Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 25, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1986

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

Formal mechanisms and their work in the surrealist theatrical text the play (Nahda Theresias) as a model

Inas Adil Omar

College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq
E-mail address: enas.omer@uobasrah.edu.iq
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9816-1907
Received: 30 November 2022; Accepted: 28 December 2022; Published: 30 May 2023

Abstract

Formed the subject of formal mechanisms in the theatrical text surrealist important axis of this text, because of the similarity of their idea in their interest in form without content evidence found within this research, and this was an important motivation for the researcher to search for mechanisms formalism and reveal their work in a theatrical text surreal, with the help of a group of Russian formalists and the surrealist subtraction, and thus established the title of the research tagged with (mechanisms formalism and their work in the theatrical text surrealist play "Nahda Theresias" model) based on the systematic establishment in The first chapter by asking the research problem represented by the following question: Did the formal mechanisms work in the text? And determine the importance of the research is to try to research in the application of formal mechanisms on a surreal theatrical text, and the goal of the research, which lies in the detection of these mechanisms' formalism and their work in a surreal theatrical text, and then the most prominent search terms, then came the second chapter (theoretical framework), which included two sections:
The first topic // formal approach concepts and mechanisms.
The second section // includes surrealism. And then what resulted from the theoretical framework through five indicators reached by the research. The third chapter came in its procedures including the research sample and the research methodology and tool. Finally, the fourth chapter with the results of the research and its conclusions.

Keywords: mechanisms, formalism, surrealism, rebellion, obsessions

الاليات الشكلانية واشتغالاتها في النص المسرحي السريالي
مسرحية (نهدا تريزياس) أنموذجا

ايناس عادل عمر

كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق

ملخص البحث

شكلت موضوعة الاليات الشكلانية في النص المسرحي السريالي محوراً مهماً لهذا النص ، وذلك لتشابه فكرتهما في اهتمامهما بالشكل دون المضمون بأدلة وجدت داخل هذا البحث، وقد كان ذلك دافعاً مهماً للباحثة بأن تبحث عن الاليات الشكلانية والكشف عن اشتغالاتها في نص مسرحي سريالي ، يتبلور من خلال هذه الاليات تصور واضح عن موضوعة البحث ، مستعينة بمجموعة من الشكلانيين الروس والطرح السريالي ، وبذلك تأسس عنوان البحث الموسوم بـ (الاليات الشكلانية واشتغالاتها في النص المسرحي السريالي مسرحية " نهدا تريزياس " إنموذجاً) منطلقاً من التأسيس المنهجي في الفصل الأول عبر طرح مشكلة البحث المتمثلة بالسؤال الآتي : هل أشتغلت الاليات الشكلانية في نص مسرحية (نهدا تريزياس) للكاتب السريالي (جيوم ابولنير) ؟ . وكذلك تحديد أهمية البحث المتمثلة بمحاولة البحث في تطبيق اليات الشكلانية على نص مسرحي سريالي ، وعلاقة الاثنان في تقديمهما للشكل عبر هذه الاليات ، وهدف البحث الذي يكمن في الكشف عن هذه الاليات الشكلانية واشتغالاتها في نص مسرحي سريالي ، وتناول الفصل الثاني المنهج الشكلي المفاهيم والاليات وفيض السريالية (المفهوم والمنطلقات الفكرية) ليخرج البحث بمجموعة من النتائج .

كلمات مفتاحية : آليات ، شكلانية ، سريالي ، التمرد ، هواجس

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

تعّد الشكلانية التي برزت في العقدين الاولين من القرن العشرين أحد المراحل المهمة في تطور نتاج الادب الروسي على مستوى النقد ، وقد أسهت أسهاماً مباشراً في إحداث تغيير داخل النص سواء كان ذلك التغيير لغوياً أو من خلال الصياغة الشكلية ، بوصف أن الشكلانيين قد أهتموا بالشكل الخارجي دون المضمون من خلال اليات - ستوضحها الباحثة آنفاً خلال هذا البحث - وبما ان الشكلانية تعاملت مع الياتها من اجل ابراز الشكل على وجه الخصوص ، والسريالية هي الأخرى تعمدت في نصوصها على ابراز الشكل بصورة خاصة والاهتمام به من منطلق ابداعي ، لذا تحاول - الباحثة - ان تكشف عن هذه الاليات ومحاولة تطبيقها على نص مسرحي سريالي ، وبناء على هذه المعطيات تطرح الباحثة السؤال التالي : هل اشتغلت الاليات الشكلانية في نص مسرحية (نهدا تريزياس) للكاتب السريالي (جيوم أبولينير) ؟ .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

- تكمن أهمية هذا البحث محاولة في تطبيق اليات الشكلانية على نص مسرحي سريالي .
- وتكمن الحاجة الى البحث إفادة الدراسين في مجال الأدب والنقد المسرحي .

ثالثاً : اهداف البحث :

- الكشف عن الاليات الشكلانية واشتغالاتها في نص مسرحية (نهدا تريزياس) للكاتب السريالي (جيوم ابولينير)

رابعاً : حدود البحث :

أ - حدود الموضوع : الاليات الشكلانية واشتغالاتها في نص مسرحية (نهدا تريزياس) للكاتب السريالي (جيوم ابولينير).

ب - حدود المكان : فرنسا .

جـ - حدود الزمان : ١٩١٦ - ١٩١٨ .

خامسا : تحديد المصطلحات :

١- الاليات : ومفردتها (آلية) وهي " شيء مركب من أجزاء محكمة الترتيب ، تسمح بنقل الحركة أو بصنع بعض الأشياء" (Saliba, Dr. Jamil, 1994, p. 27) ، ويعرفها (إبراهيم مدكور) على أنها " تفسير آلي لكل ما يعتمد على الظواهر الحسية والمادية وحدها" (Madkour, Ibrahim, 1983, p. 1) .

كما يعتبر (صليبا) الالية لفظاً " مجازاً على كل عملية يمكن ان يكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة المتعلقة بعضها ببعض ، نقول : آلية الانتباه ، وآلية الذاكرة ، وآلية القياس " (Saliba, Dr. Jamil, 1994, pp. 27-28)، وكذلك (الالية) هي " ما يصدر تلقائياً عن الجسم ، بدون توجيه شعوري أو استجابة لمؤثر خارجي " (Academy, Big linguists at the Arabic Language, 2004, p. 33) .

