مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٧: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(7): 2018.

The Problem of Dramatic Act Structure in the Iraqi Play

Hameed Ali Hassoun AL-Zubeidi
College of Fine Arts /University of Babylon
Hameedali702702@gmail.com

Submission date: 28 /6/2018 **Acceptance date**: 3/7/2018 **Publication date**: 24 /9 /2018

Abstract

This research deals with the problems of the structure of the drama in the Iraqi play in the era (1928) by subjecting the play (sample research) to descriptive analysis, and in the researcher's perception, such a study would enrich the artistic achievement in writing the dramatic text according to the basis of objectivity.

The second is a general survey of the components of the structure of the dramatic act which is the stage of presenting the information, the starting point of the event, the conflict, the crisis, the climax and the end.

The importance and function of each of these elements in the creation of the integrated structure of the play has been clarified based on the eyes of both ancient and modern dramas, including the latest foreign studies available in Iraqi libraries.

An analytical model was also drawn up in which the words taken into account in the research procedures were fixed when analyzing the selected sample models.

In the fourth chapter, which received the applied study, the selection of Iraqi theater work according to the basis of descriptive analytical approach, or the results and conclusions reached by the study was presented in Chapter IV, the most prominent of which:

1. Prolonged in the stage of submission of information due to lack of conciliation in the presentation method.
2. The presentation of unreasonable ends or solutions contradicts the relevance of their results to the main conflict.

Keywords: problems, structure, drama

مشكلات بنية الفعل الدرامي في المسرحية العراقية

حميد علي حسون الزبيدي
جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

الخلاصة

يعنى هذا البحث بدراسة مشكلات بنية الفعل الدرامي في المسرحية العراقية في الحقبة (١٩٢٨) من خلال إخضاع المسرحية (عينة البحث) للتحليل الوصفي، وفي تصور الباحث فأن من شأن مثل هذه الدراسة ان ترصن المنجز الفني في كتابة النص الدرامي وفق اسس موضوعية.

يقع البحث في اربعة فصول عيني الاول منه تحديد مشكلة البحث واهميته واهدافه والتعريف بحدوده وطريقته ومصطلحاته، اما الثاني منه فيقدم مسحاً عاماً لمكونات بنية الفعل الدرامي التي هي مرحلة تقديم المعلومات ونقطة انطلاق الحدث والصراع والازمة والذروة والنهاية.

وتم ايضاح اهمية ووظيفة كل واحد من هذه العناصر في خلق البنية المتكاملة للمسرحية بالاعتماد على عيون الدراسات الدرامية القديمة والحديثة على حد سواء وفي ضمنها آخر الدراسات الاجنبية المتوافرة في المكتبات العراقية.

كما تم رسم نموذج تحليلي مثبت فيه المفردات التي أخذت بالحسابات في إجراءات البحث عند تحليل نماذج العينة المختارة.

وفي الفصل الرابع الذي خصص للدراسة التطبيقية، تم انتقاء عمل مسرحي عراقي وفق اسس المنهج الوصفي التحليلي، وإما النتائج والاستنتاجات التي توصلت اليه الدراسة فقد تم عرضها في الفصل الرابع وكانت ابرزها:

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License

١. الإطالة في مرحلة تقديم المعلومات نتيجة عدم التوفيق في اسلوب التقديم.
٢. عرض نهايات او حلول غير معقولة تتناقض مع ارتباط نتائجها بالصراع الرئيس.

الكلمات المفتاحية: مشكلات، بنية، الفعل الدرامي

١. الفصل الاول

١. ١. مشكلة البحث:

المسرحية فن ادبي دائم التطور، اكتسب صيغته الأجناسية خلال القرن السادس قبل الميلاد ، نتيجة لسلسة طويلة من التطورات الحضارية الاقدم تأريخاً والتي يمكن اجمال مظاهرها بمرحلتين: تميزت المرحلة الابتدائية الاولى بظهور نصوص الملاحم والاساطير في بلاد وادي الرافدين ومصر القديمة، التي احتوت بذوراً درامية بسيطة، كما تضمنت الطقوس الدينية التي مارستها الأقوام القديمة، فعاليات احتفالية لها " بعض الملامح الدرامية[١، ٢١].

اما المرحلة الثانية – وهي مرحلة النضج– فقد حصلت في بلاد الاغريق، اذا اكتسبت المسرحية شكلاً اجناسياً (Generic Form) متميزاً، مما مكن ارسطو (Aristotls) (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) من تناولها بالتنظير من مختلف الجوانب في كتابه فن الشعر.

ولقد كان اغلب كتاب الدراما العرب ومنهم العراقيين على دراية متفاوتة باصول بنية الفعل الدرامي للمسرحية وقد ركزت معظم الدراسات على نقد النص المسرحي ونقد العرض المسرحي دون الخوض في مشكلات بنية الفعل الدرامي والعناصر المكونة له، إلا فيما ندر فضلاً عن تسيد المواقف المتباينة والمتضاربة احياناً في طبيعة التعامل مع هذه المكونات.

ولهذا فقد أخذت الدراسة على عاتقها مهمة الكشف عن مشكلات بنية الفعل الدرامي في المسرحية العراقية.

١. ٢. أهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى اهمية البحث في العمل على دراسة مشكلات بنية الفعل الدرامي في المسرحية العراقية من خلال تأشير جوانب القوة والضعف في ذلك البناء، والقاء الضوء على عدد من الاشارات التي قد تساعد الكاتب المسرحي العراقي في ترصين المنحى العلمي لكتابة النص الدرامي وفق اسس موضعية وفنية تعمل على تكريس جوانب القوة وتجاوز الجوانب السلبية في النص المسرحي. ومن شأن هذا البحث أيضاً أن يفيد دارسي الأدب المسرحي والباحثين في مضمار النقد والتأليف الدرامي بوجه عام، ولمعرفة المشكلات العديدة التي تعاني منها المسرحية العراقية في مجال البناء الدرامي.

١. ٣. هدف البحث

يهدف البحث إلى تعرف:واقع بنية الفعل الدرامي في النص المسرحي العراقي ومشكلاته.

١. ٣. حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة مشكلات بنية الفعل الدرامي في النص المسرحي العراقي للحقبة (١٩٢٨).

١. ٤. تحديد المصطلحات:

البنية (البناء) البناء: (structure) في اصله اللاتيني يشير بمفهومه المعاصر الى نظام معقد ينظر اليه بوصفه كلاً موحداً، وليس الى أي جزء من اجزاءه . [٢، ١٥٥٤].

وفي اللغة هي البنيان، او هيئة البناء.... وعند الفلاسفة ترتيب الاجزاء المختلفة التي يتالف منها الشيء [٣، ٢١٨].

والبنية نسق من التحولات يتالف من عناصر يكون من شان أي تحول في أي عنصر منها ان يؤدي الى تحولات في باقي العناصر الاخرى [٤، ١٩٨].

الفعل: حدث او سلسلة احداث واقعية او متخيلة تشكل المادة التي تتناولها المسرحية [٥، ٢٦١ – ٢٦٢].

وعرفته ماري الياس وحنان قصاب، هو محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، وهو بذلك يشكل ديناميكة معينة لأنه انتقال من وضع إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها [٦، ٣٤١].

