموا هواءاً نظيفاً... و تفكروا بحياتكم ملياً... ثم عودوا نكمل المسرحية... إذا رغبتم نعلن بصوت عال فترة استراحة يا أخوان)[137].

ii. وهذا النوع من الحوار لم نجده في المسرحيات التقليدية و يعتبر شيئاً تجريبياً قابلاً للنجاح أو عدمه.

iii. وفي الفصل الأول من الجزء الثاني نجد عنوان أول فصل (ذهب..ذهب) في هذا الفصل يكون الحوار حواراً مجرداً في أكثر الأحيان، حيث يكون أكثر الحوار بين (ريحانة و أمين و صاحب البريد و أحمد بن سنان) يكون في البداية حوارا بين ريحانة وأمين، وهو حوار بسيط يتسم بتحليله، ويكون وليد الموقف الذي هم فيه لا أكثر، ثم يأتي دور صاحب البريد الذي يغير مجرى الحوار. ففي حين و آخر نجده يقول ذهب و يقصد به المال، يقصد به الكاتب الرشوة فهو أتى لكي يعرض على ريحانة موضوع الرشوة و من هذا الحوار يستولد الكاتب ثاني أكبر صراع في النص وهو صراع من يتقبل فكرة الرشوة ومن يرفضها، و نجد أكثر الفصول المتبقية أنه يكون جزء كبيرا من أحداثه والصراعات مرتبطة بهذه الفكرة فصاحب البريد يستطيع أن يقنع ريحانة و أحمد بن سنان بهذه الفكرة بفصل واحد.

بعد هذا الفصل ترى بوضوح كيف تتصادم الأفكار فأكثر الشخصيات مثل (ريحانة، أمين، أحمد بن سنان) يقبلون مبدأ الرشوة لفك أثر الطبيب في حين الطبيب يبقى متمسكاً بأفكاره رافضاً تلك المساهمة الدنيئة.

وفي الفصل قليل من الترميز حيث نجده في حوار صاحب البريد الذي يقول (أنا أتحرك ضمن رغبات ولاة الأمر) يريد الكاتب أن يبين أن من في السلطة هم يجعلون من مثل صاحب البريد أن يأخذ الرشوة من الناس.

---

[137] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 152.

فصل آخر أتى تحت عنوان (لماذا يتحتم على إبن الحمال أن يظل حمالاً؟)

و في هذا الفصل يبدأ بحوار مركب (وصفي-تحليلي) إذ نجد الحوار وليد الموقف الذي هم فيه و يكون بسيطاً لا غموض فيه و لكن في حوار دار بين (مطيع-طوسي) نجد أن الكاتب عن طريق حوارهم يريد أن يقول أن قاضي القضاة أيضاً أشترى منصبه مقابل بعض المال ولهذا لا يستطيع أن يمارس القضاء كما ينبغي ونستدل بهذا الحوار البسيط بينهم.

(الطوسي: (بخبث) و باب قاضي القضاة...و الدراهم التي....

مطيع: (معتذراً) هذا المسكين كلفه نفسه فوق طاقته، ولابد أن أخفف عنه بعض الشيء)[138].

وبعد هذا الحوار يستمر الحوار كحوار مجرد نتيجة المواقف التي يكونون فيه وفي نفس المشهد يتبين أن المفتي أيضاً يتحرك ضمن رغبات صاحب الشرطة حيث نجد عند محاولته لكي يرغم الحمال على التوقيع على وثيقة بموجبه يقرضه قرضاً ربوياً يرفض الحمال و يرى أنه حرام إلّا أنه يأتي له بفتوى من المفتي لكي يجعله يقنع و يوقع العقد.

و في الفصل التاسع (أمين يحلم-أمين يعمل)

نجد أن هذا الفصل إستغله الكاتب لكي يعرض الكثير من أفكاره فحوار أمين جميعه عبارة عن حوار فلسفي ويعبر عن منظور الكاتب للحياة والمساواة والعدالة فكل تلك الأفكار التي يطرحها أمين نجده رؤيا الكاتب إلّا أنه يعرضه عن طريق أمين، و الحوار في الفصل أكثريته حوار ترميزي إذ تستطيع من خلالها أن تقرأ رسائل أخرى يبعثها الكاتب عن طريق حوار (أمين و ريحانة) ووجود ريحانة في الفصل نجده فقط كشخصية ثانوية لكي يهيء لأمين الجو للبوح بأفكاره، وإلّا فوجودها قليل التأثير وحوارها أقل تأثيراً على المشهد، وجود تاجر الأثاث يعتبر لزوماً درامياً لا أكثر، فنجده في أول صراع مع أمين يخرجه الكاتب من النص، و نجد مجموعة أفكار يطرحها أمين من ناحية المساواة والعدالة و يحلم بعالم تسوده أخوة لا ظلم فيه، ونجد إيعازين أساسيين في هذا الفصل أولاً تمسك أمين بكتب الطبيب إذ يمكن أن يعبر الكاتب من خلالها تواصل و عدم قطع أفكار الطبيب ففي غياب الطبيب يأتي أمين لكي يحل محله. والإيعاز الثاني في (سقوط دلو الماء) القديم و سكب مائه غير نظيف و في نفس المشهد تفجير الأرض و خروج الماء بعد عمل طويل لأمين إلا أنه في هذا المشهد يصل إلى الماء، و هذا

