

## (نزاهة العشاق ) النص المسرحي الجزائري الرائد عربيا

دراسة في بنية الخطاب ومقتضيات العرض المسرحي

د. حميد علاوي

جامعة الجزائر 2 (الجزائر)

L' histoire de la critique arabe présente toujours la pièce théâtrale (l'avare) de Maroune Annakach comme étant le seul fruit précoce du théâtre arabe et cela avant la découverte d'un texte théâtral algérien de Ibrahem Daninos publié en 1847 ; qui va corriger le parcours du théâtre arabe.

Notre étude est basée sur une lecture attentive des relations socioculturelles dans ce texte afin de cerner ses questions linguistiques et artistiques.

يقدم تاريخ المسرح العربي مسرحية البخيل لمارون النقاش كأول عمل مسرحي عربي ريادي، وهذا قبل اكتشاف نص مسرحي جزائري لابراهيم دينوس المطبوع سنة 1847، والذي من شأنه تصحيح مسار المسرح العربي. وتسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على العلاقات السوسيوثقافية للنص بهدف الإحاطة بقضاياها اللغوية والفنية.

## توطئة

يسود رأيان في النظر إلى الفعل المسرحي، حيث يذهب الرأي الأول إلى أن كل الأشكال الأدائية كالطقوس الدينية ومظاهر الفرجة المرافقة للأفراح أو عادات العزاء المصاحبة للأفراح نوعا من المسرح ويدعم أصحاب هذا الرأي موقفهم بلجوء أبرز المخرجين المسرحيين في العالم إلى تلك الأشكال يستلهمونها ويوظفونها في عروضهم المسرحية.

بينما يرى الرأي الثاني أن المسرح فن غائي وقصدي، بحيث لا يمكن أن نسمي أي مظهر أدائي فعلا مسرحيا إلا إذا اتصف صاحبه بمعرفة فن المسرح، واستجاب عمله الفني لقواعد المسرح الغربي المصاغة وفق النظرية الأرسطية التي هيمنت على المسرح العالمي زمتا طويلا قبل أن تخالفها الاتجاهات المسرحية الحديثة في القرن العشرين، وخاصة النظرية البريختية ومسرح ما بعد الدراما.

ووفق الرأي الثاني يكون المسرح فنا وافدا على الثقافة العربية ويأتي نتيجة للمثاقفة والعلاقات القائمة بين الأنا (العرب) والآخر (الغرب) بدءا بحملة نابليون على مصر 1798، والتي لم تكن حملة عسكرية فحسب بل كانت حملة ثقافية بامتياز حيث جلب القائد الفرنسي معه فرقة مسرحية وكتبها لأهم أعلام الأدب الفرنسي والأوروبي ليرسم معالم الثقافة التي يريد الترويج لها بالشرق.

وقد تجلت ثمار اتصال الشرق بالغرب من خلال ميلاد المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر على يد الرواد مارون النقاش وخليل القباني في الشام ويعقوب صنوع في مصر.

وكان السائد في سياق التأريخ للمسرح العربي أن أول عمل كان عرض مارون النقاش المعنون (البخيل) في عام 1847، واقتبسه عن مسرحية (البخيل *I avare*) للكاتب الفرنسي موليير *Moliere*، وأن ريادته في الثقافة العربية الحديثة زيادة مطلقة ولا مرء فيها. غير أن التحري والبحث أثبتنا أن الجزائر مثلما كانت سبابة في الرواية من خلال إنتاج أول نص روائي لأبوليوس \* *Apuleius* بعنوان ( الحمار الذهبي)، أنتجت أيضا أول نص مسرحي عربي مطبوع، تأليف الكاتب المسرحي الجزائري ابراهيم دنينوس (1798 . 1872)، والمعنون ب " نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق " ويعود إلى سنة 1847 أيضا. وهذا يعني أن زيادة النقاش ليست زيادة مطلقة على الأقل، ولذا نتساءل: ألا يمكن أن توجد عروض مسرحية سبقت عرض

النقاش ما دام أن كاتباً مسرحياً أقدم على طبع نصه؟ ما هي مواصفات هذا النص المسرحي وعلاقته بالمناخ الثقافي والاجتماعي السائد بالجزائر في تلك الفترة؟ وهل يحمل هذا النص سمات أدبية أم أنه خاضع لمقتضيات العرض المسرحي وأنه ألف ليتمثل لا ليقرأ فقط؟.