وبناء على ما سبق من تعريفات حول الالية أو الاليات ، فأن الباحثة تعرّف الالية إجائياً بأنها مجموعة من الأنظمة التي تتحكم في انتاج الشكل الادبي المسرحي بغرض التوصل إلى نتيجة مفيدة .

٢- الشكلانية : تعّد في اللغة " هيئة الشيء وصورته . ويقال : مسائل شكلية : يهتم فيها بالشكل دون الجوهر " (Academy, Big linguists at the Arabic Language, 2004, p. 494) ، وتعد الشكلانية " اتجاه نقدي فلسفي ظهر في روسيا مع "الشكلانيين الروس " (...) تبلور في الفترة التي تقع بين عامي ١٩١٥ و ١٩٣٠ . أخذ هذا الاتجاه بُعداً نظرياً طال مجالات الادب والمسرح والفنون الجميلة ، وكان وراء التوجهات الحديثة في النقد الغربي منذ مطلع القرن العشرين" (Hassan, Dr.Hanan Kassab; , Dr.maria Elias;, 2006, p. 286)، وبناء على ذلك فأن الشكلانية تعرف إجرائياً بأنها مذهب نقدي حديث يهتم بالشكل في تحليله للنصوص المسرحية اكثر من اهتمامه بالمضمون .

٣- السريالية : وتعّرف لغوياً بأنها " كلمة فرنسية منحوتة من كلمتي Sur = فوق و Realisme = الواقعية ، وهي تعني ما يتجاوز الواقع " (Hassan, Dr.Hanan Kassab; , Dr.maria Elias;, 2006, p. 251).

والسريالية أتجاه معاصر في الفنون المختلفة والمسرح على وجه الخصوص ، لذا فأنه يستند " على ابراز الأحوال اللاشعورية " (Madkour, Ibrahim, 1983, p. 97).

أما السريالية كتعريف إجرائي هي عملية تهميش للتراكيب العقلية والمنطقية المعروفة ، وتعتمد في الادب على الكتابة الالية والاحلام واللاشعور كعناصر أساسية في النص المسرحي السريالي .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول / المنهج الشكلاني - المفاهيم والاليات

اولاً : النشأة والمنطلقات الفكرية للشكلانية الروسية :

ظهرت الشكلانية الروسية في العام (١٩١٥ م) ، وتزامن ظهورها في الفترة التي تميز فيها الأدب الروسي والدراسة الأدبية على وجه الخصوص بأزمة منهجية ، حيث كان الادب في روسيا خاضعاً لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات سياسية وايديولوجية ، ولهذا نشأت الحركة الشكلانية من خلال حلقتين ، الأولى حلقة موسكو اللسانية التي تزعمها (جاكوبسون) ، والحلقة الثانية (جمعية دراسة اللغة الشعرية) في سان بترسبورغ والتي تضم مجموعة من الطلبة الجامعيين ، والتي اطلق عليها اسم (اوبياز) ، وكان اهتمام الحلقتين الرئيسي في اللغة والشعر الجديد.

أن ظهور هذه الحركة جاء كرد فعل ضد الدراسات الماركسية آنذاك ، لذا حاول البعض ممن هم ليسوا نقاداً أو أساتذة جامعيين وأنما كانوا ايديولوجيين من تسقيط هذه الحركة ، كـ (تروتسكي) الذي وصف في كتابه (الادب والثورة - ١٩٢٤ م) الشكلانية بانها النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية ، وليس (تروتسكي) الوحيد الذي حاول تسقيط هذه الحركة ، فقد حاول (لونا تشارسكي) هو الآخر من التصدي لهذه الحركة بوصفها (تخريب اجرامي ذو طبيعة أيديولوجية) ، وكذلك الحال بالنسبة الى السوسيولوجي (ارفاتوف) ، ففي العام (١٩٣٠ م) حاول الأخير ان يطّعم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي ، وفي العام نفسه كانت نهاية الشكلانيين التي استمرت على مدى عقد ونصف (perceived:; and others, Boris Enkhbum, 1982, pp. 9-10) .

لقد كان للشكلانيين الروس رغبة " في وضع حد للخلط المنهاجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية ، وبناء علم الأدب بناءً منتظماً بأعتباره مجالاً متميزاً ومتكاملاً للعمل الفكري ، لقد ردد الشكلانيون القول : لقد آن الأوان لدراسة الادب الذي ظل ، منذ أمد بعيد ، ارضاً بدون مالك " (Elech, Victor, 2000, p. 14) ، وهذا ما جعل للشكلانيين مكانتهم الخاصة في مسيرة تطور الدراسات الأدبية والنقدية ، ولهم دور بالغ الأهمية في نظرية الادب ، ويعود السبب في ذلك بتقديم الشكلانية الروسية أفكاراً تسببت في الكثير من التغيرات بشكل العمل الأدبي للوصول الى تحديد منهج موضوعي يتم من خلاله دراسة الشكل في العمل الأدبي بطرق واليات يتحقق فيها الهدف المنشود ، إذ عملت الشكلانية " على الاهتمام بشكل العمل الفني والادبي ، أي بالتقنيات والأساليب التي تعطي العمل تركيبته وبنيته ، بغض النظر عما هو خارج العمل والنص بحد ذاته ، أي ما له علاقة بالسيرة الذاتية لمنتج العمل الفني وبالسياق الاجتماعي والتاريخي والايديولوجي الذي يتشكل العمل ضمنه " (Hassan, Dr.Hanan Kassab; , Dr.maria Elias;, 2006, p. 286) .

وبناء على هذه المعطيات التي يعتمدها العمل الفني ، كان لابد من " تحرر الشكليين أذن من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو اناء يحتويه ، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وانما في الكيفية التي يتم استخدامها بها وبهذه الطريقة فأن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً ، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها " (Dr. Salah Fadl, 1987, p. 57) ، ويمكن ان يُلاحظ أن الشكلانيين قد ركزوا في منهجهم على أدبية النص لما له من علاقة بما يميز النص الادبي عن باقي النصوص الأخرى ، أو " ما يسمى بالوظيفة الجمالية أو الشعرية عند رومان جاكبسون . فكل جنس ادبي له وظيفته الخاصة ، حيث تمتاز القصة بالوظيفة القصصية ، والرواية بالوظيفة الروائية ، والمسرح بالتمسرح ، وهكذا مع باقي الاجناس الأدبية الأخرى " (Dr. Jamil Hamdaoui, 2016, p. 13) ، وهذا ما يجعل - الباحثة - ترى بأن رؤية الشكلانيين للنقد الادبي مبنية على مفهومين ، الأول فهم النسيج الداخلي للنص والثاني بأن الشكل لديهم يشير الى أن العمل الفني ينتمي الى جنس محدد قصة كانت او رواية او دراما مسرحية وهكذا.

