الخاتمة

دار هذا البحث حول المسرح الشعري بعد صلاح عبد الصبور ، وفى الفصل الأول (موضوع المسرحية) رأينا أن معظم الشعراء قد اعتمدوا على التاريخ كمصدر لبناء مسرحياتهم ـ وقد بينا سبب ذلك ـ ولكنهم يقفون من التاريخ وقفةَ الناقد الذي يُعيد بناءه ويُسقط عليه الرؤية الحديثة .

فلم يلتزم هؤلاء الشعراء بوقائع التاريخ ، يقول احمد سويلم:" . . مِن الممكن أن تختلفَ مع التاريخ مِنْ وجهة نظر معاصرة ، فالتاريخ عندي لا يعدو أن يكون إطارًا . وفى إخناتون تم استخدام الإطار التاريخي، ثم شكّلته لكي أقول من خلاله شيئا"

كما اعتمد بعض الشعراء على الأسطورة كمصدر لبناء مسرحياتهم ـ وقد وضحنا سبب ذلك ـ ولكنّهم وظّفوها للكشف عن رؤيتهم ، والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم .

وإلى جانب التاريخ والأسطورة اعتمد الشعراء على الحكايات الشعبية في بناء مسرحياتهم ، فقد تناول أحمد سويلم حكاية عنترة العبسى في مسرحيته "الفارس" ولكن هذا التناول لم يكن تاريخيا "بقدر ما كان استغلالاً لقصة عاشَتْ على مدى القرون ومحاولة لتصوير البطل القديم بوعي حديث".

وقد يعتمد الشاعر على التعامُل المباشر مع قضايا المجتمع ، مثل الشاعرة وفاء وجدي في مسرحيتها "الشجرة" التي تناولت فيها قضية الانتماء ، وقضية الدَيْن والاقتراض.

وقد تضمنت المسرحيات ـ محل الدراسة ـ مسرحيات إسقاط سياسي على الواقع العربي الحالي ، مثل مسرحية "الوزير العاشق " لفاروق جويدة ، ومسرحية "السلطانة هند" لمهدى بندق .

كما توسّلتْ بعضُ المسرحيات بالأقنعة لتصل إلى غايتها وهدفها، مثل مسرحية "بهلول المخبول" لأنس داود، ومسرحية "ليلة زفاف اليكترا " لمهدى بندق .

وهناك بعض الشعراء الذين استدعوا شخصيات تاريخية ـ في مسرحياتهم ـإلى العصر الحاضر ، لكشف الواقع العربي المرير ، مثل الشاعر حسن فتح الباب في مسرحيته "محاكمة الزائر الغريب " وشوقي خميس في مسرحية " إخناتون ملك التوحيد" .

كما تناول بعضُ الشعراء أعمالاً سابقة برؤية معاصرة ، مثل محمد مهران السيد في مسرحيته "حكاية من وادى الملح " فهي رؤية معاصرة لقصة الفلاح الفصيح .

وتعرض البحث للقضايا التي أثارها هؤلاء الشعراء ، ومنها قضية حُبّ السلطة ، وقضية الوعي، وقضية الدَين ، وقضية ثورية الإنسان المصري ، أما القضية التي اشترك فيها هؤلاء الشعراء جميعا فهي قضية فساد حاشية السلطان ، هذا الفساد الذي يؤدى إلى انتشار القهر والفقر ،واختفاء العدالة والحرية، فقد كانت حاشيةُ السلطان فاسدةً عند هؤلاء الشعراء جميعا .

كما تعرّض البحث لبعض المآخذ على بعض المسرحيات التي تجعلها - أي المسرحيات - غير مناسبة لزمنها .

وفى فصل الحوار وضّحنا دورَ الحوار في المسرحية ، ودرسنا المونولوج ودوره في تصوير الصراع وتصعيده ، وإضاءة الشخصية من الداخل ، وكان أكثر الشعراء توظيفًا للمونولوج هو محمد إبراهيم أبو سنة • وقد وظّفه كلُّ الشعراء في مسرحياتهم ، عدا شوقي خميس ، ومحمد عبد العزيز شنب ، وحسن فتح الباب .

كما وظّف بعضُ الشعراء الأغنيةَ في مسرحياتهم لأداء وظيفة درامية ، فالأغنية الخاطفة - في مسرحية الوزير العاشق مثلا - "قد لعبت دور الراوي أو المعلق الكلاسيكي بحيث تلفت انتباه المتفرج إلى معنى ما أو صورة ما أو فكرة يمكن أن تُولد مع المعنى أو الفكرة" كما قال د. محمد عناني .

