

## ازدواجية الخطاب في "مأساة الذب مراد" لمعين بسيسو

### The Duality of Discourse in The Tragedy of the Bear Murad by Ma'in Bseiso

نادية كتاف

جامعة جيجل، الجزائر، nadia.kettaf@univ-jijel.dz

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/09/25

تاريخ الاستلام: 2025/09/03

#### ملخص:

تتناول هذه المداخلة البحث في استراتيجية التنوع أو الازدواجية الخطابية في المسرح الشعري لدى معين بسيسو، في توجيهه للخطاب الشعري/ المسرحي للكبار والصغار في الآن معاً، مع مراعاة مستويات الترميز تارة والمباشرة والإمتاع تارة أخرى، مراعاة للفوارق بين المتلقين الكبار والمتلقين الصغار/ الأطفال. وهو ما يجعل النص المختار "مأساة الذب مراد" ينخرط في أهداف خطابية تتوخاها استراتيجية هذا التنوع أو الازدواجية الخطابية في ظل حالة المقاومة المأيدة للاستيطان في الأراضي الفلسطينية المحتلة. **كلمات مفتاحية:** المسرحية الشعرية، معين بسيسو، ازدواجية الخطاب، أدب الأطفال.

#### Abstract:

This paper examines the strategy of diversity or discursive duality in the poetic theatre of Mu'in Bseiso, focusing on his simultaneous address to both adult and child audiences in his poetic/theatrical discourse. It considers the interplay between symbolic levels at times, and directness and entertainment at others, taking into account the differences between adult and child/young audiences.

The selected text, The Tragedy of Murad the Bear, aligns with the rhetorical objectives pursued by this strategy of diversity or discursive duality, within the context of the prevailing resistance to settlement in the occupied Palestinian territories.

**Keywords:** poetic play; Mu'in Bseiso; discursive duality; children's literature.

## 1. مقدمة:

يتخذ أدب الأطفال أشكالاً متعددة أهمها: الشعر، القصة، المسرحية... ولعل أكثرها إنتاجاً وتداولاً وتلقياً فن الشعر، إذ له حضور لا يستهان به فيما هو موجه للأطفال، فلطالما ارتبطت مراحل الطفولة الأولى بالموسيقى والإيقاع والتغني، حيث يتجلى ذلك في أغاني المهد والترقيص والهددة... وغيرها من أشكال التغني التي رافقت الطفل منذ ولادته واتخذت أشكالاً عدة بعدها حسب الفئة العمرية التي ينتمي إليها، فالطفل "كائن إيقاعي يميل إلى التغني والأصوات الموسقة في مجمل نشاطه وانفعالاته. لذلك فقد احتل الشعر مساحة واسعة في نزعات الأطفال، فقد من أبرز الفنون التعبيرية وأكثر الأساليب الفنية أهمية وضرورة في أدب الأطفال"<sup>1</sup>. وشعر الأطفال هو الشعر الذي يكتبه -عادة- الشعراء الكبار للصغار على وجه الخصوص، وهو مثل شعر الكبار تماماً إلا أنه موجه لفئة الصغار؛ لذا يتوجب أن يتوافق مع مستويات وعيهم وإدراكهم وخصوصياتهم النفسية والعقلية...، فمخاطبة الأطفال تختلف عن مخاطبة الكبار لفارق السن واختلاف المستوى العقلي الذي تنبثق عنه عمليات الفهم والاستيعاب والتلقي<sup>2</sup>، غير أن بعض النصوص تستوعب الفئتين معاً، ولنا في كلفة ودمنة خير مثال على ذلك، فهي نص تعبيرى صالح لفئتي الصغار والكبار معاً؛ لما يحمله من تسلية وترفيه لكليهما. ورغم ما يحمله من حمولات دلالية ورموز تفوق مقدرة الأطفال على استيعابها واستكناه مرماها، فهو صالح للصغار لما يكرسه من غايات تربوية وتوجيهية وتعليمية... الخ، ونرصد هذا أيضاً في نصوص إبداعية أخرى مختلفة في أدبنا القديم والحديث معاً. ويتخذ الشعر في طريقه إلى أطفالنا أشكالاً شتى.. فقد يكون على شكل أغنية أو نشيد أو أوبريت أو استعراض غنائي أو مسرحية شعرية أو قصة غنائية...<sup>3</sup>،

والذي يهمننا في هذه المقاربة هو "المسرحية الشعريّة"، وبناء عليه نطرح في المستهل التساؤل الآتي: ما هي المسرحية الشعريّة؟

## 2. المسرحية الشعريّة:

يعد المسرح الشعري من الفنون الأدبية التي ظهرت في أوربا منذ القديم ويرجع الفضل في ظهوره إلى اليونانيين والرومانيين، فهم الأسبق إلى هذا الفن، وهو غريب عن البيئة العربيّة، حيث ظهر فيها في العصر الحديث بعد حملة نابوليون على مصر، وكنتيجة لاحتكاك العرب بالغرب، فالعرب إذا استثنينا تراث خيال الظل، لم يعرفوا التمثيل إلا في وقت متأخر، ولم يكن عندهم مسرح يمثلون عليه ولا دُورا للتمثيل، وأوّل مسرحية شعرية في الأدب العربي هي "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي (1856-1889)، وبعد الحرب العالمية الثانية كثرت المسرحيات الشعرية ونشطت على يد الأدباء السوريين خاصّة<sup>4</sup>. والمسرح منذ بداياته الأولى ارتبط بالشعر ومنذ القديم، بل إنّ العلاقة بين المسرح والشعر وثيقة للغاية، فالمسرح كان في أصوله يطلق عليه شعرا دراميا، والكاتب المسرحي كان يطلق عليه الشّاعر، وأرسطو قديما ونظرا للأصول الغنائيّة والطّقسية للمسرح صنّفه في دائرة فنون الشّعر، كما أنّ المسرح في الحضارات القديمة المختلفة كان يكتب شعرا، وهذا ما نرصده في المسرح الشرقي القديم والمسرح اليوناني وكذا الروماني<sup>5</sup>.

