

شعرية البناء الزماني والمكاني في المسرحية الشعرية

قراءة في مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم

Poetics of the temporal and spatial structure in poetic play A reading of the play "Scheherazade" by Tawfiq Al-Hakim

د. مفتاح خلوف *

جامعة المسيلة، الجزائر، meftah.khelouf@univ-msila.dz

تاريخ الاستلام: 2022/03/18؛ تاريخ القبول: 2022/04/29؛ تاريخ النشر: 2022/06/01

ملخص:

يناقش هذا المقال الموسوم بـ "شعرية البناء الزماني والمكاني في المسرحية الشعرية، قراءة في مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم"، شعرية الكتابة المسرحية من زوايا البناء الزماني والمكاني، بدءا بالتفريق بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري، ثم تتبع دينامية بناء الزمن من خلال تقنيات الاسترجاع والاستباق والوقفة والحذف، المشكّلة لشعرية الزمن في المسرحية موضوع الدراسة، الذي هو مفهوم وهي الصيرورة لا يُدرك بوجه صريح في نفسه أو في حد ذاته، ولكنه يُدرك بما وفيما يحيط به، فإدراكه متعلق بعلاقاته بالفنيات الأخرى المشكّلة للنص المسرحي. إضافة إلى شعرية البناء المكاني الذي امتاز بالتعدد، فحينما تنتقل الشخصيات المسرحية بين أماكن وفضاءات مختلفة ذات سمات متباينة، سواء أكان من حيث الاتساع والضييق أم من حيث الانفتاح والانغلاق، تتطور حوادث المسرحية لتسهم بشعرية البناء المكاني في سيرة البناء العام للمسرحية ودلائلية الفعل المسرحي وشدة نبضه الدرامي.

كلمات مفتاحية: المسرحية؛ الشعرية؛ الزمان؛ المكان؛ شهرزاد؛ الشعر المسرحي.

Abstract

This article, entitled "the temporal and spatial poetic construction in the poetic play," a reading in the play of "Shahrazad" by "Tawfiq

Al-Hakim", the theater's poetic writing poetry from the temporal and spatial construction angles, starting with a distinction between theatrical poetry and poetic theater. The dynamic of constructing time are tracked by the techniques of recovery, anticipation, pause and deletion, which constitutes the temporal poetic in the play under consideration. It is a becoming fictional concept that cannot be explicitly understood in itself, but is recognized by its relationship with other techniques that comprises the theatric text. In addition to the poetic of spatial construction, which is characterized by diversity, when theatrical figures move between different places and spaces with

different features, whether in terms of openness and closure; the play events are developing to contribute to the space poetic construction of the theater's general construction, the significance of the theatrical act and the intensity of its dramatic pulse

Keywords: Play; poetic; time; place; Shahrazad; poetry theatrical.

-مقدمة:

إنَّ اللغةَ الشعَريةَ المسرحيةَ مصطلحٌ شاملٌ ينطوي على بناء الجملة المسرحية نحويًا وصوتيًا وزمانيًا ومكانيًا، بناءٌ ينطوي على التقنيات الفنيّة المتعدّدة من الصّور الشعَرية والموسيقى وإيحاءات الزّمان والمكان، ولغة الشّاعر والرّوائي والمسرحي المبدع- بعامّة- لغة ذات حياة وتنوع لا تقف عند طريقة واحدة من طرق التّعبير، بل تتنوّع في العبارة وفي الأسلوب. واللّغة المبدعة هي اللّغة التي تثير فينا إحساسًا بلذّة المشاركة في العمل الفنّي من خلال الحذف والتّقديم والتّأخير والتّلوين في العبارة، والإيجاز والفصل بين أركان الجملة المسرحية، وعلائقية الزمان والمكان ممّا يثير في المتلقي متعة فنيّة تكمن في لذّة الاكتشاف، وتستمدّ اللغة الشعَرية المسرحية نسقها من التّشكيلات الفنية، لأنّها لغة إبداعية، واللّغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح والإحالة، لذلك يمكن القول: إنّ الكاتب المسرحي المبدع خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللّغوي والفني، فيُفضي على تراكيبه إيحاءً خاصًّا؛ وهو بذلك يؤكّد المسافة أو الفجوة بين اللغة الشعَرية واللّغة اليومية، هذه الفجوة أو المسافة هي التي تميّز التّراكيب الشعَرية من التّأثيرية.

وبهذا يمكن القول: إنّ اللغة الشعريّة في الكتابة المسرحية هي لغة وصفية تنطبق مع الوظيفة الإنشائية للغة وبعدها الجمالي، فالكاتب المسرحي لا يقدّم حلولاً وإنّما يترك ذلك للقارئ، في إعادة بناء الأفكار واتخاذ الحلول المناسبة، أو الإقناع والإمتاع على حدّ سواء، فهي اللغة التي تسعى إلى البحث عن المختلف.

2-الحدود بين المسرح الشعري والشعر المسرحي:

المسرح الشعري تسمية يُقصد بها: "المسرحية المكتوبة شعراً أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً، فالمسرح الشعري ليس بالضرورة أن تكون لغته شعراً، بل قد تكون لغة نثرية تحمل الطابع الشعري، لكن هناك من يختلف مع هذا التعريف ويحجز المسرح الشعري في لغة الشعر ويرى أن المسرحية الشعرية هي المسرحية المكتوبة شعراً درامياً لكي تمثل على خشبة المسرح، فاللغة الشعرية ضرورية في المسرح الشعري والعلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة. فقد كان المسرح في أصوله يسعى شعراً درامياً، كما أن الكاتب المسرحي كان يسعى شاعراً، وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن"⁽¹⁾، فالمسرح عند أرسطو تابع للشعر ومرتبطة به، "فالمسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به " لتشكل فناً مسرحياً يجمع المسرح والدراما.

