

الأندلس في مسرح أنطونيو جالا

د. رشا غانم

مدرس الأدب والنقد - الجامعة الأمريكية - مصر

الملخص:

يتناول بحثي المعنون "الأندلس في مسرح أنطونيو جالا" إضاءة حول المسرح الإسباني وتأثره بالتراث العربي الأندلسي؛ وإذ كانت الحضارة الإسلامية في الأندلس امتدت إلى ثمانية قرون فإن استحضار الأندلس في كتابات المسرحيين الإسبان لم ينته حتى وقتنا الحاضر، وركز البحث على مسرح أنطونيو جالا بوصفه كان أكثر استلهاماً لها، وقد عرج البحث على بعض سمات مسرح أنطونيو جالا، وإضاءة حول كتابه خمس مسرحيات أندلسية، وقراءة تحليلية عن البناء المسرحي والفضاء الدرامي لمسرحية الزهراء؛ ليكشف البحث أن الأندلس نفسها كانت مسرحية مأساوية بمعنى الكلمة.

الكلمات المفتاحية:

الصوت، الفضاء، الروح الإسبانية، الوعي الجمالي، البنية الدرامية، قصر الحمراء، الخلود.

Abstract:

My titled research rises Andalusia at the Antonio Gala Theatre to shed light on

Intercultural Dialogue Which is famous for the Spanish theater, where the stage turns into a mirror reflecting everything that is authentic in Arab culture We see this through the theater of Antonio Gala His theater was influenced by some Arab influences And an overview of his five Andalusian plays And analysis of the elements of building the theatrical text and the dramatic space in the play Al-Zahraa Let us come to the conclusion that many of the Spanish theatrical works were full of clear references to the civilizational and cultural manifestations and praise for them among the Muslims of Andalusia.

key words: the sound- The space Spanish spirit-- aesthetic awareness- Dramatic structure Alhambra-E ternity

أولاً: المقدمة:

اشتمل البحث على المقدمة تضمنت أهمية واختيار موضوع البحث وهدف ومنهج البحث، ثم التمهيد الذي أضاء أجواء المسرح الإسباني، ثم محورين للبحث، أحدهما: تنظيري، تناولت الباحثة فيه "مسرح أنطونيو جالا، وإضاءة حول كتابه" خمس مسرحيات أندلسية "تحدثت الباحثة بإطلالة عامة حول هذه المسرحيات الخمس.

وثانيهما: تطبيقي، ارتكزت الباحثة على تحليل عناصر بناء النص المسرحي، والفضاء الدرامي في مسرحية الزهراء.

-أهمية البحث(الأندلس في مسرح أنطونيو جالا"^(١)) ترجع إلى أن أنطونيو جالا من أكثر الكتاب الإسبان المعاصرين، استلهاما للتراث العربي الأندلسي وتوظيفاً له في نتاجه الأدبي؛ حيث كشف الوجه الأسود في كتاباته عن أحداث جسيمة مرّت بها الأندلس منها سقوط غرناطة، آخر معاقل العرب في الأندلس، وإدراك ما كان يمكن أن تكون عليه إسبانيا لو لم يقع ما سمي بحرب الاسترداد التي انتهت بطرد العرب في ١٤٩٢ م.

-اختيار الموضوع:

وكان اختيار هذا الموضوع في رأيي يرجع إلى أنه محاولة ضرورية لإلقاء الضوء على حوار الثقافات الذي اشتهر به المسرح الإسباني حيث تتحول خشبة

المسرح إلى مرآة عاكسة لكل ما هو أصيل في الثقافة العربية، وخاصة التراث الأندلسي، إذ تمازجت على أرض إسبانيا كما يرى أنطونيو جالا ثقافات الشرق، والغرب.

-هدف البحث.

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات التجارب التاريخية في مسرح أنطونيو جالا المرتبطة بالأندلس، وتحليل نموذج منها يوضح خصائصها الفنية، ووثرائها الجمالي.

منهج البحث.

اعتمدت في بحثي على المنهج التكاملي "وهو يأخذ من كل منهج كممارسة نقدية مركبة تجمع بين المعطيات، الفنية والتاريخية، والأبعاد النفسية والاجتماعية، والعقدية؛ للارتكاز على رؤية شمولية واحدة." (١). كما رصد المنهج الوصفي التحليلي أبعادا في البناء المسرحي، والفضاء الدرامي كمكون أساس في مسرحية الزهراء، كما عرض البحث لخاتمة تضمنت أهم نتائج البحث ثم قائمة للمصادر والمراجع للبحث.

ثانيا: التمهيد: المسرح الإسباني.

الأدب الأسباني واحد من أغنى الآداب الأوروبية وأكثرها تنوعاً، فقد مزج الكتاب الإسبان بين الفردية القوية، والانفتاح نحو تراث أوروبا الغربية، والآداب الشرقية من خلال شمالي إفريقيا، ونتيجة لذلك؛ أنتجوا أدباً تميّزه الأصالة

والواقعية، ونقف هنا عند فن المسرح حيث علي امتداد العصور استقي المسرح الإسباني غير قليل من مضامينه، وموضوعاته من التراث العربي، والحضارة الإسلامية في الأندلس، كما يشهد بذلك معظم الدارسين، والمستعربين الإسبان، وغير الإسبان على حدّ سواء. حيث حفلت العديد من الأعمال المسرحية الإسبانية القديمة منها والمعاصرة بالإشارات الواضحة إلى المظاهر الحضارية، والثقافية والإشادة بها، وإبراز مواقف الشّهامة والشجاعة والنّبَل والكرم والأنفة عند المسلمين.

كانت اليقظة الحقيقية لدراسة كل ما يخص الأندلس من عبارة قالها الكاتبُ الفرنسي "الكسندر ديما" " إن أوروبا تنتهي عند جبال البرانس " مهاجماً إسبانيا فانبرى المفكرون الإسبان للرد عليه ولم يجدوا في تاريخ وطنهم ما يفخرون به أروبا غير فترته الإسلامية. والتي أكدها المستشرق الإسباني "خوليو ريبيس روبيو" ولد ١٩٤٤م يقول: "إن بدايةً التدهور العربي في إسبانيا لم يقف دون تألق الحضارة الإسلامية وهو شيء مثير، ومن اللافت للنظر أن الحضارة تقدمت بشكل فريد في عصور التدهور السياسي؛ لأن "اللغة العربية هناك كانت مرادفة للعلم والبلاغة، فدراسة اللغة العربية لم تقتصر على المسلمين فمسيحو الأندلس أنفسهم انتهى بهم الأمر إلى التحدث والتعبير بهذه اللغة وكان اليهود كذلك أيضاً حيث انصهر سكانها في بوتقة الحضارة العربية من خلال المساجد الإسلامية التي كان يدرس بها الرهبان واليهود ومجالس الأدب العربي التي كان يعقدها الخلفاء على عاداتهم العربية"^(٣).

كما أبان "ريبيرا" أن المسلمين الذين فتحوا الأندلس لم يكونوا كالرومان الذين غزوا أوروبا ببربرية ووحشية ومزقوا إسبانيا شر ممزق، بل جاء العرب؛ لينقذوا إسبانيا من براثن الظلم والطغيان، وتعايشوا معهم، وأدى ذلك التعايش إلى التزاوج بين العرب والإسبان، وارتقت الحياة رقيا طبيعيا، في السياسة والاقتصاد والاجتماع، وكان السبيل إلى الوصول إلى المناصب الكبرى ممثلا في حفظ القرآن ودراسة السنة والفقهاء وعلوم العربية؛ فأقبل الإسبان على ذلك واستمتعوا بهذه العلوم حتى ترددت في دولة الأندلس إبداعات في العربية ألفتها أناس من أصول إسبانية^(٤).

المسرح الإسباني كان له النصيب الأكبر من إبداعهم حيث عكس الكثير من الأفكار، والعادات والتقاليد التي بدت في مجملها قريبة من التقاليد والعادات العربية؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى استمرار حضارة المسلمين في الأندلس ثمانية قرون (٩٢هـ - ٨٩٤هـ)، مما انطبع على كثير من قيم هذا المجتمع وعاداته وتقاليد، وقد ترتب على ذلك تأثر مسرحه ببعض المؤثرات العربية، وبدا للقارئ أو المشاهد وكأنه مسرح عربي. ويعد من أبرز كتاب المسرح الإسباني فيما يتصل بالأندلس: خوسيه أورتوكو في مسرحيته السلطانة عائشة، وفرانسيسكو بياسبيسا في مسرحيته المعتمد بن عبّاد، وأنطونيو جالا وغيرهم، فقد اختلفت قدرات الكتاب الإسبان من حيث: الاستمداد من مصادر التاريخ واختيار ما يشوق المشاهد فيها، ومحاولة مزج الأحداث التاريخية بالأحداث المتخيلة، والقدرة على خلق شخصيات قادرة على تحريك الأحداث في طريق طبيعي، بما يجعل المسرحية بناءً فنيا متكاملًا جعلت عددًا من المؤلفين المسرحيين يستوحي التاريخ من عصور مختلفة، فمنهم من استمد من التاريخ العربي الأندلسي؛ لأسباب قومية، أو سياسية، أو اجتماعية.

كانت هناك فترتان تاريخيتان لهما تأثير خاص في الأدب الإسباني. فقد احتل الرومان شبه الجزيرة الإسبانية لفترة امتدت نحو ٦٠٠ سنة بدءًا من القرن الثالث قبل الميلاد. وكان أهم ماورثته إسبانيا من ذلك الاحتلال اللغة اللاتينية الدارجة التي يتحدث بها عامة الناس. وقد ولدت اللغة الدارجة اللغات الرومانشية التي أصبحت ثلاث منها أكثر شيوعًا وهي اللهجة القشتالية والجاليسية البرتغالية، والقطلونية. ومنذ سنة ٧٠٠ حتى سنة ١٤٠٠م تأثر الأدب الإسباني تأثرًا كبيرًا بالأدب العربي في الشعر والنثر، والمسرح حيث بدأت أعظم فترات الأدب الأسباني في منتصف القرن السادس عشر الميلادي تقريبًا ودامت حتى أواخر القرن السابع عشر. وتمخضت تلك الحقبة، المعروفة بالعصر الذهبي، عن ازدهار القصة، والشعر والمسرحية. وعاش (ميغيل دي ثيرفانتس)، أشهر كاتب أسباني ومؤلف دون كيشوت في تلك الفترة.

وتتجلى مظاهر هذا التأثير منذ القرون الوسطى وفي العصر الذهبي للمسرح الإسباني، أي منذ عصر الرومانسيين القدامى إلى المجددين من المسرحيين الإسبان في القرن العشرين. ومن أبرز الكتاب الإسبان في هذا المجال " فرانسيسكو فيا إسبيسا" حيث شكلت المواضيع العربية والإسلامية في أعماله عنصرا أساسيا لإبداعاته الأدبية والمسرحية على اختلافها. وقد حقق هذا الكاتب الإسباني نجاحات باهرة بأعماله هذه داخل إسبانيا وفي بلدان أمريكا اللاتينية، كما ترجم بعضها إلى اللغة العربية، من أعماله الإبداعية المعروفة في هذا الصدد

مسرحيته "قصر اللؤلؤ" (١٩١١) ومسرحيته " بني أمية" (١٩١٣م) و"باحة الرّياحين" (١٩٠٨) و"عبد الرّحمن الأخير" (١٩٠٩) و"انتقام عائشة" (١٩١١).