وعرفه (باتريس بافي) بانه سلسلة اعمال وافعال تشكل موضوعاً لاثر درامي او سردي [٧، ٦٣].

كما عرفه (سمايلي) بانه تغير انساني، فالحركة والنشاط والتبادل هي انواع من التغير، وكل منها فعل منظم وفق لاحتمال منطقي [٨، ٧٥].

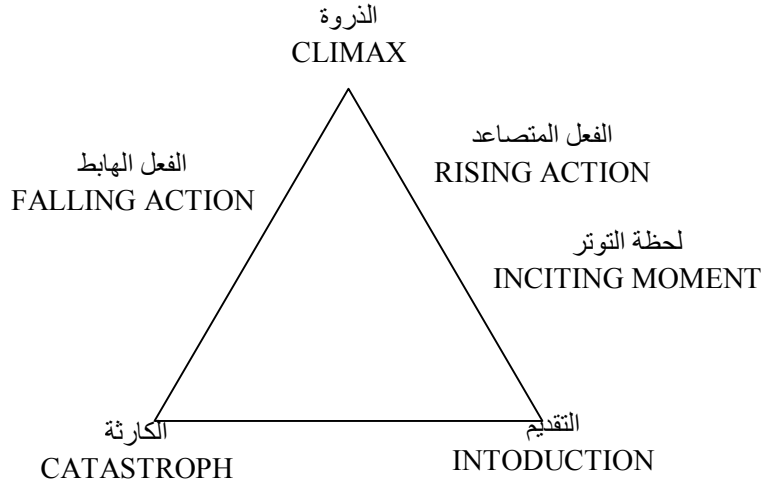
١. ٥. التعريف الاجرائي:

بنية الفعل: نسق المؤلف الخاص لترتيب وربط مكونات الفعل الدرامي في كل موحد ومؤثر في المتلقي.

٢. الفصل الثاني (بنية الفعل الدرامي)

تتألف بنية الفعل الدرامي من عدة أجزاء تتداخل فيما بينها في بعض الأحيان لتشكل بنية الفعل الدرامي. وعلى الرغم من اختلاف النقاد والكتاب في تصنيفها إلا أنها بالنتيجة تبدأ بعرض وتنتهي بنهاية.

ويبدو أن تصميم "فيريتاج" (Freytag's) المثلث الشكل قد سيطر على دراسة المسرحية خلال القرن التاسع عشر ولكنه لم يف بالغرض المطلوب لعدم تطابقه مع كثير من المسرحيات القديمة والحديثة. فهو يرى أن الكثير من تراجيديات شكسبير يمكن أن تتشابه مع المثلث المتساوي الساقين واضعاً التقديم والفعل المتصاعد غي أحد ساقيه وصولاً إلى الذروة في رأسه: أما الفعل الهابط والكارثة ففي الساق الاخرى وكما موضح في الشكل الآتي [٩، ١١٥].



شكل رقم (١): مثلث فيرتاج

وهذا المخطط قد ينطبق على عدد معين من مسرحيات شكسبير مثل "ماكبث" و "عطيل" المشحونة بالمكائد والجرائم والقتل، لكنه لا يتطابق مع مسرحيات أخرى مثل "الملك لير" المملوءة بالحكمة والتعقل والصبر، فامتداد المشاهد كما رسمها شكسبير تختلف في المسرحيتين عى الاخيرة على اساس ان كل منها

تنتمي الى رؤية فلسفية وبناء شخصيات وصراع مختلف عن المجموعة الاخرى وبذلك فأتساق العنف الدرامي المتحقق في مشاهد العنف والقتل والتحولات النفسية في بناء الشخصيات في "ماكبث" و"عطيل" يختلف عن التطور العقلاني المتأني في "الملك لير".

ويرى "هاتلن" أن بنية الفعل تتكون من احد عشر جانباً، وهي:

(١) العرض: (٢) الاكتشاف والانقلاب (Discovery and Reversal): (٣) نقطة انطلاق الحدث: (٤) التنبؤ أو التلميح (Foreshadowing): (٥) التعقيد (Complication): (٦) الذروة: (٧) الازمة ": (٨) الحل (Denouement) ، {الوحدات The Unities}: (٩) الزمان (Of Time): (١٠) المكان (Of Place): (١١) الفعل (Of Action) [١٠، ١١].

ومما يؤخذ على هذا التقسيم هو ورود الازمة بعد الذروة فضلاً عن انه عد الوحدات ضمن مكملات بنية الفعل في الوقت الذي تشكل وحدة الفعل جزءاً رئيساً في عناصر البنية الدرامية.

أما (التنبرند ولويس) فقد أختصر أجزاء البنية في خمسة أجزاء هي:

(١) التقديم او الموقف التمهيدي: (٢) القوة المثيرة او الدافعة او التحدي: (٣) الفعل الصاعد او التعقيد: (٤) الذروة او نقطة التحول (تسبقها الازمة احياناً والتي تجعل التحول المعاكس نهائياً): (٥) النهاية او الحل او (في التراجيديا) الكارثة [١١، ١٧].

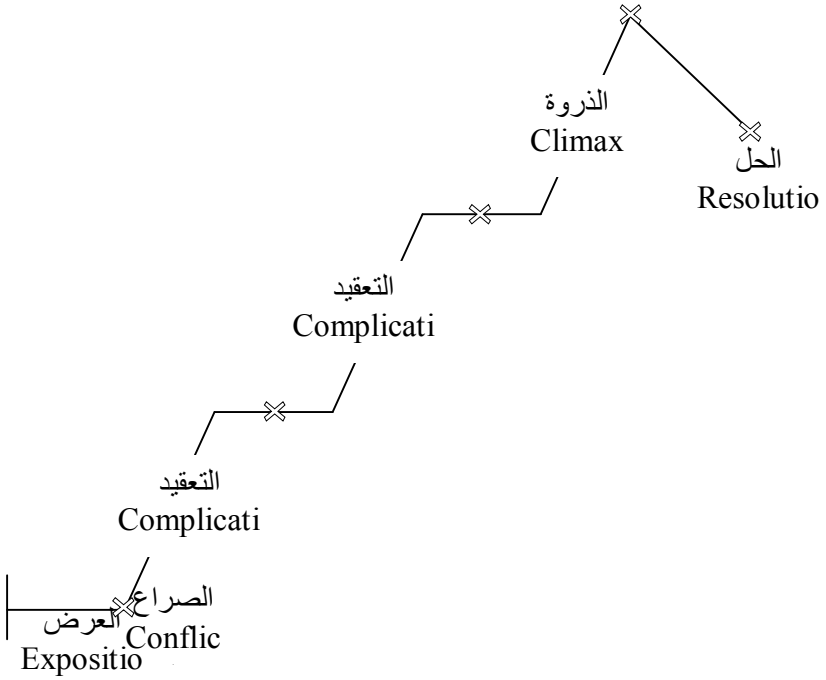
ويلاحظ هنا فضل الفعل المتصاعد عن بقية الاجزاء الاخرى رغم انه يبدأ من نقطة انطلاق الحدث ويستمر حتى الذروة. كما يلاحظ وجود خلط بين نقطة التحول والذروة في الوقت الذي تشكل فيه نقطة التحول تمهيداً للذروة.