عرّف بعض النقاد المسرح الشعري بأنه: "المزيج بين المسرح الذي يجسد الأحداث ويمثلها والشعر وما يحمله من قدرة على النفاذ إلى صلب الحقيقة جميلة كانت أم قبيحة، هادئة أم هادرة"⁽²⁾ هو ما ينتج لنا مسرحاً حقيقياً يجمع بين قوة التمثيل وجمالية اللغة.

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997ص281؛ مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي، الأزمة والمستقبل- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 2013، ص22.

(2)عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح، دار الفكر العربي، 2011، (ط1)، ص142.

إذاً، "فالمسرح الشعري لا بد أن تكون لغته شعرا، إلا أن وجود الشعر فيه لا يعني هيمنته على البناء الدرامي بل على العكس، فالمسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعرا وهو قابل للتمثيل؛ لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل"⁽¹⁾، ومنه "فالشعر في المسرحية الشعرية مكون أساس ولكنه ليس هدفا ولا هو غاية"⁽²⁾، أي أن دوره في المسرحية دور جمالي ولا دخل له في بناء المسرحية وتشكيلها. وما كاد المصطلح يستقر عند الدارسين حتى شن النقاد على المسرح الشعري حرب الريادة، "فأثاروا إشكالية الريادة والقيادة وأيهما التابع وأيهما المتبوع، ومن هنا نشأت مصطلحات تُقدِّم الأول مرة وتُقدِّم الثاني مرة أخرى فهي مرة المسرح الشعري ومرة أخرى الشعر المسرحي، ونجد كثيرا من الدارسين يفرقون بينهما ويؤكدون أن هناك (شعرا مسرحيا) و(مسرحا شعريا) فالأول شعر أولا ومسرح ثانيا والثاني مسرح أولا والشعر ثانيا"⁽³⁾.

أما الشعر المسرحي فيعرف بأنه: "الشعر الذي ورثناه عن الأقدمين وهو يحتفظ بملامح الشعر الذي يطلق عليه الشعر الغنائي مثل استقلال البيت والقافية، أما المسرح الشعري؛ فهو النوع الأدبي الذي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به، والشعر في المسرح ليس مجرد وسيلة يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف، وإنما ينبع الشعر أساسا من التصور الدرامي الذي يتبعده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية"⁽⁴⁾، كما يتيح الشعر في المسرحية استغلال إمكانات اللغة في أتم صورها وأقواها تأثيرا، إذ يوحى الشعر الجيد المستوفي للطابع الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيثة المعقدة"⁽⁵⁾. فالشعر المسرحي يكون فيه جوهر الدراما

(1) مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي - الأزمة والمستقبل، ص 24.

(2) عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 13.

(3) عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 12.

(4) مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي، الأزمة والمستقبل، ص 22 23.

(5) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دط، القاهرة، مصر، ص 47.

الشعرية شعرا، أي شعر النفوس الحساسة القادرة على بلورة أحاسيسها وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة والمتناقضة.

فالرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي وقامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال وهي سمات لا تتناسب والمسرح؛ لأنها رفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية وكذلك كان النقد يوجه إلى المسرح الشعري لأنه يخلط بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري حيث يركز على الشعر أكثر من اهتمامه بالمكونات الدرامية⁽¹⁾. "ولكن لا يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغزرها تعبيراً عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف حقائق النفس الإنسانية"⁽²⁾؛ ذلك "لأن الأسلوب الشعري إذا وُفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية، واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحاداً ينتفي فيه الإحساس بكونه كلاماً موزوناً مقفى، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح"⁽³⁾

3-ملخص قصة المسرحية:

تدور حوادث هذه القصة حول ملك ظالم كان يقتل العذارى في مملكته بعد أن تعرض للخيانة من طرف زوجته، وبعد أن أزهقت الكثير من الأرواح وأُريقَت الكثير من الدماء دخلت شهرزاد حياة الملك شهريار كواحدة من تلك العذارى، ولكنها لم تلق حتفها كغيرها، وكُتبت لها حياة جديدة بفضل قصصها وحكاياتها التي حيرت عقل الملك، وقلبت كيانه فرمى سيف الموت من يده، وحُقت دماء فتيات المملكة بفضل دهاء "شهرزاد" التي فتحت بصيرة الملك على أفق آخر لا نهاية له هو أفق المعرفة، واجتاحت الشكوك والظنون عقل الملك، كيف هذه الفتاة التي لم تبلغ العشرين عاماً بهذه الحكمة التي لم يعهدها أحد من قبل، أثارت هذه الفتاة حفيظة الملك حيث إنه كلما سألها عن نفسها وجد إجاباتها غير مجدية في إشباع سؤاله، كانت كأنها عاشرت الحياة على الأرض منذ بدء

(1) مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري، الأزمة والمستقبل، ص 23.

(2) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط.)، 1980 ص 188.

(3) المرجع نفسه، ص 191.

