

الصراع في النصوص المسرحية لـ (محيي الدين زنكنة)

The Conflict in Theatrical Scripts of (Mohieddin Zanganeh)

م. د. نادية حازم دحام الحياي*

Dr. Nadia Hazem Daham Al- Hayali*

الملخص:

تهدف هذه المقاربة إلى دراسة الصراع في النصوص المسرحية لـ (محيي الدين زنكنة) ومما لا شك فيه أنّ للصراع دور كبير في صياغة النص الجيد والمؤثر فضلاً عن كونه يعد الركيزة الأساسية في بناء أحداث المسرحية، بل إنّه يعد أساس العلاقة بين الشخصيات الفاعلة للحدث، فالنص الذي يخلو من الصراع الجيد حسب رأي النقاد لا يقوم على أسس رصينة مما يجعل المسرحية فاقدة دراميتها وتأثيرها في المتلقي والمشاهد، ولذلك أصبح من الضروري ان يقوم الصراع على مقومات من شأنها ان تمنحه الحضور المؤثر والوجود الفعلي الذي يعزز النص المسرحي ويجعله بمستوى رفيع.

وتم اختيار الكاتب المسرحي العراقي (محيي الدين زنكنة) لكونه من أبرز كتاب المسرح العراقي والوطن العربي اذ استطاع بمهارة درامية فنية غنية ومملكة لغوية فائقة وأدوات بنائية عالية الطراز ان يرفد المسرح العراقي والعربي بنصوص مسرحية جادة ذات قيمة إنسانية وفكرية متوهجة تتم عن فكر وقاد، وسيبقى هذا الكاتب الغائب الحاضر، قامة كبيرة في حواضر الثقافة والادب العراقي والعربي، ورمزا من رموزها الاصلاء.

وقد سعت هذه الدراسة إلى تناول مفهوم الصراع في النصوص المسرحية لـ (محيي الدين زنكنة) معتمدا على -المنهج التحليلي - فأوضحت معنى الصراع لغة واصطلاحاً ثم قراءة في الهوية للكاتب اذ تناولت في المبحث الأول نوعي الصراع (الخارجي/ الداخلي) وتناول المبحث الثاني جملة من العوامل التي تؤدي إلى إبراز الصراع وتقويته ومنها الحكمة والشخصية والحوار ثم الخاتمة والنتائج وأهم المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : الصراع، الأحداث، الحكمة، الشخصية، الخارجي .

Abstract:

The aim of this approach is to study the conflict in theatrical texts by (Mohieddin Zanganeh) where there is no doubt that the conflict has a major role in the formulation of a good

* مديرية تربية نينوى - العراق.

Email: Hazmdham768@gmail.com

* Directorate of Education in Nineveh - Iraq.

and influential script, as well as being after the stone corner to build the events of the play, but it is the basis of the relationship between the active characters of the event. The text, which is devoid of good conflict, according to the opinion of critics, is not based on solid foundations, which makes the play lose its drama and its impact on the recipient and the viewer, and therefore it has become necessary to base the conflict on the component that will affect the influential presence and actual presence that enhances the theatrical text and makes it a high level.

The Iraqi playwright (Muhyiddin Zangana) was chosen because he is one of the most prominent playwrights of Iraqi theater and the Arab world, if he can with a rich artistic drama skill, superior linguistic queen and high-style constructive tools to provide Iraqi and Arab theater with serious theatrical texts of human and intellectual value that are glowing and carried out by thought and leadership. This absentee will remain present, a great stature in the cities of Iraqi and Arab culture and literature and one of its original symbols.

This study sought to address the concept of conflict in the theatrical texts of the writer (Mohieddin Zanganeh) relying on the analytical approach - explained the meaning of conflict language and idiomatically and then read in the identity of the writer and then dealt with the first section, which included the two types of conflict (external / internal) ،The second section dealt with a number of factors that lead to the emergence of conflict, including plot, character, and dialogue ،and then the conclusion and results and the most important sources and references.

Keywords: Conflict, Events, Plot, Personality, External.

التمهيد:

١ - الصراع لغة واصطلاحاً:

جاء في لسان العرب ان الصراع (هو الطرح بالأرض وخصه في التهذيب بالإنسان، صارعه فصرعه يصصره صرعاً وصرعاً فهو مصروع وصرع) (ابن منظور، ٢٠٠٥، ٢٢٧). وفي المعجم الفلسفي الصراع (هو النزاع والمغالبة بين القوى المتخالفة أو المتباينة، كالصراع على الاختصاصات وصراع المصالح وصراع القوانين والصراع المسلح بين الدول والصراع النفسي بين نزوات المرء ومحرمات المجتمع والصراع بين الأنا واللا أنا وبين الأنا والأنا العليا) (الحفني، ٢٠٠٠، ٤٦٤). وفي معجم علم النفس الصراع (هو حالة الفرد عندما يقع تحت وطأة دوافع أو نزعات متعارضة) (معجم علم النفس والتربية، ١٩٨٤، ٣٢). يتبين مما سبق ان الصراع قائم على النزاع الذي يتم بين طرفين وان هناك طرف غالب واخر مغلوب ويتحدد ذلك

بتميز أحد الطرفين على الآخر، أمّا بالقوة البدنية أو الفكرية، فالصراع إذن (هو نزاع بين شخصين يحاول كل منهما أن يتغلب على الآخر بقوته...) (جميل، د.ت، ٧٢٥).

وأما الصراع اصطلاحاً فهو (علاقة ضدية بين شيئين متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة أو يبتعدان عنها). فالأصل في الصراع نزاع بين شخصين يمتلكان اما قوة مادية أو قوة معنوية يحاول كل منهما التغلب على الآخر من خلال هاتين القوتين، والغالب أن الصراع المعنوي أقوى من الصراع المادي لأنه يصادم نسيج الحركة الذهنية للاحتتمالات الإنسانية (كما أنه لا يتم إلا من أجل تحقيق مبدأ الحاجة أو اشباع رغبة معينة، فهو حالة انفعالية تنتج حينما تتداخل عقبة ما في سبيل اشباع تلك الرغبة) (ليندا، ٢٠٠١، ٦١٧).

من خلال ما سبق نستنتج وجود أربعة أركان للصراع وهي:

١- طرف

٢- ضد أو خصم

٥- سبب الصراع وحيثياته

٨- كيفية

والصراع في العمل الفني (هو بنية في هيكلية العمل، ولا تقل أهميته عن بقية الأجزاء، لأنه محبوب بطريقة متعمدة من بداية الاحداث إلى نهايتها، ليأخذ شكلاً درامياً خاصاً، للتعبير عن التناقضات الحادثة في حياة الناس، وهو شكل يعرض الصراع الحاد كالأفعال والآراء والآمال والعواطف المتصارعة) (أحمد، ٢٠٠٣، ٩) ونواته (الفعل) وهو مدلول إرادة إنسانية، وأصل في بنية العمل الدرامي الذي لا يكتسب صفته الا من خلال الاضطراب في التوازن لأنه (جوهر البناء أو الأساس الموحد للبرامجة) (محمد، ١٩٧٢، ٤٨٧) حيث تكون الإرادة الواعية طرفاً فيه، لأنه (يتعامل مع سلوك الإنسان في علاقته بأشخاص آخرين أو بيئته) وإذا ما جئنا إلى الصراع في النص المسرحي فنجد بأن قيمته تبرز من خلال كونه جوهر الدراما وبفاعليته تتحدد فاعلية العناصر الأخرى، فإذا كان صراعاً حياً ونامياً كانت الشخصيات التي تحركه حية ونامية، وكان الحوار الذي يصوره كذلك، فليس ثمة شك بأن الصراع (إنما ينشأ عن الشخصية، ومقدار الصراع إنما تحدده إرادة الفرد ذي الابعاد الثلاثة) (لاجوس، د.ت، ٢١٥) فالصراع الدرامي (هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي) (إبراهيم، د.ت، ١٩٠) فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ في منازلتها (وقد يكون طرف الصراع مع البطل) (١- تحديات طبيعية ٢-

تحديات بشرية ٣- تحديات اجتماعية ٤- تحديات داخلية ذاتية ٥- تحديات غيبية كالقدر أو الآلهة) فالصراع كمفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو الركيزة الرئيسة للعمل الدرامي (كحيلة، ٢٠٠٨، ٦٣) وهو (القوة الدافعة التي تسري خلال المسرحية كي تظل حية متحركة) (لويس، د.ت، ١٦) وهو في رأي (بروننير) لب الدراما إذ يعد المسرح (مكانا للكشف عن إرادة الإنسان وهو في حالة نزال ضد عوائق قد تتمثل في القدر أو الحظ أو الظروف) (إبراهيم، ١٩٨١، ٢١٠) والدراما في رأيه عبارة عن (عرض إرادة الإنسان وهي تصارع القوى الغامضة أو القوى الطبيعية التي نتحدانا، انها احدنا وهو مدفوع به حيا فوق خشبة المسرح حيث يناضل ضد القدر، أو ضد القانون الاجتماعي أو ضد انسان اخر، أو ضد نفسه، وعند الحاجة ضد مطامح الذين يحيطون به، وضد مطامحهم وتعصباتهم وأحقادهم).

