أبعاد شخصية المرأة في نصوص عدالت آغا أوغلو المسرحية

Dimensions of the woman's personality in Adalat Aghaoglu's theatrical texts

أ.م.د.عامر صباح نوري المرزوك

Amer Sabah Nouri Al-Marzouk

كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل

fine.amir.sabah@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث

تُعدُّ الكاتبة المسرحية التركية (عدالت آغا أوغلو ١٩٢٩_٢٠٢٠م) واحدةً من الكُتّاب المسرحيين المعاصرين الذين برزوا في الأدب التركي، لما تمثله من خصوصية في الأسلوب والتعبير، وفرادتها في تناول قضايا المجتمع بشكل يختلف عما سبقها من رواد المسرح التركي ومعاصريه.

قُسم البحث إلى أربعة فصول، أهتم الأول بالإطار النظري، وتناول الفصل الثاني مبحثين، عني الأول بدراسة أبعاد شخصية المرأة في النص المسرحي العالمي، ودرس الثاني حياة الكاتبة (عدالت) ومرجعياتها، بينما تضمن الفصل الثالث تحليلًا وافيًا لمسرحية (الشرانق) كنموذج للبحث، وأختتم البحث بالنتائج، نذكر منها:

١. تسعى (عدالت) إلى كشف وضع المرأة بشكل مغاير، بتناولها طبقات اجتماعية مختلفة، دون اللجوء إلى التعميم، ونقل أحداث وتفاصيل في ظل المجتمع التي تعيشه.

٢. تعرضت (عدالت) إلى النظام القائم في المجتمعات الايديولوجية، منتقدة الوضع التي تعيشه، في إشارات رمزية، ساعية إلى أن يكون المجتمع نظيفًا.

الكلمات المفتاحية: أبعاد، شخصية، المرأة، نصوص مسرحية.

Research Summary

The Turkish playwright (Adalat Ağaoğlu ١٩٢٩_٢٠٢٠ AD) is one of the contemporary playwrights who have emerged in Turkish literature, because of its peculiarity in style and expression, and its uniqueness in dealing with community issues in a way that is different from the previous pioneers of Turkish theater and its contemporaries.

The research is divided into four chapters, the first is concerned with the theoretical framework, and the second chapter deals with two sections, the first is about studying the dimensions of the personality of women in the international theatrical text, and the second is about the life of the writer (Adalat) and her references, while the third chapter included a thorough analysis of the play (Cocoons) as a model for research, and concluded Search results, including :

١. (Adalat) seeks to reveal the situation of women in a different way, by addressing different socil classes, without resorting to generalization, and conveying events and details in the light of the society in which she lives.

٢. (Adalat) was exposed to the existing system in ideological societies, criticizing the situation in which she is living, through symbolic gestures, striving for a clean society.

Keywords: dimensions, personality, women, theatrical texts.

الفصل الأول
(الإطار المنهجي)

أولًا/ مشكلة البحث:

تُعدُّ الكاتبة المسرحية التركية (عدالت آغا أوغلو ١٩٢٩_٢٠٢٠م) واحدةً من الكُتّاب المسرحيين المعاصرين الذين برزوا في الأدب التركي، لما تمثله من خصوصية في الأسلوب والتعبير، وفرادتها في تناول قضايا المجتمع بشكل يختلف عما سبقها من رواد المسرح التركي ومعاصريه.

لقد تعددت المسرحيات واتجاهاتها التي كتبتها (عدالت) في غضون سنوات عاشتها، مؤمنة بالفن المسرحي، وما يحمل من نقد للسلطة السياسية، والنظام الاجتماعي السائد، حتى منعت بعض مسرحياتها من العرض، وصودرت بعض من كتبها، وحوكمت لأسباب سياسية، وأصابها الكثير إبان استيلاء الجيش على السلطة أكثر من مرة في القرن الماضي.

ركزت (عدالت) على شخصية المرأة كجزء من المجتمع، لا يمكن الانسلاخ عنه، مناقشة قضاياها، ومدى تأثير المجتمع عليها، سواء أ كان من سكان القرية أم المدينة، ومدى انعكاس ذلك نفسيًّا، من خلال تفسير الأنظمة والقوانين التي تربطها بصلات متعددة.

ابتعدت (عدالت) عن الشكل الدرامي التقليدي، ولجأت إلى تحفيز ذهنية المتلقي واستفزاز ذاكرته، وارغامه بقوة الضجيج والصخب، مشاركة المتلقي في اتخاذ القرار إزاء العالم الذي يعيشه، رافضة الأسس الثقافية والسياسية للعالم القديم، عالم الحروب، والمنافسات الدموية، وإسحاق الفرد، وتغذية عقول الناس بالخرافات والأوهام.

يرى الباحث إن الكاتبة المسرحية (عدالت) قد أعطت أبعادًا مختلفةً لشخصية المرأة في نصوصها المسرحية، من وجهة نظر موضوعية، منتقدةً البنية المتحجرة للمجتمع، ساعيةً إلى بث الوعي، والتحرر على مستوى الشخصيات، وعلى وفق ما تقدم من القول، يُحدد الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي:

ما أبعاد شخصية المرأة في نصوص عدالت آغا أوغلو المسرحية؟

ثانيًا/ أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي أهمية هذا البحث كونه دراسة لأبعاد شخصية المرأة في نصوص عدالت آغا أوغلو المسرحية، ولعل شخصية المرأة كان من أهم هواجسها في الكتابة، حيث قدمت صورًا متعددةً لشخصية المرأة، وما تعانيه من ويلات في مواجهة السياسة والسلطة والمجتمع، بطريقة مغايرة ساعية لتحطيم التابوهات، وتقديم نماذج من القيود المفروضة على المرأة، لتعيد مكانتها التي تستحقها في المجتمع.

كما أن البحث يعد جهدًا معرفيًّا لطلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وللباحثين والدارسين والمهتمين في مجال النقد والأدب المسرحي، بوصفه منجزًا معرفيًّا يُسهم في تسليط الضوء على الثقافة المسرحية عامة، والثقافة المسرحية التركية المعاصرة خاصة.

ثالثًا: هدف البحث:

يهدف البحث إلى: تعرف أبعاد شخصية المرأة في نصوص عدالت آغا أوغلو المسرحية.

رابعًا: حدود البحث:

الحدود الزمانية: المسرحيات المؤلفة للمدة (١٩٦٣_٢٠١١م).

الحدود المكانية: الجمهورية التركية.

حدود الموضوع: دراسة أبعاد شخصية المرأة في نصوص عدالت آغا أوغلو المسرحية.