الخلقة، كانت كمن عاهد كل الأحداث، ومن درس كل العلوم، ومن خاض كل التجارب، ومن جرب كل المذات وعرف خبايا التلذذ والإمتاع لكنها في الحقيقة لم تجرب أيًا من ذلك قط. فاضطرَّ الملك للجوء إلى طرق أخرى تجيب عن أسئلته، لمعرفة الحقيقة الخفية المتوارية وراء جمال الطبيعة وسكونها، وحكايات سندباد ورحلاته إلى بلدان لم يزرها أو يعرفها أحد، وهو ما دفع به إلى الاستعانة بالسحر والسحرة ظنًا منه أن السحر سيكشف له حقيقة هذه الأشياء، فاتفق هذا الأخير مع الساحر على إزهاق روح الجارية زاهدة وتجريب السحر عليها، وهو ما شهدته الجلال والعبد الأسود لكن شهریار عاد غائبًا إلى شهرزاد عاجزًا مكدودًا، يائسًا بعد أن أدرك أن السحر لن يحل له لغز شهرزاد العجيب، فاتخذ من السفر والترحال ملاذًا له ورافقه في رحلاته وزيره قمر الذي كان رافضًا للفكرة ولكنه انصاع في النهاية لرغبة الملك، وسار الملك ووزيره في البيداء الرحبة المقفرة، وقاما بالعديد من الرحلات التي لم تجد نفعًا، فاستقرا في خان "أبو ميسور" بعد أن أدركا أن سر شهرزاد لن يكشفه غيرها.

وفي هذه الأثناء كانت "شهرزاد" تحاول بحيلة منها أن تعيد "الشهریار" رشده فتظاهرت أنها اتخذت من العبد الأسود حبيبًا لها بعد أن أقنعت بذلك، وهو ما وصل لمسامع "شهریار" ووزيره في الخان، بعدما سمعا الجلال وصاحب الخان يتحدثان عن سبب غياب "العبد"، وأخبره "الجلال" بأنه عند "شهرزاد" وأنه صار حبيبها، فثارت ثائرة "الوزير" ولم يحتمل ما يسمع على عكس الملك الذي أغنته رغبته في معرفة الحقيقة عن الدفاع عن شرفه وأخذ ثأره من "شهرزاد" و"العبد"، وهو ما حصل بالفعل حيث رجع "شهریار" مع "وزيره" ووجدا "العبد" في خدر "شهرزاد"، وصرفه دون عقاب وهنا جن جنون "الوزير" وذبح نفسه من الصدمة عندما شاهد "العبد" يخرج من خدر "شهرزاد"، وعلى الرغم من أنها كانت ستضحى بنفسها من جديد لتنقذ الملك من وساوسه الشيطانية إلا أنها تأكدت أنه هالك لا محالة وراء سعيه لمعرفة الحقيقة .

4- شعرية البناء الزمني:

يُعدّ الزمن من المكونات الرئيسة للنص المسرحي وكذا العرض على حدّ سواء، تتحدّد أبعاده من حيث عمله إلى زمن امتداد العرض المسرحي، أي المدة التي تجري فيها حوادث المسرحية على خشبة المسرح، وزمن امتداد الفعل الدرامي، ويكون بصفة خاصة في النص المسرحي المكتوب، وزمن الفترة التاريخية التي كُتب فيها موضوع

المسرحية وحوادثه. والزمن في المسرح لا يمكننا أن نحدده أو نقوم بتحديد أبعاده مستقلاً، أي أن الزمن المسرحي هو زمن "نسي وذاتي وأناي، فمحاولة تحديد ماهيته تكون صعبة إلى حد ما، باعتباره أنه يرتبط بعناصر مختلفة ومتعددة، ذلك أن أبعاده متنوعة، فهناك زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، والفترة التاريخية التي تعود إليها أصول الحكاية"⁽¹⁾.

أي أن الزمن في المسرح هو زمن نسبي وله أبعاده، فإذا كان زمن العرض فهو زمن المشاهدة المسرحية، وإذا كان زمن الحدث فهو زمن يشمل جميع الفنون الأدبية، ويعود إلى حسب الخيال والإرشادات المسرحية التي تدلنا على وقع الزمن، وذلك بعد فك الشيفرات والرموز التي نستنتج من خلالها الزمن الذي تدور فيه حوادث المسرحية.

ويختلف الزمن في المسرحية عن الأعمال الأدبية الأخرى، حيث "أن الزمن ينضم إلى قرائنه الزمنية في السرد القديم والقصّة والملمحة بوصفها فنونا متحركة تحدث في الزمن، إلا أنها تختلف -أي المسرحية- عن غيرها لاشتمالها على زمن مضاف، هو زمن العرض الذي تحدده ظروف إخراج العرض المسرحي وإنتاجه"⁽²⁾.

وعليه فإن "المسرحية تحمل في طياتها نوعين من الزمن أولهما: الزمن الواقعي الحقيقي؛ وهو زمن العرض الذي يدركه المتلقي، والآخر الزمن الفني؛ وهو زمن الحوادث الدرامية الخيالي"⁽³⁾.

ومنه وبالعودة إلى المدونة المسرحية فإن الزمن الأول غير محدد لأنه زمن نفسي خيالي جسد خيال وفكر وفلسفة الحكيم في الواقع وفي الحياة ككل⁽⁴⁾، أما عن الزمن الدرامي في هذه المسرحية فهو متعدد ومتنوع عبر مناظر المسرحية المتعددة؛ فقد كانت بداية حوادث المسرحية مظلمة، وهذا ما يبدو من خلال المنظر الأول: "في جوف هذا

(1)- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، مكتبة نابلس، د ط، دمياط، د ت، ص 35.