لقد كانت أفكار الشكلانيين الروس في بادئ الأمر منصبه نحو الشعر، إذ " كان هذا الجنس هو الشاغل الأول لتفكيرهم ، وكان هو نقطة انطلاق النظرية الأدبية الشكلانية " (Dr. Walid Kassab, 2007, pp. 111-112) ، وكذلك الاهتمام بتنوع الأساليب كما في الشعر الغنائي ، وهذا ما عمل عليه (ايخنباوم) الذي يعد احد المؤسسين الشكلانيين ودراسته في المستويات الايقاعية والنظمية والتنغيمية ، على غرار ما فعل الكتّاب الشكلانيين .

إذ قسم هذه الأساليب على أساس المعجم وكان ذلك في كتابه الموسوم (ميلوديا الشعر) الذي نشره عام (١٩٢٢) ضمن إصدارات (ابوياز) ، وميز بين ثلاثة أساليب في الشعر الغنائي (الأسلوب الخطابي والأسلوب الميلودي والمتكلم) ، وقد كان شغله الشاغل حول دراسة الخصائص النبرية للأسلوب الميلودي أي القضايا التي تتعلق بالصوت والايقاع الصوتي ، من خلال اعتماده على بعض الشعراء الروس ومحاولته الربط بين هذه الأساليب واللغة الشعرية العامة ، للوصول الى خلق صورة شعرية متكاملة (Dr. Jamil Hamdaoui, 2016, pp. 25-26) .

أما الناقد الشكلاني (أو . بريك) فأنه يجمع بين الأصوات والشعر ، ويرى ان الأصوات وتكرارها هي التي لها الدور المهم في الشعر وتعطيها الروح الجمالية ، ويرى (أو.بريك) بأن مهما كانت الطريقة التي ينظر بها الى العلاقات بين الصورة الشعرية والصوت ، فأنه لا ينبغي تجاهلها ، إذ أن الأصوات ليست مجرد ملحق ترخيمي أي ملحق تنغيمي وانما هي نتيجة تصميم وتخطيط شعري مستقل ، وهذا ما يجعلها تمثل نتاجاً لتفاعل القوانين العامة للغة (Boris Ikhnabum and others, 1982, p. 39) .

أما (جاكبسون) الذي يعّد من مؤسسي حلقة موسكو اللسانية أو اللغوية ،فقد عُرف بأهتمامه باللغة الشعرية ، إذ يرى أن اللغة الشعرية تتنوع ، فمنها الصوتية والصرفية والنحوية لكنها في الوقت ذاته ، تربطها صلات حميمة فيما بينها ، ولا يمكن عزلها عن بعضها مثلما تفعل بعض الدراسات الأدبية ، فالقيم الصوتية في لغة الشعر تعّد نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية من خلال احتوائها على مقارنة استخدام بعض الحروف بلغة التفاهم ومبادئ تجميع الحروف الأخرى وتكرارها عبر خاصية مميزة للشعر تتمثل في ان الكلمة فيه تتلقى ككلمة ، لا كمجرد محاكاة لشيء محدد أو انهمار عاطفي ، وعبر ذلك تكتسب الكلمات واوضاعها ودلالتها وشكلها الداخلي والخارجي ثقلاً وقيمة خاصين بها (Dr. Salah Fadl, 1987, pp. 118-121) .

لقد اتفق الشكلانيون الروس على ان شكلانيتهم انطلقت من ان " الابداع الادبي فن لغوي ، وأن عنصري اللغة والشكل هما أساس بنائه الفني ، بأعتبار أن اللغة وسيلة ابلاغ وغاية فنية في وقت واحد ، وأن قيمة الابداع الادبي تكمن في صياغته " (Dr. Bashir Taourit, 2008, p. 48) ، إذ أن الصياغة الشكلية هي المرتكز الأساس في التركيز على المعطى الشكلي ، ومن هذا المنطلق تعّد لغة الشعر " لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام العادي عن طريق ما سموه بالعنف المنظم الذي يرتكبه الكاتب ضده " (Wellek, 1987, p. 61) ، وهذا يعني ان الكلمات في الشعر لا تأخذ المنحى المألوف والانسيابية التي تتمتع بها لغة الحوار اليومي ، لأن الأخيرة تتميز بلغة الحوار المباشر ، وبهذا تكون الشكلانية الروسية قد ركزت على اللغة الشعرية ، وبهذا فأن الشكلانيون الروس نظروا الى بنية النص الشعري على انه " بنية لغوية جمالية ، أو تشكيل اسلوبي متميز ، اكثر مما هو تمثيل للواقع ، انعكاس للحياة ، أو محاكاة للطبيعة ، أو تعبير عن شخصية قائلة " (Dr. Walid Kassab, 2007, p. 90) .

ثانياً : اليات المنهج الشكلاني :

١- الحبكة : تعّرف الحبكة على مستوى الدراما بأنها " ترتيب الاحداث للوصول الى تأثير مقصود ، والحبكة هي سلسلة من الأفعال التي تصمم بعناية وتتشابك صلاتها وتتقدم عبر صراع قوي بين الاضداد الى ذروة وانفراج " (Ibrahim Fathi, 1986, p. 135) .

اما الحبكة عند الشكلانيين فهي مختلفة ، ولعل السبب في ذلك تفردها شكلياً ، فأعطوها بالغ الأهمية ، ولذلك يؤكد الشكلانيون بأن الحبكة هي التي " تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية " (Katous, Dr. Bassam, 2006, p. 86) ، وأيضا الحبكة فأن الحبكة عندهم تعني " الحكاية كما تم قصها بالفعل أو طريقة تشابك الاحداث . فلكي تتشكل المادة الأولية للحكاية في بنية استطيقية ينبغي ان تتشكل في " حبكة " " (Elech, Victor, 2000, p. 110) .

