مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 17 العدد 2، 2020، ص ص 597- 624

البناء الدراميّ في المسرحيّة الشعريّة (علياء وعصام) لسلطان القاسمي "مقاربة نقديّة"

لطيفة عبد الله الحمادي *

تاريخ الاستلام 2019/12/10 تاريخ القبول 2020/06/02

ملخّص

تعد المسرحية الشعرية من الفنون الأدبية التي شهدت تطوراً ملحوظاً وتنوعاً في الموضوعات في الآونة الأخيرة، ونالت اهتمام عدد لا يستهان به من الدارسين، لكنها لا تزال بحاجة ماسة إلى دراسات جادة تكشف عن كنوزها، علماً بأن المسرحية الحديثة خضعت لمؤثرات مختلفة، أثرت في بنائها الفني وتشكيل رؤاها.

وهذه الدراسة تسلط الضوء على مسرحية (علياء وعصام) للدكتور سلطان القاسمي، التي اتُّخِذَتْ أنموذجاً للدراسة، باعتبارها واحدة من أشهر أعمال الكاتب في ميدان المسرحية الشعرية. وتناولت الدراسة أبرز العناصر الدرامية في المسرحية الشعرية: (شخصيات، صراع، حوار، زمان، مكان...) في محاولة منها للكشف عن أدب كاتب معاصر، ورصد النواحي الجمالية والموضوعية في نصه، والخروج بنظرة تحدد مدى تطور أدواته الفنية ورؤاه فيما يتعلق بالمسرحية الشعرية.

وتوصلت الدراسة إلى أن البناء الدرامي في المسرحية الشعرية (علياء وعصام) يمتاز بملامح وخصائص تعود إلى الأصول اليونانية لفن المسرحية، إضافة إلى أن الدراما في هذه المسرحية لا تنفصل عن الشعر؛ فقد أوجد القاسمي تزاوجاً مشروعاً بين لغة الشعر والدراما، فلغته تستعين بقدرة لغة الشعر الرامزة الغنية بالدلالات؛ مما يؤدي إلى دفع الأحداث وإقامة التصادمات في المواقف الدرامية، وينتج عن ذلك إغناء الحركة، وتماسك البناء الدرامي في النص.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2020.

* أستاذ مشارك، جامعة الوصل، الإمارات، دبي.

المقدمة:

يعدّ المسرح من أهم الفنون الأدبية، أو كما يطلق عليه "أبو الفنون"؛ باعتباره مرآة عاكسة للحياة، ينقل لنا صراعات الأفراد في واقع الحياة، فالكاتب المسرحي يؤلف نصوصه من أجل معالجة قضايا متنوعة: اجتماعية، دينية، سياسية ... ويطرح بعض الحلول التي تثير انتباه المتلقي.

وقد تناولت في هذه الدراسة مسرحية (علياء وعصام)، وهي قصة صاغها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، في رؤية مسرحية شعرية، تجاوزت قصيدة الشاعر السوري قيصر معلوف[1] إلى فضاءات رحبة قابلة للاشتغال المسرحي، واستطاع - بقدرة الكاتب المسرحي - أن يجمع خيوط المأساة كلها حول عاشقين أسطوريين (علياء وعصام) لتلتف حولهما بؤرة الحدث، وأن يدين من خلال أحداث المسرحية أشكال العنف والقتل.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هذه الدراسة لا تتناول المسرح؛ فللمسرح دارسوه، وعارفوه، والمتخصّصون فيه، ولكنها تتناول المسرحية الشعرية، ونعني بها النص المكتوب شعراً، وهو قابل للتمثيل؛ لأن البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائية، ويسيرها لمصلحة التمثيل. ومع تقدم الحياة في عصرنا الحاضر، والانفتاح على الآداب الغربية، وترجمة المسرحيات اليونانية والآداب الأوروبية، تأثر الشاعر العربي بالأدوات الدرامية في تلك الآداب، وأخذ يعيها ويطور توظيفها داخل القصيدة لتصبح القصيدة درامية، وهذا ما يتجلى في المسرحية الشعرية (علياء وعصام) التي كانت عناصر الدراما بارزة فيها. وقد أسهمت الدراما في نقل القصيدة المعاصرة نقلة نوعية، حيث نقلتها من الغنائية الذاتية وشعر المناسبات إلى الموضوعية؛ لتعبر عن المشاكل والأزمات التي تعصف بالمجتمع العربي. وقد سعت الدراسة إلى استجلاء العناصر الدرامية في مسرحية القاسمي الشعرية، وأبرز تلك العناصر التي بدت جلية هي: الشخصيات، الصراع، الحوار.

وإذا كانت الدراسات النقدية قد أشبعت المسرح، ومنه المسرح الشعري، بحثا ودراسة، لدرجة أن رموزا مسرحية عربية قدمت عنها مئات البحوث، مثل: أحمد شوقي، توفيق الحكيم، صلاح عبد الصبور ... فإن هذه الدراسات لم تحظ بنصيب وافر من الدراسة النقدية في الإمارات، رغم الاهتمام بالأجناس الأدبية الأخرى شعراً ونثراً.

لقد ظهرت في الإمارات التفاتات إلى النص المسرحي، وقُدّمت بحوث اهتمت بالنص تارةً، واهتمت بالخشبة تارةً أخرى، وجمعت بينهما في كثير من الأحيان، إلا أنني وفي حدود اطلاعي المتواضع لم أجد دراسات تتصدى للمسرحية الشعرية إلا إشاراتٍ هنا وهناك. ولذا فإن قلة الدراسات حول المسرحية الشعرية تحديدا، إضافة إلى حبي للمسرح، وتعلقي به، وممارسته

إبداعاً ونقداً، كان دافعي الأساسي للخوض في هذا الموضوع، وقد اخترت لبحثي عنواناً هو: "المسرحية الشعرية (علياء وعصام) لسلطان القاسمي، مقاربة نقدية". كما أن اختياري للدكتور سلطان القاسمي كان من باب الإعجاب بأدائه بوصفه كاتبًا مسرحيًا له حضوره الفعال في الكتابة المسرحية في الوطن العربي بشكل عام، وفي الإمارات بشكل خاصّ.

واعتمدنا على عدد من الدراسات السابقة التي تتناول المسرح الإماراتي بعامّة، ومسرح سلطان القاسمي بخاصّة، منها:

- مسرح سلطان القاسمي، غنام محمد خضر، ط1، دارة الشيخ سلطان القاسمي، الشارقة، 2010م.
- درامية الأقنعة في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، ميثاء الشامسي، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، 2010م/2011م.

وهذه الدراسة عبارة عن (مقاربة نقدية)؛ والمقاربة تعني: كيفية معالجة الموضوع[2]، ويرجع مدلولها في اللغة إلى الدنو والاقتراب، مع السداد وملامسة الحق، والصدق وترك الغلو[3]، ولذا كانت هذه الدراسة مقاربة بمعنى: الدنو من النص، والصدق في التعاطي معه، ومحاولة ملامسته، ومعرفة هدفه، بعيداً عن الحكم المسبق عليه. وهذا الأمر استدعى اتباع المنهج الوصفي التحليلي، والوقوف على أهم عناصر المسرحية الشعرية، وبيان مواطن الجمال فيها، فقد عكفنا على قراءة العمل، ومحاولة استنطاق النص؛ للإجابة عن تساؤلات عنت في خاطر الباحث، أدركنا منها أن عمل (سلطان القاسمي) كان من ورائه هدف نبيل وغاية سامية، سعى إليها، وليس مجرد القص التاريخي أو العمل الترفيهي.

ومن الإشكاليات التي بُني عليها البحث:

- ما عناصر البناء الدرامي في المسرحية الشعرية (علياء وعصام)؟ وكيف وظفها الكاتب؟
- هل للشخصيات دور فعّال في المسرحية؟ وهل تمكن الكاتب من رسم أبعادها؟
- أين تبدو جمالية اللغة الشعرية في مسرحية (علياء وعصام)؟
- هل وُفّق الكاتب في توظيف اللغة الحوارية في المسرحية الشعرية؟

وللإجابة على هذه الإشكاليات قسمت البحث إلى عدد من المحاور الرئيسية، وذلك على النحو الآتي:

- المسرحية الشعرية: بين الشعر والمسرح.