(2)- ليلي بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2005، ص 311.

(3)- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص43.

(4)- وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007، ص 82.

اللَّيْلُ الْبَهِيمُ"⁽¹⁾، وهو ما يدلّ على أنّ هذه المسرحيّة تحمل الكثير من الغموض والإبهام في ثناياها وحوادثها وحتى في شخصياتها، فاللّيل يوحى بالظلام، والظلام في هذا المنظر كان بمثابة السّتار الذي يلبسه السّاحر والمملك للقيام بعملهما الإجرامي.

ولهذا نجد المؤلّف في المنظر الثّاني من مناظر المسرحيّة لم يحدّد وقتاً معيّناً للدّلالة على استمرار الغموض الذي شهدناه في المنظر الأوّل، ولكن من خلال حوار شهرزاد مع الوزير ندرك أنّ الوقت كان منتصف اللّيل وهذا المقطع يبيّن ذلك:

شهرزاد:

إلى أين تمضي؟

الوزير:

إلى مضجعي، إذا أذنت، لقد انتصف اللّيل⁽²⁾

كما نجد في نهاية المنظر الثّاني وبداية المنظر الثّالث ما يُسمّى توقّف الوقت أو التّقلّة الزمّنيّة فالمنظر الثّاني انتهى بالمقطع الآتي:

شهرزاد:

نم ... نم ... نم...

أيّها الطّفل الذي أتعبه اللّعب!⁽³⁾

فهذا الوقت هو بداية اللّيل الذي دل عليه النوم.

وتتجلّى شعريّة الزّمن في بداية المنظر الثّالث لتعلن طلوع الفجر من خلال المقطع الآتي:

"شمس الصّباح تملأ الأرجاء"⁽⁴⁾، فقد مضت ليلة كاملة دون أن نعرف ما مرّ فيها من حوادث فهي ليلة مقطّعة من المسرحيّة قصد المؤلّف منها الإيجاز وتجاوز بعض الحوادث. وينتهي المنظر الثّالث بالزّمن الذي بدأ فيه ليبدأ المنظر الرّابع بنهاية زمن

(1)توفيق الحكيم، شهرزاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، ص11.

(2)توفيق الحكيم، شهرزاد، ص79.

(3)توفيق الحكيم، شهرزاد، ص78.

(4)توفيق الحكيم، شهرزاد، ص79.

المنظر الثالث، ويتبين ذلك من خلال المقطع الآتي: "ساعة الغروب، الشَّمس تغوص في الرَّمال في الأفق البعيد"، فالمؤلف يجعل الزَّمن يمر في المسرحية؛ حيث خرج شهربار ووزيره قمر في الصَّباح للسَّفر ووصلا للبيداء ساعة الغروب، ولم يذكر الكاتب ما حصل من حوادث طيلة يوم من السَّفر، على عكس ما نجده في المنظر الخامس، إذ يسترسل توفيق الحكيم في الزَّمن فمن غروب الشَّمس في المنظر الرابع إلى ليل داج ساج في بداية المنظر الخامس، فهو يتلاعب بالزمن فمرة يستقطعه بقوله: في الصباح في المنظر الثالث "ساعة الغروب" في المنظر الرابع، ومرة يسترسله بقوله: "ليل داج ساج" في المنظر الخامس، وهذا التلاعب بالزَّمن وبشعرية توظيفه يبرز عنصري التشويق والخيال.

فتوفيق الحكيم يُدخل القارئ في المسرحية بتخيّل ما مرّ من حوادث في الأوقات المستقطعة، كما أنّه في بعض المناظر لا يذكر الزَّمن إطلاقاً، وإنما يتيح لنا فرصة لتخيّل الزَّمن الذي تجري فيه الحوادث، فمثلاً في المنظر السادس كان الوقت نهارة ونستنج ذلك من خلال الحوار الذي دار بين: "الجلاد" و"أبوميسور" صاحب الخان والذي كان الآتي:

الجلاد:

ألك في أن تملأ دارك ذهباً ؟

أبو ميسور:

متى؟

الجلاد:

الليلة إذا شئت احضر ما عندك من أنية أملؤها

لك تبراً أنقى من رماد أجساد موتى الهند⁽¹⁾ .

فـ "الجلاد" يطلب من "أبوميسور" أن يحضر له الأنية الليلة وهذا يعني أنّهما يتفقان على ذلك نهارة. ثمّ يأتي المنظر السابع ليختتم المسرحية والزَّمن في هذا المنظر كان ليلاً ويبدو ذلك من خلال المقطع الآتي:

(1)توفيق الحكيم، شهرزاد، ص137.

شهرزاد:

لا تفزع اختي خلف هذا الستار...

العبد:

إني أتشاءم من لونه شيء يهتف بي أنَّ اللَّيلة يُطاح رأس⁽¹⁾.

وخلاصة القول أنَّ المسرحية عموماً طغت عليها أزمنة الليل والغروب، ممَّا يدلُّ على الإيهام والغموض في كل مناظر المسرحية فكما ابتدأت بـ: "في جوف الليل الهيم" انتهت بـ: "في تلك اللَّيلة".

