

Scheherazade in Arab theater From seduction to purification

Abdelwaheb Bouima¹, Fouzia Gafsi^{2*}

¹Chadli Ben Jedid University of El Tarf (Algeria), E-mail: a.bouima@univ-eltarf.dz

²Badji Mokhtar University of Annaba (Algeria), E-mail: fouzia.gafsi@yahoo.com

Published: 11/2024

Abstract:

This study is concerned with the approach of the employment of Scheherazade in the Arab theater. Scheherazade is a literary character who appeared in One Thousand and One Nights as a narrator of stories for King Shahryar. She was employed in narrative, poetry, and theater, and was subjected to many changes that reached the point of distortion and deformation. Throughout her travels throughout the centuries, she changed her clothes, ideas, and features more than once, and became a symbol of temptation and seduction for some and a symbol of purification and reform for others. Theater was the ideal field for highlighting many conflicting meanings and connotations, as appeared in Tawfiq al-Hakim and Ali Ahmad Bakthir.

Keywords: Theater, symbol, One Thousand and One Nights, Scheherazade, seduction, purification.

شهرزاد في المسرح العربي من الغواية إلى التطهير
عبد الوهاب بويمة¹، فوزية قفصي^{2*}

¹جامعة الشاذلي بن جديد الطارف (الجزائر)، البريد الإلكتروني: a.bouima@univ-eltarf.dz

²جامعة باجي مختار عنابة (الجزائر)، البريد الإلكتروني: fouzia.gafsi@yahoo.com

المخلص:

تهتم هذه الدراسة بتسليط الضوء على توظيف شهرزاد في المسرح العربي، فشهرزاد شخصية أدبية ظهرت في نص ألف ليلة وليلة تروي القصة للملك شهريار حتى تحافظ على حياتها، وقد وظفت في الرواية وفي الشعر والمسرح، وتعرضت إلى تغييرات كثيرة بلغت حد المسخ والتشويه، وهي عبر رحلاتها طيلة قرون غيرت من ملابسها وأفكارها وسماتها أكثر من مرة، وأصبحت رمزا للإغراء والغواية عند البعض ورمزا للتطهير والإصلاح عند البعض الآخر، وكان المسرح المجال الأمثل لإبراز الكثير من المعاني والدلالات المتنافرة كما ظهر ذلك عند توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الرمز، ألف ليلة وليلة، شهرزاد، الغواية، التطهير.

مقدمة:

لم تلق شخصية أدبية ما لاقته شهرزاد من شهرة و رواج جاوزت العالم العربي، هذه الشخصية التي كتبت حولها في الغرب أكثر من 676 مؤلفا في القرن الثامن عشر وحده (الغني م.، 1985، ص23)، ومع ذلك لم تهيمن على النسيج القصصي في ألف ليلة وليلة، بل لم يتعد وجودها القصة الإطارية وفي أحسن الأحوال بدايات ونهايات كل حكاية مع أنها الراوية لها والمتحكم في أحداثها.

أ - شهرزاد في ألف ليلة وليلة

هناك اختلاف بين الدارسين في كون شهرزاد شخصية تاريخية عاشت وماتت حقيقة لا خيالا، إذ يعدونها حماني ابنة بهمن أحد ملوك بلاد فارس وأن الكتاب في الأصل هو هزار أفسان الذي ألف لها. (الحكيم، 1982، ص23) وهناك من لا يذهب هذا المذهب، بل عدوها شخصية ورقية من إبداع الخيال ونحن نرجح هذا الاتجاه؛ فكما يقول روبرت شولتز: "ليس ثمة غلط أكبر ونحن نعالج الشخصية في القصة من أن نلج على حقيقتها، فما من شخصية حقيقية" ويضيف: "والشخصيات في القصة تشبه الأناش الحقيقية ولكنها لا تشبههم كذلك." (شولتز، 1988، ص33) ففيها الواقعي كما فيها الخيالي.

ولا يمكن لأي دارس في ميدان الأدب أن ينكر ما للشخصية من أهمية في بلورة مفاهيم وآراء صاحبها أو راويها، كما هو الحال في ألف ليلة وليلة مجهولة المؤلف.

وبما أن كل عمل هو خطاب موجه من باث إلى متلق، فإن اختفاء المؤلف يحيلنا إلى الراوي الذي يكتسب أهمية كبرى لأنه المعبر والقناع الذي اتخذ المؤلف لتمرير خطابه.

والشخصية في المفهوم القديم هي اللبنة الأساس في البناء الروائي أو الدرامي فبدونها لا يمكن أن نتصور رواية أدبية أو مسرحية، لا لشيء إلا لأن الإنسان أو الكائن الحي هو محور الوجود حتى وإن اختفى الشخص وراء قناع يتستر به؛ فكليلة ودمنة مثلا لا يمكن نسبتها للحيوان وإن جهل مؤلفها الحقيقي أو تضاربت حوله الآراء، إلا أن مفهوم الشخصية ودورها في العمل الفني بدأ يتغير حديثا مع موجة الرواية الجديدة.

إن الرواية في الحكاية التقليدية بمثابة الستار الذي يتخفى وراءه الكاتب مثلما وجدناه عند راوي المقامات عيسى بن هشام الذي لا يعكس إلا صورة الهمذاني.

ومنه فشهرزاد شخصية أدبية وظفت في السرد القصصي وفي الشعر والمسرح، وتعرضت إلى تغييرات كثيرة بلغت حد المسخ والتشويه، وهي عبر رحلاتها طيلة قرون قد غيرت من ملابسها وأفكارها وسماتها أكثر من مرة، ووصلت إلى مصر بصورتها الشرقية... إلى امرأة شابة ذكية أنيقة ترتدي نسيجا أسطوريا بديعا غير متنافر الخيوط، استطاع الإسلام والحضارة العربية إضفاء لمسة متميزة بهيجة على سماتها. (الغني م.، شهرزاد في الفكر العربي، 1985، ص21)

وكما جاء في متن الحكاية فهي قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين وقد قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأمم السالفة والشعراء (ألف ليلة وليلة، 1988، ص7) استغللت طاقاتها في محاولة النجاة مما قدر عليها بأسلوب

قص القصص أو الحديث (القلموي، 1976، ص56) الذي لم يكن إلا وسيلة لكسب الوقت وطريقة لتشويق الملك كل ليلة إلى سماع الحكايات شهريزاد ومليها شهريرار ظلان عالميان لنموذجين أوليين متعاقبين تاريخاً متوافقين صراعاً أزلياً يكاد يكون مقدساً بين الجنسين ذكر أو أنثى. (الطار، 1994، ص166)

