

امسالم عدوا و صديقا

دراسات حول

احتفالات و مسرحيات امسلمين و امسيحيين في اسبانيا

المطبعة
الاعلامية
للثقافة



المشروع القومى للترجمة

762

تأليف: ماريا سوليداد كاراسكو أورغويتى

ترجمة: عبد العال صالح طه

مراجعة و تقليم: جمال عبد الرحمن



المسلم عدوًّا وصديقًا

دراسات حول

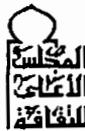
احتفالات ومسرحيات " المسلمين والمسيحيين "

فى إسبانيا

تأليف : ماريا سوليداد كاراسكو أورغويتى

ترجمة وتقديم : عبد العال صالح طه

مراجعة : جمال عبد الرحمن



المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٦٢

- المسلم عدواً وصديقاً

دراسات حول احتفالات ومسرحيات " المسلمين والمسيحيين " فى إسبانيا

- ماريا سوليداد كاراسكو أورغويتى

- عبد العال صالح طه

- جمال عبد الرحمن

- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب

El moro retador y el moro amigo

© Maria Soledad Carrasco Urgoiti

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7 مقدمة المترجم
41 مقدمة
47 ملاحظة أولية
	الدراسات :

أولاً : الاحتفال

	الفصل الأول : المظاهر الفولكلورية والأدبية لاحتفال " المسلمين
57 والمسيحيين " فى إسبانيا (١٩٦٣)
	الفصل الثانى : احتفال المسلمين والمسيحيين والقضية الموريسكية فى
101 إسبانيا فى عهد الأوستريين (١٩٨٧م)
	الفصل الثالث : ملاحظات حول موضوع مسرحيات القصور فى أعمال
125 بدور دى باديا وخينيس بيريث دى إيتا (١٩٨٨)

ثانيا : الشعر الشعبى والمسرح

	الفصل الأول : حصار مدينة سانتافى للوبى دى بيغا . نموذج لمسرحية
145 ملحمية (١٩٧١م)
	الفصل الثانى : ملاحظات حول القصائد الشعبية الموريسكية ومسرح
161 لوبى دى بيغا (١٩٨٢)
	الفصل الثالث : الفارس الطيب ، قائد كالاترابا ، مسرحية من تأليف :
	خوان باوتيسستا دى ببيغاس . ملاحظات حول علاقة الشعر
199 الرومانسى بالمسرح فى العصر الذهبى

	الفصل الرابع : صدی القصائد الشعبية الموريسكية فى مسرحيات
219	كالديرون (١٦٢٩-١٦٣٩) (١٩٨١)
	ثالثاً : غودينيث و تراث « المسلمين والمسيحيين »
	الفصل الأول : من المسلم الطيب ، مسيحي طيب . ملاحظات حول
239	مسرحية لفيليبى غودينيث (١٩٨١)
	الفصل الثانى : مسرحيات تراجم القديسين " أشقاء السماء الثلاثة "
	تأليف : غودينيث . صياغة جديدة أعدها الممثل
279	فرانسييسكو دى لاكاي (١٩٨٨)
	رابعاً : المسرحية الموريسكية كمهمة جماعية
293	الفصل الأول : مسرحية " القمر الإفريقى " تأليف تسعة مؤلفين (١٩٦٤م)
	خامساً : النتائج
329	المسرحية الموريسكية للوبى دى بيغا
367	مراجع البحث

مقدمة المترجم : التراث الثقافي الإسباني وأصول الرؤية المعاصرة للمسلم

فى وقت مبكر جدا وبالتحديد فى نهاية العقد الأول من المائة الميلادية الثامنة فتح المسلمون إسبانيا والتي عرفت بالأندلس . وقد كان هذا العمل تطورا طبيعيا وضرورة استراتيجية للفتح الإسلامى للمغرب العربى ، حيث كانت إسبانيا تمثل تهديدا للوجود الإسلامى الوليد فى إفريقيا . وقد حدث ذلك التهديد بالفعل فى عام ٦٢٢ م حينما حاصر المسلمون " قرطاجنة " فعاون ملك إسبانيا القوطى الرومان حيث أزعجه اقتراب المسلمين من بلاده .^(١) وهكذا حملت أجزاء جغرافية من شبة الجزيرة الأيبيرية أسماء الفاتحين المسلمين لتخلد ذكراهم على مدى الزمان فهناك مضيق جبل طارق وجزيرة طريف . وبعد فترة من عدم الاستقرار السياسى ، وذلك خلال فترة عهد الولاة الذى استمر زهاء نصف قرن ، وصل إلى إسبانيا أحد الأمويين الهاربين من مطاردة العباسيين ، وهو عبدالرحمن الداخل " صقر قریش " ، واستطاع أن يؤسس الدولة الأموية فى الأندلس حيث عاشت تلك البلاد على يد تلك الأسرة فترة من الازدهار والتقدم والرخاء كانت موضع اتفاق المؤرخين .

إن التقدم الحضارى لتلك الدولة كان موضع اعتراف المتخصصين ولسنا بحاجة لنورد شهاداتهم فى هذه العجالة ، وإن كنا سوف نستثنى من ذلك الشهادة التالية لأهمية قائلها وهو المؤرخ الإسباني الشهير سانثيس البورنوس لانه حاول ان يستخدم فى أبحاثه المصادر العربية ليؤيد نظريته التى تحاول التقليل من قيمة الحضارة الأندلسية ونسبة الأمور الإيجابية فيها إلى عناصر محلية أو سابقة على دخول المسلمين ، ومع ذلك يقول : " لا يمكن أن نتحدث عن عصور الظلام كما كنا نفعل فى الماضى . فالحقيقة أنه فى الوقت الذى كانت فيه أوروبا نائمة هزيلة وتعيسة من الناحية الروحية

كانت الحضارة العربية تزدهر فى إسبانيا/.../ وخلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر احست إسبانيا النصرانية نفسها منجذبة بقوة نحو الثقافة الإسلامية التى كانت مصدر إشعاع حينذاك ، وكانت فى نفس الوقت تقوم بمعارك همجية ضد الإمبرطوريات الإفريقية اللاتى كن يدافعن عن الإسلام بالحرب والسياسة . لست انا الذى ينفى عمق وفعالية تأثير الحضارة الإسبانية المسلمة فى الحضارة الاسبانية النصرانية والتى عن طريقها أثرت فى الحضارة الأوروبية ، لقد حاولت تسجيل ذلك التأثير بحماس وبرغبة فى كتابى " إسبانيا المسلمة " (٧) وهكذا أعتبر العديد من خلفاء تلك الدولة فى عداد عظماء الملوك الذين لعبوا دورا واضحا فى تقدم شعوبهم ورخائها وتركوا آثارا خالدة .

لقد حدث فى إسبانيا مثلما حدث فى كل الأمصار التى فتحها المسلمون ، حيث امتزج الجيش الإسلامى القليل العدد ، وما تبعه بعد ذلك من هجرات لقبائل عربية بابناء تلك البلاد بصورة سلسلة ليتكون ، بعد فترة وجيزة فى عمر الأمم ، شعب جديد له ثقافته وشخصيته الوطنية. لهذا ظهر فى المجتمع الأندلسى أولا المولودون ثم بعد ذلك خفت الحديث عنهم وحل محلهم الأندلسيون .

وفى بداية القرن الحادى عشر كانت الأسرة الأموية قد استنفذت ما بها من طاقات وحل الضعف بملوكها وتعقد المجتمع ، واستيقظ الشعور الوطنى لدى أحفاد بعض الذين هربوا إبان فترة الفتح إلى المرتفعات الشمالية والغربية التى تحولت إلى مناطق جذب للمغامرين والطامحين والخارجين لتبدأ من هناك ما عرف بحرب الاسترداد . تزامن ذلك مع أمرين فى قمة الخطورة : الأول الحروب الصليبية وقد أدت إلى انشغال المشرق تماما عما يحدث بالأندلس ، الأمر الثانى وهو ظهور ما عرف بملوك الطوائف وقد استمرت تلك الفترة ما يقارب قرنا من الزمان من عام ١٠٠٢ م - ١٠٨٨ وقد عكست كتابات مورخى ومفكرى هذا العصر ما وصل إليه الحال من سوء وتردى . حيث يقول ابن الخطيب : " ذهب أهل الأندلس من الانشقاق والانشعاب والافتراق إلى حيث لم يذهب كثير من أهل الأقطار ، مع امتيازهم بالمحل القريب والخطة المجاورة لعباد

الصليب ، وليس لأحدهم فى الخلافة إرث ، ولا فى الإمارة سبب ، ولا فى الفروسية نسب ، ولا فى شروط الإمامة مكتسب ، اقتطعوا الأقطار واقتسموا المدائن الكبار وجبوا العملات والأمصار ، وقدموا القضاة وانتحلوا الألقاب وكتب عنهم الكتاب الأعلام وأنشدهم الشعراء ، ودونت بأسمائهم الدواوين ، وشهدت بوجوب حقهم الشهود ، ووقفت بأبوابهم العلماء ، وهم ما بين محبوب ، وبربرى مجلوب ، ومجند غير محبوب ، وعقل ليس فى السراة بمحسوب " (٣) .

وصلت الأمور إلى حد خطير من الفوضى مما دفع علماء الأندلس وكبار رجالاته إلى طلب العون من جارهم المسلم فى المغرب ، وكانت حينذاك دولة المرابطين فوصل قائدها يوسف بن تاشفين بجيشه عام ١٠٩٣ م ، وأعاد الأمور إلى نصابها ثم عاد إلى بلاده . وظلت هذه الدولة تحكم الأندلس لمدة نصف قرن من الزمان ، وفى الفترة الاخيرة خبت روح الجهاد التى على أساسها قامت الدولة ، وخصوصا بعد أن اختفى أقطاب المرابطين من الميدان . وسرعان ما تأثر أمراء المرابطين وجنودهم بحياة الدعة والترف . وفى نهاية حكم المرابطين ظهر ملوك الطوائف ولكن لفترة قصيرة عندئذ ظهر الموحدون ، ووضعو حدا لحالة الفوضى . لكن الدولة الموحدية فى الأندلس لم تستمر طويلا ومنيت جيوشها بهزيمة فادحة فى موقعة العقاب ، مما قضى على سمعتهم العسكرية وتضعضع سلطانهم وأخذت الأندلس من ذلك الحين تنحدر إلى براثن الفوضى الطاحنة فى صورة تذكرنا بعهد الطوائف ، وفقدت الأندلس سائر قواعدها مثل إشبيلية وجيان وبلنسية فى أقل من ربع قرن من الزمان (٤) .

فى عام ١٢٣٦م دخل فرناندو الثالث ملك قشتالة الملقب بالقديس قرطبة التى كانت خلال فترة طويلة مقرا للحكم الأندلسى ، ويعتبر سقوط هذه المدينة هو الحلقة الحاسمة فى رحلة سقوط الأندلس وغروب شمس الإسلام عن ربوعه .

ولم يبق فى الأندلس بعد ذلك إلا مملكة غرناطة التى استمرت لمدة قرنين من الزمن ، وكان ذلك لأسباب تتعلق بالإسبان فقد كانوا فى حاجة إلى وقت ليحكموا السيطرة على ما استولوا عليه ، كذلك مرت الممالك الإسبانية بحالة من الحروب الأهلية وحروب بين الأسر الحاكمة ، بالإضافة إلى السياسة التى كان يتبعها ملوك غرناطة من

اللعب على التناقضات السياسية الموجودة بين الممالك الاسبانية المختلفة . ولما توحدت تلك الممالك لم يعد هناك مكانٌ لتلك السياسات (٥) .

وفى عام ١٤٩٢م سقطت مملكة غرناطة لياخذ الوجود الإسلامى شكلا آخر حيث تحول المسلمون ، ولأول مرة فى التاريخ منذ إقامة الدولة الإسلامية ، إلى قلة مستضعفة وموضع شك وريبة ، وينتقص من حقوقها كل يوم ، وتُفرض عليها شخصية ثقافية وعقيدية مرفوضة تماما من قبلها . وقد اتخذ هذا الرفض أشكالا وصلت فى عام ١٥٦٨ إلى ثورة كبيرة فى إقليم البشرات التى تم إخمادها بقسوة شديدة . وعلى مدى أكثر من قرن كان استمرار وجود المسلمين موضع جدل حاد فى المجتمع الإشباني انتهى بانتصار الجناح المتشدد ، وصدر قرار طرد المسلمين عام ١٦٠٩م ثم تابعت محاكم التفتيش التى كانت قد بدأت نشاطها منذ سقوط غرناطة فلول المسلمين ليتحول الإسلام والمسلمون إلى أثر بعد عين وذكرى بعد واقع .

ومع ذلك لم تنته علاقة الإشبان مع المسلمين ، فقد كانت لهم طموحاتهم الاستعمارية العسكرية فى شمال إفريقيا ، كما كان بينهم وبين الأتراك سادة البحر المتوسط فى القرن السادس عشر صراعٌ مريرٌ . واستمر النشاط الاستعماري الإشباني فى المغرب منذ ذلك الحين حتى أواسط القرن العشرين ، حيث نالت المغرب استقلالها عام ١٩٥٦ وانسحب الإشبان من الصحراء المغربية عام ١٩٧٥م .

إن هذا السرد التاريخى السريع يبين لنا أن علاقة الإشبان والمسلمين كانت علاقة صراع ، وقد تأثرت بالعوامل التالية :

- عملية التعريب والتأثر بالثقافة العربية وتبنى الكثير من أشكالها ، التى حدثت لرجال البلاط والأمراء القشتاليين خلال القرون الاخيرة من حرب الاسترداد ، وهى التى أشار إليها على عجاله سانشيث البورنوس فى الاستشهاد السابق . وسيتم توكيد ذلك من خلال استشهاد آخر لمينتديث بيدال سنورده فيما بعد .

- العلاقات الغامضة بين الفرناطيين والقشتاليين منذ بدء تأسيس المملكة النصرية ١٢٣٢ حتى يوم سقوطها .

- سياسة ملوك إسبانيا فى منطقة شمال إفريقيا .
- طرد اليهود عام ١٤٩٢م ، أى فى نفس عام سقوط غرناطة ، الذى أدى إلى تركيز نشاط محاكم التفتيش على الموريسكيين
- الصراع الطويل للموريسكيين والذى استمر قرابة ١٢٠ عاما .
- الصراع الإسبانى - التركى الذى أيقظ روح الحروب الصليبية .
- وجود القراصنة البرابرة على السواحل الإسبانية الذى أيقظ روح الحروب الصليبية .

وفى ذلك تقول سوليداد كراسكو : " إن المشكلة الكبرى التى كانت تعنيها ثورة الموريسكيين ١٥٦٨م ، والتهديد الذى كانت تمثله الإمبراطورية العثمانية أضافا حافزاً قوياً لمشاعر الكراهية والريبة نحو أبناء المسلمين . وقد تم التعبير عن العداوة ضدهم فى العديد من الأنواع الأدبية ، بل وتم كتابة مسرحيات يمكن أن يتم تصنيفها بأعمال دعائية ضد الموريسكيين مثل مسرحية «موريسكى هورناتشوس» Los Moriscos de Hornachos.^(١) .

فى هذا الجو القائم على الصراع نشأت وترعرعت فكرة الإسبان عن المسلم . لقد كانت بدايات تلك الفكرة فى القرن الثانى عشر ، وفى المصادر التاريخية التى كتبت تحت إشراف الملك الفونسو العاشر والقصائد الملحمية الحماسية التى قام المنشدون المتجولون بإنشادها ، ولا يمكن أن نتصور ألا تتعرض تلك القصائد التى ضاع أغلبها للأحداث المعاصرة لها من حصار المدن وسقوطها وانتصارات وهزائم... الخ التى يمثل المسلمون فيها الطرف الأهم .

وهذا هو الموضوع الذى يعالجه هذا الكتاب الذى يحمل عنواناً رئيسياً " المسلم عدواً وصديقا" ، وعنواناً فرعياً: " دراسات حول احتفالات ومسرحيات المسلمين والمسيحيين" . وهذا يعنى أن احتفالات ومسرحيات المسلمين والمسيحيين التى تعود أصولها إلى العصور الوسطى تقدم صورتين للمسلم : أولاهما عندما يكون عدواً ، وثانيهما عندما يكون صديقا . وإذا تركنا العنوان جانبا واتجهنا نحو الفهرس نجد

يعالج هذا الموضوع من خلال أربعة أقسام وهى : الاحتفال والأغاني الشعبية والمسرح والكاتب المسرحى لوبى دى بيغا ودوره فى تراث المسلمين والمسيحيين وغودينيث والمسرحية الموريسيكية كمهمة جماعية ، ثم النتائج وتتعلق بالمسرحيات الموريسكية الخاصة بالكاتب المسرحى لوبى دى بيغا .

والكتاب كما هو واضح يعالج العديد من النقاط أولها التقديم الفولكلورى لصورة المسلم من خلال تمثيلات للمسلمين والمسيحيين ووضعها الحالى ، ثم الأصول التاريخية لتلك المسرحيات ودور الأغاني الشعبية فى تكوين هذا التراث ، ثم بعض الأمثلة لمسرحيات تأثرت بالأغاني وتقدم صورة المسلم .

مما سبق يتبين باختصار أن ما يقدمه هذا الكتاب هو الوضع الحالى للتقديم الفولكلورى المسرحى لصورة المسلم ، وهو عبارة عن بعض المشاهد التى تمثل بقايا مسرحيات تم اقتباس موضوعها وأجزاء رئيسية منها من الأغاني الشعبية ، وتأخذ شكل استعراض صامت . كذلك يقدم أصل تلك الصورة . ومن هنا فمن الضرورى فى هذه العجالة أن نتحدث عن بعض الامور التى توضح مادة هذا الكتاب وهى كالتالى :

أولاً - الأغاني الشعبية نشأتها وتطورها وقيمتها .

ثانياً - دور المسرح وبصورة خاصة الكاتب المسرحى لوبى دى فى نشر أفكار الأغاني الشعبية والرسالة السياسية الخاصة بذلك .

ثالثاً - العلاقة بين شكل المسلم الموجود فى الأغاني الشعبية والصورة الحالية للمجتمع الإسلامى بكل عناصره أفرادا وجماعات وحكاما الموجودة فى جزء كبير من الاعمال الأدبية .

أولاً: الأغاني الشعبية نشأتها وتطورها وقيمتها :

لقد عانت الأشعار الحماسية فى القرن الخامس عشر من تحول خطير ، حيث قبلت بالإضافة إلى الموضوعات البطولية عناصر ذات طابع غنائى وقصصى تعكس

الأنواع الجديدة للنבלاء الذين ينتمون إلى طبقة الفروسان والطبقة البرجوازية فى ذلك القرن وكذلك الطبقة الشعبية. ولم تعد كل أجزاء القصائد الأصلية موضع اهتمام ، وإنما استحوذ على ذلك الأحداث التى تتناسب مع نوق طبقات اجتماعية كانت فى حالة تغير . إن المقاطع المنفصلة والمفضلة التى أنقذتها الذاكرة الجماعية من النسيان مثلت نقطة الانطلاق ، والانتقال لنوع سوف يستمر بحيوية كبيرة حتى يومنا هذا ، وأطلق عليه " الأغاني الشعبية" ، وذلك عندما لم تعد تنشد الأغاني الحماسية الطويلة القديمة .

إن الأغاني الشعبية الأولى ما هى إلا أجزاء قصيرة تم انتزاعها من الأناشيد ، وربما بتعبير أكثر دقة هى التى أنقذتها ذاكرة العوام والشعراء المتجولين من النسيان . ومع حدوث هذا الشكل من التطور لم تفقد القصائد الحماسية القديمة شكلها كشعر ينتقل شفويا ، وهو ما يفسر كثيرا من ملامحها . وبالتحديد فأحد الخصائص التقليدية لها هى العدد الكبير من الروايات التى تقدمها كل أغنية شعرية ، وقد وصل فى إحدى الحالات إلى ٥٠٠ رواية . وسبب هذه الظاهرة المثيرة للدهشة يتمثل فى أن المغنين كانوا يدخلون العديد من التعديلات لتلك القصائد ، وذلك إما لأنهم لا يتذكرون بدقة الرواية الأصلية وإما لأن إحساسهم الفنى كان يدفعهم إلى تغييرها^(٧) .

وكما قلنا سابقا فإن الأغاني الشعبية فى طبيعتها قصائد ذات طابع ملحمى أو ملحمى غنائى ، وبصفة عامة تكون قصيرة ، وكتبت لتغنى بمصاحبة آلة موسيقية . ويطلق على الأغاني الشعبية التى كتبت فى القرنين الرابع والخامس عشر الأغاني القديمة وتنقسم هذه الأغاني إلى أغان تراثية وإلى أغاني المنشدين المتجولين^(٨) .

لقد كانت الأناشيد الحماسية تمثل الإبداعات الأدبية الأولى وكانت تنتقل شفويا . وعند تدهور هذا النوع بسبب ابتعاد النوق الشعبى عن القصائد الطويلة القديمة وولعه بنوعيات أكثر قصرا بالإضافة إلى ذلك استحالة الاحتفاظ بتلك القصائد كاملة توجه الإهتمام إلى الأجزاء الأكثر أهمية منها .

ويشرح ذلك ميننديث بيدال فيقول : " إن المستمعين كانوا يطلبون من المنشد المتجول تكرار المقطع الأكثر جاذبية فيحفظونه فى ذاكرتهم حيث تكوّن تلك الأبيات

القليلة غناء جديدا مستقلا عن الباقي ، ويمثل ذلك الأغنية الشعبية . ويضيف : " يتم اختصار القصة الأصلية التي تحكيها الأغنية ، وتنسى التفاصيل الموضوعية غير الشيقة الموجودة فى المقطع القصير ، وفى المقابل يتم تطوير أو إضافة عناصر عاطفية ، تقوم على التعبير الذاتى وتعطى لذلك المقطع توجها ملحميا وغنائيا . " (٩)

لقد ساهم اختراع المطبعة بصورة كبيرة جدا فى نشر تلك الأغاني الشعبية حيث كان تداولها وقراءتها يمثل موضة ، وابتداء من القرن السادس عشر تم جمعها ونشرها . وقد كانت الاغانى تطبع فى أوراق منفصلة ، أى بدون تجليد أو خياطة ، وقد وصل عدد محدود جدا من تلك الملازم المنفصلة حتى أيامنا هذه . إن أقدم المجموعات المعروفة اليوم طبعت فى مدينة سرقسطة عام ١٥٠٦ او ربما بعد ذلك بقليل ، وقد احتاج انتقال طباعة الاغانى الشعرية من مرحلة الملازم المنفصلة إلى الكتاب فى شكله الحالى إلى وقت طويل (١٠) .

ولعل أهم انواع الاغانى الشعبية هو المعروف بـ " الاغانى الشعبية الحدودية " وقد كتب أغلبها فى المرحلة الأخيرة لما يسمى " بحرب الاسترداد " ، وذلك فى الحدود الفاصلة بين إسبانيا المسيحية والممالك الإسلامية ، وبخاصة غرناطة .

وتتمثل قيمة هذه الاغانى فى أنها تعتبر مصدرا لمعلومات قد تكون حقيقية وموضوعها الرئيسى أحداث الحرب التى تتمثل فى مفاجآت أو غارات او لقاءات سريعة . ومن الأمور الغريبة أنه على الرغم من أن الذى كتب الاغانى الشعبية الموريسكية ، وهى تنتمى للنوع السابق الذكر ، أى الاغانى الحدودية ، هو الطرف الإشباني المنتصر، فانه يظهر فيها منذ البداية بجانب المسيحيين أيضا أبطال مسلمون حيث يتم معاملتهم بمشاعر احترام ، بل وربما بتعاطف واضح . وأكثر من هذا فان العالم الإسلامى يحاط بهالة فروسية لامعة مليئة بالألوان . حيث يعترف بنبل البطل المسلم ، وبجانب العطف المحترم لما يحدث له من نكبات ينظر بإعجاب إلى عاداته والأحداث العاطفية الموجودة بين نبلائه وفخامة الحياة الشرقية. وتمثل الاغنية الشعبية التى تتحدث عن سقوط مدينة الحامة مثلا رائعا ، حيث إن الشاعرالمسيحي لم يكتب القصيدة من

وجهة نظر المنتصرين الذين قد يعبرون عن فرحتهم بالاستيلاء على تلك المدينة الهامة جدا من الناحية العسكرية ، وإنما عبر فيها عن آراء المهزومين ، وعلى لسان ملك غرناطة نفسه . وفى نفس هذا السياق توجد قصيدة " ابن عمار " حيث تسخر المدينة المسلمة من الشروط التي يفرضها الملك المسيحي .

وللظاهرة السابقة والخاصة بتبنى الكاتب المسيحي وجهة نظر المسلم وجود أيضا فى الإنتاج النثرى ، حيث عبر النثر عن الميراث الموريسكى ، وذلك عندما نُشر فى القرن السادس عشر " قصة ابن سراج والحسنة شريفة " ، وهى مجهولة المؤلف ، وكذلك تاريخ " الحروب الأهلية فى غرناطة " لخينيس بيريث دى إيتا ، حيث إن الأحداث الحربية والمسلمين الذين يلعبون دورا بها يتم تقديمهم ك نماذج للفروسية تقدم داخل إطار ذى ألوان مبهرة . وقد وضع هذا الكاتب فى كتابه أكثر من أربعين أغنية موريسكية ما بين قديمة وجديدة . لقد انتشر هذان العملان فى أوروبا وقد أدى ذلك إلى ظهور قصص جديدة وروايات كانت سببا فى كتابة الكتب الشعبية لتشاتوبريان فى قصته " ابن سراج الأخير " وكذلك رواياتى " فتح غرناطة " وأساطير الحمرا " لوأشنتن ايرفنج (١١) .

يشرح مننديث بيدال ذلك فىقول : " عندما أصبح تفوق المسيحيين لا جدال فيه ، وعندما بقيت فى شبة الجزيرة الأيبيرية المملكة الغرناطية فقط كتابع يدفع الجزية لقشتالة ولا يمثل أى خطر هام ، توقف حماس حرب الاسترداد خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وبدلا من أن يحس القشتاليون بنفورٍ واثمئزازٍ نحو المسلمين القلائل الذين لجئوا إلى الحصن الأخير فى غرناطة ، أحسوا بجاذبية نحو تلك الحضارة الغربية ، وما فيها من فخامة شرقية تبدو فى الأزياء والطريقة المتميزة فى تزيين المباني . تلك الحياة الغربية وطريقة ركوب الجياد وحمل السلاح والقتال ، وكذلك الزراعة فى مرج غرناطة . إن العديد من الفرسان القشتاليين وبخاصة المطرودين ذهبوا للإقامة فى غرناطة ، وكثيرا من السادة داخل قشتالة نفسها كانوا يستخدمون عمالا مسلمين لبناء ووضع ديكورات قصورهم . لقد كان الكثيرون - بما فى ذلك

الملك إينريكي الرابع - يتبنون عادات وأزياء إسلامية . إن تبنى أساليب الحياة الإسلامية تحول إلى موضحة وتحتاج إلى دراسة خاصة من قبل المتخصصين في الدراسات العربية. - (١٢) بالإضافة إلى ما سبقه فيما بعد من تأثر هذا السلوك بانتشار قيم عالم الفروسية .

وكذلك تكمن أهمية هذه الأغاني ، وكما سيأتي فيما بعد ، في أنها تعتبر أحد المصادر الرئيسية لتكوين الصورة المعاصرة للمسلم .

ثانياً: دور المسرح وبصورة خاصة لوبي في نشر أفكار الأغاني الشعبية :

كان من الممكن أن تظل الأغاني الشعبية حبيسة أوراق الملازم المنفصلة ، أو ربما في ظروف أفضل في صورة كتب ذات تجليد فخم يحتفظ بها في مكتبات الأغنياء ورموز المجتمع ولا تؤثر في فكر الإسبان وتكوينهم الثقافي . لكن ما حدث كان غير ذلك ، فقد تكون هذا التراث الضخم من الأغاني الشعبية إبان فترة بداية المسرح ومثل مادة هامة له أثناء ازدهاره . والجدير بالذكر ان المسرح الإسباني بدأ دينيا ، فقد كانت المسرحيات تقدم في الكنيسة ويقوم بتمثيلها رجال الدين وتتعرض لأمر دينية مثل ميلاد السيد المسيح والآلام التي تعرض لها وذلك في القرن الثاني عشر الميلادي ، واستمر ثلاثة قرون تقريبا حتى القرن الخامس عشر . ويمكن القول إنه في الفترة من ١٥٢٠ إلى ١٥٨٠ كتب عدد كبير من المسرحيات الدينية أغلبها مجهولة المؤلف . وقد نشر الفرنسي ليوروانيت المتخصص في الدراسات الإسبانية كتاب " مجموعات لمسرحيات هزلية وحوارات " ويحتوي على ٩٥ عملا مسرحيا ، وتعالج موضوعات من كل من العهد القديم والعهد الجديد وسير القديسين وموضوعات تتعلق بالسيدة مريم العذراء والأسرار الكنسية (١٣) .

وبالإضافة إلى المسرح ، كان الاحتفال المدني الكبير يلعب دوراً كبيراً في ذلك الوقت يسمح بتشبيهه بدور وسائل الإعلام الحالية. فقبل أن توجد الصحافة أو ربما

فى بداياتها ، كانت الطريقة التى يتم بها توصيل رسالة سياسية للمجتمع ، أو تعضيد عقيدة ، أو إثارة مشاعر جماعية ، أو توضيح دور الطبقات الاجتماعية المختلفة فى ممارسة الحكم تتم من خلال إقامة احتفال كبير ، يتم فيه تعظيم الشخصيات والهيئات التى تمثل السلطة المدنية والكنسية التى تكون العناصر الهامة للمجتمع . ويتم تقديم الحياة الجماعية بكاملها تبعاً لخطة تم التفكير فيها جيداً ويتم تعظيمها وتزيينها فى استعراض فنى وفخم دقيق جداً ، حيث تُوضع علاقة يتم من خلالها الربط بين الألعاب والرقصات والأعمال الدرامية التى يتم تقديمها . ومن خلال هذا يتم تعضيد القيم والمواقف التى يمكن أن تساهم فى الاستقرار فى المملكة. (١٤) . وكان من المعتاد فى تلك الاحتفالات أن يكون من بين فقراتها تقديم المسرحية الرمزية القصيرة التى يلتقى فيها فارس مسلم وآخر مسيحي وتكون الغلبة والانتصار من نصيب المسيحي .

وفى الحالة الخاصة بإسبانيا ، فلقد حالف تشارلز أبرون التوفيق عندما اشار إلى أن ألعاب الفروسية ذات المضمون والتمثيل الصامت التى كان من المعتاد تقديمها خلال العقود الاخيرة من " حرب الاسترداد" ساهمت فى اثناء النشاط الدرامى ، والذى أثر بعد ذلك بفترة طويلة فى إنشاء المسرح . (١٥) بالطبع فلا يمكن تصور أن تخلو مثل هذه الالعب من لقاء بين فارس مسلم وآخر مسيحي . وهو ما يمثل الشخصية الأولى وهى شخصية المسلم العدو المحارب أو المقاتل .

اما الشخصية الأخرى للمسلم ، وهو الصديق والذى قد يظهر فى صورة كوميدية وعادة يلعب دور الخادم أو الغلام ، فقد ظهرت فى المسرح السابق على لوبى ، ويمكن البحث عن أصولها فى نوع من مسرحيات الأقنعة التى كانت تقدم فى القرن الخامس عشر وانتقلت هذه الشخصية إلى " احتفالات المسلمين والمسيحيين" التى انتشرت كثيراً . فى مسرحيات الأقنعة كان من الشائع أن يظهر فارس على جواده . وكانت مشاهد المباراة بين طارفى وغارثيلاسو وكذلك تحدى المسلم والعودة المنتصرة للبطل المسيحي وهو يحمل رأس المهزوم تتسم بجاذبية كبيرة وتنتقل من عمل إلى آخر (١٦) .

ومما يؤكد ما جاء فى السرد السابق ما توصل إليه روبرت ريكارد عندما قام بدراسة أصول الاحتفالات ، حيث جمع معلومات مهمة جداً عن نوع من الاحتفالات

الفروسية التي كانت تقام في العصور الوسطى ، ليس فقط في إسبانيا وإنما في دول أخرى في أوروبا . في هذه الحالات يلتقى فريق مسيحي بأخر يمني حيث يتم طبعاً هزيمة هذا الفريق الأخير^(١٧) .

ومما ساعد على حدوث ظاهرة اقتباس القصائد الشعبية التي تحتوى بالأخص على صورة المسلم المحارب في الأعمال الدرامية تناسب موضوعات تلك الأشعار مع أنواق المتفرجين وإبداع الكتاب . فموضوعاتها كما قلنا كانت حماسية عاطفية تشد من انتباه الجمهور ، كذلك كانت تحتوى على العنصر الدينى ، ويتمثل في تقديم المسيحية في صراعها التقليدى مع أعدائها . وهكذا تحولت مادة تلك الأشعار إلى وجبة دسمة كاملة لاشباع أنواق المتفرجين البسطاء في ذلك العصر . ومع ذلك فمما ساعد بشكل حاسم على إيجاد العناصر المناسبة لأن تتحول الأغاني الشعبية إلى مادة أساسية في التكوين الثقافى للإسبان في تلك المرحلة هو ظهور عملاق المسرح الإسبانى لوبى دى بيغا ووعيه بما فى هذه الأغاني من مادة قابلة للتحويل إلى أعمال مسرحية ناجحة ، واختراعه لنوع مسرحى جديد عرف " بالكوميديا الجديدة " . ولكى نعطي فكرة عن عبقرية وخصوبة إبداع لوبى وثرائه الفكرى يكفى أن نذكر أن بعض المؤرخين نسب إليه ما بين ١٤٠٠ إلى ١٨٠٠ مسرحية . وقد أطلق عليه ثيربانتس ، على الرغم من التنافس الذى كان بينهما ، لقب " العملاق العظيم " ويشير إلى دوره قائلاً " إنه قد تربع على عرش المسرح " ^(١٨) .

ولقد أبرز أغلب المتخصصين ولع لوبى بالأغاني الشعبية ومعرفته العميقة بالعناصر الفنية والفكرية التي تحتوى عليها . فلقد أشار ميننديث بيدال إلى أن لوبى دى بيغا يعتبر أفضل من عرف كيف يجد فى الأشعار الشعبية والأخبار التاريخية ثروة درامية كانت مجهولة حتى ذلك الحين وتم الحكم عليها بأنها لا قيمة بالنسبة للمسرح من قبل مؤلفين آخرين يقولون عنه فى العبقرية ^(١٩) .

ويقول رويث رامون " إن الطابع الشعبى يعتبر أهم ملامح شخصية الكاتب المسرحى لوبى . لقد كان لوبى منذ شبابه ذا قدرة خاصة على تذوق الأغاني الشعبية

حيث تعلم منها ما يمكن ان نسميه فن الكلمة الطبيعية ، وقد مدح لوبى كثيرا هذا النوع من الشعر حيث قال " إنه نوع من الشعر تحسدنا عليه اللغات الأخرى وذلك بما يتميز به من رقة ونعومة وعذوبة وسهولة وإنه قادر على تقديم الكثير من التعبيرات والأشكال التى تحتاج إليها أكثر المشاهد بطولة وحماسا . وقد حصل منه على القدرة على التعبير الشعبى - (٢٠) .

وعلى الرغم من أنه لا يمكن الجزم بأن كل مسرحيات لوبى مقتبسة من الاغانى الشعبية او متأثرة بها الا ان هذا الامر يمكن أن يطول أغلبها . فيقول فى ذلك لوبى البورغ : " على الرغم من هذه الموضوعات العالمية ، الموجودة فى أعماله ، فإننا نستطيع ان نقول إن الموضوعات المقتبسة من المصادر التاريخية والأغانى الشعبية والأساطير المحلية المشابهة لها تمثل الجزء الأكبر من مسرح لوبى . وفى هذا المجال يمكن أن نؤكد أن الأعمال المسرحية الخاصة بلوبى ما هى إلا تحويل لشعر درامى لذلك الميراث من الأعمال البطولية وبخاصة المتعلقة فى القرون الوسطى التى كانت تحتوى عليها تلك المصادر - (٢١)

ويؤكد ستيفان خيلمان الرأى السابق قائلا : " إن كل مسرحيات لوبى لا تزيد عن كونها أغنيات شعبية تم توسيعها . " (٢٢) ولأهمية الموضوع الدينى وشعبيته اختاره لوبى ليبدأ به نشاطه المسرحى حيث قدم عام ١٥٧٩ مسرحية " أعمال غارثيلاسو والمسلم طارفى " - (٢٣) .

وبالتحديد ، فإن المباراة الفردية بين مسلم ومسيحى التى اقتبسها لوبى فى شكل مباراة غارثيلاسو وطارفى توجد فى بعض الأغانى الشعبية الموريسكية ، وإن كان حدث القتال فى الأغانى يستخدم فى أغلب الحالات كخلفية أو كوسيلة لتخدم هدفا عاطفيا او بلاطيا (٢٤) وليس كحدث رئيسى .

ومن السمات الأخرى التى تقدمها الأعمال المسرحية للوبى وجود مجموعة كبيرة من المسلمين نوى الروح المسيحية ، وتعددت سمات تلك الشخصية وتعقدت فى أعمال كتاب مسرحيين آخرين و ظلت من بين الأمور المفضلة للجمهور لفترة طويلة (٢٥) .

ومجمل المسرحيات التي كتبها لوبي تعكس اهتمامه بموضوعات " المسلمين والمسيحيين " التي أبرزها الباحثون . ففي شبابه كتب العديد من المسرحيات ذات الموضوع الحدودى أو الموريسكى وهى اليوم مفقودة . ففي القائمة الأولى المنشورة فى مسرحية « مهاجر فى وطنه » " El pregrino en su patria " يذكر المسرحيات التالية : " مسلمون وعليتاريون " و " الاستيلاء على الحرة " و " سجن موسى " و " موسى الغاضب " و " ثغريون وأبناء سراج " و " ابن الرئيس وناربايث "

ومن الأعمال المحفوظة للوبي والتي تعالج موضوع " المسلمين والمسيحيين " يوجد ما يلى : " حسد النبلاء " و " الشريف ابن سراج " و " ابن رضوان " و " بدرو كاربونيرو " و " العلاج فى الكارثة " و " حصار مدينة سانتافى " . فى كل هذه المسرحيات يظهر المسلمون فى صورة المغازلين والعاشقين والغيورين ، وفى كثير منها لديهم روح مسيحية وفى النهاية يرتدون وهو ما يمثل تبعا لمصطلحات مؤلفة الكتاب الذى نقدم له " المسلم الصديق " ، أما القشتالى فتهمه الحرب والشرف أكثر من الحب. (٣٦) .

وقد ساهم كتاب آخرون فى ذلك فكتب تيرسو دى مولينا مسرحية حول قمة المحيين ، كما قدم لويس بيليث دى غيبارا هذا الموضوع بصورة استثنائية فى إحدى مسرحياته (٣٧) .

ومما سبق يتبين لنا أن الصورة المزوجة الخاصة بالمسلم كانت موجودة فى التراث الإسباني قبل لوبي فى أكثر من شكل ، منها الشكل المسرحى الدرامى وذلك من خلال المباراة البسيطة بين المسلم والمسيحى ، كما عالجت الكثير من القصائد الشعبية نفس الموضوع . أما الشكل الآخر وهو المسلم صديقا فقد قدمته المسرحيات التى كانت تقدمه كشخصية فكاية وكذلك الأعمال النثرية " قصة ابن سراج والحساء شريفة " و " الحروب الأهلية فى غرناطة " . وقد استطاع لوبي أن يستفيد من كل هذا التراث حيث قدمه بصورة جديدة فى المسرحيات التى ذكرناها سابقا مما ساهم فى إحيائه وبقائه كفقرة أساسية فى كثير من الاحتفالات الشعبية .

ثالثاً : العلاقة بين شخصية المسلم الموجودة فى ذلك التراث والصورة الحالية الموجودة فى الأعمال الأدبية :

(١) شخصية المسلم الموجودة فى ذلك التراث :

سوف نقدم فى البداية العديد من الاستشهادات من هذا الكتاب ثم بعد ذلك نستخلص منها خصائصه العامة :

فعن طبيعة المسلم نلاحظ أنه " فى بعض القرى يحدث أمر لطيف يتمثل فى أن الممثلين الذين يشاركون فى التمثيلية الشعبية ويدعون مسلمين يلبسون الزى القديم الخاص بالإقليم أما الممثلون الآخرون الذين يلعبون دور المسيحيين فيلبسون الزى الحالى للفلاحين وهذا يعنى أن المسلمين ينتمون ويمثلون العالم الوثنى أو الماضى السابق على دخول المسيحية للإقليم." (٢٨) /.../ " اما فى الإقليم الشرقى وفى مقاطعة أندلوثيا فإن المسلم يعتبر قبل أى شىء غازيا ، وعلى العكس من ذلك فى الجزء الاعلى من إقليم أراغون ، وعلى الرغم من أن العنصر التاريخى يعتبر ثانويا فإنه يبدو انه مازالت باقية هناك ذكريات الموريسكى المقهور ، والذى كان وجوده يعتبر سببا للاضطراب ومدعاة دائما للشبهة والارتياب . " وهو ما يشير إلى أن المسلم يعتبر غريبا وغازيا ومدعاة للشبهة (٢٩) .

أما عن الصورة التى يقدم بها فنلاحظ أنه لا يحدث " تكافؤ بين كلا الفريقين ، المسلم والمسيحى ، فى المستوى الفروسى ، حيث تخصص لعبة السيوف للمسلم دورا غير مقبول (أى سلبيا) وفى كثير من الأحيان يكون مهملا ، ولا يعطى له الفرصة ليعيش لحظة انتصار ، كما لا يخفف من وقع هزيمته ، ويبدو مرتبكا ومشوشا أمام الأدلة العليا التى يعرضها المسيحى او بظهور خارقة كونية . وداخل حدود منطقة انتشار هذا الاحتفال يقدم بصورة بسيطة رمزا يشير إلى هوان الشعب المسلم." (٣٠) كذلك " تعبر التمثيلية الشعبية التى تنتهى بمسيرة بمجموعة من المسلمين المقيدين عن نفس الموقف المعادى للمسلمين ، وبصورة خاصة تلك التمثيليات التى ياخذ فيها تدخل المسلمين شكل تعكير صفو حفل دينى أو الاستيلاء على تمثال كان يخرج أثناء المسيرات الدينية." (٣١) /.../ " والمشهد السابق للمسلمين الأسرى ربما يفسر

الصورة المزوجة التي يقدم بها حتى اليوم احتفال المسلمين نموذج المسلم . والجدير بالذكر أن هذا الشكل المزوج قد تأصل بصورة خاصة فى الأقاليم التي كان بها أقلية موريسكية كبيرة فمن ناحية نجد الصورة السلبية للذى يعكس صفو الاحتفال الدينى ، ومن ناحية أخرى يقدم لنا مجموعة من صور الشجاعة فى التراث الشعرى أو القصص الموريسكى^(٢٢) .

أما المجتمع الغرناطى فيتميز " بالطيش والعبث وافتقار المنطق وهو الشكل العام الذى تقدمه مسرحية " حصار مدينة سانتافى " عن ذلك المجتمع ، وكذلك تقدم هذه المسرحية شخصية زعماء المسلمين فى صورة أشخاص سلبيين وعديمى الكفاءة لأنهم عندما رأوا ارتفاع أسوار الحصن الذى يرمز لمدينة سانتافى التى أنشأها المسيحيون ، لا يتخذون قراراً سوى إقامة ألعاب فروسية ليعطوا للشعب إحساساً كاذباً بأن الأمور طبيعية . أما الشخصية المسلمة التى تقدمها المسرحية " فسلبية ، ويمثلها سليم وهو رجل فاضل ولكنه ضعيف الشخصية ويفضل المسيحيين على المسلمين ، ويعيش، بدون أن يحس ، فى حالة ترقب فى انتظار الغزو^(٢٣) أما فى كتاب " الحروب الأهلية " فيتكون ذلك المجتمع من فرسان وسيدات يمارسون الألعاب الفروسية والمغازلة ويكون ذلك مهمهم وشغلهم الشاغل^(٢٤) .

ويستثنى من ذلك " الصورة اللطيفة التى تقدمها مسرحية " حصار مدينة سانتافى " لعامة الشعب البسطاء فى مملكة غرناطة ، وهى على العكس تماماً لما كان يقدم فى المسرح فى تلك الفترة حيث كانت نكات المسلم الصغير تهدف إلى إثارة الضحكات الصاخبة أكثر من أبتسامه الرضا والقبول .^(٢٥) ويمكن القول إن هذه الصورة ذات قيمة محدودة لأنها تمثل خلفية فولكلورية للأحداث .

من الاستشهادات العديدة السابقة يمكن أن نستنتج ما يلى :

فى بدايات القرن الثالث عشر عندما كان الأندلس قد بدأ خط الانحدار وتدهورت فيه الأمور بصورة خطيرة ، وفى نفس الوقت بدأت الممالك المسيحية فى الإمساك بزمام المبادرة وقويت شكيمتها نشر الشعراء الجواله بين أبناء تلك الممالك قصائد حماسية ملحمية ، وكان من الطبيعى أن يكون موضوع الصراع مع المسلمين والإسلام موجودا ويمثل عنصراً هاماً فيها وذلك لأسباب محلية ، تتمثل فى ما يطلق عليه حرب الاسترداد التى كانت تمر بمراحلها الحاسمة ثم نهايات الحروب الصليبية .

لم يتم حفظ هذه القصائد بصورة مكتوبة وإنما أوكل ذلك إلى ذاكرة الشعب الذى كانت تجذبه تلك المواقف المثيرة الشيقة . فى ذلك الوقت بدأ المسرح الإسبانى خطواته الأولى من خلال المسرحيات الدينية التى كانت تمثل جزءاً من الاحتفالات الدينية وكان من بين ذلك مسرحية بسيطة كانت تقدم أيضا فى كل أوروبا حيث يلتقى فريقان احدهما مسلم والثانى مسيحي ويكون النصر النهائى من حظ المسيحي . ويستمر هذا الوضع وتأخذ تلك المسرحية العديد من الأشكال التى فى مجملها تؤجج روح الصراع ضد المسلمين . وتبدأ الانطلاقة الكبرى على يد لوبي دى بيغا ، مؤسس المسرح الإسبانى ، الذى يلجأ إلى ما تبقى من قصائد الشعراء الجواله سواء المحفوظة ، وتمثل النذر إليسير ، أو الموجودة فى ذاكرة الشعب وكذلك من التمثيلية المذكورة التى شاعت كما قلنا فى العصور الوسطى ليقتبس منه العديد من المواقف الدرامية التى تضمنتها مسرحياته . والصورة التى تم تقديمها تتأثر بالعناصر التالية :

- روح الفروسية الموجودة فى القصائد الملحمية وكتب الفرسان التى ازدهرت فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، ويمثلها ما جاء فى قصة " ابن سراج والحسناء شريفة " .

- اعتبار المسلمين أعداء .

- تعظيم المسلمين ليكونوا أعداء أكفاء للمسيحيين .

- تفسير فضائل المسلمين على أنها مكتسبة من معايشتهم للمسيحيين ، وتحول صفوتهم إلى المسيحية .

- اتخاذ المسلم والمجتمع الإسلامى وسيلة للتعبير عن العواطف والمشاعر واعتباره وسيلة مناسبة لذلك ، وهذا يأخذ شكل المبالغة فى الطابع الرومانسى للمسلمين سواء فى شخصياتهم أو مجتمعاتهم حيث يعطون للمشاعر العاطفية الخاصة بالحب وغيره وكذلك فى فخامة الثياب وطرق الحياة دورا كبيرا بل يكون ذلك همهم الأكبر .

وقبل أن نواصل الحديث نود أن نشير أن خوسيه ف. مونتسينوس Jose F. Mon-tesinos قد انتقد الطريقة الساخنة التي يحل بها الصراع لصالح المسيحيين في بعض المسرحيات ، وبلا شك فإن انتقاده يمكن أن يطول الكثير . ففي مسرحية "الإله المنتصرة" للوبي ، والتي تعرض موضوع المسلمين والمسيحيين بأكثر الطرق شعبية، انتقد مونتسينوس التعظيم الذاتي المبالغ فيه للشعب الإسباني ، والذي يتم تكايدته بواسطة حدوث العديد من المعجزات ، وكذلك الطرح الخاطئ للموضوع الموريسكى الذي يأخذ شكل احتقار المسلمين^(٣٦).

وقد أكدت سوليداد كراسكو ذلك بقولها : "إن خوسيه ف. مونتاسينوس خير من فهم تمثل أشاعر للإحساس الشعبى كان يتأسف على التوكيد على التفوق المسيحى الذى يتم فى مسرحية "الالهة المنتصرة" ، وبصورة أقل فى المسرحيات التى تدور أحداثها حول الفترات الأخيرة لمملكة غرناطة . ومن وجهة نظر معاصرة نستطيع ان نثبت ونبرهن أن مسرحيات إحياء الذكرى تشتمل بنيتها على تمثيلية طقوسية تعكس الصورة الجماعية للأخر" ^(٣٧) .

وهكذا نجد المسلم فى ذلك التراث يلعب أدوارا عديدة لعل أشهرها دور طارفى الذى يتحدى المسيحيين وقد ربط راية السيدة مريم فى ذيل فرسه ، أو المسلم الذى يعكر صفو الاحتفال الدينى ، أو دور المسلم الذى يرغب فى حرق أحد الأديرة ولكن قوة عليا تدعوه للتحويل عن دينه واعتناق المسيحية ، أو دور المحب الولهان الذى يعتبر العشق والغرام هم الوحيد وسببا لوجوده . وبناء على ذلك يقدم ذلك التراث للمسلم صورة مزبوجة : الأولى : هى الصورة الوحشية الخاصة بالعدو المحارب وقد تم اقتباسها من الأغاني الشعبية والتمثيلات التذكارية ، والصورة الثانية : هى التافه الخاصة بالمحب والعاشق ، وقد تأثرت بالصورة التى رسمتها " قصة ابن سراج والحسناء شريفة" ، حيث أعتبر المسلم والمجتمع الإسلامى نموذجا للمبالغة فى المظاهر التافهة . وبين هاتين الصورتين توجد أخرى ثالثة ، وإن كانت قد ظهرت فى عمل واحد فقط وهى الخاصة بالمسلم الذى يرتد ويتحول إلى قديس مسيحي والتي كان لها

ظروفها ولماذا لا نقول أهدافها ودوافعها ، ولم تؤثر في تكوين الصور التالية للمسلم .
ولهذا ولأسباب أخرى سوف ندعها جانبا بالاضافة إلى خروجها عن موضوع هذا
الكتاب .

وتكمن خطورة الصورتين في أن مفرداتهما قد تاصلت وتحولت إلى ثوابت يتم
استدعاؤها كلما كانت هناك ضرورة لرسم صورة جديدة للمسلم . وتوجد أصول هذه
الصفات " المفردات " في المصادر التاريخية التي كتبت تحت إشراف الملك الفونسو
العاشر الملقب " بالحكيم " ، وتقدم المسلم على أنه عدو وحشى مخيف ، وجاء ذلك عند
معالجتها لفتح الأندلس الذى يعتبره ضياعا لإسبانيا . وقد تأثرت هذه الصورة
بالصورة الأخرى الموجودة فى " انشودة رولاند " الفرنسية ، حيث يقتل المسلم الأطفال
الرضع بقذفهم على الحوائط الحجرية ويغتصب النساء ويقتل الشيوخ ويحول الكنائس إلى
مساجد (٣٨) .

ويؤيد ذلك غويتيسولو فيقول : " فى الأخبار العامة الأولى الخاصة بالملك الفونسو
الحكيم نجد قصائد وقصص وحوليات تتساند فيما بينها وتؤيد كل منها الأخرى وتجمع
على تصوير المسلم بصورة سفاك الدماء الشهوانى ، ووسيلة عقاب لإله غاضب (٣٩)
/.... / لقد ركز الأدب المعادى للإسلام فى العصور الوسطى بصورة دائمة على
الطابع الشهوانى للرسول وأتباعه ، ونسب إليهم كل لون من البذاءات والجرائم حيث
يبين أن الحمديّة ليست فقط تضع موضع التنفيذ نظرية أرسطو التى يرى فيها أن
المرأة كائن اقل من الرجل بل تتجاوز ذلك وتسمح بالشذوذ الجنسى فى الجنة
الإسلامية " (٤٠) . أما فى قصيدة " السيد " فيبدو المسلم جبانا وليس لديه الشجاعة فى
مواجهة المسيحيين ، لا يهتم بدينه ويتركه بسهولة وبساطة عندما يهزم أمام عدوه .
كذلك يعتبر ما هو مسيحي إسباني (٤١) . أما الصورة الثانية والتى كما قلنا قدمتها
" قصة ابن سراج والحسناء شريفة " والتى كان لها أسباب عديدة منها تحسين صورة
الموريسكيين لمنع طردهم واستمرار استغلال جهودهم وخبراتهم فتعتبر المسلم وسيلة
للتعبير العاطفى والوجدانى وتقديم الأعداء بصورة جيدة ليتكافئوا مع المسيحيين .

وعلى الرغم من أن من بين مفردات هذه الصورة الشجاعة والوفاء بالعهد ، والتي أضيفت كما سبق أن قلنا تائرا بقيم عالم الفروسية ، إلا أن العناصر الرئيسية لها تعطى انطبعا بالتفاهة وعدم الواقعية وذلك من خلال المبالغة فى الاهتمام بأمر الحب والعشق واعتبار ذلك سببا أساسيا وربما وحيدا لوجوده. ويعكس الحوار التالى هذه المفردات :

حسن : أه ياسيد خوان ، إن الحب يعرف كيف يجعل المتكبرين يركعون ، وليس له أسلحة الا نظرات عيون تبدو كما لو كانت شموسا .

السيد خوان : عن أى شمس تتحدث؟ ، وأى شىء تشبهه ؟ ، اذهب بسلامة الله ، دع هذا لرجال البلاط والقصور ، حيث الفراغ خطر يعمى العيون .

حسن : أه ياسيد خوان ، أنا الذى أذلتى الحب ، إنتى غنيمة سهلة المتال ، إن كل أمجادى أيام حريتى الأولى سقطت على الأرض (٤٢) .

ويقدم كتاب بيريث دى إيتا " حروب غرناطة الأهلية" بعض مفردات هذه الصورة حيث يرسم المجتمع الغرناطى تافها غارقا حتى أذنيه فى موضوعات الحب والغرام ويترك ملك غرناطة شئون الدولة ليحل المشاكل العاطفية الناتجة عن الغيرة بين الأمراء بالإضافة إلى مشاكله هو الشخصية من هذا القبيل ، ويسود جو من الخيانة حياتهم " فكل ملوك غرناطة تم اغتيالهم بالسم من قبل مسلمين آخرين " على حد قوله ، كذلك يبدو المسلم جبانا مرتداً عن دينه (٤٣) .

ب - شخصية المسلم فى الأعمال الأدبية الحالية :

هذه المفردات التى ذكرناها هى التى سوف نراها فى كثير من الأحيان فى الصورة التى يرسمها الإسبان المعاصرون . فى السطور التالية سوف نقدم ملخصا سريعا للأشكال العديدة التى أخذتها تلك الصور ثم نقدم تحليلا إجماليا لها .

لقد تواصل الاهتمام بالآخر وهو المسلم فى الأدب الإسبانى ويمكن اعتبار الرومانسيين أهم فريق فى هذا المجال ، وهم الذين يبدو - لاول وهلة - أنهم قدموا شكلا إيجابيا للمسلم . والحقيقة أن ما قدموه مقارنة بغيرهم يعتبر إيجابيا لو لم تعثره بعض العيوب وتكتفه بعض الظروف . صحيح أنهم فى مسرحياتهم الشعرية تغنوا بعظمة خلافة قرطبة وتحديثها عن تفرد قصور الحمراء وقدموا أبا عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة كملك حكيم على عكس صورته التقليدية وحاولوا أن يعكسوا ماساة المريريين وما تعرضوا له من قهر واضطهاد وامتهان . لا يمكن تجاهل " شرقيات " الشاعر خوسية ثوريا ، وبيا اسبيسا ومسرحياته " قصر الجواهر " و " ابن أمية " إلا أن الكاتب دوق ريباس فى مسرحيته " المسلم اللقيط " والتي حازت شهرة كبيرة وعلى الرغم من النقاط الإيجابية الكبيرة التى تحتويها ، يتبنى بصورة واضحة صورة المسلم سليم التى قدمها لوبى فى مسرحية " حصار مدينة سانتافى " وكان لوبى قد اقتبسها من التراث الإسبانى كما ذكرنا سابقا . فبطلا مسرحية " المسلم اللقيط " هما مُضَارَا وهو ابن لأسير مسيحي وسيدة مسلمة ، أما كريمة فابنة أسير مسلم وسيدة مسيحية ، وعندما يشب كلامهما عن الطوق ويتزوجان يتحولان إلى المسيحية على الرغم من نشأتها فى بيئة إسلامية ، بل ويصل الأمر بكريمة أن تدخل أحد الأديرة لتعيش بقية حياتها هناك^(٤٤) . ومن هنا يبدو ان التقديم الايجابى لا يهدف إلى مدح هاتين الشخصيتين فى مرحلتها الإسلامية وإنما لإعداد القارئ للتحويل الذى سوف يحدث فى حياتهما ويؤكد المعانى التى عبر عنها شاعر آخر حين قال :

لكى يكون النبيل المسيحي يافعا ،

فيجب أن يكون به شىء من المسلم ،

ويكون المسلم كنزا ،

إذا كان به شىء من المسيحي^(٤٥) .

وقبل أن نترك الحركة الرومانسية نود أن نؤكد أن الاهتمام بالشرق ، حيث يوجد العالم الإسلامى جاء لأسباب تتعلق بالأسس التى قامت عليها تلك الحركة ، وأنها فى

بعض الأحيان لعبت دورا سلبيا جدا وقدمت صورة مليئة بعناصر عنصرية بحتة مستعملة المفردات التي سبق أن وجدناها في التراث الإسباني بل وأسوأ منها . وإذا علمنا أن مؤلف هذه الصورة يعتبر أحد أساطين الحركة أمكننا أن نقدرها بصورة سليمة . وبالفعل فقد كانت بدايات هذه الحركة في حرب استقلال اليونان حيث شوهت صورة الشرق في أول لوحة تصوير استشرافية وهي التي عرضت مناظر لمذبحة " لادو لاكرو". وهي الموجودة في مجموعة فيكتور هوجو التي تحمل عنوان " الشرقيات " ، وقد كتبت عام ١٨٢٥ ، وأبرزت ما يمكن أن يُطلق عليه الصورة الرومانسية للشرق وهي صورة أزهرت وبقيت في خيال الجمهور : صخب في الألوان ، ترف وضاوة ووحشية ، حريم وسراى السلطان ، رءوس مقطوعة ونساء توضع في أكياس وترمى في البوسفور ، مراكب وسفن شراعية يرفرف عليها الهلال ، واستدارة القباب والمآذن البيضاء المحلقة ، وزراء ومحظيات ، وخصيان ونساء اسيرات لشهوة المنتصر . ومن وجهة نظر الشاعر هايني Heine تقدم هذه الصورة إشباعا رخيصا للغرائز الأصلية والشهوات الخفية والسادية اللاشعورية للبورجوازية الأوروبية . وحين كان الغربيون يذهبون إلى الشرق ، كانت تلك الصورة التي يبحثون عنها فينتقون ما يرونه بعناية ويتجاهلون منها ما لا ينسجم معها (٤٦) .

ومما يؤكد وجهة نظرنا الخاصة بتأصل واستمرار الصورة السيئة للمسلم سوف نستعين بكاتب إسباني شهير وهو بدرو انطونيو دى الاركون الذى عمل مراسلا للصحف الإسبانية أثناء الحملة الإسبانية ضد المغرب فى اواخر القرن التاسع عشر. يقول الاركون : " مازلت أذكر أن خيالى كطفل كان يرسم للمسلمين وحياتهم وعاداتهم شكلا محددًا ودقيقًا : ثياب بيضاء فضفاضة ، ووجوها سوداء وعيونًا نارية ولحي سوداء " ألا تتفق هذه الصورة مع الشكل النمطى للمسلم فى وسائل الإعلام الغربى حالياً ؟. وواضح أن خياله كطفل لم يعكس إلا الصورة التي كانت سائدة فى بيئته واقتبسها وعندما ذهب إلى هناك ظل التصور القديم مسيطرا عليه حيث يقول " إننى أريد أن أرى الشعب والعادات والثياب والطرق ووجوه المسلمين ، أريد أن أتحدث

إليهم ، وأن أكون صديقا لهم ، وأن أسبر أغوار نفوسهم ، وأن اكتشف سر حياتهم الغربية " لقد انصب اهتمامه على العناصر الموجودة فى الصورة التى رسمها خياله وهو طفل : الثياب ، الوجوه ، العيون اللحي .. إلخ . إن كلمة " غريبة " تضع أيدينا على الخلفية التى ذهب بها وتؤكد ما ذهبنا إليه من عدم تخليه عن الافكار القديمة . وسنرى فيما بعد أن هذه الآراء مازالت حتى يومنا هذا^(٤٧) .

والجدير بالذكر أن القصاص الإسباني غويتوسولو كان له إسهام فريد فى مجال تعقب وجهة نظر الإسبان والغرب وتحليلها ولهذا سوف نستعين بكثير من آرائه فى هذا الصدد لما تتميز به من شمول وعمق ، يخدمان ويحققان هدف هذا البحث من حيث استجلاء تلك الصورة وتحديد ملامحها . فبأسف لجهل الإسبان بالعالم الإسلامى : " يجب أن نذكر ان كبارالإسبان والمثقفين الذين اهتموا بالعالم العربى كانوا قلة ، ومعرفة العالم العربى لم تدخل بعد دائرة الاهتمام الثقافى لدينا ، والحقيقة أننى لا أفهم كيف أن شعوبنا على الرغم من قرب بعضها لبعض تتجاهل فيما بينها . ان التباعد والحصار المضروب بين ثقافتنا لا يتناسب مطلقا مع المساحة المادية التى تفصل بين إسبانيا والقارة الإفريقية حيث يوجد أربعة عشر كيلومترا فقط ومع ذلك فإن التباعد العقلى أكبر من ذلك بكثير، وقد وجد فى الماضى ومازال يوجد حتى الان . ومنذ سنوات وأنا أعمل من أجل التعريف بالثقافة العربية لأننى أرى أنه من غير المقبول ذلك التجاهل الذى راحت ضحيته هذه الثقافة فى إسبانيا . ولا يمكن مثلا الحديث عن الثقافة الإسبانية وفى نفس الوقت نجهل الثقافة العربية التى هى من أهم مكوناتها . ويبدو لى مخجلا ذلك الجهل الموجود فى بلادنا حول هذه الثقافة " ^(٤٨)

ويبدأ البحث بنظرة عامة لصورة المسلم فى إسبانيا قائلا : " ان الإسلام يحتل مركزا رئيسيا فى الساحة العقلية للإسبان ، وهذا الأمر يلفت انتباه أى باحث لأدبنا ، فالمسلم أو اليمنى أو الموريسكى أو التركى أو المغربى دائما موضع خوف وحسد واعتداء وسب من الاسباني . وغذى على مدى عشرة قرون أساطير وخيالات ، ودفع إلى تأليف الأناشيد والقصائد وكان بطلا للقصص والروايات وأثار بقوة كبيرة خيالنا "

ثم يضيف رأى باحثين آخرين: " بعد الغزو العربي سيطر فى افق الحياة الاسبانية عملية التضاد أو المواجهة بين المسلم والمسيحى . فالآخر هو غريب وفى نفس الوقت مسلم ، وما هو خاص مسيحى وإسباني . وسواء أكان المسلم صديقا أم عدوا ، معلما أم تلميذا فهو دائما الآخر ، حتى لو تعاون وتعايش فى نفس المقاطعة أو المدينة" ويعلق غوتيسولو على ذلك قائلا: " منذ البدايات الاولى للادب تحول المسلم إلى المرأة التى تعكس بطريقة أو أخرى صورتنا ، إنه الجزء الخارجى منا الذى يثير تساؤلنا ويزعجنا . وكثيرا ما كان الجانب السلبي الذى نوجه إليه نقدنا لذاتنا ، وأحيانا مثل الشكل الجذاب لشيء مثالى صعب المنال".^(٤٩)

وتتفق خ. مونيوث مع التحليل السابق فتشير إلى أنه: " بصورة مجملة يلاحظ أن مواقف الغرب تجاه العالم العربي والإسلام كانت عامة سيئة بصورة عميقة . ثم تبين أسباب ذلك فتقول: " إن هذه المواقف تعود لثلاث السنين ولها علاقة بالبناء المطرد للصورة الإيجابية التى وضعتها أوروبا لنفسها وصاحبها ميل حتمى لوصف الثقافات الأخرى بأنها أقل . إن عملية الأعداد الأيديولوجى التى تساند النظرة الأوروبية بدأت منذ عصر النهضة ومازالت حتى يومنا هذا ، وقد تم القيام بذلك من خلال تفسير انتقائى للتاريخ ، حيث تم حذف دور الشرق من الفكر الأوروبى واعتبار الأساطير الإغريقية والرومانية المصدر الأسمى الوحيد. ويتعبير آخر أن النشأة الأسطورية للفكر الأوروبى تنفى إسهام الشرق فى حفظ وإحياء الفلسفة الأفرقية . ونتج عن ذلك مفهوم العالمين المنعزلين حيث لا يوجد بينهما أى شيء يمكن أن يمثل قاسما مشتركا ."^(٥٠)

يحاول غوتيسولو أن يتتبع الشكل السلبي للمسلم فى الأدب الإسباني فى كتابة أخبار المسلمين *Cronicas Sarracènas* ويقدم لنا عينات من ذلك فيقول: " إن عرض صورة المسلم فى ثقافتنا يمكن أن يبدو لأول وهلة رغبة شريرة فى إزعاج السامع أو القارئ، بتقديم مجموعة غنية ومتنوعة من الشتائم وأفظع الأوصاف بذاءة وعنصرية والتي يمكن أن تملأ مجلدات كثيرة إذا تم تخصيصها لهذا الموضوع . ان الحملة المعادية للإسلام بدأت أولا بسبب ظروف الصراع ضد المسلم الإسباني ، ثم بعد ذلك تم توجيهها ضد الأتراك ، ومنذ منتصف القرن التاسع عشر تحول إلى جيراننا فى شمال إفريقيا.

وقد أنتجت هذه الحملة أعمالاً أدبية كثيرة تشبه تلك التي تعرض اليوم أمام القارئ الغربي حول جرائم وفظائع الشيوعية السوفيتية/.../ ففى إسبانيا تحول المسلم خلال قرون عديدة إلى ما يشبه الهدف الذى تتوحد من أجل مقاومته النصرانية التى تحس أنه يهددها . - (٥١)

وبعد أن يتحدث عن صورة المسلم فى المصادر التاريخية التى كتبت تحت إشراف الملك الفونسو ، والتى تعرضنا إليها سابقا ، يواصل حديثه قائلا : " ولم يحدث للقصص والحكايات التى تشوه صورة الرسول أى تعديل فى عصر النهضة أو العصر الذى يليه . ولكن الذى حدث أن الطابع الشهوانى المنسوب للمسلمين تم تفسيره بأسباب فيزيقية. وبعد الاهتمام بالدراسات الجغرافية أخذوا ينسبون للمناخ الإفريقى أو العربى أو الفارسى مسئولية خمود الأرواح ورغبة الأجساد التى لا تشبع /.../ أما مجموعة قصائد حرب إفريقيا والتى تميزت بالابتذال والانحراف ، واشترك فى تأليفها شعراء كثيرون مشهورون وطبعت بدعم حكومى فقد اشتملت على الصورة الكاريكاتيرية للأخر الذى هو تجسيد للهمجية حيث تقول :

ذو منظر وحشى ، وحضوره قدر وغبى ،

كل ما فيه غريب ، يخيف ويثير الاشمئزاز . - (٥٢)

أما " فى مجموعة قصائد حرب إسبانيا " التى ألفها شعراء أوفياء للجمهورية فى الفترة ما بين ٢٦ - ١٩٢٩م نجد نفس الالفاظ ، حيث تصف المسلم بأنه عرييد عربى دموى وخسيس . تقول إحدى القصائد :

فوج حيوانى ، هائج كخليط من المجانين

أفواههم ترغى وتزبد دماء معدية ، يتحدثون لغة عربية

فهمٌ محدودٌ ، وحشيتهم بلا حدود

وأهدافهم دنينة . - (٥٣)

ولقد استعمل الجمهوريون تلك الصورة السلبية عندما استقدمت حكومة خيل روبلس جنودا مغاربة للقضاء على تمرد عمال المناجم فى إقليم أستورياس ، عندئذ تم

تصوير المسلم وهو يغتصب النساء وقد خلا قلبه من الرحمة. وعندما قام فرانكو بثورته كَثَّف الجمهوريون من جهودهم وقاموا بحملة دعائية عنصرية تقوم على الصور القديمة والتي يبدو فيها المسلمون "متوحشون"، غارقون في شهواتهم". ومن كل الحملة الجماعية المعادية للإسلام والتي بدأت مع الفونسو العاشر حتى سيمونيت، وهو من المتخصصين في الدراسات العربية، اختار اليسار الإسباني الأسطورة والخيال والصورة الشاذة وقد شذ عن ذلك قلة شريفة (٥٤).

ويرى غويتيسولو أن الآراء الغربية والمؤسفة ليست فردية بل إنها تبدو ظاهرة على الرغم من الموضوعية المصطنعة لكثير من المفكرين والمؤرخين بما في ذلك بعض المتخصصين في الدراسات العربية ويذكر أسماء ميننديث بلايو ودونوسو وأورتيجا إلخ...

ويبرهن غويتيسولو على أن التصور الخاطئ الشاذ ما زال موجودا حتى يومنا هذا، حيث يقتطف لنا بعض العبارات من قصة صدرت عام ١٩٨٠ فيقول: "وحتى لا أضايق القارئ بمجموعة من الجواهر في هذا الموضوع، سأذكر كعينة هذا الجزء من قصة حديثة جدا، إذ تحكى تفاصيل حادثة وقعت في مستشفى عسكري تابع لفرانكو حيث يوجد بعض الجنود الذين يعالجون من جروحهم، وبعد تفكير توصل النصراري القادرون على الحركة، حيث يوجد البعض يحتضر والبعض الآخر ما زال لا يستطيع الحركة، إلى أن الرائحة الكريهة مصدرها سرير المسلم، اقتربوا منه وكانت الرائحة تكاد تقلب الأمعاء، وعندما وجد الحمدي الجمع قادماً إليه أمسك بقوة بأعلى السرير، فلما أزاح النصراري الملاءات رأوا جمجمة عدو بها أسنان ذهبية احتفظ بها الخنزير الحمدي كغنيمة، وعندما تتحسن صحته سيستخرج منها الأسنان. ياله من حقير ذلك المغربي، ولا يقوم بمثل هذه الفعلة إلا هذه النوعية الخسيسية من الناس".

ويعلق غويتوسولو على المقطع السابق قائلا: "إن المزيغ المبتذل من الدين والجنس والبربرية الذي يملأ حديث تلك الشخصية يغنيا عن أى تعليق، ولنتذكر أن

الأساطير لها أرواح أكثر من القطط ، وأن العقل أو الآمال الفردية لا تستطيع فعل أى شىء فى مواجهتها . إن الأفكار الخاطئة التى مر عليها ألف سنة حول العرب والمسلمين قد تغلغت فى اللاوعى الجماعى للغرب بصورة عميقة وجعلت احد العرب يقول متسائلا : هل من الممكن اجتثاث ذلك ؟ (٥٥)

ثم يبين غويتيسولو أن ذلك التصور الخاطيء قد وصل إلى الحياة اليومية لدى الغربيين ، حيث عاش هو شخصيا تلك التجربة عندما رافق مجموعة من الإسبان فى رحلة سياحية إلى مصر ويقول : " وليس مفيدا أن أشير إلى أن تصور رفاقى كان سلبيا فهم يرون أن المصريين كسالى ، لا يحترمون المواعيد ، قذرون ومختلفون ... الخ . ومن الواضح ان هذه التصور وذلك التصميم يخلو من الموضوعية وإذا دل على شىء فإنما يدل على افكار تنور حول الإعجاب بالذات بل وصل من يتبناها إلى حد العنصرية . " (٥٦)

بعد ذلك يتجاوز هذا الباحث إسبانيا ويحاول أن يعرض موجزاً عن نفس الموضوع على المستوى الأوروبى ، ويبين أن هناك نوعا من التشابه والتطابق بين التصورين فى مجمل المؤلفات الغربية حول الشرق الأدنى والمغرب يعكس تصوراً خاطئاً للعالم الإسلامى حيث يوجد فيه عدد من الصفات السلبية فى اغلب الاحيان : مثل البربرية والهمجية والعنف والقسوة وعادة الكذب والاستبداد .

وبعد دراسة استقرائية يقول: " إن شبح الجنون الدينى الإسلامى الذى تم استحضاره كان دائما موضع خوف ، كما أنه سحر الأدب الأوروبى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . أما فى بدايات القرن التاسع عشر ومع بدء التوسع الأوروبى فإن وصف المسلمين بعدم التسامح كان متفقاً عليه ، كما لو كان ركنا من العقيدة . " (٥٧)

ولقد انتشر هذا الرأى السطحى ووصل إلى بعض المؤلفات الأكاديمية الجادة مثل الطبعة الأولى من موسوعة لاروس الكبرى حيث جاء فيها أن الفقر والجهل والجبن والبخل نتاج لا يمكن تجنبها لاستمرار الطغيان فترة طويلة ، ولهذا فمن المستحيل

حدوث تطور فكري سواء لدى الحكام أو المحكومين . وفي هذا الجو من البلادة رأينا نوام واستمرار ملوك أغبياء ووزراء جاهلين ورعية فاسدة .

وقد تكرر السابق في الكتب الدراسية " فالعربي أو التركي أو المغولي تم وصفه دائما بأنه دموى وقاس ومدمر لكل شيء ، ويقوم بالغزو مدفوعا برغبات حقيرة ، وقد تحولت هذه الصورة إلى فكرة مسيطرة في الكتب الدراسية التي تم إصدارها حديثا في دار نشر " بريس ورك وبيريت " عام ١٩٧٥م (٥٨) .

وقد قام العديد من الباحثين بدراسات أخرى لها علاقة بموضوعنا مثل المعالجة الإعلامية الغربية لصورة العالم الإسلامي . وعلى سبيل المثال كتاب " أوروبا والعرب " للكاتب الإنجليزي ديفيد مندوال ، وقد أصدره المعهد الملكي للشئون الدولية بلندن . لقد بين هذا الكاتب أن : " الإعلام الغربي يتسم بالجهل بالإسلام وبالتحيز ضده . ويان قاموسه معبأ بكلمات متحيزة تصف العرب بالإرهاب . وهو تحيز يؤثر على الطريقة التي يفكر بها القارئ في الغرب وينتج عن ذلك عدم فهم ذلك العالم . " (٥٩)

وكتاب قيم آخر في هذا المجال ويحمل عنوان " الغرب والإسلام ، هنك الذاكرة والخصام " لأرسكين تشيلدرز ، وهو باحث بريطاني ، وقد استنتج في كتابه أن الإسلام تعرض في الوجدان الغربي لأكبر عملية تشويه في التاريخ ، ويقول : " طيلة فترة تزيد على ١٢٠٠ سنة ظل الإسلام يشوه من خلال معلومات وانطباعات إما منقوصة أو مكنوية حتى تحولت تلك الصورة المشوهة إلى مسلمة مستقرة في الاعماق الغربية وحاكمة لعلاقة الغرب بالإسلام حتى هذه اللحظة " ويضرب أمثلة واقعية لإجحاف الغرب في تقييم العرب والمسلمين فيقول : " في التاريخ الرسمي الغربي والتعليم العام والأعلام الغربيين ، هناك تجاهل تام وصمت مطبق لتلك الحقيقة ، ففي منتصف القرن التاسع عشر افردت دائرة المعارف البريطانية للراهبة " هورسفيثا " ضعف المساحة التي خصصتها للخليفة الأندلسي عبدالرحمن الثالث /..../ كما ان تاريخ العصور الوسطى لكامبردج الذي يضم ٥٠٠٠ صفحة لم يخصص للحضارة العربية في إسبانيا سوى ٥٠ صفحة ، وخصص المؤلف الأمريكي جيمس هارفي

روبنسون وهو صاحب الكتاب الدراسى النمطى لعدة عقود ، الذى يتناول العصور الوسطى والحديثة ١٠ صفحات فحسب للإسلام مما يزيد على ٨٠٠ صفحة ، وانتج كينيث كلارك وهيئة الإذاعة البريطانية عام ١٩٦٩ م سلسلة تليفزيونية كاملة عن الحضارة دون أن يلاحظا أن هناك شيئا من ذلك فيما وراء الغرب " (٦٠) .

ويبين الكاتب ان هذا التجاهل وذلك الغبن تم عن قصد وسوء نية ويمثل جزءاً من سياسة مرسومة وليس نتيجة مصادفة محضة فيقول : " إن القادة الغربيين الدينيين والسياسيين على حد سواء ، أرادوا أن يغيبوا عن الوعى العام أى شىء إيجابى حول الإسلام . ومن ثم فقد تمت تربية أجيال بعد أجيال على تناسى لوره وجرى تطويعهم عن طريق وسائل الإعلام للإقتناع بأنه لم يأت من عالم الإسلام والعرب شىء له قيمة ، فيما عدا البنادق والخناجر والجمال والحريم والتطرف والأسواق الشرقية وعدم الجدارة بالثقة ، والانحراف والطغيان . " (٦٠)

وفى بحث حول صورة العرب والمسلمين فى التلفزيون وأفلام الكارتون قدم الدكتور حميد النفيس ، أستاذ الدراسات الإعلامية المساعد بجامعة راييس فى ولاية كاليفورنيا العديد من التماذج السلبية ، من بين ذلك فيلم الكارتون الضخم "علاء الدين" ، الذى بلغت تكلفته ٢٦ مليون دولار واشترك فى إعداده ٦٠٠ فنان ظلوا يعملون ثلاث سنوات ونصفاً . أغنية المطع تقول :

أتيت من أرض ، من مكان بعيد

تجوبه قوافل الجمال ،

ويقطعون فيه أذنك ، إذا لم يرق لهم وجهك

هو مكان همجى حقا ، لكنه الوطن .

أما مسرح الأحداث فى أرض تسمى " عقربة الصحراوية " حيث تكرر الصورة التقليدية لذلك العالم التى ابدعتها الحركة الرومانسية التى أشرنا إليها . ومن بين المشاهد المؤثرة ، قول أحد الحراس الغلاظ الشداد لعلاء الدين : سأقطع راسك وأحتفظ

بها تذكرها ، أيها الجرذ. وفي مشهد آخر يتم قطع يد الأميرة الرقيقة " ياسمين" بسيف عربي مخيف لأنها سرقت تفاحة وأعطتها لطفل جائع ". (١١)

ومؤخرا قام الدكتور ياسر خميس ببحث عن فيلمين أمريكيين وهما " ليس بدون ابنتى " Not Without My Daughter و " أكاذيب حقيقية " True Lies تتبع فيهما صورة العرب وخلص إلى أن افلام الغرب تظهر العرب فى صورة أغنياء متوحشين ، وعديمى الثقافة ، ويمارسون الجنس بجنون ، وإرهابيين ومتعصبين دينيا (١٢) .

ويعلق باحث آخر على ذلك قائلاً إن " كلمة عربى أو مسلم أصبحت تثير ردوداً فعل عدائية لدى المواطن الأمريكى حيث أصبح مقتنعا بأن عرب ومسلمى السينما والتلفزيون هم نماذج حقيقية " (١٣) .

وإذا كان هذا هو حال المشاهد الأمريكى فان حال المشاهد الإسباني يختلف عنه كثيرا ، وهكذا سوف يتمثل المسلمين المعاصرين مع الصورة الظالمة للمسلمين القدامى الذين يقدمهم العرض .

والاستطراد فى هذا المجال قد يطول كثيرا ونرى فى الأمثلة السابقة دليلا كافيا على ان ما ذهبنا إليه من أن المفردات التى تضمنها التراث الثقافى الإسباني من المصادرالتاريخية الخاصة بالملك الفونسو العاشر وكذلك الأبيات الشعرية القصيرة التى احتفظت بها ذاكرة العوام أو الأخرى الموجودة فى الملزم المنفصلة أو التى اقتبسها شعراء القرن السادس عشر مثل لوبي دى بيغا وغيره وكتبوا حولها القصائد الغنائية الحديثة والاستعراض المرئى لفريقين يتقاتلان تحول كل ذلك إلى المنبع الذى لا ينضب لمفردات التصورات الجديدة لصورة المسلم سواء فى إسبانيا أو فى خارجها، وذلك لما بين تلك التصورات من تشابه يكاد يصل إلى التطابق. وهذا يجعلنا نؤكد ما كنا قد توصلنا إليه من أن هذا الكتاب يدلنا على الأصول ولم لا نقول بذور " صورة المسلم " فى الفكر الغربى . وفى عالم جديد يقوم - كما يدعون - على التسامح واحترام الآخر والاعتراف بإسهامه الحضارى ، وتصور قائم على التعاون لا على

الصراع ، كان يمكن لهذه البذور أن تموت لولا أنها أخذت شكلا فولكلوريا يتمثل فى تمثيلية مسرحية ترمز إلى المواجهة بين العالمين ، وبذلك يقع أولئك المواطنون البسطاء مشاهدو هذه التمثيلية ضحية اقدم واطول عملية غسيل مخ على مستوى التاريخ . وانطلاقا من هذا نشير إلى أن هذا التراث يحتاج إلى جهود تلفت الانتباه إلى ما يحتويه من تصورات عنصرية يجب ألا يكون لها مكان فى عالم اليوم ، وذلك تبعا لما يردده الإسبان والغرب أنفسهم ، ويمكن للباحثين العرب أو غيرهم من الغرب الذين يمقتون ويقاومون العنصرية بكل أشكالها أن يقوموا بدور هام وفعال فى هذا الصدد ، متثما فعل غويتيسولو . إن هذه المهمة فى غاية الأهمية ويمكن أن نؤكد بلا تردد أنها ترقى إلى أن تكون رسالة ولم لا وعلى أساسها سوف يبنى جزء هام من مستقبلنا : ألا وهو العلاقة بيننا وبين هذا الجزء الهام جدا من العالم وهو الغرب .

القاهرة فى ٢٠ مايو ٢٠٠٤

عبد العال صالح طه

الهوامش

- (١) محمد عبدالله عنان : دولة الإسلام في الأندلس . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٧ - ١٠ .
- (٢) Sanchez Albornoz : *Espana un enigma historico* . edit. Edhasa 8 edic. Barcelona, 1981, p. 187 .
- (٣) عنان : دول الطوائف . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٥ .
- (٤) عنان : المرابطين والموحدين - القسم الثاني . مكتبة الخانجي . القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٢١٨
- (٥) احمد شلبي : موسوعة الحضارة الإسلامية والتاريخ الإسلامي . الجزء الرابع ، ص ٢٠
- (٦) Maria Soledad Carrasco Urgoiti , : *El Moro Retador y el Moro Amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)* , Universidad de Granada, Granada 1996, pag. 49
- (٧) Jose Garcia Lopez: *Historia de la Literatura Espanola* , Vicens Universidad, Edicion no 19, Barcelona 1977, pag. 115
- (٨) Jose Luis Alborg : *Historia de la Literatura Espanola*, tomo I , Editorial Gre-dos, Madrid, 1986 pag. 339
- Alborg: *op. cit.*, pag. 403 (٩)
- Ibidem, pags 410 - 413 (١٠)
- Ibidem, pag. 420 (١١)
- Ibidem, pag. 419 (١٢)
- (١٣) Francisco Ruiz Ramon: *Historia del teatro espanol*, tomo I, (Desde sus origenes hasta 1900) quinta edicion , Ediciones Catedra, Madrid, 1983, pags. 89 -90
- (١٤) Carrasco : *El moro retador, op. cit.* . pags. 74 -75. (١٤)
- Ibidem, pag. 41 (١٥)
- (١٦) Maria Soledad Carrasco Urgoiti: *El Moro de Granada en la literatura (Del Siglo XV al XX)* Revista de Occidente , Madrid, 1956, pags. 77 - 79
- (١٧) Carrasco : *El moro retador, op. cit.* pag. 40 (١٧)
- (١٨) Ruiz Ramon , *op. cit.* pags. 89 - 90 (١٨)

- Carrasco, *El moro retador* : *op. cit.* 131(19)
- Ruiz Ramon , *op. cit.* pag. 151 (20)
- Ruiz Ramon , *op. cit.*, p. 264 (21)
- Carrasco : *El moro retador* , *op. cit.* pag. 284 (22)
- Ibidem , pag. 290 (23)
- Carrasco : *El moro de Granada*, *op. cit.*, pag. 52 (24)
- Carrasco : *El moro retador* , *op. cit.* pag. 223 (25)
- Carrasco : *El moro de Granada*, *op. cit.* pags. .80 - 82 (26)
- Ibidem, pag. 84 (27)
- Carrasco : *El moro Retador*, *op. cit.*, pag. 37 (28)
- Ibidem, pag. . 40 (29)
- Ibidem, pag. 38 (30)
- Ibidem, pag. 49 (31)
- Ibidem, pags. 79 - 80 (32)
- Ibidem, pag. 117 (33)
- Ibidem , pag. 287 (34)
- Ibidem, .pag.. 121(35)
- Ibidem, pag. . 60 (36)
- Ibidem, pag. 292 (37)
- Alfonso X : *Antologia* , ed. Orbis, Barcelona, 1983, pag. 104 (38)
- Juan Goytisolo : *Cronicas sarracenas*, edit. Ruedo iberico, Barcelona, (39)
1982, p. 10
- Ibidem, pags. 75 - 76 . (40)
- Gamal Abdelrahman: *La literatura Espanola ante la caida de Granada (La imagen del musulman antes y despues de 1492)* , Le Ve Centenaire de la Ghute de Grenade 1492 - 1992. Tomo I , Publications du Centre de Etudes e de Recherches Ottomanes, Morisques, de Documentantation e de Information (Ceromdi) Zaghouan, Fevrier, 1993, pags.32 - 34
- Carrasco : *El moro Retador*, *op. cit.* pag. 270 (41)
- Ibidem, pag. 287 (42)
- Duque de Rivas : *El Moro Exposito*, edicion Jorge Compas, Madrid, 1975 (43)

Carrasco : *El Moro Retador* , pag. 298 (٤٥)

(٤٦) شاخنت وبيزيرت : تراث الإسلام ، عالم المعرفة ، ص ٥٨

Pedro Antonio Alarcon: *Diario de la Guerra de Africa* , editorial Rivadeneni- (٤٧)
ra, Madrid, 1942, pag. 204

Jose Antonio Lisbona: *Juan Goytisolo , nomada de la literature Espanola*, (٤٨)
Revista Calamo, n0 1, pag. 10 -14

Goytisolo, *op. cit.* pag. 8 (٤٩)

Gemma Martin Munoz : *Arabs and muslims living in the west after the " war on terror"*, conferencia inedita, leida en el Instituto de Cervantes de El Cairo, el 7 de diciembre de 2003, p. 1 .

Goytisolo, *op. cit.* pag. 9 (٥١)

Ibidem, pag. 10 (٥٢)

Ibidem, pags. 10 - 11 (٥٣)

Ibidem, pags. 37 - 38 (٥٤)

Ibidem, pags. 24-25 (٥٥)

Ibidem, pag. 136 (٥٦)

Ibidem, pag. 78 (٥٧)

Ibidem, pag. 135 (٥٨)

(٥٩) عاطف الغمراوي : *أوروبا والغرب ، الأهرام* . ١٩٩٣/٩/٦ م

(٦٠) فهمى هويدى : *أكبر عملية تشويه فى التاريخ ، الأهرام* ١٩٩٣/٦/١٥

(٦١) هويدى : *حوار فى سالزبورج ، الأهرام* . ١٩٩٣/١٠/٥

Yasser Khamis : *Misrepresentation of arabs in the western media* , confer- (٦٢)
ence of the Faculty of Al -Alsun , Minia University, april, 2004, Egypt in world litera-
ture.

(٦٣) هويدى : *حوار فى سالزبورج ، الأهرام* . ١٩٩٣/١٠/٥

مقدمة

تعتبر القصة الموريسكية والأنواع الشبيهة بها (مثل القصائد الشعبية ومسرحيات واحتفالات المسلمين والمسيحيين) مثلاً جيداً للصعوبات التي يمكن أن تواجه الباحث ، وتختبر مدى قدرته وصبره وكذلك نزاهته الفكرية . فعلى العكس من كل ما يمكن انتظاره في عهد محاكم التفتيش والصراع المضاد للإسلام تسود شخصية الإسباني المسلم مساحة فسيحة ومتنوعة ، حيث يتم تقديمه كمثال لكل فضائل الفرسان وكزهرة حية لحضارة رائعة . ولا يوجد شيء مشابه لذلك خارج إسبانيا ، حيث يتم تبني التفسيرات المعتادة والمريحة الخاصة بعصر النهضة وغيرها من وسائل الهروب ذات الطابع الثقافي المجرد . هذه المرة يجب التعامل بشيء من القسوة لأن كل ما هو عربي تم مسحه من خريطة الغرب ابتداء من عملية إقصائه من قبل بترارك PETRARCA والاهمال الذي تم فيما بعد من قبل تلاميذه المتخصصين في الدراسات الإنسانية.إن عملية النقد كان يجب أن تنطلق هذه المرة بشجاعة، بدون التبريرات (وربما المناظير) المعتادة الخاصة بالمعايير التي تم وضعها في المنطقة التي تلى جبال البرانس والتي يتم من خلالها معالجة حالة إسبانيا الخاصة جداً .

ولم تعرف أوروبا شيئاً شبيهاً بهذا إلا عند ظهور الحركة الرومانسية، وعلى الأصح ابتداء من بعث نفس الموضوع الخاص بغرناطة على يد شاتوبريان Chateaubriand وقد أطلق علينا اسم "الموالين للمسلمين" على يد الباحث الفرنسي جورج ثيروت Georges Cirot، الذي كان شجاعاً في وضع الجوانب الغربية منه على طاولة البحث وتساعل (بدون نجاح كبير) عن معناه الصحيح . وكان يوجد في كل هذا التشويش الواضح تحدُّ كبير أمام الذين كانوا يفضلون النظر إلى اتجاه آخر ، ويفضلون الاستمرار في سكوت تام والتوقف عن تحريك المياه الراكدة وعدم إهانة أحد ، وربما

الاكتفاء بدفاع غير ضار حول الطبيعة "الفرسانية" للإسبان أو تخلفهم بأخلاق الفرسان ، وذلك لتفسير تنوع الموضوعات الشرقية أو موقف الرحمة المسيحية نحو المهزومين .

إن النتائج المحدودة خير دليل على ذلك ، فعندما تثار اسئلة مثل : ما هي الطبيعة الحقيقية لهذه الأعمال ؟ وهل من المعقول أن يضيع مؤلفون على هذا المستوى سهرهم فى مثل هذه الأعمال الطفولية ؟ يجاب على ذلك مثلما حدث فى قصة " ابن سراج والساحرة دراجة " الرائعة ، والتي تم تقديمها بشكل مبتذل ، من خلال وجهة نظر، يُفترض أنها نقدية ، وتم اختزال قيمتها فى أنها تمثل مقدمة للقصة العاطفية الحديثة .

وليس أقل من ذلك قصة "أوتمين ودراجة"(*)، والتي يبدو أنه تم وضعها فى قصة " غوثمان الفارتشى" وذلك لعرض أشياء مثالية مقابل أعمال الغش والاحتتيال لبطل القصة ، ويقصرون أهميتها على المكانة التي تحتلها بوصفها " قصة قصيرة جميلة " .

ومن الأفضل أن نعترف بشكل قاطع أن كل النوع القصصى الموريسكى ظل (مثل قطاعات كثيرة أخرى فى أدبنا) غير مقروء لفترة طويلة من الزمن. ويبدو أنه لم يخطر على بال أحد أن يفكر أنه إذا كانت قد وُجدت القصة الموريسكية فى إسبانيا(وذلك على عكس كل من فرنسا وإيطاليا) فذلك لوجود الموريسكيين، وكذلك لوجود مشكلة دينية وسياسية واجتماعية واقتصادية رهيبة. كذلك لم يخطر على بال أحد قراءة ما جاء فى قصة "عثمين ودراجة" بكل وضوح حول كفاح أفراد فرض عليهم الدفاع عن طبيعتهم الإنسانية بالتقية وممارسة حياة مزبوجة، لقد كان ذلك هو السلاح الذى لم يستطع أن ينزعه المجتمع المسيحى منهم والذى لم يعرف سوى أن يمارس عليهم الإكراه الكامل. لكن من الواضح أنه توجد أسباب للظلم، وأنه من الضرورى أن نتفهم ذلك. إن قراءة متأنية لنصوص موجهة فى تلك الفترة لأقليات ملتزمة تتطلب مجهوداً تفسيريًا له طبيعة خاصة ، والذى ربما يجب أن نطلق عليه "تفسير حديث" (وذلك فى التزامه بالقفز فوق القيود والتناقضات ونقد الذات) . هذا النوع من المهام يشتمل على صعوبات فنية شاقة

(*) Ozmin y Daraja .

فى مجال عملية سياق النص بين الأنواع المختلفة، والذي أصبح من الممكن تطبيقه بعد ثورة المعلومات . والانزعاج الطبيعى الذى يحدث عند تحطيم الهياكل الراسخة والأفكار السائدة والتي لم تكن تمثل أمراً خاصاً بالعلماء فقط ، أو كما قد يقال، رواية حديثة "لناقشات الرهبان" أصبح يعتبر أكثر حسماً وربما أقل عذراً. ومثل هذا الأمر الثابت الذى لا يهتز كانت بخوره تحرق ضمير(اتجاه) محافظ عنيد، والذي كان فى الحقيقة يواصل الاستناد إلى الدمج بين ما هو سياسى ودينى . تحت هذا الاتجاه المحافظ نشأت تلك النصوص .

إن هذا الميراث الأيديولوجى المشين قد أثرلوقت طويل جدا على مفهومنا وموقفنا أمام تاريخنا.إن التفكير بأن فى الأدب الكلاسيكى تم الدفاع عن الكرامة الإنسانية من وراء ظهر"القوانين" وبصورة مستقلة عنها أو أن المسلم أو اليهودى يجب أن يُعترف بهم، يمثل بالنسبة للكثيرين صدمة لا يمكن قبولها من حيث المبدأ.إن ميراثنا يجب أن يكون مهما كان الثمن البركة الأرتوذكسية (الهادئة) والتي رسمها ميننديث بيلايو-Meendez Pelayo، وليس الإعمار الهائج الذى فيه يتصادم بصورة مؤلة العديد من التراثات المتناقضة والتي لها نفس الحق فى أن تنتسب لإسبانيا.

وليس من الصعب أن نفهم كيف ولماذا، ربما كان من الضرورى أن تحدث المقاطعة الكبرى بكاملها والتي تمثل موقفاً تجديدياً خارج شبه الجزيرة ، وذلك منذ منتصف القرن وبنفقة رئيسية من مارثيل باتايون Marcel Batallon وأمريكو كاسترو Americo Castro وجزء مهم فى هذا الموقف التجديدى كان من نصيب مؤلفة هذا الكتاب، الأستاذة ماريا سوليداد كاراسكو Maria Soledad Carrasco ، وهى من مدريد ووريثة تراث ليبرالى نبيل ، وقد اضطرت إلى البحث فى صمت عن مكانها الأكاديمى فى الولايات المتحدة الأمريكية .

إن هذه الدراسات التى بين يدى القارئى هى شهادة على حياة تم تكريسها بالكامل للنشاط التربوى الملتزم ، وكذلك هى ثمرة للنضج الكامل للمؤلفة . وتعالج هذه الدراسات الأصدقاء الأدبية غير البعيدة لهذا الحدث الذى تم فى العصورالوسطى والخاص بالمدجنين والذي مازال يسبب دهشة وانزعاجا فى أوساط معينة فى هذا المجال .

إن المؤلفات تتقدم في الطريق الذي بدأت في دراستها السابقة عن ابن سراج والحروب الأهلية في غرناطة لبيريث دي إيتا Perez de Hita، وهي أعمال رائدة شكلت من الناحية الفنية والفكرية ظاهرة نادرة تيسر على خطى حركة نقدية دقيقة. إنه نفس نوع التأثيرات الإسلامية والتي بصور مختلفة شكلت أصول وطابع القصائد الشعبية الحديثة (وهو الموضوع الذي لم تتم دراسته بعد في أدب العصر الذهبي)، ومن ذلك إلى مسرح المؤلفين الكبار مثل لوبي وكالديرون وكذلك الصغار مثل فيليبي غودينيث Felipe Godoniz أو أولئك المؤلفين التسعة الذين اجتمعوا ليكتبوا مسرحية القمر الإفريقي^(*) والذين لا يمكن اعتبارهم صغاراً لأنه لا يوجد من يمكن أن يوصف بذلك في لحظة ازدهار لثقافة .

وبالطبع فليست هذه اللحظة هي المناسبة لنمدح القيمة العلمية لهذا الكتاب ، ففي كل صفحة سوف نجد نظرة ثاقبة وتطبيقاً للقواعد العلمية الصارمة تضيء وتعيد ترتيب النسبة بين ما هو قديم وما هو جديد وبين ما هو كبير وما هو صغير. إن معياراً تجديدياً سليماً ونكياً ينفذ قطاعات ذات قيمة لا تقدر من أدبنا. ها هي احتفالات المسلمين والمسيحيين، الآن تُقدم على أنها ملتقى غنى وخصب بين الحياة والأدب ، وتضع بين أيدينا مجموعة شديدة التعقيد من خطابات الضمير الجماعي. إن الأدب - وهو يهدف إلى تسليية عامة - يستند إلى شعيرة اجتماعية قادرة على التعبير عن كل لون من ألوان الهموم التي لم تكن تجد في تلك الفترة مساراً آخر تظهر من خلاله : نقصد الخلافات الضمنية التي كانت حتى فترة قريبة تعتبر من الأمور التي لا يمكن التفكير فيها، والتي تحطم وتفتت الفكرة التي استقبلناها عن مجتمع متضامن مع التوجهات الرسمية ، وهي الوحيدة المعترف بها .

إننا أمام واحدة من أفضل الدراسات الأنثروبولوجية الثقافية التي تم القيام بها في الوسط الإسباني . إنه ماضٍ يتم فك شفرته بصورة تحليلية ، ليجعلنا نفهم

(*) *La Luna Africana* .

- مثلاً - المعنى الذى تحمله الأزياء ، وسوف يجبرنا من الآن على التفكير حول أى ذكرٍ لها، مع أننا حتى الآن كنا نمرر الكرام أمام جزئية أن شخصاً ما يلبس زياً إسلامياً أو مسيحياً.

وبالطبع كان يظهر فى كل مكان خلاف فكرى وناقش حاد قد يأخذ شكل وحتى نقد وقائع كان الأدب يمثل جزءاً صغيراً منها. ويغير كتابنا الكلاسيكيون موقفهم عند التعرض لمثل هذا الأمر . وإذا حدث ذلك فإنهم فقط يأخذون على عاتقهم مسئوليتهم الكاملة ككتّاب حيث يستردون قدرتهم فى الحديث لجمهور مثقف كبير، وليس لمجموعة من المتخصصين الذين من الضروري أن يحصلوا على روايتهم بطريقة أو بأخرى. ولقد عاش كل من لوبى وكالديرون وثيربانتيس تحت ضغوط ثقافية وإنسانية قريبة فى حقيقتها من الضغوط التى نعيشها نحن الآن . إن رسالة نقدية مثل التى تقوم بها ماريا سوليداد لا تتمثل فى المهمة المستحيلة الخاصة بدخولنا داخل عقل مؤلف محدد، وإنما فى إبراز ردود الفعل أو التأثيرات العميقة التى يمكن أن يثيرها هذا العمل فى عقل القارئ المتحفظ الذى لديه فى هذه الفترة معلومات جيدة . وهذا يعنى التأكيد على الطابع الكلاسيكى العميق جدا لهذه المهمة التى أخذت شكل واجب يتم القيام به من أجل حركة العلوم الإنسانية والآداب، وليس عبارة عن معالجة تحدد نتائجها مقدماً طرق المعالجة والدارس النظرية الصغيرة التى انتشرت فى المجال الأكاديمى . إن المعايير التى تتبناها المؤلفة تعتبر هيكلية . إنها تقوم بعملية فحص واستقصاء لعلمية الاستقبال وبنفس المقياس الذى استخدمته وتستخدمه دائماً عملية النقد التى لها عمق وسمو حقيقيان . إن القانون غير المرن والمتصلب يطلق عليه - من خلال تلك المقاييس - تواضع فكرى ومجهود خفى صامت ، وانفصال عن كل أنواع الحدة التعبيرية .

وقد حملنى هذا الأمر الأخير، وذلك لكى أنهى هذه السطور، إلى تذكر أشياء منسية ، إما لكونها قديمة أو لأنها معروفة جداً، ولأن هذا الكتاب يقدم فرصة ذهبية مناسبة لإنعاش الذاكرة . إننى أقصد القيمة المستقلة للنثر الأكاديمى كنوع إبداعى معترف به أو شرعى . فى فترات سابقة كان ذلك النثر الأكاديمى هدفاً لأسمى أنواع

التشريف والتكريم ، ويمثل اليوم الفصل الكبير المنسى فى كتب تاريخ الأدب. إن هذا الاتجاه الذى يتميز بالزهد يجبر المؤلف على التخلّى عن استعمال كل ألوان المحسنات البديعية والأسلوبية أو ما قد يُكسب العبارة نوعاً من الغموض المقصود. وانطلاقاً من التعريف الخاص بالكاتب يجب عليه أن يتسم فى نشاطه الإبداعي بسلوك محافظ ، وأن يسهر فى حراسة الأدب .

يمثل النثر الأدبى من ناحية مسئولية جماعية نحو الثقافة ، ومن ناحية أخرى يعتبر تصرفاً كريماً نحو القارئ تحت ظلال قاعدة التعايش الحضارى . إنه فن يتمثل فى المحافظة على الخندق الأخير للتعبير الجيد الكريم، الذى له مضمون ، وفى الوقت نفسه يجذب كل قارئ مستعد لتنمية إحساسه وذكائه . وحتى إن كان الأمر هكذا، فإن النثر الأكاديمى ليس نوعاً متحجراً أو طعاماً تقليدياً عتيقاً، كما أنه لا يعنى تلك الأشكال المتشامخة أو الثقيلة التى تلبس قناع ذلك فى كثير من الأحيان . لقد كان بنيديتو كروثى Benedetto Croce يعرف حركة النقد بأنها "أدب فوق الأدب" ، بل ولو تمت رؤيتها من خلال الجانب الشكلى فإن لها تاريخها وتقلباتها، حيث إنه لا يوجد اليوم من يكتب مثل فييخو Feijoo أو بوسويت Bossuet أو جيبون Gibbon . ولقد حان الوقت لأقول إننا محظوظون فى ذلك ، وذلك من خلال عملية المواصلة التى تجاوزت قرناً من الزمان والتى بدأها مينديث بيلايو وتابعه مجموعة قيمة من الأساتذة مثل رامون ميننديث بيدال Ramon Menedez Pidal ، وأمريكو كاسترو Americo Castro ، وداماسو ألونسو Damaso Alonso ، وكل هؤلاء الذين ساروا على نفس الطريق . ومثلما حدث فى باقى أعمال هذه المؤلفات فإنها تتضمن بكل جدارة إلى ذلك النموذج المتناسك ، وتقدم لنا فى كل لحظة المواهب الكثيرة لعلمها فى لغة واضحة ودقيقة وذات جمال معتدل .

فرانثيسكو ماركيث بيانوبيا

جامعة هارفارد

ملاحظة أولية

شجعتنى مدير قسم مطبوعات جامعة غرناطة على أن أحكى تاريخ هذا الكتاب فى هذه المقدمة . وسوف أبدأ ذلك بالاعتراف بأن الأبحاث التى تم جمعها فيه هى ثمرة ساعات طويلة من أوقات الفراغ . ولقد ظهرت هذه الأبحاث فى شكل انشغال هامشى وممتع بصورة كبيرة، وذلك بسبب الوقت الذى خصصته لها والمتعة التى أحدثتها لى وذلك بعد سنوات طويلة من العمل التربوى والأبحاث الأخرى التى تركزت حول القصة الموريسكية الإسبانية فى القرن السادس عشر. إن التحول من القصة إلى التمثيلية كهدف للدراسة لا يحتاج إلى تبرير، ولكن القارئ غير المتخصص فى هذا الموضوع قد يطلب منى أن أبين ذلك .

سوف أوصل استعمال مصطلح "القصة الموريسكية" (*) وهى تسمية أدخلها مارثيلينو ميننديث بلايو Marcelino Menedez Pelayo كقسم تابع للنوع العام "القصة التاريخية" (**) وذلك ليخص المجموعة الرائعة التى تكونها كل من قصة "ابن سراج" (***) التى ظهرت عام ١٥٦٠م ، وكتاب " الحروب الأهلية فى غرناطة " (****) لـ خينيث بيريث دى إيتا، وقصة العاشقين عثمان وداراجة (****) لـ ماتيوالمان، حيث وضعها داخل حياة غوثمان الفاراتشى (١٥٩٩). إن عنوان "القصة الموريسكية" يضعنا فى تيار التعاطف مع المسلم فى الادب وهو مفهوم يعرفه فرانثيسكو ماركيث بيانويبا فى الصفحات التى تمثل مقدمة لهذا الكتاب ، ويتمثل فى طريقة قصصية قادرة على تجاوز الحدود ، يتم

(*) La Novela Morisca .

(**) La Novela Historica .

(***) El Abencerraje .

(****) Las Guerras Civiles de Granada .

(*****) Historia de los Enamorados Ozmany Draja .

فيها ربط ما هو خيالي-مع التقديم الأدبي لساحة العرض التاريخية المتميزة والتي لها قيمة ؛ لأنها تمثل لحظة الغروب اللامعة للمملكة المسلمة فى غرناطة ونقطة التقاء بين المسيحيين والمسلمين . إن هذه النصوص تعتبر مادة قراءة ممتعة ونموذجية ، ونعتقد أنها يمكن أن تمثل أيضاً حافزاً للتفكير حول الوجود الموريسكى وكذلك التقدير لبعض جوانب الميراث الأندلسى . فى مسرحيات العصر الذهبى التى تعالج مثل هذا الموضوع أو فى احتفالات المسلمين والمسيحيين التى مازال لها رسوخ ووجود كبير، تأخذ ديناميكية المواجهة الحادة بين الفريقين معانى تتعارض مع معالجات أدبية ذات طابع إيجابى، شبيهة بما هو موجود فى القصة الموريسكية والقصائد الشعبية .

إن ملاحظة هذه الازدواجية كانت تمثل أحد الموضوعات التى أقوم بالتحقق منها منذ نشر كتابى الأول عام ١٩٥٦ م ، وكان بعنوان "مسلم غرناطة فى الأدب" (*) ولكى أجمع الوثائق الخاصة بذلك، تابعت التحولات التى طرأت على تلك الشخصية الأدبية فى مسارها ، سواء فى إسبانيا أو خارجها، واتبعت فى ذلك سلوك طالبة دكتوراه . وقررت فى ذلك الحين أن أركز فى أبحاثى التالية جهدى فى المرحلة الأولية لهذا الموضوع. ومع هذا، فقد اعتبرت حينذاك أن الأشياء الجديدة التى يمكن أن أضيفها للنتائج التى قد تم تقريرها قد تكون قليلة ، وهكذا عدت إلى موضوع كنت قد عاجتته فى رسالتى الجامعية والتي كانت عن "ابن سراج وانتشاره" (**). ودفعتنى المرحلة الجديدة إلى فحص مجموعات أوراق خلال أشهر الصيف التى أقضيها فى إسبانيا. واستطعت أن ألس فى هذه المادة آثار طريقة حياة كانت تعطى معنى للتوافق المعجمى بين الصفة "موريسكى" وما تمثله كبطاقة محددة لأساليب أدبية، والاسم الشبيه بها الذى تم تخصيصه للمسيحيين الجدد نوى الأصول الإسلامية . ومن ناحية أخرى ، فإن الظروف كانت مناسبة لطرح جديد كانت الحركة النقدية قد شكلته انطلاقاً من التحليلات المنشورة عن ابن سراج خلال فترة الستينات من قبل باحثين مثل

(*) *El Moro de Granada en la Literatura* .

(**) *El Abencerraje y su difusión* .

فرانثيسكو لوبيث استرادا Francisco Lopez Estrada، وهو أستاذ لا يشق له غبار في هذا المجال وهو لم يتأخر مطلقاً في مساعدتي، وكذلك كلاوديو غيين Claudio Guillen، والذي قدم تفسيراً لمفهوم "القصة التاريخية" حيث ربطها بالوضع الحاضر .

وعندما دعنتى دار النشر تواني Twany إلى تأليف كتاب " القصة الموريسكية " (*) حاولت أن أقدم الحالة التي يوجد فيها هذا الموضوع . كما قمت بتلخيص أبحاثى الأولى ، التي كانت قد ربطت القصة الموريسكية بدوائر اجتماعية وثقافية محدودة . وبينما كان الكتاب فى المطبعة ، ظهر إسهام ضخم يطالب بقراءة القصص الموريسكية كنصوص أدبية ومعاملتها كشهادة تاريخية . أقصد الدراسة التي أعدها فرانثيسكو ماركيث بيانويبا وعنوانها "الموريسكى ريكوتى ومصلةحة الدولة الإسبانية" (**) وكانت بين مجموعة الأبحاث التي تحمل عنوان "شخصيات وموضوعات فى الكيخوتى" (***) والذي نُشرَ عام ١٩٧٥، حيث يظهر فيها بادياً للعيان عمق فلسفى ونقاش سياسى حيث يعتبر التعددية التي ميزت الانواع الموريسكية دليلاً على موقف فكرى متفتح .

إن هذه الصفحات المضيئة التي كتبها ماركيث بيانويبا Marquez Villanueva والكثير غيرها التي ظهرت فى السنوات التالية، كانت كافية لتجعلنى أحس بالشكر والعرفان لناقد تحول اهتمامه بأبحاثى إلى حافز مهم بالنسبة لى . والآن يضاف إلى دوافع هذا الشكر والعرفان قيامه بكتابة مقدمة هذا الكتاب .

وفى ذلك الحين، لا أفهم كيف أننى لم أستطع إكمال مشروع كتابة نسخة إسبانية من كتاب "القصة الموريسكية" . وأعتقد أن السبب الرئيسى لذلك هو الوقت القليل الذى يتمتع به عادة الأستاذ غيرالمتفرغ الذى مازال يقوم بنشاطه الأكاديمى، والسبب الثانى هو الأمل فى أن أوجه اهتمامى إلى أحد الأعمال الدرامية المهمة والتي عالجتها بصورة مستعجلة أثناء الإعداد لرسالتى للدكتوراه . ولذلك بدأت هذه الملاحظة بالحديث

(*) *The Moorish Novel* .

(**) *El Morisco Ricote la hispana razon de estado* .

(***) *Personajes y Temas del Quijote* .

عن أوقات الفراغ ، لأن ذلك لم يكن عملاً إجبارياً وإنما الذى دفعنى للكتابة عن الاحتفالات والمسرحيات هو الفضول ، على الرغم من أننى كنت على وعى بأننى أتوغل فى هذه المجالات ، وبخاصة الأول منها ، بصفتى هاوية لا محترفة . وفيما يتعلق بهذه البدايات فإننى سوف أسمح لنفسى بالحديث عن الذكريات الخاصة بها .

فى نهاية فترة الخمسينيات كنت أحس بنوع من الاغراء نحو مواصلة العمل فى مجال تقديم تقليدى للموضوعات التى كنت قد درستها فى العديد من أشكال التعبير الأدبى . وكان يغذى هذا الفضول صدى فى ذاكرتى "لاحتفال المسلمين والمسيحيين" أقيم فى إحدى القرى الموجودة بشرق الأندلس والذى عشته فى طفولتى كما لو كان رحلة خيالية فى الماضى . ومع ذلك فقد كنت مترددة لعدم إلمامى بالمعارف النظرية والخبرة فى مجال الدراسات العرقية . وقد انتهت شكوكى بعد زيارة عائلية لمنزل اتيا Itzea فى مدينة بيرا ديل بيداسوا Vera del Bidasoa حينذاك تعرفت شخصياً على خوليو كارو باروخا Julio Caro Baroja ، والذى أعتز به كثيراً وسألكه : إن كان يبدو له حماقة ، أن يقوم شخص بدون إعداد مناسب بمعالجة الموضوع الذى أرغب فى أن أبدأ فيه . وابتسم ثم تحدث قليلاً عن المدارس الأدبية ثم أنهى حديثه بأن أهم شىء هو إمعان النظر ، وأن كل واحد عليه أن يجرب إن كان قادراً على أن يفعل ذلك .

حينئذ قررت الاستمرار فى العمل . وخصصت عاماً لقراءة الأعمال الدرامية التقليدية لاحتفالات المسلمين والمسيحيين ، وللملاحظة أمثلة للاحتفال فى أشكاله وأنواعه الرئيسية .

ويوجد بين هذه الأبحاث الموضوع الذى يمثل بداية لهذا الكتاب ، والذى كان أيضاً أول ما تم نشره . ونظراً لحجمه الذى كان يتجاوز الأبعاد العادية لمقال فى مجلة فقد ظهر فى نشرة P.M.L.A الموجودة فى كل مكتبات أمريكا والتى لا تعرف إلا بصورة محدودة فى إسبانيا . ومع ذلك ، فإن بحثى تم اختصاره فى مجلة "علوم اللهجات والتراث الشعبى" (*) والتى ارتبطت بها فى إسبانيا فيما بعد ، وذلك خلال أطول فترة

(*) *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* .

من شبابى. وأعتقد ، بسبب ذلك أن القبول الذى حاز عليه هذا البحث كان كافياً لى
أعتبر أن مجهود هذه الرحلة فى مجال الدراسات العرقية قد تم الاستفادة منه جيداً.
وقد عدت مرة أخرى فى أكثر من مناسبة للعمل بصورة مباشرة فى مجال احتفالات
المسلمين والمسيحيين. وعندما قمت بكتابة باقى الأبحاث الموجودة هنا أخذت فى
اعتبارى بصورة خاصة مجموعة مسرحيات القصور ، حيث إننى أعتبر أنه إذا كان
تأثير الأدب المسرحى واضحاً وجلياً فى خطب التمثيليات التراثية ، فإن هذه التمثيليات
لم يكن لها أدنى تأثير فى المعالجة التى تمت فى العصر الذهبى للعملية التاريخية
الخاصة بفتح إسبانيا ثم حرب الاسترداد. يحدث هذا سواء تم تحويل العملية التاريخية
إلى أسطورة أو عندما يتم استخدامها خلفية لحبكة تقع أحداثها فى إسبانيا الإسلامية ،
والتي يعتبرها الشاعر ومستعموه مرحلة باهرة وغير مقبولة فى آن واحد .

وللكتابة عن المسرحية الإسبانية فى العصر الذهبى كان لدى المعرفة التى لا يمكن
الاستغناء عنها حول الموضوع، ولكن بدون التخصص المحدد الذى يتمتع به اليوم كثير
من الخبراء فى الأعمال الدرامية .

لقد كان شكى الأول يتعلق بالمادة التى أبدأ بها فى هذا المجال : مسرحيات
صغيرة كان من الضروري أن يكون لها حد أدنى من القراء، وذلك منذ أن توقف
تقديمها على المسرح . مع هذا فإن كثيراً منها لم يتوفر لها ذلك الشرط وأدى ذلك إلى
استبعادها، وهذه الأعمال لم يتم جمعها مع أخواتها فى كتاب مسرحيات مخصص
لشاعر محدد، وإنما كان يتم إضافتها فى كتاب عام ويتم طبعها بصورة متواضعة
كأعمال منفصلة. قمت بمراجعة المشروع وقرأت النص على اثنتين من صديقاتى ، وهن
من الخبيرات فى دراسة مسرح العصر الذهبى، وكان من حسن حظى أن وجدت فى
مادة شيقة ومعالجة مناسبة، وهذا شجعتنى على المواصلة فى هذا الطريق الذى لم أكن
قد تركته. لن أستطيع أن أوفيهما حقهما فأحدهما هاناى بيرجمان، والتي يذكرها
بإعجاب المتخصصون فى النوع المسرحى المعروف بالمهازل القصيرة ، وقد رحلت عنا
فى سن مبكرة . أما إيليس أم بولين، فإنها تواصل تخصيص جزء من وقتها الثمين

لقراءة ما أكتبه، حيث تقدم لى دعماً ونصائح ونقداً. وفى السنوات الأخيرة تمتعت بالمساعدة الجغرافية الخيرة للسيدة سيليا سيثموك .

وإذا كنا قد دخلنا فى مجال الاعتراف بالفضل ، فإننى يجب على أن أتوقف فى التقديم لهذا الكتاب ، لأ تذكر بعض الأشخاص الذين ساعدونى على مدى حياتى فى التغلب على الانطوائية والكسل لمواصلة الطريق . إلى أمى، أنا جراثيلا أورغويتى دى كاراسكو، وقد كانت تبدى فيما يخص عملى أملاً وحساسية أكثر منى بالإضافة إلى أخواتها وأبناء أعمامى وأبنائهم . وفى هذه الناحية من المحيط الأطلنطى : ماريا لويسا أورغويتى دى أنغولو، وأبناؤها وأحفادها ، وعائلة أويخينيا فلوريس وأخواتها وهى الأسرة التى تبنتنى أنا وأمى، وزملائى فى الدراسة ، بعضهم قد مات مثل ريمونداس سايرس ، وأصدقائى الأمريكان غيرالمتخصصين فى الدراسات الإسبانية، ممن ساعدونى على أن أثبت أقدامى (الأب جوهان ك دالى، هوارد وماكسين فلوان، ويورتون بولين) ، وكذلك مجموعة العائلات الصديقة التى تقيم فى نيويورك منذ الحرب، ويمثلهم هنا تيريزا وبدرو ايسكوبال ، وكارمن دى زولويتا، ومرسيدس سلفادور د. دى توريس، وخايمى بيسونير.

والآن جاء دور فريقين عزيزين: الزملاء والتلاميذ. ويؤسفنى أننى لا أستطيع التصريح بأسماء التلاميذ وكذلك أغلب زملائى فى العملية التعليمية ، وإن كنت أرى وأتذكر بعين البصيرة أعضاء ذلك الفريق، والذى يتجدد كل عام، بوجوههم المنتبهة أوالشاردة وهم يسمعون ويتحاورون ويعبرون عن فضولهم وتعبهم وتأثرهم. وأطلب من الزملاء الذين سوف يقرعون هذه المقدمة أن يحسوا بأنه قد تم تقديمهم عندما أوجه شكرى لنقاد عظماء ، الذين يعرفون أن يكونوا أساتذة، وناصحين وأصدقاء لزملائهم وتلاميذهم: فى جامعة كولومبيا، وأبى الروحى غونثالو سوبيخانو، وفى هونتير كوليج والغرابويت سنتر فى C. U. N. Y، خوسيه أوليبىو خيمنث ، والذى عملت معه لمدة عشرين عاماً وكان بيننا تعاون مخلص .

ولا أريد أن أنهى هذه القائمة من توجيه الشكر، بدون أن أعبر عن امتنانى وشكرى لقسم النشر بجامعة غرناطة ومديره مانويل باريوس أغيليرا، وذلك لدوره فى

طباعة هذا الكتاب الذى بين أيديكم. وليس هذا هو المعروف الأول الذى أُدين لهم به ؛ فقد نشروا لى طبعة جميلة أخرى من كتاب "مسلم غرناطة" والذى كتب مقدمته خوان مارتينث رويث ، وهو الباحث المثالى الذى قدم لنا الكثير حول الحياة العامة للموريسكيين . وأنهى هذا الجزء ببعض الإيضاحات حول الطريقة التى تم بها إخراج هذا الكتاب. فى المقام الأول يجب أن أذكر أننى قد امتنعت عن تحديث الجزء الخاص بالبليوجرافيا ، حيث إن كل دراسة قد تمت صياغتها بناء على المعلومات التى وصلت إلى أثناء كتابتها. كذلك فقد امتنعت عن تغييرالنص، حيث إننى أعتقد أن أكثر المقالات تواضعاً له شخصيته الصغيرة وتجانسه الداخلى ، والذى يجب ألا يتغير على مر السنين. وأظن أنه يوجد بين الأبحاث انسجام وتوافق وذلك فيما يتعلق بوجهة النظر، وإن كان يتم التعبير عن ذلك بلهجة متباينة، وإن اختلفت الأبحاث فيما بينها من حيث النقاط التى يتم إبرازها. كذلك يجب أن أنبه إلى أننى لم أؤحد الشكل الطبوغرافى الخاص بالهوامش ، وأننى كنت أعمد فى كل مقال على وجهة نظر دار نشرالمجلة التى ظهر فيها.

