

منشورات مجلة به يقين 101



صباح الانباري

الخطبة الخلافة

بشرنا يا ابا عبد الله
الدين زهكته الانبارية

صباح الانباري

المخيلة الخلاقة

في تجربة محي الدين زه نكه نه الابداعية

2009



المخيلة الخلاقة
في تجربة محي الدين زه نكه نه الابداعية
صباح الاتباري
منشورات مجلة به يفين (١٠)

سنوات الابداع

- شذرات:
- 1940 ولد محي الدين حميد زنكنه من أسرة كردية عريقة في محلة (شاطرلو بكركوك) و تخرج في كلية الآداب/ قسم اللغة العربية عام 1962 وعين مدرسا للغة العربية ب مرور سنتين على تخرجه،وعلى وجه التحديد عام 1964 في قضاء خانقين.
- 1968 كتب قصته البكر (الجراد) التي على الرغم من قسوة عالمها ومرارتها، لم تستطع احتواء صور الموت التي تناسلت، في ذهنه بلا توقف، منذ "كاورياغي" . وفي العام نفسه طبع أولى مسرحياته (السر) التي كتبها بعد نكسة الخامس من حزيران تلك النكسة التي هزت العالم العربي موخزة ضميره الجمعي.وقد ترجمت إلى اللغة الكردية ، وقدمتها فرقة نقابة عمال البناء في السليمانية من اخراج الفنان جليل زنكنه . فضلا عن اخراجها في معظم أنحاء العراق.
- 1970 نشر اضخم أعماله القصصية، آنذاك، (الموت سداسيا) التي استطاع ان يسلط الأضواء و يجر الانتباه والأنظار الى عملية تغريب الإنسان داخل أرضه و وطنه و بين مواطنيه. وفي السنة نفسها تحولت قصته البكر (الجراد) الى عمل درامي ضخم، اكثر استيعابا واحتواء للصراعات الدامية والعنف والدمار والقتل تحت العنوان نفسه (الجراد)
- 1975 صدرت عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق روايته الأولى (هم أو يبقى الحب علامة) التي استطاع فيها خلال سبعة عشر فصلا وعلى مدى يومين فقط ان يجعل الحلم فيها يختلط بالواقع والحقيقة بالخيال وان يجعل منها رواية مجابهة وتحد واجتثاث للجذور الفاسدة.
- 1976 طبعت مسرحية (السؤال) فقذفت بمحي الدين زنكنه، مباشرة، من المسرح العراقي الى المسرح العربي فأخرجها في الكويت و تونس المنصف السويسي. و أخرجها في مصر_ الزقازيق صلاح مرعي ، وفي الإسكندرية محمد غنيم كما قدمت في الإمارات العربية المتحدة وفي الجزائر. وقدمت هذه المسرحية فرق عديدة عراقية وعربية منها فرقة مسرح اليوم و فرقة جمعية الفنون الكردية في اربيل وفرقة مسرح الطليعة الكويتي في الكويت وفرقة السيد درويش في مصر وفرقة جامعة الزقازيق في مصر أيضا وفرقة مسرح البحر في الجزائر و فرقة مسرح الجامعيين

- في البحرين وفي أنحاء أخرى من العالم العربي . وفي العام نفسه صدرت روايته الثانية (ثاسوس) عن مطبعة دار الساعة ببغداد >
- 1980 عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيضا، صدرت روايته الثالثة (بحثا عن مدينة أخرى).
- 1982 طبعت مسرحية (اليمامة) وهي دراما كبيرة استطاع من خلالها ان يجسد ضخامة المأساة التي يخلقها الأثرياء للفقراء وكيف يطول الظلم الشرفاء محولا حياتهم البسيطة المتواضعة الهائلة جحيما مرا ولبلا طويلا من العذابات والمعاناة الإنسانية المريرة.
- 1985 طبع كتابه الموسوم (مساء السلامة أيها الزوج البيض) وضم ثلاث مسرحيات: الأولى:(مساء السلامة أيها الزوج البيض) وهي مونودراما من فصل واحد اتخذ زكنه فيها من النشاز الفني الدال أساسا في عنوانها .قدمتها في المغرب الدار البيضاء 1991 وقدمتها أيضا لجنة المسرح العراقي في منتدى المسرح ببغداد. ترجمت إلى اللغة الكردية وقدمت في معهد الفنون الجميلة السليمانية.
- الثانية: (لمن الزهور) وهي مسرحية اختلف المناقشون اختلافات بينة في تحديد إطارها العام عندما نوقشت في الجلسة الرابعة لمهرجان بغداد. فمنهم من قال إنها مسرحية ذات إطار رمزي. ومنهم من قال إنها صبغت في إطار فكري، و آخر نفسي اعتمد عقدة أوديب أساسا في بنائها. بينما نفى آخر كل هذه واعتبرها مسرحية لا تتحدث الا عن علاقات اجتماعية اتخذت صيغة الرمز. وقد قدمها في مهرجان بغداد الأول للمسرح العربي المخرج الفنان عزيز خيون ، وقدمها بالترجمة الكردية معهد الفنون الجميلة في السليمانية ، وقدمتها فرقة منتدى المسرح في بغداد.
- الثالثة: (العلبة الحجرية) وهي دراما من فصل واحد أيضا حرص زكنه على ان يبتعد فيها عن مكانياته السابقة كثيرا ليصل الى بقعة أخرى ذات صفات بيئية لا تمت الى مكانياته تلك بأية صلة أو صفة من تلك الصفات التي تتقاسمها جغرافية أعماله الفنية. قدمتها فرقة مسرح اليوم من إخراج الفنان يوسف رشيد، والفرقة القومية للتمثيل، وقدمها في مهرجان المسرح العربي المخرج الفنان فتحي زين العابدين، وقدمها في المغرب/ الرباط الفنان المغربي عبد الكبير الركائنه، وقدمتها الفرقة القومية مرة أخرى في مهرجان المسرح الخامس في بغداد ، و أعادت

- عرضها في مهرجان عمان للمسرح العربي وقد حصلت ثلاث جوائز من مجموع جوائز المهرجان الست.
- 1986 أصدر مجموعته القصصية الأولى (كتابات تطمح ان تكون قصصا .)
- 1989 أضاف زنكنه الى رصيده، من الكتب المطبوعة، الدراما الملحمية الكبيرة (كاوه دلدار) وهي كما أوضح، على غلافها، (صياغة مسرحية جديدة لأسطورة كردية قديمة) تجمع بين (ضحاك) الشخصية الأسطورية الإرهابية والدموية التي تعتاش على مخاخ الآخرين وبين الشخصية الأكثر ملحمية في حياة الكرد (كاوه الحداد).
- 1994 عن دار الشؤون الثقافية صدر كتابه الموسوم (مسرحيات) وضم ثلاث مسرحيات: الأولى: مسرحية الأشواك. قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في بغداد ، وشاركت في مهرجان المسرح العربي عام 1989 من إخراج الفنانة منتهى محمد رحيم.
- الثانية: مسرحية تكلم يا حجر .قدمت هذه المسرحية الفرقة القومية للتمثيل من إخراج الفنان وجدي العاني اشتركت في مهرجان المسرح العربي أيضا ونالت الجائزة التقديرية للمهرجان الثالثة: مسرحية العقاب. ترجم هذه المسرحية إلى اللغة الكردية الشاعر جمال غه مبار و أخرجها في اربيل الفنان فرهاد شريف.
- 1999 عن دار الشؤون الثقافية، أيضا، صدرت مسرحيته (رؤيا الملك) وهي المطبوع الثاني عشر في سلسلة مطبوعاته من الروايات و المسرحيات. و رؤيا الملك عمل ملحمي استلهم مادته بخبرة ودراية كبيرتين من حكاية وردت في ما كتبه هيرودوتس عن بروز و انهيار الإمبراطورية الميديية حوالي الألف الأول قبل الميلاد .وقد قررت كلية التربية في جامعة ديالى اعتمادها مادة علمية في موضوع تحليل النصوص الأدبية " نظرا لأهميتها الأدبية والفنية " حسب ما جاء في قرار مجلس الكلية.
- 2001 اصدر كتابه الموسوم (مسرحيتان) عن دار الحرية للطباعة في بغداد. ونال جائزة الإبداع في الأدب المسرحي.
- 2002 اصدر مجموعته القصصية الثانية (الجبل والسهل) وضمت اثنا عشر قصة قصيرة.
- 2004 أصدر عدداً من الكتب:
عشرة نصوص مسرحية .
(الخاتم) وهي مسرحية استلهم أحداثها من التراث العربي، طبعت في

الدانمارك وأعدت طبعتها في السنة نفسها وزارة الثقافة لإقليم كردستان في
السليمانية

مسرحية الجنزير .

مسرحية صراخ الصمت الأخرس

مسرحية زلزلة تسري في عروق الصحراء

تعاقبت على تقديم مسرحياته أكثر من أربعين فرقة مسرحية

داخل العراق وخارجه وحازت مسرحياته على الجوائز الآتية:

1. الجراد :جائزة الكتاب العربي في المرید .1970

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

3. في الخمس الخامس :جائزة احسن نص عراقي للموسم 1979 -

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 للإبداع 1999

9. مسرحية الخاتم :الجائزة الأولى/ مسابقة وزارة الثقافة العراقية 2005.

وله في مجال المقالة نشاط متميز أيضا إذ بلغ مجموع مقالاته المنشورة
من عام 1968 وحتى علم 1987 أكثر من خمسين مقالة موزعة على
ثلاث عشرة مجلة وصحيفة. وله عدة مسرحيات وروايات وقصص ما
زالت غير منشورة (مخطوطة)

إن محي الدين زنكنه، قبل هذا وبعده، إنسان الصدق و الصداقة والأمانة
والمحبة والوفاء والكبرياء والتواضع.

محي الدين زنكنة من مرجعيّات المعرفة إلى مهيمنات الكتابة

جذور المهيمنات البيئية والتربويّة

لكل خطاب أدبي مرجعيّاته، ولكل كاتب جذور تمتد إلى ملكوت طفولته حيث بذرة الوعي الأولى وجذور المعرفة وأساسيات ومحقّرات ومستلزمات ثمرة الكتابة، وذاكرة الكاتب خزين حياته بتجاربيها ومعارفها، وبأحداثها وجسامتها، وبزهوها وانكسارها، وبتأثيرها وتأثيرها، خزين هائل من المرجعيّات والإمتدادات والحيوات. إنها معين تتوغل مساراته القصية لتمسّ، عبر تلك الجذور، بذار الكاتب أو تحت أجنتها كلما ألحت عليه ضرورة الكتابة، وهي تشتمل على بيئته الأولى ومحقّرات موهبته منذ مرحلتها الجنينيّة. ولسبر أغوار تلك الأفاصي لا بدّ من إلقاء الضوء على تشكيلاتها الأولى وأفكارها المنبثقة من أعماق الذاكرة لارتباطها الوثيق بحياة الكاتب عبر الحبل السريّ لتجربته في الكتابة. عليه فإنّ إلقاء الضوء على أفكار وتشكلات ذاكرة كاتب مثل محي الدين زنكنة تفرض علينا عودة إلى ماضيه وبحثاً في مطبّات حياته، وخفاياها، ومؤثّراتها، وموجّهاتها، ومهيمناتها.

لقد كان لانحدار محيي الدين زنكنة من عائلة ذات جذر كردي عريق، أثره الكبير على طبع حياته وتجربته بطابع خاص أضفى نكهة مميزة على كل خطابات الأدبية، وكان لوالده حميد محمد زنكنه، وهو رجل ذو سطوة على أفراد عائلته، أثر كبير على صقل شخصيته وتفردّها على بقية أبناء الأسرة الذكور.

لقد عاش زنكنة الإبن مع أمّه في غرفة صغيرة، كل صغيرة فيها وكبيرة تخضع، بشكل أو بآخر، لمشية الأب حتى مصباحها، الوحيد، لا يضاء، فيها، ولا يطفأ إلا بأمر منه. لقد نشأ ذكور الأسرة متأثرين ومقلّدين ومباهين بشخصية وسلطة أبيهم إلا زنكنة الصغير محيي الدين الذي بدأت أفكاره تتقاطع مع أفكار أبيه لكنه وبما عُرف به من حياء وخجل وأخلاق حميدة، لم يعلن عنها، كان يدّخرها كما تدّخر السماء البروق، وإذ تبرق، في داخله، يحبسها، ويعتمّ عليها، فهو لم يمتلك من الحرّية، بعد، ما يعينه على إعلانها، وسوف لن يمتلكها لوقت طويل مما جعل شعوره بفقدانها يتفاقم يوماً بعد آخر ليسلك، فيما بعد، سلوكاً مغايراً لا بدافع المشاكسة ولكن بقناعة ووعي مبكرين. لقد صار، مذّك، يعشق الحرّية ويودّ من أعماقه لو يستطيع منحها لكل المحرومين منها والمضطهدين لأجلها والرازحين تحت نير الظلم والاستعباد، حتى تحوّلت لديه إلى شرط من شروط الحياة وحق من حقوق البشر، ولم يملك إلا أن يمنحها لشخصه،

فتراه في نصوصه، كلها، مستقلاً عنها وهي تتفاعل مع الحياة، وتتعامل بحرية كاملة مع الآخرين، وتقرر مصيرها بعيداً عن تدخله مادامت أفعالها محكومة بطبيعة سلوكها الذي أوصلها إلى هذه النتيجة أو ذاك المصير، ولعل تحمله قسوة وعسف ظروفه، وصمته إزاء ما يحدث، واحتباس انفعالاته، وكظم غيظه وغضبه، وكبت ثورته أمور كلها ساهمت في جعله رجلاً متأنياً لا يقدم على خطوة قبل أن يخطط لها، ولا يكتب فكرة قبل أن يقلبها على كل الوجوه، مراراً وتكراراً، دارساً كل أبعادها وتأثيرها وما يمكن أن تولده من ردود أفعال معاكسة تؤدي في نهاية الأمر إلى احتدام الصراع. لقد وعى، منذ وقت مبكر، أيضاً، إن أفكاره الجامحة نحو الحرية تتناقض مع السلوك القهري والنزوع القبلي نحو العسف تتناقضاً من شأنه أن يدفع صراع الأفكار إلى الاحتدام والاحترق في أتون معركة فكرية ودرامية عنيفة اتسمت بها نصوصه الدرامية منها والسردية، وهذا هو عين ما دفعنا إلى الكتابة عنه كمرحي في القصة⁽¹⁾ وقاص في المسرح⁽²⁾ ويندر أن نقرأ له نصاً خالياً من صراعات تتجسد عبر حوارات قصيرة أو طويلة رأس السهم فيها يشير نحو تأجج واشتباك الأضداد واصطراع المتناقضات، ولم يعلن زنكته في أي من نصوصه انحيازه لشخصية ما من شخوصه لأنه يريد من المتلقي أن يبني أفكاره بطواعية ووعي وإدراك، وأن يتخذ موقفه من الشخصيات استناداً على ما يقدمه الكاتب من معلومات بناء على جملة أفعال الشخصية الواحدة أو مجموعة الشخوص، ويقوم زنكته بذكاء الكاتب، ومقدرة الفنان المجرب، بدفع المتلقي إلى الجهة التي يريد ونحو الهدف الذي يسعى إليه ويتمنى أن تصله شخصياته الأثيرة لديه، وعلى وفق هذا تقوم الكتابة، عنده، بتحريك الأفكار الراكدة تحت سطح الواقع وإبرازها ودفعها نحو مثيلاتها ومغايراتها لتكوين حصيلة مهمة ونتيجة يدركها المتلقي وفقاً لدرجة وعيه وثقافته وتجربته الشخصية، وبذا يزج زنكته بالمتلقي، من حيث يدري أو لا يدري، في العملية الدرامية مساهماً في مجرياتها ومندمجاً فيها اندماجاً ستانسلافسكياً أو حاكماً عليها حكماً بريختياً، فهو ينهل من التجارب والنظريات ما يمكنه من محاولة الظهور بتجربة مستقلة ومتفردة، ورؤية موائمة لواقع شخصياته السلبية منها والإيجابية.

ولم تكن الحياة التي خاض غمار تجربتها في بيئته الأسرية الأولى بالرغم من قسوتها ووقعها الرهيب عليه، كطفل، قد تركت في نفسه آثاراً عميقة كالتى تركته في نفسه

(1) راجع مقالنا الموسوم (محي الدين زنكته .. مسرحي في القصة) المنشور في صحيفة ألوان بتاريخ 1997/12/6

(2) راجع مقالنا الموسوم (محي الدين زنكته .. قاص في المسرح) المنشور في صحيفة الجمهورية بتاريخ 1997/9/12.

أحداث (كاورباغي) عام 1946 عندما أُضرب عمال النفط وتصدّت لإضرابهم الحكومة، وقتذاك، بالنار والحديد، لقد حفرت (كاورباغي) في نفسه آثاراً قاسية عميقة، وخضت دمه، وهو في السادسة من عمره، بطريقة لم يعد بمستطاعه أبداً محوها من ذاكرته ولا حتى تحييدها، كانت (كاورباغي)، بضحاياها وجلاديتها تمور في نفسه باحثة عن منفذ لتحرر نفسها من نفسه التي ضغطت فيها بقوة، وقسوة، وعنف دافعة إياه، من حيث لا يدري، إلى الاحتراق في أتون الكتابة. إن رهبة الموت وفداحة القتل ولون الدم وصوت الرصاص وعويل النساء وصراخ الأطفال، كلها صور كمننت في ذاكرته السمعية والبصرية فادّخرتها مع ما ادّخرته من خزين طفولته ولكنها، بمرور الوقت، لم تعد قادرة على احتباسها، وكان لابد لها أن تطلقها بعد أن فاضت بها المعاناة وأغرقها الكبت بسيل جارف من المرارة والشعور المتعاضم بالألم ولوعة الحقد، والحب، والثأر من كل أولئك الذين يعملون، أبداً، على هدم الإنسان، وهدر كرامته، وسفك دمه، وخنق حريته بظلمهم وظلامهم وجرمهم الذي لا يحده حد.

منذ ذلك الزمن البعيد بدأت تتضح أمام زنكنة معالم وطبيعة القوى المتصارعة، وهي قوى تتناقض في قوتها وإرادتها وأهدافها وحجمها، وإن ملامحها، جميعاً، بدأت تترسخ في ذهنه لتنعكس في خطابه الدرامي صوراً دقيقة وأفعالاً واضحة وسلوكاً بيّناً لم يعلن عن انحيازه لأي منها مثلما لم يعلن، وهو صغير، عن انحيازه لأبيه باعتباره متسلطاً ليترك المجال أمام المتلقي كي يطلق أحكامه ويعلن انحيازه بطريقة اشتغل زنكنة على جعله ينحاز إلى من ينحاز إليه ككاتب وكإنسان، وهنا يمكنني القول أنّ ما كتبه زنكنة إنما يستند ، بشكل أساس، إلى طفولته التي لم يعيشها كما ينبغي. لقد عانى في طفولته من حرمان اشتد عليه فألغى طفولته⁽³⁾ واستمر شعوره بهذا الحرمان⁽⁴⁾ يتفاقم على مر السنين، فإن أعادت ذاكرته بعض ملامح تلك الطفولة فإنه لا يضع خطابه لها (للطفولة) بل يضعه عنها من وجهة نظر الكبار لا الصغار بالرغم من امتلاكها لطاقة تشويقية، تسوّغها للكبار وللصغار على حد سواء كما هو الحال في قصة (طفولة ملغاة)⁽⁵⁾ وقصة (حرمان) وقصة (قصة تقليدية جداً).

إنّ حياته كطفل والبيئة التي عاش تفاصيلها ومحيطه الأسري المؤثر وطبعه الهادئ المتأنّي كلها جعلته يتحاشى الإفصاح، المباشر، عن موقفه من شخصياته المتسلطة. إنه يريد أن يقدّمها بطريقة هي أشبه بالطريقة (التسجيلية) في عرضه ما يتعلق بها من ظلم، وجبروت، وتعنّت، وشراسة، ورغبات تدميرية ليتسنى لنا معرفة حقيقتها ولنبنّي

⁽³⁾ و ⁽⁴⁾ راجع مجموعة محي الدين زنكنة القصصية (كتابات تطمح أن تكون قصصاً) 19 .

⁽⁵⁾ راجع مقالنا الموسوم (الأدب التزاوجي .. قصة طفولة ملغاة أنموذجاً) المنشور في صحيفة

العرب العالمية بتاريخ 1999/9/8

موقفنا منها على أساس تلك الحقيقة كما في قصصه (سبب للموت.. سبب للحياة، حيث الناس يعيشون كالهواء، الشمس.. الشمس، الموت سداسياً) وفيها يضع زنكته القبح، بكل بشاعته، أمام الجمال، بكل قداسته، ويزجّ بهما في صراع غير متكافئ تتحقق الموازنة فيه بعد أن تصل العملية إلى المتلقي الذي يضع نفسه في كفة الحق ضد الباطل، والجمال ضد القبح. ولم يقتصر تقديمه لشخصياته بهذه الطريقة على الرجال دون النساء، ومع ذلك لم تحتل المرأة في خطابه الأدبي المساحة المطلوبة بسبب ندرة علاقاته مع النساء ولأنه لا يريد البوح عن تلك العلاقات إلا من خلال ما تفرضه عليه طبيعة الخطاب ومرجعياته السيرية. ففي نصه المعتمد على ذاكرة الكتابة (نثرات حلم تبحث عن حالم) مثلاً يسترجع صوراً شفافة وحالمة عن حبيبين يعمل الخجل الطفولي على إرباكهما فتخطى قبلته الأولى طريقها إلى شفتي حبيبته، وظلت هكذا، بسبب براءتهما، تخطى طريقها على الدوام.

منذ ذلك الزمن، زمن المراهقة، ظل زنكته يحمل في دخيلته ملامح المرأة التي يريد دون أن يعثر عليها، وظل متأنياً في الولوج إلى عالمها، حذراً من الانسياق خلف مغامرات القلب وشطحاته، متهيئاً من خوض التجربة ربما بسبب الخجل ودمائة الأخلاق أو بسبب صدقه الأصيل والتزامه الحديدي أمام نفسه والآخرين. إنه لا يريد أن يسفح عذرية الحب على مقصلة المغامرة العاطفية، وتجربته مع المرأة لم تتبلور إلا بعد أن اقترن بها وهرب معها من عالم العزوبية الفسيح إلى قفص الزوجية الضيق. نساء خطابه الأدبي، في الغالب، من الأمهات اللاتي يعرف طباعهن، وميولهن، وسلوكهن معرفة تفصيلية تجعله قادراً على رسم شخصياتهن بشكل دقيق. إنهن يمتلن، في خطابه، تنوعات مختلفة وتفرعات متباينة لجذر واحد هو الأم/ المرأة الوحيدة التي عرفها معرفة تفصيلية دقيقة مستوحياً منها ومستنسخاً عنها، بتصرف وإبداع، كل نساء نصوصه القصصية والروائية والمسرحية.

مهمينات تقنية القص

في عام 1967 كتب قصة (القوقعة) أو (الموت كالأخرين) معتمداً على تقنيته الخاصة في توصيف الأفعال والحالات جرياً على ما كان سائداً آنذاك محلياً وعالمياً يقول على سبيل المثال واصفاً طريقة تدقيق شخصية من شخصها ما يأتي: "راح يأخذ أنفاساً عميقة من سيجارته وينفثها حلقات متداخلة صغيرة، أول الأمر، لا تلبث ان تتسع وتكبر فتبدو خطوطاً ملتوية متحركة يحملها نسيم هادئ هاب من الشمال بعيداً بعيداً..حتى تتلاشى فيرسل في لثرها حلقات أخرى وأخرى بنظرات شاردة"

وهو وصف تصويري يعبر عن طبيعة الحوار الداخلي الذي يعتمل باطن الشخصية وعن تداخل هذا الحوار وتماهيه فيها. فإذا استبقنا الأحداث فإنه سيتضح لنا أن هذا التشتت والتداخل في ماهيتها ناجمان عن احساس بالذنب سببته الجريمة التي اقترفتها الشخصية قبل بدء القصة لتأمل، مرة ثانية، هذا الوصف الذي تزامن مع فقدان (حسن)، الأمل بالنجاة من الموت. يقول:

كانت حمرة الأفق قد اختفت. فقد غطاها سواد باهت وكان قرص الشمس قد اختفى هو الآخر ساحباً معه آخر خيوط النهار

لقد تبدلت الخلفية من لونها الشفقي الجميل الذي يبعث في النفس البهجة والأمل ، إلى اللون الأسود الذي يبعث في النفس التشاؤم والاكتئاب.

لقد اختفى، إذن، أمله كما اختفى قرص الشمس. وسحبت منه آخر فرصة للنجاة كما سحب قرص الشمس آخر خيوط النور، وان هذه التبدلات وحركاتها الدالة قد غيرت في نفسه صور الأشياء وصبغتها بصبغتها فبدت له (البيادر خلال الظلمة التي أخذت تنتشر كتلاً سوداً قاتمة السواد).

وبالطريقة نفسها في التعبير بالصورة عن دواخل الشخصية عبر عن التناقض بين صور الأشياء المحيطة بالشخصية وبين حالتها الداخلية. يقول واصفاً:

"كان صفاء السماء ونجومها التي أطلت لتوها بوجوهها المتألئة تتعكس بهدوء على صفحة ينبوع صغير يسيل منه الماء، رقيقاً عذباً بين أعشاب طرية ناعمة لم تزل خضراء رغم جفاف الصيف الزاحف"

فلو أننا أخذنا هذه الصورة منفردة لعرفنا، دون جهد، أنها تدل على التواصل الحياتي.

فالماء هو الحياة والينبوع هو المصدر الذي يديم الحياة ويبدد جفافها. وعلى صفحته تتعكس الطبيعة الجميلة للكون. ولكن لنصف إليها الصورة الآتية:

"شعر بجفاف يكاد يخنقه. فقفزت ثلاث أو اربع ضفادع منزعجات إذ مال نحو المائ وأخذ يشرب ملء كفه من الينبوع وإذ لم يرتو تمدد وغمر نصف وجهه في الماء وراح يشهق وهو يعب عباً"

إن هذه الصورة عن حالة جفافه الداخلي تتناقض تناقضاً شديداً مع الصورة الأولى جراء فكرة الموت. ولكي يلغى هذا التناقض، ويحل محله التماثل فإنه يحاول أن يغرق دواخله بالماء. بما يجعلها طرية رطبة وحية وهو لهذا لا يشرب كما يشرب الآخرون فيرتوون، ولكنه يعبُ عباً كي تتطفئ النار التي استعرت فيه منذ أخذ قرص الشمس يسحب آخر خيوط النور وكأنه يسحب آخر آماله في النجاة من الموت.

غير أن زنكنة لم يدعه يرتوي كما يحلو له ذلك. فقد جعل ظلام الموت وسوداويته يتراكمان عليه إلى الحد الذي جعله لا يبصر وهو يرفع رأسه عن الينبوع (غير الظلام الذي عجزت أشعة الهلال الباهتة أن تبدده). وهنا تتطلق عن (حسن)، جراء هذا الحصار الأسود، صرخة الإحساس بالموت.

"لا أريد أن أموت"

في عام 1968 نشر قصته (الجراد) التي بالرغم من قسوة عالمها ومرارته لم تستطع احتواء صور الموت التي تناسلت، في ذهنه، بلا توقف منذ (كاورباغي) ولم تكن فكرة هذه القصة مذ راودت ذهنه، أول مرة، محض فكرة عابرة ولا حدساً قدر لذهنيته الإمساك به في لحظة من لحظات مطاردات تلك الذهنية لحدوسها الشاردة بل انها تولدت عبر رموز استكملت أرجحيتها، في القصة، ثم خضعت، بمرور الوقت، لعمليات تحكّم الوعي فيها بحركة قفز الكاتب على الواقع لتكوين صورة ذات دلالة واضحة. ولكي لا تشكّل الهوة ، جراء القفز على الواقع، حلقة مفقودة في العملية الإبداعية عمد إلى تحرير الرمز من الأطر التي تحبسه والتي تحد من حركيته ضمن مساحة محددة زمانياً ومكانياً، بغية الوصول إلى طريقة أكثر ملائمة مع فكرة الكاتب لاسيّما وقد زادت الأيام يقينية من أن عالم فكرته أوسع من أن يضغط في شكل أدبي يعتمد أول ما يعتمد، كأساس له، الاختزال والتركيز. وأن صراعها أحوج ما يكون إلى الشكل الدرامي، لاتصافه بالعنف، منه إلى الشكل القصصي الذي قيدها فيه.

لهذه الأسباب، كلها، أعاد كتابة (الجراد) القصة محولاً إياها إلى عمل مسرحي درامي كبير نال جائزة الكتاب العراقي في المرید عام 1970. وبهذا يضيف زنكنة ميزة درامية لقصصه تجعل إمكانية تحوّلها من الورق كنصوص سردية ساكنة إلى المسرح كنصوص حوارية فاعلة وواردة تماماً. إنه يكتب القصة القصيرة تحت سطوة الدراما بطريقة لا يعتمد فيها صهر السرد بالفعل وإنما تأتي عنده طبيعية لاتصاف حياته بها واختزانه لها في ذاكرته الثاقبة. إنّ معاناته، كطفل، وإرهاصاته، كمراهق، ووعيه المبكر، ككاتب، ومشاهداته ومعاشاته لأحداث عنيفة دامية على مر حياته هي التي طبعت أعماله القصصية بطابعها كانعكاس لتلك المشاهدات والمعاشات، وكتكثيف لصور العنف والدم والموت. وربما لهذه الأسباب، مجتمعة، عدّه الكثير من الأدباء والكتاب كاتباً مسرحياً طوّع الأدب للدراما وطوّع الدراما للأدب.

انه يسجل في قصصه شهاداته إزاء ما يحدث بلغة قصصية غير خاضعة لضوابط الأدب التسجيلي أو الواقعي فهو يضيف، ويحذف، ويبتكر بالطريقة التي يراها ملائمة لفكرته ومنسجمة مع تطلعاته الإنسانية النبيلة. فالشكل، عنده، ينمو من رحم الفكرة ويكبر معها حتى تتضح ملامحه الفنية. إنه الجسد الذي يتقرب على روح الكلمات؟

هكذا هو الشكل، عند زنكنة القاص، كائن حي ينمو ويتطور ويشغل حيزاً هو حيز اللّغة التي نمت معه، وتفاعلت وتحولت من حالتها الجنينية إلى كائن يثير الدهشة والغرابة ويحقق ذاته منذ لحظة القص وحتى تفعيلها على مساحات الورق. واللغة، عنده، مسكونة بموسيقى الشعر وإيقاعاته. تغري القارئ وتجره إلى بحورها بثرائها ذي الجرس الشعري العذب.

قارئ قصص زنكنة ورواياته يشعر، من حيث لا يدري، بنفسه لاهثاً، باستمتاع، وراء الكلمات ليصل إلى معانيها الباطنية العميقة. وإذ يصل إليها حقاً فإنه يكتشف أن وراء بساطتها الظاهرية تعقيدات تخفي أسراره ورؤياه الفكرية ومواقفه إزاء نفسه، والآخرين، والوطن. أما الشخصيات القصصية عنده فتتقسم على قسمين: يضمّ الأول الشخصيات الموجودة واقعياً والتي عايشها الكاتب وراقبها وتابع سيرها الذاتية. بمعنى أنه عرف عنها أكثر مما تعرفه عن نفسها وأكثر مما نعرفه عنها. وهو إذ يأخذها كشخصيات قصصية أو مسرحية فإنه يأخذ منها ما يريد أن يخبرنا به عنها من دون أن يلقي بالاً للتفاصيل التي لا تغني القصة في شيء.

ويضمّ الثاني الشخصيات التي يبتكرها الكاتب ويمنحها التفاصيل التي يريدها أن تتمتع بها. وهي تفاصيل غالباً ما تكون مشابهة، إن لم تكن مطابقة، لتفاصيل شخصية الكاتب نفسه. ولا ضرر في هذا أبداً، لكن الضرر أفدح الضرر في أن تتمط بنمط الكاتب، وتتحدث بلغته، وعلى الرغم من أننا نعرف عنهم، كقراء ومتأملين، ما يعرفه زنكنة إلا أنه يتميز بالقدرة على منحه إياهم، بوساطة موضوعة القصة الحساسة، أهمية خاصة يعززها تناوله لتلك الموضوعة تناوياً طبقياً صرفاً. فعلى سبيل المثال وضع (مام كاكل) وهو من أصل فلاحى إلى جانب الشيخ الإقطاعى الذى جعل منه (سركالا) لا يتوانى عن إلحاق افدح الضرر بأى فلاح من أبناء جلدته لأتفه الأسباب. ونحن وإن كنا لا نريد التعرض للأسباب التى أدت إلى تحوله من فلاح بسيط إلى جلال، لدى الإقطاعى، إلا أننا لا ننكر أنه تخلى اجتماعياً عن علانته السابقة وطبع نفسه بطباع الإقطاعى وأخلاقه ربما لأنه قد لا يمتلك وسيلة أخرى تدرأ عن نفسه رهبة، وطغيان، وجبروت الإقطاع. إن هذه القفزة التى قام بها وجعلت منه (سركالا) وإن تكن قد ألبسته طباع جديدة إلا أنها لم تستطع أن تقتل فيه وإلى الأبد الإنسان البسيط الصالح ذا الأصل الفلاحى. لكنه عندما ارتدّ عن خدمة الإقطاع واختار له طريقاً خاصاً به قتلوه غدرًا مع أنه قد ترقى وترعرع في أحضانهم ذلك لأن أخلاقية الإقطاع لا تنظر إلى الإنسان باعتبار إنسانيته ولكن بمدى رضوخه لمشيئة النظام ولأن هذه الأخلاقية تعتبر الفلاح أو من هو من أصل فلاحى جزءاً من ملكية الإقطاعى المطلقة يتصرف بها كيفما يحلو له أن يتصرف. وقد رأينا كيف انسحب

هذا على (كاكه ره ش) حين تزوج ابنة الشيخ وهرب معها بعيداً عن قرية أبيها. هكذا وبقدر ما يؤكد لنا أيضاً على قدرة الإقطاع على القتل كلما رغب فيه أو كلما فطن لفقده أياً من ممتلكاته سواء أكانت عينية تلك الممتلكات أم بشرية. فما للإقطاع للإقطاع وما للجميع للإقطاع أيضاً. ذلك هو ناموس الإقطاعية ونظامها الجائر. الآن لتأمل نهاية القصة قليلاً ، وندقق النظر في مصائر شخوصها لنرى ما إذا كان الكاتب قد استطاع أن يصل إلى الخاتمة المطلوبة ولنبتدئ ب(بمام كاكل) وهو شخصية القصة الرئيسية. فلقد توقع لنفسه مصيراً كمصير ضحاياه بل أنه رغب في (الموت كالآخرين) وهو توقع سبق وأن أدلى به شخص آخر في القصة يدعى (فرهاد) وقد تحقق ما توقعه فعلاً على يد سليل الإقطاع (حسن) إذ أطلق النار على ظهره غدرًا كما أطلق هو النار على (كاكه ره ش) غدرًا. و(كاكه ره ش) شخصية كانت قد لاقت مصيرها قبل بدء القصة، فإذا كانت تمارس حضورها فأنها تمارسه فقط من خلال اعتراف (مام كاكل) وانقلابه على ذاته بسبب شعوره الكبير بالذنب جراء القتل.

أما (سفين) فقد ظلّ مصيرها مجهولاً. وربما معلقاً ، لأن الكاتب لم يخبرنا ما آل إليه حالها وما إذا كانت قد لاقت المصير ذاته الذي لقيه زوجها الفلاح البسيط الصالح (كاكه ره ش) فيما بعد.

أما (حسن) فهو الوحيد الذي بقي حتى نهاية القصة. بل انه هو الذي وضع عن طريق الموت نهاية للقصة، فكانت نهاية مسدودة توقفت عند بوابتها المغلقة حركة القصة دون انتظار لما سيأتي بعدها من أحداث تكميلية مفتوحة. إن زنكنة لا شك قد تجاوزت تلك النهاية في سائر قصصه الأخرى. حتى صارت النهاية المفتوحة جزءاً من منهجيته في كتابة القصة القصيرة.

في عام 1970 نشر قصته الطويلة (الموت سداسياً) التي شكّلت علامة بارزة في القصة العراقية، آنذاك، لتناولها قضية الإنسان المستلب تناوياً فنياً موضوعياً نافذاً إلى عمق تجربته ومعاناته المريرة من الاحتلال، والاستغلال، والترهيب، والتعذيب، والاستحواذ على ممتلكاته المادية والمعنوية. وصهر شخصيته والغائها تاريخياً عن طريق التزييف والتزوير وشراء ذمة التاريخ.

إن قصة (الموت سداسياً) تقع من حيث تسلسلها الزمني بين عمليين دراميين مهمين في حياة زنكنة. الأول مسرحيته الأولى (السر) والثاني مسرحيته المونودرامية (تكلم يا حجر) فإذا كانت مسرحيته الأخيرة امتداداً لمسرحيته الأولى من حيث تناولها لصلاية الانسان، وصموده، وثورته، وتحمله أنواع الضغوط النفسية والجسدية، وعدم بوحه بالسر، وقدرته الخارقة على الصمت، وتفوق قدرته التحملية على الحجر فأن قصة

(الموت سداسياً) تفرد بقدرتها على استبطان تجربة المناضل، ومجاهرتها بغربته وتغريه داخل أرضه ووطنه. إن هذه الأعمال الثلاثة تدلّ بشكل قاطع على موقف زنكنة الراض لكل أشكال العسف والقسر والابتزاز والظلم. وهو موقف سنجد إمداداته في أغلب قصصه القصيرة اللاحقة.

مهيمنة الرواية

مع أن زنكنة يكتب القصة القصيرة، والطويلة، والمسرحية، والمقالة النقدية، والصحفية إلا أن مساحة تجربته امتدت لتطول الرواية، أيضاً، فكتب ثلاث روايات مهمة استطاعت أن تبسط هيمنتها على كل أعماله السردية السابقة وهي:-
أولاً: هم.

ثانياً: ناسوس.