أ-شعرية الزمن الاستذكاري (الاسترجاعي):

الاستذكار أو الاسترجاع هو مخالفة صريحة لسيرورة الحوادث في المسرحية، ويكون بعودة راوي الحوادث ومحركها إلى حدث في عرف المضمون يهدف إلى استعادة حوادث ماضية، أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر⁽²⁾ فكل رجوع للماضي يمثل بالنسبة للسرد استذكارا "يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى حوادث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"⁽³⁾. ويُطلق عليه أيضا السرد البعدي، السرد اللاحق، الاستذكار، التذكّر، اللاحقة، ويعرفه جان ريكاردو بقوله: "هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن"⁽⁴⁾، كما يعرفه جيرار جينيت على أنه: "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"⁽⁵⁾.

وتتمثل وظيفته في العودة إلى الوراء، حيث يتوقّف النَّصّ ويعود الزّاوي إلى استحضار حدث من حوادث المسرحية وقعت في الماضي ويروها لاحقا وهو ما نجده في

(1) المصدر نفسه، ص148.

(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب الرواية التاريخية العربية، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، ص157.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص121.

(4) ينظر جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص250.

(5) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة السعيد بركراد، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص51.

هذه المسرحية في المقطع الآتي:

العبد:

ومتى أُصيب بهذا ؟

الجلاد:

لست أعلم . وما أحسبه أُصيب بمثله قبل الآن حتّى
في أعصب ساعاته: فلقد فاجأ يوماً امرأته الأولى بين
ذراعي عبد خسيّس فلم يزد على أن قتلها وقتله
ثم أقسم أن تكون له في كلّ ليلة عذراء
يستمتع بجسدها ما شاء، ثم يذبحها في الصّباح⁽¹⁾.

ب- شعريّة الزّمن الاستباقي (الاستشرافي):

الاستشراف والاستباق هو توقّع وانتظار لما سيقع مستقبلاً، هو التّعرف على الحدث
قبل وقوعه، تعرّفه "ميساء سليمان" بأنّه: "التّطلّع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي
السّارد فيه مقطعا حكايتيّاً، يتضمن حوادث لها مؤشّرات مستقبلية"⁽²⁾. فالاستباق
عملية سرديّة، تتمثّل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً⁽³⁾.

وهو يرتبط بالمستقبل، إذ يستشرف السّارد الحوادث، ويستبقي وقوعها، ويتجلى
ذلك في المقطع الآتي:

العذراء:

هي كلّ شيء، ولا يُعلم عنها شيء

العبد:

وأنت ؟ ألا تعلمين ؟

العذراء:

(1) المصدر السابق، ص 61.

(2) - ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007، ص 203.

(3) - سمير مرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007، ص 80.

لا أعلم . سألوني عنها كثيرا وتوسّلوا إليّ أن أُجيب
لكنني لست أعلم . فليسألوا رأسي المقطوع فقد
يجيب . اذهب ...⁽¹⁾

فالمؤلف يستبق الحوادث في قول العذراء: "فليسألوا رأسي المقطوع"، فهي
تستشرف ما سيحلّ بها وهو الموت المحتوم قبل وقوعه.

ج. شعرية التلخيص:

التلخيص هو مرور فترة زمنية طويلة من خلال مساحة مسرحية قصيرة، ويتجلى
التلخيص في هذه المسرحية في المقطع الآتي:

أبو ميسور:

أفسحوا طريقا للسّيدين الكريمين

قمر (همس للملك):

أكان ينقصنا المجيء إلى هذه البؤرة بعد تلك الأسفار الطويلة.

شهریار:

اتّبعني صامتا ...!⁽²⁾

لقد قام كل من شهریار وقمر بالعديد من الرحلات لمصر والهند وغيرها ولكن
الكاتب لخصها في عبارة: "الأسفار الطويلة".

د. شعرية الوقفة:

الوقفة "تقنية يتوقّف فيها السرد وتتابع الحوادث لفتح المجال للوصف"⁽³⁾. سواء
أكان هذا الوصف وصفا للفضاء أم وصفا للشخصيات، ويمكن التّمييز منذ البداية بين
نوعين من الوقفات الوصفية: "الوقفة التي تربط اللحظة المعيّنة من القصة، حيث
يكون الوصف أمام شيء أو غرض يتوقف مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة

(1)توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 27.

(2)توفيق الحكيم، شهرزاد، ص120.

(3)- الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردى والمسرحي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،

2014، ص 51.

الوصفية الخارجة عن زمن القصّة، والتي تشبه إلى حدّ ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه⁽¹⁾. ويمكن تسميتها بالاستراحة، وهي زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي، الذي يتوقّف فيه السارد فاسحا المجال للوصف والتقرير والإنشاء، وقد عزّفها حميد الحمداي بقوله: "توقّفات معيّنة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرة الزمنية ويعطل حركتها"⁽²⁾.

فالوقفة إذن، تقنية من تقنيات تعطيل السرد إلى جانب المشهد، فهي تقنية مهمّة في إدارة الحوادث وترابطها. وسُميت بذلك لأنّه يتوقّف سير الزّمن فيها ليلتقط أنفاسه، ويفسح المجال للوصف، ومثال ذلك في مسرحية "شهرزاد" هذا المقطع:

شهرزاد:

إنّه لم يعرفني.

