كليـــة التربية للعلوم الانسانية
College of Education for Human Sciences

ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.com

JTUH
مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية
Journal of Tikrit University for Humanities

The psychological dimension in the plays of Mohieddine Zangana His play (Kauhldar) is a model

Quistan Necmettin Ange

college of Literature
University of Kirkuk
Kirkuk, Iraq

***Keywords*:**
Theatrical Psychology
Play reference (Kawa Deldar).
Personal
Margins

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 10 jun. 2017
Accepted 22 January 2017
Available online 05 xxx 2017

A B S T R A C T

The psychological motivation is one of the influences that formed within the behavioral or visual acts. It leads to show the act and the personal knowledge. As well as the character was concourse in events, his attitudes, his actions or his conversations. So the psychological dimension has been carefully examined in Mohiuddin Zanganeh's play (Kaveh Daldar) as a model. This study deals with the play and its relationship with the psychology, and gives a brief account about the play and its terms of reference

.© 2018 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.25.2018.05

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of

البعد النفسي في مسرحيات محيي الدين زنكنـــة
مسرحيته (كاوه دلدار) أنموذجاً

كويستان نجم الدين أنجه / جامعة كركوك / كلية الآداب

الخلاصة

يمثل الدافع النفسي أحد المؤثرات التي تتشكل داخل الأفعال السلوكية أو المرئية فيتم عن طريقها معرفة الفعل، ومعرفة الشخصية من خلال الدوافع التي تبطنها، فضلاً عن كون الشخصية المسرحية كانت ملتقى سواء في أحداثه، أم مواقفه، أو أفعاله، أو حواراته، أو ما يحمله من أفكار ومعان ودلالات، لذا لابد من فحص دقيق للبعد النفسي في مسرحية (كاوه دلدار) لمحيي الدين زنكنه، للبحث عن الأبعاد النفسية في مسرحيته (كاوه دلدار) أنموذجاً ، ونهض البحث على المسرحية وعلاقتها بالعلم النفسي، وإعطاء نبذة مختصرة عن المسرحية، ومرجعيتها، ثم حللت شخصيات المسرحية من الناحية الفنية والأدبية والجمالية، وتركز عنايتي في هذه النقطة على الجانب النفسي للشخصيات المأساوية والمثقفة والواقعية، لتجسد لنا من خلال شخصياته انموذجاً للإنسان الذي يعيش قدره، ورغباته، وصراعه النفسي بسبب الحالة التي تمر بها والإحساس والاضطراب في حالتهم النفسية الذي يمرون بها، وقد استخدم الكاتب عدة قضايا تتعلق بالنفس منها: التضحية، والحب، والكره، والحزن والفرح والظالم والمظلوم، والقوي والضعيف والإخلاص والأمانة، وكل هذا يمكن رفدها في المسرحية من خلال: الشخصية،

* *Corresponding author: E-mail* : adxxxx@tu.edu.iq

الزمان، المكان، الحوار.

المقدمة

الحمد لله والشكر لله رب العالمين أولاً وأخيراً والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد (ﷺ)، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد:

إنَّ قضية الأبعاد النفسية في المسرحية تُعدّ واحدة من أهم القضايا الرئيسة التي تناولها الكُتاب، والأدباء، والنقاد، والباحثون في دراساتهم؛ لأن المسرح ينفرد من بين الفنون الأخرى الذي يرتبط ارتباطاً مباشراً مع مجريات الحياة اليومية، وتغيراتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وبهذا يكون جزءً مهماً لا يتجزأ من الحياة، وبدراسته لابد من المتابعة والتركيز على المتغيرات والأحداث التي تصيب المجتمع ن خلال نفسياتهم، وسبب اختياري لمسرح محيي الدين زنكنه، والبعد النفسي في مسرحيته (كاوه دلدار) أنموذجاً هو: أولاً: لأنَّ الكاتب بوصفه الأديب الملتزم، فكتابتها متماسكة ينطلق من قاعدة الفن للشعب، ويسعى لإنصاف المظلوم من الظالم، ويعمل لخدمة الإنسان في تقدمه وتطوره، كما أنَّه جاد، له رسالة نحو البشر، وثانيا: أردت إظهار علاقة المسرحية وعلم النفس، والكشف عن الأبعاد النفسية فيه شكلاً ومضموناً، والذي لابد من التركيز على معرفة الذات، والاهتمام بالبعد النفسي قائم على أنَّ الشخصية تعد أنموذجاً للإنسان في كل مجتمع من مجتمعات.

أما خطة البحث، فقد اقتضت بعد جمع المصادر والمراجع أن تكون في مبحثين:

المبحث الأول: المسرحية وعلم النفس، ونبذة مختصرة عن مسرحية (كاوه دلدار) ومرجعيتها، وقد اشتمل هذا البحث على:

1- المسرحية وعلم النفس.
2- نبذة مختصرة عن مسرحية (كاوه دلدار).
3- مرجعية مسرحية (كاوه دلدار).

المبحث الثاني: الأبعاد النفسية في مسرحية (كاوه دلدار)، وقد اشتمل هذا المبحث على الأبعاد النفسية في مسرحيته، وهي:

1- الشخصيات.
2- الزمان.
3- المكان.
4- الحوار.

ثم ختمت البحث بأهم النتائج التي توصلت إليها.

المبحث الأول

المسرحية وعلم النفس ، ونبذة مختصرة عن مسرحية (كاوه دلدار)، ومرجعيتها

أولاً: المسرحية وعلم النفس:

بما أنَّ المسرحية نوع من أنواع الأدب التي يتمتع بقدرتها على الموالفة بين عناصر فنية متعددة تميزه عن باقي الأجناس الأدبية؛ لأنَّ المسرحية أقرب الفنون إلى نفوس الناس، ويمكننا القول: على إنَّه أكثرها اعتماداً على العنصر الإنساني، إذ تقوم فئة من الممثلين بتمثيلها أمام فئة أخرى، هم المشاهدين، أو الجمهور[i]، ولذلك يقوم الكاتب المسرحي بتركيب تلك الشخصيات في نصه، لقد كان وما يزال الأدب المسرحي يعبر عن هموم الإنسان وتطلعاته وتحولاته النفسية تجاه نفسه وتجاه العالم والمجتمع الذي يعيش فيه، فالأدب هو: علم من العلوم يشمل أصول فن الكتابة، ويُعنى بالآثار الخطية والشعرية والنثرية، وكما نعلم هو المعبر عن حالة المجتمع البشري، والمبين بدقة وأمانة العواطف والمشاعر التي تعتمل في نفس شعب أو جيل من الناس أو أهل حضارة من الحضارات[ii].

أما المسرحية: فهي فن من الفنون تقوم بالتعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بوساطة الممثلين[iii]... ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول: إن المسرح عَبْرَ مسرد تاريخه يخاطب وجدان وأحاسيس المتلقي وعواطفه وأفكاره، ومشاعره، وعقله، ويحرك ذهنه وفكره، فهو إذن مدرسة الشعب والمجتمع وميدان رحب لضخ الأفكار والمعاني والدلالات ومناقشتها.

ولذا نجد أنَّ المسرحية قد وضعت الكثير من الفرضيات والدراسات التي أصبحت فيما بعد مرجعاً لكثير من الأبحاث والدراسات التي تعتني بالجانب النفسي للأدب المسرحي: " الذي لا شك فيه أن العنصر النفسي أصيل في الأدب، فالأدب في جوهره تجربة شعورية وهو استجابة لمؤثرات نفسية معينة"[iv].

وبما أنَّ المسرحية فن من الفنون الأدبية، إذن هي استجابة لمؤثرات نفسية، وتجربة شعورية ... وكما يمكننا المزج بين علم النفس والمسرحية والتي يطلق عليها السيكو دراما: هو مصطلح يطلق على نوع من أنواع العلاج النفسي، أي هو الذي يجمع بين المسرح أو المسرحية كنوع من أنواع الفنون وعلم النفس، وتكمن فعاليتها في مساعدة الشخص على تفريغ مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته من خلال أداء أدوار تمثيله التي لها علاقة بالأحداث والمواقف التي يعايشها حاضراً، أو عايشها في الماضي، أو يعايشها في الآن أو المستقبل[v]، والعلاج النفسي الحديث هو: " التعامل مع ما يثيره السلوك البشري من مشكلات ملحة، أو كانوا من المواطنين العاديين الذين تتملكهم بين الحين والآخر ضروب ألوان من التعاسة والشقاء النفسي، ولكنهم يخطئون الطريق الأساليب ومناهج الفعالة تساعدهم على مواجهة تحديات..." [vi].

ولهذا يمكننا القول: إنَّ المسرحية وعلم النفس لهما ارتباط ببعض، وواحدٌ مرتبط بالآخر؛ لأن علم النفس عادة يقوم بدراسة الإنسان للعقل والتفكير والعاطفة والشخصية وتطبيق المعارف، والمسرحية بإمكانها أن تظهر كل هذه الجوانب والمشاكل النفسية عن طريق الممثلين.

ففي مطلع القرن العشرين تم دراسة الإنسان، وتحليل شخصيته، من خلال كثير من الدراسات والأبحاث في هذا المجال، ولاسيّما على يد العالم (فرويد) مؤسس مدرسة (التحليل النفسي) والذي استطاع سبر أغوار النفس البشرية من الداخل وقسمها إلى مستويات ودوائر مترابطة فيما بينها، والتي تختلف مكونات الشخصية باختلاف الآراء التي تنظر إلى الشخصية، فالمكونات عنده تتمثل في كون الشخصية جهازاً كبيراً، والذي يتكون من ثلاثة أجهزة فرعية: الهو (id) والأنا (Ego) والأنا العليا(Super Ego)، و(الهو) جهاز فرعي يحتوي على كل ما هو غريزي، ويتطلب الإشباع وفقاً لمبدأ اللذة، و(الأنا) تنبثق من (الهو) لكي تواجه مطالب الواقع والمجتمعات فهي مسايرة لمطالبته، ومن ثم يخضع وفقاً لمبدأ الواقعية، ومن ثمَّ ينمو الجهاز الثالث (الأنا العليا) وتختص بالقيم والمثل والقوانين ....الخ والأجهزة الثالثة تعمل على اللاشعوري[vii].

وكان فرويد معجباً بالفن والأدب والفكر، ولاسيّما الجوانب الأدبية الذي يحمل السمة النفسية، وكان يستعين به في فهم الكثير من آرائه، ويرى أنَّ تصرفات الشخصية الخارجية هي محصلة الطاقة النفسية المخزونة لديها في الذاكرة... ومن خلال طروحات فرويد نجد أنَّ دراسة أي نص مكتوب من الناحية النفسية، أو تتبع التحولات النفسية للشخصية المسرحية عمل تقصي جوانب الشخصية الخفية في النص المسرحي .

ونستخلص مما سبق أن علاقة علم النفس بالمسرحية علاقة ترابط، فالشخصية المسرحية هي شخصية قد أخذت من الواقع، وذات خصائص نفسية؛ لذلك نجد أنَّ كل ما ينطبق على الشخصية الواقعية أو المخزونة – لكونها الأصل – ينطبق على الشخصية المستعارة؛ لأنَّهم يؤدون الأحداث والمواقف الدرامية في المسرحية المكتوبة ... وإننا نعلم جميعاً أنّ الشخصيات الأدبية المسرحية ليست فقط شخصيات ورقية، بل هي شخصيات حية يمكنها أن ترتكب أي شيء دون علم الكاتب، ولكن في الوقت نفسه هناك دائماً فرصة لإعادة التحقيقات من جديد، وكشف النقاب عن الحقيقة والواقع[viii].

وهنا لابدّ للكاتب المسرحي والمبدع أن يتمتع بقدر كبير من الثقافة العالية لنصِه المسرحي، ومن ثمَّ اختيار شخصياته بدقة وتركيز، وأن يكون دارساً ومثقفاً في علم النفس، إلى جانب علمه أو ثقافته المسرحية؛ لأن الشخصيات المسرحية فيها عقدة فنية، وهذهِ العقدة ممكن أن تكون سياسية أو اجتماعية، أو شخصية مريضة، لكي يستطيع فهم ما يريد المخرج أو الكاتب توصيله للجمهور عن طريق الممثل؛ لأنَّ المخرج عندما يتناول العمل المسرحي مكتوباً على الورق يتناوله من خلال رسم توضيحي للفكرة نفسها، والحدث والموقف الذي أراد المؤلف توصيلها للمشاهد... وإنَّنا نجد صفة بارزة في منهج (زنكنه) شرعت تغلب عليه تلك الناحية النفسية فيما يثقل على الإنسان، فيستحيل كابوساً، وفيما يهرب من الحقيقة والواقع حلماً حقيقياً، أو حلم يقظة، أو فيما هو عاطفة طيبة من إنسان بسيط طبيعي، وخبث وحقد وظلم من متحكم ومتسلط شرعت تغلب، وكأن ذلك جرى بوعي وتصميم، إذ يرى الكاتب إرتباطاً لها، ويحس تميزاً بها... فضلاً عن منطلقه الأولى في تعامله

مع الإنسان حياً يتحرك كما هو وليس كما يتدخل المؤلف[ix].

وهنا لابد للكاتب من امتلاك ثقافة عالية لبناء نصهِ المسرحي، ومن ثمَّ اختيار شخصياته بالتركيز، لذلك يمكننا القول: بأن ثقافة كاتب المسرحي ، ولاسيّما في المجتمع الذي نعيش فيه قضية رئيسة ومهمة، وبما أنَّ المسرحية هي أحدى الفنون القديمة المنفتحة على الفنون ولها علاقة بها فإن للمسرح دوراً مهماً في حياة المجتمعات، وله أثرهُ البالغ في معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها... لذلك كان اهتمام المؤلف في هذا العمل أمراً ضرورياً في أن يبرز بعضاً من جوانب هذا الفن .. ومن هنا لابد أن نلاحظ أنَّ للكاتب المسرحي الذي لا يكون على صلة بعلم النفس وبالتيارات الفكرية المعاصرة، أو مع الفنون الأخرى من الرواية أو القصة، يكون في أغلب الأحيان مسرحياً فقيراً، لذلك لابد للكاتب المسرحي من ثقافة شاملة وعامة وعميقة، وأنْ يكون له الرغبة في الاستزادة من العلم والثقافات الأخرى، والتجارب والفنون الأخرى، لكي تكون هناك مسرحية شاملة وعامة ومعبرة عن هموم العصر والمجتمع: لأن العصر الذي نعيشه مليء بالمشاكل والهموم والصراعات على مستوى الأفراد على نحو خاص، وعلى مستوى الشرائح الاجتماعية والشعوب على نحو عام ... ولذلك أصبح البحث والدراسة في المسرح في جوانبه النفسية ضرورة لابد التعمق فيها، وإيجاد الحلول الكفيلة بحلها..

ثانياً: نبذة مختصرة عن مسرحية (كاوه دلدار)

لقد أهتم زنكنه بعنوان مسرحيته؛ لأنه كان يعي ما للعناوين من تأثير في القارئ، وشد انتباهه، وجاء في مسرحيته هذا العنوان متكون من كلمتين (كاوه) و(لدار)، فنجد أنَّ زنكنه اختار كلمة (كاوه)؛ لأنَّها ترمز إلى (كاوه حداد) رمز للثورة والانتفاضة بوجه الظلم والجور في التاريخ الكوردي القديم، والذي استطاع أن ينتقم من المستبدين والطغاة والظالمين، فاستمد زنكنه من الرمز العناصر الرئيسة للمسرحية، إذ يعني شخصياته في هذه المسرحية ليست كائنا اعتيادياً، بل هي تجسيم لأفكار، والآراء وتصورات ذهنية للإفصاح عما في نفس الكاتب؛ لأنه لم يكن في وقته باستطاعته الإفصاح عما في داخله أو ذاته، فأتى بالرمز من التاريخ، ومن العصر الحديث ومن الأسطورة. وكما نعلم أنَّ الكاتب يلجأ إلى الرمز، وذلك لكي يختفي وراء عرض أفكاراً خاصة ... وفي هذه الصدد يقول رشاد رشدي: " فما يستعمل الكاتب من الرموز أو أنماط موضوعية مأخوذة من دنيا الحس، إنما هي في الحقيقة تعبير عن رؤية الكاتب اللانهائية – لا نهائية الكون ولذلك فعلى الكاتب المسرحي أن يعالج إحساسات عالية لا مجرد مشاكل اجتماعية مباشرة"[x].

وكون أنَّ الرمز لقاء تقاطع في شتى مجالات المعرفية كما النفس، والدين، وعلم اللغة، وغيرها[xi]، وبما أن الرمز أداة لتفجير كل الدلالات والمعان المترسبة والطاقات في عمق الشعور واللاشعور، وهو منهل خصب في مناهل الشعرية ، وأداة للتعبير عن الحالات النفسية[xii].