خامسًا/ تحديد المصطلحات:

& أبعاد = بُعد Dimension

أ. لغةً:

١. "ضد القرب وقد (بُعد) بالضم بعدًا فهو (بعيدٌ) أي (متباعدٌ)" [١].

٢. "(أبعد) فلان: تنحى بعيدًا، و – جاوز الحد"[٢].

ب. اصطلاحًا:

١. "البعد امتدادًا مجردًا من المادة، قائمًا بنفسه ... هو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه أو بغيره مقدار شكل قابل للقياس"[٣].

٢. "مصطلح تصويري، اقتبس من الهندسة، ويستعمل في جل المفاهيم الإجرائية"[٤].

& الشخصية: personal

أ. لغةً:

١. "شخص الرجل (ككرم) شخاصة، فهو شخيص (بَدنُ وضخم) ... ويقال شخص (بصره) فهو شاخص إذا فتح عينه"[٥].

٢. "الشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعد، وشَخصَ: كمنع شخوصًا أرتفع بصره: فتح عينه، وجعل لا يطرف – وبصره: رفعه ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع والشخيص، وهي بهاء، والسيد و – من المنطق المتهجم"[٦].

ب. اصطلاحًا:

١. يعرفها (البورت alport) بأنها "التنظيم الديناميكي داخل الفرد لتلك الانظمة النفسية التي تحدد مواقفه المتفرد به إلى البيئة"[٧].

٢. تُعرف الشخصية الدرامية بانها "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية"[٨].

ويعرف الباحث (أبعاد شخصية المرأة) تعريفًا إجرائيًّا على أنها: شخصية فاعلة في سياق أحداث النص المسرحي، لها أبعادًا مختلفةً، تُبرز من خلال تفاعلها مع أحداث النص، وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى، للتعبير عن مكنوناتها الذاتية، وعن قضايا الفرد والمجتمع.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

أبعاد شخصية المرأة في النص المسرحي العالمي

تطور تناول شخصية المرأة عبر مراحل تاريخ المسرح، فالمتتبع لمسار التأليف المسرحي العالمي، يتلمس مديات ذلك التطور في تجسيد شخصية المرأة من ناحية التشكيل الدرامي، والموضوع العام التي يدور حولها الحدث الدرامي.

وهذا ما أكدته الفيلسوفة الأمريكية (جوديث طومسون) عندما فككت النصوص المسرحية الكلاسيكية عند الإغريق والرومان وصولًا إلى عصر النهضة – وتفكيكها جاء وفقًا لمنهج دريدا – إذ خلصت إلى أن كل من المسرحيين يعطي أصواتًا قوية للشخصيات النسائية، لكنها أصواتًا تتدرج بطرق مختلفة ضمن عالم الرجال، وفي كلتا المرحلتين كان ينظر إلى النساء بعين الشك، لذا فان ما يجري تقديمه على المسرح هو إخراس لصوت المرأة الحقيقي، أو في أفضل تقدير خضوعها الإرادي للمعايير الاجتماعية التي يضعها الرجل، فالكتّاب في المسرح الكلاسيكي كتبوا عن عالم حدد شكله الرجل، وظل وضع المرأة فيه غامض، يتحدد وفق الطبقة التي تنتمي أليها، ولم يجر التفريق بينهما كبطلة أو كرمز، فجاءت (انتيجون) رمز لبطلة تتعرض للآلام والمشقة، وجاءت أخرى رمز للشرف والولاء للقيم[٩].

إن الوحدات الأساسية التي يتشكل من التقائها أنساق الصورة الدرامية للمرأة، هي وحدات قائمة على ذهنية الرجل وما يخزنه داخل فكره الجمعي من تكوين عام عن المرأة، وينطوي هذا التكوين على المفاهيم الدلالية التي تتضمنها الوحدات القصدية التي يتوحد بها أبعاد شخصية المرأة في النص المسرحي لدى الإغريق والرومان، لكن هذا لا يعني إقصاء المرأة كشخصية داخل النص، ولكن في الوقت ذاته يتأطر ذلك التناول بالفكر العام للكاتب المسرحي، وبالفكر العقائدي والاجتماعي المحيط به.

وفي عصر النهضة كان لظهور المرأة في المجتمع مظهرًا رئيسيًّا، إذ كانت مكانتها في التاريخ ترتفع في العادة كلما زاد الثراء، غير أنه لا يمكن "أن تظن أن هذه المكانة العليا كانت هي نصيب المرأة العادية، فالواقع لم ينلها إلا قلة من النساء المحظوظات، أما الكثرة الغالبة منهن يخلعن ثياب العرس ليحملن أعباء المنزل ومتاعب الأسرة حتى يوارين الثرى"(١٠).

وقد أرست المعطيات الاجتماعية للأسرة مؤكدة على أنَ التكوين الاجتماعي الصائب هو معيارًا للقيم التربوية، بل إنَ القيم بأكملها ما هي إلا انعكاسات عن التكوين الاجتماعي التربوي، وما صورة المرأة إلا إفراز أساس في تحديد صواب تلك القيم سواء أ كانت اجتماعية، أو ثقافية، أو نفسية، والكثير من كتّاب المسرح بدأوا يتناولون شخصية المرأة داخل النص المسرحي بشكل منصف قائم على الصواب في الطرح، ومن بينهم الكاتب الفرنسي (موليير ١٦٢٢_١٦٧٣م) الذي "عالج قضايا المرأة في نصوصه المسرحية مثل التربية وخاصة تربية الفتيات والحب والزواج وواجبات المرأة وحقوقها إذ يعتقد أن إصلاح هذه الأمور تقودنا إلى السعادة الإنسانية التي هي قائمة دائمًا على العلاقات الاجتماعية"(١١)، لاسيما أن (موليير) قدم أعمالًا ترتكز على النقد لأجل الإصلاح، وخاصة مع النساء اللواتي حاولن سد الفجوة المعرفية والأخلاقية، وطرح صورة التميز عن الرجل، أو صورة انتقامية تقودها إلى نتائج السلب، ثم يعيدها إلى الصواب مع نهاية الحدث، ليخلق صورة توازنية بين الطرح الواقعي والطرح الذي يجب أن يكون.

ولكن مع الرومانسية بدأت النظرة تتشكل في حقل الوصف والتأكيد على الموقف كصورة انعكاسية نشأت من الوعي العام، نتيجة لتأثير العالم الموضوعي على الحواس والإدراك الحسي، إذ تمركزت البؤرة الدرامية للحدث لدى الرومانسيين حول الصورة النسائية التي بدأت تُشكل المحرك الأساس الذي "قادهم إلى تقديس المرأة التي اعتبروها ملاكًا هبط من السماء، أو حلمًا هاربًا إلى عالم علوي ... وكأن الرومانسي يريد أن يقرر من خلال هذا التصوير، أن المرأة كائن غريب، يرفُّ على عالمنا رفيفًا سريعًا، ثم يلتحق بعالم المثل"(١٢). وبذلك ربط الرومانسيين بين المرأة والآلهة التي كانت تقدس لدى الإغريق، والتي كان لها شان اجتماعي وديني آنذاك في الواقع وليس في الدراما، إذ أن الحالة الرفيعة للنساء مسؤولة أساسًا عن تقديس وتقدير الآلهة الأنثى(١٣).

