

البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنه

صباح الانباري



البناء الترامبي

وزارة الثقافة



دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد - ٢٠٠٢



دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية)

حقوق الطبع محفوظة

تعلنون جميع المراسلات الى

رئيس مجلس الادارة: عادل ابراهيم

العنوان:

العراق - بغداد - اعظمية

ص.ب. ٤٠٣٢ - فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

البريد الالكتروني dar@uruklink.net

الموقع على شبكة الانترنت/ www.uruklink.net/iraqinfo

[culture.htm](http://www.uruklink.net/iraqinfo/culture.htm)

البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنته

صباح الانباري

الطبعة الاولى - بغداد - ٢٠٠٢

مقدمة

هذا الكتاب هو، في الأصل، مجموعة دراسات ومقالات نقدية تناولت فيها أدب الكاتب العراقي الكبير محيي الدين زنكنه، وإرهاصاته في المسرحية والقصة القصيرة والرواية بواقع جزأين كبيرين تناولت في الأول، منهما، مسرحياته المطبوعة منها والمنشورة في الصحف والمجلات. وفي جزئه الثاني تناولت قصصه القصيرة ورواياته. ونظراً لضخامة الجزأين وسعة مساحتهما ارتأيت، من الناحية الفنية، أن يكون كل جزء منهما في كتاب مستقل. وها أنا ذا، الآن، أضع الكتاب الأول بين يدي القارئ الكريم، الذي اقتصر في دراسته على مسرحيات زنكنه المطبوعة في كتب صدرت له منذ مسرحية (السر) عام 1968 وحتى آخر مطبوع له عام 2001م الموسوم بـ(المسرحيات) باستثناء واحدة هي مسرحية (حكاية صديقين) المنشورة في مجلة الأقاليم عام 1987م.

في مستهل هذا الكتاب تناولت سيرة محيي الدين زنكنه الأدبية ملقياً فيها الأضواء على فهمه عناصر الدراما، وأسلوبه المتجدد، ونظرته الفلسفية للحياة والدراما، وثبت مثلاً تطبيقياً على الكيفيات التي أتاحت له أن يسخر الأدب والفن لخدمة الدراما بطريقة جعلت أغلب كتاباته القصصية حبلى بالطاقات الدرامية الهائلة التي تمنحها إمكانية التحول من الورق الى الخشبة كما حدث مع (صراخ الصمت الأخرس) و(الكلب العجوز مغمض العينين) و(الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية) وأخرى غيرها طبعت أعماله بطابع درامي كعروض فنية قدّمت من على خشبة المسرح، وكنصوص أدبية صالحة للقراءة من على الورق. ولم أتقيد، وأنا أدرس مسرحياته الثمانية (السر - الجراد - السؤال - العلبة الحجرية - لمن الزهور - مساء السلامة أيها الزوج البيض - حكاية صديقين - رؤيا الملك) بمذهب نقدي واحد أو مدرسة محددة واحدة ذلك لقناعتي بأن كلّ نص إبداعي يبتكر قوانينه وشروطه الخاصة. ولكنني، في الوقت ذاته، استفدت من التجارب النقدية المختلفة والمذاهب التي شاع استخدامها في العمليات النقدية الحديثة

على وجه الخصوص. حاولت أن أبين من خلالها مميزات أسلوبه، وتفرده في الابتكار، وقدرته المستمرة على الخلق والإبداع على حد سواء.

إن فضيلة هذا الكتاب، إن كانت له فضيلة، تكمن في تناوله مجموعة أعمال مسرحية لكاتب واحد وهذا أمر لا سابق له في النقد المسرحي العراقي، على قدر علمي، أمل أن يكون، بحق، فاتحة خير لدراسات نقدية جادة على طريق الحفاظ على هيبة المسرح العراقي، وتاريخه العريق، وآفاقه المستقبلية.

سيرة قلم مداده نسغ الحياة

كان صوت الرصاص يلعلع في كل مكان.. يئنُّ في سماء (كاور باغي).. ينشر الرعب.. يخترق الصدور.. وكان عويل النسوة وصراخ أطفالهن نذير مأساة كبرى.. كان الرصاص يلتهم الساحة والرجال.. وكانت الجثث تتهاوى مضرجة بدم الشهادة.. رصاص، وعويل، ودم، وموت.. تلك هي (كاور باغي) كما حفظتها ذاكرة صبي نشأ في رحم مأساة كانت تكبر في ذاته مثل كائن حي.. تمور بها.. تتقد مثل جذوة ثم لا تني تبحث لها عن منفذ لوجود متحرر.. وكان لزاماً عليه أن يحقق ذلك الوجود ليحقق توازناً بين ذاته وبين العالم فاكتشف الكتابة.. كتب كثيراً... ومزق كثيراً.. وجرب كثيراً.. وصمت بعد تلك (البدايات السعيدة)، كما سمّاها، كثيراً حتى جاء عام 1967 ليبتدئ الكتابة مجدداً، بأشكال تعبيرية يوحدّها منهج خاص هو منهج الرجل الذي حمل للعالم، على راحتيه، روح (كاور باغي) وأنفاسها المدمامة.

لقد صار ينظر الى الكتابة منذ ذلك العام، على أنها فعل للتغيير، ومسؤولية إزاء الآخرين والوطن. ويرى "أن لا قيمة للكتابة التي لا تفعل شيئاً.. التي لا تتحول الى فعل مغير للذات والمجتمع" فالكتابة عنده لا تعني نقل الحياة كما هي على الورق بل هي "عملية خلق جديدة لحياة تتحرك على وفق منطق جديد هو منطق الفن الذي يرفض كل شيء لا يحمل تبرير وجوده" وان هذه العملية (عملية الخلق) عنده محكومة بعاملتي الاتصال والانفصال.. لأن في ذهن الفنان، دائماً، وكما يقول في أحد لقاءاته المنشورة، "واقعا آخر متخيلاً متصلاً به، أو منفصلاً عن، الواقع المعيشي. متصلاً به لأنه ينبع منه ومنفصلاً عنه لأنه يتجاوزه ويسقط عنه كل شيء لا يحمل تبرير وجوده. ولهذا فان واقع الفنان يشكّل أعلى مراحل التكامل الجمالي للواقع وهو وإن كان متخيلاً إلا أنه مصنوع من مادة حلم الفنان، ومن معطيات وثقافة وحضارة عصره. وان إنزال أسس هذا الواقع على الأرض لن يتحقق بعيداً عن التغيير المطلوب الذي تحدّثه الكتابة. و"من هنا فان الكتابة لا ترضى أن تكون مادة للقراءة حسب إنما هي إسهام في التغيير"، ولكن محيي

الدين زنكنة لا يلقي عبء التغيير كاملا عليها لأنها في أفضل أحوالها كما يقول تسهم، فقط، في إنضاج الشروط الموضوعية للتغيير. وكما ينظر الى الكتابة فإنه ينظر الى المادة التراثية فلا يتخذ منها قلعة يتحصن فيها بدافع الغرور الشوفيني "دون فرز لما فيها من أخطاء واضطهاد بل يوجب" أن لا يستسلم للمطروح وأن يحاول أن يخلق وجهة نظره الخاصة للمرحلة التاريخية التي يتناولها. هذه النظرة التي ينبغي أن تعرف القوانين العامة لتلك المرحلة واتجاه السهم في قوى الصراع، كما يفرض على الكاتب أيضا أن يتحرر من النظرة السطحية ليصل الى مكامن التراث الخالد. إن أي كاتب يعتمد التراث مادة فنية في كتاباته لا بد له، من حيث المبدأ، أن يأخذ الإعتبارات الآتية:

نوعية المادة التراثية.

مرونتها.

إمكانيتها الترميزية.

امتلاكها الزمن.

فالتراث لا يمكن أن يكون برمته صالحا. ولهذا كان على الكاتب، دوما، أن ينتقي مادته التراثية اعتماداً على قدراته الفنية والفكرية - الايديولوجية، وهذا هو قصدنا من النوعية. وان تكون للمادة التي انتقاها إمكانية تحويلية من قلبها الذي وجدت فيه الى أشكال أخرى وهذا ما قصدناه بالمرونة. ولكي لا تتوقف المادة التراثية عند حدود الفكر الذي ابتدعها فإنه ينبغي أن تمتلك قابلية الموائمة مع المدلولات المستجدة والمعاصرة.. وأخيراً فإن اللحظة الإنسانية التي أنجبت تلك المادة المنتقاة لابد وان تكون قد قذفت بها في رحم الزمن فامتلكت مبرر نموها وبقائها وقدرتها على محاكاة أفكار ومشاعر الناس على مر العصور.. إذ لا بقاء للمادة التراثية خارج مقومها الإنساني ذلك لأنه يشكّل القوة الوحيدة التي تمكنها من الزمن.. على هذا الأساس وعلى اعتبار أن طريقة التعامل مع التراث تتحدد (بالموقف العام للكاتب المستند على واقعه) اختار زنكنة مادته التراثية من حكايات ألف ليلة وليلة (حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني فيما وقع بينهم) لتكون لبنة لمسرحية (السؤال أو حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب)... واستقرأ أحداث مسرحية (كاوه دلدان) من الموروث الشعبي الكردي كما استقى أحداث (رؤيا الملك) من تاريخ مملكة ميديا أول مملكة للکرد.

لقد ولد زنكنة من عائلة كردية عام 1940 في (شاطرلو بكركوك) حيث يتداخل فيها العرب مع الكرد والتركمان والاثوريين والأرمن.. ناهيك عن أنه درس العربية، حين دخل جامعة بغداد عام 1958، واطّلع من خلالها على الثقافة العربية والأجنبية حتى صارت العربية جزءاً آخر لا يتجزأ من كيانه.

إن التداخل السيكولوجي بين شخصيتي الكردي والعربي وصفاتهما وثقافتهما خلق لديه شخصية جديدة بلامح جديدة أكثر إنسانية وأكثر رسوخاً في الوجدان العام.. وأن هذه الشخصية الجديدة هي التي خلقت مجموعة (كتابات تطمح أن تكون قصصاً) وسائر مسرحياته ورواياته.. يقول الأستاذ الكبير علي جواد الطاهر عن تلك المجموعة (إنها لقصص فيها ما يفوق ما كتبه آخرون مصحوباً بادعاء طويل... وتمتاز بوعيا الفكري وتماسك بنائها وسلامة شخوصها) وكتب الأستاذ الناقد حسب الله يحيى قائلاً:

(إن محيي الدين زنكنة يمتلك مشروعاً لكل قصة، لكنه ينجزها على نحو نهائي وعلى وجه من يرى أن أوان تناول الأحداث التي يقدمها قد صارت تقليدية الى حد كبير لذلك قدمها ك(كتابات) فيها شيء كبير من فن القصة وفيها أشياء نحسها وننلمسها في صدق المعنى الذي يريد الكاتب توصيله إلينا.. زنكنة يتعامل مع الواقع بخبرة ودراية) ومن هنا يمكننا القول أن تركيبة زنكنة الشخصية والثقافية هي التي جعلت اهتمامه بالفرد ليس اقل بكثير من اهتمامه بالمجتمع.. وهو لهذا يقاوم الفردانية في شخوصه لأنه يفهم فهماً موضوعياً (ان الإنسان هو مجموع علاقاته بالآخرين وهو فهم نابع من روح هي في الأصل روح ماركسيّة تتفاعل مع الإنسان لا في حالة سكونيته ولكن في حالة حركيّة علاقاته الإنسانية بمعنى أنها ضد الكيان المنعزل). إنه ينظر الى شخوصه على أنهم العنصر الأكثر فاعلية وتأثيراً في مجرى الصراع، فهم وإن كانوا مأخوذين، برتابتهم المعهودة، من الواقع، إلا أنهم مختلفون في نصه ومغربون عن الواقع.. إنه ينظر إليهم باعتبارهم كيانات مستقلة.. أي أنه يتركهم ليحققوا ذاتهم المنعزلة لا عن طريق الارتكان الى الوحدة والانعزال عن الآخرين بل عن طريق الانصهار والاندماج في حركية العلاقات الإنسانية.. إنهم منتقون من الواقع، أو مأخوذون من التراث، أو مبتكرون من الذهن.. وسواء أكانوا هذا أو ذاك فانه يخضعهم لامتحان عسير يؤهلهم أخذ مواقعهم على رقعة الصراع.. وهو حريص على زجهم في الواقع الذي يصنعه من مادة حلمه

ككاتب فيعتصرهم ذلك الواقع.. ويعمدهم بجحيمه ثم لا يني يدخل كلاً منهم مختبره ليواجه تجربته بكل ما فيها من قسوة، وعنف، ونشوة حتى تسقط عن كل منهم رتابته واعتياديته. شخوصه، إذن، لا يتمتعون بالبطولة ولكنهم يرومون الوصول إليها.. إنهم أناس اعتياديون بمعنى أنهم ليسوا قوالب جاهزة للبطولة وأنهم لا يرثونها بل يصلون إليها بالعمل والمغامرة. وأن نصوصه ليست معرضاً لبطولاتهم قدر ما تجهّزهم لها.. لقد حرم زكنة، منذ طفولته من حرية التعبير عن ذاته بسبب ظروف ذاتية وموضوعية، فمُنح تلك الحرية لشخص قصصه ورواياته ومسرحياته.. ولقد ذاق مرارة الحرمان من أول حق من حقوق الطفولة فمُنح نفسه كل شيء في الكتابة... وعاش مع والدته في غرفة مظلمة لا يكاد المصباح يتوهج فيها حتى يطفأ بأمر أبيه، فمُنح شخوصه نور الحياة.. لقد ذاق مرارة الحرمان، والظلم، والجبروت، والكبرياء فعزم على أن تكون شخصيات كتاباته مثابرة على تحقيق ما حرم منه يوماً ذاك.

أما الصراع، عنده، فإنه يأخذ وجوهاً مختلفة.. فقد يكون صراعاً داخلياً متمثلاً في صراع الشخصيات مع نفسها في مونولوجات طويلة أو قصيرة مشبعة بأفعال حركية وأخرى انفعالية أو تدميرية تكسب خطابه المسرحي صنعة درامية خالصة تزيح من أمامها الصفات السردية ولكن دون أن تلغيها لأنها تلتقي معها في بنية واحدة هي بنية الأفكار كما في نصوصه الدرامية بشكل عام (لمن الزهور، العلية الحجرية، الأشواك)، ونصوصه المونودرامية بشكل خاص (مساء السلامة أيها الزوج البيض، تكلم يا حجر)، في المسرح.. أما في القصة فإنه يقوم بتغليب قواعدها وشروطها على قواعد الدراما وشروطها.. بمعنى أنه يطوِّع عناصر الدراما لبلورة خطابه القصصي وبهذا تكون القصة، عنده، أكثر ميلاً إلى السردية منها إلى الدراما كما في قصة (الشمس.. الشمس، اضطراب في ألوان النهار). وقد يكون الصراع خارجياً متمثلاً في صراع الشخصيات بعضها مع بعض كما في (الجراد، السؤال، كاوه دلدار) في المسرح. و(السد يتحطم ثانية، سبب للموت.. سبب للحياة) في القصة.. أو قد يكون الصراع مع قوى قدرية تقع خارج ذواتها كما في (رؤيا الملك، العقاب) في المسرح. و(قصة تقليدية جدا) في القصة.. وبما أن الصراع يحتاج إلى مصادمة البواعث مع الشخصية في القصة القصيرة وأن الصراع فيها صراع داخلي.. لذا فإن الحوار هو الأداة الناجعة في بيان ذلك

الصراع.. ولما كان من المؤكد أن الصراع والحوار هما عنصران من عناصر الدراما لذا فإن المبالغة في استخدامهما في القصة القصيرة والرواية ستؤثر سلباً على صفتها القصصية/ الروائية وتقريبها من الصفة الدرامية.. وعلى الرغم من أن بعض منظري القصة القصيرة قد أكدوا على ضرورة استخدام الحوار في القصة إلا أنهم أكدوا في الوقت ذاته على عدم الإسراف في استخدامه.. ولعل ميل محيي الدين زنكنة إليه نابع لا من رغبة إسراف ولكن من منهجية تروم تسخير العناصر الدرامية لخدمة نصوصه القصصية.. حتى أننا لا نجد قصة من قصصه تخلوا من الحوار.

بديهى أن الحوار في القصة كما في الدراما يحتاج الى كلام مع فارق أن الكلام في القصة مقروء لا منطوق، وأن الكلام لا ينبغي أن يكون من حياة الشخص الواقعية لأن حياتهم في القصة محكومة بعنصري الإيجاز والتركيز، والوقت والمساحة. وهذا يعني أن لا بد للكاتب من تقنيه وتشذيبه وتقديمه بأسلوب مغاير للواقع.. فنحن في القصة أو في المسرحية لا نحتاج الى أن نجعل الشخصية تقول كل شيء.. ولكننا نحتاج أن نجعلها تقول الشيء الذي نريد إيصاله حسب.. ومحيي الدين زنكنة يريد من الحوار الكشف عن أفعال الشخصية لا عن أقوال الراوي، يريد منه أن يعرفنا على حالة البطل الداخلية بدلاً من أن يترك السرد يخبرنا عن حالته من الخارج وهذا ما أراده لسائر قصصه وثابر على تحقيقه فيها حتى صار عنصراً من عناصر منهجيته الثابت منذ البداية.. إن استخدام الحوار في القصة والرواية لا يخلو من صعوبات قد تكون عائقاً يحول دون استخدامه بنجاح. وأكبر تلك المعوقات تكمن في أن الحوار في القصة القصيرة وحتى في الرواية ينبغي أن لا يأخذ له إيقاعاً مغايراً لإيقاع السرد وإلا بدت القصة، أو الرواية مليئة بالإيقاعات غير المتناغمة مع خطها العام.. أما في المسرحية فأنا نستغني عن هذا كله إذ ليس هناك سرد قصصي ولكن هناك ملاحظات قصيرة يمكن حتى الاستغناء عنها أو بثها في سطور الحوار. إن محيي الدين زنكنة وهو الكاتب المسرحي الناجح يتجاوز تلك المعوقات ببسر حتى يبدو وكأنه درس حوار دراسة لم يغفل صغيرة فيها ولا كبيرة.. إنه يوائم بين الحوار، وبين الشخص، والسرد عبر لغة مشتركة هي لغة الكاتب المسرحي المجرب. وهو من القلائل الذين يجيدون هذه اللغة وفصيحتها.. ويؤمنون إيماناً كبيراً بقوتها.. وقراءات سريعة لمسرحيتي (الأشواك) و(لمن الزهور) على سبيل المثال لا الحصر، تكشف مدى القدرة الهائلة لهذا الكاتب في استخدام هذه اللغة الدرامية التي

صار يعرف بها، ويتميز بواسطتها على سائر كتاب الدراما العراقية والعربية.. وهي لغة مشتركة تزوج بين الأدب والدراما.

لقد استطاع زنكنة أن يطوع الأدب للمسرح، وأن يستفيد من المسرح في بناء القصة والرواية. وقد أدى هذا الى أن تدّخر نصوصه القصصية طاقات درامية كامنة حالما يصار الى تحريرها فأنها تتحول الى أعمال مسرحية كبيرة مثل (الجراد، الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية، الكلب العجوز مغمض العينين، صراخ الصمت الأخرس، الإجازة) فقد تحولت الأولى، على يديه، من قصة قصيرة، وهي من بواكير أعماله القصصية، الى رائعة مسرحية كبيرة نالت جائزة الكتاب العراقي في المرید 1970.. وتحولت الثانية الى عمل مسرحي تجريبي قام بإعداده للمسرح صباح الأنباري وقدمته فرقة نقابة الفنانين/ ديالى عام 1995 ضمن مهرجان أدب الشباب الذي أقامه اتحاد الأدباء بالتنسيق مع كلية المعلمين في ديالى.. الثالثة حولها الفنان محمد حسين حبيب الى عمل تجريبي قدمته بنجاح كبير فرقة نقابة الفنانين/ بابل ضمن مهرجان بغداد المسرحي الثالث تحت عنوان (قسوة) ونالت جائزة أفضل نصّ معدّ.. أما الرابعة فقد تحولت الى عرض مسرحيّ أخرجته لفرقتي مسرح اليوم والشعبي الفنان الدكتور عوني كرومي وقدم على مسرح الستين كرسياً في بغداد وأعيد عرضها في العاصمة الأردنية عمان.. وكذا حال أغلب قصصه الأخرى.. يقول الأستاذ الناقد ياسين النصير عن زنكنة الكاتب أنه " واحد من الكتاب الذي طوّعوا الأدب للمسرح واستفادوا من المسرح في بناء القصة والرواية وأنت تقرأ ما يكتبه في الأنواع الأدبية كلها تجده قاصاً في المسرح ومسرحياً في القصة ".

نستنتج من هذا كله، أن محيي الدين زنكنة يفهم، وهذا مهم جداً، الكيفيات التي تعمل على نقل هذه العناصر وتحولها الى حيز آخر بغية تغليب حركية الفعل على سكونية السرد. ولعل من الأهمية بمكان أن أورد مثلاً تطبيقياً أوضح من خلاله تلك الكيفيات التي طوّع بها زنكنة قدرته الدرامية لخدمة أحد نصوصه الذي يعد مشروعاً قائماً أمام الكاتب أو المعد المسرحي لتحويله الى دراما كبيرة.. ففي قصة (السد يتحطم ثانية) وهي إحدى قصص مجموعته الأولى (كتابات تطمح أن تكون قصصاً) اختار ومنذ السطر الأول منها (ثيمة) وفّرت دخولاً مناسباً لعالمها.. وكشف عن مدى العلاقة وهي

علاقة صراع (الصراع عنصر درامي) بين الشيخ والمختار بوصفهما قوتين متآلفتين سقط أثر التحطم عليهما من جهة، وبين الفلاحين كقوة محطمة من جهة أخرى.. لقد استطاع زنكنة باختياره (ثيمة) كهذه أن يحدد لقصته مكانها، وزمانها، وحدثها، والحالة التي تحكمها:

المكان	قال صاحب المزرعة لمختار القرية
الحالة	ونبرة استياء تسري في صوته
الحدث	السد يتحطم ثانية ...
الزمان	ولما يمض على إقامته سوى يومين

يقول (رست هيلز): إن ما يجب أن تفعله بداية القصة... ما تفعله بدايات أغلب القصص القصيرة الحديثة والناجحة عادة هو البدء بذكر (ثيمة) القصة من السطر الأول. ويمكن أن يتم هذا بقليل من الوصف يراد به أيضا تثبيت مكان وزمان الحدث والحالة النفسية التي تحكم القصة.. وبما أن (ثيمة) زنكنة قد استوفت الوحدات المشار إليها لدخول عالم وصراعات أية قصة قصيرة حديثة فإنه يبدأ موضوع قصته "من اقرب نقطة الى الوسط ممكنة" ونحن لا نرى أقرب الى هذه النقطة، ولا أفضل تمهيد إليها من كشف الكاتب سلسلة الأفعال التي قام بها المختار قبيل النقائه بالشيخ صاحب المزرعة.. أما الشيخ فقد دأب على أن تداهم حالة الضيق ليكون منذ تلك الحالة قد دخل في فعل القصة الممهد لصراعها.. ولا غرابة في أن تعقب دخوله سلسلة من هجمات مستمرة تقابلها سلسلة من دفاعات مستمرة يمكن جدولتها عموما على ثلاثة محاور وكما يأتي:

المحور الأول..... الفلاحون<<<<< هجوم..... المختار<<<<< دفاع
المحور لثاني..... المختار<<<<< هجوم..... الفلاحون<<<<< دفاع

المحور الثالث.... الفلاحون<<<< هجوم.... الفلاحون والمختار >> دفاع

وقد جعل زنكنة أول المحاور مرتكزاً على دعامتين أساسيتين تتمثل أولاهما بجملة الشيخ الاستهلاكية "السد تحطم ثانية" وتحقق معنيين أحدهما ظاهر، وهو الإصرار على تحطم السد (ثانية)، وثانيهما مستتر أراد به تأنيب المختار لعجزه عن حمايته، وهي في النهاية تمثل جملة هجوم الشيخ. المختار من جانبه يدرك ما وراء الكلمات فيصمت. وحين يصرخ به الشيخ غاضباً "أليس لديك ما تقول" يرتبك ويتردد قبل أن يعترف بأنه عاجز حقيقة عن حماية السد.. وإذا اعتبرنا جملة "السد تحطم ثانية" بمثابة الأداة التي هاجم بها الشيخ والمختار فأن جملة المختار "لا ادري ماذا أقول.. ولا ماذا افعل" هي الأداة التي دافع بها المختار عن نفسه دفاعاً وإن كان ضعيفاً ومربكاً لكنه بين أن كفة المختار تتقارب، إن لم تكن تتكافأ مع كفة الشيخ.. بمعنى آخر أن الكاتب عمل على تحقيق الموازنة المشهدية أي أنه، وبلغة المسرح، وضع الشخصيتين على منطقتين مهمتين ومتناظرتين على الخشبة لكنهما مختلفتان من حيث القوة.. ثم أنه دمج تينك القوتين ببعضهما ليهيئهما لخوض الصراع التاريخي الأهم وبهذا يكون قد ربط بين المحور الواحد والذي يليه ربطاً درامياً يأخذ من خلاله الفعل وعبر الخط الدرامي المتصاعد بيانياً نحو ذروة الصراع الذي أفرغه زنكنة في شكل أقرب الى الدراما المسرحية منه الى القصة القصيرة لتوفّر عناصر الدراما فيه كالصراع، والذروة، والحوار، ووحدة المكان (الديكور)، والتوزيع الفني للكتل المتصارعة على رقعة هي أقرب الى أرضية الخشبة منها الى فضاء القصة القصيرة.

في المحور الثاني لا يقوم زنكنة باستمرار تصعيد الصراع تصعيداً مطرداً لأنه لم يمنح القوة المهاجمة ثقته ولأنه وضعها أمام طرق وعرة وفرض عليها (أن) لكي يستطيع، عن طريق المناورة بها أن يرجح كفته في الصراع:

" إنه بيننا.. إنه عمل لا يليق بنا.. من منكم يمكن أن يقدم على هذه الفعلة النكراء.. لا بد وان يكون خائناً.. صحيح أن السد يحول المياه الى المزرعة الكبيرة ولكن على من تعود خيرات ومنافع هذه المزرعة..؟ "

بينما جعل الفلاحين يستخدمون الأدواتين: (لا) لتخفيف الهجوم وقوته ورد التهمة عنهم.. و(لم) ليستطيع الكاتب في النهاية أن يغيّر في مواقع القوى المتصارعة فلو اكتفى الفلاحون برد التهمة ب(لا) دون استخدام الجزم في بعض المواقع، ولو مرة واحدة، فأنهم يفشلون فيما بعد باحتلال الموقع الذي أراده لهم زكنه والذي منه يشنون هجومهم الماحق والأكيد. وعموماً يمكننا أن نحدد موقف المختار، وهو الأقوى، بأنه موقف من يوجه التهمة ويعقلن مبرراتها، وأن موقف الفلاحين وهم الأضعف في هذا المحور، بانه موقف رد فعل التهمة وعقلنة ردود أفعالهم. وفيما بعد هذا التوجيه، والرد، والعقلنة يأخذ زكنة بتصعيد الصراع مبتدئاً من ردّ الفلاحين التهمة التي أراد بها المختار إدانة (خورشيد) "ليس هو.. ليس هو " ومن صرخة (شيركو) القوية وهو يرد على استفسار المختار عن حطّم السد بقوله "كلّنا" وتبعه الآخرون "كلّنا...كلّنا) إن هذه ال(كلّنا) أرادها زكنة أن تكون بمثابة الإنذار المبكر للشيخ والمختار لأعلامهما أن مواقع الصراع قد تبدلت فعلاً، وأن ميزان القوى قد بدأ يميل بكفته لصالح الفلاحين، وللإرادة الجمعية، وأن عليهما أن يستسلما لهذه الإرادة الفاعلة.

في المحور الثالث، وبعد تبدل مواقع القوى الذي مهّد له زكنة منذ محوره الثاني، منذ صرخة الفلاحين "كلّنا" فرض على الشيخ والمختار أن يتحوّلا شيئاً فشيئاً الى الدفاع. بل انه جعلهما يكتشفان، على وفق منطقته، أن لا خيار لهما في التحول بشكل كامل الى الدفاع خصوصاً وأنّ الفلاحين قد بدأوا، ومنذ بدء المحور، الهجوم الواثق الأكيد الذي لا محالة سينتهي الى الغرض الذي حدده سير الأحداث بمحض اختياره وقدرته، والذي سوف يتجلى في إزالة السد من الوجود واندفاع المياه لتغمر المزارع كلّها. إن هذه الصرخة التي أطلقها الكاتب في ختام قصته، وبتأكيد يدلنا عليه تكرار الكلمة هي (الثيمة) الأخيرة التي مهّد لها منذ تحطم السد ثانية وهي غرضه المطلوب الذي حدده في النهاية بقليل من الإيضاح، لأنه يدرك تماماً أن القصة المعاصرة لا تحتاج في نهايتها الى الإكثار من الإيضاحات كما تحتاجه بدايتها. إن الإصرار الكامن في رحم جملة القصة الاستهلالية (السد يتحطم ثانية) هي النذير والبشير بما سيؤول إليه مصير السّد. وما بين الثيمتين الأولى والأخيرة، تتساقق بنى الصراع لتشيّد جسراً ينقلنا زكنة عبره بليونته الى الضفة التي أرادها أن تكون المستقرّ الأخير لقصته وبهذا يكون قد طوّع

الصراع (وهو عنصر درامي) أيضاً لتعزيز الصراع وبيان المواجهة المباشرة (مصادمة بواعث الشخصيات وغاياتها) بشكل يؤكد أنه استطاع، على الدوام، أن يطوِّع الأدب للدراما والدراما للقصة والرواية فكان بحق قاصاً في المسرح، ومسرحياً في سائر قصصه وأعماله الروائية.

عام 1962 تخرج في جامعة بغداد - كلية الآداب. وبعد مرور سنتين على تخرجه، وعلى وجه التحديد عام 1964، عيّن مدرساً للغة العربية في (خانقين) وفي عام 1967 وخزت الضمير العربي نكسة الخامس من حزيران فتضخم الشعور بالإحباط والهزيمة وكاد جيل الإنتفاضة يضيع بين ركام هائل من الزيف، والأكاذيب، والافتراءات، والافتراضات، والتشويه، والتزوير لولا صحو القلم، وصرخة الفكر، ووقوف الخيرين من الكتاب والمبدعين وقفة تجلت أهميتها في بلورة الوعي الوطني وتصعيد الإحساس بالمسؤولية إزاء الأرض والوطن. وكان زنكنة واحداً من أولئك الذي سجّل لهم التاريخ الأدبي حضوراً تجسّد في أول عمل له مسرحية (السر) عام 1968 التي طرح فيها القضية الفدائية بأسلوب واقعي. إن انتكاسة الخامس من حزيران دفعت زنكنة الى مواقع أكثر ثورية في الكتابة، وأكثر علمية في المعالجة فكتب قصة (الموت سداسياً) بشكل يغلب عليها الطابع الدرامي أيضاً فكانت دالة أخرى على الرفض، والتمرد، والنهوض من واقع الانتكاسة الى تجاوز ذلك الواقع. ثم أضاف الى (السر) و(الموت سداسياً) رائعته المونودرامية (تكلم يا حجر) والتي كثر الجدل والنقاش حولها في مهرجان بغداد للمسرح العربي عام 1989 حتى انقلب الى معركة حامية الوطيس ليس لها سابقة في أروقة المهرجانات المسرحية السابقة. لقد أراد زنكنة لهذه المسرحية أن تكون شيئاً صغيراً يحاول أن يقتحم الواقع القاسي الكبير الذي ترسّب وتكّس منذ أكثر من أربعين عاماً، والذي أخذ يتململ ويتحرك ويتغير نحو الأفضل بعفوية الفعل الإنساني وبراءاته وعفته أيضاً " ويقول عن حجره " إنه عقل يفكر وفق ما يريد (هو) لا وفق ما يراد منه. ولسان يتكلم باللغة التي يريدها لا باللغة التي تفرض عليه". لقد استطاع زنكنة أن يكون في هذه المسرحية متميّزاً كما هو دأبه دائماً، وأن يحصل على جائزة المؤلف المتميّز لتميّزه في تأليفها خلال الموسم المسرحي 1989-1990. أما محطته الأكثر أهمية في رحلة الكتابة والتأليف فهي رائعته الأوسع انتشاراً مسرحية (السؤال) التي تحطّت حدودها

الإقليمية لتجسد برؤى مختلفة على مسارح مصر، والجزائر، وتونس، والكويت، والإمارات بعد أن نالت في الموسم المسرحي العراقي 1975-1976 جائزة أحسن نصّ عراقي. ونظراً لضخامة هذه المسرحية وأهميتها من الناحيتين الفنية والفكرية فقد كتب عنها ما يزيد على الستين مقالة نقدية ودراسة توزّعت على الصحف والمجلات العراقية والعربية.

إن زكنة حريص، دائماً، على حضور التمارين النهائية لأعماله المسرحية وهذا جعله يطلّع عن كتب على علل المسرح وصعوبات العمل على خشبة ومعاناة الممثل. ويمتلك القدرة على تجاوز تلك العلل والصعوبات والمعاناة ولكنه مع ذلك لم يتجاوز كلّ تلك العقبات فقد ظلت بعض نصوصه، خاصة المونودرامية منها، مزدحمة بالاستطرادات الكثيرة التي تقلل من حركية الفعل الدراماتيكي على الخشبة، وتشغل المخرج بعمليات الحذف والاختصار والتقنين بما يتلاءم والإمكانيات المتاحة له ضمن حدود النصّ الدرامي. لقد استأثرت نصوص زكنة باهتمام المخرجين والمخرجات حتى بلغ مجموع من تعامل معها منهم أكثر من خمسة وعشرين مخرجاً ومخرجة. تقول الناقدة نازك الأعرجي: "إن استمرار اهتمام المخرجين، من مختلف الأجيال، بنصوص الكاتب إنما يعود في الأساس الى صلابته ووضوح المنطلقات الفكرية للنصوص التي هي منطلقات الكاتب. الأمر الذي عمل، دائماً، على إرساء علاقة ثقة تجعل اختيار نص لزكنة أمراً باعثاً على الطمأنينة الشخصية لدى المخرج وهذا يفسر استمرار اختيار المخرجين وبخاصة الشباب منهم، لنصوص الكاتب وعلى وجه الخصوص للمشاركة في المهرجانات والملتقيات المسرحية".

لقد حظيت نصوصه، أيضاً باهتمام النقاد والدارسين حتى بلغ مجموع ما كتب عنها مائة وست وسبعون مقالة ودراسة. واهم من هذا كله أنه حصد أفضل ما يمنحه العراق من الجوائز في المواسم المسرحية 1969-1970 و 1975-1976 و 1979-1980 و 1982-1983 و 1989-1990 .

ونال شهادات تقديرية من وزارة الثقافة والأعلام عام 1988 ومن نقابة الفنانين/ المركز العام وفرقة المسرح الشعبي عام 1987 وكرّم في مهرجان منتدى المسرح الثالث عشر عام 1997 بوصفه رائداً من رواد المسرح العراقي وأخيراً نال جائزة الدولة للإبداع عن مسرحيته (رؤيا الملك) عام 1999.

إن زكنة، وعلى الرغم من كون المسرح هاجسه وشاغله الأول، يدخر جزءاً من طاقته الإبداعية لكتابة الرواية بين آونة وأخرى، حتى أنه أضاف للمكتبة العراقية والعربية ثلاث روايات مهمة. ففي عام 1975 صدرت له عن مطبعة دار الساعة روايته الأولى (ناسوس). وفي عام 1977 وعن منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق صدرت روايته الثانية (هم). والثالثة (بحثاً عن مدينة أخرى). وكما حظيت أعماله المسرحية والقصصية باهتمام متزايد من لدن الكتّاب والدارسين حظيت رواياته الثلاث باهتمامهم أيضاً فكتب الأستاذ ناجح المعموري عن (ناسوس) يقول: "إن رواية محيي الدين زكنة" ناسوس عمل توقّرت له الإمكانيات التي حقق من خلالها النجاح في أن يصبح غنياً بحب الناس والخوف عليهم " وعن رواية (هم) كتب أحد النقاد يقول: "إن جمال رواية (ويبقى الحب علامة) يأتينا من الدفاع الحار عن حرية الإنسان في أن يحب ويقاوم ويموت عندما يكون الليل قائماً أمامنا" وكتب الأستاذ عبد الله إبراهيم الشيخ، في مجلة الموقف الأدبي السورية 1996، عن شخص هذه الرواية في معرض دراسته الموسومة (لماذا يبقى الحب علامة) أن "الأشخاص داخل الرواية منتقون بعناية فائقة تتشابه أدوارهم تتكامل بشكل مدروس ليؤدوها داخل الرواية ". ونشط زكنة في مجال المقالة، أيضاً، حتى بلغ مجموع مقالاته من عام 1968 وحتى عام 1987 أكثر من خمسين مقالة موزعة، على ثلاث عشرة مجلة وصحيفة. إن محيي الدين زكنة، قبل هذا وبعده، إنسان الصدق، والصدّاقة، والأمانة، والمحبة، والوفاء، والكبرياء، والتواضع. يقول الأستاذ الكبير علي جواد الطاهر "محيي الدين زكنة " أديب غير مجهول لدى الخاصة وتواضعه من العوامل التي حالت دون الشهرة. وبكفي أن اقتحم ميدان المسرحية ونجح بما شهدت له المسارح والفرق والنقاد".

