الشاعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية: مسرحية "المحطة لا تغادر" لفهد الحارثي أنموذجًا

Poetics in modern dramatic texts in Saudi Arabia: The case of “The Station Does Not Leave” play by Fahad Alharthi

إعداد

د. راشد فهد عايض القثامي

Dr. Rashid Fahad Ayed Al Qathami

أستاذ مساعد في النقد الأدبي بجامعة الطائف، الكلية الجامعية بتربة، قسم اللغة العربية

Doi: 10.21608/mdad.2022.213046

الاستلام: ٢١/١٠/٢٠٢١م القبول: ١٢/١١/٢٠٢١م

القثامي، راشد فهد عايض (٢٠٢٢). الشاعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية: مسرحية "المحطة لا تغادر" لفهد الحارثي أنموذجاً، ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، ٦ (١٦)، ١٠١ – ١٢٤.

الشاعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية
مسرحية "المحطة لا تغادر" لفهد الحارثي أنموذجاً

المستخلص:

يُعالِج هذا البحث الملامح الشعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية، وقد استخدمنا أنموذجاً نصياً للكاتب المسرحي فهد ردة الحارثي، ألا وهو مسرحية: "المحطة لا تغادر"، وسبب اختيار هذه المسرحية هو أنها تحتوي على لُغةٍ شاعرية جعلتها هي الأقرب للتطبيق. ينقسم البحث إلى تمهيد عالجنا فيه المصطلحات المستخدمة في البحث، ومبحثين رئيسين. الأول هو شعرية المسرح الشعري العربي، وشاعرية النثر المسرحي"، وتطرقنا فيه لعلاقة الشعر بالمسرح في أدبنا العربي الحديث، والمعالجة هنا تمزج بين الاستقصاء التاريخي، والاستيضاح الفني. ويُقدِّم المبحث الأول بوصفه مدخلاً موسَّعًا لدراسة علاقة الشعر العربي ومدارسه المُختلفة مع المسرح الذي ظهر في البداية ظهورًا شعريًا. وأمَّا المبحث الثاني" شاعريَّة اللُغة المسرحية" فقد اشتمل على عمل تطبيقي على مسرحية "المحطة لا تُغادر"، وحاولنا في سياق هذا القسم استجلاء ملامح الشاعرية، مثل: اللُغة المُتضمِّنة روح الشِعر، والتصوير البياني، والبُعد الإيقاعي، والموسيقي... وينتهي البحث بالخاتمة المُستخلَصة من دراستنا، وأبرز التوصيات الّتي نهدف إلى تحقُّقها في البحث الأكاديمي المُتعلِّق بالأدب السعودي خاصَّة، والأدب العربي عامة.

الكلمات المفتاحية: القصيدة، الجمل القصيرة، التصوير البياني، الإيقاعية، الغناء، الشاعرية، المسرح الشعري.

Abstract:

This research examines the features of poetics in modern Saudi dramatic texts. It uses a case study of a text written by Fahad Raddah Alharthi، entitled “The Station Does Not Leave”. The choice of this text as a sample of the modern Saudi dramatic texts was due to its poetic richness. The current research is divided into an introduction and two main sections. The introduction explains the terms that are used in the current research. The first section “The Poetics of the Arabic Poetic Theatre” explains the relationship between poetry and drama in modern Arabic literature، as well as the poetics of dramatic texts. The section uses a mixture of historical analysis and artistic explanations. This section is an

extended introduction for studying the relationship between Arabic poetry and its various schools with the drama that started poetically at the beginning. The second section "The Poetics of the Dramatic Language" conducts a practical work on the "The Station Does Not Leave" play. It tries to explore the manifestations of poetics in the play، such as the language which displays the spirit of poetry، literary imagery، rhythm، and melody. The research ends with the conclusion and the implications for the academic research that pertain to the Saudi literature، and to the Arabic one in general.
Keywords: poem, short sentences, literary imager, rhythm, melody, Poetry, poetic theatre.

مقدمة:

يُشكِّل الأدب السعودي بشتَّى فنونه أهميَّةً كُبرى في الأدب العربي الحديث، وذلك من جهة غزارة الإنتاج الأدبي، ونوعية هذا الإنتاج، ولذا فيتحتَّم على الباحث الأكاديمي المنتمي لهذا المكان أن يقوم بإعادة اكتشاف النصوص الإبداعية، ولذلك انطلقنا في بحثنا هذا منَ السؤال التالي: ما مدى تأثير الشعر الحديث على النص المسرحي؟ وسيقودنا سؤال البحث إلى قراءة النصوص المسرحية قِراءةً بنيوية، وقد استخدمنا المنهج الوصفي، وشيء منَ التحليل على بعض أجزاء النص المسرحي؛ لنتعرَّف على تأثير الشعر على النصوص المسرحية الظاهرة في العقدين الآخرين.

لقد كانت هناك أسبابٌ عديدة دعتنا لاختيار هذا الموضوع، والبحث فيه، ومنها:

١. تعميق الدرس الأكاديمي وتطبيقاته على نصوص الأدب السعودي عامةً، والمسرح خاصَّة.

٢. فهم التداخل بين الفنون القولية، ومنها المسرح، والشعر، وهذا الفهم يرتبط بالسياق الثقافي العام الَّذي ظهرت فيه النصوص الإبداعية.

وأمَّا الدراسات السابقة فلم نعثر فيها على دراسات تناولت هذا الموضوع بالدراسة، والمعالجة، ولكن تُوجَد رسائل جامعية طبَّقت على مسرح فهد الحارثي من جهة البناء الدرامي، ولم تدرس اللُّغة الشاعرة الموجودة في نصوصه، وهي دراسة الباحثة تركية الثبيتي المُقدَّمة في جامعة أم القرى، ونُشِرَت في كتاب بعنوان: " تفاصيل الطين ومحطات المغادرة"

تمهيد:

ظهرت مع تكوّن المناهج النقدية مجموعة مصطلحات تُشير لجمالية النص الأدبي، ومنها: الشعرية الّتي يُعرّفها جون كوهن بأنّها علم موضوعه الشِعر[1]، ويُضاف إلى ذلك الأدبية، والجمالية، والإنشائية، رافقت هذه المصطلحات تاريخ النقد الحديث منَ البنيوية حتى التلقي.

استعملنا في هذا البحث مصطلح الشاعرية؛ لنتجنَّب التوسُّع الموجود في مصطلح الشعرية، ونقتصر على ما تحمله الشاعرية من ملامح من عوالم الشِعر تظهر في النصوص غير الشعرية كالمسرحية، وهذا يأتي نتيجةً للمحاولات المستمرة في تجديد النص الأدبي سواءً أكان سرديًا، أم شعريًا.

يرتكز تجديد النصوص الأدبية على البُعد الحداثي، وتُوجَد مفاهيم شتَّى عُنيَت بتحديث النصوص، ولعلَّ من أشهر هذه المفاهيم: التجريب؛ ولذلك يمكننا القول إنَّ وجود الشاعرية في النص المسرحي السعودي يُعدُّ من قبيل التجريب، ونحن لا نريد التوسُّع في هذا الجدل النقدي، بل هدفنا إعادة اكتشاف التعالق بين المسرح والشاعرية من جهة تشكُّل اللُغة الأدبية.

المبحث الأول:

شعرية المسرح الشعري العربي، وشاعرية النثر المسرحي:

المسرح الشِعري العربي أخذَ في التشكُّلِ والنضج تحت مدرسة الإحياء، وخصوصًا عند أحمد شوقي، ويرى جابر قميحة أنَّ العرب لمْ يعرفوا الشِعر التمثيلي، وقد اعترضَ على الذين يبحثون عنْ مظاهر للشِعر التمثيلي عند الشعراء القدماء مُعتبِرًا أنَّ هذا الفعل تعسُّف، ولي لأعناق الحقائق.

والبحث عن مظاهر للشِعر التمثيلي في موروثنا لا يهمُّ بحثنا هذا؛ ما دمنا نتعامل مع نصوص مسرحية شعرية مُنجزة، وعندما نعالج هذه النصوص فإنَّنا نضعها في سياق جمالية الأدب في الدرجة الأولي، ولا يعنينا الجانب التمثيلي الَّذي يُوجَد على خشبة المسرح، ولذا فقد ذكرا مؤلفا "معجم المصطلحات العربية في اللُغة والأدب" عدم نجاح التجارب المسرحية الشعرية في العرض المسرحي، وإنَّما هذ أقرب للفنون القولية الشعرية القائمة على عناصر أدبية تساهم في بناء القصيدة[2].

أوَّل مسرحية شعرية عرفَها الأدب العربي هي: مسرحية المروءة والوفاء التي نظمَها

---

[1] بنية اللغة الشعرية - جون كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري - المغرب الدار البيضاء - دار توبقال - ٢٠١٤م - ط٢ - ص٩.

[2] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مجدي وهبة وكامل المهندس، لبنان بيروت - مكتبة لبنان - ١٩٨٤م - ط٢ - ص٣٥٧.