أما (حمادة) فقد وصف اجزاء البنية بالحيل البنائية وقسمها على الشكل الآتي:

(١) التقديمة الدرامية أو العرض:(٢) نقطة انطلاق الحدث: (٣) الحدث المتصاعد: (٤) الاكتشافات: (٥) التنبؤ او التلميح: (٦) التعقيد: (٧) التشويق ": (٨) الأزمة: (٩) الذروة Of: (١٠) الحدث الهابط: (١١) الحل [١٢، ٢٠].

ويتبين لنا التشابه الكبير بين تقسيم "هاتلن" و "حمادة" أولاً وفصل الفعل المتصاعد عن غيره من الأجزاء ثانياً.

فيما يوضح "روبرت" (Robert) تصاعد بنية الفعل الدرامي في الشكل الآتي:



شكل رقم (٢) :بنية الفعل عند روبرت

ان المسافة في هذه الخطاطة بين العرض والذروة تبدو طويلة لأنها تمر عبر مرحلتين من التعقيد، بينما المسافة بين الذروة والحل تبدو قصيرة نسبياً، فلو كانت المسرحية تشتمل على ثلاثة فصول فأن الذروة في هذه الحالة تصبح هي والحل في المشهد الاخير من الفصل الثالث، وهنا لا يتحقق التدرج المنطقي في التلقي الشعوري للعرض المسرحي لأن الدورة بحاجة الى مرحلة وسط بينها وبين الحل بحيث يأتي الحل منسجماً مع مرحلتي التعقيد سالفتي الذكر، والا كان الحل غير منطقي وسريع الايقاع لأنه يتحرك في منطقة زمنية قصيرة. فلأجل أن تأتي الذروة شاملة لكل الافعال التي قبلها ينبغي أن يكون الحل منسجماً ومحتوياً الأفكار والعناصر الأخرى كافة في نهاية المطاف والا بدا قفزة في البناء الدرامي مما يسبب تشويشاً في التوصيل وعدم الأقناع. ومع ان مثل هذه التقسيمات مفيدة لاستيعاب وتحليل بنية النص المسرحي عموماً ، لكنها لا يمكن ان تعد معياراً تقاس بوساطته درجة ضبط هذا العمل المسرحي او ذاك ، فهناك مجال واسع للتباين في المعالجة ، كما يجب ان لا ننسى ان العمل الدرامي يمثل وحدة متكاملة تتداخل فيها كل هذه الاجزاء.

٢. ١. مكونات بنية الفعل:

تقديم المعلومات: (Introducing Information)

التقديم كلمة لاتينية معناها العام "تفسير [١٣، ٨٢] أما في المسرح فتعني من الناحية التقنية المشاهد الاستهلالية للمسرحية والتي تكرس لتقديم المعلومات الضرورية للمتلقي من اجل ان يكون قادراً على الاستمرار في تفهم وتتبع احدث المسرحية ومن وظائف هذه المرحلة تقديم بعض المعلومات المهمة حول حبكة المسرحية أو الأحداث التي ستقع فيها و "تهيئة جو المسرحية وتقديم الشخصيات [١٤، ٨٧] والمعلومات الأولية المطلوبة بخصوص تلك الشخصيات ، فضلاً عن التعرف على الشخصيات الأساسية بوساطة

الشخصيات الثانوية والعلاقة التي تربط بينهما والدوافع التي تحركها وجانباً معيناً من بيئتها. كما يوحي التقديم بالصراع وخطوطه لخلق تأثير درامي ملموس ومباشر لتهيئة المتلقي وتشويقه لما سيحدث في الفصل الثاني على ان يكون التقديم متصلاً مع السياق العام لأحداث المسرحية على وفق تسلسلها الذي يقودنا الى النهاية المرسومة. كما يكشف لنا عن نوع المسرحية (أهي رومانطيقية أو خيالية أسطورية أو تأريخية ؟ أهي مأساة تتناول مشكلة –خاصة او عهداً معيناً او ملهاة تبحث في قواعد السلوك الاجتماعي؟) [١٤، ٨٧].

وقد استعمل الكتاب المسرحيون انواعاً متعددة من وسائل تقديم المعلومات مثل (المشاهد الصامتة او كشف الاسرار، الرواة، الكورس، الحوارات الجانبية او المنولوجات او التوطئة "البرولوج" وجميع انواع الوسائل المرئية من قبيل السلايدات او الصور او الخرائط او الصور المتحركة) [١٥، ٣٣٠].

ولا تخلو معظم المسرحيات من تقديم المعلومات حتى وان كانت مسرحيات الفصل الواحد التي تتماز بتقنية خاصة لكونها مكثفة وموجزة وذات حجم محدد فهي تقدم عرضاً مكثفاً للأحداث بعبارات محددة مبتعدة عن التفصيلات.

٢. ٢. نقطة انطلاق الحدث (Point Of attack in action)

تتمثل نقطة انطلاق الحدث في المسرحية او نقطة الشروع او الهجوم كما يسميها "اجري" (Egri) بالجزء الذي يأتي بعد استهلال خط الفعل في المسرحية، والتي يستعملها الكاتب بعد عرضه للجو العام لها وتعريفه بالشخصيات الرئيسة عن طريق الشخصيات الثانوية كاشفاً دوافعها وعلاقاتها ومشاعرها والايحاء بالصراع وخطوطه. وفي هذا الجزء يبدأ الكاتب بالدخول نقطة التعقيد الاولى في المسرحية والتي يتم بوساطتها تغيير مسار خط الفعل فتبدأ " الاحداث بالتصادم... وتنقلنا من عالم متوازن مستقر الى عالم قلق غير متوازن" [١٢، ٢٠].

وهناك من النقاد المسرحيين من لا يفرق بين هذه النقطة ونقطة التحول (The Turning Point) ويعرفها على أنها اللحظة التي تثبت فيها القوه المسيطرة تفوقها.

والسؤال هنا كيف يمكن للقوة المسيطرة أن تثبت تفوقها في الوقت الذي لم يتم فيه تعرض اي شيء الى الخطر بعد ؟

ويمكن تمييز هذه اللحظة عن نقطة التحول استناداً الى "اجرى" من حقيقة ان نقطة الانطلاق هي "اللحظة التي يجب ان تتخذ فيها الشخصية قراراً خطيراً. اما "نقطة التحول" فهي النتائج التي تتبناها الشخصية من خلال هذا القرار [١٥، ٣٣٠].

وتعد هذه النقطة الممهد الرئيس لتصاعد الحدث نحو الازمة، فضلاً عن ان موقعها في الحبكة يرتبط بشكل مباشر بالمسرح وتقاليده. ومن المعلوم ان الحفاظ على ديمومة عنصر التوتر في المسرحية يقتضي من الكاتب تأمين نقطة انطلاق مبكرة وتقديم القدر المطلوب من الفعل في وقت محدد.

