سيميولوجية الحضور الأندلسي في مسرحية "غرام الشعراء" لأحمد رامي

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

مي أحمد طاهر *

mai.taher@must.edu.eg

الملخَّص:

يتناول البحث الحديث عن مسرحيةِ شاعرِ الشباب أحمد رامي والتي بعنوان "غرام الشعراء" وبطلاها ابن زيدون وولادة بنت الخليفة المستكفي يجاورهما من الشخصيات ابن عبدوس وابن برد صديق ابن زيدون والمسرحية من فصل واحد ومؤلفة من خمسة مشاهد.

وتهدف هذه الدراسة إلى قراءة المسرحية برؤية سيميولوجية تحاول أن تستنطق رموزها.

وقد تم تناول البحث في مبحثين:

الأول بعنوان "سقف العنوان وقراءة الإهداء".

وفيه تم الوقوف على التركيب الإضافي للعنوان "غرام الشعراء" وما يثيره من جماليات دلاليّة، ثم جاء النظر إلى الإهداء باعتباره عتبة الدخول إلى رحاب النص، وكان إهداء الشاعر مسرحيته إلى أم كلثوم، ومن ثم فهي حاضرة بالقوة في نسيج المسرحية.

وجاء المبحث الثاني بعنوان رمزية العناصر المسرحية، ويشمل: قناع الشخصية، وغنائية الحوار وتنوع البحور الشعرية، وظواهر تركيبية.

* كلية اللغات والترجمة، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

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

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

Abstract:

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

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

The research is structured into two main sections:

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

2. The Symbolism of Theatrical Elements:

This section delves into:

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

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

مقدمة:

إن المطالع لديوان شاعر الشباب –كما كان يلقب– أحمد رامي؛ يجد تنوعًا مثيرًا بين القصائد الفصيحة والأغاني بين فصحى وعاميّة التي في أغلبها تغنت بها سيدة الغناء العربي السيدة أم كلثوم.

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

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

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

وابن زيدون بطل مسرحية رامي هو أشعر شعراء الأندلس وأشهرها، **أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزوميّ**، الذي بلغ من الشهرة والذيوع مبلغًا كبيرًا، وهو الملقّب بذي الوزارتين، المولود بالرّصافة إحدى ضواحي قرطبة سنة 394هـ / 1003م، والمُتوفّى بإشبيليّة في 15 رجب 463هـ / 18 إبريل 1070م.

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

" يا مَنْ غَدَوتُ بِهِ فِي النَّاسِ مُشْتَهِرا قَلْبِـي عَلَيـكَ يُقاسـي الهَـمَّ وَالْفِكَـرَا
إِنْ غِبْـتَ لَـمْ أَلْـقَ إِنْسـانًا يُؤَنِّسُـنِي وَإِنْ حَضَرْتَ فَكُلُّ النَّاسِ قَدْ حَضَرَا "[1]

