المسرح السياسي في الأدب المصري المعاصر

مسرحية " وداعاً قرطبة " أنموذجًا

للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف

بقلم الأستاذ الدكتور

محمد السيد سلامه

الأستاذ المساعد

كلية اللغة العربية بالزقازيق

مقدمة

يعود الفن بين حين وآخر ليحاور التاريخ ، معتمدا على ما يربطهما من مفهوم مشترك يتجلى في الشعور الإنساني الذي ينطلقان منه .

والفن أشمل وأعم من التاريخ على امتداده واتساعه ، لكن التاريخ يظل جزءا، والفن يبقى يبحث عن المدرك الكلي للتصور الوجودي والحضاري للحظة الزمنية أو التاريخية .

لقد استلهم رواد المسرح العظماء أحداثا تاريخية جسدوا فيها تراجيديا إنسانية فعل ذلك سوفوكليس وبوربيدوس في الأدب اليوناني القديم، وتبعهم في ذلك شكسبير في روائعه العظيمة ، ومثلت شخصياته التاريخية حالات إنسانية تخطي بها حاجز الزمان والمكان .

وفى الأدب العربي استعاد أمير الشعراء أحمد شوقي لحظات تاريخية ناصعة من تواريخ مصر البطلمية والعربية والمملوكية والحديثة أيضا في مسرحياته الخالدة، وسار على نهجه كوكبة من الكتاب البارعين في الأدب العربي .

إن العلاقة بين الفن والتاريخ علاقة دقيقة ، والمسرح من أهم أشكال الفن ، ومن أبدعها في تناوله للتاريخ ، ويتأتى إبداعه من كونه استلهم قضايا كبرى ، وفق أدوات فنية وجمالية خاصة .

وتشكل الوعي السياسي مع تشكل المسرح في بداياته الأولى ، ولا يزال المسرح والسياسة يكونان وجودا أدبيا لا يقل أهمية عن الوجود الواقعي.

في ضوء هذا التصور انطلقت لدراسة **(المسرح السياسي في الأدب المصري المعاصر ، مسرحية "وداعا قرطبة" أنموذجا)**[١] مستجليا مفاهيم

---

(١) وداعا قرطبة تأليف / محمد عب الحافظ ناصف – من اصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥.

سياسية وحضارية مثل الأنا والآخر والشرق والغرب ، وكانت قرطبة هي جغرافيا الصراع الفكري بين العرب والغرب .

فالأندلس تمثل في الذاكرة والوجدان العربي والإسلامي لحظة تاريخية مجيدة، كانت المسرحية قد بلورتها في شكل حوار موضوعي بين الحاضر والماضي بما يحملانه من مفارقات لافته وعنيفة ، فالماضي بما يشيعه من فخر وزهو وانتصار يقف شامخا أمام الحاضر بانكساراته وهزائمه، وكانت الرؤية المسرحية عميقة وسامقة .

إنها محاورات البنى والنصوص ، وليست مجرد محاورات أفكار من هنا أو من هناك ، لقد اعتمد الكاتب في مسرحيته ما يعرف بـ (المعادل الرمزي الموضوعي) فقام بإسقاط الحادثة أو الحكاية المسرحية على الواقع دون رتوش.

وكانت الأداة المسرحية الأبرز في الفن المسرحي هي (الحوار) بأنماطه وأبعاده الداخلية والخارجية وتوظيفاته وإيماءاته المباشرة وغير المباشر مؤتلفا مع البنية الحوارية للنص في رسم وبلورة الآفاق الفنية التي وقفت المسرحية على تخومها وأبعادها وتكامل مع الحوار المسرحي العناصر الأخرى مثل الشخصيات والزمان والمكان في بلورة الحس الدرامي ومسرحة القصة أو الدراما التاريخية .

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت فيما ذهبت إليه .

والله من وراء القصد

تمهيد

عرف الأدب العربي الفن المسرحي في منتصف القرن التاسع عشر ، وكانت أول مسرحية هي (البخيل) [١] وقام بترجمتها من الأدب الفرنسي الأديب اللبناني مارون النقاش .

وبعد ذلك انتقلت الحركة المسرحية إلى مصر على يد بعض الأدباء الشاميين الذين ساهموا في تطور فن المسرح عامة مثل أبو خليل القباني ومارون نقاش وساهم معهما في هذا التطور شخصيات أخرى من مصر مثل يعقوب صنوع . وجورج أبيض، وقبل ذلك كله كانت المساهمة الكبرى في تأصيل هذا الفن وتطوره وازدهاره في مصر هو إنشاء الخديوي إسماعيل المسرح الكوميدي عام ١٨٦٩م .

والمسرح فن إغريقي تحدث عنه أرسطو كثيرا في كتابه (فن الشعر) وهو يمزج بين المسرحية وبين الشعر ، ويقصد بالشعر هنا الشعر الدرامي أو الملحمي ، وهو نوع من الشعر يختلف عن الشعر الغنائي الذي يمتاز به الشعر العربي وما الإلياذة والأوديسا للشاعر اليوناني إلا قصيدتان تجاوزت الواحدة منهما الاثنا عشر ألف بيتا ، لكنهما قصيدتان تصوران ملحمة طروادة [٢] ، وكذلك أيضا (يعد سوفوكليس بن سوفيلوس من أعظم التراجيديا الإغريقية في القرن الخامس قبل الميلاد ، وإذا كانت التراجيديا قد خلقت بفضل عبقرية إيسخيلوس فإنها وصلت إلى قمة نضجها بفضل لوذعية سوفوكليس ، الذي جود بناء

---

(١) البخيل : موليير : ترجمة وتحقيق : رحاب عكاوى ، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ٢٠١٢ .

(٢) انظر : الإلياذة : تأليف هوميروس، ترجمة سليمان البستاني ، دار كلمات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د. ت؛ وانظر أيضا : الأوديسة : تأليف هوميروس ، ترجمة دريني خشبة ، دار التنوير ، ٢٠١٣ ، القاهرة .

حبكتها ، وأحسن تصوير شخصياتها ، وأكسب لغتها الروح الدرامية) [١] ، وهذه المقاييس التاريخية والفنية التي وضعها أرسطو للمسرحية الإغريقية لا تزال إلى الآن نموذجا يحتذى عند الأدباء والنقاد والمسرحيين .

لقد غاب فن المسرح – إبداعا – وأقصد ، نصوصا مكتوبة مثل فنون نثرية أخرى غاب عن الأدب العربي منذ نشأته إلى منتصف القرن التاسع عشر، وهو غياب موضوعي وليس فنيا .

إن الأدوات الفنية التي كان يمتلكها الشاعر العربي القديم كانت وفيرة ومتعددة، وكان يستطيع أن ينشئ شكلا أدبيا يقارب شكل الأدب المسرحي اليوناني ، لكنه عزف عن ذلك لأن المتطلبات الوجودية التي كانت تجابهه ، وجد في الشعر الغنائي سبيلا وأداة من أدوات تحقق هذا الوجود ، وليس لأن ذهنه أو إدراكه شعورى أو عاطفي ، ويفتقد الإدراك العقلى للأشياء من حوله ، ولا أدل على ذلك من بروز الأدباء والشعراء العرب بعد أن تعرفوا متأخرين على المسرح من خلال الغرب ، لقد أجادوا فيه أيما إجادة شعر ونثرا.

(١) فن الشعر ، ص ٧٤ أرسطو ترجمة وتحقيق وتعليق د. إبراهيم حمادة مكتبة الأنجلو ١٩٨٣ . القاهرة .

بين النص والعرض

تلك إشكالية كبرى تتلخص في :

إلى أي شكل تتوجه الدراسة هل تتوجه للنص المسرحي المكتوب أم إلى النص المسرحي المعروض ؟ وبين النصين مساحة فنية عريضة ، لأن كليهما يعتمد وسائل وأدوات مغايرة للآخر .

إن النص المكتوب له إجراءاته النقدية المختلفة عن النص الذي يقوم بتأديته أشخاص على مكان معد هو خشبة المسرح ، ويعتمد صورا بصرية تتقاطع مع الصور اللغوية التي رسمها المؤلف المسرحي .

لذا يمكننا القول إن العرض المسرحي هو إبداع تأسس على إبداع آخر ، بمعنى أن المخرج قد أضاف للنص المكتوب بعدا أخر هو النص المرئي أو المشاهد .

هذه القضية برزت مع بروز الكتابة المسرحية وتحويل النص المكتوب إلى عرض مسرحي ولقد وقف النقاد إزاءها مواقف مختلفة وهذه المواقف نبعت من إدراكها لغايات كل نص على حدة ، إذ لو اعتمدنا النص المكتوب فإن القراءة النقدية تعتمد مفاهيم تختلف كليا عن نقد النص المعروض ففي البداية (ظل النقد المسرحي في القرن التاسع عشر يتعامل مع العمل المسرحي على أنه نص – وقبل كل شيء –لا فرق بينه وبين الرواية والقصيدة)[١] ، وهذا يتطلب ناقدا أدبيا يستطيع (أن يميز بين ضرورات يقتضيها العمل الدرامي نفسه ، وضرورات يقتضيها

(١) النقد المسرحي والعلوم الإنسانية ، ص ٣ ، د. سامية أسعد ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٤ ، يناير ١٩٨٥م .

المسرح أو الإخراج الدرامي للمسرح) [١] وهى ضرورات من شأنها أن تبرز مواطن القوة والضعف كلا على حدة في النص المكتوب ، وأيضا في النص المعروض .

لقد سبق نقد النص نقد العرض ، إذ لم يلتفت النقد لمفهوم العرض المسرحي إلا مع النصف الثاني من القرن العشرين فقد (بدأ يطرح مفهوم العرض بديلا للمفهوم الكلاسي للعمل المسرحى المرتكز على أسبقية النص ، ومعنى هذا أنه تخلى عن الإرث الخطابي المستند إلى الفلسفة الجمالية الكلاسية وعن مفاهيم ومقولات من قبيل "النوع" ومفهوم "الدراما") [٢] ، وبعض النقاد يذهب إلى نفى النص المكتوب ، ويرى أنه مجرد مكون من مكونات متعددة على خشبة المسرح مثل الديكور والإضاءة (فالنص ليس سوى واحد من المكونات المختلفة والمتكاملة التي تشكل بنية العرض المسرحي) [٣] .

ولعلك تلاحظ تباين الآراء ، وهو ما لا يعنينا كثيرا ، لأن ما اعتمدناه في دراستنا هذه هو الخطاب الأدبي المتجسد في النص المسرحي المكتوب ، لأنه هو الأصل الذي تأسس عليه الخطاب التالي (النص المعروض) وهو أيضا النواة الفكرية والفنية للعرض المسرحي ، كما أنه مجال إيحائي قد يستوعب العرض ويزيد عليه انطلاقا من خيال الكاتب وقدرته على رسم الصورة الكاملة في الذهن قبل أن تتجسد في المشهد المسرحي .

---

(١) الدراما بين الحقيقة والفكرة ، د. عز الدين إسماعيل ، المجلة ، إحدى إصدارات الهيئة العامة للكتاب ، ص٧٣ ، مجلة محكمة ، يونية ١٩٦٠ ، القاهرة .

(٢) المسرح المغربي والمسألة التراثية ، مجلة آفاق المغربية ، ص ٢٩ ؛ عز الدين بونيت ، ع ٣ ، أكتوبر سنة١٩٨٩.

(٣) نحو بناء منهجية لتحليل العرض المسرحي ، رشيد بالى ، مجلة آفاق المغربية ، ص ١٤ ، العدد ٣ ، أكتوبر١٩٨٩.

إن الكاتب المسرحي في نصه قد تتسع رؤيته ليشمل فنونا تتخطى الأدب لتصبح تشكيلية حينا ، وسمعية أحيانا أخرى من خلال موسيقى النغم ، وفنية أحيانا كثيرة بآفاق متعددة ، فيستطيع أن يتكئ على الرواية ويتبنى منها حقولا سردية تغنى النص المكتوب ، وتمنحه قيما جمالية وشعورية خاصة ، وأداة الكاتب في ذلك كله (اللغة إنه ذو مظهر لساني محض ، وحتى المؤشرات التي يتوجه بها إلى المخرج ذات طبيعة لسانية ، إن الدليل اللساني هو الذي بواسطته نتلقى خطاب الكاتب) [١] وهو خطاب أدبي يخضع لمقاييس علم البلاغة سواء أكان هذا الخطاب شعرا أم نثرا؟ متجسدا في شكل كتابة مسرحية.