ولدى الواقعين كانت ثيمة الخروج عن الخضوع العام والاتجاه إلى الهجوم، وأن كان منفرد مع شخصية المرأة المتمركزة في شخصية الكاتب نفسه، وهذا ما تجسد في مسرحية (بيت الدمية) عندما ثار الجميع ضد الكاتب المسرحي النرويجي (هنريك إبسن ١٨٢٨_١٩٠٦م) والتي أُعدت أنها نقطة تحول خطيرة في كتابة المسرحية الحديثة، من حيث البنية الدرامية، وتناول شخصية المرأة اجتماعيًّا(١٤). إذ جعل شخصية (نورا) تنادي بكيان مستقل للمرأة، وهذا بحد ذاته قد شكّل جدلًا واسعًا لدى المجتمع النرويجي آنذاك، فكيف للمرأة أن تهدم الأسرة من أجل بناء ذاتها، وتلك هي البذرة الأولى التي تأسس على أثرها الكثير من الاجتماعات التي تنادي بحرية المرأة، والتأكيد على أهمية استقلالها اقتصاديًّا.

ومن هذا المنطلق، ظهرت الأصوات عالية في أن تكتب المرأة عن المرأة بإنصاف وتحرر، وظهر حينها مفاهيم كثيرة تتعلق بمسرح المرأة، ومنها "مفهوم المسرح النسائي والمسرح الانثوي والمسرح النسوي ومسرح نصرة المرأة ظهر لكل نوع من هذه المسارح نوع مختلف من المواضيع المسرحية كما هنالك اختلاف في المادة والأسلوب الفني"(١٥).

وهذا يقودنا إلى الغوص في جذور الدراما النسوية المتأصلة في تاريخ المسرح، وفي هذا السياق لا يمكن تجاهل مجموعة المسرحيات التي كتبتها الراهبة (هروسفينتا) في القرن العاشر، والتي قدمت صورًا لانتصار المرأة على الرجل، ورؤيتها الساخرة لبعض أساليبه وأفكاره الساذجة، بأسلوب متهكم بعيدًا عن الوعظ أو مقولات رجال الدين، كذلك يذكر التاريخ مسرحيات (الزابن) في القرن السابع عشر، ومسرحيات (لكورا نوات) في القرن التاسع عشر، اللتين عبرتا خلالها عن مشاعر الحيرة والارتباك في حياة

المرأة، وناقشتا بعضًا من الفرضيات التي تحكم حياة النساء في ظل هذا المناخ، وعبرت الكاتبات عن هذه القضايا، وفي عوامل التحول في نفس المرأة، فظهرت مسرحيات تطالب بحق المرأة في الانتخاب، وبحصول المرأة في إنجلترا على حق التصويت في عام ١٩١٨م، وفي أمريكا عام ١٩١٩م، أفل نجم الدراما التي تطالب بحق الانتخاب، كذلك ظهرت في عشرينيات القرن الماضي مسرحيات كشفت عن عالم المرأة، مثل مسرحية (الريش) لـ(سوزان جلاسبيل) التي كشفت مظلومية المرأة، ومسرحيات (جورجيا دوغلاس جونسون) التي عكست قيم المجتمع المزدوجة، وقدمت رؤية لعبثية وفظائع الحرب ومعاناة النساء، رغم نبرات الحماسة والمديح الزائف للحرب، وأهميتها لخلق رجال أفضل(١٦).

وفي الاتجاه المعاكس، أن الدراما النسوية تناولت شخصية المرأة بصورة تثير الريبة، أو اللامبالاة المطلقة، أو عدم الالتزام، فهو ليس موضوعًا إيجابيًّا، كما أنه لا يُشكل منظومة متناسقة موحدة، إنَ وجود المرأة ليس فقط وجود جسدي، بل يجب أن يُشكل بنية رمزية جمالية، تتحدد وفقها علاقتها بالعالم المحيط، إذ لا يمكن أن تتشكل الدراما النسوية أو الدراما التي تشكل فيها المرأة صورة مركزية ضمن صورة الجسد، وهذا ما جاء في الكثير من النصوص الدرامية العالمية في جعل صورة الجسد الأنثوي هي الصورة الأكثر تميزًا للحدث والموقف الكلي للمسرحية، والمفهوم الأساس المرتبط بالجسد هو تسيد المرأة بوصفها بنية اجتماعية أساسية، وانبثاق فكر عقلاني واجتماعي وثقافي، وتُشكل هذه الصورة الدرامية نسبة كبيرة في الدراما الحديثة التي تداخلت مع المغايرة في الطرح، وفي التناول، لكنها لم تُشكل الصورة الدرامية العامة بنسبتها المئوية.

المبحث الثاني

حياة الكاتبة عدالت آغا أوغلو ومرجعياتها

تُعد الشاعرة والقاصة والروائية والكاتبة المسرحية التركية (عدالت آغا أوغلو) واحدةً من أهم المبدعين في الأدب التركي في القرن العشرين، فازت بجوائز عدة، وظهرت أعمالها الأدبية منذ بواكير عمرها.

ولدت عدالت حافظ مصطفى سومر في قرية نالي هان إحدى القرى التابعة لمحافظة أنقرة في تركيا يوم ١٩٢٩/١٠/٢٣م، يعمل والدها تاجرًا للأقمشة، أكملت تعليمها الابتدائي في قريتها، ثم انتقلت مع أسرتها إلى مركز المدينة لتُكمل دراستها الإعدادية والثانوية في العام ١٩٤٦م، وبعدها تخرجت من قسم اللغة الفرنسية وآدابها في كلية اللغات والتاريخ والجغرافية بجامعة أنقرة عام ١٩٥٠م(١٧).