٢. ٣. الصراع: (Conflict)

عرفه الإنسان منذ بدء الخليقة. وعانى منه اشكالاً متعددة ضد قوى طبيعية وروحية واجتماعية وذاتية. ومثل الصراع ضد قوى الطبيعة القاهرة اول واهم ميدان امام الانسان لاثبات وجوده وتأمين حياته؛ كما كان سبباً مهماً في تطور مداركه ومهاراته العقلية واليدوية. ومع تطور قدرات الإنسان في قهر الطبيعة، وتكوين اولى المستوطنات الاجتماعية البشرية الصغيرة بدأ صراع آخر بين الإنسان وأخيه الإنسان بحكم امتلاك البشر لمشاعر حب التملك والسيطرة على الآخرين وما ينجم عن ذلك من تضارب المصالح والتناحر بين القوى المتضادة. وقد يتبلور هذا الصراع بهيأة تضاد بين ارادة فرد واخر، او بين ارادة الفرد ومجموعة

اخرى من البشر؛ وقد يكون الصراع بين فكرة واخرى او بين فلسفة واخرى او بين الفرد ونفسه او مع ظروف المجتمع المحيطة. وفي صراع كهذا عادة ما يحاول احد اطراف الصراع بافعاله اثبات حقيقته، او زيف الطرف الاخر.

والحياة التي تفتقر الى الصراع لا تسمح بتطور الوعي او الشعور بالذات والمجتمع حيث لا يمكن للذات البشرية ان تدرك نفسها او تشعر انها موجودة مالم تكن هناك عوائق تتصارع معها. ومن دون هذه الصراعات تفقد الذات البشرية كل اهتمام وينتهي كل خوف وأمل وتصبح الحياة خالية من الشعور بالزهو او الخيبة.

وكثيراً ما يكون غياب الصراع ضاراً بكل إبداع جمالي، وآية ذلك أن الأمور عندما تصبح ممهدة اكثر مما ينبغي وبدون اي اضطراب ، فأن النتائج تأتي خالية من كل انفعال مسوغ للإنجاز والانتصار.

وبقدر تعلق الموضوع بالمسرح فأن الصراع هو أساس صيرورته، بل لا يمكن تصور المسرح بدون الصراع الذي يمثل جوهر العمل الدرامي. فرسالة المسرح تتمثل بعرض نماذج من الحياة تعرض لنا مصائر البشر في صراعاتهم اليومية المختلفة. وقد يتخذ الصراع واحداً من عدة أشكال مثل (خطأ يتطلب التصحيح او سوء فهم يحتاج الى إيضاح او مشكلة تحتاج إلى حل او مأزق أخلاقي يقتضي التصريف او التبديد او عدو يجب قهره او امرأة يراد الفوز بها. وكل هذه تفرض على احد الشخصيات ان يتخذ القرارات، أي ان يقوم بـ (فعل) من نوع ما [١٦، ٣٤]. ويؤدي ذلك الى ان تكون في حالة صراع مع قوى او شخصيات أخرى تسعى الى الضد من ما يسعى هو اليه.

وطبقاً الى (ملتون ماركس) فأن أنواع الصراع الدرامي هي:

١. صراع بين الأفراد: أي صراع بين شخصين او أكثر تتقاطع إرادتهما فينشأ بينهما الصراع.

٢. صراع بين الفرد والقوى الخارجية نحو: المجتمع والقوى القاهرة والقضاء والقدر.

٣. صراع بين الفرد ونفسه: فقد تكون مخاوفه الداخلية او ضمير قوة تتصارع مع واقعة المعاش [١٤،٦١- ٦٣].

٢. ٤. الأزمة: (Crisis)

وهي كلمة لاتينية معناها "القرار"... والتي تستخدم في اي لحظة حاسمة جداً في حبكة المسرحية [١٣، ٥٧]. وكثيراً ما يتم الخلط بين مصطلحي الأزمة والذروة، واستعمال النقطتين في لفظتين مترادفتين تحملان معنى واحداً. وللتفريق بينهما وضع "أجرى" مثالاً يمكن من خلاله التفريق بين المصطلحين، "ففي حالة الآم الوضع (الولادة) توجد ازمة، اما عملية الولادة نفسها فهي الذروة ، والنتيجة سواء كانت الحياة ام الموت هي القرار (بمعنى الحل) [١٥، ٣٧٩] وتتكون الازمة من سلسلة من الاحداث المنطقية التي ينمو بوساطتها سلسلة التعقيدات التي تقودنا عبر الحدث المتصاعد الى الازمة. وقد تحتوي المسرحية عدة ازمات تتوحد فيما بينهما لتشكيل ذروة التأزم التي تتعرف من خلالها على مصير البطل؛ فشله او نجاحه حسب اتجاه الكاتب و طبيعة المسرحية.

٢. ٥. الذروة: (Climax)

الذروة هي قمة البناء الهرمي والحد الفاصل بين الحدث الصاعد (Rising action) والحدث الهابط (Falling action)، ويتم بوساطتها تغيير مجرى الأحداث وحل الصراع بين القوى المتنازعة.

والمصطلح مشتق من القمة او اعلى نقطة في مرتفع او بناية، وفي البلاغة يستخدم هذا المصطلح للإشارة الى صورة يتم بموجبها تقديم سلسلة من الموضوعات او المقولات بحيث ان الموضوع الأقل إثارة

يتقدم البقية ثم تتدرج الموضوعات لتصل الى أكثرها إثارة في النهاية [١٧، ١١٤] ويشبه "هاتلن" بنية الذروة بنزال ملاكمة بين بطلين متساوين في القوة والمهارة، ففي كل جولة يمكن ان تتوالد لحظات من الفعل الذي يبلغ القمة عندما ينال الملاكم الاول من خصمه، ثم تأتي لحظة اخرى ينال فيها هذا الاخير من خصمه الاول، وبين قمم هذه الافعال توجد هناك لحظات من الهدوء النسبي ولحظات استراحة بين الجولات، وفي الجولة الاخيرة الحاسمة يتم بلوغ الذروة الرئيسة عندما يفوز احد الملاكمين على خصمه بالضربة القاضية [١٠، ١٤] ويرى "ملتون ماركس" انها اللحظة التي يكون فيها الاهتمام بالمسرحية على أشده وتكون عند النهاية او على مقربة منها لان كل ما يليها انما هو مشاهد ختامية تتصف بشيء من الركود. وقد تكون الذروة حدثاً متوقعاً او مفاجئاً، غير انها من وجهة عاطفية تشكل نهاية القصة وتقدم الجواب عن الاسئلة المثارة في الفصل الاول [١٤، ١١١].

ففي مسرحية "اوديب" لـــ (سوفوكلس) يثار السؤال الاتي: ماذا سيفعل اوديب ليخلص المدينة من الوباء الذي حل بها؟ وبسلسلة الاحداث المتطورة وبعد البحث والتقصي عن مصدر الوباء تتحقق الذروة بمنطقية عندما تقوم "جوكستا" بشنق نفسها ويتبعها اوديب بفقء عينيه بعد ان تتكشف له الادلة بكونه هو مصدر الوباء في المدينة مما يجعل من الذروة نتيجة طبيعية للأحداث السابقة.

٢. ٦. النهاية: (Denouement)

ان وظيفة النهاية هي اعادة التنظيم من خلال استكمال مسار الفعل ، وتعد الجزء الاخير في المسرحية وتأتي بعد الذروة مباشرة وخاصة بعد انتهاء الصراع بين الكفتين المتنازعتين. وتعني حرفياً ((فك عقدة المسرحية او حل المشكلة التي تعرضها. وهي النقطة التي توضح فيها معنى الاحداث السابقة)) [١٨، ٧٥٣].

