The Islamic University of Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Arst and Humanities

Master of Arabic Language

الجامعـــــة الإســـــلاميـة بغـــــزة

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

كـليـــــة الآداب والعلـوم الانـسانيـــة

مـــــاجستيـــــر اللغـــــــة العربيـــة

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 استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة

أغسطس/2020م– ذو الحجة/1441هـ

إقـــــرار

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:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
هاتف داخلي: 1150

الرقم Ref ج س غ/35/.....
التاريخ Date 2020/08/05م.....

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

P.O. Box 108, Rimal, Gaza, Palestine Tel: + 970 (8) 264 4400 هاتف: Fax: + 970 (8) 264 4800 فاكس: ص.ب. 108 الرمال. غزة. فلسطين
public@iugaza.edu.ps www.iugaza.edu.ps

التاريخ: 7/ 8/ 2020م	الرقم العام للنسخة	237664	اللغة	6	☑ ماجستير ☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام **النسخة الإلكترونية** من رسالة

للطالب/ة/ هشم نعيم محمد خلف

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 مجمَّعة في ملف (WORD) وآخر (PDF). 375
- 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،

توقيع الطالب

إدارة المكتبة المركزية

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 مقدمةٍ وتمهيد وثلاثة فصول بإضافة إلى خاتمة، ثم النتائج والتوصيات وهي على النحو التالي:

في الفصل التمهيدي ذكر الباحث ترجمة للكاتب مارون عبود وللكاتب 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 والزماني 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.

وأخيرًا 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 death 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.

﴿ بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴾

﴿ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ٢٦ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ
مِّن لِّسَانِي ٢٧ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي 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 جميعًا أهدي جهدي ونتاج بحثي

شكر وتقدير

قال رسول الله ﷺ: "من صنع إليكم معروفًا 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 جهودٍ 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 قَبَول مناقشة هذه الرسالة وعلى يقين بالله وبالمشرفين أنني استفدت كثيرًا من توجيهاتهم السديدة.

وأخيرًا أسال الله أن يوفقني لما فيه خير وإصلاح، وشكرًا

الباحث/ هيثم خلة

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

فهرس الموضوعات

إقـــــــــرار ..... ب
ملخص البحث ..... ث
Abstract ..... ج
إهداء ..... خ
شكر وتقدير ..... د
فهرس الموضوعات ..... ذ
مقدمة: 1
المبحث الأول: مارون بن عبود 6
أولًا: اسمه ونسبه 6
ثانيًا: مولده 6
ثالثًا: دراسته 6
رابعًا: حكايات ومواقف مع والديه 6
خامسًا: مع مدرسة الحكمة 9
سادسًا: فصاحته 9
سابعًا: عمله ومؤلفاته 10
ثامنًا: من أرائه 10
تاسعًا: تأثره ببعض الشعراء 10
عاشرًا: وفاته 11
المبحث الثاني: أحمد شوقي 11
أولًا: مولده 11
ثانيًا: دراسته 11
ثانيًا: بداية كتاباته 13
رابعًا: شوقي في المنفى 13
خامسًا: العودة من المنفى 14
سادسًا: بيعة الشعراء لأميرهم 15
سابعًا: وفاته ووصيته 15
المبحث الثالث: منهج الموازنة في الأدب 15
أولًا: النقد منهج قديم 15
ثانيًا: تطور النقد عند العرب 16

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

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:

فإنَّ لكل نعمة من نِعم 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 يُفهم كلامه إلا بفهم لغته العربية، لغة أهل الجنة.

أسأل الله تعالى أن يزيدنا علمًا ونورا، 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، لتعلقي 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 تناصية، 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- تشكلات 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، أودعتُ فيها خلاصةَ متابعاتٍ ومطالعاتٍ، أتتْ على موازنة بين مسرحيتي مجنون ليلى 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، أرَّختُ 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، أرَّختُ 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 صُنف 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، وفرقت بينهما وبين الفضاء، كما شرحت الفضاء المكاني والزماني في مسرحية مارون عبود.

المبحث الثاني: استخرجت الفضاء المكاني والزماني في مسرحية أحمد شوقي وشرحتهما بشيءٍ من التفصيل.

المبحث الثالث: ناقشت ووازنت بين الفضائيين المكاني والزماني في المسرحيتين.

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

المبحث الأول: وضحتُ فيه أنواع الشخصيات وشرحتهما، وذكرتُ المصطلحات المتعلقة في الشخصيات، كما درستُ اللغة والحوار للشخصيات، وشرحت الشخصيات واللغة في مسرحية مارون عبود.

المبحث الثاني: شرحتُ وحللتُ الشخصيات واللغة في مسرحية أحمد شوقي.

المبحث الثالث: ناقشتُ ووازنتُ 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 اللهَ فيه الإخلاصَ والقبولَ، أضعُه بين يدي الأساتذة العلماء الأجلاء، لتصحيحِ الخطأ، وبيانِ الرأي، وختامًا أُنشد مع الحريري قوله:

وإنْ تجدْ عيبًا فسدَّ الخللا *** فجلَّ مَنْ لا عيبَ فيه وعلا

وكلمتي الأخيرة: تولّانا 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:

أولًا: اسمه ونسبه:

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

ثانيًا: مولده:

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

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

ثالثًا: 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]

رابعًا: 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، والتفت إليَّ وهو يجر كلماته: غدًا تصير الشدياق مارون). [1]

يعترف مارون بأن أباه كان حازمًا وشديدًا في تربيته، فتذكر معاملته له وهو في الصغر، قائلًا: (كان له أداتان يسبُكني بواسطتهما في قالَب الناس: قضيبٌ، ولسانٌ أَمرُّ من القضيب، إذا تحرَّكتُ في مقعدي وقفَ حاجباه على سِلاحِهما استعدادًا للطوارئ، ثم يصيح بي: اقعد مثلَ الناس، وإن ترنَّمت صباحًا _ وصوتي رخيم كما تعرفون _ انتهرنِ قائلًا: سَبِّح رَبَّك مِثلَ الناس، بهيمٌ أنتَ؟ وإن مددتُ يديَّ إلى الزاد قبلهم أو كبَّرتُ لُقمتي، انتهرني بقوله: كُلْ مثلَ الناس، وإذا ضحكت ضحكة ليست على الوزن والقافية المفروضين، قال لي: اضحك مثلَ الناس. وكثيرًا ما كان ينهاني عن الضحك، عملًا بالمادة المشهورة من قانون آداب المجالس (ضحكٌ بلا عجب) من قلَّة الأدَب). [2]

ويستمر في سرد ذكرياته مع والديه، من خلال دروس النصح والإرشاد له، وهو في سن الصبا: (قال أبي لأمي: يا امرأة، ربِّي ابنك مثلَ الناس، وإذا توحَّشت، قالت هي: ارتدي ثيابَك مثلَ الناس، أسمَعُ هذا فلا آخُذُ ولا أعُطي، ويعلو صياحي وضجيجي فتصرخ بي: استَحِ من الناس، وألتفتُ فلا أَرى حولي أَحدًا غيرها، فأَرفع عقيرتي هاتفًا: وأينَ الناس يا أُمي. فتقول لي: لا ترَفع صوتك، أنا طرشا! احكِ مثلَ الناس، وإذا تراقصتُ في مَشيةٍ مدفوعًا بنزقِ الصَّبوة، صاحت: امشِ مثلَ الناس يا صبي، وأخيرًا تنتهرني فأركضُ وتركُض خلفي، فتُعجبها خِفَّتي فتقفُ ضاحكة، فتصيح بها جارتنا العنيفة: عافاكِ يا أمَّ مارون، اضحكي له اضحكي، ربِّيه مثلَ الناس). [3]

وتحدث مارون عن معتقدات أبيه في تربيته وتربية إخوته، وقال: إن أباه يعمل على قاعدة إذا أحببت ولدك فهيئ 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، هنداوي 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 أخبرتُه بأني ذاهب إلى بيروت؛ لأعمل محررًا 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 العِلم من بيته حين يخفض أو يرفع هو من هذه الدنيا، ولما رأى فيَّ قبسًا من ذكاء، توهم أنه سيصير نارًا آكلة، فجعل وكده[3] فيَّ 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، فيتفاءل ويتشاءم 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 يلقن الجدُّ حفيدَه 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 فلأكون في كنف شيخي، 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) وَوَكَدَ وَكْدَه: قَصَدَ قَصْدَه وفَعَلَ مثلَ فِعْلِه، وَمَا زالَ ذاكَ وَكْدي أَي مُرادي وهَمِّي بمعنى صاحب الهمة (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، فكأنها 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] المقلَّم، ولبست ثوبًا إفرنجيًا أنيقًا، راح الشدياق وجاء الأفندي[5]، وكان الطوق المكوي يشد الزيار[6] على رقبتي 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 تذكُّر ولدكم الذي يحب ذلك الجني، فحُرمت تلك السنة أكل الكمثرى؛ لأن والدي لم يفهم ما قصدت).[9]

---

(1) المَوْئل: الملجأ، تقول: وَأَلْت إليه، أي: لجأت فأنا أَئِل وَأْلاً (كتاب العين، ص357).

(2) بتصرف: أحاديث القرية ص144.

(3) الغنباز: صنف من الملابس غليظ يستر العنق (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري التلمساني، ج4، ص472).

(4) حزَام يشده النَّصْرَانِي على وَسطه (معجم الوسيط، ص403).

(5) لقب تكريم أَصله تركي مَعْنَاهُ السَّيِّد شاع في البلاد العربية أيام الحكم التركي (معجم الوسيط، ص22).

(6) الزِّيار: سِفافٌ يُشَدُّ به الرَّحْل إلى صدر البعير، بمنزلة اللَّبَب للدّابّة (كتاب العين، ص376).

(7) أحاديث القرية، ص142.

(8) الكمثرى: معروف من الفوَاكِه هذا الذي تسمّيه العامة الإجَّاصَ (لسان العرب، ج5، ص152)/ شجر مثمر من الفصيلة الوردية أصنافه كَثِيرَة وَيُسمى الإنجاص فِي الشَّام (معجم الوسيط، ج2، ص797).

(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 نزعته حتى أنه سمى ولده محمدًا، وعرف بأبي محمد، كما سمى ابنته فاطمة.[1]

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

ثامنًا: من أرائه:

مارون عبود كان له أراء 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: تأثره 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 عام1873م، 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 الروَّاد 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]

عاشرًا: وفاته:

توفي الكاتب مارون عبود في الثالث من شهر حزيران لعام ألف وتسعمائة واثنان وستون ميلاديًا.[3]

المبحث الثاني: أحمد شوقي:

أولًا: 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]

ثانيًا: 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، فالتجهيزية، وتخرج منها عن عمر خمسة عشر عامًا.[5]

---

(1) مجددون ومجترون، ص55.

(2) مجددون 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 تعلمية 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 أزهري مصري، تولى التدريس بالأزهر، ثم كان أستاذا للأدب العربيّ 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 القسطانية، تقع ما بين نيم وبيزييه، وهي على ضفاف البحر المتوسط. (موقع ويكبيديا).

(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 حبيس 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، وماشيًا، 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 اسبانيا 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 فرئاسة 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) سَراي: قصْر "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 معارضًا 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 تمائمنا ... وحول حافاتها قامت رواقينا
ملاعب مرحت فيها مآربنا ... وأربع أنست فيها أمانينا
يا من نغار عليهم من ضمائرنا ... ومن مصون هواهم في تناجينا
ناب الحنين إليكم في خواطرنا ... عن الدلال عليكم في أمانينا
جئنا 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:

(فلتفرحي ربة الشعر، ولتدققي البشائر، فإن طائرك 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 مبجلا مقربا إلى أن توفي بإشبيلية في أيام المعتمد. (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 بيتًا في الإسماعيلية، كان كثير الرحلات والنزهات في هذا المنزل، صيفًا وشتاءً، وأصبح بيته منارة ومجلسًا لكثير من الشعراء والأدباء العرب.

سادسًا: بيعة الشعراء لأميرهم:

أعلن الشاعر حافظ إبراهيم[1] ومجموعة من الشعراء في حفلة، كان شوقي مدعوًا لها:

أمير القوافي قد أتيت مبايعًا وهذِى وفودُ الشرقِ قد بايعتْ معي

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

سابعًا: وفاته ووصيته:

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

يا أحمد الخير لي جاهٌ بتسميتي وكيف لا يتسامى بالرسول سمي

إن جلَّ ذنبي عن الغفرانِ لي أملٌ في الله يجعلُني في خيرِ معتصمِ

المبحث الثالث: منهج الموازنة في الأدب:

أولًا: 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 مهد 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 نيفا وربع قرن، نشأ يتيما، ونظم الشعر في أثناء الدراسة، لُقب بشاعر النيل، وطار صيته واشتهر شعره ونثره. (الأعلام، ج6، ص75-76).

(2) بتصرف: الموازنة بين الشعراء مقياسا نقديا 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 تكلما 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 تمَّام حبيبُ بنُ أوس بن الحارث بن قيس الطائي من حَوْرَان من قريَة جَاسِم، وُلِدَ في أيَّام الرَّشِيد، سَمِعَ به المُعْتَصم فطلَبهُ وَقَدَّمَهُ على الشُّعراء وله فيه قصائد، وكانَ يُوْصَف بِطِيبِ الأَخلاَق وَالظُّرْف والسماحة. (سير أعلام النبلاء، ج9، ص119).

(4) شاعر الوقت، وصاحب الديوان المشهور وعاش نَيِّفاً وسبعِين سنة. ونظمه في أعلى الذُّروة، وقد اجتمع بِأَبِي تمَّام الطَّائيّ، وأراه شعره، فأُعجب به، وقال: أنت أمير الشّعر بعدي، مَاتَ بِمَنْبِج، وَقِيْلَ: بِحَلَب، سَنَةَ ثَلاَثٍ، 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".

رابعًا: 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، وأيضًا 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) القاضِي العلاَّمة، أبو الحسن، عليُّ بن عبد العزيز الجرجاني الشاعر، صاحب الدِّيوان المشهُور، قال الثَّعالِبِيُّ: هو فردُ الزَّمَان، ونادرة الفلك، وإنسان حدقَةِ العِلم، وقبَّة تاج الأدب، وفارس عسكر الشِّعر، يجمع خط ابن مقْلة 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 فلان أُحدوثة، أي: كَثَّروا فيه الأحاديث، وشابٌ حَدَثٌ، وشابَّة حَدَثة: (فتيّة) في السِّنِّ، والحَدَث من أحداث الدهر شِبه النازلة، والأُحدوثة: الحديث نفسه، والحديث: الجديد من الأشياء، ورجل حِدْث: كثير الحديث، والحَدَث: الإبداء[1].

ثانيًا: اصطلاحًا:

تعددت تعاريف الحدث، ولم يضع أي ناقد تعريف متكامل لهذا المصطلح (ولم أجد –في حدود اطلاعي– من عرفه تعريفًا 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 ماتع 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 ليلى[2] جاءت من قصة غرامية، تاريخية، حقيقية، قديمة، مشهورة لدى العرب، وهي تتحدث عن قصة حب عذري صادق في المشاعر، بين الشاعر قيس بن ملوح وابنت عمه ليلى 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 ليلى التي بسبب أحكام التقاليد تتزوج من الأمير سعد، لإبعادها عن حبيبها قيس.

أولاً: أحداث الفصل الأول:

وأحداثه تتمحور حول ذكريات قيس القديمة مع ليلى في أول حبهما، "فما أحلى تلك الأيام التي انفتح بها قلبي لنسيم الحُبّ، يوم كان الوُشاة غافلين عنَّا، ونحن نتعاطى كُؤوس الهوى".[3]

وفي موضعٍ آخر يتذكر قيس كيف أن حديث الناس لم يمنعهم من مواصلة حُبهم العذري، "وكثُر في شأننا القيل والقال، ولكنني لا أُبالي بكل ذلك ما دامت ليلى راضيةً عني".[4]

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

---

(1) محاضرات في النقد الأدبي، بتول قاسم ناصر، مركز الشهيدين للدراسات والبحوث، ص201.