وإذا اريد لهذا الصراع أن يكون دراماتيكيًا - في المسرحية الجادة - فلا بد من تكافؤ هاتين القوتين، ولو بصورة تقريبية (ذلك ان الدراما الجادة لا تتعامل مع مشكلات أناس مشلولي الإرادة، وعاجزين عن اتخاذ قرارات ولو في أحيان متقطعة ومستهدفة، ولا مع الذين يفشلون في اتخاذ موقف واع حيال ما يدور حولهم ويهمهم، ولعل حجم القوة الصحيح المطلوب توافره هو حجم القوة المطلوب للوصول بالحدث إلى مشكل، ولخلق توازن متغير بين طرفي النزاع) (إبراهيم، ١٩٨٩، ٥٠).

وقد تغيرت طبيعة الصراع الدرامي عبر تاريخ المسرحية الطويل، ففي المجتمع اليوناني القديم (اعتمدت أكثر المسرحيات على صراع الإنسان مع الآلهة أو القوى الغيبية كالقدر، أما في عصر النهضة الأوروبية عندما تحددت شخصية الفرد، فقد أصبح هناك الصراع الداخلي الذي يدور داخل النفس البشرية بين عاطفتين متعارضتين، وفي المجتمع الرأسمالي شاع صراع الفرد مع مجتمعه، وتبدى ذلك في الصراع بين الواجب الاجتماعي والعاطفة الفردية أو بين حرية الفرد وحرية الجماعة) (خالد، ١٩٨٥، ١٤). وعاد الصراع الداخلي إلى البروز بعد ظهور التيارات الحديثة في المسرح وخاصة في مسرح العبث (فجاءت الواقعية وما اقترته من مذاهب مسرحية مثل المسرح التسجيلي والمسرح الملحمي، حيث أصبح الصراع يدور في مسرحياته بين قوى اجتماعية ظاهرة وأخرى مقهورة، ويعتمد المسرح الملحمي على هذا اللون من الصراع الدرامي، لذا تغيرت وظيفة هذا المسرح، وأصبح يحارب الإيهام بواقع مصطنع، ويتجه إلى خلق وعي بواقع حقيقي قابل للتغيير). ويمكن اجمال اشكال الصراع المعروفة للصراع الدرامي على النحو التالي:

- ١- صراع الإنسان مع الالهة: ونجده في المسرح اليوناني القديم كما في مسرحية (بروميثيوس موثقا) لاسخيليوس، حيث يدور الصراع بين (بروميثيوس) صانع الحضارة و(الاله) (زيوس).
 - ٢- صراع الإنسان مع القوى الغيبية كالقدر: وكان هذا اللون من الصراع شائعا في المسرح اليوناني القديم وخير مثال على ذلك ما نجده في مسرحية (اوديب ملكا) لـ (سوفوكليس) حيث يطارد القدر الظالم اوديب حتى يدمره.
 - ٣- صراع الإنسان مع انسان آخر: وهو صراع يدور بين شخصيتين في المسرحية، مثل صراع هاملت مع عمه في مسرحية (هاملت) لـ (شكسبير).
 - ٤- صراع الإنسان مع مجتمعه: ويدور هذا الصراع بين رغبات الإنسان ومواصفات المجتمع وتقاليده، ونجد مثال على ذلك في مسرحية (اهل الكهف) لـ (توفيق الحكيم) حيث يصطدم الفتية العائدون من سبات طويل بواقع مجتمع لا يستطيعون التكيف معه.
 - ٥- صراع الإنسان مع نفسه أو الصراع الداخلي: ويدور في نفس الإنسان بين عاطفتين مختلفتين ونجد هذا اللون من الصراع في مسرحية (السيد) لـ (كورني) حيث يدور الصراع في نفس البطلة بين عاطفة الحب والواجب بعد ان قتل خطيبها أباه (خالد، ١٩٨٥، ١٤-١٥).
- أما أطراف الصراع المحتملة في الدراما فيمكن تمثيلها على النحو التالي:

- ١- صراع الإنسان مع انسان آخر.
 - ٢- صراع الإنسان مع نفسه (صراع داخلي).
 - ٣- صراع الإنسان مع ظروف الشخصية المحدقة به.
 - ٤- صراع الإنسان مع مجتمعه وتقاليده.
 - ٥- صراع مجموعة إنسانية مع مجموعة أخرى أو فرد.
 - ٦- صراع بين إنسان مع الطبيعة أو قوى غيبية (إبراهيم، د. ت، ٢١٤).
- وتتفاوت قوة الصراع من مسرحية إلى أخرى تبعا لاختلاف الارادات المتصارعة ومن المستحسن ان تكون الارادتان المتصارعتان في المسرحية متقاربتين من حيث القوة، وحتى عندما يقصد الكاتب تصوير إرادة احدى شخصياته بالضعف، لابد ان تتضمن قدرا من القوة يتيح لها احتمال التصارع مع الإرادة الأخرى واستمرارية التصارع وقوته والا انتهت المسرحية عند بدايتها.

أما أنواع الصراع فيقسمها (لاجوس اجري) إلى أربعة أنواع:

١- الصراع الساكن

٢- الصراع الواثق

٣- الصراع الصاعد

٤- الصراع المرتقب أو (المرهص) (لاجوس، د.ت، ٣٤٢).

أما (الاردس نيكول) فيقسم الصراع إلى قسمين:

الأول: الصراع الخارجي

الثاني: الصراع الداخلي (نيكول، ١٩٥٨، ١٤١)

لكن البحث لن يتعامل مع هذه التقسيمات لأنها غير واضحة وغير دقيقة ويصعب اخضاع النصوص

- عينة البحث - لها، ولذلك سيعتمد البحث إلى التعامل مع الصراع بنوعية (الخارجي والداخلي).

ب- قراءة في الهوية:

ولد القاص والروائي والمسرحي العراقي (محيي الدين زنكنة) في مدينة كركوك في عام (١٩٤٠ م)، لعائلة كردية متوسطة ومتقنة، وكان انحداره من عائلة ذات جذور كردية عريقة أثره الكبير في طبع حياته وتجربته بطابع خاص واضفى نكهة خاصة مميزة على كل خطاباته الأدبية وكذلك ان ولادته في مدينة (كركوك) هذه المدينة التي تتعايش فيها قوميات متعددة منها العربية والكردية والتركمانية تاتير واضح في شخصيته، والذي انعكس ذلك في ادبه، فهذا التداخل جعل لدى زنكنة شخصية جديدة أكثر إنسانية وأكثر رسوخا وشمولا. وتعد (كركوك) بالنسبة اليه مدينته الام وضميره الحي والتي شهدت ولادته وولادة بداية نتاجه الادبي.

ثم انتقل بعد ذلك إلى مدينة (بعقوبة) التي استقر فيها، ثم التحق في كلية الآداب/ جامعة بغداد في عام (١٩٨٥م)، وتخرج في قسم اللغة العربية، وفي عام (١٩٦٢م) عمل مدرسا للغة العربية ثم تفرغ بعدها للمسرح والادب.

وله مواقف سياسية عديدة ومنها في عام (١٩٥٦م) كان اول اعتقال له عندما خرج مع أبناء مدينة (كركوك) احتجاجا على العدوان الثلاثي على مصر، وتأييدا للشعب المصري، ومنذ ذلك الوقت لازمته القضايا الوطنية وهموم الشعب العراقي والعربي احساسه المرهف.

فهو كاتب ملتزم بقضايا الإنسان في كل مكان وهذا مما دفعه إلى البحث عن الحرية والسلام ومحاربة الظلم والانخراط في صفوف الحركة الوطنية العراقية، فسجن ولوحق وحارب وكان ذلك عاملاً مهماً من عوامل البنية الفكرية التقدمية لنتاجه الأدبي الثر والتي لازمت أعماله الأدبية ولذلك يعد من أبرز الكتاب العراقيين والعرب في العراق والوطن العربي.

اختلف الكتاب حول بداية الكتابة عند (محيي الدين زنكنة)، ف (صباح الانباري) يقول: ان البداية كانت بتاريخ (١٩٥٨/٦/٢٧م) وهذا يعني ان ذلك كان قبل ثورة تموز بأيام قليلة، وانه كتب قصة (الحن الأخير) ويقول آخرون ان أولى بداياته كانت نص مسرحية (احتفال في نيسان) التي كتبها ونشرها في بغداد (١٩٥٩م) وهو أحد طلبة كلية الآداب، جامعة بغداد، أما مسرحية (السر) التي كتبها (١٩٦٨م) فتعد البداية الحقيقية لكتابة المسرحية

ومحيي الدين زنكنة شخصية متواضعة وهادئة، يقول عنه د- فاضل عبود التميمي ((محيي الدين زنكنة) الاديب والإنسان الذي ما ان تلتقيه حتى تكشف مقدار التحامه في الحياة والادب، وعندما تبادره لغرض تسجيل حوار ادبي، أو لقاء ثقافي يقول بكل محبة وصدق: ماذا عساي ان أقول لك؟ أنا في اول الطريق، وعندما نتحدث عن الانتشار والشهرة يبادرك بابتسامة غامضة تحيلك لان تتوجس منه خيفة! وما هو بالمخيف قط، ولكنه هكذا يبدو لمن لايعرفه عن قرب) (زنكنة، ٢٠٠٣، ٨).

ولم ينل (محيي الدين زنكنة) الشهرة التي يستحقها والسبب في ذلك يرجع إلى طبيعة شخصيته المتواضعة (فهو انسان الصدق والصداقة والأمانة والمحبة والكبرياء والوفاء والتواضع.... يقول الأستاذ الكبير (علي جواد الطاهر): (محيي الدين زنكنة) اديب غير مجهول لدى الخاصة، وتواضعه من العوامل التي حالت دون الشهرة، ويكفي ان اقتحم ميدان المسرحية ونجح بما شهدت له المسارح والفرق والنقاد (زنكنة، ٢٠٠٢، ٢٣).