بدأت حياتها العملية مترجمة وكاتبة للدراما في قطاع الإذاعة والتلفزيون التركي فور تخرُّجها عام ١٩٥١م، حتى وصلت إلى رئاسة القطاع، وظلَّت تعمل به حتى دفعتها التدخلات السياسية في ظلّ الحكم العسكري للاستقالة عام ١٩٧٠م، وساهمت فيما بعد بتأسيس جمعية حقوق الإنسان في تركيا، مشيدة بدور أول رئيس للجمهورية التركية (مصطفى كمال آتاتورك ١٨٨١_١٩٣٨م) بقولها: لولا قرار (أتاتورك) بحبس كلّ من لا يرسل بناته إلى المدرسة؛ ما كنتُ تعلَّمتُ، وأصبحتُ كاتبة. لكن التغيير الجذري بدون بنية تحتية، هو شيء خطير، فقرار تغيير الحروف من العثمانية إلى اللاتينية جعل مثقّفي الأمس جَهَلة! تخيَّل أن تكون مثقّفًا، وفي اليوم التالي لا تستطيع القراءة، حتى اسمك لا تعرف كيف تكتبه(١٨).

سافرت إلى باريس وميونخ لتدرس فن التأليف المسرحي وتنمي مهاراتها في الكتابة، وبقيت مستمرة بالكتابة واخذت شهرة عالمية، إضافة إلى مشاركتها بتأسيس (مسرح الميدان) وهو أول مسرح خاص في أنقرة عام ١٩٦٠م، واصدرت مجلة بالعنوان نفسه متخصصة في النقد المسرحي، وبقيت تصدر حتى عام ١٩٧٢م، وبخصوص تجربتها في (مسرح الميدان) قالت: "لقد تعلمت الكثير من خلال مسرح الميدان إضافة إلى التأليف المسرحي والديكور بقلة الموارد والإخراج والتمثيل، فقد قمت بتنظيم صالة المسرح واهتممت بشؤون المطبخ وحتى تنظيف الحمامات. كما جبت شوارع أنقرة على ظهر سيارات الأجرة بغرض الدعاية الإعلانية لنشاط المسرح..." (١٩).

اضطرت خلال فترات الاحكام العرفية إلى الكتابة بأسماء مستعارة مثل: ريمو تيالادا، وباركر كوينك، ورُفعت عليها دعوى بتهمة تحقير الجيش والإساءة إليه، واستمرت الدعوى على مدى عامين، لتُبرئ بعد ذلك من تلك التهمة، بعد زوال الاحكام العرفية، وهذا ما جعلها تهتم بالطبقة المتوسطة كفكرة رئيسية في أعمالها سواء في المسرح أو الرواية أو القصة القصيرة، مجسدةً ما عاشته من ويلات خلال المراحل السياسية المضطربة، وتعرض بانتقاد واقعي التغييرات الفكرية، والتوجه الأعمى نحو الغرب، والحداثة السطحية غير المدروسة في خمسينيات القرن المنصرم(٢٠).

تعرضت (عدالت) في تموز من عام ١٩٩٦م إلى حادث سيارة ألقى بها في البحر، لترقد أكثر من عامين في المستشفى، وعلَّقت في يومياتها: كانت أيَّامًا عصيبة، كأنها زلزال مدمِّر، قاتلت فيها وحدي. كانت كالحياة تحت الأنقاض. لقد رأيت جنازتي! وعدتُ مرّة أخرى، بفضل محبِيَّ وقرّائي وأطبّائي. وفي ذلك الحين، عرفتُ أن الكاتب لا يستطيع كتابة ألمه، ولا يأسه الخاصّ. فقط، يستطيع كتابة آلام الآخرين(٢١).

كتبت مجموعة من الأعمال الإبداعية، وبحسب الآتي(٢٢):

& النصوص المسرحة: (بينغو) ١٩٦٣م، (لعبة العائلة) ١٩٦٤م، (موت بطل) ١٩٦٨م، (على الحدود) ١٩٦٩م، (صدع في السطح) ١٩٦٩م، (الخروج) ١٩٧٠م، (الشرانق) ١٩٧١م، (الأغنية التي كتبت نفسها) ١٩٧٦م، (بعيد جدًا – قريب جدًا) ١٩٩١م، (قصة جدار) ١٩٩٢م، (وردة أفكاري الرقيقة) ١٩٩٦م، (سمسار عصرنا) ٢٠١١م.

& الروايات: (الاستلقاء حتى الموت) ١٩٧٣، (وردة أفكاري الرقيقة) ١٩٧٦م، (ليلة فرح) ١٩٧٩م، (نهاية صيف) ١٩٨٠م، (بضع اشخاص) ١٩٨٤م، (كلا) ١٩٨٧م، (قشعريرة الروح) ١٩٩١م، (صيف رومانسي في فيينا) ١٩٩٣م، (اخصائي بالاستمتاع للهموم) ٢٠١٤م.

& القصص: (التوتر العالي) عام ١٩٧٤م، (اول صوت للصمت) ١٩٧٨، (هيا نذهب) ١٩٨٢م، (الدفاع عن الحياة) ١٩٩٧م جسدت فيها قصة حادثها التي صعدت فيه الرصيف مما جعلها ترقد في الفراش ما يقارب عامين.

& اليوميات والسيرة: (صفاء الرحيل) ١٩٨٥م، (حياتي الليلية) ١٩٩١م، (مراسلات) ٢٠٠٥م، (أيام قطرة بقطرة) ج١_٣ ٢٠٠٧م.

& الدراسات الأدبية: (اثناء المرور) ١٩٨٦م، (مكاشفات) ١٩٩٣م، (مكاشفات أخرى) ١٩٩٦م، (هكذا فوضى في هكذا مكاشفات) ٢٠٠٢م، (مكاشفات جديدة) ٢٠١١م.

نالت (عدالت) مجموعة من الجوائز والتكريمات، نذكر منها: (جائزة المجمع العلمي التركي للمسرح) ١٩٧٤م، (جائزة سعيد فائق للقصة القصيرة) ١٩٧٥م، (جائزة وقف سداد سماوي الأدبية) ١٩٧٩م، (جائزة اورهان كمال للرواية) ١٩٨٠م، (جائزة مدارلي للرواية) ١٩٨٠م، (جائزة بنك العمل التركي) ١٩٩١م، (جائزة نادي لوبون للآداب) ١٩٩٢م، (الجائزة الأدبية الكبرة للثقافة والفن) ١٩٩٥م، جائزة (آيدن دوغان للرواية) ١٩٩٧م، كما لقبت بـ(كاتبة شرف) ١٩٩٤م، وحصلت على الدكتوراه الفخرية من جامعة الاناضول ١٩٩٨م، ودكتوراه فخرية في الأدب من جامعة ولاية اوهيوفي الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٩٨م(٢٣).

