JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ
العدد السابع والثلاثون
(٤٣٥) (٤٥٨)

# المسرحية الشعرية بين التاريخ والتخييل الأدبي مسرحية "*آخر ماقالَ الحجاج* أنموذجًا

م.م جنان أحمد زيدان خلف
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية
gmail.com@٦٣٠ajenan

**المستخلص**

يتناول هذا البحث دراسة العلاقة بين التاريخ والتخييل الأدبي في المسرحية الشعرية، متخذًا من مسرحية «*آخر ما قاله الحجاج*» أنموذجًا تطبيقيًا للكشف عن آليات توظيف الحدث والشخصية التاريخية داخل البنية الدرامية الشعرية. وينطلق البحث من إشكالية مركزية تتمثل في مدى التزام النص المسرحي بالمرجعية التاريخية، مقابل ما يتيحه التخييل الأدبي من حرية فنية في إعادة تشكيل الوقائع والشخصيات.

واعتمد البحث المنهج التحليلي النقدي، مدعومًا بالمنهج الوصفي والتاريخي، لتحليل مستويات النص المختلفة، ولا سيما الحوار، وبناء الشخصية، والحدث الدرامي. وقد أظهرت الدراسة أن المسرحية الشعرية لا تسعى إلى إعادة إنتاج التاريخ بوصفه سردًا توثيقيًا، بل توظفه مادة فنية تُعاد صياغتها بما يخدم الرؤية الفكرية والجمالية للمؤلف. كما بيّنت النتائج أن شخصية الحجاج بن يوسف قُدِّمت بوصفها شخصية درامية مركبة، تتداخل فيها الأبعاد النفسية والفكرية، وتتحول من شخصية تاريخية إلى رمز دلالي يعكس قضايا السلطة والصراع والمصير الإنساني. وخلص البحث إلى أن العلاقة بين التاريخ والتخييل في المسرحية الشعرية علاقة جدلية تكاملية، يُستثمر فيها الماضي من أجل مساءلة الحاضر، وأن التخييل الأدبي أسهم في تعميق الدلالة الرمزية للنص وإكسابه بعدًا إنسانيًا يتجاوز حدود الزمان والمكان.

**الكلمات المفتاحية:** المسرحية الشعرية – التاريخ والتخييل – الحجاج بن يوسف الثقفي.

**The poetic play between history and literary imagination is the play "The last thing the pilgrims said as a model"**

Assis.Lec. Janan Ahmed Zeidan Khalaf
Diyala of University /College of Education for scienceHuman
gmail.com@٦٣٠ajenan

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

**Abstract**

This research examines the relationship between history and literary imagination in the poetic drama, using the play "The Last Words of Al-Hajjaj" as a case study to explore the mechanisms by which historical events and figures are employed within the dramatic structure of the poem. The research stems from a central question: the extent to which the dramatic text adheres to historical accuracy, versus the artistic freedom afforded by literary imagination in reshaping events and characters.

The research employs a critical analytical approach, supported by descriptive and historical methods, to analyze the various levels of the text, particularly dialogue, character development, and dramatic events. The study reveals that the poetic drama does not aim to reproduce history as a documentary narrative, but rather utilizes it as artistic material that is reshaped to serve the author's intellectual and aesthetic vision. The findings also demonstrate that the character of Al-Hajjaj ibn Yusuf is presented as a complex dramatic figure, intertwined with psychological and intellectual dimensions, transforming from a historical figure into a symbolic representation of issues of power, conflict, and human destiny. The research concluded that the relationship between history and imagination in the poetic drama is a dialectical and complementary one, in which the past is utilized to question the present, and that literary imagination contributes to deepening the symbolic meaning of the text and endowing it with a human dimension that transcends the boundaries of time and place.

**المقدمة**

يُعدّ المسرح من أقدم الفنون التعبيرية التي عرفها الإنسان، وقد ارتبط في نشأته الأولى بالطقوس الجماعية ذات الطابع الديني والأسطوري، حيث تداخلت الحركة والإنشاد والتمثيل الرمزي في تشكيل البذور الأولى للفعل المسرحي. ومنذ تلك البدايات، ارتبط المسرح بالشعر ارتباطًا تأسيسيًا، إذ كان الإيقاع واللغة المكثفة الوسيلة الأبرز للتعبير عن الرؤى الفكرية والوجدانية داخل الجماعة. ومن هنا يمكن القول إن المسرح في جوهره الأول كان مسرحًا شعريًا قبل أن يتحول تدريجيًا إلى النثر بفعل

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

التحولات الثقافية والاجتماعية. وقد شهد المسرح الشعري ذروته في التجربة الكلاسيكية، حيث شكّلت التراجيديا نموذجًا قائمًا على محاكاة الأفعال الإنسانية الكبرى بلغة شعرية مزدانة بالإيقاع والتنغيم. ولم يكن الشعر عنصرًا زخرفيًا، بل كان البنية الأساسية للنص الدرامي، بما يتيحه من قدرة على التكثيف والتأثير وبناء الصراع. أما في السياق العربي، فقد انتقل المسرح إلى البيئة العربية عبر البوابة الشعرية، نظرًا لمكانة الشعر المركزية في الثقافة العربية. ومع بدايات النهضة الحديثة، ظهر المسرح الشعري بوصفه محاولة للجمع بين التراث الأدبي العربي والفن المسرحي الوافد، فتطورت التجربة من الطابع الخطابي إلى بناء درامي أكثر وعيًا بالصراع النفسي والفكري، وصولًا إلى المسرح الشعري الحديث الذي جعل من اللغة أداة درامية فاعلة لا مجرد وسيلة للإنشاد.

ويُعدّ استلهام التاريخ أحد أبرز مسارات المسرح الشعري العربي، إذ لا يُستدعى الماضي بوصفه سجلًا توثيقيًا، بل بوصفه مادة فنية تُعاد صياغتها وفق رؤية جمالية وفكرية معاصرة. فالنص المسرحي لا يعكس الحدث التاريخي انعكاسًا مباشرًا، بل يعيد إنتاجه داخل بنية تخييلية تحكمها قوانين الفن، لا منطق التوثيق. وتندرج مسرحية «آخر ما قاله الحجاج» ضمن هذا الأفق، إذ تستحضر شخصية تاريخية إشكالية لا بقصد تقديم سيرة تقليدية، بل بوصفها رمزًا للسلطة والصراع والمصير الإنساني. فالمسرحية لا تنشغل بتسلسل الوقائع، بل تركز على لحظة درامية مكثفة تتقاطع فيها الذات بالتاريخ، والسلطة بالضمير، ويتحوّل الحدث إلى فضاء للتأمل في معنى القوة وحدودها. وينطلق هذا البحث من إشكالية تتمثل في طبيعة العلاقة بين التاريخ والتخييل في المسرحية الشعرية، ومدى قدرة النص على تحويل الشخصية التاريخية إلى بنية رمزية معاصرة. ولتحقيق ذلك، يعتمد البحث المنهج التحليلي النقدي مدعومًا بالمنهج الوصفي والتاريخي، من خلال تحليل البناء الدرامي، والشخصيات، والحوار، واللغة المسرحية، للكشف عن آليات توظيف التاريخ داخل الرؤية الشعرية للنص.

## المبحث الأول:

## الإطار الفني والفكري للمسرحية

يُعنى هذا المبحث بتقديم قراءة تحليلية شاملة للإطار الفني والفكري لمسرحية «**آخرُ ما قالَ الحجاج**»، بوصفها نصًا ينتمي إلى المسرح الشعري العربي الحديث، ويشتبك بوعيٍ فني عميق مع التاريخ، والسلطة، والإنسان. ويهدف هذا المبحث إلى تهيئة الأرضية النقدية اللازمة لفهم بنية المسرحية وتحولاتها الدرامية قبل الانتقال إلى تحليل الشخصيات والحوارات واللغة المسرحية في

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

المباحث اللاحقة. وينقسم هذا المبحث على ثلاثة مطالب رئيسة: يتناول الأول مفهوم المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث، ويقف الثاني عند السياق التاريخي والفكري للمسرحية، فيما يركّز الثالث على البناء الدرامي العام للنص من حيث الفصول والمشاهد وتطور الحدث.