وأشهر كتاب المسرح في العصر الذهبي (لوبي دي فيجا)^(٢٠) الذي برز كأديب تفرد بالموهبة وغازاة الإنتاج، كتب أعمالا شعبية تمزج بين عنصرى: الهزل، والمأساة. وموضوعات مسرحيات لوبي ذات أصول متنوعة فهو كمبدع وطنى، تناول أحداثاً تاريخية، ومجدّ الأبطال القوميين وأضفى على الحكام صفات مثالية واختصهم بالعدل. وبعض مسرحيات دي فيجا من نوع تتأسس على الحب والشرف كمنبعين للصراع المسرحي. ومن أشهر مسرحياته فوينت أوبخونا (١٦١٩م) والعقاب بلا انتقام (١٦٣٤م). ومن كتاب المسرح في هذه الفترة أيضاً (تيرسو دي مولينا)، الذي كتب محتال إشبيلية (١٦٣٠م).

التيارات الجديدة التي عرفها المسرح الغربى انطلاقاً من عام ١٨٨٧ في كلّ من باريس وبرلين وموسكو ولندن تعتبر انعطافاً في تطوير هذا المسرح، حيث عرفت المضامين الأساسية المتعلقة بالعروض المسرحية تطوّرات هائلة مهّدت السبيل إلى ظهور المسرح الحديث الذي سيصبح من أشهر رجالاته (برتولت برخت)، و(أرثور أداموف)، و(جان جنيه) و(غروتوسكي)، و(بيتر بروك) وسواهم الذين يعدون من الوجوه المشعّة في تاريخ تطوّر المسرح الأوروبي.

كما ظهر جيل ١٨٩٨م مجموعة من الكتاب ظهوروا على الساحة الأدبية إبان فترة الحرب الإسبانية - الأمريكية، واضطلعوا بدورهم في تاريخ الأدب الإسباني. حيث نهاية الحرب، عام ١٨٩٨م فقدت إسبانيا آخر مستعمرات إمبراطوريتها الكبيرة فيما مضى، ودفع فساد الطبقة الحاكمة في إسبانيا، وفقدان مستعمراتها فيما وراء البحار العديد من الإسبان إلى مراجعة ثقافة وحضارة الأمة. وتمثلت المشكلة في: هل يستطيع التراث الثقافي الإسباني أن يتأقلم مع تقدم أوروبا الحديثة؟ وهل هو أصيل ومثمر إلى حد يكفل له البقاء؟ انبثقت عن تلك الدراسة للشخصية الإسبانية وللماضي، صحوه فلسفية، وتاريخية، وفنية تمخضت عن تعبير فني خص.

هذا التيار لا يعتمد علي الصورة المسرحية بقدر ما يعنى بجوهر النصوص، هذه النقلة في عالم المسرح في إسبانيا قام بها الكاتب الإسباني (رامون ديل فاييى إنكلان) انطلاقاً من سنة ١٩٠٦ حيث بدأ يتجلى الإبداع المسرحي في الورق والكتابة قبل أن يظهر علي الخشبة بواسطة الإخراج المسرحي إذ أنّ العالم الدرامي لدى الكاتب لا يقوم سوى على النطق والقراءة كما كان الشأن في النصوص الواقعية، بل إنه لصيق بالجوّ الرمزي الجديد أيّ طغيان الكلمة بوصفها الخاتم الجديد لمسرح القرن العشرين. إن "إنكلان" بهذا الاتجاه الجديد لم يكن كاتب نصوص وحسب بل كان ممثلاً ومخرجاً مسرحياً في آن واحد داخل نصوصه نفسها وهذا المنحى المسرحي لدى "إنكلان" ليس هروباً من الأعراف المسرحية أو نكراناً لها بقدر ما هو عودة الى ينباع الدراما وانغماس في معايشة الفنّ المسرحي في أجلي معانيه. انه بهذا الاتجاه مثلما هو عليه الأمر في التراجيديا

الكلاسيكية يمثل رجوع الإنسان الى رؤاه الأولى المبكرة للعالم الحافل بالأسرار، هذا العالم المغلف بلغز التساؤل الأبدي، وما يتراءى له في نصوصه من شخصيات غريبة تتعاقب فيها الخيالات وأضغاث الأحلام باللاوعي والهذيان. إن إنكلان باتجاهه هذا قد أعاد المكانة لبعض الأبطال الكلاسيكيين في المسرح الإسباني حيث إن الأشكال المسرحية في نصوصه هي الحلقة الواصلة بين جيرري، وبريخت، أو أرتود، وأونيسكو أي بين المسرح الملحمي أو الحماسي ومسرح اللامعقول.

وهناك نصان بارزان لـ (إنكلان) هما "نسر المجد"، و"غنائية الذئب" حيث بدأ مرحلة جديدة في الفن الدرامي في إسبانيا وتغلف هذه النصوص أجواء من الظلام، والطلاسم، والموت، والدم، والعنف، والقساوة وعناصر أخرى ظلت بمنأى عن النصوص المسرحية الأوروبية.

دعونا نقف أكثر من بداية أوائل القرن السابع عشر اتجه الفنانون إلى الإغراق في الزخرف، وثقل الصنعة، ونتج عن ذلك أسلوب أطلق عليه (الباروك) حيث كان نموذجان لهذا الاتجاه في إسبانيا، وهما (الكونثيتيسمو، والكولترانيسمو) وتميز النموذج الأول باستخدام بارع ومبهم للصورة والخطاب. وصاغ الكتاب استعارات معقدة، سميت أفكارًا لإبداع رؤى مركبة وأصيلة للحكاية. ويمثل هذا الاتجاه كل من (كبيدو وبلتسار غرثيان) بينما قاد (لويس دي جونجورا) حركة الكولترانيسمو لذا عرفت الحركة أيضًا باسم (الجونجوريسمو). وتأثرت المسرحية في هذا القرن أيضًا بالأسلوب الباروكي. تربع (بدرو كالديرون دولا باركا) على عرش المسرح الإسباني خلفًا (للوبي دي فيجا)، ويعد أحيانًا أشد اتقانًا من لوبي

في بناء حبكة مسرحه المعقدة. قام (كالديرون) بمسرحة أحلام الحياة وواقعها في عمله المتألق "الحياة حلم" (١٦٣٥م). وطرق كالديرون في أغلب أعماله، موضوع الشرف والصراع بين الحب، والغيرة، وتؤكد مسرحياته التاريخية، والدينية براعته الأدبية. استخدم كالديرون الرمز في مسرحياته اللاهوتية؛ ليعبر في شعر مهيب عن تأملاته الفلسفية للحياة، والموت، والخطيئة الأصلية، وحرية الإرادة. ومن أشهر مسرحياته اللاهوتية (عشاء الملك بلتزار) (١٦٣٤م) و (مسرح الدنيا العظيم) (١٦٤٩م).

- القرن الثامن عشر الميلادي تنوعت الكلاسيكية المحدثه، والرومانسية، والواقعية حيث أفل نجم أسبانيا، سياسياً، واقتصادياً، وفنياً، مع نهاية القرن السابع عشر وفي عام ١٧٠٠م توج (فيليب الخامس الفرنسي) ملكاً لإسبانيا؛ ليدشن بداية حكم (أسرة البوربون). وكان من المحتم على المسرح الإسباني أن يطرق مجالات جديدة بوجود حكام فرنسيين في البلاد وبداية عصر العقل في بقية بلدان أوروبا. ومنذ كتاب المسرح الإسباني الكلاسيكيين الأقطاب أمثال: "فرناندو دي روخاس"، و"لوبي دي فيغا"، و"كالدرون دي لا باركا"، و"تيرسو مولينا"، و"خوان رويث دي ألكون" ما فتئ المسرح الإسباني يحقق نجاحات تلوا لأخرى في مختلف العصور.

- القرن التاسع عشر الميلادي. ساد إسبانيا مناخ ليبرالي جديد إثر وفاة الملك المحافظ (فرناندو السابع، عام ١٨٣٣م وعاد الكتاب الرومانسيون من منغاهم في بلدان أوروبا يحملون مؤثرات جديدة. وأكد (أنجل سافدرا)، و(دوق

رييس) نجاح المسرح الرومانسي بمأساته العاطفية (دون ألبرو أو حتمية المصير)(١٨٣٥م). وأصبحت مسرحية خوزيه زوريللا)دون جوان تينوريو (١٨٤٤م)" من أنجح الأعمال المسرحية الأسبانية. ويعد (مريانو خوزيه دي لارا) من أبرز كتاب النثر الرومانسي الإسباني، كما سادت أعمال (خاشتو بنابنته) المسرح الأسباني في أوائل القرن العشرين ومن أهم أعماله: "عبيد المصلحة" (١٩٠٧م) و "زهرة العاطفة" (١٩١٣م) ومن أشهر كتاب المسرح في تلك الفترة الأخوان (سرافين وخواكين كنتيرو) وقد كتبا مسرحيات مسلية عن الحياة الأندلسية، وغيرهما ك: (وكارلوس أرنتش) و(بدرو مونيوث سكا).

في منتصف القرن العشرين.^(٧) يمثل مسرح هذه الفترة مؤلفون شديدي التباين في أساليبهم. فكتب (ميجل ميورا) أعمالاً هزلية مرحة و دشن (أنطونيو بويرو باييخو) الاهتمام الجديد بالمسرح الجاد، في مسرحيته (قصة سلم) (١٩٤٩م) وكتب (ألفونسو ساستره) مسرحيات فلسفية وسياسية. وذاعت شهرة (ألفونسو باسو) بما أنتجه من ملهاة اجتماعية، وحظيت مسرحيات (فرناندو أربال) التجريبية المثيرة للجدل باهتمام عالمي. وكتب (خوزيه مرتين ركوردا) أعمالا جادة حول القيم في المجتمع الأسباني.

المحور الأول: مسرح انطونيو جالا، وإضاءة حول كتابه "خمس مسرحيات أندلسية".

المسرح يقدم إبداعاً من خلال مسرحيين عظام ومنهم أنطونيو جالا وكان من ضمن من تفردوا بالكتابة عن حضارة الأندلس ومن الذين جعلوا للأندلس

ومكانتها التاريخية حظوا كبيرا في أعمالهم المسرحية. يعد أنطونيو جالا من هؤلاء المنصفين للتراث العربي الأندلسي الكاتب المسرحي وله رصيد من المسرحيات كبير منها: حقول عدن الخضراء ١٩٦٣، القوقعة في المرأة ١٩٦٥، الشمس في مسكن النمل ١٩٦٦، نوفمبر وقليل من العشب ١٩٦٧، الأيام الخوالي ١٩٧٢، خاتمان لسيدة ١٩٧٣ أجهزة القانون معلقة على لأشجار ١٩٧٤، لماذا تجري يا أوليس ١٩٧٥، بيترا المنعمّة ١٩٨٠، أنسة الفردوس الشمطاء، ومقبرة العصافير ١٩٨٢، والفندق الصغير ١٩٨٥، وسينيكيا أو فائدة الشك ١٩٨٧.

وفي ضوء كتابته عن الأندلس أظهر أنها تستظل مسرحية مأساوية تثير قرائح الشعراء والكتاب من عرب وإسبان حيث ينسجون منها قصيدا ومسرحا، وأنطونيو جالا كتب عدة مسرحيات استلهمت التراث العربي في الأندلس منها ما جمعه في كتابه مسرحيات أندلسية حيث كتب خمس مسرحيات وهي: " ابن رشد، الزهراء، المنصور بن أبي عامر، قصر إشبيلية، قصر الحمراء". وقد التقط فيها النقاط الدرامية وسط زخم من الأحداث والشخص الماثلة في هذه المسرحيات؛ لأن عدسته تجاوزت التاريخ الميت إلى الفن الحي.

