الحُبُّ والحُلْم والخيانة في مسرحيَّة "الوزير العاشق" لـ "فاروق جويدة":

The Love, Dream and Betrayal Trilogy in “Farouk Juwayda” Play "The Lover Minister":

د. مايسة علي زيدان
أستاذ المسرح المساعد
قسم الإعلام – كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على أهمية العلاقة بين "الحب" و"الحُلْم" و"الخيانة" في مسرحية "الوزير العاشق" للشاعر" فاروق جويدة، "ذلك أن الشعر أقدَر على بلورة العديد من المشاعر والانفعالات؛ فهو يتغلغل في أعماق النفس البشرية، ويساير خلجاتها وشطحاتها؛ فالشعر ينفذ إلى مناطق خفية لا يستطيع النثر الوصول إليها والتعبير عنها؛ مما يقودنا إلى التساؤل الرئيس في الدراسة الحالية وهو: كيف استطاع "فاروق جويدة" توظيف ثيمات الحب، والحلم، والخيانة في مسرحية "الوزير العاشق"؟

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج السيميولوچي، والمنهج البنيوي، وكان من أهم نتائج الدراسة:

– التيمة الرئيسة في المسرحية هي تيمة "الحب"؛ وهو حب الوطن ومدى التضحية التي يستطيع أن يقدمها الفرد أو يجب أن يقدمها لهذا الوطن للحفاظ عليه، فكان حب "ابن زيدون" لقرطبة خوفًا وقلقًا من اختلاف حكام الطوائف هو الحب الأول في حياة "ابن زيدون". وفي إطار هذه التيمة الرئيسة تظهر العديد من تيمات الحب الجزئية داخل النص:

– العلاقة الديناميكية القوية بين دلالة الثيمات الثلاث: "الحب"، و"الحلم"، و"الخيانة"، فـ "الحب" هو التيمة الأساسية التى تدور في إطارها معظم أحداث النص المسرحى، والتي ارتبطت بالأمل، والسعادة، والاطمئنان، ثم تأتي تيمة "الخيانة" نتيجةً لظهور تيمة "الحب"، فالحب سابق للخيانة ولولا وجود "الحب" ما ظهرت "الخيانة" بمستوياتها ودلالاتها.. الكُرْه، الحقد، الغَيْرة، الموت، ثم يكون "الحُلْم"، وهو يتوسط تيمتَي "الحب" و"الخيانة"، فجميع شخصيات النص ارتبطت بـ "الحلم" الذي مثَّل الأمل، الخلاص، السعادة.

– من أهم التقنيات الفنية التى استخدامها "جويدة" في المسرحية تقنية "التغريب"؛ خاصة التغريب الزمني عبر إغفاله تحديد زمن الأحداث، وفيه علامة رمزية للدلالة على تحقُّق أكبر قدر من الخيال والتفكير لإيقاظ عقل المُتلقِّي/ المشاهد.

الكلمات المفتاحية: "الحُبّ"، "الحُلْم"، "الخيانة"، "الوزير العاشق"، "فاروق جويدة".

مقدمة

الشعر هو أداة المسرح، فقد ارتبط ظهور المسرح بالشعر حتى نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر مع ازدهار الدراما النثرية ورحيل الشاعر الإنجليزي وليم شكسبير، فالدراما اليونانية، والدراما الرومانية، والأوربية، جميعها وُلِدت في أحضان الشعر؛ فارتبطت اللغة الشعرية بطبيعة الشخصية الدرامية ومكانتها خاصة في الدراما اليونانية القديمة، فالشعر لغة سامية مُنمَّقة تتناسب مع عظمة الشخصية المسرحية ومكانتها في النص وعند النظَّارة ممن يشاهدون العرض.

ولم يقتصر الشعر على الدراما الغربية فحسب، بل كان الأداة الأساسية في المسرحية العربية الحديثة والمعاصرة؛ لما له – الشعر – من قدرة على التعبير عن المشاعر والأفكار؛ ذلك أن الشعر لا يتميز بالإيقاع فقط، وإنما بترابط الكلمات المتحررة من المنطقية، وللشعر قدرة متعاظمة على نقل المعاني بأسرع مما ينقلها النثر في المسرح؛ فهو يتغلغل في أعماق النفس البشرية ويساير خلجاتها وشطحاتها؛ فـ "الشعر ينفُذ إلى مناطق خفيَّة لا يستطيع النثر الوصول إليها... فهو لغة نابضة بالحياة تتسم بالسرعة والاندفاع. (معتز سلامة، 215، 2015).

إشكاليه الدراسة:

الشعر هو لغة المشاعر والانفعالات التي تستحوذ على قلوب المُتلقِّين من القراء والمشاهدين؛ لما له من قدرة على التعبير عن المواقف والأفكار والقضايا التي تتعلق بالحياة والمجتمع؛ ذلك أنه يتغلغل في أعماق النفس البشرية وينفذ إلى مناطق خفية لا يستطيع النثر الوصول اليها والتعبير عنها، مما يتيح إمكانية استغلال اللغة وتوظيفها دراميًّا وجماليًّا داخل النص المسرحي.

ولأن المسرحية الشعرية أقدَر على بلورة العديد من المشاعر والانفعالات من المسرحية النثرية، وهو ما حاول "فاروق جويدة" طرحه وبلورته في مسرحية "الوزير العاشق"، فطرح العديد من الأفكار والانفعالات التي تتعلق بـ "الحب"، و"الحلم"، و"الخيانة"، التي أثارت جدلًا واسعًا في تحديد التيمة الأساسية التي تدور حولها المسرحية، وطبيعة العلاقة بين هذه التيمات؛ كذلك دفع بعددٍ من الشخصيات التاريخية والأدبية المعروفة التي، أثارت جدلًا واسعًا بين موقعها الدرامي في النص الشعرى وواقعها التاريخي.