أمّا الصَمْتُ فكانت له وظيفته الدرامية ، التي يعجز عن أدائها الكلامُ أحيانا ، وكان أكثر الشعراء توظيفًا للصمت هو محمد مهران السيد .

وكان للوسيط الحواري (الراوي أو الكورس) دور في نمو الحدث وإضاءة خلفياته ، وتهيئة المتلقي نفسيًا للأحداث ،كما يشارك - أحيانا- في أحداث المسرحية ، كما كان - في بعض المواقف- بمثابة المُشاهد المثالي الذي يفسر رسالةَ المؤلّف للجميع ، واقتصر دور الكورس على الغناء في بعض المسرحيات .

كما وظف معظمُ هؤلاء الشعراء التضمينَ في مسرحياتهم لخدمة عملهم الدرامي ، وتقوية لبنائه ، وكان أكثر الشعراء توظيفا للتضمين وتنويعا له هو حسن فتح الباب إذ جاء التضمين في مسرحية "محاكمة الزائر الغريب" في ستة وأربعين موضعا .

أما عن "الحائط الرابع" فقد هدمَه معظمُ الشعراء - في بعض مسرحياتهم - وهناك بعض الشعراء الذين لم يهدموه في كل أعمالهم مثل أنس داود .

فرأينا بعض الشخصيات المسرحية توجه حوارَها للجمهور في بعض المسرحيات ، واشترك الجمهور في أحداث مسرحيات أخرى .

كما تعرض البحث للخطابية والغنائية والحشو والإطناب والفضفضة في الحوار - كعيوب تعتور الحوار المسرحي ، وتعرّضه للخطر - وذكر المسرحيات - والمواقف - التي وقعت في هذا المنزلق .

وتناولنا بالدراسة أيضا ملاءمة الحوار للشخصية ، وأشرنا إلى التقريرية والمباشرة في حوار بعض المسرحيات (في بعض المواضع).

وتناول البحث المسرحيات التي توسلت بالسرد والحكي في حوارها ، ومتى يلزم اللجوء إلى السرد ، ومتى يجب الحدّ منه ، وذكرتُ هذه المواضع .

وتناول البحث أيضا النثر والنثرية واللهجة العامية في الحوار الشعري ، وذكر المواضع التي كان فيها النثر أو اللهجة العامية مبرَّرًا ، والمواضع التي كان فيها النثرية أو العامية غير مناسبة في مكانها ، ولم تؤد دورا دراميًا ، بل اعتُبر من المآخذ على المسرحية .

كما أشار البحث إلى بعض الأخطاء اللغوية التي تخلّلت حوار بعض المسرحيات .

* وفي فصل الصراع رأينا أن هناك مسرحيات اتسمت بقوة صراعها وهناك مسرحيات اتسمت بسكون صراعها ومسرحيات أخرى كان الصراع فيها يقوى (أو يظهر) حينا ، ويسكن أحيانا ، والى جانب الصراع المادي كان هناك الصراع النفسي وصراع الأفكار .

وقد اتسم الصراع في مسرحيات مهدى بندق بالصعود ، والابتعاد عن المصادفة ، فكانت أفعال الشخصيات إرادية ، كما كانت الأفعال نتائج لأسباب .

أما الصراع في معظم مسرحيات أنس داود فقد اتسم بالسكون أحيانا ، وبالوثب أحيانا أخرى ، وقد ظهر هذا السكون ، وهذا الوثب واضحا في مسرحية " بنت السلطان " .

وتعتبر مسرحية "الوزير العاشق" لفاروق جويدة أحسن مسرحياته من ناحية الصراع الذي ضم الصراع الفكري والنفسي إلى جانب الصراع المادي .

أما الصراع في مسرحيتي"الخديوي" "ودماء على ستار الكعبة" فكان يركد في بعض المشاهد ، ويظهر في بعضها الآخر .

وكان الصراع في مسرحية " الفارس " لأحمد سويلم صراعًا دراميًا صاعدًا . أمّا الصراع في مسرحية " الشجرة " لوفاء وجدي فهو صراع فكرى هادئ يناسب موضوع المسرحية .

ودار الصراع في مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدي أيضا ، على محورين :

١- محور داخلي ؛ ٢- محور خارجي ، لينتهي المحوران إلى نتيجة واحدة هي التطهير والتحرير .