٢- التحفيز : وهي تقنية أو آلية اطلقها الناقد الشكلاني (توماشفسكي) على اصغر وحدة من الحبكة واسماها (الحافز) ، الذي يقسم عنده الى قسمين ، الأول هو الحافز المقيد الذي تتطلبه الحكاية او القصة ويكون غير أساسي في النص ، أما الحافز الثاني فهو الحُر ، ويكون في موضع تركيز العمل الادبي أو المسرحي (Katous, Dr. Bassam, 2006, p. 87) .

٣- التغريب : يعّد الناقد الشكلاني (شكلوفسكي) الأبرز في استخدامه لآلية أو تقنية التغريب وذلك من خلال بحث له حمل عنوان " (الفن بوصفه تكنيكاً) نُشر ضمن اعمال الشكلانيين الروس (...) ويعتقد شكلوفسكي أن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على ان يسقط الالفة عن الأشياء ، ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة" (Katous, Dr. Bassam, 2006, pp. 84-85) ، ومن الملفت للنظر ان الطرائق التي استخدمها (شكلوفسكي) من اجل التغريب واطالة امد الادراك تكمن في استخدامه "تقنيات الابطاء والاطالة والقطع وهي تقنيات تقوم بأرجاء الاحداث وتطويلها وتدفعنا لأن نوليها انتباها عاليا ، فنكف عن ادراك المشاهد والحركات إدراكا آلياً ، وبذلك نسقط عنها الالفة " (Katous, Dr. Bassam, 2006, p. 85) ، ان هذه الخطوات ما هي إلا وسيلة لتحقيق هذا التغريب المطلوب ، الذي يعّد في جوهره عند الشكلانيين شكل ولا شيء غيره بخاصة انهم يذكرون بأن اهتمامهم بالشكل جاء بسبب اهتمامهم بالخصوصية الأدبية ، وليس من اجل غاية أخرى وهذا ما نتج عنه الاهتمام بأدبية الادب .

٤- العنصر المهيمن : ويصفه (جاكبسون) بأنه " العنصر الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره ، ويبسّر وحدته أو نظامه الكلي " (Dr. Ahmed al-jarti, 2014, p. 87)، ويفسّر العنصر المهيمن بوصفه " عنصراً لسانياً نوعياً يهيمن على الأثر في مجموعه (كليته) ؛ إنه يعمل بشكل قسري ، لا راد له ، ممارساً بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى" (Dr. Jamil Hamdaoui, 2016, p. 55) .

المبحث الثاني : السريالية (المفهوم والمنطلقات الفكرية)

للحديث عن السريالية لا بد من التطرق الى جملة من التأثيرات التي أسهمت في ظهور هذه الحركة ، ولعل التأثيرين الأبرز عليها هو اولاً الحري العالمية الأولى بسبب " ما احدثته من كوارث وويلات للإنسان الأوربي ، مما جعل قيمه المألوفة تهتز ، وثقته تضعف بالأنظمة والمذاهب السائدة في مجتمعه ، التي عدت مسؤولة عن قيام الحرب . من اجل هذا راح الأوربي يبحث عن قيم ومذاهب جديدة في الفكر والادب والفن . وهكذا ظهرت السريالية مذهباً وفلسفة تقدم تصوراً جديداً للكون " (Mustafa, Dr. Faeq; Ali, Dr. Abdul redha, 2000, p. 80) .

اما التأثير الثاني للسريالية فهي بروز الحركة الدادية ، التي ظهرت معلنة في بيانها الأول " عن ضرورة الفوضى : ما من شيء مقدس . يجب الغاء كل الأنظمة والقوانين وجميع العادات والتقاليد الاجتماعية . وفي البيان الثاني للدادية ، أُقّر بأن الهدف الرئيسي لأي عرض دادي هو خلق اكبر قدر من سوء الفهم بين الممثل ومشاهديه . أراد جميع فناني الدادية ، الذين كانوا بشكل رئيسي من محترفي الشعر والرسم ، ان يعرفوا العالم بان الفن بحاجة الى صدمة عنيفة " (J.L.Styan, 1995, p. 266) ، وبهذا تتضح غاية هذه الحركة من خلال الدعوة الى التمرد على القيم والأعراف والسعي الى تحطيم قواعد الفن والعقل والتفكير ، لذلك مهدت الدادية لظهور السريالية ، وأتت الأخيرة في " محاولة لضبط مبادئها ، وتحديد أصولها ، وتهذيب الفوضى المستشرية فيها ، وذلك ان حالة اللا معنى واللا قرار التي اتسمت بها الدادية ما كان لها ان تصمد طويلاً " (Kassab, Dr. Walid, 2005, p. 121) .

ومن التأثيرات الأخرى التي مهدت لظهور السريالية هي الفلسفة الفرويدية ، التي كان تأثيرها بالغ على السرياليين الذين أرادوا تغيير الواقع الحياتي الى آخر يكون اكثر فاعلية واعظم اتساعا عبر اللاوعي الذي نادى به (فرويد) ويصفه على ان " الحقيقة النفسية الاصيلة (الواقع النفسي). أنه ملجأ الخصوصيات الفردية ، وحافظ لكل الدوافع النفسية المنسية (...) ويشكل عالماً شاسعاً من القوى الحيوية التي تمارس سيطرة طاغية على ذهن الانســـان وافعاله " (Abbas, Dr. Faisal, 2005, p. 118) ، لهذا تعّد السريالية تجسيداً فنياً وادبياً لمنهج (فرويد) في التحليل المبني على اللاشعور ، بمنأى عن الرقابة الفكرية ، ولهذا يُلحظ ان السريالية تعمل على " ابراز الحقيقة التي تتمثل في غياب المنطق وإلغاء المواصفات الدينية والأخلاقية ، وتحرير اللاوعي ليعبر عن مكنوناته ، وهي حالة اشبه بالحلم الذي يترك تفسيره للمتفرجين" (Kofi, Qasim Muhammad ; Nassar, Muhammad Yousef, 2008, p. 190).