وقد نال (محيي الدين زنكنة) جوائز عدة عن النصوص المسرحية التي كتبها وقدم عددا منها في مهرجانات عراقية وعربية، ومنها حاز نص مسرحية (السؤال) على جائزة (أحسن نص عراقي للموسم المسرحي (١٩٧٥-١٩٧٦)) ومثلت هذه المسرحية في داخل العراق وخارجه اذ عرضت على مسارح مصر والكويت وتونس والامارات. وعن نص مسرحية (تكلم يا حجر) حصل على جائزة (المؤلف المتميز في التأليف (١٩٨٨-١٩٨٩))، وعن نص مسرحية (في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا) حصل على جائزة (أحسن نص عراقي للموسم (١٩٧٩-١٩٨٠)) (وعن نص مسرحية (الجراد) حصل على

جائزة) الكاتب العراقي في المربد (١٩٧٠)) وعن نص مسرحية (رؤيا الملك) حصل على جائزة) الدولة للابداع (١٩٩٩).

مما سبق يمكن القول بان (محيي الدين زنكنة) كاتباً صادقاً مع نفسه ومع الآخرين ممن حوله ولذلك سيبقى (رمزا من رموز الفكر والادب والفن في العراق والوطن العربي، لا يغفل شأنه في التأليف المسرحي أولاً وفي القصة والرواية ثانياً، فهو جزء من ذاكرة الادب وتاريخه في النصف الثاني من القرن العشرين، والنصف الأول من قرننا الجديد، اسم كبير راسخ بقوة واعتداد) (زنكنة، ٢٠٠١، ٧).

المبحث الأول:

يعد الصراع صورة من صور تحقيق الذات، إذ انه يمنح الإنسان قوة الإحساس بموجوديته وفاعليته في الحياة، وفي العمل المسرحي يعد الصراع احدى البنيات الأساسية وعنصراً فعالاً يتعذر الاستغناء عنه بوصفه ركناً من ثلاثة اركان لا بد من وجودها في أي عمل درامي ناضج وهي (الإنسان والصراع، وتناقضات الحياة) (عز الدين، ١٩٨٠، ٥١) لذا فان الصراع هو احد اهم عناصر البناء الدرامي، والكاتب المسرحي الجيد هو الذي يكون قادراً على تحريك الصراع بين شخوص مسرحيته بطريقة تجعل المسرحية مليئة بالحركة والاثارة (إبراهيم، د. ت، ١٩٠) فالصراع هو جوهر المسرحية، وهو الذي يحقق الاثارة في المسرح، ويقوم ببناء الحدث الدرامي، وهو الذي يجعل المسرحية اقرب الاجناس الأدبية إلى الحياة من حيث تمثيلها للواقع. وهناك ثلاثة اشكال يكتسبها الصراع بين السيطرة والدفاع، (الشكل الأول هو صراع الإنسان مع الإنسان، ويسمى صراع الافراد، أما الشكل الثاني فهو الصراع الذي يحدث بين الإنسان وقوة خارجية كالقضاء والقدر، ويمكن تسمية هذين الشكلين من الصراع بـ (الصراع الخارجي) أما الشكل الثالث فهو الصراع الذي يحدث داخل النفس الإنسانية، كصراع الفرد مع نفسه، ومن هنا، صراع العقل والعاطفة بوصفه صراعاً داخلياً، على هذا نستطيع ان نقول ان الصراع عند (ملتون ماركس) ينقسم على قسمين هما، خارجي وداخلي (ملتون، ١٩٦٥، ٦١) ولذلك سنحاول الوقوف عند هاذين النوعين من الصراع في النصوص المسرحية لـ (محيي الدين زنكنة).

أولاً: الصراع الخارجي:

وهو الصراع الذي يحدث خارج الذات الإنسانية (فهو صراع يقوم بين انسان مع انسان اخر أو انسان أو قوة خارجية أو مع القدر أو مع القوة الخارقة) (خالد، ١٩٨٥، ٢٨). وقد يكون الصراع خارجياً (مع إرادة أخرى تتكافأ مع إرادة الشخصية أو تقل عنها أو تزيد عليها، ودرجة الصراع تتحدد تبعاً لمدى تكافؤ الإرادتين المتصارعتين).

والصراع الخارجي في النصوص المنتخبة للدراسة - عينة البحث - اشكال عدة من حيث المضمون أو الفكرة التي يجيء فيها، أو يحاول تجسيدها الكاتب من خلال مشاهد درامية تتصارع فيها الشخصيات بطريقة دراماتيكية.

ومن امثلة الصراع الخارجي ما وجدناه في نص مسرحية (حكاية صديقين) والذي يدور بين طرفين هما (حسن وحسين) ويتجسد هذا الصراع في مجابهة (حسن وحسين) لبعضهما البعض بشراسة وقوة واضحة المعالم في محاولة كل منهما لإشباع اطماعه التي تقتادهما إلى الصحراء لرفع رمالها بحثاً عن الذهب، الذي لم تكن فكرة وجوده في هذا المكان سوى وهم يقودهما صوب المهالك ويزرع بينهما العداوة والبغضاء، وهذا ما نجده بقوله:

حسين: (مازال يحفر) لقد كان يأمل ان تقضي على الصحراء ووحشتها التي لا توازيها وحشية هو: بالتأكيد كان يخطط لدفني بين الرمال... ولكن خيب الله فاله... ها قد أتاح لي من غير ان يقصد أو حتى يدري فرصة الحياة. ان شخصا ينطوي على هذا القدر من الخبث والكيد بالصديق غير جدير بأية مساعدة ولا رحمة ولا يستحق الحياة أساساً... ليغطس حيث هو (...)

حسن: ها..ها..ها.. (يتأمل تلوه... متباهياً... منفوخاً) كأني بعد كذا عام أجد نفسي امام عينيك، كنت أخفي الخاتم في أحد الاقداح... وينصف دور الصينية، كنت اقلقل دماغك، فتقف مشدوها مبهوراً مبلق العينين فاغر الفم، كل ما فيك يصرخ بالعجز، كل ما فيك ينطق بالبلادة، وإذا كان ذلك حالك مع اقداح معدنية، تخفي خاتماً رخيصاً ترى كيف سيكون حالك مع تلؤل النار هذه... المبدورة ببذرة الحياة الدائمة؟ ها. ها. ها) (زنكنة، ٢٠٠٤، ٣٤٣).

فالصراع الخارجي في المقطع السابق لا يمر بلحظة سكون ابداً بل يبقى قائماً بفعل ما تضمه كل شخصية من شرور تجاه خصمها، وما تعمل على الاتيان به من وسائل لسحقها وازالتها عن طريقها وهذا ما نجده بقوله:

حسن: (لنفسه) ترى لو عرف ان نقودي التي يقتل نفسه في سبيلها انما هي نقود مزيفة، حملتها معي لخداع اللصوص وقطاع الطرق.... أكان قد تحمس لها هذا الحماس، وسال لعابه على هذا النحو؟ المهم ان النقود الحقيقية صارت لي... لي وحدي (يتشاغل... بفرك دمامل دميه)

حسين: (يخفي الأوراق التي جمعها) النقود قوتي... بدونها... اشعر بنفس جسما طائفا، في سماء الإهمال والاحتقار، بلا وزن ولا ثقل... من حسن الحظ انه لم يرني. ما زال مشغولا بحفر دمامله القذرة... كما لو كان يحفر بئر عذب (ويرجع إلى حسن) ولا ورقة اية... ريح شرسة لم تترك ورقة واحدة... وفوقها فقدت كل اوراقي (زنكنة، ٢٠٠٤، ٣٤٣).

وكذلك نجد الصراع الخارجي في نص المسرحية عينها ما بين شخصية (حسن) وشخصية (حسين) وما ينبعث من الصحراء من تهديد لهما بالموت وتتجسد الأخيرة كقوة مليئة بعوالم الرعب والقسوة وتسهم في تشكيل عنصر ضغط متواصل على الاثنين وهذا ما نجده بقوله:

(حسين: الصبير؟ نبتة الصبير؟ دمك منها انها جنية في جلد قنفذ من يجرو على الاقتراب منها... ناهيك عن لمسها... انظر... انظر... مزقت يدي (تشد الرياح).

حسن: آه... ما كانت تتقصنا الا وهذه الرياح... كأنها انققت مع الصحراء على دفننا احياء...

حسين: سد فاك... سد بإحكام والا امتلئ بالرمال...

حسن: تبدو كأنها بدايات عاصفة رملية... من تلك العواصف التي تقلب كل رمال الصحراء فوق جسدنا. حسين: يا للهول... اين نولي).

وكذلك نجد الصراع الخارجي في نص مسرحية (هو. هي. هو) فهو يدور بين طرفين هما (هو. هي) أي (دلير ومريم) وهناك طرف آخر هو جلال وقضية هذا الصراع هي قضية الشك واليقين أو التحرر والاستقلال أو الشرق والغرب. وقد جسد لنا (محيي الدين زنكنة) هذا الصراع داخل أسرة شبه مفككة اذ تريد مريم التحرر والاستقلال هذا الاستقلال الذي قام بتهديم الكثير من الأسر، وأودى بها إلى نهاية تعيسة، ف (دلير) يمثل الإنسان الشرقي المتزن، بينما يمثل (جلال) الشخصية الهامشية للإنسان الغربي، فتبدأ (مريم) بالصراع مع (دلير) فهي تريد المستقبل والتحرر، ولكنه يتمسك بالماضي، فتقوم (مريم) بالهجوم، يقوم (دلير) بالدفاع، وهذا ما نجده بقوله:

(هو: ألا تسمحين لي بالدخول.