لذا؛ يتحدد التساؤل الرئيس في الدراسة الحالية في: كيف استطاع "فاروق جويدة" توظيف ثيمات: الحب، والحلم، والخيانة في مسرحية "الوزير العاشق"؟

تساؤلات الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات التالية:

1- ما التيمة الأساسية في مسرحية "الوزير العاشق" لـ "فاروق جويدة"؟ وما أهم صورها في المسرحية؟
2- ما العلاقة بين دلالات "الحب" و"الحلم" و"الخيانة" في مسرحية "الوزير العاشق"؟
3- ما أهم الشخصيات التى ارتبطت بتيمة "الحب" و"الحلم" و"الخيانة" في مسرحية "الوزير العاشق"؟

4- ما أهم مستويات "الخيانة" في مسرحية "الوزير العاشق"؟

5- ما أهم التقنيَّات الفنية التي اعتمد عليها "فاروق جويدة" في مسرحية "الوزير العاشق"؟

أهمية الدراسة:

تمثل مسرحية "الوزير العاشق" علامة مهمة في تاريخ المسرح الشعري المصري المعاصر، فهي المسرحية الأولى للشاعر "فاروق جويدة"؛ كتبها (1976) ونشرها (1980)، وقد أحدثت مسرحية "الوزير العاشق" جدلًا نقديًّا، وضجة فنية بعرضها في خريف (1984) على مسرح الدولة، مع بدايات الموسم المسرحي على مسرح السلام بطولة العملاقين؛ القديرة "سميحة أيوب"، والقدير "عبد الله غيث" وكانت بداية لشاعر مسرحي جدير بالاحترام والتقدير. وتأتي أهمية هذه الدراسة من أهمية الكاتب ذاته وأهمية ما قدمة في مجال المسرح؛ لأن المسرحية الشعرية أقرب الأشكال الأدبية للتعبير عن تجارب الشاعر الذاتية فـ "الإيقاع في المسرح الشعري يستطيع أن يقدم عددًا غيرَ متناهٍ من الدلالات ... يكثف الكثير من المعاني التى ربما لا يقدمها غيره" (أحمد عمار 2018، 44).

علاوة على ما أثاره نص "الوزير العاشق" من جدل بين الحقيقة التاريخية والواقع الفني. فعلى الرغم من اعتراف "جويدة" بذلك في مقدمة الطبعة الأولى من المسرحية قائلًا: "إنني لم ألتزم في هذا العمل التزامًا وثيقًا بالأحداث التاريخية.. فقد خالفت أحداث التاريخ في جوانب الخلاف بين "ولَّادة "و "ابن زيدون" ورسم شخصيتيهما... ثم خالفت التاريخ في موقف "ابن زيدون" مع الملك، ثم أنهيت المسرحية بسقوط الحكم الإسلامي في الأندلس رغم أن ذلك الحدث جاء بعد وفاة "ابن زيدون" (فاروق جويدة، 1980، 10). رغم ذلك فإن بعض الدارسين والنقاد يأخذون عليه هذا التغيير والتبديل، حيث أشار (حامد أبو أحمد، 1985، 152) إلى أن "الشاعر فاروق جويدة أباح لنفسه أن يمسخ التاريخ مسخًا، وأن يتحلل تمامًا من أي أصول أو قواعد مسرحية، وهذان عيبان خطيران يقضيان كليةً على أي قيمة في عمله المسرحي". إلا أن هناك مَنْ ساند موقف "جويدة" مؤكدًا أن اللجوء إلى التاريخ يُعدُّ "وسيلة لا غاية، وقناعات يمكن للشاعر أن يعبر من خلاله عما يؤمن به من قيم وأفكار، وأن يضع على ألسنة شخصياته ما يعتمل في نفسه هو من رؤى وأحلام، ولم يكن تغييرًا لحقائقه الثابتة أو تشويهًا مُتعمَّدًا له" (عبد الحميد إبراهيم شيحة، 1998، 18). وهو ما طرحه وأكده (عبد المنعم تليمة، 1983، 210) من أن "الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها فيبدو الواقع في صورة جديدة له صورته الفنية".

منهج الدراسة:

تدخل هذه الدراسة في إطار "الدراسات الوصفية" التي تقوم على وصف مُكوِّنات النص المسرحي موضوع الدراسة، وتعتمد على مجموعة من المناهج النقدية الحديثة التي تُسْهم في بلورة ماهية النص المسرحي، وتحقيق الهدف من هذه الدراسة، منها" المنهج السيميولوچي" و "المنهج البنيوي"؛ فالمنهج السيميولوچى يقوم على دراسة

العلامات التي تربط بين أجزاء النص لإنتاج المعنى، فـ "الدلالة هي علاقة تتحقق من تآلف الدَّالِ والمدلول، واتحادهما يؤلف بنية الدلالة "(بسام قطوس، 2006، 130)، ويُعد المنهج السيميولوچي أنسب المناهج الأدبية لدراسة النصوص المسرحية التي تعتمد على اللغة ومستوياتها؛ وذلك لوجود النص الحواري الرئيس وكذلك النص المرافق، أو ما يُعرف بـ "الإرشادات المسرحية" التي تثري من دلالات النص ومعانيه الظاهرة والمستترة في آن، وما تنطوي عليه من علاماتٍ تفوق الدلالات اللغوية المباشرة التي قد يشير إليها النص الحواري. وكذلك "المنهج البنيوي" يقوم على دراسة أجزاء النص والتعرض للعلاقات التي تربط بين هذه الأجزاء. ذلك أن "البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية، وعلى علاقاتها بالكل من ناحيةٍ أخرى" (صلاح فضل، 2003، 123).

