



مسرحة الرواية وتسريد المسرحية، أول غيث جنس المسرواية الهجين

Dramatizing the novel and narrating the play, the first type of hybrid narrative play

الباحث: خليفه قانه

جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)

khalifa.gana@univ-biskra.dz

مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها

تاريخ النشر: 2025/03/05	تاريخ القبول: 2025/02/27	تاريخ الاستلام: 2024/02/12
-------------------------	--------------------------	----------------------------

ملخص:

بحلول العصر الحديث أخذت ظاهرة التواصل بين الأجناس الأدبية تطفو على سطح الساحة الأدبية، وقد أخذ معها مبدأ نقاء الجنس الأدبي في الانحسار والاندحار، وقد كان لعملية التجسير الأجناسي إسهام كبير في تكريس انفتاح الأجناس التعبيرية على بعضها، وهو ما كفل لها ما تنشده من قوة التعبير والتأثير ونجاعة التعاطي مع شتى القضايا الراهنة، ومن هذه التقنيات التي أُسندت عليها لتكريس التجسير الأجناسي: المسرحية والتسريد اللتان عملتا مبدئيا على تحقيق التواصل والتعايش بين جنسي الرواية والمسرحية.

واستندت هذه الدراسة على المنهج التحليلي المعضد من المنهج المقارن في سبيل التعرف على جذور فني المسرحية والرواية في التراث الإغريقي، والكشف عن علاقة المسرحية الحديثة بالدراما الإغريقية من جهة، وعلاقة الرواية بالملحمة والدراما الإغريقيتين من جهة أخرى، وإبراز آليات مسرحية الرواية وتسريد المسرحية، وتحديد دور هاتين التقنيتين في ظهور فن المسرواية على الساحة الأدبية حديثا، فضلا عن إمطة اللثام عن شتى خصائص جنس المسرواية الذي انفتح هو الآخر على الأفلمة.

الكلمات المفتاحية: مسرحية الرواية ؛ تسريد المسرحية ؛ الجنس الأدبي ؛ المسرواية ؛ التعددية الأجناسية.

Abstract :

By the modern era, the phenomenon of communication between literary genres began to emerge in the world of literature, and with it the principle of the purity of the literary genre declined. Bridging genres played a major role in embodying the openness of expressive genres, which ensured for them the power of expression, influence, and effective dealing with current issues. Among these approved techniques: theatre. And narration, which worked to achieve communication between the novel and the play.

This study adopted the analytical approach and the comparative approach to identify the origins of the play and the novel in Greek literature, determine the relationship of the modern play to Greek drama, the relationship of the novel to the Greek epic and drama, the mechanisms of dramatizing the novel and narrating the play, and their role in the emergence of the modern narrative, in addition to revealing the various characteristics of the narrative genre. Which was turned into a movie.

Keywords: The dramatization of the novel ; Narration of the play ; Literary genre ; Novel play ; Multiple literary genres.

1. مقدمة:

أمام رياح التجريب والحدثة السافيات شرعت الحدود والحواجز الموضوعية بين الأجناس الأدبية تنهار وتلاشى تدريجياً، مؤذنة ببداية أفول نجم مبدأ نقاء الجنس الأدبي وواحدته الذي أخذ في الانحسار والتقهقر، فاسحاً المجال أمام التعددية الأجناسية؛ أين مُدت جسور التجنيس على بحيرة الأدب، رابطة وجامعة بين مختلف ضفافها رغبة في تحقيق التواصل بين الأجناس الأدبية التي كان لعملية التجسير الأجناسي هذه إسهام ودور كبيران في انفتاحها على بعضها، ومن ثمَّ الاستفادة من كل ما تحوزه مختلف الأجناس الأدبية من إمكانات وطاقات وتقنيات وقدرات.. بها تحقق ما تنشده من قوة التعبير والتأثير ونجاعة التعاطي مع شتى القضايا والموضوعات الراهنة والمستجدة وفعالية سبرها وتشخيصها ومعالجتها لها...

ومن هذه التقنيات التي أُسند عليها لتكريس التجسير الأجناسي: المسرحية والتسريد اللتان اعتمد عليهما مبدئياً في تحقيق التواصل والترابط والتعايش بين جنسي الرواية والمسرحية؛ حيث تعمل المسرحية على إضفاء مختلف عناصر المسرحية، وخصوصاً الصراع والحوار على العمل الأدبي سردياً كان أم غير

سردى. والتسريد يعمل على إكساب المسرحية أو غيرها من فنون الأدب خصائص السرد وآلياته من نحو الاسترجاع والاستباق والتبئير وغيرها؛ لتتضح بذلك الإشكالية القائمة على إمكانية ميلاد عمل أدبي يجمع بين الرواية والمسرحية انطلاقاً من تقنيتي المسرحية والتسريد، ولتنبثق عنها جملة من التساؤلات الآتية: علام يعتمد العمل الأدبي الذي يمزج بين الرواية والمسرحية؟ وكيف يصطلح على هذا المولود المهجن؟ وهل مصطلح "المسرواية" الذي أُطلق عليه يكشف حقيقته ويبرز طبيعته؟ وهل من اصطلاحات أخرى له؟ ومن هم النقاد الذين اقترحوها؟ وهل للمسرواية مستقبل واعد أو أنها ولدت ميتة؟

وهذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه استناداً إلى المنهج التحليلي، رامية الكشف عن مختلف ما يتميز به جنس المسرواية من خصائص فنية تجمع بين ما يتوفر في جنسي المسرحية والرواية الفنيين، وتبيان آليات تسريد المسرحية ومسرح الرواية، وفنيات أفلمة الرواية وسنيرة المسرحية والرواية، وإمالة اللثام عن طرائق تحويل الأعمال المسرحية إلى أعمال روائية فتلفزيونية من جهة، ومراحل تصوير الأعمال الروائية إلى مسرحيات وأفلام سينمائية.

ليس من المبالغة في شيء القول بأن الدراما هي أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، ولعل معرفة الإنسان لها سابقة لمعرفته الشعر بقرون؛ ذلك أن الشعر مرتبط باللغة ونضج معاييرها ونظمها، وأسبقيتها هذه لا تعني مظاهره الشعر ومقاطعته، فبمجرد أن وقف الشعر على رجليه واستوى على سوقه سارعت الدراما إلى الارتقاء بأحضانها خاطبة وده مستجدية تبنيه لها وإلحاقها بنسبه وحياضه، فهي لم تعرف النضج والاستواء إلا على يديه، والمسرحية الإغريقية خير شاهد على ذلك.