هي: (تترجع أكثر... تفصح له الطريق) آ... (يدخل رجل بحدود الأربعين بهندام متواضع، تبدو عليه سيمياء من أقبل من سفر يترك حقييته على الأرض يسد الباب خلفه كمن يدخل بيته) ترى أية ريح حملتك إلينا (تستدير تعيد باقة الورد إلى موضعها. دون ان تدع الرجل ينتبه للأمر، تدسها بين شجيرات الآس تخفيها)

هو: ألا تدرين؟

هي: (تهز كتفيها) لست قارئة غيب.

هو: بدهشة؟ حقاً؟ لا تدرين).

من هنا بدأ الصراع، اذ نرى كيف تستقبل (مريم) زوجها السابق (دلير) بعبارات ذات نبرة هجومية، بينما يدافع ويريد ان يشرح لها سبب مجيئه اليها، ف(مريم) تهاجم لانها تريد ان تتخلص منه، فهذا التخلص يعني لها الاستقلال والحرية، وهو يدافع من أجل التمسك بالماضي الرصين الذي من المستحيل على الإنسان العاقل ان ينساه، وهذا ما نجده بقوله:

(هو: لم تبق شجرة واحدة تعلو شجيرات الآس (يمرر يده فوقها)

هي: شتلت بدلا عنها زهور.

هو: (بالأم) حتى شجرة الزيتون العملاقة ذات الظلال الوارفة.... راحت اندثرت لم يبق منها سوى جذع سينخر فيه الدود).

ففي النص السابق نجد ان شخصية (دلير) ارادت ان توضح لشخصية (مريم) ان الشخص الذي يتخلّى عن أصله سوف يكون مصيره الهلاك، كما ذكر جذع (شجرة الزيتون) وكيف انفصل عن أصله فانتهى نهاية تعيسة انه يحاول ان ينبه (مريم) إلى انها سوف تصبح مثل جذع شجرة الزيتون، وهذه الزهور ترمز إلى حرص (مريم) على الاتجاه نحو المستقبل أو الغرب، لان شجرة الزيتون من الأشياء العريقة في حياتها فلا تريد الإبقاء عليها.

وفي الوقت نفسه نلاحظ مقارنة الشجرة بالزهور، جاء بها (محيي الدين زنكنة) متعمدا وذلك ليخبرنا بأن هذه الزهور التي تشير إلى المستقبل، عمرها أقصر من الأشجار، فمستقبل (مريم) عمرها قصير، ومن الأشياء التي تؤكد لنا تخلي (مريم) عن الماضي، معرفة حقيقة شجرة الزيتون وهذا ما نجده بقوله:

(هو: شجرة الزيتون مثلاً شاهدة وحيدة على ذكرياتنا المشتركة على الأقل).

هي: شجرة الزيتون كانت الشجرة الأولى التي جال فيها المنشار.

هو: متوجعا أه.

هي: لا اريد في بيتي شيئا يذكرني بك وبذلك الأيام).

من خلال المقطع السابق يتبين لنا ان (مريم) تريد ان تتسى الماضي وتريد اقتلاع كل شيء يذكرها بالماضي حتى شجرة الزيتون، ويلاحظ على شخصية (مريم) انها شخصية مليئة بمجموعة من الشكوك، فالصراع هنا بين الشك واليقين، أو الشرق والغرب، أو الماضي والمستقبل، فشخصية (مريم) تحلم بالانتماء إلى الغرب، أما (دلير) فهو يتمسك بالشرق وبالماضي الأصيل وهذا الافتراق هو (العمود الفقري للنص، انه فعل التوتر الذي انطلق منه الكاتب كالرعد، افتراق قائم على الشكوك، شحنت (مريم) الشخصية الأكثر حضورا بالقلق فغرقت في بحر وساوسها ولا انتمائيتها لتواجه العزلة والبحث عن ظل يأويها ويناسب رغباتها) (زنكنة، ٢٠٠٤، ٩).

فأصبحت تعيش في فراغ هو غربي، اذ قامت تبحث عن انسان يمثل لها الإنسان الغربي في التحرر والاستقلال، فهذا الامر دفع (مريم) ان تختار من يوافق مزاجها اللحظي، تختار من يسد فراغها لاستكمال قياقتها ليس غير، وجدت (جلال) شخصية تمثل لها الغرب.

وهكذا نجد بان الصراع الخارجي يأخذ اتجاها واحدا وهو الهجوم بالنسبة لشخصية (مريم) ولن ما يلبث ان يسير في اتجاه آخر وهو اتجاه موقف الدفاع وذلك عندما أصر (دلير) على رؤية ابنته (شليير) وبعدها علم ان ابنته مريضة، أصبحت لديه قوة الإرادة في اتخاذها إلى المستشفى وهذا ما نجده بقوله:

(هو: اسمعي يا مريم... ما دمت حريصة على موعدك معه إلى هذا الحد فانتظريه.... انتظري فأرسلك إلى ما تشائين اما انا فلا يطاوعني قلبي على تركها بهذه الحالة ثانية واحدة (يدخل)

هي: أه لا... لا... (تتعلق به.... تمنعه من الدخول... يدفعها عنه) لا لا لا يا مجنون... لن ادعك تأخذها مني لا لا... تمسك رجله لن تنتزعها مني.

هو: دعيني (يحاول تخليص رجله منها).

هي: سر على جثتي ان شئت.

هو: اعقلي يا مريم اعقلي (يدفعها ثانية تخطف المقص... تقف بوجهه تسد مدخل الباب).

هي: حاول يا هذا حاول (تلوح له بالمقص).

وهكذا نجد بان وتيرة الصراع بينهما عالية، حتى وصل الصراع إلى مرحلة الأزمة، فبعد ان كان الصراع بالكلام فقد وصل إلى مرحلة عالية تكشف لنا عن قوة الصراع، (حيث تقوم (مريم) وتشهر المقص في وجه (دلير)، مهددة إياه بالضرب إذا اقترب من الباب، لكن (دلير) لا يكثرث لكلامها فهجم عليها وانتزع منها المقص، ثم حمل (شليلر) لكنه ينتصر، انه انتصار الماضي ضد الدخيل ومرض (شليلر) هو مرض الواقع والانحدار الحاصل وكل مرض زائل إذا كان بالماضي اصيلا).

وبهذا يعد (دلير) منتصرا على (مريم) وهذا الانتصار انما يمثل انتصار اليقين على الشك، والشرق على الغرب، والماضي الأصيل على المستقبل المريض.

وهكذا نجد مما سبق تركيزا واضحا من (محيي الدين زنكنة) على الصراع الخارجي وبشكل واضح جلي وذلك لان كاتبنا يدرك إدراكا واعيا بان الصراع الخارجي هو جوهر المسرحية وهو الذي يخلق الحركة في المسرحية (لذلك نجده يبني مسرحيته على صراع واضح وقوي يظهر فيه منذ البداية ولا يزال ينمو ويتطور حتى يبلغ الذروة والحل) (فائق، ١٩٩٠، ١١٠).

ثانيا: الصراع الداخلي:

وهو الصراع الذي يتمظهر بوصفه نقيضا للصراع الخارجي (ويحدث داخل الذات الإنسانية أي بين العقل والعقل أو بين العقل والعاطفة أو بين فكرتين متناقضتين داخل الشخصية، وهو اشبه ما يكون بصراع نفسي تعيشه الشخصية من أجل اتخاذ قرار معين (غنام، ٢٠٠٥، ١٧٢). وهذا الصراع (يكون في نفس الشخصية، بين نوازع نفسية مختلفة ومن خلال هذا الصراع تتكشف ابعاد الشخصية) (عبد القادر، ١٩٧٨، ٥٠).

ومن خلال قراءتنا للنصوص - عينة البحث - وجدنا مجموعة من الصراعات الداخلية التي تؤثر تأثيرا عميقا في احداث المسرحية، تشويقا وتأثيرا أو انفعالا، وسنقف عند نماذج منها لكونها تمثل النماذج الرئيسية المكونة لهذا الصراع.

ومن امثلة الصراع الداخلي ما نجده في نص مسرحية (العبة الحجرية) اذ يتضح الصراع الداخلي في أعماق شخصية الفتاة (فنرى الصراع بين الفتاة ونفسها حيث تتصارع في داخلها قوتان متناقضتان مرموز لأحدهما بالشباب وللأخرى بالعجوز) تقع الفتاة في صراع داخلي، فهي لا تعرف كيف تتصرف، هل تبقى مع جدتها (العجوز) على الرغم من جميع المتاعب التي تسببها لها (تلك العجوز).

لم تخرج وراء الشاب الذي وعدّها بالحرية والحياة الهنيئة خارج هذا المنزل، فنرى كيف تضطرب الفتاة وتدخل في صراع داخلي مع نفسها، وهذا الصراع يحدث على إثر خروج الشاب من المنزل وهذا ما نجده بقوله:

(الشاب: حسنا... ليكن... و... ووا... لا (لا يقوى على قولها. يصرخ)

الفتاة: (بصوت واهن) الو... الو... آه (تجفل إثر صفعة الباب العنيفة من قبل الشاب) ولا تستطيع لفظ الكلمة، آه يا من لا اعرف حتى اسمه... آه (تجهش بالبكاء) آه ما الذي فعلت لي... (حركة واضطراب في الغرفة) يفتح الباب، تندفع العجوز، بعربتها الآلية، بسرعة وانفعال تتجه نحو الباب الخارجي تتفحصه الفتاة تمسح دموعها تتجنب نظرات العجوز المسلطة عليها).