(2) قيس بن الملّوح بن مزاحم العامري، شاعر غزل، من المتيمين، من أهل نجد، لم يكن مجنوناً، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب ليلى بنت سعد، قيل في قصته: نشأ معها إلى أن كبرت، وحجبها أبوها، فهام على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش، فيُرى 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، ج5، ص208).

(3) مجنون ليلى، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م، ص12.

(4) مجنون ليلى، مارون عبود، ص12.

على حبهما، وذلك على لسان ليلى قالت:

كلانـا مظهـرٌ للنـاس بُغضًـا وكـلٌّ عنـد صـاحبهِ مكـينُ

وكيف يفوت هذا الناس شيءٌ وما فـي النـاس تظهرهُ العيـون

فطـب نفسًـا بـذاك وقـرَّ عينًـا فـإنَّ هـواكَ فـي قلبـي معـينُ[1]

ثانياً: أحداث المشهد الثالث من الفصل الأول:

تنقلب الأحداث بحيث إنَّ المهدي يحاول أن يضع حداً لحب ابنته ليلى، وهو القتل، خوفًا من ازدياد حديث الناس في حبهما.

دواؤك فـــي حـــدّ هـــذا المُهنَّـــد فـلا بـد مـن أن بصـدركِ يُغمَـد[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، ومِنْ ذِكر اسم فتاة في شعره إذا أراد أن يتزوجها، فالشرف عند العرب أن يأتي الرجل لطلب يد الفتاة دون حب أو أن يذكرها في شعره.

ثالثاً: أحداث المشهد الثالث من الفصل الرابع:

يذكر مارون على لسان قيس أن عامة الناس لقبوا قيساً بالمجنون من كثرة شِدة حبه لليلى:

قـالوا جُننـتَ بمـن تهـوى فقلـتُ لهـم الحـــبُّ أعظـــم ممَّـــا بالمجـــانين

الحـبُّ لـيس يُفيـق الـدهرَ صـاحبهُ وإنمـا يُصـرعُ المجنـون فـي الحـين

نعـم جننـتُ فهـاتوا مـن جُننـتُ بـه إن كـان يَشفي جنوني لا تلومـوني[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 ليلى، مارون عبود، ص14.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص17.

(3) مجنون ليلى، مارون عبود، ص29.

وتتطور أحداث المسرحية في الفصل الثالث حيث أن وصل قصة حب ليلى 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 صِيتُكِ يا بُنية في بلاد العرب، وخَطبكِ منّي السَّادة أصحاب المناصب والرُّتب، وأنا لا أُصغي لخطبة خاطبٍ ولا لطلب طالبٍ، حتى خَطبكِ الأميرُ الشريفُ سعد بن مَنيف، وهو كثير المال، محمود الخِصال، تحلَّى بالأدب والجمال، واتَّصف بالهِمَّة والكمال؛ ولهذا زوَّجتُك به دون الرجال؛ إذ لا بدَّ للمرأة من زوج يَلمُّها ويُفرّج همَّها).[1]

رابعاً: موت ليلى المُعذبة وانتحار العاشق المجنون:

أما في النصف الآخر من المسرحية، -أقصد الفصل الرابع والخامس-، فقد تميزت بركود الأحداث وضعفها، بحيث إنَّ أحداثها خلت من التصاعد، فقد كان الحديث حول ليلى 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:

وإنـــي لأرجـــو قُـــربكم ووصـــالَكم ومـــن دونكـــم أمـــرٌ لـــديَّ مُخيـــفُ[2]

وعلى لسان مهدي يذكر:

تركـــتِ العـــالمين بـــلا وداعٍ فـوا لهفـي علـى كـرَم الطّبـاعِ
لقد مـات السُّرور بمـوتِ ليلـى وصار العيش من سقط المتاعِ
هـيَ الـدنيا تصـير إلـى زوالٍ ومـــا للمـــرء إلا قيـــدُ بـــاعِ

وبهذا تنتهي حياة ليلى 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 ليلى 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 ليلى، فذهب ليرى قبرها، وعندما وقف أمام القبر بدأ يُنشد:

---

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص46.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص62.

أيـا قبـر ليلـى لـو شـهدناك أعولـت عليك نسـاء مـن فصـيح ومـن عجـم
ويـا قبـر ليلـى إنَّ ليلـى غريبـةٌ بأرضـك لا خـالٌ هنـاك ولا ابـنُ عـم
ويـا قبـر ليلـى غابـتِ اليـومَ أُمُّهـا ووالـدُها والحـافِظون لهـا الـذّمم
فيـا لهـفَ قلبـي بعـد فُقدان مُهجتـي فقد أخمدت من بعدها نـار ذي سلم
ويـا لـوعتي سـهمُ المنـون أصـابها فأصـمي فـؤادًا كـان بالوجـد مُضـطرم
فكيـف اللّقـا والقبـر بينـي وبينهـا فيـا ربّ لا تُشـفق علـى ظـالمٍ ظلـم
لقـد ظلمونـا واسـتبدُّوا فـوَيلَهم لدُن تُهتَك الأسرار فـي موقف الحكم
فيـا ليـلَ قـد حـان الـوداع بـلا لِقـا ويا موت أحلى أنت من عيشة الألم
وهـذي حيـاتي بالشـقَّاء قـد ابتـدت فـلا عجبٌ إن كـان بـالموت تُختَتم[1]

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

المطلب الثالث: الصراع:

الفرع الأول: مفهوم الصراع وأنواعه:

أولاً: الصراع في اللغة:

صرع: الصَرعُ: الطَّرحُ بالأَرض، صارَعَه فصَرَعَه يَصرَعُه صَرعًا وصِرعًا، فَهُوَ مصروعٌ وصرِيعٌ، والجمعُ صرعى؛ والمُصارَعةُ والصراعُ: مُعالَجَتُهما أَيُّهُما يَصرع صاحِبَه، وفي الحديث: "مثل المؤمِن كالخامةِ مِن الزرع، تصرعُها الريحُ مرةً، وتعدلها أُخرى"[2]، أَي تُميلها وترمِيها من جانبٍ إلى جانِبٍ، والمصرعُ: موضِع ومصدر؛ قال هَوبَر الحَارِثِي:

بمصـرعنا النعمـانَ، يـومَ تأَلَّبَـت علينـا تمـيمٌ مِـن شـظًى وصـميم
تـزوَّد منّـا بـينَ أُذنيـه طَعنـةً دعتـه إِلـى هـابِي التُّـراب عقـيم

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص68.

(2) الحديث رواه البخاري في صحيحه، دار طوق النجاة، ط 1، 1422هـ، رقم (5643)، ج7، ص114.

ورجُل صَراعٌ وصريعٌ بينُ الصّراعةِ، وصَرِيعٌ: شديد الصَّرع وإن لم يكن معروفًا بذلك، وصُرَعةٌ: كثيرُ الصَّرع لأَقرانه يَصرَعُ الناسَ، وصُرعةٌ: يُصرَعُ كثيرًا يَطَّرد على هذينِ بابٌ[1].

ثانياً: اصطلاحًا:

هو الصراع بين قوتين معنويتين، تحاول كل منهما أن تحل محل الأُخرى، 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 قرارًا 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 عقدتها.

الرابع: الصراع المرهص، والذي يوحي بما يُنتظر حُدوثه، دون أن يَكشف عما سيقع من الأهوال حتى لا يضعف التشويق.

ويُمكن 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 درينى 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 تُركز 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 ليلى هي إحدى مسرحيات الكلاسيكية الحديثة، والذي استمد كاتبها موضوعها من العصر الأموي، وهو العصر الذي انتشر فيه الحب العُذري.

الفرع الثاني: الصراع الداخلي في المسرحية:

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

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

تُعانِدني الأيام في وصل من أهوى ... فألتمِسُ السَّلوى ولا أجد السَّلوى

فيا ربِّ لِمَ أبدعتَهُ البدر في البَه ... وأنزلتَ في ثغرٍ لهُ المنَّ والسَّلوى

تُحمِّلني الأيام ما لا أطيقهُ ... من الصَّبر إن الصَّبر أثقَل من رضوى

أألْقى مدى الأيام بَيني وبينَهُ ... رقيبًا فَيا لله من هذه البلوى

أحاوِل إرواء الغليل بنظرةٍ ... وما ذلك البُركان من قطرةٍ يُروى[1]

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

(1) مجنون ليلى، 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.

والصراع عند ليلى 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 القرءان في الحوار من خلال ذكر ألفاظ (المن، والسلوى) المعجزة الربانية لبني إسرائيل.

ويسرد الكاتب باقي الحوار قائلًا:

لكـلِّ ابـن أُنثـى فـي البريـة مَضـجع ولكـنَّ قلبـي لـيس يلقـى لـهُ مـأوى

كطيـرٍ إذا ألقـى علـى الغُصـن رجلـهُ يُطـاردهُ الصـيَّاد فـي ذلـك المَثـوى[1]

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

وحقِّ الهوى لم يخلُ قلبي من الهوى فما حِيلتي والدَّهر بيني ومن أهوى

أمـن مـدركٍ سـرَّ الغـرام وكُنهـهُ فيشـرَح للعُشَّـاق معنـاهُ والفحـوى

أذلـك داءٌ قاتـلٌ ومبـرَّحٌ تُصاب به الألباب عن طُرق 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 العُشاق، من خلال جمع شملهما في بيتٍ واحد.

ألا أيُّهـا القلـب اللَّجـوج المُعـذَّلُ أفِقْ عن طِلاب الغِيد إن كنتَ تعقلُ

أفِـقْ قـد أفـاق العاشـقون وإنمـا تمادِيـك فـي ليلـى ضـلالٌ مُضـلِّلُ

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص20.

تَعَــزَّ بصـــبرٍ واســـتعنْ بجلالـــهِ فصـــبرُك فيمـــا لا يُـــدانيك أجمـــلُ

ســـلا كـــلُّ ذي ودٍّ علمـــتَ مكانـــهُ وأنـــت بليلـــى مُســـتهامٌ مُوكَّـــلُ[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.

أحـنُّ إلـى أرض الحجـاز وحـاجتي خيـامٌ بنجـدٍ دونهـا الطـرف يقصُـرُ

ومـا نظـري مـن نحـو نجـدٍ بنـافعٍ فـؤادي ولكنـي علـى ذاك أنظـرُ

أفـي كـلِّ يـومٍ نظـرة ثـم عَبـرة لعَينيـكِ يجـري ماؤهـا ويُحـدَّرُ

فمـا كـلُّ مـا تسـتنزِل العَـين ماؤُهـا ولكنهـا نفـسٌ تـذوب وتقطـرُ

متـى يَسـتريح القلـبُ إمَّـا مجـاورٌ حـزينٌ؟ وإمـا نـازح مُتـذكِّر؟[2]

الصراع في هذا الحوار عند قيس يشتد، ويحن إلى كل جبل ومكان في الصحراء، كان يجلس بها مع حبيبته ليلى، متمنيًا أن يشعر قلبه بالراحة من خلال جمعه مع ليلى، أو تائهًا في الصحراء متذكرًا كل لحظةٍ قضاها معها.

شـئتَ يـا ربِّ أن أعـيشَ شـقيه فلـتكن يـا رحمـان تلـك المَشـيَّهْ

وقضـى والـدي بتنكيـد عَيشـي قاتـل الله سُـلطة والِدَيَّـه

كـم فتـاةٍ جنـى عليهـا أبوهـا ورماهـا بجـرِّ شـرِّ رَزيَّـه؟

فـرَّق الوالـدان بـالجَوْر مـا قـد جمَعَتْـهُ يـدُ الإلـه القويَّـه

سـوف يبكـي التـاريخ ليلـى وقيسًـا إنَّ ليلـى وقـيس أذكـى ضَـحيَّه

ليتنـي لـم أكـن ولا كـان قـيسٌ فحيـاة الاثنـين معنـى الرَّزِيَّـه[3]

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

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص24.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص29.

(3) مجنون ليلى، مارون عبود، ص57.

دالة على الآلام والأحزان والنكد والشقاء، ووقوعها في الظلم، مثل: (شقيه، المشيه، بتنكيد، شر، الجور)، وأيضًا تمنت ليلى فقد الحياة والموت، فاختزال مثل هذه المشاعر السلبية تدل على عدم وجود أمل في الحياة في نظرها.

يقولــون ليلــى بــالعراق مريضــةٌ فمــا لــك لا تَضْــنى وأنــت صــديقُ
ســقى الله مرضَــى بــالعراق فــإنَّني علــى كــلِّ مَرضــى بــالعراق شــفيقُ
فــإن تــكُ ليلــى بــالعِراق مريضــةٌ فــإنِّي فــي بحــر الغــرام غريــقُ
أَهــيم بأقطــار الــبلاد وعرْضِــها ومــا لــي إلــى ليلــى الغــداةَ طريــقُ[1]

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

حلفــتُ يمينًــا لــم أخنــكِ مــودَّةً وإنــي بكــم حتــى المَمــات ضــنينُ
تُخبِّرنــي الأحــلام أنــي أراكــمُ فيــا ليــتَ أحــلام المَنــام يقــينُ
وإنَّ فــؤادي لا يَلــين إلــى هــوى ســواكِ وإن قــالوا بلــى ســيلينُ[2]

ألم وحسرة قيس تصل إلى ذروتها في الصراع الداخلي، عندما سمع أن ليلى 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 أنَّه يجد في قلبه وعقله الأمل في اللقاء، وقد استخدم كلمات الفؤاد واللين للتعبير عن الأمل المتمسك بها.

يكمن الصراع في ذروته عند ليلى 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:

ســلام علــيكم لا ســلام مَلامــةٍ ولكــن ســلام للمُحــبِّ عطــورُ

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص37.
(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص56.

لقـد عيـل صـبري بعـدَكم وتكـاثرَتْ هُمـــومي ولكـــنَّ المُحِـــبَّ صـــبورُ

فصـبرًا علـى رَيـب الزَّمـان وجُـورِه لعـلَّ صُـــروف الـــدائرات تـــدورُ[1]

تستطرد ليلى 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، ليلى) مع المجتمع الناظر لهما أنهما من أصحاب الهوى الذي لا يجوز الجمع بينهما، بحكم العادات الجاهلية والتقاليد والأعرف السائدة.

حبيبـيَّ مـا هـذي الصـبابة والنجـوى فقلبـــيَ مـــن أمـــواه حُبِّـــك لا يـــروى

أروم لقـــــاءً والزمـــــان مُعانـــــدي ولـيس لنـا فـي شـرع أهل الهوى فتوى

إذا كنـــتَ تحـــوي مـــن غرامـــيَ ذرَّةً فعِنـديَ مـا تنهـدُّ مـن ثقلـهِ رَضـوى

أبِيتُ وما لـي فـي الدُّجى من مُسامر وأشكو ولكن ليس من يسمع الشكوى

فـــأهلي قُســـاةٌ لـــم يرِقُّـــوا لحـــالتي ومـا جهلوا أنـي مـن الحُبِّ فـي بلـوى

يقولـون خلِّـي مجلـس النـاس جانبًـا فإنَّ الهوى يسري إلـى العَين كالعدوى

فـلا حبَّـذا النُّصـح الـذي يَنصـحونني فـإني رأيـتُ الحـبَّ أقـربُ للتقـوى[2]

في هذا الحوار يكشف السارد الصراع الدرامي بين ليلى 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 ليلى في هذا الحوار ألفاظًا 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 ليلى ووالدها حول العصبية العربية التي تمنع ارتباطها مع حبيبها قيس؛ لأنه ذكرها في شعره، وأصبحت قصتهما على ألسنة الناس.