وفىما يتعلق بطريقة تجميع المقالات فقد تركت الترتيب وفق تاريخ النشر، واخترت تنسيقها لأسباب موضوعية. والجزء الأول يتكون من المقالات الخاصة بمسرحيات القصور وإن كان أحد هذه الأبحاث يعالج الاحتفال من خلال انعكاساته الأدبية .

بعد ذلك تأتى مجموعة أبحاث ثانية تتكون من أربع دراسات وتعالج بصورة ما دور مجموعة القصائد الشعبية الحدودية والموريسكية فى تكوين النماذج الدرامية التى أعالجها. وتتكون مجموعة أخرى من الأبحاث من تحليل لمسرحية ومعها فرضية غير عادية أو معروفة وكذلك مقال أكثر قصراً عن صياغة جديدة للمسرحية نفسها .

فى البحث قبل الأخير، وهو مستقل عن الأبحاث الأخرى ، قمت بتحليل حالة غريبة من التعاون بين تسعة كتاب مسرحيين .

وينتهى هذا الكتاب بالدراسة التى تأخذ شكل نتيجة وعنوانها "المسرحية الموريسكية عند لوبى دى بيغا" وهى التى لم تنشر من قبل ، لكن تم إلقاؤها فى مارس

عام ١٩٩٤ فى محاضرة بمناسبة انضمامى للاكاديمية الأمريكية للغة الإسبانية. وأود أن أعبر عن شكرى لهذه الهيئة ولديرها السيد / أودون بيتاثانوس بلاثيوس ، وكذلك لترحيبه؛ مما أجبرنى على القيام بعملية رصد وعرض وجهة نظرى فى أحد مجالات بحثى المفضلة. وعند مراجعة هذا العمل قبل تسليمه للمطبعة، لم ألس النص تقريباً، ولكنى قمت بتوسيع الملاحظات وذلك لأذكر الإسهامات النقدية الجديدة، مثل كتاب توماس إى . كاس Thomas E. Case " لوبى والإسلام " (١٩٩٣) (*) ، على الرغم من أن هذه الإسهامات قد نشرت أو وصلت إلى يدي بعد كتابة وقراءة تلك المحاضرة .

(*) *Lope and Islam* .

القسم الأول

الاحتفال

الفصل الأول

المظاهر الفولكلورية والأدبية لاحتفال " المسلمين والمسيحيين " في إسبانيا (١٩٦٣)

ما زال ما يعرف « باحتفال المسلمين والمسيحيين » يزدهر في كثير من قرى شبه الجزيرة (الإسبانية) وكذلك أمريكا اللاتينية ، وذلك كجزء ثانوي من الإبداع الأدبي، وأيضاً وإلى حد ما بجوار التقاليد المحلية الريفية. وتمثل هذه الاحتفالات ملتقى غريباً وطريفاً بين العديد من طرق اللعب والاحتفال والعمل المسرحي التي كان لها وجود في بلاط إسبانيا إبَّان حكم عائلة أوستريا Austrias ولا تزال توجد مندمجة في التراث الشعبي، وبصورة خاصة في القرى في ما يعرف باحتفالات قديس القرية. وقد تعرض الدراسة الكاملة لهذه الظاهرة وجهات نظر جديدة حول هذا الأمر. حيث يمكن دراسة الاحتفالات من خلال نظرية رامون ميننديث بيدال Ramon Menendez Pidal التي تعتبر الطابع «التراثي- التقليدي» خاصة أساسية للنشاط الإبداعي للشعب الإسباني. ومن ناحية أخرى، يمكن تحليل هذه الاحتفالات تبعاً للتفسيرات الحديثة للماضي الإسباني، حيث إن هذه الاحتفالات تعبر عن نظرة ساذجة لتاريخ إسبانيا، الذي يأخذ من خلالها شكلاً محدداً يتمثل في صورة المسلمين والمسيحيين وهم في حالة مواجهة . ولهذا الموضوع حضور قوي وحقيقي في اللحظة الراهنة ، حيث أثارت الكتب العظيمة التي نشرها مؤخراً أمريكو كاسترو Americo Castro^(١) هذه التفسيرات ، التي تم فيها التأكيد بصورة جديدة وعميقة على معنى الصراع الطويل بين المسيحية والإسلام على أرض شبه الجزيرة .

وتحتاج هذه الكتب ووجهات النظر الأخرى الممكنة إلى عرض مسبق ينسّق ويختصر البيانات والمعلومات المبعثرة في العديد من الأعمال البحثية وكذلك الجهود

الجديدة التي تضع خصائص لمظاهر محددة لهذا النوع من التمثيليات . ويتطلع هذا المقال أن يقدم إسهاماً مفيداً وإن كان محدوداً ، حيث يهدف إلى تقديم نظرة عامة للوضع الحالي لهذا اللون من الاحتفال فى إسبانيا، وبعض الاعتبارات حول ذلك فى الماضى ، وكذلك نقاط الالتقاء التي حدثت فى هذا المجال بين التيارات الفولكلورية والأدبية .

وعلى الرغم من أن جزءاً كبيراً من التعليقات المذكورة فى هذا المقال يتم على أساس الملاحظة المباشرة للاحتفال ذاته، فإن العرض العام الذى أقدمه يمكن اعتباره ملخصاً للجهود التي تمت فى مجالات محددة فى هذا الموضوع من قِبَل المتخصصين فى علم الأجناس "الدراسات اللاتينية" والفولكلورية الإسبانية. كذلك فمن الجدير بالذكر أن إسهام روبرت ريكارد Robert Ricard له أهمية كبرى، فهو أول من قام بأبحاث حول أصول تلك الاحتفالات وجمع مادتها البيبليوغرافية ، وأخذ فى اعتباره كل الأعمال المنشورة التي يمكن أن تكون ذات أهمية لدراساتها^(٢).

وتتطلب أبحاثى حول الماضى الخاص بالاحتفالات إلى حد ما من أبحاث هذا الباحث الفرنسى العظيم المتخصص فى الدراسات الإسبانية، ولكنها ذات توجه مختلف، فقد بحث البروفيسير ريكارد بصورة رئيسية أصل الاحتفال فى العصور الوسطى وتطوره فيما وراء البحار. فى حين أن هذا المقال يعالج الطرق التي سلكها الاحتفال فى إسبانيا ابتداء من عصر النهضة ، وكذلك التمثيل الصامت الإيمائى والدرامى للمواجهة بين المسلمين والمسيحيين .

الاحتفالات فى الوقت الراهن

ليس من السهل أن نجد تعريفاً مناسباً للعديد من الصور التي يأخذها فى الوقت الراهن هذا الاحتفال فى مختلف أقاليم إسبانيا، والذي يسمى بكل تلقائية وبساطة « مسلمون ومسيحيون ». لكن يمكن القول أنه عبارة عن تمثيلية احتفالية لإحياء ذكرى حرب الاسترداد، داخل دورة التاريخ المحلى للقرية التي تقيمها، حيث يمثل دائماً جزءاً

من احتفالاتها العامة، وله علاقة إلى حد ما بأعياد قديس القرية التي يتقرب له أهلها بالعبادة والتقديس .

ويتمثل جوهر الموضوع فى عملية استفزاز وانتقام ، وعادة ما يقوم المسلمون بعملية الاستفزاز. وعلى الرغم من وجود أشكال أخرى من الهجوم والتحدى ، فإن موضوع ضياع مدينة ثم استردادها هو الأكثر انتشاراً، وفيه يتمثل بصورة كبيرة ماضى الوطن الصغير(الخاص بالقرية التي يقام فيها الاحتفال) مع ماضى إسبانيا كلها. تهدف التمثيلية دائماً إلى تعظيم شأن المسيحيين، وهذا لا يعبر فى أغلب الأحوال عن نية فى التقليل من شأن المسلمين . كذلك ليس من الشائع أن تكتسب الخصومة بين المتحاربين بعداً أخلاقياً. بل على العكس، فإن النموذج السائد يضع وجهاً لوجه فريقين متكافئين يختلفان فقط فى الاعتقاد الذى يؤمن به كل منهما ، حيث ينتصر المسيحيون فى النهاية نتيجة وتأكيداً لصحة عقائدهم . أما التنصرالذى كثيراً ما يحدث للمسلمين فسببه فشلهم هم بدون أن يمثل ذلك حالة من الاستهتار. ويعتمد قرار التنصر فى المسرحية الشعبية على حالة الإحباط التي يشعر بها المسلمون وذلك فيما يتعلق بمفعول الصلوات وسلوك المسلم المخلص ومدى صحتها. لقد قاموا بواجبهم بكل إخلاص حيث ابتهلوا وتوجهوا إلى الله ورسوله، الذى لم يسبغ عليهم حمايته، وفيما بعد، وفى وقت حسم لقاء عسكري ثبت زيف عقيدتهم فى مقابل صحة إيمان المنتصرين . وهذا التفسير يتم عرضه حتى فى الحالات الكثيرة التي لا يرتد فيها المسلمون ، حيث لا يخلو الأمر من ابتهالات دينية يقوم بها زعماء الفريقين، كذلك قد يجرى بينهما حوار يدعو كل منهما الآخر للارتداد عن دينه ، أو على الأقل يؤكد إيمانه وينتقد دين عدوه .

وفى كل القرى التي يقام بها هذا الاحتفال، توجد فكرة أن هذا الاحتفال يتم فى ذلك المكان منذ زمن بعيد كنتيجة وإحياء لذكرى حدث محدد، يتمثل عادة فى انتصار أحرزه أبناء ذلك المكان على معارضيهم فى العقيدة . ويتعارض مع هذه العقيدة الشعبية الخاصة بتعدد الأصل المحلى لتراث المسلمين والمسيحيين أمران أولهما تجانس البنية التي يعرض بها الاحتفال فى كل مقاطعة ، وثانيهما أن العديد من مظاهر الجزء الدرامى تعتمد على تراث وطنى وليس إقليمياً . إن نصاً للاحتفال

مسلمين ومسيحيين - باللغة العامية يعتبر أمراً نادراً، حتى في إقليم إلكانتى Alicante حيث لا يتحدث القرويون عادة اللغة الإسبانية . ومن ناحية أخرى من المعتاد أن يعكس شعر وأسلوب الخطابات بصورة كبيرة لهجة أدبية خاصة بعصر محدد، وذلك إذا لم يلاحظ بصورة واضحة وجود العديد من الموضوعات (الأدبية) المختلفة التي توالى في إسبانيا منذ غروب شمس العصر الذهبي حتى ظهور الشعر الحديث متراكمة بعضها فوق بعض . إن الطابع المثقف أو شبه المثقف لهذه النصوص يشير إلى أن تراث المسلمين والمسيحيين لم يكن وقفاً على التجمعات الريفية، وهى الأمانة على التراث الفولكلورى الإقليمى، وإنما لعب القطاع المتعلم من ذلك المجتمع المحلى - سواء تمثل ذلك فى قسيس مثقف أو معلم يجيد قرص الشعر - دوراً كبيراً فى إعداد الخطابات التي تستعمل اليوم ، على الرغم من أن تدخله قد اقتصر بصورة عامة على إعادة الصياغة الشعرية من جديد لمشاهد تتكرر بتوافق مدهش داخل نفس الإقليم .

وإذا أخذنا فى اعتبارنا الاختلافات الموضوعية والخصائص الأخرى، يمكن أن نميز فى إسبانيا ثلاثة أماكن جغرافية تنتشر فيها الاحتفالات: الإقليم الشرقى والأندلسى والأراغونى. كذلك يجب أن نضيف نقاطاً أخرى منعزلة فى إقليمى جليقيه Galicia وقشتالة Castilla^(٣) . كذلك يوجد فى البرتغال شكل خاص لتمثيلات "المسلمين والمسيحيين" حيث يطلق عليها «لاموريسما» والتي تعنى مع شىء من التجاوز "إسلاميات" -^(٤).

ولقد اكتسب هذا التراث فى المكسيك Mexico بالقارة الأمريكية تطوراً كبيراً. وتعمقت هذه الاحتفالات فى بعض مناطق بيرو Peru، وأمريكا الوسطى، وكذلك فى الجنوب الشرقى للولايات المتحدة^(٥). فى هذا المقال سوف نعالج بشكل موجز النماذج الثلاثة السائدة فى إسبانيا .

ويوجد حالياً مركز هذه الاحتفالات فى الإقليم الشرقى فى محافظة إلكانتى ويمتد إلى جزر البليار، وبعض القرى التابعة لمحافظة كاستيليون والباثيتى^(٦).

وتمثل قرية " الكوى " Alcoy مركز الإشعاع الأول لهذا اللون من الاحتفال وهى التي لها أكبر قدر من التأثير . ويتم عادة فى مناطق الإقليم الشرقى إنشاء حصن من

الخشب فى ميدان القرية، حيث يتم الاستيلاء عليه بصورة متتابعة من كلا الفريقين المسلم والمسيحى. وتدور أحداث الجزء المقروء من التمثيلية حول هذا الحصن .

وهذه التمثيلية هى عبارة عما يعرف فى الإقليم باسم «السفارات» ، ولها بنية متوازنة ومحددة بصورة متقنة ، وبصورة عامة يعقد كل جزء من الاثنى عشر فى أيام متتابعة . فعندما يبدأ الاحتفال يكون الحصن فى حوزة المسيحيين. ثم يصل سفير المسلمين ويدعوهم للاستسلام . يتم رفض الإنذار الأخير وتبادل الشتائم وادعاءات الخيلاء والافتخار. وفى النهاية يقوم زعماء كلا الفريقين بتنظيم قواتهم ويتجهون بطلب المعونة من السماء . تنتهى الخطابات بأصوات فرقة الطلقات التى تعنى بدء الاستعراض . وتختلف من قرية إلى أخرى درجة الحرية التى يتقاتل بها المسلمون والمسيحيون ، لكن فى جميع الأحوال فإن ما بدأ كتمثيلية مسرحية - يشارك فيها مجموعة صغيرة من الذين يلعبون أبيات الشعر- يتحول إلى عملية فتح ما يشبه حصنٍ مكونٍ من الألعاب النارية عندما يقوم مئات من المقاتلين بالتدافع والقتال فى الميدان وشوارع القرية فى اشتباك يفوق الوصف مصحوباً برصاص وصيحات وألوان . وتستمر المناوشات التى يتم اختراعها بحرية وتلقائية أو بصورة مسبقة لكلا الفريقين حتى تعلن دقات الطبول نهاية المعركة . حينئذ تصل لحظة انتصار المسلمين الغاصبين، ويعبر عن ذلك بصمت ، وتحدث دائماً بدون خطاب ، حيث يغادر فريق المسيحيين الحصن ويتم احتلاله من قبل الفاتحين المسلمين الذين يرفعون علمهم عليه . والعملية التى تتم فى اليوم التالى هى نفس ما تم فى اليوم الأول، بالطبع مع تغير أنوار مهاجمى الحصن والمدافعين عنه . وفى كثير من الأحيان تظهر معجزة تؤكد انتصار المسيحيين ، ولكن هذا النوع من الأحداث يكون عادة خارج النص المكتوب الذى يقتصر بصورة عامة على السفارات ، وهو مصطلح يخص الجزء المكتوب من الاحتفال فى هذا الإقليم .

ومن الشائع فى مثل هذه الأعمال وجود مواقف تحدى والاستجابة لها وتبادل الشتائم التى تليها، حيث تتكرر ويعبر عنها بصورة مختلفة حيث يتواجه مسلم ومسيحى من نفس الطبقة : الجنود ، المقاتلين ، السفراء والقادة وبالطبع كل من الملك المسلم والمسيحى . وفى بعض الأحوال يدخل العنصر الكوميدي وذلك عندما تتحاور الشخصيات التى تنتمى للطبقات الدنيا، لكن هذا يتم بصورة أقل مما يحدث فى

الأقاليم الأخرى . وبصورة عامة لا يلاحظ وجود نية في تصوير المسلمين في شكل سيئ ، لكن لا يخلو الأمر دائماً من مقاطع تعالج بعض الأشياء التي نشرها التوجه الشرقي للحركة الرومانسية ، حيث ينسب للشخصيات المسلمة ملامح شهوانية وقسوة .

وفيما يتعلق بالأسلوب ، فإن أغلب هذه النصوص الموجودة في الإقليم الشرقي تبين وجود تأثيرات أدبية خاصة بالقرن التاسع عشر موضوعة بعضها فوق بعض، حيث تتبادل نغمة القصائد الغنائية الوطنية لبدایات القرن مع ذكر الأشياء الشائعة والإيقاعات الخاصة بالأساطير الرومانسية، بالإضافة إلى أجزاء تذكر بالقصائد الشرقية للشاعر ثوريا Zorrilla والأب أرولاس Arolas . وفي الاحتفالات التي تقام في قرى غير هامة في هذا المجال يلاحظ في خطبة ما اللهجة - التي يمكن الإحساس بها وإدراكها ولكن من الصعب تحديدها- الخاصة بالأعمال الشعرية التي تنتشر بين الطبقات غير المثقفة. وهذا التنوع في الأسلوب والطابع المتكرر الذي تم الإشارة إليه للشكل الدرامي ، لا يشير إلى تعاون أكثر من مؤلف فحسب وإنما يشير إلى مرونة هذا النوع من التمثيليات . ومن الواضح أن هذه النصوص يتم توسيعها واختصارها تبعاً لرغبة منظمى الاحتفال حيث أنه حتى وقت قريب كان كل جيل من الشعراء على المستوى المحلى يحس بأنه مدعو للإسهام في الاحتفال، حيث كان الشعراء يكتبون الموضوعات التقليدية للسفارات تبعاً للموضة الأدبية السائدة، ويبدو أمراً مثيراً للفضول أن احتفالاً له عمق كبير في التراث يأخذ شكلاً تعبيرياً يتفق مع الأنواع الشعرية المفضلة للمجتمع البرجوازي، فعلى الرغم من أنه في كل قرية غنية كان يتعايش نوع ما من الاستعراضات الخاصة بحياة المدينة مع أشكال من التسلية الخاصة بالإقليم ، فإن القطاع المتعلم لم يكن يحس في كثير من الأحيان بأنه مدعو للمشاركة بصورة كاملة في احتفال تقليدي ، ويستولى على الجزء المهم منه .

ومع ذلك ، فقد حدث هذا في تطور « احتفالات المسلمين والمسيحيين » في المنطقة الشرقية، ليس فقط لأن النص أصبح ذا طابع مثقف وحديث ، وإنما أيضاً لأن تمثيل النهاية يقوم به من يمكن أن نسميهم مجموعات محلية من الهواة ينتمون بصورة كبيرة إلى الطبقة المتوسطة ، فيقلدون قليلاً العبارات الطنانة التي اعتاد بعض الممثلين المحترفين قولها. ولا يسمح هنا بدقات الطبول المتكررة الخاصة بعملية الإلقاء المتبعة

بالمناطق الريفية، والتي تميز على سبيل المثال رقصات السيوف الأراغوانية. على العكس في منطقة إيكانتى يمكن أن يلاحظ أن المشاركين يفهمون الإشارات الأدبية والتاريخية للنص، والتي دائماً تكون صدى للحركة الرومانسية الشرقية، وما بها من مواكب لابن سراج ، وهوريات وبدو الصحراء المتعطشين .

لقد عالجت حتى الآن الجزء الخاص بالمقاطع التي يتم فيها حوار في التمثيلية التي تتم في الإقليم الشرقي، والتي تحتوى بصورة أساسية على مجموعة من النماذج الخاصة بالتحدي ورفض ذلك التحدي. لكن الجدير بالملاحظة أيضاً أنه في كثير من الأحيان يمثل النص الصامت لهذا الموضوع جزءاً أساسياً من الاحتفال، ويتمثل في شكل إيمائى خالص ويطلق عليه اسم «استافيتا» Estafeta وهو عبارة عن جرى سريع متبوع بوقفه مائلة للفارس الذى يتحدى والذى سوف يلقى وهو فى موقف متعجرف عبارات الافتخار والتي تمثل العلامة المميزة للسفارة . ويقوم المبعوث بتسليم لفة ورقية ، يقوم زعيم الفريق المناوئ بتمزيقها أمام الملأ، وبهذا يبقى واضحاً بصورة مرئية وجود العنصر والموضوع الفروسى الذى يمثل جوهر المسرحية الشعبية. وفى الحقيقة فإن هذا الجزء من العرض يمكن اعتباره أكثر الاجزاء قدماً لأنه يشبه الجزء الصامت الخاص بألعاب الغاب الفروسية القديمة الموجود فى البداية ، وكان يستلزم وقفة مائلة وهو عبارة عن تحدٍ صامت بين قادة الفريقين المتواجهين .

ويجب الإشارة إلى أن الجزء الأكثر وضوحاً وروعة فى احتفالات المنطقة الشرقية هو الخاص باستعراض طوابير كلا الفريقين والتي يطلق عليها « دخول المسلمين والمسيحيين » ، حيث تبو فيها بصورة واضحة السمة الإقليمية .

يزدهر فى الوقت الحالى تقليد يقوم على استعراض للأشياء الفخمة والعظيمة، وهو يمثل صورة من الإبداع الجماعى والحقيقى لشعب غنى وموهوب بقدرة تعبيرية فى الفنون التشكيلية. هناك طوابير من الريفيين الخالص، مثل طوابير عمال الزراعة الخاصة بالفلاحين، أو الطوابير التي تمثل أقاليم إسبانيا المختلفة. وطوابير أخرى من وحى التاريخ مثل التي تعود لأتباع شخصية «السيد» أو «عثمان» مثلاً. كذلك قد يوجد طابور يمثل شخصيات موجودة فى الكتب الأدبية مثل الطابور الخاص ببنى سراج

والذى ظهر كتأثير لقصة شاتوبريان Chateaubriand . وفى حالات معينة تشير الأزياء وطريقة التقديم إلى حب المؤسسين لفن الأوبرا . وتمثل طوابير أخرى من الكومبارس لوحات للحياة الحرفية التى تتكون وتتحرك تبعاً للنوع المعاصر جداً ، وبالطبع يوجد بكثرة طوابير الأزياء الإقليمية . ومما يساهم فى رسم الشكل العام للطاوير الخطوة التى يسير بها بالإضافة إلى الموسيقى التى تصاحبه ، حيث إن التراث يستدعى أن تكون خطوة المسيحيين عسكرية فى حين أن خطوة المسلمين تكون بطيئة ومتراخية ، وذلك باستثناء بعض الطوابير الشبابية التى تأخذ شكلاً ملائماً به قفزات وحركات بهلوانية .

إن مصطلح « مسلمين ومسيحيين » يجب أن يفهم بمعناه الواسع ، وبدون العقبات ذات الطابع الزمنى وبما يتفق مع إحساس سازج يقسم الكون إلى فريقين .

وإذا كان نص « السفارات » قد ظل محددًا فى أغلب الحالات فى نهايات القرن الماضى ، فإن دخول الطوابير جعل هذا اللون من الاحتفال مفتوحاً لكل لون من الاختراعات مثل أن ينضم إليها أطفال ونساء . ومن الشائع أن يكون ضمن الفريق المسيحى بعض المهربين^(٧) ، وفى بعض القرى يكون لهؤلاء مدخلهم ويطلق عليه « البضاعة المهربة » وهو عبارة عن استعراض فلاحى قروى ، وفيه يتم عرض فواكه الحقول .

كذلك يأخذ الاحتفال فى بعض الأماكن شكلاً بحرياً ، وفى مثل هذه الحالة يسبق تقديم تمثيلية السفارة^(٨) تصوير معركة حربية وهجوم على الشاطئ .

أما احتفالات المسلمين والمسيحيين فى إقليم أندلوثيا فلها طابع مختلف تماماً حيث لا تحدث فى قرى غنية أو تابعة للمجتمع الحديث ، وإنما فى قرى جبلية بعيدة عن طريق المواصلات . والنقطة الأساسية والمركزية لهذه المنطقة الاحتفالية هى مرتفعات البشارات^(٩) ، لكنها تنتشر فى الجنوب والشرق فى بعض الأماكن فى محافظات ملقة Malaga والرية Almeria ، وتصل فى ناحية الغرب إلى قرية موجودة فى مرتفعات

(*) Las Alpujarras .

قادش Cadiz^(٩) . فى هذا الإقليم لا يمثل الاحتفال استعراضاً لأزياء غريبة وفانتازيا وألعاباً نارية. كذلك فإنه لا يقام كل عام وإنما على فترات طويلة متباعدة ، وتكفل بإقامته السلطات المدنية والكنسية . وجزء من نفقات التكاليف يتم تغطيته من عملية جمع مبالغ ويطلق عليه الاسم المعبر «الفدية» ويمثل أحد أجزاء الاحتفال . وملابس المشاركين تكون متواضعة بصورة كبيرة، فيكفى ذراعان من النسيج الأبيض لتقديم مسلم وتمييزه ، أما فى الفريق المسيحى ففى كثير من الأحيان تكون ملابس الحرب بدلاً عن سترة الفارس . لكن الذى يعطى لهذه الاحتفالات الشعبية جمالاً فريداً هو الجمال والقوة التى يثيرها منظر الجبل ، والذى كان مسرحاً فى الأزمنة البعيدة لآلاف الوقائع الفروسية بين المسلمين والمسيحيين الذين كانوا يعيشون فى تلك المناطق، وفيما بعد كان مسرحاً للأحداث الدموية لثورة الموريثيين. وتمثل النصوص التى تم جمعها فى العشرين عاماً الأخيرة أهمية كبرى بالنسبة لهدف هذا المقال . وقد تم الاحتفاظ ببعضها فى صورة كشاكيل مكتوبة بخط اليد، والبعض الآخر تم تجميعها بفضل ذاكرة السكان المثيرة للإعجاب الذين قاموا بدور هام فى المسرحيات الشعبية .

البنية الأكثر انتشاراً لتمثليات قرى البشارات تختلف عن الخاصة بمنطقة الشرق حيث لا يتصارع فيها المسلمون والمسيحيون على الاستيلاء على حصن ، وإنما تأخذ عملية الاستفزاز التى يقوم بها المسلمون صورة هجوم على موكب دينى ويستولون على تمثال قديس القرية. وعادة يقوم المسلمون بحمل القديس إلى صومعة يتوجه إليها المسيحيون فى اليوم التالى لاسترداده . وكنهاية للأحداث كثيراً ما يتحول المسلمون إلى المسيحية حيث يتم استخدام الخطابات المعدة مسبقاً . وكلا الهجومين يسبقه تحدٍ وتبادل عبارات الافتخار الخاصة بالاحتفال وكذلك الابتهالات الطويلة وإلقاء الخطب. كذلك يتم إدخال عبارات المدح التقليدية والدعوات الموجهة لقديس القرية. ومن الشائع أن يتم الاتفاق على مبادلة صورة القديس بأسير له مكانة، وألأ يفى المسلمون بالعهد المتفق عليه . كذلك يوجد الكثير من الإشارات الكوميديّة والتى يقوم بها بصورة رئيسية «المسلم الصغير» .

وتحتفظ النصوص المنشورة للتمثليات فى هذا الإقليم بجزء - وربما فى بعض الحالات يتم ستحداث ذلك فنياً وبشكل متكلف ومبالغ فيه - من النغمة الخاصة بالمسرحية

القديمة للمسلمين والمسيحيين. حيث تسود فيها الأشعار الشعبية والريدوندياس ، وهى مقطوعة تتكون من أربعة أبيات ثمانية المقاطع وقافية ذات حرف ساكن ، والتي كثيراً ما تكون غير متقنة ، لكنها بصفة عامة مليئة بالحماس . ومن المستبعد أن تكون أغلب هذه الأعمال قد كتبت من حيث المبدأ كخطابات احتفال، حيث يوجد فيها إشارات عن شخصيات لا تلعب دوراً فى الأحداث ، بل وترسم بعض حبات ثانوية بصورة مجملة .

إن هذا التنوع فى الحركة الدرامية وبقاء جزء من الأحداث مقتضبا لا يشير فقط إلى أن النصوص قد انتقلت من مكان إلى آخر، بل يدل على أن إحدى الطرق المستخدمة فى هذه المنطقة كانت تتمثل فى تكييف أجزاء من مسرحيات أو مجموعة من الأبيات الشعرية وتوسيعها متبعين فى ذلك أسلوب الأسطورة التاريخية الرومانسية . ومن البديهي أنه فى بعض الحالات تم دمج أحداث ذات أصول مختلفة ، حيث لا يتباين فقط الأسلوب وإنما أيضاً الأسماء الموجودة فى كل جزء للأشخاص الرئيسية الممثلة لكل فريق .

إن من يعرف بعمق مجموعة المسرحيات المتعلقة بحرب الاسترداد والصراع ضد الأتراك فى القرن السادس عشر ربما يستطيع أن يجد أصول هذه النصوص^(١٠) . أما أنا فقد استطعت فقط التعرف على جزء من التمثيلية التى كان يتم تقديمها فى قرية بيناموكارا Benamocarra (ملقة) فى بدايات هذا القرن . فى هذه القطعة عندما يعطن المسلم تحديه للمسيحيين يقرأ اوكتاباس رياليس وهى مقطوعة من ثمانية أبيات بها أحد عشر مقطوعاً وقافية ذات حرف ساكن وهى مأخوذة من أشعار المبارز المسلم الشهير طارفى ، وذلك تبعاً لنص مسرحية «انتصار دعوة مريم أو فتح غرناطة»^(١١) ، وهى مسرحية مجهولة المؤلف، ومن الضرورى أنها كُتبت فى نهاية القرن السابع عشر. وفى بدايات القرن التاسع عشر- أو قبل ذلك - ربما يكون قد بدأ تقديمها كل عام فى غرناطة للاحتفال باستيلاء الملكيين الكاثوليكين على المدينة^(١٢) . وسوف نتعرض فيما بعد لهذه المسرحية التى من المحتمل أن تكون النص المسرحى لصراعات المسلمين والمسيحيين الأكثر قرباً من نوق الشعب الإسباني .

(*) El Triunfo de Ave María o Conquista de Granada .

والجزء الذى انتقل للتمثيلية الشعبية المذكورة يشمل بالإضافة إلى التحدى صلاة قصيرة لغارثيلاسو، البطل المسيحى ، والحوار بين الخصمين الذى يسبق القتال .

إن منطقة الاحتفال التى لم تعالج حتى الآن هى الخاصة بإقليم أراغون الأعلى، وإن كانت تصل حتى جنوب ضفة نهر الايبيرو، وقد تسرب ذلك التقليد لمحافظة سورية ، وكوينكا، وقطالونيا العليا وإقليم الباسك^(١٢).

فى هذه المنطقة تحتل تمثيلية المسلمين والمسيحيين مرتبة تالية للاحتفال بقديس المدينة وذلك من حيث الأهمية. وفى الحقيقة فإنها تمثل أحد أجزاء رقصة السيوف ، وهى عمل مسرحى شعبى تقليدى خاص بذلك الإقليم . وتحتوى على رقصات تقليدية، مثل رقصة السيوف ورقصة العصى، والعديد من الحوارات والمناقشات. فى هذه المناقشات كثيراً ما توجد الفقرة الخاصة بالمسلمين والمسيحيين والتى تسمى «جندية» أو «تركيا» أو «إسلاميات» ، وفى حالة واحدة على الأقل أطلق عليها الاسم المعبر جداً «المسلمون والمسيحيون». إن هذا النوع لا يتطلب أعدادا كبيرة من المقاتلين، وإنما يتكون كل فريق من قائد ومجموعة قليلة من الشخصيات ، وبين هؤلاء قد يوجد الملك أو ربما الملكة المسلمة والتى عادة تكون أول من يتحول إلى المسيحية . وأيضاً يمثل الفريق المسلم فرد واحد وربما يتكون من أحد الفرق الراقصة ، حيث يشير إلى هزيمته فى الحركات النهائية للرقصة. فى بعض القرى قد يحدث أمر لطيف يتمثل فى أن الذين يدعون مسلمين يلبسون الزى القديم الخاص بالإقليم، أما المسيحيون فيلبسون الزى الحالى للفلاحين، وهذا يعنى أن المسلمين ينتمون أو يمثلون العالم الوثنى أو الماضى السابق على المسيحية للمنطقة. وفى رقصات السيوف التى بها خطبة ، يأخذ المسلم شكله التقليدى لكن فى صورة بدائية جدا . وأسلوب إلقاء الشعر يكون قروياً بصورة كاملة وينضبط مع إيقاع الدقات المتكررة .

وكلا من كبير الخدم ورئيس الرعاة وهى من الشخصيات الأساسية فى أى رقصة السيوف ، تبدو كشخصيات هامة فى الفريق المسيحى .

وإذا تم حذف الرقصة أو اللعب بالعصى - وهو عنصر أو جمال وقوة غير عادية ولكنه فى الحقيقة بعيد عن موضوعنا - فمن الضرورى الإشارة إلى أنه فى هذه الحالة

تبتعد التمثيلية الأراغونية «للمسلمين والمسيحيين» كثيراً عن تقديم استعراض مشرق وقوى، بل وتفتقد الطابع الدرامى حيث تمثل فى الحقيقة نقطة التقاء بين أشكال إلقاء الشعر والتمثيل . وفى بعض الحالات تقتصر التمثيلية على حوار بين مسلم ومسيحى وفى أحيان أخرى يقوم ملك وشيطان بتقديم موضوع الجدل . ولا يتم دائماً المحافظة على البنية الموازية «للسفارات» حيث أن استفزاز المسلمين قد يتمثل فى محاولتهم إعاقة إقامة الشعائر الدينية. ويعيداً عن التعادل بين كلا الفريقين فى مستوى الفروسية، فإن لعبة السيوف تخصص للمسلم دوراً غير مقبول إلى حد ما وفى كثير من الأحيان يكون مهملأ. ولا يعطونه الفرصة ليعيش لحظة الانتصار كما أنهم لا يطفون من وقع هزيمته حيث يبدو مشوشاً ومرتبكاً أمام الأدلة العليا للمسيحى أو بظهور قوة خارقة. وداخل حدود هذه المنطقة لانتشار الاحتفال يقدم بصورة بسيطة رمزاً ما لهوان الشعب المسلم^(١٣) .

ويعطى الشكل الدرامى لرقصات السيف فرصة لخطابات طويلة، مليئة بمادة تاريخية أو عقيدية، لكنها أيضاً تشتمل على مزيج من التهديدات وعبارات الافتخار الخاصة بالموضوع. وكل هذا يحدث - بالتناوب مع أوصاف مرتجلة لحياة القرية - وينتقل وبصورة طبيعية جداً من المستوى الشعبى جداً إلى لون من التدقيق الذى يشير إلى الأصل الثقافى وربما الكنىسى لهذا النوع المسرحى. لكن هذه المقاطع لا تحمل - تبعاً لفهمى المتواضع - ملامح الحركات الثقافية الخاصة بالقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولكن تعكس بلاغة خاصة بتلك المسرحيات المتأخرة التى تمزج، بدون أى اهتمام بالجودة ، بين موضوعات ونماذج شائعة خاصة بالعصر الذهبى .

وكان الجزء الأكبر من الموضوعات التاريخية التى تم إدخالها مثل - إلغاء ضريبة مائة الفتاة - يمثل أيضاً مادة لكثير من المسرحيات .

وربما لا يكون من قبيل المغامرة التأكيد بأن موضوع رقصات السيوف هو الصراع بين قوى الخير- والى يمثلها الدين المسيحى- والقوى التى تخدم الشر. ومن بين هؤلاء يوجد من حين لآخر المسلم ، لكن فى بعض الأحيان تكون المعركة مع منافسين آخرين كالرعاة أو الشياطين . ومن الشائع الحديث عن الأتراك أكثر من

الحديث عن المسلمين، بل وقد توجد إشارات عن العالم الجديد، وفي أحد الحالات قد يطلقون على الكفار الذين يلعبون دوراً في رقصة السيف اسم «المستبد»^(١٤).

ومن المفيد أن نتبه أن كثيراً من النصوص الخاصة بالمنطقة الشرقية وبخاصة بمنطقة البشارات أيضاً لا تميز بصورة واضحة بين الأتراك والمسلمين، وهذا يعكس لونا من التداخل في الموضوعات، وهو أمر شائع جداً في المسرح الإسباني .

وأقل من ذلك شيوعاً إدخال عنصر الهنود الحمر في هذا المجال الواسع من الكفار، على الرغم من أن هذا لا يعتبر أمراً معتاداً في المسرح الدينى للعصر الذهبى ونجده على سبيل المثال في مسرحية « وعاء المودينا»^(*) لكالديرون .

وبشىء من الدقة وداخل المجال الفولكلورى يمكن القول إن الطابع العام الذى يأخذه الفريقان اللذان يقوما بدور الكومبارس فى استعراضات المنطقة الشرقية يشير إلى نفس الاتجاه من حيث تصور قوى الخير والشر، لكن يمكن أن يقال إن فى المنطقة الشرقية وإقليم الأندلس يمثل المسلم قبل أى شىء دور «الغازى»^(١٥). وعلى العكس من ذلك ففى مقاطعة أراغون العليا، وعلى الرغم من أن العنصر التاريخى يعتبر ثانوياً، يبدو أنه مازالت ذكريات الموريسكى المقهور باقية والذى كان وجوده يمثل سبباً للاضطراب ومدعاة دائمة للريبة والشبهة .

نظرة إلى الوراء

إن كتابة تاريخ احتفالات «المسلمين والمسيحيين» فى إسبانيا يمكن أن تكون مهمة شاقة ومن المحتمل عدم إمكانية البدء فيها بدون القيام بأبحاث متأنية فى العديد من الأرشيفات . لكن من الممكن الإشارة إلى بعض مراحل الطريق الذى سار فيه هذا النوع من التمثيليات الشعبية ، وذلك بدءاً من العصور الوسطى التى شهدت أصوله كانعكاس لوضع حقيقى يمثل بداية لنهايته السعيدة .

(*) EL Cubo de La Almudena .

وعندما قام روبرت ريكارد بدراسة أصول الاحتفالات جمع معلومات شيقة جداً عن نوع الاحتفالات الفروسية التي كانت تقام في العصور الوسطى ، ليس فقط في إسبانيا وإنما في دول أخرى في أوروبا. في هذه الحالات يلتقى فريق مسيحي وآخر يمتنى حيث يتم طبعاً هزيمة هذا الفريق الأخير. إن هذه الحفلات التتكرية أو المهازل كانت تعرض، من ناحية، الاختلاف بين الأزياء والشعارات المثلثة لثقافات متناقضة ، ومن ناحية أخرى كانت تقوم بمهمة إشعال حماس الفرسان ورفع حالتهم المعنوية^(١٧).

وفي الحالة الخاصة بإسبانيا، فإن ألعاب الفروسية ، التي اعتادوا على إقامتها خلال الفترة الأخيرة من حرب الاسترداد، ساهمت - كما أشار تشارلز أوبرون بصورة موفقة - في إثراء النشاط الدرامي الناشئ والذي سوف يسهم بعد ذلك بسنوات في إنشاء المسرح^(١٧). وفي الأراضى الأندلسية - حيث كان الفارس الذى يقيم على الحدود يعيش صراع إسبانيا في العصورالوسطى وقد اقترب من نهايته كواقع وكموضوع أدبي - كان من الشائع إقامة مسرحيات فروسية في بداية أو نهاية عرض يقوم فيه الفرسان بألعاب حربية وفنية. حيث تأخذ بنية الاحتفال شكل تحدٍ في البداية من قبل المسلمين ثم بعد ذلك استسلامهم وتحولهم إلى المسيحية، ويتم مزج ذلك بالألعاب العصى. بهذا الشكل أخذ التنافس في تدريبات الفروسية - وهو الأمر المميز جداً لذلك الإقليم - معنى رمزياً وذلك بعد أن بقى مدمجاً في الإطارالدرامى الهش للتمثيل الصامت . وهذا المعنى لم يكن يمثل إحياء لذكرى ، مثلما يحدث في الاحتفالات الحالية، وإنما كان يعبر عن صراعات معاصرة ورغبة في تحقيق السيطرة بشكلها المادى والروحى على الشعب المسلم . ومن الأمورالعجيبة أن في هذه المسرحيات، وكذلك في القصائد الرعوية الدرامية لعصر النهضة بقى بدون تحديد واضح الحد الفاصل بين عالم الخيال وعالم الحقيقة، لأنه يمكن أن يحدث أن زعيم قشتالة يمثل نفسه، في حين يقوم فارس آخر من قشتالة بتمثيل «دورالملك المسلم» . لكن في جميع الأحوال كانت المسرحية تقدم " للشخصية - الممثل " شكلاً فنياً للنهاية التي يتمناها للصراع الذى كان يمثل سبب وجوده كجندى يرباط على الحدود. لقد تحولت المسابقة الفروسية إلى استعراض، لكنه استعراض محب للنفس حيث يقدم درامياً مواقف حقيقية لها أهمية كبرى لجموع الإسبان .

وبعد ذلك بقرن من الزمان ، واصل النموذج المسرحى الفروسى للمسلمين والمسيحيين فى شكله الأكثر رقيماً، ازدهاره وبصورة خاصة فى إقليم اندلوثيا .
ومما يدل على ذلك قائمة الاحتفالات التى تم تنظيمها عام ١٥٧١م فى الكلاء دى لوس غاثوليس، وقرى أخرى مجاورة لها، حيث يظهر من جديد لعب بعضى الغاب تم إدخاله من خلال مباراة راقية ، وتقدم هذه المباراة فارساً مسلماً على جواده وقد لبس ثياباً، ووضع على رأسه عمامة على الطريقة الموريسكية ، وهو فى قمة وسامته .

ويكثر فى السرد التفاصيل التى تعكس بصورة رقيقة ذكريات صراعات الحدود ضد غرناطة، فى صورتها الشعرية : الإعجاب بشجاعة المسلم، والصدقة بين القشتاليين والمسلمين، والمعاملة الراقية التى يعامل بها الفارس، و«سجن بنت قاضى تطوان» التى تم تقديمها وهى أسيرة إلى السيدة الدوقة» . وهذا يعطينا انطباعاً بأننا نقرأ نصاً أدبياً، ولكنه لا يعالج أى خيال بل يحكى جولة قام بها ماركيزا طاريفة وزوجته فى أراضيهم ، حيث يمثل التمثيل الصامت بداية أو نهاية احتفال أندلسى تقليدى بما فيه من مصارعة ثيران ولعب بالغاب^(١٨).

إن لعب الغاب الأندلسى تم تبنيه من قبل طبقة النبلاء فى كل الدولة، وتحول إلى لعبة أرستقراطية إسبانية متميزة، حيث يسعد رجال البلاط أن يروا فرسانهم يستعرضون خبراتهم أمام ممثلى الدول الأخرى^(١٩).

إن الزى الموريسكى، وإن لم يكن ضرورياً جداً، فإنه كان المناسب بصورة كبيرة لهذه الرياضة ذات الأصل العربى، والتى تتطلب إجادة كاملة لفن امتطاء الجياد، حيث أن حركتها السريعة وتطوراتها المتوقعة كانت تعطى فرصة لا تقارن لاستعراض الأزياء والملاحة والخفة والنشاط . يتنافس فى ألعاب الغاب فريقان من الفرسان يتكونان بصورة عامة من العديد من الفرق ، التى كان يرأسها أعرق النبلاء، وفى بعض الأحيان يكون على رأسها العاهل نفسه . وكان من المعتاد أن تلبس كل فرقة زياً ينتسب لفترات زمنية أو بلاد بعيدة تقريباً أو تلك التى يرد اسمها فى الشعر: مثل المجرىين، والأتراك، والغرناطيين. إن فخامة اللبس والزينات ، وكذلك الانسجام فيما بينها ورمزية الألوان

والشعارات التي كانت موضع عناية خاصة وتنافس بين النبلاء الشبان، كل هذا تحول إلى مادة أدبية لوصف أحداث الاحتفال. وهكذا تقترب كل من الحياة والأدب بصورة لم يسبق لها مثيل من خلال مجموعة تأثيرات . وإذا كانت هذه الرياضة الخاصة بالقصور ذات الطابع الخاص قد تركت تأثيراً واضحاً في الشعر الموريسكي : ألن يحدث أيضاً أن يختار الفارس الأزياء والشعارات وهو يفكر في القصيدة التي سوف يلقيها والشخصية التي سوف يلعبها ؟

وهكذا فكما أن القناع الأبيي الخاص بالرعاة أو الموريسكي لم يكن يقلل من صراحة شكوى الحب ، كذلك فإن القيام بدور الشخصية الموريسكية لم يكن يخفي شخصية الفارس ، بل على العكس كان يرفع من شأنها لأن كل فارس كان يعبر عن نوقه الشخصي والظروف الخاصة التي يفرضها عليه الشعار وذلك من خلال الثياب التي يتفاخر بها .

ولهذا، فعلى الرغم من أنه كان من العادة أن تنقسم الفرق إلى فريق مسيحي وآخر كافر، فإنه لم يكن شرطاً لهذه اللعبة أن يتصر الأول . وكل الناس كانوا يعلمون أن الكوندي دى سالدانيا أو ماركيز كاريبو هو الذي سوف يحمل الجائزة ، وليس زايد أو سليمي .

أيضاً في أشكال أخرى من التسلية الخاصة بالبلاط كان يمكن أن يحدث أن السيدات والفرسان يمزجون بين أنواع الرقص وإلقاء الأشعار الجيدة وموضوع تقليدي للاحتفال أو مسرحية «المسلمين والمسيحيين» .

ويمثل هذا النوع رقصة بها حوار ، وقد أقيمت في فالنسيا قبل عام ١٥٢٨م حيث وصفها لويس ميلان Luis Milan في كتابه «رجل البلاط»(*) (٢٠) ونقل نص الخطابات الخاصة بها. في هذا العمل، يقوم ثمانية من فرسان مالطة من خلال المبارزة والقتال بإنقاذ زوجاتهم اللاتي أسرهن القراصنة البرابرة . وكما كانت عادة الفرسان الأندلسيين في نهاية القرن الخامس عشر، فقد لعب نبلاء بلنسية دوراً كان يعبر في تلك

(*) El Cortesano .

المناسبة عن ظروف حقيقية وليس كذكرى للماضى ،لأن هجمات القراصنة على السواحل الشرقية كانت مألوفة حيث كان الرعب يشيع عند سماع أية إشاعة عن تهديد بنزول القراصنة^(٢١). إلى أبعد من ذلك ذهب منظمو الاحتفال الملكى الذى أعده دوق ليرما عام ١٥٩٩م للملك فيليبى الثالث فى القرية الشرقية التى تدعى دينيا. وتبعاً لما ذكره المؤرخ لتلك المسرحية الشيقة جداً وهو لوبى دى بيبغا، حيث كانت «خدعة واحتفالاً» وكانت جيدة لدرجة أن المشاهد رأى الجزائر بسورها وسلاسلها. أما الخدعة فتمثلت فى السرية التى تم بها إعداد الهجوم المصطنع، حيث إن الذين كان يعرفون سر الموضوع ابتهجوا كثيراً وهم يلاحظون رعب السيدات وبعض الفرسان وجبن الآخرين «لقد تعهد رجل للملك فى مدريد أن يحمل من الجزائر أسرى فى صورة مجموعات من سبعة أشخاص». ولا تنسى القصيدة أن تذكر معلومة أن السيد خوان دى بيبس هو مؤلف هذه الاحتفالات. أيضاً قيل إن «فرسان يلبسون على الطريقة التركية / أتقنوا أنوارهم حتى فى اللغة» وهذا يثير سؤالاً حول ما إذا كان قد صاحب هذه المعركة المصطنعة خطابات تم إنشادها،على الرغم من أن تطور مضمون الحكاية كان بالضرورة بسيطاً، وأن الجزء الحوارى المنطوق يمكن أن يكون قد اقتصر على صيحات وهتافات .

وفى الحقيقة تم تقديم لقاعين، بدون أن يكون بينها رابط محدد: فى اللقاء الأول يحدث الهجوم والاستيلاء من قبل الفرسان القشتالين على حصن كان يدافع عنه الأتراك. وفى الثانى يعرض النزول المزعوم للقرصان مراد^(٢٢).

أما فى إسبانيا تحت حكم عائلة الأوسترياس ، فقد كانت تتشابه تسلياً البلاط والشعب . ويكفى قراءة أوصاف الاحتفالات الكبرى التقليدية لتلك الفترة وذلك لإدراك النظام الذى يقوم به النبلاء والبلاط من ناحية ، ومن ناحية أخرى سلطات البلدية وجمعيات الحرفيين ، وذلك للإسهام فى زيادة عظمة الاحتفال . كان يمكن عرض اللوحة المتقنة للمسلمين والمسيحيين . حيث تتفق الروايات الشعبية بصورة قليلة مع التقديم الألبى للمسلم المغازل ، لكن على العكس كان الكثير منها يُعتبر بوضوح كمقدمة

لظهور الاحتفالات الحديثة ، وذلك لبنيتها الدرامية. ويمكن أن يفيد كمثال لذلك الاحتفالات التي أقيمت فى طليطلة عام ١٥٢٢ م ، بمناسبة نزول كارلوس الخامس فى برشلونة، وخلالها قام فريقان مكونان من جمعيات الحرفيين بالقتال حول حصن تمت إقامته بهذه المناسبة، ويدافع عنه السلطان التركى بنفسه ، ويأتى الذين يقاتلون تحت قيادته فى ثياب موريسكية^(٢٣). ويمكن القول إنه لكى تصل هذه المسرحية الطليطيلية إلى الحالة الحديثة للمسرحية الشعبية لم يكن ينقصها إلا البنية المتوازية والخطابات الطويلة وتمثيل المعركة لحدث فى التاريخ المحلى . من الضرورى أن تكون هذه الرواية الشعبية، قد أصبحت معروفة بصورة عامة ، وربما يصدق تسميتها بلحمة الاحتفال ، وتنتهى باستعراض للمسلمين وهم مقيدون. وعلى الأقل نعود لنجد نفس البنية فى احتفالات تم إقامتها فى تورتوسا Tortosa عام ١٥٨٥ م بمناسبة رحلة للملك فيليبي الثانى^(٢٤)، وكذلك فى الفصل الثانى عشر من حياة أستيبانيو غونثالث ١٦٤٦ م - Estebanillo Gon-zalez، حيث تم وصف مثال يتفق مع نفس النمط ويقع فى قرية قريبة من سرقسطة.

وفى كل من طليطلة وتورتوسا كان يوجد بالاحتفال جزء يتمثل فى معركة صورية بحرية فى النهر. وهذا التغيير، والذى مازال موجوداً فى العديد من القرى الشرقية ومايوركا، كان قد بدأ منذ القرن الخامس عشر وتواصل سواء على المستوى الشعبى أو الأرستقراطى خلال فترة حكم الأوستريين . ومن ناحية أخرى فقد حققت صورة المعركة البحرية ازدهاراً كبيراً، ومما يدل على ذلك أن مدينة فالنسيا - التى كانت قد قدمت فى السابق فنا ديكوريا لخشبة المسرح متخصصا فى حيل مسرحية للاستعراضات - قدمت فى عام ١٥٨٦ م لفيليبى الثانى عرضاً لموقعة اللبانتو ثم تقديمه على عجلات^(٢٥).

ويدون أن يصل الأمر إلى تقديم مسرحيات أو تمثيلات صامته فقد كان من المعتاد إقامة عروض لمجموعات من الجنود المسلمين والمسيحيين أيام الأعياد فى شوارع المدن والقرى وكان الجنود يروعون السكان بهجماتهم. فى مثل هذه الأحوال ، كان من البديهي أن يمثل تقديم هذه الدوريات أمراً إضافياً وربما يأتى ليعطى طابعا رمزياً للعادة القديمة التى تتمثل فى أنه فى تواريخ محددة تقوم فرق من رجال مسلحين بالسير فى شوارع القرى . هذا التقليد - الذى كان من ناحية أخرى يسهل

إحصاء القوات العسكرية المتاحة - يعود بلا شك أصله إلى عملية الافتخار المتميزة ، والتي تمثل جزءاً مكملاً للاحتفالات الشرقية . وبجانب الاستعراض الملىء بالضوضاء يتم على المستوى الشعبى تقديم المعركة الصورية الراقصة حيث يلتقى الفريقان المتحاربان ، أحدهما عادة يمثل العالم غير المسيحي وكان يعتبر المسلم ممثله الذى يخشى جانبه بصورة كبيرة .

وفى شمال إسبانيا - حيث لا تمثل لوحة المسلمين والمسيحيين جزءاً من الماضى القريب - فإنه من الضرورى أن يكون قد وصل بهذه الطريقة غير المباشرة إلى أن تتمثل فى المسلم الشخصية المبدئية غير محددة الملامح لعدو المسيحي^(٢٦). وهذا يمثل الموضوع المطروح الذى تقدمه اليوم رقصات السيوف لإقليم «أعالى أراغون» حيث يلتقى فيها العديد من تيارات الأدب الشعبى .

وبجانب ألعاب طبقة النبلاء والمعارك الشعبية المصطنعة فقد انتشرت الحفلات التنكرية بالثياب الموريسكية، والثياب الأخرى التى كانت تمثل العديد من كل سكان العالم القديم والجديد. وفى مناسبة ما نلاحظ أنه فى استعراضات بعض الاحتفالات المدنية والدينية شارك مسلمون وموريسكيون حقيقيون - مثلما حدث عام ١٦٠١م - حين صاحبوا ماركيز مونديخار ومعهم «..أعلام وعربة بها موسيقى وآلات أخرى، حيث ذهبوا بها إلى القصر، وقدموا فى الميدان الذى أمامه رقصة السمرعلى الطريقة الموريسكية ، وقد نالت إعجاب الكثيرين»^(٢٧). نعم الكثيرين ولكن من المحتمل أنه ليس بالنسبة للجميع. ولنتذكر الصرامة التى كان يدين بها الأب ماريانا هذه الرقصات . ويثار التساؤل بصورة تلقائية : إلى أى مدى لم تكن المظاهر التى كانت تُدعى - مظاهر أدبية خاصة بالمسلمين - وذلك الحماس لبعض تعبيرات ثقافة الشعب المهزوم لم تكن مناسبة للتوترات واختلاف الآراء حول المشكلة الموريسكية والتى أصبحت قضية منتهية بصدور قرار الطرد. ولقد كتب غريغوريو مارانيون Gregorio Maranon صفحات مضيئة جداً حول الموقف العاطفى الذى تبناه قطاع من النبلاء الإسبان فى هذا الصدد، والذى كان - من وجهة نظره - يمثل فريقاً من نوى الاتجاهات الليبرالية فى

إسبانيا فى القرن السادس عشر^(٢٨). لكن سواء أكان لها علاقة أم لا مع المشاكل المثارة فى إسبانيا فى ذلك الحين فإن «الرؤية الشعرية» للمسلم الإسبانى - وبصورة رئيسية الغرناطيين - وتبنى القناع الموريسكى التقليدى للتعبير عن الغراميات والمنافسات كانت تمثل ملامح البيئة فى أوساط الصفوة واخذت فى شكل أعمال أدبية ومظاهر من السلوك تقوم على اللطف والتهذب .

ولم يكن هنا يمثل اختلالاً فى الإيمان بالمسيحية بل على العكس يوافق الإيمان المسيحى ، وكان يتم تقديمه بصورة صادقة مرتبطا بالاعتقاد الجازم بصحة الإيمان المسيحى وشرعية هدف الغزو . ولا تتعارض مفاهيم الغزو مع مفهوم الخلاص وإنما يأتى إحدهما فوق الآخر وذلك عندما كان النبلاء المسلمون فى كتاب بيريثا دى إيتا أوالعاشقان فى قصة «غثمان وداراجة» للكاتب ماتيو اليمان يتحولون إلى المسيحية ، وتحل مشكلة الخصومة بين كلا الفريقين المتواجهين عن طريق وحدة الإيمان .

إن هذين الطريقتين بقيا بدون امتزاج فى نقطة التقاء ابن سراج وكذلك فى قصيدة غونغورا الشعبية الشهيرة وعنوانها « بين الجياد المنطلقة » . وفى كلا الحالتين قام الفارس المسيحى نو الأخلاق الكريمة عند مواجهته للفارس المسلم المتسم باللطف والشجاعة - بحل المشكلة من خلال تصرف كريم أمام الوضع المأسوى للأسير . وفى معنى مختلف جداً : ألا يمثل إنصاف المهزوم من قبل الشعب الذى غزا غرناطة محاولة لإبراء الذمة ؟.

إن التطلع إلى الانتصارالمادى والروحى على العدو الذى هو موضع إعجاب تكرر بالضرورة مرات عديدة فى التاريخ ، لكن آداب العصر الذهبى استطاعت أن تبلور ذلك فى شكل صافٍ ، داخل نوع فنى له مظهر واضح، ونتج عن ذلك جواهر شعرية صغيرة ذات طابع خاص جداً، والتي من الصعب أن نجد لها مثيلاً فى الآداب الأخرى . وعلى مستوى البلاط ، فقد تعبر بعض الاحتفالات ، عن نفس هذا الشعور . وهذه الرؤية العاطفية هى التى مازالت تبدو فى كثير من الاحتفالات الحالية «لمسلمين ومسيحيين» وبخاصة الاحتفالات الشرقية . وإذا كان جزء من النبلاء الإسبان يتعاطف مع

السكان الموريسكيين أو على الأقل يؤيد سياسة تقوم على التسامح معهم ، فإن هذا لا يمنع أن وجهة النظر التي تعارض أى لون من التسامح قد كسبت أرضية لها على مدى القرن السادس عشر .

إن المشكلة الكبرى التي كانت تعنيها ثورة ١٥٦٨م ، والتهديد الذي كانت تمثله الإمبراطورية العثمانية أضافا حافزاً قوياً لمشاعر الكراهية والريبة نحو أبناء المسلمين. وقد تم التعبير عن العداوة ضدهم في العديد من الأنواع الأدبية، بل وتم كتابة مسرحيات يمكن أن يتم تصنيفها بأعمال دعاية ضد الموريسكيين مثل مسرحية «موريسكى هورناتشوس»^(*) (٢٩) . إن هذا النوع من النشاط الأدبي يبرز حالة معينة من الضمير الجماعي والذي قام الباحث خوليو كارو باروخا Julio Caro Baroja (٣٠) بدراسته بعمق فريد. ويعبر عن نفس هذا الموقف على مستوى التمثيل الشعبي الاحتفالات التي تنتهي بموكب للمسلمين وهم مقيدون، وبصورة خاصة جداً الاحتفالات التي يكون فيها تدخل فريق المسلمين يتمثل في تعكير صفو احتفال دين أو الاستيلاء على التمثال الذي يتم إخراجه في الاحتفال. إن هذا النوع الأخير والذي مازال موجوداً في البشرات La Alpujarra ، كان يوجد في إقليم أندلوثيا عام ١٦٣١م^(٣١)، ولكن كان من المعتاد أن يتم تقديم شخصية الفارس المسلم بصورة كريمة ويتم إعلاء قدره من خلال الشهرة التي كان الأدب يمنحها للموضوع الموريسكى. ومع هذا ففي بعض الحالات وصلت شخصية المسلم إلى تمثيل شخصية العملاق رفيق تاراسكا^(٣٢)، وبهذا يتم الإحياء بضمه بين ممثلي الشر بدلاً من أن يروا فيه فارساً نبيلاً .

وعلى الأقل في إحدى المرات تدخلت ملائكة ضد المسلمين في شوارع مدريد ، وكان ذلك يمثل جزءاً من الاحتفالات المقامة عشية عيد الجسد Corpus^(٣٣) . ونظراً لكثافة النشاط المسرحي للشعب الإسباني في العصر الذهبي فإنه ليس من الغريب أن موضوعاً يمثل أسطورة قومية يتم تقديمه في جميع الطبقات الاجتماعية ،

(*) Los Moriscos de Homachos .

حيث يمكن تقديمه في الاحتفال القروى وكذلك في الاحتفال الذى كان يشارك فيه الملك . كذلك فإن التدرج فى التعقيد الفنى للعرض الذى كان يعالج موضوع الخصومة كان واسعاً جداً. فى هذا الصدد تشير اللغة نفسها إلى العصب العام الذى يربط بين أشكال من التمثيل الصامت والأدبى ، وذلك عندما نستعمل نفس التعبير للحديث عن احتفال أو مسرحية «المسلمين والمسيحيين» .

وتبعاً لما يراه اغوستين دى روخاس، وذلك فى دراسته عن تطور المسرح القومى، فقد ظهرت مسرحيات «المسلمين والمسيحيين بثيابهم وحلهم» فى الفترة السابقة على خوان دى لاكويبا^(٣٤). ويتفق مع هذه الشهادة ما قاله سيرفانتس الذى أكد فى مقدمة «مسرحياته الثماني» أنه فى عصر لوبى دى رويدا لم تكن قد ظهرت بعد تحديات «المسلمين والمسيحيين سواء على الأقدام أو على الجياد». ولا توجد نصوص تسمح بدراسة لحظة البدء فى تكوين هذا النوع الذى ظهر محدداً فى مسرحية لوبى المبكرة وعنوانها أعمال غارثيلاسو دى لايبغا والمسلم طارفى، ولكن ليس من المغامرة افتراض أنه قد حدثت ظاهرة لها نفس الطابع - وإن كانت أقل منها تعقيداً بصورة كبيرة - نقصد الخاصة بإعداد بنية درامية من مادة لاهوتية وعقائدية متنوعة ، وبلغت الذروة فى المسرحيات التى تعالج الأسرار المقدسة . وعندما قام السيد بروسى واردةوير بكتابة تاريخ هذه العملية أثبت أن كلا من الطقوس الدينية وأيضاً الجهة القائمة على الاستعدادات، والشكل الذى يتم به قد أضافوا عناصر رمزية وتصويرية إلى تراث المسرحية التى تعالج الأسرار المقدسة^(٣٥).

ونظراً إلى تعدد الصور التى قام من خلالها كل من النوع الخاص بالبلاط والتمثيلات الصامتة الشعبية بمعالجة موضوع الخصومة بين المسلمين والمسيحيين على مدى القرن السادس عشر، وظهور أشعار شعبية وقصص موريسكية فى نفس الفترة ، فقد كان من الطبيعى أن يجد نشاط تمثيلى كبير كهذا طريقه الأكثر ثراء فى الأدب الدرامى ، ولم يؤثر ذلك عليه سلبياً وإنما على العكس فقد أثرى التمثيلات شبه الفنية . ولكى نوضح حالة هذا النوع فى عصر الباروك من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار ازدهار نوعين مسرحيين لهما علاقة قريبة به .

النوع الأقدم هو الذى عالج موضوع المسابقة الفروسية بين منسلم ومسيحي، مختصراً شكلها الدرامى الأساسى فى أشكال يمكن تمثيلها على خشبة المسرح ، معطياً إياها تعبيراً شعرياً، مع تعميق المعنى الوجدانى الذى عادة يكون لمثل هذه اللقاءات لدى الشعب . من الصعب معرفة إلى أى مدى تم تشكيل هذه البنية بصورة تدريجية أو أن الوصول إلى تحقيقها كان أول إنجاز للوبى دى بيغا. والصحيح أنه فى «أعمال غارثيلاسو» تحول بالفعل التحدى والمعركة بين مسلم ومسيحي إلى مادة درامية. وبالتحديد فإن المبارزة الشهيرة التى تعالجها هذه المسرحية وصلت إلى أن تكون موضوعاً له أصول عميقة فى التراث الإشبانى ويوجد له صدى فى الاحتفالات المكسيكية⁽³⁶⁾ للمسلمين والمسيحيين وكذلك فى تمثيلية بيناموكاراً التى ذكرت سابقاً. وإعادة تكوين تاريخ هذه المجموعة الموضوعية من الضرورى تقديم بعض الملاحظات حول المسرحيات التى تقدم هذا الحدث .

إن مسرحية «أعمال غارثيلاسو» تتكون من أربعة فصول، تدور أحداث الفصلين الأولين فى البلاط الغرناطى وتقدم أحداثاً غرامية تنتمى بصورة كبيرة للنوع الموريسكى، لكنها لن تنتقل إلى التراث الفولكلورى للاحتفال .

فى الفصل الثالث تظهر صورة لمدينة "سانتافى" من خلال مناظر البلاط القشتالى بقوة حماسية تتناقض مع اللوحة العربية لغرناطة المسلمة. أحداث الفصل الأخير تدور حول البطولات الفروسية الخاصة بمرج غرناطة وتبلغ ذروتها باثنتين من الصور ذات الطعم الفروسى الخالص، وهى مأخوذة من الأشعار الشعبية حول حرب غرناطة: الصورة الأولى عبارة عن مبارزة طارفى، والذى يتقدم وهو راكبٌ جواده ويجر وراءه لافتة عليها كلمات "تحيا العذراء" ليتحدى المسيحيين المتواجدين فى سانتافى . والصورة الثانية تحدث عند دخول غارثيلاسو منتصراً، حيث يعود من المبارزة وهو يحمل رأس المسلم وقد وضعها فى رأس حربته . وإذا تركنا جانباً كونها عملاً مختصراً بصورة غير متقنة، فإن مسرحية «أعمال غارثيلاسو» تعتبر مسرحية تقليدية لاحتفالات المسلمين والمسيحيين» حيث يتم فيها تقديم صورة تم تجميلها للصراعات حول غرناطة

والبلاط المسلم، وفي نفس الوقت تمدح القشتاليين كأبطال للإيمان المسيحي. وفيما يتعلق بالأسلوب ، يتمثل التجديد الأهم فى إدخال أشعار شعبية معروفة، ويتم ذلك فى مشاهد التحدى والانتصار^(٣٧) .

وفى قمة نضج فن لوبى خصص لموضوع المبارزة الشهيرة مسرحية «حصار مدينة سانتافى»^(*) حيث ينجح فيها بتفوق فى إضفاء طابع الأخبار الدرامية . ويتم خلال الأحداث التناوب بين المواقف التى تبين الكرم الموريسكى والشجاعة القشتالية ، وتربط بين مناظر الفصول المختلفة شخصية الملكة ايزابيل الكاثوليكية، والتى يقوم القشتاليون ببطولاتهم دفاعا عن شرقها .

ويكتسب العنصر التاريخى أهمية أكبر فى هذه المسرحية منها فى مسرحية «أعمال غارثيلاسو» حيث إنه فى المشهد الأول للمسرحية يتم تشييد مدينة سانتافى ويؤكد على الهدف الذى لا يمكن التراجع عنه والخاص بالاستيلاء على غرناطة، ويتم فى العديد من اللحظات فى المسرحية إظهار الوضع غير المستقر لمملكة غرناطة، مما يؤدى إلى الإحساس بأنها سوف تسقط لا محالة . فى الفصل الأخير، تشير الانتصارات الفردية المتتابة للفرسان القشتاليين ، وفى نفس الوقت انتصارات كارلوس الخامس وفيليبى الثانى، إلى الهزيمة النهائية للمسلمين، والتى يتم الإعلان عنها من خلال الفاما " أى الشخصية التى تمثل المجد" ، ومع ذلك فإن الأمر لا يتعلق باستسلام المدينة ذاتها، ويمكن أن نقول إن الاستيلاء عليها لا يمثل الموضوع الدرامى الرئيسى، وإنما يمثل ذلك المعركة التى يبدى فيها القشتاليون جهدهم وعزمهم، وتبلغ الأحداث ذروتها بالانتصار الخاص بغارثيلاسو على طارفى، وهما شخصيتان تعبّران عن نظرائهما ولكن ليستا رمزيتين. ويمثل انتصار غارثيلاسو العمل البطولى الأخير فى سلسلة من الأحداث الفروسية التى يتم من خلالها تقديم العديد من محاربى مدينة سانتافى بصورة فردية. وبالتالي، فإذا كانت الأعمال المذكورة للوبى تتضمن الجوهر الموضوعى الذى أوجد

(*) *El cerco de Santa Fe* .

الهيكل الفولكلورى الحالى، فإن النية فى مدح الفارس المثالى لا تعد نتيجة لاحقة لتمجيد الفريق الذى ينتمى إليه ، كما يحدث فى الاحتفالات الحالية، وإنما يتم المزج بين المشاعر الوطنية والبطولات الفردية . ويتم التقديم الدرامى لموضوع المبارزة فى شكل أكثر إتقاناً فى المسرحية الثانية ، حيث يضاف الحوار بين المتخاصمين ، وتبادل السباب، الذى يمثل أحد الخصائص المميزة للتمثيلات الشعبية الحديثة .

ولقد قام أحد كتاب القرن السابع عشر بإعادة صياغة مسرحية «حصار مدينة سانتافى» تحت عنوان جديد وهو «انتصار تحية مريم وفتح غرناطة» (*) (٢٨) وعلى الرغم من أن المبارزة مازالت تحتفظ بطابعها من حيث إنها حدث ثانوى فإن هذه المسرحية تقترب من التمثيلات الشعبية «للمسلمين والمسيحيين» حيث يبدو فيها بصورة واضحة أن الهدف من كتابة المسرحية هو إحياء ذكرى الاستيلاء على غرناطة ، وهو انتصار يرتبط بعملية التقديس للسيدة مريم العذراء وإن كان لا يحتاج إلى معجزة . ومع ذلك ، وعلى العكس من أعمال أخرى حول أحداث من حرب الاسترداد ، تركز هذه المسرحية على الإيمان وعلى اجتهاد الفارس الورع أكثر من تأكيدها على المساعدة التى تمنحها القوى الخارقة للمسيحيين .

ويلاحظ أنه على الرغم من أن هذه المسرحية الثالثة ذات مستوى فنى أقل بكثير من مسرحيتى لوبى، فإن تعديل المسرحية تم بشكل يجعلها أكثر استعراضاً وجاذبية لشكل ما من الوطنية الفجة غير الراقية .

لقد اختفت مجموعة المسلمين العشاق ، ويمثل طبقة النبلاء الغرناطيين فقط فتاة محاربة والجبارطارفى وقاضى توريس بيرميخاس، ويكون دور هؤلاء هو تسليم المدينة. واكتسب القشتاليون أيضاً طابعاً من الشجاعة المظهرية إلى حد ما، وبدلاً من تقديم أدبى للمعركة فى شكل فروسى، فإنها تعالج رفع قدر رجولة الإسبان. وأكثر من ذلك فلقد تم إعداد صياغة كاملة للمناظر التى يبدو أنها قد كتبت على ضوء نص لوبى

(*) *El trinufo del ave María y conquista de Granada* .

ولم يبق من الحوار المصاغ بصورة رقيقة والذي استُخدم كقاعدة إلا الجو الحماسي والحاسم وهو ما يمثل الظاهرة الإيجابية الوحيدة . ومن الأمور الغريبة أنه عند الوصول إلى منظر تحدى طارفى، والذي كونه لوبى من خلال أشعار شعبية كانت قد اكتسبت شهرة شعبية كبيرة ، فإن المعد الجديد ابتعد عن البحر الشعرى التقليدى لكى يستعمل مقطوعة شعرية رنانة ذات أبيات ثمانية المقاطع ، وإن كان قد احترم الشكل البلاغى للنموذج . كذلك فقد وسع الحوار الخاص بغارثيلاسو وطارفى ، الذى يسبق المعركة ، بصورة كبيرة وهذا المشهد هو الأكثر نجاحاً فى تلك المسرحية المجهولة وقد وضعه على نمط الأشعار الشعبية .

ويتم إعداد منظر التبادل السريع للتعبيرات الافتخارية بطرافة ، وإن كان ينقصها الذكاء ، أما الوقفة الافتخارية المائلة التى تشير إلى التحدى فتميزت بالسرعة - وهو ما يفسر الشعبية الواسعة التى اكتسبها هذا المنظر فى الفترات التالية. والدليل على نجاح هذه المسرحية ليس فقط أنها أكثر مسرحيات «المسلمين والمسيحيين» طباعة وتقديماً على خشبة المسرح خلال القرن الثامن عشر، وإنما لأنها تمت إضافتها إلى مراسم الاحتفال بالاستيلاء على غرناطة⁽³⁹⁾.

ومن المحتمل أن نوع المسرحية الذى ظهر حول اللقاء الفروسى بين مسلم ومسيحى تم تعديله فى مناسبات أخرى ليناسب احتفالاً محدداً، ففى عصر الباروك تطورت عادة الاحتفال بكل نوع من الأحداث العظيمة بصورة معتبرة . ولقد اكتسبت الفنون المساعدة ازدهاراً لم يسبق له مثيل فى ذلك الحين، وذلك عند استخدامها فى تعظيم وإعطاء معنى رمزياً للاحتفال بالأعياد الكبيرة : مثل حفلات الزواج وأعياد الميلاد الملكية، منح درجة كهوتية لقسيس إسباني، وإحياء ذكرى انتصارها . وقد بلغت عملية إعداد ديكور الاستعراضات الدينية رونقاً وتعقيداً يبرر أفراد دراسة لها . فى نفس المواقف وكذلك فى التمثيلات التى كانت تمثل جزءاً من تلك الاحتفالات، كان توجد دائماً لوحة "المسلمين والمسيحيين" من بين عناصر أخرى مثل الألقعة والرقصات والتمثيل الصامت .

ونظراً لأن هذه الأشكال التمثيلية كانت تعبر عن موضات فنية وأرستقراطية فقد كان مصيرها التحوير والاستبدال من قبل الاتجاهات الحديثة. ومع ذلك ونظراً لأنها

أصبحت تمثل جوانب هامة فى الاحتفالات التى يتم إقامتها بانتظام إلى حد ما، فقد أعطى ذلك لبعض هذه الأشكال رسوخاً لم تتمتع به أشكال فنية أخرى خاصة بالبلاط. وفى هذا الصدد فإن إدخال أى موضوع تمثيلى إلى الأعياد الدينية كان يساعد على استمراره. وبالطبع فعندما كانت القرى والمدن تتبنى رعاية قديس أو القيام بطقوس خاصة بالسيدة مريم ، كان يتم ترجمة ذلك فى شكل إعداد احتفال له طابع مدنى ودينى، وكان من المعتاد أن يحيى ذلك الاحتفال ذكرى انتصار على المسلمين تم تحقيقه بفضل معجزة .

ومن بين الأساطير المتعلقة بهذا الموضوع يوجد الكثير الذى يقص أخبار اكتشافات عجيبة لتمائيل مقدسة والتى يفترض أنه تم إخفاؤها بواسطة القوطيين حتى لا تكون موضع تدنيس وامتهان. ومما لاشك فيه أن الذين كانوا يبحثون بإصرار قد اكتشفوا فى صوامع خربة وأديرة مهجورة مناظر كانت مقدسة فى الماضى ، كما يحدث اليوم حيث مازال المغرمون بالفن الرومانى يعثرون على ذلك .

ولماذا لم يكن هؤلاء يفكرون أن أولئك القديسين ومناظر العذراء كانت سابقة على قدوم المسلمين ؟

ومن ناحية أخرى فقد كانت تعيش فى التراث ذكرى الاضطهاد(*) الذى قاومه المستعربون عندما حاولوا الاستمرار فى ممارسة العبادة فى معابد وكنائس معينة. أما فى إقليم اندلوثيا فيضاف إلى صدى تلك القصص التاريخية أحداث حديثة ذات طابع مشابه حين امتهن المورييسكيون المتمردون مناظر مقدسة باندفاع يماثل الغيرة

(*) يفهم من هذه العبارة أن مسيحيى الأندلس قد عانوا من الاضطهاد ويكنى فى هذا الصدد الشهادة التالية التى يقول فيها Miguel Cruz Hernandez : " إن أى قراءة لتاريخ شبه الجزيرة الأيبيرية فى العصور الوسطى تقودنا إلى أن نؤكد أن الإسلام أنشأ الأندلس، وأن الدولة الأموية الأندلسية أنشأت مجتمعاً له أصول عريقة ومتفقه ومتسامحة بصورة ليس لها مثل فى أى مجتمع آخر". انظر البحث التالى :

A.S.Taha : La Tolerancia religiosa característica máxima de la civilización andalusí.
P.484

مجلة كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر العدد ٢٢ عام ٢٠٠١ (المترجم)

الدينية التي يتميز بها سكان المناطق الريفية المسيحيون^(٤٠). وقد كانت كل هذه المادة الخاصة بتراجم القديسين موضع إعداد متعدد، وذلك عندما كان يحين موعد عيد القديس أو موعد حدث خاص بالقرية ينسبها الناس إلى السيدة مريم الخاص بالمنطقة. (فى كثير من الأحيان، كان القديس الذى يوافق يومه تاريخ موقعة انتصر فيها المسيحيون يتحول إلى قديس للقرية). كان يتم التعبير بلوحات من الفن التشكيلي فى الشعارات الموجودة على الرايات والأعلام ، وفى ديكرات الواجهات وأقواس النصر حيث يستفيد منها الواظ كموضوع لموعظته ، ويؤلف شعراء القرية أبياتاً لإحياء الذكرى، وبالطبع كان يتم تقديم عرض مسرحى أو تمثيل صامت أو أى شكل آخر.

كذلك كان كثيراً ما يظهر فى مواكب يوم عيد الجسد «الكوربوس» موضوع «المسلمين والمسيحيين» فى المسرحيات والحفلات والرقصات، والتي من بينها توجد تلك المسماة «الرقصات القشتالية» التى تسمى «حكايات» والتي وصفها بانثيث كاندامو Bances Candamo، ويقوم فيها موسيقى بتلحين وغناء الموضوع^(٤١). وتوجد بعض الموضوعات التراثية الدينية التى كانت تربط عبادة القربان المقدس مع الموضوع الموجود فى تراجم القديسين والخاص بالحماية الإلهية الممنوحة للمسيحيين خلال حرب الاسترداد. وأشهر هذه الأساطير هى تلك الخاصة ببقايا أجساد داروكا، وحول هذا الموضوع بالتحديد كانت تدور مسرحية دينية تم إقامتها فى إشبيلية Sevilla كجزء من احتفالات «عيد الجسد» الكوربوس^(٤٢). وتعتبر مواكب إحياء ذكرى تمت فى سيفغوية Segovia عام ١٦١٣م مثالا تقليديا ، حيث تم فيها تقديم عملية الاستيلاء على مدريد فوق عربة وقام بتنفيذها الفرسان السيفغويين^(٤٣).

وفى حالات أخرى كثيرة، وعلى الرغم من نقص المعلومات الدقيقة، يبدو أن تقديم تمثيلية «مسلمين ومسيحيين» من نوع ما، كان يمثل أمراً لا بد منه. ومن الموحى جداً، على سبيل المثال الخبر البسيط الذى يقدمه لنا هنريكث دى خوركيرا Henriquez de Jorquera ؛ حيث يقول: «فى مدينة أويسكار Guescar . يعقد كل عام مهرجان شعبي فى ٢١ نوفمبر، يوم السيدة العذراء، وذلك إحياءً لذكرى نصر حققوه على المسلمين المتمردين : ويوم الاحتفال ثمانية أيام»^(٤٤).

هل يمكن أن نتخيل أن يمر ذلك الأسبوع الخاص بالعيد بدون تقديم تمثيلية تشير إلى الحدث التاريخي الذي يتم الاحتفال به، وبخاصة في الإقليم الذي كان يمثل الحدود ضد غرناطة المسلمة، وشاهد مولد الشعر الحدودي والتمثيل الصامت الفروسي لمسلمين ومسيحيين؟ وبالتحديد فإن البنية المسرحية للاحتفالات الحالية الخاصة بذلك الإقليم، والتي تتمثل في الهجوم على موكب، لها علاقة أقرب مع ذكرى الموريسكيين المتمردين في القرن السادس عشر أكثر من صلتها بمسلى العصور الوسطى .

كان يتم تقديم تمثيلات إحياء الذكرى من ناحية كعمل مسرحي ومن ناحية أخرى كتمثيل صامت أو كتمثيلات مرتجلة، وكانت تعتمد تقريباً على مواهب تأليف الشعر لدى الممثل أو قدرته على تذكر مقاطع تتناسب مع الموضوعات الشائعة التي يتطلبها البرنامج. ومن البديهي أن العلاقة بين الاحتفال مع التمثيل الصامت والجزء الدرامي ليست أمراً مقصوراً على هذا الموضوع.

وإذا طالعنا مثلاً مسرحية «حدائق طليطلة» لتيرسو دي مولينا Tirso de Molina، يمكن أن ندرك بسهولة مدى التقارب بين تقديم المسرحية للخاصة وبين أمسية مسلية تقوم فيها السيدات والسادة بأداء أنوار وضعها مسبقاً منظم الحفل أو الأمسية .

ويتقارب كلا النوعين يجب أن نحافظ بالطبع على الفرق الجوهرى الذى يفصل بين النشاط الإبداعي الكامل والذي يمكن أن يترك أفعالاً رائدة للأجيال التالية وبين اللعب الذى ربما يتميز بلطف وذكاء لذيذ، ولكنه يدوم قليلاً مثل بيوت الرمال التى يبنيها الأطفال على رمال الشاطئ .

لكن خلال العصرالذهبي، ومع أن التعديلات المرتجلة للحوار الذى ورد الينا من التراث لم يكن مؤلفوها يتوقعون لها البقاء بعد المناسبة التى أعدت من أجلها، فما لا شك فيه إن منفذى تلك التعديلات قد ساعدوا فى إعطاء صفة الاستمرارية للبنية الدرامية الأساسية التى انطلقوا منها وعملوا على تقويتها ، وفى بعض الحالات قاموا بتغييرها .

ومن الصعب اليوم أن نتخيل مدى التقدير الكبير الذى اكتسبه فن التأليف «المفاجئ - المرتجل» بحيث يقوم نفس الممثل بإكمال التعبيرالشفوي الخاص بالموقف .

ولكن من المعروف أن أعظم المؤلفين كانوا يجتمعون فى نفس قصر الملك لارتجال النصوص^(٤٥)، ونظراً لذلك النشاط التمثيلى الذى لا يتوقف والذى كان يصل أثره حتى لشباب أى قرية متميزة فى أى شىء فإن الارتجال المفاجئ فى النص بالضرورة لم يكن أقل شيوعاً فى البيئات الأدنى، - ولنتذكر حفلات زفاف كاماتشو - . ويمكن أن نفترض أنه عندما كان يظهر شكل مسرحى ناجح يعبر عن مفاهيم وموضوعات متأصلة فى عقل الجميع فإن هذا الشكل ربما ينعكس فى تنوع كبير من الانتحالات والروايات .

وداخل الإنتاج الدرامى بالتحديد كان شعراء العصر الذهبى يقرون بأنه يوجد مستوى درامى متواضع يسمح لأشخاص لهم مجهود وذكاء محدود بإعداد مسرحية باستخدام مواقف كانت تمثل حالات خاصة لنوع مسرحى كان له هيكله وعناصره التقليدية الخاصة به .

وفى الحقيقة كان هناك وعى واضح جداً بأنه عند كتابة هذا النموذج من المسرحية يتنازل الكاتب المسرحى عن جزء من استقلاله^(٤٦)، ولكن على الرغم من هذا فإن أعظم شعراء العصر الذهبى بدءاً بلوى دى بيغا وكالديرون كانوا يؤلفون - بالطلب كما هو واضح - الكثير من المسرحيات حول موضوعات تراثية - تقليدية.

ونظراً للأسباب السابقة، فإن نموذج المسرحية المكتوبة حول الموضوع المزوج الخاص بالرعاية المعجزة وحرب الاسترداد للوطن وصل التأليف فيه إلى مرحلة الاستفاضة ، وكتابة هذه الأعمال بالضرورة لم تكن تمثل أى صعوبات كبيرة بعد أن وصل هذا النوع إلى مرحلة النضج .

على الأقل فى عام ١٦٤٠م ، كان يمكن لمؤلف عادى أن يؤكد بصورة طبيعية أنه من المتيسر له أن يؤلف فى أيام قليلة مسرحية لإحياء ذكرى غزو فالنسيا، أكثر من قدرته على أن يجعل الممثلين يحفظون نص تلك المسرحية عن ظهر قلب فى ذلك الوقت القصير^(٤٧)، وأول الأمثلة لهذا النوع الدرامى كان لعنوانه مغزى كبير -عذراء غوادالوبي ومعجزاتها وعظمة إسبانيا^(٤٨)، وعلى الرغم من بنيتها الدرامية البدائية فإن هذه المسرحية تقدم اللحظتين التاريخيتين للوطن فى حالة غزوه وفى حالة استرداده،

وذلك من خلال تاريخ تمثال العذراء تم إخفاؤه بواسطة القوطيين المهزومين، وظهر التمثال بصورة معجزة لراعى من اكستريمادورا بعد ذلك بقرون. وفى هذا العمل لا ترتبط أسطورة التمثال المقدس بإحياء ذكرى استرداد مدينة، لكن يوجد الكثير من الأعمال المسرحية التى يحدث فيها ذلك، حيث يتم تقديم ضياع واسترداد ذلك الجزء من الوطن كرمز لتاريخ إسبانيا ويتم تفسيرها بصورة عاطفية وشعبية. ويحدث هذا إلى حدٍ ما فى مسرحيتى «إنشاء قصر الحمراء» و«الربانية المنتصرة» للوبى دى بيغا.

وقد أشار السيد خوسية ف. مونتسينوس Jose F. Montesinos إلى ما تمتلئه هذه المسرحية الأخيرة ، حيث أنها تعرض موضوع المسلمين والمسيحيين بأكثر الطرق شعبية، واعتبر أن أقل الملاحظات جاذبية لهذا النوع تتمثل فى التعظيم الذاتى المبالغ فيه للشعب الإيبانى، والذى يتم تأكيده بواسطة الوقائع المعجزة، وطرح خاطئ للموضوع الموريسكى يتمثل فى احتقار المسلمين^(٤٩). ويلاحظ نفس هذا المعنى فى الأعمال التى تقدم البنية الكاملة لعملية إخفاء واكتشاف تمثال وتجعلها مرتبطة بتاريخ مدينة معينة.

ومن الأمثلة المشهورة لهذا النموذج مسرحية كالدرون أصل وضياع وترميم عذراء بيت القربان، ومسرحية المؤلفين الثلاثة وعنوانها «عذراء الفونيشيسلا»^(٥٠)، حيث يعالج كلا العملين أحداثاً تاريخية أو أسطورية لمدينتى طليطلة وسيغويبا على التوالى. وفى كلا العملين ينتمى كل فصل لفترة تاريخية مختلفة وترتبط الرعاية المعجزة بين أجزاء الموضوع. وهذه الرعاية تمثل أيضاً موضوع مسرحية «سيدتنا قديسة اتوتشا»، لروخاس ثوريا، «سيدة النصر واسترداد مالقة» للكاتب فرانسيسكو دى لايايا، وإن كان فى هذه المسرحية الأخيرة لا يكشف عن سبب إخفاء التمثال بواسطة القوطيين. ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة العناوين المعبرة التالية : «أصل سيدتنا انغوستياس» و«ثورة الموريسكيين» (للكاتب انطونيو فاخاردواى ايثيبو) ، «فتح كوينكا والعبادة الأولى لعذراء بيت القربان» (لبدرو روسيتى نينيو) «سيدة البحر وفتح الميرية» (لخوان دى انطونيو بينابيديس)..^(٥١) الخ. ولقد قدم لنا كالدرون الرواية الرمزية للموضوع وذلك فى

المسرحية الدينية التي تدور حول أسطورة خاصة بمدينة مدريد وتسمى «دلو المودينا»، لكن تم إنتاجها بمستوى فنى ضحل . ويمكن أن يكون مثلاً لذلك المسرحية التي كتبها السيد ماركو أنطونيو اورتى وذلك احتفالاً بمرور أربعة قرون على استرداد فالنسيا . فى هذه المسرحية يظهر شخص يمثل العاصمة الشرقية وهو موضوع بين شخصيتين تاريخيتين - خايمى الفاتح والملك المسلم زين - وكذلك شخصيتين أخريين يرمزان للمعركة نفسها (٥٢).

إن كل هذا الهذيان التمثيلى حول أساطير مدنية - دينية كان يضايق بصورة كبيرة كثيراً من رجال علم الأخلاق (٥٣)، وعلى الرغم من هذا فقد كان لمسرحيات «المسلمين والمسيحيين» شعبية كبيرة (٥٤). ومن ناحية أخرى فقد بقيت المسرحيات التي كانت تعالج تراجم سير القديسين التاريخية فى كثير من الأحيان مستثناة من القوانين التي تحرم تمثيل المسرحيات، والتي كانت شائعة فى ذلك الوقت (٥٥). إن الجمع بين الاتجاهين يمكن أن نراه فى مسرحيات كان لها تفرد كبير مثل مسرحية «الأمير الثابت الجاش» لكالديرون ، حيث كان يؤكد من وجهة نظر أخلاقية تفوق المسيحي على المسلم. وبنفس الطريقة ، فقد تم فى بعض مسرحيات لوبى معالجة الرؤية الفروسية الخالصة للموضوع والتي سادت فى نهاية القرن السادس عشر، - والمسرحية الأكثر تمثيلاً لذلك هى " العلاج فى التعاسة " - وهى ذات شكل قريب بصورة أكبر من إحساس الطبقة الأرستقراطية منها للطبقة الشعبية. وإذا كانت اللوحة الدرامية للمسلمين والمسيحيين فى كل نوع من المستويات الفنية والاجتماعية قد ازدهرت خلال العصر الذهبى ، فإن الوضع قد تغير تماماً فى مراحل تالية. ويجب ألا نقول إن البلاط البوربونى قد أهمل أشكال التسلية التقليدية الخاصة بالقصر التي شاعت فى إسبانيا فى عهد الأوستريين.

وقد قلد نبلاء الأقاليم ذلك بسرعة، حتى إن نوادى الخيل قد نسيت ممارسة التدريبات على الفروسية. ولكن مثلما حدث فى حفلات مصارعة الثيران ، وإن كان ذلك بطريقة مختلفة ، فعندما ترك تقليد المسلمين والمسيحيين انتماء للطبقة الأرستقراطية فإنه تأصل بقوة أكثر فى طبقات أخرى. فمن ناحية استمر على مدى القرن الثامن عشر

تقديم المعارك الصورية الريفية، وهي عادة كانت الأقلية المثقفة تنظر إليها برضا كوسيلة لهو خاصة بطبقة الفلاحين^(٥٦). ومن ناحية أخرى - وقد حدث هذا في صورة صراع واضح مع الطبقة المثقفة - استمر نوع متأخر من مسرحيات «المسلمين والمسيحيين»، وكان يطور الأمور الشائنة المتعلقة بموضوع الضياع والاسترداد - كنوع مضمون النجاح^(٥٧). ولا نعرف مدى انتشار التمثيليات التي يمتزج فيها كلا الاتجاهين، ولكن لدينا - كدليل على وجودها في إقليم أندلوثيا الشرقي في نفس القرن - نص غريب درسه غواستابينو غايننت، وهو يمثل شهادة على ذلك. وفيه يتم بالتفصيل وصف احتفالات مزجت بين معركتين بين مسلمين ومسيحيين ويحدث فيها انتصار متبادل، كما يتم فيها تقديم مسرحية أو مهزلة ذات موضوع موريسكى غرناطى^(٥٨).

إن البنية المتوازية التي تميز اليوم احتفال المناطق الشرقية والبشرات - وإن كانت قد قدمت في العصر الذهبي - فإنها لم تكن تمثل في ذلك الحين الشكل الوحيد لهذا النوع من الاحتفال ، وإن سبب وصول هذا النوع من البنية في وقت من الصعب تحديده إلى أن يسود، يمكن أن يرجع إلى تأثير المسرحيات التي تعالج الغزو وإعادة استرداد مدينة ما .

وعلى كل حال كان يتم تقديم هذا الشكل في التمثيلية الأندلوثية المذكورة وظهر بصورة مستمرة خلال القرن الثامن عشر في العديد من الاحتفالات التي أقيمت في اليكانتى. وهي المدينة التي ربما تكون قد طورت تقليد المسلمين والمسيحيين بصورة أكثر جانبية واستمرارية في تلك الفترات .

إن الاحتفالات الخاصة بمدينة اليكانتى Alicante، والتي يوجد حولها وثائق كافية^(٥٩)، كانت تتميز بنفس الخصائص التي مازالت تحتفظ بها إلى اليوم الاحتفالات التي تقام في قرى ومدن المقاطعة، حيث كان يتم تنظيمها من قبل العديد من النقابات الحرفية، وبخاصة البحارة والصيادون، والتي يخرج من بين صفوفها ممثلو «السفارة». ولا يعنى هذا أن تلك الاحتفالات خلت من مظاهر الفخامة ، ففي كل المنطقة الشرقية أخذت الجمعيات النقابية تراث مسرحيات القصور للمسلمين والمسيحيين وكانت سببا في ازدهاره. وفي الاحتفالات العامة في مدينة بلنسية، التي بلغت فخامة غير عادية في

القرن الثامن عشر، كان من الشائع تقديم الموكب وكذلك التمثيل الصامت أو المسرحية التي تعالج هذا الموضوع^(٦٠). ويبدو بديهياً أنه عندما تبني الحرفى الثرى عادة، أهملتها طبقة النبلاء، وهى التزين على الطريقة الموريسكية عند المشاركة فى العروض والمواكب ، فإن عملية تقديم الممثلين والتي تمثل الفريقين وهما يلتقيان اكتسبت بعداً درامياً كبيراً. ومنذ اللحظة التي توقف فيها تقديم مهارة الفارس وقصص حبه وخصوماته، تركز جهد المنظمين على المظهرالديكورى للموكب، وإبراز قيمته الرمزية كتعبير عن مصير الوطن .

وفى بدايات القرن التاسع عشر، عندما بدأت الحياة المدنية الحديثة فى فرض نفسها فى عواصم الأقاليم ، بدأت عادة الاحتفالات فى الاندثار، لكن فى نفس الوقت دخل الشكل الدرامى الخاص باحتفالات اليكانتى إلى المدن الصغيرة والقرى التي كان يوجد فيها فى السابق عادة تقديم استعراضات الممثلين «لمسلمين ومسيحيين»^(٦١). إن التقدير الجديد لما هو شعبي، والولع بما هو غريب، وهى أمورأتت بها الحركة الرومانسية ، يجب أن يكونا قد أشعلا الحماس نحو هذا النوع من الاحتفال بين القطاع المثقف للسكان ، والذي ترى آثار مجهوداته فى أسلوب النصوص التي تستخدم اليوم فى الإقليم الشرقى .

وتبدو هذه العملية بوضوح أقل فى إقليم البشرات، لكن تلك الأجيال من كتاب أندلوثيا الذين انضموا إلى الحركة الرومانسية مثل استبانيث كالديرون، وبانيرا والأركون، لم يكونوا بالضرورة غرباء عن الإضافات والتعديلات التي طرأت على البنية القديمة التي كانت تمثل عملية الهجوم على الموكب .

ومع ذلك فإن نقل مشهد من مسرحية «انتصار طائر ماريا» من مسرح فى غرناطة إلى قرية صغيرة جبلية يمكن أن يفسر بطريقة أخرى، حيث إنه كان من العادة فى كل المقاطعة التوجه لحضورالاحتفال السنوى لاستيلاء الملكيين الكاثوليكين على المدينة ، وإن أى شخص لديه ذاكرة قوية كان يمكنه أن يعرف الجزء الذى تم إدخاله فى

تمثيلية البشرات من ذلك الاحتفال . وموقتاً وإلى أن تضاف معلومات جديدة ، يبدو من الصعب إعادة تشكيل تاريخ الاحتفال فى إقليم أندلوثيا . وفيما يتعلق برقصات السيوف الأراغونية، فإن عملية إضافة لوحة الفريقين المتنافسين بصورة عرضية وليست دائمة ، يجعل من المستحيل تقريباً إعداد دراسة تاريخية منفصلة لهذا الوجه من التمثيلية. ولقد فتح الكتاب الممتاز للسيد لاريا أى بلائين مجال بحث شيقاً جداً، لكن ربما يستفيد منه بصورة خاصة الباحثون الذين تتوافر لديهم إمكانية الدخول إلى أرشيفات الإقليم .

عندما تنتهى هذه الملاحظات بالعديد من التساؤلات حول احتفال «المسلمين والمسيحيين» أتمنى أن يصل هذا التراث الجميل، ذو الخصائص الإسبانية إلى أن يكون معروفاً ومفهوماً بنواحيه العديدة قبل أن يتدهور، مثل الكثير غيره، بسبب التغيير الذى لا مفر منه فى الهويات وأشكال التسلية والتي تحدث اليوم حتى فى تلك الأقاليم المتمسكة جداً بالعادات القديمة .

الهوامش

(١) أقصد الكتب التالية:

Realidad historica de España (Buenos Aires, 1954) , *Origen , ser y existir de losespanoles* (Madrid, 1950)

(٢) أعماله الرئيسية حول الموضوع هي :

Les fetes de moros y cristianos a mexique" *Journal de la Societe des Americanstes, " Nouvelle Series* , XXIV (1932) , 51-84, 287 - 291, y XXIX(1937),220-227, " Otra contribucion al estudio de las fiestas de moros y cristianos" , *Miscellanea Paul Rive Octogonario Dicata* (Mexico, 1953) II, 871 - 879. *Bulletin Hispanique*, XL (1938) 311-312, XLII (1940 , 166, XLVII (1945), 123 y 147, XLVIII 91946), 263-265, XLIX (1947), 126-127, LI (1949), 215-216 y 334 - 338. LIV(1952), 205-207, LV(1953, 219 y LXII (1955), 193 .

J. Ramon Fernandez, " Combate entre moros y cristianos en la Sainz (٢) Orense)". *Revista de Dialectologia y Tradicionales Populares*, I (1945),554-560, J. Taboada " Moros y cristianos en tierras de Laza (Orense) " RDTP, XI (1955), 334-352, P.M. Brugarola, " Moros y cristianos ante el castillo de Maqueda ", RDTP, XI (1955), 530- 536.

L. Chaves, " O romancero e o teatro popular do norte de Douro , *Biblos*, (٤) XXIV(1948) 346-419.

(٥) بالإضافة الى أبحاث ريكارد R. Ricard المذكورة في الملاحظة رقم ٢ ، انظر

M. Bataillon " Por un inventario de las fiestas de moros y cristianos : otro toque de atencion" , mar del sur, III (1949) 1 - 8 , N. de Hoyos Sancho, " las luchas de moros y cristianos en el Brasil " *Revista de Indias* , XIV (1954, 386 - 406 y " Una fiesta peninsular arraigada en América : los moros y cristianos ". *Miscelinea Paal Rivet*. II, 717 - 731 .

هناك نصوص حديثة مهمة جداً، تعتبر بصورة بديهية مشتقة من أعمال مسرحية فروسية يقوم بتقديمها الفاتحون ولها علاقة بالكفاح ضد الأتراك في :

Francisco Lopez de Estrada, Teatro Folklorico Nicaragüense (Managua, 1946) y en Aurora L.W. Literary Folklore of the Hispanic Southwest (San Antonio, Texas, 1953)

لقد وصل انتشار احتفالات المسلمين والمسيحيين إلى فيما وراء البحار حتى جزر الفيليبين ، انظر ما يلي :

D. S. Finsler, " Metrican romances in the Philippines " Journal of American Folklore, XXIX (1916). P. 206, n. 1.

(٦) توجد قائمة كاملة للأعياد في المنطقة الشرقية ومعلومات عامة مهمة جداً في

Adolf Salva I Ballester, Bosqieg Historic I Bibliografic de les festes de moros I cristians (Alicante , 1958) .

نشر السيد توماس غارثيا فيغيراس نصوص تمثيلية قرية الكوي (اليكانتى) في الكتاب التالي Notas sobre las fiestas de moros y cristianos , II y III , وكان ينشر هذه السلسلة معهد الجنرال فرانكو للأبحاث الإسبانية والعربية ومقره في المغرب . ومصدر جزء من هذه معلومات الكتاب التالي :

Programas de fiestas y del boletin Fiestas de San Jorge de Moros y Cristianos, Alcoy

وقد استطعت الاطلاع على الأعداد الخاصة بذلك للأعوام ١٩٥٢- ، ١٩٥٨، وأنتهز هذه الفرصة لأتوجه بخالص الشكر للذين سهلوا لي عملية الاطلاع على هذه المستندات وبخاصة السيدة ثيليا دي سان خوليان والسيد قسيس قرية ايبى (اليكانتى) والدكتور لويس سولير والأنسة ماروخا رويث دي بياخويوسا .

(٧) في بعض القرى مثل بياخويوسا أضيف إلى نص التمثيلية مشهد يدعى سفارة المهريين. ويشترك في ذلك المشهد رئيس المهريين الذي يعرض المشاركة في الكفاح ضد الغزاة، ورئيس الفريق المسيحي والذي يبدأ في انتقاد مساوئه وينتهي بقبول مساعدته .

(٨) هذا النموذج يقدم في قرية بياخويوسا وجزر البليار .

(٩) انظر المراجع التالية :

Wilhelm Guiese, Nordost Cadiz (Halle, 1937) pp. 216-229, Fidel Fernandez Martinez, Sierra Nevada (Granada, 1931), pp. 288-293, Pedro Pérez Clotet, La sierra de Cadiz en la Literatura (Cadiz, 1937). Pp. 64 -70, Guillermo Guastavino Gallent, De Ambos Lados del Estrecho(Estudios breves hispano- africanos) (Tetuan, 1955), pp. 125-137, y Notas, I y IV.

(١٠) في احتفال بناداليد (ملقة) والتي تشرها أيضاً السيد توماس غارثيا فيغيراس ، يتم أسر ابني الملك المسلم الذي يدعى السلطان التركي سليم. هذا المشهد ، والذي يتم إدخاله في المقطع الذي يتم إنشاده في احتفال موضوعات الأسر والإنقاذ، يعالج أحد أحداث معركة الليبانتو، وهو الخاص بأسر أبناء علي .

(١١) في عام ١٨٤٢ كانت تلك العادة تعتبر قديمة

El Genil, Granada, 22 enero 1843, pp. 156-160.

ولقد عالجت نقل تحدى غارثيلاسو وطارفي في كتابي

El moro de Granada en la literatura (Madrid, 1956), pp38-40, 80-81, 154-156, 337-340.

وانظر 39 n. pp.485-488 Infra,

احتفال قرية بيناموكارا لا ينظم منذ حوالي ٤٠ عاماً تقريباً وهو التاريخ الذي أخذ النص فيه من التراث الشفوي بواسطة J. Bejarano Robles en 1949 en Notas, IV.

(١٢) انظر N. Alonso Cortes, " Representaciones populares" RH. LX (1924), 187-291, Ricardo del Arco y Garay, Notas de Folklore Altoaragonés (Madrid 1943) , Arcadio de Larrea Palacin. El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos (Tetan, 1952) Nota 26.

أود أن أوجه خالص شكرى للسيد الدكتور خوسية بيلتران من جامعة سرقسطة، والسادة أندريس بويسان، عمدة قرية سارينينا (أويسكا) والسيد بايلو فييخو، سكرتير البلدية حيث يسروا لى العمل فى تلك المنطقة.

(١٣) فى قرية انثوولا (إقليم غيبوتكوا) يقام احتفال صغير لخلال ذلك الاحتفال يُجبر الشخص المسلم الوحيد، والذي يظهر فى شكل أسير يركب حماراً ومحاطاً بجنود ، أن يقع على الأرض ويبوس العمامة بقدمه . إن وجود أسير يدعى عبد الرحمن يعتبر أمراً تقليدياً فى بعض مواكب قرى إقليم ناكارا . وكل هذا له علاقة واضحة ببعض أحداث حرب الاسترداد، مثل الاستيلاء على أويسكا، والذي يحكى انه فى أثنائها تم أسر أربعة ملوك مسلمين، وذلك تبعاً لما تذكر أبيات مشهورة جداً فى إقليم جبال البرانس .

(١٤) من الممكن أنه فى اليوم الذى يتم فيه إعداد دراسة كاملة عن الاحتفالات الأمريكية سوف تكشف التأثيرات المتبادلة التى ربطت احتفالات المسلمين والمسيحيين فى العالم الجديد والراقصات الأرغوانية، ومن المحتمل جداً أن تلك التأثيرات تكون قد انتقلت بواسطة الجماعات الدينية. ومن البديهي، أن احتفالات العالم الجديد، والتى كانت تهدف إلى إثارة حماس أبناء البلاد الأصليين، كان من الضروري أن تكون موجّهة بواسطة المبشرين ، ولقد حرص هؤلاء المبشرون على أن يمثل إحياء ذكرى انتصار المسيحيين على المسلمين، والذي بلا شك كان يقوى أسطورة أن المسيحيين لا يهزمون ان يكون أيضاً بالنسبة للهندي دعوة لاعتناق الدين الكاثوليكي، ولهذا السبب أدخلوا فى الاحتفالات عناصر تهدف لتأديب الهنود وتعليمهم شئون الدين . فى حين أنه فى حواضر شبه الجزيرة كان الاحتفال الفروسى يتم تقديمه بعيداً عن أى تأثير كنسى، ولكن فى بعض المناطق الريفية وبخاصة المحيطة بالأديرة الكبيرة فى إقليم البرانس كانت تمثيلية مواجهة المسلمين والمسيحيين تحتوى على مضمون عقيدى . حول المراجع الخاصة بالاحتفالات انظر الملاحظة رقم ٥ .

(١٥) يؤكد هذه الرؤية قضية أن فى بعض نصوص البشرات يتم إدخال ذكرى رجال حرب العصابات ضد قوات نابليون (فى) المادة الإحيائية الأساسية لحرب الاسترداد.

(١٦) انظر المراجع المذكور فى الملاحظة رقم ٢ .

Aubrun, " la Chronique de Miguel Lucas de Iranzo. 1 : Quelques chartes sr (١٧) la genese du theatre en Espagne" BH, XLIV(1942), 40-60. Eugenio Asensio, Poetica y realidad en el cancionero peninsular de la edad media (Madrid, 1957), p.166, Salva, pp. 19-20 y 53 -56 y Moro de Granada, pp. 21-30 y 78 - 80.

Jenaro Alenda Y Mira, Relaciones de solemnidades y Fiestas publicas en (١٨) España (Madrid, 1903), pp. 82 - 83.

وقد ذكره سالبا في ص ٦٠ - ٦٢ .

(١٩) " منذ أن وصل أمير غاليس إلى العاصمة ، تم التعامل مع سموه بالأدب ويحرص شديد على إسعاده وإقامة الاحتفالات من أجله والترويح عنه، وهكذا من خلال العديد من الاحتفالات التي أقيمت له مثل ألعاب الغاب ذات الأزياء البهية والجياد وحليها التي لم ير مثلها مطلقاً في الأمة الإنجليزية.

Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas, novedades de esta corte (1621-1626) Madrid, p. 205.

يمكن أن يقرأ تفاصيل الاحتفالات في المجموعة المذكورة في

Las Relaciones de Alenda en Anaies de Madrid de Antonio Pinelo y en obras similares .

توجد معلومات مهمة في مخطوطة مختصرة حول عادات إسبانيا نشر في

Alfred Morel-Fatio en La Espagne a XVI et a XVII siecles(Paris, 1878)

ومؤخرا قام خوسية ديليتو أي بينويلا بدراسة الاحتفالات في العصر الذهبي .

(Madrid, 1874), pp. 155-182 (٢٠)

(٢١) في خطاب لعام ١٦٠٨م يوجد التعليق التالي وهو يتعلق بشائعات عن هجوم متوقع للسلطان التركي: وكما تعلمون جلالتمم أنه أصبح من المعتاد جداً في كل الأعوام الضجيج الكبير الذي تحدثه البحرية التركية والضرر القليل الذي تسببه.

Fiestas de Denia al Rey Catolico Felipe III deste nombre * en BAE 38, (٢٢) pp.465 - 474 "

Alenda, i, 32 y Salva, pp.56-57 (٢٣)

Henrique Cock, Relacion del viaje hecho por Felipe II en 1585...(Madrid, (٢٤) 1876). Citado por Salva , p. 64

Salva, p.65 (٢٥)

Julio Caro Baroja , " Mascaradas y alardes de San Juan " RDTP, IV(1948), (٢٦) 499-517, y los vascos (Madrid, 1958), pp. 369, 393 - 394 y 413 - 420 .

Luis Cabrera de Cordoba, Relaciones ...(Madrid, 1857)p.114. y Salva, p. 75.(٢٧)

Maranon, Los tres Vélez (Madrid, 1960), pp. 77-123. Caro Baroja, los moriscos del reino de Granada

(٢٩) رفض مريميه Merimee نسبة هذه المسرحية لفرانثيسكو تارُغا. ص ١٧٤

Caro Baroja , Los moriscos . pp. 205 -247. (٣٠)

(٢١) « فى النهاية فى كل الليالى كان يوجد ضجيج تحدته الأقتعة والعربات ، على الرغم من أنها لم تكن على درجة الكمال المكتة، لكن فى كل هذا كان يقوم ببور المهرج الرعاع الذين يكُونون الفرقة ، وهذا نفس ما فعله المتدينون فى إحدى الليالى وذلك من خلال تمثيلية " مسلمين ومسيحيين " حيث مثلوا عملية الاستيلاء على تمثال للقديس ثم عانوا واستربوه »

Fiestas que la muy insigne y antigua ciudad de Cadiz Hizo en la beatificiacon del Glorioso Patriarca San Juan de Dios (Sevilla, 1631.)

حدث احتفال مسلمين ومسيحيين فى غرناطة عام ١٦٢٨، وذلك تبعاً لمعلومة مختصرة ذكرها فرانسيسكو إنريكيث دى خوركيثا فى

Anales de Granada, ed. A. Marin Ocete (Granada, 1934), II. 814

(٢٢) حول رمزية هذه الأشكال انظر

Bruce W. Wardropper, Introduccion al teatro religioso del Siglo de Oro (Madrd, 1953, pp. 35-39 y Francis George Very, The Spanish Corpus Christi Procession (Valencia , 1962), caps. IV y V.

(٢٣) توجد هذه المعلومة فى

B. S. Castellanos, " De la antigua procesion del Corpus en Madrid " El Bibliotecario 1841, pp. 25-27.

El Viaje entretenido, NBAE, XXI, p. 495 (٢٤)

(٢٥) انظر المرجع السابق الفصول : الثانى والخامس وبخاصة ص٢٢١، ٢٢٢ .

Ricad, en JSA, XXIV (1932) (٢٦)

انتقده باتايون فى . BH,XXIV(1932), 350-351.

(٢٧) انظر حول هذا الموضوع

Aubrun, op. cit y D. Catalan " Don Francisco de la Cueva y Silva y los origenes del teatro nacional " NRFH,III (1949), 130-140

ويعرض بيانات حول الموضوع الدرامى للمبارزة على جواد فى أعمال لا تنتمى لموضوع «المسلمين والمسيحيين» الباحث التالى

N. ,D., Shergold, " Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla " Archivo Hispalense, XXIV(1956).58 - 64. .

وهذا الموقف من المعتاد أن يتم فى مسرحيات يتواجه فيها العالم المسيحى مع العالم الإسلامى مثل :

El cerco de Tremecen, de Guillen de Castro

كذلك من الأمور التى لها مغزى أنه فى إحدى المناسبات التى قدم فيها لويس بيليس دى غيبارا على المسرح أحداث مساء تمثيلية تقليدى، تم تقديم مسرحية " كوميديا صلاح الدين الكبرى " ، حيث يتم فيها إدراج الموقف التقليدى الخاص بالتحدى الذى يعلنه ممثل - فى هذه الحالة ممثلة - وقد ركب جواداً حيث يقول :

- وماذا يوجد أكثر من هذا؟

يهين: إلى أنه يوجد موضوع الجواد والتحدى ،

وفيه تكوينين غريبة ،

كما هو الحال دائما ،

في كل المسرحيات يا بلتسارا.

إن الفنانة الكوميديا الشهيرة تخطئ وتقوم بالتحدى في أول المسرحية مع أنه كان من الواجب أن يتم ذلك في الجزء الأخير.

إن العلاقة البيهية جداً لهذا الموضوع مع الممارسات الفروسية يتم التأكيد عليها من خلال أن النموذج الأمريكي لاحتفالنا والذي اكتسب عراقاً في مدينة نيوميكسيكو يشترط أن يركب الجياد كل المشاركين . انظر Lea, pp. 21 22.

(٢٨) توجد في BAE, XLX.

(٢٩) انظر الملاحظة رقم ١١ وانظر كذلك :

Antonio J. afan de Ribera, Fiestas populares de Granada (Granada, 1885), pp. 37-38

(٤٠) انظر Caro Baroja, Los moriscos, VI, y en particular p.177

(٤١) في NBAE, XVII, p. elxxix.

تم في طليطلة عام ١٥٨٥م في يوم عيد الجسد تقديم رقصة ، وكان يوجد فيها ، من بين شخصيات أخرى ، الملك المسلم وست مسلمين وست مسلمات، وقد ذكر هذه المعلومة فرانثيسكودي ب. سان رامون في

Francisco de B. San Roman, Lope de Vega, los comicos toledanos y el poeta sastre (Madrid, 1935), p. lviii.

أما المبارزة بين ابن الرئيس وناربايث فقد تم تقديمها في موكب عيد الجسد الذي أقيم في مدريد في ١٥٧٩م في شكل رقصة. في عام ١٥٩٢م، ظهرت رقصة استرداد إسبانيا حيث ظهر فيها بيلايو ومعه أربعة من رجال الجبل ودون أوياش ومعه أربعة مسلمين. انظر.

Cristobal Pérez Pastor, Nuevos datos acerca del histrionismo espanol en los siglos XVI y XVII (Madrid, 1901) pp. 12 y 33

وعلى مدى القرن السابع عشر تم تقديم رقصات المسلمين في عيد الجسد في مدريد .

انظر N.D. Shergold y J. E. Varey, Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderon (Madrid, 1961)

أما الاحتفالات الخاصة بفالنسيا فقد درسها بشكل موسع ومتخصص

S. Carreres y F. de A. Carreres

(٤٢) انظر José Sanchez Arjona, Anales del teatro en Sevilla..(Sevilla, 1898)

يوجد أيضاً معلومات مهمة عن مواكب في إشبيلية في

José Gestoso y Pérez Curiosidades Antiguas Sevillanas, Serie segunda (Sevilla, 1910)

أما عن أسطورة غطاء كأس القربان يمكن مراجعة

José Beltran, Historia de Daroca (Zaragoza, 1954).

(٤٣) انظر

Jeronimo de Alcala Yanez, Milagros de Nuestra Senora de la Fuencisla...(Salamanca, 1615)pp109 - 111

يوجد نفس الموضوع فى الفصل الثانى من مسرحية

La Virgen de la Fuencisla

انظر الملاحظة رقم ٥٠

Anales de Granada, I. 115 (٤٤)

Emilio Cotarelo, Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderon (٤٥) انظر

de la Barca (Madrid, 1924), p. 183

(٤٦) انظر ما يقوله مثلاً كريستوبال سواريث دى فيغيروا حول مسرحية «الجسد» فى

El Pasajero(1617), ed. Rodriguez Marin(Madrid, 1913) p. 75

وحول الخصائص العامة لهذا النوع من المسرحية انظر

Diego Marin, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega (Mexico, 1958) Aubrun, " La comedia doctrinale et ses hitoires de bigands" BH, LIX (1957), 137 -151.

Marco Antonio Orti, Siglo curato de la conquista de Valencia (Valencia, (٤٧) 1640) pp. 18-19.

(٤٨) طبعة عام ١٦٦٧م قام باعادة إصدارها (Sevilla, 1868) J.M.Asensio

والذى كان يعتبر أن هذه المسرحية من أعمال سيربانتس.

انظر Sanchez Arjona, pp. 86 - 90

Introduccion a Lope de Vega, El cordobés valeroso Pedro Carbonero, Teatro Antiguo Espanol , VII(1929) (٤٩)

Sebastian de Villa viciosa, Juan de Matos Frago y Juan de Zabalet, La (٥٠) Virgen de la Fuencisla. En Parte 23 (Madrid, 1665)

(٥١) هذه المسرحية الأخيرة توجد فى El Catalogo de Salva

Partes de Comedias escogidas أما الأعمال المذكورة سابقاً فقد ظهرت فى

(٥٢) المرجع المذكور ص ٢٠- ٢٢ لقد كتب أورتي العديد من مسرحيات الظروف أو العادات حول

موضوعات خاصة بتراجم قديسى إقليم فالنسيا.

انظر Vicente Ximeno, Escritores del reino de Valencia(Valencia, 1747-49)

(٥٢) الأب خوان دى ماريانا، مثلاً ينصح فى :

Tratado contra los juegos publicos(Cap. 16)

بعدم إقامة تمثيلات أو ألعاب حرصاً على شرف القديسين في أعيادهم ومواكبهم. ومن المميز وجود ملزمة منفردة حول " ما يجب على مؤلفى المسرحيات وفرقهم أن يحافظوا عليه " ، حيث ينبه الى أن القصص اللاهوتية التي تقدم " وإن كان من الأفضل أن تكون قليلة أو غير موجودة على الإطلاق " فإنه يجب ألا يتجاوز الخيال الموجود بها الحقيقة حيث كأن تتسبب معجزات وأحداث قديس الى قديس آخر. يوجد هذا النص فى مكتبة Hispanic Society

(٥٤) يؤكد كيبينو فى رواية «النصاب» El Buscon الكتاب الثالث ، الفصل التاسع لا يوجد ممثل إلا

ويقدم مسرحية مسلمين ومسيحيين. وحول التمثيلات خارج عواصم الأقاليم انظر

N. Salomon, " Sur le represetations theatrales dans les pueblos des provinces de Madrid et Toledo (1589-1640" BH.LXII

(٥٥) تم حديثاً جمع بيانات ومراجع حول هذا الموضوع

Varey y Shergold, " Datos historicos sobre los primeros teatros de Madrid" انظر

BH,LX, (1958),73 -95 y LXII (1960), 163 - 190, 286-325.

LXII,286

انظر بصورة خاصة

(٥٦) على الأقل هذا هو الرأى الذى أعلنه خوبيانوس Jovellanos فى :

Memoria sobre los espectaculos y diversiones publicas en Espana

(٥٧) عالجتُ هذا الموضوع فى كتاب El Moro de Granada, pp. 153-157.

(٥٨) حدثت هذه الأعياد فى قرية الحاورين (ملقة) عام ١٧٦٠م وذلك للاحتفال بتتويج الملك كارلوس

الثالث . انظر

Guastavino Gallent, pp. 125-137.

إن المضمون التفصيلى لهذه المسرحية الموجود فى هذه الدراسة يسمح لنا بأن نؤكد أن مصدره هو كتاب «الحروب الأهلية فى غرناطة» لخينيس بيريث دى إيتا، حيث استفاد من أحداث الافتراء على الملكة المسلمة ومقتل أبناء سراج .

أما Pérez Clotet, loc. Cit. فيذكر احتفال آخر فى أندلوثيا تم عام ١٧٥٨م .

(٥٩) Salva, pp. 29 - 30 y 77-79 . Francisco Figueras Pacheco, Los antiguos gre-mios de la ciudad de Alicante (Alicante, 1958), pp. 98 -101.

(٦٠) Salva, pp. 80 -82 y 87 - 90. Salvador Carreres Zacaes, Ensayo de una bibliografía de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino (Valencia, 1925), Francisco de A. Carreras y de Calatayud, Las fiestas valencianas y su expresion poética (Valencia, 1949) . Antonio Pérez Gomez, Fiestas reales en Murcia en el siglo XVIII (Murcia, 1959).

(٦١) Salva, pp. 76 - 77 y 83 - 83.

توجد وثائق تعود إلى عام ١٧٨٢ حول آخر احتفال أقيم فى أليكانت ، وذلك تبعاً لما يذكره فيغيراس .