من خلال المقطع السابق من نص المسرحية نلاحظ بان الفتاة بدأت تعيش في صراع داخلي مع نفسها، فهي مضطربة وخائفة لا تعرف ماذا تقرر فدموعها علامة على تعلقها بالشاب، اما مسح دموعها حتى لا تلاحظها العجوز، فعلامة أخرى على انها ماتزال تخشى العجوز، وهذا الصراع يجعل الفتاة تتعذب وهذا ما نجده بقوله:

(الفتاة: (تعاني تتعذب) آه يا الهي كن في عوني يا عذراء يا سيدتي الرفيقة، يا ملاكي الأمين، ساعديني ألهميني، لا تتخلي عني (تنتابها حالة ذهول تحقق في المجهول) (زنكنة، ١٩٨٥، ٩٦).

وهكذا نجد في المقطع السابق بان الفتاة تدعو ان تعينها السماء على الخروج من هذا الصراع، وتتغلب على دهاء العجوز، ومكرها وألاعيبها، وتقرر الخروج من البيت الذي وصفته بالعلبة الحجرية وهذا ما نجده بقوله:

(الفتاة: فات الأوان يا جدتي، فات الأوان لم أعد أطيق الحياة في هذه العلبة الحجرية).

ومما سبق نجد بأن شخصية الفتاة كانت شخصية قوية وعميقة لأنها تحاورت مع نفسها، لاتخاذ القرار، بعد أن عاشت صراعاً داخلياً صعباً لكي تحسم الأمور وتتخذ قرار المغادرة من المنزل.

وكذلك نجد الصراع الداخلي في نص مسرحية (حكاية صديقين) اذ ان وجود الشخصيات في الصحراء وما يتمخض عن الأخيرة كقطب من اقطاب الصراع الخارجي ودوره في الضغط المتواصل على الشخصيات كان عاملاً هاماً في إبراز الصراع الداخلي وهذا ما نجده بقوله:

(حسين: (مازال يبحث... يحفر... بانفعال اشبه بالجنون) لا... لا أيها الإله الرحيم أرأف بحالي... أنقذني من بين مخالب العطش... إنه يخنق أنفاسي.. يمتص بقايا الحياة من روحي... يعصرني مثل عصارة خرافية وأنا بين انيابها ليمونة ضعيفة).

وفي نص مسرحية (مع الفجر جاء مع الفجر راح) نجد الصراع الداخلي الذي يأخذ حركته داخل شخصية (العجوز) اذ نراها طيلة المسرحية تشك في كون (سحر) زوجة ابنها المفقود (رشيد)، على علاقة عاطفية مع (ابن خالتها)، وفي احدى الليالي ظنت (العجوز) ان لـ (سحر) موعدا مع ابن خالتها، الامر الذي دفعها إلى التخطيط لقتل الشاب، وفي هذه الأثناء تدخل (العجوز) في مرحلة الصراع الداخلي وهذا ما نجده بقوله:

(العجوز: آه لقد شرع نبضي يتسارع ما هذه الحرارة التي تنفخ وجهي (تلمس وجهها) هل اصابتني الحمى فجأة وقلبي ان دقاته تتعالى... لا يا قلبي لا تضعف كن قويا ففي انتظارك امرا جلال بل أجل الأمور وأشرفها آه كن امينا كعهدي بك لا تدق على هذا النحو فينتبه الخونة إلى (تناول قرصا اخر من علبة الدواء) اعرف ان الاكثار منه مؤذ ولكن ما العمل).

نلاحظ في المقطع السابق بان الصراع الداخلي يحدث بين عقلها وقلبها، فزيادة دقات القلب، وارتفاع حرارة وجهها تشير إلى النزاعات والصراعات الداخلية التي دبّت في أعماق (العجوز) فدرجة الظنون القوية المسيطرة على عقلها تمثل قوة العقل، أما دقات القلب فتمثل جانب العاطفة، واستخدام العلاج هذا يأتي بمثابة مساعد لعقلها، لان هذا العلاج يقلل من نبضات القلب ومن ثم يضمحل عندها جانب العاطفة، الذي يجعلها لا تقتل الشاب، فبعد ان تغلبت على قلبها، وجدنا ان هناك مؤشرا ثانيا على انها ما تزال في صراع داخلي وهذا ما نجده بقوله:

(العجوز: آه ما بال يدي ترتعشان... كيف اقوى على حمل الفأس (تمسك الفأس بكلتا يديها، تضرب بها الهواء بضع مرات) هكذا بل اقوى... اقوى... وأعنف... وأقسى، ضربة واحدة لا أخت لها ولا شقيقة ضربة واحدة ويتطهر البيت من الرجز الذي يعيش به أو عدة ضربات متتالية... لا تتيح له فرصة للهرب أو الانقضاض علي بل لا تتيح له فرصة للتنفس حتى... تهشم جمجمته هكذا. (ضربات متتالية كأنها تضرب شخصا ماثلا أمامها).

ندرك في المقطع السابق بأن الصراع الداخلي كان وما يزال مستمرا في داخل نفس العجوز ونستدل على ذلك من خلال رعشة يديها، فهي لا تقوى على حمل الفأس التي تريد ان تقتل بها الشاب، ونلاحظ أيضا

ان العجوز تقوم بحركات تضرب بها الهواء بالفأس، فهذه الحركات المتمرة تشير إلى الاضطراب والقلق الحاصلين في داخل أعماق العجوز، ولهذا الاضطراب علامة واضحة على الصراع الداخلي في نص المسرحية، فالصراع الداخلي (الذي يتحرك داخل الشخصية لا يعني أي شيء بالنسبة للمتلقي ما لم يترجم حدث علني أو حركة سريعة).

ومما سبق يمكن القول بان النصوص المسرحية لـ (محيي الدين زنكنة) لا تكاد تخلو من الصراع الداخلي ولكنه لا يكون قويا وحاضرا كما هو الصراع الخارجي، فالصراع الخارجي لدى (زنكنة) هو من يستثير الصراع الداخلي.

المبحث الثاني:

ان الخوض في دراسة الصراع من الناحية الفنية بلا شك ضرورة من الضرورات الهامة، التي بإمكانها الكشف عما يشكله الاخير من قيمة هامة بالنسبة للنص المسرحي، ولا تكاد تخلو نظرية من نظريات الدراما من التأكيد على ما للصراع من دور كبير في صياغة النص الجيد، بل يصل الامر إلى تأكيد انتقاء الدراما كليا من النص الذي يخلو من الصراع فعلى حد قول (لاجوس اجري) ان (الرواية التمثيلية إذا خلت من الصراع فلن تكون ثمة مسرحية).

وان الاحاطة ببواعث الصراع الدرامي فنينا تقتضي التركيز على عناصر البناء الدرامي، وليس الحديث عن الصراع معزولا عنها، كما فعل (د. عبد العزيز حمودة) في محاولة لإيضاح تركيبة الصراع مشبها اياه بالخط الممتد، فعلى حد تعبيره ان خط الصراع هذا (الذي يبدأ من اول النص حتى نهايته يتكون هو الاخر من جزئيات صغيرة، فتكون في مجموعها في نهاية الأمر ذلك الصراع العام). ولم يلتفت (حمودة) إلى ان الصراع في المسرحية غير قابل للتجزئة، لأنه اذا انتهى مع فعل معين للشخصية فانه سيكون حاضرا في فكرها ووجدانها تهيأ لفعل اخر، ولذلك فهو ينمو ويتطور باتجاه اكثر فاعلية وحضورا، اذ إن مع الدراما ليس هناك مجال أمام الصراع لتلك التآكلات أو تلك الركودات بل يجب عليه ان يتحرك بقوة متصاعدة ومثابرة وباتجاه هدف محدد هو الغاية.

ان الصراع يبني على مسببات ولا يبني على اجزاء ولم يبتعد (اجري) عن الصواب عندما قال (يسبب كل صراع الصراع الذي يليه، ويكون كل صراع اقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه ومن ثم تتحرك التمثيلية مدفوعة إلى الامام) (حمودة، ١٩٨٨، ١٣٣). فالسببية التي تقوم عليها الصراعات لا تكون قائمة

بذاتها اي انها لا تتم من تلقاء نفسها بل هي رهينة بجملة من العوامل الاخرى حددها (اجري) مسبقا عبر تصدية لأنواع الصراع كـ (المقدمة المنطقية والشخصية المتكاملة الابعاد، والقوى التي لا تتراجع والاشارة الخفية لوقوع شيء من قبيل اثاره الترقب والتوتر اضافة إلى الفعل الناتج عن طبيعة الشخصيات والظروف المحيطة بها، اي الفعل المعقول والمبرر والمنسجم مع فاعلة وطبيعة تفكيره).

ومن هنا نستبين عوامل تكوين الصراع وإبرازه، اذ لابد من وقفة جادة لدراسة العناصر الدرامية التي من شأنها أن تسهم في تحقيق هذا الأمر.

