بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة إصفهان
العدد ١٢ (ربيع وصيف ١٤٣٦هـ. ق/ ١٣٩٤ هـ. ش)، ص ٩٥ ـ ١٠٦

دراسة بنيوية لمسرحية "شهرزاد" لتوفيق حكيم[١]

روح اله نصيري ❖

الملخص

إن المنهج البنيوى أقرب المناهج إلى النص الأدبي ؛ لأن النص هو المصدر، ولا وجود للمصدر إلا مِن خلال النص، ولأن اللغة هي التي تشكل النص وتحدد وجوده وكينونته، وبالتالي فاللسانيات هي المنهجية الوحيدة الصالحة لدراسة اللغة في كل تمظهراتها الوصفية. للتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تخليص النص من الموضوع والمعاني والأفكار والبعدين الذاتي والموضوعي، ليبدأ بعد ذلك تحليل النص في دراسة المستويات البنيوية.

نحن نريد في هذه المقالة من خلال المنهج الوصفي التحليلي أن ندرس البنيوية في مسرحية شهرزاد وبما أن ضيق مساحة البحث لا يتيح لنا الإلمام بكافة جوانب الدراسات البنيوية علينا أن نختار منها ما وجدنا أنه ركيزة أساسية في تحديد مظاهر البنيوية في شهرزاد وهذه المحاور هي: الفواعل التي تمثل الشخوص في النص، ويوازيها في الخط نفسه المفعول به وهو الهدف أو المغزى من النص، وفي المحور العمودي هناك المساندون والمعارضون وفي الوسط هناك محور الأحداث (الحبكة الدرامية) للمسرحية.

شخصيات مسرحية شهرزاد ما هي إلا رموز لنوازع الإنسان وملكاته ؛ فالعبد عبد أسود حقيقي ذو مزاج شهواني، والوزير شخصية عاطفية عفيفة والملك شخصية زهدت في كل الحياة الدنيا ولكن تلك العلاقة الخفية التي تربط بينهم في انجذابهم نحو شهرزاد هي التي ترفعهم عن المستوى الواقعي إلى المستوى الدلالي الرمزي ليصبحوا رمزا لسعي الإنسان الحثيث نحو المجهول. ويرى توفيق الحكيم أن حكمة الإنسان في عصورنا الحديثة ليست هي التي توجه مصيره بل الذي يوجه مصيره هو قدرته ذلك العفريت المنطلق مِن قَمقَم الحكمة هو العلة المباشرة لأزمة الإنسانية في العصر الحديث.

الكلمات المفتاحية: البنيوية، شهرزاد، الفواعل، المغازي، محور الأحداث.

١ـ تاريخ التسلم: ١٣٩٣/٥/١٦هـ. ش ؛ تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/٢٨هـ. ش.

❖ أستاذ مساعد في قسم معارف القرآن وأهل البيت (عليهم السلام) بجامعة إصفهان. Email: Roohallah62@yahoo.com

١ـ المقدمة

البنيوية (Le structuralisme) تيار فكري انبثق في أوربة في بداية القرن العشرين، وبلغ أوج ازدهاره في ستينات القرن العشرين، وشمل العلوم والفنون والآداب واللغة. وهي وليدة حركات فلسفية وجمالية ونقدية ولسانية مختلفة وذات صلة وثيقة بحركة الحداثة ومتصلة بالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد وعلم الجمال والمدرسة الرمزية. وقد ابتكر مصطلح البنيوية رومان جاكوبسن أحد أعضاء كل من مجموعة الشكليين في موسكو وحلقة براغ الألسنية (قصاب، ٢٠٠٩م، ص ١٢٢). وكانت بداية تمظهر البنيوية في العالم العربى في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات في شكل كتب مترجمة ومؤلفات تعريفية للبنيوية لتصبح بعد ذلك منهجية تطبق في الدراسات النقدية والرسائل والأطاريح (أوزياس، ١٩٧٢م، ص ٥٩).

إن مصطلح البنية الذي اشتق منه هذا المنهج النقدي هو مصطلح غير واضح ولا محدد وهنالك تعريفات كثيرة له ينقض بعضها بعضا وأن تشكيل وتحديد وحدات البنية يختلف من ناقد إلى آخر وأن هذا التشكيل والتحديد خاضع بالدرجة الأولى للمعرفة الخلفية للناقد ولثقافته الموسوعية (رافيتدران، ٢٠٠٢م، ص ١٥)، أما البنيويون يتفقون على أن المنهج البنيوي لا يهتمّ بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته ويعني هذا أن النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفياً داخل نظام ثابت من العلاقات والظواهر التي تتطلب الرصد المحايث والتحليل السانكروني الواصف من خلال الهدم والبناء أو تفكيك النص الأدبي إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بناء النص الأدبي (كابانس، ١٩٨٢م، ص ٢٣٢).

كما أسلفنا القول: إن المنهج البنيوى أقرب المناهج إلى النص الأدبي؛ لانَّ النص هو المصدر، ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص، وبهذا يتبينُ أن معرفة البنية أمر ضروري ودراستها في مسرحية شهرزاد أمر هام لتذوق نصها.

إن القلق الجارف الذي عاناه شهريار إزاء الحياة والكون ورغبته العارمة في احتضان المطلق واللامحدود ينطلق به توفيق الحكيم ليرسم لنا مأساة شهريار ويعمق أبعادها لتصبح مأساة إنسانية في كل زمان ومكان.

في هذه المقالة التي تستفيد من المنهج الوصفي ـ التحليلي نسعى للإجابة عن هذا السؤال: ما هي طبيعة المحاور الأساسية للبنيوية في مسرحية شهرزاد؟ ولهذا حاولنا تطبيق مستويات التحليل البنيوي على هذه المسرحية وبما أن ضيق مساحة البحث لا يتيح لنا الإلمام بكافة جوانب الدراسات البنيوية اقتصرنا مسار البحث على عدة مقولات بنيوية أساسية ومن هذا المنطلق نقوم بدراسة الشموع البنيوية التي تضيء سطور مسرحية شهرزاد كالفواعل، والمفاعيل به، والمساندون والمعارضون، ثم محور الأحداث والحبكة الدرامية للمسرحية معتمدين على نص شهرزاد ذاته ومكوناته من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولداته البنيوية العميقة.

خلفية البحث

وإن تطرَّق بعض الباحثين إلى دراسة الآثار الأدبية على ضوء المنهج البنيوي كدراسة هادي شعباني في "أزمة الإنسان المطلق في شهرزاد"، وعبدالكريم حسن في "الدراسة البنيوية والنمطية للقصة"، وكامبيز صفيئي في "كاربرد تحليل ساختارى نمايشنامه ملاقات بانوى سالخورده"، وسيدة زركوب في "داستان ابليس ينتصر از منظر ساختارگرايانه بارت" إلا أننا لم نعثر على دراسة قامت بتحليل البنيوية في مسرحية شهرزاد على ضوء المنهج البنيوي دراسة منتظمة.