تلجأ (عدالت) في كتابة نصوصها إلى "مجموعة من الأدوات الإجرائية، لعل أهمها مفهوم (القارئ الضمني)، الذي يبين من خلاله ارتباط القارئ بالعالم الداخلي للنص، وكيفية توجيه النص للقارئ أثناء بنائها للمعنى التأويلي، من خلال المحافظة على المنظور النقدي، مع الإشارة إلى الهيكل النمطي للمجتمع، والسعي إلى كشف الآليات التي تعزز هذه الصور النمطية، دون أن تفرض أفكارها الخاصة في النص، كي تسمح للقارئ في المشاركة في بلورة المعنى، والسعي إلى كشف الغامض والمستتر من خلال الواضح المكشوف، أي اكتشاف ما لم يقله النص"(٢٤).

تضمنت مسرحيات (عدالت) صورًا رمزية وخيالية، تتجاوز أنماط المسرح التقليدي، تتشابه من واقع الحياة بصورة تجريدية، مشيرة إلى قوة السلطة ودورها في تهميش دور المرأة، حيث ترى إن "المرأة هي الأشد شعورًا بالعيش مقيدة ومحرومة من إثبات ذاتها. كما أن المرأة سجينة التبعية الاقتصادية، والتقاليد، وأنماط العلاقة ما بينها والرجل، وتعمل الكاتبة على هذا المسار في مسرحياتها للتنفير منه وتمثيله من زوايا مختلفة، عن بعد وعن كثب، من الداخل والخارج، والغور في أعماق اللاوعي"(٢٥).

وهكذا تغوص (عدالت) في "أعماق مشاكل المرأة ذات العلاقة مع القوى المهيمنة، متحاشية الوقوع في الخطاب الخاطئ والإذعان للنظام البطركي، وتتناول الأبعاد النفسية والفكرية بالتوغل في أعماق اللاوعي لشخوص المرأة في مسرحيتها، لتعرض حياتها الخاصة في ظل النظام الاجتماعي القائم، مع التنويه إلى حالات لم تتمكن فيها المرأة من تمييز حقيقة واقعها، فتتابع نمط حياتها المفروضة عليها، وتقبلها له كأمر واقع"[٢٦].

نُقلت (عدالت) إلى المستشفى بسبب خلل متعدد في وظائف الجسم، وتوفت يوم ٢٠٢٠/٧/١٥م، وخرجت جنازتها من جامعة بوغازتشي في إسطنبول إلى مقبرة سيبيتشي أسري في أنقرة، ورثاها وزير الصحة التركي بقوله: ذبلت زهرة خيالنا الرقيقة. كما كتب المؤرخ التركي (ألبير أوتايلي) مقالًا في جريدة (حريت) جاء منه: كانت الأطول عمرًا بين كتّاب الأدب الحديث، متَّقدة الذهن، تكتب وتناقش دائمًا، لقد فقدَ الأدب التركي (عدالت أغا أوغلو)، ولكنني على يقين من أن أعمالها لن تُنسى[٢٧].

وبموت الكاتبة (عدالت أغا أوغلو) فُقد الصوت النسوي التركي الأبرز، الذي بقي يُنادي بحرية المرأة لأكثر من سبعين عامًا في مجالات الإبداع المتنوعة، وفي منظمات المجتمع المدني، وحقوق الإنسان، ساعية أن تكون للمرأة كيانها الخاص التي تستحقه في المجتمعات المتطورة، بعيدًا عن السياسات الخارجية المقيتة.

مؤشرات الإطار النظري

١. تناول الكُتّاب المسرحيون شخصية المرأة من عدة أوجه، تبعًا لضرورات كتابة النص، وفكرته، وطريقة معالجة الأحداث.
٢. عالج الكاتب المسرحي قضايا المرأة في نصوصه المسرحية، مثل: التربية، الحب، الزواج، واجبات المرأة وحقوقها.
٣. تمركزت شخصية المرأة لدى الرومانسيين داخل البؤرة الدرامية للحدث، حيث بدأت تُشكل المحرك الأساس الذي قادهم إلى تقديس المرأة، التي اعتبروها ملاكًا هبط من السماء.
٤. اتجه الواقعيون إلى ثيمة الخروج عن الخضوع العام، وأن كان منفرد مع شخصية المرأة المتمركزة في شخصية الكاتب نفسه.
٥. ظهرت الأصوات عالية في كتابة المرأة عن المرأة بإنصاف وتحرر، وظهر حينها مفاهيم كثيرة تتعلق بمسرح المرأة.
٦. اهتمت (عدالت) بالطبقة المتوسطة كفكرة رئيسة في أعمالها الإبداعية، سواء في المسرح، أو الرواية، أو القصة القصيرة.
٧. جسدت (عدالت) ما عاشته من ويلات خلال المراحل السياسية المضطربة، وتعرضت بانتقاد واقعي للتغييرات الفكرية، والتوجه الأعمى نحو الغرب، والحداثة السطحية غير المدروسة.
٨. ترى (عدالت) أن الكاتب لا يستطيع كتابة آلمه، ولا يأسه الخاصّ، بل فقط يستطيع كتابة آلام الآخرين.
٩. أفادت (عدالت) من سفرها إلى خارج تركيا، لتدرس فن التأليف المسرحي، وتُنمي مهاراتها في الكتابة الدرامية.
١٠. أعطت (عدالت) مساحة للقارئ للمشاركة في بلورة المعنى، والسعي إلى كشف الغامض والمستتر، من خلال الواضح المكشوف، أي اكتشاف ما لم يقله النص.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولًا/ مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من أثنى عشر نصًا مسرحيًّا ألفتها (عدالت آغا أوغلو) في الحقبة الزمنية الممتدة من (١٩٦٣_٢٠١١م)، وكما هو مبين في أدناه:

ت	اسم المسرحية	سنة الكتابة
١	بينغو	١٩٦٣
٢	لعبة العائلة	١٩٦٤
٣	موت بطل	١٩٦٨
٤	على الحدود	١٩٦٩
٥	صدع في السطح	١٩٦٩
٦	الخروج	١٩٧٠
٧	الشرانق	١٩٧١
٨	الأغنية التي كتبت نفسها	١٩٧٦
٩	بعيد جدًا – قريب جدًا	١٩٩١
١٠	قصة جدار	١٩٩٢
١١	وردة افكاري الرقيقة	١٩٩٦
١٢	سمسار عصرنا	٢٠١١

ثانيًّا/ عينة البحث: اختار الباحث مسرحية (الشرانق) بوصفها عينة للبحث، لما فيها من مديات إبداعية ناضجة، تُجسد قدرة (عدالت آغا أوغلو) على المغامرة الإبداعية، وإبراز أبعاد شخصية المرأة في مستويات فنية متعددة.

ثالثًا/ أداة البحث: إعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري للبحث، فضلًا عن ذلك ما حدده الباحث من رؤى تلمسها بالقراءة الاستطلاعية لعينة البحث.

رابعًا/ منهج البحث: إعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة المختارة، وذلك لتماشيه وهدف البحث.