- ملخص المسرحية الشعرية.
- عناصر البناء الدرامي في المسرحية، ويشمل هذا المحور تفصيل الحديث عن: (الشخصيات، الصراع، الحوار، الوحدات الثلاث "وحدة الموضوع، وحدة المكان، وحدة الزمان"، اللغة، والموسيقى).
- سيميائية عنوان المسرحية.
- القوى الست: وهي عبارة عن مجموعة من القوى المتصارعة في النص.
- الجدار الرابع: وهو جدار وهمي تخييلي على خشبة المسرح بين الشخصيات والمتلقين.

المسرحية الشعرية: بين الشعر والمسرح:

إنّ العلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعراً درامياً، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى شاعراً، وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فنون الشعر؛ بسبب الأصول الغنائية لهذا الفن[4]، وحصر الشعر في المسرحيات والملاحم، وجعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة، ومتى توافرت هذه المحاكاة التي نشرها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له[5].

وكان استخدام الشعر في المسرح عند الغرب يعني استخدام أسلوب تغيير رفيع المستوى، وصار وسيلة لخلق صور إنسانية عامة، ولإعطاء النص المسرحي بعداً إنسانياً شمولياً يتصل بالحياة اليومية بمآسيها وأفراحها وذلك من خلال الكثافة الشعرية [6].

وفي العالم العربي، حيث للشعر تقاليد عريقة، كان من الطبيعي أن تكون بدايات المسرح بدايات شعرية، مع محاولة تطويع القالب المسرحي، وذلك بحسب ما يتطلبه الحوار الدرامي. وهناك من التزم بالشعر العمودي في الحوار المسرحي ومنهم: أحمد شوقي في مسرحياته: مجنون ليلى، مصرع كليوباترا، قمبيز... كذلك عزيز أباظة الذي حاول أن يطور مدرسة شوقي، فكتب مسرحاً تاريخياً شعرياً مثل مسرحية: العباسية، ونذكر أيضاً علي أحمد باكثير الذي استفاد من التجارب السابقة "ودخل ميدان المسرح أولا ثم استخدم فيه الشعر، وهذا ما أدى به إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة" [7].

والمسرحية الشعرية من أكثر ألوان الأدب تعبيراً عن حياة الإنسان، وأقدرها في الكشف عن حقائق النفس في صورة مركزة، "والأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية، واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحاداً ينتفي فيه الإحساس بكونه كلاماً موزوناً مقفًى، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح"[8].

وسواء كان الشعر أو النثر وسيلة التعبير في المسرح، فإنه لا بد لكلّ منهما أن يكون وسيلة لغاية، "إذ لا بد للشعر أن يثبت أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح، وأن يكون أداة مرنة للتعبير عن حاجاته، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي، وإذا لم يتحقق هذا فيتحتم على المسرحية أن تكتب نثراً ما دام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي"[9].

ملخص مسرحية (علياء وعصام):

تبدأ المسرحية الشعرية بوصف المكان: رولا[10] قبيلة تسكن حماة وبلاد الشام، تعودوا التنقل في البوادي؛ طلبا للكلأ والماء. هم غزاة أبطال شجعان، ليس فيهم خائف ولا ذليل، يلاحقون أعداءهم، ولا يقعد أيّ منهم عن القتال، ولا يبقى في المنازل إلا الأطفال الصغار الذين لا يقوون على حمل السلاح وركوب الخيل. ومن هؤلاء الصغار علياء وعصام اللذان كانا يرعيان المواشي معاً، ويلعبان ويسرحان ويمرحان مع أغنامهما، وتعلق قلب كل منهما بالآخر، لكن الأيام لا تمهلهما، فعلياء أصبحت فتاة وحان وقت احتجابها عن الرجال، وعصام صار فتًى قوياً قادراً على حمل السلاح والحرب، فتفرقا.

وهنا تبدأ أزمة القصة، فالأم تدخل مسرح الأحداث، وتفاجئ ابنها بخبر مقتل أبيه، فيتعجب: كيف يمكن أن يكون أبوه قد قُتلَ وهو البطل الهمام؟ ومن القاتل؟ ليتفاجأ أن القاتل هو أبو حبيبته علياء، وأعطته أمه درعاً وسيفاً، وما لبثت تصف التقاليد القبلية ووجوب الثأر، وإلاّ فإن كل نكوص عن ذلك يؤدي إلى معرة بين القبائل، فالأم تعرف أن ابنها يعشق علياء، ولذا فهي تخشى ألا يقدم على الثأر، فتعمد إلى أن تحمّسه ليروي الأسنّةَ من دماء والدها، فالشرف هو في أخذ الثأر، وعليه ألا يتردد بسبب غرامه وهواه. ولم يتردد عصام في امتطاء صهوة فرسه وطلب أبي علياء لقتله؛ لأنه لن يكون من الرجال الأبطال النبلاء ما لم يثأر لأبيه من قاتله، حتى ولو كان والد حبيبته.

وتتطور الأحداث لتصل إلى المبارزة بين عصام ووالد علياء، وتنتهي بمصرع أبيها. وفيما كان يخبر أمه بأنه أخذ ثأره، وشفى غليله، وإذ بعلياء تقبل على حبيبها وتناشده بأن ينتقم لأبيها، وما كانت تعلم أن حبيبها عصام هو القاتل. هنا يبدأ مشهد آخر في الفاجعة، فها هو عصام يغمد سيفه في أحشائه؛ حتى يكون بذلك الرجل الوفي لحبيبته المنتقم لها، المدافع عن شرفها وعرضها، ويأتي المشهد الأخير فنجد علياء لما رأت حبيبها عصام قتل نفسه ثأراً لها، نزعت السيف من صدره، وأغمدته في صدرها وفاء له.

عناصر البناء الدرامي في المسرحية:

لكل عمل فني بناؤه الخاص المكون من عناصر تتآزر مع بعضها لتكوين النموذج الكلي[11]. وللمسرحية بناؤها الدرامي المتمثل في "مجموعة الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها البعض، وبالكل العام"[12]، "فالمؤلف المسرحي حينما يكتب نصاً مسرحياً، فهو يتناول قصة ما ويقسمها إلى فصول تبدأ بصعوبة بصعود الخط الدرامي الذي يصل الذروة، ثم يبدأ في النزول نحو الحل الذي يمثل نهاية الحدوتة"[13]، أي أن المؤلف المسرحي يدرج في مسرحيته بناء تتمحور حوله الأحداث، وتنطلق منه الشخصيات، عبر تسلسل وترتيب منطقي للزمن والأحداث؛ حتى يصل إلى الانفراج.

وقد ارتكزت مسرحية (علياء وعصام) على عدد من العناصر الدرامية وهي: الشخصيات، الصراع، الحوار، الوحدات الثلاث، اللغة، الموسيقى.

1. الشخصيات:

تعد الشخصية من العناصر الدرامية المهمة في تكوين النص المسرحي، بل يراها البعض بأنها تأخذ دور الريادة في بناء النص المسرحي؛ حيث "يحملها الكاتب مجموعة القيم والمبادئ التي يؤمن بها كفرد ويراها ضرورية الوجود في المجتمع، ومن ثم يحاول جاهداً عبر شخصيات نصه أن ينقلها إلى الجماعة، فتعبر إلى الطرف الآخر من المعادلة المسرحية وهو الجمهور"[14]. ولذلك ثمة خصائص تتحقق بها فاعليه الشخصيات في بنية النص الدرامية؛ لتثير لدى الملتقي الرغبة في المتابعة والترقب، وتبرز هذه الخصائص في الأبعاد المختلفة التي التي يرسمها المؤلف لشخصيات العمل، مثل: البعد الظاهري ويشمل (التكوين الجسمي، والملامح البارزة، والمظهر العام)، والبعد النفسي المعني بـ (الأحوال النفسية، والفكرية، والسلوك الناتج عنهما)، والبعد الاجتماعي الذي يتعلق بمركز الشخصية في المجتمع[15].

وقدم (القاسمي) مجموعة من الشخصيات التي تدعم البناء الدرامي في مسرحيته الشعرية، ويظهر ذلك جلياً ابتداءً من عنوانه الذي يستند على أسماء الشخصيات المحورية في النص وهي (علياء وعصام).