ويقصد بالمسرح الشعري أو المسرحية الشعرية موافقة نص المسرحية لمعايير الكتابة الشعريّة وبعبارة أخرى "المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا"<sup>6</sup>. ويضيف موسى الخليل: "وهو قابل للتمثيل لأنّ البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائيّة ويسيرها لمصلحة التمثيل"<sup>7</sup>، فالمسرح الشعري يختلف عن المسرح النثري في كون الأوّل نصا شعريا بينما الثّاني نصا نثريا ويتّفقان في كون كليهما قابل للتمثيل. ويرى لويس عوض أنّ التّمييز بين

الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس مستحدثا، فهو قديم ومعروف في كل الآداب التي سبق وعرفت الشعر والمسرح، إنّ الشعر المسرحي هو أولا شعر وثانيا مسرح، بينما المسرح الشعري فهو أولا مسرح وثانيا شعر. والشعر المسرحي لم تعرفه الآداب العالمية إلا بعد جفاف ينابيع المسرح الشعري<sup>8</sup>، فالمسرح الشعري يطغى عليه المسرح أولا ثم الشعر ثانيا بمعنى التزامه بالمحافظة على كلّ خصوصياته كمسرح في المقام الأول والشعر تابع له ومكوّن رئيسي فيه وغنائيته تغني المسرح وتثريه مع اصطباغه بالطابع الدرامي المناسب للمسرح، وعليه فالمسرح الشعري إنّما هو نوع أدبي نشهد فيه التقاء ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وامتزاجها به<sup>9</sup>، فالبناء الدرامي فيه كما يقول خليل موسى يهيمن على العناصر الغنائية.

### 3. ازدواجية الخطاب في المسرحية الشعرية "مأساة الدّب مراد" نموذجا:

"مأساة الدّب مراد"<sup>10</sup> للشاعر الفلسطيني المقاوم معين بسيسو (1928 - 1984)؛ مسرحية شعرية موجّهة للكبار وهي تتناسب الصّغار أيضا، وكونها تحمل دلالات سياسية واجتماعية عصيّة على استيعاب الصّغار، لا يستبعد أن يستوعبها الصّغار من منطلق آخر، لكونها تحمل قيما أخلاقية وتربوية إضافة إلى القيم الوطنية الذي يرسّخ دلالاتها ومفاهيمها هذا المنجز، فالخطاب هنا خطاب مزدوج موجّه للكبار والصّغار على حدّ سواء، وإذا كانت النّسلية والإمتاع بالإضافة إلى التربية والتعليم والتّهذيب هما الغاية المباشرة حين يتعلّق الأمر بالصّغار، فإنّ ترسيخ القيم الوطنية والنّضالية هو الهدف الأسمى، وإن كان الأديب قد اتّخذ من الأدب بشكل عام وسيلة للمقاومة ورفض الاستبداد، وغرس الحس الوطني والقومي والإنساني المشترك بين جميع الفئات العمرية المتطلّعة للحرية.

إنّ المقاومة في أبسط مفهوم لها هي المواجهة والتّصدّي والرّفص والتّوسل بمختلف الوسائل والأساليب للتّصدّي للمحتل أو المتعدي، من أجل الحرّية أو أيّ مطلب شرعي...، وعليه فالمقاومة "تحتوي أشكال الرّفص المادي والمعنوي ضد واقع مفروض قسراً، فحوت في طياتها تراكماً تاريخياً ووطنياً واجتماعياً وثقافياً ينأ عن العبودية وينادي بحق تقرير المصير"<sup>11</sup>، وهي لا تقتصر على القوّة المادية فحسب، فطالما كان الأدب لصيقاً بالمقاومة وهو الدّاعي لها والمخبر عنها والمستجلب لأنصارها، والراعي لدعاتها والمسؤول عن الوعي بحتميتها... ومعين بسيسو إلى جانب شعراء الأرض المحتلة أحد أقطاب شعراء المقاومة الحديثة، بالفكرة الواعية والتّصوير الدّقيق لمأساة الشّعوب المستنزفة، ومسرحيته الشّعريّة "مأساة الدّب مراد" تجسيد لمأساة الشّعوب المستباحة فكرياً وسياسياً واجتماعياً، ودعوة للوعي بواقع الآن والتّصدّي للآخر المعتدي.

### 1.3 الدراما في المسرحية الشّعريّة:

يمنح بسيسو مسرحيته الشّعريّة الحياة والحركة من خلال السّرد على لسان الحيوان، وقد اختار الحيوانات بدقّة وهي التي يمكن تدجينها وتدريبها، وفق برنامج صعب ومخطّط له مسبقاً. وقد ملأت شخصية الدّب إطار المسرحية، واختير كشخصية رئيسة لتسهم بوضوح في سيرورة الأحداث والانطلاق بها نحو النّهاية وهي كما يبدو نهاية مأساوية صادمة لأفق تلقي القارئ (الطّفّل خاصّة). والإشارة إلى عمر الدّب (خمس سنوات) تكاد تُقحم النّص برمّته في أدب الأطفال، فكأنّه خطاب موجّه للأطفال أوّلاً ثمّ الكبار ثانياً. والدّب؛ رغم إحياءاته المتعدّدة هو حيوان مألوف (الصّغار)، وليزداد تقبّل هذه الفئة لهذا الحيوان يُستنتق ويحظى باسم "مراد"، ويصوّر كشخصية أليفة تمّ تدجينها وترويضها لتتجزّ بعض الأدوار التّرفيهيّة في السّيرك أمام جمهور تواق لكل ما هو غريب وممتع، وبمعية مدرّب نفعي متلهّف للمال والشّهرة "أعّب أحسن، كي يقبض أكثر..."<sup>12</sup>. ومن البديهي تعالق خصوصيّة

المكان مع خصوصية المتلقي/الأطفال، ففضاء السيرك المحدود يستدعي الحيوانات وهي أكثر ارتباطاً بالأطفال من الكبار لاسيما إذا تعلّق الأمر بالسيرك فعالم الحيوانات لصيق بالأطفال سواء تعلّق الأمر بعالمهم الواقعي أم الخيالي.