خامسًا/ تحليل العينة:

مسرحية (الشرانق)

سنة التأليف: ١٩٧١م

تُطالعنا الكاتبة (عدالت آغا أوغلو) في مسرحية (الشرانق) بمتنٍ حكائيٍ تدور أحداثه بين ثلاثة نسوة، اختارتهن المؤلفة بخصائص رئيسية مثيرة للانتباه، فالمرأة الأولى: في الخامسة والثلاثين من عمرها، ربة بيت مثالية، والمرأة الثانية: ما بين الأربعين والخامسة والأربعين من عمرها، تدعي التهذيب، خجولة، وباكية، ومتذمرة من كل شيء، أما المرأة الثالثة: ما بين الثلاثين والخامسة والثلاثين من عمرها، جميلة، تعطي أهمية للملابس والزينة، ولا تكف عن الضحك بسبب وبدون سبب، وهكذا فان النساء الثلاثة يختلفن في الطباع، لكن المصير يجمعهن في مكان واحد، ليبقن حبيسات في عالم مغلق.

تقترب المسرحية في أسلوب كتابتها من مسرح العبث، خاصة في تناولها لمفهومي الخوف والانعزال من العالم الخارجي المحيط، بشكل رمزي مبطن، لكنه يعكس واقع الحياة، مشيرة إلى حقائق ملموسة في المجتمع، لتتيح للمتلقي الادراك في إعادة تفكيره بوضع المرأة، وأبعاد شخصيتها.

تبدأ المسرحية بعرض فيلم يتضمن مشاهدًا وأصواتًا، يعرض تحليق طائرات مدنية تتبعها طائرات حربية مصحوبة بأصوات دوي انفجار شديد، ومشهد لانفجار القذائف، موسيقى عسكرية، وخطاب حماسي غير مفهوم بوتيرة متنافرة نشاز، قطار سريع يمر ويبتعد، ظلام دامس، مشهد لمستشفى توليد أطفال حديثي الولادة، يرافقها شدو جميل لكناري[٢٨]. حيث يعكس هذا الفيلم الاضطراب

العالمي المعاصر، من خلال مجموعة من الأصوات والضجيج، لإثارة قلق المتلقين، واتخاذهم موقف من الأحداث العالمية التي لابد أن يأخذ الناس منها موقفًا مغايرًا.

تُلقي المؤلفة الضوء على الحياة الزائفة التي تعيشها معظم النساء، حيث لا يفعلن سوى الثرثرة والقيل والقال، واغتياب بعضهن بعضًا، والرياء والمجاملة، كما في الحوار الآتي:

"المرأة الأولى: الكناري من أساسيات كل بيت. بيت بلا كناري كطبل بلا مطرقة.

المرأة الثانية: (دون أن ترفع رأسها عن أشغالها، بصوتٍ باكٍ) كما أن تغريد كناريكم جميل جدًا...

المرأة الثالثة: لابد أنه ذكر ... (يقهقه) تغريد الذكر أجمل.

المرأة الثانية: زوجي لا يحب الطيور. يحب الزهور"(٢٩).

تسعى (عدالت) إلى كشف أبعاد شخصية المرأة بشكل مغاير، متناولةً طبقات اجتماعية مختلفة، دون اللجوء إلى التعميم، ونقل أحداث وتفاصيل في ظل المجتمع التي تعيشه، وتسعى إلى التحرر والخروج من الظلامية، وكما في الحوار الآتي:

"المرأة الثانية: حل المساء. لم لا تُضيء الأنوار؟ (بصوت باكٍ) لا أستطيع الجلوس في بيتنا في الظلمة ولا حتى لنصف دقيقة. أشعر بضيقٍ يجثم على صدري ...

المرأة الثالثة: وأنا أيضًا ... غير مقبول أن نقوم بإضاءة الأنوار. ذلك بعيد عن الكياسة واللياقة. البيت بيتها ... كل أمرئ يفعل ما يشاء في بيته..."(٣٠).

تعرضت المؤلفة إلى النظام القائم في المجتمعات الايديولوجية، منتقدةً الوضع التي تعيشه في إشارات رمزية، ساعية إلى أن يكون المجتمع نظيفًا، لا وجود للجراثيم فيه، مشيرةً إلى التدخلات الخارجية، واصفة إياهم بالكوليرا، وهو مرض جرثومي، لكنه يمكن أن يعالج، وأنه لا يصيب الأشخاص الذين يهتمون بالوقاية والنظافة، كما في الحوار الآتي:

"**المرأة الثالثة:** الجراثيم منتشرة في كل مكان. يقول زوجي إن الجراثيم تُسبب الكوليرا.

المرأتان الأخيرتان: ماذا؟ الكوليرا؟

المرأة الثالثة: تنتشر الكوليرا في الأماكن القذرة. يقال لا تصيب الأماكن النظيفة.

المرأة الثانية: من الطبيعي ألا تصيب الأماكن النظيفة..."(٣١).

تطرح المؤلفة مجموعة من الأفكار التي تتجسد في خوف المرأة من العالم الخارجي وما يحمله من خداع، والمشاكل التي تواجه المرأة منذ طفولتها، وإجبارها على ممارسة الدور الذي فُرض عليها، كما تعطي المؤلفة أهمية لأثاث البيت، حيث تمضي المرأة حياتها، وما ترتدي من ثياب، والأفكار المفروضة عليها، وعلاقة هذه الأفكار بالقوى المهيمنة، والخطاب السائد في المجتمع، كما في الحوار الآتي:

"**المرأة الثانية:** لحسن الحظ أن زوجي ليس معلمًا ولا أستاذًا ...

المرأة الثالثة: على أية حال فزوجي متحفظ في كلامه. يقف على الحياد من كل النزاعات. لا ينتقد أحدًا. من عمله إلى بيته، ومن بيته إلى عمله...

المرأة الأولى: ما الحاجة إلى من وإلى ماذا يا عزيزتي؟

المرأة الثانية: أصبح الجميع يحشرون أنوفهم في كل الأمور"(٣٢).

يطرأ تطور مفاجئ في بنية المسرحية، والتوجه إلى العالم الخارجي، حين يسمعن خبر أُذيع في الراديو، أن سطوًا قد وقع على البنك، وهروب اللصوص، ومدى خطورتهم، مما جعلهن يقعن في خوف شديد، وعدم الإحساس بالأمان، ووجودهن في مكان ضيق، كما في الحوار الآتي:

"**المذيع:** وقع اليوم سطو على مصرف ودكان من قبل أشخاص تم التأكد من حملهم لجنسية أجنبية كانوا قد دخلوا البلاد كسائحين. وقد تمكن أفراد العصابة من الفرار...

ثلاثتهن معًا: آآآ!.. يا للمصيبة!..