إن وجود الدراما من وجود الإنسان نفسه؛ وذلك باعتبارها فناً أدائياً متعدد الصور والأشكال، مارس طقوسها الإنسان عن وعي منه وعن غير وعي في تقليده ومحاكاته لمختلف عناصر الطبيعة الحية، وهذا التعاطي الدرامي يمثل البدايات الأولى لفن الدراما، وهذه الدراما ليست هي طبعاً بمثل نضج الدراما المكتملة المعروفة لدى أسخيلوس ويوربيدس وغيرهما.

2. تأصيل الرواية:

2.1 مفهوم الدراما والمسرحية:

عن الدراما وماهيتها يقول أرسطو في معرض حديثه عن محاكاة الأفعال النبيلة والأفعال الحقيرة في الأعمال المسرحية: "وعلى هذا فإن سوفوكليس من جهة يحاكي مثل هوميروس أشخاصاً أفاضل، ومن جهة أخرى يحاكي مثل أريستوفانيس، فكلاهما يحاكي أشخاصاً يقومون بأداء أفعال، ولهذا يطلق البعض لفظة "دراما" على مثل تلك المنظومات "المسرحيات" التي تقدم أشخاصاً وهم يؤدون أفعالا" (أرسطو، 2020، صفحة 73)

في إشارة منه إلى أن الدراما تشتمل على التراجيديا والكوميديا، وأنها تتعين من خلال الحدث ليس إلا، بصرف النظر عن طبيعة هذا الحدث نبيلًا كان أم وضيعًا حقيرًا.

وأصل كلمة دراما **drama** هو **dran** دران، ومعناها الحرفي في اللغة الدورية: يفعل ، أو عمل يؤدي (أرسطو، 2020، صفحة 73)

والدراما - حسب ما ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - هي : " المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهية، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية " (وهبه و المهندس، 1984، صفحة 176) ويلاحظ في هذا التعريف استبعاده المأساة والمهية عن ساحة الدراما، بالرغم من كونها مسرحيتين، وحصره الدراما في المسرحية الجادة، ثم أليست المأساة مسرحية جادة؟! فكيف يصح عزلها عن فلك المسرحية الجادة؟ ومتى أغفلت المأساة معالجة مشكلات الحياة الواقعية؟ وهل يقبل هذا التجني على المهية في اعتبارها عملاً مسرحياً يحاكي أراذل الخلق ويصور ذميم الصفات وسيء الأخلاق؟ فكم من عمل كوميدي عالج بنجاعة واحترافية قضايا شائكة ومشكلات معقدة بطريقة هزلية ساخرة مائعة، تركت الأثر البالغ في النفوس وحقق ما عجزت عن تحقيقه المأساة وحتى المسرحية الجادة التي حصر فيها المؤلفان الدراما، وكم ضيقوا واسعا بذلك.

كما أن هذا التحديد يخالف ما ذهب إليه غالبية الدارسين والباحثين وعلى رأسهم أرسطو الذي عد المأساة والمهية شكلين من أشكال الدراما كما سبق تبياناه، وفي تعريف "الترجيني" للتراجيديا قال بأنها لفظ يطلق على الدراما التي تصور الإنسان السامي ألعوبة بيد القدر (الترجيني، 1988، صفحة 70).

ومن المعلوم أن الدراما لدى اليونان تنقسم إلى ثلاثة أقسام، وهي: التراجيديا (المأساة) **tragôdia** ، والكوميديا (المهية) **kômôidia** ، والساتيرية **Satyrikon drama**.

2.2 . علاقة الرواية بالدراما:

للرواية ارتباط وثيق بالدراما، تشاركها عديد العناصر الفنية كالحوار والحدث والعقدة وغيرها، وما يجعلها مختلفة عنها إنما هو طريقة تصويرها الصراع وتكريسها الحدث وبناء الحبكة والعقدة، الشيء الذي أكدته غزوان اسماعيل في مقدمته لكتاب "الدراما والدرامية" ل: س. و. داوسن، أين جاء في معرض حديثه عن الدراما ماهيةً وحدوداً وخصائص: " الدراما نوع من أنواع الفن الأدبي، ارتبطت من حيث اللغة بالقصة والرواية، واختلفت عنهما في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة " (داوسن، 1989، صفحة 7).

إن التداخل الكبير والتلاحم الشديد بين الرواية والدراما يكشف عنه انبثاق واشتقاق الرواية من رحم الدراما؛ فمعلوم أن الدراما بأشكالها الثلاثة (التراجيديا والكوميديا والساتيرية) سبقت الرواية إلى الظهور بقرون من الزمان وكان أن ارتبطت الدراما بمحاكاة الإنسان البدائي لمغامراته ورحلات صيده وقنصه وصراعه الميرير ضد طرائده، ثم تطورت مع مرور الزمن وأصبحت تحاكي طقوساً وشعائر دينية وثنية في أيام احتفائية مخصصة، تخلد وتمجد الآلهة، غير أنها لم تبحث عن حقائق الوجود مكتفية بتصوير الأشياء ومحاكاتها، ولم تسع إلى الكشف عن أسرار الكون، وتفسير الظواهر الطبيعية وكشف علاقتها بالمعتقد الديني، ولم تربط المسببات بالأسباب، لاستعصاء التحليل عليها، ولهذا بقيت معالجتها

للقضايا الدينية والظواهر الكونية والطبيعية ساذجة بسيطة تفتقر إلى الموضوعية والدقة والتأويل والتفسير، بعيدة عن النضج الفكري، "ورغم هذه النشأة الدينية إلا أن الدراما الإغريقية لم تتناول طقوسا ولا مناسك، ولم تعالج أسراراً دينية؛ بل تعرضت لصراع الإنسان ومحنته أمام ما يعصف به من نوازع وأهواء داخلية وقوى مهيمنة ومتحكمة خارجية" (إبراهيم، 1994، صفحة 21)، حيث تعالج (الدراما) مشكلة من مشكلات الحياة

وهذا من شأنه أن يؤكد ارتباط الدراما بالواقع وحياة الناس، وعنايتها بمعالجة مختلف ما يعاني منه الناس من مشكلات على كافة الصعد، وقد ارتبط ظهور الدراما لدى الإغريق قديماً بتمجيد عبادة إله الخمر ديونيسوس رمز الحياة والنماء والخصب، فقد "نشأت هذه الفنون الدرامية جميعاً يقصد بها التراجيديات والكوميديات والساتيرية" في أعياد ديونيسوس الإله الشعبي اليوناني، الذي لاقت عبادته رواجاً كبيراً بين طبقات أهل أثينا بوصفه رباً للكروم، ورمزاً لدورة الحياة في الكون" (إبراهيم، 1994، صفحة 20).