المسرح هو الحياة عند أنطونيو جالا وقال في حوار له: "إن الذي حدث في اسبانيا ليس اكتشافا او استعمارا مثلما هو عليه في أمريكا، فالذي حدث يشبه المعجزة التي تبعث على الإعجاب والانبهار للذين يغشيان المرء بعد كل معجزة..) وكان جالا يقول: "بدون الثقافة العربية والاسلامية لا يمكن فهم اسبانيا)" وقال أيضا: "الأندلس تتملكني، فهي الهواء الذي تنفست". حيث استطاع

" جالا " أن يستخلص من الماضي الكثير من القيم الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية والسياسية والعاطفية والسلوكية ما يؤكد أنها كانت وقتها - بدايات القرن العشرين- تمثل أحد جوانب الصراع بين الماضي بهذه القيم وبين الحاضر المنعدم لكثير منها.

يطلق " جالا" العنان لكل ذلك كي يروي قصة عنوانها الحضارة والرقي والحوار بين الثقافات والشعوب، قصة تعتمد على ما تبقى من شهادات لشعراء ومؤرخين يضمها هذا الكتاب بين دفتيه.

عكس جالا في مسرحياته الأجواء العربية الأندلسية التي بلورت كثيرا من القيم والعادات العربية، بل أكثر من ذلك فإن البدايات الأولى للحوارات التي دارت بين الشخصيات تؤكد تمثل الكثير من هذه القيم العربية.

مسرحيات انطونيو جالا، التي يعالج فيها قضية صراع الفرد ضد السلطة والحب، كقوة واقية والبحث عن الفردوس ونقص الحريات، والعدل في عالم مجرد من الصفات الإنسانية، حيث لا يزال تاريخ الأندلس يشكل نقطة ساخنة مثيرة للجدل والنقاش في كنف مجتمع إسباني منشطر على نفسه إلى شطرين حيال التركة الحضارية التي خلفها العرب بعد أن حكموا البلاد طوال ثمانية قرون، أحدهما يرفض التسليم بشرعية الوجود التاريخي العربي في إسبانيا محاولاً التعتيم على إرث تلك الحقبة الذهبية من تاريخ البلاد وثانيهما يعتبر أن الحكم العربي أو الثقافة العربية الأندلسية تشكل جزءاً لا يتجزأ من تاريخ وحاضر هذه المنطقة من العالم.

يرى انطونيو جالا أن المسرح نمط أو جنس أدبي مقنن يفوق في ذلك الشعر والقصة، ويعتبر المسرح وسيلة للتعليم وسبيلا للمعرفة الفكرية والعاطفية التي تقوم على العدل ويدعمها الأمل^(١)، وهذا ما حققه في المسرحيات الخمس.

سعى من خلال المسرح إلى تقديم قضية الضياع والتناقض التي تجتاح الإنسانية وقد وظف لبلورة هذا الفكر العديد من الجمل والألفاظ، والأغاني المرتبطة بحسن تقديم هذا الفكر، ونظراً لواقعية الأحداث والشخصيات والأفكار فقد جاء الصراع واقعياً ممكن الحدوث على المستوى المرئي، وعليه وجدنا صراعا درامياً مأساوياً.

تمثل المسرحية عند الكاتب كونه مسرحاً أدبياً شعرياً وبرر ذلك له أن المسرح الخالد هو الذي يكتبه الشعراء، وأنا في هذا المجال لا أعتني بتحقيق مصلحتي: إنني أعني بالشعر هنا روح الأمور وكنهها، وسيلة للمعرفة، وليست وسيلة للتعبير^(١).

يتفق مسرح انطونيو جالا في بعض سماته مع مسرح خوسيه مورينو أريناس اللذين تأثرا بالمسرحي الإسباني (رامون ديل بايي إنكلان) مع نقد عميق لعبثية التصرف الإنساني، كما تتفق معهم طريقة إيونيسكو، وميغيل ميورا، وفرناند أربال، وفرانثيسكو^(٩).

اهتم جالا "بالأفكار على خشبة المسرح، والسخرية الذكية في كثير من مداخلات شخصياته تجاه النكتة الفكرية، والتجريد المفرط والمبالغ فيه، للمواقف و تسجيل صراعات، وعدم تطوير كل الإمكانيات التي تُعلن عنها هذه الصراعات أو المشاكل، والتلذذ والاستمتاع بالكلمة المسرحية، والافتقار إلى الاستمرار الحقيقي لكثير من شخصياته مما يصيب مغزى الأعمال المسرحية بالاختناق..."^(١٠)

يقول عنه الناقد المسرحي (فرانثيسكو رويث رامون) "لم نجد لحظة واحدة استطاع الكاتب خلق عالم درامي أصيل، من خلال الربط الداخلي لمختلف العناصر المسرحية وبالتالي انحصر العمل في إطار بسيط من المشاهد الحوارية".^(١١)

أسلوب جالا "يتسم بالإيقاع البطيء لافتقار إلى الحدث والبنية الاستطرادية، والنهائية في حد ذاتها لا تقدم أي شيء من الحلول".^(١٢)

على الرغم أن المفهوم العام لمسرح أنطونيو جالا عن الوجود الإنساني هو مفهوم تشاؤمي في المقام الأول، وعلى الرغم من تصويره مغزى مأساوية للحياة، ومن هنا كانت المقارنة بينه وبين (إنكلان) فإن معظم مسرحياته تلوح ببصيص من الأمل؛ لأن الفردوس ينبغي أن يكون موجودا، وإذا تمكن الأفراد من تحقيق ذاتهم سيثيرون عالما أفضل".^(١٣)

يركز جالا على موضوعات معينة في مسرحياته تتلخص في كلمتي: أسر، وسبي النفس البشرية واستعبادها والحمود والركود وكل أشكال القهر والظلم

ويكمن بصيص من الأمل إن ما هو سلبي عاجلا أم آجلا سيتولد عنه ما هو إيجابي من الحاجة الماسة والملحة والكفاح المتواصل من أجل الحرية^(١٤) كما يتشكل في مسرح جالا فرص أخرى للحياة التي تستحق أن تعاش بالحب والمشاعر الجميلة وكأن الإنسان بلا مشاعر بلا حب كأنه يعيش في غابة.

أغلب مسرحياته تعتمد على الإحساس أكثر منها على البنية ويتم سرها أكثر من التعايش معها حيث "يرى جالا أن شخصيات أعماله المسرحية تتمتع بالاستقلالية؛ لأنه يبدأ أيًا من أعماله كما يخلو له وفجأة تبدأ الشخصيات في التجسيد ويصبح لكل منها جسد وصوت ورأي تستحوذ على الكاتب وتفعل ما تزيد"^(١٥).

لا شك أن المسرح لا يغير الواقع مباشرة لكنه يثير جدلا عند كاتب مثل أنطونيو جالا.

تابع المحور الأول ب- إضاءة حول المسرحيات الخمس

(خمس مسرحيات أندلسية) وهي ذات فصل واحد، نجد أهم ما يميز المسرحيات الخمس عنصر الحوار بين الشخص، وتتناول محنة ابن رشد، واستيحاء مراثي مدينة الزهراء حظية عبد الرحمن الناصر وسميت المدينة باسمها. كذلك المنصور بن أبي عامر وتحليلا لشخصيته وانتصاراته، وطموحاته التي لا تقف عند حد، وكانت فترة زاهية في الأندلس العربية، إلى أن جاء ولده شنجول،

وأضاع مملكة المنصور، حيث طمح إلى ولاية العهد. وتدور الرابعة حول قصر إشبيلية -وهو قصر المعتمد بن عباد- وما تعرض له من أطماع الطامعين بعد زوال الدولة المعتمدية، وكان ختامها قصر الحمراء وكان عبارة عن مرثية حزينة عاطفة لأبي عبد الله الصغير.

خمس مسرحيات عامرة بعبق الأندلس الساحرة، وتاريخها العريق.

- خمس مسرحيات تصف الأندلس كأنها باقية حتى الآن، خمس مسرحيات -في رأيي- شعرية في كل الحوارات.. عظيمة في الأسلوب واختيار الكلمات..، وغرض جالا من هذه المسرحيات الخمس كان تعليميا تثقيفيا يعبر الموقف الفكري، والجمالي للمسرحيات عن إرادة في فهم الواقع في ضوء التاريخ، وفهم التاريخ في ضوء الواقع حيث يذم الوسائل غير المشروعة التي امتطأها المنصور أبي عامر للوصول إلى السلطة في مسرحيته التي حملت نفس العنوان ونلمح العاطفية الشديدة، ورقته الفائقة، في حديثه عن الزهراء حديث العاطف الراثي لها ونقف على نظرته الفاحصة في نقد التاريخ ورجاله في مسرحيته قصر إشبيلية وقصر الحمراء".⁽¹⁷⁾

الذي يشخص في مسرحياته الخمس التاريخ ويختار بعض اللحظات الحرجة التي تصم ما هو عربي، أي يقع على لحظات الضعف والانهيال العربي ولعل التكتيف الدرامي يقتضي اختيار مثل تلك اللحظات حيث لجأ جالا إلى التاريخ في هذه المسرحيات كذريعة لكي يحكي ما يخلو له".⁽¹⁷⁾

"هذه المسرحيات مثلت كلها في التلفزيون الإسباني وهي من فصل واحد، ولقيت رواجاً كبيراً.."⁽¹⁸⁾ ونشرت مسرحية ابن رشد بأحد المجالات كما

أشار المترجم بالمقدمة، يناصر جالا فكرة الحرية في مسرحه، ففي مسرحيته عن ابن رشد كأنه يدافع عن نفسه، وعن قيمة الفكر والإنسان المفكر...^(١٩)

كُتبت المسرحيات الخمس للعرض التليفزيوني وهو ما كان في ذهن المؤلف من البداية وما جعلها تجربة قراءة تثقيفية للغاية. وتميّزت بمواقف ميلودرامية مؤثرة ومفاجئة.

مسرحية المنصور بن أبي عامر تقوم على بنية حوارية تعتمد حضور الشخصيات برؤاهم المتباينة أو المتناقضة، ومن هذا التناقض ينبثق الصراع الذي هو جوهر الدراما بكل أنواعها، وقد يتخذ هذا الصراع أشكالاً عديدة أشهرها ما هو قائم بين السيطرة والتسلط وبين الدفاع والحقوق وتتمثل القوتان المتصارعتان في شخصين أو شخص متمرّد، يمثل مجموعاً، وحينها يكون الصراع رمزياً، إذ يكون الموت هو العدو الذي يقاومه الإنسان ويحاول دحره، وقد يكون الصراع بين الإنسان، ونفسه حينما تكون الشخصية مركبة وتعاني من اغتراب سلبي، أو تكون عصابية، أو ازدواجية.

وقد تجتمع كل أنواع الصراع في مسرحية واحدة تتم عن شخصيات تتسم بالتعقيد أو تحمل رؤى معرفية ذات مستويات تؤهلها لخوض أكثر من صراع على أكثر من وجه، فالحوار الذي مهمته الكشف عن بواطن الشخصيتين المتحاورتين، إنما يكشف عن عقل إنساني بالغ التعقيد وباعث على الحيرة في ردود فعله وكثيراً ما يكون بعيداً عن العفوية والبساطة ولاسيما حينما يبتكر مختلف الوسائل دفاعاً

عن أهدافه، وهو من ثم يعمل على كشف دواخل القارئ والمشاهد في وقت واحد مسرحية المنصور بن أبي عامر.