خليل اليازجي، وهذهِ المسرحية تُبرزُ وفاء العربي، ذلك في قصةِ حنظلة الأعرابي الذي حكمَ عليهِ النعمان بن المنذر بالموت في يوم نحسه، وقد عاد إلى النعمان ليفيَ بوعده الذي قطعه لهُ بعد أنْ ضمِنَ عودتهُ أعرابي آخر ذو شهامةٍ وهو قراد، ولمَّا أُعجِب النعمان بذلك، وسألهُ عنْ سرِّ وفائه قال: إنَّها النصرانية التي أُدينُ بِها[٣].

واليازجي نجحَ مِنْ خلالِ الشخصياتِ في إبراز الأفكار والقيم التي يؤْمِن بها. ويرى جابر قميحة أنَّ المسرحية يُعابُ عليها بعض التفكُّكِ، وافتقار بعض مشاهدها إلى النضوج الفني، وهذه العيوب تُعتبَر طبيعية إذا ما تحدَّثنا عن مرحلةٍ مُبكِّرة في تاريخ الأدب العربي المعاصر، والمُلاحَظ في هذه المسرحية هو: الانطلاق من قصص العرب قبل الإسلام، وهذا الاستخدام للتاريخ الأدبي، وغير الأدبي استمرَّ في المسرحيات الشعرية.

إذن فمسرحية اليازجي تُعدُّ أوَّل مسرحية شعرية في الأدب العربي، ولكن تهيمن على هذه الأعمال المُبكِّرة الجانب القيمي أكثر منَ الجانب الفني، وهذا يرتبط بالبدايات الَّتي انطلق منها أدبنا المعاصر؛ أي أنَّ النضج الفني اكتمل في القرن العشرين، وذلك حدث حينما وصل الشعراء لمراحل مُتقدِّمة جرَّاء اشتغالهم على الشعر العربي القديم، والشعر غير العربي. معَ ذلك فأوَّلية المسرح الشِعري العربي قضيَّةٌ شغلَتْ النقاد، لِذا لا يمكننا الجزم بريادةِ اليازجي.

وإنَّ الباحث في مسألةِ الريادة في الأدب العربي سيجِدُها تُربَطُ بالسبقِ الزمني، وهذهِ الإشكالية تطرق اليها النقاد، ويرى جابر قميحة أنَّ الأخذ بمعيار الزمن فقط فيه إجحاف، إذ أنَّ السبق هُنا لا يكونُ محكوما بالفنيةِ، والنضج، وهكذا نُلاحظُ أنَّ التقعيد لمسألة الريادة مُشْكِلٌ بحدِّ ذاته[٤].

ويجعل جابر قميحة ريادة المسرح الشعري العربي لأحمد شوقي، وليست لخليلِ اليازجي، وهو في حُكمِهِ هذا ينطلقُ مِنْ معايير أخرى غير المعيار الزمني، مِثل المعيار الكمي، ومعيار التأثير، والمعيار الموضوعي، وقد قدَّمَ مجموعةَ أسبابٍ يوضِّحُ فيها حكمه لأحمد شوقي بالريادةِ والسبق في هذا الفن، وهي على النحو الآتي:

١. مسرحية اليازجي شأنها شأن أي محاولةٍ أوليَّة تفتقر للنضج الفنِّي الَّذي يمنحها قوَّة التأثير في المسرحيات التالية لها.
٢. بالإضافة لفقدان هذه المسرحية للنضج الفني فإنَّها هي الوحيدة لخليل اليازجي بالفصحى؛ أي لم يكتب بعدها أعمالاً أخرى.
٣. لقد أخذ أحمد شوقي المسرحية الشعرية من محاضنها الأساسية، ألا وهي: الآداب

[٣] الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، جابر قميحة، بيروت، الناشر الدار المصرية اللبنانية، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م، ط١ ـ ص١٢٢.
[٤] مرجع سابق: الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، جابر قميحة ـ ص١٢٣.

الغربية بشكلٍ عام، ولكنَّه في ذات السياق استعان بثقافته الواسعة، وهذا يعني عدم تأثُّره بخليل اليازجي.

٤. تعدَّد إنتاج أحمد شوقي المسرحي، وتوالى، وتنوَّعت أطروحاته الموضوعية، مع ذلك فيغلب عليها البُعد التاريخي الَّذي هيمن على مُعظَم المسرحيات الشعرية العربية كما سيتبيَّن معنا.
٥. ريادة شوقي، ومكانته الشعرية في الأدب المعاصر ساعدته على ذيوع أعماله المسرحية، وانتشارها، وهذا يؤكِّد على تأثير شوقي في الحركة الشعرية بشتَّى اتِّجاهاتها حتى وإن كان شاعرًا إيحائيا.
٦. لا شكَّ أنَّ شعرية شوقي تجاوزت شعرية اليازجي من جهة النوع، وهذا ينعكس على مسرحياته الشعرية.
٧. لقد قام شوقي بتطويع البناء الشعري التقليدي في مجموع مسرحياته، وتعدُّد المحاولات هنا يعني تفوُّقه على اليازجي، وهذا يعطيه الريادة، وإن كُنَّا غير معنيين بالريادة إلَّا أنَّ الإشارة لدور شوقي يجعلنا نتعامل معه كشاعر عربي تعدَّدت مسرحياته، وتنوَّعت مصادرها الأدبية الإنسانية كما يذكر محمد غنيمي هلال في مسرحيَّة "كيلو باترا[٥]"، ويبدو أنَّ استيعاب هذه المصادر الأدبية الغربية كالأدب الانجليزي، والفرنسي قد ساهم في تشكُّل المسرح الشعري العربي.

إنَّ المسرح الشِعري العربي قدْ ارتبطَ أثناء ظهوره بالتاريخ، ويعتبِرُ محمد مندور أنَّ ما فعلَهُ أحمد شوقي مِنْ عودةٍ إلى التاريخ، هي مُجاراةٌ للكلاسيكية، ذلك باستثناء الكوميديا، إلا عمله الوحيد "الست هدى". وهكذا نلاحظُ حضورَ التاريخ كموضوع في مسرحيات أحمد شوقي، وهذا الحضور التاريخي قد كان موجودًا في مسرحيَّةِ خليلِ اليازجي التي عرضْناها مِنْ قبل، ورُبَّما يكون الموضوع التاريخي في بداية المسرح الشِعري يرتبِطُ بالإحيائية، والعودة إلى الكلاسيكية كما يرى ذلك محمد مندور[٦].

عودة أحمد شوقي إلى التجارب التاريخية في مسرحه الشِعري هيَ محاولةٌ لإيجاد علاقةً بين الواقع المعيش وتلك المضامين التاريخية الموجودة في المسرحياتِ الشِعرية، وجميعها تجارب إنسانية لا تختلف عنْ بعض كما يقولُ ذلك محمد مندور[٧].

لقد عرضَ محمد مندور لرأي العقاد الذي اعترضَ على موضوعات المسرح الشِعري التاريخية لشوقي، وهو يقصدُ تلك الفترات التي شهِدَت انحطاط في تاريخ

---

[٥] في النقد المسرحي ـ محمد غنيمي هلال، مصر القاهرة ـ دار نهضة مصر ـ ص١٠.
[٦] المسرح، محمد مندور، القاهرة، الناشر نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م، ص١٠١.
[٧] مرجع سابق، المسرح، محمد مندور، ص١٠٥.

مصر، وخصوصًا تلك الفترة التي سيطرَ فيها جنود اليونان على مصر.

و مثَّلَ العقاد بمسرحية "قمبيز" التي تحكي قصَّة غزو الفرس لمصر، والقضاء على استقلالها، وأيضًا مثَّل بمسرحيَّته "علي بك" التي تُمثِّلُ فترة الانحطاط الأخلاقي في عصرِ المماليك كما يقول العقاد، وكذلك يُمثِّلُ بمسرحيةِ "مصرع كليو باترا" التي تحكي أحداث انهيار مصر، ووقوعها في يدِ الرومان.

وإنَّ مِنَ المسرحيات الشِعرية لشوقي التي أُعترِضَ عليها "أمير الأندلس" التي تُمثِّلُ انحلال مُلك العرب في الأندلس، ووقوعهم في يدِ ملوك شمال أفريقيا، ولكنْ هذا النقد مِنَ السهل الرد عليه كما يقولُ محمد مندور؛ ذلك لأنَّ عصورَ المجد والازدهار قدْ لا تسمح للكاتب المسرحي بتوفُّر عنصر الصراع الذي تقومُ عليهِ المآسي في أغلبِ الأحيان، وهذهِ الوجهة التي قدَّمَها محمد مندور في أساسها تعتمدُ على إتاحة عنصر الصراع في النص المسرحي الشِعري والذي لن يوجَدَ في لحظات المجد والازدهار للعرب، كما يُريد العقاد مِنْ شوقي أنْ يكتب[٨].

يرى حلمي علي مرزوق أنَّ أحمد شوقي كانَ عليمًا بتفاصيل الصراع الحضاري، وخصوصًا عند المسلمين، ومصر القديمة، وهو بهذا العمل يدفعُ قارئَ شِعره، ومسرحه الشِعري إلى قضايا العصر والحضارة، ويعتبرُ الباحث حلمي علي مرزوق بأنَّ هذه مزية يتَّسمُ بها أحمد شوقي، وهكذا نستطيعُ القول بأنَّ هناك علاقة بين المسرح الشِعري عند أحمد شوقي، والحالة الحضارية التي كان العرب يعيشونها في نهايات القرن التاسع عشر[٩].