### 1. تيمة الحب في النص المسرحي

لا تشير الدراسات النقدية العربية التي تؤرخ للمسرح العربي إلى هذا النص والذي طبع بالمطبعة الحجرية، وقد اكتشفه الباحث الانجليزي فيليب سادجروف Philip Sadgarove.

وصاحب النص .ا. دنينوس .يهودي جزائري كان يعمل مترجماً بالمحكمة الأهلية حوالي 1847، فيما تذكر مراجع أخرى أنه كان يعمل مترجماً في محكمة التجارة بباريس (1).

ويدور موضوع النص المسرحي حول حيرة الاختيار في الحب، وهل من الأحسن أن نتعلق بمن نحب أو علينا أن نفضل عليه من يحننا؟ كما يعالج النص مخاطر السفر وركوب البحر الذي هو أيضاً معادل موضوعي لمخاطر الحب مثلما تطرحه الأدبيات العربية. فالزوج يسافر تاركاً زوجته وراءه تتجرع كؤوس الخوف، وكلما تكدر الجو وعصفت الأنواء عصفت معها أهواء القلب وزاد ترقبها واشتد هلعها، حتى إذا التأم الشمل واجتمع الأحبة بعد انتظار طويل وصبر جميل توج اللقاء بنزهة وسط الحدائق الغناء وختمت الرحلة بإقامة موائد مزدانة بكل ما لذ وطاب.

أما من الناحية الدرامية فالنص لا يعالج قضية كبيرة تتعقد وتتشابك أمام القارئ فتشدد انتباهه فيتطلع إلى الحل والانفراج، فالموضوع الأساسي في النص . وهو الحب . تيمة مألوفة عالجه المسرح الغربي على مر العصور وتعاقب المدارس المسرحية.

ومسرحية ( نزاها العشاق) تعالج مسألة الحب، من زاويتين مختلفتين:

• الأولى : حب الرجل للمرأة التي لا تبادله الحب أو لا تبادله الدرجة نفسها من الحب، وذلك من خلال قصة حب نعمان لابنة عمه نعمة بنت القائد المشهور بالعراق، والتي تبدو في موقف الحيرة حيث مالت في البداية إلى ابن خالها القائد رابح الثري حسب تدبير أمها. ويقول ملخص المسرحية إن نعمة تغير قلبها تجاه زوجها نعمان الذي سافر مع رابح البحر في رحلة طويلة قادته إلى الهند (2) .

غير أن المسرحية لا تشير إلى العلاقة الزوجية بين نعمان ونعمة، بل كل ما تظهره هو جفاؤها واستعطافه لها بكلام يرق صباغة إلى أن ترضى وتعود إليه طائعة محبة فكأن

العلاقة حسب النص لا الملخص . المرفق كمقدمة للنص . هي علاقة بين محبين لا زوجين. ويظهر أن المجتمع الذي كتبت له المسرحية كان مجتمعاً محافظاً لدرجة كبيرة حيث لم يستطع الكاتب أن يتحدث عن موضوع الحب إلا من خلال العلاقة الزوجية، وكان الكاتب جاء بهذه العلاقة ليبرز الحديث عن الحب والعلاقات العاطفية.

• **الثانية :** هي قصة حب أمناء لزوجها دمنهور الذي سافر معه نعمان إلى جزر واق الغربية لجلب الأتاي، وتنقلا منها إلى أرض كافور لجلب الطيور النادرة التي ريشها بكل الألوان والشجر الذي أوراقه من فضة وذهب. وبقيت أمناء تعاني من لواعج الحب خلال غياب زوجها حيث ظلت حزينة ترقب أوبته وكأنها بينيلوب اليونانية تنتظر عودة أوليس، لكن الفارق أن لا أحد ينافس أمناء على حب زوجها فلا حورية البحر كليسيو تأسر زوجها ولا هي تخضع لابتزاز الطامعين فيها كما هو الحال في الأوديسا (\*\*). وكل ما في الأمر أن الزوجة تحس بألم البعد والفراق فتتأجج زوجها وتنتظر رجوعه بصبر نافذ وتعبير عن ذلك بمناجاته على البعد بأشعار مألوفة، أو تسر ما يختلج في صدرها لأختها شمسي. وهو ما جعل من قضيتها قضية عاطفية عادية لا ترتفع إلى مصاف القضايا الإنسانية حيث غابت المعالجة الدرامية القوية التي تحمل المتلقي على المشاركة الوجدانية الصادقة. ثم يعود دمنهور فتفرح زوجته لذلك ولا يضاهي فرحها سوى فرح نعمان الذي عادت إليه أيضا نعمة، ولذا أعدت وليمة كبيرة احتفاء بالحدث السعيد .