العوامل المؤدية إلى تفعيل الصراع:

١ - الحبكة ودورها في إبراز الصراع:

ان الحبكة الجيدة في المسرحية تمتلك اثرها الكبير في انجاح الصراع وتقويته فالكيفية التي تقوم عليها اجزاء الحبكة تتداخل بشكل كبير في تحديد طبيعة الصراع وعوامل تكوينه، وقد تعددت الطروحات بشأن موضوع (الحبكة) وعوامل اتقانها فمنهم من يرى ان الحبكة هي (التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد كأنها عملية هندسية الاجزاء المسرحية وربطها ببعضها) ويرى (بننلي) بأن الحبكة هي (الكيفية التي توجد بها الاصطدامات الضرورية) (أريك، ١٩٦٨، ٤١)، فالحبكة تعد الاطار التنظيمي الذي تخضع له جميع العناصر الخاصة في البناء المسرحي والتي تلعب دورا اساسيا في صياغة الصراع الدرامي وهي عملية سبك وضبط وتنظيم اجزاء المسرحية من خلال خلق تفاعلية مترابطة ومؤثرة بين عناصرها عبر التركيز على ما يمكنه بالفعل ان يؤدي لمثل تلك التفاعلية لتوليد صراعات مؤثرة وهامة.

فاذا كان الصراع مبني على مبدأ السببية فهو ينتمي إلى صنف الحبكة الجيدة فمع عنايته بالتسلسل الزمني فهو يهتم ايضا بالمنطق الذي يبنى به ويتنامى من خلاله.

ومن هنا فان التطور في الصراع لا يأتي اعتباطا فهو تحصيل حاصل للبناء السببي الذي تشتمل عليه الحبكة، فهو يحدد قانونها وطبيعة مسارها ومدى تأثيرها، فالصراع هو من يعطي الاحساس بهذا التطور فهو الجانب الحسي الغالب في الدراما.

وتعد نقطة بداية الصراع الغاية الهامة في بناء الحبكة على اعتبار انها السبب الأول الرئيس والمنطقي الذي ستقوم عليه باقي المسببات في ترابط الصراعات وتناميها وتكون بالنتيجة خاضعة لمنطقها الدقيق.

ومن هنا تبرز أهمية قدرة الكاتب المسرحي على الانتقاء الواعي لمادة المسرحية واقتناص نقطة هامة لتكون بداية واداة اساسية في تفجير الصراع المسرحي المثالي اذ ليست البداية (مجرد نقطة للبدء)، كما قد يتبادر للذهن فالبداية في المسرحية هي تلك النقطة أو المرحلة من القصة التي يتفجر عندها الصراع وتحمل في طياتها في نفس الوقت بذرة تطور الاحداث إلى ذروة معينه (د. سمير، د.ت، ٥١) وعندما تكون البداية بالقدرة التي تجعلها تجمع اقصى ما يمكن جمعة من اسباب نشوب الصراع أو كما يرى (كريفش) تجميع مواد قابلة للاشتعال (كريفش، ١٩٨٧، ٢٨) ويتم اشعال الفتيل، فان الحبكة ستكون قد دخلت كما ترى (مار جوري بولتون) بمرحلة الأزمة الأولى التي بدورها ستؤدي إلى مجموعة من الازمات التي تتقاطع فيما بينها بشكل شديد لتؤدي إلى مجموعة من الازمات التي تتوالد الواحدة منها عن الاخرى لتدفع بالمسرحية إلى نقطة اكثر اشتدادا تدعى ب (التعقيد) (مارجوري، ١٩٥٩، ٧٧) ان مرحلة التعقيد هذه من اكثر اجزاء المسرحية تشويقا لانها تحفل بالصراعات المتولدة عن مجموعة من التقاطعات والصدامات بين اقطاب المسرحية اذا تشكلت هذه المرحلة الأزمة الرئيسية في الحبكة ويتم في هذه المرحلة الكشف عن بعض الحقائق وعن الدوافع والاهداف الحقيقية لأقطاب الصراع، كما ويكشف عن العقبات التي حالت دون بلوغ تلك الاهداف ويعمل (التعقيد) على اثاره اسئلة اخرى جديدة تحتاج إلى اجابات ملحة لكي تصل العقدة إلى منطقة الذروة (الجبوري، ١٩٩٧، ١٥٤-١٥٥) والذروة هي قمة ازمات التعقيد واخرها حيث تعمل جميع القوى الضاغطة من شخصيات وفعل واهداف وعقبات وزمن وصراع على إبراز اقصى ما لديها من طاقة والكشف عن دوافعها الحقيقية، فتكون هذه الذروة شديدة التوتر يصعب احتمالها لذا لا بد للمسرحية من ان تقرر الحل وتنتهي (الصراع) واذا ما جئنا إلى الحبكة عند (محي الدين زنكنة) ودورها في إبراز الصراع فنجد بانه يقدم في مستهل حبكة مجموعة من المؤشرات التي تضفي احساسا واضحا بالتهيئة للصراع، اذا تنسم نقطة البداية في الحبكة بالتركيز على المحفزات الرئيسية لانعقاد الصراع، عبر تصعيد تراكم الرسائل الفكرية التي تتوالى الشخصيات بأجمعها للإتيان بها بشكل متتالي لتهيئة المواد المشعلة للصراع، وهذا ما نجده في نص مسرحية (حكاية صديقين) بقوله:

(الكورس مجتمعا):

الثروة أيها السادة ولا نحسبكم تجهلون... كرة... كرة... جليدية... يتدحرجها شيطان الجشع فوق أرض مملوحة، مغطاة بالثلج المندوف... تكبر... وتكبر... (...).

الرجل الأول والرجل الثاني:

وتتقلش ... لابد أن تتقلش.. ذلك قانون الأشياء لا شيء باق...).

في المقطع السابق تكتمل المواد المشعلة للصراع بعد ان يندفع التاجران (حسن) و (حسين) خلف النبوءة والحلم الذي كانت الام قد روته لهما وانه وعدلهاما بالثراء، وتحدث نقطة الانطلاق بفعل اصرار الاثنين على التقييب بالصحراء والبحث عن الذهب دون الاستماع لتوسلات أمهما وأبيهما للحيلولة دون الأمر ولكن صوت الطمع والجشع يكون صاحب السيادة في هذا الموقف وهذا ما نجده بقوله:

(الأب: ولدي ولدي... ولدي الرقيقين الهشين... إنّما أخشى عليكما أن تركبا جناح الحلم هذا. وتتجشما أعباء وأهوال بحث لا طاقة لكما عليها. وتكلفا أنفسكما مخاطر ومهالك لا قبل لكما بها.
الأم: فلتة لسان يا أبا حسن... يا جار الدهر، يا رفيق العمر، فلتة لسان (تتوجه نحو الرجلين) يا ولدي... الحبيبين يا ولدي الغرين الطائشين... أرجوكما... أتوسل إليكما... انسيا الأمر... ولا...).

وهكذا نجد في المقطع السابق بان الأزمة الأولى حدثت بعد ان وجدنا اعلاناً واضحاً من الخصمين عن نواياهما الشريرة وما يسعى اليه كل منهما للخلاص من خصمه وبهذا الامر نجد البداية الفعلية للعمل والخوض بالصراع، وبمرور الاحداث تزداد الأزمة سطوة بعد ان يتم التصادم بين اقطاب الصراع بعد كشفهما عما يضمراونه تجاه بعضهما البعض، حيث نستطلع طبيعة العداء التي يكنها كل من الصديقين لبعضهما وهذا ما نجده بقوله:

(حسين: ليس شهامتك التي دفعتك إلى الوشاية بي... وإنّما نفسك المريضة... الأمانة بالسوء (...)

حسن: عمرك لم تفكر بأحد سوى نفسك... عمرك... لم تنتظر أبعد من أرنية أنفك).

ويصل الصراع إلى نقطة التعقيد بعد ان تشغل كل شخصية في السبيل الذي يقودها إلى الخلاص من خصمها وحسم النتائج لصالحها وحدها، وفي هذه المرحلة يشتد الصراع وهذا ما نجده بقوله:

(حسين: لم يدر الحمار أنني... انما دفنت أغلى كنز امتلكته طيلة حياتي.

(يستخرج زمزميته من بين الرمال. ويمسح عنها الرمال. يشرب) انها رحمة من السماء قد هطلت علي في الوقت المناسب... كنت اختنق من العطش).

حسن: الحمار... انطلت عليه الخدعة ببساطة... صدق ان كتلة الصخر التي رميتها هي الزمزية... سعيد من يختار أصدقاءه من الأغبياء (ويرمق زمزميته بوله... يحتضنها... بشوق).

وهكذا نجد بان الشخصيات تجلب المكائد تلو المكائد مما يحيل الصراع متدفقا ومتزايدا ليصل إلى نقطة الذروة بفعل صنع العقبات المتوالية من قبل الخصمين ليصل إلى التوتر إذا نجد (حسن) و (حسين) في قمة الاضطراب بفعل العاصفة الرملية التي تعرض لها، ولم يعودا يتمكنان من العثور على المكان الذي كانا قد اخفيا فيه الماء وهذا ما نجده بقوله:

(حسين: اذن فقد كانت التلول اشارة دالة على زمزميته. يا إلهي اي عمى اصاب عيني وعقلي وقلبي أيضًا. فغفلت عنها ولم أهدمها... كلها... واستخرج الزمزية...

حسن: يا إلهي... يا إلهي الرحيم، بعض رحمتك... لا تدعني... أمت لا تدع السموم تقض علي (يحفر)... لا فائدة... لقد ضاعت... تلولي.

حسين: سأجن بالتأكيد سأجن. كل ما كنت أدعيه وأمثل أمامه قد تحقق وصار واقعًا كابوسًا يمكس بخناقي... السموم تملأ حلقي والدماء تغطي لساني والرمال تشقق شفتي).