إنَّ محمد مندور يرى أنَّ شوقي قدْ كانَ مُجيدًا في بناء مسرحه الشِعري، سواءً أكان هذا البناء فنيًا، أو موضوعيًا كالموضوعاتِ الوطنية والتاريخية، وغيرها، ولقد قدَّمَ في هذا المقام رأيَ الناقد ادوارد حنين الذي يقولُ في مقالاته المنشورة في مجلَّة "المشرق" إنَّ أحمد شوقي قدْ تقيَّدَ بالتاريخ تقيُّدًا مُسرفًا، ومثَّلَ بقصَّةِ مجنون ليلى كما جاءتْ في كتاب الأغاني، ثُمَّ يقارنها بمسرحية شوقي؛ ليُثبِتَ أنَّهُ لمْ يفعلْ شيئًا سِوى إعادة صياغة تلك الفقرات شِعرًا، وفي هذا السياق هلْ كانَ التخييل الشِعري غائبًا عنْ المسرح الشِعري عند أحمد شوقي[١٠]؟

لمْ يتَّجِهْ شوقي إلى المسرح الشِعري إلا بعد عودته مِنْ منفاه، بعد سنة ١٩١٩ م. وهو في تلك الفترة لقيَ حفاوةً شعبية بهِ، وبعودته، تسبَّبَ ذلك في اتِّصاله بالجماهير مِنْ خلالِ

---

[٨] مرجع سابق، المسرح، محمد مندور، ص١٠٦.

[٩] شوقي وقضايا العصر والحضارة، حلمي على مرزوق ، ط٢، بيروت،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١م، ص٥.

[١٠] مرجع سابق، المسرح، محمد مندور، ص١٠٧.

مسرحهِ الشِعري، ويرى محمد عبد العزيز الموافي أنَّ شوقي تحوَّلَ مِنْ شاعرٍ لعباس الخديوي إلى شاعر الشعب؛ ليُسهِمَ هذا التحوُّل في ظهور المسرح الشِعري[11].

إنَّ موافي يرى أنَّهُ ليس بإمكانِنا أنْ نُغفِلَ أثرَ الشِعر الغنائي الذي أفاد مِنْ روحِ الرومانتيك، وكانَ هذا الشِعر الغنائي قد نحا بشوقي إلى المسرح.

والسؤال الذي يجبُ أنْ نطرحَهُ هل ميول شوقي للشِعر الغنائي في مسرحه الشِعري كانَ بالفعل مأخذٌ على مسرحياتِهِ الشِعرية؟ وفي الحقيقة أنْ طبيعة تأسيس المسرح الشِعري رُبَّما تختلطُ باتِّجاهاتٍ شِعرية كالغنائية، إذ أنَّنا نحتاجُ إلى تجاوز مرحلة التأسيس كي نستطيعَ الحُكم على الفنّ هذا بصورةٍ أدق.

إنَّ مسرح أحمد شوقي هو انعكاس لِمَ كانَ عليه المُجتمع، إذ أنَّهُ وجَّهَ المسرح الشعري إلى المجتمع، وقد اختار موضوعات مسرحياته مرتبطة بهذا المجتمع، وهو يفعلُ ذلك ليُعزِّزَ القومية العربية في نفوسِ جمهوره، لِذا يرى أحد الباحثين أنَّ الغنائية هنا أعطتْ المسرح الشِعري مساحة ليؤثِّرَ في نفسِ المُتلقي العربي، وفي هذهِ الحالة يكونُ تقاطع الشِعر الغنائي، والمسرح الشِعري أمرا إيجابيا[12].

إنَّ مِنْ أهمِّ الشعراء الذينَ كتبوا مسرحيَّات شِعرية مُتأثِّرين بشوقي هو الشاعر عزيز أباظة، وقد اتجه بمسرحه الشِعري إلى التاريخ كما هو الحال عند أحمد شوقي، ومِنْ هذه المسرحيات مسرحيَّةِ "قيس ولبنى" التي ظهرَتْ عام ١٩٤٣ م. وأيضًا كتب مسرحية "العباسة" سنة ١٩٤٧ م، وكذلك مسرحيَّة "الناصر" في عام ١٩٤٩ م وقد كان بطل المسرحية الأندلسي الشهير عبد الرحمن الناصر.

أمَّا في عام ١٩٥١ م، أصدرَ مسرحيَّته الرابعة "شجرة الدُر". وبعد هذهِ المسرحية أصدرَ المسرحية الخامسة لهُ وهيَ "غروب الأندلس" عام ١٩٥٢ م. وكانت مسرحيَّته السادسة بعنوانِ "شهريار"، وقد أصدرَها ١٩٥٧ م واشترك معَهُ في إعدادها عبدالله البشير.

وأمَّا في عام ١٩٥٩ م، أصدرَ مسرحيَّة "قافلة النور"، وقد دارَت أحداثها في بلادِ الحيرة في العام السابع للهجرة، وتحكي قِصَّة انتشار الإسلام في هذهِ المنطقة سرًا. وفي عام ١٩٥٦ م، صدرَت مسرحيَّةِ "قيصر"، ونلاحظُ مِنْ ما سبق أنَّ المسرحيَّات السابقة

---

[11] المسرح الشعرى بعد شوقي، محمد عبدالعزيز الموافي، ط٢(المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبى، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م)ص١٣.

[12] البنية الإيقاعية في شعر شوقى، محمود عسران، الإسكندرية، مكتبة بستان المعرفة للنشر، ٢٠٠٦م، ص ٢٠٥.

جميعُها ذات موضوعات تاريخية، كما هوَ الشأن عند أحمد شوقي[١٣].
إنَّ السؤال الذي يتحتَّمُ علينا طرحُه هل طوَّرَ عزيز أباظة المسرح الشِعري، أم وقفَ عند أحمد شوقي؟ وقد أكَّدَ محمد الموافي على تأثُّر أباظة بشوقي، وهذا التأثُّر لم يسمحْ لهُ بالتطوير كثيرًا على المسرح الشِعري[١٤].
التطوُّر الَّذي نُشير إليه يظلُّ مُنحصرًا في التجربة الشعرية الإحيائية العربية، ومع ذلك فمسرحة القصيدة العمودية قد أحدثَ تحوَّلاً هامًا في مسار الشعرية الحديثة، وتتَّصل هذه التطورات بالعلاقة الثقافية مع الآداب العالمية وخصوصًا الأوربية، ويرى صلاح فضل أنَّ مسرح لوركا الشعري شكَّل رافِدًا ثقافيًا في مرحلة الستينيات، وساهم هذا في صناعة الإبداع في ذلك الزمن المشحون بالخطابات القومية، والفكرية[١٥]، ولا شكَّ فإنَّ صلاح عبد الصبور كان أحد الفاعلين في الحركة الأدبية في تلك المرحلة.
ولقد تعدَّدت طرائق الشعراء في إنتاج شعرهم؛ أي لم يقتصر الأمر على المسرح الشعري، فهناك الشعر القصصي، وشعر التفعيلة، ونحن عندما نربط المسرح الشعري بالطرائق الشعرية المُختلفة في تلك المرحلة فإنَّنا نرتكز على الأدبية، ولا نلتفت للمسرح البعيد عن فحوى الأدب ولغته، ولا ريب فإنَّ المسرح الشعري تتوفَّر فيه أهم عناصر القصيدة كالوزن والقافية، حتى وإن كانت قافيةً مفتوحة، ولكنَّ هذه العناصر يجب أن تحضر في سياق الشعرية، وسياق الدرامية.
وإذا كان المسرح الشعري أحد الطرائق الشعرية فإنَّه يجب دراسة هذه الطريقة بشقِّها الجمالي الأدبي البعيد عن الشق التقني المسرحي الخالص، وعندما نُركِّز على الدراسة الأدبية نجد أنفسنا أمام شعريةٍ خاصَّةٍ بالمسرح الشعري دون سواه، ولا يعني كلامنا السابق إقصاء المسرح النثري منَ الأدب، بل نُشير إلى العناصر النوعية المُتعلِّقة بالمسرح الشعري.
مسرحة الأدب ونوعيه الشعري والنثري منطقة تلتقي فيها مُعظَم الآداب العالمية، ولكنَّ المشكلة الَّتي تواجه الشعراء العرب عدم معرفتهم بتطوُّر المسرحية، ويستدلُّ الدارسون على ذلك بوجود مسرحيات تقليدية تستجلب مادَّتها منَ التاريخ على وجه

---

[١٣] مرجع سابق، الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، جابر قميحة ، ص١٣٣.
[١٤] المسرح الشعرى بعد شوقي، محمد عبدالعزيز الموافي ، ص٣٥.
[١٥] تكوينات نقدية ـ صلاح فضل ، مصر القاهرة لبنان بيروت ـ دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني ـ ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م ـ ص١٧٨.