- عصام:

من الشخصيات المحورية التي تدور حولها الأحداث، فهو بطل المسرحية ومحرك أحداثها بلا منازع، والحق أن شخصية هذا الفارس البدوي الذي ابتلي بداء العشق قد أخذت بألباب الكاتب، فصوره في المسرحية وكأنه: (مقياس الفضائل)، تتمثل فيه أنبل العواطف، وأرق المشاعر الإنسانية، فقد رسم القاسمي صورة مثالية لعصام ظهر من خلالها قوي الجسد، شجاع، سديد

الرأي، طيب الشمائل، نبيل الغاية، محب، بار بوالدته، وعاشق مخلص ... وربما أراد الكاتب أن يجعل من عصام - بسماته الأخلاقية والإنسانية هذه - نموذجاً يحتذي به كل شاب. في مقابل هذه المثالية لم تسلم شخصية عصام من المأساوية والمتناقضات التي ظلت تتصارع في شخصيته، حتى أودت بحياته، فهو فتى محافظ مقسم ما بين قلبه وأعراف القبيلة (المجتمع)، لكن الأعراف والعادات والتقاليد والواجب القبلي انتصرت على القلب وعاطفة الحب.

➢ علياء:

هي حبيبة عصام، والبطلة التي تشاركه المأساة، وابنة قاتل والده، كانت مخلصة للعادات والتقاليد، ومخلصة لحبها؛ حيث طالبت عصام بالقصاص ممن قتل والدها، غير مدركة أن حبيبها هو القاتل، وقد ماتت بسبب إخلاصها؛ فلم يستطع قلبها تحمل العيش بدون عصام، فقررت الثأر من المتسبب في قتله، والمفارقة أنها هي من كانت سبباً في موته، ثم أغمدت الحسام في أحشائها، معتبرة الموت وصالاً بينهما.

➢ أم عصام:

من جهة كانت تحب ابنها عصام، وفخورة بشجاعته وفروسيته، كما أنها محافظة على العادات والتقاليد؛ لذلك كانت محركاً أساسياً لسلوك ابنها حتى يثأر من قاتل أبيه؛ فلا يكون محل انتقاد من القبائل العربية، ومن جهة أخرى كانت قلقة من أن يمنعه حبه لعلياء من المضي في هذه المهمة الصعبة؛ فأخذت أمه تقنعه بكل ما أوتيت من قوة وصلابة، إلى أن نجحت في مهمتها؛ فقتل عصام والد علياء.

➢ والد علياء:

هو من فرسان قبيلة (رولا) العربية، والمتسبب في قضية الثأر؛ فهو قاتل والد عصام، ودارت بينه وبين صاحب الثأر (عصام) مبارزة انتهت بسقوطه جثة هامدة، مما أدى إلى حزن ابنته علياء بشدة، فطلبت من عصام أن يقتص لوالدها، دون أن تعلم أن حبيبها هو القاتل.

➢ الـــــراوي:

هو أحد شخصيات المسرحية، وصوت خفي يتوسل الألفاظ لسرد الأحداث ووصفها، ورسم الشخصيات، وتحليل أقوالها وأفعالها[16]، إلا أنه ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات؛ فهو يتمتع بحرية الحركة في الزمان والمكان، ويقوم برصد أقوال وأفعال الشخصيات، وما تفكر فيه داخل عالمها الخيالي المصور القائم على الصراع والتطور، ويعرضها من زاوية نظر

محددة، فهو يساعد المتلقي في تحديد الرسالة الجمالية والفكرية التي يسعى النص إلى رسمها، فهو بشكل أو بآخر مشارك في بناء النص الأدبي[17].

وقد انحصرت وظيفة الراوي في مسرحية (علياء وعصام) في أمرين، الأول: الحكي والإخبار، ونقل والأحداث وتصويرها من مخاطب إلى آخر، مثل نقل أحداث مشهد المبارزة بين عصام ووالد علياء[18]:

الـــراوي:

هنـاك التقـى الخصمـان حتـى

علـى رأسيهمـا عُقِـــدَ القَتَـامُ

عصـام أرسل الطعنات تَتْـــرى

فَقُـــدّتْ مـــن مبارزِهِ العظـامُ

وعـــاد لأمـه جَـــذِلا طرُوباً

وقال لها:

عصام: (مخاطبا أمه):

أبشـــــــري... قُـــــضِي الـمُـرام

أما الوظيفة الثانية، فهي رسم الشخصيات، وتوضيح بعض أبعادها الجسدية، والاجتماعية، والنفسية، مثل تصوير حال علياء بعد مقتل والدها[19]:

الـــراوي:

وبين هـــمـــا بضحك إذ بعليـــا

وقـد أدمـى مباسِمَها اللِّـطـــامُ

فصاحت:

علياء:

يـــا عصـام أبـــي قـــتيـــلٌ

ألا فاثـــــأر لعليا يـــا هُـــمـامُ

فمـــن لـــي غيرُ زندك فـــي الرّزايـا

إذا عـــمّ البـــلاءُ وطـمـا العُـــرامُ

عصام:

أبشـــري علـــيـــا فـــإنّي
لأهـــل العهد في الدنيا إمـــامُ
الـــراوي:
وأَغْمَـــــدَ سيفهُ بحشـــاهُ حالا
فَخَـــرَّ وللكلـــــــــومِ به كلامُ

2. الصـــــراع:

إن الصراع المسرحي هو الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، والصراع يمكننا اعتباره عقدة المسرحية، فلا يمكن أن نتخيل مسرحية من غير صراع، فالصراع عنصر قائم في الحياة بين الخير والشر، سواء أكان بين أشخاص حول مبدأ أم فكرة ونزعة، أم هدف، أم بين الشخص ونفسه[20]، وقيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة، تتصارع فيما بينها حولها، فتتفق، أو تختلف، لتنتهي إلى غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك.

والصراع في مسرحية (علياء وعصام) من النوع الصاعد الموجود من أول أحداث المسرحية، ويتنامى معها، ويدفع الشخصيات إلى اتخاذ المواقف المعينة طبقاً لما تمليه طبيعته، ونجد أن عنصري الصراع هما: الحب والتقاليد، مصحوبين بأثرهما على (علياء) و(عصام) ضحيتي هذين العنصرين.

ومن مواقف الصراع الواضحة في النص موقف (أم عصام) وهي تخبر ابنها عن قاتل والده، وهو (والد علياء) حبيبته، فالأم تعرف عشق ابنها لعلياء، وتخشى أن يمنعه غرامه من الإقدام على الثأر؛ فتقوم ببث الحماسة في قلبه، وتذكره بالعادات العربية التي ترى أن الشرف في أخذ الثأر[21]:

بثـأر أبيـك خـــذ من قـاتليـــــهِ
وإلاّ عـــابَك العُـرْبُ الكـــــــرامُ
أبـــو علـــيا الغريمُ بُنيّ فانـهضْ
فهذا الـــــدّرعُ درعُكَ والحُســـامُ

فنجد عصام يمتثل لأوامر والدته، محافظاً على الأعراف القبلية، لكن قلبه كان يصارع هذا القرار، فلم يتمالك نفسه، وسالت عيناه بالدموع وهو في طريقه إلى الأخذ بالثأر[22]:

فحــلّ عصـامُ مهرتَهُ سريعـــــاً
وســارَ وســحُـبُ مدمعهِ سِجَـــام

3. الـــحـــوار:

يعد الحوار من أبرز عناصر المسرحية، ومن أهم ركائزها؛ حيث "تقع على عاتقه مسؤولية تقديم الشخصيات، والتعريف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها، وما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها"[23]؛ لذلك ينبغي أن يكون الحوار مناسبا للشخصيات، يعبر عن مستواها العقلي والثقافي والاجتماعي، وأن يبتعد عن النزعة الخطابية المباشرة، أو الصنعة المفتعلة. كما أن الحوار ليس مجرد سؤال وجواب، أو مجرد مناقشة عقلية، بل متعلق بالحدث وبطبيعة الشخصيات وبالموقف المسرحي بصورة مطلقة[24]. والحوار الدرامي خاصة في المسرحية الشعرية ليس لغة عادية، إنما مقيد بلغة راقية متقنة تختلف عن القصة في قواعدها، كما لها مستوى ثقافي تجاه القارئ أو المتلقي، فالحوار من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي والفن المسرحي[25]، فهو جزء أساسي من صميم البنية الدرامية للنص، ويعمل على دفع الأفكار والمشاعر والأحداث نحو الذروة؛ لأنه يقوم على توظيف صوتين أو أكثر لأشخاص مختلفين[26]، والحوار الجيد يجب أن يعبر عن الشخصية الصادر عنها تعبيراً حقيقياً لا افتعال فيه، كما يجب أن يكون موافقا للبيئة التي تعيش فيها الشخصيات[27].