إنه مسرحي متألق، وقاص مبدع وروائي مجيد، ومؤلف قدير.. إنه محيي الدين زكنة.

(1)

مسرحية السر

المقاومة والموت والبطولة المتحققة

إذا كان من الممكن عدّ مسرحية (الإشارة)، جزءاً من (البدايات السعيدة)، لمحيي الدين زنكنة فإن مسرحية (السر)، تعدّ بحق البداية الحقيقية الأكثر نضجاً وتطوراً من الناحيتين الفكرية والفنية. (فالإشارة) مسرحية قصيرة تناولت جانباً من جوانب شخوص هم في الواقع رموز واضحة للصوصية نظام قائم على أساس الإبتزاز، والرشوة، والاستهتار بحقوق المواطن (فالدركي) على سبيل المثال مكّلف، بحكم المنطق الظاهر، بحماية الناس وحراسة ممتلكاتهم. ولكنه يتساوى في الواقع، كما في المسرحية، مع اللص عندما يتواطأ معه على سرقة الناس ونهب ممتلكاتهم. (واليوزباشي) يغضّ النظر عن شكوى مواطنه، الذي ابتزه الدركي في الطريق المؤدية الى المستشفى بالقوة، بعد أن دسّ في جيبه عدداً من الليرات. و(الحارس) يفضح من خلال البوح بمعاناته زيف النظام وتهرئه عندما تزامنت خفارته الليلية مع خفارة (الدركي).

وإذا كان لا بد من تقييم عام لهذه المسرحية فأنا نقول أنها على الرغم من بساطتها وصدقها وجرأتها، ظلّت تعاني ضعفاً واضحاً في إمكانيتها على إبراز العناصر الأكثر أهمية للدراما المسرحية. ولكنها مع ذلك احتفظت بأهميتها من حيث أنها حملت، في أعماقها، بذرة زنكنة الحيّة وجنينه الذي سوف تكتمل ملامحه، بعد ثلاث سنوات في مسرحية كان قد أسس لها منذ عام 1967، إثر (الخضة) الرهيبة التي خلقتها نكسة الخامس من حزيران، ووضع آخر صياغة لها في (السر) عام 1968. ولم تكن هذه المسرحية بأقل تواضعاً من (الإشارة) ولكنها يقيناً كانت أكثر تميّزاً من حيث رصانة وتماسك بنائها الدرامي، واعتمادها وحدة وصراع الأضداد. فهي على وجه العموم، وعلى مدى 159 صفحة من القطع المتوسط، عرضت لنا قوتين متناقضتين متناظرتين. احتلت الأولى منهما نصف المسرحية الأول (70 صفحة) بينما احتلت الأخرى ما تبقى

من المسرحية حتى صفحتها الأخيرة. تميزت الأولى بتفوقها الكتلوي إذ ضمت كلاً من الضابط (حاييم) والفراش (عجنون) والعريف وعدداً من الجنود و(المستر جيمس) وهو خبير منتدب من قبل المخابرات المركزية الأمريكية لأغراض انتزاع الإعرافات من رجالات المقاومة، بينما اقتصرَت الأخرى على شخصيتين هما (محمود ومصطفى). وبقدر ما امتازت به القوة الأولى من غدر وإرهابية وقسر امتازت الأخرى بالأقدام والصبر والجلد والإيمان بالفكر والقضية، ولقد استطاع زنكنة من خلال التوزيع الكتلوي للقوة الأولى واحتلالها مساحة أوسع من جغرافية المكان (الخشبة) أن يؤكد أن القوة، أية قوة، لن تستطيع أن تطفئ وهج فكرة رائعة تجذرت في أعماق إنسان مهما تعددت أساليب تلك القوة، ومهما ازدادت عنفاً وإرهاباً وشراسة ولكنه في الوقت ذاته أخطأ إذ جعل الضابط (حاييم) على درجة كبيرة من الجبن، والخوف، والإنهيار، والغباء لان الضابط (حاييم) ليس ضابطاً مجرداً في المسرحية بل هو حالة من حالات الفاشية معبر عنها بردود أفعال تدميرية. وهو قوة ترعرعت، كما تخبرنا المسرحية، وأتقتت، على أيدي خبراء المخابرات المركزية، فنون الإرهاب والقسر والتتكيل. وكان الأجدر به وهو الكاتب الواقعي منذ البداية، أن يبلور وعي قارئه بضخامة تلك القوة وشراستها بدلا من أن يجعل منها أضحوكة حسب.

إن زنكنة ليس ملوماً لوحده في هذا خصوصاً وهو لم يقدم بعد غير (السر) ذلك لأن توجهاً في إظهار العدو على تلك الصورة الكاريكاتورية اللاواقعية كان سائداً ومقبولاً في أدبيات تلك المرحلة المهمة نتيجة للحماسة الثورية العارمة التي أيقظتها النكسة.

لقد اعتمد زنكنة في مساحة هذه القوة حبكة بنيت على حادث واقعي وأخذت تستأثر باهتمامنا وحسبنا أن المسرحية مسرحية فصل واحد. ولكنه أوقف مشروع حبكتة هذه عندما جعل الفدائيين يزرعان عبوة ناسفة في المستشفى الذي حول الى مركز لقيادة عمليات الهجوم على (أريحا) جاعلا من مطاردتهم همزة وصل بين نصفي المسرحية. ومنتقلا عبرها الى حبكتة الأخرى الأكثر أهمية في المسرحية.

على هذا الأساس يمكن اعتبار النص الأول (*) وحبكتة، الهجوم على مدينة (أريحا) الفلسطينية للقضاء على مركز المقاومة، ممهداً للنصف الثاني مما سيتضح لنا من خلال متابعة أحداثه. ففي النصف الثاني يضعنا زنكنة إزاء حبكة جديدة سنجد أنه يهتم بها ويطورها على مدى ما تبقى من المسرحية محاولاً إلقاء المزيد من الأضواء على

شخصية (مصطفى) ليصل الى حقيقة أن جذور الإنسان وانتماءه الطبقي هما اللذان يحددان مدى التزامه وتمسكه بقضيته.

وتظل الأسئلة هنا ماثلة: لماذا وضع زنكنا هذه الشخصية الى جانب شخصية (محمود)، ولم يكتف بأحدهما دون الآخر؟ ولماذا لم يقدمهما شخصية واحدة تحمل في دواخلها رواسيها السلفيّة والطبقيّة؟.

وتأتي الأجوبة من خلال النص، ومن خلال ما أوحى به فكرة المسرحية من أن زنكنا أراد من خلال كلتا الشخصيتين أن يعرض وجهي البطولة المتناقضين، سلبا وإيجابا، وان يصل اليها، أي البطولة، من خلال تصارع النقيضين ونتائج ذلك التصارع وما سوف يلحقه بالمقاومة. فعلى الرغم من رجحان كفة البطل الإيجابي (محمود) إلا أن ذلك الرجحان لم يغيّر، على الرغم من تحقق الغاية، من الأمر شيئا. فقد مات البطلان وانتهت لعبة البطولة معهما. وانتهت المسرحية وكأن البطولة لا تتحقق إلا بموتها وموت أعدائهما. وكأن ليس أمام البطل الإيجابي أي خيار آخر، بعد أن وضعه زنكنا في ظروف استحالة عليه النفاذ منها الى أي خيار آخر، غير الموت.

لقد حكمتها موضوعة المسرحية، وطبيعة تلك الموضوعة بهذه الخاتمة الدمية. فكان لزاما عليهما أن يختارا بين اثنتين بين أن يموتا لتعيش القضية، أو أن يعيشا لتموت القضية فاختر الأول أن يحيا ذليلاً واختار الآخر أن يموت شهيداً.

لقد كاد الموت أن يكون خاتمة مغلقة على أحداث المسرحية وشخصها لو لا إشارة النص ضمناً الى استمرار فعل المقاومة. وسنجد في مسرحيات زنكنا المقبلة أن هذه الكوة الضيقة، التي تركها في مسرحيته ليعبر منها الحاضر المستمر الى المستقبل، ستنتع وتكبر حتى تظل مفتوحة في أغلب أعماله المسرحية والقصصية إن لم نقل في جميعها.

إن (السر) بالرغم من أن الكاتب أعلن، منذ البداية، أنها ذات فصل واحد لم تختلف كثيراً عن مسرحية الفصول الثلاثة. صحيح أنها تحدثت عن لحظة درامية مكثفة وموقف دراماتيكي واحد إلا أنها تشعبت كثيراً في التمهيد لذلك الموقف وفي إعطاء الجو المناسب له مسبقاً بمواقف ثانوية أخرى ومشحوناً بصدمات جانبية. فالمسرحية إذن أعطتنا الحدث الذي يتصاعد والموقف، وأعطينا العقدة والحل. وكلّ هذه الأمور غير مطلوبة، في الحقيقة، من مسرحية الفصل الواحد قدر ما هي مطلوبة من مسرحية

الفصول الثلاثة لأنها تشكل جزءاً من قانونها العام. وإذا كنت قد افترضت تقسيمها، أول الأمر، على نصفين فأنتي هنا أعتبر ذينك النصفين فصلين يتمتعان باستقلالية كلّ منهما عن الآخر وباستيفاء كلّ منهما لشروط الفصل المسرحي وأصوله الدرامية وأنا إذ أقرر استقلاليتهما فإنما انطلق في هذا من القانون الدرامي الذي يحدد الفصل المسرحي ويعطيه صفته العامة.

لقد عدت هذه المسرحية، منذ البدء، بداية حقيقية لمحيي الدين زنكنة لتمييزها على محاولاته السابقة بشكلها وفكرتها وموضوعتها. وسوف نجد أن محاولاته وأعماله اللاحقة لن تبتعد، في المسار العام، عن فكره الذي أبدع ذلك الشكل وتلك الفكرة والموضوعة بل أنها جميعاً سوف تنطلق منه لتعبّر عما هو جوهري وحساس في حياتنا الإجتماعية والسياسية. ففي (السر) يطرح زنكنة موضوعة المقاومة في وقت كانت الجماهير لا تزال تعاني من مرارة الإحباط والهزيمة إثر نكسة حزيران التي خلّفت في النفوس هوة كبيرة، ووسعت تلك الهوة بين الواقع الناجز وبين حلم الجماهير وطموحاتها فجاءت (السر) لتردم جزءاً من تلك الهوة ولتوضّح المسار الصحيح ولتحذر من مغبة التوسع الكمي للمقاومة وما يلحقه من أضرار يصعب معرفة درجة فداحتها قبل الأوان. وقد تمكن زنكنة أن يتناول هذا كله من خلال طرحه لبطله الإيجابي الذي جعله في (السر)، رجل قضية، ورجل مبدأ يتحلّى في المسرحية، كما ينبغي أن يتحلّى في الواقع، بفكر تقدمي يسترشد به ويشقّ طريقه على هديه. وهو إذ يروم الوصول الى غايته فإنه ينطلق اليها بقوة السلاح وبقوة الفكر ومبدئية القضية وإنسانيّتها. وإذا كان زنكنة قد وضع الى جانبه بطلاً سلبياً فإنه اشترط في الوقت ذاته، لكي تكتمل شخصية بطله، ويصل الى البطولة، تخلصه من رواسبه المشتملة ضمناً على عوامل السقوط والانهيال.

إن مسرحية (السر)، بالرغم من كل الذي قلناه فيها أو قيل عنها، ينبغي أن لا تعين بالمعايير نفسها التي تعين بها مسرحيات زنكنة وأعماله المتقدمة الأخرى منذ (الجراد) وحتى آخر مخطوطة مسرحية ذلك لأنها لم تكن في سلسلة إبداعات زنكنة الدرامية إلا بداية لتلك السلسلة المتينة.

*افتترضت هذا التقسيم للتبسيط والتسهيل.

وسوف نرى أن شخصية البطل، الذي بدت عليه بوادر الانهيار والسقوط، جراء التعذيب الوحشي المهلك، يتصرف على وفق ما تمليه عليه مصلحته الخاصة لا مصلحة الجماهير. فهو ثوري الى الحد الذي تكون مصلحه بعيدة عن أي تأثير سلبي مباشر أو غير مباشر، ومتراجع متخاذل بقدر ما تمليه عليه مصلحته أيضا.

* * * *

(2)

مسرحية الجراد

أربعة محاور لدراسة مسرحية الجراد

1- الجراد (1) بين القصة القصية والمسرحية:

لم تكن فكرة (الجراد) مذ راودت زنكنة، أول مرة، محض فكرة عابرة ولا حدساً قدّر لذهنيته الإمساك به في لحظة من لحظات مطاردات تلك الذهنية لحدوسها الشاردة بل إنها تولّدت عبر رموز استكملت أولى أرجحياتها في قصة (الجراد) (2) ثم خضعت، بمرور الأيام، لعمليات تحكّم الوعي فيها لتحرير الرمز من الأطر التي تحتبسه والتي تحد من حركيته ضمن مساحة محددة زمانياً ومكانياً، بغية الوصول الى طريقة أكثر تلاؤماً مع فكرة الكاتب خصوصاً وقد زادت الأيام يقينية من أن عالم فكرته أوسع من أن يضغط في شكل أدبي يعتمد أول ما يعتمد، أساساً ثابتاً له، الاختزال والتركيز. وان صراعها أحوج ما يكون الى الشكل الدرامي، لاتصافه بالعنف، منه الى الشكل القصصي الذي قيدها فيه.

ولم تكن فكرة كتابة (الجراد) كمسرحية، على وفق هذا التصور، فكرة عابرة، هي الأخرى، ذلك لأن زنكنة قد سبقها بمحاولتين جادتين في العام نفسه الذي كتب فيه المسرحية: الأولى تتلخص في اقترابه المتناسب من الأشكال الطليعية كما في قصة (الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية) (3) والثانية في استخدامه الفني للفتازيا كما في قصته (حيث الناس يعيشون كالهواء) (4). ومع أن من الأهمية بمكان دراسة القصة التي تمخّضت عنها المسرحية، إلا أنني أكتفي هنا ببيان بعض الملامح التي اكتسبتها بعد تحولها من الشكل القصصي الى الشكل المسرحي دلالات رمزية جديدة جعلتها أكثر

عمقاً، واعمق بعداً، واشمل حركة، وأدق مفهوماً ليلتمس القارئ كيفيات تطور الفكرة من القصة القصيرة الى المسرحية الطويلة.

فالقصة تبدأ ، وكما عودنا زكنة، بالدخول المباشر من أدنى النقاط الى وسطها حين يقول على لسان (ناسوس) وهو شخصية القصة الرئيسة: (والآن سينتهي به الأمر - يقصد الجراد- الى اقتحام المنازل) ثم ينتابه ألم بالغ لأن القرية قد اختفت منها مظاهر إنسانيتها، ولأن خضرة المزارع قد اختفت هي الأخرى كما اختفت الكلاب والقطط ولم يبق أمامه غير أسراب الجراد. إن هذا الدخول المباشر غير المقترن بالثرثرة التمهيدية هو صفة قصصية ولا ريب. وسنرى كيف أنه يختفي من الدراما ليحلّ محله الدخول التدريجي (المتنامي) الذي يمهد لعقدتها تمهيداً متنامياً متصاعداً نحو الذروة. أما المكان وهو في القصة قرية كردية على وجه التجديد، فانه يأخذ في المسرحية شكل مدينة كبيرة لا تضم الفلاحين والمعلمين وحدهم بل وتضم أيضاً طبقات وفئات اجتماعية مختلفة ومتباينة. وقد عمل الكاتب على أن لا يسمي الأماكن بأسمائها، كما فعل في القصة، بل أن يتركها عامة غير محددة ليضمن حرية الحركة واستمراريتها في رحاب أكثر شمولية، وخارج أطر التحديدات الزمنية وتقييداتها وهذا ما بينه لنا الأستاذ الجليل يوسف عبد المسيح ثروة خير بيان في معرض دراسته لمسرحية (الجراد) حين قال: (5)

"إن الحركة قد لا تؤطر في أطر زمنية ومكانية معينة تحدد فعاليتها تقسرها على التشبث بانفعالات آنية. ذلك انه يمكن للفنان التحرك بحرية، ما دام ملتزماً بقضايا المجتمع الجوهرية. من ثم ليست الآنية ضرورة من ضرورات الفن بل قد تكون الآنية حجر عثرة معرقة لمولية الفن واستمراريته في ظروف اجتماعية أو سياسية معلومة .. ومن هنا يمكن تجاوز هذه الآنية، الى الرحاب الإنسانية الشاملة لكل الفعاليات الجزئية زمانا ومكانا. وهذا ما فعله الأخ محيي الدين زكنة في مسرحية "الجراد"

أما الصراع في القصة فهو صراع بسيط محكوم بطبيعتها مكانياً وبشراً حيث يشكل الفلاحون فيها أغلبية ساحقة يقتصر الصراع عليهم من جهة، وعلى الجراد الذي يرمز في القصة الى الهيمنة الإقطاعية والى قضم حقوق المجتمع الزراعي - من الجهة الأخرى. بينما يأخذ هذا الصراع في المسرحية طابعاً طبقياً أشمل حيث نرى عناصره

عبر اصطفاين طبقين يقف أولهما مع الثورة، ويقف الآخر ضدها. ويتحول الجراد الى رمز مفتوح لكل قوى الشر والظلام في العالم.

في القصة هناك عائلة نلمح ظلالها في أولى عائلتي المسرحية وقد أضاف عليها الكاتب تحويلات هي من مقتضيات العملية الدرامية. ففي القصة هناك (ناسوس) وهو معلم في مدرسة القرية المجاورة وهناك (روناك) شقيقته ووالدتهما العجوز. وهم يشكّلون عائلة القصة الوحيدة. أما في المسرحية فهناك (الشاب) وهو عامل في مصنع (بعد أن كان معلماً في القصة). وهناك شقيقته وأمهما العجوز بالإضافة الى شخصية أخرى لا نلمس لها وجوداً في القصة هي شخصية (الأب) وهم جميعاً يشكّلون عائلة المسرحية الأولى لا الوحيدة فثمة عائلتان متناظرتان في المسرحية من حيث عدد الأفراد ذكوراً واناثاً بغض النظر عن الفوارق التشاخصية بينهما.

أما شخصية (مدير المدرسة) الذي يمسح الى جراد في القصة فقد وضع زنكته ما يقابله في المسرحية وهو (الدكتور). فان تغيّرت الصفة الوظيفية لهذه الشخصية، بعد مسرحية القصة، فأنا شخصيتي (الخطيب) و(المختار)، بقيتا على حالهما في كلا العملين. وفيما يخص البطولة ومفهومها الزنكني فأنا عملية التحوّل لم تؤثر عليها إلا بما يخدم الفكر الذي اعتمده المسرحية. ف(ناسوس)، على سبيل المثال وإن كان لا يخلو من المواصفات والشروط الأساسية التي حددها زنكته لشخصياته وأبطاله، على وجه التخصيص، يستأثر بمساحة كبيرة من القصة وبإمكانية تشاخصية بدا من خلالها وكأن الجراد قصده قبل أي شخص غيره مما يعطيه أهمية فردية كذلك التي يتمتع بها أبطال القصص القصيرة. أما في المسرحية وبعد تحوله الى شخصية (الشاب) فأنا بطولته لم تعد كما هي في القصة متصفة بشيء من الفردية بل اكتسبت طابعاً جماعياً حيث كل شخصية من الشخصيات الخيرة تنجز قسطاً من البطولة لا البطولة كلها. فنحن لا نستطيع، مثلاً، أن ننكر العمل البطولي الذي قام به (الأب) وهو يحارب الجراد أو ننكر المواقف البطولية (للأعرج) أو نغض النظر عن بطولة (الزوج) العامل والد الطفل. صحيح أن زنكته لا يعتبر الموت شرطاً من شروط البطولة، كما في التراجيديات، ولكن ألا يقتسم هؤلاء مهمة صنع البطولة بفاعلية وتأثير واضحين؟.

إنهم يقتسمونها فعلاً وهذه هي البطولة الجماعية التي دأبت المسرحية على تحقيقها انسجاماً مع ثورية فكر الكاتب وحقيقة التزامه بقضايا الإنسان الجوهرية. إن البطولة

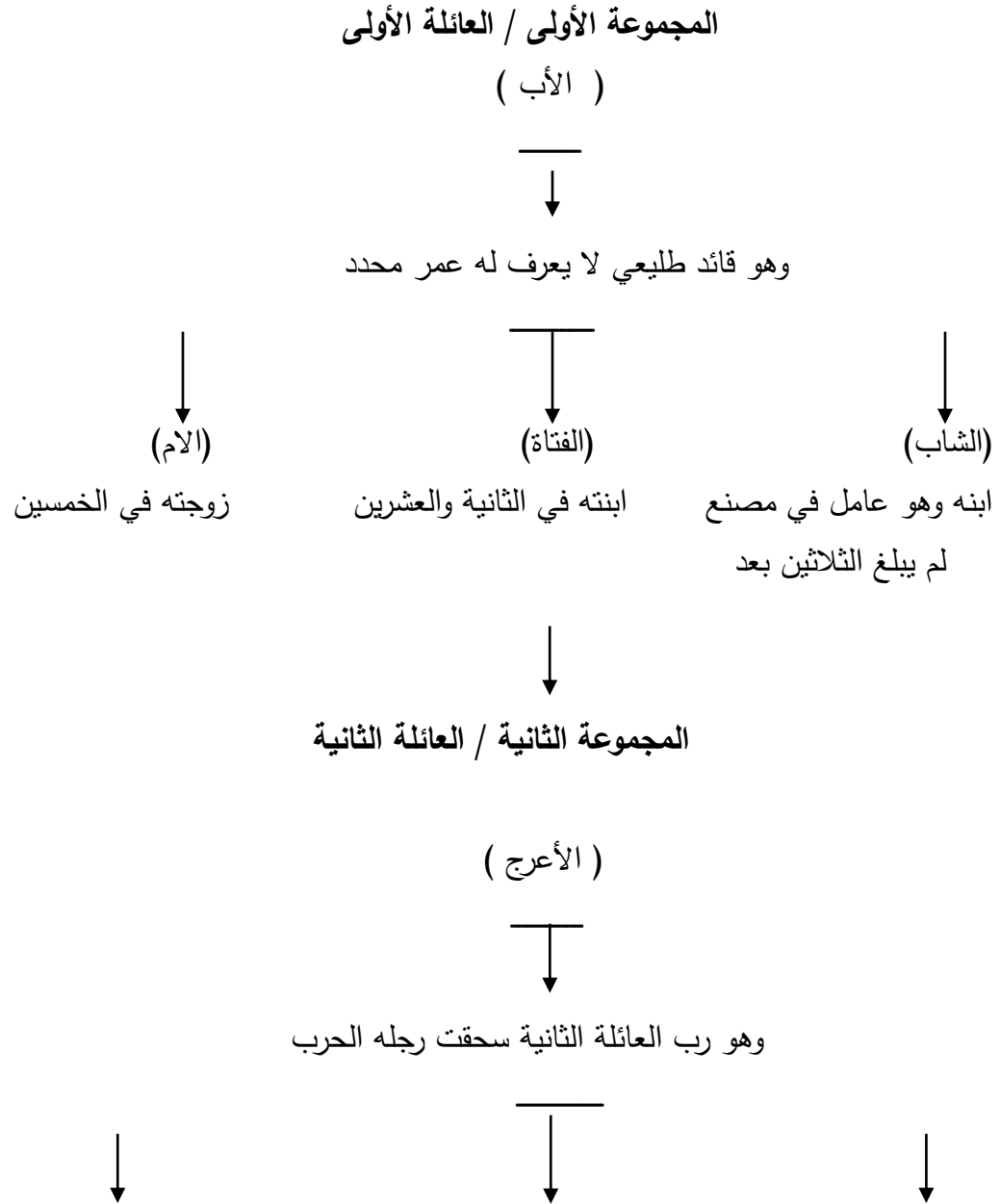
الجماعية لا تعني إلغاء دور الفرد إلغاءً تاماً من عمليتها بل إنها تؤكد دوره شريطة أن يتجلى من خلال المجموع لا من خلال الذاتية المنغلقة. إن البطولة الجماعية ضد الفردانية لما تتصف به من أنانية وحب للذات. إلا أنها مع ذلك تأخذ الإبداع الفردي المتصف بنكران الذات لا بحبها الأثاني بعين الاعتبار.

إن جميع هذه العناصر والرموز وإن كانت تبدو لنا متشابهة في كلا العاملين إلا أن زنكنة قد أضاف عليها ما جعلها أكثر غنى، وأعمق دلالة. وكان لاستخدامه الرائع لطريقة المزوجة الفنية بين الواقع والافتازيا، وهو صاحب تجربة في هذا المجال، ما أضاف عليها شحنة إبداعية من خيال مطلوب في مثل هذه الأعمال التي تتعامل مع الوقائع التاريخية واليومية بطريقة تكسيها صفات أدبية تبعدها عن التنظيرات المملة الجامدة والوعظ الجاف. ولم تخل هذه العملية، بأي حال من الأحوال، من وعي الكاتب كضرورة وكشرط أساس لتحرره من التجربة الواقعية. ولهذا نجد فعلاً، كما قال أستاذنا الجليل يوسف عبد المسيح ثروة، وعي الكاتب مبنوئاً في كل صفحة من صفحات مسرحية (الجراد).

-2 شخصيات المسرحية:

في زمن العنف تكون لكل شخص قصة تلتقي في النهاية مع قصص الآخرين بعقدة واحدة. وهذه العقدة لا تعني أنها القصة أو المسرحية، ذلك لأنها ليست سوى ملتقى الأحداث، والوقائع، والأفعال. إنها شيء ذهني تماماً، يصنعه الكاتب بعيد ترتيب الأحداث، والوقائع، والأفعال، وتنظيمها تنظيماً دراماتيكياً دقيقاً ومعقداً. إنها وكما يقول اريك بنتلي (6). (الكيفية التي توجد بها الإصطدامات الضرورية). لكن هذه الاصطدامات لا توجد بغير الصراع وبغير الإستجابات العاطفية للصراع. إنها إذن حاوية هائلة للدوي لا للانفجار. وعندها تبلغ الأشياء درجات عالية من انتقادها الدرامي. إنها ليست الحياة كما يقول بنتلي، أيضاً وإن بينها وبين الحياة الحقيقية تتوسط القصة. ولهذا فمن غير المجدي تجميع القصص بعقدة واحدة ما لم نستخدم عنصر العنف في كل منها، ذلك لأن الضرورة، كما يقول تنسى وليامز، تقضي أن تكون الأحداث أكثر عمقاً مما هي في الحياة، وهو نفس ما فعله زنكنة عندما جمع قصص شخوصه في مسرحية (الجراد) وجعل كل قصصهم تلتقي بنقطة واحدة عند عقدة المسرحية. وحين أقول تلتقي فلا أعني الإلتقاء المنظم الذي يسمح بمرورها من دون أن تحدث عملية

(الاصطدامات الضرورية) بل اعني اصطدامها اصطداماً سبق وأن خطت له، في ذهن الكاتب، المسالك التي لا تؤدي الى تجاوز الإصطدامات بل الى حدوثها فعلاً. ولكي تكون دراستنا أكثر دقة لشخص هذه المسرحية وقصصهم فأنا نجدول شخصياتها على الشكل الآتي:



(الام)

زوجته في الستين

(الزوجة)

زوجة ابنه في الخامسة
والثلاثين

(الزوج)

ابنه وهو عامل في مصنع، في الخامسة
والعشرين

المجموعة الثالثة

تتألف من

شخص لا يظهر على خشبة المسرح



صاحب المعمل والمحتر

شخص يظهر على خشبة المسرح



الطبيب/الرجل ذو البدلة البيضاء/البائع

عامل الخبز/سائق سيارة المعمل/وكيل شركة الايمان آخرون.

من الرسم يتضح أن (الجراد) تناولت ثلاثة مجاميع بشرية تمثل بمجموعها مجتمع المسرحية بكل تناقضاته وتفاوتاته الطبقيّة والدرامية.

تتناظر المجموعة الأولى مع الثانية تناظراً نسبياً من حيث عدد أفرادها، وتوجههم الفكري وعلاقاتهم بوسائل الإنتاج. فإذا كان (الأب) في العائلة الأولى قائداً خبر الحياة والنضال وذاق مرارة الخيبة، فإن (الأعرج) هو الآخر قد خبر الحياة ومرّ بتجربة الحرب المدمّرة وذاق مرارة الخيبة إذ خرج من الحرب بساق واحدة. ومثلما لم يستطع الأول تحقيق أهدافه عن طريق النضال السياسي، لم يستطع الثاني تحقيق أهدافه عن طريق العمل العسكري. غير أن هذا التناظر لا يلغي عملية التمايز بين الشخصيتين. بل أن الكاتب، نفسه، قد عمّق هذا التمايز عندما أضفى على الشخصية الأولى عمقاً رمزياً ومعنى دلاليّاً إذ جعلها خارج تحديداته الزمنية لأعمار شخص المسرحية أولاً وعندما ميّزها بموقعها

المهم ثانياً. إلا أن هذا التمييز لم يرق إلا على حساب اختفاء وحجب المعلومات المهمة التي تخص الشخصية الثانية. فنحن لا نعرف مثلاً لمَ خاض (الأعرج) حرباً؟ ومع من خاضها؟ وضد من؟.

أما الشخصيتان التاليتان في كلتا العائلتين فهما شخصيتا (الشاب) و(الزوج). الأول لم يتجاوز الثلاثين بعد. مسكون بحماس الشبيبة ونزقها. غير حاسم في المواقف التي تتطلب حسماً. فهو يقف عاجزاً مكتوف اليدين إزاء الضغوطات العاطفية التي تمارسها (الأم) عليه وتمنعه من مواصلة دوره في معركة الإنسان المصيرية، مع أن ضميره مشدود إلى مبادئ أبيه ومرتبطة بقضيته التي هي قضية مجتمع استهدفته (القوة الجرادية) الغشوم. غير واقعي أحياناً في تجاوبه مع مجريات الأحداث. وفي فهمه للوقائع. أما الثاني الذي تجاوز الثلاثين بخمس سنين فعلى الضد تماماً من حيث وعيه وحسمه وحزمه وإرادته في المواقف التي تتطلب حسماً، وحزماً، وإرادة، ومن حيث كونه مدافعاً أميناً عن طبقته. مقاتلاً لا يكلّ في سبيل حقوقها. وقد رأينا كيف أنه اختار طريق الشهادة وهي أعلى مراحل الفداء والتضحية، في وقت كانت امرأته على أعتاب وضع (الطفل) الذي طالما تحدّث عنه الآخرون وانتظروه. وهكذا بدلاً من أن يذهب إلى بيته كي يشارك وجدانياً في استقبال طفله، سار في طريق المقاومة حتى اللحظة الأخيرة.

لقد أعطى هذا الرجل الحياة أكثر مما أعطى الآخرون جميعاً وأن محيي الدين لم يخطئ أبداً عندما جعل (الطفل/الفكرة. والطفل/الثورة، والحياة الجديدة) يولد من صلبه لأنه بهذه الولادة يكون قد أضاف ميزة له مكنته، في النهاية، من إحلال التوازن الشخوصي بين كلتا العائلتين.

وهناك في العائلة الأولى (الفتاة) وتقابلها في العائلة الثانية (الزوجة) وهما متشابهتان من حيث استجابتهما وتقبلهما وحماستهما لأصول الحياة الجديدة. (الفتاة) من خلال رومانسيتها و(الزوجة) من خلال واقعيتهما. وكما ظلّ (الشاب) رهين (المنفى) ظلّت (الفتاة) رهينته أيضاً فهي أقلّ مواجهة لوالدتها (الأم) وأقلّ صداماً معها. إنها توفيقية أحياناً ولكنها حين تأزمت حالة الصراع نتيجة للإصطدامات العنيفة فيما بينهم وبين القوى الجرادية وعملائها، نحت عواطفها لتختار طريقها بتصميم وعناد، رداً على الأم، التي اتهمتها بالحمق:

" أنا حرة .. لي الحق أن اختار الطريق الذي أريد " (7)

إن اختيارها هذا لم يكن بأي حال من الأحوال وليد عواطفها كفتاة ولكنه ناجم عن وعيها كامرأة أنضجتها الظروف والبيئة والمجريات فقاومت (الجراد) ورفضت (الخطيب) لأنه خانهم فأمسخ الى (جرادة آدمية) كما أنها لم تأسف لأن شقيقها ضرب (الأم) ضربة مميتة قبل أن توافق على أن تمسح هي أيضاً الى (جرادة) بل انها أثنت عليه لأنه حفظ سمعة أبيهما من الخزي. ولأنه لا بدّ لها أن تختار بين أمرين:

عواطفها التي تدفعها لاتخاذ موقف توفيقى. وفكرها الذي يدفعها لاتخاذ موقف ثوري. وليس موقف (الزوجة) بأقل أهمية من موقف (الفتاة) ولا بأقل تضحية منها. فلقد عانت الجوع، وتحملت الألم، وقاومت الجراح كي تحفظ ثمرة زوجها. وقد امتزجت في شخصيتها عاطفة الأم، والزوجة، والحببية ناهيك عما اكتسبته من وعي وصلابة لا تلين وشجاعة نادرة بين النساء. فهي تؤمن إيماناً مطلقاً بمقاتلة (الجراد) ولم تتوان في الخروج عندما كانت الأزمة في ذروتها للبحث عن زوجها لتقف الى جانبه، ولتقاتل (الجراد) حتى اللحظة الأخيرة دون أن تأبه للموت ما دام الموت يوفر فرصة لنجاة (الطفل) الذي هو كل ما تبقى لهم وللناس الذين يقاتلون الجراد.