الخصوص[١٦]، ويبدو أنَّ مطالبة الشعراء الأوائل في تاريخنا الحديث بالتأثُّر الحرفي بالمسرحية الأدبية في الغرب، وما آلت إليه من تطوُّر لا يُراعي البدايات الَّتي انبثقت منها الأدبية العربية المعاصرة[١٧]، ولذا فمنَ الصعوبة أن يتخلَّص أحمد شوقي من تكوين القصيدة العربية عند صياغته لمسرحية شعرية، ولا تقتصر إشكالية التعامل مع الآداب الأخرى في المسرح فقط، بل هذه إشكالات عامَّة لازمت العرب منذ القِدم، وخصوصًا عند ترجمتهم لكتب أرسطو، وخلطهم بين المصطلحات.

ونستخلص منَ العرض السابق أهميَّة عناصر المسرحية الداخلية في بناء شعرية المسرح الشعري؛ أي أنَّ الفن الأدائي قد حدث استلهامه في إظهار المسرح الشعري المرتبط بالأدب.

وعلاقة الفن الأدائي باللُّغة الأدبية تتجسَّد في اختلاط الأسلوبين، وتداخلهما، وتفاعلهما في نصٍ واحد؛ أي أنَّ عناصر المسرحية كالأشخاص، والحوار، والصراع الداخلي تنسجم مع عناصر القصيدة كالوزن، والقافية، ونظم العبارات، وترتيبها، وفي الحقيقة أنَّ هذا التصوُّر نعني به المسرحية الشعرية في الأدب العربي على الخصوص؛ لأنَّ علاقة المسرح بالشعر قديمة في بعض الآداب العالمية كالأدب الإغريقي، وهذا ليس مجال دراستنا.

وإذا كانت القصيدة العربية المعاصرة تشهد تطوُّرًا، فإنَّ المسرحية كذلك تشهد تطوُّرًا، ويتمحور تطوُّر القصيدة في الوزن، والقافية، والمعاني، وأمَّا المسرحية فقد طرأ على وحداتها، تطوُّرٌ كتطوُّر الموضوع، والزمان، والمكان؛ أي لم يعد الكتاب يلتزمون التزامًا حرفيًا بهذه الوحدات كما يذكر طه وادي[١٨]، وبطبيعة الحال فإنَّ المسرحية الشعرية سوف تستوعب التطورين في الشق المسرحي الدرامي، وفي الشقِّ الشعري.

والشاعر يتعامل مع مسرحيته الشعرية تعاملاً يوصله لمرحلةٍ تكون فيها المسرحية الشعرية قابلة للتمثيل على خشبة المسرح، وهذا التعامل سيقدِّم شعرية النص بشكلٍ يبتعد عنَ القصيدة، ويبتعد قليلاً عنَ المسرح النثري، وإذا كُنَّا نحن ندرس المسرح بوصفه ينتمي للُغة الأدبية، فإنَّه تُوجَد دراسات تشتغل على الأداء، وهذا موضع الفرق بين دارس

---

[١٦] الدكتور محمد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب ـ داود سلوم ، العراق بغداد ـ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم معهد البحوث والدراسات اللغوية قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية ـ ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م ـ ص٤١.

[١٧] مرجع سابق: الدكتور محمد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب ـ داود سلوم ، ص٤٢.

[١٨] جماليات القصيدة المعاصرة ـ طه وادي، مصر القاهرة ـ لبنان بيروت ـ مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر ـ ٢٠٠٠م ـ ط١ ـ ص١٤٢.

الأدب، ودارس الفن التمثيلي، ومع ذلك فإنَّ الشاعر ينطلق في إنتاج نصه انطلاقًا يجمع بين الممارسة الأدبية، والكتابة الفنية الموجَّهة للمؤدِّين، وهنا يُمكن للناقد أن يستظهر العناصر الأدبية الَّتي ظهرت جرَّاء هذا المُنطلَق الَّذي يجمع أدبية النص مع النص القابل للتمثيل.

والنص المسرحي الشعري يُعطي الشاعر مِساحةً كبيرةً للتعبير، وذلك؛ لوجود تعدُّد الأصوات، كالحوار الداخلي، وحديث الشخصيات وغير ذلك[19]، ويبدو أنَّ عناصر الدراما تُوجِد شعريةً تتجاوز القصيدة القائمة على الذاتية، وهذا يعود لمقدرة الشاعر على تقديم رؤاه من خلال الأصوات بشكلٍ عام، والشخصيات بشكلٍ خاصٍ، ولا شكَّ في أنَّ هذه الشعرية تتجلَّى من خلال التقاء الشعري بالدرامي كما وضَّحنا من قبل.

وتداخل الشعري مع الدرامي يعني تمازج لُغةٍ شعرية قائمة على البيانية، ولُغة درامية قائمة على الفاعلية، والحيوية، وهذا يبرز من خلال عمل الشخصيات الَّتي يقوم الشاعر بإدارتها، وتحريكها، ووضع على لسانها أفكاره المؤمن بها، ويبدو أنَّ شعرية المسرح الشعري تتجاوز القصيدة والمسرحية النثرية تجاوزًا تلتقي فيه اللُغتين: لُغة الشعر، ولُغة الدراما.

وإذا كان الشعري والدرامي يتحرَّكان في فلك الصِراع، فإنَّ العناصر الفنية للمسرحية الشعرية سوف تكتسب خصوصيةً تجعلها تبتعد قليلاً عنَ القصيدة الَّتي تشتمل على أسلوب قصَصي، وبمعنى آخر أكثر وضوحًا لا يُمكن لخصائص القصيدة أن تعلو على خصائص المسرحية، وجميع هذه الخصائص تشتبك مع الصراع عمومًا.

بدأ الشعر العربي الحديث بدايةً لا تخرج عن شكل القصيدة القديمة، وبعد ذلك ظهرت قصيدة التفعيلة القائمة على إلغاء البيت الشعري، وقافيته، واستبداله بالتفعيلة وخصوصًا تفعيلة البحور الصافية، ولم يقف هذا التطوُّر للشعرية العربية بل وصل في نهاية المطاف لقصيدة النثر، ولكنَّ المسرح الشعري بقي بين الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، ولم يحصل اعتماد قصيدة النثر في كتابة المسرحية بسبب يُوجَد مسرح نثري.

ويظهر أنَّ تطوُّر الشكل الشعري للمسرح توقَّف عند أعمال صلاح عبد الصبور الَّتي كانت الدراما حاضرةً في أعماله الشعرية بجُملتها[20]، وبعد العرض السابق لعلاقة المسرح بالشعر سنفترض أنَّ النثر يحضر بلُغةٍ شعرية في المسرح المعاصر، ويُمكن أن نستجلب بعض الخصائص الشكلية الَّتي وضعها النقاد لقصيدة النثر، ونُحاول اكتشافها في المسرح النثري المُشتمل على لُغةٍ أدبيةٍ رفيعة تقترب من جوهر لُغة الشعر.

---

[19] بنية الخطاب الشعري في الشعرية العربية المعاصرة ـ تامر محمد عبدالعزيز، الإمارات الشارقة ـ دائرة الثقافة والإعلام ـ ٢٠١٦م ـ ط١ ـ ص١٢٧

[20] البحث عن النص في السرح العربي ـ مدحت الجيار، مصر القاهرة ـ الوفاء للطباعة والنشر دار النشر للجامعات المصرية ـ ط٢ ـ ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥م ـ ص ١٦٦.

ولا نصبُّ اهتمامنا على فحوى قصيدة النثر بنفسها، وإنَّما نسعى للوقوف على ظاهرة تشبُّه النثر بالشعر كما يقول شربل داغر[٢١]، وهذه الممارسة الأدبية حاضرةٌ عند بعض الكتَّاب المسرحيين في الآونة الأخيرة، ونعني أولئك الَّذين ركَّزوا على تقديم مسرحياتهم بلُغةٍ فُصحى رفيعة لا تبتعد عن أساليب البيانيين كثيرًا، ونحن سوف ننطلق من هذه الخُلاصة الَّتي تبيَّنت فيها علاقة الشعري بالدرامي، والنثري بالشعري.

المبحث الثاني:

شاعريَّة اللُغة المسرحية:

يُفرِّق النقاد بين نوعين منَ اللُغة المسرحية، وهما: نوع ينتمي للنص المسرحي، ونوع يظهر من خلال الإخراج [٢٢]، وما يعنينا في هذا النوع المنتمي للنص للمسرحي، والذي يمثل أهم عناصر المسرح. وكما وضَّحنا في المبحث الأوَّل فإنَّنا ننطلق من كون النص المسرحي يجمع بين لُغة المسرح، ولُغة النثر الأدبي الرفيع الَّذي يقترب منَ الشعرية، وهذا الجمع بين النقيضين يظهر عند الكُتَّاب الَّذين عُنوا بالمسرح المُنتمي للأدب قبل أن يُمثَّل على خشبة المسرح.

الوصول إلى هذا المستوى الأدبي الرفيع للنص المسرحي جاء بعد تاريخ طويل للفن المسرحي ابتداءً من هجرته من الشرق وخصوصًا الصين، وانتهاءً بتبلوره في أوروبا كما يقول المستشرق جورج يعقوب[٢٣]. ويعني العرض السابق أنَّنا مُقابل فن يتردَّد بين الأمم الشرقية، والغربية، ولا شكَّ فإنَّ هذا سينعكس على لُغة الكتاب الحداثيين الَّذين توسَّعوا في ممارسة التجريب في نصوصهم المسرحية.