**المطلب الأول: المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث**

يُعدّ المسرح الشعري أحد الأجناس الأدبية التي شهدت حضورًا متذبذبًا في مسار الأدب العربي الحديث، إذ ارتبط ظهوره بمحاولات مبكرة للجمع بين الشعر بوصفه ديوان العرب، والمسرح بوصفه فنًّا تمثيليًا قائمًا على الفعل والحوار. (مندور، ١٩٦٣: ٩١) وقد مثّل هذا اللون من الكتابة تحديًا مزدوجًا للكاتب، لما يتطلّبه من قدرة على الحفاظ على كثافة الشعر وجماليته، وفي الوقت نفسه مراعاة متطلبات البناء الدرامي والحركة المسرحية. (الراعي، ١٩٨٠: ١١٨) في بدايات النهضة، ارتبط المسرح الشعري بمحاولات أحمد شوقي الذي قدّم نصوصًا مسرحية شعرية ذات طابع تاريخي، ركّز فيها على الشخصيات الكبرى والأحداث المفصلية، وكان الحوار فيها أقرب إلى الإلقاء الشعري منه إلى التفاعل الدرامي. ومع تطور التجربة المسرحية العربية، بدأ المسرح الشعري يبحث عن صيغ جديدة تتجاوز الخطابية والإنشاد، متجهًا نحو تعميق البعد النفسي للشخصيات، وتكثيف الصراع، وجعل الشعر أداة تعبير درامي لا غاية جمالية قائمة بذاتها، ويأتي المسرح الشعري الحديث بوصفه مسرحًا للخطاب، لا مسرحًا للحدث فقط، حيث تصبح اللغة عنصرًا فاعلًا في تشكيل الصراع وكشف المواقف الفكرية والنفسية. (وادي، ٢٠٠٠: ٥٢) فالشعر في هذا النوع من المسرح لا يُستخدم للزينة البلاغية، بل يتحول إلى وسيلة لكشف الداخل الإنساني للشخصيات، وتعرية تناقضاتها، وبناء مستويات متعددة من الدلالة. (أدونيس، ١٩٨٣: ٤٥)

وتُعدّ مسرحية «**آخرُ ما قالَ الحجاج**» أنموذجًا واضحًا لهذا الاتجاه، إذ تعتمد على اللغة الشعرية اعتمادًا جوهريًا، لكنها في الوقت نفسه تحافظ على الطابع الدرامي للنص، من خلال الحوار المتوتر، وتعدد الأصوات، وتنامي الصراع (صليحة، ١٩٩٠: ٧٤) . فالشعر هنا لا يعطّل الفعل المسرحي، بل يساهم في تعميقه، ويمنحه بعدًا فكريًا وإنسانيًا يتجاوز السرد التاريخي المباشر. كما يبرز في المسرحية حضور الكورس، والأصوات الجماعية، والمقاطع الغنائية، وهي عناصر تنتمي إلى تقاليد المسرح الشعري، وتُستخدم للتعليق على الحدث، أو تكثيف المأساة، أو التعبير عن موقف الجماعة في مواجهة السلطة. (عبد الغني، ٢٠١٣: ٣٣) وهذا ما يجعل المسرحية تنفتح على أفق رمزي

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

واسع، حيث لا تبقى اللغة محصورة في زمانها التاريخي، بل تتجاوز ذلك لتخاطب الحاضر والإنسان المعاصر. (القط، ١٩٧٨: ٦٢)

**المطلب الثاني: السياق التاريخي والفكري لمسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج»**

تنطلق مسرحية «**آخرُ ما قالَ الحجاج**» من حدث تاريخي مفصلي في التاريخ الإسلامي، يتمثل في الصراع بين الحجاج بن يوسف الثقفي وعبد الله بن الزبير، وما رافقه من حصار مكة وضرب الكعبة بالمنجنيق، وهي أحداث ذات حمولة دينية وسياسية وأخلاقية عالية. غير أن المسرحية لا تتعامل مع التاريخ بوصفه سجلًا للوقائع، بل تتخذه مادة فنية لإعادة طرح أسئلة كبرى تتعلق بالسلطة، والشرعية، والعنف، والإنسان. (رشيد، ٢٠١٣: ١٤٠)

فالحجاج في النص ليس مجرد والٍ تاريخي، بل يتحول إلى رمز للسلطة المطلقة التي تبرر العنف باسم الدولة، وتُخضع القيم الدينية والأخلاقية لمنطق القوة. وفي المقابل، تمثل شخصية عبد الله بن الزبير نموذجًا للمواجهة، لا بوصفها مواجهة عسكرية فقط، بل مواجهة قيمية وفكرية، تقوم على الثبات والموقف، حتى في لحظة الهزيمة. (صليحة، ٢٠٠١: ٥٧)

ويكتسب السياق الفكري للمسرحية عمقه من خلال استحضار شخصيات مثل أسماء بنت أبي بكر، التي تمثل الضمير الأخلاقي والإنساني في النص، وتواجه الحجاج بخطاب حاد يكشف زيف ادعاءاته، ويعرّي منطقه القائم على تبرير القتل باسم الطاعة والوحدة. فالحوار بين أسماء والحجاج لا يُقرأ في إطاره التاريخي فحسب، بل يتجاوز ذلك ليصبح مواجهة بين خطابين: خطاب السلطة، وخطاب القيم. كما يستثمر النص حضور شخصية يوسف الثقفي، والد الحجاج، بوصفه صوتًا داخليًا وتأنيبيًا، يعكس الصراع النفسي داخل شخصية الحجاج نفسه. ومن خلال هذا الحضور، ينتقل الصراع من الخارج إلى الداخل، ليكشف أن الطغيان ليس حالة سياسية فقط، بل مأزق إنساني وأخلاقي عميق. إن اختيار هذه المرحلة التاريخية لا يأتي من باب المصادفة، بل لأنها تمثل لحظة انهيار القيم أمام منطق الدولة، وهي لحظة تتكرر في التاريخ الإنساني بأشكال مختلفة, وإن المسرحية تُسقط التاريخ على الحاضر، وتحوّل الحجاج إلى أنموذج متجدد لكل سلطة تستبيح الإنسان باسم الاستقرار والنظام. (الطالب، ١٩٨٧: ٨٨)

**المطلب الثالث: البناء الدرامي العام (الفصول – المشاهد – تطور الحدث)**

تقوم مسرحية «**آخرُ ما قالَ الحجاج**» على بناء درامي محكم، يتألف من ثلاثة فصول، يضم كل فصل عددًا من المشاهد التي تتدرج فيها الأحداث من المواجهة إلى الذروة ثم الانكشاف النهائي.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

يأتي الفصل الأول ليؤسس للصراع المركزي في المسرحية، حيث يبدأ بمشهد مقتل عبد الله بن الزبير، وما يحيط به من أصوات الناس، وحضور أسماء بنت أبي بكر، في مشهد يختلط فيه الديني بالسياسي، والفردي بالجماعي. (الراعي، ١٩٨٠: ١٢٥) ويُقدّم هذا الفصل المناخ التراجيدي للنص، ويضع المتلقي مباشرة أمام مأساة مكتملة العناصر. أما الفصل الثاني، فيتجه نحو تعميق الصراع الداخلي، لا سيما داخل شخصية الحجاج، من خلال مشاهد الحوار مع الأب، ومع القادة، ومع الذات. ويبرز في هذا الفصل البعد النفسي للشخصيات، حيث تتكشف هشاشة السلطة خلف قناع القوة، ويظهر الخوف، والقلق، والتبرير، بوصفها آليات دفاع نفسي لدى الحاكم. (عوض، ١٩٩٦: ١٣٤)

ويأتي الفصل الثالث ليبلغ الذروة الدرامية، حيث تتشابك الخيوط كلها، ويصل الصراع إلى نهايته المفتوحة. فالنهاية في المسرحية لا تقدّم حلًا نهائيًا، بقدر ما تترك الأسئلة معلّقة، مؤكدة أن الصراع بين السلطة والإنسان لا ينتهي بموت شخص أو انتصار طرف، بل يظل قائمًا ما دامت الشروط ذاتها قائمة. إن تطور الحدث في المسرحية لا يقوم على الفعل الخارجي فقط، بل يعتمد بدرجة كبيرة على الحوار، واللغة، وتكثيف المواقف. فكل مشهد يُضاف بوصفه خطوة في تعرية الخطاب السلطوي، وكشف تناقضاته، وبناء الرؤية الفكرية للنص, (كمال، ٢٠١٤: ٧٧) وأن البناء الدرامي في مسرحية »**آخرُ ما قالَ الحجاج**« ليس مجرد إطار شكلي، بل هو جزء من الدلالة الكلية للنص، حيث تتكامل الفصول والمشاهد لتقديم رؤية نقدية عميقة للتاريخ والسلطة والإنسان. (مندور، ١٩٦٣: ١٠٢).

## المبحث الثاني:
## تحليل الشخصيات الرئيسة في المسرحية

يُعدّ تحليل الشخصيات من أهم مفاتيح قراءة النص المسرحي، إذ لا تقوم الدراما على الحدث وحده، بل تتجسد من خلال الشخصيات بوصفها حوامل للأفكار والصراعات والتحولات النفسية. وفي مسرحية »**آخرُ ما قالَ الحجاج**« تتخذ الشخصيات بعدًا رمزيًا وفكريًا يتجاوز وجودها التاريخي، لتتحول إلى نماذج إنسانية تمثل السلطة، والمقاومة، والضمير، والانكسار. ويسعى هذا المبحث إلى تحليل أبرز الشخصيات الرئيسة في المسرحية، عبر الوقوف على أبعادها النفسية والفكرية، وطبيعة خطابها، ودورها في تشكيل الرؤية الدرامية العامة للنص.