فجعل زنكنة (كاوه) قناعاً له يثبت على وجه ليخفي ملامحه الرئيسة في سبيل إعطاء الإحساس بملامح أو هيئة أخرى[xiii]. أو ليعبر من خلاله عن موقفه من الاستبداد[xiv]، وهذا العنوان يجذب انتباه المتلقي أو القارئ ويستدعيه إلى قراءة المسرحية بلهفة ومتعة.

واختار كلمة (دلدار) التي تعني (المحب) أو (العاشق) باللغة الكوردية؛ وذلك كي يثير انتباه القارئ، كيف يمكن للشخص ان يكون منتقماً ومحباً في آن واحد، وهذا يجعله يقبل على قراءة المسرحية ، وان يستمر في متابعتها بشوق ولهفة.

وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول، تدور أحداث المسرحية على ظهور (ضحاك) في القرن العشرين، وذلك ليسبب في هلاك وظلم الناس، ومع ظهور هذه الطاغية ينصح الانتهازيون بالطاعة العمياء، كي يتخلصوا من ظلمه وطغيانه.

يدور موضوع المسرحية حول ظالم اسمه (عبد الجبار النمر)= (الضحاك)، لديه زوجة أمريكية من أصل لبناني اسمها (مادلين)، أبوه كان موظفاً بسيطاً توفى وهو جنين في بطن أمه، وأمه السيدة العظيمة، اسمها (غزالة)، وفي مسرحية (كاوه دلدار) = (حبيب العاشق)، لديه زوجة اسمها (نسرين)، و(الفتاة) = (زينب)، و(الشاب) = (جمال) و(الطبيب)، و(الحكم)، و(ملاكات)، (مدربان)، (شيوخ)، فضلاً عن شخصيات أخرى.

وتجري أحداث هذه المسرحية أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضي، وأساس المسرحية هو وجود صديقين (كاوه)، و(عبد الجبار النمر)، (كاوه) يمثل الأديب الملتزم الذي لا يتهاون في سبيل ضميره ومبادئه، مهما كانت الأحوال،

لذا نرى بأنه يرفض جميع مطالب (عبد الجبار النمر)، مع أنه فقير، وزوجته (نسرين) مريضة، وفي حاجة إلى المال لمعالجة زوجته؛ لذلك كرّر (كاوه) كثيراً في مسرحيته؛ لأنه رمز للثورة الكوردية ضد الظلم...

" كاوه: (صارخاً) كاوه. كاوه. كاوه. أنا كاوه. ولن أكون غير كاوه"[xv].

وبهذا التكرار الفني يُريد أن يقول لشبهه بانَّه سوف يقف ضد كل الظلم والاستبداد والطغيان، كما استخدم (زنكنة) (كاوه) كعامل سياسي، إذ لابد أن يتجنب الكاتب الاصطدام مع الأنظمة الحاكمة؛ لأن الرمز الشعري ظهر نتيجة مخاض صعب في حضن الثورات[xvi].

و(عبد الجبار النمر) يمثل الأديب غير الملتزم الذي باع ضميره ومبدئه وقلمه للسلطة الحاكمة، من أجل أغراضه المادية ومصالحه الشخصية، ومن المعلوم أن الذين باعوا مبادئهم وضميرهم للمستبدين والطغاة يحاولون تشويه النتاجات الأدبية للأدباء الملتزمين، إذا اقتدروا على ذلك، كما فعل (عبد الجبار) مع مسرحية (صلاة إلى نوروز) لـ (كاوه) [xvii].

" زينب: وأولى هذه الحقائق.. أنَّ ما مارسه النمر ليس من المسرحية في شيء

جمال: ولا وجود له البته. لا في النص الذي كتبه كاوه. ولا في الصيغة الأخرى التي ابتدعها خيال عبد الجبار.

جمال: فما الذي جرى له. كيف تحول من إنسان ودود أليف إلى ذلك المفترس الذي شاهدتموه. والذي لم يجد مثالاً له في الحياة والسلوك غير ضحاك.

جمال: ولم يجد النمر لنفسه ملاذا غير هذا المخلوق الشاذ الذي كان الشر كله، فدخل جلده الملعون، وارتمى تحت أقدامه المغروسة في العيون"[xviii].

" النمر: اقتلوهم، اذبحوهم، أغسلوا خيانتهم بدمائهم القذرة..." [xix].

إذن (النمر) كان أديباً مثل باقي الأدباء الآخرين، ولكنه تحول إلى نمر حقيقي ضد الأدباء الملتزمين، وأصبح يزيد ثرواته ومصالحه من عذابات ومعاناة الشعب، وعلى حساب أصدقائه الأدباء الملتزمين بالأمانة والعدالة والمبادئ.

فالف (كاوه) مسرحية جادة وواقعية واشترط على (عبد الجبار النمر) عدم فتح الظرف قبل سفره بالطائرة، فجن جنونه، فغيرّ وبدّل في المسرحية ليلائم أسياده، ولكن (كاوه) رجع واعترض، وبما أن الحقيقة طائر بمليون جناح، ولابد أن تظهر حقيقتها يوماً وتشرق شمسها يوماً، يقع خلف إظهار الحقيقة في المسرحية (الشاب) = (جمال) و(الفتاة) = (زينب)، يسهمان في مساعدة (كاوه) الذي تماهى مع (حبيب العاشق) ليعيد كتابة المسرحية كما يجب أن تكون، لا كما شوهها (الضحاك) = (عبد الجبار النمر)، وهكذا وصلا (الشاب) و(الفتاة) على مساعدة (كاوه)، وتحقيق الوصول إلى حقيقة وذلك بتعاونهم المشترك.

" جمال: فلنتعاون أيها الأخوة. ولنتكاتف ولنعمل معاً. يداً بيد. وقلباً إلى قلب. فكل واحد منا صاحبه ونحن جميعاً أصحابه. أهله وعشاقه. زينب: فلنتعانق.. إذن ولنتداخل. عقلاً وقلباً ويداً.. ونقم بفعلنا الموحد ونقدم صلاتنا النقية.. في محراب نه وروز ....)) [xx].

فالمسرحية تعطي الفكرة الدلالات والمعاني تؤكد ضعف الظالم، ونهايته التراجيدية، وفيها دعوة للناس والشعب جميعاً إلى التفكير في مصلحة الفرد والمجتمع، وندرك أنَّ كاتبنا ومؤلفنا حفر بإزميل الموهبة والثقافة والإدراك على صخور الأسطورة والتراث، ونفذ إلى أعماق الماضي، إذ يتصاعد خطه الدرامي من الماضي بعيد ليصل نهايته إلى حاضرنا المستمر.

ومغزى هذه المسرحية سياسي واجتماعي، فالكاتب صور المسرحية بأسلوب رمزي، نستطيع أن نقول: يبين فيه أحوال الحكام والظالمين والطغاة والمستبدين المعاصرين، وما يفعلونه من أعمال إجرامية متنوعة من ذبح وقتل ودمار... وكل ذلك يفعلونه من أجل أن يبقوا في أماكنهم، وأن يعيشوا حياة سعيدة، ولن يفكروا إلا بأنفسهم ولا يهمهم إلا أنفسهم وما يعانونه ... ولذا لابد من الإشارة إلى حرص (زنكنه) على أن يكون الفعل الأخير الذي تقوم به الشخصية منفتحة على المستقبل والتفاؤل والتطور وبمساعدة مجموعة من الأشخاص الذين لديهم المسؤولية بحب الوطن والمبدأ والتضحية، لذا فمن الأجدر أن نقول: بأنَّ كل ظالم ومستبد لابد أن يأتي يوماً ما أجلهُ ويتلاشى طغيانه، فالمسرحية بجلّها تقارن بين الظالمين قديماً وحديثاً، وتقارن أيضاً بين الأدباء الملتزمين والمنهزمين.

ثالثاً: مرجعية مسرحية (كاوه دلدار).

لقد استوحى (زنكنه) مسرحيته من التناص الأسطوري التاريخي، وقدم لنا في مسرحيته مصدراً جديداً استمده من الأسطورة التي تمتاز بدورها البارز في تمثيل الصراع وتأجيجه، ومده بما يحتاجه ليصل إلى الذروة... ونلاحظ أنَّ علماء النفس يرون أنَّ الأسطورة هي: " التعبير عن ميول وقوى نفسية دائمة غير معترف بها، وأول من توصل إلى هذا التفسير هو سيجموند فرويد"[xxi].

إذن فالأسطورة: " تشير دائماً إلى وقائع يزعم أنَّها حدثت منذ زمن بعيد، لكن ما يعطي الأسطورة فيمتها العلمية هو أن النمط الخاص الذي تصفه يكون غير زمن محدد، أنَّها تفسر الحاضر والماضي، وكذلك المستقبل"[xxii]. لقد وظف زنكنه الأسطورة توظيفاً جمالياً، وأدبياً وفنياً، لذا عاد الكاتب مسرحيته محددة إلى الماضي، إذ الأساطير القديمة ليستقي منه رموزاً يعيد تمثيلها في مسرحيته، رموزاً تمتاز بقدرتها على التجدد في كل زمان، واستخدام الرمز مما يتيح للكاتب أو الأديب أن يحمل الشخصية الأسطورية بعض همومه وحزنه وهموم شعبه وعصره، أو يحاول الكاتب أن يلجأ إليها لأنَّها" بمثابة أساليب أو (حيل) لتحقيق معان عديدة المستويات"[xxiii].

وفي كل الأحوال، فإنَّ الاستثمار الأساطير في الأدب أصبح شغلاً لمئات الكتاب والنقاد والمبدعين والفنانين في عصر الحداثة...

مسرحية (كاوه دلدار) تناصت مع أسطورة (كاوه حداد)، فالتناص هو اقتطاع وتحويل وتبادل للنصوص، أي أنه تداخل لها[xxiv].والتناص بعد ذلك موضع الدراسة مع نصوص أخرى قديمة، الحديثة، ولكن بطريقة يوضح فيها قصد الكاتب أو المبدع في الإفادة من النص السابق[xxv]. فأساس المسرحية (كاوه دلدار) مأخوذة من أسطورة قديمة جرت بعض فصولها فعلاً في أغوار التاريخ القديم، لأننا نعلم بأن الأسطورة تنبني على قصة واقعية حدثت في بداية الأزمنة، والتي تستخدم كنموذج للسلوك البشري، ولذا نستطيع القول: بأن المسرحية (كاوه دلدار) تناصت مع أسطورة (كاوه حداد)، والتي تخطتها عن طريق تحريف وتغيير نصها بالإضافة، فكانت الأسطورة حاضراً غائباً في المسرحية، فالمسرحية مأخوذة من أسطورة قديمة، وإنَّ الملك (جشميد) الذي حكم إيران ذات يوم، واتصف حكمه بسيادة العدل والاستقرار، ثم تغطرس، فادعى الألوهية مما أسهم في تخلي بطانته عنه، قاد ذلك إلى تآمر الأمير (ضحاك) وقتله، فضلاً عن قتله لأبيه الملك (مرداس) بعد أن أغواه الشيطان الذي طلب منه مرة ثانية أن يقبّل كتفيه، فتركه (ضحاك) يفعل، وكان (ضحاك) ملك ظالم، ونتيجة لظلمه أنبت الله على كتفيه حيّتين، حاول (ضحاك) أن يتخلص منهما دون جدوى، ثم زاره شيطان مرة ثالثة بهيئة حكيم، وأشار عليه بأن يطعم الأفاعي مُخ اثنين من الشباب، فيرسل (ضحاك) جنده يوماً لجلب مخّ الشباب، فيقبضون على شابيّن، فينطلق الحراس ليقتلوا أحد الشباب، من أجل إخراج مخه، وإعطائه للحيتين، ويتركون الثاني يفرّ، وهو يدعى (فريدون) ابن الملك (آيتين) الذي سبق أن قتله (ضحّاك) – وهنا تؤدي النبوءة أثراً في البناء الدرامي – إذ يتنبأ الكهنة بأن طفلاً سيولد أسمه (فريدون) ابن الملك الذي سيقتل (الضحّاك) وفعلاً كبر (فريدون) ... إذ أخفته أمه عن أعين الجواسيس، وشبّ ليقرر الانتقام من (ضحاك)، ... وفي أحد الأيام اقتحم (كاوه الحداد) القصر، ليقول: قول الحق في وجه الضحاك، ويصفه بأنّه ظالم ومستبد وسفاح، و(كاوه حداد) فقير له سبعة أولاد، أخذ أعوان (الضحاك) ستة من أولاده، وأرادوا أخذ السابع، فثار 0كاوه) ضد (ضحاك) وجنوده وظلمهم، فثار معه الناس، " ضحاك: وكان ثمة حداد... وضيع أودع الله سبعة أرطال من هذا المرهم الرباني في جماجم أولاده السبعة...ضحاك: وليته اكتفى بخيانته، فقد أخذته العزة بالأثم وركب موجة تهوره وقاد حفنة من الغوغاء والرعاع. حاملاً مطرقته الحديد وملوحاً بجلدته المحترقة القذرة، وهجم على ملك الملوك... لقد قتل الحداد كاوه .. ملك الملوك ضحاك"[xxvi].

وهنا تنطلق شرارة التحريض والثورة والانتفاضة يزحف الألوف إلى الجبال مساندين (كاوه) حاملين الهراوات منادين بـ (فريدون) ملكاً عليهم؛ ليلتقي الجيشان، جيش الشعب وفي مقدمته 0كاوه، وجيش الطاغية، لتحسم بضرب (فريدون) لـ (ضحاك) بهراوة على رأسه – وهنا تتحقق النبوءة – وليصدر بياناً بالعدل والأمان والاستقرار[xxvii]، وأيضاً نجد أن الناس تبع (كاوه) إلى أن أتى (ضحّاك)، فضربه بمطرقته، فقتله، وبذلك نجا الناس من هذا الظالم المستبد المجرم... وفي هذا تتناص

المسرحية في بعثها لشخصية (كاوه حداد) و(ضحاك) من جديد، غير أنها تقدمهما في حلة تغاير ما حملته لنا الأسطورة، ينزل علينا (ضحّاك) من المسرح، وعلى كتفيه اثنان من رجلين الآليين عوضاً عن اثنين من الأفاعي، كما أوردت لنا الأسطورة.

" الكهل: ما رأيت قط مخلوقاً بهذه البشاعة... ينهض من داخل السلة. مخلوق غريب على هيئة رجل ضخم الجثة برجلين قصيرتين وبطن منتفخ. ورأس كبير...

الشيخ: (بهلج شديد) إنَّه الشيطان . الشيطان الرجيم.

ضحاك: قرررر . قرررررر . قاغ .. قاغ.. قاغ..

الصوت: استردوا عقولكم من بين أنياب الخوف لا تخلطوا بين ضحاك ما قبل التاريخ وضحاك القرن العشرين قرن الإنجازات العلمية .. والحركات الديمقراطية.

ضحاك: لا أهتم الجماجم ولا آكل أمخاخ الأطفال. قاقاقا .. أية خرافة أن يُقدِم إنسان متحضر على مضغ لحم أخيه الإنسان... من تظنوني؟

الشاب : تصرفاتك .. أفعالك باتت غريبة .. كأن ضحاك نفسه تقمّصك أو تقمصته

ضحاك: تقمصني؟ تقمصته؟ ما هذا الهراء؟ أنا هو .. أنا ضحاك، ملك الملوك وهؤلاء يشير إلى (الملاكمين) وأنتم (يصير إليهم) عبيدي ورعيتي...

الكل: ضـ .. ضـ .. ضحاك؟ ضحاك الأسطورة؟

الشاب: ضحاك الرهيب ؟ ضحاك الطاغية؟ "[xxviii]،

إذن في هذا النص أتى زنكنه بالرمز، ليقارن بين (ضحّاك) الماضي الذي اتخذه من التاريخ القديم رمزاً للظلم، والذي كان أزلامه يقبضون يومياً على شابين، فيطلق سراح أحداهما، ويقتل الثاني، وأسقطه على الظلمة والمستبدين في عصره، فجعله رمزاً لهم، وفسر وشرح على لسانه سبب ظهور الطغاة والظالمين، لكي يعرف الناس كيف يفكر الطغاة وبماذا يفكرون، لكي يعملوا لردعهم، وحاكم عصريّ في القرن العشرين، تسبّب في مقتل مئات الآلاف من الناس يومياً، ألا استحق اسم ضحّاك نهاش الجماجم، وآكل مخاخ، إذن قتل الناس شاهد ودليل على دمويّة الرجل، وتشبهه بضحاك، وأتى بالرمز ليبيّن للناس ظهور الطغاة وبقائهم، فوفق في ذلك...