والحق أن كُتّاب المسرح الإغريق كانوا من الذكاء بحيث اتخذوا هذه المناسبات الدينية الاحتفائية مطايا لتمير رسائل مشفرة، بها يعالجون وضعاً متأزماً سائداً، وينشرون وعياً غائباً، وينمّون ضميراً ساهياً، ويرشدون عقلاً ضالاً، حيث "لم يكن الدين في الدراما سوى إطار لتعبير فني متكامل، ومناسبة استغلها كتاب المسرح الإغريقي في عرض أفكار سامية وفلسفة عميقة وفهم للإنسان على مستوى يثير الانبهار من فرط قربهِ من الحقيقة واستناده إلى الواقع" (إبراهيم، 1994، صفحة 21).

والمسرحية فن من فنون التعبير الأدبي تتضمن قصة تعرض أحداثها من ممثلين على خشبة المسرح بواسطة الحوار الذي يمثل قطب رحاها وعمودها الفقري، تكتب شعراً أو نثراً، موضوعاتها شتى، وأنواعها عدة. لعل أبرزها وأقدمها التراجيديات والكوميديات، مع تأكيد الكثير من النقاد في العصر الحديث موت التراجيديات مع أفول نجم العصر الكلاسيكي؛ أي بانتهاء القرن السابع عشر الميلادي، وأن ليس أمامها سبيل لتعود إلى الحياة مجدداً؛ فالمأساة في رأيهم تحتاج قيمة فياضة وإيماناً عالياً بالإنسان، كما تحتاج إلى شاعر عظيم، وهذا ما ليس متاحاً في هذا العصر.

وقد سعى الكثير من الأدباء المحدثين والمعاصرين إلى إيجاد بديل للتراجيديات، فابتكروا نوعاً قريباً منها أطلقوا عليه اسم "الكوميديا الدامغة" التي كانت تكتب شعراً، كما ظهرت أنواع أخرى من قبيل الدراما البورجوازية التي أبصرت النور على يد الفيلسوف الفرنسي (ديدرو)، والتي كانت تكتب نثراً، غير أنها سرعان ما اندحرت واندثرت بعد الثورة الفرنسية سنة 1789 م، ولم يحالفها الحظ في البقاء والاستمرار.

وبحلول القرن التاسع عشر الميلادي برزت الدراما الحديثة التي ارتمت في أحضان واقع المجتمع المعيش مستمدة منه موضوعاتها وشخصياتها، خلاف ما كانت عليه التراجيديات القديمة التي ارتبطت بالآلهة والملوك والنبلاء والأبطال الخارقين، في حين بقيت الكوميديا حية تتطور عبر العصور، شاهدة أنواعاً عديدة في العصر الحديث مثل الفارس *farce* (وتعني المسرحية الهزلية)، غايتها إثارة الضحك، والفودفيل نسبة إلى مقاطعة صغيرة في فرنسا وهي مسرحية فكاهية خفيفة سطحية الهدف، إضافة إلى فن الكوميديا الأصيل ذي الأهداف النقدية والاجتماعية والسياسية (مندور، 2006، صفحة 120)، ناهيك عن باقي الأنواع والتصنيفات التي يضيق المقام بذكرها وعرضها على جهة الإجمال والتفصيل،

وهذا لأن ما تعنى به هذه الدراسة، وتسعى له، وتشتغل عليه هو توضيح وثيق الصلة وتأکید قوي اللحمة بين الدراما والمسرحية.

عودًا على بدء، ومن تعريفات المسرحية المتعددة تعريف إبراهيم فتحي الذي يقول فيه: "إنشاء أدبي في شكل درامي، مقصود به أن يُعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات، ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف" (فتحي، 1986، صفحة 323).

ويتبين من تعريف إبراهيم فتحي مدى التداخل الكبير، والارتباط القوي بين الدراما والمسرحية؛ فالمسرحية ما هي إلا شكل من أشكال الدراما، تقوم فيها الشخصيات بتقديم عروض وأداء أفعال فوق دكة المسرح حسب الأدوار الموزعة عليها، ووفق رسم المؤلف لها، والحوار الذي تعتمد عليه المسرحية بشكل أساس ما هو في الأصل إلا عنصر أصيل من عناصر الدراما، وإلى جانب الحوار ينشأ الصراع بين الشخصيات في المسرحية ليغذي الأحداث وبلورها وينمىها ويذكرها لتصل إلى ذروة التآزم والتعقيد.

ولا يخفى على أي دارس درجة اعتماد الدراما على الصراع الذي يشكل حجرها الأساس وشرائها الرئيس الذي به تتغذى وتنمو، وبذلك فاعتماد المسرحية شبه الكلي على عنصري الدراما الأساسيين: الحوار والصراع يدل على عمق وقوة العلاقة التي تجمع بينهما.

2.3. علاقة المسرحية بالدراما:

وجهان لعملة واحدة، هما المسرحية والدراما، فنان أدبيان تليدان، عن جنس واحد صدرا، ومن مشكاة واحدة انبثقا وسطع نورهما الوهاج في سماء الأدب فأنار ما بين أعالي أجناسه والأداني.

الأصالة والأقدمية وشرف الحضور وطول المكث والعمر أبرز ما يميزهما، عرفهما الإنسان منذ فجر التاريخ، حيث ارتبطا بكل مفاصل وجزئيات حياته، وقد ألحق أرسطو المسرحية بالدراما، وعدها شكلا من أشكالها؛ لما يربطهما من أواشج وثيقة وأواصر قوية، وهي أقرب إلها من حبل الوريد، بيد الدراما قد جعلت زمام أمرها، إلها ترد وعنها تصدر، لا يستقل لها وجود وكيان بعيدا عنها، لا يفترقان حتى يعودا إلى التلاقي مجددا كالظل للعود استقامتها واعتدالها واستواؤها تبدأ كلها من الدراما وإلها تنتهي.