اما الشخصيتان الأخريان فهما شخصية (الأم) في العائلة الأولى وشخصية (العجوز) في العائلة الثانية وبينهما تشابه غير قليل. فالأولى ترتبط بأبنائها بحب أناني تفوقهم جراه داخل المنزل لتضمن ابتعادهم عن مداخلات الصراع وتفجراته الجديدة ولأنها لاتريد أن تخسرهم كما خسرت أباهم من قبل. ولم يبد عليها أنها تأثرت بأفكار زوجها، ولو بالقدر الذي يحول دون جعلها عرضة للتراجعات والتنازلات أمام أي ضغط يهدد حياتها الشخصية كما حدث لها فعلاً في المشهد الأخير من المسرحية إذ كادت أن تقول (إني جرادة) لو لا أن ابنها قد اتخذ قراره في اللحظة المناسبة، وهو قرار مؤجل بعض الشيء فيما لو أخذنا الدور المهم الذي لعبه في بداية المسرحية بعين الاعتبار. والثانية هي (العجوز) وتمثّل الاستعداد الكلي لتقبّل القيم العتيقة والبالية بل أنها تحمل هذه القيم أصلاً، وتحاول فرضها على ابنها (الزوج) ليجعل من علاقته بزوجته كعلاقتها بأبيه (الأعرج) وهي علاقة تصدّعت في الآونة الاخيرة حتى وصلت الى التهديد بالطلاق. لقد جعل المؤلف علاقة هذه العجوز بأخيها (المختار) علاقة القديم بالقديم. فإذا كانت قيمها رجعية فذلك ليس بغريب عليها باعتبار الأساس الأسرى الذي يمثله شقيقها(المختار) لا بالمعنى الوراثي ولكن بالتأثير والتأثر السلوكي والبيئي حسب. إنها

باختصار رمز للقديم البالي، والماضي المنذر. إنها دودة بائدة لا تزال تتخر في كبد الحاضر وتقرز سموم عقمها في رحم (الحياة/ الحب) وهي من حيث تدري أو لا تدري تتاصر القوة الرجعية المتمثلة بأخيها حين تهبه ما للأسرة من (مبيد). لقد استطاع المؤلف من خلالها أن يلقي ضوءاً على طبيعة الصراع بين قيم الماضي المستهلكة وقيم الحاضر المتجددة. هنا يمكن القول أن زنكنة تعامل مع المرأة كما تعامل مع الرجل. فهو لا يريد ولا يفكر أصلاً في أن يمنحها دوراً بطولياً من دون تأهيلها للبطولة. فإذا كانت (المرمضة) قد خرجت من بيتها إبان اشتداد الهجمة الجرادية لتساعد (الزوجة) على إنجاب (الطفل). وإذا كانت (الزوجة) قد خرجت بالرغم من الجراد للبحث عن زوجها كي تقف الى جانبه ثم لتموت دفاعاً عن (الطفل). فلا يعني أن صورة البطولة قد اكتملت لديهما على وفق منهج زنكنة الخاص بالتأهيل البطولي.(8)

وتجدر الإشارة هنا، ونحن نستعرض شخصيات المسرحية، الى أن زنكنة وحرصاً منه على الموازنة بين العائلتين من جهة، وبين العائلة الواحدة من جهة أخرى فقد جعل عدد أفراد الأسرة الأولى مساوياً لعدد أفراد الأسرة الأخرى ذكوراً وإناثاً. كما أنه جعل عدد الذكور في العائلة الواحدة مساوياً لعدد الإناث فيها ولهذا دلالتة أيضاً. أما بقية الشخصيات فتمثل أهميتهم في استكمال المسرحية كل شرائحها الاجتماعية التي يتكوّن منها مجتمع (الجراد). وفي استيفاء عملية الصراع لشروطها وتضمنها لعناصر القوى المتصارعة سواء منها التي تظهر على خشبة المسرح أم التي لا تظهر. فالطبيب والخطيب كلاهما قاتلا الجراد. ولكنهما تخليا عن ذلك عندما اشتدّ الصراع وأصبحت مصالحهما تبعاً لذلك مهددة. فالطبيب لم يستجب لنداء (الزوج) ولا الآخرين في مساعدة (الزوجة) على الإنجاب المرتقب. ولم يستجب لمناشدتهم إياه كي يساعد (الطفلة) التي نهشها الجراد حتى وهم يناشدون روح الإنسانية التي في مهنته. والخطيب تبلغ به الأنانية حدّ مطالبته والدة خطيبته أن تمسّخ جراداً هي الأخرى. كما أنه حاول بمعية (العجوز)، التي انقلبت الى مسخ أشوه، الاعتداء على (الزوجة)، وقضم (الطفل) بمساندة من الجراد. أما الفئات الأخرى فهم على التوالي:

المستخدمون (الرجل ذو البدلة البيضاء) ، الكسبة (البائع) ، الفلاحون (الفلاح) وهم جميعاً ضد الجراد. البرجوازية الكمبرادورية (وكيل شركة الايمان للاستيراد والتوزيع)، الرأسمالية (صاحب المعمل)، الرجعية المحلية (المختار) وهم جميعاً مع الجراد.

3- الإنسان والمبيد والعلاقات الجرادية

تبدأ مسرحية (الجراد) مشهدها الأول بدخول (الشاب) ليلقي (ثيمة) المشهد الأولى بانزعاج وتصميم وحدّة. نفهم أنه مواجهة مستمرة لمشكلة تتكرر. وأن لا أحد غيره مؤهل لحل عقدها. وأنها تكمن في الادعاء المتكرر (لصاحب المعمل) أن سيارة نقل الشغيلة الى معمله عاطلة ليوفر لنفسه ثمن الوقود. أي أنه لا يكتفي بقضم فائض القيمة واستحواده عليه بل ويتعدّى ذلك الى أبعد حدود الإبتزاز. ومن هذا تبدو العلاقة متناقضة بين الاثنتين منذ البداية. بين الرأسمالي المستغلّ و(الشاب) المستغل. وأن عقدة هذه العلاقة وإن بدت لنا عقدة أساسية في المشهد الأول إلا أن المؤلف لم يعمل على تغذيتها وتميئتها باتجاه تصعيد حالة الصراع الطبقي والدرامي بشكل تقليدي وواقعي كما هو متوقع لأنه وضع الى جانبها عقدة أخرى هي عقدة (المبيد) التي نوه عنها وسيعمل على تتميتها من خلال شخصيات هي في الأساس شرائح اجتماعية مختلفة من مجتمع المسرحية. فالرجل، والأعرج، والخطيب، والطبيب جميعهم شخصيات رمزية ألفت بحوارها سريعاً لتقول في النهاية: إن (المبيد) قد اختفى.

الكاتب إذن لم يشأ الوصول الى هدفه المشهدي، وأخبارنا باختفاء المبيد، وصولاً مباشراً. وهو محق إذ يمهد له عبر أفعال حركية وأخرى انفعالية داخلية ليضع أمامنا التساؤلات، وليضعنا أمام التساؤلات المهمة لماذا اختفى المبيد؟ ولماذا رأت تلك الشرائح الاجتماعية المذكورة الجراد قبل أن يراه (الشاب)؟ وأخيراً لماذا نرى هذه الشرائح الاجتماعية نفسها ملزمة، على اختلاف مستوياتها وأعمالها وأعمارها، بأخباره عن اختفاء المبيد؟ هذه أسئلة وأخرى غيرها لا نجد لها إجابات دقيقة وعميقة إلا في الكشف الدقيق عما يمكن أن تعنيه رموز المسرحية المهمة كالمبيد والجراد. فالمبيد هو المقاومة الفعلية والفعالة للإنسان. والقدرة الكامنة للوقوف بوجه التيارات المعادية له. واختفاء المبيد يعني بدء حركة أخرى تستهدف الإنسان وحركته الثورية الدائبة لبناء عالم أجمل وأبهى. وإن اختفاء (المبيد) غير مرهون بزمن محدد ولا بمكان محدد ولكن من دون إخفائه بطريقة أو بأخرى لا يتسنى للتيارات الجرادية أن تغزو العالم. والجراد هو الشر. هو الرأسمالية بما تنطوي عليه من استلاب، وجشع، واستغلال. هو الظلم بكل قوته القاضمة لحقوق البشر.

هو الاستعمار بطمعه، ونهبه، واحتكاره. وما (صاحب المعمل) في هذا المشهد إلا شكل من أشكال الوجود الجرادي الكثيرة. إن زكنه واعتباراً من هذا المشهد يمهد لانتشار الجراد تدريجياً تماماً كما فعل كامو في (الطاعون) (9) إذ ابتداءً روايته بمشاهدة عدد قليل من الفئران هنا وهناك ولكنه سرعان ما جعلها تزداد وتنتشر في كل حي من احياء المدينة الساحلية. ولكن من مصلحة من اختفاء المبيد؟ أو لأقل من هم أولاء الذين استحوذوا عليه وبأساليب مختلفة، ثم أبعده عن تناول الناس؟

يخبرنا المؤلف في مشهد (الجراد) الثاني أن أشخاصاً مرتبطون بالقوى الجرادية، بشكل أو بآخر، هم الذين يقفون وراء اختفائه. فالمختار يقوم بسحب المبيد، عن طريق أخته العجوز، من بيت زوجها الرجل الذي أخذت منه الحرب ساقاً ولقنته لقاءها درساً عظيماً في الاعتماد على النفس. العجوز، بسبب جهلها بضرورة المبيد وعدم حاجتها له، تسلمه لأخيها المختار دون أن يخطر ببالها أنهم " مهددون بالحشرات كل حين " والمختار بفعلته هذه يعقلن مساهمته مع أترابه، ومع وكيل شركة الايمان كرتل خامس في تهيئة الأجواء المناسبة للهجمة الجرادية القادمة لأن مصالحهم تلتقي من قريب أو من بعيد بالجراد/ الإنسان. ولأن من مصلحة هؤلاء جميعاً أن تتزعزع الإنسانية لتسود بدلا عنها علاقات جرادية مشينة. تلك حقيقة خبرتها الحياة وأكدها المؤلف الى جانب حقيقة الدور الفاعل الذي تلعبه التناقضات الأساسية القائمة بين قوتين متناقضتين. إحداها جديدة وفتية ومتطلعة الى غد افضل. متطورة وواعية تدرك ضرورة (المبيد) وترنو بقوة الى حياة ستدب عما قريب وستباركها.

والأخرى عتيقة بقيمها البالية، وبعجلها، وخوائها، وتحفظها من كل جديد. وبقدر ما تربط الأولى طموحها (بالحياة/ الحب) تربط الأخرى طموحها بمصالحها الأنانية والخسيسة. ولعل المؤلف هنا يفعل كما فعل في المشهد الأول إذ يوجه المشهد نحو هدفه بطريق غير مباشرة ليشعرنا أكثر من أي وقت مضى أن شيئاً ما يجب أن نحسه، ونحن نحسه فعلاً، قد بدأ يتحرك بشكل يدعونا الى الارتياب. ولكنه يفاجئنا، بعض الشيء، في المشهد الثالث الذي هو في الحقيقة تابع ومكمل للمشهد الأول، بدخول سائق سيارة المعمل وهو يصرخ مستغيثاً ومحذراً : (أيها العالم.. أيها الناس) (الجراد).... (10) الجراد) وكأن صرخته هذه هي ساعة الصفر لبدء الصراع الحقيقي بين الإنسان والقوة الجرادية القادمة من الغرب. ولكن قبل أن يفعل الناس شيئاً تتكاثر موجات الجراد ثم تنزل

أسرابه قضمًا، على الجميع فيعود (الرجل ذو البدلة البيضاء) ليخبرنا أن الجراد قد هجم على المستشفى، وقضم المرضى ولم يبق منهم غير العظام. ويعود الدكتور وقد أصيب بلوثة جراء ما تركه الجراد فيه من آثار عميقة. وكذلك الرجل الأعرج يعود وقد حاصره الجراد ولا يستطيع منه فكاكاً لكنه مع ذلك يستصرخ الناس أن يصعدوا، وأن يعلنوها حرباً لا هوادة فيها لا على الجراد حسب بل وعلى كل الحشرات القذرة. وفي خضم هذا الصراع يتذكر (البائع) أنه خبباً في عربته علبة مبيد أن له أن يستخدمها لكنه سرعان ما يكتشف هو الآخر إنها اختفت وأن وكيل (شركة الايمان للاستيراد والتوزيع) لا بد أن يكون وراء اختفائها كما كان المختار من قبله. ثم يتقدم الجراد بأعداد هائلة أخرى. يقتل (الطفلة) في حضن الأعرج الذي حاول حمايتها وفشل فأعلن عن موتها صارخاً بجنون: إنها ماتت وإن الجراد قد امتصّ دمها ثم أخذ يضرب الأرض بضراوة وشدة لكنه سرعان ما توقف ليصغي وليتأكد أن ما سمعه هو صوت الوليد الجديد. الجراد يقتل البراءة.. يمتصّ دمها.. يجفف دم الطفولة ولكن على رغبة تولد حياة جديدة مباركة.. فجر مشرق آخر يزحف بثقة على الأرض (أسمع الى صوت الحياة في حفيدك) يقول (الشاب) للأعرج مستبشراً: (أيها الجد.. أيها الجد) ها قد بزغ الفجر الذي تحدث عنه ابنك.. ها قد جاء الوليد إذن فالجراد لن يخلق الحياة.. قد يعطّلها لكنه عاجز عن خنقها) ويتمنى (الأعرج) لو أنه يترك قبلة على وجه الفجر. على الحياة الجديدة التي لم يقدر له أن يستمر ليحيها، ثم ينهض متحاملاً على ساقه بالرغم من الجراد. يتكئ على (الشاب) الذي الذي همّ بأخذه الى حفيده بشجاعة بينما يصرخ الوكيل الذي ظلّ يرقب من محله سقوط البشر تحت هجمة الجراد الكاسحة:

(لا.. لا تدعوها ينجون.. آه انه انه (يشير الى الشاب) بيته مستودع للمبيد.. انه ابن
اخطر رجل.. اخطر رجل) (11).

هكذا يكشف (الوكيل) وفي الظرف المناسب عن حقيقته كرتل خامس جلّ طموحه أن يرقب ويترصّد ويطلق الشائعات المغرضة ويهيئ الأجواء الملائمة لانتصار الجراد. وهنا يترك المؤلف كلاً من (الشاب) و(الأعرج) دون أن يعلمنا ما إذا كانا قد استطاعا الوصول الى الحفيد ورؤيته وما حل بهما. ويأتي المشهد الرابع فنفاجاً بوجود (الشاب)

داخل منزله دون أن نعرف كيف وصل المنزل ولا كيف ترك (الأعرج) وبأية حال ولا تخبرنا حتى الشخصيات الأخرى كالزوجة مثلاً عن مصير عمها الأعرج.. لقد ترك المؤلف (الأعرج) دون أن يحدد مصيره أو أن يعطي تفاصيل أخرى عن بقية حياته. وفي رأينا أن هذا العيب وإن كان بسيطاً إلا أنه يحسب على هذه المسرحية.

إن صورة (الشاب) التي رسمها لنا زنكنا في المشهدين الأول والثالث والتي بدت فيها شخصية قوية بتصميمها، وصرامتها، وحسمها نراها في هذا المشهد على جانب من الضعف إذ تتخلى، ولو مؤقتاً عن أداء دورها التاريخي تحت ضغط العلاقات العاطفية الأنانية التي تبديها (الأم) وتحولها الى أوامر تمنعه من الخروج والمشاركة في الحرب ضد الشر. وعلى الرغم من أن المنزل يضم بين ظهرانيه جيلين مختلفين وعياً وثقافة إلا أن الجيل القديم (الأم) بقيمه الأنانية يبدو أكثر ثقلاً من الجيل الجديد (الشاب) وشقيقته (الفتاة) إذ تستخدم (الأم) نفوذها وسلطانها الامومي لتحول بين الباب وبين ابنها الذي اكتفى بإطلاق صرخات الغضب، والتأفف، والمعاناة وهذا موقف لم تكن نتظره من شخصية بدت، من سياق المسرحية، أكثر قرباً من مواصفات البطولة، غير أن هوة الخلاف تتسع بينهم خصوصاً بعدما رفضت وبلا إنسانية أن تفتح الباب لزوجة العامل التي جاءت تطلب المساعدة لصغيرها بظروف يصعب فيها الخروج فيتأجج اثر هذا الخلاف صراع درامي يرتكز على فعلين: أحدهما خارجي معبر عنه بأفعال حركية وأخرى إيمائية. والآخر داخلي متمثل بالمعاناة الداخلية والعنيفة جزاء الشعور بالعجز وضعف الإرادة التي تحول دون قطع العلاقة العاطفية الأسرية بين (الشاب) وأمه مع أن هناك ضرورة لقطعها ضرورة تقتضيها مصلحة عالم يقف على شفا الهاوية بسبب الجراد. وإذا كان (الشاب) لا يني يتهم أمه بأن حبها مبني على أساس تضحية تافهة. فانه شخصياً لم يجرب التضحية بأمه من اجل الجموع التي يهددها الجراد. وفي سبيل أن لا يموت منفرداً بعيداً عن رفاقه خصوصاً بعدما عرف أن سائق عجلة معلمهم قد استشهد وكذلك جاره العامل وعامل الخبز الذي كان يأتيه بالأوراق السرية بين طيات الخبز.

إن احتباسه في المنزل إنما حوّل المنزل الى (منفى). قلعة أرادت (الأم) أن تتحصن داخلها معه من المخاطر والجراد لكن الجراد يهاجم الجميع حتى (المنفى) مادام في المنفى أناس يرى أن من مصلحته القضاء عليهم. إنه يهدد الجميع حتى (الأم) نفسها. ومن تهديده هذا تتجدد الحاجة القصوى للمبيد. تلك الحاجة المستحيلة التي ما انفكت

تتحول الى أداة تعذيب للشباب. أداة تدخل في نفسه الإرتياب حتى من سلوك أبيه لأن أباه كان قادراً على جعل الأمور تسير سيراً حسناً باعتبار مكانته ومركزه القيادي والخطورة التي يشكلها أمام الجراد. لقد فرض المؤلف على شخص هذا المشهد أعنف أنواع النفي اذ نفاهم حتى داخل جلودهم في منزل ليس أهون من سجن وقد ضاعف من عذابات (الشباب) إذ قطع المشهد ليكشف لنا عبر مشهد اعتراضى جديد معاناته جزاء ملايين الأسئلة التي تحاصره ولا يستطيع ضميره خلاصاً منها إلا بتوجيهها إلى أبيه. ونراه فعلاً في مشهد (المحاكمة) كمن يقاضي أباه ويلقي عليه التهمة إثر التهمة فيقول:

الشباب : الدنيا تغرق يا أبي.. كسفينة بملايين الثقوب (12).

الأب : (بهدهوء وبإحساس بالذنب)، ادري.

الشباب : وقد كنت تدري إذ كنت أحد قادتها.. إنها قد غدت كالغريال

وهي تمخر عباب بحر هائج يتربص بها القراصنة من كل

مكان، ولم تعمل شيئاً.. لماذا. لماذا؟.

الأب : حين كنت في قيادتها كانت سليمة ، قوية تتحدى الموج

وكلاب البحر.. وقد نخرها الدود بعدما أبعدت عنها.. وابدل

ملاحوها بمجموعة من الآلات.. آلات صماء بكماء عمياء.

وعبر هذا اللوم المستمر يحاول (الشباب) أن يعقلن حالة عذاباته الداخلية التي أوقدت فيه جذوة تأنيب الضمير احتباسه في (المنفى) وتحجيم مشاركته الفعلية في معركة الإنسان واستبعاده من دوره القيادي فيها. وما (الأب) في هذا المشهد إلا رمز لاهتراء القيادة وسلبيتها. ولهذا فهو لا يوجد الا في ضمير (الشباب) الذي أحس بذلك الاهتراء وبتلك السلبية إحساساً جعله يستنطقه في بقعة ضوء هي كوة ضميره التي يطلّ منها على الحقائق المرة. يقول لأبيه لائماً:

["أتذكر حين (13) استأذنتك في الاحتفاظ بكمية من المبيد.. نهرتني بقسوة "لا تدع أفكارا مجنونة تراودك " يا أبي المزرعة مهددة بالجراد.. سيبتلعها الظلام ولن تقتصر الظلمة على المزرعة وحدها.. ستزحف حتى تشمل كل حياتنا تغتال النور.. تقتل

الشمس.. تدنس الهواء.. قلت بغلظة" ليس هذا من شأنك"، من شأن من اذن يا أبي.
لماذا يكون الموت والاختناق والبؤس من شأني ولا يكون الدفاع عن نفسي من شأني".]

ثم يعود بنا المؤلف من ضمير (الشاب) بعد أن اختفى (الأب) من المشهد تدريجيا الى الواقع مرة أخرى وقد بدا (الشاب) مرهقاً متعباً وهو يسلم رأسه الى حضن أمه، التي ظلّت مندهلة في محلها بوداعة.

في المشهد الأخير وبعد ثلاثة أيام يكرر المؤلف نفس المنظر السابق داخل المنزل/ المنفى. ولقد كان حرياً به أن يرينا الأحداث المهمة والمصيرية مباشرة ولكنه اكتفى بتوصيلها من خلال المشاهدة عبر النافذة العلوية، المظلة على النهر، عن طريق (الفتاة). ومن بعض الشخصيات التي دخلت المنزل أما لجوءاً إليه كالزوجة أو لمصلحة أنانية وقذرة كالخطيب. أو بالمشاهدة المباشرة من قبلنا عبر النافذة الضيقة لصالة المنزل. فالفتاة تخبرنا بأن رفاق شقيقها قد اختاروا مصيرهم بإرادة لا تلين كصديقه في المعمل وسائق سيارة المعمل وعامل الخبز ثم العامل والد الطفل. والزوجة تخبرنا أن عمّتها العجوز قد استحالت الى مسخ. والخطيب يخبرنا أن والد (الشاب) كان يقاتل الجراد بضراوة، وقوة، وبطولة حتى أنه كوّم منه جبلاً كثيرة. وأن الجراد كان يستهدفه بشكل غريب حتى تمكن من افتراس كل جسمه باستثناء عينيه. ومع ذلك ظلّ يستصرخ الناس ليصمدوا وليقاتلوا:

"انها الثورة أيها الرفاق فقد قامت الضحايا تنتقم" (14) .

"الى المزيد من المبيد لا تدعوا الجراد يخنق الثورة لا تدعوا الجراد يلطخ رايات المحبة"

ويخبرنا الخطيب أيضاً أن الأب لم يستطع بلوغ المزرعة بسبب ثخن جراحه لكن ابنه (الشاب) يقول بتصميم:

" إن لم يبلغها فسأبلغه.. أنا .. سأواصل طريقه حتى أحقق هدفه "

ولكن الجراد، وعلى الرغم من كل هذا التصميم وهذه المقاومة يتمكن من الثورة فيعطلها لقد اقتحم حتى (المنفى) هاجم الجميع وبدأ بقضمهم. وبدأت العجوز/ المسخ تطارد مع

الجراد (الزوجة) لتنقضّ على الطفل فتقضمه لكن (الشاب) يبعتها بركلة منه وبركلة أخرى يبعد الخطيب الممسوخ لأنه حاول إسقاط (الام) في حبال الجراد إذ قال ناصحاً قولي إني جرادة لتستطيعين فكاكا من الجراد. وبسبب ضعفها وقسوة الجراد عليها تفقد قوة احتمالها فتقول إني... لكنّ الشاب يعالجها بضربة مميتة تحفظ شرف أبيه الذي ما قال، بالرغم من جراحه، إني جرادة.

وينتهز الجراد الفرصة فيهجم على (الزوجة) هجمة عنيفة تسقطها فتهيب بالشاب أن ينقذ الطفل فينتشله منها ويبحث عن منفذ يهرب منه وقد أحاطه الجراد من كل جانب وهمّ الخطيب والعجوز بقضمه. غير أنه يضمّ الطفل الى صدره بقوة، ويقذف بنفسه من خلال النافذة وهو يصرخ:

لن أكون جرادا فيتحوّل صوته المنفرد الى صرخة جماهيرية صاخبة لن نكون جرادا.

4- الأسلوب المشهدي في المسرحية:

تقع أحداث المسرحية في ستة مشاهد لم يحدد المؤلف أيها يشكّل الفصل الأول وأيها الثاني ربما للحفاظ على اسلوبه المشهدي في المسرحية. ولكننا نستطيع أن نقول واتقين أن المشاهد الثلاثة الأولى التي جرت أحداثها تباعاً في الشارع وفي منزل العالم (والد الطفل) وفي الشارع مرة ثانية تشكل مجموعها الفصل الأول، أما المشاهد الثلاثة الأخرى التي جرت أحداثها جميعاً في المنزل فتشكّل فصلاً ثانياً للمسرحية.

في الفصل الأول:

يقطع المشهد الثاني أحداث المشهد الأول قطعاً ليناً لتسلط الأضواء على شخصيات أخرى، وليكشف عن علاقات لا يزال القديم فيها يشكل ثقلاً بل ورماً سرطانياً في جسد العلاقات الإنسانية الجديدة. ويقدر ما أفادنا هذا المشهد في التعريف والمتابعة فإنه عمل على تأجيل أحداث المشهد الى المشهد الثالث. وكأن المؤلف أوقف الصورة عن الحركة في نهاية المشهد الأول ليواصل تحريكها، فيما بعد، في بداية المشهد الثالث والذي هو تابع ومكمل للمشهد الأول كما أسلفنا.

في الفصل الثاني :

لا يقطع المشهد الخامس المشهدين الرابع والسادس ولكنه ينغزل عنهما قليلا بواسطة حزمة الإنارة المركزة ليظلّ الفصل محتفظاً بالمنظر نفسه في مشاهد الثلاثة. يتألف الفصل الأول كما أسلفنا من ثلاثة مشاهد يبلغ الأول فيها ثلاث عشرة صفحة. ويبلغ المشهد الثاني إحدى عشرة صفحة بينما يبلغ الثالث ثلاثين صفحة. أي أن مجموع الفصل كاملا أربع وخمسون صفحة. أما المشهد الرابع فعدد صفحاته ستون والخامس إحدى عشرة والسادس ثلاث وسبعون. أي أن مجموع صفحاته كاملة مائة وأربع وأربعون صفحة. من هذه الأرقام نستدل على أن حركة المسرحية الديناميكية قد أدت بالنتيجة الى نموها نمواً بؤرياً - موجياً وصل الى أشده ليبدأ من بؤرة جديدة أخرى. الأرقام هنا تتجمع حول بؤرة مشهدية واحدة ولكنها سرعان ما تأخذ بالزيادة المطردة. فالمشهد الأول ضمّ ثلاث عشر صفحة والثالث ثلاثين والرابع ستين والسادس ثلاثا وسبعين. هذا فيما لو استثنينا المشاهد الإعتراضية كالمشهد الثاني والخامس والذي ضمّ كل واحد منهما إحدى عشرة صفحة. ولو أننا نظرنا الى المسألة نظرة أعم لوجدنا أن هناك فرقا موجياً كبيراً بين الفصل الأول، أربع وخمسون، والفصل الثاني مائة وأربع وأربعون. حيث يبلغ النمو الموجي أقصى اتساع له في نهاية المسرحية. وهذا يدلّ على مهارة الكاتب في محاولة إعطائنا الصورة الحجمية للهجمة الجردية. أولاً. ولكي لا ينهي المسرحية حيث انتهت بل ليجعل فعلها مستمراً مادامت هناك شخصية ولدت في زمن المسرحية وستحيا بعدها. وستكون بؤرة لنمو موجي هائل يحقق حلم الإنسان الذي قاتل الجراد على مدى سنين طويلة. بقي أن نقول أن التقطيع المشهدي لم يكن تقطيعاً ملحمياً كما يبدو لأن خيطاً درامياً متصلاً بين مشهد وآخر لا من حيث الفكرة العامة للمسرحية كما في المسرح الملحمي حسب، بل ومن حيث الشكل والبناء أيضاً باستثناء طريقة القطع الاعتراضية في المشهد الثاني. ولو أن المؤلف تتبع حركة (الشاب) والرجل (الأعرج) فيما بعد المشهد الثالث لأصبح الترابط التسلسلي متينا في المشهد الواحد والذي يليه. على العموم تجري أحداث المسرحية في مكانين هما الشارع والمنزل. الأول واسع ومفتوح والحركة فيه أكثر تدفقاً وحيوية وحرية. والثاني مغلق وضيق والحركة فيه مقيدة ومحدودة. ومع أنه كان من الأهمية بمكان أن ينقل لنا المؤلف الأحداث من الشارع الملتهب بمزيد من التفاصيل المهمة إلا أنه فضل أن ينقل لنا ما نحن بحاجة اليه من منزل (الشاب) ليجعلنا نشعر

بثقل كابوس الجراد وبالضغط المتزايد الذي يمارسه ضدنا ونحن قابعون في قواقعنا وبالخطأ الذي نرتكبه بالإنغلاق والبقاء في قواقعنا وداخل جلودنا وكأنني به يقول اخرج أيها (الشاب) وأنت أيها الجمهور من صالة العرض المغلقة هذه وساهم بلا تردد وبلا خوف بقتل الجراد. فلا حياد ولا مساومة ولا تهاون لأنكم محكومون بأحد اختياريين المسخ أو الحياة الحرة الكريمة.

هوامش

- (1) نالت هذه المسرحية جائزة الكتاب العراقي المتميز في المرید عام 1970م.
- (2) قصة (الجراد) نشرت في صحيفة (التأخي) العراقية بتاريخ 16/8/1968م.
- (3) مجموعة الكاتب محيي الدين زنكنة القصصية (كتابات تطمح أن تكون قصصا) بغداد 1986م.
- (4) مجموعة الكاتب محيي الدين زنكنة القصصية (كتابات تطمح أن تكون قصصا) بغداد 1986م.
- (5) (الإنسان والمسوخ والجراد) يوسف عبد المسيح ثروة - مجلة الثقافة الجديدة - العدد 23 لسنة 1973 م .
- (6) الحياة في الدراما. أريك بنتلي - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا . المكتبة العصرية . صيدا . بيروت.
- (7) مسرحية الجراد - مطبعة دار الساعة - بغداد 1970م .
- (8) (هذا هو محيي الدين زنكنة) صباح الأنباري- صحيفة العراق- العدد 5286 لسنة 1993م.
- (9) (الجراد والطاعون هل يلتقيان) - حسين الجليلي - صحيفة التأخي الصادرة بتاريخ 1971/3/1م.
- (10)
- (10) (مسرحية الجراد) مطبعة دار الساعة - بغداد 1970م.
- (11) المصدر السابق.
- (12) المصدر السابق
- (13) المصدر السابق.
- (14) مسرحية الجراد.

(3)

مسرحية السؤال

دراسة المسارات الدرامية في مسرحية السؤال

تستأثر مسرحية "السؤال"، من بين سائر المسرحيات العراقية الرصينة باهتمام النقاد والدارسين والمخرجين العرب وإقدامهم على عرضها بروى مختلفة وأفكار متباينة (1). لقد اعتمد محيي الدين زنكنة في كتابة هذه المسرحية على أكبر منجز حكائي تراثي عربي (ألف ليلة وليلة) منتقياً منه حكاية شكّلت العمود الفقري لهيكل حكايته الجديدة. راسماً في جغرافيتها مسارات عديدة مختلفة تلتقي وتفترق وتتشابك، أحياناً، عند عقدة السؤال المهم الذي سيظل حاضراً وقائماً على امتداد مشاهد المسرحية ونظراً لأهمية هذه المسارات من الناحية الفنية والدرامية وتأثيرها في سير أفكار الحكاية الجديدة رأينا أن نفرّد لها هذه الدراسة على وفق المسارات الآتية:

أولاً : مسارات الحكاية التراثية:

إن أي خلق فني يعتمد التراث مادة فنية في الكتابة يرتبط ويحافظ على صلته بتلك المادة بعامل أو أكثر يحدده الفعل الرئيس أو مجموعة الأفعال الرئيسة التي تمتاز بقابليتها الانفجارية، الى كل الجهات، انفجاراً يؤدي الى تعدد مساراتها والى اختلاف تلك المسارات. ففي الحكاية التراثية (حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني فيما وقع بينهم) في ألف ليلة وليلة يتحدد مساران:

أ- المسار الصاعد وتحدده مجموعة أفعال تبدأ من فعل القتل وتنتهي بوصول القاتل إلى الوالي على وفق الترتيب الآتي:

حضر ← الأحدب الى بيت الخياط/ التقطت زوجة الخياط جزلة سمك كبيرة
من على مائدة الطعام/ القمتها في فم الأحدب/ طلبت منه ، بعد

ان سدت فمه بيدها ان يبتلعها دفعة واحدة/ تصلبت في حلق
الأحدب شوكة تصادف وجودها في السمكة/ أدت الى انقطاع
أجله.

تأمرت ← الزوجة مع زوجها على الطبيب اليهودي/ حملا الجثة وضعاها على
عتبة دار الطبيب بمكر ودهاء/ هربا ليفوزا بنفسهما.

حضر ← الطبيب ليعاين المريض المزعوم/ تعثر بالجثة فسقطت/ ظن أن
الأحدب قد مات بسببه.

تأمرت ← زوجة الطبيب مع زوجها على جارهم المسلم (المباشر)/ انزلا الجثة
في بيته بواسطة حبل وتركاها في ركن.

حضر ← جارهم المسلم (المباشر)/ رأى الأحدب واقفا - ظنه لصا/ اخذ مطرقة
وهوى بها عليه فوق أرضا/ حمله ، في آخر الليل ، وتركه في
السوق وانصرف.

حضر ← النصراني ، وهو سمسار السلطان ، قاصدا الحمام وقد اختطف
عمامته أول الليل/ رأى الأحدب ظنه لصا يريد سرقة عمامته/ طبق
كفه ولكمه على عنقه وامسك بخناقه/ نادى على الحارس.

حضر ← الحارس ورأى ما رأى/ امر النصراني بحمل القتيل الى بيت الوالي
لمقاضاته.

ب- المسار النازل وتحده مجموعة أفعال تبدأ من أمر الوالي بقطع رأس النصراني وصولاً
الى اطلاق السلطان، سراح الجميع على وفق الترتيب الآتي:

أمر ← الوالي بقطع رأس النصراني/ ظهر المسلم (المباشر) للوالي/ شهد ببراءة النصراني/ اعتراف بارتكابه الجريمة/ أطلق الوالي سراح النصراني.

أمر ← الوالي بقطع رأس المسلم/ ظهر الطبيب اليهودي/ شهد ببراءة المسلم/ أطلق الوالي سراح المسلم.

أمر ← الوالي بقطع رأس الطبيب اليهودي/ ظهر الخياط/ شهد ببراءة اليهودي.

أمر ← السلطان ان يمثلوا بين يديه مع الوالي/ روى الوالي للسلطان ما حدث.

أمر ← السلطان ان تكتب قصتهم بماء الذهب ثم تبين ان الأحذب فيه روح فأخذ المزين/ مكحلة فيها دهن/ طلى به رقبة الأحذب/ غطاها حتى عرقت/ استخرج العظم من حلقة بواسطة كلبتين/ نهض الأحذب/ عطس عطسة قوية/ ملس بيديه على وجهه/ أطلق السلطان سراح الجمع.

مسار الفعل، اذن في حالتي الصعود والنزول لم يتضمن النوايا الخبيثة المبيتة. ولم يبين على أساس تراكم التناقضات لهذا ظلّ مساره مستقيماً، هادئاً وبعيداً عن الصراعات المهمة التي أدركها زنكنة فجعلها أساساً في توجيه مسار الحكاية في المسرحية. كما أن اختلاف البواعث والنوايا بين شخوص الحكايتين أعطى مسار الفعل وجهة أخرى منفصلة عن وجهة الحكاية التراثية ولكنها مجتمعة معها، في الوقت ذاته، بأكثر من نقطة واحدة. إن هذا الإنفصال هو الذي منح الحكاية الجديدة دراميتها وجعل منها مسرحية مستوفية لشروط الدراما.

ثانياً - مسارات الحكاية المعاصرة :

1- مسار الاستهلال وتحدهه مجموعة الأفعال الآتية:

تتقدم ← ممثلة من بين الجمهور/ **يصطحبها** اثنان يحمل كل منهما لافتة مكتوب عليها اسم المسرحية والأدوار والممثلين/ **ترتقي** مقدمة الخشبة/ **يندفع** اخرون الى الخشبة/ **يقفون** مع الممثلة/ **ينقسمون** الى فريقين/ **يواجهون** جمهور النظارة/ **يخبرونهم** انهم هنا ليقدموا حكاية من الف ليلة وليلة ولكنهم لن يرووها كما روتها شهرزاد ف"من منكم اراد الحكاية مادة للفرش وسلما للنعاس.

فليرجع الى المجلد الأول من حكاية ألف ليلة وليلة حيث حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني فيما وقع بينهم".

هذا الموقف الإنتقادي استثنى به الكاتب شهريرات زماننا من مسرحه الذي هو أولاً وقبل كل شيء مسرح أفكار. إن هذه اللوحة الاستهلاكية وبقدر ما قدمته لنا من خدمة (بروغرامية) منهجية فأنها نبهتنا إلى أن ما سيقوم على الخشبة إن هو إلا حكاية حدثت في الماضي. وأن هؤلاء الممثلين إن هم إلا ممثلون عصريوم يعيدون تمثيلها. وأن مجريات الماضي والحاضر وحدها التي تبرر أهمية إعادتها. إن هذا التنبيه، كاف لأن يجعل جمهور النظارة واعياً لما سيحدث أمامه وقادراً على أن يحكم على ما سيحدث. ومتمكناً من فهم الكيفيات التي استخدمها الكاتب لعصرنة أفكار الحكاية كي لا تبقى سجيناً وأسيرة عصر (شهريار) وفرشه الوثير. ومثلما أشارت اللوحة الى الجوانب المهمة والضرورية، قبل بدء المسرحية، أشار المدخل، بالدرجة نفسها من الأهمية، عن طريق الراوي، الى وجود عالمين يفصل بينهما ألف جدار وجدار. عالمان ما أن يضاء المسرح حتى نكتشف التناقض بينهما : الأول (يمين المسرح) يزدحم السادة فيه تجاراً وأمرأاً وأثرياء وهم يشربون الأنخاب ويغنون ويساومون على الغلمان والجواري. ويزدحم الثاني (يسار المسرح) بالحمالين الفقراء الجوعى وهم يساطون بسياط التاجر فتترك السيات آثارها على جلودهم المعروقة. إن هذين العالمين هما عالم المسرحية. عالم التناقضات والتفاوتات الطبقيّة. عالم الشعب الى حد التخمة وعالم الجوع الى حد الموت.