وكما نلحظ في المسرحية تلمح إلى قوى الشر الرأسمالية، في العالم المعاصر، يحاول (عبد الجبار النمر) تزييف التاريخ، وتقديمه في حلة حديثة تتوائم مع أغراضه المادية، ليطل (كاوه) من الأسطورة، وليحضر على خشبة المسرح متجاوزاً وحدة المكان والزمان الماضيين ، ليحل ضيفاً على الحاضر، ومن ثمَّ يرفض تزييف التاريخ، فيقوم (كاوه) الذي يتماهى مع العاشق بكتابه المسرحية خلسة عن (عبد الجبار النمر)، ويساعده في ذلك (الشاب) و(الفتاة)، يترك (حبيب العاشق – كاوه) المسرحية في عهدتِها ويسألهما ألاّ يسلماها إلى (النمر) إلا بعدَ أن يركب الطائرة هو، وزوجته المريضة (نسرين)، تمثل المسرحية كما صورت التاريخ حقيقة على خشبة المسرح، ويثور (النمر)، وينتهي أمره بنوبة قلبية تركته ميتاً، هنا نتفق على تناص آخر يتمثل في موت (ضحاك) قابله موت (النمر) في المسرحية، وبهذا التناص الأسطوري استطاع زنكنه في هذه المسرحية أن يقارن بين (ضحّاك) الأسطورة، وضحّاك القرن العشرين، كان (ضحاك) الأسطورة يومياً يعطي لحيّتيه مخّ شاب واحد، أما (ضحاك) القرن العشرين، فلا يكتفي بإنسان واحد، ولا بمائة، ولا آلاف، ولا يفرّق بين الذكر والأنثى ، ولا بين الطفل والشيخ، والشباب، مع كل ذلك يذكر الناس (ضحّاك) الأسطورة بالشرّ، والظلم والعدوان، ولا يذكرون ضحاك قرن غزو الفضاء؛ لأنهم لا يعرفونه حق معرفته.

إذن زنكنه يسقط قصّة (ضحّاك) الأسطورة على(ضحّاك) العصر الحديث، وقد كثر في زمن زنكنه من أمثال (ضحّاك)، ولأنَّه لا يستطيع الإفصاح على ضحاك عصره، لذلك نجده يأتي بنموذج مشابه له ولو قليلاً، وهو ضحّاك التأريخ والأسطورة، فكأنه يقول: ضحّاك التأريخ ثار عليه الحداد الفقير؛ لأنَّه كان يسبب بموت إنسان واحد بريء يومياً، فلماذا لا تثورون أنتم ضد ضحّاككم الذي يسبّب بمقتل مئات، بل آلاف الناس الأبرياء يومياً، وكأنه يقول إلى متى هذا الذل؟ ويريد

أن يحرض الناس، ويقول لهم ثوروا ضد ظالمكم وطاغيكم، كما ثار أهل التأريخ على ظالمهم وطاغيتهم، وينبههم، وإلا فسوف تبقون أبد الدهر عبيداً أذلاء تحت نيره.. لذلك أتى بهذه الأسطورة وأسقطها على الحاضر، وبناءً على ما رايناه في قصة المسرحية، إذ إنَّ إسقاط قصته (لكاتبنا) من الماضي إلى الحاضر، وكما نجد أنَّ زنكنه وظف هذه الأسطورة القديمة توظيفاً أدبياً وجمالياً ، وضمنها مقارنة أخرى، وذلك بين الأدباء الملتزمين بمبادئهم، وضمائرهم وأمانتهم، وبين الأدباء الذين باعوا ضمائرهم وأقلامهم، ومبادئهم للمستبدين والطاغين، و(كاوه دلدار) في الأسطورة القديمة يمثّل هؤلاء الأدباء الملتزمين، و(عبد الجبار النمر) يمثّل الأدباء الذين باعوا ضمائرهم، وأقلامهم للظلمة، والذين لا يهمّهم إلا أنفسهم ومصالحهم، لذلك يحاولون ويجاهدون تبرير الحكم السيء، والاستبداد، والظلم، والطغيان، وبذلك نجح زنكنه في إيصال فكرته إلى المتلقي بأسلوب أدبي رفيع، وذلك باستحضار الأسطورة تناصياً ودلالياً، إذ تستثمر رموزها وأفكارها دلالاتها بما يخدم غايات خلفيّة تابعة وراء النصّ، عندما يصبح المعنى أحجية، يتطلب الحصول عليهِ التأويل والشرح والتفسير والتعليل[xxix]؛ لأن الأسطورة في هذه الحالة تعبرّ عن مرجعيات فكرية، ونفسية معينّة للكاتب أو المؤلف.

المبحث الثاني

الأبعاد النفسية في مسرحية (كاوه دلدار)

بما أنَّ هذه المسرحية عبارة عن بنية النفسية، تنفتح على عدة قضايا تتعلق بالنفس، وما فيها مثلاً من حب، وكراهية، وقوي وضعيف، وظالم ومظلوم، والبطل، والبطل المضاد، والضحية والجلاد، والقاتل والمقتول والإخلاص، والأمانة، كلها تنبع من النفس، وهذه الأشياء جمعها يمكن رفدها في المسرحية من خلال الآتي:

1- الشخصية 2- الزمان 3- المكان 4- الحوار

أولاً: <u>الشخصية</u>:

تُعدّ الشخصية من المواضع المهمة في المجال النفسي بصفاتها كافة، وتحولاتها وأنماطها، وذلك أمر، لابد تستمر عليها مسيرة إنسانية صالحة، وأن تسخر لها العلوم المتعلقة بموضوع الشخصية كافة، بكشف خفاياها، أو إزالة ضعفها، ومن هذه العلوم، علم النفس بشكل عام، وعلم النفس التربوي، وعلم النفس السلوكي والأخلاقي، وعلم النفس الاجتماعي ... وبما أنَّ شخصية هذا العالم الغريب المعقد سيكتشف لنا عن الصراع الداخلي النفسي الذي تعيشه الشخصية غير ظاهر للعيان، إلا أننا نجد قد بدأ التوجه إلى دراسة الشخصية وعلاقاتها بالآخرين بطرق تجريبية علمية، وذلك في أواخر القرن التاسع عشر، ولهذا أنشأ علم النفس الشخصية و" الشخصية يمكن عدّها من أهم الموضوعات الرئيسة في فروع علم النفس كله، بل يمكن عدّها البداية والنهاية بالنسبة إلى علم النفس بصفة عامة"[xxx].

كما يمكننا أن نراجع موسوعة علم النفس، ونرى ما المقصود باللفظة الشخصية Personality هي: " لفظة مشتقة من كلمة لاتينية Persona تعني القناع أو الوجه المستعار الذي يتلبسه الممثل، والشخصية كناية عن مجموع خصائص المرء الجسمية منها، العاطفية والنزوعية والعقلية، التي تمثل حياة صاحبها وتعكس نمط سلوكه المتكيف مع البيئة، فهي لفظة يجري استخدامها على عدة معان، شعبية وسيكولوجية، أما معناها الأشمل فهو تنظيم المنسق والدينامي لصفات الفرد الجسيمة والعقلية والأخلاقية والاجتماعية، حسب تجليها للآخرين في مجال الأخذ والعطاء داخل الحياة الاجتماعية"[xxxi].

وهكذا نرى تنوع الرؤى بشأن تحديد مفهوم الشخصية، ونجد أنَّ البورت قام بتصنيف أكثر من مائة تعريف للشخصية في ثلاثة أقسام، إذ وجد إنَّ أي تعريف من هذه التعاريف يؤكد واحدة من وجهات النظر الآتية: التأثير الخارجي، والبناء الداخلي، وجهة النظر الوضعية[xxxii]. وكما تبنى هذا المفهوم بعض علم النفس، وأعطوا للشخصية تعويضات عدة، ومتداخلة منها: مورتن برنس عام 1934م، والذي يعدّ الشخصية هي الكمية الكلية من الميول والاستعدادات، والدوافع، والغرائز، وكذلك الصفات والميول المكتسبة من الخبرة والمهارة[xxxiii]، وبها أن الشخصية تنمو وتتطور باستمرار، وبحسب الظروف التي تمر بها، وكما يراها علماء النفس هي مجموعة من قدرات والعادات والاستعدادات والميول والآراء والأفكار والاتجاهات ودوافع وخصائص الجسمية والعقلية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية وغيرها، إذ تتواجد بصورة متفاعلة مع بعضها البعض في علاقة تبادلية تشابكية[xxxiv].

والشخصية في المسرحية عنصر أساسي من العناصر المكونة للمسرحية؛ لأنها تقوم بتجسيد الحدث، ولها دور كبير في خلق الصراع، وتأجيجه، وتحريك الأحداث والمواقف إلى الأمام ؛ لطرح الفكرة المراد طرحها على الجمهور، ويكون ذلك عن انفعالاته النفسية، وحوارها، وصراعها ... إذن الشخصيات هي وسيلة المؤلف المسرحي الأولى لترجمة الموضوع، أو القصة إلى حركة، فهذه الشخصيات بما تقول: وبما تفعل، بما تظهر، وبما تخفي، وبما تكره، وبما تحب، وبما تفرح، وبما تحزن، عندما تبدأ المسرحية تنطلق هذه الشخصيات ، ثم رويداً تملأها الاسماء والتصنيفات لها معانٍ ودلالات خاصة[xxxv].

وهكذا يجعلها تتفاعل مع بعضها البعض من خلال العلاقات والأحداث والانفعالات، والصراعات، وبما تخلقه من مشكلات وهموم وحزن تقدم لنا المادة الحيوية التي تقدم عليها المسرحية[xxxvi].

والشخصية تمثل العمل المسرحي بكل أنماطه وتفاصيله، بل تعد عنصر الأساس في بناء الحدث الدرامي، إذ نلاحظ لا توجد المسرحية بدون شخصيات تقود تلك الحداث والمواقف فـ " منسوب الحدث ينخفض إذا انخفض منسوب الشخصية ... إذ أن الحدث في القصة في هذه الحالة يكون ظلاً للشخصية يتبلور بتبلورها، ويتشكل بتشكلها"[xxxvii].

وبما أنَّ الكاتب المسرحي البارع هو الذي يراقب السلوك الإنساني ويلاحظه، ومن هنا نستطيع أن نقول: بأن المسرحية أصبحت أكثر التصاقاً واندماجاً بعلم النفس ، ولاسيّما بعد ظهور الاتجاهات الحديثة في كتابة المسرحية، واستحداث التقنيات الجديدة ... وبهذا أصبح مفهوم الشخصية يشمل مختلف تجلياتها الفعلية، وصفاتها الجسمية والمعنوية؛ لأن الشخصية هي مجموعة ضمن الصفات (الجسمية والعقلية والنفسية والروحية والاجتماعية)، ومن الطرائف التي يستطيع الكاتب المسرحي بوساطتها أن يجعلها تتعرف الشخصية هي: أ- أن تجعل الشخصية تتحدث عن ذاتها. ب- أن تخبرنا شخصية أخرى عن الشخصية الأولى . جـ – أن تترك الشخصية تتحرك على المسرح، ويترك لنا رأينا في الموضوع[xxxviii].

ومن خلال قراءاتنا للمسرحية (كاوه دلدار) لـ (زنكنه) نلحظ في مسرحيته يوجد التحول النفسي في نصهِ المسرحي، ولاسيّما الشخصيات السلبية التي تكون عادة ضد الشخصية الرئيسة، وهذا مما ينتج التصادم من صراعات من صراعات ، واضطرابات، وتحولات النفسية، فكل ذلك التحول النفسي ترتبط بعلاقة الشخصية مع نفسها، أي الصراع النفسي الداخلي، كما يرى بعض النقاد أن على الشخصيات ينبغي أن تكون أكثر شبهاً بالحياة، وأنَّها ينبغي أن لا تبدي على الدوام والاستمرار، جانباً واحد للقارئ، بل يجب أن تدور مبدية لنا كل جوانبها بدلاً من ذلك من ذلك السطح الذي لا يتجدد ولا يتغير[xxxix].

وإنَّ إعطاء هذه الشخصيات الفرصة للتعبير عن ذاتها، وما يدور في داخلها من حالات واضطرابات النفسية والانفعالات، وبيان فلسفتها، فكل ذلك يعطي للمتلقي والقارئ دافعية التواصل الفعلي للقراءة بكل شوق ولهفة واستمتاع، ومن ثمَّ تكتشف له الكثير من زوايا النص المسرحي، ولهذا فإن القارئ المسرحي أو المتلقي يترك الشخصيات تتطور وتتقدم إلى الأمام حسب ما يريده هواها ومزاجها، إن تختفي فجأة ، أو أن تجر كاتبها أو مؤلفها إلى مغامرات ولقاءات غير متوقعة[xl].

وبما أنَّ المسرحيات تعتمد على شخصية البطل، فالبطل المسرحي هو: الشخصية التي تدور حولها معظم المواقف والأحداث، إذ تقوم بتنمية الحدث، والمواقف، وتأجيج الصراع، والسير بأحداث المسرحية إلى الاتجاه الذي يراه (الكاتب)، ويكون ذلك عن طريق عرض فكرة، أو قضية ما، كالدفاع عن قضية الحق والعدالة، أو نقد السلطة والمجتمع.

إذن يمكننا القول: بأن البطل هو المحرك الأول والمثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي، وهو الذي يبقى في أغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح، ثم يلعب أدواراً أخرى في المسرحية نفسها، وهذه الشخصية يطلق عليها أسم (البطل) أو الشخصية المحورية[xli].

فالشخصية الرئيسة في المسرحية أي البطل المسرحي هو (كاوه دلدار) وهو الأديب الملتزم بمبادئه وبقلمه، وبضميره، ولا يقبل أن يخون أمانته في مبدئه وفنه، وفكره وهو معلم في مدرسة ابتدائية، وكاتب مبدع في المسرح، لديه زوجة اسمها (نسرين) كانت متوسطة الثقافة، كان يعيش في مدينة كركوك، ولكن عندما تزوج في القرية بسبب الظروف....

" كاوه: وتواصلت بيننا جسور المحبة. عبر الكلمة .... وأصابني بفتور في حماسي لكل شيء تقريباً وتركت نفسي يجرفها تيار الأمر الواقع. مرتضياً بوظيفة معلم في مدرسة ابتدائية..

كاوه: ... فعثرت على فتاة لطيفة متوسطة الثقافة راضية... في البداية ثم حدث لها ما يحدث لفتيات المدينة عادةً، حين يرغمن على حياة القرية وعذاباتها..." [xlii].

ومن خلال الحوار يتبين لنا، بأن (كاوه) قد ظُلم، وأنه كان يتمنى أن يحقق أمنيته، وأن يصبح كاتباً مسرحياً بارعاً له صدى في كل مكان ، وأن يعمل من أجل شعبه والمجتمع الذي يعيشه، إلا أنَّ الظرف الذي فرض نفسه على (كاوه) لم يستطيع كل أمنياته .. و(كاوه) بنبرة أسى، يعاني ويتعذب من داخله، هكذا أسمو بعملي، في الوقت الذي كنت أمل تثمينا لجهدي المتواضع، أصدروا أمراً بنقلي إلى قرية نائية، وبإحساس مشروع بالغبن والمرارة والتجاوز على حقوقي كمواطن سعى إلى خدمة بلاده وناسه وشعبه... وهكذا نرى في المسرحية مجموعة من الأفكار والمعاني والدلالات، والاضطرابات النفسية، وهموم وحزن المجتمع التي تدور بين الفقراء، والطبقة العادية من أفراد المجتمع في مدينة كركوك الذي يفتقر الحق والمساواة والأمانة والعدالة والرحمة تجاه أبناء شعبه ومواطنه ومجتمعه، والظلم السياسي الذي يكرس ظلم الطغاة والمستبدين، وتعميم المشكلة طلباً لملموسية واقعية التفاصيل اليومية...

فهنا طمح زنكنة إلى تثبيت السِمات المميزة للشخصية التي تقود الأحداث، فعمد إلى تقديم شخصية ذات ذكاء وموهبة وفطنة وثقافة، وقادرة على بث أكبر قدر من الاهتمام، وفي الوقت نفسه واعية وعياً للحياة التي يريد الكاتب أن يبعثها من جديد، وبهذا أصبح ذكاءً ودهاء مثل هذه الشخصية سجلاً دقيقاً للأمور والمواقف التي يريد المؤلف أن يوصلها إلى القارئ[xliii].

ففي كل مسرحية لابد أن يقابل (البطل الأول) شخصا آخر يعارض البطل الأول ويكون مقاوم له، أو خصمه فالخصم هو: ذلك الشخص الذي يكبح البطل المهاجم، وهذه الشخصية تسمى الشخصية الشريرة، والذي يقف ضد البطل ، والخصم أو العدو في أية مسرحية يجب أن يكون شخصاً قوياً[xliv].

فتلاحظ البطل المضاد في مسرحية (كاوه دلدار) هو (عبد الجبار النمر) وهو الأديب غير الملتزم الذي باع مبادئه وضميره وقلمه من أجل أمور مادية، ومصالحه الشخصية، والذي باع الفن والفكرة والذي باع صديق عمره (كاوه) من أجل غاياته الخاصة ... ولديه زوجة أمريكية من أصل لبناني اسمها (مادلين)، ولد في مدينة كركوك، وبعدما شبّ وخدع صديقه (كاوه)، سافر إلى أمريكا، وتزوج هناك، ثم عاد بعد ذلك إلى العراق في العاصمة بغداد، وأمه أسمها (غزالة)، وأبوه كان موظفاً... فنلحظ في النصوص الآتية:

شخصية (عبد الجبار نمر)

" ضحاك: مرهم خاص، يضعه بين فكي الثعبان...

