الخصائص الاسلوبية في مسرحيات محي الدين زنكنة

مسرحية الاشواك انموذجاً

م.م علي عبدالحسين الحمداني
جامعة البصرة- كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية

المقدمة...

ان دراسة اسلوب الفنان بوجه عام ، واسلوب الكاتب المسرحي بوجه خاص ، يتطلب ان يدرس نتاجه ، ومن ثم وضعه في معايير تقويمية من اجل بيان التوجه الفكري والجمالي له ، وتعيين فلسفته تجاه الحياة .

وتكمن الصعوبة في ذلك عندما يكون المبدع بذلك النتاج الخصب والتنوع الابداعي. تلك الصعوبة تنشأ من ان دينامية الفكر البشري وتطوره قابلة لوجود عملية انتاجية قد تكون مغايرة لما سبق ان خطه يراع ذلك الكاتب في فترة زمنية معينة ، وبالتالي مايترتب على ذلك من تغيير في النظرة الفلسفية للحياة والمجتمع .

وحيث ان الفلسفة بحث ازلي يعتمل في نفس الانسان ، تتغلغل في دواخله ، وهي بحث متواصل وتطلع دائم لمعرفة لغة الاشياء المحيطة به ، وايجاد المبررات والتعليلات لها .

لذلك فان الانسان عندما يقف مندهشاً امام الكون فان بحثه هو محاولة منه لتحديد موقفه ورأيه وبالتالي ايجاد الطريق ، او مايسمى بفلسفته التي تميزه عن غيره من بني جلدته .

وما لجوء الانسان الذي تمور في دواخله عوامل الابداع الى الفن ، الا كون الفن هو اقرب النشاطات الانسانية الى الفلسفة . وكما يقول (شيلنج) : (ان العقل لايحقق نفسه في اسمى صورة الا في الفن ، ذلك لان العقل يدرك نفسه في الفن ادراكاً كاملاً ، فالفن هو اساس الفلسفة ، بل هو اعلى مرتبة اذ فيه تتحد ذوات الفنان بموضوع فنه) (١) .

لقد كانت ولادة الكاتب (محي الدين زنكنة) من رحم اللغة والادب ، حيث عمل مدرساً للغة العربية . وقد تمثلت اعماله باسلوب ادبي عميق ينم عن وعي وادراك لماهية الفن ودوره الريادي في حمل الرسالة الحضارية التي غالباً ما تقرن الفن بالفلسفة كونهما وجهان لفهم وتفسير العالم ، بل والرغبة في تغييره على حد قول (برتولت برشت) .

ان هذا الايمان بقدرة الفن هذه انما تنبع من ان (الفلسفة تبدع كما يبدع الفن بالانطلاق من الحدس او الرؤيا التي تنبجس من الفن ، وتتفجر في الوجدان في عمل لاشعوري طويل او قصير غير ان الفارق الرئيس بين ابداع الفيلسوف وابداع الفنان انما يتمثل في طبيعة حدس الفيلسوف وحدس الفنان . فالفيلسوف يطمح الى ان يحيط بواقع الكون باسره ، والفنان لا يكتفي بمظاهر الكون وقشرة الواقع او صورة الوجود) (٢) . وفي رغبة الفنان تلك بدراسة واقعه والغوص في تفصيلاته تكمن الرغبة في التفلسف ، أي في ايجاد الموقف بالاتحاد او التضاد مع ظاهرة او فكرة او سمة درجت على اعتبارها حقيقة نهائية .

ان هذا التوجه لايجاد وظيفة محددة وايجاد نسق معرفي يسمو بالفن بما يليق به وبمكانته الجمالية والحضارية . ومن هنا كان (محي الدين زنكنة) مدركاً لتلك المسؤولية التي ميزت عمله الابداعي سواء في القصة او في المسرح او في كتاباته ومقالاته ، وبالتوجه الى ان يكون الفن لديه ذا وظائف ارسالية تتوجه الى المتلقي ، وهي تحمل مشروعية ، ودفقاً واعداً وغنيا بالقيم الجمالية .

اولا : مشكلة البحث :

لذا وجد الباحث الحاجة الى تناول مشكلة بحثه من خلال التركيز على الخصائص الاسلوبية في مسرحيات (محي الدين زنكنه) وصياغة المشكلة تحت عنوان (الخصائص الاسلوبية في مسرحيات محي الدين زنكنه / مسرحية الاشواك انموذجا)

ثانيا : اهمية البحث :

ISSN-1994-697X

تكمن اهمية البحث في كونه يفيد ..

١- عمل المخرج المسرحي الذي يتصدى لاخراج مسرحيات محي الدين زنكنه ومعرفة خصائصها الاسلوبية .

٢- يفيد جميع العاملين في ميدان المسرح من فنيين ، فضلا عن النقاد والباحثين .

ثالثا : **هدف البحث** :

يهدف البحث الى التعرف على الخصائص الاسلوبية في مسرحيات محي الدين زنكنه

رابعا :**حدود البحث** :

يتحدد البحث موضوعيا بمسرحيات محي الدين زنكنه والمنشورة منها في الصحف او المجلات ، او المطبوعة في مجموعات مسرحية .

المبحث الاول

دراسة اسلوبية :

ان الفنان ابن مجتمعه وعصره ، وبمقدار وعيه لذلك العصر وادراكه لروحه تتحدد عبقريته وابداعه الخلاق . لذلك فان اسلوب الكاتب يعني طريقته التي يطرح من خلالها مادته الادبية ، ووسيلة الطرح تلك لا تكون بمعزل عن الظروف التي يعيشها والتي سوف تكون ذات تاثير كبير عليه .

ويطلق على تلك الفترة اسلوب الفترة (لآن المفردة والصورة وبناء الجملة ونسبة الاسماء الى الصفات والعبارات الاسمية الى الافعال – كل تلك الامور تسير من اجل تكوين النكهة المتميزة لاسلوب الفترة)(٣) أي ان الكاتب يعي واقعه المعاش ، ويدرك موقعه بين مفرداته الحياتية المختلفة مما يجعله واعيا للحظة الزمانية التي يعيشها مؤثرا ومتاثرا بما يحقق عملية التفاعل الايجابي بينه وبين محيطه الذي يعيش فيه .

وبناء على ذلك يشار الى(ان الاسلوب يمثل شخصية صاحبه تمثيلا صادقا ، فالاديب كأنسان معقد – على حد راي سانت بيف_ ينبغي دراسة بيئته دراسة تحليلية انطلاقا من سيرته الذاتية من اجل الوصول الى فكره الديني ، واستجابته للطبيعة ، وسلوكه نحو المرأة ، ونظرته الاقتصادية أهو فقير ام غني ، ونظام حياته اليومية ، واخيرا مواطن الضعف او الرذيلة في حياته)(٤).

وعلى ضوء ما تقدم يمكن لنا دراسة اسلوب الكاتب (محي الدين زنكنة) والذي سوف نتناوله ليس باعتباره كاتبا مسرحيا فحسب ، بل هو كاتب قصصي وروائي ، تداخلت في اغلب اعماله الادبية تلك الروح الابداعية التي جاءت وفق ترابطية ادائية عبرت عن غنى المفردة لدى منتجها مما حتم ان يكون هذا التنوع في النتاج الادبي ، ولذلك نرى ان(محي الدين زنكنة) رجل يكثر من المسرح في الادب ومن الادب في المسرح ، ومسرحه يصلح للقراءة كأدب مسرحي ويصلح للتمثيل كنص درامي يجري المخرج عليه اختباره .

وعندما تتداخل الاجناس الادبية فرواياته يكثر فيها الحوار ومسرحه يزاوج بين السرد والحوار ، وغالبا ما تكون حواراته منولوجات طويلة تزدحم بالافكار . وتأكيدا لما ذهبنا اليه ، نرى في قصته (الموت سداسيا)(٥) تطويع النفس القصصي باتجاه اسلوب درامي يحمل من عناصر الدراما الكثير بابتعاد واقتراب من فن القصة . وقد قسم قصته هذه الى عشرين عنوانا تمثل بمفهومنا المسرحي مشاهد تحتوي على ثيمات ثانوية تصب في المحتوى العام لبيئة النص القصصي ، وتدفع بالاحداث الى الامام .

وقد استخدم الكاتب اسلوب المونتاج السينمائي في تتابع وتركيب الاحداث ، مما يدخلنا الى صميم الفعل الدرامي المتدفق ، والذي يقربنا من حركة الدراما المسرحية ، مضافا اليها حركة المشهد السينمائي في التركيب والمونتاج ، ثم تتداخل مقاطع حوارية يتوافر في بنائها شخوص وحوار وصراع وحبكة ثانوية ، وهي من العناصر الاساسية في بنية النص المسرحي .

أما في المسرحية فنرى في اعماله ذلك النفس القصصي الذي يعتمد السرد والافاضة باسلوب روائي قد يصل احيانا الى الرتابة وترهل عنصر التوتر الدرامي الواجب توفره في النص المسرحي ، وهذا ما يخلق اشكالية تنفيذية للمخرج عندما يريد اخراج ذلك العمل على المسرح .

ISSN-1994-697X

ومن الاعمال التي يكثر فيها عنصر السرد مسرحية (الاشواك) ومسرحية (تكلم ياحجر) التي لم يكتف الكاتب بطرحها وفق اسلوب الصوت المنفرد (المونودراما) وانما توسعت مديات السرد فيها فاقتربت من الفن القصصي في اجزاء كثيرة منها، مقابل تصاعد حدة الفعل الدرامي في الاجزاء الاخرى.