ويشهد الحوار حضوراً بارزاً في المسرحية الشعرية (علياء وعصام) خاصة الحوار الخارجي (الديالوج)، الذي يقوم على تبادل الحديث بين الشخصيات[28]، حيث وظف القاسمي هذا العنصر الدرامي للإفادة من طاقاته التعبيرية التي يمنحها للمسرحية، فيزيدها قوة وغنى، فهو يدرك بحاسته الدرامية أن أسلوب الانتقال من صوته/ الراوي إلى أصوات المشهد أفضل وأكثر جذباً للمتلقي، ويوفر للنص حيوية. ومن أمثلة الحوار في المسرحية ما دار بين عصام وأمه[29]:

دعته أمـــــه يومـــاً إليهـــا

وقالت:

الأم:

يــا حُســامي يــا عصـام!!

وهنا تهرب علياء، بينما تخرج الأم من الخيمة وهي حاملة درعاً وحساماً.

الأم:

لقد أصبحتَ ذا رأيٍ سديدٍ
بهِ يَسْتأنسُ الجيشُ الهُمامُ
بثـارِ أبيكَ خُـذْ من قاتليــهِ
وإلاّ عَابَك العُرْبُ الكـــرامُ

عصام:

وهل أبي قـــــد مـــات قَتْـــلاً
وأَنّـى يُقْتَـــــــلُ البطلُ الهُـــمامُ
بِحَــقّ المصــطفى مـــا ذُقْتُ عَيْشاً
إذا عـــاشَتْ أَعـــَـــادِينا اللّئـــامُ

نلاحظ في المقطع الشعري حواراً درامياً يجسد عمق العلاقة بين الابن وأمه، فعلى الرغم من التفصيل والطول الذي تتسم به لغة الحوار بينهما، فإنّ السمة البارزة فيه توحي بالثبات وتحمل المسؤولية والسمع والطاعة عند الابن عصام، في مقابل سطوة العادات والتقاليد (الأخذ بالثأر) وإن كانت على حساب الأمومة عند أم عصام. كما نجد أن الحوار يطول على لسان الشخصيات؛ لأنها تريد أن تعطي نفسها مساحة واسعة لتبوح بما في داخلها من أفكار ومشاعر.

إضافة إلى الحوار الطويل الذي دار بين عصام وأمه قبل قتل والد علياء، نلاحظ استخدام الشاعر أسلوب البتر أو التنقيط (...) في حواراتهما بعد أن نفذ عصام الثأر[30]:

عصام: (مخاطبا أمه):

أَبْـشِـــــرِي ... قُـضِـيَ الـمَــرامُ

وهناك علياء عند جثة أبيها ...

إنّ تقنية البتر لها دور بارز في النص؛ حيث تكشف عن الحالة النفسية للشخصية، وتعطي المتلقي مساحة واسعة من التأويلات، ويجب عليه ملء الفراغ، ويبدو أن البطل عصام يعيش حالة من المشاعر المختلطة بعد أن قتل والد حبيبته علياء أفقدته القدرة على نطق الكلام، فهو سعيد بتحقيق الثأر والانتقام لوالده، ومترقب لموقف علياء حين ستعرف بأنه قاتل والدها، مما أفقده القدرة على الحديث والتعبير والبوح، إضافة إلى أن الشاعر ضمن الحوار بعض الأساليب التي لها دلالات واضحة على قوة الانفعالات والأحاسيس، مثل أسلوب الأمر: (أبشري).

وكذلك من الحوارات الواردة في المسرحية حوار علياء مع عصام في المشهد الأخير[31]:

ولمّـــا أَنْ رأتْ عـليـا عصـامـاً
قتيلاً يَسْتَقِـي دَمَـــهُ الـرّغَـــامُ
نَضَـــتْ مـن صَـــدرِهِ الهنديَّ حالاً،
وقالت:
علياء:
لا تَمُـــتْ قَبْـلـــي عـــصـــامُ
سأثـــأرُ مـــن غريمكَ يا حبيبي
كذاك العهدُ يُقضِي والذّمـــامُ
الراوي:
وأغْمَـدَتِ الحُسامَ بها،
وقالت:
علياء:
على الدنيـــا ومن فيها السلامُ

نلاحظ من المقطع السابق أن الشاعر يستثمر النمط القديم من الحوار وهو (قال، قالت)، وهو نمط يذكرنا بامرئ القيس، فالشاعر من خلال حوار علياء مع جثة عصام الهامدة - بعد أن غرس السيف في أحشائه إرضاء لها، وانتقاماً من قاتل والدها - يجسد حالة علياء النفسية بين اليأس والأمل، وأنها لا يمكن أن تتحمل الحياة بدون عصام، فأخذت تحاوره دون أن تتمكن من سماع صوته ورده على كلامها، فاختارت أن تصله بالموت.

4. الوحداث الثلاث:

ونعني بها وحدات العمل الدرامي وهي: وحدة الموضوع، ووحدة الزمان، ووحدة المكان، التي جعلها نقاد أوروبا في عصر النهضة "قاعدة للدراما وقانوناً لا تصح إلا به، ويجدر التنبه إلى أن أرسطو لم يتحدث سوى عن وحدة الموضوع فقط، ولم يرد عنده ما يُستنتج منه أن للزمان أو للمكان وحدة، والأرجح أن هذا التحديد القاطع من جانب نقاد عصر النهضة بثبات عنصري الزمان والمكان لم يكن قانوناً وقاعدة كما ظنوا، بل أَمْلَتْه ظروف التراجيديا الإغريقية القديمة"[32]، وتعد وحدة الموضوع أهم الوحدات الثلاث، "فإذا كان هناك من المؤلفين من استطاع أن يخرج

عن المكان وقدم لنا أعمالاً ممتازة، مثل (شكسبير)، فإنه لم يوجد من استطاع أن يخرج عن وحدة الحدث ويترك عملاً ممتازاً "[33].

وقد تحققت في مسرحية (علياء وعصام) تلك الوحدات الثلاث، وهي كالآتي:

وحدة الزمان: لم يشر الكاتب إلى فترة زمنية بعينها، لكن ما يسرده من أحداث وأمكنة وشخصيات ... كلها تدل على أن الفترة الزمنية ضاربة في القدم، تمثل مرحلة ماضية من التاريخ العربي القديم، إضافة إلى ذكر الكاتب مرحلة التطور العمري للشخصيات الرئيسية (علياء وعصام) من الطفولة إلى الشباب[34]:

رولا عَـــرَبُ قصورهمُ الخيـــامُ
ومنزلُهـُم حُـــمـــاةُ والـشـــآمُ
غُزاةٌ يَنشُدون الرزقَ دومـــــاً
عـلى صَهَواتِ خـــيـلٍ لا تُضَـامُ
وكـــانت مـــن عَجَايا الرّبعِ عليـا
ومـــن عـــجيانه النّجبا عـصـــامُ
لقد نـــشآ رعـــــاةً للمواشـي
كمـا ينشـا من العُربِ الغـــلامُ
ولما أصبحـــــت علـــيا فتاةً
يليق بها التحجـــــب واللّـثامُ
وصـــار عـــصـامُ ذا زنْـدٍ شـديدٍ
يُهـزّ بـه المهنّـــد والحُســـامُ

ووحدة المكان: تتمثل في مضارب قبيلة (الرولا) العربية، في بادية بين حماة والشام، حيث نشأت علياء وحبيبها عصام، ولا يخلو المكان من الفضاء الصحراوي الذي تتناثر فيه الخيام السوداء. فالصحراء تجسد عند العرب قيم البداوة والعراقة والأصالة والجمال والحياة والكفاح والترحال ... أما الخيمة فهي تمثل العلاقات الاجتماعية والأسرية داخل المجتمع البدوي. إن هذا الفضاء المكاني المشبع بالقيم الرمزية يعد مساحة واسعة في الذاكرة الثقافية الجماعية البدوية العربية، ومن خلال هذا الفضاء، وما يتعلق به من تقاليد وعادات وأعراف ... يمكن التعرف إلى جزء مهمّ من الذات العربية، وعلى كيان ثقافي متعدد الأوجه، متجذر في الذاكرة الجماعية، ويؤثر على تصورات الإنسان العربي وسلوكاته.