ولقد عرفت شهريزاد كيف تنتقم لبنات جنسها من رجل طاغية مسكون بهاجس الخيانة لتجعله طوع أمرها، أصبحت عن طريق القص هي الحاكم وهو المحكوم علاقة جدلية وصراع لا يكاد ينتهي، كل يحاول إحكام سيطرته على الآخر ولقد سخرت شهريزاد من سلطة المجتمع الذكوري ومن مقاييس الرجولة بحيث جعلتها تنحصر في لباس تنتكر به المرأة، فتحكم على أنها الملك دون أن يتقطن أحد، وهي بهذا تبرز تفوقها الضمني وتسترجع هيبتها وقوتها غير معترفة بمعايير الرجولة والحكم، وفيما يشبه الهدنة تحايلت المرأة على استمرار وجودها دوماً في دورات لا تتوقف عبر سلاح التربية والثقافة والتعليم (الطار، 1994، ص167) فالمرأة هي التي تغزو الرجل في معظم الليالي بحيث يرضخ لمطالبها ويحقق رغباتها، ولا يبدو إلا مسحوراً بجمالها باحثاً عن وصالها لاهناً وراء اللذة.

ولقد عرفت شهريزاد كيف تجعل توازنها، من خلال تقنتها في نفسها، إلى قلق عند الملك لا يزول إلا مع القص الذي يصبح عن طريق شهريزاد سلاحاً ودواء لا يعطى إلا على دفعات جرعة جرعة إمعاناً في التعذيب والانتقام وانتصاراً من أجل البقاء. وما شهريزاد إلا امتداد لإيزيس التي عرفت بعظمتها في السحر والتي ستجرب من خلف قناع شهريزاد سحراً جديداً يصل إلى أفهام البشر كافة ويأخذ بمجامع قلوبهم فيصبحون هم وشهريزاد مسحورين مأخوذتين بما تلقينه الساحرة الصنّاع على مسامعهم من غرائب الحكايات وعجائب القصص (طلب، 1994، ص223).

وتمضي الليالي كما رسمتها شهريزاد حتى إذا أتت على نهايتها تمسحت بأعطف شهريزاد/ الرجل كي يعفو عنها على الرغم من اعتقادها الراسخ بعدم قدرته على مفارقتها، ولكنه مطلب يقتضيه العرف ومنطق المجتمع الذكوري بحيث جعلت المبادرة دائماً في يده بيد أنها من يتحكم بخيوط اللعبة السحرية إذ جعلته يحكم حسب هواها ولا تحكي إلا ما يطلبه، وما يطلبه لا يخرج عن رغباتها المتخفية في النهاية. وينزوي شهريزاد في الليالي بزي ملك يقيم كل ليلة طقساً وحشياً بتبرير واه رغبة في الانتقام، وهو طقس وحشي يختلط فيه الشبق الجنسي بالتعطش إلى الدماء هدفة البعيد إفاء البشر عن طريق إفاء النساء وهن مانحات الحياة، وهذا الطقس بعيد كل البعد عن تعاليم الإسلام، وهذا ما لم يتقطن إليه راوي ألف ليلة وليلة وتبعه في ذلك أغلب من استلهم أجواءها وشخصياتها.

ويحتدم الصراع، الصراع من أجل البقاء تقوم شهريزاد فيه بافتداء بنات المسلمين، صراع بين رجل وامرأة وستحتفظ شهريزاد بأختها دنيازاد شاهدة لمعركة تحرير تفجر الصراع الأزلي بين الرجل والمرأة (الطار، 1994، ص169). وليس هذا فقط بل تصبح شهريزاد نموذج كل امرأة تتحدى المصاعب وتقتحم المخاطر في سبيل إقرار الأمان واستعادة الحق ونشاند الوئام العائلي. (طلب، 1994، ص222)

وتنتقم الراوية من الرجل عن طريق استنزاف طاقاته الإدراكية بتشويقه إلى سماع المزيد وترويض جبروته عبر كل ما هو عجيب وغريب.

وتسكت شهريزاد عن الكلام المباح لتستفيق رغبات الملك في سماع البقية وهكذا تحتال شهريزاد لكي تعيش عبر الحكى الذي غدا مصدراً من مصادر الحياة بعد ما كان مقصوداً على اللهو والتسلية وتزجية الوقت بل أصبح عاملاً مهماً من عوامل التربية والترويض وتجلس شهريزاد من الرجل شهريزاد مجلس الأستاذ المعلم "النموذج الأول" للمرأة المحاربة التي هي بقايا مجتمع أمومي أقل (الطار، ص166) امرأة الليالي العربية، (1994، ص166)

ومع هذا تحافظ شهريزاد في الظاهر على نظام مجتمع آنذاك، فالمرأة هي المرأة والرجل هو الرجل لكنها في الباطن تحطم جميع الفروقات وتحرق جميع الطابوهات، تدخل البيوت وتكشف عن المستور في قالب فني قلماً ارتقى إليه أسلوب فنان. كما اطلعنا من خلال شهريزاد على نماذج مختلفة وصور متعددة للنساء، فهناك الجميلة الفاتنة وهناك القبيحة الذميمة وهناك العالمة وهناك الجاهلة (إبراهيم، د، ص98) وكأنها تؤكد نسبية الأشياء والأحكام فمثلما هناك الخائنة هناك الأمانة.

ب - شهريزاد عند توفيق الحكيم:

عندما أخرج توفيق الحكيم مسرحيته "شهريزاد" إلى الوجود سنة 1934م جعل مفتاحها مقولة لإيزيس: "أنا كل ما كان، كل ما يكون، كل ما سيكون قناعي لم يكشفه بعد إنسان" (الحكيم ت، 1973، ص3) ولا يخفى على أحد ما لهذه الجملة من دلالة تضيء الطريق أمام القارئ لفهم شخصية شهريزاد الحكيم التي ليست إلا وجهاً من وجوه إيزيس.

ولقد تحفظ الحكيم إزاء تسمية أعماله الأخيرة مسرحيات، ومنها شهريزاد إذ يصرح: "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأحمل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز" ثم يضيف: "لقد نشرتها جميعاً ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات؛ بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة المسرحيات الأخرى المنشورة في مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل" (الحكيم ت، 1984، ص4)؛ فالحكيم هنا يؤكد أن هاته المسرحيات إنما كتبت لتقرأ لا لتمثل وهذا لما حوته من تجريد وتبريز.