---

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص58.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص13.

مهدي: عنَيتُ قيس الملوَّح يا عزيزتي، الذي جعل عِرضكِ مُضغة في أفواه الناس، فالذي أراه يا بُنيَّة، هو أن تقطعي حبل العلاقة بينكِ وبينهُ؛ لئلَّا تَجُرِّينا إلى حربٍ، كحرب البسوس وداحِس[1].

ليلى: حبُّ قيس يجرُّ كلَّ هذا الويل؟

مهدي: نعم يا بنيَّة، إنَّ غرام قيس لم يسبقهُ إليهِ عربيٌّ يَغلي في عروقه دم الشرف، ولا يرضى به والد ابنةٍ، عُرِف بين قومهِ بعلوِّ المنزلة وعزَّة الجانب.[2]

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

ليلى: لا يَحلو لي غير لقاء الحبيب، ولكن دون ذلك خرْط القتاد، فمتى تُحطَّم قيود التقاليد، وترتفِع سُلطة الآباء والأمَّهات عن القلوب؟ هذه السلطة الجائرة التي لم يأمُر بها الخالِق، ولم تنزِل على نَبيٍّ من الأنبياء، ويْحَكُم أيها الآباء الأغرار! ألم تكونوا عُشَّاقًا قبلنا؟ ألم تذوقوا بليَّة الحب؟ فلماذا لا ترحمون؟! سوف تلعنُكم الأعصار، وكلُّ بلاء العاشِقين يسقُط على رءوسكم، ودم المُحبّين يصرُخ طالبًا الانتقام منكم أيُّها الظالمون.[3]

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

---

(1) البَسُوسُ :اسم امرأَة، وهي خالة جَسَّاس بن مُرَّة الشَّيْباني، كانت لها ناقة يقال لها: سَرَابِ، فرآها كُلَيْبُ وائلٍ في حِماه وقد كَسَرَتْ بَيْض طير كان قد أَجاره، فَرَمى ضَرْعها بسهم، فَوَثَبَ جَسَّاس على كليب فقتله، فهاجت حَربُ بكرٍ وتَغْلِبَ ابني وائل بسببها أَربعين سنة، حتى ضربت بها العرب المثل في الشؤم، وبها سُميت حرب البَسُوس. (لسان العرب، ج6، ص28).

داحِسٌ : فَرَسٌ لِقَيْسِ بنِ زُهَيْرٍ، ومنه: حَرْبُ دَاحِسٍ :تَرَاهَنَ قَيْسٌ وحُذَيْفَةُ بنُ بَدْرٍ على عِشرينَ بَعيراً، وجَعَلاَ الغايَةَ مِئةَ غَلْوَةٍ، والمِضْمَارَ أربَعِينَ لَيْلَةً. فأجْرَى قَيْسٌ داحِساً والغَبْراءَ، وحُذَيْفَةُ الخَطَّارَ والحَنْفَاءَ، فَوَضَعَتْ بَنُو فَزَارَةَ رَهْطُ حُذَيْفَةَ كَمِيناً في الطريقِ، فَرَدُّوا الغَبْراء، ولَطَموهَا، وكانَتْ سَابِقَةً. فَهَاجَتِ الحَرْبُ بينَ عَبْسٍ وذُبْيَانَ أربعينَ سنةً. (القاموس المحيط، الفيروزآبادي، ص543).

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص14.

(3) مجنون ليلى، 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.

الملوَّح: وقد دفعْنا له مائة ناقةٍ بِراعِيها فلم يقبَل، وقال لنا: هذا داء مُعضِل وأمر مُشكِل، ما فعلهُ أحدٌ غيري سابقًا، فلا أدعُ العرَب تقول عنِّي إنَّني قد زوَّجتُ عاشقًا.[1]

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

ليلى: لو كنتَ تعرفُ يا مُهجة الفؤاد ما أقاسي؛ لأجلك من العذاب لعذرتَني، فعندما رفض والدي طلب أبيكَ كأنَّ الصَّاعِقة انقضَّت عليَّ، أحبُّك يا قيس، ولكنَّ التقاليد تقِفُ بوجهي، فماذا أفعل؟ أنا لا أقترِن بسواك، وإن أُرغمتُ 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 انتَشَر صِيتُكِ يا بُنية في بلاد العرب، وخَطبكِ منِّي السَّادة أصحاب المناصب والرُّتب، وأنا لا أُصغي لخطبة خاطبٍ، ولا لطلَبِ طالبٍ، حتى خَطبكِ الأميرُ الشريفُ سعد بن مَنيف، وهو كثير المال، محمود الخِصال، تحلَّى بالأدب والجمال، واتَّصَف بالهِمَّة والكمال؛ ولهذا زوَّجتُك به دون الرجال؛ إذ لا بدَّ للمرأة من زَوج يَلمُّها ويُفرِّج همَّها.

ليلى: أبي بِحقِّك ارحمْني.

مهدي: لا رحمةَ ولا شَفقة، فإذا فعلتِ كما أقول كنتِ العزيزة عندي، وإلَّا فثِقي وتأكَّدي أنكِ مائتة لا مَحالة.

---

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص38.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص43.

ليلى: هذا أمرٌ لا يتمُّ أبدًا، ولو متُّ قهرًا وكمدًا.

مهدي: اخرَسي يا شقيَّة، فلقد تَماديتِ في قِحَتكِ (يلطُمها على خدِّها).

زينب: مهلًا، فما هذه الأعمال التي تحطُّ من مقامِنا بين العرَب؟!

مهدي: أنا ذاهب، وسأبعَث وراء الأمير، فإما العرس وإما الرَّمْس[1].

(يذهب).

ليلى: آه ما أحلى الرَّمْس! كم في القبر من أُنس![2]

يستمر الصراع بين ليلى وأهلها، حيث إنَّ الصراع يصل إلى ذروته باقتران ليلى 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.

ليلى: ألم تكفني أحزاني حتى أزيد بليَّتي بلوى فدعني وشأني.

سعد: أكذا تخاطب الجارية سيدها؟!

ليلى: أأنا الجارية وأنت السيّد؟! لعن الله من جعلنا كذلك.

---

(1) أَصلُ الرَّمْسِ :الستر والتغطية، ويقال لما يُحْثَى من التراب على القبر: رَمْسٌ، والقبر نفسُه: رَمْسٌ. (لسان العرب، ج6، ص102).

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص46–47.

(3) مجنون ليلى، مارون عبود، ص53.

سعد (يرى الرسالة فيهجم ويتناولها): ما هذا الكتاب؟ (يفضه ويقرأ به، ثم يحول يقول:) لقد كُشِف المُخبأ، فلكلّ ساقطة لاقطة.[1]

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

مهدي (يأخُذ الكتاب ويقرأ): أنتِ يا ليلى تُراسِلين هذا المجنون، وتَكشِفين لهُ أسرار الهُيام؟! ألم ترتجِفْ أعصابُكِ عندما كتب: قاتَلَ الله أباكِ الغدَّار، وبلاهُ بالوَيل والدَّمار؟ ويحكِ يا شقيَّة! يقول هذا وترضَين عنه يا مَمْقوتة يا ناكِرة الجميل؟!.

ليلى: كفاك يا أبي، أتَظلِمُني وتدَّعي الإحسان؟ قبَّح الله كلَّ والدٍ ظالم، يُزوِّج ابنتهُ بمن يُريد لا بمن تُريد، سوف يبقى ذكرُك مَرفوقًا باللَّوم كلَّما طالَعَ الناسُ قصَّةَ ليلى والمَجنون.

مهدي: اصمُتي، فقد ألصقتِ بشرَفي وصمةَ عارٍ لا تنغسِل إلَّا بِدَمِك.

ليلى: هو ذا عُنقي اقطَعْهُ بحدِّ سيفك، وأرِحْنِ من هذه الحياة.

مهدي: لأفعلنَّ هذا بعدَ حين.

ليلى: بل الساعة إن كنتَ عربيًّا شريفًا.

مهدي: ما هذه الوَقاحة؟

ليلى: هي ابنة جُورِك وظُلمِك.

مهدي: ويحك! (يهجُم عليها بالسَّيف مُجرَّدًا).

سعد (يُمسِكه): ناشدْتُكَ الله لا تفعل.

مهدي: إنها تستحقُّ القتْل.

سعد: عفوُك أكبر يا عمَّاه.

ليلى: ذِئبان افترَسا نعجةً بريَّة، ويقولان: عفوًا ورحمة.

---

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص62.

مهدي: قلتُ لك تَستحقُّ المَوت فدَعْني.

مهدي: ويحكِ يا ساقِطة.[1]

ليلى: أنت كُنتَ سببَ سُقوطي، فوَيل لك متى وقفتَ أمام الديَّان العادِل.

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؛ بأنَّه 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 ليلى لأحمد شوقي:

المطلب الأول: الحدث:

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

ليلى: قيسُ، إليَّ قيس

هند: ما دهاك ليلى ما الخبرْ؟

ليلى: أُحس رجلي خدِرت حتى كأنها الحَجَرْ

هند: قد صحتِ قيسُ مرتين

ليلى: أو ثلاثًا، ما الضرر؟

هند (متهكمة): اسم الحبيبِ عندنا نذكره عند الخدر

ليلى: هند كفي دعابة إن هو إلَّا اسمٌ حضر

(لنفسها) يا قيس ناجى باسمك القلبُ اللسان فعثَر

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص63-64.

عبلة (ضجرة): أما سوى هذا الحديثِ شاغلُ؟ كيف ظللْتَ اليومَ يا منازلُ؟[1]

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

أولاً: بلهاء تصف علاجًا لقيس:

بلهاء:

لقد مرَّ عرَّافُ اليمامةِ بالحمى ... فما راعنا إلا زيارتُهُ صُبحا

طوى الحيَّ حتى جاء عن قيسَ ... وأظهرَ ما شاءَ المَوَدَّةَ والنُّصحا

ولاحت له شاةٌ جَثومٌ بموضعٍ ... تخَيَّلَها ظلًّا من الليل أو جُنحا

فقال اذبحوا هاتيك فالخير عندَها ... فقام إليها يافعٌ يُحسِنُ الذَّبْحا

فقال انزعوا من جُثة الشاة قلبَها ... فلم نَألُ قلب الشاة نزْعًا ولا طرْحا

فلما شوبيناها رَقَى بعزائمٍ ... عليها وألقى في جوانبِها المِلْحا

وقال اطلبوا قيسًا فهذا دواؤه ... كأني به لما تناولَه صَحَّا[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 ليلى، لتتفاجأ أن قيسًا لم يأكل من لحم الشاة؛ لأن بلهاء قدمت الشاة بلا قلبٍ، فكان رد قيس لها:

وشاةٍ بلا قلبٍ يداوونني بها ... وكيف يُداوي القلبَ من لا له

ثانيًا: قيس بين مناصريه ومعارضيه:

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

---

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، هنداوي للتعليم والثقافة، ص13-14.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص37.

(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص38.

الطائفة الأولى:

قـيسُ عُصـفورَ البـوادي وَهَـــــزارَ الرَّبَـــــوَاتْ

طِــرتَ مــن وادٍ لِــوادي وغمـــــرتَ الفلـــــواتْ

إيـــهِ يـــا شـــاعرَ نجـــدٍ ونجـــــيَّ الظَّبَيَـــــاتْ

أضـــمرِ الحـــبَّ وأبـــدِ لِأَعَـــــفِّ الفَتَيـــــاتْ

الطائفة الثانية:

قـيسُ كشَّـفتَ العـذارى وانتهكـــتَ الحُرُمـــاتْ

ودَمَغْـــتَ الحـــيَّ عـــارًا فـــي الســـنينَ الغـــابراتْ

قد ذكرتَ الغَيْلَ دعوى واصـــطنعتَ الخلـــوَاتْ

صَـــلِيَتْ ليلـــى ببلـــوى منـــك دون الفَتَيـــاتْ![1]

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

أما القسم الثاني فكان معارضًا لحبه لليلى؛ 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 لليلى.

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص39.

ثالثًا: شفاعة الأمير في زواجهما:

ابن عوف:

الآنَ قـــيسُ اذهـــبْ فبـــدِّلْ حلَّـــةً وَتَـــرَدَّ غيـــرَ ثيابِـــكَ الأخـــلاق

فالصـبحَ تـدخلُ حـيَّ ليلـى قـيسُ فـي ركْبـــي وبـــين بطـــانَتي ورفـــاقي[1]

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

مهدي: إذن قفي ليلى اقرُبي

(تظهر ليلى من وراء الستر)

تقدَّمي ورحِّبي

حلَّ ابنُ عوفٍ دارَنا

ليلى:

أكرمْ به وأحببِ!

قد زارنا الغيثُ، فأهلًا بالغمام الصَّيِّب

ابن عوف:

أهـــلًا بليلـــى، بالجمـــالِ بالحِجي، بالأدبِ

عشـــتِ وقيسًـــا فلقـــد نوَّهتمـــا بـــالعرب

ليلى (بين الخجل والغضب):

أتَقْرِنُ قيسًا بنا يا أميرُ؟

ابن عوف:

ولِـــمْ لا؟ وقـــد جئـــتُ مـــن أجْلِـــهِ

ومَـــنْ أنـــا حتـــى أضُـــمَّ القلـــوبَ وأعطـــفَ شـــكلًا علـــى شـــكلِهِ

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص46.

لقـــد جمـــعَ الحـــبُّ رُوحيْكمـــا ومـــا زالَ يجمـــعُ فـــي حبلِـــه[1]

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

رابعًا: ليلى تتزوج؛ ولكن.. :

وتستمر الأحداث بالتصاعد حتى تصل لذروتها بقبول ليلى 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 متثبتاً بحب قيس.

خامسًا: قيس وفكرة الهروب:

قيس:

تعـاليْ نعِـشْ يـا ليـلَ فـي ظـل قَفْـرَةٍ مـن البيـد لـم تُنقَـل بهـا قـدمان

تعـــاليْ إلـــى وادٍ خَلِـــيٍّ وجَـــدْوَلٍ ورنَّـــةِ عُصـــفورٍ وأيْكَـــةِ بـــان

تعـالي إلـى ذكـرى الصِّـبا وجنونـه وأحـــلام عـــيشٍ مـــنْ دَدٍ وأمـــان

فكـم قُبلـة يـا ليـلَ فـي مَيْعـة الصِّـبا وقبـلَ الهـوى ليسـت بـذات معـان

أخـــذْنا وأعطيْنـــا إذا الـــبَهْمُ ترتعـــي وإذن نحـــن خلـــف الـــبَهْم مســـتتران

ولـم نـكُ نـدري يـومَ ذلـك مـا الهـوى ولا مـــا يعـــودُ القلـــبَ مـــن خفقـــان

مُنَـى النفس ليلى قَرِّبِي فاك من فمي كمـــا لـــفَّ مِنقاريْهمـــا غَـــرِدان

نَـذُقْ قُبلـةً لا يعـرِف البـؤسَ بعـدها ولا السُّـــقْمَ رُوحانـــا ولا الجســـدان

فكـــلُّ نعـــيم فـــي الحيـــاة وغبطـــة علـــى شـــفتينا حـــين يلتقيـــان[2]

تتسارع الأحداث في الفصل الرابع بعد طلب قيس من ليلى الهروب معه ليعيشا معًا، بعيدًا عن أعين الناس، وأيضًا راميًا قيس لحدود العادات والتقاليد والثقافة الإسلامية، فهي متزوجة من ورد، لكن ليلى ترفض طلبه؛ بسبب عهود الزواج، قائلةً:

---

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص72-73.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص105.