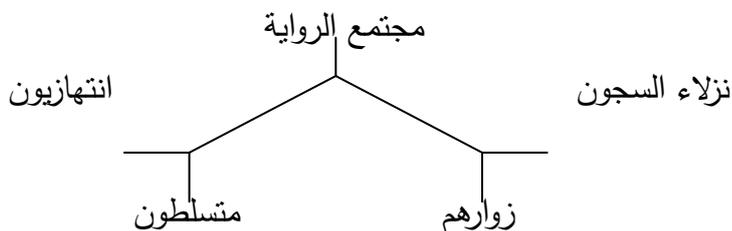
ثالثاً: بحثاً عن مدينة أخرى.

في روايته الأولى استطاع على مدى يومين، وخلال سبعة عشر فصلاً أن يجعل الحلم فيها يختلط بالواقع، والحقيقة بالخيال، وأن يجعل منها رواية مجابهة، وتحدي، واجتثاث للجذور الفاسدة. يروي الأحداث فيها بطلها (يوسف) الذي يعاني من مضايقات (هم) وتهديدات (هم) التي جعلته يشعر بالإحباط، والحصار، والضيق بعد أن داهمته كوابيس (هم) لكنه لم يستسلم بالرغم من ضخامة قوة (هم) وشراستها. ولم يوقّع على ما يريدون. وإذ خيروه بين الموت والتوقيع لم يختار الموت ولم يختار التوقيع بل قال بصوت رافض وعنيد (لا) فانفجر فمه بالدم جراء الضرب على مؤخرة رأسه. وتعاون ثلاثة (هم) على حشره في صندوق أفلوه عليه ورموه في البحر ولكنه بالرغم من كل حبه، ورغبته وتشبّثه بالحياة، ومحاصرته بالموت المحقق كان يردد والصندوق يتمايل به:

"حسبي أنني لم أخسر نفسي.. لم

أخسر نفسي"

في روايته الثانية تناول على مدى 228 صفحة من الحجم الكبير العلاقات والروابط الإنسانية في مجتمع ينقسم على وفق المخطط الآتي على نصفين:



فإذا استثنينا فئة الانتهازيين والمتسلطين، وهم أقلية تمتلك المال والسلاح والقوة والجبروت، فإننا نستنتج أن نصف المجتمع الأول على وجه التحديد قد زج في السجن وأن النصف الثاني يرتبط بذلك السجن، كزائر للنصف الأول. هكذا يبدو السجن كبؤرة الالتقاء نصفي المجتمع أولاً. وكشاهد على الظلم والجور والاستبداد ثانياً.

في هذه الرواية تتجلى عراقية محي الدين زنكنة من خلال الروابط الحميمة بين العربي والكردي، بين المسلم والمسيحي، بين الصغير والكبير على وفق تركيبة جديدة محكومة كلها بحب الوطن قبل أي اعتبار آخر. ولعل وقوع الأحداث بين أبريل (موطن الشخص ومسقط رؤوسهم) وبين الحلة (محل سكناهم وإقامتهم) ووجود أبطال الرواية الأربيليين في الحلة دليل على التمازج، والتماسك، والتعاقد، والأخوة، وعمق الروابط الاجتماعية والفكرية بين أفراد ذلك المجتمع.

أما روايته الثالثة فتقع في ثلاثة أقسام يسمي الأول منها (المدينة 1) والثاني (المدينة 2) ويشتمل كل قسم منهما على ست (أوراق) لكل ورقة منها عنوان خاص. ومن سياق العنوان الرئيس (بحثاً عن مدينة أخرى) نفهم أن بطلها إزاء مدينة كل ما فيها قدر، وقميء، ولا يمكن للمرء فيها إلا أن ينفر منها ويتقزز. وإذ يقرر البطل ذلك فإنه يسعى للبحث عن مدينة بديلة تتضح ملامحها من خلال ما اتصفت به مدينته من قذارة، وبؤس، وانهييار، وسقوط، وبشاعة. في مدخلها البسيط المختزل يخبرنا المؤلف أنّ بطله يعاني عزلة فرضتها، عليه، ظروف مدينته فتخلّى عنه الزوج، والأب، والأقارب، والأصدقاء حتى صار مثل شجرة جرداء لم يتبق، بعدها، سوى أن تخبرنا الرواية عن الكيفية التي تمّ على وفقها ذلك التخلي الذي وصل حدّ تخلّيه وتناقضه مع شخصيته الداخلية. تلك الشخصية التي تأثرت بالظرف المحيط فتناقضت مع تطلعات نصفها الآخر. وهي لهذا وذاك تتصرف بجنون وشذوذ. أو هكذا يبدو سلوكها للآخر. فالشخصية تحاور نفسها وتعكس من خلال حوارها الداخلي (المونولوج) عمق الصراع بينها وبين نفسها. وهذا كله يذكرنا برواية (أنا وهو) حيث البطل يحاور عضواً محدداً من أعضاء جسمه كما لو كان ذلك العضو شخصية مستقلة وكأنناً حياً له انفعالاته، ورغباته، وأفكاره، وتطلعاته التي تتقاطع مع رغبات، وأفكار، وتطلعات صاحبه. إنّ بحث الكاتب الدؤوب عن مدينة أخرى أمر يدعو إلى تغيير الظروف المحيطة، وتحسين العلاقات، وإقرار العدل، وإحقاق الحق، وإشاعة الحريات. بمعنى آخر أن المدينة التي يريدها يضع لبناتها على أساس هدم القيم العتيقة واستبدالها بقيم جديدة تستمد قوتها وثباتها من قوة وثبات أفكاره الراسخة وهذا يجعلنا نحكم على أنّ قصص محي الدين زنكنة، في أغلبها، هي قصص أفكار أو أنه يسخرها لتكون كذلك تماماً

مثلما يفعل في مسرحياته وأعماله الدرامية. وهذا يدل على أن القصة والرواية، عنده، لا تأتي جراء رغبة، أو نزوة، أو نزوع نحو الشهرة، أو إثبات قدرته على التجريب في الأجناس الأدبية، بل جراء حالة تفرضها الفكرة عليه. وضرورة تفضي إلى اختياره شكل الجنس الأدبي الذي يضعها فيه.

وإذ يختار الجنس الأدبي فإنه لا يحدد نفسه بحدوده بل يتعدى ذلك إلى مجال أفسح وأرحب فتراه يزواج، على سبيل المثال، بين أدب الكبار وأدب الصغار ليقترح نصاً مشتركاً يداخل ويصهر، بطريقة ذكية، هموم الصغار بهوم الكبار مهدماً الحاجز النفسي، والاجتماعي، والزمني الذي يحول دون اهتمام أحد الأدبيين بالأدب الآخر. إنه يقرب وجهات النظر إلى حد يجعل الصغار يفهمون واقعهم ومجرباته ويفسرونه على وفق منظور موضوعي. ويجعل الكبار أكثر إدراكاً لطبيعة الصغار وميولهم الإنسانية. إنه يفتح عن طريق الأدب حوار الأعمار المختلفة كما في قصة (طفولة ملغاة) و(حرمان) و(قصة تقليدية جداً). ونراه أيضاً يزواج بين الرمز والواقع كما في قصة (حيث الناس يعيشون كالهواء) وأيضاً بين الواقع والفتنات كما في قصته الطويلة (الموت سداسياً) ويقدر اهتمامه بالدراما يهتم محي الدين زكنه بالقصة القصيرة والرواية. لذا نجده يكتب فيها بلا انقطاع وكلما ألحّت عليه فكرة ما وفرضت عليه جنس القص فإنه لا يتردد في كتابتها حتى وإن كان مصير ما يكتبه وما يجمعه في مخطوطات يؤول إلى الصبر والانتظار الطويل على رفوف مكتبته الخاصة. وبالرغم من هذا كله لم يتوقف طموحه عند حد معين. فهو لا يزال يطلع علينا، بالرغم من تدهور صحة عينيه، بجديده في القصة والرواية والمسرحية.

* * * * *

السد يتحطم ثانية* من السرد الى الفعل

في قصة (السد يتحطم ثانية) أختارَ زنكنة، ومنذ السطر الأول، (ثيمة) وفرت دخولاً مناسباً لعالمها وكشفاً عن مدى العلاقة، وهي علاقة صراع (الصراع عنصر درامي)، بين الشيخ والمختار كقوتين متآلفتين سقط أثر التحطم عليهما من جهة وبين الفلاحين كقوة محطمة من جهة أخرى .
لقد استطاع الكاتب باختياره (ثيمة) كهذه أن يحدد لقصته زمانها، ومكانها، وحدثها، والحالة النفسية التي تحكمها.

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

يقول (رست هيلز): إنَّ 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 أيضاً تثبيت مكان وزمان الحدث، والحالة النفسية التي تحكم القصة. وبما أن (ثيمة) زنكنة قد استوفت الوحدات المشار إليها لدخول عالم وصراعات أية قصة قصيرة حديثه فإنه يبدأ موضوع قصته "من أقرب نقطة إلى الوسط ممكنة" ونحن لا نرى أقرب إلى هذه النقطة ولا أفضل تمهيد إليها من كشف الكاتب سلسلة الأفعال التي قام بها المختار قبيل التقائه بالشيخ صاحب المزرعة:

صباح اليوم	خرَجَ
حالة السد	تفقدَ
السد قد تهدم	رأى
ما يقول	لم يجد
بالصمت	فلاذَ

أما الشيخ فقد دأب زكنة على أن تداهمه حالة الضيق ليكون منذ تلك الحالة قد دخل في فعل القصة، في صراعها الممهد. ولا غرابة في أن تعقب دخوله سلسلة من هجمات مستمرة تقابلها سلسلة من دفاعات مستمرة يمكن جدولتها عموماً على ثلاثة محاور كما يلي:

المحور الأول	الشيخ	هجوم	المختار	دفاع
المحور الثاني	المختار	هجوم	الفلاحون	دفاع
المحور الثالث	الفلاحون	هجوم	الشيخ والمختار	دفاع

وقد جعل زكنة أول المحاور مرتكزاً على دعامين أساسيتين تتمثل أولاهما بجملة الشيخ الاستهلاكية: "السد تحطم ثانية" وتحقق معنيين أحدهما ظاهر وهو الإصرار على تحطيم السد (ثانية) وثانيهما مستتر أراد به تأنيب المختار لعجزه عن حمايته كما هو مطلوب منه ومتفق عليه. وهي في النهاية تمثل جملة هجوم الشيخ.

المختار من جانبه يدرك ما وراء كلمات الشيخ فيصمت. وحين يصرخ به الشيخ غاضباً "أليس لديك ما تقول" يرتبك ويتردد قبل أن يعترف بأنه عاجز حقيقةً عن حماية السد. وإذا اعتبرنا جملة "السد تحطم ثانية" بمثابة الأداة التي هاجم بها الشيخ المختار فإن جملة المختار "لا ادري ماذا اقول.. ولا ماذا أفعل" هي الأداة التي دافع بها المختار عن نفسه دفاعاً وإن كان ضعيفاً ومربكاً لكنه بيّن أنّ كفة المختار تتقارب إن لم تكن تتكافأ مع كفة الشيخ. بمعنى آخر أنّ الكاتب عمل على تحقيق الموازنة المشهدية، أي أنه وبلغه المسرح وضع الشخصيتين على منطقتين مهمتين ومتناظرتين

على الخشبة ولكنهما مختلفتان من حيث القوة، ثم أنه دمج تينك القوتين ببعضهما ليهيئهما إلى خوض الصراع التاريخي الأهم. وبذا يكون قد ربط بين المحور الواحد والذي يليه ربطاً درامياً يأخذ من خلاله الفعل وعبر الخط الدرامي المتصاعد، تصاعده بيانياً نحو ذروة الصراع الذي أفرغه زكنة في شكل أقرب إلى الدراما المسرحية منه إلى القصة القصيرة لتوافر عناصر الدراما فيه كالصراع، والذروة، والحوار، ووحدة المكان (الديكور)، والتوزيع الفني للكنتل المتصارعة على رقعة هي أقرب إلى أرضية الخشبة منها إلى فضاء القصة القصيرة. وربما كان مرد هذا إلى تفضيله المسرح على سواه من الأشكال الأدبية والفنية الأخرى.

في المحور الثاني لا يقوم الكاتب باستمرار تصعيد الصراع تصعيداً مطرداً لأنه لم يمنح القوة المهاجمة ثقته، ولأنه وضعها أمام طرق وعرة، وفرض عليها أن تتاور كثيراً قبل بلوغها أهدافها المرتقبة. لقد جعل المختار يكثر من استخدام (أن) لكي يستطيع عن طريق المناورة بها أن يرجح كفته بالصراع:

إنه بيننا.. أنه عمل لا يليق بنا.. من منكم يمكن أن يقدم على هذه الفعلة النكراء.. لابد أن يكون خائناً.. صحيح أن السد يحول المياه إلى المزرعة الكبيرة ولكن على من تعود خيرات ومنافع هذه المزرعة.

بينما جعل الفلاحين يستخدمون الأدوات (لا) لتخفيف الهجوم وقوته، ورد التهمة عنهم، و(لم) ليستطيع الكاتب في النهاية أن يغيّر في مواقع القوى المتصارعة. فلو اكتفى الفلاحون برد التهمة بـ(لا) دون استخدام الجزم في بعض المواقع ولو مرة واحدة فانهم يفشلون فيما بعد باحتلال الموقع الجديد الذي أراد له الكاتب والذي منه يشنون هجومهم الماحق الأكيد.

عموماً يمكننا أن نحدد موقف المختار، وهو الأقوى، بأنه موقف من يوجّه التهمة، ويعقلن مبرراتها. وأن نحدد موقف الفلاحين، وهم الأضعف، في هذا المحور، بأنه موقف ردّ التهمة، وعقلنة ردود أفعالهم. وفيما بعد هذا التوجيه، والردّ، والعقلنة يأخذ الكاتب بتصعيد الصراع مبتدئاً من ردّ الفلاحين التهمة التي أراد بها المختار إدانة (خورشيد):

ليس هو .. ليس هو

ومن صرخة (شيركو) القوية وهو يردّ على استفسار المختار عمّن حطّم السد بقوله:

كلنا وتبعه الآخرون .. كلنا كلنا

إنّ هذه (كلنا) أرادها الكاتب أن تكون بمثابة الإنذار المبكر للشيخ والمختار لإعلامهما أنّ مواقع الصراع قد تبدلت فعلاً وأنّ ميزان القوى قد بدأ يميل بكفته لصالح الفلاحين، للإرادة الجمعية، وإنّ عليهما أن يستسلما لهذه الإرادة.

في المحور الثالث، وبعد تبدل مواقع القوى الذي مهّد له زنكنة منذ محوره الثاني، منذ صرخة الفلاحين (كلنا)، فرض على الشيخ والمختار أن يتحوّلا شيئاً فشيئاً إلى الدفاع، بل إنه جعلهما يكتشفان، على وفق منطقته، أن لا خيار لهما في التحوّل بشكل كامل إلى الدفاع، لاسيّما وإنّ الفلاحين قد بدأوا، ومنذ بدء المحور، الهجوم المقابل الواثق الأكيد الذي سينتهي بهم إلى الغرض الذي حدّده لهم الكاتب بمحض اختياره وقدرته والذي سوف يتجلّى في إزالة السد من الوجود واندفاع المياه لتغمر المزارع كلها. إنّ هذه الصرخة التي يطلقها 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 أنّ القصة المعاصرة لا تحتاج نهايتها إلى الإكثار من الإيضاحات كما تحتاج بدايتها.

إنّ الإصرار الكامن في رحم جملة القصة الاستهلالية "السد تحطم ثانية" هي النذير والبشير بما سيؤول إليه مصير السد في النهاية. وما بين الثيمتين الأولى والأخيرة تتساقق بنى الصراع لتشيّد جسراً ينقلنا الكاتب عبره بليوننة إلى الضفة التي أرادها أن تكون المستقر الأخير لقصته. وبهذا يكون قد طوّع الصراع (وهو عنصر درامي) لتعزيز الصراع داخل القصة وبيان المواجهة المباشرة (مصادمة بواعث الشخصيات وغاياتها) بشكل أثبت أنه استطاع ، على الدوام ، أن يطوّع الأدب للدراما والدراما للقصة وللرواية.

.....

*منذ مطلع القرن العشرين وحتى الحرب العالمية الأولى دأبت الحكومة العثمانية جاهدة، وبمساندة الشيوخ رؤساء القبائل، إلى انتزاع مشاعيات الفلاحين الصغيرة وإلى رفض نظام الضرائب لكنها فشلت إذ قبلت برفضهم واستهجانهم مما حدا إلى استخدام العنف بواسطة الحملات العسكرية التي شنّها في فترات متلاحقة عليهم. لقد تمسك الفلاحون بالأرض. تشبثوا بها إلى الحد الذي نرى فيه قبائل(المنفك) بفلاحيتها وشيوخها الصغار يعلنون الثورة ضد الإقطاعي الكبير(سعدون الباشا)(ثورة العشرين ل. ن. كوتلوف) الذي أراد بالقوة والعسف أن يضع يده على أراضيهم كلها. وفي الوقت الذي فرض فيه التطور الاقتصادي الناجز نوعاً جديداً من العلاقات الاجتماعية التي أدت إلى ظهور تباينات طبقية لم تكن بيّنة من قبل ، دأب شيوخ العشائر أنفسهم إلى شن الحملة على فلاحهم بغية انتزاع الأروض منهم وضمها إلى أراضيهم الواسعة لتشكل في النهاية إقطاعيات كبيرة وواسعة. ولكي يصلوا إلى غايتهم تلك فقد ابتدعوا طرقاً وأعداراً شتى كان (الإرواء) واحداً من أهمها، وأكثرها تأثيراً .

فعلى سبيل المثال، لا الحصر، كان شيوخ قبائل (المنتفك)، الذين صارت إقطاعياتهم تمتد حتى البصرة، يستأثرون في مدينة الحلة وحدها بثلاث وخمسين قناة إروائية من أصل أربع وخمسين قناة (ثورة العشرين ل. ن. كوتلوف) . وهذا يعني أنه صار باستطاعتهم أن يفرضوا ما يشاؤون من الشروط التعجيزية على الفلاحين البسطاء لا تؤدي في النتيجة إلا إلى انتزاع المشاعيات الصغيرة وإحاقها بالإقطاعيات.

وكذا الحال في كردستان الذي تمكن فيه رئيس قبيلة (الجاف)(ثورة العشرين ل. ن. كوتلوف) لوحده وبطرق وأساليب مختلفة أن يسيطر على عشرات الآلاف من الهكتارات الزراعية.

إن قصة (السد) تتعرض لجوهر هذه القضية المهمة والحساسة في تاريخ العراق الحديث. مضافاً إلى أنها على وفق رؤيا واضحة وموضوعية تحدد النتيجة المراد تحقيقها وصولاً إلى الغرض المطلوب ومن دون أن تفرض حلاً جاهزاً أو بديلاً مقترحاً لعالمها.

** استخدم الكاتب مصطلح (صاحب المزرعة) ليعني به الشيخ خلافاً لما اصطلح عليه في الكتب التي أرخت تلك الفترة المهمة والخطيرة من حياة الشعب العراقي. إن أصحاب المزارع ، وهم عموماً من (الأفندية)، كانوا يسكنون في بغداد، وكانت مزارعهم منتشرة في بعقوبة والخالص وأطراف بغداد، ولم نسمع بوجود أمثالهم في المناطق الجبلية آنذاك لوجود الشيوخ الذين بسطوا نفوذهم على معظم الأراضي في المنطقة الجبلية وأكبرهم رئيس القبيلة (الجاف).

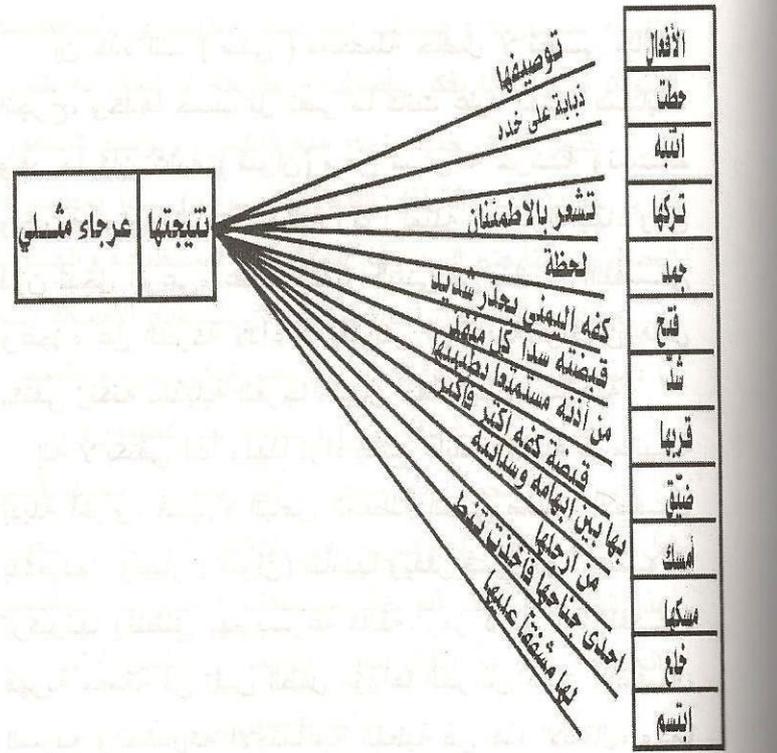
حرمــــــــان

البديل المفترق والمثيل المطلوب

حظيت موضوعة الطفولة، من بين الموضوعات التي تناولها زنكنة في مجموعته القصصية (كتابات تطمح أن تكون قصص)، باهتمام كبير إذ تناولها في ثلاث قصص: (حرمــــــــان 1968) و(قصة تقليدية جداً 1968) و(طفولة ملغاة 1974) يجمع بينهما قاسم مشترك يوحد أجواءها، وفضاءاتها، أو يقارب بينها حد التداخل والتمازج. ومع أن زنكنة أطلق على شخصيات هذه القصص الثلاث أسماء كردية إلا أنه لم يهبها خصوصية كردية تسقطها في منزلق القومانية الرهيب بل عمد إلى جعل أجوائها مزيجاً من تصاهر وتزواج روحيتين الأولى تولدت عن عيشه الطويل مع أسرته الأولى في محلة شاطرلو بكركوك والثانية عن معاشته المستمرة للعرب. وقد أثر هذا التصاهر وتلك المزوجة على قصصه هذه وعلى أخرى غيرها فحدّد فيها من خلال الشكل والأسلوب نماذج الشخصيات وانحدراتهم الاجتماعية، وأزماتهم النفسية، وملابسات ظرفهم البيئي. فالطفل (شوان) الذي كسرت ساقه اليمنى لأنه رمى بنفسه من على شجرة زيتون تسلقها في (كاورباغي) تجنباً (للعلاقة الساخنة) التي اعتاد أن يذيقها إياها أخوه الكبير في حالات كهذه ، يجلس الآن على عتبة دارهم يرقب الأطفال وهم يتبادلون الأدوار في لعبته (الحنجيلة).

إنّ صورة الطفل وشجرة الزيتون وكاورباغي رموز استثمرها فنياً لتضيف معنى آخر يجعل الحدث الأساس في القصة انفجارياً يؤدي إلى تعميق الفكرة لا تسطيحها. فالطفل شوان (البراءة) يتسلق شجرة الزيتون (السلام) ويرمي بنفسه من عليها فتتكسر ساقه (العقاب) في كاورباغي (مكان العقاب)، لأنها ترتبط في ضمير زنكنة بأحداث 1946 الدامية التي عوقب فيها عمال النفط المضربون عن العمل من قبل السلطة بالنار والحديد. وكان زنكنة يرى ذلك المشهد الدموي ولا يستطيع فعل شيء أي شيء ، كما هو حال شوان.

إنّ استلام (شوان) واكتفائه بالمشاهدة ، سواء أكان هذا ناجماً عن عائق ما (الجبس)، أم عن إحساس قهري (شلّ الحركة جراء الجبس) إنما يحرمانه من متعة الاستكشاف والمشاركة، ويلقيان به في أتون الإحساس بالحرمان. هذه القيود وغيرها تتحطم متخذة لها شكل أفعال دلالية تعويضية تحرر حركته من قيدها (الجبس) وتقوم بتفعيلها ضد الجمود (شلّ الحركة) وأن كانت هذه الأفعال وحركاتها محددة موضعياً. لتتأمل الآن سلسلة الأفعال الآتية ونتيجتها في الشكل أدناه:



الأفعال + توصيفها = نتيجتها

وبما أنّ زكنة يستخدم هذه الأفعال كمبررات للحدث الرئيس فمن البديهي أن تكون المعادلة الجديدة:

المبررات = النتيجة

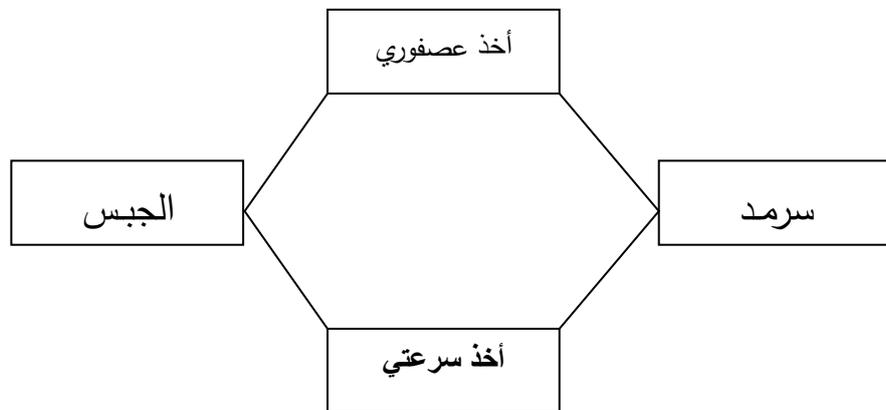
أو المبررات = (عرجاء + مثلي)

إنّ هذه الـ(متلي) كمحصلة حاصل لا تعني حالة الجرح وحدها حسب، بل تعني ما كانت عليه الذبابة سابقاً، وهو ما كان عليه (شوان) من سرعة حركة ونشاط وحيوية. وإنّ اختياره الذبابة رمزاً لمثله إنما أراد بها، ومن دون تدخل الوعي، عقلنة التأثير البيئي في بنائه النفسي وعجزه عن الحركة لأداء ما يفترض أن يؤديه. ولكن هل يكتفي زنكنة بالذبابة العرجاء لبطلان خفة البطل وسرعته؟

إنه لا يكتفي أبداً ولهذا نراه يطلع علينا بدلالة حرمانية بديلة أخرى. فسيارة الباص المعطلة التي صار الأطفال يدفعونها، وصار (شوان) يتأملها ويفكر في أنهم سوف يركبونها وتتطلق بهم بسرعة فائقة رمز دلالي آخر لفكرة قهرية مقمعة في نفس الطفل مؤداها الحرمان من الانتقال السريع والمشاركة الاجتماعية الفعلية في هذا الانتقال. وكما جعل السيارة مدلولاً رمزياً لحالة (شوان) وهي حالة (حسنفسية) كذلك جعل العصفور الذي حطّ على مقربة منه فأحس برغبة شديدة لامتلاكه، كما امتلك الذبابة من قبل، بعد أن تأمله متعجباً من (سرعته في التنقل) ، ليفعل به ما فعله بالذبابة. إنه يهدف أبداً، مادامت ساقه مجبسة، إلى جعل الأشياء تشاركه وجدانياً إحساسه القهري بإحباطاته المتواترة. وعندما يفكر باصطياده بطريقة لا تلحق به ضرراً كبيراً، يظهر عائق جديد يزيح هذه الفكرة ويولّد شعوراً قهرياً جديداً لديه. فالطفل البدين (سرمد) بدأ بمطاردة العصفور ومتابعته إلى موقع يسهل منه اصطياده والهرب به، بعيداً، وكأنه يقول لـ(شوان) لن تستطيع الإمساك به مادمت موجوداً، ولكن (شوان) يصرخ في أثره مستجداً:

(عصفوري .. عصفوري)(سرمد أخذ عصفوري)

إنّ (سرمد) والجيس معاً معجزان أدنياً وبالوتيرة نفسها إلى شلّ حركة (شوان)، وقدرته على الانتقال السريع، وشعوره بهذا الشلل المحبط. فلو أننا استبدلنا (سرمد) بالجيس والعصفور بسرعة انتقال (شوان) وكما في الشكل الآتي:



لبقيت صرخته، بالرغم من الاستبدال، محافظة على عمقها الدلالي، لأنه ما من شيء يزاح إلا ويحل محله مزيج يعبر عنه ويكشف عن عمقه وإن برمز دلالية أخرى. عموماً يمكن القول أنّ هذه القصة، وإن كانت منصبة على عالم الأطفال وحرمانهم، إلا أنها استطاعت أن تقرب المسافة بين أدب الصغار وأدب الكبار، فإذا كان زكّنة قد وضع يده، في هذه القصة على نواة المزوجة الأدبية فإنه في قصة (طفولة ملغاة) استطاع أن يثبت ملامحها وأن يحدد ضمن سياق القصة، أبعادها الجديدة التي لم يقتصر اهتمامها بالكبار دون الصغار، ولا الصغار دون الكبار لأنها تجمع بين أدبيهما وعالميها بشكل مبدع خلاق.

إنّ هذه العملية الجمعية، وما نتج عنها هو ما سوف نتناوله في أنموذجه الأكثر تكاملاً (طفولة ملغاة).

* * * * *

قصة تقليدية جداً الوهم وما بعده في قصة تقليدية جداً

في العام نفسه الذي كتب فيه زكنه قصته (حرمان) كتب (قصة تقليدية.. جداً) تناول فيها موضوعاً آخر مختلفاً، لا ندرك فحواه إدراكاً تاماً حتى نبليغ (ثيمته) الأخيرة، وهي جملة مفتاحية عوّل عليها الكاتب كثيراً، ومنحها أهمية كبيرة باعتبار أن القصة القصيرة تمتلك إمكانية هائلة في الإفصاح عن نفسها أو عما ترمي إليه في (ثيمتها) الأخيرة مثلما تستطيع ذلك في ثيمتها الأولى.

غير أن القصة القصيرة وإن كانت تمتلك هذه الإمكانية فعلاً إلا أن من الخطأ تحنيط أو تجميد إمكانياتها الأخرى، لأن ذلك يؤثر على قيمتها الجمالية. في هذه القصة يقوم الكاتب باستبطان حالات الصراع المعتملة في نفس الصبي، وتوظيف الرموز بشكل تخدم فيه هذه العملية كما في الأنموذج الأول، واعتماد المونولوج الداخلي لصبي القصة بشكل مؤثر في رفع مستوى الفنية فيها.

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار المرحلة الإنتقالية التي يمرّ بها صبي القصة، وهي مرحلة تنتقل عبرها الشخصية من مرحلة الطفولة إلى النضج، أمكننا القول أن الوهم وخلق الوهم، هما من أكبر العلل المؤثرة في اليقين غير الثابت لمن بدأوا بهذه الانتقالة. وإن الكيفية التي ينتقلون بها تتحدد بنوعية التجارب التي اكتسبوها من حياتهم، ومن تجارب السنوات السابقة لهذه المرحلة الحساسة والحاسمة. وبما أن تجارب صبي القصة لا تؤهله للإنتقال السهل واليسير لذا فهو يلتجئ إلى التشويش والتعتيم في محاولات متواترة للتغطية على عجزه وشعوره بالخيبة والفشل جراء عدم الثقة بما مطلوب منه القيام به وهو في هذه القصة قتل القطّة المشاكسة (تريفه).

يقول الصبي في بداية القصة:

"حين تأملت وجهي في المرآة هالني مرآى خدوش وجروح

عديدة

مزروعة هنا وهناك بلا انتظام تغطيها خطوط متعرجة من
الدم المتخثر "

"قلت لأمي التي كانت واقفة خلفي ترمقني:

ما الذي حدث ؟ أضريني أحد على وجهي حين كنت نائماً ؟"

لقد كان وجهه ممثلاً بالخدوش والجروح والدم المتخثر، أي ما يشير إلى الخريشة لا
الضرب، ومع ذلك لم يسأل عن خدش أو جرح وجهه ولكنه يسأل عن ضربه على
وجهه لأنه يعرف معرفة يقينية أن (تريفه) هي التي قامت بذلك وأن عليه أن يمؤه
عليها وأن يتجاهلها دفاعاً عن حالة ضعف مواجهته لها وهي أولى محاولة خداع
متعمدة له سرعان ما توالى بعدها محاولات أخرى بهدف إنكار وضعه الحقيقي إنكاراً
ولو جزئياً، في البداية، على الأقل. وهذا يفسر لنا كيف أنه لم يفز من نومه، بالرغم
مما فعلته القطة بوجهه من خدوش وجروح، في وقت لم يكن فيه تحت تأثير مخدر
ولم نعرف من سياق القصة أنه فتى ثقيل النوم. وبعدها تخبره أمه أن (تريفه) هي التي
فعلت ذلك إذ لم يكن معه في الغرفة غيرها يطلق صرخة عالية ويندفع كالثور الهائج
مشحوناً بغضب أنني مفتعل وتصميم ممؤه على قتلها ليعقلن الرد العكسي الذي فرضته
عليه حالة ضعفه المعبر عنها بالابتسامة الساخرة التي ارتسمت على شفتي أمه
والسؤال الخفي التشكيكي في ما إذا كان يستطيع الانتقام فعلاً ولكي يدفع التهمة
والشكوك عن نفسه وشجاعته فانه يحاول تمويهنا أيضاً إذ يقول عن أمه:

هكذا شأنها معي على الدوام.. تعيرني بالخوف بالجبن..

وتزعم أنني لن أكون رجلاً مهما كدست من السنين.

آه.. ليتني أثبت لها العكس.. والآن بالذات إنها فرصتي

لقد دخل الصبي وابتداءً من هذه الآهة منطقة الصراع الحقيقي والعنيف، ولكن بأسلحة
وهمية.. وبشجاعة وهمية.. وبإقدام وهمي.. وكان صراعه الداخلي عنيفا ومتفجراً عن
اصطدامه ببواعثه اعتباراً من هذه الآهة وصعوداً حتى نهاية القصة لأنّ المعروف في
الأدب القصصي الرصين أن يكون الصراع داخلياً، يتفجر حيث تتصادم البواعث مع
الشخصية نفسها فدفع الصبي إلى تبرير وعقلنة إحباطه وفشله من خلال جملة
التسوية الآتية:

1. لا بد أن أقضي على هذه القطة الملعونة.

2. سأقتلها وسترين.

3. لابد أن أقطع رأسها.

4. سأخنفها بيدي هاتين.

5. وسترين بعينيك يا أمي.

إنّ شعوره الدائم بالخيبة وفشله المستمر في التعتيم عليها وفي عقلنة ردود أفعاله الدفاعية بسبب تشكيكه في قدراته الدفاعية منها والهجومية اضطره إلى اللجوء إلى محاولة جديدة أخرى لإنقاذ نفسه من الاختبار الصعب الذي ورطها فيه فيقول:

يتحتم علي أن أمارس الكذب

ثم يصوغ أول كذبة إذ يقول:

لتكن ما تكون.. فإني غير خائف على الإطلاق

وفي الوقت الذي نعرف أنه خائف، وأنه سوف يفشل في كل محاولاته لقتل (تريفه) كان الكاتب، يهيئنا لـ(نقطة تنوير).

إنّ ما فعله الكاتب في الخاتمة هو أنه أضاف إضافة تضمنتها (الثيمة) الأخيرة. إضافة أكد من خلالها أنّ الوهم وخلق الوهم هما اللذان أعاقا إقدامه على فعل القتل.