ان (محي الدين زنكنة) يعيش واقعه باحساس الفنان المرهف الذي انطبعت صور الطفولة الاولى في ذاكرته الحية كونه شاهد عصره. وكان لدراسته اللغة العربية وتدريسه لها اثرا كبيرا في صياغة مفرداته اللغوية وانتقاء الجمل العربية التي تقترب عنده من اقترابه الصميم بواقعه وبتاريخه واصالته التي اغنتها التجربة ووسمتها بوشم الاصالة فهو(رجل شديد الالتصاق بالواقع وعاشق لتاريخ المجتمع العراقي . والكتابة عنده هي من هموم الحياة، وهو لايكتب لكي يتصالح مع الواقع ، بل يكتب ليكشف اسرار هذا الواقع، وهو لايرى في الحياة سوى قلم وورقة. قلم وورقة يحول بهما القضية الخاصة الى قضية عامة)(٦).

اننا نرى ظلال تلك الرؤى مطروحة في مسرحية(السر) التي كتبها عام ١٩٦٨ ونرى فيها انعكاسات احداث النكسة، والهم العربي في تلك الفترة، مما يعني انه يعي جيدا ماذا يمثل الفنان في عصره ولذلك نجد لديه(اسلوب الكتابة يؤدي وظيفة اخرى هي وظيفة الاعلام بالقياس الى الجمهور . فبالاسلوب الذي تكتب به المسرحية يحمل الجمهور تلقائيا بصورة لاواعية على ادراك مجمل المسرحية وما ذا يتوقع منها ، وعلى أي مستوى ينبغي ان تكون ردود فعله)(٧) .

ان العمل الادبي هو ناتج تفاعل الكاتب ومعايشته لظروف واحداث عصره وتاثيره وتاثره بها ومن ثم يكون افراز ذلك التفاعل ، وهو العمل الادبي او الفني او اية طريقة للتعبير الابداعي . فالمجتمع والظروف التي يعيشها الكاتب تكون بمثابة المحفز والموجه احيانا في طرح مادته الادبية وفق سياق زمنها الابداعي ، فعندما نلاحظ مسرحية(السؤال) التي كتبها عام ١٩٧٦ نراه قد استقى موضوعها من احدى حكايات(الف ليلة وليلة) وطوعها وفق رؤية محدثة اتسقت مع اسلوب المسرح الاحتفالي الذي كان سائدا انذاك . بل يمكن لنا القول انه تعامل مع ذلك الموضوع باسلوبه الخاص الذي يمثله فاصبحت مسرحية السؤال هي العمل الدال على اسلوب مبدعها ، وليس كما هي تعود لمرجعياتها الاولية التي استقى منها موضوعها وكما قال (بيفون):(ان المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الاسلوب ، فما الاسلوب سوى ما نضفي على افكارنا من نسق وحركة ، فكل اسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره الى الاشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته .وان من الهين ان تنتزع المعارف والاحداث والمكتشفات وان تتبدل ، بل كثيرا ما تترقى اذا ما عالجها من هو اكثر مهارة من صاحبها ، كل تلك الاشياء هي خارجة عن ذات الانسان ، اما الاسلوب فهو الانسان عينه و لذلك تعذر انتزاعه او تحويله او سلخه)(٨) .

والاشارة الطريقة المعبرة عن اسلوب صاحبها في طرح مادته الادبية والفنية تقودنا الى اصل الكلمة اللاتيني ، والتي تعني ازميلا معدنيا كان القدماء يستعملونه للرسم على الواح مشمعة ، وربما نصوا ان المقصود من الازميل رأسه المدبب . ومن الطبيعي ان يكون لكل طريقته في استعمال الازميل .

ويرى الباحثون ان (اسلوب) هذه الكلمة التي تعني طريقة عيش او تصرف او تفكير تحولت الى الاستعمال الادبي واصبحت مصطلحا يعني الكتابة لهذا الكاتب او ذاك الشاعر .

والسؤال الذي يطرح نفسه ، ماالذي يحمل الكاتب على اتخاذ اسلوب معين لطرح مادته الادبية والجواب على هذا السؤال سوف يقودنا الى افتراض قنوات الظاهرة الاسلوبية كونها ممارسة ابداعية تتمخض عن تجربة يعيشها المبدع ، أو يتخيلها ، او يستقيها من مشارف اخرى وذلك وفقا لدينامية فكره وطبعه المنسجم مع الخارج والمنطلق اساسا من ذاته باتجاه الاخر الموضوعي .

وتتخذ اللغة اول القنوات اهميتها القصوى كونها المدرج الاول الذي سنحاول التركيز على بحثه لدى الكاتب(محي الدين زنكنه)(وهكذا تتحدد مهمة الاسلوبية في البحث عن الانماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معين لاداء ما للفكرة والعاطفة عند المتكلم الباث من دينامية ، كما تتحدد كذلك في دراسة الاثر الذي يحدث بصفة عفوية لدى السامعين والمستقبلين. وتهدف الاسلوبية الى كشف الغطاء عن بذور الاسلوب من حيث هي كامنة في ابسط اشكال التعبير)(٩).

واستخدام اللغة لاينبع من قاعدة مثالية، وانما هناك حالة نسبية تنبع من ذوق ومفاهيم الكاتب الشخصية. والنسبية هنا لانعني بها نسبية المرجع لذاتها، وانما المقصود هو طريقة تطويع ذلك المرجع باتجاه الهدف الذي

يروم الكاتب الوصول اليه فهي تعني(طريقة الكتابة، او طريقة اختيار الالفاظ وتاليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح والتاثير ، او الضرب من النظم والطريق فيه)(١٠) .

ونعني بالطريقة هنا ما يتخذ الكاتب من سياق في عمل معين باتجاه طرح مادته الفكرية . ويتخذ السياق هنا اهميته الاسلوبية من خلال ما يمثله من عدول عن نمط عادي متعارف عليه في الاستعمال الى نمط اخر يخرج باللغة عن حياديتها وينقلها من تجريدها الى خطاب يتميز به الكاتب عن اقرانه ويمثل السياق في جزئين:

أولا- الجزء الاكبر: والمقصود به هو الرسالة الادبية التي تتميز باهم صفاتها وهي البراعة في التعبير . والبراعة تاتي من تميز الكاتب باختيار اسلوب وموضوع مادته الادبية ، بحيث يكون له الاثر الوحيد الذي يميزه كونه منتجه الاصلي ، وبذلك يوصف بانه اسلوبه الخاص ، (فالاسلوب هو الميزة النوعية للاثر الادبي ولايعرف الاثر الا بما يميزه ، والاسلوب هو الذي يقي عملية الخلق من الاجهاض)(١١).

وعند استعراضنا لاعمال (زنكنة) القصصية والروائية والمسرحية ، وحتى اعماله الصحفية التي كتبها ، نجد ذلك الاثر الادبي المتميز بالبراعة في صياغة الجملة والمفردة وفق صياغة لغوية تقترب بها من لغة الاثر المعجمي احيانا . وتتصاعد بها الى اللغة الشعرية في احيان اخرى ، وخاصة في المنولوجات الذاتية التي تنفرد بها الشخصية المسرحية بالبوح الذاتي ، فتروح تسترسل بلغة معبرة تحمل في صياغتها نسقا جماليا ودلاليا هادفا يخلق علاقة تبادلية ايجابية بين القارىء او السامع لتلك المفردةة دونما قطيعة تواصلية . وهذه احدى السمات الاسلوبية التي جعلت (محي الدين زنكنة) يحظى بعدد وافر من الجوائز لاعماله المسرحية لتفردها بتلك السمة من قنوات الظاهرة الاسلوبية .

ثانيا- الجزء الاصغر : وهو المفردة اللغوية التي انضوت تحت سمة براعة التعبير واختيار المفردة وفق دلالاتها الفكرية والتعبيرية ، دونما تعسف قسري يحدث خللا في تركيبة البناء الدرامي ، الذي يقتضي ان تكون المفردة اللغوية ذات طواعية واستجابة سليمة ليمكن تجسيدها بوسائل سمعية ومرئية، ونعني بها ملكة الممثل في التوصيل الى المتلقي .ومن هنا يتخذ اسلوب الكاتب اهميته التعبيرية من خلال تواصله مع المتلقي من خلال ثلاثة منافذ حيوية هي :

١- كونه اداة فنية للتعبير، أي اتخاذ المسرح او القصة، او الرواية، وسيلة لذلك. ومن خلال المسرح ايضا استخدام الاسلوب الذاتي في البوح المعلن وهو المونودراما كونها تخلص الكاتب من هيمنة الصوت الاخر الذي قد يشتت الفكرة المركزية المراد طرحها، وبالتالي يكون المونولوج هو الغاية والوسيلة بحد ذاتها كما نجد ذلك في مسرحية (تكلم يا حجر) ومسرحية (مساء الخير ايها الزنوج البيض) او نجد انشطار الصوت الواحد وتمثله في شخصيتين متحاورتين كما في مسرحية (العلبة الحجرية) .

٢- كونه منجزا ادبيا في اعلى مستوياته ، وقد تمثل ذلك المنجز في اصطياد العديد من الجوائز التي منحت لنصوصه المسرحية. فقد نالت مسرحية (الجراد) عام ١٩٧٠ جائزة الكاتب العراقي. ونالت مسرحية (السؤال) عام ١٩٧٧ على جائزة افضل نص . كذلك حصلت مسرحية(في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا) عام ١٩٧٩ على جائزة افضل نص مسرحي . ويحصل على جائزة افضل نص عن مسرحية (العلبة الحجرية) عام ١٩٨٢ . ثم يحصل على جائزة افضل نص عام ١٩٨٨ عن مسرحية (الاشواك) .

