**البنية الدرامية في التأليف المسرحي النسوي في العراق**

**أ.د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني الباحثة: مريام سعد جليل**

**جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة**

**Miryamsaad@gmail.com**

**المستخلص:**

مما لا يختلف عليه اثنان أن المرأة شاطرت الرجل في مجمل النشاط الإنساني من ثقافة، وفنون، وآداب، واختراعات وابتكارات علمية وتقنية، وساهمت في رفد الأفكار لكي تحيا الإنسانية حياة أفضل وأجمل، مما يدفع عجلة الحياة والحضارة إلى مسارات جديدة من النمو والتطور والتقدم والرقي.

ويتنوع الحديث في هذا المجال ويقترن بالعديد من الشواهد والبراهين التي لا تحتاج إلى جهد كبير من التعداد والشرح والأدلة لإثبات ذلك. وقد تبلور ذلك في نهاية القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين، حيث ظهرت النظريات النقدية والفلسفية والأدبية، والأيديولوجيات الاقتصادية والسياسية، فظهر للمرأة كل ما يدل على كيانها الحر المستقل أدبياً وثقافياً وإبداعياً، فظهرت نظرية النقد الحديث، وبرز معها النقد النسوي، وتنوعت مناهجه واتجاهاته ومنجزاته، وبرز الإبداع النسوي في مجال الشعر، والقصة، والدراما، وبرزت في مجالات أخرى عديدة، كالنقد، والصحافة، والتأليف، والتمثيل، والإخراج.

ومن أهم تلك الإبداعات النسوية التي ظهرت في العراق، التأليف المسرحي، الذي يمر بصور فنية مختلفة، سواء على صعيد المسرحية المتعددة الفصول أو المسرحية ذات الشكل المعاصر ذات الفصل الواحد، وهناك وسائل عدة يعتمدها المؤلف المسرحي في بنائه الفني للنص وهذه العملية تسمى: عملية البناء الدرامي وتعتمد بدورها على عدة عناصر ولكل كاتب طريقته التي يعتمدها في بناءه للنص المسرحي، وفي هذا البحث سنسلط الضوء على البنية الدرامية في التأليف المسرحي النسوي العراقي.

الكلمات المفتاحية: (البنية الدرامية، التأليف المسرحي، الفكرة الدرامية، الحوار، الإخراج المسرحي).

**Dramatic Structure in Feminist Theatrical Composition in Iraq**

**Prof. Dr. Abdul Sattar Abd Thabet Al-Baidhani Researcher: Myriam Saad Jalil**

**Basra University / College of Fine Arts**

**Abstract:**

What is not disputed by two is that the woman shared the man in the entirety of human activity in terms of culture، arts، literature، scientific and technical inventions and innovations، and contributed in supplying ideas in order for humanity to live a better and more beautiful life، which pushes the wheel of life and civilization to new paths of growth، development، progress and progress.

There is a variety of speech in this field، and it is accompanied by many evidences and evidence that do not require a great effort of census، explanation، and evidence to prove this. This was crystallized at the end of the nineteenth century and early twentieth century، where critical، philosophical and literary theories emerged، and economic and political ideologies، so women showed all evidence of their free، independent، literary، cultural and creative entity، and the theory of modern criticism appeared، and feminist criticism emerged، and its methods، trends and achievements varied with it Feminist creativity has emerged in the field of poetry، story، and drama، and has emerged in many other areas، such as criticism، journalism، authorship، acting، and directing.

Among the most important of these feminist creations that have emerged in Iraq is theatrical authorship، which passes through various artistic forms، whether on the level of the multi-chapter play or the theatrical one-chapter play، and there are several methods that the author author adopts in his artistic construction of the text and this process is called: the construction process Dramatic، and in turn، depends on several elements، and each writer has his own method for building the theatrical text، and in this research we will shed light on the dramatic structure in the Iraqi feminist theatrical composition.

**key words:)** Dramatic Structure، Theatrical Composition، Dramatic Idea، Dialogue، Theatrical Direction(.

**مقدمة:**

يمر التأليف المسرحي بصور فنية مختلفة، سواء على صعيد المسرحية المتعددة الفصول أو المسرحية ذات الشكل المعاصر ذات الفصل الواحد، فكان المؤلفون يطيلون ويمددون في الأحداث ثم اصبحوا يكثفون الحبكة ويختزلونها، فهناك عدة وسائل يعتمدها المؤلف المسرحي في بنائه الفني للنص وهذه العملية تسمى : عملية البناء الدرامي وتعتمد بدورها على عدة عناصر ولكل كاتب طريقته التي يعتمدها في بناءه للنص المسرحي ففي عهد اليونانيين نجد ان اغلب النصوص المسرحية آنذاك تقوم على (( الضرورة التاريخية والفنية منذ القرن الخامس ق.م. فرصة ولادة الحدث الدرامي بكل خصائصه ومميزاته، تلك الفرصة التي جاءت انعكاسا حتميا لجملة المتغيرات الحضارية التي جرت في المجتمع الإغريقي القديم ))([[1]](#endnote-1)).

وهذه المتغيرات هي اساس البناء الدرامي التي وصفها (ارسطو) بالمحاكاة، التي يحاكي فيها عملاً خيراً او فعلاً نبيلاً، فأفضل النصوص واجودها تلك التي تقوم على قصة قوية البناء ومصقولة السرد، وما تعنيه المسرحية لذاتها في النص قبل ان تكون مجرد فكرة تطرح لتوصيل الاهداف، وتبقى المسرحية وعناصرها ثابتة ولكنها تتشكل حسبما، تريده المؤلفة.

**عناصر البنية الدرامية:**

**أولاً: الفكرة الرئيسة (الثيمة):**

تأتي الفكرة الرئيسة (الثيمة) في المقدمة ومهمتها التعريف بالموضوع الذي تدور حوله الأحداث والشخصيات في النص المسرحي، والفكرة هي ((الفكرة الرئيسة التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم انها موضوعه . اما الثيمة الدرامية فهي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها اقوال واحداث))([[2]](#endnote-2)). وهو ما يقوم المؤلف المسرحي بطرحه من خلال نصه وبطريقة فنية، فهي اللبنة الاساسية لبناء اي نص مسرحي درامي وهو ما يجب على الكاتب أن يختارها بدقة وعناية مما يشد المتلقي لمتابعة القراءة، لأنه لو لم تكن هناك قضية اساسية تشغل فكر الكاتبة لتطرحها بطريقة ممسرحة، لما كان هناك نص بالاساس، فهو يقدم المعلومات ((الاولية عن الابطال، عن العلاقات فيما بينهم وهو تعرف خاص على الممثلين، على مكان الفعل والمرحلة . القطر، على زمان الفعل، وعلى بداية الوضعية ..الخ ))([[3]](#endnote-3)).