ان هذه الحالات والمضامين استمدها السرياليون من الاحلام ويتأتى اعتمادهم على هذه الاحلام لما لها دور مهم وفاعل في العمل الفني السريالي ، ويعود السبب في ذلك أن " الحلم يحمل دلالات خطيرة ليست اقل شأناً من دلالات اليقظة " (Mustafa, Dr. Faeq; Ali, Dr. Abdul redha, 2000, p. 81).

ويمكن القول أيضا ان اعتماد السرياليين على احلامهم تنعكس بصورة مباشرة على المتلقي بحيث " تتجسد هذه الاحلام والخواطر والاوهام والشطحات والهواجس المجردة في اعمال أدبية ، يرى القارئ ما يدور داخل عالمه الخاص ، وتثير في نفسه تجربة جمالية ممتعة تعيد الى نفسه الإحساس بالتوافق مع مجتمعه من خلال رؤية مستحدثة كالصدمة الباعثة على التعجب والاندهاش " (Ragheb, Dr. Nabil, 2003, p. 347) .

ومن التقنيات الأخرى التي ادخلها السرياليون الى أعمالهم الفنية ،(الكتابة الالية) ، بوصفها مجموعة " هذيانات كما في حالات الاحلام والجنون يجري فيها تدفق تيار اللاوعي ، وتتخللها صحوات. والذي يدخل هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويملي كل ما يخطر بباله من التداعيات أو يدونه في حالة الصحو دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص " (Al-Asfar, Abdul razzaq, 1999, pp. 173-174) ، وبهذا تكون الكتابة الالية من حيث المبدأ اكتشاف وليست خلق او ابداع ، وتحاول السريالية بهذا الاكتشاف ان تحطم الذهن من اجل الابتعاد عن الوعي والشعور ويكون اللاشعور هو المرتكز لها والممتلئ بالأفكار ، تكون الأخيرة هي الاعمق مما يبديه الشعور الواعي .

وعلى مستوى المسرح ، فقد وجد السرياليون بما فيهم مؤسسها (بروتون) طريقاً لنشر آرائهم والدعوة الى أفكارهم الفنية والأدبية ، من خلال كتابة النصوص المسرحية ، ولعل اول مسرحيتين سرياليتين كانت بعنوان (المجالات المغناطيسية) ومسرحية (من فضلك) ، قد تضمنتا عدة ملامح سريالية ، من خلال تفكك النص والحوارات المبتورة وانعدام الاتصال بين الشخصيات ، حيث ان هذه الشخصية تتحدث من غير الاهتمام بحديث الشخصية الأخرى ، وكأن الشخصيات في حالة حلم . وقد جاءت المسرحية الثالثة التي كتبها (بروتون) تحت عنوان (سوف تنسيني) وهي بطبيعة الحال يمكن وصفها بأنها جاءت مُكملة للفصل الرابع لمسرحية (من فضلك) مع وجود بعض الاختلافات بين المسرحيتين ، ما فيما يخص ردود الأفعال للمتلقين الذين شاهدوا هذه الاعمال المسرحية ، يُلحظ

قد تحولوا الى مشاركين في العرض المسرحي ، بحيث ان المشاهد في بعض الأحيان يقذف الممثلين بالبيض والطماطم (Ibrahim, Hamada, 1994, pp. 113-114).

والى جانب (بروتون) يقف (جان كوكتو) الذي حاول تثبيت اركان السريالية من خلال مسرحياته التي قدمها كمؤلف وممثل ومخرج مسرحي وشاعر ، والذي يمكن وصفه برجل المسرح من الدرجة الأولى ، ومن أهم اعماله السريالية مسرحيته الموسومة (عرس برج ايفل) والتي قدمت عام (١٩٢١ م) ، وتدور احداثها في الطابق الأول من برج ايفل ، حيث يوجد ممثلان متنكران على شكل جهاز حاك ، ويقومان بالتعليق على احداث المسرحية ، والأخيرة بطبيعتها عبارة عن مشاهد قصيرة ، إذ لا تحتوي حدثاً او موضوعاً وشخوصها تؤدي أدوارها بشكل صامت ، كطلقة من بندقية او برقية تسقط ميتة ، وحفل عرس ، وخطبة يلقيها قائد وصياد يلاحق نعامة أو آلة تصوير ضخمة بمثابة باب للدخول والخروج ، وعندما يقوم المصور بالتقاط بعض الصور للعرس ، يخرج طفل من آلة التصوير ، فمن خلال هذه الصور السريالية الممتدة داخل النص المسرحي ، اثبت (كوكتو) شجاعته الفائقة وجرأته العالية في مواجهة الحقائق ، وبحقيقة الأمر أن هذا الكاتب يستغل مستويات هذا الواقع وما وراء الواقع ، ونشر الدهشة والغرابة في اعماله الفنية وفي المسرح على وجه الخصوص ، وقد كان (كوكتو) يدعو الى الصراحة والانفتاح وقد حول المسرح الى نوع من الألعاب النارية ، تُطلق فيها الصواريخ المتعددة الألوان (Ibrahim, Hamada, 1994, pp. 125-126) .

ما أسفر عنه الإطار النظري

من خلال ما تقدم في الدراسة النظرية توصلت الباحثة الى المؤشرات التالية :

١- الحبكة : أكد الشكلانيون على ان الحبكة هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية ، ووجود الحبكة في النص أما ان يؤدي الى تلاشي الازمة أو خلق أزمات جديدة وقد برزت عند (توماشفسكي) .

٢- الحافز الحر : ظهر الحافز الحر عند (توماشفسكي) بعدّهِ موضع تركيز النص المسرحي ، بوصفه عاملاً ديناميكياً يبدد سكون النص ، وبالتالي فأن القيمة الشكلية ترتكز في جانب كبير منها على الحافز الحر .

٣- التغريب : وقد برز عند (شكلوفسكي) الذي يرى بأن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على ان يسقط الالفة عن الأشياء ، لتلاحظ بطريقة جديدة وغير متوقعة .

٤- إطالة امد الادراك : وقد ورد عند (شكلوفسكي) ، إذ يتحقق هذا الفعل من خلال استخدام تقنيات (الابطاء والاطالة والقطع) ، وذلك عن طريق ارجاء الاحداث وتطويلها ،وتدفعنا لأن نوليها انتباهاً عالياً ، فنكف عن ادراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا ، وبذلك نسقط عنها الالفة .