لســـتَ يـــا قـــيسُ فـــاعلًا 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 ليلى قال:

لـــم أَعْـــصِ آمـــري ولكـــنَّ صـــوتًا فـــي الضـــمير نهـــاني

ووردُ يـا قـيس؟ وردٌ مـا حَفَلْـتَ بـه لقـد ذَهَلـتَ فلـم تجعـلْ لـه شـانًا[2]

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

سادسًا: موت العشيقان:

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

المطلب الثاني: الصراع:

قلنا سابقًا بأن الصراع هو جوهر أي عمل درامي، وبدون الصراع لا يعتبر العمل مسرحية؛ لذلك اهتم الكُتاب بتقنية الصراع كأهم تقنية من تقنيات الدراما؛ لجذب المشاهدين والقراء، ولا ننسى المُخرجين أيضًا.

فالصراع في مسرحية مجنون ليلى؛ لأحمد شوقي على ضربين:

فالأول صراع داخلي لم يكن في المسرحية بشكل كبير.

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

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص105.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص106.

أولًا: الصراع الداخلي في المسرحية:

نرى الصراع الداخلي عند شوقي متناثرة بين الفصول؛ لأنَّه 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، مسرحيةً إنسانيةً عاتيةً تُشبِه روميو وجولييت التي خلَقَها شكسبير، وموضوع القصتين شديد الشَّبَه، فكلٌّ منهما يَدُور حولَ حبٍّ فتًى لفتاة، ثم قيام عوائق أمام هذا الحب العارم الذي يسعى إلى الزواج.[1]

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

بِرُوحـــي قـــيسُ! هـــل راحـــت ظبـــــاءُ القـــــاع تهـــــواه؟

وهـــل يَرثـــي لـــــه الـــريمُ ولا أرثـــــــي لبلـــــــواه؟[2]

اللغة السردية في هذا الحوار جاءت من منبع القلب، موجهة الحديث لقيس ومتسائلةً: هل أنت تحب الظبية؟، في إشارةٍ 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 لليلى عن حبها وتألمها مما يحصل لها، وهي بعيدة عن قيس.

ليلى:

أنـــا أَوْلـــى بـــه وأحنـــى عليـــه لـــو يُـــداوَى برحمتـــي والتحنِّـــي

يعلـــمُ الله وحـــده مـــا لقـــيس مـــن هـــوًى فـــي جـــوانحي مســـتكِنِّ

إننـــي فـــي الهـــوى وقيسًـــا ســـواءٌ دَنُّ قـــيس مـــن الصـــبابة دَنِّـــي

أنـــا بـــين اثنتـــين كلتاهمـــا النـــا ر فـــلا تَلْحَـــى ولكـــن أعِنِّـــي

بـين حرصـي علـى قَداسـة عرضـي واحتفـاظي بمـن أُحـبُّ وضَـنِّي

صـنتُ منـذ الحداثـة الحـبَّ جهـدي وهـو مسـتهترُ الهـوى لـم يَصُـنِّي

---

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

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص18.

قــد تغنـــى بليلـــة الغَيْـــلِ، مـــاذا كـــان بالغيـــل بـــين قـــيس وبينـــي؟
كـــل مـــا بيننـــا ســـلامٌ وردٌّ بـــين عـــين مـــن الرفـــاق وأُذن
وتبسَّـــمتُ فـــي الطريـــق إليـــه ومضـــى شـــأنه وســـرتُ لشـــأني[1]

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

قيس:

سـجا الليـل حتـى هـاج لـي الشـعرَ وما البيـدُ إلا الليـلُ والشـعرُ والحـبُّ
مـلَأْت سـماءَ البيـدِ عشـقًا وأرضَـها وحُمِّلْـتُ وحـدي ذلـك العشـقَ يـا ربُّ
أَلَـمَّ علـى أبيـات ليلـى بـيَ الهـوى ومـا غيـرَ أشـواقي دليـلٌ ولا ركـبُ
وباتـت خيـامي خُطـوة مـن خيامهـا فلـم يَشـفني منهـا جـوار ولا قـرب
إذا طـاف قلبـي حولهـا جُـنَّ شـوقُه كـذلك يُطغِـي الغُلـةَ المنهـلُ العـذب
يحـن إذا شـطَّت ويصـبو إذا دنـت فيـا ويـح قلبـي كـم يحـن وكـم يصـبو
وأرسـلني أهلـي وقـالوا امـض فـالتمس لنـا قبسًـا مـن أهـل ليلـى ومـا شـبُّوا
عفـا الله عـن ليلـى لقـد نـؤتُ بالـذي تحمَّـلَ مـن ليلـى ومـن نارهـا القلـب[2]

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

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص20–21.
(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص23.

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

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:

بـالروح ليلـى قضـت لـي حاجـةً عرضـت ... مـا ضـرها لـو قضـت للقلـب حاجـاتِ

مضـــت لأبياتهـــا ترتـــاد لـــي قبسًـــا ... والنـار يـا رُوحَ قـيسٍ مـلءُ أبيـاتي

كـــم جئـــتُ ليلـــى بأســـباب ملفَّقَـــةٍ ... مـا كـان أكثـر أسـبابي وعلاتـي[2]

يدعو قيس حبيبته ليلى 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 صُلبًا مثل الصخر.

مـــــا فـــــؤا ... دي حديـــدٌ ولا حجـــر

لـــك قلـــبٌ فســـله يـــا ... قـــيس ينْبِئْـــكَ بـــالخبر

قـدْ تحملـتُ فـي الهـوى ... فـــوق مـــا يحتمـــل

(1) سورة الأعراف، الأية133.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص27.

(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص28.

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 ليلى مضرة فأعطني المضرة، وإن كان في حبها سحر فلا تُبطله، وأيضًا أعطني المحبة والشوق.

مـــــــا تـــــــابَ مـن العِشـق ولا اسـتبرا
ولكـــن قـــال يـــا ربُّ ملكـتَ الخيـرَ والشـرَّا
فهـاتِ الضُّـرَّ إن كـان هـوى ليلـى هـو الضـرا
وإن كـان هـو السـحر فـلا تُبطـلْ لهـا سـحرا
ويـا ربِّ هَـبِ السـلوى لغيـري وهـب الصـبرا
وهب لي مَوْتَةَ المُضنَى بهـا لا مِيتَـةً أُخـرَى[1]

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

ليلى:

والـنفسُ تعلَـمُ أن قيسًـا قـد بنـى مجـدي وقـيسٌ للمكـارم بـان
لـولا قصـائده التـي نـوَّهن بـي فـي البيـد مـا عَلِـمَ الزمـان مكـاني
نجـدٌ غـدًا يطـوَى ويفنَـى أهلـه وقصـيد قـيسٍ فـيَّ لـيس بفـان[2]

ثم تصل ذروة الصراع عند الداخلي عند ليلى 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 والأمـرُ يخـرجُ مـن يـد الغضـبان
قـالوا انظـري مـا تحكمـين فليتنـي أبصـرتُ رشـدي أو ملكـتُ عِنـاني
مـا زلـت أهـذي بالوسـاوس سـاعةً حتـى قتلـت اثنـين بالهـذيان

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص44.
(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص77.

وكـــــأنني مـــــأمورةٌ وكأنمـــــا قــد كــان شــيطانٌ يقــودُ لســاني

قـــدَّرتُ أشـــياءً وقـــدِّر غيرهـــا حــظٌّ يخُــطُّ مصــايرَ الإنســان[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 قلبـــي لمخبـــري أن هاتيـــكَ دارُهـــا

أنـــا بالطـــائف الـــذي قـــرَّ فيـــه قرارهـــا

فـــي ثقيـــف تنقلـــي وثقيـــف ديارهـــا

مـــا لســـاقي جَرَرْتُهَـــا فتعـــايى انجرارُهـــا

ولقلبـــي يقـــول لـــي قـــد تـــدانى مزارُهـــا

كيـف لا أهتـدي لليلـى وفـــي القلـــب نارهـــا

ليـــت لـــيلايَ نُبِّئَـــتْ أننـــي اليـومَ جارهـــا[2]

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

ليلى:

أنـــا عُذريَّـــة الهـــوى أحمـــلُ العـــبْء وإن نـــــاءَ بالصـــــبابة جهـــــدي

أنـــا عُذريَّـــة الهـــوى أحمـــلُ العـــبْء وإن نـــــاءَ بالصـــــبابة جهـــــدي

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص77.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص96.

المحبَّـــات مـــا بكـــيْن كـــدمعي فـــي الليـــالي ولا أرِقـــن كسُـــهدي
ويـــح قـــيسٍ ووَيـــحَ لـــي أي ثـــارٍ للمقـــادير عنـــد قـــيسٍ وعنـــدي
أتعـــب الحـــيَّ داءُ قـــيسٍ ودائـــي وتعـــايى الـــدواءُ كُهَّـــانَ نَجـــد
لا الحـواميمُ[1] تَصـرِفُ الجـنَّ عنـا حـين تُتلَـى ولا رُقَـى السـحر تُجـدي
أبقـــيسٍ وبـــي هـــوى عبقـــريٌّ يَســلُبُ العقـلَ مـن ذويـه ويُـردي
عِلَّـــةُ البيـــد مـــن قـــديمٍ وداءٌ ضـاعَ فيـه الرُّقـى وحـار المُفَـدِّي
مـــا ســـلاحاه حـــين يقتـــلُ إلا مـــن عفـــافٍ ومـــن وفـــاءٍ بعهـــد
لـــم تُعَـــذَّبْ بالحـــب عـــذراءُ قبلـــي كعـــذابي ولـــن تُعَـــذَّبَ بعـــدي[2]

يتجلى الصراع عند ليلى 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 تعاويذ السحر تستطيع إيقاف هذا الحب العميق داخل قلبها، فهوى قيس سلب العقل والقلب معًا، سلاح القتل في الحب يأتي من الوفاء بالعهود، وكأنها أرادت من خلال كلماتها الأخيرة اقتراب الأجل؛ لترتاح من عذاب الحب العذري التي تملك قلبها.

ليلى:

الـــداءُ يـــا وردُ فـــيَّ مجتهـــد ملـــتهِمٌ هيكلـــي ومـــا شـــبِعا
أصـــبحتُ لا أشـــتهي الطعـــامَ ولا يَحمَـــدُ جنبـــي إلـــيَّ مضـــطجَعا
قلبـــي مـــن اليـــأس حـــين حـــلَّ بـــه أُحـــسُّ يـــا وردُ أنـــه انصـــدعا
لـــم يحمـــلِ اليـــأسَ ســـاعةً ولقـــد كـــان بمـــا حَمَّلـــوه مضـــطلِعا
المتمنـــــي بـــــالعيش منتفِـــــعٌ ولـــن تـــرى يائسًـــا بـــه انتفعـــا

(1) قول العامة الحواميم، ليس من كلام العرب، وقال أبو عبيدة: الحَوَاميمُ: سُوَرٌ في القرآن، على غير القياس. وأنشد: وبالطواسين التي قد ثلثت:***وبالحَوَاميمِ التي قد سُبِّعِتْ (الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، ط4، ج5، ص1907).

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص109.

القـــدرُ اليـــومَ والقضـــاءُ علـــى حربـــكَ قـــيس وحربـــيَ اجتمعـــا[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 قريبًا.

ثانيًا: الصراع الخارجي في المسرحية:

يعتبر الصراع الخارجي من أبرز التقنيات المستخدمة، والفعالة في الدراما، بشكلٍ عام، وفي المسرح بشكلٍ 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، مستخدمًا الحوار الشعري الغنائي، بين شخصيات المسرحية، لذلك نجد مسرحيته قريبة من القلب، والعاطفة المتينة، تجعل المشاهد والقارئ يستمر في تتبع أحداثها، كما أنها ماتعة لكل قلب منكسر، شرب كأس الهوى يومًا، وبسبب عوائق حقيقية لم يستطع أن يجتمع مع توأم روحه.

لو نظرنا إلى الفصل الأول من المسرحية، وعلى لسان الشاعر ابن ذريح موجهًا خطابه لليلى قائلًا:

بشـــرُ كفـــى هـــزلًا وتخليطًـــا كفـــى ويابنـــةَ العـــم مضـــى الليـــلُ سُـــدى
أرســـلني قـــيسُ فلـــو أخبرتنـــي متـــى متـــى بـــأمر قـــيسٍ يُعتنـــى؟
بتنـــا نخـــافُ أن يجِـــلَّ خطبُـــه وتبلـــغَ البلـــوى بقـــيسٍ المَـــدى
وقـــيسُ يـــا ليلـــى وإن لـــم تجهلـــي زيـــن الشـــباب وابـــنُ ســـيد الحمـــى
لـــم نـــدرِ فـــي حيِّـــك أو فـــي حيِّـــه فتـــى حكـــاه نســـبًا ولا غنـــى
ولا جمـــالًا، وهنـــا (يـــا ليـــلَ) مـــا تـــريْنَ أنـــتِ لا الـــذي نحـــن نـــرى[2]

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص111.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص19.

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

ليلى:

أنـــا أَوْلـــى بـــه وأحنـــى عليـــه ... لـــو يُـــداوَى برحمتـــي والتحنِّـــي
يعلـــمُ الله وحـــده مـــا لقـــيس ... مـــن هـــوَى فـــي جـــوانحي مســـتكِنّ
إننـــي فـــي الهـــوى وقيسًـــا ســـواءٌ ... دَنٌّ قـــيس مـــن الصـــبابة دَنِّـــي
أنـــا بـــين اثنتـــين كلتاهمـــا النـــا ... ر فـــلا تَلْحَـــى ولكـــن أعِنِّـــي
بـين حرصـي علـى قَداسـة عرضـي ... واحتفـــاظي بمـــن أُحـــبُّ وضَـــنِّي
صـنتُ منـذ الحداثـة الحـبَّ جهـدي ... وهـو مسـتهترُ الهـوى لـم يَصُـنِّي
قـــد تغنـــى بليلـــة الغَيْـــلِ، مـــاذا ... كـــان بالغيـــل بـــين قـــيس وبينـــي؟
كـــل مـــا بيننـــا ســـلامٌ وردٌّ ... بـــين عـــين مـــن الرفـــاق وأُذن
وتبسَّـــمتُ فـــي الطريـــق إليـــه ... ومضـــى شـــأنه وســـرتُ لشـــأني[1]

ترد ليلى على ابن ذريح بأنها في حيرةٍ 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 المتشبث بها.

زياد:

تعلَّـــلْ قـــيسُ بالشـــاة ... عســـاها تـــذهبُ الحُبَّـــا
فمـــا العَـــرَّافُ بـــالمجهو ... ل لا علمًـــا ولا طـــبَّ
ولـــم تَعْلَـــمْ عليـــه البيـــد ... تـــــدجيلًا ولا كِـــــذْبَا
طبيـــبٌ جـــرَّبَ اليـــابسَ ... فـــي الصـــحراءِ والرَّطْبـــا
فـــذقْ قـــيس ولا تَرتَـــبْ ... بمـــا قـــال ومـــا نَبَّـــا

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص20-21.