فالفكرة الدرامية هي التي تنتظم فيها الاحداث من اولها لاخرها، ويجب ان تتحدث عن حدث واقعي سواء حدث في التاريخ او في الحاضر والمستقبل يجب مراعاة الحدث الواقعي فيها، لانها تنقل مادة تاريخية مع اضافات الكاتب الخاصه على هذه الاحداث، حتى لا يتشتت المتلقي، فالخاصية "الحيوية في النص الدرامي :و سر المهارة في توجيه النص، لا يكمن في ما يفكر فيه البعض \_لكي تطرحه غير ملحوظ بين الكلمات \_ انما عليك ان تبنيه بشكل حيوي، كما ان الماضي لا يكشف ببساطة، ولكن عليه ان يشارك بنشاط واستمرار في نمو الفعل وتطوره امام عيوننا\*([[4]](#endnote-4))، فقد يكون للحدث في الماضي تأثير مباشر لما يحدث في الوقت الحالي، او في تاريخ شخص ما، فهو ذو اهمية في ربط الاحداث وتطورها في الوقت الحاضر من اجل فهم المتلقي، والمقدمة (( كمشهد مستقل فهي تصور المشاكل التي وقعت في وقت بعيد، والتي لها علاقة احيانا غير مباشرة بمصائر الابطال))([[5]](#endnote-5)). فهي لا ترتبط فقط بمصائر الابطال او الافعال لكنها ترتبط بذاتها مكونة لوحة جمالية للمسرحية، وتعد بداية للفعل، او الحدث و الصراع ، وهي التي تولد من رحم الفكر لمبدع النص ومؤلفه، ودائما ما يكون منبعها الدماغ وليس العاطفة.

**ثانياً: الشخصية :**

مما سبق يتضح لنا ان الشخصية في البناء الدرامي هي تعد بمثابة الحيز الناقل الذي يحمل مضمون المؤلفة وفكرتها الخاصة عن قضية او حدث ما ، تناقشه من خلال النص المسرحي وتبعا لهذه الشخصية نلاحظ تطور الاحداث ونموها ووصولها الى ذروتها بأختلاف تبعيات الشخصية هل هي نمطية ؟ ام محورية ؟ او ثانوية ؟ وهذا ما نتعرف عليه من خلال الحوارات داخل النص المسرحي ، كما لا يخفى علينا ان هناك ابعادا ذات تأثير على الشخصيات وهي الابعاد الفسيولوجية والسوسيولوجية والبعد الاكثر تأثيرا هو البعد السيكويولوجي ، فكلها عبارة عن ((مجموعة الصفات الجسمية، والعقلية، والخلقية التي يتصف بها الانسان، وتميز الشخص في سلوكه، وطباعه عن غيره .. هي البطل ، وما يتصف به من طباع تؤلف تكوينه النفسي، والخلقي))([[6]](#endnote-6)). فالبعد الفسيولوجي هو الذي يختلف حسب الجسم بين الذكر والانثى، الطول القصر، اللون، الفوارق العمرية وهكذا .

اما ما يقصده في البعد السوسيولوجي فهو البعد الاجتماعي اي الدرجة العلمية والبيئة والانتماء والفوارق الطبقية التي يراعي المؤلف وضع يده على مثل هذا البعد جيدا، والبعد الاخير هو البعد النفسي فهو مجموع البعدين السابقين ونتيجتهما التي تجعل الشخصية قادرة على التأقلم مع الحدث وتصاعده ، او العكس (( وهي بمثابة الاستعداد الذي يعين كيفية الاستجابة عند هذا الشخص ، او ذاك ، وبالتالي مظاهر سلوكه .. او هي درجة، او مستوى الطاقة النفسية، والتكيف مع الظروف، ورغم ثبات الطباع ، فهي في واقع الحياة كثيرة التبدل، والتغير))([[7]](#endnote-7)).

فكل الظروف البيئية والدينية والطبقية لها تأثيرها المباشر في خلق الحالة النفسية لهذه الشخصية والتي تجعلها قادرة على الابتكار والخلق والتجديد ، تتظافر فيما بينها هذه العناصر مكونة جسدا واحدا داخل النص المسرحي يسرد علينا الاحداث ، وتتطور هذه الشخصية مع تطور الحدث سواء صعد او هبط فهي غير ثابتة ومتغيرة ولا تبقى كما رسمها المؤلف ، ((واي مسرحية جيدة تتطور شخصياتها دائما بشكل واضح مثل مسرحيات (هاملت ، بيت الدمية ) فكل شخصية يصورها المؤلف لابد ان تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية ))([[8]](#endnote-8))، فلابد للشخصية ان تتواءم مع طبيعة الوظيفة الدرامية الموكلة اليها، حتى تستطيع القيام بها، من حيث الافكار والرؤى والسلوك تجاه ما يجري من احداث، ((لان تطور الفعل المسرحي مشروط بتطور الشخصية وتأكيد حضورها ورغباتها الكبيرة وصراعها مع الاطراف الاخرى، ولذلك فأن المؤلفة مطالبة بتأسيس الشخصيات بما تحمل من افكار عامة، ومن تفاصيل حياتية تشمل زمانها ومكانها الذي يؤدي الى دوافعها وراء كل فعل تقوم به ))([[9]](#endnote-9)). فجميع ما تقوم به الشخصية المسرحية هو نابع من الدوافع الذاتية المرتبطة باحلامها واهدافها وما تفكر به وتخشاه ، حتى تتشابه مع شخصياتنا في الواقع ، لتعبر عن حالة الصدق في نقل الواقع وهو ما يؤدي بالنتيجة الى اقتناع المتلقي بأنها شيء طبيعي وغير مفتعل وهو ما يحدد لنا هوية الشخصية، كما (( تشكل المحددات الثقافية \_ الاجتماعية لانتماء الشخص الى واحد من الجنسين جوهر ما يدعى (بالجندر) المتمثل اساسا بتكريس وعي التمايز بين الانتماء البيولوجي الجنسي للشخص، وبين هويته الاجتماعية كرجل او كأمرأة ))([[10]](#endnote-10)).