### 2.3. المفارقة السّاخرة كآلية للرفض والمقاومة:

يعمد بسيسو عند إرسال خطاب المقاومة والنّصّي إلى تقنية المفارقة السّاخرة سواء تعلّق الأمر بمنجزه السّردي أم الشّعري، والتي تقوم على تعارض واضح يستجلب المتناقضات في سياق دلالي متناقض، عن طريق التّلاعب باللغة لاستفزاز القارئ والانعطاف به إلى المعنى الخفي بدلا من المعنى الظاهر. والمفارقة كما تعرّفها نبيلة إبراهيم: "كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، أو أنّها كلام يستخلص منه المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي، إنّما المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد"<sup>13</sup>، ولا يحتاج الأمر إلى جهد عميق حتى يستقر المعنى المراد في ذهن المتلقي من فئة الكبار أو الصّغار. يقول الدب/المتهّم: أنا كنت أمثّل حين قتلته / طلبوا منّي أن أقتله/ فوق الحلبة"<sup>14</sup>.

من المفارقات السّاخرة التّجنّي على الدّب اللّطيف وإقحامه في جريمة، فيتحوّل الموقف من مجرّد تمثيل وكفاءة في أداء الدور إلى جريمة قتل متقنة الأداء، والمثير للسّخرية أنّ الوحيد الذي غاب عنه هذا الأمر هو الممثّل النّاجح الذي برع في أداء دوره وأبهر جمهوره!!، وبناء على هذا يتحوّل المهرج اللّطيف المتلهّف لإرضاء مدرّبه وجمهوره إلى قاتل سقّاح - وهذا مالم يستوعبه- ثمّ يتفطن متأخرا للمكيدة التي نسجت ضده. ومن المفارقات السّاخرة إجهاد الدّب لنفسه بغية إنجاح عرضه لأجل مدرّبه وليس لأجله، فكّلما لعب أحسن قبض

مدربّه أكثر، ومن المفارقات السّاخرة أيضا التي يباغت بها المؤلّف المتلقّي أنّ المحقّق له دور يؤديه مثل بقية حيوانات السّيرك -وهو دور مأجور عليه- يعرف مآل التّحقيق ويدرك أنّ الدّب البريء هالك لا محالة، وهنا تتشكّل المفارقة السّاخرة التي تقوم أساسا "على موقف يناقض ما ينتظر فعله تماما، إذ يأت الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"<sup>15</sup>. فالمفارقة السّاخرة هي أداة لإثارة المتلقي وجذب انتباهه من أجل إحداث التّفاعل المطلوب بين المتلقّي والنّص، عن طريق فك شفرات ما هو معطى لتبيّن مقصدية المؤلّف ونواياه. وهي في مجملها تجسيد لآلام الشّعوب في ظلّ حكم مستبد ظالم لا يفرّق بين الحق والباطل ويسعى جاهدا إلى طمس الحقيقة.

### 3.3 استدعاء الصّور الحسيّة:

من البديهي انجذاب الأطفال نحو الصّور الحسيّة في مراحل نموّهم المختلفة، لما فيها من تحفيز للخيال وتنبيه على الصّورة المراد استدراج الطّفل إليها، والصّورة الحسيّة "تتطلّب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسيّة، فتحذف منها أشياء وتضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكلّ أشكالها المألوفة، فلا تعود تطابق أي شيء خارج التّجربة"<sup>16</sup>. والصّور البصرية أكثر ارتباطا بالأطفال لكونها أحد آليات التّواصل، وتعرّف بأنّها "تلك الصّور التي تكتب للعين، وتهتم بالجانب السّيميائي في عملية التّشكيل الشّعري، بما في ذلك الاهتمام باللّون والحذف والبياض والمفارقة والوصف، وغيرها من التقانات التي تشتغل في فضاءها الذاكرة البصرية للشّاعر، وتتحرك باتجاهها الشّهوة البصرية للمتلقّي"<sup>17</sup>، وبناء عليه يعد اللّون أو ما يرمز إليه أحد أدواتها، لما يحمله من إحياءات ودلالات تختزل تفاصيل المشهد، ولانعكاسها الواضح على طرفي العملية الإبداعية (الشّاعر والمتلقّي)، مثل لفظة "الدّم".

"الدّم فوق النّاب.../ والدّم فوق المخلب.../ والدّم فوق الكبراج.../ الدّم فوق الكبراج..."<sup>18</sup>.

فلفظة الدّم ترمز للون الأحمر وتختزل دلالات مختلفة، وتطلق العنان للخيال لتصوير الموقف وأحداث المشهد الدرامية، ويمكننا القول بأنّها صورة إيحائية ذهنية أكثر منها صورة حسّية لأنّ تشكيل هذه الصّورة يقوم على ما يدرك من هذه الصّورة ممّا هو مختزن في ذهن المتلقي إضافة إلى تعالقها مع تجربة ووعي الشاعر.

كما استعان الشاعر ببعض الصّور السّمعية، "التي يصف فيها الشاعر الصّوت والهمسات معتمدا على ما يقع على الأذن من مسموعات"<sup>19</sup>، وتقوم عادة على توظيف ما له علاقة بحاسة السّمع وتألّف الصّورة اعتمادا على أصوات الألفاظ وكذا وقعها في الشّعر، واستيعابها من خلال حاسة السّمع فقط أو مع بقية الحواس الأخرى، بمرافقة الإيقاع الشّعري الداخلي والخارجي، لينتقل الإحساس بهذه الصّورة من الشاعر إلى المتلقي...<sup>20</sup>، مثل: أموء، أزگرد، أصقّ، ضحكة طفل، التي تسهم في عملية الإدراك الحسّي للطفّل. وتضاعف من تفاعله ومشاركته الوجدانية والعاطفية والحسّية.