الحوار في المسرحية دار بين شخصيتين رئيسيتين " صبح، والمنصور بن أبي عامر، صبح:" في خلال السنوات التسع التي عرفتكم فيها ما رأيته مطلقا مشغول البال كما كنت اليوم، ما أجمل ما بدوت حين رأيته المرة الأولى يا أبا عامر، دخلت مقصورة الحريم مثل جبريل مشعا بالضياء، رغبت وقتها أن أدلك أنامل يديك بجبر خفاف لكي أنزع منها بقع المداد..ماذا حدث لك اليوم؟^(٢٠)

المنصور بن أبي عامر: المنصور(خارج المشهد ناظرا نحو الوادي الكبير)هذا الجسر أول ما أذكره من قرطبة، إنني قدمت من طورش بجانب وادي آرو كنت فتى يقظا،قليل الابتسام، تروق له النساء كثيرا^(٢١)

صبح:(ضاحكة) "الطموح " لقد توسمت فيك هذا، الجو يبرد هيا إلى الداخل، (من الحديقة يعبرون إلى قاعة داخلية) إن الوزير الصحفي، وأنت وأنا الذين بيدنا الآن مقاليد الخلافة"^(٢٢)

المنصور بن أبي عامر: كل ما أردته طوال حياتي اليد التي تحرك الشطرنج^(٢٣)

الحدث الرئيس الذي دارت حوله المسرحية حكاية صبح والمنصور بن أبي عامر وجهودهما في الصراع على السلطة وانتزاعها لأنفسهما.

صبح:رتب الأمر في سرية يا صحفي مع فائق وجؤذر ليس من الملائم أن تشرح لهما السبب فإنهما يدركان العلة،إن أبا عامر على صواب، فسحق الصقالبة ليس بداية رديئة لسياسة مملكة^(٢٤)

"صبح" دخلت المرأة التي عُرفت باسمها العربي (صُبح)، المأخوذ من الاسم الباسكي القديم Aurora، بلاط الخليفة الأموي المستنصر، كجارية تحترف الغناء. ومع مرور الوقت أصبحت الشخصية القوية في القصر خاصة بعد انجابها هشام الابن الوحيد للخليفة، ومن تم صار لها المقام الأول، لا يُردّ لها قرار ولا تناقش كلمة. إلى حد أن بعض المراجع الأوروبية تعطيها لقباً ملكياً فتسميها (السلطانة صُبح)، على الرغم من أن علاقتها بالخليفة لم تتعد حدود الجارية المحظية، أي أنها لم تكن له زوجة بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة. ويبدو أن هذه المرأة الذكية التي وصلت إلى قلب المستنصر وعقله، كان أكثر ما يستهويها بريق الخلافة وحياة القصور، وهو الجانب الذي طغى على اهتمامها وتفكيرها. أما الجانب الآخر لشخصية المستنصر الباحثة والقارئ حتى الإدمان، فلم يأخذ منها سوى القليل، لأن علاقة خاصة نمت بينها وبين شاب في مقتبل العمر هو محمد بن أبي عامر

استطاع ابن ابي عامر بذكائه الحاد وثقافته الأدبية الرفيعة أن يرقى فوق الحواجز ويذل العقبات، حتى أصبح من رواد البلاط الخلافي ووصل إلى قلب المرأة النافذة، فاستهواها شبابها المتدفق وشخصيته الذكية، العلاقة بين الجارية القوية والشاب الذي لم يكن قد بلغ الثلاثين بعد، فاتحة أمامه سُبُل الارتقاء إلى تحقيق طموحه الكبير. فأخذ يتدرج في مناصب الدولة ويرتفع من وظيفة إلى أخرى حتى انتهى به الأمر صاحباً للشرطة قبل وفاة الحكم، أي أنه أصبح الرجل الثاني في حكومة الخلافة بعد الوزير الأول جعفر المصحفي. وبعد أن شغل

منصب الخلافة بوفاة الحكم، كان لابن أبي عامر الدور البارز إلى جانب المصحفي في تنصيب هشام خليفة. ولم يكن الوزير حتى ذلك الحين يشك بولاء صاحب الشرطة له وتنفيذ ما يأمره به.

لقد كان العامري نوعاً من الرجال الذين لا يقفون بطموحهم عند حدود فالنجاح الذي تكّال بانتصار فريقه في البقاء على رأس السلطة، لم يكن بنظره غير خطوة مرحلية لا بد أن تعقبها خطوات أكثر اتساعاً، ليجد نفسه وقد أصبح الرجل الأول في دولة الأندلس الأموية.

محمد بن أبي عامر (الذي لقب بالمنصور) بشخصيته المكيفيلية العنيفة، حيث لا يتردد في استعمال مختلف الوسائل من أجل تحقيق أهدافه السياسية، دون تهيب أو وجل. فبنفس السهولة وهدوء الأعصاب اللتين قضى بها على المغيرة بن عبد الرحمن مرشح الحرس الصقلبي للخلافة، قضى على منافسه المباشر جعفر المصحفي ليأخذ مكانه في كرسي الوزارة. وبالطريقة نفسها سيلجأ إلى تحطيم قوة الخصم الآخر (غالب) بعد انتهاء دوره كحليف مرحلي. ولا يتورع عن الاصطدام بسيدة القصر (صُبح) التي كانت وراء نجاحه حتى لا يجد في النهاية قوة غير قوته وسلطاناً غير سلطانه.

ويلعب المكان الذي تجرى فيه الأحداث دوراً كبيراً في سلوك وأفعال الشخصيات طوال أحداث المسرحية، كما يعمل على تحديد الأجواء التي تدور فيها أحداث المسرحية.

وهذا الفضاء الداخلي يحمل في طياته العديد من الدلالات والتأويلات التي تسهم في بناء المعنى، فنجد الواقع السياسي والاجتماعي الساخن. وقد ترك آثاره على اللغة الدرامية التي نحت نحو البلاغية، والرمزية، والشعرية في المسرحية؛ لأنه واقع مأزوم بمسائل معقدة توجبها السلطة. فهذا الفضاء الدرامي فضاء الثراء، والسلطة، والحكم منغمسا في يد لا تدفعها إلا أطماعها، ويظهر لنا هذا الفضاء حياة الملوك في العصور الغابرة، ومدى سيطرتهم على مقاليد الحكم. المنصور بن عامر صاحب نفس طماعة، وعزيمة ماضية، وخلق مرير.

ويتخذ إبراهيم أنيس من شخصية المنصور بن عامر (١٠٠٢م) بطلا لمسرحيته "المنصور الأندلسي" لقد كان المنصور حاجبا لهشام الثاني المؤيد ت ١٠٠٩م غير أنه أصبح الحاكم الفعلي، والمدير الأساسي لسياسة الدولة على عهده؛ لأن هشاما لم يكن وصل سن البلوغ، استطاع المنصور أن يوحد الأمة ويشكل جيشا قويا تمكن من الوصول إلى بقاع لم تصل إليها حتى تلك اللحظة الجيوش العربية في الأندلس، فصار موضع تقدير لصلابته على أن بعض المؤرخين مثل لهم مغتصبا للسلطة ومتحكما في عرش هشام الثاني فجاءت المسرحية دفاعا عن دور المنصور المشرف في تاريخ المسلمين في الأندلس حيث يمثل بطلا حقا، وقائدا منصفا وذكيا، تمكن من تقوية أواصر الدولة وتثبيتها^(٢٥)

ورغم أن سنوات محمد بن أبي عامر في الحكم كانت سنوات عز وقوة للأندلس، حيث إنه قاد أكثر من خمسين حملة عسكرية ضد الإسبان في أرجاء شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى إنه كاد يقضي على وجودهم، وتفسيرنا هنا

لحملاته العسكرية أنه رغم قوته وشدة بأسه، كان ينقصه الشرعية أو المشروعية، فهو أمام العامة في قرطبة عاصي الخلافة ومغتصب للسلطة، لذلك مثلت تلك الحملات العسكرية بالنسبة له الشرعية التي يسعى إليها.

-وفي مسرحية قصر الحمراء لأنطونيو جالا تجد شخصية أبا عبدالله الصغير كان وما زال يمثل كنزاً من كنوز الإبداع العالمي، وهو في ذلك يشبه شخصيات تنطوي حياتهم على أحداث درامية مثل أنطونيو وكليوباترا، والمعتمد بن عباد، آخر ملوك بني عبّاد في اشبيلية. ولكن لعل شخصية أبي عبدالله الصغير هي أكثر هذه الشخصيات درامية وإثارة للشجن. فلم يخطئ عندما قال هذه الكلمات التي ينقلها التاريخ عنه: "أنا الأكثر سوء حظ من بني نصر، وها انذا بمنأى عن الجميع سواء كانوا أحياء أو موتى. وأنا الذي فقدت حقي في أن أنسب إلى سلّاتي (٢٦).

منها: "أبو عبد الله: في بوابة العدالة.. يد الألم تتدلى إلى المفتاح.. وتفتح قصوري شيئاً فشيئاً.. ماذا صنعنا؟ "لا غالب إلا الله، لا غالب إلا الله". هل كان كذباً ما حدثونا به؟ كنا نحن نعلم: "إسبانيا" خلال ثمانية قرون كنا نهتف أيضاً باسم "إسبانيا" وكل يوم صوتنا ينخفض.. نجمة النصر يأخذ وجهها في الأفول،

الشاعر الجوال: برانس، لا عمائم

لن يقبل المسلمون بمسلمين آخرين

برانس، لا عمائم

حمراء، بنفسجية، أو خضراء

لا مرط، لا عباءة

لا مآزر، لا أكسية

لا تقام مبارزات

ولا تخضب السواعد الفتية بالحناء

لا يسعون إلى سيداتهم^(٢٧).

وما أجمل الشعر الذي تأثر به الشعراء الإسبان كما برهن الشاعر خوان رامون خمينيث أن الشاعر الإسباني "أدلفوا بيكر" من إشبيلية الذي يعد أبو الشعر الحديث في إسبانيا من المتأثرين بالشعر الأندلسي حيث "إن بيكر يعبر بصوته الجدران وأجواز الفضاء هذا الصوت العادي والأسطوري صاحب نغمة مثل قيثارة سان خوان دي لاکروث ليس من السهل أن تتكرر في الشعر الإسباني فيما بعد إنه شعر خليط من الشعر الشعبي الأندلسي ومن شعر الشمال الأوربي، شعر يجمع بين العنصر القوطي والعنصر العربي وهو شيء بارز عنده من أي شاعر إسباني آخر^(٢٨).

- كل مسرحية هي مسرحية مستقلة بذاتها، متضافرة مع إخواتها في أنها تحكي عن الأندلس و تعشق التكلم عنها، كل مسرحية تعطيك نسمة من هذا النسيم الذي تستنشقه، وتحاول أن تستبقه فيه أنفك، لكنه لا يلبث إلا أن ينقطع إلى نصفين أولهما إلى القلب والآخر إلى العقل، كقصة الحب المتيتم بين عبد الرحمن الناصر والزهراء ففي مسرحية الزهراء والتي بنى لها مدينة تجعل نكراها أبدياً،

تجد حبا يؤججه العواطف الجياشة، تجد حبا يرنو نحو الخلود ليكتب أنشودة العشق الخالدة ويستميل قلبك لحوارهما الفياض بالمشاعر المتدفقة، أما قصة الحب بين المنصور بن أبي عامر، وصبح فتجد حبا يجنح نحو العقل تؤججه السلطة والمصالح الشخصية فكانت فكرة الحب من الموضوعات المهمة التي تأثر بها الإسبان من الثقافة العربية والتراث الأندلسي فولعوا بكل حكايات الحب الأندلسية وكانت معبرا لنقل في الشعر والرواية والمسرح حيث أظهر المستشرق "بيدال" أن فكرة الحب النبيل التي تسود الغزل في الشعر البروفنصالي نجد أصلها في الشعر الأندلسي حيث يرى أن هذه الفكرة قد عرضها ابن حزم في طوق الحمامة وأنها كانت فكرة سائدة عند أهل الظاهر في نظرتهم إلى الحب^(٢٩). كما أن الشاعر الإسباني "خوان رامون خمينيث" هو صاحب النظرية التي تقول أن الشعر الأندلسي والشعر الصوفي الإسباني المتأثر بمتصوفة الأندلس هو أصل الرمزية^(٣٠).