وتلــك الأمُّ يــا قــيس أطِعْهــا تطِــع الرَّبَّــا[1]

ابن عوف: أرَضِيتني عند الخليفةِ شافعًا؟ يا قيس

قيس (في أنفة):

لا والواحـــــــــد الخـــــــــلاقِ

بل عند ليلى فامض فاشفعْ لي لدى ليلـــى وناشِـــدْ قلبَهـــا أشـــواقي

جِئْهـــا فـــذكِّرْهَا العهـــودَ وحِفظَهـــا واذكـرْ لهـا عهـدي وصِـفْ ميثـاقي

لَيلــى إذا هــي أقبلــتْ حَقَنَــتْ دمــي كرمًــا وفكَّــتْ يــا أميــرُ وَثــاقي[2]

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

زيـاد اسمعْ وكن عوني وخـــلِّ اللـــومَ والعَتبـــا

إذا لـــــم يكـــــن بُـــــدٌّ فـــإني آكُـــلُ القلبـــا[3]

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 بالعهود.

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 خطيبًا):

إن قيسًـــا معشـــرَ الحـــي أخٌ وابـــنُ عـــمٍّ أفمنـــه تبـــرؤون؟

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص37.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص46.

(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص38.

أصوات: لا ورَبِّ البيت

منازل:

أصـــــــــــغوا لـــــــــــي إذنْ ثـم ظنـوا كيـف شـئتم بـي الظنـونْ

إن قيسًـــا شـــاعرُ البيـــد الـــذي لا يُجـــارَى أفـــأنتم مُنْكِـــرونْ؟

أصوات: لا وربِّ البيت

منازل:

أصـــــــــــغوا لـــــــــــي إذنْ ثـم ظنـوا كيـف شـئتم بـي الظنـونْ

إن قيسًـــا قـــد بنـــى المجـــدَ لكـــم ولنجـــــدٍ أبقـــــيسٍ تكفـــــرون؟

أصوات: لا وربِّ البيت[1]

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

منازل:

إذن مـــــــــــا بـــــــــــالُكم لـم تثـوروا، مـا لكـم لا تغضـبون؟

هـــو ذا قـــيسٌ مـــع الـــوالي أتـــى يطـــأُ الحـــيَّ وأنـــتم تنظـــرون

وأبـــو ليلـــى امـــرُؤٌ أدرِي لـــه رِقَّـــةَ القلـــب وأخْشـــى أن يلـــين

بعـــدَ حـــينٍ يعبَـــثُ القـــومُ بكـــم ومـــن الحـــيّ بليلـــى يخرجـــون

آن يـــا قـــومُ لكـــم أن تعلمـــوا أن قيسًـــا هتـــك الخـــدرَ المصـــون

قيسُ لم يترك لليلى حُرمَةً مـــا الـــذي أنـــتم بقـــيسٍ فـــاعلون[2]

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

---

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص54-55.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص56.

ليلى:

إنَّـــــــــــــــــــــــــــــــــه مُنَـــى القلـــب أو مُنْتهَـــى شُـــغله
ولكـــن أترضـــى حجـــابي يـــذالُ وتمشـــي الظنـــونُ علـــى سِـــدْله
ويمشـــي أبـــي فـــيَغضُّ الجبـــينَ وينظـــرُ فـــي الأرض مـــن ذلّـــه
يـــداري لأجلـــي فضـــولَ الشـــيوخ ويقتلُنِـــي الغـــمُّ مـــن أجلـــه
يمينًـــا لقيـــتُ الأمـــرَّيْنِ مـــن حماقـــة قـــيسٍ ومـــن جهلـــه
فُضـحتُ بـه فـي شِـعابِ الحجـازِ وفـــي حَـــزْنِ نجـــدٍ وفـــي ســـهله
فخـذْ قـيس يـا سـيدي فـي حمـاك

(في حياء وإباء)

وأَلْـــق الأمـــانَ علـــى رَحْلِـــهِ
ولا يَفْتكِـــرْ ســـاعةً بـــالزواجِ ولـــو كـــان مَـــرْوانُ مـــن رُسْـــلِهِ[1]

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

قيس:

تعـاليْ نعِـشْ يـا ليـلَ فـي ظـل قَفْـرَةٍ مـن البيـد لـم تُنقَـل بهـا قـدمان
تعـــاليْ إلـــى وادٍ خَلِـــيٍّ وجَـــذْوَلٍ ورنَّـــةِ عُصـــفورٍ وأيْكَـــةِ بـــان
تعـالي إلـى ذكـرى الصِّـبا وجنونـه وأحـــلام عـــيشٍ مـــنْ دَدٍ وأمـــان
فكـم قُبلـة يـا ليـلَ فـي مَيْعـة الصِّـبا وقبـلَ الهـوى ليسـت بـذات معـان
أخـــذْنا وأعطيْنـــا إذا الـــبَهْمُ ترتعـــي وإذن نحـــن خلـــف الـــبَهْم مســـتتران

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص74–75.

ولـم نـكُ نـدري يـومَ ذلـك مـا الهـوى ولا مـــا يعـــودُ القلـــبَ مـــن خفقـــان

مُنَى النفس ليلى قَرّبِي فاك من فمي كمـــا لـــفَّ مِنقاريْهمـــا غَـــرِدان

نَـذُقْ قُبلـةً لا يعـرِف البـؤسَ بعـدها ولا السُّـــقْمَ رُوحانـــا ولا الجســـدان

فكـــلُّ نعـــيم فـــي الحيـــاة وغبطـــة علـــى شـــفتينا حـــين يلتقيـــان

ويخفُـــقُ صـــدرانا خفوقًـــا كأنمـــا مـع القلـب قلـبٌ فـي الجـوانح ثـان[1]

ينتهي الصراع الدرامي في المسرحية عندما ترفض ليلى 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 وحبه العميق العذري الذي لم يتوقف يومًا عن نبضه في قلبه.

وتستشعر ليلى 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 ليلى لمارون عبود، ومسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي، من خلال المطالب الآتية:

المطلب الأول: الحدث:

أولًا: 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 ليلى وقيس، ثم أتبعها في الفصل الثاني استمرار حُبهما في رشدهما، مرورًا في الفصل الثالث واحتدام الأحداث بين ليلى ووالدها الرافض للزواج ابنته من قيس، كما أن ابنته ترفض الاقتران بأي رجل غير حبيبها

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص105.

قيس، تستمر أحداث المأساة بإجبار ليلى بزواج من الأمير سعد، حتى تمرض ويشتد ألمها في الفراش، لتنتهي المأساة بموت ليلى 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 ليلى وهو احتدام العادات والتقاليد والأعراف السائدة، ولقد سعت ليلى لتحقيق هذا النمط العام من خلال رفض زواجها من قيس وقبولها بورد.

يبدأ الحدث في المسرحية من الفصل الأول أمام بيت ليلى في مجلس السهر مُمهدًا 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 ليلى من ورد الثقفي، بذلك تنتصر العادات والتقاليد على قلب ليلى المُحب للقيس.

شوقي يفاجئ القراء والمُشاهدين أيضًا في الجزء ما قبل الأخير من المأساة عندما يذهب قيس للقاء ليلى وزوجها، واقتراح قيس لليلى الهروب معه شفاعةً لحبهما، إلا أن ليلى ترفض بحُجة أن العادات والتقاليد لا تسمح بذلك لأنها مُرتبطة برجلٍ آخر.

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

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 حبكتها 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 ليلى 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 ليلى بين الحب وبين الواجب الأخلاقي المتمثل بالانصياع للعادات والتقاليد.
2- الصراع النفسي عند شوقي كان ضعيف للغاية، عندما صور موقف ليلى إبداء رأيها في الزواج من قيس، فعبرت ليلى بكل يُسر وإيجاز، بينما كان من الممكن أن يُصور شوقي صراعًا نفسيًا عميقًا عند بطلة 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 ليلى، فصوَّر شوقي الحدث بدون وضع صراع نفسي عميق بين الأبطال أو عند ورد؛ لأن العادات والتقاليد تمنع مقابلة قيس وليلى بعد زواجها.
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 والزماني لمسرحية مارون عبود

المبحث الثاني: الفضاء المكاني والزماني لمسرحية أحمد شوقي

المبحث الثالث: الموازنة

المبحث الأول: الفضاء المكاني والزماني في مسرحية مارون عبود

المطلب الأول: الفضاء والمكان:

يؤدي المكان دورًا لا غنى عنه في العرض المسرحي، لأن العرض حدث لابد أن يجري في مكان ما، وأن الأحداث لابد 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.

أولًا: المكان لغةً:

المكانة: المنزلة، وفلان مكين عند فلان بيّن المَكانَةِ، والمَكانُ والمَكانَةُ: الموضع، قال الله تعالى: **(وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ)**[1]، ولمَّا كثُر لزوم الميم تُوُهِّمَتْ أصليَّةً، فقيل: تمَكَّنْ كما قالوا عن المسكين: تَمَسْكَنْ.[2]

ثانيًا: المكان اصطلاحًا:

لم أجد –في حدود اطلاعي– تعريفًا واحدًا للمكان، فكل أديبٍ 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 السردي، 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 ينجذب 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 اصطلاحي 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 وتحديده؛ لأنه يُعطي الحدث قدرًا من المنطق والمعقولية.[5]

أستطيع أن ألخص 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، ص6-5.

(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، كويت، 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 وفقًا 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 مرادفًا 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 المصلح على أحد الكلمات الثلاثة (النص، المكان، الزمان).

أولًا: الفضاء لغةً:

هو المكان الواسع، أو الأرض الواسعة، والنعل فَضَا يفضو فُضوًّاً وفَضاءً فهو فاضٍ، أي واسع.[3]

ثانيًا: الفضاء اصطلاحًا:

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

---

(1) مفهوم المكان في المسرح المعاصر، ص87.

(2) مفهوم المكان في المسرح المعاصر، ص101.

(3) العين، ج7، ص63، جمهرة اللغة، ابن دريد، تحقيق رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين، ط1، 1987م، ج1، ص136.

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 رأت 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، مجلد7، العدد19، 2008م، ص33.

(2) انظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، 1991م، ص54.

(3) بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، 2004م، ص105.

(4) انظر: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص63.

(5) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص31.

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 مكونًا جوهريًا من مكوناته، والتي لا يمكن تجاهلها وإلا أصبح العمل قاصرًا ومبتورًا.[1]

الفرع الثالث: أنواع الأماكن:

قسم غالب هلسا الأمكنة 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 السطوحي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد76، عدد8، 2016م، ص208.

(2) المكان ودلالته 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 بعيدًا عن صخب الحياة، ويتعدى ذلك أيضًا 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 ليلى 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 بطلة 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 وليلى في حوار عاطفي جياش، حتى يقطع هذا الحوار دخول مهدي للمنزل.

(ليلى تدخُل بغتة)

حبيبـيَّ مـا هـذي الصـبابة والنجـوى ... فقلبـيَ مـن أمـواه حُبِّـك لا يـروى
أروم لقـــاءً والزمـــان مُعانـــدي ... ولـيس لنـا فـي شرع أهل الهوى فتوى
إذا كنـتَ تحـوي مـن غرامـيَ ذرَّةً ... فعِنـديَ مـا تنهـدُّ مـن ثقلـهِ رَضـوى
أبِيتُ وما لـي في الدُّجى من مُسامرٍ ... وأشكو ولكن ليس من يسمع الشكوى
فـأهلي قُسـاةٌ لـم يرِقُّـوا لحـالتي ... ومـا جهلوا أنـي من الحُبِّ فـي بلوى
يقولـون خلِّـي مجلـس النـاس جانبًـا ... فإنَّ الهوى يسري إلى العَين كالعدوى

(1) جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، جيهان عوض أبو العمرين، رسالة ماجستير، 2014/2013م، جامعة قطر_ قطر، ص59.

(2) جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، ص60.

فـلا حبَّـذا النُّصـح الـذي يَنصـحونني فـإني رأيـتُ الحـبَّ أقـربُ للتقـوى[1]

الجارية (إلى ليلى): إن أباكِ أوشكَ أن يدخُل فانتبِهي.

ليلى: اخرُج يا قيسُ اخرُج، الوداع الآن.

قيس: إلى المُلتقى يا حبيبتي[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 ليلى مع قيس الشاعر.

ليلى : وداعًا أيها الرُّعاة، وإنَّني أحسُدكم؛ لأنكم ستظلُّون جِيرانًا للحبيب قَيس، آه ما أمرَّ جفاك يا قَيس! (تخرُج باكية).

(خالد يبدأُ بحلِّ حبال الخَيمة ويُعاونهُ رفيقهُ ثم يخرُجان بها.)

أول: أعرفتَ إلى أين يذهب المهدي.

ثانٍ: إلى جبل توباذ[3][4]

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

قيس:

أحـنُّ إلـى أرض الحجـاز وحـاجتي خيـامٌ بنجـدٍ دونهـا الطـرف يقصُـرُ

ومـا نظـري مـن نحـو نجـدٍ بنـافعٍ فـؤادي ولكنـي علـى ذاك أنظـرُ

أفـي كـلِّ يـومٍ نظـرة ثـم عَبـرة لعَينيـكِ يجـري ماؤهـا ويُحـدَّرُ

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص12.

(2) مجنون ليلى، 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 ليلى، مارون عبود، ص22.

فمـا كـلُّ مـا تسـتنزِل العَـين ماؤُهـا ولكنهـــا نفـــسٌ تـــذوب وتقطـــرُ

متـــى يَســـتريح القلـــبُ إمَّـــا مجـــاورٌ حـــزينٌ وإمـــا نـــازح مُتـــذكِّر؟[1]

ويستطرد عبود في وصف الأماكن في المشهد الثاني، من خلال حوار غنائي على لسان قيس، معارضًا لقصيدة المجنون الذي أولها:

يقولـــون ليلـــى بـــالعراق مريضـــة فمالـــك لا تضـــنى وأنـــت صـــديقُ

شـــفى الله مرضـــى بـــالعراق فـــإنّني علـــى كـــلّ مرضـــى بـــالعراق شـــفيق

فـــإن تـــكُ ليلـــى بـــالعراق مريضـــةً فـــإني فـــي بحـــر الحتـــوف غريـــق

أهـــيم بأقطـــار الـــبلاد وعرضـــها ومـــا لـــي إلـــى ليلـــى الغـــداة طريـــق[2]

وبهذا أراد الكاتب أن يجذب المتلقي أو المشاهد ويثير عاطفتهما اتجاه أحداث المسرحية؛ من خلال المزج بين الأماكن وإثارة أشواق المتلقي في الحوار الغنائي التالي:

قيس:

كيـــف الصَّـــبر وليلـــى تُقاســـي مـــن العـــذاب أشـــكالًا وألوانًـــا؟!

يقولـــون ليلـــى بـــالعراق مريضـــةٌ فمـــا لـــك لا تَضْـــنى وأنـــت صـــديقُ

ســـقى الله مرضًـــى بـــالعراق فـــإنَّني علـــى كـــلِّ مَرضـــى بـــالعراق شـــفيقُ

فـــإن تـــكُ ليلـــى بـــالعِراق مريضـــةٌ فـــإنّي فـــي بحـــر الغـــرام غريـــقُ

أَهـــيم بأقطـــار الـــبلاد وعرْضِـــها ومـــا لـــي إلـــى ليلـــى الغـــداةَ طريـــقُ

سـبتْني شـمسٌ يُخجِـل الشـمسَ نُورُهـا ويُكسِـفُ نـورَ البـدرِ وهـو شـريقُ

بـرى حُبُّهـا جِسـمي وقلبـي ومُهجتـي فلـــم يبـــقَ إلَّا أعظـــمٌ وعـــروقُ

فـلا تَعـذلوا بـل إن هلكـتُ ترحَّمـوا علـــيَّ ففقـــدُ الـــنفس لـــيس يَعـــوق

وخطُّـوا علـى قبـري إذا مـتُّ أسـطُرًا قَتيـل لحـاظٍ مـات وهـو عشـيقُ[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 ليلى 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 ليلى إلى الأمير سعد.