## 2 . توظيف الموروث الشعبي في النص

والملاحظ أن صاحب النص يتكئ على المتناسبات التراثية، غير أنه أعطى لنفسه حرية التصرف في الأشعار التي يوظفها، فهو أحيانا يغير بعض الكلمات وفق اللهجة السائدة، وأحيانا يبدل المعنى بما يلائم الموقف كما يتضح من هذا الحوار بين رابيس البحر نعمان والخادمة فيالة:

نعمان :

صن عن سواك السر لا تودعه من أودع السر للغير فقد ضيعه

فيالة:

لا يكتم السر إلا كل ذي بقة والسر عند خيار الناس مكتوم

سرك عندي في بيت له غلاق ضاعت مفأئحه والباب مختوم(3).

فالببتان الأول والثاني مأخوذان عن ألف ليلة وليلة من قصة حمال بغداد (الليلة التاسعة)، حيث قالت البنات اللاتي حملن البضاعة:

صن عن سواك السر لا تودعه من أودع السر فقد ضيعه  
فالمسرحية أضافت كلمة (للغير) والتي توضح المعنى لكنها تخل بالوزن. فيرد عليهن  
الحمال مطمئنا :

لا يكتم السر إلا كل ذي ثقة والسر عند خيار الناس مكتوم(3).  
فالملاحظ أن كلمة ثقة صارت في المسرحية ثقة بالتاء كما في العامية الجزائرية، كما  
أضيف البيت الثاني (سرك عندي...)، ولا إشارة إليه في القصة الواردة في ألف ليلة  
وليلة.

وما يلفت الانتباه هو أن عددا من الكلمات العامية المستعملة في النص اختفت  
اليوم من العامية الجزائرية لكنها موجودة في اللهجات السائدة ببعض دول المغرب  
العربي، ومن هذه الكلمات ( السفرة بمعنى طاولة أو مائدة الطعام ) حيث أن اللهجة  
الجزائرية تستعمل لفظة (طابلة) القريبة من كلمة طاولة، ونجد أيضا في النص  
كلمة (دخلك) بمعنى الرجاء والتفضل والمستعملة في اللهجة الشامية، وقد اختفت اليوم  
من اللهجة العامية الجزائرية. كما نجد كلمة (مطرح) بمعنى مكان، وهي غير مستعملة  
اليوم بالجزائر، عدا أن هناك كلمة قريبة منها هي (الطرحة) وتعني المكان الواسع  
المستوي الذي يصلح فضاء للعب أو ميدانا للفرجة.

ولغة المسرحية في عمومها، لغة فنية مقبولة تميل إلى التألق في العبارة واختيار  
الألفاظ وتصيد السجع والمحسنات البديعية يقول نعمان مخاطبا خادمتها:

فلا تخفي عني شي من الأخبار الصحيحة

ولا تجاوزي عن الحق حد النصيحة (4)

وتتناغم الكلمات التي تنتهي بها الأسطر المتناسبة في الطول والمنتهية بقافية واحدة  
وكأننا في نص شعري:

واعلمي أن لا تكون الهمة العلية

إلا في الروح الزكية

ولا تكون شرف العزيمة

إلا في النفس النفيسة المستقيمة (5).

فالتناغم واضح بين الكلمات (العلية/ الزكية) و بين (العزيمة/ المستقيمة) وعلى هذا النحو  
يسير أسلوب النص.

وتميل كل الشخصيات إلى استعمال لغة خطاب متميزة، حيث يتساوي القائد البحري النبيل مع الخادم البسيط في الحرص على استعمال كلام منمق وأسلوب جذاب، فحينما تسأل (نعمة) خادمتها (فيالة) عن حال عاشقها نعمان تجيب :

قال حبك سكن في صدره

وغرامك سبي له عقله

وان لم ترقّي لحاله

حتى عقل ما يبقى له (6)

فهنا تبدو الأبيات مكتوبة بلغة فصيحة، لكن الحقيقة أنها لغة عامية ينبغي أن تقرأ وفق نسق اللهجة حتى يتضح جمالها، فكلمة (سَكَنَ) تقرأ أُسْكَنَ بِمَعْنَى تَوَطَّنَ، وكلمة (صدره) تقرأ صدرو، وكذلك (عقله) تنطق عقلو، و (لحاله) تقرأ لخالو، و(ما يبقى له) هي ما يبقى لُو، وبذلك يتحقق التعميم والإيقاع في المقطع الحوارى.