الشاب: مرهم أم مخ...

ضحاك: وكان ثمة حداد ... حاملاً مطرقته الحديد... وهجم على ملك الملوك... لقد قتل الحدادُ كاوه ... ملك ملوك ضحاك ...

ضحاك: ولكي يتحطم جسر الجماجم والأشلاء... أمنعوا أولاده كاوه جديد... أقطعوا الأرحام التي تحبل بأمثاله...

الكل: لك الأمر .. وعلينا الطاعة

الرجل: ماذا جرى للناس كيف يسكتون على هذا الامتهان ...

ضحاك: الإنسان ليس مجموعة أقوال ... "[xlv].

فمن خلال الحوار يتبين لنا أن (ضحاك) هو (عبد الجبار النمر) والذي حاول مع صديقه (كاوه) أن يغير اسمه إلى (حبيب العاشق) إلا أن (كاوه) لم يقبل بتغيير اسمه بعد ما عرف حقيقة (عبد الجبار النمر) ونواياه المسيء والخاطئ تجاه ناسه وشعبه... وهكذا نرى أنَّ (كاوه) = (الرجل) يأتي إلى مشاهدة المسرحية (النمر)، و(عبد الجبار النمر) يلبس قناع (ضحاك)، ونلاحظ أن (النمر) هو رجل ظالم تجاه شعبه، ولا يهمه شعبه إلا نفسه، إذ نجده يخدع الناس والمجتمع بأنه كاتب ومخرج ورجل طيب، وذو قلب حنون، ولكن في الحقيقة أنه مثل (ضحاك) الذي كان في الأسطورة التاريخية الكوردية الذي كان يأكل في يوم واحد مخ احد الشباب ، إلا أنَّ هذا (الضحاك) أي (عبد الجبار النمر) يقتل مئات الناس في يوم واحد، ويخون الأمانة، وفي المسرحية يصوّر نفسه وواقعه أمام المشاهدين والجمهور، و(كاوه) ينفعل ويضطرب نفسياً كيف للناس أن

يسكتوا على هذا الامتهان، و(الراقصة) فيما بعد تتعجب على أمر (النمر) بأنه قد مضى بعيداً في الدور، إذ نسى نفسه تماماً، و(المشاهدون) بخوف واضطراب نفسي أنه (ضحاك) نفسه أي صار مثله، و(ضحاك) = (النمر) يحاول أن يسيطر على نفسه وجعل كلامه أكثر اتزاناً، ومن هنا ينشأ الصراع مع الخصم؛ " لأن اصطدام الشخصيات بغيرها يولد طاقة من الغضب والانفعال كما تولد الطاقة الحرارية عن اصطدام مادة بأخرى، ولكي لا تختزن هذه الطاقة وتبقى مكبوتة فيضيق بها الحال وتحاول أن تنفس عن بعضها"[xlvi].

" الرجل: لا . لا . ما الذي يفعل بكم هذا المخلوق المشوه.

ضحاك: العاشق ؟ حبيب العاشق؟ الصوت صوته...

الراقصة: لا تضطرب ليس هو...

الأصوات: بل هو .. هو.. بعينه..

ضحاك: هو؟ هو بعينه...

الرجل: لم أدر أن نفسك المريضة تنطوي علي هذا القدر من الغدر .. يا عبد الجبار النمر.

النمر: اهدأ يا حبيب.. تعال نهنئك بسلامة الوصول.. ونتلق الأخبار عن السيدة (نسرين).. و.. وثم نتفاهم.

الرجل: بعدما شوهت كل كلمة من كلماتي؟ بعدما أحلت مسرحيتي إلى نفاية؟

الرجل: لست صديقك..

النمر: صداقة عمرها يقرب من نصف قرن تلغيها هكذا ... يا حبيب العاشق

الرجل: إياك أن تناديني بهذا الاسم... اسمي كاوه... [xlvii].

وهكذا يظهر الاصطدام بين (كاوه) = (حبيب) ز(عبد الجبار النمر) = (ضحاك)، إذ يطالب (الرجل) = (كاوه) = (حبيب)، من المشاهدين والجمهور ما الذي يفعل بكم هذا المخلوق الظالم الجلاد؟ الذي لا يعرف معنى الحق والعدالة والصداقة، ونجد (النمر) البطل المضاد يلعب دوراً مهماً في رفد ديمومة الصراع وتقدمه نحو الأمام، فـ (ضحاك) ينفعل كثيراً، ويذكر اسم (حبيب العاشق) هو ذاته، و(الرجل) = (كاوه) ينتصب واقفاً لم أدر أن نفسك يا (جبار) مريض تنطوي على هذا القدر من الظلم والغدر، فيحاول (جبار) هزيمة (كاوه) أو الانتصار عليه، فينتزع (ضحاك) قناعه، وهكذا يعود(عبد الجبار النمر) الذي شاهدناه في البداية... ومن ثمَّ يحاول (النمر) أن يسيطر على أعصابه وهدوئه، فمن الممكن أن يكون صراع البطل نفسي مع سلوك وقرارات خاطئة تراوده، فيحاول التغلب عليها... فنجد أن (جبار) يطلب من صديقه (كاوه)، أنْ يتفاهموا، إلا أن (الرجل) = (كاوه) لا يقبل منه أي شيء؛ لأن (النمر) شوّه كل كلمة من كلمات صديقه (كاوه)، فنجد أن (كاوه) يهجم على الصور والإعلانات يمزقها... إلا أنَّنا نلاحظ أن (النمر) طلب من (حبيب) = (كاوه) أن لا تفعل أشياء تندم عليها، ويحذره، إلا أن (كاوه) منفعل وحالته النفسية عالية، ومن ثمَّ يهجمون من جماعات (النمر) على (كاوه)، والملاكمون يحملونه على المسرح وتسقط نظارته، فـ (النمر) يرجع له نظارته ويردد قائلاً: آمل أن لا يكونوا يا (كاوه) قد سببوا لك أذى كبيراً، فـ (الرجل) = (كاوه) يرد ليس بالقدر الذي تسببته أنت يا (جبار)، فـ (كاوه) يتحسس أعضاء جسمه متألما ويعاني ألماً شديداً، وبما أنَّ وجود النفس هي :" المحرك الأساس للجسد ضمن نطاق كيان الإنسان الكلي، ويؤدي العامل النفسي دوراً مهماً في تحفيز الطاقة الجسدية"[xlviii].

وهكذا نلحظ أن (كاوه) لا يعتبر (النمر) صديقاً له؛ لأنه خدعه، ويطلب (النمر) من (كاوه) أن يتواصل عرض المسرحية، إلا أن (كاوه) يضحك يا (جبار) هل تسمي ذه الجرعات من السم القاتل التي تسقيها للناس في أقداح من الأجساد الرخيصة وعبر ممارسات إرهابية ب مسرحية؟ ويتعجب (كاوه) من الجمهور والمشاهدين والناس بأنهم كيف باستطاعتهم أن يسكتوا كالقبور؟ وكأن الأمور لا تعنيهم... وأنَّ (جبار) ظالم يأكل مخ كما كان في (ضحاك) الخرافي، ويشبه (جبار) بأنه (ضحاك) الأسطورة مثالك وقدوتك... فـ (كاوه) يقاوم وحوش، إلا أنَّ (الملاكمين) يضربونه ويقيدونه ويربطون يديه بحبل طويل، ومع ذلك (كاوه) مقاوماً ينهض متحاملاً على القضبان، ويخاطب الجمهور بأن يصغوا له، إلا أنَّ (الملاكمين) تابع (النمر) يهجمون عليه مرة أخرى، وهكذا فإن البطل الحقيقي (كاوه) يبقى على موقفه ويردد بأن الحقيقة لن تموت بقطع

لساني، للحقيقة ألف لسان .. إلا أنَّ الظالم (النمر) يضربه بقسوة، فنجد (كاوه) ينهض ثانية بصوت مكتوم وإشارات خرساء بيديه المقيدتين ليستنجد بالجمهور... والجمهور يتوقعون أنَّ (كاوه) قد جّنّ، ... إلا أنَّ (كاوه) يبقى على موقفه بأن ما يقوله عن (ضحاك) = (النمر) هو الحقيقة... بينما ينصرف المشاهدين إلى متابعة (ضحاك)، فـ (كاوه) يتعذب ويتألم، وهكذا نجد أنَّ تركز العناية الأساسية في المسرحية في إبراز دخيلة شخصية البطل الداخلية وأزمتها النفسية، وفضلاً عن توصيل صرختها الروحية، وهي سلسلة من المشاهد والأحداث والمواقف المتتابعة والمتقطعة يتحكم فيها الرمز والخيال والتصور، وذات تشويه للحقيقة، وتفكير مشوش وعالم مربك[xlix].

وهنا نستطيع القول بأن شخصية البطل الرئيس (كاوه) بأنه شخصية الأنبساطية على أن شخص اجتماعي الاتجاه، وواقعي التفكير، يميل إلى التفكير الإيجابي في الحياة، والمرح، وينظر إلى الأشياء في محيطه كما هي من حيث قيمتها المادية الواقعية، لا لأهميتها ومعانيها المثالية، وهو بذلك يتعامل مع الواقع الذي يعيشه بدون خيالات أو تأملات، ويعالج أمور حياته بالممكن والمتاح من الطاقة الفعلية، ومن ثمَّ ينجح في أغلب الأحيان في إيجاد الحلول الإيجابية التي يتوافق خلالها مع البيئة الاجتماعية[l].

أما شخصية (عبد الجبار النمر) يمكننا وصفه: بأنَّه شخصية اللا اجتماعية ، ويقصد بها الشخصية المضادة للمجتمع، أي هي شخصية متناقضة مع مجتمعها، عاجزة عن الولاء، واستجاباتها تتسم بعدم النضج الانفعالي، ويشمل هذا التشخيص الشخصية السيكوباتية، أي الميل إلى الإجرام، وضعف الضمير الأخلاقي، والخداع، والغش، والرغبة في الانتقام، وقلة الأصدقاء، والأنانية، وحب الذات، وإنَّ هذه الشخصية يقتل ويضحك، وهذا إشارة إلى عدم شعوره بالذنب على ضحاياه.. كما يمكن وصفه أيضاً بالشخصية العدوانية[li].

فهنا أراد زنكنه أن يربط الماضي بالحاضر، ويبين من خلال مسرحيته إنهاض المجتمع والناس والثورة على أشخاص وأمثال مثل (ضحاك) = (عبد الجبار النمر) وأن لا يسكتوا جامدين، بل يجاهدوا ويحاولوا كي يعيشوا حياةً سعيدةً، وكي يتخلصوا من كل ظالم وجلاد في البلاد... فشخصية (كاوه) واضحة المعالم؛ لأنه مثقف، ومتكاملة مع واقع الحياة والمجتمع، وهذا ما يدفعنا إلى القول: أن هدف الكاتب المسرحي الواقعي هو: " أن يخلق إيهاماً بالحياة الحقيقية يجبر به المتفرج على المرور من خلال تجربة من ذاته هو... وأن يفكر، ويتحدث مع الأشخاص الذين يراهم يفكرون ويتحدثون ويتحركون أمامه و...)) [lii].

وكما نلحظ في المسرحية فضلاً عن الشخصيات الرئيسة، هناك شخصيات ثانوية، وهي الشخصية المساعدة التي لها وظيفة في المسرحية، ولكنها ليست ضرورية لتطوير العقدة، ومثل هذه الشخصيات في مسرحيته (الشاب) (الفتاة) فنجد أنَّ (الشاب) اسمه (جمال)، و(الفتاة) اسمها (زينب) وهما مخطوبان، ونرى أنَّ (النمر) قد غير اسمهما (جمال)، (زينب) ، وتحولاهما من أجل مسرحيته إلى (الشاب)، (الفتاة)، فنلاحظ أن شخصيتان قد ساعدا (كاوه) على صياغة مسرحيته؛ لأنهما على يقين بأنَّ (النمر) شخص غير عادل ومجرم، فيحاولان أن يظهروا للمشاهدين والجمهور حقيقة (النمر) وأعوانه من (الملاكمين)، (الراقصة) وغيرهم... فـ (زينب) تعرّف نفسها بأنها خطيبة (جمال)، لكن (جبار) دفن اسمنا، لغرض مصلحته في نفسه تحت اسمي (الشاب)، (الفتاة)، مثلما طمس لسنوات عديدة اسم (كاوه دلدار) تحت اسم (حبيب العاشق) وكانا يعانيان معاناة نفسية شديدة... وكما وجدنا موقف (زينب) و(جمال) في بدايات المسرحية كانا موقفهما حاسم، والذي كانا يحسان بأن (النمر) هو ظالم مثل (ضحاك) الأسطورة....

ثانياً: الزمان:

ليس للزمن وجود مستقل بخلاف المكان، ولكنها شرطان أساسيان لكل وجود، ولكل فكر، ولكل ازدهار وتطور وتقدم[liii]، وبما أنَّ الزمن هو التحول والتبدل نفسه، فالأشياء لا تفتأ تغير كينونتها، والزمن شاهد على ذلك، والإنسان في جدليته مع الزمن حاول منذ القدم تفسير ظواهر الكون المتعاقبة مثل: تعاقب الليل والنهار، وفصول السنة، وحركة القمر، وغيرها، ونجد لم يقتصر الأمر فقط على المحاولات العلمية لدراسة الزمان، بل أنَّ الفلاسفة منذ أيام اليونان الأقدمين كانت لهم نظراتهم إلى الزمن[liv].

وكما نرى في الحياة لا انفصال، نجده للزمن كذلك، أي ليس للزمن وجود مستقل، حتى نحاول أن نستخرجه من النص[lv]، فالزمن دليل على وجود الحركة والتجدد، والتفاعل، ومن ثمَّ وجود هذه الحركة والتفاعل والتعبير عن الحياة[lvi].

كما نعلم أنَّ الزمن قد ارتبط بتحولات النفس الإنسانية؛ لأن " الزمن في الأدب هو الزمن الإنساني"[lvii].

فلم يعد الزمن مجرد موضوع فحسب، أو شرطاً واجباً لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو محقق الإنجاز[lviii]، فالزمن ضمن نسيج النص الأدبي يمكننا القول: بأنَّه يمثل ركيزة أساسية ومهمة من ركائز الدراما والمسرح التي تميل بطبيعتها إلى التكثيف والاختزال، ومن ثمَّ تبرز أهميته بوصفه العنصر الفعال الذي يغذي حركة الصراع المسرحي، وعليه تترتب عناصر التشويق[lix].

وفي مسرحية (زنكنه) نستطيع أن نستشعر الأثر البارز الذي يأخذه الزمن في نصوصه تتمثل في حركة الزمن اللا إيهامي وهو: " زمن يخلقه التنافر الحاصل بين المختلف الخيالي (زمن الأحداث)، وزمن المتلقي الحاضر، أو التنافر بين ما يمكن حدوثه في الماضي وما يمكن حدوثه في الحاضر "[lx].

وكما يمكننا أن نقف على هذا الزمن من خلال وسائل فنية عدة، إذ نجد بعضها يتداخل مع حركة الزمن التاريخي، وكما نعلم أن اللجوء إلى أحداث ووقائع تاريخية تقع في زمن بعيد عن الحاضر كي يتأملها المتلقي عن بعد فيتدبر هذا ما يلتقيان فيه، فغرض الزمن اللا إيهامي هو دفع القارئ أو المتلقي إلى تدبر الحاضر من خلال رؤية الماضي والتفكير والتركيز في المستقبل في آن واحد، أما ما يختلفان فيه فهو عبارة تكرار وقوع الحدث في الزمن الماضي والحاضر بغية خلق مقارنة لتشخيص التغيير الحاصل بين الزمنين... [lxi].فنجد في مسرحية (كاوه دلدار) أن الكاتب كسرت طوق الزمن الايهامي بخلقها زمناً لا إيهامياً، وفيها يخلط زنكنه بين شخصيات تاريخية (كاوه دلدار) و(ضحّاك)، وشخصيات غير تاريخية مثل (عبد الجبار النمر)، كما نرى يخلط ويمزج ويداخل بين الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، وذلك من خلال إعادته لصياغة أسطورة (كاوه دلدار) على وفق رؤية جديدة تنبعث من الزمن الحاضر لتتخطاه إلى المستقبل، إذن يمكننا القول: إنَّ في هذه المسرحية يختلط الزمنين الماضي بالحاضر، فيظهر الصراع، والصراع هو: " كفاح الشخصيات في الدراما، وهو التضاد من خلال الفصل بين المواقف والشخصيات الحيوية المتعاكسة في مختلف الأهداف والمصالح" [lxii]، فنجد الصراع بارزاً الذي ينشب بين (كاوه) ذلك الثائر المستيقظ من الماضي ، وبين (عبد الجبار النمر) صاحب مسرح، ومخرج أدران الحاضر المغرق في اللهو والتزييف، ومن هنا يمكننا القول: بأن الصراع في الواقع هو بين الزمنين كما قلنا..، زمن الماضي صاحب التراث القديم، وبين الجانب المظلم من الحاضر الذي يدعو إلى نبذ الماضي، والانفصال منه.. ويجعله يتخذ موقفاً من تراثه، وماضيه، ووجوده، إذ يحاول (عبد الجبار النمر) تزييف التاريخ وتحويره وتقديمه في حلة جديدة تتلاءم مع أغراضه المادية؛ وذلك ليطل (كاوه) من الأسطورة، وليحضر على خشبة المسرح متجاوزاً وحدة المكان والزمان الماضيين ليحل ضيفاً على الحاضر، ويرفض تزييف التاريخ، فيقوم (كاوه) الذي يتماهى مع (العاشق) بكتابة المسرحية خلسة عن (النمر)، فيعيد صياغة أسطورته بمساعدة (الشاب) = (جمال)، و(الفتاة) = (زينب)، يتركهما الكاتب من دون أسماء تذكر، ليعمم كينونتهما على العديد من الشباب المناهضين لدعوة الانسلاخ من الماضي، وبمؤازرة (العاشق)، إنَّه الماضي بجبروته ومجده يتأزر مع الحاضر النقي في وجه الجانب المظلم من الحاضر....