٢ - الشخصية ودورها في إبراز الصراع:

تعد الشخصية من العناصر الاساسية في بناء النص المسرحي، وهي التي تدفع بالصراع من خلال افعالها إلى مراحل متقدمة، فالشخصية هي مصدر الحيوية والحركة الفاعلة في المسرحية، وان قوة الصراع الناتج عن الشخصية يتوقف على الفكرة الاساسية التي يبني عليها الكاتب مسرحيته، فالأساس الرصين لجعل الصراعات المثيرة التي تخوض فيها الشخصية ينبع من قوة الدوافع المحركة لهذا الامر فالدوافع (بالنسبة للشخصية الدرامية هيا بمثابة الوقود بالنسبة للسيارة... فهي تعطي الشخصية حيوية وقدرة على الحركة. وكلما كانت الدوافع قوية كلما أمكن الكاتب بناء شخصيات قوية... والعكس صحيح) ولكي تتحقق هذه الحركة بشكلها القوي والمثير لابد للشخصية ان تكون متكافئة مع الصراع، ولديها من الامكانيات ما يمنحها قدرة على الثبات على موقفها والمواصلة في سير الصراع دون تراجع، لكي ينطلق الصراع دون هواده أو تراجع، اذ تكفل الشخصية عملية التحرك بخطوات متقدمة ومواصلة التصادم حتى الرmq الاخير. وهذا ما تتطلبه الدراما ذات الصراع المثير والفاعل، فلكي (يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب ان تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بأنصاف الحلول فما ان يبلغ كل ما يريد أو يتحطم) (احمد، ١٩٨٤، ٧٥) وبعد قراءتنا للنصوص المسرحية لـ (محي الدين زنكنة) وجدنا أن الشخصيات المحورية أو البطلنة متنوعة إلى حد ما، ولذلك سنحاول الوقوف عند أبرزها، فنجد مثلاً

في نص مسرحية (الأشواك) الشخصية المحورية أو البطل الغائب (وهي الشخصية التي تلعب دورها في الأحداث الممثلة فوق خشبة التمثيل، ولكنها لا تظهر بكيانها الحسي أمام المتفرجين) فالبطل لا يظهر على خشبة المسرح ولكنه يكون المحرك الرئيس لأحداث المسرحية وللصراع فيها، ويتمثل في شخصية (نوري) زوج (سهام)، فأنا لا نراه على خشبة المسرح أبداً لكننا نجد الشخصيات الأخرى تتحدث عنه، لأن القضية التي عالجتها المسرحية تخص (نوري) وهي حالته الصحية المتعلقة بمرضه وهذا ما نجده بقوله :

(سهام... لا... لا... ما من أحد سواه يمكن أن يعرف علة (نوري) تتقدم. (صابر) (يمسك يدها) صبري يا سهام صبري.

سهام: لقد نفذ صبري (تقف قبالة الطبيب)... دكتور (يتطلع نحوها) لا... لا أمل ؟

الدكتور: (يهز رأسه بأسف) أجل

سهام: أجل

صابر: كما توقعت.

الدكتور: لا سيما اذا لم يساعده أحد) (زنكنة ، ١٩٩٤ ، ٧-٨).

يكشف لنا المقطع السابق عن شخصية البطل (نوري) من خلال الحوار الذي جرى بين (سهام وصابر والدكتور) وتبين بأن الشخصية التي تكلمت عنها الشخصيات هي شخصية (نوري) وكيف أنه يعاني مرض ما وحالته تبدو صعبه، وكذلك نرى شخصية (الدكتور) وهي الشخصية المشابه لشخصية (نوري) وكذلك تأثيره في أحداث المسرحية وتأجيج الصراع بين الشخصيات وهذا ما نجده بقوله:

(صابر: نوري لا يفكر على هذا النحو انه لا يسيء الظن بأحد.

الدكتور: (بهدهوء) وما أدراك بنوري؟

صابر: نوري أخي وأنا أدري الناس به.

الدكتور: منذ متى لم تر أخاك يا سيد صابر.

صابر: (يرتبك) لماذا هذا السؤال ؟ ...

الدكتور: دع عنك الاستغراب واجبني (صابر يفرك مسبحته) منذ خمس سنوات أليس كذلك.

صابر: يبدو إنك على معرفة دقيقة بكل التفاصيل حتى العائلية منها.

الدكتور: أخ يغيب عن أخيه خمس سنوات متواصلات حتى المدينة التي هو فيها...).

فالمقطع السابق يكشف لنا عن الصراع الذي حدث بين (الدكتور) و (صابر) شقيق (نوري) محوره (نوري).

فالدكتور يقوم بتأنيب (صابر) لأنه ترك أخاه منذ خمس سنوات وهجر المدينة التي يسكن فيها. وفي نص مسرحية (حكاية صديقين) نجد صراعاً متأجلاً لا ينتهي ولا يتراجع، فالواضح أن العزيمة والتصميم لدى الشخصيتين (حسن) و (حسين) تبلغ درجة عالية المستوى إلى حدّ يجعلهما يزجان بنفسيهما إلى موت محقق من أجل الفوز بالثروة، فعلى الرغم من قساوة الصحراء وما يتعرضان له من ظمأ وخوف لكنهما لا يتراجعان بل يواصلان رغبتهما واصرارهما للخلاص من بعضهما البعض لتبقى الثروة وفقاً على أحدهما وهذا ما نجده بقوله:

(حسن: لابد ان أجد لها مكاناً آخر... أكثر أماناً... يعجز عن الوصول إليه... أو حتى معرفته.. لقد رأيته بنفسى... بأية وحشية كان ينقب في ظهري حتى ليوشك أن يحفر حفراً... أبداً لم يكن معنياً بالتقاط الاشواك... كما كان يزعم... لقد... هم؟

ينزعني ردائي... يا إلهي... لو نجح في نزع ردائي... ماذا كان يحدث لي...؟ ماذا كان يحدث لنبع حياتي الأخضر.

حسين: الأفضل أن أخفيها في مكان آخر... بعيد عن الصبير (يبتعد عن الصبير) يتوقف ولكن أين؟ هنا؟ ليكن وسط الرمال في مساحة لا يميزها شيء عن سواها... لا تتعرف عليها سوى عيني (يحفر في الرمال).

وكذلك نجد في مقطع اخر من نص المسرحية ذاتها هناك تصعيد في الصراع من خلال المجابهة بين قوتين شريرتين وليس بين قوة خيرة واخرى شريرة فكلا الجانبين يمارسان جل الاساليب الخبيثة والماكرة من أجل ان يفوزا بغايتيهما وهما لا يعدلان عن هذا الامر ولا يكفان عن التواصل به بالرغم من ظروف القاهرة المحيطة بهما والموت المحدق بهما وهذا ما نجده بقوله:

(حسن: لا... لا... وجهة الرياح واضحة.

حسين: (يتوقف. يتأكد من صحة كلام صاحبه) اسمع يا حسن. ليس هذا بالمكان الآمن... العاصفة اذا اشتدت تسقط الصبير فوقنا... ويقضي علينا.

حسن: الصبير أقوى من الجبل... سيصد العاصفة ويحمينا من... أهوالها أو مخاطرها.

حسين: (لنفسه) الزمزية... زمزيتي... ولكن هيهات وألف هيهات... (يفكر).

حسن: هيا... هيا... أسرع... خذني... حركني...

حسين: (يتلوى فجاءه، يمسك منتصفه ويصرخ) آخ... آخ...

حسن: ما بك... ماذا جرى لك؟

حسين: بطني... بطني آلاف السكاكين شرعت تمزق أحشائي... (آخ... آخ...)

حسن: أه... يا إلهي... ماذا افعل الآن (...).

حسين: آلامي لا تحتمل... أوجاعي لا تطاق (يتقلب فوق الرمال متظاهرا بالألم الشديد).

من الواضح في المقطع السابق تحلي الشخصية بالصفات الشريرة يكون عاملا مؤثرا في مواصلة الصراع وعدم التراخي به، فبقدر ما تتحلّى الشخصية بالصفات الشريرة بقدر ما تعطي الصراع ديموميته ووسائل تحفيزه والتصاعد به واغناؤه بالتوتر.

٣- الحوار ودوره في تفعيل الصراع:

إن الحوار المسرحي الحقيقي هو ما كان مساندا حقيقا للصراع في النص المسرحي، وينبع هذا الامر من الوظيفة التي يجب ان يضطلع بها، فالحوار (يعتبر عامة اهم نواحي (الفعل)... فالشخص الذي يتكلم كلمة واحدة ذات دلالة حقيقية يكون في حالة القيام بفعل بالقدر الذي يكون عليه رجل يقوم بأعنف انواع الحركات الجسمانية، وكلا العمليين يدفعان مجرى القصة إلى الامام).

ومن خلال القراءة للنصوص المسرحية لـ (محي الدين زنكنة) وجدنا بأن الحوار له قيمة وحضورا لا يقل عن قيمته وحضوره في الحبكة والشخصية فضلا من اهميته في بناء الصراع بشكل رصين وعلى الرغم من كونه ينطوي على تفاصيل في مقدمة هذه النصوص المسرحية التي تشغل بالتعاليق على الشخصيات والتعريف بها مما يبطئ نوعا ما من عملية تحديد الهدف المتصارع لأجله، ولكن تلك المقدمة تكون مع ذلك مشحونة بإشارات تركز على عوامل استثارة الصراع والاعلان عن التهيؤ له، وهذا ما نجده في نص مسرحية (حكاية صديقين) بقوله:

((الكورس مجتمعا):

الثروة أيها السادة ولا نحسبكم تجهلون... كرة... كرة... جليدية... يتدحرجها شيطان الجشع فوق أرض مملوحة، مغطاة بالثلج المندوف... تكبر... وتكبر... تمضغ لحم المسافات تكبر... تقضم عظام البشر حولها و... تكبر... تبتلع الأمكنة... تمتص الأزمنة...، و... تكبر... وتقترس من تصادف، تقتلع ما تلقى و... تكبر... وتظل تكبر...