الوزير:

لقد قلت لك قبل اليوم إنّ الملك بفضلك قد أمسى

أيضا لغزا مغلقا أمامي. وكأنما كشف لبصيرته

عن أفق آخر لا نهاية له.. فهو دائما يسير

مفكّرا، باحثا عن شيء، منقّبا عن مجهول... هازنا

بي كلّما أردت اعتراض سبيله إشفاقا على رأسه المكدود.⁽³⁾

فالوزير في هذا المقطع توقّف عن محاورّة شهرزاد وبدأ يشرح ويصف وضع شهریار المحيّر الدائم السّير والتّفكير والباحث المنقّب عن المجاهيل وفكّ شفرات الألغاز... والهزّاء أحيانا أخرى.

هـ - شعريّة الثّغرة أو الحذف:

الحذف والقطع هو تجاوز مرحلة أو مراحل أو أزمنة دون الإشارة إليها، وقد يكون

(1)- سليمان العشراني، الخطاب القرآني، مقارنة توظيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1998، ص59.

(2)- حميد الحمداي، بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص76.

(3)- المرجع نفسه، ص 48.

القطع أو الحذف بطريقة صحيحة فتدلّ عليه عبارات (من قبيل - مرت سنوات - أو بعد سنتين ...). كما قد يكون القطع ضمناً يفهم من السياق يدركه المتلقّي فقط. بالمقاربة بين الحوادث، أو ذكر بعض التواريخ، فالحذف أو الإسقاط، فيقوم بإلغاء فترة زمنية طويلة ويكتفي بذكر عبارة زمنية تشير إلى الفترة المحذوفة. أو هي بمعنى آخر إسقاط مراحل من المسرحية دون الإخلال بالسرد، ومثال ذلك هذا المقطع من المسرحية الموجود بين نهاية المنظر الثاني وبداية المنظر الثالث:

شهرزاد (كالمخاطبة نفسها):

نم...نم...نم...

أيها الطفل الذي أتعبه اللعب!⁽¹⁾ (نهاية المنظر الثاني)

(موسيقى خافتة خارج المكان)

شمس الصبح تملأ الأرجاء (بداية المنظر الثالث)

وبين نهاية المنظر الثالث الذي كان صباحاً، وبداية المنظر الرابع الذي كان في المساء؛ لم يذكر الكاتب الحوادث التي حصلت في هذه الأوقات المستقطعة.

و- شعرية المشهد:

المقصود به الحالة التي يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة. ولا يتحقق ذلك بشكل جليّ إلا على خشبة المسرح، أما في المسرحية فيتجلى المشهد في المقاطع الحوارية التي تشكّل اللحظة التي يكاد يتساوى فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدّة الاستغراق⁽²⁾. ويرصد لنا مداخلات الشخصيات، وبذلك يعطل وتيرة السرد ويكسر رتبته، ومثال ذلك في هذه المسرحية المقطع الآتي: "الجلاد ينصرف، والسّاحر يتبعه بأنظاره حتى يستوثق من ذهابه، فيغلق باب داره ويختفي سريعاً في طريق غير طريق الجلاد"⁽³⁾.

5- شعرية البناء المكاني:

يعدّ البناء المكاني مكوناً أساساً من مكونات الخطاب المسرحي، سواء أكان هذا

(1) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 78.

(2) ينظر الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردى والمسرحي، ص 66.

(3) المصدر نفسه، ص 24.

الخطاب نصاً مسرحياً أم عرضاً، وعليه فإنّ دراسة البناء المكان يتطلب قدرة معرفيّة من قبل القارئ أو المشاهد لمعرفة حال ومدلول الإشارة التي ترسلها مكونات المكان المسرحي، إذ أنّ كلما وُجد في المكان يحيل إلى فكرة معينة، مثل وجود أسوار في قلعة يعني أنّ الصّورة المرئيّة تحيل إلى باحة القلعة أو مكان تاريخي، ويمكننا إيجاد أكثر من دال حتى نستخرج مدلولاً واحداً يخدم المكان.

لهذا فإنّ المكان أصبح حقلاً معرفياً مهماً يهدف إلى تحليل كافة هذه الإشارات التي تُرسَل إلى المتلقّي، وعليه فإنّ المكان المسرحي يستعين بكافة الفنون والعلوم الأخرى مثل الفنون التشكيلية والنحت والعلوم المعرفيّة، وغير ذلك من أجل تكوين دلالات مكانية جماليّة⁽¹⁾. تقول "سيزا قاسم": فالنص المسرحي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خياليّاً، له مقوماته الخاصّة وأبعاده المتميّزة⁽²⁾. وإذا ما نظرنا إلى الدور الفعّال لشعريّة المكان داخل النص المسرحي والذي لا يمكن الاستغناء عنه يمكن تعريفه كالآتي "هو المكان الذي يصبح خيطاً أو خيوطاً واضحة في نسيج القماش المسرحية، ولا يأتي كضيف ثقيل الدم، ويغادر الرّكح المسرحي دون أن يكون له دور في البناء أو النّسيج العام"⁽³⁾.

إنّ الأمكنة في مسرحية شهرزاد غير محدّدة بتسمية دقيقة يمكن الرجوع إليها، كما أنها ليست خياليّة وإنّما أشار إليها توفيق الحكيم عموماً، فيكسبها وجوداً حيثما كانت، كما تُكسب الحدث ديمومة واستمراراً لا متناهيّاً، على سبيل المثال: "المنزل، الطّريق، القصر، الصّحراء، الخان" فهذه الأمكنة كلّها ذات طابع شمولي⁽⁴⁾.