[138] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 165.

إيعاز آخر يرسله الكاتب عبر تبديل الماء و يوحي إلى معاني كثيرة و يبعث بالأمل مرةً ثانية في النص.

الفصل الذي يلي هذا الفصل يختلف كلياً عن باقي الفصول فهو عبارة عن فصل (بانتومايم) مشهد صامت يعرض فيه الكاتب أحوال عائلة أحمد بن سنان و ما يقع لهم في سفينة التاجر قارون، كما أشرنا أن المشهد صامت، ولكن من خلال التمثيل الصامت يحاول الكاتب إيصال فكرة ما يحل بمن يرضى أن يدفع حياته و حياة عائلته رشوة لإنقاذ حياة الآخرين، ويظهر جشع التجار و معاملتهم مع من يعملون لديهم.

عنوان الفصل الحادي عشر أتى (صفوان... كوابيس... أحلام... رؤى) من عنوان الفصل يتبين لنا أن هذا الفصل عبارة عن مجموعة كوابيس وأحلام ورؤى تراود صفوان ،ففي بداية الفصل نجد شيا من التفاؤل على صفوان حيث يأتي له الحارس بالكتاب الذي طالما كان يطلبه من السجان. و نجده يقول أن الشيء الوحيد الذي يعطيه قليل من الراحة. و نجده يقرأ سيرة النبي إبراهيم عليه السلام و يردد أن ما حل به بلاء عظيم و يؤمن بأنه سوف يزول.

و لكن هذا التفاؤل سرعان ما يزول إذ تزوره زوجته في السجن، ويخبره بأنها باعت الكتب لكي يرشي به قاضي القضاة فتحول نومه إلى كوابيس يرى من خلالها كيف تتم محكمته و كيف يقطع رأسه، و لكن حتى في الكابوس صفوان لم يكن متشائماً من الأحداث فالجلاد لم يستطيع قطع رأسه ولا صاحب الشرطة استطاع أن يفعل وفي الأخير تحول السيف بيد قاضي القضاة إلى خشب لم يقطع رأسه.

هنا نجد أن الكاتب حتى في الفصول الأخيرة جعله جزء كبيرا من الحوار الدائر على لسان صفوان حواراً يدعو إلى التفائل والرضى عن ما قدره الله سبحانه و تعالى إلى البشر، ورسالة أخرى يبعثها الكاتب عبر صفوان وهو أن الإنسان الصادق حتى في الأزمة و في أشد حاجاته لا يترك مبادئه ويسير عليها، وإن كان على حساب سعادته. هنا نستدل بحوار بسيط بين صفوان و ريحانة:

(ريحانة: صفوان رفقاً بنفسك... رفقاً بي... لو وافقت لأصلحنا كل شيء

صفوان: لن يصلح الكذب شيئاً... خواء نفسك من الإيمان يخلق لك الأوهام.. آه.. يا ريحانة... لماذ فعلتي كل ذلك... لماذا؟)[139].

[139] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال، ص 182.

فالحوار في هذا المشهد يكون حواراً مجرداً وليد المواقف التي فيها الشخصيات و أكثر الحوار أتى بدون ترميز و إيحاء.

وفي الفصل الأخير الذي سماه زنكنة (المحاكمة) نجد الحوار يتغير شيئاً ما فيكون أكثر الأحيان حواراً ترميزياً إيحائياً يخرج من تلك البساطة والموضوعية التي عهدناها في الفصول السابقة، و بخلاف المسرحيات التقليدية يشتد الصراع إلى ذروته، في هذا الفصل تظهر الحوار والإيحاء و الرمز بشكل واضح فمن تلك الإشارات في بداية المسرح نجد صفوان يكلم نفسه (مونولج)

(صفوان: (لنفسه) بخوف الجو غريب... لا يشبه ما رأيته في الحلم حتى قاضي القضاة لحية سوداء بينما هناك كانت بيضاء)[140].