وهكذا تخنتم القصة نفسها بوعظ أمّه إذ تقول بعد تشخيصها سبب ضعفه:

حين تقدم على أمر في المستقبل، لا تدع خيالك

ينطلق أكثر مما ينبغي.. في خلق الأوهام

* * * * *

سبب للموت سبب للحياة بنية التغير وحالة الضيق

إنّ زكنة في قصته هذه، كما في أغلب قصصه، يبدأ بسرد حدثها من اقرب النقاط، الممكنة، إلى منتصفها ليحافظ على أهم خاصتي القصة القصيرة وهما الإختزال والتركيز. يقول في الجملة الأولى:

أخذت ضرباته تتوالى على مؤخرة رأسي

وهي جملة تقصد أن يستخدم فيها فعلين أحدهما للماضي، والآخر للحاضر ليشير إلى أن هناك ضربات سبقت ومهدّت ولكنها استمرت حتى (أخذت، تتوالى) في بدء القصة. بمعنى آخر أنّ زكنة (اختزل) سلسلة الأفعال التي قامت بها الشخصية والسلطة والجماهير وأدّت بمجموعها إلى قذف الشخصية الرئيسية في خضم الحدث مباشرة وباستغناء تام عن المقدمات والمهدّات وركّز على تجربة واحدة لا على التجارب كلّها، بل أنه، وبدقة أكثر، ركّز على حالة واحدة من تلك التجربة لا على التجربة كلها. إنه لا يريد لقصته أن تضطلع بمهمة التاريخ. ولا أن تحشر نفسها في التنظير السياسي، لأنها "لا تحتاج أكثر من أن يخبرنا بما حدث في القصة نفسها". إنها ببساطة تتحدث عن حالة من الحالات الإنسانية التي أفرزتها ظروف الهياج الجماهيري الذي كثيراً كان ما ينقلب إلى انتفاضات منظمة وقفت السلطات عاجزة إزاءها. ولكنها ما لبثت أن اكتشفت الطرق التي تخرجها من المأزق سواء أكانت تلك الطرق ترهيبية أم ترغيبية. ومع أنّ القصة لا تحدثنا عن انتفاضة معينة إلا أنني افترض الانتفاضة كحدث سابق لها أدى، ولو مصادفة، إلى بلورة وعي الشخصية الرئيسية فيها. أي أنّ ما حدث قبلها كان السبب وراء التغير الإيجابي المفاجئ لها بعد أن كان شغلها الشاغل الكتابة عن الأمور الجنسية التافهة. إنّ الذي جعلني أفترض الانتفاضة وأسبقيتها لحدث القصة الرئيس هو حالة القائد الجماهيري المتخفي وعلاقته بأحداث القصة وشخصياتها. ولكننا لا نغفل دور الفعل الناجم عن تزامن حالة الضيق، المتوالدة جزاء التعرّض المستمر للضرب، والتعذيب، والضغط النفسي، مع

التغيّر الناجم جراء توتر الحالة تدريجياً بتعريض الشخصية لسنوف الركل الهستييري على البطن، والضرب المبرح على الرأس والوجه والظهر، ثم الضرب بالمطرقة. لقد حاول البطل أول الأمر أن يتظاهر بالجلد، أن لا يبالي، أن لا يصرخ، أن يحاول تجنب الركلات، بان يتكوّر على نفسه ويتراجع إلى الخلف، أن لا يقول لجلاديه أنّ الألم يعترضه، ولكنه فشل وليس أدعى من الفشل إلى الشعور بحالة الضيق. وحين أمره أن يتكلم قال لا أعلم شيئاً. فانهالوا ضرباً على رأسه بضراوة أشد جعله يزداد ضعيفاً أكثر فأكثر وقربته في الوقت ذاته إلى (التغيّر) أكثر فأكثر. يقول في ذات نفسه:

لقد ملأتم كل القدر والأواني والبراميل بالدماء فأين
ستذهبون بدمي الذي سيظل يسيل ويسيل حتى تطفح
كل الأواني التي تلقيتموها هبات وهدايا.. فان أياً منها
لم يعد يحتاج إلى أكثر من قطرة واحدة ليطفح. ليسيل
وإذ ذاك سيحدث الطوفان الذي سيجرفكم أو يخنقكم
في عقر داركم

وعندما انهالوا بالمطرقة على مؤخرة رأسه مرة أخرى وسال دمه ساخناً على رقبتة وصل إلى نزوة (التغيّر) ولم يعد يعبأ كثيراً بقسوتهم وإرهابهم وهذا ما جعله يقف منهم موقف المواجهة ليتحرر من ضيقه فيقذف في وجوههم كل حقه دفعة واحدة:
انتم وحوش

وحين يقررون أنه واحد من الجماعة من (الجماعة الذين يتستر على قائدهم) ويكتشف أنّ صديقه الذي خبأه مرة في بيته إنما هو قائد جماهيري يتداعى في نفسه تيار من الأفكار تغذية ذكرى صديقه الذي صار يعاتبه عبر مقارنة وضعها زنكنة لتكون أعلى مرحلة يمكن أن تصلها عملية (التغيّر) المطلوبة للشخصية لما فيها من تأنيب ولوم للذات السالبة. يقول (الكاتب):

مهلاً يا صديقي الذي لم أرك منذ عشرين عاماً.. عشرون عاماً قضيتها أنا في قرض الكتب والتبغ وشرب الخمر وكتابة القصص عن الجنس والتفاهة والضجر والقرف.. وقضيتها أنت أين؟ من يدري؟ لربما في السجون والمعتقلات والمخابئ والسرديب حتى صرت قائدهم.. فعالمنا الذي حجب الوحوش عنه الشمس وأغرقوه في الظلام... يخاف نورك

إنّ الوصول إلى أعلى مرحلة في التغيّر المصاحب لحالة الضيق يتطلب كي يستوفي الشروط إلى فعل يكشف عن الجوهر الحقيقي الجديد للشخصية. وهذا الفعل ليس هو ما قررتَه الشخصية في القصة حسب، بل وما حدث لها جراء ذلك القرار فيما بعد. يقول (الكاتب) أيضاً:

قررت أن أمنحهم نور عيني وقوة حرفي وإن أهبهم حياتي التي سيجهد عليها القتلة بعد قليل ولكني سعيد ، سعيد يا قائدهم .. يا قائدنا

إنّ هذه الصرخة ذات الدلالة العميقة (يا قائدنا) تشير بوضوح إلى نوعية التغيّر الحاصل والمنتظر من الشخصية أدّى إلى أن لا يأبه لهم أبداً وأن لا يتراجع بالرغم من ضراوة الألم، وبالرغم من السكين المنتظرة على حنجرته، وبالرغم من أنهم انهالوا من جديد عليه ركلاً وطرقاً وتهشيماً وتهديداً بالموت.

قل أين أخفيت رفيقك؟ تكلم

- رفيقي ؟ يا للشرف هذا وحده كاف أن أموت من أجله ألف مرة"

هذا ما أراد أن يصل إليه زنكنة عندما مهد له بسلسلة من الأفعال، والأحداث، والحالات، والتغير أن يعمد الشخصية تعميدياً ثورياً ليحوّلها إلى أنموذج للبطولة لها ما تموت من أجله بعد أن كانت تستكثر على نفسها الموت المفاجئ، وتخاف الموت من أجل لا شيء..

إنّ زنكنة في هذه القصة وكما سنراه، فيما بعد في أعماله الأخرى لا يهتم بنموذج البطل المثالي الجاهز ولكنه يرشح لبطولة قصصه شخصاً واقعياً وسليبين أحياناً، كما في هذه القصة، ليدخلهم في مختبر حياة القصة نفسها ثم ليخرجهم بعد ذلك أبطالاً جديداً لا كما كانوا ولا كما ينبغي أن يكونوا على وفق معيار جاهز ولكن كما يراهم في يقينه باعتباره رائياً ومجرباً.. حكيماً ومحللاً.. أشخاصاً تجاوزوا اختبار الحياة وصراعاتها بنجاح.. لا يستكثرون الموت على أنفسهم لأنهم يمتلكون سبباً حقيقياً له ، وهم لا ينظرون إلى الحياة على أنها لا تستحق أن تعاش، هؤلاء هم أبطال زنكنة الذين لا يدعون أحداً إلى حياتهم ولكنهم يفتحون لنا الدعوة إلى حياة ينوّهون بتشييدها، ويشيدونها فعلاً، في الضمائر البشرية.

حيث الناس يعيشون كالهواء ترميز الأرقام والشخص

أ. ترميز الأرقام

من الأهمية بمكان أن أشير، قبل البدء بتناول المرمزات من الشخص والأرقام، إلى أن هذه القصة لم تعتمد في حركتها الداخلية على الانتقال من الواقع إلى الحلم أو من الحلم إلى الواقع، لا وثباً ولا انسياً، ولكنها تعتمد على الحركة الموضوعية، لأن الحلم فيها مدخول في الواقع إلى حد زوال الملامح الفاصلة بينهما. إنها حلم وواقع في آن. حلم من حيث أنها تضمّنت الكثير من الأفكار الصورية ومن حيث أن مداليلها الرمزية قد أزاحت صورة الواقع وكثفته في صورة جديدة مدهشة ومؤطرة بروح ميثولوجية معاصرة. وواقع من حيث تناولها تجربة مريرة بتفاصيلها ومن حيث امتداد جذور هذه التجربة في الضمير البشري عبر مراحل النضال التاريخية. وهذا ما يجعلها، أي التجربة، صعبة التناول في قصة مساحتها محدودة، ومحكومة بالتركيز والتكثيف، ومشتترط عليها أن "لا تحتاج أكثر من أن نخبرنا بما حدث في القصة نفسها"⁽¹⁾ وكذا (لا تحتاج سوى أن توضح لنا الحركة الطفيفة التي حدثت"⁽²⁾).

ولكن زكنة يستعيز عن الممهدات المهمة، والمقدمات الضرورية بالإشارة والرمز. فهو في هذه القصة يستخدم أرقاماً، ما أن يرمزها حتى تكتسب دلالات تاريخية عميقة قد تستوعب أكثر من مرحلة تاريخية وبذا يكون قد أضاف إلى مساحة القصة القصيرة، مساحات إضافية شاسعة أخرى، يستطيع التحرك عليها باطمئنان تام. وقد استخدم مرمزاته من الأرقام أيضاً كي لا يمنح أبطاله تحديداً زمكانياً فيسمى أحدهم (الأول) ويسمي الآخرين (الثاني) و(الثالث) لتظل القصة مفتوحة لكل زمان وعلى كل

⁽¹⁾ نفس المصدر السابق

⁽²⁾ نفس المصدر السابق

مكان لم يستطع الناس فيه لفظ ملوكهم بعد. ومن جهة أخرى استخدمها في موضعين من القصة حين قال متطرقاً إلى خوف (الثاني) من "أن يعمد الملك إذ يهيج إلى ابتلاع أبيه ثانية حين يعجز عن الإمساك به ويحبسه في بطنه تسعة قرون أخرى كما حدث في المرة السابقة".. وحين قال: "إلا أنّ أبي ولمدة تسعة قرون... انتبه إلى الرقم، تسعة.. قرون.. ليست بالمدة القليلة خاصة وأنها قرون من نوع خاص غير ما تألف عليه البشر.. كل يوم فيها.. بل كل ساعة كل دقيقة فيها.. تعادل قرناً من العذاب) ليشير في المرتين إلى مرحلة طويلة من العذاب، والمعاناة، والحرمان، والظلام، والجهل، والانكسار بعيد سقوط الحضارة واندثار مظاهرها وانسحاقها تحت سنابك الهمجية. أي أنه لم يستخدم الرقم استخداماً مجرداً ليشير به إلى الفترة الزمنية أو الطول الزمني الذي احتجز خلاله والد (الثاني) بل إلى طبيعة تلك الفترة وإلى انسحاب تأثيرها على الناس من دون أن يخوض في تفاصيلها ك(فترة مظلمة) على وجه التحديد ذلك لأنه ليس بمؤرخ بطبيعة الحال ولكنه قاص، وشاعر، وحالم يتحول كل شئ على يديه إلى رمز وإلى دلالة فيختزل ويكتف موادها في (حركة طفيفة) ولكنها مركزة. واستخدمها أيضاً كأرقام استنتاجية مهمة وذات دلالة بالغة العمق. فقد ورد في جملة له يصف بها المدينة التي يعيش أهلها كالهواء أنها "مدينة حلوة ينتهي فيها جميع العمليات الحسابية من جمع وطرح وقسمة وضرب إلى الرقم (5) وهو رقم يشير إلى نضال الإنسانية التاريخي المرير. النضال الذي استغرق أربع مراحل تاريخية من عمر البشرية ليصل أخيراً إلى مرحلته الخامسة المهمة. الرقم (5) إذن هو التاريخ، هو محصلة حاصل التاريخ وهو لهذا لا يستبعد أن يكون رمزاً لحلم الإنسان. إنّ جدلية الصراع المادي التاريخي قد حددت مسار وقوانين الصراع، وإن الضرورة التاريخية قد حكمته بالمرحل الخمس المعروفة وكأن كل شئ قد اعد لتنتهي كل العمليات فيه إلى استنتاج واحد هو الرقم (5) فضلاً عن أنّ زنكنة قد أوقف قصته على خمسة شخوص متباينين في طرق رفضهم وقبولهم لواقع هم جميعاً كائنون فيه فأعطى، بذلك، عمقاً آخر لهذا الرقم المتحرك، بلا إرادية، في ضميره ككاتب، وكمناضل، وكإنسان. وأخيراً يستخدم زنكنة رقماً جديداً رمزاً حين يقول:

**لقد عاش فعلاً حياة هائلة طيبة ذات رائحة عطرة خالية من الملوك وأنفاسهم
القدرة لأنهم هناك لفظوهم لفظ النواة وداسوا عليهم بالأقدار ... منذ أكثر من نصف
قرن**

فلو أننا فتشنا في التاريخ البشري باحثين عن أهم أحداث العالم قبل أكثر من خمسين عاماً لوجدنا أنّ ليس أكثر أهمية من سقوط النظام القيصري الذي بسقوطه انفتحت أمام البشرية أبواب عالم إنساني جديد.

ب. ترميز الشخوص

قلنا أنّ إطلاق الأرقام بدل الأسماء على الشخوص لا يمنحها تحديداً في الزمان ولا في المكان، وهو أمر وإن لم يكن دقيقاً جداً، إلا أنّ التعبير عنه في موضوعة كالتّي تطرحها هذه القصة أمر مفروغ منه، من الناحية الفنية على الأقل، لأنه يساعد كثيراً في تحميل الشخصيات مداليل رمزية عميقة تكشف عن سعة التجارب البشرية واختلافها في مضمار العمل على إلغاء الاستغلال، والاستلاب، والتسلط. ومن هنا جاءت تسمية أحد شخوص القصة بـ(الأول) والآخر بـ(الثاني) و(الثالث) فكلّ من هؤلاء عدد لا يحصى ولا يعد ممن يتشابهون معهم موقفاً وسلوكاً، وفي أماكن يصعب تحديد رقعها على وجه الخارطة العالمية.

فالأول هو أي واحد يسلك السلوك ذاته في الموقف ذاته الذي وضع فيه . وكذلك الثاني والثالث .. وبالرغم من اختلاف طرق مواجهة هؤلاء الثلاثة للواقع ورفضه إلا أنهم يشتركون في غاية واحدة تتجسد في اندفاعهم جميعاً نحو المدينة التي يعيش أهلها كالهواء والتي تشبه تلك التي تحدث عنها (الثاني) وذكر أنّ كل العمليات فيها تنتهي إلى الرقم (5).

ثلاثتهم يندفعون بسرعة مجنونة، تحركهم رغبة واحدة تتجذر في أعماقهم

وثلاثتهم أيضاً يتوقفون عند الحدود الطبيعية لمدينتهم. حيث الجبل الذي يسورها ويفصلها عن تطلعاتهم، ليبتدئوا اندفاعات تحدد سكونياتها ووثوبها بالموقف الجديد لكل منهم. لقد أراد زنكنة بالجبل أن يشير إلى قوة الحدود المستمدة من قوة القانون الوضعي وجبروته وقدرته على زعزعة ثقة العبور والتجاوز. ومن هنا جاء تردد (الأول) وخوفه، وسيطرة الملك عليه، ونفوذه إلى رأسه بكامل قصره وعرباته الجواله في عملية دائبة تحوّل على إثرها (الأول) إلى مسخ شائه إذ صفحت أذناه من الداخل واستطالتا من الخارج حتى غطاه وابتدأت (الديدان) زحفها إليه فطفح كل ما فيه من خوف متجذر منذ تسعة قرون وحال بينه وبين تطلعه الجميل. إنه بوضعه هذا لا يمكن أن يكون إلا رمزاً للخائب المقهور المنقلب على نفسه. نتاج أظلم فترة تاريخية مذ داست سنابك النتر الهمجية على الحضارة، وحطمت عجلتها الدائبة. وهو بعد أخذ كل الأمور بنظر الإعتبار، لم ير من قبل المدينة التي يعيش أهلها كالهواء، ولم ير غيرها، ولكنه فقط يتطلع إليها تطلع العاجز النكوص.

أما (الثاني) فعلى خلافه، إذ سبق له وأن شاهد مدينة اللحم فاستهواه العيش فيها حين هرب إليها منفلاً من قبضة الملك. لكنه عاد مرة أخرى بعد أن احتجز الملك أباه في بطنه تسعة قرون، ومع خوفه من إرهابية الملك وجبروته يتطلّع إلى مدينة أخرى تشبه مدينة اللحم التي هرب إليها أول مرة ولكن خوفه من أن يحتجز أباه في بطنه تسعة

قرون أخرى عندما يعجز عن الإمساك به وهي إحدى طرق الملك التي يلتجأ إليها عندما ينفلت شخصاً ما من قبضته يمنعه من تجاوز الحدود ولو بخطوة واحدة.

فإذا كان زنكنة قد اتخذ (الأول) رمزاً للخائب المقهور المنقلب على نفسه فإنه اتخذ من (الثاني) رمزاً للانهازمي المتطير والأناهي الذي يرضى لنفسه أن يكون طفيلياً بدلاً من أن يخوض معركته في سبيل بناء مدينته بناءً يخلو من (أنفاس الملك الكريهة). ويظل (الثالث) الشخصية الوحيدة، من بينهم، القادر على الاستمرار في اندفاع حقيقي نحو المدينة التي يعيش أهلها كالهواء بخطى ثابتة، وهو شخصية عملية عرفناها بالفعل لا بالقول، وبالرغم من صغر مساحة حوارها إلا أنه استطاع أن يستقطب اهتمامنا وتعاطفنا بالرغم من اختلافنا معه من حيث سلوكية الفعل الثوري ومنهجيته. وبالرغم من تميزه، في القصة، إلا أنه يظل بحاجة إلى أن يجرب الحياة، وأن يخرج بحصيلة من تجاربه، وأن يقرن هذه التجارب بحكمة المجرّب.

ولكي يردم زنكنة هذه الهوة فإنه وضع، في القصة، شخصية (الأب) إلى جانبه باعتبار أنّ للأب تجاربه المهمة والعظيمة لاسيما كنتك التي خاض غمارها، وهو يواجه الإرهاب والقسر وعمليات غسل الدماغ عن طريق تلقيه التلقيق والأكاذيب التي يروجها الملك. وهو الآخر يمتلك القدرة على التجاوز والوصول إلى تلك المدينة لأنه لم يعبأ بأموره الشخصية ولم يأخذ بنظر الاعتبار إرهابية الملك، ووحشيته، وكثرة عيونه المبتوثة هنا وهناك. وهو إذ يلحق بالثالث فإنما ليعيده إلى مدينته بعد أن يتعلم أصول تلك المدينة ليبنيها معاً مدينة مثلها وهو ما خبرنا به بعد عودتهما لتنتهي القصة في نقطة البداية الحقيقية.

إنّ إطلاق تسمية (الأب) و(الملك) عليهما بدل الأرقام لم يغير من الأمر شيئاً ذلك لأن الأب والملك كلمتان تشيران إلى الصفة الاجتماعية والسلطوية لا إلى التشخيص فالأب موجود في كل زمان ومكان وإن اختلفت مواصفاته الشخصية والسلوكية، وكذلك الملك وإن اختلفت أشكال تواجده الكثيرة، فهو في هذه القصة وكما قلنا في البداية من النمط الذي يبدو شخصية خرافية مجانية للواقع إذ يرسمه لنا زنكنة بوجه مليء بالدمامل وبأسنان صفر بعضها أسد وبعضها حسان، وبقرون طويلة تناطح السحاب وأنفاس كريهة وشعر محروق وهيأة قريبة الشبه بهيات أشرار الميثولوجيا القديمة.

* * * * *

الموت سداسياً الحرية و الأرض والموت السداسي

في قصة (الموت سداسياً) اشتغل القاص محي الدين زنكنة على موضوعة تناولها في عمل سابق تناولاً درامياً، بمعالجة اتسمت بالمباشرة والتعبوية، ولم تحقق قدراً كافياً من الاستبطان وسير الأغوار والتأثير في الشخصيات وتطورها، ورغباتها، ونزواتها، وتطلعها نحو غاياتها وتحقق تلك الغايات وفشلها في الوصول إلى أهدافها بشكل جزئي أو كلي. تتجلى حقيقة هذه الموضوعة من خلال ما تطرحه القصة بشكل تسجيلي عن الاستلاب، والاعتصاب، ومصادرة الضمائر والحريات دون أن تحدد انحيازها فهي تطرح بشكل دقيق ما للشخصيات وما عليها مؤجلة إطلاق الأحكام وتاركة مسألة الانحياز إلى القارئ القادر على الفرز من خلال المقارنات والمفارقات التي تطرحها على طاولة تأمله واستبصاره الدقيقين. المعالجة الجديدة لم تؤثر، قط، على مواقف زنكنة لأن مواقفه من الثوابت التي عمل على ترسيخها طوال حياته الأدبية، و فقط أتاحت له إمكانية تناول موضوعته من زوايا أكثر سعة وقدرة على الكشف، والرصد، والنقاط المهم بأدوات اعقد استعمالاً وأكفأ علاجاً. إن استخدام زنكنة للمونتاج وتسخيره لخدمة قصته أتاح له إمكانية استطلاع الأحداث والانتقال بينها وكفلت له توسيع عالم قصته ورقعتها واشتمالها على مقاطع متعددة من دون أن تفقد القصة (الممنتجة) صفاتها القصصية كما حدث لقصص ظهرت في العام نفسه (1970) الذي ظهرت فيه قصة زنكنة هذه فاكتسبت تلك القصص بسبب منتجتها صفات ريبورتاجية لا تمت إلى القصة إلا بصلة واهية⁽¹⁾.

(1) لا يدخل هذا بطبيعة الحال في مضمار الاستخدام الفني للريبورتاج في القصة بشكل مقصود فنياً وإن كان لا يخلو من محاذير فنية قد يؤدي عدم الانتباه إليها أو تجاهلها إلى صدع بنية الشكل .

تبدأ قصة (الموت سداسياً) بمدخل تتصدره (ثيمة) يخبرنا المؤلف من خلالها أن بطله قد أعيدت له حريته مرة ثانية. وعاد إلى المدينة التي سلخ منها قبل فترة غير قصيرة. وهذا يعني، ومن خلال (الثيمة) أيضاً، أنّ القصة إنما تتناول مسألتين جوهريتين هما: مصادرة الحرية، واغتصاب الأرض. حيث تتم الأولى بوساطة القانون والشريعة، بينما تتم الثانية بوساطة الخديعة والديموغوغيا. ولما كانت هاتان المسألتان بحاجة إلى توضيح أكثر لمعرفة جوهر كل منهما فإن زكنة يقطع مدخل القصة بـ(نص مقدس) يخبرنا فيه:

انه من حق السلطة السماوية والأرضية أيضا - التي هي ظل للأولى - أن تضع كلتا يديها على الأموال المنقولة وغير المنقولة التي يرثها أفراد لا يؤولهم القانون - القانون الذي تسنه السلطة السماوية لصالح السلطة الأرضية أو العكس - للتمتع بالإرث، كأن تكون عقولهم ملوثة بجراثومة ما أو أن تكون رائحة الحليب ما تزال تفوح من أفواههم ولم تصرعها رائحة الخمر والتبوغ بعد.

وهو نص يبرر المستلب به قانونية استلابه وسلوكه الوحشي ابتداءً من انتزاعه القسري للحقوق والحريات، وانتهاءً باستلابه الأرض والوطن.

ثم يعود في المقطع الثالث ليستأنف حوار البطل مع مستلبيه ليوضح من خلاله أنّ الحرية ليست إرثاً يورث عن أحد ما إنما هي (نور انبثق من طيات هذا الكون) وإذا كانت الحرية إرثاً، كما يدعون، فإن بطله ورثها عن سبارتاكوس، وكاوه الحداد، وعلي، ولينين، وجيفارا وملايين الضحايا. وعلى هذا الأساس المقطعي تترى بقية المقاطع مستهدفةً ضمناً الكشف عن حقيقة الفعل والمجريات كما سنوضح ذلك من خلال تناولنا لمسألتين الحرية والأرض ومن بعدهما الموت السداسي.

لقد أتاح أسلوب (المنتجة) لزكنة أن يتنقل بين طرفي القصة المتناقضين وأن يكشف عن جوهر الصراع القائم بينهما على أساس عدم تكافؤهما كقوتين متضادتين، وأن يعزز دوافعهما بمبررات كل قوة لحقها في ما اعتبرته حقاً لها. فالقوة الأولى تدعم طرحها بذلك (النص المقدس) الذي منحها الحق في بسط يديها على حقوق الآخر اضطرت إلى تجميد حريته بدل إلغائها إلغاءً تاماً أو مصادرتها مصادرة كاملة، والقوة الثانية تؤكد أن الحرية شئ غير موروث وإن كانت كذلك فإنها ورثتها عن القادة العظام الذين أفنوا حياتهم في سبيل تحقيقها. وهنا يطرح سؤال نفسه لماذا لم تلغ القوة الأولى حرية الثانية إلغاءً تاماً؟ ولماذا اكتفت بتجميدها دون مصادرتها بشكل تام؟ ويأتي الجواب من القصة نفسها لأنها أي القوة الثانية، تمتلك قلباً لم يتسخ بقذارة العالم ولأنها عارفة بحقيقة الأمور ومدركة لحقيقة التآمر عليها، والأدهى من هذا وأمر أن

القوة الأولى أرادت من الثانية أن تصدق كذبة الاحتلال وان تلمس لمس اليد أن بيتها لم يعد لها، وأن وطنها ليس إلا وطن الاغتراب ثم لتتسحب طوعاً تاركة كل شيء وهائمة في الأرض بلا هوية. تجميد الحرية إذن وإعادتها لم يكن إلا هدف لتستكمل اللعبة كل جوانبها كي تستطيع أن تقذف بالقوة الأولى في فراغ هائل يتأكلها من الداخل جزءاً فجزءاً حتى تستسلم لمشيئة الاحتلال. فالتجميد إذن لم يكن إلا مرحلة أولى من مراحل مصادرة الحرية وهو وإن كان لا يعني القضاء التام على الحرية منذ البداية ولا تحول الفرد إلى العبودية المطلقة إلا انه يظل، مع ذلك ، حالة أولى، يقصد من ورائها أقلمة الناس على الرضوخ لواقع الحال، والقبول غير المشروط بهذا الواقع، وتجاهل قضيتهم، وحقوقهم، وتاريخهم وصولاً إلى استعبادهم المطلق.

ومع أن البطل الذي اختاره زنكنة مؤهل أكثر من غيره للتصدي ورد الصاع بصاع إن لم يكن بصاعين إلا أنه لم يستطع فعل أي شيء للملابسات الكثيرة التي انتابت قضيته كإنسان. وقد رأينا كيف أنه عندما غادر (دائرة الحجز) متوجهاً إلى بيته وفوجئ بالأغراب وقد احتلوا منزله وهم يمارسون لذة الخيانة المتبادلة⁽²⁾ على فراشه بعد أن ألقوا بعائلته خارجاً. لم يستطع فعل شيء سوى إطلاق صرخته الأخلاقية: (كيف يمكن هذا) ليجد نفسه بعدها ملقى هو الآخر خارجاً وقد أغلقت النوافذ والأبواب دونه غلقاً محكماً اضطره على القبول، ولو مؤقتاً، بواقع الحال مع أن رغبة شديدة بالعودة الى بيته ثانية كانت تكتسح أعماقه كلها. هنا فقط يدرك، ولا ادري لم لم يدرك من قبل، الغاية التي تقف وراء تجميد حريته ثم أعادتها له بعد مدة قصيرة فيقول:

الآن أدركت عمق العقوبة التي فرضتها علي دائرة الحجز حين أعادت إلي

حريتي

ثم يتساءل عما إذ يمكن أن يوجد إنسان حر في مجتمع كله عبيد، وإذا كانت هناك جدوى من منح الحرية لسمة انتزعت من البحر وألقيت في العراء. مجسداً بتلك الأسئلة حقيقة أزمتة كفرد، وبؤسه كإنسان، وأدانتة للعصر. إنه هو تلك السمكة التي تحتاج إلى الماء وتصرخ إنها بحاجة إلى الماء والكل يعرف أنها بحاجة إليه ولكن لا هو يعرف كيف يصل إلى الماء ولا أحد يفزبه منه. إنه كغيره من الناس، وكأمثاله من أبطال زنكنة عليه لكي يصل بثقة إلى الماء/ الحياة أن يتجاوز التجربة المريرة التي وضعه عصره إزاءها وأن يعبر العملية الصعبة في مختبر الواقع والقصة على حد سواء.

(2) المقصود هنا هو خيانة الزوج لزوجته وخيانة الزوجة لزوجها والتقاء الخائنين في خيانة مرتبة .

لقد أعادوا إليه حريته إذن ليجد نفسه وحيداً في شوارع مدينته وقد دق صليب الغربة في عظمه حتى النخاع، ومطروداً من تلك الشوارع كغريب تطالبه أصوات المدينة كلها أن يرحل عنها بعيداً، وأن لا يدخلها لأنها لم تعد مدينته بعد:

ارحل.. ارحل أيها الغريب

ولكنه عنيد أبداً وفي روجه يتعمق حب الأرض وطينتها الحمراء ورغبته بالعودة غير أنّ العنصرية تقف بينه وبين مدينته سوراً هائلاً ضخماً يحول دون وصول صوت ضميره الحر إليها. سور اعتلت هامته علامة الموت السداسي والتي بالرغم منها كان يعيد محاولة العودة بإصرار مرة تلو أخرى حتى صرخت به وجوه السور السداسية كلها:

لا تدخل المدينة أيها المجنون لا تدخلها إنها لم تعد لكم

هكذا صار الانسان يواجه الموت السداسي وتربته مشدودة إلى قلبه وهي لا تزال طرية مثل برتقالة.

وما داموا قد قذفوا به في العراء فان عينيه أبداً تظلان مشدودتين إلى أرضه الخضراء وهو لا يني يتحدى الموت في سبيلها.. يرنو نحو الشرق فيرى غيمة سوداء تتمزق وافقاً ينتشر حمرة خفيفة ثم يوسع من خطوه ما استطاع.

لقد استطاع زكنه أن يقدم لنا في هذه القصة معاشية داخلية لمأساة الانسان ومعاناته بشكل اعتمد التزاوج بين الواقع والفتازيا لا لرغبة فنية تقنية ولكن لكون ما حدث للناس وأرضهم شيء أقرب إلى الفتازيا منها إلى الواقع ولكنه مع ذلك واقع عياناً.

إنّ تحرر زكنة من الواقع ووثوبه إلى جو الفتازيا، في القصة، لم يكن ليحدث خارج وعيه أبداً لأننا نلمس هذا الوعي مثبتاً في كل مقطع من مقاطعها العشرين. وإذا كان قد نجح أيما نجاح في إعطائها شكلها المناسب فذلك لأنه ترك لموضوعتها ولأحداثها حرية الوصول إلى ذلك الشكل، ولأنه أساساً لا يؤمن بالقولبة الجاهزة، ولا الشكلية الفارغة. فلكل قصة، عنده، شكلها، وقواعدها، وقوانينها التي تفرضها موضوعة تلك القصة وفعالها وحدثها الرئيس. وهذا يعني أنّ الشكل عنده إنّما يأخذ الطابع الدينامي نفسه الذي يحكم فعل القصة وحركتها. إنه يولد لديه مع المضمون ولكنه ليس بحاوية ضخمة له. إنه حالة اتجاهاته النفسية والفنية متفاعلة مع جوهر الموضوعة التي يعايشها بصمت ثم لا يني يعلنها على الورق. ولهذا يمكننا القول أنّ تبعثر المقاطع في القصة وتقطيعها لم يأت عبثاً بل هو ناجم عن شعور الكاتب الداخلي بتبعثر القضية وتشتت جوانبها وتمزق الشعب وتشتتته وعن الذي تركه هذا التمزق، والتشتت، والضياع في نفسه، وعن مكنته الفنية في الموائمة بين الشكل والحالة. وبالرغم من تعدد المقاطع وكثرتها إلا أنّ زكنة لم يضيع الحدث الأساس في القصة ولم يغفل أبداً بالرغم من

طول القصة، أنه بصدد إخبارنا عن اللحظة أو "الحركة الطفيفة التي حدثت" لبطله لا عن قضيته كاملة ولا عن حياته مفصلة لأن جوهر ما تقدمه لنا القصة القصيرة هو أن نخبرنا عن لحظة من لحظات الحياة وهي في حالة توهجها، لا عن الحياة كلّها وهذه هي إحدى مميزاتنا الأساسية.

إنّ دراسة متواضعة كهذه لا يمكن أن تكون ملّمة بكلّ الجوانب المهمة والحساسة ولكن عذرها في محاولتها وضع التمهيد المهم والمطلوب لبحث يتوخى الكشف بجديّة عن مكنونات (الموت السداسي).

* * * *

الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية مؤثرات العبث في رجل امتهن دراسة الكائنات البشرية

لقد أدت الحضارة الغربية منذ الحرب العالمية الأولى وحتى قنبلة (هيروشيما) إلى عزلة الإنسان الغربي وتفاقم أزمته باطراد، حتى بات وكأنّ العالم ليس عالمه حقاً. إنه كما يقول (يونسكو): "كابوسي لا يطاق، أشبه بحلم مخيف: حروب وكوارث ووبال، كراهية واضطهاد، وفوضى، وموت يتربص بنا جميعاً، بينما نحن نتكلم فلا يفهم أحدنا الآخر، وناضل، قدر ما يسعنا الجهد، في عالم يبدو في قبضة حمى رهيبة... ألا نكون محقين إذا ما أحسنا أنّ هذا العالم ليس لنا. إنه ليس لنا حقاً؟"، وإنه لا طائل من ورائه، عالم محكوم فيه الإنسان بالعبث ومأساوية المصير. ومن هنا مصدر عذابات الكبيرة، تلك العذابات التي تتشابك في تركيبة معقدة صعبة حالما يتولد وعيه بالعبث، بأن جهوده في هذا العالم لا طائل من ورائها، وإنّ مصيره ليس بأفضل من (سيزيف).

وبما أنّ الأزمة الحضارية لا تتوقف داخل حدود فائض الثروة وما أنتجته من كوارث وحروب طبقية، فمن الطبيعي أن تمتد آثارها إلى خارج حدود الاقتصاد الحر، ولكن بدرجات تتوقف جسامتها على مدى ارتباط اقتصاديات بلد ما بذلك الاقتصاد. إنّ هذه العذابات التي أفرزتها أزمة حضارة الإنسان الغربي، على مدى الخمسين سنة الأولى من القرن العشرين، دفعت الطليعيين إلى اكتشاف شكل فني جديد خارج الأصول التقليدية للقديم، وخارج أخلاقية الحاضر، شكل قادر على استيعاب أزمة الإنسان الفكرية واحتواء تشتته وشعوره بالقلق والتمزق والضياع.

يقول برنارد شو "إنّ الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها كما تشق المياه المجرى الذي تسير فيه"، ولقد شقّت أفكار الطليعيين مجرى (العبث) الذي اتخذت منه طريقة للتعبير عن تطلعاتها. وقد حذا حذو الطليعيين كتّاب كثيرون كان لهم باع غير قصير في التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر على وفق أصول هذا الأدب الجديد، كما أنّ تأثير هذه الطريقة الجديدة لم يقتصر على كتّاب الغرب وحدهم

حسب، بل وشمل كتاباً شرقيين كان على رأسهم توفيق الحكيم الذي ظهرت تأثيرات هذه الطريقة واضحة، كما تذكر الدكتورة سامية أسعد، على مسرحيته (يا طالع الشجرة).

ومحي الدين زنكنة هو أيضاً قد تأثر بهذا الأدب الوافد، فكتب عام 1970 قصة (الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية). وهو وإن يكن قد حقق نجاحاً في السيطرة على الشكل الجديد فيها إلا أنها، في رأينا، لا تتعدى كونها مغامرة ذهنية سرعان ما اكتشف نشازها، فعاد ليكتب لنا قصصه الأخرى بذات النفس الزنكني المتميز.

وتتألف هذه القصة من ثلاثة مقاطع، يشكّل كل مقطع منها حركة، وكل حركة ترتبط بالحركة التي تليها بعبارة تتكرر في بداية كل منها (ها أنت ثانية) وتمتاز بأنّ حركتها الانتقالية بشكل عام تنساب من الواقع إلى الحلم ثم إلى الواقع مرة أخرى.

ويبدأ المقطع الأول (الواقع) بالإشارة إلى عدد مرات تواجد (الرجل) في زحام المدينة من خلال عبارة التعجب التي ستلازم المقطعين الآخرين أيضاً. وإلى كونه منساقاً إلى الزحام بدافع مجهول وإن كان هدفه محدداً.

ومع أنّ مجريات هذا المقطع قد تميزت بواقعيته إلا أنها تضمنت صوراً وأفكاراً مغرقة في عبث ليس في القصة أدل عليه من صورة الأجساد النخرة الهشة العاطلة وغير المبالية بما يحدث لها أو حولها. وقد كان لظهور المرأة البدينة في الشرفة ورميها لقشور الحبّ على رؤوسها غير المبالية، أهمية أضفت على تلك الصورة بعداً دلاليّاً آخر عمق وعي (الرجل) بعبثية الحياة في المدينة، وهي المرأة نفسها التي تبادر إذ ترى في (الرجل) ما يميزه عن الآخرين بالاستفهام عما إذا كان عاطلاً هو الآخر، وعندما تعرف أنه ليس عاطلاً تسأله بدافع التندر والممازحة إن كان موظفاً، ثم تصل إلى أقصى هزئها عندما تعرف أنّ مهنته هي دراسة الكائنات البشرية. ويقوم الرجل من جانبه بالرد على طلبها، القيام بدراستها، رداً قاسياً يضطرها إلى قطع ضحكاتها، ومغادرة الشرفة بغضب. وهكذا يعطينا زنكنة صورة واضحة عن طبيعة هذا المقطع وحركته، ويهيئنا للانتقال إلى المقطع الحلمي. وبما أنّ المقطع الحلمي يشكّل مركز القصة وحدثها الرئيس، لذا سأقوم بدراسته دراسة تفصيلية أوضّح من خلالها تأثيرات الشكل الطليعي عليه.

ويبدأ هذا المقطع بتكرار زنكنة لعبارة (المقابل) السابقة نفسها (هه.. أنت ثانية) لتكون همزة للوصل بين المقطعين وتوكيداً لموقف الرجل (المقابل) من (الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية)، وهو تكرار بقدر ما هو مقصود وضروري فإنه يمهد لخروجنا من عالم الواقع ودخولنا إلى عالم الحلم. لأنّ زنكنة لا يريدنا أن نشعر بوجود فاصلة

بين العالمين لأنهما عنده كما عند الطليعيين يتداخلان ويمترجان ويؤدي أحدهما إلى الآخر. بمعنى أنّ الحلم عنده كما عند الطليعيين غير منفصل عن الواقع، بل هو امتداد له لا يقوم على أساس التضاد وإنما على أساس بيان الحقائق.

يقول (يونسكو) بهذا الصدد: "عندما أحلم لا أحس أنّي أتنازل عن الفكر بل العكس تماماً، يبدو لي أنّي ، في أحلامي أقع على حقائق جلية حقاً إلا أنها تتراءى لي في الأحلام بجلاء باهر لا يتأتى في حالة اليقظة"

وإذا كان يونسكو يؤكد على أنّ: "الحلم هو التفكير ولكنه بطريقة أكثر عمقاً وأصالاً" وإنه (أحياناً يكون قاسياً للغاية)، فإنه عند زنكنة يأخذ شكل كابوس رهيب تماماً مثل رهبة الواقع الذي نرى فيه صف الأجساد النخرة العارية وقد بدأ يزداد طولاً وهولاً.