" جمال وزينب معاً: احسموا موقفكم أيها الأخوة. إنها ساعة الحسم. ولا وقت للتردد....

ضحاك: احتلال.. الغوغاء احتلوا مسرحي ... تحركوا يا اكباش تحركوا يا أوباش. أنه يومكم . استحقوهم .اطحنوهم...

الراقصة: .. لا تهربوا .. لا تتركوه وحده.. أنه مريض .. ارجعوا.. عودوا...

كاوه: (في فرح طاغ. يحتضنهم. يقبلهم) آه .. يا أخوتي .. أنتم سندي منكم استمد الثقة .. بالنفس. والصفاء في العقل . والعزم في الروح .. تعالوا. تعالوا نحن أخوتنا....

ضحاك: أذبحوهم... فقط دعوا لي هذا الوغد (يشير إلى كاوه) أريد حيا...

كاوه: أنا حي فعلاً. وبشكل لم يعد بوسع أنيابك ولا مخالبك أن تطالني أبداً .. فقد بت أحيا في عقول هؤلاء الناس وضمائرهم في هذا الغضب المتقد من عيون كل هؤلاء الذين مستهم نار الحقيقة.. التي لن تنطفئ"[lxiii].

ويمكننا القول: بأن المسرحية بذلك تعبر بشكل دقيق عن هموم وحزن وألم الكاتب، وموقفه من الماضي، ورد فعله على واقع معيش... وأيضاً نلاحظ في مسرحية (كاوه دلدار)، حركة المفارقة الزمنية (الاسترجاع)، وعلاقة الشخصية بالماضي الاسترجاع: تذكر الماضي[lxiv]، أي هو " الذي يقاطع تسلسل الأحداث المعروضة من الناحيتين الزمنية والمكانية لينقل إلى المتفرج أحداثاً أو مواقف وقعت في زمن سابق"[lxv]، والكاتب المسرحي بوصفه إنسان مثقف، وموهوب، وبارع، يقوم ببناء نصهِ المسرحي من خلال تحفيز تلك الذاكرة، وذلك عن طريق الاسترجاعات الفنية، كي تنشأ المفارقة الزمنية بين الماضي والحاضر، لذا فإن كل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للفرد استذكاراً يقوم به الماضي الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث التي وقعت سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن هنا نستطيع القول: بأن هذه الأحداث والمواقف هي أحداث ماضية سواء وقعت بالفعل أم كانت خيالية من صنع الكاتب الذي عن طريق الاسترجاع يستطيع المزج بين الزمنين الماضي والحاضر[lxvi]، وتكمن وظيفة الاسترجاع في إعطاء المتلقي فرصة نفسية واجتماعية للوصول إلى ماهية الشخصية، وسبر أغوار الذاتية والداخلية، ومن ثمَّ معرفة ما يجول بذاتها من حزن، وألم، وفرح، وسرور....

وفي مسرحية (كاوه دلدار)، يتخذ زنكنه شكل مفارقة الزمنية لها ما يسوّغ وجودها في المسرحية.

نقرأ في هذه المسرحية النص الآتي:

"النمر: (مواصلا) مؤقتاً نحو المسرح

حبيب: (صارخاً)المسرح؟ ..... المسرح لا، يا جبار لا. كل شيء إلا المسرح

النمر: لماذا. ما السر المرعبُ في المسرح، إنَّه أقل كلفة... و...

حبيب: المسرح مواجهة مباشرة مع الجمهور، حوار صادق مع الذات مع الضمير، مع الآخرين...

النمر: (بحدة) كا.... كا... (يستدرك) هل جننت يا حبيب

حبيب: لنكن صريحين ولنعد ذينك الطفلين الغرين اللذين كناهما. أحدنا يصرخ في وجه الآخر. يصفعه إن اقتضى الأمر . وسأصفعك يا جبار صدقني أصفعك وأتحرر كل علاقة معك..." [lxvii].

فـ (النمر) يسترجع أيام نحو المسرح لـ (كاوه) ، و(حبيب) يصرخ، وينهض ملدوغاً كل شيء إلا المسرح، والذي كان سبباً في تدهور نفسته وقلقه، وعندما تعرض بتجربة مريرة ...؛ ولأن (حبيب) الأديب الملتزم بمبادئه وضميره، ويرى في المسرح مواجهة مباشرة مع الجمهور، فضلاً عن حوار صادق مع الذات ومع الضمير، بينما (النمر) يرى في المسرح أقل كلفة؛ لأنَّه أديب غير ملتزم، وكاذب، ويبيع ضميره، وقلمه من أجل الأغراض المادية، ومن ثمَّ (كاوه) يسترجع، ويستذكر، ويطلب من صديقه (النمر) بأن يكونا صريحين مثلما كانا منذ طفولتهما، وعندما كان واحد منهم يصرخ في وجه الآخر، ثم يصفعه إن اقتضى الأمر... وسأصفعك يا (جبار)، وأتحرر كل علاقة معك، ومن ثم يذكره بأن يكفي ما فعلناه في السينما، أما المسرح فإنه الإله الأرضي الجميل، فدعه يا (النمر) لعشاقه الطاهرين.. بعيداً عن أيدينا الملوثة... وهكذا نرى ويمكننا ارتباط هذا النوع من الزمن بالشخصيات ارتباطاً نفسياً ذاتياً من خلال الاسترجاع، وذلك في نسيج حياتهما الداخلية، ومن ثمَّ حالاتهما النفسية، وكما تجلى هذا الزمن في تداعيات الشخصية ، واسترجاعها لذكريات ومونولوجاتها الداخلية ، وربما برزت في كلامها المباشر أحياناً، وهذا الزمن يكون مرتبط بذات الإنسان، ويعتمد على مشاعر الشخص وعواطفه وأحاسيسه[lxviii]، ومن ثمَّ تحدد سرعة الزمن النفسي وبطئه بواسطة اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية للشخصية التي تشعر بالزمن طويلاً وقاسياً وصعباً، إذ تكون في وضع محزن، فهنا كما لاحظنا كان للغة دوراً مهم وبارز للكشف عن ذلك...

ثالثاً: المكان:

يولد الإنسان ليدرك أنَّ للمكان قيمة كبرى مهمة، وفي الوقت نفسه مؤثرة ومتأثرة فهم المحتوى، الذي يعكس دقائق سلوكياتهم وتصرفاتهم، فليس المكان بعامة دالاً من دون معنى، ولا حيزاً غفلاً غير معبأ بمعنى، إذن إنّه وعاء يمنحه البشر ثقله ووظيفته، والعلاقة بينه كدال أو وعاء وبين نمط دلالته، أو معناه، مثل العلاقة بين المحمول والوسيلة، الجوهر، والعرض.... [lxix]، فالمكان ليس وعاءً تكميلياً، أو زينة زائدة، إنَّه سلطة ترتبط مع الإنسان بعلاقة جوهرية، وذلك بوصفه وجوداً يدرك بوساطة الحواس... تتحدد ملامح المكان من خلال تفاعل الإنسان مع الأشياء، فبدون خبرة، وإدراك الإنسان وتفاعله، لا

معنى، ولا وجود للمكان، وأهميته، ووعي أي كائن بأهمية المكان ليس في الحقيقة إلا شكلاً من أشكال وعيه بذاته ونفسه، وهذا الوعي لا يمكن أن ينضج إلا عِبرَ مجابهة الكائن لمحيطه الخاص، ومن ثمَّ مكونات ذاته، فمواجهة الذات هي التي تكون المواجهة الحاسمة في حياة الكائن، وبخاصة عندما يكون موهوباً أو مبدعاً، ومن خلال هذا التفاعل بين الشخصية والمكان، ندرك أن الشخصية الدرامية وحركتها وسلوكها وتحولاتها مرتبطة بالمكان[lxx].

كما نعلم أنَّ لكل مكان سماته الخاصة التي تميزه من غيره، والتي تنتقل منه إلى من يعيش فيه، وبالعكس، والمكانُ موجودٌ، "ما دمنا نشغله ونتحيز فيه"[lxxi]، وأيضاً يشمل البيئة بزمانها وشخوصها ومواقفها وأحداثها، وعاداتها، وتقاليدها، وهمومها وحزنها، وفرحها، وقيمها، ونوع المكان يؤثر في أخلاق الشخصيات وعاداتها وتقاليديها ولهجتها، وزيها، كما يؤثر في طبيعة الأحداث والمواقف والمشكلات والصراع الذي يحدث فيه[lxxii].

إنَّ الإنسان يسقط على المكان أحاسيسه، ومشاعره، وعواطفه، فيغدو المكان متلوناً بالوان الحالات الشعورية والنفسية للشخصية، ومن ثمَّ يكشف عما في داخلها من صفات، ويجسد نوعيتها ومداها من خلال الصراع الدرامي؛ لأنَّ المكان يكشف لنا عن كل الصراعات والتجاذبات المتشابكة بين الشخصيات الدرامية؛ لأنَّه عنصر فاعل في هذه المواقف بصفته الكيان الإنساني الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان وبيئته؛ لأن المكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تشرحها وتفسرها طبيعة ذلك المكان الذي يرتبط بها[lxxiii].

ولذا يمكننا القول: بأنَّ للكلمات أثراً كبيراً ومهماً في التحولات النفسية للشخصية الدرامية؛ ولأنَّ الشخصيات إحدى العوامل التي يرتكز الكاتب عليها لتحديد هوية أحداثه ومواقفه وآراءه وفكرته، فهو يمتلك دلالته على الصعيد النفسي في علاقته مع تلك الشخصية سواء كانت هذه العلاقة إيجابية أم سلبية، أو يدل على الموقف الاجتماعي أو الأخلاقي... فضلاً عن أنَّ الكاتب يوضح من خلاله الحالات النفسية للشخصيات، وبما أنَّ المكان عبارة عن قطعة شعورية حسية من ذات الشخصية نفسها[lxxiv].

ولكل مسرحية مكان تقوم عليه الأحداث والمواقف وتنمو فيه الشخوص، ومن ثمَّ تتقدم وتتطور من خلال الصراع الذي يكون على أشده حيثما تكون الشخصية داخل المكان الذي يمثل الأرض التي يجري عليها الصراع بتفاعل مع الشخوص التي تمثل القوى الفاعلة، والمسيرة للأحداث والمواقف في العمل الأدبي والدرامي، ولذلك ثم تحديد أدوار الشخصيات الدرامية بمدى ارتباطها النفسي بالمكان، ومن هنا يكتسب المكان صفات خيالية على خصائصه الفنية...

والمكان في مسرحية الكاتب (زنكنه) مسرحيته (كاوه دلدار) لهُ أثر بارز ومهم ينعكس على شخوصه وعلاقتهم بعضهم ببعض، فضلاً عن الزمن الذي يعيشون فيهِ، وكثرة الصراع في مسرحية الكاتب يتناسب طردياً مع كثرة الأماكن المعادية؛ لأنَّ المكان والزمان يترابطان ويشكلان أحياناً فضاءً مميزاً ينعكس على طبائع الشخوص الذين يحويهم ، فتبرز لهم سمات مرتبطة بخصوصية لك الفضاء، وهذا يمنحه وجوده الحسي، المتغلغل في نسيج تكوين الناس أنفسهم، وللمكان مزاجه الخاص أحياناً، كما لناسه تكوينهم الخاص..." [lxxv].

وهكذا نستطيع القول: بأن للمكان سلطته النفسية على ساكنيه مهما كانت مستوياتهم الاجتماعية والثقافية والفكرية، فنجد أن الكاتب قد اختار في مسرحيته مكاني (المغلق – المفتوح)، فأما مكان مفتوح، والذي يعدّ مختبراً لكثير من التحولات النفسية والاجتماعية، وبما أنَّ الإنسان مرتبط بالبيئة المفتوحة؛ وذلك عن طريق منظومته وحواسه النفسية والفكرية، فإنَّ هذه الأماكن تؤثر إيجاباً أو سلباً في سكنه، وعمله، أو في الأماكن العامة التي يرتادها سواء في المدن، أو في قرى، أو مناطق ذات مساحات هائلة... ولأن المكان" جزء من الإنسان"[lxxvi]، ولذلك نلاحظ أخذ المكانُ في نص (زنكنه) حيزاً وكشف ع طبيعة الشخصية،أما المكان المغلق، ومتى ما عانت الشخوص صراعاً مركزياً ازدادت التحاماً بالمكان الذي توجد فيه وغدت بعداً من أبعاده[lxxvii]، وأسبغته بالمعاني الموحية، وما الحالة النفسية إلا انعكاس على شكل الملامح المعمارية للأماكن المغلقة، والضيقة، فيعرض الكاتب من خلال تجسيم الصور الصراعية حركة الشخصيات وتفاعلها مع المكان، وفي داخله مما يضطره للبحث والكشف عن خيوط هذا الصراع؛ وذلك للتخلص منه، والانغلاق تمتد من المكان إلى المشاعر والأحاسيس، والأفكار، والآراء، وضغط المكان يجعل من يسكنه يتعامل مع الآخرين بحذر لما تشعر به من الانغلاق الذهني والنفسي،

والفكري، ومن خلال ذلك نقف على تجارب اجتماعية، وكشوف نفسية تتعلق، بالقلق، والخوف والحذر، والاتباك.. وتقوم مسرحية (كاوه دلدار)، على أن (كاوه) يدفن نفسه في مقبرة الحياة الزوجية، نقف عند (كاوه)، وهو الأديب الملتزم، والذي يغدره صديقه الحميم (عبد الجبار النمر)، نجد أنه يدفن نفسه في الحياة الزوجية، فيعثر على فتاة لطيفة، قانعة، والتي صبرت وتحملت مع زوجة (كاوه) شظف العيش، وتقبله من سيء إلى أسوأ، بصبر، ثم حدث لها ما يحدث لفتيات المدينة عادة، حين يرغمن على حياة القرية وعذاباتها، وشكوى صامته، ضجر، تذمر، حالات نفسية وعصبية زادها خدر خفيف مصحوب بألم خفي، أخذ يسري، في ساقها اليمنى، تعاسةً وشقاء، فإنَّ هذا المكان الذي استوطنه (نسرين) زوجة (كاوه)، والتي أصابها التحول والاغتراب النفسي في ذلك المكان، وذات مرة كانت (نسرين) عائدة من إحدى مراجعاتها الأسبوعية لمستشفيات المدينة...، و(كاوه) في غرفة صغيرة مبنية من الطين، وهو بين دفاتر وأوراق يصحح الدفاتر، ويسجل الدرجات، وتدخل زوجته (نسرين)، وهي تعرج، وتعاني من الآلام الشديدة، وعقاقير جديدة، فهنا ينشأ الصراع داخل المكان.. وهل بإمكان الإنسان أن يتكيف مع الأشياء الجديدة، والأماكن الجديدة ، دون أن يفقد جزءً من ذاته؟ وهكذا بدأ الصراع بين (كاوه) و(نسرين) من جديد، فتغير كل شيء، فضلاً عن الإنسان نفسه، فكل تغيير في البيئة ينعكس نفسياً على سكانها... وكما نراه في النص الآتي:

"نسرين: وآلام جديدة.. وعقاقير جديدة.. وأكثرها لم أعثر عليها...

كاوه: وهل ثمة حاجة إلى المزيد..

نسرين: المزيد والمزيد.. ألخ...." [lxxviii].

ومن ثمَّ، تقوم (نسرين) بإخبار زوجه عن عودة صديقه (عبد الجبار النمر) من أمريكا، وهو صديق طفولة (كاوه) اللذين كانا يعيشان في مدينة كركوك.