أما وحدة الموضوع: فموضوع المسرحية الصراع بين عاطفة الحب العذري والتقاليد القبلية، وهذا النوع من الحب توضع أمامه العراقيل؛ لكي لا يرتبط الحبيبان، أو خوفاً من أن يكون هذا الحب سبباً في عدم تطبيق العرف، وخذلان القبيلة، كما في المسرحية، والمشكلة البالغة التعقيد هنا: هي أن الغريم هو الحبيب نفسه، فغريم عصام هو والد حبيبته علياء، وغريم علياء هو قاتل والدها، وهو حبيبها عصام، فكان لا بد من الثأر تحقيقاً لعادات العرب وأعرافهم، وهنا حالت التقاليد العربية دون زواجهما، وأذاقتهما معاناة الانتقام، وألم القتل، وكبّدت القبيلة وجود ثلاث جثث.

5. اللغة:

جاءت اللغة في المسرحية الشعرية فصيحة، متناسبة مع موضوع المسرحية والبيئة العربية، واستمد الكاتب لغته من عدد من المعاجم وعلى رأسها معجم الفروسية والحرب؛ بسبب جو الفروسية القبلية؛ ولذلك برزت أدوات القتال مما يلائم طبيعة الموقف: (أسنّة، المهند، سهام، حُسام، سيف، غزو، زند شديد، درعك، فرسان، القُتام، المطاردة، صهوات خيل، الأعادي، الجيش، الطعنات، همام، مبارزة، كلوم، أغمد، الهندي...). إضافة إلى معجم الفروسية، هناك معجم الحب والغرام، ومن الألفاظ الدالة عليه في النص: (عقدا الأيادي، قلبهما، الغرام، حبيبته، مدمعه سجام، حبيبي...). واللافت للنظر أن الفروسية والحب كليهما لهما أثر في الإنسان؛ فالحرب تدمي الجسد، والحب يدمي القلب، فالآثار المترتبة عليهما قد تؤدي إلى نهايات مأساوية كما في المسرحية.

ويلاحظ القارئ أن المسرحية زاخرة بالتعابير المستقاة من التراث مثل: "أَضَرّ بـه الجمام"[35]، حيث يعيدنا هذا إلى قصيدة المتنبي في وصف حاله[36].

كذلك في قوله: "وللكلوم ِ به كلامُ"[37] تجنيس لفظي يضفي موسيقى وفنية من خلال اكتشاف الفرق بين المعنيين، وقديمًا وقفت العرب على لفظه (كلم) في المثل: "كلم اللسان أنكى من كَلْم السّنانِ"[38].

كما استعمل الكاتب لفظتي "عجايا، عجيانه"[39] من الواقع البدوي مباشرة؛ إذ إن المعنى القاموسي للعجي: "هو اليتيم الذي يغذّى بغير لبن أمه... وفي الحديث الشريف: ((كنتُ يتيمًا

ولم أكن عجيًا))... ومن معاني العجي سيّء الغذاء، وقد أنشد الشاعر: يَسبقُ فيها الحَمَلَ العَجيًا *** رَغْلاً إذا ما آنس العَشِيًا"[40].

ولقد لاحظنا هيمنة الجمل الفعلية على لغة مسرحية (علياء وعصام) بشكل بارز، فإذا كانت الجمل الاسمية ترتبط بالسياقات الثابتة غير المتحركة، فإن النص المعاصر غالبا ما ينفعل بالنزعة الدرامية؛ ليعبر عن تقلبات حركة الراهن، ويعيد تشكيل الوجود الإنساني، فكان من نتيجة ذلك وضوح النزعة الدرامية التي من معطياتها هيمنة الجمل الفعلية[41]، ومن الأمثلة الدالة في النص: (ينشدون، ركبت، يبقى، نشأ، ينشأ، عقدا، كانت، أصبحت، صار، يهز، دعته، يستأنس، عابك، مات، يقتل، ذقت، عاشت، سمّي، فانهض، فحل، سار، التقى، أرسل، عاد، قضي، تهرول، فاثأر، أبشري، ترين، أمسك، رأت، يستقي، نضت، سأثأر، أغمدت...).

ومما يعزز هيمنة الجمل الفعلية أن المسرحية مبنية على الحوار بين الشخصيات، فالحوار "فعل إيقاع وتحريك، فعل تداعيات ومناورة لا مجال لتواصلية الحالة السكونية الواحدة فيه، ولذا كان سياق الجمل الفعلية أدق في التناسب عند التعبير عن طبيعة المعنى الحركية المتأججة أو المتأرجحة الباحثة عن استقرار غير محقق"[42]. والمعنى في مسرحية (علياء وعصام) انفعالي عاطفي، متحرك متغير من حال إلى آخر، ومن شكل إلى ثانٍ، وهذا كله يتناسب مع سياق هيمنة الجمل الفعلية على نحو عام.

6. المـــوسيقـــى:

يمثل الوزن الركن الأساسي في موسيقى الشعر، وقدرته التعبيرية الخاصة، ولهذا فإن "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها خصوصية"[43]، كما أنه حاجة عضوية تنبعث في النفس حين تنفعل انفعالاً قوياً، حيث يرى بعض النقاد أن: "الانفعال هو المبدأ النفسي للكلام الموزون، والانفعال إنما ينشأ عن عاطفة.."[44]، فقد يكون وزن الشعر ناشئاً أساساً من الانفعال؛ حيث تصبح الحركة موزونة بإيقاع معين في فترات تعرضنا للانفعال[45]. وقد أصبح الوزن في النص حاجة للمبدع والمتلقي، فالصوت والوزن ليسا بمعزل عن المعنى[46]؛ فالوزن له أثر في نقل المعنى، والتأثير في المتلقي، فمن خلال موسيقى الشعر قد تقول الكلمات ما لا تقوله لو لم تنظم تحت هذا النظام المسمى بـــ (الوزن).

وقد جاءت مسرحية (علياء وعصام) في قالب الشعر الخليلي، ملتزمة بالأوزان العروضية وقواعدها الموروثة، ووظف (سلطان القاسمي) تلك الطاقة الإيقاعية لبحر الوافر "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" التي تنفجر بروح حماسية ثائرة في ثنايا النص؛ لتتماشى مع الموضوع، فنجد

العديد من الانفعالات المتقدة في نفوس الشخصيات منها: الحب، والغضب، والفروسية، والانتقام... كلها انفعالات قوية اندلعت بين سطور النص، مثال ذلك ما ذكره الكاتب عن شجاعة أبناء قبيلة (رولا) وبطولة فرسانها[47]:

غُــزاةٌ يَنشُــدون الــرزقَ دوماً
عــلى صَهَواتِ خـيلٍ لا تُــضَامُ
غَـرامُهُم مــطــاردةُ الأعــادي
وعِـزّهُمُ الأسِنّــــةُ والسّهــامُ
إذا ركِبَــتْ رجالُهُــمُ لغــزوٍ
فمـا في رَهْطِهِمْ بطـلٌ كَهَــامُ
ولا يبــقى مــن الفرســان إلا
عَجَايا الــرّبع والولــد الفطــامُ

ويبدو أن الكاتب استوحى تلك الروح التي تشتعل في ثنايا قصيدته من ذلك النبع الجاهلي الثّرّ، فالقصيدة ينبجس من ثناياها صوت الشاعر الجاهلي، الذي تتجسد في شعره فضيلة الفروسية خير تجسيد، ويطغى عليه الشعور بالقوة والكرامة، فتصبح قصيدته ساحة يجسد فيها فورته وثورته العارمة التي يمكنها أن تشعل الحرب الشعواء، فكأن الكاتب هنا يتناص مع تلك الحالة التي أطرها مثيله الجاهلي، وانطلقا من خلالها معبرين عن البطولة والكرامة والإباء العربي الذي يرفض التخاذل واليأس والانسحاب. وكرّس الكاتب إيقاع بحر الوافر لحالة قصوى من الحركة والقوة والاندفاع، وجَسّد شعوراً حاداً بذلك الحماس، فهذا البحر مرن، موفور بالحركات[48]؛ مما يمكن المبدع من التنقل بسهولة بين مشاهد النص المتنوعة، والتي تعبر عن انفعالات متغيرة بحسب المواقف التي تمر بها الشخصيات المتصارعة.