١. مسرحية شهرزاد

تعدّ مسرحية شهرزاد ثاني أضخم عمل أدبي مسرحي للكاتب وأشهرها. كتبها توفيق الحكيم سنة ١٩٣٤م، أي بعد مسرحية أهل الكهف مباشرة، والمأساة في هذه المسرحية ليست مأساة شهريار كفرد، لكنها مأساة الإنسان كجنس بكل أبعاده المختلفة (عثمان، ١٩٧٨م، ص ١٧٤). نشاهد في هذه المسرحية سبعة فصول، لا، بل سبعة مناظر ترتكز على تغيير مكاني في المسرحية. كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية بعد أن كان قد اطلع على عدد كبير من المسرحيات اليونانية والفرنسية. ولم يكن الغرض من هذه المسرحية مجرد الرواية بل وضعت لخدمة قضية خاصة بالإنسان ومصيره وتكشف عن روح واحد يسيطر على المؤلف.

يرى الحكيم أن مصير الإنسان مرتبط بأرضه تمام الارتباط والقوة الخفية الأخرى التي تسمى المكان ـ المكان المادي والمعنوي ـ لها قبضتها القوية على كيان الإنسان (الحكيم. ١٩٩٠م، ص ٣٠١). لقد أراد الإنسان في هذه القصة أن يتخلص من الأرض ليبلغ السماء فظل معلقا بين الأرض والسماء ولكن مصير الإنسان مهددا أشد تهديد بقوة أشد خطرا من تلك القوي ـ هذه القوة الخطرة هي التي تنفجر من صميم قدرته، كما تنفجر النواة من الذرة.

تنطلق المسرحية من مقصورة الملك المسمى شهريار، يتنقل الملك ما بين الأفكار الآخذة بالدوران في رأسه حول آخر خليلة اتخذها، حيث اعتاد أن يأمر جلاديه بقتل زوجته صباح الزواج، ظلماً وبهتاناً، وذلك لاعتقاده بأن النساء لا مأمن لهن، ولا يصنّ العرض ولم يبق على أي امرأة سوى شهرزاد التي شعرت بخوف على بنات قريتها فقررت أن تقوم بمحاولة لقيت من النجاح الشيء الكثير، وهي أن تقوم بقصِّ حكاية على الملك شهريار كل ليلة حتى الصباح، وفي الصباح، تترك نهاية مفتوحة لهذه القصة، بحيث تكون مشوقة بما فيه الكفاية لمنع شهريار من قتلها، والصبر حتى تفرغ من سرد حكايتها في اليوم التالي.

جاءت المسرحية بحثا طويلاً عن المعرفة حيث يؤمن بالقلب أكثر مما يؤمن بالعقل الذي يحطم حياة الناس ومع ذلك تحلم به البشرية وتحاول عن طريقه كشف أسرار الكون وفي ذلك اندحارها كما اندحر شهريار (الدالي؛ ١٩١١م، ص ٨٠). والمسرحية تنتهي بانتحار الوزير قمر لأنه لم يتحمل ما يقال من أن شهرزاد عشقت عبدا في غياب الملك ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوء جديد يهدينا إلى بداية المسرحية من جديد.

٢. أسلوب التحليل البنيوي

إن البنيوية في النقد الأدبي ليست شكلا واحدا بل هي أشكال وأبرز ذلك ثلاثة وهي: البنيوية اللغوية، والبنيوية الأدبية الشكلية، والبنيوية الأدبية الماركسية أو التكوينية (إيغلتون، ١٩٩٥م، ص ٢٦٢). البنيويون يرون أن لكل شيء بنية، ويمكن تفسيره من خلال معرفة هذه البنية ودراسة مكوناتها. إنهم يركزون في الدراسة على العلاقات التي تنشأ داخل البنية لا على العناصر المفردة المكونة لهذه البنية ولايهتمون بالعالم الذي يكتب عنه الأديب ولا يختبر مصداقيته أو علاقته بمجتمعه بل يهتم بلغته ومدى تماسكها ونظامها وبكيفية إنتاج المعنى لا بالمعنى. قد تكون بنية النص ضامة لكل شروط الإبداع وقد تكون بنية مهلهلة وفاشلة والنسيج الجمالي لهذه البنية هو الذي يحدد شروط نجاحها أو فشلها (ربيعي، ٢٠٠٠م، ص ٤٣٢). ولا مانع من أن نأتي بمثال من خارج اللغة ثم نأتي بمثال مواز له من اللغة لنبين ما إذا كان النسيج الجمالي يحدد شروط النجاح أو الفشل أم لا؟ وليكن مثالنا المأخوذ من خارج اللغة ثوبا؛ فالمعروف أن المواد التي تدخل في نسيج الثوب هي الأقطان، والأصواف وغيرها، وهي المواد الخام أما المواد التي تشكل بنية الثوب فهي الخيوط المنسوجة من الأقطان أو الأصواف أو غيرهما والألوان المضافة إليها والأزرار وخيوط الربط بالإضافة إلي

عمل النساج أي عملية النسج ؛ فالمواد الخام توازي اللغة عند سوسير والمواد التي تشكل بنية الثوب توازي الكلام وعمل النساج يوازي الإبداع في الكلام ومثالنا الأهم هنا هو: لو أعطينا المواد التي تشكل بنية الثوب مع المقاييس المطلوبة لعدة النساجين ثم استرجعناها أثوابا فهل ستكون الأثواب كلها منسوجة بطراز واحد جودة وجمالاً؟ بالتأكيد لا ، فأحدهم ينسج بشكل سيىء فتبدو بنية الثوب مهلهلة وآخر يحسن في النسيج وفي تركيب المواد وربطها وتناغمها ولو حددنا هذه المواد لعدة مبدعين على غرار ما فعلنا مع الأثواب وطلبنا منهم أن يكتبوا نصوصا إبداعية مع العلم بأن مفردات اللغة كلها في متناول يدهم فهل يصوغون نصوصا تنم عن بنى متشابهة تركيباً ودلالة؟ بالتأكيد ستأتي النصوص متباينة وربما مختلفة جدا (ربيعي، ٢٠٠٠م، ص ٤٣٣).