وتحدده مجموعة أقوال وصفية تلغي حركية الأفعال الدرامية وتحل محلها سكونية سردية تخصص مساحتها للتعريف، عن طريق الراوي، بشخصية الطبيب صفوان بن ليبيب الذي رأى أن الضرورة والحكمة تقضيان أن يعمل بصمت إزداد به قناعة عاماً بعد عام. غير أنه تمزق حين شاع أمره بين الناس ثانية وغداً حديثاً لهم ومفخرة بعدما أنقذ، بطريقته العلاجية المبتكرة، الحمال أحمد بن سنان من صداع مميت أصيب به جراء تخثر كميات من الدم لم تعد الحجامة بقادرة على امتصاصها. ولقد تناهى الى مسامع الخليفة أمر هذا العلاج فطلب أن يمثل الطبيب بين يديه ليحدثه عن سره العجيب. ولما فعل ذلك أمره أن يلتحق بخدمته ولكنه رفض أمره وبرر رفضه بحاجة العامة، الملحة المستمرة، إليه في وقت قد لا يحتاجه هو و لو مرة واحدة طوال العام. إن في تبرير الطبيب هذا تلميحاً على جانب كبير من الأهمية أراد به الكاتب أن يشير الى التباين الكبير والهائل بين حياة البذخ، والترف، والعافية، والثراء التي ينعم بها الخليفة وحاشيته، وبين حياة الآلام، والأمراض، والأوجاع التي يزرع تحت نيرها الناس البسطاء. وبقدر ما تضمن هذا التبرير من التلميحات المهمة فإنه أكد حقيقة أنّ صفوان أدرك المغزى البعيد وراء الدعوة التي وجهها له الخليفة كي يلتحق بخدمته تتحدد غايتها، غير المعلنة، في إبعاده عن الناس وتحديد حركته وتحجيم سمعته وإبطال دعوته الناس الى الخير والمثل الانسانية النبيلة. الخليفة، من جانبه، يدرك جسامة التبرير فيغضبه موقف الطبيب الانتقادي الجريء فيأمر بطرده من (المارستان). إلا أنّ صفوان يقابل الموقف بشجاعة فيتخذ لنفسه منزلاً خارج المدينة يقوم فيه بتحضير الأدوية، والعقاقير، ومعالجة المرضى، والجرحى. وقد ظلّ يعمل طوال تلك المدة بسريّة تامة الى أن شاع أمره، ثانية، بين الناس على الرغم من غضب الخليفة عليه، وأمر الناس بمقاطعته، وتحريم الحديث عليهم بمآثره فتحول عن العمل السري على الرغم من ذلك التهديد، وراح يمارس نشاطاته علانية بين الفقراء الذين رأوا فيه قوة مثالهم الانساني. إنّ خروج صفوان للناس وتحوله الى العمل علانية هو موضوع الحكاية التي يريد أن يقدمها لنا زنكنة في مسرحيته. لقد وضع زنكنة هذا المشهد ليكون، كما اسلفت، أداة التعريف المهمة بشخصية (السؤال) المحوريّة. وجعله مستقلاً بذاته كما جعل بقية المشاهد الأخرى التي لا يربط بعضها مع بعض إلا مسار الحكاية الذي يوجه الحكاية نحو غايتها. وهو يقترب بهذا، دون شك من مسرح

(بريخت) الملحني. ولكنه لا يأخذه كصيغة جامدة يصبّ فيها مادته الفنية بل يمنحها صفة محلية وطنية.

3- مسار الفعل :

في المسارين السابقين ظلّ الخط الدرامي، بيانياً، ذو وجهة مستقيمة متصفة بسكونية حركتها وبغلبة طابعها السردي الإخباري وغياب العنصر الأكثر درامية (الصارع الدرامي). في هذا المسار يقدم لنا زنكنة شخصية أخرى تبدأ صراعها مع شخصية الطبيب صفوان حالما يبدو أن مساري الشخصيتين مختلفتان على المستويين النظري والتطبيقي. تلك هي شخصية (أمين) التي يعول عليها كثيراً في إحداث التغييرات المهمة لما تتمتع به من معرفة نظرية اكتسبتها من الطبيب صفوان، وإمكانية عظيمة في تحويل تلك المعرفة الى ممارسات تطبيقية على صعيد الواقع، وإحساس طبقي فطري تحوّل جراء المعرفة النظرية الى وعي طبقي ثوري. لقد ذاق (أمين) مرارة العيش والهوان، وتحمل سياط التجار اللاهبة، ورأى إلى إبناء جلدته وهم يسامون الويل، والذل، والانكسار في وقت يرفل فيه الأغنياء بالتترف وحياة البذخ والملذات. فخير الحياة وما تزدهم به من تناقضات وتفاوتات وتمايز أساسه استغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

إن ضخامة هذه التجربة وأهميتها وخطورتها تظهر جلية في أفعاله ومواقفه المتباينة مع أفعال ومواقف أستاذه باعتباره معلماً له وصاحب معرفة وعلم ونظرة انسانية أساسها التسامح والائتلاف مع الناس كل الناس حتى وإن كانوا أعداء ألداء كأبن همام، والرياح، وسائر التجار.

أهمية شخصية أمين لهذا المشهد والمسرحية تكمن في أنّ زنكنة أراد من خلالها أن يضع أمام القارئ والمشاهد حقيقة التباين بين مسار تجارب صفوان المعرفية من جهة وبين مسار الممارسات التطبيقية من جهة أخرى إذ لا أهمية للتجارب المعرفية، على الإطلاق، ما لم تكن تلك التجارب مقترنة بالعمل. والآن لتأمل التباين بين مساري الشخصيتين محدداً بعدد من الأفعال وعلى وفق الترتيب الآتي:

أمين

صفوان

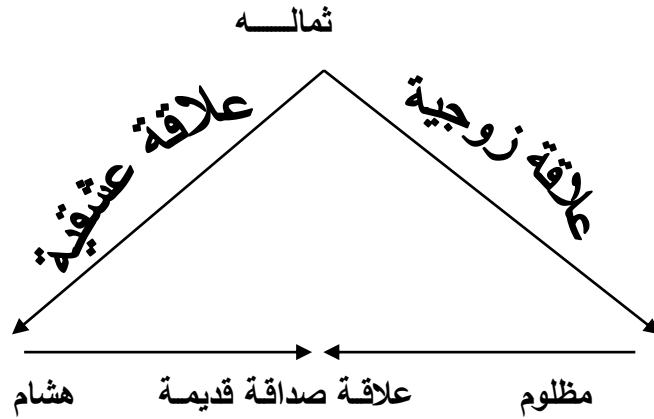
لا يرفض ← استغلال الريح ما دام يوفر لهم الماء النقي	يرفض ← استغلالهم من قبل الريح فيجلب الماء بنفسه من النهر
لا يفتنع ← بجدوى حفر بئر للماء النقي	يقتنع ← بجدوى حفر بئر للماء النقي
يعتقد ← ان تفكير الانسان ببطنه شيء يعاب عليه	يعتقد ← ان تفكير الإنسان ببطنه شيء لا يعاب عليه
يعتقد ← ان الحب لكل البشر	يعتقد ← ان الحب لم يكون لكل البشر
يدرك ← ان حالة خاصة يمكن ان نجعل منها قانوناً عاماً	يدرك ← حقيقة الصراع وقانونه العام

من خلال تباين الأفعال وانعكاساتها نلمس تساهلية موقف (صفوان) ومثاليته تقف بالضد من الروح العملية لموقف (أمين) وثوريته وهو ما يجعل الأخير مضطراً على مكاشفة الأول إذ يقول له:

"من الصعب أن أجعلك ترى ما أرى فأنت - اغفر لي يا سيدي - لم تذق طعم السياط ولا مرارة الهوان ..".

مجسداً بهذه المكاشفة جوهر التباين الحقيقي فهو، أي (أمين)، رجل لا يؤمن بالأقوال ما دامت غير قادرة على أن تتحوّل الى افعال. وسوف لن تتحوّل بغير العمل والوقوف بوجه الظلم والثورة عليه. وعلى هذا الأساس يؤسس (أمين) قرار عودته إلى السوق، إلى مكانه الحقيقي، حيث الكدح والجوع والتعب فيترك منزل صفوان (زوج شقيقته) ليظل الأخير وحيداً مع زوجته التي لم يشعر بها أبداً إلا كغريبة عن عالمه وكتبه واهتماماته. إنه وحيد وغريب في عالم سنكتشف زيف قيمه في مشاهد لاحقة يظلّ السؤال عبرها حاضراً في أذهاننا وضمائرنا عن الكيفية التي سيتصرف على وفقها الطبيب وهو يحاول الجمع بين الذئب وبين الحمل في عالم لا جمع فيه بين الذئب وبين الحمل.

وهو وإن كان كالمسارين السابقين من حيث الإستقلالية المشهدة والاتجاه إلا أن رأس السهم فيه يشير، في النهاية، الى المسار الذي يليه كمحصلة حاصل إجرامية مقصودة وبواعث قوامها القتل المتعمد. صحيح أن الصراع الدرامي والفكري قد ابتدأ منذ المسار السابق إلا أنه لم يأخذ شكله الدموي الى الآن. منذ الآن سيتخذ له خطأً بيانياً نحو الذروة. في هذا المسار يقدم لنا زنكنة ثلاث شخصيات يجمعها مثلث علاقة خيانة متقابلة (2) تشكّل (ثماله) زاويته العليا بينما يشكّل ضلعيه المتساويين كل من (مظلوم) زوجها و(هشام) عشيقها وهما يرتبطان، معاً عبر قاعدة المثلث، بعلاقة صداقة قديمة تتوضح طبيعتها، فيما بعد، عندما تواجه (ثمالة) عشيقها بحقيقة تلك العلاقة.



إن السلوكية العامة لثلاثتهم تبدو لنا مجانية لمثل العفة، والنزاهة، والشرف، ولا غرابة في هذا ما دامت أخلاقية عصرهم قائمة على أساس الأرباح والمنافع فمظلوم كان قد اشترى (ثمالة) من أبويها. وهي تعرف أنه اشترها من أبويها مثل أي سلعة أخرى يمكن أن يقتنيها كتاجر. وأنها لا تملك أدنى إحساس بالارتباط الزوجي الحقيقي معه. بل انها توهم نفسها، عندما تكون بين أحضانه، أن زراعي (هشام) هما اللتان تطوقانها. و(هشام) هذا رجل متزوج، هو الآخر، وله أبناء شرعيون ولكنه بدافع الاستحواذ على ممتلكات غيره

والتمتع بتلك الممتلكات فإنه يروم الوصول الى امتلاك (ثمالة) والتمتع بها ما استطاع الى ذلك سبيلاً. وعندما تختار (ثمالة) طريق التخلّص من زوجها بقتله يتردد (هشام) في قبول الفكرة ويتحجج بصداقته لزوجها. غير أنها تواجهه. كما أسلفت، بحقيقة تلك العلاقة إذ تقول له:

" إنها صداقة تاجر لتاجر... أرباح ومنافع "

ثم تضيف كاشفة النقاب عن معدنه الحقيقي فنقول مقنعة إياه أنه (أي زوجها).

"يزول عن طريقك منافس وتتنفخ ثروتك وتكبر إذ تبتلع ثروته"

إن تردده في قبول فكرة التخلص من مظلوم بقتله لم يكن بسبب إدراكه ولا إحساسه الإنساني بما في القتل من بشاعة ولكن بسبب كونه كتاجر يطمح في إتمام الصفقة من دون أن يكون مضطراً على القتل. كي تميل صفقة امتلاك (ثمالة) الى الريح أكثر من ميلها للخسارة. إن فعل القتل في هذا المشهد يشكّل أبرز نقاط الإتصال بين حكاية الليالي وبين المسرحية. ولكنه يشكّل في الوقت ذاته، أيضاً، أبرز نقاط الإنفصال عنها: فالقتل في حكاية الليالي لم يكن متعمداً ولم يسبقه إصرار أو ترصد مثلما كان في المسرحية مقصوداً ومتعمداً وهو مختلف من حيث غايته فقد حدث في الحكاية مصادفة ونتيجة لعبث زوجة الخياط ومحاولتها الضحك على الأحدث. بينما حدث في المسرحية نتيجة لمعاناة ثمالة المستمرة، ومحاولتها التخلص، بواسطته، من تلك المعاناة. وسنجد أنّ ما يترتب على الفعلين، في الحكاية والمسرحية لن يقترب من بعضه إلا من حيث جوه التراثي فنكنة لا يتكئ على التراث ولا يتخذ منه قالباً أو عكّازة . بل انه، فقط، يستلهم جوانبه المشرقة لينطلق منها إلى أجواء أخرى هي أجواءه الخاصة التي يتوصل عبرها إلى الحاضر الذي يتعامل معه بشكل يومي وتفصيلي فيزوج ويقارن ويصاهر بينهما في عملية معقدة ومركبة تعيد صياغة الواقع على وفق وجهة نظر خاصة وجديدة هي وجهة نظره ككاتب مفكر وكأنسان. لقد استطاع زكنة، إذن، بإمكانيته ككاتب مبدع، وباستخدامه الواعي للتراث أن يسحب الحكاية من الماضي الى الحاضر. وأن يسحب معها السؤال الذي تضمن تحذيره وتنبئيه من مغبة الدخول في ائتلاف فاشل يجمع بين الماء وبين النار .

وهو مسار يشير رأس السهم فيه باتجاه تصادم مواقف الشخصيات الرئيسية وتتأفرها واحتدام صراعها تبعاً لمواقعها وآرائها وفهمها لطبيعة عصرها وقيمه وأخلاقياته. يقول اريك بنتلي (3) :

"العقدة هي الكيفية التي توجد بها الاصطدامات الضرورية"

فالطبيب صفوان، هنا، لا يلقي تبعة الجرم على أي كان لينجو بنفسه وعائلته بل يحتكم لضميره وإيمانه فيقودانه الى صاحب الشرطة ظناً منه أنّ العدالة سوف تأخذ طريقها إلى القاتل الحقيقي. وهذا موقف يتصادم مساره مع موقف زوجه ريحانة وشقيقها (أمين). ففي الوقت الذي يصرّ، فيه، على إخبار الشرطة عن وجود قتل في منزله ترفض ريحانة، ذلك لعلمها وفهمها لملايسات الواقع وزيفه وانهايار قيمه الانسانية. وترى أنّ عليهم التخلص من الجثة بأي شكل إنقاذاً لأسرتها ولزوجها من الضياع الأكيد، وإحفاقاً لبعض الحق بإبعاد السيف عن رقبة صفوان. إنّ هذا الموقف جعل الشبه وارداً بينها وبين (ثمالة) من جهة وبينها وبين امرأة الخياط وامرأة الطبيب اليهودي، في حكاية الليالي، من جهة أخرى لأن كل واحدة منهن تلتقي مع الأخرى في طريقة التفكير، والتدبير، والتخلص من الجثة مع اختلاف نوايا كل واحدة منهن ودون التبصر في ما ستلحقه عملية التخلص من الجثة من اضرار بأناس أبرياء وهو جوهر اختلاف (صفوان) و،ريحانة) إذا استثنينا الإختلافات والخلافات الأخرى. أما (أمين) فهو الآخر يحاول من جانبه التأثير على صفوان ومنعه من إخبار الشرطة لأنه يعرف، كما تعرف شقيقته، بنتائج العملية قبل حدوثها. إنّ موقفه يتسم بسمات مادّية منزوع عنها كل تصور مثالي. فبينما يعتبر (صفوان) وجود الجثة في منزلهم مقترناً بالمشيئة الإلهية. يعد (أمين) وجودها محض مصادفة:

" أمين : اريد ان اقول ان الصدفة وحدها التي اوقعتنا فيما نحن فيه .

صفوان : (مصرا) بل مشيئة الهية عليا .. والا لماذا نحن بالذات .

أمين : لان منطق الصدفة اعمى ولأننا وحدنا الذين لا نرفض احدا في أي

وقت جاء "

وعلى الرغم من منطقية ومعقولية موقف (أمين) يصرّ صفوان على إخبار الشرطة من منطلق أنّ "الإنسان بناء الله على الأرض ملعون من هدمه، ملعون من تستر على هدمه" فيخرج قاصداً بيت صاحب الشرطة فيرى، في طريقه، العسس نيماً في الشوارع والحارات والخفاء نيماً في مقرات أسيادهم. ومع أنّ حارس صاحب الشرطة ينصحه مشفقاً التخلص من الجثة إلا أنه يصرّ على تقديم الإخبار عنها تمسكاً بمنطق العدل وإحقاق الحق حتى بدا في نظر الحارس مجنوناً واخرقاً. واذ يخرج (الطوسي) من غرفته قاصداً (الكنيف) ينشبت به (صفوان) ممسكاً إياه من اذيال ثوبه بقوة كي يشرح له قضية الجثة بينما يحاول الطوسي، نافراً التخلص منه لأن ألم التخمة يعتصره حتى تكاد أحشاه تتفجر. من خلال هذا الموقف التراجيكيوميدي يضعنا زنكنة في حيرة وارتباك وقلق أمام السؤال المهم والخطير الذي ينطوي على مرارة ورتاء واختبار قاس للحكم والحكمة والسلوك والتدبير. إنّ موقف (صفوان) وإصراره يجعلان رأس السهم في هذا المسار يتحوّل باتجاه الكارثة التي ستحلّ إنّ عاجلاً أو آجلاً. وباتّجاه جعل خيوط حكاية المسرحية أكثر تشابكاً وتعقيداً وتصعيداً لصراعات (صفوان) ومعاناته الطويلة. فبعد أن تدهم الشرطة منزله وتلقي القبض على أهله وتسوقهم الى مقر (صاحب البريد) ليقتضوا الهزيع الأخير من الليل يستوطن الصمت روح (صفوان). فهو لا يزال ينظر للأمر على أنها تجري على وفق مشيئة إلهية فيتحمل الحيف والظلم بروح هي روح المتصوف التي لا تستشعر بألم العالم المادي المحسوس لأنها تعيش عالم الروح والمثال. وقبل أن يقدم لمجلس القضاء يجري الطوسي تحقيقاً، معه، ليضاعف الجرم جرمين. وهنا جعل زنكنة الموقف المأساوي، موقفاً مسكوناً بالكوميديا في محاولة أراد منها الجمع بين الضحكة والدمعة في آن فعالم (الطوسي) ومساعديه عالم يثير، في النفس، الرثاء والعزاء الى حد الضحك المر. (الطوسي) يمتلك السلطة وينظر، من خلالها، إلى (صفوان) كمنافس ومحرّض ومتمرد ضدها فيبيت له أمراً، ويطلق عليه حكماً بالموت مؤيداً من السلطتين الدينية والمدنية. ومع ذلك وبرغمه لم يأبه (صفوان) واستمر على تجاهله النوايا الخبيثة فتحوّلت كل كلمة قالها في التحقيق الى فعل إدانة حتى بلغ مجموع التهم التي أدين بها أربعاً:

2- ادعاؤه النبوة والرسالة.

3- العمل على تبديل سنة الله.

4- قتله نفساً بريئة.

وبهذا يكون قد أوصل نفسه ومحبيه إلى حالة لا أحد يوافقه عليها. ولا أحد يخطئه تماماً مادام قد تجاوز بفكره حدود زمانه منطلقاً إلى زمن آخر يسود فيه الحق والجمال ولكنه لم يضع يديه على الوسيلة التي ينتقل بها إليه. لهذا ظلّ موضع انتقاد شديد حتى من أقرب الناس إليه زوجه (ريحانة) إذ تقول محاوراً شقيقها:

- ريحانة : ذلك شأني يا مين . اذا كان صفوان قد ارتضى لنفسه ان يكون على تلك الدرجة من العناد.
- امين : (مقاطعا) لا تظلمي رجلا كان الطيبة مجسدة.
- ريحانة : الطيبة وسط الذئاب هي عين الغباء.
- امين : الخطأ.. وهو ليس في صفوان، وانما في انه يعيش هذا الزمان زمن الذئاب.
- ريحانة : المهم هو ابن هذا الزمان وكان عليه ان يدرك كيف يعيش فيه.
- امين : ولكنه زمن ذئاب وقد رفض ان يكون ذئبا.
- ريحانة : وارتضى ان يكون حملا تفترسه الذئاب.
- امين : بل عبر هذا الزمان الى زمن آخر (حالما) يسود فيه الحق والجمال ، ابناؤه كلهم مثله يأكلون ويشربون من جهد ايديهم التي تحمل المعول وتحفر الارض لتصنع الخبز بدل السياط التي تحفر الظهور لتصنع الذل . قلوبهم عامرة بحب الانسان لا يكرهون احدا ولا يبغضون احدا لانه لن يكون ثمة من يسرق النار كي يبغضوه ولا من يظلمهم كي يكرهوه ، الكل اخوة ، يد واحدة تصنع الحرية والسعادة للبشر كل البشر " .

غير أن ربحانة تعدّ ذلك العالم وهماً وحلماً قد لا يتحقق أبداً. وفي النصف الثاني من هذا المشهد يكون (أمين) قد حقق أولى غاياته المهمة إذ تدفق الماء العذب من البئر التي حفرها بينما تكون مساومة (الرياح) على الأثاث والكتب قد انتهت، أيضاً، إلا أن الموافقة على السعر ما كادت تتم حتى دخل وألقى بالرياح خارجاً فهو يعارض فكرة انحدار شقيقته الى درك المساومة مهما كان نبل الغاية التي تسعى إليها.

دخل صفوان السجن ووراء القضبان الصمّ انقلبت الموازين وتشوهت الرؤى وأظلم العالم وتحولّ الجسد إلى قبة تحتبس وراء قضبانها روح (صفوان) الذي لم يعد يعرف ما إذا كان عاقلاً هو أم مجنوناً . لقد ضاع المنطق واختلّ النظام ورأى، متشائماً، أن يذيقه السجان مرارة الألم وربما حلاوته أيضاً بركله بقسوة وعنف ليصل من خلال الألم إلى معرفة نفسه، الى حقيقته الضائعة.

لماذا يحدث كل هذا؟

سؤال طرحه نحن وتجبينا المسرحية كي يظلّ قاضي القضاة قاضياً للقضاة وصاحب الشرطة صاحباً لها. ولتظل السلطان الدينية والدينيوية حكراً عليهما وعلى خلفهما. في السجن يطلب (صفوان) من السجان أن يسلمه الكتاب الذي منعه عنه وضره بسببه كبير السجانين فيفعل. وهو إذ يخالف أمر سيده فإنه يذكرنا بالكثير من الشخصيات التي تعاطفت، بحكم انتمائها للقطاعات الفقيرة من ابناء الشعب، مع رجالات الحركة الوطنية - الثورية.

في الكتاب يجد (صفوان) عزاءه وقرينه أباً وإبناً. لا فرق لديه أن يكون أباً يضحى بابنه أو ابناً يقدّم نفسه لأبيه كي يضحى به، وهذا هو البلاء العظيم الذي لم ينقذ الابن منه إلا المعجزة. إنّ حالة (صفوان) النفسية والجسدية المتأزّمة، جراء ما تعرّض له من تعذيب وتجريح وإهانة على أيدي رجال صاحب الشرطة، أسقطته في وهم مداخلة غير مجددة بين ما آل إليه حاله وحال (اسماعيل "عليه السلام") فكلاهما فرضت عليه التضحية وقبل الموت كتسديد لذلك الفرض.

"إلا أن الله لا يتخلى عن عباده المحسنين"

لذا أنقذ (اسماعيل "عليه السلام") من الذبح وفداه بذبح عظيم وسوف تحدث المعجزة ثانية وينقذ (صفوان). وفعلاً يفاجأ (صفوان) بالبشرى فيؤكد أن رؤياه قد صدقت هي الأخرى ولكنه سرعان ما يخيب إذ يشم رائحة كلمات صاحب الشرطة مبنوثة في كلمات (ريحانه) فيعلن عن موقفه من طريقتها التي اتفقت على تفاصيلها مع صاحب الشرطة وقاضي القضاة فيرفض فكرة ادعاء القتل حتى وإن كان بدعوى الدفاع عن النفس ويرفض أيضاً طريقة (أمين) وجماعته إذ رآهم في الرؤيا وهم يهدمون جدران السجن ليخلصوه منه وهي رؤيا ناقصة لأنها صادرة عن (صفوان) الذي صار لا يرى في (أمين) إلا رجلاً يبيت امرأً مهماً مع جماعته قد يكون على الصورة التي حضرته كرؤيا. ولهذا لا يمكن احتساب فعلها، كما احتسبه بعضهم، على شخصية (أمين) وطريقتها في مجابهة الواقع (4). وتتراكم رؤاه فيرى رؤيا جديدة تتحقق فيها المعجزة إذ يتحول السيف بيد قاضي القضاة الى خشب. وتتوقف يده فلا تصل بالسيف الى رقبته، فيصرخ الجلال انها المعجزة ويصرخ (صفوان)، من بعده، تبارك الخلاق حتى يدخل السجن ويعيده، مشفقاً، الى موضعه على الفراش دون أن يشعر. وتصطدم أوهامه مرة أخرى بجدار الواقع فما رآه في الرؤيا من وجوه خيرة تحكم ببراءته خاب إذ رآها في مجلس القضاء وجوهاً مختلفة وأفواهاً مختلفة فيحاكم. أو بالأحرى يقاد إلى المحكمة ليستمع، فقط، الى قرار الحكم الصادر مذ وطأت قدماه أرض السجن. لقد سلم نفسه الى قاضي القضاة وصاحب البريد وصاحب الشرطة ليزبحوه ففعلوا ذلك بدم بارد وبذا يكون مسار المسرحية العام قد انطلق من القتل ليصل إلى القتل.

في البدء أرادت (ثمالة) التخلّص من زوجها بازاحتها عن طريقها فتآمرت مع هشام على قتله لتغير مسار حياتها. وفي الختام أراد قاضي القضاة، نزولاً عند رغبة الخليفة، التخلّص من (صفوان) بازاحتها عن طريقهم فتآمروا على قتله. إنّ فعلي القتل لم يحدثا إستجابة لبواعث أنية بل جاء بعد تفكير، وتدبير، ومكر، ودهاء، واصرار، وترصد أدى أولهما إلى ثانيهما فجعل مسار الحكاية في المسرحية يتجه باطراد نحو وقوع الكارثة. لقد جعلنا زنكنة نتابع (صفوان)، ونحن نستشعر الخطر المحقق به خطوة خطوة، وفرض علينا اللحاق به واتباع مساره مشفقين، وناقمين، وعارفين بمصيره المحتوم. لقد استطاع

جرّنا إلى الإندماج بشخصية (صفوان) وأوهمنا أنّ مجريات الأحداث تقع، بكل عاقبتها، علينا حتى نجح في انتزاع الصرخة المدوية الرافضة من أعماقنا:

اوقفوا كل هذا

لنصل في خاتمة المسرحية الى الجواب المهم والأكيد عن السؤال الملح والمطلوب.

-
- (1) تناولها النقاد العراقيون في اثنتين وعشرين مقالة ودراسة. وتناولها النقاد الصحفيون العرب في عشرين مقالة ودراسة وقدمت من على مسارح بغداد، وواسط، واربييل، والإسكندرية، والزقازيق، والكويت، وتونس، والجزائر.
 - (2) المقصود هنا هو خيانة الرجل للمرأة وخيانة المرأة للرجل والتقاء الخائنين في خيانة مركبة.
 - (3) (الحياة في الدراما) اريك بنتلي - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت
 - (4) راجع مقالة الأستاذ عبدالله نيازي في مجلة الاقلام العدد 6 لسنة 1977م.

(4)

مسرحية العلبة الحجرية

الانفلات من بؤرة المكان في العلبة الحجرية

على الرغم من تعدد الأمكنة التي يتحرك عليها شخوص زنكنة وتدور عليها أحداث مسرحياته وقصصه فإنها تشترك بصفات بيئية، ترد ضمناً، فتساعد على تحديد هويتها. وقد يأتي هذا التحديد استنتاجاً من طبيعة الشخوص السلوكية وطريقة حياتهم ففي مسرحية (السر) يحدد لنا زنكنة المكان مسبقاً، لاعتبارات تتعلق بفكرة المسرحية وبقضية بطلها. وفي مسرحية (الجراد) يستنتج من خلال سلوكية الشخوص وطريقة حياتهم. وفي (الإشارة) و(في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا) يستنتج من هوية الشخوص القومية ومن خلق وقيم وطبيعة النظام الأوتوقراطي الذي يسود عالم المسرحيتين. وفي مسرحية (السؤال) يرد التحديد مقصوداً لغاية تاريخية وإيديولوجية. وكلّ تلك الأمكنة تتبأر في بقعة واحدة حرص زنكنة على أن يبتعد عنها، هذه المرة، كثيراً ليصل إلى بقعة أخرى ذات صفات بيئية لا تمت الى مكانياته تلك بأية صلة أو صفة من تلك الصفات التي تتقاسمها جغرافية أعماله الفنية. وهو خروج مكاني مدروس وقر له الأرضية الملائمة لإظهار جوهر التناقض الأخلاقي في مجتمع تحكمه أخلاقية شاذة هي أخلاقية رأس المال.

ولو أننا تتبعنا مسرحيات زنكنة الأخرى لوجدناها لا تبتعد، في التحديدات المكانية، عن جغرافية الشرق ومساحاته باستثناء (العلبة الحجرية) إذ خرج فيها إلى بقعة أخرى خارج بؤرته وداخل علبة خانقة في قلب الخارطة الأمريكية حيث حجرت هناك فتاة المسرحية وبطلتها، لا بسبب حملها للأعراض والأمراض ولكن خوفاً عليها من أن تصاب خارج تلك (العلبة) بتلك الأعراض والأمراض التي لا محال أنها ستفجر في رأسها ينابيع الفكر والوعي ومعرفة حقيقتها المضیعة. وحقيقة أنّ أميركا ليست العالم وأنّ العالم ليس أميركا.

ولكن لماذا الخروج إلى أميركا بالذات؟

أعتقد أن ليس من الصعب على المتأمل في فكر زنكنا (الماركسي) معرفة أن أميركا هي المكان الذي ترعرعت فيه البورجوازية حتى بلغت أعلى مراحلها تطوراً. وهذه المكانية الجديدة وقرت لزنكنا أرضاً خصبة، وإن كانت خارج مكانياته المعروفة، للصراع الطبقي الذي جعل منه أساساً لمعظم مسرحياته وأعماله حيث يوجد التناقض فيها على أشده. وتبرز وحدة وصراع الأضداد من داخلها. وحيث أن موضوعاتها حبلية بالإنفجارات والطاقت التدميرية التي تعمل على تفتيتها من الداخل كما تحبل الرأسمالية بتناقضات هائلة تؤدي حتماً الى زوالها من المجتمع الانساني. ولكن الى أن تزول فإنها تجدد نفسها وتحاول بكل وسائلها وإمكانياتها العظيمة حماية كيانها ومصالحها من حتمية ذلك الزوال، فتلجأ إلى أكثر الأساليب تضليلية وإلى تسخير كتابها ومنظريها للتعظيم على هذه الحقيقة التاريخية وإلى تضليل قطاعات الشعب وإلغاء دورها في العملية التاريخية. ومسرحية (العبة الحجرية) تتحدث عن احدى تلك الوسائل. فهي تنقلت من مكانيات زنكنا السابقة لتتوغل في قلب مكانية جديدة حيث (السيدة روزستون) وهي امرأة عجوز، في الثمانين، تلقن (الفتاة)، في العشرين، معلومات كاذبة تزيف حقيقتها، وحقيقة العالم من حولها، وتوهمها بمعلومات زائفة أن العالم هو أمريكا وأن أمريكا هي العالم، وأن المطر يحرق الجلد تماما مثل حامض النتريك، وأن الشمس تحرق الجلد هي الأخرى وتجعله مثل جلد الزنوج نتنا على الدوام. وأن الهواء خارج المنزل ضار ومخرب، فهو يقطع الأشجار والمباني، ويقطع الأسلاك، ويحرق الغابات، وأنها هي نفسها، أي الفتاة، مريضة على الدوام، حتى تتحول هذه الأوهام إلى يقين ثابت في ذهنها فتنشأ نشأة لا تؤدي إلا إلى احتباسها داخل علة العجوز الحجرية لقاء القليل من الطعام ومن الملابس التي تتكرم بها العجوز عليها من ملابسها القديمة. إن العجوز هنا هي الرمز الأعرق دلالة لأمريكا، العجوز الهرمة الشمطاء، وأمريكا الإستغلال والوحش الذي يأكل الأبناء. وما (الفتاة) إلا واحدة من أولئك الأبناء الذين تأكلهم أمريكا بوحشية وجشع بينما يقدمون لها أنفسهم عن طيب خاطر، وربما عن قناعة ويقين. ولهذا فهم لا يفتنون يدافعون عنها كما تدافع (الفتاة) عن العجوز، على الرغم مما تفرضه عليها من ضوابط قاسية وقيم وقيود، وعلى الرغم مما تقوم به من استغلال قدر لها، من اقرارها بحقيقة أنها ليست، في النهاية، غير حفيذة لها. نقول الفتاة مدافعة عنها أمام الشاب:

"ارجوك . لا تسيء اليها "

وعندما يقول لها أنها خنزيرة تقول راجية:

" لا تدعها كذلك آه.. انها تسمية فظيعة"

ويقول أيضاً:

"انها تستغلك ابشع استغلال، وانت تدافعين عنها"

لكن الفتاة، شأنها شأن الأغلبية في أمريكا، لا تفهم الأمر على أنه استغلال إذ (لا أحد هنا" يقصد في أمريكا" يفهم الإستغلال حق فهمه بل ولا أحد يعترف حتى بوجوده، مع أن الجميع ضحية له، بهذا الشكل أو ذاك).

إنّ حالة الفتاة وتكوينها الذهني يشكّلان بحد ذاتهما إدانة كبيرة وبرهاناً قاطعاً على بشاعة قانون الرأسمالية، استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، ومع أن زنكنة لم ينقل لنا حالة الصراع، في المسرحية، من داخل معمل ما أو شركة إنتاجية، تنتمي لتلك المكانية، حيث تكون التناقضات والصراعات على أشدها، وحيث طبيعة الإستغلال، على وفق مبدأ فائض القيمة، أكثر وضوحاً وتأثيراً وأسهل تناولاً إلا أنه استطاع أن يوضّح لنا هول ذلك الاستغلال وتأثيراته وانسحابه على العلاقات الاجتماعية والانسانية من داخل شقة صغيرة في إحدى الضواحي الأمريكية ومع أن ذلك التأثير والانسحاب، أمر بديهي ومنطقي ورتيب في الواقع. إلا أن زنكنة يعرضه لنا بشكل فني جميل يحقق، من خلاله، الوعي المطلوب لفتاته كشخصية داخل المسرحية. ولقرائه وجمهوره خارج النص. وسنجد الى أي مدى، من الجشع تبلغ العجوز، فتمحي من اعتباراتها العلاقات الأسرية وعلاقات القرى وقدسيتها تلك العلاقات فتتعامل مع الفتاة، على وفق ما تفرضه عليها أخلاقية الرأسمالية وقيمها، وكما لو أنها لم تكن حفيدتها لا ولا حتى كخادمة تنقدها اجراً كاملاً، بل كفتاة مستلبة مسخرة تتكرم عليها بالمأكل والمشرب والملبس العتيق. فهي في نظرها ينبغي أن لا تصلح لعمل غير خدمة مصالحتها، وأن كانت تلك المصالح خدمية بحتة. وهي لهذا تحاول على الدوام ، تضليلها وإبعادها عن الحقيقة.

تلك هي أمريكا - العجوز التي لا تتى تصرف، بعد أن أصبحت مقرفة ومملة، الدولارات لتجد من يتحدث إليها أو يسليها بحديث مبتذل وسخيف. ولكننا على الرغم من هذا لا

نظراً أن حقيقة الانسان يمكن أن تظلّ خافية دوماً. إذ لا بد أن يدركها يوماً. وسوف يسرع ظهور حافز ما في عملية ذلك الإدراك. ولقد كان لظهور (الشاب)، في المسرحية، فعلاً مثل هذا الحافز الذي أدى في النهاية إلى أن تأخذ كلّ الأمور مجراها. فأصبحت أمريكا، منذ ظهوره، هي أمريكا وليست العالم. وأنها ليست أكثر من بقعة صغيرة في الخارطة العالمية. كما رجع الهواء نقياً والمطر ماءً ، لا حامض نتريك، ولم تعد الشمس محرقة للجلد أو سببا لتنتانته وزنخه. ومع أن لهذه الأمور التي تزامنت مع ظهور الشاب التأثير الإيجابي الكبير على الفتاة، إلا أنّ الفتاة تخفي تلك الايجابية لتأسيس حياة جديدة رائعة بعيداً جداً عن العجوز وقيمها.