غير أن الأمر بهذا الطرح الحاد من كلا الرأيين يذهب في اتجاهين مختلفين ، وهذا يجعلنا نبحث عن نقاط تلاقي بين النص والعرض ، وهو ما يجعل الأدب المسرحي ، وليس النص أو العرض فقط حالة من حالات التكامل الإبداعي ولعل العنصر المشترك الذي يربط بينهما هو (المادة الحكائية مثلا بين الخطاب السردي ، والخطاب المسرحي ، إذ لا يخلو خطاب مسرحي من قصة قابلة لأن تحكي من خلال الخطاب الذي ينجزها) [٢] وهذا العنصر هو من بنية العمل المسرحي (الأدب المسرحي) ويقتضي بلورتها فنيا وفق رؤى وتكتيكات العمل المسرحي لأجل هذا تتناول هذه الدراسة الآفاق الفنية للخطاب المسرحي المكتوب في صورته الأولى – كما هو – من خلال إبداع الكاتب ، وقد كانت الإشارة هنا ضرورية لفض الالتباس بين : هل ما تعنيه تلك

---

(١) تحليل الخطاب المسرحي ، ص ٥٧ ؛ د. سعيد يقطين ، مجلة آفاق المغربية، العدد الثالث ، أكتوبر .

(٢) السابق نفسه ، ص ٥٨ .

الدراسة العرض المسرحي أم النص المسرحي المكتوب ؟ وكان المجال الأخير هو الاختيار لدراسة الأسس الفنية التي قامت عليها المسرحية .

المسرح بين التاريخ والفن :

تمتد العلاقة بين التاريخ والفن إلى حقول زمانية وفنية متداخلة لقد استفاد المسرح فنيا من التاريخ إذ شكلت أحداثه أفكارا مسرحية خالدة نجح من خلالها الأدباء في صنع حوار حى وخلاق بين الواقع والتاريخ من جهة ، وبين الفن في عمومه من جهة أخرى .

إن العلاقة بينهما علاقة عموم وخصوص وجهى فالفن أشمل وأوسع وأعمق والتاريخ يرتبط بزمان ومكان معين ، ويظل غفلا إن لم يقم على إحيائه الفن .

والمسرح أحد الفنون التي وجدت في أحداث التاريخ مرتكزا إنسانيا وحضاريا يستدعيه - أحيانا ليشكل - حوارا يتخطى به الحاجز الزمني بكل صيغه فهو يأتي بالحادثة من عمق التاريخ، في لحظة آنية ليعبر بها إلى المستقبل (إن دراما التاريخ وأساطيره ووقائعه ما هي إلا تلك الذاكرة الإنسانية الحية الموشمة بالصور والألوان والأصوات والأحداث التي تنطوي على آلاف المعاني والدلالات التي يمكننا أن نستقرئ بها بشيء من التأمل حاضرنا بمرارته وحلاوته) [١] . هذا القول قد ينطبق على الفن المسرحي العالمي بشكل عام ، ولكنه ينطبق على المسرح العربي بصفة خاصة، والمصرى بطريقة منفردة ، و(عندما بحث المسرحيون العرب عن شكل جديد للمسرح يثبت هويتهم وجدوا

---

(١) دراما التاريخ جراح لاتندمل : تأملات حول العرض المسرحي (السلطان الحائر) يس الضوى . إبداع . أغسطس ١٩٩٧ .

في التاريخ الشيء الكثير ، بما فيه من نقاط إيجابية وسلبية ، أعيدت صياغتها بواسطة نصوص مركبة تخترق الحقب الزمنية ، وتقارب بينها وتدمج ما هو سياسي وفنى لمناقشة قضايا راهنة من خلال قضايا ماضية) [١] .

لقد نجح الفن المسرحي بتقنياته وأدواته أن يستوعب التاريخ بل أن يعيد انتاجه وطرحه في صور وأشكال تتجدد مع تغير الزمن ، لقد فعل ذلك أحمد شوقي في مسرحياته التاريخية المتعددة التي استلهمت مراحل التاريخ المصري وكان أبرز ما يميز مسرحياته شعرا كانت أو نثرا (موضوعها التاريخي الذي كان يحافظ على تاريخيته يعرضها ويفيدها بل إن أمير الشعراء كان يحرص على تقصى ملابسات موضوعه التاريخي وظروفه ولونياته المحلية) [٢] ومن هذا التناول تنجلى أهمية الأديب ودقة موقفه ، في انتقاءه لحدث بعينه دون الآخر ، يشير من خلال هذا الموقف (الارتباط التاريخي بين الواقع والفن) [٣] واعيا لأبعاد هذا الموقف شعوريا وأيضا وجوديا ، وقبل ذلك كله فنيا .

إن اعتماد المسرح لموضوعات وقضايا تاريخية هو شكل من اشكال إعادة الوعي لهذا التاريخ ، كما أنه من ناحية يجعل (الحياة تدب في التاريخ من جديد) [٤] .

قد يصح كل ذلك شريطة أن يكون الكاتب مستوعبا للمفهوم الدقيق لمعنى توظيف التاريخ داخل بنية العمل الفني في

---

(١) توظيف التراث في المسرح ، د. عز الدين إسماعيل ، ص ٩ .
(٢) التناول والمسرح التاريخي . د. عدنان بن ذريل ، مجلة الأديب اللبنانية ، ديسمبر ١٩٧٢ .
(٣) توظيف التراث في المسرح المصري المعاصر ، ص ٩ .
(٤) المسرح فن وتاريخ ، ص ٨٠ ؛ جلال العشرى ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١ ، القاهرة .

مسرحياته، وهنا تكمن صور التفرد والنبوغ لدى الأديب ، فالفكرة التاريخية التي يستلهمهما لابد أن تنسرب في حنايا العمل دون نتوءات أو إضافات وتقوم الفكرة التاريخية بالتحلل من إطار الزمان والمكان لتصبح فكرة إنسانية ، وتعبر عن الوجدان الجمعي للشعوب .

التركيب الفني والبعد السياسي في مسرحية (وداعا قرطبة)

يظل الصراع الحضاري بين الشرق والغرب قضية حيوية ومتجددة ، وتأخذ دلالات وأبعادا عديدة ويعتبر الفن أحد المجالات الأساسية والخصبة التي تتبلور فيها تلك القضية .

والصراع السياسي شكل من أشكال الصراع الحضاري وفى مسرحية "وداعا قرطبة" أدار الكاتب حوارا فنيا بين إرادات تطمح إلى تحقيق آمالها في شكل بحث عن الماضي المفقود ، وتأصيل الواقع الوجودي بين الشخصيات .

وعنوان المسرحية يثير في ذهن المتلقى شجونا ومشاعر متباينة سواء على مستوى الدلالة الأولى (وداعا) بما توفره من إحساس بالضياع والغياب والاختفاء . أو على مستوى الدلالة الثانية (قرطبة) وما تعبر عنه من تفريط يظل جرحا ينكأ في ضمير الوجدان العربي وصورة من صور العلاقة الشائكة بين العرب والغرب .

إن قرطبة في ذاكرة ووجدان الأدب العربي تخطت المكان الجغرافي إلى موضوع فنى ، كثيرا ما تناوله كتاب الأدب عامة ، والمسرح خاصة ، لقد (ساهم المسرح العربي في أغلب البلدان العربية ، وخاصة في مصر في إحياء ذكرى الأندلس عن طريق عرض بعض المسرحيات شعرية أو نثرية ..... وشخصيات أندلسية معروفة ، وأحداث تاريخية مهمة) [١] .

ولم يكن اهتمام المسرح بالاندلس إلا لون من ألوان التمسك واستحضار هذا المفهوم القومي والوجودي ، الذي يتجلى فيه -

---

(١) الأندلس في الرواية والمسرحية والقصة ، ص ٣٥ ، محسن جمال الدين ، مجلة الأديب ، لبنان ، يناير ١٩٨٠م .

بأي شكل - استدعاء لمرحلة تليدة ومضيئة من مراحل التاريخ والوجود العربي .

لقد كان أحمد شوقي من أول من تناول في مسرحياته الشعرية موضوع الأندلس ، وأثار من خلالها عدة مفاهيم إنسانية وحملت عنوان (أميرة الأندلس) [١] ، ومن بعده جاء عزيز أباظة ليكتب (غروب الأندلس) [٢] و(الناصر) [٣] وكتب محمود تيمور مسرحية (طارق الأندلس) [٤] مرورا بـ الشاعر فاروق جويدة الذي كتب مسرحية تناولت رمزا أدبيا من رموز الأندلس هو ابن زيدون وأسمى هذه المسرحية (الوزير العاشق) [٥] ، وروائيا كتب جورجي زيدان (فتح الأندلس) [٦] .

ومن الجدير بالذكر أن الأندلس لم يكن موضوعا استوحاه الأدب العربي فقط، بل تبناها أدبيا – أيضا – الأدب الغربي ، وكثير من كتاب أوروبا (مثل الكاتب الألماني هاينريش هاينه ، له مسرحية اسمها "المنصور" [٧] وكتبت في أوائل القرن التاسع عشر ، وترجمها منير الفندرى ، من منشورات الجمل وصدرت عن دار كلمة وتدور قصتها بين منصور وهو عربي وسليمة وهي أندلسية وجمعتهما قصة حب في الأندلس ، وعندما سقطت تفرقا ليعود منصور بعد فترة متخفيا ، فيجد أن الأندلس قد تغيرت

---

(١) صدرت عن دار الكتب المصرية ، ١٩٣٢ .
(٢) صدرت عام ١٩٥٢ د . ن .
(٣) صدرت عن دار المعارف د ت .
(٤) صدرت مكتبة الآداب ١٩٧٣ ، القاهرة .
(٥) صدرت عن مكتبة غريب ، القاهرة ، د. ت .
(٦) صدرت عن الهلال ١٩٨٤ ، تقديم ودراسة د. محمود على مكى .
(٧) كتبها هاينزيش هاينة ، ترجمة منير الغندري ، منشورات الجمل ، دار كلمة.

معالمها ، وسليمة عادت إلى المسيحية ، واختطفها وهربا وتزوجا.

والكتاب المسرحيون حين يعاودون الكتابة المرة تلو الأخرى عن الأندلس بشكل عام وعن أهم مدنها التي صارت رمزا وقيمة فنية مثل قرطبة ، وطليطلة وإشبيلية وغيرها فإنهم يقيمون جسورا من التواصل الشعوري والحضاري بين مراحل التاريخ والوجود الإنساني ، ولذا (ستظل الأندلس مسرحية مأساوية تثير فراغ الكتاب من عرب ومن أسبان ومن أمم أخرى)[١] .

وأغلب الظن أن جل هؤلاء الكتاب قد راحو إلى الأندلس بحثا عن قيمة تجمع بين الشرق والغرب ،و تساعد في الكشف عن مصير مشترك تكون الايجابية ، وليست السلبية أحد مقوماته.

---

(١) صورة الأندلس في الإبداع الشعر المسرحي عند أحمد شوقي وانطونيو جالا ، دراسة مقارنة ، ص ٢ ، رسالة ماجستير للباحث همام عبد اللطيف عبد الحليم ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠٩ .

التشكيل السياسي للمسرحية :

المسرح هو أبو الفنون نظرا لما ينطوي عليه من أساليب تستوعب كل الفنون الأخرى ، ويزيد عليها كونه يضرب بجذور تاريخية عميقة في الأدب العالمي ، والسياسة منذ بداية المسرح لها مساحة في موضوعاته (كان المسرح الإغريقي معنيا بتصوير الصراع بين الإنسان والقدر أو الإنسان والنظام الكوني ، أو الإنسان والنظام السياسي) [١] ومسرحية (وداعا قرطبة) تستلهم قصة تاريخية ، وقعت أحداثها على أرض قرطبة في القرن الرابع الهجري ، وتبدأ عندما يقوم الحكم المستنصر بالله – خلافا للأعراف والتقاليد – بتنصيب ابنه هشام المؤيد وليا للعهد ، بدلا من أخيه المغيرة بن الناصر ، وكان هشام حين مبايعته لم يتجاوز عامه التاسع ، وكان عمر والده ثمانية وأربعين عاما ، وأم هشام جارية كان قد جلبها محمد ابن أبي عامر للخليفة من إحدى دور الغناء بقرطبة ، وأطلق عليها المؤرخون عدة أسماء مثل أوروا وجعفر ، ولكنها اشتهرت باسم صبح [٢] .