ومن الناحية الفنية الصرف لا يرقى النص إلى المعالجة الدرامية القوية، لأن هذا النص يمثل بواكير الكتابة المسرحية في الجزائر والعالم العربي، أو لعله كان يراعى مقتضى الحال والثقافة السائدة في تلك الفترة، بحيث لا تمثل المرحلة محطة مزدهرة في تاريخ الأدب بالجزائر والبلاد العربية ككل.

وقد جاء الحوار الدرامي باهتا، لا يؤدي دوره الفني بشكل جيد، إذ لا يقوم برسم الشخصيات، ولا يلون مواقفها ولا يدفع الحدث نحو التمام والتأزم، فالشخصية لا تتحدث مع شخصية أخرى حديثاً مقنعاً فيه الترابط والصدق والحجاج، فكان الحوار حديثاً فاتراً يقوم على العبارات الجاهزة والمألوفة في أحاديث العشاق التي يحفل بها سجل الحب في الأدب العربي.

ويهيمن الشعر على الخطاب المسرحي، فالشخصية تسعى في غالب الأحيان إلى انتقاء ما يعبر عنها من الأشعار الميثوثة في قصص ألف ليلة وليلة وبدرجة أقل من كتاب (كشف الأسرار في حكم الطيور والأرهار) لعز الدين بن عبد السلام المقدسي.

وبيمكن النص في حالات قليلة من توظيف الشعر كمقاطع حوارية مناسبة للأحداث، فيحقق الخطاب المسرحي أغراضاً تأثيرية إقناعية مثل :

إن أكن عاشقاً فما أت إلا ما أنته الرجال قديماً  
إنما يكثر التعجب ممن كان من فتنة النسا سليماً (7).

غير أن استعمال كاتب النص للأشعار الكثيرة لا يجعل من النص مسرحية شعرية، فالمسرحية الشعرية تكتب كلها شعرا مثلما هو الحال عند أحمد شوقي وصالح عبد الصبور وغيرهما.

ويميل النص إلى أسلوب الفرجة وفن الاستعراض في المسرح باستعمال الرقص والغناء بدل التركيز على المواقف الدرامية المبنية على الملفوظ، فهو نص يتيح تجسيد مسرحية قائمة على الاستعراض والإبهار السمعي البصري لا الفكري واللغوي. وبالرغم من أن الكاتب ضليع في اللغة الفرنسية لكنه لم يستفد كثيرا من التقاليد المسرحية التي حرصت على تجسيدها ( الكلاسيكية الجديدة ) التي تمثلها المدرسة الفرنسية بامتياز على يد كل من كورناي Corneille راسين Racine وموليير Molière، بل يوظف الثقافة الشعبية الجزائرية المعروفة، وعن هذا يقول د. مخلوف بوكروح : >> ويظهر هذا الترابط مع التراث بشكل أساسي في لجوء الكاتب إلى اقتباس مقاطع كثيرة من الشعر الملحون المغنى فأدخل الموسيقى المحلية إلى النص حيث أنهى المسرحية بحفلة طرب ضمنها الغناء والرقص، وهذا تقليد في الثقافة العربية. وبالرغم من التأثير الأوروبي ومعرفة الكاتب للغة الفرنسية إلا أنه احتفظ في مسرحيته بالإحياءات والمصادر المتمثلة في الحكايات الشفوية والخرافات التاريخية التي كانت مزدهرة في الجزائر. << (8).

وقد كتب النص بلغة عامية جزائرية قريبة جدا من العربية الفصحى. وبهذا يمكن اعتبار نص (نزهة العشاق) سباقا أيضا إلى الكتابة باللغة الثالثة التي دعا إليها توفيق الحكيم، وطبقها في كتابة مسرحية الصفقة (9) .