-للمسرح العربي دور مهم في إسبانيا حيث إنه وسيلة للتعريف برموز الثقافة العربية والإسلامية، والاطلاع على كتاب مهمين ومضامين غنية بعضها قريب من روح وتاريخ الشعب الإسباني، ونعني به تلك المسرحيات التي تتناول شخصيات وأحداث الأندلس.^(٣١)

-المسرح "هو الفن الذي يتمحور حوله الهوية منذ نشأته، ويسمح بتقديم المتناقضات، ويكشف عورات المجتمع بشخصها دون مطالبته بتقديم وصفة العلاج في الغالب"^(٣٢)

هي خمس مسرحيات لمؤلف أسباني له اهتمام ملحوظ بالأدب الأندلسي العربي، ويغلب على إنتاجه الطابع العربي العام بمواضيعه وأساليبه اللغوية، وسُئل المترجم عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام) مرةً لماذا ترجم أكثر من مسرحية لهذا المؤلف بالذات، بالإضافة إلى هذه المسرحيات الخمس، فقال مجيباً: لأن أنطونيو جالا يمثل لي صديقاً، كما يمثل لي أيضاً لغةً مختلفة غير التي يكتب بها الإسبان عموماً، فهو رجل له لغة مميزة مثل لغة محمود شاعر ولغة العقاد في العربية، لذا فأنا مفتون به من هذا الجانب، الأمر الآخر أن الرجل منصف للثقافة العربية والتراث الأندلسي على وجه الخصوص. هكذا يعبر الموقف الفكري، والجمالي للمسرحيات الخمس عن إرادة في فهم الواقع في ضوء التاريخ، وفهم التاريخ في ضوء الواقع.

-المحور الثاني، تحليل عناصر البناء المسرحي، والفضاء الدرامي في مسرحية الزهراء.

ما بين زهو النص كلمة، وزهو صورة؛ تعلقوا راية المسرح زماناً وتهبط زماناً. "المسرح هو الفن الذي يتمحور حوله الهوية منذ نشأته، ويسمح بتقديم المتناقضات، ويكشف عورات المجتمع بشخصها دون مطالبته بتقديم وصفة العلاج في الغالب".^(٣٣)

المسرح هو ضرب من الأدب عند تناوله كنص، وضرب من الفنون عند تناوله كعرض مسرحي، فهو أقدم وسيلة تعبير عرفت الإنسانية بل قد سبقت

الكلام نفسه، وارتبطت وسائله بفن الأداء التمثيلي من الإيماءة والإشارة والحركة التي قد تأخذ شكل الإيقاع الراقص. ولأن المسرح يحيا دائما في الحاضر أو زمن المضارع المستمر فإنه يصبح البؤرة الطبيعية التي تتركز فيها الذاكرة الحية ويصبح كل مؤدي بوقاً لها والمسرح أيضا وسيلة هامة تحفظ لنا في الحاضر في صورة مجسدة عمليات التطور الثقافي التي مررنا بها، والتي تنتمي تماما إلى الماضي، ولا يمكن استعادتها إلا من خلال المسرح".^(٣٤)

والمسرح يسمح لنا أن نعيش حياة حاملة بجوار تلك التي هي حقيقية انه سحر المسرح الذي يحمل من في القاعة المظلمة الى البعيد الى اجواء حاملة^(٣٥).

لا شك أن المسرح لا يغير الواقع مباشرة لكنه يثير جدلا. حيث بدأ يتجلى الإبداع المسرحي في الورق والكتابة قبل أن يظهر علي الخشبة بواسطة الإخراج المسرحي.

"النص المسرحي قبل أن يتعرض للتعديل والتحوير والتطوير أو البلورة وما إلى ذلك على أيدي المخرج والممثلين ومصممي الديكور أثناء عملية صياغتها في عرض مسرحي".^(٣٦)

" الكتابة المسرحية لم تجعل أساسا لكي تقرأ، وإنما لكي تعرض أمام جمهور من المتفرجين"^(٣٧).. حيث يعرف المؤلف أو المخرج المسرحي أن النص لا يمكن أن يكون بمعزل أو بمنأى عن التغيير والتبديل تبعا لما تقتضيه ظروف العرض؛ بعد أن فعل خيال مخرجه منابع الفرجة بجمالياتها وحرك مشاعر جمهور

ومقدرة المخرج على فهم جوهر المسرح من حيث كونه ملعب فرجة وفكر؛ يتمتع قبل أن يقنع فيؤثر إيهاما أو يؤثر إدهاشا وإدراكا؛ فالفرجة هي المدخل الأساسي للاقتناع بالمضامين الفكرية، بقيمها الإنسانية الاجتماعية.

العرض المسرحي ما إن يولد ويبدأ في الاكتمال حتى يميل نحو الزوال ليلبغ نهايته المحتومة بإطفاء الأنوار والغرق في الظلام شأنه شأن الإنسان ولا يبقى منه شيء إلا ما علق في الذاكرة من صور وظلال وأصوات وما تحفظه لنا كتابات المشاهدين والنقاد^(٣٨).

حيث "تستحضر الكتابة العرض المسرحي عبر الوصف والتحليل إلى مسرح الخيال أو الذاكرة بعد اندثاره -خيال القارئ الذي لم يشاهده أو ذاكرة الكاتب الذي رآه"^(٣٩).. "كل عرض مسرحي تأملا في معنى الزمن الغابر والوجود الزائل، ولقد كان سكبشير مثلا على يقين تام بأن العرض المستمر لأعماله هو أضمن وسيلة لوجوده"^(٤٠).

عندما ننتقل إلى تحليل مسرحية الزهراء وعرضت أيضًا في التلفزيون الإسباني من حيث عناصر البناء المسرحي، نحاول أن نسلط الضوء على مضمون المسرحية، لتتعرف على مكانة هذه المدينة التي أسسها عبد الرحمن الناصر لمحبيبته الزهراء حيث تحكي كيف حوّل عبد الرحمن الناصر، ت ٣٥٠ هـ اسم "الزهراء" من اسم جارية إلى أعظم مدن الإسلام في القرون الوسطى.

إن الحدث الرئيس في مسرحية "الزهراء" يعالج قضية حلم الإنسان بالخلود، الحلم الذى ورثه الإنسان عن أبيه الأول آدم عليه السلام، ولم يتعظ بانهيار حلم أبيه، بإخراجه من الجنة، ولا بكونه حلمًا مستحيلًا فى الحياة الأولى من رحلة الإنسان فى هذا الوجود. "سأفعل ما يجعل لاسمك الذكر الأبدى".^(٤٢) وهى الجملة التى تحمل الدلالة المركزية للمسرحية كلها؛ محاولة تحقيق حلم الخلود.

عبد الرحمن "كم أود أن أفتح فؤادى وأضعك بداخله، ثم أغلقه، كى لا تستطيعى السكنى فى غيره حتى النشور" ^(٤٢).

الزهراء يا عبد الرحمن: فى درع الزمان والرجال أن يأتوا على أجمل مدينة عرفها الزمان والناس بيد أنه ليس فى وسع قوة أن تأتي على هذا الحب الذى من أجله شيدت هذه المدينة" ^(٤٣)

"كانت هذه المدينة تسمى الزهراء لم تدم أكثر من عمر زهرة. لكن ماذا يعيننا؟ إن حبي لك ليس فى حاجة إلى الحياة لكى يظل متوهجا" ^(٤٤)

استطاع قلم الشاعر المبدع، أنطونيو جالا، وقلم الشاعر المترجم، أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم، نسج خيوط الأداء الشعرى المتألق فى صياغة مسرحية نثرية، مما يدعم تلاحق الفنون الأدبية، كما يدعم تمايزها فى أن معًا.

تكثيف الأداء الشعري يأتي "التناص منه الاقتباس - وأما الاقتباس فقد جاء من القرآن الكريم، و تنوعت صورته في لغة المسرحية بين التنصيص والاقتباس. من الأول قول الصوت الذي ظهر في آخر المسرحية مؤذناً أن طلب الخلود ليس مطلباً من مطالب الدنيا؛ لأن " فيئ عوسجة يكفى لمن يصل مجهدا في نهاية رحلته يسمع صراخ خارج مدينة الزهراء " (٤٥)، ومن ثم فإن مطلبه بإقامة مساكن للخلود ومدن خالدة يثير غضب الله، ثم يردف: "ومن أظلم ممن منع مساجد الله أن يُذكر فيها اسمه وسعى في خرابها. أولئك ما كان لهم أن يدخلوها إلا خائفين. لهم في الدنيا خزيٌ ولهم في الآخرة عذاب عظيم. والله المشرق والمغرب فأينما تُولُّوا فَتَمَّ وجهُ الله. إن الله واسع عليم" (البقرة: ١١٤ - ١١٥)، في إشارة إلى أن الانشغال بتشديد مساكن للخلود في الأرض مشغلة عن تشييد مساكن الخلود في الآخرة، وبينهما من مستويات الدلالة أن عدم الانشغال بالآخرة هو منع لمساجد الله أن يذكر فيها اسمه وتخريب لها، ومن ثم فهو ظلم يستوجب غضب الله، وأن البحث عن الخلود في الآخرة تملأ طريقه ما بين المشرق والمغرب " (٤٦)، والله المشرق والمغرب فأينما تُولُّوا فَتَمَّ وجهُ الله. إن الله واسع عليم" (البقرة: ١١٥) وأن طلب الخلود في الدنيا ليس من بين هذه الطرق.

ويتقدم التعبير في مضمار الشعرية في الصورة الحقيقية حيث تنوعت مستويات الشعرية التي تجلت في لغة الحوار بين عبد الرحمن الناصر، الخليفة الأندلسي، والزهراء، محبوبته والتي في كل لفظة في المسرحية يأتي الحوار بينهما يشع الإحساس بالألفة، والشعور بالطمأنينة، والمهرب من الآخرين، والاختلاء بمعشوقته الزهراء.

فقد تميزت عناصر البناء المسرحي في هذه المسرحية بالحوار بين الشخص من:

الزهراء: "إن قرطبة مرآة العالم يا عبد الرحمن، عَقْدُه الفريد"^(٤٧).

الزهراء "أذكر أول مرة رأيتك فيها، كانت في بهو البرتقال بالحامة الكبرى، في مكان كان قلب مدينة قرطبة حينما كانت قرطبة قلب العالم"^(٤٨)

إن المسرحية انتزعت من السرد واحداً من وسائله المهمة في الكشف والإفصاح وهو الحوار؛ ليكون بنيتها الرئيسة الكاشفة عن شخصياتها وحدثها وفضاءاتها من خلال تحولاته، ذلك أن المسرحية من أكثر الفنون تركيزاً على الإنسان كونها تقوم على بنية حوارية تعتمد حضور الشخصيات برؤاهم المتباينة أو المتناقضة، ومن هذا التناقض ينبثق الصراع الذي هو جوهر الدراما بكل أنواعها، وقد يتخذ هذا الصراع أشكالاً عديدة أشهرها ما هو قائم بين السيطرة والتسلط وبين الدفاع والحقوق وتتمثل القوتان المتصارعتان في شخصين أو شخص متمرّد، يمثل مجموعاً، وحينها يكون الصراع رمزياً، إذ يكون الموت هو العدو الذي يقاومه الإنسان ويحاول دحره، وقد يكون الصراع بين الإنسان ونفسه حينما تكون الشخصية مركبة وتعاني من اغتراب سلبي أو تكون عصابية أو ازدواجية.