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

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

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

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

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

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

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

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

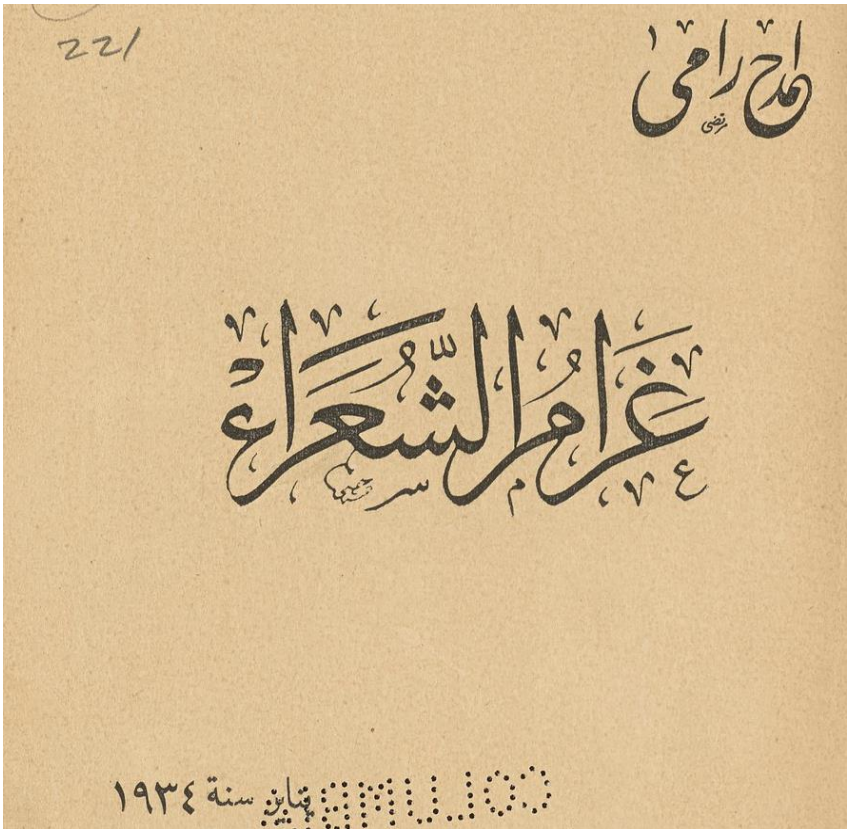
لذلك نرى أنه لا يمكن لهذا الاختيار الأدبي أن يقف عند حدود وصف التاريخ والحديث عنه، بل لا بد أن تكون هناك غاية فنيّة من وراء توظيف التاريخ تسمح بإعادة

تدويره والعمل على تحويره حتى يتحلّى ببعد معاصر يأذن له بشرعيّة استدعائه مرة أخرى.

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

وسيكون التعامل النقدي مع المسرحية من خلال هذين المبحثين:

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



المبحث الأول

سقف العنوان وقراءة الإهداء

يمثل العنوان مفتاح النص، فهو "المعبر الرئيسي للدخول إلى عالم النص، فالعنوان شفرة الخطاب الأولى التي إذا ما حلّها المتلقي استطاع الولوج في رحابه"[7]

والعلاقة بين النص وعنوانه كالعلاقة بين المبتدأ والخبر، فالعنوان هو المبتدأ، والنص هو الخبر الذي يكشف حقيقة العنوان واختزاله بتفاصيله وخيوطه المعقدة.

والعنوان هنا جاء تركيبًا إضافيًّا (غرام الشعراء)، والنظر الأولي لهذا العنوان يطرح سؤالا: من الشعراء الذين يقصدهم المبدع؟ هل هم شعراء بأعينهم، أم الشعراء جميعًا؟ وبعبارة أخرى: هل (الـ) التعريفية التي في المضاف إليه (الشعراء) للعهد أم للاستغراق؟

ذكرنا أن المسرحية بطلها شاعر واحد هو (ابن زيدون)، وليس في المسرحية شاعر سواه، وكان من الممكن جدّا أن يسمي المبدع مسرحيته باسم الشاعر أو بصفته، كما رأينا من بعده الشاعر فاروق جويدة الذي أسمى مسرحيته عن ابن زيدون باسم (الوزير العاشق)، لكن مبدعنا أحمد رامي اختار أن يضيف دال (غرام) إلى جميع (الشعراء)، وكأنه بذلك يقول: هكذا يكون الغرام حقًّا الذي يصدر من الشعراء، فهذا هو غرام الشعراء.

وعلى ذلك يأتي ابن زيدون رمزًا للشعراء العاشقين في كل زمان ومكان، فابن زيدون وسيلة لا غاية عند رامي، رآه أيقونة لعذابات العشق وآلامه، فكان غرامه نموذجًا لما يكون من غرام الشعراء طرًّا.