المذيع: وحسب ما وردنا من معلومات، يُعتقد أن أفراد العصابة قد دخلوا بعض البيوت واختبأوا هناك. كما أعلنت وزارة الداخلية أن المدينة الآن قد طُوقت برجال الشرطة(٣٣).

من خلال حوارات المسرحية، تناقش (عدالت) مفهوم الهيمنة، وإذعان المرأة للأنماط السلوكية التي يتبنّاها ويفرضها المجتمع عليها، وانقيادها للأنماط المفروضة من مرحلة الطفولة وصولًا إلى عدم التفكير بواقعها المعاش، وما يلامسه من مفاهيم مرتبطة بالقضاء والقدر، والتعامل مع القوى المهيمنة، على وفق مفهوم النقد الاجتماعي.

وهكذا تبقى مسرحية (الشرانق) تُشكل مجموعة إدانات لكل محاولات الجور على المجتمعات، وخاصة شخصية المرأة، وإظهار التباين بين الحياة الخاصة والحياة الخارجية، والنظرة الدونية لهن من زوايا مختلفة، في تناول قضايا المرأة كمحور في مواضيع نصوصها، وتكشف دور الخطاب التقليدي المهيمن في التأثير على شخصية المرأة، ومختلف طرق تأثيره، أما الحجر الأساس الذي تستند إليه في خطابها، فهو الافتقار إلى التعليم، والتقاليد، والمعتقدات الدينية الخاطئة.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

١. وظفت (عدالت) استخدام تقنية السينما، لتجسيد الاضطراب العالمي المعاصر، بمجموعة من الأصوات والضجيج، لإثارة قلق المتلقين، واتخاذهم موقفًا مغايرًا من الأحداث العالمية.

٢. تُلقي (عدالت) الضوء على الحياة الزائفة التي تعيشها معظم النساء، حيث لا يفعلن سوى الثرثرة والقيل والقال، واغتياب بعضهن بعضًا، والرياء والمجاملة.

٣. تسعى (عدالت) إلى كشف شخصية المرأة بشكل مغاير، بتناولها طبقات اجتماعية مختلفة، دون اللجوء إلى التعميم، ونقل أحداث وتفاصيل في ظل المجتمع التي تعيشه.

٤. تعرضت (عدالت) إلى النظام القائم في المجتمعات الايديولوجية، منتقدة الوضع التي تعيشه بإشارات رمزية، ساعية إلى أن يكون المجتمع نظيفًا، يبتعد عن التأثيرات الخارجية.

٥. تناقش (عدالت) مفهوم الهيمنة، وإذعان المرأة للأنماط السلوكية التي يتبنّاها ويفرضها المجتمع عليها، وانقيادها للأنماط المفروضة من مرحلة الطفولة وصولًا إلى عدم التفكير بواقعها المعاش.

٦. تقترب (عدالت) في كتابة مسرحية (الشرانق) من مفهوم مسرح العبث، خاصة في تناولها لمفهومي الخوف والانعزال من العالم الخارجي المحيط، بشكل رمزي مبطن.

٧. تُشكل مسرحية (الشرانق) مجموعة إدانات لكل محاولات الجور على المجتمعات، وخاصة على شخصية المرأة، وإظهار التباين بين الحياة الخاصة والحياة الخارجية، والنظرة الدونية لهن من زوايا مختلفة.

الاستنتاجات:

١. حقق الأدب التركي ازدهارًا كبيرًا، تمثل في رسوخ مفاهيم عديدة، والاهتمام بالكتابة عن الموروث، وقضايا المجتمع، وتقديم الحلول الناجعة له.

٢. إنَ وجود المرأة ليس فقط وجود جسدي، بل يجب أن يُشكل بنية رمزية جمالية، تتحدد وفقها علاقتها بالعالم المحيط.

٣. إن صورة المرأة، هي إفراز حقيقي في تحديد القيم، سواء أ كانت اجتماعية، أو ثقافية، أو نفسية.

٤. برزت ظاهرة كتابة المرأة عن المرأة بإنصاف وتحرر، وظهرت مفاهيم كثيرة تتعلق بمسرح المرأة.
٥. تناولت (عدالت) شخصية المرأة باعتماد أسلوب الكتابة الناقدة، لافتةً الانتباه إلى دور القوى المهيمنة على المرأة، ووضعها في ظل العالم الخارجي.
٦. وثقت (عدالت) قصصًا حقيقيةً قد عاشتها بشكل أدبي فني، خاصة حياة النساء خلال سنوات مختلفة من القرن العشرين.

التوصيات:

١. الاهتمام بمنجز المؤلفات المسرحيات الأتراك المعاصرات، وترجمة نتاجاتهن الأدبية والفنية.
٢. العمل على إقامة الحلقات النقدية والنقاشية، للتعريف بالمسرح التركي المعاصر.

المقترحات:

١. دراسة النص المسرحي النسوي التركي المعاصر.
٢. دراسة المخرجات المسرحيات الأتراك المعاصرات.

الهوامش والتعليقات

(١) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: **مختار الصحاح**، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣م)، ص٥٧.
(٢) إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ط٥، ج١+٢، (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، دت)، ص٦٣.
(٣) جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج١، (قم: منشورات ذوي القربي، ١٣٨٥هـ)، ص٢١٣.
(٤) سعيد علوش: **المصطلحات الأدبية المعاصرة**، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤م)، ص٣٠.
(٥) محمد مرتضى الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تر: حسين نصار، ج١٨، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، سلسلة التراث العربي، ١٩٧٩م)، ص٨.
(٦) مجد الدين محمد يعقوب بن إبراهيم الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، (بيروت: دار الكتب العالمية، ١٩٥٥م)، ص٤٠٩.
(٧) محمد محمود عبد الجبار الجبوري: **الشخصية في ضوء علم النفس**، (بغداد: دار الحكمة، ١٩٩٠م)، ص١٩.
(٨) رضا غالب: **الممثل والدور المسرحي**، (القاهرة: أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح رقم ٥٥، ٢٠٠٦م)، ص٤٩.
(٩) ينظر: وطفاء حمادي: **سقوط المحرمات ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي**، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٨م)، ص٢٠.
(١٠) وِل ديورَانت وويليام جيمس ديورَانت: **قصة الحضارة**، تر: زكي نجيب محمود وآخرون، ج٢١، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨م)، ص١٠١.
(١١) ر. بينار: **تاريخ المسرح**، تر: أحمد كمال يونس، (القاهرة: وكالة الصحافة العربية، ١٩٦٣م)، ص٨٧.
(١٢) فايز ترحيني: **الدراما ومذاهب الأدب**، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٨م)، ص١٨٠_١٨١.
(١٣) ينظر: مارلين ستون: **يوم كان الرب انثى**، تر: حنا عبود، (القاهرة: الاهالي للطباعة، ١٩٩٨م)، ص٥٥٠.
(١٤) ينظر: هنريك إبسن: **مسرحية بيت الدمية**، تر: كامل يوسف، (دمشق: دار المدى للثقافة والإعلام، ٢٠٠٧م)، ص٨.
(١٥) وطفاء حمادي: **سقوط المحرمات ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي**، المصدر السابق، ص١٧.
(١٦) ينظر: سناء صليحة: **نصوص من المسرح النسائي**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م)، ص٨_١٠.
(١٧) Birgül Yeşiloğlu Güler: **Adalet Ağaoğlu ve "Kendini Yazan Şarkı" Üzerine**, aşağıdaki bağlantıda: https://www.mimesis-dergi.org/٢٠١٤/٠٣/adalet-agaoglu-ve-kendini-yazan-sarki-uzerine/
(١٨) ينظر: سمية الكومي: **عدالت آغا أوغلو .. الأدب التركي يفقد زهرة خياله**، في مجلة البحرين، السنة ١٣، العدد ١٥٨، (الدوحة: إصدار وزارة الثقافة والرياضة، ٢٠٢٠م)، ص٧٤.