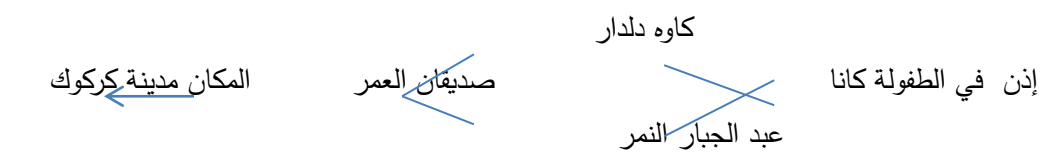
" نسرين: هل نسيته؟ طالما حدثتني عنه.. صديق طفولتك في كركوك.

كاوه: جبار؟ جبار غزالة؟" [lxxix].

وكما تخبره، بأن الصحف تتحدث عن عودته، و(كاوه) في البداية يريد بلهفة وشوق أن يرى صحيفة في حقيبتها، ثم بعد ذلك يصرخ ويحبط.. ويُردد ألم تجدي غيرها...وزوجته تطلب من (كاوه) أن لا يفسد علاقتهما، فهنا يبدأ الصراع النفسي داخل المكان، فـ (كاوه) يشبه صديقه (النمر) بأنه منافق ثعلبي مفضوح، وبأنه لم يحترم فكرهُ وفنهُ.

" كاوه: مهما ضاقت به سبل العيش يتوجب عليه أن يحترم فكره وفنه.. ولا يعرضهما للمساومة أو المقايضة في سوق الدعارة الرائجة هذه الأيام" [lxxx].

و(كاوه) في حالة انفعال نفسي شديد وبغضب، أشرف لي من انتعلهما في دروب الشحاذة، بلا خجل، ولا ضمير كما بات العديد يفعل . بلا خجل..



ونلحظ المكان الضيق (المغلق/ المفتوح) في مسرحية (زنكنه) بؤرة تستقطب الأحداث والمواقف والانفعالات، وفي الوقت نفسه تمسك بتطور الصراع، وتعمل على تصاعده، وفي مسرحيته ترمم تكوين النفسي لتخرج إلى عالم الصراع الاجتماعي الواسع.... وهذا ما وجدنا في نصوصه من المسرحية.

"نسرين: الابتعاد عن هذا المكان المرطوب الموبوء.. تبديل الجو. الرعاية الدائمة تحت إشراف الأطباء المختصين.. تدفئة.. كوي .. راحة تامة.. تلك بعض فقرات البرنامج العلاجي المقرر... فالسفر خارج البلاد" [lxxxi].

فهنا رأينا أن الصراع يتصاعد، ومن ثمَّ حدثت الاضطرابات النفسية، واصطدامات لا يخطر على البال م طرفين (كاوه)، (نسرين)، إذ تصل زوجته، وتطلب منه أن يخرج هو وهي من هذا المنفى الذي يقتل كل صلة بالحياة، ومن ثمَّ تظن (نسرين) بأنَّ صديق زوجه هو من يساعه على علاج مرضها، وكل ذلك يحدث بسبب مرض (نسرين) التي هي تعاني

وتتألم كثيراً، وإذا كان المكان قد حث الشخصية على فعل هذه المسرحية فإن ما دار في مسرحية (كاوه دلدار) من صراع حاضر الشخصية داخل المكان الضيق (قرية) (المنفى) لم يستطع (كاوه) بأن يرد طلب زوجته (نسرين)؛ لأنها كانت تعاني كثيراً من الألم والحزن الشديد بما كانت تعانيها...

" النمر: دعك من العواطف أيها العزيز ودعني أتأمل مسكنك البائس هذا ... مستحيل ظننت أن المدام تبالغ كيف تعيش إنسان في القر العشرين في كوخ كهذا؟ وأي إنسان كاتب رائع. فنان ملهم أمثالك هنا في الخارج، يعادلون ثقلهم ذهباً...." [lxxxii].

ومن خلال الحوار يتبين لنا أن (النمر) زار صديقه (كاوه) في القرية، وهو في المكان المغلق (كوخ) صغير، وهذا يعدّ من الأمكنة المغلقة، وهو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، ويبرز الصراع الدائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيهِ، فنجد لا يتوقف الصراع إلا إذا بدأ التألف، أو يتحقق بين الإنسان والمكان الذي يشغله[lxxxiii].

وهذا ما لاحظناه من خلال الحوار بين (كاوه)، (النمر)، وكما نلاحظ أن علاقة الشخصية بالمكان المغلق تتكشف عن طريق مستوى التداخل والانفصام بينهما..

فنجد شكل المكان في مسرحية زنكنة مُفصلاً مهماً في تطور الأحداث والمواقف، ونمو الشخصيات، فهي عنده، وتنمو، وتموت، وبهذه المراحل الثلاث تتقلب الشخصيات في أحوالها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والثقافية والنفسية....

" النمر: أنا أفترض أسوأ الاحتمالات كي نتحرك بأسرع ما نستطيع. اعتمد عليّ سأبذل المستحيل. والد مادلين زوجتي يملك أرقى مستشفى في العالم يحوي كل الاختصاصات...

كاوه: لا أدري. لقد تشتت ذهني ولا أعرف ما أقول. هل.. هل.. أنت واثق أننا نجد عندهم العلاج الشافي.

كاوه: كُلُّ ما باتَّ يهمني شفاءُ زوجتي وسعادتها.

النمر: بل تعاني وتشكو ولكن بصمت. كما عهدتك دائماً تعاني من مرض الكسل واللامبالاة.. وهو الذي يربك حياتك....." [lxxxiv].

يقوم (كاوه) بإخبار (النمر) عن الظرف الذي يعيشه، وعن مرض زوجته (نسرين)، وبما تعاني من الألم... وفي أثناء ذلك يتوقع (النمر) بأن ما أصابها (نسرين) هو مرض خبيث ، وتبدأ الحالة النفسية عند (كاوه) أكثر، ويخبره (النمر) بأنَّه سوف يبذل جهداً كبيراً؛ لأنَّ والد زوجته (مادلين) في أمريكا يملك أرقى مستشفى في العالم يحوي كل الاختصاصات، إلا أن حالة (كاوه) يزداد سوءً وتضطرب حالته النفسية، فنجد هنا ارتبط ازدهار المسرحية بالمدن الكبرى وهي: " المكان الغالب لأنها مجال الصراع، منها ينبثق وفي تعاريجها يشتد يحل"[lxxxv]، فنجد يصبح (كاوه) هو محور الصراع، ومقصد الفعل وأساس التحول النفسي، إذ تعمل كثيراً من دلالات ومعانٍ نفسية عدة تتمثل في علاقاتها بالشخصيات من حيث الرحيل إلى القرية أو بقاءه ... ويمكننا القول: بأن علاقة المكان بـ (زنكنه) لا يكون عصيباً أن نلتقي في مسرحيته مجموعة من الشخصيات والأماكن، ومن ثمَّ نرى من خلالها معاناة والشعب والمجتمع، ونطلع على قضاياهم وآمالهم، ونضالهم ، وهمومهم، وتضحياتهم، وهزائمهم، وحزنهم، ومن ثمَّ يتأثر الإنسان بالبيئة التي يعيش فيها، وحسب الظروف التي تفرض نفسها... ويخضع بقوانينها، وضوابطها، وتقلباتها سواء إيجابية أم سلبية.....

رابعاً: الحوار:

يعدّ الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي؛ لأنه هو الذي يوضح الفكرة الرئيسة، ويقيم حقائقها وبرهانها، ومن ثمَّ يجلو الشخصيات، ويفصح عنها، ويحمل عبأ الصراع الصاعد حتى النهاية[lxxxvi].

وكما يُعدّ شكلاً من أشكال الكلام المتبادل الذي يجري بين شخصين أو أكثر " يطلع به كل منهم ما يعانيه وما يضمره له وما يراه"[lxxxvii].

وإنَّنا نعلم أنَّ الحوار هو جزء مهم من الأسلوب التعبيري، والذي يعدّ صفة من الصفات العقلية، والذي نستطيع من خلالها أن نقول: لا تنفصل عن الشخصية، وعن طريقها يكشف لنا أبعاد الشخصيات، ويوضح سلوكها وتصرفاتها، وإيجاد العلاقة

الديناميكية بين تصرفات الشخصيات المختلفة، ودفع الحدث القصصي إلى المرحلة التالية من التقدم والتطور[lxxxviii]، وبما أنَّ الحوار لا يقتصر فقط على تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر، بل قد يكون مع الشخصية ذاتها، ومن ثمَّ ترجع تلك الشخصية إلى عالمها الداخلي وتحاوره، وحينها يكون الحوار داخلياً غير مسموع، وإنَّنا نجد مثل هذا الحوار في مسرحية زنكنه.

وهكذا يكون للحوار دور بارز في بيان حالة الشخصية النفسية واضطراباته وانفعالاته... ويأخذ هذا النوع من الحوار الداخلي إشكالات عدة وقد يأتي على شكل (المناجاة) أو (مونولوج الداخلي) أو (التيار الوعي)، فنلحظ أنَّ زنكنه لجأ إلى استخدام المناجاة الداخلية والمونولوج في إدارة حوار شخصياته ، فالمناجاة يكون الحوار فيها على انفراد مع وجود السامع، فهي تكنيك يقدم المحتوى الذهني والفكري والعمليات الفكرية والذهنية المتعلقة بالشخصية مباشرة من الشخصية إلى المتلقي أو القارئ[lxxxix]، ومناجاة النفس تقدم أفكار الشخصية وهواجسها وانفعالها يفترض وجود جمهور حاضر إليها[xc]، وكما أن الشخصية في المناجاة تقوم بالتفكير بصوت عال، أما المونولوج فإنَّه كلام عن شخصية معينة، والغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية بما تعانيها تلك الشخصية دون تدخل المؤلف أو الكاتب، ويكون إما بالتفسير أو الشرح[xci].

وكل هذا الحوار بأشكاله نلاحظه في نصوص زنكنه لمسرحيته:

" الشاب: (يشرب. بألأم دفين) يا للتعاسة .. يا للبؤس

الفتاة: أرجوك . أرجوك كن حذراً.. من أجلي يا حبيبي.. من أجلي"[xcii].

فشخصية (الشاب) نعاني من الداخل، ونجده يشرب ، ويعاني بألم لما يحصل في كتابة المسرحية الذي حوره ونحله (النمر)، و(الشاب) على اليقين بأن (كاوه) لا يمكنه بأن يأتي بكتابة هكذا مواضيع، فهنا نجد مناجاته الداخلية، فيشعر بالبؤس والتعاسة، أما (الفتاة) فتخاف على خطيبه؛ لأنَّهم في ظرف قاسي، ويقتلون أبرياء بمجرد كلمة واحدة على (النمر) وأعوانه.

" ضحاك : (يصرخ بجنون) لا هذه الموسيقى لا .... عاعاءعووووع أخرسوها قبلما أتقيأ ....

الفتاة: (بألم دفين، من بين أسنانها. بغضب) حيوان متوحش"[xciii].

فنجد أنَّ (الفتاة) في هذا النص تعاني، وبألم دفين من بين أسنانها، وتضطرب حالتها النفسية، وتظهر عليها غضب شديد، وتشبه (ضحاك) بحيوان متوحش؛ لأنَّه لا يهمهُ ناسه وشعبه، وبأنَّه مستعد بأن يقتل الآلاف من الأبرياء... وعلى الرغم ن ذلك لا يزالُ الناس ساكتين على هذا الظالم ... فنلاحظ هنا أن شخصية (الفتاة) في هذه المسرحية شخصية مناضلة وبارزة، ولها مكانة حاسمة في الكثير من الأحيان"[xciv].

" نسرين: (بانفعال متصاعد) أنت لا تفكر بغير نفسك. وأنا.. من يدفع الثمن من أعصابي التي تمزقت من جسدي الذي باتت أنياب المرض تجول فيه مثل أسنان المنشار..." [xcv].

فهنا نرى بوضوح مناجاة (نسرين) ولجؤها إلى استخدام الضمائر المخاطبة، والمتكلمين... فنلاحظ هنا من خلال الحوار النفسي الداخلي من قبل زوجة (كاوه)، ويتهم زوجة بأنَّه لا يفكر إلا بنفسه، وبأنَّها هي من يدفع الثمن مرضها بذاتها... وهي تتحدث هكذا مع زوجها بهكذا الشكل؛ لأنَّها تعاني وتتألم كثيراً بسبب مرضها، وفعلت أيضاً كي يذهب لزيارة صديقه (جبار) كي يساعدها على علاجها..

" كاوه: أنا أتهم نفسي السكوت.. أبوسعك أن تتصوري أن مخلوقاً آدمياً كان يلقي بأبناء شعبه، عراة، عزلاً أمام أسود جائعة بينما يجلس هو متربعاً فوق عرشه يحتسي الخمور، ويفترس الغزلان والنساء .. ويتفرج منتشياً بالأنياب تنغرز في اللحوم البشرية. وبنافورات الدم تتصاعد إلى السماء"[xcvi]

وهنا تقنع زنكنه بالشخصية التاريخية (كاوه)، وذلك كي يضفي على صوته نبرة موضوعية ، وكي يتكلم عن مأساة الكورد الفيليّين الذين طُرِدُوا من وطنهم العراق إلى الحدود الإيرانية عزّلاً عراة، بلا حول ولا قوّة أمام قسوة الطبيعة بين حقول المتفجرات...

" النمر: لقد عشت يا كاوه يا صديق العمر.. عشت الجوع والبطالة والوحدة واللا مأوى..." [xcvii].

نجد في هذا النص بأنَّ (النمر) يتحدث بنبرة الحزن والأسى والألم والهموم مع صديقه (كاوه)، وصف حاله ومعاناته له وبأنه

عاش حياة صعبة في أمريكا وبمنتهى القسوة ، وبأنّه قد عانى الجوع والوحدة ، والنوم على الأرصفة ... رغم إنني كنت امتلك كثيراً من المال والثروة، فهنا نلحظ بأنَّ (النمر) قد استسلم لذكرياته في أمريكا بمرارة، وتضطرب حالته النفسية، وبأنّه اضطرت إلى العمل خارج أوقات دراسته ويظل (النمر) يعاني ويتألم كلما يتذكر حاله لـ (كاوه) وينفعل...

" كاوه: على استعداد أن أمنح زوجتي كلتا ساقي بدلاً عن ساقها المصابة..." [xcviii].

فمن خلال الحوار النفسي الداخلي نلحظ أن (كاوه) مستعد بأن يمنح كلتا ساقيه إلى زوجته (نسرين)، فهذا دليل على أنَّه زوج ملتزم ومخلص لزوجته، وتهمهُ سعادةُ زوجته أكثر من نفسه، فـ (كاوه) تضطرب حالته النفسية ويعاني، فيحاول أن يسكت، ولكنه لا يستطيع، فيبقى يعاني ويتألم باستمرار في داخله ..

"الشاب: (كمن يخاطب نفسه) إذن فهذا ما آلت إليه المسرحية"[xcix].

فهنا نلاحظ الحوار (المونولوج) الداخلي كان صامتاً؛ لأنَّه لا يحتاج إلى مستمع، بل يرتد إلى ذات الشخصية، فـ (الشاب) = (الحمال) يخاطب نفسه ويتألم ، ويتعذب، ويعاني بما يراه في المسرحية...

" حبيب: (يجلس. كمن يخاطب نفسه) لكم بودي أن أن أصدقك..." [c].

فشخصية (حبيب) = (كاوه) يجلس، وهو يعاني ويمر بحالة نفسية صعبة، مخاطباً ذاته هل بودي أن أصدقك؟ أي لا أستطيع أن أصدقك، بعدما يعرض صديقه (النمر) فكرة موضوع مسرحية عن (الطغيان)، وما تعانيه البشرية من آثاره الجسدية والنفسية... فهذا ما لاحظناه من خلال الحوار المونولوج، فالإجابة إلى المستمع؛ لأن الحوار فيه الصامت يخاطب مع نفسه، والغرض منه بيان ذهنية الشخصية.

"الشاب: (كمن يخاطب نفسه) ضحاك تغير؟ لم يعد يقتل الأطفال؟ ولا يكسر ... الجماجم؟ لا ... مستحيل..." [ci].

فهنا يخاطب (الشاب) ذاته الذي يقترب من التدفق الشعري في سياق خطاب، لا يفترض وجود السامع وبصمت، هل من المعقول أنَّ (ضحاك) ظالم وجلاد ونفسه مليئة من صنوف الكره والحقد والاضطهاد والتعذيب والقسوة بأن يتغير، ولا يقتل الأطفال؛ أولا لا يكسر جماجم الشباب ويخرج مخهم... ولاسيّما أنَّنا في هذا العصر المليء بالظلم والطغيان والاستبداد... ولهذا يُردد بأنَّه مستحيل بأن يتغير هذا الظالم...