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

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

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 مكانًا واحدًا، وهو الصحراء، من بداية المسرحية إلى آخرها، وجعل من البناء الدرامي بناءً كلاسيكيًا؛ وذلك أن عبود حاصر أحداث المسرحية في الصحراء، وأثناء كتابته للمسرحية ارتبط بالخشبة وما يلائمها من مناظر.

---

(1) وادي الأراك، قرب مكة، يتصل بغيقة، 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

أولًا: الزمن لغةً:

الزمن: من الزمان. والزمن: ذو الزّمانة، والفعل: زمن يزمَن زمنا وزمانة، والجميع: الزَّمْنَى في الذّكر والأنثى. وأَزمن الشَّيءُ: طال عليه الزمان[2]، الزمنُ والزمانُ: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أَزمان وأَزْمِنَةٍ وأَزْمُن، والزمان: العصر.[3]

ثانيًا: الزمن اصطلاحًا:

من الصعب تحديد مفاهيم الزمن وأبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان، لذلك سنحاول مقاربة مفاهيم الزمن وملامسة 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 زمانيًا فإن المسرح يلقب بأبي الفنون، فهو أكثر الفنون اهتمامًا بالزمن.

الزمن الداخلي أو الزمن التخيلي، هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء خاصةً 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 الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية.[3] وقال الزمان أو الأزمنة التي تحدث في أثنائها المواقف والوقائع المقدمة زمن القصة وزمن المسرود وزمن الحكي 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 لابد 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، ولابد أن تكون النواة قوية والعوامل التي تلتف حولها وتغذيها أصغر منها بكثير فالعام في المسرح أهم بكثير من الخاص فالمسرح باعتقادي فن تركيبي وليس فنًا تحليليًا.[5]

وأخيرًا هناك من الدارسين والباحثين مَن 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 السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص231.

(4) المصطلح السردي، 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 المزاوجة بين ما هو واقعي موضوعي وما هو وهمي.[1]

ثالثًا: أنواع الزمن في العمل الأدبي:[2]

يمكن تقسيم الزمن في السرديات إلى ثلاثة أنواع:

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

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

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

المطلب الرابع: الفضاء الزماني في المسرحية:

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

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

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

ليلى: مرحبًا يا والدي الحنون.

مهدي: وألف سلام يا عزيزتي كيف سبقتِنا يا بُنية إلى هذا المكان، ومَن كنتِ تُحدِّثين؟ ألم يكن هنا ذلك العاشق الساقط؟[3]

---

(1) مصطلحات الفضاء السردي، 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 ليلى، مارون عبود، ص14.

جواد: سلام أيُّها الشاب.

قيس: وألف تحيةٍ أيُّها 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 ليلى مريضة، جعل من مهدي استدعاء الطبيب في وقت الصباح، وهي دلالة على أن ليلى لم تنم طوال الليل.

علقمة : عِم صباحًا أيُّها الأمير.

مهدي: مرحبًا بالطبيب.[2]

في نهاية الفصل ترسل ليلى رسالة إلى قيس لتطلب لقاه في الليل عند وادي الأراك حيث هنا يدمج الكاتب بين الفضاء المكاني والفضاء الزماني.

أيُّها الحبيب والسيد الأديب، مُهجة الفؤاد وزِينة الأمجاد، من فاق سائر الأنام بالكمال وحُسن الخِصال وحِفظ العهود والزِّمام والمَحبَّة الصالحة الخالية من الآثام، قد بلَغَني ما أنت فيه من الشَّوقِ والغرامِ والوَجْد والهُيام ومُكابَدَة السَّهر وهُجران الطعام واحتمال كلام اللُّوَّام حتى اعتراك الهُزال وصرتَ ناحلًا كالخيال. وحيث الحالة هذه فاحضُر في نصف هذا الليل إلى وادي الأراك وأنا أُوافيك إلى هناك. ولو خاطرتُ بنفسي في هواك فلا يُساوي لذَّة رُؤياك.[3]

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

ليلى: هو ذا عُنقي اقطَعْهُ بحدِّ سيفك وأرِحْنِ من هذه الحياة.

مهدي: لأفعلنَّ هذا بعدَ حين.

ليلى: بل الساعة إن كنتَ عربيًّا شريفًا.[4]

---

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص24.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص32.

(3) مجنون ليلى، مارون عبود، ص39-40.

(4) مجنون ليلى، مارون عبود، ص63.

المبحث الثاني: الفضاء المكاني والزماني في مسرحية أحمد شوقي

في الدراما يلعب الفضاء الزماني أهمية كبيرة في صياغة الفضاء المكاني؛ لذلك سنرى في هذا المبحث دمج بين مفهوم الفضائين المكاني والزماني؛ 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 ليلى_ حيث يجتمع فتية وفتيات من الحي في مجلس من مجالس السمر، بينهم ليلى 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 يُمهد 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: أمن يثربٍ أنت آتٍ؟

وفي حوار آخر:

ابن ذريح:

تركتُهـــا يـــا ليـــلَ مَضـــبوطةً يحكُمُهـــا والٍ شـــديدُ المـــراسْ

إن حـــديثَ النـــاس فـــي يثـــربٍ همـسٌ وخطـوَ النـاس فيهـا احتـراس

وفي حوار أيضًا:

---

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

هند:

كفى يابنـةَ الخـال! هذا الحريرُ كثيــرٌ علـــى الرِّمَّـــة الباليَـــهْ
تأمَّـلْ تـر البيـدَ يـابن ذريـح كمقبـــــرةٍ وَحْشَـــــةٍ خاويَـــــهْ
سـئمنا مـن البيـدَ يـابن ذريـح ومـــن هـــذه العيشـــة الجافيَـــهْ
ومـن مُوقـدِ النـار فـي مَوْضِـعٍ ومـن حالـب الشـاة فـي ناحيَـهْ
وراغيـــةٍ مـــن وراء الخيـــام تُجيـــبُ مـــن الكَـــلأ الثاغيَـــة
وأنـــتم بيثـــربَ أو بـــالعراق أو الشـام فـي الغُـرَف العاليَـهْ
مُغنِّيكمـــو مَعْبَـــدٌ والغـــريضُ وقيْنتُنـــا الضَّـــبُعُ العاويَـــهْ
وقـد تـأكلون فُنُـونَ الطُّهَـاةِ ونأكـل مـا طَهـتِ الماشـيَهْ

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: بلهاءُ كيف الحيُّ؟ كيف أُمِّيَه

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

(1) جبل في أرض بنى عامر، ذكره أبو عليّ عن أحمد بن يحيى، وأنشد للمجنون:
وأجهشت للتّوباد حين رأيته ... وكبّر للرّحمن حين رآني (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 اتصالًا 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 خائبًا 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 ليلى وزوجها ورد.

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

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

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 ليلى 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 الغريض المغني وابن سعيد الشاعر وأمية وسعد وعدد من الشخصيات يتحادثون حول الموت والقبر، ثم ينشد الغريض نشيد الموت، يأتي قيس إلى مكان العزاء بعد إخباره بأن ملكة هواه ليلى توفيت، عنما يرى القبر يرثي نفسه ويسب شيطانه ثم يحتضر ويموت.

المطلب الثاني: الفضاء الزماني في المسرحية:

نلتمس 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 نسبيًا 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 ظللت اليوم سعدُ؟ أهازلٌ كتِربك أم في صالحٍ ورشادِ![1]

وعلى لسان سعد:

صحبتُ زيادًا طول يومي تلقفًا لأشعار قيسٍ من لسان زياد[2]

وفي موضع آخر

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص15.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص15.

سلمى:

سلوا الآن بشرًا فيم أنفق يومَه؟

أصوات:

سلوه

هند:

سلي يا ليلَ عن يومه بِشرَا

ليلى:

وهَل يومهُ إلا شئونٌ كأمسِه من الصيد؟

هند:

إن الصيدَ لذتُه 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 وقوفُك والفتيان قد ساروا

قيس (خجلًا):

ما كنتُ يا عمُّ فيهم

المهدي (دهشًا):

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص16.

أين كنت إذن؟!

قيس:

في الدار حتى خَلتْ من نارنا الدار

ما كان من حطب جَزْلٍ بساحتها أوْدى 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:

رويــدًا ســيدي مهــلًا ولا تســتغرِب الأمــرا

لقــد ســقناه بــالأمس فحــجَّ الكعبَــةَ الغــرَّا[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 لحي ليلى، لعلَّ الأمير ابن عوف يستطيع الشفاعة عند المهدي للم شمل المحبين.

قيس: عسى اليومَ نحرٌ[3]

ابن عوف:

الآنَ قــيسُ اذهــبْ فبــدِّلْ حلَّــةً وَتَــرَدَّ غيــرَ ثيابِــكَ الأخــلاق

فالصـبحَ تـدخلُ حـيَّ ليلـى قـيسُ فـي ركْبــي وبــين بطــانَتي ورفــاقي[4]

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

ابن عوف: عِم أبا ليلى صباحًا

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص25-26.

(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص43.

(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص36.

(4) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص46.

المهدي: عِم صباحًا يا بن عوف[1]

المبحث الثالث: الموازنة:

وبعد،،

لا بد من تناول المسرحتين 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 ليلى لمارون عبود، ومسرحية مجنون ليلى 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 كلًا منهما اعتمدا على فضاء مكاني واحد متمثل في الصحراء، فجاء الفضاء المسرحي متنوع بين منطقة نجد وحي بني عامر؛ لأن أحداث القصتين 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.

أولًا: المكان في مسرحية مارون عبود:

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

---

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص52.

(2) بنية النص السردي، 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 بشكلٍ 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 فضائه 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 الخشبة 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 يبني فنًا جديدًا لم يعرفه العرب قبل ذلك إلا إرهاصات 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.

أولًا: 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 الوُشاةُ غافلين عنَّا، ونحن نتعاطى كؤوس الهوى).[1]

(جميلة أنتِ يا أيامًا، كنتُ بكِ وليلى راقِدَين في حُضن البريَّة، لا تخترِق صدورنا أسهُم عيون الواشين).[2]

وفي موقفٍ آخر قال:

تعشَّـقتُ ليلـى وهـيَ غـرٌّ صـغيرةٌ ولـم يبـدُ للأتـراب مـن ثَـدْيها حجـم

صـغيرَين نرعـى الـبُهم يـا ليـتَ أنَّنـا إلـى الآن لـم نكبُر ولـم تكبرِ الـبُهمُ[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 ليلى، مارون عبود، ص12.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص12.

(3) مجنون ليلى، 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 ا لتي تبرز من خلالها العمل المسرحي من أهداف ومضمون ورسالة، لهذا يجعل الكاتب من شخصيته حيوية، ويهتم بمظهرها الخارجي.

الفرع الأول: مفهوم الشخصيات

أولًا: الشخصيات في اللغة:

شخص: الشَّخصُ: جماعةُ شَخصِ الإنسان وغيرِه، مذكرٌ، والجمعُ أَشخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاص؛ والشَّخصُ: سوادُ الإنسان وغيرُهُ تَرَاهُ مِن بَعِيدٍ، تَقُولُ: ثَلَاثَةُ أَشخصٍ، وَكُلُّ شَيءٍ رأَيت جُسمانَه، فَقَد رأَيتَ شَخْصَه، والشخص: كل جسمٍ له ارتفاعٌ وظهورٌ، والمرادُ به إثباتُ الذَّاتِ، فاستُعير لها لفظُ الشَخص.[1]

فالشَّخْص: هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان[2].

ثانيًا: اصطلاحًا:

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.

ثالثًا: 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 انطباعًا 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 دورًا مهنيًا أو اجتماعيًا أو سياسيًا.

4- الصفات التي تشير إلى المكانة والتقدير والأهمية الذاتية.

رابعًا: 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؛ تمييزًا واضحًا".[3]

خامسًا: المفهوم الفلسفي للشخصية:

الشخصية هي هوية الشخص ووحدته ووجوده المتفرد، 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 شرطًا أساسًا لإدراك حقيقة الذات بل

---

(1) سيكولوجية الشخصية، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية، ص45.

(2) سيكولوجية الشخصية، ص46.

(3) علم النفس الإكلينيكي، مصطفى فهمي، دار مصر للطباعة، ص56.

وشرطًا لا بد منه لوجودها، ديكارت قال: "إذا انقطعت عن التفكير انقطعت عن الوجود"، في إشارة إلى أن الشخصية عنده عبارة عن التفكير.[1]

سادسًا: 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 دورًا في الأحداث كبستان أو منزل.[2]

ومصطلح الشخصية لاقى تضاربًا 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 السردي بوظيفة الشخص دون أن يكون الشخص نفسه.[3]

تحديد مفهوم الشخصية الدرامية:

ونظرًا 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 رمزًا لهيكل بشري له ذات متميزة.

---

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

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

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

(4) التشكيل السردي 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 انفعالًا وغضبًا، أشد لفتًا للنظر وجذبًا للانتباه، أكثر ذكاءً وغباءً، وخبثًا وحبًأ، فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التي نراها في حياتنا اليومية، وخلق شخصية لا نموذجية، كلما كانت شخصيته أكثر درامية وأكثر إثارةً ولفتًا 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:

أولًا: الشخصية الرئيسة (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 السردي، جيرالد برنس، ص105.

(4) المعجم الفلسفي، ص212.

وشخصية البطل هي المحرك الأساسي والفعلي للعمل المسرحي، إذ يهتم به كاتب النص والمُخرج معًا، حتى يتم عرض المسرحية بصورة حركية ومشوقة للمشاهد.

ثانيًا: الشخصية المضادة:

هي الشخصية التي تقف في موقف الضد من الشخصية الرئيسة، وتدبر لها المكايد 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 الرئيسة، ولهذا فإنها يمكن أن تقدم الأساس لنشوء المعضلة لدى البطل وللمسرحية كلها.[1]

ثالثًا: 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 دورًا رئيسًا في الفعل وتخدمه.[2]

رابعًا: 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 أحيانًا إلى وضعها داخل سياق النص، تجنبًا من إقحام آرائه على حوارات الشخصيات الأخرى.[3]

الفرع الثالث: أبعاد الشخصيات:

كل سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقًا 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، عدد44، 2005م، ص220.

(2) الشخصية في النص المسرحي، ص220.

(3) الشخصية في النص المسرحي، ص220.

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 الأحدب 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 الأزقة القذرة، فإن انطباعك 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، ويُكوِّن 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:

أولًا: الشخصيات الرئيسة:

أ- ليلى:

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

ليلى:

أبـــي إن الهـــوى العُـــذريَّ عُـــذري ومـن صـرف الليـالي ضـاق صـدري
فرِفقًـــا بـــالقلوب أبـــي ولكـــن أراك بفـــرط وجـــدي لســـتَ تـــدري
فبُعـــد أحبَّتـــي يُـــدمي فـــؤادي وحلـــو لقـــائهم بالشـــهد يُـــزري[1]

وقالت أيضًا:

يـا قـيس حُبُّك قـد بـرى جسـدي ومـا لـــي راحـــمٌ فـــي هـــذه الأمصـــار
فالوالـــــدان يُقيـــــدان عـــــواطفي بسلاســـــل التقليـــــد والإجبـــــار
فكـــأنَّ قلبـــي مِلكهـــم ودَمـــي لهـــم قـــد حللتـــه مشـــيئة الجبَّـــار[2]

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

شـــئتَ يـــا ربِّ أن أعـــيشَ شـــقيهْ فلـــتكن يـــا رحمـــان تلـــك المَشـــيَّهْ
وقضـــى والـــدي بتنكيـــد عَيشـــي قاتـــــل الله سُـــــلطة والِدَيَّـــــه
كـــم فتـــاةٍ جنـــى عليهـــا أبوهـــا ورماهـــا بجـــرِّ شـــرِّ رَزيَّـــه

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص15.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص47.