يكون السؤال الهام في موضوع «بنية النص» على الشكل التالي: لو تناول عدة نقاد نصاً ما وحددوا الوحدات المفصلية لبنية النص، هل ستكون الوحدات كلها هي نفسها عند الجميع؟ وإذا كانت الإجابة بالنفي وهي بالنفي حتماً فكيف يحدد الناقد هذه الوحدات؟ نقول في الإجابة على هذا السؤال أن تشكيل وتحديد وحدات البنية يختلف من ناقد إلى آخر وأن هناك أمرين مؤثرين بشكل كبير في تشكيل وحدات البنية وفرزها: أولاً طبيعة النص، ثانياً ثقافة الناقد (أبو ناضر، ١٩٧٩م، ص ٤٤٣). ومن هذا المنطلق علينا أن نقول: صحيح أن ثقافة الناقد وطبيعة النص لهما دور كبير في تشكيل وتحديد وحدات البنية ولكن الصحيح أيضاً أننا ومن خلال تقصي المعارف الثقافية لبعض النقاد وسبر أغوار بعض النصوص الإبداعية نجد مباديء وتحديدات عامة ومؤثرة في تحديد وحدات البنية لأغلب النصوص وخاصة لنص المسرحية ونجد في المسرحية أربعة محاور أساسية يقوم عليها النص المسرحي وهذه المحاور هي: «الفواعل»، و«المفعول به»، و«المساندون والمعارضون»، وفي الوسط هناك «محور الأحداث» أو الحبكة الدرامية للمسرحية (إيغلتون، ١٩٩٥م، ص ٢١١). لهذا ولضيق المجال سنقتصر على تحليل ودراسة هذه المحاور في مسرحية شهرزاد.

٣. الفواعل

الفواعل هي نفس الشخصيات في داخل النص ويظهر هؤلاء الشخصيات في إحدى مستويات بنيوية وهي مستوى الوظائف الذي يهتم بأعمال الشخصيات. وشخصيات مسرحية شهرزاد ما هي إلا رموز لنوازع الإنسان وملكاته، فالعبد رمز الشهوة المتقدة والوزير رمز العاطفة الجياشة وشهريار رمز العقل النهم إلى المعرفة، حيث ينبغي لهذه المكونات أن تتوازن لدى الإنسان، وألا نجعل إحدى هذه الملكات تطغي فيحدث الاختلال واللا تعادل، وتصير تلك القوة قوة مدمرة للإنسان نفسه (مندور ؛ لاتا: ٦٤). وعلاوة على ذلك، أن الأبطال في هذه المسرحية يمثلون الأدوار التاريخية التي مرت بها الإنسانية وتمر بها دائماً، فشهريار الذي يرمز إلى العقل يمثل الفترة التاريخية التي عرفت البشرية التآلف الفكري في عصر الإغريق أما العبد الذي يرمز إلى الظلام فيمثل فترة العصور الوسطى التي تردت الإنسانية فيها في ظلام الجهل المطبق أما القمر الذي يرمز إلى القلب فيمثل الفترة التالية التي تغلغلت فيها العقيدة الدينية في النفوس فاستيقظ القلب وأبدع جمالا وشعرا، وحركة هؤلاء الشخصيات حول شهرزاد تمثل حركة الإنسانية كلها حول الطبيعة (الراعي، ١٩٦٤م، ص ٢٣).

تركز البنيوية في تحليلها الشخصيات على الأفعال والوظائف، لذا نقوم بتحليل ودراسة وظائف الشخصيات وأفعالها فيما يلي:

شهريار: إن الشخصية الأساس هنا هي شخصية شهريار، لا شخصية شهرزاد. يقدم لنا توفيق الحكيم شهريار وقد أصبح عقلاً خالصاً بعد أن مرَّ من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القبلية لينتهي إلى مرحلة العقل الصافي حيث يقول: «شبعت من الأجساد لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف». إذا كان الشك قد بدأ يملأ حياة شهريار وأفكاره فإنه شك ينبع من المنطق ومن تساؤلات

المنطق. وهو ـ في المسرحية ـ إذ يسأل شهرزاد عن سرها أو عن أسرارها، تزداد حيرته أمام أجوبتها المتهربة والتي تضيف إلى الألغاز التي تكاد تدمره ألغازا. وتتفاقم شكوكه المريرة. وحين ييأس من العثور على الجواب لدى الصبية العنيدة، يقرر أن يعثر على الجواب بنفسه. ولهذا هو من البداية إلى النهاية قلق. عانى من العيش في المكان نفسه مدة طويلة من الزمن وسئم من الطبيعة التي تحيط به فراح يبحث عن آفاق أخرى. أصابه مرض الرحيل وصار سندبادا يجوب الصحاري. يطيل النظر في السماء كعباد النجوم وأحيانا يقضي الليل كله ساهرا وقد أمسى لغزا فهو دائما يسير مفكرا باحثا عن شيء منقبا عن مجهول. لقد أصبح شهريار إنسانا جديدا توقف عن ذبح العذارى وتغيرت نظرته إلى المرأة فانقلبت معها كل المقاييس. يعود دائما من منتصف الطريق ليسلك طريقا جديدا. في الخطوة الأولى يؤدّي شهريار دور الطاغية الذي يتحكم بمصائر الناس لتحقيق رغبته في الكشف عن المعرفة وفي الخطوة الثانية يبدو انسانا تائها لا يجابه مشكلته ويتخطاها نظير الأبطال المأسويين ويلجأ إلى الحشيش بالهروب من الواقع إلى عالم الأوهام وفي الخطوة الثالثة يسعى شهريار إلى الانعتاق من قيود الجسد والمكان فيرحل إلى الصحاري الواسعة. يفتش شهريار عن أسرار الإنسان والكون التي يستحيل إدراكها بعقلنا المحدود. إن شهريار عند توفيق الحكيم يتجدد كل يوم مع الحياة ولم ينته بعد ولسنا مغالين إذا قلنا إن شهريار وجه آخر لتوفيق الحكيم بل هو توفيق الحكيم نفسه بإعترافه منذ خمسين عاماً بأسفه لأنه أدمي محبوس ضمن نواميس كيانه (الدالي؛ ١٩١١م، ص ٧٨).

شهرزاد: كان فضل شهرزاد في هذه المسرحية هو نقل شهريار من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير في الأشياء ونقله من لغة العقل الجامد إلى لغة القلب الذي يرأف ببني جنسه ومراودته حتى يعود إنساناً سويا وارتكزت في سعيها هذا على أساسين: أولا: إقناع شهريار بعدم جدوى التفتيش عن المعرفة بالطرق العقيمة وقد حاورته بأسلوب منطقي؛ وثانياً: بإبقاء شهريار إلى جانبها: تتوسل شهرزاد كل أساليب الإغواء والإغراء لتبقي عليه بجانبها فتوحي له أنه مرهق متعب وتدلق دلو حنانها عليه حتى يستوي عندها لتعتني به وتخفف عنه وتبعد عنه فكرة السفر إذ تتهمه أنه مصاب بمرض الرحيل كسندباد (معلوف، ٢٠١١م، ص ٢٣٨).