### المطلب الأول: شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

تُعدّ شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي المحور المركزي الذي تدور حوله أحداث المسرحية، إذ يشغل الحجاج موقع السلطة المطلقة، ويتحكم بمسار الحدث الدرامي منذ بدايته وحتى نهايته. غير أن النص لا يقدّم الحجاج بوصفه شخصية أحادية البعد، بل يرسم له ملامح نفسية وفكرية معقدة، تكشف تناقضاته الداخلية، وصراعه بين القوة والخوف، وبين الإيمان بالسلطة والارتياب منها. (عناني، ٢٠٢٣: ٥٨)

**أولاً: الأبعاد النفسية**

يظهر الحجاج في المسرحية بوصفه شخصية قلقة، رغم مظهرها الصارم والمتماسك. فخلف لغة التهديد والوعيد، يتخفّى خوف عميق من فقدان السيطرة، ومن انكشاف هشاشته أمام خصومه وأمام ذاته. ويتجلى هذا القلق في كثافة المونولوجات، وفي الحوار مع الأب، حيث تتكشف لحظات التردد والاضطراب، ويظهر الحجاج إنسانًا ممزقًا بين طموحه السلطوي وإحساسه الداخلي بالذنب. كما يعكس الحجاج حالة من الاغتراب النفسي، إذ يبدو منفصلًا عن الناس، وعن القيم التي يدّعي الدفاع عنها. (مندور، ١٩٦٣: ١٤٣) فالسلطة بالنسبة له ليست وسيلة لتحقيق العدل، بل غاية بحد ذاتها، تبرر كل أشكال العنف. وهذا الاغتراب يتعمق كلما ازداد تمسكه بالقوة، حتى يصبح سجينًا لسلطته، غير قادر على الفكاك منها. (صليحة، ١٩٩٤: ١١٢)

**ثانياً: الخطاب السلطوي**

يقوم خطاب الحجاج في المسرحية على منطق القوة والإكراه، حيث تُختزل الشرعية في الطاعة، ويُختزل الدين في أداة لتبرير القتل والقمع. ويعتمد هذا الخطاب على أساليب التهديد، والتخويف، وإقصاء الآخر، وهو خطاب أحادي لا يعترف بالحوار بوصفه تبادلًا، بل يفرضه فرضًا من موقع الهيمنة. غير أن النص يكشف هشاشة هذا الخطاب من خلال تعارضه مع أصوات أخرى، ولاسيما صوت أسماء بنت أبي بكر، وصوت الضمير الذي يمثله الأب. فكلما اشتد الخطاب السلطوي، ازداد انكشاف زيفه، وظهر بوصفه محاولة يائسة لإخفاء خوف داخلي عميق. (قميحة، ١٩٩٢: ٩٤)

**ثالثاً: اللغة والحوار**

تتسم لغة الحجاج في المسرحية بالكثافة الشعرية، والجزالة، وكثرة الصور البلاغية ذات الطابع العنيف. فالكلمة عنده سلاح، والحوار ساحة معركة، يسعى من خلالها إلى إخضاع الآخر لغويًا قبل إخضاعه جسديًا. (رشيد، ٢٠١٣: ١٦٦) ومع ذلك، فإن هذه اللغة تفقد تماسكها في لحظات المواجهة الحقيقية، لتكشف عن تصدعات نفسية عميقة. (كمال، ٢٠١٤: ١١٩)

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

**المطلب الثاني: شخصية عبد الله بن الزبير**

تمثل شخصية عبد الله بن الزبير في المسرحية أنموذجا للمواجهة الأخلاقية والسياسية في آن واحد. فهو الخصم الذي لا يواجه الحجاج بالسيف فقط، بل بالموقف والثبات، ويجسد حضورًا رمزيًا يتجاوز زمنه التاريخي. (القط، ١٩٧٨: ٨٤)

يتجلى حضور عبد الله بن الزبير في المسرحية بوصفه رمزًا للمقاومة والثبات في مواجهة السلطة، ويظهر ذلك في المشهد الأول حين يُصوَّر جسده مصلوبًا في ساحة الكعبة، حيث يقول أحد الأصوات في المسرحية:

**"داخل البيت الحرام في ساحة الكعبة... عبد الله بن الزبير مقطوع الرأس ومصلوب، والأنظار معلقة بالكعبة لا تسمع إلا همس الحرب".**

(محمود حسن، *آخر ما قال الحجاج* :الفصل الأول، المشهد الأول).

يكشف هذا المشهد عن البعد المأساوي للصراع بين السلطة والمقاومة، إذ يتحول جسد ابن الزبير إلى علامة رمزية على ثمن الموقف الأخلاقي. فالمسرحية لا تقدم الحدث بوصفه واقعة تاريخية فحسب، بل تجعله صورة درامية مكثفة للصراع بين القوة والقيم.

**أولاً: البعد الديني والسياسي**

يتأسس حضور ابن الزبير على شرعية دينية وأخلاقية، في مقابل شرعية القوة التي يمثلها الحجاج. فهو يربط السلطة بالقيم، لا بالقهر، ويضع الدين في موقعه الأخلاقي، لا بوصفه أداة سياسية. ومن هنا، يتحول الصراع بينه وبين الحجاج إلى صراع بين تصورين للسلطة: سلطة تقوم على الإيمان والمبدأ، وسلطة تقوم على البطش والإكراه. (الراعي، ١٩٨٠: ١٣١)

**ثانياً: حضوره الدرامي بين البداية والنهاية**

رغم أن حضور عبد الله بن الزبير في المسرحية ليس ممتدًا زمنيا، إلا أن أثره الدرامي يظل حاضرًا من المشهد الأول حتى المشهد الأخير. (رشيد، ٢٠١٣: ١٦٦) فمقتله لا ينهي دوره، بل يجعله حاضرًا بوصفه ذاكرة وجرحًا مفتوحًا في وعي الحجاج، وفي وعي المتلقي. (الطالب، ١٩٨٧: ١٠٩)

**المطلب الثالث: شخصية أسماء بنت أبي بكر**

تُعدّ شخصية أسماء بنت أبي بكر من أكثر الشخصيات حضورًا وتأثيرًا في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج»، ليس من حيث عدد المشاهد التي تظهر فيها فحسب، بل من حيث الثقل الدرامي

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

والفكري الذي تمثّله داخل بنية النص. إذ تنهض هذه الشخصية بدور محوري يتمثل في تجسيد الضمير الأخلاقي والإنساني في مواجهة السلطة الغاشمة، وتتحول إلى صوت صريح للحق في لحظة يسود فيها منطق القهر والعنف. ولا تُقدَّم أسماء في المسرحية بوصفها شخصية تاريخية جامدة، بل بوصفها كيانًا دراميًا نابضًا، يجمع بين قوة الإيمان وصلابة الموقف وعمق التجربة الإنسانية. (صليحة، ١٩٩٩: ٧٣)

يتضح الدور الأخلاقي لشخصية أسماء بنت أبي بكر في مواجهة السلطة من خلال خطابها الذي يجمع بين الحكمة والألم، إذ تخاطب الواقع المأساوي بوعي تاريخي عميق، فتقول:

**"كانت الرحلة أكبر من قلبك يا أسماء... الشمس تكوي وجه الصخر وتشوي كبد الصحراء".**

(محمود حسن، *آخر ما قال الحجاج*: الفصل الأول)

يعكس هذا القول البعد النفسي العميق للشخصية، حيث تتحول التجربة الشخصية إلى تأمل في مسار التاريخ ذاته. فالمسرحية توظف صوت أسماء بوصفه ضميرًا أخلاقيًا يكشف فداحة الصراع ويعيد قراءة الحدث من منظور إنساني.