فضلاً عن انها تكون عادة الجزء الاخير من المسرحية والتي تعرفنا على المصير النهائي للشخصيات. وتختلف النهايات في ان بعضها يحقق توقعات القارئ في حين ان بعضها الاخر ينقض هذه التوقعات وسواء أكانت النهاية سعيدة ام مأساوية فينبغي دائماً لهذه النهاية ان تبدو نتيجة منطقية لمجمل حبكة المسرحية وبنية الفعل فيها مثلما يحصل في مسرحية الشقيقات الثلاث لـــ (تشيخوف) او "الحداد يليق بالكترا" لـــ (يوجين اونيل) او مسرحية "الدكتاتور" لـــ (جول رومان).

والنهاية نوعان أما ان تكون حاسمة او مفتوحة، والحل الحاسم هو الذي يتقرر فيه مصير البطل ولا يتوقع المتلقي معه اي امتداد اخر للأحداث، اما النهايات المفتوحة فهي التي تظل فيها مصائر الشخصيات معلقة وخاصة في مسرح العبث.

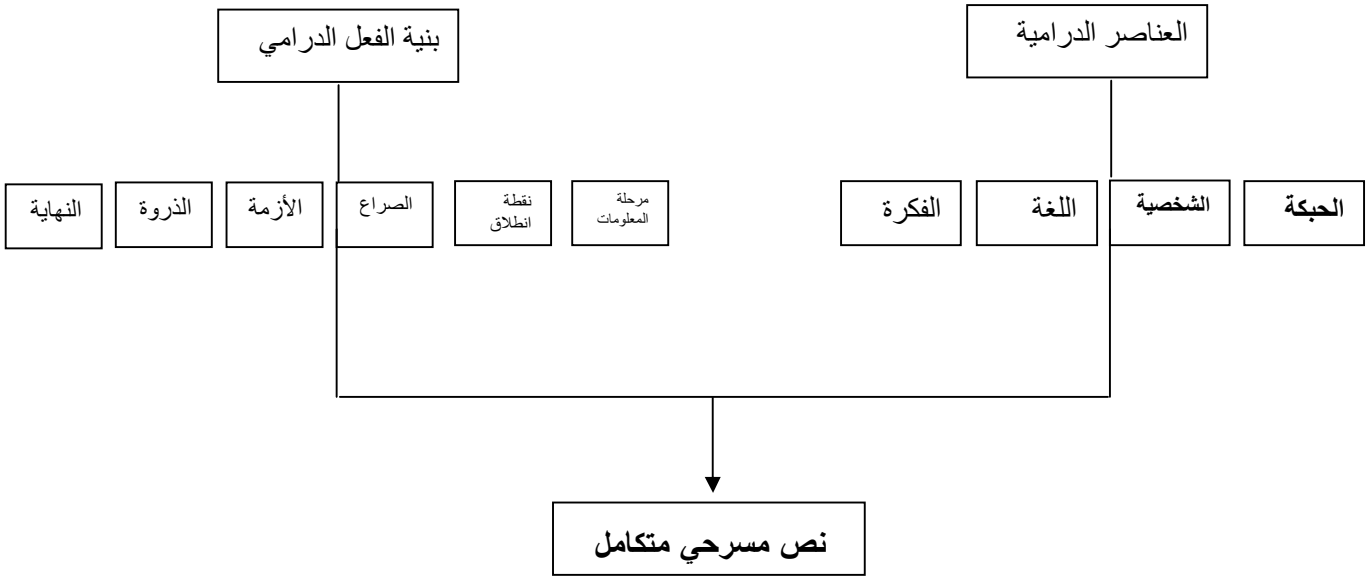
وحسب رأي "هاتلن" فأن العديد من المشكلات والحلول الضعيفة لبعض المسرحيات انما تأتي نتيجة للخلل في تعامل الكاتب المسرحي مع هذه اللحظة وذلك عندما يضع شخصياته في وضع حرج كأن تلجأ الى حالات الانتحار غير المقبولة او بعض الافعال الطائشة، او عندما يستعمل قوة خارجية لتتدخل في حل عقدة الحدث بسبب عدم قدرة الكاتب على تطوير شخصية البطل بحيث تتمكن من إيجاد حل لمشاكلها أو لخلاصها مما تعانيه، وكذلك عندما يغير الكاتب المسرحي فجأة الاتجاه الذي يبدو معاكساً لطبيعة شخصياته او يحيد عن الفعل السابق من اجل ان يحقق صدمة او حالة من الادهاش [١٠، ١٥].

٣. الفصل الثالث اجراءات البحث:

٣. ١. عينة البحث: لجأ الباحث الى الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث الحالي للمسوغات الآتية:

١. ان النص المختار قد أثار ردود نقدية عند نشره وعرضه على خشبة المسرح.
٢. توفر لدى الباحث النص المسرحي المنشور.
٣. ٢. طريقة البحث: اعتمد الباحث في دراسته الحالية طريقة البحث الوصفي التحليلي في تتبع مشكلات بنية الفعل الدرامي في المسرحية العراقية.
٣. ٤. أداة البحث: لغرض تحليل عينة البحث الحالي، اعتمد الباحث هيكل النص المسرحي المتكامل الذي استخلصه من الإطار النظري الخاص بمشكلات بنية الفعل الدرامي وتطبيقه على النص المسرحي العراقي، ومن الممكن ان يكون هذا المخطط دليلاً لمن اختص ببنية الفعل الدرامي في إطارها النظري العام والتطبيقي الخاص في كتابة المسرحية العراقية

مقترح هيكل المسرحية المتكاملة



٣. ٥. تحليل العينات:

مسرحية "وحيدة"* موسى الشابندر **

تعد مسرحية وحيدة التي كتبها موسى محمود الشابندر عام (١٩٢٨) بأسمه المستعار "علوان ابو شرارة" واحدة من النصوص الدرامية البارزة في تاريخ التأليف الدرامي في العراق. وذلك لتميزها بعدد من المزايا الفنية والفكرية مما جعلها تنفرد بوضوح عن مجمل النتاج المسرحي القليل المكتوب في تلك المدة من نشوء الأدب المسرحي العراقي المعاصر.

* مثلت هذه المسرحية عدة مرات، كان آخرها على قاعة المسرح القومي في ١٣١ \ ١١٠ \ ١٩٦٨، وقد اخرجها محمد القيسي لحساب مصلحة السينما والمسرح العراقي \ القوة القومية للتمثيل، وتدور أحداثها خلال ثورة العشرين حينما كانت البلاد تحت سيطرة الحكم البريطاني.

** ولد سنة ١٨٩٩م، وسافر الى المانيا عام ١٩٢٠م لدراسة العلوم السياسية ثم انخرط في السلك السياسي ولكن واجباته الدراسية لم تشغله عم الاهتمام بالفن المسرحي، وتعد مسرحيته الاجتماعية وحيدة اول وآخر مسرحياته؟ وهي قريبة الشبه من حيث الموضوعة والشخصيات والنهاية من مسرحية "روميو وجوليت" لشكسبير.

المسرحية تعالج موضوعاً اجتماعياً كان رائجاً آنذاك، وهو موضوع الحب بين ابن العم وبنت العم مثلما عالجته المسرحيات العربية الاخرى بشتى الصور والمواقف وتنتهي صورتها الدرامية بعدم التقاء الحبيبين او الفشل في بلوغ الهدف الذي يسعى اليه الطرفان وهو الزواج.