ومن أبرز هؤلاء الكتاب المسرحيين: المسرحي السعودي "فهد ردة الحارثي" والَّذي وازى في أعماله المسرحية بين الفِعل الدرامي، واللُغة الأدبية الرفيعة الَّتي تقترب منَ النثر الفني، وهو لم يصِل إلى هذا المستوى الإبداعي الَّذي يتحوَّل فيه النص المسرحي لنص شاعري إلَّا بعد مرحلةٍ طويلة من تجاذب الدراما والشعر في الأدب الغربي[٢٤] ، وفي أدبنا العربي الحديث وخصوصًا السعودي، إذ يُوجَد كُتَّاب سعوديين قاموا بدمج العوالم الشعرية في فضاء المسرح، ولكنَّ المسرح عند فهد الحارثي تجاوز

---

[٢١] الشعر العربي الحديث ـ شربل داغر، لبنان بيروت ـ منتدي المعارف ـ ط١ ـ ٢٠١٥م ـ ص٢٨٠.

[٢٢] الأجناس الأدبية ـ إيف ستالوني ، ترجمة : محمد الزكراوي ـ المنظمة العربية للترجمة ـ لبنان بيروت ـ ٢٠١٤م ـ ط١ ـ ص٥٨.

[٢٣] أثر الشرق في الغرب ـ جورج يعقوب ، ترجمة فؤاد حسنين علي ـ مصر القاهرة ـ دار العالم العربي ـ ١٤٤١هـ ـ ٢٠٢٠م ـ ط١ ـ ص٩٣.

[٢٤] المسرح والشعر ـ محمد عناني ، مصر القاهرة ـ مكتبة غريب ـ ص٢٨.

مسألة إدخال الشعر للمسرح، وهذا التجاوز يتعلَّق باعتماده على التجريب اللُغوي المُرتكز على الشعرية القائمة على الخصائص النوعية للنص الأدبي، ونُمثِّل لذلك بوجود الجُمل المتوازنة، والموزَّعة على الأسطر توزيعًا يجعلها قريبًا من توزيع الأشطر في القصيدة[٢٥]، وهذا مُلاحَظ في مسرحيةٍ كمسرحيةِ "الجثة صفر"، ولا شكَّ فإنَّ هذا الابتكار في لُغة النص المسرحي ينطلق من رؤيا شاملةٍ للفنون القولية.

ولقد تجاوز فهد الحارثي تقنية توظيف التراث الشعري مثل كتابة المسرحية الشعرية، واستجلاب شخصيات تنتمي للشعر العربي كشخصية طرفة ابن العبد[٢٦]، وشخصية امرئ القيس[٢٧] كما ظهر عند محمد العثيم، وهذا يعني أنَّ الحارثي انفصل عنَ الموضوعات التقليدية الَّتي ظهرت في المسرح السعودي، وقام بالتركيز على التجديد من داخل اللُغة، ولذلك فهو يُعطي شخصيات مسرحياته مساحةً واسعة للتحرك، وإبداء الأفكار الإنسانية المبتعدة عن ثقافةٍ مُحدَّدة، أو تراث مُعيَّن، ويظهر هذا في مسرحيته "تشابك" الَّتي افتتحها بالتركيز على الجانب النفسي للشخصيات الَّتي أطلق عليها تسمية: الممثل واحد، والممثل اثنين[٢٨]، وربَّما أنَّ تغييب أسماء الممثلين، والاكتفاء بالإشارة لدور الشخصية يرتبط بالبحث عن معنى أكثر اتِّساعًا لا يُختزَل في شخصية معروفة كشخصية طرفة بن العبد، وأيضًا يتصل هذا المعنى المُمتد بالتحديث اللُغوي.

وينضوي هذا التحديث تحت فِعل التجريب الدائم، والَّذي لا ينبغي فيه أن تتشابه الأعمال المسرحية، ولعلَّ هذا يحصل نِتاجًا لمعنى الحداثة كما يقول عبد الكريم برشيد[٢٩]، وإذا كان المسرح العربي قد أعطى الشخصيات التراثية كالشعراء بُعدًا تجديديًا يرتبط بالحالة الاجتماعية الراهنة[٣٠]، فإنَّ فهد الحارثي تجاوز هذه المرحلة، وجعل مسرحه أكثر اتِّصالاً بالواقع المُعاش، وهذا يتجلَّى في حديث المُمثِّل في مسرحية "يا ورد من يشتريك" والذي يستدعي أغنيات معاصرة، ويودِعها في ثنايا حديثه[٣١]، وكما قدَّمنا فإنَّ

---

[٢٥] الجُثة صفر- فهد ردة الحارثي ، السعودية الطائف لبنان بيروت - مؤسسة الانتشار العربي والنادي الأدبي الثقافي الطائف - ٢٠١٥م - ط١ - ص٩ .

[٢٦] الأعمال المسرحية الكاملة - محمد العثيم ، الجزء الأول - السعودية الطائف - نادي الطائف الأدبي - ١٤٣٩هـ - ص٢٢٣.

[٢٧] مرجع سابق: الأعمال المسرحية الكاملة - محمد العثيم ، الجزء الأول - ص٣٢٣.

[٢٨] مرجع سابق: الجُثة صفر - فهد ردة الحارثي ، ص١٣٠.

[٢٩] التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث - عبدالكريم برشيد ، الأمارات دبي - مجلة دبي الثقافية - ٢٠١٤م - ط١ - ص٢٠١.

[٣٠] الفلسفة والمسرح - كمال فهمي، المغرب الدار البيضاء - أفريقيا الشرق - ٢٠١٤م - ص١٦٧.

[٣١] مرجع سابق: الجُثة صفر - فهد ردة الحارثي ، ص١٧٥.

هذا يجعل اللُغة الَّتي تُقدَّم على لسان الشخصيات مُقتربة من الواقع وروح الحداثة.
يقول فهد الحارثي في مسرحية "المحطة لا تُغادر" على لسان شخصية الحارس:
سأشعل النار كي نصطلي بها ونسكن، دعنا نُغني، الغناء يبعث على الدفء، اجلس بجواري، وغنّ[٣٢].

تتجلّى في الفقرة السابقة الشاعرية الَّتي تتشكَّل من خلال حديث الحارس الَّذي يريد اشعال النار في ليلٍ باردٍ؛ ليصطلي بها مع الممثل، وهذا المشهد يُقدَّم بلُغة تلتقي فيها الصورة البيانية مع الألفاظ القريبة من روح الشعر، ومثال ذلك: الغناء يبعث على الدفء، فتحضر هنا استعارة، وهذا لا يحضر في نصوص مسرحية إلَّا على سبيل الندرة، وحتى أولئك الَّذين كتبوا المسرح الشعري المسرحي الموزون، ونمثل على ذلك بالمسرحية الشعرية بصلاح عبد الصبور "ليلى والمجنون" والَّتي تقترب من لُغة المسرح الحقيقية القائمة على الحوار الفعَّال بين الشخصيات، وقد استخدم اللُغة البيانية في أجزاء قليلة منها[٣٣]، ونحن بطبيعة الحال لا نساوي تمامًا بين المسرح الشعري، وشعرية المسرح النثري، ولكنَّنا نبحث عن ملامح اللُغة الشعرية المرتبطة بالتصوير البياني، واستخدام بعض التقنيات اللُغوية، ومن ذلك تكرار الأفعال المضارعة، في المقطع المذكور السابق وهي على النحو التالي: نصطلي، نشعل، نسكن، وجميع هذه الأفعال تبدأ بالنون، وفاعلها مستتر تقديره نحن، ونلمح من خلال تكرار الأفعال المضارعة على نسق واحد: الاتِّصال بالشعرية.

ويظهر أنَّ استخدام تكرار الأفعال يمزج بين اللُغة والمشهد؛ أي أنَّ الليل والبرودة والانتظار كلها تتساوق مع حوار الشخصيات الَّذي يتفاعل مع هذه الحالة، ويُضاف إلى ذلك ترديد مُفردة الغناء بأفعالٍ مُختلفة، والمُلاحَظ في وجود الغناء أنه يتناصّ مع قصائد محمد الثبيتي الَّتي قام فيها باستخدام التغني، والغناء، والأغنيات والمغني في عناوين قصائده وداخلها[٣٤]، ويمكن أن نقول إنَّ هناك محاولة لإضفاء شعريةٍ ما على اللُغة الدرامية، وهذا تبيَّن في تكرار الأفعال المتساوقة مع طبيعة المشهد.

وطبيعة المشهد تداخلت مع الحوار بين شخصيَّة الحارس والممثل في بداية مسرحية "المحطة لا تغادر"، وذلك عندما سأل الحارس الممثل، ولم يجبْه، فقط قام بتغيير مكانه، يقول فهد الحارثي:

---

[٣٢] مرجع سابق: الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ، ص٤٢.

[٣٣] مسرحية ليلى والمجنون ـ صلاح عبدالصبور ، مصر القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٢٠١٢م ـ ص٧٥.

[٣٤] ديوان محمد الثبيتي ـ محمد الثبيتي ـ السعودية حائل لبنان بيروت ـ مؤسسة الانتشار والنادي الأدبي بحائل ـ ٢٠٠٩م ـ ط١ ـ ص٦٧.