**أولًا: القوة الفكرية والنفسية**

تتجلى القوة الفكرية والنفسية لشخصية أسماء بنت أبي بكر في قدرتها على الثبات في أكثر اللحظات قسوة، وفي تحويل الألم الشخصي إلى موقف أخلاقي عام. ففقدانها لابنها عبد الله بن الزبير لا يدفعها إلى الانكسار أو الاستسلام، بل يمنحها قوة إضافية للمواجهة. ويبرز هذا التحول من الحزن إلى المقاومة بوصفه أحد أهم ملامح الشخصية، إذ لا تسمح أسماء للألم أن يشلّها، بل تجعله دافعًا للكشف والفضح والمحاسبة. وتُقدَّم أسماء في المسرحية بوصفها شخصية واعية بذاتها وبموقفها، لا تبحث عن نجاة شخصية، ولا تسعى إلى مساومة السلطة، بل تواجهها من موقع أخلاقي صلب. وهذه المواجهة لا تقوم على التحدي الانفعالي، بل على يقين داخلي عميق بعدالة القضية، وهو ما يمنح خطابها قوة نفسية لافتة، تجعلها قادرة على الوقوف أمام الحجاج دون خوف أو تردد. (عبد ثابت، ٢٠٢٤: ٤٢)

**ثانيًا: الخطاب الأخلاقي والإنساني**

يقوم خطاب أسماء بنت أبي بكر على استدعاء منظومة القيم العليا، مثل الحق، والعدل، والكرامة الإنسانية، في مقابل خطاب السلطة القائم على القهر والطاعة. وتُوظّف أسماء اللغة بوصفها أداة مقاومة، لا وسيلة للتبرير، فتتحول الكلمة في حوارها إلى فعل أخلاقي يعرّي زيف

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

السلطة، ويكشف تناقضاتها. ومن خلال حوارها مع الحجاج، تفضح أسماء الفجوة العميقة بين ادعاءات السلطة الأخلاقية وممارساتها الفعلية. فالحجاج، الذي يتذرع بالدين والوحدة والنظام، يظهر عاجزًا عن مواجهة خطاب يقوم على الصدق والثبات. وهنا، تتفوق اللغة الأخلاقية، لا بقوتها الخطابية، بل بصدقها الداخلي، ما يجعلها أكثر تأثيرًا من لغة التهديد والوعيد. ويمتد البعد الإنساني في خطاب أسماء إلى تمثيلها للمرأة بوصفها فاعلًا دراميًا وفكريًا، لا مجرد شخصية هامشية أو عاطفية. فهي تواجه السلطة من موقع الوعي والمسؤولية، وتؤكد أن المقاومة ليست حكرًا على السلاح، بل يمكن أن تتحقق بالكلمة والموقف. (قميحة، ١٩٩٢: ١٢١)

**ثالثًا: دورها في كشف تحولات الخطاب المسرحي**

تسهم شخصية أسماء بنت أبي بكر في نقل الخطاب المسرحي من مستوى الصراع السياسي المباشر إلى مستوى الصراع الإنساني والأخلاقي. فالمواجهة بينها وبين الحجاج لا تدور حول الحكم أو السلطة فحسب، بل حول معنى الإنسان، وحدود القوة، ومشروعية العنف. وبذلك، تتحول أسماء إلى محور دلالي يكشف تحولات الخطاب المسرحي من التاريخي إلى الرمزي، ومن السياسي إلى الإنساني. ومن خلال حضورها، يكتسب النص عمقًا إنسانيًا يجعل المسرحية تتجاوز زمنها التاريخي، وتفتح أفقها على قضايا معاصرة تتعلق بالاستبداد والضمير والكرامة الإنسانية. (قميحة، ١٩٩٢: ١٠١)

كما يظهر وعي أسماء بطبيعة التحولات التاريخية حين تشير إلى حجم المأساة التي أصابت الأمة، فتقول:

**"فسقينا الأرض دماءً ودموعًا... وكان العدل غصونًا وارفة والشورى شجرة".**

(محمود حسن، *آخر ما قال الحجاج*: الفصل الأول)

يكشف هذا الخطاب عن رؤية نقدية للتاريخ، حيث تقارن الشخصية بين القيم الأولى التي قامت عليها الدولة الإسلامية وبين واقع الصراع السياسي الذي أدى إلى انتشار العنف.

**المطلب الرابع: شخصية يوسف الثقفي (الأب)**

تمثل شخصية يوسف الثقفي في المسرحية بعدًا رمزيًا وأخلاقيًا بالغ الأهمية، إذ تؤدي دور الضمير الغائب الحاضر في آن واحد. ولا يُقدَّم الأب بوصفه شخصية فاعلة في الحدث الخارجي، بل بوصفه صوتًا داخليًا يُلاحق الحجاج، ويكشف التصدعات النفسية والأخلاقية في شخصيته. (كمال، ٢٠١٤: ١٣٦)

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

**أولًا: البعد الرمزي والأخلاقي**

يجسد يوسف الثقفي منظومة القيم التي نشأ عليها الحجاج، ثم تخلّى عنها في سبيل السلطة. ويأتي حضوره في المسرحية بوصفه تذكيرًا دائمًا بالانحراف الأخلاقي الذي آلت إليه شخصية الابن، وبالهوة الواسعة بين ما كان يمكن أن يكون، وما صار إليه. ويمثل الأب في هذا السياق المرجعية الأخلاقية التي لا تستطيع السلطة إسكاتها، مهما بلغت قوتها. فهو لا يواجه الحجاج بالقوة، بل بالماضي، وبالذاكرة، وبالقيم التي حاول الابن طمسها، لكنه فشل في التخلص منها كليًا. (مندور، ١٩٦٣: ١٥٤)

**ثانيًا: الحوار الداخلي وتأنيب الضمير**

من خلال الحوار مع الأب، يتحول الصراع في المسرحية من صراع خارجي إلى صراع داخلي عميق. فالحجاج، الذي يظهر في الخارج بوصفه حاكمًا قويًا، يبدو في هذه الحوارات هشًّا، مترددًا، وممزقًا بين طموحه السلطوي وصوته الداخلي المؤنِّب. ويكشف هذا الحوار الجانب الإنساني المهزوم في شخصية الحجاج، ويُظهر أن الطغيان لا يلغي الضمير، بل يدفعه إلى الظهور في أكثر اللحظات إيلامًا. وهنا، يؤدي الأب وظيفة درامية أساسية تتمثل في تعميق البعد النفسي للشخصية الرئيسة وإبراز مأساة الإنسان الذي خسر نفسه في سبيل السلطة. (صليحة، ٢٠٠١: ٨٩)

**المطلب الخامس: شخصية مختار بن كليب**

تمثل شخصية مختار بن كليب نموذجًا دراميًا للشخصية السلطوية الثانوية، التي تبدأ في موقع القوة، ثم تنتهي في موقع الانكسار. وهي شخصية تكشف طبيعة العلاقة بين السلطة المركزية وأدواتها، وتُبرز هشاشة المواقع التي تقوم على الطاعة العمياء. (إسماعيل، ٢٠٢٠: ٢١١)

**أولًا: السلطة، الطاعة، والانكسار**

تقوم علاقة مختار بن كليب بالسلطة على منطق الطاعة المطلقة، حيث يتحول إلى أداة تنفيذية في يد الحجاج، دون مساءلة أو اعتراض. ويمنحه هذا الموقع شعورًا زائفًا بالقوة، سرعان ما يتبدد عندما تنقلب عليه المنظومة نفسها التي خدمها. ويُظهر النص أن الطاعة العمياء لا توفر حماية حقيقية، بل تجعل صاحبها أكثر عرضة للسقوط، لأنه يفتقد إلى الموقف الأخلاقي الذي يمكن أن يمنحه معنى أو شرعية. (صليحة، ١٩٨٧: ٥٩)

**ثانيًا: التحول من القائد إلى الضحية**

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

يكشف التحول الذي يطرأ على شخصية مختار بن كليب هشاشة المواقع السلطوية الثانوية، ويؤكد أن منطق القوة لا يحمي أحدًا، بل يلتهم جميع من يخضع له. فالشخصية التي شاركت في القمع، تجد نفسها في نهاية المطاف ضحية للنظام ذاته، في صورة مأساوية تكشف عبثية العنف. ويؤدي هذا التحول وظيفة درامية وفكرية، إذ يوسّع دائرة المأساة، ويؤكد أن السلطة القمعية لا تكتفي بإيذاء خصومها، بل تمتد لتدمير أدواتها نفسها. (إسماعيل، ٢٠٢٠: ٢١٧).

## المبحث الثالث

## الشخصيات الثانوية ودورها الدرامي في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج»

يحتلّ حضور الشخصيات الثانوية في المسرحية موقعًا بالغ الأهمية في بناء الرؤية الدرامية والفكرية للنص، إذ لا يقتصر دورها على ملء الفراغ السردي أو تحريك الحدث بشكل عرضي، بل تسهم إسهامًا فعليًا في تعميق الصراع، وتكثيف الدلالة، وتوسيع أفق الخطاب المسرحي. وفي مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» تتوزع الشخصيات الثانوية بين شخصيات ذات أسماء محددة، وأخرى عامة بلا أسماء، غير أن كلا النوعين يؤدي وظيفة درامية وجمالية دقيقة، تتكامل مع حضور الشخصيات الرئيسة، ولا تقل عنها أثرًا في تشكيل البنية العامة للنص. وتكتسب هذه الشخصيات أهميتها من كون المسرحية تنتمي إلى **المسرح الشعري**، حيث تصبح الكلمة المنطوقة، وتعدد الأصوات، وتداخل الخطابات، عناصر أساسية في بناء الدراما. ومن ثمّ، فإن الشخصيات الثانوية لا تُقرأ بوصفها كيانات هامشية، بل بوصفها أصواتًا درامية تسهم في كشف طبيعة السلطة، وتعري الخطاب السلطوي، وتمنح النص بعده الجماعي والإنساني. وينقسم هذا المبحث على ثلاثة مطالب رئيسة، يتناول الأول الشخصيات الثانوية ذات الأسماء المحددة، ويعالج الثاني الشخصيات العامة غير المسماة، فيما يركّز الثالث على الوظيفة الدرامية الكلية لهذه الشخصيات في تصعيد الحدث وبناء الرؤية الفكرية للمسرحية.