وعندما استلهم الحكيم شخصية شهريزاد عمد إلى تحويلها بل لا نغالي إذا قلنا إن الحكيم أعاد بناء أسطورة شهريزاد وأخضعها لمآربه الفنية فهي عنده جريئة، غامضة، لغز عكس شهريزاد الليالي التي كانت واضحة كل الوضوح وأهدافها محددة مضبوطة.

تبدأ المسرحية بمقتل العذراء زاهدة وتنتهي بانتحار الوزير قمر، من موت إلى موت، جو شاحب مشحون بالقلق وعدم الاستقرار، والديكور بدوره يوحي بالرهبة، صحراء قاحلة، صوت خافت، في هذا الجو ظهرت شهريزاد لا لتكون مصدر شفاء للملك أو تسلية له بل لتصبح مبعث قلقه وعدم اطمئنانه.

إن ما يربط شهريزاد الليالي بشهريزاد الحكيم لأهون بكثير مما نعتقد؛ إذ جعلها الحكيم مرآة عاكسة يراها كل واحد حسب هواه، حقيقتها غائبة، وإذ يسألها الملك عن هويتها تجيب شهريزاد:

- "أنا جسد جميل هل أنا إلا جسد جميل؟! "
- شهريزاد: سحقا للجسد الجميل!
- شهريزاد: أنا قلب كبير هل أنا إلا قلب كبير؟! "
- شهريزاد: سحقا للقلب الكبير!
- شهريزاد: أنتكر أنك عشقت جسدي يوماً وأنتك أحببتني بقلبك يوماً؟
- شهريزاد: مضى كل هذا (كالمخاطب نفسه) أنا اليوم إنسان شقي

- شهرزاد: شهرير لا تياس يا حبيبي !
- شهرير: ابتعدى أيتها الكاذبة أنت لا تحبين إلا نفسك.
- شهرزاد: أتظن هذا؟!
- شهرير: امرأة خادعة !
- شهرزاد: ولماذا تبقى عليّ إذن؟
- شهرير: أي شيطان أتى بي إلى هنا؟
- شهرزاد: تبقى عليّ لأنك تجهلني. " (الحكيم ت.، شهرزاد، 1973، ص60 و61)
فشهرزاد الحكيم أكثر جرأة من شهرزاد الليلي بل تتحدى الملك وتعامله معاملة الطفل الصغير وهو يتضرع راجيا، والمسرحية ككل لم تكتب لمعارضة الليلي، بل كانت تكلمة تخمينية لما سوف يقع بعد الليلة الثانية بعد الألف؛ وبعدما استنفذت شهرزاد مخزونها من القصص حتى إن الملك يصبح: "أنا اليوم إنسان شقي" (الحكيم ت.، شهرزاد، 1973، ص61).
لقد عمدت شهرزاد الحكيم إلى وضع شهرير أمام أبواب المعرفة فكلما فتح بابا وجد أبوابا أخرى موصدة لا تفتح إلا بعد جهد ذهني، ونلاحظ هذا التحول عند قول شهرير صائحا:
- "لا أريد أن أشعر أريد أن أعرف" وفي موقف درامي آخر:
- "شيعت من الأجساد ! شيعت من الأجساد ! " (الحكيم ت.، شهرزاد، 1973، ص65)
ونجد هذا التحول قد مسّ القصة كوظيفة بل وطريقة الحكيم كذلك؛ فبعدما كان الحكيم هو وسيلة شهرزاد من أجل البقاء أصبح سلاحها هو قدرتها على التخفي والتماهي والإيحاء. وبعدما كانت عقدة الملك نفسية أصبحت عند الحكيم عقدة ذهنية معرفية، وتبحث عن كنه الوجود ومعناه، حتى أن الملك يهيم في الأصقاع هو ووزيره قمر بحثا عن الحقيقة وهروبا من سجن المكان وحدوده، ويكتب الحكيم معلقا على مسرحيته: "تلك المعاني الحائرة والألفاظ الطائفة والأشخاص التي تضع قدما على الأرض والأخرى في الهواء، قد استقرت كلها داخل إطار" (الحكيم ت.، بجماليون، 1984، ص8)، بهذه الكلمات يلخص الحكيم مسرحيته لفظا ومعنى وشخصيات حائرة.
ويظل شهرير الذي يمثل العقل يبحث عن شهرزاد التي تمثل المعرفة، وتبدأ المسرحية من حيث انتهى الحكيم التقليدي، وفي آخر مرحلة من مراحل شفاء الملك شهرير من مرضه النفسي (الشك والوسواس) ليصاب بمرض آخر هو عند الحكيم مرض المعرفة؛ إذ بينما يرمز العبد إلى الغريزة والوزير قمر إلى القلب فإن عقل شهرير يرمز إلى العقل الخالص الذي يبحث عن اللغز والسّر في سعيه إلى الحس والجنس (الغني م.، شهرزاد في الفكر العربي، 1985، ص43) إنه يصبح:
"لا أريد أن أشعر أريد أن أعرف".
وبعدما كانت شهرزاد ملكا للملك شهرير وحده أصبحت عند الحكيم ذات شخصية مستقلة، يراها الملك بوجهه، والوزير بوجهه، والعبد بوجه آخر مخالف تماما، ويعم الشقاء أغلب شخصيات المسرحية فالوزير ينتحر بعد أن اكتشف خيانة شهرزاد له ولزوجها مع العبد السود؛ فيما لم يكثر شهرير لهذا بعدما أصبح شخصا جديدا، والحقيقة أن شهرزاد نفسها بدت غريبة عما ألفناه في الليلي.
إن المسرح الرمزي، وهذه المسرحية منه، مسرح مثالي روحي مبني على اللاواقعية الدرامية وعلى اللغة الشعرية البعيدة عن الابتدال اليومي وعلى مقت الديكور والزمن الحقيقي وعلى الجانب الرمزي في الشخصيات (كوتي، 1985، ص325)، والدارس لهذه المسرحية سيلاحظ حتما أن الحكيم يهزأ بحدود الزمان والمكان وتبدو شهرزاد بوجودها الأبدى عابثة بشهرير الذي جعلته شعرة بيضاء يجب نزعها متى استنفذت مبررات وجودها.
إن التنافس الذي كان متخفيا في الليلي ألفناه عند الحكيم صراعا ظاهرا، لكنه سلمي، ليس من أجل البقاء هذه المرة لأن شهرزاد ضمنت شهرير إلى الأبد؛ ولأنها شكّلته كيفما شاءت بعد أن فتحت عينيه على عوالم أخرى.
ويصبح هذا الصراع صراعا بين العقل والقوة العضلية، بين العلم والجهل، وبين النور والظلام؛ ويبقى الانتصار لحليف الأقوى والأقدر، إلى أن يصل الصراع أشده حين يصل صراع الإنسان حد صراعه مع نفسه؛ وليس من باب الاعتباط أن يتساءل الحكيم في مقدمة مسرحية بجماليون: "ماذا هم يشعرون أمام صراع الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان وبين الإنسان وملكاته؟! " (الحكيم ت.، بجماليون، 1984، ص6) ففي مسرحية أهل الكهف عالج الحكيم صراع الإنسان مع الزمن، وفي شهرزاد نراه يعالج صراع الإنسان مع المكان حينما وصراعه مع نفسه حينما أخر، ويكتسب السفر معنى هروبيا تحريرا يحاول شهرير من خلاله التخلص من قيد المكان فإذا به يبقى معلقا بين السماء والأرض.
ولقد استمد الحكيم صورة شهرزاد ليس من الليلي فحسب بل مما قرأه عن مونتمار (C. PELLAT, 1981, P 35) وإيزيس، الأولى في علاقتها بالفنان وكيف أخضعته لمنطقها، والثانية في تمثيلها للحقيقة والعلم والعالم الغريب؛ لهذا جاءت صورة شهرزاد مكتفة تحلق في سماء اللغز والقضايا العامة خلافا لما عهدناه في الليلي.
إن حقيقة شهرزاد بدت لغزا لشهرير بعد ما تخلى عن نظريته السابقة لها بوصفها جسدا جميلا وعقلا يعطيه كل ليلة حكاية جديدة يتسلى بها؛ بحيث أصبح ينظر إليها كيانا له استقلاليتها وسره، هذا السر الذي أشفاه وأعياه، بحثا مضنيا من أجل الحقيقة، وإن بدت له يوما على أنها الطبيعة التي يدور في فلكها كل الناس، فقد ظهرت له في يوم آخر جوهر الإنسان وحقيقة النفس البشرية؛ وكل يوم معنى جديد كقطعة البلور تعكس الأنوار المتعددة يراها كل واحد من زاويته الخاصة.
ومما سبق نلاحظ أن الحكيم بعدما غير من وظيفة شهرزاد وبعدما حوّر من طبيعة الصراع نراه لا يستطيع الإجابة عن معنى شهرزاد ويكتفي بالنفي وعدم المعرفة مما جعلها نكتة بين الأصدقاء؛ فكاتبت الدراما يجب أن يستعمل كل أنواع السراب التي في متناول يده وألا يعطي أي اعتبار للزمان والمكان (كوتي، 1985، ص325) وهذا ما حاول الحكيم تطبيقه تماشيا مع فهم الرمزيين للمسرح.
ولقد اتسم الحكيم بمسحة من التشاؤم والمثالية؛ التشاؤم الذي ظهر في مصير أبطاله الذين تركهم معلقين بين السماء والأرض، والمثالية في تكثيفه لصور أبطاله، فالشخصيات في المسرحية، حسب اعترافه، تمثل مراحل تطور الإنسانية (حمودي، 1986، ص230)؛ من مستواها الحيواني (العبد)، إلى العاطفي (الوزير)، فالعقلي (شهرير).
وتبقى شهرزاد قابلة للتأويل والقراءة حد الاختلاف بإيحاءاتها الكثيرة التي تجعلها متميزة عن شهرزاد الليلي رغم ورود الخيانة حدثا مهيمنا في الليلي وهامشيا عند الحكيم.
ج - شهرزاد في مسرح باكثير