فهنا نرى أن الكاتب يريد أن يقول أن ما يجري في الواقع غير الذي يجري في ذهن صفوان فلا يقصد (بحلم) ذلك الحلم الذي نعرفه بل أن حلم صفوان يرمز بله إلى العالم الذي يرى صفوان في مخيله و يتصور العالم على ذلك النوع و في الواقع يختلف اختلافاً عميقاً جداً.

و في إشارة أخرى نجد نقاشاً دائراً بين صفوان و الحاجب إذ يرمز إلى شيء أعمق مما تبدو في الحوار. فهنا نعرض جزءاً من الحوار و نحاول الإشارة إلى إيحاءاته و رموزه:

(الحاجب: هم يفعلون ذلك منذ ثلاثة أشهر

صفوان: ثلاثة أشهر... أقلت ثلاثة أشهر؟

الحاجب: لماذا؟ ألا ترى المدة كافية لإنضاجها.

صفوان: ليس ذلك ما أقصد و إنما...

الحاجب: أنا أرى المدة كافية لإنضاج الحفر. فما بالك بقضية عادية مثل قضيتك.

صفوان: و لكن... و لكن القضية لم تحدث إلّا منذ أسبوعين... أسبوعين فقط)[141].

فهنا يتبين رمز آخر و هو أن الكاتب يريد أن يقول من خلال المحكمة أن قضية صفوان ليس القتل ولا الكفر و إنما قضيته رفض قبول عرض الخليفة لكي يكون طبيبه الخاص من قبل ثلاثة أشهر فمن ذلك الوقت و هم يحاولون أن يوقعوا به في مشاكل، و المحكمة والقضاة إنما هي وسيلة بيد الخليفة والسلطة كيفما يريد يحركهم، وعبر المحكمة يأتينا برمز آخر إذ أن القضاة

---

[140] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال ص 185.

[141] محي الدين، الزنكنة، مسرحية السؤال ص 186.

الثلاث (صم، بكم،عمي) و هذا أيضاً رمز واضح جداً إلّا نوعية القضاة في ذلك الحين. و في نهاية الفصل مرة ثانية نجد حضور المشاهدين و حوارهم فبعد قطع عنق صفوان نجد أن الكاتب يعطي الكثير من أفكار و رؤيا صفوان إلى المشاهدين و يرفضون نوعية المحكمة التي جرت لصفوان و يثيرون ضجة كبيرة و لا يقبلون بهكذا حكم.

قراءة مسرحية السؤال:

مسرحية السؤال كما هو معروف مسرحية تجريبية حاول فيها زنكنة طرح مجموعة مسائل وأفكار جديدة بطريقة فنية معتمداً على التراث، فالمسرحية تعتمد في الفكرة الأساسية على التراث الشعبي فهي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، و نجد أن الكاتب قسّم النص إلى فصلين في كل فصل 6 أجزاء أي تتكون المسرحية من (12) فصلاً، حاول زنكنة من خلال المسرحية أن يشير إلى مواضيع كثيرة منها مواضيع سياسية ومنها اجتماعية، ومن خلال تلك المواضيع يعرض شيئاً من أفكاره و أفكار مثقفي عصره كوجهة نظر نقدية لما يجري في المجتمعات الشرقية من إنتهاكات لقوانين وتصفية لحسابات شخصية مستغلةً السلطة كوسيلة بيد القضاة و الحكام.

لم يرسم محي الدين في نصه وجهة نظر المثقفين في حل المشكلة فحسب بل حاول أن يرسم كل أصناف المجتمع فكما رسم لنا فكرة الطبيب لم يغفل عن رسم جيل آخر و هو جيل (أمين) الحمال حيث حاول أن يجمع أصحاب الحمالين و يثورون بوجه السلطة الحاكمة.

و من جهة أخرى نجد ريحانة أيضاً بدورها تمثل نوعاً آخر من التفكير حيث تحاول عن طريق الرشوة أن تنقذ صفوان، كل تلك الشخصيات يعتبر جيل لوحده فكل تلك الاختلافات في الفكر كان و لازال موجوداً في مجتمعاتنا الشرقية. و لكن ما كان غريباً في النص هو عدم نجاح كل تلك الأفكار ووجهات النظر ففي الأخير لا إيمان صفوان بالعدالة و لا ثورة أمين و لا رشوة ريحانة لم تفلح في إنقاذ الطبيب بل جرت المحكمة و قطعت رأس الطبيب صفوان و السؤال هنا يطرح نفسه مرة أخرى يا ترى أين كانت الحل المناسب ألم يكن أي واحد من تلك الأساليب كافية لإنقاذ الطبيب؟ يترك الكاتب الجواب للقارئ أو المشاهد حتى يقرر ما هو الحل المناسب للخلاص من السلطة الفاسدة، و لو أن الكاتب في نهايات الفصل الأخير حاول أن يبعث بإشارات على لسان المشاهدين للطريقة التي يتم فيها الخلاص من الفساد إلّا أنه لم يعطي رأيه بطريقة واضحة.