شهرزاد هنا كالطبيعة: غامض، صرف، مترفع يزدري كل شيء لا يميت إليها بصلة تتراءى لشخوصها كل من خلال مرآة نفسه، فهي بالنسبة للعبد جسد وبالنسبة للوزير قلب وأما بالنسبة لشهريار الشقي المعذب فهي كل ذلك أو حائرة بين كل ذلك لأنها حينا عقل خالص غامض وحينا جسد يود أن يلثمه وحينا قلب يود أن يعرف مكانه فيه لتردده الحائر بين إرادته الخاصة وإرادة الحياة (مندور، لا تا، ص ٦٩).

فضل شهرزاد يكمن في حل عقدة شهريار وتخليصه من وحشيته بقصصها الممتعة المثيرة للتأمل والتفكير. وقد استحالت شهرزاد في المسرحية إلى رمز المعرفة الكلية الشاملة التي لا تكشف عن نفسها النقاب ولا تسلم أسرارها لأحد وإنما قدمت لشهريار في كل ليلة نتفة من ذاتها وشهريار يلخص بنفسه ما التقطه من فتاتها. شهرزاد امرأة تعلم ما في الطبيعة كأنها نفس الطبيعة. إن شهريار لا يراها امرأة من بين النساء وإنما هي رمز لأسرار الطبيعة التي تقارعه بسلاح العجز وهو ذلك المكدود المنقب في أعماقها باحثا عن خفاياها وما وراء مظهرها الخادع البراق.

العبد: أما العبد عبد أسود حقيقي ذو مزاج شهواني، يقوم بدور العاشق الولهان الذي أحب شهرزاد وضرب عرض الحائط بالفوارق الطبقية (الحكيم، ١٩٩٥م، ص ٢١٥). إنه مغامر برأسه يتسلّق النافذة ليقابل الحبيبة التي سحرته وأيقظت شهوته ولكنه على الرغم من ذلك يبقى يقظا مدركا أن شهرزاد عاجزة عن حبه وأنها تدعوه إليها حتى تمتحن ما آل إليه شهريار (معلوف، ٢٠١١ م، ص٢٦٠). والسواد الذي هو لون العبد الواقعي يغدو رمزاً من خلال بعض العبارات المبثوثة في المسرحية؛ فالظلام يتتبع العبد أينما

سار أو بعبارة أخرى فإن العبد لا يتواجد إلا في الظلام فكل منهما يلازم الآخر حتى كأنهما شيء واحد ومن هذه الملازمة المتكررة في مواقف عدة وبطريقة خاصة تتحول شخصية العبد من حجمها الضيق المحدود إلى مجال أوسع ويستكمل الرمز جوانبه. ويغدو السواد الذي هو لون العبد الواقعي رمزا لشهوات الإنسان الدنيئة التي تدب في الخفاء وتكبله بقيود لا يستطيع الانعتاق منها. والظلام هو الآخر رمز الغريزة المتوحشة بينما يمثل النور رمز التسامي والعقل. وهذا المعنى يتولد رويدا رويدا إلى أن يتضح وضوحا كافيا من خلال هذا السياق فالنور هو العدو اللدود للعبد (آيت حمودي، ١٩٨٦م، ص ٢٢٥). و في هذا المنطلق شهرزاد يقول للعبد: إن أردت الحياة يا حبيبتي فاسع في الظلام كالثعبان، واحذر أن يدركك الصباح فتقتل (الحكيم، ١٩٧٣م، ١١٠).

هناك شخصيات ثانوية في المسرحية كالوزير والجلاد والساحر وأبو ميسور. وبما أن دورهم ليس رئيسيا نشير بإجمال إلى أهم وظائفهم فيما يلي:

أما الوزير فهو شخصية عاطفية عفيفة ويحاول دائما أن يضيء ظلمة أيام الملك شهريار ولهذا سماه الحكيم قمرا ووظيفته هي الكشف عن الجوانب الخفية لشخصية الملك والربط بين مستويات مختلفة من المعنى والتوحيد بين المعنى الكلي الواسع وبين المستوى المادي الظاهري الحرفي (آيت حمودي، ١٩٨٦م، ص ٢٢٤). وللجلاد دور ضعيف في هذه المسرحية وهو عاطل عن العمل فمنذ أن دخلت شهرزاد حياة شهريار لم يعد الملك بحاجة إلى جلاد لذا صار يقضي معظم أوقاته في خان أبي ميسور يتعاطى حشيشه مبذرا ماله غير آبه بالغد. أما الساحر فهو سطا على الملك في هذه المسرحية وجذبه إليه حتى جعله يشعر أنه يملك الحل لمشاكله جميعا. وهو يعرف كيف يشعل الأمل في نفس الملك ويعده بغد أفضل. وأبو ميسور فهو التاجر المحتال الذي يوظف مهارته من أجل كسب المال. خال الساحر أن شهريار ووزيره تاجران ولهذا طرد الجلاد المفلس من الخان ليستقبلهما. ومهمة أبي ميسور هي تسهيل أمور المسافرين قاصدي الخان الذي يملكه ويدير شؤونه (معلوف، ٢٠١١م، ص ٢٠٢).

٤. المفعول به

لقد ذكرنا سابقا أن المفعول به المقصود به عند البنيويين هو المغزى من المسرحية (منصور، ١٤٢٩هـ، ص ٧). لقد أثارت مسرحية شهرزاد عدة تساؤلات وهي: هل يستطيع الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل؟ وهل في مقدوره أن يكرّس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصا من نداء القلب ونداء الجسد؟ وهل في قدرته أن يكون روحا خالصا مترفعا متبركا متفززا من حقيقة كنهه الطيني؟ ومن هذا المنطلق، يمكن أن نأتي بأهم الأهداف والمغازي في مسرحية شهرزاد على الشكل التالي:

أول مغزى الرسالة الذي يمكن استخلاصه من هذه المسرحية أنه على الإنسان أن يعرف كيف يوازن بين ملكاته، ويحسن توجيه نزواته، وبهذا تتكامل النوازع الإنسانية وتستقيم الشخصية. من هذا المنطلق يشرح توفيق الحكيم هذا القانون العام الذي من يمعن النظر في مسرحية شهرزاد يجده كما يتحدث شهريار عنه ويقول: «**دعك من الخيال يا قمر. ماذا جنى أحد شيئا من الخيال. مضى ذلك العهد الساذج. اليوم نريد الحقائق يا قمر. نريد الوقائع، نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا**». وفي النهاية يبين توفيق الحكيم بأن الإنسان لا يقدر على التخلص من الزمان والمكان والقوي الغيبية، فعلينا الشرقيين أن نكافح بالروحية المادية الغربية إذ إن التطرق إلى إحدى الجوانب من الحياة نقصٌ واضحٌ. فبذلك يؤكّد توفيق الحكيم على أهمية القضية التعادلية من الجوانب البشرية في مسرحيته شهرزاد. ومن ناحية المضمون الإجتماعي فهو يشير إلى أن الشعب العربي لا يستطيع أن يستمرّ بحياته الروتينية والإطار المكاني إذ إنه في هذه الحالة معلق بين السماء والأرض (الحكيم، ١٩٧٢م، ص ٢٩).