الفصل الثانى

احتفال "المسلمين والمسيحيين" والقضية الموريسكية فى إسبانيا فى عهد الأوستريين (١٩٨٧م)

إن هدف هذه المحاضرة هو تقديم بعض الأساليب للاقتراب من موضوع كيفية ظهور احتفالات المسلمين والمسيحيين فى إسبانيا فى عهد الأوستريين . ولكن ربما يجب أن نبدأ بالتذكير ببيان ماهية بنية هذه التمثيلية الشعبية فى تلك الأيام فى الأقاليم ، التى أصبح إقامة الاحتفال فيها أمراً تقليدياً ويمكن اعتباره متأصلاً فيها بصورة قوية^(١) . إنها عبارة عن تمثيلية تتكون من جزأين متوازيين ومتتاليين وفيها يتواجه فريقان يرمزان للماضى المسيحى والإسلامى فى البداية بصورة شفوية ثم بعد ذلك فى معركة صورية، ويبدأ كل جزء من الاثنى بما يعرف (بالدخول) أو إلقاء عبارات الافتخار، وفيه تحشد كل العناصر التى ستلعب دوراً فى التمثيلية، ثم بعد ذلك يأتى (التحدى)، الذى يعرف من وجهة نظرا اصطلاحية بـ (السفارة)، ويستخدم هذا المشهد كمدخل للمعركة التى يمكن أن يتم تنفيذها بشكل صورى من خلال عملية تقديم لرقصة تقليدية، وذلك كما يحدث فى إقليم أراغون الأعلى، وكذلك يمكن أن يتم تقديم هذا المشهد الثانى بطريقة متباينة وتلقائية حتى يصل إلى النهاية المتوقعة. فى النهاية ينتصر الفريق الذى دعا للتحدى، وهو دور يكون من نصيب المسلمين فى اليوم الأول وفى اليوم الثانى يكون من نصيب المسيحيين، وبالتالي يكونون هم المنتصرين فى النهاية. إن مصطلح (النصر) لا يعنى فقط النصر، وإنما أيضاً المشهد الذى يتم فيه التعبير بصورة واضحة بأن العدو قد تم تدميره أو وقع فى الأسر ، وهو ما يمثل تحقيق ذلك النصر. عن الحالة الأولى يوجد مثال المنظر التقليدى لطابور الكومبارس والذى فيه

يرفع كل محتفل مسيحي وجهاً مستعاراً يمثل مسلماً قد قطعت رأسه، وهي لوحة بلا شك مستوحاة من الموضوع الفروسي والذي يعود فيه البطل وقد حمل رأس العدو على رأس حربته^(٧)، وتعميد المسلمين يمثل اللوحة الأخيرة للاحتفال ويشير إلى الانتصار الروحي .

واليوم يتميز هذا الاحتفال بصفة عامة بأنه يقام بصورة دورية، حيث إنه مازال يدخل ضمن إطار احتفالات قديس القرية أو المدينة، كذلك يمكن إضافة خصائص أخرى هامة، مثل عدم مشاركة فنيين محترفين، أو نقل الاحتفال إلى مكان عام ومفتوح، وقد توجد حالات استثنائية في ذلك. بل ويمكن أن نقول إن الأحداث كثيراً ما تتجاوز المكان الذي تتم فيه الخطب حيث تنتقل إلى شوارع وميادين وأرصفة القرية التي تقام فيها المسرحية وتملؤها. بالإضافة إلى هذه الملامح العامة، يجب الإشارة إلى قابلية هذه التمثيلية الشعبية لاستقبال عناصر خارجية، حيث إنها تتقبل كل نوع ممكن من التوسعات، والتي يمكن أن تكون درامية أو راقصة أو فروسية أو بحرية أو خاصة بالألعاب النارية. وعملية التوزيع الموسيقي للبنية الأساسية للتحدي، والمواجهة والانتصار تقبل مستويات متعددة من التعبير، بدءاً من التعبيرات البسيطة حيث إن عناصر الجري والحركة والإشارة تقول كل شيء، وصولاً إلى إلقاء نصٍ قد يمثل مستوى ما من الثقافة. ومن الطبيعي في السلسلة الأساسية للمشاهد الخاصة بالتحدي وتبادل الشتائم أن يكون هناك مزج بين أساليب مختلفة، بل ولهجات مختلفة .

وأعتقد أنني أستطيع أن أؤكد أن ظاهرة القبول المستمر للتغيير والتحديث، بل وإعادة صياغة النصوص تمثل جزءاً من تراث المسلمين والمسيحيين، ولهذا، وباستثناء حالات معينة لا توجد لهذه النصوص أصول تراثية شفوية. وتتشابه الخطب المكتوبة في الملازم بصورة كبيرة فيما بينها، حيث إنها تأخذ كعناصر ثانوية قدراً كبيراً من الموضوعات، ومجموعة من الأساليب التي أصبحت ذات لغة قديمة، لكنها مازالت تستعمل في بيئات معينة .

إن الإضافات لا تحل بالضرورة محل الأجزاء المكتوبة في فترات سابقة، مع الأخذ في الاعتبار أن مظهر القدم النسبي يمكن أن يكون مزيفاً، لأن عمليات المعالجة التي

خضعت لها هذه النصوص - وبخاصة في القرن التاسع عشر- قد أدخل في بعض النصوص مقاطع لمسرحيات مسلمين ومسيحيين تمثل عصر الباروك المتأخر⁽³⁾.

نلاحظ أن بيليوغرافيا الاحتفالات الإسبانية للمسلمين والمسيحيين غنية في أوصافها، ولكنها فقيرة جداً فيما يتعلق بأشكال التمثيل، كذلك لا يتوفر الكثير من الدراسات التاريخية العامة غير المتعلقة بقرية أو إقليم محدد. ولقد نبه كل الذين بحثوا في هذا المجال إلى وجود اعتقاد تقريباً في القرى والمدن التي يقام فيها الاحتفال بأن لهذا الأمر أصلاً محلياً .

إن التراث عادة يربط بين إقامة الاحتفال وحدث قد وقع على مقربة من المكان خلال العصور الوسطى أو القرن السادس عشر وحوله توجد أخبار أو وثائق تعود لتلك الفترة. وبغض النظر عن الاعتبارات النقدية الأخرى، فإن نفس التناسق النسبي الذي يميز الاحتفال في كل منطقة من المناطق التي ظهر فيها يقلل من تصديق أى افتراض ينسب لحدث معين في التاريخ المحلي بدء عادة إقامة معارك صورية للمسلمين والمسيحيين في قرية محددة ، وذلك إذا استثنينا عامل التقليد .

ومع ذلك فإن الأهمية التي تعطى لهذا العنصر الخاص بإحياء ذكرى ونفس طبيعة تلك الأحداث، كونها حقيقية أو غير حقيقية، والتي يحاول الناس إحياء ذكرها، يمكن أن تقول لنا الكثير عن النوافع التي - في لحظة تاريخية محددة - أدت إلى تأليف وتقديم بنية مثل التي تقام في القصور مستوحاة من العملية التاريخية للفتح وحرب الاسترداد. وبغض النظر عن مدى مصداقية أو واقعية الحدث الذي يتم تذكره، فمن المناسب أن تتوافر معلومات موثوق بها حول تاريخ ورعاية التمثيليات الأكثر قدماً التي يمكن أن يتم توثيقها في كل مكان من الأماكن التي تأصل فيها هذا الاحتفال . وحتى الآن فإن الأماكن التي تم فيها هذا النوع من الأبحاث هي أماكن معدودة.

وقد جمعت كارمن مونيوث رينيدو Carmen Munoz Renedo المعلومات المتاحة حول التمثيلية في زوخار Zujar وذلك في مقدمة طبعتها النقدية للنص، وقد قام السيد خوليو بيرينغير بارثيلو Julio Berenguer Barcelo بنفس الموضوع في قرية الكوي Alcoy .

ويمراجعة الكتاب الممتاز الذى وضعه ويلهلم هونيبرباش *Wilhelm Hoenerbach* ، يمكن الحصول على معلومات موثوق فيها حول التقدم الحادث فى الأبحاث التى تمت حول الاحتفالات حتى عام ١٩٧٥ ، سواء فيما يتعلق عن حالات فردية أو عن المنظر العام وتفسيره. ويعرض الأب سيمون سيرانو توضيحاً شيقاً حول التمثيلية المقدمة فى قرية كاوديتى *Caudete* (التابعة لاليكانتى) والتى سوف نتعرض لها فيما بعد. ومع كل هذا، فإننا نعرف القليل فقط عن كيف، ومتى ، ولماذا، تحول الاحتفال إلى شىء شبه رسمى. ولكى نصل إلى نتائج يجب أن يتوافر لدينا عدد أكبر من البيانات المؤكدة. وإن الحصول على هذه البيانات ليس أمراً سهلاً. وإن من يبدأ هذه المهمة يجب أن يتبع توجيهات المؤرخين الذين يعرفون محتويات الأرشيفات البلدية والكنسية، وكذلك الخاصة بأضرحة القديسين ، ومنازل النبلاء . ومن الضرورى مراجعة دفاتر الحسابات وبالتحديد تلك الحسابات الخاصة بالجمعيات الدينية، على أن يتم التعامل عموماً مع كل نوع من الوثائق التى يمكن اليوم الرجوع إليها، سواء المتعلقة باحتفال عيد الجسد أو التمثيليات الدرامية للقرى^(٤)، وهذان يمثلان قطاعين من الأبحاث يجب أن يكونا حاضرين أمام من يجرى دراسة حول أصل احتفالات " المسلمين والمسيحيين " .

وإلى أن يتحقق ذلك ، ربما يمكن التقاط بعض البيانات المهمة من بيبليوغرافيا الاحتفال. وربما يكتسب أهمية كبيرة مقطع من كتاب أعمال القائد ميغل لوكاس دى ايرانتو^(٥)(*) (سالباً ص ٥٢ - ٥٦) والذى فيه يصف أحداث ألعاب فروسية، أقيمت فى مدينة جيان (*Jaen*) فى الأحد الثانى لعيد الفصح عام ١٤٦٣ ويمشاركة مانتى فارس ، نصف هؤلاء ظهروا فى ثياب موريسكية ولحى مصطنعة وأمامهم (موكب) يرمز للعبادة الإسلامية، ويظهر فيه محمد وهو يحمل القرآن وحوله أربعة فقهاء بعد هذا الدخول للمسلمين، يظهر رسولان يقدمان رسالة تحد من ملك المغرب، يعد فيها أنه فى حالة هزيمته سيقدم فروض الولاء والطاعة كأحد رعايا القائد .

وأن يعتنق المسيحية ويقبل التعميد فى النهر أو المكان الذى يجب أن يتم فيه ذلك . عندئذ تتم المسابقة الرياضية لالعب الفروسية وتضاف إليها النهاية المتوقعة. بعد

(*) *Los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Ianzo* .

ذلك يظهر الفارس الذي يمثل ملك المغرب وهو مجمل الرموز الإسلامية، ويعلن أنه نظراً لأن "إلهكم يساعدهم سواء في ألعاب الفروسية أو المعارك" فإنه يعتقد أن "شريعتم أفضل من شريعتنا"، وأنه وتابعيه من المسلمين يعرضون الارتداد عن دينهم ، وقرآنهم ورسولهم .

وتكون هذه الكلمات مصحوبة بحركة تشير إلى إلقاء الكتب على الأرض. بعد ذلك يمشون إلى عين مائية حيث يلقون محمداً - لا يبدو واضحاً إذا كانوا يلقون شخصاً حقيقياً أو تمثالاً - وهناك أيضاً يسكب دورق من المياه إشارة إلى التعميد على رأس الملك الذي يتوجه مع الفرسان المسلمين حيث يقدمون علامات الولاء والطاعة للقائد. ويحدد المؤرخ مسار تنقل مكان أحداث المراحل المختلفة لذلك الاحتفال : فمن البديهي أن الدخول يتم في شوارع المدينة، أما السفارة فتتم في صالة القصر وفي حضور السيدات، وألعاب الفروسية، التي تستمر لمدة ٢ ساعات، تحدث في (ميدان سانتا ماريا)، أما منظر التعميد - والذي من البديهي أن يأخذ شكلاً أكثر شعبية - فيتم في ميدان ماجدالينا، مصحوباً بصيحات وهتافات. وفي النهاية، فإن الاحتفال ينتهي في منزل القائد، ولكن ليس في جو القصر الذي حدثت فيه السفارة، وإنما بحضور أعداد كبيرة من الرجال والأطفال الذين يشاركون في تناول (الكثير من الفاكهة والخمر). وينقص هذا الوصف البنية ثنائية الأجزاء وربط ذلك بطقوس التقرب لقديس القرية - وذلك إذا ارتبط مع التقويم الديني - حتى يمكن أن نرى فيه (احتفال مسلمين ومسيحيين) كاملاً. لكن منظور الزمن يكون على عكس ذلك. إن السيد ميغل لوكاس دي ايرانثو كان مسئولاً عن حدود كانت تشهد دائماً حرب عصابات ، وذلك عندما لا تكون في حالة حرب مفتوحة مع مملكة غرناطة المسلمة. حيث يمثل هو نفسه، وغيره من المشاركين شكلاً مسرحياً لنهاية يتلفون عليها. ويقومون بذلك أمام جماهير مشتركة من المدجنين والمسيحيين، في الوقت التي مازال يقبل فيها وجود رعايا مسلمين في مملكة قشتالة المسيحية، وجوار مملكة غرناطة المسلمة المستقلة .

إن هيكل تمثيلية"المسلمين والمسيحيين" له شكل دعائي : فالتمثيلية بلا شك عبارة عن احتفال فروسى خاص بعصر النهضة، له جانب فخم وآخر شعبي ، لكن تم منحه

مضمونا يرمز للمعركة ، أو على الأقل يوضح الجدال الدائر بين اثنين من الأديان الثلاثة التي كانت تتعايش في شبه الجزيرة .

وبعد الجزء الذي تم التعليق عليه لا نجد في مجموعة احتفالات المسلمين والمسيحيين الخاصة بأدولف سالبا أي بايستيير أي نص حتى عام ١٥٢٢، وهو تاريخ خاص برواية أخذها خ. اليندا أي ميرا حول احتفال خاص بمدينة طليطلة، يقام بشكل فخم في ثوكودوير Zocodover وفيه أيضاً جزء قروى، يقدم بمشاركة بستانيين في جبل صغير قريب من النهر(سالب ص٥٦ - ٥٧). في هذه الحالة ليس له صلة مع تقويم الاحتفالات الدينية، وإنما هو عبارة عن أحد الاحتفالات الفخمة التي كان ملوك عصر النهضة يقيمونها في ممالكهم ، لأن مناسبة ذلك الاحتفال كانت نزول الإمبراطور كارلوس الخامس في برشلونة. واحتواء الاحتفال على الألعاب الفروسية والمعركة المصطنعة حول حصن مقام في الميدان يجعله يسير على وتيرة خطة عامة تطبق في كل الدول الأوروبية. وهناك احتفالات كثيرة خاصة بتلك الفترة أجريت حولها دراسات ، خاصة في فرنسا، حيث قام جان جاكوت Jean Jacquot المتخصص في كل الأشكال المسرحية ، بتوجيه وتنسيق هام من خلال الـ CNRS في هذه المجال . ولم يتم إخراج إسبانيا من تلك الأطروحات مع أن الاحتمالات التي تقدمها هذه المادة العلمية ، ربما لم تنته بعد ويمكن أن يقيم مفاجآت جديدة . واليوم يمكن أن نؤكد أن في أوروبا في عصر النهضة ، وبدون أن تمثل شبه الجزيرة (اليبيرية) استثناءً في ذلك ، كان الاحتفال المدنى الكبيريلعب نوراً كبيراً يسمح بتشبيهه بدور وسائل الإعلام الاجتماعية الحالية. وقبل أن توجد الصحافة أو ربما في بداياتها، فإن الطريقة لتوصيل رسالة سياسية للجميع، أو تعضيد عقيدة، أو إثارة مشاعر جماعية، أو توضيح دور الطبقات الاجتماعية المختلفة في ممارسة الحكم كان يتم من خلال إقامة العرض الكبير . في هذا الاحتفال تبدو الشخصيات والهيئات التي تمثل السلطة المدنية والكنسية كعناصر مكونة لكيان يتم تعظيمه. ويتم تقديم الحياة الجماعية بكاملها تبعاً لخطة تم التفكير فيها جيداً ويتم رفع شأنها وتزيينها باستعراض فنى وفخم دقيق جداً، حيث توضع علاقة يتم من خلالها الربط بين الألعاب والرقصات والأعمال الدرامية التي يتم تقديمها .

ومن خلال هذا يتم تعضيد القيم والمواقف التي يمكن أن تساهم في الاستقرار في المملكة. عندما تسند عملية تنظيم الحفل البلاطى إلى سلطات البلدية أو النقابات

فان التعبير عن موضوع له طابع سياسى يعتبر أمراً طبيعياً، حيث يمكن معالجة قضية جدلية من خلال عناصر مثل الديكورات وأقواس النصر والعريات الرمزية.

ومن بين الأمثلة الإسبانية التى كانت موضع دراسة يمكن أن نذكر الدخول فى طليطلة عام ١٥٦١ لىسايل دى بالويس وذلك بمناسبة زفافها إلى فيليبى الثانى، وهو زواج يرمز إلى السلام بين إسبانيا وفرنسا والذى تم الوصول إليه فى معاهدة كاتو-كامبرسيس^(٦) . Cateau - Cambresis . كذلك تكتسب أهمية خاصة تلك الاحتفالات التى أقيمت فى سيغوييا عام ١٦٢١ . وقد رأى جان لويس^(٧) Jean Louis Flecnia Koska فيها تأكيداً على سلطة المدينة وراثتها البرجوازى ، وفسر الموكب ، الذى يمثل نسب العذراء تأكيدا على تفوق المسيحى القديم - والذى يعود نسبه الروحى إلى إسحاق- على المسلم أو الموريسكى، الذى تم طرده حديثاً وينتسب إلى إسماعيل .

وأعتقد أنه يمكن أن تكون هناك احتمالات أخرى، وإنى أتساءل: إذا كان ذلك الموكب لشخصيات من الكتاب المقدس تم إقامتها فى المركز الصناعى والتجارى التى كانت تمثله سيغوييا، ألا يحمل ذلك رسالة بغض وتديد، ضد لوائح نظافة الدم ؟. وفى إسبانيا خلال عهد الأوستريين، تحقق فى احتفالات عيد الجسد التوافق الواضح بين كل الوسائل الفنية والخاصة بالبلاط للتعبير عن عقيدة .

فى هذا المجال الذى قد توجد فيه وثائق كافية ، تستحق هذه الظاهرة أن تتم دراستها من خلال عملية تنفيذها المحددة داخل المجال البلاطى، وقد قام بذلك لوثيرى روكس بالفعل، عندما أجرى دراسة عن احتفال مدينة إشبيلية بعيد الجسد عام ١٥٩٤م^(٨). ومن المناسب هنا أن نتمهل فى التعليق على ، العقائد والقيم، بل وعلى الاحتمالات السياسية والتوترات ذات الطابع الاجتماعى الخاصة بالاحتفالات الكبرى فى عصر النهضة .

فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، واصلت إدارة البلاط تكرار تقديم لوحات التحدى والمعركة بين المسلمين والمسيحيين، لكن فى سياق مختلف جداً عن ذلك

الخاص بالاحتفالات التي أمر قائد قشتالي بإقامتها في الحدود ضد غرناطة في القرن الخامس عشر. بعد مائة عام تقريباً، فإن دوقى ألكالا كانا يتسليان، وذلك عند انتقالهم من طاريفة Tarifa إلى الكلاء دي لوس غازوليس، باحتفال متنقل وفيه يخرج مسلمون مزيّفون من القرى القريبة ويشتبكون مع رجاله (سالباً ص ٦٠ ت ٦٢). ولم يحدث أى تغيير في دور السيد أو دور الرعايا. ومع ذلك، فقد كانت تمثل استحضاراً للماضى، حيث كان للفارس المسلم مكانة العدو النبيل، لكن ذكرى حرب الاسترداد كانت مصحوبة بالصدى القريب جداً الخاص بثورة الموريسكيين التي كانت قد أُخمدت للتو. في قرية غويخار - وهي إحدى القرى التي شهدت معارك طاحنة - كان الاحتفال في نهاية القرن السادس عشر له طابع إحياء ذكرى، وبالتحديد - كما يذكر مؤرخ غرناطة هنريك دي خوركيرا - كان يتم الاحتفال بالانتصار على المسلمين المتمردين^(٩). وعلى ما يبدو فإن التراث كان يتأقلم تبعاً لواقع جديد، وقد يتمثل تأثيره في الحالة الأخيرة في شكل تقديم حرب البشارات كجزء من حرب الاسترداد. ألم يكن هذا يفيد الذين كانوا يزعمون أن تلك المهمة تعتبر غير منتهية ما دامت توجد في إسبانيا أقلية تمثل ذلك المحتل السابق؟ ومن ناحية أخرى، عندما يعيدون إحياء ذكرى إسبانيا المسلمة القوية، باستخدام أزياء فخمة وألعاب فروسية، هل يمكن أن ينسوا إشارات معينة كان يفرضها الحاضر؟

والتاريخ الذي يقام فيه احتفال دوق الكلاء يوافق الفترة التي حدث فيه الاستيلاء على أمتعة وممتلكات الموريسكيين الغرناطيين وتحويل الكثير منهم إلى عبيد^(١٠). في العقود التالية سيتم إعداد الأغنيات الشعبية الموريسكية الجميلة التي ستتركز بالفعل في وصف أو استحضار الأزياء والزينات التي تشكل السمة الشخصية للشعب ذي الأصول المسلمة، حيث تكتسب هذه الأشياء قيمة جوهرية في الشعر، يمكن من خلالها عرض مشاعرهم.

إن تحليل هذا العنصر في الأغنيات الشعبية الرومانثية الموريسكية سوف يبعد بنا عن المادة التي نعالجها، لكن يجب أن يتم إبراز التشابه بين الألعاب الفروسية على

الطريقة الموريسكية وذلك النوع الشعري. فبالإضافة للمعالجة الأدبية لموضوعات خاصة بالمسلمين توجد بصورة بديهية رغبة طيبة فى إضفاء طابع معاصر للممارسات الفروسية للمسلمين من خلال المعركة الصورية التى تقدمها مسرحيات القصور. وبهذا الشكل ترتبط مجموعة من الأنشطة الفنية والحرفية لعب فيها المدجنون أولاً والموريسكيون من بعدهم دور الرواد والأساتذة. لكن هل يمكن أن تتلاءم هذه المشاركة فى هذا النشاط المكثف مع موقف اللامبالاة الكامل فيما يتعلق بمصير وحظ الموريسكيين؟ عندما أقام ماركيز مونديخار فى عام ١٦٠١م ومعها رجاله العظماء موكباً ليليا بمناسبة ميلاد أميرة، كان من بينهم أربعون موريسكيا يسيرون على الأقدام ويلبسون ثياب المسلمين ومعهم الزينات والأعلام وكانوا يرقصون التامبرا المنوعة منعاً باتاً. (سالباً ص ٧٥) ألا يعنى ذلك تبنيه لموقف معتدل بالنسبة للقضية الموريسكية؟ لقد كان موقفه يمثل امتداداً لتراث عائلة مينوثا، وقد تم التعبير عنه فى عام ١٥٦٩م عندما ذهب الكونت تنديا إلى غرناطة لاستقبال دون خوان دى أوستريا وكان فى صحبته مائتا فارس، نصف هؤلاء وذلك تبعاً لرأى مارمول كاربخال (يلبسون على الطريقة الموريسكية). فى هذه الظروف فإن هذا يساوى - تبعاً لما استخلصته دراسة حديثة - استفزازاً أو على الأقل اتخاذ موقف ضد الإجراءات التعسفية، التى عجلت بثورة كثير من موريسكىي غرناطة والتى جاء أخو الملك من أجل القضاء عليها^(١١).

ومن البديهى أن هذه القضية الشائكة أحدثت توترات بين المتحولين الجدد للمسيحية وبين المسيحيين القدامى كما أنها تسببت فى توترات أيضاً داخل المجتمع الموريسكى نفسه وفى كل سكان إسبانيا.

وفى الوقت الحالى دُرس الأدب المعادى للمسيحيين الذى كتبه الفقهاء فى الخفاء^(١٢). لكن أيضاً نعرف من خلال شهادات كتّاب تلك الفترة مثل خنيث بيريث دى إيتا^(١٣) وثيرباننتس^(١٤) وبيثنتى اسبنيل^(١٥)، إن مسلمين آخرين كانوا يتوقعون أن يُقبلوا فى المجتمع الإشباني فى المستوى الذى يناسبهم بدون إذلالهم. ومن ناحية أخرى فإن مجموعة الآراء التى عبر عنها كتّاب ومؤلفون إسبان وذلك حول المشكلة الموريسكية

كانت متباينه جدا. وداخل هذا الجو من الجدل فإن موكب الموريسكيين الأسرى الذى كان يقدم فى بعض الأحيان فى نهاية احتفال المسلمين والمسيحيين (سالباً ص ٥٥ - ٥٧، ٦٤، ٧٩) من الصعب أن يمكن تأمله بدون التفكير فى أن ذلك كان يشير بشكل ما إلى المتحولين الجدد إلى المسيحية. وهذا ربما يفسر طابع الازواج والذى مازال يقدم به نموذج المسلم فى احتفالات المسلمين والمسيحيين، والذى تأصل بصورة خاصة فى الأقاليم التى كان بها تواجد موريسكى هام. فمن ناحية، نجد أنفسنا أمام الشكل السلبي للمسلم الذى يعكّر احتفالاً دينياً، ومن ناحية أخرى ، يقدم لنا صورة الفارس المسلم النبيل المستمدة من التراث الشعرى أو القصة الموريسكية .

وما سبق يمثل طريقتين لتفسير الماضى الخاص بالعصور الوسطى، ولكن بلاشك ربما يكون متأثراً بظروف حاضر إسبانيا فى القرن السادس عشر.

وقبل طرد الموريسكيين، كانت بعض القطاعات تفكر، كما أثبت ذلك فرانثيسكو ماركيث بيانوييا^(١٦) Francisco Marquez Villanueva ، أن العقائد الإسلامية التى كانت ما تزال تعيش فى الخفاء يجب أن تحارب بأدلة لاهوتية ، لكن أيضاً مع وضع حدٍ للحرمان من الشرف الذى كان يخيم على حياة المسيحي الجديد . وبالنسبة لآخرين ، فإن مشكلة التعايش ليس لها حل ، وهذا هو الشعور التى تعكسه مظاهر التعارض - الموجودة بجوار مناظر أخرى إيجابية - فى احتفالات المسلمين والمسيحيين .

إن الهيكل - الذى يقدم فى القصور - للتمثيلية ربما وجد سنداً تعبيرياً فى نوع من الأغنيات الشعبية حول تحديات المسلمين تم تأليفها فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، وذاعت فى شكل دواوين ، أو ملازم منفردة . المثال الواضح على ذلك هو القصيدة التى تحمل عنوان "مدينة سانتافى " وهو عبارة عن شعر شعبى ، وربما يكون مجموعة صغيرة من الشعر والذى فيه يتشابه المسلم الذى يدعو إلى التحدى وهو يجز فى ذيل فرسه لافتة عليها كلمات "تحيا ماريا" مع القشتالى الملكى . وينتصر عليه الفارس القشتالى ، وهو أقل منه من ناحية القوة الجسمية، ويعود من القتال حاملاً رأس المتحدى الفخور علامة على النصر ومعه لافتة "تحيا ماريا" ملفوفة على رقبتة . إن

هذه اللوحة الخاصة بالقصور ستحوز شهرة في المسرح، لأن لوبي دى بيغا سوف ينهى بها مسرحيته المبكرة أعمال غارثيلاسو دى لايبغا والمسلم طارفى وسوف تعالج دراميا فيما بعد بصورة أكثر إتقاناً فى مسرحية "حصار مدينة سانتافى".

ولقد تم إعادة صياغة المسرحية الثانية تحت عنوان "انتصار طائر ماريا" و"غزو غرناطة"، وتعتبر مثلاً متميزاً لنوع من مسرحيات المسلمين والمسيحيين الذى يستخدم لإحياء ذكرى ما، وفيه يتم تبادل السباب وعبارات الفخر^(١٧) بين الذين يجب أن يواجهوا بعضهم بعضاً بالسلاح.

كل هذا يبدو أنه يمثل مدحاً لأبناء المدينة المتنازع عليها، وقد ساهم هذا فى أن يتم اعتماد تقديم هذه المسرحية كجزء من الاحتفالات بذكرى فتحها حيث إن آخر منظر فيها يمثل تسليم المدينة.

إن الشعبية التى حققتها المسرحية كانت كبيرة، واستمرت كثيراً، ومما يدل على ذلك أنه فى الفترة الرومانسية كان يتم إنشاد الأبيات الخاصة بمشهد "تحدى طارفى" فى جلسات أدبية، وفى المسرحية التى كانت تقام فى الثانى من يناير، عيد الاستيلاء على المدينة، كان الجمهور يردد كما لو كان فرقة مصاحبة بيت الشعر الذى يقول "ومن يقتلك أيضاً، والذى به يرد الفارس القشتالى غارثيلاسو دى لايبغا الذى مازال طفلاً على سؤال المتحدى الذى يشير إلى لافته "تحيا ماريا" هل يوجد من يستطيع أن يستردها؟".

وكان هناك تشابه بين تقديم هذه المسرحية واحتفال المسلمين والمسيحيين، سواء فيما يتعلق بمشاركة المشاهدين، أو كيفية افتتاح أحداث العرض عندما يدخل الممثل الذى يقوم بدور طارفى الفناء ليعلن تحديه المشهور، وكذلك عندما يتقدم الشاب المنتصر ركباً فرسه وهو يظهر رأس المسلم واللافتة التى تم إنقاذها^(١٨).

ولهذا ليس من الغريب - كما قيل سابقاً - أنه فى قرية ما تم إدخال هذا الجزء من مسرحية "انتصار..." إلى النص الخاص بالخُطب.

إن مواجهة المسلم والمسيحي كانت نوعاً درامياً يحوز قبول جمهور المتفرجين، ليس فقط خلال العصر الذهبى وإنما أيضاً فى الفترة النيوكلاسيكية والرومانسية. إن

المسرحيات التي كانت تشبع تلك الرغبة - حتى وإن كانت غير ذات قيمة أدبية - كانت تظل فترة طويلة على المسرح لأنها تقدم معارك ضخمة ، وفي نفس الوقت فشلت مسرحيات تناسب بصورة أكثر ذوق الأقلية المثقفة. وفي نفس الوقت بقيت على قيد الحياة المسرحيات القصيرة - مثل مسرحيات المدح وغيرها - وفيها تخلو المعركة الكلامية من عناصر كانت تعتبر ضرورية في الأعمال ذات الفصول الثلاثة. وعادة يحدث في مثل هذه الأحوال تناسق - مشابه لما تقدمه "السفارات" التي تُقدم في الاحتفالات الحالية وتتناوب فيها المحتويات اللاهوتية مع الحوارات البسيطة. وعلى مستوى المسرحيات الموجودة في الملازم يضاف إلى انتصار المسيحي بالسيف - الذي ينتهى بارتداد المسلم - حوار تمثيلي بين مسلم ومسيحي حول طهارة السيدة مريم وميلاد ابنها المقدس، وهو يمثل انتصاراً آخر في المعركة الجدلية . ويلا شك فإنه توجد نقاط التقاء بين هذا النص والذي طبع ثلاث مرات ونص خطاب احتفال تم استخدامه حديثاً^(١٩). وتوجد مجموعة أعمال تعود إلى العصر الذهبي خاصة بإحياء ذكرى حرب الاسترداد. وفي هذه المجموعة تحدث مواجهة بين شخصيات رمزية - أو على الأقل لها قيمة رمزية واضحة - ويمكن أن تنتمي إلى مستوى ثقافى أعلى .

وعلى سبيل المثال في مسرحية مدح تم تأليفها لإحياء الذكرى المثوية الرابعة للاستيلاء على بلنسية، يتم إدخال شخصيتين تاريخيتين وأخرتين رمزيتين، تمثّلان الإسلام والمسيحية بالإضافة إلى الشخصية التي ترمز إلى المدينة^(٢٠). ومن بين الأعمال الدينية لكالدبيرون مسرحية "دلو المودينا" التي تعالج أحداث استرداد مدريد، وتقدم نقاش له مستويات متعددة ، والذي - بغض النظر عن كل الفروق الممكنة - يمكن أن يقارن بمشهد المواجهة بين شخصيات لها مكانة اجتماعية مختلفة ، وهوما يحدث عادة في "السفارات" . وفي أحد نصوص الاحتفال من الممكن أن يوجد صدى جدلي لحوار الصم الذي حدث على مدى القرن السادس عشر بين الفقهاء السريين والوعاظ المسيحيين المكلفين بتعليم الموريسكيين. حيث لا يتم فقط تبادل عبارات فخروهاانات وإنما أيضاً يمكن أن تظهر بقايا لجدل ديني، وذلك عندما يقدم المسلم أدلته. ولقد أشار ويلهلم هوينبرباتش أيضاً إلى وجود اتهام بعبادة الأصنام، والتي في مرات كثيرة تم

توجيهها لعقيدة التثليث المسيحية من قبل الذين أبقوا بشكل سرى هذا الموقف الجدلى ضد هذه العقيدة حياً بين الموريسكيين^(٢١). ونظراً لانتشار هذا النوع من المسرحيات وطبيعته فإنه كان من الضروري أن يقبل عناصر غربية على التمثيلية الشعبية للمسلمين والمسيحيين، ولكن نظراً لأن شرط الفصول الثلاثة كان يعتبر أمراً ملزماً فلم يكن ممكناً أن تتبنى التمثيلية تحت أى ظروف وبصورة صارمة البنية المتوازية للسفارات. وهذا لا يمنع أن عدداً كبيراً من هذه الأعمال تمت كتابته لاحتفال مدنى - دينى، مثلما كان يحدث فى إسبانيا فى فترة حكم عائلة أوسترياس حيث كانت تقام احتفالات إحياء ذكرى انتصار منسوب لتدخل مريم العذراء أو قديس آخر.

فى مثل هذه الأحوال كان من المعتاد، أن تشتمل الأحداث بطريقة أو أخرى على انتصار للمسلمين متبوع بالانتصار للمسيحي. وبهذه الطريقة فإن هذه المجموعة الدرامية كانت تقدم مصدراً لم يتوقف منظمو تلك الاحتفالات عن الاستفادة منه. لكن هذا ليس عبارة عن عملية تبسيط للنص المثقف أو تعديله، وإنما هو عبارة عن نشاط متبادل بين النوع الخاص بمسرحيات القصور والإبداع الأدبى. فالاحتفال له قواعده وجمالياته التى يجب أن يأخذها فى اعتباره من بعيد الصياغة، لأن إسهامه سوف يكون جزءاً فى مجموعة أعمال إحياء الذكرى، وسوف يتم تنوقه والحكم عليه من قبل الجمهور الذى يهتزينغمة متوافقة عند سماع موعظة أو يتأمل منظر دخول أو يشاهد موكباً أو يحضر مسرحية. وبلاشك، وفى مثل هذا الجو يريد المشاهدون أن تبرز المسرحية عظمة الوطن الشاب، ويفرض لكل مناسبة موضوعات وأنواعاً معينة، تنسبها كتب تراجم القديسين للقرية أو المنطقة.

ومن بين أنواع أساطير التقديس المتعلقة بحرب الاسترداد التى يمكن أن تقبل المعالجة الدرامية، تعتبر أكثر الأعمال انتشاراً أو شهرة تلك التى تعالج تدخل تمثال العذراء الذى يظهر بصورة معجزة ويقدم حمايته للمسيحيين ويساهم فى نصرهم. وتعتبر مسرحية الإلهية المنتصرة للوى دى بيغا مثلاً مبكراً، يركز على هذا الموضوع الخاص بتراجم القديسين، وكذلك تضحية البطل الحدودى، عابد العذراء والخير الذى

يناله فى النهاية لتقدسه للعداء . فى هذه الحالة يوجد التمثال فى حوزة أسير يلقي تعاليم المسيحية لطفل مسلم ، مما يؤجج نيران الغضب فى قلب والد الطفل، ويستعد لحرق التمثال. يقوم البطل المسيحى بمنعه مضحياً بحريته. ابتداء من هذه اللحظة تتتابع المعجزات التى تؤدى إلى منح النصر للمسيحيين وإيقاظ الرغبة فى التحول للمسيحية لدى المسلمين، حتى تصل إلى ذروتها النهائية ، حيث يكون تأثير الألعاب النارية شبيهاً باللحظة التى يظهر فيها القديس خورخى مقررأ نهاية المعركة فى صالح المسيحيين وذلك فى الاحتفال الحالى للمسلمين والمسيحيين الذى يقام فى قرية الكوى. ويبدو أن مسرحية لوبى قد كتبت لمُدح تخصيص كنيسة، تابعة لحصن تشينكاى Chincaya لتقدس السيدة العذراء فى مقاطعة مورون Moron التابعة لإشبيلية .

إن الطريقة الساخرة جداً التى تحل بها المعركة لصالح الفريق المسيحى كانت محل انتقاد من خوسيه ف. مونتسينوس^(٢٢)، وبلاشك فإن الانتقاد يمكن أن يوجه إلى الكثير من المسرحيات الأخرى التابعة لهذا النموذج . وعلى الرغم من هذا، فإن كبار الشعراء المسرحيين كانوا يضعون فى مسرحياتهم سمة ما تمنع من تفسير هذا الأمر كنوع من المعارضة التى تقسم الأفراد إلى طيبين وأشرار وذلك لتفسير الأزواجية التى تميز الشخصيات، وهذا ما حدث فى الاحتفالات فى مرات ليست بالقليلة .

من المهم الإشارة إلى أنه من بين مؤلفى مسرح مجموعة كالديرون والذين من بعدهم، هناك من كتب نوعاً من المسرحيات التى تحتوى، بصورة مباشرة أو بالإشارة، على عملية الفتح وحرب الاسترداد لمدينة ويركزون ذلك على التمثال. وتوجد هذه البنية مصاغة فى الأعمال التى تشبه المسرحيات القديمة ، وتتناول ظهور عذراء غوادالوبى : ففيها يتم تقديم عملية إخفائها مع بقايا القديس فولخينثيو وذلك بعد موقعة جوادالوبى ، وذلك للانتقال مباشرة إلى المشهد الذى يمثل الراعى^(٢٣) وهو يجدها بصورة معجزة . وفى مجال التمثيلية الشعبية ، أُعدت المسرحية الشعرية المكتوبة عام ١٥٨٨م خصيصاً لاحتفال عذراء دى لاغراثيا، الذى أقيم فى كاوديتى ، وعالجت أسطورة مشابهة والتى

بقيت حتى اليوم من خلال العديد من الصياغات الجديدة^(٢٤). ومن المسرحيات التي تتبنى هذا النوع من المواضيع تبرز مسرحية "أصل وضياع واسترداد عذراء الساغراريو" لكالدريون لأنها توازن بين عناصر التدين والرغبة في إحياء حرب الاسترداد ومدح شجاعة مدينة طليطلة. وتمثل هذا الاتجاه أعمال ذات قيمة أقل مثل "قديسة مدريد" "سيدتنا لاتوشا" لفرانشيسكو روخاس ثوريا أو "عذراء الفوينتيثيلا" التي كتبها ثلاثة مؤلفين مدحاً لمدينة سيغوييا .^(٢٥)

واستمر اتجاه الأعمال المسرحية التذكارية حتى وصل إلى المسارح الرومانسية وبدون أن يمثل عائقاً أمام شعبيته معارضة المثقفين على مدى القرن الثامن عشر.

ومن المعروف أن أعضاء فرق التمثيل كانوا يمثلون في القرى عندما تقام احتفالات قديس القرية. وبالتحديد فإن مسرحية بعنوان "سيدتنا عذراء الساغراريو" والتي هي صياغة لنفس مسرحية كالدريون ، تم تقديمها في ايسكيباس عام ١٦٢٩م^(٢٦). ومن المحتمل جداً أن يحوز هذا النموذج الدرامي إعجاب جمهور القرى. وعلى كل حال، فقد صاغها ككتاب صغار، يهتمون بالأشكال الشعبية للتدين وكذلك للحماس للقرية. وقد يحدث في بعض الأحيان ألا تحدث في المسرحية سرقة أو إخفاء واسترداد تمثال ، بل يحدث ذلك مع صور مقدسة .

ومع أن كلاً من الاتجاه الخاص بمسرحيات القصور والآخر الدرامي اللذان قدما أشكالاً مسرحية تعالج الأسرار المقدسة والأصل الأسطوري لتمثيلية المسلمين والمسيحيين لا يقبلان من الناحية الجوهرية الانتماء لوحدة واحدة فإن المزج الموضوعي يعتبر أمراً ممكناً بسبب الاحساس العام من أن إسبانيا قد تولت رسالة حماية الديانة الكاثوليكية .

ظهرت حينئذ أساطير مثل الأساطير الخاصة بمعجزة الأجزاء الجسدية لداروكا، والتي لم يتوقف تقديمها على خشبة المسرح^(٢٧). ومثال مشابه حدث فيما يتعلق بذكرى هجوم القراصنة على توريلانكا في نهاية القرن الرابع عشر. وفي مواكب عيد الجسد في فالنسيا استخدمت عربة نقابة صانعي الجلود والتي - كما يقول التراث - كانت سبباً في إنقاذ صوراً مقدسة في القرنين السابع والثامن عشر، وذلك لاستحضار

ذكرى هذه الموقعة من خلال شخصيات تمثيلية، بل واستخدمت نفس العرية كمسرح لتمثيل صامت أو مسرحيات تحيي ذكرى هذا الحدث الأسطوري، حيث أن المسيحيين كانت معهم معجزة مساعدة ، حيث قاتل أسدُ في صفوفهم (سالباً ص ٨٦ - ٩٠). ولم تتوقف عملية إضافة هذا المشهد من تمثيلية " المسلمين والمسيحيين " إلى المسرحيات (٢٨). وبهذا يثبت، مرة أخرى ، التأثير المتبادل بين النوعين الخاصين بمسرحيات القصور والدرامي وبدون ذلك لا يمكن تصور تطور نصوص الاحتفالات في شكلها الحالي . وفي أمريكا الجنوبية ، نظم المبشرون تمثيلات المسلمين والمسيحيين على مستوى كبير وصغير، حيث كانت تقوم بدور تعليمي وتبشيري (٢٩).

ومن الشائع في إسبانيا وأمريكا أن يتضمن الاحتفال شعيرة تسمى سلب المسلم وهي ذات طابع تبشيري بديهي ، وقد لفت الانتباه حول أهميتها ج بيوتل (٣٠) . في هذا الموقف الذي يسبق التعميد، يعلن المسلم بوضوح تركه لعقائده السابقة والملابس التي ترمز إليها. وعلى الرغم من أن عملية تعليم الهنود الشعائر المسيحية كانت ذات مصاعب مختلفة جداً عن تعليم المورييسكين نفس الشعائر ، فإن الدافع التبشيري في الحالة الأولى يبين إمكانية أن يرى الناس في نهاية موقعة حربية بين قوتين تمثلان دينهما دليلاً على القيمة الكبيرة للمنتصرين أو صدق إيمانهم . ومن ناحية أخرى ، فإن التمثيلات الشعبية تنزلق - بسهولة نحو مواقف سانجة . حيث تظهر الملائكة والشياطين في العديد من المناسبات ، بما في ذلك احتفال عيد الجسد الذي تم في مدريد في العصر الرومانسي (٣١). وكما لاحظت كارمن مونيوث رينيدو (٣٢)، أن شخصية الشيطان لعبت دور زعيم للمسلمين وظهرت في تمثيلية زوخار. ومن ناحية أخرى يبرز هوينرباتش تعظيم المسيحي كنموذج للإسباني المقاتل (٣٣). وفي الوقت الحالي ينتهي احتفال قرية بيينا بتدمير رأس كبير تدعى محمد، ويرى الانثروبولوجي لوثلي أرمسترونج (٣٤) ، أن سكان هذه القرية يربطون هذا العمل بنبي الإسلام بشكل غامض لأنهم يرون أن الرأس يمكن أن ترتبط بصورة أكبر مع شخصية ملك الكرنفال .

وتشير محاضرة شيقة في مؤتمر حول احتفالات المسلمين والمسيحيين أن هذا التراث ، بدلاً من أن يعكس العقلية الإسبانية في العصور الوسطى ، فإنه يترجم توترات الفترات التالية (٣٥).

ويبدو هذا صحيحاً جداً، وأنا أضيف أن احتفال المسلمين والمسيحيين كعرض
وكعمل مسرحي لا يمكن فصله عن "صورة الشقاق"، وأن مفهوم "عصر الصراع" الذي
أطلقه أمريكيو كاسترو يساعد على هذا الفهم. إن الجماهير التي تخلد الاحتفال،
وتبنى الأصل المزدوج لماضيها، لا تحله بمنطق التصالح، ولكن ببديل الغزو، وسنة بعد
سنة يتكرر التصوير المجازي للمواجهة، كما لو كانت تحافظ على سر لجوهر إسبانيا.
وبالاستناد إلى عدد كبير من خطب الاحتفال، يمكن الاعتراض بأن العملية التاريخية
التي يتم إعادة تكوينها ليست عبارة عن خلاف محلي، وإنما غزو من قبل عدو خارجي
يُطرد في النهاية. ولكن بنفس الطريقة يكون من الممكن تقديم نصوص أخرى تبين أن
المسلم المتأصل في شبه الجزيرة يعتبر خصماً، ولكن ليس أجنبياً. واعتقد أن هذا هو
إحساس أولئك الذين يبقون على تقليد المسلمين والمسيحيين، وبصورة خاصة في
قرى مثل الكوي، حيث إن الانتماء لأحد فريقى الكومبارس يجعل التمثيل يستمر على
مدى العام.

وباختصار، فإن التسمية الثنائية "مسلمين ومسيحيين" يكسب مصطلح "مسلم"
محتوى دلاليًا معقدًا، جزء منه موروث من الأزمنة التي كانت فيها الأقلية الموريسكية
تحافظ على درجة معينة من الصلة بالعالم الإسلامي، وكانت هدفًا لسياسة غامضة
تقوم على الجذب والرفض. إن الصورة التي تقدم في مسرحيات القصور التي تمثل فنًا
سريع الزوال وتشمل خصوصاً ممثلون الشريعتين والدينين والثقافتين اللتين سادتتا في
العصور الوسطى الإسبانية تطورت وكان لها تقلباتها الإقليمية والطارئة. تصل إلينا
اليوم متغيرة، وذلك لعوامل كثيرة منها أثر العصور الوسطى الرومانسية وما حملته من
اعتبار الشرق مصدرًا لإلهامها. ولكن ربما يستطيع البحث التاريخي الوصول - في
يوم من الأيام - للعصب الذي يربط احتفال المسلمين والمسيحيين مع الوعي بالانتماء
لشخصية جماعية ورفضها.

الهوامش

(١) أُلخّص في هذه الفقرات الأولى المعلومات الموجودة في المرجع الذي سيذكر فيما بعد مع تجاهل الفروق التي توجد بين الأقاليم في هذه النقطة :

Aspectos folklóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en Espana", PMLA, LXXVIII (1963) " christians and moors in spain: history , religion, theatre " , cultures (Unesco press) , III: Festivals and Carnivals: the major traditions, num. 1 (1976), pp. 87 - 116 .

وقد تبنت كارمن مونيوث رينيدو الجزء الأساسى من الآراء المعروضة في العمل الأول من تلك الأعمال وذلك في مقدمة طبعتها النقدية :-

La representaciin de moros y cristianos de Zujar: cautiverio y rescate de N. S. de la Cabeza de Zujar (Madrid, C.S.I.C, 1972). Pp. 477- 491 de " Aspectos" y pp. 6-18 de Zujar . .

وقد تعمق السيد ويليام هونييراباش بصورة موفقة في تحليله في

Wilhelm Hoenerbach Studien zum Mauren und Christen Festpiel in Andalusien, Biertrage sur Sprach und kulturgeschichte des Orients, Band 24 (Walldorf - Hessen, 1975).

يحتوى هذا الكتاب على قائمة الاحتفالات التي توجد حولها معلومات تاريخية وقائمة أخرى عن الاحتفالات المعاصرة. كذلك يوجد تقويم مختصر عرضه خواكين بارثيلو بيردو في

Joaquin Barcelo Verdu , Santiago y la Fiesta de moros y cristianos (Alicante, 1972)

بالإضافة إلى مقال يؤكد فيه السيد خواكين على جدارة الحوارى يعقوب، وذلك في صورته الخاصة بسانتياغو « قاتل المسلمين »، كتديس خاص بهذا النوع من الاحتفالات حتى عام ١٦١٨م.

كذلك كان إسهم خوان أماديس هاما وذلك في

Joan Amades, " Las danzas de Moros y Cristianos , Etnologia Valenciana , num . 4 (Valencia, 1966)

كذلك يوجد موجز للموضوع وتوجيهات خاصة بدراسته في

Guillermo Guastavino Gallent, Las fiestas de moros y cristianos y su problematica (Madrid C.S.I.C.).

وقد أخذ السيد/ ديمتريوى. بريست مارثينين فى انطباعه هذا الطرح فى

Demetrio E. Brisset Martin, " la toma del castillo: analisis de las escaramuzas de moros y cristianos de Granada", Antropologia Cultural de Andalucia, ed. S. Rodriguez Becerra(Sevilla, Instituto de Cultura Andaluza, 1984) pp. 481-487.

ومن خلال رؤى متعددة قام بعرض ظاهرة الاحتفالات المشاركون فى المؤتمر التالى

El Primer Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos ..(Villena, 1974) (Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1976), 2 vols.

أما خيسيليا بيوتلر فتعالج الاحتفالات الإسبانية وما تفرع عنها باتقان واضح وإن كان مقالها فى الأصل يتركز حول التمثيلية المكسيكية فى

Gisela Beutler, Le historia de Fernando y Alamar: Contribucion al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México) (El proyecto México de la Fundacion Alemana para la Investigacion Cientifica, ed. Wilhelm Lauer, XIX)(Suttgart, Steiner Verlag Wiesbaden, 1984)

ومن بين الكتب التى عالجت الموضوع على مستوى قرية يستحق الذكر كتاب Julio Berenguer Bar- celo, Historia de los moros y cristianos de Alcoy (Alcoy, 1974)

حيث يحتوى على قائمة مراجع موسعة ، تتكامل مع قائمة بيوتلر. أما فى القسم الخاص بالمراجع الموجود فى RDTP فتوجد الإسهامات الجديدة الخاصة بالموضوع.

(٢) يحمل فارسان من الفريق المسيحى فى أيديهم وجوها تمثل رجالا نوى لحي وذلك فى الرسم الخاص ب

La fete d Alcoy" de Gustave Dore, en Charles Davailier, Voyage en Espagne, " le Tuor d Monde, 1867 - 1873, ed. Fascimil (Valencia, Soler, 1974) , cap " D Alcoy a Orihuela".

(٣) فى نهاية القرن التاسع عشر لاحظ العلامة الغرناطى فرانثيسكو دى باولا فى طبعته Triunfo del Ave Maria التشابه بين هذه المسرحية وتمثيلية المسلمين والمسيحيين فى ثوخار. وقد ذكرت ذلك كارمن رينيدو فى ص٤٢ . أيضاً فى بيناموكار (ملقة) كان ينشد المقطع الخاص بتحدى طارفى فى El Triunfo de Ave Maria

انظر " - 74 و 66 - 66 , 61 - 60 , 53-54, 42, 39. Hoenerbach, pp. Aspectos " , p. 480. 76. حيث يتم الاشارة فى هذا المرجع إلى أوجه التشابه المهمة للحدث الدرامى بين هذه المسرحية والنصوص التى تستعمل حالياً فى الديرى ومونتخيكار وهى قرى تابعة لمحافظة غرناطة بالإضافة إلى بيناموكار. كذلك ينبه إلى أن المسرحية ذات الفصول الثلاثة

Nuestra Senora del Mar y Conquista de Almeria de J.A. de Benavides قد تم استخدامها عام ١٧١١م كمنص لاحتفال أقيم فى كاربونيراس (الرية) حيث مازالت تقدم تمثيلية المسلمين والمسيحيين وإن لم يكن بنفس النص . وأخيرا تلاحظ خيسيليا بيوتلر فى ص٢١٤ أن بعض أبيات القصيدة الشعبية حول سبب الانتصار تظهر فى تمثيلية قرية بوييلا .

(٤) أقصد أبحاث مثل المذكورة في الملاحظات ٢، ٢٦، وكذلك

Francis George Very, The Spanish Corpus Christi Procession: a Literary and Folkloric Study (Valencia, 1962)

ومجموعة الوثائق التي جمعها

Norman D. Shergold y J.E. Varey en Estudios y Documentos , desde Los autos sacramentales en Madrid en la epoca de Calderon (1637 - 1681) (Madrid 1961) y Fuentes para la historia del teatro en Espana , vols. III-VI(Londres, Tamesis, 1970-1974)

(٥) عند ذكر كلمة «Salva» في النص فإنتى أشير إلى:

Adolf Salva I Ballester, Bosqueig historic I bibliografic de les festes de moros I cristians (Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1958)

كما توجد الدراسة النقدية التالية

Los hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo de Juan de Mata Carriazo (Madrid, Espasa Calpe, 1940)

(٦) انظر

C. A. Marsden " Entrees e fetes espagnoles au XVI siecle" Les fetes de la Renaissance, ed. J. Jacqot. 3 vols. (Paris, 1956 - 1975), vol. II, pp. 389 - 411 y J. E. Varey. "Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI - XVII siecles)" , vol. III, pp. 619 - 633.

Fetes solennelles du transfert de la Vierage de la Fuencisla " Fetes de " انظر (٧) la Renaissance, vol. II, pp. 485 - 504.

La Fete du Saint Sacrement a Seville en 1594: essai de definition de " انظر (٨) ne lecture des formes, Fetes de la Renaissance , vol. III, pp. 461 - 484. Vicente Lleo Canal, Arte y Espectaculo : La Fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVIXVII (Sevilla, Diputacion provincial, 1975)

Anales de Granada, ed. A. Martin Ocete (Granada, 1934), Vol. I, p. انظر (٩) 115.

(١٠) التشابه بين الأشياء التي تمت مصادرتها من الموريسكيين والثياب والجواهر الموصوفة في القصص والأشعار الشعبية الموريسكية أشار إليه

Juan Martinez Ruiz " La indumentaria de los moriscos segun Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra ", Cuadernos de la Alhambra, num. 3 (1967), pp. 55 - 124 , Inventarios de bienes moriscos del reino de Granada (siglo XVI) : Linguistica y Civilizacion (Madrid, CSIC, 1972)

Carrasco, " Les Fetes equestres dans Les Guerras Civiles de Grenade de Pérez de Hita", Fetes de la Renaissance, vol. III, pp. 299-312.

وعلى الرغم من أن عملية مصادرة الثروات كنتيجة لدعوى قضائية كان يتم في تواريخ سابقة، فإن تمرّد عام ١٥٦٨م كان سبباً في حدوث أكبر عدد من أعمال المصادرات، والتي توجد حولها مستندات كثيرة في أرشيف قصر الحمراء وكان أساساً لدراسة خوان مارتينث رويث المذكورة. أما النفي الإيجابي فقد حدث في الفترة من نوفمبر عام ١٥٧٠م إلى ربيع عام ١٥٧١، وهو العام الخاص بالوصف الموجود في الاحتفال الذي نعلق عليه. وخلال الحرب وفي العقاب الذي أعقب الثورة تم بيع الكثير من الموريسكيين كعبيد. انظر

Nicolas Cabrillana, "Esclavos moriscos en la Almeria del siglo XVI", Al-Andaluz, XV (1975), pp. 53-128.

وعلى الرغم من أن الأبحاث حول الموريسكيين قد تطورت وتقدمت بصورة ملحوظة في السنوات الأخيرة، فإن مجموع دراسات خوليو كارو باروخا مازالت نتائج مقبولة وسليمة.

Julio Caro Baroja. Los moriscos del reino de Granada (1957), 2a. ed. (Madrid, Istmo, 1976) y Antonio Dominguez Ortiz y Bernard Vincent. Historia de los moriscos (Madrid, Revista de Occidente, 1978)

Joseph Perez, " Letrados et seigners" les morisques et leur temps. Table (١١) Ronde Internationale, 4 a 7 de julio 1981. Montpellier) Paris, CNRS. 1983), pp. 235 - 244.

(١٢) يعتبر مرجعاً أساسياً بالنسبة للموضوع ما يلي:

Louis Cardillac, Morisques et chretiens: Un affrontment polemique (1492 0 1640) (Paris, Klincksieck, 1977)

Carrasco, " Perez de Hita frente al problema morisco", Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (1971)(Salamanca, 1982), Vol. I pp. 269 - 281, y " El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI" DICENDA, num. 2. Pp. 43-56.

انظر أيضاً الدراسات المذكورة في الملاحظات رقم ١٤ و ١٦ الخاصة بماركيت بيانوبيا وانظر كذلك :

Luce Lopez-Baralt. Huellas del Islam en la Literatura Espanola: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo(Madrid, Hiperion, 1985), Cap. VII, pp. 149 - 180 .

(١٤) من وجهة نظري فإن البحث الأساسي لتوضيح موقف ثيرباننتس بالنسبة للمشكلة الموريسكية هو دراسة فرانثيسكو ماركيت بيانوبيا.

Francisco Marquez Villanueva, "El morisco Ricote y la hispana razon de estado " . Personajes y temas del Quijote (Madrid, Taurus, 1975), pp. 229 -335.

(١٥) انظر المراجع التالية

Adrian G. Montoro. " Libertad Cristiana: relectura de Marcos de Obregon". Modern language Notes. XCI (1976), pp. 213 - 230: Marquez Villanueva, " La criphistoria

morisca. Cuadernos Hispanoamericanos, num. 390(diciembre) pp. 517 - 534 (sobre espinel pp. 525 0 526) , y Carrasco " Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca", Estudios dedicados al profesor D. Angel Ferrari Nunez (Madrid , Universidad Complutense, 1984), vol. I, pp. 183 - 223. Sobre espinel, ,pp. 204 - 216.

El morisco Ficote" y " El problema historiografico de los moriscos ", Bulle- (١٦) tin Hispanic, LXXXVI (1984), pp. 61-135.

(١٧) يدرس دييغو كاتالان مجموعة الأشعار الشعبية في الكتاب التالي :

Diego Catalan Siete siglos de romancero (Madrid, gredos, 1969) , pp. 100 - 132.

أما الأمر الشائع الأسطوري والمسرحيات التي تتعلق به فيتم معالجته في كتاب كاراسكو.

Carrasco. El moro de Granada en la Literatura (Madrid, Revista de Occidente, 1956) pp. 38 - 40, 85 - 88, 154 - 156, y "El Cerco de Santa Fe de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica " Homenaje a L. Fichter (Madrid, Castalia, 1971) pp. 115 - 125.

إن المواجهة تعتبر أحد الموضوعات المشتقة من رواية القصة البطولية لداوود وجالوت وهي شائعة جداً في أدب العصر الذهبي. ومن ناحية أخرى فإنها تمثل تياراً هاماً في التراث الشفوي.

انظر حول كل هذه النقاط ما يلي :

Michel Moner, " Une difference de poids: le petit ruse centre le geant bete dans la tradition orale hispanique" Culturas populares, actas de coloquio, celebrado en la Casa de Velazquez, noviembre - diciembre 1983 (Madrid, 1986), pp. 139-160.

(١٨) تعرّض لهذه الطريقة انطونيو خ عفان دي ريبيرا

Antonio J. Afan de Ribera, Fiestas populares de Granada (Granada, 1885), pp. 37 - 38.

كما يصف فرانسيسكو دي باولا بايادار احتفالات الثاني من يناير في

Francisco de Paula Valladar, El triunfo de Ave Maria (Granada), 1899

انظر كذلك Prologo y direcciones escénicas en 172 0 174 y 189.

وحول أثر هذه المسرحية في الاحتفالات والذي قام بدراسته العديد من النقاد، انظر الملاحظة رقم ٣ .

(١٩) إن أحد طبعات هذا النص توجد في المجموعة التي وصفتها بيلار غارثيا دي دييغو

Pilar Garcia de Diego, " Pliegos de cordel " RDTP, XXVII (1971), pp. 173 - 409, XXVIII (1972) pp. 157 - 515.

المسرحية الصغيرة التي وضعها خوان أماديس في «رقصات المسلمين والمسيحيين» قدمت جزءاً من

نص سفارة التي تم استخدامها في كامبيو دي اريناس. انظر Carrasco, " Christians and Moors in Spain , p. 105.

وفي المقال المذكور في الملاحظة رقم ١ وجد بريست معالجتين له . ومن ناحية أخرى وتبعاً لما أشار بيوتلير

ص٦٧: ٦٩ فإن «الحوار التمثيلي» يمكن أن يكون له علاقة مع نسخة «تحدى بين مسلم ومسيحي» محفوظة في

المكسيك وقام بدراستها روبيرت ريكارد حيث نبه إلى الطابع التبشيري لتلك المسرحية الصغيرة التي تشير إلى تمثال لمحمد، والذي يفترض أنه موضع تقديس من قبل الموريسكيين. وهذه الملاح تدل على أن هذا النص أو آخر مشابهها كان له في شبه الجزيرة هدف مشابه موجه للمرتدين من المسلمين.

Marco Antonio Orti. Siglo cuarto de la conquista de Valencia (Valencia, (٢٠) 1640, pp. 20 - 28.

Op. Cit. Pp. 17 - 18 (٢١)

José F. Montesinos, " El cordobés valeroso Pedro Carbonero" Teatro انظر (٢٢) Antiguo Espanol, VII(1929)

(٢٢) قام بطبعها خوسيه ماريا اسينسيون والذي يقترح نسبتها إلى سيرياتس.

Sevilla, Sociedad de Bibliofilos Andaluces, 1868

Simón Serrano, O.P., "Origen de las fiestas de moros y cristianos en Cau- (٢٤) dete" Congreso de fiestas de moros y cristianos, Vol. 11, pp. 533-557.

انظر (٢٥)

Comedias escogidas de los mejores ingenios de Espana, Parte 23 (Madrid, 1665)

الشعراء هم سيياستيان دي بياييثيوسا، وخوان دي ماتوس فراغوسو، وخوان دي تاباليتا. ويمكن الإشارة إلى أمثلة أخرى مثل

Nuestra Senora de la Victoria y Restauracion de Malaga , de Francisco de Leyba, El Eneas de la Virgen y Primer rey de Navarra, de Francisco de Villegas y Pedro Francisco Lanini, Nuestra Senora de Regla, de Ambrosio de Cuenca, Nuestra Senora de la Luz, de Francisco Salgado, Origen de Nuestra Senora de las Angustias y Rebelion de los Moriscos y la Conquista de Granada , de Antonio Fajardo y Acevedo, la Conquista de Cuenca y Primera dedicacion de la Virgen del Sagrario , por Pedro Rosete Nino, y la anonima Nuestra Senora de Valvanera y Aurora de la Rioja o El Mejor Fruto del arbol.

وخلال القرن الثامن عشر، بالإضافة إلى استمرار عرض بعض المسرحيات الباروكية الخاصة بالمسلمين والمسيحيين، كتب في هذا الموضوع من زاوية علاقته بحرب الاسترداد كل من خوسيه دي كانيثاريس، والونسوا انطونيو كوادراو، ولويس مونثين وفرمين ديل الري وفرمين مانويل ليبيناو.

Jaime Sanchez Romeralo, " El teatro en un pueblo de Castilla de los siglos (٢٦) XVI -XVII, Esquivóis, 1588 - 1638", Dialogos Hispánicos de Amsterdam, num., 2. Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro (Amsterdam, 1981) , pp. 39 - 63 .

من الكتب الأساسية في دراسة التمثيلات في القرى ، انظر البحث التالي

Noel Salomon, " Sur les representations theatrales dans les pueblos des provinces de Madrid et Toledo (1589 - 1640 " , Bulletin Hispanique, LXII) 1960), pp. 398 - 427.

Aspectos " , nota 42 " (٢٧)

(٢٨) قام بطباعة ودراسة هذه المسرحية

Eduardo Betoret Paris, Introduccion a Manuel Vidal Salvador(siglo XVII) con comedia inédita " El sol robado de un ciego y el panal en el leon " (Valencia, Patronato José Maria Quadrado, 1975) Resenada en RDTP,XXXV (1979), pp. 220 -223.

وتوجد معلومات حول المسيرات والاحتفالات الدينية في

Orti, op. cit., p. 119 y Francisco de Asis Carreras y de Calatayud,, Las fiestas valencianas y su expresion poética (Madrid, C.S.I.S., 1949). P. 116.

(٢٩) قدم روبييرت ريكارد دراسة عميقة للمظهر التعليمي في احتفالات المكسيك في العديد من الأبحاث

وخاصة La Conquete spirituelle du Mexique, Travaux et Memoires de l Institut de Ethnographie, vol. XX, (Paris, 1933)

Beutler., pp. 65 - 67. (٣٠)

B. S. Castellanos, " de la antigua procesion del Corpus en Madrid" El Bibliotecario, 1841, pp. 25 - 27.

Op. Cit., p. 36 (٣٢)

Op. Cit., p. 17 (٣٣)

Moors and Christians, Festival at Villena (Spain " , Revista de Etnografica. Porto, Vol. XI(1968). 1, pp. 125 -143.

Enrique A. Llobreggat Conesa. " Talante historico que reflejan las actuales celebraciones de Moros y Cristianos " I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, Vol. II, pp. 649 - 690 .

على الرغم من أن المؤلف لا يتعرض بصورة واضحة لأميركو كاسترو، فإن ما يطرحه من وجهة نظري

يتوافق مع الأطروحات المعروضة في أعمال مثل :

La realidad historica de Espana(1954) o De la edad conflictiva (1a ed. 1961).

الفصل الثالث
ملاحظات حول موضوع
مسرحيات القصور
في أعمال
بدرو دي باديا وخينيس بيريث دي إيتا
(١٩٨٨)

يسرني أن أهدى لفرنسيسكو لويث إيسترادا^(١) بعض الملاحظات كتعليق على دراساته النموذجية حول الأغنيات الشعبية الخاصة بحدود غرناطة وابن سراج ، وذلك فيما يتعلق بنوع من التجديد في لوحة دخول الفرسان للمبارزة التي تقدم في مسرحيات القصور، والتي تظهر في شعر شعبي لبيدرو دي باديا، وهو شاعر شعبي يميل إلى تحويل الرسم المجلد الديناميكي للأحداث إلى مناساة . وقد ظهرت تلك الرسوم من خلال الصياغات المتتالية للشعر الرومانسي الحدودي . وعلى الرغم من ظهور أسماء ابن الرئيس وشريفة فهذه الحالة لا تمثل عملاً مأخوذاً أو مقتبساً من رواية "ابن سراج". كذلك لا يتم تقديم سبب النزاع بين فاطمة وشريفة ، وقد ذكر هذا السبب في قصائد للشعر الشعبي الحدودي التي تحمل عنوان «صباح عيد القديس خوان» ، حيث تظهر السيدات المسلمات كمتفرجات لبطولات الفرسان الغرناطيين. وعلى الرغم من ذلك، فإن الشاعر يحرك الخيط القصصي بدون الخروج عن الجو العام لمسرحيات القصور وما به من تحفظ وجو الاحتفال الذي تسجله تلك الأثعار.

ولقد عُرف العنصر الخاص بمسرحيات القصور الذي أشير إليه بصورة رئيسية من خلال استعمال خينيس بيريث دي إيتا له في وصف لعب الأسورة الذي يشغل الفصلين التاسع والعاشر من " تاريخ الفريقين الثغريين وبنى سراج، فرسان غرناطة المسلمين " (١٥٩٥) وهو الكتاب الذي عرف بعنوانه الفرعي «الحروب الأهلية في غرناطة»^(٢). وتنفيذاً لشرط موضوع في إعلان التمثيلية ، فإن الحامل للأسورة وبقيّة

المشاركين يقومون بدخولهم المهيب إلى ميدان ببيارامبلا ومعهم صور لزوجاتهم ، وفي حالة عدم انتصار الفارس، تنتقل هذه الصورة إلى حوزة المنتصر، وتوضع تحت أقدام التمثال النصفى الذى أدخله المنتصر. ويبين النص بوضوح أن ذلك التمثال عبارة عن تماثيل أو قامات ذات ألوان متعددة وهو ما يسمح للمؤلف بالإسهاب فى وصف الثياب الفاخرة التى تلبسها هذه الشخصيات.^(٣) وبهذا يشبع بيريث دى إيتا رغبته التى تتفق مع اتجاهات الرسم فى عصر النهضة وتظهر فى أعمال أخرى تنتسب لنفس هذه الفترة وينعكس فيها تعود بيريث على مهنة صناعة الثياب. وإلى هذا تضاف خبرته فى إنتاج المسرحيات والاختراعات ، وهى فنون صغيرة بلغت مستوىً فنياً راقياً فى الوسط الاجتماعى للمدجنين فى مملكة مرسية التى كان يعيش بها ^(٤). فى كتاب "الحروب الأهلية فى غرناطة" يتم تقديم بلاط بنى نصر مختلطاً بعناصر قصصية ، وعدد كبير من الأشعار الشعبية ، والتى اتخذت من القصة القصيرة لابن سراج نموذجاً لها فى مدح الحب والشرف والطموح والفضيلة .

إن أكثر الأماكن التى تم اتخاذها لتكون مسرحاً للأحداث شيوعاً هى الخاصة بمرج غرناطة، والميدان الكبير، وهو مسرح الألعاب الفروسية فى أوروبا فى عصر النهضة ، وإن كان ذلك يتناوب مع الحديقة أو الشارع الذى تفتتح عليه النافذة أو الشرفة التى تطل منها الشخصية النسائية. ويمثل هذه المرحلة بصورة رئيسية من الأشعار الشعبية الخاصة بغرناطة ديوان الورد^(٥) لخوان دى تيمونيدا Juan de Timoneda ، الذى نشر عام ١٥٧٣م ، وكذلك " الشعر الشعبى التاريخى " للوكاس رودريغيث^(٦) ، وأول طبعة محفوظة له تعود لعام ١٥٨٢م . فيما بعد ستركز القصيدة فى وصف صورة مشحونة بالمعانى ، أما المأساة فسيتم تأخيرها لتلعب دوراً فى خلق الجو العام^(٧). إن هذا لا يحدث فيما بعد فى الأشعار المورسكية الموجودة فى كتاب " كز لأشعار عبيدة ١٥٨٠ ^(٨) لبدرو دى باديا Pedro de Padilla ، حيث يتم فيه تقوية عنصر اللون والذى يميز هذا

(*) Las Rosas .

(**) Romancero Historiado .

(***) Tesoro de Varias Poesias .

النوع . كذلك يُبرز الشاعر الجمال التشكيلي، ونوعية الثياب والزينات المتعددة ، وهو ما يلاحظ في تفصيلاتها الدقيقة ، وتكتسب قيمة خاصة بسبب صناعتها اليدوية الرائعة ، بغض النظر عن الإشارة إلى المرأة موضوع تلك الأشعار .

كذلك كان بيريث دى إيتا يهتم بالأشياء الجميلة، التي نفذتها وزينتها يد الإنسان. وهذه الأشياء بالنسبة له كان يجب أن تكون شيئاً عادياً وقيماً في نفس الوقت ، بالإضافة إلى ذلك كان يرى في الزينات الموريسكية خلاصة هذا العالم الفروسي، الجريح بسبب الخلاف والمهدد من قبل عدو يتمتع بتماسك أكبر ، وهو ما رسمه في " حروب الأهلية في غرناطة " . إن النهاية الأخيرة لمملكة بنى نصر في سياق الكتاب، هي انضمامها لقشتالة، وتحول كل أبناء الطبقة الملكية إلى المسيحية ، وهو ما يجب أن يعطى الحق في النسب النبيل للمنحدرين منها . كانت هذه هي القناعة التي تحرك قلمه^(٦)، عندما أنشأ البنية القصصية الرشيقة وإن كانت متباينة ، والتي يأخذ مادتها بصورة أساسية من التاريخ والأشعار الشعبية .

وفي دراستها التي تشكل مدخلاً لطبعتها لـ " الحروب الاهلية في غرناطة " تعرفت باولا بلانتشارد ديموج^(٧) Paula Blanchard-Demouge على مجموعات القرن السادس عشر والتي تأتي منها تقريباً كل الأشعار الشعبية التي تم استخدامها في هذا العمل حيث تصل إلى نتيجة مضمونها أنه فيما يتعلق بمجموعة الأشعار الشعبية الحديثة، فإن المصدر الوحيد الذي استعمله هو " مقتطفات أشعار شعبية عديدة وجديدة وأغانى " (*) (أويسكا عام ١٥٨٩) ^(٨) ، التي جمعها بدرو دى مونكايو Pedro de Moncayo ، والتي تسبق مجموعات أخرى دخلت فيما بعد لتكون جزءاً من " الأشعار الشعبية العامة " (**). لعام ١٦٠٠ م ١٦٠٠ .

وكما أشار مونتسينوس^(٩) ، فإن هذه المجموعة كانت تحتوى ، بالإضافة إلى عينات من أسلوب لوبي دى بيغا وغيره من الشعراء الشبان ، وكان بها أيضاً العديد

(*) *Flor de varios romances nuevosty cancones .*

(**) *Romancero general de p1600 .*

من القصائد التي يلعب فيها السرد القصصي دوراً أساسياً، وقد تم حذفها في الطبقات التالية لكتاب "مقتطفات" .. .

وأعتقد أن فصلين من "الحروب الأهلية" الخالية من أي أعمال شعرية يمكن أن تكون مشتقة (مقتبسة) من تلك الأشعار الشعبية . فالأشعار التي تبدأ ب " في قصر الحمراء بغرناطة، حيث كان يعيش الملك [الصغير] " ، تتعرض ، مع تغييرات صغيرة لنفس الحدث الذي يحكيه الفصل الخامس من " الحروب الأهلية " ، إنها عبارة عن موضوع استغله المسرح لأقصى حد ، وهو المتعلق بالغضب الذي يشعر به فارس عندما تقدم سيدة لرجل آخر الهدية التي أهداها هو إليها . أن توافق أسماء الأشخاص - موسى، ودراجة - ومنح نسب ابن سراج للفارس المنتصر وكذلك الظروف الخاصة بالحدث في كلا النصين وهو أن الحبكة الصغيرة تتم خلال حفلة رقص في قصر الحمراء لا يمكن أن يكون كل ذلك وليد الصدفة. كذلك من غير المحتمل أن تكون المسرحية الضائعة اليوم وعنوانها « غصن دراجة »(*) ، والتي ذكرها العديد من مؤلفي القرن ١٧ قد سبقت كتاب بيريث دي إيتا^(١٠).

كذلك يوجد تأثير آخر محتمل، وهو الخاص بمجموعة أشعار صغيرة، والتي انتقلت من «الأشعار الشعبية التاريخية» للوكاس رودريغيت إلى «مقتطفات» عام ١٥٨٩م. وتتعلق بابن سيدوس وطريفة، حيث يهربان من غرناطة نظراً لرغبة الملك في تزويج الفتاة رغماً عن إرادته . والشعر الشعبي الأخير في هذه المجموعة والذي يبدأ بالآيات «الفجر الواضح /أضاء بنوره الدنيا» هو عبارة عن مباراة أقيمت في غرناطة وفيها يتبارز العديد من الفرسان المسيحيين لصالح الشاب والفتاة المسلمين. من هنا استطاع بيريث دي إيتا أن يأخذ فكرة أن يدرج في كتاب «الحروب الأهلية» قضاء إلهياً بين مدعيين متساويين، وإن كان ذلك يعتمد على موقف قصصي آخر، أيضاً تقليدي :

(*) El ramillete de Daraja .

وهو الخاص بالدفاع عن طهارة ملكة تم التعرض لشرفها^(١١). إنها عبارة عن موضوع مركب على أسطورة مقتل أبناء سراج وذلك بعد التوسعة الأولى التي تمثلها الأبيات التي تبدأ « بين المسلمين المقاتلين/ أبناء غرناطة » وهي تتضمن الأبيات الشهيرة التي تقول « فرسان غرناطيون رغم أنهم مسلمون فهم وجهاء »^(١٢)، وهي تنتمي لمجموعة لوكاس رودريغيث ، حيث ينسب المذبحة لعملية انتقام من قبل الملك المسلم، الذي يجعله الفريق المعادي يعتقد في وجود علاقات غرامية مفترضة بين زوجته وأحد أبناء سراج .

هذه الأمثلة تشير إلى أن بيريث دى إيتا يستخدم الأشعار الشعبية التي يقوم عليها الحدث القصصى بالإضافة إلى نصوص أخرى مستمدة من أشعار شعبية غير مذكورة. وداخل هذه الممارسة أظن أنه تم إضافة ممارسة الفرسان لنوع من لعب الأسورة الذي وصفه باديا في الأشعار التي تبدأ ب « ابن الرئيس الشجاع ، ذائع الصيت »^(١٣) ، وهو شعر شعبي يوجد في «تراث أشعار عديدة»^(*) (١٥٨٠) ، وهي إحدى القصائد التي لم تكن تروق السيد اغوستين دوران نظراً لإسهابها الشديد. وفي حالات قليلة، ستصدق بصورة كبيرة ملاحظة مونتسينوس حول وجود أشعار شعبية موريسكية «منقولة حرفياً من مجموعات كل من رودريغيث وباديا»^(١٤).

ومثل أشعار أخرى للكاتب ، فإن القصيدة المذكورة تختلف عن الأشعار الشعبية الموريسكية الجيدة بعدم وجود التوتر العاطفى الذى يرفع من شأنها . لكن فى موضوعات الشعر الشعبى الموريسكى توجد مقاطع خاصة بوصف الاحتفالات ، وداخل هذا النوع توجد قصيدة «الشجاع ابن الرئيس»، وإن كان - كما هو معتاد من المؤلف - تبقى الصورة البلاطية مرسومة داخل موضوع سطحي .

وبالعودة إلى اللحظة التي تتفق فيها الشخصيات على إقامة «احتفال الأسورة» يتم إدخال ديباجة، وهي ذات قيمة من حيث إنها تمثل عناصر الحكاية التي تتطور مع تحديد للمكان وداخل عملية زمنية منطقية . لا يتم وصف الملامح البدنية للفراسين ولكن

(*) *Thesoro de varias poesias* .

يتم وصفها ، ملفوفة فى أزياء وزينات موريسكية. وهذا يضمن أيضا التأثير الذى تحدته تلك الأزياء والزينات من حيث السحر وأخذ الألباب ، وهو ما يعطى فرصة لظهور الشخصية الجماعية لشعب غرناطة، والذى من خلال تطور الاحتفال سوف يمثل أهم عنصر، وهو الخاص بالتأثير الناتج عما هو موصوف أو محكى. إن الشاعر على وعى بأن لعبة الأسورة لا تنتمى للتراث الفروسى للمسلمين ، حيث ينبه إلى أن هذا كان بينهم شيئاً جديداً جداً. ويشغل الجزء الوصفى المخصص لدخول المحافظ ورجاله الأبيات الرئيسية للقصيدة ، ومن خلال سياق أكثر سرعة يبرز تجديدان آخران - أحدهما ذو طابع ضاحك ومؤلم معاً - ، ويشار إلى أحداث اللعب، حيث يحدث التعادل إذ تتساوى خبرة الأشخاص الذين كانوا يملأون الجزء الأول من الأغنية الشعبية .

إن وصف حاشية المحافظ، والذى يبدأ باستعراض مكون من اثني عشر موسيقياً يتبعهم اثنا عشرخادماً، قد يمكن استخدامه من جديد لإنشاء الموكب البلاطى الإيبانى فى العقود الأخيرة من القرن السادس عشر ، حيث يكثر تفصيل ذلك، فمثلا الموسيقيون الستة الذى يضربون الطبول يحملون اثنتى عشرة آلة «حيث كان يقرع كل منهم اثنتين» ، ويوصف الفرسان بأن نصفهم يركبون جياداً مغطاة والنصف الآخر يعتلى مقاعد مغطاة بالستان . أما الزى ففى الغالب يكون ذا لونين ، ويتفق ذلك مع التناسق المزدوج الذى يحكم شكل الحاشية ، والطرق البلاغية المطبقة فى وصفها . إن الميل الشديد إلى الإسهاب يبدو بصورة أكثر تحديداً عند ظهور عربية النصر حيث يتم إدخال صورة امرأة فى الميدان، تتبعها ستة من أوليائها وبشكل تفصيلى جداً يتم إحصاء ملابس ومجوهرات المحافظ ، الذى يدخل بعد ذلك، وتنتهى النزهة بالدخول إلى خيمة الميدان التى تمت إقامتها بهذه المناسبة وذلك بعد إذاعة أغنية أو نشر زينة تشير إلى غرامياته .

إن العنصر الفريد فى هذا المشهد البلاطى، هو إضافة عربية النصر، التى تدخل بعد الخدم :

بعدهم تدخل شريفة ؛

وقد رُسمت بصورة طبيعية،

فى عربة مزينة ،

ومعها ثروة كبيرة وزينة،

أربعة جياذ يجرونها ،

كلهم كستنائى اللون،

وتحت أقدام شريفة ،

يأتى فينوس راكعاً،

عارضاً عليها الابن

والقوس والسهام والكتانة؛ والحب

وبجواره تأتى الاسورة المنزوعة

باكية لأن شريفة

لا ترضى بما كانوا يقدمونه لها^(١٥).

من أين جاءت لبادياً فكرة أن يضع فى عربة النصر التى ترأسها حاشية المحافظ صورة نحتية لمحبوئته؟ فى الحقيقة ما يفعله هو نقل وتوسيع الرمز الذى يشير إلى الغراميات التى يفتخر بها الفارس، سواء فى شكل زينة أو شعاع أو لافتة، حيث يخفى فى بعض الأحيان الإشارات الخفية لشخصية محبوبته ، وقد يصرح بها جهاراً فى أحيان أخرى . إنها عملية تعظيم لشيء معين بما يتفق مع القواعد الجمالية المعمول بها فى عصر النهضة ، لكن هذا التجديد يجب أن يكون بسبب سابقة ما، حيث أن بادياً كان رجلاً له قراءات واسعة ، والدليل على ذلك تعدد الأساليب فى قصائده^(١٦). ومن ناحية أخرى يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه فى بعض الأحيان قد تم إسناد دورٍ نشيطٍ للمرأة فى دخول أو تقديم الفارس .

هكذا، يُحكى فى كتاب " تاريخ " Chroniques de Frossart لفروسارت (١٧) ، ، أنه فى لندن، عام ١٢٩٠م، تم إدخال الستين المشاركين فى المبارزة فى الميدان مقيدىن بسلاسل من الفضة، التى تقيد سيدات أخريات وهن يركبن جياداً. ومع أن هذا الكتاب يقع فى المنطقة الفاصلة بين التاريخ والخيال ، فإن هذا لا يقلل من أهميته كشهادة على الشكل المثالى والنموذجى للاحتفال .

وفى مجال قصص الفروسية ، يمكن أن يذكر جزء معبر من «تيرانتى الأبيض»^(١٨) وبالتحديد من الجزء الذى يتحدث عن الاحتفالات فى إنجلترا حيث يعكس مجموعة طقوس ظلت سارية إلى حد ما فى العواصم الأوروبية .

حيث يشترط أن الفارس الذى يشارك فى هذه المبارزات يدخل إلى الحلبة وتقوده سيدتا شرف . وتبعاً لحالة السيدة التى يخدمها، سيتحدد فيما بعد اصطحابه لسيدات أو فتيات، واحدة منهن سوف تضع بطاقتها فى علبة من الذهب مع البطاقات الخاصة بالمبارزين الآخرين .

ويوجد مثالان يعودان للقرن السابع عشر، يشبهان اللوحة الخاصة بمسرحيات القصور للشعر الشعبى لبيدرو دى بادياً . الأول ، والذى من المحتمل أن يعرفه هذا المؤلف يوجد فى « بالميرين دى إنجلترا(*) »^(١٩) ، حيث يحكى قصة فارس مغامر يصل إلى بلاط إمبراطور القسطنطينية، ويقوم فى ساحة القصر خيمة فخمة وعليها إطار يحوى صورة محبوبته، وبعد انتصارات كثيرة يهزم فى النهاية ويفقد هذه الصورة .

وفى فصل تالٍ يدخل موضوع صور السيدات ، حيث يحمل المبارزون صوراً مرسومة فى دروعهم، وفى النهاية تقع الدروع التى بها الصور فى حوزة الأبطال . وهذه النهاية لا تحدث فى قصيدة بادياً، فبعد المحافظ يدخل الفارس المثير للسخرية وفى صحبته ليس تمثال محبوبته، وإنما الشخصية الحقيقية والدميمة التى يحبها بصورة عمياء . وعلى العكس فى كتاب «حروب أهلية» يتم استعراض خمس عربات نصر بها

(*) Palmerin de Inglaterra .

لوحات نحتية مزينة بصورة فاخرة، مما يسمح بالتعرف على النموذج. فى هذه الحالة يستخدم المؤلف التنافس فى الجمال بين الصورة المكسوة وأصولها، وهن نفس السيدات الموجودات فى الميدان، وذلك كإشارة للجو العام للاحتفال .

المثال الثانى يوجد فى «السيد كلاريسيل دى لاس فلوريس»(*) ، لخيروينمو دى أوريا Jeronimo de Urrea، وهو كاتب اراغونى ينتمى لعهد الإمبراطور كارلوس الخامس^(٢٠) ، وكان سبب شهرته ترجماته لأوليبير دى لا مارتش Olivier de la Marche ولودويكوا اريوستو Ludovico Ariosto، ومن الأشياء الجميلة جداً الموصوفة فى هذا الكتاب يوجد درع الملك المسلم، والمزين بعمود من الماس وعليه تظهر صورة امرأة تكون موضع تكريم من الفارس. وعلى الرغم من أن كتاب الفروسية هذا قد ظل غير منشور ، فمن الممكن أن يكون قد عرفه رجل مثل بادياً المتعمق فى عالم الأدب ، وبالإضافة إلى ذلك فإنه يتفق مع أوريا فى أكثر من مجال حيث إن كلا منهما يتميز بالذوق الانتقائى، وهواية اللغات، والاهتمام بأن يدخل فى إسبانيا أعمال اريوستو، والميل للإسهاب فى الفقرات الوصفية الفخمة والتي إلى حد ما تكون أكثر تأثيراً عند بادياً أكثر منه عند أوريا.

ويمكن أن نضيف أن بادياً يعرف الوسط المدجن - الأراغونى وأن أوريا يعرف الوسط الغرناطى ، وإن كان هذا لا يظهر بشكل متشابه فى كتابتهم .

إن التجديد الخاص باستخدام الصورة فى الروايتين المذكورتين والذى أدخله الشعر الشعبى لبادياً، يتمثل فى تقديم تمثال مجسم فوق عربة نصر. وهذا يسمح بعرضها بحيث تظهر من بعيد، وهذا له معنى هام إذا أخذنا فى اعتبارنا أن النص يمثل مشروعاً قابلاً للتنفيذ [والتقديم مسرحياً] أو على الأقل يمكن أن يبدو للقارئ أو السامع مثلاً متميزاً لهذا النوع من الاحتفال الذى قد تعود عليه. وفى إسبانيا فى القرن السابع عشر، كانت العربات التى تخرج فى مواكب عيد الجسد Corpus،

(*) Don Clarisel de las Flores .

تستخدم أيضاً فى الاحتفالات غير الدينية ، مثل تلك التى تتم بمناسبة حفلات الزواج الملكية. وكان عالم الأساطير والرمزية فى تلك المناسبات يقدم رموزاً يعرفها الجميع وتستخدم لتعظيم العرض ونشر الرسالة المناسبة. وكثيراً ما كان يُرى فى العريبات الصغيرة - التى يجرها جوادان أو أربع جياد- صورة من الحرير لشخصية نسائية، وعادة كانت المرأة تحمل فى يديها شيئاً يكشف عن شخصيتها ولم يكن نادراً أو غريباً أن تظهر بجوارها شخصية أو اثنتان صغيرتان لهما قيمة رمزية (٢١).

هذه الظروف نفسها هى التى نراها فى الصورة التى يرسمها الشعر الشعبى المذكور لبادياً وذلك عند تقديم التمثال النصفى لشريفة. ونفس الشئ يحدث فى «الحروب الأهلية فى غرناطة» حيث يقدم عرضاً قد يصل عدد عربات النصر فيه إلى سبع، منهم عربتان كبيرتان على شكل سفينة وحصن ، وفى النهاية اختراع الألعاب النارية، وكل هذا يقترب من الإمكانات التى كان يمكن أن تتوافر لدى مدينة متوسطة (٢٢). ويؤثر فى هؤلاء الكتاب أيضاً تأثيرات قادمة من الفنون التشكيلية. إن المناظر التى يتم الحديث عنها فى « بالميرين الانجليزى » Palmerin de Inglaterra ذات أبعاد صغيرة، ولكن الدور الذى يسند لها يعكس السحر الذى كان يمارسه هذا الفن فى عهد كارلوس الخامس. إن شيئاً شبيهاً بهذا يمكن أن يكون قد حدث للنحت المتعدد الألوان الذى بلغ ازدهاراً كبيراً فى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، وبالتحديد فى غرناطة، التى تعلم فيها بدرو دى بادياً وبدأ نشاطه الأدبى كعضو فى المجموعة التى يرأسها أبناء عائلة غرانادا بينيغاس ، والذين يعود نسبهم إلى ملوك بنى نصر (٢٣). وهى ظروف تضاف للنوع الموريسكى وذلك ليصور الاحتفالات الفخمة المتخيلة التى تجرى أحداثها فى قصر الحمراء ، ويصفها كما لو كانت قد حدثت بالفعل .

وهكذا فى هذا الشعر وفى أشعار شعبية أخرى تم تصوير رؤية رائعة للماضى المسلم وهى تخضع لظروف الاحتفالات الشعبية الكبرى التى تتم فى الحاضر. فى هذه الحالة، تدور القصيدة حول أحداث ألعاب فروسية ، ويتم وصفها بدقة كبيرة من الناحية الظاهرية. إن تقنية السرد الوصفى التفصيلى التى يتميز به الشعر الشعبى الموريسكى

تتأقلم مع كل كاتب تبعاً لرغبته وأسلوبه. وفي حالة باديبا تصل الدقة إلى درجة مماثلة للتي يتمتع بها مؤرخ بلاط ، لكن(مع ذلك) ليس من المؤكد أن القصيدة تمثل وصفاً لاحتفال حقيقي .

على العكس فهناك حلم يأخذ شكل الواقع وفيه تمسك عميق بذكريات المملكة النصرية، وتلذذ بجمال الأشياء التي مازالت تعيش في جزء صغير من الميراث الثقافي من خلال الأعمال الفنية المدججة. إن الأشياء المنعكسة بصورة باهتة في القصائد أيضاً تشبه الأشياء التي تمت مصادرتها من الموريسكيين بعد إخماد ثورة ٦٨^(٢٤)، هل يوجد عند بادياً، مثلما نجد بيريث دي إيتا رغبة مدفونة للمطالبة [بحقوق] الشعب ذي الأصل المسلم؟ هل يشعر بصورة ما أنه متضامن مع الذين يمكن أن يكونوا أحفاداً لأبطال شعره الشعبي؟ وفي مكان آخر عرضت اقتراض أن هذا الشاعر يمكن أن يكون الأول من بين المؤلفين المنتقدين في الشعر الشعبي الهجائي الذي يبدأ بالأبيات "ياسادتي الشعراء ! فلتكشفوا عن هذه الوجوه " حيث يهاجم مؤلفي هذا النوع من الأشعار^(٢٥). ربما يكون من المفيد أن نراجع من جديد سيرته الذاتية وأعماله، على أن نأخذ في اعتبارنا وجهات النظر التي تفتحها هذه الظروف .

وقد وجد الاختراع الذي وضع فكرته بادياً صدياً له على يد بيريث دي إيتا. إن المسرحية الموريسكية الغربية التي كتبها تسعة مؤلفين وعنوانها «القمر الإفريقي» تشتمل على وصف لعب بالأسورة ، في شعر شعبي به ملامح ثقافية واضحة جداً ، ومؤلفه هو لويس بيليث دي غيبارا Luis Velez de Guevara^(٢٦) ، حيث يظهر من جديد المحافظ وبصحبه عربية نصر تحمل تمثالاً نصفياً لسيدة. لقد كان للموضوع البلاطي تأثير كبير في فرنسا، وقد تحدث عنه كلاودي فرانسوا منيستريير Claude Francos Menestrier، في كتاب «رسالة المسابقات عام ١٦٦٩»^(*)، كما لو أن الألعاب الفروسية التي حكاها بيريث دي إيتا كانت قد تمت إقامتها بالفعل في غرناطة النصرية .

(*) *Traite des tournois* .

وهذا ربما سببه أن القصة الإسبانية المغربية الأكثر شهرة وطولاً *Alhahide ou l'Esclave* لـ *clave Reyne 1660*، لماديليني دي سكوديري *Madeleine de Scudery* كانت تدور أحداثها حول لعب أسورة فخم جداً، تم في غرناطة المسلمة. ومن بين العناصر المأخوذة من «حروب أهلية» بيرزوصف الدخول والذي فيه يسير الفرسان وبصحبتهم المناظر النحتية للملكات الإفريقيات الشهيرات، بدءاً من ديدو ونهاية ببطلنة العمل التي تشارك أبا عبد الله الصغير العرش. وبالإضافة إلى تمثيل الشخصيات التاريخية والأسطورية، التي يمكن التعرف عليها من خلال الثياب والأوصاف التي تصاحب التماثيل، تضاف عملية التعرف - من خلال ملامح الوجوه - على سيدات بلاط بني نصر، وهو المكان الذي تتم فيه الأحداث. وكما بينت لوسين كلير^(٢٧)، فإن المؤلفات توسع وتبالغ في رسم نوع الاحتفال الموصوف بواسطة بيريث دي إيتا، مستفيدة من مجموعة وجهات النظر التي توحىها المشاعر وتعليقات نفس السيدات.

إن هذا يقودنا من جديد إلى الشعر الشعبي الذي يدور حول المسلمين، والذي كان يكتب حوالى عام ١٥٨٠م في إسبانيا حيث ينسج كل من لوكاس رودريغيث ويدرو دي بادياً قصة خيالية بلاطية ومظاهر ظُرف متحفظة للسيدات المسلمات^(٢٨). وانطلاقاً من ذلك، عرف مؤلف «حروب أهلية» في غرناطة كيفية تركيب لوحة بلاطية مثيرة وإخراجها داخل إطار قصصى رحب كان له صدق واسع جداً. وإذا كان في ذلك قد تأثر كثيراً بالأشعار الشعبية الخاصة بالحدود وكذلك الأغنيات الشعبية الأخرى الجديدة مجهولة المؤلف، والتي جمعها بدرو دي مونكاي، كذلك فإنه استفاد من إسهام كاتب الشعر الشعبي بدرو دي بادياً في عملية إعادة تقديم أو اختراع أبهة وعظمة غرناطة النصرية.

الهوامش

(١) من بين أعمال أخرى يمكن أن نذكر

El Abencerraje y la hermosa Jarifa: Cuatro textos y su estudio (Madrid, 1957), El Abencerraje (Novela y romancero) (Madrid: Catedra, 1980) , y "La conquista de Antequera en el Romancero y en la épica de los siglos de Oro" , en Anales de la Universidad Hispalense, 16 (1955), pp. 133 - 192 .

(٢) استخدم هنا الطبعة التالية :

P. Blachard- Demouge (Madrid: Centro de Estudios Historicos, 1913.

وحول لعبة الأسورة يمكن مراجعة هذا الكتاب

L. Clare, La Quintaine, la course de bague et le jeu des tetes (Paris: CNRS, 1983), pp. 133-134 et passim, Cf. También infra, nota 22

Martinez Ruiz, "La indumentaria de los moriscos segun Pérez de Hita y los documentos de la Alambra" Cuadernos de la Alhambra, n 3 (1967), pp. 55-124,e Inventarios de bienes moriscos del reino de Granada (siglo XVI), Lingüística y civilizacion (Madrid: CSIC,1972)

(٤) مستندات واسعة تربط ذلك بأوساط مهنية مثل

M. Munoz Barberan y J. Guirao Garcia, De la vida murciana de Gines Pérez de Hita (Murcia: Academia Alfonso el Sabio, 1987). " La cultura popular de Gines Pérez de Hita " en Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares, 33 (1977), pp. 1-21 y The Moorish novel : El Abencerraje and Pérez de Hita (Boston : Twayne, 1976), pp. 73 - 79.

(٥) الشعر الشعبي الموريسكى يتم تقديمه بصورة جيدة والتعليق عليه في

A. Garcia Valdecasas (Barcelona: plaza & Janes, 1986). El genero morisco en las fuentes del Romancero General (Valencia:UNED,Algira,1987)

(٦) لن أكرر الملاحظات المرجعية التي تم تقديمها عن هذه الرؤية في

El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI" en Dicenda 2 (1983), pp. 43- 56.F. Marques Villanueva, "el problema historiografico de los moriscos" en Bulletin hispanque, LXXXVI(1984), pp. 61 -135, L. Lopez Baralt: Huellas del Islam en la litera-

tura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo. (Madrid: Hiperion, 1985), cap. 7, " las dos caras de la moneda: el moro en la literatura española renacentista", pp. 149 - 180 y 249-257, Ma S. carrasco Urgoiti, Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo " en Culturas populares: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velazquez..nov. dic. 1983 (Madrid : Casa de Velazquez - Universidad Complutense,1986), pp. 115 - 138.

.Ed. cit. Pp. Li-lxiv, Cf. Especialmente, p. liv. (٧)

(٨) يمكن اليوم مراجعة

Las fuentes del Romancero General. Madrid (1600). Ed. De A. Rodriguez Monino (Madrid:Real Academia Española), vol.I.

J. Fernandez Montesinos, " Notas a la primera parte de Flor de romances", (٩) en Bulletin Hispanique, 54 (1952). Pp. 386 - 404, y "Algunos problemas del romancero nuevo",en Romance Philology, 6 (1952-1953), pp. 231 0 247, Incluido en sus Ensayos y estudios de la literatura española. Ed. De J. H.Silverman(Madrid: Revista de Occidente, 1970).

انظر ايضا الدراسة التي أعدها السيد رودريغيث مونينو في مقدمة طبعته

Véase también el estudio preliminar de Rodriguez Monino a su edicion de L. Rodriguez, Romances Historiado, Alcala (1582)(Madrid: Castalia, 1967).

(١٠) انظر للملاحظة أ. غونثاليث دي اميثوا في طبعته لمسرحيات

El casamiento enganoso y El coloquio de los perros (Madrid: Real Academia Española, 1912), pp. 667 - 671.

R. Tyler, " Algunas versiones de la leyenda de la Reina Sevilla en la primera mitad del Siglo de Oro" en Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas (Nijmegen, 1967), pp. 635 - 641.

(١٢) الشرح الذي يفضله يعرف هذا الشعر الشعبي يوجد في

Romancero historiado de L. Rodriguez.

La Flor de Huesca (1589)

وأيضاً ذكره مونكاى في

(١٣) يحمل العنوان التالي

Romance de la sortixa que mantuvo el famoso Abencerrage en el Alhambra de Granada". En Pedro de Padilla, Thesoro de varias poesias, Madrid: en casa de Francisco Sanchez. (1580).

أضاف السيد أغوستين دوران هذه القصيدة مع دراسة نقدية لها ، وذلك في طبعة للكتاب على نفقة

السيد بلاس دي روبليس

A costa de Blas de Robles, Mercader de libros. ff. 419 v - 424r. Con una nota de censura, incluyo el romance Agustín Durán, Romancero General, Biblioteca de Autores Españoles, X y XVI. N 83.

Algunos problemas del romancero nuevo" En Ensayos y estudios, p. 116. (١٤)

Padilla, ff. 421v. - 422r (١٥)

(١٦) يمكن أيضاً مراجعة

Fermin Vegara Penas, " Fray de Pedro de Padilla" en Boletín de la Universidad de Granada, 5 (1993), pp. 43-64, Ignacio Bajona Olivares, " la amistad de Cervantes con Pedro de Padilla ", en Anales Cervantinos, 5 (1955 - 1956), pp. 2231 - 241

لا يوجد لدى أخبار عن طباعة رسالة الدكتوراه التالية

Pedro de Padilla, poeta del siglo XVI.

Y Maxime Chevalier, Los temas ariostescos en el romancero y la poesía del Siglo de Oro (Madrid, Castalia, 1968), pp. 21 - 23 et passim. Véase también infra, nota. 25

Livre IV, Chap.xvi. En Historiens et chroniqueurs du Moyen Age: Robert de (١٧) Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines, Ed.. De Albert Pauphilet (Bruges: la Pleiade, 1958), p. 790.

Parte I, cap. Lii, de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, Tirante el Blan- (١٨) co, versión castellana impresa en 1511. Ed. de Martín de Riquer. Vol. I Clásicos Castellanos 88 (Madrid, 1974), pp. 144-145.

A. Bonilla y San Martín, Libros de Caballerías Segunda Parte. (١٩) استخدم طبعة

Ciclo de los Palmerines..Nueva Biblioteca de Autores Españoles II (Madrid, 1908).

إن الفقرات الخاصة بذلك توجد في الكتاب التالي

Los fragmentos de que se trata pertenecen al libro I, caps. 22-23, 26, pp. 38 - 41, y 44 -45, y caps. 82 - 85, pp. 143 -148.

اليوم يعترف بالأفضلية التي تتمتع بها الرواية البرتغالية والتي ألفها فرانشيسكو دي موراليس. وتوجد

معلومات وإشارات مفيدة في

Daniel Eisenberg, Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age(Newark, Delaware: Juan de la Cuesta., 1982), pp. 22 y 90. Sylvia Roubad: "Les Fêtes dans les romans de chevalerie hispaniques" en Les Fêtes de la Renaissance, vol. III. Ed. de J. Jacquot y E. Königson (Paris: CNRS. 1975) pp. 313 - 340.

Pierre Geneste, Le Capitaine poète aragonais Jerónimo de Urrea (Paris: (٢٠) Ediciones Hispanoamericanas, 1978), pp. 501 - 502.

وتتنمى الفقرة للجزء الثاني غير المطبوع .

تبعاً لرأى المتخصص لخينيسى ص ٤٦١ فإن هذه الرواية الفروسية قد كُتبت فى الفترة من ١٥٦٠ - ١٥٦٥م. وحول علاقة أوربا بسادة عبيد الموريسكيين الذين كانوا يؤيدونهم راجع مقالى التالى:

Las cortes literarias del Aragon mudéjar y El Abencerraje" en Homenaje a Casal-duero (Madrid: Cremos, 1972), pp. 113 - 128.

(٢١) انظر وصف عربية فينوس التى تم إعدادها لاستقبال إيسابيل دى بالويس فى طليطلة عام ١٥٦٠م.

C. A. Marsden: " Entrees et fetes espagnoles a XVI siecle ", Fetes et ceremonies au temps de Charles Quint (Les Fetes de la Renaissance, vol. II). Ed. de Jean Jacquot (Paris: CNRS< 1960), pp. 389 - 411 (En particulier pp. 399 - 400)

إن الاشارة إلى الأساطير يعتبر أداة مناسبة بصورة كبيرة مع أسلوب الشعر الشعبى الموريسكى .
Amelia Garcia Valdecasas Jiménez" Formas alegoricas y simbolicas en el romancero morisco" en Boletin de la Real Academia Espanola, 66(1986), 21 -61.

(٢٢) عالجتُ هذا الجانب بصورة موجزة فى

Les Fetes equestres dans les Guerras civiles de Grenade de Pérez de Hita ", en". Les Fetes de la Renaissance, vol. III, pp. 299 - 312.

(٢٣) حول هذه التجمعات الأدبية انظر

Francisco Rodriguez Marin, Luis Barahona de Soto (Madrid: Real Academia Espanola, 1903).

(٢٤) انظر الملاحظة رقم ٢

Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo" en Cul-. (٢٥) turas Populares...Actas del Coloquio en la casa de Velazquez...dic. (1983) (Madrid:Universidad Complutense - Casa Velazquez, 1986), pp. 115 - 138

فى الملاحظة رقم ٤١ يتم عرض بعض الآراء التى تجعل من المفيد إعادة النظر فى الجانب الخاص بالسيرة الذاتية .

Carrasco Urgoiti. " En torno a la Luna africana, comedia de nueve ingenios" (٢٦) os", Papeles de Son Armadans, n. XCVI (marzo 1964), pp. 255-298.

(٢٧) مسرحية مذكورة فى الملاحظة رقم ٢

وحول مصير وقيمة موضوع غرناطة فى آداب أوربا وأمريكا انظر

Carrasco Urgoiti, El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX) (Madrid: Revista de Occidente, 1956).

(٢٨) بالنظر " للإشعار الشعبى التاريخية " يجب أن نذكر

Del Romancero historiado hay que citar "Quando el ruicundo Phebo- sus rayos

commuicaua "y del Tesoro de Padilla" Con Fatima esta Xarifa - a una ventana parlando " y" Cuando salio de cautivo - el Rey Chico de Granada"

فى " أشعاره الشعبية " عالغ باديا بتوسع موضوع ابن سراج، والموجود فى الشعر الشعبى الجديد منذ ظهور

Las Rosas de Timoneda en 1573

وأن أصل وقيمة هذه النصوص وأخرى شبيهة بها عالغها بصورة رائعة فراتسيسكو لوبيث استرادا فى دراساته المذكورة فى الملاحظة رقم ١ .

القسم الثاني

الشعر الشعبي والمسرح

الفصل الأول

حصار مدينة سانتافي

للوبي دى بيغا

نموذج لمسرحية ملحمية

(١٩٧١م)

عرض لوبي مواهبه الدرامية فى مرحلة المراهقة بكتابة مسرحية "أعمال غارثيلاسو دى لايبغا والمسلم طارفى"^{(١)(*)} . وهى مسرحية مستوحاة من موضوع موجود فى مجموعة الأشعار الشعبية التى تعالج حرب غرناطة . هذه هى الأسطورة الشهيرة لمبارزة " طائر ماريا"^(٢) التى صاغ منها لوبي بنجاح فريد بنية مسرحية قصور- تتكون من تحدٍ و قتال ، وهو أمر عام فى ألعاب فروسية كثيرة .

بعد ذلك بخمسة عشر عاماً ، وكان قد امتلك ناصية تقنيته الدرامية يعود الشاعر لمعالجة نفس الموضوع فى عمل لفت انتباه النقاد المعاصرين بصورة أقل من المسرحية المذكورة ، وذلك فى مسرحية عنوانها " حصار مدينة سانتا فى والبطولة العظيمة لغارثيلاسو دى لايبغا"^{(٣)(**)} . فى الصفحات التالية ، أود أن أبرز أهمية هذه المسرحية ، التى أعتقد أننى أرى فيها أن الهيكل الدرامى وشكل الشخصيات والاسلوب تتناسب بصورة مثالية مع غاية فنية تتفق مع متطلبات الشعر الملحمى . وعند تعريف الشعر الحماسى الملحمى يتم التركيز على التغنى بأحداث الماضى (التي يتم رفعها إلى مستوى الأسطورة وذلك كما يفعل أورتيغا إى غاسيت Ortega y Gasset فى كتابه "تأملات فى رواية دون كيخونتى" ^(***) وعلى التوجه نحو المستقبل الخاص

(*) *Los Hechos de Garcilaso de la Vega y Elmoro Tarte* .

(**) *El cerco de Santa Fe e Ilustre hazana de Garcilaso de la Vega* .

(***) *Meditaciones del Quijote* .

بمصير عام وذلك تبعاً لنظرية جوهان ايرسكين^(٤) John Erskine . فى إسبانيا فى العصور الوسطى ، قامت أناشيد البطولات أولاً وفيما بعد الأشعار الشعبية بهاتين الوظيفتين المهمتين . وحتى بداية القرن السادس عشر واصل المداحون المتجولون النقاط الأحداث الفريدة ، والتي صاغها الشعر التقليدى مما أثرى مجموعة الموضوعات البطولية التي يغنيها الشعب. لكن بالتحديد مع جيل لوبى دى بيغا بدأت تأخذ الأشعار الشعبية الجديدة اتجاهاً جديداً يبعدها عن الاستهلاك اللحى . وعلى الرغم من عدم توقف نشاط الشعر الشعبى الخاص بالمغنيين البسطاء ، والذين كانوا ينشرون وقائع حديثة، فإن إنتاجهم فقد الجودة الأدبية^(٥) . ويتوافق تدهور الشعر الشعبى الملىء بالأخبار مع ميلاد أنواع أخرى ، سوف تقوم بالمهمة الملحمية .

إن الإسبان فى القرن السادس عشر، وقد بدعوا مهاماً لم يسبق لها مثيل، ومع استهلاك طاقتهم فى العمل كانوا يعيشون فى فترة بطولة كاملة ، ويحتاجون فى فتح الطريق للصوت المحمس الذى يحافظ على ذكرى الماضى ويحيط أحداثاً شجاعة بهالة من المجد الأسطورى^(٦).

إن الملحمة المثقفة سوف تشيد الآثار الأدبية الكبيرة لأبطال العالم الجديد، الفاتحين ومن تم فتح بلادهم. وعلى العكس ، فإن الصدى الذى تجده التجربة الجديدة جداً الخاصة بالعالم الجديد فى الأنواع التى تعيش بفضل الشعب سيكون أضعف بكثير جداً من الرنين القادم من الموضوعات الحماسية الخاصة بالعصور الوسطى، سواء تلك التى أصلها البطولات القشتالية القديمة، أو التى ستظهر فيما بعد بصورة جزئية فى المجموعات الأخيرة للشعر الشعبى. لقد بين السيد مينينديث بيدال Pidal Menendez فى أحد كتبه العظيمة^(٧) أنه خلال العصر الذهبى استطاع فن المسرح أن يحافظ على المادة الحماسية حياً سواء للكبار أو الصغار، أو العباقرة البلاطيين ، أو المثقفين وكذلك بالنسبة لعامة الشعب وغير المتعلمين. وإذا لجأنا لشهادة كاتب معاصر للوبى، وهو أغوستين دى روخاس Agustin de Rojas، نجد أن المسرح الحديث كان يعتبر «منبعاً للحياة» وليس فقط فيما يتعلق تقليد مظاهر الحياة وتقديم شهادة عليها

وإنما وبصورة خاصة فيما يتعلق بالتوجه الأخلاقي كذلك^(*). ومع ذلك، يحدث أن الموضوع العام الذي يربط الكثير من المسرحيات الكلاسيكية التي نقرأها اليوم أو نراها مقدمة على المسرح مع المادة الحماسية يبدو مكملاً لنواة درامية بعيدة عن عالم الملاحم، في حين أنه قد نُسى عددٌ لا يحصى من الأعمال التي تحتوى على مادة سلسلة ، حيث تسبب ثقل البنيات المسرحية الخاصة بها في خلق إبداع ومبادرة الكاتب .

ومن بين المسرحيات التي يقتصر موضوعها على الجانب التاريخي والأسطوري تمثل أعمالاً مثل "فترة شباب السيد"^(*) للمؤلف غيين دي كاسترو Guillen de Castro استثناءً في نوعها حيث حققت فردية وقوة درامية واضحة. ومن بين الإنتاج الواسع من الأعمال التي لها هذه الميزة والتي كتبها لوبي دي بيغا يتميز العملان اللذان يدوران حول الصراع على "طائر ماريا" بأن مصدرهما ليس تاريخياً وإنما أسطورة غنائية من الأشعار الشعبية . وهذا يعنى أنهما قد كتبا استجابة لإلهام ذى طابع حماسى، وهذا ما يبينه بوضوح عنوان كل منهما حيث يتم فى أحدهما إبراز «الأحداث» والتي تعنى بطولات لاثنين متنافسين، وفى الآخر يتم تقديم أحد الموضوعات الأساسية للملحمة على مر العصور وهو موضوع «الحصار» أو المدينة المحاصرة . وكما أشرنا من قبل فإن موضوع تحدى طارفى وهزيمته من قبل غارثيلاسو لا يمثل إلا واحدة من الصور العديدة التي يتم فيها تقديم النوع الحماسى والفروسى للمبارزة ، والذي ينقسم إلى ٢ مشاهد: تحدى، و قتال، وتتويج المنتصر . وهذا قد تمت إضافته منذ العصور الوسطى فى المبارزات وألعاب الفروسية^(٤). وفى إسبانيا وبصفة خاصة فى إقليم أندلوثيا كان يُقدم فى هذا النوع من الاحتفال دائماً خصمٌ أو فريق مسلم وآخر مسيحى، وبهذا تبقى العلاقة قوية بين العرض وماضى الذين يقدمونه أو يرونه ، وهذا يمثل إشارة واضحة فى أنه كان قد تسلسل شيء من الروح الحماسية فى هذه البنية الدرامية البدائية. ومن المحتمل جداً أن التحدى الذى يقوده مسلم ضد المسيحيين قد تم تقديمه على المسرح فى الفترة السابقة على لوبي فى صورة مهزلة، وذلك كما يؤكد أغوستين دي روخاس

(*) *Las mocedades del Cid* .

فى كتابه المذكور "مدح المسرحية" (*) حيث يبين أن أصل مسرحية «المسلمين والمسيحيين/ بملايسهم وحليهم» بدأ من خلال مبادرة قام بها عبقرى يدعى بيرريو، والذى ربما يكون فى الحقيقة الأستاذ الغرناطى غونثالو ماتيويدى بيرريو Gonzalo Mateo de Berrio، والذى كتب موافقة نشر كتاب «حروب أهلية فى غرناطة» من أجل نشره فى قشتالة بعد أن كان قد رفضه رقباء آخرون^(١٠).

ونحن نجهل إلى أى مدى كانت هذه العينات المبكرة من النوع الذى تمت الإشارة إليه مستوحاة من الأغنيات الشعبية لحرب غرناطة، وإن كانت هناك حالة ما قد حدث فيها ذلك بالفعل^(١١). وكما لاحظ مينديث بلايو، فلوبى دى بيبغا قد طور فى المسرحية الأولى موضوع مبارزة غارثيلاسو واتبع فى ذلك البنية التى يقدمها الشعر الشعبى الذى يحمل عنوان "حصار مدينة سانتافى" (**). وهى إحدى القصائد الموجودة فى الشعر الشعبى التاريخى^(***) للكاتب لوكاس رودريغيث . وفى بعض مشاهد نص مسرحية "الأعمال"^(****) مقطوعات ذات أبيات من البحر الثمانى، وهى عبارة عن أجزاء من هذا الشعر الشعبى وكذلك شعر شعبى آخر مجهول المؤلف وثالث ذى طابع تقليدى يبدأ بالآبيات التى تقول «يامدينة سانتافى ، كم تبدين جميلة جداً/ فى حقول غرناطة^(١٢)»، لكن الشاعر يفضل - فى اللحظات العظيمة التى يتم فيها تقديم الفارس الصغير ودعائه للعداء قبل القتال ، وفى التتويج بالانتصار- الإيقاع البطيء الخاص بالبحر ذى الأحد عشر مقطوعاً. ومما يزيد من عنصر العظمة فى تلك المناظر ظهور شخصية تمثل المجد مرتين ، والتى تأتى لتتنبأ فى الفصل الثالث ببطولة غارثيلاسو، وفى الفصل الرابع تشير إلى أحداث قتاله مع طارفى . ويتم حل هذه المعالجة الدرامية للأسطورة فى الجزء الثانى من العمل ، حيث يأخذ الفصلان الأولان صورة عرض لأحداث غرامية ومشاهد لعادات البلاط فى غرناطة المسلمة . إن هذا التقسيم الحاسم فى الحدث

(*) *Loa de la comedia* .

(**) *Cercada esta Santa Fe* .

(***) *Romancero Historiado* .

(****) *Los hechos* .

الدرامى يمثل شيئاً فريداً داخل مسرح لوبي، كما وضع ذلك دييغو مارين الذى اعتبر مسرحية «الأعمال» كواحدة من الأعمال القليلة التى تبدأ فيها المسرحية بحبكة ثانوية منفصلة تماماً عن الحبكة الأصلية، حيث يتم تطويرها فيما بعد بدقة طبقاً للمصادر التاريخية أو الخاصة بسير القديسين أو الأساطير، التى تجعل الشاعر يعتاد على المحافظة على هدفه الرئيسى وهو تعظيم الإيمان والوطنية الى غير ذلك من الفضائل القومية^(١٣) .

فى أعمال غارثيلاسو تستخدم الشخصية الحربية لطارفى (الذى يظهر فى الفصول الأولى كعاشق محتقر وضائع ، وكمتمرد ومتكبر مهزوماً فى آخر فصلين) كهمزة وصل بين الحدث الدرامى القائم على التأليف الحر وبين المادة ذات الطابع الحماسى ومصدرها الأشعار الشعبية، حيث تتوافق واحدة مع الأخرى من خلال المعالجة الأدبية لمادة غرناطة التى ستظل كموضوع على مدى القرن السادس عشر. وفى مقابل وضع العناصر بعضها بجوار بعض بالصورة البسيطة التى تحدث فى «أعمال غارثيلاسو» نجد فى مسرحية «حصار مدينة سانتافى ، بنية معقدة نسبياً، حيث أن حدثاً دخليلاً يفيد فى إحياء ذكرى ساعة حرجة وحاسمة فى ماضى إسبانيا، وهى تلك الخاصة بحملة غرناطة. ويمكن القول إن المسرحية كلها تمثل إبراز أثر الإيمان وحافزا للفتح وهما سيضعان نهاية سعيدة لهذه المهمة، وبذلك يتم تعظيم حرب الاسترداد ويُفتح الطريق أمام عهد جديد من البطولة، حيث يعيش الشاعر وجمهوره مستغرقين فيه. إن الساعة التى يتم مدحها ليست ساعة تحقيق النصر، وإنما هى الساعة التى تم فيها بذل أقصى جهد لتحقيقه، وهو أمر له معنى كبير. إن موضوع الحصار، الذى ظهر بشكل خفى فى عملية الاحتفال بإحياء ذكرى مدينة سانتافى ولكن مازال بدون استغلال فى المسرحية الأولى يغطى المسرحية الثانية ، التى تدور أحداثها حول أعمال بطولية مناسبة لذلك الاستعداد، مثلما يوجد فى الإلياذة أو فى الأناشيد الأخيرة لمسرحية «القدس المحررة»^(*) لتاسو Tasso . وهناك خاصية أخرى للمسرحية تذكرنا بملحمة هوميروس وذلك فيما يتعلق بجزئية اعتماد المدينة المحاصرة فى دفاعها على بطولة محارب واحد، بينما فى حالة معسكر الفاتحين تقوم فرقة بالأعمال البطولية.

(*) *Los Hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* .

ولندع جانباً نقاط التشابه العامة، وننبه إلى أنه يجب علينا أن نبحث فى الشعر الحماسى الإيطالى الخاص بعصر النهضة عن عناصر مسرحية لوبى التى لا توجد فى التراث الإسبانى .

إن ظهور المسلم طارفى فى مسرحية "أعمال غارثيلاسو" فى صورة عاشق ثانوى ضائع، وموضع كراهية واحتقار من محبوبته يدل على تأثير شخصيات اريوستو Ariosto، مثل أورلاندو نفسه أو رودامنتى. بالإضافة إلى ذلك فإن شخصية خصم البطل - نظراً لعداوتها الشديدة نحو المسيحيين وإفراطها فى الطعن فيهم فى مسرحيتين - تبتعد عن النوع الأدبى الخاص بالمسلم المهذب الذى يوجد كثيراً فى مسرح لوبى ويشبه على العكس الأبطال العمالقة الذين يظهرون فى القصائد الإيطالية، وهو شكل يتوافق من ناحية أخرى مع الحدث وأسلوب التحدى الأسطورى الذى ينشد فى الشعر الشعبى . إن مسرحية "حصار مدينة سانتافى" والتى تم تأليفها فى نفس الأعوام التى كتبت فيها مسرحيات أخرى مستوحاة من مسرحية "أورلاندو الغاضب" لا تحافظ فقط على الملامح المشار إليها فى شخصية طارفى، وإنما تُخضع المادة الفروسية لعملية معالجة أكثر حكمة وكمالاً. إن الأحداث والشخصيات تظهر فى هذا العمل داخل ديكور لفظى مصطنع ، ومزينة بإشارات أسطورية وأشياء تذكر بمواقف وشخصيات الحماسة الكلاسيكية أو الخاصة بعصر النهضة ، وكل هذا يكون مناحاً شعرياً قريباً من القصائد الإيطالية ، والتى يتمكن لوبى أن يوفقها بصورة جيدة مع الطرافة الشعبية .

يتوزع الحدث الدرامى فى مسرحية «حصار مدينة سانتافى» ما بين المدينة المعسكر القشتالى وغرناطة المسلمة ، ومع إدخال القوطة، وهى المكان الذى يفصل الخصوم كمكان ثالث ، والذى يظهر بصورة أكثر كلما زاد توتر المعركة .

يحدث الظهور المتناوب بين المعسكر المسلم والمعسكر المسيحى على فترات، وتصل فى البداية إلى نصف فصل تقريباً ثم بعد ذلك تقل عندما يتسارع إيقاع الحدث فى الفصل الثانى ، وذلك عند عرض أحداث ثانوية تقدم العديد من الأشكال حول موضوع البطولة التى تقدم من أجل سيدة^(١٤).