فما يكتب من حركات وايماءات للبطلة او البطل، دائما ما تكون نابعة من الفكر والتربية الاجتماعية التي نمت داخل الفرد بسبب محيطه العائلي ، والاجتماعي، وهنا برزت بعض محاولات المؤلفات النسويات، من كتابة جديدة في البناء الدرامي تلتصق بالهوية النسوية الثقافية، كانت تبرز في (( انها تتلخص في اعادة صياغة نظريات خاصة بأدوات النص الدرامي والاخراج المسرحي في محاولة لخلق موقع جديد للكيان الانثوي المرغوب فيه، وهي محاولة ستغير تماما من طريقة ارساء دعائم في مجال الاشارات ، وقد تحدث في النص بعض التغيرات : قد يكون موجزا وليس تفصيليا او شظويا وليس ملتبسا تماما وليس واضحا ، معترضا وليس مسترسلا))([[11]](#endnote-11)). كل هذه وغيرها، يشكل اثباتا للشخصية الانثوية في خلق ابتكاراتها للنص المسرحي اضف الى ذلك قناعات المسلط عليها الذي لا تستهويه فكرة فسح المجال امام الكتابات النسائية كي تنطلق في اشتغالها على مرتكزات ابداعية تؤكد وجودها، وهويتها في اطار بنائها الدرامي للنص من خلال قناعات الاخر، المسلط عليها، لتكسر الكلاسيكية النمطية وتفسح المجال امام الكتابات النسائية في بناءها الدرامي المميز والمغاير، فهي بمثابة ثورة ضد العادات والافكار السائدة في السابق، وعلى الرغم من ذلك فهي تراعي الجوانب النفسية والاجتماعية والجسمانية في اختيار شخوصها ويرجع هذا الى ((عندما تهتم بكتابة مسرحية في موضوع حديث عليك ان تتخيل الناس كما هم . تخيلهم في اسلوب معاشهم، وفي مسكنهم وبين من يعاشرونهم ...واذا اردت الحق وتوخيت الصدق فعليك ان تفكر تفكيرا عميقا واعيا في كل تفصيل مهما كان صغيرا))([[12]](#endnote-12)) فمن اخلاقيات المجتمع تنبع اخلاقيات المؤلف المسرحي ، واخلاقيات شخوصه المسرحية، حين تعتزم المؤلفة البحث الدرامي للفعل التي تقوم به الشخصية، لينتج الشكل الدرامي لها ،اذ تشهد وتساعد في رصد التحولات التي تنتج اشكالا تنبثق من الشخصية الرئيسة ناتجة منها الافعال والاحداث الاولى حيث (( التحول من الضعف الى القوة ، ومن الغياب الى الحضور، ومن الانقياد الى الفعل ، ومن الصمت الى الفضح ))([[13]](#endnote-13)). فهي لا تنشد التغير لنفسها فقط ولكن لمحيطها ايضا، بل للعالم كله . فشخوص المسرحيات النسوية غير مفصولة عن المجتمعات والواقع الموجود اليوم، بل هي مستوحاة ومأخوذة من الواقع، كما قد تختار المرأة في نصها المسرحي شخصية متميزة عن بقية افراد المجتمع ، لانها تكاد ان تتخلص من مهزلة الحياة وانعدام مكانة المرأة بين الفئة الاخرى ، فهي بأحداثها الواقعية والقريبة منا وطريقة سردها تأخذنا بجو من القوة والاصرار للتغيير نحو الاحسن ، ونجد اغلب الشخصيات النسائية في النصوص النسوية تؤكد على موضوع الانوثه وامكانية المرأة في احداث نقلة نوعية في المجتمع ، نابعة من الذات الانسانية .

**ثالثاً: الحبكة:**

العنصر المهم في البناء الدرامي هو عنصر ( الحبكة) التي تعد ((بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها " ارسطو " بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح ))([[14]](#endnote-14)). وهي التي تضع الاطار الرئيس للصراع وتسير في خط تطور الصراع وتتابع الاحداث، حتى يتبين للقارئ والمتلقي ان الاحداث تابعة لما حدث في السابق، اي ما سبقها من حدث وهكذا بتسلسل منطقي ، حتى لا يحدث اي خلل في بنية المسرحية .

وببساطة هي عبارة عن ((التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد . انها عملية هندسة وبناء الاجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول الى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وعلى هذا فكل مسرحية حتى لو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة اي من الاشتمال المرتب على شخصيات واحداث ولغة ... ومن ثم فأن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية الا نظريا فقط لانها هي روح العملية الدرامية))([[15]](#endnote-15))

وتتنوع الحبكة من حيث الشدة فهناك البسيطة التي تلازم المسرحية من بدايتها حتى النهاية ولا يتغير فيها مصير الشخصية، وهناك المعقدة التي تتوزع الى عدة فروع تغذي الحبكة الرئيسة وتتعقد اكثر لتصل الى الذروة ، ذروة الاحداث وبتواترية تصاعدية ويتغير فيها مصير الشخصية من الشقاء الى السعاده ، واخرى تدعى (الحبكة المحكمة) وهي التي تكون اكثر تحكما في مصير الشخصية، بحيث تواجه فيها الشخصية المسرحية اخفاقات عديدة تنتهي بالانتصار لها ، لذا (( عندما يتحدث الكاتب الدرامي عن الفعل فأنه لا يعني الضوضاء او مجرد الحركة المادية بل يقصد التطور والنمو، وما من شك في ان الفعل يتضمن تطورا ونموا، ولكنه لايعني بالضرورة عمل اشياء ))([[16]](#endnote-16)).

والصراع هنا يأتي على شكلين، احدهما داخلي (صراع نفسي) داخل الشخصية المسرحية، والثاني خارجي والذي يتمثل ويدور بين الشخصية ومحيطها ، اي بمعنى الفرد ومجتمعه او المجتمعات الاخرى، وما تسعى اليه المؤلفة هو الكشف عن الجوانب في حبكات لها اهمية في تغير مصير مجتمع وطرح صراع ذى اهمية فالمسرحية (( تهتم بالجوانب العميقة من الصراع بين عالمين ، عالم المرأة بعلاقاته الشخصية وقيمة الانسانية ضد عالم الرجل بحقوقه وواجباته الشرعية ))([[17]](#endnote-17)).

ومحاولات المرأة عديدة للتخلص من ربط هوية كتاباتها بالاخر (الرجل) ، وتحاول وبجدية تامه لاثبات نفسها من خلال حبكات شخصياتها المسرحية داخل النص ، فغدت شخصية المؤلفة هي اساس الحبكة وربط احداث المسرحية وقدرتها على تخطي الصعوبات وتغير الافكار للافضل تجاه المرأة (( فأن الذات تبحث عن هويتها على مستوى حياة بكاملها ... ان هوية الشخصية المسرحية تفهم عن طريق تحويل عملية صياغة الحبكة اليها هي، بعد ان كانت هذه العملية مطبقة على الاحداث المحكية ..ويمكننا ان نقول بأن الشخصية هي نفسها صيغت كحبكة ))([[18]](#endnote-18))، بكونه تتابع للأحداث التي ستقع فيما بعد بالنص ويختبر المسار الحدثي المتتابع بعده المسار الذي يحقق خطية البنية الحدثية، خاصة في البنية المسرحية الحديثة التي تعد مختلفة بالنسبة للمسرحية القديمة فالحديثة ((تتصف بنيتها بأنها مختلفة عن سابقتها ، فهي لا تتصف بوجود قوتين ماديتين تصطدمان في صراع مستمر حتى انتهاء احد الطرفين مما يستدعي تنظيم التصادم باستعراض تلك الدوافع والغايات وكشفها لكي ينطلق الحدث الدرامي الذي يؤدي الى تأجيج الصراع وتصاعده وصولا الى الذروة التي تكون فيها حياة الابطال في اشد حالات الخطورة ))([[19]](#endnote-19) ) كذلك من ناحية اكثر حرية للمرأة من الاستعباد، فالحبكة تلك البنية التكوينية المحورية للمسرحية ، والتي تنقل الينا النشاط المستمر لمصير الشخصية وصنع العلاقات المعقدة بين الذات ومحيطها، لذلك يشير (عمر الدسوقي) الى ان المدرسة الواقعية ترى ان تكون (( الحوادث الجزئية والتفصيلات مستمدة من واقع الحياة الحاضرة، لا من التاريخ ولا من الخيال ، لان التاريخ والخيال ليسا سوى الاطار الخارجي للقصة او المسرحية ))([[20]](#endnote-20))