الرجل الأول والرجل الثاني:

وتتفلش... لا بد أن تتفلش... ذلك قانون الأشياء... لا شيء خالد... لا شيء باقي كل الأشياء تتبدل تتغير... تلك سنة الحياة.

المرأة والكهل:

ولكنها قبلها تتفلش... تركل من تركل... تدوس من تدوس (صمت. ثم بإيقاع خاص) ثم تسحق... تسحق...).

وكذلك نجد في نص مسرحية (هو، هي، هو) بأن الحوار جاء في جمل قصيرة ومكتنفة ساهم في تفعيل الصراع بين (هو، هي) وهذا ما نجده في قوله:

(هو: لم تكن كذلك قط. فأنت الأولى.

هي: بيد أنني لست الأخيرة.

هو: بعد ما حصل، لا أظن من حقاك أن...

هي: وقبلها يحصل الذي حصل.

هو: كنت

هي: تكذب

هو: (بحدة) مريم.

هي: وسعاد

هو: ليست سوى زميلة... أوهامك هي التي منحتها صورة أخرى.

هي: أرجوك).

في المقطع السابق وجدنا حوارًا مكثفًا دار بين (هو وهي) أي بين (دلير ومريم) وعلى الرغم من قصر الحوار الذي دار بين الشخصيتين إلا أنه حمل معاني ودلالات عده إذ كشف لنا عن انفصال (مريم) عن (دلير) لدخول الشك بينهما بخيانة دلير لها، وفضلا عن فقدان الثقة بينهما فالحوار ساهم في دفع أحداث المسرحية إلى أمام وكشف عن الشخصيات وصعد من وتيرة الصراع.

ومما سبق نستنتج بأن هناك العديد من العناصر الدرامية التي بحركتها تكون عوامل لتقوية الصراع وتأجيجه ودفع الحدث إلى الأمام ومنها الحبكة والأحداث التي تقوم بها الشخصيات في النص المسرحي وذلك عن طريق الحوار الذي يعمل على تطوير تلك الأفعال والتصعيد بالصراعات بشكل مستمر والذي يكشف عن اندفاعات الشخصيات وتهياتها لوسائل جديدة للاستمرار بسعيها صوب هدفها الذي تتصارع لبلوغه دون فتور أو جمود.

الخاتمة:

١- كان الصراع في النصوص المسرحية لـ (محيي الدين زنكنة) واضحًا وقويًا إذ يبعث في الشخصيات التشويق والحركة فهو يدور بين شخصيات متنوعة تحمل أفكارًا وقضايا مختلفة.

٢- ارتكز (محيي الدين زنكنة) في نصوصه المسرحية على نوعي الصراع (الخارجي/ الداخلي) عبر تقديمه لخاتمة مفتوحة تشير إلى الاستمرارية وعدم حسم الصراع بنتيجة معينة تعطي دلالة على تحقيق الغلبة لطرف بعينه وخاصة في نص مسرحية (حكاية صديقين).

٣- شكل الصراع عاملاً أساسيًا ومهما في النصوص المسرحية لـ (محيي الدين زنكنة) في مدى قدرته على مضاعفة التوتر والكشف عن القيمة الفكرية للنصوص - عينة البحث - من أجل إثارة التشويق عند القارئ أو المشاهد.

٤- تميز (محيي الدين زنكنة) بالاهتمام بالصراع الخارجي بشكل واضح وجعله يرفد الصراعات الأخرى ويعزز من قيمتها، وخاصة في نص مسرحية (حكاية صديقين) فالصراع الخارجي هو من يستثير الصراع الداخلي. فالشخصيات عنده لا تكون أسيرة للصراع الداخلي الذي قد يلغي عنفوانها ويطغى همتها بل إن (زنكنة) لا يعطي شخصياته مجالًا واسعًا للاستغراق في هذا النوع من الصراع.

٥- ارتكز (محيي الدين زنكنة) في الكشف عن أهمية الصراع في النصوص المسرحية - عينة البحث على جملة من العوامل ساهمت في خلق الصراع المؤثر الرصين ومنها الحبكة ودورها في منح الصراع قدرة على تحديد مسار نقطة الانطلاق وتطور الأحداث وصولًا إلى الذروة والنهاية فضلًا عن أهمية

الشخصيات ودورها في تأجيج الصراع، أما الحوار فقد جاء معبراً عما يعتمل في أعماق الشخصيات وبواطنها والتوترات والصراعات الخارجية والداخلية مما يسهم في دفع عجلة الأحداث إلى الصراع والصدام بين الجهات المختلفة.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- ١- عشرة نصوص مسرحية، محيي الدين زنكنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م.
- ٢- مساء السلامة أيها الزوج البيض، محيي الدين زنكنة، مطبوعات الأمانة العامة للثقافة والشباب لمنطقة كردستان، الطبعة الأولى، ١٩٨٥
- ٣- مسرحيات محيي الدين زنكنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.

ثانياً: المراجع:

- ١- البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٨م.
- ٢- البناء الدرامي في مسرح (محيي الدين زنكنة)، صباح الانباري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.
- ٣- تشريح المسرحية، مارجوري بورتون، تر: دريني خشبة، مراجعة: د. مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ١٩٥٩م.
- ٤- الحياة في الدراما، اريك بنتلي، تر: جبرا ابراهيم جبرا، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بيروت مطبعة قدوموس ١٩٦٨م.
- ٥- الدراما بين النظرية والتطبيق، محمد رضا (حسين) رامز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، مطبعة الحرية، ١٩٧٢م.
- ٦- صناعة المسرحية، ستيفارت كريفش، تر: د. عبد الله معتصم الدباغ، دار المؤمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٧م.
- ٧- علم المسرحية (الاردس نيكول)، تر: دريني خشبة، مراجعة: علي فهمي، ١٩٨٥م.
- ٨- آفاق في المسرح العالمي، إبراهيم حمادة، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨١م.
- ٩- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي احمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ١٠- فن كتابة المسرحية، لاجوس اجري، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة، (د-ت).
- ١١- في ذاكرة المسرح العربي، د- فائق مصطفى احمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.
- ١٢- قضايا الإنسان في الادب المسرحي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ١٩٨٥م.
- ١٣- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط٤، ج٨، ٢٠٠٥م.
- ١٤- مدخل علم النفس، ليندا. دافينوف، تر: اسيد الطواب، نجيب خزام، محمود عمر، ط١، ٢٠٠١م.

- ١٥- المرشد إلى فن المسرح، فارغاس، (لويس)، تر: أحمد سلامة محمد، مراجعة مرسي سعد الدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، افاق عربية، (د-ت).
- ١٦- المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، تر: فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٥م.
- ١٧- المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، ط٣، ٢٠٠٠م.
- ١٨- معجم علم النفس والتربية، الإدارة العامة للمعجمات، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ج١، ١٩٨٤م.
- ١٩- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب المصري، (د-ط) القاهرة، (د-ت).
- ٢٠- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب، مصر، (د-ت).
- ٢١- معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.
- ٢٢- من فنون الادب، المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.
- ٢٣- مبادئ علم الدراما، د. سمير سرحان، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، د.ت.

ثالثاً: الدوريات:

- ١- البناء الفني للمسرحية (الحدث والصراع)، خالد عبد اللطيف، مجلة البيان الكويتية، ع (٢٣٠-٢٣٣)، ١٩٨٥م.
- ٢- الصراع الدرامي، إبراهيم حمادة، مجلة الفيصل، ع (١٤٤) لسنة، ١٩٨٩م.
- ٣- قراءة تحليلية في مسرحية (محيي الدين زنكنة)، (هل تخضر الجذوع)، تحسين كرمياني، جريدة الصباح، ع(٦٥)، ٢٠٠٤م.
- ٤- (محيي الدين زنكنة): الشهرة خارج اطار القصد، جريدة الصباح، ع(١٤٤)، ٢٠٠٣م.
- ٥- محيي الدين زنكنة (المبدع والإنسان) سعد محمد رحيم، جريدة الرافيدين، ع(١٢٦)، ٢٠٠١م.

رابعاً: الرسائل والاطاريح الجامعية:

- ١- الحكبة في المسرحية العربية الحديثة، د. مجيد حميد جاسم الجبوري، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بأشراف د. مصطفى عبد اللطيف جامعة البصرة، كلية الآداب، ١٩٩٧م.
- ٢- الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشراوي، احمد قتيبة يونس، أطروحة دكتوراة، بإشراف د- عمر محمد الطالب، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٣م.
- ٣- المسرحية ذات الفصل الواحد في ادب محيي الدين زنكنة، غنام محمد خضر، رسالة ماجستير، بأشراف د- فائق مصطفى احمد، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٥م.

خامساً: مواقع الأنترنت الإلكترونية:

- ١- السيرة الذاتية (محيي الدين زنكنة) www.elaph.com
- ٢- محيي الدين زنكنة (النورس المحلق)، عبد الكريم الكشفي، www.qicparchives.com