إن النزعة الدرامية ليست حكرا على الدراما دون غيرها من فنون الأدب وأجناسه، ولهذا لا يعدم وجودها وتوفرها على مستوى سائر الأعمال الأدبية والفنية الأخرى، فهي خاصية مشاعة، نظرا لكونها نزعة طاغية يصطبغ بها عمل أدبي ما. ولهذا جاز حضور الدرامية في فن الرواية وغيرها من الفنون الأدبية الأخرى التي انفتحت على الدراما واستفادت من طاقاتها وقدراتها التعبيرية، فإذا كان الشعر أبا الفنون الأدبية فوالدتها دون منازع هي الدراما طبعاً.

إن احتياج الرواية في بنائها الهرمي والداخلي (شكلا ومضمونا) إلى الدراما بَيِّنُ، فتداخلهما أشبه ما يكون بتداخل الشهيقي والزفير، وحاجة الرواية إلى الدراما من حاجة الإنسان إلى الهواء والغذاء؛ فكما أن الإنسان لا تقوم له قائمة في غيابهما وانعدامهما فكذلك أمر الرواية مع الدراما، فالدراما – على حد تعبير الترحيني – "ما هي إلا شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق

الحوار المتبادل بين الشخصيات، ويمكن عملياً تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خال من الحوار " (الترحيني، 1988، الصفحات 67-68).

وقد أشار الترحيني إلى نقطة غاية في الأهمية تتمثل في إمكانية استحالة الدراما إلى قصة، والرواية شكل من أشكال السرد شأنها شأن القصة، وهي في الحقيقة ماهي إلا قصة مطولة، انطلاقاً من خفت أو كتم صوت الحوار أو كبح جماحه، فالقصة أساساً مغروزة في قلب الدراما ومزروعة في كامل مفاصلها، بعثها قاب قوسين أو أدنى من ذلك، تنتظر لحظة سانحة تغفل فيها الدراما لتنسل من شرنقتها ولتنطلق كالمارد الأسير، وتُظهر نفسها للعيان ملكة حرة، بكيانها استقلت وبمزاياها تألفت. والذي يميز الرواية عن الدراما هو السرد الذي يطغى عليها ويخفت في المقابل في الأعمال المسرحية الدرامية، في حين يطغى الحوار على هذه الأخيرة.

ويعد الفن الروائي أكثر الفنون الأدبية انتشاراً وديوعاً ومقروئية ورواجاً بين أوساط الناس، فالإقبال على الرواية مشهود ومتزايد، وهذا لتنوع مادتها واختلاف موضوعاتها وتعدد أنواعها وارتباطها بواقع الناس ومرونتها وعشق الأدباء لها ولولعهم الشديد بها، وما إلى ذلك من الدواعي والبواعث والامتيازات التي جعلت منها سيدة الأدب الأولى في الوقت الراهن، حتى أضحت تلقب بديوان العرب الجديد.

وارتباط الرواية بالفن الدرامي ليس وليد اللحظة ولا محض الصدفة، فنشأتها - ولا ريب - ارتبطت بالدراما والملحمة، ونظراً لأقدمية الدراما على الرواية وأسبقيتها لها أقدمت الرواية على استعارة بعض معطيات وتقنيات الدراما واعتمادها شبه التام على غالبية عناصرها الإجرائية والفنية من الحبكة والحدث والشخصية إلى الحوار والصراع والعقدة والحل وهلمَّ جرّاً...

وما دام فن الرواية امتداداً لفن القصة، وشكلاً من أشكاله؛ فالعصا من العصية وابن الإوز عوام، فكذلك الرواية بالنسبة للقصة، وبذلك فعلاقة الرواية بالدراما بمثل متانة وقوة علاقة القصة بالدراما وحتى أكثر، وهذا لا يعني توافقهما المطلق إلى حد التماهي والانصهار وتطابقهما شكلاً ومضموناً، حتى وإن وجد من أنواع الرواية ما أطلق عليه اسم "الرواية الدرامية" التي تعنى في الأساس بمعالجة مختلف القضايا والموضوعات ذات الطابع الاجتماعي المأساوي.

والحق أن ليس هناك رواية تخلو من الدراما، وهذا لا يعني مطلقاً اتفاقهما وتماثل تطابقهما، فبينهما فروق وفواصل شديدة الوضوح؛ فالدرامي - حسب داوسن - يراد منه أن يستحوذ على انتباه الجمهور، وأن يستمر في شدهم إليه أطول فترة أكثر من الروائي الذي يفعل ذلك في أوجز زمن. بالإضافة إلى (السرعة) وهي المجال الأرحب لاختلافهما؛ فأحداث الرواية وثيدة خطاها مقارنة بأحداث الدراما التي تمتاز بالتسارع النسبي، والحوار الدرامي متواصل ومستمر مقارنة بالحوار الروائي، ووظيفته تختلف كذلك فيهما، كما أن الروائي بمقدوره خلق وابتداع مشهد بالغ الدرامية يغيب عنه الحوار تماماً. وتفاعل الناس مع الدراما وتجاوبهم مع الممثلين أكبر وأوسع من تفاعلهم وتجاوبهم مع الرواية وشخصيتها، وتسعر الهجمات المشنة على المسرح وتتابعها لإخضاعه لمنطق الحياة المعاصرة وإنزاله عن عرشه العاجي، وجعله سوقياً.

وتسهم الرواية في بناء وعي الجمهور وتشكيل أذواقه وصقلها وتنمية فكره وتهذيب سلوكه وترسيخ القيم، وتعزيز الاتجاهات التي ينشدها المجتمع في مسيرته الحضارية، فضلا عن امتناع جموع القراء وتسليتهم والترفيه عنهم بفنانيها المتنوعة وصورها التعبيرية المانعة وتقناتها الدرامية.

وبخصوص الصلة الوثيقة التي تربط بين الرواية والدراما ، يرى داوسن أن الرواية كانت المولود الشاذ للمقالة والدراما في إشارة واضحة إلى دور كل من المقالة والدراما في تشكيل الرواية وتسويقها، معتبرا إياها شكلا دراميا رئيسا، ولم يتوقف عند حد أمومة الدراما للرواية، بل تجرأ على سلخ الرواية عن جنسها القصصي وإحاقها بالفن الدرامي بإسقاط هيمنة القصة عليها وكفالتها لها، "وإنه ليس من المغامرة في شيء أن تقول أن الرواية ليست شكلا قصصيا ذا لحظات درامية، بل إنها شكل درامي في إطار قصصي" (داوسن، 1989، الصفحات 108-109).