وكان الصراع في مسرحية "حكاية من وادى الملح" لمهران السيد صراعا صاعدا ، ضم الصراع الفكري والنفسي والمادي ولكننا في مسرحية "الحربة والسهم" لمهران السيد أيضا لم نر إلا طرفًا واحدًا من أطراف الصراع ، وهو طرف الثوار - الذين يمثّلون الشعبَ المقهور - الذين يخطّطون للثورة على القوة القاهرة .

وتعتبر مسرحية "حمزة العرب " لأبى سنة من أحسن المسرحيات تصويرًا وتجسيدًا للصراع ، فقد تم الصراع عن طريق الفعل والحركة في الحوار ، كما تعتبر هذه المسرحية أكثر المسرحيات - وأحسنها-تصويرًا للصراع النفسي ، كما جسدت الصراع الحسّي خير تجسيد .

أما الصراع في مسرحية "أخر أيام إخناتون " لمهدى بندق ، ومسرحية "إخناتون" لأحمد سويلم، فكان صراعًا صاعدًا ، لم يلحقه سكون أو وثبات ، ولكننا في مسرحية " إخناتون ملك التوحيد" لشوقي خميس لم نر إلا طرفًا واحدًا من أطراف الصراع ، وهو طرف إخناتون وأتباعه ، فلم نر الكهنة - الطرف الآخر في الصراع - وهم يخططون ويدبرون ، وإنما نعرف ذلك عن طريق السرد من " تى " .

وقد اتسم الصراع في مسرحية "محاكمة المتنبي" لأنس داود بالوثب الكثير ، أما الصراع في مسرحية "المتنبي فوق حد السيف" فقد كان صراعًا صاعدًا متدرجًا ، سواء أكان رئيسيًا أم فرعيًا ، فيه تصارَعَ المتنبي مع أكثر من طرف ، ولكنها جميعا تمثل جبهة واحدة ، في هذا الصراع دافع المتنبي عن قضيته بالكلمة والسيف ، وأدت توعيته إلى ثورة الشعب على القهر .

كما كان الصراع في "محاكمة الزائر الغريب" لحسن فتح الباب ، صراعًا صاعدًا أيضا ، دافعَ فيه المتنبي عن قضيته بالكلمة، وقد أثمرت توعيتُه ، وأدّتْ إلى استعداد الشعب للثورة أيضا .

وهناك عشر مسرحيات (أي حوالي ثلث المسرحيات محل الدراسة) تركت النهاية مفتوحة ، وقد وضحنا الهدف من ذلك .

- وفى فصل "الشخصية" رأينا أن شخصيات مهدى بندق قد رسمت رسمًا بارعًا ، وقد جاءت -في معظمها- شخصيات نامية فاعلة، شخصيات قوية الإرادة (سواء أكانت فاضلة أم شريرة) صورها الكاتب وهى تعمل ، فأدركنا نحن صفات الشخصية المختلفة ،كما أحسن المؤلف تنسيق شخصياته ، وأدى كل منها دورًا فعالاً في المسرحية (سواء أكانت رئيسية أم ثانوية)

ولوحظ أن معظم شخصيات مهدى بندق الشريرة شخصيات نسائية ، تخطط وتدبر للشر ، ولوحظ أيضا امتداد الشخصيات الشريرة عنده ،فشخصية "هند" الشريرة في مسرحية "السلطانة هند" لها امتداد (جليلة) في مسرحية " غيلان الدمشقي " ، وامتداد آخر (ميلانى) في مسرحية "مقتل هيباشا الجميلة" .

كما نرى ظاهرة امتداد الشخصية عند أنس داود أيضا ، بل رأينا عنده مسرحياتٍ امتدادا لمسرحيات أخرى ، فمسرحية "الصيَّاد" امتداد لمسرحية "الزمَّار" ومسرحية "الزمَّار"امتداد لمسرحية "بهلول.. المخبول"وقد اتسمت الشخصيات في هذه المسرحيات الثلاث بالنمو والتطور .

ومن الشخصيات التي ظهرت كثيرا - أو ذات الحضور - في مسرحيات أنس داود ، شخصية "السلطان" وشخصية "الأميرة" ، وقد وضّحنا صورتيهما في فصل "الشخصية" وقد ارتفع المؤلف

بالأميرة إلى مستوى الرمز في مسرحية "الأميرة التي عشقت الشاعر". وقد لعبت الشخصيات الثانوية أدوارًا مُهمة لا يمكن الاستغناء عنها ، ولوحظ أن الشخصيات الشريرة في مسرح أنس داود قليلة ، كما لوحظ أن مسرحية "الزمّار" خَلَتْ من الشخصيات النسائية تماما .