### المطلب الأول: الشخصيات الثانوية ذات الأسماء المحددة

### (زنباع – الشاعر – الرسام – يوسف بن جبير)

### أولًا: شخصية زنباع

تمثل شخصية زنباع إحدى الشخصيات الثانوية المرتبطة مباشرة بجهاز السلطة، إذ تحضر بوصفها أداة تنفيذية ضمن منظومة الحجاج. ولا يُمنح زنباع مساحة واسعة للحوار، غير أن حضوره

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

المكثف في مشاهد القمع والعنف يمنحه دلالة رمزية تتجاوز حجمه النصي. (إسماعيل، ٢٠٢٠: ٢٢٤)

يظهر زنباع بوصفه شخصية مندمجة في خطاب السلطة، لا تطرح أسئلة ولا تُبدي ترددًا، مما يجعله نموذجًا لـ **الطاعة العمياء** التي تقوم عليها الأنظمة القمعية. فوظيفته الدرامية لا تتمثل في التعبير عن رأي مستقل، بل في تنفيذ الأوامر وتحويل الخطاب السلطوي إلى فعل مادي. ومن خلال هذه الشخصية، يكشف النص كيف تتحول السلطة من فكرة مجردة إلى ممارسة يومية عبر أدوات بشرية فقدت قدرتها على التفكير الأخلاقي, وكما يرمز زنباع إلى تلاشي الفرد داخل بنية القهر، حيث يصبح الإنسان مجرد امتداد لإرادة الحاكم. وهذا ما يمنح الشخصية بعدًا مأساويًا، إذ لا تظهر بوصفها شريرة بطبيعتها، بل بوصفها نتاجًا لمنظومة تُفرغ الإنسان من إنسانيته. (عوض، ١٩٩٦: ١٥٤)

**ثانيًا: شخصية الشاعر**

يحضر الشاعر في المسرحية بوصفه شخصية ذات دلالة فكرية وجمالية عميقة، إذ يمثل العلاقة الإشكالية بين **السلطة والثقافة** .فالشاعر، بحكم موقعه، يفترض أن يكون صوت الحقيقة والجمال، غير أن وجوده في بلاط الحجاج يكشف انزلاق الكلمة من دورها النقدي إلى وظيفة التزيين والتبرير. يتحول الشاعر في هذا السياق إلى مرآة تعكس قدرة السلطة على تدجين الخطاب الثقافي، وتسخيره لخدمة العنف. فالشعر، الذي يُفترض أن يكون فعل مقاومة، يصبح أداة لإضفاء المشروعية الجمالية على القتل والقمع. ومن هنا، فإن حضور الشاعر لا يُقرأ بوصفه حضورًا فنيًا فقط، بل بوصفه إدانة صريحة لانحراف المثقف عندما يفقد استقلاليته. وتُبرز المسرحية من خلال هذه الشخصية التناقض بين جوهر الشعر بوصفه خطابًا إنسانيًا، واستخدامه السلطوي بوصفه أداة تضليل. وهكذا، يتحول الشاعر إلى شاهد صامت على الجريمة، بل إلى شريك فيها من خلال صمته أو انخراطه. (إسماعيل، ٢٠١٨: ١١٨)

**ثالثًا: شخصية الرسام**

تمثل شخصية الرسام امتدادًا للوظيفة الرمزية التي يؤديها الشاعر، غير أن دلالتها تتخذ بعدًا بصريًا وجماليًا مختلفًا. فالرسام يحضر بوصفه فنانًا يوثق لحظات العنف، ويحوّلها إلى صور، مما يطرح سؤالًا أخلاقيًا حول دور الفن في مواجهة القتل. إن وجود الرسام في مشاهد مقتل يوسف بن جبير يضفي على الحدث طابعًا فاجعًا، إذ تتحول المأساة إلى مشهد يُراد تخليده، لا إيقافه. وهنا،

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

يصبح الرسم فعلًا إشكاليًا، يتأرجح بين التوثيق والإدانة، وبين التواطؤ والصمت. ومن خلال هذه الشخصية، تطرح المسرحية تساؤلًا عميقًا حول مسؤولية الفنان: هل يكتفي بتسجيل المأساة، أم يتخذ موقفًا منها؟ ويُلاحظ أن النص لا يمنح الرسام موقفًا واضحًا، بل يتركه معلقًا، في انسجام مع الطابع الإشكالي للمسرحية، التي لا تقدّم أجوبة جاهزة، بل تفتح أفق التساؤل. (صليحة، ١٩٩٤: ١٤٣)

**رابعًا: شخصية يوسف بن جبير**

تُعدّ شخصية يوسف بن جبير من الشخصيات الثانوية ذات الحضور الدرامي المؤثر، إذ تمثل نموذجًا للضحية التي تسحقها السلطة من دون أن تمتلك أدوات المقاومة. ويكمن ثقل هذه الشخصية في الطريقة التي تُقدَّم بها، لا في حجم حضورها النصي. يمثل يوسف بن جبير الإنسان الأعزل في مواجهة آلة القمع، وتتحول لحظة قتله إلى مشهد كاشف لطبيعة الخطاب السلطوي، الذي لا يرى في الإنسان سوى رقم أو عائق يجب إزالته. ومن خلال هذا المشهد، تُعرّي المسرحية منطق العنف، وتكشف خواء الشعارات التي يرفعها الحجاج لتبرير أفعاله. كما يؤدي مقتل يوسف بن جبير وظيفة درامية تتمثل في تصعيد التوتر، وتعميق الإحساس بالمأساة، وإبراز الهوة الأخلاقية بين السلطة والإنسان. (عوض، ١٩٩٦: ١٦٧)

**المطلب الثاني: الشخصيات العامة**

**(رجل – امرأة – الكورس)**

تحتل الشخصيات العامة غير المسماة موقعًا محوريًا في المسرحية، إذ تمثل **الصوت الجمعي** الذي يحيط بالأحداث ويعلّق عليها. ويأتي غياب الأسماء هنا مقصودًا، ليحوّل هذه الشخصيات إلى رموز للناس، لا أفرادًا محددين. (الراعي، ١٩٨٠: ١٤٧)

**أولًا: الرجل والمرأة**

يحضر الرجل والمرأة بوصفهما نموذجين للإنسان العادي الذي يعيش تحت وطأة القمع. وتتنوع حوارات هذه الشخصيات بين الخوف، والدهشة، والاحتجاج الصامت، مما يمنح النص بعدًا اجتماعيًا واضحًا. فهذه الأصوات لا تمتلك القدرة على المواجهة المباشرة، لكنها تكشف أثر السلطة في الحياة اليومية. (وادي، ٢٠٠٠: ٨٤) ويُلاحظ أن الحوار المنسوب إلى هذه الشخصيات يتسم بالبساطة والاختزال، في مقابل اللغة المتعالية للحجاج، وهو ما يعكس الفارق الطبقي والسلطوي بين الحاكم والمحكوم. (عبد الغني، ٢٠١٣: ٧١)

**ثانيًا: الكورس**

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

يُعدّ الكورس من أبرز عناصر المسرح الشعري في النص، إذ يؤدي وظيفة تعليق وتفسير وتكثيف للمأساة. ويستعيد الكورس هنا تقاليد المسرح الإغريقي، حيث يتحول إلى ضمير جماعي يعبّر عن الألم والخوف والأسئلة الوجودية. ولا يشارك الكورس في الحدث بوصفه فاعلًا، بل بوصفه شاهدًا، غير أن شهادته تمنح الحدث بعدًا إنسانيًا شاملًا، وتتجاوز الإطار التاريخي إلى أفق رمزي معاصر. (صليحة، ١٩٩٠: ١٢١)

**المطلب الثالث: الوظيفة الدرامية للشخصيات الثانوية في تصعيد الحدث**

تؤدي الشخصيات الثانوية في المسرحية مجموعة من الوظائف الدرامية المتداخلة، يمكن إجمالها في ثلاثة مستويات رئيسة: (إسماعيل، ٢٠٢٠: ٢٣١)

أولًا :**تصعيد التوتر الدرامي** إذ تسهم هذه الشخصيات في دفع الحدث نحو الذروة، سواء عبر تنفيذ الأوامر، أو عبر تقديم الضحايا، أو عبر التعليق الجماعي على المأساة.