كتب علي أحمد باكثير سر شهرزاد سنة 1953م، مسرحية مكونة من أربعة فصول غيّر فيها الحكاية الإطارية بحيث وجّه الحدث نحو نهاية واحدة محددة تتمثل في علاج الملك، ولقد جعل المؤلف بدور زوجة شهربار الأولى بريئة، وأنها عمدت إلى استقدام جارية مثّلت معها مشهد الخيانة، فلما قدم شهربار اعتقد أنها خانته مع عبد أسود فقام بقتلها في الحال، والدافع وراء عمل بدور هو استنارة الملك الذي يعاني عجزاً جنسياً حال دون قيامه بواجباته الزوجية، واكتفى ببعض أعماله الشاذة والمستهترّة، فلما قامت بدور بهذا العمل أحسّ بأنها طعنته في رجولته وقام بقتلها فوراً حتى لا يذاع سرّه لأن الملكة بدور لازالت بكراً، وفض بكارتها عن طريق عبد قد يكشف عيب الملك ويظهره أمام الناس في شكل ملك ناقص الرجولة، فماتت بدور ومات معها سرّه، وجريمته في الحقيقة جريمتان (خورشيد، 1974، ص44) الأولى لأنه قتل بدور والثانية أنه لم يتحرر الحقيقة، وجاءت صورته على شكل ملك طاغية مريض ظالم لا يشبع من القتل ويبرر جرائمه على أنها الحقيقة والواقع كما يجب أن يكون، وحقيقة الأمر أنه يقتل كل يوم فتاة لم يمسه قط حتى تموت ويموت معها سره أي عجزه عن التواصل الجنسي، مما كوّن لديه عقدة نفسية إلى أن تأتي شهرزاد وتشتترط عليه أن يتزوجا على بياض أي دون اتصال مدة عام بإيعاز من الوزير رضوان، موهمة الملك بجعلها لمرضه الحقيقي فتجد القبول كله.