٣- الاسلوب باعتباره فردية متميزة : وهذه تترتب على النقطتين السابقتين ، فقد شكل الكاتب حظورا ابداعيا متميزا احتوى على عناصر الشد والاثارة والتماسك في البنية الداخلية للنص الادبي كونه وحدة تاثيرية غير منفصلة الاجزاء، أي اننا نجد(ان كل اثر فني يشكل وحدة يجسم فيها فكر المؤلف مبدأ التماسك الداخلي بفعل القاسم المشترك لكل الجزئيات التي يحركها . ففكر المؤلف بمثابة النظام الشمسي تنجذب الى مداره كل الاشياء . وما اللغة والعبارات الا كواكب تتبع هذا الجوهر المفكر)(١٢).

ان دراسة متفحصة للاثار التي خطها يراع المبدع (محي الدين زنكنة) ترينا بوضوح مدى تاثر اسلوبه الادبي بدراسته الاكاديمية وتدريسه اللغة العربية كونها المادة الاولية التي ينسج منها اعماله القصصية والروائية والمسرحية ، وبما اغتنت به ذاكرته من قراءات في بطون كتب التاريخ ، واختزلت تلك المنتجات الابداعية كما في كتاب(الف ليلة وليلة) التي استقى منها روحها الابداعية وصاغها وفق اسلوب محدث استجابة لمؤثرات عصره .

ISSN-1994-697X

كما ان معايشة الكاتب لاحداث عصره وتفاعله معها جعله يكتب اعمالا تعبر عن هموم المواطن العربي وانحيازه امشاكله الحضارية والمصيرية. كما تضح ذلك في مسرحية(السر) التي طرح فيها القضية الفلسطينية. وكذلك مسرحية (الجراد) التي طرح فيها موضوعة الواقع العربي . ونرى في مسرحية (العلبة الحجرية) سطوة الفكرة السياسية التي تطرح موضوعا ساخنا ، وهو الاسلوب المهيمن على تلك المسرحية .

ومن هنا نخلص الى القول ان الكاتب المبدع(محي الدين زنكنة) فنان عاش زمنه ووعى نبضه الحضاري واستلهمه وتفاعل معه ، فاراد ان يعبر عنه باسلوب ابداعي يحمل في طياته القيمة الجمالية لانه يؤمن(ان الخيار الذي يواجه العمل الفني هو ان يكون مسبوقا باهداف موضوعية وخاضع للاختبار وامكانية التحقيق . وواحد من ابرز هذه الاهداف هو الهدف الجمالي الذي هو المحك الحقيقي لجدارة الهيكل المكون للمادة الابداعية . فليس المطلوب من العمل سواء كان رواية او قصة او فيلما او لوحة الا ان يكون اولا وان يعني شيئا ثانيا . وبدون هذين الشرطين يكون نشاطا اخر لاينتمي لابداع)(١٣).

لقد كان (محي الدين زنكنة) فنانا حامل رسالة فنية وامينا على تلك الرسالة التي تنوعت منابعها الاساسية، كما تنوعت وسائل طرحها واساليبها الادائية ، فمن القصة القصيرة الى الرواية الى المسرحية ذات الشخصية الواحدة وكذا تعدد الشخوص ، ويتبعها بتعدد الرؤى والافكار التي عالجت الهم الانساني ، وافصحت عن وعي وادراك لما يحيط بالفنان من ظروف ومدركات حسية يتعامل معها وفق بنية تحويلية ، لاشكلية حرفية ، وانما تدخل في ميدان التجربة الذاتية ومن ثم اغناءها باقامة علاقة تواصلية مع المتلقي الذي يشارك في النهاية في اكمال موضوعة العمل الابداعي كونها محركا تحفيزيا يستلزم ان يكون المتلقي ذا حضور ايجابي كونه المعني الاول في المحور الابداعي .

المبحث الثاني

تحليل مسرحية الاشواك .

أ - ملخص المسرحية .

تدور المسرحية في بيت الدكتور (نوري) . ويبدأ الحدث ونحن نشاهد السيدة (سهام) زوجة الدكتور ، ورجل اخر نتعرف عليه بانه السيد (صابر) اخو الدكتور (نوري) . انهما الان في حالة قلق وهما ينتظران الدكتور(حمدي) الطبيب المعالج للدكتور (نوري) الذي يعاني من حالة مرضية خطيرة .

ثم يخرج الطبيب المعالج فيهرع اليه الزوجة والاخ ، وتبادره الزوجة السؤال عن حالة زوجها ، فيخبرها بان زوجها في حالة خطرة ولابد من مساعدته ، لاسيما انه مرض نفسي وقد يؤدي به الى القتل ومن ثم الانتحار .

ويبدأ الدكتور(حمدي) بما يشبه التحقيق عن اسباب ذلك المرض ، ثم يتهم السيد (صابر) بانه هجر اخاه ولم يقدم له يد المساعدة رغم ثروته الطائلة . ثم يسأل الزوجة عن بداية الحالة المرضية ، فتخبره انها بدأت بعد عودته من المستشفى ، وفي حالة تأزم اخذ يردد بان جسده مزروع بالاشواك .

وعند ذكر كلمة الاشواك فان الدكتور(حمدي) يركز على هذه الكلمة ويحاول البحث عن جذورها . وبعد تردد من قبل السيدة(سهام) بالبوح بكل ما تعرفه من معلومات لانها ترى في اسئلة الطبيب بانها استفزازية ، وفيها اتهام صريح لها .

فيشير السيد (صابر) بانها ربما تود الحديث الى ابن عمها الدكتور (وليد) الذي يملك المستشفى الذي يعمل فيه زوجها . فترفض السيدة (سهام) الحديث ما يدفع الطبيب الى محاولة الخروج لانه لافائدة من متابعة الحديث ، ولكنهما يعترضان طريقه ويتوسلان به . وتخبره الزوجة بان المريض نفسه هو الذي طلب حضور الدكتور (حمدي) فيقرر مواصلة الاستيضاح عن الاسباب الكامنة وراء تلك الحالة المرضية.

ثم نتعرف على ان اخت السيدة (سهام) هي زوجة الدكتور (وليد) صاحب المستشفى ، وقد استغل تلك العلاقة العائلية ليسخر الدكتور (نوري) لخدمة اغراضه اللاشرعية .

ISSN-1994-697X

ويتهم الدكتور(حمدي) السيدة (سهام) بالتورط مع ابن عمها ضد زوجها كونها الممر العائلي الذي استغله الدكتور(وليد) لكي يوقع زوجها في ارتكاب العمليات . فتفهم الزوجة بانها عمليات غير مشروعة تجرى في مستشفى مخصص للولادة ، فتروح تندب حظها وتلعن ابن عمها الذي استغل تلك العلاقة بما يشين اسم العائلة .

ولم يتورع الدكتور (حمدي) ان يذكر بعض الحقائق التي كانت تمهد لعلاقة الدكتور (وليد) مع (سهام) حينما اهداها مسدساً في ذكرى زواجها وقد اهدته لوحة تشكيلية رسمتها بنفسها فتنكر السيدة (سهام) ان تكون قد اهدتها بدافع قصدي معين . ثم يطرق الباب بشدة وتدخل امراة من الجيران لكي تخبرهم بان الدكتور (نوري) قفز من الشباك وبيده مسدسا وهو متجه الى المستشفى ، فيهرع الجميع الى الخارج .

ب- تحليل المسرحية .

المسرحية ذات فصل واحد ، وفي واقع مكاني واحد ايضا . وداخل هذا الاطار المكاني هناك ثلاث شخصيات هم السيدة (سهام) زوجة الدكتور (نوري) الذي لانراه خلال سير احداث المسرحية . وهناك السيد (صابر) وهو الاخ الاكبر للدكتور (نوري) . ثم الطبيب المعالج الدكتور (حمدي) .

وتحليل المسرحية ينطلق من كون اننا ((حين نقرأ مسرحية ما ، فان خبرتنا تميل الى ان تكون اكثر ذهنية واقل عاطفية مما هي عليه لو شاهدنا المسرحية في مسرح ، ونكون اشد ميلا الى التفكير واكثر شوقا الى البحث عن علاقات قابلة للشرح بين الاجزاء المكونة للنص)) (١٤) .

وقد جاءت الدراسة التحليلية على وفق منهج اسلوبي ينطلق مما ياتي :

١- ان النص هو نظام قائم بذاته ، أي ان اجزاءه لاتقوم على علاقات اعتباطية ، وانما هي علاقات ضرورية .
٢- -ان النص هو النسق الادبي للخطاب المرسل ، والمقيم علاقة تداخلية مع المتلقي عبر شيفرة النص الادائية ، وهي الرسالة الفعالة للنص .

والعلاقات الضرورية التي نقصدها ، هي علاقات الحدث الدرامي المتنامية وفق ضرورة حتمية من غير اقحام ، حيث تتوالد الافكار بنسق متسلسل . فها نحن نعيش مع الشخصيات ومنذ بدء المسرحية في لحظة ترقب لما يحصل خلف الباب المغلق الذي تتم وراءه معالجة المريض .

اننا نتلهف شوقاً مع الشخصيتين اللتين تظهران على المسرح ، وهما السيدة (سهام) والسيد (صابر) . ويزداد شوقنا عند ظهور الطبيب المعالج لوحده ، ومن ثم التعمية المقصودة في الحوار من قبل المؤلف ، وتاخير لحظة التأزم الحقيقية التي تنطلق بفعل درامي اقوى حين تذكر السيدة (سهام) كلمة (الاشواك) لاول مرة في الحوار رقم (١٣٥) أي بعد مضي ربع المسرحية تقريباً .