تلك هي القصة كما وردت في كتب التاريخ ، وكان كاتب مسرحية (وداعا قرطبة) له رؤيته وموقفة الخاص من هذه القصة على صعيد التوظيف السياسي والفنى على النحو التالي :

---

(١) أقنعة التاريخ ، قراءة مسرحية ، ص ٧٩ ، د. محمد حسن عبد الله ، الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٧ .

(٢) راجع الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة القسم الرابع ، المجلد الأول ، ص ٤٠ - ٤١ للأعلم الشنتريني تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت ، والإحاطة في أخبار غرناطة لأبي حيان التوحيدي والمغرب في حلم المغرب ، ج ٢ ، ص ٢٤٤ ؛ لابن سعيد المغربي تحقيق شوقي ضيف ، دار المعارف . المقتبس قطعة أكاديمية التاريخ لابن حيان ، ص ١٢٣ تحقيق د/ محمود على مكي ، ١٩٧٣ ؛ دولة الإسلام في الأندلس ، ص ٤٩٦ إلى ص ٥٢٠ ، العصر الأول القسم الأول ، د. محمد عبد الله عنان ، ط ٤ ، ١٩٩٧ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

أولا : التوظيف السياسي

لقد لمح محمد عبد الحافظ ناصف [١] مؤلف مسرحية "وداعا قرطبة" في الحادثة التاريخية معادلا موضوعيا رمزيا لواقع يئن تحت وطأته ، عندما قرأ الحدث – على الصعيد الفني – قراءة سياسية ، لا تزال حية إلى اليوم الذي يعيشه (وعبورا فوق اختلافات نظرية كثيرة ، يلاحظ أن المسرح السياسي يبدأ أو جوده الحقيقي بمناخ يزخر بالأزمات الكبرى) [٢]فهل ما يعيشه الإنسان العربي ، هو ما جعل الكاتب يرى في الحدث التاريخي حالة من حالات الصراع السياسي بين الشرق والغرب .

تبلور ذلك في المسرحية في موقفين :

الأول :عندما قام بإهداء العمل إلى الزعيم الكوبي فيديل كاسترو حيث كتب (إلى فيديل كاسترو) لم تقدر أم الولد الأمريكية أن تحوله إلى دمية كخلفاء الأندلس)[٣]، وهي إشارة سريعة وموجزة تنقل الحدث إلى الأجواء السياسية المعاصرة ،

---

(١) مؤلف مصري ولدفي ٣ يناير عام ١٩٦١ في المحلة الكبرى، حاصل علي شهادة آداب وتربية قسم إنجليزى دراسات عليا فى التربية المستمرة من جامعة ميرلاند / أمريكا مدرس لغة إنجليزية . نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة من مؤلفاته المحنثون قصص عالمية مصورة للأهرام . مقاعد خالية،قصص هيئة الكتاب . من حكايات البنت المسافرة، قصص نادي القصة الفلنكات ،مسرحية ،اتحاد الكتاب. طلوع النهار ..أول الليل، مسرحية النهر: راجع موقع:
_ww.goodreads.com/author/show/7149773.w

(٢) المسرح المصري في الثمانينات ، دراسة في النص المسرحي ، ص ٥١ ، د. مصطفى عبد الغني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

(٣) رئيس جمهورية كوبا ،عرف بمناهضته الشديدة لأمريكا توفي في ١٦ فبراير عام ٢٠١٦عن عمر يناهز التسعين عاما والنص ورد في مسرحية وداعا قرطبة ص ٧

والاستقطاب الحاد ، وما يثيره مصطلح (الأمريكية) في الذهن العربي من خديعة وتآمر .

الثاني : وعنون له الشاعر في أول المسرحية (**توقيعه أولى**) وكتب تحتها :

بقعة ضوء تسلط على امرأة جالسة على كرسي أعلى من مستوى الرجل الجالس تحت قدميها" . [1]

(موسيقى توحى بلحظة التآمر)

أم ولده : ولماذا أسلم أو حتى أتعرب لم يطلبها منى أو ينوى ذكرها (بخبث شديد) .

جاسوس : كزيادة في اطمئنان القلب واستقراره حتى نضمن سيطرتك دوما دون مخاوف أو حتى لذر رماد في عين رعيته .

أم ولد : لا تخش ، فاستقراره فوق النهدين يكفيه ، وكلام رعيته لا يلمس شفة من فيه ، والولد يبحث أيضا عن ابنة خالته كي نحكم قبضتنا ولنغرقه ووليه في بحر اللذة .

جاسوس : الآن ربحنا الجولة الأولى .

فليلزم كل منا نفسه بذلك

حتى يخرج آخر نفس عربي

من صدر الأندلس المرضان بهواء الضاد .

ومصطلح توقيعه أولى عنى به التمهيد ، أو المشهد الافتتاحي ، وهو تمهيد أو مشهد كاشف للبعد السياسي الذي سيتولى الشاعر رسمه فنيا على امتداد المسرحية ويعتبر هذا التكنيك أو هذا الأسلوب المسرحي نصا موازيا و(قلائل هم الكتاب المسرحيون الذين يعتنون بكتابة الإرشادات المسرحية ، والإرشاد

---

(١)، مسرحية (وداعا قرطبة) ، ص ١١ .

المسرحي يشكل مادة رئيسية في عمل الباحث وكذلك الناقد الأدبي) [١] .

وهذان الموقفان اللذان صدر بهما الكاتب مسرحيته جعلا المتلقي ليس فقط يتهيأ لمعانقة الفكرة المسرحية في إطارها السياسي ، بل إنه جعل الشعور والحس والوجدان ينتقل مباشرة إلى أتون الصراع السياسي .

ثانياً - البناء الفني للحدث في المسرحية

يقصد بالبناء الفني الكيفية التي اعتمد عليها الكاتب في صياغة الحدث المسرحي ، وهي مجال دقيق ومتسع ، وينبغي أن يصدر عن وعي مدرك لكل الأبعاد الفنية والجمالية .

لقد اتكأ الكاتب على التاريخ اتكاءا كليا ، فلم يتدخل في بنية الحدث إلا بالمقدار الذي يتيح له إنجاز فنه على الصورة التي يرتضيها .

لقد وقف النقاد إزاء توظيف التراث أو التاريخ طويلا لأنها مسلك أدبي شائك، ويحتوى على قدر كبير من الوعى العلمي والثقافي (لأن الوعي بالتراث لا تصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر) [٢] والجدل يكون حينها بين الحاضر والماضي ، فيصبح حوارا – أو جدلا – يبنى به الكاتب موقفه الفني .

لقد أراد محمد عبد الحافظ ناصف في محاورته للواقع أو الحاضر أن يكون الحوار على صعيد الموقف الكلي للحادثة ، ولم

---

(١) جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية ، ص ٥٥ ، د. أبو الحسن سلام ، د ت . د ن .

(٢) توظيف التراث في المسرح ، ص ٩ د. عز الدين إسماعيل .

يشأ أن يختزلها في شكل أجزاء بسيطة ، أو حتى أجزاء مركبة ، ولكنه جعل الصراع يقوم على التناغم بين التاريخ الذي يتجسد في حدث كان ولا يزال ممتدا إلى الآن . إنها الدراما التاريخية ، ويكون الصراع فيها (بين إرادات إنسانية تحاول فية إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى فالصراع يكون بين إرادتين متكافئتين ، أو تصادم بين قوتين متكافئتين ، أو تعارض أهداف ، ومصالح بين طرفين ، والهدف من هذه الصراعات هو البقاء) [١]ومن مظاهر البناء الفني للحادثة المسرحية :

أ- الصراع :

ولقد تجلى هذا الصراع في المسرحية – تماما – كما حدث في التاريخ ، ولعل الكاتب كان يشير من خلال هذا التناص البنيوي على صعيد الحدث إلى إمكانية التبادل الزمني بين التاريخ والواقع حيث لا يزال التاريخ كونه صراع إنساني – لا يزال - غضا وصالحا ليكون صورة من صور الحاضر .

لقد مثل محمد ابن أبي عامر بما يحمله من ثقافة وروح عربية وثابه ، وبما يتمثله من طموح إلى الحفاظ على المجد العربي، مثل صراعا قويا مع صبح جارية الخليفة وأم ولده .

لقد خايلتها – في لحظة من اللحظات – مشاعر الحنين إلى أن تسترد ملك أجدادها الأندلسيين ، وتصحح واقعا قد غلبه التاريخ تقول محدثة نفسها في أحد المشاهد ، وكاشفة عما يجول بخاطرها، وهي ترسم صورة الطفل الصغير أو الخليفة القادم الذي يتأهب للجلوس على العرش [٢] .

---

(١) البناء الدرامي ، ص ١٠٢ د. عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، القاهرة .

(٢) وداعا قرطبة ، ص ٣٦ .

سيكون ولى العهد بعد الشيخ
لن يتسرب أمر الدولة من يدنا
فأجداده أصحاب الأرض الأصليين
وعليه أن يحكم أرضه
والكل حواليه . جوارى وعبيد
فشمالا أخواله أصحاب الدار
وجنوبا أعمامه أصحاب الدم .

وعلى الجهة الأخرى ، يقف ابن أبي عامر تضطرم نفسه للانقضاض على أركان الدولة ، وتقلد سنامها يقول ، أيضا في حوار نفسي [١] .

أعشق تلك اللغة المنهزمة
ما تطرب أذني إلا باستسلام
الآن أشق طريقي نحو بناء الدولة
العامرية ... ما أطيب هذا الاسم
المنصور ... حاكم تلك الدولة
الزاهرة .... عاصمة العامرية
(موسيقى حالمة)

ولعلك تلاحظ أن الصراع بين الاثنين يتخطى مجرد الطموح الشخصي في أن يتقلد كل منهما منصب الخليفة ليصير طموحا قوميا فالجارية (أم الولد) معنية باسترجاع ملك أجدادها ووسيلتها هو ولدها الذي لم يضف لها شيئا جديدا لأنها لم تزل جارية ، فقط أصبح المسمى الجديد هو أم الولد وهو مصطلح تعى أبعاده جيدا في الثقافة العربية .

---

(١) السابق نفسه ، ص ١١٠ .

وهدف ابن أبي عامر يتبلور في كونه تأصيل للجنس العربي ومحافظة عليه من أن ينقض عليه الآخرون متمثلا في صبح . لكنه كان دائما متشبثا بعروبته .

ويتنامى الصراع في الحدث المسرحي عندما يكتشف ابن أبي عامر أن أم الخليفة (صبح) غادرت الأندلس خفية لتستنجد بملك المغرب ليساعدها – في الوقوف ضده ، ويدور حوار بين ابن أبي عامر ، والخليفة هشام يقول فيه ابن أبي عامر [١] .

لا أنا ولا أنت لنا الحق
كلانا سارق لحق الآخر
سوف أعطيك الفرصة لتعرف
لتعرف ماذا يقولون عنك وعني
وعنها ، الفأرة تستنجد بابن عطية
وأنا متأكد أنها ستعود مذعورة

يقصد أن الخليفة الصغير قد سرق الخلافة من عمه يوم أن أوصى له أبوه بالخلافة دون عمه ، وأيضا يقصد ابن أبي عامر بـ (كلانا سارق لحق الآخر) أنه قد جرد الخليفة من منصبه ، ليتولى هو مقاليد الأمور ، ويصير الخليفة دون الأخر .

ب - الحبكة :

كان الصراع في الحدث يتطور وفق منهج زمني من داخل بنية الحدث نفسه ، وأيضا من خلال التركيب الفني للمسرحية حيث صاغ الحكاية في إطار تراتبي ، ومن هذا المنطلق سمى (تركيب المسرحية "الحبكة" .... ففي الرواية تقول حدث كذا ، ثم

(١) وداعا قرطبة ، ص ١٢٩ .