وهكذا رأينا أنَّ زنكنه قد اعتمد على الحوار الداخلي بأنواعه في مسرحيته (كاوه دلدار)، والذي أراد بها أن تكون محاولات للتوغل في داخل شخصياته من الناحية الفكرية والاجتماعية، والنفسية، والسياسية، وأيضاً كشف عن مواقفهم من الواقع السيء والظلم والطغيان والاستبداد والفساد الذي يعيشونه، ومن خلالها لاحظنا مناجاة في مسرحيته (كاوه دلدار) تحمل أفكار شخصياته وهمومهم وحزنهم، وحبهم، وكرههم، وانتقامهم... وأنَّ الحوار في هذه المسرحية، حوار فصيح، نجد فيه عناية الكاتب باللغة العربية الفصحى واضحة ومفهومة، ليبدو الحوار سلساً من دون أن تكون مبتذلة... كما نجد شخصياته يتحاورون بلغة أنيقة ورفيعة تليق بموضوعاتهم وبمقامهم واتسم بتوافر وسائل حوارية منها الحوار الداخلي النفسي، أي الحوار الذاتي (المونولوج)، (المناجاة) وقد تناول زنكنه في مسرحيته الخصائص الأسلوبية، وعلاقاتها بالشخصية، إلى جانب هذه الوسائل الحوارية الداخلية لنفسية شخصياته منها: (التكرار: هي ظاهرة أسلوبية متقدمة ومتطورة لها تأثير في المستوى الصوتي والدلالي. وله علاقة قوية باللغة الشعرية، ويعدّ مصدر قوة لها[cii]، وعادة يحدث التكرار في النص على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ تماثلاً أو تبايناً[ciii].

فنجد أنَّ زنكنه استخدم تكرار (التحشيد الفوتيمي) في تفوّهات شخصيات مسرحيته، وذلك كي يعبر عما في نفس شخصيات مسرحيته، أو يُعبر عما في نفسه هو، وذلك اعتماداً على التكرار الذي يبرر الانفعال النفسي العميق الذي ينفثها الكاتب والمبدع أو القارئ في تجربة خاضها، وبوساطة الصوت الذي يجعل السامع أو القارئ يستشعر بالمعنى بصورة مباشرة، ولن الشعر تعبير عن مشاعر عواطف، والعاطفة انفعال قوي يحمل صاحبه الإتيان بحركات فيها تكرار ومشابهة، كما هو الحال بين الحزن والألم الشديد والفرح والسرور القوي[civ].

وزنكنه بوصفه كاتباً مبدعاً وأديباً متمكناً في ذلك يعتمد على خصائص الأصوات في مسرحيته، وفي المواقف التي تتصف بالصعوبة التي تحتاج إلى جهد كبير، مثال على ذلك في مسرحيته.

" الفتى: نعنى .. أ.. أنك.. لست .. هو .. وأنك .. لا .. لا آه.. لا أعرف ماذا أقول"[cv].

جاء (الفتى) بالهمزة ست مرات؛ لأنَّه كان يعاني من صعوبة نفسية كبيرة، أثرت ذلك في كلامه أثر معرفته بوجود (ضحاك) حالياً..

"الفتاة: أ.. أ.. أنا.. أنا.. وهو.. لماذا .. نحن؟ لماذا أنا.. وهو..

الفتاة: أ.. أنا.. أنا.. آه.. يا إلهي لا أعرف ماذا أقول

الفتاة: آه.. لا أنا لا.. أبداً.. أبداً...." [cvi].

كررت (الفتاة) في هذه النصوص (الهمزة) اثنتي عشرة مرّة ، وهذا دليل واضح على استصعاب الأمر، كما يدل على حزنها العميق، فكأنها تصور لنا عملية الإجابة بوساطة الهمزة، وهذا مما أثرت في كلامها، وذلك أثر معرفتها بأن (ضحاك) رجل ظالم ومستبد، وليس لديه العواطف ولا يعرف معنى الحب... وكررت (الهاء) مرتين وهذا أيضاً دليل واضح على اضطرابها النفسي، وكرّرت صوت (النون) اربع مرات، وهذا الصوت الدال على الحزن والأنين، ليلائم ذلك الموقف التي وقعت فيه من قبل (ضحاك) المجرم الجلاد، كما كررت صوت (اللام) خمس مرات، وهذا الحرف يدل على التماسك والالتصاق والبلع[cvii]، وكأنها بهذا التكرار يلصق (ضحاك) وحشية العالم؛ لأنَّ (ضحاك) يعتبر الكره بين الاثنين هو انتصار له...

"كاوه: (يغمغم) أ. أ. أنا.. أ.. نا

" كاوه: بـ.. بـ.. كثير... بكثير..." [cviii]

كرر (كاوه) الهمزة أربع مرات، حين رأى أن (الشرطي) يضربه بعنف، و(كاوه) ما يزال على حالته النفسية يعاني ويصرخ، و(الشرطي) يعاود بشكل أقسى يضربه، ويتعامل معه، وبهذا التكرار يغمغم، وهذا يدل دلالة واضحة على انقباضه واضطرابه النفسي وعلى يأسه وأساه مما يجري حوله دون علمه...

وكرر صوت (الباء) حرف المجهور الشديد[cix]، الذي يعني الحفر، والقطع والتحطيم، وبما أنَّ (كاوه) يشعر بالعجز التام، وأراد استعمال الشدة والقوة ضد (الشرطي)، ولكنه لا يستطيع ذلك؛ لأنه يحاكي بعثرة النفس بعد خروج صوته، لذلك فهو أكثر تمثيلاً لمعنى التحطم النفسي...

" الراقصة: آه.. أفعلوا شيئاً.. المستشفى.. الإسعاف.. الإسعاف.. أنه .. يحتضر.. أنه.. أنه يموت.. آه.. جبار.. جبار.. مـ.. ات.. جبار مات"[cx].

كررت (الراقصة) صوت (الهمزة) تسع مرات؛ لأنَّها كانت تعاني صعوبة نفسية من أجل (جبار)، ولأن (جبار) كان يحتضر، فكررت صوت (الميم) مرتين، دليلاً على عدم القدرة والعجز، مع تمسكها الشديد بـ (جبار)، ويموت (جبار) فتنفعل انفعالاً شديداً. وكررت (الموت) أو ما في معانيها، ست مرات يدل على استعظام الأمر، في البداية طلبت المستشفى ، ولكنها طلبت الإسعاف، حيث تفاقمت الأمور فقالت (يحتضر)، ثم قالت بقلق وانفعال كبير (إنَّه يموت) ثم جزمت على ما قالته سابقاً بأنَّه مات حقاً.

" الشاب: (بخوف) مـ .. مـ.. من أجلهما من أجل الثعبانين"[cxi].

كرر (الشاب) صوت (الميم) أربع مرات، دليلاً على العجز ، وعدم القدرة على الكلام، مع تمسكه الشديد بموقفه...

" كاوه: (مضطرباً) سعيد.. سعيد.. أو.. لا.. لا.. لست سعيداً.. أو.. أو بقدر ما أنا سعيد وفخور بك يا جبار.. أشعر اني حزين"[cxii].

كرر (كاوه) صوت (اللام) ثلاث مرات، وبتكراره لهذا الحرف كأنه يتصور بأنه لا يستطيع أن يلتقي مرة ثانية بصديقه (جبار)، وبتكراره صوت (الهمزة) ست مرات، وهذا دليل على صعوبة حالته النفسية، إلا أنه يظهر بأنَّه سعيد، وفي الوقت نفسه يشعر بحزن عميق ويصل إلى حدِّ البكاء...

" النمر: أنا أدرى بك منك. وأعرف جيداً أين أضع ثقتي. فلا تسبق الأحداث لنشرب... يا كاوه.. كاوه؟ لا. لابد من تغيير اسمك. لا.. لا نحمل أي هم سأجد لك الاسم اللائق بك..." [cxiii].

كرر (النمر) صوت (الهمزة) ثمان مرات، وهذا دليل واضح على حزنه العميق، واستصعاب الأمر، وكرر صوت (اللام)

خمس مرات، وهذا دليل على عدم القدرة والعجز، وبهذا التكرار يلصق (كاوه) بتغيير اسمه، ومن ثمَّ متمسك بموقفه بأنَّه سوف يجد له اسم لامع ولائق له.

الخاتمة

تناولت في بحثي هذا البعد النفسي في مسرحيات محيي الدين زنكنه مسرحيته (كاوه دلدار) أنموذجاً، ويمكن أن أوجز ما توصلت إليه من النتائج بما يأتي:

1- المسرحية هي فن من الفنون الرئيسة التي تحتضن العديد من العلوم الإنسانية، ومنها علم النفس الذي يدرس السلوك الإدراكي والنفسي والعقلي والمعرفي للإنسان، بل نستطيع أن نقول: إنَّنا في المسرحية نجد في واقع الأمر تعتمد على مخاطبة النفس البشرية.

2- إنَّ الاهتمام في الجانب النفسي والتحليل النفسي هي مسؤولية تقع على (الدارس) في المسرح، وينصب في ذلك التحليل النفسي للشخصية التي يراها ويراقبها أمامه حينما تلعب الدور المطلوب.

3- علم النفس هو دراسات للتصرفات والسلوك والتفكير والشخصية، أي هو سلوك الكائنات الحية، ولاسيّما الإنسان، وهدفه في ذلك التوصل إلى فهم هذا السلوك وتفسيره وشرحه والتحكم فيه.

4- وظف زنكنه الأسطورة التاريخية في مسرحيته فنياً وأدبياً وجمالياً، وذلك لكي يغذي بها صراع الشخصيات وحركاته، المبنية على الأساطير التاريخية القديمة.

5- لسعة ثقافة الأديب زنكنه في العلوم والمعارف المختلفة، قد انعكس كل ذلك في نتاجات مسرحيته، وأتى بالتناص والأسطورة التاريخية مع هذه العلوم والمعارف، ولاسيّما في الجانب النفسي في مسرحيته، وأتى بالتناص لتقوية المعنى، أو لتغيير المعنى الأصلي، وتناصه يتلاءم مع المواقف والمضامين المسرحية.

6- استخدم زنكنه رموزاً كثيرة، لكي يقتنع بها، إذ لم تكن باستطاعته الإفصاح عما في نفسه، فأتى بالرموز من الأسطورة والتاريخ، ومن الشخصيات، فأتى بالصور الرمزية من أجل خطاب حديث عميق بفكره وموضوعاته وذهنه، يوحي بمضمونه العاطفي ليزيد من تأثيره النفسي في القارئ، ويعمل على خلق المتعة الأدبية والجمالية الفنية، ليتجنب الصدام مع الأنظمة الحاكمة؛ لأن مسرحيته اجتماعية وسياسية ونفسية، إذ يتناول القضايا السياسية الحاسمة ، فتحمّل مسرحيته آراءه وأفكاره في الحكم والسياسة، إذ يأتي بالرموز ويسقطه على الحاضر، إذ يصبح الحاضر نسخة طبق الأصل عن الماضي، وهذا ما لاحظناه في المسرحية، ومن ثمَّ يعرف المتلقي وضعه وحالته بالمقارنة .

7- اعتنى زنكنه في مسرحيته بالقضايا العامة، التي شغلت فكر الناس والشعب والمجتمع، كما تمتاز مسرحيته بكثير من الصراحة، ومن خلاله يرى الحل الصحيح لمشكلة الإنسان الرئيسة..

8- المسرحية تقارن بين الظالمين قديماً وحديثاً، ومن خلال إجراء هذه المقارنة تقارن الأدباء الملتزمين والمنهزمين، ولهذا نجده ربط الماضي بالحاضر.

9- من خلال البعد النفسي في المسرحية، كشفنا عن دواخل الشخصية من (حب، وكره، فرح، حزن، ظلم، ظالم، جنون، ألخ..) وتصويرها بأسلوب رفيع، مما أعطى الشخصيات جاذبيتها التي تمثلت بحركتها نحو المجهول بدافع في رغباتها النفسية المكبوته...

10- تعدّ الشخصية في مسرحية زنكنه من المواضيع الرئيسة ومهمة في المجال النفسي بأنماطها وتحولاتها كافة، لابد أن يستمر عليها مسيرة الإنسانية، وهكذا نجد أنَّ زنكنه راقب سلوك شخصياته في المسرحية ولاحظهُ، وبذلك أصبحت أكثر التصاقاً بعلم النفس.

11- إنَّ زنكنه عني بالجانب النفسي في شخصياته عناية فنية وأدبية مدروسة؛ لأن الجانب النفسي عنده ليس عنصراً فنياً مسرحياً فحسب ، بل يمثل رؤية اجتماعية وسياسية انتقادية لما يدور في الواقع من نفسيات وصراعات، وتناقضات كثيرة.

12- عمد زنكنه في مسرحيته إلى الجانب النفسي الذي يُظهر ثُقل الزمن النفسي على شخصياته في المسرحية، ودوره البارز والكبير في التحولات النفسية والفكرية من خلال حركة زمن اللاإيهامي، وحركة المفارقة الزمنية (الاسترجاع)، ويمكننا القول: إنَّ زنكنه استطاع الكشف عن تأثيرات الزمن في فكره، لما يحمله من وقائع عايشتها تلك الشخصية من الماضي إلى الحاضر.

13- المكان لدى زنكنه، يرتبط ارتباطاً نفسياً بطبائع شخصياته في المسرحية، من ثمَّ يعكس حالتها النفسية والذهنية وتصرفاتها الفكرية، ويحدد مستواها الفني والاجتماعي، وجاء المكان في مسرحية زنكنه مغلقاً ومفتوحاً، معبراً عن نفسيات الشخصية الناشئة فيه.

14- إن الحوار في مسرحيته حوار فصيح يظهر فيه عناية الكاتب البالغة باللغة العربية الفصحى، كي يبدو الحوار عذباً وأنيقاً وسلساً، ومن ثمَّ استطاع زنكنه أن يكشف لنا البعد النفسي، الذي يركز عليه كتاب مشاعره وانفعالاته وعواطفه، فضلاً عن صراعه، والكشف عن الفكرة أو القضية في المسرحية، والكاتب بهذه المسرحية يخاطب الفرد والمجتمع والناس والسلطة الحاكمة، فكان خطابه نفسياً واجتماعياً وسياسياً.

15- استخدم زنكنه التراكم الصوتي التحشيد الفونيمي (التكرار) وعلاقتها بشخصياته، كل هذا خلق إيقاعاً خاصاً بحوار المسرحية، ومن ثمَّ استطاع عن طريقها أن يجسد لنا الشخصيات الموجودة في مسرحيته معاناتهم وهمومهم ومشاعرهم....

16- إنَّ البعد النفسي في المسرحية، يعدّ نوعاً من أنواع العلاج النفسي، ولكن بطريقة مبتكرة ، إذ تكمن وظيفتها الرئيسة في تفريغ انفعالات الفرد وإحساسه الدفينة من خلال تمثيل أدواره والتي لها علاقة بالمواقف والأحداث التي حدثت في الماضي، أو التي تحدث في الحاضر، أو في المستقبل.

الهوامش

(i) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: ملتون ماركس، ت: فريد مدرور:11.
(ii) ينظر: المعجم الأدبي: جبور عبد النور:316.
(iii) ينظر: علم المسرحية: الأردس نيكول: ت: دريني خشبة:44.
(iv) مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية): وليد قصاب: 54.
(v) ينظر: سيكودراما – ويكبيديا، الموسوعة الحرة:.wik.https//arimwikipedia.org
(vi) العلاج النفسي الحديث قوة للإنسان: د. عبد الستار إبراهيم:6.
(vii) ينظر: علم نفس الشخصية: محمد قاسم العبيدي: 29.
(viii) ينظر: الرواية والتحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي): حسن المودن: 21.
(ix) ينظر: من حديث القصة والمسرحية: د. علي جواد الطاهر: 233 – 234.
(x) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي: 106.
(xi) ينظر: اللغة الشعرية: محمد كنوني: 278.
(xii) ينظر: الظواهر الفنية في شعر الموصل: عبد الغفار عبد الجبار: 35.
(xiii) ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حمادة:182.
(xiv) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: إحسان عباس: 154 ، وسيمياء العنوان: بسام موسى: 95.
(xv) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنة: 161.
(xvi) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد: 64 – 65.
(xvii) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 17.
(xviii) م.ن : 93 – 95.
(xix) م. ن: 177.
(xx) م. ن: 174.
(xxi) أحلى الأساطير الأغريقية: خليل تادرس:12.
(xxii) الأسطورة والمعنى: كلبود ليفي شترارس، ت: شاكر عبد الحميد: 5 – 6.
(xxiii) الأسطورة والرمز: سلسلة الكتب المترجمة (15)، ت: جبرا إبراهيم جبرا: 94 -95.
(xxiv) ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد: تزفتان تودوروف – رولا بارث.... ت: أحمد المديني: 103، وتناصية الإنساق في الشعر العربي الحديث: أ. د. محمد جودات: 13.
(xxv) ينظر: النص الأدبي تحليله وبناءه (مدخل إجرائي): د. إبراهيم خليل: 228.
(xxvi) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 63.
(xxvii) ينظر: توظيف الموروث الشعبي في المسرح الكردي العراقي المعاصر: بلقيس علي شرين الدوسكي: 91 – 92.
(xxviii) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 39، 47، 55، 56.
(xxix) ينظر: صدى الحداثة: رضوان جودت: 94.
(xxx) علم النفس الشخصية: العبيدي: 17، ينظر: لغة النقد الأدبي: د. فتحي بو خالفة: 235.
(xxxi) موسوعة علم النفس: إعداد: د. أسعد رزاق، مراجعة: عبدالله عبد الدايم: 167.
(xxxii) ينظر: علم النفس التربوي: د. سعاد جبر سعيد: 281 – 282.
(xxxiii) ينظر: علم النفس الشخصية: حنا: 10.
(xxxiv) ينظر: علم النفس التربوي: د. سعاد جبر سعيد: 282، و فن كتابة المسرحية : لا جوس أجرى، ت: دريني خشبة: 107 – 108
(xxxv) ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن، الشخصية) : حسن بحراوي: 214.
(xxxvi) ينظر: فن المسرحية: علي الراعي: 57.
(xxxvii) النهايات المفتوحة 0دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي): شاكر النابلسي: 31.
(xxxviii) ينظر: فن المسرحية: مالين مكوكين، ت: عبد الستار شويلية، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد ، السنة السادسة، ع9، 1980: 192، والسيناريو: سِدْفيلد، ت: سامي محمد: 37 – 38.
(xxxix) ينظر: بناء الرواية: أدوين موير، ت: إبراهيم الصيرفي:20.
(xl) عالم الرواية: رولان بورنوف، وريال أوئيليه، ت: نهاد التكرلي: 148.