البطلة- والتي تأخذ المسرحية عنوانها من اسمها "وحيدة"- ترتبط بعلاقة حب شريف مع ابن عمها "احمد"، غير ان الاهل والاقرباء يضعون العراقيل في طريق التطور الطبيعي لعلاقتهما الطيبة هذه بهدف التفريق بينهما بسبب العداوات المستحكمة بين عائلتيهما، مما يجبر "احمد" على اتخاذ سلوك آخر للوصول الى حبيبته بمساعدة مربيتها "ام علي" التي كانت تساعدهما لتوفير جو ملائم للقاء بريء. وقد أدى هذا السلوك بسكان الحي – من خلال مراقبتهم لاحمد في دخوله وخروجه ولقاءاته- الى تفسير الامور في غير سياقاتها الصحيحة. فيكيلون التهم والاراجيف بحق "وحيدة" بأتهامها بممارسة جريمة "البغاء السري". ثم تتعقد الامور فيسارع سكان الحي الى رفع الشكوى ضدها لدى الشرطة، وتتصاعد الاحداث في غير صالح "وحيدة" و "احمد". ويحاول مختار المحلة انقاذ "وحيدة" من التهمة التي يراد الصاقها بها ولكنه فشل في محاولته فألقي القبض على وحيدة. وتفضي الخصومة بين "احمد" وضابط الشرطة "حسن خان" الى تأزم الموقف بتعنت الاخير في عدم الافراج عن "وحيدة" بغية الاعتداء على شرفها.

ويؤدي شكل تعاقب الاحداث التصاعدي الى رسم نهاية مأساوية تختمها "وحيدة" بأختيار الموت شرفاً.

وفي المشهد الاخير للمسرحية، تظهر "ام علي" وهي تبكي على قبر "وحيدة"، وقد وضعت اكليلاً من الزهور، ثم يدخل احمد فينتحر على قبرها وهو يصرخ "وحيدة.... وحيدة.... وحيدة".

من خلال هذا الموضوع استطاع المؤلف "الشابندر" بواقعيته الاجتماعية النقدية، ان يبث الكثير من الافكار الثورية الجديدة والجادة في تضاعيف هذا النص، و ان يوجه سهام النقد الجريء والهجاء الساخر للكثير من اشكالات الواقع الطبقي والاجتماعي والسياسي التي سادت تركيبه المجتمع العراقي في مطلع هذا القرن ابان الاحتلال العثماني. وان يؤطر صورة لمجتمع وشعب يخرج منه نموذجاً صحياً معافى لا يقبل المهادنة والمساومة على حساب مقاييس الشرف والكرامة والوطنية، ويدين التعسف والظلم الاجتماعي الذي يعاني منه الفرد العراقي، ويدعو الى التحرر والانعتاق من القيود البالية.

واستناداً الى عبارات "الشابندر" فقد اراد تقديم "صحيفة مؤلمة من صحائف حياتنا الاجتماعية" صورة الظلم الاجتماعي، ببساطتها الشديدة في الدلالة والمغزى من خلال شخصية وحيدة ومأساتها الاجتماعية والاضطهاد الانساني الذي عانت منه بقية الشخصيات التي تمثل مجموعة من الشرائح الطبقية والدينية، مازجاً- معالجته الدرامية لهذا الموضوع- بالنقد المر والهجاء الساخر، مما ينم عن ادراك "الشابندر" لطبيعة المسرح الذي يؤديه في النقد الاجتماعي البناء. كما نجح في نقده القوي والساخن ضد الاستعمار والتقاليد الاجتماعية الزائفة.

لقد كانت مسرحية "وحيدة" نموذجا حياً في تصوير الصراع العنيف الذي اثارته التطورات الجديدة في المجتمع العراقي مع اطلالة القرن العشرين. ان انتشار الثقافة العصرية ادى الى اصطدام القيم الجديدة بالعادات والتقاليد القديمة مما ابرز عدداً كبيراً من المشاكل الاخلاقية والاجتماعية في بنية المجتمع العراقي، وفي داخل العائلة العراقية من خلال الصراع بين الجيل الجديد والجيل القديم.

لكنها في الوقت ذاته، لاتحيد عن مسار التقليد مما هو سائد في بواكير الادب المسرحي العراقي المعاصر. وهو طابع الميلودراما والمتأثرة بمجموعة الفرق المصرية الزائرة التي تعتمد في مضامينها على اثارة العواطف والانفعالات الرومانسية الطاغية.

كما انها وقعت تحت طائلة التقليد الشائع في لغة الحوار، وهو الخلط بين العامية الدارجة واللغة العربية الفصحى كما سنتحدث عن ذلك لاحقاً.

اما بنية الفعل في المسرحية فقد كشف الكاتب في مرحلة تقديم المعلومات عن العداء بين العائلتين – اي عائلة وحيدة وعائلة احمد–. وعرفنا بالأبعاد الطبيعية والاجتماعية للشخصيات التي استلهمها من الواقع العراقي المعيش في تلك المدة. بما يحمله من عادات وتقاليد وارتباطات اسرية فضلا عن تحديده لزمان المسرحية ومكانها. وبعد هذا الكشف التدريجي للأحداث ينقلنا الكاتب من عالم مستقر متوازن متمثلاً بتبادل الحب بين احمد ووحيدة الى عالم قلق ومشحون من خلال الوشاية او الشكوى التي يقدمها سكان الحي الى الشرطة والتي شكلت نقطة انطلاق الحدث. اما الازمة فتمتد جذورها قبل بدء الاحداث الرئيسة وتتصل بجور (عم حيدة– والد احمد) وتعنته وقطعه وشائج الرحم والقرابة واعتراضه على علاقة الحب ومشروع الزواج بين احمد و وحيده.

احمد: كيف اصبر ووالدي لم يزل مصراً في ضلاله! كيف لا اشكو وهو اليوم هددني بالطرد اذا اتيت لزيارتك! كيف اتحمل كل هذا الاستبداد!..[١٩، ١٠].

وحوار آخر ايضاً يؤكد الموانع والعقبات التي يضعها ابو احمد في طريق الحبيبين.

احمد: كيف أطيعه! كيف لا استطيع ان لا ازوركِ! كيف أتمكن ان اهجرك وانتِ حبيبتي وبنت عمي وخطيبتي! هل زيارتي اليك ذنب! هل حبي اليك خطيئة!... آه متى ينتهي هذا الحال! متى اكون حراً مستقلاً...! [١٩، ١١].

يتضح للمتلقي من كل هذا عمق الازمة العاطفية والاجتماعية المستحكمة بين افراد العائلتين. ثم تبدأ الازمة بالتطور البطيء والتمهيد لها من خلال الحوار الدائر بين "ام اسومة" و "ام قدوري"، والوشاية على وحيدة واتهامها بتهمة البغاء السري، ويتصاعد توتر الازمة شيئاً فشيئاً عندما يتم استجلاب وحيدة الى مركز الشرطة لإيداعها غياهب السجن.

ونجد في الحوار الدائر بين المختار وحسن خان، اصرار الاخير على استبداده ورفضه تسليم المتهمة الى المختار سعياً منه للوصول الى مآربه الدنيئة.