إضافة إلى الصّور الحركية التي تضفي الحيوية على المسرحية الشّعرية وتكوّن التّفاعل وتحدث الانجذاب والتأثير، وتجسد الحركة عن طريق أفعال دالّة على الحركة وما ينجم عنها من انفعالات توحى بالانسجام مع استمرارية التّواصل مع المتلقي (صغار، كبار).

"الكلب يدخّن غليوناً/ الذئب يؤلف موسيقى/ الفيل يهز البطن/ الأسد بمخلبه يبصم"<sup>21</sup>.

ثم إنّ إدانة الدب والحكم عليه بالإعدام فيه تحفيز لإدراك الطّفّل ومخيّلته واستثارة لحواسه ولملكاته الشّعورية لينتفض ويدين هذا التّصرّف غير المقبول الذي يحكمه الظلم والتّعسف، محاكيا بعضا من مستويات إدراك الكبار ورفضهم.

### 4.3 توظيف الرمز:

لا يتوقّف بسيسو عن توظيف الرمز بمختلف أشكاله في منجزه الشعري، على غرار شعراء عصره، ويعرّف الرمز بأنه "كل ما يحل محل شيء آخر في الدّلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها"<sup>22</sup>، وهو من أكثر ما لجأ إليه الشعراء في العصر الحديث والمعاصر، نظرا لما يكتنفه من طاقة جمالية وإيحائية وقدرة على تكثيف المعنى، وهذه التقنية يتوسلها الشاعر للتعبير عن كل ما يشغله وما يتطلع إليه بطريقة خفية لا يدركها إلا قارئ تعود على الخوض في أعماق النصوص وقراءتها قراءة جيّدة متمرّسة، والشاعر يخفي خلفها لكونها أداة نموذجية يخفي نفسه من خلالها بطريقة فنية وبطريقة ذكية يصعب إدراكها في بعض الأحيان<sup>23</sup>.

لطالما كانت العودة إلى التراث القومي والإنساني مصدر إلهام الشعراء، وأحد وسائل المقاومة والرفض، واستلهم رموز الثورة شغل بسيسو مثل شهرزاد وجيفارا وعبد الله بن محمد (قائد ثورة الزنج في القرن الثالث الهجري)... الخ، كأداة فاعلة لتبرير رؤيته وتحديد موقفه الثوري من قضيته، لكنّه يفاجئنا في مسرحيته الشعرية "مأساة الدّب مراد"، باستعراض رموز أخرى في الإطار ذاته، حينما يستأنس بالحيوان "الدب" ويحوّله إلى رمز لمأساة الشعوب المضطهدة المستسلمة المنقادة لكونها لا تقاوم ولا ترفض واقعها المخزي، وهي دعوة مبطنّة للثورة والنّمرّد وتحقيق آمال الشعوب في التّحرر والانعتاق من أغلال الاستبداد والظلم.

إنّ هذا المنجز الأدبي يوظّف الرّمز بامتياز، والمتلقي/الطفل يتقبّل النصّ بدلالاته الظاهرة الخالية من أيّ تعقيد أو غموض، غير أنّ الكبار يستكشفون مكنونات النصّ ويؤولون ما هو مبطن، ويستوعبون الرموز الخفية، فإدراكهم لرمزية الدّب تحت وطأة الظلم واستيلاّب الحرية ليس بالأمر العسير، في حين نلّف إدراك الصّغار قاصر عن استكناه الدّلالة الخفية، باستثناء تعاطفهم وإشفاقهم على الدّب المغدور، فمن خلال تقنية التلاعب وتزييف الحقائق، يتحوّل الدّب إلى وحش لمجرّد امتلاكه الفطري لأنياب ومخالب، ومن أداة

للتسلية والتّرفيه إلى أداة للفتك، يلقي حتفه بسبب غدر أصحابه ممّا يستدعي تعاطف الأطفال وإشفاقهم عليه، وهي كما نرى دلالة سطحية لا تتعدّى فهمهم البسيط، أمّا الدّلالة العميقة المبطّنة التي يستجليها الكبار من منطلق معرفي وثقافي وفكري عميق، تستوجب الغوص في المعطى الظاهر لاستجلاء ما هو خفي، فالسّيرك هو انعكاس للحياة (عالم البشر)، والدّب هو الممثل لمستويات الوعي الفردي أو الجمعي (الشّعب)، حيث يعيش حياة الاستلاب والخضوع لمالكه، الممثل لمنظومة الاستبداد والقهر والإذلال أو السّلطة القمعية. "لو كلّ الحيوانات بهذا السيرك/ يلعب دوره.../ ما طلبوا منّي أن أقتله.../ من منا يلعب دوره...؟/ جنّت الآن تحقّق.../ هل هذا هو دورك...؟"<sup>24</sup>.

وهي رسالة رمزية عميقة، فالسّيرك الذي يجمع هذه الحيوانات المستلبة والمدجّنة هو رمز لحياة الشّعوب المخدّرة، التي تلعب أدواراً خطّط لها مسبقاً ويتم تطويعها وتسخيرها لخدمة السّلطات الاستبدادية شاءت أم أبّت. ومن البديهي أن يسهم هذ الوضع في خلق أشكال من المقاومة، مهما تعدّدت الأدوات العقابية وأشكال الإيذاء والظلم.