الخاتمة

تناول هذا البحث تمهيداً وفصلين في كل فصل ثلاثة مباحث، يصعب هنا الإشارة إلى كل ما توصل إليه البحث في خاتمة و لكن هذا لا يمنعنا أن نشير إشارة سريعة إلى بعض الأشياء التي توصل إليها البحث من خلال قراءة المسرحيتين (الجراد و اليمامة) في الفصل الأول و مسرحية (السؤال) في الفصل الثاني.

فوجدنا أن الحبكة في كلتا المسرحيتين حبكة مركبة تتكون من مجموعة أحداث تسير بخط صاعد جنباً إلى جنب حتى تساعد على تصعيد الحدث الصاعد، ثم يتكون الحدث الأساسي من مجموع تلك الأحداث وربطهم ببعض ومن ثم يأتي الحل.

وصف آخر من صفات الحبكة في المسرحيتين هو أن الحبكة عضوية معقدة، لا يمكن فهمها و دراستها إلّا من خلال تتبع الأحداث والشخصيات والحوار فتداخلت كل تلك العناصر وجعلت من الحبكة حبكةً عضوية.

أما من ناحية الشخصيات فوجدنا أن الشخصيات في مسرحيات محي الدين زنكنة و بل أخص في مسرحيتا (الجراد و اليمامة) تنقسم إلى نوعين أساسيين وهما:

أولا: الشخصيات الثابتة، حيث تؤدي في المسرحيات دوراً ثانوياً في بعض الأحيان وتساعد على تطوير الحدث و تهيئة الجو المناسب للشخصيات الأخرى لكي تعرض أفكارها و هذا النوع من الشخصيات يكون أكثر من حيث العدد و يوزع الكاتب أفكاره على تلك النوعية من الشخصيات بدقة و يحاول أن يعطي كل شخصية فكرة ثابتة تبقى معه طيلة النص لا يفارقها.

ثانيا: هي الشخصيات الديناميكية المتطورة النامية، وهذا النوع لا يكون أكثر عدداً، إلّا أن كثرة الأفكار والأحداث تحمل الكاتب لتلك الشخصيات، و يلاحظ أن تلك الشخصيات تكون دائماً شخصيات بطولية ويكون دورهم دورا جديا يسعون بجد لتحقيق أهدافهم.

وهنالك ملاحظة أخرى على شخصيات محي الدين ألا وهو غلبة عدد الذكور في نصوصه ولعل ذلك يعود إلى واقع المجتمع الشرقي حيث نشاهد أكثرالأحداث مرتبطة بالذكور و لاسيما أن المسرحيتين تعتبران مسرحيتين سياسيتين، و في تلك الآونة كانت هناك غلبة واضحة للذكور في الميدان السياسي، ويلاحظ أيضاً أن زنكنة يستعمل في نصوصه عدداً كبيراً من الشخصيات فنرى أنه في كلا المسرحيتين يتعدى عدد الشخصيات عشرة أشخاص فما فوق و هذا يعتبر عدد كبير في نصوص المسرحية مقارنة مع نصوص أخرى.

وفي المبحث الثالث تحدثنا عن الحوار، ووجدنا أن زنكنة استخدم الحوار بشكل كثيف فنجده في أحيان يستخدم المنولوج الذي هو حوار الشخص مع النفس و هذا النوع استخدمه كاتب في أكثر الأحيان لتبيان مشاعر وأحاسيس الشخصية التي تعجز عن فهمها الشخصيات الأخرى فنجده يستخدم هذا النمط لتوصيل الأفكار للقارئ وفي هذا النمط قليلاً ما يستخدم الإيحاء والإيعاز بل أنه يعتمد على الحوار (المجرد و الحوار التحليلي) و هذان النوعان وليد الموقف أو الحالة التي فيها الشخصية و يقترب من الحوار الذي يدور بين الشخصيات في المحادثة اليومية.