والحبكة تتولد نتيجة كما ذكر سابقا لصراعين داخلي واخر خارجي متسببه بالمأساة التي تبدء بالتطور خلال احداث المسرحية وتشد انتباه القارئ والمتلقي ، ومعنى ذلك ((ان المؤلف المسرحي في شتى مراحل التأليف المسرحي يبدع ، ويخلق ، ويشرح ويوضح ، ويكمل المواقف ، او يرجح ادلة بعيدة على ادلة قريبة ، فيسوي عمله المسرحي ، وتحليلاته ، ... وان المؤلف المسرحي حر في ترجيحه الدليل الذي يساند عمله المسرحي ، ويكسبه القوة والرونق ))([[21]](#endnote-21))، فكلما كانت الحبكة معقدة اكثر كل ما زاد التشويق والشد للمتابعة في الاحداث ، لمعرفة نتيجة ما يجري من احداث ومصير للشخصيات ، فالمؤلف يتبنى في نظام بناء حبكتة النظام الحيوي الدرامي من خلال التركيز والتحفيز ، ومثل هذا العمل الفني والنوع يحتاج الى الادراك الشمولي لعلاقة الجزء بالكل ، وكيفية تشكيل هذه العلاقة واستثارة اسبابها والتوصل الى جوهرها من خلال المعرفة الفعلية في تطور حركة الفعل والتي يسهم في تعقيد الحبكة اكثر ((و هذا معناه ان بناء الشخصية ليس حدثا نصيا فحسب ، بل هو ايضا جزء من سيرورة اعادة بناء ذاكرة تتم داخل الموسوعه ، اننا نرى بعيون الشخصيات ، ونتكلم بلسانها ، ونعمل بأيديها .. هي جزء من موسوعة اليها ننتمي ، ومنها نستمد المعاني ، وانطلاقاً منها نوؤل في الوقت ذاته ))([[22]](#endnote-22)).

و على ذلك فأن بناء الحبكة بدورها تنقسم الى اجزاء وهذه الاجزاء هي :

1\_المقدمة (الاستهلال ) : وهو عبارة عن مشهد استهلالي تقديمي للاحداث التي ستدور داخل النص المسرحي ، ويعد بداية للمعلومات حول الحدث ، ((وهذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف فيه معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الاشارات الى الاحداث السابقة ويجب ان تكون التقديمة جز لا يتجزأ من النص المسرحي ككل ))([[23]](#endnote-23)) وهذا المشهد لا يستغنى عنه اي مؤلف مسرحي ، لضرورة وجوده كي يتضح مكان الاحداث ، ولا يكاد يخلو نص من النصوص المسرحية من هذا المشهد وتعد هذه احدى نتائج تطور التفكير المعاصر لدى المؤلفات النسويات وخرقها لمبادئ الحبكة القديمة التي وضعها القدماء اذ (( ان هذا التغيير الذي احدثته الكاتبات /النساء ، في السرد لايمكن ان نجرده من تنامي الوعي لدى هؤلاء الكاتبات باليات الكتابة وابدالاتها الجمالية والابداعية ))([[24]](#endnote-24)) وهو ما يسمى بفن التفكير لدى المؤلفة المسرحية التي تميزها عن بقية الكتابات الاخرى ، في حقول الادب والنقد المتعددة ، كالقصة والرواية .

اما ثاني مرحلة او جزء من اجزاء الحبكة فهو الذي يعد بمثابة صفارة البداية :- نقطة انطلاق الحدث الدرامي : وهي البداية الحقيقية بعد التقديمة الاستهلالية للمسرحية ، وتأتي بعدة تعريفات منها تعريف ارسطو ((انها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة للحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم )) ([[25]](#endnote-25))، وهي تعد نظام الحدث الدرامي الحركي ، ذو النشاط الفعلي يؤلف من الافكار المسرحية الواقعية او التي وقعت في وقت سابق، وهي بهذا تأخذ الشكل الجديد لبنية الحدث الدرامي النسائي اذ ان (( تلك العلاقات القديمة البسيطة لا ترقى الى تعقيدات العصر التي لم يعد كافيا في ظلها، لتنحية التناقض وحل التصادم الدرامي ان يقاد الحدث الى موقف متعارض مع الوضعية الاساسية . بل اصبح هذا الحل بحاجة الى خلق تعارض نفسي وداخلي يمتاز بالمزيد من العمق والغنى ))([[26]](#endnote-26))

ففي هذا البناء تتشكل المصائر الاولى للشخصيات ، فالخاصية النسائية تبحث في المفاهيم والمواضيع الفكرية التي تحتاج الى سياق ذكي ، متداخل فيما بينه ويحقق في نفس الوقت قيمة فنية هامة ، ومتعة خالصة وفائدة للمتلقي والمجتمع . هذا كل ما يتعلق بنقطة انطلاق الحدث الممهدة للحدث الصاعد .

3- الحدث الصاعد : وهو جزء من بناء الحبكة التي ينطلق من نقطة الانطلاق نحو حالة تأزم الحدث الدرامي وتناميه او ما يسمى بالذروة الدرامية تبدأ الاحداث تصاعدية وتتطور بشكل حوار دائري بين الشخصيات ، حيث يقع حدث عرضي يعرقل سير الاحداث الطبيعية ، كحصول تصادم مع البطل او شي معارض يدفعه الى الصراع مع هذا الحدث بصورة جدلية ، فتنتج العقدة او ذروة الاحداث التي تشد المتلقي الى حالة من الترقب والتشويق لما قد يحصل في النهاية وهذا التصعيد لتنبيه من جهة ، واثارة مستترة تدفع المستقبل الى محاكاة الفعل في ذاته ، تلبية لاثر الاستجابة لهذا الفعل ويكون مثارا توتريا .

4- الذروة : هي قمة الاحداث في النص المسرحي والتي تثير في نفس المتلقي الخوف لما قد يحصل لشخصية البطل ومصيره .. او العكس حيث الامل في نجاته ، وهو ما يثير الفضول والقلق ممزوجا بشيئا من المتعه ان حلقات السرد الدرامي ،(( تتماسك بارتباط اللاحق بالسابق منها . وهي في تماسكها وترابطها على هذا النحو تخلق منطق بنيتها ))([[27]](#endnote-27))

كما وتلجأ بعض الكاتبات الى نظام الفصل ، لتساعد في تحقيق المنطقية التي تعتمدها في علة نصها، وهذه العلة تصنع نظاما حيويا ذا قيمة جمالية، تستطيع بها ايصال الادراك من مقصودة مستخدمة ما يشبه الحدث الاول الذي يكون نقطة الانطلاق الاولى ، لتسهيل الادراك على المتلقي والذي يشده الى الاحداث المتتابعة ، وهذ دليل وعي الكاتبة لسايكولوجية المتلقي، وهذ ما يزيد من فعالية الوظيفة الجمالية والفنية لدى المؤلفة في تحفيز المتلقي لمتابعة ما قد يحدث في النهاية .

الاكتشاف والحدث الهابط : ويفيد البحث هنا الوقوع على حقائق الامور واكتشاف ما كان متسترا ولم يكن معروفا عند بداية الاحداث مثل : اكتشاف المجرم الحقيقي او الوقوع على كنز او معرفة الحقيقة وهكذا ..الخ ، وهي ذات قيمة ونقطة حاسمة في البناء الدرامي للنص .