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

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

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

إلـى محراب أفكاري

ومهبط وحـي أشعاري

إلـى القلب الذي حرّ

ك بالأشـجان أوتـاري

إلى الرّوح التي أحيثْ

منـي نفسـي وأوطـاري

إلـى جنّـة أحلامـي

إلـى نزهـة أبصـاري

إلـى الفجر الذي رصّـ

ــع بالأنـداء نــواري

إلـى الطير الذي آ

نسَ بالتـغريـد أسـحاري

أقـدّم كـأس أشعاري

وأهــدي غـضّ أزهاري

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

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

من التقديم، أو المقدمة التي يمكن أن تفصح عن فكر المبدع، أو عن توجهات النص الظاهرة أو المضمرة."[10]

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

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

فنجد في مشهد (الغيرة) هذا الحوار[12]:

ولادة:

(بعد صمت)

ألـــم يجمعكمـــا ســـبب متـــين علـــى حفـــظ المـــودة والإخـــاءِ؟

ابن زيدون:

وألفنـــا علـــى الإخـــلاص عرشًـــا نفدّيـــه ونخلـــص فـــي الفـــداءِ

ابن عبدوس:

وهـــل أخلصـــت للعـــرش المفـــدى وقمـــت علـــى الرعايـــة والـــولاءِ؟
وأنـــت العمـــرَ تقضـــيه هبـــاء صـــريع الكـــأس أو خِلْـــبَ النســـاءِ

ابن زيدون:

خَسِـئْتَ فـإنَّ لـي القِـدحَ المُعلّـى إذا خَـفّ الرجـالُ إلـى العَـلاءِ
تأسَّـسَ ملـكُ قرطبـةَ وقامـت دعائمُـه وكانـت مـن بِنـائي
وناولـتُ ابْـنَ جهـورَ صَـوْلجانا علـى جنباتِـه تجـري دمـائي

ابن عبدوس:

ومـن بـين الممالـكِ لا يبـالي بهـدمِ العـرشِ أو هـدّ اللِّـواءِ

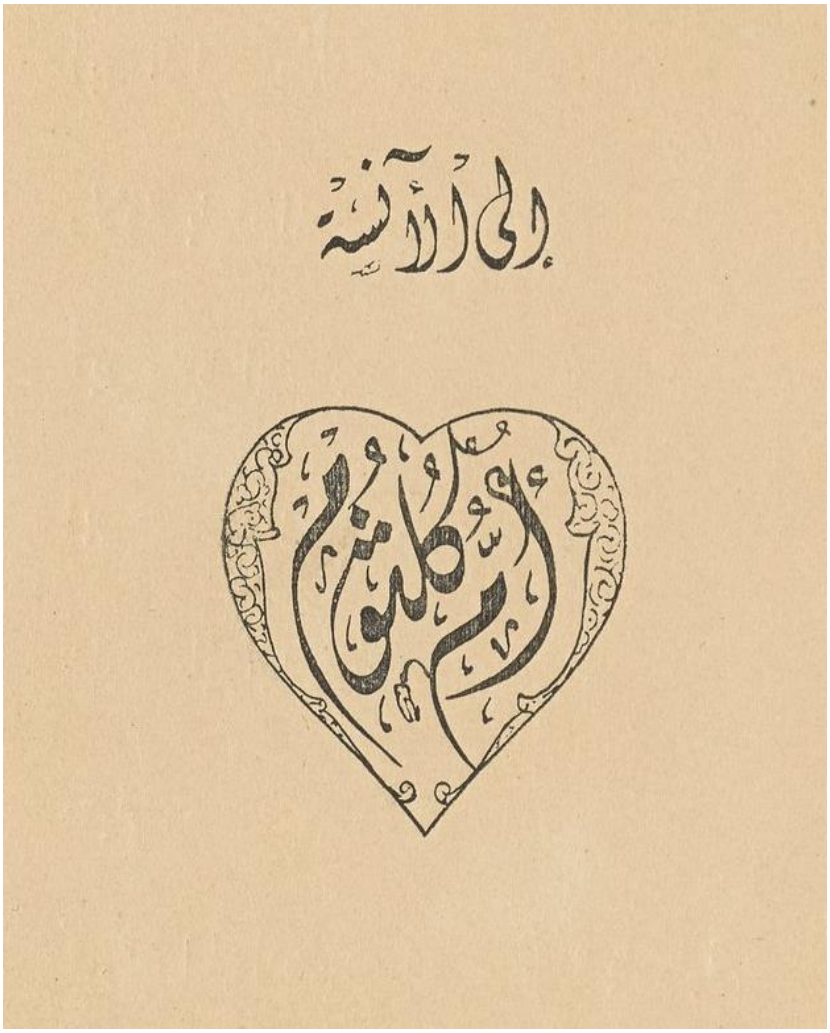
ولادة:

كفـى مـا قلتمـاه فـإن داري مـراح الشـعر أو مَغـدَى الغنـاءِ
تباعَـدَ نازلوهـا عـن حـوارٍ يجـر إلـى القطيعـة والعـداءِ
ومـا لـي والسياسـة وهـي بحـرٌ أتِـيُّ المـوجِ مُرْبَـدّ السـماءِ
طغـت أنـواؤه فهـوت بـأهلي وطاحـت بالرفـاق الأوفيـاءِ

(بعد صمت)

يـا خليلـيّ أمـا كـان لنـا نُدْحـةٌ عـن ذلـك القـول الهـراء!

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


إلى الأنيسة
أسطفان

المبحث الثاني

رمزية العناصر المسرحيّة

- **قناع الشخصية:**

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

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

على أن هذا السياق الاجتماعي في بعده التاريخي لا يلبث أن يحمل بعدًا رامزًا إلى عالم الشاعر الوجداني الذي اتخذ من قصة ابن زيدون وولادة أقنعته الرمزية.

وللنظر إلى أول مشاهد المسرحية، وهو بعنوان: **الزيارة.**

يقول الراوي واصفًا فضاء المشهد:(14)

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

ولادة– تغني:

يـــا نائِيًـــا وَضَـــميرُ القَلـــبِ مَثـــواهُ أَنسَـــتكَ دُنيـــاكَ عَبـــدًا أَنـــتَ مَـــولاهُ
أَلهَتـــكَ عَنـــهُ فُكاهـــاتٌ تَلَـــذُّ بِهـــا فَلَـــيسَ يَجـــري بِبـــالٍ مِنـــكَ ذِكـــراهُ
عَـــلَّ اللَيـــالِيَ تُبقينـــي إِلـــى أَمَـــلٍ الـــدَهرُ يَعلَـــمُ وَالأَيّـــامُ مَعنـــاهُ

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

أتســـمعها تغنـــي مـــن نســـيبي ومـــا عرفَـــتْ هـــواي ولا حبيبـــي
نظمـــت الشـــعر مـــن دمعـــي وغنّـــت بـــه شـــكوى الغريـــبِ إلـــى الغريـــبِ

ابن برد:

تقـــدَّم فـــالهوى يـــدعو إليـــه قلـــوب العاشـــقين علـــى البعـــادِ
هششـــتَ إلـــى زيارتهـــا وحنَّـــتْ إلـــى اللّقيـــا، أتســـمعها تنـــادي

ابن زيدون:

أخـــاف لقاءَهـــا وأودّ أنـــي أظـــلّ المســـتهام علـــى التنـــائي
ســـمعتُ غناءَهـــا فـــإذا بكـــائي مـــن الـــدنيا تـــردّد فـــي الغنـــاءِ
وجـــدتُ لصـــوتها فـــي الـــنفسِ شـــجوًا يرُفِّـــهُ مـــن تبـــاريح الشـــقاءِ
وأخشـــى أن يخـــامرَني هواهـــا وألقـــى فـــي محبتهـــا عزائـــي
فأصـــبح لا تطيـــب لـــي الليـــالي بغيـــر القـــرب منهـــا واللقـــاءِ