و في أكثر الأحيان يستخدم الديالوج (الحوار الخارجي) و كان أكثر حواره تناوبياً بين شخصيتين أو أكثر و استخدم في هذا النوع من الحوار كل أنواع الحوار، فمرة يستخدم التحليلية ومرة المجرد وفي هذا النوع من الحوار كثيراً ما استخدم الرمزية والإيحاء فمن عنوان المسرحيتين نجد أنه حتى في اختيار العنوان فيه شيئاً من الإيحاء و الإيعاز

ولو دققنا في النصين لوجدنا أن أكثر أفكار و طروحات الكاتب لم يأتينا بالحوار المجرد أو التحليلي بل أن الكاتب استخدم الرمز في أصالها.

ومن ناحية اللغة في الحوار نجد أن زنكنة اعتمد على اللغة الفصحى ولم يعتمد على العامية أي (اللغة الدارجة) بين الناس و بهذا استطاع أن يوصل نصوصه إلى خارج القطر، فمن المعروف أن إحدى المشاكل التي تواجه النص المكتوب هي اللغة، فالاعتماد على اللغة العامية يتسبب بأن يبقى النص في بلده فحسب و لا يستطيع إيصاله إلى دول عربية أخرى.

وفي الفصل الثاني تحدثنا عن المسرحية التجريبية ومسرحية (السؤال) كأنموذج و في هذا الفصل لدينا ثلاث مباحث تحدثنا فيها عن:

(الحبكة، الشخصيات، الحوار) و استخدمنا في الفصل تتابع الأحداث و تحليلها لكشف نوعيها و أغراضها و وجدنا أن المسرحية التجريبية فيها كثير من الاختلاف عن المسرحية التقليدية من حيث صياغة الأفكار و توزيع الفصول و تتابع الأحداث والحدث الصاعد والحدث النازل ففي المبحث الأول تحدثنا عن (الحبكة):

الحبكة في مسرحية السؤال لكونها مسرحية تجريبية مختلف عن غيرها من المسرحيات، وزع الكاتب المسرحية إلى فصلين و في كل فصل (6) أحداث مختلفة كل حدث يختلف عما غيره وفي كل حدث لدينا بداية والفعل الصاعد وصولاً إلى الذروة ثم الحل و بهذا يصعب تحديد نوع الحبكة في المسرحية ولكن كل تلك الأحداث الموجودة في الفصول مرتبطة نوعاً ما بالحدث الأساسي، للنص وجميعها تشكل صورة واحدة لكي تتكون منها الحبكة الرئيسية للنص، فمن

مجموع الأحداث استطاع الكاتب أن يشكل حبكة عضوية مركبة معقدة جداً تتداخل فيه أكثر من عشرة أحداث جانبية، ولكن ما وجدناه مختلفاً هو حل لكل حدث جانبي لوحده إلّا أن الحدث الأساسي والحبكة الأساسية في النهاية باقية نوعاً ما غامضة لم يعط الكاتب رموزا واضحة لحلها، بل أرسل مجموعة إشاراتٍ عبر لسان المشاهدين ليرسم لنا كيفية الحل عند الكاتب وكل الحلول الأخرى لقضايا جانبية لم تكن حلاً جذرياً فكل حدث من تلك الأحداث بقيت نوعاً ما دون نتيجة،و هذا لكي يساعد كل تلك الأحداث على رفع وتيرة الحدث الصاعد في النص ككل.

و في المبحث الثاني تحدثنا عن الشخصيات

فالشخصيات في مسرحية (السؤال) مختلف تماماً عن غيرها من المسرحيات التقليدية، فنجد في هذه المسرحية أن الكاتب استخدم (24) شخصية في كل الفصول، بحيث يختلف عدد الشخصيات من كل فصل، وأكثر الشخصيات التي يستخدمها الكاتب في فصل معين لا يظهر في الفصل الذي يليه إلّا مجموعة قليلة من الشخصيات تبقى من بداية النص إلى نهايته و هي الشخصيات الرئيسية كالطبيب صفوان وزوجته، ومن حيث بناء الشخصية اعتمد على كلا النوعين من الشخصيات فنجده في الشخصيات التي تكون دورهم قليلا أو يظهرون في فصول قليلة اعتمد على بناء شخصياتهم كشخصيات ثابتة تؤدي فكرة واحدة لا تؤثر كثيراً على سير مجرى الأحداث في النص بل يكون وجودهم مساعداً لإبراز الفروق الموجودة بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الأخرى وفي بعض الأحيان لتوصيل فكرة معينة.