لكن هذه المسرحية لا تقدم مجتمعاً فروسياً وگرامياً، شبيهاً بالذى يصفه بيريث دى إيتا فى «الحروب الأهلية فى غرناطة» وهو كتاب نشر فى نفس الفترة التى كتب فيها لوبى مسرحيته، حيث نجد فى مسرحية «الحصار» شخصيتين نسائيتين هامتين فقط هما إيسابيللا الكاثوليكية، وسيدة مسلمة تدعى أليفة. ومع ذلك فالذى يحدث هو أن كل أحداث الحرب تدور حول هاتين الشخصيتين المتخاصمتين والمتكاملتين باستثناء البطولة الرئيسية، والتى تتم على شرف السيدة العذراء وفيها يصل الموضوع الفروسى الخاص بخدمة المحبوبة إلى ذروته فى شكل حدث يقدم على أفضل وجه وله قيمة رمزية. لكن إذا كان وجود الملكة الكاثوليكية يمثل الدعم المعنوى للفريق المسيحى، وكل كلماتها تهدف إلى تحفيز ومكافأة الجنود والفرسان، فإن العلاقة بين طارفى واليفة تتميز بالارتباك والغىظ والألم، وإن كانت تستخدم أيضاً كحافز للعمل الحرى. إن الميل المتقلب الذى تبديه السيدة المسلمة ناحية النبيل المسلم سليمو- الذى لا يتميز بأى شىء ولا يحبها - يحدث انطباعاً بالعبث وعدم الترابط، وهو ما يمثل الشكل العام للمجتمع الغرناطى فى المسرحية. ومن بين مظاهر التفكك التى تنبئ بسقوط المملكة المسلمة يمكن أن نذكر سلبية سليمو نفسه - وهو رجل فاضل وإن كان ضعيفاً - الذى يفضل المسيحيين على المسلمين، ويعيش - بدون أن يلاحظ - فى حالة ترقب فى انتظار الغزو، وكذلك عدم كفاءة شخصية زعماء المسلمين، فهم عندما يرون ارتفاع أسوار الحصن الذى يرمز لمدينة سانتافى، لا يتخونون قراراً سوى إقامة ألعاب فروسية ليعطوا للشعب إحساساً كاذباً بأن الأمور طبيعية، وكذلك الغضب اليائس لطارفى أمام ذلك الوضع.

وقد يبدو أمراً أكثر بدهاة الاهتمام الذى أبداه الشاعر عندما قام بإبراز انسجام المعسكر المسيحى. ففى المشهد الأول يظهر ثلاثة أبطال مشهورين - القائد الأعلى، والكونت كابرا، ومارتين فرنانديث، حيث يقدم كل منهم فى مقطوعة من ثمانية أبيات مدحا حارا للمدينة الحصن - التى انتهوا من بنائها وسيكون نقيض هذه الأشعار فى ثلاثة مقطوعات ذات ثمانية أبيات ينهى بها طارفى هذا الفصل بإيماءات تحمل معانى الغىظ.

ويأتى بعد المدح الذى قام به الأبطال الثلاثة حوار فى صورة مقطوعة شعرية ذات أربعة أبيات فى كل منها ثمانية مقاطع أو أقل من ذلك وتنتهى بقافية ذات حرف ساكن وشعر شعبى ويتم فيه مواصلة معالجة نفس الموضوع، ولكن الآن بمسحة أصيلة وتبعاً للإيقاع الذى تحدته الأشعار الشعبية. فى المشاهد التى تاتى بعد ذلك يتم إكمال تقديم الشعب الفاتح وذلك بوصول الملكة ووصيفاتها، واللاتى يصحبن الفارسين اللذين يكونان أبطالاً للمحمة "تحية مريم"، وبعد ذلك بحضور الجنود على المسرح وهم رجال أشداء، اللذين يلعبون ويتحمسون حتى تبدأ بينهما شعلة البطولة فى التوقد. فى الحال وبسرعة يبدأ تبادل الاستفزازات الجريئة والمثيرة . عندئذ يحدث لون من التوافق فى التصرف، حيث يلقي كل من كونت كابرا، مارتين فيرنانديث، والقائد الأعلى حراً داخل غرناطة، ويرد طارفى فقط على ذلك برغبة فى الانتقام ويعد محبوبته بأنه سوف يقدم لها رءوس الفرسان الثلاثة . فى المقابل فى المعسكر المسيحى يعرض جندى على الملكة أن يحضر لها رءوس عشرة مسلمين، وهذا العهد سيتم الوفاء به. إن موضوع الحربة التى يتم إلقاؤها فى معسكر الأعداء يتكرر على المستوى الشعبى، عندما يقوم جندى برتغالى والعديد من الجنود القشتاليين بالتنافس فى التصميم المتهور وذلك بأن يتبجأوا لاقتات بأسمائهم فى سور غرناطة، وهو عمل يستهل بطولة إيرناندو ديل بولغار.

فى الفصل الثانى يتم تجهيز وتنفيذ المرحلة الأولى من بطولة " طائر ماريا"، وفى نفس الوقت تظهر تدريجياً سلسلة من البطولات الفردية الصغيرة. يستمر تجمع القائد الأعلى، والكونت كابرا ومارتين فيرنانديث، ولكن الأول منهم يحتل الآن موقعاً مركزياً وغير فعال، حيث أن دوره يقتصر على أن يعطى فكرة عن شجاعة المسلم وبسالته، واستجابة لذلك يقوم زميلاه بالعديد من البطولات. هذه البطولات لن يتم حكيها بعد تنفيذها، كذلك لن يتم تقديمها مثل البطولات السابقة من خلال عرض لحظى سريع لمرحلة ما أثناء تنفيذها، وإنما ستتم بشكل كامل أمام أعين المتفرج فى صورة لوحات مضحكة ذات طعم شعبى تمثل - من خلال حساب دقيق - تناقضاً مع النغمة الجادة التى يتم بها تقديم الحدث الرئيسى .

وهكذا تحدث واقعة أسر أليفة، محبوبة طارفي - وهو العمل البطولي الذي وعد به الكونت - خارج أسوارغرناطة ويكون هذا الحدث نهاية لمشهدٍ على درجة كبيرة جداً من الجمال الشعري والذي فيه يذهب الشعب من المسلمين والمسلمات للبحث عن ماء في ينبوع وهم يغنون أنشودة صغيرة فى شكل زجل اشتق من أغنية شعبية رائعة البدء :

إذا أتيتم لاحتلال غرناطة

أى ستجدون السيف

أيها المسيحيون

لم تنضج لكم الحبوب بعد

أما العمل البطولي الذى يلعب بطولته فيرنانديث مارتين فيعلن عنه عندما يحكى الفرسان القشتاليون فى حضور الملكة أنه كل يوم عند شروق الشمس ينزل خادم نبيلة مسلمة، من أعلى السور الذى يحيط بغرناطة، وذلك ليجمع ثمار شجرة التين التى تنمو تحت السور. إن القبض على المسلم الصغير بعد أن صعد الشجرة وهو سعيد ويغنى وهو ياكل التين^(١٥) يوجد بين مناجاة خطيرة لايراناندو ديل البولغار، والمشهد الذى يتميز بالإثارة والتوتر الذى يعلق فيه هذا الشخص لافتة طائر ماريا فى باب مسجد غرناطة .

إن المقطوعة ثمانية الأبيات للحوار الذاتى تزيد من عظمة اللحظة التى يبرز فيها على المستوى الأول للحدث أحد أبطال طائر ماريا، والذين ظهروا حتى الآن ليحكوا أو يمدحوا أعمالاً عسكرية لزملائهم .

وعندما يعرف أن حرية طارفي قد تم تسديدها إلى خيمة الملكة، يقرر بولغار، والذى تحكّم حتى الآن فى اندفاعاته القتالية بسبب روح الانضباط ، الرد على هذا الاستفزاز وذلك بعمل له خطورة أكبر، حيث أنه سيحمل كجندى للمسيح علامة ماريا حتى قلب غرناطة نفسها .

وفى الفصل الثالث يسود جو المهابة، حيث يبدأ بقدوم الملك فيرناندو للمعسكر القشتالى. وفى أشعار شعبية طويلة، على لسان غارثيلاسو، يتكرر موضوع مدح فرسان مدينة سانتافى، ويتم ربطها بالعمل البطولى لبولغار، وهكذا يظهر من جديد حدث كان يمثل موضوعاً درامياً وتحول الآن إلى مادة حماسية. فى هذه المقطوعة الحماسية تتناوب بعض العبارات المنمقة واللمسات الرائعة التى تميز الأشعارالموريسكية الشعبية مع الموضوعات التقليدية الخاصة بشعرالحدود مع غرناطة فى مرحلته الأخيرة مثل ذكر الأنساب أو أساليب التوكيد المكونة من أشكال لفظية مكررة . وتوجد ملامح مشابهة لذلك فى تحدى طارفى، وهو قصيدة شعبية طويلة تتوافق مع الخطبة البلاغية الموجودة فى قصيدة " حصار مدينة سانتافى " للوكاس رودريغيث Lucas Rodriguez والتى ختم بها لوبى مسرحية "أعمال غارثيلاسو"^(١٦). إن هذه الخطبة الطويلة، والتى يجب على الممثل أن يقولها وهو راكب جواده، تشغل تقريباً الجزء الأوسط الفصل الثالث. وقبل ذلك تم الانتهاء من مجموعة البطولات الثانوية عندما مثّل كل من الكونت كابرا ومارتين فيرناديث ومعهم أسراهم وغنيمتهم الجميلة أمام الملكيين. فى هذا المشهد بقى أيضاً واضحاً الغزو الروحى للنبلء المسلمين سليمو واليفة وكذلك المسلم الصغير الطيب الذى تم أسره عند السور، والذى - مثل شخصيات كثيرة فى كتاب بيريث دى إيتا - ينضم فى النهاية للمجتمع المسيحى .

وهكذا تبقى شخصية طارفى المتكبرة منعزلة ووحيدة، وهو يمثل خصماً للفاتحين، حيث يتركز الآن كل اهتمام الحدث الدرامى فى هزيمته المرتقبة.

يظهرالمعسكر القشتالى الملكى، وهو يقشعرُ بسبب التحدى ، فيما بعد يأخذ غارثيلاسو، ذلك الفارس الطفل سلاحه ويصلى سراً، وهو يتذكرانتصار داوود ضد جالوت العملاق . فى هذه الصلاة يدع جانباً الإيقاع الحى الذى يحدثه الشعر نو المقاطع الثمانية مستبدلاً ذلك بالتوكيد الذى تحدثه المقطوعات ذات الأبيات الثمانية، وهكذا يتم الانتقال من المستوى التاريخى والأسطورى إلى الرمضى الذى يلغى فيه البعد الزمنى. عند الانتهاء من الصلاة تدخل إلى خشبة المسرح شخصيتان رمزيتان تمثلان

إسبانيا والشهرة حيث يمدحان الأعمال البطولية فى العصور الوسطى ، ويعلمان العظمة القادمة لكارلوس الخامس وفيليبى الثانى^(١٧). ثم بعد ذلك يستعمل من جديد الأبيات ذات المقاطع الثمانية وذلك عند العودة إلى البعد الزمنى الخاص بالحدث الدرامى. وقبل أن تنتهى المعركة يحدث ، أولاً، تبادل سريع للشتايم بين المتحاربين، وفى النهاية التقهقر المفاجئ للمسلم الشجاع وبه جرح قاتل . أما غارثيلاسو فيحمل على صدره اللافئة التى تم إنقاذها وهو يظهر رأس العدو ويتوجه للقاء الملكين الكاثوليكين والفرسان المسيحيين الذين يستقبلونه استقبالاً حافلاً، وهو المشهد الذى سيستخدم أيضاً كنهاية للمسرحية.

قبل أن أنهى هذه المحاضرة أود الإشارة إلى أن مسرحية «حصار مدينة سانتافى» تمثل أحد أعمال مسرحيات المسلمين والمسيحيين، والتى تنتمى حبكتها بصورة أقل إلى القصة الموريسكية. ومع ذلك، فإن لوبى يستحضر غرناطة التى تمتلئ بالاحتفالات من خلال لمسات قليلة ومناسبة، وفيما يتعلق بالشكل اللطيف الذى يقدم به هذا العمل سكان المملكة المسلمة البسطاء، فإن هذا يعتبر أمراً فريداً جداً فى مسرح تلك الفترة، والذى فيه يهدف ظرف المسلم الصغير عادة إلى إثارة ضحكات ساخرة أكثر من كونها ابتساماً إعجاب. وربما كانت هذه الميزة تعكس تأثير أنواع معينة من الأشعار الشعبية الحدودية، والتى يمكن إدراكها أيضاً فى الطريقة التى يقدم بها الشاعر وجهة نظر المسلم فى الأحداث التى تقع. وهكذا، فعلى سبيل المثال، يرى المعسكر المسيحى من خلال غرناطة مثل "سرية خياله، كثيرة مثل نحل بين ضوءين" (ص ٢٤٦)، الذى يأخذ بالعقول ، وفيه تمزج الجاذبية والرعب . وليس استثناءً داخل النوع الموريسكى أن ينتهى الأمر بارتداد الجزء الأكبر من الشخصيات المسلمة ، لكن على العكس تبدو شخصية سليمو غير مقبولة ، حيث أن سبب ارتداده هو ممارسته لفضائل مسيحية معينة - الوداعة، واستقامة الضمير، ورقة المشاعر - والتى عادة لا يتم تقديمها فى الشخصية الأدبية للمسلم، كما أنها لا تميز الفتى العاشق الذى يظهر فى المسرحيات . وعلى الرغم من أن مسرحية «حصار مدينة سانتافى» ذات إعداد دقيق جداً، فإنها تخلو من طرح «درامى حقيقى». ولا يعرض أى مشهد من المشاهد المكونة لبنية

الحدث موقفاً أخلاقياً أو يوقظ مشاعر عميقة من الفضول أو الأمل . إن النغمة الغنائية، تحس بصورة ضعيفة جداً والحبكة العاطفية التي يشترك فيها طارفي واليفة وسليمو تكون ركيكة - بصورة كبيرة ، لأن الحالة العاطفية التي يتم تقديمها فى البداية لا تتغير. على العكس، فإن الموضوعات الحماسية : الحرب ، والحصار، والأحداث البطولية، وتعظيم وتمجيد الأعمال البطولية، والاستفزاز، والانتقام توجد وتتحرك على مدى العمل كله تبعاً للمشاركة العاطفية. إن الإسبان فى عصر لوبى الذين كانوا يحضرون تقديم هذه المسرحية كانوا بالضرورة يخرجون بانطباع بأنهم قد قدموا فروض الولاء لرؤسائهم ، وقووا إيمانهم بالمصيرالمقدر لشعبهم ، لأن الشاعروالممثلين قد قاموا برسالتهم المقدسة .

الهوامش

(١) هذه المسرحية هي المسرحية الأولى المعروفة للوبي دى بيغا ، وهي الوحيدة التي تتكون من أربعة فصول. وقد أشار رامون مننديث ببداية أنه لا يمكن أن يكون قد كتبها في يناير عام ١٥٧٩م، حيث ظهر في ذلك التاريخ كتاب El Romancero Historiado de Lucas Rodriguez الذي يحتوى على الشعر الرومانتى «حصار مدينة سانتافى» وهي المصدر الرئيسى للمسرحية .

(La Epopeya Castellana a través de la literatura espanola , Buenos Aires , 1945 , p. 182)

هذا الشعر الشعبى مصدره العديد من الروايات التراثية وذلك تبعاً للدراسة التالية

Diego Catalan , Siete siglos de romancero (Historia y poesia) (Madrid, 1969) , pp. 100 - 102 .

إن مسرحية Los hechos de Garcilaso بقيت في رواية واحدة مخطوطة وهي التي تعتبر أساس طبعة ميننديث بلايوالتالية

Lope de Vega Obras (Madrid, R. Academia Espanola, 1890- 1913) .

وكل الأبحاث المذكورة في الملاحظة رقم ٢ المتعلقة بمسرحية El Cerco de Santa Fe تعالج أيضاً المسرحية الأولى. وحول مسرحية «أعمال غارثيلاسو» توجد الأعمال التالية:

Diego Marin(la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega (México, 1958), pp. 49, 156 y 189) y Rinaldo Froldi (Lope de Vega y la formacion de la comedia (Salamanca, 1968)pp. 136 -139 .

(٢) تبعاً لرواية الشعر الشعبى فإن مسلماً قوياً يدعى طارفى يحضر أمام أسوار سانتافى ليتحدى الفرسان القشتاليين، وهو يجر في ذيل فرسه لافتة مكتوب عليها ((طائر ماريا))، وقد أجابه لذلك التحدى الفارس الشاب غارثيلاسو الذى قتل المسلم. إن هذا الحدث ارتبط في روايات متأخرة بالبطولة، والتي من الناحية التاريخية، قام بها إيرناندو ديل بولغار والذي ثبت رقعة جلدية في باب مسجد غرناطة والذي تبعاً للأسطورة كان مكتوباً فيه مدحٌ للسيدة العذراء. وقد أشار السيد ميننديث بلايو في دراسته التي كتبها في بداية ((حصارسانتافى)) أن هذه هي المرة الأولى التي يمزج فيها كلا البطولتين في شعر شعبى

Romancero y tragedias (1587) de Gabriel Laso de la vega

ولقد جمعتُ بعض المعلومات عن تكوين وانتشار هذه الأسطورة وذلك في ص ٢٠ - ٢٦ في El moro de Granada en la literatura (Madrid, 1956)pp. 36 - 40.

إن موضوع المسلم طارق في استمر في تمثيلات «المسلمين والمسيحيين» حتى تاريخ قريب. انظر بحثي

Aspectos folclóricos y literarias de la fiesta de moros y cristianos en España* PMLA, LXXVIII (1963), 476 - 491

(٢) هي مسرحية كتبت بين عامي ١٥٩٦ - ١٥٩٨ م تبعاً لـ

The Chronology of Lope de Vega s "Comedias" de S. G. Morley y C. Bruertom (Nueva York, 1940), p. 128.

إن عملية قرض الشعر الخاص بالمسرحية والخصائص التي يتميز بها تمثل استجابة لاتجاه تجديدي. إن اعتبار سبتمبر عام ١٥٩٨ م هو تاريخ نهايتي سببته أن في النبوءة التي توضع على لسان الشخصية التي تمثل الشهرة لا يذكر فيليبى الثالث. لقد تم طبع مسرحية «حصار سانتافي» ضمن الجزء الأول (١٦٠٤) لمسرحيات لويى دى بيغا. وتوجد طبعة منفردة لعام ١٧٢١م. وقد درس ونشر ميننديث بيلايو هذه المسرحية في طبعته المذكورة . 258 - 231 y 231 - 258 . XI, xlviii - lviii واستخدم هذه الطبعة ، وهي الوحيدة الحديثة التي أعرفها . لقد ذكر بيلايو أنه توجد ترجمة للغة الألمانية أعدّها لورينسر ، ونشرت عام ١٨٧٧م.

حول استخدام لويى دى بيغا للشعر الشعبي في هذه المسرحية وغيرها يمكن مراجعة

Jerome A. Moore, the "Romancero" in the Chronicle - Legend plays of Lope de Vega(Filadelfia, 1940) y Menendez Pedal, Romancero Hispanico (Madrid, 1953), caps. XIII - XV.

لقد تم أخذ مسرحية «حصار سانتافي» في الحسابان في بعض الدراسات الخاصة بتأثير أريوستو. انظر Maxime Chevalier, L Arioste en Espagne (1530 -1662)

وهناك مظهر جزئي وهو الخاص باستخدام شخصيات رمزية كان موضع تحليل في كتاب Alfredo Lefebvre, La fama en el teatro de Lope (Madrid, 1962)

إن النظرة للمسلم التي يعرضها لويى في مسرحه، بما في ذلك في هذه المسرحية ، درسها

Gisela Labib, Der Maure in dem dramatischen Werk Lope de Vega s. Tesis Doctoral, Hamburgo, 1981 .

هناك صياغة أخرى مجهولة المؤلف لمسرحية الحصار عنوانها " انتصار طائر ماريا" بلغت شعبية ملحوظة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. انظر حول هذه المسرحية مقدمة ميننديث بيلايو لمسرحية لويى ودراساتي المذكورة في الملاحظة السابقة.

The Kinds of Poetry and other Essays (1920). Reprint (Port Washington, (٤) 1966), pp. 28 - 36

(٥) حول بقاء واستمرار هذا النوع من الشعر الشعبي في الأدب الشفوي يمكن مراجعة ما يلي:

Menendez Pidal Romancero Hispanico, Parte Cuarta, caps. XVII - XXIII, y Julio Caro Baroja, Ensayo sobre la literatura de cordel (Madrid , 1969), caps, I-VII.

توجد قصيدة شعبية حول أسطورة طائر ماريا تم نشرها منفردة في القرن التاسع عشر يوجد Romancero de Agustin Duran , BAE, 10 y 16. No 1300 في

(٦) يرى خواكين كاسالدويرو فى توضيحية شعب قرية نومانثيا فى مسرحية «حصار نومانثيا» مقدمة للمعنى المسيحى لقيمة إسبانيا المنتصرة فى عهد ثيرياتس. Sentido y forma del teatro de Cervantes Madrid, 1951, p. 297

ولقد أكد تشارلس ف. أوبيرون استمرار سريان الرؤية الحماسية للعالم فى الحياة الإسبانية حتى عام ١٦٢٠ تقريباً فى

De la Chronique a la tragi-comedie: Le Siege de Breda par Calderon de la Barca " Actes des Journées Internationales de Etudes de Baroque (Montauban , 1966), pp. 75 - 84

(٧) الرواية الفرنسية. لـ

Lepopee Castillane à travers la litterature espagnole

طبعات عام ١٩١٠م.

Loa de la comedia" incluida en el Viaje Entretenido (NBAE,XXI, 495) (٨)

R. Frolidi, op. cit. En la nota I, pp. 176 - 178 يؤكد هذا المظهر فى مسرح لوبى

(٩) انظر فى الملاحظة رقم ٢مقالى " Aspectos.

(١٠) نشر الكتاب فى سرقسطة عام ١٥٩٥م. وحول الإذن الذى لم يعط انظر الدراسة البيبلوغرافية لـ :

P. Blanchard - Demouge . Guerras Civiles (Madrid, 1913 - 1915), I, lxxxvii - vcii.

(١١) أقصدُ بصورة خاصة مسرحية " الأسقف غونثالو لفرانسييسكو دى لاكويبا " . انظر

Menéndez Pedal. Romancero Hispanico, II, 169 - 177.

Véase Moore (Supra nota3), pp. 9-16 (١٢)

Martin (Supra nota 1), pp. 171 - 173 . (١٣)

Véase Chevalier (Supra nota 3 _ , pp. 410 = 422 . (١٤)

(١٥) وكما أشار ميننديث بلايو فإن هذا المشهد يجب أن يكون مستلهماً من تراث مشابه للذى أخذته

خوسيه خواكين دى مورا وأعطاه شكلاً شعرياً فى .

La bordadora de Granada" . El moro de Granada. P. 411. "

(١٦) انظر Moore (Supra nota 3) , pp. 36 -38

(١٧) لاحظ ليفيبر أنه، على خلاف ما يحدث فى أعمال غارثيلاسو ، فإن الشخصية الرمزية التى تمثل

الشهرة لا يتم إدخالها فى «حصار سانتافى» بهدف التغلب على صعوبات خاصة بخشبة المسرح، وإنما يفيد ظهورها فى تلك المسرحية فى الهدف الجمالى للنبوة .

Op. Cit. En la nota 3, pp. 1- 20

الفصل الثانى

ملاحظات حول القصائد الشعبية الموريسكية

ومسرح لوبى دى بيغا (١٩٨٢)

فى دراسة بعنوان "مدح المسرح" (*) عام (١٦٠٢) يعتبر أغوستين دى روخاس^(١) Agustin de Rojas، ما يسمى بمسرحية أو مهزلة "المسلمين والمسيحيين" كنوع فرعى من الأنواع الدرامية فى مسرح العصر الذهبى . ويتميز هذا النوع بالاهتمام باستعمال ألوان متعددة وموضوعات فى بداياتها تجعله يشبه العروض الفروسية التى ازدهرت خلال عصر النهضة التى اكتسبت فى إسبانيا الطابع الاحتفالى، حيث يُوجَز فيها بشكل رمزى تاريخ العصور الوسطى. تميل المادة المميزة لهذا النموذج الدرامى نحو معالجة مواضيع التحدى والغراميات ويخضع لسلوكيات القصور الخاصة المصاغة فى مؤلف أدبى يعكس- من خلال ألوان الزينات الخاصة بالثقافة العربية الإسبانية - درجات المشاعر. يوجد هذا النوع من الأعمال بكثرة فى مسرح لوبى دى بيغا فى المرحلة المبكرة لإنتاجه. القائمة الأولى التى تحمل عنوان "مهاجر فى وطنه" (***) تحتوى على: "مسلمون وأبناء العطار" (***)، و "موسى الغاضب" (****) و "ابن رضوان" (*****)، و "غارثيلاسو دى لابيغا" Garcilaso de la

(*) *Loa de la Comedia* .

(**) *El Peregrino en su patria* .

(***) *Sarraciones y Aliatares* .

(****) *Musa Furioso* .

(*****) *El hijo de Reduan* .

Vega، و" الشمس المتوقف" (*) بدرو بائع الفحم (**)، و" ابن الرئيس وناربايث" (***) و" الفاخارديون ، والتغريون" (****)، و" أبناء سراج"، و" سجن موسى" و" الاستيلاء على الورا" (*****). لقد فقدَ العملان الأولان والآخران من هذه المجموعة المبكرة^(٢). كذلك يجب أن نضيف إحدى المسرحيتين المحفوظتين حول مباراة غارثيلاسو وطارفي ، وهذا يعني أنه قبل عام ١٦٠٤ كان عدد المسرحيات التي ألقها لوبي اثنتي عشرة مسرحية. خلال عشرينسنوات واصل إعادة الصياغة وزيادة مجموعة الموضوعات الموريسكية الغرناطية التي يبدو أن آخر عمل فيها هو "حسد النبلاء" (*****) المؤلف عام ١٦١٣م أو ربما بعد ذلك ، ولكن لا يمكن أن يكون بعد عام ١٦١٨م^(٣). وابتداءً من تلك السنوات ، لم تختف الأساليب الخاصة بمسرحيات " المسلمين" من مسرح لوبي ، ولكنها توقفت عن التأثير بشكل كامل في الموضوعات ، والمناخ العاطفي وأسلوب الأعمال الجديدة .

وقبل أن ندخل في التعليق على هذا النوع الدرامي من الضروري أن نذكر، وإن كان ذلك بشكل مختصر، أنه يمثل الشكل الأخير الذي قدّم خلال العصرالذهبي الصورة الأدبية للمجتمع الفروسي المسلم ، وهي الصورة التي نجدها موجزة في الأشعار الشعبية الحدودية ووجدت شكلها النهائي في قصة "ابن سراج" في منتصف القرن السادس عشر^(٤) .

إن قيمة وأهمية هذه القصة يتجاوزان المكانة الذي شغلتها كحافزعلى تجديد المادة الغرناطية في الشعرالشعبي . حيث يشب لوبي عن الطوق عندما تنتشر طبعات كتب الأناشيد ومتنوعات من الشعرالشعبي، والتي تشمل عادة الشعرالحدودي^(٥) وقد ساهمت الملازم المنفصلة في انتشارها^(٦). ومن الخصائص العامة في تلك الأشعار أن

(*) *El Sol Parado* .

(**) *Pedro Carbonero* .

(***) *Abindarraez y Narvaez* .

(****) *Los Fajardos, Zegries y Bencerrajes* .

(*****) *La Prision de Musa y la toma de Alora* .

(******) *La envidia de la nobleza* .

حكاية أحداث التحدى التى تتم فى غوطة غرناطة يتم توسيعها، مع التأكيد على السمة الأخاذة وبخاصة الانتصارية .

وفى نفس الوقت ، فخلال طفولة ومراهقة لوبى ، زادت مجموعات الأشعار الشعبية المؤلفة أو المعاد صياغتها من قبل كاتب محدد، والتى يبقى فيها كل من الظرف التاريخى والموضوع المطروق ذى الأصل الحماسى فى كثير من الأحيان تابعين للشبكة القصصية الموجزة أو للوصف المسهب لزيينات وجواهر تحوز اهتمام القارىء .

لقد كان لهذا النوع الفرعى أهمية، لأن البناء القصصى الواسع الذى أقامه بيريث دى إيتا^(٧) وكذلك الازدهار الجديد للأشعار الشعبية الموريسكية ، أصبح ممكنا بفضل كثر وجوده نوعية الأشعار الشعبية السابقة على لوبى . ويتوسع دائرة انتشار الأشعار الشعبية المثقفة ، فإن الشعراء بدأوا يحكون قصص حب ويرسمون لوحات خاصة بالقصور أو يحيون ذكرى حدث تم فى أزمنة ماضية . ويمكن أن نلاحظ هذه العملية، إذا قارنا مثلاً محتوى ديوان " زهور الشعر الشعبى" ^(*) للكاتب خوان دى تيمونيدا الذى ظهر عام ١٥٧٣، مع ديوان " الأشعار الشعبية التاريخية" ^(**) للكاتب خوان رودريغيث (١٥٧٩ ؟) وهذا بدوره مع الأشعار الشعبية لبدرو دى باديا والموجودة فى " نخيرة أشعار عديدة" ^(***)، وديوان "الأشعار الشعبية" ^(****) له، اللذين ظهرا فى ١٥٨٠، و١٥٨٢ على التوالى .

يعود لجيل لوبى دى بيغا، وبصورة خاصة لعبقريته الشعرية ، الفضل فى الدفعة الحاسمة التى حصل عليه هذا النموذج من الشعر الشعبى ، وذلك عندما تحول إلى وسيلة للتعبير الغنائى، واستوعب كل القائمة العاطفية والبلاغية لبتراىك . وهو تجديد صاحبه إتقان التقنية اللونية والميل إلى التفصيل وهى تقنية أحاطت دائماً بالجو

(*) *Rosas de romances* .

(**) *Romancero Historiado* .

(***) *Tesoro de varias poesias* .

(****) *Romancero* .

الغرناطي، وكذلك عودة المقدمات التي تذكّر بذلك الماضى وعملية النهاية المفاجئة التي كانت تزيد من خفة الشعر الشعبى الحدودى ، وبدأت تختفى فى تلك المرحلة الانتقالية نحو الأسلوب الجديد^(٨) .

إن الشعر الشعبى الموريسكى الذى ظهر بهذه الصورة يتعايش فى حالة انسجام مع شعر الرعاة، حيث يعرض للكاتب بديلا أخريغلب عليه طابع عصرالنهضة ويجعله يستفيد من موضوع شعرى موجود فى إطار خيالى وليعبر بموضوعية عن مشاعره الداخلية. والديوان الأول "زهرة أشعار شعبية جديدة وأغانى" الذى نشره عام ١٥٨٩م ، بدرو دى مونكاي، يشكل بصورة كاملة النموذج الجديد للشعر الشعبى الموريسكى الجديد أو الفنى^(٩) والذى يقوى القيمة الرمزية للمنظر الموصوف أو المستلهم ، والذى ينحصر معناه فى إيماءة الشخص أو جودة أو تنوع أشياء غالية ونفيسة . فى نفس الوقت فإن الحوار الذاتى - سواء قاله الفنان وهو بمفرده أو أمام من يثير العاطفة التي يعبرعنها - يعمل كما لو كان أداة ويشكّل المشاعر الغرامية التي كثير ما تثور بسبب ربود فعل الغيرة أو الكبرياء أو الاحتقار. إن هذه العملية تعنى، داخل الإطارالذى يملؤه التوجه الغنائى ، خطوة نحو التقديم المسرحى .

وأثناء ذلك يحافظ الشعر الشعبى الذى يدور حول موضوع التحدى والقتال، وبالتالي موت أو ارتداد المحارب المسلم ، على وجوده ، حيث يكون لدى هذا النموذج وسائله التقليدية، مثل ذكر الأنساب أو صيغ الافتخار والاستفزاز .

وكل هذا له علاقة واضحة مع المحتوى الموضوعى للألعاب الفروسية على المستوى البلاطى ، والتمثيلات الشعبية لمسلمين ومسيحيين^(١٠) .

وتحت هذا التأثير المزوج لهذه التيارات الشعرية والقصورية، يتشكل نوع من المسرحية يقوم بصورة أساسية على تمجيد التحدى والقتال، مع ابراز المظاهر المتناقضة بين الطابع العدوانى القشتالى وروعة المملكة النصرية التي كانت فى حالة تدهور. وبجانب هذه التيارات يظهر بسرعة نوع درامى جديد تسود فيه حالة حب فردى محاطة بالمصاعب . فى هذه المسرحيات التي يجرى فيها الحدث فى غرناطة ذات

الطابع الأسطوري ، لا يتبنى المؤلف موقفاً ينم عن رغبة فى إعادة تقديم الواقع الذى كان معاشاً وتحول إلى شىء أترى، بل يبتعد عن الأمور المعاشة، ويعطى طابعاً جوهرياً للمناخ العاطفى. إنه موقف جمالى يتشابه فى أصله مع شعر الرعاة^(١١)، ويتوافق بصورة متقنة مع الممارسات المعاصرة للفنان أو كاتب عصر النهضة وذلك عندما يبحث عن أشكال تعبيرية غير مباشرة تسمح بكشف سر العمل فقط لمن يتعمق فى أشكاله الفنية^(١٢).

إن كل واحد من هذه الاتجاهات له أنواعه وصراعاته ومواقفه المتميزة والوسائل البلاغية الخاصة به . وهذا يعطى إمكانية التمييز بين اتجاهين دراميين ، حيث إنه على الرغم من تقديمهما فى كثير من الأحيان مختلطين فإن أحدهما عادة يسيطر على المجال الموضوعى والأسلوبى .

إن تسمية "مسرحية مسلمين ومسيحيين" يتم تطبيقها فى هذا البحث على تلك الأعمال التى تنتمى للاتجاه الأول من الاتجاهات المذكورة ، وتقوم بمهمة الملحمة الشعبية التى لعب دورها الشعر الحماسى - الغنائى. وداخل مسرح لوبى دى بيغا توجد فى هنا المجال نماذج واضحة ، من بينها مسرحياته، "أعمال غارثيلاسو دى لايبغا والمسلم طارفى^(*) ، والصياغة الجديدة لنفس المسرحية تحت عنوان "حصار مدينة سانتافى" ، وكذلك المسرحية التى تقوم على النسب "مؤسس عائلة فاخاردو"^(**) أو مسرحية تراجم القديسين الربيانية المنتصرة. وينتمى أيضاً لنفس الاتجاه "القرطبى الشجاع ، بطرس كاريونيرو"^(***)، وأعمال أخرى للوبى مثل "الضياع الشريف"^(****)، أو "عمدة مدريد"^(*****) حيث إن بها الكثير من نقاط التشابه الواضحة مع الأعمال الخاصة بمجموعة غرناطة ، والتى ستمثل عصب تعليقتنا الآن .

(*) *Los hechos de Gracilazo de la Vega y Elmorro Tarife .*

(**) *El Primer Fajardo .*

(***) *El Cordobés valeroso Pedro Carbonero .*

(****) *La perdida honrosa .*

(*****) *El Alcalde de Madrid .*

وفيما يتعلق بالأعمال التي يغلب عليها طابع أدب عصر النهضة والتي تنتمي للاتجاه الثاني ، فإنني أجمعها تحت اسم "المسرحيات الموريسكية" ، وهكذا أتبنى مصطلحاً كان قد تم تخصيصه لأنواع القصة والشعر الشعبي الجديد . وتناسب هذا النموذج كثيراً مسرحيات "العلاج في المصيبة" (*) و"الشريف ابن سراج" (**) ، و"حسد النبلاء" (***) ، والتي سنعلق عليها فيما بعد . كذلك يمثل نفس الاتجاه مسرحيات "الشمس المتوقفة" (****) ، و"قصور غالينا" (*****) ، و"الولى المتزوج" (*****) و"الأعجوبة الثامنة" (*****) ، من بين أعمال أخرى ، وإن كان في هذه الحالة يتم مزجها مع عناصر غريبة عنها وخارج الإطار الغرناطي .

وكما أوضحنا ، فإن حدود هذا العمل تستبعد الحالات التي يكون فيها كل من الموضوع والأساليب التي يتم تبنيها في المسرحيات المعالجة تابعاً للحبكة الثانوية . لن ندرس معدل التكرار والتأثير الذي تمارسه هذه العناصر في المراحل المختلفة في إنتاج لوبي، والتي ترسم وتبين نظرتة للعصور الوسطى والشرق المعاصر له وللبينات الفخمة. إن الملاحظات حول "المسلم الشاب" (١٣) سوف تقتصر على الحالات التي يستخدم فيها اللغة التعبيرية الملحقة بالنوع الموريسكى كوسيلة للتهم .

وقبل أن نحلل تأثير الشعر الشعبي الحدودى والموريسكى في الأعمال الرئيسية التي لها علاقة بغرناطة ، من العدل أن ننبه أن كلا النوعين كانا هدفًا لاهتمامات النقاد ، وقد أشار ميننديث بلايو في أغلب الحالات إلى الأشعار الشعبية التي اقتبس منها لوبي مسرحياته (١٤) .

(*) *El remedio en la desdicha* .

(**) *El hidalgo Abencerraje* .

(***) *La envidia de la nobleza* .

(****) *El sol parado* .

(*****) *Los palacios de Galiana* .

(******) *El padrino desposado* .

(******) *La octava maravilla* .

وعلى الرغم من عدم قيام مينينديث بيدال بدراسة المسرحيات ذات الموضوع الغرناطى بشكل محدد فقد أشار إلى أن الأحداثيات التى تحكم إبداع المسرحيات البطولية تنطلق من الأشعار الشعبية ، وأشار إلى أن لوبى دى بيغا يعتبر أفضل من عرف كيف يجد فى الأشعار الشعبية والأخبار التاريخية ثروة درامية كانت مجهولة حتى ذلك الحين وتم الحكم عليها بأنها عقيمة بالنسبة للمسرح من قبل مؤلفين يقلون عنه فى العبرية^(١٥).

إن مسرحيات لوبى حول الموضوع الغرناطى كانت هدفاً لتعليقات موفقة جداً من قبل خوسيه ف. مونتسينوس^(١٦). ومن النتائج التى توصل إليها هؤلاء الأساتذة الثلاثة المذكورون ينطلق خيرومى أ. مور للقيام بتحليل تفصيلى للموضوعات، واستشهادات الشعر الشعبى فى المسرحيات حول أخبار تاريخية وأساطير درامية إسبانية التى نشرها بيدال^(١٧). وإذا كان خيرومى قد تعرف على نتائج كتاب "الترتيب التاريخى" (*) الذى كتبه مورلى برويرتون فإن ذلك يجعل بحثه لا يزال مفيداً، لكن التقدم الذى حدث فى الثلاثين عاماً الأخيرة فى الدراسات البيبلوغرافية والأسلوبية للشعر الشعبى القديم والجديد، كذلك المعرفة الدقيقة لدى تأصله فى الثقافة الشعبية ، كل هذا يدعو إلى العودة من جديد إلى دراسة الأصول التى تعود للشعر الشعبى والتى تقدم معلومات وتغذى النوع الدرامى للدراما الجديدة التى اخترعها لوبى دى بيغا ، وهو موضوع أساسى جداً للفهم الكامل للمسرح الإسبانى .

ربما يكون أكثر هذه التأثيرات فائدة هو الذى ينطلق من مجموعة أعمال الشعر الشعبى الذى يجمع موضوعات غرناطية.

ولقد قام إيميليو اوروتكو Emilio Orozco^(١٨) بتحليل مظهر هام لهذا التأثير، وهو كيفية رؤية المنظر الطبيعى . ولقد وجه دارسو القصة الموريسكية اهتماماً لنقاط التقاء التأثيرات التى يمكن أن توجد بين أنواع متعددة حول موضوعات بعينها^(١٩). ولقد لاحظ نقاد الأشعار الشعبية التى كتبها لوبى - أولريتش كنوك^(٢٠)، وألان

(*) Chronology .

س.ترويبلود^(٢١) ، و"أنطونيو كاررينو" Ulrich Knoke, Alan S. Trueblood y Antonio Carreno^(٢٢) - أن هذه الأشعار بها قيم درامية ، وملامح بلاطية ، وأشكال ذات أصل تعود إلى اللغة الدارجة التي سهلت عملية استيعاب المسرح لخصائص ذلك الشكل الشعري .

وبالنظر للمستقبل ، فإنه يمكن أن نتظر دراسات متخصصة والتي - بالاستفادة من الأدوات البيبلوغرافية المتوفرة اليوم - يمكن أن تطبق طرقاً جديدة في التحليل ، بما في ذلك استخدام الحاسب الآلي ، وذلك بهدف التعرف على شريان الشعر الشعبي الذي يغذى الأنواع الدرامية في العصر الذهبي ، وبصورة خاصة، في المسرحيات التي أطلق عليها "مسلمون ومسيحيون". وإنى على أمل من أن هذه الصفحات ، التي تقدم عرضاً يشمل في خطوط عامة مسرحيات هذا النوع التي تم كتابتها خلال الخمسة والعشرين أو الثلاثين عاماً الأولى لإنتاج لوبي دي بيغا، يمكن أن تفيد كحافز لمن لديهم معارف ووسائل تقنية مناسبة لهذا النوع من الأبحاث .

مسرحيات «مسلمون ومسيحيون»

إن أقدم مسرحيات لوبي دي بيغا التي تم الاحتفاظ بها هي مسرحية "أعمال غارثياسو دي لايفغا، والمسلم طارفي" تدور حول موضوع التحدي وهزيمة المسلم . إن الصدى الحماسي الذي يملأ الفصلين هو صدى لمجموعة أشعار شعبية ذائعة الانتشار. لقد تعرف السيد/ ميننديث بيدال^(٢٣) على المصدر المحدد للمسرحية وهي القصيدة الشعبية الذي يحمل عنوان "مدينة سانتافي محاصرة"^(*) في رواية لوكاس رودريغيث الموجودة ضمن "الأشعار الشعبية التاريخية". ومن جانبه فقد حلل جيرومي موري^(٢٤) كيفية الاستفادة من النص . لقد تمت كتابتها عندما كان الشعراء المسرحيون لا يزالون يرفضون عروض الشعر الشعبي .

(*) Cercada esta Santa Fe .

ولا يقتبس الكتاب في أعمالهم أجزاء مأخوذة حرفياً من نصوص الشعر الشعبي، ولكن تلك النصوص كانت تزودهم بالحبكة ، وبالوسائل التي يمكن اللجوء إليها لتحسيس وإثارة المتفرجين ، ويساهم في هذا الهدف الانطباع الذي يحدث عندما نتعرف في المشهد على غناء أو قصيدة تمثل جزءاً من ذكرياتنا. لقد تم في هذه الحالة استخدام العملية المطبقة في المسرح السابق على لوبي ، ويتمثل في إنهاء المقطع الشعري ذي المقاطع الثمانية بأبيات من القصيدة التي يستوحى منها العمل كله .

إن لوبي يعتاد على أن يعطى للجزء الذي يؤلفه معنى قريباً جداً من معنى القصيدة التي ينهى بها العمل . كما أنه يأخذ في اعتباره الخصائص الأسلوبية لنفس القصيدة. ولكنه - حتى في هذه المسرحية المبكرة جداً - يحطم جمود هذا النوع من الأشعار مستخدماً في شكل ديباجة قصيدة لشعر شعبي تقليدي مثل "يامدينة سانتافي كم تبدين جميلة / في غوطة غرناطة" حيث يتابع فيما بعد خاتماً بالقصيدة التي ذكرها لوкас رودريغيث ، والتي - كما لاحظ كاتالان^(٢٥) - تعطى للسمة اللونية اهتماماً أكبر من ذلك الاهتمام الذي نجده في الروايات مجهولة المؤلف .

في المسرحية يتم إدخال أغلب النص الشعبي حيث يتم توزيعه على مشهدين متتابعين - يحدث ذلك في الفصلين الثالث والرابع - ويعروض وأشكال مختلفة. الشكل الأول عبارة عن المدح البطيء لمدينة سانتافي بحيث يتبادل القيام بذلك ثلاثة فرسان قشتاليون (Acad., XI, a222)^(٢٦) أما الشكل الثاني فيتمثل في تحدى طارفي وطلبات قبول التحدى التي يوجهها الأشخاص الملك فيرناندو.

تقدم المسرحية بالتالي شكلاً درامياً لشعر شعبي تقليدي، قد أخذ بدوره بنية بلاطية ، والتي كان قد أضيف إليها عنصر مدح عائلة لاسودى لابيغا^(٢٧). إن تشابه مسرحية أعمال غارثيلاسو مع المسابقات الاستعراضية الخاصة بالقرن السادس عشر، التي كانت تستعمل الرمزية بصورة واسعة، تبدو ليس فقط في أن المسلم المتحدى يحضر راكباً جواده - وهو شكل سوف تحافظ عليه الصياغات الأخرى وإنما أيضاً في ظهور الشهرة ، وهي الشخصية النسائية الوحيدة في الفصل الرابع. إن

خطابها القصير يتفق زمنياً مع مبارزة المسلم والمسيحي، والتي نتعرف على أحداثها قبل إعلان النصر الرمزي لهذا الأخير.

أن الحبكة الثانوية لـ أعمال غارثيلاسو ترتبط بالموضوع الرئيسي بصورة أكثر قليلاً من الذى سوف يمارسه لوبى بعد نضجه^(٢٨)، حيث تتم فى بلاط غرناطة المسلمة، والذى يتم تقديمه بملامحه الجذابة التى كانت قد تحولت إلى مضرب الأمثال ، بفضل ازدهار الأشعار الشعبية التى تدور حول المسلمين . ولكن على الرغم من الحديث عن رقصة السمرة ، والخلافات ونسب أبناء سراج والجواد الذى يسمى " الاثاف " الشهير، فإن المشاهد التى تحدث فى العاصمة النصرية تفتقد الجو الشاعرى الذى سوف يحققه المؤلف فى أعمال تالية، وذلك بإعطاء الفرصة لإشارات خاصة بالشعر الشعبى .

وتُرسَم الشخصيات المسلمة فى هذه المسرحية بملامح لشخصيات اريوستو Ariosto^(٢٩) وفى نفس الوقت يتم إدخال مفاهيم ذات طابع متأثر بمجموعات كتب الأغاني ويلجأ إلى محاولات إدخال موضوعات خاصة بالرعاة داخل الإطار الموريسكى.

وعندما عاد لوبى لكتابة مسرحية جديدة تقوم على نفس الأشعار الشعبية التى استُخدمت فى مسرحية "أعمال غارثيلاسو" فقد استخدم فيها البحر الشعري للشعر الشعبى. هذه الأشعار يضاف إليها الآن أحدث أعمال غابرييل لوبو لاسودى لابيغا التى تتحدث عن بطولة إيرناندو ديل بولغار^(٣٠)، والذى يأتى ليعالج بصورة مناسبة الحبكة وذلك عندما يقدم سببا لاستفزاز طارفى . إن "حصار مدينة سانتافى" التى كُتبت قبل سبتمبر عام ١٥٩٨ م ، تستخدم تعبيرات وأبياتاً من أشعار شعبية مشهورة^(٣١) ، سواء فى وصف مدينة سانتافى أو وصف بطولة ديل البولغار " مدينة سانتافى محاصرة وملفوفة / فى كثير من النسيج " (Acad. XI, ٢) (جزءاً من الفصل الأول) ومثلما فى تحدى طارفى - يامسيحي مدينة سانتافى " (Acad. XI, 254 - 55) وحوار الشتائم - (من الفصل الثالث) .

كُتبت هذه المشاهد شعراً بنفس بحر الشعر الشعبى وتتفق من حيث الأسلوب مع التراث الحماسى والغنائى . ويتفق مع هذا التراث افتتاحيات كل من الأشعار الشعبية،

وبعض الفقرات ، مثل وصف المنظر العام لأبراج الحمراء ويبين تأثير الحصار حول السكان المسلمين ، من خلال مشاعر الشباب والأطفال والشيوخ والنساء . إن هذه الافتتاحية الموضوعية مأخوذة من الشعر الشعبي - وبصورة أكثر دقة من القصيدة التي تبدأ " ألورا أيتها المحاصرة" ، لكنها غير مشتقة من تلك الأشعار التي تستخدم كزينة لنص لوبى .

ولقد أشرت فى مكان آخر إلى أنه فى "حصار مدينة سانتافى" (٢٢) يتم تحقيق درجات من الجودة الدرامية تشبه التي تتحقق فى النوع الحماسى. الآن أركز فقط على أنه فى الحكمة الغرامية المزدوجة - والتي لعب بطولتها ، رجل وامرأة مسيحيان فى أحد الحالات ، وفى الحالة الأخرى شخصيات مسلمة ومسيحية - تنتمى للأشكال الحماسية والتي بدورها تدرج تحت الموضوع العام لحصار مدينة كافرة. إن المسرحية تحرك بخفة لوحاتها العامة - الجنود ، عالم النبلاء القشتاليين ، شعب غرناطة البسيط ، والبلاط النصرى المنقسم والتقديم الأدبى للفارس المسلم والدعو للمسيحية ، والذي قبل أن يعتنق المسيحية يمارس فضائلها ، يكتسب كل هذا أهمية فى هذه المسرحية ، والمسرحيات الأخرى للوبى دى بيغا التي كُتبت بعد ظهور كتاب "الحروب الأهلية فى غرناطة" بقليل. لكن يجب التنبيه إلى أن الأحداث التي يتضمنها هذا الكتاب ويتم تقديمها بالتناوب بين الشعر الشعبى والنثر ، هي التي تنتقل إلى مسرح لوبى ، فى حين يتم استبعاد الأحداث التي يحكيها بيريث دى إيتا بدون أن يضيف نصوصا شعرية ، كما يحدث فى الفصل الخامس عشر ، الذي يعالج الدفاع عن الملكة المسلمة فى مبارزة حدثت بين مسلم وثلاثة مسيحيين .

وبجانب مسرحيات ، كالتى علقنا عليها ، والتي تقدم خلفيتها حالة حصار مدينة ، وتشمل العديد من البطولات ، هناك مسرحيات أخرى تدرج تحت نوع "المسلمين والمسيحيين" وهي المسرحيات التي تسود فيها الرغبة فى تمجيد شخصية تاريخية أو أسطورية لقائد حدودى . ومثال لذلك المسرحية التي تعتمد على سير القديسين وعنوانها "الريانية المنتصرة" والتي تمثل داخل مسرح لوبى النوع الذى يترجم بصورة بسيطة

مشاعر التقديس والوطنية^(٢٣)، وكذلك مسرحيتان على درجة كبيرة جداً من الجودة والتي من الضروري التعليق عليهما وهما: "القرطبي الشجاع ، بدرو كابونيرو" والتي تم كتابتها عام ١٦٠٢؛ بعد الرحلة الأولى للوبي دى بيغا إلى غرناطة ، ومسرحية "الفاخارو الأول"^(*) والتي تعود لعام ١٦١٢ - ١٦١٥ طبقاً للترتيب التاريخي الذي أعده مورلى برويرتون . فى الحالة الأولى تم صياغة التراث فى شكل غناء ويلعب دور النواة التى تتبنى عليها المسرحية، على الرغم من أن الكاتب ربما يكون قد أخذ فى اعتباره مصدراً تاريخياً آخر على الأقل^(٢٤).

إن تأثير موضوعات وأساليب النوع الموريسكى فى هذه المسرحية قد درسه مونتسينوس فى طبعته ودراسته النموذجية. ومن الضرورى فقط أن نتذكر الوسائل التى تستخدم لإضفاء جو المسرحية: أسماء موحية لأماكن موجودة فى غرناطة ، حيث تحمل فى بعض الأحيان صدى بيت شعرى مشهور ، وذكر أنساب العائلات المسلمة ، والخطوط الوصفية التى ترسم صورة الفارس على الطريقة الموريسكية . وكعلامة مميزة لهذا النوع يتم مدح الوفاء فى تعامل هؤلاء النبلاء المسلمين مع النبلاء المسيحيين المقيمين على الحدود ، حيث يتحرك الجميع على خلفية ساحرة من البطولات ورقصات السمرة ، والهجوم المباغت ومصارعة ثيران ورقصات السيوف .

وقد سار لوبي وفق القصيدتين المشهورتين للشعر الشعبى "أيها الفرسان المسلمون: على الرغم من أنكم مسلمون فإنكم نبلاء" ، وكذلك "الحروب الأهلية فى غرناطة" حيث استخدم إحدى هذه القصائد^(٢٥) عندما جعل الحبكة الثانوية تتوَج بفرية التخرير بالملكة المسلمة، وقد تم اختراعها للقضاء على أبناء سراج . ويوفق الشاعر عندما يضع - كنهاية للأحداث المحزنة التى يقدمها مسرحياً - التعليق الموجز للأسطورة والخاص بالانتقادات الموجهة للملك المسلم والتى تستخدم كنهاية للقصيدة الشعبية الخاصة بضياغ الحامة . وفيما يتعلق بتهمة الزنا ، يجب أن نتذكر أن بيريث دى إيتا

(*) *El primer Fajardo* .

يضع على لسان الكاذبين وصفاً لوداع تم بين العاشقين المفترضين فى جنة العريف الموحية^(٢٦)، والتي كانت تستخدم من قبل فى أشعار شعبية^(٢٧) كـ"مكان طيب". ومع ذلك فإن إعادة تقديم ذلك المشهد الممتع يأخذ فى القصة شكلاً شهوانياً تماماً غير تقليدى. ولما كانت قصيدة ورواية الفرسان الغرناطيين^(*) والتي يعرضها على التوالى كل من لوкас رودريغيث وبيريث دى إيتا، أكثر تحفظاً فى هذه الناحية، فيمكن أن ينسب التأثير الموجود فى القصة إلى قصيدة ذات أحد عشر مقطعاً. (أشعار ١٢٩٤ - ١٣٠٤) حيث يمدح جمال الشاب الذى أحبته الملكة كما تقول الأكووية. إن هذا المدح، الذى يأخذ شكل التشبيهات الإيقاعية حيث يُقارن بياض خنود المحبوب بتلوج الجبال، والعيون الخضراء بالمرمر الذى يلمع تحت مياه نهر شنيل، ربما يجعل من الممكن التفكير فى تأثير اللغة الاستعارية للشعر العربى وذلك لو كان النص أكثر حداثة.

ومن المحتمل بصورة أكبر أن يقوم لوبى دى بيغا بعملية مواءمة للأساليب كما يحدث فى الخرافة الأسطورية فى مجموعات شعرية خاصة بنهاية القرن السادس عشر، ولكن لا يجوز أن نستبعد أنه سواء فى هذه المسرحية أو فى "الحروب الأهلية فى غرناطة" توجد تأثيرات غير معروفة ربما تكون قادمة من المدارس الشعرية فى غرناطة، التى تساعد على إحداث سرعة فى إيقاع وصف المناخ القروسى وذلك عند التوسع فى الإشارة إلى العلاقات الغرامية المتخيلة. وياستثناء هذه اللمسة التى تمثل استهلالاً لاتجاهات تالية، فى الشعر الشعبى يوجد مفتاح رموز رسم جو البلاط المسلم، والذى يستخدم كقويض للشخصية البطولية للإنسان العادى المخلص والذى هو البطل. ويتحكم تام لتقنيته الدرامية يبدو أن لوبى قد أراد فى مسرحية "مؤسس عائلة فاخاربو" تقديم حدث يتم فيه تركيب المشهد الموجود فى الشعر الشعبى "كان الملك المسلم يلهو" وذلك بعد نقله إلى العالم الدرامى. ومن أجل ذلك يغير البيانات التاريخية، ويمزج، كما لاحظ ذلك ميننديث بيلايو، (..) أحداثاً لها علاقة بالعديد من أجيال عائلة "فاخاربو"^(٢٨). وهكذا يتمكن من القيام بتقديم أدبى لبطل حدودى يحس براحة كبيرة بين المسلمين

(*) *Caballeros granadinos*.

ويتصرف باستقلال ، لكنه مخلص لملك قشتالة . هذا الإخلاص الكبير ينبني عليه موقفه من الوعود الأخرى بما فى ذلك نفس أمانه الشخصى .إن هذه الحرية تبيّن أن الشاعر كان على وعى بأن الانسجام الداخلى للعمل أهم من توخى الدقة فى معلومة محددة .

سوف يدرك جمهوره أصول هذه الشخصية عند سماع الإجابة التى يرد بها على تبجح و صلف المسلم المتحدى :

إذا كان زايد ، وابن الرئيس /

لنبلك سوف يستجيبان /

فسوف يستجيب لى

الكونت الكريم

رودريغو دى نارباييث .

ويعتبر النسب المذكور- وهو مستحيل من الناحية التاريخية لفارس يخدم اينريكي الثانى- ذا هدف محدد هنا، حيث يبين أن الحدث يتم فى الحدود الأسطورية لغرناطة التى تقدمها بصورة رئيسية "قصة ابن الرئيس وشريفة". لكن إذا كان الموقف الإنسانى والمهذب لصاحب القلعة المسيحى مع خصمه يسمح فى القصة القصيرة أن يظهر بينهما الثقة والاحترام المتبادل، فلقد أخذ مؤلفو الأغنيات الشعبية فى الثلث الأخير من القرن السادس عشر هذا التراث من المثالية عندما أنشدوا أحداث بطولات وعلاقات غرامية للشخصيات المسلمة، ونسبوا لبعض أبطال قشتالة الأسطوريين الذين ينتصرون فى مباريات غوطة غرناطة دور المنتصر الشهم الذى يتخلى عن القضاء على عدوه ، وكذلك دور حامى العاشقين المسلمين^(٣٩).

يتغلغل موضوع الصداقة بين الأعداء فى مسرحية " مؤسس عائلة الفاخاردو "من هذا الطريق ، حيث إن الحكمة ليس بها نقاط التقاء أخرى مع الأقصوصة، باستثناء أسماء العاشقين المسلمين، وهذان يمكن أن يتفقا مع أسماء المحبين اللذين اشتهرا فى

بلاط الملك الصغير تبعاً " للحروب الأهلية " ، وأشعار شعبية جديدة كتبها القشتاليون حول هذا الملك المسلم - كما تبين ذلك الملاحظة التي يوجهها فاخاردو لابن الرئيس ، حول " .. ألف أنشودة " / حول زيناتك وحيلك (..). إنها بلا شك معلومة تهكمية - وتعنى البوح بسر من قبل المؤلف للمتفرجين الذين قد يعرفون طبيعة الأشعار الشعبية الجديدة. ومن ناحية أخرى، فى المسرحية تدعى الفتاة المسلمة - التى كانت موضع حب ملك غرناطة - (٤٠) شريفة وهى من أنتكيرا ، وهذا ما يتفق مع القصيدة الشعبية التى مطلعها " فى قرية أنتكيرا / كانت شريفة أسيرة " لبدور دى بادياً ومعها قصيدة أخرى لنفس الشاعر (٤١). إن لويى يأخذ من هذه الحكايات البدائية القصصية العناصر التى تناسبه ويمزجها بموضوع الحب الذى تشعر به فتاة مسلمة تجاه بطل مسيحي يحقق المجد (٤٢). وعلى الرغم من أنه فى مسرحيات " حصار مدينة سانتافى " وقائد مدريد " والعلاج فى البلاء " (*) تظهر أيضاً مسلمات مفتونات بقشتاليين ، فإن هذا الموقف بالتحديد، والذى يستخدم لتأكيد قرب فاخاردو من سكان المملكة النصرىة ، ينتمى إلى مجموعة الموضوعات الخاصة بشارل مارتل .

ويوجد بالمسرحية ثلاثة مواضع مستوحاة من الشعر الشعبى. ويسود ذلك فى الفصل الأول الخاص بالتحدى ، حيث إن المسلم ابن الأخضر ، والذى سوف يلقى مصيراً شبيهاً بمصير طارفى ، يبدأ تحديه ببيت الشعر " يا مسيحي الملك بدرو " (..) وهو صدى للبيت الشهير " يا مسيحي مدينة سانتافى " ، الذى كان يتردد ، كما لوحظ فى مسرحية " الحصار " . بالإضافة إلى ذلك يسير مقطع " مؤسس عائلة فاخاردو " تبعاً للخطة التقليدية فى الأشعار الشعبية والمسرحيات ، لكن بين الأقوال التى لا غنى عنها ، والتى بها جفاء ، تظهر مناظر ديناميكية تزيد من توتر المواقف التقليدية المطروقة ، وبذلك يتحقق التوازن بين التعبير الخشن ورقة اللغة الاستعارية الخاصة بعصر الباروك ، والذى يميز الشعر الشعبى الموريسكى المتأخر. وفيما يتعلق بالقتال ، لا يلجأ لويى إلى الرمزية ، مثلما يحدث فى المسرحيات التى تعالج الصراع بين غارثيلاسو وطارفى ، وذلك لكى يجعل المشاهد

(*) *El Remedio en la desdicha* .

مشاركاً فى شجون القتال . فى مسرحية " مؤسس عائلة الفاخاردو " يبقى موضوع القتال معلقاً ، وذلك بعد سماع تبادل السباب والذى يرفع معنويات الأبطال حيث يشغل الدقائق المطلوبة لى يعود البطل منتصراً بالمناظر الأولى من الحكمة الثانوية. ويتم من خلال مقطع وصفى - على لسان اثنين من رجال البلاط - الإيحاء بالإحساس المطلوب الخاص باللحظة التى ينزل فيها المنتصر عن جواده ، حاملاً رأس خصمه. والمنتصر نفسه هو الذى سيتحدث عن المبارزة فى شعر شعبي ، يمثل عيناً لنموذج آخر شائع جداً فى القرن السادس عشر، إنه وصف تفصيلى لقتال فريد. ويزيد التوتر الدرامى فى المشهد أن تقوم نفس الشخصية بعملين ، حيث إن الذى يقوم بالحدث هو نفس المنشد له ، وفى نفس الوقت يقوم بالوظيفة الافتخارية التى تحتوى عليها هذه المسرحية (..).

أما الموضوع الثانى للشعر الشعبى ، فيتكون من أحداث الغرام التى تتركز فى الفصل الثانى ، على الرغم من انتشارها كشبكة رابطة وموحدة طوال المسرحية. وهو عبارة عن مشهد فروسى تتحدث فيه السيدات المسلمات، من المستوى العلوى لخشبة المسرح ، كما لو كان ذلك فى أعلى البرج ، وهذا يذكرنا بوضوح بالمشهد الموجود فى الأشعار الشعبية " صباح عيد القديس خوان" (٤٣) حيث يضع على لسان فاطمة خطاباً وتأتى مقدمته، كما أشار مورى ، من الشعر الشعبى لغايغروس (٤٤) .

ومن وجهة نظرى مازال يوجد فى ذلك المشهد شعراً رومانثياً آخر أكثر توفيقاً ، وفيه يصف المسلم أردنبيلو ، صديق فاخاردو ، استعدادات الحفل . إن لمسات الترف تتناسب مع التقديم السريع للحركة التى تزيد من ديناميكية الوصف الحدوى ، وذلك لينهى الوصف بأربعة أبيات ذات نغمة تثرية يبدو أنها تعكس هذه العلامة التقشفية التى كانت تتعايش فى الشعر الشعبى الحدوى مع القطعة متعددة الألوان :

إذا كان لديك يا فاخاردو رجال ،

وحراب وأقواس جيدة ،

سوف أرشدك إلى ثغرة ،

حيث يمكنك أن تستولى على البيرا .

إن تراكم الذكريات من الشعر الشعبي يصل إلى قمته في المشهد الثالث . حيث إن وصول فاخارو للبلاط المسلم يكون سبباً لاستعمال نوع من شعر شعبي حماسي تبعاً للأسلوب الجديد، ويستفيد من ذكر أسماء الأماكن الخاصة بهذا النوع لكي يرسم في أبيات قليلة صورة ذكية فروسية ذات مكان محدد:

من باب البيرة ، يمر

ملك غرناطة الشهير .

ومعه ألف صندوق وأبواق

ورجال ابن الرئيس ،

الذي يصل إلى غوميليس،

لينقذ الحمراء ،

داخل الميدان الجديد،

ومن بين الأشجار العالية،

يذهب صاعداً العقبة

معطياً آلاف الريش والزينات، استجابة لكبريائه .

وفي النهاية ، يحدث مشهد لعبة الشطرنج الذي ينتظره المشاهدون، وهو معد من تلك الأجزاء التي تقدم جواً محددًا ، حيث يتم وصف المشهد الذي تمثله الشخصيات في صمت حتى يتم نطق الكلمات التي يتطلبها النص وذلك من خلال غناء ستة أبيات من الشعر الشعبي التقليدي ، بالإضافة إلى بيتين أصليين (Acad., X, 36 b) وعندما ينتهي الاستشهاد الحرفي ، يتبع ذلك شرح مطول من الشعر الشعبي، والذي - تبعاً لرأى خيرومي موري - يتفق مع نص أرغوتي دي مولينا أكثر من غيره من الأعمال الأخرى التي تم الرجوع إليها . في المسرحية نجد أن الردود السريعة تعكّر جو اللعب

اللطيف الذى فيه يتأخى كل من المسلم والمسيحى ، وتعكس بوضوح رغبة القشتالى فى الاستيلاء على الحصن ، وهذا يمثل التفسير المناسب للحوار القصير الوارد فى الشعر الشعبى الحدودى .

المسرحيات الموريسكية :

ربما تكون مسرحية "ابن رضوان"هى أقدم المسرحيات المعروفة التى تدور فى غرناطة بعد مسرحية "أعمال غارثيلاسو".إن نقاط الاتفاق مع الصراع الأساسى فى مسرحية "الحياة حلم"^(*) التى يمكن ملاحظتها فى المسرحية تبقى على هامش الموضوع الذى نعالجه هنا. ولكن من المفيد الإشارة إلى أن البطل يفتخر بنفس النسب المزوج،الذى يتبناه ابن عمار فى الشعر الرومانثى القديم. وعلى الرغم من هذا وعلى الرغم من إشارات أخرى لأشعار شعبية حدودية، فإن لوبى يعتمد على الأشعار الشعبية الخاصة بعهدده ، سواء فى نسج الحكمة (حيث تمثل مشاعر الغيرة لدى الملكة مصدرًا هاماً للحدث) ولإعادة تقديم بلاط نصرى مصطنع ، يتناقض بصورة ملفتة مع خشونة البطل . وسوف تظهر فى هذا العمل مظاهر تمثل خصائص لمسرحيات تالية مثل عادة ملء النص بمقاطع من الأبيات الشهيرة وموضوع النزوات الغرامية للملك المسلم وجمال الثياب .

إن أسلوباً مشابهها بالأشعار الشعبية الموريسكية الموجودة فى مجموعات بدرودى مونكاي ، والتى يستعان بها كثير فى أعمال لوبى الغنائية، نجده فى بعض المقاطع المكتوبة بأسلوب يعتمد على الأساليب التوكيدية الأكثر تميزاً. إن الشعر الشعبى الذى يبدأ بالأبيات " إلى ابن رضوان" الذى ينتمى إلى سير أنيبادا/ (Acad., XI, 103 a) يتطور بشكل بلاغى مشابه للموجود فى الأبيات الثمانية الأولى التى تبدأ "انظر يا زايد إنى أنبهك"^(٤٥) والتى فى تلك السنوات أذاعت رفض الممثلة الشهيرة أيلينا إيسوريو

(*) La Vida es Sueño .

لحب لوبى دى بيغا فى كل أنحاء أسبانيا ، وذلك من خلال الرمزية الموريسكية . مع تغيير ما فى المعالجة حيث التأكيد على ازدواج الثقافة فى المناطق الحدودية والتقدير المتبادل الذى ينتج عن ذلك . هذا الأمر سيتحول إلى أمر عادى فيما بعد .

إن الاستيعاب الكامل لروح الشعر الشعبى الموريسكى الجديد فى المسرح يتحقق فى مسرحية "العلاج فى المصيبة"^(٤٦)، بدون أن يعوق ذلك دقة اتفاق مضمونها مع قصة "ابن الرئيس وشريفة" . ومن المفيد أن نتذكر الآن أن تحديد الجو العام فى هذه المسرحية والطريقة التى يتم بها استخدام الالوان وأسماءها لا يقللان من الطابع الذاتى لمناجات الشخصية المسلمة، وإنما فى الحقيقة يسهمان فى أن تكشف عن شعورها بصورة أكثر عمقاً. وفيما يتعلق بتعظيم شجاعة الفرسان التى يتم تقديرها أو قياسها بواسطة مجموعة قيم سلوكية يتفق فيها المسلم والمسيحى ، فإن ذلك يمثل خاصية عامة لأشعار رومانثية وقصص موريسكية، ومن النادر فى هذه القصائد أن تساعد هذه الفضائل المسلم العاشق فى تحقيق نصر حربي . ولا يحدث نفس الشيء بالنسبة للمسيحى، الذى يتمكن من أن يفرض نفسه فى المبارزة ، كما يحدث سواءً فى "ابن سراج" وفى أعمال الشعر الرومانثى الأكثر فصاحة، وكذلك فى الأشعار الشعبية المجهولة المؤلف ، والقصائد التى يتم طبعها فى صورة ملازم والتى تعكس فى بعض الحالات الظلم الذى كانت تعيش فيه الأقلية الموريسكية . عندما يكتب لوبى دى بيغا مسرحية "العلاج فى المصيبة" لا ينسى هذه المجموعة ويعكسها فى مستويات مختلفة.

إن روح الانتصار ذات النغمة الشعبية تظهر فى الحكمة الثانوية ، التى تقوم بلا شك على الطرفة التى أصبحت مضرب الأمثال ، التى تُنسب إلى البطل المسيحى فى مسرحية "ابن سراج". إن دافع تخرى رجل نبيل عن رغباته الغرامية نحو امرأة عندما يعلم أن زوجها قد مدح فضائله يتم مزجه هنا بموضوع المسلمة التى فُتنت بفارس مسيحى، والذى ربما يكون قد وصل إلى المسرحية من خلال الشعر التقليدى، حيث نجد العديد من نقاط الالتقاء مع المجموعة التى درسها لوبيث استرادا وعنوانها "الموريسكية الرشيقة"^(٤٧). إن المشهد يقدم فى مسرحية "العلاج فى المصيبة" بخطوط عريضة تتناقض بصورة كاملة مع النغمة الأخلاقية العالية وأيضاً الدقة

التعبيرية التي تملأ المشاهد الخاصة بالحبكة الرئيسية في نفس المسرحية. إن هدف تحدى المسلم - ويمثل محور مسرحيات أخرى تم التعليق عليها مستوحاة من الشعر الشعبي - يتم إدخاله مرتين داخل الحبكة الفرعية في صورة تهكمية .

في الحالة الأولى تتمثل في فكاهة الجندي نونيو ، الذى يدخل على ناربايث ، وهو فى ثياب إسلامية ويتظاهر بتحديه ، أما فى المرة الثانية فبدون طابع فكاهى وبمعنى مناقض للبطولة بصورة واضحة ، عندما يحدث تحدى الزوج الغيرالفظ الذى يجمع فى اسمه بين لفظى الرئيس وابن أبو ، وهى أسماء كانت ترتبط فى أيام لوبى بالقطاع الموريسكى الأكثر كراهية وذلاً ، والذى يستعمل أشكالاً حماسية مبتذلة ويدفع القائد الحدودى إلى تحديه وهو الذى كان قد منحه الحرية ولنفس السبب اعتبر نفسه مجبراً على احترام شرفه .

وكان ميننديث بلايو يرى أن لوبى لم يقلد فى هذه المسرحية شعراً شعبياً محدداً ، وإن كان يسود فيها النغمة الخاصة بالشعر الشعبى الموريسكى أكثر من الحدودى. على الرغم من ذلك فإن جيرومى مورى^(٤٨) استطاع أن يحدد العديد من التشبيهات والتي - وإن كان مشكوكاً فيها كمصادر- لأنها مصادر وأشكال شائعة جداً- فإنها تعبر بدون شك عن الرابط بين هذه المسرحية والشعر الشعبى الجديد ورغبة المؤلف فى إقامة مقارنات داخل إطار مرجعيات النوع الموريسكى .

ولا يغيب موضوع إحياء ذكرى اضطهاد بنى سراج ، التى تتفق مع نص الأقصوصة ، وإن كان مع إضافة تفصيل يحدد شخصية أولئك الذين شهروا بالملكة ونسبهم إلى الثغرين . وبالإضافة إلى الأجزاء التى يربطها مورى مع الأبيات التى تقول " بالشرف والغنائم ملئ " ، و رضوان قد يكون من الجيد أن تتذكر و "ضعوا السروج على الجواد الأشهب" يمكن أن تذكر كأمثلة تقليدية من الشعر الشعبى المقطوعة الحماسية للفصل الأول، وفيها تذكر أنساب المسلمين والمسيحيين بطريقة متشابهة ، وذلك بتوزيع الأسماء بطريقة متناسقة فى أبيات ثنائية وثلاثية . كذلك فى المقطع الجميل الذى يتكون من أربعة أبيات ثمانية المقاطع وذات قافية ساكنة ، الذى يشبه الأبيات التى

تبدأ بـ " اسرج لى الجواد الأشهب " ، حيث يبدو المصدر الشعري فى أفضل صوره ، ويتمثل فى سرد أسماء الملابس وزينات الفارس ، وذلك عندما يطلبها ابن الرئيس وهو فى قمة سعادته عندما يتسلم رسالة من شريفة . فى هذه الحالة فإن اللآلىء البيضاء والذهبية المتألقة والريش والأشياء المطرزة تغلب على لمسة اللون الوحيدة والتي يمثلها الجراب الأزرق بما يتوافق مع الابتهاج الذى يعبر عنه والفرصة التي تدفعه لبدء الرحلة . إن سيدة مسلمة فى مسرح لوبى فى تلك السنين لا يمكن أن تخلو من سمة من سمات زائدة - إيلينا الموجودة فى أشعاره الشعبية . تظهر هذه الفرصة فى مشهد اللوم ، وهو صغير جدا فى النص القصصى ، ويحدث بسبب الحزن الذى يعبر عنه ابن الرئيس أثناء زفافه فى مقطع تتناثر فيه تشبيهات واستفهامات بلاغية تعبر بسرعة عن الرقة وكذلك الوجه الغاضب للحب الجريح ، وذلك مثل الكثير من الأشعار الشعبية للمؤلف .

ولا يمكن الشك فى أن لوبى يكتب ولديه ذكريات حية جداً " لقصة ابن الرئيس وشريفة " ، وبصورة خاصة الرواية الموجودة فى طبعة ديانا حيث يكرر بدقة القصيدة التي سوف ينشدها ابن الرئيس عندما يحدث الهجوم عليه ، وفى بعض المقاطع يضع تعبيرات مميزة جدا للنص القصصى مثلما يفعل عادة مع الأبيات الشهيرة التي يحاكيها هنا وهناك فى مسرحيات كثيرة .

ومع ذلك فإن لوبى لا يتبنى الترتيب الذى تتبعه القصة^(٤٩) عند الكشف عن الحكاية . إن مكان الأحداث فى المشهد الأول ليس على الحدود، وإنما فى حديقة فى الكارتاما المسلمة وهو الذى تحول إلى رمزٍ للمكان اللطيف والممتع والذى سوف يمثل المنظر الموريسكى فى مرات كثيرة فى إسبانيا فى القرن السادس عشر ، وقد تم الإشارة إليه فى " أبناء سراج " عند سرد السيرة الذاتية . إن التغيير الذى أدخله لوкас رودريغيث عندما اختصر مادة القصة فى ثلاثة أشعار شعبية يتمثل فى بدء الحوار الغرامى انطلاقاً من المناجاة ، محولاً ذلك إلى بداية للعرض^(٥٠) .

والجزء الأول من تلك الأشعار والذى يبدأ بالأبيات " ترعرع ابن الرئيس / فى حصن الكارتاما " كان موجوداً فى ذاكرة لوبى عندما كتب المسرحية . تبدأ الأغنية

باقتباس حرفى تقريبا للبيتين الأولين ، وتمثل وصفا لجزءٍ من الهدايا التى أعدتها شريفة ، حيث يقدم هذا العرض أمام البطل وصفاً لتاريخه ، ويضع ذلك فى شكل شعرى وهو أمر كان يعجب لوبى كثيرا . ويسير لوبى فى هذه المسرحية على نفس وتيرة لوكاس رودريغيث ، حيث يختار كنقطة انطلاق للحدث الدرامى اللحظة التى يعى فيها الشابان المسلمان العلاقات الغرامية التى يعايشانها وذلك عندما تتعكر معيشتها الطفولية الهادئة. إن قصيدة الشعر الرومانتى التاريخى تنقل شخصياتها الى وحدة وعزلة الحدائق عندما " كان ابن الرئيس يغنى / وشريفة تجيبه " . حيث تبدأ المسرحية بغناء متبادل للحبيبين اللذين يسيران منفصلين وكل منهما غارقٌ فى مشاعره حتى اللحظة التى تلتقى فيها خطواتهما وتؤوهاتهما . فى هذا الغناء الزوجى والمنجاة - والذى يمثل افتتاحا للأحداث على طريقة قصص الرعاة - تتلامم اللمسة الرقيقة مع جو ليس له علاقة بالزمن ، وهى ميزة خاصة بأدب الرعاة أكثرمن علاقتها بالأنوع الموريسكى ، كما أنه يمثل فى المسرحية معبرا بين الشكلىن التعبيرين وذلك من خلال المقطع الذى أبرزه ميننديث بلايو لجماله عندما تقدم شريفة بصورة بسيطة صياغة للوحدة الشعرية من الورد واللون والإحساس (٥١) .

وفى النهاية يجب الإشارة إلى أن الشعر الشعبى الذى تم إدخاله من خلال مشهد الشتائم والذى يتم بالإيقاع الهادىء الخاص بالمقاطع الوصفية هو الشكل الذى تم اختياره لتقديم الخطابين اللذين يحتويان على السيرة الذاتية ، ويخبر فيهما ابن الرئيس نارباييث من ناحية وشريفة من ناحية أخرى بالأسباب التى تثير شجونه ولا يستطيع التحكم فيها ، ويسير فى ذلك على وتيرة القصة . تأخذ الحكاية نغمة معتدلة وتزداد توترا عند استحضار ذكريات غرناطة المشهورة ذات الاحتفالات الفروسية ، ويتناقض ذلك مع الموقف المأساوى الخاص بمقتل أبناء سراج . فى الحكاية الثانية يأخذ استحضار الغياب والوحدة التى تعيشها الشخصية نفس النغمة الغنائية والتداخل مع الطبيعة الذى ظهر فى مشاهد بداية المسرحية. وعند إيجازنا للانطباعات المعروضة يمكن التأكيد على أنه - وإن كان الكاتب المسرحى يتبنى الموضوعات والانطباعات

العاطفية والقواعد الأخلاقية لابن سراج - فإنه يضيف عناصر جديدة تنسجم مع اتجاه أو آخر من اتجاهات الأشعار الشعبية الخاصة بالمسلمين ، ويفضل اختيار الاساليب الأكثر حداثة في المشاهد المخصصة لتقديم الحكمة الرئيسية : موضوع العلاقات الغرامية بين ابن الرئيس وشريفة .

هناك عملان آخران يتفقان بصورة كاملة مع موضوع " ابن سراج " ومجموعة الشعر الشعبي الموريسكى الجديد وهما " الشريف ابن سراج " وهو كما نبه ريتشارد تيلر Richard Tryler^(٥٢) يحمل علامة بيلاردو ، وربما يعود تاريخ تأليفه إلى الفترة من ١٥٩٩ - ١٦٠٦ م ، وكذلك مسرحية " حسد طبقة النبلاء " ^(٥٣) (١٦١٣ و ١٦١٥ و ١٦١٨) والتي تمثل نهاية مجموعة الأعمال التي تعالج موضوع غرناطة ، وأن العمل القصصى الذى يمكن أن يقترب من هذه المسرحيات ليس هو " ابن سراج " ، وإنما " الحروب الأهلية فى غرناطة " ، ولكن يبدو أن الحكمة الرئيسية فى كل منهما من اختراع لوبى نفسه ، وتدور حول أحداث موجودة من قبل فى مجموعة ابن سيدوس وطاريقة ، والتي أشير إليها فى (الزهرة الأولى للشعر الرومانتى لمونكاي) ^(٥٤) ، وكذلك فى كتاب بيريث دى إيتا .

إنها عبارة عن تحالف بين قائد مسيحي وأحد أبناء سراج والذي يرغب فى اعتناق المسيحية من أجل تذليل عقبات مغامرة عاطفية تعترقها المشاكل والوصول بها لنهاية طيبة ، ويسند فيها للملك المسلم دوراً سلبياً .

إن أسطورة مقتل أبناء سراج والتي سوف يتم دمجها مع أحداث "حسد طبقة النبلاء" تعتبر بعيدة عن الحكمة الخاصة بـ"الشريف بن سراج" ومع هذا فإنها تظهر من خلال ربطها مع هذه المسرحية عندما يأمر الملك المسلم ، مدفوعاً بمشاعر الغيرة ، بقتل فارس مسيحي، ويقدم ذلك على أنه قد تم بالفعل مع أنه لم يتم . إن النغمة الحزينة لهذا المقطع الذى يأتى على لسان ابن سراج بطل المسرحية تزيد من خلال انتهاء الأبيات

(*) *La envidia de la nobleza* .

بالأحرف المتحركة ، والتضاد بين بعض التعبيرات الاستعارية التي تسير على منوال شعر بترارك. كذلك ، فإنه يأتي بعد خطاب للملك المسلم، وكُتبت أبياته على شكل مقطوعة من أربعة أبيات كل منها يتكون من ثمانية مقاطع وقافية ساكنة والذي اعتبره ميننديث بلايو - بحق - سابقة للأشعار الشرقية التي سيؤلفها بكثرة الشعراء الرومانسي ، حيث يستخدم كعناصر إغراء ذكر أماكن جميلة وممتعة ، وذلك داخل النظام المترابط الذي يميز هذا النوع الفرعي من الشعر الغنائي . إن الطابع الفخم للمقطعين والتناقض الكبير بينهما، يبرز بطريقة واضحة هذا المنظر للطاغية الشرقى ، والذي بدون أى تبرير تاريخي ، يرتبط فى الكثير من الأعمال الأدبية بشخصية آخر ملوك المسلمين فى إسبانيا. فى مسرحية "الشريف بن سراج" يجد لوبى وسيلة لتقوية هذه اللمسات التى ترسم منظرًا طبيعيًا مستغلًا القوة الموحية لاسم ، وذلك عندما قدم على خشبة المسرح مظاهراً الإعجاب التى يحدثها المنظر العام للمدينة المسلمة فى العاشقين المسيحيين اللذين يتوجهان إليها. ومن المحتمل أن يكون هذا المشهد مستوحى من قصيدة ابن عمار، ومع ذلك فإنه يرتبط بقوة مع الشعر الشعبى القديم ؛ من خلال أبيات القصيدة التى تبدأ "من أبواب البيرة/ إلى سيراننيادا" التى تشبه "من فوينتى ديل بينو / إلى تلال سيراننيادا" وهى أبيات وردت فى قصيدة مطلعها "يا الله ، ياله من فارس جيد" (٥٤).

كذلك فللمشهد علاقة مع القصيدة الموجودة فى "الأشعار الشعبية العامة" "السامى" ، وذلك من خلال البيت الذى يبدأ بـ "أعلى البيازين" (٥٥) وتكرار أسماء بيباتا وبين [باب التوابين] وزاكاتين ، وهى أسماء مذكورة أيضاً فى الشعر الشعبى المشار إليه من خلال القافية الحادة .

إن كثرة الإشارات الأدبية لا تمنع من أن هذه الأجزاء وأجزاء أخرى من نص المسرحية تعكس إحساساً بأننا أمام منظر حقيقى ، وهو أمر لا يوجد إلا فى أشعار قليلة للشعراء المعاصرين للوبى دى بيغا. حيث يعود الشاعر لاستخدام القوة الإيحائية لأسماء الأماكن عندما يستعمل فى واقعة القبض على سيدة مسلمة - وهى واقعة

موجودة فى المشهد الثانى - أسماء دينادمار وحديقة ابن عمار. إن وصف الحدث مع الديباجة التى تبدأ بالأبيات " إلى غرناطة عادوا من حديقة ابن عمار"، يمكن اعتبارها عينة للشعر الشعبى الموريسكى الروائى الموجود فى النص ، الذى يسير على طريقة الأشعار الشعبية ذات الطابع الإخبارى . وداخل المسرحية وفى نهاية أحد الفصول يُسمع أسماء الأنساب المميزة للشعر الشعبى الموريسكى والبيت الذى يبدأ به "الفرسان الغرناطيون"والذى لا يتوقف الكاتب عن ذكره أو إضافته.هذه اللحظات السعيدة التى تصل إليها مسرحية" الشريف بن سراج" فى بعض المشاهد تنقل إلى المجال الدرامى الموضوع والطرق البلاغية والجو العاطفى للأشعار الشعبية .

وتمثل مسرحية "حسد طبقة النبلاء"(١٦١٣ أو ١٦١٥ ، ١٦١٨) مرحلة النضج الكامل للكاتب المسرحى. فى هذه المسرحية يمكن أن يستشف رغبته فى جمع المواقف الدرامية والأساليب التى تميز المسرحيات الموريسكية التى تم كتابتها فى المرحلة الأولى لمسرحه لوبى. مثلما حدث فى "مؤسس عائلة فاخارو" حيث يسير الحب المتبادل بين أحد أبناء سراج - زليندو فى هذه الحالة - وسيدة تدعى شريفة فى طريق مسدود بسبب تطلعات ملك غرناطة، المفتون بالسيدة المسلمة .

يعتبرهذا الموقف غريباً على موضوعات "ابن سراج" ، لكن اتخاذ كارتاما مكاناً للمشاهد الأولى يوجد ربطاً بين كلا العمليتين . ومن ناحية أخرى يسمع فى شكاوى أحد الثغريين شرحاً مطولاً مأخوذاً تقريباً من نص القصة :

"لا تعتبر امرأة ، من لا تحب بن سراج" ، وسوف تنطق شريفة نفسها البيت الأول لأنشودة ابن الرئيس "لقد نشأت فى كارتاما". وتتواجد أيضاً مجموعة ابن رضوان من خلال الشخصية التى تحمل هذا الاسم ، وهو صاحب قلعة الحمراء ، وبخاصة عندما يتحاور مع الملك. وعلى الرغم من أنه فى هذا الحوار يضع أبياتاً من مقطوعة أيها القائد المسلم / أيها القائد المسلم " فإن أساسه يعود لقصيدة "يارضوان من المناسب أن تتذكر".^(٥٦) كذلك يظهر البيت الذى تحول الى مثل "ألغاب يتحول إلى حراب" وهو من الشعر الشعبى العام الذى يبدأ "إلى الخارج / إلى الخارج ، أبعد / أبعد".^(٥٧)

والذى يردده زليندو. كذلك يصل إلينا صدى التهكم والغيط الذى وضعه لوى نفسه فى مجموعة زايد ، عندما تحول الدسييسة المدح إلى إهانة مثلما يحدث فى قوله :

إذا كان قلبك / يا زايد ملئ بالشجاعة

إذا كنت تناوش فى المرج / مثلما تتحدث بين النساء..

إذا كنت ماهراً جداً فى الحرب/ مثلما فى التنزه فى الميدان

إذا كنت وأنت مسرور تلعب بالعصى بكل شجاعة (٥٨)

وأيضاً تعرف

يا صاحب السمو/

أنه فى السجون والميادين/ تلعبون بصورة ماهرة جداً /

بالسيف والقلم .

إن استعداد البطل لاعتناق المسيحية وذلك بقوله " إننى فى هذا الجسد مسلم/ ولدى روح مسيحية" والخطوة التى يتخذها عندما يطلب مساعدة من القائد المسيحى ليوقف ضد ظلم مليكه ، وكذلك حالة الرضا التى يسمع بها القائد توسلاته ، والتى تصل به إلى قبوله مسروراً ارتداء حلة المسلم وأيضاً البكاء على غرناطة الموضوعة بين أسماء لأماكن رنانة ، كل ذلك يمثل بعض الموضوعات التقليدية العامة بين الأشعار الشعبية والمسرحيات التى يتم مزجها هنا .

إن مقتل أبناء سراج هو موضوع قطعتين وصفيتين يستعمل فيهما بحر الشعر الشعبى . فى الأولى نعود لنجد الأبيات الأربعة التى تبدأ بـ"أيها الفرسان الغرناطيون" .

وتعالج القطعة الثانية الموضوع بشكل تهكمى ، حيث إن المسلم الصغير الذى ينشد الأحداث يبدأ بمقدمة مشابهة للشعر الشعبى الشهير(فرسان بنى سراج ..) (أنتم فرسان طيبون) .إن خطب المسلم الصغير فى هذه المسرحية جديدة باهتمام أكبر من

الذى نخصها به هنا، حيث تعتبر عرضاً لتقنية المؤلف وذلك عندما يجدد أسلوب الشعر الشعبى الموريسكى من خلال تجديد العنصر الفكاهى ، مع المحافظة على الإيقاع والخفة .

هناك أسلوب آخر من أساليب الشعر الشعبى التى نجدها فى مسرحيته "حسد طبقة النبلاء" وهو الخاص برواية الأحداث التاريخية . وأكثر هذه الحكايات وضوحاً هى التى يرويها القائد عن تاريخ أخيه، حيث يبين أنه قد عانى من الأسر، وأنه كان فى ذلك الحين على علاقة بنبيلة مسلمة، وقد نتج عن هذه العلاقة غلام يتبين فى النهاية أنه ابن سراج بطل هذه المسرحية . ويشير أسير مسيحي غضب الملك المسلم حين يترنم بأغنية شعبية ذات أسلوب تقليدى حول الاستيلاء على مدينة جيان ، حيث يتم اعتبار ذلك الشعر الموجود فى الحدث على أنه قديم، ومع ذلك يجب أن نفترض أنه قد تم كتابته لهذه المسرحية ، والأبيات الأولى منه "الملك القديس دون فرناندو/ انطلق من قرطبة". تُذكر بمقدمات أشعار شعبية حول حصار أشبيلية مثل "كان يحكم أشبيلية/ الملك فرناندو الثالث" أو "الملك القديس فيرناندو/ الذائع الصيت".^(٥٩)

ومن جديد، تأتى شخصية مستخرجة من الأشعار الشعبية – وهو القائد هنا – لتتحول إلى بطل أغانى، وبذلك تتم علاقة ذات طابع تهكمى بين مجال التأليف الدرامى ومجال الحياة. كذلك يتم فى جو مزيف تقديم مشهد يختلط فيه الراوى مع البطل، عندما يسمع على لسان طريفة ، وهى تطل من نافذة تبدو كما لو كانت لأحد الأبراج، القصيدة الشعبية التى تبدأ " فى أبراج قصر الحمراء/ التى تطل على سيرانيادا . " حيث تغنى فى صورة الشخص الثالث الغائب ظروفها الحالية حتى تسمع الرد من زيلننو، حيث يستحضر العاشقان فى نغمة غنائية ماذا كان يفعل بطلا "العلاج فى المحنة" فى طفولتهما السعيدة . إن تعبيرات مثل "مع سموك نشأت فى كارتاما" لا تسمح بالشك فى أن الهالة الشعرية للعاشقين فى رواية" ابن سراج " تلف شخصيات المسرحية .

إذا كانت الناحية التعبيرية للمسرحية، التى تحتوى على العديد من المعالجات الأدبية ، تجعل عملية قراءتها أمراً ممتعاً، فإننا يجب أن نتفق مع مونتسينوس فى أن الموضوع التراجيى الخاص بمقتل أبناء سراج لم يكتسب القوة التى يمكن انتظارها.

ويحدث شيء مشابه لذلك في "الحروب الأهلية في غرناطة" حيث إن الصفحات الخاصة بالأسطورة توجد بها تفصيلات وحشية ، لكنها لا تحرك المشاعر بطريقة تتناسب مع جسامة الأحداث . إن فشل القصاص يمكن أن يعود إلى أن المهمة المطلوب القيام بها تتجاوز إمكانياته ، وإن نوع التأليف الروائي الذي كان يقوم به لم يكن وسيلة مناسبة لبيان أسباب وأثار الحسد والعنف. لكن لوبى بالتحديد كان قادراً على معالجة هذه الموضوعات في مسرحية عظيمة مثل "فارس أوليدو" (*) (١٠) وفي حالة المسرحية الموريسكية ربما يفرض كون الموضوع أسطورة مأخوذة من العديد من المصادر لوئاً من البعد في المعالجة مما يحدّ من التأثير العاطفي للأحداث .

عندما درسنا مسرحيات لوبى التى تعالج موضوعات موريسكية وغرناطية - وذلك على مدى العشرين عاماً الأولى من نشاط الإبداعى - تبين أنها قدمت أنواع الشعر الشعبى الخاص بالمسلمين التى كانت ما تزال موجودة فى زمنه . وعلى عكس ما يحدث عادة مع مصادر أخرى ، فإن هذه المادة تنتقل للنوع الدرامى ومعها شخصياتها التقليدية ولغتها البلاغية الخاصة بها. إن الجو العاطفى الذى نراه فيها يشبه الجو الذى ينبعث من نوع الأشعار الشعبىة التى تسود فى كل عمل ، بل وفى كل مشهد. وكان هذا التناسب ممكناً لأن الشعر الشعبى الموريسكى كان يمثل المدرسة والإلهام للشاعر الشاب ، والذى كان قد استوعب قيمه الجمالية عندما أنشأ الكوميديا الجديدة أوساهم فى ذلك بصورة حاسمة. ولما كان لهذا النوع أشكاله الخاصة، فإن الجودة الشعرية التى وصل إليها مسرح لوبى دى بيغا كانت بفضل كونه شاعراً شعبياً عظيماً فى النوعية الموريسكية الغنائية وربما كانت هذه الظروف نفسها هى التى حدثت بشكل ما من انطلاقه. ولكى نحدد بدقة هذه الآراء من الضرورى أن نضع كل إنتاجه المعروف ضمن عملية البحث عن التيار المدفون الذى ينبع من الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، وهذا يمثل مهمة أكثر طموحاً مما تتطلع إليه هذه الصفحات .

(*) *El Caballero de Olmedo* .

الهوامش

(١) El viaje entretenido. Ed. de J.P. Resson, Madrid, (Castalia, 1972, p. 152.

يشير روخاس أن تلك المسرحيات كانت تقدم بثياب وعباءات ويجعل ذلك يحدث في الفترة السابقة على التي كان يمثلها خوان دي لاكويبا.

يعرض هذا البحث بتوسع كبير وجهة نظر كنت قد قدمتها في محاضرة غير منشورة وتحمل نفس العنوان والقيمتها في المؤتمر الدولي الأول عن لوبي دي بيغا وأصول المسرح الإسباني (مدريد، ١٩٨٠). وأود أن أشير إلى أن منحة من مؤسسة John Simon Guggenheim Memorial Foundation سمحت لي بالقيام بأبحاث حول الأشعار الشعبية الموريسكية وكيفية توجيهها في المسرحية التي تعتبر أساساً لهذه الدراسة .

عندما اقترب موعد طباعة هذا المقال وصل إلى مقال

Antonio Carreno, ° Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: Constantes e interpolaciones ° HR, L, 1982, pp. 33- 32

وإنه ليسرني أن اتفق مع هذا الناقد في الرؤية العامة لمادة عالجانما بطرق مختلفة .

وفي النهاية أود أن أوضح أن في الملاحظات التالية تغاضيت عن التعليقات حول الأشعار الشعبية التي ليس لها علاقة مباشرة مع الموضوع المعالج .

(٢) إن مسرحيات Abindarraez y Narvaez y Zegries y Abencerrajes يمكن أن تكون الروايات الأولى لـ: . el remedio en la desdicha y la envidia de la nobleza على التوالي .

والنسخة الأولى لـ El peregrino en su patria التي طبعت عام ١٦٠٤ تحمل موافقة نشر خاصة بالعام السابق . وإنني أستعمل الطبعة التالية

J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973(pp. 57 -63)

التي تنقل قائمة عناوين المسرحيات بدون تغيير في الترتيب الذي تظهر به.

(٣) التاريخ المحتمل لتأليفها يكون ما بين ١٦١٢ - ١٦١٥ م ، انظر

S. Griswold Morley y Courtney y Bruerton, Cronologia de las comedias de Lope de Vega, version espanola de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, pp. 321 - 322 .

أسير في هذا العمل وفقاً للتواريخ الموجودة في ص ١٢٥ ، وذلك إذا لم أذكر شيئاً غير ذلك.

(٤) انظر Francisco Lopez Estrada, El Abencerraje (Novela y romancero), Madrid,

Cateda, 1980

هذا الكتاب يعرض ببيجاز رؤية المؤلف ونظرة عامة لوجهات نظر النقد الحديث. لقد اقترحتُ نفس الهدف في

The Moorish Novel : El Abencerraje and Perez de Hita , New Work , Twayne, 1976.

Luis Morales Oliver , La novela morisca de tema granadino, Madrid, Universidad Complutense, 1972

(٥) توجد اليوم مصادر بيليوغرافية واسعة ودقيقة من بينها يبرز ما يلي :

Antonio Rodriguez Monino, Diccionario de pliegos sueltos poeticos (siglo XVI), Madrid, Castalia, 1970, y Manual de cancioneros y romanceros , Madrid, Castalia, 1073, 2 Vols.

وفيما يتعلق بدراسات حول الأشعار الشعبية فإننى أوصى بالمراجع الموجودة في

El romancero hoy 2 o coloquio Internacional, ed. a cargo de A. Sanchez Romeralo, D. Catalan y S. G. Armistead, Madrid, Catedra Menéndez Pedal, 1979, 2 Vols.

وفي الجزء الخاص ب Poética يوجد دراسة

Francisco Romero , " Hacia una topologia de los personajes del Romancero " (pp. 251-73)

حيث يتم تحليل رواية شفوية للشعر الشعبي عن مانويل بوئى دى ليون ، التى تم ضمها فى كتاب La Montana إنه يمثل إحدى الحالات التى يتفق فيها تأصل التراث الحى الشفوى مع انتشاره بواسطة الطباعة خلال العصر الذهبى. حيث إنه من بين الأشعار الشعبية التى تدور حول التحديات تبرز فى قصائد كتاب الأشعار الشعبية أشعار تحكى انتصارات قائد كالاترابا، وانتصارات الشاب غارثيلاسو دى لايبغا، عندما قيل تحدى طارفى وانتصارات مانويل بوئى دى ليون. إن المجموعات الثلاث أصلها فى ملازم منفردة والطبعات المتتالية ل La Silva de romances حيث تكثر القصائد الحدودية. إن كل هذه القصائد موجودة بالطبع وإن كان ذلك بعدد أقل فى المجموعات السابقة. فى " La Silva de 1550 يا ألهى يا له من فارس طيب/ قائد كالاترابا، و«من غرناطة خرج المسلم/ الذى كان يدعى عليتار» ينتميان إلى المجموعة الأولى، «يامدينة سانتافى كم تبدين جميلة / فى مرج غرناطة» تنتمى للثانية، «من هو ذلك الفارس/ الذى يعتبر الأفضل بالنسبة لى» ينتمى للثالثة. ومن الشائع فى الملازم أن هذه الأشعار الشعبية يتم توسيعها وتأخذ فى بعض الأحيان شكل شعر هجاء للمسلمين .

(٦) شكل اللزمة المنفردة تم دراسته فى

Maria Cruz de Enterria, Sociedad y poesia de cordel en el barroco, Madrid, Taurus, 1973

قصيدة فاخاردو التى رأينا أنها تلعب دوراً كبيراً فى مسرحية «مؤسس عائلة الفاخاردو» توجد مطبوعة فى ملزمة منفردة فى إشبيلية عام ١٥١٥م بالإضافة إلى موضوعات حول شارل مارتل.انظر

Ramon Menéndez Pedal, Romancero hispanico, Madrid, Espasa -Calpe, 1953, Vol. II. Pag. 671

(٧) عالجتُ هذا المظهر فى 109 - 103 Pags, The Moorish Novel,

(٨) عملية مشابهة لما أشار إليه :

Damien Saunal, " Une conquete definitive du Romancero nuevo : le romance assonance", en Melanges a la memoire de Jean Sarrailh, Paris, 1966, vol. I pags. 355 - 75 .

وحول التاريخ الجمالي للشعر الشعبي الحدودى والموريسكى فى مجمله انظر

Menendez Pidal, Romancero hispanico, y Manuel Alvar, El romancero : tradicionalidad y pervivencia, Barcelona, Planeta, 1970.

(٩) فى هذه المجموعة يوجد أيضاً أشعار شعبية ذات محتوى قصصى والتي سوف تختفى فى المجموعات التالية لنفس الشخص الذى قام بجمعها .

Jose F. Montesinos, " Algunos problemas del romancero nuevo, en Romance Philology, VI, 1953, paginas 231 - 47

(١٠) عالجتُ هذا الموضوع فى

Aspectos folkloricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en Espana" en RMLA, LXXVIII, 1963. Pags. 476 -91

وبالإضافة إلى الأمثلة المبكرة التى توجد فى ذلك العمل توجد أيضاً المسابقات المصحوية باختراع والتي علق عليها

Norman D. Shergold, A History of the Spanish Stage, Oxford, 1967, cap. 5.

نص درامى مبكر يقوم على أشعار شعبية هو

La farsa del Obsipo don Gonzalo" estudiado por Catalan, " Don Francisco de la Cueva y Silva y los origenes del teatro nacional" en NRFH,III, 1949, P?gs. 130 - 40.

يجب أيضاً التفكير فى أعمال مثل

El cerco de Rodas de Francisco Tarrega

وفى موضوعات شعر شعبية لمسرح خوان دى لاي كويبا

ويعد لوبى دى بيغا حازت مسرحيات " المسلمين والمسيحيين " بشعبية ملحوظة إلى أن وصلت حتى بدايات الحركة الرومانسية ويستحق الموضوع دراسة دقيقة.

وقد قمتُ بدراسة ذلك باختصار فى المقال السابق . وقبل ذلك استطعت أن أثبت التأثير الخاص بالقرن السادس عشر فى ذلك الاتجاه الدرامى وملاحظة اتصالاته وعلاقته مع المسرح النيوكلاسيكى والرومانسى .

ولقد درستُ المسرحية الموريسكية فى

La Luna Africana, comedia de nueve ingenios " en Papeles de Son Armadans, " n0 96, marzo 1964, Pags. 254 -98.

كما قمت بمعالجة بعض المسرحيات ذات الموضوع الذى يتعلق بذلك فى محاضرة أقيمتها فى المؤتمر
الدولى الأولى عن كالديرون دى لباركا (مدريد، ١٩٨١) وطبعت ضمن أعمال ذلك المؤتمر.

دراسة هامة تكميلية لدراسة الشعر الشعبى فى المسرحية يمكن أن تكون التى تعالج الأنواع الصغيرة،
انظر الحالات المحددة التى عالجها كل من

R. Goldberg, "Un modo de subsistencia del romancero nuevo, Romances de Gongora y Lope en bailes del Siglo de Oro", en BH, LXXII, 1970, Pags. 56 -95 y la introduccion de Francisco Rico a Lope de Vega, El caballero de Olmedo, 3.a ed., Madrid, Catedra, 1981, Pags. 45 - 60 y 65 - 75.

(١١) بصدد علاقة الشعبية التى حازتها المسرحية مع انتشار الأشعار الشعبية ، فقد كان يعلق أحد كبار منتقديها: " لقد كان الشعراء يجسدون عواطفهم فى مسلمين ورجال ذلك ليكونوا أكثر إتقاناً، وكما أن ما هو رعوى قد قيل (مثله) فى مسرحية قديمة، وعندما تم تقديمه هكذا، فقد ابتعد عن ما هو معاش وطريف. إن المشاعر التى كان يحس بها الجميع كمشاعر نبيلة أتاحت الفرصة للجميع فى أن يروا حياتهم الخاصة قد تم الارتقاء بها من خلال الفن ."

Jose. F. Montesinos , " Algunos problemas del romancero nuevo"

انكرُ ذلك تبعاً لـ:

Ensayos y estudios de literatura espanola, México , 1959, Pag. 88

(١٢) يعرض موجزاً واضحاً للموقف الذى يقوم على تبسيط المعالجة الدرامية حيث يقسم الناس إلى
أخبار وأشعار ، مع إشارات لوجهات نظر النقد المعاصر

Emilio Orozco, Manierismo y barroco, Madrid, Catedra, 1975, Pags. 155 -87.

(١٣) هذا النوع الذى أحدثه المسرح ولغته غير المفهومة ، كانا موضع دراسة من قبل كل من

Albert E. Sloman, " The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega", en Modern Language Review, XLIV, 1949, 207 - 17, Gisela Labib, Der Maure in dem dramatischen Werk Lope de Vega s. Tesis doctoral, Universitat Hamburg, 1961, pags. 175 - 200, Thomas E. Case, " El morisco gracioso en el teatro de Lope" en Lope de Vega y los orígenes del teatro espanol, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1981.

Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios Introductorios en su edicion de Lope (١٤)

de Vega, Obras , ed. de la Real Academia Espanola, Madrid, 1890 - 1913, 15 vols.

المسرحيات التى أعلق عليها توجد فى الجزئين العاشر والحادى عشر كذلك يمكن قراءة الدراسات فى

Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Santander, 1949, vols.IV y V

الإشارات التى أضعها داخل النص ويجوارها الرمز المختصر (Acad) تعنى الإشارة إلى طبعة

الأكاديمية .

La epopeya castellana a través de la literatura española, Buenos Aires, Es- (١٥)
pasa Calpe Argentina, 1945, pag. 185.

الرواية الفرنسية كانت قد نشرت عام ١٩١٠م.

(١٦) دراسة توجد مع الطبعة التالية

José F. Montesinos, El cordobés valeroso Pedro Carbonero. Teatro Antiguo Español, VII, Madrid, Centro de Estudios Historicos, 1929.

Jerome Aaron Moore, The Romancero in the Chronicle Legend Plays of (١٧)
Lope de Vega . Univ. of Pennsylvania Publication of the Series in the Romance
Languages and Literatures, XXX, Philadelphia, 1940.

Granada en la poesia barroca, Granada,, Universidad, 1963, pags. 33 - 41 (١٨)
y 55 - 67.

(١٩) بالإضافة إلى الدراسات المذكورة يجب الإشارة إلى

Enrique Moreno Baez, " El tema del Abencerraje en la literatura española", en Archi-
vum, IV, 1954, pags. 310 - 329, y " El manierismo de Pérez de Hita" en el Homenaje
a Emilio Alarcos, Valladolid, Universidad, 1965 - 67, vol. II, pags. 353 0 67.

Die spanische Marenromanze, Tesis Doctoral, Gottingen, 1966. (٢٠)

Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The making of "la Do- (٢١)
rotea" Cambridge , Mass, Harvard University Press, 1974, pags. 45 - 85.

El romancero lirico de Lope de Vega, Madrid Gredos , 1978, caps. 1 y 2. (٢٢)

Epopeya castellana, pag. 182. (٢٣)

Ob. Cit. Pags. 9 - 16. (٢٤)

Cercada esta Santa Fe" en Siete siglos de romancero (Historia y poesia), (٢٥)
Madrid, Gredos, 1969, Pags. 100 - 132.

(٢٦) انظر الملاحظة رقم ١٤

(٢٧) انظر مقدمة ميننديث بلايو في

Lope de Vega, Obras, Vol. X, Pags. xli - xlviii, y E. Buceta, " Notas acerca de la histo-
ricidad del romance Cercada esta Santa Fe" , en RFE, IX, 1922, Pag. 367 - 83

Diego Marín, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, México, (٢٨)
de Andrea, 1958, Pags. 171 - 73 y Rinaldo Froldi, Lope de Vega y la formacion de la
comedia, Salamanca , Anaya, 1968, Pag. 139 - 69.

(٢٩) إن مغالاة المتحدى طارفى يمكن أن يكون لها علاقة مع مظاهر الجنون الخاصة بأورلاندو

أو رودامونتي، وهو أمر شائع جدا في مؤلفات الشعراء الشعبيين وفي مسرحيات لوبي ومن بينها

حيث يمدح مسلمى غرناطة.

انظر

Maxime Chevalier, *la Arioste en Espagne*, Bordeaux, 1966, Pag. 412

وتلتقى الأشعار الشعبية والمسرحيات المستوحاة من قصائد إيطالية ومسرحيات "المسلمين والمسيحيين" في عناصر كثيرة، مثل ما يتعلق بمبحث أسماء الإعلام كما يمكن أن نرى ذلك في

Morley y Richard S. Tyler, *los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Berkeley, Univ. of California Press, 1961.

(٢٠) تتمثل في أن يثبت في باب المسجد لافتة عليها كلمات «طائر ماريا» وهي التي يدنسها ويهينها

طارفي .

(٢١) يشير مورى في صفحة ١٦ أن هذه الطريقة تبدأ في الفصل الرابع في مسرحية «أعمال..» لكن يتم تطبيقها بالكامل في مسرحية «ابن رضوان» وهي التي سوف نعلق عليها فيما بعد أو في مسرحية «حصار مدينة سانتافي»، ويبدو أن ذلك يتم مع وعى بتأثيرها الجمالي. وقد أشار نفس الناقد (ص٢٢ - ٢٨) إلى أوجه تشابه أشعار شعبية لمجموعة تحدى طارفي مع اثنين من النوع الجديد يظهران في الطبعة الأولى ل (Flor Huesca, 1589)

المقصود بذلك القصائد التي مطلعها «مع ألفين من الفرسان المسلمين» و«ضعوا لى السرج على الجواد الأشهب» (التي يوجد بينها توافق لفظي) في الحالة الأولى والبيت «ضع لى السرج على جوادى الأذان» ، وفي الحالة الثانية كان لوبي، وقد امتلا عقله بمشاهد أدبية ذات علاقة بعالم بن نصر ، يترك لتداعي الخواطر الحرة لذاكرته أن تظهر في النص .

El cerco de Santa Fe, de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica", en (٢٢)

Homenaje al prof. William L Fitcher, Madrid, Castalia, 1971, pags. 115 - 25.

(٢٣) انظر تعليقات مونتسينوس في الدارسة التالية والتي ذكرت في الملاحظة رقم ١٦

Pedro Carbonero (pags. 205 - 209).

أرقام الأبيات المذكورة بجوار الإشارات تعود لهذه الطبعة.

J. B. Avallé - Arce, " Pedro Carbonero y Lope de Vega: Tradicion y comedia", en Homenaje a Fitcher, pags. 59 - 70.

Guerras civiles de Granada, ed. P. Blanchard - Demouge, vol. I, Madrid, (٢٥)

Centro de Estudios Historicos, 1913, pags. 181 - 182. Moore, Pags. 51 - 61.

Guerras civiles ,Pag. 171(٢٦)

(٢٧) يمكن أن ننكر على سبيل المثال " مع أبناء سراج الأحرار/ ملك غرناطة الشاب" في المرجع التالي

Lucas Rodríguez, *Romancero Historiado* (Alcala, 1582), ed A. Rodriguez Monino, Madrid, Castalia, 1582, Pags. 154 - 55.

هذا الشعر الشعبي له تأثير في «بدو الكاربونير»

إن الوحدة النحوية المبدئية تظهر في البيت " أبناء سراج الأحرار "

وهتافات " دراجة ، صديقتي / أوجميتي دراجة " من الشعر الشعبي سنجد تأثيرها ، وإن كان ذلك في سياق مختلف ، في " أي اليكسندرا محبوبتي / فاتنتي اليكسندرا " من الرواية المخطوطة التي استخدمها موتسينوس. ومن المحتمل أن تكون قوة (تعبير) البيت المقاد تجعل الصفة تتغير في النص المطبوع، الذي يظهر في الجزء الرابع عشر من أعمال لوي دي بيغا، حيث يقرأ " أيتها الفاتنة إليكسندرا "

(٣٨) في القصيدة الشعبية كان الملك المسلم يلعب " لا يمكن اعتبار شخصية القائد الحدودي وصفاً

لشخص محدد

Buceta, " Anotaciones sobre la identificacion del Fajardo del romance Jugando esta el rey moro", en RFE, XVIII, 1931, Pags. 24 - 33, y J. Torres Fontes, " El Fajardo del Romance del juego del ajedrez" en RB y D, II, 1948, Pags. 59 - 88.

نُرسَتْ هذه المسرحية في المرجع التالي

S. de la Nuez Caballero, " Murcia en dos obras dramaticas de Lope de Vega " en Anales de la Universidad de Murcia, XXI, Filosofia y Letras , nums, 1 - 2 (curso 1962 - 1963), pags. F. 59 - 88.

(٣٩) هذا الدور يخص قائد كالاترابا في السيرة القصصية "ابن سيدوس وطاريفة" والتي تحكى في

أربع قصائد في المراجع التالية

Romancero historiado de Lucas Rodriguez que a la Primera Flor de Moncayo (nums, 1.096, 1.097, 1.098 y 1.099 del Romancero de Duran, BAE, Xy XVI)

يمكن أن يذكر أيضاً بعض القصائد التي يلعب بطولتها مانويل بونثي دي ليون مثل " عندما طلع الفجر "

في المراجع التالية :

El Romancero historiado (Duran, num. 1.138) o los tres de Padilla (incluidos en su Teatro de varias poesias, 1580) relativos al moro alcaide de Ronda (Duran, nums. 1.123, 1.133 y 1.134)

أشارت الدراسة المذكورة فيما بعد إلى التأثير المحتمل لقصة ابن سراج في إعداد الموضوع ، وإن كان

من المحتمل أن يكون لها أساس آخر في كتب النواير

Lopez Estrada, El Abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos y su estudio, Madrid, Revista de Archivos, 1957, Pags. 225 - 27.

ومن بين مسرحيات أخرى للعصر الذهبي مثل

El Buen caballero , Maestre de Calatrava, de Juan Bautista Villegas,

هذا الموضوع. وفيما يتعلق بمعالجة بيرث دي إيتا لهذا الموضوع والموقف الذي يترتب عليه نحو المشكلة الموريسكية انظر

The Moorish Novel, Pags. 99 - 100 y 123.

(٤٠) انظر

Lopez de Estrada, "La leyenda de la morica garrida de Antequera en la poesia y en la historia" en Archivo Hispalense, XXVIII, 1958, Pags. 141 - 231.

(٤١) ظهر الشعر الشعبي في

Tesoro (Duran lo incluye - num. 116 - transformando el nombre de la dama en Vindaraja)

وفي (1583) El Romancero لباديا نفسه توجد شرح لقصيدة شعبية تقول "أى يا شريفة ، يا أختاه: حياة لذيذة وممتعة " حيث يعبر الملك المسلم عن اله لبعده المحبوبة بعد أن أسرها المسيحيون عند سقوط أنتيكيرا . كذلك يوجد شرح للقصيدة التي تقول "حزين ووحيد ومهموم" في

Padilla , Romancero, en Sociedad de Bibliofilos Espanoles , XIX, Madrid, 1880, pags. 441 - 45 .

(٤٢) الأعمال السابقة وطريقة المعالجة في الأدب الإسباني لشخصية اليمنى والذي يحمله الحب على

تغيير دينه تم دارستها في

Francisco Marquez Villanueva, Personajes y temas del Quijote, Madrid, Taurus, 1975, pags. 77 - 146.

كذلك في المسرحية يوجد الكثير من هذا النوع الأدبي مثلاً

El alcalde de Madrid o el cerco de Santa Fe de Lope de Vega.

(٤٣) تم دراستها في

Lopez Estrada, la conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras, 1956, Pags. 21 - 39.

(٤٤) المرجع السابق ص ٧٨ وما بعدها

Lope de Vega, Poesias liricas, ed. Montesinos, Vol. I, Clasicos Castellanos, (٤٥) XXVIII, Madrid, 1925, Pags. 115.

(٤٦) أقصد الطبعة التالية :

J. Gomez Ocerin y R. M. Tenreiro de Lope de Vega, Comedias, t. I, Clasicos Castellanos, XXXIX, Madrid, 1920.

(٤٧) ذكر في الملاحظة رقم ٤٠

(٤٨) المرجع السابق

(٤٩) بالإضافة إلى أوجه التشابه المشار إليها في ملاحظات طبعة غومث اوثيرين يمكن أن يضاف

ما يلي في حكاية ابن الرئيس. اذكر نص لويث استرادا واستخدم ترقيم الفقرات الذي وضعه والموجود في المرجع التالي :

Lopez Estrada en El Abencerraje, cuatro textos y su estudio (Pags. 386 -99)

النص الأول

مثلاً لا يوجد ابن سراج جبان أو فقير أو ذى حالة سيئة
لقد كان نموذجاً فى البذلات والاختراعات
لم يخدم ابن سراج سيده إلا وكانت مفضلة، وليست هناك أى سيده جديرة بحمل هذا الاسم إلا
وخدمها ابن سراج

كنت أذهب من كارتاما إلى كوين، وهى مسافة قصيرة، لكن الرغبة كانت تطيلها كثيراً
إننى أرى نفسى جريحاً وأسيراً، وأكثر ما يحزننى أن حظى وسعادتى تنتهى هذه الليلة؟

النص الثانى

كان يقال فى غرناطة أنه لا يوجد ابن سراج نو حالة سيئة
أو فقير أو جبان
لقد كانوا نموذجاً فى كل شىء.
كانوا يخترعون البذلات
والزيئات والألقاب
وأشياء أخرى شهيرة
لم يخدم أحدهم مطلقاً سيده إلا وحصل على رضاها.
ولا تدعى السيدة سيده بدون ان يكون لها محب من عائلة ابن سراج
من كارتاما كنت أذهب إلى كوين وهى مسافة قصيرة، وإن كان الشوق دائماً يطيل المسافة
إننى أرى نفسى أسيراً وجريحاً
وأكثر ما يحزننى
أن تنتهى سعادتى
(٥٠). Duran, nums, 1.089, 1.090, y 1.092.

" Criose el Abidarraez"

يضيف لوبيث استرادا هذه القصيدة فى الكتاب التالى
Lopez Estrada , El Abencerraje (novela y Romancero), pags. 149 -50.

(٥١) ضع الوردة القرمزية

[التى تشير إلى] .. الغيرة

فى .. الأزرق التركى

ومن جديد عندما .. ابن الرئيس وهو يتذكر تلك الأيام

يردد: تخرج مليئة بالحب

من النفس ..

كل كلمة مغطاة

مغطاة بلون بمعنى مختلف

On the dates of certain Lope de Vega s comedias " , en Modern Language Notes, LXV, 1950, Pags. 375 0 79. (٥٢)

(٥٣) انظر الملاحظة رقم ٣٩ .

(٥٤) بيريت دي هيتا: المرجع السابق ص ٣٤ .

Duran, num.239 (٥٥)

Moore, ob. Cit., Pags. 108 - 114 (٥٦)

Flor(1591) y el Romancero general (1600), Duran, num.88. (٥٧) يوجد في

el Romancero general (1600), Duran, num.63. (٥٨) نشر في

Duran, num.935 y 936 (٥٩)

(٦٠) يعتبر فرانثيسكو ريكوان لوبي قد أخذ في اعتباره "رقصة" خاصة بموضوع "فارس اوليدو"

والذي تمت صياغته تحت تأثير الأشعار الشعبية لغازول. انظر الدراسة الموجودة في الملاحظة رقم ١٠

الفصل الثالث

الفارس الطيب ، قائد كالاترابا ،

مسرحية من تأليف : خوان باوتيسستا دي بيبغاس .

ملاحظات حول علاقة الشعر الرومانسى

بالمسرح فى العصر الذهبى

هناك الكثير الذى يجب القيام به قبل أن تتمكن من تقييم ازدهار الشعر الشعبى فى مسرح العصر الذهبى بكل سعته وجوانبه المتعددة . لقد افتتح ميننديث بلايو البحث فى هذا المجال فى مواضع متفرقة ، كما قدم ميننديث بيدال العديد من وجهات النظر حول الدور الذى قام به الشعر الشعبى فى نشأة المسرح ، وبعد ذلك لم تتوقف الأبحاث القيمة حول هذا الموضوع. ولقد كان إسهم خوسيه ف. مونتينوس Jose F. Montesinos بالنسبة لنموذج "احتفالات المسلمين والمسيحيين" أمرا أساسياً. أما ديبغو كاتلان فقد درس حالة مبكرة لأشعار شعبية تم استخدامها فى المسرحيات. وبالنسبة لفرانثيسكو بوراتا Francisco Porrata فقد اهتم بأوجه التشابه الموجودة فى المرحلة السابقة على لوبى. وقد بحث خيرومى أ. مورى Jerome A. Moore بصورة موسعة عن مقاطع الشعر الشعبى الموجودة فى أعمال لوبى دي بيبغا التى نشرها ميننديث بيلايو . Menendez Pelayo . ومنذ فترة قريبة قامت ريتا غولدرغ Rita Goldberg بعمل نفس هذه الأبحاث على الأنواع المسرحية الصغيرة . وقام أنطونيو كارينونو Antonio Carreno بتحليل الروابط الجمالية بين الأشعار الشعبية ومسرحيات لوبى دي بيبغا. أما كاتبة هذه السطور فقد اهتمت بالعلاقة بين كلا النوعين فى مسرحيات لوبى ذات الموضوع الغرناطى^(١).