ثانيًا :**توسيع أفق الخطاب** من خلال تعدد الأصوات، لا يبقى الصراع محصورًا بين الحجاج وخصومه المباشرين، بل يتحول إلى صراع شامل بين السلطة والإنسان، وبين القهر والكرامة. (صليحة، ٢٠٠١: ١١١)

ثالثًا :**تعميق البعد الرمزي** حيث تتحول الشخصيات الثانوية إلى علامات دلالية تكشف طبيعة النظام السلطوي، وآليات عمله، وتأثيره النفسي والاجتماعي.

أن الشخصيات الثانوية في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» ليست عناصر هامشية، بل مكوّنات أساسية في البناء الدرامي، تسهم في تحقيق التكامل بين الفكرة والشكل، وبين التاريخ والرؤية الإنسانية. (رشيد، ٢٠١٣: ١٩٢).

**المبحث الرابع**

**تحليل الحوارات واللغة المسرحية في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج»**

تُعدّ اللغة والحوار من أهم الركائز التي يقوم عليها البناء الدرامي في المسرحية الشعرية، إذ لا يُنظر إليهما بوصفهما وسيلتين لنقل الحدث فقط، بل باعتبارهما فعلًا دراميًا قائمًا بذاته، تتجسد من خلاله الصراعات الفكرية والنفسية، وتتشكّل عبره الرؤية العامة للنص. وفي مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» تحتل اللغة موقعًا مركزيًا، حيث يتحول الحوار إلى مساحة للصراع بين خطابات متعارضة: خطاب السلطة، وخطاب القيم، وخطاب الجماعة، في إطار شعري مكثف يزاوج بين الجمالية والدلالة. ولا تنفصل اللغة المسرحية في هذا النص عن طبيعة المسرح الشعري العربي الحديث، الذي يسعى إلى

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

تجاوز الخطابية والإنشاد المجرد، نحو لغة مشحونة بالتوتر الدرامي، قادرة على التعبير عن التحولات النفسية والفكرية للشخصيات. ومن هنا، يسعى هذا المبحث إلى تحليل الحوارات واللغة المسرحية، من خلال أربعة مطالب رئيسة، تتناول طبيعة الحوار الشعري، وعلاقة الشعر بالدراما، وتباين اللغتين السلطوية والأخلاقية، ثم البعد الرمزي والدلالي للخطاب المسرحي.

**المطلب الأول: الحوار الشعري وبناء الخطاب**

يقوم الحوار في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» على لغة شعرية مكثفة، تتجاوز الوظيفة الإخبارية، لتتحول إلى أداة لبناء الخطاب الدرامي وكشف الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات. فالحوار هنا ليس تبادلًا بسيطًا للكلام، بل مواجهة فكرية ونفسية، تتجسد فيها السلطة والخوف، والمقاومة والثبات، والتبرير والاحتجاج. (أدونيس، ١٩٨٣: ٦٦) يتميّز الحوار الشعري في المسرحية بعدة خصائص أساسية؛ أولها **الكثافة الدلالية**، إذ تُحمّل الجملة الواحدة أكثر من مستوى من المعنى، ما يجعل الحوار قابلًا للتأويل، ومنفتحًا على أبعاد رمزية وفكرية متعددة. (وادي، ٢٠٠٠: ٩٧) وثانيها **التوتر الإيقاعي**، حيث تتفاوت أطوال الجمل، وتتسارع أو تتباطأ وفقًا للحالة النفسية للشخصيات، مما يمنح الحوار بعدًا صوتيًا ينسجم مع الأداء المسرحي. كما يعتمد الحوار على **المونولوج الداخلي**، لا سيما في خطاب الحجاج، حيث تتحول اللغة إلى مرآة تعكس القلق والتردد والخوف، خلف قناع القوة والبطش. (مندور، ١٩٦٣: ١٧١) ويُسهم هذا الأسلوب في تعميق البعد النفسي للشخصية، ويمنح المتلقي فرصة لاختراق ظاهر السلطة، والاطلاع على هشاشتها الداخلية. يتخذ الحوار في المسرحية طابعًا جماعيًا في كثير من المواضع، حيث تتداخل الأصوات لتعكس حالة القلق التي يعيشها المجتمع. ويظهر ذلك في قول أحد الأصوات:

"**الأنظار معلقة بالكعبة... لا تسمع إلا همس الحرب**".

(محمود حسن، *آخر ما قال الحجاج* :الفصل الأول)

تكشف هذه العبارة عن توظيف اللغة الشعرية لتصوير حالة التوتر الجماعي، حيث تتحول الكعبة إلى مركز رمزي للصراع، وتصبح نظرات الناس تعبيرًا عن القلق والخوف من المستقبل.

ويُلاحظ أن الحوار الشعري في المسرحية يتخذ طابعًا تصاعديًا، إذ يبدأ غالبًا بجمل تقريرية، ثم يتحول إلى صور شعرية مشحونة بالعنف أو الاحتجاج، ما يعكس تطور الصراع داخل المشهد الواحد. وبهذا، يصبح الحوار أداة لبناء الحدث، لا مجرد مرافقة له. (عوض، ١٩٩٦: ١٨٩)

**المطلب الثاني: التداخل بين الشعر والدراما**

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

يمثل التداخل بين الشعر والدراما أحد أبرز سمات مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج»، حيث لا يُستخدم الشعر بوصفه عنصرًا زخرفيًا، بل بوصفه مكوّنًا بنيويًا في تشكيل الفعل المسرحي. فالشعر هنا لا يعلّق على الحدث من الخارج، بل ينبثق من داخله، ويعبّر عن توتره وتحولاته. (القط، ١٩٧٨: ١٠٢) يتجلى هذا التداخل في اعتماد النص على الحوار الشعري بوصفه بديلًا عن الفعل الخارجي في كثير من المشاهد. فبدلًا من الحركة الكثيفة، يعتمد النص على تصعيد لغوي، تتحول فيه الكلمة إلى فعل، والعبارة إلى مواجهة. ويظهر ذلك بوضوح في مشاهد المواجهة بين الحجاج وأسماء بنت أبي بكر، حيث تقوم الدراما على الصراع اللغوي، لا على الفعل الجسدي. (أدونيس، ١٩٨٣: ٨١) كما يسهم الشعر في تعميق البعد المأساوي للنص، إذ تتحول اللغة إلى وسيلة لتكثيف الألم، واستحضار الفاجعة، وتوسيع أفق التلقي. ويُلاحظ أن الصور الشعرية المستخدمة غالبًا ما ترتبط بالموت، والدم، والخراب، وهي صور تنسجم مع طبيعة الصراع، وتعكس قسوة المرحلة التاريخية التي تستحضرها المسرحية. (الراعي، ١٩٨٠: ١٦٦) ومن خلال هذا التداخل، تنجح المسرحية في تجاوز الثنائية التقليدية بين الشعر والمسرح، وتقدّم نموذجًا للمسرح الشعري الحديث، الذي يجعل من اللغة أداة درامية فاعلة، لا عائقًا أمام الحركة. (عبد الغني، ٢٠١٣: ٩٢)

**المطلب الثالث: اللغة السلطوية مقابل اللغة الأخلاقية**

يقوم الصراع اللغوي في المسرحية على مواجهة حادة بين نوعين من الخطاب: **اللغة السلطوية** التي يمثلها الحجاج، و**اللغة الأخلاقية** التي تجسدها شخصيات مثل أسماء بنت أبي بكر، وعبد الله بن الزبير، وأصوات الجماعة. تتسم اللغة السلطوية بالجزالة، والتعالي، وكثرة الأفعال الأمرية، والتهديد، والتقليل من شأن الآخر (كمال، ٢٠١٤: ١٥٢). وهي لغة تقوم على منطق القوة، وتسعى إلى فرض الهيمنة عبر الكلمة قبل السيف. (عناني، ٢٠٢٣: ٩٣) فالحجاج يستخدم اللغة بوصفها أداة قمع، يفرغها من بعدها الإنساني، ويحوّلها إلى وسيلة لإلغاء الآخر, وتقوم اللغة الأخلاقية على الاستدعاء القيمي، حيث تحضر مفاهيم الحق، والعدل، والكرامة، والضمير. وهي لغة أقل صخبًا، لكنها أكثر ثباتًا وتأثيرًا، لأنها تستمد قوتها من الموقف، لا من البطش (صليحة، ٢٠٠١: ١٢٩). ويظهر هذا التباين بوضوح في الحوارات التي تواجه فيها أسماء الحجاج، حيث تتكشف هشاشة خطابه أمام صلابة القيم. ويُلاحظ أن المسرحية لا تضع اللغتين في مستوى واحد، بل تكشف تدريجيًا تفوق اللغة الأخلاقية، ليس من حيث الانتصار الظاهري، بل من حيث قدرتها على فضح زيف السلطة، وتعريتها أمام ذاتها وأمام التاريخ. (قميحة، ١٩٩٢: ١٣٤)