و في بعض الأحيان يستخدم الشخصيات النامية المتطورة، و الذي يحملهم الكاتب أفكاراً كثيرةً و يحملهم عبء النص لكي يوصل من خلال تلك الشخصيات الأفكار الرئيسية في النص، و هذه الشخصيات لديها ميزة مختلفة عن سائر الشخصيات الأخرى فإنها تستطيع ان تحرك الحدث في المسرحية و يتأثر بالأحداث التي تقع لها وهذا التأثير قد يغير من وجهة نظر و بهذا يستطيع أن يؤثر على سير الأحداث، فالقارئ لا يستطيع أن يعرف أو يتنبأ بما سوف تفعله هذا النوع من الشخصية وبهذا يكون سبباً لجذب إنتباه القارئ، نجد أن الكاتب استخدم هذا النمط من شخصية بشكل أقل من مقارنة بشخصيات ثابتة، فالشخصيات النامية في النص لا يتعدى عددها أكثر من سبع شخصيات كشخصية (الطبيب صفوان و أمين الحمال و صاحب الشرطة).

لو دققنا في النص لوجدنا أن أكثر من نصف فكرة النص حملها زنكنة لتلك المجموعة من الشخصيات، نستطيع أن نقول أن ذلك التوزيع لم يأتي أعتباطياً فالكاتب يريد أن يقول بأن ربما

يكون القلة القليلة على صواب وهم صاحب الفكر في المجتمع، و كثرةعدد الشخصيات الذين يدعون شيئاً ليس شرطاً أن يكونوا على الحق بسبب عددهم.

وفي مسرحية (السؤال) نجد أن الكاتب استخدم أنواع الحوار، فنجد الحوار الخارجي التديالوج و الحوار الشخصي مع نفسه المونولوج طيلة النص، والحوار في النص يأتي بها لأغراض معينة و كما يقول محسن حبيب ناصر: (إن الحوار سواء أكان غاية أم وسيلة هو أسلوب من أساليب التعبير الذي يؤدي أغراضاً معينة).

و هنا يجب أن نشير إلى أن الحوار عند زنكنة يعتبر وسيلة وليس غاية، فالكاتب يريد أن يوصل أفكاراً عن طريق الحوار، لذا وجدنا الحوار في مسرحية السؤال يكون في الكثير حواراً خارجياً تناوبياً بين الشخصيات الموجودة في النص و قد يشترك في الحوار أكثر من شخصين، وأكثر الأحداث و المواقف يستخدم الكاتب هذا النوع من الحوار

وفي الحوار الخارجي استخدم زنكنة كل أنواع الحوار فمرةً نجد أن الحوار يكون حواراً مركباً تحليلياً وهذا نوع يستخدمه الكثيرون لإبراز آراء الشخصية للشخصيات.

و في الأحيان التي يستخدم الحوار المجرد و يكون نتيجة لموقف معين يتطلب تلك البساطة في الحوار حيث يقترب من الحوار اليومي للناس، و في أحيان أخرى نجده يستخدم الترميز بشكل عميق جداً حيث يصعب التعرف على معاني و إيحاءات موجودة في ذلك الحوار، و أكثر الأفكار الرئيسية يصلنا عبر هذا النوع من الحوار مع قلة إستخدامه.

والمسرحية لا تخلو من الحوار الداخلي (المونولوج) فنجد في بعض الأحيان يستخدم الكاتب تلك النوعية من الحوار و يعتمده في كثير من الأحيان في حالة الحوار الداخلي أو يلقي الحوار للمشاهد.

استخدم زنكنة أنواع مختلفة للحوار الداخلي فنجده أحياناً يستخدمه كمناجاة و يشترط في المناجاة إنفراد الشخصية في الموقف الذي يلقي فيه الحوار و هذا ما وجدناه في النص حيث كان صفوان مسجوناً يستخدمه كثيراً.

و في بعض الأحيان اعتمد على نوعية أخرى حيث يلقي الشخصية والحوار و لا يبدو أن شخصيات أخرى سمع الحوار وهذا كان موجوداً أثناء محاكمة صفوان، و في أحيان أخرى وجد المونولوج من نوع آخر وهو الحوار الموجه للجمهور و تنتظر الإجابة من الجمهور وهذا أيضاً في الفصل الأخير كان موجودا والشيء المختلق الذي قام به الكاتب أنه أتى بمجموعة حوار على لسان المشاهدين كإجابة على ذلك الحوار.

نستنتج من كل ذلك أن (التطور في البنية الدرامية في المسرحيات محي الدين زنكنة) كان في كل المجالات التي تناولها البحث حيث نجد في الحبكة:

الحبكة في المسرحيات التقليدية (الجراد، اليمامة) حبكتان عضويتان تقومان على حدث رئيسي واحد مع وجود مجموعة أحداث مرتبطة ببعض يتشكل منها الحدث الرئيسي للنص، أما في المسرحيات التجريبية مسرحية (السؤال) أنموذجاً فالحبكة تتطور بشكل ملحوظ حيث وزع النص إلى (12) فعلاً و لكل فصل حدث شبه مستقل لذاته. و على خلاف النصوص الأخرى تأخّر الحدث النازل إلى آخر فصل من النص والحل أختلف عن المسرحيات الأخرى كثيراً.