كذا ، أما في المسرحية ، فتقول حدث كذا لأنه حدث كذا) [١] ، ومن ملامح الحبكة الدرامية تسلسل الأحداث ، فكل حدث كان نتيجة لمقدمة سبقته ، ونموها نبع من تعقد الصراع وتعدده وتشابكه ليس فقط بين الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية ولكن أيضا على مستوى باقي الشخصيات ، وأخذ هذا الصراع عدة مراحل تتجمع كلها لتنتهى في حبكة مقنعة وهذه المراحل كانت على هذا النحو .

أولا : اتفاق ابن أبي عامر مع صبح أم هشام ليتم تسليمه الخلافة .

ثانيا : اتفاق ابن أبي عامر مع حاجب الخليفة (جعفر المصحفى) ليساعده في التخلص من قائد قصر الخليفة(فائق) ومعه مساعده (جؤذر) لأنهما كان ضد تولي هشام المؤيد الخلافة.

ثالثا : زواج ابن أبى عامر من ابنة قائد الجيوش (غالب) .

وهو زواج سياسي استبق به ابن أبى عامر محمد بن جعفر المصحفى ليسيطر من خلال هذا الزواج على كل مناصب الدولة، ويبلور هذا الحوار بين غالب قائد جيوش الخليفة الأندلسي وابنتة خيوط الصراع والاتجاه بها نحو الحبكة [٢] .

جندى : سيدى القائد معى رسالة من ابن أبى عامر

غالب (يفتحها) : من أبن أبى عامر ؟

يقرأ ، يقف فجأة ، يتجول في الحجرة ، يفكر في هدوء

وها هو خطاب آخر يا أسماء .

أسماء : ابن أبي عامر ، وضحت الرسالة الآن

---

(١) بناء الشخصية المسرحية ، نصا وعرضا ، ص ٢٤ ، فرحان بلبل ، مجلة الموقف الأدبي ، سوريا مجموعة ٢١ العدد ٢٨٤ ديسمبر ١٩٩١ .

(٢) وداعا قرطبة ، ص ١٠٥ .

زواج سياسي يا أبى
غالب : (بهدوء) إذن علينا أن نختار الأقوى
جعفر صار ضعيفا
يخسر كل يوم شيئا ، حتى ابنه ضعيف مثله
أسماء : أراك اخترت يا أبي

لقد تصاعدت كل الأحداث وترابطت في إطار محكم ، حين نجح ابن أبى عامر في القضاء على كل خصومه إما بالقتل كما هو الحال مع المغيرة أخي الخليفة (ولى العهد) وإما بالسجن كما هو الحال مع رفيق دربه حاجب الخليفة (جعفر المصحفي) .

وعلى صعيد الشكل المسرحي ، قام الكاتب بتوزيع المشاهد المسرحية داخل العمل تبعا لمقتضيات الحبكة الفنية فكانت المشاهد تطول وتقصر ، وفق نمو الحدث وبالمقدار الذي يساهم في ترابط العمل الفني على الصعيد الكلى ، وهو ما يعرف بـ (التحامات المشاهد ويقصد بها الطريقة التي ينقلنا بها الحوار من مشهد إلى مشهد)[١].

وفق هذا الترتيب على صعيد الحكاية المسرحية وعلى صعيد البناء الفني جاءت المسرحية مشبعة بالدراما الواقعية والفنية، وكان الزخم الدرامي سبيلا من سبل تعدد الحكايات داخل بنية العمل الدرامي ، وتشابكها بما يخدم النص ويقويه ، ويجعل منه نسجا فنيا محكما ومترابطا .

لقد كانت الحبكة الدرامية في المسرحية ترتكز على أسس ومقومات فنية عميقة وسمته بالصلابة والمتانة والإحكام .

---

(١) فن الحوار في عيلة الدوغرى عند نعمان عاشور ، ص ١٢١ ، يوسف حلمي ، مجلة الكاتب ، ع ٢٨ ، مجموعة ٣ ، يوليو ١٩٦٣ .

الشخصيات

رسم الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف في مسرحية "وداعا قرطبة" ملامح شخصياته في المسرحية بناء دراميا ، فلم يقف عند حدود الشخصية من الخارج ، وإنما غاص في أعماقها النفسية والشعورية ، وحلل مكوناتها الفكرية والاجتماعية ، بل أبرز كثيرا مما تحمله من صفات إيجابية أو سلبية .

لقد عبرت الشخصيات في المسرحية عن الحدث ، بل كانت إحدى أدوات تجسيد الصراع الدرامي ، فراح يفتش في أعماقها طولا وعرضا ، لأن (البناء الدرامي للشخصية يدخل كمنطلق تكويني مهم في بناء خارطة النص وحركته متداخلا مع الفكري ، وإفرازات المحيط ، وإفرازات الذات ، وعلاقة وتداخلات الإنسان مع الذات والمحيط) [١] وهذا التشابك أو التداخل بين الشخصية وما حولها من معطيات نفسية ووجودية هي أول لبنة من لبنات صياغة الحدث المسرحى ، لأنها ترسم عوالم محددة المعالم والقسمات لها إيحاءات وجدانية ودلالية تصب في الغاية المثلى التي يتغياها ، لأن (الفعل الدرامي تجسد عن طريق شخصيات تمثل أطراف الصراع ، وهي تتطور وفق الحتمية الدرامية ، ويعني تطور الشخصية أو الوصول بالشخصية من خلال مراحل الحبكة إلى لحظة التنوير) [٢] . لكل هذا تصير الشخصية في العمل المسرحي ، ليست مجرد أداة – قد يمكن

---

(١) البناء الدرامي للشخصية ، صحيفة المدى ، العدد ٩٨٧ (أمجد زهير عبد المحسن) ، ٧ يوليو ٢٠٠٧ ، العراق .

(٢) مدخل لفنون المسرح ، ص ١٧ ، كمال الدين حسين محمد حسين ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٧ .

الاستغناء عنها – وإنما هي جوهر رئيسي في البناء الدرامي للعمل المسرحي .

الشخصية التاريخية والمسرح

جاءت معظم الشخصيات في المسرحية تحمل بعدا سياسيا، فكان الصراع ذا دلالات متعددة على طبيعة تلك الشخصيات .

ومن منطلق التكامل بين التاريخ والفن : ارتكز الشاعر في تحديد قسمات الشخصية على حقائق تاريخية ، لكنه ذهب يقرأ هذه الشخصيات قراءة فنية ، ويغوص في أعماقها (مدركا أن الكاتب المسرحي ، هو منشئ دراما ، وليس مؤرخا)[1] وشتان بين المفهومين .

وإجمالا تجسدت النوازع الشخصية المتمثلة في الأنانية والطموح والأثرة ، وتفاوتت بشكل بسيط وفقا للفروق الفردية عند معظم الأبطال .

فـ (صبح) قد صارت متطلعة إلى أن تكون هي محور الارتكاز على الصعيد الشخصي والسياسي وأعنى بالشخصي متطلباتها الإنسانية في أن تكون زوجة حقيقية، وأما طبيعية ، لكنها تصطدم بالقيم والعادات العربية التي ترفض أن تتمتع الجارية بعد أن يتزوجها العربي ، حتى الخليفة نفسه ، في أن تكون أما حقيقية.

وعلى الصعيد السياسي : كان طموحها يكمن في التغلب على كل ما يعترض طريق وصولها إلى السلطة ، تحدث نفسها وهى هائمة في طرقات القصر على هذا النحو :

---

(١) توظيف التراث في المسرح ، ص ٩ ، د/ عز الدين إسماعيل .

صبح : هائمة [١] .
آه ما أقسى ساعات العطش
بعد جفاف منابع دفء الكلمة
الآن يفكر سيدك فيمن يخلفه
آه .. لو يعرف إن إشعال الجسد بدون الماء جنون
وأن ملاعبة
الجزء المشلول فنون
(تنظر لهدية ابن أبي عامر)
قصر من فضة يتلألأ
يتلألأ داخل نفس ظمآنة
آه ما اقسى ساعات العطش
بعد جفاف منابع دف الكلمة
آه لو كنا نحكم أنفسنا
آه لو كنت أختال بقصرى
يتحوطني دفء مشاعر خدامى
لكنى صرت أم الولد
(تتنهد) لشيخ يتأهب

فالمونولوج السابق يكشف عن أبعاد متعددة في شخصية (صبح) زوج الخليفة، وأم هشام أو بمعنى أدق أم الخليفة .

إنه يبلور شعورها كأنثى تعانى الحرمان ، وتتنازعها تقاطعات الحيرة والتوهان ، عندما تنظر لـ (هدية ابن أبى عامر) هذا الشاب الذي يتردد كثيرا على القصر ، ويحمل لها هدية مختلفة وهي عبارة عن قصر من فضة ، وحيرتها في أن تبقى زوجة لخليفة أو كما قالت (لشيخ يتأهب) في نهاية الحوار .

---

(١) وداعا قرطبة ، ص ٢٣ – ٢٤ .

وتلاحظ أن هذا المقطع الحوارى قد رسم بعناية مشاعرها الداخلية والخارجية من خلال عدة أدوات .

أولها : كان مفتتحا لمشهد ، تسير فيه وحيدة مفردة هائمة .

ثانيها : تكررت مقاطع مثل (آه ما أقسى ساعات العطش)، ومصطلح (العطش) يفتح دلالات متعددة على طبيعة تلك الشخصية .

ثالثها : ورد في نهاية الجمل الحوارية أمنيات صريحة ودون مواربة عن طموحها السياسي وتمثل في قولها (آه لو كنا نحكم أنفسنا).

رابعها : تكررت الجمل الحوارية الأخرى بنصها في نهاية المشهد السادس ، وزاد جملة أخرى بعد قولها (لكن صرت أم الولد لشيخ يتأهب ، كى ينسلخ روحه ، ويتركنى أعانى برودة تلك الحجرة).

ان تكرار الحوار نصا – تقريبا – وافتتاح المشهد الثاني به، واختتام المشهد السادس [*] من خلاله كشف عن ملامح شخصية (صبح) فهي شخصية تعبر عن صراع بين متطلباتها العاطفية ، وبين متطلباتها السياسية ولكنها ظلت تدير الصراع على الصعيد الشخصي بوتيرة كانت على قدر من الدهاء والذكاء، وكانت واقعية سايرت كل ما حولها حتى تصير أم الخليفة من خلال علاقة شائكة مع (ابن أبى عامر) وهى علاقة كانت تديرها بحنكة واقتدار ، تقترب منه أحيانا كثيرة ، وتتآمر عليه مع ألد أعدائه عندما تعارضت الصراعات بينها وبينه .

فالشخصية – تاريخيا – لم تتعارض فنيا وإنما أبرز الكاتب من خلال معالمها النفسية والفكرية ، أنها كانت ذات فعل ،

(*) راجع مسرحية وداعا قرطبة ، ص ٩٢ .

أثرت في كل ما دار حولها من أحداث ، بل إنها كانت أحيانا تقود الحدث وتشكله ، وكانت بشكل أو بآخر حلقة من حلقات أفول الأندلس أو نهاية قرطبة كما يرى ذلك المؤلف .

أما الشخصية الأخرى من الشخصيات الأساسية في المسرحية فكانت شخصية (محمد ابن أبى عامر) وهى شخصية يمكن أن توصف بأنها من لحم ودم .

أي كان التناص التاريخي لهذه الشخصية حيا ومؤثرا وكانت على الصعيد المسرحي تنبع من نوازع إنسانية لا يمكن أن يطلق عليها قيم إنسانية ، هي رؤية خاصة للمؤلف يستطيع من خلالها تعميق البناء الفني للمسرحية (تعد الشخصية احدي العناصر الدرامية المهمة في تكوين النص المسرحي وثمة خصائص وكيفيات تتحقق بها فعالية هذه الأهمية وتتجلي بوضوح في بنية النص الدرامية لتثير لدي المتلقي لذة المتابعة والترقب والتوجس واولي هذه الخصائص نلمسها من خلال المفاصل التي تكونها)[١] والكاتب المسرحى يعيد خلق الشخصية فنيا ، كما يحب أن تكون في البناء الفني ، وليس شرطا أن تكون كما هي في الذاكرة التاريخية .

من هذا المنطلق كانت شخصية (ابن أبى عامر) المسرحية تثير إشكاليات متعددة :

فهو من نجح بالعبور بالدولة الأندلسية من حقل الدسائس والمكايدات التي كان يديرها سدنه قصر الخليفة المستنصر والدهشام المؤيد من شخصيات مثل قائد القصر والصقالية ، وأعاد

---

(١) الشخصية فى النص المسرحى ص ٢١٢ م. م نشأت مبارك صليوا ،مجلة أكاديمي،جامعة بغداد العدد ٤٤ العراق.