أما الشخصيات عند فاروق جويدة فقد نسَّقَها الشاعرُ تنسيقًا بارعًا ، سواء أكانت رئيسية أم ثانوية ، نامية أم بسيطة ، فاضلة أم شريرة ، صوّرها الكاتبُ وهى تعمل ، وسبر أغوارَها في"الخديوي" وقد ارتفع المؤلف بولادة في مسرحية "الوزير العاشق" إلى مستوى الرمز ، كما ارتفع بفاطمة إلى مستوى الرمز كذلك ، وارتفع أيضا بسعاد في مسرحية "دماء على ستار الكعبة" إلى مستوى الرمز ، فكانت هؤلاء الشخصيات ترمز إلى الوطن ، كلٌ في مسرحيتها وكان "الحجَّاج" في مسرحية "دماء على ستار الكعبة" رمزا للقهر في كل زمان ومكان ، كما كان "عدنان" رمزا للفارس المخلّص أو عودة الوعي .

وإذا كانت الشخصيات في مسرحية "محاكمة المتنبي" شخصيات سطحية بسيطة ، فإنها في مسرحية "المتنبي فوق حد السيف" لمحمد عبد العزيز شنب ، ومسرحية "محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب شخصيات منسقة ، نامية فاعلة ، سواء أكانت رئيسية أم ثانوية ، وفى المسرحية الأخيرة أبرز المؤلف دورَ المرأة المثقفة الواعية في أي زمان وفى أي مكان .

وفى مسرحية "شهريار" قامت شخصية واحدة (شهر زاد) بكل الأدوار النسائية كرمز للمرأة في تحولاتها المختلفة .. بصرف النظر عن التتابع الزمني للأحداث كما قال المؤلف أحمد سويلم نفسه .

وكانت شخصيات أحمد سويلم في مسرحية "الفارس" شخصيات نامية فاعلة منسَّقة ، كما نسّقها أيضا في مسرحية "إخناتون" ، فهناك الشخصيات النامية الواعية ، التي تعرف ماذا تريد جيدا ، وقد أتقن المؤلف تصوير شخصية "آى" الشريرة ، وقامت الشخصيات الثانوية بأدوارٍ مُهمة أيضا.

ولوحظ أن الشخصيات النسائية عند أحمد سويلم تتسم بالوفاء والإخلاص والفضيلة ، كما اتسمت بذلك عند فاروق جويدة ، فكل شخصياته النسائية فاضلة .

أما شخصيات "إخناتون ملك التوحيد" فكانت معظمها بسيطة سطحية ، والشخصيات النامية، التي تعمق الكاتب أغوارَها كانت قليلة .

وقد رسمت الشخصيات في مسرحية "أخر أيام إخناتون" لمهدى بندق رسمًا بارعًا ، أجاد المؤلف تنسيقَها ، فجاءت شخصيات نامية فاعلة ، قوية الإرادة ، وكانت شريحة تمثّل كلَّ البشر .

أما مسرحية" بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدي فقد كانت شخصياتها سطحية في معظمها

(الشيخ والحاشية) والشخصيات النامية الفاعلة كانت قليلة (تيمور وبيسان)، وقد ارتفعت المؤلفة " ببيسان" إلى مستوى الرمز ، فكانت رمزًا للخصب والنماء ، أما شخصيات مسرحية "الشجرة" فكلها رموز ـ حتى أن الشجرَة نفسَها رمزٌ للوطن ـ وقد وضحنا ذلك في فصل "الشخصية" .

ولوحظ أن شخصيات "الشجرة" مطلقة ـ لم تتعت بأسماء ـ كما كانت شخصيات مسرحية "الزمار" لأنس داود مطلقة أيضاً ، فاقتصر الإطلاق على هاتين المسرحيتين ، ولهذا الإطلاق هدفه ومغزاه .

واتضح أن فاروق جويدة ، ووفاء وجدي أكثر الشعراء توظيفاً للشخصيات الرامزة في مسرحياتهم.

أما الشخصيات في مسرحية " حكاية من وادي الملح " لمهران السيد فهي شخصيات بسيطة ، ولكنها منسقة "فكل شخصية مرسومة لتعبّر عن وجهة نظر معينة"، كما قال المؤلف ، كما كانت شخصياته بسيطة أيضاً في مسرحية " الحربة والسهم " .