وعلى الرغم من هذا النشاط الجدير بالاعتبار، من الضرورى قبل الوصول إلى نتائج تشمل كل مسرح العصر الذهبى أن يكون لدينا عدد أكبر من الأبحاث حول هذا

الموضوع، تسمح بأن يُعالج في صورة مقارنة هذا الكم الواسع والمتنوع جداً. حينئذ سوف يمكننا أن نتساءل هل قام الشعر الشعبي الجديد والذي كان له شعبية كبيرة بنفس نور الأشعار الشعبية القديمة. وداخل هذا الطرح نحتاج للاهتمام بصورة خاصة بالأشعار الشعبية الموريسكية والتي تختلف كثيراً عن الأشعار الشعبية الحدودية، وكثيراً ما تكون ممتزجة بها بطريقة معقدة جداً. ويلا شك فإن كلا النوعين قد أنتجا مسرحيات وأعطيا لها علامة مميزة. وتعتبر قراءة ودراسة هذه الأعمال عملاً لطيفاً، حيث يعبر فيها عن أصالة عقل مبدع. إن عملية تقصى الإلهام الشعبى والبحث عن مقاطع من هذا الشعر- سواء كان ذلك أشعاراً تقليدية أو جديدة لها مؤلف آخر- الموزعة في النصوص المسرحية، تكون غير مجزية وغير مفيدة عندما يتم التعمق في هذا المجال الواسع من المسرحيات التافهة التي على مدى القرن السادس عشر كانت تملأ جداول إعلانات مسرحيات الأفنية والميادين وليالى القصور. ومع ذلك فإن حالات مثل التي سوف أقدمها فيما بعد، والخاصة بشاعر مسرحى متواضع يكتب مسرحية لها علاقة بصورة جوهرية بشعر رومانثى حدودى، ويستعمل أيضاً كمصدر للحدث العديد من الأشعار الشعبية من ديوان "الشعر الشعبى العام" المطبوع عام ١٦٠٤، ويستعمل سمات الأسلوب التي تميز الشعر الرومانثى الموريسكى، اعتقد أن دراسة مثل هذه الحالات لا تخلو من فائدة.

كان خوان باوتيستا ببيغاس ينتمى إلى فرقة تمثيل متجولة، أو على الأقل يفترض ذلك. وقد استطاع استيعاب دروس لوبى دى ببيغا بمهارة كافية لدرجة أن أحد أعماله نسبت الى لوبى^(٢). إن الأعمال المسرحية الخاصة به، وإن كانت تقدم بعض النقاط الهامة، إلا إنها تمثل مستوى من الأعداد يقوم على التقليد حيث يستخدم أشكال ثبت نجاحها، وذلك بهدف تحقيق مبدأ "كسب إعجاب الجماهير". ولنفس السبب يبدو لى أنه من الجدير بالذكر الإشارة إلى أن هذا الكاتب المسرحى الصغير جداً، والذي تعود مسرحيته الوحيدة الى عام ١٦٢١م^(٣)، كتب مسرحية "مسلمين ومسيحيين" مستوحاة بصورة مباشرة من أشعار شعبية مشهورة جداً. إن نفس عنوان:

قائد كالاترابا، الفارس الطيب" أو "الفارس الطيب"، قائد كالاترابا" (*) لها علاقة بصورة ملفتة بمقدمة قصيدة شعبية قصيرة والتي تقول "يا إلهي، يا له من فارس طيب/ قائد كالاترابا" (٤). وهذا الشعر بالإضافة إلى أنه يمثل نقطة الانطلاق للعديد من الأشعار الشعبية الجديدة، احتفظ به خينيس بيريث دي إيتا كقطعة أثرية قديمة قيمة. في هذه الأبيات العشرة يتم رسم الشخصية الفروسية لبطل الحدود، الذي يحقق الانتصارات في المعارك الخاصة بحرب غرناطة في مرحلتها الأخيرة. (٥)

وعندما يحمل بيبغاس هذا الموضوع إلى عمله المسرحي، سوف يستعمل أجزاء خاصة بوصف الأحداث السابقة والجزء الذي يشير للنص الشعبي وكذلك مشاهد ذات مضمون فروسي، وسوف يعطى صفة "الفارس الطيب" معنى أخلاقياً يتفق مع هدف المدح الخاص بالمسرحية.

إن المشاهد ذات الجو الحدودي التي يتم تقديمها تبعا لرؤية الشعر الشعبي الجديد تمثل الإطار الذي يتم فيه استلهام الشعر الشعبي القديم ذي اللهجة الحماسية. يدخل القائد بعد أن يرتدى حلة إسلامية إلى غرناطة وهي في أوج فترة احتفالاتها، وذلك ليحمي موسى والسيدة المسلمة التي سوف تهرب معه. وتتمثل البطولة، التي يتم إنشادها في الشعر الشعبي، في إلقاء حربة تجاه أبواب غرناطة فتخترقها ويحدث ذلك في نفس الوقت الذي يدور فيه حوار درامي. هذا العمل يحدث داخل دائرة رؤية الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح، حيث يعبر أحدهم عن دهشته مما رآته عيناه في نفس اللحظة بكلمات هي محاكاة متقنة للبيتين ذي المقاطع الثمانية من الشعر الشعبي :

إن الأبواب كانت من حديد،

وقد اخترقها من جانب إلى آخر.

وفيما بعد، وفي مشهد بطيء له طابع مختلف جداً، تعبير المحاكاة الجزئية للأبيات التي تقول:

(*) El Buen Caballero .

أنت فارس عظيم

يا قائد كالاترابا

عن إعجاب الملك فيرنانندو بفضائل شخصية القائد. وعندما يأتي الدور في المدح على الملكة الكاثوليكية فإنها تقول:

يا إلهي ياله من فارس عظيم،

قائد كالاترابا ، وهذا تكرار حرفي لمقدمة الشعر الشعبي .

إن تأثير هذه الإشارة يبقى أكثر تعبيراً عندما ينهى البطل هذا المشهد معلناً أنه سوف يتبنى كلقب الصفة المجاملة :

إنى أفكر في أن يكون اسمي،

من الآن هو الفارس الطيب .

وبلا شك فقد أراد ببيغاس إدخال المنظر الموجود في الشعر الشعبي القديم إلى الحدث الدرامي ولم يقدمه بشكل مباشر وإنما أخذ منه صدى قيمته الشعرية ، وهو أمر يحدث على سبيل المثال في مسرحية "مؤسس عائلة فاخاردو" (*) للوبي دي بيغا^(٦).

يتناوب في المسرحية لقب "الفارس الطيب" مع بطل كالاترابا ، وهي صفة تبين جيداً الذوق الذي يسود في الألقاب البلاطية الفروسية للعصر الذهبي وذلك لاعتمادها على الالتباس . ومن الضروري أن يكون ببيغاس قد اقتبس هذا من القصيدة التي تقول :

إلى الجنود الذين يعملون

حرساً لباب البيرة (R.G.{1604}num.١.٠٦٣)

(*) *El Primer Fajardo* .

والذى انتقل من قصة "مانويل الثانى" (*) (١٦٠١) تأليف غابرييل لاسو لابيغا إلى الجزء الثالث عشر من "ديوان الشعر الشعبى" المنشور عام ١٦٠٤^(٧)، وتؤثر فى المسرحية أشعار شعبية جديدة أخرى من ناحية الموضوع. ويجب أن يذكر من بينهم القصيدة الشعبية التى تبدأ بالأبيات التى تقول :

عندما تسير البغال السريعة على صوت الأبواق وعليها صنديق [١٦٠٠] (٥٧٩ R.G.num..)

التي تروى عملية هروب سارثينا^(٨) بين ذراعى موسى بمساعدة القائد، من غرناطة التى كان بها احتفالات ضخمة. ويحدث هذا فى لحظة تحدى البايالندوس للبطل المسيحى .

إن الموضوع الذى يصاغ بصورة مختصرة فى القصيدة الشعبية التى نشرت قبل ذلك والتى مطلعها: "فستان نولونين أخضرفاتح وينفسجى" R. G. 1600, num 60 كانت فكرته المسرحية مأخوذة من مقطع مسرحية محفوظة وذلك تبعاً لما استنتجته جيان كاناباغيو Jean Canavagio^(٩)، والإسهام الخاص بالقصيدتين الشعبيتين اللتين تقدمان مقتل هذا المسلم وارتداده بعد القتال الذى كان قد طلبه ، يعتبر أيضا إسهاما جوهرياً. وتحدث هنا عن القصيدة التى كتبها أو على الأقل احتفظ بها بيريت دى إيتا وتبدأ بالأبيات :

"من جروح ثلاثة قاتلة/ تسيل دماء غزيرة" (١٠) .

وليس من الضرورى الاعتماد على هذه القصيدة الشعبية ، لكن لا يمكن بناء صورة من الصور استبعاد تأثير نفس النص القصصى للحروب الأهلية فى غرناطة التى عالج مؤلفها هذه النقاط بحرص واهتمام شديدين، حيث حدد المكان ، والحركة والحوار لمشهد المسلم المحتضر الذى يطلب التعميد من المسيحى المنتصر. وهو مشهد يرجع لماتيو بوياردو^(١١) Matteo Bolardo ، الذى كان يقدم نموذجاً ليكون قدوة حسنة لدعم الرغبة فى دمج الإسباني ذى الأصل المسلم فى المجتمع^(١٢) .

(*) *Mano xuelo Segundo* .

وعلى العكس من القصيدة الشعرية المذكورة ، فهذه الأبيات توجد فى ديوان "الشعر الشعبى العام" لعام ١٦٠٤ ، كما أنها ظهرت قبل ذلك فى قصة "مانويل الثانى" (*) للاسولاييفا هكذا :

"اغسله بماء مقدس، بصوت ضعيف ومختلف" (R.G.,1604, num. 1.064).
ولما كانت حكاية بيريت دى إيتا مكتوبة نثراً، فإن هذا التقديم الثانى للمشهد من خلال الشعر الشعبى يزيد من السمة الدينية ، ويقدم كشفى جديد وجود موسى فى هذا المشهد ويحوّله إلى شاهد وينسب إليه القيام بدفن بايالنوس ، وهو حدث موجود فى النص الدرامى .

وفى النهاية ، تجب الإشارة إلى وجود علاقة قريبة بين المشاهد الأخيرة للمسرحية الخاصة بالأبيات :

"انظر، إن الجسد بارد تقريباً ،

إنه يحتضر" (R.G١٦٠٠ , num ٤١٣)

"من ناحية نهر شنيل ،

يمنع الهجوم"

والتي تتحدث عن مقتل قائد كالاترابا خلال الحصار الأول للوخوا. إن وجود موسى الذى يحضر صعود روح صديقه إلى بارئها تبين أن كاتب المسرحية يعرف القصيدة الشعبية التى وردت فيها الأشعار المذكورة . وكذلك ، فإن بعض التفاصيل التى تتطابق بصورة كبيرة مع الحقيقة تبين أنه تعامل مع مصادر تاريخية^(١٣) أو مع القصيدة الشعبية الخاصة بالونسو دى فوينتس التى تبدأ بالأبيات :

"من قرطبة رحل الملك فيرناندو ملك قشتالة"^(١٤)،

(*) Manoxuelo Segundo .

وهي غير موجودة في ديوان "الشعر الشعبي العام". ويتميز هذا المؤلف بأنه يقدم في مسرحيته عددا كبيرا من الأحداث الحقيقية .

ويقتبس ببيغاس ثلاثة مقاطع من ديوان " الشعر الشعبي العام" حيث تلعب دوراً في المسرحية . من ذلك ما يحدث في الفصل الأول وهو الجزء الخاص بالگراميات ، وفيه أيضا يقدم تسلسل الاحداث الخاصة بالتحدي والمبارزة ومقتل البايالدوس ممتزجاً مع التقديم الجديد الذي تعبر عنه أبيات :

" يا إلهي يا له من فارس طيب ، قائد كالاترابا"

ويصل تطور الاحداث في الفصل الثاني إلى ذروته غير المنتظرة حيث ينتهي في الفصل الثالث وذلك بالتعرض لدفن المسلم والكتابة على قبره . وفي هذا الفصل أيضاً يعالج، كما هو منطقي، موضوع الوفاة البطولية للبطل . ويستحق منا العناء أن نعلق بصورة مختصرة على التطور الذي تعرضت له هذه الصراعات في هذه المسرحية، والتي يمكن اعتبارها أشكلاً أخرى للصراعات التي عالجه لوبي دي بيغا في مسرحياته ذات الموضوع الغرناطي، والتي كتبها على مدى العشرين عاماً الأولى من إنتاجه المسرحي.

ويبتعد مؤلف مسرحية "الفارس الطيب" (*) عن طريقة لوبي في هذه الأعمال ، حيث يؤخر المشاهد الخاصة بالموكب والتظاهر بالطرافة ومواقف المناجاة العاطفية والثنائيات الغرامية (والتي تمثل أجزاء جوهريّة في النوع الموريسكي) ويضعها في مستوى الأحداث المروية التي لا يقدمها. إن هذه العناصر توجد داخل الوصف المكتوب في شعر شعبي من ثمانية أبيات ينشده المسلم موسى ، حينما يدخل وقد أبدى شجاعة واضحة ، مما يُحدث ترقباً كبيراً من قبل رجل البلاط المسيحي ، ثم يتحدث عن الأسباب التي تحركه لطلب مساعدة القائد . وتكشف الشخصية المسلمة - والتي يتم تقديمها تبعاً للصورة المعروفة والمشهورة للمسلم العاشق - عن همومها الغرامية حيث

(*) *El Buen Caballero* .

تقص التفاهات التي تحدث في البلاط والمنافسات بين الشبان والتي تمثل أحداث الفصل الخامس من "الحروب الأملية في غرناطة" الذي يعتمد على الشعر الشعبي الذي يبدأ ب :

" في قصر الحمراء في غرناطة ، حيث كان يعيش الملك الشاب" الموجود في ديوان "مقتطفات" Flor ١٥٨٩ لبيدرو دي مونكاي^(١٥)، وإن لم يذكر ذلك. ومن الضروري أن مسرحية "غصن دراجة" (*) كان لها علاقة مع هذه المادة. ونعرف أن هذه المسرحية الشهيرة والمفقودة اليوم كانت تقدم لوحة مدح للبلاط المسلم^(١٦).

وربما يريد ببيغاس الإشارة إلى هذه المسرحية ، وفي نفس الوقت يتجنب نوعاً من الحبكة التي كانت قد انتشرت حينذاك بصورة مملّة. وعلى كل حال ، فإن النغمة التي تميز خطبة موسى ستجد نقيضها التهكم في الشعر الشعبي الذي يقدمه المسلم الصغير، والذي ينقل - من خلال اللغة الخاصة بهذا النوع المسرحي - رسالة من السيدة المسلمة. وبعد ذلك فإن الانطباع الذي يحدثه موضوع الاختطاف والبطولة التي يمثلها - وهما أمران بالضرورة سوف يصاحبان ذلك الحدث - سيسند لهما دور المؤثرات المسرحية ، حيث يستطيع النص نفسه أن يجعل مشاعر الجمهور تحس بخطورة وقيمة العمل البطولي للقائد، الذي يرمى حينئذ الحربة ضد الأبواب فتخترقها ، وتظهر المرأة المسلمة في هذا المشهد في صورة شخصية صامتة، حيث تقفز من الشرفة إلى ذراعي الشاب . وإذ تحدد الأبيات أن السيد رودريغو يرتدى ثياباً إسلامية في هذه المناسبة، فإن هذه الجزئية تسهل عملية إعادة تقديم المنظر المرسوم بوسائل شعرية في الشعر الشعبي الخاص بالأبيات "عندما الجياد السريعة". وكما أشرنا، فإن الحوار يحاول أن ينقل جو أبيات "يا إلهي يا له من رجل طيب" ، حيث يمزج البطولات الخاصة القصيدتين .

إن الحبكة الثانوية البدائية الموريسكية تتلاشى، وعلى العكس من ذلك يرسم المؤلف حبكة خاصة بمسرحيات "العباءة والسيف" تقوى وحدة المسرحية ، وذلك عندما

(*) El ramillete de Daraja .

يمنح بطولة الصراع العاطفى للسيد رودريغو، والذي يظهر كمنافس لأخيه كونت أورينيا فى علاقاته العاطفية^(١٧).

إن هذا المنظر الجديد، الذى يناسب المسرح الباروكى، يتم ربطه بصورة غير متقنة مع المنظر الذى يظهر بوضوح فى الشعر الشعبى الجديد، ويأخذ أيضاً مضمون مسرحية قائد يتفوق فى أحداث فروسية ويهزم الفرسان المسلمين المتعجرفين فى مرج غرناطة، وفى نفس الوقت يعرف كيف يحوز ثقة واحترام أعدائه، ويشارك بصورة ودية فى احتفالاتهم، ويقدم ألواناً من الملاحظة للسيدات المسلمات، ويساعد على تحقيق النهاية السعيدة لغرامياتهم العفيفة، والتي تعترضها مشاكل كثيرة. وقبل الانتهاء من تقديم هذا الموضوع، تظهر- فى صورة مقطوعة ذات ثمانية أبيات، خاصة بخطبة موسى - بعض الأشكال الأدبية الخاصة بالنوع الموريسكى مثل ذكر أسماء أماكن تحولت إلى أساطير، وأنساب العائلات المشهورة فى غرناطة النصرية. بعد ذلك يأتى دور المشهد الفكاهى على يد المسلم الصغير. حيث يُسمع على لسانه رسالة المرأة المسلمة، فى صورة شعر شعبى تكمن فكاهته فى التناقض بين الأخطاء الفادحة النحوية والصوتية^(١٨)، واستعمال البلاغة المعقدة لبتراكب التي تصاحب بعض الموضوعات التقليدية فى الشعر الشعبى الموريسكى مثل: سلسلة من أسماء الأماكن فى غرناطة، واستحضار الشعب المسلم وهو يبكى نفى أفضل المدافعين عنه، وإشارات إلى أنهار وأماكن تبرز الوسط النصرى. وفى نفس الوقت يقدم موضوع غياب المحبوب، والذي يرتبط فى الشعر الشعبى الموريسكى بخيانة الملك المسلم، والثناء على جمال المرأة، ومدحه بنفس النظام وبنفس التعبيرات الاستعارية التي تستخدم عادة فى شعر عصر النهضة، وذلك باستثناء سمة تبدو فكاهية من الناحية الظاهرية والتي ربما تشير إلى الثقافة الموريسكية: "تلون .. أسنانك العاجية" (M.C., ff.49v.)^(١٩) ويتم كتابة فقرات المشاهد الأخرى فى شعر نى ثمانية أبيات ذات صبغة غريبة تميز النوع الموريسكى فى أعمال لوبى دى بيبغا التي تدور حول موضوعات موريسكية أو مسلمين ومسيحيين^(٢٠).

ويقدم ببيغاس الموضوع الدرامى لتحدى المسلم بترابط أكبر، وقد تم إدخال هذا الموضوع مبكراً فى مسرح عصر النهضة، وذلك بفضل التأثيرات المتقاربة للشعر الشعبى والقصائد التى تدور حول ألعاب الفروسية. ففى المشهد الأول - حينما يتم قطع حوار البداية حول بطولات وفضائل القائد - تحدث عملية دخول الفارس المسلم الذى يستنجد به. وكل من الشكل الذى يتقدم به هذا الفارس أو بداية خطبته، يخلقان جواً من الترقب للتحدى ، بعد ذلك وبصورة مفاجئة تطلب تلك الشخصية المساعدة. ولا تتأخر الشخصية الحقيقية للمسلم المتحدى فى الظهور^(٢١)، ففى المشهد الثانى والذى يحدث فى الأراضى النصرية، يشغل البايالدوس دائرة الاهتمام حيث يكظم غضبه وألمه لمقتل أخيه قائد روندا الذى يسمى علياً والذى سقط فى قتال مع القائد. إن الجمهور قد يفهم أن التلميحات تشير لخصمين وهما دون رودريغو تيبث غيرون، ودون مانويل بونثى دى ليون^(٢٢)، اللذان ينشدان مقاطع شعرية شعبية مختلفة .

يستمر المشهد المضطرب الذى سبق التعليق عليه والذى يمثل أحداث القصيدة الشعبية الجديدة التى تبدأ بالبيت "عندما الجياد السريعة"، مع الفارق فى أنه فى المسرحية لا يتعرف البايالدوس على القائد، وإن كان يعلن بصوت عالٍ رغبته الشديدة فى مواجهته. وإذا كان المؤلف قد أخفى التحدى - وربما ليتجنب اتباع طريقة مألوفة - فإنه لا يحدث نفس الشيء فى الرد على التحدى ، الذى يعلنه البطل بالشكل المعتاد وكبيراً ورسالة ، محدداً شروط اللقاء . ويبحث الكاتب المسرحى عن شىء من التميز لهذا المشهد، والذى تم كتابته كما هو معتاد فى أشعار شعبية، ويجعل ذلك التميز يتمثل فى أن يخفى رودريغو شخصيته أثناء الاتفاق على التحدى مقدماً نفسه على أنه مسلم صديق للقائد، وهو ما يمثل حيلة مناسبة بصورة كبيرة لنوع له خلفية ملحمية. وعند تقديم موضوع تحدى المسلم لا ينسى ببيغاس تبادل عبارات الفخر بين البطلين، وهو من الأمور المطلوبة، سواء فى المسرحيات أو فى الاحتفالات الشعبية لمسلمين ومسيحيين. إن هذا الموقف يتم فى الفصل الأول ، ومرة أخرى فى الفصل الثانى كمقدمة للقتال نفسه . وبإيجاز فإن مؤلف "الفارس الطيب"^(*) يشبع رغبة جمهوره بمثل

(*) *El Buen Caballero* .

هذا النوع من المواجهات ، لكنه يحاول إدخال لونٍ من التغيير في تتابع الأحداث. وفيما يتعلق بالمنظر النهائي الذي فيه يحمل المنتصر رأس المهزوم وهو الشكل الشائع لذلك ، يأخذ المؤلف أيضاً هذا في اعتباره ، لكنه يعتبره كشيء يمكن تجاوزه وذلك كما سنرى .

يتم تحويل الحبكة الثانوية التي تحول القائد إلى شاب عاشق، بحيث إن السيدة تنتظر أن يقدم لها الفارس رأس المسلم كدليل على أن السبب الوحيد في أنه قد تأخر عن مواعده الغرامى هو المبارزة . إن السيدة وخدامها، لا يمكنهما أن يتخيلا أن الحدث يمكن أن ينتهى بشكل آخر ، ولكن في "الفارس الطيب" (*) يتخلى عن رغبته في القضاء على عدوه احتراماً لصلة الأخوة التي أحدثتها مياه التعميد بين الشخص الذي تحول إلى المسيحية والمنتصر المسيحي .

وعلى الرغم من أن القائد كان على وعى من أنه قد يدفع ثمن التخلي عن القضاء على عدوه غالباً ، فإنه يمارس فضيلة الانتصار على نفسه، وقد أشار الكاتب المسرحي إلى أهمية ذلك عندما وضع على لسان البطل القصيدة الوحيدة التي تحتوى عليها المسرحية والتي تبدأ بـ "سوف تبقى رأسك متحدة مع رقبتك". إن الحبكة تسير في طريق يبقى نقطة الاهتمام في السيطرة على الذات ، وسيتبعها التخلي عن الزواج والذي كان سيؤدى الى أن يترك الجماعة العسكرية لكلا ترابا. إن السيد روديغو يقوم بهذه التضحية عندما يطلب منه الملك ذلك ، حيث ينبهه إلى أن سلوكه المتجرد والمنضب يعتبر شيئاً أساسياً لتحقيق النهاية السعيدة وذلك للاستيلاء على المملكة المسلمة . ومن خلال هذا يبقى واضحاً أن الكاتب المسرحي يقرب بطله من الأبطال المسيحيين المثاليين الذى يظهرون فى القصص الموريسكية . وفى نفس الوقت يعطى للمسرحية رسالة أخلاقية ، رافعاً من شأن الانتصار على الذات ، وهو أمر سيتحول بصورة مطردة إلى أمر شائع فى مسرح العصر الذهبى . ولا يمكن التأكيد

(*) *El Buen Caballero* .

على أن الكاتب المسرحى يشجعه على ذلك نفس النية الخاصة بمؤلف القصة حينما أضفى الشرعية على المسيحية ، وبالتالي القبول الاجتماعى للمتصّر، ولكن هكذا تشير تأملات القائد عندما رفض التمثيل بجسد المسيحى الجديد مثلما يفعل بجسد الكافر، وهو إحساس يحدث قلّقاً حقيقياً وتوترات كانت تصيب المنحدرين من مسلمين أو يهود فى إسبانيا إبان حكم عائلة أوسترياس^(٢٣) ، وذلك إذا نقلنا هذه التأمّلات إلى الماضى الفروسى. وهذا لا يمنع أن مدح أبناء تيبث خيرون الذى تحتوى عليه المسرحية قد يشتمل على تلميحات لم أستطع فك شفرتها، لأشخاص وأحداث خاصة بالوسط الذى يتحرك فيه الكاتب .

وكملاحظة أخيرة حول موضوع التحدى ومقتل وارتداد البايالدوس يمكن أن نبرز التأثير المباشر تقريبا لأريوستو، Ariosto وذلك عند تقديم هذه الشخصية فى شكل شخص مصمم على فكرة كما تفعل ذلك المسرحية . إن نقاط الالتقاء فى العناصر والطرق المشتقة من "أورلاندو الغاضب"^(*) مع الموضوعات التى تتكامل فى الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، قد حدث كما أشار ماكسيم تشيبالير^(٢٤) -Maxime Chevalier فى الأشعار الشعبية أو المسرح . ومع ذلك يجب التنبيه إلى أن الذى يحرك عدو القائد فى مسرحية ببيغاس ليس الحب المجنون وإنما عاطفة الانتقام . والحادثة التى تدفع للانتقام تعود الى بعض قصائد الشعر الشعبى ، ففيها يكون موت البايالدوس هو الذى يدفع ابن عمه إيطار، أن يتحدى بدوره القائد وهو جاء فى الأشعار الرومانسية الشائعة جداً على مدى القرن السادس عشر ، من غرناطة خرج المسلم ، الذى كان يدعى إيطار ، والذى وضعه بيريت دى إيتا فى كتابه . إن الكاتب المسرحى يضى على دافع الانتقام بعداً عائلياً ، وإن كان ينسب تلك النية إلى البايالدوس، والذى يبدو فى الأشعار الشعبية كضحية . كذلك فإن ببيغاس يقوى من علاقة القرابة بين الضحية الاولى والمنتقم لها - فهما أبناء عم فى الأشعار الشعبية وأخوه فى المسرحية - ويأخذ

(*) *Orlando Furioso* .

من سلسلة الأشعار الشعبية الشبيهة بها والمتعلقة بالسيد مانويل بوتشى دى ليون ،
شخصية الفارس الذى يرغب المتحدى فى الانتقام منه وقتله .

فى المشاهد الأخيرة للمسرحية، يحدث تخلى القائد عن سعادته الشخصية وذلك
من خلال ما قامت به الشخصية التى تمثله وإحساسه بقرب موته ، مستنداً فى ذلك
إلى رأيه فى أن المهمة التى عهد بها إليه ذات مصاعب لا يمكن التغلب عليها . هذه هى
اللحظة التى يختارها المؤلف ليضيف صفات جديدة للشخصية ، وقدرة تعبيريه تميز
النوع الموريسكى . ينشد القائد أبياتاً من الشعر الشعبى الموريسكى الجديد هى عبارة
عن قصيدة ذات طابع وجدانى ، وفيها يبرز الموضوع الشعرى العاطفة التى تعمل فى
وجدان القائد من خلال رمزية الألوان .

قصيدة تضع لى السرج فوق الجواد الأشهب تمثّل النموذج الأكثر قريباً، ففى
هذه القصيدة الشعبية الشهيرة المنسوبة لكل من لوبى دى بيغا وغونغورا، حيث يطلب
الفارس الأسلحة العديدة والسرج ويضع لها إشارات خاصة باللون تمثّل مشاعره
المبتهجة^(٢٥) ، سيحكى القائد بنفس القدرة التعبيرية للمسلم العاشق ، فيرفض اللون
الأخضر ويفضل الأسود، وترسم كلماته صورة ذاتية يشير إليها الخادم بون أن يغير
القافية :

القائد : قف يا لاينيث

فلتعكس أسلحتى ضوء الشمس ،

لا تضع على الجواد

الجلال الخضراء النفيسة

بل زينه بزرد أسود ،

وأعدّ لى ذلك الجواد ،

ذا اللون الأسود ،

وأقدام بيضاء كالثلج ،

ضع ريشات سوداء فى القبعة

وعلامة سوداء على الخوذة ،

وراية سوداء على الحربة .

الخادم: إنك تذهب إلى الحرب بثياب الموت .. [الأشعار ص ١٧٨] .

وكما سبق الإشارة يتم إعطاء بعد درامى مسرحى للقصيدة الشعبية التى تبدأ بـ "انظر إن الجسد أصبح بارداً تقريباً"، وذلك بوضع موسى حزيناً بجوار القائد وهو يحتضر. وهكذا فإن الشخصية التى تقوم بدور البطل فى الأحداث الفروسية للشعر الشعبى الموريسكى الجديد^(٢٦)، يأخذ فى المسرحية الأنفاس الأخيرة للمسلم عوالبطل، وللبطل المسيحى، مما يحدث أنسجاماً بين اللحظتين اللتين تمثلان ذروة الفصل الثانى والثالث . وعند تقديم موت القائد يلجأ أيضاً ببيغاس إلى شكل شعر الرثاء، وذلك ليحيط النهاية البطولية والحزينة بجو عاطفى .

وإلى حد ما تعتبر مسرحية ببيغاس شهادة ودليلا على حيوية موضوعات الشعر الشعبى وتراجع موضة الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، لأنه على عكس ما يحدث عادة فى مسرحيات لوبى حول موضوعات مشابهة ، لا تنتشر عينات هذا النوع الشعرى فى شكلها العاطفى . ومع ذلك فإن المؤلف المسرحى لا يتخلى عن العنصر اللونى الذى يشير إلى الزينات الموريسكية ، ولا عن أسماء الأماكن الموحية، ولا عن سبب البكاء ، وتمجيد الفارس المثالى أو شخص المسلم العاشق . إن هذه الصفات للقصة أو الشعر أو المسرحية الموريسكية موجودة فى هذه المسرحية ، لكنها مفصولة فى أغلب الأحوال عن الشكل الشعرى الخاص بها. ولا يُدخِل ببيغاس جزءاً كبيراً من الشعر الشعبى القديم الذى يستوحى منه العمل، وإنما يبقيه فى شكل خلفية ترسمها الإشارات والأبيات المقلّدة . والإشارات الخاصة بنصوص الأشعار الشعبية الموريسكية

المذكورة فى ديوان "الشعر الشعبى العام" - والتى زوده بالجزء الأكبر من الحكمة -
تكون غير مباشرة .

وعلى الرغم من أن مسرحية " الفارس الطيب " (*) لا تنتمى بصورة كاملة لنموذج
مسرحيات " المسلمين والمسيحيين " ، إلا أنها يمكن أن تندرج تحته . حيث أن هذا
النموذج يتميز بان تعظيم شخصية البطل القشتالى له أهمية أكبر من تطور الصراع
العاطفى الذى يلعب بطولته المسلم العاشق. ومع ذلك فإن المؤلف يحافظ على عظمة
شخصية المسلم العاشق والطابع المثالى لعلاقته مع البطل المسيحى داخل المستوى
المعتاد الذى يمثله بيريث دى إيتا - الذى يجعل عملية اعتناقه للمسيحية غاية يسير
إليها الفارس المسلم بدون أن يدرى ، ورابطة ترفع الأخوة التى تحدث بسبب ممارسة
الفضائل الفروسية وتصل بها إلى مرحلة الكمال . وتبعاً لنماذج محددة جيداً، تنطلق
مسرحية بيبغاس من الشعر الشعبى وذلك لكى تعرض فى أشكال مسرحية استحضارا
مثالياً للماضى ، وربما أيضاً نقداً خفياً لعادات وحقائق للحاضر كانت متناقضة مع
تلك القيم التى كان النوع الموريسكى يحاول أن يحافظ عليها للأبد .

(*) *El Buen Caballero* .

الهوامش

(١) مازال مقبولا الكثير من الملاحظات الموجودة في الدراسات التمهيدية التي أعدها ميننديث بيلايو حول العديد من مسرحيات لوبي دى بيغا التي تأثرت بالأشعار الشعبية

Marcelino Menéndez Pelayo Obras (Madrid, Real Academia Espanola, 1980) Ramon Menéndez Pedal, La epopeya castellana a través de la literatura espanola, (Buenos Aires, Espana Calpe Argentina, 1945)

والأعمال الأخرى التي تم الإشارة إليها هي :

José Fernandez Montesinos, estudios y notas en su ed. de Lope de Vega El cor-dobes valeroso Pedro Carbonero, Teatro Antiguo Espanol, VII(Madrid , Centro de Estudios Historicos , 1929) Jerome Aaron Moore, The Romancero in the Chronicle Legend Plays of Lope de Vega, University of Pennsylvania, Publicacion en Romance Language and Literatures, 30 (Phliadelphia, 1940) Diego Catalan, " Don Francisco de Cueva y Silva y los origenes del teatro espanol" Nueva Revista de Filologia Hispanica , III (1949), 130 - 40, Francisco E. Porrata ,Incorporacion del romancero a la tematica de la comedia espanola (Madrid, Plaza Mayor , 1972), R. Goldberg, " un modo de subsistencia del romancero nuevo, Romances de Gongora y Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro" Bulletin Hispanique, LXXII(1970), 56 - 95, A. Carreno, " Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega " Hispanic Review, I (1982) 33 - 52 y M.S.Carrasco Urgoiti , " Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega" Revista de Filologia Espanola , LXII(1982), 51 - 76.

(تعتبر هذه الدراسة والدراسات الأخرى التي تعالج مسرحيات لوبي نتيجة لأبحاث أعددتها خلال منحة حصلت عليها من معهد John Simon Guggenheim Foundation)

Cayetano Alberto de la Barrera, Catalogo bibliografico y biografico del teatro (٢) antiguo espanol (Madrid , 1860), Pags. 494 - 96

(٣) المرجع السابق، المسرحية المقصودة هي La desapreciada querida

Comedia Famosa, El buen caballero Maestre de Calatrava de Ivan Bavtista (٤) de Villegas. En teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España, Séptima parte { de Escogidas } (Madrid, 1654), ff. 47 - 66.

(تعود الإشارات الموجودة فى نص هذا البحث إلى هذه الطبعة ، وتوجد تحت الحرفين (B.C) المجلد المذكور يحتوى أيضاً على La Morica garrida حيث يبدى فيها إعجابه بموضوعات الشعر الشعبى والمادة الموريسكية .

(ه) يا له من فارس طيب

قائد كالاتريا،

إنه يجرى

فى مرج فى غرناطة

من لافوينتى ديل بينو

حتى سيررا نيفادا

فى أبواب البيرا

يُدخل الخنجر والحربة

كانت الأبواب من الحديد

واخترقتها الحراب من ناحية لأخرى

فى المراجع التالية :

Gines Perez de Hita, Guerras civiles de Granada, Primera parte., Ed. P. Blanchard-Demouge (Madrid, Centro de Estudios Historicos, 1913), Pag. 34.

وأحد النماذج التى تدخل ضمن حكاية التحدى وموت البياياالدوس ظهرت فى.

Rosa espanola(1573), de Juan de Timoneda.

ولا يدخل فى حيز بحثنا تقديم قائمة بالروايات التى تظهر فى شكل ملازم منفردة ومجموعات ومن بينها:

Segunda silva de roamnces(Zaragoza, 1552)

توجد فى القائد الذى يظهر فى الأشعار الشعبىة ملامح العديد من الشخصيات التاريخية . وقد ثبت ذلك فى المراجع التالية :

George Cirot, " Sur les romances del Maestre de Calatrava" Bulletin hispanique XXXIV (1932), 5 - 26, Menéndez Pedal, Romancero hispanico (Madrid, Espasa - Calpe, 1953), vol. I, Pag. 316, Manuel Alvar, El romancero: tradicionalidad y pervivencia (Barcelona, Planeta, 1970), pags. 145 - 51.

(٦) جانب قمت بالتعليق عليه فى الملاحظة رقم ١

(٧) إن البيانات التى أدونها حول طبعات الأشعار الشعبىة مصدرها

Antonio Rodriguez Monino, Manual bibliografico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI (Madrid, Castalia, 1973) y Manual ...siglo XVII. Coordinado L. F. Askins (Madrid, Castalia,, 1977-78)

والإشارات الموجودة بين قوسين تحت الحرفين R.G تدل على ترقيم كتاب

Romancero General (1600, 1604, 1605). Ed. , prol. E indices de A. Gonzalez Palencia. Clasicos Espanoles III-IV(Madrid, CSIS, 1947)

(٨) يتطلب المعنى " على صوت الطبول والصناديق "

هذه القصيدة الشعبية موجودة في

Séptima parte de la flor (1595), compilada por Francisco Enriquez.

Comedia de naufragios de Leopoldo" compuesta por unos "Morales representante" J. Canavaio, "Teatros y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos", en Libro-homenaje a Antonio Pérez Gomez (Ciezo, 1978), Pags. 145 - 65.

يعتبر هذا الناقد أن من الممكن أن تكون الأشعار الشعبية حول موسى والمسلمة سارثينا مستوحاة من مسرحيات لويي المفقودة اليوم وهي

La prision de Muza y Muza furioso

والتي قمت بالربط بينها وبين أحد أجزاء من " الحروب الأهلية ". وعلى أي حال فإن ما يمكن تأكيده هو أن المسرحية الموريسكية تستفيد من الأشعار الشعبية والقصة الموريسكية.

Guerras Civiles, Cap. XI, pag. 124. (١٠)

(١١) لابد أن الأشعار الخاصة بتعميد وموت أغريكان، والمستوحاة من فصل من أورلاندو العاشق تمثل حلقة وسط . انظر

Maxime Chevalier, Los temas ariostescos en el romancero y la poesia española del Siglo de Oro (Madrid, Castalia, 1968), pas. 326 - 28.

(١٢) أعربت عن وجهة نظري عن هذا الموضوع في

Perez de Hita frente al problema morisco", Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en 1971 (Salamanca, 1982), Pags. 269-81 y The Moorish Novel : "El Abencerraje and Pérez de Hita" (Boston, Twayne, 1976) Pags. 84 - 86 y 119 -23.

تعتبر تعليقات فرانسيسكو ماركيت بيانويبا أيضا ضرورية في

Francisco Marquez Villanueva, Personajes y temas del Quijote (Madrid, Taurus, 1975), pas. 243 - 48, y " la criptohistoria morisca " , Cuadernos Hispanoamericanos, num, 390 (diciembre, 1982), pags. 517 - 34 .

(١٣) من بين أعمال أخرى، يعرض حكاية خاصة بظروف موت القائد، انظر

Fray Francisco de Rades y Andrada, Cronica de la Orden de Calatrava(1572), Ed. Fascimil (Ciudad Real, Diputacion Provincial, 1980), ff, 79v - 81 .

(١٤) هو جزء من :

Cuarenta cantos(Sevilla, 1550).Del volumen de Fuentes paso a Lorenzo de Sepulveda, Recopilacion de romances Alcala, 1563.

(١٥) تم إغفاله في مجموعات مونكاي التي كانت تهدف لجمع أشعار شعبية ذات محتوى غنائي. وعاد للظهور في

Jardin de amadores (1611). J. F. Montesinos, " Notas a la primera parte de Flor de Romances" , Bulletin Hispanique, LIV(1952), 386 - 404 .

(١٦) هذا ما يستنتج من مشهد موجود في

Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos(1626) de Jeronimo de Alcalá Yañez (cap. XIII)

يتم قتل بعض الممثلين الكوميديين الإسبان الأسرى في الجزائر لأنهم تجرأوا وقدموا مسرحية حول ثورة المرينيين والعقاب الذي حدث لهم. وقد أعلن البطل عن ندمه لأنهم لم يستمعوا لنصيحته وقدموا مسرحية " غصن دراجة أو غيرة رضوان". توجد إشارة أخرى في

El coloquio de los perros" cervantino - "

وقد علق عليها أغسطس غونثالث في طبعته ل:

Agustín Gonzalez de Amezua en su edición crítica de El casamiento engañoso y el coloquio de los perros (Madrid, 1912), Pags. 667 - 71.

(١٧) يبتعد عن الأسطورة فيما يتعلق بنوع الرابطة التي تربط بين الأخوين التوأم انظر: Alvar, El ro-mancero, Pags. 145 - 46.

(١٨) الدراسة التالية حديثة وتوجد فيها إشارات عن إسهامات سابقة .

Thomas E. Case, " El morisco gracioso en el teatro de Lope" , en Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Madrid, CSIC, 1981), Pags. 207 - 17.

(١٩) لم أستطع التقاط المعنى المحدد. نص هذه المسرحية مليء بالأخطاء .

يوجد في الفصل الأول من مسرحية " حسد النبلاء" للوي دي بيغا وصف هزلي ينتمي لنفس هذا النوع وهو يتفوق كثيراً على الخاصة ببيغاس

La envidia de la nobleza, Lope de Vega, Obras, ed. Menéndez Pelayo, BAE, 214
El sol parado " الشمس المتوقفة" مسرحية (Madrid, 1968), Pags. 168 - 69.

(٢٠) إذا تركنتي هناك ، سوف أدفع لك الجزية

من الحرير الغالي ، والسجاد والفضة والذهب

وعلى الرغم من أن له مدناً تدفع له جزية

فلن تدفع أي منها ثروة أكبر.

سوف أحضر لك فقط أشخاصاً متطوعين

وفي الحرب إذا استخدمتم المسلم

سوف يتوجهون بدون راتب في عرض عسكري كبير،

يا له من وجه وقور ، فليزدك الله من فضله .

Obras, edición citada, BAE, 211 (Madrid, 1967), pag. 251.

(٢١) حول التمثيليات والمسرحيات التي تكون فيها هذه الشخصية أساسية، يمكن مراجعة مقالاتي الآتية :

Aspectos folklóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España ", PMLA, LXXVIII(1963), 476 - 91, y " El cerco de Santa Fe de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica", Homenaje a William L. Fichter(Madrid, castalia, 1971), paginas 1155 - 25.

(٢٢) تقص أشعار شعبية للوكاس رودريغيث ويديرو دي باديا ، بنهايات مختلفة، منافسه قائد روندا مع مانويل بونثي دي ليون وانتصار الأخير.

Texto en Agustin Duran , Romancero General, BAE, 10 y 16 nums. 1.132 a 1.136.

(٢٣) تبين لي هذه التأثيرات محتملة طبقاً لوجهات النظر الجديدة والتي بدأها أميركو كاسترو وذلك لفهم الذرائع التي تدفع والتي إلى حد ما تصيغ كثيراً من أعمال العصر الذهبي. حول هذه الرؤى الخاصة بكتابة التاريخ يمكن اليوم مراجعة

Guillermo Araya, El pensamiento de Américo Castro (Madrid, Alianza Editorial, 1983)

وفيما يتعلق بالتنوع الموريسكي انظر

Marquez Villanueva, "La cripta historia morisca"

المذكورة في الملاحظة رقم ١٢

(٢٤) انظر مقدمة الكتاب المذكور في الملاحظة رقم ١١ .

(٢٥) حول أسلوب الشعر الشعبي الموريسكي انظر

A. Carreno, El romancero lirico de Lope de Vega (Madrid, Gredos, 1978), Pags. 94 - 116.

فيما يتعلق بالإشارات حول تقليد الشعر الشعبي المذكور، انظر
هـ ضع لي السرج على الحمار الأشقر .. لغونغورا ص ٤٥ هامش .

(٢٦) حول شعبية الشعر الشعبي الموريسكي وتدهورها انظر

J.F. Montesinos, " Algunos problemas del romancero nuevo", en Ensayos y estudios de literatura española (México, De Andrea, 1959), Pags. 75 - 98.

- عندما كان هذا المقال في المطبعة ناقشت السيدة أماليا غارث بالدريكاساس رسالتها للدكتوراه عن الشعر الشعبي الجديد (جامعة كومبلتنسي، مدريد، ١٩٨٤) تتعلق محاضرتي المذكورة فيما بعد بالأعمال التي تقلد الشعر التي يشار إليها في الملاحظة رقم ٢٥

Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo, que aparece-
ra en las Actas del "Coloquio Hispano-Francés sobre Culturas Populares..." (Casa de Velazquez, Madrid, diciembre 1983), Pags. 115 - 136.

وفي النهاية أود أن اتفق مع كاتاباغيو في ملاحظته أن مسرحية لويي دي بيغا الضائعة La muerte del Maestro من الضروري أن يكون بطلها رودريغو تيبث خيرون .

الفصل الرابع
صدى القصائد الشعبية الموريسكية
فى مسرحيات كالديرون
(١٦٢٩-١٦٣٩)
(١٩٨١)

منذ اللحظة التى يكتسب فيها المسرح الإشباني شكله الخاص يدخل فيه الشكل الشعرى للشعر الشعبى الموريسكى بموضوعاته وأساليبه الخاصة، التى تشكلت على مدى القرن السادس عشر فى العديد من مجموعات القصائد الشعبية^(١). فى هذه المجموعات فإن المعالجة السريعة لصور جيوش فى الميدان أو لمدن أو حصون تحفل بأسلوب حياة يتناوب مع مشاهد ممتعة لنفس هذا العالم الإشباني المسلم ، الذى يعاد تقديمه من خلال مجتمع فروسى يتميز بجو من اللطافة والتهديب .

وهكذا يتكون بصورة تدريجية أسلوب وصفى، عالجه كل من بدرو دى باديا Pedro de Padilla وغابريل لاسودى لا بيغا Gabriel Lasso de la Vega حتى قبل أن يقدم لوبى دى بيغا شكلاً عاطفياً لغرامياته واحتقاراته . وقد كتب هؤلاء الشعراء أشعارهم الشعبية حول احتفالات موريسكية أو تحديات على طريقة المؤرخ الذى يزين بشيء من الخيال مادة تاريخية، ولم يفعلوا ذلك فى صورة شكل غنائى للتخفيف من الهموم .

وهكذا يرسم الشعراء لوحات للحياة العسكرية أو البلاط وبها أبطال مسلمون، ويرسمونهم فى صورة خصوم شرفاء للفرسان القشتاليين فى الفترة القوطية ويرفعونهم لمستوى النموذج والمثال .

فى هذا الشعر، تبدو الشخصية المسلمة - وأحياناً المسيحية - موضوعة فى إطار

من خلال أزياء وأدوات فروسية فخمة ، يمكن أن تمثل قطعة فنية مدججة ، وليس ذلك لأن مكوناتها تنتمي للأزياء الإسبانية الإسلامية وإنما بسبب التفصيل الذى يستعمله الشاعر لكى يرسم المشهد متعدد الألوان .

لقد تمكن لوبى دى ببيغا من النوع الشعبى الموريسكى وهو على هذه الحالة وبالإضافة إلى جعله مناسباً للتعبير عن مجموعة من العواطف الذاتية ، أعطى له ثراءً إيقاعياً وبلاغياً، مما دفع ودعم عملية انتشاره الفورية . أما الكاتب المغموور والذى عاش منغمساً فى العالم الحرفى الموريسكى ، وهو خينيث بيريث دى إيتا فقد تمثل دوره فى صياغة المقاطع الشيقة والجذابة التى كانت سبباً فى شهرة الشعر الموريسكى على مدى ثلاثة قرون ، حيث لعب خلال هذه الفترة دور العامل المحفز لأشكال شعرية جديدة تصور ما هو مجهول وتعبير عن الحنين للماضى وذلك داخل إسبانيا وخارجها .

ولقد استوعب المسرح اتجاهى الشعر الرومانثى الموريسكى هذين المشار إليهما: الأكثر قدماً وينتشر فى صورة ملازم منفصلة ، وينشد موضوعات تحديات ولقاءات والتى تكون نهايتها انتصاراً للمسيحيين على المسلمين ، والاتجاه الآخر، فى شكل قصائد ذات نغمة غنائية أو أكثر فصاحة وتعبير عن موقف عاطفى^(٢). إن الإنتاج المبكر للوبى يشمل بعض مسرحيات المسلمين والمسيحيين التى يسود فيها موضوع المواجهات التى تتم بشكل ملحمى - حماسى .

والمسرحيات التى يمتزج فيها النوعان تعتبر أكثر عدداً حيث تنتقل للنوع الدرامى جوانب وسمات الموضوع العاطفية المنتشرة فى الشعر الشعبى الجديد، وكذلك نموذجها الخاص ببتراركا Petrarca . فى هذه الأعمال التى تنتقل الماضى الخاص ببنى نصر بصورة ممتعة وقاسية فى آن واحد يتم توزيع أجزاء من الأشعار الشعبية الحدودية أو وضعها فى النهاية، حيث يتم تقديم شخصياتها درامياً، ويجعلنا نحس بوجود المنظر العام مع تقوية فن الاستلهام الذى أدخلته القصائد القديمة. ويتم تقديم الشعر الشعبى الجديد والقصة الموريسكية من كل جوانبها الموضوعية والأسلوبية فى مسرحيات يمكن أن تسمى "موريسكية".

ويبدو لى أنه من الصواب أن نتساءل هل استعمل أيضاً كتاب مسرحيون آخرون من العصر الذهبي - وبصفة خاصة كالديرون دى لباركا - نفس المصدر الخاص بالشعر الشعبي، وهل استفادوا من المنتج الدرامى الذى أعده لوبى دى بيغا، أم أنهم قد تجنبوا موضوعات وأسلوب الشعر الشعبى الذى يتحدث عن المسلمين؟ وبصورة عامة يلاحظ أن وجود الشعر الشعبى الموريسكى فى أعمال كالديرون Calderon ضئيل^(٣). ومع ذلك ففى حوالى عام ١٦٣٠م، يبدى هذا المؤلف المسرحى اهتماماً بهذا النوع. ولقد استعمل الشعر الشعبى الموريسكى بموضوعاته والأساليب المميزة له فى مسرحية "الأمير المثابر"^(*)، ومسرحية "قنطرة مانتيل"^(**)، وفى مسرحيتى - "الحب بعد الموت"^(***) و"طفلة غوميث ارياس"^(****) - التى تم كتابتهما بعد ذلك بسنوات، وتقدم شخصيات متنوعة لموريسكيين تم الارتقاء بمستواهم الاجتماعى، حيث بدا واضحاً سماع أصداء لذلك النوع وإن كان قد تحاشى الشكل القياسى للشعر الشعبى الموريسكى.

وقبل البدء فى التعليق على الأعمال المذكورة أود أن أشير إلى أن هناك ثمة تشابه غامض بين طريقة الشعر الشعبى الموريسكى، واللهجة الفخمة، والتى تم اعتبارها سمة شرقية واضحة جداً فى مسرح كالديرون^(٤).

ومع ميله لأسلوب الباروك - حيث يضع بنية متشابهة للأشياء - فإن هذا الكاتب المسرحى يشكّل لنفسه أسلوباً أصيلاً يمكن التعرف فيه على ملامح أساسية للشعر الشعبى الجديد وبخاصة الموريسكى: مثل الاستخدام الرمضى لعناصر مشتقة من الصورة الفروسية وتفصيل وصف الألوان لتحديد ملامح شخصية ما، وإن كانت مسرح كالديرون يستبدل الثياب التى يركز عليها الشعر الشعبى بمحيط المنزل أو الحديقة، أو بدعم عملية إدراك المعنى الذى تنقله استعارات فنية من خلال استخدام الأبيات الشعرية ثمانية المقاطع^(٥).

(*) *El príncipe constante* .

(**) *La Puente de Mantible* .

(***) *Amor después de la muerte* .

(****) *La nina de Gómez Arias* .

الأمير المثابر:

لقد كانت هذه المسرحية المبكرة الرائعة والتي تم تقديمها عام ١٦٢٩، موضع اهتمام كبير من قبل الحركة النقدية^(١). ونظراً لاستحالة تلخيص التفسيرات والتي من ناحية أخرى تعتبر معروفة جداً، سوف أقتصر على التذكير بأنها- مثل مسرحيات كثيرة غيرها أقل منها قيمةً ووزناً - تمثل نقطة التقاء بين نوع مسرحيات المسلمين والمسيحيين مع نوع مسرحيات أسرى وقديسين^(٢)، ولكن المؤلف تجاوز المواقف التقليدية لتلك الأنواع، والتي في الغالب ترتبط مع غاية إحياء ذكرى، وذلك عندما استطاع أن يقدم درامياً عملية تدبُّن بحت يتجاوز التدين الشعبي وتعظيم المسيحي مقابل المسلم. وإذا كنا نضع هذه المسرحية في مسار النوع الموريسكي، وذلك على الرغم من أن علاقته بها جزئية، نرى أن كالدرون يعود إلى تقديم لوحة من ثلاثة عناصر، أصبحت موجودة ابتداءً من ابن سراج وتكررت في أشعار شعبية ومسرحيات اللوبي دي بيغا وغيره من المؤلفين، ويمثل العنصر الأول الأبطال الأسطوريين لحودوغرناطة وهم نماذج للتحكم في الذات والكرم مع خصومهم، في حين أن الشخصين المسلمين ويمثلان العنصرين الآخرين لديهما موهبة الإحساس والتعبير عن الحب. إن هذا التراث يتواجد في الفصل الأول من مسرحية "الأمير المثابر" عندما يعيش في أرض المعركة كل من الأميرالبرتغالي تون فيرناندو بطل المسرحية والفارس المسلم مولاي. الحدث يأخذ الشكل الموجود في قصيدة شعبية لغونغورا التي تبدأ بـ"بين الجياد الهاربة/ للزنتيين المهزوميين" وتنتهي القصيدة بطريقة مرنة بنفس بحر الجزء الأكبر منها^(٣).

إن حوار كالدرون يختلف كثيراً عن حوارغونغورا، حيث يسود في النص المسرحي بصورة واضحة الوعي بقضايا الموت والحرب، والتي تسبب قلقاً للفارس المسيحي عند النصر. إن هذا الإحساس، النادر في شعر شعبي موريسكي، يندرج في الجو العاطفي للموضوع من خلال تشبيه السفينة، حيث يطبقه في خطبة تون فيرناندو على الجواد الذي يركبه هو وأسيره "في بحار من الدماء"^(٤) ويستخدم الكاتب المسرحي اللغة الاستعارية بإفراط.

وهناك الجزء الذى ينبض - تحت الصياغة الجميلة لأبيات غونغورا- بمعنى خفى، وتأثيره فى عقل المشاهد يقوى من وقع هذا المشهد الهام. فى هذا المشهد، تقتصر الألوان المتعددة المذكورة فى الشعر الشعبي الموريسكى على اثنين: اللون الأحمر (وهو هنا علامة على الموت) والأبيض المبهر ويتم تقويته بمناظر من الضوء وسرعة مذهلة و تشير إلى غاية لم يتم الكشف عنها بعد.

وعلى مدى الفصلين الثانى والثالث ، يحاول مولاي الرد على كرم السيد فيرناندو، وهذا بدوره عندما يتم أسره يرفض أن ينال الحرية مقابل تسليم مدينة سبتة. إن تقديم نموذج المسلم يتم شرحه بصورة كافية من خلال تراث النوع الموريسكى. أما محبوبته فينيكس ففيها تعقد سيكولوجى أكبر بكثير من الخاص ببطلات القصص والأشعار الشعبية ومسرحيات لوبى، وإن كان يمكن التعرف فيها على صفة أو أخرى من صفات السيدات المسلمات اللاتى يملأن الأدب الإسباني، وهذا يحدث فقط عندما يستخدم الكاتب نظرة الأميرة المسلمة للعالم لتوضيح رؤية الشخصيات الأخرى وبخاصة البطل المسيحى سواء فى صورة مكملة أو مضادة^(٩). وفيما يتعلق بأهمية هذا الأخير فيجب أن نتفق مع واردروبير^(١٠) Wardropper، وبيتر نون^(١١) Peter Dunn إن الأمير المسيحى يتبنى فضائل أبطال مسرحيات القديسين أو فضائل الفارس القشتالى الموجود فى النوع الموريسكى ، وذلك كنقطة انطلاق لسموه الروحي نحو لون من الزهد البطولى. وداخل هذا الإطار فإن التشابه الكبير مع صلابة الأمير المثابر^(١٢) قد توجد فى الإخلاص المسيحى التى يتميز به رودريغو دى ناربايث .

وتعتبر الزينة اللونية والإيقاع الحماسى للشعر الموريسكى فقط كوسيلة لتلطيف سواء فى الشعر الشعبى - فى وصف مولاي لمدينة لشبونة والقوات البحرية التى تهدد مدينة طنجة مع إشارات للخيانة - أو فى المواجهة الكلامية بين تارودانتي، حليف ملك فاس، والملك البرتغالى التى تحدث فى الفصل الثالث وتحتوى على المواقف التقليدية التى توجد عادة فى الأشعار الشعبية والمسرحيات التى تعالج موضوعات التحدى والمبارزة^(١٣) (O.I,pp.251-53y270-72) إن هذا الاعتدال فى الاستخدام يتم تفسيره بتبعية المسرحية

لموضوعات الحب والشرف ، والتي أدت إلى ظهور الأسلوب الموريسكى الخاص بالشعر الشعبي الجديد، خاليا تماما من أى عناصر زائدة وهو ما يمثل محورا وسمه للمسرحية . إن أصالة هذه المسرحية لم تكن تعنى رفض خصوصيات النوع الموريسكى ، ولكن تتمثل فى عملية ضبط تلك الخصوصيات مع نغمة أكثر مناسبة لمعنى المسرحية .

قنطرة مانتيبلى *La Puente de Mantible*

تبعاً لبيانات شيرجولد وفارى *Shergold y Varey*، فقد تم تقديم مسرحية "قنطرة مانتيبلى" عام ١٦٣٠، بعد عام من تقديم مسرحية "الفارس المثابر". وهذه المسرحية الفروسية تعتبر اليوم غير مشهورة ، وقد سجلت ست طبعات وترجمها أوغوستو ويلهلم تشليغل^(١٤) August Wilhelm . وكما أشار بالبويونا برونس^(١٥) Valbuena Briones، فإن كالديرون كتبها تبعاً لنموذج مسرحيات أريوستو وضمنها مغامرات تم استخراجها من مادة شارل مارتل التى نشرها نيكولاس دى بيامونتي *Nicloas de Plamonte* . ويدون أن تحتوى مسرحية "القنطرة" على عناصر سحر مسرحية "حديقة فاليرينا"^(*) فإنها تبالغ بصورة مفرطة فى الطابع الهائل والهمجى للعمالقة الموجودين بها، وهو أمر ينعكس بصورة كاملة فى الخطب، التى تحتوى على تقليد ملفت للأسلوب الباروكى، حيث يستخدم ما هو قبيح بمعنى جمالى، مقابل الجمال والشجاعة والذى يحيط به الكاتب المسرحى شخصيات "أزواج فرنسا"^(**) أو "المحاربات المسلمات"^(***) . وكما كان منتظراً، فإن المادة تعالج ما هو تاريخى بسخرية وبتلذذ شبيه بما يحدث عند التعامل مع الخرافة عندما تكون صالحة لكى تبنى عليها معالجة جديدة لأساطير فروسية . إن البطولة الحقيقية للمسرحية تُسند إلى فلوريببىس، وهى أميرة يمنية ، تعشق غيدو دى بورغوينو وعندما يمنحها الحرية وتهرب فى صحبته وتكون مستعدة للتعميد

(*) *El jardín de Falerina* .

(**) *Paras de Francia* .

(***) *las belicas musulmanas* .

وتحطم دائرة الشر التي يقيد بها أخواها فيرايراس ، الذي يُعتبر رمزاً للشر في المسرحية . يريد كالديرون أن يبين أنه في اللحظة التي يتولد الحب لدى المحاربة المسلمة فإنه يحرر روحها ويقوى رفضها للزنا بالمحارم .

ولأجل هذه النهاية فإن الكاتب المسرحي يضع على لسان البطلة اليمينية سرداً لسيرة حياتها يمكن أن يصنف بأنه شعر شعبي موريسكى به عناصرباروكية واضحة. في هذه القصيدة، والتي من الممكن أن نفصلها عن نص المسرحية، يعيد كالديرون إقامة التقارب الذي كان قد تم في المرحلة السابقة على لوبى بين هذا النوع الشعري وبين نوعين من التقديم الأدبي لعالم الفرسان وتم التعبير عنه في الشعرالشعبي الجديد: النوع الأول هوالمشتق من الأشعارالشعبية الخاصة بحدود غرناطة، والنوع الآخر هو الذى ينقل إلى الشعرالإسباني الطريقة الشعرية للشعرالحماسى الإيطالى المثقف^(١٦). ويتميزالشعرالشعبي الموضوع على لسان فلوريبسيس ببنية قصصية أكثر من الأشعارالموريسكية اللوبى أو غونغورا، وإن كان ذلك لا ينطبق على من سبقهم . إن مقطعين روائيين يستخدمان كإطار لوصف الفارس المسيحى ، عندما وصل وهو يحمل رسالة إلى بلاط والد الأميرة وقد لمحته هي من شرفة في حديقتها، وأدركت وجوده كما لو كان "جبالاً عالياً يقترب منها". إن الأسلوب المقتضب للأبيات "من له بلاغة رقيقة / يعرف أن يصف بها الفرس والفارس" يدل على تغيير في سير النص، والذى يتمثل تأثيره في إبراز المشاعر التي اجتاحت البطلة في هذه اللحظة والتي تلعب دوراً حاسماً في خطة المسرحية . إن الشكل الغنائى الدرامى الخاص بكالديرون يعمل هنا مع الوسائل الخاصة جداً للشعر الشعبى الموريسكى ، مثل التفصيلات المتعلقة بالجواد وثياب الفارس ، محدداً في بعض الحالات لون الثياب و نوع نسيج الثوب. وفي نفس الوقت ، وكما كان يحدث في مسرحية "الأمير المتأثر"، فإن الصورة الدقيقة جداً للفارس والفرس تتحول عن طريق الاستعارات إلى شىء مشابه جداً لنسيج حريرى ، تمتزج فيه مجموعة الألوان الحمراء مع اللون الأبيض :

على صهوة جواد أبيض

كان يرتدى جبة

من نسيج حرير مموج،

وفى بريق الشمس

يمكن أن أقول لكم /

إننى رأيت شيئاً

ينزل من الغابة

فلك كامل من الياقوت الأحمر

منطاد عملاق قرمزي

سماء فسيحة ذات لون أحمر قانى /

تسبح فى وادٍ من الزهور.

وتبعاً لمناظر أخرى، يبقى المنظر الخيالى للبطل مرسوماً بخطوط عامة، فالجواد شخصية مصنوعة من الثلج الذى يبدو أنه يذوب ، أو ربما كأوزة ، حيث تبدو طافية وهو يركب بصورة شبيهة بالصورة التى توحى بها القصيدة الموجودة فى نهاية "الأمير المثابر" حيث تحولت الكتلة التى يكوّنها كل من البطل مع أسيره والفرس الذى يحملهما إلى سفينة المصير تبعاً لإدراك ذلك البطل . فالوربيس تحكى أيضاً أنها قد أحست بوصول ساعة حاسمة ممتعة من وجودها . وفى كلا العملين يستخدم كالديرون أسلوب كتاب الشعر الشعبى البعيد جداً عن هذه الخلفية الغامضة للتأكيد على نقطة الالتقاء مع الأسطورة ، التى من الضرورى جداً فهمها بطريقة سليمة .

كذلك يوجد فى "قنطرة مانتيلى" الموقف التقليدى لخطب وحوارات التحدى، حيث يطلق فيرابراس تلك التحديات تبعاً لتلك الأشكال الخاصة بالتحدى ، وإن كان الأسلوب يتغير ليتناسب مع أهمية الشخصية وطابعها من خلال إشارات خاصة بالتحدى عن

أنسان له طبيعة متمردة . يبرز أيضاً الجزء الموضوع على لسان نفس الشخصية والذي تتحول فيه الشخصية العادية والمحددة للفارس المسلم إلى عملاق ، وتختلط مع المحيط الذى يكونه منظر طبيعى ساحر . وعند تحويل برج القنطرة إلى شخص وجعل السحابة تقترب منه والقمر يظهر فوقه ، ترسم هذه الصفات الخطوط العامة لمحارب إفريقي - فيرابراس - ويمثل القضاء عليه هدفاً لأحداث المسرحية .

" الحب بعد الموت" (*)

" التوازنى رجل البشرات" (**)

فى عام ١٦٢٢ (١٧)، تم تقديم هذه المسرحية التى يختلط فيها المصير التراجيىدى المأساوى لبعض الشخصيات بحدث تاريخى خاص بحرب بلا هوادة بين مسيحيين ومسلمين، وفى هذه الحالة يمثلهم الموريسكيون المتمردون الذين أقاموا مملكتهم قصيرة العمر فى البشرات. ونعرف جيداً أنه كانت هناك هوة عميقة بين القيمة التى تعطى للماضى الإسباني العزبى والتقدير المحدود - أو التحقير - الذى كان يعيش فيه الإسبان المنحدرون من أصول إسلامية، بما فى ذلك الذين كانوا يعتقدون فى أنه من حقهم الاحتفاظ بدرجةهم كفرسان استناداً إلى معاهدة التسليم القديمة أو الامتيازات التى احتوت عليها . فى هذا التوتر الذى زادت حدته فى لحظة أزمة، توجد نقطة انطلاق أحداث مسرحية "الحب بعد الموت"، والتى ليس لمعالجتها الأدبية على ما يبدو علاقة مع أشعار شعبية أو مسرحيات سابقة. لم تكن تلك العلاقة موجودة فعلاً فى الشعر، وإنما فى الانتاج القصصى الخاص ببيريث دى أيتا، وثيربانتييس، وإيسبينيل Perez de Hita, Cervantes y Espinel ولوى مؤلف قصص مارتيا ليوناردا Novelas a Leonarda حيث استطاع الموريسكى الذى ينتمى لدرجة إجتماعية عالية أن يلعب دوراً له طابع أدبى .

(*) *Amar despues de la muerte* .

(**) *El Tuzani de la Alpujarra* .

ولقد رسم بيريث دى إيتا أول الكتاب المذكورين - فى ذكرياته عن حرب البشرات فى الجزء الثانى من الحروب الأهلية فى غرناطة (١٦١٩) - الخطوط العامة لشكل بعض زعماء الموريسكيين وخاصة البارو التوازنى- الذى على الرغم من ثيابه ولغته وطبيعة ربدو فعله حتى أثناء الظروف التى جعلت منه متمرداً - لا يختلف كثيراً عن أى شريف إسبانى فى عصره . ومن المعروف أن قصة هذه الشخصية التى وردت فى تاريخ أحداث تلك الثورة التى ذكرها بيريث دى إيتا قد زوّدت كالديرون بالمصدر الرئيسى للمسرحية التى ندرسها الآن (١٨) .

وقد قدم باليونيا بريونيس معلومات دقيقة حول هذه المسرحية وفت الانتباه إلى أنه من الضرورى أن يكون الكاتب قد عرف كتاب التاريخ الموثق الذى وضعه لويس مارمول كارباخال (١٩) Luis del Marmol Carvajal

ومع هذا يبدو المؤلف المسرحى أكثر اتفاقاً مع مؤلف "الحروب الأهلية" وكذلك مع دييغو أورتادو دى ميندوثا ، وذلك فى تقديره المتحفظ حول الضغوط التى مورست على الموريسكيين، والتى فجرت الحرب (٢٠). لقد كرر بيريث دى إيتا فى قصته - كرمز لقسوة الحرب، اكتشافه بعد المعارك وعمليات النهب جسد امرأة شابة مقتولة، فى بعض المرات مسلمة ، وفى مرات أخرى مسيحية ، متوجاً هذه بقصة مليحة والتوازنى ("مليكة فى مسرحية كالديرون) .

يفتح كالديرون هذه المسرحية برقصة السمرة التى يستخدم فيها أغنية شعبية زجلية ، لكنه لا يقبل الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، وهو نوع ، بلا شك ، يبدو له غير مناسب لوصف الواقع الاجتماعى للمرتد حديثاً، وإن كان يستثنى من ذلك الخلفية التبهكمية ، التى لم يتوقف عن إدخالها فى المسرحية وبخاصة عن طريق عرض العادات السائدة فى خطب المهرج . ومع ذلك يستعمل المؤلف أشكالاً خاصة بالنوع الموريسكى مثل اللجوء إلى الله والخطاب الحماسى الطويل الذى يدخل فيه المؤلف العملية المميزة لسرد أنساب مسلمى غرناطة وبعض اللمسات اللونية التى - وإن كانت غير مناسبة للأسلوب الغنائى الخاص بكالديرون - تتفق مع الطريقة التى أنشأها الشعر الشعبى

الجديد. ويمكن أن نذكر خطابين للبطل فى اللحظات الخاصة بقمة مجده وهوة تعاسته .
الخطاب الأول يصاحب الحفلة التى تحدث على خشبة المسرح ولها جو موريسكى ،
وفىها يتم تسليم الصداق إلى السيدة كلارا أو مليكة .

هذا الخطاب يتكون من ست قصائد كل منها عبارة عن مقطوعة من أربعة أبيات
فى كل منها ثمانية مقاطع وبها قافية ساكنة ، يصف فيها الزوج - بلغة جديدة بالمسلم
الذى يظهر فى الشعر الرومانثى- خصائص الجواهر التى يقدمها لزوجته، مشيراً إلى
تفاصيل خاصة بمهنة الصاغة ، وألوانها وقيمتها (p. ٣٦٦) . ومع أن هذه الحلى ، التى
توقظ مشاعر الطمع لدى الجندى ، ليست من العلامات المميزة لجهاز المرأة المسلمة ، فإن
الفقرة التى تصفها تنتمى إلى حد ما إلى أسلوب الشعر الشعبى الموريسكى . وبالتحديد
فإن هذا التعميم أو عدم التحديد للبطلين يمثل سرالقيمة الاستشهادية التى أعطاها بيريث
دى هيتا، وربما أيضاً كالديرون لهذه القصة المأساوية .

فى الخطاب الثانى لألبارو التوازنى الذى أشرت إليه يعالج لحظة انفجار الألم
أمام مقتل من كانت :

الزنبق الأبيض المزين

المطلى على أفضل وجه

إنها ذهب خالص، أذهبت النار خبثه

فأثبتت طيب معدنه .

وهو مشهد يرتبط مع الجزء الوصفى، الملىء بأشكال تقليدية تماثل مميزات
أسلوب بترارك Petrarca، والذى يصف به الحدث أمام أخوته ، وهم ملوك للبشرات
حتى ذلك الحين. وعند توسيع دائرة الألم ، ومن خلال استعمال عبارات ، مميزة لمسرح
كالديرون ، ينهى البطل خطابه راجياً مشاركة الموجودين كشهود لانتقامه الذى سوف
يتم فى المستقبل . فى ذلك الخطاب يتراجع التشبيه التقليدى الذى يستعمل الوردة
كرمز لسرعة الزوال أمام تشبيهات ذات طابع بحرى تستند على نفس اسم القرية التى

تم فيها اغتيال مليكة وهو غاليرا. ومن خلال لهجة مختلفة جداً تجعل هذه الرمزية الوصف الدرامي للتوازنى شبيها بكلمات البطل فى القصيدة الموجودة فى "الأمير المتأثر". إن "البحار ذات اللون الأرجوانى" هى المصير الذى إليه تتردى حياته من ذلك المكان غير الواقعى لهذه المسرحية وهى غاليرا التى تعتبر فى آن واحد مقراً وشعاراً للحكم الموريسكى .

ويمكن أن نشك فى أن اللمسات الأسلوبية المتكلفة ربما كانت تهدف إلى ربط هذين البطلين المسلمين للمسرحية الشخصيات الخاصة بالقصص والأشعار الشعبية الموريسكية ، لكن احتمال أن يكون الأمر هكذا يبدو لى مؤكداً من خلال خطوط أخرى، أكثر تميزاً فى أسلوب كالديرون وهى التى تحمل تأثيرات للشعر الحدودى .

وكما اعتاد لوبى أن يفعل ذلك بشكل أكثر بساطة، يزيد مؤلف "التوازنى رجل البشرات" من حدة التوتر الشعرى وذلك بإدخال أسماء أماكن بصورة بارزة فى نغمة البيت ، وكثيراً ما يلقها فى تلك الاستعارات التى تشمل طيف رؤية واسعاً ، وهو أمر شائع جداً فى أعمال هذا المؤلف المسرحى

فى خطابه الطويل الخاص بالبداية يقول السيد خوان مالك للموريسكيين، مستهلاً الرمزية التى ستميز السيد البارو فى الفصل الثانى، إن قرى البشرات تمثل " موجات تسبح فى الفضة، ولهذا وضعوا لها هذه الأسماء/ غاليرا، وبرخا، وغابيا" وهو تأكيد يحمل فى طياته جهلاً جغرافياً، لأن غاليرا لا توجد فى تلال البشرات. لكن هذه القرى الثلاث ، سوف تعود للظهور فى بداية الفصل الثانى داخل سرد شعرى مُقنع بصورة أكبر يذكرنا بالشعر الشعبى الخاص بالأخبار، عندما يعطى أحد فرسان غرناطة للسيد خوان دى أوستريا فكرة عن الموقف ويلاحظ أن التلال تدافع عن الموريسكيين مثل سور قروى" وكلها مسكونة بقرى كبيرة وضياع/ وأفضلها الثلاثة/ غاليرا وبيرخا وغابيا". هناك فقرة أخرى ذات نغمة شعبية وفيها يعطى أحد الأشخاص فكرة عن سفارته إلى بلاط ابن أمية ويذكر اسم إحدى القرى الثلاث :

" أبواق السلام الصماء

عزفتها عند رؤيتى لبيرخا

وعلم أبيض صامت أجاب البوق.*

وهناك قصيدة شعبية أخرى تستحق الذكر وتستخدم كنهاية للمسرحية ورتاء للملكة الموريسكية ، وهى تشبه الشعر التافة الموجود فى الملازم التى تعالج هزيمة المرتدين الجدد (٢١).

فى الجزء الأخير من المسرحية ، تتحدث أرملة ابن أمية عن مقتل زوجها، وفى نفس الوقت الذى تطلب فيه العفو عن أخيه البارو، تعترف بازدواجية ما ، هى وإن كانت تمثل موقف القلة ، كانت حقيقية فى حال كثير من النساء الموريسكيات . ولقد تحولت بقلم ثيريانتيس إلى موضوع أدبى رفيع (٢٢) .

أنا ايسابل توزانى

أكون، هنا مظلومة

عشت موريسكية اللسان

كاتوليكية الروح (٢٣).

ويبدو أن كالديرون بهذه الملاحظة يعيد الجوهر المأساوى للمسرحية إلى الحقيقة التاريخية ، حيث إن شخصية الموريسكى تشترك إلى حد ما فى طابع ومجد وشهرة شخصية المسلم الموجودة فى الأعمال الأدبية ، ويساعد على هذا التشابه تأثيرات متحفظة للأساليب الشعبية التى ساهمت فى تشكيل هذا النموذج .

ابنة غوميث آرياس

من المحتمل أن يكون كالديرون قد كتب قبل عام ١٦٤٠م مسرحيته ابنة غوميث آرياس (٢٤) (*) ، حول موضوع كان يتطلب مشاركة عصابة من الموريسكيين الذين تم

(*) *La Niña de Gomez Arias* .

الارتقاء بشأنهم ، وربما تم ذلك فى الفترة السابقة على حرب البشرات. إن شخصية رجل العصاة الذى يقع فى غرام السيدة التى يكون لدى من غرر بها استعداد كبير لبيعها يذكر بالزعماء الذين وصفهم بيريت دى إيتا فى جانبهم : المتوحش والبلاطى المهذب . وعلى العكس فإن للمساة الخاصة بالبينة ، التى تمثل تقدما أديا لمملكة الغرناطة ، تكون أكثر خفة مما نجده فى رواية الجزء الأول من كتاب " الحروب الأهلية فى غرناطة " (٢٥) حول نفس الموضوع قدمها بيليث دى غيارا .

إن القطعة الشعرية لكانيبيرى تمثل جزءاً هاماً فى تطور الأسلوب الذى أنشأه الشعر الشعبى الموريسكى الجديد على مدى فترات عديدة وتنتهى هذه القطعة بيت الشعر الذى يأخذ شكل نهاية للقصيدة ويقول : " سوف أرفع أيتها المسيحى ثمناً لها". إن الموقف التقليدى الذى يأخذ فى بعض الأحيان شكل حديث عن الأموال والأشياء الثمينة فى صورة مجموعات متباينة، يضعها أحد العشاق فى الميزان ، بدون أن يميله ، وذلك ليحدد قيمة الحسناء المطموغ فيها ، نجده فى الأشعار الشعبية حول ضياع مدينة أنتكيرا Antequera، وله تأثيرات فى المسرحية . سيتطور هذا الموضوع بشكل كامل خلال فترة الحركة الرومانسية فى قصائد شعرية متميزة ومرتبطة بصورة كبيرة مع نهضة الشعر الشعبى الموريسكى حيث يكون هدفاً لعملية جمع ودراسة وكذلك مصدر إلهام ونموذجاً مثل "شرقيات فيكتور هوجو(*) أو "الشرقيات الأولى" (**). لخوسيه ثوريا والذى إعاد الموضوع للتراث الإيبانى .

إن فقرة كالديرون التى تأخذ شكل متوازيات، وهو ما يميز هذا الاستخدام لهذا النوع من الشعر، تمثل واحدة من أهم السوابق لتلك القصائد. فى هذه الأبيات لا يتم استخدام الأسلوب الملىء بالمحسنات البديعية للشعر الشعبى الموريسكى فى تقديم الشخصية أو المحيط الخاص بها، وإنما يتم تجاوز ذلك لتشمل انطباعات منظر طبيعى وأصداء لجمال تجرىدى تقريباً، وهو ما تحدته عمليات المقارنة بين الورود والنجوم

(*) Les Orientales.

(**) Orientales .

والأحجار الكريمة . إن هذا يمثل تطوراً لاستعمال عنصر اللون في الشعر الشعبي
والذى نستطيع تقييمه بسبب قيمته الذاتية ولأنه يمثل مقدمة لأساليب تالية .

فى نهاية هذه الملاحظات التى تهدف إلى فهم كيف استخدم كالديرون أسلوباً
شعرياً كان له أهمية فى المسرحية ، نستنتج أنه كان يستخدمه بقدر ولم يستخدمه
مطلقاً لهدف تجميلى بحت. وعندما يظهر الشعر الشعبى الموريسكى فى أعماله يكتسب
فعالية درامية واضحة حيث إنه يؤكد و يحدد المعنى الأكثر عمقاً للمسرحية. إن المؤلف
المسرحى يعرف أساليب الشعر الشعبى المتعددة ويعرف كيف يستخدمها لخلق جو
مشهد، ولكن النوع الذى يجدهه بطريقة تثير الإعجاب هو النموذج الوصفى الخاص
بالشعر الرومانتى الجديد، والذى كثف بصورة تدريجية لغته الاستعارية فى نهاية القرن
السادس عشر، والسنوات العشر التى فى بداية السابع عشر. فى مسرحية "الأمير
المثابر"(*) و"قنطرة مانتيبلى"(**) تختفى الصورة الكلاسيكية لفارس وجواد من
وسطها، والذى كثيراً ما يكون بلاطياً، وتفقد التنوع اللونى، وتمتلئ بالضوء وتنصب
على الأفق الحيوى للشخصية ، كشعار للمصير. إن هذه النوعية الباروكية تستحق أن
تذكر عند الحديث عن تطوير أساليب الأشعار الشعبى ، بجوار الأساليب الأخرى المشهورة
للوى دى بيبغا ولويس دى غونغورا .

(*) *El principe constante* .

(**) *La Puente de Mantible* .

الهوامش

(١) الاعتبارات التي أعرضها هنا تمثل جزءاً من دراسة لم تنته بعد، وقد بدأها بفضل منحة من Guggenheim سوف أتقاضى عن الأشارات الخاصة بهذا النوع الشعري وكذلك الخاصة ببيريت دي إيتا وتأثيره والتي أضفتها في

The Moorish Novel, New York, 1976, y La cultura popular de Gines Pérez de Hita, R.D.T.P, XXXIII, 1977, pp. 1-21.

فيما بعد ظهرت الدراسة الممتازة ومجموعة الأشعار التي أعدها

Francisco Lopez Estrada: El Abencerraje (Novela y Romancero). Madrid, Catedra, 1980

(٢) أدرس مدى وجود الشعر الشعبي في مسرحية لوي دي بيغا ووظيفته في مقال سوف ينشر في RFE.

(٣) مثل هذا الشكل ليس صفة ضرورية للشخصيات المسلمة التي تظهر في مسرحيات كالديرون. انظر Fradejas Lebrero: Musulmanes y moriscos en el teatro de C. , " Tamuda" (Tetuan), IV, 1957, pp. 185 - 228.

(٤) انظر محاضرة Marcel Dieulafoy المختصرة

Chronique, R.H. VII, 1900, pp. 553 - 55.

وقد نقل انخيل بالويونا بريونيس وجهة النظر هذه في مقدمة الجزء الثاني من طبعته لأعمال كالديرون انظر

Obras Completas, Madrid, Aguilar, Tomo I: Dramas, ed. rev. en 1966, reimpr. 1969, Tomo II: Comedias, 1956

الإشارات الموجودة في النص تتعلق بالطبعة المذكورة .

(٥) لا أحاول الإشارة إلى علاقة سببية وإنما تشابه بين نوعين، يتفقان بصورة جزئية في الزمن، ويسهمان في صياغة الآداب الإسبانية في العصر الذهبي، وتخضع وتكون نتيجة لأشياء معينة مفضلة للشعراء وجمهورهم. ومن غير الممكن هنا محاولة تلخيص قائمة المراجع الهامة حول أسلوب كالديرون. وسوف أقتصر على ذكر التحليل الجيد والموثق لـ:

John V. Bryans: Calderon de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama. London, Tamesis, 1977

(٦) أشير إلى مقدمة البرتو بوركيلاس مايو لمسرحية الأمير الماثير

El principe constante. Madrid, Clasicos Castellanos, 204, 1975

حيث يعرض موجزا للنقد حول المسرحية. ويجب أن تضاف الأعمال الصادرة عن

Coloquios, III, 1976, y IV, 1979, Hacia Calderon, ed. por Hans Flasche.

Valbuena Briones, Primera parte de Comedias (1636), Madrid, C.S.I.C, 1974, y el facsamil de la Comedias. London, Tamesis, 1973, 19 Vols., a cargo de J.E. Varey y D.W. Cruichshank.

(٧) ملاحظات حول مظاهر وتفسيرات خاصة بالنص في

Albert E. Sloman: The Sources of C. El principe constante, Oxford, 19550, pp. 64 - 71, The Dramatic Crafimanship of C. Oxford, 1958, pp. 192 - 4 y su art. en RFE, XLIV, 1901, pp. 435 - 41.

(٨) يعتبر العمل التالي واحدا من أوائل الأعمال التي تتعلق بالتقنية الأسلوبية لكالديرون انظر

The Four Elements in the Imagery of C. MLR, XXXI, 1936, pp. 34 - 47.

وقد أشار فيها ويلسون إلى التأثير المتبادل للمجالات الخاصة بالنجوم والأرض في لغته الاستعارية. كذلك يدرك في الشرح عملية تقطيع الواقع من خلال الرؤية الاستعارية وإعادة تكوينه كشئ مناقض للمعنى الذي يعرضه بإيجاز كبير

Helmut Hatzfeld: Lo que es barroco en C. II Coloquio Hacia Calderon, Berlin, 1973, pp. 35 - 49.

(٩) جانب تعرض له من بين نقاد كثيرين ، كل من :

W.M.Whitby, Wolfgang Kayser y Leo Spitzer.

(١٠) Christian and Moor in C. el principe constant, M.L.R.,LIII, 1958, pp. 512 - 20.

(١١) El Principe constant" :a Theatre of the World, en Studies...pres. To Edward

M. Wilson. Lod?n, 1973, pp. 83 - 101 .

(١٢) يعتبر سلومان أن العقيدة الخاصة بتوما حول القوة والعزم تشكل سيرة البطل .

(١٣) سوف تضاف بسرعة عملية تبادل عبارات الفخر إلى مسرحيات المسلمين والمسيحيين وهي مصبوغة بدون شك بعلام أريوستيكية . وأشك في أن مسرحية En un pastoral albergue التي نسبت للويى دى بيغا تلعب دوراً هاماً في نقل هذا التأثير كما أشار

A.E. Paterson, en Col. III Hacia Calderon, pp. 171 0 84.

على أى حال فإن التهكم، الموجود في المادة الفروسية والذي يتميز بالخشونة ، يكون له شكل آخر عندما يتواجه ممثلا العالم المسيحي والمسلم. انظر :

Maxime Chevalier: L Arioste en Espagne Bordeaux, 1966, pp. 431 - 32

Kurt y Roswitha Reichenberger: bibliographisches Handbuch der C. Fors- (١٤)
chung. Kassel, 1979, pp. 429 - 31.

Nota preliminarª a la comedia, O, II, pp. 1847 -52 . (١٥)

إن كالديرون يحافظ على صلابة ونشاط فلوريبيس القتالية ، ولكنه لا يفعل ذلك مع الناحية الحسية
وذلك كما بين ذلك فرانسيسكو ماركيت بيانوييا في

Francisco Marquez Villanueva: Personajes y temas del Quijote, Madrid, Taurus,
1975, pp. 11 - 115,

التي تميزه في قصيدة فيرابراس وروايتها الثرية التي ذاعت وانتشرت كثيراً على يد بيامومنتي.
(١٦) انظر

Chevalier: Introduccion a los temas Ariostescos en el romancero...Madrid, Castalia,
1968.

Reichenberger, p. 114 (١٧)

Marcelino Menéndez Pelayo:Calderon y su teatro. Conferencia VII. En Es- (١٨)
tudios y discursos, Santander, 1941, Vol. III, p. 81

La guerra civil de Granada a través del arte de C. En Homenaje a William (١٩)
L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, pp. 735 - 45.

(٢٠) حول هذا الجانب من المسرحية عرض كل من خوسيه الكالاء تامورا وخوسيه كاسو غونثاليث
وجهاً نظراً في محاضراتهم في ذلك المؤتمر.

M. Cruz Garcia de Enterría: Sociedad y poesia de cordel en el barroco, Ma- (٢١)
drid, Taurus, 1973, p. 224.

El Persiles. (٢٢) حول أحداث أنا فيلكس في الكيخوتي ورافالا في

انظر Marquez, pp. 248 - 53 y 285 - 95.

(٢٣) في الانطباعيين الموجودين في

Quinta parte de comedias, Madrid, 1677 y Barcelona { ? }, 1677, se lee: " Ajustada
en la voz " ed. Facsimile, vol. XII.

(٢٤) تم طبع المسرحيتين اللتين تحملان نفس العنوان كل من لويس بيليس دي غيبارا كالديرون في

Carmen Irazo : Estudios de Hispanofila, Coleccion Siglo de Oro, 2 , 1974.

C. Rosell, en su ed. De la comedia. Granada, 1959. : انظر (٢٥)

القسم الثالث

غودينيث وتراث " المسلمين والمسيحيين "

الفصل الأول

" من المسلم الطيب . مسيحي طيب "

ملاحظات حول

مسرحية لفيليبى غودينيث

(١٩٨١)

إن هذه الصفحات تتطلع إلى أن تخرج من النسيان مسرحية، وهى - وإن كانت حالياً ليست صالحة للتقديم المسرحى أو القراءة للتسلية الخاصة - تحتل فى رأى مكاناً متواضعاً فى المراجع التى يتعامل معها الباحثون. إن مسرحية " من " المسلم الطيب ، مسيحي طيب^(*) تعرض بعض نماذج لأشعار قيّمة من الشعر الدرامى الباروكو، وتمثل حالة واضحة، وربما فريدة فى أطروحاتها من حيث إنها مسرحية دعائية .

كان الدكتور فيليبى غودينيث، الذى ولد فى موغير Moguer^(١) نحو عام ١٥٨٥م، ومات فى مدريد عام ١٦٥٩م^(٢)، أحد تابعى خط الروحانيين المسيحيين نوى الأصول العبرية الذين أثروا بصورة عميقة فى الآداب الإسبانية فى القرن السادس عشر، وذا ابوا فيها لدرجة أنه لا يمكن التعرف تقريباً على ذلك التأثير، وذلك على مدى القرن السابع عشر .

وعندما نطبق على هذا الكاتب المسرحى والخطيب الجليل لمدريد إبان حكم عائلة أوستريا^(٣)، مصطلح "مرتد" يجب أن نفهمه بمعناه الحرفى ، حيث ترعرع فى داخل أسرة ذات أصل يهودى أندلسى ، ويبدو أنه مرّ بفترات تردد فى موضوع الإيمان، حتى وصل إلى موقف - ومع الأخذ فى الاعتبار كل الاستثناءات - يمكن أن يقارن

(*) De Buen moro, buen cristiano .

بموقف الراهب لويس دي ليون . إنه كاتب يمكن أن يُصنّف على أنه مسيحي جديد حيث يكتب بصورة مفضلة موضوعات من الكتاب المقدس . ويعتبر غودينيث قارئاً متميزاً للكتاب المقدس ويستخدمه كمصدر لتحديث الرمزية الكاثوليكية. إنه موقف يحافظ عليه بحذر لكن بإصرار حتى بعد أن مر بالتجربة القاسية الخاصة بتقديمه لمحاكم التفتيش والتي لم تحكم له بالبراءة^(٤).

وعلى الرغم من أنني أنحاز إلى آراء الدارسين الذين يرون في غودينيث، في مرحلة نضجه، كاثوليكياً مشغولاً بالقضايا الدينية التي كانت في عصره موضع نقاش وتأمل ، إلا إنني أعتقد أنه من المناسب أن نقول إن أي تفسير لفكره يجب أن يكون قابلاً للتصحيح والاستدراك ، نظراً لأن الشهادة التي نستنتجها من النصوص الدرامية يمكن أن تكون دائماً خادعة . إن المثال الذي يفرض نفسه لذلك يمثلته الكاتب المشهور أنطونيو إينريكيث غومث Antonio Enriquez Gomez ، حيث إن مساره له نقاط التقاء مع أفكار كاتبنا الذي يعرفه ويمدحه^(٥). إن كلا الكاتبين تلقيا تعليمهما في دوائر كانت تمارس فيها اليهودية بصورة سرية ، وكانا يمارسان الكتابة الأدبية بحظ معقول، حيث كانا يفضلان الموضوعات الإنجيلية لكنهما كانا يتجاوزان ذلك بدون أي عائق عندما يكتبان أعمالاً مسرحية أخرى، مثل موضوعات تراجم حياة القديسين الخاصة بالتدين الشعبي الكاثوليكي^(٦)، وقضايا جزءاً من حياتهما في مدريد، وكانا على صلة جيدة بالبلاط الأدبي لفيليبى الرابع، وأقاما في فترات أخرى في إشبيلية ، حيث عرف كل منهما الآخر في سجن محاكم التفتيش وإن كان ذلك في ظروف مختلفة.

إن مؤلف " قرن فيثاغورث " (*) الذى مات فى السجن قبل أن يُحاكم، كان يعيش حياة مزوجة ، حيث إنه كان شخصية معروفة فى المعابد اليهودية فى نورمانديا وهولندا، وكان يخفى فى إشبيلية شخصيته الحقيقية تحت اسم مستعار وهو فيرناندو دى ثاراتى، والذى كان يستخدمه فى التوقيع على المسرحيات .

(*) El Siglo Pitagorico .

ويختلف حال كتابنا عن ذلك كثيراً . فعلى الرغم من وجود تناقضات في موقفه الدينى، فإن خوليو كارو باروخا يميل إلى الاعتقاد أن غودينيث ، بعد تردد معين ، انتهى الى اعتناق الكاثوليكية بإخلاص^(٧). ويبين باروخا أيضاً أنه بعد المحاكمة، اشتهر الخطيب الأندلسى فى العاصمة ، حيث فتحت له أبواب دائرة شعراء القصور وإن كان ذلك مع بعض التحفظات . وعلى الرغم من الاستهزاءات التى كان هدفاً لها، فقد واصل كتابة المسرحيات ، وعاد إلى منبره، وشارك خلال سنوات طويلة فى المسابقات الأدبية^(٨).

وقد وصل إدوارد غلاسير Edward Glaser^(٩) بطرق أخرى إلى نتائج مشابهة، وذلك فى تحليله لمسرحيته التى أخذ عنوانها من مثل شعبى ، كان يثير استنكار ميننديث بلايو^(١٠).

وهى عبارة عن مسرحية تقوم على أساطير ورع عن القديس فرانشيسكو دى اسيس وتلاميذه الأوائل ، وتعالج فيها عملية اعتناق المسيحية من وجهة النظر الفرانثيسكية . إن الأهمية التى تكتسبها روح الأخوة التى لا تريد أن تعرف أى شىء عن الفروق الاجتماعية أو العرقية^(١١) تمثل العلامة الوحيدة التى تركها المؤلف عن وضعه كمسيحى جديد فى الخلفية الدينية لهذه المسرحية. يلاحظ الناقد أيضاً فيها تقديراً عالياً للفقر، ورغبة فى إدخال استشهادات إنجيلية والتعليق عليها، وتأثير للتراث المتأصل فى التدين الشعبى . والجدير بالذكر أن هذه الملاحظات توجد أيضاً فى مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحى طيب".

وقبل أن نتعمق فى التعليق على هذه المسرحية ، من العدل أن نتوسع فى هذا البيان عن الدارسين الذين اهتموا بالقيام بدراسات عن غودينيث فى هذه الأيام حيث سنذكر طبعة توماس تورنر Thomas Turner لمسرحية "الخيانة ضد سيده"^(١٢) (*)

إن التحليل المسهب حول التقنية الدرامية يبين أنه على الرغم من أن هذه المسرحية هى من نوع مسرحيات "العباءة والسيوف"^(**) فإنه توجد بها موضوعات أخلاقية ، وإن

(*) *La traición contra su dueño* .

(**) *Capa y espada* .

مؤلفها أثبت أنه قادر على التعبير بصورة متجانسة عن تعقيدات الحياة الحقيقية ، مستخدماً الأشكال البلاغية والاستعارية للباروك .

وتبرز عند دراسة الأسلوب تفضيل مناظر لها علاقة بعالم النجوم وتأثيرات الإضاءة والألوان المتناقضة مثل الفاتح والغامق لترجمة مفاهيم روحية. إن ممارسته باقتدار لمهنة كاتب مسرحي ثبتت من خلال دراسة لطريقة كتابة الشعر واستعمال العديد من أشكال العروض ، وهى ملاحظات قد تصلح أيضاً بالنسبة للمسرحية التى سنتحدث عنها فى هذه الصفحات ، وإن كنا بالضرورة سوف نلاحظ أيضاً الملامح التى تحد من اهتمامه ليقصر فقط على تقديم شهادة على التوترات الداخلية لتلك الفترة، والعقيدة الدينية للمؤلف والموضوعات الدرامية المفضلة لدى جمهوره .

ومثلما حدث مع مسرحيات أخرى لغودينيث، فمن الضرورى أن تكون مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحي طيب" قد حازت قبولاً معتبراً، حيث طبعت بصورة منفصلة أكثر من مرة^(١٣). كذلك توجد نسخة مخطوطة كتبت فى غرناطة عام ١٦٤٨ م ، وفيها تم إعادة صياغة الفصل الثالث بصورة جزئية^(١٤). والإشارات التى أقدمها فى هذا البحث تعود إلى طبعة لم يسجل فيها مكان وزمان الطباعة، وموجودة ضمن مجلد عنوانه "مسرحيات لأفضل مؤلفى إسبانيا"^(١٥) ست وعشرون مسرحية(*) ، تسود فيها المسرحيات ذات الطابع التاريخى أو تراجم لحياة القديسين .

ومن بين مؤلفى هذا الكتاب نذكر كلاً من لويس بيليس دى غيبارا، وبيريت دى مونتالبان ، وروخاس ثوريا وموريتو بالإضافة إلى مؤلفين مسرحيين آخرين ينتمون إلى الصف الثانى والثالث من كرسطوبال دى موراليس حتى كويبو دى أراغون. ولغودينيث فى هذا الكتاب مسرحيتان نواتا أصل إنجيلي - "دموع داوود"^(**)، و"أعمال يعقوب"^(***)

(*) *Comedias de los mejores ingenios de Espana* .

(**) *Las lagrimas de David* .

(***) *Los trabajos de job* .

بالإضافة إلى المسرحية التي نعلق عليها هنا. والسمة العامة للكتاب تتمثل في غياب معلومات متعلقة بالطباعة، ولكن مسرحية "ملكة الورود" (*) لخايننتو دي هيريرا سوتومايو Jacinto de Herrera Sotomayor والذي يعالج بشكل رمزي حرب فلاندره، يوجد بها على الهامش معلومات تدل على أن الكتاب طبع في بروكسل عام ١٦٤٣ م.

وفيما يتعلق بالتاريخ الذي كتب فيه غودينيث مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحي طيب" فإن التاريخ الخاص ب ١٤ يناير عام ١٦١٤، تم تحديده استنادا إلى مخطوطة غرناطة. وقد بدأ النشاط المسرحي للكاتب قبل عام ١٦١٤ بقليل، كما يفهم من الإشارة التي يقدمها ثيريانتيس في كتابه "رحلة إلى مملكة الشعر" (**)(١٦)، وإننى أميل إلى وضع هذه المسرحية داخل مرحلة تالية من إنتاجه بعد عام ١٦٢٤ م، وذلك انطلاقاً من بعض الخصائص الفنية مثل بدأ الأحداث في ليلة عاصفة، والوصف المذهل الذي يحكى الحدث الأول الخارق، وترابط الحكمة، والاستقلال في معالجة الشخصيات الفكاهية، والتأثير الملحوظ لخصائص من الأسلوب المثقف، وفيما يتعلق بالأوزان الشعرية تتميز باستخدام متنوع للمقطوعات الشعرية التي بها عشرة أبيات ذات ثمانية مقاطع، واستخدام متميز لمتنوعات فيها بيت شعري يستخدم كمقطوعة شعرية من بحر كثير المقاطع. إن هذه الأنواع المفضلة تظهر أيضاً في مسرحية "الخيانة ضد سيده" (***) وهو عمل مؤرخ في ١٦٢٦ م^(١٧). ومن المحتمل أن تنتمي هذه المسرحية لنفس تلك المرحلة وربما لمرحلة أخرى بعدها بقليل.

إن مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحي طيب" تنتمي بقوة لنموذج مسرحيات تراجم حياة القديسين التي كانت تكتب كثيراً وباجتهاد كبير كفقرة مكملة للاحتفالات الدينية الكبرى. وفي أغلب الأحوال فإن مثل هذه المسرحية كانت تكتب بالطلب، وقد كان هدف الكاتب الفوري من كتابتها هو إعطاء شكل درامي لأسطورة دينية كانت تؤكد

(*) *El Reino de las flores*.

(**) *El viaje del Parnaso*.

(***) *La traición contra su dueño*.

اتخاذ صومعة أو كنيسة أو دير ما كمعبد متميز، وفي الحالة التي نحن بصددنا هي دير سيسستيرسين دي بوليت . وليس من الغريب أن ينتمي هذا النوع من المسرحيات إلى مسرحيات "مسلمين ومسيحيين". وداخل هذا النوع تعتبر المسرحيات التي ترتبط بأعياد قديس القرية أكثر الأنواع قرباً للاحتفالات الشعبية ، حيث يرمز فيها إلى العملية التاريخية لسقوط المملكة القوطية وحرب الاسترداد، وهو ما يمثل أيضاً محور الاحتفالات أو رقصات "المسلمين والمسيحيين" . ولا تتفق مسرحية غودينيث مع هذا النموذج ، وإن كانت بالضرورة قد كُتبت احتفالاً بأعياد، وإنما تمزج بين شخصيات ترجع صورتها إلى النوع الموريسكى ، مع حبكة خاصة بمسرحيات القديسين .

تنتمي هذه النوعية الدرامية - وكذلك المسرحية التي تقوم على مادة تاريخية - إلى نوع يعرف باسم "مسرحيات الجسد" وهو الذى يمثل شكلاً مغايراً لمسرحيات "العباءة والسيف" وذلك تبعاً للتفسير المعاصر لكريستوبال سواريث دي فيغيروا Cristobal Suarez de Figueroa (١٨) . فى مثل هذه الأحوال كان يعتبر استعمال الحيل المسرحية إجبارياً وكان يضمن النجاح الشعبى للمسرحية .

وفى نفس الوقت يقلل كل هذا بصورة لا مفر منها من حرية إبداع الكاتب المسرحى ، الذى يقع على عاتقه ضرورة معالجة موضوع معين وذلك بتقديم مشهد أو مجموعة مشاهد ينتظرها الجمهور، ويمثل ذلك جزءاً من طقوس إحياء الذكريات .

إن القراءة العابرة تجعلنا نفكر فى أن مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحي طيب" قد تم كتابتها لتقديمها فى احتفالات صعود السيدة العذراء ، وإن كان من الضرورى أن تكون قد أُعدت لتحيى ذكرى قديسين ارتبطوا بتاريخ دير بوليت ، مع ربط ذلك بالتقديس الخاص بالسيدة مريم ، مغذية بذلك إيمان الشعب الذى لم ينس مجموعة معجزات القرون الوسطى. وبالإضافة إلى بنية تراجم القديسين الكلاسيكية ، مثل عمليات الظهور (للائكة أو قديسين) أو حدوث عون خارق للعاصى الذى يقدر السيدة مريم، فقد كان أمام الكاتب المسرحى الأساطير التى ظهرت حول ذلك المسلم

النبيل الذى تحول للمسيحية وأصبح راهباً فى بوليت وذلك بعد قليل من تحول كونت برشلونة رامون بيرينغير الرابع Ramon Berenguer IV وذلك فى أواسط القرن الثانى عشر راعياً لهذه المنشأة ، التى أقيمت على أراض تم الاستيلاء عليها حديثاً من مملكة فالنسيا المسلمة .

مات المرتد شهيداً فى قرية الثيرا عندما عاد إلى بلاده لينشر المسيحية، وقد لقيت أختاه نفس المصير بسبب تحولهما إلى المسيحية ، على يد أخ آخر لهم قتل الثلاثة. وليس من الغريب أنه خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر، عندما كانت توضع أمال كثيرة فى عملية وعظ الموريسكيين ، زاد تقديس مسلم ذلك الدير، سواء فى كارليت، مكان مولده، أو فى القرية التى مات فيها، وكذلك فى دير بوليت ، والذى كان يعتبر أحد أفرادهِ^(١٩).

ولقد تم نقل رفات القديس برناردو دى الثيرا، وهو الاسم الذى اتخذه عند تحوله إلى راهب، فى احتفال عظيم إلى بوليت عام ١٦٠٢ م . وحتى أيامنا هذه يتحدث بعض المؤرخين لهذه الجماعة الرهبانية عنه ويحدون بالضبط أنه كان ابن أمير كارليت وكان يدعى أحمد بن المنصور^(٢٠). وفى الحقيقة فإن السيرة الذاتية التى تنسب له تعتبر مناسبة لحالة الولايات الإسلامية المنقسمة فى فترة مقاومة سيطرة الموحدين، حيث كان التأثير الثقافى كثيفاً وقويًا فى منطقة فالنسيا ومرسيه، وكان ملوك وأمراء الطوائف مثل الملك الذى يدعى لوبى ، يدفعون الجزية للملوك المسيحيين بما فى ذلك كونت برشلونة^(٢١). وفيما يتعلق بالنصوص التى يمكن أن تكون قد قدمت لغوينيث تاريخ هذه الحكاية ، فسوف أعالجها، وذلك بعد أن أعرض مضمونها. إن ندرة طباعات هذه المسرحية تضطرنى إلى أن أقدم ذلك العرض بشيء من التوسع .

تبدأ الأحداث فى ليلة عاصفة ، فى مكان مرتفع فى تلال براديس القريبة من دير بوليت، عندما يُخفى خائنتو، بطل الحبكة الثانوية ، فى أحد أفرع شجرة الثياب البيضاء للرهبان البيرنارديين التى انتهى من سرقتها. يلجأ إلى عشة خيل وبارتولا، وهما زوجان ريفيان فى حالة بائسة، وسوف يلعبان حتى نهاية المسرحية بوراً كوميدياً.

فى هذه اللحظة يظهر على خشبة المسرح كل من العاشقين حامد وزايدة ، اللذين فاجأتهما العاصفة وباعدت بينهما عندما كانا فى طريقهما للقاء الكونت رامون . ويقدم الفارس نفسه فى خطابه على أنه ابن ملك كارليت .

وتحكى له السيدة المسلمة تفاصيل الرؤية التى كانت قد رأتها، حيث يحل الظهور المعجز للسيدة العذراء محل المنظر العام للثعبان ، وتسمع العذراء - فى صورة تحد - أنها السيدة المسلمة والأمير لن يستسلمان فى النهاية للنداء الإلهى الذى لا يهتمان به. يتضامن المسلم مع غضب محبوبته ويقرر إشعال النار فى دير بوليت ، ولأجل ذلك يلبس ثياب الرهبان ، التى يجدها فى المكان الذى خبأها فيه خائنتو. يطلب من زايدة أن تحتفى فى العشة ، وهناك يوقظ جمال زايدة الرغبة فى نفس خائنتو الذى يرأس عصابة من قطاع الطرق، وكذلك يبهر سحرها خيل، مما يشعل نار الغيرة لدى زوجته بارتولا. وعندما يحس حامد بأن قطّاع الطرق قد أخذوا زايدة، يستعد للبحث عنها، ويفكر فى نفس الوقت فى إشعال النار فى الدير، وأنه سوف يدخل عليهم فى هذه الثياب أثناء قداس ليلة عيد ميلاد المسيح . حينئذ يسمع - على الرغم من بعد المسافة - أصوات الرهبان وهى تنشد أغنية شعبية خاصة بعيد الميلاد . يلبس المسلم الثياب وينطلق صوب المعبد الذى يعتقد أنه يراه، فى حين أنه يتلاشى ويبتعد كلما اقترب منه . تنزل سحابة من السماء تظهر فيها السيدة العذراء وتأمرة أن يطلب التعميد، وأن يذهب إلى بوليت وأن يحمل اسم برنارو . يستجيب بدون أى تحفظ أو تردد ، ويأمر المسلمين الآخرين بالبحث عن زايدة التى يرغب فى رؤيتها ليحولها إلى المسيحية . يطرق باب الدير، الذى أصبحت أسواره فجأة شفافة ويستقبله رئيس الدير الذى سمع أيضاً نداء السماء .

وعند بدء المشهد الثانى يكون قد مضى عامان على بدء الأحداث ويتذكر خيل وبارتولا فى عشتها اعتناق حامد للمسيحية - وهو الآن الراهب برنارو - والذى حدث يوم عيد صعود العذراء ، ويبرزان تواضعه وتجرده الذى يمارس به أعماله كقباب للدير وكجامع للصدقات ، حيث يمر بنفسه فى الطرق كشحاذ عندما تنفد أطعمة الدير.

تتواصل مشاعر الغيرة لدى بارتولا من زائدة ، وتشير إليها بالألفاظ القبيحة التي كانت على أيام المؤلف تطلق على المورييسكيين، وذلك على الرغم من اعترافها بطهارة المرأة المسلمة ، لأنها قاومت تحرشات خائنتو العاطفية. ويأسر بعض قطاع الطرق الراهب برناردو ، ولكن زعيم العصابة ، وقد كان راهبا سابقا ، يحميه ويتفق معه على أن يذهب سراً لزيارة عذراء بوليت . وعند ذهاب الراهب تصل زائدة التي مازالت تحبه ، وهى الآن تعيش مع قطاع الطرق . وعندما علمت أن صبر خائنتو قد فرغ تتابع ملاعبة خيل الذى يحاول التفرير بها أيضاً بشكل كوميدى ويقنعها بأنه سوف يرشدها إلى طريق الدير .

وفى الطريق إلى كنيسة بوليت كان هناك ثلاثة شحاذين ينتظرون ، وذلك فى يوم القديس لورينثو، لياتى الراهب برناردو لإغاثتهم . ويبدو بين هؤلاء الشحاذين المسيح والسيدة مريم ، فى صورة حاجين، ويكشفان شخصيتهما الحقيقيتين فقط لجامع الصدقات المخلص . وعندما يصل الراهب بيديه خاويتين وذلك بعد لقائه بقطاع الطرق ، يجد بصورة معجزة الحقيبة التى سرقوها فى كُم ثوبه. يطلب الراهب من السيدة العذراء ، أن يكون يوم وفاته هو يوم عيد صعود العذراء لأنه هو اليوم الذى مات فيه بالنسبة لهذا العالم . وتكون الإجابة أن يطلب ذلك كتابه فى خطاب يأخذه القديس لورينثو . وفى المشهد الموازى لهذا المشهد، تبدو زائدة فى صحبة كل من خيل وبارتولا وقد لبسوا جميعا الأقنعة ، وتحدث مشاجرة فكاهية بين الرجل وزوجته، وعندما يسود الوفاق بينهما يقرران أن يساعدا المحبوبة القديمة لحامد - الراهب برناردو على الدخول سراً إلى صومعته. ومن ناحية أخرى يصل خائنتو سراً ويشجعه الراهب ويتوجه حيث يوجد تمثال العذراء . وعندما يبدأ الراهب برناردو الكتابة ، تظهر أمام عينيه زائدة وهى تلبس ثياباً إسلامية وتذكره بحبه السابق، لكن محاولاتها للتفرير به لا يكون لها إجابة سوى وعظها بأن تعتنق المسيحية وتتحول إلى راهبة . وعندما يعلن خائنتو وجوده ، وكان قد سمع الحوار وهو مختبئ ، تصاب المسلمة بحالة من الهلع وتحاول الاستيلاء على الخطاب الذى انتهى الراهب من كتابته ، لكن فى هذه اللحظة يظهر القديس لورينثو - ويتم ذلك من خلال حيلة مسرحية - ويسلمه الراهب الخطاب ليوصله

للعذراء . هذا الحدث الخارق لا يغير من موقف زائدة التي أخذت تصرخ ويتوجه إليها رئيس الدير ومعه الريفيون الذين حذروه من الراهب ذى الأصل المسلم. يهرب خائنتو حتى لا يراه أحد، وكل المظاهر تلقى بالاتهام ضد جامع الصدقات . فى إجابته على كلمات رئيس الدير المشحونة بالتحفظ يسمع لأول مرة التعبير الذى يمثل عنوان المسرحية .

رئيس الدير : من كان مسلماً، ويخبئ هنا مسلمة،

يبين الخطر الذى يحدث لإيمانه

برناردو: الأب رئيس الدير، قبل أن أرى الرؤى ... الإلهية

كنت مسلماً، وهل لانى

كنت مسلماً طيباً،

إذن، يشك الإنسان فى إيمانى؟

إن الله سوف يجعل رغباً عن الإنسان

من المسلم الطيب، مسيحياً طيباً (٢٢).

وبعد عام بالضبط وفى عيد سان لورينثو يبدأ الفصل الثالث ، عندما يصل إلى بويليت كل من خيل وبارتولا للدفاع عن شرف وسلوك الراهب برناردو، وليطلباً منه العفو ويحذراه من وصول أخيه المنصور. يجيب الراهب أنه ليس فى وسعه أن يخبئ ، لأن رئيس الدير قد سجنه ، حيث إن المال الذى أخذه قد وزعه على الفقراء ولم يستطع أن يثبت ذلك . ويضيف نفس الحجة على الشكوك التى تحوم حوله عندما تم اتهامه :

ولما كنت مسيحياً

بعد أن كنت مسلماً

ورأوا زائدة فى صومعتى

قالوا بأن إيمانى سىء .

وعندما يبقى وحيداً يكرر دعاءه بأن يموت يوم عيد صعود العذراء ، وفجأة يظهر القديس لورينثو مرة أخرى ويحمل معه رد العذراء . بعد ذلك يصل رئيس الدير، وهو نادم على سوء ظنه، ليس لأنه سمع اعتراف كل من خيل وبارتولا وإنما أيضاً لأنه رأى معجزة، أن عنابر الغلال التى كانت خاوية قد امتلأت عن آخرها. ورغبة فى حماية حامد - القديس برناردو - من غضب أخيه يتوجه الراهبان ومعهما الريفيان إلى صومعة اسونثون. وبعد حل الصراع الرئيسى ، تشغل الحبكة الثانوية التى يلعب بطولتها كل من زائدة وخائنتو العديد من المشاهد. وتستجيب المسلمة فى هذه المرحلة من حياتها لرغبة قاطع الطريق، حيث يرقع إيمانه ومظاهر الفضيلة من قدره . وفى حوار ندى طابع غنائى وجو يحمل لمسات من عالم غريب، يحكى كلا العاشقين أن كلا منهما قد رأى الآخر يحتضر، حيث يموت خائنتو فى زى راهب ، وفى لحظات احتضاره تطلب زائدة منه التعميد فى مكان ليس به ماء .

ويبدو أن هذا الحوار الشعرى الذى يأخذ شكل التعبير عن وعود حب وإخلاص يشير إلى السر المقدس للزواج . ومن خلال ذلك يبدو واضحاً أن كلا منهما قد دخل دائرة المغفرة، وذلك قبل موتها بلحظات ، حيث سيفاجئهم المنصور وحاشيته . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ، يعمد خائنتو زائدة بماء يتدفق من تحت قدم خروف .

وبعد مشهد فكاهى يقوم به الزوجان الريفيان وقاطع طريق المعجب ببارتولا، تتتابع المعجزات فى صباح يوم عيد صعود العذراء. ومن داخل القبر يرجو خائنتو الراهب برناردو أن يدعو رئيس الدير، ليعترف له بخطاياها . وبينما يتم - خلف ستارة - أخذ السر المقدس للتوبة ، يصلى الراهب ويرى العذراء تتبعها راهبة ، ويعرف أنها

زايدة، وتتقدم وهي تحمل ثوبا فضفاضاً أبيض خاصاً بالراهبان البرنارديين الذي يضعه على الميت. وعند عودته من ذلك يطلب من القسيس القائم على تلك الصومعة أن يسلمه الجسد المغطى بثياب الراهبان البرنارديين، والراهبة التي تحمل نفس الزى وقد تم دفنهما هناك. يحتج القسيس بأنه قد دفن فقط لهما ومسلمة، ومع ذلك فإن القسيس يكشف القبر ويرى أقدام وثياب الراهبان البيضاء على جسدَي زائدة وخائنتو. في هذه اللحظة يهجم المسلمون ويعلن المنصور أنه قد جاء ليقتل أخاه. ويفصل صليب بينهما بصورة معجزة ويتلقى الراهب برناردو الضربة القاتلة. تظهر العذراء كما يرسمونها في صعودها وهي تدعو الشهداء الثلاثة لحضور حفل التتويج في بلاط السماء، عند ذلك يقول رئيس الدير: "إن رحمة الله هي التي تعرف كيف تجعل من المسلم الطيب مسيحياً طيباً".

إننى لا أطمع في تحديد المصادر المباشرة التي وثق من خلالها غودينيث عمله لكتابة هذه المسرحية، لكننى أظن أنه من المفيد مقارنة العناصر الخاصة بالسيرة الذاتية مع ملخص حياة القديس بيرناردو دي الثيرا التي عرضها المؤرخ الفالانسي بدرو انطونيو بيوتير *Pedro Antonio Beuter*، في الجزء الأول من تاريخ فالانسيا(*) (١٥٢٨م) ويوسعه بصورة قليلة في الرواية الإسبانية لنفس الكتاب "الجزء الأول من التاريخ العام لكل إسبانيا(**)" (١٥٢٨م) ^(٢٣) وقد قدم الراهب الدومينيكانى أنطونيو بيثنتى دوميننتى *Fray Antonio Vicente Domenee* سيرة حياة إنسانية تتفق مع الخطوط العامة لحكاية بيونير، وذكرها في "التاريخ العام لقديسى مقاطعة قطلونيا" (***) (١٦٠٢م) ^(٢٤).

العناصر العامة التراثية المأخوذة في الأعمال المذكورة والمسرحية هي: سفر مسلم نبيل أو أمير من قرية أو مقاطعة كارليت كمبعوث لبلاط كونت رامون بيرينغير. وزيارته لبوليت التي تمثل حافزا مباشرا - وإن كان ذلك بترتيب مختلف في المسرحية - لاعتناقه

(*) *Primera Parte de la Historia de Valencia* .

(**) *Primera Parte de la Crónica general de toda Espana* .

(***) *Historia general de los Santos del Principado de Cataluna* .

المسيحية وانخراطه فى مجموعة رهبان سيستر، والإحسان الذى لا حدود له الذى كان يمارسه من خلاله عمله فى الدير كجامع للصدقات ، والصعوبات التى حدثت له بسبب ذلك ، حتى حدوث المعجزة التى أعادت المؤن والأغذية وأعدت الاعتراف بفضائله .

كذلك يحدث تقارب بين التراث وهذه المسرحية فى ثلاث نقاط هامة : الاستشهاد، والنساء اللاتى يلعبن دوراً فى حياة القديس ، والمعجزة التى أثبتت بنوة الراهب السابق التائب، وذلك بعد موته. ويحتاج كل عنصر منهم لتعليق قصير.

يجعل كل من المؤرخ بيدرو أ. بيوتير ومن بعده نوميونيس أخاه المنصور أمير كارليت بالفعل مسئولاً عن موت القديس، ولكن فى ظروف مختلفة جداً عن تلك التى تقدمها المسرحية ، حيث إن الاستشهاد يعنى نهاية المهمة التى بدأها الراهب بيرناردو نحو مسقط رأسه ، فى حين أن غودينيث يجعل موته يتم داخل قطاع بويليت .

ولا أعتقد أن سبب هذا التغيير يعود للخوف المبالغ فيه من الأضرار بالوحدات الدرامية، نظراً لأن الأحداث تتم على مدى سنوات عديدة . بالإضافة إلى ذلك فإن مسرحيات القديسين تقبل ، بل وربما بصورة أفضل من الأنواع الدرامية الأخرى الفرعية فى العصر الذهبى، أن يتغلب التقديم الأمين للأحداث المنسوبة للبطل على القواعد الدرامية. وبالضرورة فإن ما أراد الكاتب أن يحكيه هو الرغبة فى تركيز الأضواء على عملية التحول الروحي للراهب برناردو التى تمت حول هذا المعبد، وليس ذلك لرغبة فى تحديد المكان، وإنما أيضاً بهدف عدم التقليل من أهمية الصراع الذى حدث بصورة جزئية بسبب عدم الثقة بالراهب لأنه كان مسلماً ثم اعتنق المسيحية .

وتكون الأسباب أكثر بدهاء فيما يتعلق باستبدال نساء أسرة الشهيد اللاتى اتبعن إلهامه ونموذجه ، بالمحبوبة التى يظهر بصحبتها البطل فى المسرحية . وإذا كان فى ساعة الموت تقوم زايدة بنفس دور الأخوات فى تراجم القديسين ، فعلى مدى المسرحية كان يتوافق تقديمها بصورة كاملة مع نموذج المرأة المسلمة، المحاربة والعاشقة، التى شكلها مسرح لوبى دى بيغا فى مرحلة بدايته مقلداً شخصيات قصائد عصر النهضة الإيطالية (٢٥).

إن غودينيث يكيّف المعلومات التي زودته بها مصادره على شخصية ذات ملامح معروفة ومعتادة بالنسبة لجمهوره . إن وجودها في البداية بجوار حامد، وعشقها له تساهم في أن المشاهد أو القارئ يرى البطل كفارس مسلم نموذجي، مثل البطل الموجود في النوع الموريسكي، ولا ينسى هذه الصورة على الرغم من أنه فجأة سوف يوضع فوقها صورة مختلفة . والأحداث التي تقوم ببطولتها زائدة تتفق مع العديد من المواقف التقليدية المختلفة ، مثل ذلك الموقف الخاص بالسيدة التي تنتقل من وسطها الاجتماعي ويتم التحرش بها من قبل رجال ينتمون إلى مستوى اجتماعي وضعيف، مثلما حدث مع بطلة مسرحية "فتاة الإبريق" (*) للوبي، أو الضحية المتروكة في مسرحيات "بيليس دي غيبارا أو كالديرون حول موضوع طفلة غوميث أرياس . وهكذا في مسرحية "من المسلم الطيب" تتفق كل حالة من حالات التحرش بالسيدة المسلمة مع نموذج من نماذج العلاقات المقدمة في مسرحيات أخرى مثلاً : حيث يعتبر خيل النقيض لزيادة فيما يتعلق بالمستوى الاجتماعي وطريقة التعامل ، أما خائنتو فيتحرش بهذه المسلمة بطريقة مخيفة لأنه يعيش خارج القانون ويعتقد ديانة مختلفة عنها ، مما يكسب شخصيته بعدا ميلودرامياً . كذلك فإن أوجه التشابه الكبيرة بين العصابات الموريسكية في مسرحية "طفلة غوميث أرياس" وقطاع الطرق القاطالانيين في مسرحية غودينيث ، والاتفاق في الشكل العام للرغبة الشهوانية التي يشعر بها زعيم العصابة نحو امرأة على دين مخالف لدينه لا يؤديان إلى تطور مشابه في الحدث، لأن زائدة عندما تستسلم وتقبل في النهاية دين الرجلين الذين أحبتهما لا تكون عرضة للانتقاد داخل مجموعة القيم التي تشكل هذا النوع ، كما لو حدث ذلك إذا كانت البطلة مسيحية . يبدو أن قاطع الطريق خائنتو قد تم رسمه تبعاً لنموذج المجرم الذي يتوب وينول المغفرة نظراً لأنه راهب سابق وبسبب الخطوط العامة لشخصيته . ومع ذلك فإن ظهوره المتكرر بعد الموت، وبصورة خاصة في المرة الأخيرة التي تبين حالته الكنسية ، يمثل تفاصيل مختصرة لمعجزة ينسبها المؤرخون إلى الراهب سان بيرناردو دي ألثيرا .