كذلك كان لافتاً للنظر سعي الكاتب إلى تكرار حروف معينة وجعلها تهيمن صوتيا في بنية المسرحية الشعرية؛ لأن إعادة أصوات معينة تجعل النص الشعري يحفل بإيقاعات متنوعة، وله أثر موسيقي يحدثه داخل القصيدة؛ "فالصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها"[49]، و"لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية، وبالتالي في إعطاء التشكيل الشعري صيغته الإيقاعية"[50].

ومن الحروف التي كثر ورودها في مسرحية (علياء وعصام)، حرف (الميم) المضمومة، الذي جعله القاسمي روياً لأبيات المسرحية فـ (الميم) صوت مجهور يعبر عن القوة، كما يعبر عن

سلسلة من الآلام التي تعيشها شخصيات المسرحية: ألم الحب، وألم الانتقام، وألم القتل، وألم الفقد: (الحسام، الكرام، اللئام، العظام، المرام، اللطام، الذمام...) وكأن حرف (الميم) مرتبط بميلاد المعاناة والمحن والآلام المتوالية.

وجدير بالذكر أن هناك حرفًا آخر تكرر في المسرحية على نحو يثير الانتباه، وهو حرف (العين)، فلا يكاد يخلو بيت من أبيات المسرحية الشعرية من هذا الحرف، إضافة إلى العنوان الذي يتصدر النص باسمي (علياء وعصام)، فكلاهما يبدأ بحرف (العين)، فقد شكل القاسمي من حرف (العين) بؤرة صوتية مركزية، لها دلالات متنوعة، فتكرار صوت (العين) بكثرة في النص حمله إيقاعاً موسيقياً حاد النبرة، ثقيل النطق، ويبدو أن تكرار هذا الحرف بإيقاعه الثقيل جاء متناسباً وسيطرة صوت (العين) المستمد من أسماء الشخصيات الرئيسية في النص (علياء وعصام)، اللذين يمثلان الثقافة العربية بعراقتها وصلابتها وعلوها وبعض جوانبها الحادة التي لا تهادن، فقد يكون الكاتب قد استوحى كل هذه المعاني وجعلها في بؤرته الصوتية المركزية (حرف العين)، ووزعها في ثنايا النص.

❖ سيميائية العنوان:

يعد العنوان عتبة مهمة من عتبات النص، فهو يمثل وجه النص مصغّراً؛ لذا كان دائماً "يعد نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شيفراته الرامزة"[51]؛ بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيّز النصي. كما أن العنوان هو أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النص، "فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحاً يضيء به المناطق المعتمة في النص والتي يستعصي فهمها إلا من خلال العودة إلى العنوان"[52]، أو لنقل إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النَّص، وتسهيل الدُّخول في أغواره وتشعباته[53].

وقد ارتكز عنوان مسرحية القاسمي على الشخصيتين الرئيسيتين (علياء وعصام)، لكن الاختلاف جاء في ترتيب هاتين الشخصيتين، فعلياء أولاً، وعصام ثانياً، والنظرة الأولى تصور أنه كان ينبغي أن يكون العكس، فعصام كما ذكرنا كان المحرك الأول للأحداث، وكانت له الهيمنة والسيطرة، كان صاحب الحكم في كل المواقف، في حين أن علياء عانت من حكمه، وهذا لا يعني أنه خارج دائرة المعاناة، فالشروط الاجتماعية لذلك العصر أجبرته على اتخاذ المواقف التي جَرّت المأساة عليه وعلى علياء، فحكم على نفسه وحبيبته بهذه النهاية المأساوية، وقد كان في يده تغيير الأحداث إلى غاية مرضية، فكان الأولى أن يكون مقدماً في العنوان.

هذا ما صورته النظرة الأولى، لكن النظرة الثانية والقراءة المتأنية تفصح عن صحة ما اختاره الكاتب عنواناً لمسرحيته؛ إذ إن حب عصام لهذه الفتاة (علياء) تحديداً هو محور القضية وأساسها، وقطبها الذي تدور عليه؛ حيث إن والدها هو غريم حبيبها (عصام)، وقاتل والده، وهو أساس قضية الثأر، والحديث بين عصام وأمه في أحد أبرز مشاهد المسرحية المتأزمة كان يدور عن طرف يخص علياء (والدها)، وقد استطاعت علياء إنهاء حياة البطل عصام بطلبها منه أن يثأر من قاتل والدها، وقد فعل، وإذا كان عصام هو من اتخذ قرار الفراق بالثأر من والدها، ثم قتل نفسه، وهو قمة التأزم، فعلياء هي التي اتخذت قرار الاتحاد والوصال بالموت، وقد فعلت، وهو الحل المأساوي المنتظر.

وكان الجمع بين الاسمين في العنوان عن طريق العطف بالواو موفقاً أيما توفيق، فقد ظهر مغزى ذلك من خلال النص كله، الذي تكرر فيه اسم كل من (علياء وعصام) بشكل متساوٍ (16) مرة؛ إذ بين أنه لا وجود لعلياء، ولا طعم لحياتها إلا مع عصام، وينطبق الأمر على عصام كذلك، فلا معنى لحياته إلا مع محبوبته علياء، فالمتلقي يجد اجتماعاً من خلال العطف الجامع بين الطرفين اللذين قررا الارتباط ببعضهما في الحياة والموت معا.

❖ القُـــوى الســت:

وهي عبارة عن صدام بين قوى إنسانية تتصارع فيما بينها، وهذه القوى تتمثلها الشخصيات في موقفها الخاص، ويستلزم الموقف الخاص ست صور من القوى كي تكتمل صورته العامة[54]، وهي: (قوة البطل، وقوة الخصم، وقوة الحكم، وقوة الهدف المنشود، وقوة المساعدين، والقوة التي يطلب لها الهدف المنشود). ويوضح غنيمي هلال أنه لا يقصد من إحصاء القوى الست أن كل مسرحية لا بد لها أن تحتوي على ست شخصيات، ممثلة لهذه القوى؛ إذ "يمكن أن تمثل بأكثر من ذلك، وقد يمثل شخص واحد أكثر من قوة منها، وقد يحذف بعضها فيزيد التصوير الفني روعة وقوة، متى توفر الإحكام الفني في البناء المسرحي أو القصصي، وكلما تعقدت الشخصيات نفسياً - أي بعدت عن السطحية والضحالة - جمعت بين أكثر من قوة منها"[55].

وفي المسرحية وضع الكاتب عقبة أمام عصام (قوة البطل)، وهذه العقبة تتمثل في قوتين؛ (قوة الخصم - والد علياء)، وقوة المساعدين (أم عصام المتمسكة بالعادات والتقاليد)، وتتصارع هذه القوى من أجل الوصول إلى نقطة مهمة، ألا وهي الهدف المنشود (القوة الرابعة - الأخذ بالثأر)، وهذه القوة بدورها تتصارع مع القوة الخامسة (قوة الحب والغرام)، وحسم الأمر وجود القوة السادسة (العادات والتقاليد والأعراف العربية المتوارثة) التي وقفت حاجزاً بين عصام

وحبيبته علياء، أي أن "الصراع جرى بين الحب المكين وعادة غير وثيقة أو خالدة، يأتي احترامها من خارج النفس، من الجماعة أو العشيرة"[56].

❖ الجــدار الـــرابع:

وهو حاجز وهمي تخييلي غير مرئي بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، الهدف منه إشراك الجمهور في الفعل الدرامي سواء أكانت مشاركة فعلية – أي بالتدخل في الحدث نفسه - أم فكرية عن طريق استثارة تفكيره في الحدث الذي يقوم الممثلون بتمثيله على خشبة المسرح، وبذلك تكون خشبة المسرح التي يقف عليها الممثلون أشبه بغرفة من ثلاثة جدران، والجدار الرابع هو جدار وهمي يقابل الجمهور، وهدم الجدار الرابع، أو كسر الحاجز الوهمي يعني: جعل المشاهد مشاركاً في العمل المسرحي[57].

