

The Islamic University of Gaza
Deanship of Research and Graduate
Studies
Faculty of Arst and Humanities
Master of Arabic Language



الجامعة الإسلامية بغزة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
كلية الآداب والعلوم الانسانية
ماجستير اللغة العربية

موازنة بين مسرحيتي "مجنون ليلى" لمارون عبود وأحمد شوقي

A Comparison between the two Plays Entitled Majnoun Leila, by Maroun Abboud and Ahmed Shawky

إعداد الباحث
هيثم نعيم محمد خلة

إشراف
الأستاذ الدكتور
نبيل خالد أبو علي

قدم هذا البحث استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة

أغسطس/2020م - ذو الحجة/1441هـ

إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

موازنة بين مسرحيتي مجنون ليلى لمارون عبود وأحمد شوقي

A Comparison between the two Plays Entitled Majnoun Leila, by Maroun Abboud and Ahmed Shawky

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه
حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب
علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:

هيثم نعيم خلة

اسم الطالب:

Signature:

التوقيع:

Date:

2020/08/5

التاريخ:

الرقم ج.س.غ. 35/ Ref

التاريخ 2020/08/05م Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث / هيثم نعيم محمد خلة لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب/ برنامج اللغة العربية وموضوعها:

موازنة بين مسرحيتي مجنون ليلى لمارون عبود وأحمد شوقي

A Comparison between the two Plays Entitled Majnoun Leila, by Maroun Abboud and Ahmed Shawky

وبعد المناقشة التي تمت اليوم الاربعاء 15 ذو الحجة 1441 هـ الموافق 2020/08/05م الساعة العاشرة صباحاً، في قاعة اجتماعات كلية الآداب اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. نبيل خالد أبو علي	مشرفاً ورئيساً	
أ. د. كمال أحمد غنيم	مناقشاً داخلياً	
د. يحيى أحمد غبن	مناقشاً خارجياً	

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الماجستير في كلية الآداب/برنامج اللغة العربية. واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.
والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. بسام هاشم السقا

التاريخ: 2020/ 8/ 7م الرقم العام للنسخة 237664 اللغة 8/4 ماجستير ☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام النسخة الإلكترونية من رسالة

للتالبة/

هشام نعيم محمد خلة

رقم جامعي: 120181980 قسم: اللغة العربية كلية: الآداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF + WORD).
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.
- ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،

إدارة المكتبة المركزية

توقيع الطالب



ملخص البحث

عنوان البحث: موازنة بين مسرحيتي "مجنون ليلى" لمارون عبود وأحمد شوقي

تناول الباحث في هذه الدراسة موازنة بين مارون عبود وأحمد شوقي في مسرحيتهما الشهيرة والذي حملتا نفس العنوان "مجنون ليلى" من خلال دراسة وبحث عميق للمسرحيتين.

وقسم الباحث دراسته إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول بإضافة إلى خاتمة، ثم النتائج والتوصيات وهي على النحو التالي:

في الفصل التمهيدي ذكر الباحث ترجمة للكاتب مارون عبود وللکاتب أحمد شوقي، كما ذكر الكاتب منهج الموازنة من خلال تتبع تاريخ نشأة المنهج لاسيما أن النقاد العرب أول من اكتشف هذا المنهج ووضع النقاد مصنفات نقدية على هذا المنهج.

أما الفصل الأول تعمق الباحث في دراسة الحدث والصراع في كل من المسرحيتين، والتي قسمها الباحث إلى مبحثين بإضافة إلى مبحث الموازنة والتي تحدث الباحث من خلال هذا الفصل حول تشابه واختلاف الرؤية وأفكار الكاتبين.

وتحدث الباحث في الفصل الثاني عن الفضاء المكاني والزمني بحكم أنهما أحد التقنيات المسرحية الدرامية، وقد فرق الباحث بين المصطلحات المختلفة في الفصل.

ثم عالج الباحث في الفصل الثالث الشخصيات واللغة في كلتا المسرحيتين، والذي اتبع فيه الباحث أهمية اللغة للشخصيات المسرحية باعتبارها أنها كاشفة للشخصية وسماتها النفسية والاجتماعية.

وأخيراً توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج والتوصيات.

Abstract

This study involves a comparison between Maroun Abboud and Ahmed Shawqi in their famous play that carried the same title "Majnoun Laila", offering a thorough study of the two plays.

The researcher divided his study into an introduction, a preface, and three chapters, in addition to a conclusion, followed by the results and recommendations, as follows:

In the introductory chapter, the researcher presented a biography of the writers Maroun Abboud and Ahmed Shawqi, and introduced the comparative approach by tracing the history of its development, especially since Arab critics were the first to invent this approach and put critical compilations on this approach.

The first chapter delved into the study of the events and conflict in each play, which the researcher divided into two topics in addition to the comparison topic. The researcher discussed the similarities and differences in the vision and ideas of the two authors.

In the second chapter, the researcher addressed the spatial and temporal space given that they are one of the dramatic theatrical techniques, and the researcher distinguished between the different terms in the chapter.

The third chapter dealt with the characters and language in both plays, as the researcher highlighted the importance of language to the theatrical characters for it reveals the personality including its psychological and social traits. Finally, the researcher reached a set of findings and recommendations.

﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴾

﴿ رَبِّ أشرح لي صدري ﴿٢٥﴾ وَيسر لي أمري ﴿٢٦﴾ وَأحلل عُقْدَةً

مِّن لِّسَانِي ﴿٢٧﴾ يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴿٢٨﴾ ﴾

(طه: 25 - 28)

إهداء

إلى محمد بن عبد الله خاتم الأنبياء والمرسلين

إلى كل قارئ مستهين

إلى الشعب العربي المشين

إلى قارئ هذه الكلمات أرجو أن تكون مثلة زهرة الياسمين

إلى أبي رحمه الله صاحب خبرة السنين

إلى عائلتي صاحبة الكرم وعُروبة التابعين

إليكم جميعاً أهدي جهدي ونتاج بحثي

شكر وتقدير

قال رسول الله ﷺ: "من صنع إليكم معروفاً فكافئوه فإن لم تجدوا ما تكافئوه به فادعوا الله حتى تروا أنكم قد كافأتموه"¹، فإني أتقدم إلى الأستاذ الدكتور نبيل خالد أبو علي على تكرمه وفضله بإشراف على رسالتي، وعلى ما قدمه لي من توجيهات ونصائح في حقل الدراسة الأدبية وفي حقل نقل خبرته في الأدب وفي المسرح من خلال تقديم إرشادات للباحث لتوجيهه في الكتابة الإبداعية.

بكل سعادة وفخر أشكر قسم اللغة العربية على ما بذلوه من جهود مباركة في خدمة الطلاب واللغة العربية في نقل العلم والمعرفة، وفي خدمة الباحث من خلال ما قدموه له في دراسته فترة الدراسة والذي استمرت عامين.

وبكل حب وصدق أشكر كل زملائي وأصدقائي في داخل الجامعة وخارجها في تحمل عبئ دراستي ومساندتي في إكمال دراسة الماجستير.

ولا يفوتني أن أتوجه بجزيل الشكر والعرفان لكل من الأستاذ الدكتور كمال غنيم والدكتور يحيى غبن في قبول مناقشة هذه الرسالة وعلى يقين بالله وبالمشرفين أنني استفدت كثيراً من توجيهاتهم السديدة.

وأخيراً أسأل الله أن يوفقني لما فيه خير وإصلاح، وشكراً

الباحث/ هيثم خلة

(1) مسند الإمام أحمد، تحقيق محمد شاكر، دار الحديث - القاهرة، 1995م، ج5، ص37، حديث رقم 5365.

فهرس الموضوعات

ب.....	إقرار
ث.....	ملخص البحث
ج.....	Abstract
خ.....	إهداء
د.....	شكر وتقدير
ذ.....	فهرس الموضوعات
1.....	مقدمة:
6.....	المبحث الأول: مارون بن عبود
6.....	أولاً: اسمه ونسبه
6.....	ثانياً: مولده
6.....	ثالثاً: دراسته
6.....	رابعاً: حكايات ومواقف مع والديه
9.....	خامساً: مع مدرسة الحكمة
9.....	سادساً: فصاحته
10.....	سابعاً: عمله ومؤلفاته
10.....	ثامناً: من أرائه
10.....	تاسعاً: تأثيره ببعض الشعراء
11.....	عاشراً: وفاته
11.....	المبحث الثاني: أحمد شوقي
11.....	أولاً: مولده
11.....	ثانياً: دراسته
13.....	ثانياً: بداية كتاباته
13.....	رابعاً: شوقي في المنفى
14.....	خامساً: العودة من المنفى
15.....	سادساً: بيعة الشعراء لأميرهم
15.....	سابعاً: وفاته ووصيته
15.....	المبحث الثالث: منهج الموازنة في الأدب
15.....	أولاً: النقد منهج قديم
16.....	ثانياً: تطور النقد عند العرب

16		ثالثاً: أول كتاب في الموازنة
17		رابعاً: الموازنة في العصر الحديث
18		الفصل الأول: الحدث والصراع في المسرحيتين
18		المبحث الأول: الحدث والصراع في مسرحية مارون عبود
34		المبحث الثاني: الحدث والصراع في مسرحية مجنون ليلي لأحمد شوقي
51		المبحث الثالث: الموازنة
55		الفصل الثاني: المكان والزمان
56		المبحث الأول: الفضاء المكاني والزمني في مسرحية مارون عبود
56		المطلب الأول: الفضاء والمكان
56		الفرع الأول: مفهوم المكان
65		المطلب الثالث: الزمان
67		المطلب الرابع: الفضاء الزمني في المسرحية
69		المبحث الثاني: الفضاء المكاني والزمني في مسرحية أحمد شوقي
69		المطلب الأول: المكان في المسرحية
72		المطلب الثاني: الفضاء الزمني في المسرحية
75		المبحث الثالث: الموازنة
79		الفصل الثالث: الشخصيات واللغة
80		المبحث الأول: الشخصيات واللغة في مسرحية مارون عبود
98		المبحث الثاني: الشخصيات واللغة في مسرحية أحمد شوقي
104		المبحث الثالث: الموازنة بين المسرحيتين
109		النتائج
110		التوصيات
111		المصادر والمراجع
115		المجلات والدوريات والرسائل

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، الحمد لله الذي أرسل البشير المنير، هاديًا إلى الصراط المستقيم، وداعيًا إلى دينه القويم، وبشيرًا ونذيرًا، صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين، وعلى سائر النبيين والمرسلين.

وبعد:

فإن لكل نعمة من نعم الله حق، فزكاة المال إخراج جزء منها صدقة، وزكاة العلم نشره، وخير العلوم أنفعها، وأنفع العلوم ما تنشره في سبيله وابتغاء مرضاته، وأشرف العلوم ما يتعلق بكلام الله تعالى، ولا يفهم كلامه إلا بفهم لغته العربية، لغة أهل الجنة.

أسأل الله تعالى أن يزيدنا علمًا ونورًا، ويجعلنا عونًا لطاعته، وأن يوفقنا إلى العلم وفهمه، وتطبيقه، ونقله.

يُعد منهج الموازنة من المناهج الأدبية القديمة، حيث إنَّ النقاد القدماء وازنوا بين الأبيات الشعرية من حيث الألفاظ والمعاني والمفردات والأساليب، معتمدين على الفهم الصحيح، وعلى الحاسة الفنية.

وعلى حين غرة وجدتُ أن اهتمامي منذ دراستي الجامعية في مرحلة البكالوريوس مهتمًا في المسرح والدراما؛ لذلك لم أكن مترددًا في اكمال دراستي الماجستير في الأدب والنقد، قسم المسرح، لتعقلي الشديد به من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد وجدت ضعفًا شديدًا عند بعض الجامعات الفلسطينية في موضوع المسرح والدراما.

وترجع أهمية البحث إلى محاولة التعرف على أوجه الاختلاف والاتفاق بين مسرحيتين شعريتين كُتبتا في بداية التأليف المسرحي العربي الشعري، وأن المؤلفين مارون عبود وأحمد شوقي كليهما تأثرا في المدرسة الفرنسية وكانا يتقنان اللغة الفرنسية، إلا أنه لم - يظهر من خلال هذا البحث - تأثر أحمد شوقي بمارون عبود الذي سبقه في التأليف.

أما الدراسات والأبحاث الذي سبقتني في الكتابة فتناولت موضوعًا واحدًا أو فصلًا، ومن أبرز الدراسات والأبحاث العلمية التي تناولت هذا الموضوع -حسب اطلاعي-:

1- مارون عبود، الرجل والناقد، أسعد خير الله، رسالة ماجستير من الجامعة الأمريكية ببيروت 1966م.

2- إسلاميات أحمد شوقي، دراسة نصية تناسية، عبد الرحمن بغداد، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر 2007م.

3- أحمد شوقي، دراسة في أعماله الأدبية، أصيل عطوط، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 2010م.

4- مسرح أحمد شوقي بين الكلاسيكية والتمرد الرومانسي، العيش وردة، نجار فاطمة، رسالة ماجستير، المركز الجامعة آكلي محند أولحاج بالبويرة- جزائر، 2010م.

5- تشكيلات المسرح الكلاسيكي في التجربة المسرحية لأحمد شوقي، زواوي شريفة آمال، رسالة ماجستير، جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم- الجزائر، 2017م.

وها هو جهدي قد استقام على أربعة فصول، أودعْتُ فيها خلاصةً متابعاتٍ ومطالعاتٍ، أتتْ على موازنة بين مسرحيتي مجنون ليلي للكاتب اللبناني مارون عبود، والكاتب المصري أحمد شوقي، وكليهما من العصر الحديث، وهي كما يأتي:

الفصل التمهيد: جاء في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: ترجمة للكاتب والنقاد مارون عبود، أرخْتُ فيه حياته، ونسبه، وتعليمه منذ الصغر حتى شب، كما أنني ذكرت مؤلفاته المطبوعة والمنشورة، وذكرت حكاياته وذكرياته في قريته.

المبحث الثاني: ترجمة للشاعر والكاتب أحمد شوقي، أرخْتُ فيه حياته، ودراسته، وعمله في قصر الخديوي، وسفره إلى فرنسا وتأثره بالأدب الفرنسي، كما وتحدثتُ عن نفيه إلى بلاد الأندلس ثم عودته، وخروجه من قصر الخديوي.

المبحث الثالث: تحدثت فيه عن منهج الموازنة في الأدب بحيث أوضحت فيه أول من اتبع المنهج، وكذلك أول كتاب صنف في منهج الموازنة، كذلك تحدثت عن تطوره في العصر الحديث.

أما الفصل الأول: فتحدثت فيه عن الحدث والصراع في كلتا المسرحيتين، وجاء في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: أوضحت فيه معنى الحدث والصراع في المسرح، وبينت الحدث والصراع في مسرحية مارون عبود.

المبحث الثاني: أخرجت الأحداث الدرامية والصراع بنوعيه الداخلي والخارجي من مسرحية أحمد شوقي، وشرحتهما بشيء من التفصيل.

المبحث الثالث: وازنت فيه بين أحداث وصراع المسرحيتين، بحيث ذكرت فيه إيجابيات وسلبيات كل منهما.

في الفصل الثاني: تحدثت عن المكان والزمان في المسرحيتين، ويحتوي على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: ذكرت فيه المكان والزمان والمصطلحات المتعلقة بهما، وفرت بينهما وبين الفضاء، كما شرحت الفضاء المكاني والزمني في مسرحية مارون عبود.

المبحث الثاني: استخرجت الفضاء المكاني والزمني في مسرحية أحمد شوقي وشرحتهما بشيء من التفصيل.

المبحث الثالث: ناقشت ووازنت بين الفضائين المكاني والزمني في المسرحيتين.

وفي الفصل الثالث: ناقشت الشخصيات واللغة في المسرحيتين، وهي على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: وضحت فيه أنواع الشخصيات وشرحتهما، وذكرت المصطلحات المتعلقة في الشخصيات، كما درست اللغة والحوار للشخصيات، وشرحت الشخصيات واللغة في مسرحية مارون عبود.

المبحث الثاني: شرحت وحللت الشخصيات واللغة في مسرحية أحمد شوقي.

المبحث الثالث: ناقشت ووازنت بين المسرحيتين من حيث الشخصيات واللغة.

وذكرت في الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها والمقترحات التي عرضت على ذاكرتي أثناء كتابة البحث.

وبعد:

فهذا عملي وجهدي المتواضع الذي أرجو الله فيه الإخلاص والقبول، أضعه بين يدي الأساتذة العلماء الأجلاء، لتصحيح الخطأ، وبيان الرأي، وختاماً أنشد مع الحريري قوله:

وإن تجد عيباً فسد الخلا *** فجل من لا عيب فيه وعلا

وكلمتي الأخيرة: تولاّنا الله

بحفظه، وأعاننا على شكره، ووفقنا لطاعته، وجعلنا من الفائزين برحمته.

التمهيد: التعريف بالمؤلفين ومنهج الموازنة

وفيه ثلاثة مباحث؛ وهي:

المبحث الأول: ترجمة مارون عبود

المبحث الثاني: ترجمة أحمد شوقي

المبحث الثالث: منهج الموازنة في الأدب

المبحث الأول: مارون بن عبود:

أولاً: اسمه ونسبه:

مارون بن عبود سُمي بهذا الاسم تيمناً باسم القديس مارون، وهو أديب لبناني نقادة عنيف، كثير التصانيف، من أعضاء المجمع العلمي العربي بدمشق⁽¹⁾.

ثانياً: مولده:

ولد في التاسع من شهر شباط لسنة ألف وثمانمائة وستة وثمانون، في قرية عين كفاح بלבnan. وعين كفاح إحدى قرى محافظة جبل لبنان، وتبعد عن بيروت مسافة اثنان وخمسون كم، وتعتبر هذه القرية بلدة الكتاب والمتقنين، وفيها كنيسة مار روحانا، وهي الكنسية الرئيسة في القرية.

وصف مارون قريته بكلمات ماتعة، حيث قال: (معبّر القوافل القادمة من جبيل، وجونيه، وبيروت، وصيدا، ودمشق، مثقلة بالبضائع إلى بنادر الشمال: دوما، وبشري، وأهدن، وغيرها، من دساكر لبنان، فكانت الطريق ثرثرة أبداً، لا تخلو من الرجل والحافر، أجراس بغال وجمال تدق، وجلاجل حمير تهمهم، ومكارون يغنون مع الفجر العتابا، والميجانا، والمواليا).⁽²⁾

ثالثاً: دراسته:

درس مارون في مدرسة الضيعة، أو ما تعرف مدرسة تحت السنديانة، ثم أرسله والده إلى مدرسة مار يوحنا مارون؛ لتعلم الحياة الكهنوتية، لكن تعاليم هذه المدرسة لم تعجبه، فانتقل إلى مدرسة الحكمة، وفيها ظهرت موهبته في الكتابة الشعرية، وبدأ ينشر قصائده في المجلات.⁽³⁾

رابعاً: حكايات ومواقف مع والديه:

والده حنا بن عبد الأحد عبود سمي بعد ذلك خوري يوحنا عبود، عاش كأهل القرى اللبنانية في ذلك الزمان على زراعة الأرض وتربية دود الحرير.⁽⁴⁾ وكان خوري يوحنا يقدر أهمية العلم ويعتبر أن أهم واجباته تكمن في تعليم أولاده؛ لذلك أرسل ابنه مارون إلى مدرسة الحكمة.

(1) الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، ط15، 2002م، ص253.

(2) أحاديث القرية، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م، ص71.

(3) انظر: مدخل الى مؤلفات مارون عبود، نظير عبود، دار مارون عبود، 1980م، ص73-90.

(4) مدخل إلى مؤلفات مارون عبود، ص26.

يقول مارون في ذلك: (دق قلبي دقات عنيفة عندما قال أبي لأمي: دبرنا له مدرسة، والتقت إليّ وهو يجر كلماته: غداً تصير الشدياق مارون).⁽¹⁾

يعترف مارون بأن أباه كان حازماً وشديداً في تربيته، فتذكر معاملته له وهو في الصغر، قائلاً: (كان له أداتان يسبكني بواسطتهما في قالب الناس: قضيب، ولسانٌ أمرٌ من القضيب، إذا تحرّكت في مقعدي وقفَ حاجباه على سلاحهما استعداداً للطوارئ، ثم يصيح بي: اقعد مثل الناس، وإن ترثمت صباحاً _ وصوتي رخم كما تعرفون _ انتهرن قائلاً: سبّح ربك مثل الناس، بهيم أنت؟ وإن مددت يديّ إلى الزاد قبلهم أو كبرت لقمتي، انتهرني بقوله: كل مثل الناس، وإذا ضحكت ضحكة ليست على الوزن والقافية المفروضين، قال لي: اضحك مثل الناس. وكثيراً ما كان ينهاني عن الضحك، عملاً بالمادة المشهورة من قانون آداب المجالس (ضحك بلا عجب) من قلّة الأدب).⁽²⁾

ويستمر في سرد ذكرياته مع والديه، من خلال دروس النصيح والإرشاد له، وهو في سن الصبا: (قال أبي لأمي: يا امرأة، ربّي ابنك مثل الناس، وإذا توحّشت، قالت هي: ارتدي ثيابك مثل الناس، أسمع هذا فلا آخذ ولا أعطي، ويعلو صياحي وضجيجي فتصرخ بي: استخ من الناس، وألتفت فلا أرى حولي أحداً غيرها، فأرفع عقيرتي هاتفاً: وأين الناس يا أمي. فتقول لي: لا ترفع صوتك، أنا طرشا! احك مثل الناس، وإذا تراقصت في مشية مدفوعاً بنزق الصبوة، صاحت: امش مثل الناس يا صبي، وأخيراً تنتهرني فأركض وتركض خلفي، فتعجبها خفتي فتقف ضاحكة، فتصيح بها جارتنا العنيفة: عافاك يا أمّ مارون، اضحكي له اضحكي، ربّيه مثل الناس).⁽³⁾

وتحدث مارون عن معتقدات أبيه في تربيته وتربية إخوته، وقال: إن أباه يعمل على قاعدة إذا أحببت ولدك فهبّ له القضبان حزمًا حزمًا.⁽⁴⁾

أما والدته فكانت عكس ذلك تمامًا، فهي رقيقة القلب وحنونة وعاطفة اتجاه مارون، حتى أنه ورث منها هذه الصفات.

(1) أحاديث القرية، ص151.

(2) وجوه وحكايات، مارون عبود، هندواي للتعليم والثقافة، 2012م، ص26.

(3) وجوه وحكايات، ص 26.

(4) بتصرف: أحاديث القرية ص151.

وعن علاقة والديه مع بعضهما، كانت علاقة تبادل للكلمات والمشاكسات، كما وكانت تشتد وتلين في بعض المواقف، يقول مارون: (كان والدي ووالدتي فرسي رهان في المشاكسة).⁽¹⁾

ومن المواقف التي حدثت بينه وبين والده يقول مارون: (في إحدى الليالي أخبرته بأني ذاهب إلى بيروت؛ لأعمل محرراً في الصحيفة، فوضع طوقه في كفه، وقال: أنا لا يعنيني، تحدث مع الست كاترينا "والدة مارون"، أصبح الحكم للنساء).⁽²⁾

قديمًا قالوا إن الجد هو خلاص خبرة سنين طويلة، واللجوء إليه في أصعب الأوقات، هو الحل الأمثل، يذكر مارون بأن جده لوالده هو من بدأ بتعليمه الحروف وأساس القراءة، ويتحدث مارون عن جده: (كان يخشى أن يُرفع العلم من بيته حين يخفض أو يرفع هو من هذه الدنيا، ولما رأى في قبسا من ذكاء، توهم أنه سيصير نارا آكلة، فجعل وكده⁽³⁾ في بعد خيبته في بنيه).⁽⁴⁾

وكان جده يناقشه في مسائل علمية كثيرة، وبالأخص في الشعر والأدب؛ لذلك نرى بأن كاتبنا نبغ بالشعر كثيرًا، فيقول: (يناقشني في أمور فوق عقلي، فكنت أجاريه في شوطه، فيتقاعل ويتشام مع رياح الأجوبة والأسئلة التي تهب عليه من ناحيتي، فالكلام بيننا أخذ ورد، وكما يكون الحوار بين رجل خنق التسعين وابن أربعة عشر).⁽⁵⁾

وكان يلقي الجد حفيده في كل وقت من علمه الكثير، حتى أنه لم يسمح لحفيده مارون بأن يحصل على إجازة بعد عودته من المدرسة، يقول مارون: (وإذا عدت صيفًا فلاكون في كنف شixي، أي من مدرسة ثابتة عنيفة، إلى مدرسة متنقلة أعنف، كان يذاكرني في كل فن ومطلب، في الإعراب والتصريف، ورواية الشعر والنثر).⁽⁶⁾

(1) أعمال مارون عبود، ص28.

(2) بتصرف: أحاديث القرية. 146.

(3) وَوَكَّدَ وَكَّدَهُ: قَصَّدَ قَصَّدَهُ وَفَعَلَ مِثْلَ فِعْلِهِ، وَمَا زَالَ ذَلِكَ وَكَّدِي أَي مُرَادِي وَهَمِّي بِمَعْنَى صَاحِبِ الْهَمَةِ (لسان العرب، ص467).

(4) أحاديث القرية، ص127.

(5) أحاديث القرية ص127.

(6) أحاديث القرية ص127.

خامسًا: مع مدرسة الحكمة:

أما أهم مدرسة تعلم فيها مارون فكانت مدرسة الحكمة، التي من خلالها كان على احتكاك مباشر مع عدد من الشعراء والكتاب، (جو المدرسة كانت موئل⁽¹⁾ لغة الضاد، ومحيط الأدب والشعر، فكانها البصرة والكوفة معًا).⁽²⁾

ومازال مارون يتحدث عن تعليمه في مدرسة الحكمة، فيتحدث بأن أستاذ اللغة الإنجليزية كان مجتهدًا على الرغم أنه لم يكن ذكيًا!

ويسرد مارون من خلال كتبه عن أول أيام له في مدرسة الحكمة، واصفًا ملابسه وتلاميذ المدرسة: (كنت في مدرسة الحكمة بين تلاميذ من كل البلاد حتى قبرص، كدت أنكر نفسي بعد ما خلعت غنبازي⁽³⁾ الجوخ الأسود، وشروا لي الكتان، وصدرية المخمل المزررة، وزناري⁽⁴⁾ المقلّم، ولبست ثوبًا إفرنجيًا أنيقًا، راح الشدياق وجاء الأفندي⁽⁵⁾، وكان الطوق المكوي يشد الزيار⁽⁶⁾ على رقبتني الغليظة... وصرت أسيرًا مكبلًا كحرباء الأخطل).⁽⁷⁾

إلا أن مارون لم ينس مدير مدرسة الحكمة، السيد مارون الذي وصفه بأنه: كان يكافح من أجل العلم والتربية والوطنية.

سادسًا: فصاحته:

في فصاحته وقوة لغته يذكر مارون أنه وفي أحد الأيام أرسل رسالة لوالده شديدة الفصاحة، (يا والدنا، لا تأكلوا الكمثرى⁽⁸⁾ وحدكم، ولا يغرب عن نيرتكم تنكّر ولدكم الذي يحب ذلك الجني، فحُرمت تلك السنة أكل الكمثرى؛ لأن والدي لم يفهم ما قصدت).⁽⁹⁾

(1) المؤئل: الملجأ، تقول: وألّت إليه، أي: لجأت فأنا أئِل وألّا (كتاب العين، ص 357).

(2) بتصرف: أحاديث القرية ص 144.

(3) الغنباز: صنف من الملابس غليظ يستر العنق (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقرئ التلمساني، ج 4، ص 472).

(4) حزام يشده النُصْراني على وَسْطِهِ (معجم الوسيط، ص 403).

(5) لقب تكريم أصله تركي مَعْنَاهُ السَّيِّد شاع في البلاد العربية أيام الحكم التركي (معجم الوسيط، ص 22).

(6) الزَّيَّار: سِفَافٌ يُشَدُّ بِهِ الرَّحْلُ إِلَى صدر البعير، بمنزلة اللَّبَبِ لِلدَّابَّةِ (كتاب العين، ص 376).

(7) أحاديث القرية، ص 142.

(8) الكمثرى: معروف من الفواكه هذا الذي تسميه العامة الإِجَاصَ (لسان العرب، ج 5، ص 152) / شجر مثمر من الفصيلة الوردية أصنافه كثيرة ويُسمى الإِنجاصُ في الشَّام (معجم الوسيط، ج 2، ص 797).

(9) أحاديث القرية، ص 136.

سابعًا: عمله ومؤلفاته:

عمل أديبنا مارون في التدريس والصحافة، وشارك في إنشاء "جريدة الحكمة" عام 1910م، وأصدر نحو خمسين كتابًا، ترجم بعضها إلى أكثر من لغة، وكان خالص العروبة في نزعتة حتى أنه سمي ولده محمدًا، وعرف بأبي محمد، كما سمي ابنته فاطمة.⁽¹⁾

ومن كتبه المطبوعة: مجددون ومجترون، وسبل ومناهج، وأحاديث القرية، ونقذات عابر، ورواد النهضة الحديثة، وعلي الطائر، وأدب العرب، والأمير الأحمر، وأبو العلاء المعري، ومجنون ليلي (مسرحية)، والأخرس المتكلم.⁽²⁾

ثامنًا: من أرائه:

مارون عبود كان له آراء في الأدب حيث رأى أن: (الشعر موسيقى قبل أي شيء آخر، ولهذه الموسيقى معنى، وإذا فقدته فهي ألحان مشوشة لا تطرب ولا تهز، وكما تتجدد الموسيقى وتتنوع هكذا يجب أن يتطور الشعر، ولن يدرك هذا إلا بخلق تعابير جديدة لها رنة وصدى ووقع طيب في النفس، فقد مللنا تعابير الأقدمين، كما مللنا ونمل كل لحن يكرر ويعاد كل يوم، فالالتجاء إلى هذه التعابير الهرمة يقتل المعاني في أدبنا ويلهينا عن التفكير).⁽³⁾

تاسعًا: تأثيره ببعض الشعراء:

أما عن الشعراء الذي مدحهم وتأثر بهم، قال: (شوقي ومطران⁽⁴⁾ وفياض⁽⁵⁾ وشبلي⁽⁶⁾)؛ أمسكوا بطرفي الحبل فلم يخرجوا من صيرة القدماء إلا ليقفوا قدام الباب هنيهة، ثم عادوا إلى ما وراء السياج، إلا الدكتور فياض فكانت له مؤخرًا انتفاضة).⁽⁷⁾

(1) الأعلام، ج5، ص253.

(2) مدخل إلى مؤلفات مارون عبود، ص248.

(3) مجددون ومجترون، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م، ص27.

(4) خليل مطران شاعر لبناني شهير عاش بين مصر ولبنان، أحد كبار الكتاب والذي دعا إلى التجديد في الأدب والشعر العربي فكان أحد الرواد الذين أخرجوا الشعر العربي من أغراضه التقليدية والبدوية إلى أغراض حديثة تتناسب مع العصر، مع الحفاظ على أصول اللغة والتعبير.

(5) نقولا يوسف فياض طبيب وشاعر وخطيب ومترجم لبناني، ولد عام 1873م، وتوفي عام 1958م.

(6) شبلي بن يواكيم بن منصور إدّه، شاعر لبناني زار القدس ودمشق وبغداد مدن الثقافة العربية، درس في مدرسة الحكمة وترجم عدد من المسرحيات والقصائد الفرنسية.

(7) مجددون ومجترون، ص55.

أما في النثر فرأى مارون أن الريحاني كان في طليعة الرواد بكتبه وفصوله، يجمع بين الفلسفة ويسأل ربة الوادي أن تداويه وتشفيه، وكتابه "بذورًا للمزارعين" والشعر، يقدم صدى بعيدًا أكثر من لاعنيه ومريديه، ثم جاء جبران يتمرد على القديم.⁽¹⁾

تحدث مارون عن الاتجاهات الجديدة في الأدب العربي، قائلًا: (إن الاتجاه الجديد المستقل استقلالًا ناجزًا في أدبنا أبواه: الريحاني وجبران، أما الريحاني: فاتجه في صوب جديد، أما جبران فركب رأسه، وطمح إلى أبعد ما يطمح إليه الناس، طمح إلى الذي أمسى لا شيء عند الريحاني، فظل يكتب للناس أجمعين لا لفئة خاصة منهم، فكان أثره أبعد؛ لأنه خاطب النفس).⁽²⁾

عاشراً: وفاته:

توفي الكاتب مارون عبود في الثالث من شهر حزيران لعام ألف وتسعمائة واثنان وستون ميلادياً.⁽³⁾

المبحث الثاني: أحمد شوقي:

أولاً: مولده:

في السادس عشر من شهر أكتوبر لسنة ألف وثمانمائة وسبعين، وفي ساعات الصباح الأولى بدأ بكاء طفل في أحضان الصباح سُمي: أحمد شوقي.

ولد الشاعر أحمد شوقي من جذور ودماء متعددة، فيها العربية، والتركية، والكردية، واليونانية، وتوارثت عائلة شوقي العمل في وظائف الحكومة والقصر الحاكم.⁽⁴⁾

ثانياً: دراسته:

بدأ أحمد شوقي الذهاب إلى المدرسة وهو في السن الرابعة أو الخامسة، يذكر شوقي ضيف أن الشاعر ارتاد مكتب الشيخ صالح، ثم انتقل إلى مدرسة المبتديان، فالتجيزية، وتخرج منها عن عمر خمسة عشر عاماً.⁽⁵⁾

(1) مجدود ومجترون، ص55.

(2) مجدود ومجترون، ص56.

(3) الأعلام، ص253.

(4) شعر شوقي الغنائي والمسرحي، طه وادي، ط5، دار المعارف، ص11.

(5) شوقي شاعر العصر الحديث، شوقي ضيف، مكتبة الأسرة، ص13.

كان أحمد شوقي يدرس الحقوق والترجمة، وفي أثناء دراسته هذه، كان يتلقى دروسًا من النوع الآخر، وهي الدراسة الأدبية، فقد تتلمذ علي أيدي: الشيخ حسين المرصفي⁽¹⁾، والشيخ حفني ناصف⁽²⁾ (3).

أرسل الخديوي أحمد شوقي في بعثة تعليمية إلى فرنسا؛ لدراسة الحقوق، وذلك في عام 1891م، سنتان في باريس، والثالثة في مونبلييه⁽⁴⁾.

وفي أثناء إقامته في باريس، رأى ألوانًا كثيرة من منافسة المدارس الأدبية والفنية، فكانت الواقعية، والرمزية، والرومانسية، والكلاسيكية، ويبدو أن شوقي انجذب نحو المسرح الشعري الكلاسيكي.

وبعد عودته من باريس ووفاة الخديوي توفيق عمل عند عباس حلمي الثاني⁽⁵⁾، وتشهد هذه الفترة من عام 1893م إلى 1914م فترة المجد الاجتماعي والأدبي عند شوقي⁽⁶⁾.

(1) حسين بن أحمد بن حسين المرصفي: أديب ومحاضر أزهرى مصري، تولى التدريس بالأزهر، ثم كان أستاذًا للأدب العربى وتاريخه في دار العلوم (بالقاهرة)، من كتبه الوسيلة الأدبية في العلوم العربية، وزهرة الرسائل، ودليل المسترشد، في فن الإنشاء. (الأعلام، ج2، ص232).

(2) قاض أديب، له شعر جيد. ولد ببركة في مصر وتعلم في الأزهر، وتقلب في مناصب التعليم، ثم في مناصب القضاء، وعين مفتشًا أول للغة العربية بوزارة المعارف المصرية. (الأعلام، ج2، ص265).

(3) شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص12.

(4) مدينة في جنوب فرنسا، عاصمة محافظة هيرولت في جهة القسطنطينية، تقع ما بين نيم وبيزيبه، وهي على ضفاف البحر المتوسط. (موقع ويكيبيديا).

(5) عباس حلمي بن توفيق بن إسماعيل، حفيد محمد علي، ويعرف بالخديوي عباس حلمي الثاني: أحد من حكموا مصر، من أسرة محمد علي. ولد بالقاهرة، وفي أيامه نبغ مصطفى كامل ومحمد عبده وشوقي الشاعر والناهجون مناهجهم، وظهر عشرات من المؤرخين والكتاب والأدباء. (الأعلام، ج3، ص261).

(6) بتصرف: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص14.

يقول شوقي ضيف: (بأننا كنا نتمنى لو أن الخديوي عباس رضي عن خروج شوقي من القصر وأسلمه إلى بطرس غالي⁽¹⁾ أو إلى بشارة، إذن لتغير وجه شعره، ولما عاش من 1892م إلى 1914م حبيب المدائح يتغنى بعباس، وأعمال عباس، في المواسم والأعياد).⁽²⁾

ثانيًا: بداية كتاباته:

كتب شوقي أولى مسرحياته في أثناء دراسته بباريس، وهي مسرحية علي بك، وأرسلها إلى السراي⁽³⁾ وتلقى من رشدي ما يفيد أن الخديوي قرأها وناقشه في بعض أجزائها.

يقول كاتب شوقي: (إن الشاعر أحمد كان ينظم الشعر في أي وقت شاء، وفي أي مكان أراد، فكان ينظمه جالسًا، ومشيًا، ومسافرًا، ومقيمًا، وكان ينظم القصائد وهو وحده، أو مع أصدقائه، أو زواره، وكان ينظمه سعيدًا كان، أو حزينًا).⁽⁴⁾

رابعًا: شوقي في المنفى:

نفاه الاحتلال البريطاني إلى إسبانيا مع بداية الحرب العالمية الأولى عام 1914م، وبالتالي ابتعد عن بلاط السلطة، وعن تقييد رجال السلطة له، ولشعره.⁽⁵⁾

(1) بطرس (باشا) ابن غالي نيروز: وزير مصري، من الأقباط، له ذكر في تاريخ مصر الحديث، ولد بالميمون، أتقن بضع لغات، وتقلب في المناصب. وولي نظارة المالية فالخارجية برئاسة مجلس النظار. ونقم عليه الوطنيون المصريون إمضاءه اتفاقية السودان، وإعادته قانون المطبوعات، ومقاومته الجمعية العمومية، ورضاه بمشروع قناة السويس. (الأعلام، ج2، ص59).

(2) انظر: شوقي شاعر العصر الحديث، شوقي ضيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م، ص16-17.

(3) سراي: قصر "وقف المتظاهرون أمام سراي الملك" (معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، ص1051).

(4) انظر: اثني عشر عامًا في صحبة أمير الشعراء، أحمد عبد الوهاب أبو العز، ص18.

(5) انظر: شوقي شاعر العصر الحديث، ص31.

بدأ شوقي التعمق في الشعر الأندلسي، لاسيما الشاعر ابن زيدون⁽¹⁾ وعلاقته مع ولادة⁽²⁾ حتى أنه كتب قصيدة معارضا إياه في حنينه إلى حب ولادة، فنسج قصيدة بديعة يتحدث بها عن حبه لوطنه وشوقه لرؤية مصر، بعدما نفته السلطات البريطانية خارج وطنه.

يقول رحمه الله:

لكن مصر وإن أغضت على مقة	عين من الخلد بالكافور تسقينا
على جوانبها رفت تائمنا	وحول حافاتها قامت رواقينا
ملاعب مرحت فيها مآربنا	وأربع أنست فيها أمانينا
يا من نغار عليهم من ضمائرنا	ومن مصون هواهم في تتاجينا
ناب الحنين إليكم في خواطرنا	عن الدلال عليكم في أمانينا
جننا إلى الصبر ندعوه كعادتنا	في النائبات فلم يأخذ بأيدينا ⁽³⁾

خامسًا: العودة من المنفى:

ومع نهاية الحرب العالمية الأولى، وعودته إلى أرض مصر من جديد، لم يعد إلى بلاط القصر، وإنما استمر في حياته الجديدة، فظل بعيدًا عن القصر، واقترب من الشعب، كتب شوقي ضيف كلمات في حقه عندما تحرر من شعر المديح فقال:

(فلتقري ربة الشعر، ولتدقي البشائر، فإن طائرَكَ لن يعود رهين محبسه القديم، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه، فقد أخذ يرفرف حرًا طليقًا في الفضاء، وأخذت أجنحته تلمع فيها ألوان الطيف).⁽⁴⁾

(1) وزير وكاتب وشاعر، من أهل قرطبة، انقطع إلى ابن جهور (من ملوك الطوائف بالأندلس) فكان السفير بينه وبين الأندلس، فأعجبوا به، اتصل بالمعتضد صاحب إشبيلية فولاه وزارته، وفوض إليه أمر مملكته فأقام مجلا مقربا إلى أن توفي بإشبيلية في أيام المعتضد. (الأعلام، ج1، ص158).

(2) ولادة بنت المستكفي بالله محمد بن عبد الرحمن الأموي: شاعرة أندلسية، من بيت الخلافة. كانت تخالط الشعراء وتساجلهم. اشتهرت بأخبارها مع الوزيرين ابن زيدون وابن عبدوس، وكانا يهويانها، وهي تود الأول وتكره الثاني، حتى وقع بينهما ما وقع وكتب ابن زيدون رسالته التهكمية المعروفة، إلى ابن عبدوس. وفي شعر ولادة رقة وعذوبة إلا ما كانت تهجو به، توفيت بقرطبة. (الأعلام، ج8، ص118).

(3) شوقي شاعر العصر الحديث، ص34.

(4) شوقي شاعر العصر الحديث، ص36.

بنى شوقي بيتاً في الإسماعيلية، كان كثير الرحلات والنزهات في هذا المنزل، صيفاً وشتاءً، وأصبح بيته منارة ومجلساً لكثير من الشعراء والأدباء العرب.

سادساً: بيعة الشعراء لأمرهم:

أعلن الشاعر حافظ إبراهيم⁽¹⁾ ومجموعة من الشعراء في حفلة، كان شوقي مدعواً لها:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً وهذى وفود الشرق قد بايعت معي

وبعد هذا اللقاء والاحتفال المهيّب، أصبح العالم أجمع، لاسيما العرب تلقب الشاعر أحمد شوقي: بأمير الشعراء.

سابعاً: وفاته ووصيته:

رحل الأمير عن هذه الدنيا الساعة الثانية صباحاً، في الثالث عشر من شهر أكتوبر، لعام ألف وتسعمائة واثنان وثلاثون، وكانت وصيته أن يُكتب على قبره هذين البيتين.

يا أحمد الخير لي جاء بتسميتي وكيف لا يتسامى بالرسول سمي
إن جلّ ذنبي عن الغفران لي أمل في الله يجعلني في خير معتصم

المبحث الثالث: منهج الموازنة في الأدب:

أولاً: النقد منهج قديم:

عرف الأدب منذ العصر الجاهلي النقد، لاسيما الموازنة، من خلال الطبع والسليقة، حيث كان الشعراء يذهبون إلى الأسواق، مثل سوق عُكاظ، حيث أن هذا السوق كان مهداً للشعراء والكتاب من جميع القبائل العربية، يأتون إليه؛ كي يوازنوا بين قصائدهم، لمعرفة من أجمل وأقوى الأبيات الشعرية، وغالبًا يرتبط ميزان النقد بين شاعرين، من نفس العصر والبيئة.⁽²⁾

(1) محمد حافظ بن إبراهيم فهمي المهندس، الشهير بحافظ إبراهيم: شاعر مصر القومي، ومدون أحداثها نيفاً وربع قرن، نشأ يتيمًا، ونظم الشعر في أثناء الدراسة، لقّب بشاعر النيل، وطار صيته واشتهر شعره ونثره. (الأعلام، ج6، ص75-76).

(2) بتصرف: الموازنة بين الشعراء مقياساً نقدياً بين النظرية والتطبيق، أمل حسين الخاقاني، مجلة كلية الفقه، جامعة الكوفة، مجلد2، عدد24، 2017م، ص2.

ارتبط ميزان الجودة والإجادة في عملية التوازن بين الشعراء، حتى جاء الأصمعي⁽¹⁾ وأضاف معيار الفحولة، لكنه بقي على السليقة والطبع.

ثانيًا: تطور النقد عند العرب:

تطور النقد عند العرب في القرن الرابع الهجري: عندما كتب الآمدي⁽²⁾ كتابه الشهير "الموازنة بين أبي تمام⁽³⁾ والبحتري⁽⁴⁾"، والذي وضع الأسس الأولى لعملية الموازنة بين الشعراء، وبالتالي أصبح العرب لهم منهجية علمية في النقد.⁽⁵⁾

ثالثًا: أول كتاب في الموازنة:

أول كتاب وصل إلينا على منهج الموازنة، هو كتاب الموازنة للآمدي، وهو لبيان الاختلاف الجوهري بين أبي تمام والبحتري من عظماء الشعراء العرب، ومن هنا بدأت عملية النقد والموازنة بمعناه العلمي الدقيق عند العرب والمسلمين. وموازنة الآمدي تنقسم إلى أربعة أقسام:⁽⁶⁾

- 1- محاجة بين خصوم أبي تمام وخصوم البحتري.
- 2- دراسة الآمدي لسرقات كل شاعر منهما.
- 3- نقد الآمدي لأخطاء وعيوب كل منهما، وأيضًا محاسن قصائدهم.
- 4- موازنة تفصيلية بين المعاني المختلفة التي تكلم عنها.

(1) أديب ولغوي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، المعروف بالأصمعي، صاحب لغة ونحو، وإمامًا في الأخبار والنوادر والملح والغرائب. (وفيات الأعيان، ج3، ص170).

(2) الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي النحوي الكاتب، كان حسن الفهم جيد الدراية والرواية، سريع الإدراك، ولد وتوفي بالبصرة. (معجم الأدباء، ج2، ص847).

(3) شاعرُ العصر، أبو تمام حبيبُ بنِ أوس بن الحارث بن قيس الطائي من حوْزان من قرية جاسم، وُلِدَ في أيام الرّشيد، سَمِعَ به المُعْتَصِم فطَلَبَهُ وَقَدَّمَهُ على الشُّعراء وله فيه قصائد، وكانَ يُوصَف بِطَيِّبِ الْأَخْلَاقِ وَالظُّرْفِ والسماحة. (سير أعلام النبلاء، ج9، ص119).

(4) شاعر الوقت، وصاحب الديوان المشهور وعاش نيفًا وسبعين سنة. ونظمه في أعلى الدُّرُوة، وقد اجتمع بأبي تمام الطائي، وأراه شعره، فأعجب به، وقال: أنت أمير الشعر بعدي، ماتَ بِمُنْبِج، وَقِيلَ: بِحَلَب، سَنَةَ ثَلَاثٍ، أو أربع وثمانين ومئتين. (سير أعلام النبلاء، ج10، ص491).

(5) بتصرف: الموازنة بين الشعراء مقياسا نقديا بين النظرية والتطبيق، ص2.

(6) انظر: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996م، ص348.

بعد ذلك بدأ كُتَّاب العرب باتباع منهج الآمدي في كتابه الموازنة، وعلى رأسهم الجرجاني⁽¹⁾ في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

رابعاً: الموازنة في العصر الحديث:

في العصر الحديث بدأ ظهور مذهب الموازنة في الأدب العربي عند الشيخ حسين المرصفي، في كتابه "الوسيلة الأدبية"⁽²⁾، فمن خلال هذا الكتاب وازن المرصفي بين قصائد البارودي وقصائد شعراء الأقدمين، ولعل هذا الكتاب هو أول كتاب نقدي، حديث اتبع منهجية الموازنة من أسس ونظريات علمية.

واتبع الشيخ محمد مهدي أسس الموازنة عند الشيخ حسين المرصفي، بل توسع في ذلك، من خلال موازنته للشعراء والخطباء، وأيضاً أضاف سمة العصور الأدبية في الموازنة.

وسار الأدباء بعد ذلك على منهجية هذين العالمين في الموازنة، فظهرت دراسات حديثة، وازنت بين الشعراء، مثل: الموازنة بين الحصري وشوقي⁽³⁾، وموازنة بين البحتري وشوقي⁽⁴⁾، للدكتور زكي مبارك.

وهكذا تطورت الدراسات النقدية في منهج الموازنة، حتى أصبحت ضمن المناهج النقدية التي تدرس في الجامعات العربية.

(1) القاضي العلامة، أبو الحسن، علي بن عبد العزيز الجرجاني الشاعر، صاحب الديوان المشهور، قال النُّعَالِيُّ: هو فردُ الرِّمَّان، ونادرة الفلك، وإنسان حدقة العلم، وقبة تاج الأدب، وفارس عسكر الشعر، يجمع خط ابن مقلة إلى نثر الجاحظ إلى نظم البحتري. (سير أعلام النبلاء، ج12، ص495).

(2) في الشعر والنقد، منيف موسى، دار الفكر اللبناني، ط1، 1985م، ص66.

(3) انظر: موازنة بين الشعراء، زكي مبارك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م، ص107.

(4) انظر: موازنة بين الشعراء، زكي مبارك، ص119.

الفصل الأول: الحدث والصراع في المسرحيتين:

وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الحدث والصراع في مسرحية مارون عبود

المبحث الثاني: الحدث والصراع في مسرحية أحمد شوقي

المبحث الثالث: الموازنة

المبحث الأول: الحدث والصراع في مسرحية مارون عبود.

وقبل الخوض في الحدث، سأذكر مفهوم الحدث والصراع.

المطلب الأول: مفهوم الحدث:

أولاً: الحدث في اللغة:

يُقال: صار فلانُ أُحدوثةً، أي: كَثُرُوا فيه الأحاديث، وشابَّ حَدَثٌ، وشابَّه حَدَثٌ: (فتية) في السِّنِّ، والحَدَث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأُحدوثة: الحديث نفسه، والحديث: الجديد من الأشياء، ورجلٍ حَدَث: كثير الحديث، والحَدَث: الإبداء⁽¹⁾.

ثانياً: اصطلاحاً:

تعددت تعريفات الحدث، ولم يضع أي ناقد تعريف متكامل لهذا المصطلح (ولم أجد في حدود اطلاعي - من عرفه تعريفاً متكاملًا)؛ وأول من تحدث بهذا المصطلح هو: أرسطو في كتابه فن الشعر، حيث قال بأن الحدث عبارة عن محاكاة، محاكاة للحياة، للسعادة والشقاء، وهما شكلا الحدث، وهدف تقديم الشخصية في المسرح من أجل الحدث⁽²⁾.

وبهذا يمكن القول: بأن الحدث هو الحركة الداخلية للمسرح، بحيث يشعر به المشاهد بأذنه ونظره ومشاعره، من خلال بناء نص مسرحي متكامل مائع للمشاهد.

وتزداد جاذبية الحدث المسرحي وأهميته لدى المشاهد، إذا اشترك فيه ممثلون، أو مخرجون من النجوم المشهورين، ففي مثل هذا الحال يكون المشاهد على استعداد دائم لأن يفعل أي مطلب من أجل مشاهدة المسرحية.

والمسرحية في الأساس تختلف عن الملحمة والقصة وباقي فنون الأدب، بحيث إنها تعتمد على الحدث، فأصل معنى كلمة دراما باليونانية: هي الحدث، المرادفة للفظ مسرحية.

وتُبنى المسرحية على مجموعة أحداث مرتبطة مع بعضها في حلقات متتابعة ومتسلسلة، بحيث تؤدي إلى نتيجة فنية متخذة من عنصر الحدث أساساً لها، والحدث إما أن يكون داخلي

(1) كتاب العين، خليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، مكتبة الهلال، ج3، ص177.

(2) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص34، بتصرف.

أو خارجي، الأولى هي التي تؤثر بالشخصيات، أما الثانية فهي ما يأتيه الأشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها، بمعنى آخر هو الصراع النفسي أو الخفي⁽¹⁾.

المطلب الثاني: أحداث المسرحية:

الأحداث في مسرحية مجنون ليلي⁽²⁾ جاءت من قصة غرامية، تاريخية، حقيقية، قديمة، مشهورة لدى العرب، وهي تتحدث عن قصة حب عذري صادق في الشاعر، بين الشاعر قيس بن ملح وابنت عمه ليلي العامرية.

وقد قام مارون بوضع الفكرة الأساسية للقصة في أحداث جديدة، وألبسها رونق الحضارة الحديثة، بحيث جعل من فصول المسرحية قصة، تتحدث عن شاعر من العصر الحديث، وحبيبته ليلي التي بسبب أحكام التقاليد تتزوج من الأمير سعد، لإبعادها عن حبيبها قيس.

أولاً: أحداث الفصل الأول:

وأحداثه تتمحور حول ذكريات قيس القديمة مع ليلي في أول حبهما، "فما أحلى تلك الأيام التي انفتح بها قلبي لنسيم الحب، يوم كان الوشاة غافلين عنا، ونحن نتعاطى كؤوس الهوى".⁽³⁾

وفي موضع آخر يتذكر قيس كيف أن حديث الناس لم يمنعهم من مواصلة حُبهم العذري، "وكثر في شأننا القيل والقال، ولكنني لا أبالي بكل ذلك ما دامت ليلي راضيةً عني".⁽⁴⁾

وتستمر الأحداث، ويلي ما زالت تؤمن بحبها لقيس، على الرغم أن الناس زادت في حديثهم

(1) محاضرات في النقد الأدبي، بتول قاسم ناصر، مركز الشهيدين للدراسات والبحوث، ص 201.

(2) قيس بن الملوّح بن مزاحم العامري، شاعر غزل، من المتيمين، من أهل نجد، لم يكن مجنوناً، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب ليلي بنت سعد، قيل في قصته: نشأ معها إلى أن كبرت، وحجبها أبوها، فهم على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش، فيرى حيناً في الشام، وحيناً في نجد، وحيناً في الحجاز، إلى أن وجد ملقى بين أحجار وهو ميت سنة 68 هـ، فحمل إلى أهله. (الأعلام، الزركلي، ج 5، ص 208).

(3) مجنون ليلي، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م، ص 12.

(4) مجنون ليلي، مارون عبود، ص 12.

على حبهما، وذلك على لسان ليلي قالت:

كلانا مظهرٌ للناس بُغضًا وكلٌّ عند صاحبه مكينٌ
وكيف يفوت هذا الناس شيءٌ وما في الناس تظهره العيون
فطب نفسًا بذاك وقرَّ عيًّا فإنَّ هواك في قلبي معينٌ⁽¹⁾

ثانيًا: أحداث المشهد الثالث من الفصل الأول:

تتقلب الأحداث بحيث إنَّ المهدي يحاول أن يضع حدًّا لحب ابنته ليلي، وهو القتل، خوفًا من ازدياد حديث الناس في حبهما.

دواؤك في حدِّ هذا المُهَنَّد فلا بد من أن بصدرك يُغَمَد⁽²⁾

وكان العرب قديمًا يمنعون الزواج بين الحبيبين، وأيضًا كانوا يمنعون عن زواج الرجل الذي يكتب شعرًا بفتاة يعرفها، بحجة أن الشرف يمنع لقاء العشاق، ومن ذكر اسم فتاة في شعره إذا أراد أن يتزوجها، فالشرف عند العرب أن يأتي الرجل لطلب يد الفتاة دون حب أو أن يذكرها في شعره.

ثالثًا: أحداث المشهد الثالث من الفصل الرابع:

يذكر مارون على لسان قيس أن عامة الناس لقبوا قيسًا بالمجنون من كثرة شدة حبه ليلي:

قالوا جُننت بمن تهوى فقلتُ لهم الحبُّ أعظم ممَّا بالمجانين
الحبُّ ليس يُفريق الدهر صاحبه وإنما يُصرعُ المجنون في الحين
نعم جننتُ فهاتوا من جُننتُ به إن كان يَشفي جنوني لا تلوموني⁽³⁾

في النصف الأول من فصول المسرحية، وهي ثلاثة فصول، تتميز أحداثها بأنها سلسلة ومتطورة بشكل سريع، تبدأ المسرحية بذكريات الأيام الأولى من شرب كأس الهوى، وتستمر الأحداث في الفصل الثاني بأن يهدد مهدي ابنته إذا لم تكف عن حبها لقيس.

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص 14.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص 17.

(3) مجنون ليلي، مارون عبود، ص 29.

وتتطور أحداث المسرحية في الفصل الثالث حيث أن وصل قصة حب ليلي وقيس إلى أصحاب الشأن من أمراء وسلطان، وفي هذا الفصل يعتزم مهدي خطبة ابنته من أحد الأمراء.

وفي المشهد الثاني من الفصل الثالث، يذكر عبود على لسان مهدي: (لقد انتشر صيئتُك يا بُنية في بلاد العرب، وخطبك مني السادة أصحاب المناصب والرُّتب، وأنا لا أصغي لخطبة خاطبٍ ولا لطلب طالبٍ، حتى خطبك الأميرُ الشريفُ سعد بن منيف، وهو كثير المال، محمود الخصال، تحلّى بالأدب والجمال، واتّصف بالهمة والكمال؛ ولهذا زوجتك به دون الرجال؛ إذ لا بدّ للمرأة من زوج يلمّها ويُفرّج همّها).⁽¹⁾

رابعاً: موت ليلي المُعذبة وانتحار العاشق المجنون:

أما في النصف الآخر من المسرحية، -أقصد الفصل الرابع والخامس-، فقد تميزت بركود الأحداث وضعفها، بحيث إنّ أحداثها خلت من التصاعد، فقد كان الحديث حول ليلي وهي مريضة في بيت زوجها الأمير، من شدة حبها لقيس التي لم تستطع أن تعانقه، وقلبها مازال معذب، ولا دواء يداويها إلا بجمعها مع قيس تحت سقف واحد، وقد قالت:

وإني لأرجو فُربكم ووصالكم ومن دونكم أمرٌ لديّ مُخيف⁽²⁾
وعلى لسان مهدي يذكر:

تركّت العالمين بلا وداعٍ	فوا لهفي على كرم الطّباع
لقد مات السُّرور بموتِ ليلي	وصار العيش من سقط المتاع
هي الدنيا تصير إلى زوالٍ	وما للمرء إلا قيدُ باع

وبهذا تنتهي حياة ليلي في بيت أبيها، وبين يدي أمها، وتنتهي حياة قلب أكله عشق شاعر لم تستطع أن تعيش في بيته لتعانق روحه وجسده.

أما قيس بعد زواج ليلي من الأمير سعد، فيجن جنونه، ويذهب إلى الصحراء من غير إرادة منه، ويتجول في الصحاري بين الحيوانات يُؤنس بها، وفي أحد الأيام سمع عن وفاة ليلي، فذهب ليرى قبرها، وعندما وقف أمام القبر بدأ يُنشد:

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص46.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص62.

أيا قبر ليلي لو شهدناك أعولت
ويا قبر ليلي إن ليلي غريبة
ويا قبر ليلي غابت اليوم أمها
فيا لهف قلبي بعد فقدان مهجتي
ويا لوعتي سهم المنون أصابها
فكيف اللقاء والقبر بيني وبينها
لقد ظلمونا واستبدوا فويلهم
فيا ليل قد حان الوداع بلا لقاء
وهذي حياتي بالشقاء قد ابتدأت
عليك نساء من فصيح ومن عجم
بأرضك لا خال هناك ولا ابن عم
ووالدُها والحافظون لها الذمم
فقد أخذت من بعدها نار ذي سلم
فأصمي فؤادًا كان بالوجد مضطرم
فيا رب لا تُشفق على ظالم ظلم
لأن تُهتَكَ الأسرار في موقف الحكم
ويا موت أحلى أنت من عيشة الألم
فلا عجب إن كان بالموت تُختتم⁽¹⁾

وتنتهي أحداث المسرحية في انتحار قيس أمام قبر ليلي، والذي منع لم شملهما العرف الجاهلي.

المطلب الثالث: الصراع:

الفرع الأول: مفهوم الصراع وأنواعه:

أولاً: الصراع في اللغة:

صرع: الصرع: الطرح بالأرض، صارعه فصرعه يصرعه صرعاً وصرعاً، فهو مصروعٌ وصريعٌ، والجمع صرعى؛ والمصارعة والصراع: مُعَالَجَتُهُمَا أَيُّهُمَا يَصْرَعُ صَاحِبَهُ، وفي الحديث: "مثل المؤمن كالخامة من الزرع، تصرعها الريح مرةً، وتعديلها أخرى"⁽²⁾، أي تُميلها وترميها من جانب إلى جانب، والمصرع: موضع ومصدر؛ قال هُوبَر الحارثي:

بمصرعنا النعمان، يوم تألّبت
تزوّد منّا بين أذنيه طعنة
علينا تميم من شطى وصميم
دعته إلى هابي التراب عقيم

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص 68.

(2) الحديث رواه البخاري في صحيحه، دار طوق النجاة، ط 1، 1422هـ، رقم (5643)، ج 7، ص 114.

ورجل صراعٌ وصريعٌ بين الصّراعة، وصريعٌ: شديد الصّرع وإن لم يكن معروفًا بذلك، وصُرعَةً: كثير الصّرع لأقرانه يصرعُ الناسَ، وصُرعَةً: يُصرعُ كثيرًا يطرّد على هذين باب⁽¹⁾.

ثانياً: اصطلاحاً:

هو الصراع بين قوتين معنويتين، تحاول كل منهما أن تحل محل الأخرى، مثل الصراع بين هدفين، والصراع بين الخير والشر، والصراع بين الحب والواجب⁽²⁾.

ثالثاً: أنواعه:

والصراع في الدراما يتكون من أربعة أنواع، هي:⁽³⁾

الأول: الصراع الساكن، وهو الصراع الذي لا تستطيع الشخصيات من خلاله أن تتخذ قراراً في المسرحية.

الثاني: فهو صراع واثب، والذي يحدث بشكل سريع وسلس في المسرح.

الثالث: وهو الأهم، وهو الصراع المتدرج، وفيه تكون المسرحية في قمة تقنياتها بحيث إن الكاتب نجح في إعطاء المسرحية رونقاً خاصاً من خلالها يصعب على المشاهد التنبؤ بأحداثها ونهاية عقدها.

الرابع: الصراع المرهص، والذي يوحي بما يُنتظر حدوثه، دون أن يكشف عما سيقع من الأحوال حتى لا يضعف التشويق.

ويمكن أن نُقسم الصراع إلى قسمين:

صراع داخلي: وهو الصراع الذي يُختزل داخل الإنسان، ويكون الصراع مع النفس وقوى داخلية.

وصراع خارجي: وهو الصراع الذي يتمحور خارج الإنسان ضد قوى يستطيع التحكم فيها، مثل: الظروف والزمن.

(1) انظر: لسان العرب، ج8، ص197، والمخصص، ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1996م، ج3، ص350.

(2) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، 1982، ج1، ص725.

(3) فن الكتابة المسرحية، لابوس ايجري، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص255.

ويمكن القول: أن جوهر المسرحية تكمن في الصراع، لاسيما أن أساس أي عمل درامي في جميع المدارس النقدية، وعلى مر التاريخ والعصور المتتالية، بدءًا من أرسطو إلى يومنا، هذا هو الصراع.

فالكاتب المسرحي الناجح هو الذي يجعل المشاهد يعيش مع أجواء الصراع في المسرحية، فالصراع لا ينتهي ما دام هناك تصادم بين الخير والشر.

والكلاسيكية الحديثة في مجملها تركز في جوهر صراعها على العقل والعاطفة، فالموضوعات التي اتخذتها الكلاسيكية مصدرًا أساسيًا في كتاباتها منبثقة عن موضوعات أو قصص أو حكايات من زمن الماضي.

ومسرحية مجنون ليلي هي إحدى مسرحيات الكلاسيكية الحديثة، والذي استمد كاتبها موضوعها من العصر الأموي، وهو العصر الذي انتشر فيه الحب الغدري.

الفرع الثاني: الصراع الداخلي في المسرحية:

الصراع عند مارون عبود بدأ من الفصل الأول على لسان بطلي المسرحية قيس وليلي، ففيها الكثير من النزعة العاطفية، والتمرد على عادات المجتمع، حيث جعل عبود بطله المسرحية تتنمر في أكثر من مرة على العادات والتقاليد العربية، من خلال ذكر لفظة حبيبي عند والديها، في حوارات متعددة، أمثلة على هذا الصراع والتمرد بشيء من التفصيل:

في المشهد السابع من الفصل الأول، وعلى لسان ليلي قالت:

تُعَانِدُنِي الْأَيَّامُ فِي وَصَلٍ مِنْ أَهْوَى	فَأَلْتَمِسُ السَّلْوى وَلَا أَجِدُ السَّلْوى
فِيَا رَبِّ لَمْ أَبْدَعْهُ الْبَدْرُ فِي الْبَهْ	وَأَنْزَلْتِ فِي ثَغْرِ لَهْ الْمَنْ وَالسَّلْوى
تُحَمِّلُنِي الْأَيَّامُ مَا لَا أَطِيقُهُ	مَنْ الصَّبْرُ إِنْ الصَّبْرُ أَثْقَلَ مِنْ رِضْوَى
أُلْقَى مَدَى الْأَيَّامِ بَيْنِي وَبَيْنَهُ	رَقِيبًا فَيَا اللَّهَ مِنْ هَذِهِ الْبَلْوى
أَحْاُولِ إِرْوَاءِ الْغَيْلِ بِنَظْرَةٍ	وَمَا ذَلِكَ الْبُرْكَانُ مِنْ قَطْرَةٍ يُرْوَى ⁽¹⁾

بدأ الكاتب ذكر الماضي في أول الحوار بلغة درامية متينة؛ للدلالة على أن ليلي شربت كأس الغرام من زمن ماض وهي في الصغر، وللدلالة على أن الشخصية في هاجس كبير بين

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص20.

حاضرها وبين ماضيها، ففي الأيام السابقة كانت تحب قيساً؛ لأنها ترى فيه البدر والكمال، وأن الله أرسله مثل المن والسلوى لقلبها، أما في الوقت الحاضر فعندما تتذكر هذا العشق الأبدي فإنها تطلب من الأيام أن تمنحها الصبر من بلاء مرض الهوى.

والصرع عند ليلي في هذا الحوار يقف عند مناجاتها لله سبحانه، وسؤاله؛ كيف جعلت قيساً -حبيبها- في كمال البدر؟، وأن جعلت بسمته جنة من جناتك العليا؟، ونلاحظ هنا استخدام الكاتب لغة القراءان في الحوار من خلال ذكر ألفاظ (المن، والسلوى) المعجزة الربانية لبني إسرائيل.

ويسرد الكاتب باقي الحوار قائلاً:

لكلّ ابن أنثى في البرية مضجع ولكنّ قلبي ليس يلقى له مأوى
كطيرٍ إذا ألقى على الغصن رجله يُطارده الصياد في ذلك المَثوى⁽¹⁾

ليلى في هذا الحوار تريد أن يكون لقلبها بيت تسكن فيه، وهو كناية عن حالة الشرود الذهني في نفسها اتجاه حبيبها قيس، مشبهة نفسها بأنها طائر فوق شجرة في غابة، والصيد يحاول اصطيادها، فالصياد هنا رمز للحبيب، والطائر رمز لها ولقلبها، والمطاردة رمز لحبال الود والغرام بين المحبين.

وحقّ الهوى لم يخلّ قلبي من الهوى فما حيلتي والدَّهر بيني ومن أهوى
أمن مدركٍ سرّ الغرام وكُنْهه فيشرح للعشاق معناه والفحوى
أذلك داء قاتل ومبرح تُصاب به الألباب عن طرق العدوى

ليلى لا تزال تُعبر عما في قلبها وعقلها من مكنونات مشاعرها، فتذكر أنه لا سبيل للتفريق بين العاشقين؛ لأنهما الوحيدان اللذان عرفا معنى العشق، وهو سم قاتل لا يُصيب الإنسان مثل الفيروسات، وإنما عاطفة خلقت ولن ترحل ما دمنا أحياء، فقد استخدم الكاتب في هذا الحوار الدرامي ألفاظ المرض والعدوى؛ للدلالة على أن العشق مرض مثل أي مرض يصيب الإنسان، وله علاج يداوى به العشاق، من خلال جمع شملهما في بيت واحد.

ألا أيُّها القلب اللّجوج المُعدّل أفقّ عن طِلاب الغيد إن كنت تعقل
أفقّ قد أفاق العاشقون وإنما تماديك في ليلي ضلالاً مُضلل

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص20.

تَعَزَّ بِصَبْرٍ وَاسْتَعْنُ بِجَلَالِهِ فَصَبْرُكَ فِيمَا لَا يُدَانِيكَ أَجْمَلُ
سَلَكَ كُلُّ ذِي وَدٍّ عَلِمْتَ مَكَانَهُ وَأَنْتَ بَلِيلِي مُسْتَهَامٌ مُوَكَّلٌ⁽¹⁾

في هذا الحوار يحتدم الصراع الدرامي بين شخصية قيس وخجلات نفسه، ويدعو قلبه بأن يصحو من غرامه ويعود إلى طبيعته؛ لأن قلبه لم يتوقف عن محبة ليلى، وجعل قيس الحب الزائد في ليلى من الضلال، ويسأل الله سبحانه الصبر والسلوان على غرامه؛ لأن قلبه لم يستطع إخراج ليلى منه.

أَحْنُ إِلَى أَرْضِ الْحَبَازِ وَحَاجَتِي خِيَامٌ بَنَجِدٍ دُونَهَا الطَّرْفُ يَقْصُرُ
وَمَا نَظَرِي مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ بِنَافِعٍ فَوَادِي وَلَكْنِي عَلَى ذَاكَ أَنْظَرُ
أَفِي كُلِّ يَوْمٍ نَظْرَةً ثُمَّ عَبْرَةً لَعَيْنِيكَ يَجْرِي مَأْوَاهَا وَيُحْدَرُ
فَمَا كُلُّ مَا تَسْتَنْزِلُ الْعَيْنَ مَأْوَاهَا وَلَكْنِهَا نَفْسٌ تَذُوبُ وَتَقْطُرُ
مَتَى يَسْتَرِيحُ الْقَلْبُ إِمَّا مَجَاوِزَ حَزِينٍ؟ وَإِمَّا نَازِحَ مُتَذَكِّرٍ؟⁽²⁾

الصراع في هذا الحوار عند قيس يشتد، ويحن إلى كل جبل ومكان في الصحراء، كان يجلس بها مع حبيبته ليلى، متمنياً أن يشعر قلبه بالراحة من خلال جمعه مع ليلى، أو تائهاً في الصحراء متذكراً كل لحظة قضاها معها.

شِئْتُ يَا رَبِّ أَنْ أَعِيشَ شَقِيهَ فَلَتَكُنْ يَا رَحْمَانُ تِلْكَ الْمَشْيِئَةَ
وَقَضَى وَالِدِي بِتَنْكِيدِ عَيْشِي قَاتَلَ اللَّهُ سُلَاطَةَ وَالِدَيْهِ
كَمْ فَتَاةٍ جَنَى عَلَيْهَا أَبْوَاهَا وَرَمَاهَا بِجَرٍّ شَرِّ رَزِيٍّ؟
فَرَّقَ الْوَالِدَانِ بِالْجَوْرِ مَا قَدْ جَمَعَتْهُ يَدُ الْإِلَهِ الْقَوِيَّةِ
سَوْفَ يَبْكِي التَّارِيخُ لَيْلَى وَقَيْسًا إِنَّ لَيْلَى وَقَيْسَ أَذْكَى ضَحِيَّةِ
لِيَتْنِي لَمْ أَكُنْ وَلَا كَانَ قَيْسٌ فَحَيَاةُ الْاِثْنَيْنِ مَعْنَى الرَّزِيَّةِ⁽³⁾

ينتقل الحوار من شخصية إلى شخصية مقابلة لها، حيث إن الصراع النفسي شمل أيضاً العاشقة ليلى، والتي تلجأ إلى الله تعالى وتدعوه أن يرفع عنها الشقاء والعناء، مستخدمةً ألفاظاً

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص 24.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص 29.

(3) مجنون ليلى، مارون عبود، ص 57.

دالة على الآلام والأحزان والنكد والشقاء، ووقوعها في الظلم، مثل: (شقيه، المشيه، بتتكيد، شر، الجور)، وأيضًا تمت ليلي فقد الحياة والموت، فاخترال مثل هذه المشاعر السلبية تدل على عدم وجود أمل في الحياة في نظرها.

يقولون ليلي بالعراق مريضة	فما لك لا تَضْنِي وَأَنْتِ صَدِيقُ
سقى الله مَرَضِي بالعراق فَإِنِّي	على كُلِّ مَرَضَى بالعراق شَفِيقُ
فإن تَكُ ليلي بالعراق مريضة	فإِنِّي في بحر الغرام غريقُ
أهيم بأقطار البلاد وعرضها	وما لي إلى ليلي الغداة طريقُ ⁽¹⁾

نرى في هذه الأبيات حسرة قيس وحزنه، عند سماعه مرض ليلي، ومع هذا الأسى والحزن لم يستطع أن يداوي مرضها، وهي بعيدة عنه، فالصرع عند قيس يشهد في هذه الأبيات، مستخدمًا عبارات دالة على أنه لن يستطيع إيقاف الصراع في داخله، ومتحسرًا على مرض ليلي، فهو غريق في البحر، بمعنى أنه يحتاج إلى منقذ ينقذه مما في قلبه من وجع الحب وألم العشق.

حلفت يمينًا لم أُخْنِكِ مَوْدَّةً	وإني بكم حتى الممات ضنينُ
تُخْبِرُنِي الأحلام أَنِّي أراكُمُ	فيا لَيْتَ أحلام المَنام يقيُنُ
وإنَّ فؤادي لا يَلِينُ إلى هوى	سواكِ وإن قالوا بلى سيليُنُ ⁽²⁾

ألم وحسرة قيس تصل إلى ذروتها في الصراع الداخلي، عندما سمع أن ليلي تزوجت من رجل آخر، فاستخدم الألفاظ المعبرة عن تلك المشاعر الحزينة، فهو لم يخنها يومًا؛ لذلك قال: حلفت يمينًا، للدلالة على أنه لم يخن حبه ولا مرة، ثم يقول: تخبرني الأحلام، للدلالة على أنه رغم اليأس والإحباط؛ إلا أنه يجد في قلبه وعقله الأمل في اللقاء، وقد استخدم كلمات الفؤاد واللين للتعبير عن الأمل المتمسك بها.

يكمُن الصراع في ذروته عند ليلي بين قلبها المحب لقيس، وبين سلطة الأب العربي في ذلك الوقت، تلك السلطة الجاهلية التي حرمتها الزواج من عاشقها، وكتب فيها شعرًا؛ للتعبير عن عواطفه وأحاسيسه تجاهها:

سلام عليكم لا سلام ملامة	ولكن سلام للمحبِّ عطور
--------------------------	------------------------

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص 37.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص 56.

لقد عيل صبري بعدكم وتكاثرث
فصبراً على ريب الزمان وجوره
هُمومي ولكنَّ المُحبَّ صبورُ
لعلَّ ضُروف الدائرات تدورُ⁽¹⁾

تستطرد ليلي حديثها لتعبر عن حزنها، وعن حياتها الكئيبة في بيت زوجها؛ لتؤكد أن مشاعرها اليائسة ما زالت تعتلي قلبها الصغير، وفي البيت الأخير من الحوار الشعري تنتصر مشاعر الحزن والضعف والقنوط على مشاعر الأمل، وكأنها تتنبأ بقرب أجلها.

الفرع الثالث: الصراع الخارجي في المسرحية:

يبدأ السارد في الفصل الأول من المسرحية ببيان الصراع الخارجي بين العاشقين (قيس، ليلي) مع المجتمع الناظر لهما أنهما من أصحاب الهوى الذي لا يجوز الجمع بينهما، بحكم العادات الجاهلية والتقاليد والأعراف السائدة.

حبيبي ما هذي الصباية والنجوى
أروم لقاءً والزمان مُعاندي
فقلبي من أمواه حُبِّك لا يروى
وليس لنا في شرع أهل الهوى فتوى
إذا كنت تحوي من غرامي ذرَّةً
فإنني ما تنهدُ من ثقله رضى
أبيتُ وما لي في الدُجى من مُسامر
وأشكو ولكن ليس من يسمع الشكوى
فأهلي فُساةً لم يرقُّوا لحالتي
وما جهلوا أني من الحُبِّ في بلوى
يقولون خَلِّي مجلس الناس جانباً
فإنَّ الهوى يسري إلى العين كالعدوى
فلا حبَّذا النُصح الذي ينصحونني
فإني رأيتُ الحبَّ أقربَ للتقوى⁽²⁾

في هذا الحوار يكشف السارد الصراع الدرامي بين ليلي أثناء مخاطبة حبيبها قيس، مستخدمةً ألفاظ دالة على أن المجتمع العربي السائد يمنع لقائهما، بحكم العادات والأعراف القبلية الجاهلية الراسخة في عقولهم، فاستخدم لفظ (الشرع، فتوى) للتعبير عن أنَّ أحكام الحب في شرع الهوى ليس لها حُكم وفتوى، واستخدمت ليلي في هذا الحوار ألفاظاً دالة على علم والدها ببلواها ومرضها في العشق والحب، ولم تلتفت لنصحهم؛ لأنَّ الحب أقرب للهداية والخشية.

وفي المشهد الثالث من الفصل الأول يبدأ الصراع بين ليلي ووالدها حول العصبية العربية التي تمنع ارتباطها مع حبيبها قيس؛ لأنه ذكرها في شعره، وأصبحت قصتها على ألسنة الناس.

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص58.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص13.

مهدي: عَنَيْتُ قَيْسَ الْمَلُوحِ يَا عَزِيزَتِي، الَّذِي جَعَلَ عَرَضَكَ مُضْغَةً فِي أَفْوَاهِ النَّاسِ، فَالَّذِي أَرَاهُ يَا بُنَيَّةَ، هُوَ أَنْ تَقْطَعِي حَبْلَ الْعَلَاقَةِ بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ؛ لِنَلَّا تَجَرِّبُنَا إِلَى حَرْبٍ، كَحَرْبِ الْبَسُوسِ وَدَاخِسٍ⁽¹⁾.

ليلي: حُبُّ قَيْسٍ يَجْرُ كُلُّ هَذَا الْوَيْلِ؟

مهدي: نَعَمْ يَا بُنَيَّةَ، إِنَّ غَرَامَ قَيْسٍ لَمْ يَسْبِقْهُ إِلَيْهِ عَرَبِيٌّ يَغْلِي فِي عُرُوقِهِ دَمَ الشَّرَفِ، وَلَا يَرْضَى بِهِ وَالِدَ ابْنَةٍ، عُرِفَ بَيْنَ قَوْمِهِ بِعُلُوِّ الْمَنْزِلَةِ وَعِزَّةِ الْجَانِبِ.⁽²⁾

فالصراع في هذا الحوار بين المهدي وابنته يبدو واضحاً من حيث معالمه، فالمهدي يشير بأن حبها وقيس ستجلب لهم الحرب الشرسة، كحرب بسوس، وحرب داحس، ونجد أن السارد ذكر حرباً من التراث؛ دلالة على أن العربي يهتم بحديث الناس وإشاعاتهم، ويعتبر الحب والعشق طعناً في شرفه، ووظف السارد أسلوب الحوار النثري بدل أبيات شعرية؛ لتوضيح الصورة.

ليلي: لَا يَحُلُو لِي غَيْرَ لِقَاءِ الْحَبِيبِ، وَلَكِنْ دُونَ ذَلِكَ خِزْطُ الْقِتَادِ، فَمَتَى تُحْطَمُ قِيُودُ التَّقَالِيدِ، وَتَرْتَفِعُ سُلْطَةُ الْآبَاءِ وَالْأُمَّهَاتِ عَنِ الْقُلُوبِ؟ هَذِهِ السُّلْطَةُ الْجَائِرَةُ الَّتِي لَمْ يَأْمُرْ بِهَا الْخَالِقُ، وَلَمْ تَنْزِلْ عَلَى نَبِيِّ مِنَ الْأَنْبِيَاءِ، وَيُحَكِّمُ أَيُّهَا الْآبَاءُ الْأَغْرَارُ! أَلَمْ تَكُونُوا عُشَّاقًا قَبْلُنَا؟ أَلَمْ تَذُوقُوا بَلِيَّةَ الْحَبِّ؟ فَلَمَازَا لَا تَرْحَمُونَ؟! سَوْفَ تَلْعَنُكُمْ الْأَعْصَارُ، وَكُلُّ بَلَاءِ الْعَاشِقِينَ يَسْقُطُ عَلَى رِءُوسِكُمْ، وَدَمَ الْمُحِبِّينَ يَصْرُخُ طَالِبًا الْإِنْتِقَامَ مِنْكُمْ أَيُّهَا الظَّالِمُونَ.⁽³⁾

الصورة في الحوار الدرامي على لسان ليلي، فيها تمرد على الأعراف والتقاليد السائدة العربية؛ لأن العرف والعادة تفرض قيوداً على الأفراد، ولا يستطيعوا التحرر منها.

(1) الْبَسُوسُ: اسْمُ امْرَأَةٍ، وَهِيَ خَالَةُ جَسَّاسِ بْنِ مُرَّةِ الشَّيْبَانِي، كَانَتْ لَهَا نَاقَةٌ يُقَالُ لَهَا: سَرَابٍ، فَرَأَاهَا كَلْبٌ وَائِلٌ فِي حِمَاهُ وَقَدْ كَسَرَتْ بَيْضَ طَيْرٍ كَانَ قَدْ أَجَارَهُ، فَرَمَى صُرْعَهَا بِسَهْمٍ، فَوَثَبَ جَسَّاسٌ عَلَى كَلْبٍ فَقَتَلَهُ، فَهَاجَتْ حَرْبُ بَكْرِ وَتَغْلَبَ ابْنِي وَائِلَ بِسَبَبِهَا أَرْبَعِينَ سَنَةً، حَتَّى ضَرَبَتْ بِهَا الْعَرَبُ الْمَثَلَ فِي الشُّؤْمِ، وَبِهَا سُمِّيتْ حَرْبُ الْبَسُوسِ. (لسان العرب، ج6، ص28).

دَاخِسٌ: فَرَسٌ لَقَيْسِ بْنِ زُهَيْرٍ، وَمِنْهُ: حَرْبُ دَاخِسٍ: تَرَاهُنَ قَيْسٌ وَخَذِيقُهُ بْنُ بُدْرِ عَلَى عَشْرِينَ بَعِيرًا، وَجَعَلَ الْغَايَةَ مِئَةَ غُلُوقٍ، وَالْمِضْمَارَ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً. فَأَجْرَى قَيْسٌ دَاخِسًا وَالْغُبْرَاءَ، وَخَذِيقُهُ الْخَطَارَ وَالْحَنْفَاءَ، فَوَضَعَتْ بَنُو فَرَاةَ رَهْطٌ خَذِيقَةً كَمِينًا فِي الطَّرِيقِ، فَزِدُوا الْغُبْرَاءَ، وَلَطَمُوهَا، وَكَانَتْ سَابِقَةً. فَهَاجَتْ الْحَرْبُ بَيْنَ غَبَسٍ وَدُبْنَانَ أَرْبَعِينَ سَنَةً. (القاموس المحيط، الفيروزآبادي، ص543).

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص14.

(3) مجنون ليلي، مارون عبود، ص16.

الصراع يشتد بين المحبين وبين المجتمع، قيس يتألم وينتحب من شدة شوقه لليلى، وعدم استطاعته رؤياها، فهو في حالة اضطراب نفسي من ظلم المجتمع لهما، وعدم مقدرته نسيان عشيقته، ويستمر في ذكر لفظ العذاب للدلالة على فقدان الأمل، ولم يبق إلا انتظار الموت واجتماع روح المحبين بعده.

الملوح: وقد دفعنا له مائة ناقةٍ براعيها فلم يقبل، وقال لنا: هذا داء مُعضِل وأمر مُشكِل، ما فعله أحدٌ غيري سابقًا، فلا أدعُ العرب تقول عني إنني قد زوجتُ عاشقًا.⁽¹⁾

في هذا الحوار تصل ذروة الصراع بين الإنسان وبين بيئته، حيث يرفض مهدي طلب ملح تزويج ليلى لقيس، حتى إنه دفع له المال الكثير، وهي مائة ناقة، وركب رأسه وأعمته الجاهلية.

ليلى: لو كنت تعرفُ يا مُهجة الفؤاد ما أقاسي؛ لأجلك من العذاب لعذرتني، فعندما رفض والدي طلب أبيك كأنَّ الصَّاعقة انقضَّت عليّ، أحبك يا قيس، ولكنَّ التقاليد تقفُ بوجهي، فماذا أفعل؟ أنا لا أقترن بسواك، وإن أرغمتُ على ذلك.⁽²⁾

استخدم السارد ألفاظًا ترمز إلى حُلمٍ لم يتحقق، فالحبيبة ليلى مازالت ترى ألوانًا وأصنافًا من العذاب، ووجع العشق تزداد ذروته، برفض الزواج بمن تعشق، فهي لن تتزوج بغيره؛ وإن أرغمت فسيكون زواج جسد بلا روح، فالجسد في واد، والقلب والروح في واد.

مهدي: لقد انتشر صيتك يا بُنية في بلاد العرب، وخطبك منِّي السَّادة أصحاب المناصب والرُّتب، وأنا لا أصغي لخطبة خاطبٍ، ولا لطلب طالبٍ، حتى خطبك الأميرُ الشريفُ سعد بن منيف، وهو كثير المال، محمود الخصال، تحلَّى بالأدب والجمال، واتَّصف بالهمة والكمال؛ ولهذا زوجتُك به دون الرجال؛ إذ لا بدَّ للمرأة من زوج يلمُّها ويفرِّج همَّها.

ليلى: أبي بحقِّك ارحمني.

مهدي: لا رحمة ولا شفقة، فإذا فعلت كما أقول كنتِ العزيزة عندي، وإلا فثقي وتأكدي أنكِ مانتة لا محالة.

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص38.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص43.

ليلي: هذا أمر لا يتمُّ أبدًا، ولو متُّ قهرًا وكمدًا.

مهدي: احرسي يا شقيّة، فلقد تماديت في قحتك (يلطمها على خدّها).

زينب: مهلاً، فما هذه الأعمال التي تحطُّ من مقامنا بين العرب؟!

مهدي: أنا ذاهب، وسأبعث وراء الأمير، فإما العرس وإما الرّمس⁽¹⁾.

(يذهب).

ليلي: آه ما أحلى الرّمس! كم في القبر من أنس!⁽²⁾

يستمر الصراع بين ليلي وأهلها، حيث إنّ الصراع يصل إلى ذروته باقتران ليلي من الأمير، -بل بقتلها-، في حين أن والدتها ترفض هذا الحدث؛ لأن العرب لم تعرف مثل هذه الأحداث، فالبنات مصيرهم: إما البيع (الزواج بحكم الأب وسلطته) أو السيف (القتل)، فكانت الفتاة لضعفها تفضل رأي الأب فهو سيد الموقف في مثل هذه الأحداث، أما في هذا الحدث الدرامي فأراد السارد القول: بأن العرب بدأت في التغيير، ولكن بدرجة ضعيفة.

الملوح: فلنذهب يا بنية؛ فجرح الهوى ما له دواء.⁽³⁾

يبدو الصراع واضحًا في هذا الحوار، باعتراف ملوح أن الحب العربي الأصيل لا علاج له، فهو يشير إلى أن مرض الحب، ليس كمرض الجسد، تذهب لطبيب تذكر الداء فيصف الدواء، فاستخدم السارد في هذا الحوار أسلوب الحكمة والموعظة؛ للدلالة على قيمة وقدسية الحب عنده.

ليلي: ألم تكفني أحزاني حتى أزيد بليّتي بلوى فدعني وشأني.

سعد: أكذا تخاطب الجارية سيدها؟!

ليلي: أنا الجارية وأنت السيّد؟! لعن الله من جعلنا كذلك.

(1) أصل الرّمس: الستر والتغطية، ويقال لما يُخْتَنَى من التراب على القبر: رَمَسَ، والقبر نفسه: رَمَسٌ. (لسان

العرب، ج6، ص102).

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص46-47.

(3) مجنون ليلي، مارون عبود، ص53.

سعد (يرى الرسالة فيهمج ويتناولها): ما هذا الكتاب؟ (يفضه ويقرأ به، ثم يحول يقول:) لقد كُشف المُخبأ، فلكنّ ساقطة لاقطة.⁽¹⁾

يشد الصراع الخارجي بين سعد وزوجته ليلي، عندما يجد رسالة بيدها مكتوبة بخط قيس حبيبها العاشق، فذكر مثل من أمثلة العرب، كناية عن أنها لن تستطيع إخفاء حبها، ومراسلتها المستمرة بينها وبين قيس، معتبراً هذا تجاوز عن حدودها العربية؛ لأنها تزوجت، ويجب عليها حفظ بيت زوجها، بعيداً عن مشاعرها.

مهدي (يأخذ الكتاب ويقرأ): أنت يا ليلي تُرسلين هذا المجنون، وتكشفين له أسرار الهيام؟! ألم ترتجف أعصابك عندما كتب: قاتل الله أباك الغدار، وبلاه بالويل والدمار؟ ويحك يا شقية! يقول هذا وترضين عنه يا ممقوتة يا ناكرة الجميل؟!

ليلي: كفاك يا أبي، أنظلمني وتدعي الإحسان؟ قبح الله كل والد ظالم، يزوج ابنته بمن يريد لا بمن تُريد، سوف يبقى ذكرك مرفوقاً باللوم كلما طالع الناس قصة ليلي والمجنون.

مهدي: اصمتي، فقد ألصقت بشرفي وصمة عارٍ لا تتغسل إلا بدمك.

ليلي: هو ذا عنقي اقطعه بحد سيفك، وأرحن من هذه الحياة.

مهدي: لأفعلن هذا بعد حين.

ليلي: بل الساعة إن كنت عربياً شريعاً.

مهدي: ما هذه الوقاحة؟

ليلي: هي ابنة جورك وظلمك.

مهدي: ويحك! (يهجم عليها بالسيف مجرداً).

سعد (يُمسكه): ناشدتك الله لا تفعل.

مهدي: إنها تستحق القتل.

سعد: عفوك أكبر يا عمّاه.

ليلي: ذنبان افترسا نعمة بريّة، ويقولان: عفوا ورحمة.

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص62.

مهدي: قلتُ لك تَسْتَحِقُّ المَوْتَ فدَعْنِي.

مهدي: ويحك يا ساقطة.⁽¹⁾

ليلي: أنت كُنْتَ سببَ سُقُوطِي، فَوَيْلَ لك متى وقفتَ أمامَ الديّانِ العادلِ.

لا زال الصراع الخارجي يصل إلى ذروته، هذا الصراع الذي نتج عن اضطراب الشخصيات المحورية في نفوسهم، من شدة حكمهم على الأشياء، من منظور التقاليد المتوارثة، تحت مسمى الشرف؛ بأنّه لا يجوز للفتاة عندما تتزوج مراسلة أي شخص غير زوجها، حتى ولو أرادت الفتاة الاقتران من شاب آخر، فليس لها الحق في ذلك، فهي لا تملك القبول أو الرد، فجردوها عن الرأي.

المبحث الثاني: الحدث والصراع في مسرحية مجنون ليلي لأحمد شوقي: المطلب الأول: الحدث:

يبدأ الحدث في مسرحية مجنون ليلي لأحمد شوقي من الفصل الأول، عندما اجتمع مجلس السهر أمام منزل ليلي، حيث يبدأ الحديث عن أخبار الصحراء والمناطق، لاسيما أخبار الشيعة والخوارج، ثم يتطرق الحديث حول ليلي وحبيبها قيس.

ليلي: قيس، إليّ قيس

هند: ما دهاك ليلي ما الخبر؟

ليلي: أحس رجلي خدرت حتى كأنها الحَجَرُ

هند: قد صحتِ قيسُ مرتين

ليلي: أو ثلاثاً، ما الضرر؟

هند (متهمّة): اسم الحبيبِ عندنا نذكره عند الخدر

ليلي: هند كفي دعاية إن هو إلّا اسمٌ حضر

(لنفسها) يا قيس ناجي باسمك القلبُ اللسان فعنّ

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص63-64.

عبلة (ضجرة): أما سوى هذا الحديث شاغل؟ كيف ظللت اليوم يا منازل؟⁽¹⁾

الحدث في الفصل الأول سلس لا تعقيد فيه، بذكر ليلي لقيس تبدأ الأحداث بتدرج حول فكرة أن ليلي لا تستطيع نسيان قيس؛ لأن ذكره باقية في قلبها، ولم تتحرج بالحديث عن قيس؛ بدلالة أنها قالت في الحوار: (أو ثلاثاً: ما الضرر؟) في إشارة لقيس.

أولاً: بلهاء تصف علاجاً لقيس:

بلهاء:

لقد مرَّ عَرَّافُ اليمامةِ بالحمى	فما راعنا إلا زيارتُهُ صُباحاً
طوى الحيَّ حتى جاء عن قيسٍ	وأظهرَ ما شاء المَوَدَّةَ والنُّصحا
ولاحت له شاةٌ جثومٌ بموضعٍ	تخيَّلها ظلاً من الليل أو جُنحاً
فقال اذبحوا هاتيك فالخير عندها	فقام إليها يافعٌ يُحسِنُ الذَّبْحاً
فقال انزعوا من جُثة الشاةِ قلبَها	فلم نألُ قلب الشاةِ نزعاً ولا طرْحاً
فلما شويناها رَقَى بعزائمٍ	عليها وألقى في جوانبِها المِلْحاً
وقال اطلبوا قيساً فهذا دواؤه	كأنِّي به لما تناوَلَه صَحّاً ⁽²⁾

يسرد شوقي أحداث الفصل الثاني من المسرحية بأن بلهاء تذبح شاةً وتذهب إلى عراف من أجل أن تداوي قلب قيس، وتُبعد الحب الزائد عنه تجاه ليلي، لتتفاجأ أن قيساً لم يأكل من لحم الشاة؛ لأن بلهاء قدمت الشاة بلا قلب، فكان رد قيس لها:

وشاةٍ بلا قلبٍ يداوونني بها وكيف يُداوي القلب من لا له

ثانياً: قيس بين مناصريه ومعارضيه:

(تسير بلهاء إلى الحي ويظهر صغار من ناحية الحي يلهون في طائفتين، وإذ تقع أبصارهم على قيس وزياد تتغنى كل طائفة بغناء)

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، هنداوي للتعليم والثقافة، ص 13-14.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 37.

(3) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 38.

الطائفة الأولى:

وَهَزَّازَ الرَّبَّوَاتِ	قَيْسُ عُصْفُورَ الْبُوَادِي
وَعَمَرَتِ الْفُلُواتِ	طَرَّتْ مِنْ وَادٍ لِوَادِي
وَنَجَّى الظَّبَّيَّاتِ	إِيهِ يَا شَاعِرَ نَجْدٍ

لَأَعْفِ الْفَتَيَّاتِ	أَضْمِرِ الْحَبَّ وَأَبْدِ
------------------------	----------------------------

الطائفة الثانية:

وَانْتَهَكْتَ الْحُرُمَاتِ	قَيْسُ كَشَفْتَ الْعِذَارِي
فِي السَّنِينَ الْغَابِرَاتِ	وَدَمَغْتَ الْحَيَّ عَارًا
وَاصْطَنَعْتَ الْخُلُواتِ	قَدْ ذَكَرْتَ الْغَيْلَ دَعْوَى
مَنْكَ دُونَ الْفَتَيَّاتِ! (1)	صَلَيْتَ لَيْلَى بَبَلْوَى

تتأزم الأحداث في النصف الأخير من الفصل، حيث إن القوم انقسموا إلى شقين، الشق الأول يناصر قيس في حبه وعشقه لليلي؛ لأن ذلك سمة من سمات القلب، إذا أحب الإنسان لا أحد يستطيع مداوته إلا من أحب.

أما القسم الثاني فكان معارضًا لحبه لليلي؛ بحجة أن قيس هتك ستر العذارى وشرف فتيات العرب، من خلال غزله في أشعاره، كما اتهمه هذا الفريق بأنه يدعو إلى مخالطة النساء، وأنه صنع البلاء والمرض لليلي.

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 39.

ثالثاً: شفاعة الأمير في زواجهما:

ابن عوف:

الآن قيسُ اذهب فبدّل حَلَّةً وَتَرَدَّ غَيْرَ ثِيَابِكَ الأخلاق

فالصبحَ تدخلُ حيَّ ليلي قيسُ في رُكْبِي وبين بطانتِي ورفاقي⁽¹⁾

يستمر السارد في الحديث عن قيس وجنونه في حب ليلي، هنا يريد الأمير ابن عوف أن يشفع لقيس عند عائلة ليلي من أجل أن يزوجه حبيبته ليلي.

مهدي: إذن قفي ليلي اقربي

(تظهر ليلي من وراء الستر)

تقدّمي ورجّبي

حلّ ابنُ عوفٍ دارنا

ليلى:

أكرم به وأحب!

قد زارنا الغيثُ، فأهلاً بالغمام الصَّيب

ابن عوف:

أهلاً بليلى، بالجمال بالحجي، بالأدب

عشتِ وقيساً فلقد نوّهتما بالعرب

ليلى (بين الخجل والغضب):

أتقرُن قيساً بنا يا أميرُ؟

ابن عوف:

ولم لا؟ وقد جئتُ من أجله

وأعطفتُ شكلاً على شكله

ومن أنا حتى أضُمَّ القلوب

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص46.

لقد جمعَ الحبُّ رُوحَيْكُما وما زالَ يجمعُ في حبلِهِ⁽¹⁾

تستمر الأحداث بالتصاعد بين المهدي وابنته ليلي من جهة، وبين ابن عوف من جهة أخرى، حيث إن ابن عوف يحاول اقناع والد ليلي بقبول قيس زوجاً لها، لكنه تفاجأ بالرفض، احترازاً ومراعاة للتقاليد الجاهلية العربية.

رابعاً: ليلي تتزوج؛ ولكن.. :

وتستمر الأحداث بالتصاعد حتى تصل لذروتها بقبول ليلي الزواج من ورد، وهو أحد سادة العرب من ثقيف، رافضةً الاقتران من ابن عمها وحبيبه قيس، في محاولة يائسة أن تلقى احترام أبناء جلدتها وقومها في بني عامر، على الرغم أن قلبها مازال منتبهاً بحب قيس.

خامساً: قيس وفكرة الهروب:

قيس:

من اليد لم تُثَقِّلْ بها قدمان	تعالِي نَعِشْ يا لَيْلَ في ظِل قَفَرَةٍ
ورئّة عُصْفُورٍ وأَيَّكَةٍ بان	تعالِي إلى وادٍ خَلِيٍّ وَجَدُولٍ
وأحلام عيشٍ مِنْ دَدٍ وأمان	تعالِي إلى ذَكَرَى الصَّبَا وجنونه
وقبلَ الهوى ليست بذات معان	فكم قُبلة يا لَيْلَ في مَيْعة الصَّبَا
وإذن نحن خلف البَهْمِ مستتران	أَخْذُنَا وأعطينَا إذا البَهْمُ ترتعي
ولا ما يعودُ القلبُ من خفقان	ولم نَكُ ندري يومَ ذلك ما الهوى
كما لَفَّ مِنْقَارِيهِمَا غَرْدان	مُنَى النفس لَيْلَى قَرِيبي فاك من فمي
ولا السُّقْمَ رُوحانَا ولا الجسدان	نَذُقُ قُبلةً لا يعرفُ البؤسَ بعدها
على شفتينا حين يلتقيان ⁽²⁾	فكلُّ نعيم في الحياة وغبطة

تتسارع الأحداث في الفصل الرابع بعد طلب قيس من ليلي الهروب معه ليعيشا معاً، بعيداً عن أعين الناس، وأيضاً راميّاً قيس لحدود العادات والتقاليد والثقافة الإسلامية، فهي متزوجة من ورد، لكن ليلي ترفض طلبه؛ بسبب عهود الزواج، قائلة:

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 72-73.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 105.

لست يا قيسُ فاعلاً ولا لي بما تدعو إليه يدان⁽¹⁾

فقد راعت المشاعر العربية والإسلامية، في بقائها في عُش الزوجية، وهنا تكمن فلسفة أحمد شوقي في أن النبل العربي لا تسمح للمشاعر أن تسيطر عليه، وعلى لسان ليلي قال:

لم أغصِ آمري ولكنَّ صوتاً في الضمير نهاني

ووردُ يا قيس؟ وردُّ ما حَفَلت به لقد ذَهَلت فلم تجعلْ له شأنًا⁽²⁾

جعل أحمد شوقي الضمير العربي داخل مسرحيته؛ ليعلم الجمهور والمشاهدين احترام القيم الدينية والأعراف العربية.

سادساً: موت العشيقان:

في الفصل الخامس تنتهي الأحداث ب وفاة ليلي؛ لأنها لم تستطع موازنة قلبها ومشاعرها والأعراف بين حبيبها وعشيق صباها ابن عمها قيس، وبين زوجها ورد، حتى تصل إلى الموت، تاركةً أباه المهدي وزوجها ورد في حالة ذهول؛ لأنهما لم يراعى مشاعرها، ووصل خبر وفاتها لقيس، ويغمر عليه، وبعد وصوله لقبر ليلي يموت فجأة.

المطلب الثاني: الصراع:

قلنا سابقاً بأن الصراع هو جوهر أي عمل درامي، وبدون الصراع لا يعتبر العمل مسرحية؛ لذلك اهتم الكتاب بتقنية الصراع كأهم تقنية من تقنيات الدراما؛ لجذب المشاهدين والقراء، ولا ننسى المخرجين أيضاً.

فالصراع في مسرحية مجنون ليلي؛ لأحمد شوقي على ضربين:

فالأول صراع داخلي لم يكن في المسرحية بشكل كبير.

أما الصراع الآخر فهو الصراع الخارجي، والذي استطرد شوقي كثيراً فيه.

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 105.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 106.

أولاً: الصراع الداخلي في المسرحية:

نرى الصراع الداخلي عند شوقي متأثرة بين الفصول؛ لأنه اعتمد في المسرحية على قصص وروايات من التراث، كما أنه لم يستخدم خياله الشعري في أحداث المسرحية ليكتب لنا مسرحية، مثل شكسبير في ملحمة روميو وجولييت.

لقد كان شوقي يستطيع أن يخلق في الأدب العربي من قصة المجنون وليلى، مسرحية إنسانية عاتية تُشبه روميو وجولييت التي خلقها شكسبير، وموضوع القصتين شديد الشبه، فكل منهما يدور حول حب فتى لفتاة، ثم قيام عوائق أمام هذا الحب العارم الذي يسعى إلى الزواج.⁽¹⁾

ليلي وأثناء إطلاق العنان لخيالها، وفي وسط جلسة السهر أمام منزلها، تغني:

بُروحي قيس! هل راحت ظباء القاع تهواه؟
وهل يرثي له الريم ولا أرثي لبلواه؟⁽²⁾

اللغة السردية في هذا الحوار جاءت من منبع القلب، موجهة الحديث لقيس ومتسائلة: هل أنت تحب الطبية؟، في إشارة لها، وهل أنك رثيت عيوني المريضة المرهقة من حبي لك، أو أنا فقط أرثي نفسي ومرضي؟.

واستغل السارد الموسيقى الحزينة في القلب والعواطف الجياشة؛ للكشف عن معاناة الشخصية المحورية لليلي عن حبها وتألمها مما يحصل لها، وهي بعيدة عن قيس.

ليلي:

أنا أولى به وأحنى عليه لو يُداوى برحمتي والتحنّي
يعلمُ الله وحده ما لقيس من هوّى في جوانحي مستكّن
إنني في الهوى وقيساً سواءً دُنْ قيس من الصبابة دَنّي
أنا بين اثنتين كلتاها النا ر فلا تُلحى ولكن أعنّي
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحبُّ وضنّي
صنّت منذ الحداثة الحبَّ جهدي وهو مستهنّز الهوى لم يصنّي

(1) محاضرات عن مسرحيات شوقي، محمد مندور، هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م، ص66.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص18.

قد تغنى بليلة الغيل، ماذا
كل ما بيننا سلامٌ وردٌ
وتبسّمتُ في الطريق إليه
ومضى شأنه وسرّ لشأني⁽¹⁾
كان بالغيل بين قيس وبينى؟
بين عين من الرفاق وأذن

ويستمر الصراع الدرامي الداخلي عند ليلي في الفصل الأول من المسرحية، حيث إن ليلي تشتهي إلى الله من وجود قيس في سويداء قلبها، متذكّرة الذكريات القديمة وهي معه، كما أنها لا تستطيع الوفاق بين مشاعرها وبين التقاليد، حيث إن مشاعرها تريد قيساً لها، لروحها، وقلبها، وجسمها، أما العادات والتقاليد فتمنع ذلك؛ لأن قيساً أكثر من كتابة الأشعار، جاهرًا التغزل بها في قصائده الماجنة.

قيس:

سجا الليل حتى هاج لي الشعر
ملأت سماء البيد عشقاً وأرضها
ألم على أبيات ليلي بي الهوى
وباتت خيامي خطوة من خيامها
إذا طاف قلبي حولها جنّ شوقه
يحن إذا شطّط ويصبو إذا دنت
وأرسلني أهلي وقالوا امض فالتمس
عفا الله عن ليلي لقد نوّث بالذي
وما البيد إلا الليل والشعر والحب
وحملت وحدي ذلك العشق يا رب
وما غير أشواقي دليل ولا ركب
فلم يشفني منها جوار ولا قرب
كذلك يطغي الغلة المنهل العذب
فيا ويح قلبي كم يحن وكم يصبو
لنا قيساً من أهل ليلي وما شبوا
تحمل من ليلي ومن نارها القلب⁽²⁾

في هذا الحوار نرى أن السارد استخدم أفعالاً ماضية، مثل: (سجا، ملأت، حملت، ألم، باتت، يحن، دنت)؛ للتعبير عن أشواق قيس وحنينه وحبه ليلي، محملاً نفسه عذاب الشوق، وأنه وحده من أحب، ويعترف بأن بيته قريب من بيت ليلي، وهذا لا يعني أنها بعيدة عني، لأنه يعتبر قربه لها من خلال امتلاكها عاطفياً، وروحانياً، وأن الحب وحده لا يكفي.

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 20-21.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 23.

كما أن قلبه يحن إلى أيام الصبا، عندما أرسله والده يرعى الغنم مع ليلي، وكيف كبر الحب العذري بينهما، من المهد الأول حتى امتلك قلوبهما، وأنه يعفي هذا القلب الصغير كيف امتلك نار العشق والهوى، هذا الجزء الصغير من الجسم، ولم يستطع ابعاد نار العشق عن ليلي.

وأيضًا في هذا الحوار تأثير واضح للكاتب بأيات القرآن الكريم حيث أن عبود استخدم ألفاظ وصيغة القرآن في الحوار متأثرًا بقصة موسى عليه السلام (فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُفَصَّلَاتٍ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُجْرِمِينَ).⁽¹⁾

قيس:

بالروح ليلي قضت لي حاجةً عرضت ما ضرها لو قضت للقلب حاجات
مضت لأبياتها ترتاد لي قبسًا والنار يا رُوح قيسٍ ملء أبياتي
كم جئتُ ليلي بأسباب ملققة ما كان أكثر أسبابي وعلاتي⁽²⁾
يدعو قيس حبيبته ليلي بأن تقضي له معروفًا، كما قضت له في الحب معروفًا، لذلك ينتظر منها إجابة من لسانها بعد قلبها.

فهو ينتظر منها أن تسمح له بطلب يدها من أهلها؛ لاجتماع القلوب بعد اجتماع الأرواح.
يجد قيس إجابة منها في الحوار الذي يليه، معبرةً بلسانها عن أن قلبها هو الذي يُجيب عن صدق مشاعرها، من خلال سؤال القلب؛ لأنه ليس صلبًا مثل الصخر.

ما فؤا	دي حديد ولا حجر
لك قلب فسله يا	قيس ينبئك بالخبر
قد تحملت في الهوى	فوق ما يحتمل

(1) سورة الأعراف، الآية 133.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 27.

(3) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 28.

يشتد الصراع الداخلي في الفصل الثاني ويتأزم، عندما يُسافر قيس إلى مكة، وفي أثناء وجوده في الكعبة، يدعو الله أمام الحجر الأسود: إن كان في حب ليلي مضرّة فأعطني المضرّة، وإن كان في حبها سحر فلا تُبطله، وأيضًا أعطني المحبة والشوق.

ما تاب	من العشق ولا استبرا
ولكن قال يا ربُّ	ملكْتَ الخيرَ والشرَّ
فهاكِ الضُّرَّ إن كان	هوى ليلي هو الضرا
وإن كان هو السحر	فلا تُبطلْ لها سحرًا
ويا ربِّ هبِّ السلوى	لغيري وهب الصبرا
وهب لي مَوْتَةَ الْمُضْنَى	بها لا مِيتَةً أُخْرَى ⁽¹⁾

تصل ذروة الصراع الداخلي عند ليلي عندما لم تستطع قبول قيس زوجًا لها، بحكم الأعراف العربية، وأنها قبلت من رجل يُقال له ورد من سادة ثقيف زوجًا لها.

ليلي:

والنفسُ تعلَّمُ أن قيسًا قد بنى	مجدي وقيسٌ للمكارم بان
لولا قصائده التي نوّهن بي	في البيد ما علِمَ الزمان مكاني
نجدٌ غدًا يطوى ويفنّى أهله	وقصيد قيسٍ فيّ ليس بفان ⁽²⁾

ثم تصل ذروة الصراع عند الداخلي عند ليلي عندما ترفض طلب ابن عوف بزفافها لقيس، وذلك لحكم العادات والتقاليد العربية التي تمنع من زواج رجل لفتاة كتب فيها شعرًا.

ما لي غضِبْتُ فضاع أمري من يدي	والأمرُ يخرجُ من يد الغضبان
قالوا انظري ما تحكمين فليتني	أبصرْتُ رشدي أو ملكْتُ عِناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعةً	حتى قتلت اثنين بالهذيان

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 44.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 77.

وكانني مأمورةً وكأنما قد كان شيطانٌ يقودُ لساني
قدّرتُ أشياءً وقدّر غيرها حظُّ يخطُّ مصائرَ الإنسان⁽¹⁾

تبدأ معاتبة نفسها لرفضها من زواج قيس، وتنسب ذلك إلى الشيطان؛ لأنه أمرها أن ترفض ذلك، فتارة تلعن الأقطار، وتارة تلعن حظها؛ لأنها لم تستطع الكف في التفكير عن الموقف الذي حصل معها مع ابن عوف.

قيس:

إن قلبي لمخبري	أن هاتيك دارها
أنا بالطائف الذي	قرّ فيه قرارها
في ثقيف تتقلي	وثقيف ديارها
ما لساقى جرّتها	فتعايى انجرؤها
ولقلبي يقول لي	قد تدانى مزارها
كيف لا أهتدي لليلي	وفي القلب نارها
ليت ليلاي نُبِّئت	أنني اليوم جارها ⁽²⁾

يستمر الصراع في المسرحية وعلى نفسية بطلها قيس، فبعد زواج ليلي من ورد، وذهابها معه إلى بيته بثقيف، ذهب قيس؛ ليجد ذاك البيت، فأخبرته نفسه أن بيت ليلي في هذا المكان، وبدأ بالانحياز؛ لأن قلبه وجسمه هما اللذان أرسلاه إلى هذا البيت، بلا إرادة منه، تذكيراً في حبه وغرامه ليلي.

ليلى:

أنا عُذريّة الهوى أحملُ العبء	وإن ناء بالصباية جهدي
أنا عُذريّة الهوى أحملُ العبء	وإن ناء بالصباية جهدي

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 77.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 96.

المحبّات ما بكين كدمعي	في الليالي ولا أرقن كسْهدي
ويح قيسٍ وويح لي أي ثارٍ	للمقادير عند قيسٍ وعندي
أتعب الحيّ داءٍ قيسٍ ودائي	وتعايي الدواءُ كُهَّانَ نجد
لا الحواميم ⁽¹⁾ تصرفُ الجنَّ عنا	حين تُتلى ولا رُقَى السحر تُجدي
أبقيسٍ وبني هوى عبقريّ	يسلُبُ العقلَ من ذويه ويُردّي
علّةُ اليد من قديمٍ وداءٌ	ضاع فيه الرُقَى وحرار المُفدّي
ما سلاحاه حين يقتلُ إلا	من عفافٍ ومن وفاءٍ بعهد
لم تُعذّب بالحَب عذراءُ قلبي	كعذابي ولن تُعذّب بعدي ⁽²⁾

يتجلى الصراع عند ليلي في هذا الحوار، حيث إنها دخلت إلى أعماق نفسها في التشنج والقلق، وتذكر أن الفتيات التي أحبت قبلها ليس كحبها قيساً، وأن سور القرآن لن تستطيع إبعاد الجن عنها، ولا تعاويز السحر تستطيع إيقاف هذا الحب العميق داخل قلبها، فهو قيس سلب العقل والقلب معاً، سلاح القتل في الحب يأتي من الوفاء بالعهود، وكأنها أرادت من خلال كلماتها الأخيرة اقتراب الأجل؛ لترتاح من عذاب الحب العذري التي تملك قلبها.

ليلي:

الداء يا وردُ فيّ مجتهد	ملتهم هيكلي وما شبعاً
أصبحتُ لا أشتهي الطعام ولا	يحمّدُ جنبي إليّ مضطجعا
قلبي من اليأس حين حلّ به	أحسُّ يا وردُ أنه انصدعا
لم يحمل اليأس ساعةً ولقد	كان بما حمّله مضطجعاً
المتنمي بالعيش منتقع	ولن ترى يائساً به انتفعا

(1) قول العامة الحواميم، ليس من كلام العرب، وقال أبو عبيدة: الحواميم: سُورٌ في القرآن، على غير القياس. وأنشد: وبالطواسين التي قد ثلثت: *** وبالحواميم التي قد سُيِّجَتْ (الصاحح تاج اللغة وصاحح العربية، الجوهري، ط4، ج5، ص1907).

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص109.

القدرُ اليومَ والقضاءَ على حريكِ قيسٍ وحربي اجتماعاً⁽¹⁾

في الفصل الأخير يتجلى الصراع، فقد أرادت أن ترسل رسالة وفاء لقيس، بما أنه تزوجت غيره، وقلبها متعلق به، تقول له: إن قلبي حل به اليأس، ولم أستطع إيقافه، والحمل ثقيل في جسمي، وأنت ما زلت تأمن في الحب، لكنني أتمنى أن تعيش بحالة أفضل؛ لأن القدر سيأخذني قريباً.

ثانياً: الصراع الخارجي في المسرحية:

يعتبر الصراع الخارجي من أبرز التقنيات المستخدمة، والفعالة في الدراما، بشكل عام، وفي المسرح بشكل خاص، إذ إنه يربط الأحداث وتفاعل الشخصيات مع بعضها البعض.

عندما نتتبع مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي، نجد أنه استخدم الصراع الخارجي؛ ليكشف عن العناصر الفعالة في الأحداث؛ وليربط عناصر المسرحية المختلفة مع بعضها بصورة أكثر دقة، مستخدماً الحوار الشعري الغنائي، بين شخصيات المسرحية، لذلك نجد مسرحيته قريبة من القلب، والعاطفة المتينة، تجعل المشاهد والقارئ يستمر في تتبع أحداثها، كما أنها مائعة لكل قلب منكسر، شرب كأس الهوى يوماً، وبسبب عوائق حقيقية لم يستطع أن يجتمع مع توأم روحه. لو نظرنا إلى الفصل الأول من المسرحية، وعلى لسان الشاعر ابن ذريح موجّهاً خطابه ليلي قائلاً:

بشرُ كفى هزلاً وتخليطاً كفى	ويابنّة العم مضى الليلُ سدى
أرسلني قيسُ فلو أخبرتني	متى متى بأمر قيسٍ يُعتنى؟
بتنا نخافُ أن يجِلَّ خطبُه	وتبلغُ البلوى بـقيسٍ المَدَى
وقيسُ يا ليلي وإن لم تجهلي	زين الشباب وابنُ سيد الحمى
لم ندرِ في حيِّك أو في حيِّه	فتى حكاة نسباً ولا غنى
ولا جمالاً، وهنا (يا ليل) ما	ترينَ أنتِ لا الذي نحن نرى ⁽²⁾

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 111.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 19.

يحمل هذا الحوار العديد من المعاني الشعرية اللطيفة، فابن ذريح يطلب من ليلى أن تعطف على قلب قيس، فهو من أفضل شباب عصره، وأيضًا سيّدًا وابن سيّد، فهو من قومٍ ذو نسب وغنى مُثلك تمامًا يا ليلى، كما أنتِ تريّنه جميلًا من أجمل شباب القوم.

ليلى:

أنا أُولى به وأحنى عليه	لو يُداوى برحمتي والتحنّي
يعلمُ الله وحده ما لقيس	من هوى في جوانحي مستكنّ
إنني في الهوى وقيسًا سواء	دَنْ قيس من الصباة دَنْي
أنا بين اثنتين كلتا هما النا	ر فلا تُلحى ولكن أعنّي
بين حرصي على قداسة عرضي	واحتفاظي بمن أحبُّ وصنّي
صنّت منذ الحداثة الحبَّ جهدي	وهو مستهترُّ الهوى لم يصنّي
قد تغنى بليلة الغيل، ماذا	كان بالغيل بين قيس وبينّي؟
كل ما بيننا سلامٌ وردّ	بين عين من الرفاق وأذن
وتبسّمت في الطريق إليه	ومضى شأنه وسرّ لشأني ⁽¹⁾

ترد ليلى على ابن ذريح بأنها في حيرة بين قلبها الشارب لكأس الهوى وعشق قيس، وأنها تريد عطفه وحنانه، وأنها ترى فيه السكون والراحة النفسية عند اجتماعها معه، وبين التقاليد العربية المانعة من زواج الفتاة من الرجل المتشبه بها.

زياد:

تعلّ قيس بالشاة	عساها تذهبُ الحُبّا
فما العرّافُ بالمجهو	ل لا علمًا ولا طبّ
ولم تعلّم عليه البید	تدجيلًا ولا كذبًا
طبيبٌ جرّب اليابس	في الصحراء والرطبا
فذق قيس ولا ترتب	بما قال وما نبّا

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 20-21.

وتلك الأمُّ يا قيس أطعها تطع الرَّبَّ⁽¹⁾

ابن عوف: أرضيتني عند الخليفة شافعاً؟ يا قيس

قيس (في أنفة):

لا والواحد الخلاق

ليلي وناشد قلبها أشواقي

واذكر لها عهدي وصف ميثاقي

كرماً وفكت يا أمير وثاقي⁽²⁾

بل عند ليلي فامض فاشفع لي لدى

جنُّها فذكرها العهد وحفظها

ليلي إذا هي أقبلت حقنت دمي

في هذا الحوار يستغل السارد عناصر الصراع، فنجد أن الحوار يوظف ألفاظاً دالة على قوة الصراع واحتدامه؛ ليكشف عن نفسية الشاعر، وهو في حالة ارتباك، طالباً من ابن عوف الشفاعة عند أهل ليلي لطلب يدها والزواج منها.

وخلّ اللوم والعتب

فإني آكل القلب⁽³⁾

زياد اسمع وكن عوني

إذا لم يكن بُدُّ

في هذا الحوار الدرامي يكشف السارد احتدام الصراع بين البطل وبين صديقه زياد، بأن يكون خير عون له، وأن قيس لا يستطيع أكل الشاة بدون قلب؛ لأن القلب عنده رمز للوفاء بالعهد.

ويبلغ احتدام الصراع في هذا الحوار إلى درجة عالية تجعل من الشخصيات الثانوية الانجذاب والاستماع لما يقوله المخاطب _منازل_ لأن لسانه طليق وسرعان ما سحرهم في لسانه لأهداف لم يعرفوها بعد.

منازل (حيث يستقبل الجمعين خطيباً):

وابنُ عمِّ أُمْنِه تبرؤون؟

إن قيساً معشرَ الحي أخ

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 37.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 46.

(3) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 38.

أصوات: لا وربّ البيت

منازل:

أصـغوا لـي إـذْـنُ
إن قيسًا شاعرُ البـيدِ الـذي
ثم ظنوا كيف شئتـم بي الظنـونُ
لا يُجـازـى أفـأنـتـم مُكـرـونُ؟
أصوات: لا وربّ البيت

منازل:

أصـغوا لـي إـذْـنُ
إن قيسًا قد بنى المـجدَ لـكم
ثم ظنوا كيف شئتـم بي الظنـونُ
ولـنـجـدِ أبـقـيسٍ تـكـفـرونُ؟
أصوات: لا وربّ البيت⁽¹⁾

تصل نهاية الصراع في الفصل الثالث من المسرحية، عندما أراد منازل غريم قيس في حبه ليلي، الفتك به وجعل قومه يقتلوه من خلال سحر لسانه حيث قال:

منازل:

إـذْـن مـا بـالـكم
هو ذا قيسٌ مع الوالي أتى
وأبو ليلي امرؤٌ أدري له
بعدَ حينٍ يعبثُ القومُ بكم
آن يا قومُ لكم أن تعلموا
قيسٌ لم يترك ليلي حُرمةً
لم تشوروا، ما لكم لا تغضبون؟
يطأُ الحيَّ وأنتم تنظرون
رِقَّةَ القلبِ وأخشى أن يلين
ومن الحيّ بليلى يخرجون
أن قيسًا هتك الخدر المصون
ما الذي أنتم بـقيسٍ فاعلون⁽²⁾

بعد ما سحرهم منازل في كلامه وشعره، بدأ بزرع السم في شعره من أجل إثارة قوم قيس، والقضاء عليه، ليتقدم ليلي ويطلب يدها.

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 54-55.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 56.

ليلي:

إِنِّي لَكِن أَتَرْضَى حِجَابِي يَذَالُ
وَيَمْشِي أَبِي فَيَغْضُ الْجَبِينِ
يَدَارِي لِأَجْلِي فَضُولَ الشَّيْخِ
يَمِينًا لَقِيْتُ الْأَمْرَيْنِ مِنْ
فُضِحْتُ بِهِ فِي شِعَابِ الْحِجَارِ
فَخَذُ قَيْسِ يَا سَيِّدِي فِي حِمَاكَ
مُنَى الْقَلْبِ أَوْ مُنْتَهَى شُغْلِهِ
وَتَمْشِي الظُّنُونُ عَلَى سِدْلِهِ
وَيَنْظُرُ فِي الْأَرْضِ مِنْ ذَلِّهِ
وَيَقْتُلُنِي الْغَمُّ مِنْ أَجْلِهِ
حِمَاقَةَ قَيْسٍ وَمِنْ جَهْلِهِ
وَفِي حَزْنٍ نَجْدٍ وَفِي سَهْلِهِ

(في حياء وإباء)

وَأَلْقِ الْأَمَانَ عَلَى رَحْلِهِ
وَلَوْ كَانَ مَرَوَانُ مِنْ رُسُلِهِ⁽¹⁾
وَلَا يَفْكَرُ سَاعَةً بِالزَّوْجِ

وتصل ذروة الصراع الدرامي الخارجي على لسان ليلي، عندما ترفض طلب الأمير ابن عوف في قبول قيس زوجاً لها، لمراعاة أعراف العرب في ذلك الوقت، فمن يتشبث بفتاة يُمنع من التزوج بها؛ لأنهم يعتبرون ذلك تعدياً على شرفهم، على الرغم أن قيساً من ساداتهم ومن أشرافهم وابن عم ليلي، إلا أنها رفضت بسبب أقوال العرب وألسنتهم السليطة.

قيس:

تَعَالِي نَعِشْ يَا لَيْلَ فِي ظِلِّ قَفْرَةٍ
تَعَالِي إِلَى وَادٍ خَلِيٍّ وَجَدُولٍ
تَعَالِي إِلَى ذِكْرِ الصَّبَا وَجَنُونِهِ
فَكَمْ قُبْلَةً يَا لَيْلَ فِي مَيْعَةِ الصَّبَا
أَخَذْنَا وَأَعْطَيْنَا إِذَا الْبَهْمُ تَرْتَعِي
مَنْ الْبَيْدِ لَمْ تُنْقَلْ بِهَا قَدَمَانِ
وَرُئُةٍ عُصْفُورٍ وَأَيْكَةٍ بَانَ
وَأَحْلَامِ عَيْشٍ مِنْ دَدٍ وَأَمَانِ
وَقَبْلِ الْهَوَى لَيْسَتْ بِذَاتِ مَعَانِ
وَإِذِنْ نَحْنُ خَلْفَ الْبَهْمِ مُسْتَتَرَانِ

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 74-75.

ولم نكُ ندري يومَ ذلك ما الهوى ولا ما يعودُ القلبُ من خفقان
مُنَى النفس ليلَى قَرِيبي فاك من فمي كما لفَّ منقاريهما غَرْدان
نَذُقُ قُبْلَةً لا يعرفُ البؤسَ بعدها ولا السُّقْمَ رُوحانا ولا الجسدان
فكلُّ نعيم في الحياة وغبطة على شففتينا حين يلتقيان
ويخفُّ صدرانا خفوقًا كأنما مع القلب قلبٌ في الجوانح ثان⁽¹⁾

ينتهي الصراع الدرامي في المسرحية عندما ترفض ليلَى طلب قيس أن تهرب معه انقاذًا
لحبهما، مراعاةً للتقاليد، لذلك ينصرف قيس غاضبًا منها، متجولًا في الصحاري، مستأنسًا
بالحيوانات، لا يعرف معنى الهدوء، كاتبًا لها القصائد؛ للتعبير عن مشاعره وحبّه العميق العذري
الذي لم يتوقف يومًا عن نبضه في قلبه.

وتستشعر ليلَى غضب قيس، وكيف آذته على الرغم أنه لم يتوقف عن حبه يومًا، وهي
متزوجة، حتى يقودها ذلك إلى منيتها.

المبحث الثالث: الموازنة:

وبعد،

فهذا المبحث سيكون للموازنة بين مسرحية مجنون ليلَى لمارون عبود، ومسرحية مجنون ليلَى
لأحمد شوقي، من خلال المطالب الآتية:

المطلب الأول: الحدث:

أولاً: الحدث عند مارون عبود:

لم يلتزم عبود في أحداث التراثية للقصة وإنما جاء بالفكرة العامة والشخصيات من التراث
القديم، ثم ألبسها رونق جديد تتناسب مع أحداث العصر الذي عاشها الكاتب.

أحداث فصول المسرحية سلسلة بحيث بدأها الكاتب بحُب طفولي بين ليلَى وقيس، ثم أتبعها
في الفصل الثاني استمرار حُبهما في رشدهما، مرورًا في الفصل الثالث واحتدام الأحداث بين
ليلَى ووالدها الراض للزواج ابنته من قيس، كما أن ابنته ترفض الاقتران بأي رجل غير حبيبها

(1) مجنون ليلَى، أحمد شوقي، ص105.

قيس، تستمر أحداث المأساة بإجبار ليلي بزواج من الأمير سعد، حتى تمرض ويشد ألمها في الفراش، لتنتهي المأساة بموت ليلي وانتحار قيس أمام قبرها.

ثانيًا: الحدث عند أحمد شوقي:

الموقف العام في أحداث مسرحية شوقي تتمثل في التضحية بالنفس والحب العذري، من أجل المثل الأعلى تؤمن به ليلي وهو احتدام العادات والتقاليد والأعراف السائدة، ولقد سعت ليلي لتحقيق هذا النمط العام من خلال رفض زواجها من قيس وقبولها بورد.

يبدأ الحدث في المسرحية من الفصل الأول أمام بيت ليلي في مجلس السهر مُمهّدًا للأحداث التالية بحيث أن شوقي زاد القارئ والمشاهد تشويقًا للمعرفة الأحداث التالية.

في الفصل الثاني بلهاء تحضر علاجًا لقيس والمُتمثل في طعامٍ قرأ عليه العراف حتى يُذهب الحب من قلب قيس، تستمر الأحداث عندما قرر الأمير ابن عوف الشفاعة لقيس عند المهدي، ليُفاجئ شوقي القراء والمشاهدين برفض مهدي شفاعة الأمير.

تصل ذروة الأحداث عند شوقي عندما تتزوج ليلي من ورد الثقي، بذلك تنتصر العادات والتقاليد على قلب ليلي المُحب للقيس.

شوقي يفاجئ القراء والمشاهدين أيضًا في الجزء ما قبل الأخير من المأساة عندما يذهب قيس للقاء ليلي وزوجها، واقتراح قيس ليلي الهروب معه شفاعةً لهما، إلا أن ليلي ترفض بحجة أن العادات والتقاليد لا تسمح بذلك لأنها مُرتبطة برجلٍ آخر.

تنتهي أحداث المسرحية ب وفاة ليلي بعدما اشتد مرض حبها وصراع مع نفسها بعدما رفضت الاقتران بقيس، ليذهب قيس أمام قبرها وتتوفاه المنية هناك عندما لم يستطع مشاهدة قبر حبيبته ليلي.

المطلب الثالث: الصراع:

أولاً: الصراع عند مارون عبود:

استخدم الصراع الثوري، والذي يتناسب مع الفكرة التي وضعها عبود في مسرحيته، الثائرة على العادات والتقاليد المقدسة عند العرب، في سبيل عدم الوقوف أمام قدسية الحب، والتي يتألم منها من أصابه هذا المرض العضال، والتي يعالجها بطريقة أدبية أخلاقية، اقتبس قصتها من

التراث؛ إلا أنه لم يلتزم عبود في أحداث القصة التراثية؛ وإنما جعل حيكته من العصر الحاضر، أي أنه فعل كما فعل شكسبير في مسرحية روميو وجولييت، ألبسها رونق الحداثة لتكون قريبة من العصر والمُشاهد.

وهناك صراع استخدمه عبود في مسرحيته، الصراع النفسي، فقد امتازت مسرحية مجنون ليلي بأنها كانت عبارة عن صراع نفسي ظاهر عند أبطال المسرحية في الحوارات المتعددة، مما جعل المسرحية قريبة من الإنسان ومن القلب، بحيث شعر بها المشاهد أو القارئ، بجمال تصويرها وأحداثها، وجعل المشاهد يتعاطف معها، أي أنه نجح في تطبيق العناصر الثلاثة للمسرحية التي قالها أرسطو.

ثانيًا: الصراع عند شوقي:

يمكن إجماله بالآتي:

- 1- أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية؛ لأنه رأى صراع المشاعر والأخلاق ضرورة عند الثقافة الشرقية، وخصص ذلك في مسرحية مجنون ليلي بين الحب وبين الواجب الأخلاقي المتمثل بالانصياع للعادات والتقاليد.
- 2- الصراع النفسي عند شوقي كان ضعيف للغاية، عندما صور موقف ليلي إبداء رأيها في الزواج من قيس، فعبرت ليلي بكل يُسر وإيجاز، بينما كان من الممكن أن يُصور شوقي صراعًا نفسيًا عميقًا عند بطة المسرحية، بين قلبها العاشق، وبين العادات والتقاليد، اصطدام عنيف بين الداخل والخارج، بين القلب وبين المجتمع.
- 3- اهتم شوقي بالوصف على حساب الصراع، مثلًا في مشهد مقابلة قيس ورد، والأخير سمح له مقابلة ليلي، فصوّر شوقي الحدث بدون وضع صراع نفسي عميق بين الأبطال أو عند ورد؛ لأن العادات والتقاليد تمنع مقابلة قيس ويلي بعد زواجهما.
- 4- شوقي صور بعض المشاهد والأحداث التي لا علاقة لها بالدراما، وهي أكثر صلاحية للقصص أو الملاحم، فلا بد أن يأتي القصص والوصف عرضًا في بعض الحالات، إذا

كان هذا الوصف يُؤثر في عنصر الدراما أو يكشف عن جوانب نفسية للشخصيات أو له علاقة بالصراع، لكننا لا نتبين أية علاقة بين ذلك الوصف عند شوقي.⁽¹⁾

(1) محاضرات عن مسرحيات شوقي، ص36.

الفصل الثاني: المكان والزمان

وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الفضاء المكاني والزمني لمسرحية مارون عبود

المبحث الثاني: الفضاء المكاني والزمني لمسرحية أحمد شوقي

المبحث الثالث: الموازنة

المبحث الأول: الفضاء المكاني والزمني في مسرحية مارون عبود

المطلب الأول: الفضاء والمكان:

يؤدي المكان دورًا لا غنى عنه في العرض المسرحي، لأن العرض حدث لا بد أن يجري في مكان ما، وأن الأحداث لا بد أن تصير وفق مكان يشاهده المتلقي أو أن يقرأه في السرد حتى تصل إلى عقله فكرة العمل الدرامي.

الفرع الأول: مفهوم المكان:

المكان والفضاء مصطلحان معقدان في المسرح؛ لأن المسرح يُعد أحد العروض الاجتماعية والمكان جزء لا يتجزأ من النصوص والفنون الأدبية، والمسرح أبو الفنون لذلك نحاول في بحثنا أن نضع تعريفات دقيقة للمكان.

أولاً: المكان لغةً:

المكانة: المنزل، وفلان مكين عند فلان بين المكانة، والمكان والمكانة: الموضع، قال الله تعالى: (وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ)⁽¹⁾، ولمّا كثر لزوم الميم تُوهِمَتْ أصليّةً، فقيل: تَمَكَّنْ كما قالوا عن المسكين: تَمَسَّكَنْ.⁽²⁾

ثانياً: المكان اصطلاحاً:

لم أجد -في حدود اطلاعي- تعريفاً واحداً للمكان، فكل أديب أو ناقد أو فيلسوف عرف المكان بناءً على أهوائه وميوله، وسأذكر أهم تلك التعاريف، والتي تتناسب مع طبيعة البحث.

فقد ميز الأدباء والنقاد بين نوعين من الأماكن، وهي الأماكن الطبيعية الملموسة، والأماكن المتخيلة التي يتخيلها الكاتب والمتلقي، فقالوا: المكان ما هو سوى إبداع لغوي، وتساعد اللغة في الدخول إلى عالم الخيال.

عرف جيرالد برنس المكان: بأنه الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمانها، مكان القصة) والذي تحدث فيه اللحظة السردية.⁽³⁾

(1) سورة يس (من الآية: 67).

(2) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق أحمد عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1987م، ج6، ص2190-2191.

(3) المصطلح السردية، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص214.

قال باشلار: المكان هو المكان الأليف، هو البيت الذي وُلدنا فيه، المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتًا، لا يقوى على الصمود في وجه العوارض والنوازل المختلفة.⁽¹⁾

وقال أيضًا: إنه المكان الذي يجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا، ذا أبعاد هندسية، فهو المكان التي عاش فيه الناس وخيالاتهم معًا.⁽²⁾

أما أفلاطون فإنه صرح بأول استعمال اصطلاحى للمكان إذ عده حاويًا وقابلًا للشيء⁽³⁾، في هذا الأمر تجدر الإشارة إلى أن الفلاسفة هم أول من أعطى المكان أهمية في الأدب، بل هم أول من بدأ بوضع تعريفات له.

أما فلاسفة العرب وعلى رأسهم الجرجاني، فاعتبروا المكان هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده.⁽⁴⁾

ويرى طه وادي أن المكان هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان والتي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية وعلى الكاتب أن يهتم برسم المكان وتحديدده؛ لأنه يُعطي الحدث قدرًا من المنطق والمعقولية.⁽⁵⁾

أستطيع أن أخص بأن المكان هو العنصر الذي يربط عناصر العرض ببعضها البعض، وتأسيس علاقات معينة بين العناصر المكونة للعرض: مكان مغلق ومفتوح، مكان مقسم إلى وحدات عديدة ويوحد العناصر ليجبر المشاهد أو المتلقي على التساؤل عن تصوره الخاص في تعيين مكان الأحداث.⁽⁶⁾

(1) انظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط2، 1984م، ص5-6.

(2) جماليات المكان، ص31.

(3) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، ط1، 2013م، تموز للطباعة والنشر، ص196.

(4) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص197.

(5) دراسات في النقد الرواية، طه وادي، دار المعارف، ط3، 1994م، ص36.

(6) مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أسعد، مجلة عالم فكر، العدد الرابع، 1984م، الكويت، ص87.

وممكن أن نقول عن المكان: تكوين فني هندسي تتجمع فيه جميع الاتجاهات الفنية وحسب ما مرسوم في مخيلة المصمم.⁽¹⁾

أما المكان المسرحي: هو الحيز لكل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من المعمار والديكور المسرحي الواقعين ضمن تأثير جمالي موحد، وهو على أنماط متعددة في طبيعة إنشائه وفقاً للمؤثرات الحضارية الخاضع لها (الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية وغيرها).⁽²⁾

الفرع الثاني: مفهوم الفضاء:

الفضاء يختلف حوله النقاد شأنه شأن الكثير من المصطلحات التي يُثار حولها الجدل النقدي ولا يفضي إلى التوافق حولها، إذ استخدم بعض النقاد لفظ الفضاء مرادفاً للمكان، ويذهب بعض النقاد إلى استخدام مصطلح الفضاء للدلالة على فضاء النص، لأن المكان جزء من النص، وهناك فريق آخر من النقاد يذهب بأن الفضاء يُطلق على النص والمكان والزمان، إذ يعد أشمل وأوسع من أن نطلق المصطلح على أحد الكلمات الثلاثة (النص، المكان، الزمان).

أولاً: الفضاء لغةً:

هو المكان الواسع، أو الأرض الواسعة، والنعل فضاءً يفضو فضاءً وفضاءً فهو فاضٍ، أي واسع.⁽³⁾

ثانياً: الفضاء اصطلاحاً:

إذا كان لدى اللغويين مفهوم واحد للمصطلح الفضاء فإن نظرة المتخصصين للمصطلح مختلفة، وأيضاً تعددت المصطلحات الدالة على هذا المفهوم.

(1) مفهوم المكان في المسرح المعاصر، ص 87.

(2) مفهوم المكان في المسرح المعاصر، ص 101.

(3) العين، ج 7، ص 63، جمهرة اللغة، ابن دريد، تحقيق رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين، ط 1، 1987م، ج 1، ص 136.

لذلك فإن أول عمل بحثي يجدر القيام به هو تحديد المكونات الثقافية التي تتسبب بنشأة مفهوم الفضاء بوصفه مفهومًا يعمل على تحديد الموضوع داخل مسار الأحداث التي يريد بنائها المؤلف.⁽¹⁾

ولدى الكثير من الكتاب والنقاد والأدباء تعاريف متعددة للفضاء، لكن أدقها هو أن الفضاء معادل لمفهوم المكان في الأدب، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف التي كتبت به النص الأدبي، ولكنه المكان الذي في مخيلتنا اتجاه أحداث النص.⁽²⁾

وقد رأيت سيزا قاسم أن النقاد الكلاسيكيين اكتفوا باستخدام كلمة المكان للدلالة على كل أنواع المكان، حيث لم يكن معنى الفراغ أو الفضاء بمفهومه الحديث قد نشأ.⁽³⁾

ويرى حميد الحمداني أنه من المنطقي أن نطلق على الأمكنة في الأعمال الأدبية اسم الفضاء؛ لأن الفضاء أوسع وأشمل في المعنى من مكان.⁽⁴⁾

وبهذا المعنى نستخلص معنى حديث لحمداني حول المكان بأن الفضاء أوسع وأدق من المكان بحيث إن المكان جزء من الفضاء وليس العكس.

أما الناقد حسن بحراوي يرى أن الفضاء مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والديكور والوسط الذي تجري فيه الشخصيات للأحداث.⁽⁵⁾

وخلاصة البحث يرى الباحث أن مصطلح الفضاء أعم وأشمل من مصطلح المكان، لذلك سأستخدم في البحث إن شاء الله مصطلح الفضاء.

(1) الفضاء في مسرح طلال حسين، مسرحية الإعصار نموذجًا، أحمد قتيبة يونس، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، مجلد 7، العدد 19، 2008م، ص 33.

(2) انظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط 1، 1991م، ص 54.

(3) بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، 2004م، ص 105.

(4) انظر: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 63.

(5) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990م، ص 31.

فالفضاء كما هو واضح من مدلوله، هو العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، والمؤكد أن مادة العمل السردي لا يمكن أن تخلو من توظيف هذا الفضاء الذي أصبح مكوناً جوهرياً من مكوناته، والتي لا يمكن تجاهلها وإلا أصبح العمل قاصراً ومبتوراً.⁽¹⁾

الفرع الثالث: أنواع الأماكن:

قسم غالب هلسا الأماكن إلى ثلاثة أنواع، وهي:

المكان المجازي: وهو المكان الافتراضي، وليس له وجود فعلي، ولكن يوجد في الروايات ذات الأحداث المتتالية.

المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية.

المكان المعاش: ويعني به مكان التجربة المعيشة داخل العمل الأدبي، والقادر على إثارة ذكريات المكان عند القارئ.⁽²⁾

أما حميد الحمداني فقد قسم الفضاء المكاني إلى أربعة أنواع، وهي:⁽³⁾

الفضاء الجغرافي: ويتولد عن طريق الحكي، وهو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.

فضاء النص: متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الأدبية، أي الكتابة على الورق.

الفضاء الدلالي: ويشير حمداني إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي.

الفضاء كمنظور: وهي الطريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يسيطر على عالمه الحكائي، وتشبه واجهة خشبة المسرح.

ومن خلال ما سبق نستطيع أن نقسم المكان أو الفضاء المكاني إلى قسمين:

الفضاء المفتوح: وهي الأماكن الشاسعة التي ليست لها هوية، لديها بداية في مخيلة الكاتب ولكنها ليست لها نهاية في مخيلة القارئ؛ والسبب أن الأماكن المفتوحة تحاول البحث في

(1) الفضاء الروائي، دراسة في المفهوم والشكل والوظيفة، سها عبد الستار السطوح، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد76، عدد8، 2016م، ص208.

(2) المكان ودلالاته في روايات بشرى أبو شرار، محمد خالد قنن، دراسة ماجستير، 2016م، جامعة الأزهر- فلسطين، ص12.

(3) انظر: بنية النص السردي، ص62.

التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات المجتمعية والإنسانية، ومدى تفاعلها مع المكان.⁽¹⁾

الفضاء المغلق: وهو الفضاء الذي يمتلك حدود مكانية ضيقة فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة؛ لأنها يصعب الولوج لها، وقد تكون مطلوبة؛ لأنها تمثل الحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة، ويتعدى ذلك أيضاً في المخيلة.⁽²⁾

المطلب الثاني: الأماكن في المسرحية:

يحدد الكاتب الأماكن في المسرحية ويذكرها ذكرًا سريعًا دون أن يفصل فيها كثيرًا ويحدد المكان في أغلب الأحيان من خلال النص المسرحي والحوارات الشخصيات.

يتعدد الفضاء المكاني في مسرحية مجنون ليلي لمارون عبود، وذلك أن الكاتب تحدث عن الأمكنة بما يناسب أحداث المسرحية في الفصول، وقد ذكر عبود في الفصل الأول أن المكان هو بيت في البرية، أي أن أحداث الفصل الأول تجري داخل منزل بطة المسرحية، وهي دلالة على أن فكرة المنزل تعني عند القارئ الاستقرار العائلي والنفسي عند الشخصيات.

وصف عبود المكان في الفصل الأول ذكرًا أن الأحداث تجري في منزل مهدي حيث يجتمع قيس وليلي في حوار عاطفي جياش، حتى يقطع هذا الحوار دخول مهدي للمنزل.

(ليلي تدخل بغتة)

حبيبي ما هذي الصباية والنجوى	فقلبي من أمواه حُبِّك لا يروى
أروم لقاءً والزمان مُعاندي	وليس لنا في شرع أهل الهوى فتوى
إذا كنت تحوي من غرامي ذرةً	فعندي ما تنهد من ثقله رضى
أبيت وما لي في الدجى من مُسامرٍ	وأشكو ولكن ليس من يسمع الشكوى
فأهلي قُساءاً لم يرقُّوا لحالتي	وما جهلوا أني من الحُبِّ في بلوى
يقولون خلِّي مجلس الناس جانباً	فإنَّ الهوى يسري إلى العين كالعدوى

(1) جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، جيهان عوض أبو العمرين، رسالة ماجستير، 2013/2014م، جامعة قطر_قطر، ص 59.

(2) جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، ص 60.

فلا حبّذا النّصح الذي ينصحونني فإني رأيتُ الحبَّ أقربُ للتقوى⁽¹⁾

الجارية (إلى ليلي): إن أباك أو شك أن يدخل فانتبهى.

ليلى: اخرج يا قيس اخرج، الوداع الآن.

قيس: إلى الملتقى يا حبيبتى⁽²⁾

تنتقل أحداث المسرحية في الفصل الأول من فضاء مكاني مغلق إلى فضاء مكاني مفتوح، حيث تنقل الأحداث إلى جبل توباذ بالقرب من نجد، في محاولة من المهدي قطع علاقة الحب بين ابنته ليلي مع قيس الشاعر.

ليلى : وداعاً أيها الرعاة، وإنني أحسّدكم؛ لأنكم ستظلّون جيراناً للحبيب قيس، آه ما أمرّ جفاك يا قيس! (تخرج باكية).

(خالد يبدأ بحلّ حبال الخيمة ويُعاونهُ رفيقهُ ثم يخرجان بها.)

أول: أعرفت إلى أين يذهب المهدي.

ثان: إلى جبل توباذ⁽³⁾⁽⁴⁾

يتذكر قيس في الفصل الثاني بكل مكان كان يلتقي به مع ليلي، ويذكر حنينه وأشواقه لكل خيمة ومكان في الحجاز ونجد كان يجتمع فيها مع حبيبته، وأيضاً بعد انتقالها مع أبيها إلى جبل توباذ أصبح ينظر إلى الأماكن حتى يبقى يتذكر فيها ليلي.

قيس:

أحنُّ إلى أرض الحجاز وحاجتي	خيّامٌ بنجدٍ دونها الطرف يقصُرُ
وما نظري من نحو نجدٍ بنافعٍ	فؤادي ولكني على ذاك أنظرُ
أفي كلّ يومٍ نظرة ثم عبّرة	لعينيك يجري مأوها ويُحدّرُ

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص12.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص14.

(3) توباذ أو توباد جبل بنجد وقيل جبل في قبيلة بني عامر على حدود نجد الجنوبية (معجم البلدان، ياقوت

الحموي، ج2، ص55/ معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، البكري، ج1، ص324)

(4) مجنون ليلي، مارون عبود، ص22.

فما كلُّ ما تستنزل العين مأوها ولكنها نفسٌ تذوب وتقطرُ
 متى يَستريح القلبُ إمّا مجاورُ حزينٌ وإما نازح مُتذكّرٌ؟⁽¹⁾
 ويستطرد عبود في وصف الأماكن في المشهد الثاني، من خلال حوار غنائي على لسان
 قيس، معارضاً لقصيدة المجنون الذي أولها:

يقولون ليلى بالعراق مريضة فمالك لا تضنى وأنت صديقُ
 شفى الله مرضى بالعراق فإنني على كلِّ مرضى بالعراق شفيق
 فإن تكُّ ليلى بالعراق مريضةً فإنني في بحر الحتوف غريق
 أهيم بأقطار البلاد وعرضها وما لي إلى ليلى الغداة طريق⁽²⁾
 وبهذا أراد الكاتب أن يجذب المتلقي أو المشاهد ويثير عاطفتها اتجاه أحداث المسرحية؛ من
 خلال المزج بين الأماكن وإثارة أشواق المتلقي في الحوار الغنائي التالي:

قيس:

كيف الصَّبر وليلى تُقاسي من العذاب أشكلاً وألواناً؟!
 يقولون ليلى بالعراق مريضةً فما لك لا تَضنى وأنت صديقُ
 سقى الله مرضى بالعراق فإنني على كلِّ مَرَضَى بالعراق شفيقُ
 فإن تكُّ ليلى بالعراق مريضةً فإنني في بحر الغرام غريقُ
 أهيم بأقطار البلاد وعرضها وما لي إلى ليلى الغداة طريقُ
 سبَّنتي شمسٌ يُخجلُ الشمسُ نُورها ويُكسِفُ نورَ البدرِ وهو شريقُ
 برى حُبُّها جِسمي وقلبي ومُهجتي فلم يبقَ إلَّا أعظمٌ وعروقُ
 فلا تَعذلوا بل إن هلكْتُ ترَحَّموا عليَّ ففقدُ النفس ليس يعوقُ
 وخطُّوا على قبري إذا متُّ أسطُرًا قَتِيلَ لحاظٍ مات وهو عشيقُ⁽³⁾

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص29.

(2) ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، دار الكتب العلمية، ط1، 1999م، ص66.

(3) مجنون ليلى، مارون عبود، ص37.

وصف عبود أحداث المشهد الأول من الفصل الثالث في المسرحية تجري داخل فضاء مفتوح في وادي الأراك⁽¹⁾، حيث تقابل ليلي قيس في محاولة منها أن تعتذر من حبيبها على رفض أبيها اقترانها من قيس، تستمر أحداثها داخل فضاء مفتوح حتى نهاية الفصل، لتتحول أحداث الفصل إلى فضاء مغلق، حيث تزف ليلي إلى الأمير سعد.

أما في الفصل الرابع فأحداثها تسير داخل فضاء مغلق وهي بيت ليلي المريضة وعلى فراشها تستمر أحداث الفصل حتى تقترب من نهاية المأساة عندما زينب -والدة ليلي- تستدعي الطبيب ليرى مرض ابنتها، لتلفظ ليلي أنفاسها الأخيرة على يديها ويدي الطبيب.

في الفصل الخامس من المأساة يستخدم عبود فضاء مكاني مفتوح ليتناسب مع أحداث الفصل، وهي ضريح ليلي، ورجل عابر طريق يرشد قيس إلى الضريح، في نهاية المسرحية يدخل مهدي وزينب وسعد إلى المقبرة ليجدوا قيس منتحراً أمام ضريح ليلي.

واختار الكاتب الفضاء من حقل طبيعي، يمتاز بالقسوة والعزلة، المتمثلة بالصحراء؛ لسببين، هما:

السبب الأول:

أن المسرحية كلاسيكية، والكلاسيكيون اعتمدوا في كتاباتهم على قصص من التراث، والقصة التي بين أيدينا هي قصة تراثية من العصر الأموي.

السبب الثاني:

أن الكاتب أراد أن يقول بأن الإنسان العربي مثل الصحراء، يتسم بالقسوة اتجاه عاداته وتقاليده، ولا يحب أن يخرج عنها.

نجد أن الكاتب مارون عبود ميز الحدث بالتركيز على الفضاء المكاني، الذي جعله مكاناً واحداً، وهو الصحراء، من بداية المسرحية إلى آخرها، وجعل من البناء الدرامي بناءً كلاسيكياً؛ وذلك أن عبود حاصر أحداث المسرحية في الصحراء، وأثناء كتابته للمسرحية ارتبط بالخشبة وما يلائمها من مناظر.

(1) وادي الأراك، قرب مكة، يتصل بغيفة، قال نصر: أراك فرع من دون ثافل قرب مكة، وقال الأصمعي: أراك جبل لهذيل (معجم البلدان، ياقوت الحموي، ج1، ص135).

مارون عبود لم يول اهتمامًا كبيرًا تجاه المكان؛ لأنه أراد أن يوصل فكرته ورسالته للمشاهد أو القارئ؛ ليحقق المتعة والإفادة من عمله الدرامي.

المطلب الثالث: الزمان

للفضاء الزمني أهمية كبيرة في العمل الأدبي تظهر جليًا في توظيفه سرديًا، حيث يكون الزمن كاشفًا للأحداث، وسببًا في ترابطها، فالزمن في حد ذاته محدود القيمة، بدون أحداث تملأ فراغاته، يقول عبد الملك مرتاض: مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي، لكنه متسلط، ومجرد لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة.⁽¹⁾

الفرع الأول: مفهوم الزمان

أولاً: الزمن لغةً:

الزمن: من الزمان. والزمن: ذو الزمّانة، والفعل: زمن يزمن زماناً وزمانة، والجميع: الزمّنى في الذكر والأنثى. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان⁽²⁾، الزمن والزمان: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أزمان وأزمنة وأزمن، والزمان: العصر.⁽³⁾

ثانياً: الزمن اصطلاحاً:

من الصعب تحديد مفاهيم الزمن وأبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان، لذلك سنحاول مقارنة مفاهيم الزمن وملازمة أبعاده.

يعد الزمن أحد العناصر الأساسية للنص الدرامي، والإظهار المسرحي للعمل وتقديمه، وفي ذلك يقول أوغسطينوس: أعرف ما هو الوقت أو الزمن ولو لم يسألني عنه أحد، لذلك نعرف الزمن: هو الوقت الذي يجب إعادة بنائه من خلال النظام الرمزي أو الوقت الخارج عن المسرح.⁽⁴⁾

(1) الفضاء الروائي: دراسة في المفهوم والشكل والوظيفة، ص222.

(2) العين، الفراهيدي، دار ومكتبة الهلال، ج7، ص375.

(3) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ص2131/ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ط3، 1414هـ، ج13، ص199.

(4) معجم المسرح، باتريس بافي، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، 2015م، ص524.

ويمثل الزمن عنصرًا أساسيًا من عناصر السرد بشكل عام، فإذا كان الأدب يُعد فنًا زمنيًا فإن المسرح يلعب بأبي الفنون، فهو أكثر الفنون اهتمامًا بالزمن.

الزمن الداخلي أو الزمن التخيلي، هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية.⁽¹⁾

جرجاني قال: الزمن عبارة عن متجدد يقدر به متجدد آخر موهوم، كما يقال: آتيك عند طلوع الشمس؛ فإن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام.⁽²⁾

أما برنس قال الزمن مجموعة العلاقات الزمنية السرعة، التتابع، البعد، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكى الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرد والعملية السردية.⁽³⁾ وقال الزمان أو الأزمنة التي تحدث في أثنائها المواقف والوقائع المقدمة زمن القصة وزمن المسرد وزمن الحكى وتمثيلها (زمن الخطاب وزمن السرد وزمن الروائي).⁽⁴⁾

هذا عن الزمن باعتباره أحد الوحدات الثلاثة أما أن يكون الزمن فكرة وموضوع ومحتوى للنص المسرحي فهو تطور لا بد أن يكون مصحوبًا بهدف يحمل قيمة إنسانية خاصة أن المسرح يعالج العام ولا يعالج تفاصيل الحياة اليومية، المسرح عبارة عن مشكلة أو قضية يرمي بها المؤلف إلى خشبة المسرح دون أن يقف عند التفاصيل الصغيرة كما يحدث في الرواية، وليس معنى ذلك أن ليس هناك تفاصيل، وإنما يجب أن تظل هذه المشكلة أو القضية هي مركز الاهتمام الرئيس في المسرحية مثلها مثل نواة كبيرة حولها عوامل فرعية أخرى، ولا بد أن تكون النواة قوية والعوامل التي تلتف حولها وتغذيها أصغر منها بكثير فالعام في المسرح أهم بكثير من الخاص فالمسرح باعتقادي فن تركيبى وليس فنًا تحليليًا.⁽⁵⁾

وأخيرًا هناك من الدارسين والباحثين من ميزوا بين فئتين من الفنون القائمة على التواجد (أي الوجود المشترك) في المكان، والفنون القائمة على التعاقب في الزمان، وتتمثل الأولى في

(1) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص37.

(2) التعريفات، الجرجاني، دار الكتب العلمية ببيروت، 1983م، ص114.

(3) المصطلح السردى، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص231.

(4) المصطلح السردى، جيرالد برنس، ص234.

(5) الزمن في مسرح الحكيم، عمر عبد العزيز الحسيني، مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مجلد6، عدد31، ص701.

الأجسام المرئية في لحظات واحدة من وجودها، وتتمثل الثانية في الأفعال الناشئة في تتابعات لا تعرف بداياتها ونهاياتها، غير أن ما يصعب إنكاره هو عامل التواصل في الفن، أو المزوجة بين ما هو واقعي موضوعي وما هو وهمي.⁽¹⁾

ثالثاً: أنواع الزمن في العمل الأدبي:⁽²⁾

يمكن تقسيم الزمن في السرديات إلى ثلاثة أنواع:

زمن الحكاية أو الزمن المحكي: وهي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشأ.

زمن الكتابة: ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما؛ فإن هذا المسعى في رأينا يشابه فعل الكتابة، وإفراغ هذا النص السردى على القرطاس؛ لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي، على الآذان المتلقية، ويرى تودوروف بأن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلخيص القائم داخل النص.

زمن القراءة: وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردى.

المطلب الرابع: الفضاء الزماني في المسرحية:

يعتبر الزمن من المكونات الرئيسة للنص المسرحي والزمن بطبيعته يحمل طبيعة المكان، وأيضاً الزمن مرتبط بأدراك المشاهد لأحداث المسرحية وأبعادها.

لم يصف أو يذكر عبود الفضاء الزماني للمسرحية، لذلك سيحاول الباحث استخراج الكلمات التي تدل على الزمن وملاستها من خلال النص المسرحي.

في الفصل الأول يجد الباحث بأن ألفاظ الزمن المستخدم في الحوار تدل على أن وقت الحدث في المساء.

ليلي: مرحباً يا والدي الحنون.

مهدي: وألف سلام يا عزيزتي كيف سبقتنا يا بنية إلى هذا المكان، ومن كنت تُحدثين؟ ألم يكن هنا ذلك العاشق الساقط؟⁽³⁾

(1) مصطلحات الفضاء السردى، دراسة مقارنة، تيباح فتيحة، مجلة لغة كلام، مجلد4، عدد1، ص153.

(2) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، 1998م، ص180.

(3) مجنون ليلي، مارون عبود، ص14.

جواد: سلام أيتها الشاب.

قيس: وألف تحية أيتها الكريم⁽¹⁾

أضاف الكاتب في الفصل الثاني وقت زمني جديد عن الفصل الأول المتمثل في الصباح، في محاولة من الكاتب الاقتراب من المشاهد لإظهار عاطفته، حيث أن ليلي مريضة، جعل من مهدي استدعاء الطبيب في وقت الصباح، وهي دلالة على أن ليلي لم تتم طوال الليل.

علقمة : عم صباحاً أيتها الأمير.

مهدي: مرحباً بالطبيب.⁽²⁾

في نهاية الفصل ترسل ليلي رسالة إلى قيس لتطلب لقاءه في الليل عند وادي الأراك حيث هنا يدمج الكاتب بين الفضاء المكاني والفضاء الزمني.

أيتها الحبيب والسيد الأديب، مُهجة الفؤاد وزينة الأمجاد، من فاق سائر الأنام بالكمال وحسن الخصال وحفظ العهود والزمّام والمحبّة الصالحة الخالية من الآثام، قد بلغني ما أنت فيه من الشوق والغرام والوجد والهيام ومكابدة السهر وهجران الطعام واحتمال كلام اللؤام حتى اعتراك الهزال وصرت ناحلاً كالخيال. وحيث الحالة هذه فاحضّر في نصف هذا الليل إلى وادي الأراك وأنا أوافيك إلى هناك. ولو خاطرتُ بنفسِي في هواك فلا يُساوي لذة رؤياك.⁽³⁾

أدت الألفاظ في النص دوراً في الدمج بين الصراع عندما اشتد وبين الفضاء الزمني على لسان مهدي وليلي، حيث أراد مهدي قتل ابنته لمراسلتها قيس، كما أن ليلي حثت والدها بالإسراع في القتل، كل هذا داخل جو مليء بعنصر الحركة.

ليلي: هو ذا عنقي اقطعهُ بحدّ سيفك وأرحن من هذه الحياة.

مهدي: لأفعلن هذا بعد حين.

ليلي: بل الساعة إن كنت عربياً شريعاً.⁽⁴⁾

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص24.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص32.

(3) مجنون ليلي، مارون عبود، ص39-40.

(4) مجنون ليلي، مارون عبود، ص63.

المبحث الثاني: الفضاء المكاني والزمني في مسرحية أحمد شوقي

في الدراما يلعب الفضاء الزمني أهمية كبيرة في صياغة الفضاء المكاني؛ لذلك سنرى في هذا المبحث دمج بين مفهوم الفضائين المكاني والزمني؛ لأن الفعل أو الحدث الدرامي هو المتحكم في الفضاء.

المطلب الأول: المكان في المسرحية:

الفضاء المكاني يقدم إشارات جغرافية تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشاف منهجية للأماكن.⁽¹⁾

الفضاء المكاني في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي يتعدد من خلال الفصول الخمسة، حيث إنَّ شوقي حدد المكان العام للنص المسرحي، وهي بادية نجد.

في الفصل الأول يذكر شوقي أن أحداث مسرحيته تسير في ساحة أمام خيمة مهدي _والد ليلي_ حيث يجتمع فتية وفتيات من الحي في مجلس من مجالس السمر، بينهم ليلي والشاعر ابن ذريح، وتبدأ الأحداث، وفي هذا الفصل يرى الباحث أن الكاتب أراد من أحداثه أن تكون في فضاء مفتوح وواسع؛ لأنه أراد أن يبدأ المأساة بأحداث عامة حتى يُمهّد للفصول الأخرى.

وفي هذا الفصل يرى الباحث أن شوقي مهد للمشاهد والقارئ الأماكن وعرفها بطريقة مبكرة، كما أن الكاتب ربط بين الشخصيات والأماكن وأمزجتهم، من خلال الحوار الذي جعله يكشف بأن الشخصيات تعيش في أماكن مختلفة.

صحب في الفصل الأول عدد من الحوارات التي تدل على أماكن المسرحية مثل:

سعد: أَمِنْ يَثْرِبِ أَنْتِ آتٍ؟

وفي حوار آخر:

ابن ذريح:

يَحْكُمُهَا وَالْشَدِيدُ الْمَرَأْسُ	تَرْكُتُهَا يَا لَيْلَ مَضْبُوطَةً
هَمْسٌ وَخَطْوُ النَّاسِ فِيهَا احْتِرَاسُ	إِنْ حَدِيثُ النَّاسِ فِي يَثْرِبِ
وفي حوار أيضًا:	

(1) الفضاء الروائي: دراسة في المفهوم والشكل والوظيفة، ص212.

هند:

كفى يابنة الخال! هذا الحريرُ	كثيرٌ على الرِّمَّةِ الباليَّةِ
تأملُ تر البيدَ يابن ذريح	كمقبرةٍ وحشةٍ خاويَّةِ
سئمنا من البيدَ يابن ذريح	ومن هذه العيشة الجافيَّةِ
ومن مُوقِدِ النار في مَوْضِعٍ	ومن حالب الشاة في ناحيَّةِ
وراعيَّةٍ من وراء الخيام	تُجيبُ من الكَلأِ الثاغيَّةِ
وأنتم ييثرب أو بالعراق	أو الشام في العُرفِ العاليَّةِ
مُغْنِيكمو مَعَبَدٌ والغريضُ	وقَيْنْتُنَا الضُّبُعُ العاويَّةِ
وقد تأكلون فُتُونَ الطُّهاةِ	ونأكل ما طَهَتِ الماشيَّةِ

هنا يكشف شوقي بين الفضاء المكاني وأمزجة الشخصيات المختلفة بحيث أنه جعل المشاهد يلامس الشخصيات وعلاقتها بالفضاء المكاني، وعرف شوقي الجمهور بموقعهم الاجتماعي من شرف وسلطة في الدولة، أي أنهم أصحاب أماكن رفيعة.

يُركز شوقي في الفصل الثاني على الفضاء المفتوح، والمتمثل في طريق بين نجد ويثرب، وعلى سفح جبل التوباد⁽¹⁾، حيث إن قيسًا جلس بالقرب من الجبل، وأن زياد وبلهاء يحاولون تقديم الطعام لقيس، إلا أنَّ قيسًا يرفض هذا الطعام، وكل هذا في فضاء الطريق، ليؤكد بأن أحداث المسرحية تسير في بادية نجد، وأن الفضاء المستخدم عنده دال على أن بطل المسرحية يعيش في حالة الذهول والوحدة والضياع، وأنَّ أصدقاءه لم يستطيعوا أن يقدموا الطعام له.

في هذا الفصل لا يذكر شوقي في الحوارات أسماء الأماكن، وجد الباحث دليل واحد على الأماكن وهي على لسان قيس.

قيس: بلهأء كيف الحي؟ كيف أميَّه

شوقي أراد من خلال الحوار أن يدلل على أن قيس بعيدٌ عن مكان أمه والحي الذي تعيش عائلته وعائلة ليلي فيه، بحيث أنه جعل من المشاهد بأن يقف عند مكان واحد في هذا الفصل.

(1) جبل في أرض بنى عامر، ذكره أبو علي عن أحمد بن يحيى، وأنشد للمجنون:
وأجهشت للتوباد حين رأيته ... وكبر للرحمن حين رأيته (البكري/ معجم ما استعجم، ج1، ص323).

ويظهر صفات ضعف شوقي العام في الفصل الثاني إذ يكثر فيه الحشو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيس، على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع ومجال وهدف المسرحية.⁽¹⁾

في الفصل الثالث تستمر الأحداث في فضاء جبل توباد، بالقرب من خيام قبيلة بني عامر، في محاولة من الأمير ابن عوف الشفاعة عند مهدي وقبيلته، لطلب يد ابنته لقيس، فيعود ابن عوف خائباً لعدم قدرته الوفاء بوعده لقيس، وبذلك تصل وتيرة الأحداث إلى القمة في محاولة من شوقي مصاعدة الأحداث داخل فضاء مكاني أدق.

وفي هذا الفصل تبرز الأزمة الكبرى وتتحرك المسرحية نحو المأساة وهي مليئة بالحركة وعنصر التشويق.⁽²⁾

وتتطور الأحداث في الفصل الرابع، حيث أنَّ الفضاء المكاني في هذا الفصل ينتقل بين قبيلة الجن والذي يسكن فيه الأموي جن قيس وبين قبيلة بني ثقيف حيث تسكن ليلي وزوجها ورد.

يقابل قيس جنه المسمى الأموي، ويتحدث قيس مع جنه ومع قبيلته، ويقتنع قيس بوجود الأموي بعدما كان ينكره، فتتسارع الأحداث هناك، فيخبر الأموي قيساً عن مكان ليلي، وتتطور الأحداث من جديد، وينتقل الفضاء المكاني إلى قبيلة بني ثقيف، مكان إقامة ليلي وزوجها ورد.

يلتقي قيس ورد الذي يمهد الطريق للقاء بينه وبين ليلي، وفي ذلك يحاول قيس إغراء ليلي بالفرار معه، إلا أنها ترفض ذلك، بسبب العادات والتقاليد التي ترفض هجر الزوج، قيس يذهب في يأس إلى الصحراء يهيم على نفسه وينشد شعراً في حبه ليلي.

وتعود أحداث الفصل الخامس إلى فضاء جبل توباد، حيث نجد أن شوقي في هذا الفصل أعاد لنا الفضاء المكاني من جديد إلى سفح الجبل، وهذا يدل على أن المسرحية اقتربت من النهاية، ففي هذا الفصل نرى الفضاء عبارة عن مقابر في الجبل، وهناك قبر جديد ينتمي لأحد شخصيات المسرحية، وهي ليلي العامرية، شهيدة الحب العذري.

1 (المسرحية في شعر شوقي، محمود حامد شوكت، مطبعة المقتطف والمقطم، 1947م، ص78.

2 (المسرحية في شعر شوقي، ص78.

يستخدم شوقي في نهاية المأساة فضاء مفتوح وهي عبارة عن مناظر عزاء عند أحد القبور، وفيه هذا المنظر الغريز المغني وابن سعيد الشاعر وأمية وسعد وعدد من الشخصيات يتحادثون حول الموت والقبر، ثم ينشد الغريز نشيد الموت، يأتي قيس إلى مكان العزاء بعد إخباره بأن ملكة هواه ليلى توفيت، عما يرى القبر يرثي نفسه ويسب شيطانه ثم يحتضر ويموت.

المطلب الثاني: الفضاء الزماني في المسرحية:

نلتصق الفضاء الزماني في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي، في بداية المأساة حيث إن شوقي ذكر في التمهيد أن زمن المسرحية في العصر الأموي، وهو عصر صدور أحداثها ونعني به أن سرد أحداث المسرحية كانت في العصر الماضي ومازالت إلى يومنا هذا نعاني من أحداثها.

وهي أزمة الجهل الذي يعاني منها المجتمع العربي، أزمة الجهل الموروثة في قضية الحب من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا.

في فصول المسرحية لم يحدد شوقي الفضاء الزماني للشخصيات، لكن الإحساس بالزمن يبقى نسبياً ويختلف من شخص لآخر، لذلك سنستخرج العنصر الزماني من المسرحية من خلال اللغة والحوار والشخصيات.

في حوارات الفصل الأول يستخدم شوقي الفضاء الزماني في ساعة المساء حتى الليل، حيث قسم الفصل من ناحية الزمن إلى قسمين، أحداث القسم الأول في النهار من خلال حوارات شخصيات المسرحية المختلفة.

ليلى:

وكيف ظلمت اليوم سعدُ؟ أهازلُ
كتربك أم في صالحٍ ورشادٍ!⁽¹⁾
وعلى لسان سعد:

صحبْتُ زيادًا طول يومي تلقًا
لأشعار قيسٍ من لسان زياد⁽²⁾
وفي موضع آخر

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 15.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 15.

سلمى:

سلوا الآن بشرًا فيم أنفق يومه؟

أصوات:

سلوه

هند:

سلي يا ليل عن يومه بشرًا

ليلى:

وهل يومه إلا شئون كأميه من الصيد؟

هند:

إن الصيد لذته الكبرى⁽¹⁾

في القسم الآخر من النص المسرحي استغل شوقي قصة النار وسيلة للمقابلة بين قيس وليلى في الليل، وفي هذا الفصل يظهر قيس وليلى في حوار عاطفي مليء بمشاعر الحب حتى أن قيس لم ينتبه إلى أن ملابسه تحترق.

قيس:

ليلى!

المهدي (خارجًا من الخباء):

من الهاتف الداعي؟ أقيس أرى؟ ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا

قيس (خجلًا):

ما كنتُ يا عمُ فيهم

المهدي (دهشًا):

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص16.

أين كنت إذن؟!

قيس:

في الدار حتى خَلْتُ من نارنا الدار

ما كان من حطب جَزَلٍ بساحتها أودى الرياحُ به والضيفُ والجار⁽¹⁾

على لسان زياد ذكر شوقي عنصر الأمس للدلالة على أن قيس حج في الكعبة ليس الأمس
بمعنى اليوم السابق وإنما أنه حج قبل أيام مضت.

زياد:

رويدًا سيدي مهلاً ولا تستغرب الأمرا

لقد سقناه بالأمس فحجَّ الكعبةَ الغرَّ⁽²⁾

يستطرد شوقي في هذا الفصل بعنصر الزمن وهو نهار اليوم ووقت الصباح في حوارات
متعددة، للتعبير عن أن قيس سيذهب من الصباح برفقة ابن عوف لحى ليلى، لعلَّ الأمير ابن
عوف يستطيع الشفاعة عند المهدي للم شمل المحبين.

قيس: عسى اليومَ نحرَّ⁽³⁾

ابن عوف:

الآن قيسُ اذهب فبَدِّلْ حَلَّةً وَتَرَدَّ غَيْرَ ثِيَابِكَ الأخلاق

فالصبحَ تدخلُ حَيَّ ليلى قيسُ في ركبى وبين بطانتى ورفاقي⁽⁴⁾

في الفصل الثالث نجد الحوار بين ابن عوف والمهدي ويظهر فيه الوقت الزمني وهو
الصباح يقول ابن عوف:

ابن عوف: عم أبا ليلى صباحًا

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 25-26.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 43.

(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 36.

(4) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص 46.

المهدي: عم صباحًا يا بن عوف⁽¹⁾

المبحث الثالث: الموازنة:

وبعد،

لا بد من تناول المسرحيتين من حيث أنهما عبارة عن مأساة غرامية تاريخية تنتمي إلى الكلاسيكية، وتمثلان فكرة واحدة كانت منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، مرتبطان بمكان جغرافي واحد، وهذا المكان يشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ.⁽²⁾

فهذا المبحث سيكون للموازنة بين مسرحية مجنون ليلي لمارون عبود، ومسرحية مجنون ليلي لأحمد شوقي، من خلال مطلبين، وهما:

المطلب الأول: الفضاء المكاني:

للمكان تأثير خارج النص وداخله، إذ يلعب دور المفجر لطاقات الكاتب، ويُعبر عن أهدافه، والسارد لديه وسائل في خلق هذا الفضاء من خلال الوصف، والصورة الفنية، والرموز، ولكل منها دور فعال في النص الأدبي.

يتفق عبود مع شوقي من حيث أن كلاً منهما اعتمدا على فضاء مكاني واحد متمثل في الصحراء، فجاء الفضاء المسرحي متنوع بين منطقة نجد وحي بني عامر؛ لأن أحداث القستين من الزمن الماضي، لذلك استعان كلاهما بالأحداث التاريخية لإبراز دور المكان وتصويره.

انقسم الفضاء المكاني في المسرحيتين إلى فضاء واسع ومفتوح، فكانت في صحراء نجد، القبيلة التي حدثت فيها القصة التاريخية ونقلها الرواة، وكانت هذه القبيلة مركز من مراكز السياسة القبلية في ذلك الوقت.

أولاً: المكان في مسرحية مارون عبود:

المكان عند عبود واضح جداً، بحيث إنه ذكر في بداية كل فصل المكان التي أسرد به الأحداث؛ إلا أنه وقع في مشكلة، وهي أنه لم يحدد الفضاء المكاني بشكلٍ دقيق.

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص52.

(2) بنية النص السردية، حميد لحميداني، ص53.

كما أن عبود لم يتقيد في مسرحيته بجميع أماكن القصة الحقيقية بل أطلق العنان لخياله وأضاف أماكن أخرى تزيد من جمال قصته مثل وادي الأراك.

أما هدف عبود من ذكر الفضاء المسرحي التقيد بأماكن القصة بشكل عام لأنه لم يرد الخروج عن أفكار المجتمع العربي، أراد عبود أن يثور على العادات والتقاليد العربية اتجاه المحبين، ويعتقد الباحث بأن عبود التزم في مسرحيته بالفضاء المكان بسبب أنه لم يستطع أن يغير منهجية وحدة المكان الذي تعلمها من المسرح الغربي.

وكان مارون عبود ينتقل في فضاءه المكاني بشكل منظم، بحيث إن القارئ أو المتلقي للمسرحية شعر بها، أثناء تنقلات الشخصيات في الأماكن المختلفة.

ويعتقد الباحث حسب ما قرأ بأن مسرحية عبود لم تمثل على خشبة ولم يعرف السبب في ذلك، أهي لأن العرب في زمن تأليف المسرحية لم تعرف المسرح الأدبي أو لأن العرب في بداية معرفتهم للمسرح كان اهتمامهم في المسرح الفكاهي أو سبب آخر.

ثانيًا: المكان في مسرحية أحمد شوقي:

الباحث يرى بأن شوقي لم يخرج عن الأماكن التي ذكرها الأصفهاني في كتاب الأغاني، كما أنه لم يطلق العنان لخياله للتوسع في الفضاء (الصحراء)؛ ليجذب المتلقي نحو المسرحية وخاصة أن الكاتب ليس من بيئة صحراوية وأن المتلقي من بيئة حضرية، فلو أن الكاتب غير من الأماكن وجعلها قريبة من المشاهد لكانت أقوى وأكثر درامية.

يرى الباحث بأن هدف الكاتب من بناء مسرحيته على أحداث الماضي والتقيد بأماكنها دون التوسع أو التعمق في ذلك، لأن شوقي أراد أن يبنى فنًا جديدًا لم يعرفه العرب قبل ذلك إلا إرهابات قليلة كانت مبنية على جهد شخصي من بعض رجال الأدب.

المطلب الثاني: الفضاء الزماني:

الزمان بنية أساسية في العمل الأدبي؛ لأنه لا يمكننا تصور أي عمل سردي، خالٍ من هذه البنية المحورية في العملية السردية، فكل خطاب سردي يرتبط بالزمن، ونعني بالزمن هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل، وكل حركة، فهو يشمل حياة الكائن الحي، بما فيها من حركة مستمرة ونشاط.

أولاً: الزمن في مسرحية مارون عبود:

لم يظهر عنصر الزمن بشكلٍ واضحٍ في مسرحية عبود حتى إن الكاتب لم يحدد في بداية المأساة عن زمن قصته، إلا أن الباحث حاول إخراج عنصر الزمن من خلال أحداثها كما حددتها في المبحث الثاني.

لم يخلق عبود عنصر الزمان الذي يُعد أحد العناصر الأساسية للمسرح والعمل الدرامي، يعتقد الباحث بأن عبود حاول الخروج عن العنصر الزمني الذي وضعها أرسطو والتي استمرت حتى لعصرٍ قريبٍ من احتكاك الكاتب في المسرح الغربي.

كما أن عبود تأثر بتقنيات السرد من خلال قراءته لكثيرٍ من الأعمال الأدبية الغربية لذلك يرى الباحث بأن ذلك أثر عليه في كتابة المسرحية، مثل تقنية الاسترجاع الزمني.

(ما أحلى تلك الأيام التي انفتح بها قلبي لنسيم الحُبِّ، يوم كان الوُشاة غافلين عَنَّا، ونحن نتعاطى كؤوس الهوى).⁽¹⁾

(جميلة أنتِ يا أيامًا، كنتُ بكِ ولىلى راقدين في حُسن البرية، لا تخترق صدورنا أسهُم عيون الواشين).⁽²⁾

وفي موقفٍ آخر قال:

تعشَّقتُ لىلى وهي غرٌ صغيرةٌ ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى البُهم يا ليت أننا إلى الآن لم تكبر ولم تكبر البُهم⁽³⁾
وهذا دلالة على أن الكاتب تأثر بتقنيات السرد للأعمال الأدبية الغربية.

ثانيًا: الزمن في مسرحية أحمد شوقي:

ذكر شوقي في بداية مسرحيته بأن زمن أحداث القصة في الدولة الأموية؛ لأن شوقي التزم في كتابة المأساة بأحداث ووقائع القصة الحقيقية التي ذكرها الأصفهاني.

(1) مجنون لىلى، مارون عبود، ص12.

(2) مجنون لىلى، مارون عبود، ص12.

(3) مجنون لىلى، مارون عبود، ص12.

كما أن شوقي لم يرد أن يخرج عن قواعد فن المسرح والذي تعلمها أثناء إقامته في فرنسا،
كتب المسرحية بناءً على ما تعلمه وما شاهده في فرنسا.

أما الزمن الداخلي للمسرحية فالتزم الكاتب وحدة الزمن، كانت أحداثها منقسمة بين فترة
الصباح وبين المساء حيث أن الكاتب جعل أحداث مسرحيته قريبة من واقع القصة.

الفصل الثالث: الشخصيات واللغة

وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الشخصيات واللغة في مسرحية مارون عبود

المبحث الثاني: الشخصيات واللغة في مسرحية أحمد شوقي

المبحث الثالث: الموازنة

المبحث الأول: الشخصيات واللغة في مسرحية مارون عبود

المطلب الأول: الشخصيات:

أهمية الشخصية تنبع من كونها مرتبطة بالعناصر الدرامية الأخرى، من لغة وحوار وفكرة، وغيرها، فالشخصية هي الجانب الذي تبرز من خلالها العمل المسرحي من أهداف ومضمون ورسالة، لهذا يجعل الكاتب من شخصيته حيوية، ويهتم بمظهرها الخارجي.

الفرع الأول: مفهوم الشخصيات

أولاً: الشخصيات في اللغة:

شخص: الشَّخْصُ: جماعةُ شَخْصٍ الإنسان وغيره، مذكَّرٌ، والجمعُ أَشْخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاص؛ والشَّخْصُ: سوادُ الإنسان وغيره تراه من بعيدٍ، تقول: ثَلَاثَةُ أَشْخاصٍ، وكلُّ شيءٍ رأيت جُسمانَه، فقد رأيت شَخْصَه، والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمرادُ به إثباتُ الذاتِ، فاستُعير لها لفظُ الشَّخص.⁽¹⁾

فالشَّخْصُ: هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان⁽²⁾.

ثانياً: اصطلاحاً:

تطلق عبارة شخص على الكائن والجنس البشري الذي ننتمي إليه؛ لكن في الحكاية أو المسرح الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة في إطار ما يسمى بالشخصية، وبإمكاننا أن نعرف الشخصية المسرحية بأنها "الشخص المتخيل الذي يقوم بدور تطور الحدث، فالبطل في المسرح أو القصة هو ذلك العنصر الذي تستند إليه المغامرة التي يتم سرد أحداثها"⁽³⁾.

(1) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ط3، ج7، ص45.

(2) معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، ج1، ص475.

(3) الشخصية في القصة، جميلة قيسمون، مجلة العلوم الإنسانية - جامعة منتوري قسنطينة، مجلد11، عدد1، ص196.

ثالثاً: الشخصية في اللغة اللاتينية:

وفي اللغة اللاتينية لفظ الشخصية بمعنى القناع، وارتبط هذا اللفظ في المسرح اليوناني، إذ اعتاد ممثلو المسرح في العصور القديمة ارتداء الأقنعة على وجوههم؛ لكي يعطوا انطباعاً عن الدور الذي يقومون به، أو لأنها غطاء يختفي خلفه الشخص الحقيقي⁽¹⁾.

وقد ورد لفظ الشخصية بأربعة معانٍ مختلفة تستمد جذورها من فكرة المسرح، وهي⁽²⁾:

- 1- الفرد كما يظهر للآخرين، وليس ما هو عليه في الحقيقة، وهي بهذا المعنى تتصل بالقناع.
- 2- مجموع الصفات الشخصية التي تمثل ما يكون عليه الفرد حقيقة، وهي بهذا المعنى تتصل بالممثل.
- 3- الدور الذي يقوم به الفرد في الحياة، سواء كان دوراً مهنيًا أو اجتماعيًا أو سياسيًا.
- 4- الصفات التي تشير إلى المكانة والتقدير والأهمية الذاتية.

رابعاً: مفهوم الشخصية من الناحية الاجتماعية:

يُمكن تعريف الشخصية من الناحية الاجتماعية، بأنها: "ذلك التنظيم المتكامل من الصفات، والمميزات، والتركيبات الجسمية، والعقلية، والاجتماعية التي تبدو في العلاقات الاجتماعية للفرد، والتي تميزه عن غيره من الأفراد؛ تمييزاً واضحاً"⁽³⁾.

خامساً: المفهوم الفلسفي للشخصية:

الشخصية هي هوية الشخص ووحدته ووجوده المنفرد، أما الشخصية عند كانت هي ذات أخلاقية؛ لأن ما يميز الإنسان عن الكائنات الأخرى هو امتيازه بالعقل، وعند استعمال العقل سيكتشف الواجب الأخلاقي، وسارتر جعل هو الآخر شرطاً أساساً لإدراك حقيقة الذات بل

(1) سيكولوجية الشخصية، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية، ص 45.

(2) سيكولوجية الشخصية، ص 46.

(3) علم النفس الإكلينيكي، مصطفى فهمي، دار مصر للطباعة، ص 56.

وشرطاً لا بد منه لوجودها، ديكارت قال: "إذا انقطعت عن التفكير انقطعت عن الوجود"، في إشارة إلى أن الشخصية عنده عبارة عن التفكير.⁽¹⁾

سادساً: الشخصية الدرامية:

يعرف إبراهيم حمادة الشخصية الدرامية بأنها الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة الممثلين، وقد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك ولا تظهر فوق الخشبة، وقد يكون هناك رمز مجسد يلعب دوراً في الأحداث كبستان أو منزل.⁽²⁾

ومصطلح الشخصية لاقى تضارباً في استخداماته، إذ إن بعض النقاد وقع في خلط بين الشخصية والشخص؛ لذا تراهم يقولون الأشخاص مرة، والشخصيات مرة أخرى، غير أن الشخصية كائن حركي ينهض في العمل السردى بوظيفة الشخص دون أن يكون الشخص نفسه.⁽³⁾

تحديد مفهوم الشخصية الدرامية:

ونظراً لتعدد المفاهيم حول تحديد مفهوم الشخصية، فإنه يمكن أن نحصرها في ثلاثة اتجاهات أو مواقف وهي:⁽⁴⁾

- 1- فريق يرى أن الشخصية: كائن بشري من لحم ودم، يعيش في مكان وزمان معينين.
- 2- فريق آخر يرى أن الشخصية: هيكل أجوف ووعاء مفرغ، يكتسب مدلوله من البناء القصصي الذي يكسبها هويتها.
- 3- أما الفريق الثالث فيرى أن الشخصية: متكونة من عناصر البنية، وهي علامة من العلامات الواردة في النص؛ إلا أنها ليست رمزاً لهيكل بشري له ذات متميزة.

(1) انظر: سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير -الملك لير دراسة تطبيقية-، قداسي خيرة، رسالة ماجستير، جامعة السانبا - الجزائر، 2011م، ص26.

(2) الشخصية المسرحية، سامية أسعد، مجلة عالم الفكر، مجلد18، عدد4، ص115.

(3) التشكيل السردى في الرواية الجزائرية، رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج نموذجاً، الطاهر بن هورة، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور -الجزائر، 2013م، ص164.

(4) التشكيل السردى في الرواية الجزائرية، ص166.

رأي الباحث:

من خلال التعاريف السابقة يرى الباحث بأن الشخصية الدرامية تتكون من عدد من السمات السلوكية والاجتماعية والنفسية، وأيضًا هناك فوارق يضعها الكاتب؛ ليميز الشخصيات بعضها عن البعض.

ويرى عادل النادي أن الشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها مزيد من التوتر، بمعنى أنه لابد أن تكون أكثر من الشخصية العادية في الحياة، أكثر حساسية، وأكثر برودًا، أكثر انفعاليًا وغضبًا، أشد لفتًا للنظر وجذبًا للانتباه، أكثر ذكاءً وغباءً، وخبثًا وحبًا، فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التي نراها في حياتنا اليومية، وخلق شخصية لا نموذجية، كلما كانت شخصيته أكثر درامية وأكثر إثارة ولفًا للنظر.⁽¹⁾

الفرع الثاني: أنواع الشخصيات:

إذا كانت المسرحية تُعرض عن طريق الحوار، والحركة قصة ذات دلالات خاصة، فإنها لا بد بالضرورة أن تشتمل على شخصيات تُحدث وقائع هذه القصة أو تحدث لها بعض وقائعها، فليس هناك أحداث مجردة عن الشخصيات، وإذا فصلنا الشخصيات للدراسة والتحليل فقط، فإن الحدث والشخصية ليسا إلا وجهين لعملة واحدة كما يقولون⁽²⁾، وأنواع الشخصيات هي:

أولاً: الشخصية الرئيسية (البطل):

هو الشخصية المركزية في السرد، والبطل أو البطلة يشكل قيمة إيجابية، والبطل عند جريماس يمثل الذات أما عند سوريو فيمثل الأسد⁽³⁾

والبطل عند اليونان نصف الإله، يقوم بأفعال خارقة للعادة ويتصف بالشجاعة، وأيضًا هو الشخص الأول في الروايات الأدبية، وفي المباريات الرياضية، والمغامرات.⁽⁴⁾

(1) مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، الناشر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، 1987م، ص48-49.

(2) من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978م، ص21.

(3) المصطلح السردى، جيرالد برنس، ص105.

(4) المعجم الفلسفي، ص212.

وشخصية البطل هي المحرك الأساسي والفعل للعمل المسرحي، إذ يهتم به كاتب النص والمخرج معاً، حتى يتم عرض المسرحية بصورة حركية ومشوقة للمشاهد.

ثانياً: الشخصية المضادة:

هي الشخصية التي تقف في موقف الضد من الشخصية الرئيسية، وتدبر لها المكاييد في أغلب الأحيان، وهذه الشخصية توازي شخصية البطل في الأهمية، ومن شأن الشخصية المضادة أن تزيد من وضوح ودقة البناء الدرامي، ووظيفتها الأساسية هي معارضة الشخصية الرئيسية، ولهذا فإنها يمكن أن تقدم الأساس لنشوء المعضلة لدى البطل وللمسرحية كلها.⁽¹⁾

ثالثاً: الشخصية الكاشفة:

هذا النوع من الشخصيات تسهم في الكشف عن الصفات والخصائص الدرامية للشخصيات الأخرى، بفعل توافقها أو تصادمها معها، ولهذا سميت بالشخصية التي تكشف عن مميزات شخصية أخرى بفعل تضادها التام معها، وقد تؤدي هذه الشخصية دوراً رئيساً في الفعل وتخدمه.⁽²⁾

رابعاً: الشخصية الناطقة باسم المؤلف:

وهي الشخصية التي تعبر عما يجول في ذهن المؤلف من أفكار وآراء خاصة، تتناسب مع قصة وموضوع المسرحية، فهي بذلك تعد الشخصية الناطقة بلسان حال المؤلف الذي يلجأ أحياناً إلى وضعها داخل سياق النص، تجنباً من إقحام آرائه على حوارات الشخصيات الأخرى.⁽³⁾

الفرع الثالث: أبعاد الشخصيات:

كل سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقاً بين الأفراد، ويعني كل فرق من هذه الفروق اتجاهًا، ومن أمثلتها صفة الكسل، وكل سمة سلوكية لها ضد، ويمكن أن ننظر إلى الضدين على أنهما يقعان عند نهايتي أو طرفي خط مستقيم، ومفهوم بُعد الشخصية مفهوم مجرد بطبيعة

(1) الشخصية في النص المسرحي، نشأت مبارك صليوا، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، عدد 44، 2005م، ص 220.

(2) الشخصية في النص المسرحي، ص 220.

(3) الشخصية في النص المسرحي، ص 220.

الحال، فلم ير أحد بعد الشخصية أبدًا بشكل عياني، بل إنه ببساطة تخطيط رمزي يساعدنا على فهم الشخصية.⁽¹⁾

ويمكن بيان أبعاد الشخصيات بما يأتي:

البعد الأول: البعد المادي:

هو الكيان المتصل بتركيب جسم أي شخص، وقد يكون من الضياع أن نجادل في أن الشخص الأحذب ينظر إلى الدنيا نظرة مناقضة تمام المناقضة لما ينظر به إليها الشخص السوي، الكامل التكوين العضوي، إن كياننا المادي يلون بلا شك نظرتنا للحياة، وهو يؤثر فينا إلى ما لا نهاية، ويساعد على جعلنا متسامحين أو ساخطين نقاوم ونتحدى، ثم هو يؤثر على تطورنا الذهني، وكياننا المادي أوضح الأجهزة الرئيسة التي يتكون منها الإنسان عمومًا.⁽²⁾

البعد الثاني: البعد الاجتماعي:

وهو الكيان الذي يجب أن نعتني به، وندرسه دراسة جيدة، فإذا كنت قد ولدت في قبو، ثم كان ملعبك الأرزقة القذرة، فإن انطباعاتك وأفعالك سوف تختلف عن انطباعات ذات الطفل الذي ولد في قصر، والذي تعود أن يلعب في بيئة نظيفة، بالاختصار من أنتما من الناحية الاجتماعية.⁽³⁾

البعد الثالث: البعد النفسي:

وهو ثمرة البعد المادي والاجتماعي، وأثرهما المشترك هو الذي يحبي فينا مطامعنا، ويسبب هزائمنا، ويكوّن أمزجتنا ومركبات النقص فينا، ومن هنا كان البعد النفسي هو الذي يتمم كيانينا الجسمي والاجتماعي ويشكلهما.⁽⁴⁾

(1) الأبعاد الأساسية للشخصية، أحمد محمد عبد الخالق، دار المعرفة الجامعية، 1992م، ص202.

(2) فن كتابة المسرحية، ص101-102.

(3) فن كتابة المسرحية، ص102.

(4) فن كتابة المسرحية، ص103.

الفرع الرابع: الشخصيات في المسرحية:

أولاً: الشخصيات الرئيسية:

أ- ليلي:

هي الشخصية الرئيسية التي تدور معظم أحداث المسرحية حولها، حيث نجدها في حوار وصراعات متعددة مع الشخصيات الأخرى الرئيسية والثانوية، كانت تقف في وجه أبيها أمام حبها العميق لقيس، أرادت أن تثور على العادات والتقاليد في سبيل الارتباط بقيس، ومثال ذلك:

ليلي:

أبي إن الهوى العُذريُّ عُذري	ومن صرف الليالي ضاق صدري
فرِّقًا بالقلوب أبي ولكن	أراك بفرط وجدي لست تدري
فبُعد أحبَّتني يُدمي فؤادي	وحلو لقائهم بالشهد يُزري ⁽¹⁾

وقالت أيضًا:

يا قيس حُبُّك قد برى جسدي وما	لي راحمٌ في هذه الأمصار
فالوالدان يُقيدان عواطفني	بسلاسل التقليد والإجبار
فكأن قلبي ملكهم ودمي لهم	قد حللته مشيئة الجبار ⁽²⁾

وتتميز شخصيتها بالركة والرومانسية والطيبة، فلم تستطع رغم تمردها وعنادها على الارتباط بقيس، وإنما أرغمت على الزواج من الأمير سعد.

شئت يا رب أن أعيش شقية	فلتكن يا رحمان تلك المشيئة
وقضى والدي بتنكيد عيشي	قاتل الله سُلطة والدِّيَّه
كم فتاة جنى عليها أبوها	ورماها بجرٍ شرٍ رزيه

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص15.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص47.

فَرَّقَ الوالدان بالجور ما قد جَمَعَتْهُ يَدُ الإله القويِّه
سوف يبكي التاريخ ليلي وقيسًا إِنَّ لَيلَى وقيس أذكى ضَحِيَّه
ليتني لم أكن ولا كان قيسٌ فحياة الاثنين معنى الرزِيَّه⁽¹⁾

محرك الأحداث الآخر في المسرحية كان له صراع شديد بينه وبين شخصيات المسرحية الأخرى، وهو قيس المجنون بعشق ليلي.

ب- قيس:

هو الشخصية الثانية في المسرحية، كان رجلاً صادقاً في حبه، يكافح من أجل حبه، يعارض العادات والتقاليد، يرسل أباه لطلب يد ليلي من أبيها، يفشل في الارتباط بها، ولم يستسلم، وبعد زواجها لم يخن حبه، بل كان يُحب أن تُطلق من زوجها حتى يتسنى له الاقتران بها.

وما أكثر الأخبار ليلي تزوجت تُرى هل يوافي بالطلاق بشير؟⁽²⁾
كما أن قيسًا دخل في صراع آخر شديد مع سعد، الذي تزوج ليلي، فأثار غضبه وحزنه على ملامسته ليلي، وأنه في قربٍ منها.

قيس:

بَعِشْكَ هَلْ ضَمَمْتُ إِلَيْكَ لَيلَى قَبِيلَ الصَّبْحِ أَمْ قَبَّلْتُ فَاهَا
وَهَلْ دَارَتْ يَدَاكَ بِمَنْكِبَيْهَا وَهَلْ مَالَتْ عَلَيْكَ ذَوَابَتَاهَا
سعد: اللَّهُمَّ إِذَا حَلَفْتَنِي فَنَعَمْ.

قيس:

أَفِي كُلِّ يَوْمٍ أَنْتِ تَحْظِي بِقُرْبِهَا وَتَلْتُمُ فَاهَا أَوْ تَضُمُّ ثَدْيَاهَا
وَتَعْتَنِقُ الْأُرْدَافَ مِنْهَا وَخَصَرَهَا وَتَتَشَقُّ مِنْ لَيلَى الْعَشِيَّةِ رِيَّاهَا

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص57.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص53.

سعد: دع هذا الجنون يا مَفْتون، واحذِرْ سطوة الأعوان، فقد صدر أمر أمير المؤمنين، بهذّر دمك ثانية، إذا كنتَ لا تعود عن ذكر هذه الجارية التي فضحتَها في الأشعار، وهتكتَها في سائر الأمصار.⁽¹⁾

شخصية ليلي وقيس شخصيتان رئيسيتان متطوران في أحداث المسرحية، فهما المحور الأساسي في المسرحية، وكشفت للقارئ والمشاهد من الفصل الأول إلى الخامس كيف كانا دائماً يدخلان في صراعات متعددة مع الشخصيات الأخرى.

ثانيًا: الشخصية المضادة:

مهدي:

والد ليلي شخصية مساعدة في تطور الأحداث، رمز للحفاظ على التقاليد والأعراف العربية، كل ما يريده اتباع الأعراف، حتى إنه زوج ابنته من رجلٍ لم ترغب به.

ليلي: عما صباحًا يا والدي.

مهدي: مرحبًا بالابنة العزيزة.

زينب: اجلسي بقربي يا حبيبتي.

مهدي: لقد انتشر صيتك يا بنية في بلاد العرب، وخطبك مني السادة أصحاب المناصب والرتب، وأنا لا أصغى لخطبة خاطب ولا طلب طالب، حتى خطبك الأمير الشريف سعد بن منيف، وهو كثير المال، محمود الخصال، تحلّى بالأدب والجمال، واتصف بالهمة والكمال؛ ولهذا زوجتك به من دون الرجال؛ إذ لا بد للمرأة من زوج يلهمها، ويُفَرِّج همها.

ليلي: أبي بحقك ارحمني.

مهدي: لا رحمة ولا شفقة، فإذا فعلت كما أقول، كنتِ العزيزة عندي، وإلا؛ فنقي وتأكدي أنك مائتة لا محالة.⁽²⁾

ويظهر مهدي في المسرحية أنه متسلط في القرارات، حاد الطباع إذ إنه شديد المراس، لا يُعطي اهتمامًا للمشاعر والقلوب، وإنما يهتم كثيرًا في أقوال المجتمع، وسمعته بين القبيلة.

(1) محنون ليلي، مارون عبود، ص54.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص46.

مهدي: اخرسي يا شقية، فلقد تماديت في قحتك (يلطمها على خدها).

زينب: مهلاً، فما هذه الأعمال التي تحط من مقامنا بين العرب؟!

مهدي: أنا ذاهب، وسأبعث وراء الأمير فإما العرس أو الرّمس.⁽¹⁾

المطلب الثاني: اللغة

الفرع الأول: مفهوم اللغة

أ- في اللغة:

اللغة واللغات واللّغين واللّغون: هو اختلافُ الكلام في معنى واحدٍ، ولغا يلغو لغواً، يعني اختلاط الكلام في الباطل، وقول الله عزّ وجلّ: (وَإِذَا مَرُّوا بِاللَّغْوِ مَرُّوا كِرَامًا)⁽²⁾، أي: بالباطل.⁽³⁾ واللّغة: اللّسن، وحدّها: أنها أصوات يُعبّر بها كل قومٍ عن أغراضهم، والجمع: لغات ولّغون، واللّغو: النطق، يقال: هذه لغتهم التي يلغون بها، أي ينطقون.⁽⁴⁾

ب- اللغة اصطلاحاً:

عرّف ابن خلدون اللغة فقال: هي عبارة المتكلّم عن مقصده، وتلك العبارة فعل لسانيّ ناشئ عن القصد بإفادة الكلام، فلا بد أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم.⁽⁵⁾

ويرى ابن حزم أن اللغة هي: ألفاظ يعبر بها عن المسميات، وعن المعاني المراد إفهامها، ولكل أمة لغتهم⁽⁶⁾، أما ابن جني فقال: إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.⁽⁷⁾

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص47.

(2) سورة الفرقان (من الآية: 72).

(3) العين، الفراهيدي، ج4، ص449/ تهذيب اللغة، ج8، ص172.

(4) لسان العرب، ج15، ص251-252.

(5) تاريخ ابن خلدون، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، ط2، 1988م، ص753.

(6) الإحكام في أصول الأحكام، ابن حزم الأندلسي، دار الآفاق الجديدة، ج1، ص46.

(7) الخصائص، ابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، ج1، ص34.

الفرع الثاني: اللغة الدرامية:

اللغة الدرامية هي تأليف للنص ولإدارته التقنية الحصرية، تكتب وتعاد كتابتها من خلال الإسقاط المبتكر لدى المشاهد، وهو الذي يفك رموز الفن المسرحي ما إن يدخل في لعبة فك رموز الإشارات المنتشرة على المسرح.⁽¹⁾

يقول ميلت وبتلي: إن وظائف اللغة والحوار في المسرحية تنقسم إلى: وظيفة نفعية، ووظيفة غير نفعية، أما الوظيفة غير النفعية للحوار، فهي: أنه يروق ويمتع لما فيه من الجماليات؛ لكن هذه الوظيفة ثانوية إزاء الوظائف النفعية المتعددة، وأهمها تطوير عقدة الحل، أما الوظيفة النفعية للحوار واللغة هي الكشف عن الشخصيات بتوضيح أبعادها المظهرية والاجتماعية والنفسية، وذلك يقتضي أن يكون الحوار مناسباً للشخصية من حيث عمرها مثلاً، حادة أو هادئة.⁽²⁾

ولغة النص المسرحي تبرز من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصية، ولا تستند المسرحية عن ذلك فما هي أول وأخير، إلى نص أدبي أجمل ما فيه اللغة مانعته ومخرجة للوجود عند ما تكون الألفاظ متنوعة وثرية لها أبعادها الدلالية ما يناسب الموضوع الكاتب ويسهل على القارئ والمتلقي عملية الفهم لكي يؤول وينتج من جديد، كما أن النص الدرامي الجيد يكون ثرياً بدرجة أن المتلقي يمكن أن يتفاعل ويحقق من خلال قراءته أو مشاهدة جوهر الدراما كفن أدبي في لغة جميلة متميزة.⁽³⁾

الفرع الثالث: اللغة في المسرحية:

يلاحظ الباحث بأن مارون عبود استخدم في مسرحيته اللغة النثرية الفصيحة الكلاسيكية والشعرية، المعبرة عن الأحاسيس والإيحاءات لتتناسب موضوع وفكرة المسرحية، وقد عالج عبود قضية اجتماعية متوارثة حول معاناة المحبين، وخاصة إذا كان العاشق شاعراً أو كاتباً، ولا يستطيع الاقتران بما أحب؛ لأن من عادة العرب في الجاهلية عدم زواج من يتشبث في الفتاة ويذكرها في شعره أو أدبه أو على لسانه.

(1) معجم المسرح، ص 307.

(2) لغة الحوار في المسرح العربي مشكلة بلا حل!، حياة جاسم محمد، مجلة العربي، عدد 371، 1989م، ص 30-31.

(3) البناء الدرامي في مسرحية الحذاء الملعون، مروة زرقون، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، 2016م، ص 45.

فقد وفق الكاتب بتصوير أحداث وصراع مسرحيته بلغة فصيحة نثرية مع شعرية غزيرة بمشاعر وعواطف جياشة اتجاه المحبين مناسبة لرؤية فكرته، وكانت لغته ذات طابع سلس وجدي.

من اللغة النثرية الفصيحة التي استخدمها الكاتب:

زينب: يا بُنيّة، بحق أوجاعي ورُكوعي فوق سريرك، بحقٍ إيتعابي في سبيل تربيتك أن تنبذي غرام هذا الشاب، ولك غنى عنه بواحدٍ من طُلابك الذين بينهم الأغنياء والأمرء، وهم كثيرون.

ليلى: لا تُزعجيني يا أمّاه؛ فلا أمير يُرضيني، ولا غنى عن قيس يُغنيني، أنا أهواه، ولا أهوى سواه، وحسبي أنّه مجنون بحبي حتى لا أميل إلى غيره، وأي سعادة للفتاة إذا اقترنت بمن ليس تهواه؟

زينب: أسأل الله أن يهديك يا بنية (تخرج).

ليلى: وأسأله أن يُرقّق قلبك عليّ يا أمي.⁽¹⁾

في هذا الحوار يرى الباحث قمة وروعة الصور الإبداعية التي صورها الكاتب في لغته النثرية داخل الحوارات المتعددة، والتي تتناسب مع فكرة المشهد، وأيضًا الحركة السلسة والتي جسدت الأحداث.

وفي حوارٍ آخر:

ليلى: أتشعر يا قيس في وحدتك بآلام ليلي وعذاب قلبها؟ إنّ نفسي حزينة حتى الموت! لعن الله السلاسل القاسية التي حبكتها يدُ التقاليد وطوّقت بها عنقي، وقُبِحَت يا سلطة جائرة يتلذذ بها الوالدان يجوران على عاشقين، قائلين هي طريق الشرف نسلوها، ففُتِحَت يا شرفًا تُكدر صفو الحياة إلى الممات، الحب من الله والشرف من الناس، فهل نترك سنة الله ونتبع تقاليد الناس الفاسدة؟ أيها الوالد القاسي ألم تكن فتى عاشقًا تتضايق من خيالك إذا وقف بينك وبين من تهواه؟ يا ليت كلمتي نافذة في عشائر العرب لأطلق القلب؛ ذلك الطائر الصغير من قصص التقاليد المحبوك من أشواك العوسج والقتاد؛ ولكن قد كُتِبَ الشقاء للحب، وسيبقى شقيًا إلى الأبد، يا قيس، يا قيس، يا سلوة الأحزان.

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص28.

من خلال هذا الحوار يتضح بأن الكاتب التزم باللغة النثرية الفصيحة، وكانت ألفاظه سهلة وبسيطة استخدمها بأسلوبٍ شيق زادها جمالاً، وكذلك المتلقي أو القارئ يعيش جوهر المسرحية عند مشاهدتها أو قراءتها ولا يشعر بالملل أو الضجر.

اللغة الشعرية التي استخدمها الكاتب:

قيس:

إليك عني فإني هائمٌ وصبُّ	أما ترى الجسم قد أودى به العطبُ
لو أنهم سألوا من بالغرام قَضُوا	هل فرّجت عنكم مذ متُّمُ الكربُ
لقال صادقُهم إن قد بلى جسدي	لكنَّ نار الهوى في القلب تلتهبُ
ضاقت عليّ بلاد الله ما رُحِبَت	يا للرجال فهل في الأرض مطرِبُ
البين يؤلمني والشوق يجرّخني	والدار نازحةٌ والشمل مُنْشعبُ
كيف السبيل إلى ليلي وقد حَبَبَت	عهدي بها زمناً ما دونه حُجُب

سعد:

ومن عجب جنونك في فتاةٍ	مزوجةٍ سواك ولن تراها
أيا مجنون كم تهوى بليلي	كأنَّ الله لم يخلق سواها

قيس:

وما أكثر الأخبار ليلي تزوّجت	تُرى هل يوافي بالطلاق بشيرُ؟
ومن أنت يا رجل حتّى تحدّثني بمثل هذا الكلام؟	

سعد: أنا هو زوجها سعد.

قيس:

بعيشك هل ضممت إليك ليلي	قبيـل الصبح أم قبّلت فاها
وهل دارت يداك بمَنكِبيها	وهل مالت عليك ذؤابتها

سعد (يضحك): اللهم إذا حلفتني فنعم.

قيس:

أفي كلِّ يومٍ أنت تحظى بقُربها وتلتئم فاهها أو تضمَّ ثديها
وتعتنق الأرداف منها وخصرها وتتشق من ليلى العشية رِيَّاه⁽¹⁾

اللغة وسيلة تكشف لنا خفايا العمل المسرحي، كما أنها تربط بين عناصرها الفنية والدرامية من صراع وأحداث وشخصيات؛ لذلك اهتم الكاتب في هذا المشهد بلغة شعرية بكاءة، التزم بها للدلالة على أنه مهما حاولت العادات والتقاليد إبعاد العاشقين لن تستطيع؛ لأن قلوبهم مرتبطة مع بعضها كالأرواح.

الفرع الرابع: الحوار في المسرحية:

الحوار الدرامي ليس مجرد محادثة للشخصيات؛ ولكنه مرتبط بحدث متطور له معنى، والحوار بشكل عام يكشف عن الشخصيات في الحاضر، وقد يعطينا جانباً من الماضي، ولكنه يتجه أساساً للمستقبل، فالحوار لا بد وأن يؤدي دائماً إلى مزيدٍ من التطور في الحدث.⁽²⁾

أولاً: أقسام الحوار:

ينقسم الحوار في المسرحية إلى قسمين:

الحوار الداخلي:

يقول إدوارد ديجار دان: المونولوج الداخلي (الحوار الداخلي) يتصل بالشعر من حيث إنه ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها دون تقييد بالتنظيم المنطقي.⁽³⁾

يقول قيس في الفصل الأول:

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص53-54.

(2) فن كتابة المسرحية، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص50.

(3) الأبعاد الدلالية للحوار الشعري في ديوان عباس بن الأحنف، عليّة خوني، رسالة ماجستير، 2012م، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص12.

آه لو تعلمين يا ليلي مقدار محبتي، لرقّ قلبك على قتيل غرامك، أنت بين قومك تلتّهين، وأنا على نار النوى أُنقلب!

نهاري نهارٌ طال حتى مللته
وكنْتُ كذَّبًا ح العَصَافِيرِ ذَائِبًا
فلا تنظري ليلي إلى العين وانظري
إلى الكفِّ ماذا بالعصافير تفعل⁽¹⁾
يمكن القول بأن الحوار الداخلي كان من التقنيات التي أحسن استخدامها عبود في
المسرحية، حيث جعل الحوار الداخلي عنصرًا رئيسًا وفاعلًا في أحداث قصته.
وفي الفصل الثاني ليلي لوحدها تقول:

رأفةً في فؤاد ليلي المعنى
من زمانٍ ويل الغرام أقاسي
إن شكوتُ الغرام قال المحبُّو
كاد قلبي يذوب وجدًا وشوقًا
كنتُ أرجو اللقاء خابت ظنوني
كلُّ أهلي عواذلٌ ويح قلبي
أيُّها اللائم المُعَيِّف دُعني
ما أُخِيلَى تذكّار عهد لقانا
ليتنا نلتقي وجمعنا الدهـ
فؤادي المُضنى أحبُّ فجئنا
وأراني ما نلتُ ما أتمنّى
ن إن شكوتُ الهوى فما أنتِ ممّا
وزماني عليّ بالوصل ضنًا
كم مُحِبِّ يا ناس قد خاب ظنًا
ليتنهم يعرفون ما القلب كنّا
فعذابي كالمهرجَان وأهنا
يوم كنّا ولا تسل كيف كنّا
ر ونحيا وبالهوى نتغنى⁽²⁾

انفرد الكاتب في حواراتٍ متعددة مع الذات في أبطال المسرحية، خاصة أن أبطالها تعيش
حالة من اليأس؛ لأنهما لا يستطيعا التمرد على العادات والتقاليد، ففي الحوار السابق تبكي ليلي
على قلبها كيف أنه أحب شخصًا ودخل أشواقها، وأن أهلها ما زالوا يعارضون هذا الحب
والعشق.

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص12.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص27.

ثانيًا: وظائف الحوار: (1)

حصر بسفيلد وظائف الحوار في ثلاثة:

أولها: السير بعقدة المسرح.

وثانيها: الكشف عن الشخصيات.

وثالثها: مساعدة المسرحية من الناحية الإخراجية.

ويمكن أن نُلخص وظائف الحوار في:

1- تطوير الحبكة:

فهو الذي ينقلها من التمهيد إلى العقدة، وصولًا إلى النهاية، ثم الحل، ويجب على الكاتب أن يدرس الحوار جملة جملة؛ ليتقنص إكمال دوره الفعال في دفع مسرحيته إلى النهاية.

ونستدل لهذا من خلال هذا المشهد من مسرحية مارون عبود:

قيس (يدخل): أنا سامع كل شيء يا حبيبتي (يركع).

ليلي: ما أحلى لقاءك يا حبيبي، انهض يا مُهَجَّتِي.

قيس:

الحبُّ أعظم ممَّا بالمجانينِ

وإنما يُصرعُ المجنون في الحينِ

إن كان يَشفي جنوني لا تلوموني

قالوا جُنِنْتَ بمن تهوى فقلتُ لهم

الحبُّ ليس يُفِيق الدَّهرَ صاحبهُ

نعم جننتُ فهاتوا من جُنِنْتُ به

ليلي: آه! ما أعذب لقاءك يا مُهَجَّتِي!

هُيَامُ بقلبي من هواك قديمُ

ويُقلِّقني ذكراك وهو عظيم

فكم قد أردتُ الصبر عنك فعاقني

وينفي جفاك النومَ مع كلِّ لَذَّةٍ

(1) أزمة المسرح السعودي، ياسر مدخلي، د.ط، ص 60-61.

ليلي: لقد فطرت قلبي بأشعارك فأنا بغيرك لا أرضى ولو صارت السماء أرضاً.⁽¹⁾

الأحداث تتطور تدريجياً على لسان الشخصيات، حيث إن ليلي ما زالت تريد قياساً بجانبها، وهي تكافح عائلتها وقبيلتها؛ من أجل ذلك، وقيس ما زال متمسك بحبه وبأشعاره ومشاعره تجاه ليلي، ومن هذا المنطلق تتطور الأحداث وتصل إلى الذروة.

2- تصوير الشخصيات:

وفيه نتعرف على ما يدور في خلجات الشخصيات، من أفكارٍ وعواطف، ونكتشف من خلال هذا الحوار الأبعاد الخاصة بها، أو على الأقل يدفعنا لتكوين تصور عنها.

ونمثل ذلك من المسرحية:

سعد: ما هذه النعمة الجديدة؟

ليلي: نعمة قلب مُعذَّب.

سعد: بحقك صرّحي، فإنّني أتعذّب كلّما رأيتك حزينة، ولا تُخفي داءك؛ فلعلّني أجد له الدواء.

ليلي: هيهات! فقد استحکم الداء، وعزَّ الشفاء.

سعد: لا صعب في الكون، وميدان الأمل فسيح واسع.

ليلي: لغيري يا سعد.

سعد: ولماذا؟

ليلي: غيري مريض الجسد، أما أنا فمريضة القلب والجسد.

سعد (على حدة): إنَّ في الأمر لسراً صرّحي ولا تخافي.

ليلي: ألم تسمّع ما قاله الشاعر!:

بالسرِّ إن باحوا ثباح دماؤهم وكذا دماء البائحين ثباح

سعد: يظهر أنك عاشقة.⁽²⁾

(1) مجنون ليلي، مارون عبود، ص29.

(2) مجنون ليلي، مارون عبود، ص59.

من خلال هذا الحوار بين سعد وليلى، يكتشف سعد أن امرأته ليلى عاشقة، وأنها لا تريده، حتى إنها تتمنى الموت على البقاء في بيته.

3- الإمتاع:

يجب أن يكون ممتعاً، سلساً، جميلاً، يحمل البساطة والإدهاش في مضمون مشابه لعواطف الناس، حيث يشعر المتلقي بكلمات الحوار.

قيس (يدخل):

إليك عني فإني هائمٌ وصبُّ	أما ترى الجسم قد أودى به العطبُ
لو أنهم سألوا من بالغرام قَضُوا	هل فرَّجت عنكم مذ متُّم الكربُ
لقال صادقهم إن قد بلى جسدي	لكنَّ نار الهوى في القلب تلتهبُ
ضاقت عليَّ بلاد الله ما رُحِبَت	يا للرجال فهل في الأرض مطَّربُ
البين يؤلمني والشوق يجرحني	والدار نازحةٌ والشمل مُنشعب
كيف السبيل إلى ليلى وقد حَبَبَت	عهدي بها زمناً ما دونه حُجِب

سعد:

ومن عجب جنونك في فتاةٍ	مزوجةٍ سواك ولن تراها
أيا مجنون كم تهوى بليلى	كأنَّ الله لم يخلق سواها

قيس:

وما أكثر الأخبار ليلى تزوجت تُرى هل يوافي بالطلاق بشيرٌ؟⁽¹⁾

ستنتج الباحث من هذا الحوار أنه سلس وراق، ذا أسلوب منسجم بلغة شعرية فصيحة، مستخدماً ألفاظاً سهلة، وماتعة، قريبة إلى الأذن والقلب، بحيث إن المتلقي يستمتع عند مشاهدة أو قراءة المسرحية، وبذلك حقق عبود مراده من الحوارات الشعرية المختلفة في الاقتراب من المتلقي وإيصال فكرته من المأساة.

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص53.

المبحث الثاني: الشخصيات واللغة في مسرحية أحمد شوقي المطلب الأول: الشخصيات:

لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدًا واحدًا، ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحدٍ منهم أبعاده الثلاثة، الجسماني والاجتماعي والنفسي، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم الشخصيات.⁽¹⁾

أولاً: الشخصيات الرئيسية:

أ- قيس:

أحب ليلي من كل وجدانه، طلب من أبيه أن يزوجه بها؛ إلا أن والد ليلي يرفض على الرغم أن الملوّح قدم عرض بدفع مئة ناقة، فلم يفلح في إقناع المهدي، أصبح قيس لا يرى في الدنيا إلا ليلي، حتى إنه إذا سمع بكلمة ليلي وكان غائبًا عن الوعي؛ يفيق، في الفصل الرابع من المسرحية يطلب من ليلي أن تهرب معه إنقاذاً لحبه؛ إلا أنها ترفض، بحكم العادات والتقاليد التي تمنع ذلك.

قيس:

من البيد لم تُثَقِّلْ بها قدما	تعالى نَعِشْ يا ليلَ في ظل قَفْرَةٍ
ورنّة عَصْفُورٍ وأيْكة بان	تعالى إلى وادٍ خَلِيٍّ وَجَدُولٍ
وأحلام عيشٍ مِنْ دَدٍ وأمان	تعالى إلى ذكرى الصِّبا وجنونه
وقبل الهوى ليست بذات معان	فكم قُبلة يا ليلَ في مِيعَةِ الصِّبا
وإذن نحن خلف البَهمُ مستتران	أخذنا وأعطينا إذا البَهمُ ترتعي
ولا ما يعودُ القلبَ من خفقان	ولم نكُ ندري يومَ ذلك ما الهوى
كما لَفَّ مِنْقاريهما غَرْدان	مُنَى النفس ليلي قَرِيبي فاك من فمي
ولا السُّقْمُ رُوحانا ولا الجسدان	نَذُقُ قُبلةً لا يعرف البؤس بعدها

(1) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، ص74.

فكلُّ نعيم في الحياة وغبطة على شفتينا حين يلتقيان
ويخفُّ صدرانا خفوقاً كأنما مع القلب قلبٌ في الجوانح ثان⁽¹⁾
ب- ليلي:

الشخصية الثانية في المسرحية، أحبت قيساً بكل عواطفها، دخلت في صراع بين قلبها المتمثل بالزواج بقيس، وعقلها المتحكم به العادات والتقاليد، إلا أن شوقي يفاجئنا بأحداث المسرحية عندما تتأزم، فينتصر العقل على القلب عند ليلي، فتوافق على الزواج من ورد الثقفي، تاركةً لقلبها الألم والحزن، وفي الفصل الرابع عندما يعرض قيس عليها الهروب معه إنقاذاً لحيهما إلا أنها ترفض.

ليلي:

لست يا قيسُ فاعلاً ولا لي بما تدعو إليه يدان
قيس:

أتعصيني يا ليل؟

ليلي:

لم أغص أمرك ولكن صوتاً في الضمير نهاني
ووردُ يا قيس؟ وردٌ ما حقلت به لقد ذهلت فلم تجعل له شأنا
وعندما جاء قيس لمقابلة ليلي في بيتها واحراق ملابسه، دخل المهدي على صراخ ابنته، لذلك طلب من قيس عدم المجيء للمنزل مرة أخرى، هنا تتدخل ليلي، وترفض طلب أبيها؛ لأنها تأنس بمقابلة قيس داخل منزلها.

أبتي ما تراه كالفنن اذا وي نُحولاً وكالمغيب اصفراراً؟
وتأمل رداءه ويديهِه تجد النار أو تر الآثارا

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص105.

أبتي دَعُهُ يَسْتَرُخ⁽¹⁾

وربما أراد شوقي بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام ليلى، الطاغية على شخصيته، وهي صفة العزة والفروسية والأنفة أن يستشفع إبقاء على حياته.⁽²⁾

ثانيًا: الشخصيات المضادة:

منازل:

شخصية متحدثة، وصاحب خطابة، غريم قيس في حبه لليلى، في الفصل الثالث عندما جاء ابن عوف لطلب يد ليلى من المهدي لقيس، خرج منازل من بين القوم وبدأ بخطابه، مدح قيسًا بكلمات قليلة، تمهيدًا لحث القوم على قتل قيس، ومن ثم شحن القوم بكلمات حماسية عما يفعله قيس، فهو عار ولطخ شرف الأحرار بكلماته الشعرية وعلينا تأديبه.

منازل:

أصغوا لي إذن ثم ظنوا	كيف شئتم بي الظنون
إن قيسًا قد بنى المجد لكم	ولنجِدْ أبقيسٍ تكفرون؟ ⁽³⁾

وفي محاولة لإثارة القوم قال منازل:

أصغوا لــــي إذن	ثم ظنوا كيف شئتم بي الظنون
أنا في ودي وإعجابي به	لا يدانيني الرواة المعجبون
شعره يبقَى ويفنى غيره	ليس كلُّ الشعر ترويه القرون
شعرُ قيس عبقرٍ خالدٌ	ليتَه لم يتخلَّله المَجُون
ولو ان المتجني شاعرٌ	غيرُ قيسٍ أوشك الخطب يهون

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص32.

(2) دراسات أدبية مقارنة، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص63.

(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص55.

هتف البذو وضج الحاضرون
ليس تمحوه السنون
وأبوها وتأذى الأقربون
حين يلقي الناس، مخنيّ الجبين⁽¹⁾

رُبَّ شعرٍ قال في ليلي، به
إنني أخشى عليكم عازه رُبَّ عارٍ
ضجرت ليلي وضجت أمها
وغدا كل فتى من عامرٍ
وفي حوار آخر قال منازل:

لم تشوروا، ما لكم لا تغضبون؟
أتى يطأ الحي وأنتم تنظرون
رقّة القلب وأخشى أن يلين
ومن الحيّ بليلى يخرجون
أن قيساً هتك الخدر المصون
ما الذي أنتم بقيس فاعلون⁽²⁾

إذن ما بالكم
هو ذا قيس مع الوالي
وأبو ليلي امرؤ أدري له
بعد حين يعبت القوم بكم
آن يا قوم لكم أن تعلموا
قيس لم يترك ليلي حرمة

ومن أجل إنقاذ نفسه، والسيطرة على قلب ليلي، وفي محاولة منه قتل قيس بدون تلطيخ يده بدم، قال:

دم قيس ما الذي تنتظرون؟⁽³⁾

حلّ السلطان بالأمس لكم

المطلب الثاني: اللغة في المسرحية:

تميزت لغة شوقي بالفصاحة، والشعرية الكلاسيكية مبنية على لغة درامية أدبية، استوحى شوقي ألفاظ مسرحيته من المعاجم العربية واللغة الأدبية؛ إلا أنها لغة ليست معقدة، قريبة من عاطفة الإنسان، لغته ميالة إلى الرومانسية أكثر من الواقعية.

وأكثر شوقي من استخدام اللغة الغنائية الشعرية في عدد من الحوارات حتى أنه أطال بها، مما زادها جمالاً وأناقة، وجعلها تلامس آذان القراء والمشاهدين للمسرحية.

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 56.

(2) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 56.

(3) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 57.

لم يستخدم شوقي في مأساته اللغة النثرية، وإنما اقتصرت على اللغة الشعرية؛ لذلك طالت فصوله كثيرًا.

قيس:

لَيْلَى! مَنَادٍ دَعَا لَيْلَى فَخَفَّ لَهُ	نَشْوَانٌ فِي جَنْبَاتِ الصَّدْرِ عَرِيدٌ
لَيْلَى! انْظُرُوا الْبَيْدَ هَلْ مَادَتْ بِأَهْلِهَا	وَهَلْ تَرَنَّمْ فِي الْمَزْمَارِ دَاوُدُ
لَيْلَى! نِدَاءٌ بَلِيلَى رَنَّ فِي أَذْنِي	سَحَرٌ لِعَمْرِي لَهُ فِي السَّمْعِ تَرِيدٌ
لَيْلَى! تَرَدَّدَ فِي سَمْعِي وَفِي خُلْدِي	كَمَا تَرَدَّدَ فِي الْأَيْكِ الْأَغَارِيدُ
هَلْ الْمَنَادُونَ أَهْلُهَا وَإِخْوَتُهَا	أَمْ الْمَنَادُونَ عَشَاقُ مَعَامِيدُ
إِنْ يَشْرَكُونِي فِي لَيْلَى فَلَا رَجَعْتُ	جِبَالٌ نَجِدُ لَهُمْ صَوْتًا وَلَا الْبَيْدُ
أَغِيرَ لَيْلَايَ نَادُوا أَمْ بِهَا هَتَفُوا	فَدَاءُ لَيْلَى الْيَالِي الْخُرْدُ الْغِيدُ
إِذَا سَمِعْتَ اسْمَ لَيْلَى ثُبْتُ مِنْ خَبْلِي	وَتَابَ مَا صَرَعْتُ مِنْ الْعِنَاقِيدُ
كَسَا النِّدَاءُ اسْمُهَا حَسَنًا وَحَبِيبَهُ	حَتَّى كَأَنَّ اسْمَهَا الْبَشْرَى أَوْ الْعِيدُ
لَيْلَى! لَعَلِّي مَجْنُونٌ يُخَيَّلُ لِي؟	لَا الْحَيُّ نَادُوا عَلَى لَيْلَى وَلَا نُودُوا ⁽¹⁾

المطلب الثالث: الحوار في المسرحية:

الحوار في مسرحية مجنون ليلَى؛ لأحمد شوقي، حافظ على نظام الشعر العربي التقليدي في أوزانه وقوافيه، ولكن استطاع شوقي أن يقترب من لغة الحياة، بحيث يجعل القارئ لا يشعر بالوزن والقافية، ولا بنظام القصيدة العربية.⁽²⁾

قيس:

لَيْلَى بِجَانِبِي كُلُّ شَيْءٍ إِذْنُ حَضَرَ

ليلَى:

جَمَعْتَنِي فَأَحْسَنْتَ سَاعَةً تَفْضُلُ الْعُمْرَ

(1) مجنون ليلَى، أحمد شوقي، ص 45.

(2) دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، 1994م، ص 241.

قيس:

أتجدين؟

ليلي:

ما فـؤا دي حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا قيس يئبئك بالخبر

قد تحملت في الهوى فوق ما يحتمل البشر

قيس:

لست ليلاي داريًا كيف أشكو وأنفجر؟

أشرح الشوق كله أم من الشوق أختصر؟

ليلي:

نبتني قيس ما الذي لك في اليد من وطر؟

لك فيها قصائد جاوزتها إلى الحضر

كل ظبي لقيته صغت في جيده الدر

أثرى قد سلوتنا وعشقت المها الآخر؟

قيس:

غرت ليلي من المها والمها منك لم تغر

حبب البيد أنها بك مصبوعة الصور

لست كالغيد لا ولا قمر اليد كالقمر⁽¹⁾

(1) مجنون ليلي، أحمد شوقي، ص 28-29.

استطاع شوقي من خلال موهبته في نظم حوارات المأساة أن يرفع مستوى إحساس القارئ إلى مستوى الموسيقى، بحيث إن القارئ لم يشعر بحوارات كلامية متتالية، وإنما شعر بحوارات موسيقية متعددة، مع موقف درامي يشاهده أمامه.

المبحث الثالث: الموازنة بين المسرحيتين

وبعد؛

فهذا المبحث سيكون للموازنة بين مسرحية مجنون ليلى لمارون عبود، ومسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي، من خلال المطالب الآتية:

المطلب الأول: الشخصيات:

الشخصية في أي عمل درامي هي المحرك الأساسي لكافة العناصر الدرامية الأخرى، من صراع وحوار وحبكة وعقدة؛ لذلك يعتمد الكاتب بأن يجعل من شخصيته شبه مقدسة، وأن يلبسها رونق الجمال، لذا يُقال: إن لم تظهر شخصية الكاتب؛ فلا يُعتدُّ بعمله، سواء كان درامياً أو حتى أدبياً.

الفرع الأول: الشخصيات في مسرحية مارون عبود، وهدف المسرحية:

أولاً: الشخصيات في المسرحية

لم يتقيد في مسرحيته بالشخصيات التراثية؛ إلا بأبطال المسرحية وهم: (قيس، ليلى، مهدي)، أما باقي الشخصيات فكانت من نصيب الزمن الحاضر؛ لأن عبود قام بإرداء مسرحيته قصة تاريخية.

ثانياً: الهدف:

هدف مارون في المسرحية، هو التعبير عن أفكاره الثورية ضد العادات والتقاليد العربية، بطريقة جذابة للإنسان العربي ولأفكاره، حتى لا يجرح مشاعر هذا الإنسان.

الفرع الثاني: الشخصيات في مسرحية أحمد شوقي، وهدف المسرحية:

أولاً: الشخصيات في المسرحية

نرى أحمد شوقي في مسرحيته يستخدم جميع شخصياته من القصة التي أوردها الأصفهاني في كتابه الأغاني، فمزج بين الأخبار والأساطير، مختاراً من هذه وتلك ما يؤلف مسرحية درامية تاريخية شعرية⁽¹⁾.

ثانياً: الهدف:

هدف شوقي في المسرحية هو الإشادة بالنبل العربي، والتغني بسمو العرب وتضحياتهم في سبيل العواطف النبيلة، أو من أجل رعاية التقاليد السائدة عند العرب، كما حدثت لليلي التي رفضت الزواج من قيس؛ خوفاً من كلام العرب.⁽²⁾

المطلب الثاني: الحوار:

الحوار أسلوب تخاطب الشخصيات، واللغة التواصلية بينهم، وتكشف أعماق النفس عند الشخصيات، كما أن الحوار مع الشخصيات يعمل على تطور المسرحية؛ من أجل الوصول إلى العقدة مروراً بالذروة وصولاً إلى الحل.

الفرع الأول: الحوار عند مارون عبود:

مزج عبود في مسرحيته بين الحوار الشعري والنثري بناءً على المشهد التمثيلي، فإذا كان المشهد يحتاج إلى حوار شعري فيبني له حواراً له صور شعرية عميقة، لا سيما أنه عالج موضوع الحب والهوى الذي يحتاج إلى صورٍ معبرة عما في القلب، ومشاعر جيشة قادرة على جذب المشاهد.

أما الحوار النثري فاستخدمها عبود من أجل تقوية أوصال المسرحية، وربط مشاهدتها مع بعضها بطريقة سلسلة وماتعة، قادرة على ربط المشاهد، مع عدم قطع أوتار المشاهد الشعرية؛ لجعلها قريبة من القلب.

(1) انظر: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، أحمد هيك، دار المعارف، ط4، 1983م، ص328

(2) الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص328.

وتميز الحوار عند عبود بأنه مترابط وذو روح شعري فني، لم يهتم عبود في الحوار على أساس النظم الشعري، وإنما استخدم الصور الشعرية؛ ليتجلى له وضع حوارات مميزة لائقة في عمله الدرامي، معتبراً الحوار العنصر الأساسي في القصة.

الفرع الثاني: الحوار عند أحمد شوقي:

استخدم شوقي الحوار الشعري في جميع مشاهد وفصول المسرحية؛ لكنه أكثر من الحوار الشعري الغنائي في عدد من المشاهد؛ لأن بطل المسرحية شاعر من التراث، كما أن مزاج شوقي قريب من الشعر الغنائي.

اقتبس شوقي كثيراً من أبيات الشاعر قيس ووضعها في مسرحيته، مما جعل مسرحيته قريبة من العهد الماضي.

ومن ذلك:

فقلت له يا ظبي لا تخشَ حادثاً	فإنك لي جاز ولا ترهبِ الدَّهراً
فما راعني إلا وذئبٌ قد انتحى	فأعلق في أحشائه الناب والظُّفرا
ففوقْتُ سهمي في كتومٍ غمسَتْها	فخالط سهمي مهجّة الذئبِ والنحرا ⁽¹⁾

(1) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، ط1، ج2، ص377؛ مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص17.

فهذا الحوار جاء على لسان بشر في الفصل الأول، وهي مأخوذة من قصيدة لقيس بن ملح مجنون ليلى ذكرها الأصفهاني⁽¹⁾ في الأغاني⁽²⁾، فاعتمد شوقي على كثير من الأبيات المنسوبة لقيس، أو أنه استخدم معان لعدد من الأبيات وأعاد صياغتها. ومن أمثلة اعتماد شوقي على معاني الشاعر قيس في المسرحية؛ قوله:

إذا الناس شطرَ البيت ولّوا وجوههم تملستُ ركني بيتها في صلاتيا⁽³⁾
فهي مأخوذة من بيت لقيس:

أراني إذا صليت يمت نحوها بوجهي وإن كان المصلّى ورائيا⁽⁴⁾
وقد تميزت الحوارات عند شوقي بالغنائية والإنشادية مهملاً الفكرة والحوادث، بحيث إنه استخدم روايات وحكايات ذكرها الأصفهاني على ألسنة المجتمع وخاصة بني عامر، وهي أقرب للأساطير من الحقيقة.

المطلب الثالث: اللغة:

الفرع الأول: اللغة عند مارون عبود:

عبود استوحى لغته من الواقع، كما أنه دمج في مأساته بين اللغة النثرية والشعرية العاطفية، ولم يستخدم الشعر الغنائي إلا في فقرات قصيرة حتى يُدلّل بأن مأساته عاطفية غرامية.

(1) أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين بن محمد، المرواني، الأموي، القرشي، من أئمة الأدب، والسير، والآثار، واللغة، والمغازي، ولد في أصبهان، سنة (284هـ)، ونشأ ببغداد، قال الذهبي: (والعجب أنه أموي شيعي)، وكان يبعث بتصانيفه سرّاً إلى صاحب الأندلس الأموي فيأتيه إنعامه، من كتبه: الأغاني، وهو مطبوع في واحد وعشرين جزءاً، لم يعمل في بابيه مثله، جمعه في خمسين سنة، توفي ببغداد، سنة (356 هـ). الأعلام، الزركلي ج4، ص278.

(2) كتاب موسوعي، في الأدب، والغناء، والشعر، ابتدأه الأصفهاني بالعصر الجاهلي، ثم صدر الإسلام، ثم العهد الأموي، والعباسي، إلى عهد الخليفة العباسي المعتضد بالله، المتوفى سنة (289هـ). سبب التسمية: هو تدوينه وجمعه عدداً من الأغاني والأصوات العربية، وما يتبعها من نصوصها الشعرية وألحانها.

(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص51.

(4) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، ط1، ج2، ص373.

الفرع الثاني: اللغة عند أحمد شوقي:

تميزت لغة شوقي بأنها كلاسيكية فصيحة، اعتمد في مسرحيته على لغة شعرية عميقة، مستخدماً الأوزان والقافية من الفصل الأول حتى الفصل الخامس.

واستخدم شوقي كثيراً في فقراته الشعر الغنائي، كما أنها طالت في بعض الفصول، حتى إنها وصلت في بعض الحوارات صفحة كاملة.

أبرز الفوارق بين عبود وشوقي في الشخصيات واللغة والحوار:

	مارون عبود	أحمد شوقي
1-	الشخصيات	التنوع شخصياته بين الشخصيات التراثية وشخصيات واقعية، ليخلق مأساة أدبية غرامية قابلة للتمثيل وإثارة عواطف المجتمع.
2-	اللغة	استخدم شوقي لغة شعرية عميقة، اعتمد في مسرحيته على لغة شعرية عميقة، مستخدماً الأوزان والقافية من الفصل الأول حتى الفصل الخامس.
3-	الحوار	استخدم شوقي كثيراً في فقراته الشعر الغنائي، كما أنها طالت في بعض الفصول، حتى إنها وصلت في بعض الحوارات صفحة كاملة.

النتائج:

وبعد؛ فيختم الباحث أهم ما توصلت إليه دراسته، على النحو الآتي:

- 1- مارون عبود أسبق من أحمد شوقي في كتابة المسرح الشعري بشكل عام، وأسبق منه في كتابة مسرحية مجنون ليلي.
- 2- اعتمد عبود في كتابة مسرحيته على رواية موثقة، كما أنه أضاف من عنده أفكارًا جديدة سابقة في الثأر على العادات والتقاليد المتوارثة.
- 3- شوقي اعتمد في كتابته للمأساة على رواية الأصفهاني، كما أنه اعتمد على موهبته في الكتابة الغنائية، فأصبحت المسرحية درامية غنائية.
- 4- منهج الموازنة قديم النشأة، ليس وليد العصر الحاضر، وقد اهتم به عدد من النقاد العرب القدماء.
- 5- اشتركت المسرحيتان في بناء حدث واحد، وهي قصة حب عذري بين الشاعر قيس الملوح والملقب بمجنون ليلي، مع ابنة عمه ليلي العامرية، والذي أحبها منذ صغرها، وهما يرعيان الغنم.
- 6- أحداث مسرحية عبود انتهت بموت ليلي المعذبة نفسيًا، وانتحار قيس أمام قبر ليلي.
- 7- انتهت مسرحية شوقي بموت ليلي؛ من شدة حبها لقيس؛ ومن تأنيب ضميرها التي سمحت لنفسها الاقتران بشخص آخر غير قيس، وموت قيس أمام قبر ليلي حزنًا وألمًا على حبيبته.
- 8- اشتركتا المسرحيتان في صراع داخلي بين قيس وقلبه، وبين ليلي ونفسها، كما أنها اشتركت في الصراع الخارجي المتمثل في العادات والتقاليد التي تقف أمام زواجهما.
- 9- اشتركتا في المكان، حيث التزما الصحراء العربية وخاصة بادية نجد؛ لسرد أحداث القصة.
- 10- لغة مسرحية شوقي شعرية غنائية التزم فيها بأوزان الشعر العربي التقليدي.
- 11- لغة مسرحية عبود متوازنة بين النثر الفصيح السلس وغير المعقد، وبين الشعر الفصيح.

التوصيات:

يوصي الباحث بمجموعة من التوصيات، منها:

- 1- أن تهتم الجامعات الفلسطينية في منهج الموازنة؛ لأنه يُعطي نتائج دقيقة، وحتى إنه يُصحح المعلومات المغلطة عن الشعراء والكتاب والأدباء.
- 2- أن يهتم قسم اللغة العربية في الجامعات الفلسطينية بموضوع المسرحيات الدرامية الشعرية والنثرية، وبحسب اطلاع الباحث فقد رأى ضعف المعلومات التي تمتلكها الجامعات الفلسطينية حول المسرح العربي.
- 3- يوصي الباحث وزارة الثقافة الفلسطينية بنشر الدراسات المتعلقة بالمسرح بشكلٍ عام، والدراسات الأدبية بشكلٍ خاص.
- 4- كما يوصي الباحث وزارة التربية والتعليم العالي بضرورة الاهتمام بالمسرح كتابةً وعرضاً في المدارس؛ لما لها من أهمية وفاعلية وتأثير على الطلبة.
- 5- يوصي الباحث الشعراء الفلسطينيين بالاهتمام بالمسارح الأدبية ذات الأهداف الاجتماعية والخُلُقِيّة.
- 6- كما يوصي الباحث الجامعات فتح مسابقات خاصة في المسرح العربي بعيداً عن المسرح الغربي؛ لتعريف الطالب بمُخرجات المسارح العربية.
- 7- يوصي الباحث المؤسسات والجمعيات الثقافية ومجمع اللغة العربي الفلسطيني، بضرورة نشر الوعي حول أهمية المسرح.
- 8- يوصي الباحث مدراء ومدرسي المدارس والمعاهد بتقديم عروض مسرحية للطلبة، واعتماد ثقافة المسرح والدراما في التعليم.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

السنة النبوية

- 1- الإحكام في أصول الأحكام، ابن حزم الأندلسي، دار الآفاق الجديدة، ج1.
- 2- أحاديث القرية، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
- 3- أزمة المسرح السعودي، ياسر مدخلي، د.ط..
- 4- الأدب القصصي والمسرحي في مصر، أحمد هيكمل، دار المعارف، ط4، 1983م.
- 5- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، ط1.
- 6- الأبعاد الأساسية للشخصية، أحمد محمد عبد الخالق، دار المعرفة الجامعية، 1992م.
- 7- الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، ط15، 2002م.
- 8- الأدب القصصي والمسرحي في مصر، أحمد هيكمل، دار المعارف، ط4، 1983م.
- 9- الأدب القصصي والمسرحي في مصر، أحمد هيكمل، دار المعارف، ط4، 1983م.
- 10- البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- 11- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق أحمد عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1987م.
- 12- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996م.
- 13- الموازنة بين الشعراء مقياساً نقدياً بين النظرية والتطبيق، أمل حسين الخاقاني، مجلة كلية الفقه، جامعة الكوفة، مجلد2، عدد24، 2017م.
- 14- المخصص، ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1996م.
- 15- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، 1982م.

- 16- المصطلح السردى، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.
- 17- الفضاء الروائى فى أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جندارى، ط1، 2013م، تموز للطباعة والنشر.
- 18- التعريفات، الجرجاني، دار الكتب العلمية ببيروت، 1983م.
- 19- المسرحية فى شعر شوقي، محمود حامد شوكت، مطبعة المقتطف والمقطم، 1947م.
- 20- الخصائص، ابن جنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4.
- 21- بنية النص السردى، حميد لحداني، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر، ط1، 1991م.
- 22- بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، 2004م.
- 23- بنية الشكل الروائى، حسن بحراوى، المركز الثقافى العربى، ط1، 1990م.
- 24- تاريخ ابن خلدون، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، ط2، 1988م.
- 24- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط2، 1984م.
- 25- جمهرة اللغة، ابن دريد، تحقيق رمزى بعلبكي، دار العلم للملايين، ط1، 1987م.
- 26- دراسات فى النقد الرواية، طه وادى، دار المعارف، ط3، 1994م.
- 27- دراسات فى الأدب المسرحى، سمير سرحان، مكتبة غريب.
- 28- ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)، دار الكتب العلمية، ط1، 1999م.
- 29- دراسات أدبية مقارنة، محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- 30- دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن، محمد زكى العشماوى، دار الشروق، 1994م.
- 31- سيكولوجية الشخصية، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية.
- 32- سير أعلام النبلاء، الذهبى، دار الحديث- القاهرة، 2006م.

- 33- شعر شوقي الغنائي والمسرحي، طه وادي، ط5، دار المعارف.
- 34- شوقي شاعر العصر الحديث، شوقي ضيف، مكتبة الأسرة.
- 35- شوقي شاعر العصر الحديث، شوقي ضيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م.
- 36- علم النفس الإكلينيكي، مصطفى فهمي، دار مصر للطباعة.
- 37- في الشعر والنقد، منيف موسى، دار الفكر اللبناني، ط1، 1985م.
- 38- فن الكتابة المسرحية، لابوس ايجري، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية.
- 39- فن كتابة المسرحية، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- 40- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر.
- 41- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، 1998م.
- 42- قاموس المحيط، الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، 2005م.
- 43- كتاب العين، خليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، مكتبة الهلال.
- 44- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، ط3.
- 45- مدخل الى مؤلفات مارون عبود، نظير عبود، دار مارون عبود، 1980م.
- 46- معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة.
- 47- مجدّدون ومجترون، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
- 48- معجم اللغة العربية المعاصرة، حمد مختار عبد الحميد عمر، عالم كتب، ط1، 2008م.
- 49- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط1، 1993م.
- 50- موازنة بين الشعراء، زكي مبارك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
- 51- محاضرات في النقد الأدبي، بتول قاسم ناصر، مركز الشهيدان للدراسات والبحوث.

- 52- مجنون ليلي، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م.
- 53- مجنون ليلي، أحمد شوقي، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
- 54- محاضرات عن مسرحيات شوقي، محمد مندور، هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م.
- 55- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر - بيروت، ط2، 1995م.
- 56- معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، البكري، عالم كتب - بيروت.
- 57- معجم المسرح، باتريس بافي، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، 2015م.
- 58- مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، الناشر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، 1987م.
- 59- من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978م.
- 60- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر - بيروت.
- 61- وجوه وحكايات، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
- 62- وفيات الأعيان، ابن خلكان البرمكي، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر - بيروت.

المجلات والدوريات والرسائل:

- 1- الأبعاد الدلالية للحوار الشعري في ديوان عباس بن الأحنف، عليّة خوني، رسالة ماجستير، 2012م، جامعة محمد خيضر بسكرة.
- 2- الفضاء في مسرح طلال حسين، مسرحية الإعصار نموذجًا، أحمد قتيبة يونس، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، مجلد7، العدد19، 2008م.
- 3- الفضاء الروائي، دراسة في المفهوم والشكل والوظيفة، سها عبد الستار السطوح، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد76، عدد8، 2016م.
- 4- المكان ودلالاته في روايات بشرى أبو شرار، محمد خالد قنن، دراسة ماجستير، 2016م، جامعة الأزهر - فلسطين.
- 5- الزمن في مسرح الحكيم، عمر عبد العزيز الحسيني، مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مجلد6، عدد31.
- 6- الشخصية في القصة، جميلة قيسمون، مجلة العلوم الإنسانية - جامعة منتوري قسنطينة، مجلد11، عدد1.
- 7- الشخصية المسرحية، سامية أسعد، مجلة عالم الفكر، مجلد18، عدد4.
- 8- التشكيل السردى في الرواية الجزائرية، رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج نموذجًا، الطاهر بن هورة، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور - الجزائر، 2013م.
- 9- الشخصية في النص المسرحي، نشأت مبارك صليوا، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، عدد44، 2005م.
- 10- البناء الدرامي في مسرحية الحذاء الملعون، مروة زرقون، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، 2016م.
- 11- جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، جيهان عوض أبو العمرين، رسالة ماجستير، 2014/2013م، جامعة قطر - قطر.

- 12- سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير -الملك لير دراسة تطبيقية- ، قداسي خيرة، رسالة ماجستير، جامعة السانبا - الجزائر، 2011م.
- 13- لغة الحوار في المسرح العربي مشكلة بلا حل!، حياة جاسم محمد، مجلة العربي، عدد 371، 1989م.
- 14- مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أسعد، مجلة عالم فكر، العدد الرابع، 1984م، كويت.
- 15- مصطلحات الفضاء السردي، دراسة مقارنة، تيباح فتيحة، مجلة لغة كلام، مجلد 4، عدد 1.