ولا نجد فرقا كبيرا بين اللهجة الجزائرية التي كتب بها النص في منتصف القرن التاسع عشر، واللهجة العامية الجزائرية السائدة حاليا في منطقة الجزائر العاصمة والمدن المجاورة لها، فهي تجنح إلى تخفيف الألفاظ العربية الفصيحة مع ميل إلى عدم استعمال الهمزة مثل (مصاييب بدل مصائب)، و(قلب ذاييب بدل قلب ذائب) .

ولفظة نزهة لا تعني الصفاء والعفة والبعد عن السوء بل تشير إلى الرحلة والتجول في الأماكن الجميلة والبعيدة الهادئة وسط الظلال الوارفة والطبيعة الخلابة في حدائق القصور التي كانت الجزائر تزخر بها إبان الحكم العثماني، كما أن العنوان يعكس التأثير بنمط العنونة التراثية من خلال المبالغة في السجع والإطالة في العنوان.

## 3 - الأطر السوسيوثقافية في النص المسرحي

ويعكس اللجوء إلى الغناء والرقص حضور تلك الفنون في الثقافة العربية سلبية الحضارة الإسلامية ولا سيما في الأندلس وبغداد خلال العصر العباسي ، حيث ألف الناس حفلات الغناء وحضور القيان ولذلك نجد في المسرحية حضورَ (المساميعات) وهن النساء المطربات المحترفات للغناء في حفلات الأعراس بالجزائر .

ولعل لجوء ابراهيم دنينوس إلى توظيف الغناء والرقص كان نتيجة معرفة ميل المتلقي الجزائري لذلك، وهي مسألة شبيهة بما قام به رواد المسرح العربي في المشرق مثل النقاش والقباني ، فعن هذه المسألة يقول سليم النقاش ابن شقيق مارون : >> ولما رأى . يقصد عمه مارون . عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظراً لعدم معرفتهم بمنافعه زادهم فكاهاه فجعله في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما عالما أن الشعر يروق للخاصة والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب. << (10)

وإن ميل الجمهور العربي إلى الطرب وشغفه بالغناء وعزوفه عن المشاهد التمثيلية البحتة في بدايات المسرح العربي هو ما يبرر الاستنجاد بالمطربين ومرافقة التخت الشرقي للفرق المسرحية ، حيث ساهم عبدو الحمولي وسيد درويش وغيرهما في المسرح مساهمة كبيرة.

وكان خليل القباني مبالغا في توظيف الغناء في مسرحياته حتى كاد يجعل من المسرح فن الأوبرات، يقول جلال العشري : >> فقد كان أبو خليل القباني هو رائد المسرح الأول في سوريا، وإليه يرجع الفضل في وضع أسس المسرح الغنائي العربي، حيث نقل الأغنية من على التخت الشرقي لكي يوضعها فوق المسرح التمثيلي، فأصبحت الأغنية بذلك جزءا من العرض المسرحي. << (11)

وإن الكتاب رغم أصوله اليهودية إلا أنه وظف الكثير من المعاني المنسجمة مع الشريعة الإسلامية، بل نجده أحيانا يستعمل التعبير القرآني ويستوحي الأفكار من الذكر الحكيم، يقول نعمان في ختام المسرحية:

فعلمت أنه لا فرحة تدوم ولا نزهة

وأن كل شيء هالك إلا وجهه (12)

فقد اقتبس ذلك من قول الله تعالى : ((وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ )) القصص الآية: 88

ويمثل هذا النص المسرحي وثيقة أدبية وثقافية هامة، فهو يمدنا بصورة مقبولة عن أدب وثقافة تلك المرحلة في الجزائر، مثلما أعطتنا المسرحيات العربية الرائدة صورة عن الحياة الثقافية في عدد من البلدان العربية خلال القرن التاسع عشر كلبنان وسوريا ومصر.

وتؤكد مسألة توظيف الغناء في هذا النص أنه كتب للتمثيل لا للقراءة، وربما يكون قد عرض قبل أن يطبع. فالطريقة التي كتب بها تتم على وجود محاولات وتجارب سابقة عليه، وأنه لا يمثل عزفا منفردا في سماء المسرح الجزائري الذي يؤرخ نقاد المسرح لبدأيته بعام 1926، أي بعرض مسرحية جحا للمسرحي علاو.