ابن برد:

كيـــف تخشـــى لقاءَهـــا وهـــي تشـــدو بالـــذي بثَّـــه هـــواك الـــدفينُ
قـــد تعارفتمـــا غنـــاءً وشـــعرًا قبـــل أن تبصـــر العيـــونَ العيـــونُ
فابعـــث الحـــبَّ وانظـــم الشـــعر فيـــه يتـــرنّمْ بـــه الفـــؤادُ الحـــزينُ

تعـــالَ اســـمع أغانيهـــا

ابن زيدون:

أخـــافُ الســـحرَ مـــن فيهـــا

(يدخلان)

ولادة:

يـــا مرحبًـــا بـــأخي الغـــزلْ

ابن زيدون:

أهـــلًا بحـــادية الأمـــلْ

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

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

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

- **غنائية الحوار وتنوع البحور الشعريّة:**

لا شك أن يجنح الحوار المسرحيّ نحو الغنائيّة، وأن يبتعد عن الدراميّة، ورامي في ذلك يقفو أثر شوقي وعزيز أباظة ومن سبقوه، وهذا إن كان عيبًا سائدًا في مسرحنا الشعريّ، فتلك طبيعة المسرح الشعري العربي غالبًا؛ لأن طبيعة شعرنا العربي طبيعة غنائية، حيث "ينشغل الشاعر بالتعبير عن المشاعر والعواطف الخاصة، موظفًا لغة شعريّة على قدر عالٍ من التكثيف والاكتناز تتعانق فيها الصور والرموز ووسائل التعبير الإيحائية من توظيف لطاقات الإيحاء في الكلمات والأصوات والتراكيب؛ حتى لتكاد هذه اللغة تكون هدفًا في ذاتها، كل ذلك من أجل الإيحاء بالمشاعر الغامضة المستترة والهواجس النفسية الكامنة في أعماق الشاعر، وهذا التوظيف الغنائي للغة يناقض التوظيف الدرامي لها...

وقد اقترن هذا المفهوم للغنائيّة في مسرحنا الشعري بمفهوم آخر لها... هو طغيان عنصر الغناء والموسيقى على عنصر الدراما... حيث كان العنصر الدرامي في بعض هذه الأعمال يتوارى تمامًا لحساب عنصر الغناء والموسيقى."[15]

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

ولنقف مع هذا المشهد بعنوان (الخلوة)[16]:

ابن زيدون:

مـــا الـــذي شـــاهد ابـــن بـــردٍ علينـــا مـــن دليـــلٍ علـــى غـــرام كمـــينِ؟

ولادة:

هـل رأى منـك مـا يـنمّ عـن الحـبّ؟

ابن زيدون:

رأى الـــدمعَ حـــائرًا فـــي عيـــوني

وقفنـــــا نســـــمع النجـــــوى إذا قلبـــــي ومـــــا يهـــــوى

تعـــالي نفْـــنِ نفســـيْنا غرامًـــا ونخْلـــدْ بـــين آلهـــةِ الفنـــونِ

أرتّـــلُ فيـــكِ أشـــعاري وأُصـــغي إلـــى ترجيعـــك العـــذب الحنـــونِ

اعتمد الحوار هنا على صيغتي السؤال والجواب، فحينما سألت ولادة عن غرام ابن زيدون وما ينم عن حبّه، يأتي الجواب من ابن زيدون مسترسلا متغنيًا بحبّه، وينتقل من بنية الخبر إلى بنية الإنشاء الطلبي يدعو محبوبته إلى الفناء غرامًا، يرتلّ أشعاره ويصغي إلى ترجيعها الملحّن لها.