(١٩) ينظر: صفوان الشلبي: **مقدمة مسرحيات بينغو، الشرانق، موت بطل، الخروج**، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة من المسرح العالمي رقم ٣٨٩، ٢٠١٧م)، ص١٢.

(٢٠) Necatigil Behçet: **"Ağaoğlu, Adalet" Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ٢٠١٦), s.٢٠-٢١.

(٢١) ينظر: سمية الكومي: **عدالت آغا أوغلو .. الأدب التركي يفقد زهرة خياله**، المصدر السابق، ص٧٤.

(٢٢) ينظر: صفوان الشلبي: **مقدمة مسرحيات بينغو، الشرانق، موت بطل، الخروج**، المصدر السابق، ص١٥_١٦.

(٢٣) ينظر: المصدر نفسه، ص١٦_١٧.

(٢٤) محمد حقي صوتشين: **دراسة نقدية لمسرح عدالت آغا أوغلو**، المصدر السابق، ص٢٠١.

(٢٥) المصدر نفسه، ص٢١١.

(٢٦) Burcu Kan Erman**: Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar Oyununda Dramatik Metnin Çağdaş Uyarlamasından Performans Metnine: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**, (Ankara: Tiyatro Araştırmaları Dergisi, ٣٠ numara, ٢٠١٠), S١٥٥.

(٢٧) ينظر: سمية الكومي: **عدالت آغا أوغلو .. الأدب التركي يفقد زهرة خياله**، المصدر السابق، ص٧٥.

(٢٨) ينظر: عدالت آغا أوغلو: **مسرحية الشرنق**، المصدر السابق، ص٧٦.

(٢٩) المصدر نفسه، ص٧٧_٧٨.

(٣٠) المصدر نفسه، ص٨٠.

(٣١) المصدر نفسه، ص٨٤و٨٥.

(٣٢) المصدر نفسه، ص٨٨_٨٩

(٣٣) المصدر نفسه، ص٩٧_٩٨.

قائمة المصادر والمراجع

& الكتب

أولًا/ المصادر العربية

١. ترحيني، فايز: **الدراما ومذاهب الأدب**، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٨م).

٢. حمادي، وطفاء: **سقوط المحرمات ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي**، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٨م).

٣. الجبوري، محمد محمود عبد الجبار: **الشخصية في ضوء علم النفس**، (بغداد: دار الحكمة، ١٩٩٠م).

٤. غالب، رضا: **الممثل والدور المسرحي**، (القاهرة: أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح رقم ٥٥، ٢٠٠٦م).

ثانيًا/ المصادر المترجمة

٥. بينار، ر.: **تاريخ المسرح**، تر: أحمد كمال يونس، (القاهرة: وكالة الصحافة العربية، ١٩٦٣م).

٦. ديورَانت، وِل، ووِيليام جيمس ديورَانت: **قصة الحضارة**، تر: زكي نجيب محمود وآخرون، ج٢١، (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨م).

٧. ستون، مارلين: **يوم كان الرب انثى**، تر: حنا عبود، (القاهرة: الاهالي للطباعة، ١٩٩٨م).

ثالثًا/ المصادر الاجنبية

٨. Behçet, Necatigil: **"Ağaoğlu, Adalet" Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ٢٠١٦).

٩. Kan Erman, Burcu**: Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar Oyununda Dramatik Metnin Çağdaş Uyarlamasından Performans Metnine: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**, (Ankara: Tiyatro Araştırmaları Dergisi, ٣٠ numara, ٢٠١٠).

١٠. Yeşiloğlu Güler, Birgül: **Adalet Ağaoğlu ve "Kendini Yazan Şarkı" Üzerine**, aşağıdaki bağlantıda: https://www.mimesis-dergi.org/٢٠١٤/٠٣/adalet-agaoglu-ve-kendini-yazan-sarki-uzerine/

& المعجمات والموسوعات

١١. آبادي، مجد الدين محمد يعقوب بن إبراهيم الفيروز: **القاموس المحيط**، (بيروت: دار الكتب العالمية، ١٩٥٥م).

١٢. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: **مختار الصحاح**، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣م).

١٣. الزبيدي، محمد مرتضى: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تر: حسين نصار، ج١٨، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، سلسلة التراث العربي، ١٩٧٩م).

١٤. صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي**، ج١، (قم: منشورات ذوي القربي، ١٣٨٥هـ).

١٥. علوش، سعيد: **المصطلحات الأدبية المعاصرة**، (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤م).

١٦. مصطفى، إبراهيم، وآخرون: **المعجم الوسيط**، ط٥، ج١+٢، (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، دت).

& الدوريات

١٧. الكومي، سمية: **عدالت آغا أوغلو .. الأدب التركي يفقد زهرة خياله**، في مجلة البحرين، السنة ١٣، العدد ١٥٨، (الدوحة: إصدار وزارة الثقافة والرياضة، ٢٠٢٠م).

& النصوص المسرحية

١٨. آغا أوغلو، عدالت: **مسرحيات بينغو، الشرانق، موت بطل، الخروج**، تر: صفوان الشلبي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة من المسرح العالمي رقم ٣٨٩، ٢٠١٧م).

١٩. إبسن، هنريك: **مسرحية بيت الدمية**، تر: كامل يوسف، (دمشق: دار المدى للثقافة والإعلام، ٢٠٠٧م).

٢٠. صليحة، سناء: **نصوص من المسرح النسائي**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م).