الشعر والمسرحية الشعرية:

المسرح الشعري تجربة جديرة بالدراسة والاهتمام؛ ذلك أن الكاتب لا بُدَّ أن يمتلك ناصية الشعر – من ناحية –، وناصية الكتابة الدرامية المسرحية من ناحيةٍ أخرى، فالكتابة المسرحية الشعرية ليست هواية أو تجربة عابرة ولكنها قدرة فنية عالية وتمكُّن من مسارين مهمين، هما: الشعر، والفن المسرحي، فلا يتغلب أحدهما على الآخر بل تظهر قدرة الكاتب في تكاملية الشعر والمسرح في صورة المسرحية الشعرية. وهو ما أشار إليه (أحمد مجاهد، 2016، 5) من أن "العلاقة بين الشعر والمسرح علاقة جدلية تغري بالمغامرة... فالميزة الخاصة بالخطاب المسرحي تكمن في كثافته السيمائية، والميزة الخاصة بالخطاب الشعري تكمن في كثافته اللغوية الإشارية أيضًا".

ولعلَّ من أهم النماذج العربية والمصرية التي أثبتت نجاحها ومقدرتها الفنية هي الأعمال المسرحية لـ "أحمد شوقي"؛ الذي تفوق على أبناء جيله في كتابة المسرحية الشعرية ما بين التيارين: الواقعي والرومانسي، وعلى الرغم من الغنائية التي استحوذت على مسرحيات "أحمد شوقي" ولم تتحقق الدراما الشعرية في مسرحياته؛ فإن ذلك كله لم ينَلْ أبدًا من كونه رائدَ المسرحِ الشعري المصري. فقد كانت مسرحياته غنائية تتألف من مقطوعات أو قصائد غنائية طويلة؛ طبعت أثرها على البنية الدرامية للمسرحية التي أفقدت بتغلب الشعر على الدراما لكثير من عناصرها الدرامية.

ولأن الشعر قد يفوق النثر في تجسيده للمعاني والدلالات الجمالية والدرامية في المسرح، فقد نادى "محمد مندور" إلى الدعوة للكتابة بالشعر الحُرّ في المسرحيات الشعرية، قائلًا: "يُخيَّل إلينا أن شعرنا العربي – لكي يصلح للحوار المسرحي – لم يكن يكفي أن يتحرر من القافية المُوحَّدة، بل كان لا بُدَّ له أن يتحرر من القالب التقليدي للبيت بعدد تفاعيله المحدودة... والشعر الجديد عندما يُستخدم في الحوار الدرامي يتخلص إلى حَدٍّ بعيدٍ من الإيقاع الواضح الرتيب الذي يوحي بالاصطناع وإن ظل يحتفظ من الشعر باللحن والتنغيم، اللذين يُكسبان الحوار رهافةً ونفاذًا دون أن يطمس فيه طابَع الحياة العقلية" (محمد مندور، د. ت.، 137).

فالشعر يُعدُّ من أكثر الوسائل الفنية تعبيرًا عن العواطف الإنسانية في ثورتها وانفعالاتها؛ لذا يتفوق الشعر على النثر في هذا المجال، وعلى الرغم من أن كل ما يستطيع النثر أداءه يؤديه الشعر؛ فإن الشعر يكشف وجوهًا عدة للواقع المَعِيش في آنٍ واحد؛ فالشعر المسرحي ليس مجرد حلية يتحلى بها الحوار ولكنه يضفي على الدراما المسرحية طابعًا مختلفًا، فيجعلها أكثر درامية.

منذ بداياته، تأثر المسرح الشعري في مصر بنوعين من المسرح؛ هما: المسرح الفرنسي والمسرح الإنجليزي، فكتابات "شوقي" كانت متأثرة بالمسرح الفرنسي؛ من الالتزام بالوحدات الثلاث والتأكيد على البطل الرئيس في المسرحية بمساعدة شخصيات ثانوية أقل مكانة، وعلى الرغم من سَبْق "شوقي" غيرَه في هذا المجال فإن كُتَّاب المسرح الشعري بعده لم يحذوا حذوه في تأثُّره بالمسرح الفرنسي؛ فـ "بدأت قوانين المسرح الشعري الإنجليزي تظهر في أعمال كُتابنا، وكان ذلك من حيث الثورة على البناء القديم، الذي تمسك به الفرنسيون عهدًا طويلًا..." (حسن محسن، 1979، 513).

لذا؛ فقد تنوعت كتابات الشعراء وتعددت المدارس الفنية التي تأثروا بها، وأضحت علامةً فارقةً في كتاباتهم الشعرية؛ خاصةً في أعمال "صلاح عبد الصبور" وتأثره بالمذاهب والتيارات الفنية الحديثة التي ظهرت في العصر الحديث خاصةً اللامعقول ومسرح العبث، فالمسرح الشعري لم يقف عند أسلوب فني أو مذهب محدد؛ فقد تعددت مساراته الفنية وفقًا لما يعرضه من قضايا وموضوعات مُلحَّة، معتمدًا على كثيرٍ من التقنيَّات الفنية التي تساعد على بلورة العمل الدرامي وتفعيل تأثيره في المُتلقِّي.

مسرحية "الوزير العاشق" لـ "فاروق جويدة":

"مسرحية الوزير العاشق" هي المسرحية الأولى للشاعر "فاروق جويدة"؛ لذا سيطر موضوعها وشخصياتها عليه فترة طويلة جعلته مرتبطًا ارتباطًا كبيرًا بشخصيتَيْ "ابن زيدون" و"وَلَّادة"، متعايشًا مع قصتهما قائلًا: "كنت أحيانًا أتعاطف بيني وبين نفسي مع "ابن زيدون" ضد "وَلَّادة" وكأني أعيش معهما، وفي أحيانٍ أخرى أجد نفسي معهما، وكنت أقول: لو أنها لم تهجره ما كتب هذا الشعر العظيم؛ لأن الألم العظيم يصنع الفن العظيم، وفي أحيانٍ أخرى كنت أقول: لو أنهما تزوجا لكان أفضل: المهم أن "ابن زيدون" و"ولادة" قصة عاشت معي عمري كله" (فاروق جويدة، 1980، 6)[1].