ولكن أية حياة تلك التي يدعوها إليها الشاب؟

إنها باختصار تتأسس على السر، الذي اهتدى إليه (كلكامش)، من قبل، في العراق القديم، بعد أن قطع الفقار والفيافي، وسار في الغابات التي لا أحد يعرف كنهها، وكابد ما كابد في سبيل ذكرى صديقه ومن اجل مواطنيه. إنها تتأسس على العمل مادام العمل يصنع من الانسان إنساناً رائعاً وقوياً بما فيه الكفاية لمواجهة أخطار الحياة وصراعاتها. وكان لا بد للشاب من أن يفتح ذهن (الفتاة) على حقيقتها ما دامت مهمته تحتم عليه ذلك. ولقد استطاع فعلاً أن يملأ نفسها توقفاً لمشاهدة العالم والتأكد من وجوده على السعة التي حددها وتحدث عنها والرغبة في الرحيل معه نحو أقطار العالم حتى وإن كان ذلك الرحيل صعباً وشاقاً، كرحيل كلكامش من قبل، وسوف لن يتقاعس عن قتل الشياطين والمردة الذين يعترضون سبيل رحلتهم مقابل أن تقتل هي شيطاناً واحداً فقط متجسداً على شكل أغلاط في رأسها. غير أنها ترفض الدعوة، كما اشرنا، بسبب قوة العجوز المهيمنة عليها التي جعلت منها، بشكل أو بآخر خادمة ذليلة تتقاضى أجراً اسبوعياً أقل حتى مما يتقاضاه كل من يسلي العجوز. لقد ذهب بها جشعها وخستها الى الحد الذي لم تعد تعترف بانتساب الفتاة إليها كي لا يؤول الميراث إليها فيما بعد.

إنّ اصرار الفتاة على البقاء، وإظهارها القناعة والقبول بحياتها مع تلك العجوز وقر الدافع المنطقي لخروج الشاب من المنزل دون أن ينجز ما جاء من اجله أصلاً. غير أن هذه القناعة غير ثابتة ولا صادقة و فقط تظاهرت بها لشعورها أنها لا تزال مرتبطة بالعجوز وان لا بد لها من أن تحل ذلك الرباط ما دامت تؤمن (ان الانسان لا يظل مغمض العينين الى الابد. ولا يمكن ان يظل كذلك الى الابد.. لا بد ان ينبثق نور من مكان ما،

فيبدو الظلام ويزيل الغشاوة عن العين) وعند هذه النقطة تحدث الانعطافة المهمة في حياتها فيأخذ الصراع مجراه الطبيعي، بعد أن استعرت ناره بينها وبين العجوز، ولعل تلك الإنعطافة الكبيرة أدت، من دون شك، إلى أن يكون الإختيار متمماً لها خصوصاً بعد أن أدركت عمق التناقض بين الشاب والعجوز، بين عالمين: أحدهما منفتح وإنساني، وآخر مغلق ولا إنساني. تقول الفتاة مهاجمة العجوز ومقارنة بين الاثنين:

كان يتعذب — وأنت تهقهين.

كان يطوي بطنه جائعاً — وأنت هناك متخمة..

يرتجف من البرد — متدثرة فوق عرينك وتلقين في جوفك كؤوس الكونياك.

(أية مخلوقة أنت؟ تضحكين على آلام الناس وعذاباتهم)

وليس الهجوم وحده بكاف للتدليل على الوعي التام بل الاختيار الذي لا بدّ وأن يكون هنا منصّباً على الجانب المشرق (فمن يهتد الى منابع النور.. لا عذر له بالرجوع عنها). وبما أن أفكار الشاب أفكار نبيلة ومشرفة وتقدمية بقدر انسانيته واهتمامها بالانسان وغايتها في تخليصه من ظروف الاستغلال والابتزاز. فلا بدّ لها من أن تتحاز الى جانبه، على الرغم من أنها لا تعرف عنه سوى أنه من بلاد كلكاش. إنّ الإختيار، باعتباره عاملاً حاسماً للتفريق بين نقيضين، سوف يستأثر، في المسرحية، باهتمام كبير لأنه سيغيّر في مجرياتها وسيجعل خط صراعها البياني متجها نحو الذروة على نحو أسرع. والاختيار باعتباره أكبر في مسرحية محيي لا يعني تحول الفتاة إلى ذلك الموقف حسب، إنما يعني تحول الصراع أيضاً. ففي الوقت الذي كان محتتماً بين الشاب والفتاة، حيث يقوم الشاب بالهجوم بينما تقوم الفتاة بالدفاع، ومن ثم بين الفتاة ونفسها حيث تتصارع في داخلها قوتان متناقضتان مرموز لإحدهن بالشاب والأخرى بالعجوز فإن الصراع يتحوّل، فيما بعد، ليصبح بين الفتاة وبين العجوز حيث تتحوّل الفتاة إلى الهجوم بينما تتحول العجوز الى الدفاع. ولحظة شعرت العجوز أنها هي الطرف الخاسر، بعد أن قصر دهاؤها ومكرها وألاعيبها في إبقاء الفتاة، فأنها تكشف عن حقيقتها المقنّعة إذ تقرض على الفتاة ترك ملابسها، كلّ ملابسها، والخروج عارية الى الشارع كما دخلت،

وهي طفلة، عارية، فكل ما تملكه العجوز يظل للعجوز. إلا أن ورقتها هذه تفشل أيضاً فلقد وجدت الفتاة معطف الشاب داخل الحمام، وكان قد نسيه في لحظة انفعال وغضب، فارتدته لتقذف بكومة الملابس في وجه العجوز، وكذلك الكتب الزائفة، ولتفتح الباب لتغادر المنزل كما غادرته (نورا) في (بيت الدمية) فتبلغ المسرحية ذروتها العظيمة. فإذا كان خروج نورا أبسن يشكّل أعظم الذرى في المسرحية، كما يخبرنا الناقد المسرحي (ملتون ماركس) فإن خروج فتاة زنكنة لا يقل عن ذلك الخروج عظيمة. ولم تكن عودة الشاب لاسترجاع معطفه وسروره لمرأى الفتاة وهي ترتديه ومن ثم اصطحابها معه وابتعادهما عن منزل العجوز نهاية للمسرحية. ذلك لأن زنكنة في هذه المسرحية أيضاً قد جعل نهايتها غير مغلقة على أحداثها. إذ لا تزال أمام الفتاة مهمة استكمال طريقها الذي لم تضع سوى الخطوة الأولى عليه. وأن وراء هذه الخطوة خطوات أخرى. كما أن وراء أحداثها أحداثاً أخرى قد لا تدور على خشبة المسرح ولكنها يقيناً ستدور على مسرح الحياة.

(5)

مسرحية لمن الزهور

الزهور وبنيتا التطابق والخيبة

عندما قدمت مسرحية محيي الدين زنكنة (لمن الزهور؟) ضمن مهرجان بغداد للمسرح العربي/ تشرين الHول عام 1985، ونوقشت، بعد ذلك، في جلسته الرابعة اختلف المناقشون(*) اختلافاً شديداً حول تحديد إطارها العام. فمنهم من قال انها مسرحية ذات اطار رمزي. ومنهم من قال انها صيغت باطار فكري وآخر نفسي اعتمد عقدة اوديب اساسا في بنائها. بينما نفي آخر كل ذلك وعدّها مسرحية لا تتحدث إلا عن علاقات اجتماعية اتخذت صيغة الرمز. إن هذه الإختلافات وأخرى غيرها، وهي في أغلبها منطلقة من نص المسرحية ومضمونها الفكري، تدل، بما لا يقبل الشك على عمق الفكرة التي تناولها زنكنة وعلى غزارة النص ودلالاته الرمزية وعلى ما فيه من تكثيف لمشاعر إنسانية، وهي في لحظة توهجها وانتقادها، يقربه من حالة القصيدة ويبعده عن المباشرة والسطحية والتقريبية بحدود تكفي لأن تجعله ناجحاً في أداء وظيفته الدرامية. وعبر هذا النجاح تتجلى عظمة وتطور العملية الإبداعية لدى محيي الدين زنكنة ومكنته من خلق عالم المسرحية الفني المسكون بفكره وقيمه الانسانية العالية.

لمن الزهور؟

ذلك هو السؤال الذي جعل منه زنكنة عنواناً لمسرحيته وفرض علينا من خلاله التوقف ، قبل بدء الدخول الى عالم المسرحية، للتأمل في إجابة قد تكون مطابقة لإجابة النص، وقد تكون محض اختبار لقوانا الحدسية والعقلية في معرفة من ستؤول إليه الزهور، مع أننا نحتفظ بفكرة مبدئية عامة، بهذا الخصوص، مفادها أنّ الزهور فقط لمن

يستحقها. العنوان اذن مبني على أساسين: الأول: يؤكد وجود زهور لا نعرف لمن ستؤول آخر الأمر. والآخر يؤكد وجود شخوص لانعرف ما إذا كانت الزهور ستؤول إليهم أم لا. فهناك المرأة (الأم) وهناك ولدها وزوجها الذي رحل منذ وقت مبكر. وهناك بضعة أشخاص آخرين خارج مثلث الأسرة فمن من بينهم يستحقها إذن؟ هذا هو ما ينبغي الوصول اليه ومن خلال نص المسرحية التي ابتدأها زنكنة بالزهور وهو يصف منظرها الطبيعي الجميل مشيراً الى الصباح الربيعي الندي الذي تنكسر أشعته على قطرات نداء اللماعة. والى طيور وعصافير وحمائم برية تلتقط قوتها من الأعشاب المبللة. والى ساقية صغيرة وخلفية من تلال يغطيها النرجس. والى مقعد أبيض ومقدمة مبنى عال. وشاب في العشرين يلاحق إحدى الحمائم بنزق وخفة دون أن يمسك بها وهو يقول بحزن مفتتحاً المسرحية:

"طارت... يا للاسف .. (بحسرة) آه.. يا الهي كم اعشق الطيور ولا سيما الحمام (يرسل خلفها نظرات كسيرة) ماما اشترى لي حمامة.. اريد ان امتلك حمامة...."

وهو قول يفصح عن معلومات مهمة ودقيقة فهو (ثيمة) الشخصية والمسرحية إذا اعتبرنا، مسبقاً، أنّ أحداث المسرحية تتمحور حول هذه الشخصية. فهو يعشق الطيور ولا سيما الحمائم التي تصبح هنا بديلاً موضوعياً لأمانيه الجميلة التي ما يكاد يمسك بها حتى تطير بعيداً. الكاتب إذن يحاول ومن خلال (الثيمة) أيضاً أن يقربنا، عن طريق البديل، من مأساة (الإبن). وأن يجعلنا على يقين من عجزه عن تحقيق أي من اهدافه ومراميه. إنه يريد ولكنه لا يستطيع. ولهذا يرسل خلفها نظراته الكسيرة. ولعل قوله: (ماما... اشترى لي حمامة) يوحى بالتناقض الشديد بين فكرة الشراء وبين عمر الشخصية وعقليتها. أي أن زنكنة يشير بحذر، بعض الشيء، من خلال (الثيمة) أيضاً الى تدني قدرته العقلية. ولكنه في الوقت نفسه يؤكد على عزمه وتصميمه، وإنْ بشكل لا يحقق التناسب الإيجابي مع عمره على امتلاك البديل (الحمامة) الذي يجعل حياته أكثر جمالاً واستقراراً حين يقول لأمه:

"اريد ان امتلك حمامة...."

(الثيمة) وضعتنا إذن أمام شخصية تعاني الحرمان وتفقد الأمان وبقدرات عقلية لا تخلو من لوثة، أياً كان حجمها وتأثيرها وهي، بعد هذا كله، شخصية تحتفظ بميزات إنسانية تجعلنا أكثر انشداداً إليها من أية شخصية أخرى داخل النص. فإذا ما بدت مضحكة أحياناً، بسبب اضطرابها، فإن هذا الضحك لا يني يتحوّل الى مرارة تشعرها ونحن نتأمل قسوة الظرف اللطبيعي الذي أدى بالشخصية إلى الجنون كما أدى بالشخصية الأخرى إلى السقوط. يقول مجيباً والدته إذ تسأله عما إذا كان سيعذب الحمامة إن هي اشترتها له:

"على العكس، ماما، على العكس، انا احبها"

ثم يكشف عن عظمة معاناته إذ يعتقد أنها لا تحبه. وهو لهذا يسأل والدته بمرارة انسانية :

"ماما لماذا لا تحبني؟"

وتحاول (الأم) من جانبها أن تخفف من تلك المعاناة إذ تقدم له ما هو بحاجة إليه زهور ورياحين وعصافير وطيور تغني بفرح وشمس دافئة رقيقة وساقية تنساب بهدوء وتل مغطى بالنرجس وهواء نقي ولكنها تخفق في مسعاها. فما يقدمه المكان من جماليات وبهاء لا تكتمل جماليته إلا باستكمال الحالة التي تعوزه. وسوف ينقلب هذا المكان (البديل) الى صاعق أو اصبع ديناميت يفجر صدمة أشد يحقق من خلالها زكنة نقلة كبيرة في مواقف الشخصية ومشاعرها. فعندما تسأل (الأم) ابنها عن سبب ضيقة يقول لها بسبب المكان وشبهه من أماكن رآها ولم يحبها. ولكنها تؤكد أنه لم يسبق لهما أن دخلا أماكن كهذه فهي باهظة التكاليف، وعندما يقول مستفسراً:

"والآن"

تقول بانكسار تام:

"لقد دفعت الثمن"

لنتم النقلة المهمة إذ تتحول مشاعرها بعد هذه العبارة الصغيرة من الانسراح والتمتع بجمال المكان والأمل في شفاء ابنها إلى الإغلاق والإحساس بالألم والمرارة والضيق والانكسار. وهي نقلة أشبه، في امكانياتها الهائلة على التحول، تلك النقلات العظيمة التي اشتهر وتميز بها (تشيكوف) في مسرحياته الكبيرة

"دفعت الثمن"

هذا ما تقوله (الأم) فتنغير حالتها كلية. وتضعنا أمام اكتشاف جديد مركب. فلقد دفعت الثمن ليتمكن ابنها من دخول المكان. ولقد ارتبط المكان، لا شعوريا عند (الإبن)، بالثمن الذي دفعته أمه وهذا ما يثير عدائته ضد المكان. وهنا نتلمس جذور العقدة الأوديبية فبسبب عدم توفر إمكانية الدخول الى المكان (المصح) باعت (الأم) أعلى ما تملكه المرأة الشريفة. أي انه بسبب الثمن الذي قبضته باعت جسدها لرجل هو أساس الإحساس اللامباشر بعدائية (الإبن) للمكان. وهذا أمر طبيعي فلقد كان (هاملت) يكن الحقد لعمه الذي امتلك أمه بعد أبيه. وهذه الفكرة وإن كانت سابقة لأوانها وغامضة بعض الشيء لقلة الإشارات الدلالية إليها ولعدم التثبيت من معرفة (الإبن) بما تفعله أمه في كل مرة تخرج وتتركه وحيداً داخل المنزل، إلا أنها سوف تتكشف شيئاً فشيئاً مع تطور الحدث الدرامي.

الكاتب إذن غرز جذور العقدة الأوديبية في بطله وتركها تنمو فيه بشكل طبيعي. وسوف تغدو أكثر تعقيداً عندما تتكشف بقية حقائقها الأخرى لارتباط هذه الحقائق بشخصيتين تعرضتا للسقوط. الأولى حين سقطت ضحية للجنون والثانية حين سقطت ضحية للعوز. المسرحية إذن تضعنا أمام امرأة جميلة محتشمة هادئة وقور تضطر، بسبب الظرف الاقتصادي، وما يفرضه عليها من فقر وعوز، وعدم امتلاك ما يوفر لها ثمن دخول ابنها المصح، على أن تبيع الشيء الوحيد الذي ظلّ لها كامرأة شريفة وقيّة لذكرى زوجها الراحل. ولقد ترك هذا الإضطرار في نفسها مرارة قاسية تحاول تخفيفها عن طريق تحقيق السعادة لولدها المصاب جراء الظرف المذكور نفسه وذلك بشفائه من لوثته ليكون عزاء

لها في حياتها بعد أن فقدت زوجها الذي أنقذها يوماً من خطر السقوط والتحول الى نفاية بشرية قذرة. ومع أن تضحيتها الجسيمة هذه تحمل سبباً مشروعاً، ومبرراً إنسانياً إلا أنها لن تكررهما ولن تطبق دفع ثمنها مهما ترتب على هذا الموقف من نتائج.

لقد ظلت تلك (التضحية) تتابعها وتضيّق الخناق عليها مثل كابوس ثقيل. ولا تكاد تذكر أو يشار إليها، من بعيد أو قريب، حتى تنفجر في نفسها مشاعر تدميرية لا يخفف من تدميريتها إلا كونها نجمت عن الحاجة الماسّة والعوز. فجملته (الإبن): (كنت تذهبين دائماً ولا أعرف إلى أين) وجملته وهو يومئ برأسه: (اجل... كنت تذهبين... هناك) أثارتا في نفسها، على سبيل المثال لا الحصر، تلك المشاعر وجعلتها أكثر اضطراباً وقلقا.

الشخصيتان إذن مرتبطتان بأكثر من علاقة. كما أنهما متطابقتان في أكثر من موضع. وسيتضح مدى هذا التطابق بينهما حين تقوم إحدهما بإسقاط حالات الأخرى وعواطفها ومواقفها عليها. وسيكون التطابق في ذات الوقت محفزاً لشجون (الأم). فعندما يقول (الإبن) أنه سوف يلتقي بصبيته كل عام ثم يردف أن العام طويل. طويل جداً تقول له ولنفسها في آن:

(صدقت.. طويل.. طويل جداً.. وقاس ايضاً الى حد غير معقول.. واذا تتوالى الاعوام تتكدس بعضها فوق بعض، برتابة وجفاف ولا لقاء يتجدد وليس ثمة غير الذكرى.. الذكرى حسب... تكون اطول واشد وحشة.. وقسوة..).

ويحدث التطابق أيضاً عندما يستخدم زنكنة الحمامة، مرة اخرى، بديلاً موضوعياً عندما جعل (الأم) تستسلم لذكرى زوجها وتصرح بأمانيتها في أن تعيش تحت ظلال الشجرة التي غرزها فيها وتتعم بثمرها وتحيا في حمايتها بعز وكرامة وأمان ولا ترغمها الحياة وقسوة ظروفها الصعبة على العودة الى ذلك المكان حيث كادت أن تتحول فيه الى نفاية. وكان (الإبن) يطارد، مع استمرار حوارها، إحدى الحمامات، ولا تكاد تكتمل أمنيته حتى تطير الحمامة مبتعدة، كما ابتعدت من (الإبن) في المرة الأولى، وهكذا تتطابق بنية الخيبة أيضاً عندهما كما تتطابق (الأم)، عند (الإبن)، مع شخصية الصبية التي يتمناها أو يحاول الوصول إليها ذلك لأنه لم يلتق، كما تبرز ذلك والدته، بأية امرأة غيرها وأنها

تشكل عنده حالة جمالية مثلى. فهو يريد شعرها كشعر امه قصيراً وجمالها كجمال أمه أيضاً. وتتساوى مع أمه في رضاها عنه إذ لا يكتفي بأن تسامحه أمه عن خطئه وإنما يطلب أن تسامحه هي أيضاً. وعندما يرى وجه أمه يشع بنور الفرح

"كم يكون الوجه جميلاً.. حين يفرح القلب"

يقول :

"ماما.. ماما.. سأملأ قلبها بالفرح حين تأتي حتى يظل وجهها جميلاً.. رقيقاً"

ثم يعود التطابق المحفز ليفعل فعله في (الأم) إذ يقترح (الإبن) أن يعطي للصبيّة صورته وأن تعطيه صورتها لارتباط هذه الفكرة بصورة الزوج الموجودة في حقيبتها فتحاول فتحها لترى الصورة ولكنها لا تفعل. فالصورة هنا رمز لتطابق الحالة بين الشخصيتين وما تثيره إحداهما في الأخرى من محقّرات شعورية عاطفية. ولا غرابة، بعدما تقدم، في أن يصل ولع (الإبن) بأمه حداً لا طبيعياً بل انه يتجاوز الحدود الطبيعية وصولاً الى العقدة الأوديبية الي تفرض عليه الكشف عن حبه لأمه بكلمات وأفعال جعلت (الأم) مترددة في قبولها ورافضة أحياناً. إن تشبيهه الصبية بأمه يعني أنها عنده تتضمن الرمزين: الأم والمرأة. وسنرى كيف يؤثر هذان الرمزان في سلوكية (الإبن) وفي ردود أفعال (الأم) ازاء هذه السلوكية. ومن هنا تبدو العقدة الأوديبية أكثر وضوحاً كلّما أمعنا في كلمات الشخصية وأفعالها وأمانيتها.

- الابن : (يداعب شعرها) انا .. ماما انا .. احب .. الشعر القصير .
الام : الـ.. قـ..صير .. القصير ؟ لماذا القصير؟
الابن : مثل شعرك .. انت . (يداعب شعرها) يتردد اولاً . ثم بشغف .
الام : شـ...شـ... شعري.. ؟ شعري.. أنا؟ ما به؟
الابن : رقيق.. جميل.. حلو.. حلو جداً.. انا.. انا.. احبه.. احبه.. كثيراً.
الام : (تتنفض) لا.. (تدفعه عنها) لا شأن لك بشعري.
الابن : (مصعوقاً) لماذا .. يا ماما .. ماذا جرى؟

الام : لا تلمسه.. لا تلمس شعري.. ابدأ..
الابن : ماما.. اني.. اني (يعجز عن الكلام.. يتشبث بيديها.. يمسك
اناملها) أنا.
الام (تجر يدها.. بانفعال) ولا.. اي جزء مني.. لا تلمسني.. ابدأ..

إنّ رفض الأم وردعها له في أن لا يلمسها لا يرتبط، عندها بعقدته حسب. بل وبحالة لمسها من قبل رجل آخر هو الرجل الذي باعت له عفتها وقد أسقطت، لا إرادياً، شخصيته على شخصية ابنها باعتبار رمزها المشترك للفحولة. ولهذا كان إحساسها إحساساً داخلياً مركباً. وهنا تصل المسرحية الى جزئها المرتبط بالزهور إذ تدفع (الأم) ابنها، ولكن بلا قسوة هذه المرة، لتغير الموقف والحالة فتقول له اذهب لتلمّ الزهور وقد كان قد عرض عليها، من قبل، أن يجمع الزهور وأن يجعل منها إضمامتين. إحداهما للصبية والأخرى لها.. وبما أنّ الصبية لا توجد إلا في ذهنه كصدى داخلي ناجم عن الرمز المركب لوالدته، كما كانت (جوكوستا) في (أوديب ملكا) فان الزهور آخر الأمر ستؤول بالكامل إليها. ولكن هذا الحكم ليس نهائياً وقاطعاً. فالمسرحية لم تكتمل بعد. ولهذا أجدني مضطراً للعودة الى حالة اختيار الابن للزهور. وهي حالة مرتبطة بعقدته أيضاً ومنطقة منها. فهو لم يختر (النرجس)، على وجه التحديد، إلا لكونه يتطابق مع اسم والدته (نرجس)، ولأن والدته تحب النرجس وتفضله على كل الزهور ولأن بيتهم لا يخلو منه على الدوام. وربما كان والده يفضلها أيضاً وإلا لما امتلأ بيتهم به ولما حرصت الأم على أن لا يخلو بيتها منه على الدوام. إنّ وجوده في المسرحية واحتلاله مساحة، غير صغيرة، من جغرافية مكانها ساعد كثيراً في إعطائها دلالة رمزية عميقة بقدر ما أرادها زنكنة أن تكون مرادفة للحياة الجميلة فإنه يرجوها لشخصيته، ولكنها غير ممكنة على الإطلاق من دون تغيير الوضع المضطرب. بمعنى آخر فإنه يشترط تغيير الوضع الاقتصادي باعتبار ما له من دور فاعل وأساسي في سعادة الناس. وأن يكون ذلك التغيير مقروناً بتغيير نوع النظام السائد اجتماعياً.

الزهور إذن هي الرمز المرادف للحياة الجميلة المستقرة الآمنة. ومن هنا يخيل إليّ أنّ الإجابة عن سؤال المسرحية سوف لن يكون صعباً فيما لو استطعنا التمييز الصحيح بين من يستحق حياة الزهور وبين من لا يستحقها، وأن كان يتمتع بمباهجها. ولكن زنكنة لا يدعنا، مع أنّ الرمز أصبح جلياً وواضحاً، نجيب عن تساؤله (لمن الزهور؟) بحرية كاملة فلقد وضع هذا التساؤل أيضاً على لسان مستخدم المصح الذي جاء ليجر (الإبن) إلى داخله، حين تخبره (الأم) أنّ ولدها قد ذهب الى التل الملبس بالنرجس ليجمع الزهور، فيقول متعجبا ومتسائلا:

"الزهور؟... لمن ..؟".

وتجيبه الأم:

"لي.. نفسه.. للاحد.. لا ادري.. لم اعد ادري.. خذوه... وكفوا عن تعذيبي".

وقد أرادت أن تقول لها وله وللصبية.

ومع أن المسرحية قد بلغت نهايتها وأن (الإبن) مستمر في تحقيق أمنيته (جمع الزهور) إلا أن زنكنة لا يني يجعل من الخيبة بنية لتلك الأمنية أيضاً إذ أمسك الرجلان بالإبن بقوة ولم يدعاه يلم الزهور، كما يريد، ولم يجمع منها إلا إضمامة واحدة سقطت منه تحت أقدامهم وهو يصرخ بهم لا تسحقوا الزهور. وتصرخ (الأم) هي الأخرى لا تسحقوا الزهور. لا تسحقوا زهوتي الوحيدة. ثم تبدأ بلمّ الزهور من تحت أقدامهم حتى تسقط حقيبتها وتطلع منها صورة الأب. وقبل أن يذلف الرجال الى المبنى تلتقط الصورة والزهور معا وتضمهما الى صدرها وهي ترسل نظرة كسيرة باتجاه ولدها الذي غيبه مبنى المصح.

إذا عدنا وعايينا الظروف، وهي ظروف سبقت زمن وقوع الفعل في المسرحية وجعلت من وضع (الإبن) سلبياً ومتميزاً بلا طبيعته ولا انسجامه، توصلنا إلى أن تلك الظروف ومسبباتها لم تغب عن الإدراك الباطني له، على الرغم من كمنها فيه، ذلك لأن هذا الإدراك يشكّل بحد ذاته مرحلة سبقت مرحلة اللوثة التي أفقدته القدرة العقلية والإمكانية التحكمية بالأفعال والأقوال وأتلفت طرائقه في تحريرها. ولكن حتى في حالة كهذه فإن بعض المحفزات تنجح في استفزاز أعماق الشخصية وتجعلها تمور بما فيها من

ارهاصات مقمعة ومدركات كامنة قد يصعب فهمها وتقبلها، كما حدث للأم، فيما لو تعاملنا معها تعاملًا سطحيًا وعابراً. ولكن ما أن نمعن النظر فيها حتى يتكشف أمامنا عالم غريب في لغته واستعاراته وفهمه لظروف الانسان ومعاناته ومكابداته من امور الحياة الجوهرية والمهمة. وان وقفة تأملية استبطانية أمام المقطع التالي من المسرحية كاف لأن ينقل ما نعجز عن نقله في صفحات كثيرة.

يقول (الإبن) مشيراً لأناس ذلك العالم.

"انهم.. انهم... في الظلام.. لا يظنون اناسا.. مثلي.. ومثلك وانما يتحولون الى اشباح.. مخيفة.. عيونهم تقدح ناراً.. تلتمع مثل عيون القطط في الليل، يشقون طريقهم بين اكاداس البشر... بسكاكين.. طويلة.. حادة... لماعة.. منقوشة بالنجوم المشعة.. التي سرعان ما تتطفي... في جوف البطون التي تبقرها.. او داخل الصدور... والظهور التي تفتحها ويتدفق الدم بغزارة مثل شلال... اسود... بلون الليل.. بلون ملابسك هذه.. ماما.. لماذا يكون الدم في الظلام اسود.. لماذا يكون كل شيء في الظلام اسود.

الأم : (بقلق شديد) عن اي شيء تتحدث يا ولدي....

الإبن : (منساقاً لتصوراته ومندمجاً فيها الى حد كبير)، والاصوات يا ماما .. آه من الاصوات.. انها.. فظيعة... مرعبة... تمزق الاذان.. تدمر الانسان.. تحيط به من كل جانب كما تحيط مياه البحر بالسمة.. طق طق طق... طاب طاب طاب... قر قر قر لا يعرف الواحد.. من اين تأتي ولماذا تكون بهذه القوة والعنف.. آه.. انها... انها تقتل الانسان داخل جلده... تخنقه.. لا تدعه يتنفس ابدا ابدا.

أما فيما يتعلق بمشهد المرأتين، والذي لم يشغل من المسرحية غير صفحتين، فأنا أتفق مع بعض الأخوة المناقشين في لا لزوميته لأنه لم يقدم لنا سوى تعليق سطحي سريع على الحالة من الخارج، كنا في غنى عنه لأن المسرحية أخبرتنا بما يكفل توقعنا ومعرفتنا لحالة الشخصية وما ستؤول إليه.

(*) عبد الغفار عودة / صفوت شعلان / نبيل بدران / فؤاد دواره / نعم الباز .. من مصر .. يوسف العاني / علي مزاحم عباس د.عوني كرومي/ عزيز عبد الصاحب/ عصام محمد/ عادل كاظم .. من العراق.

(6)

مسرحية مساء السلامة قسوة الوصول الى المدينة / الحلم

-1-

لعل من المفيد لنا ونحن نعاين مونودراما (مساء السلامة ايها الزوج البيض) أن نشير إلى أن زنكنة قد اتخذت من النشاز الفني الدال أساسا في عنوانها حيث زواج حالتين مختلفتين لجنسين مختلفين مولداً منهما معنى دلالياً جديداً معبراً عنه بصيغة رمزية تضمنتها عبارة (الزوج البيض). وهي مزاجية لم تعن باللون العرقي ولكن بالحالة التي تشير إليها. بمعنى أنها تشير إلى وضع لا إنساني سائد يقوم على كاهل البيض كما لو كان قائماً على الأسود. فالرأسمالية وهي تمضي في سبيل تطورها لا يقتصر استغلالها واستلابها على الأسود حسب وإنما تتعداه إلى الأبيض فتبلغ به مبلغ الأسود. ومن هنا فإن النشاز اللوني لم يكن في العنوان مقصوداً لذاته بل للحالة التي تتم عنه وطبيعة تلك الحالة. المسرحية عموماً تعتمد على شخصية واحدة نتلمس بوادر أزمتها، منذ البداية، عندما تصرخ متألمة:

"آه .. ما أشد قسوة الأشياء حولي"

هذه الأزمة لم تأت دون موقف دراماتيكي خطير يمهد لها عن طريق التصعيد المستمر لحدة التوتر بين البطل كقوة محورية في الصراع وبين الأشياء القاسية من حوله. فالملجأ

الذي اختاره زنكنة ليكون مكاناً لحدث المسرحية ومسكناً لبطلها (سوران) يقدم لنا صورة تلك القسوة مجسدة في كيانه المهمل الصغير الذي ينوء تحت ثقل العمارة الكابوسي. أي أن المكان هنا، وقد تقصده زنكنة، يخدم غرضاً تغريبياً.

"آه .. ما أشد قسوة الأشياء حولي"

إن هذه الآهة المتفجرة عن مشاعر مقمعة، أساسها إحساس الشخصية بالاغتراب، والضيق، والاختناق، تأخذ في المسرحية معنى دلاليًا مهما لأنها لم تكن عابرة ولا معبرة عن توجع بسيط بل هي صرخة من يحاول الوصول الى حلمه ولكنه يصطدم بجدار هائل من الأشياء القاسية والمحبطة. ومهمة زنكنة تحددت في الكشف عن تلك الأشياء وتعريفها ليصار الى خلق ظروف إنسانية لا تغلق المنافذ أمام إنسانه وهو يمضي في تقدمه مندفعاً برغبة حقيقية وإصرار للوصول الى المدينة التي صنعها من مادة حلمه وفرض على نفسه مهمة بنائها في واقعه الحياتي الملموس. ولعل ما يزيد من مرارة تلك الصرخة وشدتها كونها ناجمة عن تراكمات أشياء كثيرة أعاققت حركة الشخصية وتقدمها نحو غايتها المحددة. فإن نحن عدنا الى جذور تلك الأشياء وباديتها فأننا سنجد أن إحساس (سوران) بذلك الضيق، والاختناق، والمرارة قد رافقه مذ كان أبوه يتهمك من حبه الطفولي المفرط للموسيقى والغناء، ويضطهده ويحتقره ويؤنبه على ذلك الحب. لقد نشأ (سوران) في وسط محافظ، منغلق، متخلف، يرى " الوسط " في الموسيقى والغناء كل ما يسيء للسمعة ومكارم الخلق. فلم تكن الموسيقى وقتها لترقى، في نظر أبناء ذلك الوسط الى منزلة منزهة إجتماعياً. ولقد كان لهذا العامل أثراً كبيراً على شخصية (سوران) إذ جعله أكثر إحساساً بالتناقض والتضاد. وأكثر قرباً من التمرد والرفض المفعم بثقة سنكتشف أنها كانت من القوة بحيث دفعته الى هدفه بعناد. لقد كان (سوران) إذن مسكوناً بتلك الآهة منذ طفولته فكيف بها وقد نمت معه وتطورت مع مراحل تطوره وبلغت أوج تأثيرها بعيد زواجه واقتترانه بامرأة كانت لا ترى فيه سوى رجل فاشل في كل شيء. ولكي يكشف زنكنة عن سلبية تلك الزوجة وتأثيرها الواضح في حياة (سوران) فقد جعله يلتجئ الى المقارنة المستمرة بينها وبين كل الأشياء التي من حوله فالساعة باعتبارها شيئاً من

الأشياء التي حوله، يتزامن زعيقها مع كتابته لرموز ملحنته الموسيقية فتقطع عليه،
بضحيجها، لحظات الإبداع. وهو إذ يصرخ بها:

"لا ترفعي عقيرتك بالصراخ.. مثلما كانت زوجتي تفعل كلما وجدتني منهمكا في عملي"

فانه يعبر عن احساس مقمع لا يخلو من رغبة تأرية تؤكدھا وتعمقھا استمرارية المماثلة
لديه فهو يقول في موضع آخر على سبيل المثال:

"ما تكاد الافكار في رأسي تتبلور والنغم يتسق وينتظم حتى تبادري الى تبديدها تماما كما
كانت زوجتي تفعل على الدوام"

ويصل الى ذروة تلك الرغبة حين يقول متهمكا:

"حين تعمل الساعة بالبطارية لا سبيل الى اسكانها الا بتفريغها من كل طاقتها وشحنها
(يفتح الساعة ينزع منها البطارية) تماما.. كالمرأة الشبقة.. لا سبيل الى اخمادها إلا
بجرها الى الفراش"

فالساعة، وهي رمز شائع للزمن، تكتسب مواصفات جديدة إذ تسقط عليها شخصية
الزوجة ليكون التماثل دلالة رمزية على عبثية ولا جدوى زمنها وعلى بقائه خارج زمن
الإبداع فهو هنا لم يرد مجرداً حسب، بل محسوباً بتراكم الأفعال وردودها وانعكاساتها
على الذات الانسانية سلباً أويجابا. ومثلما تماثلت الساعة مع زوجته تماثلت المدفأة
أيضاً. يقول مؤنبا:

(يا حقيرة.. يا وريثة كل سوءات زوجتي مجتمعة.. تستعينين بالبرد والمطر لتحقيق ما
عجزت عن تحقيقه وحدك لالقاء في الفراش واغتياال الحالة الموسيقية التي احياها).

ولم تكن زجاجة الخمر بأقل من الساعة والمدفأة قسوة عليه وهي تحاول كما تحاول زوجته استعباده وجره الى الفراش. لقد كان لحضور الزوجة المستمر في الأشياء وتمائلها معها في ذهنه سبباً في تشويش موقفه من الجمال المتكامل الرائع للمرأة. وسبباً في اضطهاد حالات الابداع الخلاقة لديه، بعدما كان يأمل أن يجد فيها امرأة رائعة، طموحاً، متمردة، جريئة في موقفها، صريحة في قولها، وعوناً له في تحقيق أحلامه وطموحاته النبيلة، وسبباً في تفاقم أزمته واشتدادها اشتداداً لم يستطع إزائه إلا أن يطلق صرخة غضبه:

"آه... ما اشد قسوة الاشياء حولي"

فاذا كانت الأشياء التي أشرنا إلى قسوتها وإلى صراع (سوران) معها تمثل حالة صراعه، الشديدة، مع عالمه الداخلي (داخل الملجأ) فإن صراعه مع القوى التي تداومه على هيئة أصوات ضاجة تمثل حالة صراعه الخارجي (خارج الملجأ). ومن خلال ما تركته تلك الأصوات من ردود أفعال معاكسة فيه توضح طبيعة العلاقة القائمة بينه وبين ذلك العالم، الذي يحاصره ويضيّق الخناق عليه ويقطع أحلى لحظاته وأجملها. كما توضح هوية تلك الأصوات وشخصيتها من خلال تلميحات (سوران) وإشاراته إليها فهو يقول على سبيل المثال مهاجماً:

"ذئاب.. حتى الليل الساكن الهادي المسكين لم يعد يسلم من اضطهادكم وتمزيق سكونه الآمن، باموالكم التي تسير بأرجل من المطاط تزرع الموت في الطرقات.. وتزعق بأفواه من حديد.. تتلف المزاج والاعصاب .. تقو عليكم وعلى اموالكم المغتصبة القذرة"

البرجوازيون، على وجه التحديد، أصحاب الكروش القدامية والوراثية، كما يصفهم، هم الذين يناصبونه العدا من الخارج فيفسدون عليه، بضجيجهم، حالات الإبداع. وحالما تقسو الأشياء عليه وتزداد عداوتهم له عنفاً تنتفض في قرارة نفسه صرخته:

"آه .. ما اشد قسوة الاشياء حولي"

الصرخة إذن، بالرغم من أن زنكنة قد وضعها في أول النص، لم تأت عبثاً وإنما جزاء تراكم هائل من القسوة عبر مراحل تطور ونمو، (سوران) كشخصية مسرحية في النص، وكأنسان واقعي في الحياة. إنها صرخة المبدع في وجه عصره.