ان هذا التاخير المقصود في اثارة قيمة مهمة لشد القاريء او المتفرج لمتابعة الاحداث ، ومن ثم السؤال عما يمكن ان يحدث بعد ذلك. ويصر المؤلف على ذكر كلمة (الاشواك) التي تثير معنى دلالياًً معبرا يبعدها عن دلالتها الايقونية المترسبة في اللاوعي الجمعي ، ففي كل مرة تذكر فيها الكلمة تثير رد فعل شديد من قبل الدكتور (حمدي) الذي يذكر بان لها (جذراً اخطبوطياً مقيتاً يمتد ما بين البيت والمستشفى) (الحوار ٢٩٧) .

ان العلاقة هنا دلالة رمزية على ارتباط الماضي بالحاضر ، أي امتداد الفعل الزمني المتقدم من حياة المريض ، وعلاقاته السابقة مع ما يتبعها من علاقات جديدة بالعالم الخارجي المتمثل بالمستشفى . وبما يمكن ان يتوقعه المتابع من تاثيرات سلبية في شخصية الدكتور (نوري) .

ثم يؤكد الدكتور (حمدي) في حوار اخر (نبدأ من الاشواك ونعود الى الاشواك لاحباً بها ولكن سعياً للخلاص منها) (الحوار ٣٤١) .وهذه المرة تذكر الكلمة من اجل كشف مسبباتها ووضع الحلول اللازمة للتخلص منها . فالمرض حين يستفحل وتعرف اسبابه يمكن علاجه . ولكن هذا المرض بالذات غير مستقر في مكان

ISSN-1994-697X

محدد او صورة محددة ، فنحن نرى المريض يصرخ (محكوم علي ان اتقلب فوق الاشواك . الاشواك ستخنقني) (الحوار ٣٥٨) .

وعلى هذا يمكننا القول بان الاشواك لم تكن في حقيقتها شيئا عيانياً ، وانما هي مرض نفسي يتغلغل في ثنايا الروح ، واستفحل حتى استطال الى الاعضاء جميعاً . وتبادلت في مسبباته الاولية عدة امكنة ، وعدد من الاشخاص الذين ستتم الاشارة اليهم ، وبهم وضعت المعادلة الصعبة التي وردت في قول السيدة (سهام)

نوري ـ المستشفى ـ ابن عمي ـ الاشواك

وهي اذ تتساءل عن تلك العلاقة التي تربط هذه المفردات ، فانها لاتكشف ذلك الارتباط الا في الحوار رقم (٤٥٩) أي قبل نهاية المسرحية بقليل . مما يجعلنا في متابعة تشويقية لم تكد تنفصم عراها و حتى يتحقق الهدف المراد طرحه من قبل الكاتب ، والذي تحقق من خلال بنائية الترقب والمفاجئة الكامنة في بنية النص الادبي ، التي من خلالها يمكن تاشير عدة بنيات يمكن تحليلها على وفق الشكل الاتي :

اولا: بنائية الثيمات الرئيسية .

ان الثيمة الرئيسية التي ارتكزت عليها المسرحية هي الشك المتولد نتيجة الاتهامات العديدة التي تواجه بها الشخصيات بعضها ضد البعض الاخر ، وينصب معظمها ضد زوجة المريض ، وضد اخيه ، واحيانا ضد الطبيب المعالج نفسه .

فعندما يلح الكتور (حمدي) في سؤال السيدة (سهام) يجيب السيد (صابر) (انك تسأل بصورة تفوح برائحة الاتهام) (الحوار ١٤٥) . ثم يعقبه حوار اخر تقوله السيدة (سهام) (اذن فانت تحمل في قرارة نفسك اتهاماً لي) (الحوار ١٨٧) .

ومع ذلك فان دائرة الشك مازالت تاخذ حيزاً كبيرا في مسار الفعل الدرامي ، الامر الذي تستنكره السيدة (سهام) فترد على الدكتور (حمدي) (لقد عدت الى اتهامي ثانية) (الحوار ٢٣٣) .

ان حصر المتوالية الحوارية التي تناولت الاشارة الى الاتهام تفصح عن رغبتنا في التركيز على القيم الرئيسة التي طرحها النص واتخذت مسارات متداخلة مع بعضها لكي تؤلف ديناميكية حركية لفعل الشخصيات التي بدونها لايمكن للشخصية المسرحية ان تستمد مبرر وجودها ، ولا عناصر بنائها الدرامية .

ولان تلك الثيمة كما نرى في حوار الدكتور (حمدي) بانها قد تمثل الجميع على افتراض انهم يشاركون في الاسباب المؤثرة للمرض (كلكم مشاركون بهذا القدر او ذاك في حياكة النسيج الاخطبوطي الخانق الذي يلتف حوله) (الحوار ٢٨٩) .

ان كلمة الاتهام الان هي ليست كلمة عابرة ، وانما هي كلمة تحمل مدلولا اشاريا مهما يدخل في نسيج بنية النص الاساسية التي تشكل مع ثيمات اخرى المبنى العام للنص المسرحي .

ثانيا : وظائف النص التعبيرية .

يحما النص بين طياته وظائف تعبيرية تنم عن وعي فكري مسؤول للكاتب الذي ضمن نصه الادبي فضلا عن وظائفه الجمالية وظائف اخرى منها :

١ـالوظيفة التاثيرية : حيث اعطى الكاتب وجودا حياديا ازاء موضوعة واقعية تتميز بدرجة كبيرة من الحساسية الاجتماعية ، وهي اجراء عمليات الاجهاض غير المشروعة التي اكتسبت مشروعية طرحها من خلال محاذاة الموقف الجمعي المترسب في لاوعي المجتمع الذي يعيشه الكاتب وهو رفض تلك الممارسات جملة وتفصيلا ، دون الخضوع لمبررات وايجاد السبل لاضفاء نوع من الشرعية عليها .

ولذلك كانت معالجة النص تتسم بالتاثيرية الايجابية التي تساهم الى حد كبير في تحقيق مبدأ التطهير الارسطي الذي يتناغم مع الحلول المفترضة التي وصفها المؤلف كنهاية لاحداث النص الدرامية .

ISSN-1994-697X

٢-الوظيفة المرجعية : تتعلق هذه الوظيفة بسابقتها ، وتستمد منها مقوماتها الاساسية ، ولكنها قد تختلف عن مقتربات التناول لنفس الموضوعة من شخص الى اخر ، وفق بيئة مرجعية تتعلق بثقافة الشخص وتكوينه الفكري .

فالمؤلف في هذا النص لم يطرح الموضوعة منذ البداية ، ولكنه وبوسائل درامية مشوقة اخرها الى الحوار رقم (٣٨٣) عندما تشرح السيدة (سهام) حالة زوجها حيث تقول (هجم على الصورته فتهشمت المرآة وسقط وهو مجللاً بالدم واللهاث ، واسرعت الى الاتصال بك اولا ثم بصابر) .

ان ذلك التاخير المقصود في الدخول الى صلب الحدث الدرامي او بصورة ادق الى بداية الواقعة التي نشأت عنها الاحداث الاخرى . وهذه الطريقة التكنيكية في الاداء كما ذكرنا لها مرجعياتها الاسلوبية في ثقافة المؤلف ، وكذلك انطلاقها من فهم ذائقة المتلقي ، بعدم افشاء سر اللعبة بدءا كي لاتفقد اثارتها ودهشتها الانفعالية خلال المتابعة .

واعتمادا على هذا الاسلوب فقد اورد لنا المؤلف المعلومات المتعلقة بالنص بشكل انسيابي وعلى دفقات متوالية استمرت حتى اللحظة الاخيرة عندما طرح لنا موضوعة المسدس الذي تلقاه الدكتور (نوري) هدية بمناسبة زواجه ، وهي التفاتة ذكية من قبل المؤلف لكي يحقق عنصر المفاجأة الرئيسة وهي تحول تلك الهدية من وظيفتها الدلالية الى وظيفتها الاستعمالية كاداة للقتل ، وبالتحديد لقتل من اهداها لاسباب لم تكن نزيهة المقصد ، وهو السبب في كل ما حصل ويحصل للدكتور (نوري) .

٣-المسرحية والبنية الطقسية: لانريد بالطقسية هنا دلالتها الدينية المعروفة ، او الاحالة الى دلالة اخرى غيرها ، وانما القصد بها الخصوصية الشديدة التي وضعت الاحداث في هذه المسرحية داخل اطارها ، ومن ثم الحركة وفقا لحدود هذا الاطار ، الذي تمثل في بيت الدكتور (نوري) وخروجه باتجاه المستشفى اشاريا ، ثم العودة الى البيت وفق تسلسل زمني مختصر لمسار الفعل الزمكاني ، ما يقربنا الى امكانية القول ان المؤلف التزم الى حد ما بالمعايير التي وضعها وادلجها مؤلفوا الدراما الكلاسيكية الحديثة بناء على قراءتهم المعروفة لقوانين (ارسطو) في الوحدات الثلاث .

وهذه الاشارة ليست انتقاصا من قدرة الكاتب بقدر ما هي حسب ما هو واضح ضرورة فنية املتها طبيعة الموضوع واسلوب طرحه ومدى التركيز الذي وفره ذلك الاسلوب في تكثيف المادة وشحنها بحيوية واثارة وترقب لشد انتباه القاريء او المتلقي دونما ترهل او انفلات من تلك المتابعة .

ان الشخصيات الثلاث في تحاورها ، واحيانا الحوار بين شخصيتين قد خلق طقسية النص الخاصة به ، التي لاتمثل هماً فرديا لذاته وانما هي بمثابة تجربة ذاتية تتعلق بمجموعة علاقات انسانية في الحياة الاجتماعية ، ويمكن ان تؤسس لوعي سلوكي عام وبالتالي اقامة علاقة بين البنى الذهنية الاجتماعية الخاصة والبنى الابداعية الجمالية العامة . تلك العلاقة الجدلية التي لها وظائفها ودلالاتها الاشارية في اطار بناء شامل ضمن الحياة الاجتماعية وداخل الشعور اللاواعي للمجتمع .