### 5.3 استراتيجية الحوار والحوار الدّخلي:

يعد الحوار من أهمّ العناصر المشكّلة للمسرحية الشّعريّة، والحوار -كما هو معروف- هو الكلام الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر من شخصيتين، وقد يتم من خلاله عرض آراء تعليمية أو فلسفية أو غير ذلك مثل محاورات أفلاطون...<sup>25</sup>، ويتعجّب توفيق الحكيم من تعدّد أغراض الحوار وكيف أنّه يؤدّيها في الوقت ذاته وبمفرده رغم اختلاف هذه الأغراض، فقد تكون عبارة من عباراته على لسان أحد أشخاص المسرحية محمّلة بعدّة مهام: الإخبار بحادثة، وتكوين شخصية من شخصيات المسرحية، وخلق جو معيّن في المسرحية، وتخزين لروح مفرح أو مظلم<sup>26</sup>، ويرى النّاقّد المسرحي كمال عبد الرزّاق أنّ المسرحية الشّعريّة مثل

الرّواية النّثرية تحتويان على العناصر الفنّية ذاتها: عرض، عقدة، حل، لكنّهما تختلفان في الحوار الذي يرد في المسرحية الشّعريّة شعرا بينما في الرّواية النّثرية يرد نثرا<sup>27</sup>. إنّ الحوار أداة للتّواصل يسهم بمعية العناصر الفنّية الأخرى في بناء وتشكيل نسيج المسرحية الشّعريّة، وطريقة تقديم الشّخصيات ترتكز أساسا على الحوار، فمن خلاله نستكشف الجوانب النّفسيّة وحتى الفيزيولوجية والاجتماعية التي تشكّل الشّخصيات ومستويات تفكيرها، وصراعها وتصادمها أو تصالحها وانسجامها مع غيرها ومع واقعها، ومن خلاله يتمّ تسريب رؤية المؤلّف وموقفه من العالم المبني على النّقد الاجتماعي أو السّياسي أو غير ذلك... الخ. من خلال عرض الأفكار والمواقف للوصول إلى الحقيقة<sup>28</sup>، كما أنّ تشكّل الأحداث وتناميها منوطة بالحوار، ويجمل عادل النادل وظائف الحوار في كونها تعرفنا بالشّخصيات وتعبّر عن الأفكار كما تساهم في تطور الأحداث ومساعدته في إخراج المسرحية<sup>29</sup>.

يرتكز الحوار في المسرحية الشّعريّة على اللّغة الشّعريّة وعلى الإيقاع والقافية ممّا يضفي جمالية على النّص وهذا ما يشكّل الاختلاف بينها وبين الحوار في النّص النّثري، إضافة إلى تباين التشكيل اللّغوي فهو في المسرحية الشّعريّة يعتمد أساسا على الإيجاز والتكثيف الدلالي. مثال: "المحقق: مازال سؤالي.../ أنت القاتل/ الدّب: أنا لم أقتله.../ أنا كنت أمثّل حين قتلته/ طلبوا منّي أن أقتله.../ فوق الحلبة..."<sup>30</sup>.

والحوار يرد بعدّة أنماط منها الحوار المباشر بين الشّخصيات، والحوار الدّاخلي الذي يدور في ذهن أو نفس الشّخصية ليعبّر عن الدّات وعن مشاعر الشّخصية وانفعالاتها وأفكارها ونزعاتها... وبسيسو في هذا المنجز يمهّد دائما لهذا النّوع من الحوار بعبارات دالّة عليه: (كأنّه يحدّث نفسه)، (يوصل حديثه لنفسه وكأنّه لا يسمع)، (يسكت لحظة ثم يواصل حديثه لنفسه). ومن خلال هذه الحوارات الدّاخلية تتنامى الأحداث وتتطوّر، وهي قائمة على تقنية الاسترجاع (الغلاش باك)، فالشّخصية الرّئيسة (البطل) تستحضر بعض الأحداث

الغائبة عن علم المتلقي والمتعلقة بمنجزها فوق خشبة المسرح، وتكشف عن علاقتها بالآخر (الضحية)، وهنا تتشكل الأحداث بكل أبعادها في ذهن المتلقي ويصنع موقفه المنبني أساساً على المعطى المقروء الجاهز. وعليه فسيرورة الأحداث متعلقة مع الحوار وهو المحرك الرئيسي للأحداث نحو تأزمها ثم نحو انفراجها، والشخصيات محدّدة (البطل والمحقق) تتقاسم أدوارها بعناية، وعن طريق تقنية السؤال والجواب نستكشف حدود كل شخصية فالمحقق هو الطرف المدين والذي يدير جلسة المحاكمة بسؤال المتهم، والبطل هو الضحية والمتهم في الوقت ذاته، يجيب عن الأسئلة الموجهة إليه مستعينا بأسلوب الاستفهام والتعجب وبتقنيّتي التعليل والتّحليل فتتكشف المؤامرة ويحدث التناغم والانسجام مع المتلقي/الطفل وحتى المتلقين/الكبار، النّاجم عن تآلف الأحداث مع الحوار، وبقدر ما ينجذب الكبار إلى هذا النصّ ينجذب الصّغار للغته البسيطة وإيقاعه الدرامي المؤثر.

### 6.3 أسلوب التكرار:

يعد التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية التي طغت على الشعر العربي الحديث، وقد اتخذها الشعراء كمظهر من مظاهر التجديد في قصائدهم، والتكرار هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجدّه في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجدّه أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية..."<sup>31</sup>. والتكرار هو إلحاح الشاعر على جهة مهمّة في العبارة يعبرها عناية أكثر من غيرها، وهو (التكرار) يتناول العبارة مسلّطاً الضوء على نقطة حسّاسة فيها كاشفاً عن اهتمام المتكلم بها، وهو بذلك يحمل دلالة نفسية ذات قيمة للنّاقد الأدبي الذي يُعنى بدراسة الأثر وتحليل نفسية صاحبه<sup>32</sup>، ويلجأ إليه الشاعر من أجل إيجاد ذلك الإحساس الذي يوحى بالوحدة والتّماسك في القصيدة الشعريّة، ومن أجل تكثيف الفكرة

وتطويرها أو العاطفة المراد التعبير عنها<sup>33</sup>. واعتماد الشّاعر أسلوب التّكرار بعيد كل البعد عن العشوائية، فالشّاعر يقوم بلفت انتباه المتلقّي ويعلي من مستوى تركيزه وهذا ما يبعده عن التّشتت وعن القراءة العابرة والسّطحية، ويحمّله على التّفاعل مع النّص المنجز ويقمّمه في قراءته قراءة واعية فيشارك المتلقّي الشّاعر تجربته الشعريّة وانفعالاته، ثمّ إنّ الجرس الموسيقي الذي يحدثه التّكرار من خلال ترديد إيقاعات معيّنة له دور في استدراج المتلقّي، كما أنّ الإلحاح على وحدات لغوية معيّنة يسهم في تكثيف دلالة النّص والخروج به إلى آفاق رحبة فسيحة، فضلا عمّا يحدثه من أثر نفسي لا يستهان به عند المتلقّي، فعبارة "أنت القاتل" تتكرّر في القصيدة ثلاث مرات لتربط بين أجزاء القصيدة وتفسح المجال للتّعريف أكثر على البطل وسبب إدانته، كما تسهم في جذب المتلقّي ولفت انتباهه وإثارة فضوله، وخلق مشاعر وتأثيرات نفسية معيّنة في نفسه كالتّعاطف والرفض وغير ذلك...