و"يُعدّ المكان من أهمّ العناصر في دراسة النّصّ المسرحي، إذ من خلاله نتعرّف على أماكن مجريات الحوادث، وأوّل شيء يُقرأ في النّصّ المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلّف للدلالة على عنصر المكان، ولابدّ من معرفة أنّ النّصّ شبكة من العلامات

(1) ينظر سمير عبد المنعم محمد القاسمي، دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية (دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة)، جامعة بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 3، العدد 1، 30 يونيو، 2013، ص 30.

(2) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط 1، د. ت، ص 74.

(3) - شاكّر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط 1، 1994، ص 176.

(4) ينظر، وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، ص 82.

اللغوية، ومن العلامات المرجعية التي تحيل إلى المكان، ليكون النصّ واضحاً من حيث إدراكنا للمكان، وإدراك المكان في المسرح يتمّ بالملاحظات التي يصوغها المؤلف والتي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطوّر فيها حوادث المسرحية".⁽¹⁾

وما يمكن ملاحظته هو أنّ الأمانة في هذه المسرحية متنوّعة ومتعدّدة بتنوع الحوادث وتغيّرها، وتنوّع مناظرها فنجدتها في بداية المسرحية كانت في منزل السّاحر المليء بالغموض والظلام، ويتجلى ذلك في هذا المقطع من المسرحية الذي يقول فيه: "طريق مقفر منزل منفرد على بابه مصباحٌ مضيء"⁽²⁾، فالمنزل المنفرد والطريق المقفر يتلاءمان مع طبيعة شخصية السّاحر وطبيعة عمله، وقد دار الحوار هنا بين السّاحر والجارية، ويبدو من خلاله أنّ السّاحر المسيطر على الجارية وأنها منصاعة لأوامره على الرّغم من عدم اقتناعها بما يقول:

السّاحر:

ألم أحذّرك من أن تقربي هذا العبد الهرم
فإنّ في عينيه نظرات الفجرة؟

الجارية(همسا):

ليس هرما.

السّاحر:

بم تهمسين كمن به مسّ؟ هاتي يدك ولندخل.
لعلّك ارتعت من قبح
هذا الرّجل

الجارية(همسا):

ليس قبيحا⁽³⁾.

كما تضمّن المكان المفعم بالظلام والماورائية العديد من الحوارات، التي تخلّلتها

(1)-عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص90.

(2)توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 12.

(3)- توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 12.

العديد من التّساؤلات التي حيّرت أبطال هذه المسرحيّة، من مثل الحوار الذي دار بين العبد والجلّاد وتساؤلها حول سرّ السّاحر وما يشوب منزله من شبهة، ويتجلّى ذلك في هذا المقطع الحواري:

العبد (يرهف الأذن):

اسمع! ما أحسنه غناءً وما أغربه! لمن هذه الدّار؟

الجلّاد (في صوت السرّ للسّاحر):

وإلى هذه الدّار يأتي الملك سرّاً
كي يختلي بالسّاحر⁽¹⁾.

ثم نجد المؤلّف ينهي المنظر الأوّل من المسرحيّة بعبارة: "فلنترك هذا المكان"⁽²⁾. وهو هنا يمهّد للخروج من مكان معتم ومخيف، إلى مكان يعبق بالجمال، ألا وهو القصر في المنظر الثّاني يقول: "في القصر: قاعة الملكة، في وسطها حوض من المرمر..."⁽³⁾ وبهذا ينقلنا المؤلّف من جوّ الخوف والرّعب إلى جوّ الأمان والجمال.

ويحمل القصر معانٍ للحياة الوردية الجميلة والرّفاهية، بقدر ما يحمل معانٍ أخرى مغايرة تماماً، فهو يمثّل السّجن والقيّد والانحباس في مكان مغلق، وهو ما كانت تشعر به شهرزاد في بادئ الأمر، عندما كانت حياتها في خطر، ولكنّ هذه النّظرة تغيّرت، بعد أن أيقنت أنّ سيف الجلّاد لن يطال رقبتها، وقد دار الحوار في هذا المنظر من المسرحيّة بين شهرزاد والوزير، وبقدر ما يبدو قلق الوزير واضطراب مشاعره، بقدر ما تبدو شهرزاد واثقة هادئة :

الوزير:

مولاتي! أنت لا تصغين إلى حديثي.

شهرزاد (تنظر إلى ماء الحوض):

بلى.

الوزير:

(1)- توفيق الحكيم، ص 15.

(2)- توفيق الحكيم، ص 36.

(3)- توفيق الحكيم، شهرزاد، ص 37.

كأني بك تقولين: حديث فارغ.

شهرزاد (تبتسم):

كلا.

الوزير:

هذي ابتسامة ترجّح ظني. لكنّها ابتسامة غامضة

لست أدري أمعناها الاستهزاء أم الرثاء...؟

شهرزاد (تنظر إليه):

أنت مخطئ⁽¹⁾.

ثم ينتقل الكاتب إلى المنظر الثالث، حيث نجده أنّه لم يخرج من القصر وإنما استدرجنا إلى جزء منه، وهو "بهو الملك" ممّا يدلّ على استمرار السيطرة والخضوع؛ أي إنّ جميع الحوادث والشّخوص هناك يخضعون لسيطرة الملك وينصاعون لأوامره، ويدور الحوار في هذا المنظر من المسرحيّة بين "قمر" و"السّاحر" حيث يتساءل السّاحر عن سرّ سفر الملك، وهنا يظهر الملك ويأمره بالانصراف، لأنّه أدرك أنّه لا جدوى منه ومن سحره.