ومما يختلف فيه الروائي عن الدرامي قدرة الروائي على رؤية الأحداث المتنوعة والمختلفة انطلاقا من اتقانه قراءة أفكار الآخرين خلاف ما يقوم به الدرامي الذي يسعى إلى إظهار أفكار الآخرين عن طريق عرض الأحداث التي تنسب إليهم؛ ذلك أن "الروائي قد يرى من الأحداث عن طريق أذهان الآخرين، في حين أن كاتب الدراما يتيح لنا رؤية أذهان الآخرين عن طريق الأحداث" (بنتلي، 1982، صفحة 8).

ويتعين من خلال ما تقدم شمولية مصطلح الدراما الذي يستغرق تقريبا جميع فنون التعبير على شاکلة المسرح والسينما والشعر وسائر أجناس الأدب من القصة والرواية والرسالة والخاطرة والمقالة، ما يؤكد هيمنتها وعلو كعبها على جميع ما عرفه الإنسان من فنون تصويرية أو تشكيلية أو تمثيلية أو تعبيرية أدبية، والحديث عن الدراما قد ينسحب على فنون المسرح والسينما والتلفزيون وغير ذلك.

وهناك من الدارسين من يرى في الرواية سليفة الملحمة؛ وهذا لاعتماد الملحمة على عنصر السرد، وما يميز الرواية الحديثة عن الملحمة التليدة هو اعتمادها على النثر بدل الشعر، وهو ما من شأنه أن يثبت تجسير الرواية الأجناسي، إذ هي منفتحة على غيرها من فنون الأدب المتعددة من نحو الدراما والمسرحية - كما سبق توضيحه - والملحمة التي استلقت منها واستنبتت على ضفافها وجنباها الرواية فضلا عن المقالة والقصة.

فالدراما أشهر وأعم من هذه الفنون جميعا، وهو ما دفع بالنقاد والدارسين إلى استخدام مصطلح الدراما في التعبير عن المسرح والسينما وغيرهما، وفي ذلك دلالة واضحة على شمولية الدراما وقوة حضورها ومساهمتها في بناء غيرها من فنون التعبير، وهيمنتها شبه المطلقة على سائر الأجناس الأدبية.

والرواية فن طيَّعَ يتمتع بالليونة والمرونة، وهو ما جعله مسرحا لغيره من فنون التعبير من السينما والتلفزيون والفن التشكيلي، وملتقى سائر أجناس الأدب على غرار الدراما والمسرحية والملحمة والمقال والقصة، وانفتاحها هذا لم يكن اعتباطيا عقيما، بل كان هادفا ومثمرا وبناء، أين استفادت الرواية مما تزخر به فنون التعبير من تقنيات ومعطيات، وما تتمتع به أجناس الأدب من طاقات وامكانات فأغنت نفسها وقوت شوكتها ورسخت قدمها ونصبت نفسها ملكة في العصر الحديث على سائر أجناس الأدب.

إن تجاوز الرواية والدراما كان مفيدا لكليهما، فبقدر ما استفادت الرواية من الدراما وتقناتها التعبيرية استفادت الدراما من الرواية وخصائصها السردية، وهما يشكلان التقارب الأجناسي الأمثل ويمثلان التعايش الأجناسي الأكمل، حيث حافظت الرواية على سماتها العامة ولم تذب هويتها، ولم تتلاش أمام تيار الدراما الجارف، والتداخل بينهما لم يكسر الحدود الأجناسية الفاصلة بينهما وهو ما يفسر محافظة كل منهما على جنسها وخصوصيتها.

3. مسرح الرواية وتسريد المسرحية:

ولا بد هنا من الوقوف على مفهوم "المسرحية" كمصطلح معاصر نشأ في الغرب، وكان أول من استخدمه المسرحي الروسي نيقولايف أيقريونوف، وهذا عام 1922 م ، الذي اشتقه من صفة مسرحي التي تدل على ماهية المسرح ، وجوهره (إلياس و حسن، 1997، صفحة 462).

والمسرحية مصطلح عصي أشد تفلتا من تفلت النوق من عَقْلِها، متشعبة مجالاته متعددة استخداماته، يصعب تحديد مفهوم دقيق له، وبالرغم من كل ذلك فلا يعدم له مفهوم، فهناك من حاول تقديم تعريف له من نحو ما ورد في المعجم المسرحي.

3.1. المسرحية Theatrality /Theateacality :

المسرحية " مشتقة من فعل مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى إعداد وتحويل مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح.. فيقال مسرحية الرواية ومسرحية القصيدة إلخ، في حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يشكل الخصوصية المسرحية (ماهية المسرح) " (إلياس و حسن، 1997، صفحة 462).

ومن ثمَّ، فالمسرحية تعني استدعاء نص أو حدث ما إلى المسرح، ويقصد بمسرحية الرواية تحويل العمل الروائي إلى عمل مسرحي، وهذه العملية التحويلية تخضع لضوابط وشروط يتوجب أخذها بعين الاعتبار؛ لأن إفراغ جنس أدبي في قالب جنس آخر ليس بالأمر اليسير البتة.

وهناك مصطلح آخر قريب من مصطلح المسرحية، وهو " تمسرح الرواية" الذي يعني إسباغ خصائص المسرحية وتقناتها على العمل الروائي، وأما مصطلح التمسرح " الذي استعمله الكاتب المصري يوسف إدريس (1927- 1991) ، فيغطي أحد معاني الكلمة فقط، لأنه يعبر عن حالة تنجم عن إضفاء طابع المسرحية على أي ممارسة " (إلياس و حسن، 1997، صفحة 462).

إن تمسرح الرواية يقابله مسرحية الرواية، والمسرح يقبل كل ما يفد عليه قصة كان الوافد أم رواية أم غيرهما، فالمسرح من أي شيء يصنع، وهناك ما يعرف بالعرض الصامت أو " التمثيل الصامت، مع التسليم باعتباره مسرحا، فهو ليس مسرحا بدون نص .. إن المتفرج إلى حد ما يترجم إلى لغة منطوقة مراحل المشهد الصامت" (أوبروسفلد، 1996، صفحة 16).