إضافة إلى ذلك، التّكرار يعمل على تأكيد صور معيّنة وتجسيدها بحيث تتفاعل مع المتلقّي وتسهم في تشكيل مشهد درامي مثل تكرار عبارة "الدّم فوق" التي تتكرّر في بداية المنجز الشعري أربع مرات (الدم فوق النّاب (مرة واحدة)/ (الدم فوق المقلب (مرة واحدة)/ (الدم فوق الكرياج (مرتان))، وهي صور حسّية عمل التّكرار على ترسيخها وتجسيدها في ذهن المتلقّي ورسم صورة متكاملة للمشهد الدرامي، والعبارة الأخيرة كررت مرتان للتأكيد على التّعذيب الجسدي الذي تعرّض له البطل قبل استجوابه ومن ثمّ استعطاف المتلقّي واستدراجه لمتابعة تلقي النّص وقراءته قراءة واعية.

كما أنّ تكرار عبارة "هذا هو دور" خمس مرات في صيغة استفهام تعجّبي، غرضه كشف الحقيقة والتأكيد على ربط النّص بالواقع لأجل رفض ما هو قائم والتمرد عليه بعد فهم آليات اشتغاله، والمؤسسة على التعسف والمكرسة للظلم والاستبداد.

والتكرار يرد بصور مختلفة منها: تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار العبارة، تكرار السطر... مثل: مَنْ (ثلاث مرات)، أنا (ست مرات)، كنت (أربع مرات)، طلبوا (ثلاث مرات)، أعطي (ثلاث مرات)، السيرك (مرتان)، مأساة (ثلاث مرات)، أطفال (مرتان)، الدب مراد (ثلاث مرات)، السيرك المفتوح (مرتان)...

وهذا الأسلوب موجّه للكبار والصغار ولا يتعارض مع أي منهما، يعمل على ترسيخ المشهد في ذهن المتلقي (الكبار/ الصغار) ويشعر بواقعيته، فضلا عن إبانة التفاصيل وتكثيف الدلالة وتقوية المعنى وإحداث التلاحم والتواشج المنطقي بين أطراف القصيدة، كما أنّ الطاقة الإيقاعية للتكرار تستهوي الصغار والكبار معا.

### 7.3 أسلوب الاستفهام ومستويات التلقي:

أسلوب الاستفهام هو من أساليب المعاني البلاغية التي حظيت باهتمام الشعراء منذ القديم وهو من الأساليب الإنشائية، ويعرف بأنه أحد أنواع الاستفهام الطلبي "وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصّة"<sup>34</sup>، ومن أدوات الاستفهام: هل، الهمزة، ماذا، من، متى، كيف، كم، أين... وغيرها. لجأ الشعراء إلى هذا الأسلوب البلاغي طلبا لإضفاء عنصر الجمالية على أعمالهم الشعرية، وتعدد الأنماط والأساليب البلاغية في النص لأجل إثارة حماس المتلقي وتشويقه ومساعدته على فهم واستكناه مرامي المؤلف وتتبع ملامح تشكيل الشخصيات بدقة وطريقة تفكيرها وصراعها الداخلي أو الخارجي مهما تعددت أنماطه وأشكاله، كذلك لأجل فهم الأحداث وسيرورتها في تأزمها أو انفراجها.

في "مأساة الدب مراد" نرصد أسلوب الاستفهام بشكل لافت للانتباه، تخلّل أسلوب الحوار على لسان البطل (الدب مراد) بوجه خاص، وعلى قدر ما تحمله هذه التساؤلات من إثارة المتلقي للبحث عن الأجوبة من تلقاء نفسه دونما تدخل المؤلف، فهي دعوة للقارئ للتمعّن

في تلك التّساؤلات لإدراك خلفياتها، لأنّ الأمر لا يتعلّق بالبطل بحدّ ذاته بل بقضايا أخرى أشمل وأعمق ممّا تصوّره المسرحية الشّعريّة، قضايا تمتدّ إلى الوطن والوجود والإنسانية، ومن ثمّ تحصل مشاركة المتلقي هموم المؤلّف وآلامه فيبتعد عن السّطحية واللامبالاة ويلعب دور المحلّل والكاشف لخبايا النّص وما وراء السّطور، ويتناول بعمق ما يقرأه معملا آليات التّفكير والتأمّل.

نسجل في مستهل النّص المنجز بساطة الأسئلة والأجوبة ومباشرتها إذ لم تتعدّ التعرّف بالبطل، والملاحظ أنّها تمهّد للانعطاف المبالغ للحوار بعد إثبات التّهمة "أنت القاتل"، فبدلاً من أن يكون الجواب نفياً أو إثباتاً يعوّض باستفهام "أنا...؟!"، والاستفهام كما نرى يتجاوز طلب المعرفة إلى التّعبير عن مشاعر وأحاسيس معيّنة، فدلالة الاستفهام هنا هي التّعجب.

والشاعر يبهّرنّا بقدرته على إدارة الحوار إذ تستبدل الأدوار أو طرفي الحوار (السائل والمجيب) فيتحوّل البطل من مسؤول إلى سائل، وتتوالى التّساؤلات والاستفهامات وهي في مجملها لا تطلب المعرفة بالشّيء إنّما تخرج إلى دلالات ومعانٍ أخرى (من منها يلعب فوق الحلبة دوره؟، هذا هو دور الكلب...؟، هل هذا هو دور الدّئب...؟، هل هذا هو دور الفيل...؟، هل هذا هو دوره...؟، من ممّا يلعب دوره...؟، هل هذا هو دورك...؟).