يقول توفيق الحكيم في هذه المسرحية: لا يتاح لعقل الإنسان إن يعرف كل ما في الأرض وكل ما في السماء ويدرك طبائع الإنسان ويتحدث عن السماء وملائكتها وعن أعماق الأرض ومردتها وشياطينها؟ هنا يعكس الحكيم جانبا آخر من فلسفة المذهب الرمزي، ذلك الذي يعتبر الحياة الظاهرية عرضا زائلا أما الحقيقة فشيء كامن خلف مظاهر الكون. وعلى الإنسان أن يدأب في سبيل معرفة هذا المجهول. ويرى أن العالم الخارجي ليس إلا ستارا ينبغي أن نزيحه حتى نصل إلى المعنى المحض للأشياء.

في تبيين المفعول أو المغزى الآخر لهذه المسرحية علينا أن نقول إن فلسفة الحكيم في هذه المسرحية ذات مضمونين: ١. مضمون فكري: قوامه أن ينادي بوجوب الاتزان الإنساني أو التوافق البشري في حياة الإنسان أو البشر وهذا ما يسمى بالتعادلية؛ فالمرحلة الأولى من حياة شهريار يتمثل فيها الانحراف والعمل الطالح والمرحلة الثانية يتجسد فيها العقل الخالص البعيد عن طبيعة الإنسان؛ ٢. مضمون اجتماعي: فحواه أن أية أمة لا يمكن أن تعيش منفصلا عن العالم ولا يمكن أن تنفصل عن الواقع المادي لكي تعيش في برج عاجي تجتر الفكر وتهيم بالخيال وتحلم بالآمال؛ «**فإنها إن فعلت ذلك قضت على نفسها بالتعلق بين السماء والأرض وصارت أمة هالكة كما حدث لشهريار**» (الدالي،١٩١١م، ص ٧٧). يتفق محمد مندور ومحمد غنيمي هلال على أن القضية الأساسية التي يريد توفيق الحكيم أن يعرضها في هذه المسرحية هي أنه يغلب نداء الحياة على نداء المعرفة (غنيمي هلال، ١٩٨٦م، ص ٦٠٤).

ويبدو أن خطة الحكيم الفنية هي بناء أسطورة جديدة على أسس الأسطورة القديمة إذ إنه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التي قطع فيها رأس زاهدة وانتهى بعودة شهريار في الليلة التي انتحر فيها. موقفان تراجيديان يحيطان المسرحية من أولها لآخرها بضباب من القلق والغموض؛ الموقف الأول عاد فيه شهريار إلى لغة الدم ولكن لا ليلهو وإنما ليعلم؛ أي إن الدماء التي كانت طريقة إلى اللذة الغفل أصبحت هي الخطوة الأولى في طريقة إلى المعرفة وتصبح الحركة التي عبر عنها الفنان بالرحيل هي الخطوة الثانية إلى الصحراء والجبال والسهول والبحار وغياهب الطبيعة العذراء. والعودة إلى نقطة البداية هي الخاتمة الكلاسيكية الحادة التي اختارها الحكيم ليعبر عن الجبر الأعمى الصارم في هذا الوجود وحتمية القول بأن التاريخ يعيد نفسه. ولهذا نستطيع أن نقول إن شهريار يسعى في هذه المسرحية للانعتاق من أسر الجسد وهو يكرر عدة مرات القول: "شبعت من الجسد". ويرتكز على رغبته في التحرر من كل القيود ومن أهمها قيود الزمان والمكان. وراح يبحث عن سر الأسرار؛ أي عن المطلق.

عند تأمل في مسرحية شهرزاد ندرك مهارة المؤلف في استخدام الرموز المجسدة للإيحاء بنزعات شهريار المتضاربة المتأرجحة؛ فالعبد الذي يلج على شهرزاد ويختفي خلف ستارة سوداء هو رغبة شهريار الجسدية وأوضح الحكيم أن الحل الذي انتهى إليه شهريار كان فيه حتفه النهايي لأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش عقلا خالصا وأن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة.

٥. المساندون والمعارضون

في المسرحية من يساند الأحداث الدرامية ومن يعارضها فمن هنا ينشأ الصراع الدرامي للمسرحية وليس بالضرورة أن يكون المساندون والمعارضون أفرادا بشرية بل قد تكون ظواهر طبيعية أو أشياء غير مرئية (إبراهيم، ١٩٩٢م، ص ١٤٥). ونرى من هذا النوع من المساندة والمعارضة في مسرحية شهرزاد لأن هذه المسرحية مأساة تفتقد عنصر الصراع الخارجي إذ تنبع أساساً من الصراع الرهيب الذي يجتاح شهريار من الداخل والصراع في هذه المسرحية يقع بين العقل والقلب أو بين الفكر والعمل إلا أن الصراع الداخلي في هذه المسرحية لم يتجسد بشكل ظاهري وإنما نستشفه من خلال الحوار فقط.

الطبيعة: وهي من المعارضين في هذه المسرحية لأنها جعلت شهريار يحس بتناقض معها ويشعر بالاختناق وربما من وعيه لصغر الإنسان أمام هذا الكون الواسع. يقول شهريار: «**إن الطبيعة كلها ليست سوى سجّان صامت يضيق عليّ الخناق**». في هذه المسرحية نتلمس

إشارات قوية إلى عجز الإنسان أمام سر الكون الغامض وفشل العقل أمام المعرفة المطلقة ؛ فالروح البشرية بمحاولتها الفرار من الجسد الترابي المادي تطمع إلى العلى نحو السماء، ولكن جذورها تبقى دائماً في الوحل في الطين. والشجرة التي لا ثمر فيها إشارة إلى فشل تجربة شهريار في الانطلاق الكلي والتحرر من المكان. وعجز الإنسان عن ارتياد عالم المجهول فكلما ارتحل عاد إلى النقطة التي خرج منها خالي الوفاض فكأنه لم يتحرك أبداً ويعلن شهريار في نهاية الأمر تمرده بطريقة واضحة ورفضه الركون إلى هذه الأرض التي تشده إليها وتمنعه من الانطلاق قائلاً: «**كلا ... لست أريد الجلوس إلى هذه الأرض ... دائماً هذه الأرض لا شيء غير الأرض ... هذا السجن الذي يدور ... إنّا لا نسير ... لا نتقدم ولا نتأخر لا نرتفع ولا ننخفض ... إنما نحن ندور ... كل شيء يدور تلك هي الأبدية يا لها من خدعة! ... نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران**» (الحكيم، ١٩٧٣م، ص ١٥٠). يعلن شهريار أنه يحسّ في نفسه الآدمية بزوال صفة المكانية. ومع ذلك يعجز شهريار عن أن يفلت من إطار المكان بروابطه القوية فنراه يعود إلى مكانه بل إلى حجر شهرزاد (مندور، ١٩٦٠م، ص ٦٥).