ومع ما في الحلم الكابوسي من رهبة، وما في الواقع من قسوة، إلا أنّ (الرجل) يحاول تجريب ثقته العالية بنفسه وبقدرته على دراسة الهياكل النخرة، وهي قدرة غير مجربة كما توضح لنا من خلال القصة إذ استطاعت الأجساد النخرة تلك وبالرغم من هشاشتها أن تسقطه وتنتزع يده اليمنى.

وبما أنه بات من المعروف أنّ كل فكرة صورية في الحلم لها دلالتها، وإنّ هذه الدلالة تأتي مرمزة فتزيح ما هو ظاهري لتحل محله ما هو باطني من الخزين العظيم للاوعي، فكذلك في هذا المقطع يرمّز الحلم قوة اليمين، وهي قوة تقف في الصف المضاد لحركة الإنسان الطليعي، ولكن بالرغم من هذا الموقف لا يتخلى الإنسان عن القوة المنزوعة منه لأنها في الواقع جزء منه، إلا بعد أن يكتشف لا جدواها وقذارتها. و(الرجل) لا يدرك ، في هذا المقطع، مع أنّ الحلم قد بلغ أعلى مراحل (التكثيف والإزاحة والتعويض)، لا يدرك حقيقة اليمين في وقت مبكر من القصة لأنه كسائر الأبطال الآخرين لا يصل إلى وعيه التكاملي إلا من داخل عالم القصة وأحداثها. وهو كمعظمهم أيضاً يحقق البطولة غير الجاهزة من خلال عمليات التبلور والتسامي التي يجربها عليه زنكنة في مختبر القصة نفسها. فهو هنا يقوم بتعريضه لسلسلة أفعال تدميرية متعاقبة:

زحف الأجساد الرخوة نحوه

اندلاع الظلام

هجوم أسراب من الغريبان عليه وانقضاضها على يده اليمنى

زحف الديدان المختلفة وخروجها من شقوق اليد وثقوبها وانقضاضها على الأجساد

وزحفها نحوه ببطء

وفي ذروة تصادم بواعثه مع تلك الأفعال التدميرية يدرك مدى قذارة اليمين فيقول متأوهاً:

آه يا يدي اليمنى الحقيرة .. أبدأ لم ادر أنك بهذا القدر من القذارة

وهذه حقيقة كان ينبغي إدراكها منذ البداية، لكن زنكنة أخرها عن الوصول المبكر إليها لأنه لا يريد لأبطاله عموماً أن يصلوا إلى غاية ما، دون أن يسلكوا الطريق الذي يساعدهم هو على تحديده. أقول يساعدهم ولا أقول يحدده لهم، لأنّ زنكنة ينظر إلى شخصياته على أنها كائنات حية خارج ذاته. وإن تكن من خلقه لكنها تتفصل عنه حالما ينفخ فيها روحه ويتركها تتحرك على رقعة القصة. إنه ينظر إليها على أنها ليست ببادق شطرنج يحركها كيفما يحلو له، بل على أنها كائنات تشق طريقها في دروب القصة كما يشق البشر دروبهم في الحياة. ولكن ما يميزها فقط هو الاهتمام العظيم الذي يوليه لها لتتمكن من بلوغ أكبر قدر ممكن من تكاملها الجمالي.

ولكي يستوفي الصراع (الزحف) غايته فإنّ أول الغريان ينقض على رأس (الرجل) وعلى عينيه كي يمكن البقية من تحويله إلى جسد رخو كما حولت بقية الأجساد فيما قبل بدء القصة. والرجل من جانبه يقوم بالدفاع عن نفسه دفاعاً مستميتاً أمام اجتياح الغريان التي جاءت لتشهد موت الإنسان فيه، حتى ينتقل إلى الصدام المباشر معها إلى ضرب الشر باليسار التي تضخمت على نحو غريب بعد أن انتزعت منه اليمين وكأنها بتضخمها عوضت عن قدرة اليمين المستأصلة كما تعوض الكلية في عملها عن عمل الكلية المستأصلة بعد تضخمها. وهذه هي طبيعة اليسار المتأصلة، طبيعتها في التمسك بجذورها والتصاقها بالإنسان والدفاع عنه على الدوام.

ثم يبدأ المقطع الثالث من العبارة، نفسها، التي تكررت في المقطعين الأول والثاني، وفيه يطالب (المقابل) (الرجل) بالرحيل عن المدينة، بينما تسأله المرأة البدينة وهي تمسح دموعها لأنه نهرها قبل قليل في المقطع الأول. وقبل قليل هذه تشير إلى الزمن المختزل الذي هو زمن الحلم، تسأله عما إذا حان الوقت ليدرسها فيرد بالنفي ويضيف: بيد أنّي سأعود ، حين يحين الوقت لأدرس كل الكائنات البشرية. وانسحب.. حتى توارى تماماً وفي أعماقه يتعملق بتصميم بالعودة، لتنتهي القصة نهاية مفتوحة لأنّ زنكنة لم يرد لها أن تكون مغلقة، بل انه لم يفكر أصلاً بوضع نهاية مغلقة لها وهو بهذا يتفق مع يونسكو الذي لا يجد سبباً يدعو إلى وضع نهاية لأعماله ف"كل نهاية لها تأتي زائفة، مصطنعة".

* * * * *

اضطراب في ألوان النهار عقدة الإضطراب الحزيراني

عندما يضع كاتب مثل محي الدين زنكنة يده على عقدة شخصية ما كشخصية هذه القصة، فمن البديهي أن يستخدم أكثر الأساليب تمكناً في دراسة تلك العقدة وتحليل جملة الإضطرابات التي تتصادم مع دوافع الشخصية، ورغباتها، وحاجاتها تصادماً يؤدي إلى اشتداد صراعها الداخلي الذي تزيده اشتداداً ملابسات الظرف الخارجي، وتأثيراته المباشرة منها وغير المباشرة.

فالحر الحزيراني، وتعب النهار ، والارتباطات الاجتماعية غير المرغوب فيها، التي يفرضها ظرف صعب ما، والحاجة إلى قيلوللة هادئة وعدم إشباع هذه الحاجة كلها عوامل تضافر بعضها مع بعض، وقذفت ببطل القصة إلى الوهم حتى خيل إليه أنه إزاء جثة ترقد هامة على سريريه. ولم يكن هذا الوهم حالة مفاجئة لأنّ زنكنة ألمح إليه منذ البداية عندما عاد (آزاد) إلى المنزل، بعد يوم دراسة شاق قام خلاله بتشريح جثة صبية في العشرين من عمرها وهو يقول:

سأستلقي على فراشي جثة هامة تماماً كجثة المرأة ذات العشرين ربيعاً التي جالت فيها سكاكيننا قبل قليل في المشرح أثناء الدرس التطبيقي

فهذه (الجثة الهامة) و(المرأة ذات العشرين ربيعاً)، وإن وردتا على لسانه ليشبه بهما مدى حاجته للنوم، إلا أنهما فعلتا فعلهما في التأثير النفسي والذهني عليه. وهما وبالارتباط بصبية القصة ذات العشرين ربيعاً أيضاً ستتحوّلان إلى رمزين أعمق دلالة عندما ترتبطان بحدث القصة الرئيس، وتساهمان بشكل فاعل في تنميتها، بل إنّ وجود الجثة، وإن كان وجوداً وهمياً، يكتسب تأثيراً مباشراً على سير الأحداث لما يخلقه هذا الوجود من مواقف يضطر (آزاد) جرائها إلى الاستسلام غير المشروط لصاحبة المنزل التي تحدد جوهر علاقته بها قبل دخوله الغرفة عندما داهمته الرائحة الزنخة، وفكر أنّ مهمته الأساسية هي أن لا يدعها تنتبه لوجوده، فهي تذكره كلما رآها ب(كومة التبن) التي تشترك معها بصفتي الهشاشة والضخامة. ولكنه لحظة وضع المفتاح في

ثقب الباب تذكرها أيضاً، وتذكر كيف كان يولج كل جسمه في منتصف الكومة التي كان يفتحها بيديه. وهنا يوثد فكرة إبيروتية تبادرت لذهنه أوحى بها إليه عملية ولوج المفتاح في ثقب الباب وولوجه في كومة التبن. وعندما دخل إلى غرفته وخلع سرواله وقميصه المبتل ودلف إلى فراشه، ارتد عنه بقوة لأنه أحس بوجود جثة ممددة على فراشه. ثم وجد نفسه مقذوفاً خارج الغرفة، لتبدأ من هنا عقدة اضطرابه التي ستغذيها مخيلته بأفكار تزيدها تعقيداً، وتراكم عليه الاضطرابات تدريجياً حتى يلجأ في النهاية إلى (كومة التبن) لتوفر له أماناً ضد الوسواس التي تراوده وضد حبل المشنقة الذي يتأرجح أمام ناظريه بعد فشله في التخلص من الجثة أو اكتشاف الجاني. لقد تجلّت تلك الاضطرابات في أفكاره القلقة والمهزوزة والتي سرعان ما تخلى عنها لفكرة أخرى وأخرى من دون طائل وبغير جدوى، فمرة يتهم (مدام صباح) قائلاً:

**أتكون هي التي أبقتها في فراشي؟ لماذا؟ جثة من تكون؟ زوجها؟
لا إنه في الكويت.**

ومرة أخرى يتهم النادل الذي يسكن مع زوجته في الغرفة التحتية فيقول:
أ يكون قد تشاجر مع أحدهم بسبب زوجته كما اعتاد أن يفعل دائماً بسبب غشّه
في اللعب؟

ثم يضيف متسائلاً:

لماذا يلقي بالجثة في غرفتك أنت؟ أنت بالذات؟

ويحاول أن يجيب عن سؤاله عندما يعترف أمام نفسه بأنه كان يروم الوصول إلى زوج النادل ذات العشرين ربيعاً ولكنه يعود ليعلل ذلك بأنه لم يستطع الوصول إليها بسبب مراقبة (مدام صباح) له، ولهذا فقد ألقى عنها وتخلى عن فكرة ملاحظتها ثم يؤكد لنفسه إنه:

**لا يمكن أن يكيد لك هذا الكيد الشنيع لمجرد أفكار تختزن مخنوقة مؤودة ..
محبوسة في داخلك.**

ومرة ثالثة يعود ليفكر بالقانون والجريمة والعقاب فيدفعه خوفه للبحث عن القاتل الحقيقي واكتشاف أمره فتتصب شكوكه تارة أخرى على زوج الصبية الصغيرة فيبدأ بالتلصص عليه من خلال النافذة ويمنعه حياؤه وخلقه من النظر عبرها فيرجع عما اعتزم.

وتراه (مدام صباح) وهو بملابسه الداخلية فتغطي عينيها بيديها متصنعة الحياء ولكنه مع ذلك لا يدلف إلى الغرفة، فالجثة لا تزال ممددة - في ذهنه - داخلها، وهنا يحدث سوء ظن بينه وبين صاحبة النزل إذ تعتقد إنه يريد لها أو إنه قرر ملاحظتها، فتفسح له المجال للدخول إلى غرفتها وتصعق عندما تفهم أنه جاء ليقضي حاجة ليس إلا،

ولكنه لم يدخل إلى التواليت. وعندما تصرخ به أن لا أحد في داخلها يتردد قليلاً، وتخرج كلماته قلقة متعثرة غير مؤكدة تفهم (مدام صباح) منها ومن حركاته إنه لا يزال يروم الوصول إلى الصبيّة، فتنهره مدعية أنّ للبيت شرفه وحرمة. وعندما يعاود التلصص على النادل بحجّة اكتشاف أمره من خلال النافذة يراه عارياً ويرى زوجته عارية هي الأخرى:

بضة ريانة وشهية، وقد تناثرت خيوط الذهب على المخدّة الوردية ، فدبت الحياة فجأة في جثة المرأة ذات العشرين ربيعاً التي التصقت في قعر ذاكرته على نحو لا يمكن محوها، رائعة ، بهية ، لذيدة

وإذ تجفل المرأة من رؤيته يندفع زوجها من فوقها باتجاه (آزاد) مهدداً ومتوعداً بالموت. وعند هذه النقطة تلتقي المرأتان: المرأة التي قام بتسريحها والأخرى التي يروم مواقعتها وترتبطان في ذهنه بفكرة واحدة هي فكرة الموت الذي دفعه الخوف منه إلى استحضار ظلمة التبن من خزين ذاكرته ليوفر الحماية المطلوبة من الموت وهو اندفاع طبيعي وفطري يعمل بعيداً عن قيود الإرادة ومحدداتها. فعلى الرغم من تهريه من صاحبة النزول ومحاولته وضع المعوقات، وبشتى الأساليب، في طريق وصولها إليه، نراه يلجأ إليها هرباً من تلك الفكرة ناسياً محاولات تعويق وصولها إليه ودافناً رأسه في صدرها الدافئ اللدن مثل طفل صغير، وهذه الإنعطافة الكبيرة في موقفه الآني منها تبعثها انعطافة كبيرة في موقفها منه إذ بدأت تزداد شعوراً بأمونتها إزاءه شيئاً فشيئاً حتى أنها ضمّته إليها بقوة وهي تقول له بحنان أم رؤوم:

لا تبتك يا حبيبي.. لا تبتك.. إذا كنت تريدها.. فستكون لك صدقتي

لمعتدة أنّ التجاهل إليها إنما كان بسبب عجزه عن الوصول إليها (إلى الصبيّة) لوجود عائق كبير هو زوجها (النادل).

غير أنّ المسألة تبدو أعقد من هذا بكثير لأنّ الحقائق تؤثر في مواقفنا تأثيراً مباشراً، فمع أنّ شعورها قد تسامى بأمونتها جراء الحقيقة الأولى فإننا نلمس تزايد شعورها الشبقي والرغبة فيه مرة ثانية جراء الحقيقة الثانية التي وضعها أمامها حين اعترف لها بتخليه عن تلك الصبيّة وعدم حبه لها. ومع أنّ اعترافه هذا لم يمس كبد الحقيقة إلا أنه تدرع به ضد فكرة الموت التي تلاحقه بسبب الصبيّة وتهديدات زوجها (الوحش) وحفاظاً على (كومة التبن) التي تؤمن له حماية من هذه الفكرة. وهكذا نجد أنّ انقياده الفطري إلى الظلمة الآمنة ظلمة الرحم، كومة التبن الهشة الدافئة كان بسبب شعوره الفطري أن لا سبيل إلى بلوغ ذلك التجويف الواقي إلا باختراقها والاندماج بها اندماجاً (أوديبياً) يحقق له الحماية المنشودة من

الوحش⁽¹⁾. و(مدام صباح) بغريزة المرأة تحسّه فتندمج فيه بأمومة ولذّة معاً يتجلى
عبرهما تطابق العقدة الأوديبية من حيث أنّ (آزاد) و(أوديب) منساقان إلى مواجهة
المرأة بقوة خفية ورغبة قوية يجهلانها وكأنها قدر محتوم، لكن (آزاد) شخصية لا
يراودها الندم جراء ارتكاب الخطيئة مادامت الخطيئة توفر له أماناً ولذّة وخلصاً
من الوهم. فبعد أن يتمّان عملهما في الفراش وقد اندمجا في لذة مركّبة بلغا
خلالها ذروة اندماجهما الأوديبية، يقوم بارتداء فانيلته ليخبرها أنه مضطر على
ترك منزلها حالاً لا بسبب الصبيّة كما تعتقد هي ولكن بسبب الجثة الممددة على
سريره. غير إنها تقول له مطمئنة:

ارتدِ ملابسك - لأريك...

ثم تأخذه إلى غرفته وتكشف الغطاء من على سريره، وتسحبه إليها برفق، تطوقه
بذراعيها بحنان الأم ودفء المرأة وهي تقول بغنج وهدوء:
تعال يا حبيبي.. تعال نم.. آه.. كم أنت متعب

* * * * *

(1) يقول شنايدر: (إنّ أبا الهول هو الرمز المزدوج للرجل والمرأة ، اللذين يتصلان بالفعل الطبيعي) .

طفولة ملغاة مسألة الأدب التزاوجي

يبنى (روي فيدال)، وهو واحد من أكبر المنظرين الفرنسيين الجدد في أدب الأطفال قناعاته على نقطتين أساسيتين: الأولى "إنّ الأطفال ليسوا ملائكة كما نتصور وليسوا كائنات بريئة"، والثانية "أنّ ليس هناك أدب للأطفال وآخر للكبار وإنما هناك أدب واحد وحسب"، أي أنه يؤسس نظريته على رفض تصور سابق متفق عليه، وتجاهل أنّ الطفل إنما هو ملاك بقدر ما نستطيع الحفاظ على ملائكيته، وليس بريئاً بقدر ما نقحم عواطفه بالطاقة التدميرية والعنف. إنه كائن له من "الحساسية ما يجعله يعي كل المشاكل التي يتخبط فيها محيطة"، ولكن ليس كل المشاكل كما يدّعي فيدال بالطبع. ومهمتنا هنا هي رفعه إلى ذلك الوعي، وإلى اكتشاف ذاته، على أن لا نعول كثيراً على تلك (الحساسية) لأننا قد ندفع به خطأً إلى الطريق الخطأ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ رفضه لصيغة أدب الأطفال قد أدّى إلى إلغاء الخصوصية إلغاءً تاماً، وهذا ما لا نقبل به كسياق أدبي تربوي يدعوننا في الوقت نفسه إلى رفض صيغته في (الأدب الواحد) وإلى البحث عن صيغة أخرى أدقّ، وأشمل، وأكثر ملائمة للصغار والكبار على حد سواء. صيغة تزواج بين الأدبين وتغنيهما بالتجارب المهمة والضرورية، وهو لهذا يمكن أن نسمّيه بـ(الأدب التزاوجي) وهو أدب يمكن من خلاله التعبير عن هواجسنا واحساساتنا وانفعالاتنا، كصغار وكبار، تعبيراً يستكمل وجهيه في الإمتاع والانتفاع. بمعنى آخر أنه يغني تجارب الصغار ويفتح أمامهم آفاق تجارب جديدة ضرورية ومهمة من تجارب الكبار مثلما يفتح أمام الكبار باباً تجريبياً لحقن الطفولة بأفكار تعينهم على اكتشاف الحياة والذات من دون أن تتصهر ذواتهم في ذواتنا لأننا حريصون على أن تكون للطفل شخصيته المستقلة. ولكي نبدع أدباً كهذا فإنّ علينا أن لا ننصّب أنفسنا أوصياء وقيّمين على الطفولة وعالمها، بل كمتفاعلين معها، وأن نكتب لها وعنها ونحن لا نتنكّر للطفل الرابض في داخل كل منا

سواء أكان بريناً ذلك الطفل أم لم يكن، فإن نحن فعلنا هذا فأنا نكون قد قلّصنا الفروق التي تحدّث عنها (فيدال) وهذا مهم جداً، ونكون في الوقت ذاته قد خففنا الفوارق بين أدبينا وهذا أكثر أهمية. وهو ما استطاع محي الدين زنكنة أن يحققه في قصته (طفولة ملغاة) التي سنبين من خلالها بعض السمات الأساسية للأدب التزاوجي باعتبارها النموذج الأكثر تكاملاً لهذا الأدب.

بدءاً نقول: إنّ الطفل بنية اجتماعية صغيرة تتأقلم بيئياً غير بعيد عن تأثيرات البنى الأخرى. وتتأثر أول ما تتأثر بأقرب البنى إليها حتى تتسع دائرة حساسيتها الموجبة لتتأثر على نطاق واسع قد يكون بعيداً خارج البنية الاجتماعية المتجانسة الواحدة. وإذا كان لهذه البيئة أدب له خصوصيته فليست الخصوصية هنا بمعنى الانغلاق لأنّ الانغلاق الذي يتدرّج بالخصوصية من شأنه أن يلغي عملية التزاوج وحقن أدب الصغار بالتجارب الحيوية والمهمة في بناء الطفل بناءً سليماً. ونظراً لطبيعة هذه البنية وتعقدها فإنّ الكتابة عنها تتطلب أول ما تتطلب الارتكاز إلى خزين ذاكراتي من الاحساسات، والانفعالات، والطبيعة الطفولية لأنّ عالم الطفل، وإن كان جزءاً من عالماً، يمتاز كما قلت بخصوصية تكسبه شخصيته المستقلة. وهذه الشخصية هي التي ينبغي تحريرها من ذلك الخزين قبل أي شيء آخر. إلا أنّ الكتابة عن الطفولة ولها تختلف في حالة الكاتب القصصي عن المحلل النفسي وعالم الاجتماع اللذين يعتمدان أصولاً وقواعد تحدد الاتجاه والكيفية التي يتمّان بها هذه الدراسة. إنّ الكاتب القصصي لا يحتاج إلى أن يقول له المحلل النفسي وعالم الاجتماع ماذا عليه أن يفعل⁽¹⁾، لأنه يفعله معتمداً على رؤاه المترجمة جراء قراءته، ومشاهداته، واستقصائه، واستقرائه، وتجريبه، وانتقائه المادة المشتملة على موضوع ثنائي الأهمية كموضوع قصة (طفولة ملغاة). فما هو هذا الموضوع وما هي السمات ذات الطبيعة التزاوجية فيه؟ ذلك هو السؤال الذي سنجيب عليه ونحن نتابع أحداث القصة وحركاتها حدثاً فحدثاً وحركة فحركة مع أنّ زنكنة، وكما في سائر قصصه، قذف بنا إلى موضوع قصته مباشرة ومن أقرب نقطة إلى وسطه، مؤجلاً بهذه القذفة أحداث ما قبل القصة ليجعل من حاضر الشخصية لا ماضيها نقطة لانطلاق الأحداث. ف(نزار) وهو طفل القصة وشخصيتها المحورية نراه في القصة عند أول اجتيازه ل(ساحة الطيران) ثم استدارته ودخوله الشارع الفرعي الذي تفوح منه رائحة البنزين، والزيوت، والدهونات يغمره فرح داخلي غامض لأنه كان سباقاً في الحضور إلى المحل قبل أقرانه الصغار، لاسيما بعد أن أنيطت به مسؤولية فتح المحل، وتنظيم الأدوات، وما إلى ذلك من

(1) هذا ما أكده د. إي. شنايدر في كتابه (التحليل النفسي والفن)

أعمال أولية بدأ وهو يندمج فيها قد تحول إلى شخص آخر أكبر سنّاً، وأوسع خبرة، وأبعد مسافة عن عالم طفولته. ولم يكتفِ الكاتب بإقحامه في تجربة العمل الصعب تلك، بل عمل على تعريضه لملازمات الحياة اليومية من خلال حشره في روتينيتها وإرغامه على أن يتواعم مع مفرداتها ولغتها وما ينتج عنها من مشاعر جديدة تزيح مشاعره الطفولية فتحل محلها، ولكنها مع ذلك لم تستطع محوها أو إلغائها تماماً لأنها لم تستطع إلغاء الطفل الذي في داخله. ذلك الطفل الذي سرعان ما تحفز واتقدت جذوته لمجرد أنه شاهد أطفالاً بمثل عمره، ولكنهم يرفلون بالملابس النظيفة غير الملطّخة بالدهون والزيوت، وقد استهواه منظرهم وهم ينشدون بصوت عذب رثان داخل مبنى الكنيسة. لقد تمنّى وقتذاك في قرارة نفسه أن يكون معهم، لأنّ ما شاهده منهم كان حلواً ومبهجاً لكن المسافة التي تترع بينه وبينهم شاسعة مثل المسافة التي بينه وبين طفولته مع أنها في الحقيقة لا تشكّل إلا بعداً ملغياً.

لقد استطاع الكاتب ومن خلال هذه العملية المقارنة أن يحفّز فينا رغبة ثأرية مشروعة ضد الفقر وكأني به يقول لولا الفقر والواقع المتردّي لما فقد (نزار) طفولته وبهجتها. فأبي قدر إذن أفقده طفولته، وغزبه عن مدينته، ونأى به بعيداً عن موطن أحلامه الصغيرة المبهجة؟ يجيبنا زكنه من خلال عملية استرجاع (فلاش باك)، محفزه بفعل أنني، هو رش الماء على رصيف المحل من قبل (نزار) في بغداد، وبفعل آخر جرت وقائعها في الماضي، هو تراشق (نزار) ورفقائه بالماء في كركوك: - إنّ والد (نزار) قد سقط، أثناء عملية البناء، من الطابق الثامن للعمارة ومات. وحتى لا يكون هذا الموت موضوعاً رئيساً في القصة، بل سبباً لتبؤر أحداثها وانطلاقها فقد جعله زكنه يرد عبر عملية الاسترجاع ليمنح ابتعاد (نزار) عن بيئته المكانية (كركوك) العقلنة المطلوبة. وليكون سبباً في تشغيله مع زوج شقيقته ميكانيكي في بغداد، وليجرّ انتباهنا إلى قسوة ظروف العيش والعمل معاً، وإلى إحساس الصبي غير المعلن بأنّ موت أبيه عرض حياته الطفولية إلى صدمة قاسية عندما صرحت والدته عن موت أبيه المفاجئ. ولكن هل استطاعت صعوبة الحياة الجديدة وقسوتها أن تلغي طفولته تماماً؟ وهل استهدفت القصة إلغائها فعلاً؟

قلنا إنها لم تلغ طفولته تماماً وبرهناً على ذلك بما حفزته طبيعة المشاهدة في نفسه من مشاعر كامنة في أعماقه كطفل. ولكن زكنه يذهب إلى أكثر من هذا حين يجعل من ارتباطه الفطري بأمه وحنينه ولهفته إليها دليلاً على كمون تلك الطفولة، وقد رأينا كيف تصرف بسرعة، ولهفة، وعمل بحيوية على إرجاع أدوات العمل إلى محلها وإغلاق المحل ومغادرة (ساحة الطيران)، على عجل ليلتقي بأمه التي وعدته ببقاء مؤكّد في عطلة الجمعة. القصة لم تستهدف هي الأخرى إلغاء طفولة (نزار)، ولكنها

نبتت إليها عن طريق عرضها لسلبيات الواقع وتأثيراته على الكبار والصغار بغية تجاوزه ووضع المقدمات الضرورية (الفكرية والمادية) لإعادة بنائه بشكل يستكمل أوجهه في الحياة، بعد أن تكون القصة قد استكملت فعلها واستنفدت طاقتها ووصلت إلى نهايتها المفتوحة التي قصدها زنكنة دوماً باعتبارها عنصراً من عناصر منهجيته في كتابة القصة القصيرة ولإدراكه أنّ النهاية المغلقة تفرض على القصة حلاً جاهزاً ترتأيه دوننا كقراء وكمثأملين. أي أنها تعطل إمكانياتنا وتستبعدنا، بينما لا تفرض الخاتمة غير المغلقة عليها وضع البديل الموضوعي لعالمها لأننا سوف ندرك هذا البديل أو نتحسسه من خلال عالم القصة نفسه مهما كان التعقيم الذي يغلف ذلك العالم. فعندما يتحدث زنكنة عن الحرمان، والاستغلال، وتأثيرهما فإنه يبغى عالماً يخلو منهما تماماً، وكذلك عندما يتحدث عن الاستلاب، والجشع، والإرهاب، والتعذيب، والتكيل، واللامعقول، والعلاقات الاجتماعية الواهية، والطفولة الملغاة فإنه قطعاً يبغى عالماً يخلو من كل هذا وذاك. عالم برغم أنه لم يتحدث عنه لأنه لا يريد تحجيمه ولا قولبته ولكنه لا يتوانى في جعل الأبواب مشرعة عليه لنبدأ الدخول إليه لا على صفحة الورق حسب، بل على صفحة الواقع العملي الملموس كما هو شأنه في كل قصة من قصصه وتلكم هي النهاية/البداية الحقيقية المنتظرة من القصة القصيرة المعاصرة.

وإذ كان المؤلف في أدب الأطفال أن يستبدل الشر بالخير دائماً فإنه في الأدب التزاوجي لا نجعل من الخير وبهذه السهولة والتقليدية بديلاً للشر. ولكننا نترك للصغار كما نترك للكبار تلك المهمة التي يبدأون بها غالباً فيما بعد اكتمال القصة. وهكذا يكون زنكنة قد أوجد عبر موضوعته أكثر من نقطة تزوج مهمة بين أدبنا وأدب الصغار، وبين عالمنا وعالم الصغار، وهو عين ما نريده من الأدب التزاوجي.

الضيوف التناص الفني المقصود

عندما قرأت قصة (الضيوف) للمرة الأولى رأيت أنه من الضروري الرجوع إلى قصة (منتهى السعادة) للكاتبة الإنكليزية كاترين مانسفيلد، وعندما انتهيت من مانسفيلد استنتجت أن محي الدين زنكنا استطاع أن يقدم لنا في ضيوفه تناصاً فنياً مدهشاً مستوفياً الشروط ومستوعباً لمفاصل التناص كلها.

إن قصة الضيوف قصة ذات طبيعة، وأجواء، وشخص شرقية مختلفة تماماً عن طبيعة منتهى السعادة وأجوائها وشخصها لذا لا يمكن أن تكون بديلاً عنها ولا استنساخاً لها ولا تقليداً لأجوائها، وطبيعتها، وشخصها. إنها باختصار شديد قصة شخصيتين يبدو التقاطع بينهما واضحاً منذ البداية بسبب الاختلاف الظاهر في الميول والاهتمامات فبينما نرى (فريدون) مستمتعاً وغارقاً في قراءة قصة منتهى السعادة (بداية التناص) نرى زوجته نسرين منهمة بأعمال مطبخية، ومستغرقة في شؤون الطبخ الى الحد الذي أثار غضبها استرساله في القراءة، ولا مبالاته باحتياجاتها المطبخية فنقول متهمكة:

أما آن لك أن تكف عن القراءة ؟

ثم توجه أمراً:

ضع الكأس جانبا على الأقل إذا كنت تريد أن تصغي إلي

غير أن (فريدون) لا يريد الإنقطاع عن لذة الاستمتاع التي أثارته فيها الحركات الجسدية والذهنية لبطله قصة السعادة برتا يونج (الاستغراق في التناص) فلم يكن هناك ما هو أهم في رأيه من القراءة ومن الاستمرار في متعتها ولكنه مع ذلك يصغي لزوجته، ويصعق عندما تخبره أنها تنتظر ضيوفاً لأن (برتا) بطله القصة كانت تنتظر ضيوفاً هي أيضاً. إن هذه المصادفة التي صنعها المؤلف بقصدية، ودراية، وفنية سوف تكشف لفريدون بداية التقاطع الملموس بين شخصية زوجته وبين شخصية (برتا) عندما يقول مقارناً:

كدت اصعق من هذه المفاجأة الغريبة لهذا اللقاء العفوي بين السيدة الرقيقة الهادئة

(برتا يونج) وبين السيدة المنفعلة على الدوام (نسرين قادر)

وهي مقارنة افتضحت بوساطتها فكرة مقمعة في داخله وجدت تعبيراً لها في هذه المقارنة الحساسة بين السيدة الرقيقة الهادئة وبين السيدة المنفعلة على الدوام.

والضيوف فضلا عن كونهم قاسما مشتركاً ومفصلاً مهماً من مفاصل التماس بين القصتين فأنهم يؤثرون في مصير (برتا) مانسفيلد و(نسرين) زنكنة تأثيراً خطيراً ومباشراً ، ف(برتا يونج) تكتشف فجأة أثناء انصراف الضيوف خيانة زوجها لها مع ضيفتها (مسز فولتون). ونسرين قادر تقرر بعد أن قرأت عن تلك الخيانة وطبيعتها أثناء غياب زوجها وحضور (الست سوزان) أنّ زوجها كان أكثر، توقاً، منها لحضور الضيوف كي يحدث لها ما حدث للسيدة الرقيقة الهادئة برتا يونج. هنا يترك زنكنة العنان لبطلته كي تنمهي مع بطة مانسفيلد وليبلغ التماس بين الشخصيتين أقصاه عن طريق المقارنة والتشبيه والتداخل.

إنّ (نسرين قادر) على الرغم من أنّ زنكنة جعلها مستقلة بكيانها إلا أنها مع ذلك تسقط شخصية (برتا) على نفسها فتتوهم، بعد الاطلاع على تفاصيل قصة برتا، إنّ زوجها مهياً هو أيضاً للخيانة بسبب شعورها الدائم بالنقص وهو شعور مرضي سببه وهم، وقلق، ولا يقينية وحمق السيدة (نسرين قادر) نفسها وكل هذا ناجم عن إصابتها بالعقم وعن شعورها التدميري الذي يولده العقم نفسه. فالخيانة وإن كانت قد وقعت في قصة (منتهى السعادة) لم تقع بعد في قصة (الضيوف) ولن تقع أبداً إلا في الدهنية المشوشة للسيدة (نسرين قادر). (برتا) إذن امرأة في منتهى السعادة، الى حين وقوع فعل الخيانة، مستقرة غير تشكيكية ولم تعان من الإصابة بأي مرض سايكولوجي أو فلسفي يؤثر في تركيبها السلوكية التي تمتاز بالهدوء، وهي أم لطفلة جميلة في الوقت الذي تعاني فيه (نسرين) من حرمانها من الأطفال جراء العقم الذي يشكّل من وجهة نظرها فقط تهديداً خطيراً على مستقبل علاقتها الزوجية، وهذا كاف لجعلها غير مستقرة وتشكيكية وقلقة ومنفعلة على الدوام ويجعل الحرمان من إسقاطها شخصية (برتا) على شخصيتها مقتصرأ على النتائج الظاهرية فقط. ولعل ما يزيد هذا التعارض (التقاطع) وضوحاً ويؤدي الى بروزه أكثر فأكثر هو جملة التقاطعات بين زوج نسرين وزوج برتا، ولكننا في حالة كهذه سنخسر ولاشك عملية تقابل الأضداد وصراعها في كلتا الحالتين وهي خسارة غير تعويضية لأن الصراع بين شخصيتين موجبتين أو بين شخصيتين سالبتين لن يكون صراعاً مثمرأ بالمفهوم العام للصراع.

إنّ الجدول الآتي يوضح الصفة الرئيسة لكل شخصية على انفراد ونوع العلاقة بين شخصية وأخرى وهي علاقة تقاطع من حيث الصفة الرئيسة وتشابه من حيث الوظيفة الاجتماعية. فإذا كان ضيوف (برتا) يتشابهون مع ضيوف (نسرين) فذلك لان وجودهم تكميلي يعزز دور الشخصيات الرئيسة ويبرز الحدث الأكثر أهمية وتأثيراً في القصتين.

الضيوف	نسرين قادر	الضيوف	منفعة	← تقاطع →	ملائمة	الضيوف	برتا يونج	الضيوف
	زوج نسرين		مستقر	← تقاطع →	متذبذب		زوج برتا	
	الضيوف		اعتياديون	← تقاطع →	اعتياديون		الضيوف	

إنّ الضدية وفرت الحصانة الكافية لقصة زنكنة من التأثيرات التناسية السالبة فلو كانت (نسرین) و(برتا) متمتعان فعلاً بالصفات والمواصفات نفسها، وكذلك أزواجهما لما كان لهذه القصة أية أهمية رياضية، ولقدت تفردا ولأصبحت نسخة بديلة عنها. إنّ نسرین زنكنة هي نتاج بيئتها بكلّ ما في تلك البيئة من تناقضات وملابسات وكذلك برتا مانسفيلد. وإنّ كليهما تتموان من داخل القصة كل منهما على انفراد وتتحدد سلوكيات ومواقف كل منهما من خلال مواقف وأحداث كل منهما على انفراد. إنّ التقاطع بين شخصية (نسرین قادر) وشخصية (برتا يونج) لم يكن وحده الذي كشف لنا حقيقتيهما المختلفتين، بل أنّ نوعية علاقتهما الزوجية وطبيعة تلك العلاقة هي التي أضفت كشفاً جديداً لحقيقتيهما. فإذا أخذنا حياة نسرین الزوجية، على سبيل المثال وهي موضع دراستنا لوجدنا أنها قائمة على التناقضات الواضحة بينها وبين (فريدون) فهو يعارض طريقة انتظارها الضيوف دون موعد سابق واستجدائها ضيافتهم بطريقة مهينة يضطر على إثرها أو بسببها إلى الهرب من واقعه الى واقع (برتا) وكأنه سيجد ما افقده عندها لكن عالم (برتا) لم يكن بأقل خيبة من عالم زوجته فبعد تمتعه بمتابعة ضيوفها وهم يحضرون الواحد تلو الآخر وبعد أن يتساءل في سره عمّا إذا سيحضر ضيوف زوجته أيضاً يفاجأ وهو يكتشف مع (برتا) خيانة زوجها مع إحدى ضيفاتها فيقوم بهروب عكسي إذ يعود الى عالم (نسرین) تخلصاً من وساوسه وأفكاره التي أثارها خيانة زوج برتا ليقول لنسرین:

أعدّي القائمة... ريثما أغير ملابسني

في المقطع الثاني وعبر عملية استرجاع (فلاش باك) يعود بنا زنكنة الى مرآب السليمانية حيث ودع (فريدون) من هناك زوجته التي لم يمر وقت طويل على سفرها حتى عادت إليه محملة بأفكار غريبة ذات طابع عدائي ضاعفت من أزمته النفسية، وراكت شكوكها ولا يقينها إذ راحت تسأله بحمق:

- أ صحيح يا فريدون.. انك لم تعد.. ت.. ت.. تحبني..

- ما هذه الخرافة.. يا نسرین..

- ريما.. ريما.. بسبب الأطفال

- يا للحماقة لم تكوني أبداً امرأة حمقاء.. فماذا جرى لك

إنّ عملية الاسترجاع هذه فضلاً عن كونها مهمة من الناحية الفنية لأنها حفظت التسلسل الزمني والمنطقي للأحداث، فقد ألقت الأضواء مجدداً على طبيعة العلاقة التعارضية بين شخصيتي القصة، وكشفت عن عقدة السيدة (نسرین قادر) تلك العقدة

التي لا تزال تلعب دوراً مؤثراً وخطيراً في تحديد سلوكها العدائي وأضافت تعارضا جديداً لسلسلة التعارضات القائمة بينها وبين (فريدون).