ونرصّد توظيف أدوات مختلفة للاستفهام ولكل أداة دلالاته الخاصّة: لا، من، هل...الخ، وهي تدلّ على معاني بلاغية مختلفة (كالتّعجب، الإنكار، التقرير، الإدانة...الخ)، وتعبّر عن الأحاسيس والمشاعر التي يرسلها الشّاعر للمتلقي، وهي كلّها تجسّد درجة الوعي بمستويات التّلقّي من الكبار والصّغار، فالخطاب موجّه ل كليهما وإن اختلف مستوى التّلقّي والاستيعاب، وغالباً ما يكون أسلوب الاستفهام بسيطاً ومباشراً ومناسباً لاستيعاب الصّغار، ومفخّخاً لما يثيره من قلق وتوتّر ومحاولة لتجاوز المعطى واستكناه الدّلالات للكبار.

وتوالي الأسئلة والأجوبة -مع تنوع أساليب الاستفهام- كان له دور في إثراء المعنى وإغناء النص بالدلالات، وأسهم في تشكيل مشهد عام متسلسل الأحداث متماسك البنية، وإن كانت الأجوبة في أغلبها مفتوحة تلقفها الحيرة والانكار، هدفها استدراج المتلقي والزج به في متاهة البحث عن الحقيقة.

### 8.3 ترسيخ القيم الأخلاقية والتربوية والوطنية:

ترسيخ القيم من أولويات أدب الأطفال، فالأديب يضع نصب عينيه هذه الغاية ولا يحيد عنها وإن تعددت الغايات والأهداف، والقيم هي معايير اجتماعية يمتصها الفرد من البيئة الاجتماعية الخارجية وقيم الفرد من خلالها موازين ليبرر من خلالها أفعاله، وتكون هاديا ومرشدا، وتحدد للأفراد الأصحاب والأعداء...<sup>35</sup>، أو بالأحرى هي معايير فكرية ووجدانية يعتقد بها الأفراد ويتعاملون بموجبها مع الأشياء بالرفض أو القبول<sup>36</sup>.

تسعى المسرحية الشعرية لترسيخ القيم الأخلاقية والتربوية والوطنية لدى الأطفال، نظرا لما تملكه من قدرة على الجذب والتأثير، والحقيقة أن التأثير لا يتعلق بالصغار فقط بل بالكبار أيضا فالمسرحية عامل مؤثر مبني على عمق تجربة الشاعر وعمق معاناته، يستخدمها كأداة فاعلة في التأثير في الفئات العمرية المختلفة، ويحملهم شواغله وهمومه الوطنية والإنسانية. ومن القيم التي حفلت بها هذه المسرحية الشعرية: الأخلاق الفاضلة جزء من تشكيل الذات، الإغراق في تقدير العلاقات الإنسانية، تقديس الطفولة والنقاء الروحي، تعميق روح الانتصار للمظلومين، رفض الظلم والاستبداد، الحقيقة هي ضالة الإنسان في هذا الوجود...، "كان يقدم عسله/ كان يقدم لبنه/ كي يسمع ضحكة طفل"<sup>37</sup>. واللغة الشعرية والدراما الطاغية على المسرحية الشعرية تعمق من التمسك بالقيم التي يدعو إليها الشاعر،

كذلك نشر الوعي والتّفاعل مع الشّاعر والنص المنجز، ومن ثمّ نسجل النّقلة النوعية نحو فرد (مجتمع) واع ومسؤول ومتحرّر فكريًا وثقافيًا واجتماعيًا وسياسيًا.

**4. خاتمة:**

من خلال تيمة الطّفولة نأظرا منها ومنظورا إليها في الشّعر الفلسطيني الحديث من خلال معين بسيسو، نرصد مستويان من المعالجة المباشرة ومخاطبة الأطفال بنسبة أكبر والرمز للكبار بمستوى أكبر، ومعين بسيسو اتخذ أدب الأطفال وليجة على شاكلة كليلة ودمنة ينطلق من الصغار ويبعث برسائله للكبار، والرّسالة الثانية موجهة للكبار على أنهم صغار بكل ما تحمله الرسالة من مصداقية باعتبارهم مصدر تكليف والصغار باعتبارهم سيكونون كبارا، كل هذا من خلال شرعية الصغار ومن خلال البراءة والمصداقية، ومن خلال مناهج التكليف وتحمل المسؤولية والوعي الآني، تميزا له عن الوعي المستقبلي في خطاب الإعداد للطفل، وهنا يبرز نجاح بسيسو في اعتماد استراتيجية الخطاب بالاعتماد على الشمول والازدواجية.

## **5. الهوامش:**

- 1 فاضل الكعبي: كيف نقرأ أدب الأطفال دراسة ونصوص شعرية وقصصية ومسرحية، ط1، عمان- الأردن، الوراق للنشر والتوزيع، 2012، ص176.
- 2 ينظر العيد جلولي: النص الشعري الموجه للأطفال في الجزائر (دراسة تحليلية لاتجاهاته وأنماطه وبنياته الفنيّة)، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف أحمد منور، قسم اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، 2004-2005، ص3.
- 3 أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن، ط1، القاهرة، دار الفكر العربي، 1991، ص150.
- 4 ينظر يوسف رمضان عبيد: المسرحية الشّعريّة في الأدب العربي صلاح عبد الصّبور نموذجا، مجلة مسرحنا، مصر، وزارة الثقافة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع935، 28 يوليو 2025، يوم 28 جويلية 2025، الساعة 17:00. الموقع: <https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=10888>
- 5 ينظر ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مادة (ش ع ر)، ط1، بيروت - لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، 1977، ص281.
- 6 المرجع نفسه: ص281.