ونستطيع أن نقول: إن سلطان القاسمي قد استطاع هدم الجدار الرابع ليشرك المشاهد - المتلقي أو الجمهور - معه في الحدث، فلا يظل بعيداً عن واقعه، إذ يعد عنصراً مهماً في تكوين العمل المسرحي، فمن أجله تكتب المسرحية، حتى تثير لديه التأمل والتفكير في الواقع، واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولة في العمل المسرحي، ويتضح هذا في مجموعة من المواقف من أبرزها:

(أ) التماهي مع الجو الصحرواي، بطبيعته وطقسه وتقاليده، وهذا ما سعى إليه مخرج النص، فقد استغل لإنجاح هذه المهمة الظرف الزمني في فصل الشتاء؛ حيث اعتاد الناس في مثل هذه الأيام من كل سنة الخروج والتخييم في الهواء الطلق، يشربون القهوة ويتسامرون على ضوء نار الخشب، تماماً كما كان يفعل أجدادهم في سالف الأيام، ما يجعلهم ينجذبون للعرض المسرحي، وجوه الصحراوي، فجاءت المعالجة الفنية للمسرحية باذخة بمشاهد البداوة التي عكست الأجواء التي كانت تعيش فيها قبيلة «رولا»، حيث الخيام المضروبة في الرمال على فضاء مفتوح، والحركة الدائبة لقطعان الأغنام والإبل وصياح الماشية ونباح الكلاب وحمحمة الخيل التي تتردد في الأجواء، والفرسان الذين يغيرون بسرعة البرق على صهوات جياد عربية أصيلة، ومشاهد المبارزة بين الغرماء، وملاعب الأطفال حول الخيام، كل ذلك قدم عبر لوحات فنية آسرة وممتعة نقلت المشاهدين إلى تلك الأجواء الساحرة، وكان أن ختم العرض بلوحة رقص عكست مشاهد بكاء النساء وندبهن للموتى الثلاثة الذين كانت أجسادهم هامدة على الأرض.

(ب) ومن المواقف كذلك ما بينه الكاتب على لسان بعض الشخصيات من أقوال تعكس أفكارا تقليدية متجذرة في الفكر العربي، وكأنه يريد أن يترك للجمهور مساحة للتفكير في بعض هذه القضايا، نحو ما قالته أم عصام وهي تدفع ابنها للثأر من قاتل والده[58]:

بثـارِ أبيكَ خُـذْ من قاتليــهِ
وإلاّ عَابَك العُرْبُ الكـــــرامُ

فهذا القول يعكس واقعًا عربيًا قبليًا، لسنا في حاجة إلى جعله سنّة متّبعةً أو مثلاً يُحتذى على الأقل في المستوى التربوي والإنساني، وللجمهور حرية نقد هذه السلوكات المجتمعية المتوارثة (سلباً أو إيجاباً).

أيضاً في ختام المسرحية ختمت علياء بمقولة خلقت من خلالها جواً درامياً مؤثراً[59]:

على الدنيــا ومــن فيهــا الســـّلام

وهذه الجملة مشهورة، جعلها الناس مثلاً، يقولها الشخص عندما يكون متضايقاً، ويرى ما لا يعجبه من اختلال القيم والموازين، فتصبح الدنيا بالنسبة له ليست بذات أهمية. ويبدو أن الكاتب هنا يريد من الجمهور – المتلقي المشاهد - أن يفكر في مقولتين، وما يحدث بينهما، مقولة أم عصام السابقة، ومقولة علياء، ففي المجتمعات الإنسانية عموما هناك من يعيش أسيراً لبعض العادات والتقاليد المنافية للإنسانية، والقاتلة للأحلام والطموحات، فقط لكي يحمي التقليد المجتمعي المتوارث، ولذلك الجمهور يجب أن يعي خطورة التمسك ببعض العادات والأعراف التي تؤثر سلباً على المجتمع منها جريمة الثأر، فهذا قد يقتل لعادات وتقاليد، وآخر قد يقتل لعقيدة، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، وكلاهما يعبران عن تدهور المبادئ الإنسانية واختلالها. فصاحب السمو الشيخ سلطان القاسمي يعالج في المسرحية قصة الوفاء بالعهد والالتزام الصارم بقيم البداوة، والصراع بين دوافع الذات ودوافع الجماعة في ذلك المجتمع الذي كان الإنسان فيه مستعداً للتضحية بكل شيء من أجل الحفاظ على شرف قبيلته وعشيرته، فعصام ضحى بحبه لينتقم لأبيه، وحين انتقم واستعاد شرف أسرته، عاد وقدم نفسه رخيصة في سبيل محبوبته، لكن المسرحية أيضاً ربما تدين إلى حد ما الصراعات الدامية التي لا تفعل سوى تدمير الإنسان، وتدخله في سلسلة لا تنتهي من القتل والانتقام.

خـــــاتمـــــة:

ويمكننا أن نلخص أبرز النتائج التي توصل إليها البحث في النقاط الآتية:

1. لجأ الكاتب في مسرحيته الشعرية إلى التاريخ والتراث العربي ليستقي منه مادته، ووجده زاخراً بالأحداث المغرية، واستخرج قصة (علياء وعصام)، فكان الموضوع التاريخي بمثابة خلفية

لما يجري في عصره، ويترك المؤلف المجال للمتلقي إزاء التأويلات، ويصبح النص مفتوحاً على أبعاد مختلفة؛ لغناه وتعدد دلالاته.

2. (علياء وعصام) الشخصيتان الرئيسيتان في النص المسرحي، وكانتا المحرك الأساسي للأحداث، وبيدهما تصريف الأمور، واستطاع القاسمي من خلالهما أن يظهر بعض عادات العرب في ذلك الزمان، وموقف المجتمع من هذه العادات والتقاليد المتوارثة.
3. غلف الكاتب مسرحيته بالبعد الاجتماعي، وهذا يدل على ذكائه؛ فيبدو أنه يريد أن تحمل مسرحيته الصبغة الاجتماعية وقضايا الواقع إلى جانب صبغتها الإنسانية، فلا ينعزل عن مجتمعه، ولا ينفصل عن العالم.
4. يتمثل الموقف العام لمسرحية (القاسمي) في التضحية بالنفس والحب من أجل مثل أعلى تؤمن به الشخصيات وهو احترام العادات والتقاليد والأعراف، وكان هدفه الإشادة بالنبل العربي، والتغني بسمو العرب وتضحياتهم بحياتهم في سبيل نبيل العواطف، أو من أجل رعاية التقاليد، فاستطاع الكاتب من خلال توظيفه لأهم عناصر المسرحية: (شخصيات، صراع، حوار ...) أن يؤلف مسرحية تاريخية وشعرية، موضوعها الحب العنيف العفيف واصطدامه بالتقاليد، وسقوط البطلين شهيدين لهذا الحب، وبين تلك التقاليد.
5. البناء الدرامي في المسرحية الشعرية (علياء وعصام) يمتاز بملامح وخصائص تعود إلى الأصول اليونانية لفن المسرحية، إضافة إلى أن الدراما في هذه المسرحية لا تنفصل عن الشعر؛ فقد زاوج المؤلف بين لغة الشعر والدراما، فلغته تستعين بقدرة لغة الشعر الرامزة الغنية بالدلالات؛ مما يؤدي إلى دفع الأحداث وإقامة التصادمات في المواقف الدرامية، وينتج عن ذلك إثراء الحركة، وتماسك البناء الدرامي في النص، كما اعتمد القاسمي على عناصر درامية تكفل له الإثارة والمتعة والتشويق، خاصة: قدرته على رسم الأبعاد المتنوعة للشخصيات، والصراع، والحوار؛ فهذه العناصر تعد من مرتكزات الفن الدرامي المسرحي.
6. جاءت مسرحية (علياء وعصام) في قالب الشعر الخليلي، وقد اهتم (القاسمي) بتقسيم الحوار على التفاعيل حتى لا يخلّ بوزن البيت ونظام الشطرين المتبع فيه، وقد ناسب هذا موضوع المسرحية وهدفها، فكما أن الشخصيات أبدت التزاما بالعادات والتقاليد، كذلك المسرحية الشعرية التزمت بالقالب العربي القديم، الذي يمثل الأصالة والمحافظة على الهوية العربية وتراثها ومكتسباتها.