وبعد أن تكون عملية الاسترجاع قد حققت غايتها كاملة فإنّ الحدث ينسل من الماضي ليدخل منطقة الحاضر عبر إنتقالة لينة وهادئة لأفكار لا نكاد نلمس فيها نشازاً ولا قفزاً وكأنّ الفعل متواصل الوقوع من الزمن الماضي وحتى الحاضر المستمر ذلك لوقوع فعلي الذهاب والإياب والاسترجاع في ذهنية المتكلم (وهو هنا فريدون) التي تمتلك الترتيب والتسلسل لأحداث القصة كلها بالرغم من التدخل الفني للكاتب والذي غير في ذلك الترتيب والتسلسل في المقطع الثالث يكون فريدون قد عاد من السوق محملاً بطلبات زوجته مضافاً إليها بلوزة كان قد انتقاها لها وكان يأمل أن تتلقفها منه باهتمام بالغ ولكن الذي حدث هو أنها تقبلتها ببرود بل إنّ مجرد سماعها طرقتاً على بابهم جعلها ترمي بها إليه بلا مبالاة ودونما اكرثا وقد حسبت الطارق ضيفاً ولم تكن تعلم أنّ الحاجة (نركز) لم تأت لتهنئها بسلامة وصولها بل لتطلب ثلجاً، و(كلناز) هي أيضاً لم تأت كضييفة بل لتعرض عليها الأقمشة التي ابتاعتها قبل قليل من السوق ولكن (نسرين) مع ذلك تحاول جاهدة أن تجعل من (كلناز) ضيفة:

وليكن لتدخلي.. عزيزتي.. لتدخلي.. أنا كنت مسافرة..

ثم تقول أيضاً:

السفر متعب في الحقيقة يا كلناز

وتقول:

تعبانة.. يا كلناز.. اليوم عدت من السفر.. وتعرفين الطريق..

ثلاث ساعات من.. ولكن لتدخلي.. يا حبيبتي.. أرجوك ادخلي

وهكذا تبدو (نسرين) كمن يستجدي ضيافة شخص لم يأت أبداً ليحل ضيفاً وقد أجب هذا التهالك والاستجداء في نفس فريدون الضيق والإحساس المتفاقم بالعار إلى الحد الذي لم يعد يطيق المكوث في داره بل أصبح مجبراً على مغادرته كما غادره، أول مرة، حين استشعر ضيقاً جراً تفاقم أفكاره ووساوسه بعيد اكتشافه الغدر الذي لحق بالسيدة برتا يونج.

في المقطع الرابع يأتي (فريدون) الى منزله وقد تعدد العودة في ساعة متأخرة من الليل كي يراها نائمة فيتخلص من مواجهتها وما يترتب على تلك المواجهة من منغصات ومصادمات كانت ومازالت سبباً وراء مغادرته المنزل وتهربه من واقعه الى أجواء أكثر انفتاحاً وارتياحاً وبهذا تتدنى قيمة البيت الجمالية وتتبدل رمزيته فبدلاً من أن يكون البيت رمزاً للاستقرار والهدوء، والراحة، والطمأنينة، والسعادة نراه قد تحول في القصة الى رمز للضجر، والسأم، والخيبة، والإحساس بالعار.

وعلى أية حال فإنه خلافا لما توقع يجدها يقظة جالسة الى المائدة منتظرة لتقول له بلهجة استفزازية وبنية مبيتة وسوء قصد ومكر أنّ (الست سوزان) قد حضرت أثناء غيابه وإنما امرأة مثقفة ذات إتيكيت بأمل استفزازه وإجباره على الاعتراف بالحقيقة. غير أنّ (فريدون) يحاول جاهداً تجنب التصادم معها لاسيما وقد أحسّ بالنفور من الاستماع الى كلامها التلمحي والتتويهي المتشكك فيتوجه مسرعاً إلى غرفته ولكن صوت ارتطام المائدة التي قلبتها (نسرين) بغضب هستيري أوقفه لينظر إليها وقد نهضت بانفعال شديد وهي تصرخ في وجهه:

اعترف انك كنت تريد الضيوف أكثر مني.. بالرغم من تصنعك الصمت واللامبالاة لكي يحدث لي ما حدث لبطله قصتك.

ثم أنها قذفت الكتاب في وجهه وولت هاربة ليصل التقاطع هنا أقصاه وليترك زنكنة عندها ائ أمام نهاية مفتوحة كما هو دأبه في أغلب قصصه القصيرة.

نستنتج من السياق العام للقصة إنّ مدى التأثيرات التي مارستها قصة (منتهى السعادة) على (الضيوف) هي تأثيرات مدروسة من قبل محي الدين زنكنة خارج النص، ومعقنة داخله ولهذا يبدو الترابط، والتداخل، والتقارب، والتشابه، والتقاطع أيضاً بين القصتين طبيعياً الى حد لا يصدق وكأنّ كل واحدة من القصتين كُتبت لتصب في منبع الأخرى مع احتفاظ (منتهى السعادة) بسيادتها كنص موروث على الضيوف كنص وارث. إنّ الجملة الأخيرة التي قذفتها في وجهه (اعترف انك كنت تريد الضيوف...) كانت آخر مفصل من مفاصل التناص ارتبطت خاتمتا القصتين من خلاله بحالة الخيانة الواقعة فعلاً في الأولى والمحتمل وقوعها في الثانية أي أنّ (ثيمة) (منتهى السعادة) الأخيرة قد نقلت تأثيراتها وسطوتها الى الضيوف والى (نسرين) تحديداً فجعلها تتوهم خيانة زوجها لها فيما لو حضر الضيوف. ويزداد هذا الترابط صلة من خلال عبارتها الأخيرة:

لكي يحدث لي ما حدث لبطله قصتك

إذ تجعل من بطله (منتهى السعادة) بطله لزوجها لإحساسها بتعلقه الشديد (ببرتا) من خلال إصراره على قراءة قصتها المثيرة. وهذا هو الذي أدّى في النهاية الى تحفيز الأوهام والشكوك ومن ثم احتدام الصراع واستمراره الى ما بعد القصة.

الشمس - الشمس هارمونية التداخل بين الرمز والواقع

كما يتألف القرار والجواب في ملحنة موسيقية تألفا هارمونياً دقيقاً ومؤثراً تألف الرمز والواقع في قصة محي الدين زنكنة (الشمس - الشمس) الذي سعى جاهداً للحفاظ على هذا التألف مع صعود القصة نحو نقطة تنويرها وعلى أن يكون بناؤها اللحني قائماً على مقامين يلزمانها بالرغم من تقهقر إحداهما واستمرار الآخر بقوته نفسها وهو يستأثر بالإيقاعات الضخمة والكبيرة. فالشرطي (عرييد حسن) بشخصيته الواقعية وبما تحمله هذه الشخصية من رمز، والشمس بواقعيته وما تحمله من رمز أيضاً يشكلان القطبين الأساسيين في هذه القصة. وكما في الملحنة الموسيقية تفرض الحالة والموقف نوعية إيقاعها كذلك تفرض الشخصية والظرف المحيط بالقصة نوعية إيقاعها أيضاً. ففي (الشمس .. الشمس) نجد أنفسنا إزاء إيقاعين متداخلين ومتعاقبين:

الأول تفرضه حركة الشرطي، والثاني تفرضه حركة الشمس مع بعض التأثيرات التي تتركها المرأة والتقرير الذي أعده زوجها باعتبارهما عاملين مؤثرين أضاف وجودهما بعداً دلاليّاً عمق من المعنى الرمزي للقصة ولشخصيتها الرئيسية على حد سواء ولكننا ونحن ندرس شخصية الشرطي (عرييد) لا نعول، كثيراً، على مثل هذه العوامل لأن دراسة مثل هذه الشخصية يتطلب أول ما يتطلب البحث في تاريخها بغية الوصول الى معرفة سبب معاداتها اجتماعياً عبر مراحل التاريخ المختلفة. ولما لم يكن المجال يتسع هنا لمثل هذه الدراسة التاريخية فأننا نكتفي بالقول أنّ الشرطة عموماً كانت تصطدم مع حلم العراقي بالتححرر ورغبته ونزوعه الى الاستقلال.. وعرييد حسن هو نتاج ذلك التصادم المرير الذي لا يني يشعر العراقي برغبة تأرية وهو في القصة كما في الواقع مأخوذ بواقعيته ولكن استخدام الكاتب الذكي لحركة صعود الشمس مع بدء النهار وتحويل هذه الحركة الى عملية مطاردة بدت وكأنها مقصودة بالرغم من أنّ طبيعتها هي التي أضفت على شخصيته كمطارّد (بفتح الراء) وعلى الشمس كمطارّد (بكسر الراء) بعداً رمزياً كثّف المعنى الدلالي للقصة وجعل مادتها تتألف هارمونياً مع مادة الرمز، أي انه جعل الرمزية فيها تنبثق من عنصر القصة الطبيعي الذي وجه الكاتب حركته التوجيه الصحيح والمناسب.

عموماً يمكن القول أنّ الشرطي وزوجته يشكّان في هذه القصة مقطعاً أولاً بينما تشكل الشمس والشرطي مقطعاً ثانياً غير مستقل بذاته لأن زكنة قد دمج كلا المقطعين من دون أن يضع بينهما فاصلة تحدد مساحة كل منهما إلا أننا ارتأينا هذا التقطيع كي نمايز بين الحدثين، ونحدد خلفيتهما اللونية. ففي المقطع الأول يعود الشرطي منهكاً مرهقاً جائعاً نفهم أنه كان في (مأمرية خاصة) لثلاث أيام خلت يسأل زوجته أن تقدم له طعاماً بينما تسأله إن كان سيستبدل ثيابه أو يستحم، يتناول طعامه، يهيم بالصعود الى السطح، تحاول بأساليب تنقصها الحيلة لفت انتباهه إليها لكنه مع ذلك يستمر في ارتقاء السلم من دون أن يقدم لها إيضاحاً سوى أنه سوف يقوم بتقديم تقريره الى رؤسائه في الصباح، عندما يحس بوجودها خلفه يأمرها بالرجوع مبرراً بأنه سوف يفرش المنام بنفسه. تنفرد هي بحوار داخلي مع نفسها متعجبة من مزاجه الذي أصبح حاداً وعصبياً ومن تحولاته الجديدة الغريبة ثم تبرر ذلك بتعبه. ارتدت، أمام المرأة، منامتها الرقيقة أمّلت نفسها بليلة هائلة معه بعد ثلاث ليالٍ من الوحشة والوحدة. سعدت إليه، أبعدت حذاءه عن المنام، حاولت أن تخلع جوربه العطن لكنها فشلت، أخفقت كل محاولاتها الأخرى فاحتواها اليأس واستسلمت للنوم.

من خلال هذا العرض السريع لمجموعة الأفعال التي قامت بها امرأة الشرطي استطاع زكنة أن يبين لنا حالة تلهفها واشتهائها لزوجها الذي كان غائباً عن فراشها لثلاث ليالٍ خلت لكنه مع ذلك لم يكن يقصد هذا بالضبط بقدر ما يقصد التلميح إلى التأثير السلبي الذي تركته (مأمريته الخاصة) على حياته الشخصية وبضمنها الحاجة الملحة للمرأة التي ما كان ليتخلى عن إشباعها لولا ظروفه القاسية وتجشمه عناء استكمال تلك المأمورية التي قلنا أنها تتلخص في إعداد تقرير استطعنا من دون أن يعرضه لنا الكاتب وبعد التأمل في كينونة الشخصية نعرف فحواه.

إنّ الكاتب تقصد تحديد زمن السرد ليضفي بوساطة هذا التحديد بعداً رمزياً ليجعل حدثها الأول يبتدئ مع الظلام (وقت رجوعه إلى البيت) وينتهي معه بينما جعل الحدث الثاني يبدأ مع النور (شروق الشمس في الصباح) ويستمر معه. ولم يكن يقصد من وراء هذا تحديد زمن حدوث القصة ولكن جعلها تتحرك أمام خلفيتين متناقضتين متعاقبتين تضيفان على الحدثين لونين مختلفين الأول تتحدد بوساطته حركة قوى الظلام متمثلةً بالشرطي (عرييد حسن) وأسياده والثاني تتحدد بوساطته حركة قوى النور المتمثلة بضحايا التقرير والشمس. والآن لنستعرض المقطع الثاني ونرى فيما إذا كان يمكن حقا أن تكون الشمس بديلاً موضوعياً لضحايا التقرير من المناوئين لقوى الظلام، والاستبداد، والرجعية العميلة أم لا.

في الصباح تركته زوجته نائماً ونزلت من السطح إلا أنّ الشمس لم تتركه

فأخذت تزحف إليه حتى بلغت منتصفه كور جسمه في محاولة للتخلص منها.. واصلت زحفها حتى بلغت رأسه.. غطى جسمه بانزعاج اذ اشتدت حرارتها عليه.. جعلته يطفح بالدبق.. عجز عن إنقاذ نفسه من حرارتها اللافة.. هرب منها نحو اسفل الجدار.. نحو الفيء الذي يوفره له جدار الجيران العالي.. لم تتركه يتمتع بالفيء.. نهض مستشاطاً غضباً وكان أول عمل قام به أن قدم تقريراً مفصلاً مطولاً مسنوداً بالعديد من الأدلة والبراهين إلى رؤسائه عن الشمس متهماً إياها بخيانة الشعب والتآمر على الوطن وإقلاق راحة المواطنين

تأمل كيف يصل زنكنة بالرمز المدخول في الواقع الى أقصى معانيه وكيف يضع البديل في موضعه المناسب وكأنني به يقول هذه هي الصيغة ذاتها التي كتب بها الشرطي تقريره السابق. وهي الصيغة نفسها فعلاً وواقعاً كما كشفتها (ثيمة) القصة الأخيرة. وبما أنّ هذه الصيغة يمكن أن تكون تلك فأنت ضحية هذا التقرير وهي هنا الشمس يمكن أن تكون نفس ضحايا التقرير الذي أعدّه أثناء مأموريته الخاصة. وهكذا نرى إنّ حركة البدائل قد جعلها زنكنة دائبة ودينامية بين المقطعين. ولا يعني هذا أنه كرر في المقطع الثاني، وإن بشكل آخر ما قد عرضه ووصل إليه في المقطع الأول لأنّ حركة المقطعين متعاقبة تتلو إحداها الأخرى كما تتلو النتيجة سببها. إنّ هذا التعاقب بين الحركتين يفسّر لنا التداخل الرمزي بين الظلام باعتباره خلفية المقطع الأول وبين الشرطي باعتباره ممثلاً لقوة تلك الخلفية، ومدى التداخل بين النور باعتباره خلفية المقطع الثاني وبالقوى التي لمّح عنها الكاتب في قصته باعتبارها ممثلة له وقد استعاض عنها بالشمس.

ولكي تنجلي أسلوبية التقارير التي أعدّها وبعدها (عرييد) وأعدّها وبعدها غيره فإنّ الكاتب التجأ الى فكرة (لامعقولة) هي فكرة اتهام الشمس بخيانة الوطن ليعقلن تشابه تلك الأسلوبية الثابتة أولاً، ولأنّ ما كانت الشرطة تقترفه، آنذاك، يبدو لا معقولاً جداً إذا ما أخذنا قمعية جهاز الشرطة بنظر الاعتبار ثانياً.

وإذا كان لا بد من حكم أخير على هذه القصة فأننا نقول بيقين أنّ كل ما قلناه فيها يظل عاجزاً عن أن يكون بديلاً عن الاستمتاع باكتشاف عالمها الذي تداخل فيه الواقع والرمز كما يتداخل الجواب والقرار تداخلاً هارمونياً في أية ملحنة موسيقية رائعة.

* * * * *

المصادر

- في القصص العراقي المعاصر/ د. علي جواد الطاهر/ المكتبة العصرية/ بيروت
1967
- قصص عراقية معاصرة / فاضل ثامر وياسين النصير/ دار السلام/ بغداد 1971.
- الاحساس بالنهاية/ البروفيسور فرانك كرمود/ وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد 1979.
- في النقد القصصي/ عبد الجبار عباس/ وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد 1980.
- رحلة مع القصة العراقية / باسم عبد الحميد حمودي/ وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد
1980
- الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث/ د.صالح هويدي/ دار الشؤون الثقافية/
بغداد. 1980.
- كتابات تطمح أن تكون قصصا/ محي الدين زنكنة/ المؤسسة العربية للدراسات/
بغداد 1984.
- الرواية والمكان/ ياسين النصير/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 1988.
- بقعة ضوء.. بقعة ظل/ ياسين النصير/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 1989.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ د. شجاع مسلم العاني/ دار الشؤون
الثقافية/ بغداد 2000.
- هم او (ويبقى الحب علامة)/ محي الدين زنكنة/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق
1975.
- ناسوس/ محي الدين زنكنة/ دار الساعة/ بغداد 1976.
- بحثا عن مدينة أخرى/ محي الدين زنكنة/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق 1980.
- حول قصة الجراد/ جاسم عاصي/ التآخي 27-9-1968.
- امسية لمحي الدين زنكنة/ المحرر/ الفكر الجديد 25 ع س 1977.
- محي الدين زنكنة.. رحلة في عالمه الفني/ جلال وردة/ الثقافة ع 4 س 1981.
- محي الدين زنكنة وكتابه القصصية/ حسب الله يحيى/ كاروان ع 25 س 1984.

- كتابات تطمح أن تكون قصصا/ نجاح هادي كبة/ العراق / 22-8-1984.
- كتابات تطمح أن تكون قصصا/ ياسين النصير/ كاروان ع 47 س 1986.
- مجموعة قصصية جديدة/ عبد المجيد لظفي/ العراق 23-6-1986.
- ملف القصة/ ممتاز الحيدري/ العراق 18-9-1987.
- هدوء الشعر في قوقعة زنكنة/ محمد اسماعيل/ العراق ع4953 س 1992
- محي الدين زنكنة في القوقعة/ صلاح الأنصاري/ العراق ع 4979 س 1992.
- الأدب التزاوجي.. قصة طفولة ملغاة انموذجا/ صباح الانباري/ العرب العالمية ع 5703 س1999.
- هذا هو محي الدين زنكنة/ صباح الانباري/ العراق 1993.
- محي الدين زنكنة.. قاص في المسرح/ صباح الانباري/ العراق ع 6366 س 1997.
- محي الدين زنكنة.. مسرحي في القصة/ صباح الانباري/ ألوان ع 11 س1997.
- زنكنة الانسان الفنان/ سالم الزبيدي/ ألوان ع11 س 1997.
- ملف الابداع العراقي.. محي الدين زنكنة/ ناظم السعود/ مجلة الشباب/ ايار 1998.
- لكي لا ننسى محي الدين زنكنة/ غفور صالح عبد الله / الاتحاد 14-11-1998.
- محي الدين زنكنة.. محور خاص/ سعد محمد رحيم وصباح الانباري/ مجلة الشباب 9-6-1999.
- الأديب والعزلة/ د. فاضل عبود/ القادسية 8-11-1999.

- التناصر والسطو على نصوص الآخرين/ صباح الانباري/ العراق 9-12-2000.
- مبدعوننا الكبار.. محي الدين زنكنة/ صباح الانباري/ اشنونا 24-1-2000 .
- محي الدين زنكنة.. المبدع والانسان/ سعد محمد رحيم/ الرافدين ع126 ت 27-3-2000.
- محي الدين زنكنة ذاكرة الكتابة/ صباح الانباري/ العرب العالمية 25-2-2000.
- سنوات الابداع/ صباح الانباري/ كلاويش نوي ع 3 و4 س 2001.
- الجراد/ محي الدين زنكنة/ التأخي ع 342 ت 3-10-1967.
- الموت كالأخريين/ محي الدين زنكنة/ التأخي 1968.
- الموت سداسيا/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 11 س 1970.
- الشمس.. الشمس/ محي الدين زنكنة/ كل العرب ع 217 س 1986.
- رماد فوق الجرح/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 8 س 1987.
- البيت/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 11 و 12 س 1988.
- نثرات حلم تبحث عن حالم/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 9 و 10 س 1992.
- الكلب العجوز مغمض العينين/ محي الدين زنكنة/ الاقلام ع 5 و 6 س 1993.
- صرخات من صراخ الصمت الاخرس/ محي الدين زنكنة/ الجمهورية 22-7-1995.
- غيوم بلا مطر/ محي الدين زنكنة/ الق ع 1 س 1999.

البوح المكتوم

محاولة كشف بعض الألغام في بعض كتابات زنكنة الإبداعية

عندما وضعت اللبانات الأولى لكتابي الأول (البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنة) اعتقدت أني سأبيح لنفسي البوح بأسرار لم يستطع النظام الرقابي المقبور الوصول إلى جوهرها ومعرفة إلى من يشير رأس السهم فيها. كنت مأخوذاً بفرحة الاكتشاف والظفر بخفايا النصوص التي ظلت طوال ذلك الوقت كامنة وراء الكلمات ومتسترة برموزها وإشارات الدلالية.

اضطرت، أول الأمر، إلى اللّف والدوران حول الكثير منها والدنو من مفخخاتها وتفكيك أنظمتها الإشارية دون أن اترك آثاراً وأضراراً على أحد . لقد تعلمت وأنا أقرأ بوح محي الدين زنكنة المكتوم استخدام الأداة النقدية لتكون سلاحاً قابلاً للهجوم على النظام وأزلامه والدفاع ضد هجومهما في آن. لست زاعماً أنني خضت حرباً نقدية ضروساً أو حققت تفرداً في إسقاط النقاب عن وجه السلطة الغاشمة لأن ما فعلته كان دون جرأة زنكنة وشجاعته الأسطورية. ولا يعينني أن اعترف بخوفي من الرقيب وتهوره، والنظام الجائر ودمويته. لقد قمت بالتتويه والإشارة إلى البوح المكتوم دون الدخول فيه أو الخوض في تفاصيله حرصاً على سلامة زنكنة أو حفاظاً على شهادته وإيماناً مني بنقل تلك الشهادة إلى أجيال ما بعد السقوط.

الآن، وبعد زوال أكبر قلعة من قلاع الاستبداد والدكتاتورية في بلادنا، تفرض الأمانة التاريخية علي أن أكون شاهداً على من كان شاهداً جريئاً ،على زمن صودر فيه حق الإنسان في التعبير عن رأيه، وكاتباً صادقاً افترشت ألغامه المضادة للإرهاب الفكري حقولاً لها بين طيات أعماله الأدبية عموماً.

كتب ونشر قصته القصيرة (الجراد) في جريدة (التأخي) حزيران عام 1968 ،أي بعيد عودة الفاشية الى العراق، ثانية، بوجهها القبيح المرتش، وأعمالها الدموية الوحشية، المستورة والمخفية، بأسابيع معدودة حسب. وقد تحولت فيما بعد إلى عمل مسرحي كبير لم يجرؤ أحد وقتذاك على تقديمها من على خشبة المسرح العراقي، وحتى الآن، ذلك لأنها تمس كبد الحقيقة متوغلة إلى أقصاها وكاشفة عن أقبح وجه لأشرس هجمة شهدها الوطن

عام 1963، العام الذي تحول لون الوطن فيه إلى لون الدم، دم الذين قتلوا غدراً، وتعذيباً، واغتصاباً، أو الذين تركوا في الزنزانات معلقين بالمراوح أو تركت الأنايب المطاطية لتملأ جوفهم بالماء من فتحاتهم السفلي أو .. أو .. إلخ .. إلخ ..

كان ما يسمّى بالحرس القومي مصاباً بالسعار، وربما كان السعار مصاباً بالحرس القومي فراح يقضم عظام أبناء الوطن فراداً وجماعات، خفاً وثقلاً. كانوا يعظون كل من لم يتحول إلى صفهم الجرادي، ثم أشاعوا نوعاً جديداً من العلاقات أطلق عليها المرحوم يوسف عبد المسيح ثروة ، حين تناول موضوعة المسرحية ، ب (العلاقات الجرادية) تلك العلاقات التي فرضت على الناس خيارات ثلاث: الدخول إلى معارلهم الفكرية / القومانية الفاشية أو دفع الفدية أو الموت. فدخل الكثيرون مكرهين، ودفع من كان ميسوراً ثمن بقائه حياً ، واستشهد الآخرون في دهاليز التعذيب أو في مواجهات مسلحة جريئة. يقول زنكنة محرضاً في الصفحة الثانية والسبعين(1):

(أعلنوها حرباً لا هواده فيها على الجراد .. وكل الحشرات القذرة)

ولكن ما فعلته سلطة الجراد هي أنها بدأت بمهاجمة أوكار المقاومة وإبادة المقاتلين والمقاومين لتتفرغ ، بعد ذلك ، لأبناء الوطن العزّل. وقد جسد زنكنة هذا من خلال رموز لم تكن قراءتها مستعصية جداً فقد رمز للمقاومة بالمبيد ، الذي جعله عنواناً للمشهد الأول، ورمز لقوة الحرس القومي بالجراد. وإذا كنا قد فسّرنا هذين الرمزين، أبان حكم النظام المقبور وقلنا إن الجراد هو القوة الاستعمارية الغازية وأن المبيد هو المقاومة أو وسيلة المقاومة الفعال فلأننا أردنا فقط أن نتحاشى أذى السلطة ودمويتها. ولقد عبر زنكنة بصريح العبارة، عن آلامه، وهو يرى أبشع غزو وطني، إن جازت التسمية، وما تركه من آثار الخراب والدمار والعنف والابتزاز والقتل والإرهاب حد أنك لا تصدق أن هؤلاء الموتورين هم من أبناء هذا الوطن. لقد كانوا ناقمين، ممثلئين بالأحقاد والرغبات المهولة في الانتقام، ومثابرين بدأب على انتهاك اغلب، إن لم نقل كل حقوق الإنسان العراقي. يقول زنكنة في الصفحة في الصفحة السادسة والعشرين(2) :

(إن المرارة تتخر في عظامي وسحابة سوداء تغشي نظري، هذا الواقع الذي أحياء يعصرني عصراً.. يملؤني خجلاً وعاراً أحياءهما حتى أطراف أصابعي.. آه.. لكم أنا خجل منه.. من نفسي.. منكم.. من زمني.. من عصري.. من كل شيء.. كل شيء.. ألا لعنة البشر كله على الجراد.)

لقد أعلن زنكنة موقفه من الطغاة بلا خوف وبلا وجل في الصفحة مائة وثمان وعشرين(3):

(لقد اتسخ العالم.. القذارة تدحر النظافة.. تتخر في الماء.. في الخبز.. في الهواء.. حتى النافذة العليا، التي عبرها يأتينا بين الحين نفحة هواء نقية.. قد اتسخت الآن.. أخذت تفوح برائحة الجثث.. الجثث الطافية فوق المياه.. كالجدول.. يا للسخرية.. الماء تغطيه الجثث.. الماء جثث.. وأنا هنا جثة وأنت أيضا جثة.. الكل جثث)

وعلى الرغم من بساطة لغته ووضوح رمزيته لم يستطع أزام الرقابة التعرف على وجوه نظامهم البوليسي المتخفية وراء هذه الكلمات الا بعد حين ، وكان الأوان قد فات على اتخاذ قرار سحبها من الأسواق أو إعلان الموقف منها أو من كاتبها ، وبات الرقباء مثل (بالع موسى). بمرور الوقت اشتدت الهجمات الجرادية شراسة وصار الحرس المسعور يمارس علانية هوايته في القتل والذبح وقطع الأعناق حتى تحول الوطن إلى بركة دم حمراء دون أن يحرك العالم ساكنا فراح زنكنة يستصرخ الضمير ويسائل نفسه في الصفحة مائة واثنين وعشرين(4) :

(ألا يهتز ضمير إزاء ما يجري .. ألا يحتج .. ألا يتحرك .. ؟)
(من المسؤول إذن ؟.. آه إن كل قطرة دم تسفك تتحول صرخة عذاب.. علامة إدانة.. لنا.. نحن الذين قدر لنا أن نحمل صليب العالم)

لقد كانت هجمات الجراد/ القومي شرسة إلى أبعد حد، قاسية في مسخ الناس وتشويه أفكارهم الإنسانية، مستأسدة في افتراس البشر وإيذائهم، وموجهة بأيدي خفية لتطلق همجيتها على العراق. أرادت أن تتال من الجميع وفوجئت بوجود من لم يرضخ لها.
يقول زنكنة على لسان الفتاة في الصفحة السادسة والتسعين (5): (ستختفي كل الظلمات ذات يوم وسيعم النور والإخاء.. وسنأكل ونشرب ونحب ونتزوج وننجب. و يقول على لسان الشاب في الصفحة مائتين وثلاثين :

(لا .. لا .. لن أكون جرادا.. لن يهزمني الجراد لن نكون جرادا.. لن نكون جرادا)
وإذ (يسقط المسرح في عتمة شديدة في الوقت الذي يغمر القاعة نور احمر بلون الدم)
نخرج من المسرحية متفائلين بهذا النور الذي يشع بقوة الأفكار اليسارية وانتصارها ولو بعد حين.

في رواية زنكنة القصيرة (نثرات حلم تبحث عن حالم) التي نشرها عام 1992 في

مجلة الأقاليم وتضمنتها، فيما بعد، مجموعته القصصية (الجبل والسهل) (6) عام 2002 يرفع الستار على معاناة الشعب العراقي وتشظياته وعن وعيه وضياعه واختناقه وموته البطيء. كل هذا يضعه منذ اللحظة الأولى، أمام سلطة الطغاة غير هيّاب بالنتائج وما سيقرره المستبدون. إن معاينة سريعة لعنوان هذا النص تشي بجرأة تسبق الدخول إلى عالم أفكاره الجريئة.

في العنونة إشارة واضحة إلى تشظي اللحم إلى نثرات مبعثرة هنا وهناك، ومحاولة جمع شتاتها والحفاظ على وحدتها (وحدة اللحم) عن طريق وسيط ما أو حالم ما. وبدلاً من بحث الوسيط عنها تنقلب المعادلة فتبحث هي عنه عبر سلسلة من الأفعال الادائية التي كلما اقتربت من هدفها بعثرتها أيد خفية ونثرتها على أرضية الضياع. يقول زنكنة في مطلع هذه الرواية:

"عثرت على نفسي بعد طول ضياع ولهات واختناق فوق تلة، مسكوناً برعب شديد، جاهل باعته. وعبثاً أحاول عاصراً ذهني أن أجد بين تلافيفه سبباً يبرره أو في الأقل يحمل إليّ بعض القناعة والاطمئنان".

وفي هذا إشارة صريحة إلى القوة التي غيبته وضعيته وشوشته عليه حد انه لم يعد قادراً على معرفة مبررات تلك الأفعال لأن عالمه غيب عنه، كما يقول زنكنة، العقل والمنطق. كيف لا وقد زرع الطغاة الموت في كل شبر من ارض الوطن حتى حوّلوه إلى مقبرة وطنية ومارسوا ابشع أنواع الجينوسايد ضد أبناء الوطن حتى امتلأ الوطن بالمقابر الجماعية.. يقول زنكنة واصفا مدينة كركوك انها:

"تستقبل القادم من الشرق، بدلاً من باقات الزهور.. مجموعة هائلة من القبور مجللة، إذ ترتدي المدينة ليلها بحمرة نيران بابا كركر الأزلية المشتعلة ليلاً ونهاراً وصيفاً وشتاءً، قبر لصق قبر.. قبر فوق قبر.. قبر تحت قبر.. قبور.. ولا شيء سوى القبور التي بات عددها يزداد على مر الأيام ومساحتها تتسع وهي تمضغ لحم المدينة وضحاياها يكثرون وهي تفتك بالأحياء" من أباح لهذه المقابر أن تنمو زاحفة نحو المدينة محتلة إياها ومحولة بيوتها الى مقابر للأحياء؟! بجرأة ووعي وصدق يجيبنا زنكنة أن وجهاً واحداً أو قناعاً واحداً يتجسد في آلاف الأقنعة أو أن آلاف الأقنعة تتجسد في وجه واحد هو وجه المستبد الأحد الأوح الذي يقرأه زنكنة على الوجه الآتي:

"أقرأ بمعونة انوار بابا كركر.. لا أحد.. سوى أحد.. فانكفى على نفسي مصعوقاً.. آه أن الحياة تواصل مسيرة شقيقتها التوأم بكل تفاصيلها ووقائعها حتى لا تبقى ثمة غير حياة.. واحدة.. سوى حياة واحدة.. وحيثما تعددت صورها وأشكالها وتباينت ألوانها وخطوطها فلها وجه واحد.. هو وجه الأحد هو الوجه الواحد... كثير التجاعيد كثير الأقنعة.. ولكن في النهاية كما في البداية هو آه أين المفر.. أين المفر.. من الوجه المختبئ خلف آلاف

الأقنعة ؟ كيف الخلاص من آلاف الأقنعة التي تخفي الوجه الواحد ؟ كيف ؟ كيف كيف
.. أين .. أين ؟؟؟

ويستمر زنكنة ببث أفكاره المتدركة بالحلم، ويستمر بوحه المكتوم عن أفعال الطاغية والخوف الذي زرعه في كل نفس وفي كل بيت ومحلة ومدينة ولا سبيل لقهره حتى بالخوف نفسه بعد أن صارت البلاد بلاداً للخوف. يقول زنكنة بجرأة المبدع في الصفحة السادسة عشرة (7):
"الخوف يكاد يلاشيني وخوفاً من أن يقضي علي الخوف ويلغي وجودي تماماً.. وحرصاً على نفسي ونوعي من الانقراض الأبدي يعزز تشبثي المشروع بالحياة.

فالخوف في (نثرات) متعدد الوجوه ومتشعب ومكسد بعضه فوق بعض. وان المقابر الجماعية لا بد وان تؤدي يوماً ما، بحكم زيادة مساحتها وعدد سكانها من الأموات، إلى انقراض النوع ولكن أي نوع؟ طبعا النوع الذي على شاكلة الراوي الذي يشكل خطراً حقيقياً على وجود الدكتاتور وسلطته المستبدة وأزلامه الطغاة الذين لا يتورع زنكنة عن تسميتهم وحوشاً : "أيها السادة الوحوش .. أيها الوحوش السادة"

ويصل البوح المكتوم أقصاه حد أن الفواصل بين البوح وبين الكتمان تزول تماماً إذ يتحول زنكنة إلى ما يشبه التصريح والمجاهرة بالرأي والموقف وتشبيهه الحال الذي آل إليه الدكتاتور والكيفية التي سلكها للوصول إلى دفة القيادة:

"من بعيد المح .. كبشا غريب الهيئة.. شاذ الخلقة متوجاً بقرنين.. أشبه بحسامين يقطران دماً.. يصعد الخرفان.. كما لو كان جسراً معبداً له، كاشفاً بتعمد، أو زهو، عن أرجل مصبوغة من بدايتها إلى نهايتها بالدم، وهو يثغو بعواء منقطع، ويشير بظلفه الذي يسيل دماً، إلى جسد خروف ممزق.. كأن مجموعة ذئاب غادرته للتو.. ويقول بكلام فصيح.. هذا عقابي. ابسط عقاب واكثر رحمة.. أنزله بكل من يخرج على الإجماع الخروفي في عالمي الجديد" (8)

إن التصريح بحقيقة الدكتاتور (الكبش غريب الهيئة) بهذه الطريقة جعل مسألة الاستسلام له أمراً غير قابل للرد أو المناقشة. وصار الانسياق وراء خطواته أمراً مفروغاً منه بعد أن تحول الكل إلى خراف وديعة طائعة مطيعة تصفق بحماس للكبش حتى تدمي أكفها من ضراوة التصفيق. كيف لا وهي تدرك تماماً أن من يصفق طويلاً يعيش متنعماً بهبات (القدر القائد) الذي يقود الجميع إلى (مجاهل مجهولة) أو إلى حتوفهم.

لقد بث زنكنة كل معاناته من النظام الدموي المقبور في نثراته مشخصاً طبيعة ذلك النظام ووصفاً كيميائياته التي على وفقها تسلم السلطة وتربع على دست الحكم مقداً صوراً واضحة بينة عن رأس تلك السلطة بطريقة فنية تمكن من خلا لها البوح بشيء والتكتم على أشياء. لقد وصف أحد المتابعين لكتابات زنكنة، وقتذاك بان (نثرات حلم تبحث عن حالم) هي العمل الأكثر جرأة من بين سائر أعماله ونصوصه الإبداعية. وهو وصف قد لا نتفق على

منحه لهذا النص الإبداعي دون غيره لأن اغلب النصوص التي تصدى فيها زنكنة لبطش السلطة قد اتصف بالجرأة نفسها ولكن يمكننا القول أنه لم يبح في عمله هذا بوحا مكتوما بالفقر التي تحصنت به نصوصه الأخرى. إن شفافية الرمز سهلت للقارئ مهمة التوصل إلى دلالاته بأسرع مما توصل إليها في النصوص الأخرى أو لهذا جاءت حماسته واضحة في إضفاء عبارة (الأكثر جرأة) على هذا النص. وحقيقة الأمر أن زنكنة وهو يكتب نصه الإبداعي يأخذ في الاعتبار مدى تشدد الرقابة السلطوية في ظرف ما، ومدى ترهلها في ظرف آخر. ولهذا لم يستطع أن يقدم نصه الروائي القصير (الموت سداسيا) (9) على سبيل المثال لا الحصر، إلا بعد ان منح هذا النص عنوانا ساهم بدرجة كبيرة في استغلال الرقيب واستبعاد مقصده ومقصلته عن الموضوعة التي حملها زنكنة كل معاناته، وآلامه، وحزنه على مدينته التي لم تعد كما كانت قبل استحواد المستبدين عليها. لقد اطمأن الرقيب لتأويله واعتقاده أن المستبدين في القصة إنما هم أولئك الذين اغتصبوا الأرض باسم .. . ولم يفتن إلى أنهم أسياده المستبدون المتسلطون على رقاب الكورد بشكل خاص والعرب بشكل عام. ولو افترضنا جدلا أن القصة استطاعت إيهام القارئ أيضا فأن عودة قليلة الى الوراء ستكشف له، بعد إسقاط واقع الرواية وأفعالها على واقع السلطة وأفعالها، عن تماهي إحداها في الأخرى.