حسن خان– "الى القوميس" ما شاء الله! وين هزا مرة: هزا شايب منو.

المختار– العفو يا جناب السرقوميس. الداعي مختار المحلة واتيت لاسئل عن الاسباب التي جعلتكم تستخدمون كل هذه الشدة ضد عائلة عثمان بكـ.. فماذا تريدون من وحيدة خانم!

حسن خان – "بشدة" هزا مو شغل مالك! هزا امر مال حكومة!

المختار– لكن يا مولاي يا حسن خان! نحن الحمد لله اسلام وجنابك يعرف انه صعب على الحريم ان يأتوا الى البوليسخانه. لاسيما وهذه العائلة من احسن العائلات وهذه البنت بنت شريفة...

حسن خان– ("ساخراً") بنت شريفة... بنت شريفة... انت عبالك بوليس اعمى! احنا نعرف كل شي... عندنا اخباريات مكمل... هزا مرة سوي شغل مو زين ورياجيل يرحون بالبيت كيزلي وبوليس لازم سوي تحقيقات [١٩، ٤٢].

ثم تتفاعل خيوط الازمة بدخول "احمد" الذي جاء مستنكراً حادثة استجلاب وحيدة الى مركز الشرطة:

احمد– ما هذه القصة ! ماذا تريدون من ابنة عمي! ما هذه المعاملة!

حسن خان– جنابك افندي راسك حار. انت شنو يريد؟

احمد– اريد ان افهم سبب هذه المعاملة وتجاوز البوليس على الحريم من غير داع [١٩، ٤٣].

ويتصاعد خط مسار الفعل عندما يضرب احمد "حسن خان" فتتعمق الازمة وتتحرك بسرعة الى امـــام نحـــو الذروة عندما يصمم "حسن خان" اغتصاب وحيدة فتحصل الكارثة.

وقد مهد المؤلف لنمو الذروة الدرامية وتبلورها تمهيداً منطقياً معقولاً متسلسلاً في تتابع سريع محكم من خلال الحوار الدائر بين وحيدة وحسن خان.

حسن خان– انتِ لازم يحكي صدق. اني عندي اخبارية عليكـــ.

وحيدة– اني قلت الصدق.

حسن خان– زين هزا احمد ليش كل يوم بالنهار بالليل سويكـــ زيارات. كل أهالي بالمحلة سوي شبهة وسوي شكايت واني عندي اخبار كلش مو زين.

وحيدة– قلت لك احمد بكـــ هو ابن عمي وخطيبي وليس لي غيره من يحميني فهو يأتي لزيارتي في كل يـــوم وبيتي هو بيته وهذا مما لا يعنيكم...

حسن خان– اهل المحلة سوون شكايت يقولون هزا أمور مخالف للأخلاق وادب عمومي وانتِ يـــدق بيـــانو وهزا مو زين!.

وحيدة– هذا لا يخص اهل المحلة ولا يخصكم... والآن دعوني اذهب الى البيت.

حسن خان– انت عبالك هزا شغل هيجي سهله ! ("يضحك بصوت عالٍ") انت ما يعرف هزا اخبارية شـــنو! اكد بوليس يسوي تحقيقات ويشوف اكو قارش وارش انت ما يعرف وين يروح!

وحيدة– اني لا اعرف ماذا تريدون ولا اريد ان اعرف. دعوني اذهب.

حسن خان– انت ما يعرف بوليس دائماً يسوي مراقبة خفية واكد يشوف محلات كيزلي يسوي نسوان ويـــدز بالعمومخانة!

وحيدة عندما تسمع هذه الكلمات ترتجف وتخر جالسة على الكرسي كأنها اصيبت بـــصاعقة تبكـــي بـــصوت منخفض من هذه القساوة الوحشية [١٩، ٥٠ – ٥٢].

وذروة الاحداث ظهرت بوضوح من خلال السيناريو الوصفي الذي رسمه المؤلف بإتقان:

جاسم ينصرف، حسن خان يذهب إلى الطاولة الصغيرة يخرج زجاجة ويسكي يصب قدحاً ويشرب. ثم يتمشى في الغرفة ويتجلب كحيوان مفترس وهو بأشد السرور ينظر الى ساعته ثم يذهب الى باب غرفته يضع اذنـــه على الباب متجسساً ثم ينظر من ثقب المفتاح ثم يرجع الى وسط الغرفة باسماً يفتل شـــاربه... يفـــرغ قـــدح ويسكي بفمه مرة واحدة. يخرج المفتاح من جيبه ينظر اليه ثم ينظر الى الباب يذهب الـــى الـــسراج ويطفيـــه الغرفة تصبح في نور ضئيل جداً يأتي من الخارج.

سكوت عميق. حسن خان يمشي على رؤوس اصابعه يتوجه الى غرفته. يقف عند الباب متردداً. ثم يضع المفتاح في الغلق ويدوره. يفتح الباب وبعد ان يتردد يدخل غرفته ثم يسكر الباب.

سكوت عميق ثم فجأة صوت وحيدة وهو آت من اعماق قلبها يمزق الآذان ويرجف الابدان وحيدة– "من داخل الغرفة المجاورة" احمد!... احمد!... احمد! [١٩، ٥٠ – ٥٥].

وبذلك تكون ذروة المأساة ويمثل انتحار وحيدة النهاية الطبيعية والمنطقية لمصير فتاة شريفة تركـــت بـــدون حول ولا قوة بمواجهة قوة غاشمة.

اما انتحار "احمد" على قبر وحيدة وهو يصرخ في النهاية: " وحيدة.. وحيدة.. وحيدة" يمثـــل نهايـــة ميلودرامية، انهزامية، شاعت في اغلب المسرحيات لأثارة العواطف والدموع.

اما الصراع فقد كانت خلاصته ومغزاه هو تصادم الارادات والمفاضلة بين القوى المتعارضة، مما يؤدي الى التطور ودفع حركة الفعل الى الامام، وتحطيم الوضعية الاساس الثابتة والمستقرة.

والصراع في مسرحية "وحيدة" يتوزع على عدة مستويات:

فالمستوى الاول: هو الصراع المعنوي القائم والمحتدم بين القديم بكل ما فيه من تحجر وجمود وتخلف، وبين الافكار الجديدة والمتوثبة. ويتمثل هذا الصراع بين احمد وبهيجة وابويهما بوصفهما شابين ينشدان التحرر والانعتاق من ربقة التقاليد البالية. كما يبرز الصراع واضحاً بين القيم الاستعمارية الظالمة والمتحجرة والشريرة المتمثلة بـ (حسن خان) واعوانه وبين احمد ووحيدة.

اما الصراع المادي، فنجده في الصراع المركزي الناشب بين طرفي المشكلة وهما "وحيدة" و "حسن خان". الا ان هذا الصراع فاتر، بارد، وغير متكافيء، فوحيدة ساكتة، سلبية، لا تقوى على الفعل مستسلمة بينما نجد "حسن خان" ومجموعته يمتلك القدرة على الاصرار والاستمرار في تنفيذ خططه والوصول الى مآربه، بكل مكابرة وعناد ودونية.