٥- العنصر المهيمن : وقد برز عند (جاكبسون) ، ويعمل بشكل قسري ، لا رادّ له ، ممارسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى في النص المسرحي .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل عرضاً ، لإجراءات البحث التي قامت به الباحثة بغية تحقيق اهداف بحثها الحالي ، والذي يتضمن نموذج عينة البحث ، لتحليله ومناقشة نتائجه ، وفيما يلي توضيح لهذه الإجراءات :

أولاً : نموذج عينة البحث :

عنوان المسرحية	المؤلف	البلد	سنة النشر
نهدا تريزياس	جيوم ابولينير	فرنسا	١٩١٦

ثانياً : عينّة البحث :

اختارت الباحثة نموذج عينتها - الواردة أعلاه - قصدياً للأسباب التالية :

١- إن في النموذجين المختارين ما يتفق مع هدف الدراسة .

٢- اشتمال النموذجين على الاليات الواردة في ما أسفر عنه الاطار النظري .

٣- امتياز النص بعدم خضوعه لدراسات سابقة على المستوى الشكلاني .

ثالثاً : منهج البث :

المنهج الوصفي .

رابعاً : أداة البحث :

فيما يخص الإطار النظري فقد اعتمدت فيه الباحثة على الكتب والمعاجم والدوريات المتمثلة بالصحف والمجلات .

اما في ما يتعلق بتحليل العينة ، فأن أدوات البحث في هذا المجال النصوص المسرحية التي تمثل عينة البحث ، والاليات الشكلانية الاتية :

١- الحبكة .

٢- الحافز الحر .

٣- التغريب .

٤- إطالة امد الادراك .

٥- العنصر المهيمن .

تحليل مسرحية (نهدا تريزياس) :

يُلحظ في هذا النص المسرحي أن (ابولينير) قد كشف عن قضية مهمة تلامس الشعب الفرنسي ألا وهي قضية قلة الانجاب في فرنسا ، إذ جعل الكاتب في الفصل الأول من المسرحية شخصية (تيريز) تمتنع عن الانجاب وتنبذ الأنوثة وترغب بالتحول الى رجل تحت أسم اخر هو (تريزياس) ، ليأتي الزوج في الفصل الثاني من المسرحية ليحل محل الزوجة فينجب منها ما يقارب (٤٠٠٤٩) طفلاً ، ويؤدي هذا الأمر الغريب إلى تهديد البلاد بالمجاعة ، وتنتهي المسرحية بعودة (تيريز) الى زوجها .

١- الحبكة : ان الإفادة من حادثة الامتناع عن الانجاب او تحديده بعدد معين ، كانت هي القصة (المادة الخام) التي تصور الازمة في فرنسا ، وقد اشتغلت عليها الحبكة عبر ابراز الجانب الشكلي من خلال التأكيد على جانبين مهمين ، الأول مسألة التحول لدى الشخصيات من جنس الى جنس اخر وحمل الرجل وانجابه ، وانبات الشعر في وجه (تيريز) وظهور الشارب لديها ، وانطلاق أثدائها على شكل بالونات ، إضافة إلى تحرك الكشك في المشهد الثامن من خلال اذرعه الداخلية وانتقاله من مكان الى اخر ، وحديثه مع الشخصيات ، فكل هذه القضايا تخلق جواً من الازمات في الحبكة من دون التوصل الى حلول ، والجانب الثاني المتمثل بتناقض وصراع المصالح بين هذه الشخصيات وعلى وجه الخصوص (تيريز) وزوجها ، إذ ان هذا التناقض الذي تتسم به الشخصيتين ، يجعلهما يعملان بالضد من بعضهما وتغليب المصلحة الشخصية على المصلحة العامة بتحول الزوجة الى رجل ، والأخير الى امرأة ، لاستثمار تعزيز فكرة الانجاب ، ويُلحَظ هنا كيف ان الشخصيات تخرج من ازمة لتلقي بأزمة أخرى ، ولهذا فأن الصياغات الشكلية للحبكة التي تأسس عليها النص جاءت مشابهة للحبكة التي نادى بها الشكلانيون (Apollinaire,juiaume, 1989, p. 7).

٢- الحافز الحر : تشتمل هذه الالية على عامل الحركة ليكون مؤثر وفعّال في قضية ابراز الشكل ، وفي هذا النص يكمن (الحافز الحر) بسماع صرخات الاف الأطفال المولودين في يوم واحد وهي تنتشر في اغوار المسرح ، وهذا بحد ذاته يقضي على سكون النص ويجعل الأخير في حركة وديمومة من التأثير في منح الشكل إمكانات التواصل المستمر :

" الزوج : (يحمل طفلا بين كل من ذراعيه . صراخ أطفال متواصل على المسرح وخلف ستار المسرح وفي القاعة يستمر الصراخ طوال العرض حسب رغبة المخرج وسوف يشار فحسب أين ومتى يتزايد الصراخ)

آه ! عظيمة هي مباهج الأبوة

٤٠٠٤٩ طفلا في يوم واحد

ان سعادتي كاملة صمتا صمتا

(صراخ أطفال في اغوار المسرح) " (Apollinaire,juiaume, 1989, p. 46).

ويتواصل (الحافز الحر) في بروزه من خلال عملية انطلاق الاثداء لـ (تيريزا) على شكل بالونات كعلقة بخيط ، فتتولد الصدمة والاندهاش عند المتلقي بفعل كسر الروتين الذي يمارسه - الحافز الحر - وما يمنحه للشكل في النص من بؤرة الاهتمام :

" تيريز : (تطلق صرخة كبيرة وتفتح قميصها قليلاً ، فيخرج منه ثدياها ، أولهما احمر والأخر ازرق ، وإذ تتركهما فأنهما يطيران مثل بلوني أطفال ، لكنهما يظلان مشدودين الى صدرها بخيط " (Apollinaire,juiaume, 1989, p. 32).

٣- الية التغريب : أما هذه الالية فأنها تعمل على اظهار الادهاش والاغراب بطريقة غير مألوفة ، وذلك عبر اسقاط الألفة عن الأشياء ، فآلة الكمان او البيانو بوصفهما جماداً ، لا يمكن ان يتحركا على ارض الواقع ، بينما في هذا النص يقومان بعملية التقاط الأشياء من على الأرض ، وهذا الأمر يساهم في ابراز قضية الشكل :

" صوت تريزياس : اني اغير مسكني

الزوج : اديوسياس .