تبدأ رواية (الموت سداسيا) بالتصريح أن الحرية عادت للفتى الذي سلخوا حرّيته زمنا طويلا وسمحوا له بالعودة الى مدينته بعد أن غيبوه في غياهب سجونهم وبعد أن ساموه مر العذاب وعلموه كيف يستخدم حرّيته مرة ثانية وكيف يتصرف بها في إشارة تهديدية تضمن عدم مطالبته بأي شئ كان فيما مضى ملكا له وجزء من حقوقه فقانونهم يقضي:

"انه.. من حق السلطة السماوية والأرضية، التي هي ظل للأولى.. ووجه من وجوهها المتعددة.. أن تضع كلتا يديها على الأموال المنقولة وغير المنقولة التي يرثها أفراد.. لا يؤهلهم القانون للتمتع بما يرثون"

و هذا يعني أن زنكنة حاول أن يقول من خلال نصه، بالحرف الواحد، ان ما يحدث للناس علانية، وعلى رؤوس الأشهاد، يحدث للعراقي في السر والخفاء، وأن السلطة تشجع لاستلاب كل ذي حق حقه بوساطة سننها للقوانين المجحفة التي تخالف وتناقض حتى اكثر القوانين قديما كالقانون الذي كان مفعوله ساريا في العراق قبل أربعة آلاف عام والذي كان اكثر واقعية وانسانية من سائر قوانين السلطة الفاشية اذ يقول نص ذلك القانون: "إذا قيد رجل رجلا آخر، بسبب قضية لا يعرف عنها.. (المقيد) شيئا. ولم تثبت علاقته بها. فعلى الرجل الأول أن يتحمل أي جزاء يترتب على القضية"

و يستمر زنكنة في بوحه المكتوم وإطلاق صرخاته الصماء في وجوه الطغاة والبلغاة محولا كلماته الى مرايا تعكس بشاعة وجوههم و سفالة أفعالهم.. و القدر الهائل من القذارة التي

تغطي هاماتهم. و على الرغم من إقراره ان القذارة انتصرت على النظافة الا انه يؤكد على ان من الزهو والخيلاء

"ان يحتفظ المرء بضميره نظيفا في دنيا تقيض قذارة و تزداد اتساخا "

و ان رواية (الموت سداسيا) تسوق لنا أمثلة كثيرة على تلك القذارات وقصصا وحكايا ومشاهد مسرحية وأحداث كلها تؤكد على أن السلطة نشرت قذارتها في كل مكان. فمن خلال حكاية زنكنة عن الراعي والرعية يتضح ان لاحق للراعي بالتساؤل عن لحم قطيعه لانه حتى لحمه هو لم يعد ملكا له وعليه أن يغلق فمه أو يغلقونه بقسوتهم. وإذ لم يكتف زنكنة بفضح هذا الظلم الهائل يلجأ الى وضع هامش طويل اسفل الصفحة يتحدث فيه بوضوح اكثر عن ظلامية السلطة، وقسوتها، وقضمها لحوم أبناء الوطن. وسترون إذا قيّضت لكم العودة الى ذلك الهامش انه موقع باسم زنكنة الصريح. وفي هذا حسب رأيي جرأة كبيرة تجاوزت البوح المكتوم الى البوح المعلن الصريح. وفي موضع آخر يسوق لنا زنكنة أحداث مشهد مسرحي صغير يكشف من خلاله انسحاق المنظومة الخلقية وتردي الواقع الاجتماعي وبلوغ الفساد مبلغ التدهور والانحطاط وهو مشهد حاول زنكنة البوح فيه عن صاحب الفواكه الذي يشكو ما حصل له جراء تعرض فواكهه للتعفن بعد أن طال خزنها في محله بسبب الثواني التي تحولت الى أيام مخصصة للقضاء على الوحش كما تدعي السلطة، وبالجرأة نفسها يضع لنا هامشا آخر مختوما باسمه الصريح فضلا عن وجود اسمه في متن ذلك الهامش إذ يقول باعتبار كبير:

"أنا محي الدين زنكنه مؤلفها و خالق أحداثها و شخوصها.فقد استطعت بعد إجراء بحث دقيق. مصنف طويل.. أن أتوصل الى جملة حقائق .. أضعها في خدمة التأريخ و الحقيقة... وكل من يههم أمرهما. وهي ان تاجر الجملة هذا.. لم يكن اكثر من أحد الأثقياء. و لكنه هنا حيث تنزمكن القصة اصبح فجأة صاحب بستان تقيض بالخير و العطاء. دون أن تخترق قدمه شوكة.. أو يسكب جبينه قطرة عرق. سوى أن حربته اخترقت العديد من الأجساد..و سكينه سكبت سواقي من الدم"

م. زنكنة

إنه هنا يتحدث حديثا مركبا من عنصرين الأول يتركز في حق السلطة، الحق الذي تمنحه السلطة الغاشمة دون أي حق في امتلاك كل شئ والثاني يتركز في بضعة أشياء هي من حق السلطة مثلما أن هؤلاء الآخرين هم ملكها أيضا ومن حقها التلاعب بمصائرهم وإرافة دمائهم. هما إذن وجهان للقتل والجشع وقد يؤدي أحدهما الى الآخر أو الى الدم. هكذا صارت المدينة التي هجرت السلطة ناسها، وسلخت حرياتهم، وألقت بهم في السجون والمعتقلات، وصادرت ممتلكاتهم كلها يقول زنكنة واصفا مدينته البائسة:

"آه.. آه أكاد أتقيأ أحشائي.. من رائحة الدم المتخثر التي اكتسحت الروائح الأخرى، كلها، في هذه المدينة، مدينتي، البرتقالية... المشبعة... برائحة القداح... والأشجار... اللعنة... ما الذي يجري في مدينتي البائسة؟ لقد تسمم حتى الهواء وفسد... ستخنقها العفونة."

ويستمر بوح زنكنة في هذه الرواية حتى وهي تقترب من نهايتها ولم نعثر على ما يشير الى ان هذه البيئة ليست عراقية كما يوحي عنوان الرواية بل عثرنا على كل ما يشير الى عراقيتها، وكركوكيتها تحديدا.. إنها مدينة الكاتب ومسقط رأسه وقد خلت من أهلها، واغتصبت ببيوتها، وانتهك قداستها الداعرون، ولكن على الرغم من هذا كله يظل ثمة أمل يلوح في الأفق البعيد الذي يبشر:

"بحمرة خفيفة. أشبه بحمرة الفجر الوليد"

في قصة (سبب للموت..سبب للحياة) يتحول بوح زنكنة من الكتمان الى المجاهرة، بعد تعرض شخصية القصة الرئيسة للتعذيب والضرب على مؤخرة الرأس بالمطرقة فيقول منتقضا:

"لقد ملأتم كل القدر والأواني والبراميل بالدماء فأين ستذهبون بدمي الذي سيظل يسيل ويسيل حتى تطفح كل الأواني التي تلقينموها هبات وهدايا.. فان أيا منها لم يعد يحتاج الى اكثر من قطرة واحدة ليطفح. ليسيل واذ ذاك سيحدث الطوفان الذي سيجرفكم أو يخنقكم في عقر دوركم." (10) ويجعلنا زنكنة نزداد نقمة على أزام السلطة عندما نعرف أنهم يمارسون كل ذلك التعذيب مع شخص برئ لم يرتكب ما يؤدي الى تعذيبه. وليس له علاقة مع أي سياسي تلاحقه السلطة أو أي جهة معارضة أو مقاومة لنظامهم. واذ يرى هذا البريء قسوتهم، وإيغالهم في تعذيبه، و إراقة دمه يطلق صرخة مدوية في وجوههم: "انتم وحوش". ولكن كيف تبدو هذه الوحشية في نظر محي الدين زنكنة؟ وكيف تتجسد في شخصية المستبد من الناحيتين الرمزية والواقعية؟ رمزيا يرسمه زنكنة في قصة (حيث الناس يعيشون كالهواء) بوجه ملئ بالدمامل، في إشارة لقبحه وقبح نظامه الديكتاتوري، بأسنان صفر بعضها أسد وبعضها حصان، في إشارة للومه وحقده و قدرته على أكل الزرع والضرع، ثم يضع له قرونا طويلة تناطح السحاب في إشارة لجبروته وقدرته على النظر الى كل الكائنات من الأعلى نظرة استعلائية عدائية. ثم يجعل من أنفاسه كريهة لسوء ما ينطق به ولبشاعة ما يصدر عنه من كلمات. إنه في نهاية الأمر يشبهه بأشرار الميثولوجيا القديمة. أما من الناحية الواقعية فأن زنكنة يصفه بالطاغية المتجبر الظالم المستلب المستغل المغتصب السادي الكبش الوحش.. ولو عدنا الى (نثارات حلم تبحث عن حالم) لوجدنا صفاته الكبشية مرسومة بالصورة الآتية:

"من بعيد المح.. . كبشا غريب الهيئة.. شاذ الخلقة.. متوجا بقرنين.. أشبه بحسامين يقطران دما.. يصعد ظهور الخرفان.. كما لو كانت جسرا معبدا له.. كاشفا بتعمد، أو بزهو، عن

أرجل مصبوغة من بدايتها الى نهايتها بالدم. وهو يثغو بعواء متقطع (لاحظ انه يقول عواء، والعواء للذئب أو الكلب، وليس للأكباش والخرفان، وهو على دراية فيما يقول وينتقي من ألفاظ وكلمات ومفردات ، بمعرفة لغوية واسعة وقصدية فنية)... ويشير بظلفه الذي يسيل دما... الى جسد خروف ممزق... كأن مجموعة ذئاب غادرته للتو... ويقول بكلام فصيح... هذا عقابي.. ابسط عقاب وأكثره رحمة... أنزله بكل من يخرج على الإجماع الخروفي في عالمي الجديد"

و في مسرحية (السؤال)(11) يصف سلطة ذلك الطاغية بانها سلطة غائبة وغافلة عمّا يحدث للناس ما دامت قد نامت منتفخة البطن متخمّة، ومستمدة منطقتها من المرتشين، والسماصرة، واللصوص، والقتلة. وعليه ما دام الزمن هو زمن هؤلاء فلن يكون ثمة عدل على الإطلاق. ولم يخف هذا على الرقيب فهو يدرك إدراكا تاما ان الزمن هو زمن الكلاب ولهذا حذف من بحثي الذي قدمته للوزارة يومذاك تحت عنوان (السهل والجبل) حذف جملة:

"لا عدل في زمن يتسيده المجرمون والقتلة"

لقد كتب زنكنا مسرحية (السؤال) وكانت القوى الوطنية قد تحالفت مع السلطة البائدة في جبهة ائتلافية موحدة ظنا من القوى الوطنية أنها تستطيع من خلال هذه الجبهة الوصول الى أهدافها الوطنية النبيلة فما كان من زنكنا إلا أن كتب "السؤال" محذرا فيها الشيوعيين، تحديدا من جريرة هذا الائتلاف ونتائجه التي سوف لن تختلف كثيرا عن نتائج المسرحية.

لقد أراد زنكنا القول أن من الصعوبة الجمع بين الماء والنار، بين الحمل والذئب، بين الخبث والطيبة..وعليه أوصل (صفوان) نفسه ومحبيه الى حالة لا أحد يوافقه عليها. ومع ذلك فهو يصرّ على أن العدالة يجب أن تأخذ طريقها الى القاتل الحقيقي دون أن يبدي اهتماما لزمانه المنهار الذي سبقه وتجاوزه، بفكره، الى زمان آخر يسود فيه الحق والجمال. كما كانت القوى الوطنية تصر على قدرتها على تغيير الواقع وإمكانيتها على تحقيق أهدافها الإنسانية النبيلة وقد كانت النتيجة ان دخل صفوان السجن ليذيقه المتسلطون مرّ العذاب كما دخلت القوى الوطنية عموما والشيوعيون خصوصا الى سجون النظام بعد سلسلة من المطاردات، والمداهمات، والاعتقال، والضغوط النفسية والاجتماعية. وهكذا نفهم فهما موضوعيا أن (صفوان) سلّم نفسه الى قاضي القضاة، وصاحب البريد، وصاحب الشرطة ليذبحوه ففعلوا ذلك ببرود. وهنا لا بد لي أن اذكر مفارقة مهمة حدثت إبان عرض المسرحية على خشبة مسرح بغداد إذ قدم المظلومون أو لنقل من أرادوا أن يكونوا مظلومين باقة ورد لزنكنا إعرابا عن إعجابهم بمسرحيته دون أن يأخذوا في الاعتبار تحذيره من مغبة استمرارهم في التحالف مع الوحش وزبائنه الموتورين.

إن زنكنا لم يرد للمقاومة أن تقدم نفسها للذبح بنفسها، فهو يؤمن بوجود سبب حقيقي للموت كي يمد الجسور إلى الحياة. وان من الخطأ التحالف مع أية قوة جاهلة غشوم لا تتورع عن

إلحاق الأذى بأبناء جلدتها فكيف بها وهي تتآلف مع مجرمي شباط الأسود. في مسرحية (شعر بلون الفجر) (12) التي قامت مؤسسة ذلك النظام بطبعتها عام 2001 ولم يطلع عليها إلا بضعة أنفار من المتابعين لكتابات هذا المبدع الأكثر أصالة وصدقا بين الكتاب المسرحيين في بلادنا، فظلت مركونة وراء الكواليس، ومكدسة داخل مخازن شركة التوزيع والنشر في بغداد، يواجه زنكنة السلطة بمزيد من السخرية والاستهجان وهو يتطرق الى أشد مراحل العراق ظلما وظلاما، بروح عراقية أصيلة. وهي دراما كبيرة يتوهج من داخلها لهب انتفاضة، وتمرد، ومقاومة بالكلمة، والفعل، والحجارة، والإرادة الحرة. وضعها زنكنة في قالب كوميدي ساخر تحقق الضحكة فيه غرضاً معرفياً هادفاً، وتشكّل المبالغة بنيته الأساس التي تتضخم على نحو مثير كلما انتقلت المسرحية من مرحلة الى أخرى بطريقة تحفز ذهن المتلقي وفاعلية تأويله للموقف الكوميدي، فالوالي، وهو الشخصية الرئيسية في المسرحية، رأس مليئة بالدمامل والقيح، لا تكسو جلدتها شعرة واحدة، تنمي فيه رغبة قهرية مقمعة تبرز معالمها في (فرمانه) الذي يحرم بموجبه الشعر على عامة الناس من الذكور. وما أن يكتب (الفرمان) ويعلن على الملأ حتى تبدأ زبانيته بالتنفيذ فتكتفي فئة منهم بحلق شعور رؤوسهم ثم تأتي فئة أخرى لتبالغ في الأمر فتحلق الشوارب واللحي، وتبالغ أخرى فتحلق ما تبقى من شعر في مناطق الجسم الأخرى. وإذ يظهرون في الشوارع، مفاخرين بأشكالهم التي أراها الوالي على هذه الهيئة يطاردهم الأطفال بالحجارة، والسخرية، والضحك، والتندر حتى يفقدوهم الصواب والألباب لتبلغ الكوميديا عند هذه النقطة ذروتها فتكشف للمتلقي ضحالة الوالي وكاريكاتورية اتباعه على الرغم من جبروتهم وطغيانهم الكبيرين.

لقد جعل زنكنة رأس الوالي، تنتستر على قبحها بالعمامة التي ما ان سقطت من على رأسه حتى تكشف سر قبحها أمام (خديجة) التي أراد امتلاكها بالقوة. ومن اجل ستر قبحه اصدر فرمانه ذاك الذي قضى بموجبه أن يحلق الذكور شعورهم في كل أرجاء الولاية كي يضيع (الابتر) على طريقة ابن آوى. ولم يكنف زنكنة بهذا بل جعله عقيما ليدلل بهذا على عقم الطغاة وحتمية زوالهم. فعلى الرغم من مئات الزيجات الشرعية وغير الشرعية لم ينجب الوالي من يخلفه على ولايته. إن زنكنة وهو يقدم هذه الشخصية يلقي، في الوقت نفسه، الأضواء على كل القوى المساندة لها وأولها الدجالون من المالكي الذين يلبسون لبوس الطهر والتقوى والورع والقداسة. ونزع عنهم أفنعة الزيف لتظهر صور الشياطين المتخفية تحت جيبهم. وكذلك فعل مع التجار والمرابين وسائر المستبدين. وفي الجهة الأخرى وضع شخصية (خديجة)، المرأة العراقية التي ترفض الثراء والزائل والجاه محتفظة بعفتها ومحافظة على عهد وفائها لابن بلدها كي يوفر ضدية تشتغل على تأجيج الصراع وتوصيله إلى أشده عندما يتحول إلى رغبة عارمة لهتك العفة (عفة خديجة) ومقاومة شديدة للحفاظ عليها. ثم بطريقة مبدعة ينقل الصراع (صراع خديجة مع الوالي) إلى بقرة خديجة التي ثارت تأثرتها فأرهبت

الوالي ومن معه، وهدمت الزريبة عليه ملطخة وجهه بالبراز في مشهد كوميدي بلغ أوج الهزء والسخرية عندما هرب الوالي وسقط مرافقه (جنكيز) تحت أكداس من القاذورات. المسرحية اذن، تنتصر للجمال ضد القبح، وللحق ضد الباطل، وللنور ضد الظلام، وللحرية ضد الاستعباد، وللاستقلال ضد التبعية، وللوطن ضد الاستعمار، بأسلوب كوميدي مهذب ينذر أن نجد له مثيلا بين الكوميديات المعاصرة.

ولم يقتصر بوح زنكنة على النصوص القصصية بل تعدى ذلك الى نصوصه الروائية الثلاث: هم ، ناسوس، بحثا عن مدينة أخرى. ففي روايته الأولى(13) استطاع على مدى يومين، وخلال سبعة عشر فصلا ان يجعل الحلم فيها يختلط بالواقع، والحقيقة بالخيال، وان يجعل منها رواية مجابهة وتحذ واجتثاث للجذور الفاسدة. يروي الأحداث فيها بطلها (يوسف) الذي يعاني من مضايقات (هم) التي جعلته يشعر بالإحباط والحصار والضيق بعد ان داهمته كوابيس (هم) لكنه لم يستسلم على الرغم من ضخامة قوة (هم) وشراستها. ولم يوقع على ما يريدون. واذ خيروه بين الموت والتوقيع لم يختار الموت ولم يختار التوقيع بل قال بصوت رافض (لا) فانفجر فمه بالدم جراء الضرب على مؤخرة رأسه. وتعاون ثلاثة(هم) على حشره في صندوق أقفله عليه ورموه في البحر ولكنه على الرغم من كل حبه ورغبته وتشبثه بالحياة ومحاصرته بالموت المحقق كان يردد والصندوق يتمايل به:

"ماذا ينفع الانسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه" و"حسبي أني لم اخسر نفسي.. لم أخسر نفسي"

ان تكرار الإشارة الى (هم) يولد في نفس القارئ شكا مستمرا مع استمرار تكرار الكلمة مما يدفعه الفضول الى معرفة هؤلاء ال(هم) وتكشف حقيقتهم التي تنطوي على مزيد من الظلم، والظلام، والقسوة، والسطوة، والهيمنة، والإرهاب.

في روايته الثانية(14)(ناسوس) تناول على مدى 228 صفحة من الحجم المتوسط العلاقات والروابط الإنسانية في مجتمع ينقسم على قسمين: يتشكل القسم الأول من نزلاء السجون وزوارهم بينما يتشكل الثاني من المتسلطين والانتهازيين ولعل من اكبر المفارقات الرقابية هي أن الرقابة فرضت على محي الدين زنكنة تثبيت جملة تفصح عن ان أحداث هذه الرواية تتوقف بحدود عام 1967 على الرغم من أن الرقيب يفهم فهما واضحا أن أحداثها تستمر الى ما بعد عام 1968 ويبدو واضحا ان زنكنة وضع الرقيب في موضع قلق لا يستطيع معه رفض النص او قبوله من جهة وخوفه من الموافقة ونتائجها من جهة أخرى.

لقد تجلّت في هذه الرواية عراقية محي لدين زنكنة من خلال الروابط الحميمة بين العربي والكردي، بين المسلم والمسيحي، بين الصغير والكبير على وفق تركيبة جديدة محكومة كلها بحب الوطن. ولعل وقوع الأحداث بين اربيل (موطن الشخص ومسقط رؤوسهم) وبين الحلة (محل سكنهم واقامتهم) ووجود أبطال الرواية الاربيليين في الحلة دليل على التقارب،

والتماسك، والتعاضد، والاخوة، وعمق الروابط الاجتماعية بين أفراد ذلك المجتمع. أما روايته الثالثة (15) فتقع في ثلاثة أقسام يشتمل القسم الأول والثاني (مدينة 1 ومدينة 2) على ست (أوراق) لكل ورقة منها عنوان خاص. ومن سياق العنوان الرئيس (بحثاً عن مدينة أخرى) نفهم ان بطلها إزاء مدينة كل ما فيها قدر وقميء ولا يمكن للمرء فيها إلا أن ينفر منها وينقزز. وإذ يقرر البطل ذلك فإنه يسعى للبحث عن مدينة بديلة يتضح ملامحها من خلال ما اتصفت به مدينته من قذارة، ويؤس، وانهيار، وسقوط، ويشاعة. في مدخلها البسيط المختزل يخبرنا المؤلف ان بطله يعاني عزلة فرضتها، عليه، ظروف مدينته، فتخلى عن الزوج، والأب، والأقارب، والأصدقاء حتى صار مثل شجرة جرداء لا يتبقى، بعدها، سوى ان تخبرنا الرواية عن الكيفية التي تمّ فيها التخلي الذي وصل حد تخليه وتناقضه مع شخصيته الداخلية. تلك الشخصية التي تأثرت بالظرف المحيط فتناقضت مع تطلعات نصفها الآخر. وهي لهذا وذلك تتصرف بجنون وشذوذ. أو هكذا يبدو سلوكها للآخر. فالشخصية تحاور نفسها وتعكس من خلال حوارها الداخلي (المونولوج) عمق الصراع بينها وبين نفسها.

إن بحث الكاتب الدؤوب عن مدينة أخرى أمر يدعو الى تغيير الظروف المحيطة، وتحسين العلاقات، وإقرار العدل، وإحقاق الحق، وإشاعة الحريات. ولما كانت كل هذه المتطلبات مخفية من عالم المدينة فقد أراد زكنة ان يبوح لنا بكل ما افتقدته جراء اغتصابها من قبل المستبدين والمتسلطين على رقاب الشعب العراقي وان يقول بالحرف الواحد ان هؤلاء هم السبب في كل ما حصل لمدينتنا من احتلال وخراب ودمار وانهيار وسقوط.

بعد هذا كله نقول باختصار شديد ان ما قدمناه في بحثنا هذا ان هو الا غيض من فيض بوح محي الدين زكنة المكتوم طوال أربعين عاما آمليين، أن يتسع لنا الوقت، فنكمل ما بدأنا به أو يتوسع فيه غيرنا من المبدعين. ويعثر على المزيد والمزيد من الألغام التي تزخر بها كافة كتاباته، ولا يكاد يخلو منها أي عمل من أعماله الإبداعية العديدة، ولكنها مخفية بحذق ومهارة فائقتين، وفنية عالية، ليس من السهل كشفها. وذلك سر من أسرار الإبداع عند هذا المبدع الكبير.

إشارات :

(1)..... (5) مسرحية الجراد . وزارة الثقافة والإعلام بغداد 1970

(6) الجبل و السهل . مجموعة قصصية صادرة عن دار اراس للطباعة والنشر . اربيل

2002

- 7... (8) مجلة الأعلام العدد 9، 10 . عام 1992
- (9) مجلة الأعلام العدد 11 . عام 1990
- (10) كتابات تطمح أن تكون قصصا . المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1984
- (11) مسرحية السؤال . منشورات وزارة الإعلام . بغداد 1976
- (12) مسرحيتان . دار الحرية للطباعة 2001
- (13) هم . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1975
- (14) ناسوس . دار الساعة . بغداد 1976
- (15) بحثا عن مدينة أخرى . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1980

محي الدين زنكنه

قاص في المسرح ومسرحي في القصة

يبني محي الدين زنكنه مسرحه، بشكل عام، وهو مسرح أفكار، على بنيتين أساسيتين: بنية الفهم السردي للحدث، وبنية الفهم الحواري. يدمجها أو يزاوج بينهما ليخلق جنسا فنيا مقبولا على صعيدي القراءة (كأدب مسرحي وفكري) والمشاهدة (كنص درامي قابل للتمثيل). وهو، كغيره من المبدعين، يوضح من خلال خطابه المسرحي الكيفية التي يتعامل بها مع عناصر الدراما. فهو ينظر الى شخصها على أنهم العنصر الأكثر فاعلية وتأثيرا في مجرى الصراع فهم وان كانوا مأخوذين، برتابتهم المعهودة، من الواقع إلا أنهم مختلفون في نصه ومغربون عن الواقع. إنه ينظر اليهم باعتبارهم كيانات مستقلة. أي أنه يتركهم ليحققوا ذواتهم المنعزلة لا عن طريق الارتكان الى الوحدة والانعزال عن الآخرين بل عن طريق الانصهار والاندماج في حركية العلاقات الإنسانية. انهم منتقون من الواقع، او مأخوذون من التراث او مبتكرون من الذهن. وسواء أكانوا هذا او ذاك فانه يخضعهم لامتحان عسير يؤهلهم لأخذ موقعهم على رقعة الصراع. اما الصراع عند زنكنه فانه يأخذ وجوها مختلفة. فقد يكون صراعا داخليا متمثلا في صراع الشخصيات مع نفسها، في مونولوجات طويلة أو قصيرة مشبعة بأفعال حركية وأخرى انفعالية او 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 التأملية بشكل عام (لمن الزهور، العلبة الحجرية، الأشواك) ونصوصه المونودرامية بشكل خاص (مساء السلامة أيها الزوج البيض، تكلم يا حجر) في المسرح. اما في القصة فانه يقوم بتغليب قواعدها وشروطها على قواعد الدراما وشروطها. بمعنى انه يطوع عناصر الدراما لبلورة خطابه القصصي. وبهذا تكون القصة، عنده، اكثر ميلا الى السردية منها الى الدراما كما في قصة (الشمس.. الشمس، اضطراب في ألوان النهار) وقد يكون الصراع خارجيا متمثلا في صراع الشخصيات بعضها مع بعض كما في (الجراد، السؤال، كاوه دلدار) في المسرح و(السد تحطم ثانية، سبب للموت، سبب للحياة) في القصة. او قد يكون الصراع مع قوة قدرية تقع خارج ذواتها كما في (رؤيا الملك، العقاب) في المسرح، و(قصة تقليدية.. جدا) في القصة. وهو من القلائل الذين يجيدون هذه اللغة وفصيحتها ويؤمنون إيماننا كبيرا بقوتها. وقراءة 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 بوساطتها عن سائر كتاب الدراما العراقية والعربية. وهي لغة مشتركة تزوج بين الأدب والدراما. ولقد استطاع زنكنة أن يطوِّع الأدب الى المسرح، وان يستفيد من المسرح في بناء القصة والرواية. وقد أدى هذا الى أن تدَّخر نصوصه القصصية طاقة درامية كامنة حالما يصار الى تحريرها فأنها تتحول الى أعمال مسرحية كبيرة كقصة (الجراد) و(الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية) و(الكلب العجوز مغمض العينين) و(صراخ الصمت الأخرس) فقد تحولت الأولى على يديه من قصة قصيرة، وهي من بواكير أعماله القصصية الى رائعة مسرحية كبيرة نالت جائزة الكتاب العراقي في المريد 1970 وتحولت الثانية الى عمل مسرحي تجريبي قدمته فرقة نقابة الفنانين/ فرع ديالى مطلع عام 1995 ضمن مهرجان أدب الشباب الذي أقامه اتحاد الأدباء/ ديالى. اما الثالثة فقد تحولت الى عمل تجريبي أيضا قدمته بنجاح كبير فرقة نقابة الفنانين/ بابل ضمن مهرجان بغداد المسرحي الثالث تحت عنوان (قسوة). اما الأخيرة فقد تحولت الى عرض مسرحي كبير أخرجه لفرقة مسرح اليوم والشعبي الفنان الدكتور عوني كرومي. مما تقدم نستنتج ان نجاحه في تطويع عناصر الدراما لبلورة خطابه القصصي والروائي متأت من معرفته الكيفيات التي تعمل على نقل تلك العناصر وتحويلها من حيز الى آخر بغية تغليب حركية الفعل على سكونية السرد. ولعل من الأهمية بمكان ان أورد مثلا تطبيقيا أوضح من خلالها تلك الكيفيات التي طوع بها زنكنة قدرته الدرامية لخدمة أحد نصوصه القصصية الذي يعد مشروعا قائما أمام الكاتب او المعد المسرحي لتحويله الى دراما كبيرة ففي قصة (السد تحطم.. ثانية) وهي إحدى قصص مجموعته الأولى (كتابات تطمح ان تكون قصصا) اختار ومنذ السطر الأول منها ثيمة وفرت دخولا مناسباً لعالمها. وكشفا عن مدى العلاقة، وهي علاقة صراع (الصراع عنصر درامي) بين الشيخ والمختار كقوتين متآلفتين سقط اثر التحطم عليهما من جهة، وبين الفلاحين كقوة محطمة من جهة أخرى. لقد استطاع زنكنة باختياره ثيمة كهذه أن يحدد لقصته زمانها ومكانها وحدثها والحالة التي تحكمها.

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

يقول رست هيلز أن ما يجب أن تفعله بداية القصة ما تفعله بديات اغلب 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 فانه يبدأ موضوع قصته "من أقرب نقطة الى الوسط ممكنة" ونحن لا نرى اقرب الى هذه النقطة ولا افضل تمهيد إليها من كشف الكاتب سلسلة الأفعال التي قام بها المختار قبيل التقائه بالشيخ صاحب المزرعة. اما الشيخ فقد دأب زنكنة الى أن تداهمه حالة الضيق ليكون منذ تلك الحالة قد دخل في فعل القصة. في صراعها الممهد. ولا غرابة في أن تعقب دخوله سلسلة من هجمات مستمرة تقابلها سلسلة من دفاعات مستمرة يمكن جدولتها عموما على ثلاثة محاور وكما يأتي:

المحور 1	الشيخ	هجوم	المختار	دفاع
المحور 2	المختار	هجوم	الفلاحون	دفاع
المحور 3	الفلاحون	هجوم	الشيخ والمختار	دفاع

وقد جعل زنكنة أول المحاور مرتكزا على دعامين أساسيتين تتمثل الأولى 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 كما مطلوب منه وهي في النهاية تمثل جملة هجوم الشيخ.

المختار من جانبه يدرك ما وراء الكلمات فيصمت. وحين يصرخ به الشيخ غاضبا أليس لديك ما تقول يرتبك ويتردد قبل ان يعترف بانه عاجز حقيقة عن حماية السد. وإذا اعتبرنا جملة (السد تحطم ثانية) بمثابة الأداة التي هاجم بها الشيخ المختار فان جملة المختار(لا ادري ماذا أقول.. ولا ماذا أفعل) هي الأداة التي دافع بها المختار عن نفسه ، دفاعا وان كان ضعيفا ومريكا، لكنه بين ان كفة المختار تتقارب، ان لم تكن تتكافأ، مع كفة الشيخ. بمعنى آخر ان الكاتب عمل على تحقيق الموازنة المشهوية أي. وبلغة المسرح قد وضع الشخصيتين على منطقتين مهمتين ومتناظرتين على الخشبة لكنهما مختلفتان من حيث القوة. ثم انه دمج تينك القوتين ببعض ليهيئهما إلى خوض الصراع التاريخي الأهم وبهذا يكون قد ربط بين المحور الواحد والذي يليه ربطا دراميا يأخذ من خلاله الفعل، وعبر الخط الدرامي المتصاعد، تصاعده بيانيا نحو ذروة الصراع الذي أفرغه زنكنة في شكل هو اقرب الى الدراما المسرحية منه الى القصة القصيرة لتوافر عناصر الدراما فيه كالصراع والذروة و الحوار ووحدة المكان (الديكور) والتوزيع الفني للكتل المتصارعة على رقعة هي اقرب الى أرضية الخشبة منها الى فضاءات القصة القصيرة. في المحور الثاني لا يقوم زنكنة باستمرار تصعيد الصراع تصعيدا مطردا لانه لم يمنح

القوة المهاجمة ثقته ولأنه وضعها أمام طرق وعرة وفرض عليها (أن) لكي يستطيع، عن طريق المناورة بها ان يرجح كفته بالصراع:

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

بينما جعل الفلاحين يستخدمون الأدوات (لا) لتخفيف الهجوم وقوته، ورد التهمة عنهم.. و(لم) ليستطيع الكاتب في النهاية ان يغير في مواقع القوى المتصارعة فلو اكتفى الفلاحون برد التهمة ب (لا) دون استخدام الحزم في بعض المواقع، ولو لمرة واحدة فانهم يفشلون فيما بعد باحتلال الموقع الذي أراده لهم زنكنة والذي منه يشنون هجومهم الماحق والأكيد. وعموما يمكننا أن نحدد موقف المختار وهو الأقوى، بأنه موقف من يوجه التهمة ويعقلن مبرراتها، وان موقف الفلاحين، وهم الأضعف في هذا المحور، بأنه موقف رد التهمة وعقلنة ردود أفعالهم، وفيما بعد هذا التوجيه والرد والعقلنة يأخذ زنكنة بتصعيد الصراع مبتدئا من رد الفلاحين التهمة التي أراد بها المختار إيدانة (خور شيد) (ليس هو.. ليس هو) ومن صرخة (شيركو) القوية وهو يرد على استفسار المختار عن حطم السد بقوله (كلنا) وتبعه الآخرون (كلنا، كلنا) ان هذه الـ (كلنا) أرادها زنكنة أن تكون بمثابة الإنذار المبكر للشيخ والمختار لأعلامهما أن مواقع الصراع قد تبدلت فعلا وان ميزان القوى قد بدأ يميل بكفته لصالح الفلاحين للإرادة الجمعية وان عليهما أن يستسلما لهذه الإرادة الفاعلة.

في المحور الثالث، وبعد تبدل مواقع القوى الذي مهد له زنكنة منذ محوره الثاني، منذ صرخة الفلاحين (كلنا) فرض على الشيخ والمختار أن يتحولا شيئا فشيئا الى الدفاع، بل انه جعلهما يكتشفان، وفق منطقته، أن لا خيار لهما في التحول بشكل كامل الى الدفاع، خصوصا وأن الفلاحين قد بدعوا ومنذ بدء المحور، الهجوم الواثق والأكيد والذي لا محالة سينتهي الى الغرض الذي حدده لهم الكاتب بمحض اختياره وقدرته، والذي سوف يتجلى في إزالة السد من الوجود واندفاع المياه لتغمر المزارع كلها. إن هذه الصرخة التي يطلقها الكاتب في ختام قصته، وبتأكيد يدلنا عليه تكرار الكلمة هي الثيمة الأخيرة التي مهد لها منذ تحطم السد.. ثانية وهي غرضه المطلوب الذي حدده في النهاية بقليل من الإيضاح، لانه يدرك، تماما أن القصة المعاصرة لا تحتاج في نهايتها إلى الإكثار من الإيضاحات كما تحتاجه بدايتها. إن الإصرار الكامن في رحم القصة الاستهلاكية (السد يتحطم ثانية) هي النذير والبشير بما سيؤول اليه مصير السد وما بين الثيمتين، الاولى والأخيرة تتساقق بنى الصراع لتشييد جسرا ينقلنا زنكنة عبره بليونته الى الضفة التي أرادها أن تكون المستقر الأخير لقصته وبهذا يكون قد طوّع الصراع (وهو عنصر درامي) لخدمة النص دون ان

يفقد النص صفته القصصية، كما طوّع الحوار (وهو عنصر درامي) أيضاً لتعزيز الصراع وبيان المواجهة المباشرة (مصادمة بواعث الشخصيات وغاياتها) بشكل يؤكد انه استطاع، على الدوام، ان يطوّع الأدب للدراما والدراما للقصة والرواية فكان بحق قاصاً في المسرح ومسرحياً في سائر قصصه وأعماله الروائية.

متغيرات معادلة الرؤيا في مسرحية (رؤيا الملك)

(رؤيا الملك) ملحمة درامية تحفر داخل النفس البشرية وتتقّب في خباياها مخترقة زمنها ومزيلة طبقات من التراكمات الغامضة الغائرة في عمق تأريخها لتربط ماضيها البائد بحاضرنا القائم. إن محيي الدين زنكنة في هذه المسرحية، كما في مسرحية (السؤال) ورواية (هم) لا يكتفي بعنوان تعريفي واحد بل يتجاوز ذلك الى عنوانين مختلفين ومتشابهين. لقد جعل عنوان هذه المسرحية من شطرين متوازيين يفسر ثانيهما أولهما، ويتشكّل الأول من مفردتين (رؤيا) و(الملك) وكلتاها توحى، بحدوث فعل مؤثر، سلباً أو إيجاباً، في حياة الرائي. يعطف المؤلف على هذا العنوان عنواناً آخر هو (ماندانا وستافروب) وهو مكون من مفردتين أيضاً تترادفان مع مفردتي العنوان السابق، وتتساويان، وتفضيان الى المعادلة الآتية

.. ماندانا = الرؤيا وستافروب = الملك

∴ ماندانا x الرؤيا = ستافروب x الملك

طرفاً هذه المعادلة المتساويان يتصلان بعلاقة مهمة تتجمع أطرافها حول نقطة هي موضوعة الرؤيا التي يفسرها الكاهن على أن طفلاً يولد من رحم ماندا (شقيقة الملك) يشبّ ويقوى وينتزع من خاله عرش امبراطورية ميديا العظيمة. هذه هي المعادلة الأولى التي تقع خارج المتن أما المعادلة الأكثر أهمية داخل المتن فهي التي سأتابع متغيراتها خطوة خطوة.