إختلفت كيفية رسم الشخصيات في مسرحية (السؤال) عن شخصيات في المسرحية التقليدية (الجراد، اليمامة) أنموذجاً. فنجد أن في المسرحية التجريبية رسم زنكنة شخصياته الأساسية بأكثر ذكاء فعلى سبيل التوضح نورد شخصية (الطبيب صفوان) فهو طبيب ورجل مؤمن جداً بالعدالة الإلهية و لا يستسلم للأحداث بل يحاول أن يؤثر على الأحداث و يولد مواقف جديدة و هذا يختلف تماماً مع شخصية (الشاب) في مسرحية (الجراد) و هو شخصية رئيسية و لكن يستلم إلى إرادة أمه و يبقى سجين البيت و لا يستطيع خروج و خلق المواقف بل يبقى هو و أفكاره منحصراً بين جدران البيت.

وحتى من ناحية العدد تختلف مسرحية (السؤال) مع مسرحياته الأخرى جداً فنجده يستخدم عدداً كبيراً من الشخصيات وليس فقط العدد بل يوزع الأفكار والأحداث على ذلك العدد الكبير من الشخصيات بشكل دقيق فنرى في بعض الفصول شخصية تكون له دور البطولة في ذلك الفصل إلّا إنه في الفصل الذي يأتي بعده يختلف تماماً إذ يختفي في النص أو يتحول إلى شخصية ثانوية. و هذا يأتي في خدمة جذب القاريء و عدم ترك المجال للملل في النص فتغير الشخصيات يكون سبباً لأن ينتظر القارئ أحداثاً جديدة في النص.

يختلف الحوار في المسرحية التقليدية ففي المسرحيات التقليدية (الجراد، اليمامة) وجدنا الحوار يتكون من أنواع مختلفة من الحوار (المركب و الترميزي و المجرد) و كان الحوار أكثر حواراً تناوبياً بين الشخصيات إذ تبادلوا الحوار والآراء حسب الموقع الذي يضعهم فيه الكاتب، و الحوار في كل فصل مرتبط بالحوار الذي يأتي في الفصل الذي يلي فيكمل الفكرة أو الحدث المسرحي. إلّا أن في المسرحية التجريبية (السؤال) وجدنا اختلافاً في الحوار، فاستخدم الكاتب أسلوب الراوي من بداية وحتى النهاية وفي بعض الفصول كان مجمل الحوار يلقيه الراوي كما حدث في فصل (يا أحمد... ماذا فعلت بنفسك و عيالك؟) و هذا كما سبق و أشرنا أعطى السرعة

في مجرى الأحداث. ومن حيث نوعية الحوار وجدناه يتنوع في الحوار فيستخدم (الديالوج و المونولوج)، وتوزيع الحوار على هذا العدد الكبير من الشخصيات يتطلب الدقة في اختيار نوعية توزيع و هذا ما نجح فيه محي الدين حيث إنسجم الشخصيات مع الفصول و الحوار الذي أعطاهم زنكنة، وفي بعض الأحيان وجدنا زنكنة استخدم المونولوج كوسيلة ثانية لإيصال فكرة الشخصيات و إبراز أفكارهم للقارئ أو المتلقي.

المصادر والمراجع

- مجلة القدس العربي، المسرح العراقي و طرائق العرض ما بعد 2003، 20سبتمبر 2016
- الأنباري، صباح، المخيلة الخلاقة في تجربة محي الدين زنكنة الإبداعية.
- الأنباري،صباح، البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنة.
- باكثير، علي أحمد، محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية.
- بسام خلف، الحوار في رواية الأعصار المئذنة لعمادالدين خليل.
- بغدادي،حسن، فن القصة، ، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة.
- التميمي، فاضل عبد، بواكير محي الدين زنكنة القصصية، دراسة نصوص، تحقيق: ، سردم، السليمانية، ط1، 2012.
- جبر إبراهيم جبرا، دراسة في الفن القصصي، علي الفزاع، دار المرصد للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1985
- جديتاوي، هيثم محمد قاسم، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي.