و"فاروق جويدة" حاول في كثيرٍ من الأحيان – من خلال مسرحياته الشعرية – تقريب لغة الشعر من لغة النثر ولغة الحياة اليومية؛ وذلك بالتحرر من القيود العَرُوضيَّة في بحور الشعر التقليدية لتصبح التقنيات الفنية ضرورة من ضرورات شعره، حتى أصبحت القصيدة أقرب للدرامية منها إلى الغنائية؛ معتمدًا على الاستخدام

[1] "ابن زيدون هو "أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن زيدون"، يُعدُّ من أعظم شعراء قرطبة في عصره بل أعظم شعراء الأندلس، أما "وَلَّادة" فهي "ولادة بنت المستكفي" أميرة أموية ابنة الخليفة "المستكفي" آخر حكام بني أُميَّة في الأندلس، أميرة وشاعرة وأديبة أحبت الشاعر "ابن زيدون" حُبًّا سمع به القاصي والداني في الأندلس.

المتحرر للغة التي تقوم بوظيفة درامية وبلاغية في آن. وفي هذا الشأن يشير "محمد عناني" – في ترجمته لآخر دواوينه " ألف وجه للقمر" – إلى أن "فاروق جويدة" أضحى ممثلًا لتقاليد شعرية لا يشاركه فيها أحد تقريبًا، قائلًا: "آخر الشعراء الرومانسيين العرب بلا منازع، ينفرد وحده بالسيادة عند تيار الحداثة العربية وما بعدها، ويهتم اهتمامًا واضحًا بالشعور والعاطفة واللغة المباشرة التي صنعت له شعبية كبيرة بين القراء".

(Mohamed. Enani, 1997, 5-6).

وعلى الرغم من النهاية المأساوية لـ "الوزير العاشق" فإن "فاروق جويدة" كان يؤكد من خلال الأحداث استمرارية الحب والحياة، فالحب والحياة مستمران حتى بعد موت الشاعر وعجزه عن تحقيق حُلْمه الكبير؛ إلا أن "الحلم" لا يموت مع الإنسان، فالحلم يبقى ويظل حيًّا حتى يجد من يحاول تحقيقه؛ كذلك الحب الحقيقي لا يفنَى مع الحبيبين، ولكنه قيمة إنسانية إيجابية تبقى مع استمرار الحياة. وهو ما أشارت إليه (نهاد صليحة 2005، 22) في تقديمها مسرحية "شهداء الغرام" المأخوذة عن "روميو وچولييت"، قائلة: "رغم جرعة المأساة في المسرحية إلا أن "شكسبير" لم يكتبها كمأساة، فهو يؤكد طول الوقت أن الجمال الذي يأتي به الحب إلى الحياة لا ينتهي بانتهائها، بل تظل أنفاسه تتردد في جنباتها بعد الموت".

وهو ما يؤكد أن "الحب" لا يقتصر على العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة فقط؛ فهذه العلاقة هي إحدى صور "الحب" وقد تكون الصورة الأكثر شهرةً في "الحب"، ولكن "الحب" بمعناه الواسع مترامي الأبعاد هو أساس وأصل هذا الوجود الإنساني؛ فمن يسعى ليكون جزءًا من هذه الحياة له معنى وقيمة فلا بُدَّ وأن يعي جيدًا أن القيمة الإنسانية الأساسية في حياة الإنسان هي قيمة "الحب"؛ فمن يحاول فهم الحياة الإنسانية دون هذه القيمة لا يجد أمامه سوى غابة تحكمها حيوانات مفترسة لا تعرف الرحمة، يكون هو أول فريسة لها.

لذا فالحب يلعب دورًا مهمًّا على المستوى الإنساني؛ فالإنسان القادر على الحب هو القادر على الحياة وعلى إقامة علاقات سَوِيَّة مع غيره من البشر؛ فـ "المحبة هي إحدى المعاني الأصلية للوجود؛ فهي معنى أصيل من معاني الوجود" (صالح سيما، 2016، 169).

وقد أكدت (نهاد صليحة 2005، 4) أن موضوع الحب واعتباره تيمة رئيسة في المسرحية لم يتبلور في المسرح الانجليزي إلا بظهور كتابات شكسبير وتعرضه لتيمة الحب، قائلة: "لم يكن "الحب" يُعتبر موضوعًا جديرًا بالمعالجة المسرحية المستفيضة، بل إن صورة "الحب" نفسها وصورة المرأة في الدراما الشعبية... كانت صورة أبعد ما تكون عن الرومانسية"؛ كذلك يشير (نبيل راغب، **1980**، 209) إلى أن ""شو" من الكُتَّاب والمفكرين الذين قدموا الحب واعتبروه أحد مصادر القوة والتطور في الطبيعة".

فعلى الرغم من أن تيمة "الحب" التي تدور حولها مسرحية "الوزير العاشق" هي تيمة مكررة في المسرحية الشعرية الحديثة والمعاصرة، فإن "جويدة" قدم نموذجًا مختلفًا عما قبله من الشعراء؛ وذلك بتركيزه على الشاعر ثم من بعده الأميرة، فقدم – "شوقي" شخصية "قيس ابن المُلوّح" الذي يعشق محبوبته "ليلى" لا يشغله سوى حبها

وهواها، أما الشاعر عند "جويدة" فهو نموذج حديث لشاعرٍ شغلته قضية الوحدة العربية أكثر مما شغله حبه وعشقه "لولادة"، شغله "الحلم" حلمه بتوحيد الصف العربي لمواجهه المحتل الغربي؛ أما مسرحية "الأميرة تنتظر" لـ "صلاح عبد الصبور"، ومسرحية "الأميرة التي عشقت الشاعر" للشاعر "أنس داود"، فقد ركَّزتا على الأميرة أولًا، ثم على قصة "الحب" التي عاشتها، أو تحاول أن تحيا في ظلالها مرة أخرى؛ كذلك مسرحية "ليلى والمجنون"؛ حيث ركز الشاعر على علاقة الحب بين "سعيد" و"ليلى" وحالة القهر المادي والمعنوي التي عاشها "سعيد" والتي كانت جزءًا مما يعانيه المجتمع المصرى تحت وطأة الاحتلال.