المشهد الأول في هذه المسرحية، كما في مسرحيات محي الدين زنكنة الأخرى (السؤال) و(الجراد) و(كاوه دلدار) مشهد تمهيدي يقدم لنا الشخصيات المحورية كالمملك ستافروب، والأميرة ماندانا، والشخصيات المؤثرة بيانياً في تصاعد الخط الدرامي كالكاهن خرنوك، والقائد روستيميرو، وزوجة الملك ناسرونا فضلاً عن الدلالات التي تبدو، للوهلة الأولى، غير ذات أهمية ولكنها في واقع الحال، تعني الكثير من خلال ارتباطها بأحداث المشاهد التالية. فظهور الملك في مفتح المسرحية "منقلاً بالطعام والشراب والنعاس" هو شفرة

المتغيرات الأولى التي أرسلها زنكنا لتكشف لمستلمها، فيما بعد، عن وجود علاقة مهمة بين التخمة وبين الرؤيا من جهة، وبينها وبين المأدبة الرهيبة التي دفعت الأحداث نحو الذروة فبلغت المسرحية أشنع أنواع الذبح والتدمير من جهة أخرى. ويرتبط 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، تهريب ماندانا وطفلها الذي يريد الملك ذبحه، كمتغير آخر، يؤكد زنكنا فيه على المصادمة المقصودة لبواعث الملك ستافروب والملكة ناسرونا مصادمة عنيفة دامية تؤدي، في نهاية الأمر، الى موت الملكة على يدي زوجها الملك. وأخيراً ترتبط التخمة، أيضاً، بنوم الملك الفلق المضطرب الذي يرتبط هو الآخر بالوهم الكابوسي الذي يقض مضجعه، ويجسد له صورة الرؤيا الملحة التي بنى الكاهن عليها نبوءته المشؤومة.. فهي مثل حجر صغير ضرب به وجه الماء فانتسعت دوائر حركته الموجية بشكل لم تعد الشخصيات قادرة على وقف اتساعه الذي سيؤدي، حتماً، الى غايات تدميرية مأساوية.. يقول الملك في رؤياه:

"اندلق الطين.. طين لزج دبق، زحف نحوي على هيئة صفائر أو ثعابين سود أحاطت بقوائم كرسي العرش هذا. وأخذ الطين يعلو ويعلو. بلغ ركبتي وأنا في جلستي هذه. وبلغ منتصفي وهو لا يتوقف. لامس الطين الأسود القبيح الذي شابته حمرة قانية، عنقي.. وامتلاً حلقي بطعمه النتن.. تقطعت أنفاسي، فرحت ألهث وأنا أوشك أن أختنق والتاج فوق رأسي يهتز.. كأنه عواصف الدنيا وزوابعها.. تعصف به."

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

التخمة + النوم + الرؤيا = المأدبة

المأدبة بوصفها حدثاً مهماً تغير بعده مسار الفعل الدرامي، وأدت الى المصادمة الأعنف والصراع الأرهيب بين شخصيات المسرحية التي توزعت على رقعة الصراع كمجموعتين غير متكافئتين الأولى مهاجمة يقودها ملك نو سطوة، ونفوذ، وقوة يساعده الكاهن خزنوك وعدد كبير من الجند الميديين. والثانية مدافعة قوامها ماندانا، وروستميرو،

وناسرونا. لقد اعتمد الكاتب التناظر المشهدي بين فصلي مسرحية (رؤيا الملك) فجعل الفصلين بستة مشاهد يتناظر الأول من الفصل الثاني بوصفهما عرضاً لأزمة الملك المتفاقمة جراء الرؤيا المتكررة. فمن ماء يتدفق من غرفة ماندانا يجعل قصر الملك يطفو مثل سفينة نوح الى طين لزج دبق يلتف حول قوائم كرسي العرش ثم يرتفع ليخنق الملك في الفصل الأول. الى كرمة تكبر من الإسطنبول، المكان الذي أنجبت فيه ماندانا وليدها زانكون، محطة الحيطان والأسوار ومتشعبة في فضاء القصر مضيق الخناق على الملك في الفصل الثاني. ويتناظر المشهد السادس من الفصلين، بانتهاء كل منهما بجريمة قتل. الأول يقتل فيها الملك زوجه ناسرونا، والثانية يأمر فيها الملك جلاده ليذبح شيرلانه (ابن القائد روستميرو) ليقدمه مطبوخاً في مأدبة جزاء على مخالفة القائد أوامر الملك التي قضت بان يقوم روستميرو بذبح وليد ماندانا زانكون ليخلص الملك من كابوسه الذي راوده، ولايزال يراوده، كل ليلة، منذ عشر سنوات.. هذه النبوءة وان تشابهت في جانب فيها مع نبوءة سوفوكليس في (أوديب ملكاً) وهو الجانب 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 (أوديب ملكاً) ينتظر الكاتب حتى يصبح أوديب رجلاً فيقتل أباه بينما وقع فعل القتل عند زنكنة على شخصية شيرلانه الصبي ابن قائد جند الملك. وهنا تختلف شدة القتل، أيضاً، أي التوتر الذي يخلقه فعل القتل عندما يقع على صبي بريء يطبخ لحمه على يدي جلد الملك ثم يقدم في مأدبة يقيمها الملك على شرف قائده روستميرو وبذا يكون التطور قد أنجز على وفق المعادلة الآتية:

التخمة + النوم + الرؤيا = المأدبة + القتل

وهذا التطور يفسر لنا سببية 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 إن 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 الموضوع من المسرحية يتبادر لذهن القارئ ان المسرحية انتهت أو انها ستنتهي لأن الملك سيدبح زانكون ويتخلص، بذبحة، 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، اثر ذلك، ويفيق القائد روستميرو في مختتم المسرحية موجهاً بصقة لوجه الملك فتأخذ المعادلة شكلها النهائي باكتمال متغيراتها وعلى الشكل الآتي:

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

.....
(1) رؤيا الملك: هي المطبوع الثاني عشر للكاتب المسرحي العراقي محيي الدين زنكنة صدرت عن دار الشؤون الثقافية . بغداد.

(2) مسرحية السؤال أو حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب 1976 . رواية هم أو يبقى الحب علامة 1975 .

.....
نشرت هذه المقالة في:
صحيفة العراق . التاريخ 2000/7/19 بغداد

مسرحية الخاتم و لعبة المسرح داخل المسرح

بعد أن حفر الكاتب المسرحي محي الدين زنكنة بأزميل المعرفة على صخور التراث، ونفذ الى أعماق الماضي السحيق، مسلطاً كشافاته على مطبات العوالم الخفية، والأسرار القصية، وطلاسم الليالي الألف، عاد وفي جعبته (السؤال)(1) الدرامي المحير، لماذا يحدث لنا كل هذا؟ في مسرحية حاولت الوثوب إلى ما وراء المقاربات الوصفية، وتخطي الحواجز الزمكانية لتجعل من ظلم الظالمين، وقسوة المستبدين، على مر العصور، فعلا تدميريا يتصاعد خطه الدرامي من الماضي البعيد ليبلغ ذروته القصوى في حاضرنا المستمر. مسرحية استلهم أحداثها وشخصها، بطريقة مشرقة(2)، من تراث الليالي فسلط الأضواء من داخلها على أوكار الطغاة، والبغاة، وعلى تحكمهم الجائر بأمور العباد والبلاد على وفق ما يشتهون، وبالكيفية التي يريدون، وبالطريقة التي يرتأون. مسرحية تخطت حدودها الإقليمية وقدمت نفسها بنفسها من على خشبات المسارح العربية(3) فملأتنا غيظاً وغضباً حتى أطلقنا صراخنا المكتوم وصمتنا المدوي: أوقفوا كل هذا(4). وبين ذلك السؤال وهذه المطالبة ظلّ الطاغية متخف وراء ازماله، متمترساً بهم، وظلّت أصابعه البغيضة تحركهم من وراء الكواليس ليعيثوا في البلاد فساداً و دماراً ولم يكن أمام زنكنة، وقد انتهى من مسرحية (السؤال)، إلا أن ينقب، ثانية، في حفرياتة، عن لقي أدبية وتعاويد فنية يحصن بها انسانيه المعاصر فوجد ضالته في (الخاتم).

هكذا كانت البداية

قلما تحتاج مشاهد المسرحية المحدثه الى عنوانات تحدد مشهدياً.. فان فعلت فان ذلك يقدم خدمة أدبية على صعيد قراءتها كنص أدبي؛ وزنكنة من الكتاب المحدثين الذين يولون اهتماما كبيرا للشأن الأدبي. فالمسرحية عنده عمل درامي يزوج فيه بين الفن والأدب بطريقة مدروسة تتيح إمكانات أدائية متفوقة على صعيدي قراءتها كنص أدبي، ومشاهدتها كعرض مسرحي. ولعل أهم ما يمتاز به زنكنة في هذا الجانب هو قدرته على

تسخير الأدب لخدم أغراضه الفنية، وهذا ما لا يتاح لكتاب الدراما الذين يتحولون من كتابة القصة والرواية الى المسرحية إذ يظلّ، عندهم، جانب السرد الروائي طاغيا على أعمالهم ومتقدما على طبيعة الفعل والصراع الدراميين باعتبارهما ميزة العمل المسرحي وصفته وعنصرا بنائه الأساسيين.

تبدأ مسرحية (الخاتم) بإلقاء الأضواء على شخصياتها الرئيسية كاشفة طبيعة تلك الشخصيات من خلال سلوكها ومواقفها المشوبة بالغرابة، فهارون الرشيد بطل (الخاتم) وشخصيتها المحورية شخصية غير محددة بسمات تشخيصية. أي هارون هو؟..أهو هارون التأريخ؟ هارون الليالي؟ أم انه ليس هذا ولا ذاك؟. أسئلة يطرحها زنكنة في المقدمة التي وضعها للمسرحية ليبرر بوساطتها قبول الشخصية الجديدة على أنها شخصية مبتكرة لا ترتبط بهذه الشخصية أو تلك، على الرغم من وجود أصرة جوهريّة بين الشخصيات الثلاث تجعلها تصب، جميعا، بعضها في مصب بعض إذ توحدتها شرورها وتمنحها الحق في التلاعب بمصائر العباد. وإذ تصل حد مصادرة الحريات وإلغاء الحقوق وفرض الإتاوات والتنكيل والغدر بالأبرياء من الناس وتضليلهم بالأساليب التمويهية (ديماغوغيا) يقوم نفر من الذين يعون تلك الحقائق و يدركونها بأداء دور الخليفة وزبانيته القساة البغاة الضالعين في شرورهم ليجعلوا الناس يرون ويسمعون ويدركون حقيقة ما يفعل هارون وسيافه ووزيره و مريدوهم فتتحي المسرحية، من هنا، منحى آخر تبدو فيه اكثر موائمة من الناحيتين الفنية والفكرية. ولعل زنكنة فعل هذا ليقول لجلاد بلاده أنني، ككاتب وشاهد على أحداث بلادي، أعي ما تفعل وسأقوم بفضحك أمام الملأ. سأظهر صورتك الحقيقية أمامهم، سأجعلهم يرون أنيابك الذئبية وهي تقضمهم واحدا واحدا، ومخالبك الكلبية وهي تتغرس في أجسادهم واحدا واحدا وسأجعلهم يرون الدم وهو يقطر من فيك الذي لا ترويه بحار من الدماء الطاهرة النقية. ولم يجد زنكنة، في هذا، افضل من لعبة المسرح داخل المسرح طريقة للوصول الى أهدافه النهائية. وعلى الرغم من أن هذه الطريقة ليست من ابتكارات زنكنة الفنية إلا أنه، كعهدنا به، يأخذ من المسرح العالمي نظرياته وتقنياته بطريقة حيوية تبدو معها تلك النظريات والتقنيات كما لو أنها وجدت لتخدم خطابه المسرحي. إنها للمتبصر والمتأمل، في فنه، كما لو أنها ابنة للظروف التي يخلقها في نصه ووليدة شرعية لها. وبالطريقة نفسها يأخذ زنكنة من التراث العربي والكردي ما يدعم أفكاره وتأسيساته الفنية، وفي هذا يكمن سر إبداعه مسرحيا وروائيا على حد سواء.

لماذا المسرحية داخل المسرحية؟

لأن زنكنة أراد أن يقدم شخصيتها الرئيسية على مستويين: يعرضها في المستوى الأول كما

يراهما في الواقع، ويعرضها في المستوى الثاني على وفق رؤيته الاستبصارية لها. بمعنى آخر أنه يعمل على إبراز تمظهرهما شكليا واختلافهما جوهريا، فهارون المسرحية الثانية (الداخلية) يعي حقيقة الأفعال التدميرية التي يقوم بها هارون المسرحية الأولى، فضلا عن تشاخصه معه دراميا وجوهريا. وبهذا يحقق زنكنة اكبر شرط من شروط اللعبة المسرحية، لعبة المسرح داخل المسرح، وأهم أسسها الذي اشتغل عليه (لويجي برانديلو)(6) وسخره زنكنة لخدمة مسرحيته بالمستوى الإبداعي نفسه الذي اشتغل فيه على مصادمة الشخصيتين ومواجهتهما مع بعض. وما ينطبق على هاتين الشخصيتين ينطبق على الشخصيات الأخرى مثل شخصية جعفر وشخصية مسرور وشخصية زيده.

إن هارون كما حفظته الذاكرة الجمعية عبر التاريخ، وقدمته المسرحية الأولى رجل مؤمن، بل أمير للمؤمنين، تقي، ورع، لا يظلم ولا يجور، ازدهرت بغداد في زمانه وعلا شأنها وصارت تضاهي بلدان المشرق والمغرب وأمصارهما. وكان بيت مال المسلمين، في الزمن الهاروني، مليئا بالمال من اجل المسلمين، إلا أن هذا المؤمن يفتتن بخاتم ليس له مثيل بين الخواتم كلها فيرسل في طلب مالكة التاجر الأموي ليشتريه منه بأي ثمن حتى ولو كان ثقل التاجر ذهباً أو ضعف ثقله ذهباً. مصرحا عن رغبته الاستحواذية التي تكشف عن وجهه المتخفي وراء أقنعة العدل والأمانة والحفاظ على أموال المسلمين. لقد قام زنكنة فضلا عن فضحه هذه الرغبة الشاذة بفضح رغبته الأكثر شذوذا وهي الاستحواذ على (نعم) المرأة الحسنة التي هام بها حبا فقتل زوجها غدارا. وأراد نسيان هواها عن طريق الحج الى بيت الله ولكنه وجد نفسه غير قادر على الابتعاد عنها. يقول وزيره مذكرا إياها:

الوزير: ولكنك ووطنك نفسك على نسيانها وإيغالها في الابتعاد عنها توكلت على الله وسرت نحو الحج وإمعانا في إطالة زمن الفراق اخترت المشي على الأقدام.
الخليفة: لم ابتعد خطوة واحدة.. ولم أفارقها لحظة واحدة.. كنت مثل بغل الطاحونة الدائرة حول الرحى أدور فتدور نعم معي.. أنتفس هواء اسمه نعم.. استنشق أريجا اسمه نعم.. بيد أنني كنت أكابر.. اخدع نفسي لكي أخادع غيري.. أتظاهر بنسيانها وأنا في لجج الانشغال بها، أبعداها عن ذهني وهي تسري في عروقي قسما بقبر جدي الشريف الذي ما زال ترابه عالقا بجبيني. لم تشغلني مسألة من مسائل الدنيا ولا الآخرة مثلما شغلتنى نعم.....

وهكذا يترك أمير المؤمنين الحج وطقوسه ويقفل راجعا من اجل نعم فيتتكر بزوي الشحاذين ويتوجه للقائها مع سيافه مسرور ووزيره جعفر.

إن ما خفي من شخصية هارون المسرحية الأولى يفضحه هارون المسرحية الثانية ليعرف فقراء الناس أي تعاسة يعيشون وأي بذخ وترف و ثراء ينعم به هارون، وليكشفوا حجم الخديعة والضلالة التي وضعهم فيها وليكفوا عن القبول بالذل من اجل عزة الخليفة، وبالجوع من اجل تخمته، وبالخوف من اجل رهبته، وبالدونية من اجل علوه. ويدرك شخوص المسرحية الثانية أن لا سبيل للخلاص من هذا إلا من خلال جعل الناس يرون بأمهات عيونهم ما يفعله بهم الطاغية وما يرتكبه بحقهم من عسف، وجور، وظلم، واستبداد فيقومون باحتلال قصر كبير التجار مدعين ومتظاهرين انهم اتخذوا هذا القصر وكرا لإشباع رغبات هارون وملذاته. وإذ يأخذ الفضول هارون ومسرور وجعفر الى ذلك القصر، بعد أن سمعوا عنه ما سمعوا يلقي القبض عليهم شخوص المسرحية الثانية من دون أن يتعرفوا على شخصياتهم (هويتهم) الحقيقية التي أخفوها وراء أقنعة الشحاذين. وهنا يرى هارون شبيهه أو من يقوم بدور هارون وكذلك جعفر ومسرور. في هذه اللحظة، تحديدا، تبدأ الصدمة الدرامية فعلها المؤجل فيأمر هارون (المسرحية الثانية) أن يربط هارون (المسرحية الأولى) ومن معه الى صخرة ثم تدحرج هذه الصخرة نحو النهر لتستقر في أعماق دجلة. ولكنه يعود ليخبرهم بين القبول بالموت أو القبول بمسح أحدهم قردا كما هو حال قرد السيدة زبيدة. وسنكتشف أن هذا القرد إنما هو كبير التجار ممسوخا، وأن هذه المرأة التي تمثل دور زبيدة المستهتره هي (نعم) لتحصل المفارقة الكبيرة بين ما يريده هارون وما تريده نعم. فبقدر الحب والاشتهاء الذي يكنه لها هارون تكن له البغض والحقد والرغبة في الثأر لزوجها الذي قتله ليخلو له جو الوصول اليها والانفراد بها.

إن شخوص المسرحية الثانية إنما يفعلون هذا بالشحاذين أو من ظنهم شحاذين كمحاولة لجعلهم يرون ما خفي عنهم من شخصية هارون وأزلامه العتاة. وهكذا يبدأ الشحاذون الثلاثة هارون وجعفر ومسرور بالمنافسة الشديدة ليحصل كل منهم على هبة السيدة بجعله قردا لها فيتنازل هارون عن جبروته وعظمته وسلطته ليؤدي رقصة مخزية مذلة لا لشيء إلا لتحفظ حياته بفوزه على منافسيه وإرضائه رغبات السيدة وتنفيذ طلباتها المهينة. تشتد المنافسة بينهم ويتعمق الخلاف فينكشف المستور وتنفضح أفعالهم الإجرامية ونواياهم الخبيثة ويظهر كل منهم بوجهه الحقيقي بلا قناع وبلا سحنات. ونظل الأسئلة، هنا، قائمة حول هذه الشخصية بعد أن ترى سلوكها وفعلها منعكسين من خلال من يقوم بأداء دورها التسلطي.. هل ترعوي؟ هل تدعن لصوت الحق والعدل؟ هل تكف عن القتل والذبح؟ هل تتخلى عن نزواتها ورغباتها وشذوذها؟ هل تغير سياستها القمعية؟... ويأتي الجواب من الشخصية نفسها. ففي أول فرصة انتهزتها للنجاة ولاسترجاع سلطانها عادت الى ممارسة ابشع ألوان التعذيب والترهيب وشراء الذمم

والتمثيل في القتلى.

لقد قتل هارون المسرحية الأولى هارون المسرحية الثانية. وكأنني بزكنة يقول ان هارون انقض على ما تبقى في نفسه من خير وإنسانية منتزعا منها ما تبقى لها من جوانبها المشرقة ان كان فيها جوانب مشرقة أصلا.

قدمت المسرحية اذن قوتين متناقضتين جوهريا ومتشابهتين مظهريا اشتد الصراع بينهما فادى الى انزياح إحداهما وبقاء الأخرى وهي الأكثر سطوة وعسفا وعنفا وإيغالا في الظلم والمظالم والإرهاب الحقيقي. نقول الحقيقي لأن القوة الثانية لم تستخدم العنف والقسوة إلا بعد أن سدت في وجهها كل سبل تثوير الفقراء ضد الطاغية وسلطته الجائرة. وعلى هذا تظل القوة الثالثة غائبة عن ممارسة دورها وفاعليتها في حياة المسرحية ولكن زكنة لا يعدم جذور الوعي فيها، هذا الوعي الذي تبلور في شخصية زينب فأثارت همم الفقراء وأيقظت في نفوسهم الرغبة في مقارعة قوى الظلام فها هي ذي تقول لصاحب الزورق(البلام) محرصة:

"ليملأ الغضب عيوننا وقلوبنا وعقولنا.. وليشتعل الغضب في كل مكان ويحرق قتلهم الأوغاد. إن النار التي ألهبها هؤلاء الأبطال.. بدمائهم الزكية.. لن تنطفئ.. ستحترق كل أوكار الفساد والظلم وتحرقهم معها..

وسنرى في خاتمة المسرحية كيف جنّدت نفسها ومن معها ليكون لهم حضورهم وتأثيرهم الفاعل على النهاية.

ليست النهاية

مرة أخرى يستعين زكنة بالأدب ليضع عنوانا لخاتمة المسرحية (ليست النهاية) إذ لا تأثير على النص من الناحية الفنية ولا على خاتمته إذا حذفنا هذا العنوان، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن النص كتب ليمثل على خشبة المسرح وأن العرض لن يستخدم (اليافطات) المكتوبة أو الممثل الذي يعلن عن بداية المسرحية أو خاتمته. أرادت عنوانة المشهد الأخير التأكيد على وصول المسرحية الى نهاية مفتوحة كما هو حال اغلب نهايات زكنة المسرحية، بعد انتصار قوى الشر ممثلة بشخصية هارون وأزلامه، على قوى الخير، ممثلة بمن أدى دور الأشرار بقصد واضح، انتصارا أدى الى هيمنة المسرحية الأولى على المسرحية الثانية.

لقد صلب هارون شخوص المسرحية الثانية ومثل بأجسادهم وطلب من الناس، بطريقته المعهودة في شراء الذمم، رجم جثثهم بالحجارة ليكونوا عبرة لكل من يحاول مقارعة هارون/السلطة. إن زكنة أراد خلاف ذلك كي لا يفقد القارئ أمله في العمل على تغيير مواقع القوى واصطفافها. هذه النهاية إذن هي التي أرادت المسرحية واختارتها قوى الشر

ولكن زنكنة لم يعتبرها كذلك. فالقوة الثالثة التي وضعها بين رحي القوتين السالفتين ستعلن عن نفسها وقدرتها على صناعة النهاية المطلوبة ولهذا يقوم سلمان وزينب وفرات وآخرون، بعد صلب نعم ومساعدتها، بأكبر عملية خداع لهارون كي لا يرحم جهلاء القوم جثث أشرفهم المعلقة. لقد تسلل سلمان إلى الجامع ورفع الأذان بصوته المؤثر الجميل فصار لزاما على أمير المؤمنين أن يأمر الناس وان يتجاهل إصرار التاجر الأموي على القيام بالرجم قبل الصلاة. وإذ يتوجه هارون وزبانيته الى المسجد تقوم زينب وابنها وفرات ومساعدوهم بإنزال الجثث ورفعها على الأكتاف والسير بها (في موكب مهيب يرين عليه الصمت، بلا دموع ولا نحيب بصرامة في الوجوه، وعزم في القلوب وغضب في العيون. يخرجون ويبقى فرات وحده، يرمق مجلس الخليفة ورهطه بغضب، يقذفه بحفنة حصى.. و.. ببصقه.. ثم يسرع خارجا..... يلتحق بالركب.) (7).

وهنا لا بد من الإشارة الى حرص زنكنة على أن يكون الفعل الأخير الذي تقوم به شخصية، منفتحة على المستقبل، دالة على هزالة المستبد وضعفه. فكل جيروت الظالم وطغيانه يتلاشيان أمام بصقة غاضبة يوجهها فرات الى جبين الطاغية وأزلامه البغاة. ولا تختلف هذه البصقة من حيث فعلها التحريضي عن البصقة التي وجهها قائد الجند (روستميرو) الى جبين مليكه (ستافروب) الظالم في خاتمة مسرحية محي الدين زنكنة (رؤيا الملك) (8).

.....

إشارات واحالات:

1. مسرحية السؤال/ محي الدين زنكنة/ منشورات وزارة الإعلام/ بغداد 1976.
2. ياسين النصير/ مسرحية السؤال استلهاهم مشرق للتراث/ طريق الشعب/ العدد 571 عام 1975.
3. صباح الانباري . البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنة ص56 . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 2002
4. صباح الانباري . البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنة ص . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 2002
5. صحيفة الزمان.
6. لوجي براندللو . مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف و مسرحية هنري الرابع.
7. مسرحية الخاتم . صحيفة الزمان . الحلقة الأخيرة.

8. مسرحية رؤيا الملك . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 1999

* نشرت في صحيفة الزمان . العدد 1729 التاريخ 2004/2/11

العبء الحجري بين النص و العرض

أولاً - النص :

العبء الحجري مسرحية ذات موضوعة حبلى بالانفجارات والطاقات التدميرية التي تعمل على تفنيها من الداخل وكشف أسس وجوهر الاستلاب فيها ولا إنسانيتها من خلال تناولها التفصيلي المدروس لحياة السيدة (روز ستون) وهي امرأة عجوز في الثمانين تلقن فتاة في العشرين معلومات كاذبة تزيف حقيقتها وحقيقة العالم من حولها وتوهمها ان العالم هو أميركا وان المطر يحرق الجلد تماماً مثل حامض النتريك وان الشمس تحرق الجلد وتجعله مثل جلد الزوج نتناً على الدوام وان الهواء خارج (العبء) ضار ومخرب وأنها هي نفسها، أي الفتاة ، مريضة على الدوام حتى تتحول هذه الأوهام الى يقين فتتسأ نشأة تؤدي الى احتباسها داخل عبء العجوز الحجري لقاء القليل من الطعام ومن الملابس التي تتكرم بها عليها من ملابسها الخاصة والقديمة .أنها أميركا الهرمة الشمطاء والوحش الذي يأكل الأبناء. و(الفتاة) واحدة من أولئك الأبناء الذين تأكلهم أميركا بوحشية بينما يقدمون لها أنفسهم عن طيب خاطر، وربما عن قناعة ويقين. ولهذا فأنهم لايفتأون يدافعون عنها كما تدافع (الفتاة) عن العجوز شأنها شأن الأغلبية في أميركا لا تفهم الأمر على انه استغلال {إذ لا أحد هنا (في أميركا) يفهم الاستغلال حق فهمه ولا أحد يعترف حتى بوجوده مع أن الجميع ضحية له بهذا الشكل أو ذاك} ولكنها رغم هذا تتوصل الى الحقيقة المغيبة والأيمان أن حقيقة الإنسان لن تظل مغيبة دوماً وأنها لمجرد ظهور (الشاب) على مسرح الأحداث تغيرت كما تغيرت الأمور فاتخذت مجراها السليم الذي حول أميركا الى بقعة صغيرة في الخارطة العالمية وعاد الهواء نقياً والمطر ماء لا حامض نتريك والشمس لم تعد محرقة للجلد أو سببا لنتنانه وزنخه ومع أن لهذه الأمور، التي تزامنت مع ظهور (الشاب)، المؤثر الإيجابي على الفتاة ألا أن الفتاة تخفي أمر هذا المؤثر، وتتظاهر بعدم إدراكها حقيقتها المغيبة فترفض دعوة (الشاب) لها لتأسيس حياة جديدة وتصر على البقاء اصراراً وفرّ الدافع المنطقي لخروج (الشاب) من المنزل دون أن ينجز ما جاء من اجله غير أن هذا الإصرار والقناعة في البقاء لن يظلا على حالهما ما دامت تؤمن "أن الإنسان لا يظل مغمض العينين الى الأبد. لا يمكن أن يظل كذلك الى

الأبد. لابد ان ينبثق نور من مكان ما فيبدد الظلام ويزيل الغشاوة عن العين" وعند هذه النقطة تحدث الانعطافة المهمة في حياتها فيأخذ الصراع مجراه الطبيعي بعد ان استعرت ناره بينها وبين العجوز. ولعل تلك الانعطافة الكبيرة أدت من دون شك الى أن يكون الاختيار مكملاً لها خصوصاً بعد ان ادركت الفتاة عمق التناقض بين الشاب وبين العجوز بين عالمين احدهما منفتح وانساني وآخر مغلق ولا أنساني. تقول الفتاة مهاجمة العجوز:

"أية مخلوقة أنت؟" "تضحكين على آلام الناس وعذاباتهم"

وليس الهجوم وحده بكاف للتدليل على الوعي الناجز بل الاختيار الذي لابد وان يكون هنا منصباً على الجانب المشرق

"فمن يهتد الى منابع النور.. لا عذر له بالرجوع عنها"

الاختيار هنا نقطة تحول وموقف دراماتيكي خطير. وهو لا يعني تحول (الفتاة) الى 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 لإحداها بالشاب والأخرى بالعجوز فان الصراع يتحول فيما بعد ليصبح بين الفتاة وبين العجوز حيث تتحول الفتاة الى الهجوم بينما تتحول العجوز الى الدفاع. ولحظة شعرت العجوز أنها الطرف الخاسر بعد أن قصر دهاؤها ومكرها في ابقاء الفتاة فأنها تكشف حقيقتها المقنعة إذ تجبر الفتاة على ترك ملابسها والخروج عارية كما دخلت، وهي طفلة، عارية. فكل ما تملكه العجوز يظل للعجوز ألا أن ورقتها، هذه تفشل، هي الأخرى فقدت وجدت الفتاة معطف الشاب داخل الحمام وكان قد نسيه في لحظة انفعال وغضب فارتدته لتقذف بكومة الملابس في وجه العجوز ولنفتح الباب وتغادر المنزل كما غادرته (نورا) في (بيت الدمية) فتبلغ المسرحية ذروتها الكبرى. فإذا كان خروج (نورا) أبسن يشكل أعظم الذرى الدرامية كما يخبرنا الناقد المسرحي (ملتون ماركس) فان خروج فتاة زنكنة لا يقل عن ذلك الخروج عظيمة.

ثانياً – العرض :

لقد تعامل الفنان المبدع فتحي زين العابدين مع هذه المسرحية بطريقة فنية أكدت سلامة رؤيا العرض ودقة مبتكراته وانسجام عناصره الأساسية وتألفها تألفاً اكتملت ارجحياته باكتمال صور العرض. وعمد كخطوة أولى، من خطواته الأساسية، إلى شطر شخصية (الشاب) بطل المسرحية إلى شخصيتين تمثل الأولى حالته الاعتيادية كرجل شرقي عراقي على وجه التحديد. وتمثل الثانية ذات الأولى أو نفسها النقية البيضاء الطاهرة الفاعلة عندما لا يكون للأولى فعل. والمكملة لها عندما يستدعي ذلك، الموقف

الدراماتيكي. وبهذا الانشطار يكون المخرج قد حقق غرضين: الأول فلسفي يتجلى في تفسيره شخصية (الشاب) باعتبارها الشخصية المحركة لآلية الفعل الدرامي والمشتغلة على بلورة أفكار المسرحية. والثاني فني يتعلق بآلية التلقي ويقوم على أساس كسر الرتبة (المونوتون) في الإلقاء.

إن نصوص محي الدين زنكنة، كما يعرف قراءه ومتابعوه، تتسم بتطويعها الأدب للفن بطريقة تفرض أو تحقق غاية مزدوجة بينهما وتقبلا لها على صعيد القراءة كنصوص. وعلى صعيد المسرح كعروض. ومما تتسم به لغته الدرامية الأدبية كثرة استطراداته وإشباعه التوصيفي للحدث. وهذا يؤثر، دون شك، على حركية الفعل وديناميته مما يضطر المخرج والحالة هذه إلى استخدام المقص كأداة وقائية فاعلة. وقد نجح العابدين في أقصاء الرتبة عن طريق شطر الشخصية الرئيسة وتوزع حوارها على شخصيتين بدل واحدة مخففاً على الممثل عبء الحوارات الطويلة. وعن المشاهد رتبة الإصغاء لصوت واحد. ومع هذا ظلّ النصّ المعروض من وجهة نظرنا أطول نسبياً من المطلوب وكان حرياً بالمخرج أن يقطع منه ما يخفف على الممثل باعتباره ملقياً وعلى المشاهد باعتباره متلقياً وعلى العرض ثقل الهبوط الذي وقع فيه قبل نهايته بقليل.

أما المكان فقد نجح في إيصال دلالاته وإيحاءاته بعد أن تحولت (العلبة الحجرية) في العرض وهي المكان الذي يدور بداخله صراع الشخصيات إلى صالة كبيرة جداً تتشابه في فضاءها شبكة عنكبوت عملاق يبدو الشخص أمامها مثل حشرات آدمية عالقة بها غير قادرة على التخلص من شركها دون مخلص منفلت من سطوتها متحرر من نفوذها ومحصن ضد نسيجها الفكري ولزوجته المؤثرة. إن كل قطعة من الديكور تبدو معلقة بعشرات الخيوط العنكبوتية التي تعطي انطباعاً إيحائياً بطبيعة تلك القطع التي اكتسبت قيمة إضافية ودلالات عمقت من معناها باستخدامات متعددة الأغراض تجعل المشاهد يقتنع قناعة يقينية أن لا وجود لقطعة منه لا تؤدي غرضاً مساهماً في تفعيل الحدث الرئيس للعرض. إن تحوير الشقة (العلبة الحجرية) على هذا النحو التعبيري إنما أراد به المخرج أن يعمق فهم واحدة من أهم الأفكار الأساسية في المسرحية. فبطبيعة العجز الاستحواذية، ورغباتها الشاذة، وافكارها الاستبدادية، وعدوانيتها، وهيمنتها على الفتاة أمور كلها انعكست على مرأى صورة الديكور والتكوينات الدالة سينوغرافياً. وهذا كله مهّد السبيل أمام المخرج المبدع فتحي زين العابدين كي يلعب لعبته الفنية الأخرى فيفاجئنا بانقلاب السيدة (روزستون) إلى رجل مقعد يتنقل هنا وهناك داخل مديات شبكته بواسطة عربته اليدوية وقد وقر هذا امكانية هائلة في الفضح والكشف لحقيقة هذه الحشرة الآدمية العملاقة التي لا تتوانى في استخدام الكذب، والترتيب، والديماغوفيا. لقد كانت قطع الديكور موحية، ومنسجمة، ودالة على شخصية المكان وطبيعته وعلى شخصية

الحشرة الآدمية (العجوز) وطبيعتها كما كانت الأزياء، هي الأخرى منسجمة هارمونياً ودالة أيضاً. فالزي اليهودي الذي كان يرتديه الرجل العجوز اعطى انطباعاً واضحاً عن القوة المهيمنة المحركة داخل امتدادات الشبكة العنكبوتية الواسعة، والروح العدائية، والنظرة التوسعية، ومحاولة الهيمنة ومدى لتشتمل على العالم، كل العالم الذي سيصبح بطريقة زائفة أميركا وتصبح أميركا بالطريقة ذاتها هي العالم. وكانت المؤثرات الموسيقية قد لعبت دوراً مؤثراً فعلاً في اعطاء الفواصل اللازمة والتعبير عن حالة الشخص الداخلي ومساعدة المشاهد السامع على تعميق نظرتة الاستنتاجية عقب المواقف الانتقالية. ولم ندون أي هنة على هذه المؤثرات إلا فيما يتعلق بالصوت العالي المخدش للممثلة وهي تلقي عبر مضخمت الصوت. لقد استطاع المخرج أن يقدم رؤياه للعرض بأدوات كلها تضافرت لإيصال فكرة النص والعرض معا الى الجمهور الذي بدأ تفهمه وانسجامة مع العرض واضحاً من خلال مقاطعته الممثلين بالتصفيق الهادئ تعبيراً عن ذلك الفهم وذلك الانسجام. فتحية لكادر العرض المثابر، وهنيئاً لكاتب النص وطوبى للمسرحية التي حصدت من مهرجان المسرح الأردني ثلاث جوائز مهمة من أصل ست جوائز.

.....

نشرت في : 1. صحيفة العراق . التاريخ 2001/5/9 بغداد.

2. صحيفة العرب العالمية . العدد 6331 . التاريخ 2002/2/7 لندن

وراء الكواليس .. شعر بلون الفجر

حدثني أحد أساتذتي، مرة بعد أن فرغ من قراءة ثلاثة نصوص مسرحية صامتة كنت قد نشرتها في صحيفة النظام السابق قائلا: في حمى النازية وتعصبها وانحيازها القومي، وأيمانها بسيادة العنصر الجرمني على العالم تبنت مؤسستها الثقافية طبع واحد من الدواوين التي اعتقدت أنها تمجد النازية وتفاخر بها (ألمانيا في القلب) الذي بيع منه آلاف النسخ، أثار دهشة القراء فعدوا قصائده محاولات جريئة لمحاربة النازية من على منبرها.

لقد ذكرني هذا بمسرحية الكاتب المبدع محي الدين زنكنة (شعر بلون الفجر) التي قامت مؤسسة ذاك النظام بطبعها عام 2001 ولم يطلع عليها إلا بضعة أنفار من المتابعين لكتابات هذا المبدع الأكثر أصالة وصدقا بين عدد غير قليل من الكتاب المسرحيين في بلادنا، فظلت مكونة وراء الكواليس، ومكدسة داخل مخازن شركة التوزيع والنشر في بغداد.

المسرحية تطرقت إلى اشد مراحل العراق ظلما وظلاما بروح عراقية أصيلة. وهي دراما كبيرة يتوهج من داخلها لهب انتفاضة، وتمرد ومقاومة بالكلمة والفعل والحجارة، والإرادة الحرة. وضعها زنكنة في قالب كوميدي ساخر تحقق الضحكة فيه غرضا معرفيا هادفا، وتشكل المبالغة بنيته الأساسية التي تتضخم على نحو مثير كلما انتقلت المسرحية من مرحلة إلى أخرى بطريقة موجية تحفز ذهن المتلقي وفاعلية تأويله للموقف الكوميدي، فالوالي، وهو الشخصية الرئيسة في المسرحية، عندما يقرر أمرا ما يتهالك رجاله على تنفيذه بسرعة تفوق كل السرعة الجنونية والظهور بمظهر المنفذين الطائعين الملزمين أنفسهم بتنفيذه قبل غيرهم من كائنات الأرض. وهو، أي الوالي، ذو رأس مليئة بالدامل والقيح لا تكسو جلدها شعرة واحدة تنمي فيه رغبة قهرية مقمعة تبرز معالمها في (فرمانه) الذي حرم بموجبه الشعر على عامة الناس من الذكور. وما إن كتب (الفرمان) وأعلن على الملأ حتى بدأ زبانيته بالتنفيذ فاكتفت فئة منهم بحلق شعور رؤوسهم ثم تأتي فئة أخرى لتبالغ في الأمر فتحلق الشوارب واللحي، وتبالغ أخرى فتحلق ما تبقى من شعر في مناطق الجسم الأخرى. وإذ يظهرون في الشوارع، مفاخرين باشكالهم التي أرادها الوالي على هذه الهيئة يطاردهم الأطفال بالحجارة والسخرية والضحك والتندر حتى يفقدونهم الصواب والألباب لتبلغ الكوميديا عند هذه النقطة ذروتها فتكشف للمتلقي ضحالة الوالي وهزالة اتباعه على الرغم من جبروته وطغيانه الكبيرين .