الجرائد و المجلات

- جريدة القبس، العدد 290، التأريخ: 1980/6/11، الأربعاء
- جريدة عراقيون، السنة الثامنة، الخميس 4 تشرين الثاني، 2010م، مع محي الدين زنكنة، خواطر و ذكريات، سعد محمد رحيم
- جلاوجي، عزالدين، الحدث الدرامي في مسرحية (النخلة و سلطان المدينة).
- جلاوجي،عزالدين،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،دار التنوير، 2012م.
- جميل الحمداوي، تأريخ المسرح العالمي. من الانترنت،2017/11/10
- جي دونيس ،علم النفس الفلسفي، ، ترجمة سعد أحمد حكيم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الإعلام (آفاق عربية)، بغداد، العراق، ط1.
- حسن مجداوي،بنية الشكل الروائي.
- حوامدة، نجود عطاالله، الخطاب الروائي في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ، عمان، وزارة الثقافة، ط1.
- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، الوافي في العروض و القوافي، الطبعة الرابعة، 1984، بيروت، دار الفكر.
- خليفة منصور،اختيارات ومقاييس العقلية، ، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط.2

- ديماس، محمد راشد، فنون الحوار و الإقناع، دار إبن حزم، ط1، 1999.
- رشاد رشدي،فن القصة القصيرة، ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1970.
- روجرم بسفيلد الإبن، فن الكاتب المسرحي للمسرح و الإذاعة و التلفزيون و السينما، ت: دريني خشبة، مكتبة النهضة، القاهرة.
- الزنكنة، محي الدين، مسرحية الجراد، ، مديرية الطبع و النشر، السليمانية .
- الزنكنة، محي الدين، مسرحية السؤال، ، ضمن كتاب خمسة نصوص مسرحية، مديرية الطبع و النشر، السليمانية.
- زنكنة،محي الدين، مسرحية اليمامة، ضمن كتاب خمسة نصوص مسرحية.
- شاكر صابر محمد،الفضاء الروائي عند سليم بركات، قراءات في ثلاثية (الفلكيون في ثلاثاء الموت).
- صبري حافظ، تكوين الخطاب السردي العربي.
- صدام علاوي سليمان، البناء السردي و الدرامي في شعر ممدوح عدوان.
- عبدالرحمن محمد رشيد، الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي،دار حامد، الأردن، عمان، ط1، 2009م.
- عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد).
- عدنان خالد عبدالله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة و النشر- آفاق عربية، بغداد، ط1.
- عين علي السينما، الثلاثاء، 16/ديسمبر/2014، الشخصية أنواعها و أبعادها، يسرى علي
- فوستر،أركان القصة، دار الكرنك،ط 1960
- القرآن الكريم.
- كنعان حسون السعدون،الحدث في قصص فارس نصرالدين.
- كوثر محمد علي جبا، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ، دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع، سورية، لاذقية، ط1، 2012.
- مارتن أسلن، تشريح الدراما، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية العراقية.
- مأمون صالح، الشخصية، ، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
- مجدي وهبة و كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، أسامة رياض الصلع، بيروت طح، 1984، باب الشيخ.

- مجلة التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، 1389/11/4هـ، المسرحية نشأتها، و مراحل تطورها و دلائل تأخّر العرب عنها، علي صابري، ص 99
- مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، المجلد السابع، الحوار، بسام خلف سليمان
- محسن حبيب ناصر، الحوار في الشعر العباسي (حتى سنة 247)
- ندى حسن محمد،أنماط الشخصية في قصص محي الدين زنكنة، دراسة تحليلية.
- ياسين نضير، في المسرح العراقي، ، مؤسسة دار المدى للثقافة و النشر.

الانترنت

- سؤال عبر الأنترنت لـ(فاضل التميمي)، في تأريخ 2017/11/8
- عناصر التأليف المسرحي، مقال في الأنترنت2017/11/10
- لسان العرب، من الإنترنت، موقع المعاني (ح و ر) 2018/1/5
- مدخل إلى علوم المسرح، مقال في الأنترنت دون كاتب و ترقيم 2018/1/7 htpps:sites.google.com/site/spacifither
- منتدى الدكتور (بلقاسم حسين) www.almantadaalarabi.com 2018/1/2
- ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://arwikipedia.org 2018/1/5

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	SHAHO JABAR AHMED
Doğum Yeri	Irak– Al Sulamneyah
Doğum Tarihi	23-2-1984

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	Al Sulamneyah üniversitesi
Fakülte	Edebiyatı fakültesi
Bölüm	Arap dili bölümü

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurum	MilliEğitim Bakanlığı
Görevi/Pozisyonu	Öğretmen
Tecrübe Süresi	

KATILDIĞI

Kurslar	
Projeler	

İLETİŞİM

Adres	AlSulamneyah/Irak
E-mail	shahojabar@gmail.com
Telefon	+9647702224690