"الحارس: سيّدي أخشى أن تكون قد تأخَّرت عن صعود الرحلة.
الممثل يغير مقعده ويلحق به الحارس.
الحارس: القطار غادر، عليك انتظار الرحلة القادمة.
الممثل يغيّر مقعده مرة أُخرى والحارس يلحق به[٣٥]."

والمُلاحظ في المقطع السابق وجود الحوار الَّذي جاء من طرف الحارس فقط، وإشارة الكاتب للمثل بأنَّه يقوم بتغيير مكانه تدلُّ على أنَّ طريقة الحوار لا تعتمد على السؤال والإجابة أو تبادل الكلام بين شخصيتين، بل يمكن للسلوك الَّذي يتجسَّد في تغيير المكان أن يكون طريقةً للتخاطب، وهذا الفعل يكشف تكراره في مرتين عن اعتماد الكاتب على بعض الإيحاءات الَّتي تُقرِّب النص المسرحي من روح الشعرية.
إذن يتكوَّن الحوار في بداية المسرح من لُغةٍ وحركة؛ أي أنَّ الحارس يُمثِّل التكلُّم، والممثل يجيب بتغيير مكانه، وهذه هي الحركة، وتتجلَّى الإيقاعية الَّتي تنبثق من نداء الحارس، وإطلاق الجُمَل الإنشائية، وتُقابَل هذه الإيقاعية بحركة الممثل الَّذي يكتفي بها فقط، ولا بُدَّ إن نقول إنَّ الغموض الَّذي يكتنف هذه البداية يُقرِّب الدرامية من روح الشعرية الظاهرة في نداءات الحارس، ومع أنّهاَ ليست مقصودة، ولكنَّ أسلوب فهد الحارثي يُشير لذلك.

وممَّا يُشير للإيقاعية حضورها في الجُمَل القصيرة المُشتمِلة على كلمات قليلة، ولعلَّ هذه الطريقة تقترب من توزيع الأشطر في بنية القصيدة، ولا بُدَّ في هذه الحالة أن نبتعد عنَ المساواة تمامًا بين تقسيم الأشطر، وطريقة عرض الكاتب لجمله، بل نبحث عنَ المؤشِّر الَّذي يجعلنا نستظهر ملامح الشعرية وتجلياتها في السياق اللُغوي للنص المسرحي.
والنص المسرحي في سياقه الداخلي يتجاوز وضوح الفِعل المسرحي وعناصره؛ ليقوم الكاتب بتوظيف الغموض، وذلك قد تبيَّن في محدودية المكان والزمان والشخصيات، وهذا سوف يُساهم في التركيز على نشاط اللُغة، وإبراز مهارات الكاتب المسرحي الَّذي يستعين بلُغة شاعرة يحتويها الحوار بين الحارس والمُمثل، وهذا تجلَّى في الجُمل القصيرة الَّتي تُشير للإيقاعية المُتجدِّدة داخل الحوار، وذلك لن يحدث لو كان الحوار يشتمل على جُمل طويلة يُركِّز فيها الممثل على الجانب الذهني والموضوعي، وحتَّى لو وُجِدت جُمَلٌ طويلة فإنَّها تشتمل على مظاهر للشعرية، وهذا يبدو في المثال التالي:
الحارس: هل ترسم مثلاً؟ هل تُغني؟ هل تكتب قصصًا، أعتقد أنَّك رسام أتيت لهنا، مر عليَّ كثيرٌ منكم.
الممثل: لا أرسم لكني أرصد حكاياتها أبحث عنها.

[٣٥] مرجع سابق: الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ، ص٣٥.

الحارس: أمرٌ عجيب لم يمر عليَّ فعل مثل هذا سابقًا!
الممثل: في اتجاه الأمام، انطلقْتُ أبحث عن تفاصيل جديدة، حكاياتي تتبعني كقططٍ صغيرة، كحمامات أنيقةٍ، الباب، شراع قاربٍ مُمزق، بسمةٌ صغيرة، دمعةٌ لامعةٌ تبرق كنجمةٍ، طاردتني الأرصفة الحمقاء وظلال البيوت القديمة، استحضرت يومياتي، وركضتُ ركضتُ، ووقفت لوهلةٍ زرعْتُ بسمتي في شجرة ما، وانطلقتُ للأمام، وصلت هنا، وأنوي أن أستقر بعض الوقت؛ لعلي أرصد حكايات جديدة[٣٦].

يبدو لنا من خلال المثال السابق قيام الحدث المسرحي على اللُغة، وانصهار الحدث باللُغة يتكوَّن أساسًا داخل الخطاب الشعري كما يقول عبد الناصر هلال[٣٧]، ولو عدنا إلى بداية الحوار السابق بين الحارس والممثل لوجدناه بدأ بتكرار الأسئلة الَّتي يتقدمها أداة الاستفهام "هل "، وهذه الأسئلة ليست عادية؛ أي أنَّها لا تتساوق مع مكوِّنات المشهد كالمحطة والقطار، بل هي تتعلَّق بالمواهب الَّتي يريد الحارس معرفتها، ومعرفة وجودها عند الممثل، والتكرار هنا يجعل لُغة النص أكثر فرادة وذلك ببعدها عن واقع المشهد، واتِّصالها بفنون أخرى، كالرسم، والغناء، والقَص، وكأنَّ الكاتب يريد إضفاء أدبية على نصه المسرحي، ونكون بذلك متجاوزين الحوارات الاعتيادية الحاصلة في بعض المسرحيات.

الحوار بين شخصية الحارس والممثل يشتمل على فجوةٍ تُوجَد في كلام المُمثل الَّذي يعتمد على الغموض، والاستطراد في الوصف، وكأنَّه يريد أن يبتعد عن مُباشَرة الحارس في الأسئلة، وذلك بإصراره بالحديث عن شيء لا يرغب في البوح به صراحةً، وهذا الأسلوب يقترب من لُغة الشِعر، ويمكن أن نقول إنَّ هناك تفاوتا بين لُغة الشخصيتين؛ أي أنَّه تُوجَد لُغة مباشِرة عند الحارس، ولُغة غير مباشرة عند الممثل، وهذا يرجع لرغبة الكاتب بإضفاء تنوُّعٍ على نصِّ مسرحيَّته.

والتنوُّع هنا يتراوح بين الدراميِّة، واستخدام الأساليب القريبة منَ الشاعرية في اثنائها، ولعلَّ هذا يعود لرغبة الكاتب؛ لكي لاينحرف بالأدبية عن سياق النص المسرحي، ولذلك فهو قدَّم شخصيةً ذات لُغة بسيطة كالحارس، وشخصية تتفنَّن في استخدام اللُغة القريبة من روح الشعر كالممثل، ولا ريب فإنَّ هذا التعاطي مع اللُغة ينتج عن المحاولات الحداثية؛ للتجديد في المسرح الأدبي بشكلٍ خاص، وبمعنى أكثر عُمقًا فلا يمكن للمصادفة أن تكوِّن هذه النصوص المسرحية؛ أي أنَّ سياقات التحديث الَّتي تمتدُّ لجميع الفنون القولية في الأدب السعودي الحديث لا بُدَّ أن تصِل للمسرح.

[٣٦] مرجع سابق: الجُثة صفر - فهد ردة الحارثي ، ص٣٧.
[٣٧] تداخل الانواع الأدبية - عبدالناصر هلال ، السعودية جدة - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ١٤٣٤هـ - ٢٠١٢م - ط١ - ص٩١.