ج- تحليل الشخصيات .

عندما نحاول تحليل شخصية مسرحية فاننا نلجأ الى التحليل النفسي لتلك الشخصية ، وهذا احد الطرق التي ربما تقودنا الى نتائج خاطئة في التحليل . واذا تأملنا ذلك نجد الاسباب بان الشخصية المسرحية ليست شخصية حقيقية يمكن لنا ان نطبق عليها مسلمات التحليل النفسي وذلك (لاننا ننطلق من افتراض ان الشخصية هي محصلة التفاعل الناتج بين المتغيرات في داخل الشخصية خلال تاريخها السلوكي من جهة وبينها وبين المتغيرات البيئية التي تعيش فيها تلك الشخصية من جهة اخرى . وما يصدر عن تلك الشخصية من تصرفات سلوكية توصف بانها خاصة بها) (١٥).

ان الشخصية المسرحية هي مفترض فني لشخصية متخيلة استوحاها الكاتب من بناة افكاره وألبسها لبوسا تشخيصيا ، ووضعها داخل اطار تتحرك من خلاله ، تحدد علاقاتها مع الشخصيات الاخرى، وبالتالي تنتج الفعل المشترك لجميع الشخصيات التي يضمها العمل المسرحي (فمن واجب الكاتب المسرحي ان يصور شخصياته وصفاتها ونوازعها تصويرا واضحا بحيث يفهمها تماما او يكاد يفهمها الجمهور اليقظ . وبالرغم من

اننا نجد انفسنا في الحياة العادية مضطرين الى التوصل الى بعض الفروض حول دوافع الاشخاص الذين نرتبط بهم ارتباطا وثيقا ، وبالرغم من اننا احيانا نصيب كبد الحقيقة في تحليلنا الا اننا لانستطيع ان نعلم ذلك علم اليقين بالدرجة التي يعلم بها الكاتب المسرحي صفات شخصياته ودوافعها ، اذ ان لديه السبل للوصول الى الشخصيات التي ابدعها وهو سبيل يعز علينا الوصول اليه حتى مع علاقاتنا الوثيقة مع الناس) (١٦) .

وعلى اساس هذا الفهم ، سوف نحلل شخصيات مسرحية (الاشواك) اعتماداً على حوار الشخصيات ذاتها ، وآراءها التي تنطقها على بعضها ، ومن ثم ربط تلك الاراء بسلوك ودوافع الشخصية المسرحية المتنامي خلال مسار الاحداث ، لانه (يجب ان تكون دوافع الشخصية كافية ومنطقية ، وتكون الدوافع غير كافية عندما تبدو تصرفات الناس في المسرحية غريبة عن شخصياتهم ، فالشخصيات مخلوقات قولبتها المواقع والحالات التي يرغب الكاتب المسرحي ان يغترف منها) (١٧) .

ان علينا ان نسلم جدلا بان سلوك وتصرف الشخصية المسرحية هو سلوك وضعي محض ، أي ان وراءه موجد آخر هو الكاتب المسرحي ، لذلك فان درجة اقترابنا من تحليل الشخصية لابد ان توصلنا في النهاية الى لحظة افتراق موضوعية حتمية ، وذلك لنزوع داخلي يتحد في ذاتنا الشخصية بضرورة تميزنا عن تلك الذوات الاخرى المفترضة كسلوك قائم وهي الشخوص المسرحية .

وسف يستخلص الباحث تحليل شخصيات المسرحية من خلال ثلاث مصادر هي :

١- ما تقوله الشخصية عن نفسها .
٢- ما تقوله بقية الشخصيات عنها .
٣- ما تفعله الشخصية نفسها .

والشخصية الرئيسية في مسرحية (الاشواك) هي شخصية الدكتور (نوري) . ولابد من ملاحظة مهمة في بداية تحليل هذه الشخصية ، حيث انها لاتظهر امام المشاهدين طيلة العرض المسرحي ، ولكنها حاضرة في كل لحظة من لحظات المسرحية ، من خلال حوارات الشخصيات الاخرى عنها ، ولذلك فان تحليلها سوف يبنى على اقوال الاخرين عنها .

عندما يواجه الدكتور (حمدي) السيدة (سهام) بقوله (زوجك ياسيدة سهام لم يعد يحب نفسه (الحوار ٧٩) تكون تلك البداية الحقيقية لتصوير الشخصية على اساس ان زوجته وهي في حالة الدفاع المستميت عن زوجها (لو داس على نملة لظل يقرع نفسه اشد التقريع) (الحوار ٥٩) هذه الجملة الموجزة توحي لنا بان (نوري) رجل وديع مسالم ، وهو في رقة الحمامة وتسامحها ، لم يفكر قط بالحاق الاذى حتى باولئك الذين يسيئون اليه .

ومع ذلك فهو يتمتع بما يمكن ان يتمتع به أي كائن حي وهو ذلك الانسان (الذي تتجاذبه القوة والضعف ، ويتقاسمه الامل والياس وتتوزعه الراحة والعذاب) (الحوار ٨٢) ويسكنه جراء ذلك القلق الدائم . لكنه وبفعل تاثيرات خارجية كان (ثمة شيء في داخله ما يزال يمنعه من الشكوى كمن يعاني من عذاب داخلي يابى الافصاح عنه) (الحوار١١٢) .

وهذا الشيء هو الذي سوف يغير مجرى حياته وبالتالي سلوكه مع زوجته التي كان يحرص اشد الحرص على ان يوفر لها مصادر الراحة والامان بحيث انه (من حرصه المفرط على راحتي يكتفي بالمصباح المنضدي ويقصر نوره على المساحة التي يعمل بها) (الحوار ١٢٢) لكنه تغير في الفترة الاخيرة وبدأ يمارس عادات لم يكن يمارسها من قبل كالافراط في التدخين والشراب وتبدو هذه الممارسات غريبة على شخص مثل الدكتور (نوري) لانه كما يصفه صديقه الدكتور (حمدي) بانه (انسان نادر من ذلك النمط الذي لايجود به الزمن) (الحوار ٢٢٢) .

تلك الشخصية التي امتلكت هذه المميزات كان من الممكن ان يحقق حلمه الكبير بتاسيسه مستشفى خاص به ويحقق حلمه الذي عمل جاهدا للوصول اليه . لكن هجرة اخيه وعدم مد يد العون له واستعجاله الزمن (فوقع فريسة سهلة بين براثن التاجر الذي غدا وبقدرة قادر صاحب مستشفى) (الحوار ٢٨٥) .

ثم راح ذلك الاخطبوط يلف خيوطه حول (نوري) وأوقعه في شباكه اللعينة كي ينتزع الاشواك ، حتى اصبحت كل شوكة ينتزعها (تستحيل في جسده وروحه الى غابة من الاشواك) (الحوار ٤٤٨) . فيغدو ذلك الانسان الوديع الى قوة طاغية تسلب الحياة وتهدمها ، وتغدو روحه ميدان للعذاب والاحساس المتعاظم

بالذنب، الذي تكبر فداحة جرمه مما يضطره الى ان يقفز من الشباك وهو يركض باتجاه المستشفى وبيده مسدسا .

تلك اذن مراحل تطور شخصية الدكتور (نوري) وابعادها الماضية والحاضرة التي صورها لنا الكاتب بين ثنايا نصه المسرحي ، وهي كما نرى شخصية تقترب كثيرا من تكامل سمات الشخصية النمطية في البناء الدرامي ، حيث يكون التنامي منطقيا وخاضعا الى درجة كبيرة لقانون الاحتمال والتوقع ، أي اننا يمكن ان نتوقع ما يمكن ان تصل اليه الشخصية من خلال ادراك مسببات الفعل الماضي . فليس هناك مفترضات قدرية غير متوقعة كما كان يحدث في الدراما الاغريقية مثلا .

ان هناك تطور طبيعي لسلوك الشخصية ، وبالتالي حضورها الفاعل دراميا وان لم تظهر عيانيا ، ولكنها كانت موجودة ومتفاعلة مع بقية الشخصيات في المسرحية . وهذه احدى السمات الاسلوبية لفن المسرحية لان (المسرحية هي العمل الادبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ، ولكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن تتحقق بعزل كل شخصية عن الاخرى) (١٨) وانما باظهارها كذوات متفاعلة فيما بينها تصاعديا نحو ذروة العمل الدرامي ومن ثم نهايته .

اما شخصية السيد (صابر) كما يبدو من خلال النص ، هو الاخ الوحيد للدكتور (نوري) وقد حضر بناء على اتصال من قبل السيدة (سهام) وهي تطلب معونته . ومنذ بدء المسرحية فان الكاتب يصفه بانه (رجل على اعتاب الخمسين يرتدي بدلة تعلن عن ثراء غير اعتيادي . يداعب حبات مسبحة غالية الثمن ، وكعادة متاصلة فيه يفركها بين الحين والاخر) (المقدمة) .

هذه المعلومات الاولية عن الشخصية تعلن شيفرة ايحائية سوف نجد دلالتها المقابلة في الحوار الذي يوجهه الدكتور (حمدي) للسيد (صابر) حيث يقول (كان بوسعك ان تقرضه .. ولا اقول تمنحه بعض المال لتأسيس مستشفاه .. بيد انك لم تفعل) (الحوار ٢٨٤) وهذا احد الاسباب التي دفعته الى الانحراف ، والتورط في ذلك الفخ الرهيب .