حيث تدل على الحدث الذي بدأ بالهبوط وتخفيف حدة التوتر ،وهو ما يؤدي في النهاية الى اكتشاف ما اذا كان البطل فيه قد تعرض لسوء الحظ او نجاحه في نهاية الامر، وهنا يجب ان تستخدم المؤلفة حيلة في تغير مسار الاحداث نحو بداية الانفراج والهبوط حتى تصل الى النهاية التي تريدها هي للشخصية في نصها المسرحي، حيث ان النهاية ((تترك الانطباع الاخير في ذاكرة القارئ . وكان بعض الكتاب التقليديين ينهون الحدث نهاية مريحة ))([[28]](#endnote-28))

و قد تكون المؤلفه ذات فكر منفتح اكثر حيث تترك نهاية المسرحية نهاية مفتوحة ، على العكس من بعض الكتاب الذي ينهون بنهاية مغلقة، دون السماح للقارئ من المشاركة في تخيل تلك النهاية، اما النهاية المفتوحة فـأنها (( تجعل القارئ يشارك المؤلف في تخيل نهاية للحدث، بهذا تظل ..حاضرة في ذهن القارئ ، حتى بعد ان ينتهي من القراءة )) ([[29]](#endnote-29)) وما يميز المسرحيات الحديثة بفوضى سرد الاحداث ، لكسر رتابة الاحداث الدرامية التقليدية .

6- الحل : تتعاقب الاحداث نحو الخاتمة ولحظة النهاية حيث تعتبر نقطة الصافرة المعلنة نهاية الحدث الدرامي ، وهي هبوط الحدث بعد تأزمه ، التي تتمثل بوقوع المصيبة التي قد تنتهي نهاية مفجعة او نهاية سعيدة ، ويجب ان تكون النهاية طبيعية وغير مفتعلة ، وذلك لاجل توصيل رسالة او فكرة معينة ، تكشف من خلال مضمون الاحداث التي حصلت سابقا ، ويكون نتاجها الحل سواء كان خيرا او شرا وهو خلاصة ما فعلته الشخصية ، فلكل كاتبة معاناتها الخاصة ونظرتها في مجتمعها تعكسها في النص .

**رابعاً: الحوار او اللغة:**

ويقصد به الاسلوب التعبيري الدرامي، الذي من خلاله يبين تطور الاحداث المسرحية ، كما ويلعب دور مهم في الرفع ذائقة المتلقي، تحدد خصائصها حسب نوع النص المسرحي اي بمعنى ان تكون اللغة فصيحة او دراجة محلية، هذا ما يحدده مؤلف النص وطبيعة الموضوع ، فنرى (( لغة الحوار الجدلي التي تقوم عليها الدراما لا تقيم جدلا بين شخصيات العالم المسرحي المطروح في التجربة المصنوعة فقط ، بل تقيم جدلا اوسع بين عالم المسرح الوهمي وعالم المتفرج الواقعي حيث ان المتفرج يتتبع جدل الشخصيات المتحاورة ليصل الى فكرة مفهومة عن معنى الحدث الدائر .... .. دون معونة من قصاص او راو كما يحدث في القصة والرواية ))([[30]](#endnote-30))، فالحوار ذو قيم خاصة تكشف للمتلقي ما يدور من احداث درامية لها صلة بواقعه والمجتمع وهادفة للتغير من الاوضاع المعاشة ، فله من الاهمية ما لا يقل عن الحبكة في كل مسرحية لان (( الحوار الدرامي ليس حديثا مسجلا على الة التسجيل وايضا ليس مجرد محادثة، انه يجب ان يبدو طبيعيا ولكن يجب ان لا يكون صورة منقولة له تماما للكلام الاعتيادي . انه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتمرير لاغراض درامية، انه يجب ان ينقل وهم الكلام الحقيقي ))([[31]](#endnote-31)).

ان الحوار في النص المسرحي يتعرض للانخفاض والصعود واحيانا للامتداد في زمن الحوار، وهو ما يشكل الاحتدام والتأزم و منه ينشأ التصعيد في تتابع بين الانخفاض والصعود المفاجئ، وهذا التصعيد المفاجئ ينشئ تأزما ثم حلا خاتما ، وبذلك فأن اللغة تمتلك قدرة التمثل في نظام درامي جوهري ومكتمل بالدلالات ومساعدة في خلق الصور في ذهن المتلقي، مما ينتج لدى المتلقي اداء صوتيا دلاليا وتخيل الموقف الذي تمر فيه الشخصية، فاللغة ذات تأثير كبير على المتلقي ، فهي فن التفكير والاقناع باستخدام الكلمات، التي تلعب بدورها في اثارة خيال المتلقي ويؤكد لنا ذلك الدكتور ابراهيم حمادة بأن الحوار يمتاز بقيم خاصة تؤدي الى مجموعة من الامور الا وهي :

1-يدفع الى تطوير الحدث الدرامي وتجليته .

2- يعبر عن ما يميز الشخصية من الناحية الجسمانية والنفسية والاجتماعية .

3- يولد في المشاهد هذا الاحساس بأنه مشابه للواقع مع انه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش .

4- يوحي بأنه اخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين او الشخصيات وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.([[32]](#endnote-32))

و كأن الادراك يسبق مرحلة التفكير في العقل ، فالاجادة في صنع الحوارات الجيدة هي التي تصنع المفارقة بين اللغة الادراك والتخيل والتفكير الذي يتبعها ، ويتبين لنا ان النص المسرحي يعتمد اعتماد كليا على الحوار كما يوضحه بسفيلد (( السير بعقدة المسرحية اي تقديمها او تدرجها وتسلسلها ، والكشف عن الشخصيات ، ومساعدة التمثيلية من الناحية الفنية اثناء اخراجها ))([[33]](#endnote-33))، فالسرد اللغوي داخل النص يلعب دورا اساسيا ومهما في تطوير الاحداث المساعدة في اختيار المناخ الخاص بهذا النص ، فلا يستطيع احد ان يعبر عن شيء بداخله او قد حدث امامه او شاهده من قبل الا بالحوار ، ويتطور بمرحلة متبعه لمرحلة الى ان يصل الى الحل ، اذن ((الحوار في المسرح يعتبر اداة اساسية ، لان الممثل لا يستطيع ان يعبر عن الموقف الا بالحوار)) ([[34]](#endnote-34))

ترى الباحثة ان الحوار وحده قادر على ايصال المشاعر المحتدمة والكامنة في جوهر الكلام ، فعند الحديث عن حدث ما يصعد السرد المسرحي بتوترية ، والملامح التي تتشكل بسلسلة استعارية ، فيطبق بهذا التركيب الجمالي جوهر مبدأ الفن للفن من حيث امتلاك الفن لواقع موازي يستطيع من خلاله ان يتشكل بطريقة ومادة اخرى . يعرف النص المسرحي ويقول الاراديس نيكول ((هو فن التعبير عن الافكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الايضاح بواسطة ممثلين ، ....بحيث انه كلما كانت صدمات المسرحية ، من كبيرها الى صغيرها مسبوكة سبكا فيه شيء من اللوذعية ، وفيه قوة ، كانت الرواية على قدر عظيم من ناحية صيغتها المسرحية ))([[35]](#endnote-35))

فالحوار هو السمة المميزة للنص المسرحي الذي يميزه عن باقي الاجناس الادبية، فهو الذي يجعل النص المسرحي وسيلة ادبية جمالية للتفاهم، وناقلاً للأفكار من المؤلف الى المتلقي او القارئ ومن خلالها تسير النظم المسرحية بكل اجزائها نحو التأزم والحل، ان الخط الذي ترسمه اللغة في النص المسرحي ينبثق من نظام البناء الدرامي نفسه، اذ انه في دقة تحولاته يفصل عالم الواقع (موضوع المسرحية ) عن عالم ما فوق الواقع ( تشكلات الموضوع ) ، وكلها عبارة عن مجازات متواترة في تناسق فني مترابط الاجزاء، ويحمل الكلام بين طياته مجموعة من الشيفرات الدلالية تكونها المعرفة عبر اشارات دالة، ضمن النظام الدرامي نفسه وهكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد ومتحول لعدة تأويلات (( وتؤلف على مستوى التعبير مقطعا لغويا يعلو النص تتحكم به قواعد سيميائية تعمل على بلورة موضوعته وتحديد رؤيتها وترميز دلالتها في مفردة او عبارة ذات اجزاء (الفاظ المفردة ) تتعاقب لأداء وظيفة تأسيس او وجهة نظر من التركيب العام للنص ))([[36]](#endnote-36))، اذ الحوار المسرحي هو نظام متكامل من الرموز والدلالات الكلامية. واللغوية كما في كلامنا اليومي المعتاد فهو يحمل بن طياته الكثير من الشفرات الدلالية حتى لا يكاد يخلو اي كلام منها.