وممَّا يؤكِّد أنَّ الممثل يُقدِّم لُغةً رفيعةً تنسجم مع جوهر الشعرية: وجود التشبيهات البيانية، ومثال ذلك تشبيه الحكايات بالقطط الَّتي تتبع الإنسان، وأيضًا تشبيه هذه الحكايات بالحمامات الأنيقة، والجمع بين الحكايات، والقطط في تشبيهٍ واحد يُعدُّ من قبيل تشبيه المعقول بالمحسوس، وفي ذلك إشارةٌ مُهمَّة تُقرِّبنا منَ الشاعرية، ولا شكَّ فإنَّ التشبيه كان أسلوبًا من أهمِّ أساليب الشعرية، وخصوصًا عند العرب[٣٨]، وعندما نربط التشبيه بالأسلوب، فالقصد من ذلك: اعتباره طريقة من طرائق بناء النص الشعري.
ومن التشبيهات الَّتي ذكرها الممثل: تشبيه الدمعة بالنجمة التي طاردته، وإيجاد مماثلة بين الدمعة والنجمة يلوِّن لُغة الحوار المسرحي بلُغةٍ شاعرية تتجلَّى في سياق الحوار، إذ أنَّ الممثل يستطرد في ذِكر التشبيهات مع وصف للحالة الَّتي تعتريه، ويظهر أنَّ اتِّساق البيانية مع لُغة الدراما يبتعد بنا قليلاً من تقليدية النصوص المسرحية؛ ليفتح الكاتب بابًا للتحديث في الحوار المسرحي، وذلك باستخدامه التقنيات الشعرية باستثناء الوزن العروضي، ولا يُغيِّب ذلك الإيقاعية الظاهرة في توالي التشبيهات، والاستطراد في الوصف الَّذ ي يقوم على تعدُّد بعض الأمور الَّتي يمر بها الممثل، وعلى سبيل المثال: الشراع، والقارب الممزق، والبسمة الصغيرة، ووجود هذه الأوصاف في أثناء التشبيهات يجعل الشاعرية تتجدَّد في داخل اللُغة المسرحية.
ت ُوجَد إيقاعيَّةٌ في طريقة ترتيب الكاتب لجُمله، والتشبيهات الواردة، والأوصاف الحاضرة في النموذج السابق، ويتَّصل هذا التعاطي الإبداعي بطبيعة النص المسرحي، وبمُنتجه الكاتب الَّذي أراد لنصه تجاوز الدرامية التقليدية، ولعلَّ هذا يتَّضح في جملة الممثل في حواره مع الحارس بعد نقاشٍ مُحتدمٍ، إذ قال: "وقد نخلق عوالمنا"[٣٩]، وتحيلنا هذه العبارة لشاعريةٍ ما تظهر في الجمع بين الخلق والعوالم في لحظة واحدة، ومما يشير إلى الخلق الفني وجود الغموض الذي يتساوق مع طبيعة النص المسرحي عن فهد الحارثي، وهذا يظهر في لغة الممثل التي جعلت الممثل الحارس يكثر الأسئلة، ولعل هذا الفراغ الذي يحدثه الغموض يقرب النص من الشاعرية.
والشاعرية هنا لا تعني جوهر الشِعر وحقيقته، بل هي محاولةٌ لاقترابٍ لا يُخلُّ بسياق الدرامية في النص المسرحي، وترى الباحثة تركية الثبيتي أنَّ الجُمَل القصيرة عند فهد الحارثي تختزن في داخلها سرديَّةً[٤٠]، وهذا بالتأكيد لا يُلغيِّ الملمح الشعري الَّذي يظهر في تقسيم الجُمَل، وتفقيرها، وترتيبها ترتيبًا يعتمد على البديع اللفظي، ويمكن أن نعثر في هذه النوعية منَ النصوص المسرحية على تأثير التجربة الشعرية الجديدة الَّذي

[٣٨٣٨] الصورة الأدبية - مصطفى ناصف ، لبنان بيروت - دار الأندلس - ١٩٨٣م - ط٣ - ص٤٦.
[٣٩] مرجع سابق: الجُثة صفر - فهد ردة الحارثي ، ص٣٩.
[٤٠] تفاصيل الطين ومحطات المغادرة - تركية عواض الثبيتي ، السعودية الأحساء - نادي الأحساء الأدبي - ١٤٣٩هـ - ٢٠١٧م - ط١ - ص٨٦.

يعيش في سياقها الزمني الكاتب، وقد أشار عبد القادر القط إلى العلاقة الحاصلة بين تأزُّم الحوار بين الشخصيات، والحالة الشعرية داخل لُغة المسرح[٤١]، وبطبيعة الحال فإنَّ التأزُّم في الحوار، والموقف قد تجاوزها المسرحيون المحدثون ومنهم الحارثي، وهذا التجاوز يعود لكنه اللُّغة الأدبية.

ولا شكَّ في أنَّ اللُّغة الأدبية تستوعب ما تحمله الجُمل القصيرة من سرديَّةٍ، وشعريَّةٍ، وتأزُّم درامي يتَّجه للإثارة، وهذا التأزُّم المُتَّصل بالجُمَل القصيرة يُعيدنا لعلاقة اللُّغة بالانفعال النفسي، واضطراب المشاعر، يتبيَّن ذلك في سؤال الممثل للحارس إذ يقول: "أليس لك اسم؟ الحارس كان لي ونسيته[٤٢]،" ويظهر في هذا الحوار مستوى الإثارة المُتقدِّم الَّذي يستوعب الشعرية في سؤال الممثل، والسردية في إجابة الحارس، وتظهر الشعرية في الجملة الاستفهامية الَّتي بدأت بكلمة "أليس"، وتكرّار حرف "سين"، وحرف "لام"، وهذا كله يحدث في جُملة قصيرة جدًا، وتُقابل هذه الجملة المشحونة بالسؤال والإثارة، جملة الحارس الَّتي تشير لقصة تتجلَّى في مضمونها الَّذي يفيد بنسيان اسمه؛ جرَّاء تقادم الزمن، وهو يعمل في المحطة.

ومن الجُمل القصيرة والمشحونة بالانفعال النفسي والعاطفي المتدفق قول الممثل: إنِّي أشعر بروحها تسكن هنا[٤٣]، وهذا يظهر في حوارٍ عنَ المرأة الَّتي يُحبُّها الممثل، وينتهي هذا الحوار بسخرية الحارس من حديث الممثل الوجداني الممتلئ بالأوصاف الرقيقة[٤٤]، وكما ذكرنا من قبل فإنَّ هناك جمعا بين التأزُّم الدرامي واللُّغة الشاعرة، وتجعلنا هذه الممارسة الأدبية أمام تعالق يحدث بين الدرامي والسردي من جهة، والشاعرية من جهةٍ أخرى.

ويتجلَّى هذا التعالق على مستوى الجملة والمفردة، وهذا يظهر في ترديد كلمة "أشعر"، وذلك عند حديث الممثل عنَ المرأة الَّتي يبحث عنها، وممَّا يؤكِّد وجود الشعرية في هذا السياق تشبيه هذه المرأة بالصباح الندي[٤٥]، ووجود هذه الشاعرية لا يعني غياب الحوار المُتصف بالتعقيد داخل النص المسرحي، ويظهر هذا في حديث الممثل حين يقول: "ومن قال لك إنِّي أبحث عن امرأة[٤٦]،" وتأتي هذه الجملة بعد حديثٍ عنَ المحبوبة

---

[٤١] من فنون الأدب المسرحية ـ عبدالقادر القط ، لبنان بيروت ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧٨م ـ ص٣٤.
[٤٢] مرجع سابق:: الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ، ص٤٠.
[٤٣] مرجع سابق: الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي، ص٤٤.
[٤٤] مرجع سابق: الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ، ص٤٥.
[٤٥] مرجع سابق: ـ الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي، ص٤٤.
[٤٦] مرجع سابق: ـ الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي، ص٤٥.

بين الحارس والممثل، ولا يخلو هذا الحديث من غموض يظهر في وصف المرأة الَّتي يجري البحث عنها، ولا شكَّ في أنَّ التأزم الدرامي يتَّصل بطريقة بناء لُغة المسرحية الَّتي نحاول اكتشاف ملامح الشاعرية فيها.

والشاعرية تتشكَّل من داخل المفردة كما مرَّ معنا في كلمة "أشعر"، ولا شكَّ في أنَّ النص المسرحي يشتمل على تعبيرٍ ينبع من انفعالات نفسية، ويرى السعيد الورقي أنَّ وجود الشحنة الانفعالية في قصيدة النثر تؤكِّد وجود الإيقاع الَّذي يتجاوز الإيقاع الشكلي[٤٧]، يقول فهد الحارثي: "ذلك لأنِّي سمعْتُ صوتها مرةً أخرى لكن هذه المرة دون حقيبةٍ، صوتها كان يطير في الهواء المتدفِّق، طاردتُ صوتها ركضْتُ في جنبات المحطة، اختفى صوتها في منطقةٍ ما، عاد يبحث في الصمت عنها، كنت أسرح باسمها، لا مجيب، كنتُ متأكِّدًا أنَّها في المحطة، وأنَّها دسَّت صوتها داخل حقيبتها، أنا الآن وحيد بين رصيفين بينما صوتها يأتي ويغيب،[٤٨] "، والمُلاحَظ في هذا النص المُقتبَس تكرار مفردة "صوتها" ست مرات في جُملٍ مُختلفة، وهذا جمعٌ بين الانفعال النفسي واللُغة الَّتي تجسَّدت فيها حالة المُمثل النفسية، وهذا الأسلوب في بناء النص المسرحي يُقرِّبنا منَ الشاعرية.

يشتمل الشاهد السابق على مفردة "صوتها" المتكررة، حيث تحتوي على إيقاعية تظهر في بنيتها المكوَّنة من خمسة أحرف، ويُضاف إلى ذلك وزنها الصرفي الَّذي يجعلها ترد على وزن "فاعلن"، وهذا وزن بحر المتدارك، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة؛ لأنَّ الكاتب قام بتكرار المفردة في جُملٍ متباينة، والشاعرية تتشكَّل داخل لُغة النص المسرحي، ولن يكون ذلك؛ لولا استخدام هذه التقنيات اللُغوية الَّتي تجعلنا قريبين من الشِعر، وفي نفس الوقت لا تجعلنا بعيدين عن لُغة الدراما.

يقوم الكاتب بتغيير مواقع الكلمة في جُملٍ مُختلفة، ويظهر ذلك في مفردة "صوتها"، وهذا التنويع المعتمد على تقليب الكلمات والجُمل يعتمد على البديع، ونُمثِّل بقول الكاتب: "يُغني الممثل يرقص الحارس، يُغني الحارس يرقص الممثل[٤٩]،" ونلاحظ في هذه الجملة الَّتي جاءت في صورتين تتبادلان بين غناء الحارس، ورقص الممثل، ورقص الحارس، وغناء الممثل، مدى الشعرية الَّتي ترتكز على إيراد الجملة معكوسة، وهذا يتفاعل مع المشهد، ويتقاطع مع شعرية النص المسرحي.