لها هيبتها وقوتها . وكان ينطلق في كل هذا من دافع عروبي وإسلامي .

أما (ابن أبى عامر) في المسرحية فهو يتمتع بدهاء سياسي يجيد حبك المؤامرات والمكائد ، وخاض صراعات عدة ليحقق طموحا شخصيا فقط ، وفى سبيل ذلك ، لم يلتزم بقيم الوفاء والصدق ، بل كان منافقا حينا ، كما في هذا الحوار ، الذي دار بينه وبين جعفر المصحفي أثناء تولية هشام المؤيد ، وأخذ البيعة له ، أمام الخليفة الحكم المستنصر ، والمشهد يجمع الخليفة وجعفر وابن أبى عامر :[1]

الخليفة (بهدوء) .

أعرف أنكما أخلص من في القصر

أريد أن أعطى ولاية عهدى لهشام

جعفر : لكنه مازال صبيا

ابن أبى عامر : كيف اسيدى وزير خليفتنا

سيكون فوق رؤوس كل رعيته

حفيد الناصر وولد المستنصر مولاي خليفة منذ نعومة أظفاره

يعرف كيف يسوس الغزلان الشاردة في صحراء الأمة

يعرف كيف يجمع كل القاصي والداني .

الخليفة : أحسن ما صنع جعفر أنت (يشير لابن أبى عامر)

قلت الفصل دون صعوبة

فهمت الدرس سريعا يا عامر

إن الكاتب وهو يجسد أعماق الشخصية يمر على تخوم غريزية تشير ضمنا إلى مقومات هذه الشخصية وكان الخليفة من الفراسة والحدس والذكاء ما جعله يستوعب أبعاد شخصية (ابن

---

(١) وداعا قرطبة ، ص ٣٩ .

أبى عامر) حينما خاطب جعفر (حاجبه) يمتدحه لأنه أتى له بابن عامر الذي سرعان ما فهم ما يريده الخليفة خلافا لجعفر الذي كان صريحا وواقعيا عندما رأى أن الصبي لا يزال صغيرا على هذا الحدث الجلل .

وتمتاز شخصية (ابن ابى عامر) المسرحية ، بأنها تحمل في أعماقها بناء تركيبيا معقدا ، وليس بسيطا ، ومثل هذا النوع يعتمد عليه الفن المسرحي بشكل كبير، وبخاصة إذا كانت لتلك الشخصية جذور تاريخية ، وهى تأتى عموما في سياق الملاحم الكبرى التي (تأخذ من التاريخ خطوطه الكبرى وشخصياته الأساسية فتعطيها معاني جديدة معاصرة لتصبح أكثر صدقا وأدق اعتبارا للحاضر) [١] لقد كانت هذه الشخصية بما تحتوي عليه من غرائز متداخلة ، ومشاعر متباينة حدثا على مستوى الشخصية ، ولم يكن شخصية في إطار الحدث .

لقد أدار مواقف وصراعات متشابكة مع (صبح) زوج الخليفة وأم هشام ، وهى صراعات بدأت عاطفية وانتهت سياسية، وكان له ما أراد ، عندما جعلها تخرج من المشهد السياسي وقبله العاطفي ، خالية الوفاض .

وأيضا عندما أدار صراعه مع الحاجب (جعفر المصحفي) بسياسة تنم عن مجرب خبر قراءة الأحداث مبكرا فراح يزحزحه قليلا قليلا عن مركز صنع القرار ودوائر التأثير داخل القصر .

وانقلب عليه انقلابا مدويا ، ولم يشفع للحاجب أنه هو الذي أتى به إلى قصر الخليفة الحكم المستنصر ، لقد خاض حروبا متعددة ، ونجح في التغلب على الجميع ويقف منتشيا في قصر

---

(١) توظيف التراث في المسرح ، مجلة الرافد العراقية ، نزهة المأموني ، ع ٩٤ / ٩٥ .

الخلافة ، يستعرض ما فات ويرسم خيوط ما هو آت في هذه اللوحة المسرحية [1]:

(يسير ابن أبى عامر منتشيا في قصر الخلافة تتابعه بقعة ضوء ، موسيقى توحي بلحظة الانتصار) .

ابن أبى عامر : الآن انفرطت أكبر عقدة
وتساقطت تهوى هيبتها
صار صقالية القصر كالجرذان الجزعة
لا تجد شقوقا تأويها
لن يجدوا غير صدر المصحفي مأوى
مأوى يملؤه الشوك
أو صدري كالرمضاء سيكون
للمستغيث من النار
انهار مشروع ابن الناصر
وأقيم مشروع ابن صبح
لكن ... (يدور حول نفسه)
يبقى شيء أهم
كلانا ارتاح منهم لكن من يفوز ...؟

إنها شخصية أضافت للحدث الدرامي غنى وعمقا وتنوعا ونجح المؤلف في تخليصها من الزمان والمكان في المسرحية فامتدت امتدادا مؤثرا يضيف للصراع قيمة فنية ومعنوية .

أما الشخصية الثالثة فهي شخصية الحاجب جعفر بن عثمان المصحفي ، برزت شخصيته المسرحية على هيئة رجل الدولة ، المتحفظ أحيانا ، عقلاني مخلص، لم يكن يتمتع بما تمتع به (ابن أبى عامر) من حيلة ودهاء .

---

(١) مسرحية "وداعا قرطبة" ، ص ٧١ – ٧٢ .

ولعل كاتب المسرحية تأثر قليلا بالايحاء التاريخي للشخصية ، ففضلا عن كونه حاجبا للخليفة (الحكم المستنصر) ولابنه (هشام المؤيد) من بعده كان شاعرا وحكيما .

سجنه (ابن أبى عامر) في أخريات أيامه وشرده يقف مشدوها من هول ما يرى من أحداث ، وما يبصر من صراعات ينسجها له أحد تلاميذه (ابن أبى عامر) يقول : [١]

جعفر : لا تزرع بشرا قبل تنقية جذوره
حتى تعرف ماذا تغمر أنفاسه
إن تزرع بشرا يقلعك
إن ضعف منك العود
صنعة تلك اليد تقصقص ريشي

وهذه الشخصية تكشف عن أقنعة متداخلة فهو الآن يندم على ما فعله مع من استقدمهم ليكون في حاشية الخليفة ويشير ضمنا إلى (ابن أبى عامر) .

وهي شخصية لا يمكن أن توحي بالضعف أو الانهزام لأنه كان العقل المدبر في اغتيال ولي العهد المغيرة أخى الخليفة الحكم المستنصر .

هذه العوالم المتعددة للشخصيات الأساسية في المسرحية تكتمل صورتها بالشخصيات الثانوية التي ساهمت في تدفق الحدث (فهي شخصيات أقرب في صفاتها من الثبات ، أما وجودها فهو يساعد على استمرار الحدث) [٢] ومنها ما كان له دور حيوي .

---

(١) وداعا قرطبة ، ص ٩٢ .
(٢) مدخل لفنون المسرح ، ص ١٧ ، كمال الدين حسين ، مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠٧ .

لقد كانت الشخصية المسرحية في مسرحية (وداعا قرطبة) تحمل إيماءات ودلالات متنوعة رسم الكاتب كثيرا من تضاريسها وفق المنطق الفنى الذي تضطلع به تلك الشخصيات من بناء الحدث .

وكانت الشخصيات تندغم في إطار الصراع فحملت صفة التركيب والعمق ودلت على أبعاد فكرية أو أدبية وسياسية واجتماعية .

اللغة والحوار

الفن المسرحي تعبير بالحوار الدرامي ، وهو في هذا يتمتع بخصوصية جوهرية تجعله ينفرد عن الشعر الذي هو تعبير بالصورة ، ويختلف أيضا عن الرواية التي تعتمد السرد فضاء أدبيا .

واكتسب كل فن صيغته الأدبية فقالوا : الصورة الشعرية ، والسرد الروائي ، والحوار المسرحي ، ولا يمكن أن نقيم حدا فاصلا بين كل فن وآخر ، لأن الفنون كلها تتكامل ، وتستطيع أن تستعير من بعضها أدوات وآليات تعمق المعنى الذي ترسمه ، ولكن (معلوم أن مجال التصوير لدى الكاتب المسرحي يحضر في الحوار) [١] ، وبنية الحوار عموما هي اللغة .

واللغة تختلف باختلاف الغاية التي تعبر عنها ، لأنها ليست هدفا في حد ذاتها ، بل هي وسيلة من الوسائل التي ترنو إلى هدف مقصود ، وفكرة منشودة واللغة الأدبية وهى مستوى من المستويات المتعددة للغة تتنوع طبقا لتنوع الفن الذي تبلوره.

ومن أهم مميزات اللغة المسرحية (الدراما) ، حتى في المسرح النثري تكتسب الألفاظ خصائص تنبع من طبيعة الخطاب الفني الذي تنطلق منه ، ويتحتم عليها في هذا الإطار أن تلبى متطلبات وأدوات المسرح، فهو (يستعين باللغة خاصة ، وله فيها عوض عما حرمه من الحركة وتنويع المناظر ... حتى في المسرحيات النثرية فالكاتب المسرحي نفسه ليس حرا في صياغة جملة في الحوار كحرية الناثر القصصي) [٢] فالكاتب المسرحي تعتمد لغته على التصوير الدرامي ، وأيضا تعمل على إنتاج

---

(١) النقد المسرحى ، ص ٣ ، د. محمد غنيمى هلال .
(٢) مسرحية جميلة ، ص ٤ ، د. محمد غنيمى هلال.

إحساس يجمع بين التشويق والإثارة ، وهي بهذا المفهوم ليست مجرد ألفاظ جافة أو تقريرية ، ولكنها تجمع بجوار الروح الأدبية شعور العاطفة والتجلي الإنساني ، لأنها تصدر عن أشخاص يعبرون من خلالها عن مكنونهم النفسي والفكري .

ويلاحظ على اللغة في مسرحية "وداعا قرطبة" .

أنها جاءت عصرية في عمومها وأغلب المصطلحات متداولة فهي ليست تراثية أو قديمة ، مع أن الفكرة التي تعالجها المسرحية أو موضوعها تراثي ، دارت أحداثها في بلاد الأندلس ، كما في هذا المشهد الافتتاحي في المسرحية [1] .

رجل : (عابر وبصوت يسمعه الجالس والقادم وكأنه مناد)

ابن أبى عامر سيمر الآن عليكم

يحمل قصرا من فضة هدية لأم هشام

يحمله من بيته حتى قصر الحكم المستنصر

امرأة : (تسير مع زوجها)

أرأيت هدايا الناس يا زوجي

يا بهلول القلب يا فرحة عمري

رجل : (بحدة)

لو كانت زوجته ما فعل أبدا .

لكن الرجل يهادى زوجة سيده .

عيناه تأخذه نحو الأفق .

فتجد اللغة سهلة بسيطة ، وهي متآلفة مع طبيعة الشخصية التي تنطق بها ، وهذا ملمح عام ، إذ كان الخطاب اللغوي للشخصية معبرا عن مكانتها الاجتماعية والثقافية ، فالحوار

---

(١) مسرحية وداعا قرطبة ، ص ١٥ – ١٦ .

السابق كان بين اثنين يسيران في أحد الشوارع ، وجاءت الألفاظ معبرة عنهما .

ولقد شغلت قضية المستوى اللغوي للشخصيات وتحديدا الشخصيات التاريخية في المسرح حيزا كبيرا عند النقاد ، فنشأ عندهم ما يسمى بـ (اللغة الثالثة التي لا تجافي قواعد الفصحى ، والتي يمكن في نفس الوقت أن ينطقها الأشخاص دون منافاة لطبائعهم أو جو حياتهم ودون جور على ما ينبغي أن يتوفر في النص المسرحي من حتمية وإقناع) [١] وهو رأى يتوافق مع الروح الفنية للعمل الأدبي ، لأن مجال الإجادة والقوة في التعبير اللغوي يكمن في نجاحه عن التعبير عما في وجدان الشخصية غير أن الكاتب وقع في بعض الأخطاء ، وهي قد تكون أخطاء مطبعية لكن يجدر تسجيلها مثل قوله: **(الناس في حالة غضب شديد في قرطبة بسبب ما يحدث من البغاة واللصوص والسكارى، يندس بينهم بعض عيون "ابن أبى عامر" لكي يزودا الموقف اشتعالا)**[٢] ، فقد أورد الفعل المضارع (يزيدوا) عينه واوا ، والصحيح أنها ياء ، لأنها فعل أجوف ، والماضي منه (زاد) وعندما يؤتى منه بالمضارع نقلب الألف ياء لأنها وقعت ساكنة بعد كسرة .