أما عن الشخصية في مسرحية " حمزة العرب " لأبي سنة ، فقد أتقن المؤلفُ تصويرَ شخصياته ، ونسقها تنسيقاً عظيماً ، سواء أكانت رئيسية أم ثانوية ، شرّيرة أم فاضلة ، فكل الشخصيات "تؤدي وظيفة منطقية وأساسية في تنمية الحدث وخَلْقِه وتطويره والوصول إلى الذروة"، كما قال المؤلف .

* وفي فصل البطل ، وضّحنا دورَ البطل (الشخصية المحورية) في المسرحية ، وما يجب أن يتسم به ، ورأينا أن أبطالَ مهدي بندق شخصياتُ قوية الإرادة ، تعرف ماذا تريد جيداً ، حدّدت هدفَها ، وبذلت أقصى ما في وسعها لتحقيق هذا الهدف ، واتسم معظمُها بالوعي الشديد ، وكانت محور الارتكاز في إثارة الصراع المسرحي ، وهي شخصيات صنعت أفعالَها بإرادتها ، ولذا فهي مسئولة عن نتيجة أفعالها .

وكانت شخصية " هند " هي الشخصية الشريرة الوحيدة في شخصيات مهدي بندق المحورية ولوحظ أنَّ جميعَ أبطال مهدى بندق قُتلوا أو ماتوا ـ عدا "ريم" ـ لأنّها " تمردت على ثقافة الإذعان وأضاءت فكرة مستقبلية لأُمَّتها (عدا هند) فلم تلقَ غيرَ العنتِ والقهرِ والتصفية الجسدية "

أما الأبطال عند أنس داود فيمكن تقسيمهم إلى نوعين ـ أو يكاد ـ النوع الأول : البطل الشاعر ، والنوع الثاني : البطل المجنون أو المخبول أو الضحوك المغفل ، فلديه أربع مسرحيات بطلها شاعر ، وأربع مسرحيات : مسرحية بطلها مجنون ، ومسرحية بطلها مخبول ، ومسرحيتان بطلهما الضحوك المغفل .

أما بطل مسرحية " الثورة " فهو فنان مبدع " رسّام " وبطلة مسرحية " بنت السلطان "هي الأميرة التي حاول المؤلف تنقيتها ممّا لحق بها . وقد اتضحتْ صورة الأبطال الشعراء في فصل " البطل" كما اتضح أن أبطاله(" المجنون والمخبول والضحوك المغفل " الصياد") لم يكونوا كذلك ، وإنما جرَتْ الحكمةُ على لسانهم وكان لهم دور كبير في التغيير .

والبطل الشاعر أيضاً هو بطل مسرحية " الوزير العاشق " آمن بدور المنصب والسيف في التغيير، كما وضع ثقتَه في الحُكّام ، ولم يدركْ خطأَه هذا (أو سقطته) إلّا بعد فوات الأوان ، وهذا ما حدث أيضاً للخديوي في مسرحية " الخديوي " فقد أدركَ خطأَه بعد فوات الأوان أيضاً ، وكانت قضيتُه الحُلمَ الذي لا يمتلك الإرادة . أمّا " سعاد " في مسرحية " دماء على ستار الكعبة " فكانت شخصية رامزة إلى الوطن ، وقد أجاد فاروق جويدة رسم شخصياته المحورية (أبطاله)

وهناك ثلاث مسرحيات جعلت من المتنبي بطلاً لها ، وهي مسرحية " محاكمة المتنبي " لأنس داود ، وكانت شخصية المتنبي في هذه المسرحية شخصية خطيب ، شخصية سطحية ، أمّا المتنبي في مسرحية " المتنبي فوق حد السيف " لمحمد عبد العزيز شنب فهو رجلٌ صاحب قضية ، صاحب فكر ومبادئ ، ضحّى بالتَّرف والنعيم من أجل مبادئه وأفكاره ، ومن أجل مقاومة القهر ، عمل على إنصاف الفقراء والمقهورين بالكلمة والسيف . . وقد أثمرت توعيته في الشعب ، فثار على الظلم والطغيان . فكان شخصية فاعلة تعمق الكاتبُ أغوارَها . كما كان متنبي مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب ، صاحب قضية أيضاً ، وهي قضية توعية الشعب وكانت الكلمة ـ فقط ـ هي سلاحه في هذه القضية ، وهي شخصية ناضجة ، تعمق الكاتب أغوارها ، قوية الإرادة ، قوية الحجّة ، لديها القدرةُ على رَصْدِ الواقع وتفسيره . . أثمرت توعيته للشعب ، فاستعد للثورة على القهر والاستعمار . . ونفضَ عن نفسِه غبارَ التخاذل والاستكانة ولوحظ أن المتنبي في المسرحيات الثلاث التي جعلته بطلًا لها كان بطلا ثوريًا .