وما يمكن ملاحظته هو أن توفيق الحكيم يجعل الأماكن في مسرحيته متناقضة، فمن الأماكن المغلقة المحدودة إلى الأماكن الفسيحة الرّحبة، وهو ما يبدو لنا في المنظر الرابع من المسرحيّة حيث يخرجنا المؤلّف من القصر وبهو الملك المحدود إلى بيداء، ودار الحوار هنا بين الوزير "قمر" والملك "شهریار" بعد أن غادرا القصر في سفر طويل، بحثا عن المعرفة، ومن ثمّ يعود بنا الكاتب إلى الحدود المغلقة للقصر وبالضّبط إلى بهو الملك.

وبعد أن دار الحوار في المنظر الرابع في هذا المكان بين "شهرزاد" و"شهریار" في الصباح، نجد الحوار في هذا المنظر في المكان نفسه هو بهو الملك، حيث جرى هذا الحوار في الظلام، ممّا يبين لنا أنّ شهرزاد تريد إخفاء سرّ ما، ويبدو الوضع غير طبيعيّ من خلال حوارهما، حيث تحاول شهرزاد استدراج العبد، وإقناعه بحّمها، ولكن وراء هذه المكيدة غاية في نفس شهرزاد.

(1)، توفيق الحكيم ص 37، 38.

ثم يعود بنا الكاتب لتكملة رحلة شهريار ووزيره في المنظر السادس من المسرحية، حيث استقرا في خان "أبو ميسور"؛ فبعد أن كانا في الحدود المفتوحة الرحبة: البيداء، عادا من جديد إلى الحدود الضيقة المغلقة: في خان "أبو ميسور".

ويجد الملك جلّاده في ذلك الخان فكأنّه كلّما فر من قدره وجده أمامه، ومن ثمّ ينقلنا توفيق الحكيم إلى المنظر الأخير من المسرحية، والمكان هنا هو خدر شهرياد، فهو مكان مغلق. وهكذا فقد تعدّدت الأمكنة في هذه المسرحية بين مغلق ومفتوح.

والّذي يمكن استنتاجه هو أن بداية المسرحية كانت بمكان مغلق: منزل السّاحر، ونهايتها بمكان مغلق: خدر شهرياد، وهو ما يدلّ على الانحباس والانغلاق والخوف الّذي عانت منه الشّخصيات طوال حوادث المسرحية.

خاتمة:

على الرّغم من أنّ النّصّ الدراميّ متعدّد الأصوات، ويحوي كثيراً من المداخل الشّعريّة والثّريّة والقصصيّة والروائيّة، إلّا أنّ هذه الأصوات المختلفة، والمداخل المتباينة تنصهر في شعريّتي الزّمان والمكان لتشكل شعريّته العامّة، وتجعل النقد ومختلف الدّراسات الّتي تقام عليه، أكثر غنى، وأشدّ تعقيداً في الآن نفسه، نظراً لارتباطها بوسائل نقدية مختلفة، ومتنوّعة تنوّع الفنون المساهمة في تركيبه.

ولابدّ من الإشارة إلى أمر لا سبيل لإنكاره أو تجاهله، وهو علاقة المكان بالزّمن، فلا مكان دون زمان، والشّعور بفاعليّة المكان مرتبط بالشّعور بفاعليّة الزّمان، ومهما اختلفا أو تقاطعا، فهما يشكّلان مع باقي المكوّنات الأخرى بنية النّصّ المسرحيّ الّتي تُظهر رؤية الكاتب لعالمه الفنّي، هذا النّصّ الّذي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خياليّاً له مقوّماته الخاصّة، وأبعاده المتميّزة، ونظراً لهذه العلاقة القائمة الوطيدة الّتي تربط الزّمان بالمكان، استعير مصطلح "الزّمكانية" المستخدم في العلوم الطّبيعيّة، وأدخل إلى مجال الأدب، وكان لمفهوم "الزّمكانية" دور كبير في تطوير المكان، ويقود هذا التطور في المفهوم إلى صعوبة الفصل بين الزّمن والمكان في شكل العمل الفنّيّ بعامّة.

المصادر والمراجع

1. توفيق الحكيم، شهرزاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.
2. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
3. جيرارد جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة السعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
4. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
5. حميد الحمداني، بنية النص السرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
6. سليمان العشرائي، الخطاب القرآني، مقارنة توظيفية لجماليات السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1998.
7. سمير عبد المنعم محمد القاسمي، دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية (دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة)، جامعة بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 3، العدد 1، 30 يونيو، 2013.
8. سمير مرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.
9. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1، د. ت.
10. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1994.
11. عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، مكتبة نابلس، دمياط، د. ت.
12. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
13. عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح، دار الفكر العربي، ط1، 2011.
14. عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

15. عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
16. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003.
17. الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
18. ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2005.
19. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997.
20. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
21. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر.
22. مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي، الأزمة والمستقبل- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 2013.
23. ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007.
24. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب الرواية التاريخية العربية، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان.
25. وردية بلحواش، آليات توظيف التراث في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007.