وهذه الكلمة تحديدا جاءت في سياق حديث الكاتب التمهيدي وليست على لسان إحدى الشخصيات ، فكان هذا أجدر للتنبيه عليها .

---

(١) لغة الحوار في المسرح العربي ، تاريخ القضية وأبعادها ، ص ٣٩ ، مجلة كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة، العدد ٥ / ١٩٧٦ .

(٢) وداعا قرطبة ، ص ٦٧ .

ويقول في موطن آخر على لسان المغيرة أخى الخليفة المستنصر عندما قتل .

المغيرة :[1]

إن كان للموت مزايا
فجميل أن ترتاح النفس
من كل وجوه غبرة
ترهقها قطرة
من كل وجوه الفجرة

وردت كلمة (قترة) بالطاء ، وهي قرآنيا ودلاليا وسياقيا يجب أن تكون قترة ، وليست قطرة .

لقد أحصينا كثيرا من هذه الأغلاط ، ولكن لو أتينا على ذكرها لا تسع بنا المقام وتضخم البحث ، وخرج عن غايته الفنية إلى مجالات أخرى لا تقل أهمية عن هذا التناول .

(١) السابق ٦٥ ـ ٦٦

الحــوار

الحوار المسرحي ، له عدة وظائف هي :

١- يرتبط بحدث متطور يتجه إلى المستقبل .

٢- يكشف عن الشخصيات في الحاضر .

٣- يلقي الضوء على الماضي) [١] **.**

وبذلك يصبح الحوار في الفن بنية فنية تستوعب الرؤية المسرحية وتصبح أساسا لباقي العناصر الأخرى ، فمن خلال الحوار يتبلور الحدث ، ومن خلاله أيضا تتجلى أبعاد (فيزيقية ونفسية واجتماعية) [٢] للشخصية ، وأيضا في الحوار تتحدد أبعاد الزمان والمكان ، فـ (إذا ما ذكرت المسرحية ذكر معها الحوار ، ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية ، يعرض الحوادث ، ويخلق الأشخاص يقيم المسرحية من بدئها إلى ختامها) [٣] ومن فن الحوار أيضا يتشكل المفهوم المسرحي عامة ، لأنه (يتكون من نسيج المسرحية ، وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية) [٤] .

والدكتور مندور يريد الإشارة إلى أن الحوار هو الذي يشكل المعنى المسرحي ، وهو رأى قوي ، يختلف عن مفهوم أن المعنى المسرحي هو الذي يبلور الحوار ، ففي رأي الدكتور مندور ارتباط عضوي من جراء هذا المفهوم بين عناصر العمل المسرحي .

وانقسم الحوار في مسرحية "وداعا قرطبة" إلى قسمين :

---

(١) مدخل لفنون المسرح ، ص ١٧ ، د. كمال الدين حسين ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٧ .

(٢) السابق نفسه الصفحة نفسها .

(٣) فن الأدب ، ص ١٤٨ توفيق الحكيم .

(٤) الأدب وفنونه ، ص ١٢٠ د. محمد مندور .

أولا : حوار خارجي ، تعبر من خلاله الشخصيات بشكل صريح وبارز عن كل ما يجول في خواطرها ، ويدخل في هذا القسم ما أضافه المؤلف على لسانه ، وكان يضع مثل هذا النوع من الكتابة بين علامتي تنصيص ، وهي تنوعت بين افتتاحيات قدم بها أغلب مشاهد المسرحية ، أو وصف لهيئة الشخصية ، وصفا أو تعليقا ، أو إبرازا لحركة الأشخاص على المسرح أو بيانا للمكان الذي تتحرك فيه هذه الأشخاص .

والكاتب بهذا يمارس دورا قريبا جدا من دور المخرج المسرحي ، وهو شيء مهم لأنه يجعل الصورة المتخيلة في ذهن القارئ محددة المعالم ، ومفصلة ، وهو نوع من التكنيك الأسلوبي للنص المقروء ، يختلف بشكل كبير عن أدوات العرض المسرحي، لأن الصورة هنا لغوية ، وفي المسرح بصرية .

في مشهد قتل المغيرة ولى العهد ، رسم الكاتب هذه الصورة التي تنقلنا إلى جو الحوار ، وبنية الحدث على هذا النحو:

(طرقات عنيفة على باب المغيرة بن الناصر ، شاب في أواخر العشرينيات ، يجلس زوجته وأطفاله "بنت وولدان" حوله ، تفرق تلك الطرقات قلب الأطفال ، فيهبون قياما تحتض الأم أبناءها ، بينما يتقدم المغيرة في وجل لفتح الباب) [1] ، ثم يبدأ الحوار بعد ذلك ، هذا النوع من الأسلوب لا يعد نتوءا بين الحوار الذي يدور على لسان الشخصية وحوار المؤلف ، لأنه مما يساهم في إشراك المتلقي في استحضار الصورة الكلية ، والمتلقي هنا هو القارئ وليس المشاهد ، ولقد قال أحد النقاد عن هذا اللون من الكتابة المسرحية (تتحول بواسطتها المسرحية من نص مكتوب

---

(١) وداعا قرطبة ، ص ٦٢ .

إلى عرض) [١] يقصد في ذهن القارئ لأنه قال بعد ذلك مباشرة (قراءة جيدة أحسن من عرض ردئ) [٢] .

ومن خصائص فن الحوار أيضا في مسرحية "وداعا قرطبة" **تعدد الأصوات**، فلقد تداخل في حوار الشخصيات حوارات من نوع آخر مثل الأشعار التي أتى بها على لسان الحاجب جعفر المصحفي ، وهى مبثوثة في كتب التاريخ لم يستنكف الكاتب أن يأتي بها حين لعب الزمن بالرجل وأصبح ملقي في غياهب السجون .

وهو أسلوب يجدر الوقوف عنده ، لأن الحوار على لسان الكاتب وليس على لسان الشخصية ، وهى ليست شخصية خيالية ، وإنما لها واقع وتاريخ ، فلماذا سوغ الكاتب أن يستقى نصوصا حية أوردتها الشخصية في سياق معين ؟

والنص هو [٣] .

صبرت على الأيام لما تولت ... وألزمت نفسي صبرها فاستمرت
فيا عجبا للقلب كيف اصطباره ... وللنفس بعد العز كيف استذلت
وما النفس إلا حيث يجعلها الفتى ... فإن طمعت طافت وإلا تسلت
وكانت على الأيام نفسى عزيزة ... فلما رأت صبرى على الذل ذلت
وقلت لها يا نفس موتى كريمة ... فقد كانت الدنيا لنا ثم ولت

---

(١) مفاهيم في النقد المسرحي، ص ١٠٢ ، د. يونس الوليد ، مجلة علامات، ٢٠٠٢ ، المغرب .
(٢) السابق نفسه ، ص ١٠٣ .
(٣) وداعا قرطبة ، ص ١١٣ – ١١٤ ، وراجع أيضا : غرر الخصائص الواضحة وعرر النقائض الفاضحة لأبي إسحاق ابراهيم الدين محمد بن علي المعروف بالوطواط توفي ٧١٨ ه ضبط وتصحيح إبراهيم شمس الدين دار الكتب العلمية ، بيروت ٢٠٠٥.

استبق الكاتب هذه الأبيات بهذا التعبير (موسيقى حزينة ، إضاءة خافتة ، بقعة ضوء تسلط على جعفر في عمق المسرح ، شباك صغير مقارب لشباك زنزانة)

جعفر : (بأسي شدسد) [١] .

لقد حاول الكاتب أن يدمج النص الشعري ، وهو ليس من إبداعه في الصورة الكلية للمشهد .وهو أسلوب يمكن فهمه في اتجاهين متناقضين الأول : هو تداخل غير مبرر فنيا ، لأن الكاتب في إطار توظيفه الفني لهذا الحدث تحديدا ، حاول أن يجعل الأحداث تسير كما هي دون أدنى تدخل منه ، ولو بجزء يسير ، ولذلك عندما أورد هذه الأشعار من الواقع الحي للتاريخ كان مستغربا .

الثاني : وهو عكس الأول قد يكون هذا التداخل شكلا من أشكال الصراع على مستوى الحوار ، وهو يستدعى فكرة أو مفهوما تأتلف مع روح الشخصية وجوهر الحدث و(اسم هذه الحركة صراعا ، سمها تتابع حوادث ، سمها ما شئت . فهي حركة يعنى تجديد ، يعني سير إلى الأمام في كل خطوة) [٢] . ويبقى الاتجاه الأول أقرب للمقاييس الفنية .

أيضا امتاز الحوار في مناطق كثيرة من المسرحية بالشاعرية ، ولم تكن هذه الميزة في مواقف معينة بل في معظمها، ولم تكن في سياقات عاطفية ، وإنما كانت في سياقات تراجيدية، وأحيانا سياسية .

---

(١) وداعا قرطبة ، ص ١١٣ .

(٢) المسرحية عند أرسطو ، ص ٨ ، د. سهير القلماوى ، مجلة الأدب ، مج ١ ، ع ١٢ ، فبراير ، ١٩٥٧ ، القاهرة .

تأمل هذا الحوار بين جعفر المصحفي الحاجب ، وبين (ابن أبي عامر) وهم يرتبون لتولى هشام المؤيد الخلافة بعد وفاة والده.

جعفر : التجربة في حسم أمور الدولة مضيعة للوقت والجهد يا عثمان
والأمر لابد أن يحسم من أول جلسة
ابن أبى عامر : (بلؤم)
لأجل الدولة واستقرار الحكم
في هذى البقعة المشتعلة
فلنضرب بأيدي الحق العمياء
حتى نستأصل أي خلاف من جذوره
جعفر : وماذا تقترحون يا سادة

فالحوار سريع ومركز ودرامي ، والألفاظ بسيطة وسلسلة، لكنها مكتنزة بطاقة موسيقية وصوتية جعلت الحوار أحيانا يقترب من الأسلوب الشعري وهو شيء تستفيد منه المسرحيات النثرية ، وتضيف إليه قوة وغنى دلاليا وايحائيا ، أما (شاعرية النص النثري فتأتى من شحنه بالعواطف). [١] كما إن مثل هذا النوع من التوظيف الصوتي والموسيقي يزيد من دراما اللحظة المسرحية التي تستدعى (القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف ، وتتلاءم وإياه) [٢] ويشترط في هذه الحالة قدرة على الإقناع من خلال الشخصيات وحتى الذين نفوا الشعر من المسرح حاولوا أن يعوضوه في لغته بطابع خاص للنثر له خصائصه الصوتية

(١) مدخل لفنون المسرح ، ص .
(٢) المسرح فن وتاريخ ، ص ٣٢ فتحى العشري ، ط ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ ، القاهرة .

ووجوهه المسرحية ، بحيث يتوافر له عمق في الدلالة على نفسية الشخصيات وموقعها) [١] ، فاكتساب الأسلوب النثري لبعض ملامح الشعرية أو الشاعرية يضفي على الحوار زخما فنيا معبرا.

٢- الحوار الداخلي :

يقصد به في المسرحية حديث النفس أو المناجاه أو ما يطلق عليه (المونولوج) في مقابل (الديالوج) الحوار الخارجي وتكمن أهمية هذا النوع من الحوار في أنها تجعل الكاتب المسرحي (ينمى أفكاره ، وينمى شخصياته ، ويوازن به ما بين عناصر العمل) [٢] وهو لا يقل أهمية عن باقي العناصر الفنية ، بل إنه – أحيانا – ما يكون محورا من محاور البناء الفني كله .

لقد جاء الحوار الداخلي في مسرحية (وداعا قرطبة) منسجما مع بنية الحدث ، ومرحلة من مراحل نموها وتطورها ، وصورة أساسية من صور الصراع الدرامي ، كما في هذه النجوى التي يتحاور بها جعفر المصحفي مع نفسه [٣] .