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

**المطلب الرابع: الرمز والدلالة في الخطاب المسرحي**

تتسم اللغة المسرحية في «آخرُ ما قالَ الحجاج» بكثافة رمزية عالية، حيث تتحول الكلمات والصور إلى علامات دلالية تتجاوز معناها المباشر. فالخطاب المسرحي لا يكتفي بسرد حدث تاريخي، بل يعيد إنتاجه بوصفه رمزًا لصراع إنساني متكرر. (صليحة، ١٩٩٩: ٩٨) يحضر الرمز في استعمال مفردات السلطة والمكان والزمان، حيث تتحول القلعة، والسيف، والدم، والصوت الجماعي، إلى دلالات على القهر، والخوف، والموت، والذاكرة. كما يؤدي الكورس دورًا رمزيًا مهمًا، إذ يمثل الضمير الجمعي، والشاهد التاريخي، الذي يعلّق على الحدث ويمنحه بعدًا إنسانيًا شاملًا. وتسهم اللغة الرمزية في كسر حدود الزمن التاريخي، لتجعل الخطاب المسرحي معاصرًا، وقابلًا للإسقاط على واقع الإنسان الحديث. (رشيد، ٢٠١٣: ٢١١) وبهذا، تتحول المسرحية إلى نص مفتوح، لا ينغلق على حدثه التاريخي، بل يتجاوزه إلى أسئلة السلطة والإنسان في كل زمان ومكان, وأن الحوار واللغة في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» يشكلان العمود الفقري للبناء الدرامي، وأن الشعر لم يكن عنصرًا تزيينيًا، بل أداة فكرية وجمالية فاعلة، أسهمت في تعميق الصراع، وتوسيع الدلالة، وتحويل التاريخ إلى رؤية إنسانية مفتوحة. (الطالب، ١٩٨٧: ١٣٧) تعتمد المسرحية على صور شعرية ذات بعد رمزي، كما يظهر في قول النص: **الشمس تكوي وجه الصخر وتشوي كبد الصحراء".**

(محمود حسن، *آخر ما قال الحجاج*)

تعكس هذه الصورة الشعرية قسوة المرحلة التاريخية التي تدور فيها الأحداث، حيث تتحول الطبيعة نفسها إلى مرآة للعنف والاحتراق الداخلي الذي يعيشه الإنسان.

**المبحث الخامس**

**تحليل الفصول والمشاهد في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج»**

يقوم البناء الدرامي في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» على تقسيم ثلاثي واضح، يتألف من ثلاثة فصول، يتدرج فيها الحدث من التأسيس إلى التعقيد ثم الذروة والانكشاف النهائي. ولا يعتمد هذا البناء على التصاعد الحدثي التقليدي القائم على كثافة الفعل الخارجي، بقدر ما يقوم على تصعيد نفسي وفكري يتجسد من خلال الحوار، وتحوّل الخطاب، وتنامي التوتر الداخلي للشخصيات، ولا سيما شخصية الحجاج. ويُعدّ تحليل الفصول والمشاهد مدخلًا أساسيًا لفهم الرؤية الدرامية للمسرحية، إذ تتكامل البنية الشكلية مع الدلالة الفكرية، ويصبح كل فصل مرحلة من مراحل الكشف عن طبيعة

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

السلطة، وحدودها، ومآلاتها الإنسانية. وينقسم هذا المبحث إلى ثلاثة مطالب رئيسة، يتناول كل منها فصلًا من فصول المسرحية، مع الوقوف عند أبرز المشاهد، وتحليل الحدث والشخصيات والحوارات، وصولًا إلى الذروة الدرامية والخاتمة الفكرية.

**المطلب الأول: الفصل الأول (مشهدان)**

**تحليل الحدث والشخصيات والحوار**

يمثّل الفصل الأول المدخل التأسيسي للمسرحية، حيث يُلقي بالمتلقي مباشرة في قلب المأساة، من دون تمهيد سردي طويل. ويضم هذا الفصل مشهدين، تتكثف فيهما ملامح الصراع المركزي، وتتحدد فيهما طبيعة الخطاب الذي ستقوم عليه المسرحية .(رشيد، ٢٠١٣: ٢٢٥)

**المشهد الأول**

يفتتح المشهد الأول بحضور مشحون بالتوتر، حيث تتقاطع الأصوات الفردية والجماعية، ويبرز حضور عبد الله بن الزبير بوصفه الطرف المقابل للحجاج. لا يُقدَّم هذا المشهد بوصفه عرضًا تاريخيًا محايدًا، بل بوصفه لحظة مأساوية مكثفة، يتداخل فيها السياسي بالديني، والفردي بالجماعي. يبدأ المشهد الأول بمناخ تراجيدي مكثف، حيث يقدم النص صورة صادمة لمقتل عبد الله بن الزبير، إذ يرد في بداية المشهد:

**"عبد الله بن الزبير مقطوع الرأس ومصلوب... والأنظار معلقة بالكعبة".**

(محمود حسن، *آخر ما قال الحجاج* :الفصل الأول)

يؤدي الحوار في هذا المشهد وظيفة تأسيسية، إذ يكشف منذ البداية طبيعة الصراع: صراع بين سلطة تستند إلى القوة، وموقف يستند إلى القيم. وتأتي لغة عبد الله بن الزبير هادئة نسبيًا، قائمة على الثبات والإيمان بالموقف، في مقابل اللغة المتعالية والمشحونة بالعنف التي تحيط به من جهة السلطة. ويُسهم هذا التباين اللغوي في ترسيخ ثنائية الخطاب التي ستستمر في كامل المسرحية. (صليحة، ١٩٩٠: ١٤٤) كما يعكس الحوار إدراك الشخصيات لطبيعة التحولات التاريخية، حين تشير أسماء إلى تغير مفهوم الدولة، بقولها:

**"كانت الدولة فكرة... رجلٌ فرد... والروم وفارس دول كبرى".**

(محمود حسن، *آخر ما قال الحجاج*).

يبرز هذا القول الوعي التاريخي الذي تحمله المسرحية، حيث لا يقتصر النص على تصوير الصراع، بل يربطه بتحولات مفهوم السلطة والدولة في التاريخ الإسلامي.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

**المشهد الثاني**

ينتقل المشهد الثاني إلى تعميق الأثر النفسي للمشهد الأول، من خلال حضور أسماء بنت أبي بكر، التي تتحول إلى صوت أخلاقي صارخ في مواجهة السلطة. ولا يقوم هذا المشهد على حدث جديد بقدر ما يقوم على إعادة قراءة الحدث السابق من زاوية إنسانية وأخلاقية. يكتسب الحوار هنا طابعًا تأمليًا احتجاجيًا، حيث تتحول الكلمة إلى وسيلة مقاومة، ويصبح الصمت أحيانًا أكثر بلاغة من الكلام. وتُسهم أسماء في نقل الصراع من مستوى المواجهة السياسية إلى مستوى المحاسبة الأخلاقية، مما يمنح الفصل الأول عمقه الدرامي، ويؤسس للبعد الفكري للمسرحية. وبذلك، ينجح الفصل الأول في وضع الأسس الدرامية للنص، من حيث تحديد أطراف الصراع، وطبيعة الخطاب، والمناخ المأساوي العام. (الراعي، ١٩٨٠: ١٧٨)

**المطلب الثاني: الفصل الثاني (ثلاثة مشاهد)**

**التحول النفسي والفكري للحجاج**

يُعدّ الفصل الثاني قلب المسرحية النابض، إذ يركّز على التحول الداخلي لشخصية الحجاج، وينقل الصراع من الخارج إلى الداخل. ويضم هذا الفصل ثلاثة مشاهد، تتدرج فيها الحالة النفسية للحجاج من الثقة الظاهرية إلى القلق والتصدع الداخلي.