لقد جعل زنكنة رأس الوالي، وهو رمز السلطة العشوم، مليئة بالدامل والقيح، قبيحة تستتر على قبحها بالعمامة التي ما إن سقطت من على رأسه حتى تكشف سر قبحها أمام

(خديجة) التي أراد امتلاكها. ومن اجل ستر قبحة اصدر فرمانه ذاك الذي قضي بموجبه أن يخلق الذكور شعورهم في كل أرجاء بغداد كي يضيع (الابتر) على طريقة ابن آوى. ولم يكتف زكنة بهذا بل جعله عقيماً ليبدل على عقم الطغاة وحتمية زوالهم. فعلى الرغم من مئات الزيجات الشرعية وغير الشرعية لم ينجب الوالي من يخلفه على ولايته. إن زكنة وهو يقدم هذه الشخصية يلقي، في الوقت نفسه، الأضواء على كل القوى المساندة لها فبين دجل بعض الملالي الذين يلبسون لبوس الطهر والتقوى والورع والقداسة. ونزع عنهم أقنعة الزيف لتظهر صور الشياطين المتخفية تحت جيبهم. لقد وضع زكنة شخصية (خديجة) المرأة العراقية التي ترفض الثراء الزائل والجاه محتقظة بعفتها ومحافظة على عهد وفائها لابن بلدها، مقابل الوالي الدميم، شكلاً وجوهراً، كي يوفر ضدية تشتغل على تأجيج الصراع وتوصيله إلى أشده عندما يتحول إلى رغبة عارمة لهتك العفة (عفة خديجة) ومقاومة شديدة للحفاظ عليها. ثم بطريقة مبدعة ينقل الصراع (صراع خديجة مع الوالي) إلى بقرة خديجة التي ثارت ثائرتها فأرعبت الوالي ومن معه، وهدمت الزريبة عليه ملطخة وجهه بالبراز في مشهد كوميدي بلغ أوج الهزء والسخرية عندما هرب الوالي وسقط مرافقه (جنكيز) تحت أكداًس من القاذورات.

المسرحية، إذن، تنتصر للجمال ضد القبح، وللحق ضد الباطل، وللنور ضد الظلام، وللحرية ضد الاستعباد، وللاستقلال ضد التبعية، وللوطن ضد الاستعمار، بأسلوب كوميدي مهذب يندر أن نجد مثيلاً له بين الكوميديات المعاصرة.

إننا نتوق إلى مثل هذه الكوميديات في ظرفنا الحالي الذي يبدو أشد تعقيداً من أي ظرف آخر خاصة بعد زوال السلطة الدكتاتورية وهيمنة قوات التحالف على مفاصل حياتنا اليومية. كما نتوق إلى إخراج هذه المسرحية من وراء الكواليس المظلمة إلى خشبة المسرح المضاءة، أو قراءتها قراءة أدبية متأنية وهذا أضعف الإيمان.

نشرت في :

. حقوق الانسان . العدد 8 . التاريخ تشرين اول/2004

اليمامة العراقية تطلق هديلها في فضاء المسرح الأميركي

الشرق، بسحره واساطيره وحكاياته الألفية، مازال موضع انبهار العالم الاول وليس غريباً ان يقدم هذا العالم العديد من الاعمال السينمائية والتلفازية سواء منها التي أنتجت في الولايات المتحدة الأميركية أو في أوروبا التي اشتغلت على اساطير بلاد الزرافدين بشكل خاص والشرق بشكل عام .

كما أن اغلب المنتجات الفنية في مجال الوسائل السمعبصرية ارتكزت في انتاجها، للقصص التاريخية، التي تروي شيئاً من الاسطورة والسحر واشكالات الجن والغفاريت ومعالجات ما وراء الطبيعة، على كتب عربية اسلامية قديمة. والمسرح باعتباره احد الوسائل السمعبصرية المتطورة في العالم الاول لم يركن نفسه بعيدا عن تناول موضوعات الشرق وسحره الخلاب.

ففي اميركا استطاعت المسرحيات العربية ان تفرض وجودها، وان تحقق حالة من العطاء اثبتت صحة وعافية المسرح العربي. وليس ادل على هذا من قيام ثلاثة مسارح اميركية عريقة بوضع المسرحيات العربية ضمن مخطط انتاجها لهذا العام. وكان ان وقع الاختيار على ثلاث مسرحيات من العراق ومصر والمغرب لكتاب شهدت لهم المسارح المحلية والعربية عروضاً متميزة شكلت اضافات تاريخية مهمة في عمر الدراما العربية، وليس غريباً ان يقع الاختيار على كاتب عراقي له باع طويل في التأليف المسرحي، وتاريخ عريق في الادب العراقي، وحضور فاعل في الثقافة العربية هو مبدعنا الكبير محيي الدين زنكنة.. لقد اختيرت مسرحيته (اليمامة) التي قام بطبعها عام 1982 اتحاد الكتاب العرب في دمشق لتكون عرضاً مسرحياً عراقياً عربياً مهماً ومؤثراً في جمهور المغتربين والأميركيين على حد سواء. وان اختيارها وتقديمها على مسرح عريق من مسارح اميركا يعني اول ما يعني قدرة النتاج العراقي على الصعود الى مصافي النتاج العالمي وقدرة كاتبنا المبدع محيي الدين زنكنة على تخطي حدود بلده والاتصال بجمهور العالم الاول. ولم تكن (اليمامة) العرض الوحيد لكاتبنا زنكنة خارج القطر فلقد سبقتها مسرحية (صراخ الصمت الاخرس) التي قدمت، في العام الماضي من على مسارح ألمانيا ومن إخراج المبدع العراقي (د. عوني كرومي).

كل هذا مبعث فخر وفرح ومسرة لكن المؤلم فيه ان يستطيع مخرج مسرحية (يا طالع الشجرة) للكاتب المصري الكبير توفيق الحكيم، على سبيل المثال، الحصول على ملف كبير عن الكاتب ومسرحياته المقدمة في مصر والدول العربية الاخرى ولا يستطيع مخرج (اليمامة) من ان يحصل على ملف، ولو متواضع، كذلك الذي تحتفظ به دائرة السينما والمسرح في ارشيفها، لكاتبنا العراقي محيي الدين زنكنة وفي هذا تقصير كبير ملقى على عاتق المؤسسة الثقافية التي لم تبذل جهداً واضحاً في الترويج لمبدعينا بالقدر الذي يجعل منهم مبدعين معروفين خارج بلدانهم مثلما هم داخله. تحية للكاتب المبدع محيي الدين زنكنة الذي دق أبواب المسرح الاميركي بثقة عراقية، واعتداد عربي.

.....

نشرت في :

صحيفة اشنونا/ العدد 54 /التاريخ 2002/5/9 ديالى.

صحيفة العرب العالمية/ العدد 6371 /التاريخ 2002/4/4 لندن.

المصادر

1967		المكتبة العصرية -	د. علي جواد الطاهر	في القصص العراقي	1
------	--	-------------------	--------------------	------------------	---

		بيروت		المعاصر	
1971		دار السلام - بغداد	فاضل ثامر وياسين النصير	قصص عراقية معاصرة	2
1979		وزارة الثقافة والإعلام - بغداد	الدروفيسور فرانك كرمود	الإحساس بالنهاية	3
1980		وزارة الثقافة والإعلام - بغداد	عبدالجبار عباس	في النقد القصصي	4
1980		وزارة الثقافة والإعلام - بغداد	باسم عبدالحميد حمودي	رحلة مع القصة العراقية	5
1989		دار الشؤون الثقافية - بغداد	د. صالح هويدي	الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث	6
1984		المؤسسة العربية للدراسات - بغداد	محي الدين زنكنه	كتابات تطمح أن تكون قصصاً	7
1988		دار الشؤون الثقافية - بغداد	ياسين النصير	الرواية والمكان	8
1989		دار الشؤون الثقافية - بغداد	ياسين النصير	بقعة ضوء .. بقعة ظل ..	9
2000		دار الشؤون الثقافية - بغداد	د. شجاع مسلم العاني	البناء الفني في الرواية العربية في العراق	10
1975		اتحاد الكتاب العرب - دمشق	محي الدين زنكنه	هم أو (ويبقى الحب علامة)	11
1976		دار الساعة - بغداد	محي الدين زنكنه	تأسوس	12
1980		اتحاد الكتاب العرب - دمشق	محي الدين زنكنه	بحثاً عن مدينة أخرى	13
1968/9/27		التأخي	جاسم عاصي	حول قصة الجراد	14
1977	25	الفكر الجديد	المحرر	أمسية لمحي الدين زنكنه	15
1981	4	الثقافة	جلال وردة	محي الدين زنكنه .. رحلة في عالمه الفني	16
1984	25	كاروان	حسب الله يحيى	محي الدين زنكنه وكتاباته القصصية	17
1984/8/22		العراق	نجاح هادي كبة	كتابات تطمح أن تكون قصصاً	18
1986	47	كاروان	ياسين النصير	كتابات تطمح أن تكون قصصاً	19
1986/6/23		العراق	عبدالمجيد لطفي	مجموعة قصصية جديدة	20
1987/9/18		العراق	ممتاز الحيدري	ملف القصة	21
1992	4953	العراق	محمد إسماعيل	هدوء الشعر في قوقعة زنكنه	22
1992	4979	العراق	صلاح الأنصاري	محي الدين زنكنه في	23

				القوقعة	
1999	5703	العرب العالمية	صباح الأنباري	الأدب التزاوجي .. قصة طفولة ملغاة أنموذجاً	24
1993	5286	العراق	صباح الأنباري	هذا هو محي الدين زنكنه	25
1997	6366	العراق	صباح الأنباري	محي الدين زنكنه .. قاص في المسرح	26
1997	11	ألوان	صباح الأنباري	محي الدين زنكنه .. مسرحي في القصة	27
1997	11	ألوان	سالم الزبيدي	زنكنه الإنسان الفنان	28
1998 أيار		مجلة الشباب	ناظم السعود	ملف الإبداع العراقي .. محي الدين زنكنه	29
1998/11/14		الاتحاد	غفور صالح عبدالله	لكي لا ننسى محي الدين زنكنه	30
1999/حزيران/9		مجلة الشباب	سعد محمد رحيم وصباح الأنباري	محي الدين زنكنه .. محزر خاص	31
1999/11/8		القادسية	د. فاضل عبود	الأديب والعزلة	32
2000/12/9		العراق	صباح الأنباري	التناص والسطو على نصوص الآخرين	33
2000/1/24		أشنونا	صباح الأنباري	مبدعوننا الكبار .. محي الدين زنكنه	34
2000/3/27	126	الرافدين	سعد محمد رحيم	محي الدين زنكنه .. المبدع والإنسان	35
2000/2/15		العرب العالمية	صباح الأنباري	محي الدين زنكنه .. ذاكرة الكتابة	36
2001	4 ، 3	كلاويش نوي	صباح الأنباري	سنوات الإبداع	37
1967/10/3	342	التأخي	محي الدين زنكنه	الجراد	38
1968		التأخي	محي الدين زنكنه	الموت كالأخرين	39
1970	11	الأقلام	محي الين زنكنه	الموت سداسياً	40
1986	217	كل العرب	محي الديم زنكنه	الشمس .. الشمس	41
1987	8	الأقلام	محي الدين زنكنه	رماد فوق الجرح	42
1988	12 ، 11	الأقلام	محي الدين زنكنه	البيت	43
1992	10 ، 9	الأقلام	محي الدين زنكنه	نثرات حلم تبحث عن حالم	44
1993	6 ، 5	الأقلام	محي الدين زنكنه	الكلب العجوز مغمض العينين	45

1995/7/22		الجمهورية	محي الدين زنكنه	صرخات من صراخ الصمت الأخرس	46
1999	1	ألق	محي الدين زنكنه	غيوم بلا مطر	47

***ببليوغرافيا محي الدين زه نكه نه ***

كثيرون أولئك الذين لا يعرفون زنكنة كما ينبغي أن يعرف مبدع مثله. ومن عرفه منهم ما زال يجهل عنه الكثير. ولكي يتضح لمن لا يعرف ان 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 اكثر 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 مركوناً في أدراج مكتبتي. غير أنني خلال تأليفي للكتاب وقعت على عدد كبير من مصادر دراسة زنكنة ومن منشورات له في الصحف والمجلات فعلت على أرشفتها. لست زاعماً بأنه أرشيف كامل لكنه اكمل صورة في المستطاع.. ذلك لأنه ثمة دراسات وكتابات عن زنكنة وادبه باللغة الكردية، منشورة في الصحافة الكردية، ولجهلي بهذه اللغة لم استطع متابعتها. أمل أن يتم ما بدأت به أحد متقفينا الكرد ممن تتوفر لديه المصادر إتماماً للفائدة. كما هناك العديد من رسائل الماجستير التي تناولت المسرح العراقي تناولت مسرح زنكنة لم اشر 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 البيبليوغرافيا ما يسهل عليه مهمته. وأخيراً اشكر كل من ساهم بجد لتري هذه البيبليوغرافيا النور. خدمةً للباحثين والقراء، واعتزازاً بكتائب عراقي قضي جل عمره في خدمة الأدب العراقي الحديث بشقيه العربي والكردية.

صباح الأنباري

* قصصه القصيرة *

أ- مجاميعه القصصية المنشورة في كتب:

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

ب- ((الجبل و السهل)) دار نارس - اربيل - 2002

ب - قصصه المطبوعة ((كتابات تطمح أن تكون قصصاً)) 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 كالأخريين	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 بدموع من حصى و حجر	21
2002	4	ألق	فكاهة	22
2003/6/11	1528	الزمان	الفقهية	23
2003/12 /11	21	المدى	الفقهية	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 قصصاً	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 وكتابات 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 تطمح 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 الأنباري	عقدة الاضطراب الحزيراني	13
2002/10/16	6488	العرب العالمية	صباح الأنباري	التناص الفني المقصود	14
2002/10/5	6502	العرب العالمية	صباح الأنباري	قصة الشمس وهارمونية التداخل بين الرمز والواقع	15

* رواياته *

أ - رواياته المطبوعة وجهة الإصدار

1975	دمشق	منشورات اتحاد الكتاب العرب	هم أو (يبقى ألحى علامة)	1
1976	بغداد	مطبعة دار الساعة	ناسوس	2
1980	دمشق	منشورات اتحاد الكتاب العرب	بحثا عن مدينة أخرى	3
2009	السليمانية	منشورات به يقين	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	رأبان في ناسوس	2
1977		العراق	أنور محمد طاهر	رواية ناسوس	3
1977	228	الفكر الجديد	ناجح المعموري	ناسوس .. حب للناس وخوف	4

				عليهم	
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 روائيا . 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 دلدان	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	مسرحية الحرياء	2
1969		"مسرح بعقوبة"		
1969		2. فرقة "مسرح الصدّاقة"		
1968/9/27		التأخي	مسرحية الإشارة	3
1979	6	الأقلام	مسرحية في الخمس الخامس	4
1981	10 ، 11	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 الجنود	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	11 ، 12	الفنون الأردنية	مسرحية صراخ الصمت الأخرس	15
1994	1،2،3	الأقلام	مسرحية موت فنان	16
1996	8	عشّار الفلسطينية	مسرحية اردية الموت	17
2000/4/4	4	الزمن	مسرحية المائدة المستطيلة	18
2000	1	مجلة الرواد	مسرحية سيأتي أحدهم	19
2000	2	مجلة ألق	مسرحية شعر بلون الفجر	20
2000	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	6381	العرب العالمية	مع الفجر جاء ... مع الفجر راح	25
2002	66	كولان العربي	هو ... هي ... هو	26
2002	9	الحوار العربي	الخاتم	27
2002	9	الحوار العربي	زلزلة تجري في عروق الصحراء	28
		الف باء	مسرحية العانس	29
2002	8 - 9	مجلة المشاهد	مع الفجر جاء .. مع الفجر راح	30
2000	6	به يفين	قرب العرش فوق النعش	31
2001	6	به يفين	الجنزير	32

2001	8	به يفين	السفينة	33
من ت 1/ك 1 2003	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

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

د - مسرحياته المترجمة الى اللغة الكردية

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

هـ - مسرحياته التي حازت على جوائز عراقية و اسم الجائزة

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

و - الشهادات التقديرية والتكريمات التي نالها

1987	شهادة تقديرية من نقابة الفنانين نتمينا 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	كزيره 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	الحرباء	اديب القايجي	بغداد
27	فرقة السرح الحر قدمتها الفرقة تحت عنوان (مئة وجه)	الحرباء	جيلة 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 باحجر	وجدي 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 الأخرس	د.عوني كرومي	هولندا

ح - المقالات التي تناولت اعماله المسرحية

أولاً: مسرحية السر

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

--	--	--	--	--	--

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 والمسوخ والجراد	5
1971	129	ألف باء	عبد الستار ناصر	الجراد اهي محاولة للخلاص	6
2006/3/8	125	طريق الشعب	برهان شاکر	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	الأفلام	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 استلهاهم 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 زابر	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	الأفلام	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 عرضا جادا 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 والأمل 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 الامتاهية	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 توقف 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

رابعاً : مسرحية الإجازة

1977	220	الإذاعة والتلفزيون	علي مزاحم عباس	مسرحية الأجازة	1
1977	11	الأقلام	علي مزاحم عباس	في الاجازة دلالات كثيرة	2

1977	1133	طريق الشعب	شاكر سلامة	الأجازه جهد مشترك في ظروف صعبة	3
1977	1121	طريق الشعب	خليل المعاضيدي	الأجازه عمل مشترك	4
1977	258	الفكر الجديد	احمد رجب	الأجازه خطوة نحو تطور المسرح الكردي	5
1977	259	الفكر الجديد	حسن	الأجازه في ضوء بعض الملاحظات النقدية	6
1977	2975	الجمهورية	سلام مسافر	الأجازه الحضور الأكثر فعالية لنقابة الفنانين	7
1977	1992	الجمهورية	أمين جباد	الأجازه بين المعادلة الناقصة والايخراج 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 الطواهر 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 الأنباري	قافلة الخمس الخامس	8

سادسا : العلبة الحجرية

1982	204	فنون	حسب الله يحيى	العلبة الحجرية هل هي مسرحية سياحية	1
1983	209	فنون	محي الدين زنكنة	العلبة الحجرية	2
1988/2/14		الثورة	حسين الحسيني	الفنان فتحي زين العابدين هل سيفجر العلبة الحجرية	3
1988	3	العراق	المحرر	يعملون من اجل العلبة الحجرية	4
2001/5/9		العراق	صباح الأنباري	العلبة الحجرية بين النص والعرض	5
2001/11/3	2	مسرح 2001	حسين نشوان	مخرج العلبة 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 العلبة 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 العلبة الحجرية طالب عراقي وفتاة امريكية	13
2001/12/11	10705	الجمهورية	محمد اسماعيل	العلبة الحجرية تذكر الأمريكان بتمثال الحرية المبتة	14
2001/12/22	47	اشنونا		مشاركة عراقية فاعلة في مهرجان المسرح الاردني	15

سابعاً : مسرحية لمن الزهور

1985	5896	الجمهورية	فردوس العبادي	حيدر (المجنون) لمن اعطى الزهور	1
1985	5838	الجمهورية	صباح ناھي	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

1986/10/16		القادسية	لمن الزهور (ندوة عن المسرحية ساهم فيها عدد من الفنانين) ⁴	7	
1985/10/20		السياسة الكويتية	احمد الشمري	العرض المسرحي العراقي لمن الزهور	8
1986	5978	الجمهورية	حسب الله يحيى	لمن الزهور .. انا اعرف	9
1988/9/29		العراق	المحرر	لمن الزهور في السليمانية	10
1988/5/2		العراق	كي في رشيد	لمن الزهور وبعض الملاحظات النقدية	11
1988/2/9		الثورة	حسن الحسيني	لمن الزهور	12
1988/2/9		القادسية	علي شلاه	لمن الزهور	13
1989	5896	الجمهورية	خالد عبد اللطيف	لمن الزهور .. خصوصية المسرحية	14

ثامناً: مسرحية صراخ الصمت الأخرس

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

⁴ المساهمون :- عبد الغفار عودة / مصر ، صفوت شعلان / مصر ، يوسف العاني / العراق ، نبيل بدران / العراق ، فؤاد دواره / 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 زنكنة / العراق.

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	تكلم يا حجر (مناقشة العرض المسرحي) ⁵	8

عاشراً: مسرحية الأشواك

1989	3994	العراق	شكرية عزيز	الأشواك	1
1989/8/5		العراق	تحقيق صحفي	الأشواك	2
1989/2/18		القادسية	تحقيق صحفي	أشواك في مهرجان السينما و المسرح	3
1989/3/12		القادسية	المنجي بن ابراهيم	الأشواك ونجاح الديكور	4
1989/3/25		القادسية	د.صلاح القصب	الأشواك قراءة العرض من الداخل	5
1989/8/19		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

⁵ 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.

11	الأشواك مسرحية عراقية ناجحة في ذاتها	علي جواد الطاهر	الثورة	1989/9/18
12	الأشواك	حسين الأنصاري	الجمهورية	1989

احدى عشرة: مسرحية الحارس

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

اثنا عشرة: مسرحية القطط

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

ثلاث عشرة: مسرحية مساء السلامة

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 الملك⁶

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

سبع عشرة: الخاتم

ست عشرة: مسرحيتان

* مقالاته *

1	عبد المجيد لطفي ذلك الانسان	الفنون المعاصرة	5	1968
2	نحو فكر جيد	الفنون المعاصرة	5	1968

⁶ 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 .

1968/8/6		التأخي	الادب الكردي و ستار الصمت	3
1970	87	الف باء	مسرحية مهشمة وابطال عائمون في الهواء	4
1971	1	المتقف العربي	تأملات في المسرح العراقي	5
1972	131	الف باء	ماذا وراء التضليل الادبي	6
1972	180	الف باء	تذكر قيصر ولا تنسى المسرح في بعقوبة	7
1972	1095	التأخي	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	التأخي	هل توجد موسيقى كردية	12
1973	11	طريق الشعب	بلغاريا الاشتراكية وسرير بروكروستيس	13
1973	7341	التأخي	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	الفاعل 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	الطليلة 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	الطلیعة 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 فصیل 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 ت2	66	كولان العربي	افكار حول الكتابة تحترق في نار الكتابة	57
2001/6/13	21	اشنونا	دعوة الى الرؤيا بالاذن	58
		المشهد	دعوة الى الرؤيا بالاذن	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 استشهد	70
2004/5/6	1797	الزمان	خائضا في النهر ..سابحا في الماء	71
2004/5/17	1803	الزمان	الفلسطينيون	72
2004/4/28	4218	التأخي	الديمقراطية و الحقوق القومية	73
2004/ اذار	صفر	حقوق الانسان	سحقا لازمنة يحتاج فيها الانسان الى من يدافع عن حقوقه	74
2004/ نيسان	1	حقوق الإنسان	الديمقراطية و الحقوق القومية في العراق	75
2006/1/23	97	طريق الشعب	يضيؤون .. و هم راقدون	76
2006/3/22	131	طريق الشعب	مهدي عيسى الصقر	77

2006/11/20	1434	الاتحاد	تصحيح ما يستوجب التصحيح	78
2006/12/5	1443	الاتحاد	قوة الشعر ... شجاعة الشاعر	79
2006/12/12	1449	الاتحاد	محي الدين زه نكه نه يرد	80
2007/2/17	1494	الاتحاد	ثمة خطأ ما في مكان ما	81
2007 /10 /5	1832	الاتحاد	عادل كوركيس قديس اخر من قديسي المسرح يغادرنا	82
2008	20	ملف المسرح - سردم	"صلاة الى نه وروز " في محراب المسرح	83
2008	20	ملف المسرح - سردم	مذكرة الاستاذ محيي الدين زه نكه نه	84
2008/8/1	2182	الاتحاد	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الاول	85
2008/8/2	2183	الاتحاد	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الثاني	86
2008/8/3	2184	الاتحاد	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الثالث	87
2008/8/4	2185	الاتحاد	مخطط اولي لاختراق عالم مغلق-القسم الرابع	88
2008 صيف	21	سردم	عادل كوركيس	89
2008 شتاء	19	سردم	الاجازة	90
2008 شتاء	19	سردم	الكلمة تتحرك ...الحركة تتكلم	91
تشرين الاول - 2008	19	به يفين	ثمة خطأ ما في مكان ما	92
2009/3/16	2071	الاتحاد	عن حلبجة	93
2009 ربيع	24	سردم	ما حدث في حلبجة	94
2009/3/24	2067	الاتحاد	ما حدث في حلبجة	95
2009/3/29	2080	الاتحاد	الكلمة تتحرك ..الحركة تتكلم 1	96
2009/3/30	2081	الاتحاد	الكلمة تتحرك ..الحركة تتكلم 1	97
2009 صيف	25	سردم	سفن بلا مرافئ	98
2009 - حزيران		به يفين العربي	ثمة خطأ ما في مكان ما- رواية	99
2009/6/17	2149	الاتحاد	افكار تحترق حول الكتابة ..تحترق في الكتابة- القسم الاول	100
2009/7/18	2150	الاتحاد	افكار تحترق حول الكتابة ..تحترق في الكتابة- القسم الثاني	101
2009- تموز		سردم العربي	سفن بلا مرافئ - مسرحية	102
2009 خريف	26	سردم	على ضفاف الابداع	103
2009/11/24	76	طريق الشعب	جريمة قتل شاعر	104
2009 شتاء	23	سردم	فلاحونا الاعزاء	105
2010/2/9	2329	الاتحاد	الجبيل و الثعبان	106
2010/2/9	27	طريق الشعب الثقافي	الجبيل و الثعبان	107
2010/3/18	148	طريق الشعب	جعفر علي	109
2010/3/25	154	طريق الشعب	نحتسي باخوس	110
2010/3/27	0	شانو	يوم المسرح العالمي	111

2010/4/5	159	طريق الشعب	كلمات في العشق	

• مقالات تناولت في جزء منها بعضاً من أعماله *

1970	5	الآداب	فؤاد دواره	الثورة في المسرح العربي	1
1970	407	الجمهورية	سليمان البكري	ملاحظات عن عطاء الستينات الأدبي	2
1970	70268	المسرح المصرية	صبري حافظ	ابعد المأساة فوق خشبة المسرح	3
1975	561	طريق الشعب	عبد المطلب صالح	بعض قضايا ادب المرحلة	4
1975	623	طريق الشعب	موفق الشديدي	وجهة نظر حول حضور البطل	5
1975	380	الف باء	المحرر	المسرح العمالي عام 1975	6
1975	380	الف باء	ثقافة	المسرح العراقي في عام	7
1975	77	الثقافة الجديدة	جواد الاسدي	البطل الايجابي	8
1977	89	الثقافة الجديدة	موفق الشديدي	الاتجاهات التكنيكية في المسرح العراقي	9
1977	1020	طريق الشعب	حاتم الصكر	نحو رؤيا علمية التراث	10
1978	1	فنون الاردنية	عبد الكريم برشيد	المسرح العربي (عن مسرحية السؤال)	11
1978	6	الأقلام	علي مزاحم عباس	القضايا الاجتماعية في المسرح العراقي	12
/10/25 1979		العراق	صباح هرمز ثاني	دراسة في الشخصية المسرحية الكردية	13
1979	60	فنون	د.علي جواد الطاهر	غياب النص المسرحي	14
1980	209	الثرة	د.علي جواد الطاهر	عن البعد الفكري للمسرح العراقي	15
1981	10,11	الثقافة	حسين الجليلي	الموقف البنيوي من الأدب و النقد	16
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	نبحت عن خصوصية المسرحية العربية	20
1985	5896	الجمهورية	نازك الأعرجي	الحصاد المسرحي لعام 1987	21
1985		كل العرب	شربل داغر	أشركة بغداد لعيد المسرح العربي	22
1989	3	الأقلام	عواد علي	استراتيجية التشخيص في النص	23

				المسرحي	
1989	1	الترتث 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 و آفاقها الجديدة	36
ت 2001	23	الجديد	د.شاكر الحاج مخلف	البمامة 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	إطلالات على المسرح العربي خارج مصر	9

1999	بغداد	منشورات مكتب المنصور	مؤيد عبد القادر	هؤلاء في مرابا 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-ج2	13
1981	بيروت	دار الحداثة	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 الحداثة	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 زنكنة	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 زنكنة القصصية	6
2009	منشورات مجلة بيفين	صباح الانباري	المخيلة الخلاقة في تجربة محي الدين زنكنة الابداعية	7
2010	مهرجان كلاويش السليمانية	عدد من الاساتذة	نظرات نقدية في عالم محي الدين زنكنة	8
2010	السايمانية	باوه دين كريم	البنية الشعرية في مسرحيات محي الدين زنكنة	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 (أصوات جديدة في الشعر الكردي)	4
1973	50	الفكر الجديد	سليم عبد الأمير	العراق: إداة للأسمالية 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	وجدي العاني	تكلم يا حجر في هذه المسرحية تحديث لأمكناتي	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 لبؤس القلم حين يكون في يد غير اهله	18
2010-2-11	5097	كرداني نويست	مقابلة	النص المسرحي	19

* أعمال درامية عنه *

	تلفزيون بغداد	المخرج ناصر حسن	فيلم تلفزيوني	الكاتب الطريف	1
1994/1	الأقلام	صباح الأنباري	مسرحية من الخيال العلمي	زمره الاقتحام	2

3	مبدعون من تلك المدن	برنامج تلفزيوني	المخرج رضا المحمداوي	تلفزيون بغداد
4	ليلة انفلاق الزمن	مسرحية من الخيال العلمي	صباح الأنباري	اتحد الكتاب العرب/دمشق

* قصائد عنه *

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

* مقالات عنه *

1	المونودراما (3) محي الدين زنكنة	عواد علي	القادسية		1978/1/3
2	ملتقى القصة الأول	الشؤون الثقافية	بغداد		1979
3	مسرحيون عراقيون .. محي الدين زنكنة	ياسين النصير	القادسية		1989/4/1
4	أدباء ديالى يحتفون بمحي الدين زنكنة	عبد الرزاق الربيعي	الجمهورية	8486	1993
5	هذا هو محي الدين زنكنة	صباح الأنباري	العراق	5286	1993
6	محي الدين زنكنة في قرطاج	عبد الرحمن الربيعي	فضاءات تونسية	9	1993
7	مدخل لدراسة (مسرحيات) محي الدين زنكنة	صباح الأنباري	العراق	5627	1994
8	أدباء ديالى و افكار الكتابة	فاضل عباس الكعبي	الثورة		1995/6/28
9	محي الدين زنكنة قاص في المسرح	صباح الأنباري	العراق	6366	1997
10	محي الدين زنكنة مسرحي في القصة	صباح الأنباري	ألوان	11	1997
11		سالم الزيدي	ألوان	11	1997

12		مجلة الشباب	ناظم السعود	
13	1998/11/14	الأتحاد	غفور صالح عبد الله	لكي لا ننسى محي الدين زنكنة
14	حزيران 1999	مجلة الشباب	سعد محمد رحيم / صباح الانباري	محي الدين زنكنة - محور خاص (2)
15	1999/11/8	القادسية	د.فاضل عبود	الأديب و العزلة
16	1999/10/29	خه بات	أكرم مولود رستم	الصراع في مسرحيات محي الدين زنكنة
17	1999	الرأي	المحرر	زنكنة الانسان .. الفنان
18	2000/12/9	العراق	صباح الأنباري	ملف الابداع العراقي .. محي الدين زنكنة
19	2001/1/24	أشوننا	صباح الأنباري	مبدعون كبار / محي الدين زنكنة
20	2001/3/27	الرافدين	سعد محمد رحيم	محي الدين زنكنة .. المبدع الانسان
21	2001/2/15	العرب العالمية	صباح الانباري	محي الدين زنكنة .. ذاكرة الكتابة
22	نيسان 2000	روفار	جليل زنكنة	محي الدين زنكنة و ام غوركي
23	نيسان 2000	روفار	علي كريم	محي الدين زنكنة في المسرحين العربي و الكردي
24	2001	4-3	كلاويش نوى	سنوات الابداع
25	2001	4-3	كلاويش نوى	بيليوغرافيا محي الدين زنكنة
26	صيف 2002	4	ألق	رؤيا الملك - قراءة و تاويل
27	صيف 2002	4	ألق	المؤلف المسرحي في ديالى
28	2002\5\22	6405	العرب	كوميديا سوداء لكاتب كبير
28	2002/2/9	54	اشنونا	اليمامة العراقية
29	42002/4	6371	العرب العالمية	اليمامة العراقية
30	2002/7/23	10625	الثورة	مسرح محي الدين زنكنة في كتاب
31	2002/8/20	10916	الجمهورية	الناء الدرامي في مسرح زنكنة
32	72002/27	77	اشنونا	كتاب الاسبوع /مسرح محي الدين زنكنة

		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 الزيدي	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 الخشبية	45
2005/8/18	2190	الزمان	سليمان البكري	مؤلفات زه كنه نه على الخشبية	46
2005/8/25	2197	الزمان	سليمان البكري	مؤلفات زه كنه نه على الخشبية	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 يفين - 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 نموذجا	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 تحتفي بالكاتب الكبير محي الدين زه نكه نه	63
2006/5/8	160	طريق الشعب	كاظم محمد الحسن	محي الدين عبد الحميد زنكنه ... مربي و اسناذ فاضل	64
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 ..	67

				قدوة	
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 الاتصاري	رحلة ابداع و هموم - صراخ الصمت الاخرس	70
2006/6/5	180	طريق الشعب	سلام السوداني	م.زنكنه - مري 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 كردستان	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
تموز /2006	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
صيف 2006	13	سردم	د.فاضل التميمي - خولة ابراهيم	التناص في مسرحيات محي الدين زه نكه نه	80
صيف 2006	13	سردم	د.فائق مصطفي	جهود متميزة في المسرح	81
صيف 2006	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 ..التخصيب و تفكيك السلطة	85
2007/6/13	1586	الاتحاد	غفور عبد الله صالح	قراءة في بواكيرمحي الدين زه نكه نه	86
2007/7/7	1603	الاتحاد	محمد الاحمد	ناسوس 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	سعدي عبد الكريم	محي الدين زه نكه نه....قصدية التغير 1	91
2008/1/24	2011	الاتحاد	سعدي 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 الحدثة	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	ملامح 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	التناص 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 نه-قسم	102
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	ملامح 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 (ثاسوس)	109

2009/2/5	2041	الاتحاد	لقمان محمود	ياسين النصير (اسئلة الحداثة)	110
2009/2/12	2047	الاتحاد	غنام محمد	قراءة في مسرحيتين لمحى الدين زه نكه نه	111
2009/3/26	2078	الاتحاد	عواد علي	لماذا غبته 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 محى اليدن زكنه	114
2009/4/29	2107	الاتحاد	روزان انور	مسرحية الاجازه - رؤية نفسية	115
2009/5/12	2118	الاتحاد	روزان انور	البطل التراجيدي في مسرح محى الدين زه نكه نه-1	116
2009/5/12	1505	المدى	علي حسن فواز	في روايات محى الدين زه نكه نه	117
2009/5/20	2125	الاتحاد	روزان انور	البطل التراجيدي في مسرح محى 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 محى الدين زه نكه نه	121
2009 - خريف	26	سردم		زكنه لماذا غبته النقد المسرحي	122
2009 - خريف	26	سردم	سعدى عبد الكريم	قصيدة التغير في مسرح محى الدين زكنه	123
2009- خريف	26	سردم	روزان أنور	البطل في مسرحية الاجازة	124
2010/2/7	1717	أوراق- المدى	بشار عليوي	تجربة محى الدين زكنه و الخيال الابداعي	125
2010- شتاء	27	سردم	ياسين النصير	بناء الجملة الفنية في مسرح زكنه	126
2010 شتاء	27	سردم	بشار عليوي	البنية الاسلوبية في رؤيا الملك	127
2010/2/8	4	ديالى		محى الدين زكنه	128
2010/2/17	2336	الاتحاد	فتح الله الحسيني	رواية ثمة خطأ ما في	129

				مكان ما	
2010/2/24	2342	الاتحاد	د.عبد الخالق كييطان	ما الذي تركه المسرح العراقي	130
2010/3/2	2347	الاتحاد	فتح الله الحسيني	تأطير 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 سعيير الحرب	133
2010/3/15	2354	الاتحاد	فتح الله الحسيني	ثلاثة قاصبين 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	مساهماتية النص التجريبي في (اوراق)	137
اذار - السليمانية	12	شانو		ملف "مسرح محي الدين زه نكه نه "	138

انتهت

العراق - بعقوبة

المحتوى

بيبلوغرافيا محي الدين زنكنة

قصصه القصيرة

أ. قصصه المطبوعة (كتابات تطمح ان تكون قصصا)

- ب. قصصه المنشورة في المجلات و الصحف
ج. قصصه المترجمة الى اللغة الكردية
د. المقالات التي تناولت اعماله القصصية
رواياته
أ. رواياته المطبوعة و جهة الأصدار
ب. المقالات التي تناولت اعماله الروائية
مسرحياته
أ. مسرحياته المطبوعة و جهة الاصدار
ب. مسرحياته المنشورة في الصحف و المجلات
ج. مسرحياته التي عرضت باللغة الكردية
د. مسرحياته المترجمة الى اللغة الكردية
هـ. مسرحياته التي حازت على جوائز عراقية و أسم الجائزة
و. الشهادات التقديرية و التكريمات التي نالها
ز. الفرق التي عرضت مسرحياته ومخرج كل منها ومكان العرض
ح. المقالات التي تناولت اعماله المسرحية
مقالاته
مقالات تناولت في جزء منها بعض من أعماله
كتب تناولت في بعض فصولها بعضاً من أعماله
ردود - استفتاء - لقاء
اعمال درامية عنه / قصائد عنه
مقالات عنه
كتب تناولت اعماله الدرامية