ولقد عملت شهرزاد بمعوية الوزير رضوان على إشفاء الملك، وذلك طيلة عام من القص والوعظ، وعبر إعادة تمثيل المشهد الذي أودى بحياة الملكة بدور بأن استقدمت شهرزاد جارية سوداء وألبستها ثياب عبد فلما دخل الملك شهربار - الذي اعتقد بأنه شفي من كل العقد وتطهر - وهمّ بقتلها ينكشف الغطاء وتكشف الجارية عن وجهها ليبرك الملك فجأة أن العبد ما هو إلا جارية متكررة، وعندما يسأل عن سبب هذا الفعل خصوصاً وأن في قلبه جرحاً قديماً يجيبه رضوان، وهو من وزرائه المقربين، بأنه هو من أوحى لشهرزاد لكي تقوم بهذه التمثيلية (باكثير، د ت، ص120) حتى يتأكد الملك من براءة بدور وحسن نواياها، فهي لم تعد إلى خيانتها، ولكن مرضه الجسدي وسوء تفكيره جعله يسرع في قتلها دون ترويض، علماً بأن مرضه الجسدي سببه نفسي بالدرجة الأولى، مرجعه عدم ثقته بنفسه، وهذا ما عملت شهرزاد على تداركه فلما تم لها ذلك، أرادت أن تطهر الملك من كل الأدران والرواسب فقامت بإعادة المشهد كي يتأكد الملك أن أوامره أوقعت في سوء أعماله وجعلته كالوحش المجرور.

إن شهرزاد الفتاة المسلمة ابنة الوزير نور الدين تتفق مع رضوان، مستشار الملك وعالم الدين للعمل على إنقاذ شهربار وتخليصه من عقدة الشعور بالذنب تجاه الملكة بدور جعلته يستفيق كل ليلة دون أن يشعر ليعيد مشهد قتلها، وهذا ما سعت شهرزاد إلى معالجته وإنقاذ بنات المسلمين من بطشه وبالفعل تنجح عبر قصصها ومن خلال الأمثال الإسلامية والسلوك المستقيم، إذ تخاطب شهرزاد شهربار في إحدى الليالي: "تذكرت يا مولاي ذلك الأثر الذي يحكي عن مخاضة من النار تترض سبيل المؤمن الصالح يوم القيامة فيتردد لحظة في اجتيازها، ولكن الهول لا يمهلها واليقين لا يخونه، فيحوضها وهو يتوق إن يحول في داخلها رماداً، فإذا هو بقدرة الله في جنة خضراء ظلها ظليل ونسيمها عليل ويجري منه تحتها نهر سلسبيل". (باكثير، د ت، ص114 و115) والجديد في مسرحية باكثير أننا كنا لا نسمع الشعب وأصواته الواهنة فإذا بنا أمام حركة تدمر لشعب سخط على وزير الملك ركن الدولة؛ يقول رضوان مخاطباً الملك:

"لقد بلغ من سخط الشعب على وزيرك ركن الدولة أن هتفوا بسقوطه اليوم في الشوارع!" ثم يضيف: "لقد هتفوا اليوم بسقوطه وغدا يهتفون بسقوطك أنت" فيصبح الملك بشيء من الغرور والاستعلاء: "أنا الدولة!" (باكثير، د ت، ص20). إن تتابع فصول المسرحية الأربعة وتداعياتها يجسد تطور مشاعر الناس الذين تحول الظلم لديهم إلى سخط ثم إلى شغب ثم إلى التحضير للثورة إذ بلغ الأمر بأحد الأفراد إلى الجهر بالقول: "ما عدنا نخاف اليوم من شيء بعدما أصبح كل واحد منا عرضة لأن ينكبه الطاغية لا في نفسه فحسب بل فيما هو أعز من ذلك... في نفسه وشرفه". (باكثير، د ت، ص51) ولا تخلو المسرحية من إسقاطات سياسية كما رأينا وكما يجسده هذا المشهد أين يدبر فيه الوزير نور الدين - والد شهرزاد - مكيدة للإطاحة بالملك مع شاهيندر التجار ورفيقه إذ يصيح الوزير غاضباً:

"لو لم يسكتوا لشهربار على اغتصابه أموال الناس لينفقها على مبادئه وشهواته لما حدثتته نفسه أن يسطو على أعراضهم" (باكثير، د ت، ص53).

في هذا الخضم نجد شهرزاد قد تنازلت عن دورها الأساس الذي اضطلعت به في الليالي بوصفها محرراً للأحداث في الليالي ورواية تتحكم في الحكاية، لتتبدد دوراً ثانوياً عند باكثير، بل أصبحت لا تتحرك إلا بإيعاز من رضوان، ورضوان شخصية غريبة عن ألف ليلة وليلة، ارتأى المؤلف أن يوظفه لغاية في نفسه بحيث أصبح المحرك الأساس لشهرزاد، والعارف بكل شيء بعدما كانت شهرزاد في الليالي عارفة بالتواريخ والأسرار والخبايا، وليس هذا فحسب بل فقدت شهرزاد الكثير من إترانها ووزانها فهي في بداية المسرحية شخصية سطحية تغني وترقص، وهي في فصل آخر تفكر في الانتحار وقتل شهربار، وهي في كل الفصول أداة طيعة في يد رضوان، وهي بعد كل هذا كله تختلف كلية عن شهرزاد ألف ليلة وليلة. (الغني م، شهرزاد في الفكر العربي، 1985، ص125 و126).

ولما كانت شهرزاد بهذا الضعف لم تغامر بافتداء بنات المسلمين كما هو حالها في ألف ليلة وليلة، بل تزوجت الملك خوفاً من وقوع والدها في الأسر، وبعد أن أقتنعها رضوان بحتمية الزواج من شهربار إنقاذاً لأبيها ولأخرياتها، فظهرت في مسرحية باكثير هامشية إلى أبعد الحدود بل أصبحت دمية بحركتها رضوان؛ كما أن عنوان المسرحية في الحقيقة لا يعكس المضمون بدقة فسرّ شهرزاد في الواقع هو سر شهربار المهزوز نفسياً، والصراع القائم لم يكن صراع امرأة ورجل بل كانت المرأة ضحية رجل مريض ليس إلا.

لقد حاول باكثير أن يجعل التحليل النفسي طريقاً لمعالجة الملك، لكن شخصية شهرزاد همّشت وجاءت غامضة بعض الشيء حتى وإن رمز إليها بالفن الذي تبقى وظيفته عكس الحقيقة، والعمل على تطهير النفس (خورشيد، 1974، ص45)، وتربيتها وتوضيح الحقائق لها، وتبقى الحقيقة غامضة كامن لا يعرفها إلا من أحاط بجميع الخفايا والأسرار.

د - شهرزاد بين ثقافتين:

لا يمكن فهم عمل ما دون الرجوع إلى الظروف التي كتب فيها ودون الرجوع إلى ثقافة المؤلف، وفي عملنا هذا لا يخفى على أحد الخلفية الفكرية لكل من الحكيم وباكثير، فالأول تشبّع بالثقافة الفرنسية والثاني عرف من الثقافة الإنجليزية وتأثر كثيراً بشكسبير الذي ترجم بعض أعماله ويبرز تأثيره أكثر في جريته وراء العقدة.