ونجد الصراع يدخل مرحلة جديدة، حين يدخل "احمد" ويقف مجابهاً حسن خان بكل جبروته وطغيانه، فيتوتر الصراع وتتكافأ قواه المتعارضة حتى يصل الى التصادم المباشر بينهما.

احمد– ما هذه القصة! ماذا تريدون من ابنة عمي! ما هذه المعاملة!

حسن خان– جنابكـ افندي راسكـ حار. انت شنو يريد؟

احمد– اريد ان افهم سبب هذه المعاملة وتجاوز البوليس على الحريم من غير داع.

حسن خان– "بشدة" ات جنابكـ مو آمر مال بوليس! بوليس يعرف شغله.

احمد– اني انكر هذه المعاملة واريد ان اعرف الاسباب.

حسن خان– سبب هو هزا مرة لازم يجي هنا سوي استنتاق.

احمد– استنطاق! مالذي يسوق البوليس لهذا العمل!

حسن خان– اهل المحلة سون شكاية... هزا مرة سوي قارش وارش...

احمد– "مقاطعاً بصوت مرتفع" فكر بكلامك قبل ان تنطق... ليس لك حق ان تحقر عائلة شريفة!

حسن خان– "يضحك ساخراً" ها! ها! ها! اني ما عندي حق احكي لكن جناب افندي عنده حق يروح كل يوم يتونس في هزا بيت عائلة شريفة!

احمد– "بشدة" احفظ لسانكـ! هذا بيت عمي...

حسن خان– بوليس يعرف كلشي... هزا بيت مو بيتكـ وبنت عمك مو مرة مالكـ وكل اهل المحلة سوون شكاية.

(احمد يحمر غضباً ويصك اسنانه ويرتجف من الغيظ المختار يضع يده على كتفه ويدعيه للصبر والتأني).

المختار– لا حول ولا قوة... ياحسن خان! يامولاي! احمد بكـ هو حامي هذه العائلة والبنت خطيبتـه. ولا شكـ في ان هذه الاخبار هي عبارة عن تزويرات آتية من قبل اعدائه... فأقطعوا دابر هذا النفاق ولا تخلقوا ماهو ليس موجود.

حسن خان– اني مايعرف كل هزا. آمر مال حكومة بوليس لازم سوي استنتاق واكد لزوم يدز هزا مرة بالعمومخانة...

فلم يتمم كلامه الا واحمد يهجم عليه كالمجنون من الغيظ فيلخمه على فمه ويضربه على رأسه... جاسم والقوميس يهجمان على احمد هذا يدافع ويضرب يميناً وشمالاً كالمجنون. الكراسي تنقلب ويحصل

ارتباكاً عظيماً في الغرفة. افراد البوليس يسمعون هذه الدوشة فيدخلون مسرعين ويلقون القبض على احمد ويقيدون يديه. حسن خان يأتي ويقف امامه فينظر اليه بأستحقار ثم يبزغ في وجهه ويضربه بكفه يميناً وشمالاً، احمد لا يتمكن ان يدافع عن نفسه غير ان عينيه تبرقان كاللهيب.

حسن خان– " وهو من وقت لآخر يضرب احمد المقيد" اني هسه يراويك ياكلب ابن كلب انت شلون يضرب سرقوميس... "الى البوليسية" ودوه احبسوه وحده.. ممنوع يحجي ويا احد. [١٩، ٤٣ – ٤٥].

لقد كان لهذا الصراع العنيف بين احمد وحسن خان دور فاعل في تصعيد الازمة، وتفجير الحدث المآساوي الذي حل بوحيدة؛ وبهذا يمكن ان نعد مسرحية وحيدة رمزاً للمواطنة الصالحة التي يريد الاعداء تدنيسها؛ في حين يمثل ضابط الشرطة الذي اعتدى على وحيدة رمزاً وايحاء الى نقد حكم الانكليز في تلك المدة ، مثلما هو نقد لأسلافهم المستعمرين العثمانيين.

٤.الفصل الرابع

٤. ١. النتائج والاستنتاجات:

١. إطالة مرحلة تقديم المعلومات نتيجة الإخفاق في اختيار أسلوب عرض بنية الفعل وخصوصاً نقطة انطلاقه.

٢. افتعال الصراع وعدم انسجام مسارات تطور الإحداث مع ابعاده.

٣. اعتماد المفارقات والمصادفات الميلودرامية.

٤. افتعال مشهد النهاية الميلودرامية المتمثل بالانتحار او انزال العقاب الجسدي بالنفس.

٥. استعمال مستويين متباينين للغة (الفصحى والعامية) دون ان تكون أي مسوغات او ضرورات درامية تستوجب الاختلاف في التعبير مما يخلق اشكالية في بنية النص المسرحي.

٦. طغيان شخصية المؤلف على شخصيات المسرحية التي تتحول الى كائنات مسطحة تقتصر وظيفتها على تفريغ افكار المؤلف.

٧. اجهاض اثر الفعل من خلال الاستطرادات الوصفية المملة والحوارات الخطابية مما يقطع خطوط التصعيد الدرامي.

٤. ٢. التوصيات:

١. إرسال بعثات الى خارج القطر لدراسة مادة التأليف المسرحي بما ينعكس على خبرات دارسين الفن المسرحي في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها.

٢. العمل على حث طلبة كليات الفنون ومعاهدها على تقديم نصوص مسرحية عراقية بوصفها مشاريع للتخرج.

٤. ٣. المقترحات:

١. مشكلات بنية الفعل الدرامي بين المسرحيات العالمية والعربية – دراسة مقارنة –.

٢. العلاقة بين التأثيرات الأجنبية ومشكلات بنية الفعل الدرامي في المسرحية العراقية.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥. المصادر:

١. الزبيدي، حميد علي حسون وهشام عبد الستار حلمي، بعض الملامح الدرامية في الاعياد البابلية، مجلة جامعة بابل، المجلد الاول، العدد (١)، ١٩٩٦م.
2. Hanks, P. (ed.) Encyclopaedic World Dictionary. London: The Hamlyn Publishing Group , Middlesex.
٣. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج ١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.
٤. معن زيادة (تحرير)، الموسوعة الفلسفية العربية، مج (١)، القاهرة، معهد الإنماء العربي، ١٩٨٦.
٥. إبراهيم فتحي (اعداد)، معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦.
٦. ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.
٧. باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥.
٨. سام سمايلي، كتابة المسرحية – بناء الفعل، تر: سامي عبد الحميد، بيروت، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠١٢.
9. Macewan, Alias j., freytags technique of the drama. new york: blom, 1968.
10. Hatlen, Theodor W.,drama:principies and play new york, division of Meredith company,1955.
11. Altenbernd, Lynn and Lestiel, Lewis, AHandbook of the Study of Drama, U.S.A., 1966.
١٢. ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، العدد (٢٦)، سلسلة كتابك، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨.
13. Gray, Martin, A Dictionary of literary Terms Longman, 1984.
١٤. ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة: فريد مدور، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٥.
١٥. لايوس اجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٦.
16. Dickinson, Leon T, A Guide to Literary Study, Holt. Rinehart and Winston, 1959.
17. The Encyclopedia Americana, New York: Ed, 1962
18. Kernan, Alvin B. Character and Conflict. New York, Havcourt Rrace and World. Inc. 1963.
١٩. ابو علوان ابو شرارة، مسرحية وحيدة، بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٣٠،