جعفر : آه تأخذني قدماى لأين
قد ضاعت منى آخر ورقة
كالعادة يسبقنى التلميذ الشاطر
ويأخذ من استاذه زمام الأمر
آه .. إن تزرع بشرا يقلعك
أهوان قادم يأخذني إليه
أبعد الحكم وبعد الملك أصير التابع للمتبوع ، ويأكلني الألم؟
ماذا أفعل ؟! (ويدور حول نفسه)

---

(١) حول مسرحية جميلة ، ص ٢٥ د. محمد غنيمي هلال .
(٢) مستويات الحوار ، ص ٤١ د. حنوره .
(٣) وداعا قرطبة ، ص ١٠٦ .

ما أصعب أن تجرح ممن أحسنت إليه

أه ... أي ذنب قد فعلته تلك الأيدي

فالحوار النفسي يستحضر كل الأجواء المسرحية التي ينطلق منها الصراع ، إنه يستدعى الماضي ، ويبكى الحاضر ، ويعاتب نفسه لقد عبرت الصورة الحوارية عن التمزق النفسي والشعورى الذي يضطرم به وجدان جعفر ، وأصبح (الحوار وسيلة تتحرك بها كل المفردات نحو غايتها وليس فرصة لبسط الأفكار في صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف) [١] .

لقد كشف هذا الحوار عن الضعف الإنساني ، الذي يتبلور في هشاشه موقفه في الحياة ، وتحديدا عندما يلعب به الزمن وينزل من أعلى درجاته ليصير فردا عاديا.

فالحوار المسرحي بأنواعه وألوانه وأشكاله هو جوهر بناء المسرحية ، وهو الصورة التعبيرية التي تجعل من العمل المسرحي فنا يستوعب صورة الحياة في ادق معانيها وأرقى مستوياتها .

(١) الدراما بين الحقيقة والفكرة ، ص ٧٥ ، د. عز الدين اسماعيل ، المجلة ، ع ٤٢ ، محكمة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يونية ١٩٦٠.

الزمان والمكان

مفهوم الزمان والمكان في المسرح التاريخي لهما توظيفات تتخطى الدلالة الاصطلاحية ، ليعبرا عن غايات فنية تجسد الصراع بين الواقع والتاريخ .

لقد كونا مع الحدث المسرحي بنية عضوية يصعب تفتيتها ، و(وحدة الزمن ووحدة الحدث معا تلزم عنهما وحدة ثالثة في التراجيديا هي وحدة المكان) [١] وهى الوحدات الثلاث التي نادى بهما أرسطو في المسرح .

وقد كان للزمان والمكان في مسرحية "وداعا قرطبة" سياقات متعددة نبعت من التركيب البنائي في المسرحية .

أولا : الزمان

اكتسب الزمان في المسرحية بعداً أساسيا ، فكان أداة من أدوات الصراع على صعيدين مختلفين :

الأول : الشخصيات وما دار بينها من أحداث ، جسد عامل الزمن عنصرا من عناصر الرؤية السياسية لكل شخصية من الشخصيات ، وحملت كل شخصية إرثها التاريخي الذي هو شكل من أشكال الزمن وضح ذلك عند (صبح) فكان الماضي هاجسا يطاردها لتجعل الحاضر ملكا لها . وعاشت هذا الحلم فترات بسيطة وهى بجوار ابنها الخليفة (هشام المؤيد) تقول في حوارها[٢] .

صبح (بحدة)

ما هذه الأصوات ... أثورة عليّ ؟

لماذا وصل الناس إلى هذا الأمر ؟

---

(١) المسرح فن وتاريخ ص ٤٠.

(٢) وداعاً قرطبه ص٥٠ .

هشام : (باستفسار)
ينادون بسقوط من ... أيقصدوني ؟
صبح : لقد حذرت المصحفي مرة
كيف ترك الناس حتى ثاروا
أن نترك أحدا يتحرك مصيبة
سوف تراه في الغد أمامي
وسوف يعرض حياة خليفتنا للخطر .

فالزمن في مخيلة صبح حالة من حالات استرجاع ملك أجدادها الاندلسيين القدامى ، وهذا الملمح يعد جزئيا ضمن الإطار الكلي لمفهوم الزمن .

الثاني : شكل المفهوم السياسي للزمن بعدا حواريا في نسيج مسرحية (وداعا قرطبة) مستلهما بنية التاريخ التي اعتمدتها المسرحية كفكرة فنية ، فكانت هذه البنية بمثابة حوار مع الواقع ، فكان هناك حوار بين التاريخ متمثلا في (الفكرة) وبين الواقع متمثلاً في ظرف يعيش نفس الفكرة ، التي صنعها التاريخ قديما .

فالقصة تاريخية وترمز الى زمن معين ، وتجاوزت الماضى لتتبلور في الزمن الحاضر ، وتتقاطع هذه القصة مع الحالة السياسية والحضارية والوجودية ، فكان الزمن في المسرحية بنية درامية وليس مجرد حقبة زمانية : يقول الكاتب تحت التنويه في افتتاحية المسرحية (هذه المسرحية ليست لها علاقة بالتسلسل التاريخي أو أحداث التاريخ في كثير من أجزائها ولكن لها علاقة بالحالة والظرف التاريخي الذي أدى إلى انهيار الدولة الإسلامية في الأندلس)[١] وهذه الطريقة إحدى أدوات التوظيف الفني للتاريخ ، (فإن الكاتب المسرحي حين ينقل متلقيه

---

(١) وداعا قرطبة ، ص ٥ .

من واقعه لكي يزج به في إطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية، فإنه يريد له أن يعود – حين يعود إلى نفسه – ليتأمل واقعه في ضوء ما عايشه من هذه التجربة ، وهذا معنى قولنا إن الكاتب يسقط التاريخ على الواقع) [١] وهو تناغم واقعي قبل أن يكون فنيا ، لأن اعتماد الفن تصويري أما اعتماد الواقع فهو حقيقي ، وإذا اجتمعت الحقيقة مع الفن اكتسب العمل الأدبي دلالات إنسانية ووجودية عميقة .

لقد تبلورت معالم الزمن الدرامي في المسرحية ، عندما أومأت (صبح) جارية الخليفة وأم ولده بأن يحول دفة الخلافة بعيدا عن كل المجريات والأعراف من أخيه إلى ابنه الصغير ذي التسعة أعوام ، فمنذ هذه اللحظة تجمدت الأحداث في قرطبة ، وانكفأت قرطبة الرمز إلى الداخل لتسقط في مهاوى الدسائس والفتن ، وتنجح جارية في تقويص هذا الكيان الضخم ، وفى هذا الحوار بين الخليفة، وجاريته (أم الولد) تتضح الأبعاد [٢] .

الخليفة : صرت أباك يا صبح حياتي
يا أم الولدين عبد الرحمن وهشام
صبح : أكره ما أسمع تلك الكلمة
فقط الولد يرفعنى بجوار السلطان
كخادمة عليا بجوار ولى العهد
جارية ترضعه ، وإن شاءت تأخذ أجرا
الخليفة : أنت سلطانة وأم خليفة وزوج خليفة
وابنة ملك كنت حتى أتم القدر لقاءنا .

---

(١) توظيف التراث في المسرح المصري المعاصر ، ص ١٧٤ ، د. عز الدين إسماعيل.
(٢) وداعا قرطبة ، ص ٢٥ .

صبح : كان لدى الأهل لأكون الأولى
وأشك في جوهر باقي الكلمات
الزوجة العربية يا مولاي غير أم الولد .

في الحوار السابق لم يتجسد الزمن بنصه ، ولكنه تبدى خلف الصورة الحوارية ، عندما حدث ما يشبه التحول في حياتها بعد أن صارت أما ، لكنه تحول سطحى وخارجي لا يشبع نهمها ورغباتها ، وإنما التحول الحقيقي تراه في أن تصبح سلطانة .

لقد اشتبك الزمن مع الحدث لينتج هذا الصراع المأساوي بين المرأة وزوجها وابنها ، وهذا الحقد الدفين الذي تئن تحته بفعل أطماعها في إعادة ملك أجدادها .

ثانيا: المكان

مسرحية "وداعا قرطبة" فضاء وجدانى ينكأ ذكريات المشاعر الإسلامية والعربية ، وقرطبة هنا ليست مساحة جغرافية، أو مكانا يأخذ أبعادا على سطح الكرة الأرضية ، وإنما هو مكانة تاريخية في الذهن العربي .

والمكان المسرحي أحد العناصر الفنية التي تعتمد عليها المسرحية كونها مفهوم فني، وكثيرا ما يكون المكان المسرحي صورة لمجتمع ما ، يعتبر بناؤه صورة مصغرة للعالم ، ويقيم في المكان علاقات لها معناها ، وعادة ما تكون هذه العلاقات سياسية أو اجتماعية أو ثقافية ، فالطريقة التي يعمل بها المكان تحاكى الطريقة التي يعمل بها المجتمع) [١] أو بمعنى آخر هو عالم يحاكى به الكاتب المسرحي العالم الحقيقي .

---

(١) مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، ص ٩٤ ؛ سامية أسعد ، مجلة عالم الفكر ، ع ٤ ، يناير ١٩٨٥ ، الكويت .

والمكان في مسرحية "وداعا قرطبة" مثل الزمان اتشح برداء سياسي ، وشكل محورا من محاور الصراع ، فكان البناء بالمكان أداة من أدوات تطور الحدث وتبلور الصراع .

إن ابن عامر عندما أراد أن يبسط سلطانه وسيطرته على قرطبة ، جعل المكان هو رمز لهذا الانتقال فاستبدل (الزهراء) قصر الخليفة هشام المؤيد بـ (الزاهرة) القصر الجديد الذي شيده ليكون مقرا جديدا له.

في هذا الحوار بين الخليفة الذي ليس له من الخلافة إلا اسمها وبين ابن أبى عامر) يعلنها صريحة ، لقد انتقل الحكم من الناصرية إلى العامرية ، وكان الانتقال متجسدا في المكان الجديد (العامرية) [1] .

هشام (بجزع)

أتقتلني كما قتلت عمي بالأمس

ابن أبى عامر : (يضحك بسخرية)

أعرفت ؟ ولماذا لم تقتل قاتل عمك ؟

لا لن أقتلك ... سأجعلك خليفة روحى وأنا سأحكم تلك الدولة

من الآن قامت الدولة العامرية في الزاهرة

(يزيد الجندي ضغطا على رقبته

هشام (بصعوبة)

نعم ... أقبل ... فليس في الأمر جديد

إن الانتقال في المكان هو انتقال سياسي ، وليس مجرد انتقال يعبر من خلاله الكاتب عن تغيير الأماكن وقيمتها الدلالية والتصويرية ، ويرى بعض النقاد أن هذا النوع من التوظيف

---

(١) وداعا قرطبة ، ص ١٢٧ – ١٢٨ .

ساهم في تغيير كثير من القوالب الفنية للمسرحية السياسية ، لقد (أدى المسرح السياسي إلى انقلاب في الأشكال المسرحية) [١] .

أيضا لعب المكان في المسرحية دورا اجتماعيا بجوار دوره السياسي ، وكان قصر الخليفة – أيضا – هو المسرح الذي تتم عليه الأحداث ، تجسد ذلك عندما أحاط "ابن أبى عامر" قصر هشام وأمه بسياج من الجند والحراس ، وحبسهم بداخله ، استمع إلى هذا الحوار بين هشام وأمه [٢] .

هشام (بخوف)

كيف أحفظ هذى الرقبة ؟

هل تدرين ماذا يفعل بقصر الخليفة

صبح (بغضب)

أحاطه بسور ضخم وخندق

كي يحميك بعد أن انتقل للزاهرة

هشام (بسخرية)

كى يمنع منى الداخل ويعرف الخارج

حليفك يا أمي يذيع بأنى زاهد

أتفرغ لعبادة ربى فقط

وليس لدى وقت للدولة

لقد اكتسى المكان ببعد سياسي واجتماعى في المسرحية ، وتجب الإشارة إلى أن المكان في النص المسرحي يختلف عن المكان في العرض المسرحي .

فالمكان في النص إبداع خيالي يتشكل في حدود الأفق الذهني ، ويتواءم مع وحدة العمل الفني لأنه (جزء لا يتجزأ من

---

(١) مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، ص ٨٥ ، عالم الفكر .