(تقذف من النافذة اناء ثم حوضاً ثم مبولة يلتقط الزوج الاناء من الأرض)

البيانو : (يلتقط المبولة)

الكمان : (يلتقط الحوض)

طبق الزبد ان الموقف يصبح خطيراً " (Apollinaire,juiaume, 1989, p. 35) .

كما ان (التغريب) يحصل من خلال إنبات اللحية عند (تيريز) فيجعلها هذا التحرر في عملية تحول من الانوثة الى الذكورة ، بالإضافة الى انبات الشارب لديها ، وهذان الامران الغريبان يؤسسان نوعاً من الصدمة والاندهاش :

" ليست لحيتي هي التي تنبت بل شاربي ايضاً

(تربت على لحيتها وتفتل شاربها وقد نبتا فجأة)

ياللشيطان

اشعر بأني حقل من القمح ينتظر منجل الحصاد الالي (في مكبر الصوت)

أحس احساساً شديداً بالذكورة انا فحل خيل

من الرأس إلى اخمص القدم ها انا قد أصبحت ثوراً " (Apollinaire,juiaume, 1989, pp. 32-33).

وتتواصل الية التغريب في البروز بأكثر من موضع داخل هذا النص المسرحي كالأغنية التي تقدم كلمات ذات موضوعات ليس لها صلة بالواقع الحياتي ، وتبقى هذه الكلمات تتردد عند شخصيتي (الشرطي) و (الزوج) ، وحتى ايضاً تكررت في موضع اخر من النص على لسان الزوج والعرافة :

" الشرطي : ايه ! دخني الغليون يا راعية وسأعزف لك المزمار

الزوج : كانت الخبازة على أي حال كل سبع سنوات تغير جلدها

الشرطي : كل سبع سنوات يا لها من مبالغة " (Apollinaire,juiaume, 1989, p. 42) .

كما ان التغريب يتحقق عند الزوج ، عندما يحاول أن يفكر بأن أول انجاب لا بد ان يكون صحفياً فيجمع الصحف الممزقة والمحبرة والمقص ويضعها في المهد ، مما يؤدي إلى ولادة الصحفي الذي قرر انجابه :

" الزوج : (....) فلننجب صحفياً في البداية وبفضله سأعرف كل شيء

سأتنبأ بالبقية وابتدع الكلمة (ينكب على تمزيق جرائد بيديه واسنانه ويدق الأرض بقدميه .

يجب ان يكون اداؤه على غاية من السرعة) (.....)

(يضع الجرائد الممزقة في المهد الخالي)

كم سيكون صحفياً جميلاً (...) يلزمه دم من المحبرة (يأخذ المحبرة ويسكبها في المهد)

يلزمه عمود فقري (يضع القلم الطويل في المهد) " (Apollinaire,juiaume, 1989, pp. 52-53) .

٤- إطالة امد الادراك : وتعمل هذه الالية على إطالة الادراك للأحداث من خلال العناصر الثلاثة (الابطاء والاطالة والقطع) لكي تولد انتباها عاليا تجعل المتلقي يكف عن ادراك المشاهد والحركات إدراكا اليا ، وهذا ينطبق على مدير الجوقة في مقدمة المسرحية ، الذي يلقي الحكاية وتتخللها جملة من الاحداث ، فالحدث الأول عن الحرب ، إذ يلقي منولوجا طويلا عن الحرب من اجل إيصال فكرة المسرحية الى المتلقي ومن خلاله نلتمس الابطاء :

" مدير الفرقة : ها انا ذا قد عدت اذن اليكم ولقيت فرقتي المتحمسة

ووجدت أيضا مسرحا وجدت الفن المسرحي يا للألم

بلا عظمة ولا فضيلة (...) فخضت غمار الحرب كما

خاضها كل الرجال كان ذلك حينما التحقت بالمدفعية

ذات ليلة وعيون النجوم في السماء تطرف مثل عيون أطفال في المهد " (Apollinaire,juiaume, 1989, p. 33) .

ويستمر مدير الفرقة في الحوار عن الحرب حتى نلمس الاطالة فيها :

" اذا بآلاف من الشعل (.....) ثم اقبل من مركز المراقبة بسلاح المدفعية

نافخ البوق يمتطي حصانا كي يخبرنا ان ضابط الفرسان وهو يستعين بمنظار

تحديد الهدف (...) اطلق المطلقون وما لبثت النجوم الرائعة ان أضاءت من

جديد ، نجم اثر نجم " (Apollinaire,juiaume, 1989, pp. 23,24,25).

وبعد هذه الاطالة في الحوار يتحول مدير الفرقة بحديثه الاخر من خلال قطعه المباشر لموضوعة الحرب ، ليتكلم عن الموضوع الأساس وهو فكرة الانجاب :

" مدير الفرقة : (....) كل النجوم الداخلية التي كانوا قد اطفأوها .

ها انا قد عدت بينكم يا فرقتي لا تفقدوا صبركم أيها الجمهور

انظر بلا ضجر اني اجلب لكم مسرحية هدفها تقويم الاخلاق

موضوعها الأولاد في الاسرة انه موضوع عائلي " (Apollinaire,juiaume, 1989, p. 25) .

٥- العنصر المهيمن : تعمل هذه الالية عند الشكلانيين على التأثير في بقية العناصر الأخرى وتفرض وجودها وقيمتها المهيمنة في النص المسرحي ، ولذلك فأنها تتجسد في هذا النص بفكرة التحول عند الشخصيات وعلى وجه الخصوص شخصيتي (تيريز) و (الزوج) ، إذ أن الأولى تتحول الى رجل و(الزوج) هو الاخر الى امرأة :

" تيريز : انت على حق لم أعد زوجتك

الزوج : عجباً

تيريز : وعلى الرغم من ذلك فانا تيريز

الزوج : عجبا

تيريز : لكني تيريز التي لم تعد امرأة

الزوج : هذا كثير (...)

تيريز : سأحمل منذ الان أسم رجل تريزياس هذا اسمي " (Apollinaire,juiaume, 1989, pp. 34-35).