فإن الحوار وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات"^(٤٩)

حيث اتفق الكتاب والنقاد علي أن الحوار هو اللغة التي تنقل أصوات الشخصيات المتصارعة في المسرحية وكلماتها إلي الجمهور، ومن ناحية أخرى و. إذا كان " البناء المسرحي ينمو و المواقف تشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات.

"وعلي ذلك نستطيع القول إن الحوار المسرحي يعد أهم أداة من أدوات الخلق الفني، إذ أنه في إمكانه التعبير فنيا عن أية فكرة مهما كانت مباشرة وسطحية، لأنه إذا كان النقاش الذي يدور بين الناس في حياتهم العادية يمكنه التعبير عن جميع أفكارهم دون استثناء فما بالك بالحوار الدرامي الذي يملك كل إمكانات التعبير الفني وأدوات التجسيد الدرامي وخصائص الإيقاع الموسيقي. أما وظائف الحوار في المسرحية فتتحدد في وظيفتين: " الأولي دفع الفعل إلي الأمام، والثانية هي الكشف عن الشخصيات وخواصها"^(٥٠)

منه الحوار بين شخصيتين رئيسين "الزهراء وعبد الرحمن الناصر وأمثله كثيرة في المسرحية منها: الزهراء: هنا عانقتني بعنف يا حبي ذات أصيل، وضممتني ضم الكمي سلاحه، وتدلت ضفيرتاي من عند كتفيك مثل حمالتي السيف^(٥١). عبد الرحمن:(خارج المشهد) في المساء نمت فوق قلبي، وبرفق زحزحتك عن ضلوعي كي لا تنامي على وساد خافق^(٥٢).

الزهراء..المدية^(٥٣)... عبد الرحمن: (خارج المشهد كأنه يتذكر): كان الهواء يفوح باسمك يا زهراء^(٥٤). الزهراء: ... ومثلما تشعر شاة بشفار المدية

شعرت بنظرتك^(٥٥)... وأنا أنظر كل هذا مذعورة مثل شاة تنتظر المدينة، كنت في الخامسة عشرة من عمري، وكان الهواء يفوح برائحة البرتقال^(٥٦). عبد الرحمن الناصر: "لست أهواها لأن من بين أصابعها تثب متعتي، وتلعب كما تلعب الأيام مع الآمال... لست أحبها لأنني حين أراها أشعر بالزير في الحلق وبالظماً الحارق في الوقت ذاته، إنني أهواها ببساطة لأنه ليس في وسعي صنع شيء غير أن أهواها^(٥٧)".

-الدراما ببساطة هي النص المكتوب وينظر إليه كأثر أدبي، وحين يعرض هذا النص على خشبة المسرح فإنه يتحول إلى قطعة مسرحية أو نص مسرحي، وتتحول الدراما (النص الأدبي المكتوب) إلى نص مسرحي (عرض مسرحي)، بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات الخارجية، وحركات وأداء الممثلين، والمنظر المسرحي، والإضاءة، والملابس والازياء وتفسيرات المخرج، والموسيقى، وأحيانا إدخال بعض الاستعراضات الراقصة، هذه العناصر الفنية هي التي تحول النص الدرامي إلى نص مسرحي، أو تحول النص الأدبي إلى عرض مسرحي، بمعنى أنه يصبح عنصرا بجوار هذه العناصر التي تشكل بنية النص المسرحي^(٥٨)... وقد تجتمع كل أنواع الصراع في مسرحية واحدة تتم عن شخصيات تتسم بالتعقيد أو تحمل رؤى معرفية ذات مستويات تؤهلها لخوض أكثر من صراع على أكثر من وجه، فالحوار الذي مهمته الكشف عن بواطن الشخصيتين المتحاورتين، إنما يكشف عن عقل إنساني بالغ التعقيد وباعث على الحيرة في ردود فعله وكثيراً ما يكون بعيداً عن العفوية والبساطة ولاسيما حينما يبتكر مختلف الوسائل دفاعاً عن أهدافه، وهو من ثم يعمل على كشف باطن القارئ والمشاهد في وقت واحد انتق الكتاب والنقاد علي أن الحوار هو اللغة التي تنقل أصوات الشخصيات المتصارعة في المسرحية وكلماتها إلي الجمهور،

ومن ناحية أخرى، وإذا كان " البناء المسرحي ينمو و المواقف تشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات.

-الزهراء: "سأبتعد عن كل ما يبعدي عنك"^(٥٩)، و"سأنأى عن كل ما يقصيني عنك"، كررتها الزهراء في استبصار للمستقبل "في متحف الآثار صاعدة نحو القاعات العربية": "سأبتعد عن كل ما يبعدي عنك" متسائلة: ماذا حدث للجزء الآخر " سأنأى عن كل ما يقصيني منك" حيث يردد عبد الرحمن (خارج المشهد): كل شيء يفوح هذا الصباح برائحة الزهر، هذا الصباح كل شيء يفوح باسمك، ليحفظ الله من سماك الزهراء^(٦٠)

المكان: يقصد به "الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحية، وفي بداية المشاهد والفصول، أو يستشف من الحوار، ويسمي مكان الحدث. يصور مكاناً مادياً علي الخشبة بعلامات تدرك بالحواس وتنتمي إلي نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور، وأجساد الممثلين وحركتهم علي الخشبة والإضاءة والمؤثرات السمعية"^(٦١).

ف نجد المشهد المتحرك في مفتتح المسرحية، يحيلنا إلى أطلال مدينة يأتي السياح لزيارتها.

"يخرج آخر فوج من السائحين بعد رؤية أطلال مدينة الزهراء، يغلق الحارس من باب الدخول من السور، يقترب الغسق، نستمتع إلى رفرفة حمامة

بيضاء. تحط فوق أعلى مكان من الطلول، تترقب، تتهادى، تقف، تختفي وراء تاج عمود أو سارية وحين تظهر ثانية نرى الزهراء " (٦٢) ".

أحداث المسرحية مقتبسة من تاريخ عامر بالبطولات في القرون الوسطى الذي ازدان المجد العربي فيها، ليسطر صفحات مشرقة في سجل الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس وينسج خيوطاً من نور لمدينة الزهراء السامقة إحدى المدن الإسلامية التي زخرت بكثير من الأحداث، حيث " الزمن من " المكونات الرئيسية للنص وللعرض المسرحيين. وهو يحمل الطبيعة المركبة نفسها للمكان المسرحي من حيث إنه يتجلي علي عدة مستويات، لا بل إن إدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور به الحدث؛ ففي الزمن هناك الامتداد الزمني المقتطع من الواقع، أي من الزمن المعيش، ويسمي زمن العرض ويقابله في حالة النص المسرحي زمن القراءة، وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروف علي الخشبة، ويسمي زمن الحدث، يمكن تقصي زمن الحدث في النص العرض، لكن العلامات الدالة عليه في كل منهما تكون ذات طبيعة مختلفة . " (٦٣)

- مفهوم الفضاء الدرامي لغة، واصطلاحاً.

أولاً: الفضاء في اللغة: "الفضاء: المكان الواسع من الأرض، والفعل فضاء يفضو فُضواً (*قوله يفضو فضواً، كذا بالأصل وعبارة ابن سيده يفضو فضاء وفضواً وكذا في القاموس فالفضاء مشترك بين الحدث والمكان) فهو فاضٍ؛ قال رؤبة: أفرح فيض ببيضا المنقاض، عنكم، كراماً بالمقام الفاضي وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع.

وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فُرْجَتِه وفَضائِه وحَيِّزِه؛ قال ثعلب بن عبيد يصف نحلاً: شَتَّتْ كَثَّةَ الأُوْبَارِ لا القُرَّ تَتَّقِي، ولا الذَّنْبُ تَخْشَى، وهي بالبلد. " (٦٤). فرق المعجم بين المكان والفضاء، وأعطى للمكان معنى المؤمَّع، بينما أعطى للفضاء معنى المكان الواسع من الأرض أو العراء الفارغ الذي لا شيء فيه.

يشكل الفضاء الدرامي مكوناً أساسياً من مكونات النص الدرامي إذ يصاغ بأشكال و أساليب متنوعة داخل النص الدرامي من خلال عملية التفكيك التركيب De construction وهو يبنى بأشكال منتظمة و متنوعة داخل النص الدرامي، و على العكس من الفضاء المسرحي المرئي و المسجد صورياً فإن هذا الفضاء لا يكون قابلاً للرؤية إلا من خلال المتفرج بينيه في مخيلته.

وهو بشكل عام الفضاء (المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية plot بما هو مجموعة انتقالات مكانية^(٦٥).

الفضاء الدرامي Espace Dra mutique هو العالم الذي يرسمه نص المسرحي من خلال الحكاية التي يرويها، وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص، ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي "يوري لوتمان، و آن أوبرسفيد"^(٦٦). أما الفضاء الدرامي في العرض المسرحي يأخذ بعداً ملموساً

من خلال عناصر مرئية (عناصر الديكور مثلا) ومسموعة (الأصوات) والتي تتطاب حضور المتلقي^(٦١).

وعند القراءة لنص مسرحي يلجأ القارئ إلى تصور فضاء درامي إذ ينتابه هذا الفضاء انطلاقا من التوجيهات المسرحية التي يضعها مؤلف النص والتوضيحات المكانية، الزمنية... متفرج يرسم صورة خاصة للفضاء الدرامي^(٦٨).

لا يمكن بناء الفضاء الدرامي إلا من خلال التتابع الزمني وللمشاهدة فضاء - زمن محدد في امتداد المكاني، وهو كذلك في الامتداد الزمني، وإذا لم يكن محصورا في مبنى معين فهو يختفي بمجرد انتهاء زمن العرض، فالشارع على سبيل المثال إذا تحول إلى فضاء مسرحي فترة، فإنه يعود إلى وظيفته الحياتية بمجرد انصراف الممثلين^(٦٩).

فلا يمكن فصل أو عزل الفضاء عن زمانيته، و اللحظة فيه لا تكون قابلة للتكرار والإعادة، لأنها تتحرك دوما في الفضاء، كما تعتمد الزمانية على التجزئة المكانية حتى يتم نظام التعاقب الزمني - المكاني أي الفضاء وتساغ بالتالي الأرضية التي تنتزل في إطارها البنيات السردية^(٧٠)..

إن بناء الفضاء الدرامي يتوقف على قدرتنا على التخيل وعلى مقدار التوجيهات والإرشادات التي يرسمها لنا المؤلف، "إننا نبنيه مثلما نحب ونرغب، إن الفضاء الدرامي و الفضاء المسرحي يمتزجان في إدراكنا الحي دون توقف،

وإحداهما يساعد الآخر على بناء نفسه، بحيث في لحظة ما تعجز عن تمييز ماذا أعطانا، وماذا اصنعنا نحن، و في هذه اللحظة يحدث الوهم المسرحي^(٧١)..

ومهما اختلفت الآراء المسرحية، وتنوعت طبيعة النصوص و العروض المسرحية بدءا من المسرح الإغريقي ومسرح القرون الوسطى، وصولا إلى المسارح "الطبيعية" والمسرح الملحمي "البريشتي" وانتهاء بمسارح الساحات والمقاهي وعروض المسرح الحي و مسرح الدمى، و سواء كانت العروض تقدم في صالات الأوبرا الضخمة أو في أنفاق الجبال أو كانت تقدم على لوحين من الخشب وممثلين وانفعالات جامحة^(٧٢).

والفضاء الدرامي ليس مُكوّنًا مسرحيًا بحتًا، ووجوده لا يقتصر على النصّ المسرحي وإنما نجده في الشّعر واللوحه، وكلّ ما يُصوّر علاقات بين قُوى مُختلفة. لكن في حين يتشكّل الفضاء في الأدب المقروء ويأخذ بُعدَه المكانيّ من خلال عمليّة التخيّل، فإنّ الفضاء الدراميّ في العرّض المسرحيّ يأخذ بُعدًا ملموسًا من خلال عناصر مرئية (عناصر الديكور مثلاً) ومسموعة (الأصوات) تتوضّع في مكان مادّيّ وملموس هو الخشبة.