([xli]) ينظر: من فنون الأدب المسرحية: د. عبد القادر القط: 26، و: فن المسرحية: د. عبد القادر القط: 20، ومعجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حمادة: 156.
([xlii]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 103 – 113.
([xliii]) ينظر: القصة السايكولوجية: ليون أيدل، ت: محمود السمرة: 104.
([xliv]) ينظر: فن كتابة المسرحية: لاجوس أجرى، ت: دريني خشبه: 221، و: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حماده: 157.
([xlv]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنة: 62 – 66.
([xlvi]) الشخصية بين النجاح والفشل: عباس مهدي: 211.
([xlvii]) مسرحية كاوه دلدار : محيي الدين زنكنه : 66 - 69.
([xlviii]) دلالات الجسد المسرحي: أ. د. محمد عباس حنتوش عمران: 117.
([xlix]) ينظر: أساليب أداء الممثل المسرحي: أ. د. محمد فضيل شناوة:191.
([l]) ينظر: علم النفس التربوي: د. سعاد جبر سعيد: 291.
([li]) ينظر: م. ن: 288 – 289، و: التحليل النفسي للمكاشفة الباطنية: سمير عبده:11.
([lii]) فن الكاتب المسرحي والإذاعة والتلفزيون والسينما: روجرم بفيلد (الابن)، ت: دريني خشبة: 243.
([liii]) ينظر: الزمان أبعاده الزمنية: د.عبد اللطيف الصديقي: 51.
([liv]) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: إبراهيم جنداري: 44.
([lv]) ينظر: بناء الرواية: د. سيزا قاسم: 26.
([lvi]) ينظر: الزمن وحركة الحياة: د. باسل البستاني: آفاق عربية، ع: 12: 1987، 61.
([lvii]) الزمن في الأدب: هانز ميرهوف: ت: أسعد رزوق: 10.
([lviii]) ينظر: عالم الرواية: رولان بورنوف، وريال اوئيلية، ت: نهاد التكرلي: 118.
([lix]) ينظر: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية): د. عبد الفتاح عثمان: 54.
([lx]) مدخل إلى الزمن في الدراما: مجيد حميد الجبوري، آفاق عربية، ع11 – 12، 1999: 58.
([lxi]) ينظر: مدخل إلى زمن في الدراما: مجيد حميد الجبوري: 58.
([lxii]) نظرية الدراما: شنيشينايا نوثا: ت: نور الدين فارس: 207.
([lxiii]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 176 – 177.
([lxiv]) ينظر: معجم مصطلحات علم النفس: عبد المجيد سالمي: 25، 59.
([lxv]) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : د. إبراهيم حمادة :28، وينظر: جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية: أ. د. محمد صابر عبيد ود.سوسن هادي جعفر البياتي:207.
([lxvi]) ينظر: بنية الشكل الروائي: (الفضاء، الزمن، الشخصية): حسن بحراوي: 121.
([lxvii]) مسرحية كاوه دلدار، محيي الدين زنكنه: 149 -150.
([lxviii]) ينظر: المرأة في الرواية الفلسطينية: حسن رشاد: 248.
([lxix]) ينظر: أطياف الوجه الواحد: (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) : د. نعيم اليافي: 280.
([lxx]) ينظر: كتابة المكان بعيد عنه: خليل النعيمي: 40.
([lxxi]) نظرية المكان عند ابن سبنا: حسن مجيد العبيد: 48.
([lxxii]) ينظر: قراءة في النص الأدبي (مدخل ومنطلقات): نضال محمد فتحي الشمالي:78.
([lxxiii]) ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): د. سيزا قاسم: 84، والرواية والمكان: ياسين النصير: 17.
([lxxiv]) ينظر: الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ: د: نصر محمد إبراهيم : 323، وبناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ: د. بدري عثمان: 95.
([lxxv]) التقنيات السردية في الروايات عبد الرحمن منيف: عبد الحميد المحادين: 9.
([lxxvi]) إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير: 159.
([lxxvii]) ينظر: م. ن: 154.
([lxxviii]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 114.
([lxxix]) م.ن: 114.
([lxxx]) م.ن: 116.
([lxxxi]) م.ن: 119.

([lxxxii]) م.ن: 123 – 124.
([lxxxiii]) ينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا: مهدي عبيدي:44.
([lxxxiv]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 126، 129- 130.
([lxxxv]) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 184.
([lxxxvi]) ينظر: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي أحمد باكثير: 81.
([lxxxvii]) نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص: إيليا سليم الحاوي: 107.
([lxxxviii]) ينظر: في أمراض القصة العراقية القصيرة: أنور الغساني: 91.
([lxxxix]) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري ، ت: محمود الربيعي: 56.
([xc]) ينظر: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية): فاتح عبد السلام: 127.
([xci]) ينظر: القصة السيكولوجية: ليون ايدل، ت: محمود السمرة: 166.
([xcii]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه:20.
([xciii]) م. ن: 51.
([xciv]) ينظر: لغة النقد الأدبي الحديث: د. فتحي بو خالفة: 247.
([xcv]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 118.
([xcvi]) م.ن: 162.
([xcvii]) م. ن: 127
([xcviii]) م. ن: 132.
([xcix]) م.ن: 19.
([c]) م.ن: 151.
([ci]) م. ن: 47.
([cii]) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة:235، وتحليل النص الشعري: محد فتوح:15.
([ciii]) تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح: 126 – 127.
([civ]) ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد:161.
([cv]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 47.
([cvi]) م. ن :76 – 77.
([cvii]) ينظر: الأصوات اللغوية: د. أنيس إبراهيم: 67.
([cviii]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 111 – 112.
([cix]) ينظر: معاني الحروف وأصواتها: يوسف عطا:76.
([cx]) مسرحية كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه: 181.
([cxi]) م.ن: 47.
([cxii]) م. ن: 99.
([cxiii]) م.ن: 132.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المسرحيات

1- كاوه دلدار: محيي الدين زنكنه، مطبعة اوفيست حسام ، بغداد، 1989، ط1.

ثانياً: المصادر والمراجع

1- اتجاهات الشعر العربي المعاصر: د. إحسان عباس ، عالم المعرفة، مطابع السياسية – الكويت ، 1978، د. ط.

2- أحلى الأساطير الإغريقية: خليل تادرس، دار كتابنا للنشر، بيروت – لبنان ، د. ت د. ط .
3- أساليب أداء الممثل المسرحي: أ. د. محمد فضيل شناوة، دار الرضوان للنشر والتوزيع – عمان ، 2016م ، ط1.
4- الأسطورة والرمز: ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة الكتب المترجمة (15) ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ، 1973.
5- الأسطورة والمعنى: كلود ليفي شتراوس، ترجمة: شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ، 1986.
6- إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986م.
7- الأصوات اللغوية :د . إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، 1971، ط4.
8- أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق):د. نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997م.
9- بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ : د. بدري عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1986.
10- بناء الرواية: إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط ، الدار المصرية للتأليف والترجمة– مصر ، 1965، د.ط .
11- بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية): د. عبد الفتاح عثمان ، دار التقدم ، القاهرة، 1982م.
12- بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) : د. سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
13- بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية): حسن بحرواي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت – لبنان ، 1990م، ط1.
14- تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص:د. محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ،1985،ط1.
15- تحليل النص الشعري: محمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة المملكة العربية السعودية ؛ 1999م ، ط1.
16- التحليل النفسي للمكاشفة الباطنية (قوة رؤية الأشياء أو الحوادث غير المنظورة) : سمير عبده ، دار علاء الدين – دمشق ، 1994م ، ط1.
17- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن، 1999، ط1.
18- تناصية الانساق في الشعر العربي الحديث : أ. د . محمد جودات ، عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ، 2011م ، ط1.

19- تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975، د.ط.

20- جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية ((مدارات الشرق)) لنبيل سليمان: أ. د. محمد صابر عبيد و د. سوسن هادي جعفر البياتي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية – اللاذقية ، 2008م ، ط1.

21- جماليات المكان في ثلاثية حنامينا (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد): مهدي عبيدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ، 2011م، ط1.

22- الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية : فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1999 ، د.ط.

23- دلالات الجسد المسرحي:أ.د. محمد عباس حنتوش عمران، دار الرضوان للنشر والتوزيع – عمان ، 2016م، ط1.

24- الرواية والتحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)، حسن المودن ، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الامان ، الرباط ، 2009، ط1.

25- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح احمد، دار المعارف مصر ، القاهرة، 1978، ط2.

26- الرواية والمكان: ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986،ط1.

27- الزمان أبعاده وبنيته: د. عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية، د.ت.

28- الزمن في الآدب: هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مطابع مؤسسة سجل العرب – القاهرة، 1972،د.ط.

29- سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، 2001م، ط1.

30- السيناريو: سدفيلد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، د.ط.

31- الشخصية بين النجاح والفشل: عباس مهدي، دار الحرف العربي، بيروت ، 2008، د.ط.

32- الشخصية وأثرها في البناء الفني لرواية نجيب محفوظ: د. نصر محمد إبراهيم، منشورات شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ، جدة ، 1984.

33- صدى الحادثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم: رضوان جودت زيادة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء – بيروت، 2003م ، ط1.

34- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغة والنقدي: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ، بيروت، د.ت.

35- عالم الرواية: رولان بورنوف، وريال أوئيلية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد ، 1991 ، ط1 .

36- العلاج النفسي الحديث قوة للإنسان:د. عبد الستار إبراهيم، عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت صدرت سلسلة في يناير 1987، بإشراف احمد مشاري العدواني1990(27) .

37- علم المسرحية: الاردس نيكول، ترجمة دريني خشبة، راجعه:علي فهمي ، المطبعة النموذجية ، مصر، د.ت ، د.ط.

38- علم النفس التربوي: د. سعاد جبر سعيد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، وعالم الكتب الحديث، أربد، 2008، ط1.

39- علم النفس الشخصية : محمد جاسم العبيدي ، مركز البحوث التربوية والنفسية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع – الأردن ، 2011م ، ط1.

40- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، 2001م ، ط1.

41- فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما: روجرم بفليد (الابن) ، ترجمة وتقديم : دريني خشبة ، دار النهضة ، ((مصر للطبع والنشر))، الفجالة – القاهرة ، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة – نيويورك ، 1978، د. ط.

42- فن كتابة المسرحية: لاجوس أجرى ، مقدم له: جلبرت ملر ، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية للنشر، مطابع دار الكتاب العربي بالقاهرة ، مصر – القاهرة ، د. ت، د. ط.

43- فن المسرحية: د. عبد القادر القط، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، لبنان ، 1988م،ط1.

44- فن المسرحية: علي الراعي، كتب للجميع – القاهرة ، 1954،د.ط.

45- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : علي احمد باكثير ، مكتبة مصر ، الفجالة ، د. ت ، د. ط.

46- في أصول الخطاب النقدي الجديد : تزفتان تودوروف رولان بارث، ترجمة: احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989م.

47- قراءة في النص الأدبي (مدخل ومنطلقات): نضال محمد فتحي الشمالي ، دار وائل للنشر، 2009م،ط1.

48- القصة السليكولوجية : (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة): ليون إيدل ، ترجمة: محمود السمرة ، المكتبة الأهلية، 1959،د.ط.

49- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة : دار العلم للملايين ، بيروت– لبنان ، 2007م، ط14.

50- اللغة الشعرية– دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ، 1997م– ط1.

51- لغة النقد الأدبي الحديث :د. فتحي بو خالفة ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد – الأردن ، 2012م،ط1.
52- المرأة في الرواية الفلسطينية 1965- 1985، حسن رشاد ، اتحاد الكتاب العرب- دمشق ، 1998،د.ط.
53- المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ملتون ماركس ترجمة : فريد مدور، دار الكتاب العربي نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت – نيويورك ، 1965، د. ط.
54- معاني الحروف وأصواتها في اللغة العربية: يوسف عطا الطريفي، دار الأسراء للنشر والتوزيع ، الأردن – عمان ، 2002م.
55- المعجم الأدبي ، جبور عبد النور، دار العلم للملايين 1979،ط1.
56- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية :د.إبراهيم حمادة، دار المعارف، القاهرة، 1985م.
57- معجم مصطلحات علم النفس، عبد المجيد سالمي، نور الدين خالد ، شريف بدوي ، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني ، 1998، ط1.
58- مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، وليد قصاب ، دار الفكر العربي،2007، ط1.
59- من حديث القصة والمسرحية: علي جواد الطاهر، بغداد ،1987، ط1.
60- من فنون الآدب المسرحية: د. عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، 1978م، د. ط.
61- النص الأدبي تحليله وبناؤه (مدخل اجرائي): د.إبراهيم خليل ، عمان ، 1995م.
62- نظرية الدراما: سنيشينايا نوثا ، ترجمة: نور الدين فارس، دار شؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2009، ط1.
63- نظرية الدراما من أرسطو إلى الأن: د. رشاد رشدي ، هلا للنشر والتوزيع، 1420هـ- 2000م.
64- نظرية المكان عند ابن سينا: حسن مجيد الربيعي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987م.
65- نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص : ايليا سليم الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1969،ط3.
66- النهايات المفتوحة(دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي)، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 1985، ط2.

ثالثاً: **الرسائل الجامعية**. توظيف الموروث الشعبي في المسرح الكردي المعاصر: بلقيس علي شرين الدوسكي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2003.

1- الظواهر الفنية في شعر الموصل 1968- 1980 دراسة في المجاميع: عبد الغفار عبد الجبار محمود الدليمي، رسالة ماجستير كلية الآداب – جامعة الموصل، 2000م.

رابعاً: **البحوث المنشورة والدوريات**.

1- الزمن وحركة الحياة: د. باسل البستاني ، مجلة أفاق عربية ، ع(12) ، 1987م.
2- فن المسرحية ، مالين مكوكين، ترجمة: عبد الستار شويلية ، مجلة الطليعة الأدبية ، بغداد ، السنة السادسة ، ع9، 1980.
3- في أمراض القصة العراقية القصيرة: أنور الغساني، مجلة الأقلام ، ع5، 1971.
4- كتابة المكان بعيد عنه ، خليل النعيمي ، مجلة الأقلام ، ع2، 1998.
5- مدخل إلى الزمن في الدراما : مجيد حميد الجبوري، مجلة آفاق عربية، ع(11-12) ، 1991م.

خامساً: **الإنترنيت**.

1- سيكو دراما، ويكبيديا – الموسوعة الحرة

wikehttps: llar.m.wikipedia.ong.

The Psychological Dimension in Mohiuddin Zanganeh's Plays (Kaveh Daldar) as a Model

Assistant Instructor: Kuistan Najimaddin Inja
College of Arts/ University of Kirkuk

Abstract

The psychological motivation is one of the influences that formed within the behavioral or visual acts. It leads to show the act and the personal knowledge. As well as the character was concourse in events, his attitudes, his actions or his conversations. So the psychological dimension has been carefully examined in Mohiuddin Zanganeh's play (Kaveh Daldar) as a model. This study deals with the play and its relationship with the psychology, and gives a brief account about the play and its terms of reference. Then it analyzes the characters of the play artistically, literary and aesthetically. It focuses on the psychological aspect of the tragic, educated, realistic characters, in order to embody a model for a man who lives through his fate, his wishes and his psychological struggle because of psychological and emotional disturbance that they experienced. The writer used several psychological issues such as: sacrifice, love and hate, grief and joy, strong and the weak, the oppressor and the oppressed, sincerity and honesty, all of which stem from the self and all this will be instructive in the play through the characters, time, place and dialogue.