(٢) وداعا قرطبة ، ص ١١٩ – ١٢٠ .

طبقات النص ، وإن انتفاء العناصر المكانية وضغطها وتكيفها يعبر عن عمق آخر في المكان ، وهذه العناصر المكثفة تؤثر في المكان الملموس ، وتشكل طابع ضغط مكاني على الشخصيات)[١].

إن الزمان والمكان في مسرحية "وداعا قرطبة" التحما بنسيج العمل الفني ، ولم يكونا مجرد إطار خارجي ، وإنما شكلا بنية درامية ، ساهمت في بلورة الحدث وتطوره (فالشعور بفاعلية المكان رهين بالشعور بفاعلية الزمن ومهما اختلفا أو تقاطعا فهما يشكلان مع باقي المكونات الأخرى بنية النص التي تظهر رؤية الكاتب وعالمه) [٢] وكان مفهوم المكان والزمان في مسرحية (وداعا قرطبة) إدانة للزمن الحاضر ، واستحضار للمكان الذي ضاع ، وهو موقف فنى لجأ إليه الكاتب لإعادة النظر في الصراع الطويل والممتد بين العرب والغرب ، وليتجاوز من خلال هذا الزمن الجميل الذي ساهم فيه العرب في الحضارة والوعي الإنساني على الصعيد العالمي رداءة الزمن الحاضر وما يمثله من انكسار وتردى وليرحل – تاريخيا – إلى قرطبة ليبعثها من جديد في وجدان وشعور العرب والمسلمين .

---

(١) الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي ، "أوديب انموذجا" ، ص ٥٩٦، عبد الله حسين حسن ، مجلة كلية الآداب ، العدد ١٠٢ ، بغداد .

(٢) جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري ، ص ٦٧ ، بوطولة أمينة ، رسالة ماجستير كلية الآداب والفنون ، جامعة وهران ، ٢٠١٦ ، الجزائر .

الخاتمة

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمد ومن والاه

وبعد:

طرحت مسرحية (وداعا قرطبة) إشكاليات فنية وموضوعية عبرت عن قضايا حيوية في علاقة المسرح بالمجتمع من ناحية وعلاقته بالواقع من ناحية أخرى.

فمن الناحية السياسية تناولت العلاقة بين (الأنا) و(الآخر) أو بين (الشرق والغرب) وهي من القضايا المتجددة التي تظل شائكة لأنها تعبر عن مفهوم أعمق ، وهو (الأصالة والمعاصرة) أو البحث عن الهوية والوجود .

والمسرح فن يتعامل مع هذه الموضوعات وفق منطق الفن ، وليس وفق المفهوم الفكري المجرد ولذا استوعبت المسرحية – بشكل فني – كل تلك المفاهيم في إطار العناصر الفنية ، فكانت قرطبة تستنهض الزمان والمكان والشخصيات واللغة ، وكانت هذه الأدوات كلها مفاهيم فنية جسدت روح الدراما التي تثيرها قرطبة خاصة ، والأندلس عامة في مخيلة الشخصية العربية والإسلامية .

وغير بعيد عن الأصالة والمعاصرة وما يثيرانه من مفهوم فلسفي كان الرأي أن الشاعر العربي القديم لم يركن من قريب أو من بعيد إلى صياغة فن مسرحى لأنه ببساطة شديدة وبعيدا عن الاجتهادات والفرضيات ، لم يجد فيه حينها ما يشبع متطلباته الشعورية والوجدانية ،وعندما رأى في العصور المتأخرة أنه

يستطيع أن يبدع هذا اللون من الأدب ، سطر إبداعات حية وخالدة شعرا ونثرا .

عرف الأدب العربي المسرحية الشعرية أولا ، ثم تجاوزها بعد ذلك إلى المسرحية النثرية ، ولكل شكل جمالياته وأساليبه الفنية التي تمكنه من بلورة رؤاه ومعتقداته ، ويأتى النقد ليتفاعل مع الأشكال الإبداعية بإجراءات نقدية مناسبة ، لأجل ذلك توجهت تلك الدراسة إلى دراسة النص المسرحي مكتوبا ، مما مكن من رصد الظاهرة الفنية في منابعها الأصلية ، وليس معنى ذلك أن النص المعروض أقل شأنا من النص المكتوب ، فهذا له غاياته الفنية التي تختلف عن العرض المسرحي الذي هو من إبداع المخرج الذي قد يتأسس على إبداع المؤلف .

من هنا كانت دراسة التركيب الفني للمسرحية ذات أهمية وجدوى في كيفية تناول الكاتب لهذه العناصر الفنية ، ومدى قدرته أو إجادته على رسم تلك العناصر .

وتجلت في الدراسة اللوحات المسرحية الخيالية عندما كان الكاتب يصف المكان والزمان وصفا متلبسا بالشخصية ، وتجاوز مفهوم المكان والزمان خشبة المسرح في النص المكتوب ليكونا بنية درامية حية شكلت كتلة فنية في الفضاء المسرحي .

لقد استلهمت مسرحية (وداعا قرطبة) معنى تاريخيا جسدت به مأزقا سياسيا وحضاريا وثقافيا ووجوديا وإنسانيا ينوء تحته الواقع العربي المعاصر .

والحمد لله أولاً وآخراً .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

١) ١- مسرحية ((وداعا قرطبة)) تأليف محمد عبد الحافظ ناصف ، من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب -٢٠٠٥

ثانيا : المراجع

٢) إبداع – مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٧.

٣) الإحاطة فى أخبار غرناطة صياغة لسان الدين بن الخطيب تحقيق : محمد عبد الله عنان – الخانجي – القاهرة ١٩٧٠ .

٤) الأدب وفنونه د. محمد مندور – نهضة مصر ط٥ – ٢٠٠٦ .

٥) أقنعة التاريخ د. محمد حسن عبد الله – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧ .

٦) الإلياذة : هوميروس ، ترجمة سليمان البستانى – دار كلمات للنشر والتوزيع – القاهرة .

٧) أميرة الغروب : أحمد شوقي – دار الكتب المصرية – ١٩٧٢ .

٨) الأندلس فى الرواية والمسرح والقصة – محسن جمال الدين – مجلة الأديب – ١٩٨٠ .

٩) الأوديسة هوميروس ترجمة درينى خشبة ، دار أكتوبر – القاهرة ٢٠٠٣ .

١٠) ٩-البخيل : موليير ترجمة ، رحاب عكاوى ، دار الحرف العربى للطباعة والنشر ٢٠١٢ .

١١) البناء الدرامى : د. عبد العزيز حمودة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٢ .

١٢) البناء الدرامى للشخصية : أمجد زهير عبد المحسن – المدى – العراق ٢٠٠٧.

١٣) بناء الشخصية المسرحية نصا وعرضا : فرحان بلبل ، الموقف الأدبى – سوريا ١٩٩١ .

١٤) تحليل الخطاب المسرحى : د. سعيد يقطين : آفاق – المغرب ١٩٨٩

١٥) التناول والمسرح التاريخى : د. عدنان بن ذريل – الأديب – لبنان – ١٩٧٢ .

١٦) توظيف التراث فى المسرح : د. عز الدين إسماعيل – فصول – القاهرة – ١٩٨٠ .

١٧) توظيف التراث فى المسرح : نزهة المأمونى – الرافد – العراق – العدد ٩٤ – ٩٥.

١٨) الجانب الإبداعى فى الحوار المسرحى : د. عبد الحميد حنورة – الفكر العربى – لبنان – ١٩٩٢ .

١٩) جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية – أبو الحسن سلام – دت .

٢٠) جمالية المكان الدرامى فى النص المسرحى الجزائرى : بوطولة أمنية – رسالة ماجستير جامعة وهران – الجزائر – ٢٠١٦م .

٢١) حول مسرحية جميلة بين الشعر القديم والجديد : د. محمد غنيمي هلال – الكاتب – القاهرة ١٩٦٢ .

٢٢) الدراما بين الحقيقة والفكرة : د .عز الدين إسماعيل – المجلة – القاهرة ١٩٦٠.

٢٣) دراما التاريخ ، جراح لا تندمل ، يس الضوى – إبداع – الهيئة المصرية العامة – ١٩٩٧ .

٢٤) دولة الإسلام فى الأندلس : د. محمد عبد الله عنان – مكتبة الخانجى – القاهرة – ١٩٧٠ .

٢٥) الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة : الأعلم الشنترينى ، تحقيق: إحسان عباس دار الثقافة ، بيروت .

٢٦) الاشتغال الدلالى للمكان بين النص المسرحى والفيلم السينمائى (أوديب أنموذجا) عبد الله حسين حسن – مجلة كلية الأداب – بغداد – دت .

٢٧) الشخصية في النص المسرحي ، م.م نشأت مبارك صليوا ، مجلة أكاديمي، العدد ٤٤ جامعة بغداد العراق ، ٢٠٠٥

٢٨) صورة الأندلس فى الإبداع الشعرى المسرحى عند أحمد شوقى وأنطونيو جالا ، همام عبد اللطيف عبد الحليم ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب جامعة عين شمس – القاهرة – ٢٠١٥ .

٢٩) طارق بن زياد : محمود تيمور – مكتبة الآداب – القاهرة ١٩٧٣ .
٣٠) غرر الخصائص الواضحة وعرر النقائض الفاضحة لأبي إسحاق ابراهيم الدين محمد بن علي المعروف بالوطواط توفي ٧١٨ هـ ضبط وتصحيح إبراهيم شمس الدين دار الكتب العلمية ، بيروت ٢٠٠٥.
٣١) غروب الأندلس : عزيز أباظة – القاهرة ١٩٥٢ .
٣٢) فتح الأندلس : جورجى زيدان : دار الهلال تقديم د. محمود على مكى – ١٩٨٤ .
٣٣) فن الأدب : توفيق الحكيم دار الكتاب اللبنانى – بيروت – ١٩٧٣ .
٣٤) فن الحوار فى عيلة الدوغرى عند نعمان عاشور : يوسف حلمى – الكاتب – مصر – ١٩٩٣ .
٣٥) فن الشعر أرسطو ، ترجمة د. إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو – القاهرة ١٩٨٣ .
٣٦) فى النقد المسرحى : د. محمد غنيمى هلال – دار نهضة مصر – ١٩٥٥ .
٣٧) لغة الحوار فى المسرح العربى : د. محمد فتوح أحمد – حولية كلية دار العلوم – جامعة القاهرة العدد ٥ – ١٩٧٦ .
٣٨) مدخل لفنون المسرح : كمال الدين حسين – مركز الإسكندرية – مصر – ٢٠٠٧ .
٣٩) المسرح المصرى فى الثمانينات ، دراسة فى النص المسرحى ، مصطفى عبد الغنى – النهضة المصرية العامة – القاهرة ١٩٩٥ .

٤٠) المسرحية عند أرسطو : د. سهير القلماوى ، كلية الأدب – القاهرة ١٩٥٧ .

٤١) المسرح فن وتاريخ : فتحى العشرى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩١ .

٤٢) المسرح المغربى والمسألة التراثية ، د. عز الدين بونيت – المغرب ١٩٨٩ .

٤٣) المغرب فى حلى المغرب : ابن سعيد المغربى تحقيق د. شوقى ضيف . دار المعارف – القاهرة ١٩٥٥ .

٤٤) مفاهيم فى النقد المسرحى : د. يونس الوليد – علامات المغرب ٢٠٠٢ .

٤٥) مفهوم المكان فى المسرح المعاصر : د. سامية أسعد ، مجلة فصول،

٤٦) القاهرة – ١٩٨٥ .

٤٧) المقتبس من أنباء أهل الأندلس : ابن حيان القرطبى ، تحقيق د.محمود على مكى المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة ١٩٧١ .

٤٨) المنصور: مسرحية هاينريش هاينة، ترجمة منير الفندرى – منشورات الجمل – دار كلمة .

٤٩) الناصر : عزيز أباظة : دار المعارف – القاهرة – د ت .

٥٠) نحو بناء منهجية لتحليل العرض المسرحى : رشيد بالى – آفاق – المغرب – ١٩٨٩ .

٥١) النقد المسرحى والعلوم الإنسانية : د. سامية أسعد – عالم الفكر – الكويت – ١٩٨٥ .

٥٢) الوزير العاشق : فاروق جويدة – مكتبة غريب القاهرة – دت .