ولقد ترجمت مسرحية الحكيم إلى الفرنسية ومثّلت أمام المسرح الفرنسي سنة 1955، على الرغم من انتمائها إلى المسرح الذهني، ولاقت رواجاً حتى قال لونييه يو وهو مؤسس مسرح الأوفر بياريس: "إن هذا العمل لخليق أن يمثل على المسرح الفرنسي بذوق وفهم حتى يبقى للشعر جماله وعمقه." (الحكيم ت، شهرزاد، 1973، ص7).

ومهما قيل عن هذه المسرحية وعن تعانقها مع بعض المثل الفلسفية إلا أنها في رأي البعض الآخر رومانسية تعكس الواقع الذي يتمثل في الأزمة الاقتصادية التي كان العالم في سبيله للدخول إليها وهو بهذا يعني الدخول إلى الحلقة المفرغة. فيما التزم باكثير بواقعه الاجتماعي والسياسي في تلك الحقبة العصبية من تاريخ مصر فظهرت إسقاطاته السياسية جلية وواضحة حتى أن شهريار قيل ارتباطه بشهرزاد يشبه إلى حد ما شخصية الملك فاروق بكل ما اشتهر به من شذوذ وسخف. فالخلفية السياسية موجودة في المسرحيتين لكن كل واحد من الكاتبين عمد إلى توظيف قناعاته بالطريقة التي ارتضاها؛ فهي عند الحكيم لا تكاد تظهر بينما طفت عند باكثير على السطح؛ ويعود هذا إلى اختلاف التكوين الثقافي واختلاف الظروف التاريخية لأن الفارق الزمني يكاد يتجاوز العقدين وهذا وحده خليق بأن يجعل عمليهما يختلفان إن سلبا أو إيجابا.

ولفهم شهرزاد عند كليهما يمكن دراستها عبر ثلاث قنوات:

الأولى وظيفة شهرزاد في المسرحية

الثانية علاقتها بمحيطها

الثالثة طبيعة الصراع القائم

أولا: وظيفة شهرزاد

كتب الحكيم مسرحيته تكملة لليالي كما سبق ذكره فلم يحاكيها بل كتب على أنقاض ألف ليلة وليلة بعد نهاية القصة وعند خاتمة الحكايات التقليدية بينما كتب باكثير عمله معارضا انطلاقا من موقفه من التاريخ والذي يرى فيه بأن للأديب الحق في تفسيره (C.PELLAT, 1981, p45) لا نقله لهذا عمد إلى تفسير تصرفات أبطاله عبر رصد تصرفاتهم فيبين المحاكاة والإضافة تكمن المفارقة وبين التفسير والتأويل والإبداع نجد الاختلاف ومنه تتحول وظيفة شهرزاد بتحول وتنوع المخيلة الإبداعية.

إن وظيفة شهرزاد عند الحكيم هي وظيفة إيحائية، فهي لا تقص ولكن تقوم بدور الطبيعة الغامضة التي تدور في فلكها بقية الأفكار؛ الملك الباحث عن الحقيقة الوزير المحب للحقيقة والعبد العاشق للحقيقة، وهي كحوض المرمر الذي يعكس صورة الناظر إليه كل واحد يراها كما توحى إليه فالعبد يراها جسدا يدعو إلى المغامرة والوزير يراها قلبا يدعو إلى الهيام والملك يراها عقلا يناديه إلى البحث عن الحقيقة، لكن حقيقة شهرزاد بقيت مفتوحة كالحقيقة ذاتها كلما وصلت إلى معرفتها ازدادت قناعة بمدى جهلك، وأصبح شهريار صوفيا يجذب في البحث عن حقيقة الوجود وعن حقيقة النفس تجده مسافرا من أرض إلى أرض يريد الانعتاق من سجن المكان بروية تخترق الحجب وتقترب من رؤية الصوفيين للوجود؛ وفي هذا يقول توفيق الحكيم: "إن في الغرب علما وفي الشرق تصوفا وإن التصوف أعلى مرتبة من العلم" (الغني م، شهرزاد في الفكر العربي، 1985، ص125) وهو بهذا يسحر الغرب حتى قال جي لكونت وهو عضو في الأكاديمية الفرنسية عنه: "لا يزال يدesh ذهننا الديكارتي بعض الدهشة قبل أن يفتنه كل الفنون". (الحكيم ت، شهرزاد، 1973، ص7).

فالحكيم لم يقدم حلا لمعضلة أو علاجا لمرض بل نقل شهريار عبر شهرزاد من مرض إلى مرض ومن حال إلى حال ومن مرض نفسي إلى مرض ميتافيزيقي لا علاج له إلا البحث عن المجهول.

أما وظيفة شهرزاد عند باكثير فليس الحكيم فقط ولكن التمثيل، ومن الكلمة إلى الحركة تحاول علاج حالة مرضية على الرغم من دورها المحدود، يقف خلفها الوزير رضوان وهو العالم بكل شيء وهو ما نستشفه عبر الكثير من المشاهد من مثل هذا الحوار الذي دار بين شهريار وبين وزيره المسلم:

- رضوان: كَفَر عن دنوبك يا شهريار فان الحسنات يذهبن السيئات واستغفر ربك فانه غفور رحيم.

- شهريار: كيف أكفّر عن ذلك يا رضوان وماذا أصنع؟

- رضوان: ادفع أولا دية العذارى اللائي قتلتهن فتطيب بذلك قلوب أبائهن وذويهن ثم أعلن في شعبك أن من كانت له بنت عذراء فليرزجها وعليك أنت مهرها.

- شهريار: ويغفر الله لي يا رضوان إن فعلته؟

- رضوان: ذلك وعد الله يا بني يغفر لمن يشاء من عباده ولكني أضمن لك أنك سترضى عن نفسك ويطمئن بالك ويصفو لك عيشك. (باكثير، د ت، ص128).

وتأسيسا على ما سبق تبدو شهرزاد هنا متقلبة وهامشية تلعب دور الواسطة بين الطبيب والمريض ليس إلا

فإذا ما تساءلنا من هي شهرزاد عند كليهما نجدها أسطورية عند الحكيم وواقعية عند باكثير تدخل المغامرة عند الأول عن رغبة وتدخلها عند الثاني مجبرة كثيفة الدلالة عند الأول بسيطة غير معقدة عند الآخر.