The Dramatic Construction in the Poetic Play (Alia and Issam) By Sultan Al Qasimi

'Critical Approach'

Latiefah Hamadi, *Associate Professor, Al Wasl University, UAE, Dubai.*

Abstract

The poetic play is a literary art that has witnessed a remarkable and diverse development in subjects recently, and won the attention of a significant number of researchers, but it still needs serious studies to reveal her treasures, especially that the modern play was influenced by various influences, influenced in its construction and visions.

This study highlights the play "Alia and Issam" by Dr. Sultan Al Qasimi, which was taken as a model for the study, as one of the most famous works of the writer in the field of poetic play. The study dealt with the most important elements of the poetic play: (personalities, conflict, dialogue, time, place...) and trying to reveal the literature of a modern writer, and to analyze the technical and substantive aspects of his text, and come out with a look determines the extent of the development of his artistic tools and his visions in the writing of the poetic play.

The study concluded that the dramatic construction of the play (Alia and Issam) is characterized by characteristics dating back to Greek origins, In addition, the drama in this play is inseparable from poetry, where Al Qasimi combined poetry with drama, his language uses the power of semantically rich poetry, which leads to pushing events and creating collisions in dramatic situations, this results in the enrichment of movement and coherence of the dramatic structure in the text.

الهوامش

1- قيصر معلوف (1874 - 1964 م): هو كاتب وشاعر لبناني مهجري، ولد في زحلة، وسافر إلى البرازيل سنة 1895م حيث كان تاجرًا ناجحًا في سان باولو، وهناك أنشأ أول صحيفة عربيه في أمريكا الجنوبية (البرازيل، سنة 1898م). وصدر له في المهجر ديوانه" تذكار المهاجر" (1906م)، ثم عاد إلى بيروت سنة 1914م. وقبيل وفاته صدر ديوانه" ديوان قيصر المعلوف" سنة 1957م. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج5، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1980م، ص210.

2- أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (ق رب)، ط1، عالم الكتب، 2008م، ص3/ 1793.

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ر ب)، ط3، دار صادر، بيروت، 1414هـ، ص1/ 669.

4- ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العصر)،ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1997م، ص281.

5- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975م، ص53.

6- ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص282.

7- عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012م، ص38.

8- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1989م، ص163.

9- المرجع نفسه، ص161، 162.

10- رولا: اسم علم مؤنث عربي، ومعناه: المرأة الجميلة الممتلئة، ومعناه مأخوذ من اسم قبيلة كانت تعيش شمال جزيرة العرب، يتصف أبناؤها بالبطولة والإباء.

11- خلود الجراد، تطور البناء التاريخي في روايات رضوى عاشور (1992م - 2010م)، (أطروحة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2014م، ص12.

12- فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، ط1، دار الكندي الأردن، 2001م، ص68.

13- شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول الفن المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007م، ص39.

14- نشأت مبارك صليوا، الشخصية في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد 44/ يونيو، 2006م، ص208.

15- المرجع نفسه، ص208.

16- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص158.

17- عبد الكريم الكردي، الراوي والنص القصصي، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996م، ص17، 18.

18- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، منشورات القاسمي، الشارقـة، 2016م، ص11، 12.

19- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، 13، 14.

20- حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، ط5، مكتبة العبيكان، السعودية، 2004م، ص343.

21- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص10، 11.

22- المصدر نفسه، ص11.

23- على بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص142.

24- عز الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص284.

25- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، 1998م، ص134.

26- نظمي بركة، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، رسالة دكتوراه – كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر، 1997م، ص96.

27- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص414، 415.

28- سمير حجازي، معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، د.ت، ص74.

29- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص9، 10.

30- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص12.

31- المصدر نفسه، ص14، 15.

32- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية القديمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1994م، ص45.

33- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص98.

34- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص8، 9.

35- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص11.

36- يَقُولُ ليَ الطّبيبُ أكَلْتَ شَيئـاً وَداؤكَ في شَرَابِكَ وَالطّعـــامِ

وَمَـا فـــي طِبّـهِ أنّي جَوَادٌ أضَرّ بجِسْمِهِ طُـولُ الجَمَـــامِ

ينظر: المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص485.

37- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص14.

38- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (كلم) – مرجع سابق، ص1953.

39- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص8.

40- ابن منظور، لسان العرب، مادة (عجا)، مرجع سابق، ص2830.

41- رحمن غركان، قصيدة الأداء الفني، عبد الله البردوني أنموذجا، مجلة جامعة ذي قار، كلية الآداب، جامعة القادسية،العراق، مج2، ع4، 2007م، ص81.

42- المرجع نفسه، ص82.

43- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجبل للنشر والتوزيع والطبع، بيروت، 1987م، ص1/ 134.

44- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن والمعاصرة، ترجمه: د.سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية، 1965م، ص211.

45- المرجع نفسه، ص166، 167.

46- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، 1983م، ص204.

47- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص7، 8.

48- ناصر لوحشي، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م، ص84.

49- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، د.ت، 65.

50- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، ص315.

51- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م، ص12.

52- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م، ص 291.

53- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس، 1997م، ص90.

54- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط13، دار العودة، بيروت، 1987م، ص388.

55- المرجع نفسه، ص388.

56- كمال إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ص60.

57- تمام بركات، كسر الإيهام بين مفهوم الجدار الرابع ومعناه، جريدة البعث، سوريا، ع66، 2015م.

58- سلطان القـاسمي، المسرحية الشعرية (علياء وعصام)، مصدر سابق، ص10.
59- المصدر نفسه، ص15.

المصـــادر والمراجـــع:

إبراهيم، محمد حمدي، **نظرية الدراما الإغريقية القديمة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، (1994).

إسماعيل، كمال، **الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (2001).

إلياس، ماري، وحسن، حنان قصاب، **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العصر)**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، (1997).

أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، مصر، (د.ت).

بركات، تمام، كسر الإيهام بين مفهوم الجدار الرابع ومعناه، **جريدة البعث**، سوريا، ع66، (2015).

بركة، نظمي، **العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة**، رسالة دكتوراه – كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر، (1997).

بن تميم، على، **السرد والظاهرة الدرامية**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (2001).

الجراد، خلود، **تطور البناء التاريخي في روايات رضوى عاشور (1992م، 2010م)**، (أطروحة ماجستير)، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، (2014).

جلاوي، عز الدين، **المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر**، دار التنوير، الجزائر، (2012).

جويو، جان ماري، **مسائل فلسفة الفن والمعاصرة**، ترجمه: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية، (1965).

حجازي، سمير، **معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة**، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، (د.ت).

حسين، حسين علي محمد، **التحرير الأدبي**، ط5، مكتبة العبيكان، السعودية، (2004).

حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، **عالم الفكر**، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس، (1997).

حمودة، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، (1998).

أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ت).

الروبي، ألفت كمال، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، (1983).

الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ج5، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، (1980).

الصالحي، فؤاد، **علم المسرحية وفن كتابتها**، ط1، دار الكندي الأردن، (2001).

صليوا، نشأت مبارك، الشخصية في النص المسرحي، **مجلة الأكاديمي**، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد 44/ يونيو، (2006).

عبد الوهاب، شكري، **دراسة تحليلية لأصول الفن المسرحي**، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، (2007).

العشماوي، محمد زكي، **المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة**، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، (1989).

غركان، رحمن، قصيدة الأداء الفني، عبد الله البردوني أنموذجاً، **مجلة جامعة ذي قار**، كلية الآداب، جامعة القادسية،العراق، مج2، ع4، (2007).

قاسم، سيزا، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (1984).

قاسم، عدنان حسين، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (2000).

القـاسمي، سلطان، **المسرحية الشعرية (علياء وعصام)**، منشورات القاسمي، الشارقـة، (2016).

قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، (2001).

القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجبل للنشر والتوزيع والطبع، بيروت، (1987).

الكردي، عبد الكريم، **الراوي والنص القصصي**، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، (1996).

لوحشي، ناصر، **الميسر في العروض والقافية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (2007).

المتنبي، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (1983).

مختار، أحمد، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ط1، عالم الكتب، (2008).

ابن منظور، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، (1414هـ).

النادي، عادل، **مدخل إلى فن كتابة الدراما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (2005).

هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، ط13، دار العودة، بيروت، (1987).

هلال، محمد غنيمي، **في النقد المسرحي**، دار العودة، بيروت، (1975).