وهو ما أكده (أحمد شمس الدين الحجاجي، 1984، 389) من أن "كثيرًا ما يلجأ الفنان إلى تصوير العلاقات العاطفية عندما يقوم بمحاولة تصوير واقعة وتقديم رؤية عن هذا الواقع". لذا؛ قد تكون تيمة الحب بين "ولادة " و"ابن زيدون" بالفعل تيمة مستهلكة دراميًّا وامتدادًا لقصص "الحب" السابقة، إلا أن "فاروق جويدة" استخدم هذه التيمة ليقيم عليها بناءً دراميًّا مركبًا، يطرح من خلاله أفكاره عن الواقعية التي تتجسد في الأحداث والشخصيات الرومانسية، التي تتجسد في العلاقات العاطفية التي تجمع بين "ولادة" و"ابن زيدون"، وغيرها من العلاقات المتشابهة داخل هذا الطرح الدرامي من الصراع بين عالم الواقع القاسي وعالم الحلم والخيال المثالي ومفهوم الحب الواقعي وفكرة الحب الرومانسي.

وكما اهتمت المسرحية الشعرية بتيمة الحب والحلم تعرضت أيضًا لتيمة الخيانة، فالخيانة ظاهرة من الظواهر الإنسانية التي ارتبطت بالإنسان وبظهور المجتمعات، نشأت من تعارُض المصالح والرغبات بين أفراد المجتمع الواحد، ولأن جوهر الدراما هو الصراع؛ لذا كانت الخيانة مادة ثريَّة للعديد من الشعراء والكُتَّاب، وفى مقدمتهم الكاتب الإنجليزي "وليم شكسبير" الذى عرض لمستويات الخيانة في مسرحياته منها "عُطيل" و"الملك لير"، وجسدها "صلاح عبد الصبور" في أكثر من نص من نصوصه المسرحية منها "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون"، وكذلك "الأميرة تنتظر".

ومن الملاحظ أن الشاعر "فاروق جويدة" قد اهتم اهتمامًا كبيرًا بقراءة التاريخ العربي؛ فكان مرتكزه الرئيس في بلورة معظم موضوعاته وشخصياته؛ خاصةً في فتراته المشحونة بالصراعات والمنازعات السياسية والتي أثرت على الأمة العربية والإسلامية؛ لذا فالتاريخ يُعدُّ هو المرتكز الرئيس للشاعر "فاروق جويدة"؛ وهو ما ظهر جليًّا في مسرحية "الوزير العاشق" التي ترجع أحداثها إلى فترةٍ تاريخيةٍ من أزهى عصور الأندلس الأدبية وأكثرها توترًا وصراعًا سياسيًّا، فقد شهدت هذه الفترة سقوط الخلافة الأموية وضياع الأندلس العربية بين أطماع الحكام وسُعَاة الفتنة والتخريب، فهو لا يهدف إلى التاريخ في حد ذاته، ولكنه يهدف إلى تجسيد ما يقبع خلف هذا التاريخ وهذه الحوادث التاريخية المعروفة، فمن خلال التداخل بين الفترات التاريخية وحوادثها يقدم جويدة رؤية معاصرة لما يعيشه الإنسان العربي المعاصر، وما يعانيه جرَّاء الانقسامات والصراعات الدولية التي تستهدف تفريق الشعوب

العربية وتقطيع أوصال أراضيها، بفعل "الخيانة" التي تقوَّضت بها أركان الدولة الأندلسية وانهار معها "الحُلْم" العربي كله.

نتائج الدراسة التحليلية:

افتتاحية المسرحية:

يفتتح "فاروق جويدة" نصَّه المسرحي بحديث الراوي "أبو حيَّان" الذي يمهد لأحداث المسرحية ويقدم بعض شخصياتها الرئيسة في منزل "ابن زيدون"، وقد يكون حديث "أبو حيان" ملخصًا عامًّا لما سيحدث بعد ذلك، فـ "أبو حيان" يحكي عن أمجاد الأندلس وكيف ضاعت هذه البلاد وتفتَّتت وأصابها الوهن العضال، ولم يبقَ – للعرب – سوى البكاء على أطلال الماضي العظيم، لا يملكون إلا كلماتٍ يجترُّون بها أمجادًا ولَّت وأحلامًا تبددت.

(يقف المؤرخ والراوي أبو حيان في جانبٍ من خشبة المسرح ويُسلط عليه الضوء يقدم ويمهد لأحداث المسرحية)

أبو حيان: من ألف عام أو يزيد

كانت هنا يومًا حضارة

كانت هنا..

أمجاد شعب كان يعرف ما يريد (فاروق جويدة، 1987، 408).