ويستمر الحوار بين السؤال والجواب:

ولادة:

وهـــل تصـــفو لنـــا دنيـــا الأمـــاني؟

ابن زيدون:

نعم يصـفو الغـرام،

ولادة:

وتصـــــــطفيني؟

ابن زيدون:

وأنظـــم فيـــكِ مـــن حبّـــاتِ قلبـــي معـــاني الوجـــدِ والحـــبِّ الحـــزينِ

ولادة:

وهـــل تـــزنُ الأمانـــةَ فـــي ودادي وتـــوقنُ مـــن هـــواي ومـــن شـــجوني

وتجزينـــي علـــى حـــبٍّ بحـــبٍّ؟

ابن زيدون:

نعـــم، لكـــن أخـــاف مـــن العيـــونِ

وأعلـــم ميـــل نفســـكِ أن تكـــوني هـــوى الـــدنيا ومُنبَعَـــثَ الحنـــينِ

ولادة:

ولكنـــي أبـــثّ شـــكاة قلبـــي إلـــى قلـــبٍ علـــى ودّي أمـــينِ

وأوثـــرُ فـــي الغـــرام نجـــيَّ نفســـي ومـــؤنس خـــاطري وهـــوى فنـــوني

ابن زيدون:

وهـــل تجـــدين صـــبًّا مســـتهامًا يحبّـــك للهـــوى والشـــعر دونـــي؟

...

ولادة:

شـــــاعرٌ كـــــل أمانيـــــه التغنـــــي بـــــالغرام

يعشـــــق الحـــــبّ ويهـــــوى الهجـــــر فيـــــه والخصـــــام

وفي استمرار الحوار تتبادل الأدوار، فينقلب المجيب سائلا، ويصير السائل مجيبًا، وفي ذلك مؤشر دلاليّ على رمزيّة الحوار المتخيّل على لسان ابن زيدون وولادة، فهو الحوار الدائر في نفس الشاعر العاشق فحمّله لأقنعته المستعارة.

ونلاحظ أن الشاعر نوّع في غنائيته الحواريّة بين البحور والقوافي، فحين يتغير السياق يغيّر البحر والقافية، ونحن لا ندّعي أن هناك علاقة بين البحر والغرض، لكن

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

فنجد أنه هنا بدأ ببحر الخفيف:

مـا الـذي شـاهد ابـن بـردٍ علينـا مـن دليـلٍ علـى غـرام كمـينِ؟
هـل رأى منـك مـا يـنمّ عـن الحـبّ؟ رأى الـدمعَ حـائرًا فـي عيـوني

ثم ينتقل مع استطراد ابن زيدون إلى بيت من الهزج:

وقفنـا نسـمع النجـوى إذا قلبـي ومـا يهـوى

ثم ينتقل إلى الوافر مستمرًا على الغناء فيه بدءًا من انتقاله إلى الطلب: تعالي... إلى نهاية سؤاله: وهل تجدين صبًّا... ثم ينتقل إلى مجزوء الرّمل مع ردّ ولادة:

شـاعرٌ كـلُّ أمانيـه (م) التغنـي بـالغرامْ
يعشـقُ الحـبّ ويهـوى (م) الهجـر فيـه والخصـامْ

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

ابن زيدون: (يخرج ابن برد) (مخاطبًا ولادة)[18]:

أرأيْـتِ كيـفَ تنبـأَ الْقلـبُ وشَـهِدتِ كيـف يُعـذّب الْحـبُّ
الْحَـظّ واتـاني فبلْبَلَنـي والحـظُّ قتّـال متـى يَكْبـو

(بعد صمت)

خبرينـي علـى العهـود تقيمـ (م) ـنَ، فـألقى الأهـوال ثبـت الجنـانِ
كيـف أخشـى أذى الليـالي وحبّيـ (م) ـكِ سـلامي مـن الـردى وأمـاني

ولادة:

أنـــت روّعتنـــي وحيـــرت لبّـــي وأثـــرت الكمـــين مـــن أشـــجاني

لـــم تكـــد تبســـم الحيـــاة بقربـــي منـــك حتـــى لوّحـــت بالحرمـــانِ

ابن زيدون:

ســـامحيني جـــادت علـــى الليـــالي بالـــذي أرتضـــى وطـــاب زمـــاني

وإذا تمـــــت الأمـــــاني لـــــنفس خَشِـــيَتْ عنـــدها ضـــياع الأمـــاني

طالعيني

ولادة:

هـــل تـــرى فـــي العـــين أشـــجاني؟

ابن زيدون:

عانقيني

ولادة:

هـــل ســـمعت القلـــب زَكَّـــاني؟

ابن زيدون:

ودعيني

ولادة:

هـــل تـــرى التوديـــع أبكـــاني؟

ابن زيدون:

قبليني

ولادة

قبلـــــة للملتقـــــى الـــــداني

خـــتام

فبدأ الشاعر ببحر الكامل من الضرب الأحذ المضمر (متْفا)، ثم انتقل إلى بحر الخفيف، ثم اختتم الحوار ببحر الرمل في مزاوجة عجيبة بين كلمة تحمل طلبًا وأمنية من الشاعر، وردٍ من المحبوبة يكتمل به الشطر الشعري، وقد حمل الرد استفهامًا، سوى في آخر شطرة فكان تقريرًا لقبلة الوداع. هذا مع تصرف عروضي لم تخبرنا به كتب العروض، حيث جعل الشاعر التفعيلة الأخيرة من الرمل ذات علة زائدة بسبب خفيف يسميه العروضيون (الترفيل) وهو غير معهود في الرمل، فصارت (فاعلاتن): (فاعليّاتن)، هذا فضلا أنه جعل الرمل مشطورًا وهو استعمال معاصر للبحر[19]. وبذلك فقد أضاف شاعرنا صورة جديدة إلى صور بحر الرمل[20]، هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعليّاتن

وقد قسمها الشاعر هنا هكذا:

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

فاعلاتن فاعليّاتن (على لسان ولادة):

هل ترى في العين أشجاني؟/ هل سمعت القلب زَكَّاني؟/ هل ترى التوديع أبكاني؟/ قبلة للملتقى الداني

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

- **ظواهر تركيبية:**

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

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

ولادة:

وهـــــل شـــــجتكَ الأغـــــاني أو أعجبتـــــــك المعـــــــاني؟

ابن زيدون:

وهـــــل تـــــروق المعـــــاني إلا برجـــــــع الأغـــــــاني؟

ثم يعقب هذا الاستفهام استفهامٌ آخر يحمل في جوابه التكرار لمادة (عشق)؛ حيث جاء في السؤال فعلا، وفي الجواب اسما:

ولادة:

وهـــــل عشـــــقتَ قـــــديمًا؟

ابن زيدون:

وكـــــان عشـــــقًا أليمـــــا

وأنـــــتِ هـــــل ذقـــــت حبًّـــــا؟

ولادة:

ألســـــت أملـــــك قلبًـــــا؟!

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

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

ســـمعت غناءَهـــا فـــإذا بكـــائي مـــن الـــدنيا تـــردد فـــي الغنـــاءِ

وهو في هذا التكرار يريد الجمع بين البكاء والغناء باعتبار البكاء أثرًا من آثار الغناء. ويأتي تردد البكاء غير مرّة، كما في هذا الحوار بين ولادة وابن زيدون[23]:

ابن زيدون:

ما الذي تعنين؟

ولادة:

أعنـــي أنكـــم كفـــراش الليـــل تهـــوَون الضـــياءْ

فـــإذا مـــا مسّـــكم مـــن نـــاره لـــهبُ الوجـــد خـــلـــوتم للبكـــاءْ

ابن زيدون:

نحن نبكي؟!