والتحول الاخر يتولد من خلال ولادة الصحفي الناتجة عن عملية تركيبية للصحف والقلم وسكب الحبر على الورق ، فيتم تحوله الى انسان صحفي ناطق ، ولهذا فأن هذه التحولات تفرض وجودها في النص المسرحي وتمارس سيطرتها على باقي العناصر الأخرى وتتحكم فيها وتؤثر باستمرار (Apollinaire,juiaume, 1989, pp. 52-53) .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

أولا : نتائج البحث :

من خلال تحليل نموذج العينة توصلت الباحثة الى النتائج التالية :

١- لعبت (الحبكة) دورا مهماً واساسيا عند الكاتب السريالي (جيوم ابولينير) في مسرحية (نهدا تريزياس) التي اعتمدت افتعال الازمات من خلال جانبين مهمين ، الأول كما ذكر سلفا من خلال فكرة التحول من جنس الى اخر وحمل الرجال من اجل الانجاب الخ ... والجانب الثاني المتمثل بصراع المصالح وتناقضه عند الشخصيات ، فكل هذه العناصر ساهمت بطريقة مباشرة في ابراز قضية الشكل كما هي عند الشكلانيين .

٢- طبّق (ابولينير) آلية (الحافز الحر) في مسرحيته الموسومة بـ(نهدا تريزياس) إذ اتصفت هذه الالية بالديناميكية ، وقد كانت مؤثرة وفعّالة في النص المسرحي .

٣- اعتمد (ابولينير) في نصه السريالي الية (التغريب) بطريقة غير مألوفة ، من خلال بعض المشاهد في نص مسرحية (نهدا تريزياس) وبذلك فأن (ابولينير) يحاول بتلك الالية التأكيد على تميز النص من الناحية الشكلية .

٤- اكد (ابولينير) في نصه على آلية (إطالة امد الادراك) التي حققت إطالة الحدث وشد الانتباه ، بدءاً من اللحظة الأولى من انطلاقة المسرحية ، لمحاولة تحفيز المتلقي على ادراك المشاهد والحركات بطريقة عقلية .

٥- أفاد (ابولينير) من آلية (العنصر المهيمن) في نص مسرحية (نهدا تريزياس) ، لتعمل هذه الالية على فرض وجودها وتأثيرها في بقية العناصر المسرحية الموجودة في المسرحية .

ثانياً : الاستنتاجات :

١- تؤشر التجربة السريالية من خلال الاليات الشكلانية ، رؤية تتفاعل مع ما جاء به الشكلانيون الروس في الصياغة الشكلية للنصوص .

٢- تتوافق الاليات الشكلانية مع سعي الكاتب السريالي (ابولينير) في منح نصه المسرحي ، مساحة حرة في استثمار اشكال متعددة لقراءة الأفكار .

٣- ان اشتغال الاليات الشكلانية في النص المسرحي السريالي ، يجعل الطرح الفكري قريب من الفهم الموضوعي ، ويمد النص بمساحات واسعة من التعبير وإمكانات الاثارة .

References

Dr. Ahmed al-jarti. (2014). *Representations of modern literary theory in contemporary fiction criticism.* damashak: Al Naya Studies & Publishing.

Dr. Bashir Taourit. (2008). *Methods of contemporary literary criticism.* Cairo: Egyptian General Authority for Culture.

Dr. Jamil Hamdaoui. (2016). *Russian formalism in literature - criticism and art.* al-dar al-baida: East Africa.

Dr. Salah Fadl. (1987). Constructivist theory in Arab criticism. In D. S. Fadl, *Constructivist theory in Arab criticism* (p. 57). Baghdad: House of Public Cultural Affairs.

Dr. Walid Kassab. (2007). Methods of modern literary criticism. damashak: Dar Al Fikr for Printing & Publishing.

Abbas, Dr. Faisal. (2005). *Psychotherapy and the Freudian method.* Beirut: Lebanese Dar Al Manhal.

Academy, Big linguists at the Arabic Language. (2004). Al-wasit Dictionary. In B. l. Academy, *Al-wasit Dictionary* (p. 494). Cairo: Al Shorouk International Library.

Al-Asfar, Abdul razzaq. (1999). *Literary doctrines in the West.* damashak: Arab Writers Union Press.

Aldaghlawy, H. J. (2021). color connotations with costumes in the performances of the school theater. *Cambridge scientific journal*(7), pp. 239-260. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343

Apollinaire,juiaume. (1989). *Nahda Trezias.* Kuwait: Ministry of Information.

Boris Ikhnabum and others. (1982). *Formal method theory.* Beirut: Arab Research Foundation.

Elech, Victor. (2000). Russian formalism. In V. Elech, *Russian formalism* (p. 14). Beirut: Arab Cultural Center for Publishing.

Hassan, Dr.Hanan Kassab; , Dr.maria Elias;. (2006). *Dictionary of theatre.* Beirut: Librairie du Liban publishers.

Ibrahim Fathi. (1986). *Dictionary of literary terms.* Sfax: Collaboration Labour.

Ibrahim, Hamada. (1994). *Dictionary of dramatic terms.* Cairo: Anglo-Egyptian Library.

J.L.Styan. (1995). *Modern drama in theory and practice.* damashak: Publications of the Ministry of Culture.

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Kassab, Dr. Walid. (2005). *Western literary doctrines.* Beirut: Al Resala Printing Establishment.

Katous, Dr. Bassam. (2006). *Introduction to contemporary criticism methods.* Cairo: Al.Wafa Printing House.

Kofi, Qasim Muhammad ; Nassar, Muhammad Yousef. (2008). *Artistic theories in art - musical and dramatic arts.* Irbid: Modern World of Books for Publishing.

Madkour, Ibrahim. (1983). Philosophical Dictionary. In I. Madkour, *Philosophical Dictionary* (p. 1). Cairo: General Authority for Printing Affairs Amireaa.

Mustafa, Dr. Faeq; Ali, Dr. Abdul redha. (2000). *In modern literary criticism.* mosal: Dar Al Kutub for Printing & Publishing.

perceived:; and others, Boris Enkhbum. (1982). *Formal method theory.* Beirut: Arab Research Foundation.

Ragheb, Dr. Nabil. (2003). *Encyclopedia of literary theories.* Cairo: Nubar House for Printing and Publishing .

Saliba, Dr. Jamil. (1994). In D. J. Saliba, *Philosophical lexicon* (p. 27). Beirut: International Book Company.

Wellek, R. (1987). *Critical concepts.* Kuwait: Knowledge World Series.