والاخ الاكبر هو من راى تفسير الحياة من وجهة نظر مادية بعيدا عن القيم الاخرى التي تتعارض حتما مع التفكير المادي ، وهو رجل (غريب الاطوار ... حساس حد المرض فيما يمسه وفيما يحلو له ان يفسره كذلك .. ولكنه لايخلو من طيبة) (الحوار ٩٥) ولكن هذه الطيبة هي محض شعور ودي تجاهه لااكثر ، فقد تحول الرجل الى اداة تحركها المادة ، والمادة فقط . وهي كما سوف نرى بمثابة رد فعل معاكس لما اعتقده انه يجابه به وضعه الذي عاشه (انا منذ مات والدي وجدت نفسي وسط غابة مسكونة بالوحوش والكواسر .. اعزل بلا سلاح ، وكدت اؤكل ويؤكل معي اخي الصغيرنوري .. لولا انني قررت ان اقاتل بالسلاح نفسه ، المال .. فشرعت اجمعه بشتى الطرق والوسائل .. اشتريه باغلى الاثمان حتى تكوم لي منه الكثير ، واحسست باني قوي، وبات بوسعي ان احقق كل ما اريد)(الحوار ٢٩٤) .

تلك اذن نظرته للحياة ، التي حولته الى آلة مجرد من العواطف ، وهمه الوحيد هو جمع المال والكسب او الخسارة هي محاور الحياة التي يحياها (انا ارى الحياة ساحة كرة قدم وارى نفسي اللاعب الماهر ذا القدم الذهبية) (الحوار٢٩٧) . تلك هي فلسفته في الحياة ، ولاشك انها فلسفة انانية تنبثق من حب الذات واقصائها عن دورها الجمالي الذي يمكن ان تحياه .

من الواضح ان المادة شيء مهم في حياة الانسان ، ولكنها ليست كل الاشياء ، فالاصرار على تلك الحالة يمكن ان يكون حالة مرضية اخرى يعاني منها السيد (صابر) وان لم يكن الامر قد بلغ ما بلغه على الجانب الاخر اخيه الدكتور (نوري) .

ولضرورة الفعل الدرامي الذي تتطلبه المسرحية كون ان (عرض الشخصية يجب ان يبقى ضمن حدود صارمة في الدراما . وان كثيرا من تصوير الشخصية الممتاز الذي له متسع في الرواية ، تمنعه في المسرحية متطلبات الحبكة والحوار والوقت المكرس لعرض المسرحية) (١٩).

وعلى تلك الحدود في شخصية السيد (صابر) أي ضمن حدودها المرسومة لها ، وكما اتضح فانها شخصية مساعدة تساهم بفعل كشف وتضمين بعض الحقائق التي اراد المؤلف طرحها وتوظيفها خدمة لمسار الحدث العام في المسرحية .

ISSN-1994-697X

اما شخصية السيدة (سهام) زوجة الدكتور (نوري) فهي الشخصية المحورية التي يلقي الكاتب عليها مهمة الكشف عن شخصية زوجها من خلال الحوارات السردية على لسانها ، وهذه احدى الهنات التي تسجل على المؤلف ، ذلك ان (الشخصية الدرامية لها خصوصية معينة ، ذلك انها لابد ان تقوم بالفعل .. أي ان تفعل ، ولاتقوم بعملية السرد ، لان اصل الدراما هو المحاكاة ، والمحاكاة هنا في الدراما تتم بواسطة اشخاص يفعلون ، وهذه الخصوصية تعطي العمل الادبي روح الدراما في الحركة والفعل) (٢٠).

وقد اتسمت شخصية السيدة (سهام) بطابع شخصية الراوي الذي يصف الاحداث ، ويعبر عنها احيانا ، رغم ثنائية الحوار القائم بينها وبين الدكتور (حمدي) او بينها وبين السيد (صابر) . ومن خلال الحدث الدرامي نتعرف بانها فنانة تشكيلية ، وان اختها قد تزوجت الدكتور (وليد) ابن عمها ، وهو الذي اوقع زوجها بين براثنه اللعينة .

وقد استخدم السيدة (سهام) معبرا لتلك العلاقة بين زوجها وابن عمها دون ان تعرف دوافعها الحقيقية . ولكنها تصرخ مفجوعة بعد ان تعرف سر تلك العلاقة ،والاشواك التي كان ابن عمها يزرعها ويرغم زوجها على انتزاعها . وتبين ان العلاقة مع ابن عمها لم تخرج عن اطار العلاقة الطبيعية بابن العم وزوج الاخت .

وضمن تلك الدائرة التي رسمها لها الكاتب فقد بقيت شخصية نمطية بدت كانها شخصية غرضية، أي لتحقيق اغراض الكشف عن طريق السرد عن احداث قام بها زوجها الدكتور (نوري) دون اهتمام واضح في تنامي الشخصية ذاتها وتفردها بسلوكيات درامية معينة.

وننتقل الان الى تحليل شخصية الدكتور (حمدي). ولعل اول ما يتبادر الى الذهن السؤال عن حقيقة المعلومة التي يصفه بها السيد (صابر) عندما يبدي رأيه فيه قائلاً: (دعيه ريثما يبادرنا هو بالكلام .. ان له مزاجاً غريباً صديقه هذا .. سرعان ما يحتد او يستحيل الى صخرة لاتنطق) (الحوار ٩) .

ونجد ان ذلك الوصف لاينطبق عليه ، وانما جاء تقييما جزافاً ومن غير ادراك حقيقي للشخصية ، فهو دكتور مهتم بحالة مريضه الذي يمثل له فضلا عن ذلك صديقاً عزيزا ، ولذلك نراه شديدا في الاستفسار عن الاسباب التي ادت به الى هذه الحالة .

وقد يتخذ دورا سلطويا في احيان كثيرة ما يؤدي بالسيدة زوجة المريض ان تتهمه (ان يكون شرطياً في ملابس طبيب) (الحوار ١٦١) . وهذا الاتهام لايزعج الدكتور (حمدي) لانه مهتم بشفاء مريضه ، ولانه صديق العائلة منذ زمن بعيد . تلك الصداقة التي لم تعرف الاستغلال . وقد تصل تصرفاته حد القسوة عندما صفع صديقه الدكتور (نوري) في احد المواقف ، ولم يفارقه حتى في اقسى الظروف . وها هو الان يحاول جاهدا ان يشفيه من مرضه .

ونصل الى تحليل شخصية الدكتور (وليد) وهو من الشخصيات التي يجري الحديث عنها ، ولكنها لاتظهر على المسرح . ويبدو ان عدم حضوره لايبعد عنه الانطباع النفسي الذي تخلقه الشخصيات الاخرى في عدم تعاطفنا معه . فعندما نسمع حوار الدكتور (حمدي) وهو يسخر من شهادته وهي (شهادة في الثقافة العامة وبالمراسلة .. اية شهادة مضحكة هذه ، بل اية اكذوبة سافلة ، حفنة اموال تلبس صاحبها الشهادة التي لا تؤهله لغير الازدراء) (الحوار ٤٥٥) .

تلك الشهادة التي سخرها في سبيل اغراضه الشريرة وطوع ثروته في ايقاع الاخرين في شباكه القذرة . ومن بين اولئك الضحايا الكتور(نوري). ولم يكن الوصول اليه الا عن طريق الزواج من اخت السيدة (سهام).

اذن فان الطرق الملتوية التي سلكها الدكتور(وليد) تبين لنا ماهية شخصيته الذئبية التي ترتكب ابشع الجرائم في حق الانسانية . ولم تكن هديته في ذكرى زواج الدكتور(نوري) الا الة القتل المتمثل بالمسدس وهي دليل على افكاره الاجرامية، وكانت تلك الاداة هي التي حملها الدكتور(نوري) لكي يضع حدا لعذاباته ومعاناته.

هذه هي الشخصيات التي عشنا معها احداث المسرحية ، وقد صورها لنا المؤلف كما اراد لاحداثه الدرامية ان تسير، لاكما نرغب نحن، أي وفق نزوعنا الذاتي في عملية التلقي ، وتلك ليست مثلبة ضد الكاتب لاننا نعلم ان (من واجب الكاتب المسرحي ان يصور شخصياته وصفاتها ونوازعها تصويراً واضحاً بحيث يفهمها تماما او يكاد يفهمها الجمهور اليقظ . ولديه السبيل للوصول الى الشخصيات التي ابدعها ، وهو سبيل يعز علينا الوصول اليه حتى مع علاقاتنا الوثيقة بالناس) (٢١) .

ISSN-1994-697X

وعلى ضوء ما تقدم يمكننا الحكم على الشخصيات ، او التاثر بما حماته من رؤى وافكار على مسار الاحداث في النص المسرحي . وفي مسرحية (الاشواك) فان تنامي فعل الشخصيات وتفاعلها معاً قد خلق تصاعدا دراميا اسهم الى حد بعيد في اثارة التشويق لدى القاريء او المتفرج لما ستؤول اليه الاحداث ، وما يترتب على ذلك من انتقال الشخصيات من حالتها المستقرة الى حالتها المتحركة باتجاه الذروة ثم الحل .

د – تحليل الحوار

يمثل الحوار عنصراً اخر من عناصر المسرحية ، ويشترك احياناً في بعض وظائفه وسماته مع اجناس ادبية اخرى كالقصة مثلا ، فالحوار (هو العمود الفقري في القصة القصيرة لتعريف الشخصية وتحديدها . كما يستعمل في تقدم العقدة وتأزم الحادثة حتى تصبح ماساوية . وكما لايجوز لنا في المسرح ان نستعمل كلمة دخيلة او طارئة على الموضوع الاساسي ، كذلك الحال تماماً في القصة القصيرة) (٢٢) .