وذلك لان الرمز والادب يجعلان ذهن القارئ والمتلقي في حالة فوران واشتغال لفك شفرات الرمز المطروح امامه وتجعله يغوص تحت اسطح الاشياء وفي اعماقها لسبر غور النص ودلالته الجمالية الموحية لأبعاد دلالية باطنية داخلية، فتتولد موجات من الاحاسيس المتجددة للمتلقي، ويترك مساحة كاملة من التجاذب التي يشعر به مبدع النص المسرحي الذي يحمل الرمز وبين المتلقي ، الذي شغل ملكته الذهنية لحل شفرات النص الموحي بالرمز، لأننا من خلال حوار الكاتب سوف نكتشف دلالات ورموز اخرى للغة، فهو يحمل حالاتنا النفسية وكذلك الثقافية والاجتماعية ، فهذا كل ما يخص الحوار المسرحي داخل النص .

**خامساً: عنصر الصراع :**

وهو ((يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس افكار بل الصراع الدرامي يكون بين ارادات انسانية تحاول فيه كل ارادة ان تكسر الارادة الاخرى ، فالصراع يكون بين ارادتيين متكافئتين، او تصادم بين قوتين متكافئتين ، او تعارض اهداف وتصادم مصالح بين طرفين .. والهدف من هذه الصراعات البقاء ))([[37]](#endnote-37))، فيجب على كل طرف من اطراف المسرحية ان يكون واعيا لما يريده من هدف او ما يسعى الوصول اليه من الطرف الاخر، على ان يكون ذلك الهدف مرتبط ارتباطا قويا بمبادئ النص المسرحي العليا، ويظل ثابتا في الدفاع عنه ، فالصراع هو ذلك النسيج الذي يجعل من احداث المسرحية محبوكة بشكل جيد ومثيرة للدهشة ، مما تؤدي الى تعاطف القارئ مع الصراع ف(( نفسيا الصراع حالة وجدانية من التوتر، تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما، وان دراسة الصراع بالتالي، هي دراسة العاطفة في هذا الوضح التوتري، وهي تتصارع فيه ، مع نفسها داخليا، ومع الظروف، والعوائق خارجيا ))([[38]](#endnote-38))

وهذه النزعات النفسية تتولد عندما يتعرض الشخص الى استجابة مؤلمة او ، ممتعة فتتوالد منها النزعات والاصطدامات المولدة للصراع، فينشأ معها لدى المتلقي عاطفة نوعية تارة تكون مؤيدة لهذا الصراع وتارة اخرى مناهضة ومعارضة له ، ولكنها تبقى محاطة بهذه العواطف التي تحمل بباطنها المتناقضات التي تتسبب في التوتر والقلق حيال مصير الشخصيات داخل النص المسرحي ، وهي مجموع من العلاقات الديناميكية بين الوعي واللاوعي وبين الانا والانا العليا ، كلها بنى لها انعكاساتها الاسنادية في بنية النص ، لان ((الدراما هي انعكاس الصراعات الموضوعية في الواقع لكنها تتغير خلال وعي الكاتب فتكتسب القيمة الجمالية والفنية ، بهذا المعنى ينبغي ان يكون الصراع جوهر الشخصيات ولا ينفصل عنها المهم جدا –بالمناسبة- هو عملية الاختيار هذا يعني ان المؤلف سوف يختار من يناقض الواقع بالضبط ))([[39]](#endnote-39)).

والمهم في هذا كيف ستقوم الكاتبة بعكس هذا التناقض في النص المسرحي ويعطيه حقه في المعنى والوصف ، فأساس الصراع هو المتناقضات.

فعند ذلك يكون الصراع مقنعا وواقعيا فنيا (( ففي المسرحية الجيدة لا توجد مسافة ميلمتر واحدا عازلة بين البطل والمشكلة بين البطل والصراع ، فهو بشكل –بشكل عام- منهمك بالتصادم ))([[40]](#endnote-40))

و هو ذو اهمية كبيرة في اضفاء الرونق والجمال الى اسلوب الكاتبة ، فكل ما كان الصراع محبوكا بصورة جيدة ، كلما كان هناك زيادة في التأثير والتتشويق لقارئ النص، وغالبا ما تطرح افكار معبرة ومختلفة بين النصوص الادبية، فقد يكون الصراع موحيا بالمكنونات النفسية والافكار المسكوت عنها ف(( في تصرفات البطل الدرامي . التي تثير تصرفات ملائمة لتناحراته العدائية ، عند ذاك سيكشف صراع الافكار صراع القواعد الاخلاقية بالعلاقة مع الحياة ))([[41]](#endnote-41))

والتي لا تستطيع المؤلفة البوح بها بصورة مباشرة حيث يفضل الصراع الدرامي ليعبر عن ذلك ، والمؤلفون يجمعون على ان الصراع يبين فاعلية الايحاء الفني والجمالي داخل نصوصهم المسرحية ، فهو الاساس التي تقوم عليه المسرحية ويعطيها قيمتها الفنية ، لتعكس المكنون في باطن الاعماق النفسية وابرازها وهو هدف المسرحية، و يتجلى ذلك في اختلاف الاراء وماهية الاشياء ، الامر الذي دفع المؤلفين الى الاختلاف في اصل الصراع داخل النص (( اذ اصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الباث والمتلقي عن طريق وسائل الايحاء ))([[42]](#endnote-42))

تبعاً للحاجة واهميتها بالنسبة لحياتهم من خلال المكان والشيء والحالة اي الفعل ، ولكل كاتب طريقته الخاصة في معالجة الصراع الدائر في النص ، لذلك تعددت وتغايرت الرؤى بحسب مخيلة المؤلفين وخبراتهم في التعامل مع المفردات اللغوية وقدرة هذه المفردات في التعبير عن حدة الصراع القائم بوصفه مكملا لا يمكن اهماله وكثيرا ما يكون سببا في نجاح النص المسرحي (( وتقييم امكانياتهم ، التي يكشفها المستقبل ، هي مركز الاهتمام الدرامي ، الكاتب لا يهتم بحكاية انجاز الصراع ، انما يهتم كثيرا جدا بانعكاساته على ارواح الناس ))([[43]](#endnote-43)).