فلقد تعرفنا على مواقف أساسية أخرى من المساندة والمعارضة في هذه المسرحية نبينها فيما يلي:

أولا: صراع داخلي لشهريار، لأنه لا يريد شيئاً غير المعرفة ويقول إني براء من الآدمية، براء من القلب وهو مؤمن بقوة العلم إيمانا مطلقا وهارب من قيد الحب والجسد والمادة، وهارب من ماضيه ومن شهرزاد أو يود الهروب من نفسه وإغلاله إلى حيث اللامحدود (محسن، ١٩٧٩م، ص ١٠٩)؛ فبعد عودته من الرحيل وصل حدا بدا فيه وكأنه ماتت فيه كل المعاني الروحية والوجدانية وكل الأحاسيس الآدمية. ورحلة المعرفة تكشف في النهاية أن الثقة ليست سوى غرور.

ثانياً: نجد شهرزاد في هذه المسرحية بكسوة المساند حينما أحبت شهريار وفهمته فاستطاعت أن تغير مسلكه بالحيلة والدهاء. فهي تحاول دائما أن تخرج شهريار من عقدته المكانية وتتهمه بأنه مازال طفلاً وتضيف قائلة: «**لا تنفع الصغير أسفاره، مادام لا قلب له**». إن الدور الذي تؤديه شهرزاد كعامل ذات يشير إلى أنها العنصر المحرك الذكي الذي يخطط بمهارة لكل عمل قبل الإقدام على تنفيذه. وتتمحور تحركاتها حول إثبات وجودها وترك بصماتها على مجتمعها بأكمله بدءاً بالملك إنتهاء بالعبد ومرورا بالوزير. نستطيع أن نسمي شهرزاد المرأة المثيرة فهي صاحبة الابتسامة المغرية والضحكة الرنانة وقد توسع المؤلف في وصفها تبتسم ١٦ مرة، تضحك ٣ مرة، ولكن عندما يتكلم شهريار عن المعرفة وعن الحقيقة تبدو شهرزاد ماكرة وساخرة وكأنها تستخف بكلامه. أما شهرزاد فهي ليست إلا هذا الكون الغامض وليس شهريار إلا ذلك الإنسان المعذب والصراع بينهما صراع أبدي لا فكاك منه بالزمان ولا فكاك منه بالمكان (شكري، ١٩٧٣م، ص ٢٢٤). بعبارة أخرى نحن نرى شهرزاد في هذه المسرحية حينا بكسوة المساند وحينا آخر بكسوة المعارض.

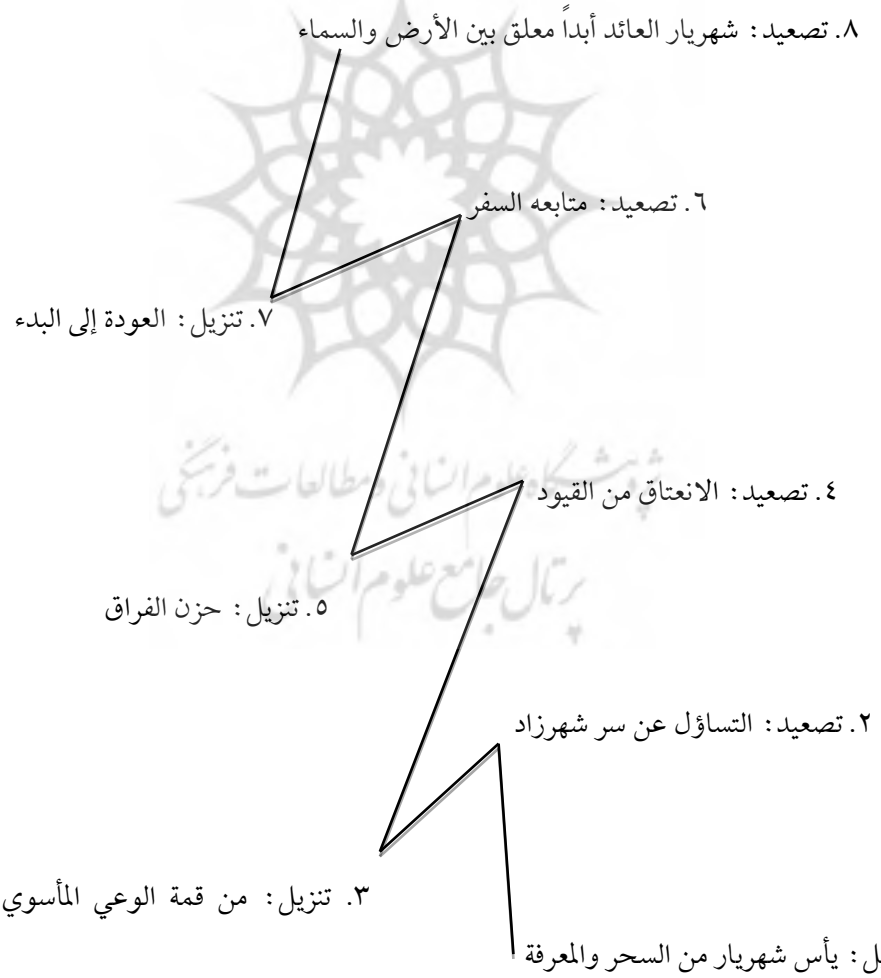
ثالثا: نرى قمر الوزير بكسوة المساند لأنه يعرف تماماً مدى تأثير شهرزاد على شهريار ويطلب منها بطريقة دبلوماسية أن تتدخل لصرف الملك عن اللجوء إلى الساحر لحل مشاكله ويحثها على وضع حد لهذه المأساة فيذكرها بواجباتها تجاه بنات جنسها وأيضا رافق شهريار كي يؤنسه في وحشته بعيدا عن شهرزاد في البيداء البعيدة ولأن الوزير نصح شهريار بالعودة إلى القصر والتخلي عن أحلام السفر والإدمان عن الحشيشة. علاوة على هذا نجد الوزير في الموقف المعاكس وبكسوة المعارض أيضا حين يخاطب الملك شهريار قائلا: «**أيليق بمثلنا الوجود في هذه الدار؟ أو لهذا هربنا نحن من ديارنا؟!**».

رابعا: نواجه العبد في المسرحية وهو شخصية في كسوة المساند لأنه لبّى دعوة شهرزاد إلى خدرها ثم اختبأ وراء الستار مثلما طلبت منه حتى يتبين إلى أي حد تغير شهريار.