وتجدر الإشارة إلى أن خطاب الراوي هنا يقوم بأكثر من وظيفة سميولوچية؛ منها "التصدير" من خلال التكرار اللغوي (كانت هنا) للتأكيد على أنها حكاية قديمة حدثت من زمن بعيد؛ وكذلك تشابه دلالة معظم مفردات الراوي في بداية المسرحية من ألف عام / من الذكرى / آه من الذكرى / الملك ضاع؛ فكلها تشير إلى الماضي وإلى حالة من الضياع والتفكُّك. كذلك "كسر الإيهام" وذلك بالانتقال بين الأزمنة المتباينة بين الماضي / الراوي "أبو حيان" والزمن الآنيّ/ تولّي "أبي الوليد" الوزارة؛ حيث يؤكد على أن ما يحدث ما هو إلا صنعة مسرحية. وهو ما يتفق مع تأكيد (باترس بافيز، 1992، 89) أن "المسرح يظل خطابًا ميتًا بدون التناول التأويلي لعلاقة القارئ/ المُتلقِّي"، فحديث الراوي الحزين ودخول الوزير "ابن زيدون" مبتهجًا هو ومُحبُّوه محتفلين بتولّيه الوزارة، يؤكد "كسر الإيهام" حيث الانتقال من حالة الشقاء والحزن، وضياع الوطن إلى السعادة والاحتفال وتولي "أبي الوليد" الوزارة.

وعلى الرغم من أن الشاعر لم يحدد الزمان في النص الفرعي "الإرشادات المسرحية"، فإنه أشار إليه في بداية حديث الراوي "أبو حيان"، فيقول إن هذه الأحداث قد حدثت في الماضي البعيد "**من ألفِ عامٍ أو يزيد**"؛ ففي استخدام "جويدة" للتغريب الزمني عبر إغفاله تحديد زمن الأحداث علامة رمزية للدلالة على تحقُّق أكبر قدر من الخيال والتفكير لإيقاظ عقل المتلقي /المشاهد، وفي المقابل لم يحدد الزمن الآنيّ وهو زمن سرد الأحداث أو مناسبة ذكرها، وهي علامة رمزية للدلالة على تكرار مثل هذه الأحداث على مَرِّ التاريخ؛ فالماضي والحاضر

وجهان لعملة واحدة. و"هنا" علامة إشارية تشير للمكان وهي دولة الأندلس، أو بالأحرى ما كانت تُسمَّى بالأندلس.

أبو حيان: آهٍ من الذكرى.... زمانٌ قد مضى

والجُرْح ينزف كلما عادت...

المُلْك ضاع مع الزمن.. (فاروق جويدة، 1987، 408).

فحكى "أبو حيان" عن حب "أبي الوليد" لـ "ولادة"، ثم حكى عن حُلْم "أبي الوليد" الذي يسعى لتحقيقه كي يحيا الإنسان حياة سعيدة في ظل وطن قوي، ثم بعد ذلك ترك نهاية القصة كي يعايشها القارئ بنفسه ويتعرف على نهاية "الحب" و"الحلم"، وذلك عن طريق تقنية الفلاش باك أو العودة إلى الخلف التي تزيد من التشويق والإثارة وتمهيدًا للصراع الدرامي؛ وهو ما يتوافق مع ما عرضه كُلٌّ من (إلين أستون وچورچ ساڤونا، 1996، 35) من أن "الصياغة الحديثة للمسرحيات الكلاسيكية، تستغني تمامًا عن السؤال القائل "ماذا حدث" وتدعو القارئ إلى حل شفرة "كيف ستسير الأمور".

أبو حيان: قد طاف بالآفاق يحملُ حُلْمَه

ويُبشِّر الإنسان بالزمن السعيد (فاروق جويدة،1987، 48،).

ومن اللافت للانتباه أن الشكل العام للنص المسرحي "الوزير العاشق" يحيلنا إلى الشكل العام لنص "مأساة الحَلَّاج" للشاعر "صلاح عبد الصبور؛ "فهناك تناصٌّ واضحٌ بين النصين؛ فكلاهما يتكون من قسمين كل قسم يحتوي العديد من المشاهد؛ فضلًا عن تقنية الفلاش باك التي يفتتح بها كلا الشاعرين نصه المسرحي، وتوظيفهما لتقنية الراوي الذي يؤدي أكثر من وظيفة داخل المسرحية.

فـ "فاروق جويدة" لم يفتتح أحداث المسرحية على قصة حب "ولادة" و"ابن زيدون" ولكنه افتتحها على تولية وتنصيب "ابن زيدون" الوزارة، الذي كان يسعى إليها ويبتغيها، وحوله كوكبة من شعراء الأندلس يباركون ويهنئون، ثم نلاحظ الوزير "ربيع" وقد تملَّكت الغيرة من قلبه يذكر علاقة "ابن زيدون" بـ "ولادة"؛ وهنا يدخل الكاتب مباشرة على العلاقة المتوترة التي تجمع بين "ابن زيدون" و"ربيع"، فـ "ربيع" لا يغار من منصب الوزير فحسب بل من مكانه في قلب "ولادة"، وهو ما أشارت إليه كلمات "ربيع" القليلة وعلامتها الدالَّة على مدى حقد وكراهية "ربيع" لـ "ابن زيدون".

ربيع: لكن وربي قد أخذتَ وزارتين

ولَّادة الحسناء زينة قرطبة

وأخذتَ مرتبة الوزير (فاروق جويدة، 1987، 410).

فالحكاية لم تبدأ من قصة "الحب" التي جمعت بين "ولادة" و"ابن زيدون"، إنما بتولِّي "ابن زيدون" الوزارة ومحاولاته المتعددة لتحقيق حلمه الكبير في جمع الشمل العربي وتوحيد قوى العرب؛ حتى تتحقق الريادة العربية،

ثم يعرض "جويدة" لشعور الوزير "ربيع" تجاه "ابن زيدون" وما يمكن أن يكون تصرفه إزاء حب "ولادة" له وتولّيه مقاليد الحكم والوزارة. فظهور "ربيع" في المشهد الأول من القسم الأول من المسرحية يُعدُّ إشارةً وتمهيدًا لما قد يفعله مع "الوليد"، فـ "ربيع" من الشخصيات الرئيسة في المسرحية ومحور الأحداث ومحركها من نهاية الجزء الأول حتى آخر المسرحية. فالمشهد الأول يقدم الشاعر فيه للشخصيات والأحداث، بدايةً من حديث الراوي "أبي حيان" وتعريفه ببعض الشخصيات الرئيسة في المسرحية ثم ظهور بقيتها في المشهد الثاني لتكتمل الصورة الفنية والدرامية؛ خاصةً محور أحداث المسرحية "الحب" و "الحلم" و"الخيانة"، منها ما هو واضح جليّ كعلاقة الحب التي تجمع "ولادة" و"ابن زيدون"، ومنها ما هو مستتر خفي يُفصح عنه تطور الأحداث والشخصيات.