-2-

إن سعي (سوران) وتقدمه نحو غايته، التي تحددت منذ البداية في محاولاته إضافة أثر جديد الى الآثار الانسانية الخالدة يسهم بشكل أو بآخر في بناء واقع جميل وسعيد يطمح أن يحياه الانسان ذا يوم، اصطدما، كما لاحظنا ذلك، بمعوقات قاسية كثيرة. وأنّ متابعة دقيقة لمحاولاته تلك تكشف عن جوهر تلك المحاولات ومصداقياتها، وتلقي الأضواء على (المساءات القاتمة) التي يحيها الانسان، والتي تتناقض مع غايته وتصوراته وتضعه أمام مهام جديدة يحاول النهوض بها لولا تلك المعوقات وأثرها المحبط. ولقد تجلّت أولى تلك المحاولات في بحثه عن اللحن الذي يتسق ومدينة الزنوج:

"في مدينتي، اذ يهبط المساء.
يرقد الكون على بضعة اشلاء."

ولكنه سرعان ما يكتشف أنّ هذه المدينة، المملوءة برائحة الدم، والموت، والجوع، والصراخ ليست مدينة الموسيقى، المدينة النقية المزدانة بصفاء رائع موح بأجوائها الانسانية وأنّ "على الموسيقى في مدينة كهذه.. ان تتحول الى قنابل... تدمرها... تلغيها من على خارطة الكون" وأنّ عليه أن يقيم مدينته على غير أشلائها وركامها. فما من بناء عظيم إلا ويقوم على هدم عظيم. غير أنّ الأشياء التي حوله تضيق الخناق عليه كلما تقدم في مسعاها وتفرض حصارها الشديد، من الداخل والخارج ضد إرادته وتطلعه وطموحه محاولة قتل حالة الابداع فيه. إنّ ما يريده (سوران)، كمبدع، هو الوصول، إلى حلمه، الى الواقع الذي يحلم به ليل نهار. وهو إذ يسخر جهده في محاولات دائبة ويأبى أحياناً للوصول فإنه يظلّ مشدوداً لذلك الحكم انشداداً تديمه حالة انسلاخه المستمرة من

الواقع والتي تعوّقها تراكمات ورواسب ماضوية جامدة تحد من فعاليتها كثيراً وتفرض عليه في ذات الوقت مهمة إزالتها.

إنّ ذلك العالم وتلك المدينة، التي تلوّح ظلالها من خلال جحيم الأرض التي خلقها (عبيد المال) للزواج لم يضع (سوران) لبناتها إلا من جملة فناعاته في تغيير ما ينبغي تغييره وإضافة ما ينبغي إضافته لأن "الكون الراقد على الاشلاء" لن توقظ ضميره أغنية رثاء بل اغنية غضب وإنشودة ثورة وموسيقى ملغومة بالإبر كي لا تدع أحداً يرتاح أو يبقى على الحياد. ناهيك عن يرقد حتى يعمّ الفرح الدنيا، وتعمّر المحبة قلوب البشر جميعاً). إنّ وصوله الى هذه الفناعات العملية التي تؤسس شكل ملحنته وأصولها هي وسيلته للوصول إلى (مدينة الموسيقى) تلك المدينة التي سيجدها، مثل كوكب في أقصى الكون تبعدها عنه ملايين السنين الضوئية. ولعل شقائه وعذابه متأتان من وقوفه وحيداً إزاء تلك المهمة العظيمة التي ألزم نفسه شرف النهوض بها حتى "تعمّر المحبة قلوب البشر جميعاً".

-3-

من البديهي أنّ شخصية (سوران) ليست كأية شخصية أخرى. ذلك لأنها تتفرد في النص، وتتفرد على الخشبة، بإيصال المسرحية، شكلاً ومضموناً الى جمهور القراء والمشاهدين بالاعتماد على تقنية الكاتب داخل النص وتقنية الممثل داخل المسرح. وبما أنّ المونودراما تمتاز بكونها مسرحية شخصية واحدة، تحكي قصتها، قصة صراعها مع نفسها ومع القوى التي تقع خارجها، فإن صعوبتها تكمن في قدرة تلك الشخصية على النفاذ الى ضمير الناس والعصر وهي قدرة مرتبطة بتجربة الكاتب الإبداعية، ومكنته، وتقنيته، وتوظيفه هذه العناصر مجتمعة في رفق العملية الإبداعية حتى تستكمل جماليتها. من هنا فإن نجاح أي مونودراما رهين بنجاح اختيار الكاتب الذي ينبغي أن يكون دقيقاً وموفقاً لشخصيتها، ولموضوعة تلك الشخصية، وأهميتها، وتأثيرها، وجماليتها. وبالنظر للصعوبات والتعقيدات التي تفرزها، كشكل فني من اشكال الدراما، لن تحقق الإنتشار الذي حققته المسرحية متعددة الشخوص. ولم تحفظ ذاكرتنا المسرحية سوى عدد قليل من نصوصها التي يقف نص محيي الدين زنكنة (مساء السلامة ايها الزوج البيض) إلى جانبها بثقة عالية. ونحن إذ نقرر هذا فإن سؤالاً يفرض نفسه علينا، لماذا اختار زنكنة

(سوران) ليكون بطلاً لمسرحيته، ولا يمكننا الإجابة عنه دون الرجوع الى سيرة الكاتب الذاتية أو الاطلاع على أدبياته لاستقراء مفهومه الخاص بالشخص والبطولة ولكننا عموماً يمكن أن نلخص إجابتنا بالأمر الآتية:

اولاً - لأن سوران كردي، وهذا يرضي في نفس الكاتب انتماءه القومي، بوعي يبعده عن القومية والتعصب القومي، وقد وضح من خلال نظرة (سوران) الموضوعية للفن إذ يقول:

"بيد ان الفن الحقيقي لا يسجن روحه الوثابة في حدود هذه الدقائق والتفاصيل، صحيح انه يستند عليها وينطلق منها مضمخا باريجه.. ولكن للبحث عن.. او الوصول الى...او بالاحرى خلق ذلك الخيط الرفيع القوي، غير المرئي، المشترك الذي يربط ويشد ويصهر اجزاء وجزئيات هذه التفاصيل والدقائق في بوتقة مغزى عام. في اطار معنى انساني شامل، يستشرف معالم غد انظف للانسان، ويوفر للروح قدرا اكبر من الاشباع بالنور والحق والجمال"

ثانياً - لأن محيطه لم يتجاوز بعد أسباب التخلف الحضاري. ولأن وسط ذلك المحيط ينظر إلى فنه نظرة تهكم واستهزاء ولا تجاوب مع أهم مستلزماته، حرية الخلق والابداع، ابتداءً من الأب فالزوجة فالمعهد الذي تخرج منه.

ثالثاً - لأن (سوران) لم يحقق في موسيقاه التكامل الجمالي بعد. بل سعى جاهداً لتحقيق ذلك التكامل. بمعنى أنه لم يحقق البطولة، على وفق مفهوم زنكنة للبطولة، وإنما يعمل على تحقيقها. وهذا لا يعني، بطبيعة الحال أن بطولة (سوران) تكتمل بمجرد اكتمال ملحنه لأنها عند زنكنة مأخوذة بقيمتها الدلالية الموحية لا المجردة، وبتأثيرها الترميزية الدالة.

رابعاً - لأن (سوران) في عمر شبابي حساس ودقيق يفترض أن يفتح الواقع أمامه أبوابه ليزداد ثقة وعزماً. وليواصل طريقه بأمان ولكنه بخلاف ذلك يصدمه بتراكمات هائلة

من التخلف والتعصب يوظفها زنكنة لخدمة النص ولبناء الشخصية وليعزّي من خلالها كل الظروف التي تحول بين (سوران) وهدفه الانساني النبيل.

خامسا - لأن الموسيقى، وهي ميزة (سوران) الفنية داخل النص تتيح للكاتب امكانية توظيفها رمزياً لإظهار التناقض الشديد الذي يريد إظهاره والذي يؤدي الى اصطراع حالتين أو قوتين لا يمكن تحييد إحداهن أو مهادنتها.

سادسا - لأن التجانس، المحدود بين الكاتب وشخصية المسرحية يتيح إمكانية السيطرة على استرسال الحوار الداخلي، المونولوج، بشكل تتوضّح من خلاله تنقلات، وأفكار، ورغبات، وأهداف الشخصية، وحالاتها الداخلية. لقد ساعدت كلّ هذه الأمور على أن تجعل من مونودراما (مساء السلامة ايها الزنوج البيض) مسرحية ناجحة أضافت إضافة مبدعة لا إلى المسرح العراقي حسب وإنما الى مسرحنا العربي أيضاً.

* * * *

(7)

مسرحية حكاية صديقين

سر حكاية الصديقين

يبدأ محيي الدين زنكنة مسرحيته (حكاية صديقين) بتقديم بعض الحقائق المهمة، التي تحدد بشكل عام جوهر الصراع وطبيعته القائمة على أساس الأرباح والمنافع وهو إذ يسوق لنا هذه الحقائق على لسان جوقه الرباعي فانه وعلى لسان الجوق ايضا يحدد:

اولا - الشكل الفني العام الذي سوف تتخذه احداث المسرحية ووقائعها اعتماداً على فعلي (القص والتمثيل) وهما فعلا ينطويان على الاشارة المسبقة، ضمناً لذلك الشكل الذي يمنح المسرحية نكهة بريشتية ملحمية والذي لا يأخذ منه زنكنة، كما عرفناه، إلا ما يمكن تطويعه ليتلاءم مع طبيعة شخوص مسرحيته ومحليتهم. وليكتسب ذلك (الأخذ) مشروعية وقبولاً دراميين.

ثانيا - مهنة الشخوص وهويتهم (فيهما وعلى ضوئهما يتحدد السلوك وترتسم الاخلاق وتتشكل العلاقات) وهذا التحديد يمنحنا فكرة تتبناها إلى الحقيقة قبل أن يفعل فينا الإيهام فعله فتقلب الأمور وتؤخذ الأكاذيب الزائفة مأخذ الحقائق الواردة.

ثالثاً - مفهوم الثروة وما تعنيه من نزوع الى الملكية الخاصة والى الفردانية والانانية والجشع.

رابعاً - الصراع والأطراف المتصارعة والوجهة التي سيسير بها صعوداً حتى ذروة المسرحية.

خامساً - غايات الشخوص وأهدافهم ووسائلهم المختلفة للوصول الى تلك الغايات والاهداف.

إن محيي الدين زنكنة، وبعد أن جعل كلّ شيء تقريباً يبدو محدداً في مسرحيته ومألوفاً واعتيادياً، لأسباب تتعلق بإعطاء القارئ فكرة مسبقة تحصنه ضد مفعول الإيهام، عمل على إسقاط تلك المألوفية والاعتيادية، عندما عرض لنا الأحداث عرضاً خاصاً عزى فيه - تلك الأشياء من رتابتها المعتادة وحكمها بالعنصر الأكثر ملحمية (التغريب). وإذا كان زنكنة قد وضع كل تلك التحديدات مسبقاً وكأن لم يبق من المسرحية، بعد، ما يستحق المتابعة، فإنه يفاجئنا بأحداث جديدة شيقّة وغريبة لا يمكن إعطاءها أي تحديد، قبل اكتمال مستلزماتها، استطاع من خلالها أن يفرض علينا متابعة تلك الأحداث، منذ (الحلم) ، وحتى خاتمة الرحلة، متابعة دقيقة. فالأحداث في رأيي تبتدئ من الحلم الذي يبرر به رحلة الصديقين الى الصحراء وسعي الرجل (الأب) والمرأة (الأم) لتحقيق غايتها التي سعيًا لتحقيقها مذ حاكًا أول خيوط التأمّر على زوجها فأرسله إلى الموت. وعن طريق الحلم أيضاً استطاع أن يغيّر مواقع الصراع والقوى المتصارعة. فبعد أن كان متوقعاً نشوب الصراع بين الوالدين وبنينهم، عقب التهم التي وجهها الولدان لوالديهما والتي تبلغ عندهما مبلغ الجريمة، جعل رحي الصراع، بفضل حلم الأم، تدور فيما بين الولدين الذي خدعتهما الأم بعواطفها الزائفة والأب بحبه وحنانه الكاذبين.

إنّ الوالدين يعرفان ضعف ولديهما وعلى أساس هذه المعرفة وضعا لبنة ذلك الحلم. (تصور يا حسين يا قرّة عيني. ماء يحمل في غريال وإذ افرغه تستحيل قطراته الى حبات رمل ، تتوهج تحت اشعة الشمس غير مرئية).

هكذا نقول الأم لولدها (حسين) وتنتظر بعد معرفتها لتبر الذهب وتدعي أنّ ما تقصه على ابنها إنّ هو إلا حلم مع أنها تعرف أنّ أكثر ما يشد انتباهه ويجعل اللعاب يسيل من فمه ويخطف بصره هو الذهب. وقد استطاعت، وبشكل غير مباشر، أن تحفّز فيه رغبة البحث عن جزاره التي كان قد خبأها جدها الأكبر في موطنه الصحراء. والولد من جانبه يعتبر الحلم نبوءة ووحياً من ذلك الجد لا حلماً كسائر الأحلام فيعترم القيام برحلة الى تلك الصحراء حيث موطن جده الأكبر.

أما (حسن) وهو صديق (حسين) فلا يقل عنه تأثراً وانبهاراً بالذهب وحباً للثروة ورغبة في الحصول عليها. وهو رفيق رحلته وأنّ الكهل الذي حبك تفسير الحلم لهما وجعل وهم الذهب أكثر سيطرة على مخيلتيهما.

تحت هذه المؤثرات وأخرى غيرها ابتدأت رحلة الصديقين التي أرادها زنكنة رحلة كشف وبرهان وأدلة عيانية على حقيقة الصداقة/ العلاقة التي تربط بين صديقين ينحدران فنوياً ويرتبطان أخلاقياً بالطبقة البرجوازية وبأخلاقياتها الزائفة. وعلى الرغم من أن قاعدة تلك الصداقة تستند على أساس الأرباح والمنافع والجشع والأنانية والكذب والخبث وسوء الظن مما يجعل أمر نزوعها الى التطهر مستبعداً جداً إلا أنّ زنكنة، مع ذلك منح الصديقين الزمن الكافي ليختبرا أخلاقيتهما وليهدتيا إلى الطريق السوية عبر تجربة الرحلة واكتشاف الحقائق. حقائقهما وحقق أبايهما والفئة التي تربيا وترعرعا في أحضانها. لقد شغلها أمر الذهب وتلبسها حب الثروة وجزار الثراء الدفينة فاندفعا بعزم وإصرار نحو الصحراء غير هيايين ولا مبالين بمخاطر الرحلة وأهوالها.

وهنا تدخل الجوقة لتكشف لنا أنّ الحلم مختلق و(مفبرك) بحذق ومهارة واتقان من قبل الأبوين. وكان الأجدر بزكنة أن يترك لنا متعة اكتشافه والوصول إلى حقيقته وإلى الكذبة الكبيرة التي هي البداة فيه والأساس. هذا بالإضافة إلى أنه جعل الصديقين يكتشفان تلك اللعبة الشيطانية المحكمة في منتصف الرحلة تقريبا، بعدما يتعرضان لصنوف المعاناة، وقسوة الصحراء، وخيبة البحث عن (اكسير الحياة) في المنطقة التي حددها لهما ذينك الأبوان ومن ثم فأننا نكتشف معهما السبب الذي يكمن وراء تلك اللعبة القذرة ونقرر معهما بيقين تام، كما قرر المؤلف "ان من يقدم على قتل ابنه بهذه الطريقة البشعة لا بد وان يكون قد مارس القتل قبل ذلك مرات ومرات" وإلا كيف تسنى لهما أن يسديا لولديهما نصائح مهلكة ومميّنة حين قالوا في وداعهما:

(حاذرا الدنو من المدن المسكونة. حاذرا الاقتراب من القرى المأهولة.

صادقا الحيوان تجنبنا الانسان.

الناس ذئاب في جلود بشر لصوص في ثياب قديسين.

ومن الطعام والشراب لا تحملا ما لذ وطاب.

وانما ما خف وافاد . فلا تكونا موضع شك وارتياب).

لقد سارا نحو الصحراء يحدهما أمل الوصول إلى الثروة، والجاه، والذهب. سارا لا كما سار قبلهما كلكامش وصديقه أنكيدو فقتلا خمبابا. بل ليتخمن كل منهما خمباباه. ابتداء الرحلة من المسرح ليقطعا مسافة شاسعة خارجة ثم ليعودا إليه مرة ثانية. ولكي لا تنقطع متابعة القارئ أو المشاهد لأحداث الرحلة فإن زنكنة يعرض على شاشة بيضاء، تنزل على الخشبة، لقطات سينمائية للصديقين وهما يتوغلان في عمق الصحراء متعبين مرهقين يبندان الحفر هنا وهناك بلا طائل ودون جدوى بينما تندب الجوقة من على الخشبة، حالهما متعجبة من تفريط أبويهما بهما ثم تختفي لتظهر مرة ثانية بعد اشتداد عراكهما، على الشاشة، وبعد أن يتغير حالهما ولونهما لتتأكد أن هذين الكائنين الغريبين هما التاجران الأليفان الودودان المطيعان الأخوان المثاليان (حسن وحسين). وتجدر الإشارة هنا إلى أن استخدام زنكنة للقطات السينمائية، من قريبة ومتوسطة فبعيدة باتساق ومهارة، جاء منسجماً مع الحالة والموقف ولكنها في ذات الوقت لم تستطع نزع الإيهام عنها فاعتمد زنكنة مرة أخرى على الجوقة التي جعلها تظهر مرتين متتاليتين لتختفي بعدهما نهائياً وكأن مهمتهما قد انتهت وأن المسرحية لم تعد بحاجة إليها مع أنها لم تنجز بعد سوى نصف حكايتها.

لا شك ان الجشع والرغبة في الحصول على الثروة هما اللذان دفعا بالتاجرين الثريين المرفهين المترفين الى تجشّم عناء تلك الرحلة المهلكة. وهما إذ يقرران الوصول الى مأربهما فأنهما لا يأبهان للوسيلة فكل الوسائل، عندهما، مباحة وممكنة. وما أن يبندأ السفر ويشعرا بمرارته فأن ما بداخلهما، جزاء مصادمتها مع بواعثهما، يبدأ بالظهور تدريجياً. فتوقف (حسن) عند شجرة الصبير وفشلت محاولات (حسين) لجره الى استكمال الطريق واقناعه أن توقفه في هذه البقعة هو الخيبة والموت. واصرار (حسن) على البقاء

وجعل صديقه في حل من عهدهما الذي قطعاه على نفسيهما، امام الأبوين، ماكان إلا ليتاح له ارتشاف الماء دون صاحبه. لقد بات العهد يشكل ثقلاً عليه مثلما يشكل الحذاء ثقلاً على رجله المتورمة. فكلاهما يسبب له الآلام والأوجاع والدمامل والقيح. ولعل زنكنة، باستخدامه المونولوج قد ذهب إلى أكثر من هذا إذ جعلهما يكشفان عن دواخلهما في حوار جانبي مع نفسيهما أو مع القارئ في النص ومع المشاهد في المسرح. يقول حسن لنفسه:

(ابتعد عني هنيهة لعلني أبلل ريقني)، ويقول حسين لنفسه:
(الملعون كل همه ان يختلي هنا.. ولكن هيهات)

إنّ كلاً منهما يعرف بحقيقة الآخر ويعرف أي سلوك يمكن أن يسلك معه وكل منهما يحاول جاهداً أن تكون صفقته أكثر ربحاً. وما أشدها اهمية عندما تكون السلعة سراً للبقاء ورمزاً للحياة. حيث البقاء مهدد بالزوال والحياة متلبسة بالموت. إنّ زنكنة وهو يكتب عن سلوك وأخلاق فئة التجار البرجوازية فإنه يأخذ بنظر الإعتبار منطق تلك الفئة وحقيقتها. يقول (حسين) على سبيل المثال:

(لا شيء يزيد عن حاجة احد. ما يزيد عن حاجتي اليوم احتفظ به للغد الذي سيكون بالتأكيد اسوأ من يومي هذا). ويقول (حسين) في موضع آخر رداً على ما ادعاه (حسن) بصدد الفتاة العرجاء التي أراد (حسين) أن يدنس شرفها:
(ليست شهامتك هي التي دفعتك وانما وهمك المرضى باني قد استأثر بها لوحدي).

وهكذا يتجلى منطق الربح والخسارة حتى عندما يتعلق الأمر بالشهوات والغرائز واشباع تلك الشهوات والغرائز. فإذا كان (حسن) قد وشى بصديقه فلأنه لا يريد لصديقه أن يستأثر بالفتاة لوحده فيخسر هو ما كان بإمكانه أن يربحه منه. ولهذا يفشل بالظهور أمام صاحبه والناس بمظهر الرجل الشهم. إنّ (حسين) يعرفه كما يعرف نفسه وكما يعرفان فئتهما ومبدئية تلك الفئة وأخلاقياتها الزائفة. وهكذا فإنّ هذا المنطق لا يحكم حياة التجارين الصديقين حسب وإنما حياة التجار جميعاً.

ويشدد زنكنة، على الصيقين، الخناق وحالة الضيق أكثر فأكثر إذ يجعل العطش يدركهما دون أن يجرؤ أحدهما على أن يبيلل ريقه أمام الآخر، لكي لا يشاركه ما في

زمزميته فيحقق الريح دونه، خصوصاً وهما لم يكتشفا بعد أن كلا منهما يحتفظ بزمزميته، فامام سلعة مريحة، كأكسير الحياة لا يهمهما من يهلك ويموت حتى وإن كان الهالك صديق العمر ورفيق الدرب. فبمجرد أن ابتعد (حسين) أخرج (حسن)، من بين طيات ملبسه، زمزميته وراح يشرب منها. وكذلك فعل (حسين). إن اختلاهما عن بعضهما والقاءهما لحوارهما كل على انفراد كان يمكن أن يتخذ شكلاً أكثر عمقا لو انهما ألقيا ذلك الحوار مع الاحتفاظ بوجود حاجز وهمي يفصلهما ولكن أغلب الظن أن زنكته قد ترك امكانية هذا على عاتق العملية الإخراجية ولعل جملة الأفعال التي قاما بها منفردين أضافت إيضاحاً آخر لتلك الخديعة فلقد قام الأول بإخفاء زمزميته في حفرة صغيرة ثم جعلها حفراً عديدة ليموه، على صاحبه الحفرة التي وضع زمزميته فيها. بينما قام الثاني بإخفائها في كومة رمل صغيرة ثم جعلها أكواما عديدة ليموه هو الآخر، على صاحبه الكومة التي وضع زمزميته فيها. وبفعل اشتداد الصراع وغضب الصحراء يفقد كل منهما أثر زمزميته فيتخبط في البحث عنها دون جدوى. لقد خابت كل الجهود الإضافية التي بذلها للوصول إلى المكان الصحيح. وهذه الخيبة واليأس هما اللذان فرضا عليهما مصارحة أحدهما للآخر فكشف كل منهما مدى حقارته، ولؤمه، وأنانيته، وجشعه، ومحاولته الاستئثار بالماء لوحده. كما فرض عليهما توقيع عهد جديد آخر سوف لن يكون بأحسن حال من عهدهما السابق ذلك لأنهما متطبعان على الحنث بعهودهما إذا ما عاهدا. وتلك مزية اكتسبها من والديهما. فها هو حسين يقول على سبيل المثال:

(إذا كانت امي نفسها قد خاننتي وغدرت بي. فلماذا لا يخونني ولا يغدر بي).

إن هذه الخيانة المفضوحة. وهذا الغدر السافر يفقدانها الثقة بأي كائن حتى ولو كان ذلك الكائن رفيق الدرب وصديق العمر. وليس أدل على هذا من حنثهما بالعهد الجديد الذي قطعاه على نفسيهما بعدما أقسم (حسين) بكل ما هو مقدس ونبيل وشريف أن يتقاسم زمزميته مع صديقه إن هو عثر عليها. كما أقسم (حسين) أن لا يشرب قطرة واحدة من زمزميته إلا مع صديقه وأخيه ورفيق رحلته (حسين). ولكن ما أن يجد كل منهما زمزمية صاحبه حتى يحنث بقسمه ويبرر ذلك الحنث قائلاً:

(لا يمكن.. لا يمكن كلينا.. وهو؟ والعهد الذي اخذته على نفسي.. لقد اقسمت ان أقاسمه زمزميتي فأنا اذن في حل من قسمي ولو... رأها لاستولى عليها. ولما سقاني نقطة واحدة هذا الوحش الذي يضم كل ذلك العدا والكراهية لأبيه).

ويبرر حسن حنثه قائلاً:

(لا.. لا لن يعطيني قطرة واحدة ولو فطست امامه كالكلب الضامي في يوم قائظ لا سيما انها زمميته هو لا زمميتي. كيف يمكن ان أتق بشخص قد صمم على قتل أمه ..شر قتلة هل انتظر منه رافة بي وانا الغريب عنه.. لا... لا... الافضل ان اتركه هنا.... يقضي عليه العطش).

لقد تصرف كلّ منهما كما ينبغي له أن يتصرف كتاجر لا عهد له ولا ميثاق يلزمه وسوف لن يتصرف أي منهما أبداً إلا كما تصرف كلاهما في نهاية المسرحية إذ هرب كل منهما، تاركاً صاحبه، خارج المكان (المسرح) معتقداً أنه نجا دون صاحبه، وأنه سوف يعود إلى العجوزين ليبارك زواجهما وليصبح، في نهاية المطاف، وريثهما الوحيد. وهكذا يبدو لنا جليا أن كل الأبواب التي تركها زنكنة مشرعة أمام الصديقين التاجرين ليتطهرا من رجس أخلاقيتهما عكفا، بنفسيهما، على غلقها بسبب تلك الأخلاقية. وأن ما يريده في النهاية هو أن يمكّن القارئ أو المشاهد من الوصول الى حكم عقلائي ونهائي على تلك الصداقة. وأن بقاء واستمرار شخص، كشخص حكايته، في حياتنا إنما يهدد حياتنا بالاضطراب والانهيال. وهذا جلّ ما يخشاه كاتباً وانساناً.

(8)

مسرحية رؤيا الملك متغيرات معادلة الرؤيا في رؤيا الملك

(رؤيا الملك) ملحمة درامية تحفر داخل النفس البشرية وتتقّب في خباياها مخترقة زمنها ومزيلة طبقات من التراكمات الغامضة الغائرة في عمق تاريخها لتربط ماضيها البائد بحاضرنا القائم (1).

إن زكّنة في هذه المسرحية، كما في مسرحية (السؤال) ورواية (هم) (2) لا يكتفي بعنوان تعريفي واحد، بل يتجاوز ذلك الى عنوانين مختلفين ومتشابهين. لقد جعل عنوان هذه المسرحية من شطرين متوازيين يفسر ثانيهما أولهما، ويتشكل الأول من مفردتين (رؤيا) و(الملك) وكلتاهما توحيان، معاً، بحدوث فعل يؤثر، سلباً أو ايجاباً، في حياة الرائي. يعطف المؤلف على هذا العنوان عنواناً آخر هو:

(ماندانا وستافروب)

وهو مكوّن من مفردتين، أيضاً تترادفان مع مفردتي العنوان السابق وتتساويان وتفضيان إلى المعادلة الآتية:

بما أن ماندانا = الرؤيا و ستافروب = الملك
إذن ماندانا × الرؤيا = ستافروب × الملك

يتساوى طرفا المعادلة ويتصلان بعلاقة مهمة تتبأر أطرافها حول نقطة هي موضوعة الرؤيا التي يفسرها الكاهن على أن طفلا يولد من رحم ماندانا، شقيقة الملك، يشب ويقوى وينتزع من خاله، عرش امبراطورية ميديا العظيمة.

المشهد الأول في هذه المسرحية، كما في مسرحيات زنكنة الأخرى (السؤال، الجراد، كاوه دلدار) مشهد تمهيدي يقدم لنا الشخصيات المحورية كالمك ستافروب والأميرة ماندانا والشخصيات المؤثرة بيانياً في تصاعد الخط الدرامي (كالكاهن خرنوك والقائد روستميرو وزوجة الملك ناسرونا) إضافة للدلالات التي تبدو للوهلة الأولى، غير ذات أهمية ولكنها، في واقع الحال، تعني الكثير من خلال ارتباطها بأحداث المشاهد التالية. فظهور الملك في مفتح المسرحية "متقلا بالطعام والشراب والنحاس" هو شفرة المتغيرات الأولى التي أرسلها زنكنة لتكشف لمستلمها، فيما بعد، عن وجود علاقة مهمة بين التخمّة وبين الرؤيا من جهة، وبينها وبين المأدبة الرهيبة التي دفعت الأحداث نحو الذروة فبلغت المسرحية أبشع أنواع الذبح والتدمير من جهة أخرى. يرتبط الموقف الإيجابي للملكة ناسرونا، من الأميرة ماندانا وهو موقف يتقاطع مع موقف الملك.

"ان الكثير مما يمور به صدري لا يسر سيدي الملك"

بموقف آخر هو قيامها، فيما بعد، بتهريب ماندانا وطفلها الذي يريد الملك ذبحه كمتغيّر آخر، يؤكد فيه على المصادمة المقصودة لبواعث الملك ستافروب والملكة ناسرونا مصادمة عنيفة دامية تؤدي، في نهاية الأمر، الى موت المكلة على يدي زوجها الملك. وأخيراً ترتبط التخمّة، أيضاً، بنوم الملك القلق المضطرب الذي يرتبط هو الآخر بالوهم الكابوسي الذي يقض عليه مضجعه، ويجسد له صورة الرؤيا الملحة التي بنى الكاهن عليها نبوءته المشؤومة، فهي مثل حجر صغير ضرب وجه الماء فانتسعت دوائر حركته الموجية بشكل لم تعد الشخصيات قادرة على وقف اتساعه الذي سيؤدي حتماً، إلى غايات تدميرية مأساوية. يقول الملك في رؤياه:

"اندلق الطين.. طين لزج دبق، زحف نحوي على هيئة ضفائر او ثعابين سود احاطت بقوائم كرسي العرش هذا . وأخذ الطين يعلو ويعلو. بلغ ركبتي وانا في جلستي هذه، وبلغ منتصفني وهو لا يتوقف. لامس الطين الاسود القبيح الذي شابهته حمرة قانية، عنقي.. وامتلاً حلقي بطعمه النتن.. تقطعت انفاسي، فرحت الهث وانا اوشك ان اخنق والتاج فوق رأسي يهتز.. كأن عواصف الدنيا وزوابعها.. تعصف به....".

هذه الرؤيا هي شكل متقدم للرؤيا التي سيطرت على ذهن الملك وخياله منذ سنوات عشر تحدد خلالها مسار تفكيره، وتحجّمت مساحة اهتمامه بشؤون امبراطورية ميديا ولم يعد يشغله شاغل إلا تلك الرؤيا الملحة المهددة. إن كل هذه الأسباب ونتائجها المحسوبة أدت بشكل ما إلى تطور شخصية الملك ونموها درامياً على وفق المعادلة الآتية:

التخمة + النوم + الرؤيا = المأدبة

المأدبة باعتبارها حدثاً مهماً تغيّر بعده مسار الفعل الدرامي، وأدت الى المصادمة الأعنف والصراع الأرهب بين شخصيات المسرحية التي توزعت على رقعة الصراع كمجموعتين غير متكافئتين: الأولى مهاجمة يقودها ملك ذو سطوة ونفوذ وقوة يساعده الكاهن (خرنوك) وعدد كبير من الجند. والثانية مدافعة قوامها ماندانا وروستميرو وناسرونا. لقد اعتمد زنكنة التناظر المشهدي بين فصلي مسرحيته (رؤيا الملك) فجعل كلا الفصلين بسنة مشاهد يتناظر الأول من الفصل الأول مع الأول من الفصل الثاني باعتبارهما عرضاً لأزمة الملك المتفاقمة جزاء الرؤيا المتكررة. فمن ماء يتدفق من غرفة ماندانا يجعل قصر الملك يطفو مثل سفينة نوح إلى طين لزج دبق يلتف حول قوائم كرسي العرش ثم يرتفع ليخنق الملك في الفصل الأول. إلى كرمة تكبر من الاسطبل، المكان الذي أنجبت فيه ماندانا وليدها زانكون، محطة الحيطان والأسوار ومتشعبة في فضاء القصر مضيفة الخناق على الملك في الفصل الثاني. ويتناظر المشهد السادس من الفصلين، أيضاً، بانتهاء كل منهما بجريمة قتل. الأولى يقتل فيها الملك زوجه ناسرونا والثانية يأمر فيها الملك جلاده لذبح شيرلانه، ابن القائد روستميرو ليقدمه مطبوخاً في مأدبة جزاءً على مخالفة القائد أوامر الملك التي قضت بأن يقوم روستميرو بذبح وليد

ماندانا زانكون ليخلص الملك من كابوسه الذي راوده وما زال يراوده كل ليلة، منذ عشرينسنوات.

هذه النبوءة وإن تشابهت في جانب منها مع نبوءة سوفوكليس في (اوديب ملكا) والجانب الخاص بتسليم الطفل الى راع قرب الجبل يقوم برعايته وتنشئته وتنشئة سليمة. إلا أنها تختلف عنها في تشخيص من سيقتل بعد أن يكبر الطفل. ففي (اوديب ملكا) ينتظر الكاتب حتى يصبح اوديب رجلا فيقتل أباه بينما وقع فعل القتل عند زنكنة على شخصية شيرلانه الصبي ابن قائد الجند. وهنا تختلف شدة القتل، أيضاً، أي التوتر الذي يخلقه فعل القتل عندما يقع على صبي بريء يذبح وبطبخ لحمه على يدي جلاذ الملك ثم يقدم في مأدبة يقيمها الملك على شرف قائده روستميرو وبذا يكون التطور قد أنجز وفقاً للمعادلة الآتية:

التخمة + النوم + الرؤيا = المأدبة + القتل

وهذا التطور يفسر لنا سلبية اختيار العنوان الرئيس (رؤيا الملك) أو (ماندانا وستافروب) والتأكيد على موضوع الرؤيا عبر مشاهد المسرحية كلها حتى تصبح موضوع الدراما المحوري. هنا يطرح السؤال نفسه: هل انتهت زوبعة الرؤيا بعد انتقام الملك من قائده روستميرو بذبح ابنه شيرلانه؟. ويأتي الجواب من المسرحية نفسها أن الملك قد أشبع، في ذاته رغبته الانتقامية وتوقه للقصاص من الجندي الذي لم ينفذ أوامره كما ينبغي ولكنه مع ذلك لم يشعر بانتهاء الزوبعة لأنه يعرف معرفة يقينية أن خوفه الدائم على عرشه لن يزول إلا بزوال الخطر الذي يتهدهه ليل نهار. في هذا الموضع من المسرحية يتبادر لذهن القارئ أن المسرحية انتهت أو انها ستنتهي لأن الملك سيذبح زانكون ويتخلص بذبحه من فعل الرؤيا، ومرارتها، ورعبها، وخوفها، وسطوتها عليه. ولكن الملك يفاجأ كما يفاجأ القارئ، أيضاً، باكتشاف زانكون حقيقة ما يجري داخل القصر فيهرب ناجياً بنفسه لينهار الملك ستافروب ويفيق القائد روستميرو في مختتم المسرحية موجها بصقة لوجه الملك فتأخذ المعادلة شكلها النهائي:

التخمة + النوم + الرؤيا = المأدبة + القتل + الهزيمة.