وحديث "أن" هنا عن عدم وجود مسرح خارج النص منطقي وهذا لأن النص المسرحي المكتوب هو الذي حدد ما ستقوم به الشخصيات من حركات وإيماءات في الزمان والمكان المناسبين المحددين فوق دكة المسرح.

3.2. ضوابط المسرحية:

يتوجب على المشتغلين على هذه التقنية أن يراعوا الآتي:

- * التركيز على موضوع العمل الرئيسي المراد مسرحته، والمحافظة على شخوصه وأفكاره الأساسية.
- * قراءة النص محل المسرحة جيدا ومحاولة فهم مضامينه واستيعاب مقاصده وأهدافه (رسالته)، ومراعاة كل ذلك أثناء عملية المسرحة.
- * تحديد أبعاد الشخصيات بدقة، وتحليل ما يصدر عنها من مختلف التصرفات والسلوكات وإمكانية الاستغناء عن بعض الشخصيات الثانوية، بحيث لا يترتب عن إسقاطها أي خلل أو شرخ على مستوى البناء السردى للرواية.
- * التصرف في بعض الفضاءات المكانية للرواية بما يتلاءم والعمل والعرض المسرحيين.
- * المحافظة على الخصائص الجوهرية للعمل الروائي، بما في ذلك العقدة والحل.

3.3. تسريد المسرحية:

التسريد Narrativisation / Narrativization: "إضفاء صبغة سردية على نمط من الخطاب ليس في الأصل كذلك، ومنه الخطاب المسرد أو المروي" (القاضي وآخرون، 2010، صفحة 90). وبناء على ذلك، فتسريد المسرحية يعني بشكل أو آخر جزئيا كان أم تاما تحويل المسرحية إلى رواية، وذلك بإكسابها الطابع الروائي، وإثرائها بعناصر السرد التي تزخر بها الرواية. ولعل الرواية هي أكثر الفنون الأدبية احتواءً وقابليةً للأنواع الأدبية، ناهيك عن قدرتها الفريدة على تمثيل وامتصاص خصائص ومعطيات الأجناس الأدبية الأخرى؛ نظرا لطولها واتساع مساحة السرد فيها وامتلاك الراوي حرية التعاطي مع مختلف أشكال التعبير الفني، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى، بكونها عناصر بنائية مرنة تنفتح على غيرها من الخصائص الفنية لباقي الأنواع الأدبية وتتعايش معها جنباً إلى جنب، كل ذلك وغيره سمح للرواية بأن تكون مسرحاً خصباً للتداخل الأجناسي وتعدد الأنواع الفنية؛ ولهذا حظيت الرواية بقدر معتبر من الدراسات المتخصصة في تداخل الأجناس الأدبية.

غير أن نظرية تداخل الأجناس الأدبية لم تعد تطرح بالحدة نفسها التي طرحت بها قديما، ولم تعد تثير الجدل بين النقاد حيث تراجع تصديرها القضايا النقدية والدراسات الأدبية في الآونة الأخيرة، كما أنها كذلك لا تشغل بال المبدعين كثيرا؛ فالتمييز بين الأجناس الأدبية والفصل بينها ما عاد يكثرث بهما كتاب هذا العصر لتسليمهم بمبدأ التعددية الأجناسية في العمل الأدبي، وبات من المعلوم لديهم والمؤكد هجنة الجنس الأدبي التي فرضت اندحار وانحسار فكرة نقاء الجنس وصفائه وجعلت فصل الأجناس الأدبية وتعليم حدودها في العمل الأدبي الواحد أمرا غاية في الصعوبة، "فالحُدود بينها تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواعاً جديدةً أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك" (ويليك، 1978، صفحة 311).

4. التجريب والمسرواية:

وللتجريب في ذلك يدّ طولى وقولٌ فصلٌ، فدوره قوي لا يجهل وتأثيره بارز لا يخفى؛ فهو الذي يغدي هذا التنوع الأجناسي، ويقف خلف التملص من الجنس الفرد والخروج عن المعهود والمتعارف من الأطر والتفقيديات والتنظيريات، وكسر المألوف وتجاوز الحدود وخرق القوانين والقواعد.

وقد عرف الأدب العربي الحديث كغيره من آداب المعمورة أشكالاً ونماذج مختلفة لتداخل الأجناس الأدبية بدرجة يتماهى فيها الجنس الأدبي الواحد مع غيره، من نحو تداخل الشعر والسرد، وتداخل الشعر والمسرح وتداخل المسرح والرواية، هذا التداخل الأخير أُطلق عليه مصطلح "المسرواية" على حد استخدام وليد خشاب، وإن كان ظهورها مرتبطاً بالغرب في نهاية القرن التاسع عشر على يد هاردي وفلوبير وغيرهما، رغبةً في كسر القوالب الجاهزة المعتمدة في التصنيف الأجناسي نتيجة نهضة الفكر الإنساني ونمائه وبروز تغيرات وتحولات وتطورات مست سائر صعد الحياة، وبخاصة ما تعلق بالصعيدين الاجتماعي والاقتصادي، وارتفاع سُقف الحريات المختلفة وظهور نُظم اقتصادية وسياسية جديدة التي أفرزتها الثورة العلمية الحديثة وتداعي منظومات القيم والأخلاق واختلالها، لتتحطم أمام كل هذه المستجدات القوالب الجاهزة والأشكال النمطية الجامدة التي أخضع لها الأبداع الأدبي قرونًا طوألًا، وتمهد الطريق أمام التعددية الأجناسية في الأعمال الأدبية الفنية، وتفتح باب التمرد في العمل الأدبي على نقاء الجنس الأدبي أو وحدانيته على مصراعيه، إيدانا بميلاد ظاهرة التشظي الأجناسي في العمل الأدبي.

ومن أشهر الأعمال المسرواية التي عرفها الأدب العربي: مسرواية " بنك القلق" لتوفيق الحكيم، ومسرواية "نيويورك" ليويسف ادريس، ومسروايات " كل من عليها خان " و " حتى يطمئن قلبي "، و "قهوة سادة" للسيد حافظ رائد المسرح التجريبي في الوطن العربي، ومسرواية "محاكمة إيزيس" للويس عوض، ومسرواية "الخروج عن النص لجمال التلاوي، ومسردية " حب بين الصخور" لعزالدين جلاوي.