ولادة:

أنـــتمُ علمـــتمُ أعـــينَ النـــاسِ أفـــانينَ البكـــاءْ

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

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

وهـــل الـــدنيا ســـوى أخيلـــة مـــن ظـلام اليـأس أو نـور الرجـاءْ؟

وهـــل الأيـــام إلا ســـاعةٌ يـــنعم القلـــب بهـــا حيـــث يشـــاءْ؟

ومن الدوال التي تكررت في المسرحية (الخوف والخشية):

ابن برد:

كيـف تخشـى لقاءَهـا وهـي تشـدو بالـذي بثـه هـواك الـدفين[25]

...

لقـد كـان يخشـى لقـاكِ ويشـفقُ مـن أن يـراكِ

ولادة:

ومـاذا يخـافُ الـدَّعيُّ؟

ابن برد:

يخـاف الـرَّدى فـي هـواكِ[26]

...

ولادة:

ما الذي تخشاه؟

ابن زيدون:

أخشـى عـاذلًا

يُضـمرُ الكيـدَ ويسـعى فـي الفـتنْ[27]

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

وبعد، فقد كانت هذه مقاربة لنص مسرحي شعريّ كشف عن وعي باستلهام التاريخ وشخوصه؛ ليؤلّف منه شفرة سيميولوجية تحتضن واقع الشاعر العاشق وآلامه وتباريح وجده الآنيّة مرتديًا عباءة تراثيّة.

الهوامش

(1) انظر: د. أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة في إبداع ابن زيدون، ص49، وديوان ابن زيدون، ص212.

(2) د. محمد عبد المطلب: "قراءة لغوية في مسرحية "البحر" لأنس داود. فصول، مج 10، ع 3,4 (1992)، ص125.

(3) مجلة الرسالة، 1934م، 50/ 95، المكتبة الشاملة.

(4) السابق، 1944م، 582/ 8.

(5) عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص84.

(6) د. صلاح فضل: تجليات الشعرية في المسرح العربي، علامات ودلالات، ندوة الشعر المسرحي، احتفالية الدورة الخامسة، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، 2000م، ص30.

(7) د. أحمد عادل عبد المولى: أصداء الخطاب– بحوث تطبيقية في المقارنة الأدبية، دار النابغة، ط1، 2017م، ص65.

(8) د. محمد عبد المطلب: القراءة الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2013م. ص227، 228، 229.

(9) أحمد رامي: ديوان أحمد رامي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة – بيروت، 1973م ص11.

(10) السابق، ص233.

(11) تجليات الشعرية في المسرح العربي، علامات ودلالات، مرجع سابق، ص30.

(12) أحمد رامي: غرام الشعراء، مطبعة الجامعة المصرية الحديثة، 1934م، ص24: 26، ومن ديوان أحمد رامي، ص217.

(13) ميخائيل باختين: القول في الحياة والقول في الشعر، ضمن كتاب: مداخل الشعر، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م، ص17.

(14) غرام الشعراء مسرحية شعرية، من ديوان أحمد رامي، ص206، و207.

(15) د. علي عشري زايد: لغة الشعر المسرحي، ندوة الشعر المسرحي، مرجع سابق، ص285، و295.

(16) انظر المشهد في ديوان أحمد رامي، ص212: 215.

(17) د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص116.

(18) انظر المشهد في ديوان أحمد رامي، ص220: 222.

(19) انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب، ط4، القاهرة، 2005م، ص88.

(20) انظر بعض صور الرمل وأمثلة عليها: د. عبد العزيز نبوي: العروض والقوافي بين القديم والجديد، ومعه لزوم ما لا يلزم من الأوزان، الدار المصرية اللبنانية، ط2، القاهرة، 2018م، ص95: 102.

(21) ديوان أحمد رامي، ص208.

(22) السابق، ص207.

(23) السابق، ص209.

(24) السابق، ص218.

(25) السابق، ص207.

(26) السابق، ص209.

(27) السابق، 215.

المصادر والمراجع

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

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