-
- (1) رؤيا الملك هي المطبوع الثاني عشر للكتاب المسرحي العراقي محيي الدين زنكنة صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة.
- (2) مسرحية (السؤال) أو (حكاية الطبيب صفوان بن ليبيد وما جرى له من العجيب والغريب) 1976 - رواية (هم) أو (ويبقى الحب علامة) 1975م.

* * * *

ببليوغرافيا محي الدين زنكنة

كثيرون أولئك الذين لا يعرفون زنكنة كما ينبغي أن يعرف مبدع مثله. ومن عرفه منهم لا يزال يجهل عنه الكثير. ولكي يتضح لمن لا يعرف أن نصوصه استأثرت بأفضل ما يمنح العراق من الجوائز الفنية والأدبية لعدة مواسم فنية وأدبية ألفت كتاباً مفصلاً، عن أدبه، وتحت عنوان السهل والجبل من خمسمائة صفحة وبواقع جزأين استغرق تأليف الأول منهما زهاء أكثر من أربع سنوات على أمل طبعه ولكن ظروف الطبع وتكاليفه الخرافية واستحالة الأقدام على الطبع، دون معونة جهة ثقافية ما، حالت دون نشره فبقي مخطوطاً مكوّناً في أدراج مكتبتي. غير أنني خلال تألّفي للكتاب وقعت على عدد كبير من مصادر دراسة زنكنة ومن منشورات له في الصحف والمجلات فعملت على أرشفتها. لست زاعماً أنه أرشيف كامل لكنه أكمل صورة في المستطاع.. ذلك لأنه ثمة دراسات وكتابات عن زنكنة وأدبه باللغة الكردية، منشورة في الصحافة الكردية، ولجهلي بهذه اللغة لم استطع متابعتها. أمل أن يتم ما بدأت به أحد مثقفينا الكرد ممن تتوفر لديه المصادر إتماماً للفائدة. كما هناك العديد من رسائل الماجستير التي تناولت المسرح العراقي تناولت مسرح زنكنة لم أشر إليها لأنها غير مطبوعة يمكن مراجعتها في أرشيف دائرة السينما والمسرح وفي مكتبة كلية الفنون الجميلة.

أمل أن يجد الباحث في أدب زنكنة في هذه الببليوغرافيا ما يسهل عليه مهمته. وأخيراً اشكر كل من ساهم بجد لترى هذه الببليوغرافيا النور. خدمةً للباحثين والقراء، واعتزازاً بكاتب عراقي قضى جلّ عمره في خدمة الأدب العراقي الحديث بشقيه العربي والكردية.

صباح الأنباري

* قصصه القصيرة *

أ- مجاميعه القصصية المنشورة في كتب:

أ- ((كتابات تطمح أن تكون قصصا)) المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1984

ب- ((الجبل و السهل)) دار نأراس - أربيل -2002

ب - قصصه المطبوعة ((كتابات تطمح أن تكون قصصا)) المؤسسة العربية للدراسات و النشر

1984

1968	السد يتحطم ثانية	1
1968	حرمان	2
1968	قصة تقليدية . . جداً	3
1969	سبب للموت . . سبب للحياة	4
1970	الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية	5
1970	حيث الناس يعيشون كالهواء	6
1971	اضطراب في ألوان النهار	7
1974	طفولة ملغاة	8
1975	الضيوف	9

ج - قصصه المنشورة في المجلات والصحف

1967/10/3	342	التأخي	الجراد	10
1968		التأخي	الموت كالأخرين	11
1970	11	الأقلام	الموت سداسياً	12
1986	217	كل العرب	الشمس .. الشمس	13
1987	8	الأقلام	رماد فوق الجرح	14
1988	11،12	الأقلام	البيت	15
1989	3	الأديب الكردي	القوقعة	16
1992	9،10	الأقلام	نثارات حلم تبحث عن حالم	17
1993	5،6	الأقلام	الكلب العجوز مغمض العينين	18
1995/7/22		الجمهورية	صرخات من صراخ الصمت	19
1999	1	ألق	غيوم بلا مطر	20
2001	60	كولان العربي	علي مردان يتفجر	21

			بدموع من حصى و حجر	
2002	4	ألق	فكاهة	22
2003/6/11	1528	الزمان	القهقهة	23
2003/12 /11	21	المدى	القهقهة	24
2004/شباط	9	كه لا ويش الجديد	اللات و العزى	25
2010/3/16	2355	الاتحاد	أوراقى	26

د - قصصه المترجمة إلى اللغة الكردية

1995	2272	هاوكاري	ترجمة محمد البديري	ثلاث صرخات من صراخ الصمت الأخرس	1
1998	125	كاروان	ترجمة محمد عبد الرحمن زنكنة	الشمس . . الشمس	2
		مديرية الثقافة الكردية	ترجمة غفور صالح	كتابات تطمح أن تكون قصصا	3
2000	6	روفار	ترجمة شاهو سعيد	نثارات حلم تبحث عن حالم	4

هـ - المقالات التي تناولت أعماله القصصية

1968/9/27		التأخي	جاسم عاصي	حول قصة الجراد	1
1977	25	الفكر الجديد	المحرر	أمسية لمحي الدين زنكنة	2
1981	4	الثقافة	جلال وردة	محي الدين زنكنة . رحلة في عالمه الفني	3
1984	25	كاروان	حسب الله يحيى	محي الدين زنكنة وكتاباته القصصية	4
1984/8/22		العراق	نجاح هادي كبة	كتابات تطمح أن تكون قصصا	5
1985/5/27		الجمهورية	د. علي جواد الطاهر	كتابات تطمح أن تكون قصصا	6
1986	47	كاروان	ياسين النصير	كتابات تطوح أن تكون قصصا	7
1986/6/23		العراق	عبد المجيد لطفي	مجموعة قصصية جديدة	8
1987/9/18		العراق	ممتاز الحيدري	ملف القصة	9
1992	4953	العراق	محمد إسماعيل	هدوء الشعر في قوقعة زنكنة	10
1992	4979	العراق	صلاح الأنصاري	محي الدين زنكنة في القوقعة	11
1999	5703	العرب العالمية	صباح الأنباري	الأدب التزاوجي .. قصة طفولة ملغاة أنموذجا	12
2002/7/23	6449	العرب العالمية	صباح الانباري	عقدة الاضطراب الحزيراني	13

2002/10/16	6488	العرب العالمية	صباح الانباري	التناص الفني المقصود	14
2002/10/5	6502	العرب العالمية	صباح الانباري	قصة الشمس وهارمونية التداخل بين الرمز والواقع	15

* رواياته *

أ - رواياته المطبوعة وجهة الإصدار

1975	دمشق	منشورات اتحاد الكتاب العرب	هم أو (يبقى الحب علامة)	1
1976	بغداد	مطبعة دار الساعة	ناسوس	2
1980	دمشق	منشورات اتحاد الكتاب العرب	بحثاً عن مدينة أخرى	3
2009	السليمانية	منشورات به يفين	ثمة خطأ ما في مكان ما	4

ب - المقالات التي تناولت أعماله الروائية

1976	889	طريق الشعب	فاضل العزاوي	رواية عن الليل الإنساني	1
1977	917	طريق الشعب	قاسم حمزة منير	رأيان في ناسوس	2
1977		العراق	أنور محمد طاهر	رواية ناسوس	3
1977	228	الفكر الجديد	ناجح المعموري	ناسوس .. حب للناس وخوف عليهم	4
1977		الرأي الأردنية	قاسم محمد توفيق	مع رواية الكاتب العراقي ويبقى الحب علامة	5
1977	423	العراق	محمد حسين سلمان	ناسوس - البشر والأحداث الكبيرة في بضع ساعات	6
1986	11،12	الأقلام	ياسين النصير	الاستهلال الروائي	7
1986	11،12	الأقلام	نجم عبد الله كاظم	مقدمة لدراسة الروائية العراقية	8
1993	4204	القادسية	باسم عبد الحميد حمودي	محي الدين زنكنة روائياً . ملاحظات أولى	9
1996	308	الموقف الأدبي دمشق	عبد الله إبراهيم الشيخ	لماذا يبقى الحب علامة	10
2004	75	الجريدة	محمد الاحمد	ناسوس رواية عراقية لا يمكن عبورها	11

* مسرحياته *

أ- مسرحياته المطبوعة في كتب

1968	النجف	مطبعة الغري	مسرحية السر	1
1970	بغداد	مطبعة دار الساعة	مسرحية الجراد	2
1976	بغداد	منشورات وزارة الإعلام	مسرحية السؤال	3
1982	دمشق	منشورات اتحاد الكتاب العرب	مسرحية اليمامة	4
1985	كردستان	الأمانة العامة للثقافة والشباب	مسرحية مساء السلامة	5
1989	كردستان	الأمانة العامة للثقافة والشباب	مسرحية كاوة دلداز	6
1994	بغداد	دار الشؤون الثقافية العامة	مسرحيات	7
1999	بغداد	دار الشؤون الثقافية العامة	مسرحية رؤيا الملك	8
2001	بغداد	دار الحرية للطباعة	مسرحيتان	9
2004	بغداد	دار الشؤون الثقافية	عشرة نصوص مسرحية	10
2009	السليمانية	منشورات وزارة الثقافة - السليمانية	خمسة نصوص مسرحية	11

ب - مسرحياته المنشورة في الصحف والمجلات

1959		صوت الطلبة	مسرحية احتفال في نيسان	1
1969		قدمتها 1. فرقة "مسرح بعقوبة"	مسرحية الحرياء	2
1969		2. فرقة "مسرح الصداقة"		
1968/9/27		التآخي	مسرحية الإشارة	3
1979	6	الأقلام	مسرحية في الخمس الخامس	4
1981	11، 10	الثقافة	مسرحية مساء السلامة	5
1983	9	كاروان	مسرحية لمن الزهور	6

1983	3	الأقلام	العلبة الحجرية	7
1987	1	الأقلام	مسرحية حكاية صديقين	8
1987/11/19		العراق	مسرحية الحارس	9
1988	3930	العراق	مسرحية هل تخضر الجذور	10
1988	2	الأقلام	مسرحية الأشواك	11
1989	2	الأقلام	مسرحية تكلم يا حجر	12
1992	2	الأقلام	مسرحية العقاب	13
1992	3،4	الاديب المعاصر	مسرحية القطط	14
1992	12 ، 11	الفنون الأردنية	مسرحية صراخ الصمت الأخرس	15
1994	1،2،3	الأقلام	مسرحية موت فنان	16
1996 شتاء،ربيع	8	عشتار الفلسطينية	مسرحية اريد الموت	17
2000/4/4	4	الزمن	مسرحية المائدة المستطيلة	18
2000	1	مجلة الرواد	مسرحية سيأتي أحدهم	19
2000 ربيع	2	مجلة ألق	مسرحية شعر بلون الفجر	20
2000 ربيع	3	مجلة ألق	مسرحية العانس	21
2000	5	الحوار العربي	فوق العرش - قرب النعش	22
2001	6	الحوار العربي	الجنزير	23
2001	7	الحوار العربي	السفينة	24
2002 نيسان	6381	العرب العالمية	مع الفجر جاء مع الفجر راح	25
2002 آذار	66	كولان العربي	هو....هي....هو	26
2002 تموز	9	الحوار العربي	الخاتم	27
2002 تموز	9	الحوار العربي	زلزلة تجري في عروق الصحراء	28
		الف باء	مسرحية العانس	29
2002 شتاء	9- 8	مجلة المشهد	مع الفجر جاء .. مع الفجر راح	30
2000 ت1	6	به يفين	قرب العرش فوق النعش	31
2001	6	به يفين	الجنزير	32
2001	8	به يفين	السفينة	33
2003 من ت1/ك1	14 حلقة	الزمان	الخاتم	34
2005/9/25	2222	الزمان	سفن بلا مرافئ - الحلقة الاولى	35
2005/10/2	2229	الزمان	سفن بلا مرافئ - الحلقة الثانية	36

ج - مسرحياته التي عرضت باللغة الكردية

1	السر	ترجمة	نوزاد قادر	1971
2	الإجازة	ترجمة	شيركو بي كه س	
3	الإجازة	ترجمة	جتو حسن	
4	السؤال	ترجمة	به يمان به كوك	1978
5	العقاب	ترجمة	روفار	2000
6	لمن الزهور	ترجمة	ازاد برزنجي	
7	صراخ الصمت الاخرس	ترجمة	كريم بياني	1999
8	في الخمس الخامس	ترجمة	خليل يابه	1985

د - مسرحياته المترجمة الى اللغة الكردية

1	صراخ الصمت الأخرس	ترجمة كريم بياني	سينما وشاهو	5	1999
2	مسرحية العقاب	ترجمة جمال غنبار	روفار	6	2000
3	مسرحية الحارس	ترجمة آزاد برزنجي	روفار	6	2000
4	مسرحية لمن الزهور	ترجمة خليل يابه	روفار	6	2000

هـ - مسرحياته التي حازت على جوائز عراقية و اسم الجائزة

1	الجراد	جائزة الكتاب العربي في المريد	1970
2	السؤال	جائزة احسن نص عراقي للموسم	1975 - 1976
3	في الخمس الخامس	جائزة احسن نص عراقي للموسم	1979 - 1980
4	العلبة الحجرية	جائزة احسن نص عراقي للموسم	1982 - 1983
5	الأشواك	جائزة احسن نص عراقي للموسم	1988 - 1989
6	تكلم يا حجر	جائزة المؤلف المتميز في التأليف	1988 - 1989
7	زلزلة تسري في عروق الصحراء	جائزة لجنة المسرح الثانية	1999
8	رؤيا الملك	جائزة الدولة للابداع	1999
9	شعر بلون الفجر	جائزة الدولة للابداع	2001

و - الشهادات التقديرية والتكريمات التي نالها

1987	شهادة تقديرية من نقابة الفنانين ترميها لجهوده الابداعية في الحركة المسرحية	1
1987	شهادة تقديرية من فرقة المسرح الشعبي لمساهمته النبيلة في دعم المسيرة الفنية	2
1997	كرم ضمن مهرجان منتدى المسرح (13) باعتباره رائدا من رواد المسرح العراقي	3
2004	كرم ضمن مهرجان (بيض الوجوه) في المنتدى الثقافي الاسلامي	4
1999	شهادة تقديرية بمناسبة يوم العلم	5
2000	شهادة من موسوعة علماء العراق	6

ز - الفرق التي عرضت مسرحياته ومخرج كل منها ومكان العرض

ت	الفرق	المسرحيات	المخرجون	مكان العرض
1	فرقة مسرح اليوم	السؤال	جعفر علي	بغداد
2	فرقة مسرح الطبيعة	السؤال	المنصف السويسي	الكويت تونس
3	فرقة الفنون الجميلة	السؤال	بي كود	اربيل
4	فرقة المسرح الجامعي	السؤال	صلاح مرعي	الزقازيق مصر
5	فرقة مسرح الاسكندرية	السؤال	محمد غنيم	الإسكندرية مصر
6	فرقة مسرح البحر	السؤال		الجزائر
7	معهد الفنون الجميلة	السؤال	سمير ياسين الأسدي	بغداد
8	فرقة نقابة المعلمين للتمثيل	السؤال	عبد الأمير جابر	واسط
9	فرقة نقابة الفنانين	الأجازة	سالم الزبيدي	ديالى
10	فرقة المسرح الطليعي	الأجازة	احمد سالار	السليمانية
11	فرقة اربيل	الأجازة	تحسين شعبان	السليمانية
12	فرقة مسرح اليوم	في الخمس الخامس	عادل كوركيس	بغداد
13	فرقة المسرح الجماهيري	في الخمس الخامس	فؤاد جعفر	كربلاء بابل
14	فرقة جمعية الفنون الجميلة	في الخمس الخامس	سعدون يونس	اربيل
15	فرقة مسرح ديالى	في الخمس الخامس	سالم الزبيدي	بعقوبة بغداد
16	فرقة نقابة عمال البناء	السر	جليل زنكنة	السليمانية
17	فرقة نقابة المعلمين	السر	علي رفيق	المحمودية - قاعة الخلد
18	قدمت مسرحية السر في كل من واسط ونيوى والتأميم وبابل			

19	فرقة مسرح اليوم	العلبة الحجرية	يوسف احمد رشيد	بغداد
20	الفرقة القومية للتمثيل	العلبة الحجرية	فتحي زين العابدين	بغداد
21	معهد الفنون الجميلة	العلبة الحجرية	كزيزه عمر	السليمانية
22	فرقة البعث المسرحي قدمتها هذه الفرقة تحت عنوان (الوزيعة)	العلبة الحجرية	عبد الكبير الركائنة	المغرب
23	منتدى الأدباء الشباب	لمن الزهور	عزيز خيون	بغداد
24	معهد الفنون الجميلة	لمن الزهور	ازاد برزنجي	السليمانية
25	فرقة دور الثقافة الجماهيرية	لمن الزهور	ارسلان درويش	السليمانية
26	فرقة مسرح الصداقة	الهرباء	اديب القليجي	بغداد
27	فرقة السرح الحر قدمتها الفرقة تحت عنوان (مئة وجه)	الهرباء	جبله عبد الحميد	ديالى
28	فرقة مسرح المجددين	الإشارة	سالم الزيدي	تلفزيون بغداد
29	فرقة زاخدار	الحارس	اسماعيل أنور	اربيل
30	فرقة ميسان	الحارس	مكي جواد	ميسن/بغداد
31	فرقة المسرح الشعبي وفرقة مسرح اليوم	صراخ الصمت الأخرس	د . عوني كرومي	بغداد/عمانا المانيا
32	فرقة دريندخان	صراخ الصمت الأخرس	دلشان حسين	
33	الفرقة القومية للتمثيل	الأشواك	منتهى محمد رحيم	بغداد
34	الفرقة القومية للتمثيل	تكلم يا حجر	وجدى العاني	بغداد
35	فرقة مسرح الفن الحديث	حكاية صديقين	سامي عبد الحميد	بغداد الموصل
36	معهد الفنون الجميلة	مساء السلامة	آزاد برزنجي	السليمانية
37	فرقة مسرح ديالى للتمثيل	مساء السلامة	سالم الزيدي	بغداد
38	فرقة المسرح الشعبي	القطط	حسين جوير	بغداد
39	الفرقة القومية للتمثيل	العلبة الحجرية	فتحي زين العابدين	بغداد/ عمان
40	فرقة خولة	العلبة الحجرية	غازي الصالحي	البصرة
41	فرقة رفند	صراخ الصمت الاخرس	د.عوني كرومي	هولندا

ح - المقالات التي تناولت اعماله المسرحية

أولاً: مسرحية السر

1	السر دعوة ونداء	صالح مهدي	النور	3	1968
---	-----------------	-----------	-------	---	------

1968	311	الجمهورية	يحيى ادريس	مسرحية السر والصمود الفدائي	2
1968	56	النور	جلال وردة	السر	3
1968		الجيل الجديد	هادي الربيعي	السر وقضايا الأنتسان المعاصر	4
1968	24	ملحق ألف باء	آمال الزهاوي	السر	5
1968/ 11 / 11		التأخي	عبد السلام حلمي	السر	6
1968 /12/31		الفنون المعاصرة	احمد خالص الشعلان	عنصر الزمن في مسرحية السر	7
1969	29	ألف باء	سليمان البكري	التجربة النضالية في السر	8
1969	3	الآداب	سامي خشبة	مسرحيات القتال أو الصراع على الأرض	9
1969	437	ملحق الجمهورية	حسب الله يحيى	سر زنكنة	10
1969	18	أخبار المعلمين	سامي خشبة	مسرحية السر والبحث عن مسرح المقاومة	11
1970	5	الآداب	سامي خشبة	البحث عن مسرح المقاومة	12

ثانيا : مسرحية الجراد

1971/3/1		التأخي	حسين الجليلي	الجراد والطاعون هل يلتقيان	1
1971	4	المسرح والسينما	ناجح المعموري	ملاحظات حول مسرحية الجراد	2
1971	2	الثقافة	هادي الربيعي	الرمز في مسرحية الجراد	3
1971	2	الثقافة	سليمان البكري	ماذا في مسرحية الجراد	4
1971	23	الثقافة الجديدة	يوسف عبد المسيح ثروت	الأنسان والمسح والجراد	5
1971	129	ألف باء	عبد الستار ناصر	الجراد اهي محاولة للخلاص	6
2006/3/8	125	طريق الشعب	برهان شاكر	هل من مخرج للجراد ؟	7

ثالثا : مسرحية السؤال

1975	301	الهدف	المحرر	السؤال لفرقة مسرح اليوم	1
1975	311	الهدف	المحرر	السؤال عرض مؤجل	2
1975	316	الهدف	المحرر	عن السؤال	3
1975		البلاغ	قاسم حول	مسرحية السؤال	4
1975	12	الأقلام	علي مزاحم عباس	عن مسرحية السؤال	5
1975	1902	الثورة	علي مزاحم عباس	أين السؤال	6
1975	2091	الثورة	جميل روفائيل	السؤال في حكاية صفوان	7
1975	2097	الثورة	حسن الكاشف	السؤال والجواب المطلوب	8
1975	42	المتقف الجديد	متفرج	السؤال والأسئلة الأخرى	9

1975		البيان المغربية	حسين محمد سعيد	عن السؤال	10
1975	519	طريق الشعب	خليل الأسدي	فرقة مسرح اليوم السؤال	11
1975	519	طريق الشعب	المحرر	فنانون شباب في مسرحية السؤال	12
1975	571	طريق الشعب	د - علي جواد الطاهر	فرحة بالسؤال	13
1975	571	طريق الشعب	ياسين النصير	السؤال استلهم مشرق للتراث	14
1975	351	ألف باء	ضياء خضير	السؤال بين الفعل الدرامي والأداء اللفظي	15
1975	2351	الجمهورية	المحرر	السؤال في حكاية الطبيب صفوان	16
1975	2355	الجمهورية	حسب الله يحيى	السؤال عن الماضي والحاضر	17
1975	1930	التأخي	جهاد زاير	السؤال ومسرحية الافكار الناجحة	18
1975		الفكر الجديد	موفق الشديدي	السؤال .. صفوان يقتل نفسه	19
1977	20	المرفأ	عبد الأمير السماوي	مسرحية السؤال	20
1977	6	الأقلام	عبد الله نيازي	قراءة في مسرحية السؤال	21
1977	1046	طريق الشعب	ناجح المعموري	السؤال وظيفة مزدوجة	22
1980	433	عالم الفن الكويتية	حسن عبد الهادي	السؤال	23
1980	436	عالم الفن الكويتية	حسن عبد الهادي	مسرحية السؤال	24
1980	436	عالم الفن الكويتية		الطليعيون يقدمون عرضاً جاداً في السؤال	25
1980/6/1		الأبناء الكويتية		مسرحية السؤال البداية والأمل	26
1980/6/8		الأبناء الكويتية	فتحي البرقاوي	السؤال اجابة واضحة وجريئة	27
1980	1613	الأبناء الكويتية	عبد المحسن الشمري	المسرح الطليعي وأمل المنتظر	28
1980	437	عالم الفن الكويتية	ناجي السنباطي	السؤال وحكاية من الزمن القديم	29
1980	2951	الرأي العام الكويتية	عبد الستار ناجي	ماذا عن السؤال	30
1980	2965	الرأي العام الكويتية	عبد الستار ناجي	مسرحية السؤال والدلالات الامتثالية	31
1980	2969	الرأي العام الكويتية	عبد الستار ناجي	عن السؤال	32
1980	6000	الرأي العام الكويتية	خاص من تونس	مسرحية السؤال تحظى بالنجاح	33
11 يونيو 1980		الوطن الكويتية	وليد أبو بكر	مسرحية السؤال توقظ حلم المسرح	34
1980	2007	الوطن الكويتية	وليد أبو بكر	السؤال	35

1980	2016	الوطن الكويتية	شاكر الحاج مخلف	فرقة المسرح الطليعي خير سفير في المهرجانات	36
1980	662	اليقظة الكويتية	خاص من تونس	مسرحية السؤال باكورة انتاج المسرح الطليعي	37
1980	662	اليقظة الكويتية		مرحبا بميلاد فرقة المسرح الطليعي بالكويت	38
1980	409	صوت الخليج		السؤال عرض مسرحي للطليعيين	39
1980/6/1		الأبناء الكويتية		أول عروض فرقة الطليعة	40
1980	19	أسرتي الكويتية		السؤال بداية فرقة مسرحية قومية طليعية	41
1980	2900	القبس الكويتية	فكري سعيد	السؤال نص عميق لم ينصفه المخرج	42
آذار 2001	32	الموقف الثقافي	صباح الأنباري	دراسة المسارات الدرامية في السؤال	43

رابعا : مسرحية الإجازة

1977	220	الاذاعة والتلفزيون	علي مزاحم عباس	مسرحية الإجازة	1
1977	11	الأفلام	علي مزاحم عباس	في الإجازة دلالات كثيرة	2
1977	1133	طريق الشعب	شاكر سلامة	الأجازة جهد مشترك في ظروف صعبة	3
1977	1121	طريق الشعب	خليل المعاضيدي	الأجازة عمل مشترك	4
1977	258	الفكر الجديد	احمد رجب	الأجازة خطوة نحو تطور المسرح الكردي	5
1977	259	الفكر الجديد	حسن	الأجازة في ضوء بعض الملاحظات النقدية	6

1977	2975	الجمهورية	سلام مسافر	الأجازه الحضور الأكثر فعالية لنقابة الفنانين	7
1977	1992	الجمهورية	أمين جواد	الأجازه بين المعادلة الناقصة والاخراج الصعب	8
1977	389	العراق	حسين الرفاعي	مسرحية جديدة انها مصافحة وليس عدوا	9
1977	1400	طريق الشعب	نياز	ملاحظات في اسلوب مخرج كردي	10
1977		الفكر الجديد	أحمد رجب	مسرح عمالي أصيل ومعاصر	11
1977	383	هاوكاري	زاهير نه حمه د	شانوكه ري (موله ت) وموله تيكي.. بجوك	12
89/12/8		الثورة	كمال محمد أمين	مسرحية الأجازه في اربيل	13
89/12/31		العراق	شاهين نجم الدين	رؤيا نقدية لمسرحية الأجازه	14

خامسا : مسرحية في الخمس الخامس

1979	38	العدل النجفية	كاظم ناصر السعيد	مع مسرحية اكسير الحياة	1
AL -YAWM THEATRE GRPOUP Baghdad Observer 1-5-1980-3722					
1981	499	عالم الفن الكويتية	ع . ط	في الربع الرابع من القرن العشرين يحدث هذا	3
1998	16	الوان	حسب الله يحيى	الخمس الخامس تدين الظواهر السلبية	4
1998	18	الوان	عبد الاخوة مسلم	الخمس الخامس والرمز الايجابي	5
1998	28	الوان	علي مزاحم عباس	قضية الشكل في الخمس الخامس	6
1998	9468	الثورة	عباس لطيف	في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا	7
1998	1418	العراق	صباح الأتباري	قافلة الخمس الخامس	8

سادسا : العلبة الحجرية

1982	204	فنون	حسب الله يحيى	العلبة الحجرية هل هي	1
------	-----	------	---------------	----------------------	---

				مسرحية سياحية	
1983	209	فنون	محي الدين زنكنة	العلبة الحجرية	2
1988/2/14		الثورة	حسين الحسيني	الفنان فتحي زين العابدين هل سيفجر العلبه الحجرية	3
1988	3	العراق	المحرر	يعملون من اجل العلبه الحجرية	4
2001/5/9		العراق	صباح الأتباري	العلبة الحجرية بين النص والعرض	5
2001/11/3	2	مسرح 2001	حسين نشوان	مخرج العلبه الحجرية يأمل	6
2001/11/5		الرأي الاردنية	جمال عياد	العلبة الحجرية لم تكن بالمستوى المطلوب	7
2001/11/5	3	مسرح 2001	حسين جلعاد	العرض العراقي (العلبة الحجرية)	8
2001/11/7	4	مسرح 2001	ندوة خاصة بالمسرحية	العلبة الحجرية النص الذي زج الجمهور الى طوفان الأسئلة	9
2001/11/5		الدستور	المحرر	حول مسرحية العلبه الحجرية في عمان	10
2001/11/21	10444	الثورة	عواطف مدلول	العلبة الحجرية تريح نصف جوائز المهرجان	11
2001/11/25	10691	الجمهورية	ذكرى الجبوري	العلبة الحجرية و 3 جوائز	12
2001/12/6	10701	الجمهورية	المحرر	في العلبه الحجرية طالب عراقي وفنائة امريكية	13
2001/12/11	10705	الجمهورية	محمد اسماعيل	العلبة الحجرية تذكر الأمريكان بتمثال الحرية الميته	14
2001/12/22	47	اشنونا		مشاركة عراقية فاعلقةفي مهرجان المسرح الاردني	15

سابعاً: مسرحية لمن الزهور

1985	5896	الجمهورية	فردوس العبادي	حيدر (المجنون) لمن اعطى الزهور	1
1985	5838	الجمهورية	صباح ناهي	لمن الزهور	2
1985	2948	العراق	قحطان جاسم جواد	لمن يقدم عزيز خيون الزهور	3
1985	3009	العراق	نعم الباز	عن الزهور	4
1985	4		جريدة مهرجان بغداد المسرحي الرابع	لمن الزهور	5
1985	5		جريدة مهرجان بغداد المسرحي الرابع	لمن الزهور و التجربة و الامتحان	6

7	لمن الزهور (ندوة عن المسرحية ساهم فيها عدد من الفنانين) ¹	القادسية		/10/16 1986
8	العرض المسرحي العراقي لمن الزهور	احمد الشمري	السياسة الكويتية	/10/20 1985
9	لمن الزهور .. انا اعرف	حسب الله يحيى	الجمهورية	1986 5978
10	لمن الزهور في السليمانية	المحرر	العراق	/9/29 1988
11	لمن الزهور وبعض الملاحظات النقدية	كي في رشيد	العراق	1988/5/2
12	لمن الزهور	حسن الحسيني	الثورة	1988/2/9
13	لمن الزهور	علي شلاه	القادسية	1988/2/9
14	لمن الزهور .. خصوصية المسرحية	خالد عبد اللطيف	الجمهورية	1989 5896

ثامناً: مسرحية صراخ الصمت الأخرس

1	جدران الستين كرسى تخنق صراخ الصمت الأخرس	فردوس العبادي	الجمهورية	1986 5978
2	صراخ الصمت الأخرس في الستين كرسى	--	فنون	1986 309
3	صراخ الصمت الأخرس بين فن المسرح و غيابه	ياسين النصير	فنون	1987 312
4	اصوات عالية مكتومة	حسب الله يحيى	فنون	1987 312

¹ المساهمون :- عبد الغفار عودة / مصر ، صفوت شعلان / مصر ، يوسف العاني / العراق ، نبيل بدران / العراق ، فؤاد دواردة / مصر ، علي مزاحم عباس / العراق ، د.عوني كرومي / العراق ، نعم الباز / مصر ، عزيز عبد الصاحب / العراق ، عصام محمد / العراق ، عادل كاظم / العراق ، عزيز خيون / العراق ، محي الدين زنكعة / العراق.

1987/4/5		الجمهورية	نازك الأعرجي	امام الستار ضجيج.. ضجيج	5
1987	6377	الجمهورية	نازك الأعرجي	صراخ الصمت الأخرس بين النص و العرض المسرحي	6
1987/2/12		العراق	حسين رضا حسين	60 دقيقة مع صراخ الصمت الأخرس	7
1987	6360	الجمهورية	يوسف العاني	الصرخة المبدعة في الصمت الأخرس	8
21/5/1987	The Baghdad observer Dr.Talib Rahman off beat play focuses on man's inner conflict				9
1987/2/21		القادسية	اربعة آراء في عرض مسرحي		10
			كريم رشيد	استفتاء الصورة في صراخ الصمت	
			عصام محمد	صراخ الصمت الاخرس و اللعبة الاخراجية	
			سامي السراج	صراخ الحياة الصماء	
			سلام نوري	تساؤلات في صراخ الصمت	
1988	6454	الثورة	عواد علي	صراخ الصمت الاخرس مقارنة دلالية للنص	11
1992	1	المسرح الاردني		صراخ الصمت الأخرس	12
1992	1323	الف باء	سيف الدين شريف	مسرح ال 60 كرسي في عمان (صراخ الصمت)	13
2004/1/29	4165	التاخي	مجيد اللامي	الكورد في مسرحية صراخ الصمت الاخرس	14

تاسعاً: تكلم يا حجر

1989	7	الأقلام	سعدون العبيدي	تكلم يا حجر	1
1989	7109	الجمهورية	حسين الأنصاري	تكلم يا حجر	2
1989	7118	الجمهورية	وجدي العاني	تكلم يا حجر عفوية فعل الإنسان	3
1989	7120	الجمهورية	نازك الاعرجي	سكت الحجر و تكلم الآخرون	4
1989/3/14		القادسية	عبد العليم البناء	في مسرحية تكلم يا حجر .. الحجر عقل يفكر	5
1989/3/16		القادسية	سلام الخياط	في اروقة مهرجان السينما و المسرح تكلم الحجر	6
1989/3/16		الثورة	حسين الحسيني	الكاتب المسرحي زنكنة هل يستجيب له الحجر	7

1989/3/18		الثورة	فاروق عبد القادر	(مناقشة العرض المسرحي) ²	8

عاشراً: مسرحية الأشواك

1989	3994	العراق	شكرية عزيز	الأشواك	1
1989/8/5		العراق	تحقيق صحفي	الأشواك	2
/2/18 1989		القادسية	تحقيق صحفي	أشواك في مهرجان السينما و المسرح	3
/3/12 1989		القادسية	المنجي بن ابراهيم	الأشواك ونجاح الديكور	4
/3/25 1989		القادسية	د.صلاح القصب	الأشواك قراءة العرض من الداخل	5
/8/19 1989		القادسية	ياسين النصير	الأشواك و جمالية العرض و الاداء	6
1989	1096	الف باء	سميرة التميمي	الأشواك	7
1989	3984	الشرق الأوسط	معد فياض	الأشواك مسرحية محي الدين زنكنة	8
1989	361	كل العرب	- -	الأشواك مدخل شائك الى عالم الكبار	9
1989	5	الأقلام	حسب الله يحيى	الأشواك دعوة تستجيب للحياة	10
/9/18 1989		الثورة	علي جواد الطاهر	الأشواك مسرحية عراقية ناجحة في ذاتها	11
1989	7109	الجمهورية	حسين الأنصاري	الأشواك	12

احدى عشرة: مسرحية الحارس

1989	1089	الف باء	مكي جواد	مسرحية الحارس كسرت الركوند المسرحي	1
------	------	---------	----------	------------------------------------	---

اثنا عشرة: مسرحية القطط

1995	8880	الثورة	عباس لطيف	قطط تحاصرهما التساؤلات	1
------	------	--------	-----------	------------------------	---

ثلاث عشرة: مسرحية مساء السلامة

² المساهمون:- عبد الاله كما الدين - فاضل ثامر - وليد ابو بكر - ياسين النصيري - ابو بكر خالد - محمد حرارة - يوسف العاني - فتحي زين العابدين - وجدي العاني - محي الدين زنكنة.

1	البحث عن المدينة الفاضلة في مسرحية مساء السلامة	علي مزاحم عباس	ألوان	41	1998
---	---	----------------	-------	----	------

أربع عشرة : مسرحية كاوه دلدار

1	كاوه دلدار	محمد حياوي	حراس الوطن	18	1990
2	كاوه دلدار لمحي الدين زنكنة	كاظم جهاد	اليوم السابع	314	1990

خمس عشرة: مسرحية رؤيا الملك³

1	الرؤيا التي قوضت صرح ميديا	صباح الأنباري	الجمهورية	10070	1999
2	رماد الشكل في رؤيا الملك	محمد ابو خضير	ألوان		1999/8/28
3	رؤيا الملك الوحشية	علي مزاحم عباس	آفاق عربية	11،12	1999
4	مركزية الرؤيا في رؤيا الملك	سعد محمد رحيم	الثورة		2000/5/21
5	شعرية الخطاب المسرحي في رؤيا الملك	د.فاضل عبود	القادسية		2000/6/26
6	متغيرات معادلة الرؤيا في رؤيا الملك	صباح الأنباري	العراق		2000/7/19
7	متغيرات معادلة الرؤيا في رؤيا الملك	صباح الأنباري	العرب العالمية		2001/12/6
8	رؤيا الملك 00 قراءة و تاويل	د. وليد ثاكر	اللق	4	صيف 2002
9	رؤيا الملك .. دراسة اسلوبية	د. فاضل عبود	سردم	11	شتاء 2006

ست عشرة مسرحيتان

سبع عشرة الخاتم

مقالاته

1	عبد المجيد لطفي ذلك الانسان	الفنون المعاصرة	5	1968
2	نحو فكر جيد	الفنون المعاصرة	5	1968
3	الادب الكردي و ستار الصمت	التأخي		1968/8/6
4	مسرحية مهشمة وابطال عائمون في الهواء	الف باء	87	1970
5	تأملات في المسرح العراقي	المتقف العربي	1	1971
6	ماذا وراء التضليل الادبي	الف باء	131	1972
7	تذكر قيصر ولا تنسى المسرح في بعقوية	الف باء	180	1972

³ اعتمدت هذه المسرحية كمادة تدريسية في كلية التربية / ديالى / قسم اللغة العربية عام 1999 وألقيت في جلسة نهاية العام الدراسي محاضرات حول المسرحية من قبل الاساتذة:- الدكتور فاضل عبود ، صباح الأنباري ، سعد محمد رحيم ، د.وليد شاكر.