1.4. المسرواية (المسردية):

إذا كانت المسرواية تعني الجمع بين فني المسرحية والرواية في عمل أدبي واحد ، وهي كلمة منحوتة من كلمتين اثنتين هما: المسرحية والرواية، فإن المسردية كمصطلح جديد استخدمه عزالدين جلاوي بدلا عن مصطلح المسرواية أكثر دلالة وتجسيدا لتداخل كافة الأجناس السردية مع جنس المسرحية، وليس من الغلو ولا المبالغة القول أن: "العمق الدلالي والبعد المنهجي المتضمن في مصطلح المسردية أكبر من الموجود في مصطلح المسرواية، فالمرور في مصطلح المسردية هو المنج بين الكتابة المسرحية وكل تقنيات الكتابة السردية سواء ما تعلق منها بالرواية أم القصة أم القصة القصيرة، وحتى المقامة والملحمة " (ختالة، 2020، صفحة 44).

إن تداخل الأجناس الأدبية أضى أمرا مقضيا يستوجب التسليم به والرضوخ له والعمل على مقتضاه، إنه حتمية لا مفر منها، وخير شاهد على ذلك ما تشهده الأعمال الأدبية الفنية المعاصرة من تزاخم واصطفاف للأجناس الأدبية على ضفافها وبين جنباتها، بل هو ضرورة في ضوئها يتطور النوع الأدبي ويستمر، انطلاقا من فكرة خرق القواعد والحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، ما يضمن لها المرونة والتواشج والقدرة على الاختراق والتعديل، والنص هو الذي يرغم النوع على تعديل حدوده والانفتاح على غيره.

وللمسردية جناحان تحلق بهما: جناح سردي وجناح مسرحي؛ حيث تنقل "ما هو مسرحي إلى ما هو سردي، وتلون ما هو سردي بملاح مسرحية تقبل التمشهد" (ختالة، 2020، صفحة 44).

2.4. أفلمة الرواية:

وهي تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي، ومن جملة الروايات الجزائرية التي حولت إلى أفلام سينمائية: رواية "كامراد" صديق الحيف والضياح للحاج أحمد الصديق، ورواية محمد ديب "الدار الكبيرة"، وروايتا مولود معمري "الأفيون والعصا" و "الربوة المنسية"، ورواية "إغفاءة الميموزا" لأمين الزاوي التي أخرجت إلى فيلم سينمائي بعنوان "شاي أنيا"، ورواية عبد الحميد بن هدوقة "ريح الجنوب"، ورواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي التي حولت إلى مسلسل سينمائي، ورواية "صمت الرماد" لقدور محمصاوي، وغيرها كثير، إضافة إلى الأفلام التي اقتبست من أعمال روائية من نحو فيلم "إطلاق النار" لمحمد إفتيسان، المقتبس من رواية "البذرة في الرحي" لمالك واري، وكذلك فيلم "موريتوري" الذي أخرجه عكاشة تويتا، مقتبس هو الآخر من ثلاثية ياسمين خضرا "موريتوري"، ودوبل بلان، وخريف الوهم".

فإذا كانت أفلمة الرواية بمثل هذه الكثافة والقوة، فكيف بمسرحة الرواية التي تعد من حيث الإخراج والانتاج أبسط وأيسر من أفلمة الرواية!! وهذا على الساحة الجزائرية فقط، فما بالكم بالساحتين العربية والعالمية!! والمسرحية عندما تنفتح على غيرها من الأجناس الأدبية تحقق ثراء وتكاملا وجمالا ما كانت لتبلغها لولا إفادتها من شتى الطاقات والقدرات التعبيرية والفنية وحتى التقنية التي تتمتع بها هذه الأجناس وعلى رأسها الرواية، "فما أروع المسرح عندما يكون حصيلة تضافر ممارسات فنية متعددة، كذلك ما أخسر المسرح حينما يستخف بهذه الممارسات" (أوبروسفلد، 1996، صفحة 22).

وهناك تقنية أخرى يعتمد عليها في مسرحة الرواية تعرف بـ "الاقتباس" سواء كان حرا أم مقيدا، وهي أن يعتمد المسرحي إلى نص روائي فيقتبس منه ما يشاء قصد تحويله إلى عمل مسرحي، أو هي عملية بناء وتكوين النص المسرحي اعتمادا على أعمال أدبية أخرى سواء كانت روائية أم قصصية أم غير ذلك. ولا يكاد يخرج الاقتباس المسرحي عن تقنية المسرحة التي تشمل كل ما له علاقة بتحويل عمل أدبي ما إلى فن المسرحية، وبالرغم من "أن طبيعة الرواية تختلف عن المسرح باعتبارها فنا مقروءا، وليس تمثيلا مثل المسرح إلا أنه يمكن حدوث التوافق بينهما، وذلك من خلال تقنية الاقتباس؛ حيث يمكن للاقتباس أن يجمع بين الرواية والمسرح من خلال الشخصيات التي يشتركان فيها كالشخصيات والصراع والزمان والمكان ... " (هنشيري و بن صفية، 2020، صفحة 200).

ومسرحة الرواية عملية تخدم الرواية بالدرجة الأولى، حيث تستفيد من إشهار إعلامي مجاني هذا من جهة، وعرضها على من لم يسبق له قراءتها بمثابة تسويق لها وتوسيع لإطار مقروئيتها وزيادة أعداد قرائها من جهة أخرى، ناهيك عن فئة الأميين التي لا تحسن القراءة بمشاهدتها العرض السينمائي ستكتشف إبداع الروائي وسعة أفقه ومخياله، وتصل إليها الرسالة التي رغب الروائي في إيصالها إلى المتلقي، وما كان ليتم ذلك لولا تحويل هذه الرواية إلى مسرحية، ومن ذلك ما أقدم عليه الكاتب مراد سنوسي من تحويل رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج إلى مسرحية "امرأة من ورق"، ومسرحية "عام الحبل" التي اقتبست من رواية لمصطفى نطور تحمل ذات الاسم، حيث كتب نصها المسرحي سليم

سوهاي ثم تحولت بعدئذ إلى عرض مسرحي، ومسرحية "أنا ماشي حمار" لعبد اللطيف فردوس المقتبسة من رواية "سيرة الحمار" للمغربي: حسن أوريد،

وكان أن عُرف المسرح القومي والحر في مصر بمثل هذا التوجه والنهج عندما عاد كتابه في استلهاهم المسرحية إلى روايات وأعمال نجيب محفوظ الأدبية كمسرحية "زقاق المدق" المقتبسة من روايته التي تحمل ذات العنوان، وكان أن سبق أفلمتها سينمائيا، ومسرحية "أفراح القبة" لنجيب محفوظ التي اقتبست من رواية تحمل الاسم نفسه وتم تحويلها كذلك إلى مسلسل سينمائي، ومسرحية "بين القصيرين" من رواية له كذلك تحمل العنوان نفسه، ومسرحية "بداية ونهاية" المقتبسة من رواية له تحمل العنوان ذاته.