الفضاء الدرامي: فهو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها، وهو ما يسمى بفضاء الصراع أي بمعنى ان السمة الرئيسية التي تكتسي شكل الفضاء الدرامي هو الصراع بين الشخصيات الدرامية وتكوينات المكان المسرحي، وبين القوى الفاعلة في النص المسرحي والتي تشكل البنية

العميقة للنص حيث يتكون ويتمظهر بشكل ما في البنية الظاهرية من خلال العلاقات المكانية المتولدة عن ذلك الصراع الدرامي، والفضاء الدرامي ليس مكوناً مسرحياً بحتاً ووجوده لا يقتصر على النص المسرحي وإنما نجده في الشعر واللوحة التشكيلية والصورة وكل ما يصور علاقات بين قوى مختلفة.

ولكن في الأدب المقروء يتشكل الفضاء ويأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيل.. الذي يأتي نتيجة تخيل وتصوير افتراضي لا واقعي حقيقي لذلك فإن الفضاء المتخيل هو الأقرب من حيث صورة الموضوع والاهتمام رغم أن الفضاء الدرامي في المسرح يأخذ بعداً محسوساً من خلال العناصر المرئية التي تتمثل بالديكور والسينوغرافيا.. وكذلك العناصر المسموعة داخل منظومة العرض المسرحي كالكلام الحوارية والموسيقى التي دائماً ما تسهم في تصوير الفضاء الدرامي من خلال أصواتها الموسيقية التي تعبر عن أجواء الفرح والحزن والرومانسية والألم... وغيرها، والموسيقى تسهم في تفسير استباقي للحدث الدرامي وتكشف عن صورة المكان أو الفضاء الدرامي. كان المكان المرسوم على الخشبة يُمثّل مَتَاهة تُوحى بالفضاء الدرامي للمسرحية أكثر من كونه ترجمة للإرشادات الإخراجية المذكورة في النصّ.

النص المسرحي تبنيه وتكونه عناصر كثيرة منها الفضاء الدرامي، الذي يعد دعامة مهمة من دعامات النص والتي يوليها المؤلف اهتماماً كبيراً. إذ يعد الفضاء الدرامي الجانب البصري الذي يقدمه المؤلف، ويتم بنائه في خيال القارئ أو المتلقي عن طريق النص المسرحي نفسه^(١٢).

هو يعتمد علي النص الدرامي (المكتوب)، وإذا كانت كلمة الدراما " تطلق علي كل ما يكتب للمسرح بدا بارزاً الفرق بين ما نعتة مسرحي، وما نعتة درامي؛ لأن صفة المسرحي تقتصر علي ما يحدث بين المؤديين أنفسهم من ناحية، وبينهم وبين الجمهور من ناحية أخرى، أما صفة الدرامي فإنّها تشير إلي شبكة العوامل التي تساعد علي خلق العالم المتخيل.^(٧٤)

فالفضاء الدرامي: هو ما يطرحه النص، ويشكله خيال القارئ . ومن خلال ما سبق . يمكننا أن نقسمه إلي قسمين: الأول: فضاء درامي داخلي: وهو فضاء مباشر منظور حتمي حدده المؤلف . سلفاً . أثناء كتابته للنص، الثاني: فضاء درامي خارجي: خارج إطار الرؤية البصرية المباشرة، ويشكّل هذا الفضاء من خلال إحالة الحوار المتلقي إلي تخيل أحداث مهمة . بشكل أو بآخر . في الصراع الدرامي ومن ثم فهي أحداث غير منظورة، ولا مباشرة، وإنما متخيلة في ذهن المتلقي، فالفضاء الدرامي يشكّل من خلال مزج المشاهد مع المتخيل لتوليد تفاعل يسمى بالخيال، والفضاء لا يكون صورة للعالم الواقعي بل صورة الصورة، وما يحاكيه هو واقع متخيل للفضاء الدرامي، "فضاء لغة النص فضاء مجرد علي المتلقي أن يبينه بالمخيلة في خياله، ويبنى هذا الفضاء من خلال قراءة النص التي تعطي للقارئ الصفة المكانية لعلم الحادثة الدرامية، وحيز وقوعها، وتستنتج عناصر هذا الفضاء انطلاقاً من التوجيهات الزمانية، والمكانية الموجودة في الوصف النصي، والملاحظات التي تكشف عن طريق حوار الشخصيات.^(٧٥)

-في مسرحية الزهراء، يتسع الفضاء الدرامي من مكان ملئ بالحويوة إلى أرض خراب، وكأن عامل الزمن يكشر عن أنيابه ويتحول أي شيء يلمسه بيده

إلى مكان مملوءة بالحجارة "يا عبد الرحمن، أين مضيت؟ أين اختفيت؟ إن ظلت واقفة هاتيك الأعمدة منذ ذلك الحين، وتلك المآذن السامقة، وهذه الجدران المطرزة منذئذ فربما أفكر أنك ستخرج ضاحكا من خلف أحد الأعمدة، أو المآذن، أو الجدران، التي اختفيت وراءها، كما كنت تلعب أو أنتئذ... لكن ماذا بقي هنا مما كان؟ حجارة، حطام، حجارة آلت حطاما، وحببي، بل حبنا" (٧٦).

ونأتي لفضاء درامي جديد قريبا من نافورة بهو البرتقال وقد سيطرت حالة من الخوف والهلع على الزهراء وهي واقفة كالشاه تنتظر المدية تقول: "حدث ذات صباح استمتعت هنا مذعورة حديثا بلغات شتى، كنت قادمة من البيرة قروية من سييرا نيفادا كنت بين زميلاتي مثل شاه تنتظر المدية" (٧٧).

صور فضاء القمر بحديقة مزهرة يقول الزهراء: من أجل المعاهدة التي أبرمناها معًا تحت هذا القمر ذاته الذي كان يفصّض الحقائق، ويرطب الأبهاء بالضياء، ويتلألأ في الغدران" (٧٨).

الفضاء الشعاري: ويقوم على الإيحاء الشعاري والصور البصرية الموحية والظلال البلاغية والصور الفنية المثيرة مشابهة ومجاورة ورؤيا. ويستخدم هذا الفضاء كذلك جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية والتضمين وتجاوز التقرير والتعيين، وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية وبرناتها الإيقاعية المعبرة؛ لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ماهو بصري تشكيلي وماهو وجداني شعوري

عاطيته والليل يسحب ذيله

وضممته ضمّ الكميّ لسيفه

حتى إذا مالت به سِنَّة الكرى

صهباء كالمسك الفتيق لناشق

باعدته عني وكان معانقي

وذؤابتاه حمائل في عاتقي

زحزحته عني وكان معانقي

كيلا ينام على وساد خافق^(٧٩)

ونأتي لفضاء درامي آخر يظهر في المشهد المحراب كأنه شاطئ نهر
يفصل بين الجبل والريف تتجمع فيه الناس لقدسيتها كمكان عبادة حيث الزهراء
"ذاهبة نحو المحراب هنا مكان مقدس، كل الناس ذكروا هنا خالقهم، أيا كان
الاسم الذي أطلقوه عليه، هنا تعبد الرومان، وأمم أخرى خلت من قبلهم، ومن قبل
النصارى والمسلمين، ثم من جديد يتعبد النصارى، لكنها أمة في أثر أمة، ومع
ذلك فإنه شيء جميل في مكان مثل هذا، قريب من النهر بين الجبل والقرى،
أن يعبد الناس جميعا مرة واحدة هذا الذي خلقهم على صورته: كل هؤلاء الذين
استقروا بجانب النهر العريق بين الجبل وبين الريف تبارك الله القدير (مذعورة) الذي
يحيي ويميت وإليه النشور." ^(٨٠)

مدينة الزهراء بأطلالها تشيد بمجد الماضي، وما بلغته الحضارة
الإسلامية من تقدم ورفي.

الزهراء بسمعتها الفاتنة لم تعمر سوى ٧٥ عامًا فقط؛ لتسقط في ظلام النسيان والتجاهل أكثر من ألف سنة.

تلك التي كانت مياها جارية بنظام دقيق، وشوارعها مضيئة، ولياليها خالدة. وفي الوقت الذي كانت أوروبا غارقة في الجهل.

عشنا أحداث مسرحية الزهراء بكل ماضيها العبق الذي كان الحب هو تاجه وأنشودة خلوده.

ستظل الأندلس مسرحية مأساوية، تثير قرائح الشعراء والكتاب من عرب وإسبان ومن أمم أخرى، يتلقطون منها الأحداث، ولحظات الانتصار ولحظات الانكسار، وينسجون من وحيها شعرا ورواية ومسرحا وتمائيل ولوحات وشتى أنواع الفنون محاولين أن يعبروا عن طريقها عما تمثل لهم الأندلس في نفوسهم، فهي بالنسبة للعرب الفردوس المفقود، وبالنسبة لبعض الإسبان المنصفين حلقة حضارية لا يمكن فهم الحضارة الأوربية_على تشعبها_ إلا بوضع هذه الحلقة في مكانها الصحيح.

-خامسا: الخاتمة ونتائج البحث.

١- المسرح الإسباني غزير الإنتاج وأعلامه جمعوا بين مواهب كثيرة فأغلبهم كتب الشعر والرواية بالإضافة إلى المسرحية ومنهم (لوبي دي فيجا) علم من أعلام المسرح الإسباني، ومن أهم أدباء إسبانيا في عصر النهضة، وهو أحد أهم وجوه (الباروكية) الإسبانية، أي المرحلة الكلاسيكية في إسبانيا.

٢- اشتعلت أجواء المسرح الإسباني كما يشير الناقد الإسباني "فرانسييسكو أن هؤلاء المسرحيين" رامون دي فايي إنكلان"، و"بويرو بايخو"، و"لويس ريتا"، يمثلون اتجاهات مختلفة للنصّ الدرامي في المسرح.

٣- المسرح هو الحياة بكل تبعاتها ومآسيها وأبعادها السياسية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية عند أنطونيو جالا فكانت مسرحياته معبرة عن هذا الواقع.

٤- المسرحيات الخمس وجبة تثقيفية تعليمية أعطتها أنطونيو جالا عبر إنصاته لتاريخ حضارة عاشت على أرض إسبانيا لفترة امتدت ثمانية قرون.

٥- احتدمت مسرحية المنصور بن أبي عامر الرجل الأول في دولة الأندلس الأموية بالصراع من أجل السلطة فكان الصراع مؤججا لتاريخ حافل ببطولات ابن عامر.

٦- تجلت فكرة الحب في المسرح الإسباني المقتبسة من التراث الأندلسي كأنشودة العشق الخالدة التي تراءت في مسرحية الزهراء وحلم الإنسان الأبدى بالخلود.

٧- شكّل المؤلف في مسرحية الزهراء فضاءً درامياً بدمج الواقع مع المتخيل؛ لتوليد تفاعل يسمى الخيال، فما يحاكيه الفضاء الدرامي هو واقع متخيل.

٨- تنوعت مستويات الشعرية التي تجلت في لغة الحوار في مسرحية الزهراء، وكان الفضاء الدرامي أداة كاشفة للصراع والصدام الدائم بين منعطفات شتى في نصوص المسرحية.