ولاتقتصر مهمة الحوارعلى ما تقدم فقط ، ولكنها تمثل اهمية قصوى على الكاتب المسرحي ان يعنى بها ، لانها الوسيلة التواصلية مع القاريء ، او المتفرج ، ومن خلالها يمكنه ان يعبر عما يريد طرحه من رؤى وافكار درامية .

ومن اجل الاقتراب اكثر في تحليل الحوار لمسرحية(الاشواك) سوف نعمد الى ابراز وظائف الحوار ومن ثم تطبيقها على حوار المسرحية.

- من وظائف الحوار المسرحي ، انه وسيلة لتشخيص الافراد في النص المسرحي ، أي التمييز بين الشخصيات من خلال الحوار الذي تتقوله (حيث تعبر كل شخصية بدورها عن خطابها ، الى الحد الذي يجعلها دائمة التوق الى الظهور ، ولو في احداث القصة في موقع الفاعل من ناحية الفعل الوظيفي .

ينبغي اذن اجراء جردة مفاضلة نورد فيها العبارات الوظيفية على امتداد النص المسرحي المعني لاجل اجراء نوع من التراتبية المعرفية للشخصيات تبعا لما تقوم به على مستوى بنية النص المبنوية من جهة والدلالية من جهة اخرى) (٢٣) .

لو اخذنا شخصية السيد (صابر) فاننا يمكن ان نستدل على شخصيته من خلال حواره مع الشخصيات الاخرى ، وهو وسيلة لابراز سماته السلوكية وحالته الفكرية ، ومستواه الثقافي وحتى مدركاته اللفظية التي تتبع تلك السمات السلوكية . فعندما يحاور الدكتور (حمدي) نراه يعترف بانه (رجل امي نصف متعلم) (الحوار ٢٩٩) . ذلك الاعتراف يجعلنا في مستوى تلقي معين ندرك من خلاله ما يمكن ان يعبر عنه من افكار وما يمكن ان يتصرف به من افعال .

وبالاستناد الى ذلك المستوى فقد وضع المؤلف جملا حوارية قصيرة تمثل تاييد رأي او تاكيد حالة معينة ، او التعبير عن انفعال شخصي ، وهي في مجملها لاتمثل عمقا دلاليا او ايحائيا او رمزيا يمكن للقاريء ان يستدل منه على معان اخرى .

وعلى العكس من ذلك نرى في حوارات شخصيتي السيدة (سهام) والدكتور (حمدي) ما يدل على الثراء الفكري وعمق وبلاغة المفردة اللغوية التي يتكلمان بها . وهذا جزء من الكشف عن شخصيتهما كون ان الدكتور لم يكن ليتحدث بغير الحوار العلمي الرصين الذي يكشف لنا عن تمرسه في مهنته . فعندما يشخص الحالة المرضية الاولى للمريض حيث يقول (زوجك ياسيدة سهام ، لم يعد يحب نفسه) (الحوار٣٩).

ان ذلك الحوار يحمل في طياته مضامين توحي بدلالات عدة يمكن لنا ان نستنتجها كونها صادرة من شخص مدرك لما يقول ، فعدم حب النفس هي تصرف يتولد نتيجة مثيرات معينة ابرزها مرضاً سايكولوجياً يعتمل في دواخل النفس البشرية ويتسبب في رد فعل معاكس ينتج عنه عدم حب النفس بل ومحاولة الاضرار بها .

ان تلك الجملة لاتلفظ وفق حالتها المجردة تلك ، وانما لابد من تفجيرها دلاليا (وعملية التفجير تلك لاتقل خطورة عن تفجير الذرة وذلك لانها – وهي جسم صغير – تختزن في جوفها ذرات ايحائية ليس لها حدود . وان تفجيرها هو الذي يكشف عن مخزوناتها الدلالية ويجسد كل ظلالها الظاهرة والخفية ويحولها الى طاقة حرارية . الشيء الذي ينتقل بها من حالة السكون الى الحركة ومن اللفظية الى الحركية) (٢٤) .

ISSN-1994-697X

وهذه المهمة ملقاة على عاتق الممثل الذي يجسد هذه الشخصية ، بان يجسدها بشكل يتوافق مع السمات التي وضعها المؤلف في صميم تكوينها الدرامي ويكشف الحوار عنها تباعا كمعرفتنا باختصاصه العلمي (فانا طبيب نفسي حريص على ان اسمع الانسان يتحدث عن نفسه ، وعن نفسه فقط) (الحوار١٨٤) . وهذا الاختصاص هو الذي يكشف لنا في الجانب الاخر علة المريض التي يعاني منها أي ان مرضه ليس مرضا بايولوجيا ، وانما هو مرض سايكولوجي اقتضى علاجه ان تكتشف الاسباب الحقيقية له ومن ثم وضع العلاج الملائم له .

وفي المتوالية التحليلية للحوار ياتي دور السيدة (سهام) التي نتعرف عليها من خلال الحوار الذي يوجهه الدكتور (حمدي) لها عندما يقول (زوجك يا سيدة سهام) فنعلم توا ان المريض زوجها ، وهي حالة كشف حوارية . ثم نتابع الحوارات التي تلقي بالظلال على حقيقة كونها لم تكن مشتركة بفعل مساعد في اسباب مرض زوجها . ومن خلال الحوار ايضا نتعرف على طبيعة عملها بانها فنانة تشكيلية تتعامل مع الوقائع والاحداث من خلال منظور فني متقدم قياسا الى شقيق زوجها نصف المتعلم .

- اما الوظيفة الاخرى للحوار ، فهو يحتوي على المعلومات التي تكشف لنا عن الحدث المسرحي (حيث يتميز الحوار في النص الدرامي بثباته النسبي على الرغم من تعدد قراءاته ، وهو في اوضح تعريفاته نمط تواصلي فني يتبادل فيه المتحاورون الارسال والتلقي في تعاقب يحدده فضاء النص تعمل وحداته الكلامية على انتاج دلالة كلية في خط متنام لفعل درامي حدثي . ويتألف من :

أ- جمل اخبارية تعنى بفعل الابلاغ .
ب- جمل استجواب (سؤال وجواب) .
ت- جما انفعال (تعجب ، توجع ، ندبة ..) .
ث- جمل غير تامة المعنى / ناقصة (عند مقاطعة المحاور للاخر) .
ج- جمل تضمين (عندما يتضمن كلام المحاور جزءا من كلام الاخر لتاكيده ، نفيه او التقليل من شأنه).

وفضلا عن هذه المجموعة من الجمل فهناك (فترات الصمت) التي ينص عليها المؤلف داخل النص ، فهي بمثابة جمل مفسرة قد تعني في السياق دلالة ابلغ مما لو كانت (ملفوظة) فهي ليست صمتا ينتفي فيه المعنى ، وانما هي (صوت غائر الى ما تحت الحوار يتقنه المؤلف في حذف الملفوظ تماما مثل براعته في كتابة الملفوظ) (٢٥) .

لو عدنا الى الجمل التي ينطقها الدكتور(حمدي) في مستهل حديثه الى السيدة (سهام) نرى فيها وظيفة اخبارية عنيت بفعل ابلاغ الحالة المرضية المتفاقمة لزوجها ، وللبحث عن علاج لتلك الحالة المرضية ، فانه يستخدم جمل الاستجواب التي تستثير حفيظة الزوجة ، ما يجعلها تتهمه بانه (شرطي في ملابس طبيب ، بل ان الشرطي ارحم منك ، على الاقل في هذه الحالة التي تمسك بخناقي وتكاد تخنقني) (الحوار١٦٣) .

ان هذه الجمل تخفي بين طياتها درجة الانفعال التي تنتاب الشخصية وما افصحت عنه تلك الكلمات التي سرعان ما تقاطع من قبل المحاور الاخر كونه (طبيباً ويهمني شفاء مريضي) (الحوار١٧٢) . فليس من المستغرب اذن ان تكون المهمة الاسمى، وهي هدف الشفاء اقوى الاعتبارات والانفعالات الشخصية .

ان طبيعة شخصيات المتحاورين، واختلاف مستوياتهم الثقافية ، جعل من جمل الحوار تأخذ في بعض الاحيان طابعاً تضمينياً من غير افصاح مباشر ، وذلك لخلق عملية التشويق لدى القاريء او المشاهد لكي تتم متعة الاكتشاف في نهاية الهمل المسرحي .

فعندما يقول الدكتور(حمدي): (لقد صدق حدسي) وتسأله السيدة (سهام) (أي حدس يا دكتور ؟) ليجيبها (لا .. لاشيء .. كنت اكلم نفسي) ففي هذا الحوار تورية مقصودة من اجا اثارة تشويق القاريء او المشاهد .

- ومن وظائف الحوار الاخرى ، هي رواية الفعل الذي لايمكن تمثيله على خشبة المسرح . وقد كان لهذا الحوار في مسرحية (الاشواك) الدور الاكبر في الكشف عن شخصية الدكتور (نوري) كونها لاتظهر على المسرح اطلاقاً ، ومن ثم فان حوارات زوجته هي بمثابة راوية لما تحدث به او فعله دون ان نراه امامنا .

ISSN-1994-697X

وهذه من المآخذ التي اشرها الباحث على النص كون النص المسرحي يكتمل في صورته المرئية على الخشبة وبواسطة اشخاص يفعلون على حد تعبير(ارسطو) في تعريفه للتراجيديا ، وليس عن طريق الرواية او السرد التي تكون اقرب الى اسلوب القصة او الرواية منها الى الدراما .