فإن الفهم الادراكي للنص يعتمد على وعي المؤلفة في خلق الصورة الاولية لانتاج الصيغ التي لها معنى ، بيد ان التأمل في الصراع ضروري لدعم وبناء الخبرة للصورة ، وهو ما يحدد فاعلية الاداء الدرامي كما يحدد اسلوب المؤلف ، بناء على اختياره للمشكلة وانزياحاتها واشتغالها على الاستجابات المتوالدة في بيئة المجال الدرامي .

**الهوامش**

1. تيسر عبد الجبار الالوسي ،تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية ،(بنغازي : منشورات جامعة قار يونس ، 1998)، ص25
2. ابراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،(القاهرة : دار المعارف ،1985) ، ص88.
3. سنيشينا يانوثا ، مصدر سابق ، ص 267.
4. ينظر : سينيشينا يوناثا ، مصدر سابق ، ص 267.
5. المصدر نفسه ، ص 269.
6. عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، ط 1، ( دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1996 ) ، ص 17 .
7. يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ، ط1 ،( مصر : دار المعارف للنشر والتوزيع ، 1998) ، ص349.
8. عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة المسرحية ، ط1 ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ) ، ص 42.
9. شذى طه سالم ،الواقعية وتطبيقاتها في المسرح العراقي ،ط1،(بغداد :دار ومكتبة عدنان لنشر والتوزيع ، 2014 ) ، ص 267.
10. عزة شرارة بيضون ، الجندر ، ط1، (بيروت : دار الساقي ، 2012) ، ص 18.
11. عبد الرحمن بن زيدان ، خطاب التجريب في المسرح العربي ،ط1،(المغرب :مطبعه سندي ،1997) ، ص 22.
12. بسفليد روجر الابن ،فن الكاتب المسرحي ، ت : دريني خشبة ،( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، 1964) ، ص 169.
13. د.عبد الرحيم وهابي ، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث الى حبكة الشخصية ،ط1،(عمان :دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، 2016) ،ص39.
14. ارسطو ، فن الشعر ، ت : ابراهيم حمادة ،( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1983 ) ، ص 54.
15. ابراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص 93.
16. محمد رضا وحسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ،(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1972) ، ص448.
17. براد بروك ميوريل ، ابسن النرويجي ، ت : فؤاد كامل وكامل يوسف ،(القاهرة :مكتبة مصر ، ب ت ) ، ص159.
18. ريكور بول ، الذات عينها كأخر ، ت: جورج زيناتي ،ط1،(بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، 2005 ) ، ص 298.
19. شذى طه سالم ، مصدر سابق ، ص 257.
20. عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها تاريخها واصولها ،(القاهرة : مكتبة الاداب ، 1966) ،ص246.
21. عدنان بن ذريل ، مصدر سابق ، ص 49.
22. بنكراد سعيد ، مقدمة ترجمته لكتاب فيليب هامون "سيميولوجية الشخصيات الروائية "، (سوريا : دار الحوار ، 2013 ) ، ص 11.
23. ينظر : عادل النادي ، مصدر سابق ، ص56-57.
24. د.عبد الرحيم وهابي ،السرد النسوي العربي من حبكة الحدث الى حبكة الشخصية ،ط1، (عمان :دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ،2016) ،ص13.
25. عادل النادي ، مصدر سابق ، ص 81 .
26. تيسير عبد الجبار عبد الرزاق الالوسي ، مصدر سابق ، ص33.
27. يمنى العيد ، الراوي الموقع الشكل ، ط1 ، ( بيروت : مؤسسة الابحاث العربية ، 1986 ) ، ص55 .
28. طه وادي ، دراسات في نقد الرواية ، ط3 ، ( القاهرة : دار المعارف ، 1994 ) ، ص31.
29. المصدر نفسه ، ص 31 .
30. نهاد صليحة ،المسرح بين الفن والفكر ،( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986) ، ص 21.
31. ينظر : ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت : عبدالله معتصم الدباغ ، (بغداد : دار المأمون ،1987) ، ص142 .
32. ينظر : ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية ، مصدر سابق ، ص 135.
33. بسفيلد روجروم الابن ، فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ت: دريني خشبة ،( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ب ت ) ، ص 230.
34. عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة المسرحية ، مصدر سابق ، ص 112.
35. الاراديس نيكول ، علم المسرحية ، ت : دريني خشبة ، ط1 ،( القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1986 ) ، ص 47-48.
36. محمد عبد الوهاب ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، ط1 ،( بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995) ، ص 10.
37. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي ،(القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998 ) ، ص102.
38. عدنان بن ذريل ، مصدر سابق ، ص 28.
39. سنيشينا يوناثا ، مصدر سابق ، ص208.
40. نقلا عن : سنيشينا يوناثا ، قضايا نظرية في الدراما الواقعية ، ت : نور الدين فارس ، ط1،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2009 ) ص 209–ص211.
41. نقلا عن : سنيشينا يوناثا ، قضايا نظرية في الدراما الواقعية ، ت : نور الدين فارس ، ط1،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2009 ) ص 209–ص211.
42. محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ط2،(القاهرة : دار المعارف ،1987) ، ص10.
43. سنيشينا يانوثا ، نظرية الدراما ، مصدر سابق ، ص294.

**المصادر:**

1. ابراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،(القاهرة : دار المعارف ،1985).
2. الاراديس نيكول ، علم المسرحية ، ت : دريني خشبة ، ط1 ،( القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1986 ) .
3. ارسطو ، فن الشعر ، ت : ابراهيم حمادة ،( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1983 ).
4. براد بروك ميوريل ، ابسن النرويجي ، ت : فؤاد كامل وكامل يوسف ،(القاهرة :مكتبة مصر ، ب ت ).
5. بسفليد روجر الابن ،فن الكاتب المسرحي ، ت : دريني خشبة ،( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، 1964).
6. بسفيلد روجروم الابن ، فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ت: دريني خشبة ، (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ب ت ).
7. بنكراد سعيد ، مقدمة ترجمته لكتاب فيليب هامون "سيميولوجية الشخصيات الروائية "، (سوريا : دار الحوار ، 2013 ).
8. تيسر عبد الجبار الالوسي ،تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية ،(بنغازي : منشورات جامعة قار يونس ، 1998.
9. د.عبد الرحيم وهابي ، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث الى حبكة الشخصية ،ط1،(عمان :دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، 2016).
10. ريكور بول ، الذات عينها كأخر ، ت: جورج زيناتي ،ط1،(بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، 2005 ).
11. ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت : عبدالله معتصم الدباغ ، (بغداد : دار المأمون ،1987).
12. سنيشينا يوناثا ، قضايا نظرية في الدراما الواقعية ، ت : نور الدين فارس ، ط1،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2009 ).
13. شذى طه سالم ،الواقعية وتطبيقاتها في المسرح العراقي ،ط1،(بغداد :دار ومكتبة عدنان لنشر والتوزيع ، 2014 ).
14. طه وادي ، دراسات في نقد الرواية ، ط3 ، ( القاهرة : دار المعارف ، 1994 ).
15. عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة المسرحية ، ط1 ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ).
16. عبد الرحمن بن زيدان ، خطاب التجريب في المسرح العربي ،ط1،(المغرب :مطبعه سندي ،1997).
17. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998 ).
18. عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، ط 1 ، ( دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1996 ).
19. عزة شرارة بيضون ، الجندر ، ط1، (بيروت : دار الساقي ، 2012).
20. عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها تاريخها واصولها ،(القاهرة : مكتبة الاداب ، 1966).
21. محمد رضا وحسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ،(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1972).
22. محمد عبد الوهاب ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، ط1 ،( بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995) .
23. محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ط2،(القاهرة : دار المعارف ،1987).
24. نهاد صليحة ،المسرح بين الفن والفكر ،( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986).
25. يمنى العيد ، الراوي الموقع الشكل ، ط1 ، ( بيروت : مؤسسة الابحاث العربية ، 1986 ).
26. يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ، ط1 ، ( مصر : دار المعارف للنشر والتوزيع ، 1998).