أما إخناتون في المسرحيات الثلاث التي تناولت قضيته فقد كان يدعو إلى التوحيد ، ولكن دعوته تُحبط بسبب المؤامرات والمكائد التي دبّرها الكهنة ـ الذين اتخذوا الدِّينَ تجارة ـ له ولأتباعه ، فهجر إخناتون مجتمَعه في مسرحية " إخناتون " لأحمد سويلم ، ومات ـ لتبقى كلمته ـ في مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقي خميس . أما مهدي بندق فلم يعقد لواء البطولة لإخناتون ، وإنما عقده لشاب من عامة الشعب " شي "

وإن كان " إخناتون " أحمد سويلم بطلا مغتربا ، فقد وجدنا عند أحمد سويلم أيضا بطلا مغتربًا من نوع آخر وهو " عنترة " في مسرحية " الفارس " فكل الأبطال المغتربين شعروا بالاغتراب في نهاية

قضيتهم ، أو في نهاية صراعهم مع خصومهم ، أما " عنترة " فقد كان يشعر بالاغتراب منذ البداية ، وظلّ يناضل حتى نال حريّته ، واعترف به المجتمعُ ، فاندمج في المجتمع ، وارتفع إلى مستوى الرمز .

أمّا " شهريار " أحمد سويلم فقد تميز بالعجز الذي دفعه إلى القهر والانتقام .

واتسم بطل مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدي بالوعي ، وقوة الإرادة ، فقد قام بالتطهير والتحرير في الداخل والخارج على السواء ، ومات بعد أن أعاد الخصب والنماء للبلدة ، وتحوّل كل أفراد البلدة إلى " تيمور " جديد،وقد اتسمتْ بطلة مسرحية " الشجرة " بالوعي أيضاً ، فكانت قضيتُها تقويةَ الانتماء للوطن .

أما البطل ف[illegible] والسهم " لمهران [illegible] ، فهو بطل من نوع فريد إنه "الجمهور" وليس البطل الفرد ، وقد وضح مهران السيد كيف تآزر الجمهور حتى صنع الثورة على القهر والفقر والاستعباد .

كما كان البطل في مسرحية " حمزة العرب " لأبي سِنّة من نوع فريد أيضاً ، فهو بطل مقاوم ، وهو البطل الوحيد الذي نهض بعد كبوته ، ولم تكن نهايته في سقطته ، فهو شخصية مزجت بين الدرامية والملحمية .

واتضح أن موت البطل (في حالة موته) كان له دلالته ، وقد تناولناها في فصل " البطل " .

* وتناولنا في فصل الحبكة والتخطيط تعريف الحبكة ، والمسرحيات المحبوكة ، والمسرحيات الخالية من الحبكة ، والمسرحيات البسيطة ، والمسرحيات المركّبة ، والمسرحيات التي تألّفت حبكتها من مسرحية داخل مسرحية (مثل مسرحية " الفارس " لأحمد سويلم ، وليلة زفاف "اليكترا" لمهدي بندق)

وقد اتضح أن المسرحيات المركبة نادرة جداً ، كما اتضح أن هناك مسرحيات اعتمدتْ على طريقة الخطف خلفاً في بناء عقدتها ، وهي مسرحية " البحر " وبعض المواقف في مسرحيتي " بنت السلطان " و " الأميرة التي عشقت الشاعر " لأنس داود .

وتناولنا الظاهرة التي انفرد بها مهدي بندق ، وهي توظيفه للظواهر الطبيعية في خدمة الحدث الدرامي ، والظاهرة التي انفرد بها مهران السيد ، والظاهرة التي انفردت بها وفاء وجدي .

وتناول الفصل أيضاً دخولَ الشخصيات وخروجها ، وذكر المواقف التي كان فيها دخول الشخصيات غير مناسب .

أما عن تقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر ، فقد التزم به بعض الشعراء ، أما معظمهم فلم يلتزموا بهذا التقسيم ، وابتدعوا لأنفسهم تقسيماً من نوع آخر .