1972	1095	التآخي	ادبنا و آفاق التطور الجديد	8
1972	38	الثقافة الجديدة	اصوات جديدة في الشعر الكردي المعاصر	9
1972	2	المسرح و السينما	بحثاً عن كوميديا عراقية	10
1973	47	الفكر الجديد	العراق رواية مع المافيا لا ضدها	11
1973	1473	التآخي	هل توجد موسيقى كردية	12
1973	11	طريق الشعب	بلغاريا الاشتراكية وسرير بروكروستيس	13
1973	7341	التآخي	حول الموسيقى الكردية	14
1974	55	طريق الشعب	ثلاث نقاط ضد النقد الادبي في العراق	15
1974	162	طريق الشعب	المسرح الكردي من الواقع القومي نحو الأفق الإنساني	16
1974	334	طريق الشعب	ثقافة كردية... لماذا ؟	17
1974	13	المتقف الجديد	الفعل ام الكلمة	18
1974	15	المتقف الجديد	علامات في الواقع النقدي	19
1974	16	المتقف الجديد	علامات في الواقع النقدي	20
1974	59	الثقافة الجديدة	نحو ارضية ماركسية للنقد	21
1974	58	الثقافة الجديدة	الوجه و القناع	22
1974	62	الثقافة الجديدة	محمد خذ حقيبتك	23
1975	45	طريق الشعب	انطباعات سريعة	24
1975	125	طريق الشعب	انطباعات في المسرح البلغاري	25
1975	409	طريق الشعب	الطليعة في مفتتح عام جديد	26
1975	617	طريق الشعب	البيت الجديد بين الطموح .. و الواقع المتحقق	27
1975	649	طريق الشعب	ماركيوز او فلسفة الطريق المسدود	28
1975	41	المتقف الجديد	المفتاح في بعقوبة	29
1975	41	المتقف الجديد	حجر صغير .. في بركة كبيرة	30
1975	43،44	المتقف الجديد	عن المشاهد	31
1975/11/22		الرائد	ملاحظات و انتقادات في واقع الحركة الادبية الكردية	32
1975/11/29		الرائد	ملاحظات و انتقادات في واقع الحركة الادبية الكردية	33
1975/11/29		الرائد	الشيخ محمود الحفيد	34
1976	804	طريق الشعب	القصة المزدوجة للدكتور بالمي	35
1976	825	طريق الشعب	الوريث ادانة الملكية المستغلة و قانون الوراثة	36
1976	947	طريق الشعب	الالتصاق بالواقع عبر الانفصال عنه	37
1976	850	طريق الشعب	حول ازمة الكتاب العراقي	38
1976/3/2		الرائد	معركة القديم و الحديث في الأدب الكردي	39
1976	173	الفكر الجديد	اهرنبورغ و الأبداع الروائي	40
1976	46	المقف الجديد	قراءة نقدية	41

1978	1481	طريق الشعب	ملتقى القصة الأول و طموح القصاصين الأكراد	42
1978	52	شمس كردستان	ملاحظات حول المنهج وملاحظات أخرى	43
1978	10	الطليعة الأدبية	رأي حول ملتقى القصة الأول	44
1978	315	الفكر الجديد	لأكتوبر 61 عاماً	45
1978	2	الأقلام	عن القصة الكردية	46
1979	338	الفكر الجديد	في كتاب واحد	47
1982	172	فنون	نحو تكامل في العرض المسرحي	48
1982/9/22		العراق	عام على غياب كاتب	49
1987	3،4	الأقلام	المحددات التخطيطية لأبنية المسارح و تقييمها	50
1993	5،6	الأقلام	الرواية	51
1993/12/13	8625	الجمهورية	المسرح الاحتفالي وحدود الكائن و الممكن فيه	52
1994	8678	الجمهورية	مسرحية فصيل على طريق الموت	53
1995/8/12	9011	الجمهورية	عن الماكير الفنان ياسين علوان	54
1996	9263	الجمهورية	قسوة الكلب العجوز	55
		الجمهورية	المسرح الاحتفالي وحدود الكائن و الممكن فيه	56
2001 ت	66	كولان العربي	افكار حول الكتابة تحترق في نار الكتابة	57
2001/6/13	21	اشنونا	دعوة الى الرؤيا بالانز	58
		المشهد	دعوة الى الرؤيا بالانز	59
2002/اب/تموز	40	الموقف الثقافي	افكار حول الكتابة	60
2003/7/30	22	طريق الشعب	جريمة قتل شاعر	61
2003/9/23	8	المدى	المتقف و الدولة	62
2003/12/11	21	المدى	القهقهة	63
2004/3/18	1758	الزمان	افكار حول الكتابة.....	64
2004/3/25	1764	الزمان	بعيدا عن النهر ..قريبا من الماء	65
2004/4/1	1770	الزمان	سحر الكتابة ام الكتابة السحر ؟	66
2004/4/8	1776	الزمان	فضاءات الإبداع اللامحدودة	67
2004/4/15	1780	الزمان	الميت حيا ..الحي ميتا	68
2004/4/22	1786	الزمان	أصالة الفنان تكمن في فرز الخالد من الزائل	69
2004/4/29	1792	الزمان	الكتابة احتراق .. الكتابة استشهاد	70
2004/5/6	1797	الزمان	خائضا في النهر ..ساجحا في الماء	71
2004/5/17	1803	الزمان	الفلسطينيون	72
2004/4/28	4218	التآخي	الديمقراطية و الحقوق القومية	73
2004/ اذار	صفر	حقوق الانسان	سحقا لازمنة يحتاج فيها الانسان الى من يدافع عن حقوقه	74

75	الديمقراطية و الحقوق القومية في العراق	حقوق الإنسان	1	نيسان/2004
76	يضيؤون .. و هم راقدون	طريق الشعب	97	2006/1/23
77	مهدي عيسى الصقر	طريق الشعب	131	2006/3/22
78	تصحيح ما يستوجب التصحيح	الاتحاد	1434	2006/11/20
79	قوة الشعر ... شجاعة الشاعر	الاتحاد	1443	2006/12/5
80	محي الدين زه نكه نه يرد	الاتحاد	1449	2006/12/12
81	ثمة خطأ ما في مكان ما	الاتحاد	1494	2007/2/17
82	عادل كوركيس قديس اخر من قديسي المسرح يغادرنا	الاتحاد	1832	2007 /10 /5
83	"صلاة الى نه وروز " في محراب المسرح	ملف المسرح - سردم	20	2008
84	مذكرة الاستاذ محيي الدين زه نكه نه	ملف المسرح - سردم	20	2008
85	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الاول	الاتحاد	2182	2008/8/1
86	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الثاني	الاتحاد	2183	2008/8/2
87	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الثالث	الاتحاد	2184	2008/8/3
88	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الرابع	الاتحاد	2185	2008/8/4
89	عادل كوركيس	سردم	21	صيف 2008
90	الاجازة	سردم	19	شتاء 2008
91	الكلمة تتحرك...الحركة تتكلم	سردم	19	شتاء 2008
92	ثمة خطأ ما في مكان ما	به يفين	19	تشرين الاول - 2008
93	عن حلبجة	الاتحاد	2071	2009/3/16
94	ما حدث في حلبجة	سردم	24	ربيع 2009
95	ما حدث في حلبجة	الاتحاد	2067	2009/3/24
96	الكلمة تتحرك ..الحركة تتكلم 1	الاتحاد	2080	2009/3/29
97	الكلمة تتحرك ..الحركة تتكلم 1	الاتحاد	2081	2009/3/30
98	سفن بلا مرافئ	سردم	25	صيف 2009
99	ثمة خطأ ما في مكان ما- رواية	به يفين العربي		حزيران - 2009
100	افكار تحترق حول الكتابة ..تحترق في الكتابة- القسم الاول	الاتحاد	2149	2009/6/17
101	افكار تحترق حول الكتابة ..تحترق في الكتابة- القسم الثاني	الاتحاد	2150	2009/7/18
102	سفن بلا مرافئ - مسرحية	سردم العربي		تموز-2009
103	على ضفاف الابداع	سردم	26	خريف 2009
104	جريمة قتل شاعر	طريق الشعب	76	2009/11/24

105	فلاحونا الاعزاء	سردم	23	شتاء 2009
106	الجبل و الثعبان	الاتحاد	2329	2010/2/9
107	الجبل و الثعبان	طريق الشعب الطريق الثقافي	27	2010/2/9
109	جعفر علي	طريق الشعب	148	2010/3/18
110	نحتسي باخوس	طريق الشعب	154	2010/3/25
111	يوم المسرح العالمي	شانو	0	2010/3/27
	كلمات في العشق	طريق الشعب	159	2010/4/5

• مقالات تناولت في جزء منها بعضاً من أعماله *

1	الثورة في المسرح العربي	فؤاد دواره	5	1970
2	ملاحظات عن عطاء الستينات الأدبي	سليمان البكري	407	1970
3	ابعاد المأساة فوق خشبة المسرح	صبري حافظ	70268	1970
4	بعض قضايا ادب المرحلة	عبد المطلب صالح	561	1975
5	وجهة نظر حول حضور البطل	موفق الشديدي	623	1975
6	المسرح العمالي عام 1975	المحرر	380	1975
7	المسرح العراقي في عام	ثقافة	380	1975
8	البطل الايجابي	جواد الاسدي	77	1975
9	الاتجاهات التكنيكية في المسرح العراقي	موفق الشديدي	89	1977
10	نحو رؤيا علمية التراث	حاتم الصكر	1020	1977
11	المسرح العربي (عن مسرحية السؤال)	عبد الكريم برشيد	1	1978
12	القضايا الاجتماعية في المسرح العراقي	علي مزاحم عباس	6	1978
13	دراسة في الشخصية المسرحية الكردية	صباح هرمز ثاني		/10/25 1979
14	غياب النص المسرحي	د.علي جواد الطاهر	60	1979
15	عن البعد الفكري للمسرح العراقي	د.علي جواد الطاهر	209	1980
16	الموقف البنيوي من الأدب و	حسين الجبلي	10,11	1981

				النقد	
1982	7	آفاق عربية	بديعة امين	المسرح العراقي مواقف و عثرات	17
1985	19	الفنون (المصرية)	حسن عطية	صورة المرأة على خشبة مسرحها العربي	18
1985	30	الأديب المعاصر	ياسين النصير	أوراق مسرحية	19
1985	5896	الجمهورية	نضال محمد علي	نبحث عن خصوصية المسرحية العربية	20
1985	5896	الجمهورية	نازك الأعرجي	الحصاد المسرحي لعام 1987	21
1985		كل العرب	شيرل داغر	أشعة بغداد لعيد المسرح العربي	22
1989	3	الأقلام	عواد علي	استراتيجية التشخيص في النص المسرحي	23
1989	1	التراث الشعبي	عبد الآله كمال الدين	اثر الف ليلة و ليلة في الأدب المسرحي العراقي	24
1989	1	التراث الشعبي	د.فائق مصطفى	اثر الف ليلة و ليلة في المسرح العراقي	25
1990	2	الأقلام	ياسين النصير	جماليات الديكور المسرحي	26
1993	8469	الجمهورية	نازك الأعرجي	النص العراقي و الأعمال الكاملة للمؤلف	27
1997	18	المدى	د.فاروق اوهان	تأثير برخت على المسرح العربي	28
1997	10	الزوراء	يوسف العاني	عشرون كاتباً لعشرين عاماً	29
1999	108	ألوان	د.يوسف رشيد	البطل في الدراما العراقية	30
نيسان 2000	6	روفار	عثمان شيدة	القرية و الجبل	31
نيسان 2000	6	روفار	رؤوف	من بساتين البرتقال	32
2001	179	ألوان	المحرر	العلبة الحجرية	33
2001	2	الأقلام	رياض موسى سكران	مهرجان المسرح العراقي الخامس	34
2001/6/6		الثورة	محمد حسين حبيب	نكسة حزيران و المسرح	35
2001/6/8	424	الاتحاد	لطيف هلمت	الرواية و الرواية الكردية وآفاقها الجديدة	36
ت 2001	23	الجديد	د.شاكر الحاج مخلف	اليمامة و طالع الشجرة والنبي المقنع	37

* كتب تناولت في بعض فصولها بعضاً من أعماله *

1979	دمشق	اتحاد الكتاب العرب		ادب عربي معاصر	1
1987	بغداد	الطبعة الاولى	د.علي جواد الطاهر	من حديث القصة و المسرح	2
1988	بغداد	الموسوعة الصغيرة	ياسين النصير	الرواية و المكان	3
1989	بغداد	دار الشؤون الثقافية	ياسين النصير	بقعة ضوء..بقعة ظل	4
1990	بغداد	الطبعة الأولى	د.فائق مصطفى	في ذاكرة المسرح العراقي	5
1993	بغداد	دار الشؤون الثقافية	د.علي جواد الطاهر	مسرحيات و روايات عراقية في مآل التقدير النقدي	6
19	الكويت	عالم المعرفة	علي الراعي	المسرح في الوطن العربي	7
19	بغداد	دار الحرية للطباعة	سامي خشبة	قضايا معاصرة في المسرح	8
19	مصر	الهيئة المصرية العامة للكتاب	فؤاد دواره	إطلاالات على المسرح العربي خارج مصر	9
1999	بغداد	منشورات مكتب المنصور	مؤيد عبد القادر	هؤلاء في مرايا هؤلاء	10
1999	بغداد	دار الشؤون الثقافية	حسب الله يحيى	فنارات في القصة و الرواية	11
2000	دمشق	اتحاد الكتاب العرب	د.شجاع مسلم العاني	قرءات في الادب و النقد	12
2000	بغداد	دار الشؤون الثقافية	د.شجاع مسلم العاني	البناء الفني في الرواية العربية في العراق ج1-ح2	13
1981	بيروت	د ار الحدائة	نزيه ابو نضال	أدب السجون	14
2001	بيروت	المؤسسة العربية للدراسات و النشر	د.عواد علي	المعرفة و العقاب	15
2001	بغداد	دار الشؤون الثقافية	عبدالله نيازي	قرءات نقدية و مقالات اخرى	16
2003	برلين		ياسين النصير	الارجوانة الحمراء	17
		المدى	عواد علي	"الحضور المرئي" المسرح من التحريم الى ما بعد الحدائة	18
2008	السليمانية	مؤسسة سردم للطباعة و النشر	ياسين النصير	الارجوانة الحمراء	19
2008	السليمانية	مسرح سالار	ياسين النصير	اسئلة المسرح	20

كتب وبحوث تناولت منجزه الابداعي

2002	الشؤون الثقافية بغداد	صباح الانباري	البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنة	1
2005		غنام محمد خضر	مسرحية الفصل الواحد في أدب محي الدين زنكنه	2
2006	الشؤون الثقافية بغداد	بيداء محي الدين الدوسكي	سردية النص المسرحي العربي	3
2006	الشؤون الثقافية بغداد	بيداء محي الدين الدوسكي	سردية النص المسرحي العربي	4
		د.فاضل التميمي	رؤيا الملك..دراسة اسلوبية	5
2007	مؤسسة سردم/السليمانية	د.فاضل التميمي	بواكير محي الدين زنكنه القصصية	6
2009	منشورات مجلة بيفين	صباح الانباري	المخيلة الخلاقة في تجربة محي الدين زنكنه الابداعية	7
2010	مهرجان كلاويش السليمانية	عدد من الاساتذة	نظرات نقدية في عالم محي الدين زنكنه	8
2010	السايمانية	باوه دين كريم	البنية الشعرية في مسرحيات محي الدين زنكنه	9

* ردود - استفتاء - لقاءات *

1968/9/20		التأخي	عبد المجيد لطفي	من المقصر من الأدباء الأكراد	1
1968	217	الجمهورية	محي الدين زنكنة	مسرحية السر و مسؤولية الناقد	2
1971	6	مجلة الكلمة	استفتاء	الأدب الثوري	3
1972		التأخي	ناصر يوسف	ملاحظات حول جديدة في الشعر الكردي (أصوات)	4
1973	50	الفكر الجديد	سليم عبد الأمير	العراق: إدانة للرأسمالية كلها	5
1978/8/28		العراق	نور الدين محمد سعيد	القصة الكردية في ملتقى صلاح الدين	6
1999	37	كولان العربي	المحرر	جمعية رند الثقافية في برلين تقدم مسرحية صراخ الصمت الأخرس	7
1978/9/23		الفكر الجديد	استفتاء	قضايا القصة الكردية ومشاكلها	8
1978	51	شمس كردستان	فؤاد مجيد	أزمة الرأي	9

1978	963	الف باء		مع عوني كرومي	10
1988/2/1		الثورة	سامي عبد الحميد	حكاية صديقين	11
1989		الف باء	محي الدين زنكنة	تكلم يا حجر	12
1989	4026	العراق	وجدني العاني	تكلم يا حجر في هذه المسرحية تحديث لأمكنياتي	13
1989	4005	العراق		الأشواك: لقاء مع مخرجة المسرحية	14
1993	7،8	الأقلام	استفتاء	التجريب الأصيل	15
2001/5/4	419	الاتحاد	غفور صالح عبدالله	حوار مع فاضل العزاوي	16
2000/5/4	390	الاتحاد	المحرر	حوار مع د.عوني كرومي	17
2003/12 /8	134	الصباح	محي الدين زنكنة	يا ليؤس القلم حين يكون في يد غير اهله	18
2010-2-11	5097	كرداني نوست	مقابلة	النص المسرحي	19

* أعمال درامية عنه *

1	الكاتب الطريف	فيلم تلفزيوني	المخرج ناصر حسن	تلفزيون بغداد
2	زمرة الاقتحام	مسرحية من الخيال العلمي	صباح الأنباري	ت1994/1
3	مبدعون من تلك المدن	برنامج تلفزيوني	المخرج رضا المحمداوي	تلفزيون بغداد
4	ليلة انفلاق الزمن	مسرحية من الخيال العلمي	صباح الانباري	اتحد الكتاب العرب/دمشق 2001

* قصائد عنه *

1	قصيدة ..محي الدين زنكنة	الشاعر ابراهيم الخياط	الجمهورية	8583	1993/10/16
2	قصيدة ..محي الدين زنكنة	الشاعر ابراهيم البهرزي	الشباب		أيار 1998
3	قصيدة ..محي الدين زنكنة	الشاعر شيركو بي	روفار	6	نيسان 2000

			كه س	
--	--	--	------	--

*** مقالات عنه ***

1978/1/3		القادسية	عواد علي	المونودراما (3) محي الدين زنكنة	1
1979		بغداد	الشؤون الثقافية	ملتقى القصة الأول	2
1989/4/1		القادسية	ياسين النصير	مسرحيون عراقيون .. محي الدين زنكنة	3
1993	8486	الجمهورية	عبد الرزاق الربيعي	أدباء ديالى يحتفون بمحي الدين زنكنة	4
1993	5286	العراق	صباح الأنباري	هذا هو محي الدين زنكنة	5
1993	9	فضاءات تونسية	عبد الرحمن الربيعي	محي الدين زنكنة في قرطاج	6
1994	5627	العراق	صباح الأنباري	مدخل لدراسة (مسرحيات) محي الدين زنكنة	7
1995/6/28		الثورة	فاضل عباس الكعبي	أدباء ديالى و افكار الكتابة	8
1997	6366	العراق	صباح الأنباري	محي الدين زنكنة قاص في المسرح	9
1997	11	ألوان	صباح الأنباري	محي الدين زنكنة مسرحي في القصة	10
1997	11	ألوان	سالم الزبيدي	زنكنة الانسان .. الفنان	11
آيار 1998		مجلة الشباب	ناظم السعود	ملف الابداع العراقي .. محي الدين زنكنة	12
1998/11/14		الاتحاد	غفور صالح عبد الله	لكي لا ننسى محي الدين زنكنة	13
حزيران 1999		مجلة الشباب	سعد محمد رحيم / صباح الانباري	محي الدين زنكنة -محور خاص(2)	14
1999/11/8		القادسية	د.فاضل عبود	الأديب و العزلة	15
1999/10/29		خه بات	أكرم مولود رستم	الصراع في مسرحيات محي الدين زنكنة	16
1999	35	الرأي	المحرر	رسائل الى هناك (الى محي الدين زنكنة)	17

2000/12/9		العراق	صباح الأنباري	التنافس و السطو على نصوص الآخرين	18
2001/1/24		أشنونا	صباح الأنباري	مبدعون كبار / محي الدين زنكنة	19
2001/3/27	126	الرافدين	سعد محمد رحيم	محي الدين زنكنة .. المبدع الانسان	20
2001/2/15		العرب العالمية	صباح الانباري	محي الدين زنكنة .. ذاكرة الكتابة	21
نيسان 2000	6	روفار	جليل زنكنة	محي الدين زنكنة و ام غوركي	22
نيسان 2000	6	روفار	علي كريم	محي الدين زنكنة في المسرحين العربي و الكردي	23
2001	4-3	كلاويش نوى	صباح الأنباري	سنوات الابداع	24
2001	4-3	كلاويش نوى	صباح الأنباري	بيليوغرافيا محي الدين زنكنة	25
صيف 2002	4	ألق	د. وليد شاكر نعاس	رؤيا الملك - قراءة و تاويل	26
صيف 2002	4	ألق	سالم الزبيدي	المؤلف المسرحي في ديالى	27
2002\5\22	6405	العرب	حسين علي عبد	كوميديا سوداء لكاتب كبير	28
2002/2/9	54	اشنونا	صباح الانباري	اليمامة العراقية	28
42002/4	6371	العرب العالمية	المحرر	اليمامة العراقية	29
2002/7/23	10625	الثورة	د0فائق السامرائي	مسرح محي الدين زنكنه في كتاب	30
2002/8/20	10916	الجمهورية	الجمهورية	الناء الدرامي في مسرح زنكنه	31
72002/27	77	اشنونا	المحرر	كتاب الاسبوع /مسرح محي الدن زنكنه	32
		Iraq deaiy		How is zankana	33
2002/12/30	11028	الجمهورية	حيدر جواد	رسائل جامعية /البناء الفكري في مسرحيات زنكنه	34

2003/2/27	6604	العرب العامية	حيدر عبد الخضر	البناء الدرامي مسرح زنكنه	35
2001	7	به يفين	صباح الانباري	السهل و الجبل	36
2004/2/9	72	الجريدة	سعد محمد رحيم	محي الدين زنكنه محطات ابداع	37
2004/2/15	38	القاسم المشترك	المحرر	محي الدين زنكنه و شرف الكلمة	38
2004/2/17	189	الصباح	مؤيد سامي	محي الدين زنكنهفي المنتدى الثقافي	39
2004/2/19	75	الجريدة	سالم الزبيدي	محي الدين زنكنه انسان وموقف	40
2004/2/26	1741	الزمان	د0 فاضل عبود	بواكير محي الدين زنكنه/محاولة استقصاء سرديات طفولة كاتب	41
2004/5/24	1817	الزمان	د0 فاضل عبود	المستوى التركيبي في مسرحية(رؤيا الملك)	42
2004/4/22	1786	الزمان	مثيري العاني	البحث عن نظريةعربية للمسرح	43
2002/6/10	1832	الزمان	رزاق ابراهيم حسن	(عشرة نصوص عمسرحية) بين القراءة الادبية والقراءة المسرحية	44
2005 / 8 / 4	2179	الزمان	سليمان البكري	مؤلفات زه كنه نه على الخشبة	45
2005/8/18	2190	الزمان	سليمان البكري	مؤلفات زه كنه نه على الخشبة	46
2005/8/25	2197	الزمان	سليمان البكري	مؤلفات زه كنه نه على الخشبة	47
2005/8/31	211	المنارة	حسن عبود	محي الدين زه نكه نه - الموت بطريقة اخرى	48
2005/9/4	480	المدى	كاظم النصار	المسرح و قلق الحريات	49
2005/9/12	2211	الزمان	اديب ابو نوار	رسائل جامعيه في ادب	50

				زه نكه نه	
2005/9/25	35	البرلمان	البرلمان	ثلاث طبعات جديده لكتب زه نكه نه	51
2005/9/22	23	طريق الشعب	د . ماجد الحيدر	قراءه في مسرحية زه نكه نه (الخاتم)	52
2005/9/21	88	الاديب	عباس عبد جاسم	رواية الرواية	53
ايار - حزيران 2005	العددان 5-6	الاقلام	د . فائق مصطفى	في مسرح محي الدين زه نكه نه	54
2005/9/27	664	الصباح	الصباح	الجنزير تقديم الفرقة القومية - البصرة - تفوز بالجائزة الاولى -	55
ايلول / 2005	9	سردم	د . فائق مصطفى	اللغة الشعرية في مسرح محي الدين زه نكه نه	56
ايلول/ 2005	Hdg,g	به يقين - الحوار العربي -	صباح الانباري	تجليات السرد عند محي الدين زه نكه نه	57
10/ تشرين الثاني 2005/	669	الدستور	سعدون شفيق سعيد	وقفه على مشارف المحراب المسرحي للكاتب الكبير محي الدين زه نكه نه	58
2006/1/8 كانون الثاني	47	البرلمان	سعد السعدون	كيف تخطى المسرح العراقي - محلية الخطاب , محي الدين زه نكه نه نموذجاً	59
2006/2/7	1218	الاتحاد	محمد الاحمد	ناسوس رواية كردية عراقية لا يمكن عبورها	60
2006/2/12	2329	الزمان	محمد الاحمد	ناسوس لمحي الدين زه نكه نه	61
2006/2/16	1453	الاتحاد	د.فاضل التميمي	محي الدين زه نكه الشهرة خارج اطار القصد	62
2006/4/23	58	البرلمان	علي جابر	شهران تحتي بالكاتب الكبير محي الدين زه نكه نه	63
2006/5/8	160	طريق الشعب	كاظم محمد الحسن	محي الدين عبد الحميد زنكنه ... مربي و استاذ	64

				فاضل	
2006	14-13	به يفين العربي	صباح الانباري	البوح المكتوم	65
2006	12	سردم العربي	د.فائق مصطفى	مسرح الحكواتي الكردي	66
2006/5/15	282	البرلمان		محي الدين زه نكه نه .. قدوة	67
2006	12	سردم العربي	تحسين كوبياني	اصل الكرد و البحث عن الهوية	68
2006/6/18		الزمان		محاولة اقتناص حلم - الحلقة الاخيرة	69
2006/6/1	178	طريق الشعب	د.حسين الانصاري	رحلة ابداع و هموم - صراخ الصمت الاخرس	70
2006/6/5	180	طريق الشعب	سلام السوداني	م.زنكنه - مربي و استاذ فاضل	71
2006/6/12	377	العراق اليوم		ثنائية الطفل ناسو و الطير ناسوس لمحي الدين زنكنه	72
2006/6/4	851	الصباح	رائد محسن	الاب الروحي	73
2006/6/28	872	الصباح-ملحق أدب و ثقافة	محمد خضير سلطان	حوار مع وزير ثقافة اقليم كوردستان	74
2006/6/28	872	الصباح	محمد خضير سلطان	مقترح الى وزير الثقافة	75
2006/7/2	196	طريق الشعب	حسين مهدي هادي	الشاهد و النهر	76
2006/ تموز	284	البرلمان الجديد	د.فاضل عبود التميمي	بواكير محي الدين زه نكه	77
2006/7/19	128	الاديب		حوار مع شيركو بيكس	78
2006/8/3	647	الصباح الجديد	فاضل العزاوي	المحرقة البدائية	79
2006 صيف	13	سردم	د.فاضل التميمي - خولة ابراهيم	التناص في مسرحيات محي الدين زه نكه نه	80
2006 صيف	13	سردم	د.فائق مصطفى	جهود متميزة في المسرح	81
2006 صيف	13	سردم	عدنان الصائغ	رسالة من الصائغ الى زه نكه نه	82
2007/1/23	1467	الاتحاد	غفور صالح	رسالة دكتوراة عن مسرح محي الدين ...	83
2007/2/13	1491	الاتحاد	قاسم حول	عن محي الدين زه نكه نه	84
2007/3/14	1514	الاتحاد	سعدي عبد الكريم	النص المسرحي	85

				..التخصيب و تفكيك السلطة	
2007/6/13	1586	الاتحاد	غفور عبد الله صالح	قراءة في بواكير محي الدين زه نكه نه	86
2007/7/7	1603	الاتحاد	محمد الاحمد	تأسوس رواية لا يمكن عبورها	87
2007/9/8	1650	الاتحاد	د فاضل عبود التميمي	رؤيا الملك في مسار الدرس الجامعي	88
2007/10/24	1685	الاتحاد	خالد احمد	نافذة مضيئة تطل على باحات القلوب	89
2007/12/18	1732	الاتحاد	ياسين النصير	محي الدين زنكه في اطار الواقعية الاجتماعية	90
2008/1/23		الاتحاد	سعدى عبد الكريم	محي الدين زه نكه نه....قصدية التغير 1	91
2008/1/24	2011	الاتحاد	سعدى عبد الكريم	محي الدين زه نكه نه....قصدية التغير 2	92
2008/1/24	2012	الاتحاد	ابراهيم حاج	"الحضور المرئي" المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة	93
2008/1/27	2012	الاتحاد	ياسين النصير	يوميات مهاجر	94
2008 - شتاء	19	سردم	يوسف يوسف	الجلاد المقدس - مسرحية الخاتم	95
2008/4/1	1802	الاتحاد	صباح الانباري	ملاحم المرأة في "بواكير"....	96
2008 - ربيع	20	سردم	د. فائق مصطفى	هارون الرشيد بين زنكنه و موكري	97
2008 - ربيع	20	سردم	يوسف يوسف	المسرح الكردي	98
2008 - ربيع	20	سردم	محي الدين زنكنه	التنافس في مسرحيات زنكنه	99
2008 - صيف	21	سردم	أبراهيم باجلان	الرمز و التغريب في مسرحية "الجراد"	100
2008/8/2	2183	الاتحاد	فتح الله حسيني	الاحتفاء بالابداع	101
2008/9/24	1945	الاتحاد	د فاضل عبود التميمي	رؤيا الملك - مسرحية الكاتب محي الدين زه نكه	102

				نه-قسم	
2008/10/12	9	شانو	زهير الجبوري	الارجوانه الحمراء	103
2008/10/22	16	المدى	بشار عليوي	مسرح محيي الدين زنكنه	104
2008- خريف	22	سردم	صباح الانباري	ملاح المرأة في بواكير زنكنه	105
2008/12/16	2001	الاتحاد	لقمان محمود	الادب العراقي ادب	106
2008/12/27		الاتحاد	ياسين النصير	يوميات مهاجر	107
2009/1/6	2019	الاتحاد	ياسين النصير	حول اقامة ورشة عمل مسرحي في كردستان	108
2009/1/18	2027	الاتحاد	اسماعيل ابراهيم	نظام السرد في رواية (ناسوس)	109
2009/2/5	2041	الاتحاد	لقمان محمود	ياسين النصير (اسئلة الحدائة)	110
2009/2/12	2047	الاتحاد	غنام محمد	قراءة في مسرحيتين لمحي الدين زه نكه نه	111
2009/3/26	2078	الاتحاد	عواد علي	لماذا غبناه النقد المسرحي	112
2009/3/28	2079	الاتحاد	د فائق مصطفى	لال (الديموجاطيقية)في النقد و الحوار	113
2009/4/4	2085	الاتحاد	ياسين النصير	بناء الجملة الفنية في مسرح محي اليدن زنكنه	114
2009/4/29	2107	الاتحاد	روزان انور	مسرحية الاجازه - رؤية نفسية	115
2009/5/12	2118	الاتحاد	روزان انور	البطل التراجيدي في مسرح محي الدين زه نكه نه-1	116
2009/5/12	1505	المدى	علي حسن فواز	في روايات محي الدين زه نكه نه	117
2009/5/20	2125	الاتحاد	روزان انور	البطل التراجيدي في مسرح محي الدين زه نكه نه-2	118
2009/6/23	2154	الاتحاد	فريد زامدار	ضوء أخضر	119
2009/8/3	2184	الاتحاد	لقمان محمود	سردم العربي	120

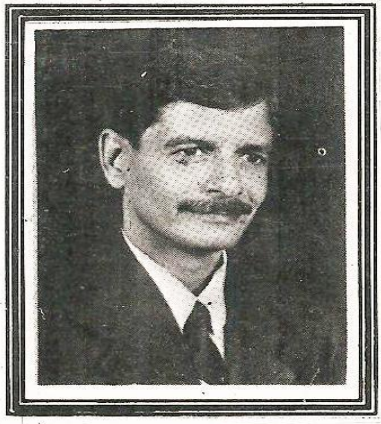
2009/9/16	1938	الاتحاد	د فائق مصطفى	مسرح محي الدين زه نكه نه	121
2009 - خريف	26	سردم		زنكنه لماذا غيبه النقد المسرحي	122
2009 - خريف	26	سردم	سعدى عبد الكرم	قصيدة التغير في مسرح محي الدين زنكنه	123
2009- خريف	26	سردم	روزان أنور	البطل في مسرحية الاجازة	124
2010/2/7	1717	أوراق- المدى	بشار عليوي	تجربة محي الدين زنكنه و الخيال الابداعي	125
2010- شتاء	27	سردم	ياسين النصير	بناء الجملة الفنية في مسرح زنكنه	126
2010 شتاء	27	سردم	بشار عليوي	البنية الاسلوبية في رؤيا الملك	127
2010/2/8	4	ديالى		محي الدين زنكنه	128
2010/2/17	2336	الاتحاد	فتح الله الحسيني	رواية ثمة خطأ ما في مكان ما	129
2010/2/24	2342	الاتحاد	د. عبد الخالق كيطان	ما الذي تركه المسرح العراقي	130
2010/3/2	2347	الاتحاد	فتح الله الحسيني	تاثير لنقد المسرح العراقي	131
2010/3/13	2352	الاتحاد	عدنان الفضلي	موسم الرواية... موسم المسرح	132
2010/3/14	2353	الاتحاد	فتح الله الحسيني	قصص عن سعي الحرب	133
2010/3/15	2354	الاتحاد	فتح الله الحسيني	ثلاثة قاصدين عراقيين في كتاب واحد	134
2010/3/15	2354	الاتحاد	عدنان الفضلي	موسم الرواية... موسم المسرح	135
2010/3/18	2357	الاتحاد	فتح الله الحسيني	كتاب "دراسات به يفين"	136
2010/3/27	2389	الاتحاد	صباح الانباري	مساهمة النص التجريبي في (اوراق)	137
اذار - السليمانية	12	شانو		ملف "مسرح محي الدين زه نكه نه "	138

المحتوى

.....	مقدمة
.....	سيرة قلم مداده نسغ الحياة
.....	المقاومة والموت والبطولة المتحققة
.....	اربعة محاور لدراسة مسرحية الجراد
.....	دراسة المسارات الدرامية في مسرحية السؤال
.....	الانفلات من بؤرة المكان في العلية الحجرية
.....	الزهور وبنيتا التطابق والخيبة
.....	قسوة الوصول الى المدينة / الحلم
.....	مسرحية حكاية صديقين
.....	متغيرات معادلة الرؤيا في رؤيا الملك
.....	ببليوغرافيا محي الدين زكنه
.....	المصادر والمراجع

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد 286 لسنة 2002

طبع في دار الشؤون الثقافية العامة - شركة عامة



- صباح مسلم معبود
- كاتب وناقد مسرحي حائز على جائزة الابداع عام ٢٠٠٠
- عضو اتحاد الادباء والكتاب في العراق
- عضو نقابة الفنانين العراقيين
- صدرت له عن دار الشؤون الثقافية العامة بغداد مجموعته المسرحية الاولى (طقوس صامتة) عام ٢٠٠٠
- صدرت له عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق
- مجموعته المسرحية الثانية (ليلة انفلاق الزمن) عام ٢٠٠١
- له كتب جاهزة للطبع
- ارتحالات في ملكوت الصمت (مسرحيات صامتة)
- تجليات السرد في قصص محيي الدين زنكنه (نقد)

وزارة الثقافة



دار الشؤون الثقافية العامة - شركة عامة - بغداد ٢٠٠٢ السعر ١٢٥٠ دينار

التصميم