**المشهد الأول**

يفتتح هذا المشهد بحوار يكشف ملامح السلطة في لحظة استقرار ظاهري. يظهر الحجاج واثقًا من موقعه، متماسكًا في خطابه، إلا أن اللغة، على الرغم من جزالتها ، تحمل إشارات خفية إلى القلق والتوجس. فالأوامر المتكررة، ونبرة التهديد، توحي بخوف داخلي من فقدان السيطرة. ويُلاحظ في هذا المشهد اعتماد المونولوجات القصيرة، التي تكشف انشطار الشخصية بين ما تقوله علنًا، وما تخفيه في الداخل. وهنا تبدأ ملامح التحول النفسي في الظهور، من دون أن تصل إلى الانفجار. (مندور، ١٩٦٣: ١٩٣)

**المشهد الثاني**

يشكّل هذا المشهد نقطة تحول واضحة، حيث يحضر صوت الأب (يوسف الثقفي) بوصفه ضميرًا مؤنّبًا. لا يأتي هذا الحضور بوصفه شخصية واقعية فقط، بل بوصفه تمثيلًا للصراع الداخلي في نفس الحجاج. يتسم الحوار هنا بطابع داخلي عميق، تتراجع فيه نبرة الأمر، لتحل محلها لغة مترددة،

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

مشوبة بالأسئلة والشك. ويكشف هذا المشهد أن السلطة، مهما بلغت قوتها، لا تستطيع إسكات الضمير، وأن العنف الخارجي يقابله دائمًا عنف داخلي أشد قسوة. (كمال، ٢٠١٤: ١٧١)

**المشهد الثالث**

يبلغ التحول النفسي ذروته في هذا المشهد، حيث تتشابك الأصوات، ويظهر الحجاج في حالة من الاضطراب الواضح. وتتحول اللغة إلى مساحة صراع داخلي، تتكسر فيها الصور الشعرية، ويضعف تماسك الخطاب السلطوي. ويؤدي هذا المشهد وظيفة درامية حاسمة، إذ يهيئ المتلقي للانتقال إلى الذروة النهائية، ويكشف أن الحجاج، رغم انتصاره الظاهري، يعيش هزيمة داخلية عميقة. (صليحة، ٢٠٠١: ١٤٨)

**المطلب الثالث: الفصل الثالث (خمسة مشاهد)**

**الذروة الدرامية والخاتمة الفكرية**

يمثل الفصل الثالث المرحلة الأخيرة من البناء الدرامي، حيث تتكامل الخيوط كلها، وتبلغ المسرحية ذروتها النفسية والفكرية. ويضم هذا الفصل خمسة مشاهد، تتسم بالتكثيف، وتعدد الأصوات، وتنامي الطابع الرمزي.

**المشاهد الأولى (الأول والثاني)**

تتجه هذه المشاهد إلى تصعيد التوتر، من خلال استحضار نتائج العنف، لا العنف ذاته. ويظهر أثر السلطة على الناس، وعلى الشخصيات الثانوية، حيث تتحول المأساة إلى واقع يومي. وتؤدي الشخصيات العامة، والكورس، دورًا أساسيًا في التعبير عن هذا المناخ، من خلال أصوات جماعية مشحونة بالحزن والخوف. (إسماعيل، ٢٠٢٠: ٢٤٦)

**المشهد الثالث**

يشكّل هذا المشهد ذروة الصراع، حيث تتكثف المواجهة النهائية بين الخطاب السلطوي والخطاب الأخلاقي. وتبلغ اللغة هنا أقصى درجات توترها، وتتحول الكلمات إلى شظايا تكشف الفراغ الداخلي للسلطة. ويظهر الحجاج في هذا المشهد أكثر انكشافًا من أي وقت مضى، وقد فقد قدرته على السيطرة الكاملة على خطابه. (عبد الغني، ٢٠١٣: ١٠٨)

**المشهدان الأخيران (الرابع والخامس)**

يتجه هذان المشهدان نحو الخاتمة الفكرية، حيث لا تُقدَّم نهاية مغلقة، بل تُترك الأسئلة معلّقة. فالمسرحية لا تنتهي بانتصار حاسم، بل بانكشاف مأساوي لطبيعة السلطة، ومآلاتها الإنسانية. ويعود حضور عبد الله بن الزبير في الذاكرة الدرامية، بوصفه رمزًا للموقف والثبات، في مقابل سلطة لم يبقَ

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

منها سوى الفراغ. ويؤدي الكورس دورًا تأمليًا، يعلّق على الحدث، ويحوّل النهاية إلى مساحة للتفكير، لا للحسم. أن تحليل الفصول والمشاهد في مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» يكشف عن بناء درامي متماسك، يعتمد على التصاعد النفسي والفكري، لا على كثافة الحدث الخارجي. وتتكامل الفصول الثلاثة لتقديم رؤية نقدية عميقة للسلطة، والعنف، والإنسان، في إطار مسرح شعري حديث، يجعل من اللغة والحوار جوهر الفعل الدرامي. (صليحة، ١٩٩٩: ١٢١).

**الخاتمة**

سعى هذا البحث إلى تقديم قراءة تحليلية نقدية لمسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» في إطار تحولات الخطاب الأدبي في الأدب العربي الحديث بين الأصالة والتجديد، من خلال التركيز على البنية الفنية والفكرية للنص، وتحليل الشخصيات، والحوارات، واللغة المسرحية، إلى جانب تتبع تطور الحدث عبر الفصول والمشاهد. وقد انطلق البحث من التعامل مع المسرحية بوصفها نصًا ينتمي إلى المسرح الشعري العربي الحديث، الذي يوظّف التاريخ لا لإعادة إنتاجه، بل لتحويله إلى فضاء رمزي يُطرح من خلاله سؤال السلطة والإنسان والقيم. وأظهر التحليل أن المسرحية لا تكتفي بتقديم شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي بوصفها أنموذجا تاريخيًا، بل تعيد تشكيلها دراميًا بوصفها رمزًا للسلطة المطلقة، بكل ما تحمله من تناقضات نفسية وفكرية. وفي المقابل، برزت شخصيات مثل عبد الله بن الزبير وأسماء بنت أبي بكر بوصفها أصواتًا أخلاقية وإنسانية، تواجه خطاب القوة بخطاب القيم والثبات. كما أسهم حضور الشخصيات الثانوية، المسماة وغير المسماة، في توسيع أفق الصراع، وتحويله من مواجهة فردية إلى مأساة جماعية تعبّر عن معاناة الإنسان في ظل القهر. وكشف البحث أن اللغة والحوار يشكلان العمود الفقري للبناء الدرامي في المسرحية، حيث تحولت الكلمة الشعرية إلى فعل مسرحي فاعل، يُصعّد الحدث، ويعمّق الصراع، ويكشف التحولات النفسية والفكرية للشخصيات. كما بيّن تحليل الفصول والمشاهد أن التصاعد الدرامي في النص يقوم أساسًا على التحول الداخلي، لا على كثافة الفعل الخارجي، وأن الذروة جاءت فكرية ونفسية أكثر منها حدثية، بما ينسجم مع طبيعة المسرح الشعري الحديث.

ومن خلال ما تقدم، توصّل البحث إلى النتائج الآتية:

١. أثبتت مسرحية «آخرُ ما قالَ الحجاج» قدرتها على توظيف التاريخ بوصفه مادة فنية رمزية، تُسهم في طرح قضايا إنسانية معاصرة تتعلق بالسلطة والعنف والضمير، دون الوقوع في أسر السرد التاريخي المباشر.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

٢. أظهرت الدراسة أن الشخصيات في المسرحية الرئيسة، منها والثانوية، تؤدي أدوارًا درامية وفكرية متكاملة، وأن الشخصيات الثانوية أسهمت بفاعلية في تصعيد الحدث، وتكثيف المأساة، وتوسيع أفق الخطاب المسرحي.

٣. بيّن التحليل أن الحوار الشعري واللغة المسرحية شكّلا أداة مركزية في بناء الصراع الدرامي، وأن التداخل بين الشعر والدراما منح النص بعدًا جماليًا ودلاليًا عميقًا، يتجاوز الزخرف اللغوي إلى الكشف عن التحولات النفسية والفكرية.

٤. خلص البحث إلى أن المسرحية تمثل نموذجًا واضحًا لتحولات الخطاب الأدبي في المسرح العربي الحديث، حيث تتقاطع الأصالة المتمثلة في استلهام التراث التاريخي، مع التجديد القائم على الرؤية النقدية للسلطة، وتوظيف اللغة الشعرية بوصفها خطابًا دراميًا معاصرًا.

**المصادر**

١. أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
٢. سيد علي إسماعيل، بداية المسرح التسجيلي في مصر: مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا نموذجًا، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٨.
٣. سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي في القرن التاسع عشر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠٢٠.
٤. سيد إسماعيل، "نشأة المسرح العربي في مصر"، مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية، جامعة حلوان، ٢٠٢٣.
٥. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠.
٦. رشيد، فؤاد، تاريخ المسرح العربي، دار المنهل، عمان، ٢٠١٣.
٧. سمير عوض، قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
٨. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
٩. نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
١٠. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
١١. نهاد صليحة، المسرح عبر الحدود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
١٢. نهاد صليحة، أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
١٣. الطالب، عمر محمد، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، دار الآفاق الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
١٤. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
١٥. عبد الغني، مصطفى، المسرح الشعري العربي: الأزمة والمستقبل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٣.
١٦. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
١٧. عبد ثابت، عبد الستار، "تمثلات التجريب في المسرح العربي المعاصر"، مجلة الفنون، جامعة البصرة، ٢٠٢٤.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السابع والثلاثون
٢٠٢٦م /١٤٤٧هـ

١٨.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي–عربي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠٢٣.
١٩.قميحة، جابر، الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، ١٩٩٢.
٢٠.كمال، فهمي، الفلسفة والمسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٤.
٢١.محمد مندور، المسرح، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣.

مجلة العلوم الاساسية
للعلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس للعلوم الاساسية