خامساً: الساحر في هذه المسرحية كان عاملا مساعدا لشهريار لأنه نفَّذ رغباته جميعها بالرغم من غرابة تلك الرغبات.

٦. الواسطة (محور الأحداث)

الواسطة هي محور الأحداث في المسرحية ومن العنصر الأساسي من الأجزاء الدرامية والتنظيم العام للمسرحية وتوصف بأنها عملية هندسية لأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض ولا يمكن فصلها عن جسم المسرحية لأنها روح العملية الدرامية (شكري، ١٩٧٣م، ص ٨٢). الواسطة هي التي تشبك وقائع الحكاية في تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات وهي تترابط أحداث القصة بتسلسل منطقي والتسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته التي يسأل فيها المتفرج نفسه (ماذا سيحدث بعد ذلك؟) مفتاح هذا السؤال هو الحبكة (النادي، ١٩٨٤م، ص ١٠٩). إن مسرحية شهرزاد تبتديء بموقف فاجع هو موت زاهدة العذراء وتنتهي كذلك بموقف تراجيدي آخر هو موت الوزير " قمر" فإن هذين الموقفين رغم تراجيديتهما لا يتسمان بطابع الإثارة بقدر ما يثيران نوعا من القلق والغموض وهو جو يسود المسرحية من بدايتها إلى نهايتها. يتبع العمل في شهرزاد خطاً متكسراً بين صعود وهبوط فنسجل بعد كل قمة انحداراً كما نلاحظ تصاعد الحبكة حتى ذروتها وتنتهي عندها (معلوف، ٢٠١١م، ص ٨٦):



يقوم البناء الدرامي لمأساة شهريار في مسرحية توفيق الحكيم على الصراع الداخلي إلا أن هذا الصراع لم يتجسد بشكل ظاهري وإنما نستشفه من خلال الحوار فقط ، حيث نجد أقوى الانفعالات يوحى بها من الوجهة الدرامية باستخدامه للكلمات. ومن

الناحية الدرامية يواجهنا الحكيم منذ البداية بمفارقة غريبة تثير الحيرة والقلق وتبعث على التساؤل فاليوم هو عيد تقيمه العذارى لشهرزاد في حين يتجه شهريار إلى دار الساحرة ليزهق روحاً بريئة لعذراء أخرى بعد أن كفَّ عن ذلك الفعل الشنيع منذ عرف شهرزاد ومن هنا تبدأ في التسلسل نغمة من نغمات المأساة يصحبها ذلك التركيز الشديد على الوعي الداخلي لشهريار وبذلك تنتقل المأساة من مجالها الخارجي المحدد إلى نطاق داخلي أكثر اتساعاً وشمولية يكتنفه نوع من الغموض.

ولكي تعبر المسرحية عن كل الجوانب الفكرية والدرامية وتستوعبها في رؤيا متكاملة لجأ الكاتب إلى البناء الداخلي الرمزي ووظّف الشخصيات توظيفاً رمزياً لم تعد شهرزاد شخصية إنسانية فحسب بل أصبحت كائناً أسطوريا ذا عدة أوجه تكتنفه أسرار غامضة كما أصبحت رمزاً يجتمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والمغزى، هذا الرمز لا يتحقق دفعة واحدة وإنما يستكمل خواصه من خلال سلسلة من الإيماءات واستخدام الكاتب لبعض العناصر المرئية كاستخدامه لحوض المرمر في حجرة الملكة حيث لا يرى فيه الرائي سوى صورته منعكسة على صفحة الماء الصافي وهو ضرب من التصوير الرمزي له علاقة بشخصية شهرزاد وبالشخصيات الأخرى فضلا عن أنه يوحي بالجو الكلي الذي يسود المسرحية. وكذلك عبارة العبد التي تواجهنا في أول مشهد من المسرحية في قوله بأنه: «**جاء قبل ميعاده شوقا إلى ضوء الشمس**» (الحكيم، ١٩٧٣م، ص ٢٧). وهي عبارة تبدو لنا في أول وهلة شديدة الغموض إلا أنها تلقي إشارات موحية حول شخصية شهرزاد.

ومع تقدم المسرحية يوسع الحكيم من هذه التضمينات إلى أبعد حد ويندفع الصراع المأساوي إلى الداخل في تركيبه الدرامي حين يزداد الإحساس لدى شهريار بالأسر الميتافيزيقي. ويزداد إدراكه بأن الحرية والانعتاق الفكري والروحي اللذين ينشدهما ليسا إلا وهما باطلا ويدرك أيضا أنه لا شيء خارج الذات وإنما السر الأكبر يربض في أعماقه هو. في نفس الإنسان يكمن السر والذات الإنسانية بكل أبعاده لا باعتبارها جزءاً من الكون فحسب بل باعتبارها الكون ذاته وبأسره. وهو يدرك أيضاً: إننا لا نبصر الكون إلا من خلال ذواتنا ولا نرى الأشياء إلا حسب أذهاننا ولا نرى فيها ولا نحس إلا أنفسنا فمعرفتنا للأشياء صادرة عن إحساسنا بها، بل إنها نحن.

إذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان فإنها تتصل بالنظام التعادلي عند الحكيم من زاوية المكان. الفنان هنا والمفكر هناك يؤمن بالحركة ولكنها حركة دائرية أقرب إلى السكون. هي بالقطع ليست حركة أمامية تنتهي إلى طريق مسدود ولكنها أيضا ليست حركة متطورة ديناميكية متفاعلة يثمر صراع متناقضاتها تركيبا جديدا أي مستوى كيفيا جديدا من مستويات المعرفة التي لا نهاية لها في الزمان أو المكان (شكري، ١٩٧٣م، ص ٢٢٤).

٧. الخاتمة

لم يكن الغرض من هذه المسرحية مجرد الرواية بل وضعت لخدمة قضية خاصة بالإنسان ومصيره وتكشف عن روح واحد يسيطر على المؤلف. يرى الحكيم أن مصير الإنسان مرتبط بأرضه تمام الارتباط والقوة الخفية الأخرى التي تسمى المكان ـ المكان المادي والمعنوي ـ لها قبضتها القوية على كيان الإنسان وهذا محور أحداث مسرحية شهرزاد. معاناة المؤلف في شهرزاد وجودية تدفعه إلى فتق أسرار الكون وهو يريد من خلال هذه المسرحية أن يدعونا إلى الثورة على الحياة الروتينية التي تكرر نفسها يوماً بعد يوم. إنها دعوة إلى التحرر من كل القيود التي تقف حائلا بين الإنسان وبين سعيه الدؤوب إلى المعرفة ومن أهمها قيود الزمن والمكان التي تكبل جسده. وكم من مرة قال بمرارة على لسان شهريار «أريد أن أعرف».