(*) *La moza del cántaro* .

وذلك عندما تم استدعاؤه لأخذ الاعتراف من صاحب حانة مريض، وقدم نفسه له على أنه كان في الماضي راهباً وترك الدير وأبدى رغبته في العودة للدير إذا قبل رئيس الدير ذلك. يحاول القديس الحصول على الإذن، لكن بينما يتم ذلك يموت النائب، وأمام هذا الوضع يطالب رئيس الدير بميراثه لمصلحة الدير. يبدأ نزاع طويل ، يحل عندما يتم فتح القبر بناء على التماسات من القديس، وتظهر الجثة مغطاة بزى الرهبان البيرنارديين، وهو زى لم يكن موجودا عند دفنه. كذلك يمكن أن يؤخذ في الاعتبار الجزء المختار من تراجم القديسين الخاص ببوليت والذى سجله دومينيس في كتاب "تديسو قطلونيا"^(*) الذى يحتوى على قصة الراهب بدرو مارغينت، الذى ترك حياة الرهبنة فى الدير، وعاش حياة مليئة بالمعاصى والميقات .

وفى اليوم السابق على عيد صعود السيدة العذراء عاد إلى الدير وطلب التوبة وذلك ليعيش ابتداء من تلك اللحظة حياة قداسة واستقامة وصل فيها إلى شهرة صاحب الكرامات⁽²⁶⁾. إن هذه السيرة الذاتية جعلت غودينيث يميل إلى السير بالحبكة الثانوية فى طريق وعر، لكن يمثل فى المجال الدرامى ما هو مساوٍ لحكايات القديسين . ويقوى هذا الاحتمال اهتمامه بربط التغيير الذى يحدث فى الشخصية بعيد الصعود، وربما يعود هذا التوافق بالضرورة إلى رغبة راهبى بوليت فى إضفاء معنى أكبر للاحتفالات التى تتم فى ذلك التاريخ .

ونفس هذا الدافع يفسر ، بصورة جزئية،الاختلاف الواضح جداً بين السيرة الذاتية للقديس والأحداث التى يقوم بها فى المسرحية . فى مسرحية غودينيث يكون السبب الوحيد لتحوله هو حدوث معجزة ، فى حين أن المؤرخ الفالانسى بيوتر ينسب ذلك إلى حوار بين السيد المسلم والرهبان⁽²⁷⁾. وأن فكرة أن المسلم الطيب يمكن أن يصل من خلال التفكير والاستنباط والاستنتاج إلى أن الإيمان بالمسيحية يمثل الحقيقة ، توجد فى تراث العصور الوسطى العظيم الخاص بالحوار بين ممثلين للأديان الثلاثة الموجودة على التراب الأيبيرى خلال ذلك العهد .

(*) Santos de Cataluña .

وفى نفس الوقت فمن المحتمل أن يمثل ذلك رداً على الثقافة الغزيرة المناهضة للمسيحية والمتداولة بين الموريسكيين^(٢٨). وعندما كُتبت هذه المسرحية فإن الوضع كان قد تغير ، فلم يكن هناك فى إسبانيا من الناحية العملية مسلمون يراد تحويلهم ، لكن السكان كانوا يواجهون نتائج الطرد ، وانقسموا حول مدى الصحة الدينية والأخلاقية للإجراء الذى اتخذه فيليبى الثالث^(٢٩). وكانت ما تزال توجد عائلات كثيرة على وعى بأنهم ليسوا من النصارى القدامى ، وغودينيث، الذى ينتسب إلى هذه المجموعة فى جانبها العبرى، يجعل من عملية التحول حدثاً مقررأ فى السماء ، وأن السمعة السيئة التى يتم إلصاقها على المسيحى الجديد تمثل عقبة من المناسب أن يتجاوزها الجميع . وهذا يستحق منا تحليلاً للوسائل التى استخدمها فى نقل هذه الرسالة المزدوجة.

يعتبر ظهور السيدة العذراء فى مسرح العصر الذهبى أمراً عادياً، ويمكن أن يحدث ذلك فى شكل تأليهى أو داخل مناخ مألوف ومعتاد يذكر بالجو الخاص بالحكايات الساذجة التى تحكى معجزات كان يضيفها شعراء الأديرة فى نهاية أدائهم الشعرى . سجد كلا الطريقتين لتقديم المعجزة فى مسرحية "من المسلم الطيب" ، مسيحى طيب. إن المعجزة تحدث فى الفصل الأول والثالث ، حيث تسجل بداية ونضج العملية التى تجعل من الفارس المسلم شهيداً مسيحياً مجيداً. وقبل التعليق على هذه المشاهد من الضروري الأخذ فى الاعتبار الدور التكميلى للظهور فى شكل خفى، ويحدث ذلك فى الفصل الثانى ، عندما بلغ حامد - بيرناردو درجة مثالية من الإحسان إلى الفقراء وإلى العصاة والذين يمثلهم الراهب السابق .

ويتناسب مع هذه المجموعة من الفضائل الفرانسيسكانية معجزة حضور كل من السيد المسيح والسيدة العذراء بين الشحاذين ، وهو ظهور مجهول من قبل الحاضرين إلا القديس ، حيث يبلغانه بشكل صامت بتضاعف الأغذية . (وإذا كنا نبحث عن معالجة مشابهة لتلك المعجزة فى لوحات الرسم الخاصة بتلك الفترة، فمن الضروري التفكير فى لوحات مثل "تلاميذ عاموس"^(*) لبيلاثكيث ، حيث إن وجود المعلم يحدث فى جو عادى.)

(*) *Los discipulos de Emaus* .

أما موضوع تراجم القديسين الخاص بالخطابات التي تعبر من عالم لآخر(عالم الغيب وعالم الشهادة)^(٢٠) فيعتبر أقل توفيقاً، لكنه يعتبر مناسباً جداً للتدين الشعبي ، ويكل تأكيد له علاقة بالأساطير التي تم تكييفها مع نوع هذه المسرحية ، والتي تأخذ فيها الورقة شكل تحالف مع الشيطان^(٢١).

في مسرحية غودينيث يقوم القديس لورينثو بدور ساعي بريد العذراء ، بدون أن يوجد سبباً ظاهرياً لذلك سوى القرب بين احتفالات القديس الرومانى المولود فى ويسكار والاحتفال بعيد الصعود فى جدول الاحتفالات الدينية . وتكرار هذا التوافق فى النص يدل على أن المسرحية كانت قد كتبت لتكون جزءاً من احتفالات دينية محددة .

إن الظهور المتكرر فى الفصل الأول والثالث تم وضعه فى لوحات ذات استعراض ودرامية كبيرين . وبصورة موفقة فإن المشهد الذى تنتشر فيه الأنوات الأسلوبية للشعر الفصيح المثقف ليس هو المشهد الخاص بهبوط الممثلة التى تلعب دور العذراء وإنما المشهد السابق على ذلك والذى تحكى فيه زائدة لحامد بمفردها بالتفصيل عن التجربة المقلقة جدا التى حدثت معها عندما رأت وسمعت الشخصية السماوية التى استطاعت التعرف عليها، لكنها لم تضطرب أمامها. ولا يعتبر أمرا استثنائياً فى مسرحيات " المسلمين والمسيحيين" أن يوجد فى الشخصية المسلمة كراهية عميقة لدين العدو . وهذا يضيف إيقاعاً خاصاً على القصيدة الشعبية الطويلة التى ترسم رؤية العذراء فى شكل جليل بتفاصيل كبيرة ، ومن خلال الشعور المعادى تحس المسلمة أن فى العاصفة التى تحدث فى السماء ينقرر ضياع سعادتها الأرضية .

إن اللمسات التى ترسم الخطوط العامة لمشهد ليلى كخلفية تقدم لفظياً مشهداً معتاداً جداً فى تلك الفترة . إن ذكر شعاع أو ثعبان يمثل رمزاً للخطيئة الأصلية ، وللفيضان ولدور السيدة مريم كـ" امرأة حمامة" تحمل فى فمها غصن الزيتون" . وهناك ابتهالات وأدعية علامات تعلن ظهورآلام العذراء يتتابع كل ذلك فى صورة مليئة بالاستعارات وتخضع للتقديم والتأخير والانتشار البطيء للمنظر^(٢٢).

هذا الجزء يصف هبوط سحابة قاتمة، تظهر فيها سيدة مؤلّهة، تحت قدميها القمر، ويهدئ وجودها العناصر الثائرة ويطرح جواد زائدة أرضاً. إن الرمزية الكثيفة للوصف تزود الجمهور بسرعة بسر المشهد الخارق، في حين أن المرأة التي تعيشه وتتحدث عنه لا تلتقط معناه الكامل؛ وبهذا الشكل يظهر التوتر الذي يترجم الحالة النفسية لزيادة ويتناقض بصورة ماهرة مع العنوية، التي ترتبط دائماً بموضوع مريم الطاهرة، التي تقدمها الرؤية في النهاية.

إن اللوحة التي يتم تقديمها تسير على منوال الفنون التشكيلية وبخاصة التراث التصويري الباروكي والذي تقدمه لوحات ثورباران وريبييرا في عهد غودينيث وقد بلغ قمة شعبيته على يد موريا. وأعتقد أنه يستحق منا العناء أن نكتب هنا جزءاً من هذه القصيدة الشعبية، التي من ناحية أخرى تميز الشعر الدرامي الوصفي المكتوب تحت تأثير غونغورا:

هكذا بين الغيوم/ مخترقا لوحات من الظل
ظهر كائن إلهي/ جالساً فوق أمواج من المجد
وبين أشعة الشمس/ الناصعة والحمراء
كانت الأشعة مثل الأشواك/ مثلما الوردة بين الأشواك
على خصلة تشبه الذهب/ كان جلالاً قاهراً
عندما توجوها باثني عشر من الماس أو النجوم
في عرش ملكي، فضي رفيع المكانة
يسجد القمر، وهو بدر/ لأشجار كريمة جداً
أما الشمس والقمر والنجوم/ الذين أضافوا إليها جمالاً آخر
فقد أخذوا منها نفس الزينة / التي زينوها بها.
إنها تلبس أسوسينا ناصعة/ كما لو كانت سيدة / بين السوقة.

أيضاً في الفصل الثالث ، يرسم دعاء الراهب بيرنارد خطوطاً لمنظر صعود وتبويج السيدة العذراء بلمسات بها تأثيرات تصويرية من الجلال واللون والضوء . بعد ذلك بدقائق ، عندما يتأمل الشخص رؤية يدركها الجمهور فقط من خلال كلماته، يستمر وجود موضوعات الرسومات الدينية؛ مثل التي تقدم العذراء التي تصحبها قديسة في ثياب راهبة ، أو وهى تسلّم شيئاً ما يرمز إلى التخصيص للعبادة (٣٣).

وإذا كانت مسرحية من المسلم الطيب ، مسيحي طيب ، تأخذ موضوعات تراجم القديسين وتتوافق في قالبها مع شروط العمل المسرحي المخصص ليمثل جزءاً في احتفال له طابع ديني ، فإنها لا تترك التعبير عن وجهة نظر المؤلف حول جانب هام من الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت ، مثل الثقة التي تستحقها العقائد الكاثوليكية من قبل الذين يحملون صفة "مسيحي جديد" وهو موضوع له تأثير كبير بصورة لا مفر منها في الشرف أو "التقدير" الذي يمنح لهم أو يمنع عنهم . إن الافتراض الذي تدافع عنه المسرحية يوجد في المثل الذي يضع عنواناً لها، وعلى الرغم من أنه في نهاية الفصل الثالث فقط يبدأ ذلك العنوان في الظهور، فإن المحور الجدلي لكل المسرحية يتمثل في التناقض بين سيرة البطل ، الذي يمثل تطبيقاً عملياً لتلك الحكمة ، وموقف رئيس الدير، الذي يبدو معترضاً عليها. ويبدأ ما سوف يمثل الصراع في الظهور عندما يندش هذا الشخص - والذي يمكن أن نقول إنه يمثل المجتمع - إن الذي يطرق باب الدير مسلم ، على الرغم من أن نداء قادما من السماء قد أمره أن يستقبل راهباً له قيمة فريدة .

ومن المناسب التنبيه أنه في هذه اللحظة العظيمة التي ينضم فيها المرتد إلى الدير يتم استخدام الاستشهادات الإنجيلية بصورة كبيرة . وعندما يعلن رئيس الدير سوء الظن وهو يتذكر قصة عيسو ويعقوب يرد عليه حامد "أن ريببكا ذات مظهر أكثر صفاء من البركة التي أطلبها منكم" ويضيف أنه لا يوجد شيء يمكن أن يحرم منه الابن الأكبر حيث "يوجد خير لكل الأخوة، في بيت الله، وكذلك في بيت إسحاق لا يتم منع البركة عن أحد".

وفي بحث المؤلف عن وجود صلة قرابة عامة مع اليهود يستعين أيضاً بذكر التفسير اللغوي الذي يجعل من اليمينيين أحفاداً لسارة ، والجدير بالذكر أن هذا

لم يكن مجهولاً بالنسبة للموريسكيين^(٣٤). إن تأثير الكتب المقدسة أخذ يسمع أيضاً من خلال الأغنية الشعبية التي تبدأ "أيها الشباب إلى الغريب/ اذهبوا كلكم إليه" والتي اعتقد حامد أنه يسمعاها من الرهبان قبل أن يتحول إلى المسيحية ، لأن هذه القصيدة الصغيرة التي تتميز بالقوة الإيحائية العميقة لشعر من النوع التراثي تلعب مع جدلية القبول والرفض لمن يأتي "ليستولى على الأغنام" حيث ينتهى ذلك بإحداث تضاد بين "الأسد، الخروف"^(٣٥).

وبلا شك يطمح الكاتب من خلال كثرة الإشارات الإنجيلية إلى أن يعطى افتراضه صلاحية تشمل كل نوع من المتحولين للمسيحية ، وبخاصة ذوى الأصل العبرى .

ويدون أن نزع أن يكون غودينيث قد رغب فى توجيه قصته الذاتية لإبراز عدم الثقة او الشهرة السيئة التي يعانى منها بطل المسرحية بسبب تاريخه السابق، فإننى أعتقد أن التجربة الذاتية تمثل واحداً من العوامل التي دفعته إلى تركيز المسرحية حول هذا الموقف . ويبدو لى أن الراهب بيرناردو يبدو شخصية غير متجانسة مع مجموعة الشخصيات الإسلامية المثالية التي تركها أدب العصر الذهبى ، وعلى العكس فإنه يشبه إلى حد ما الرهبان والقساوسة الأتقياء ذوى الأصل اليهودى .

وبالإضافة إلى المؤلف فمن المحتمل أن نفس جماعة بوليت، التي تكرمها هذه المسرحية ، سوف تقبل برضاء الرسالة التي تحملها. لقد كان هذا الدير يمثل حالة استثنائية فى مقاومة سياسة التحكم فى الهيئات الدينية التي قام بها فيليبى الثانى بمساعدة محاكم التفتيش .

وفى العشرين سنة الأولى من القرن السابع عشر حافظ رئيس الدير سيمون تريا على هذا الخط. وعلى الرغم من أن تابعيه قد أبدوا شيئاً من الليونة^(٣٦) إلا إن الجو العام لم يشهد تغييراً فى السنوات التي شهدت مولد الروح القومية فى كل من أراغون وقطالونيا. لقد كان سادة هذه المنطقة بما فى ذلك نوو الأصول المختلطة حلفاء طبيعيين للهيئات الدينية القومية ، وكذلك الذين حاولوا احتجاز رعاياهم من الموريسكيين أو حماية الذين كانوا يعودون بعد الطرد سراً إلى أراضيهم . وبالقرب من بوليت،

وبخاصة على ضفاف نهري السيغرى والايبرو، كانت توجد قرى بها سكان مدجنون عانت من نتائج طرد الموريسكيين^(٣٧). إن الرغبة والإصرار فى اكتشاف بقايا راهب سيستيرسى ، له أصل مسلم ، تدل على الاهتمام بعرض حافظ للمسيحيين الجدد يسمح لهم بقبول الدين المسيحى من قلوبهم. وعلى ضوء تاريخ الراهب بيرناردو تبقى مشروعية أى مشروع للطرد فى مازق حرج لأنها كانت تقوم على وجود إجماع مطلق على أن الموريسكيين كانوا يواصلون ممارستهم للإسلام، وذلك تبعاً لرأى معارضيه^(٣٨).

ولما كانت عودة الكثير من الموريسكيين تجعل الموضوع مثاراً بصورة مستمرة، فمن الطبيعى أن تنطلق من هذا الدير مبادرة طلب تأليف مسرحية تدور حول حياة الأمير المسلم الذى تحول إلى راهب وذلك من قبل قسيس ذى أصل يهودى كان يكتب بخبرة مسرحيات "دينية" كانت تقلق محاكم التفتيش. وانطلاقاً من خبرته كواعظ، كان فيليبى غودينيث يعرف بلا شك فعالية الحكمة أو المثل كأداة للإقناع، وكذلك فإن مهنته كمؤلف مسرحى جعلته يعرف أن استخدام مثل شعبي كعنوان للمسرحية يحفز ويثير فضول الجمهور ويمكن أن يفيد كأعلان عن الرأى الذى تحتوى عليه المسرحية. ولقد لاحظ جيان كاناباغيو، وعنده حق فى ذلك ، أن المثل المذكور لا يمكن أن يختلط مطلقاً مع المصدر المأخوذة منه المسرحية ، وإن كان يحافظ على علاقة خاصة جداً، حيث أنه يحدث نقطة التقاء وانتقال يؤثران فى التفسير الذى سيتعرض له كل من المثل والعمل الدرامى. وفى المسرحية التى نعلق عليها تكتسب حالة تحول حامد إلى القديس الراهب بيرناردو قيمة النموذج ، وذلك بإبراز حكمة ذات معنى غير محدود، معززة بنموذجية الأسطورة .

ومن المناسب أن يكون واضحاً بالنسبة لنا أن تعبير "من المسلم الطيب، مسيحي طيب" لا يلخص عقيدة مقبولة من الجميع، وبعيداً عن هذا، فإن عنوان المسرحية هو الوجه الآخر لعملة متداولة بصورة كبيرة، والذى يعرفنا بذلك هو المدافع عن طرد الموريسكيين وهو داميان فونسيكا عندما يضع على لسان المتحولين حديثاً الحكمة التى تقول "لا يمكن أبداً أن يخرج من المسلم الطيب مسيحي طيب" بالإضافة إلى مقولة "إن أبى كان مسلماً وأنا كذلك"^(٣٩).

كانت هناك نماذج عديدة من الصيغ السلبية مثل التي ذكرها رودريغيث مارين خلال سنى عمرى لم أر مطلقاً أن يخرج من المسلم الطيب مسيحي طيباً، لكن مجموعات كتب الأمثال والحكم الهامة لا تورد الرواية المثبتة والتي تمثل عنواناً وملخصاً للنظرية التي يمثلها محتوى المسرحية^(٤٠). إن ما تم حفظه بالفعل هو الصيغة العكسية والتي لها معنى يشير على استحياء إلى استمرار المستوى الأخلاقي للشخص الذى يتحول^(٤١). ومن البديهي فإن صيغتي المثل الذى استخدمه غودينيث تمثلان فريقى النزاع الذى ظهر حول الطرد، حيث إنه يتم الانطلاق من أنه ما دامت عملية الاحتواء لم تنجح فمن الممكن الدفاع عن الإجراء الذى اتخذه فيليب الثالث، والذى عارضه دائماً أبوه وبالتحديد لأسباب دينية وذلك تبعاً لتفسير ماركيت بيانويبا^(٤٢). إن الحكمة التى تستخدم كعنوان لمسرحية غودينيث ربما تكون من تأليفه، وذلك كمعارضة للمثل الذى كان يتداوله أعداء الموريسكيين، لكننا لا نستطيع أن نستبعد إمكانية أن المثل يلد بطريقة طبيعية النموذج المناقض^(٤٣)، لأن اختفاء المثل الذى كان يحمل فى مضمونه نقداً خطيراً للسياسة السائدة لا يدعو مجرد الصمت الحكيم لغير الموافقين .

إن صيغة الإثبات التى يعلنها عنوان المسرحية تتناسب مع تطور النوع الموريسكى، وبخاصة ابتداء من ظهور الحروب الأهلية فى غرناطة لمؤلفها خينيث بيريث دى إيتا^(٤٤). فى هذا الكتاب تم صياغة - أو على الأقل - استقرار نموذج المسلم النبيل ، وذلك بانتقاله إلى عمل إبداعي له نفس طويل . هذا النموذج يحتكم لنفس أصول السلوك المرعية من قبل الفرسان المسيحيين. وفى نهاية بطولاته ، عندما يتبنى دين أعدائه ، الذين يرتبط معهم بروابط التقدير المتبادل، فإنه يفعل ذلك بإحساس جميل لالتقائه وتعرفه على رجال آخرين فضلاء بدون أن يحدث ذلك نقداً ذاتياً ولا تغييراً كبيراً انقلابياً مثل الذى يحدث فى كثير من نصوص العصر الذهبى حين يتحول قاطع الطريق أو الوغد إلى قديس تائب. ويعرض مسرح لوبى دى بيغا نماذج كثيرة وجذابة لمسلمين يعيشون بروح مسيحية^(٤٥). وفى الأشعار الشعبية الحديثة وفى أعمال كتاب المسرح الآخرين تتعدد ميزات هذه الشخصية التى سوف تعيش طويلاً فى قائمة الأعمال المفضلة لدى الجمهور.

إن الجديد فى حبكة غودينيث - والتي تعتبر أيضا نقطة الضعف فى المسرحية - يكمن فى أن الصراع يبدأ من النقطة التى تنتهى فيها المسيرة العادية .

وإذا كان فى السابق يتم إبراز السيرة النبيلة لمسلم، فإنه لم يكن يعالج سواء إخلاصه للدين الجديد ولا قبول المجتمع الجديد . أما فى مسرحية " من المسلم الطيب ، مسيحي طيب" ، فقد استخدم المؤلف النوع التقليدى ، وذلك ليؤكد سلوك الشخصية السابق على حياته المسيحية. وأعتقد أن الكاتب قد أخذ فى اعتباره ، بالإضافة إلى ذلك ، النغمة الجدلية ، التى - إذا لم تكن موجودة بصورة واضحة فى التعبير المثلئ - فإنها تمثل جزءا من دلالاتها داخل إطار تلك الفترة القريبة أيضاً من المناقشات حول مصيرالموريسكيين ولها حساسية كبيرة فيما يتعلق بموضوعات الشرف المتعلقة بالنسب. وبالتحديد فإن المثل الذى يحمل عنوان المسرحية لا يذكر حتى تتبين أمام أعين الجمهور الطيبة والفضيلة المسيحيتان اللتان يمارس بهما هذا المسلم الطيب دينه الجديد. أما رئيس الدير - والذى يمثل المجتمع - فيشك فى جدوى العملية الروحية التى يعيشها البطل، كما لو كان يصغى سمعه للوجه الثانى من ذلك المثل ، الذى ينفى طيبة المسيحي الجديد. وعندما ينطق الراهب بيرناردو بكلمات المثل، فإنه يتنبأ بأن الله هو الذى سوف يجعل تحقيق ذلك المثل ممكناً. وعند سرد الأحداث يتحقق ذلك، لكن الحل لا يتم تقديمه كشيء قابل للتحقيق فى السير العادى للأحداث بل يظل الراهب الذى كان مسلماً غير مقبول حتى تبدأ أحداث الفصل الثالث. إن الظروف المعجزة التى تفيض بها السماء عليه هى التى تنظف اسمه مما علق به ، وتجعل رئيس الدير يقبل تلك الحقيقة مدعومة بمعجزات كثيرة. ومن خلال اللعب الجدلى الماهر حمل المؤلف إلى ضمير ووعى الجمهور - الذى يعرف الصيغة السلبية لذلك المثل - دليل عدم صحة موقف الاحتقار وعدم التقدير على المستوى الدينى نحو المسيحي الجديد الذى كان يسود فى المجتمع حينذاك .

وإذا كان من الضرورى أن نشيد بتناسب حبكة المسرحية مع الفرضية التى يطرحها المؤلف ، فإن المدح لا يمكن أن يشمل التطورالسيكولوجى المنسجم للشخصية

الرئيسية. وموضوع أن حامد وزايدة فى البداية يتم تقديمهما كتماذج لقوالب مسرحيات " المسلمين والمسيحيين" يجعل من الصعب التحول المفاجئ للأول نظرا لأنه نموذج قادم من طرق معالجة أدبية مختلفة.

ربما استطاع مؤلف آخر له مواهب أفضل أن يعطى شخصية أقوى لحامد - الراهب برناردو، وربما جعل منها تجسيدا لمواقف ذات معانى متناقضة فى المجتمع وليس كصورة واقعية. وإلى حد ما استطاع مؤلفو مسرحيات القديسين تحقيق هذا الانسجام فى أبطالهم، مثل ثيربانتييس فى "الوغد المحفوظ" (*) وميرادى أميسكوا فى "عبد الشيطان" (**)، وكالديرون فى "عبادة الصليب" (***)^(٤٦). لقد فشل غودينيث عندما حاول إعطاء حياة للشخصية المركبة بشكل متناقض فجانب منها يمثل المسلم العاشق، والأخر لرتد كرس حياته للرهبة. ولعل سبب ذلك أنه على الرغم من أن هذين الجانبين غير متناقضين إلا إنهما يمثلان مواقف حياتية من الصعب التوفيق بينها. لأن شخصية المسلم العاشق تتميز بالدافع والحركة بينما ترى شخصية الراهب الفضيلة فى التخلي عن الأشياء والقناعة القائمة على المعاناة .

وفى النهاية أود أن أشير إلى سمة الحدث الدرامى ، والذي ربما يمكن قياس بُعد من خلال دراسة إجمالية للمسرحية والنصوص الشعرية المحفوظة لفيليبى غودينيث^(٤٧). إن كل شخصيات المسرحية - باستثناء فريق من المسلمين الذين يظهرون لفترة قصيرة ، ويشمل أخوا الراهب وقاته - يفوزون بالمغفرة ويعيشون عملية التحول بصورة أو بأخرى .

أما العفو الخاص بحامد وزايدة فإنه يعلن بصوت السيدة العذراء ويعتبر انتصاراً وعونا يفيضه الله عليهما باستمرار، وبالفعل ، فبعد ذلك بدقائق تجئ حادثة الرؤية التى يراها الفارس وعلى أثرها يدخل بشكل تلقائى إلى القداسة بمجرد أن يمنحة الله نعمة

(*) *El Rufián Dichoso* .

(**) *El esclavo del demono* .

(***) *La devoción de la Cruz* .

الإيمان. وسوف يتصرف نفس هذا الفارس فى الفصلين الثانى والثالث ، كأداة للإرادة الإلهية حيث يقود كل المحيطين به إلى طريق الفضيلة، ويتتابع نزول الآيات من السماء كما لو كانت مطراً . وفى حالة المسلمة زائدة وقاطع الطريق خائنتو فإن الأحلام هى التى تجعلهما يتنبأان بقرب موتهما. وفى الحقيقة فإن هاتين الشخصيتين تم رسمهما بصورة تقليدية، يتوافق فيها الموقف الذى يأخذه كل منهما نحو الآخر وكذلك التحول نحو الخير، الذى يسهله ذلك الحب المتبادل الذى يجمعهما فى النهاية، فى اللحظات الأخيرة من حياتهما. إن التدين وصدى وأثار معجزات العصور الوسطى^(٤٨) المنسوبة لعذراء بوليت والتى يؤمن بها الراهب السابق ورفضه قتل المسافرين الذين يستولى على أموالهم يمكن أن تمثل أعمالاً طيبة تعده للتوبة. ومع ذلك، فإن الاهتمام الأكبر ينصب على صور الغوث الذى يستقبله هذا المسيحى العاصى مثلما حدث مع المسلم الطيب، كما لو أن الكاتب المسرحى يريد أن يبرز توافق "إرادة النجاة العامة" والتى بالإضافة إلى "مبدأ الاصطفاء" كانا يمثلان أحد مبادئ عقيدة القديس توماس حول الخلاص^(٤٩).

وداخل دائرة إعطاء منطق للحدث الدرامى من خلال المغفرة يوجد أيضاً الزوجان الكوميديان حيث يصلحان الضرر الذى وقع منهما على الراهب ، تحركهما فى ذلك الرغبة فى التوبة، إلى حد ما بسبب فضيلة الراهب ولكن أيضاً - تبعاً لما حكاه خيل حرفياً - وجد نفسه محمولاً "فى الهواء، مثل الساحر/ ليعترف بجريمته". هذه المعجزة ذات الطابع الفكاهى تتفق بصورة تامة مع شخصية الزوجين الفكاهيين^(٥٠) ، اللذين يمتعان الجمهور من خلال لغتهما الفظة وبلاهتهما، الخالية من الخبث ، وفى نفس الوقت تتفق مع الاتجاه الموجود فى مسرحيات القديسين من حيث إن المهرج يتوب بعد الأشخاص الآخرين^(٥١). وفيما يتعلق برئيس الدير، وبصورة أقل قسيس الصومعة ، فإن سموهما يتمثل فى التعرف على قداسة الراهب بيرناردو والتى تبدو لهما من خلال طرق عادية ومعجزة .

فى مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحى طيب" تتفق العمليات الروحية فى أنها حالات نجاة من خلال المغفرة، التى يبدو أنها مقدرة من قبل الله ، وبدون أن يبين

بشكل واضح أو يبرز من خلال أمثلة محددة عقيدة حرية الاختيار. وعلى الرغم من أن الحدث الدرامي يستطيع فقط أن يترجم بشكل تقريبي المعانى الدقيقة للمناقشات اللاهوتية، يمكن أن نستنتج أن غودينيث، عندما يكتب هذه المسرحية لا يتبنى مواقف اليسوعى لويس دى مولينا والذي يعتبر الطريقة الذاتية فى التصرف أمراً حاسماً لنجاة الفرد ، بناء على موقف اختارة هو بمطلق حريته .

ويبدو المؤلف المسرحى أكثر قرباً من أطروحات الأغوسطينيين والدومينيكان أتباع الأب إيبانييث ، والأمر الهام فى موضوع نجاة الفرد يتمثل فى تزكيته بواسطة الايمان والأعمال الصالحة ، ويعتبرون ذلك عطاء بلا مقابل يمنحه الله لمن تم اختيارهم .

ويبدو لى أنه كان أمراً هاما الغموض الذى أحاط بمصير الشخصيات المحكوم عليها بالهلاك فى المسرحية ويبدو ذلك جلياً فى حالة المنصور الذى ينفذ عملية قتل المتحولين للمسيحية ومع ذلك يبقى هو على قيد الحياة . وهذا ينسجم مع العواطف التى تميز الموقف الروحى للبطل والتفسير العاطفى للروابط التى تمدها مريم العذراء نحو مريديها، حيث يأخذ نداء المغفرة فى هذه الروابط شكلاً محدداً . وبإمكاناته الإبداعية المتواضعة، يدخل غودينيث ، وذلك من خلال شكل العلاقة التى يحاول أن يقدمها بين الله والإنسان، فى مسار الزهد الإسباني ذى المسلك الإنسانى والإنجيلى العميق، والذي يشمل الراهب ديبغو دى استيا والراهب لويس دى ليون . ومثل أساتذة الروحانية الكبار المذكورين، فإن المتحول الإشبيلى للمسيحية والذي ينتمى إلى جيل كيبيدو، يظل - على الأقل فى هذه المسرحية - داخل دائرة الشرعية الكاثوليكية عندما يقدم بصورة جزئية تراث أجيال أتباع إيراسمو السابقين على مجلس ترينتو^(٥٢) . ولا يتعارض هذا مع كون اللهجة الخاصة التى تؤثر فى مسرحية القديسين تنطلق من خلفية اتفق فيها كل من المؤمنين والهرطقة . وبعد الانطباع الأول ، الذى يحدث من تقديم مؤلف هذه المسرحية حول المسلم السيستيرييسى معجزات متأصلة فى الإيمان الشعبى بطريقة بسيطة، نلاحظ أن هذا المؤلف يجعل تلك الطرائف جزءاً من الدفاع عن المسيحية الجديدة ويقوم بذلك بسبب دوافع دينية .

ولا يفاجئنا وجوده المتأرجح بين الفشل والنجاح ، ولا موقفه الدينى الذى ظهر فى
مرحلة الدراسات التى حدثت بعد أميريكو كاسترو ، ولكن الأمر الخاص بأن هذا الموقف
يتم التعبير عنه من خلال المواقف التقليدية لمسرحية تراجم القديسين يمثل حالة - إن
لم تكن فريدة - فإنها ليست شائعة فى الأدب الدرامى للقرن السابع عشر.

الهوامش

(١) يمكن استنتاج التاريخ التقريبي لميلاده من الأخبار الخاصة بالمحاكمة التي قُدم إليها أمام محاكم التفتيش في إشبيلية عام ١٦٢٤، حيث إن عمره كان حينئذ تسعة وثلاثين عاماً.

والمعلومات المعروفة عن حياة وأعمال المؤلف توجد في

Cayetano Alberto de la Barrera, Catalogo ...del Teatro antiguo espanol., Madrid, 1860, pp. 171 - 172 . .

وقد قدم أدولفو كاسترو معلومات جديدة بناء على وثائق غير منشورة خاصة بالأعوام ١٨٧١ و١٨٨٢ وذلك في مقاله

Adolfo de Castro, "Noticias de la vida del doctor Felipe Godinez" , Memorias de la Real Academia Espanola, 8 (1902), 277 - 283.

وقد استخدم خوسيه سانتشيث أرخونا مصادر مخطوطة في الصفحات التي كتبها عن غودينيث في الكتاب التالي

José Sanchez Arjona, Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla..., Sevilla, 1898, pp. 159 - 163. .

وفي الملاحظات التي ستأتي فيما بعد سوف نشير إلى نقاد معاصرين تحدثوا عن شخصية وأعمال المؤلف. وأكبر قائمة مراجع عن غودينيث أعرفها هي الموجودة في

José Simon Diaz, Bibliografia de la literatura hispanica, t. 10. Madrid, 1972, pp. 660-666 y 755.

(٢) مات في مدريد حيث كان يعيش هو وأخته في شارع لاكاييتا ، ٢ ديسمبر عام ١٦٥٩، وتوجد هذه المعلومة في

M. Agullo, " Datos para las biografias de escritores de los siglos XVI y XVII " AIEM, 4 (1969), 169 - 231, c. pp. 215 - 216.

(٣) كما قد أشار لاباريرا، ألقى غودينيث خطبة مدح في خيرينمو دي كينتانا، مؤرخ مدريد الذي توفي عام ١٦٤٤م. وعند وفاة لوي دي بيغا كتب " صلاة جنازية" ضمنها خوان بيريث دي مونتالبان في كتاب Fama Postuma

وكل من هذا الأخير ولويس دي أوريا بيريرا، وهما حفيدان لمرتين عبرا عن إعجابهما وصدقتهما لكاتبنا عندما كان يقيم في العاصمة. وقبل ذلك بسنوات كثيرة، كان ثيريانتس قد احتفى بالمرحبة الأولى التي كتبها العبقري الصاعد غودينيث وذلك في

El viaje del Parnaso (1614), cap. II, versos 31 - 34,

(٤) لقد تم إدانته والحكم عليه بالخرج عن الدين من قبل محكمة التفتيش وأن يلبس ثياب المذنبين ، بالإضافة إلى عام من السجن ومصادرة ثرواته ونفى من إشبيلية لمدة ستة أعوام. وقد أعلن عنه أنه إنسان غير سوى، وإن كان قد سمع له في العاصمة بممارسة أعمال القساوسة من جديد. من بين التهم الموجهة إليه أنه كان يؤكد أن من لا يفهم العبرية لا يستطيع أن يفهم جيداً الكتب المقدسة ، وأنه قد فهم فقرة لم يفهما سان خيرونيمو. (Castro, art. cit., p 278)

كذلك يعاب عليه أنه قد افترض في مسرحيته عن الملكة أليستير أن رئيس الملائكة جبريل قد كشف لها عن سر مفهوم الطهارة. كذلك يوجد تأكيد خطير كان ينسب له وهو أن الله كان قد أعلن ليعقوب أنه لن يترك الشعب اليهودي بدون مخلص. وحاول غودينيث أن يبرر هذا النوع من الاتهام، لكنه اعترف أنه مارس اليهودية بإخلاص حتى تحول إلى المسيحية، وتم العفو عنه بواسطة قسيس كان يعتبره قديساً. كذلك قد يوجد لديه نقطة التقاء مع بعض التيارات الروحية ، وهذا يتوافق بصورة طبيعية مع الوسط الروحي الخاص بإشبيلية في القرن السادس عشر الذي رسمه مارثيل باتايون في

Marcel Bataillon, Erasmo y Espana, trad. A. Alatorre, Mexico 1966, pp. 515 - 548.

وحول أوجه القلق ذى الطابع الدينى التى كانت موجودة بين عائلات المرتدين من العاملين بالتجارة ونشاطات غير حرفية انظر

Francisco Marquez Villanueva, " Santa Teresa y el linaje", en Espiritualidad y literatura en el siglo xvi, Madrid, 1968.

وعلى الرغم من أن الفترة الزمنية التى يتم تحليلها تسبق غودينيث بأكثر من جيل ، فإن أوجه القلق الدينى للهرطقة لم تختف بسرعة مثل حالة كل من أيزيدو وكنتستانتينو . وحول هذا الأخير، والذي تجمعه علاقة قرابة بدوائر الإشبيليين المسيحيين الجدد الذين ينتسب إليهم غودينيث انظر أيضاً

Maria Paz Aspe, Constantino Ponce de la Fuente, Salamanca, 1975.

(٥) لا باريرا يذكر الرأى الذى ذكره إينريكيث غومث عندما كتب عن مؤلفى مسرح العاصمة الإسبانية وذلك فى مقدمة قصيدة (Sanson Nazareno (Ruan, 1656) حيث قال : " إن الدكتور غودينيث قد شدُ إليه المثقفين بحكمته "

(٦) تنسب المسرحيتان التاليتان لإينريكيث غومث

Las misas de San Vicente Ferrer y San Antonio Abad

وبالتحديد فإن له مسرحية عن القديس سان ايلدفونسو كانت موضع نظر من محاكم التفتيش، التى اكتشفت شخصية غودينيث المزوجة. انظر

Introduccion, bibliografia y notas de Charles Amiel en Antonio Enriquez Gomez, El Siglo pitagorico y vida de don Gregorio Guadana, Paris, 1977, Godinez.

بالإضافة إلى العمل الذى نعلق عليه كتب غودينيث مسرحية عنوانها " عذراء غوادا لويى " La Virgen de Guadalupe, وفيها يقدم موضوع تراجم القديسين الخاص بالأسير المتدين الذى يأتى محمولاً جواً من الصحراء الغربية حتى الدير الموجود فى أكستريمادورا

San Mateo en Etiopia y El soldado del cielo, San Sebastiin

Caro Baroja, Los judios en la Espana moderna y contemporanea, Madrid, (٧)
1962, t. 2, pp. 226 - 227 y La sociedad cripta judia en la corte de Felipe IV, Discurso
de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1963, pp. 115 - 120.

(٨) آخر مناظرة شعرية اشترك فيها نشرت في

José de Miranda y la Cotera, Certamen Angélico..a Santo Tomas de Aquino, Madrid,
1657.

ولا يبدو غريباً أن إحدى القصائد تكون من تأليف غودينيث وأن موضوعها هو أحداث الاحتفال الذي
كان يقيمه المتعاونون مع محاكم التفتيش للقديس بدر الشهيد، حتى ولو كان في صورة قصيدة ، يتم فيها
المقارنة بين العدالة والرحمة، حيث يتم تفضيل الرحمة. وقد سخر كيبينو من غودينيث وعيرَه بالمطروء وذلك
عندما هاجم بيريت دى مونتالبان. كذلك يشير لوبي دى بيغا إلى المؤلف المرتد في خطاب موجة إلى السيد
أنطونيو مينوثا، لكن هذه الإشارات التي تتم حوله توضح أنه في عام ١٦٣٠م ، كانت له علاقات صداقة وربما
تعاون. انظر فقرات كارو باروخا المذكورة في الملاحظة رقم ٧ .

La comedia de Felipe Godinez O el fraile ha de ser ladron o el ladron ha de (٩)
"ser fraile" Rlit, 12(1957), 91 - 107.

(١٠) انظر الفقرات الخاصة بغودينيث وذلك عند الحديث عند المتهودين في الفصل الثاني للكتاب ٧، من
كتاب :

Historia de los heterodoxos espanoles, Obras Completas, 38, Santander, 1947, pp.
285 - 323.

على الرغم من موقف مننديث بلايو الواضح من تعليقاته فإنه لم يتحدث بوضوح عن معتقدات كاتب
لا يبدو أنه يعرف أعماله بصورة مباشرة. ومن موقف مخالف، تحفظ ثيثيل روث عند الحديث عن غودينيث في

Cecil Roth, A History of the marranos, 4 a ed. , 1932, (reimpr., New York, 1974), pp.
383, nota, 1, y 397, nota 6 .

(١١) حول الموقف الديني لغودينيث انظر الدراسة الموثقة التالية :

Carmen Menéndez Onrubia, " Hacia la biografia de un iluminado judio: Felipe Godi-
nez(1585 - 1659)" , seg, 13 (1977), 89 0 130 , Judith Rauchwarger, " comedie
transformacion of biblical and legendary sources in Felipe Godinez los trabajos de
Job" RJ, 29 (1978), 303-321

Godinez, La traicion contra sin dueno, ed. crit., Introd. Y notas de T. Tum- (١٢)
er, Madrid, 1975 (Estudios de Hf, 35)

(١٣) بالإضافة إلى الطبعة التي أستخدمها توجد في المكتبة الوطنية طبعة منفصلة. وأنا لا أدري إذا كانت هذه الطبعة هي إحدى الطبعتين والتي توجد منها ثلاث نسخ في مكتبة المتحف البريطاني . انظر British Museum, Catalogue of printed books, vol. XX (London. 1888)

(١٤) تم حذف مشهد استشهاد القديس. النسخ كتبها أكثر من ناسخ . وفي نهاية الفصل الثاني توجد قائمة بالأشياء الضرورية لتمثيلها، كما يحدد فيها تاريخ ومكان إعداد المخطوطة وكذلك اسم الناسخ لويس لويس. ويقرأ عنوان "المسلم الطيب، مسيحي طيب" .
B.N.M.,R-11.269 (١٥)

تتفق خصائص طباعة الأوراق المتفرقة التي تكوّن هذا المجلد مع ما كان يتم في القرن السادس عشر. المسرحية التي ندرسها مطبوعة في ملزمة من عمودين وتتكون من ١٦ ورقة بدون ترقيم للصفحات. لا يوجد بها غلاف، حيث يوجد في الثلث العلوي من الصفحة الأولى النص التالي " من المسلم الطيب مسيحي طيب" مسرحية شهيرة للدكتور فيليب غودينيث/ يتحدث فيها.... " . والأبيات الأولى تقول «إن هذه العاصفة تعد/ بنهاية سيئة لحياتي. وتنتهي المسرحية هكذا : «إذا قررت إن تنهوا هذه الحكاية / فاطلبوا العفو / النهاية »

Véase supra, nota 3 (١٦)

Introduccion de Turner, pp.40 - 42, La silva de pareados - 4 a (١٧)

انظر في مقدمة تورنر ص ٤٠ - ٤٢ - حديث عن البحر الشعري " " لا سيلبا دي باريابوس
رابعاً: في تصنيف مورلي بروفيرتون

- أستخدمها لويس في أعماله المسرحية الأخيرة ، وكانت تستعمل بصورة كبيرة في موضوعات الحب وغيره. يلاحظ نفس الاتجاه أيضاً في استعمال البحر الشعري " " لا ديشما. بالإضافة إلى Chronology التي أستخدمها تورنر ، انظر

Chronology de Morley - Bruerton, Diego Marin, Uso y funcion de la verificacion dramatica en Lope de Vega, 1962 (Estudios de Hf,2) , pp. 36 - 40, 64 - 66 y 105.

El pasajero(1617) , ed. F. Rodriguez Marin, 1913, p. 75. (١٨)

وحول تعليقات وأمثلة على هذا المقطع تتعلق بقنون خشبة المسرح انظر

Norman D. Shergold, A History of the spanish stage, Oxford, 1967, pp. 213 0 15.

وعن مسرحية القديسين فانظر

Elisa Aragone Terni, Studio Sulle " Comedias de Santos" di Lope de Vega , Messina - Firenze, 1971, pp. 21 y 27 - 28.

وعن المسرحية التي تحكي أحداثاً من حرب الاسترداد فراجع مقالتي

Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en Espana, " PMLA, 78(1963), 476 - 491(cf. Pp. 489 - 490)

(١٩) كلا القريتين كان بهما سكان موريسكيون. إن حى المسلمين فى كارليت كان به ٢٩٠ بيتاً، وفى الثيرا كان بها ٤٢ بيتاً، وذلك تبعاً للإحصاء الذى نشره باسكوال بورنيت ونقله خوان ريفلا فى . . Estudios sobre los moriscos, Valencia 1964, pp. 110 - 113. وعن بدء التقديس المحلى لذك القديس وتطوره خلال القرنين السادس عشر والسابع توجد معلومات فى

Agusti Altisent, Historia de Poblet, Abadía de Poblet, Tarragona, 1974, pp. 93 - 95.

هذه الأخبار يجب ربطها مع حملات التبشير. ويوجد مختصر جيد عن هذا الموضوع فى

Antonio Dominguez Ortiz y Bernard Vincent, Historia de los Moriscos , Madrid, 1978, pp. 91 0 107.

كما يوجد تحليل عن محاولات التبشير بين الموريسكيين فى محافظة فالنسيا

T. Halperin Donghi, "Un conflicto nacional: moriscos y cristianos viejos en Valencia" CuHE, 1955, nums, 23|24, 5 - 115 y 1957, nums, 83 - 250.

(٢٠) المراجع التالية بها تاريخ القديس

Altisent, pp. 92 - 95 , Manuel de Montoliu, Libre de Poblet (1955) 2 a , ed., Barcello-na, 1955.,p.20

ومع ذلك فإن خامى سانتاكانا لا يوردها لأنه بلا شك يعتبرها غير جديرة بالثقة وذلك فى

Jaime Santacana Tort, El Monasterio de Poblet (1151 - 1181) , Barcelona, 1974.

وعلى العكس يشير هذا الباحث إلى أن تلك الصوامع القريبة من بوليت تعتبر أماكن يشار إليها فى

التراث الأسطورى، وهو أمر قد أثر فى غويديث وجعله يختار ذلك المكان كمسرح لمشهد الاستشهاد .

(٢١) يتم وصف هذه الواقعة التاريخية فى

Ambrosio Huici Miranda, Historia musulmana de Valencia y su region , Valencia, 1970, t. 3, pp. 129 - 190.

(٢٢) كل هذه الاقتباسات تعود للطبعة الموجودة فى الجزء التالى

Comedias de los mejores ingenios de Espana (Biblioteca Nacional R|11.269_ Vease supra, nota 15.

(٢٣) قمت بمراجعة صورة للطبعة القطالونية

Historia de Valencia, con nota preliminar de Joan Fuster, Valencia, 1971, Libro I, cap. 19, fols, 66v - 67v.

والرواية الإسبانية الخاصة بـ

Cronica general..Valencia, 1604. Libro I, Cap. 35, fols. 201 - 203..

وتبعاً لبيوتير فقد نجح القديس فى تحويل خالته، وهى مسلمة نبيلة من ليريدة ، إلى المسيحية وقد وهبت الغابة التى تم فيها فيما بعد إنشاء الدير للجماعة السيستير سينية . وتبعاً للتراث فقد تم إطلاق أسماء ماريا وغراشيا على زائدة وثواريدة أخوات القديس برناردو دى الثيرا. واستمر تقديس برناردو فى كل المقاطعة وكذلك بالجماعة الدينية الخاصة بسيستر.

Q. Aldea, T. Marin y J. Vives, Diccionario de historia eclesiastica de Espana, Madrid, 1973.

(٢٤) قمت بمراجعة طبعة برشلونة ومعلوماتها كالتالي

1602 la "Vida del bienaventurado Fray Bernardo de alzira..martyr" , vols, 10 - 11, .

حيث يتم ضم حياته إلى حياة غيره من أعضاء جماعة سيثتير. وقد طبع كتاب دومينك مرة أخرى في جنوه عام ١٦٣٠ م .

(٢٥) أخذت في اعتباري التحفظات التي عبر عنها كل من

B.B. Ashcom (HR, 28, 1960, 43 - 62) y por Melveena Mckendrick (Woman and society in the spanish Drama of the Golden Age, Cambridge, England, 1974, pp. 308 - 309)

عن الأصول الأدبية للفتاة المحاربة في المسرح الإسباني والتي ربطتها كارمن برابو بياسانتى في

Carmen Bravo Villasante (La mujer vestida de hombre en el teatro, siglos xvi - xviii) , Madrid, 1955, pp. 33 y 60 - 69)

بتأثير القصائد الكبرى الإيطالية الخاصة بعصر النهضة. ومع ذلك فيبدو لي أن كلا من النموذج الإيطالي بالإضافة إلى الشعر الشعبي الجديد يلعبان دوراً هاماً في حالة المسلمة التي تتميز بالإفراط في مشاعرها عندما تحب أو تكره وتعيش مفامرات مثيرة جداً. كذلك تلتقي فيها خيوط أخرى، مثل أسطورة المسلمة الشجاعة (والتي درسها ف. لوبيث استرادا، F. Lopez Estrada, AH, 1958, nums. 88|89, (231 - 141 وخطط آخر يشمل ابتداء من المادة الخاصة بشارل مارتل حتى ثوريدة التي قدمها سيربانتس) راجع . Marquez Villaneva, Personajes y temas del Quijote, Madrid, 1975, pp. 92 146 أما المسلمة الشجاعة الموجودة في المسرحية فترسم تبعا للنموذج الخاص بالمرحلة الأولى من مسرحيات لوبي دي بيغا ، حيث عالج خلال تلك المرحلة موضوعات انخلياك ورودامونتى (انظر حول الموضوعات الأخيرة Maxime Chevalier, L Arioste en Espagne, Bordeaux, 1966, pp. 406 - 422)

تعرض المسرحيات التالية

Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, El alcalde de Madrid, La devocion del rosario y El cerco de Santa Fe.

نماذج لتلك الشخصية والتي ستتحول سماتها إلى شيء مطروق في المرحلة التي كثر فيها التقليد في المسرح.

Domenec, fols, 14v - 16 r. (٢٦)

Beuter, Coronica, loc. Cit. (٢٧)

تعتبر هذه الطبعة أقرب النصوص إلى مضمون المسرحية، حيث إنها تقص أن ابن «رئيس كارليت» وصل في أحد الليالي إلى ديريوبليت، والذي كان قد أنشئ حديثاً وذلك بعد أن تاه في الطريق بسبب المطر الغزير ، واستقبل هناك بحفاوة كبيرة، وبقى مندهشاً من «الرابطة المقدسة» والنظام المقدس الذي يحكم حياة الرهبان، مما دفعه لطلب معلومات عن الدين الذي يعتنقونه. هذا الكاتب لم يقدم في كتابه Historia de Valencia الزيارة للدير كشيء تم مصادفة وإنما لأن الفضول كان قد غلب على الأمير. ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن بيوتير يعتبر أن قوة الإقناع كانت سببا في إيمان مسلمة ليريده .

(٢٨) انطلاقاً من أبحاث

Patrick L. Harvey (véase como síntesis su artículo " Aljamia en The Encyclopedia of Islam , London, 1960)

تبدأ مرحلة هامة من الأبحاث حول هذا الموضوع وتصل إلى ذروتها مع كتاب

Louis Cardillac , Morisques et Chretiens: Un affrontement polemique (1492 - 1640) , Paris, 1977 (trad. Esp. Madrid - México, 1979)

هذا الجانب يوجد في موجز جيد جداً عن الثقافة الموريسكية في

M. T. Narvaez, " Los moriscos espanoles a través de sus manuscritos aljamiados" Cuadernos de la Facultad de Humanidades, Puerto Rico, num. 1, 1978, pp. 11- 65.

(٢٩) كانت مجموعة الآراء عن هذا الموضوع معقدة جداً ، وكان الكثيرون يتبنون مواقف معتدلة وذلك

كما وضع ذلك ماركيث بيبانوييا في

Marquez Villanueva " El morisco Ricote o la hispana razon de estado" Personajes y temas del Quijote. Pp. 229 - 335.

(٣٠) على الرغم من أن هذا يعتبر غير شائع ، يظهر الموضوع في سياق مادة خاصة بالكتاب المقدس.

كذلك فإن هذا يمثل جزءاً من مجموعة المعجزات التي تنسب إلى القديس فيريير.

E. Cobham Brewer, A Dictionary of miracles, 1884 (reimp. Detroit, 1966), pp. 436 - 437.

(٣١) أكثر هذه الأعمال شهرة

El esclavo del demonio de Antonio Mira de Amescua y El magico prodigioso de Calderon.

في هذه المسرحيات وكذلك في السابقة الخاصة بمعجزة تيوفيلو الواردة في كتاب غوثالو دي بيرثيو.

فإن البطاقة التي تتجسد فيها العملية الروحية الخاصة بالاستسلام لقوى الشر لها وظيفة رمزية واضحة، أما في مسرحية " من المسلم الطيب مسيحي طيب" فإنها تمثل حدثاً هامشياً ، وليس لها هدف إلا إظهار إمكانات التأثيرات الخارقة التي كانت تسمح بها تقنية الحيل المسرحية، وكذلك لإدخال شخصية القديس الذي عاش في فترة تاريخية بعيدة عن فترة الأحداث التي تم تقديمها .

(٣٢) لقد أعدّ لويي دي بيفغا مشهد وداع راعي من خلال ذكر أسماء السيدة العذراء وغيره من الرموز

الخاصة بها في القصيدة الرعوية الثانية

Al Nacimiento de Nuestro Señor" incluida en la Rimas humanas y divinas del li-
cenciado Tome de Burguillos (1634), Obras poéticas, t.1 ed. J.M. Blecua, Barcelona, 1969, p. 1537.

سمحت الكنيسة الكاثوليكية عام ١٥٨٧م بانتشار تلك الأدعية ، وقد تم دعم ذلك فيما بعد انظر

Antonio Royo Marin, La virgen Maria: teologia y espiritualidad marianas, Madrid, 1968, pp. 488 - 489 (Biblioteca de Autores Cristianos, 278)

وكان من الطبيعي أن تظهر الأدعية التي تحتوى على الكثير من الإيحاءات والاستعارات في قصائد

تنتمي لنوعية الموضوعات التي بدأت مع بترارك وتحتوى على نشيد "إلى سيدتنا العذراء " للراهب لويي دي ليون. الرموز الخاصة بالنجوم "عذراء"، ترتدى الشمس ، متوجة بانوار أبدية/ وتسير بأقدام ريانية [جميلة] على

القمر...، وبصورة عامة فإن الأيقونات الخاصة بهذا التراث الغنائي توجد في القصائد الرومانسية الخاصة بزيادة وتكتسب قوة درامية فيه. وحول القصائد الغنائية للسيدة العذراء للراهب لويس دي ليون وطريقته الشخصية في تبنى بنية وأسلوب بترارك انظر

Oreste Macri, La poesia de Fray Luis de Leon, Salamanca, 1970, 76 -82.

(٢٢) كتب دون مانويل بارتولمي كوسيو حول سان ايلدفونسو ، تلميذ سان أيسيدورو ، الذي رسمه الفريكو ، وأبرزُ القديس الذي كان يتمتع به في طليطلة قائلا: إنه في المدينة وفي الكاتدرائية وفي كل خطوة يوجد تمثال له وهو يستقبل ثياب القداسة السماوية من يد العذراء.

(أذكر هذا تبعاً لملاحظة ناتاليا كوسيو في طبعة

Dominico Theotocopuli " El Greco", Oxford, 1955, lam. 19)

إن استمرار تيار الرسم التصويرى وصل إلى عهد موريو، الذي رسم لوحة حول هذا الموضوع، توجد في متحف البرادو Museo del Prado

وحول هذا الموضوع تدور مسرحية لويي دي بيغا El Capellan de la Virgen

تقدم الرسوم التشكيلية والشعر الدرامي في أثناء فترة الباروك مجموعة من الانعكاسات العديدة والتأثيرات المتبادلة.

ومن بين النقاد الذين أشاروا إلى هذه الظاهرة انظر

Emilio Orozco, El teatro y la teatralidad del barroco, Barcelona, 1969.

Cardillac, op. cit. , p. 48 (٢٤)

(٢٥)

توجد الأبيات التالية في المسرحية التي توضح معنى نسب الرمز في المقطع المذكور:

يفنون :

أيها الزجالون، عليكم بالفريب

هيا كلكم إليه

إنه يأتي متخفياً

كما لو كان مسكيناً

ليسرق القطيع المولع به

الجميع:

هيا كلكم إليه

أى ماذا تعشق في بيت لحم

فلتوقفوا ولتنتظروا

يا له من أمر حسن،

من يريد الخير، يستحق الرحمة

هيا كلكم إليه
إنه أسد، ولهذا فهو متوحش

هيا كلكم إليه
إنه مسالم ويريد الخير

هيا كلكم إليه أيضاً

وفى الحوار الأول لرعاة بيت لحم توجد الأبيات التالية، التي توضح معنى النسب الذى يرد فى المقطع السابق:

(Biblioteca Nacional, 16. 727, F.13)

روب : إننى أقدم لك خروفاً صغيراً

هو من قبيلة يهوذا،

ومع أنه أسد (فى شكله)،

إلا إنه خروف (فى سلوكه)

وسيلعب الاثنان معاً

Altisent, pp. 477 - 489. (٢٦)

لم ينجح فيليب الثانى فى تكوين رابطة للأديرة الثيوتيرسينية التابعة لمملكة أراغون والتي انفصلت عن مجموعة الأديرة الفرنسية الأصلية التي كانت قد أسستها فى مدينة تيتا.

وتحت حكم فيليبى الثالث، وعلى الرغم من معارضة رئيس دير بوبليت وقسيس آخر ، تم تكوين رابطة أديرة مملكة الأراغون، والتي اضطر هذا الدير فى النهاية عام ١٦٦٢م للانضمام إليها.

Regla, pp. 64 - 68. (٢٧)

(٢٨) انظر الندوة المنعقدة حول الشخصيات الأدبية فى العصر الذهبى

Refranero y comedia en el Siglo de Oro: cuatro personajes en busca de autor" , Coloquio sobre " Estatuto y funcion del personaje en la literatura del Siglo de Oro" celebrado en noviembre de 1979 en la Casa de Velazquez de Madrid (en prensa)

Justa expulsion de los moriscos de Espana, Roma, 1612, p. 173, citado (٢٩)
por C. Cologne, " Reflets litteraires de la question morisque entre guerre des Alpujarras et la expulsion (1571 - 1610)" Boletin de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona, 33 (1969 - 70), 137 - 243, cf. P. 163

(٤٠) لا توجد هذه الصيغة للمثل فى

Luis Martinez Kleiser, Refranero general ideologico espanol, 1955, ed. facsimil, Madrid, 1978

والذى يشتمل على عدد كبير من المجموعات السابقة يصل إلى ١٤، فى الفصل الذى يحمل عنوان " Conversos" (p.149) يوجد النص الذى اعتمده فرانثيسكو رودريغيث مارين .

(٤١) " كما لا يخرج من العليق شجر تفاح جيد ، كذلك لا يخرج من المسلم السيئ مسيحي طيب".

Correas , Martinez Klieser, p. 599, num. 52.554.

"من المسلم السيئ لا يخرج مطلقاً مسيحي جيد"

Rodriguez Marin, p. 149, num. 13.510

يوجد نموذجان جمعهما نفس هذا الباحث . ومن الملفت للنظر أن باحثاً في الأمثال والحكم يلاحظ أنه لم يثبت في مجموعة الأمثال مشاعر كراهية عامة نحو الموريسكيين .

Personajes y temas del Quijote, pp. 263. 77 (٤٢)

(٤٣) يشير مارتينث كليسير أنه : أحيانا يدور المثل حول موضوع يدور بشأنه نقاش ، إذن يبدأ الجدل وتتصارع التقييمات المتناقضة فيما بينها" (Refranero, p. xxiii)

(٤٤) أقصد دراساتي

La cultura popular de Gines Pérez de Hita" RDTP, 33 (1977), 1 - 21, y The " Moonish novel, Boston, 1976, pp. 119 - 123 y 134- 139.

(٤٥) " جسدى مسلم / أما روحى فهى مسيحية " هذا ما يقوله ثيليندو وهو من عائلة بنى سراج فى

الفصل الثانى من مسرحية La envidia de la nobleza

وتعتبر ياسمين بطريقة مشابهة لذلك فى الفصل الأول من مسرحية

El hidalgo Bencerraje

فى الفصل الثانى من El cerco de Santa Fe الملك فيرناندو هو الذى يهتف، عندما يرى رقعة مشاعر سليمو « لقد نشأت لتكون مسيحياً، والتي يرد عليها المسلم « ربما سوف أكون مسيحياً معك. » أشير إلى

Lope de Vega, Obras, ed. de M. Menéndez Pelayo en la reimpression de la BAE, t. 214.

الآبيات المذكورة فى الصفحات ١٨٨ ، ٢٦٠ ، ٤٥٨

(٤٦) من بين الأمثلة التى درسها ألكسندر باكير حول عملية الارتداد التى لا تهدد التعاسك

السيكولوجى يوجد شخصيتا المجرمين اللذين يتحولان إلى قديسين فى المسرحيتين الأخيرتين !انظر

Alexander Parker, "Santos y bandoleros en el teatro espanol del siglo de Oro" Arb, 2 (1949), 395 - 416.

ومن وجهة نظر مختلفة يبرز تشارلز أوبرون التحولات الأخلاقية التدريجية التى تحدث للشخصيات، بدون المرور بدرجات متوسطة من الطباع ، ويشير كذلك إلى الحركة الديالكتيكية التى تتغير فيها شخصيات استنادا إلى رأى آخرين.انظر

Charles Aubrun, " la comedia doctrinale et histoires de brigands", BHi, 59 (1957), 137 - 151.

Avisos para la muerte escritos por algunos ingenios de Espana, recogí في (٤٧)

توجد الأبيات التالية:

انظر، أيها المخلص للعالمين
إنه على الرغم من أنكم قد تدعونني طيباً،
فإنني لا أخاف إلا أكون مدعواً
وإنما أن أكون مختاراً،
وحتى على الصليب
حيث أراك يامنْ تعفو عن أعدائك
حيث من بين لصين نجا أحدهما لأنه محتك
إنني ارتعش من هذه الأيدي
المربوطة لأن في إحداهما في اليوم الآخر
سيكون الناجون
وفي اليسرى سيوجد الهالكون

(٤٨) لإثبات مدى تكرار موضوع الحماية التي تقدمها السيدة العنراء للعابد الذي انحرف عن الطريق

وتعدد زواياه انظر

John E. Keller, Motif - index of Mediaeval spanish exepmla, Knoxville, Tennessee, 11949, p. 63.

(٤٩) يتم عرض هذه المفاهيم والمناقشات التي ثارت في هذا الصدد بين رجال اللاهوت الكاثوليكين في

الدراسات الآتية

Reginad Garrigou- Lagrange, O.P., La predestinacion de los santos y la gracia. Trad. De B. Aguero y M. Aguello, Buenos Aires, 1948.

Vicente Beltran de Heredia, O.P. Domingo Banez y las controversias sobre la gracia. Textos y documentos, Madrid. CSIC, 1968.

حيث يتم جمع نصوص لاتينية وإسبانية توضح ذلك النقاش في إسبانيا.

(٥٠) إن طيران الريفين المعجز في الهواء له علاقة بانتقالات مشابهة تحدث عنها الكتاب المقدس في

دانيال ١٤ ، والملوك ١٨ ، وكذلك مع سير العديد من القديسين حيث يُنسب مثل هذه المعجزة لهم ، ومن بين هؤلاء القديس أنطونيودي بادوا .

Brewer, Dictionary of Miracles, p. 131

اذن فقد تكرر التوافق بين هذين التيارين ، والذي لوحظ في معجزة الخطابات . وهناك حالة أخرى مشابهة وهي الخاصة بمعجزة تضاعف وزيادة الأغذية التي كان قد وزعها القديس استجابة لروح الرحمة التي تميز بها ، حيث تنتمي لتراث أصيل بدأ من النبي إلياس واستمر حتى القديس إسيديور .

Elias (Reyes 17), Brewer, pp. 125 - 126 y 145 -150)

Charley D. Ley, El gracioso en el teatro de la Peninsula, Madrid, 1954, p. 152. (٥١)

إن استبدال الخادم بشخصية ريفية كشخصية فكاهية توجد مثلا في أعمال رويث دي الأركون وروخاس ثوريا. أيضا يظهر الزوجان الريفيان في مسرحيات القديسين ، بما في ذلك مسرحيات لنفس لوبي والتي تعالجها إيليسا أراغوني ص ١٨٢ - ١٩١ . وفي الحالة المشار إليها والخاصة بمسرحية " طفولة الأب وروخاس"

La ninez del Padre Rojas تعود لعام ١٦٢٥ م . وإن كان خيل الموجود في المسرحية يذكرنا ببعض ملامح القبي الموجود في المسرح الخاص بالفترة السابقة على لوبي وإذا لم اخطئ فإن ملامحه تكون قريبة من شخصية العمدة القروي الموجود في

Hannah E. Bergman, Luis Quinonez de Benavente y sus entremeses, Madrid 1965, pp. 131 - 132.

بارتولا ، وهي زوجة مخلص على الرغم منها ، ربما تنتمي للشخصيات النسائية الموجودة في مسرحيات سيربانتس القصيرة حيث إنه ليس كلهن يخدمن أزواجهن لكنهن يجعلن لهن الحياة مستحيلة ، وتبعا لايبوخنيو اسينسيو فقد تم الاستفادة من هذا النوع بصورة قليلة فيما بعد في المسرحية القصيرة .

وفي مسرحية " من المسلم الطيب مسيحي طيب " تتحول إحدى مشاجرات الزوجين التي تضرب فيها المرأة زوجها تتحول بكل المقاييس إلى مهزلة ، وإن كان هذا لا يقلل من التبعية التي لا مفر منها للطابع الافتخاري للمسرحية " المشاعر النبيلة والتي تستخدم كتنقيض لها في انسجام مقصود " . ويرتبط العنصر الفكاهي في مسرحية غودينيث بقوة مع الموضوعات الرئيسية وذلك فيما يتعلق بالتأثير الذي تحدثه المشاعر نحو المسلمة زائدة في حياة الريفيين ، على مدى الفصلين الأول والثاني ، وفي الفصل الثالث النموذج الورع لحامد - فرأى برناردو ، حيث يتدخل الزوجان في الاسامة إليه في البداية ثم في إصلاح ذلك فيما بعد .

(٥٢) إن فصل باتابون

Ultimos reflejos de Erasmo" (Erasmo y Espana, pp. 738 ss.)

يتميز بجو من الروحانية يوجد منه تأثير في مسرحية غودينيث .

الفصل الثانى

مسرحية تراجم القديسين

” أشقاء السماء الثلاثة ”

تأليف : غودينيث

صياغة جديدة أعدها الممثل

فرانسيسكو دى لاكاي .

يوجد اليوم وعى واضح العلاقة القريبة التى تربط الاحتفال الباروكى بالمسرح ، وبخاصة فى النماذج التى تستخدم فى الاحتفالات المدنية أو الدينية^(١) . من بين هذه النماذج تشغل المسرحيات التى تعالج تراجم وحياة القديسين مكاناً بارزاً، حيث يوضع التراث الأسطورى فى شكل بنية مسرحية ، وهو التراث الذى تأصلت جذوره فى السابق فى الضمير العام ، ومن الممكن أن يكون قد تمت صياغته فى مصادر مكتوبة اعتمد عليها المؤلف المسرحى^(٢) . وداخل هذا النوع من المسرحيات ، والتى ترتبط عملية تقديمه بصفة عامة بالاحتفال بقديس أو أى احتفال دينى آخر، تندرج موضوعات متنوعة جدا لها بنية تخضع بشكل عام لهياكل معينة تتكرر بكثرة .

وهكذا، فعندما يتعلق الموضوع بتقديم حياة إنسان عاص أو إنسانة عاصية، تقوم عملية التحول عادة بدور الفصل بين الجزأين المتناقضين لتلك اللوحة المزوجة^(٣) .

إن عناصر من تراجم وحياة القديسين تتغلغل أيضاً فى المسرحيات ذات الموضوع الموريسكى والتى تكتسب على مدى القرن السابع عشر، بل وبعد ذلك ، خصائص مسرحيات إحياء الذكريات حيث تحتوى على مشاهد متتابعة مزوجة تمثل موقفى التحدى والانتصار، وهو ما يميز أيضاً احتفالات المسلمين والمسيحيين . وفى أعمال تنتمى للفترة الأخيرة للباروك ، وتعالج أحداثاً خاصة بالتاريخ المحلى تُخلط تلك الأشكال المسرحية بأحداث وشخصيات دينية تعتبر رموزاً للسكان . أما الاحتفالات ، فقد كان من المعتاد أن تقام فى نفس الوقت الخاص باحتفال قديس هذه القرية . وإذا كانت هذه

القداسة تقوم على أحداث أو أساطير تمثل جزءاً من عملية حرب الاسترداد التاريخية ، يمكن أن يلاحظ دائماً وجود عناصر من حياة القديسين، سواء في خطب التحدى أو في التكريم النهائى للبطل . وكلا الأمرين يمثلان مراحل أساسية في الاحتفالات الشعبية^(٤).

ويمكن أن نضع ضمن مجموعة "مسرحيات المسلمين والمسيحيين"، المسرحية الفريدة لفيليبى غودينيث "من المسلم الطيب مسيحي طيب" والتي تعالج أحد موضوعات تراجم القديسين حيث نجد فيها موضوعات التحديات والتحول إلى المسيحية ، ويطلها القديس برناردو دى ألتيرا تم إعلانه قديساً لهذه القرية عام ١٦٤٣^(٥)، وهو تاريخ ليس بعيداً جداً عن تاريخ كتابة المسرحية^(٦).

يشارك الأمير المسلم حامد - برناردو- الذى أصبح بعد تحوله إلى راهب فى التقديس الذى يقدم له مع أختيه زائدة ، وبثوريدا واللتي تم تعميدهما بأسماء غراثيا وماريا واللتي سارتا فى طريقه وتبعاً للتراث قُتلتا مثله على يد الأخ الآخر عام ١١٨٠م^(٧).

ومع ذلك ففي حالة المسرحية المذكورة - التى تختزل وتجمع فى شخصية محبوبة حامد، شخصية أخواته المزدوجة - لم يكن الدافع الحاسم بالنسبة للمؤلف النية فى إحياء ذكرى حادثة ، تعجب ذكراها سكان مكان معين . وبإيجاز، يمكن أن نفكر أنه فى مملكة مثل فالنسيا، والتي كان بها نسبة هامة من السكان المدجنين أو الموريسكيين زادت فى القرن السادس عشر وبالتحديد ابتداء من عام ١٥٢٦م عادة تقديس الذين تحولوا إلى المسيحية فى القرن الثانى عشر بسبب الحماس الدينى الذى سيجد نموذجاً يمكن أن يقدمه فى أحد أبناء أحد ملوك الطوائف الذين خرجوا عن الدين الإسلامى ليعتقوا الدين المسيحى^(٨). لكن عندما كتب غودينيث مسرحيته كان طرد الموريسكيين ، وهم آخر ممثلى إسبانيا المسلمة ، قد أصبح جزءاً من التاريخ . وتتعلق رسالة هذه المسرحية ليس بعملية اعتناق المسيحية نفسها وإنما عملية قبول التحول إليها . وفى نفس الوقت لا يجوز أن تلغى فرضية أن ذلك الكاتب المسرحى كان على اتصال بجماعة

دير بوليت، الذى تحول فيه القديس برناردو إلى راهب. وحتى لو كان الأمر كذلك فإنه لا يمكن أن نقرأ المسرحية كشكل درامى بسيط لأسطورة حياة تقوم على التقوى، لأن العديد من الأمور التقليدية فى تراث تراجم القديسين التى تظهر خلال المسرحية تكون هنا فى خدمة الغرض الأساسى .

إن لب العمل يتمثل فى طرح مشكلة مدى صدق وصحة اعتناق المسيحية والاعتراف الذى يستحقه الشخص الذى يمارس الفضيلة، بغض النظر عن الدين الذى يعتنقه . وتبعاً لهذه النية ، التى لا تعتبر غريبة من مؤلف مسرحى سبق أن تمت محاكمته كمارس للديانة اليهودية ، يتم تقديم مجموعة من المعجزات : الظهور المتكرر للعداء بصورة واضحة - والذى يتم إدراكه بسرعة فى جلال مدهش وجمال بنفس الطريقة التى قدمها بها كبار الرسامين فى ذلك الوقت ، أو بصورة خفية بجوار ابنها بين الفقراء - وزيادة الأغذية ، والخطابات بين هذا العالم والعالم الآخر، والطيران اللا إرادى لشخص يحس أنه منقول كما لو كان يطير ، وذلك لإصلاح الضرر الذى أحدثه^(٩). وفى النهاية ، إنها عبارة عن مجموعة موضوعات تهدف للتسلية . فى نفس الوقت تقدم المسرحية هدفاً تربويًا ونموذجاً بناءً . ومن خلال الحدث الدرامى وتاملات البطل يبقى واضحاً، أنه حتى عندما تحول هذا المرتد إلى راهب مثالى ، وتم اتهامه كذباً، لم يعتقد أحد فى براعته حتى أيدته الأحداث المعجزة . إن الدرس الذى يجب استيعابه لا يمكن أن يكون سوى الوعى بأن المجتمع عندما يعزل المسيحيين الجدد ويشك فى إيمانهم فإنه يرتكب ظلماً تدينه السماء^(١٠).

إن هذه الرؤية تبعد هذه المسرحية عن المسرح الشعبى على الرغم من العناصر الكثيرة التى تتناسب نوقه وذلك بتقديم الأمور المعجزة على خشبة المسرح . إن المؤلف يوجهها إلى جمهور لا يمثل أقلية ويجعل من المسرحية وسيلة لنقد المعاصى التقليدية المعروفة بهذا الاسم ، وإدانة الأفكار المسبقة المتأصلة فى العقلية الجماعية .

إنه يريد تحويل الجمهور إلى ناقد للمواقف التى عادة ما تكرسها الاحتفالات التقليدية وذلك عند تعظيم ما هو ذاتى وأصيل .

ونظراً للخصائص التي ذكرناها، فمن البديهي أن مسرحية من المسلم الطيب، مسيحي طيب، لم تكن المسرحية المناسبة لزيادة حماس جمهور يشناق ليعيش من جديد قصة المسلم القديس وأخاته، والتي تعتبر لحظة استشهاد الثلاثة هي اللحظة الكبرى فيها. لكن على الأقل فإن هذه المسرحية تقترب كثيراً من ذلك. ولهذا وبعد عشرين عاماً أو أكثر، تم استخدام هذه المسرحية لغودينيث كمادة أولية لكتابة مسرحية ترجمة لحياة القديسين، والتي بالفعل استوعبت هذا التراث، وتمكنت من أن تمثل فقرة في برنامج عام لاحتفال ديني. كان مؤلف هذه المسرحية كاتباً مسرحياً، وهو فرانسيسكو دي لاكاي^(١١)، الذي تعود شهرته بصورة أكبر لكونه ممثلاً ومؤلف مسرحيات وليس ككاتب مسرحي.

والمسرحية، المحفوظة في مخطوطة كتبها المؤلف نفسه، تحمل تاريخ إبريل عام ١٦٦٠م، في مدينة سرقسطة Zaragoza، وبها موافقات من المسؤولين في ذلك العام في هذه المدينة وفي فالنسيا Valencia. ويفقد العنوان الأصلي من المسلم الطيب مسيحي طيب^(*) الإيحاء الحكيم الذي يحمله بدرجة كبيرة والذي كان يعبر عن افتراض غودينيث ويتم تبني العنوان الذي يعبر بوضوح عن تراجم القديسين "أشقاء السماء الثلاثة وشهداء كارلتي".^{(١٢)(**)}

ونظراً لأن فرقته مثلت في فالنسيا عام ١٦٦٠م^(١٣) فمن المنطقي أن يقوم فرانسيسكو دي لاكاي بهذا التعديل لأنه ربما يكون قد طلب منه أن يقدم مسرحية حول شهداء كارلتي - وهي قرية قريبة من ألتيرا - أو ربما في عاصمة المملكة، أو في إحدى القرى التي من المعتاد أن يتقربوا فيها لهؤلاء الشهداء بألوان من التقديس^(١٤).

ويلا شك، وانطلاقاً من معرفته بنوق الجمهور من خلال خبرته بالمسارح وخشباتها، فإن لاكاي يخضع المسرحية لعملية تغيير تكمن في تنقيح بعض الخطب،

(*) De buen moro, buen cristiano .

(**) Los tres hermanos del cielo y Martires de Carlete .

وأن ينسب للبطل شعراً شعبياً على لسان زائدة حول رؤية أولى مرفوضة للعدراء ، وبضيف المشاهد الضرورية لإشباع رغبة جمهور قد اعتاد على رؤية الشخصية الثلاثية للشهداء المتحولين للمسيحية والذين مازالوا حتى اليوم يعتبرون كقديسين لإلثيرا^(١٥).

لن نحاول أن نذكر كل التعديلات التي أدخلها المؤلف ، ولكن قبل أن نعلق على التعديلات التي يبدو أنها مستوحاة من تراث تراجم حياة القديسين ، نود أن نشير أيضاً أنه غير بصورة أفضل المشاهد ذات الطابع الهزلي. حيث تم تقويتها من خلال إعادة صياغة دور شخصية المهرج والتي لا يقوم بها خادم فى مسرحية "من المسلم الطيب مسيحي طيب" ، وإنما يقوم بها رجل ريفى وزوجته . وفى لحظة ما تدعو الزوجة زوجها للانضباط فيحاول أن "يعاقب جسده" فيضربها هي^(١٦). أن لاكاي ، والذي كان قريباً من خلال علاقة نسب بالممثل الشهير كوسمى بيريث - والمعروف باسم خوان تربطه رانا^(١٧) - يغير اسم الزوج - ويدعى خيل فى مسرحية غودينيث ، حيث يدعو "تشوريثو" أى "التافة" وهو تغيير ربما يعكس اللقب ، الذى قد يعرف به الممثل المكلف بتمثيل هذه الشخصية . وفى جميع الأحوال ، فإن تغيير اسم المهرج يهين الصورة التي تسهم فى التأثير الكوميدي لذلك التلاعب اللفظى المعد فى الصياغة الجديدة بطريقة أفضل بالإضافة إلى تلك الأنواع من الكوميديا البسيطة والإشارية ، والتي تتعلق بسرد حكاية بطريقة عبقرية^(١٨)، كل ذلك يزيد مساحة الجزء الكوميدي وذلك كما يحدث كثيراً فى مسرح كالديرون وغيره من كتّاب مسرح تلك الفترة^(١٩).

وفيما يتعلق بتاريخ الأخوة الشهداء ، فإن لاكاي يدخل ، كمقدمة للفصل الأول والثانى ، مجموعة من المشاهد الموسيقية، التي تتم فى البلاط المسلم الفخم ، وتسمح بعرض الجو الشرقى التقليدى المشابه الذى يميز احتفالات "المسلمين والمسيحيين". كان غودينيث قد تخلى عن أخوات البطل باستثناء زائدة ، والتي تظهر كمحبوبة وابنة عم له عند بدء الأحداث ، وهى رفيقة فى الاستشهاد للمسلم المتحول إلى راهب. إن هذه الشخصية النسائية فى مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحي طيب" تمثل قوة أرضية تتعارض مع القوة السماوية الخاصة بمریم العذراء ، وقبيل نهاية الأحداث ، تطلب

التعميد وهي مصابة بإصابة قاتلة ، فيقوم به الراهب السابق الهارب من بوليت ليمارس حياة العصابات والذي كان عشيقا لها .

ولا يحذف لكايبى مشاهد التهمة التي تعرّض لها القديس برناردو، عندما تدخل المسلمة زنزانتة ، وإنما تختفى تأملاته حول السبب الذي أدى إلى إصاق التهمة به. وعلى العكس ففي الصياغة الجديدة يتم التركيز على العقاب الذي يتعرض له القديس ظلماً، حيث يُسمع صوته وهو يُعذب . وفي النهاية تُنسب عملية تحرره إلى ملك ، يظهر في المشهد فى شكل غلام شجاع يقوده ، كما لو كان المؤلف يريد أن يستحضر معجزة تحرر سان بدرو. ومن الأمور التي تفرض نفسها على المشاهد مقارنة ذلك بالرسم الدينى المعاصر لها وهو أمر جدير بالذكر، حيث تتوافق مشاهد ظهور السيدة العذراء^(٢٠) فى مسرحية غودينيث مع تلك الرسوم الدينية .

وفيما يتعلق بموت البطل ، فإن هذا المؤلف يقبل الاعتقاد الشعبى والأيقونات التي تُظهر الراهب شهيداً وتحيط به أختاه^(٢١). ولأجل هذا كان من الضروري إجراء تعديل كبير جداً فى تصرف زائدة التي تعرف ، عند اقتراب النهاية ، أن الراهب ليس ابن عمها وإنما أخواها. وعلى العكس فإن الأخت الأخرى ، ثورايدا، والتي لا تظهر فى مسرحية غودينيث ، تدخل فى المسرحية بدون أى مشاكل بفضل المشاهد المضافة فى بداية الفصلين الأولين. حيث نراها فى صورة الشخص الذى يحمل سر أخيها، الملك المسلم المنصوروالذى بدا الشك يساوره من طول فترة إقامة حامد فى بلاد المسيحيين. فى الحالة الأولى يصف حلما يعتبر تنبؤاً بالنهاية ، ويتفق فى ذلك مع الأسطورة ، حيث يرى نفسه وهو يقتل إخوته الثلاثة وفى الثانية ، عندما تأكد هاجسه ، وينطلق ليعاقب المرتد .

وثورايدا هى التى سوف تقابل برناردو فى المشهد الثالث، وهو يلبس الثياب البيضاء الخاصة بالدير. وهذا يعطى فرصة لأن يدور حوار دينى بسيط بين الأخوة ، من خلال ذلك تتمكن المرأة المسلمة من فهم الإيمان المسيحى . وهذا المشهد له علاقة محدودة بالتمثيلات التقليدية " لمسلمين ومسيحيين" ، حيث إنه ليس من النادر أن تحتوى

التحديات على نقاش حول موضوع ديني، والذي يمكن أن يكون نموذجاً آخر من "السفارة"، لكنه في نفس الوقت يمثل بقايا لنوع من التراث خاص بالعصور الوسطى، استمر في إسبانيا الموريسكية بالتحديد ولكن كانت له نتائج مختلفة^(٢٢).

إن مشهد الاستشهاد يكتسب أهمية كبرى في الصياغة الجديدة، حيث يظهر كلا الكاتبين المسرحيين الصليب بين الضحايا وقائلهم، وفي مسرحية "الأشقاء الثلاثة" يكون الصليب به ثلاثة مسامير، أحدها سوف يثبت المنصور في جبهة حامد - برناردو، كما كان التراث يستلزم ذلك. كذلك ففي هذه المسرحية تتبع مياه التعميد من نفس الصليب، وفي نفس وقت وفاة الشهداء، ينزل من خلال حيلة مسرحية ثلاثة ملائكة وهم ينشدون، حيث يتوجونهم بورود ويعودون للصعود^(٢٣). ومن خلال كل مظاهر هذا الموكب، والذي يبدو صبيانياً، لعدم مصاحبته بلغة شعرية قادرة على ترجمة الشعور الديني، ينجح المؤلف، في أن يعرض المشهد الذي يتم فيه تعميدها المسلمات ويموت الإخوة الثلاثة تحت منظر لوحة دينية خاصة جداً بتلك الفترة، التي تؤثر فيها الأمور المعجزة في الأشياء الحقيقية والواقعية ويقوى التناسق الموجود بين الشخصيات من قدسية الحدث العصيب المستحضر.

في كلا المسرحيتين أيضاً يتم قبل النهاية بقليل تقديم اعتراف الراهب السابق، والذي عاش كقاطع طريق، ويسبق هذا مشهد يقدم الحب الذي يكنه هذا الشخص لزايدة وموافقتها بصورة كريمة على الزواج منه، كما لو كان ذلك يرمز إلى السر المقدس للزواج^(٢٤).

وإذا أخذنا في اعتبارنا أن مشهد الاستشهاد يستحضر، وإن كان ذلك لا يحدده النص، آلام المسيح، ومن ثم القربان المقدس، نجد في الصياغة الجديدة تتابعاً درامياً يبدو معبراً، وذلك إذا فُسر كما لو كان عرضاً لآيات تتعلق بالأسرار المقدسة. وهكذا يكتسب التحويل الذي يقوم به المؤلف الجديد معنى داخل سياق بلاطي ديني، لأن قصة الأخوة الثلاثة الشهداء تبقى مصاغة تبعاً لتراث قصص تراجم القديسين، بدون تدخل من أي أطروحات أخرى.

الهوامش

(١) تم الانتباه إلى هذه الظاهرة من خلال رؤى متعددة في العديد من الدراسات مثل

José María Díez Borque, Emilio Orozco, Norman D. Shergold, J. E. Varey o Bruce W. Wardropper.

وبالإضافة إلى مجهود الباحث السابق تضاف الصفحات الهامة للمتخصصين في مجالات أخرى ، من

بينهم

José Antonio Maravall, La Cultura del barroco (Barcelona: Ariel, 1983), pp. 471 - 498
y Jonathan Brown y J. H. Elliott, Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV(Madrid: alianza Editorial, 1985), pp. 209 - 230. .

وكذلك الدراسات الموجودة في الكتاب التالي لها أهمية كبرى

Teatro y fiesta en el barroco, dir. Por J. M. Díez Borque (Madrid: Eds. Del Serbal , 1986).

(٢) إن ما يكتب وما يقال يمتزجان ويتداخلان، حيث تصل أساطير سير القديسين إلى كل أنواع الجماهير وبأشكال مختلفة : من النص إلى الموعظة أو القصيدة ، إلى التمثيل المسرحي الذي يعكس فيما بعد على المشاهدين أنظر

Julio Caro Baroja, La literatura popular española : tradicion oral y tradicion escrita (Tratadillo de las leyendas), VIII Curso de Introduccion a la Etnologias (Madrid CSIS,: Fuentes de la Etnografia Espanola, 1988), p. 74

Charles Aubrun, " La comedia doctrinale et ses histoires de brigands" Bulletin Hispanique, LIX(1957), pp. 137 - 151.

أن عملية الارتداد لا تحطم الانسجام السيكولوجي للشخصية وذلك تبعاً ل :

Alexander Parker, " Santos y bandoleros en el teatro español del siglo de oro" Arbor, II (1949), pp. 395 - 416.

هناك إسهام هام لتاريخ هذا النوع تقدمه إليسا أراغوني في

Elisa Aragone, Studio sulle " Comedias de santos" di Lope de Vega (Messina - Firenze, 1971)

(٤) حتى يتم نشر رسالة دكتورة ديمتريو بريسيت يمكن مراجعة الدراسات الآتية لهذا المؤلف :

Fiestas de moros y cristianos en Granada (Granada: Diputacion, 1988)

وفي الفصل الذي يحمل عنوان "En busca del origen" يقدم تحليلاً لبعض المسرحيات في القرن السابع عشر. لقد عالجت ، وذلك بدون دراسة عميقة لهذا الموضوع ، العلاقة بين الاحتفال والمسرحية في

La fiesta de moros y cristianos y la cuestion morisca en la Espana de los Aus-
tria" Actas de las jornadas sobre teatro popular en Espana, coordinadas por J. Alva-
rez Barrientos y A. Cea Gutiérrez (Madrid: CSIC, 1987), pp. 65 - 81 .

(ه) هذا ما أكده عمدة قرية الثيرا، في ملاحظة أرسلها إلى جريدة Levante في ٧ يولييه عام ١٩٦٧م،
حيث بين أن اختيار قديس القرية، تم بأغلبية أصوات البلدية ، كما يقرر بذلك قرار بابوي . وقد تم نقل نفس
هذا الخبر في برنامج . Alcira. Feria y Fiestas, julio 1967 .

والذي اطلعت عليه في

Seccion de Africa de la Biblioteca Nacional

(٦) أستخدم الطبعة ، الموجودة في المجموعة

Comedias varias de los mejores ingenios de Espana, Biblioteca Nacional, R- 11.269.

إن قراءاتي الأولى والتي تمت منذ زمن بعيد لهذه المسرحية المنسية، والتي طبعت عدة مرات في القرنين
السابع والثامن عشر ، حيرتني واستطعت فقط أن ألاحظ طابعها الغريب. انظر

El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX) Madrid: Revista de Occi-
dente, (1956), p. 85.

بعد ذلك بسنوات كثيرة وجهت اهتماماً أكثر للمسرحية ، ولشخصية البطل والفرضية التي توجد فيها
من خلال المعالجة التي يعطيها لها الكاتب المسرحي.

De buen moro, buen cristiano: Notas sobre una comedia de Felipe Godinez ",
Nueva Revista de Filologia Hispanica, XXX (1981), pp. 546 - 573.

لن أكرر هنا قائمة المراجع التي ذكرتها في ذلك البحث.

وقد خصصت بيداد بولانيوس فصلاً عن مسرحية «من المسلم الطيب مسيحي طيب» حيث تعرفت فيه
على شخصية البطل الحقيقية واعتبرته بيرناردو دي الثيرا.

Piedad Bolanos, La obra dramatica de Felipe Godinez (Trayectoria de un dramaturgo
marginado)(Sevilla: Diputacion , 1983), pp. 340 - 349.

تتفق الدراسات، اللتان تمتا بدون أن يوجد اتصال بين مؤلفيهما، في جزء وتتكاملان في جزء آخر. وقد
حددت بولانيوس تاريخ المسرحية ما بين عامي ١٦٢٦ - ١٦٣٠م.

من بين الدراسات حول غودينيث انظر :

Maria Grazia Profeti, Per una bibliografia de Felipe Godinez (Verona: Universita de-
gli Studi di Padova, 1982),

Las ediciones por Alice Goldberg, Felipe Godinez , Dos comedias : edicion anotada
de la " La reyna Ester " y " Aman y Mardocheo ", con Introduccion , Ph. D. Thesis.

Brown University, 1981 (University Microfilms, n0 8209057) y por Edward V. Coughlin y Juan O. Valencia , Las lagrimas de David de Felipe Godinez , Nueva Coleccion Siglo de Oro, 4 (ediciones de Hispanofila, 1986)

يعالج خيرمان بيغا غارثيا لوينغوس بصورة موقفة بعض المظاهر البحثية في

German Vega Garcia Luengos, Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro : Estudios sobre Felipe Godinez (Valladolid: Universidad, 1986)

Agusti Alisent, Historia de Poblet (Abadía de Poblet, 1974), pp. 94 0 95 , y (٧)

Rafael Sifre Pla, Historia de Alzira (1) hasta el siglo XIII (Alcira 1982).

(٨) من الأمور المعبرة من وجهة نظري أنه ابتداء من عام ١٥٥٨م تزايد تقديس الشهداء الثلاثة المتحولين إلى المسيحية من قبل العديد من الهيئات. وقد بدأ هذا التقديس في مملكة فالنسيا في عام ١٢٦٢م تحت رعاية ابن أمير مسلم كان قد اختار التحول للمسيحية. وفي عام ١٩٠٢م ذهب رئيس كهنة بويليت شخصياً لأخذ جزء من بقاياها التي كانت موضع تقديس خاص في مقاطعة الثيرا ، والتي يظن أنها قد وجدت عام ١٥٩٩م . . . Alisent, loc. Cit.

إن سيرة هؤلاء القديسين الثلاثة تستحق دراسة أكثر عمقاً من هذه الملاحظات القصيرة. وحول استمرار الطابع الشعبي لهذا التقديس انظر الملاحظات ١٤ ، ١٥ ، ٢ .

(٩) على كل حال هو عبارة عن معجزات توجد في التراث اليهودي كما يؤكد ذلك :

E. Cobham Brewer, A. Dictionary of Miracles (reimp, detroit, 1966)

(١٠) حول هذا المظهر المعقد للمجتمع الإسباني في إسبانيا في عهد الأوستريين، توجد مراجع كثيرة

وبصورة خاصة

Francisco Marquez Villanueva, " El problema de los conversos: Cuatro puntos cardinales " , en Hispana Judaica...I: History, ed. por S. G. Armistead, J. H. Silverman y J. M. Sola - Sole (Barcelona: Puvill, 1980) , pp. 51 - 75, a los estudios reunidos por Agustin Redondo en Les Problemes de la exclusion en Espagne (XVI - XVII siecles) (Paris: Publicaciones de la Sorbonne, 1983) , y al numero XXX de la Nueva Revista de Filologia Espanola, dedicado a la cuestion.

(١١) مسرحية أخرى بعنوان

Poder y amor compitiendo (1675), Biblioteca Nacional , Ms. 14.642

ومسرحية قصيرة أخرى ورقصة هذه هي الأعمال المحفوظة من إنتاج فرانسيسكو دي لاكاي. كما توجد معلومات في

Cayetano Alberto de la Barrera, Catalogo....del teatro española (Madrid, 1860), p. 56b.

وتوجد أيضاً أخباراً أنه كان يقوم بالدور الثاني في البطولة، وأنه كون فرقة الخاصة، والتي كانت حديث الناس في مدريد في عام ١٦٥٨م بسبب مشاجرة بين الممثلين ، وتم التعاقد معها في فالنسيا عام ١٦٦٠ م. وقد تزوج بممثلة ، إحداهما قريبة الممثل الكوميدي المشهور كوسمي بيريت (خوان رانا)، كذلك هو أخو الممثل ومؤلف المسرحيات الفكاهية خوان دياب دى لاكاي ، وهذه المعلومات موجودة في .

Hugo A. Rennert, The spanish stage in the Time of Lope de Vega (New York: Hispanic Society of America, 1909), pp. 440 441 y en Norman T. Shergold y John E. Varey, Teatros y comedias en Madrid : 1651 - 1665 (London : Tamesis, 1973) , p. 225, y Genealogia , origen y noticias de los comediantes de Espana , ed. Shergold y Varey (London : Tamesis, 1982), pp. 181 - 182 . " El zapatero" de F. de la Calle figura en Christine Mirats - Baba - Moussa, " Cinco bailes teatrales: edici?n y notas" , Criticon, 41 (1988), pp. 103 -137.

Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 15.204. (١٢)

الفصل الثانى من هذه المسرحية يحمل عنوان «المسلم القديس من بوليث» ، وبه توقيع فرانثيسكودى لكاى وهو أحد مقتنيات مكتبة أوسونا

Antonio Paz y Melia , Catalogo de las piezas de teatro ...de la Biblioteca Nacional, 2 a ed. (Madrid, 1934), num. 3.608.

توجد فى القوائم التى راجعها خوسيه سوييرا العناوين التالية «المسلم الشهيد والقديس وسان بيرناردو» التى يمكن أن تكون خاصة بهذه المسرحية أو رواية أخرى لهذا الموضوع.

El Gremio de representantes espanoles y la Cofradia de Nuestra Senora de la Novena (Madrid: Instituto de Estudios Madrilenos, 1960), p. 69.

العنوان الثانى من العناوين المذكورة يتفق مع العنوان الذى ذكرته بيداد بولانيوس كمسرحية لأنطونيو كاسينو سولورتانو غير معروف مكانها. ويذكر بارتولولى خوسيه غاياردو لهذا المؤلف قصيدة فى تسعة أناشيد:

Patron de Alcira, el glorioso martir San Bernardo, de la Orden del Cistel (Zaragoza, 1636), Ensayo...m num. 1694

Genealogia de los comediantes, ed. Shergold y Varey, pp. 181 - 182.(١٣)

(١٤) بالفعل عام ١٦٦٦ ربما تم تقديس الصومعة المخصصة للشهداء فى المكان الذى ولدوا فيه -Alli- sent, p. 495) ، وفى السنوات التالية كان يقام احتفال قديس القرية بشكل فخم .

(١٥) فى القرن الثامن عشر كان يرى من خلال مبنيين موجودين على جانبى أحد الكبارى تماثيل حجرية لسان برناردو وأختيه .

Historia de Alzira (Anonimo, siglo XVIII), publ. Por el Ayuntamiento y el ° Grup de accio Valencianita d Alzira" , num. 2 , 1980 .

وقد تم نقل المجموعة الحجرية المذكورة إلى أحد شوارع الثيرا

Gran Enciclopedia de la Region Valenciana, tomol (Valencia, 1973), p. 120

(١٦) لقد استفاد غودينيث من اللعب بطريقة كلام الزوجين وقدم هذه النكتة، والتى تظهر أيضاً فى الأبيات التى تغنيها لاكارهارتا فى فناء مونيبيديو لثيراتتس، راجع:

Miguel de Cervantes , " Rinconete y Cortadillo" en Novelas ejemplares, ed. F. Rodriguez Marin, Madrid, 1920, p. 296.

(١٧) انظر الملاحظة رقم ١١

(١٨) هذا ما تشير إليه حكاية صغيرة حول راعي كان يخلق له حلاق مجاناً وعندما سمع كلباً هانجاً علق قائلاً: "يجب أن يخلقوا لهذا الكلب مجاناً مثلي". وتظهر الحكاية بنفس تفاصيلها في مسرحية "الصمت أفضل دائماً" لهذا المؤلف ومسرحية "المتقذ الأسير" للكاتب سيباستيان دي بيبايثيوسا حيث يضمها مكسيم تشيابلير في كتابه "حكايات من التراث في إسبانيا في العصر الذهبي".

Maxime Chevalier, Cuentecillas tradicionales en la Espana del Siglo de Oro (Madrid: Gredos. 1975), p. 163.

(١٩) انظر

Uta Ahmed, "La funcion del cuento en las comedias de Calderon", Hacia Calderon. Segundo Coloquio Anglo- Germano, 1970(Hamburg, 1973), pp. 71 - 77, y Form und funktion der cuentos in den comedias Calderons (Berlin - New York: Hamburger Romanistische Studien, 1974)

(٢٠) عالج كل من ريبيرا في عام ١٦٣٩، وأنطونيوي دي بيريدا في عام ١٦٤٢ موضوع القديس بديرو الذي فك أسره ملك.

Juan J. Luna, Guia actualizada del Prado(Madrid:Alfiz, 1985), pp. 57 - 79.

مع أن الموضوع يكون مختلفاً فإن لوحة ثورباران السابقة التي تحمل عنوان "رؤية القديس بيدرو نولاسكو" تعرض تشابهاً بصرياً أكثر مع المشهد المعروض، حيث إن لون زى الراهب الأبيض له القدرة الإشعاعية والبروز التي يرغب مؤلفو المسرحيات التي نعلق عليها في إعطائها لها داخل التأثير العام، من حيث إنها رمز، وكنقطة وكجزء مضمي، في مقاطع وصفية.

(٢١) في القرن الخامس عشر كان يوجد في كاتدرائية فالنسيا لوحة تقدم مشهد استشهاد الإخوة الثلاثة. وفيما يتعلق باستمرار القديس الشعبي في الثيرا، يمكن ملاحظته في برنامج اطلعت عليه في

Seccion de Africa de la Biblioteca Nacional, Alcira. Feria y Fiestas (Julio 1967)

Louis Cardailac, Morisques et chretiens: un affrontement polemique (1492 (٢٢) - 1640)(Paris:Klincksieck , 1977).

(٢٣) " إن علامته الشخصية [يقصد القديس برناردوي الثير] هي عبارة عن مسمار في الجبهة وصلب في اليد. أما في مشهد الاستشهاد فنراه مربوطاً في شجرة وأخته على جانبيه .

Juan Ferrando Roig, Iconografia de los santos (Barcelona: Omega, 1950)

كذلك يوجد شهيدان آخران من إقليم أراغون - انغراثيا في سرقسطة وسييرو، أسقف برشلونة، ولهما أيضاً مسمار في الجبهة. أما الأخوة الثلاثة فإنهم يشبهون المجموعة الثلاثية المكونة من أوروبا وأدولفو، وخوان، وهم أبناء لأب مسلم وأم مسيحية وقد ماتوا في قرطبة في القرن التاسع. إن المادة الخاصة بتراجم القديسين كثيرة جداً لدرجة أنه يذكر في القرن الثامن عشر أنه توجد مسرحية بعنوان "إخوة السماء الثلاثة، شهداء تالابيرا" من تأليف بينيدا والذي يبدو أن عنوانها مقتبس من عنوان مسرحيتنا.

(٢٤) سابقاً قدم غودينيث على خشبة المسرح خروفاً وجعل الماء الضروري لكي يقوم الراهب السابق بتعميد زائدة يخرج من أحد أقدامه ، وذلك بعد أن تاب كلاهما من ذنوبه وأصيبا بجروح تسببت في موتهما. وبلا شك يعتبر هذا مستلهماً من أيقونة الخروف الزاهد، وربما من قبيل البحث عن رمز يجمع بين اليهودية والمسيحية .

القسم الرابع

المسرحية الموريسكية كمهمة جماعية

الفصل الأول

مسرحية " القمر الإفريقي "

تأليف تسعة مؤلفين

(١٩٦٤م)

إن الأعمال الدرامية التي تنتمي للعصر الذهبي وانتقلت لمجموعة المسرحيات التي تم تقديمها فيما بعد على مسارح مدريد بدون أن يحدث بها تغيير تعتبر محدودة . من بين هذه الأعمال توجد مسرحية "القمر الإفريقي" (*) وهي مكتوبة على أبعد تقدير في يونيو عام ١٦٤٣ م ، وظلت تُقدم في مدريد حتى عام ١٧٩٨ م وهي محفوظة في شكل مخطوطة تحمل تاريخ عام ١٦٨٠ م ، وهي التي تحدد أسماء المؤلفين ، وهو ما سوف نتعرض له فيما بعد، وتحمل موافقة تشير إلى أن هذه المسرحية " شوهدت وتم تقديمها مرات كثيرة". ومن ناحية أخرى ، فقد طبعت خلال القرن الثامن عشر بصورة مستقلة تحت عنوان "أفضل قمر إفريقي"، وكل هذا يشير إلى أنها حازت شهرة شعبية لفترة طويلة وبصورة مستمرة^(١).

إن هذا العمل يمثل مسرحية موريسكية ، وموضوعها مأخوذ من "الحروب الأهلية في غرناطة"، الجزء الأول (١٥٩٥م) لخينيث بيريث دي إيتا.

إن مصطلح "مسرحيات المسلمين والمسيحيين" لا يعرف بصور مناسبة مسرحية "القمر الإفريقي" والتي تمثل استجابة لدوافع مختلفة تماماً عن دوافع ذلك التيار المطرد من الاحتفالات الشعبية والأدبية والذي كان فيه وما زال حتى الآن يتواجه فريقان : أحدهما مسلم والآخر مسيحي . في تلك الأعمال يتغلب هدف إحياء ذكرى حدث

(*) La Luna Africana .

تاريخى محدد : حالة تمثل عملية الغزو وحرب الاسترداد، أو كما تشير عناوين المسرحيات بطريقة أكثر دقة ، "ضياح واسترداد إسبانيا". إنها أعمال تمتزج فيها رؤية شعبية وعميقة فى أن واحد للماضى الإسبانى، حيث يتمثل ذلك فى شكل درامى يقدم عملية استفزاز وانتقام . إن كثيراً من مؤلفى العصر الذهبى قد كتبوا هذا النوع من المسرحيات حيث ترجموا الإحساس الجماعى وعالجوا موضوع "المسلمين والمسيحيين" كأسطورة وطنية ، لها علاقة مع أساطير التدين والتقوى الخاصة بالتاريخ المحلى^(٧).

وعلى مدى القرن الثامن عشر تم تقديم - وبنجاح جماهيرى ساحق - عدد كبير من مسرحيات "مسلمين ومسيحيين". ومن بين تلك المسرحيات كان هناك بعض المسرحيات التى كتبت فى عصر النهضة ، ولكن الجزء الأكبر منها قد تمت كتابته فيما بعد، وذلك مع الاستفادة بأشكال المواقف التقليدية المشهورة شعبياً. إن القبول الذى كانت تتمتع به تلك المسرحيات كان يزعج الأفراد نوى "النوق الجيد" ممن كانوا يرغبون بإصرار فى نزع جنور الحب المتواصل للشعب الإسبانى لذلك النوع المسرح ، وإحقاقاً للحق نعترف بأن أغلب تلك المسرحيات المتأخرة كان تستحق النقد .

إن تلك المؤضة التى تحتوى من حيث الشكل الخارجى على عناصر متناقضة والتى جاءت لتقوى "التوجه نحو الشرق" بمعنى اعتبار الشرق ومن يعيشون فيه موضوعاً ومصدر إلهام للأعمال الأدبية وهو ما يمثل إحدى خصائص الكلاسيكية الجديدة "النيوكلاسيكى"، "Neoclasico"، ساهمت فى أن لا تسقط مسرحية "القمرة الإفريقي" فى عالم النسيان. ومع ذلك، فمن بين هذه المجموعة من المسرحيات التافهة والحمقاء التى كانت تعالج أحداثاً عن حرب الاسترداد تميزت هذه المسرحية بثاقفة الصياغة الفنية لبعض المشاهد، وبخاصة لأنها تصور العلاقة بين المسلمين والمسيحيين من خلال وجهة نظر رجال الأدب والبلاط ، والتى كانت قد رسمتها فى القرن السادس عشر قصة "ابن سراج" والأشعار الموريسكية وكتاب بيريت دى إيتا.

ومن ناحية أخرى فإن مسرحيتنا تجدد تراث الموضوعات الفرناطية ، وهو ما يمثل عملاً سابقاً عن الحركة الرومانسية تقريباً حيث تجعل الحدث الرئيسى لها موضوع القائد المسلم الذى يعشق أسيرة مسيحية .

وبالإضافة إلى الرؤية الأرستقراطية التي تقدم بها العلاقة بين القشتاليين الحدوديين ومسلمى غرناطة ، يلاحظ فى المسرحية خصائص بديهية لمسرحيات القصور. ومن الممكن أن نقول إن كلام من البيئة [جو القصور] الذى ولد فيه العمل، والمكان "الملكى" المخصص للتسلية الفنية والتمتع بالطبيعة يمثلان جزءاً من تكوينها الدرامى ، والذى من الضرورى أنه كان يمثل الإطار الأول الذى قدمت فيه المسرحية فى البداية . فـ"القمر الإفريقى" هى زوجة أبى عبد الله . وأظن أن هذه المسرحية كُتبت كتكريم لـ"يسابيل دى بوربون" ، زوجة فيليبى الرابع لتقديمها فى حديقة "البوين ريتيرو". إن بعض المواقف التى تحدث فى الحكمة تبدو لى أنها تشير بطريقة خفية إلى ظروف خاصة بالحياة فى القصر. ولكن، قبل أن نعلق على هذا التشابه ، من المناسب أن نشير إلى وجه آخر فى العمل ، يعطى لهذه القصة اهتماماً محدداً.

هناك ظاهرة غريبة قدمها مسرح العصر الذهبى ، تتمثل فى التعاون فى التأليف بين بعض الشعراء من نوى المستوى المتواضع جداً وأخرين نوى مستوى رفيع ، وقد حدث هذا كثيراً. إن أسماء مثل أنطونيو كويغو، وروسيتو نينيو، وماتوس فراغوسو، تظهر معاً من حين لآخر بجوار أسماء كالديرون وروخاس وموريتو. وعندما كان يتعاون ثلاثة مؤلفين فى تأليف مسرحية واحدة ، وكان ذلك هو الشائع كثيراً، كان من المعتاد أن يتم تكليف كل واحد منهم بكتابة فصل منها، وذلك بعد الاتفاق على الخطوط العامة لموضوعها. إن مسرحية "القمر الإفريقى" لا تقدم فقط حالة معبرة عن هذا الشأن، وإنما تقدم هذا الشكل فى أقصى صورة له، فعلى الرغم من أنها طُبعت خلال القرن الثامن عشر على أنها عمل من تأليف ثلاثة كتاب ، فإن المخطوطة توضح أن المتعاونين كانوا تسعة - ثلاثة فى كل فصل - موضعاً الجزء الخاص بكل واحد منهم، وذلك من خلال ملاحظات كتبت فى الهامش وفى الأبيات التى فى نهاية النص .

فى ذكرى المؤلفين / الذين اجتمعوا لعمل / هذه المسرحية / الأول لويس دى بيلمونتي / ووليه لويس بيليت ، المشهور/ بعد ذلك السيد خوان بيليت / وهو الذى أنهى الجزء الأول / وبدأ بعد ذلك الثانى / المعلم الفونسو الفارو / والذى جاء بعده /

كان السيد أغوستين موريتو / وفي الثانية لمسة السيد انطونيو مارتينث/ الذى أنهى كتابته/ والجزء التالى بدا / مع السيد أنطونيو سيفلر/ دى ويرتا، وتلاه العبقرى الصافى /السيد خيرونيمو كانثير/ وأنهاها كما ترون / السيد بدرو روسيتى/ والذى يطلب العفو / باسمهم جميعا / حيث أن هذه المسرحية / بعيدا عن المؤلفين التسعة لم يظهر أفضل منها/ فهى أفضل قمر أفريقي على الإطلاق / دائما أمين .

وعلى الرغم من أن الأمور التى تنسب لبعض الأشخاص فى الأبيات الأخيرة للمسرحيات لا تكون فى كثير من الأحيان جديرة بالثقة ، فإن نفس غموض بعض الأسماء التى كونت هذا السرد الرائع يبدو أنها تشهد على صحتها . فبالفعل تعاون وتعايش كل أولئك الشعراء معاً خلال ستة أعوام فى الأوساط الأدبية الخاصة بمدريد . وإن الفترة المحتملة للتعاون تبدأ مع بداية النشاط المسرحى لموريتو ، الذى ولد عام ١٦١٨م ، وقبل أن يكمل العشرين عاماً كان يتحرك بين أهل المسرح ، وتنتهى الفترة بالوفاة المفاجئة لأستاذ المسرح ألفارو ، وذلك فى ٢٩ يونيه عام ١٦٤٣م .

ومن ناحية أخرى فمما لا شك فيه أنه كانت توجد روابط صداقة وزمالة بين الشعراء المذكورين ، حيث كانوا جميعاً يشاركون فى الجلسات الأدبية للقصر . إن الفريق بأكمله تقريباً يظهر أولاً فى محضر اجتماع الأكاديمية الهذلية الخاصة بالبوين رتيرو، والذى عقد فى عام ١٦٣٧ ، ويعد ذلك بسنوات فى شعر، هجائى لخيرونيمو كانثير.

وكما بينت هاناى بيرغمان^(٣)، فإن كل الشعراء المذكورين فى مخطوطة "القمر الإفريقي" - باستثناء موريتو وخوان بيليث - قد شاركوا فى اجتماع البوين رتيرو، والذى عُقد فى فبراير عام ١٦٣٧م . وكان هذا الاجتماع أحد الاجتماعات التى أطلق عليها خوسيه سانشيث اجتماعات الفُرس . ونظراً لأنها عقدت فى الحدائق الملكية وعلى شرف فيليبى الرابع ، فيمكن التأكيد على أن الشعراء الذين استجابوا لها يمثلون البلاط الأدبى لمدريد . كذلك فإن الشاب موريتو - وعلى الرغم من عدم اشتراكه فى هذا الحفل - كان منضماً أو على وشك الانضمام للوسط الشعرى للقصر . وبالضرورة فقد أنضم لهذا الوسط منذ شبابه المبكر خوان بيليث دى غيارا (١٦١١ - ١٦٧٥) الذى حل

محل أبيه عام ١٦٤٢ م ، فى وظيفة حاجب للقصر، وانطلاقاً من هذا المنصب كان مكلفاً بإدارة كل أعمال فرقة التمثيل الخاصة بالقصر. ويطلق مصطلح "اجتماع مدريد" أو "أكاديمية مدريد" على العديد من تجمعات الكُتّاب الذين ظهروا بصورة متكررة خلال عصرى آخر فيليبين ، والتي وصلت اجتماعاتهم إلى اكتساب طابع مجع، دائماً هزلى بالطبع، ومكون من شعراء وكتاب مسرحين محترفين .

ويعتبر الهجاء الذى عُرف به خيروينمو كاثير، أهم نص لمعرفة ما كانت عليه هذه الأكاديمية بعد عام ١٦٤٠، وقد تم طباعته مع أعماله المختلفة^(*) عام (١٦٥١)، والذى كتب قبل ذلك بعدة سنوات . إن اعتبار عام ١٦٤٩م تاريخاً لكتابته ، كما يقترح فيرنانديث غيرا، يمكن أن يؤكد أن المؤلف ذكر أسماء كل المتعاونين فى "القمر الإفريقى" والذين كانوا ما يزالون على قيد الحياة عندما قدم الهجاء ، إذ إنه من بين تلك الأسماء لا يذكر كلا من الفونس الفارو، ولويس بيليث دى غيارا، فقد توفى الأول عام ١٦٤٣ والثانى ١٦٤٤، وإن عدم ذكر بيليث الأب ، والذى حينذاك كان يتمتع بشهرة كبيرة كعميد لشعراء البلاط، يعتبر أحد الأسباب التى جعلت العالم المذكور ينسب ذلك الكتاب لتاريخ متأخر ، وذلك بعد أن وصل إلى نتيجة أن الهجاء تم تقديمه بين عامى ٤١ و ٤٩ حيث نُكر فيه كحدث معاصر "إنقاذ نابولى" وهو أمر حدث فعلاً بين التاريخين المذكورين . ومع ذلك فإن الأدلة التى ذكرتها روث ل. كيندى Ruth L. Kennedy ضد هذه الافتراض لها وزن كبير، حيث تعتقد أن النص يعود لعام ١٦٤١^(٤)، وكما هو معروف اليوم فإن المؤلفين الذين تم هجائهم ، فى القصيدة هم الذين كان يجب أن يحضروا الاجتماع الذى يقرأ فيه ، ولا يجوز إعطاء أهمية كبرى لموضوع أن كاثير لم يذكر السيد لويس بيليث. إن غياب أو مرض هذا الشاعر العجوز ربما كان هو سبب عدم ذكره .

وعلى أى حال ، فإن النصين المذكورين للأكاديمية يبينان إطار مسرحيتنا، حيث يجعلان أحداثها تتم فى وسط بلاطى وتمثيلى فى آن واحد، وهو ما يمثل سمة خاصة

(*) *Obras varias* .

جداً لفترة حكم فيليبى الرابع ، وهو ملك عرف عنه أنه كان يكتب المسرحيات ، ويجب أن يجتمع لديه فى القصر مؤلفو ذلك العصر ليترجلوا فى حضوره مسرحيات درامية ، وكانت دائماً هزلية .

كذلك فإن الملكة إيسابل دى بوربون، والتي استطاعت أن تعطى صبغة إسبانية لظرافتها الفرنسية، كانت تشارك زوجها فى هوايته للمسرح ولكل نوع من الاستعراضات كما يمكن أن يبرهن على ذلك العمل الموثق جداً فى مسرحية "مجد نيكيا"^(٥) حيث لم تظهر فقط فى بعض المشاهد وإنما كانت تعطى شخصياً تعليمات للفنانين الذين كانوا يعدون "المظاهر والاختراعات" وربما أيضاً لنفس الشعراء^(٥) . كذلك فى الهجاء الذى كتبه خوان أورثو ييدو السيد/ أنطونيو دى سوليس مشغولاً جداً لأن صاحب الجلالة اعتبره "شاعره" وهو تعبير جليلقى فكاهى ، حيث أنه يبين بدون شك أن المقصود بصاحب الجلالة هو الملكة وليس الملك^(٦) . ويتألم مؤلف لقصيدة ساخرة مجهولة بقوله: "إنه بعد ذلك ذهب إلى الريتيرو، واستعجبت من أمر رأيته، رأيتهم يعملون فى الاحتفالات كما لو كان شيئاً مقدساً"^(٧) . ومما لا شك فيه فإن مكانثرة والتقاء الشعراء كان أكثر قريباً من أى وقت مضى من البلاط خلال سنوات شباب الملك ، والتي تزامنت مع النضج الكامل للشعر الباروكى . وهذا يفسر الأناقة والظرف الكاملين اللذان يميزان طرائف القصر فى تلك الفترة والشعر الذى استوحى منها، وهو معاصر على كل حال للوحتين الأوليين الخاصتين بالقصر اللتين رسمهما بيلانكيث .

هناك أسطورتان ظهرتتا حول إيسابل دى بوربون فى لحظات مختلفة من حياتها. الأكثر شعبية، والتي ظهرت بسبب اغتيال كونت بيا ميديانا، والذي حدث عام ١٦٢٢م ، حيث تحكى أن المغازل المشهور وهو الملك فيليبى لعب ذلك الحدث دور الزوج الغيور الذى يعاقب بالقتل من تجراً ولو على مجرد الإيعاز أو الإشارة لفكرة جريئة. وقد شاع أنه يعاقبه ، بمشاركة صديقه الشخصى كونت نوق دى أوليباريس والذي تجعله

(٥) La Gloria de Niquea .

تفسيرات الحدث مسئولاً بصورة كاملة عن الجريمة التي وضعت نهاية لأيام تلك الشخصية الكبيرة الجريئة .

لقد حدث هذا الأمر عندما كان صاحباً الجلالة لم يبلغا بعد العشرين عاماً . ومع الوقت فإن الملك والمملكة استيقظا على حقائق كثيرة مريرة . خلال الفترة الطويلة لعمل أوليباريس كمستشار للملك تعرضت القوات الإسبانية لخسائر كبيرة في فلانديس والمانيا، بل وحصلت البرتغال على استقلالها، وتمردت قطلونيا، وكان من الضروري التدخل في كثير من الأماكن في شبه الجزيرة نفسها للقضاء على جذور الثورة . كذلك كانت هناك أسباب عاطفية لحزن السيدة ايسابل . ولقد وصل الأمر إلى أن يقال بمبالغة واضحة إن كبرى وصفاتها ، وهي زوجة المستشار، كانت تتحكم فيها لدرجة أنها كانت ملكة في الظاهر فقط، وكانت في غير ذلك تعاني بؤس وشقاء جارية تعيسة (٨) .

وإذا كان الملك يلهو خارج القصر فقد كان ذلك أمراً ملحوظاً . وبالطبع فإن أحزان الملكة ومصائب الوطن يعودان لنفس السبب، وهو الخيانة والتآمر غير المسبوق للكونت الدوق، والذي وصل إلى درجة مشينة بحيث جعل الملك بعيداً عن شئون الدولة وتجنب أن تؤثر فيه زوجته أى تأثير . وشاع أن الملكة كانت تعرف ذلك وأن الشعب كذلك وأن الكبار وحتى المجانين الذين كانوا ينطقون بهذه الحقيقة عند مرور المواكب الملكية ومضمونها أن أمراض الملكة سوف تشفى يوم يقبل الملك وزيره ويتولى بنفسه أمور الملك ومقاليد الحكم .

والرأى السائد في الوقت الحالى يعتبر أنه على الرغم من أوجه النقص الكثيرة ، فلقد كان أوليباريس أكثر رجال الدولة خبرة في إسبانيا خلال القرن السابع عشر، ولقد دافع الدكتور مارينيون عن السلوك الأخلاقى لوزير فيليبى الرابع ، رافضاً أى دليل على أسطورة العداوة المتبادلة التي كانت موجودة بينه وبين الملكة ، ونسب اهتمام السيدة ايسابل بإقالة الكونت الدوق لأسباب سياسية محضة . لكن الذى نبحت عنه الآن ليس الحقيقة التاريخية ، وإنما الرأى العام والمشاعر التي كانت تسود فى البلاط خلال المرحلة التي سبقت سقوط هذا الوزير ، والذي حدث فى يناير عام ١٦٤٣ م ، والأشهر التالية كذلك .