من خلال الوظائف المتقدمة للحوار ، ووظائف اخرى تتعلق بتقديم الموضوع والحبكة وعناصر الصراع، فاننا نلاحظ ان الحوار في مسرحية (الاشواك) قد اغتنى بتلك الوظائف ، فضلا عن وظيفته الجمالية المعبرة، كون ان المؤلف كاتب قصصي ايضا ، وقد ضمن حواراته لغة تحمل قيما بلاغية تنم عن وعي حضاري لمدى اهمية الكلمة المنطوقة ، التي تتحول الى فعل ديناميكي ينقلها من حالة السكون الى حالة التمثيل الحركي (لكي ما تقفز الشخصيات من على الصفحات المكتوبة حية مدفوعة من دخيلة ذاتها ، يتحتم على المؤلف ان يجد الكلمة التي هي الفعل نفسه محكيا ، الكلمة التي تتحرك ، التعبير الاني الذي هو من طبقة العمل ، التعبير الفذ الذي لايمكن ان يكون الا ما هو التعبير الملائم لهذه الشخصية المعينة في هذا الموقف المعين ، كلمات وتعابير لم تخترع، بل انها تولد عندما يتفحص المؤلف حقا الشخصية التي خلقها حتى يحسها كما يحس نفسه راغبا فيها كما ترغب هي في نفسها) (٢٦) .

ان الكاتب(محي الدين زنكنة) قد فجر طاقة اللغة التعبيرية ، وافصح عن مكنوناتها الدلالية من خلال الجمل القصيرة، والصور الدرامية التي تحتويها تلك الجمل ، ومن ثم الافصاح بشكل متسلسل عن الحدث الرئيس دونما افراط ولاتفريط ، فكأنما اللعبة المهيمنة هي الاخفاء المقصود لمعلومات معينة ، والبوح ببعضها ، ثم التعمية المقصودة للبعض الاخر .

وهكذا حتى يتم في النهاية الكشف عن سر تلك (الاشواك) التي يتردد صداها منذ اللحظات الاولى في النص ، ولم يكشف عنها الا في الربع الاخير من النص ، وذلك من خلال الحوار الذي استثمر امكانية اللغة العربية ولم يهدرها ، بل ابدع المؤلف في توظيفها واثرائها وتضمينها ضمن مسار الفعل الدرامي للمسرحية ، وبذلك انجز حوارا دراميا يحما في طياته بذوره الابداعية .

الخاتمة:

وبعد هذه الرحلة في الدراسة الاسلوبية لمجمل اعمال الكاتب (محي الدين زنكنة) ومسرحية (الاشواك) انموذجا تحليليا تمخض البحث عن مجموعة من النتائج نجملها بما ياتي:

١- ان (محي الدين زنكنة) كاتب يكثر من المسرح في الادب القصصي ومن الادب في الفن المسرحي . ومسرحه يصلح للقراءة كادب ويصلح للتمثيل كنص درامي .
٢- نرى في اعماله المسرحية ذلك النفس القصصي الذي يعتمد الافاضة بالسرد ما يؤدي الى الرتابة ، وترهل عنصر التوتر الدرامي .
٣- تتميز اعماله القصصية والروائية والمسرحية ، وكتاباته الصحفية بالبراعة في صياغة الجملة ، والمفردة وفق صياغة لغوية تقترب بها من لغة الاثر المعجمي ، وتتصاعد بها الى اللغة الشعرية .
٤- ان معايشة الكاتب لاحداث عصره وتفاعله معها جعله يكتب اعمالاً تعبر عن هموم المواطن العربي ، وانحيازه لمشاكله الحضارية المصيرية كما في مسرحيات (السر) و(الجراد) و (العلبة الحجرية) .
٥- تنوع اسلوب الكاتب في مصادر مسرحياته ، مابين الاستقاء من التراث الادبي المتمثل في حكايات الف ليلة وليلة ، وصياغتها باسلوب معاصر . ثم تاثره باحداث عصره وتناوله موضوعات سياسية . او تاثره بتيارات المسرح العالمي كالمسرح الطليعي ومسرح العبث .
٦- اعتمدت مسرحية (الاشواك) على بنية رئيسة واحدة توزعت الاحداث حولها ، واتسمت بالاثارة والتشويق ، حتى نهايتها عندما تنكشف الحقائق كلها .
٧- تميزت معالجة النص الدرامية بأحداث التاثير السايكولوجي في المتلقي الذي يهدف الى احداث عنصر التطهير حسب المفهوم الارسطي .
٨- تاسست المسرحية على بنية (طقسية) قربتها كثيراً من الالتزام بمعايير الدراما الكلاسيكية .

ISSN-1994-697X

٩- تميزت شخصيات المسرحية بتنامي سلوكها الدرامي ، وتطورها مع الحدث ، وان لم تظهر على المسرح ، ولكننا نحس بوجودها ، وتفاعلها من خلال حوار الشخصيات الاخرى عنها .
١٠- الحوار في مسرحية (الاشواك) وسيلة لتشخيص الافراد في النص المسرحي ، وعنصراً للتمييز بين السمات السلوكية لكل شخصية في المسرحية . كما انه يعد وسيلة في الكشف عن الشخصيات التي لاتظهر على المسرح .
١١- ان الكاتب قد فجر طاقة اللغة التعبيرية ، وافصح عن مكنوناتها الدلالية ، من خلال الجمل القصيرة ، المحملة بالصور الدرامية ، وتسلسل الاحداث المبني على عنصري الاثارة والترقب لبناء التشويق ومتابعة الاحداث حتى نهايتها .

الهوامش :

١- ريتشارد كونز: الادب والفلسفة، ترجمة حسن عبدالمقصود ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد (وزارة الثقافة والاعلام) العدد الثاني، السنة الثانية ، ١٩٨٢ ، ص٦٠ .
٢- عادل العوا : الابداع الفلسفي، مجلة المعرفة، دمشق(وزارة الثقافة والارشاد القومي) العدد ٣ ، ايار ١٩٦٢ ، ص٣٤-٣٥ .
٣- كراهام هاف : الاسلوب والاسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين، بغداد (دار افاق عربية) العدد الاول كانون الثاني ، ١٩٨٥، ص ٥٧.
٤- عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي للادب ، بغداد (دار افاق عربية للصحافة والنشر) ١٩٨٥، ص٤٣ .
٥- محي الدين زنكنة : الموت سداسياً، مجلة الاقلام ، بغداد (وزارة الاعلام) العدد ١١، ١٢، ص ١٧.
٦- علي حسين : بورتريت ، جريدة الوان ، بغداد (لجنة المسرح العراقي) العدد ٦ ، السنة الاولى ، تشرين الاول ، ١٩٩٧ ، ص ٥.
٧- مارتن اسلن : تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت ، الجمهورية العراقية (وزارة الثقافة والفنون) ١٩٧٨، ص ٣٧.
٨- عبدالسلام المسدي : الاسلوبية والنقد الادبي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد (دار الجاحظ للنشر) العدد الاول ، السنة الثانية ، ربيع ١٩٨٢، ص٣٦ .
٩- المصدر السابق ، ص٣٧.
١٠- احمد الشايب : الاسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الادبية ، القاهرة (مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٦، ص١٤.
١١- عبدالسلام المسدي : مصدر سابق ، ص٤٠ .
١٢- المصدر السابق نفسه، ص ٣٨.
١٣- طاهر عبد مسلم علوان: الاسلوب والدلالة التعبيرية ، مداخلة في الحكم الجمالي ، مجلة الطليعة الادبية ، بغداد (وزارة الثقافة والاعلام) العدد ٥و٦ ، ايار ، حزيران، ١٩٨٩، ص٢٤.
١٤- رونالد هايمن: قراءة المسرحية ، ترجمة مدحت الدوري ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٩٥، ص٨٧ .
١٥- قاسم حسين صالح : الابداع في الفن ، بغداد (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي) ١٩٨٨، ص ٥٩.
١٦- فرد .ب . ميليت ، جيرالدايدس بنتلي: فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب ، بيروت (دار الثقافة) ١٩٦٦، ص ٤٤١.
١٧- ستيوارت كريفش : صناعة المسرحية ، ترجمة عبدالله معتصم الدباغ ، بغداد (دار المأمون للترجمة والنشر) ١٩٨٦، ص١١٨.
١٨- محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، القاهرة (دار نهضة مصر للطباعة والنشر) ١٩٧٧، ص ٥٦٩.

ISSN-1994-697X

١٩- ستيوارت كريفش: مصدر سابق ، ص١٢٧.
٢٠- بدري حسون فريد ، سامي عبدالحميد : مباديء الاخراج المسرحي ، بغداد (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي) ١٩٨٠، ص ١٤٩.
٢١- فرد . ب .ميليت ، جيرالدايدس بنتلي: مصدر سابق ، ص ٤٤١.
٢٢- بياتريس كول : القصة القصيرة كيف نكتبها ونتذوقها ، ترجمة قلم تحرير المعرفة ، مجلة المعرفة ، دمشق (وزارة الثقافة والارشاد القومي) العدد ٢٢، ١٩٦٢، ص٩٩.
٢٣- ماري زيادة : النص المسرحي والحداثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، باريس / بيروت ، العدد ٤٤، ١٩٨٧، ص ٦٩.
٢٤- جماعة المسرح الاحتفالي ، البيان الثاني ، مجلة البيان ، الكويت (رابطة الادباء) العدد ٧٢، تموز ، ١٩٨٠، ص١٣٦.
٢٥- محمود عبدالوهاب : الحوار في الخطاب المسرحي ، مجلة الموقف الثقافي ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) السنة الثانية ، ١٩٩٧، ص ٥١.

ISSN-1994-697X