أولًا تيمة "الحب":

الحب هو عطاء متبادل؛ بمقتضاه يمنح كُلٌّ منَّا ذاته للآخر؛ يسعى الفرد لكسب رضا محبوبه بل قد يصل الأمر إلى أن يهب المُحبُّ ذاتَه للمحبوب؛ فالمحب يمنح ذاته للمحبوب في سبيل البقاء بجواره وكسب رضاه، والمحبوب بدوره يضع نفسه تحت تصرف المحب دون أن يكون هناك أية شبهة نفعية بين الاثنين.

فعلى الرغم من العلاقة الديناميكية المتفاعلة بين الحبيب وحبيبه، فإن الأمر يختلف من حب الرجل إلى حب المرأة؛ فالرجل يتحكم بعواطفه وميوله أكثر مما تحاول المرأة أن تتحكم فيها؛ إذ يمكن القول أن الرجل يكون أكثر عقلانيةً وموضوعيةً في النظر لعلاقاته العاطفية مقارنةً بنظيره في العلاقة (المرأة)، إلا أن الأمر اختلف في نص "الوزير العاشق" بين "ولادة" و"ابن زيدون".

فـ "ولادة" كانت تحب "ابن زيدون" حُبًّا مطلقًا لا تشوبه أية شائبة؛ كانت على يقينٍ تامٍّ من خطورة ما يفكر به "ابن زيدون" وما يحاول أن يحققه، فهي ابنة ملك تربَّت داخل القصور وعلى وعيٍ تامٍّ بعواقب مثل هذه الخطوات، فكانت تخشى على "ابن زيدون" من السلطة والحكم وتبعاتهما.

ولأن العلاقة بين الدالِّ والمدلول قد تكون اعتباطية، أي مصطنعة ليس لها مبررات أو دوافع طبيعية، مثلًا ليس في الحروف المُكوِّنة لكلمة شجرة أي مبررات طبيعية أو حوافز أو أوجه شبه لتدل على الشجرة بشكلها المتعارف عليه، فالشجرة كمفهوم أو مدلول هو واحد في كل العالم، ولكن الدالّ الملازم له ليس واحدًا. لو كانت العلاقة بين الدال والمدلول طبيعية أو منطقية لكان هناك "دَالٌّ" واحدٌ ملازمٌ لمدلول الشجرة في كل مكان؛ فالعلاقة بين "الدال" و"المدلول" تخضع لأحكام اللغة ذاتها وليس لأحكام الطبيعة أو المنطق.

"فالعلاقة بين الدال والمدلول تتَّسم بالخَطيَّة أو التسلسُليَّة وهي علاقة تنكشف عبر الزمن، فمن المعروف أن المدلول يقع سابقًا على الدال، باعتبار الأول مفهومًا اتفق عليه المجتمع" (رضا غالب، 2006، 107)، فـ "الحب" مدلول السعادة / والتسامح / الصفاء / والنقاء/ والأمل، ولكنه على الرغم من ذلك قد يكون علامةً على الحزن / الخيانة / القلق / الموت وفقًا لسياق الكلام ومعناه الدال. وهو ما أحدث الفجوة بين نظرة ومفهوم "ولادة" عن الحب ونظرة ومفهوم "ابن زيدون" له. وكذلك مفهوم "الحلم" الذى كان سببًا رئيسًا في سقطة "ابن زيدون" الذريعة التي

تذرَّع بها "ربيع" كي يُثبت خيانة "ابن زيدون"، وهنا لم ترتبط الخيانة بـ "ربيع" فقط إنما انسحبت على "ابن زيدون" و"ولادة".

ويشير (صلاح قنصوه، 2016، 61) إلى ارتباط موضوعات الحب وكل الأحلام بمرحلة الشباب، ذلك "لأن مرحلة الشباب هي التي تتجلى فيها تجارب الحب وانفعالاته جميعًا، ولأن مرحلة الشباب هي التي يبرُز فيها بصورة ساطعة وضع الإنسان إزاء العالم بكل تحدياته حيث الإمكانات المنفتحة بغير حدود، والأحلام البعيدة، والغايات الطامحة الكثيرة والرغبة النَّهِمة في الامتلاك والاقتدار على المقاومة والتمرد". ففي المشهد الثاني من المسرحية، يعرض لنا الشاعر العلاقة العاطفية التي تربط بين "ولادة" وحبيبها "ابن زيدون" ومدى تعلُّق قلبيهما معًا؛ فعلاقة "الحب" التي تجمع "ولادة" بـ "ابن زيدون" ليست علاقة عابرة – مجرد إعجاب – ولكنها عاطفة مشبوبة يحكمها القلب والعقل معًا؛ فـ "ابن زيدون" يعرف جيدًا مَنْ هي "ولادة" ومَنْ تكون وماذا تعني له؛ لذا يُكنُّ لها حُبًّا خالصًا لا تخالطه شائبة، و"ولادة" تعرف "ابن زيدون" – فكلاهما يقرض الشعر ويتغنى به – وتعلم جيدًا أنه يحبها لشخصها لا لمالها أو لنَسَبها؛ لذا يعرض "جويدة" صورة من صور "الحب" التي تجمع بين الحبيبين في بداية المشهد الثاني من المسرحية والذي يدور في بيت "ابن زيدون"؛ حيث تدخل "ولادة" عليه ويستقبلها "زياد" بالترحاب قائلًا: وصلت أميرة قرطبة وصلت أميرة قرطبة.