- 7 خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل)، دمشق- سوريا، اتحاد الكتّاب العرب، 1997، ص3.
- 8 ينظر لويس عوض: دراسات عربية وغربية، مصر، دار المعارف، 1965، ص100.
- 9 ينظر أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص26.
- 10 معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، بيروت- لبنان، دار العودة، 1987.
- 11 أحلام بوزيان: المقاومة الثقافية في منمنمة "ليالي رمضان" لمحمد راسم، مجلة النص، سيدي بلعباس، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي اليابس، مج11، ع1، 2024، ص284.
- 12 معين بسيسو: الأعمال الكاملة، ص479.
- 13 نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مج7، ع3، أبريل 1987، ص132.
- 14 معين بسيسو: الأعمال الكاملة، ص480.
- 15 سامح رواشدة: فضاءات الشعرية -دراسة في أعمال أمل دنقل الشعرية، أريد، المركز القومي للنشر، 1999، ص18.
- 16 محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، بيروت، لبنان، دار الكتاب المتحدة، 2006، ص6.
- 17 عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص230.
- 18 معين بسيسو: الأعمال الكاملة، ص487.
- 19 لريك حورية: الصورة الشعرية وتشكيلاتها الفنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مجلة النص، سيدي بلعباس، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي اليابس، مج12، ع1، 2025، ص603.
- 20 ينظر صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص21.
- 21 معين بسيسو: الأعمال الكاملة، ص480.
- 22 مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان- بيروت، 1984، ص181.
- 23 ينظر ياقى أحمد: رمزية الشعر المعاصر، مجلة النص، سيدي بلعباس، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي اليابس، مج4، ع1، 2017، ص331، 332.
- 24 معين بسيسو: الأعمال الكاملة، ص481.
- 25 ينظر إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص101.
- 26 ينظر توفيق الحكيم: فن الأدب، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2023، ص101.
- 27 ينظر أحمد محمد الشريف: المسرحية الشعرية.. أين، مجلة مسرحنا، مصر، وزارة الثقافة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع935، 28 يوليو 2025، يوم 28 جويلية 2025، الساعة 18:00.
- الموقع: <https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=12114>
- 28 ينظر بسام عبك: الحوار الإسلامي المسيحي، دمشق- سوريا، دار قتيبة، 1418، ص20.
- 29 ينظر عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما والمسرحية، ط1، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1987، ص34.
- 30 معين بسيسو: الأعمال الكاملة، ص480.

- 31 مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117، 118.
- 32 ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967، ص242.
- 33 ينظر خليل رزق: عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، 1995، ص83.
- 34 عبد العزيز عتيق: علم المعاني، ط1، بيروت- لبنان، دار النهضة العربية، 2009، ص88.
- 35 ينظر إيهاب عيسى المصري، طارق عبد الرؤوف محمد، القيم التربوية والأخلاقية، مفهومها، أسسها، مصادرها، ط1، القاهرة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، 2013، ص12.
- 36 ينظر المرجع نفسه: ص15.
- 37 معين بسيسو: الأعمال الكاملة، ص480.

## 6. قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985.
2. أحلام بوزيان: المقاومة الثقافية في منمنمة "ليالي رمضان" لمحمد راسم، مجلة النص، سيدي بلعباس، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي الياباس، مج11، ع1، 2024.
3. أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
4. أحمد محمد الشريف: المسرحية الشعرية.. أين، مجلة مسرحنا، مصر، وزارة الثقافة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع935، 28 يوليو 2025، يوم 28 جويلية 2025، الساعة 18:00.
- الموقع: <https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=12114>
5. أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن، ط1، القاهرة، دار الفكر العربي، 1991.
6. العيد جلولي: النص الشعري الموجه للأطفال في الجزائر (دراسة تحليلية لاتجاهاته وأنماطه وبنيتة الفنية)، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف أحمد منور، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2004-2005.
7. إيهاب عيسى المصري، طارق عبد الرؤوف محمد، القيم التربوية والأخلاقية، مفهومها، أسسها، مصادرها، ط1، القاهرة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، 2013.
8. بسام عبك: الحوار الإسلامي المسيحي، دمشق- سوريا، دار قتيبة، 1418.
9. توفيق الحكيم: فن الأدب، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداي، 2023.
10. خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير، تحليل)، دمشق- سوريا، اتحاد الكتاب العرب، 1997.
11. خليل رزق: عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، 1995.
12. سامح رواشدة: فضاءات الشعرية -دراسة في أعمال أمل دنقل الشعرية، أريد، المركز القومي للنشر، 1999.
13. صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

14. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما والمسرحية، ط1، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1987.
15. عبد العزيز عتيق: علم المعاني، ط1، بيروت- لبنان، دار النهضة العربية، 2009.
16. عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
17. لريك حورية: الصورة الشعرية وتشكيلاتها الفنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مجلة النص، سيدي بلعباس، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي اليابس، مج12، ع1، 2025.
18. لويس عوض: دراسات عربية وغربية، مصر، دار المعارف، 1965.
19. ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مادة (ش ع ر)، ط1، بيروت - لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، 1977.
20. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان- بيروت، 1984.
21. محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، بيروت، لبنان، دار الكتاب المتحدة، 2006.
22. معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، بيروت- لبنان، دار العودة، 1987.
23. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967.
24. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مج7، ع3، أبريل 1987.
25. ياقبي أحمد: رمزية الشعر المعاصر، مجلة النص، سيدي بلعباس، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي اليابس، مج4، ع1، 2017.
26. يوسف رمضان عبيد: المسرحية الشعرية في الأدب العربي صلاح عبد الصبور نموذجاً، مجلة مسرحنا، مصر، وزارة الثقافة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع935، 28 يوليو 2025، يوم 28 جويلية 2025، الساعة 17:00.
- الموقع: <https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=10888>
27. فاضل الكعبي: كيف نقرأ أدب الأطفال دراسة ونصوص شعرية وقصصية ومسرحية، ط1، عمان- الأردن، الوراق للنشر والتوزيع، 2012.