إن إيراد الجُمَل بأكثر من شكلٍ، وبتراكيب مختلفة يأتي في سياق تلوين بديعي

---

[٤٧] لغة الشعر العربي الحديث ـ السعيد الورقي ، لبنان بيروت ـ دار النهضة العربية ـ ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م ـ ط٣ ـ ص٢١٣.

[٤٨] مرجع سابق: ـ الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي، ص٤٧.

[٤٩] مرجع سابق: ـ الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ص٤٨.

يقوم على استعمال الطباق، على سبيل المثال: "نساء ورجال، والضحك والبكاء[٥٠]،" والواضح أنَّ الكاتب قام باستثمار هذا الإبداع اللُّغوي؛ ليجعل المسرحية تتماهى مع اللُّغة الشعرية تماهيًا تلتقي فيه لُغة الدراما بلُغة الشِعر، وقد تبيَّن ذلك في الطباق الَّذي يحمل تضادًا يُقرِّبنا منَ الفِعل الدرامي كالضحك والبكاء، ويقربنا منَ الشاعرية في نفس الوقت. ولا شكَّ في أنَّ هناك إيقاعية تُوجَد في تقليب الجُمَل، وتقربنا هذه الإيقاعية من الشاعرية الَّتي نجدها في قول الكاتب: "هربْتُ من جنونٍ؛ ليطاردني جنون[٥١]،" ويُبرز تكرار كلمة جنون مع الهروب والمطاردة البعد التقني المُرتكز على طرآئق كُتَّاب النص الشعري الحديث، وهذا يظهر بشكلٍ أكثر عُمقًا في خاتمة المسرحية، وبالتحديد في الجُملة الَّتي يُكرِّرها الحارس: "من ينم في المحطات تفته القطارات[٥٢]،" ونلاحظ البعد الشعري القائم على البناء النحوي للجملة الشرطية، وما تحتويه من دِلالة، وأيضًا نلاحظ في الجملة السابقة الاقتراب من الأمثال المبنية على الاختصار والإفادة.

الخاتمة:

بعد أن قمنا باستعراض علاقة المسرح بالشعر من ناحيةٍ تاريخيةٍ وفنية، وتعرَّفنا على تعالق المسرح النثري بالشاعرية من جهة وجود ملامحها، لا بُدَّ أن نُبيِّنَ ما توصَّلت إليه الدراسة الَّتي عالجت نصا مسرحيا ظهر في مرحلة التحديث الشعري بشكلٍ خاص، والفنون القولية الأخرى بشكلٍ عام، وفيما يلي أهمَّ النتائج الَّتي وصل إليها البحث:

١. تمحورَت أدبية النص المسرحي في لغته القريبة من روح الشِعر، ولذلك لم يكن البناء الدرامي أقل أهمية من اللُّغة الشاعرة الموجودة في ثنايا النص المسرحي.
٢. اعتماد المسرحية على التصوير البياني القريب من لُغة القصيدة، وهذا يتبيَّن في الاستعارات والتشبيهات الَّتي استخدمها الكاتب على لسان الممثل والحارس، وقد ظهر معنا في البحث اتجاه النص المسرحي للشاعرية، وبعده عن لُغة الدراما، وذلك من خلال استخدام التصوير.
٣. توالي الجُمل القصيرة في الحوار المسرحي، وتتابع الجمل المُختصَرة يمنح النص موسيقية وإيقاعية لا تُوجَد في النصوص المسرحية التقليدية، وهذه الإيقاعية المبثوثة في الجُمل القصيرة تُعطي إيقاع النص المسرحي سُرعةً، وحركية تجعل النص أكثر قُربًا منَ القصائد المبنية على الأوزان الخفيفة.
٤. هيمنت اللُّغة الشعرية على عناصر الدراما في المسرحية، وهذا تبيَّن في بساطة الخاتمة واعتياديتها، ومعنى ذلك أنَّ الكاتب تأثَّر بالتحديث اللُّغوي الموجود في

---

[٥٠] مرجع سابق: ـ الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ص٥٢.
[٥١] مرجع سابق: ـ الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ص٥٤.
[٥٢] مرجع سابق: ـ الجُثة صفر ـ فهد ردة الحارثي ص٥٥.

الحركة الأدبية الحديثة.

أهم التوصيات:

بعد أن قام البحث بإعادة اكتشاف هذا النص المسرحي الَّذي ظهر في منطقتنا في العقود القريبة، نورِد بعض التوصيات الَّتي نقترحها، وهي على النحو التالي:

١. عدم فصل الفنون القولية عن بعضها في الدراسات البحثية، ومحاولة اكتشاف العلاقات بين هذه الفنون في أدبنا السعودي.
٢. دراسة النص المسرحي السعودي ، وفهم تأثير الفنون القولية الأخرى عليه، وهذا كله يحدث في التعامل مع الإنتاج الأدبي تعاملاً شموليًا لا يفصل هذه الفنون عن بعضها.

المصادر والمراجع:

١- الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، قميحة جابر، ط١، بيروت، الناشر الدار المصرية اللبنانية، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م
٢- المسرح، مندورمحمد، القاهرة، الناشر نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م
٣- شوقي وقضايا العصر والحضارة، مرزوق حلمي على، ط٢، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١م.
٤- المسرح الشعرى بعد شوقي، الموافي محمد عبدالعزيز، ط١٢، لمدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبى، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م.
٥- البنية الإيقاعية في شعر شوقى، عسران محمود، الإسكندرية، مكتبة بستان المعرفة للنشر، ٢٠٠٦م.
٦- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الصبور صلاح، بيروت، دار العودة، ٢٠٠٦م.
٧- تكوينات نقدية ـ فضل صلاح ، مصر القاهرة لبنان بيروت ـ دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني ـ ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م
٨- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ وهبة مجدي و المهندس كامل، ط٢، لبنان بيروت ـ مكتبة لبنان ـ ١٩٨٤م
٩- محمد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب ـ سلوم داود ، بغداد ـ ط١، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم معهد البحوث والدراسات اللغوية قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية ـ ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م
١٠- جماليات القصيدة المعاصرة ـ وادي طه ، القاهرة ، ط١، بيروت ـ مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر ـ ٢٠٠٠م
١١- في النقد المسرحي ـ هلال محمد غنيمي ، القاهرة ـ دار نهضة مصر
١٢- البحث عن النص في السرح العربي ـ الجيار مدحت ، ط٢، القاهرة ـ الوفاء للطباعة والنشر دار النشر للجامعات المصرية ـ ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥م
١٣- الأجناس الأدبية ـ ستالوني إيف ، ترجمة : الزكراوي محمد ـ ط١، المنظمة العربية للترجمة ـ بيروت ـ ٢٠١٤م
١٤- أثر الشرق في الغرب ـ يعقوب جورج ، ترجمة حسنين علي فؤاد ـ ط١القاهرة ـ دار العالم العربي ـ ١٤٤١هـ ـ ٢٠٢٠م
١٥- المسرح والشعر ـ عناني محمد ، القاهرة ـ مكتبة غريب
١٦- الجُثة صفر ـ الحارثي فهد ردة ، الطائف، ط١، بيروت ـ مؤسسة الانتشار العربي والنادي الأدبي الثقافي الطائف ـ ٢٠١٥م
١٧- الأعمال المسرحية الكاملة ـ العثيم محمد ، الجزء الأول ـ الطائف ـ نادي الطائف

الأدبي ـ ١٤٣٩هـ
١٨- التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث ـ برشيد عبدالكريم ، ط١، دبي ـ مجلة دبي الثقافية ـ ٢٠١٤م
١٩- الفلسفة والمسرح ـ فهمي كمال ، المغرب الدار البيضاء ـ أفريقيا الشرق ـ ٢٠١٤م
٢٠- مسرحية ليلى والمجنون ـ عبدالصبور صلاح ، القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٢٠١٢م
٢١- ديوان محمد الثبيتي ـ الثبيتي محمد ، ط١، حائل، بيروت ـ مؤسسة الانتشار والنادي الأدبي بحائل ـ ٢٠٠٩م
٢٢- الشعر العربي الحديث ـ داغر شربل ، ط١، بيروت ـ منتدي المعارف ـ ٢٠١٥م
٢٣- تداخل الانواع الأدبية ـ هلال عبدالناصر ، ط١ ،جدة ـ النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ ١٤٣٤هـ ـ ٢٠١٢م
٢٤- الصورة الأدبية ـ ناصف مصطفى ، ط٣،بيروت ـ دار الأندلس ـ ١٩٨٣م ـ
٢٥- تفاصيل الطين ومحطات المغادرة ـ الثبيتي تركية عواض ، ط ١، الأحساء ـ نادي الأحساء الأدبي ـ ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٧م
٢٦- من فنون الأدب المسرحية ـ القط عبدالقادر ، بيروت ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧٨م
٢٧- لغة الشعر العربي الحديث ـ الورقي السعيد ، ط٣، بيروت ـ دار النهضة العربية ـ ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م
٢٨- بنية اللغة الشعرية ـ كوهن جون ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ـ ط٢، الدار البيضاء ـ دار توبقال ـ ٢٠١٤م