فالرواية والمسرحية بالإضافة إلى اشتراكهما في المرجعية الملحمية والدرامية نفسها، فـ "الرواية تشترك مع الملحمة في جملة من الخصائص، منها تناولها لأحداث واقعية تعبر عن موقف الإنسان تجاه قضاياها المختلفة فإنها تشترك مع المسرحية في هذا الجانب أيضا" (هنشيري و بن صفية، 2020، صفحة 200).

وهذا من شأنه أن يجعل من المسرحية عملا فنيا منفتحا على الرواية، يستفيد ما أمكن من طاقاتها وإمكاناتها وبخاصة ما تعلق بالسردية والاستباق والاسترجاع.

والرواية في المقابل تميل إلى المسرحية وتستعير منها بعض إمكاناتها وتقناتها، ويتجلى ذلك في "استلهاها لبعض لوحاتها الخشبية وشخصياتها المهرجة؛ فلأن الرواية هي أيضا شيء قريب من ذلك، ذلك لأن الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تتميز به المسرحية؛ وهو الشخصية والزمان والحيز واللغة والحدث. فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك" (مرتاض، 1998، صفحة 13).

5. خاتمة:

* المسرواية جنس أدبي هجين يجمع بين جنسي المسرحية والرواية، وبفضله تكرست ظاهرة التجسير الأجناسي.

* تقنيتا المسرح والتسريد ساهمتا بشكل كبير ومباشر في ميلاد وظهور جنس المسرواية.

* الذي يحتكم إليه في فرز المسرواية وتمييزها عن الرواية هو الثيمة الحوارية التي تتعين من خلال الحضور المكثف للحوار في الرواية، أين تحجز مساحات معتبرة منها للحوار بين الشخصيات كما كان يصنع الكاتب المصري نجيب محفوظ، وهو ما يفسر تحويل عدد كبير من أعماله الروائية إلى أفلام ومسرحيات، وعموما متى طغى الحوار على الرواية عدت مسرواية.

* الذي يميز المسرواية عن المسرحية إنما هو الحضور القوي للسرد إلى جانب الحوار واشتمالها على تقنيات السرد المعروفة من الوصف والتبئير والاستباق والاسترجاع والوقف.

* اقترح عزالدين جلاوي مصطلح "المسردية" بديلا عن مصطلح "المسرواية"، نظرا لشموليته واستغراقه مختلف أجناس السرد من القصة والرواية والملحمة والمقامة، ولأن السرد ليس حكرا على الرواية فقط.

* للمسرواية مستقبل واعد نظرا لتهافت التلفزيون والسينما والمسرح وتنافسها المحتدم عليها، والكل يخطب ودها، والأخذ بيدها إلى فضائها.

* مهدت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية الطريق أمام ظهور جنس المسرواية الذي يمثل التداخل البناء والهادف والمثمر بين الأجناس الأدبية.

* وقفت الحداثة والتجريب خلف ظهور المسرواية من خلال ثورتها وتمردهما على كل الأعراف الأدبية السائدة وتقاليد الكتابة الفنية الموروثة، ومن ذلك نقاء الجنس الأدبي وصفائه، والتحول نحو الهجنة الأجناسية أو تعددية الأجناس الأدبية.

* يتوجب أثناء بناء المسرواية (المسردية) التركيز على الخصائص والعناصر المشتركة بين الرواية والمسرحية على غرار الحوار والشخصيات والأحداث والصراع والعقدة.

قائمة المراجع:

المؤلفات:

1. إبراهيم فتحي. (1986). معجم المصطلحات الأدبية. صفاقس تونس: التعاضدية العمالية للطباعة والنشر.
2. أرسطو. (2020). فن الشعر (المجلد د. ط.). (إبراهيم حمادة، المترجمون) القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
3. أريك بنتلي. (1982). الحياة في الدراما (المجلد 3). (جبرا إبراهيم جبرا، المترجمون) بيروت: المؤسسة العربية للنشر والتوزيع.
4. آن أوبروسفلد. (1996). مدرسة المتفجع (المجلد د. ط.). (حمادة إبراهيم، المترجمون) القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للأثار ووزارة الثقافة.
5. رينيه ويليك. (1978). مفاهيم نقدية (المجلد د ط.). (محمد عصفور، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
6. س. و. داوسن. (1989). الدراما والدرامية (المجلد ط2). (جعفر صادق الخليلي، المترجمون) بيروت: دار منشورات عويدات.
7. عبد المالك مرتاض. (1998). في نظرية الرواية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
8. فايز الترحيني. (1988). الدراما ومذاهب الأدب (المجلد ط1). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
9. ماري إلياس، وحنان قصاب حسن. (1997). المعجم المسرحي (المجلد 1). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
10. مجدي وهبه، وكامل المهندس. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (المجلد ط2). بيروت: مكتبة لبنان.
11. محمد حمدي إبراهيم. (1994). نظرية الدراما الإغريقية (المجلد ط1). القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان.
12. محمد مندور. (2006). الأدب وفنونه (المجلد ط5). القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
13. القاضي محمد، وآخرون. معجم السرديات (المجلد 1). (2010). تونس: دار محمد علي للنشر.

المقالات:

1. إيمان هنشيري، وإسماعيل بن صافية. (2020). الاقتباس المسرحي عن الرواية: قراءة في مسرحية أنا ماشي حمار لعبد اللطيف فردوس. مجلة جماليات، مج7، ع2، الصفحات 197-212.

2. عبد الحميد ختالة. (2020). مصطلح المسرحية وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرح السرد؟ مجلة لغة - كلام، مج6، ع3 الصفحات 40-50.