ثانيا: علاقة شهرزاد بمحيطها:

إذا تأملنا في طبيعة العلاقة التي تربط شهرزاد بمحيطها فسنلاحظ أنها مهمة ومحور الحركة عند الحكيم مؤثرة في محيطها إلى أقصى حد، بينما نجدها عند باكثير هامشية متأثرة بغيرها؛ إذ يصبح رضوان المحور الأساس، وهو الذي يعطي الانطباع أكثر من مرة بأنه يمثل رؤية المؤلف صراحة وصوته داخل المسرحية.

إن شهرزاد خائنة عند الحكيم تحاول إقناع الملك بضرورة تجاوز الغيرة لأنها من بقايا العالم الحيواني وبريئة عند باكثير تحاول الدفاع عن بنات جنسها، وموقف الحكيم تجاه المرأة كثيرا ما اتسم بالتحامل والسلبية سواء موقفه من جوكاستا مع أوديب أو مع شهرزاد في عمله هذا ونراه يقاسم العقاد رأيه: "إن المرأة في نظري كانت وتكون شيئا لا يستحق إلا الامتهان" ويضيف قائلا: "تلك هي المرأة التي تلقت درسها الأول من الحياة ودرسها الثاني من الشيطان" (الحكيم ت، حماري وحزب النساء، 1985، ص11 و12)؛ لهذا نراه يكرس الخيانة كلازمة للمرأة فهو يرى بأن الرياء والخداع هما الأكسجين والهيدروجين في هواء كل امرأة.

على خلاف باكثير الذي جعل القضية سوء تقدير من الملك وأن الخيانة لم تحدث إطلاقا، بل دافع عن بدور وشهرزاد، وهو بهذا يخالف النص الأصلي ويعطي تأويله الخاص، بينما يؤكد الحكيم عامل الخيانة ليؤكد موقفه القار من المرأة التي لم يجهد نفسه إطلاقا في الدفاع عنها بل جعل شهرزاد تستهتر مع العبد وتخون حتى تختبر مدى تغير الملك مع تجاربه الكثيرة بحثا عن الحقيقة.

ثم ماذا يمثل شهريار بالنسبة إلى شهرزاد في العملين؟ نجد شهريار عند الحكيم يمثل تجربة عاشتها شهرزاد فإذا ما أتت على نهايتها نزعها كما تنزع شعرة بيضاء من شعرها الفاحم:

- شهريار في صوت غريب: أرى شعرة بيضاء كأنها خيط الفجر في الليل هذا

- شهرزاد: تخلص من يده وتنتظر إلى خيالها في الحوض أين هي؟ (تنزع الشعر البيضاء). (الحكيم ت.، شهرزاد، 1973، ص72 و73).

أما عند شهرزاد باكثير فشهرزاد إنسان مريض وجبت مساعدته أو لا إنقاذاً لنفسه ثم لوالدها ثم بنات جنسها، فشهرزاد يتعذب نتيجة لمرضه وعقده؛ لذلك تعامله شهرزاد من منطلق زوج مجروح لا تريد جرح كبريائه كرجل ولكن دون إنقاص من قيمتها كامرأة.

ثالثاً: طبيعة الصراع

أما إذا أتينا إلى طبيعة الصراع أفيناه سلمياً عند الحكيم لا يكاد يتجاوز حدود الأفكار (هلال، 1982، ص652)؛ فحتى الجلاد يبيع سيفه لقاء متعة، أما موت العذراء فقتلها لا يدخل ضمن صراع رجل/ امرأة بل من باب ضحية قدمها الساحر على يظفر بمفاتيح الغيب؛ فقتل الملك لها هذه المرة جاء ابتغاء المعرفة لا ابتغاء شهوة ولا إطفاء لنار الانتقام، كما أن موت الوزير قمر أو بالأحرى انتحاره فيدخل في باب العجز عن مسابرة الملك في تطوره فقتله غيرته، ولم يوظف الحكيم القتل والانتحار إلا ليضفي جواً من القلق والرغبة على جو المسرحية، وأصبح الصراع الواضح هو صراع العلم والجهل والنور والظلام.

أما طبيعة الصراع عند باكثير فصراع نفسي خاضه الملك ضد نفسه وساعدته شهرزاد ورضوان للتخلص من روااسب الماضي، وكان يكفي أن يسترجع الملك ثقته بنفسه حتى يزول الصراع ويحل الاستقرار، فلم تكن شهرزاد طرفاً رئيساً في الصراع وإنما عنصرًا مساعدًا لأن الملك وهو بصراع شهواته كان لا يكف عن القتل سواء في الواقع أو في الخيال عندما كان يحلم كل ليلة بيوم قتله للملكة بدور وما كان على شهرزاد إلا أن تعيد لشهرزاد اترانه وثقته في نفسه؛ لهذا يشبه باكثير شهرزاد بالفن الذي وظيفته تطهير عن طريق عكس الحقيقة.

و الشيء الملاحظ أن كلا منهما اعتمد على الرمز الذي بدا واضحاً عند الحكيم أكثر من باكثير وكما يقول ميتزلينك عن المسرح الرمزي: "هو دراما للدمى المتحركة" (كوتي، 1985، ص326) فالحكيم المتأثر بميتزلينك انطلق من رؤية رمزية في معالجة شخصياته المقولبة إلى حد جعلها مرفوعة إلى مرتبة الأساطير وخاصة شهرزاد.

وعلى الرغم من اللوحة الرومانسية التي طبعت الكاتيبين إلا أننا نلاحظ هذه النزعة غالبية على الحكيم أكثر من باكثير، ومرد هذا إلى الثقافة التي يملكها كل واحد إضافة إلى التكوين الديني لبكثير الذي كان يصدر أغلب مسرحياته بآيات قرآنية تلخص المضامين وتكون بمثابة مفاتيح تتيح للقارئ قراءة أفضل.

ونجد أنفسنا أمام إشكال وهو أن الحكيم كتب مسرحياته لتقرأ كما يصرح هو (الحكيم ت.، جمالبيون، 1984، ص7)، بينما باكثير كتب مسرحيته لتمثل.

وقديما كان الفرق بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية هو أن المسرحية أدب يراد به التمثيل، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل (العشماوي، د ت، ص15) عكس القصة أو الحكايات التي تكتب لتقرأ وتحكى لتسمع مثل حكايات ألف ليلة وليلة.