الهوامش:

١. أنطونيو جالا: كتابه: خمس مسرحيات أندلسية ترجمة وتقديم أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم، القاهرة المركز القومي للترجمة، ط١٩٩٨، م١.
٢. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، بيروت، دار النهضة العربية، ط١٩٧٢، ص٣٠٨.
٣. خوليو ريبس روبيو، الأندلس بحثاً عن الهوية الغائبة، ت: غادة عمر طوسون ورنأ أبو الفضل، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الطبعة: الأولى ٢٠١٤ م، ص٢٤.
٤. د. الطاهر مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٧، ص١٧٣.
٥. إيميليا دي سوليتا، تاريخ النقد الإسباني المعاصر، ترجمة السيد عبد الظاهر، مراجعة د. حامد أبو أحمد، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٣، ص١٠٧.
٦. د. طلعت شاهين، الأدب الإسباني المعاصر، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ٢٠٠٣، ص٩٦.
٧. د. صبري محمدي التهامي زيدان، مسرح أنطونيو جالا، جامعة الأزهر كلية اللغات والترجمة، ع٤١، ط١، ٢٠٠٧، ص١٦.
٨. د. صبري محمدي التهامي زيدان، مسرح أنطونيو جالا، مرجع سابق، ص١٨.
٩. خوسيه مورينو أريناس، مسرح الهجرة، ترجمة وتقديم خالد سالم توطئة، خيرونيمو لوبيث موثو، القاهرة، دار العين للنشر، ط١، ٢٠١٨، ص٢٠.
١٠. د. صبري محمدي التهامي، ص١٨.

١١. المرجع السابق، ص ١٩.
١٢. المرجع السابق، ص ٣٦.
١٣. نفسه، ص ٤٢.
١٤. نفسه، ص ٤٣.
١٥. نفسه، ص ٥٩.
١٦. دأنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ١٢.
١٧. دأنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ترجمة وتقديم أبو همام عبد اللطيف عبد الحلیم، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٢.
١٨. أنطونيو جالا، المرجع السابق، ص ١٦.
١٩. أنطونيو جالا: خمس مسرحيات أندلسية، ص ١١.
٢٠. أنطونيو جالا: خمس مسرحيات أندلسية، ص ٧٨.
٢١. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٧٥.
٢٢. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٨٠.
٢٣. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٨١.
٢٤. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٨٠.
٢٥. د. وليد صالح، حضور المسرح العربي في المشهد الثقافي الإسباني، مجلة رؤى فكرية، ع ٧، جامعة سوق أهراس فبراير، ط ١، ٢٠١٨، ص ٢٣٣.
٢٦. أنطونيو جالا، المخطوط القرمزي يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، ترجمة رفعت عطفة، ورد للنشر، سوريا، ط ١، ٢٠١١م، ص ١٥.

٢٧. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ١٥٠.
٢٨. د. حامد أبو أحمد: رائد الشعر الإسباني الحديث خوان رامون خمينيث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ٢٠١٠، ص ٢٣٥.
٢٩. د. صابر عبد الدايم: الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة، القاهرة، دار الكتاب الحديث، ط ١، ٢٠١٠، ص ٩٢.
٣٠. د. حامد أبو أحمد: دراسات في الأدب المقارن، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٩٣.
٣١. د. وليد صالح، حضور المسرح العربي في المشهد الثقافي الإسباني، مجلة رؤى فكرية، ع ٧، جامعة سوق أهراس فبراير ٢٠١٨، ص ٣٢٨.
٣٢. د. خالد سالم، جدلية العلاقة بين الشمال والجنوب من خلال مسرحيات كاتب إسباني، الحوار المتمدن، ع ٣٥٧، بتاريخ ٢٠١٤/٢/٦ م.
٣٣. د. خالد سالم، جدلية العلاقة بين الشمال والجنوب من خلال مسرحيات كاتب إسباني، الحوار المتمدن، ع ٣٥٧، بتاريخ ٢٠١٤/٢/٦ م.
٣٤. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٢.
٣٥. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ٣٥.
٣٦. د. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٥.
٣٧. د. سامية أحمد أسعد، "الدلالة المسرحية" (عالم الفكر) مج ١٠، ع ٤، يناير/ فبراير / مارس ١٩٨٠، ص ٦٥.

٣٨. د. نهاد صليحة، ومضات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ط١، ١٩٩٣، ص١١.
٣٩. د. نهاد صليحة، ومضات مسرحية، مرجع سابق، ص١٢.
٤٠. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة، د. نهاد صليحة القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٤.
٤١. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص٥٤.
٤٢. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص٥٦.
٤٣. المرجع السابق، ص٤٨.
٤٤. المرجع السابق، ص٦١.
٤٥. المرجع السابق، ص٥٨.
٤٦. المرجع السابق، ص٥٩.
٤٧. المرجع السابق، أندلسية، ص٥٠.
٤٨. المرجع السابق، نفسه.
٤٩. د عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص٣٣.
٥٠. حسين رامز محمد: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص٦٣٦.
٥١. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص٤٦.
٥٢. المرجع السابق، ص٥٠.

٥٢. المرجع السابق، نفس الصفحة.
٥٤. المرجع السابق، نفس الصفحة.
٥٥. نفسه، ص ٥١.
٥٦. نفسه، ص ٥٢.
٥٧. نفسه، ص ٥٨.
٥٨. د. إبراهيم سكر، الدراما الاغريقية، بيروت، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٦٨، ص ١٤.
٥٩. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٤٩.
٦٠. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٥٣.
٦١. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط ١، ١٩٩٧، ص ٤٧٤.
٦٢. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٤٧.
٦٣. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط ١، ١٩٩٧، ص ٢٣٨.
٦٤. ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر بيروت، ج ١٥، ط ٥، ١٩٩٦.
٦٥. د. اكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، ط ١، ١٩٩٤ م، ص ٢٦.

٦٦.. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط ١، ١٩٩٧، ص ٣٣٩.

٦٧.. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٣٤٠.

٦٨. ياتريك بافيس، الفضاء في المسرح، ترجمة، محمد سيف، مجلة الأقاليم، بغداد، ٢، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٥٤.

٦٩. آن ابر سفيلد - مدرسة المتفرج. ترجمة، إبراهيم حمادة، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤، ص ٧٣.

٧٠. د. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٦٦.

٧١. د. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، مرجع سابق، ص ٥٥.

٧٢. د. أكرم اليوسف المسرحي - بين النص الاجتماعي والاقتصادي الدرامي، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٧٣.

٧٣. د. بشار عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، العراق، مجلة الأكاديمية، ع ٤٥، ط ١، ٢٠٠٦م.

٧٤. أدريان بيج، موت المؤلف المسرحي، ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مراجعة نهاد صليحة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس، ط ١، ١٩٩٣، ص ٢٧.

٧٥. الفضاء في المسرح باتريس بافيس ترجمة، محمد سيف مجلة الأقاليم بغداد العدد الثاني شباط، ١٩٩٠م ص ٥٣.

٧٦. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٤٧.

٧٧. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٥١.

٧٨. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٤٨-٤٩.

٧٩. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ١٣.

٨٠. أنطونيو جالا، خمس مسرحيات أندلسية، ص ٥٨-٥٩.

-المصادر والمراجع-

- ١- د. إبراهيم سكر، الدراما الاغريقية، بيروت، المكتبة الثقافية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٨م.
- ٢- د.أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، ط١، ١٩٩٤م.
- ٣- المؤلف نفسه، المسرحي - بين النص الاجتماعي والاقتصادي الدرامي، دار رسلان للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٠.
- ٤- د.حامد أبو أحمد، دراسات في الأدب المقارن، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٣.
- ٥- المؤلف نفسه، رائد الشعراالإسباني الحديث خوان رامون خمينيث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠١٠.
- ٦- حسين رامز محمد، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٢.
- ٧- د.صابر عبد الدايم، الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة، القاهرة، دار الكتاب الحديث، ط١، ٢٠١٠.
- ٨- د.صبري محمدي التهامي زيدان، مسرح أنطونيو جالا، جامعة الأزهر كلية اللغات والترجمة، ع٤١٤، ط١، ٢٠٠٧م.
- ٩- د.صلاح فضل، ظواهر المسرح الإسباني، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٢.

- ١٠- د. الطاهر مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٧.
- ١١- د طلعت شاهين، الأدب الإسباني المعاصر، المجمع الثقافي أبو ظبي، ط١، ٢٠٠٣ م.
- ١٢- د عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٨ م.
- ١٣- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، بيروت، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٧٢ م.
- ١٤- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧ م.
- ١٥- ابن منظور، معجم لسان العرب، بيروت، دار صادر، ج ١٥، ط٥، ١٩٩٥ م.
- ١٦- د. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ط١، ١٩٩٩ م.
- ١٧- المؤلف نفسه، ومضات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣ م.

-المراجع المترجمة:

- ١٨- آن ابر سفيلد، مدرسة المتفرج، ترجمة، إبراهيم حمادة، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ١٩- أديان بيج، موت المؤلف المسرحي ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مراجعة نهاد صليحة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس، ط١، ١٩٩٣ م.
- ٢٠- أنطونيو جالا: خمس مسرحيات أندلسية ترجمة وتقديم أبو همام عبد اللطيف عبد الحلیم، القاهرة المركز القومي للترجمة، ط١، ١٩٩٨م.
- ٢١- أنطونيو جالا، المخطوط القرمزي يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، ترجمة رفعت عطفة، سوريا، ورد للنشر، ط١، ٢٠١١م.
- ٢٢- إيميليا دي سوليتا، تاريخ النقد الإسباني المعاصر، ترجمة السيد عبد الظاهر، مراجعة، د.حامد أبو أحمد، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٢٣- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة، د.نهاد صليحة القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م.
- ٢٤- خوسيه مورينو أريناس، مسرح الهجرة، ترجمة خالد سالم توطئة، خيرونيمو لوبيث موثو، القاهرة ، دار العين للنشر، ط١، ٢٠١٨م.
- ٢٥- خوليو ريبس روبيو، الأندلس بحثا عن الهوية الغائبة، ترجمة، غادة عمر طوسون، ورنا أبو الفضل، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٤م.

٢٦- س.و. داوسن، الدراما والدرامية لـ، ترجمة جعفر صادق الخليلي، راجعه وقدم له عناد غزوان إسماعيل، بيروت، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٩ م.

٢٧- وليام ويمزات، وكينيت بروكس: النقد الأدبي، ج ٤، ترجمة، حسام الخطيب، مطبعة جامعة دمشق، ط١، ١٩٧٦ م.

٢٨- مجموعة مؤلفين الأدب الإسباني المعاصر، ترجمة د. طلعت شاهين، القاهرة، دار الكتب، ط١، ٢٠١٧ م.

-المجلات والدوريات:

٢٩- باتريس بافيس، الفضاء في المسرح ترجمة، محمد سيف، مجلة الأقلام بغداد، العدد الثاني، ط١، ١٩٩٠ م.

٣٠- د. خالد سالم، جدلية العلاقة بين الشمال والجنوب من خلال مسرحيات كاتب إسباني، الحوار المتمدن، ع٤٣٥٧، بتاريخ ٦/٢/٢٠١٤ م.

٣١- د. بشار عبد الغني العزاوي، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، العراق، مجلة الأكاديمي عدد ٤٥، ط١، ٢٠٠٦ م.

٣٢- د. سامية أحمد أسعد، الدلالة المسرحية" عالم الفكرمج ١٠، ع٤٤، يناير/ فبراير / مارس، ط١، ١٩٨٠ م.

٣٣- د. صبري محمدي التهامي زيدان، مسرح أنطونيو جالا، جامعة الأزهر كلية اللغات والترجمة، ع٤١٤، ط١، ٢٠٠٧ م.

٣٤-د. وليد صالح، حضور المسرح العربي في المشهد الثقافي الإسباني، مجلة
رؤى فكرية، جامعة سوق أهراس، ع٧، فبراير، ط١، ٢٠١٨م.