إن الفضل الذي يسند إلى توفيق الحكيم هو البراعة في السياق فهو يحكم سرد الرواية ويحكم تهيئة العقدة ويحبكها حبكاً جيداً. أغلب الفواعل في شهرزاد فلاسفة ؛ الملك والوزير والقمر وشهرزاد والعبد والجلاد والساحر إنهم يتحدثون جميعا ومنطق كل منهم منطق الآخر وقوته قوته. وأنوثة شهرزاد أنوثة فلسفية هي الأخرى وحب قمر إياها أقرب ما يكون حبا فلسفيا لا يخضع لضعف الحب إلا بالكلام.

والمفعول به أو المغزى الهام لهذه المسرحية هو أن حياة الإنسان الباطنية هي الحقيقة فالذات الإنسانية هي الأصل ولها التقدم على العالم الموضوعي بل إن الذات هي التي تعطي الموضوع معنى ولذا كان تركيز الحكيم أساساً على دخيلة النفس الإنسانية باعتبارها المركز الحيوي والمحور الأساسي لهذا الكون. فقدر الإنسان لدى الحكيم يكمن في نفسه وفي طبيعته وتكوينه. والصراع أصبح داخل نفس البشرية يصارع الإنسان غرائزه وعواطفه وعقله وبذلك اكتسبت مسرحيته معنى إنسانيا كليا لا يختص ببطل المسرحية وحده.

ففي هذه المسرحية جسّد الحكيم النزعات الإنسانية وطريقة تشابكها على نحو معقّد يستحيل على الإنسان التخلص من إحدى هذه النزعات دون أن يقود ذلك إلى اختلال في التوازن وإلى الخروج عن طبيعة الإنسانية. جسَّد الحكيم الغريزة الجنسية في شخصية شهريار، وجسَّد النزعة العاطفية في شخصية الوزير، وجعل من شهرزاد انعكاسا على كل منها حسب طبيعة وتركيبه، وجعل شهريار ممثلا للمراحل الثلاث: نزعة جسدية بهيمية طينية تسكن إلى جسد غض بض، وقلب متفتح عاشق حبيب يقدس الجمال ويفتتن به ويغرق فيه، وعقل خالص.

والشخصيات في مسرحية شهرزاد لها وظيفة أساسية في بناء المسرحية وهي تجسيد الجوانب المختلفة من رؤية الكاتب والإسهام في بناء الرمز الكلي باعتباره إطارا كليا يستقطب كل المعاني الممكنة. وفي النهاية ليس شهريار هو الرجل الذي قضى حياته طويلة في قصر من اللحم والدم وقد استحال إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد ولقد كانت رحلته الطويلة بين أرجاء الكون هي رحلة العذاب بين العقل والقلب. إن شهريار عند الحكيم يتجدد كل يوم مع الحياة ولم ينته بعد ولسنا مغالين إذا قلنا إن شهريار وجه آخر لتوفيق الحكيم بل هو الحكيم نفسه باعترافه منذ خمسين عاماً بأسفه لأنه أدمي محبوس ضمن نواميس كيانه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

❁❁❁

المصادر والمراجع

الكتب

١. آيت حمودي، سعديت. (١٩٨٦م). ***أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم***. بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر.

٢. إبراهيم، عبد الله. (١٩٩٢م). ***السردية العربية***. بيروت: المركز الثقافي العربي.

٣. أبو ناضر، موريس. (١٩٧٩م). ***الألسنية والنقد الأدبي***. بيروت: دار النهار.

٤. أوزياس، جان ماري وآخرون. (١٩٧٢م). ***البنيوية***. (ترجمة ميخائيل مخول). دمشق: وزارة الثقافة.

٥. إيغلتون، تيري. (١٩٩٥م). ***نظرية الأدب***. (ترجمة ثائر ديب). دمشق: وزارة الثقافة.

٦. رافيتدران، (٢٠٠٢م). ***البنيوية والتفكيك الأدبي***. (ترجمة خالدة حامد). العراق: مؤسسة التعاون للطبع والنشر.

٧. ربيعي، محمود. (٢٠٠٠م). ***النظرية النقدية الحديثة***. القاهرة: عالم الفكر.
٨. الحكيم، توفيق. (١٩٧٢م). ***يا طالع الشجرة***. القاهرة: مكتبة الآداب.
٩. ـــــــــــ. (١٩٧٣م). ***شهرزاد***. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
١٠. ـــــــــــ. (١٩٩٠م). ***فن الأدب***. مصر: دار مصر للطباعة.
١١. الدالي، محمد حسين. (١٩١١م). ***عملاق الأدب، توفيق الحكيم***. القاهرة: دار المعارف.
١٢. الراعي، علي. (١٩٦٤م). ***دراسات في الرواية المصرية***. القاهرة: عالم الفكر.
١٣. شكري، غالي. (١٩٧٣م). ***ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم***. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.
١٤. صدقي، عبدالرحمن. (١٩٦٨م). «الأنثى الخالدة» ***الهلال***. السنة ٧٦: ص٤٠ ـ ٦٠.
١٥. عبدالغني، مصطفى. (١٩٨٥م). ***شهرزاد في فكر العربي الحديث***. بيروت: دار الشروق.
١٦. عثمان، أحمد. (١٩٧٨م). ***المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم***. مصر: الهيئة المصرية العامة.
١٧. غنيمي هلال، محمد. (١٩٨٦). ***النقد الأدبي الحديث***. (ط ٤). بيروت: دار العودة.
١٨. قصاب، وليد. (٢٠٠٩م). ***مناهج النقد الأدبي الحديث***. (ط٢). دمشق: دارالفكر.
١٩. كابانس، جان لوي. (١٩٨٢م). ***النقد الأدبي والعلوم الإنسانية***. (ترجمه فهد عكام). دمشق: دار الفكر.
٢٠. محسن، حسن. (١٩٧٩م). ***المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر***. القاهرة: دار النهضة العربية.
٢١. معلوف، هدى بوفرحات. (٢٠١١م). ***المأسوية في المسرح العربي***. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.
٢٢. مندور، محمد. (د.ت). ***مسرح توفيق الحكيم***. مصر: دار النهضة بمصر.
٢٣. **منصور، سراج. (١٤٢٩هـ).** «شموع البنيوية تضيء سطور البرهامة.» ***صحيفة الوسط البحرينية*** ؛ العدد ٢٢٢٨ ؛ ص١ـ ٢٨.
٢٤. النادي، عادل. (١٩٨٤م). ***الفنون الدرامية***. القاهرة: دارالمعارف.
٢٥. نيترى، ايغلتون. (١٩٩٥م). ***نظرية الأدب***. (ترجمة ثائر ديب). دمشق: دارالفكر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی