

سيمولوجية الحضور الأندلسي في مسرحية

"غرام الشعراء" لأحمد رامي

The Semiotics of Andalusian Presence in Ahmed Rami's Play "the Poets' Romance"

مي أحمد طاهر *

mai.taher@must.edu.eg**الملخص:**

يتناول البحث الحديث عن مسرحية شاعر الشباب أحمد رامي والتي بعنوان "غرام الشعراء" وبطلانها ابن زيدون وولادة بنت الخليفة المستكفي يجاورهما من الشخصيات ابن عبدوس وابن برد صديق ابن زيدون والمسرحية من فصل واحد ومؤلفة من خمسة مشاهد. وتهدف هذه الدراسة إلى قراءة المسرحية برؤية سيميولوجية تحاول أن تستنطق رموزها.

وقد تم تناول البحث في بحثين:

الأول بعنوان سقف العنوان وقراءة الإهداء.

وفيه تم الوقوف على التركيب الإضافي للعنوان "غرام الشعراء" وما يثيره من جماليات دلالية، ثم جاء النظر إلى الإهداء باعتباره عتبة الدخول إلى رحاب النص، وكان إهداء الشاعر مسرحيته إلى أم كلثوم، ومن ثم فهي حاضرة بالقوة في نسيج المسرحية. وجاء المبحث الثاني بعنوان رمزية العناصر المسرحية، ويشمل: قناع الشخصية، وغنائية الحوار وتنوع البحور الشعرية، وظواهر تركيبية.

* كلية اللغات والترجمة، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

فكشف عن رمزية البطلين (ابن زيدون وولادة)، ثم إثارة الغنائية في الحوار على الدرامية، وأثر التنوع في البحور الشعرية دون الربط بين البحر الشعري وغرض بعينه، ثم أخيراً وقف البحث عند بعض الظواهر التركيبية فرصد مظاهر (التكرار الأسلوبي) كما تجلّى في أسلوب الاستفهام، وبعض الدوال بغية إبراز دلالاتها في رحاب الرؤية السيميولوجية.

الكلمات المفتاحية: الأندلس، أحمد رامي، غرام الشعراء، المسرح الشعري، السيميولوجيا.

Abstract:

This study examines the play “The Poets’ Romance” by the -Poet of Youth- Ahmed Rami, which revolves around the love story of Ibn Zaydun and Wallada, the daughter of Caliph Al-Mustakfi. Other characters include Ibn Abdus and Ibn Burd, a friend of Ibn Zaydun. The play consists of a single act divided into five scenes.

The study aims to analyze the play through a semiotic perspective, seeking to interpret its symbolic elements.

The research is structured into two main sections:

1. The Title Framework and the Dedication Analysis: This section explores the constructive composition of the title (The Poets’ Romance) and the aesthetic connotations it evokes. It also examines the dedication as an entryway into the text, highlighting how Rami dedicated the play to Umm Kulthum, making her an implicit presence woven into its fabric.

2. The Symbolism of Theatrical Elements:

This section delves into:

- Character Masks and their symbolic implications.
- The Lyricism of Dialogue and the dominance of poetic expression over dramatic action.
- The Variety of Poetic Meters, showing how different meters were employed without being confined to specific thematic functions.
- Syntactic Phenomena, with a focus on stylistic repetition, particularly in interrogative structures and key lexical elements, analyzing their meanings within the play’s semiotic framework.

Keywords: Andalusia, Ahmed Rami, The Poets’ Romance, Poetic Theatre, Semiotics.

مقدمة:

إن المطالع لديوان شاعر الشباب -كما كان يلقب- أحمد رامي؛ يجد تنوعاً مثيراً بين القصائد الفصيحة والأغاني بين فصحي وعاميّة التي في أغلبها تغنت بها سيدة الغناء العربي السيدة أم كلثوم.

ومن بين هذه الأزاهر الإبداعية الشجيّة، نجد مسرحيته الشعرية اليتيمة "غرام الشعراء"، وهي كحال أغلب المسرحيات الشعرية في أدبنا المعاصر تتكئ على البعد التاريخي سواء أتمثل هذا البعد في الاكتفاء بعرض التاريخ أم بشحنه بدلالات معاصرة عن طريق الإسقاط.

ذكر رامي في استهلاله للمسرحية زمان الأحداث ومكانها، فقال: "تجري حوادث المسرحية في قرطبة أيام ابن جهور في قصر ولادة." وهذا يعني أننا في عصر ملوك الطوائف بالأندلس، وهي الفترة التي بدأت منذ عام 422هـ بعدما أعلن الوزير أبو الحزم ابن جهور سقوط الدولة الأموية في الأندلس، ثم تولى هو حكم قرطبة.

وأما بطلا المسرحية فهما ابن زيدون، وولادة بنت المستكفي، يجاورهما من الشخصيات: ابن عبدوس منافس ابن زيدون، وابن برد صديق ابن زيدون.

وابن زيدون بطل مسرحية رامي هو أشعر شعراء الأندلس وأشهرها، أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي، الذي بلغ من الشهرة والذووع مبلغاً كبيراً، وهو الملقب بذي الوزارتين، المولود بالرّصافة إحدى ضواحي قرطبة سنة 394هـ / 1003م، والمتوفى بإشبيلية في 15 رجب 463هـ / 18 إبريل 1070م.

غير أن الحدث العاصف في حياة ابن زيدون، وهو مما كان له بعيد الأثر في وجدانه، ومن ثم في إبداعه، هو ارتباطه وجدانياً بولادة بنت الخليفة المستكفي، لذلك كانت هي البطلة التي تتقاسمه مسرحية رامي، فهي حبيبته التي أُشْتُهر بها، فقال:

"يا مَنْ عَدُوْتُ بِهِ فِي النَّاسِ مُشْتَهَرًا قَلْبِي عَلَيْكَ يُقَاسِي الْهَمَّ وَالْفَكْرًا
إِنْ غَبْتُ لَمْ أَلْقَ إِنْسَانًا يُؤْتِسِنِي وَإِنْ حَضَرْتُ فَكُلُّ النَّاسِ قَدْ حَضَرَ" (1)

والمسرحية تعد ذات فصل واحد مؤلف من خمسة مشاهد، هي: الزيارة، واللقاء، والخلو، والغيرة، والوداع.

والمسرحية تنتمي إلى فن المسرح الشعري، "والنظرة الأولية في هذا الفن الأدبي تؤكد قيامه على محور ثابت، وآخر متغير. أما الثابت فهو اتكاؤه على البعد التاريخي بشكل مطلق، وأما المتغير فهو تعامله مع الواقع المعاصر مباشرة، أو عن طريق الإسقاط.

ومن المؤكد أن التوجه التاريخي له خصوصيته التي تؤهله لتحمل مهمة هذا الفن؛ ذلك بأن التاريخ، بامتداده واتساعه، بحر زاخر بالتجارب البشرية على المستوى الفردي والجماعي، لكن تاريخية هذه التجارب تضعها في إطار الخصوصية، أو المحدودية التي تتقيد بإطار زمني ومكاني معين؛ وهو ما يقف حائلاً دون التعامل الفني معها، ونقلها خارج إطارها، وإعطائها صلاحية الحلول في بيئة غير بيئتها الأصلية. ومن ثم كان على المبدع ألا ينقل تجارب التاريخ كما هي، بل يجاوزها إلى الظروف التي أفرزتها، ومحاولة توظيفها في تجارب معاصرة، سواء تم ذلك مباشرة، أو بطريق غير مباشر.

وهنا يجب أن نلاحظ مدى الحرية المتاحة للمبدع، التي تسمح له بتحرير الأحداث التاريخية من حرفيتها، وشحنها بمعطيات جديدة ربما لم تخطر على بال أصحابها. والمهم في ذلك أن يظل العمل في دائرة القبول الفني، أو الممكن، بمعنى أن يلازمه تساؤل فحواه: هل من الممكن، أو من الجائز، أن تقع هذه الأحداث من تلك الشخوص برغم ما ينتابها من تحول داخلي وخارجي، وبرغم نقلها من بيئتها الأصلية في الزمان والمكان؟ وهل من الممكن شحن هذه الشخوص بالقيم الجديدة المعاصرة؟" (2)

وتتحدث مجلة الرسالة عن مسرحية رامي -التي بدأ نشرها فيها على فصول تحت باب عنوانه من طرائف الشعر- في عددها الخمسين فتقول: "وها هو الأستاذ رامي يترك المقطعات حيناً ليظهر للملأ أنه يستطيع إذا وجد من المسرح حاجة إليه أن يخلق قصة شعرية رائعة. فإن بين أيدينا اليوم قطعة (غرام الشعراء) تجمع بين ما اعتاده الناس من عنوبة شعر رامي وما يتطلبه المسرح الغنائي من تصوير بديع وتأليف متسق. وقد جعلها الشاعر فصلاً واحداً ونظنه قد قصد إلى ذلك قصداً. فما نظنه إلا عارضاً على أصحاب الغناء بضاعة جديدة لعله يستطيع أن يرغبهم في ترك البسائط والطموح إلى آفاق أعلى وأكثر سموًا." (3)

وفي العدد (582) لسنة 1944م، من المجلة نفسها، يقول الأستاذ دريني خشبة في مقال له بعنوان (نقد رامي): "وعن التفكير في نظم الأوبرا أو الأوبريت، لقد حاول رامي مرة أن ينظم الدراما المسرحية، وكانت محاولته جيدة ناجحة، وذلك حينما نظم (غرام الشعراء) التي نشرها (في الرسالة) (على ما أذكر)، والتي مثلتها إحدى الفرق المصرية ولا تزال محطة الإذاعة الحكومية تعيد إذاعتها بين الفينة والفينة. فماذا وقر في ذهن رامي بعد هذه المحاولة؟" (4)

وتهدف هذه الدراسة إلى قراءة مسرحية (غرام الشعراء) لأحمد رامي برؤية سيميولوجية، تحاول أن تستنطق رموزها؛ ذلك لأن "الفن المسرحي فن جامع لعدد غير قليل -وغير متماثل أيضاً- من الأنظمة العلاماتية المختلفة..." (5)

ومن ثم فالبحت يوظف مفهوم العلامة في النقد الحديث "باعتبارها منظومة من الإشارات الأيديولوجية والفنية والتقنية المتضافرة لإنتاج معنى خاص." (6)

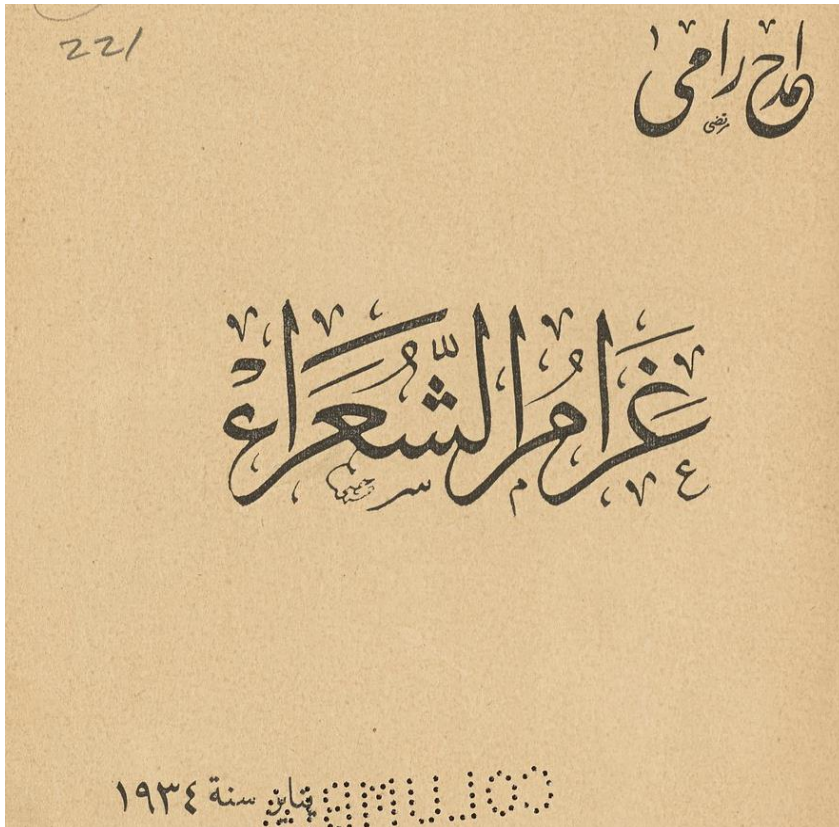
لذلك نرى أنه لا يمكن لهذا الاختيار الأدبي أن يقف عند حدود وصف التاريخ والحديث عنه، بل لا بد أن تكون هناك غاية فنية من وراء توظيف التاريخ تسمح بإعادة

تدويره والعمل على تحويله حتى يتحلّى ببعد معاصر يأذن له بشرعية استدعائه مرة أخرى.

كما يأتي الاهتمام بهذه المسرحية؛ لأنها لم تحظ بأي اهتمام من الدارسين الذين انشغلوا بقصائد رامي من ناحية، وبترجمته لرباعيات الخيام من ناحية أخرى، ثم انصبّ الاهتمام الأكبر على أغانيه العامية للسيدة أم كلثوم والتي لحنها كبار ملحنى عصرها.

وسيكون التعامل النقدي مع المسرحية من خلال هذين المبحثين:

- سقف العنوان وقراءة الإهداء.
- رمزية العناصر المسرحية، ويتناول: قناع الشخصية- غنائية الحوار وتنوع البحور الشعرية- ظواهر تركيبية.



المبحث الأول

سقف العنوان وقراءة الإهداء

يمثل العنوان مفتاح النص، فهو "المعبر الرئيسي للدخول إلى عالم النص، فالعنوان شفرة الخطاب الأولى التي إذا ما حلها المتلقي استطاع الولوج في رحابه"⁽⁷⁾ والعلاقة بين النص وعنوانه كالعلاقة بين المبتدأ والخبر، فالعنوان هو المبتدأ، والنص هو الخبر الذي يكشف حقيقة العنوان واختزاله بتفاصيله وخطوطه المعقدة. والعنوان هنا جاء تركيباً إضافياً (غرام الشعراء)، والنظر الأولي لهذا العنوان يطرح سؤالاً: من الشعراء الذين يقصدهم المبدع؟ هل هم شعراء بأعينهم، أم الشعراء جميعاً؟ وبعبارة أخرى: هل (الـ) التعريفية التي في المضاف إليه (الشعراء) للعهد أم للاستغراق؟ ذكرنا أن المسرحية بطلها شاعر واحد هو (ابن زيدون)، وليس في المسرحية شاعر سواه، وكان من الممكن جداً أن يسمى المبدع مسرحيته باسم الشاعر أو بصفته، كما رأينا من بعده الشاعر فاروق جويدة الذي أسمى مسرحيته عن ابن زيدون باسم (الوزير العاشق)، لكن مبدعنا أحمد رامي اختار أن يضيف دال (غرام) إلى جميع (الشعراء)، وكأنه بذلك يقول: هكذا يكون الغرام حقاً الذي يصدر من الشعراء، فهذا هو غرام الشعراء. وعلى ذلك يأتي ابن زيدون رمزاً للشعراء العاشقين في كل زمان ومكان، فابن زيدون وسيلة لا غاية عند رامي، رآه أيقونة لعذابات العشق وآلامه، فكان غرامه نموذجاً لما يكون من غرام الشعراء طراً.

لذلك نرى أن سقف العنوان ارتفع في دلالاته من الفردية إلى الجماعية، كما أن في إثارة دال (غرام) عن أي دال آخر من معجم العشق يكشف عن الحب الملازم للألم؛ فمن معاني الغرام معجمياً: العذاب الدائم، فضلاً عن دلالة العشق والتعلق والهيام. لذلك وصف الله تعالى عذاب جهنم به في سورة الفرقان، فقال: ﴿وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا﴾ (65).

وإذا كان العنوان هو مفتاح النص، فإن الإهداء هو العتبة الأولى التي يقف عندها المتلقي، "فإذا كان العنوان أداة لفتح النص أمام المتلقي، فإن الإهداء يعمل على عقد صلة بين المبدع وهذا المتلقي. معنى هذا أن الإهداء قد يتداخل مع العنوان في الوظيفة الأدبية، فكلاهما يمكن أن يكون أحد مفاتيح النص، أو - على الأقل - يدخل الإهداء سياق ما قبل النص ليساعد العنوان في اصطحاب المتلقي إلى دهاليز النص، ومصاحبته للتعرف على الشخص ووعلاقتهم ووظائفهم، ثم التعرف على مجموع الوقائع والأحداث... وعلينا قراءة الإهداء بعناية لكشف طبيعته الصياغية ومنتوجها الدلالي... ثم إن هذا الإهداء له علاقة حميمة بالمبدع. وتتدخل ذكورة أو أنوثة المبدع في اختيار الإهداء، كما أن العمر له تدخل أيضًا... والقراءة عليها أن تراعي كل ذلك حتى يصبح الإهداء وسيلة تقارب مع النص، أو مع مبدع هذا النص".⁽⁸⁾

وقد صدرت الطبعة الأولى من مسرحية غرام الشعراء مستقلة عن الديوان عام 1934، وصدرها رامي بإهداء: "إلى الأنسة أم كلثوم" وبمقارنة هذه الطبعة بنسخة المسرحية المثبتة في الديوان نجد بعض الاختلافات بين حذف وتقديم وتأخير؛ مما يعني أن رامي قد أعاد النظر فيها وقام بتتقيحها مرة أخرى، واللافت أنه مما حُذف من نسخة الديوان المطبوع عام 1973، أي في حياة الشاعر، حذف الإهداء من صدر المسرحية، فأم كلثوم آنذاك كانت متزوجة، بل قبل وفاتها بعامين، لكنه في صدر هذا الديوان نفسه الذي حوى أعماله الشعرية وأغانيه العامية التي شددت بها كوكب الشرق أم كلثوم، فضلا عن المسرحية، كتب إهداء شعراً دون أن يسميه إهداء بعنوان: "إليك"، فقال⁽⁹⁾:

إلى محراب أفكارى

ومهبط وحي أشعارى

إلى القلب الذى حرّ

ك بالأشجان أوتارى

إلى الروح التى أحيّت

منى نفسى وأوطارى

إلى جنّة أحلامى

إلى نزهة أبصارى

إلى الفجر الذى رصّد

مع بالأنداء نوارى

إلى الطير الذى آ

نس بالتغريد أسحارى

أقدم كأس أشعارى

وأهدي غضّ أزهارى

ولا يخفى ما فعله رامى هنا فى الإهداء (إليك) بأن أهدى كل إبداعه الشعريّ إلى ملهمته السيدة أم كلثوم وإن لم يذكرها صراحة باسمها، فكان التلميح أولى من التصريح!

ونعود إلى المسرحية لنجد أن الإهداء الذى كان فى الطبعة الأولى قد أسهم مع العنوان فى قراءة المسرحية وفك شفرتها الرمزية؛ إذ إن الإهداء فى كثير من الأحيان "نوع

من التقديم، أو المقدمة التي يمكن أن تفصح عن فكر المبدع، أو عن توجهات النص الظاهرة أو المضمرة.⁽¹⁰⁾

والإهداء هنا يجعلنا أمام تجربة وجدانية صرفة تتأى عن الأبعاد السياسية، ومن المعلوم أن "منظومة الحب ومنظومة الحكم جديلتان من شبكة العلامات المتداخلة الكثيفة في مسرحنا الشعري عبر القرن العشرين."⁽¹¹⁾

وشاعرنا هنا اختار منظومة الحب فحسب دون أن تشتبك مع منظومة الحكم، وهذا ما نجد صداه في المسرحية، فحين جناح الحوار بين ابن زيدون وابن عبدوس -منافسه في حب ولادة- إلى ذكر السياسة، تدخلت ولادة لفك هذا الاشتباك وصرف النظر عن السياسة وهرائها.

فنجذ في مشهد (الغيرة) هذا الحوار⁽¹²⁾:

ولادة:

(بعد صمت)

ألم يجمعكما سبب متين على حفظ المودة والإخاء؟

ابن زيدون:

وألفنا على الإخلاص عرشاً نفديّه ونخلص في الفداء

ابن عبدوس:

وهل أخلصت للعرش المفدى وقمت على الرعاية والولاء؟
وأنت العمر تقضيه هباء صريع الكأس أو خلب النساء

ابن زيدون:

حَسِبْتُ فَإِنَّ لِي الْقُدْحَ الْمُعْلَى
تَأَسَّسَ مَلِكٌ قَرِطْبَةً وَقَامَتْ
وَنَاولْتُ ابْنَ جَهْوَرَ صَوْلَجَانَا
إِذَا خَفَّ الرِّجَالُ إِلَى الْعَلَاءِ
دَعَائِمُهُ وَكَانَتْ مِنْ بِنَائِي
عَلَى جَنَابَتِهِ تَجْرِي دِمَائِي

ابن عبدوس:

وَمِنْ بَيْنِ الْمَمَالِكِ لَا يَبَالِي
بِهَدْمِ الْعَرْشِ أَوْ هَدْمِ اللَّوَاءِ

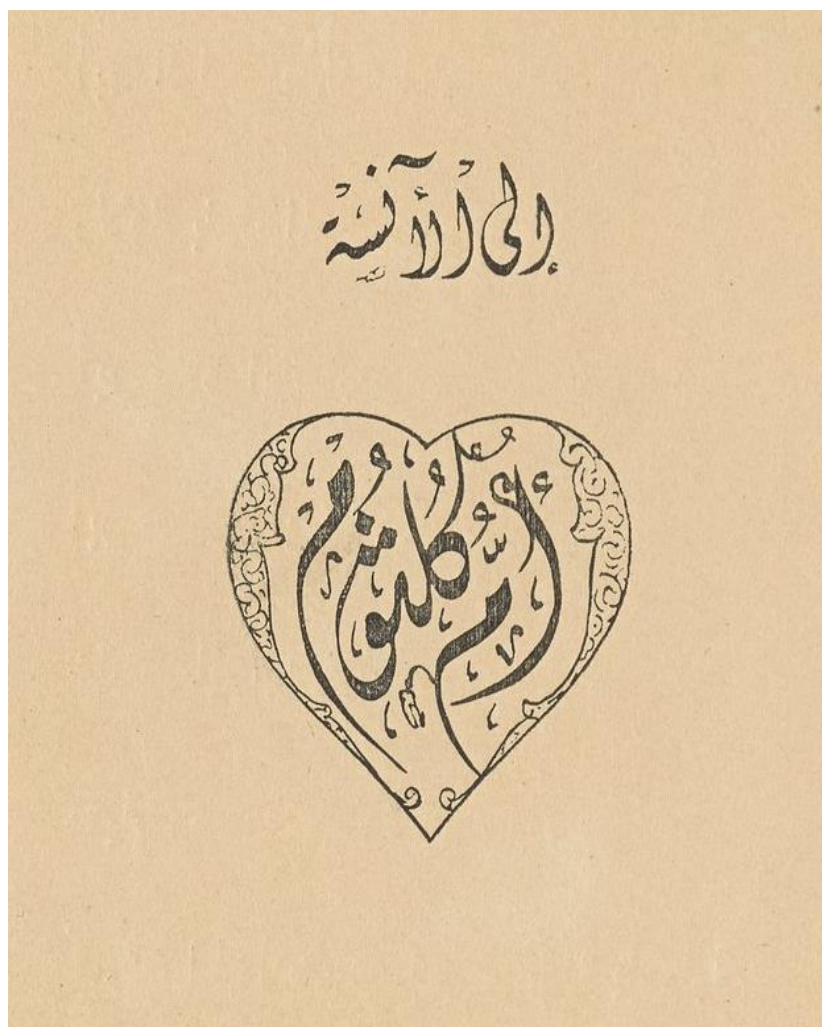
ولادة:

كَفَى مَا قَلْتُمَاهُ فَإِنْ دَارِي
تَبَاعَدَ نَازِلُوهَا عَنْ حَوَارِ
وَمَا لِي وَالسِّيَاسَةُ وَهِيَ بَحْرٌ
طَغَتْ أَنْوَاؤُهُ فَهَوَتْ بِأَهْلِي
مَرَّاحَ الشَّعْرِ أَوْ مَغْدَى الْغَنَاءِ
يَجْرُ إِلَى الْقَطِيعَةِ وَالْعَدَاءِ
أَتَيْتُ الْمَوْجَ مُزَبَّدَ السَّمَاءِ
وَطَاحَتْ بِالرِّفَاقِ الْأَوْفِيَاءِ

(بعد صمت)

يَا خَلِيلِي أَمَا كَانَ لَنَا
نُذْحَةٌ عَنْ ذَلِكَ الْقَوْلِ الْهَرَاءِ!

وعلى ذلك؛ فما دام الإهداء هو عتبة الدخول إلى رحاب النص، فإن أم كلثوم المهداة إليها المسرحية حاضرة بالقوة في نسيج المسرحية التي تدور أحداثها في عصر ملوك الطوائف بقرطبة حاضرة بالقوة في نسيجها. ولا يخفى سيميولوجيًا دلالة صورة القلب الذي وضع في داخله اسم كلثوم، فهي في قلب الشاعر ووجدانه قبل شعره وإبداعه.



المبحث الثاني

رمزية العناصر المسرحية

- قناع الشخصية:

صرح المبدع في بداية مسرحيته -كما سبق أن ذكرنا- بأن مسرح أحداث روايته المسرحية في قرطبة أيام ابن جهور في قصر ولادة، بعدما ذكر الشخصيات التي تنهض بالعرض؛ وبذلك ارتكزت الأحداث على ما هو وجداني ذاتي مرتبط بالشاعر ومحبوبته (ابن زيدون وولادة)، مع ما هو مكاني وزماني في ارتباطه بقرطبة وقصر ولادة زمن حكم ابن جهور.

ولا يخفى أن هذا السياق الاجتماعي الذي يكتنف العمل المسرحي ليس بمعزل عن نسيجه اللغوي؛ لأن الوجود الاجتماعي لصيق داخل النص اللغوي ذاته -كما يقول باختين- "بحيث تتحول الدراسة التي تتجاهل هذا الوجود أو تفصله عن البنية الكامنة للنص إلى دراسة فاقدة لأهميتها؛ لأنها تتجاهل العنصر الأساسي الفاعل في هذا النص".⁽¹³⁾

على أن هذا السياق الاجتماعي في بعده التاريخي لا يلبث أن يحمل بعداً رامزاً إلى عالم الشاعر الوجداني الذي اتخذ من قصة ابن زيدون وولادة أفنعتة الرمزية. ولننظر إلى أول مشاهد المسرحية، وهو بعنوان: الزيارة. يقول الراوي واصفاً فضاء المشهد:⁽¹⁴⁾

"غناء خافت ينبعث من مقصورة موقعا على العود والشعر لابن زيدون).

ولادة- تغني:

يا نائياً وَضَمِيرُ الْقَلْبِ مَثْوَاهُ
أَلْهَتَكَ عَنْهُ فُكَاهَاتُ تَلَذُّ بِهَا
أَنْسَتَكَ دُنْيَاكَ عَبْدًا أَنْتَ مَوْلَاهُ
عَلَّ اللَّيَالِي تُبْقِيَنِي إِلَى أَمَلٍ
فَلَيْسَ يَجْرِي بِبَالٍ مِنْكَ ذِكْرَاهُ
الْدَّهْرُ يَعْلَمُ وَالْأَيَّامُ مَعْنَاهُ

(ابن زيدون - لصديقه ابن برد وهما يدخلان القاعة):

أَتَسْمَعُهَا تَغْنِي مِنْ نَسِيْبِي
نَظَمْتَ الشَّعْرَ مِنْ دَمْعِي وَغَنَّتْ
وما عَرَفْتُ هَوَايَ وَلَا حَبِيْبِي
ابن برد:

تَقْدَمُ فَالْهَوَى يَدْعُو إِلَيْهِ
هَشَشْتُ إِلَى زِيَارَتِهَا وَحَنَنْتُ
قلوب العاشقين على البعادِ
إلى اللَّقِيَا، أَتَسْمَعُهَا تَنَادِي
ابن زيدون:

أَخَافُ لِقَاءَهَا وَأَوْدَّ أَنْي
سَمِعْتُ غَنَاءَهَا فَإِذَا بِكَائِي
وَجَدْتُ لَصَوْتِهَا فِي النَّفْسِ شَجْوًا
وَأَخْشَى أَنْ يَخَامِرَنِي هَوَاهَا
فَأَصْبَحَ لَا طَيْبَ لِي اللَّيَالِي
ابن برد:

كَيْفَ تَخْشَى لِقَاءَهَا وَهِيَ تَشْدُو
قَدْ تَعَارَفْتُمَا غَنَاءً وَشَعْرًا
فَابْعَثِ الْحَبَّ وَانْظَمْ الشَّعْرَ فِيهِ
تَعَالَ اسْمَعْ أَغَانِيَهَا
بِالَّذِي بَنَى هَوَاكَ الدَّفِينُ
قَبْلَ أَنْ تَبْصُرَ الْعَيُونَ الْعَيُونَ
يَتَرَنَّمُ بِهِ الْفَوَادُ الْحَزِينُ

ابن زيدون:

أخاف السحر من فيها

(يدخلان)

ولادة:

يا مرحباً بأخي الغزل

ابن زيدون:

أهلاً بجمادية الأمل

إن المتابعة الدقيقة لظواهر الأسلوب في هذا المشهد الافتتاحي يكشف لنا بعد قراءة العنوان والإهداء عن أفنعة المبدع وتأويلها الرمزي، فقد بدأ الشاعر باقتباس أبيات حقيقية لابن زيدون جعلها على لسان ولادة، يسمعها ابن زيدون وهو يدخل القاعة مع صديقه ابن برد، بعد أن مهد له الراوي بقوله (غناء خافت...)، وهنا يتماهى ابن زيدون الأصل مع ابن زيدون النص، ويكون المتحدث باسمه وعلى لسانه بعد ذلك هو مبدع النص.

كما أن لغة الخطاب ركزت اهتمامها على الشعر والغناء من شعر الشاعر، فكان الإلحاح على إبراز ولادة في زيارة ابن زيدون وصديقه لها أنها مغنية تشدو بشعر شاعرها، فما كان من الشاعر بعد سماع الغناء إلا البكاء، لما وجد لصوتها في النفس من شجو، بل إن ابن برد يصرح له بأن "قد تعارفتما غناء وشعرًا... قبل أن تبصر العيون العيون".

وعلى ذلك فابن زيدون هو قناع الشاعر نفسه، وولادة هي قناع أم كلثوم التي أهداها النص المسرحي، فقد تعارفا غناء وشعرا، ونظم الشعر فيها، وشدت بأشعاره طول عمرها؛ وبذلك عمل الاستدعاء التاريخي في واحدة من أشد قصص عشقه درامية على أن يهب الشاعر لسانًا مستعارًا يستتر وراءه، ليتحدث به لا عنه، فيبث من خلاله لواعج عشقه وتباريح وجدانه.

- غنائية الحوار وتنوع البحور الشعرية:

لا شك أن يجنح الحوار المسرحي نحو الغنائية، وأن يبتعد عن الدرامية، ورامي في ذلك يقفو أثر شوقي وعزيز أباظة ومن سبقوه، وهذا إن كان عيباً سائداً في مسرحنا الشعري، فتلك طبيعة المسرح الشعري العربي غالباً؛ لأن طبيعة شعرنا العربي طبيعة غنائية، حيث "ينشغل الشاعر بالتعبير عن المشاعر والعواطف الخاصة، موظفاً لغة شعرية على قدر عالٍ من التكتيف والاكتناز تتعاقب فيها الصور والرموز ووسائل التعبير الإيحائية من توظيف لطاقات الإيحاء في الكلمات والأصوات والتراكيب؛ حتى لتكاد هذه اللغة تكون هدفاً في ذاتها، كل ذلك من أجل الإيحاء بالمشاعر الغامضة المستترة والهواجس النفسية الكامنة في أعماق الشاعر، وهذا التوظيف الغنائي للغة يناقض التوظيف الدرامي لها...

وقد اقترن هذا المفهوم للغنائية في مسرحنا الشعري بمفهوم آخر لها... هو طغيان عنصر الغناء والموسيقى على عنصر الدراما... حيث كان العنصر الدرامي في بعض هذه الأعمال يتوارى تماماً لحساب عنصر الغناء والموسيقى." (15)

وإذا نظرنا إلى طبيعة مسرحيتنا نجد أنها ذات طبيعة غنائية بمعنيها الوجداني والموسيقي، فولادة تغني من أشعار ابن زيدون، وابن زيدون يتغنى بحبه لولادة، وإذا نزعنا الألقعة المستترة وراء التراث رأينا أم كلثوم تغني من شعر رامي، ورامي يتغنى بحبه لأم كلثوم.

ولنقف مع هذا المشهد بعنوان (الخلوة)¹⁶:

ابن زيدون:

ما الذي شاهد ابن برد علينا من دليل على غرام كمين؟

ولادة:

هل رأى منك ما ينم عن الحب؟

ابن زيدون:

رأى الدمع حائراً في عيوني

إذا قلبي وما يهوى

ونخلد بين آلهة الفنون

إلى ترجيعك العذب الحنون

وقفنا نسمع النجوى

تعالى نحن أنفسنا غراماً

أرتل فيك أشعاري وأصغي

اعتمد الحوار هنا على صيغتي السؤال والجواب، فحينما سألت ولادة عن غرام ابن زيدون وما ينم عن حبه، يأتي الجواب من ابن زيدون مسترسلاً متغنياً بحبه، وينتقل من بنية الخبر إلى بنية الإنشاء الطلبي يدعو محبوبته إلى الفناء غراماً، يرتل أشعاره ويصغي إلى ترجيعها الملحن لها.

ويستمر الحوار بين السؤال والجواب:

ولادة:

وهل تصفو لنا دنيا الأمانى؟

ابن زيدون:

نعم يصفو الغرام،

ولادة:

وتصفوني؟

ابن زيدون:

وأنظم فيك من حبات قلبي

ولادة:

وهل تزن الأمانة في ودادي

وتجزيني على حبٍ بحبٍ؟

ابن زيدون:

معاني الوجد والحب الحزين

وتوقن من هواي ومن شجوني

نعم، لكن أخاف من العيون

هوى الدنيا ومُنْبَعَثُ الحنين

وأعلم ميل نفسك أن تكوني

ولادة:

ولكني أبث شكاة قلبي

وأوتر في الغرام نجى نفسي

ابن زيدون:

إلى قلبٍ على ودي أمين

ومؤنس خاطري وهوى فنوني

وهل تجدن صبا مستهما

...

ولادة:

شاعرٌ كل أمانيه

يعشق الحب ويهوى

التغنى بي بالـغرام

الهجر فيه والخصام

وفي استمرار الحوار تتبادل الأدوار، فينقلب المجيب سائلا، ويصير السائل مجيبا،

وفي ذلك مؤشر دلاليّ على رمزية الحوار المتخيّل على لسان ابن زيدون وولادة، فهو

الحوار الدائر في نفس الشاعر العاشق فحمله لأقنعتة المستعارة.

ونلاحظ أن الشاعر نوع في غنائيته الحوارية بين البحور والقوافي، فحين يتغير

السياق يغيّر البحر والقافية، ونحن لا ندعي أن هناك علاقة بين البحر والغرض، لكن

كان البحر بمثابة الآلة الموسيقية أو المقام الموسيقي الذي ينوع فيه الملحن بين أنغام لحنه؛ "فالاستقراء يدل بوضوح على أن الوزن الواحد يستعمل في شتى الأغراض والعواطف والمعاني، وأن الغرض الواحد يظهر في شتى الأوزان، وكذلك الانفعال الواحد".⁽¹⁷⁾

فوجد أنه هنا بدأ ببحر الخفيف:

ما الذي شاهد ابن برد علينا من دليل على غرام كمين؟
هل رأى منك ما ينم عن الحب؟ رأى الدمع حائراً في عيوني

ثم ينتقل مع استطراد ابن زيدون إلى بيت من الهزج:

وقفنا نسـمع النـجـوى إذا قلبي وما يهـوى

ثم ينتقل إلى الوافر مستمراً على الغناء فيه بدءاً من انتقاله إلى الطلب: تعالي... إلى نهاية سؤاله: وهل تجدين صبا... ثم ينتقل إلى مجزوء الرمل مع ردّ ولادة:

شاعرٌ كلُّ أمانيه (م) التغني بي بالغرام
يعشقُ الحبَّ ويهـوى (م) الهجر فيه والخصام

وحين ننتقل إلى آخر المشاهد (الوداع)، نجد تنوعاً بين بحور: الكامل والخفيف والرمل:

ابن زيدون: (يخرج ابن برد) (مخاطباً ولادة)¹⁸:

أرأيت كيف تنبأ القلب وشهدت كيف يُعذَّب الحبُّ
الحظُّ واتاني فلبأني والحظُّ قتال متى يكبو

(بعد صمت)

خبريني على العهود تقيمي (م) ن، فألقى الأهوال ثبت الجنان
كيف أخشى أذى الليالي وحيي (م) ك سلامي من الردى وأماني

ولادة:

أنت روعتني وحيرت لبي
لم تكذبسم الحياة بقربي

ابن زيدون:

سامحيني جادت على الليالي
وإذا تمت الأمانى لنفس
طالعيني

ولادة:

وأثرت الكمين من أشجاني
منك حتى لوحت بالحرمان

بالذي أرتضى وطاب زماني
خشيته عندها ضياع الأمانى

هل ترى في العين أشجاني؟

ابن زيدون:

عانقيني

ولادة:

هل سمعت القلب زغاني؟

ابن زيدون:

ودعيني

ولادة:

هل ترى التوديع أبكاني؟

ابن زيدون:

قبليني

ولادة

قبلة للملقى الداني

ختام

فبدأ الشاعر ببحر الكامل من الضرب الأخذ المضمر (متثا)، ثم انتقل إلى بحر الخفيف، ثم اختتم الحوار ببحر الرمل في مزوجة عجيبة بين كلمة تحمل طلباً وأمنية من الشاعر، ورد من المحبوبة يكتمل به الشطر الشعري، وقد حمل الرد استفهاماً، سوى في آخر شطرة فكان تقريراً لقبله الوداع. هذا مع تصرف عروضي لم نخبرنا به كتب العروض، حيث جعل الشاعر التفعيلة الأخيرة من الرمل ذات علة زائدة بسبب خفيف يسميه العروضيون (الترفيل) وهو غير معهود في الرمل، فصارت (فاعلاتن): (فاعليّاتن)، هذا فضلاً أنه جعل الرمل مشطوراً وهو استعمال معاصر للبحر⁽¹⁹⁾. وبذلك فقد أضاف شاعرنا صورة جديدة إلى صور بحر الرمل⁽²⁰⁾، هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعليّاتن

وقد قسمها الشاعر هنا هكذا:

فاعلاتن (على لسان ابن زيدون): طالعيني/ عانقيني/ ودعيني/ قبليني

فاعلاتن فاعليّاتن (على لسان ولادة):

هل ترى في العين أشجاني؟/ هل سمعت القلب زكّاني؟/ هل ترى التوديع أبكاني؟/ قبله للملتقى الداني

وفي ذلك علامة سيميولوجية أن للوداع أحوالاً تخالف سائر الأحوال، ويجوز في مقامه ما لا يجوز في غيره من المقامات.

- ظواهر تركيبية:

سبق أن ذكرنا أن الاستفهام كان سمة من سمات الحوار المسرحي، وهذا يعني أننا بصدد ظاهرة (التكرار الأسلوبية)، وهي ظاهرة لم تقف عند تردد صيغ الاستفهام ولا سيما الاستفهام بـ(هل)، بل امتدّ أحياناً إلى المعنى المستقى من الاستفهام كما ورد على لسان

ولادة وابن زيدون من استفهام بغرض التعيين بين الأغاني والمعاني، فيأتي الرد باستفهام بغرض إثبات الفضل للأغاني، فجاء في مشهد (الزيارة)⁽²¹⁾:

ولادة:

وهل شجتك الأغاني أو أعجبتك المعاني؟
ابن زيدون:

وهل تروق المعاني إلا برجع الأغاني؟
ثم يعقب هذا الاستفهام استفهام آخر يحمل في جوابه التكرار لمادة (عشق)؛ حيث جاء في السؤال فعلا، وفي الجواب اسما:

ولادة:

وهل عشقت قديماً؟
ابن زيدون:

وكان عشقاً أليماً
وأنت هل ذقت حباً؟
ولادة:

ألست أملك قلباً؟!

فكان في تكرار (عشق) هنا غنى عن إيراد حرف الإيجاب (نعم)، فجاء العطف عليه وهو محذوف: "وكان عشقاً أليماً" ليصف ذلك العشق، وهو ما لم يرد في السؤال، وكأن الشاعر يعدل من استفهام المحبوبة بهل ليضيف إليه السؤال بكيف أيضاً. ثم يأتي جواب المحبوبة على سؤال شاعرها العاشق بسؤال آخر يحمل بين طياته الإجابة. (ألست أملك قلباً؟!)

كما جاء التكرار في رد العجز على الصدر لدال (الغناء) في قوله⁽²²⁾:

سمعت غناءها فإذا بكائي من الدنيا تردد في الغناء
وهو في هذا التكرار يريد الجمع بين البكاء والغناء باعتبار البكاء أثرًا من آثار
الغناء. ويأتي تردد البكاء غير مرة، كما في هذا الحوار بين ولادة وابن زيدون⁽²³⁾:
ابن زيدون:

ما الذي تعنين؟

ولادة:

أعني أنكم كفراش الليل تهوون الضياء
فإذا ما مسكم من ناره لهب الوجد خلوتم للبكاء
ابن زيدون:

نحن نبكي؟!

ولادة:

أنتم علمتم أعين الناس أفانين البكاء
ففي هذه الصورة تشبيه للشعراء بفراش الليل المحب للضياء، ولكن الفراش هنا لا
يقع في النار الحقيقية، بل يُبتلى بنار الوجد فينهمر بالبكاء.

وإذا كان الاستفهام بهل فيما مضى جاء تارة للتعيين، وتارة للتصديق بنعم، فإنه
جاء للنفي أيضًا على لسان ولادة في مشهد (الغيرة)⁽²⁴⁾:

وهل الدنيا سوى أخيلة من ظلام اليأس أو نور الرجاء؟
وهل الأيام إلا ساعة ينعم القلب بها حيث يشاء؟

ومن الدوال التي تكررت في المسرحية (الخوف والخشية):

ابن برد:

كيف تخشى لقاءها وهي تشدو بالذي بثه هواك الدفين⁽²⁵⁾

...

لقد كان يخشى لقاءك ويشفق من أن يراك

ولادة:

وماذا يخاف الدعي؟

ابن برد:

يخاف الردى في هواك⁽²⁶⁾

...

ولادة:

ما الذي تخشاه؟

ابن زيدون:

أخشى عاذلاً

يُضمِرُ الكيدَ ويسعى في الفتن⁽²⁷⁾

ولعلّ في تكرار (الخوف) ما يرمز إلى الداخل الوجداني في نفس الشاعر المتقنّع بقناع ابن زيدون، فالعاشق في وجل دائم من القادم.

وبعد، فقد كانت هذه مقاربة لنص مسرحي شعري كشف عن وعي باستلهام التاريخ وشخصه؛ ليؤلف منه شفرة سيميولوجية تحتضن واقع الشاعر العاشق وآلامه وتباريح وجده الآنية مرتدياً عباءة تراثية.

الهوامش

- (1) انظر: د. أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة في إبداع ابن زيدون، ص49، وديوان ابن زيدون، ص212.
- (2) د. محمد عبد المطلب: "قراءة لغوية في مسرحية "البحر" لأنس داود. فصول، مج 10، ع 3,4 (1992)، ص125.
- (3) مجلة الرسالة، 1934م، 95 /50، المكتبة الشاملة.
- (4) السابق، 1944م، 8 /582.
- (5) عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص84.
- (6) د. صلاح فضل: تجليات الشعرية في المسرح العربي، علامات ودلالات، ندوة الشعر المسرحي، احتفالية الدورة الخامسة، مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، 2000م، ص30.
- (7) د. أحمد عادل عبد المولى: أصداء الخطاب- بحوث تطبيقية في المقارنة الأدبية، دار النابغة، ط1، 2017م، ص65.
- (8) د. محمد عبد المطلب: القراءة الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2013م. ص227، 228، 229.
- (9) أحمد رامي: ديوان أحمد رامي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة - بيروت، 1973م ص11.
- (10) السابق، ص233.
- (11) تجليات الشعرية في المسرح العربي، علامات ودلالات، مرجع سابق، ص30.
- (12) أحمد رامي: غرام الشعراء، مطبعة الجامعة المصرية الحديثة، 1934م، ص24: 26، ومن ديوان أحمد رامي، ص217.
- (13) ميخائيل باختين: القول في الحياة والقول في الشعر، ضمن كتاب: مداخل الشعر، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م، ص17.
- (14) غرام الشعراء مسرحية شعرية، من ديوان أحمد رامي، ص206، و207.
- (15) د. علي عشري زايد: لغة الشعر المسرحي، ندوة الشعر المسرحي، مرجع سابق، ص285، و295.

- (16) انظر المشهد في ديوان أحمد رامي، ص212: 215.
- (17) د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص116.
- (18) انظر المشهد في ديوان أحمد رامي، ص220: 222.
- (19) انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، ط4، القاهرة، 2005م، ص88.
- (20) انظر بعض صور الرمل وأمثلة عليها: د. عبد العزيز نبوي: العروض والقوافي بين القديم والجديد، ومعه لزوم ما لا يلزم من الأوزان، الدار المصرية اللبنانية، ط2، القاهرة، 2018م، ص95: 102.
- (21) ديوان أحمد رامي، ص208.
- (22) السابق، ص207.
- (23) السابق، ص209.
- (24) السابق، ص218.
- (25) السابق، ص207.
- (26) السابق، ص209.
- (27) السابق، 215.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أحمد رامي: ديوان أحمد رامي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة - بيروت، 1973م.
- غرام الشعراء، مطبعة الجامعة المصرية الحديثة، 1934م.
- د. أحمد عادل عبد المولى: أصداء الخطاب- بحوث تطبيقية في المقارنة الأدبية، دار النابعة، ط1، 2017م.
- بناء المفارقة في إبداع ابن زيدون، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009م.
- ابن زيدون: ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: الأستاذ علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة: الدكتور محمد إحسان النص. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الثالثة، الكويت، 2004م.
- د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، ط4، القاهرة 2005م.
- د. صلاح فضل: تجليات الشعرية في المسرح العربي، علامات ودلالات، ندوة الشعر المسرحي، احتفالية الدورة الخامسة، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، 2000م.
- د. عبد العزيز نبوي: العروض والقوافي بين القديم والجديد، ومعه لزوم ما لا يلزم من الأوزان، الدار المصرية اللبنانية، ط2، القاهرة، 2018م.
- عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م.
- د. علي عشري زايد: لغة الشعر المسرحي، ندوة الشعر المسرحي، احتفالية الدورة الخامسة، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، 2000م.

-
- د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
 - مجلة الرسالة، برنامج المكتبة الشاملة.
 - د. محمد عبد المطلب: القراءة الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2013م.
 - "قراءة لغوية في مسرحية "البحر" لأنس داود. فصول، مج 10، ع: 3,4 (1992).
 - ميخائيل باختين: القول في الحياة والقول في الشعر، ضمن كتاب: مداخل الشعر، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م.