إن السخط الشعبى المطلق ضد أوليباريس ساهم فى أن تتحول ذكرى الذين فقدوا حياتهم وحررياتهم خلال فترة حكمه إلى شىء مثالى ، ولقد تعمقت لذلك شهرة بعض هذه الشخصيات فى الإحساس العام ، حيث مازال إلى اليوم تُذكر بانفعال كبير أسماء مثل الدوق أوسونا العظيم، وكذلك السيد رودريغو كالدرون أو السيد فرانسيسكو كيبينو. ومع ذلك نسينا أن نفس شخصية الملكة ، لعبت دور الضحية وقد شاركها فى ذلك الأمير الطفل الذى أسر بسحره وجماله كل إسبانيا. تقول الملكة فى الرواية المذكورة سابقاً: "إن إخلاصى الشديد لصاحب الجلالة ، وبراءة ابنى الأمير، سوف يجعلان الملك يرى الأمور يوماً ما بصورة أفضل مما يراها الآن، لأنه الآن يرى ما يناسب الكونت وزوجته ، أما لو حدث ما أتمنى ، فسوف يرى ما يناسب ابنه الأمير. وإذا لم يفعل ذلك فى الوقت المناسب فسوف يبقى ملكاً حقيراً لقشتالة أو فارساً يعمل لحسابها ". ويفضل السيد ديبغو بلاثكث استظعننا أن نعرف الأمير بالتاسار كارلوس بسحره الطفولى وعظمته ، وأيضاً نعرف أن قلوب شعب مدريد ربما تكون قد تحركت عندما سمعت تكرار الكلمات المنسوبة إلى الملكة .

ربما لا تكون الطرفة صحيحة ، ولكن من الناحية الشعرية صائبة حيث أنها كانت القشة التى قصمت ظهر البعير ودفعت فيليبى الرابع لاتخاذ قرار ضد الكونت الدوق كانت شكوى زوجته من تأخر الوزير- ويعتبر لونا ذلك من تأمره - فى أن يخصص للأمير بلاطا وحاشية تتناسب مع منصبه . إن الملك الذى لم يتغير موقفه على الرغم من المصائب والنكبات التى أصابت حكمه ، وجه أول كلمات توبيخ لوزيره عندما اقترح عليه هذا الوزير أن يقيم بالتاسار كارلوس فى القصر الذى كان يقيم فيه خاله الكاردينال إنفانتى. أجاهه الملك ولماذا أيها الكونت ؟ أليس من الأفضل أن يقيم فى القصر الذى تقيم فيه أنت الآن؟ حيث إن هذا هو المعتاد مع أبناء الملوك ، حيث أقام فيه أبى، وكذلك أنا عندما كنا أمراء. وكإسباني أصيل كان السيد فيليبى يعانى بصبر كبير فقد مملكته ولم يستطع الصبر على مظهر من مظاهر الإهمال تم ارتكابه ضد ابنه الأمير.

وفى النهاية سقط العملاق. "لأن المبادئ الإنسانية والإلهية لا تقر فصل الملكة عن الملك". كان الفرخ فى المدينة وفى البلاط يفوق الوصف. لقد كان الوعاظ يعظون الملك بعدم التراجع عن قراره ، أما الشعراء فقد أنشدوا القصائد للسيدة إيسابل كما لو كانت مثل استير جديدة^(٩). والأطفال يجرون عندما تسير الملكة فى شوارع العاصمة ويهتفون لها. والفراغ الذى حدث حول الملك خلال الأشهر الأخيرة من الوزارة حل محله اجتهاد من قبل النبلاء . هناك حماس عام وسعادة . وفى أيام الأعياد كانت صالات القصر تمتلئ بالكثير من العامة الفضوليين الراغبين فى أن يشاركوا العائلة المالكة مشاعر تلك اللحظات التى وجد فيها الملك نفسه. ويهتف مؤرخ معاصر قائلاً "يا له من عام جديد سعيد عام ٤٣^(١٠)، يجب أن يتم نحت اسمه على الأحجار البيضاء". ويهتف مؤرخ معاصر قائلاً: "هناك إعجاب بجهود الملك، الذى يقوم الآن بنفسه بتسيير أمور الدولة كما كان يفعل جده وبذلك تصقل مواهبه كحاكم، التى كانت مدفونة بسبب طموح وزيره". ولا يشك أحد فى أن المملكة الإسبانية كانت تسير فى طريق الانتصارات .

كانت كل الأنظار تتوجه إلى الابن البكر للملك ، حيث أن ذكاه وشجاعته يزيدان الإحساس بأن إسبانيا تسير فى طريق تحقيق آمالها. ويشعر الجميع أن مدريد تعيش فى حالة من الفرخ عندما يرد فى خطابات الآباء اليسوعيين التعليق المعتاد "إن صاحب الجلالة سعيد جداً".

كان عمر الأمير حينئذ أربعة عشر عاماً، ومات فى السابعة عشرة من عمره بعد أن فقد أمه السيدة إيسابل . إن الأمل الأخير المضئ لإسبانيا تحت حكم الأوستريين غرق فى أمواج عالية وعاتية من خيبة الأمل ، لكن اللوحة التى ترسم صورة بلتسار كارلوس وهو على جواده فوق قمة تلال غواداراما وهو يشير إلى السحاب بعضا الملك الصغيرة مازالت توقظ مشاعر فريدة .

إن الأشهر الأولى - والتى يمكن أن تكون قد كتبت خلالها مسرحية "القمر الإفريقي" - كانت أيام حظ وانتصار كامل للملكة . وهى اللحظة التى يشير إليها الآباء اليسوعيون عندما يذكرون أنه خلال زيارة قاموا بها للعائلة المالكة بناء على دعوة من

الملكة إيسابل لاحظوا أن الملكين يتعاملان بدمائة كبيرة ويبدوان أكثر سحراً وسعادة من أى وقت مضى ، وذلك لرقة ابنتهم الأميرة الصغيرة . وفى يوم آخر قام الملكان بزيارة راهبات دير لاس ديساكالساس الملكيات " أى الحافيات " ، والتي كانت من بينهن صديقات وحليفات للملكة، وأثناء الوداع طلب الملك وبمزاج معتدل - أزعج المتدينات النبيلات وهن التابعات له - أن يتوجهن لله بالدعاء لوزيره .

وبفزع شديد لم تستطع الراهبة مارجاريتا "عمة الإمبراطور" أن تكتم فضولها وسألت عن اسم ذلك الوزير الذى سوف يتوجهن لله بالدعاء من أجله، ابتسم الملك وقال: "إن وزيرى هو زوجتى".

فى "القمر الإفريقى" تلعب الملكة المسلمة دور الزوجة البريئة والمتهمه ظلماً فى أن واحد . (يمكن أن نفكر فى أن تلك هى حالة الملكة إيسابيل عندما قُتل بياميديانا). ولقد أدخل بيريت دى إيتا فى الموضوعات الموريسكية هذا الموضوع القصصى ، المستخرج من أدب الفروسية، لكنه لم ينتشر بشكل كبير فى أدب العصر الذهبى . وعلى العكس فقد وجد فى فرنسا ترحيباً شديداً حيث أصبح نواة جوهرية لكل القصص الموريسكية ، بل وعبر بحر المانش لكى يظهر فى "غزو غرناطة" (*) للكاتب جون درايدن .

إن الجزء الأكبر من هذه القصص الفرنسية كانت رمزية وهو النوع المعروف بالفرنسية " Romans Aclef " ، وفى بعض منها ينبه المؤلف أنه عندما يتحدث عن الجو الفريد لبلاط غرناطة المسلمة يجب أن يفهم أنه يقصد البلاط الفرنسى فى فرساي .

إن القناع التقليدى الموريسكى استعمله قبل ذلك الشعراء ورجال البلاط الإسبان فى أشعار شعبية وفى الاحتفالات والألعاب ، وذلك للتعبير عن حبهم وخصوماتهم. واليوم على سبيل المثال لا يشك أحد فى حقيقة شخصية لويى دى بيغا والمسلم غزول فى بعض الأشعار الشعبية . وفى حوالى عام ١٦٤٠م ، كان الشعر الموريسكى الذى يكتب قليلاً لكن موضوع "المسلمين والمسيحيين" كان ما يزال له شعبية كبيرة فى المسرح .

(*) *The Conquest of Granada* .

ومن الأمور التي ربما يكون لها معنى كبير أنه في تلك السنوات بالتحديد قام الكاتب الفرنسي بنثنت بويتارا Vincent Voiture بزيارة بلاط إيزابل وفيليبى ، وهذا الكاتب هو الذى أدخل فى فرنسا موضة الأشعار الإسبانية الموريسكية وأذاع إطلاق اسم "الملك الصغير".

لقد كيف بيريث دى إيتا موضوع الشهادة الكاذبة ضد الملكة، وذلك لكى يقدم شكلاً قصصياً لأسطورة مقتل أبناء سراج ، وهى جريمة تنسب فى "الحروب الأهلية فى غرناطة" للملك الشاب الذى ملأت الغيرة قلبه ، وجعله الثغريون المتآمرون يعتقد أن أحد سادة فرسان هذا النسب الشهير عشيقاً لزوجته . ربما يمكن الحديث ليس فقط عن أسطورة وإنما أيضاً عن خرافة أبناء سراج، حيث إنه قبل أن تنتشر هذه الحكاية الطريفة كانت الشهرة والتأثر العاطفى دائماً يلازمان الاسم الذى احتل مكانه بصورة فريدة فى كتب التاريخ وفى الأشعار الشعبية المؤلفة حول حرب غرناطة . وفى أواسط القرن ١٦ بقيت الصورة الأخلاقية لأبناء سراج ماثلة من خلال " قصة ابن الرئيس وشريفة" (١١).

كان أبناء سراج محبوبين من عامة الناس، فهم الأوائل فى أحداث الحرب والحب، لهم مكانة لدى السيدات ، وهم مخلصون ومهذبون، وموهبون بصورة فريدة باللفظ والظرف ، لكن ينقصهم الحذر، ويمثلون هدفاً مناسباً للحسد الذى يظهر حولهم دائماً. لقد تم رسم أبناء سراج هكذا، وهى نفس الصورة التى تم رسمها لأبطال الشعب الأسباني .

لقد سُحِقَ السيد ، وهى الشخصية المشهورة فى تاريخ إسبانيا فى العصور الوسطى ، من جراء أكاذيب الوشاة . وتبعاً للسيد خوسية ف . مونتسينوس ، فإن مسرحية "فارس أوليدو" (*) للويى دى بيغا تقدم نموذجاً آخر للفرسية الأرستقراطية ، وقد تم رسمها بصورة عاطفية تتفق مع إحساس الشعب الإسبانى . وكان من الأمور الأساسية داخل هذه الرؤية أن يظهر الحاسد المنافس الذى يجب أن يسبب الموت للسيد

(*) El caballero de Olmedo .

أولونسو ، وهو "زينة ميدينا وزهرة أوليدا". إن أبناء سراج كانوا أيضاً "زهرة غرناطة" وكان من الضروري أن يظهر بجوارهم بصورة لا مفر منها الثغريون . إنهما نسبان ، وعائلتان وكان من حظ الأولين بشكل كبير التميز بموهبة الدمائه والظرف ، وهو الشيء الذى حُرِمَ منه الآخرون ، والذين يردون هذا النقص فى شكل كراهية وحقد .

ومن الممكن أن يوجد فى أسطورة "أبناء سراج" صدى للموضوع الإنجيلي الخاص بهابيل وقابيل (والذى تم تقديمه من جديد فى عصر النهضة الإسباني) وذلك لتبرير سقوط آخر مملكة إسلامية من الناحية الشعرية . ويوجد بين هذه القصة وقصة "فارس أوليدو"(*) فرق من المهم أن يؤخذ فى الاعتبار، يتمثل فى معاقبة الذين اغتالوا السيد أولونسو فمن أجل هذا يوجد ملك مسيحي فى قشتالة . وكما نعرف جميعاً فدائماً يحدث هذا فى المسرحية الإسبانية، حيث تمثل حماية العدل أكبر واجبات الملك . ولهذا فتبعاً لهذا المنوال كان مناسباً من الناحية الشعرية أن يرتكب الملك ظلماً فادحاً وفاحشاً يستحق به مصيره المشئوم وفقده مملكة غرناطة . وتبين هذا بوضوح القصيدة الشعبية الخاصة بغزو الحاما^(١٢) :

لقد قتلت أبناء سراج ،

الذين كانوا زهرة غرناطة ،

وأخذت المرتدين ،

من قرطبة الشهيرة ،

ياحسرتى على مدينة الحامة ،

لهذا تستحق أيها الملك ،

عقاباً رادعاً ،

(*) *El caballero de Olmedo* .

حيث تفقد نفسك ومملكتك ،

وعندئذ تضيع غرناطة ،

يا حسرتى على مدينة الحامة .

ولا يتجاوز الشعر الشعبي القديم الحقيقة التاريخية ، حيث إن مولاي حسن الذي فقد فعلاً "الحامة" كان متهماً بارتكاب أعمال تتسم بالقسوة ضد بعض أفراد أسرة بنى سراج . ومع ذلك فقد كان من الضروري أن يكون الذي يطارد هذه العائلة هو الملك الشاب ، لأنه هو الذي فقد المملكة بكاملها وليست مدينة فقط ، ولهذا ينسب إليه بيريث دى إيتا جريمة تتناسب مع ذلك العقاب . لقد تحول الملك المسلم إلى جلد لأفضل النبلاء من رعاياه بسبب مشاعر الغيرة غير المبررة لأن الثغريين الحاقدين هم الذين أيقظوها بمكرهم . إنه خطأ قاتل ، لا يرتكبه إلا ملك خائن . وفيما بعد لن يكون من باب الخيانة أن يلجأ بنو سراج لحماية الملكين الكاثوليكين ، وجعلهم ينجذبون نحو مركزهم الطبيعي ، لأن المسلم النبيل لديه روح مسيحية وذلك من خلال طهره و نقائه الفروسي ودمائه..

فى " الحروب الأهلية" تظهر براءة الملكة المسلمة والمتهمين الآخرين ساطعة من خلال مشهد يمثل ما يمكن اعتباره محكمة إلهية ، حيث ينتصر أربعة أبطال قشتاليون على الأفاكين . لكن زوجة أبى عبد الله ، والتي كان زوجها يعاملها معاملة سيئة أثناء حياتها الزوجية قبل حادثة الافتراء عليها وسجنها ، ترفض التصالح مع زوجها ولا تعلن فقط اعتناقها للمسيحية وإنما تجد فى بلاط الملكين الكاثوليكين الزوج الجيد . لقد فقد الملك الصغير كل شيء . ومع ذلك فإن ذكراه ستكون خالدة على مرالدهر . وفى المجموعة الأسطورية والتي كانت ميراً عاماً لكل المجتمع المثقف فى أوروبا وأمريكا لمدة ثلاثة قرون ، يرى فى أبى عبد الله "صاحب تنهيدة المسلم" الذى يتأمل مملكته الضائعة ، شخصاً يمثل رمزاً لوحشة المنفى والحنين إلى الماضى الجميل .

وعندما تم اقتباس تاريخ أبناء سراج من بيريث دى إيتا وتحولها إلى مسرحية فى "القمر الإفريقي" لم يتم تناسى أى من ملامحها الأساسية ، مثل العداوة بين نبلاء

العائلات الغرناطية ، وإن كان كل فريق قد تم اختصاره فى صورة شخص واحد ، والطابع المثالى لأبناء سراج ، وتطور تدريجى للحسد وتحوله إلى رياء وافتراء فى شخص جميل الثغرى ، وفى النهاية ، سجن الملكة ومقتل أبناء سراج وعدالة السماء .

ومع ذلك يتم منذ الفصل الأول إدخال تغيير هام فى الأحداث، والذى تحدثنا عنه سابقاً، فالمسرحية تبدأ فى موقع قريب من مدينة مرسية ولوركا فى ليلة حرب . ينتهى البطل ابن سراج من إعلان إطلاق سراح أسراه (. فى هذه اللحظة تمر سيدة قشتالية بذلك المكان ويكشف خادمها، وهو يحاول أن يختبئ بصورة غير حذرة ، عن وجودها) . وتمثل كلمات المسلم عند اكتشاف السيدة المليئة بالمحسنات البديعية المعروفة عن أسلوب الباروك إشارة للأدب الذى ينتمى للفترة السابقة على انتشار الحركة الرومانسية :

فى هذا المنظر تظهر الشمس لى ، فى أفضل فجر ، طلع على الشرق

أيتها المسيحية، إننى أفكر فى

أنك قد توجهت هذه الأودية / بالياسمين والأضواء

التي كانت فى السابق كثيرة ،

أما الفجر النائم حتى الآن فيخاف

من أن تمرقيه بأشعة من الجليد والنار / فيتجمد أو يحترق

ولهذا قلن اسمح / وإن كنت لن أوفى بعهدى

بأن تتمتعى بالحرية / بعد أن أسرتنى .

سوف تذهبين معى إلى غرناطة / وسنكون معا فى أسرين متشابهين

عندما تحاولين الخروج من أسرك / سوف أبحث عن فديتى .

ولا يعتبر الحسن ابن سراج أول مسلم يعيش أسيرة مسيحية ، ولكن من المحتمل أن تكون هذه هى المرة الأولى التى يمثل فيها حب مسلم لمسيحية الموضوع الأساسى

لمسرحية ويعالج بطريقة نموذجية بدلاً من أن يكون موضوعاً ثانوياً. وهو بهذا الشكل يكون على عكس ما سوف يفعله الرومانسيون ، الذين اعتبروا دائماً أن اختلاف الدين يمثل عقبة لا يمكن تجاوزها بالنسبة لروح كريمة. وباختصار، فإنني أعتقد أن هذه المسرحية تتبنى وجهة نظر ثيرباننتس في هذا الموضوع حيث أن حسن يمر بعملية سيكولوجية شبيهة بما حدث لثورايدة التي تظهر في تاريخ الأسير. وفي كلا الحالتين فقد أشعل الحب شعلة الإيمان الذي كان يخفق في روح السيدة أو الفارس. إن تعاطف وإعجاب ابن سراج بالقشتاليين كان يجعله يميل نحو الدين الذي يؤمن به رجال مثاليون جداً، وعندما أحب ليونور - والتي امتلأ قلبه بمشاعر نحوها كانت موضع تعجب واندهاش من السيد الطيب خوان تشاكون ، وهو قشتالي واقعي يسمى الأشياء بأسمائه - فإنه قد فتح عينيه على الحقيقة التي كان يحس بها في الماضي. وباختفاء عقبة الدين ، عندما تحول للمسيحية ، لا يتم التعرض بأى صورة من الصور لنسبه، ويبدو هذا الأمر غريباً، إذا أخذنا في اعتبارنا أن هذه المسرحية قد كُتبت في الفترة التي كان فيها موضوع نقاء الدم في أوجه وعلى أشده ، وكان من يطلق عليهم المسيحيون الجدد موضع شك من المجتمع وملاحقة من محاكم التفتيش .

إن قصة الملكة المسلمة ، والتي لا تمثل في كتاب بيريث دي إيتا سوى بنية قصصية باردة تتخللها لحظات من الرعب ، تمتلئ في مسرحية "القمر الإفريقي" بمضمون عاطفي. وبعد الأحداث التي تتم في أرض المعركة يعطى السيد خوان تشاركون صورة تقريبية عن بلاط الملك الصغير وذلك من خلال وصف احتفالات مصارعة الثيران وألعاب العصى المقامة في غرناطة، والمشهد الذي تنسب المخطوطة تأليفه لخوان بيليث دي غيبارا، مكتوب بمهارة ويظهر تمكناً ملحوظاً من وصف نوع ما من المشاهد الشبيهة بالرقص التي ازدهرت في بلاط فيليبى الرابع ، وهو نوع كان ابنه لويس بيليث متميزاً فيه بالفعل ، وهو كما قلنا تولى منذ عام ١٦٤٢م منصب إدارة تمثيلات القصر .

يقيم ملوك غرناطة وحاشيتهم حفلاً في جنة العريف .اعتدال الجو وجمال الحدائق ينسجم مع الحب والجلال الرزين للملك الصغير وزوجته لونا. إن كلمات الملك توجد جواً

من الإحساس الجميل ، وتعبير سلطانتي الأثيرة وهو نادرا الاستخدام فى
الشعرالموريسكى يعطى لمسة فريدة من الشاعرية ، وسوف يمثل علامة خاصة لشرقيات
القرن الثامن عشر والشعر الرومانسى :

فى المكان اللطيف / فى جنة العريف ,حيث
/ يختبىء شهر مايو ,ياله من شاب / من قسوة يناير
فى حديقته اللطيفة/ دائم الخضرة ، والسرور/
ليت الحياة كلها صيف / ليت العام كله أبريل /
ياله من موسم معتدل ولطيف / دائم الخضرة
وعلى الرغم من الشتاء / فابريل هو الربيع
تنتشر جداول المياه ، بين ألوان زهور عديدة
وتحيط الفضة بالينابيع/ كما تحيط الورود الثياب
فى انسجام عذب/ تجعل من المروج غابة
حيث تغرد الطيورفى الفجر / وتبكر فى الخروج عند طلوع النهار
وتطير أثناء النهار فى هذه الحديقة الغناء /
كما لو كانت جنة من السماء/ فيها كل شئ متقن /
هيا بنا نستعيد ذكرياتنا الضائعة / لكى نستطيع ياسلطانتى العزيزة
أن نحتفل بسعادتنا/ ولأجل هذا سوف يستطيع بريق عينيك
أن يغلب ضوء النهار.

فى أن واحد يدخل كل من حسن بن سراج وجميل الحاسد منتصرين . حسن
مهذب وعاشق يقدم الأسيرة الجميلة والتي ستبقى فى كنف وحماية الملكة .

أما جميل ، فلا يستطيع أن يتسامى بمشاعره ويشعر بإحساس الآخر، ويؤكد طبعه وذلك بابتعاده المفاجئ بحيث يعكس جو الصفاء ويعلن قرب وقوع المساة فى ذلك الجو من الانسجام الذى يميز كل اللوحة :

يسخر حسن من غيرتى / إننى أفقد الوعى

ولما لم أستطع قتله فى لوركا/ فسوف أقتله فى غرناطة .

يمتد الاحتفال فى الحدائق حيث يتم تقديم عشاء يصحبه الغناء . وتأتى عاصفة تعكس صفو الاحتفال ، يرى الملك حلمًا ، وهو أمر مميّز جداً للباروك وذلك بما فيه من الرمزية البديهة ، حيث يظهر له فى ذلك الحلم أسد وهو يحطم رمانة (وهو أحد معانى كلمة Granada ، التى تطلق على المدينة فى اللغة الإسبانية) . إن هذا الحدث المعجز - والشكل الذى يفسره به الملك الصغير الذى أصبح يحب وطنه بحنين المنفى - تكاد تكون الإشارة الوحيدة التى توجد فى المسرحية فيما يتعلق بالاستيلاء على المملكة الغرناطية :

بماذا تنتبأ تلك الرؤية، خراب مشنوم لمملكتى

وسيد جديد فى غرناطة ، ونهاية مشنومة لحياتى

الملك المسيحى فرناندو هو الأسد ، صاحب الانتصارات الكبيرة ،

أراه يدوس كبريائى ، إن أسلحته هى الحصن ،

والرمانة التى تتفتح بين مخالفه هى غرناطة ،

أجمل حدائق الدنيا ، استرد إمبراطوريته ،

/ ورفع راية إيمانه، وأهان شجاعتنا .

وداخل أفضل تراث للنوع الموريسكى ، يمزج فى هذا الجزء تنهد المسلم الذى يعكس حنينه ، وهو الأمر الذى ينبض به المشهد ، مع قصيدة مدح يمدح فيها المنتصر على غرناطة .

فى الأبيات الأخيرة للفصل ، يعبرالأشخاص الخمسة الرئيسيون عن مشاعرهم المختلفة التى يحس بها كل منهم من خلال مجموعة من الفقرات المرتبة :

الملك : أه أيتها الظلمة / أحاول أن أمسك من ذاكرتى دون جدوى .

السلطانة : أنت مرتبكة وخائفة / ولا يريد ذلك الحدث أن يذهب عنى

غميل: سوف أكظم غيظى

ليونور : سوف أبكى من حياة الأسر .

حسن : أيتها المسيحية الحسنة / إننى أهيم بعيونك السوداء

ليونور : أيها المسلم المهذب / إننى أخاف أن تهزمنى وتجعل لك مكانا فى روى

غميل: براكين حقدى

يونور : يا لشدة حسرتى من عدم سلوتى

حسن : زهور أملى .

غميل : سوف تنفت سمها فى الملك

ليونور: ضع نهاية لحياتى

حسن: يارياح الصفا لا تجعلها تذبل

وأعتقد أنه من المحتمل أن هذه النهاية التى تقدم فى صورة غنائية تضى على الشعراشعبى جودة موسيقية معينة ، حيث يحدث مزج بين الإيقاعات المختلفة من الأبيات ثمانية المقاطع. فى الحالة الأولى يحدث تناوب بين مجموعات تتكون من بيتين لهما إيقاع واحد ، وهذا يؤدى إلى عدم اختلال النظام التبعى أثناء الغناء. على العكس فإن الأبيات الستة الأخيرة ، والتى يوجد فيها ثلاث جمل لها نفس فترة استمرار الجمل السابقة يمكن أن يكون قد تم كتابتها لقطعة لحنية تؤديها ثلاثة أصوات .

فى الفصل الثانى تختفى الملامح القليلة للخصائص الموريسكية ، ونجد أنفسنا أمام حدث شائع فى مسرحيات العباة والسيف" والتى تتميز بجو مسرحيات القصور.

فى الميدان يتحدث شابان وهما حسن ودون خوان تشاكون ، ويبحثان عن فرصة لتبادل النظرات والكلمات السريعة مع وصيفات الملكة .

ومن ناحية أخرى يتنزه الملك مع جميل ، والذي يبدو أنه الرجل الذى يثق فيه . وتنتظر كل من الملكة وليونور من النافذة . وللإجابة على ملاحظة من قبل جميل، يقول الملك إن المغازلة مسموح بها فى القصر، لكن جميل يلمح أن أفكار ابن سراج قد تجاوزت الحدود المسموح بها لأحد الرعايا. يسمع حوار مفاجئ مسموع بصعوبة ومفهوم بطريقة خاطئة، وتتلاقى سيوف فرسان ملثمين يحملون أسماء مصطنعة، حيث يقع الملك ثم بعد ذلك ينسحب حتى لا يعرف أنه قد تشاجر.

إن الأدلة الظاهرية تشير إلى اتهام لونا وحسن، وعلى عكس من شخصية أبى عبد الله التى يقدمها بيريث دى إيتا والذي يملكه فقط الغضب من مشاعر الغيرة، يأمر الملك الصغير فى المسرحية بتعذيب سلطانته وهو حزين جداً من وقع المأساة . أما هى - التى تعاني من ضياع حبها وجرح كرامتها - فتتصرف كزوجة مثالية وملكة تعيسة. وابتداء من تلك اللحظة ، يتحكم جميل فى تصرفات الملك ، الذى يتحول إلى سجان لونا ويباع بين الزوجين .

ومع مشهد مذبحه أبناء سراج يعود المؤلفون للاقتباس المباشر من نص بيريث دى هيتا . وهذا المشهد يتم التعبير عنه بواسطة مقطوعة شعرية من ثمانية أبيات تمثل الجزء الأول من المسرحية المكتوب بالبحر ذى الأحد عشر مقطوعاً. ويتفق هذا التغيير مع انتهاء الجزء الخاص بموريتو ويده الجزء الخاص بمارتينيث دى مينيسيس ، الذى لا يبدى عبقرية يستحق بها أن يخرج إلى عالم الشهرة ، ويسند إلى القشتالية ليونور دور سرد حكاية مقتل أبناء سراج . تدعى القشتالية أن اسمها إسبرانثا وذلك لتخفى مستواها الاجتماعى ؛ وهو الاسم المنخوذ من كتاب "الحروب الأهلية" حيث إن الأسيرة إسبرانثا دى إيتا تنصح الملكة المسلمة بأن تسند عملية دفاعها إلى السيد خوان تشاكون الشجاع .

فى المسرحية تكون ليونور ابنة عم هذا الشخص ، والذي بدوره تربطه علاقة قوية مع ابن سراج . وهكذا تبقى الحكمة معدة بصورة جيدة ، حيث تسير على نمط الحكاية

القصصية. ومع ذلك ، يتم إدخال تغيير يتمثل فى انضمام حسن إلى فريق القشتاليين ، الذين يلبسون ثياباً تركية ، والذين يثبتون بقوة السلاح فى ميدان بيبارامبله براءة الملكة. فى الفصل الثالث ، يقدم على خشبة المسرح هذا الحدث الفروسى الخاص بعدالة الله بكل طقوسه . وتنتهى المسرحية بالنهاية السعيدة للحبكتين الرئيسيتين : صلح بين الملكين المسلمين ، وزواج ابن سراج - بعد أن أصبح مسيحياً - من أسيرته .

وتتميز المشاهد المذكورة باستخدام عروض متعددة ، فبالإضافة للأشعار الشعبية التى تمثل بالطبع الأشكال السائدة فى المسرحية، فإنها تحتوى على أشكال أخرى مختلفة. ويبدو أن المؤلفين الثلاثة الذين كتبوا الفصل الأخير من مسرحية "القمر الإفريقى" اعتبروا أن الفرصة مناسبة جداً لاستعراض مهاراتهم فى قرض الشعر. وعلى الرغم من هذا، تبدو الأجزاء التى كتبوها أقل قيمة من النص الأصيل الذى اقتبسوا منه والذى يتميز بالسرد السريع والمعبر. وعلى العكس فإننا نجد مثلاً شيئاً جداً تمثل فى تحويل وصف احتفال مكتوب نثراً إلى لغة شعرية متأثرة بغونفورا، وذلك فى القصيدة الشعبية المكونة من ٢٥٨ بيتاً والتى تنسبها المخطوطة إلى لويس بيليث دى غيبارا. حيث يتم فى هذا القصيدة تقديم وصف للعبة أسورة مقامة فى غرناطة وهى مأخوذة بكل تفاصيلها من الاحتفالات المذكورة فى الفصلين التاسع والعاشر من "الحروب الأهلية".

إن قرب الشعر من النص الأصيل الثرى يمكن أن يلاحظ فى المثال التالى :

الحروب الأهلية :

وكان السبب ، أن الشجاع ابن عمار، والذى كان معه تلك الأسورة قد أتى ليحتل

مقعده ..

القمر الإفريقى :

هذه الفرقة كانت تقضى على

الإنسان الشجاع ، ابن عمار الشجاع

صاحب الأمجاد الغرناطية،

الذي كان يحاول أن يكون أيضاً صاحب البطولة الأسطورية /

لأن أسلحته / لم تغمد أبداً.

وخلف الشجاع ابن عمار كانت تأتي عربة نصر ساحرة ، مزينة بأقمشة حريرية غالية. يوجد في تلك العربة ست درجات موضوعة بشكل مبهر، وفوق أعلى درجة يوجد قوس نصرغريب الصنع وعالي القيمة، وتحت القوس يوجد كرسي عالٍ ، وضع عليه بطريقة معبرة ومتقنة، ورفعت فوقه صورة فاطمة الحسنة ، حيث قالوا إنها " صورة طبق الأصل لها " (١٣).

كانت مؤخرة الجيش /

عربة انتصار، تزينها /

الكواكب والنجوم /

التي تهيم بنور فاطمة الساطع /

التي أضاعت العربة كأنها مصباح /

أو أنها شعاع الشمس .

" دخلت الميدان سفينة رائعة جداً"، مصنوعة بدقة متناهية ، وموضوعة .. كما لو كانت تمشى على الماء ، كانت مليئة بالرايات والبيارق البنفسجية والخضراء، كلها لها ديباج نفيس وحاشية ذات قيمة لا تُقدر. راكبو السفينة يحملون أطواقهم، ومعهم لافتاتهم موضوعة ، بعضها من القماش الحريري البنفسجي والبعض الآخر من الحرير الأخضر . وكل مجاديف السفينة والأعمدة التي تحمل الشراع يبدو أنها كانت مصنوعة من الفضة الرقيقة وكل أجزاء مؤخرة السفينة من الذهب النفيس، وعليها خيمة

من الديقاج الأحمر الملىء بالكثير من النجوم الذهبية ، وهكذا كان الشراع الأكبر والصارى ، وعليه ثلاثة فوانيس جميلة جداً تبدو كما لو كانت مصنوعة من الذهب . دخلت سفينة تشق الرياح فى شارع البيرة ، جدافوها الشجعان بمقصانهم القرمزية وسراويلهم من الستان/ يجدفون السفينة الشامخة الذهبية . من مقدم السفينة إلى دفتها: الأشرعة من صوف ذهبى اللون . من الشراع الأصغر إلى الأكبر نصبت خيمة من نسيج أبيض وأحمر / من تركيا / ووضع فانوس من زجاج مذهب / فوق عروس بحر ساحرة .

ومن الأمور الغريبة أن مؤلفاً له مستوى مثل لويس دى بيليث يكرس وقته ليكتب شعراً يصف لوحة قصورية خيالية. وقد لا يكون غريباً ، لأنه ربما يكون قد حضر بالفعل حفلاً يتم فيه تقليد الاحتفالات التى وصفها بيريث دى إيتا .

وتبعاً لرأى باولا بلانشارد ديموج Paula Blanchard-Demouge^(١٤) فإن وصف الاحتفال المشهور جداً والذى قدم خلال فى مبارزة فروسية فى بلد الوليد (١٥٤٤)، ويصف أزياء وعربات شبيهة بالتى تظهر فى الفصل التاسع من "الحروب الأهلية" والحدث نفسه يمكن أن يكون قد تكرر فيما بعد ، حيث أقيمت ذات مرة ألعاب أسورة فى حدائق ألبوين ريتيرو .

ومن ناحية أخرى ، فعندما سار الشاعر وفق نص بيريث دى إيتا فى التفاصيل الطريفة والوصفية ، فإن ذلك لم يمنعه من أن يظهر قدرته الإبداعية .

وفى رأى المتواضع فإن هذا الشعر لا يبدو غريباً عن الأشعار المكتوبة فى الفترة الأخيرة من حياة بيليث دى غيبارا . ولا ينتمى هذا النوع إلى الشعر الموريسكى ولا النوع الخاص بوصف الاحتفال ، حيث تكون فيه اللغة الشعرية أكثر كثافة ويكون أكثر إسهاباً ومليئاً بالاستعارات . إن الشاعر يناقش موضوع الوقع والتأثير الناتج عن رؤية الجسم الذى يكونه كل من الجواد والفارس ويتحرك بإيقاع منسجم، وفى بعض المقاطع يصل إلى مزج الدقة الوصفية والجودة الديناميكية للمنظر بصورة مثيرة للإعجاب . وسوف أورد هنا الفقرة التى تقدم عملية دخول ابن عمار، صاحب الأسورة :

على بغلة رائعة جداً ، ذات غرة من الياقوت

إنها من بنات أفكاره ،

حيث تبدو بين العرف والذيل

كما لو كانت / شعاعاً من الثلج الأبيض /

أو طائراً قد مد جناحيه / فلمست العمامة .

إن وصف دخول حسن ينجح أيضاً في أن يعكس تأثيرات الحركة في تنزه الفارس .

حسن الشجاع يدهش الناظرين / في الميدان والشرقات /

وهو يركب على جواد قرطبي كالنمر،

مجزع بخطوط سوداء ، جواد بهذه الحركات ،

يستطيع بالمهماز واللجام ، أن يعزف ويتراقص في أن واحد ،

وعندما ينطلق في الهواء ، يبدو كما لو كان شعاعاً يصعق ،

أو أكاليل الغار التي تسعد .

وانطلاقاً من رؤية أدبية لما هو موريسكي وغرناطي ، هناك إصرار على الأصل

الإسباني لتلك الألعاب القروسية التي يتم فيها استعراض خبرة وجدارة الفارس :

وجاء بعده اليمنى، قائد روندا الشجاع

فوق جواد ذى لون داكن ، من العدو فى الشمس

لقد كان شكله محبباً، وقد افتخر بأصله الإسباني ،

حيث يتفوق على إيكاروس فى بلوغ السحاب .

أما فى الأبيات الأخيرة للوصف ، فيصل المؤلف وباستخدام طريقة الشاعر غونغورا

إلى نغمة شعرية بسيطة بها شىء من التكلف ، وينتهى بمدح الجياد المسلمة الإسبانية :

لقد انتهت احتفالاته، وإن تنتهى مطلقاً أمجاده،
إن بطولاته سوف تظل دائماً مشهورة ، وإن يؤثر فيها الزمن،
لأنها عظيمة ومدهشة ونادرة وخالدة وإسبانية ،
فاى مدح لتلك العظمة يعتبر قليلاً .

ومن المحتمل أن هذه القصيدة الشعبية لم تكتب من أجل هذه المسرحية، وإنما سلم بيليث دى غيبارا قصيدة كانت مكتوبة عنده ، وذلك ليوفى بوعده التعاون فى كتابة المسرحية . كذلك يوجد مشاهد أخرى فى "القمر الإفريقى" يمكن اعتبارها حشواً . أحد هذه المقاطع هو حوار بين الفارسيين الإسبانين حيث ينتقدان شخصية الشجاع الكاذب الهاوى للخمر، وينتهى ذلك بمدح كبير للمياه والأطعمة والحلوى الغرناطية ، وهى التى سوف تمتدح كثيراً فى فترات تالية . إن نقد العادات الخلية والغش ، على الرغم من أنها غريبة على حبكة المسرحية ، فإنها تنسجم مع الرغبة العامة فى تقديم نموذج لسلوك فروسى . ومن ناحية أخرى ، تنسب الفقرة المذكورة إلى سيغلير دى ويرتا، أما مؤلف المشاهد الأخيرة فهو بيدرو روسيتى نينيو، والذى تعرض عام ١٦٤١، لمحاولة اعتداء لأنه كان قد كتب مسرحية بعنوان "مدريد من الداخل" (*) حيث يصف فيها، تبعاً لما جاء فى كتاب " تحذيرات بيلثير" (**) حياة المقامرین والقوادين والنساء ذوى الحياة السيئة والجبنة الذين يتظاهرون بالشجاعة". وفى جزء مسرحية "القمر الإفريقى" الذى يعالج هذا الموضوع المطروق الذى له علاقة بالعادات يحمل الرسم الكاريكاتيرى لونهاً من الفكاهة والقوة التعبيرية :

قبة مائلة ، لها جانبان وقد تخاصم كل منهما مع الآخر ،
بحملان معطفا قصيرا، نصفه على الكتف والنصف الآخر على الأرض .

(*) *Madrid por de dentro* .

(**) *Avisos de Pellicer* .

وهناك مشهد آخر من المسرحية يبدو أنه يعكس تدريبات شعرية ، وهو عبارة عن نقاش صغير حول المرأة والحب يحدث بين السيد خوان تشاكون وابن سراج. إن هذا الحوار الذي تنسبه المخطوطة إلى الفونس الفارو يقوى صلة قرابة المسرحية مع القصة الموريسكية ، حيث يُظهر المواقف المختلفة أمام الحب التي تميز المسلم (المهذب والخجول) من القشتالي الصريح سواء في " ابن سراج" (*) أو في "الحروب الأهلية" (**). في "القمر الإفريقي" يتم المبالغة في هذا الأمر حيث إن أحدهم يصل الى الحب من خلال ما هو المبالغة في اللطف والآخر بواسطة الفظاظه :

حسن : أه ياسيد خوان، إن الحب يعرف كيف يجعل المتكبرين يركعون، وليس له أسلحة إلا نظرات عيون تبدو كما لو كانت شموسا .

السيد خوان : عن أي شمس تتحدث؟، وأي شيء تشبهه ؟، اذهب بسلامة الله ، دع هذا لرجال البلاط ، حيث الفراغ هو الخطر الذي يعمى العيون .

حسن : أه ياسيد خوان، أنا الذي أهدت من الحب ،إنني غنيمة سهلة المنال، إن كل أمجادى أيام حريتي الأولى سقطت على الأرض .

إن نوع خشبة المسرح الضرورية لتقديم مسرحية "القمر الإفريقي" يبدو أنه يؤكد فكرة أنه تمت كتابتها لتعرض في قصر .

تبدأ المسرحية في أرض المعركة ، خلال الساعات الأولى من الفجر، بمشهد فيه سيدة ومهرج خانقين وضائعين في الظلمات. يبدو المشهد تقليداً لبداية مسرحية "الحياة حلم" (***) تبدأ الحبكة على أضواء المشاعل ، حيث إن عملية إشعالها تتحول إلى جزء من الأحداث، إذ يتيح الفرصة لأن يتعرف حسن في الشخص المجهول الذي يحاربه على عدوه جميل. وعندما يكشف وجود ليونور يكون قد بدأ "السحر يطرز مبتسماً ثياب

(*) *El Abncerraje* .

(**) *Guerras Civiles de Granada* .

(***) *La vida es sueno* .

الورود . والمقارنات التي يعقدها المسلم بين بزوغ الفجر وظهور المرأة التي أحبها سوف يجعل نورا الايمان يشرق في روحه التي تميل إلى تأكيد موضوع الشروق .

الفصل الذي يبدأ في الفجر، ينتهى في الغروب ، وإذا كانت مشاهد الضوء الساطع واليوم الذي يولد تكون من حظ ليونور، فإن الغروب سيكون من حظ لونا، سلطانة جنة العريف . إن الرمزية بظهورها هكذا تركز في الشخصيتين النسائيتين تمثيل انتصار إسبانيا المسيحية ، والذي يتم مثل كمال اليوم ، وغروب المملكة المسلمة ، وهكذا تتسجم ليونور مع الشمس واحمرار الخدود، وكذلك مع الأسد، وخيرون وتشاكون بالإضافة إلى رمزية ما هو جميل ومحزن في (شخصية لونا) .

إن تغير اتجاه المناخ الشعري، والذي أدى إلى ترك هذه الرمزية في الجزء الباقي من المسرحية ، ربما يكون سببه أن منظر بلاط إسبانيا قد تم تركيبه فوق غرناطة المسلمة . بهذه الطريقة فقط يمكن أن يفسران إعلان المصائب التي حدثت في الفصل الأول للملك الصغير يعتبر أمراً منتهياً، في حين ان انتصار لونا على المستشار السيئ لزوجها يتطور باضطراد. وفي نهاية الأحداث، عندما يعلن الزوج "أستطيع أن أرى بدون حجاب أفضل قمر وهو يعادل ضوء الشمس" فإنه يلغى قيمة القمر كشعار إسلامي ليحل محله معناه الرمزي الخاص بلونا داخل المسرحية .

إن المشهد الجميل لجنة العريف ، الذي فيه يتم مزج مشاهد احتفال القصر مع دخول القوات المنتصرة ، مع حوادث العاصفة والحلم ، استطاع أن يقدم لكوسمى لوتى أو لوى مهندس آخر لخشبة المسرح فرصة ممتازة لكي يستعرض خبرته وذلك في إعداد الديكورات وتأثيرات الصوت والضوء . وربما كان فرصة جديدة للتباهى في نفس الفصل ، وفي مشاهد في الهواء الطلق تقدم ميلاد اليوم وبدايته وموته ونهايته .

إن ديكورات خشبة المسرح الخاص بالفصل الثانى كان أكثر بساطة، في حين أن الفصل الثالث ، حيث يجرى ما يرمز إلى المحاكمة الإلهية ، كان يتطلب تقديم لوحة استعراضية كبرى ، وخلفيات مرئية بصورة كبيرة تتكون من : عرش ومنصة الإعدام

ومنظر جنازى للملكة ووصيفاتها مقابل الزينات ذات الألوان المتعددة الذين يتكروون فى صورة أتراك، بالإضافة إلى الأبواق . أن هذه المظاهر الخاصة بالطقوس فى ذلك الفصل كان يجب أن تبدو غريبة تماما فى بلاط الملك فيليبي الرابع .

ولا أعتقد أنه من المغامرة التأكيد أن مسرحية "القمر الإفريقى" تنتمى بصورة كبيرة إلى نوع المسرحيات المعروفة باسم "الاحتفالات الملكية". وهو نوع تم الإشارة إلى أهميته وخصائصه الرئيسية بصورة واضحة فى كتاب "تاريخ الأدب الإشبانى" لبالبوينا برات. وفيما يتعلق بعدم وجود أى معلومات عن تقديم هذه المسرحية التى ندرسها خلال القرن السابع عشر، فإن هذا لا يبدو غريباً، وبالتحديد فإن الأخبار عن مسارح القصور تندرج خلال السنوات من ٤١ - ٤٤ ، ولم يستطع كوتاريلو تقديم أى وثائق تدل على تقديم أى عمل لروخاس ثوريا، فى تلك الفترة على الرغم من أنه كان على ثقة من أن عدداً كبيراً منها قد تم كتابته فى ذلك الحين^(١٥).

ويغض النظر عن الشهادة التى تقدمه الكتابات التى تصف جلسات لأكاديميات ، فإنه من المعروف أن السادة بيليث دى غيبارا وموريتو وكانثيركانت لهم علاقة قوية بالقصر^(١٦). ومن ناحية أخرى ، كان على الشاعر الذى يؤلف المسرحيات المخصصة للتقديم فى حدائق ألبوين ريتيرو ، و فى منازل كبار النبلاء أن يتعاون مع خبراء خشبة المسرح و (التأثيرات المسرحية) .

وبالتالى، لا توجد فى مثل هذه الحالات فرصة لتقديم مسرحيات تظهر فيها شخصية المؤلف بصورة كبيرة . إن هذه الظروف بالإضافة إلى الاستعجال فى إصدار التكاليفات ، جعلت من الضرورى أن يكون شائعاً جداً تعاون العديد من المؤلفين الذين يضعون حبكة المسرحية معاً، ثم بعد ذلك يوزعون عملية تنفيذ الأجزاء المختلفة فيما بينهم .

وتبدو عملية اختيار موضوع مأخوذ من "الحروب الأهلية" لبيريث دى إيتا - لكتابة مسرحية من هذا النوع - طبيعية جداً ، حيث يعتبر مصدراً كان قد تم الاستفادة منه كثيراً من قبل كتّاب مسرح آخرين ومتعهدي حفلات الثيران وألعاب العصى. ومن

الممكن أن يكون قد أخذ في الاعتبار أن هذا الموضوع سوف يتيح الفرصة للتغنى من جديد بأمجاد الحدودى الشهير السيد رودريغو تيبث خيرون. ومن الممكن أيضاً أن يكون هناك رغبة فى مدح الرجل القوى ماركيث دى لويس بيليث - حفيد عائلة فاخاردو وتشاكون - أو فى مدح موظف كبير فى تلك الفترة ويدعى نون خوان تشاكون ، وذلك عندما حمل اسمه على خشبة المسرح أحد القواد الذين يسهرون على حراسة الحدود. والجدير بالذكر أنه فى مجال المديح لم يفعل شعراء البلاط، مؤلفو مسرحية "القمر الإفريقى" سوى أن قلدوا نموذج بيريث دى إيتا، الذى عرف عنه أنه كان تابعاً للسيد لويس فاخاردو الشهير، وهو الماركيزالثانى لعائلة بيليث .

هل كان يدخل فى مشروع المسرحية المبدئى الرغبة فى الاحتفال بنصر إيسابل دى بوربون على كونت أوليباريس . وهو انتصار كانت تشارك فيه طبقة النبلاء وبصورة خاصة العائلات القريبة من أعظم ضحاياه ، النوق بيدرو تيبث خيرون الكبير؟ إن هذا يبدو محتملاً جداً. لكنى أميل الى التفكير فى أن هذه الفكرة قد ظهرت خلال عملية إعداد المسرحية ، كنتيجة للطابع الذى تم إعطاؤه للمشهد القصورى الذى ينتهى به الفصل الأول .

لقد أبدى كتّاب مسرح بلاط فيليبي الرابع دائماً ميلاً كبيراً - وبلا شك مدفوعين بذوق الملوك - فى أن يجعلوا المشاهد التى تخص البلاط تدور أحداثها فى حديقة ، وعادة تكون صورة طبق الأصل للأماكن الملكية فى أرانخويس أو ألبوين ريتيرو.

ومن الأمور ذات المغزى الخاص مثلاً، أن مسرحية "مجد نيكيا" (*) والتى كتبها كونت بيباميديانا وشعراء آخرون تكريماً للملكة ايسابل، كانت تحمل العنوان الفرعى "حداثق أرانخويس" (**). وأنه فى عام ١٦٤٠م تم تقديم مسرحيتين تسميان "أعياد مدريد" (***) (١٧) وفى حالات أخرى، وربما يكون المثل الأكثر وضوحاً هو مسرحية "الاحتقار مقابل الاحتقار" (****) لوريتو - حيث يقدم موضوع حداثق القصر

(*) La Gloria de Niquea .

(**) Los Jardines de Aranjuez .

(***) Las fiestas de Madrid .

(****) El desdén con el desdén .

فكرة عابرة عن العادات وتقديم أدبي لها، وهو ما يمثل سمة فترة متميزة لا يمكن خلطها بغيرها في أعمال تقع أحداثها في أماكن مختلفة .

إن مشهد جنة العريف في "القمر الإفريقي" يتوافق مع هذا الاتجاه . وأحداث الفصل الثاني والتي تبدأ في الميدان تكون مصبوغة بجو معاصر . وأعتقد أنه يمكن أن يلاحظ في ذلك إشارة واضحة وإن كانت ذكية للصراعات بين الملك والملكة والتي أحدثها الكونت اللوق ، وكذلك يوجد أيضاً توافق في تفصيل المناسبة التي يتم فيها تقديم المستشار السيني للملك حيث يظهر كمعارض للمغازلة ، حيث إن موقف أوليياريس في السنوات الأخيرة لوزارته كان يميل إلى وضع حدود للعادات التافهة الخاصة بالقصر .

وإذا كان قد تم اعتبار السيدة ايسابل صورة جديدة لا يستر، لماذا لا يرى فيها صورة سلطانية لغرناطة قد ، رُد إليها اعتبارها؟^(١٨) إن الشاعر العبقري والبلاطى خيرونيمو كانتير أدخل في الفصل الثالث نصحاً للملك المسلم لكي يبعد عنه المستشار السيني ، ويبدو هذا النصح معبراً جداً وله مغزى هام جداً، حيث إنه يستفيد من الموضوع العام ليقوى مشهداً عاماً من مشاهد المسرحية :

دع غميل يذهب /

لأنه إذا كان موجوداً / فلن تستطيع أن ترى /

براءة الملكة ماثلة / أو واضحة في عقلك

أما إذا رحل فسوف تراها / في أبيهى صورها .

الملك : كيف ؟

ليونور: هكذا :

ألا يحدث عندما ينفخ شخص في مرآة ،

أن تتبخر أنفاسه من على المرآة / ويتلاشى من على الزجاج /

فيزداد وضوحاً كل ما ينعكس عليها، نعم وينفس هذا المنطق .

/ إذا أبعدت عنك ذلك النفس الخبيث

الذى يشوش مرآة عقلك / أو يعميها

سوف تقضى على تلك السحابة / عندئذ سوف ترى / براعة زوجتك فى مرآة قلبك .

ولا توجد لدى معلومات عن أنه قد درس بصورة محددة ، التأثير الذى يمكن أن يوجد فى مسرحية ما إذا اشترك فى كتابتها عدد من المؤلفين . فى "القمر الإفريقى" اشترك عدد من المؤلفين أكبر من أى مسرحية أخرى، وبالتالي فإن هذه المسرحية يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند القيام بأى عمل يخصص لدراسة هذه الظاهرة . ويمكن أن يوجد فيها ترابط أكثر من تلك التى اشترك فى كتابتها ثلاثة مؤلفين ، على الرغم من أنه فى مسرحيتنا حدث نوع من الانتقال فى الاهتمام من تاريخ أبناء سراج إلى تاريخ السلطنة . مع ذلك فإن التنسيق بين كلا الحداثين يكون على خير وجه، وهذا يفسر بسهولة، فلم يتم مزج حبكتين مختلفتين وإنما تم فك موضوع اتهام الملكة المسلمة حيث تحول كل واحد من المتهمين إلى بطل لصراعات عاطفية مختلفة .

إن النجاح الذى حققته مسرحية "القمر الإفريقى" يعد دليلاً على المهارة التى تم بها نسج بنية المسرحية. ويبدو أنه من المحتمل جداً أنه فى هذه الحالة تم كتابتها فى البداية نثرأً كما كان ينصح بذلك بيثير. أما التنفيذ بعد ذلك فقد كان متبايناً. حيث يبرز الوصف الموريسكى للويس بيليث دى غيارا واحتفال جنة العريف الذى كتبه ابنه خوان. والجزء المنسوب لموريتو، والذى لا أتجرأ أن أؤكد أو أنفى صحة نسبته له، فيبدو فقيراً من حيث الجودة . أما فى الأجزاء التى تلى ذلك فيمكن أن يلاحظ كخاصية هامة الاستعمال المتكرر للبيت ذى الاحد عشر مقطعاً فى العديد من التركيبات العروضية ، ويمثل ذلك خاصية شعر ينتمى لثقافة عالية وهو ما يشير إلى أن هذه المسرحية كانت مخصصة لىتم تقديمها لجمهور منقى ومختار.

إن الجمهور المتواضع والذى - بعد ١٥٠ عاماً من كتابتها - صنف لمسرحية "القمر الإفريقى" من الضرورى أنه كان يشعر أيضاً بأنه مفتون بخصائصها كمسرحية

موريسكية. وفي هذا الصدد، فإن هذه المسرحية تنتسب بصورة مباشرة إلى شعر وقصة نهايات القرن السادس عشر. لكن عملية اختيار الموضوع والسمة الحزينة التي تم إعطاؤها لقصة الملكة المسلمة ، وبخاصة موضوع القائد المسلم الذي يقع في غرام أسيرته المسيحية ، كل ذلك كان يشير إلى التوجه الجديد الذي يستهل ويبشر بإحساس الفترة السابقة على الحركة الرومانسية والحماس الذي سوف تعطيه هذه الحركة أثناء ازدهارها للموضوعات القديمة لفرنطة المسلمة .

الهوامش

(١) الطبعات المنفصلة هي :

Madrid, Sanz, 1733: Valencia, Joseph de Orga, 1764, Sevilla, Vda de Leefdael, s. a. :
Valladolid, Alonso de Riego, s. a. (num. 54)

مخطوطة "القمر الأفريقي" والتي تنتمي إلى مكتبة أوسونا توجد في المكتبة الوطنية مخطوطة رقم

. ١٥٥٤٠

والذي أقتبسه ، مع تحديث شكل الكتابة ، يكون وفقا للطبعة التالية:

La edicion facsimil de The Modern Language Association of America, Collection of
Photographic Facsimiles, no 196, 1931.

التمثيلات التي تمت في مدريد كانت في الأعوام ١٧٩٥ ، ١٧٩٦ ، ١٧٩٨ ، وهو ما يُذكر في المرجع التالي

Emilio Cotarelo, Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo (Madrid, 1902), pags 587,
592 y 604.

وحول نسبة هذه المسرحية لكالدبرين ، والتي لا يقوم عليها دليل ، أقدم بعض المعلومات في

El moro de Granada en la literatura (Madrid, Revista de Occidente, 1956), Pag. 88, nota.

(٢) تعتبر العلاقة بين تيارات درامية معينة خاصة بالعصر الذهبي والاحتفالات الحالية للمسلمين

والمسيحيين أمراً غريباً. وأعالج هذا الموضوع في مقال في :

Publ. Of the Mod. Lang. Assoc. of Amer., December 1963, 476 0 491.

Resena de Academia Burlesca en Buen Retiro (1637). Ed. de A. Pérez (٢)

Gomez en Nueva Revista de Filologia Hispanica, 1955, IX, 280 - 283.

إن الدراسة الرئيسية حول هذا الجانب الشيق جداً في الحياة الإسبانية في القرنين السادس والسابع

عشر هي الخاصة بخوسية سانتشيث.

José Sanchez, Academias Literarias del Siglo de Oro (Madrid, Gredos, 1961)

أيضاً انظر

W. F. King. " The Academies and Seventeenth Century Spanish Literature", Pub. of
the Mod. Lang. Assoc. of Amer. 1960, LXXV, 367 - 376

(٤) رأى لويس فرنانديث غيرا في ملاحظة أولية يذكر في

Comedias Escogidas De Moreto Enbiblio Teca De Autores Espanoles, XXXIX, Xiii .

R. L. Kennedy, "Escarraman and Glimpses of the spanish court in 1637 O 1638", Hispanic Review, 1941, IX, 110 - 136.

Damaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos (Madrid, Gredos, 1955), (٥)
Pags. 430 -431.

(٦) نقله أيضاً

Antonio Paz y Melia en Sales espanoles (Madrid, 1890), II, 339 - 361.

Carta de Cornelio Tacito al Conde Claros sobre las cosas de la corte de * (٧)
Felipe IV* Reproducido en El Averiguador, Seminario de Artes y Ciencias, Madrid,
enero 1868, num. 1-4 Cf. Num. 3, Pags. 44 - 45.

(٨) أنقل هذا الاستشهاد وما يليه من الوصف الذي نقله

E. Werner, " Caida del Conde Duque de Olivares", Revue Hispanique, 927, LXXI, 98,
99 y 136.

درس الدكتور غريغوريو مارانيون بشكل رائع هذه الفترة التي يعكس جوها في

El Conde Duque de Olivares (la pasion de mandar)

الطبعة الثالثة من هذا الكتاب بها قائمة مراجعة موسعة.

كذلك استخدمت المراجع التالية:

Las Cartas de algunos PP. De la Compana de Jesus, Memorial Historico Espanol,
Vols. XIII - XVII, los Avisos Historicos de José de Pellicer, reproducidos por A. Valla-
dares en el Seminario Erudito, 1790, Vols. XXXI -XXXII

في المرجع التالي يتم عرض نظرة عامة لعادات بلاط فيليبى الرابع:

José Deleito y Pinuela, El rey se divierte(Madrid, Espana Calpe, 1955)

Un soneto anonimo que comienza Soberbio Aman usurpa la corona fue re- (٩)
producido por el R. del Arco, " La caida del Conde Duque", Boletin de la Real Acade-
mia de la Historia, 1910, LVII, 470, nota.

(١٠) ذكر في

Mem. Hist. Esp. , XVI, x.

(١١) تتم دراسة العناصر التاريخية والأدبية التي امتزجت في التفسير الشعري لتاريخ الفترات الأخيرة
لمملكة غرناطة في الدراسة الممتازة التالية:

Francisco Lopez Estrada a El Abencerraje y la hermosa Jarifa (Cuatro textos y su es-
tudio)(Madrid, 157.

El moro de Granada, Caps. I y II.

Nums. 85 a en la Primavera de Wolf y Hoffmann. (١٢)

Gines Pérez de Hita , Guerras Civiles de Granada, Primera Parte. Ed. de (١٢)
P. Blanchard - Demouge (Madrid , 1913), Pags. 80, 81 y 95.

Introduccion a Pérez de Hita, Pag. lxxi. (١٤)

Cotarelo, Don Francisco de Rojas Zorrilla (Madrid, 1911), Pag. 79. (١٥)

(١٦) عندما ماتت الملكة تعاون كل من خيريو ينمو كانشير وبيدرو روسيتي في كتابة

Pompa funeral, honras y exequias aDa. Isabel de Borban...mandadas publicar por
el Conde de Castillo (Madrid, 1645)

Cf. H. A. Rennert, " Notes on the Chronology of the Spanish Drama " Mod- (١٧)
ern Language Review, 1906 - 1907, II, 331 - 341, y 1907 - 1908, III, 43 -55.

(١٨) بعد الانتهاء من هذا المقال وجدتُ معلومة هامة جداً في الكتاب القيم التالي:

N. D. Shergold y J. E. Varey, Los autos sacramentales en Madrid en la época de
Calderon (1637 o 1681) , Estudios y Documentos (Madrid, 1961), Pags. Xix y 358

في عام ١٩٤٢ قُدمت في مدريد بمناسبة عيد الجسد مسرحية بعنوان

La Casa del Principe والتي ، كما لاحظ كل من شيرجولد وفاري ، كانت بالضرورة تتعلق بتخصيص
قصر وحاشية للأمير بالتسار كارلوس. ومن المحتمل بصورة كبيرة أن في الرمزية المذكورة قاتلت الملكة في
فريق التور وقاتل الكونت البوق في فريق الظلمات .

في فترة سابقة ، أبدى تيرسو دي موينا عدم رضائه عن سياسة أوليباريس وعن بعض الملاح في
شخصية الملك في مسرحية تاريخية. انظر

Kennedy, " La prudencia en la mujer and the ambience that brought it forth " , Pub. of
the Mod. Lanng. Assoc. of Amer., 1948, LXIII, 1131 - 1190. .

القسم الخامس

النتائج

المسرحية الموريسكية للوبى دى بيغا

يجب ، قبل كل شىء أن أوضح أن عنوان "المسرحية الموريسكية للوبى دى بيغا" يمثل اقتراحاً . وفى كتب تاريخ الأدب الإسباني المتداولة لا توجد العبارة التى تعبر عن المادة التى سوف أعالجها. قصص موريسكية نعم ، يوجد القليل ، لكن لا يمكن الخلط بينها وبين غيرها. أما الأشعار الموريسكية فكثيرة جداً فى المجموعات القصيرة المعروفة بـ "الورود" التى تتضمنها الأشعار الشعبية العامة لعام ١٦٠٠ . إن النموذج المشابه لذلك داخل النوع الدرامى بقى مجموعاً داخل نوع مسرحية "المسلمين والمسيحيين" أو مسرحية "المسلمين" وهو الاسم الأكثر شيوعاً فى القرن السابع عشر . ولا أقترح استبدال مصطلح بآخر، لكننى أود الإشارة إلى لون من الاختلاف أو التباين، يبدو لى مهما، داخل مجموعة الأعمال التى تلعب دور البطولة فيها الشخصية الأدبية للمسلم التى تشكلت فى القصة وفى الشعر الشعبى الموريسكى^(١). ولقد وضعت الخطوط العامة لهذه المعالجة عام ١٩٨٢^(٢)، عندما قمتُ بدراسة دور الشعر الشعبى الحدودى والموريسكى كحافز للإبداع الدرامى للوبى دى بيغا ، ووجدت أنه فى هذه المجموعة القصيرة هناك نوعان من الدوافع بينهما علاقة ولكن إلى حد ما متناقضان ، وأن كلا منهما ولد أسلوباً مختلفاً^(٣).

وقبل الدخول فى التعليق على المسرحيات، أعتقد أنه من المفيد العودة إلى الماضى لنرى كيف نشأ نوع جديد من التقديم الأدبى الذى سينطلق متحداً بصورة رئيسية مع المعلومات الخاصة بغرناطة. إن الأدب التاريخى الخاص بالقرن الرابع عشر يبين

بوضوح أن النموذج الفروسى المسيحى من ناحية ، ومن ناحية أخرى نموذج الحياة الذى يستلهمه الأدب⁽⁴⁾ عن الوسط الإسلامى ، يسمحان بالمشاركة فى إقامة علاقة قائمة على الاحترام المتبادل بين الذين يتواجهون بالسلاح . وأيضاً يجب أن يؤخذ فى الاعتبار أنه فى إسبانيا المسيحية والإسلامية كانت تتعايش قطاعات من السكان كانت تتبع شرائع مختلفة تبعاً لما كان يقال فى تلك الفترة ، حيث يشمل المصطلح نظام العقائد والعادات والقيم التى كانت تحكم وجود المؤمنين لكل من الأديان الثلاثة التى كانت موجودة فى شبه الجزيرة . ومن ناحية أخرى ، فخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانت إسبانيا المسلمة محصورة فى مملكة بنى نصر فى غرناطة ، والتى كانت تعيش فى حالة من الرخاء ، مع أنها كانت تدفع الجزية لمملكة قشتالة . وكان الغرناطيون يستطيعون الافتخار بمدينتهم المتميزة وبحصنهم - الحمراء - الذى كانوا يشيدونه ببطء والذى سيرتفع كما لو كان نموذجاً فريداً من القوة والجمال .

وفى نفس الوقت كان يزدهر فى المملكة المسلمة نشاط حرفى وفنى ملحوظ ، وكان يؤدى إلى أن يتبنى المسيحيون أنواعاً من الأزياء أوالعادات الفخمة أو بعض التقنيات الخاصة بالألعاب الفروسية التى يتعلمونها من جيرانهم المسلمين . وباستراتيجية الكمين ، والمناوشات ، مع ممارسة لعب السيوف ، تكتسب الحرب والاحتفالات فى الحدود طابعاً سوف يعتبر فيما بعد إسبانيا .

إن الاهتمام الذى كان يوجد فى إسبانيا المسيحية حول معرفة حياة وصراعات العائلات الحاكمة فى غرناطة سوف يظهر فى المقطوعات الوصفية والنصوص التاريخية المختلفة . أما فى الأشعار الشعبية الحدودية ، بلمساتها الحية ، ونهاياتها المقتضبة وانتقالاتها المفاجئة سيتم تشكيل مشاعر التقدير والتنافس والرغبة فى الفوزدى المسيحى الحدودى . ولتتذكر الحوار الرمزي بين الملك القشتالى العاشق لغرناطة، والصوت النسائى الذى يمثل غرناطة فى قصيدة "ابن عمار، ابن عمار"، وتأوهات الملك المسلم فى القصيدة الشعبية حول ضياع الحامة التى تتردد فى شوارع المدينة المطموع فيها⁽⁵⁾ . إن الأبيات الأخيرة من هذه القصيدة الصغيرة يوجد بها إشارة إلى مقتل أبناء سراج،

حيث يجعلون ملكهم مسنولاً عن ذلك، ويعلنون سقوط غرناطة كما لو كانت هذه الأحداث سوف تتم لتنفيذ عدالة يتم التنبؤ بها أو توقعها^(٦).

وخلال القرن السادس عشر، نشرت الملازم - بالإضافة إلى الأشعار الشعبية الحودية - أشعاراً أخرى ذات طابع سردى ، وذات مستوى أقل، والتي تدور حول أحداث تحدى أحد المسلمين ، ومبارزة يُهزَمُ فيها، وصورة نهائية ترمز للانتصارالمسيحي. وفي بعض الحالات فإن النصر الأخلاقي يأتي بعد النصر بالسلاح، سواء بتحول الخصم إلى المسيحية^(٧)، أو أن المنتصر يتحول إلى حامٍ له^(٨). إن الصعوبات التي تتمثل في تحديد تاريخ تأليف هذه المجموعات تكون كبيرة، ولا نعرف متى ظهرت هذه النماذج التي نعرف أنها نصوص متأخرة .

يجب أن نتوقف عن عملية التصفح السريعة حول الأشعار الشعبية لنتذكر أنه، حوالى عام ١٥٥٠، ظهرت ثلاث روايات للعمل الخيالي القصير والمجهول المؤلف والذي هو في نفس الوقت أول وأفضل عينة للقصة الموريسكية .

وفي قصة " ابن سراج" يحكى المؤلف حدثاً له معنى أخلاقي كبير كما لو كان قد وقع في القرن السابق ، حيث تتلاقى فيها التصرفات النموذجية لثلاثة شخصيات:القائدالمسيحي رورديغو دى ناربايث، والشخصيتين المسلمتين . من الجانب القشتالي، تتمثل مظاهر حياة الحدود في ممارسة حرب الكمان والمناوشات التي تمنح للمجتهد شرقاً ومالاً. يرفع ناربايث هذا المفهوم إلى مستوى أعلى، عندما يعامل شاباً مسلماً أسيراً معاملة استثنائية : كان البطل المسلم قد بوغت وهو على جواده، غير مبال في طريقه ليلتقى بمحبوبته ، وقد وجد أمامه خمسة من الخصوم قبل أن يواجه القائد ، الذى يتمكن من هزيمته . وعندما يرى القشتالي الحودى الأسير قلقاً، يحاول أن يعرف سر ذلك ، وما يسمعه يحرك مشاعره ويجعله يتركه ليواصل طريقه، بشرط أن يعود إلى السجن، وهو ما سوف يفى به المسلم، حينما يعود ومعه الحسناء شريفة ، والتي أصبحت زوجة له . ويستضيفهم ناربايث الذى يساهم فى سعادتهم، حيث يساعدهم فى العودة إلى رضاء الأب والملك^(٩).

وعلى الرغم من التشابه ، فإن نموذج الفارس المسيحي والمسلم يبقيان مختلفين في رواية "ابن سراج" . ومنذ أن يظهر المسلم، فإن صفاته من الشجاعة والظرف والحساسية العميقة تظهر من خلال تفصيلات على درجة كبيرة من الأهمية مثل الصوت والنشيد الذى أُلّفه ، ونفس تراجميته وكذلك الأشياء التقليدية الخاصة بالشكل الموريسكى : الجمال والألوان ونوعية أسلحته وثيابه . وإذا كانت الأحداث تثبت أنه يجيد المبارزة، فإن سيرته الذاتية ، والتي تحتوى على أشياء تنتمى لقصص الرعاة، تكشف عن أمرين هامين - المنفى والحب - ويعطيان لوجوده سبباً مختلفاً عن الاهتمام بالشرف الذى يهتم الفارس المسيحي فى المقام الأول. ومن ناحية أخرى، وكما كانت هذه الشخصية هى بقية عائلة تم تصفيتها بسبب الوشاية ، فإنه يمثل نموذجاً قادراً على تجسيد أثر سوء الحظ وتبدله. وهكذا، تتشكل من خلاله شخصية جديدة تستوعب سمات مستمدة من أنواع أدبية متعددة .

يجب أن نعود للشعر الشعبى بدون أن ننسى ما استنتجه ستيفن خيلمان Stephen Gilman بروح نقدية حين قال : "إن مسرحية للوبى ما هى إلا شعر شعبى تم توسيعه"^(١٠).

ومنذ عام ١٥٧٠، نشر بعض المؤلفين^(١١) أشعاراً شعبية من تأليفهم، مكونة من صياغات جديدة وقصائد أصلية حول موضوعات تاريخية وقصصية. ومن بين هذه القصائد يجب أن نبرز قصيدة تعد من الشعر الشعبى المجهول المؤلف الذى يبدأ بالأبيات "أيها الفرسان الغرناطيون/ على الرغم من أنكم مسلمون/ فإنكم شرفاء" ، وهو يعالج موضوع الافتراء الذى سوف يكون سبباً فى مقتل أبناء سراج^(١٢). وهذه القصيدة الصغيرة التى ظهرت فى "القصائد الشعبية"^(١٣) التى تحولت إلى روايات (١٥٨٢) للوكاس رودريغيث تعيد ذكرى جو المؤامرات والأحقاد، والذى - تبعاً لوجهة النظر الشعبية - غرق فيه المجتمع النصرى المزدهر. إن أسطورة غرناطة^(١٤) كنقطة يلتقى فيها المجتمع الفروسى بحساسيته الخاصة نحو الجمال ، سواء كان ذلك فى

(*) *El romancero historiado* .

الطبيعة ، أو الشكل المعماري أو الأشياء التي يصنعها للدفاع نفسه والتمتع بها ، له صورة مقابلة تهدد باختفائه وتتمثل في النزاعات بين نبلائه والمصير الدرامي لمن يمثلون قيم ذلك المجتمع في أفضل صورته . إن هذه اللحظة من الازدهار التي سبقت وقوع المأساة ستكون هي نفس اللحظة التي يضع فيها بيريث دي إيتا الأحداث العديدة لرواية "الحروب الأهلية"^(١٤).

وقبل أن نعلق على هذه القصة يجب أن نأخذ في اعتبارنا أنه قد حدث تغيير نوعي هام في الشعر في السنوات العشر الأخيرة من القرن السادس عشر، عندما تحول الشعر الشعبي الذي يتحدث عن المسلمين ، كما كان يقال ، إلى وسيلة لنقل مشاعر الشاعر. وهكذا ظهر الشعر الشعبي الموريسكي وفيه يتم التعبير عن العاطفة من خلال الميل إلى التفصيلات وتعدد ألوان منظر محارب مسلم سواء كان موصوفاً أو مشاراً إليه، ويمثل موضوعاً غنائياً للقصيدة . وسواء تمت معالجة أحداث غرامية ، أو غيرة أو احتقار، فإن المنظر والكلمة سوف تكون لهما أهمية أكثر من الحدث نفسه ، ويشيع كثيراً استخدام الحوار الذاتي والهجاء . وهكذا تم الانتقال من الحديث عن الأعمال البطولية إلى التعبير عن الحركة والإشارة الرشيقة التي يتم التقاطها في الحال وتنعكس في رد الفعل الذي يحدث في الحال لمن يتأملها . وبهذا تم التقدم للأمام نحو اعتبار غرناطة في عهد بني نصر كرمز لثقافة مختلفة، ولكنها فريدة وملهمة ، وكان يتم عمل تجريد لجوانبها العديدة المتناقضة^(١٥).

وعندما نتحدث اليوم عن القصة الموريسكية، يتم التفكير في المقام الأول في قصة ابن سراج^(١٦)، لكن قبل القرن العشرين كان الناس يقرأون ويقلدون ويمدحون بصورة أكثر تاريخ الفريقيين أبناء سراج والثغريين أو الحرب الأهلية في غرناطة^(١٧) لخينيث بيريث دي هيتا . وهي قصة يكتسب فيها البلاط الفروسي لبني نصر شخصية بسبب أنه مادة العمل وإطاره البيئي. ويسمح الإطار التاريخي، والذي يشمل أحداثاً حتى بدايات القرن السادس عشر، بعرض تقديم جديد خيالي للفترات الأخيرة لمملكة غرناطة وحرب

(*) *Historia de los bandos de Abencerrajes y Zegries o Guerras civiles de Granada* .

الاسترداد ويقدمه كما لو كان أمراً حقيقياً . يتم من خلال كل ذلك عرض أحداثٍ غرامية، ويطولات فروسية وكذلك أوصاف لحياة البلاط مثل حفلات مصارعة الثيران وألعاب السيوف، ولعبة الأسورة^(١٦). وهكذا يتم رسم المجتمع المسلم في صورة بلاط ينشغل الفرسان والسيدات تماماً بأعمال الفروسية والمغازلة كما لو كان ذلك يمثل هدفاً لوجودهم ، ثم يأتي الخلاف الداخلى بين مسلمى غرناطة ليضع سمة تراجيدية مأساوية في ذلك الشكل العام المبهر، والذي يأخذ على يد بيرريث دى إيتا شكل عداوات بين العائلات وارتداد أفضل عناصر مجتمع السادة من بنى نصر. وتمتزج في النغمة العاطفية التي يواجه بها المؤلف الموضوع الجماعى لإبداعه ، مشاعر الحنين والفضول والحماس والرهب، وبهذا يتم صياغة هذا الموقف الذى لاحظناه ، والذي يقوم على الافتتان بكل ما هو مختلف . وإذا استعملنا مصطلحاً خاصاً بمراحل تالية، يمكن أن نطلق عليه "الرغبة فيما هو غريب"، ويجب أن نلفت الانتباه إلى أن الهوية التي سوف توضع عليها القنطرة ليست عبارة عن بُعدٍ فى المكان والزمان ، وإنما البُعد عن جزءٍ من الماضى التاريخى الذاتى ، الذى لا يتفق مع الشخصية التي يتم تبنيها فى الحاضر^(١٧) .

وفيما يتعلق بالأنوع الدرامى، وإذا كنا سوف نصدق ما قاله الشاعر ورجل مسرح القرن السادس عشر، أغوستين دى روخاس، فلقد ظهرت المسرحيات والأعمال الهزلية لـ"مسلمين ومسيحيين بئياهم وأزيانهم"^(١٨) فى الفترة السابقة مباشرة على خوان دى لاكويبا وثيرباننتس. إن هاتين الجملتين تقدمان لنا طبيعة نوع التمثيلية التي سوف تستمر لفترة طويلة كشعيرة لإحياء ذكرى العملية التاريخية لحرب الاسترداد. ويقدم ثيرباننتس معلومة محددة عندما ينبه أنه فى عصر لويى دى رويدا لم تكن تمثل "مواقف تحدى بين المسلمين والمسيحيين سواء على الأقدام أو فوق صهوات الجياد"^(١٩) .

إن هذا النموذج السابق على لويى كان يقدم بالضرورة استعراضاً بهياً وله رونق مأخوذ من المبارزات ونهاية محددة سلفاً، وكان يقام فى أغلب أوروبا لإحياء ذكرى مواجهات تاريخية أو خيالية بين المسيحية والإسلام . أما فى إسبانيا فى القرن السادس عشر فإذا كان اللعب لا يتعلق بالحاضر، فإنه كان يرتبط بماضٍ مازال حياً

فى ذاكرة كبار السن، والأهم من ذلك أن فى هذه المواجهة التاريخية ونهايتها ترتكن، تبعاً للإحساس الشعبى ، الشخصية الجماعية لإسبانيا^(٢٠) .

فى عام ١٥٦٨ ، أعطت ثورة الموريسكيين طابعاً معاصراً تماماً للصراع ، وسوف تتضمن عملية إحياء ذكرى هزيمتهم إلى احتفالات قديس القرية الخاصة ببعض القرى^(٢١) . ولا نعرف أن التقديم الصامت للفخر والتحدى والمبارزة الماضية والحالية كان يصاحبه نص شعرى .

ومن الضرورى أن التفاعل كان قوياً بين الأشكال الدرامية الأولية البسيطة (التى يشير إليها كل من روخاس وثيريانتس) واحتفالات الألعاب القروسية .

ولهذه الغاية تكون ملاحظات خوسيه م. ديث بوركى Jose M. Diez Borque مهمة . فبعد أن يذكر الأصول المحتملة للمسرح سواء فى الطقوس الدينية أو الاحتفالات الشعبية، يلاحظ الناقد أنه حتى عندما كان فى عهد الباروك لكل من المسرح والاحتفال [أنواعه] المستقلة، التى لها مجالها الخاص "حدث العديد من نقاط الالتقاء وأماكن التوافق التى تقودنا إلى الأصول الشعائرية للمسرح وإلى حدوث تداخل فى الحدود بين مجال الاحتفال ومجال المسرح"^(٢٢) .

وأعتقد أن مسرحيات إحياء ذكرى الاستيلاء على غرناطة كانت على مدى طويل من الزمان نموذجاً لهذا التداخل. فالشباب الصغير لوبى دى بيغا قدم نفسه ككاتب مسرحى بمسرحية أعمال غارثيلاثو دى لابيغا والمسلم طارفى^(*) (١٥٧٩-١٥٨٣) ^(٢٣) وهى مسرحية مازالت فى أربعة فصول حيث تظهر الشخصية الرمزية التى تمثل الشهرة^(٢٤) لتكهن وتصف بطولة فارس طفل تقريباً كما لو كان داوداً جديداً يهزم عدوه، الذى وإن لم يكن عملاقاً فإنه جبار ولديه خبرة فى استعمال الأسلحة. والنقاط الحاسمة فى هذه المسرحية هى :

(*) *Los hechos de Gracilaso de la Vega y el Moro Tarife* .

أ - تحدى المسلم ، وفى هذه الحالة يصاحبه إهانة للإيمان الكاثوليكي .
ب - صلاة غارثيلاسو .

ج - عودته منتصراً وقد وضع رأس عدوه فى طرف حربته ووضع اللافتة التى تحمل "طائر ماريا" على رقبته، وهى التى كان قد جرها طارفى فى ذيل فرسه .
إن هذه المشاهد مأخوذة من أشعار شعبية^(٢٥)، ولم ينكر ذلك المؤلف ذلك، حيث أنه ضمن مقاطع ووضع فى أجزاء كثيرة أبياتاً ترن فى أذان الجميع^(٢٦) ويعرفون أصلها الشعبى .

مع أن الحوار والأصداء قد يؤديان إلى تذكّر قصيدة قد تكون ذات طابع شعبى، فإن ظروف الجيش الذى يعسكر حول مدينة ويحاصرها يوجد أصول له فى تراث من الشعر الملحمى وبنية الاحتفال. وحتى الشكل المعماري سريع الزوال للمدينة - المعسكر (التى تسمى " سانتافى " ، والتي أقامها المحاصرون الذين يتحداهم طارفى) يساهم فى أن التقديم الجديد للتاريخ يمكن أن يتم على خشبة مسرح تقليدية كالتى تُستخدم فى الاحتفال الشعبى، حيث إن الحصن الصغير المصنوع من الخشب أو الكرتون، والمقام فى ميدان القرية يمثل عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه فى كثير من الاحتفالات. وكان التحدى يتيح للممثلين فرصة أن يمثلوا وهم يركبون الجياد ويبدون فى القيام بأنوارهم خارج خشبة المسرح^(٢٧).

لقد سار لوبى فى الصياغة الجديدة لمسرحية " حصار مدينة سانتافى " (١٥٩٦-١٥٩٨م) ، على منوال هذا النموذج المبكر لمسرحية " المسلمين والمسيحيين " ، حيث نفذ بخبرة أكثر بنية تقوم على موضوعات فروسية. وسيكون العديد من أعمال البطولات الفردية بمثابة الحاشية التى يتم فيها تركيب بطولة غارثيلاسو. ولقد تم كتابة مادة المسرحية فى قالب شعري أقل مستوى بكثير، من النص الأصيل الذى تم الاقتباس منه وسار على بنيته، وحقق ذلك نجاحاً كبيراً. ويعود عنوان "انتصار تحية مريم"^(٢٥)، والذي سميت به الصياغة الثانية المجهولة المؤلف إلى المبارزة

(*) *El triunfo de Ave Maria* .

الأسطورية^(٢٨). إن إضافة لوحة نهائية تقدم عرضاً للجيش المسيحية وهى فى طريقها للاستيلاء على قصر الحمراء يزيد من الطابع الإيحائى لهذه المسرحية التى كانت تقدم حتى فى البدايات المتقدمة للقرن العشرين فى عيد الاستيلاء على غرناطة . وعندما كان طارفى يتقدم على حصانه بين المتفرجين ، كان هؤلاء يرددون إجابات الفارس المسيحى على استفزازاته. وقد كان ينشد فى الجلسات الأدبية فى القرن التاسع عشر الأشعار الخاصة بتبادل الشتائم بين البطلين ، ويبدو أنها انتقلت من هناك لتستقر فى القرى الصغيرة ، حيث إنه فى العديد من خطب الأعياد وُجِدَت آثار لهذه المسرحية الخاصة بالقرن السابع عشر .

وفى قائمة الأعمال الدرامية للوبى يوحد العديد من المسرحيات الأخرى الخاصة بمسلمين ومسيحيين، والتي تمثل آثاراً لذلك النص، حيث تم تقديمها تأكيداً للطابع المسيحى والإسباني لبطل جماعى. ومن تلك المسرحيات يمكن أن نذكر مسرحية "صاحب قلعة مدريد"^(*)(٢٩)، ومسرحية "الربانية المنتصرة"^(**)(١٦٠٣) إن خوسيه ف. مونتسينوس وهو خير من فهم الطريقة التى يجسد بها الشاعر الشعور الشعبى تأسف على تأكيد تفوق المسيحيين والذى لا يستند على أى مبررات وتقدمه هذه المسرحية الأخيرة ، ويصوره سطحية المسرحيات الأخرى التى تدور حول الأيام الأخيرة لغرناطة النصرية^(٣٠).

ومن وجهة نظرنا الحالية، يمكن أن نبرهن على أن مسرحيات إحياء الذكرى تشتمل فى بنيتها على هيكل تمثيلية طقوسية تعكس الرؤية الجماعية للآخر. والتي حددها اليوم بوضوح الدارسون لعملية التبديل أو التحريف فى التاريخ^(٣١).

يخبرنا كريستوبال سواريث دى فيغروا أنه فى القرن السابع عشر كان اسم "مسرحية الجسد" يطلق على المسرحية التى كان يستطيع أى شاعر ماهر فى قرض الشعر أن يؤلفها بالطلب ، ويستخدم فيها حيلة مسرحية وذلك للاحتفال بقديس أو إحياء

(*) *Alcalde de Madrid* .

(**) *La divina vencedora* .

لذكرى أحداث مجيدة^(٣٢). فى تلك الأعمال كانت الأحداث الخاصة بالمسرحية، والتي يمكن أن تكون حبكة خاصة بمسرحيات "العباءة والسيف" تقوم بدور الزينة ولا تمثل الحبكة الرئيسية. وفى كل الأحوال كانت هذه العناصر تقدم تنوعاً للبنية التي ربما كانت موجودة فى بعض الاحتفالات الشعبية للمسلمين والمسيحيين فى ذلك الحين، والتي تسود اليوم فى تلك الاحتفالات بحرفية أكبر، وفيها يستخدم الحدث دائماً لوحة مزوجة للمسلمين والمسيحيين ويقدم انتصارات متبادلة^(٣٣).

وبالإضافة إلى غرناطة، كان هناك فى القرن السابع عشر مسرحيات تحكى ذكرى انضمام كل من مدريد، وسيغوييا، وفالنسيا، ومالقة، والميرية لإسبانيا المسيحية.

إن نوع مسرحية "المسلمين والمسيحيين" يدخل فى مراحل الحاسمة جداً عندما تُعمم البنية الخاصة بالضيق والاسترداد. وفى نفس الوقت، وفى حالة وجود أسطورة محلية حول قديس أو منظر معجز، فإن ذلك يضاف إلى موضوع المسرحية. وعلى أية حال، تنتهى المواجهات بمشهد يبين ارتداد أو موت المسلمين. نفس هذا البديل أو محصلة كلا النهايتين تعرضه التمثيليات التقليدية "لمسلمين ومسيحيين"، والتي فى كثير من الأحيان يحمل فيها الممثلون وجوهاً تمثل رعوس الأعداء مقطوعة. ومتلماً يحدث فى المسرحية الباروكية يعبر الاحتفال عن موقفين مقابل الغموض الذى مازال يحدث فى عملية التعرف الجماعى للإسبان على ماضيهم. إن تصفية الآخرة الوجه الثانى للاندماج أو الاحتواء له، وذلك عندما يقبل الشخصية الجديدة وبالتالي يكون مقبولاً من قبل الشعب الذى يرى فيه تجسيداً لمرحلة من تاريخه.

يمكن أن ننهى ذلك بالقول بأن تراث "المسلمين والمسيحيين" يتكون من جزئين أحدهما أسطورى وآخر احتفالى يجريان فى مسارات فولكلورية ودرامية متوازنة. وأكثر من ذلك، كما أشرت سابقاً، فإن مجموعة الأعمال المسرحية للعصر الذهبى وبالتحديد أعمال لوبي دى بيغا تحتوى، بجانب المسرحيات التى تعالج موضوع ذكريات حرب الاسترداد، على أعمال أخرى كانت تقدم رؤية لشخصية المسلم الإسبانى وعلاقته بالمسيح بشكل مختلف جداً. وهذه المسرحيات هى التى تعرف بالموريسكية.

وبالإضافة إلى المسرحيات الأربع التي سوف أعالجها، كان هناك في القائمة الأولى، التي نشرها الشاعر عام ١٦٠٤، في مجلد بعنوان "الحاج أو الغريب في وطنه" (*) خمس مسرحيات ، وقد فُقدت فيما بعد أو تم إعادة صياغتها، وعالجت موضوعات مأخوذة من الأشعار الشعبية أو من قصص موريسكية. وثلاثة من هذه العناوين وهي "مسلمون ومن آل عليا طار" (**)، و"سجن موسى" (***)، و"موسى الغاصب" (****) تعود لأحداث خيالية مستخرجة من الشعر الشعبي الجديد .

والمسرحيتان الأخريان المذكورتان "ابن الرئيس وناريث وزغرين" (*****) و"ابن سراج"، من البديهي ، كانتا تقتبسان موضوعات القصص الموريسكية، ويمكن أن يمثلتا الروايات الأولى لـ "العلاج في المسأة" (*****) و"حسد النبلاء" (*****) على التوالي . ويبدو أن لوبي قد عاد في مناسبتين ليقوم بعملية إعادة صياغة جديدة مثل التي تمتها "أعمال غارثيلاسو"، و"حصار مدينة سانتافي" ، ويعتبر هذا أمرا قد يكون غريباً، لأن إعادة الصياغة لم تكن من عادته .

والمسرحية الوحيدة التي تم الاحتفاظ بها من القائمة الأصلية ، ربما في شكلها الأول، هي مسرحية "ابن رضوان" (٢٤)(*****). وبين قراء الأشعار الشعبية القديمة من هذا الذي لا يتذكر ذلك البطل المسلم رضوان الذي يطالبه مليكه بأن يوفى بعهد مفترض؟ "إن تقدم لي جيان/ بعد أن تغزوها في ليلة (٢٥)".

(*) *El Peregrino en su Patria* .

(**) *Sarracinos y Aliatares* .

(**) *La Prisión de Musa* .

(****) *Musa furioso* .

(*****) *Abindarraez y Narvaez y Zegries y Abencerrajes* .

(*****) *El remedio en la desdicha* .

(*****) *la envidia de la nobleza* .

(*****) *El hijo de Resduan* .

ولا يتم الحديث عن منصبه، لكن يبقى واضحاً عظمته وعلو شرفه ، لأنه بدون تردد يجيب بأنه لا يتذكر ذلك لكنه سيوفى بعهده. ويتجنب الشعر الشعبي ذكر تفاصيل الأحداث، حيث يتجاهل الحديث عن فشل هجوم بنى نصر ملوك غرناطة والذي يكون سبب اللوم المجحف - إن المسيحيين لم يفقدوا مدينة جيان بعد الاستيلاء عليها عام ١٢٤٥م- ، لكن في هذه الرواية الباقية على قيد الحياة سوف يجعل المحاولة تحدث في فترة حكم الملك الصغير، الذي يجب أن يتطهر من وذر ضياع غرناطة. في هذه القصيدة ، والتي من المحتمل أنها نتجت عن مزج قصائد أخرى سابقة^(٣٦)، تُرسم الخطوط العامة للوحة الفروسية للبلاط المسلم ، وذلك عندما يقص علينا أن السيدات كن ينظرن من خلال أبراج الحمراء إلى الموكب الساحر، والذي يتم إدراكه كصورة مليئة بالألوان: الدروع البيضاء والفساتين الخضراء والجبات القرمزية^(٣٧).

ولا يمكن أن نصنّف مسرحية "ابن رضوان" على أنها مسرحية "مسلمين ومسيحيين" لأسباب كثيرة من بينها عدم ظهور المسيحيين على المسرح وإن كانوا موجودين في خلفية الأحداث. وكما يقرأ في نهاية توزيع الأدوار: "الجميع مسلمون" (BAE214, p. 279). والذي يُدرك بالفعل هو المستقبل المشنوم لبلاط في حالة تدهور. حيث إن لدى الغرناطيين عدواً قوياً يجب مقاومته . ويبدو أن رضوان فقط، الذي يلعب دور الرجل الذي يحوز ثقة الملك على وعى بذلك . أما شخصية العاهل فتتميز بعدم ترابط لأقصى درجة ، سواء كان موعزاً بذلك من التراث الشعبي أو من طريق آخر، ويبدو أن الرسم الشاحب لتلك الشخصية في القصيدة هو الذي دفع الكاتب المسرحي إلى تحويله إلى الطاغية الصغير الذي يظهر كعبد لنزواته .

ومثلاً يحدث في حالة ابن عمار بطل القصيدة الشعبية المشهورة ، فإن البطل ، الذي يتركز حوله كل اهتمام المسرحية ، هو ولد لأب مسلم وأم مسيحية ، اسمه غُميل ، يبدو بصورة جليلة كاسم نسب وأيضاً كاسم مكان في غرناطة الخيالية التي رسمها بيريث دي إيتا. لكن هذا البطل لا يتفق مع نموذج المسلم العاطفي الذي تقدمه بالفعل الشخصيات الثانوية. وربما نجد فيه شكلاً آخر للفارس المتوحش أو ذلك المتوحش الذي

وصل إلى مستوى فارس . إن هذه الشخصية الأدبية كانت قد انتقلت من الاستعراض الشعبي الذى يقوم به المهرجون هناك إلى ميدان المبارزة حيث كان النبلاء الشبان بلحمهم وعظلمهم يمارسون ويتبنون فى أحيان كثيرة أثناء لبسهم للأقنعة الشخصيات المشهورة. وقد أبدى لوبى فى إنتاجه المسرحى المبكر أيضاً نوعاً من الإدمان للألوان التقليدية الموجودة فى كتب الفرسان وأوجه السخرية الموجودة بها التى وصلت إلى الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، والذى ساهم هو كثيراً فى نشره .

يقوم الكاتب المسرحى الشاب فى مسرحية "ابن رضوان" بمزج كلا الاتجاهين، وإن كان ينزع منها عنصرالسحر وهو الذى يميز المسرحية الهزلية الفروسية. ويعتبر المزج مبرراً لأن الأنواع الموريسكية لها أصل أو أن بعض أصولها يعود إلى القصائد الفروسية وكتب الفروسية ، وسوف تحل الأنواع الموريسكية محل الأنواع الفروسية من حيث إعجاب الجمهور .

ويتحرك لوبى ، كالعادة ، بما يتوافق مع تطور الذوق الجماعى ، وإن كان لا يخضع له كثيراً كما يمكن أن يبدو. والجزء الثانى يدل على هذا الاستقلال أو على هذه القدرة البسيطة على التقاط موقف فريد من خلال لمسة خفيفة. فى هذا الجزء التالى يسهب رضوان أمام الأب الحقيقى فى وصف خصال الشاب الذى يعتبره ابناً له :

لكى يكون النبيل المسيحى يافعا ،

فيجب أن يكون به شىء من المسلم ،

ويكون المسلم كنزا،

إذا تحلى ببعض من صفات المسيحى .

وهذا المدح للتهجين يبدو على الأقل متناقضاً وغير مقبول إذا فكرنا أنه قد كتب فى الفترة السابقة على طرد الموريسكيين عندما كانت مبادئ عملية نقاء الدم تطبق بصورة كبرى، وخصوصا من قبل كاتب لا يستطيع أحد أن يصفه بأنه متمرد. وكما حدث مع أماديس، ابن إسبلانديان، وأبطال آخرين ينتمون إلى عالم كتب الفروسية،

ينتمي غميل لأسرة ملكية، ولكنه ولد من خلال علاقة غير شرعية. ويتربى فى أحضان الطبيعة ويتعلم استئناس الوحوش بيديه وأيضاً صيدها بالرمح. ويقول عنه مؤدبه إنه "ابن غير شرعى ولا يخضع لأى قانون". وفى خلاعته والتي تجعل من الصعب عملية اندماجه فى المجتمع الملكى تنبض قوة حيوية لا يمكن السيطرة عليها، وتبرز الصورة الإيجابية فى مقابل صورة الأب التى تتصف بالاستبداد المتدهور والمزيف لأبيه الحقيقى . وفى النهاية يموت الأب على يدى ابنه الذى لا يعرفه، وهو ما يحملنا من جديد إلى عالم "قصص الفروسية".

ولنتذكر أنه فى رواية "الأماديس" الخاصة بالعصور الوسطى قتل إيسبلانديان والده، وهو مشهد خففته الرواية التى صدرت فى عصر النهضة لغارثى رودريغيث دى مونتالبو، حيث حوّل عملية القتل إلى هزيمة الأب وتفوق الابن عليه فى الشهرة^(٢٨).

إن قصص الفروسية تجعل عملية تحول رجل الطبيعة المتوحش إلى فارس تتم فى الحال، وتتجنب أن تُظهر الجانب الفظ فى البطل أو أن تعبرعن ذلك بلغة ساخرة. وهذا يحدث بالفعل فى عملية لعب المهرجين ، كذلك فى فصل فروسى منفصل ، مثلما فى فصل "كاميلوتى" أحد أجزاء رواية "البريماليون"^(*)، الذى اقتبسه خيل بيننتى-Gil Vi cente فى مسرحيته التراجيدية "نون دواروس"^(**) (٢٩).

إن غرناطة فى عهد بنى نصرالتى تقدمها مسرحية "ابن رضوان" تمثل مكاناً للطف والمجاملة ، لكن فى نفس الوقت هى المسرح الذى اختاره لوبى ليقدم مكانا لا يخضع الحاكم فيه لأى قانون. ويمكن أن نشير لنفس الملاحظة فيما يتعلق بالمسرحيتين الأخرين الموريسكييتين اللتين يجب أن نعلق عليهما. ويستحق العناء أن نشير إلى هذا الاتجاه، فمن الواضح أن مسرح العصرالذهبى يبدى احتراماً كبيراً لشخصية الملك على الرغم من نموذج مسرحية "نجمة أشبيلية"^(***) التى تمثل حالة استثنائية. ومن

(*) *Prima león* .

(**) *Don Duardos* .

(***) *La Estrella de Sevilla* .

البيهي أن الكاتب المسرحى كان يتعامل بحرية فى حالة أن يكون الملك كافراً ، وخاصة إذا كان فى النهاية يصل به إلى الخلاص مثلما فى هذه الحالة .

تعتبر مسرحية "ابن رضوان" واحدة من المسرحيات التى لا يمكن تقييمها بدون محاولة إعادة إنشاء النص الاستعراضى أو النص الخاص بخشبة المسرح^(٤٠) . ومن البيهي أن الإدراك الذى يتم من خلال المشاهدة كان بالضرورة يركز على التناقضات التى تبدو جلية فى جو من الاحتفالات بين الرجل الريفى القوى ، الذى يلبس أحذية الفلاحين، ومسلمى البلاط .

"إلى رجل تلال الجليد/ إلى الفارس الراعى/ الذى يسكن فى جبال الحامة" . كان يعيب هذا الرجل الريفى عدم رفته ، وهو شىء يفتخر به ، وبسرعة يأسر سيدات البلاط اللاتى يريننه عندما يدفعه الغضب إلى أن ينتصر فى دقائق معدودات على الشبان الذين سخروا منه .

تتلاشى كل أنواع الفكاهة فى الفصل الثالث، حين يقارن القروى بالأسد فى العديد من المرات . يتأمر أعداؤه ويتذكرون مقتل أبناء سراج "التى لم تنته غرناطة اليوم من البكاء على مأساتهم، حتى غسلت دماؤهم هضابها". وتشير الأبيات المذكورة إلى نفس النهريين المذكورين فى قصيدة "بلادية" Baladilla "التى كتبها فيديريكو غارثيا لوركا - أحدهما من الدموع والآخر من الدماء - حيث ينبض فيها بشكل صامت أثرأسطورى ويستند على مظاهر المنظر الطبيعى. تتغير نغمة نزوات الملك. الآن يخطط لاغتيال زوجته، التى بدورها تحب غميل وتدفعه إلى قتل الملك وتجعله يعتقد أن الملك قد اتخذ قرارا بقتله. وعندما يواجه الفارس المتوحش الضرية القاضية، ويعلم أن الضحية هو أبوه، يحوله الأكم إلى إنسان ويبدى احتراماً شديداً لأبيه المحتضر الذى يعفو عن ابنه ويأمر بأن يعترف به كوريث له. ويعد أن ينتصر البطل بسهولة على رجال البلاط ويتحكم فى غضبه بصعوبة عندما يدفع لارتكاب الجريمة ، يُسمع أصداء أعمال شغب فى قصر الحمراء ويضع نهاية لذلك غضب أسد كان قد أخرج من قفصه. ويعد أن تتم المهمة يأتى الوحش ليجلس بوداعة عند قدمى البطل ، الذى يشعر فى هذه اللحظة

بالنوم يجتاحه^(٤١). وعندما يستيقظ يتخذ قرارات تبين أن الرجل الذى تربى فى الطبيعة البكر قد دخل إلى عالم الحكمة والفطنة ،كما سيحدث فيما بعد عندما يقدم تجسيداً أكثر تعقيداً ومرونة فى مسرحية "الحياة حلم" (*) لكالديرون دى لباركا^(٤٢).

ويرى ميننديث بلايو أن المشاهد الأخير فى مسرحية لوبى غير مبررة ، ولكن إذا تخيلناها كمسرحية هزلية يمكننا أن نقبل الصورة الرمزية للفارس وهو يأخذ قسطاً من الراحة فى حماية الأسد. وعلى كل حال فهو نفس الأسد الذى جاء فى التراث، الذى لم يكن يقلق نوم الشخصية التاريخية " السيد " فى تلك القصيدة الخاصة بالعصور الوسطى، وهو يشبه الأشبال الذين لا يتركون قفصهم ليهاجموا " دون كيخوتى " ^(٤٣).

لقد توسعت فى الحديث عن هذه المسرحية لأنها تعرض مثالا للمسرحية الفروسية الموريسكية بدون أن يكون لها علاقة بموضوعات "المسلمين والمسيحيين" ولا يحدث هذا مع المسرحيات التى سوف أعلق عليها باختصار والتي لا تخلو من مواجهات ويظهر فيها موضوع التحدى، وإن كان يلعب دوراً ثانوياً وأحياناً تهكمياً. ويبرز من بينها مسرحية "العلاج فى المناسة"^(٤٤)(**)، وهى مسرحية رائعة وتوجد منها طبعات متاحة مصحوبة بدراسات ^(٤٥).

لقد كان لوبى يعرف كيف ينقل إلى المجال المسرحى حدثاً قصصياً كبيراً، كما أثبتت ذلك أعماله التى تتضمن تأثيرات إيطالية، بدءاً من مسرحية "العقاب بدون قصاص"^(٤٦)(***)، وانتهاءً بالمسرحية الكوميديّة جداً "سحر فينيسا"^(٤٧)(****)

إن هذه المهارة تلاحظ أيضاً فى مسرحية "العلاج فى المناسة" "El Remedio en la desdicha" التى تنقل أحداث القصة القصيرة "ابن سراج". ولا يتبنى النص المسرحى النظام الموجود فى القصة ، وإنما يضيف إلى الحدث جزءاً من التجربة المذكورة فى

(*) La vida es sueno .

(**) El Remedio en la desdicha .

(***) Castigo sin venganza .

(****) Anzuelo de Fenisa .

مناجاة ابن الرئيس. وتتمثل نقطة الانطلاق في اللحظة التي يعى فيها الشخصان المسلمان تجربة الحب الخاصة بهما، وذلك عندما تتعكر معيشتهما الطفولية الهادئة^(٤٨). يحدث المشهد الأول في إحدى حدائق كارتاما المسلمة والتي تعتبر "مكاناً طيباً" والذي يستخدم في أحيان كثيرة إطاراً للصورة الموريسكية، ويتم تقديمه في القصة القصيرة من خلال سرد لقصة الحياة الذاتية. يسير الشابان منفصلين، وكل منهما غارق في مشاعره حتى تلتقى خطواتهما وأصوات أسفهما. كذلك يحدث على خشبة المسرح الاكتشاف المؤلم والمحرر في آن واحد الخاص وبأن ابن الرئيس ينتمي إلى عائلة ابن سراج التي تم قتل بعض أفرادها، وهو بذلك يكون له الحق في أن يحب الفتاة التي منذ دقيقة يعتقد أنها أخته. ومن جديد تنعكس المسألة من خلال رؤية الماضي، عندما يقص المسلم حكايته لرودرغيث دي ناربايث. ويفيد استحضار الأسطورة، مثلما يحدث في القصة، في الحديث عن سوء حظ بنى سراج. إن كرم القشتالي الحدودي هو الذي سيحمل معه "علاج" تلك المسألة، وهو مصطلح يبدو اليوم ركيكاً لكن في القرن السادس عشر كان يمثل جزءاً من عنوان عمل لبترايك، وكان يستعمل في الموضوعات التي يعبر فيها عن آلام الحب^(٤٩).

يطلق سراحه لمدة ثلاثة أيام ليتزوج شريفة، ويجب على الشاب المسلم أن يعود إلى السجن.

يصاحب عقد الزواج تناول مشروبات ومأكولات وموسيقى وغناء، يحكى أمام البطل تاريخه الخاص، حيث يتم اختصاره في أبيات شعرية، وهو أسلوب معروف يحبه لوبى كثيراً ويمارسه بمهارة فريدة.

في هذه الحالة فإن كل قصيدة رباعية من الشعر الشعبي يتبعها فقرة في شكل أغنية، يعبر فيها العاشقان عن لهفة متناقضة: السعادة لدى الزوجة والحزن لدى ابن الرئيس^(٥٠). ومن جديد يجب أن يأخذ ابن الرئيس في اعتباره أهاته التي لا يتحكم فيها كما يجب، وتعكر صفو شريفة وتغضبها. بعد ذلك للمرة الثانية يكشف - أثناء السرد لقصته الذاتية - عن وضعه الجديد كأسير. وفي هذا السرد تتراجع نغمة

الرعاة لتحل محلها نغمة شعر شعبي فروسى ينتهى بأبيات تحمل صدى شعر غونغورا الذى يبدأ هكذا: "سأعطيه الجسد/ الذى تملك أنت روحه".^(٥١) العلاج الثانى يأتى الآن من قبل شريفة ، عندما تعلن أنها سوف تشارك زوجها حياة الأسر. إن النهاية تعرض نشر ألوان من الود التى تقوى الرابطة الموجودة بين الخصمين النبيلين، بدون أن يترك أى منهما دينه. إن الموقف الذى يعلن عنه يختلف تماماً عن الذى ترمز إليه رأس المسلم وهى محمولة على سن حرية المسيحي .

ومع ذلك تجد الحياة الجنديّة مكاناً لها فى هذه المسرحية التى نعلق عليها. يبتعد رودريغو دى ناربايث فى المسرحية أكثر من القصة عن النموذج المهذب ، حيث يبدو فقط وذلك لإبراز التناقض مع الشخصية الرقيقة لابن الرئيس .

إن العقدة الثانويّة تعتمد على حدث طريف، مثالي تقريباً، وهو الخاص بتخلّى فارس عن نزواته الغرامية عندما يعلم أن زوج تلك المرأة التى يرغب فيها قد مدح أخلاقه . إن هذا الموضوع والذى يبدو غير مناسب عندما يظهر فى إحدى طبعات رواية " ابن سراج " ^(٥٢) يتغير بمهارة فى المسرحية، ويأخذ شكلاً يتفق مع الحياة الحدودية ، حيث يعجب قائد القلعة القشتاليّ بامرأة مسلمة تعيش فى أرض مملكة غرناطة. والذى يدفعه على التخلّى عن حبه أن الزوج قد قدم له معروفاً، وذلك عندما منحه الحرية ووضايقه أخلاقياً أن يهين من له معروف عنده . أما موضوع تحدى المسلم فيحدث مرتين بشكل ساخر. فى إحدى الحالات عبارة عن فكاهة من الجندي الذى يقوم بدور المهرج ، حيث يتقدم فى ثياب إسلامية إلى القائد ويطلب منه التحدى التقليدى. فيما بعد ، يقوم الزوج الغيور بالتحدى ويستخدم أشكالاً من شعر الملازم .

إن الحكمة الثانويّة تعكس الثقافة المزبوجة للأراضى الحدودية ، وذلك باستخدام لغتين، وإمكانية الانتقالات الطويلة تقريباً للمعسكر المعادى^(٥٣). إن حل الحكمة الفرعية يجمع - ليس من خلال الزواج - بين القائد القشتاليّ، والمسلمة التعيسة، والتى تترك بمحض إرادتها (زوجها) الذى كان يعاملها معاملة سيئة لتذهب إلى الأرض المسيحية وتطلب التعميد .

ولا يبدو أن الغموض الأخلاقي كان يشغل الكاتب المسرحي، والذي رسم بخطوط عامة الأرا كأمراة جذابة ، قادرة على رفض الانصياع لأوامر رجل قوى ، حتى تتعرف عليه وتشاركه الرغبة التي يشعر بها نحوها "حيث تمتلئ روحها بحب القائد، كما يقول الشاهد على عملية التحول .

في الإطار البيئي للحدود، يمكن أن تحدث حالة حب بين مسيحي من الوجهاء ، ومسلمة تنتمي للطبقة المتواضعة ، والتي تكاد تكون موريسكية. وعند نسج قصة، تتطلب نهاية مأساوية أو تدهوراً في مستوى المرأة ، أخذ المؤلف خيوطاً من التراث الأدبي^(٥٤)، لكنه أيضا أعطى للشخصية سمة إنسانية لا توجد دائماً في نساء مسرحياته. إن الشاعر لا يرفض في هذه المسرحية اقتراب الشخصية المسلمة من الشخصية الموريسكية حيث يصف أحد الجنود شريفة بأنها "موريسكية حسناء ملثمة" .

ونبتعد عن الحدود لنعود إلى بلاط غرناطة النصرية من خلال مسرحيتين يتم فيهما صياغة الشعر الشعبي الموريسكي الجديد. يحدث في مسرحية النبيل ابن سراج^{(٥٥)(٥٥)} (سيركا ١٦٠٥) تداخل في أدوار ثلاث شخصيات ، وهو أمر اعتدنا عليه ، حيث يكون الذي يحمى العاشقين في هذه الحالة مسلماً، وهما مسيحيان . يجسد ابن سراج ، البطل ، الشخصية التي ظهرت في كتاب بيريث دي إيتا والخاصة بالمسلم الذي له روح مسيحية. هكذا يصفه هو نفسه . لكن قبل ذلك جعل القشتالي يعرف أن المسلم قد أنقذ حياتهما معرضاً حياته للخطر لأنه "يوجد نبلاء على غير دينك". يتم تقديم الملك المسلم في صورة طاغية مستعد لتحطيم كل القواعد لأنه مفتون بمسيحية. ويشدو بشعر حماسي ، يمثل سابقة لتلك الأشعار الشرقية التي سوف تنشرها الحركة الرومانسية ، ويستخدم ذكر الأماكن المتعة التي لها أسماء رنانة، كوسيلة للإغراء . ويستخدم الكاتب المسرحي بصورة حماسية الموضوع المأساوي الخاص بإعدام برىء بجوار نافورة الأسود الموجودة في قصر الحمراء . في مثل هذه الحالة ، يحكى تفاصيل الحدث شخص من بنى سراج ، ويلعب دور الجاني وليس دور الضحية كما يرد دائماً

(*) El hidalgo Bencerraje .

فى التراث لكن حكايته الحزينة يكون لها تأثير فكاهاى حيث إن المتفرج يكون على علم بأن ذلك الحكم بالإعدام لم يتم تنفيذه .

إن تقديم الملك المسلم فى هذه المسرحية كشخصية هزلية قد يكون منسجماً مع الطابع الكوميدي للأجزاء المذكورة ومع مشاهد الحبكة والتي فيها تظهر الفتاة القشتالية متكررة فى صورة خادم بصحبة حبيبها^(٥٦). فيما بعد، وبالتعاون مع المهرج ، وهو مسلم شاب، تتمكن السيدة من التسويف والتهرب من تطلعات ملك غرناطة. إن السخرية تشمل جميع الشخصيات بما فى ذلك صاحب القائد الذى بأسر ويحاول أن يغوى سيدة نبيلة مسلمة، وهى زوجة ابن سراج بطل القصة . هذا الحدث يسمح بإظهار غضب المسلم ، لكن حل كل هذه الصراعات يتحقق بفضل الصداقة التى تربط بين الفارسين اللذين يؤمنان بدينين مختلفين ، والذان - على مدى أحداث حبكة ممتعة - يسرقان فى القيام بألوان من المداعبات ومظاهر الشجاعة حيث يظهر المسيحى فى ثياب إسلامية والمسلم فى ثياب مسيحية .

وياختصار، يعرض لوبى فى هذه المسرحية نموذجاً مرححاً لمسرحية موريسكية، تتفق مع التقديم الفروسى للحياة الحدودية ، لكنها تتغاضى عن ديناميكية المواجهة .

سجن أبناء سراج^(*) و "حسد النبلاء"^(**) هو عنوان آخر مسرحية موريسكية للوبى، والتي يفترض أنها مكتوبة فى الفترة ما بين ١٦١٣ - ١٦١٥م^(٥٧). ومن جديد يجب أن أقول إنه لتقييم هذه المسرحية الرائعة، التى تحتوى على حدث معقد، يجب أن نتخيل طريقة تمثيلها، فقد كانت ، مثل صندوق الدنيا، تعرض مجموعة من موضوعات الشعر الشعبى الذى له شكل درامى وتتخلله أجزاء غنائية بطيئة . إن وقت الحدث ليس صحيحاً حيث يجعل كلا من الملك فيرناندو القديس والملك الصغير يعيشان فى عصر واحد، وذلك بلا شك ليتسع لرضوان ، قائد الحمراء، والذى نعرفه ، ويتم كذلك تطوير

(*) *Prisión de Abencerrajes* .

(**) *La Envidia de la nobleza* .

الحوار الذى يبذره الملك المسلم بأبيات القصيدة الشعبية التى تعالج محاولة استرداد مدينة جيان . إن هذا التقديم الدرامى يتم استخدامه فى مشهد متحرك للبلاط ، حيث يتم تقديم أشعار رومانثية حدودية أخرى من خلال إشارات وتلميحات ونشيد أسير مسيحي يثير غضب الملك المسلم لأنه يحكى بالتفصيل أحداث الانتصارات المسيحية .

والعنصر الذى يربط الحبكة يتمثل فى قصة حب تعترضها عقبات ، ومن خلال ذلك يتم تركيز الأضواء على المحبين اللذين يتم تقديمهما فى قصة "ابن سراج" حيث تتطابق فيها أسماء الأماكن المذكورة فى المشاهد الأولى واسم البطلة . كذلك يوجد تشابه فى تطور أحداث قصة الحب . أما العقبة التى تعترض ذلك الحب فليس لها أى علاقة مع قصة ابن الرئيس ، وإنما تأخذ شكل موضوع تقليدى مشهور فى الشعر الشعبى الموريسكى الجديد والذى استفاد أيضاً منه لوبى الشاعر لكى يعبر عن عواطفه الخاصة ؛ فشريفة التى يطمع فيها ملك غرناطة ، تتصرف كما حدث فى الحياة الحقيقية مع إيلينا اوسوريو حيث تستجيب لضغط الأسرة لا يضم الملك شريفة إلى حريمه ، أما تطليق زوجته الأولى فلا يكلفه أى مجهود، يعيدها فى مكانها بنفس السهولة فيما بعد .

فى القصة ، يمثل الشخصية المسيحية الرئيسية قائد جماعة سنتياغو، وهو جندى حدودى يلبس على الطريقة الإسلامية عندما تقتضى الأمور ذلك. ويفتخر أيضاً بأنه يجيد اللغة العربية والألعاب الفروسية الأندلسية ، وذلك حتى يستطيع أن يدخل بين الغرناطيين ويدافع عن قصة حب الملكة المسلمة وحببيها ابن سراج ، وهو حدث مقتبس من موضوعات الشعر الشعبى الموريسكى الجديد^(٥٨) . الصفة الاجتماعية للبطل المسلم تتغير تماماً، حيث لا يرتد ويحمل اسماً مسيحياً فقط ، بل يكتسب نسباً جديداً وذلك عندما يكتشف أنه ابن أسير مسيحي من أسرة نبيلة .

إن مكان الأحداث يتنقل من جانب لآخر حول الحدود، ولكن يسود المكان الغرناطى، والذى تعود شهرته وخصائصه للأزمان فى الخطابات الشهيرة من خلال أسماء الأماكن الموحية والرنانة أو الأنساب المجيدة .

نرى مشاهد ذات مظهر بلاطى تتناوب مع المشاهد التى بها جلبة كبيرة. فى الفصل الأول يتم التعبير عن الرحيل الحزين لشريفة نحو غرناطة وتأوهات ثيليندو تملأ النغمة الغنائية .

فى المشهد الثانى، تصل الجودة الشعرية إلى ذروتها مع ما يمكن أن نسميه "الحوار العاطفى"^(٥٩). حيث يعبر كل من الملكة من شرقتها فى الحمراء والشاب فى الحديقة عن عواطف الانتظار وآلام الفراق .

ويتم تقديم غناء بصوت نسائى مصحوباً بالموسيقى، وتصف كلماته التى تستخدم ضمير الغائب التجربة الشخصية الخاصة . وفى النهاية ، تحل المشاهد التى تمثل سعادة اللقاء والوعد باجتياز العقبات محل المشاهد الحزينة . إن هذا المشهد يحمل فى طياته أحداثاً متناقضة من خلال تدخلات المسلم الشاب بلغته القشتالية الركيكة^(٦٠)، وهو مهرج ممتاز من بين أولئك الذين يتعاطفون مع المحب بدون أن يفقدوا وجهة نظرهم الذكية والساخرة .

فى الفصل الثالث ، تلعب شخصية المهرج دوراً هاماً عندما يتم تقديم موضوع الوشاية ومقتل أبناء سراج ، وقد تم تقديم هذا الموضوع فى السابق عندما ردى المشاركون المقولة المشهورة التى تقول بأن العصا الخاصة بالعباب الفروسية قد تتحول إلى حراب ، مثلما يحدث فى القصائد الشعبية الشهيرة . ومثلما حدث فى مسرحيات أخرى يلجأ لوبى إلى القصيدة الشهيرة "الفرسان الغرناطيون". ويتم استخدام هذه القصيدة بشكل مزوج : تذكر الرواية بعض الأبيات كما هى دون تغيير ، وتغير أبياتاً أخرى ، وإن كانت الحكاية تنضبط وتتوافق مع حبكة العمل بصورة طبيعية . وفى مشهد تال ، يتحدث الخادم المسلم وهو فى حالة كآبة عن الوضع الحالى مع القائد عن الوضع الحالى ، وخطابه لايزيد عن شكل هزلى للقصيدة الشعبية المعروفة، وهو ما قد يعطى للممثل الكوميدي فرصة لكى يلقى - ببراعة فنية فائقة - خطاب افتخار. ذلك الممثل القادر على أن يستخدم بصورة مؤثرة رطانة المسلم الشاب الموجود فى المسرحية .

وفى النهاية يتم تنفيذ عملية قتل الأربع والعشرين بريئاً فى مكان على خشبة المسرح خارج إطار رؤية المشاهد، ولكن داخل دائرة سماعه.

أما القائد الموجود على خشبة المسرح وهو يتفاوض مع الملك المسلم ، فيياس عندما يسمع فجأة "أصوات/ المناهضة المفزعة" الخاصة بقتل الأبرياء، وهو ما يجعلنا نفكر أن ذلك أيضاً قد يصل إلى أسماع المتفرجين^(١١).

إن كاتب المسرحية يوفى بما تتطلبه الأسطورة ، حيث ينجح بلا شك فى أن تسيل الدموع من عيون مشاهديه ، أما بالنسبة لأبطاله فإنه يجعل لهم نهاية سعيدة ومفتعلة. هذه النهاية تحدث فى البلاط القشتالى عندما يتم زواج المحبين وتحول كذلك المهرج إلى المسيحية . إن تغيير بدلة البطل ، حيث يدخل وقد لبس كفارس مسيحي ، يرمز إلى عملية اعتناق المسيحية^(١٢) وذلك كما يحدث فى مسرحيات القديسين ، وهو ما يعنى فى هذه الحالة ، تغييراً لشخصيته .

ينهى لوبيى بمسرحية "حسد النبلاء"^(*) مجموعة مسرحياته الموريسكية، حيث يترك لنا مجموعة موضوعات استخدم فيها أساليب خاصة بالشعر الشعبى ، بما فى ذلك الموضوعات التى عبر فيها عن مشاعره وأحقادها الخاصة . ويتمكن لوبيى من ازالة الطابع الأسطورى من المادة التى يعالجها. إن شخصية ثيليندو- الفارو، وهى الشخصية الوحيدة التى تقدم الحب فى شكله الحقيقى، يوجد بينه وبين بطل القصة الموريسكية الأولى تشابه أقل من الذى بينه وبين السيد فيرناندو بطل "لا دوروتيا"^(**)

ويبدو أبناء سراج أهلا للسخرية عندما يسلمون أنفسهم للطاغية باستسلام تام مع أنهم واثقون فى براعتهم ، وحتى القائد المسيحي يبدو أنه قد تأثر بالعشوائية والتخبط اللذين يسيطران على الجو. وبلا شك فإن المؤلف يسخر مثمناً يفعل فى "قصص إلى ماريكا ليونارد"^(***)، حيث يتهم من القوالب التى ساهم هو بنفسه فى صياغتها .

ولكن فى نفس الوقت ، يعود لوبيى ليعبر فى هذه المسرحية الموريسكية عن مواقف قبول الآخر فى مقابل المواقف التى تتبنى تصفيته وهو الأمر الذى يسود فى "مسرحيات المسلمين والمسيحيين". وإذا أخذنا فى اعتبارنا كلا الشكلين فإننا نراهما منعكسين،

(*) La Dorotea .

(**) Novelas a Marica Leonard .

(***) Los hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe .

كما أشرنا، في الجدلية التي قدمها المؤرخ إيلوى بينيتو روانو: Eloy Benito Ruano معايشة مقابل الحياض، وتفاهم مقابل التفوق أو السيطرة ، وتسامح مقابل الحرمان الكنسى، وارتداد مقابل قتال ، واحتواء مقابل تصفية^(٦٣).

وحالياً، يتم التمييز داخل الشكل العام للمسرح الإسباني ، بين العديد من النماذج التي تختص فيها الموضوعات بنوع معين وملاحم هيكلية وأسلوبية محددة. وهذا هو حال المسرحية الريفية والخاصة بتراجم القديسين أو الخاصة بأصحاب الحظوة وعادات أهل المدن وأيضاً الخاصة بالقصر^(٦٤) وكذلك الخاصة بالمسلمين والمسيحيين ، والتي يمكن أن تدخل في الإطار الواسع الخاص بمسرحيات الأحداث الشهيرة التي يعرفها خوان اوليثا Juan Oleza حيث يعتبر مسرحية أعمال غارثيلاثو والمسلم طارفي^(٦٥) (*) التي علقنا عليها نموذجاً هاماً لها. وفيما يتعلق بقضية التعرف على الشكل الخاص بالمسرحية الموريسكية لا أدري هل وضحت بما فيه الكفاية أن لويى كان يسمح لنفسه فيها بهامش كبير من الحرية . إننى أتخيل أنه أَلْفَهَا وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة إعجاب وسخرية . لقد كان يعرف أن الإطار الذى يضع فيه شخصياته مخترع بصورة كبيرة^(٦٦)، لكنه أيضاً حقيقى حيث إنه يقوى ويعبر بدون قيود عن مشاعر تعطى للحياة معنى .

وعندما قدم لويى على خشبة المسرح شكلاً أدبياً ، كان قد ارتبط بالرغبة فى إنقاذ الجزء المناسب من تراث الماضى الإسلامى ، فانه قد عبر عن رغبة فى التصالح لم يكتب لها النجاح ولكنها أيضاً لم تذهب هباء . فى المجال الدرامى أَلْف لويى ومن حذا حنوه مسرحيات ذات موضوعات مختلفة حول العديد من الأحداث عن الماضى الخاص بالعصور الوسطى ووضع ذلك فى محيط بينى موريسكى . إن الدراما والميلودراما فى الفترات التالية سوف تمزج من جديد بين مشاعر القبول والرفض للثقافات الأخرى . إن اللذة التي تُحدثها عملية التقديم الأدبى الجديد لشكل حياة ماضية تميزت بما هو جميل وتُعدّ تعبيراً رمزياً عن الماضى الذاتى ، وتمثل - من وجهة نظرى - فى المسرحيات الموريسكية التي كتبها لويى دى بيغا خاصية لا يمكن أن تتكرر.

(*) Los hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe .

الهوامش

(١) يعالج هذا الموضوع بصورة جيدة فى المراجع التالية:

Thomas E. Case, *Lope and Islam : Personages in his comedias* (Newark, Del., Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1993).

لقد عرفت هذا الكتاب، الذى يسد فراغا فى تاريخ مسرح العهد الذهبى، بعد أن أقيت فى مارس عام ١٩٩٤م محاضرة الانضمام للاكاديمية الأمريكية للغة الأسبانية، والتي انقلها هنا .

(٢) المقال التالى يوجد ضمن هذا الكتاب:

"Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega"

(٣) تسمية "مسرحية موريسكية" تستخدم كعنوان فرعى فى

Lope de Vega, *El Remedio en la desdicha*, ed. de Francisco Lopez Estrada y M. T. Lopez Garcia - Berdoy (Barcelona, PPU, 1991)

(٤) كان الجانب العلمانى فى تكوين الفارس سبباً فى إنتاج أدبى هام ، ويهدف إلى تلقين معارف ونظام عقلى ومواقف تتسجم مع نظام أخلاقى، انظر

Gustave F. Von Grunebaum, *Medieval Islam. A Study in Cultural Christian* (1946), 2 a ed. (Chicago, Chicago University Press, 1953), pp. 221 - 257.

لقد انتشر النثر الأدبى وعرف فى أسبانيا المسلمة ويمكن أن يذكر كمثال لذلك كتاب ابن عبد ربه والذى كان من أوائل مؤلفى الموشحات، وإن كانت هذه القصائد لم يتم الاحتفاظ بها . انظر

"La Literatura" por Teresa Garulo, en M.a Jesus Viguera Molins, ed. , *Los reinos de Taifas. Al-Andalus en el siglo XI* {vol. VIII- I de la Historia de Espana dirigida inicialmente por don Ramon Menendez Pidal } (Madrid Espasa - Calpe, 1994),pp. 589 0 647 (cf. P. 594)

(٥) أبيات أخرى تقدم وصفا دقيقا لمشاهد مثل: انسحاب السكان المسلمين من الورااء - الورااء، أيتها المدينة الطيبة المحاصرة" ، وكذلك وصف متعدد الألوان للجيش المستعدة للهجوم أو الاحتفال - " من الجيد أن تتذكر يا رضوان" ومواجهة مفاجئة بين أعداء كان قد جلسوا فى صورة ودية للعب الشطرنج على قرية حدودية - " كان الملك المسلم يلعب" ، ووصف لفتاة مسلمة فجأها مسيحي بمكر وخديث وهى فى حياتها الخاصة " كنت أنا المسلمة مريم" - صورة منظر طبيعى للمدينة - المعسكر التى أقامها المسيحيون فى وسط المرج - " كم تبدين جميلة يا مدينة سانتافى " .

Lope, dramaturgo de la historia " (1981). Repr. en Antonio Sanchez Rome- (٦) ralo, ed. Lope de Vega: el teatro (Madrid, Taurus, 1989), vol. I, pp. 181 - 191.

(٧) يمكن أن يكون قد حدث هذا عندما كان قد أصيب إصابة قاتلة. وقد رسم هذا النموذج بيريت دي هيتا في مشهد تحدى وموت البايالوس. وقد كان هذا الموضوع يوجد في الأدب الحماسي الإيطالي المكتوب بلغة فصيحة. ويحكى ارتداد وموت أغريكان، الذي هزمه اورلاندو، في النشيد ١٩ لاورلاندو العاشق، اورلاندو الشجاع، وهو مطبوع في بلنسية عام ١٥٨٩م. انظر

Maxime Chevalier, los Temas ariostescos en el romancero y la poesia espanola del Siglo de Oro (Madrid, Catedra, 1968), pp. 326 - 328.

(٨) هذه هي حالة مجموعات القصائد المشتقة من رواية ابن سراج التي يدرسها فرانثيسكو لويت استرادا. انظر

Francisco Lopez Estrada, El Abencerraje (Novela y romancero), 9. Ed(Madrid, Cate- dra, 1993)

يوجد ضمن هذا التيار قصيدة غونفورا الشعبية الذي بعنوان " بين الجياد المنطلقة/ للزناتيين المهزومين " ، والتي اوتحت بفكرة مشهد جميل جداً في مسرحية كالديرون التراجيدية، والتي فيها تتشبه علاقة بين مولاي والسيد فيرناندو. حول تفسير هذه المسرحية انظر

Angel J. Valbuena Briones, Perspectiva critica de los dramas de Calderon (Madrid, Rialp. 1965), pp. 110 -133 y Alberto Porqueras - Mayo, "Impacto de El principe constante en la crítica hispanistica (1972 0 1992)," en Hacia Calderon. X Coloquioed. Hans Flasche, Archivum Calderonianum, 7 (Stuttgart, 1994), pp. 213 -222.

والشعر الشعبي الجديد السابق على " الحروب الاملية لفرناطة " ١٥٩٥ ، لخينيس بيريت دي ايتا يقدم أيضاً نموذجاً لقائد كالاترايا الذي يحفظ اسرار موسى العاطفية. ويمكن أن يذكر من بين العديد من القصائد الشعبية " مارلوباس ذات لونين/ اخضر فاتح وبنفسجي " والتي نشرت في Flor III (1591)

وقد وجد هذا الموضوع صدى في المسرح. انظر

Jean Canavaggio Teatros y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos ineditos " , Libro - homenjae a Antonio Perez Gomez (Cieza, 1978), pp. 145 - 165.

(٩) هذا الجانب من المثالية المسرحية يعكس فضائل فروسية. وهناك مفهوم أخلاقي جديد ينتمي إلى عصر النهضة ويمثل في التوازن المثالي في الدرجة الأخلاقية لكلا الفارسين ، وغياب أي إشارة عن الارتداد. أن مثالية ابن سراج لا تكون فقط صالحة للظرف التاريخي الذي كتبت فيه ولكن أيضاً يمكن التفكير في أنها صيغت من اجل تقديم إجابة، لأن إسبانيا التي كان يوجد بها ثقافات متعددة ، كانت تمر خلال العقد الخاص ب ١٥٥٠ بمرحلة تغير في الحاكم ، وهو ما ترتب عليه ممارسة مزيد من الضغط ضد المسيحيين الجدد. وفيما يتعلق بالمشكلة الاجتماعية - السياسية والدينية للموريسكيين ظهر نشاط تاريخي هام حيث تعتبر المراجع التالية مراحل أساسية فيه :

Los moriscos del reino de Granada (1957))2 a ed. , Istmo, 1976] de Julio Caro Baroja: la Historia de los moriscos (Madrid, Revista de Occidente , 1978) por Antonio Dominguez Ortiz y Bernard Vincent :Morisques et chretiens : Un affrontement pole-

mique (1492 - 1640) (Paris, Klincksieck, 1977) de Louis Cardillac, y El Problema morisco , (Desde otras laderas) (Madrid, libertarias, 1991) de Francisco Marquez Villanueva .

ومن المفيد مراجعة النظرة العامة عن الكتب التاريخية التي يقدمها ميغل انخيل دي بونيس في

Miguel Angel De Bunes, Los moriscos en el pensamiento historico (Madrid, Catedra, 1983)

ومن بين الدراسات التي ظهرت فيما بعد ما يلي:

Lopez Baralt, Huellas del Islam en la literatura espanola (Madrid, Hiperion, 1985), Mikel de Epalza, Los moriscos antes y despues de la expulsion (Madrid, Mapfre, 1992), Mercedes Garcia -Arenal, " El problema morisco : Propuestas de discusion ", Al-Qantara, XIII 91992), 491 - 503 , Salma Khadra Jayyusi, ed. The Legacy of Muslim Spain (Lieden , Brill, 1992), que incluye trabajos de Leonard P. Harvey y James T. James Monroe.

والقارئ الذي يهيمه رأى مؤلفة هذه السطور حول مدى صلاحية الأنواع الموريسكية كدليل كمصدر للاخبار يمكنه مراجعته :

"Perez de Hita frente al problema morisco " en Actas del IV Congreso de la Asociacion Internacional de Hispanistas 1971, Salamanca, 1982, vol. I, pp. Tawayne, 1976) o " El transfondo social de la novela morisca del siglo XVI ", DICENDA, II (1983), pp.. 43 - 56.

Lope , dramaturgo de la historia" (1981), en Antonio Sanchez Romeralo (١٠) ed. Lope de Vega : el teatro , vol. I pp. 181 - 191.

من بين الأبحاث التي تعالج التفاعل بين الشعر الشعبي والمسرح في الأعمال الفنية ما يلي

Jerome A. Moore, The Romancero in the Chronicle Legend Plays of Lope de Vega, University of Pennsylvania Publications in Romance Languages and Literatures, 30 (Philadelphia, 1940), Antonio Carreno, " Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega " , Hispanic Review, L (1982), 33 - 52, Carrasco Urgoiti, " Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega" (1982)

وهو الذي أعيد نشره في هذا الكتاب

Marsha Swislocki, " Discurso romancístico y significación poética en la comedia lopesca", Actas Irvine - 92 } XI Congreso A.I.H.), vol. I, pp. 187 - 195.

(١١) أهم هؤلاء المؤلفين هم خوان دي تيمونيدا ولوكاس رودريغيث ويدرو دي باديا. وبالإضافة إلى إعادة صياغة رواية ابن سراج في شكل شعري، قام تيمونيدا بطباعة أو تكييف أو اقلمة " أشعار شعبية أخرى حول موضوعات من غرناطة" كما ورد في عنوان لجزء من /Rosa espanola (1573) أن العنوان الصغير يدل على أن الذي أعاد الصياغة كان على وعى بخصوصية هذه المادة، القدرة على إثارة موقف

إعجاب بثقافة عبو الأمس، حيث تدرك هذه الثقافة من خلال العلاقة المنسجمة مع الماضي المسيحي الخاص بالعصور الوسطى.

(١٢) هذه الأشعار " من بين المسلمين المحاربين/ اناس من سكان غرناطة " شرحها بيدرو دى مونكاي فى:

Flor de romances (Huesca, 1589). Lucas Rodriguez , Romancero historiado (Alcala, 1582), ed. A. Rodriguez de Monino (Madrid, Castalla, 1967), pp. 19 - 20 y 166 - 167.

ويفضل هذه القصيدة الصغيرة نعرف بصورة جزئية الشعر الشعبى وعملية تكييف القصيدة الشعبية " الفرسان الغرناطيين " والتي كتبها أو اقتبسها بيريت دى إيتا ووصفها فى الفصل الثالث عشر لكتابه التالى:

Guerras civiles de Granada (Ed. de Paula Blanchard - Demouge, Madrid , Centor de Estudios Historicos , 1913 - 1915 , vol. I, pp. 181 - 182).

وقد ذكرها اغوستين دوران فى

Agustín Duran, Romancero General , vol. II(BAE, 16) num. 1058.

لكن هناك خطأ نحوى تمثل فى تحول الفعل من صيغة الجمع إلى صيغة المفرد مما غير معنى المقطوعة.

(١٣) عند اقتراح قراءة أسطورية للمسرح الأسباني يعرض فرانسيسكو رويث رامون موجزا قصيرا ومفيدا للدراسة الحديثة للجانب التاريخى للأسطورة، ويشير إلى نقاط التقاء بين العديد من المدارس . ويبرز التوافق وذلك بالتأكيد " على النشأة المتعددة للأسطورة - وكذلك التعدد الخاص بالمعاني - وتعدد مستوياتها (الشكلية والخاص بالمعاني والاجتماعى - الثقافى) ، كذلك الترابط القوى ومنطقها الخاصين بينيتها الداخلية .

" Personajes y mito en el teatro clasico espanol" en El Personaje dramatico. VII Jornadas de Teatro Clasico Espanol, Luciano Garcia Lorenzo, ed. (Madrid , Taurus, 1995), pp. 281 - 293 . cita en p. 283.

(١٤) قبل ذلك أحدث بدرودى باديا تقدما فى إضفاء شكل قصصى على مواقف واحداث تاريخية أو خرافية ، حيث يلاحظ فيه اهتمام كبير بتعداد وذكر الزينات والأسلحة. ويتخلل العنصر الوصفى عن صفته كموضوع ثانوى ليتحول فى كثير من الاحيان الى مركز القصيدة. ولقد علق على نموذج لذلك فى المقال الموجود فى هذا الكتاب والذي يحمل عنوان:

"Nota sobre un motivo aulico en Pedro de Padilla y Gines Perez de Hita "

(١٥) من وجهة نظرى، لم تكن هذه الظاهرة ممكنة بدون استمرار الثقافة المدججة والتي نشأت وتطورت فى بيئات مزبوجة، كالعرقى الموريسكية، والذوات التي كان يتم فيها ممارسة مهن وحرف تقوم على موروثات ثقافية ذات أصل متباين. ولا يمثل مفاجأة لنا أن يرتبط النموذج الشعرى الذى نسميه " موريسكيا " مع الحنين الى الماضي الأندلسى كما حدث مع نقاد الأشعار الشعبية التي تتحدث عن مسلمين. انظر

Marquez Villanueva, " Lope, infamado de morisco : la villana de Getafe " (1983), hoy en Lope: Vida y valores, (Rio Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1988), pp. 293 - 331.

ويحتى

"Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo" , en Culturas populares: Actas del coloquio..(Madrid, Casa de Velazquez| Universidad Complutense, 1986), pp. 115 - 138. Vease tambien el art. arriba citado de Mercedes Garcia - Arenal.

(١٦) يعتقد أن المسرحية تنتمي للنوع التاريخي مثلما كان يفهم في تلك الفترة

Diana S. Williams, Beyond the limits of Genre: the Rhetoric of History in the "Guerras civiles de Granada" Ph. D. dissertation Princeton University, 1993 (1994 DA: 9328067)

(١٧) بعد إلقاء المحاضرة التي تحتوى على هذه الصفحات، عرفت تحليل قدمه احد الانتروبولوجيين الغرناطيين ، درس مفاهيم الولوج بالامور الغربية والتحول والتغير ، من خلال المواقف التي تم اتخاذها في اسبانيا في مواجهة العنصر الإسلامى الموجود فى الماضى الذاتى فى اسبانيا وبخاصة فى غرناطة. اقصد المرجع التالى :

"En la frontera imaginaria : Fascinacion y repulsion de lo musulman para la Granada real " de Jose Antonio Gonzalez Alcantud, en La extrana seduccion, Variaciones sobre el imaginario exotico de Occidente (Granada, Universidad de Granada, 1993)

Loa de la comedia " , incluido en su Viaje entretenido, ed. de Jean Pierre (١٨) Resson (Madrid, Castalia, 1992), pp. 147 -158

ينسب المؤلف الاختراع الى بيريو. انظر فى ١٥٢، ويشير إلى افتراض رينرت بأن المخترع كان ممثلاً ، والافتراض الآخر الخاص بميننديث بلايو الذى يراه على أنه غونثالو مايتو دى بيريو. وكان هذا الرجل أديباً وعضواً مشاركاً فى نوات الأكاديميات الشعرية الخاصة الى تعقدها عائلة بينيغاس بفرناطة ، وهى أعظم أسرة غرناطية ذات أصل مسلم. وقد كتب موافقة لشركتاب

Guerras civiles de Granada de Gines Perez de Hita.

(١٩) مقدمه لكتاب (1615) Ocho comedias y ocho entremeses nuevos

كذلك يشير، مثل اغوستين دى روخاس ، الى احد سكان مدينة طليطلة يدعى نابارو، اخترع حيل، وسحاب، وعواصف، ويرق، وتحديات، ومعارك، ويقول بصورة ساخرة: " ولم يصل هذا إلى الروعة الموجودة التى بلغها الآن."

(١٠) أن احتمال حدوث تدخل عثمانى أبقى حياً، بين نواتر معينة من السكان الموريسكيين، الأمل فى أن كلا الفريقين - استعمل المصطلح الذى مازال يحتفظ به فى تمثيلات المسلمين والمسيحيين - يستطيعان من جديد التنازع حول السيطرة على الأراضى الأندلسية. وقد كانت الأساطير والتبويات التى تغذى تلك المشاعر معروفة بين السكان المسيحيين القدامى، لدرجة أن بعضهم أحس فعلاً بالتهديد، كما استغل آخرون ذلك لتدعيم مواقف عدائية نحو المسيحيين الجدد. انظر

"El mito conspiratorio" en Marquez Villanueva, El problema morisco, pp. 141 - 166.

Veas en el presente volumen mi estudio " Aspectos .. de la Fiesta .." nota (٢١)

44

Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español " en Teatro y fiesta en " (٢٢)
el Barroco, Espana e Iberoamerica, ed. Jose M. Diez Borque (Madrid, Eds. Del Ser-
bal, 1986), pp. 11 - 40 .

فيما يتعلق بالصلة الخاصة بين اصول المسرح والاسطورة، يستند هذا الناقد الى اراء فراز
ومالينواسكى وايلى ستراوس. فيما بعد، لاحظ نفس الناقد أن القرن السادس عشر يعرض تعددا في
الإمكانيات التي صاحبها تعدد في المجالات والوسائل وإمكانيات التمثيلية الدرامية " بينما القرن السابع عشر
دعم وعزز أنواعا ومجالات . انظر

Los generos dramaticos en el siglo XVI(Madrid, Taurus, 1987), p. 16.

كذلك يعالج هذا التفاعل المتبادل بين المسرح وأشكال التمثيل الفولكلوري في

"Orbitas de teatralidad y generos fronterizos en la dramaturgia del XVII" (1975),
en Sanchez Romeralo ed., Lope de Vega: el teatro, vol. I, pp. 249 - 290.

(٢٣) في تحديد تاريخ المسرحيات أسير على منهج المرجع التالي

S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, Cronologia de las comedias de Lope de
Vega. Trad. De Maria Rosa Cartes (Madrid, Grados, 1968)

يقدم المرجع التالي

A. J. Cascardi, "Sobre la fecha de Los hechos de Garcilaso de Lope de Vega" , Bulle-
tin of the Comediantes, XXXIV(1982), 51 - 61.

معلومات دقيقة ، تقوم على إشارات خاصة بالسيرة الذاتية . ويعتقد إمكانية وجود رواية أولية تعود لعام
١٥٧٩ أو بعد ذلك بقليل ، أما النسخة المحفوظة فيمكن أن تكون قد كتبت بعد الأشهر الأولى من ١٥٨٨ م.

(٢٤) يعلق على الصلة بين الرمزية والحلم في

Teresa J. Kirschner, " Typology of staging in Lope de Vega s Theater", En The Gold-
en Age Comedia : Text, theory and performance } Homenjae a Vern. Williamsesen })
West Lafayette, Idiana, Purdue Unversy Press, 1994), pp. 358 = 371. Cf. pp. 359 -
361.

عملية النقد تركزت في دراسة مظاهر أخرى خاصة بخشبة المسرح لهذه المسرحية.

(٢٥) " مدينة سانتافي محاصرة " الموجود في

Lucas Rodriguez, Romancero Historiado.

ينتمي الى قصيدة شعبية أخرى من الشعر المستخدم بصورة واضحة في " كم تبدين جميلة يا مدينة
سانتافي " .

(٢٦) كان يستخدم هذه الطريقة فرانثيسكو دي لاكويبا في

Francisco de la Cueva , Farsa del obispo don Gonzalo .

وقد تبين ذلك في الدراسة التالية :

Diego Catalan * Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional * Nueva Revista de Filología Hispánica , III, (1949), 130 - 140

ومن وجهة نظر أخرى يتم التعليق في المرجع التالي

Agustin de la Granja, " Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II" en Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales., L. Garcia Lorenzo y J. E. Varey, eds (London , Tamesis , 1991), pp. 19 - 41. .

(٢٧) عند التعليق على مشهد سابق، والذي يفترض فيه استخدام جياذ مصطنعة يلاحظ خ. م. روانوا دى أتا أنه على الرغم من : "أن وجود الجياذ فى الفناء بل وعلى خشبة المسرح حيث كانوا يصعدون إليها من خلال سياج ، هناك شواهد مؤكدة تدل على وجود مثل ذلك فى مسارح القرن السابع عشر" انظر

"Los primeros corrales de Madrid y la escenificación de Los Hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe de Lope de Vega" , en Golden Age Spanish Literature , Studies in Honour of John E. Varey by his Colleagues and Pupils Ch. Davis y A. Dermond, eds. (London, Westfield, 1991) pp. 190 - 200. (cita en p. 196)

وفيما يتعلق بشعبية هذا الشيء الشائع، يتهم لويس بيليت دى غيبارا فى إحدى المسرحيات من ممثلة شهيرة كانت تبالغ " فى استعمال الجياذ فى مواقف التحدى " لكنها كانت تخطئ فتقوم بذلك قبل مواعده. وذلك فى مسرحية La Baltasar التى كتبها بالتعاون مع انطونيو كويجو وفرانسيسكو دى روخاس وتوجد فى Primera parte de comedias escogidas (1652)

وقد قام بدراسة هذه المسرحية كل من

Alberto Castilla, " Seis autores en busca de una actriz: La Baltasara :, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, Istmo, 1986), vol. I, pp. 367 - 380, Maria Cruz Garcia de Enterra, " La Baltasara: pliego , comedia y canción " , Symbolae Pisanae, studi in onore di Guido Mancini (Pisa, Giardini, 1989), pp. 219 - 238.

(٢٨) الرجاء مراجعة دراستي لهذه المسرحية الموجودة فى هذا الكتاب وأشير فى هذا البحث (انظر الملاحظة رقم ١٥) الى أغنية زجلية بلهجة موريسكية. كذلك يوجد فى المسرحية أنشودة بلغة عربية عامية.

Elvezio Canonica- de Rochemonteix, El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega (Kassel , Edition Reichenberger, 1991), p. 460

(٢٩) جمعتُ بيانات حول الانتطاعات التى أحدثتها هذه المسرحية والمرات التى قُدمت فيها فيما يلى

El moro de Granada en la literatura(1956), reimp. Con Introduccion por J.Martinez Ruiz (Granada, Universidad , Coleccion Archivum , 1989)pp. 85 -88.

وبعض الأعمال الأخرى التى ذكرت فى ذلك الكتاب كانت موضع دراسة . وحول انطونيو فاخارو وإيثيبديو. مؤلف كتاب Conquista de Granada. تدور رسالة دكتوراة دييغو سميبنى المقدمة حديثاً (جامعة بيسا ١٩٩٤م) والتي لم أقرأها بعد. المسرحية غير المنشورة ، والتي لم أستطع أن أجدها فى أبحاثي

السابقة على الدكتوراة توجد في Hispanic Society of America

وأشرت إليها في محاضرة مطبوعة في

Actas Irvine - 92 } XI Congreso de la Asociacion de Hispanistas } , Juan Villegas, ed. (Irvine, Cal., University of California, 1994), vol. III, pp. 121 - 128.

En su introduccion a Lope de Vega, El cordobes valerosos Pedro carbone- (٢٠) ro, Teatro Antiguo Espanol: Textos y Estudios, VII (Madrid, 1929). Cf. especialmente pp. 170 - 178 y 205 - 209.

Eloy Benito Ruano , De la alteridad en la historia, Discurso..(Madrid , Real (٢١) Academia de la Hitoria, 1988)

El pasajero (1617). Livio III. Cf. ed. de M. Isabel Lopez Bascunana (Barce- (٢٢) lona, PPU, 1988), vol. I, pp. 216 - 219.

في مقابل مسرحية ((الجسد)) يمدح سواريث دي فيغيروا مسرحية العبقريّة والتي يمثلها نوع ' العباءة والسيف' ، وكان هذا يمثل رأياً عاماً ، كما يدل على ذلك فصل بعنوان "مظاهر... الاحتفال" . (موجود في هذا الكتاب)، ملاحظة رقم ٤٧ .

(٢٣) المشاهد المتوازية لدعوة التحدي والاستجابة لها لا تقبل الا تعديل الأسلوب الذي يتناسب مع مرتبة المتحدث . وإذا كان المسلمون الذين يطلبون استسلام الحصن خمسة فإن الذين يفعلون نفس الشيء من المسيحيين يكونوا خمسة أيضاً. وفيما يتعلق بالبيبلوغرافيا الخاصة بهذا التراث، فإنني أرجو مراجعة الملاحظات الموجودة في دراسات حول مسلمين ومسيحيين توجد في هذا الكتاب.

ويبين الدراسات التي تمت بعد ذلك:

Demetrio Brisset, Representaciones rituales hispanicas de conquista. Tesis de la Facultad de Ciencias de Informacion de la Universidad Complutense (Madrid, 1988), y Fiestas de moros y cristianos en Granada (Granada , Diputacion , 1988), Juan A. Grima Cervantes, introduccion a R. de Cala y M. Flores, La fiesta de moros y cristianos en la villa de Carboneras (Almeria , Instituto de Estudios Almerienses, 1993),

كذلك توجد آراء مهمة حول احتفالات وأشياء شبيهة في

en Jose A. Gonzalez Alcantud, Agresion, y rito y otros ensayos de Antropologia andaluza (Granada, Diputacion , 1933). Cf. pp. 80 - 84, 133 - 138 y 236 - 242

(٢٤) من المحتمل أن تكون قد كتبت في الفترة من ١٥٨٨ إلى ١٥٩٥ م . وقد ظهرت المسرحية في Parte I de las comedias de Lope de Vega (1604)

كذلك يوجد

El hidalgo Bencerraje y la envida de la nobleza en el tomo XI de Lope de Vega . Obras, ed. de Marcelino Menendez y Pelayo (Madrid, Real Academia Espanola, 1890 1913)

وهذا الجزء يمثل اساسا للمجلدات ٢١٤ ، ٢١٥ من

Biblioteca de Autores Espanoles (Lope de Vega, Obras, vols. XXIII y XXIV)

والإشارات الخاصة برقم الصفحة والعمود في هذا البحث تتبع النظام المستخدم في المجلد ٢١٤ من الكتاب المذكور.

في عملية تصنيف مينديث بلايو ، فإن نوع المسرحيات المأخوذة من "Cronicas y leyendas dra- maticas de Espana ((أحداث تاريخية وأساطير درامية إسبانية)) يشمل كل المسرحيات ذات الموضوعات الفرناطية. عند جمع المسرحيات وفق الترتيب الزمني للأحداث التي تمثلها تلك المسرحيات ، تشترك في نفس المجلد كل من مسرحيات " المسلمين والمسيحيين " التي تتعلق بالاستيلاء على غرناطة والمسرحيات التي لها علاقة قريبة مع قصص وأشعار شعبية مورييسكية مع مسرحيات أخرى ذات موضوع تاريخي أو شبه تاريخي .

(٢٥) القصيدة الشعبية التي مطلعها " رضوان، هل تتذكر/ أنك قد وعدتني " توجد في

Guerras civiles de Granada , cap. 13 (ed. Blanchard - Demouge, vol. I , pp 165 -66)

هذا العمل ظهر عام ١٥٩٥م، ومن المحتمل بعد كتابة المسرحية، ولكن القصيدة الشعبية كانت توجد قبل ذلك، وإن لم يكن بالضرورة بنفس هذه الرواية . وهناك شخصيتان تاريخيتان تنعكس ملامحهما في المسلم رضوان الذي يظهر في الأشعار الشعبية الحنوية، وذلك تبعاً للويس سيكو دي لوثينا، في بحثه التالي Luis Seco de Lucena , " El Hayid Ridwan, la madraza de Granada y las murallas de Albayzin " , Al- Andalus , XXI (1956) 285 - 296.

ويلا شك فإن لوي كان يعرف القصيدة الشعبية التي مطلعها " على رأس فرسان المسلمين/ يجول رضوان في الأرض " ، والذي أخذه بدرودى مونكاي في

Flor de 1989 ويظهر كل من اسم رضوان وشريفة معاً في قصيدة شعبية جديدة مثل تلك التي مطلعها " ضائعاً يسير رضوان/ لغرامه بشريفة " ، والموجودة في ملازمتين منفردتين طبعتهما في بلنسية عام ١٥٩٢، انظر

Antono Rodriguez Monino, Diccionario bibliografico de pliegos sueltos poeticos, Madrid, Castalia, 1970, nums. 1139 y 1140.

عنصر اسماء الاعلام يوجد في العديد من الأشعار الشعبية الجديدة، بدون علاقة ظاهرة مع المسرحية ومن المحتمل أن يكون قد تم تأليف تلك الأشعار بعد المسرحية. وحول ضم الأشعار الشعبية في مجموعات. انظر

Rodriguez Monino, Manual bibliografico de cancioneros y romances : Siglo XVI(Madrid, Castalia, 1973)

وكما أشرنا من قبل ، فإن شخصية رضوان مأخوذة عن الأشعار الشعبية في المسرحية الهزلية غير المنشورة.

Farsa del obispo don Gonzalo de Francisco de la Cueva .

Ramon Menendez Pidal , Romancero Hispanico (Madrid, Espasa Calpe , (٣٦) 1953), vol. II, pp. 9 -12.

يرفض بعض الباحثين نظريات ميننديث بيدال حول الطابع التراثي للشعر الشعبي القديم ويعتبرون أن هذه الأشعار هي إبداعات شعرية شخصية. يلخص رأى كلا الطرفين في

Marias Cruz Garcia de Enterría en su Introducción a Romancero viejo (Antología), Madrid, Castalia didáctica, 1989.

El " Romance de Reduan " , según la versión de Pérez de Hita puede (٣٧) leerse en el tomo II del Romancero General , compilado por Agustín Durán, BAE 10 y 16, num. 1046.

(٣٨) أن هذا الموضوع كان ينتمي إلى التراث التقليدي وللكتب التي الفت حول الملك ارتورو وذلك كما في المرجع التالي

Maria Rosa Lida de Malkiel, " el desenlace del Amadis primitivo " (1953). Véanse sus Estudios de literatura española y comparada (Buenos Aires, EUDEBA, 1966), pp. 143 - 144 y 149 - 156.

Stephen Reckert, Gil Vicente, espíritu y letra. I: Estudio (Madrid, Gredos, (٣٩) 1977), pp. 40 - 49 .

(٤٠) تسمية مستخدمة في المرجع التالي

Diez Porque, " Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español " , en Lope de Vega: el teatro, vol.I, pp. 249 - 290.

يتم معالجة العديد من جوانب الإخراج في

Diago ty T. Ferrer eds. Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español (Valencia, Universidad de Valencia , 1991)

(٤١) تقع المسرحية التي تعلق عليها بين النصوص التي تستغل نفس حدث النوم وتعرض للشكوك التي تجتاح التائم عندما يستيقظ , بخصوص المكان الذي يحيط به. انظر

Teresa J. Kirschner, " El velo del sueño y de la imaginación en el teatro histórico-legendario de Lope de Vega " , en El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey, ed. por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies 3 (Ottawa, 1989), pp. 197 - 212 .

وحول وجود أسد في مشهد انظر ملاحظة رقم ٤٣

(٤٢) مظهر تم دراسته حديثاً في المرجع التالي

Alan Deyermond, " Segismundo, the Wild Man " , en Golden Age Spanish Literature, pp. 83 -91

أن ارتباط الصراع بين الأب والابن في العديد من مسرحيات كالدرون بجهل الابن لشخصيته الحقيقية - يفسر تبعاً للتجربة العائلية الصراعية لهذا المؤلف المسرحي في المرجع التالي

Alexander Parker, " The Father - Son conflict in the Drama of Calderon " , Forum for

Modern Language Studies, 111- 2 (1966), 99- 113

(٤٣) انطلاقاً من زاوية بحثية أخرى، ومن الضرورات التي تستدعيها عملية توزيع (ادوار) تسمع بخروج وظهور أسد وتحدث طفل وأن يكون الممثل الرئيسي قادراً على القيام بدور محارب ، يمكن الإشارة إلى أن مسرحية El hijo de Raduan قدمتها فرقة بلتسار دي بيندو، التي كانت لديها كل هذه الامكانيات ، وكما هو معروف فقد كتب لها لوبي ابتداء من عام ١٥٩٩م.

Thornton Wilder, " Lope, Pinedo, some child actors and a lion " Romance Philology , VII(1953) , 19 - 25 .

Sturgis E. Leavitt, " Lions in Early Spanish Literature and on the Spanish Stage " , Hispania(A.A.T.S.P.), XLIV(1961), 272 - 276.

يدرس هذه التأثيرات من وجهة نظر عملية الاخراج روانو دي أثار فى المقال المشار إليه سابقاً وفى:

"Los animales en los corrales de comedias " , Bulletin of Hispanic Studies, LXX (1993) } The comedia in the Age of Calderon. Studies in Honour of Albert Sloman } , 37 - 52.

(٤٤) على الرغم من شيوع تقديم مواقف التحدى والانتصار على خشبة المسرح، فلا ننتظر أن تؤدي مبارزة بين شخصية فردية جداً مثل البطل ابن سراج مع فريق من المسيحيين إلى تقديم عرض شبه مسرحى فى المرحلة السابقة على لوبي، لكن هذا ما حدث فعلاً عام ١٥٧٩م. فقد عرفنا بفضل بيريت باستور، وجود تلك الرقصة، لكن نجهل تعقد العناصر الخاصة بتقديمها على المسرح والتي يتم التعليق عليها فى المرجع التالى

Dolores Noguera Guirao, " El archivo historico de protocolos Madrid , fuente documental de autos sacramentales " , en Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro, pp. 43 - 49 (cf. p. 47)

إن النشاط النقدي الهام الذى يتم اليوم حول نوع من الاخراج على خشبة المسرح يأخذ فى اعتباره الرقصات. انظر

Diez Borque, " Teatralidad y denominacion generica en el siglo XVI: propuestas de investigacion", en El mundo del teatro espanol, pp. 101 - 118. O los estudios de Juan Oleza y Josep Lluís Sirera en Teatros y practicas escenicas I: El Quinientos valenciano (Valencia , Institto Alfons el Magnanim, 1984)

يعرض انطونيو بونيت كوريا فى

Antonio Bonet Correa , Aproximaciones al barroco espanol (Madrid, Akal, 1990)

تحليلاً للاحتفال الباروكى واستمراره والذى يأخذ فى اعتباره " تقسيم الناس الى اشرار واخيار " - والتي تظهر فى الواقع المصطنع لمبارزات المسلمين والمسيحيين. ويعتبر أن هذا يعكس بصورة كبيرة روح الحروب الصليبية التى تعتبر نموذجاً قديماً جداً للصراع بين قوى " الخير والشر " ، وبلا شك ذى أصل لوبي . انظر p. 23.

ودعماً لهذه الرؤية البديهية وإن كانت منسية، يمكن أن يذكر عملية استبدال الفريقين التقليديين بملانكة

وشباطين وذلك عشية عيد الجسد في مدريد ، انظر

Basilio Sebastian Castellanos en El Bibliotecario (1841), pp. 25 - 27.

وأنا شخصياً، اعتقد أن التوترات المثارة في شبه الجزيرة بسبب الموضوع الموريسكى لم تكن بعيدة عن تطور التمثيليات التقليدية لمسلمين ومسيحيين لأنها كانت تسهم في تحويل حرب الاسترداد إلى أسطورة. انظر في هذا الكتاب البحث التالي

La fiesta de moros y cristianos y la cuestion morisca en la Espana de los Austrias .

Lopez Estrada y Marias Teresa Lopez Garcia -Berdoy (Barcelona, PPU, (٤٥) 1991).

اذكر El Remedio de la desdicha حيث اتبع ترقيم أبيات تلك الطبعة.

وتبعاً لمولى وبيروتون، فإن استخدام الأشكال المقطعية تسمح بافتراض أن هذه المسرحية هي صياغة ممكنة للمسرحية المبكرة جداً لابن الرئيس ونارباييث ، والتي كُتبت في الفترة من ١٥٩٦ إلى ١٦٠٢م. ويذكر في الجزء الثالث عشر منها انه تم الموافقة عليها عام ١٦١٩، وطبعت العام التالي. (٤٦) الموضوع مشتق من ماتيو بانديو. ويوجد موجز لآراء نقدية وتحليل للمسرحية في

Donald R. Larson, The Honor Plays of Lope de Vega (Cambridge, Harvard University Press, 1977), pp. 131 0 158

Nancy L. D Antuono, Boccaccio s "Novelle" in the Theater of Lope de Vega ((٤٧) Madrid, Studia Humanitates - porrua, 1983)

استعمل الكاتب المسرحي رواية منقحة من مجموعة بوكاسيو انظر

Victor F. Dixon, " Lope no conocia el Decameron de Boccaccio" en El mundo del teatro espanol en su Siglo de Oro, pp. 185 - 196.

(٤٨) في هذا يتفق مع سلسلة الاشعار الشعبية الخاصة بعصر النهضة للوكاس رودريغيث الموجودة في كتابه. Romancero Hystoriado

De remediis utriusque fortunae (trad. 1510) (٤٩)

يبرز لوبيث استرادا استخدام المصطلح في "ديانا" ، وفي نفس المسرحية.

(٥٠) يعلق على هذا المقطع غوستابو اومير في

Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function(London, Tamesis, 1975), p. 75.

(٥١) إشارة واضحة للآبيات ((فليذهب الجسد للمسلمين/ ولتبقى الروح معكم)) والتي تنتهي بها القصيدة الشعبية: " كان يخدم الملك في وهران.

(٥٢) موجز للبحث حول المصدر القصصي الإيطالي وأعمال سابقة أخرى التي تعرضها مجموعة طرائف تلك الشخصية المسرحية في

Lopez Estrada de El Abencerraje, pp. 41 - 51, y El remedio en la desdicha, pp. 43 - 47

Amelia Garcia Valdecasas, " La singularidad de la frontera granadina según la historiografía castellana " , la Coronica, 16 - 2 (1987 -1988_ , 639 - 651, German Orduna, " Movilidad de la frontera castellana y su reflejo en la lengua y literatura medieval de Castilla" Anales de Historia Antigua y Medieval, XXI-XXII(1980 - 81), 258 - 278, y Juan Francisco Jimenez Alcazar, " La frontera muciano- granadina: crisol de hombres y culturas (1470 - 1475)", en Proyeccion de Espana en sus tres culturas ..,li, E. Lorenzo Sanz, ed. (Valladolid, Junta de Castilla y Leon : Consejería de Cultura y Turismo., 1993), pp. 151 - 157.

(٥٤) حول الحياة الحنوبية بالتحديد ظهرت أساطير وأناشيد حول المسلمات المقاتلات، والتي يوجد من يبنهن من تعانى فى حياتها الزوجية وتترك نفسها تقع فى غرام العدو. ويقدم لويث استرادا إسهاماته الخاصة وإسهامات غيره عند دراسة هذا التيار الشعرى فى

El remedio en la desdicha, pp. 43 - 47

وحول المسلمة التي تحب مسيحيا انظر الدراسة التي تعالج الحالات السابقة على تريدة التي تظهر فى أعمال ثيرياتنس. فيما يلى:

Francisco Marquez Villanueva , en Personajes y temas del Quijote , especialmente " El tema de los cautivos", pp. 92 -115.

la Parte XVII (1621) (٥٥)

(٥٦) من الأمور الغريبة ان يتفق اسم السيدة خوانا مع اسم الشخصية النسائية التي تظهر بنفس القناع فى Farsa del obispo don Gonzalo

إن هذه الممارسات الخاصة بخشبة المسرح كانت تمثل اعتداء على القواعد والنصائح التي يقدمها رجال الأخلاق، وإن كان لا توجد إشارة من أن هذه المسرحية المحفوظة فى المخطوطة التي تعود لعام ١٥٨٧م، تم تقديمها فى تلك التواريخ انظر

A. de la Granja, art. citado supra, nota 26.

تعذر على الحصول على نص هذه المسرحية عند كتابة هذا البحث.

(٥٧) هذه الفترة يمكن أن تمتد لعام ١٦١٨م. الرواية المنقحة التي نعرفها توجد فى الجزء الثالث والعشرين (١٦٢٨م).

(٥٨) على الرغم من أن عملية الهرب لم تتم، فإن الموقف يذكر بمجموعة القصائد الشعبية الأربعة حول حب ابن زايدى وطريفة والذي ظهر فى شكل ملزمة. هذه الأشعار الشعبية ، والتي تمثل قصة صغيرة مكتوبة شعراً ، توجد أيضاً فى

Romancero Historiado de Lucas Rodriguez y en la Flor (Huesca , 1589) de Pedro de Moncayo.

(٥٩) يمكن أن يُطبق على هذه المسرحية للويي ملاحظات لويث استرادا حول

La gran sultana de Cervantes

والتي يرى فيها مقدمات لفن الأوبرا وكشف عن مقدمة لحركة موسيقية موضوعة وفق إيقاعات عربية ومسيحية ، تجعل المسرحية تتزلق بخفة من فصل لآخر.

"Vista a Oriente : la espanola en Constantinopla", Cervantes y el teatro.

Cuadernos de Teatro Clasico , 7 (Madrid, 1992), pp. 31 - 46.

(٦٠) اللهجة الخاصة التي يعبر بها المهرجون المسلمون أو الموريسكيون كانت موضع بحث في العديد من الدراسات. ومن بين الدراسات التي ظهرت خلال الخمسة عشر الأخيرة انظر

Case, " El morisco gracioso en el teatro de Lope de Vega " en Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Madrid, CSIC, 1981), Maria Grazia Profeti, " Una Loa sacramental en jerga morisca ". Segismundo, nums 35 - 36 (1982), 59 - 77, y ahora Bruno Camus Bergareche, " Personajes orientales en el teatro clasico español: Aspectos Lingüísticos", en los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas del teatro clasico, julio de 1993, F.B. Pedraza Jimenez y R. Gonzalez Canal, eds. (Almagro)Ciudad Real), Universidad de Castilla - la Mancha, 1994), pp. 93 - 104.

(٦١) انظر حول تقنية خشبة المسرح.

Charles Davis, " The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama", en Golden Age Spanish Literature, pp. 63 = 72.

Diez Borque, " Aproximacion semiologica a la escena " (citado supra, nota (٦٢) 40), p. 271, donde cita a Lucette Roux, " Quelques aperçus sur la mise en scene de la comedia de santos dans la premiere moitie du XVII siecle", en Le Lieu theatral a la Renaissance (Paris, CNRS, 1964), pp. 236 - 252.

يحلل روكسي الاستخدام الرمزي للأزياء وخشبة المسرح وتعدد التأثيرات الخاصة بالصورة والصوت التي تميز هذا النوع من المسرحية المروسة.

Benito Ruano, p. 18. (٦٢)

وقد وجد البرت سيكروف ازدواجية مماثلة عبر عنها في

Albert A. Sicroff en "Notas equivocadas en dos dramatizaciones de Lope del problema judaico:El niño inocente de la Guardia y la hermosa Ester", Actas del VI Congreso de la A.I.H. (Toronto, University of Toronto, 1980), pp. 701 - 705.

(٦٤) اقتراح مقدم من

Frida Weber de Kurlat, " Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega " Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Burdos, 1977), vol. II, pp. 867 - 871.

La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en Teatro y practicas es- (٦٥) cénicas II: la comedia (London , Tamesis, 1986), pp. 251 - 308.

(٦٦) "إن لوبي يحس أنه له الحق الكامل في تغيير الماضي أو اختراعه ، تبعاً لحده والضرورات الفنية لكل مسرحية ". انظر

Gilman, estudio citado supra, nota 10, p. 186 .

مراجع البحث

أولا : المراجع العربية :

- الغمرأوى ، عاطف : عرض لكتاب " أوروبا والغرب " ، الأهرام ، ١٩٩٣/٩/٦ م
شاخت وبوزورت : تراث الإسلام ، عالم المعرفة .
شلبى ، أحمد : موسوعة الحضارة الإسلامية والتاريخ الإسلامى . الجزء الرابع .
عبدالله عنان ، محمد : دولة الإسلام فى الأندلس . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . ١٩٦٠ .
دول الطوائف . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . ١٩٦٠ .
المرابطين والموحدين - القسم الثانى . مكتبة الخانجى . القاهرة . ١٩٩٠
هويدى ، فهمى : أكبر عملية تشويه فى التاريخ ، الأهرام ١٩٩٣/٦/١٥
حوار فى سالزبورج ، الأهرام ، ١٩٩٣/١٠/٥

ثانيا : المراجع الأجنبية :

- Abdelrahman, Gamal : *La literatura Espanola ante la caida de Granada* (La imagen del musulman antes y despues de 1492) , Le Ve Centenaire de la Ghute de Grenade 1492 - 1992. Tomo I , Publications du Centre de Etudes e de Recherches Ottomanes, Morisques, de Documentantation e de Information (Ceromdi) Zaghouan, Fevrier, 1993.
- Alarcon , Pedro Antonio:*Diario de la Guerra de Africa* , editorial Rivadenenira, Madrid, 1942.
- Alborg, Jose Luis: *Historia de la Literatura Espanola*,tomo I , Editoroial Gredos, Madrid, 1986 .
- Alfonso X : *Antologia* , ed. Orbis, Barcelona, 1983.
- Carrasco , Maria Soledad: *El Moro de Granada en la literatura* (Del Siglo XV al XX) Revista de Occidente , Madrid, 1956.

: *El Moro Retador y el Moro Amigo* (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos) , Universidad de Granada, Granada 1996.

- Duque de Rivas : *El Moro Exposito*, edicion Jorge Compas, Madrid, 1975.

- Franch, Juan Alcina: *Romancero Antiguo* 1, *Romances Heroicos*, Editorial Juventud, Barcelona 1969.

- Garcia Lopez, Jose : *Historia de la Literatura Espanola* , Vicens Universidad, Edicion no 19, Barcelona 1977.

- Goytisolo, Juan : *Cronicas sarracenas*, edit. Ruedo iberico, Barcelona, 1982, p. 10

- Khamis, Yasser : *Misrepresentation of arabs in the western media* , conference of the Faculty of Al -Alsun , Minia University, april, 2004, Egypt in world literature.

- Lisbona, Jose Antonio: *Juan Goytisolo , nomada de la literature Espanola*, Revista Calamo, n0 1.

- Martin Munoz, Gemma : *Arabs and muslims living in the west after the " war on terror"*, conferencia inedita, leida en el Instituto de Cervantes de El Cairo, el 7 de diciembre de 2003.

- Ruiz Ramon, Francisco : *Historia del teatro espanol*, tomo I, (Desde sus origenes hasta 1900) quinta edicion , Ediciones Catedra, Madrid, 1983.

المؤلفة فى سطور

ماريا سوليداد كاراسكو دى أورغويتى

- أستاذة الأدب الإيبانى بجامعة نيويورك .
- لها مؤلفات عديدة حول أدب العصر الذهبى الإيبانى .
- من أهم مؤلفاتها كتاب "مسلم غرناطة فى الآداب الأوروبية" .

المرجم فى سطور

د. عبد العال صالح طه

- حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة الأوتونوما (مدريد) .
- مدرس الأدب الإيبانى بكلية الألسن - جامعة المنيا .
- له دراسات عديدة حول الأدب الإيبانى .

المراجع فى سطور

جمال أحمد عبد الرحمن

- من مواليد ١٩٥٦ بقرية بنى مجد (أسيوط) .
- حاصل على درجة الإجازة العليا (الليسانس) فى اللغة الإسبانية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر (١٩٧٩) .
- الدراسات التمهيدية للدكتوراه فى جامعتى سلمنكا و مدريد .
- حاصل على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف من جامعة مدريد المركزية (١٩٨٩) .
- فى عام ٢٠٠١ رقى إلى درجة أستاذ بقسم اللغة الإسبانية بكلية اللغات والترجمة ، جامعة الأزهر .
- له العديد من الكتب المترجمة والمقالات المنشورة فى مصر والخارج حول موضوعات مختلفة فى الأدب الإشبانى والعلاقة بين الإسلام والثقافة الإسبانية .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالمين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

- | | | | |
|---------------------------------------|------------------------------|------------------------------------|-----|
| أحمد درويش | جون كوين | اللغة العليا | ١- |
| أحمد فؤاد بليغ | ك. مادهو بانينكار | الوثنية والإسلام (ط١) | ٢- |
| شوقى جلال | جودج جيمس | التراث المسروق | ٣- |
| أحمد الحضرى | انجا كاريتيكوفا | كيف تتم كتابة السيناريو | ٤- |
| محمد علاه الدين منصور | إسماعيل فصيح | ثريا فى غيبوبة | ٥- |
| سعد مصلوح ووفاء كامل فايد | ميلكا إفينتش | اتجاهات البحث اللسانى | ٦- |
| يوسف الأنطكى | لوسيان غولدمان | العلوم الإنسانية والفلسفة | ٧- |
| مصطفى ماهر | ماكس فريش | مشعلو الحرائق | ٨- |
| محمود محمد عاشور | أندرو. س. جودى | التغيرات البيئية | ٩- |
| محمد مقنم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى | چيرار چينيت | خطاب الحكاية | ١٠- |
| هناء عبد الفتاح | فيسوفا شيمبوريسكا | مختارات شعرية | ١١- |
| أحمد محمود | ديفيد براونستون وأيرين فرانك | طريق الحرير | ١٢- |
| عبد الوهاب علوب | روبرتسن سميث | ديانة الساميين | ١٣- |
| حسن المودن | جان بيلمان نويل | التحليل النفسى للأدب | ١٤- |
| أشرف رفيق عفيفى | إدوارد لوسى سميث | الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ | ١٥- |
| يشارفد أحمد عثمان | مارتن برنال | أثنية السوداء (ج١) | ١٦- |
| محمد مصطفى بدوى | فيليب لاركين | مختارات شعرية | ١٧- |
| طلعت شاهين | مختارات | الشعر السائى فى أمريكا اللاتينية | ١٨- |
| نعيم عطية | جودج سفيريس | الأعمال الشعرية الكاملة | ١٩- |
| يمنى طريف الخولى وبدوى عبد الفتاح | ج. ج. كراوثر | قصة العلم | ٢٠- |
| ماجدة العنانى | صعد بهرنجى | خوخة وألف خوخة وقصص أخرى | ٢١- |
| سيد أحمد على الناصرى | جون أنتيس | مذكرات رحالة عن المصريين | ٢٢- |
| سعيد توفيق | هانز جيودج جادامر | تجلى الجميل | ٢٣- |
| بكر عباس | باتريك بارندر | ظلال المستقبل | ٢٤- |
| إبراهيم الدسوقى شتا | مولانا جلال الدين الرومى | مثنوى | ٢٥- |
| أحمد محمد حسين هيكل | محمد حسين هيكل | دين مصر العام | ٢٦- |
| بإشراف: جابر عصفور | مجموعة من المؤلفين | التنوع البشرى الخلاق | ٢٧- |
| منى أبو سنة | جون لوك | رسالة فى التسامح | ٢٨- |
| بدر الديب | جيمس ب. كارس | الموت والوجود | ٢٩- |
| أحمد فؤاد بليغ | ك. مادهو بانينكار | الوثنية والإسلام (ط٢) | ٣٠- |
| عبد الستار الطوجى وعبد الوهاب علوب | جان سوفاجيه - كلود كابين | مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | ٣١- |
| مصطفى إبراهيم فهمى | ديفيد روب | الانقراض | ٣٢- |
| أحمد فؤاد بليغ | أ. ج. هويكنز | التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية | ٣٣- |
| حصه إبراهيم المنيف | روجر آلن | الرواية العربية | ٣٤- |
| خليل كلف | پول ب. ديكسون | الأسطورة والحداثة | ٣٥- |
| حياة جاسم محمد | والاس مارتن | نظريات السرد الحديثة | ٣٦- |

- ٢٧- واحة سيوة وموسيقاها
٢٨- نقد الحدائق
٢٩- الحسد والإغريق
٤٠- قصائد حب
٤١- ما بعد المركزية الأوروبية
٤٢- عالم ماك
٤٣- اللهب المزبورج
٤٤- بعد عدة أصياف
٤٥- التراث المغفور
٤٦- عشرون قصيدة حب
٤٧- تاريخ النقد الألبى الحديث (ج١)
٤٨- حضارة مصر الفرعونية
٤٩- الإسلام فى البلقان
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير
٥١- مسار الرواية الإسبانية أمريكية
٥٢- العلاج النفسى التدميمى
٥٣- الدراما والتعليم
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح
٥٥- ما وراء العلم
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)
٥٨- مسرحياتنا
٥٩- المحبرة (مسرحية)
٦٠- التصميم والشكل
٦١- موسوعة علم الإنسان
٦٢- لذة النص
٦٣- تاريخ النقد الألبى الحديث (ج٢)
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية
٦٧- مختارات شعرية
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى
٦٩- العالم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى
٧٢- السياسى العجوز
٧٣- نقد استجابة القارئ
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر
- بريجيت شيفر
ألن تورين
بيتر والكوت
آن سكستون
بيتر جران
بنجامين باربر
أوكتايفر بات
الدوس هكسلى
روبرت دينا وجون فاين
بايلو نيرودا
رينيه ويليك
فرانسوا دوما
ه . ت . نوريس
جمال الدين بن الشيخ
داريو بيانونيا وخ . م . بينياليستى
ب . نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل
أ . ف . ألنجاتون
ج . مايكل والتون
جون بولكنجهوم
فديريكو غرسية لوركا
فديريكو غرسية لوركا
فديريكو غرسية لوركا
كارلوس مونيث
جوهانز إيتن
شارلوت سيمور - سميت
رولان بارت
رينيه ويليك
ألان وود
برتراند راسل
أنطونيو جالا
فرناندو بيسوا
فالتنن راسبوتين
عبد الرشيد إبراهيم
أوخينيو تشانج روبريخت
داريو فو
ت . س . إليوت
جين ب . تومكينز
ل . ا . سيمينولفا
- جمال عبد الرحيم
أنور مغيث
منيرة كروان
محمد عبد إبراهيم
عاطف أحمد وإبراهيم فتمى ومحمود ماجد
أحمد محمود
المهدى أخريف
مارلين تادرس
أحمد محمود
محمود السيد على
مجاهد عبد المنعم مجاهد
ماهر جويجاتى
عبد الوهاب عرب
محمد براءة وعثمانى الميولد ويوسف الأشكى
محمد أبو العطا
لطفى فطيم وعادل دمرداش
مرسى سعد الدين
محسن مصيلحى
على يوسف على
محمود على مكى
محمود السيد و ماهر البطوطى
محمد أبو العطا
السيد السيد سهيم
صبرى محمد عبد الفنى
بإشراف : محمد الجوهري
محمد خير البقاعى
مجاهد عبد المنعم مجاهد
رمسيس عوض
رمسيس عوض
عبد اللطيف عبد الحلیم
المهدى أخريف
أشرف الصباغ
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
حسين محمود
فؤاد مجلى
حسن ناظم وعلى حاكم
حسن بيومى

أحمد درويش	أندريه موروا	٧٥- فن التراجم والسير الذاتية
عبد المقصود عبد الكريم	مجموعة من المؤلفين	٧٦- چاك لاكان وإغراء التحليل النفسى
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)
أحمد محمود ونورا أمين	رونالد روبرتسون	٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
سعید القاننى وتامر حلاوى	بوريس أوسبينسكى	٧٩- شعرية التأليف
مكارم القمرى	ألكسندر بوشكين	٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»
محمد طارق الشرقاوى	بندكت أندرسن	٨١- الجماعات المتخيلة
محمود السيد على	ميجيل دى أونامونو	٨٢- مسرح ميجيل
خالد المعالى	غوتفريد بن	٨٣- مختارات شعرية
عبد الحميد شحجة	مجموعة من المؤلفين	٨٤- موسوعة الأدب والنقد (ج١)
عبد الرزاق بركات	صلاح زكى أقطاى	٨٥- منصور الحلاج (مسرحة)
أحمد فتحى يوسف شتا	جمال مير صادقى	٨٦- طول الليل (رواية)
ماجدة العناني	جلال آل أحمد	٨٧- نون والقلم (رواية)
إبراهيم الدسوقى شتا	جلال آل أحمد	٨٨- الابتلاء بالتغرب
أحمد زايد ومحمد محيى الدين	أنتونى جيننز	٨٩- الطريق الثالث
محمد إبراهيم مبروك	بورخيس وآخرون	٩٠- رسم السيف وقصص أخرى
محمد هناء عبد الفتاح	باربرا لاسوتسكا - بشونياك	٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
نادية جمال الدين	كارلوس ميجيل	٩٢- لسابلينغهام لسر الإسبانية المعاصرة
عبد الوهاب غلوب	مايك فينرستون وسكوت لاش	٩٣- محادثات العولمة
فوزية العشماوى	صمويل بيكيت	٩٤- مسرحيتا الحب الأول والصحبة
سرى محمد عبد اللطيف	أنطونيو بويرد بايخو	٩٥- مختارات من المسرح الإسباني
إدوار الخراط	نخبة	٩٦- ثلاث زينقات ووردة وقصص أخرى
يشير السباعى	فرنان برودل	٩٧- هوية فرنسا (مج١)
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى
إبراهيم قنديل	ديفيد روينسون	٩٩- تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)
إبراهيم قنحى	بول هيرست وجراهام تومبسون	١٠٠- مساطة العولمة
رشيد بنحو	بيرنار فاليط	١٠١- النص الروائى: تقنيات ومناهج
عز الدين الكتانى الإدريسى	عبد الكبير الخطيبى	١٠٢- السياسة والتسامح
محمد بنيس	عبد الوهاب المؤدب	١٠٣- قبر ابن عربى يليه آيآء (شعر)
عبد الغفار مكاوى	برتولت بريشت	١٠٤- أوبرا ماهوجنى (مسرحة)
عبد العزيز شبل	چيرارچينيت	١٠٥- مدخل إلى النص الجامع
أشرف على دعود	ماريا خيسوس روبيرامتى	١٠٦- الأدب الأندلسى
محمد عبد الله الجعيدى	نخبة من الشعراء	١٠٧- سرية اللبان فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر
محمود على مكى	مجموعة من المؤلفين	١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى
هاشم أحمد محمد	چون بولوك وعادل درويش	١٠٩- حروب المياه
منى قطان	حسنة بيجوم	١١٠- النساء فى العالم النامى
رهام حسين إبراهيم	فرانسس هيدسون	١١١- المرأة والجريمة
إكرام يوسف	أرلين علوى ماكليود	١١٢- الاحتجاج الهادئ

- ١١٣- راية التمرد سادى پلانت
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع وول شوينكا
١١٥- غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد
١١٨- النهضة النسائية فى مصر بث بارون
١١٩- النساء والاسرة وقرابين الطلاق فى التاريخ الإسلامى أميرة الأزهرى سنبل
١٢٠- الحركة التسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لعد
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢- نظام العبرية القديم والنموذج المثالى للإنسان جوزيف فوجت
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية أنيئل ألكسندرو فناولاينا
١٢٤- النجر الكاتب: أوهام الرأسمالية العالمية جون جراى
١٢٥- التحليل الموسيقى سيدرك ثورپ ديفى
١٢٦- فعل القراءة فولفانج إيسر
١٢٧- إرهاب (مسرحية) صفاء فتحي
١٢٨- الأدب المقارن سوزان باسنيت
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروت
١٣٠- الشرق يصعد ثانية أندريه جوندرو فرانك
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى مجموعة من المؤلفين
١٣٢- ثقافة العولة مايك فيذرستون
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) طارق على
١٣٤- تشریح حضارة بارى ج. كيمب
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت ت. س. إليوت
١٣٦- فلاحو الياشا كينيث كونو
١٣٧- مذكرة ضابط فى العملة الفرنسية على مصر جوزيف مارى مواريه
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف أندريه جلوكسمان
١٣٩- باريسفالى (مسرحية) ريتشارد فاچنر
١٤٠- حيث تلقى الأنهار هريبرت ميسن
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢- الإسكندرية: تاريخ ودليل أ. م. فورستر
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى ديرك لايدر
١٤٤- صاحبة اللوكائنة (مسرحية) كارلو جولدونى
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) كارلوس فوينتس
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) ميچيل دى ليس
١٤٧- مسرحيتان تانكريد دورست
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية إنريكي أندرسون إمبرت
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونينيس عاطف فضول
١٥٠- التجربة الإغريقية روبرت ج. ليتمان
- أحمد حسان
نسيم مجلى
سمية رمضان
نهاد أحمد سالم
منى إبراهيم وهالة كمال
لميس النقاش
بإشراف: روف عباس
مجموعة من المترجمين
محمد الجندى وإيزابيل كمال
منيرة كروان
أنور محمد إبراهيم
أحمد فؤاد بليح
سمحة الخولى
عبد الوهاب علوب
بشير السباعى
أميرة حسن نويرة
محمد أبو العطا وأخرون
شوقى جلال
لويس بقطر
عبد الوهاب علوب
طلعت الشايب
أحمد محمود
ماهر شفيق فريد
سحر توفيق
كاميليا صبحى
وجيه سمعان عبد المسيح
مصطفى ماهر
أمل الجبورى
نعيم عطية
حسن بيومى
عدلى السمرى
سلامة محمد سليمان
أحمد حسان
على عبدالرؤف البيمى
عبدالغفار مكارى
على إبراهيم منوفى
أسامة إسبر
منيرة كروان

- ١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)
فرنان برودل
- ١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى
مجموعة من المؤلفين
- ١٥٣- غرام الفراغة
فيولهن فانويك
- ١٥٤- مدرسة فرانكفورت
فيل سليتر
- ١٥٥- الشعر الأمريكي المعاصر
نخبة من الشعراء
- ١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى
جى أنبال ولان وأوديت فيرمو
- ١٥٧- خسرو وشيرين
النظامى الكنجوى
- ١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)
فرنان برودل
- ١٥٩- الأيديولوجية
ديفيد هوكس
- ١٦٠- آلة الطبيعة
بول إيرليش
- ١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسباني
البيخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا
- ١٦٢- تاريخ الكنيسة
يوحنا الأسوي
- ١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (ج ١)
جورجون مارشال
- ١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)
جان لاكوتير
- ١٦٥- حكايات الثلج (قصص أطفال)
أ. ن. أفاناسيفا
- ١٦٦- العلاقات بين التبتين والطمانين في إسرائيل
يشمياهو ليفمان
- ١٦٧- في عالم طاغور
رايندرنات طاغور
- ١٦٨- دراسات في الأدب والثقافة
مجموعة من المؤلفين
- ١٦٩- إبداعات أدبية
مجموعة من المؤلفين
- ١٧٠- الطريق (رواية)
ميجيل دلبيس
- ١٧١- وضع حد (رواية)
فرانك بيجو
- ١٧٢- حجر الشمس (شعر)
نخبة
- ١٧٣- معنى الجمال
ولتر ت. ستيس
- ١٧٤- صناعة الثقافة السوداء
إيليس كاشمور
- ١٧٥- التلفزيون في الحياة اليومية
لورينزو فيلشس
- ١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية
توم تيتنبرج
- ١٧٧- أنطون تشيخوف
هنرى تروايا
- ١٧٨- مختارات من الشعر البيئاني الحديث
نخبة من الشعراء
- ١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)
أيسوب
- ١٨٠- قصة جاويد (رواية)
إسماعيل فصيح
- ١٨١- الله المير الأمريكى من التشيخ إلى الثمانينات
فنسنت ب. ليتش
- ١٨٢- العنف والنوبة (شعر)
و.ب. بيس
- ١٨٣- جان كوكو على شاشة السينما
رينيه جيلسون
- ١٨٤- القاهرة: حالة لا تنام
هانز إيندورفر
- ١٨٥- أسفار العهد القديم في التاريخ
توماس تومسن
- ١٨٦- معجم مصطلحات هيجل
ميخائيل إنود
- ١٨٧- الأرض (رواية)
بُزرج علوى
- ١٨٨- موت الأدب
ألفين كرنان
- بشير السباعي
- محمد محمد الخطابي
- فاطمة عبدالله محمود
- خليل كلفت
- أحمد مرسى
- مى التلمساني
- عبدالعزیز بقوش
- بشير السباعي
- إبراهيم فتحى
- حسين بيومى
- زيدان محمد الحليم زيدان
- صلاح عبدالعزيز محبوب
- بإشراف: محمد الجوهري
- نبيل سعد
- سهر المصانقة
- محمد محمود أبوغدير
- شكرى محمد عياد
- شكرى محمد عياد
- شكرى محمد عياد
- بسام ياسين رشيد
- هدى حسين
- محمد محمد الخطابي
- إمام عبد الفتاح إمام
- أحمد محمود
- وجيه سمعان عبد المسيح
- جلال البنا
- حصه إبراهيم المنيف
- محمد حمدى إبراهيم
- إمام عبد الفتاح إمام
- سليم عبد الأمير حمدان
- محمد يحيى
- ياسين طه حافظ
- فتحى العشرى
- مصطفى سعيد
- عبد الوهاب علوب
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمد علاء الدين منصور
- بدر الديب

- ١٨٩- المي والبسيرة: مقالات في بلاغة النقد الناصر
بول دي مان
- ١٩٠- محاورات كونفوشيوس
كونفوشيوس
- ١٩١- الكلام وأسمال وقصص أخرى
الحاج أبو بكر إمام وآخرون
- ١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)
زين العابدين المرأعي
- ١٩٣- عامل المنجم (رواية)
بيتر أبراهامز
- ١٩٤- مختارات من نقد الأنجلو-أمريكي الحديث
مجموعة من النقاد
- ١٩٥- شفاء ٨٤ (رواية)
إسماعيل فصيح
- ١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية)
فالنتين راسيوتين
- ١٩٧- سيرة الفاروق
شمس العلماء شبلي النعماني
- ١٩٨- الاتصال الجماهيري
إدوين إمري وآخرون
- ١٩٩- تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية
يعقوب لاندوا
- ٢٠٠- ضحايا التتية: المقاومة والبدائل
جيرمي سيبروك
- ٢٠١- الجانب الديني للفلسفة
جوزايا رويس
- ٢٠٢- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج١)
رينيه ويليك
- ٢٠٣- الشعر والشاعرية
الطاف حسين حالي
- ٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم
زالمان شازار
- ٢٠٥- الحينات والشعوب واللغات
لويجي لوقا كافاللي- سفورزا
- ٢٠٦- الهولوية تصنع علماء جديداً
جيمس جلايك
- ٢٠٧- ليل أفريقي (رواية)
رامون خوتاسنديز
- ٢٠٨- شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي
دان أوريان
- ٢٠٩- السود والمسرح
مجموعة من المؤلفين
- ٢١٠- مثنويات حكيم سنائي (شعر)
سنائي الفرزوي
- ٢١١- فرديناند موسوسير
جوناثان كلار
- ٢١٢- قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان
مرزيان بن رستم بن شروون
- ٢١٣- مصر منذ نوم نابليون حتى رحيل مبارك
ريمون فلور
- ٢١٤- قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع
أنتوني جيننز
- ٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)
زين العابدين المرأعي
- ٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم
مجموعة من المؤلفين
- ٢١٧- مسرحيتان طبيعيتان
صمويل بيكيت وهارولد بينتر
- ٢١٨- لعبة الحجلة (رواية)
خوليو كورتازان
- ٢١٩- بقايا اليوم (رواية)
كانزو إيشجويد
- ٢٢٠- الهولوية في الكون
باري باركر
- ٢٢١- شعرية كلفاني
جريجوري جوزداتيس
- ٢٢٢- فرانز كافكا
رونالد جراي
- ٢٢٣- العلم في مجتمع حر
باول فيرايند
- ٢٢٤- دمار يوغسلافيا
برانكا ماجاس
- ٢٢٥- حكاية غريق (رواية)
جابريل جارشيا ماركيت
- ٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى
ديفيد هربت لورانس
- سعيد الغانمي
- محسن سيد فرجاني
- مصطفى حجازي- السيد
- محمود علوي
- محمد عبد الواحد محمد
- ماهر شفيق فريد
- محمد علاء الدين منصور
- أشرف الصباغ
- جلال السعيد الحفناوي
- إبراهيم سلامة إبراهيم
- جمال أحمد الرقاصي وأحمد عبد اللطيف حصاد
- فخرى لبيب
- أحمد الأنصاري
- مجاهد عبد المنعم مجاهد
- جلال السعيد الحفناوي
- أحمد هويدى
- أحمد مستجير
- على يوسف على
- محمد أبو العطا
- محمد أحمد صالح
- أشرف الصباغ
- يوسف عبد الفتاح فرج
- محمود حمدي عبد الغنى
- يوسف عبد الفتاح فرج
- سيد أحمد على الناصري
- محمد محيي الدين
- محمود علوي
- أشرف الصباغ
- نايبة البنهاوي
- على إبراهيم منوفى
- طلعت الشايب
- على يوسف على
- رقت سلام
- نسيم مجلى
- السيد محمد نقادى
- منى عبدالظاهر إبراهيم
- السيد عبدالظاهر السيد
- طاهر محمد على البريرى

- ٢٢٧- المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر
خوسيه ماريَا ديث بوركى
- ٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
جانيت وولف
- ٢٢٩- مازق البطل الوحيد
نورمان كيچان
- ٢٣٠- عن الذباب والغتران والبشر
فرانسواز جاكوب
- ٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)
خايمى سالوم بيدال
- ٢٣٢- ما بعد المعلومات
توم ستونير
- ٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى
آرثر هيرمان
- ٢٣٤- الإسلام فى السودان
ج. سينسر تريمنجهام
- ٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (ج١)
مولانا جلال الدين الرومى
- ٢٣٦- الولاية
ميشيل شوبكفيتش
- ٢٣٧- مصر أرض الوادى
روبيِن فيدين
- ٢٣٨- العولة والتحرير
تقرير لمنظمة الأكتاد
- ٢٣٩- العربى فى الألب الإسرائيلى
جيلا راماز - رايوخ
- ٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار
كائ حافظ
- ٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)
ج. م. كوتزى
- ٢٤٢- سبعة أنماط من القفوض
وليام إميسون
- ٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)
ليفى بروفنسال
- ٢٤٤- الغليان (رواية)
لاورا إسكيبيل
- ٢٤٥- نساء مقاتلات
إليزابيتا أديس وآخرون
- ٢٤٦- مختارات قصصية
جابريل جارتيا ماركيت
- ٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر
والتر أمبرست
- ٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)
أنطونيو جالا
- ٢٤٩- لغة التمرق (شعر)
دراجو شتامبوك
- ٢٥٠- علم اجتماع العلوم
لومنيك فينك
- ٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢)
جورنون مارشال
- ٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية
مارجو بدران
- ٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية
ل. أ. سيمينوفا
- ٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة
ديف روينسون وجودى جروفز
- ٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون
ديف روينسون وجودى جروفز
- ٢٥٦- أقدم لك: نيكارت
ديف روينسون وكريس جارات
- ٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة
وليم كلى رايت
- ٢٥٨- الفجر
سير أنجوس فريزد
- ٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمي عبر العصور
نخبة
- ٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (ج٢)
جورنون مارشال
- ٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود
زكى نجيب محمود
- ٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)
إموارنو مندوتا
- ٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن
جون جرين
- ٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة
هوراس وشلى
- السيد عبدالظاهر عبدالله
- مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
- أمير إبراهيم العمري
- مصطفى إبراهيم فهمى
- جمال عبدالرحمن
- مصطفى إبراهيم فهمى
- طلعت الشايب
- فؤاد محمد عكرد
- إبراهيم الدسوقى شتا
- أحمد الطيب
- عنايات حسين طلعت
- ياسر محمد جادالله وعريى منبولى أحمد
- نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
- صلاح محبوب إدريس
- ابتهام عبدالله
- صبرى محمد حسن
- بإشراف: صلاح فضل
- نادية جمال الدين محمد
- توفيق على منصور
- على إبراهيم منوفى
- محمد طارق الشرقاوى
- عبداللطيف عبدالحميد
- رفعت سلام
- ماجدة محسن أباطة
- بإشراف: محمد الجوهري
- على بدران
- حسن بيومى
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمود سيد أحمد
- عبادة كحيلة
- فاروجان كانانجيان
- بإشراف: محمد الجوهري
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمد أبو العطا
- على يوسف على
- لويس عوض

- ٢٦٥- روايات مترجمة أوسكار وايلد وصمويل جونسون
 ٢٦٦- مدير المدرسة (رواية) جلال آل أحمد
 ٢٦٧- فن الرواية ميلان كونديرا
 ٢٦٨- ديوان شمس تبريزي (ج٢) مولانا جلال الدين الرومي
 ٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١) وليم جيفورد بالجريف
 ٢٧٠- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢) وليم جيفورد بالجريف
 ٢٧١- الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ توماس سي. باترسون
 ٢٧٢- الأديرة الأثرية في مصر سي. سي. والترز
 ٢٧٣- الاصل الاجتماعي والثقافي لعملة عمري في مصر جوان كول
 ٢٧٤- السيدة باربارا (رواية) رومولو جاييجوس
 ٢٧٥- ص. إليه شاعرًا وتالداً وكاتباً سربياً مجموعة من النقاد
 ٢٧٦- فنون السينما مجموعة من المؤلفين
 ٢٧٧- الجينات والصراع من أجل الحياة براين فورد
 ٢٧٨- البدايات إسحاق عظيموف
 ٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية ف.س. سوندرز
 ٢٨٠- الأم والتصيب وقمصن أخرى بروم شند وآخرون
 ٢٨١- القديس الأعلى (رواية) عبد الحلیم شرر
 ٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية لويس وولبرت
 ٢٨٣- السهل يحترق وقمصن أخرى خوان رولفو
 ٢٨٤- هرقل مجنوناً (مسرحية) يوربيديس
 ٢٨٥- رحلة خواجه حسن نظامي الدهلوي حسن نظامي الدهلوي
 ٢٨٦- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراغي
 ٢٨٧- الثقافة والعولة والنظام العالمي أنتوني كنج
 ٢٨٨- الفن الروائي ديفيد لودج
 ٢٨٩- ديوان منوچهری الدامغانی أبو نجم أحمد بن قوص
 ٢٩٠- علم اللغة والترجمة جورج مونان
 ٢٩١- تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١) فرانثسكو رويس رامون
 ٢٩٢- تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢) فرانثسكو رويس رامون
 ٢٩٣- مقدمة للادب العربي روجر آن
 ٢٩٤- فن الشعر يوالو
 ٢٩٥- سلطان الأسطورة جوزيف كامبل وبييل موريز
 ٢٩٦- مكبث (مسرحية) وليم شكسبير
 ٢٩٧- فن الحوار بين اليونانية والسريانية نيوينيبيوس ثراكس ويوسف الأهوازي
 ٢٩٨- مناساة العبيد وقمصن أخرى نخبة
 ٢٩٩- ثورة في التكنولوجيا الحيوية جين ماركس
 ٣٠٠- لسيرة برديشيس في القرنين الثالث عشر والرابع عشر (ج١) لويس عوض
 ٣٠١- لسيرة برديشيس في القرنين الثالث عشر والرابع عشر (ج٢) لويس عوض
 ٣٠٢- أقدم لك: فنجنشتين جون هيتون وجودي جروفز
- لويس عوض
 عادل عبدالمنعم على
 بدر الدين عروكي
 إبراهيم السوقي شتا
 صبري محمد حسن
 صبري محمد حسن
 شوقي جلال
 إبراهيم سلامة إبراهيم
 عنان الشهاوي
 محمود على مكي
 ماهر شفيق فريد
 عبدالقادر التمساني
 أحمد فوزي
 ظريف عبدالله
 طلعت الشايب
 سمير عبدالحميد إبراهيم
 جلال الحفناوي
 سمير حنا صادق
 علي عبد الروف اليمبي
 أحمد عثمان
 سمير عبد الحميد إبراهيم
 محمود علاوي
 محمد يحيى وآخرون
 ماهر البطوطي
 محمد نور الدين عبدالمنعم
 أحمد زكريا إبراهيم
 السيد عبد الظاهر
 السيد عبد الظاهر
 مجدي توفيق وآخرون
 رجاء ياقوت
 بدر النيب
 محمد مصطفى بدوي
 ماجدة محمد أنور
 مصطفى حجازي السيد
 هاشم أحمد محمد
 جمال الجزيري وبهاء جامن ورايزابيل كمال
 جمال الجزيري و محمد الجندي
 إمام عبد الفتاح إمام

- ٢٠٣- أقدام لك: بوذا
٢٠٤- أقدام لك: ماركس
٢٠٥- الجدل (رواية)
٢٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ
٢٠٧- أقدام لك: الشعور
٢٠٨- أقدام لك: علم الوراثة
٢٠٩- أقدام لك: الذهن والمخ
٢١٠- أقدام لك: يونج
٢١١- مقال فى المنهج الفلسفى
٢١٢- روح الشعب الأسود
٢١٣- أمثال فلسطينية (شعر)
٢١٤- مارسيل نوشامب: الفن كعلم
٢١٥- جرامشى فى العالم العربى
٢١٦- محاكمة سقراط
٢١٧- بلاغ
٢١٨- الاب الروسى فى السنوات العشر الاخيرة
٢١٩- صور دريدا
٢٢٠- لغة السراج لحضرة التاج
٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ١)
٢٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى
٢٢٣- فن السانورا
٢٢٤- اللعب بالنار (رواية)
٢٢٥- عالم الآثار (رواية)
٢٢٦- المعرفة والمصلحة
٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (ج١)
٢٢٨- يوسف وزليخا (شعر)
٢٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)
٢٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت
٢٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى
٢٣٢- شهر العسل وقصص أخرى
٢٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥
٢٣٤- لقطات من المستقبل
٢٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية
٢٣٦- متون الامرام
٢٣٧- فلسفة الولاة
٢٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى
٢٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (ج٢)
٢٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط
- جين هوب ويورن فان لون
ريوس
كروزيو مالابارته
جان فرانسوا ليوتار
ديفيد بايينو وهوارد سليتا
ستيف جونز ويورين فان لو
أنجوس جيلانى وأوسكار زاريت
ماجى هايد ومايكل ماكجنس
ر.ج. كولنجرود
وليم نيويوس
خاير بيان
جانيس مينيك
ميشيل بروندينو والطاهر لبيب
أى. ف. ستون
س. شير لايموفا- س. زنيكين
مجموعة من المؤلفين
جايترى اسبيفاك وكريستوفر نوريس
مؤلف مجهول
ليفى برو فنسال
ديليو يوجين كلينباور
تراث يونانى قديم
أشرف أسدى
فيليب بوسان
يورجين هابرماس
نخبة
نور الدين عبد الرحمن الجامى
تد هيوز
مارفن شيرد
ستيفن جرائ
نخبة
نبيل مطر
آرثر كلارك
ناتالى ساروت
نصوص مصرية قديمة
جوزايا رويس
نخبة
إدوارد براون
بيرش بيربروجلو
- إمام عبد الفتاح إمام
إمام عبد الفتاح إمام
صلاح عبد الصبور
نبيل سعد
محمود مكى
ممدوح عبد المنعم
جمال الجزيرى
محيى الدين مزيد
فاطمة إسماعيل
أسعد حلیم
محمد عبدالله الجعيدى
هويدا السباعى
كاميليا صبحى
نسيم مجلى
أشرف الصباغ
أشرف الصباغ
حسام نايل
محمد علاء الدين منصور
بإشراف: صلاح فضل
خالد مقلح حمزة
هانم محمد فوزى
محمود علاوى
كريستين يوسف
حسن صقر
توفيق على منصور
عبد العزيز بقوش
محمد عيد إبراهيم
سامى صلاح
سامية دياب
على إبراهيم منوفى
يكر عباس
مصطفى إبراهيم فهمى
فتحي العشرى
حسن صابر
أحمد الأنصارى
جلال الحفناوى
محمد علاء الدين منصور
فخرى لبيب

حسن حلمي	راينر ماريا رلكه	قصائد من رلكه (شعر)	٢٤١-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبدالرحمن الجامي	سلامان وأبسال (شعر)	٢٤٢-
سمير عبد ربه	نادين جورديمر	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	٢٤٣-
سمير عبد ربه	بيتر بالانجيو	الموت في الشمس (رواية)	٢٤٤-
يوسف عبد الفتاح فرج	بونه ندائى	الركض خلف الزمان (شعر)	٢٤٥-
جمال الجزيري	رشاد رشدي	سحر مصر	٢٤٦-
بكر الطور	جان كوككو	الصبيبة الطائشون (رواية)	٢٤٧-
عبدالله احمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلي	المتصوفة الأولون في الأدب التركي (ج١)	٢٤٨-
أحمد عمر شاهين	أرثر والدهورن وآخرون	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	٢٤٩-
عطية شحاتة	مجموعة من المؤلفين	بانوراما الحياة السياحية	٢٥٠-
أحمد الانصاري	جوزايا روس	مبادئ المنطق	٢٥١-
نعيم عطية	قسطنطين كفافيس	قصائد من كفافيس	٢٥٢-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	٢٥٣-
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	٢٥٤-
محمود علاوى	حجت مرتجى	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	٢٥٥-
بدر الرفاعى	بول سالم	الميراث المر	٢٥٦-
عمر الفاروق عمر	تيموثى فريك وبيتر غاندى	متون هرمس	٢٥٧-
مصطفى حجازى السيد	نخبة	أمثال الهوسا العامة	٢٥٨-
حبيب الشارونى	أفلاطون	محاوره بارمنديس	٢٥٩-
ليلى الشربيني	أندريه جاكوب ونويلا باركان	أنثروبولوجيا اللغة	٢٦٠-
عاطف معتمد وأمال شاور	ألان جرينجر	التصحر: التهديد والمجابهة	٢٦١-
سيد أحمد فتح الله	هاينرش شبورل	تلميذ باينبرج (رواية)	٢٦٢-
صبرى محمد حسن	ريتشارد جيبسون	حركات التحرير الأفريقية	٢٦٣-
نجله أبو عجاج	إسماعيل سراج الدين	حادثة شكسبير	٢٦٤-
محمد أحمد حمد	شارل بودلير	سام بارييس (شعر)	٢٦٥-
مصطفى محمود محمد	كلاريسا بتكولا	نساء يركضن مع الذئاب	٢٦٦-
البراق عبدالهادى رضا	مجموعة من المؤلفين	القلم الجريء	٢٦٧-
عابد خزندار	جيرالد برنس	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	٢٦٨-
فوزية العثمائى	فوزية العثمائى	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	٢٦٩-
قاطمة عبدالله محمود	كليرلا لويت	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	٢٧٠-
عبدالله احمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلي	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (ج٢)	٢٧١-
وحيد السعيد عبدالحميد	وانغ مينغ	عاش الشباب (رواية)	٢٧٢-
على إبراهيم منوفى	أوميرتو إيكو	كيف تعد رسالة دكتوراه	٢٧٣-
حمادة إبراهيم	أندريه شديد	اليوم السادس (رواية)	٢٧٤-
خالد أبو اليزيد	ميلان كونديرا	الخلود (رواية)	٢٧٥-
إدوار الخراط	جان أنوى وآخرون	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	٢٧٦-
محمد علاء الدين منصور	إدوارد براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج١)	٢٧٧-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد إقبال	المسافر (شعر)	٢٧٨-

جمال عبدالرحمن	سنيل باث	٢٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جوتو جراس	٢٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا ابراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٢٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادى	بهاء الدين محمد إسفنديار	٢٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد ابراهيم	محمد إقبال	٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٢٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد على بهزادراد	٢٨٥- مشترى العشق (رواية)
ريهام حسين ابراهيم	جانيت تود	٢٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبى النسوى
بهاء چاهين	چون دن	٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٢٨٨- مواظ سعدى الشيرازى (شعر)
سمير عبدالحميد ابراهيم	نخبة	٢٨٩- تفاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. فى. رويرتس	٢٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى
منى الرويى	مايف بينشى	٢٩١- الحافلة الليلية (رواية)
عبداللطيف عبداللطيم	فرنانفو دى لاجرانجا	٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيرى	ندوة لويس ماسينيون	٢٩٣- فى قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	٢٩٤- القرى الأربع الأساسية فى الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٢٩٥- أيام سياباش (رواية)
محمود علاوى	تقى نجارى راد	٢٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتى شين	٢٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٢٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وألن كوركس	٢٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممدوح عبد المنعم	زيابون ساربر وأخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممدوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج
عماد حسن بكر	تومور شتورم وجوتفرد كوار	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايات)
ظبية خميس	ديفيد ابرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة ابراهيم	أندريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بآلتم كتابه
عنان الشهاوى	جوان فوتشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغفورة	كارل بوير	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	جينيغر اكرمان	٤١١- همس من الماضى
بإشراف: صلاح فضل	ليفى بروفنسال (مج ٢، ج ٢)	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفا	٤١٤- الجمهورية العالمية للأداب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	أ. ا. رتشاردز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر

- ٤١٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥) رينيه ويليك
٤١٨- سياسات الزبر العاكمة في مصر العثمانية جين هاثواي
٤١٩- العصر الذهبي للإسكندرية جون مارلو
٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية) فولتير
٤٢١- الولا، والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول روى متحدة
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١) ثلاثة من الرحالة
٤٢٣- إسرارات الرجل الطيف نخبة
٤٢٤- لوائح الحق والواقع العشق (شعر) نور الدين عبدالرحمن الجامي
٤٢٥- من طاروس إلى فرح محمود طلوعى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى نخبة
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية) باي إنكلان
٤٢٨- الخزائنة الخفية محمد هوتك بن داود خان
٤٢٩- أقدم لك: هيجل ليود سبنسر وأندرجى كروز
٤٣٠- أقدم لك: كانط كوستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى
٤٣١- أقدم لك: فوكو كريس هوروكس وزودان جفتيك
٤٣٢- أقدم لك: ماكيافالى باتريك كيرى وأوسكار زاريت
٤٣٣- أقدم لك: جويس ديفيد نوريس وكارل فلنت
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية بونكان هيث وچودى بورهام
٤٣٥- توجهات ما بعد الحدائة نيكولاس زويرج
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مع١) فردريك كويلستون
٤٣٧- رحالة هندي في بلاد الشرق العربي شبلى التعماني
٤٣٨- بطلات وضحايا إيما ن ضياء الدين بيبيرس
٤٣٩- موت المرابي (رواية) صدر الدين عيسى
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة كرسن بروتستاد
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) أرونداتي روى
٤٤٢- حثشبسوت: المرأة الفرعونية فوزية أسعد
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها كيس فرستينغ
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة لاوريت سيجورنه
٤٤٥- حول وزن الشعر پرويز ناتل خانلرى
٤٤٦- التحالف الأسود ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير
٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم ج. پ. ماك إيغوى وأوسكار زاريت
٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور ديلان إيفانز وأوسكار زاريت
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية نخبة
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية صوفيا فوكا وريبيكا رايت
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية ريتشارد أوزبورن ويون فان لون
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة جان لوك أرنو
٤٥٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية رينيه بريدال
- مجاهد عبدالمنعم مجاهد
عبد الرحمن الشيخ
نسيم مجلى
الطيب بن رجب
أشرف كيلانى
عبدالله عبدالرازق إبراهيم
وحيد النقاش
محمد علاء الدين منصور
محمود علاوى
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
ثريا شلبى
محمد أمان صافى
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
حمدي الجابرى
عصام حجازى
ناجى رشوان
إمام عبدالفتاح إمام
جلال الحفناوى
عايدة سيف النولة
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
محمد طارق الشرقاوى
فخرى لبيب
ماهر جويجاتى
محمد طارق الشرقاوى
صالح علمانى
محمد محمد بونس
أحمد محمود
ممدوح عبدالمنعم
ممدوح عبدالمنعم
جمال الجزيرى
جمال الجزيرى
إمام عبد الفتاح إمام
محيى الدين مزيد
حليم طوسون وفؤاد الدمان
سوزان خليل

- ٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥) فردريك كويلستون
- ٤٥٦- لا تتسنى (رواية) مريم جعفرى
- ٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى سوزان مولر أوكين
- ٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون مرثيديس غارثيا أرينال
- ٤٥٩- نهر مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية توم تيتنبرج
- ٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية ستوارت هود وليتزا جانستز
- ٤٦١- أقدم لك: لكان داريان ليدر وجوى جروفز
- ٤٦٢- طه حسين من الأزمه إلى السوربون عبدالرشيد الصادق محمودى
- ٤٦٣- البوالة المارقة ويليام بلوم
- ٤٦٤- ديمقراطية اللقطة مايكل بارنتى
- ٤٦٥- قصص اليهود لويس جنزبيرج
- ٤٦٦- حكايات حب ويطولات فرعونية فيولان فانويك
- ٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية ستيفين بيلو
- ٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة جوزايا رويس
- ٤٦٩- جلال الملوك نصوص حبشية قديمة
- ٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية جارى م. بيرزنسكى وآخرون
- ٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج٢) ثلاثة من الرحالة
- ٤٧٢- بون كيخوتى (القسم الأول) ميجيل دى ثريانتس سايبيرا
- ٤٧٣- بون كيخوتى (القسم الثانى) ميجيل دى ثريانتس سايبيرا
- ٤٧٤- الأدب والنسوية بام موريس
- ٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم فرجينيا دانيلسون
- ٤٧٦- أرض الجبابب بعيدة: بيرم التونسى ماريلين بوث
- ٤٧٧- تاريخ الصحراء ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين هيلدا هوخام
- ٤٧٨- الصين والولايات المتحدة ليوشيه شنغ و لى شى تونج
- ٤٧٩- المقهى (مسرحية) لوى شه
- ٤٨٠- تساي ون جى (مسرحية) كو مو روى
- ٤٨١- بردة النبى روى متحدة
- ٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية رويير جاك تيبو
- ٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية سارة چامبل
- ٤٨٤- جمالية التلقى هانسن روبييرت يابوس
- ٤٨٥- التوبة (رواية) نذير أحمد الدهلوى
- ٤٨٦- الذاكرة الحضارية يان أسمن
- ٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية رفيع الدين المراد أبادى
- ٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى نخبة
- ٤٨٩- هُسرل: الفلاسفة علماءً دقيقاً إيموند هُسرل
- ٤٩٠- أسفار البيغاء محمد قاندى
- ٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأديب الأترقى نخبة
- ٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة جى فارجيت
- محمود سيد أحمد
- هويدا عزت محمد
- إمام عبدالفتاح إمام
- جمال عبد الرحمن
- جلال البنا
- إمام عبدالفتاح إمام
- إمام عبدالفتاح إمام
- عبدالرشيد الصادق محمودى
- كمال السيد
- حصه إبراهيم المنيف
- جمال الرفاعى
- فاطمة عيد الله
- ربيع وهبة
- أحمد الأنصارى
- مجدى عبدالرازق
- محمد السيد الننة
- عيد الله عبد الرازق إبراهيم
- سليمان العطار
- سليمان العطار
- سهام عبدالسلام
- عادل هلال عنانى
- سحر تولىق
- أشرف كيلانى
- عبد العزيز حمدى
- عبد العزيز حمدى
- عبد العزيز حمدى
- رضوان السيد
- فاطمة عبد الله
- أحمد الشامى
- رشيد بنحدو
- سمير عبدالحميد إبراهيم
- عبدالحليم عبدالقنى رجب
- سمير عبدالحميد إبراهيم
- سمير عبدالحميد إبراهيم
- محمود رجب
- عيد الوهاب طوب
- سمير عيد ربه
- محمد رفعت عواد

محمد صالح الضالع	هارولد بالمر	٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات
شريف الصيفي	نصوص مصرية قديمة	٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج في النهار
حسن عبد ربه المصري	إدوارد تيفان	٤٩٥-	اللوي
مجموعة من المترجمين	إكوانو بانولى	٤٩٦-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١)
مصطفى رياض	نادية العلى	٤٩٧-	العلمانية والنوع والنولة في الشرق الأوسط
أحمد على بدوى	جويدث تاكر ومارجريت مريونز	٤٩٨-	النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث
فصل بن خضراء	مجموعة من المؤلفين	٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع
طلعت الشايب	تيتز روكي	٥٠٠-	في طلواتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية
سحر فراج	أرثر جولد هامر	٥٠١-	تاريخ النساء في الغرب (ج١)
هالة كمال	مجموعة من المؤلفين	٥٠٢-	أصوات بديلة
محمد نور الدين عبدالمنعم	نخبة من الشعراء	٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسي الحديث
إسماعيل المصدق	مارتن هاينجر	٥٠٤-	كتابات أساسية (ج١)
إسماعيل المصدق	مارتن هاينجر	٥٠٥-	كتابات أساسية (ج٢)
عبد الحميد فهمي الجمال	آن تيلر	٥٠٦-	رما كان قديساً (رواية)
شوقي فهمي	بيتر شيفر	٥٠٧-	سيدة الماضي الجميل (مسرحية)
عبدالله أحمد إبراهيم	عبدالباقى جلبنارلى	٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومي
قاسم عبده قاسم	آنم صيرة	٥٠٩-	الفر والإصان في مصر سلاطين المالك
عبدالرزق عيد	كارلو جولونوي	٥١٠-	الأرملة الماكرا (مسرحية)
عبد الحميد فهمي الجمال	آن تيلر	٥١١-	كوكب مرقع (رواية)
جمال عبد الناصر	تيموثي كوريجان	٥١٢-	كتابة النقد السينمائي
مصطفى إبراهيم فهمي	تيد أنتون	٥١٣-	العلم الجسور
مصطفى بيومي عبد السلام	چونثان كوار	٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية
فدوى ماطي دوجلاس	فدوى ماطي دوجلاس	٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحدائة
صبرى محمد حسن	آرنولد واشنطنون ودينا باوندى	٥١٦-	إرادة الإنسان في علاج الإدمان
سمير عبد الحميد إبراهيم	نخبة	٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى
هاشم أحمد محمد	إسحق عظيموف	٥١٨-	استكشاف الأرض والكون
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	٥١٩-	محاضرات في المثالية الحديثة
أمل الصبان	أحمد يوسف	٥٢٠-	الرباع الفرنسي بمصر من العلم إلى المشروع
عبدالوهاب بكر	آرثر جواد سميث	٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة
على إبراهيم منوفى	أميركو كاسترو	٥٢٢-	إسبانيا في تاريخها
على إبراهيم منوفى	باسيليو يابون مالنونادو	٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن
محمد مصطفى بدوى	وليم شكسبير	٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)
نادية رفعت	دنيس جونسون	٥٢٥-	موسم صيد في بيروت وقصص أخرى
محيى الدين مزيد	ستيفن كروى ووليم رانكين	٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية
جمال الجزيرى	ديفيد زين ميروفقتس وروبرت كرمب	٥٢٧-	أقدم لك: كافكا
جمال الجزيرى	طارق على وغل إيفانز	٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية
حازم محفوظ	محمد إقبال	٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال في شعره الأردى
عمر الفاروق عمر	رينيه جينو	٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية

- ٥٣٦- ما الذي حدث في «حدث» ١١ سبتمبر؟
- ٥٣٧- جاك دريدا
- ٥٣٨- صفاء فتحي
- ٥٣٩- المفامر والمستشرق
- ٥٤٠- هنري لورنس
- ٥٤١- تعلم اللغة الثانية
- ٥٤٢- سوزان جاس
- ٥٤٣- الإسلاميون الجزائريون
- ٥٤٤- سيغرين لبا
- ٥٤٥- مخزن الأسرار (شعر)
- ٥٤٦- نظامي الكتجوي
- ٥٤٧- الثقافات وقيم التقدم
- ٥٤٨- لصوميل منتجتون ولوانس هاريزون
- ٥٤٩- للحب والحرية (شعر)
- ٥٥٠- نخبة
- ٥٥١- كيت دانيلر
- ٥٥٢- النفس والأخر في قصص يوسف الشاروني
- ٥٥٣- خمس مسرحيات قصيرة
- ٥٥٤- كارول تشرشل
- ٥٥٥- توجيهات بريطانية - شرقية
- ٥٥٦- السير رونالد ستورس
- ٥٥٧- هي تتخيل وهلاس أخرى
- ٥٥٨- خوان خوسيه مياس
- ٥٥٩- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث
- ٥٦٠- نخبة
- ٥٦١- باتريك بروجان وكريس جرات
- ٥٦٢- أقدم لك: السياسة الأمريكية
- ٥٦٣- روبرت هفنشل وآخرون
- ٥٦٤- أدم لك. ميلاني كلابن
- ٥٦٥- فرانسيس كريك
- ٥٦٦- يا له من سباق محمود
- ٥٦٧- ت. ب. وايزمان
- ٥٦٨- ريموس
- ٥٦٩- أدم لك: بارث
- ٥٧٠- غيليب تودي وأن كورس
- ٥٧١- أدم لك: علم الاجتماع
- ٥٧٢- ريتشارد أوزبرن ويون فان لون
- ٥٧٣- أدم لك: علم العلامات
- ٥٧٤- بول كويلي وليتاجانز
- ٥٧٥- أدم لك: شكسبير
- ٥٧٦- نيك جروم وييرو
- ٥٧٧- أدم لك: الموسيقي والعولة
- ٥٧٨- سايمون ماندي
- ٥٧٩- ميجيل دي ثريانتس
- ٥٨٠- قصص مثالية
- ٥٨١- دانيال لوفرس
- ٥٨٢- محفل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر
- ٥٨٣- عفاف لطفى السيد مارسوه
- ٥٨٤- مصر في عهد محمد علي
- ٥٨٥- أناتولي أوتكين
- ٥٨٦- الإستراتيجية الأمريكية تقن العادي والعشرين
- ٥٨٧- أدم لك: جان بودريار
- ٥٨٨- أدم لك: الماركيز دي ساد
- ٥٨٩- أدم لك: الدراسات الثقافية
- ٥٩٠- تشا تشاجي
- ٥٩١- الماس الزائف (رواية)
- ٥٩٢- محمد إقبال
- ٥٩٣- صلصلة الجرس (شعر)
- ٥٩٤- محمد إقبال
- ٥٩٥- جناح جبريل (شعر)
- ٥٩٦- كارل ساجان
- ٥٩٧- بلاين ويلايين
- ٥٩٨- خاثنيتو بينابينتي
- ٥٩٩- ورد الخريف (مسرحية)
- ٦٠٠- خاثنيتو بينابينتي
- ٦٠١- عش الغريب (مسرحية)
- ٦٠٢- ديورا ج. جيرنو
- ٦٠٣- الشرق الأوسط المعاصر
- ٦٠٤- صبري محمدي التهامي
- ٦٠٥- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى
- ٦٠٦- صبري محمدي التهامي
- ٦٠٧- الوطن المنصّب
- ٦٠٨- أحمد عبدالحميد أحمد
- ٦٠٩- عبد السلام حيدر
- ٦١٠- على السيد علي
- ٦١١- إبراھيم سلامة إبراھيم
- ٦١٢- مايكل رايس
- ٦١٣- عبد السلام حيدر
- ٦١٤- عزت عامر
- ٦١٥- إمام عبدالفتاح إمام
- ٦١٦- إمام عبدالفتاح إمام
- ٦١٧- عبدالحى أحمد سالم
- ٦١٨- جلال السعيد الحفناوي
- ٦١٩- جلال السعيد الحفناوي
- ٦٢٠- صبري محمدي التهامي
- ٦٢١- صبري محمدي التهامي
- ٦٢٢- عزت عامر
- ٦٢٣- إمام عبدالفتاح إمام
- ٦٢٤- إمام عبدالفتاح إمام
- ٦٢٥- عبدالحى أحمد سالم
- ٦٢٦- جلال السعيد الحفناوي
- ٦٢٧- جلال السعيد الحفناوي
- ٦٢٨- صبري محمدي التهامي
- ٦٢٩- صبري محمدي التهامي
- ٦٣٠- أحمد عبدالحميد أحمد
- ٦٣١- على السيد علي
- ٦٣٢- إبراھيم سلامة إبراھيم
- ٦٣٣- عبد السلام حيدر

ثائر ديب	هومي بابا	موقع الثقالة	٥٦٩-
يوسف الشاروني	سير روبرت هاي	دول الخليج الفارسي	٥٧٠-
السيد عبد الظاهر	إيميليا دي ثوليتا	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	٥٧١-
كمال السيد	برونو اليوا	الطب في زمن الفرانجة	٥٧٢-
جمال الجزيري	ريتشارد ابيجتانس وأسكار زارتي	أقدم لك: فريد	٥٧٣-
علاء الدين السباعي	حسن بيرنيا	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	٥٧٤-
أحمد محمود	نجير وودز	الاقتصاد السياسي للعملة	٥٧٥-
ناهد العشري محمد	أمريكو كاسترو	فكر ثريانتس	٥٧٦-
محمد قدرى عمارة	كارلو كولودي	مغامرات بينوكيو	٥٧٧-
محمد إبراهيم وعصام عبد الروف	أيومي ميزوكوشي	الجماليات عند كيتس ومنت	٥٧٨-
محيى الدين مزيد	جون ماهر وچودي جرونز	أقدم لك: تشومسكي	٥٧٩-
بإشراف: محمد فتحي عبدالهادي	جون فيز وول سترجز	دائرة المعارف الدولية (مج ١)	٥٨٠-
سليم عبد الأمير حمدان	ماريو بوزو	الحققي يموتون (رواية)	٥٨١-
سليم عبد الأمير حمدان	هوشنك كلشيري	مرايا على الذات (رواية)	٥٨٢-
سليم عبد الأمير حمدان	أحمد محمود	الجيران (رواية)	٥٨٣-
سليم عبد الأمير حمدان	محمود دوت آبادي	سفر (رواية)	٥٨٤-
سليم عبد الأمير حمدان	هوشنك كلشيري	الأمير احتجاب (رواية)	٥٨٥-
سهام عبد السلام	ليزيث مالكموس وروي أرمز	السينما العربية والأفريقية	٥٨٦-
عبدالعزیز حمدى	مجموعة من المؤلفين	تاريخ تطور الفكر الصيني	٥٨٧-
ماهر جويجاتي	أنيس كابرول	أمنوتوب الثالث	٥٨٨-
عبدالله عبدالرازق إبراهيم	فيلكس دييوا	تمبكت العجيبة (رواية)	٥٨٩-
محمود مهدي عبدالله	نخبة	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	٥٩٠-
علي عبدالنواب على وصلاح رمضان السيد	هوراتيوس	الشاعر والفكر	٥٩١-
مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان	محمد صبرى السوربوني	الثورة المصرية (ج١)	٥٩٢-
بكر الحلو	بول فاليري	قصائد ساحرة	٥٩٣-
أمانى فوزى	سوزانا تامارو	القلب السممن (قصة أطفال)	٥٩٤-
مجموعة من المترجمين	إكوانو بانولى	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج٢)	٥٩٥-
إيهاب عبدالرحيم محمد	روبرت ديچارليه وآخرون	الصحة العقلية في العالم	٥٩٦-
جمال عبدالرحمن	خوليو كارويراروخا	مسلمو غرناطة	٥٩٧-
بيومي على قنديل	دونالد ريدفورد	مصر وكثمان وإسرائيل	٥٩٨-
محمود علاوى	هرداد مهريز	فلسفة الشرق	٥٩٩-
مدحت طه	برنارد لويس	الإسلام في التاريخ	٦٠٠-
أيمن بكر وسمر الشيشكلي	ريان فوت	النسوية والمواطنة	٦٠١-
إيمان عبدالعزیز	چيمس وليامز	ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	٦٠٢-
وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى	آرثر أيزابرجر	النقد الثقافي	٦٠٣-
توفيق على منصور	باتريك ل. أبوت	الكوارث الطبيعية (مج ١)	٦٠٤-
مصطفى إبراهيم فهمي	إرنست زيبروسكي (الصفير)	مخاطر كوكبنا المضطرب	٦٠٥-
محمود إبراهيم السعدنى	ريتشارد هاريس	قصة البردى اليوناني في مصر	٦٠٦-

صبرى محمد حسن	هارى سينت فيلبى	٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (ج١)
صبرى محمد حسن	هارى سينت فيلبى	٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (ج٢)
شوقى جلال	أجنر فوج	٦٠٩- الانتخاب الثقافى
على إبراهيم منوفى	رفائيل لويث جوشمان	٦١٠- العمارة المنجئة
فخرى صالح	تيرى إيجلتون	٦١١- النقد والأيدولوجية
محمد محمد يونس	فضل الله بن حامد الحسينى	٦١٢- رسالة النفسية
محمد فريد حجاب	كولن مايكل هول	٦١٣- السياحة والسياسة
منى قطان	فوزية أسعد	٦١٤- بيت الأقصر الكبير (رواية)
محمد رفعت عواد	أليس بيسيرينى	٦١٥- مرثى الأحداث التى وقعت له بعد عام من ١٩١٧ إلى ١٩١٩
أحمد محمود	روبرت يانج	٦١٦- أساطير بيضاء
أحمد محمود	هوراس بيك	٦١٧- اللؤلؤ والبحر
جلال البنا	تشارلز فيلبس	٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة
عايدة الباجورى	ريمون استانبولى	٦١٩- مفاتيح اورشليم القدس
بشير السباعى	توماش ماستناك	٦٢٠- السلام الصليبي
فؤاد عكود	وليم ى. أدمز	٦٢١- النوبة المعبر الحضارى
أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى	أى تشينغ	٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين
يوسف عبدالفتاح	سعيد قانعى	٦٢٣- نواصر جحا الإيرانى
عمر الفاروق عمر	رينيه جينو	٦٢٤- أزمة العالم الحديث
محمد برادة	جان جينيه	٦٢٥- الجرح السرى
توفيق على منصور	نخبة	٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (ج٢)
عبدلوهاب علوب	نخبة	٦٢٧- حكايات إيرانية
مجدى محمود الملىجى	تشارلس داروين	٦٢٨- أصل الأنواع
عزة الخميسى	نيقولاى جويات	٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية
صبرى محمد حسن	أحمد بللو	٦٣٠- سيرتى الذاتية
بإشراف: حسن طلب	نخبة	٦٣١- مختارات من الشعر الأفرىقى المعاصر
رانيا محمد	لؤلوس برامون	٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا
حمادة إبراهيم	نخبة	٦٣٣- الحب وفتونه (شعر)
مصطفى البهنسارى	روى ماكرويد وإسماعيل سراج الدين	٦٣٤- مكتبة الإسكندرية
سمير كريم	جودة عبد الخالق	٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر
سامية محمد جلال	جناب شهاب الدين	٦٣٦- حج بولنذة
بدر الرفاعى	ف. روبرت هنتز	٦٣٧- مصر الخيوية
فؤاد عبد المطلب	روبرت بن ودين	٦٣٨- الديمقراطية والشعر
أحمد شافعى	تشارلز سيميك	٦٣٩- فندق الأرق (شعر)
حسن حبشى	الأميرة أناكومينا	٦٤٠- الكسياد
محمد قدرى عمارة	برتراند رسل	٦٤١- برتراندرسل (مختارات)
مملوح عبد المنعم	جوناثان ميلر ويورين فان لون	٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطود
سمير عبدالحميد إبراهيم	عبد الماجد الدرايبادى	٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)
فتح الله الشيوخ	هوارد دتيرنر	٦٤٤- العلوم عند المسلمین

عبد الوهاب علوب	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	السياسة الخارجية الأمريكية بمسارها الداخلية	٦٤٥-
عبد الوهاب علوب	سپهر نبيح	قصة الثورة الإيرانية	٦٤٦-
فتحي العشرى	جون نينييه	رسائل من مصر	٦٤٧-
خليل كلفت	بياتريث سارلو	بورخيس	٦٤٨-
سحر يوسف	جى دى موياسان	الخوف وقمصن خرافية أخرى	٦٤٩-
عبد الوهاب علوب	روجر أوين	الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	٦٥٠-
أمل الصبان	وثائق قديمة	بيليسبس الذى لا نعرفه	٦٥١-
حسن نصر الدين	كلود ترونكر	آلهة مصر القديمة	٦٥٢-
سمير جريس	إيريش كستنز	مدرسة الطفلة (مسرحية)	٦٥٣-
عبد الرحمن الخميسى	نصوص قديمة	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	٦٥٤-
حليم طوسون ومحمود ماهر طه	إيزابيل فرانكو	أساطير وآلهة	٦٥٥-
ممدوح البستاوى	الفونسو ساسترى	خيز الشعب والأرض العمراء (مسرحيتان)	٦٥٦-
خالد عباس	مرثيديس غارثيا أريبال	محاكم التفتيش والموريسكيون	٦٥٧-
صبرى التهامى	خوان رامون خيمينيث	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	٦٥٨-
عبداللطيف عبدالحليم	نخبة	قصائده من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	٦٥٩-
هاشم أحمد محمد	ريتشارد فايفيلد	نافذة على أحدث العلوم	٦٦٠-
صبرى التهامى	نخبة	روائع أندلسية إسلامية	٦٦١-
صبرى التهامى	داسو سالدبيار	رحلة إلى الجنود	٦٦٢-
أحمد شافعى	ليوسيل كليفتون	امرأة عابية	٦٦٣-
عصام زكريا	ستيفن كوهان وإنا راي هارك	الرجل على الشاشة	٦٦٤-
هاشم أحمد محمد	بول دافيز	عوالم أخرى	٦٦٥-
جمال عبد الناصر ومحمد الجيار وجمال جاد الرب	وولفجانج آتش كليمن	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	٦٦٦-
على ليلة	أنفن جولدنر	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	٦٦٧-
ليلى الجبالى	فريدريك جيمسون وماساو ميوشى	ثقافات العولة	٦٦٨-
نسيم مجلى	وول شوينكا	ثلاث مسرحيات	٦٦٩-
ماهر البيطوطى	جوستاف أدولفو بىكر	أشعار جوستاف أدولفو	٦٧٠-
على عبدالأمير صالح	جيمس بولدوين	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	٦٧١-
إبتهال سالم	نخبة	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	٦٧٢-
جلال الحفناوى	محمد إقبال	ضرب الكليم (شعر)	٦٧٣-
محمد علاء الدين منصور	آية الله العظمى الخمينى	ديوان الإمام الخمينى	٦٧٤-
بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى	مارتن برنال	أثينا السوداء (ج١، ٢، ٣)	٦٧٥-
بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى	مارتن برنال	أثينا السوداء (ج١، ٢، ٣)	٦٧٦-
أحمد كمال الدين حلمى	إنوارد جرانفيل براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	٦٧٧-
أحمد كمال الدين حلمى	إنوارد جرانفيل براون	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	٦٧٨-
توفيق على منصور	وليام شكسبير	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	٦٧٩-
سمير عيد ربه	وول شوينكا	سنوات الطفولة (رواية)	٦٨٠-
أحمد الشيمى	ستانلى فش	هل يوجد نص فى هذا اللصل؟	٦٨١-
صبرى محمد حسن	بن أوكرى	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	٦٨٢-

صبرى محمد حسن	ت. م. ألوكو	٦٨٣- سكن واحد لكل رجل (رواية)
رزق أحمد بهنسى	أوراثيرو كيروجا	٦٨٤- الامال التقسية الكاملة (أنا كندا) (ج١)
رزق أحمد بهنسى	أوراثيرو كيروجا	٦٨٥- الامال التقسية الكاملة (السمراء) (ج٢)
سحر توفيق	ماكسين هونج كنجستون	٦٨٦- امرأة محارية (رواية)
ماجدة العنانى	فتانة حاج سيد جوادى	٦٨٧- محبوبة (رواية)
فتح الله الشيخ وأحمد السماحى	فيليب م. نوهر وريتشارد أ. موار	٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى
هناء عبد الفتاح	تادوش روجيفيتش	٦٨٩- الملق (مسرحية)
رمسيس عوض	(مختارات)	٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا
رمسيس عوض	(مختارات)	٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وقرامياته
حمدى الجابرى	ريتشارد أيجانسى وأوسكار زاريت	٦٩٢- أقدم لك: الوجودية
جمال الجزيرى	حائيم برشيت وآخرون	٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)
حمدى الجابرى	جيف كولينز وييل ماييلين	٦٩٤- أقدم لك: دريدا
إمام عبدالفتاح إمام	ديف روينسون وجودى جروف	٦٩٥- أقدم لك: رسل
إمام عبدالفتاح إمام	ديف روينسون وأوسكار زاريت	٦٩٦- أقدم لك: روسو
إمام عبدالفتاح إمام	روبرت ودقبن وجودى جروف	٦٩٧- أقدم لك: أرسطو
إمام عبدالفتاح إمام	ليود سينسر وأندريجى كروز	٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير
جمال الجزيرى	إيفان وارد وأوسكار زاريت	٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى
بسمة عبدالرحمن	ماريو فرجاش	٧٠٠- الكاتب وواقعه
منى اليرنس	وليم رود فيفيان	٧٠١- الذاكرة والحداثة
محمود علوى	أحمد وكيليان	٧٠٢- الأمثال الفارسية
أمين الشواربى	إوارد جرانفيل براون	٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (ج٢)
محمد علاه الدين منصور وآخرون	مولانا جلال الدين الرومى	٧٠٤- فيه ما فيه
عبدالحميد منكور	الإمام الغزالى	٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام
عزت عامر	جونسون ف. يان	٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات
وفاء عبدالقادر	هوارد كاليبج وآخرون	٧٠٧- أقدم لك: فالتر بنيامين
رؤف عباس	دونالد مالكولم ريد	٧٠٨- فراعنة من؟
عادل نجيب بشرى	ألفريد أدلر	٧٠٩- معنى الحياة
دعاء محمد الخطيب	يان هاتشبائ وجوموران ليس	٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة
هناء عبد الفتاح	ميرزا محمد هادى رسوا	٧١١- درة التاج
سليمان البستاني	هوميروس	٧١٢- ميراث الترجمة: الإلياذة (ج١)
سليمان البستاني	هوميروس	٧١٢- ميراث الترجمة: الإلياذة (ج٢)
حناء صاوه	لامنيه	٧١٤- ميراث الترجمة: حديث القلوب
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	٧١٥- جامعة كل المعارف (ج١)
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	٧١٦- جامعة كل المعارف (ج٢)
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	٧١٧- جامعة كل المعارف (ج٣)
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	٧١٨- جامعة كل المعارف (ج٤)

نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	جامعة كل المعارف (جده)	٧١٩-
نخبة من المترجمين	مجموعة من المؤلفين	جامعة كل المعارف (جا)	٧٢٠-
مصطفى لييب عبد الغنى	هـ. أ. ولفسون	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج ١)	٧٢١-
الصفصافى أحمد القطورى	يشار كمال	الصفحة وقصص أخرى	٧٢٢-
أحمد ثابت	إفرايم نيمنى	تحديات ما بعد الصهيونية	٧٢٣-
عبده الرئيس	بول روينسون	اليسار الفرويدى	٧٢٤-
مى مقلد	جون فيتكس	الاضطراب النفسى	٧٢٥-
مروة محمد إبراهيم	غيرمو غوثالبيس بوسترو	الموريسكيون فى المغرب	٧٢٦-
وحيد السعيد	باچين	حلم البحر (رواية)	٧٢٧-
أميرة جمعة	موريس أليه	العولة: تدمير العمالة والنمو	٧٢٨-
هويدا عزت	صادق زيباكلام	الثورة الإسلامية فى إيران	٧٢٩-
عزت عادر	أن جاتى	حكايات من السهول الأفريقية	٧٣٠-
محمد قدرى عمارة	مجموعة من المؤلفين	النوع الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	٧٣١-
سمير جريس	إنجو شولتسه	قصص بسيطة (رواية)	٧٣٢-
محمد مصطفى بنوى	وليم شيكسبير	مأساة عطيل (مسرحية)	٧٣٣-
أمل الصبان	أحمد يوسف	بونابرت فى الشرق الإسلامى	٧٣٤-
محمود محمد مكنى	مايكل كويرسون	فن السيرة فى العربية	٧٣٥-
شعبان مكابى	هوارد زن	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جدا)	٧٣٦-
توفيق على منصور	باتريك ل. أبوت	الكوارث الطبيعية (مج ٢)	٧٣٧-
محمد عواد	جيرار دى جودج	نسخ من مسرما قبل التاريخ إلى الثورة المنوية	٧٣٨-
محمد عواد	جيرار دى جودج	نسخ من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت العاصر	٧٣٩-
مرفت ياقوت	بارى هندس	خطابات السلطة	٧٤٠-
أحمد هيكل	برنارد لويس	الإسلام وأزمة العصر	٧٤١-
رزق بهنسى	خوسيه لاکوادرا	أرض حارة	٧٤٢-
شوقى جلال	روبرت أونجر	الثقافة: منظور داروينى	٧٤٣-
سمير عبد الحميد	محمد إقبال	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	٧٤٤-
محمد أبو زين	بيك الدنبلى	المنائر السلطانية	٧٤٥-
حسن النيمى	جوزيف آ. شومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج ١)	٧٤٦-
إيمان عبد العزيز	تريفور وايتوك	الاستعارة فى لغة السيما	٧٤٧-
سمير كريم	فرانسيس بويل	تدمير النظام العالمى	٧٤٨-
باتسى جمال الدين	ل.ج. كالفيه	إيكولوجيا لغات العالم	٧٤٩-
بإشراف: أحمد عثمان	هوميروس	الإلياذة	٧٥٠-
علاء السباعى	نخبة	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر اللارسى	٧٥١-
نمر عارورى	جمال قارصلى	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	٧٥٢-
محسن يوسف	إسماعيل سراج الذين وآخرون	التنمية والقيم	٧٥٣-
عبدالسلام حيدر	أنا مارى شيمل	الشرق والغرب	٧٥٤-

٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسباني خلال القرن العشرين	أنثرو ب. دييكي	علي إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكي خارنبييل بونتيليا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	باتريشيا كرون	أمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعمولة	بروس روينز	عاطف عبدالصמיד
٧٥٩-	النثر الأردى	مواوى سيد محمد	جلال الحقتاوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيبوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عبواً و صديقاً	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٨١٦١ / ٢٠٠٥

يعالج هذا الكتاب العديد من النقاط، أولها التقديم الفلكلورى لصورة المسلم من خلال تمثيلات للمسلمين والمسيحيين ووضعها الحالى، ثم الأصول التاريخية لتلك المسرحيات ودور الأغانى الشعبية فى تكوين هذا التراث، ثم بعض الأمثلة لمسرحيات تأثرت بالأغانى وتقدم صورة المسلم.

فما يقدمه الكتاب هو الوضع الحالى الفلكلورى المسرحى لصورة المسلم، وهو عبارة عن بعض المشاهد التى تمثل بقايا مسرحيات تم اقتباس موضوعها وأجزاء رئيسية منها من الأغانى الشعبية، وتأخذ شكل استعراض صامت. كذلك يقدم أصل تلك الصورة.