فتقسيم نص (نزاهة العشاق) إلى مشاهد وفصول أو بتعبير الكاتب إلى أبواب وفصول يشير إلى معرفته بفن العرض، وهو ما تؤكد أيضا الإرشادات المسرحية من قبيل: (بستان الريس نعمان صهريج وفوارة وسطوان. أي فناء المنزل. نعمان وحده (13) فهذه الإشارة المتصدرة للمشاهد تقرب الفضاء المسرحي إلينا كما تطلعنا على هواجس الشخصية وحالتها الوجدانية.

وكل ذلك يؤكد أن التوجيهات وضعت لإخراج النص على منصات العرض، بالإضافة إلى تحديد أسماء الشخصيات ووظائفها في المسرحية كما يفعل كتاب المسرح المعروفون، وهو ما يساعد في توزيع الأدوار على الممثلين.

ورغم ما تقدم فإن هذا النص لم يساهم مباشرة في قيام حركة مسرحية بالجزائر في منتصف القرن التاسع عشر، لأن الظروف لم تكن مناسبة لذلك فالاستعمار الفرنسي روح للثقافة الفرنسية الوافدة، وعمل على طمس كل معالم الثقافة العربية المحلية.

وكان يمكن لمثل هذا النص الذي ينم عن معرفة بأصول فن المسرح ولو بوساطة الثقافة الأوربية (الفرنسية) أن يساهم في إرساء دعائم مسرح جزائري. وهو ما لم يحدث حيث تأخر ذلك إلى مطلع القرن العشرين محدثا قطيعة بين هذا النص والمسرح الجزائري الحديث، بينما لا توجد هذه القطيعة في المسرح بالمشرق العربي فتجارب كل من النقاش والقباني وصنوع بقي تأثيرها مستمرا فتأسست فرق مسرحية عديدة وتوالت عروضها فصنعت جمهورا محبا للمسرح ونشرت بذلك ثقافة جديدة.

ومع هذا فإن لهذا النص، بالإضافة إلى ميزاته الفنية، قيمة تاريخية كبيرة قياسا إلى تاريخ صدره الذي كان في ظروف صعبة يمر بها الأدب والفن في البلدان العربية

## الهوامش

- \*ابوليوس أو أبولاي، ولد عام 125م بمداروش بالجزائر وتوفي حوالي 170م إبان الامتداد المسيحي. نبغ في كثير من الفنون كالشعر والمسرح، وكتب عملا سرديا متميزا بعنوان ( الحمار الذهبي )الذي يعده النقاد أول عمل روائي في التاريخ.
1. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج5. دار الغرب الإسلامي، بيروت 1998ص:146
  2. ابراهام دنينوس. نزاهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة طريق في العراق. تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح . منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.ص: 70
  - \*\* الأوديسا : تروي ملحمة الأوديسة عودة أوليس ملك إيثاكا و صاحب فكرة حسان طروادة إلى بلاده. لكن رحلته تمتلئ بالعقبات، و يبقى في رحلته عشر سنوات يواجه الكثير من المخاطر ، و طوال هذه الفترة تبقى زوجته بينلوب بانتظاره، ممتعة عن الزواج، رغم العروض الكثيرة التي تتلقاها . وتنتهي الملحمة بوصول أوليس إلى مملكته و انتقامه من الذين اضطهدوا زوجته التي لجأت إلى حيلة التسويق حيث كانت تمنبهم بالزواج عقب انتهائها من نسيج فكانت تغزل فيه بالنهار وتكتئه بالليل .
  3. ألف ليلة وليلة . الجزء الأول .دار العودة،بيروت لبنان.1999ص: 34
  4. ابراهام دنينوس. نزاهة العشاق ص:75
  5. المرجع السابق .ص:75
  6. المرجع السابق .ص:81
  7. المرجع السابق.ص:91 والأبيات منقولة عن ألف ليلة وليلة .
  8. د.مخلوف بوكروح .مقدمة نزاهة العشاق .ص: 59.
  9. ينظر حميد علاوي .نظرية المسرح عند توفيق الحكيم.موفم للنشر الجزائر 2008 ص:140
  10. د.عبد الرحمن ياغي.في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم.دار الفارابي بيروت لبنان ط.1991.ص :30
  11. ينظر د جلال العشري. المسرح فن وتاريخ .الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر ط 1. 1991. ص : 137
  12. ابراهام دنينوس. نزاهة العشاق ص:156
  13. ابراهام دنينوس. نزاهة العشاق ص:98