فــرَّق الوالــدان بــالجور مــا قــد جمَعَتْـــهُ يـــدُ الإلـــه القويَّـــه

ســوف يبكــي التــاريخ ليلــى وقيسًــا إنَّ ليلـــى وقـــيس أذكـــى ضَـــحيَّه

ليتنـــي لـــم أكـــن ولا كـــان قـــيسٌ فحيـــاة الاثنـــين معنـــى الرَّزِيَّـــه[1]

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

ب- قيس:

هو الشخصية الثانية في المسرحية، كان رجلًا صادقًا في حبه، يكافح من أجل حبه، يعارض العادات والتقاليد، يرسل أباه لطلب يد ليلى 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 ليلى تزوَّجت تُرى هل يوافي بالطلاق بشيرُ؟[2]

كما أن قيسًا دخل في صراع آخر شديد مع سعد، الذي تزوج ليلى، فأثار غضبه وحزنه على ملامسته لليلى، وأنه في قربٍ منها.

قيس:

بعَيشــك هــل ضــمَمْتَ إليــك ليلــى قبيـــل الصـــبح أم قبَّلـــتَ فاهـــا

وهـــل دارت يـــداك بمَنكِبَيهـــا وهـــل مالـــت عليـــك ذؤابتاهـــا

سعد: اللهمَّ إذا حلَّفتَني فنعم.

قيس:

أفــي كــلِّ يــومٍ أنــت تحظــى بقُربهــا وتلـــثُم فاهـــا أو تضـــمَّ ثـــدياها

وتعتنِـــق الأرداف منهـــا وخصـــرها وتنشُـــق مـــن ليلـــى العشـــية ريَّاهـــا

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص57.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص53.

سعد: دع هذا الجنون يا مَفتون، واحذرْ سطوة الأعوان، فقد صدر أمر أمير المؤمنين، بهدْر دمك ثانية، إذا كنتَ لا تعود عن ذكر هذه الجارية التي فضحْتَها في الأشعار، وهتكتَها في سائر الأمصار.[1]

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

ثانيًا: الشخصية المضادة:

مهدي:

والد ليلى 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.

ليلى: 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 أُصغى لخطبة خاطب ولا طلب طالب، حتى خطبك الأمير الشريف سعد بن منيف، وهو كثير المال، محمود الخصال، تحلَّى بالأدب والجمال، واتصف بالهمة والكمال؛ ولهذا زوجتك به من دون الرجال؛ إذ لا بد للمرأة من زوج يلمها، ويُفرّج همها.

ليلى: أبي بحقك ارحمني.

مهدي: لا رحمة ولا شفقة، فإذا فعلت كما أقول، كنتِ العزيزة عندي، وإلا؛ فثقي وتأكدي أنك مائتة لا مَحالة.[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 ليلى، مارون عبود، ص54.

(2) مجنون ليلى، مارون عبود، ص46.

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

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

مهدي: أنا ذاهب، وسأبعث وراء الأمير فإما العرس أو الرَّمس.[1]

المطلب الثاني: اللغة

الفرع الأول: مفهوم اللغة

أ- في اللغةً:

اللغة واللغات واللُّغِين واللُّغون: هو اختلافُ الكلام في معنى واحدٍ، ولغا يلغو لغوًا، يعني اختلاط الكلام في الباطل، وقول الله عزّ وجلّ: (وإذا مرُّوا باللَّغو مَرُّوا كرامًا)[2]، أي: بالباطل.[3]

واللُّغة: اللِّسنُ، وحَدُّها: أَنها أَصوات يُعبِّر بها كل قومٍ عن أَغراضِهم، والجمع: لُغات ولُغون، واللَّغو: النُّطق، يقال: هذه لغَتهم التي يلغُون بها، أَي ينطقون.[4]

ب- اللغة اصطلاحًا:

عرَّف 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 اللّسان، 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 ليلى، 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 مناسبًا للشخصية من حيث عمرها مثلًا، 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 ثريًا 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، المُعبرة عن الأحاسيس والإيحاءات لتناسب موضوع وفكرة المسرحية، وقد عالج عبود قضية اجتماعية متوارثة حول معاناة المحبين، وخاصة إذا كان العاشق شاعرًا أو كاتبًا، ولا يستطيع الاقتران بما أحب؛ لأنَّ من عادة العرب في الجاهلية عدم زواج من يتشبث في الفتاة ويذكرها في شعره أو أدبه أو على لسانه.

---

(1) معجم المسرح، ص307.

(2) لغة الحوار في المسرح العربي مشكلة بلا حل!، حياة جاسم محمد، مجلة العربي، عدد371، 1989م، ص30-31.

(3) البناء الدرامي في مسرحية الحذاء الملعون، مروة زرقون، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة، 2016م، ص45.

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 بُنيَّة، بحق أوجاعي ورُكوعي فوقَ سريركِ، بحقِّ إتعابي في سبيل تربيتكِ أن تنبِذي غرام هذا الشابِّ، ولكِ غنًى عنه بواحدٍ من طُلَّابكِ الذين بينهم الأغنياء والأُمراء، وهم كثيرون.

ليلى: لا تُزعِجيني يا أُمَّاهُ؛ فلا أمير يُرضيني، ولا غنًي عن قيس يُغنيني، أنا أهواه، ولا أهوى سِواه، وحَسْبي أنَّهُ مجنون بِحُبِّي حتى لا أميل إلى غيره، وأي سعادةٍ للفتاة إذا اقترنَتْ بمن ليس تهواه؟

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

ليلى: وأسألهُ أن يُرقِّق قلبكِ عليَّ 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 قيسُ في وحدتك بآلام ليلى وعذاب قلبها؟ إنَّ نفسي حزينة حتى الموت! لعن الله السلاسل القاسية التي حبَكتْها يدُ التقاليد وطوَّقت بها عُنقي، وقُبِّحتِ يا سلطة جائرة يتلذَّذ بها الوالدان يَجوران على عاشِقَين، قائلين هي طريق الشرف نسلكها، فقُبِّحتَ يا شرفًا تُكدِّر صفوَ الحياة إلى الممات، الحبُّ من الله والشَّرف من الناس، فهل نترُك سنَّة الله ونتَّبِع تقاليد الناس الفاسدة؟ أيُّها الوالد القاسي ألم تكن فتًى عاشقًا تتضايق من خيالك إذا وقف بينك وبين من تهواه؟ يا ليت كلِمَتي نافذة في عشائر العرب لأُطلِق القلب؛ ذلك الطائر الصغير من قفَصِ التقاليد المَحبوك من أشواك العوْسَج والقتاد؛ ولكن قد كُتِبَ الشقاء للحبِّ، وسيبقى شقيًّا إلى الأبد، يا قيس، يا قيس، يا سَلوة الأحزان.

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص28.

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

اللغة الشعرية التي استخدمها الكاتب:

قيس:

إليـك عنِّـي فـإني هـائمٌ وصـبُ أما ترى الجسم قد أودى به العطبُ
لـو أنهـم سـألوا مـن بـالغرام قضَـوا هـل فرَّجـت عـنكمُ مـذ مـتُّمُ الكـربُ
لقـال صـادِقُهم إن قـد بلـى جسـدي لكـنَّ نـار الهـوى فـي القلـب تلتهِـبُ
ضـاقت علـيَّ بـلاد الله مـا رحُبَـت يـا للرجـال فهـل فـي الأرض مطَّـربُ
البَـين يـؤلِمني والشـوق يجرَحُنـي والـدار نازحـةٌ والشـمل مُنشـعِب
كيـف السـبيل إلـى ليلـى وقـد حجَبَـت عهـدي بهـا زمنًـا مـا دونـهُ حُجُـب

سعد:

ومـن عجـبٍ جنونـك فـي فتـاةٍ مزوَّجـةٍ سـواك ولـن تراهـا
أيـا مجنـون كـم تهـوى بليلـى كـأنَّ الله لـم يخلُـق سـواها

قيس:

ومـا أكثـر الأخبـار ليلـى تزوَّجـت تُـرى هـل يـوافي بـالطلاق بشـيرُ؟

ومن أنت يا رجل حتَّى تحدِّثني بمثل هذا الكلام؟

سعد: أنا هو زوجها سعد.

قيس:

بعَيشـك هـل ضـمَمْتَ إليـك ليلـى قبيـل الصـبح أم قبَّلـتَ فاهـا
وهـل دارت يـداك بمَنكِبَيهـا وهـل مالـت عليـك ذؤابتاهـا

سعد (يضحك): اللهمَّ إذا حلَّفتَني فنعم.

قيس:

أفـي كـلِّ يـومٍ أنـت تحظـى بقُربهـا وتلـــثُم فاهـــا أو تضـــمَّ ثـــدياها

وتعتنِـــق الأرداف منهـــا وخصـــرها وتنشُـق مـن ليلـى العشـية ريَّاهـا[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 جانبًا من الماضي، ولكنه يتجه أساسًا للمستقبل، فالحوار لا بد وأن يؤدي دائمًا إلى مزيدٍ من التطور في الحدث.[2]

أولًا: 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 ليلى، 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، علية خوني، رسالة ماجستير، 2012م، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص12.

آه لو تعلمين يا ليلى مقدار محبتي، لرقَّ قلبُك على قتيل غرامكِ، أنتِ بين قومكِ تلتَهينَ، وأنا على نار النَّوى أتقلَّب!

نهــاري نهــارٌ طــال حتــى مللتُــهُ وحُزنــي إذا مــا جنَّنــي الليـل أطـولُ
وكنــتُ كــذبَّاح العصــافير ذائبًــا وعينــاهُ مــن وجــدٍ علــيهنَّ تهمــلُ
فـلا تنظُري ليلـى إلـى العين وانظري إلـى الكـفِّ مـاذا بالعصـافير تفعَـل[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 ليلى لوحدها تقول:

رأفــةً فــي فــؤاد ليلــى المعنَّــى ففــؤادي المُضْــنى أحــبَّ فجنَّــا
مــن زمــانٍ ويــلَ الغــرام أقاســي وأرانــي مــا نلــتُ مــا أتمنَّــى
إن شــكوتُ الغــرامَ قــال المُحِبُّــو ن إن شـكوتِ الهـوى فمـا أنـتِ منَّـا
كــاد قلبــي يــذوب وَجــدًا وشَــوقًا وزمــاني علــيَّ بالوصْــل ضــنًّا
كنـتُ أرجـو اللِّقـاء خابـتْ ظُنـوني كـم مُحـبٍّ يـا نـاس قـد خـاب ظنَّـا
كــلُّ أهلــي عــواذلٌ وَيــح قلبــي ليــتَهُم يعرفــون مــا القلــب كنَّــا
أيُّهــا اللائــم المُعنِّــف دعْنــي فعــذابي كالمهرجــان وأهنــا
مــا أُحَيْلــى تــذكار عهــد لِقانــا يــوم كنَّــا ولا تســلْ كيــف كنَّــا
ليتَنــا نلتقــي ويجمعنــا الدهــ ــر ونَحيَــا وبــالهوى نتغنَّــى[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 ليلى على قلبها كيف أنه أحب شخصًا ودخل أشواقها، وأن أهلها ما زالوا يعارضون هذا الحب والعشق.

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص12.
(2) مجنون ليلى، 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؛ ليتفحص إكمال دوره الفعال في دفع مسرحيته إلى النهاية.

ونستدل لهذا من خلال هذا المشهد من مسرحية مارون عبود:

قيس (يدخل): أنا سامِع كل شيءٍ يا حبيبتي (يركع).

ليلى: ما أحلى لقاك يا حبيبي، انهَض يا مُهجَتي.

قيس:

قـالوا جُنِنـتَ بمـن تهـوى فقلـتُ لهـم ... الحـــبُّ أعظـــم ممَّـــا بالمجـــانينِ

الحـبُّ لـيس يُفيـق الـدَّهرَ صـاحبهُ ... وإنمـا يُصـرعُ المجنـون فـي الحـينِ

نعـم جننـتُ فهـاتوا مـن جُننـتُ بـه ... إن كـان يَشـفي جنـوني لا تلومـوني

ليلى: آه! ما أعذبَ لقاءكَ يا مُهجتي!

فكـم قـد أردتُ الصـبر عنـك فعـاقَني ... هُيـــامٌ بقلبـــي مـــن هـــواك قـــديمُ

وينفـــي جفـــاك النـــومَ مـــع كـــلِّ لـــذَّةٍ ... ويُقلِقنـــــي ذكـــــراك وهـــــو عظـــــيم

(1) أزمة المسرح السعودي، ياسر مدخلي، د.ط، ص60-61.

ليلى: لقد فطرتَ قلبي بأشعارك فأنا بغَيرك لا أرضى ولو صارت السَّماء أرضًا.[1]

الأحداث تتطور تدريجيًا على لسان الشخصيات، حيث إن ليلى ما زالت تريد قيسًا بجانبها، وهي تكافح عائلتها وقبيلتها؛ من أجل ذلك، وقيس ما زال متمسك بحبه وبأشعاره ومشاعره تجاه ليلى، 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 النَّغمة الجديدة؟

ليلى: نغمة قلب مُعذَّب.

سعد: بحقكِ صرِّحي، فإنَّني أتعذَّبُ كلَّما رأيتكِ حزينة، ولا تُخفي داءَكِ؛ فلعلَّني أجِد لهُ الدَّواء.

ليلى: هيهات! فقد استحكم الدَّاء، وعزَّ الشِّفاء.

سعد: لا صعبَ في الكون، ومَيدان الأمل فسيح واسِع.

ليلى: لِغَيري يا سعد.

سعد: ولماذا؟

ليلى: غَيري مريض الجَسد، أما أنا فمريضة القلب والجسد.

سعد (على حدةٍ): إنَّ في الأمر لسرًّا صرِّحي ولا تَخافي.

ليلى: ألم تسمَعْ ما قالهُ الشاعر!:

بالسرِّ إن باحوا تُباح دماؤُهم وكذا دماء البائحين تُباحُ

سعد: يَظهَر أنكِ عاشِقة.[2]

---

(1) مجنون ليلى، مارون عبود، ص29.

(2) مجنون ليلى، 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 ممتعًا، سلسًا، جميلًا، يحمل البساطة والإدهاش في مضمون مشابه لعواطف الناس، حيث يشعر المتلقي بكلمات الحوار.