وبجرنا هذا إلى الحديث عن وظيفة القص في الحكاية ولغته التي تختلف عن لغة المسرح لأن لغة المسرح تبدأ بالحوار وبه تنتهي، بينما في القصة نجد لغة الحوار المسرحي ورؤية أنا القاص في وقت واحد (إبراهيم، د ت، ص79) كما أن وظيفة القص التقليدي لا تقتصر على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة بل وظيفته لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة. (إبراهيم، د ت، ص86)

ومما سبق يظهر جلياً مدى التغيير الذي أصاب شهرزاد بوصفها رواية ذات رؤية واضحة ومستقلة، فإذا بها تصبح عندهما وسيلة لتمرير خطاب متعدد الرؤى وليس هذا فحسب بل جعلها مقتصرة على جانب واحد هو عند الحكيم إثارة الحقائق المطلقة المجردة وهو عند باكثير إثارة الحقائق الاجتماعية المحدودة.

وأما عن مسرحيات الحكيم والتي يجد حرجاً في تسميتها بهذا الاسم نجد أن الحكيم يلتقي مع الرومانسيين في بعض مفاهيمهم فهم الذين رأوا بأن الكاتب في حاجة إلى شيء أكثر من القواعد، قواعد المسرح الكلاسي، هذا الشيء سمي أول الأمر الذوق ثم جاءت فكرة العبقرية. (رشدي، 1975، ص93).

هذه الفكرة جعلت الكتاب يتحررون من القيود الكلاسيكية للمسرح ويكتفون أعمالاً تجد طريقها إلى القراء أكثر مما تجد طريقها إلى التمثيل، وهذا ما سمح لهم بالتخلص من القيود المترتبة التي كانت تطالب بها نيو كلاسيكية، ونجد الحكيم قد تجاهل هذه القيود وكتب مسرحيته التي يمكن إدراجها ضمن مسرحيات المواقف التي خلق فيها الكثير من القواعد الدرامية التي نادى بها نيو كلاسيكيون والتي اعتبروها شرط المسرحية الناجحة؛ وهو بهذا وجه عمله للقراءة لا للتمثيل. (هلال، الرومانتيكية، 1973، ص224).

في حين نجد باكثير قد التزم ببعض القيود السلمية على الرغم من تجميعه الحدث وجعله يتجه وجهة واحدة محددة، كما أن ترجمته لأعمال شكسبير جعلته يركز على العقدة، وجعلت أعماله أكثر ملاءمة للتمثيل خصوصاً وأنه عمد إلى بعض الإسقاطات التاريخية والسياسية التي قد تبعدها عن التجريد والمثالية وتجعلها أقرب إلى واقع الناس وطموحاتهم.

إن الحكيم قد استلهم صورة شهرزاد مما كتب حولها في الأدب الغربي فهي عندهم نموذج لمن يهتدي إلى الحقيقة ويهدي إليها عن طريق القلب والعاطفة (هلال، الأدب المقارن، د ت، ص317)، كما يذهب إلى ذلك محمد غنيمي هلال؛ فشهرزاد عند الحكيم استغلت علاقتها بشهرزاد وبمن حولها لترهبهم الحقيقة التي لم تكن إلا انعكاساً لما هو قابع داخل أنفسهم ولما يحملونه من تصور عنها.

فيما ساعدت ثقافة باكثير الدينية على تقديم تصور لما هو موجود وتفسير لهذا الواقع وتقديم البديل عن طريق الوعظ والتمثيل. ولقد قام المؤلفان ببعث التراث واستخدامه، وهذا موقف يحتاج إلى جهد كبير، فليس من اليسير أن تكتب في مجال له مكانته معارضا له أو مكملًا لحلقته؛ لأن هذا الاتجاه إلى الخلق هو رجعة إلى موضع سابق مَرَّ به الإنسان وتركه سائراً مع الزمن المتغير والعصور المتلاحقة (زيدان، 1987، ص52) وجعل هذا القديم صالحاً لكل زمان ومكان وما هذا بالعمل السهل.

قائمة المراجع:

1. H.ABOULHUSSEIN ET C.PELLAT. (1981). *cheherazade, personnage litteraire*. alger: SNED.
2. آخرون ومحمد القاضي. (2010). *معجم السرديات* (الإصدار ط1). تونس: محمد علي للنشر.
3. *ألف ليلة وليلة*. (1988). الجزائر: موف للنشر.
4. تسعديت آيت حمودي. (1986). *أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم*. بيروت: دار الحداثة.
5. توفيق الحكيم. (1984). *جمالبيون*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
6. توفيق الحكيم. (1985). *حماري وحزب النساء*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

7. توفيق الحكيم. (1973). شهرزاد. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
8. حسن طلب. (1994). إيزيس خلف قناع شهرزاد. القاهرة: مجلة فصول ج2 المجلد الثالث عشر ع1.
9. دانيال كوتي. (1985). الدراما ضمن الأدب والأنواع الأدبية. (طاهر حجار، المترجمون) دمشق، سوريا: دار طلاس.
10. رشاد رشدي. (1975). نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. بيروت: دار العودة.
11. روبرت شولتز. (1988). عناصر القصة. دمشق: دار طلاس.
12. سليمان العطار. (1994). شهرزاد امرأة الليالي العربية. القاهرة: مجلة فصول ج1 المجلد الثاني عشر العدد الرابع.
13. سهير القلماوي. (1976). ألف ليلة وليلة. مصر: دار المعارف.
14. شوقي عبد الحكيم. (1982). موسوعة الفولكلور والأساطير العربية. بيروت: دار العودة.
15. عبد الرحمن بن زيدان. (1987). أسئلة المسرح العربي. الدر البيضاء: دار الثقافة.
16. علي أحمد باكثير. (د ت). سر شهرزاد. القاهرة: مكتبة مصر.
17. فاروق خورشيد. (1974). شهرزاد بين الأسطورة والأدب. القاهرة: مجلة الهلال ع12 السنة 82.
18. محمد زكي العشماوي. (د ت). المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. بيروت: دار النهضة العربية.
19. محمد غنيمي هلال. (د ت). الأدب المقارن. بيروت: دار العودة.
20. محمد غنيمي هلال. (1973). الرومانتيكية. بيروت: دار العودة.
21. محمد غنيمي هلال. (1982). النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار العودة.
22. مصطفى عبد الغني. (1985). شهرزاد في الفكر العربي. بيروت، لبنان: دار الشروق.
23. نبيلة إبراهيم. (د ت). فن القص في النظرية والتطبيق. القاهرة: مكتبة غريب.