1. () **تيسر عبد الجبار الالوسي ،تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية ،(بنغازي : منشورات جامعة قار يونس ، 1998)، ص25** [↑](#endnote-ref-1)
2. ()**ابراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،(القاهرة : دار المعارف ،1985) ، ص88.** [↑](#endnote-ref-2)
3. () **سنيشينا يانوثا ، مصدر سابق ، ص 267.** [↑](#endnote-ref-3)
4. ()**ينظر : سينيشينا يوناثا ، مصدر سابق ، ص 267.** [↑](#endnote-ref-4)
5. ()**المصدر نفسه ، ص 269.** [↑](#endnote-ref-5)
6. ()**عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، ط 1 ، ( دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1996 ) ، ص 17 .** [↑](#endnote-ref-6)
7. ()**يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ، ط1 ، ( مصر : دار المعارف للنشر والتوزيع ، 1998) ، ص349.** [↑](#endnote-ref-7)
8. ()**عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة المسرحية ، ط1 ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ) ، ص 42.** [↑](#endnote-ref-8)
9. () **شذى طه سالم ،الواقعية وتطبيقاتها في المسرح العراقي ،ط1،(بغداد :دار ومكتبة عدنان لنشر والتوزيع ، 2014 ) ، ص 267.** [↑](#endnote-ref-9)
10. ()**عزة شرارة بيضون ، الجندر ، ط1، (بيروت : دار الساقي ، 2012) ، ص 18.** [↑](#endnote-ref-10)
11. ()**عبد الرحمن بن زيدان ، خطاب التجريب في المسرح العربي ،ط1،(المغرب :مطبعه سندي ،1997) ، ص 22.** [↑](#endnote-ref-11)
12. ()**بسفليد روجر الابن ،فن الكاتب المسرحي ، ت : دريني خشبة ،( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، 1964) ، ص 169.** [↑](#endnote-ref-12)
13. ()**د.عبد الرحيم وهابي ، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث الى حبكة الشخصية ،ط1،(عمان :دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، 2016) ،ص39.** [↑](#endnote-ref-13)
14. ()**ارسطو ، فن الشعر ، ت : ابراهيم حمادة ،( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1983 ) ، ص 54.** [↑](#endnote-ref-14)
15. () **ابراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص 93.** [↑](#endnote-ref-15)
16. () **محمد رضا وحسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ،(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1972) ، ص448.** [↑](#endnote-ref-16)
17. () **براد بروك ميوريل ، ابسن النرويجي ، ت : فؤاد كامل وكامل يوسف ،(القاهرة :مكتبة مصر ، ب ت ) ، ص159.** [↑](#endnote-ref-17)
18. ()**ريكور بول ، الذات عينها كأخر ، ت: جورج زيناتي ،ط1،(بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، 2005 ) ، ص 298.**  [↑](#endnote-ref-18)
19. ()**شذى طه سالم ، مصدر سابق ، ص 257.** [↑](#endnote-ref-19)
20. ()**عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها تاريخها واصولها ،(القاهرة : مكتبة الاداب ، 1966) ،ص246.** [↑](#endnote-ref-20)
21. ()**عدنان بن ذريل ، مصدر سابق ، ص 49.** [↑](#endnote-ref-21)
22. ()**بنكراد سعيد ، مقدمة ترجمته لكتاب فيليب هامون "سيميولوجية الشخصيات الروائية "، (سوريا : دار الحوار ، 2013 ) ، ص 11.** [↑](#endnote-ref-22)
23. () **ينظر : عادل النادي ، مصدر سابق ، ص56-57.** [↑](#endnote-ref-23)
24. () **د.عبد الرحيم وهابي ،السرد النسوي العربي من حبكة الحدث الى حبكة الشخصية ،ط1، (عمان :دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ،2016) ،ص13.** [↑](#endnote-ref-24)
25. ()**عادل النادي ، مصدر سابق ، ص 81 .** [↑](#endnote-ref-25)
26. ()**تيسير عبد الجبار عبد الرزاق الالوسي ، مصدر سابق ، ص33.** [↑](#endnote-ref-26)
27. ()**يمنى العيد ، الراوي الموقع الشكل ، ط1 ، ( بيروت : مؤسسة الابحاث العربية ، 1986 ) ، ص55 .** [↑](#endnote-ref-27)
28. ()**طه وادي ، دراسات في نقد الرواية ، ط3 ، ( القاهرة : دار المعارف ، 1994 ) ، ص31.** [↑](#endnote-ref-28)
29. ()**المصدر نفسه ، ص 31 .** [↑](#endnote-ref-29)
30. ()**نهاد صليحة ،المسرح بين الفن والفكر ،( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986) ، ص 21.** [↑](#endnote-ref-30)
31. ()**ينظر : ستيوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت : عبدالله معتصم الدباغ ، (بغداد : دار المأمون ،1987) ، ص142 .** [↑](#endnote-ref-31)
32. ()**ينظر : ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية ، مصدر سابق ، ص 135.**  [↑](#endnote-ref-32)
33. ()**بسفيلد روجروم الابن ، فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ت: دريني خشبة ،( القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ب ت ) ، ص 230.** [↑](#endnote-ref-33)
34. ()**عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة المسرحية ، مصدر سابق ، ص 112.** [↑](#endnote-ref-34)
35. ()**الاراديس نيكول ، علم المسرحية ، ت : دريني خشبة ، ط1 ،( القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1986 ) ، ص 47-48.** [↑](#endnote-ref-35)
36. ()**محمد عبد الوهاب ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، ط1 ،( بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995) ، ص 10.** [↑](#endnote-ref-36)
37. ()**عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998 ) ، ص102.** [↑](#endnote-ref-37)
38. ()**عدنان بن ذريل ، مصدر سابق ، ص 28.** [↑](#endnote-ref-38)
39. ()**سنيشينا يوناثا ، مصدر سابق ، ص208.** [↑](#endnote-ref-39)
40. ()**نقلا عن : سنيشينا يوناثا ، قضايا نظرية في الدراما الواقعية ، ت : نور الدين فارس ، ط1،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2009 ) ص 209–ص211.** [↑](#endnote-ref-40)
41. ()**نقلا عن : سنيشينا يوناثا ، قضايا نظرية في الدراما الواقعية ، ت : نور الدين فارس ، ط1،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2009 ) ص 209–ص211.** [↑](#endnote-ref-41)
42. ()**محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ط2،(القاهرة : دار المعارف ،1987) ، ص10.** [↑](#endnote-ref-42)
43. ()**سنيشينا يانوثا ، نظرية الدراما ، مصدر سابق ، ص294.** [↑](#endnote-ref-43)