قيس (يدخل):

إليـك عنِّـي فـإني هـائمٌ وصـبُ أما ترى الجسم قد أودى به العطبُ
لـو أنهـم سـألوا مـن بـالغرام قضَـوا هـل فرَّجـت عـنكمُ مـذ مـتُّمُ الكـربُ
لقـال صـادِقُهم إن قـد بلـى جسـدي لكـنَّ نـار الهـوى فـي القلـب تلتهِـبُ
ضـاقت علـيَّ بـلاد الله مـا رحُبَـت يـا للرجـال فهـل فـي الأرض مطَّـربُ
البَـين يـؤلِمني والشـوق يجرَحُنـي والـدار نازحـةٌ والشـمل مُنشـعِب
كيـف السـبيل إلـى ليلـى وقـد حجَبَـت عهـدي بهـا زمنًـا مـا دونـهُ حُجُـب

سعد:

ومـن عجـبٍ جنونـك فـي فتـاةٍ مزوَّجـةٍ سـواك ولـن تراهـا
أيـا مجنـون كـم تهـوى بليلـى كـأنَّ الله لـم يخلُـق سـواها

قيس:

ومـا أكثـر الأخبـار ليلـى تزوَّجـت تُـرى هـل يـوافي بـالطلاق بشـيرُ؟[1]

ستنتج الباحث من هذا الحوار أنه سلس وراق، ذا أسلوب منسجم بلغة شعرية فصيحة، مستخدمًا ألفاظًا 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]

أولًا: الشخصيات الرئيسة:

أ- قيس:

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

قيس:

تعالي نعِشْ يا ليلَ في ظل قَفْرَةٍ ... من البيد لم تُنقَل بها قدمان
تعاليْ إلى وادٍ خَلِيٍّ وجَدْوَلٍ ... ورنَّةِ عُصفورٍ وأيْكَةِ بان
تعالي إلى ذكرى الصِّبا وجنونه ... وأحلام عيشٍ منْ دَدٍ وأمان
فكم قُبلة يا ليلَ في مَيْعة الصِّبا ... وقبلَ الهوى ليست بذات معان
أخذْنا وأعطيْنا إذا البَهْمُ ترتعي ... وإذن نحن خلف البَهْم مستتران
ولم نكُ ندري يومَ ذلك ما الهوى ... ولا ما يعودُ القلبَ من خفقان
مُنَى النفس ليلى قَرّبِي فاك من فمي ... كما لفَّ مِنقاريْهما غَرِدان
نَذُقْ قُبلةً لا يعرِف البؤسَ بعدها ... ولا السُّقْمَ رُوحانا ولا الجسدان

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

فكــلُّ نعــيم فــي الحيــاة وغبطــة علـــى شـــفتينا حـــين يلتقيـــان
ويخفُــقُ صـــدرانا خفوقًـــا كأنمـــا مـع القلـب قلـبٌ فـي الجـوانح ثـان[1]

ب- ليلى:

الشخصية الثانية في المسرحية، أحبت قيسًا 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 ليلى، فتوافق على الزواج من ورد الثقفي، تاركةً لقلبها الألم والحزن، وفي الفصل الرابع عندما يعرض قيس عليها الهروب معه إنقاذً لحبهما إلا أنها ترفض.

ليلى:

لســـتَ يـــا قـــيسُ فـــاعلًا ولا لـــي بمـــا تـــدعو إليـــه يـــدان

قيس:

أتعصِيننني يا ليلَ؟

ليلى:

لـــــم أَعْـــــصِ أمـــــرك ولكـنَّ صـوتًا فـي الضـمير نهـاني
وورِدُ يـا قـيس؟ وردٌ مـا حَفَلْـتَ بـه لقـد ذَهَلـتَ فلـم تجعـلْ لـه شـانَا

وعندما جاء قيس لمقابلة ليلى في بيتها واحراق ملابسه، دخل المهدي على صراخ ابنته، لذلك طلب من قيس عدم المجيء للمنزل مرة أخرى، هنا تتدخل ليلى، وترفض طلب أبيها؛ لأنها تأنس بمقابلة قيس داخل منزلها.

أبتـــي مـــا تـــراه كـــالفَنن الـــذا وي نُحـــولًا وكالمَغيـــب اصـــفرارَا؟
وتأمـــــــلْ رداءَه ويديْـــــــه تجـــد النـــارَ أو تـــرَ الآثـــارَا

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص105.

أبتي دَعْهُ يَسترحْ[1]

وربما أراد شوقي بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام بليلى، 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 ثَم شحن القوم بكلمات حماسية عما يفعله قيس، فهو عار ولطخ شرف الأحرار بكلماته الشعرية وعلينا تأديبه.

منازل:

أصـــغوا لـــي إذنْ ثـــم ظنـــوا كيـــف شـــئتم بـــي الظنـــونْ
إن قيسًـا قـد بنـى المجـدَ لكـم ولنجـــدٍ أبقـــيسٍ تكفـــرون؟[3]

وفي محاولة لإثارة القوم قال منازل:

أصـــــــــــغوا لـــــــــــي إذنْ ثـم ظنـوا كيـف شـئتم بـي الظنـون
أنـــا فـــي وُدي وإعجـــابي بـــه لا يـــدانيني الـــرواةُ المعجَبـــون
شـــعرُه يبقـــى ويفنـــى غيـــرُه لـيس كـلُّ الشـعر تَرويـه القـرون
شـــعرُ قـــيس عبقـــريٌّ خالـــدٌ ليتـــه لـــم يتخلَّلْـــه المجُـــون
ولـــو ان المتجنـــي شـــاعرٌ غيـرُ قـيسٍ أوشـك الخطـب يهـون

(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.

رُبَّ شـــعرٍ قـــال فـــي ليلـــى، بـــه هتـــف البـــذْوُ وضـــجَّ الحاضـــرون
إننـــي أخشـــى علـــيكم عـــارَه رُبَّ عـــارٍ لـــــــيس تمحـــــــوه السِّـــــــنونْ
ضـــجرتْ ليلـــى وضـــجَّت أمُّهـــا وأبوهـــــا وتـــــأذَّى الأقربـــــون
وغَـــدا كـــلُّ فتـــى مـــن عـــامِرٍ حين يلقى النـاسَ، مَحْنِـيَّ الجبـين[1]

وفي حوار آخر قال منازل:

إذن مـــــــــا بـــالُـــكـــــــــم لـم تثـوروا، مـا لكـم لا تغضـبون؟
هـــو ذا قـــيسٌ مـــع الـــوالي أتـــى يطـــأُ الحـــيَّ وأنـــتم تنظـــرون
وأبـــو ليلـــى امـــرُؤٌ أدرِي لـــه رِقَّـــةَ القلـــب وأخْشـــى أن يلـــين
بعـــدَ حـــينٍ يعبَـــثُ القـــومُ بكـــم ومـــن الحـــيّ بليلـــى يخرجـــون
آن يـــا قـــومُ لكـــم أن تعلمـــوا أن قيسًـــا هتـــك الخـــدرَ المصـــون
قـــيسُ لـــم يتـــرك لليلـــى حُرمَـــةً مـــا الـــذي أنـــتم بقـــيسٍ فـــاعلون[2]

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

حلَّـــل الســـلطان بـــالأمس لكـــم دمَ قـــيسٍ مـــا الـــذي تنتظـــرون؟[3]

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 جمالًا وأناقةً، وجعلها تلامس آذان القراء والمشاهدين للمسرحية.

---

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص56.
(2) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص56.
(3) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص57.

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

قيس:

ليلــى! منــادٍ دعــا ليلــى فخــفَّ لــه ... نَشْــوانُ فــي جنبــات الصــدر عِربيــدُ
ليلى! انظروا البيدَ هل مادت بآهِلِهَا ... وهـــل تـــرنَّمَ فـــي المزمـــار داودُ
ليلــى! نــداءٌ بليلــى رنَّ فــي أذنــي ... سـحرٌ لعمـري لـه فـي السـمع ترديـدُ
ليلى! تَـرَدَّدَ فـي سـمْعي وفـي خلـدي ... كمــا تَــرَدَّدُ فــي الأيــك الأغاريــدُ
هــل المنــادون أهلوهــا وإخوتُهــا ... أم المنـــادون عشـــاقٌ معاميـــدُ
إن يَشـرَكونيَ فـي ليلـى فـلا رَجَعـتْ ... جبــالُ نجــدٍ لهــم صــوتًا ولا البيــدُ
أغيــرَ لــيلاي نــادوْا أم بهــا هتفــوا ... فــداء ليلـــى اليـــالي الخُـــرَّدُ الغيـــدُ
إذا سمعت اسمَ ليلى ثُبت من خَبَلي ... وثــابَ مــا صَــرَعتْ منــي العناقيــدُ
كســا النــداءَ اســمُها حســنًا وحبَّبَــه ... حتــى كــأن اسـمَها البشـرى أو العيـد
ليلــى! لَعَلِّــيَ مجنــونٌ يُخَيَّــلُ لــي؟ ... لا الحيُّ نـادوْا علـى ليلـى ولا نُـودوا[1]

المطلب الثالث: الحوار في المسرحية:

الحوار في مسرحية مجنون ليلى؛ 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:

لـــيـــلـــــى بـجـانبي ... كـلُّ شـيء إذن حضَـرْ

ليلى:

جـمـعتنـــا فأحسنـــت ... ســاعةٌ تَقْضُــلُ العُمُــرْ

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص45.

(2) دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، 1994م، ص241.

قيس:

أتجدِّين؟

ليلى:

مـــــــا فـــــــؤا دي حديـــدٌ ولا حجـــرْ

لك قلبٌ فسله يا قيس ينْبِئْكَ بالخبرْ

قـدْ تحملـتُ فـي الهـوى فـوق مـا يحتمـل البشـرْ

قيس:

لســـتُ لـــيلاي داريًـــا كيـف أشـكو وأَنفجِـرْ؟

أشـــرح الشـــوقَ كلـــه أم من الشوق أختصِرْ؟

ليلى:

نبِّنـــي قـيسُ مـــا الـــذي لك في البيد من وطرْ؟

لـــك فيـهـــا قصـائـــدٌ جاوزَتْهـا إلـى الحضـرْ

كـــلٌ ظـبـــي لـقـيتـــه صُـغت فـي جيده الدررْ

أتُـــرى قـــد سـلـوْتـنـــا وعشـقتَ المَهـا الأُخـرْ؟

قيس:

غـرت ليلـى مـن المهَـا والمهـا منـك لـم تَغَـرْ

حبَّـــب البيـــدَ أنهـــا بـكِ مصـبوغَةُ الصُّـوَرْ

لســـت كالغِيـــدِ لا ولا قمـرُ البيـد كـالقمرْ[1]

(1) مجنون ليلى، أحمد شوقي، ص28–29.

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 يعمد الكاتب بأن يجعل من شخصيته شبه مقدسة، وأن يلبسها رونق الجمال، لذا يُقال: إن لم تظهر شخصية الكاتب؛ فلا يُعتدُّ بعمله، سواء كان دراميًا أو حتى أدبيًا.

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.

ثانيًا: 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، مختارًا من هذه وتلك ما يؤلف مسرحية درامية تاريخية شعرية[1].

ثانيًا: 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 لليلى التي رفضت الزواج من قيس؛ خوفًا 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 مرورًا بالذروة وصولًا 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 حوارًا له صور شعرية عميقة، لا سيما أنه عالج موضوع الحب والهوى الذي يحتاج إلى صورٍ معبرة عما في القلب، ومشاعر جياشة قادرة على جذب المشاهد.

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

---

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

(2) الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص328.

وتميز الحوار عند عبود بأنه مترابط وذو روحٍ شعري فني، لم يهتم عبود في الحوار على أساس النظم الشعري، وإنما استخدم الصور الشعرية؛ ليتجلى له وضع حوارات مميزة لائقة في عمله الدرامي، معتبرًا 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 ظبيُ لا تخشَ حادثًا ... فإنك لي جارٌ ولا ترهبِ الدَّهرَا
فما راعني إلا وذئبٌ قد انتحى ... فأعلق في أحشائه الناب والظُّفرا
ففوَّقتُ سهمي في كَتومٍ غمستُها ... فخالط سهمي مهجةَ 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 ملوح مجنون ليلى ذكرها الأصفهاني[1] في الأغاني[2]، فاعتمد شوقي على كثيرٍ 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 الناسُ شطرَ البيت ولَّوا وجوههم تملستُ ركني بيتها في صلاتيا[3]

فهي مأخوذة من بيت لقيس:

أراني إذا صلّيت يمّمت نحوها بوجهي وإن كان المصلّى ورائيا[4]

وقد تميزت الحوارات عند شوقي بالغنائية والإنشادية مهملًا 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 يُدلل بأن مأساته عاطفية غرامية.

---

(1) أبو الفرج الأَصْفهاني، 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 سرًا إلى صاحب الأندلس الأموي فيأتيه إنعامه، من كتبه: الأغاني، وهو مطبوع في واحد وعشرين جزءًا، لم يعمل في بابه 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 عددًا 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، مستخدمًا الأوزان والقافية من الفصل الأول حتى الفصل الخامس.

واستخدم شوقي كثيرًا 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	تنوعت شخصياته بين الشخصيات التراثية وشخصيات واقعية، ليخلق مأساة أدبية غرامية قابلة للتمثيل وإثارة عواطف المجتمع.	التزم شوقي بشخصياته المنبثقة عن قصة تراثية أوردها الأصفهاني؛ حتى وضعها في تقنيات المسرح الشعري، ليخلق مأساة تعلمها من الأدب الغربي.
2-	اللغة	لغة واقعية نثرية فصيحة مع شعرية عاطفية على الأوزان العربية.	استخدم شوقي لغة شعرية كلاسيكية على الأوزان والقوافي البحور الشعرية العربية، كما كانت لغته معجمية أدبية، اقتبس ألفاظه من الكتب والمعاجم العربية.
3-	الحوار	تنوعت حوارات عبود بين النثرية الواقعية الدرامية وبين الشعرية العاطفية بحيث أنه التزم بتقنيات الدرامية في المسرح.	حوارات شوقي التزم بها الشعر الغنائي بحيث أن غلبت عليها العنصر الغنائي الموسيقي أكثر من الدرامية.

النتائج:

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

1- مارون عبود أسبق من أحمد شوقي في كتابة المسرح الشعري بشكلٍ عام، وأسبق منه في كتابة مسرحية مجنون ليلى.

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 ليلى، مع ابنة عمه ليلى العامرية، والذي أحبها منذ صغرها، وهما يرعيان الغنم.

6- أحداث مسرحية عبود انتهت بموت ليلى المعذبة نفسيًا، وانتحار قيس أمام قبر ليلى.

7- انتهت مسرحية شوقي بموت ليلى؛ من شدة حبها لقيس؛ ومن تأنيب ضميرها التي سمحت لنفسها الاقتران بشخص آخر غير قيس، وموت قيس أمام قبر ليلى حزنًا وألمًا على حبيبته.

8- اشتركتا المسرحيتان في صراع داخلي بين قيس وقلبه، وبين ليلى 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 وعرضًا في المدارس؛ لما لها من أهمية وفاعلية وتأثير على الطلبة.

5- يوصي الباحث الشعراء الفلسطينيين بالاهتمام بالمسارح الأدبية ذات الأهداف الاجتماعية والخُلقية.

6- كما يوصي الباحث الجامعات فتح مساقات خاصة في المسرح العربي بعيدًا 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 عُروض 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 هيكل، 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 هيكل، دار المعارف، ط4، 1983م.

9- الأدب القصصي والمسرحي في مصر، أحمد هيكل، 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 مقياسا نقديا 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 السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.

17- الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، ط1، 2013م، تموز للطباعة والنشر.

18- التعريفات، الجرجاني، دار الكتب العلمية ببيروت، 1983م.

19- المسرحية في شعر شوقي، محمود حامد شوكت، مطبعة المقتطف والمقطم، 1947م.

20- الخصائص، ابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4.

21- بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، 1991م.

22- بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، 2004م.

23- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، 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 رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين، ط1، 1987م.

26- دراسات في النقد الرواية، طه وادي، دار المعارف، ط3، 1994م.

27- دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، مكتبة غريب.

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

29- دراسات أدبية مقارنة، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

30- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، 1994م.

31- سيكولوجية الشخصية، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية.

32- سير أعلام النبلاء، الذهبي، 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- مجددون 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 الشهيدين للدراسات والبحوث.

52- مجنون ليلى، مارون عبود، هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م.

53- مجنون ليلى، 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، علية 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 السطوحي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد76، عدد8، 2016م.

4- المكان ودلالته 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 السردي 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 السانيا – الجزائر، 2011م.

13- لغة الحوار في المسرح العربي مشكلة بلا حل!، حياة جاسم محمد، مجلة العربي، عدد371، 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، مجلد4، عدد1.