وخطاب "زياد" بالترحيب بـ "ولادة" يقوم بوظيفة "التصدير" عبر محورين؛ الأول: التكرار اللغوي حتى يعلم المُتلقِّي مَنْ تكون "ولادة" وحتى يتذكر "ابن زيدون" مَنْ هي "ولادة"، وتكرار صفة "ولادة" أكثر من مرة يدل على مكانتها في المجتمع القرطبي ومكانتها الخاصة في منزل "ابن زيدون"، فلها مكانة عالية في نفس "ابن زيدون" وفي نفس من يقوم على رعايته؛ فـ "زياد" يكرر اسم "ولادة" في زهوٍ وفخرٍ وكأنها تُعلي من قيمة المكان الذي تنزل به، والثاني: وصف فعل التمثيل الدائر/ "وصلت" فهي من جاءت إلى "ابن زيدون" كي تُهنِّئه بالوزارة، ويُعدُّ قدومها هذا علامةً رمزيةً للدلالة على مدى حبها له وتقديرها لمكانته في المجتمع، وخطاب "زياد" – على قِصَره – يحمل العديد من العلامات التي تشير إلى "الحب" / السعادة / الفخر. فقد تعمَّدت "ولادة" الحضور إلى منزل "ابن زيدون" بعد خروج جموع المهنئين والمداحين والمنافقين من المكان؛ ذلك لأنها تعلم جيدًا أن أي منصب لا بُدَّ وأن تتبعه سلسلة من النفاق قولًا وفعلًا.

ولادة : أتيتكُ بعد أن رحل النفاق

ابن زيدون: وأنتِ الناس عندي.. حياتي أنت ولادة

(فاروق جويدة، 1987، 412).

وحديث "ولادة"، وهي تهنئ "ابن زيدون" بالوزارة (أتيتك بعد أن رحل النفاق)، تُعدُّ تقدمة درامية يمهد فيها الشاعر لأهم أحداث المسرحية؛ حيث صور الشاعر النفاق بشخص يرحل وهي علامة رمزية دالة على خبرة

"ولادة" بالناس؛ في محاولةٍ تحذيريةٍ بطريق غير مباشرة لـ "ابن زيدون" بعدم انخداعه بالألفاظ البراقة وظواهر الأمور؛ وهو ما يثبت صحته فيما بعد، وفي تصويرها للمهنئين بالنفاق تعمَّدت "ولادة" حذف المُشبَّه للعموم والتصريح بالمشبه به للدلالة على الكراهية / الاحتقار.

وهنا يشير (إلين أستون وجورج ساڤونا، 1996، 80) إلى أن "ثنائية المتحدث / المستمع التفاعلية هي طريقة أساسية في الحوار الدرامي، وهي طريقة يمكن إرجاعها إلى تبادل عبارة بعبارة في التراچيديا اليونانية... إنها طريقة إشارية وهو ما يسمح للحوار بأن يخلق جدلًا متبادلًا ضمن زمن الخطاب، ومكانه هو الإشارة.. أي أن الإشارية هي الوسيلة التي تُبنى بواسطتها التبادلات بين "أنا وأنت".

فعلى الرغم من أن تيمة "الحب" هي التيمة التي تسيطر على الجو العام للمشهد الثاني، فإن "جويدة" لم يستطع أن يفصلها عن تيمة "الحلم" والتي أدارها وذكرها في حديث "ابن زيدون" و"ولادة"؛ وهي علامة على العلاقة القوية بين "الحلم" و"الحب" ولكن تختلف دلالتهما من "ولادة" لـ "ابن زيدون". فعلى الرغم من اعتراف "ابن زيدون" الصريح بسعيه للوزارة، فإن تولية الوزارة لم يكن هو "الحلم" بل كان البداية لتحقيق "الحلم".

ابن زيدون: عشقتك في كل شيء

فأنت الصباح الذي لا يغيب

وأنت الرجاء الذي لا يخيب (فاروق جويدة، 1987، 413).

ومن اللافت للانتباه – في بداية هذا المشهد – اختلاف اتجاه الحوار بين كُلٍّ من "ابن زيدون" و"ولادة"، فـ "ابن زيدون" يتحدث عن علاقة "الحب" التي تربطه بـ "ولادة"، حيث يُشبِّهها بالصباح تارةً وبالرجاء تارةً أخرى؛ للدلالة على الأمل / التفاؤل / الحياة وعلى مدى تعلُّقه بها ومكانتها في نفسه، بينما يتجه حديث "ولادة" إلى الملك / المناصب مشحونًا بدلالة قوية على مدى خوفها وقلقها على "ابن زيدون" من تعلقه بالمناصب والرُّتَب.

ابن زيدون: لقد كان حلمي

أن أرى طيف الوزارة (فاروق جويدة، 1987، 414).

وفي مقابل حديث "ابن زيدون" عن حلمه بالوزارة ومدى سعادته بتحقيق هذا "الحلم"، نرى "ولادة " تدير دفَّة الحديث إلى حبها لشعر "ابن زيدون" وله كشاعر، وأن هذا الحب يفوق حبها له كوزير يعتلي كرسي الوزارة؛ وكأن "ولادة" هي مَنْ تحاول أن توقظ "ابن زيدون" من هذا "الحلم" المستحيل؛ فهي تعلم تبعات هذه المناصب، وتعلم أن الملك والمنصب مصيره الزوال ولا يبقى سوى الإنسان؛ لذا فهي تؤكد حبها لشخص الشاعر ومدى قيمة كلماته بالنسبة إليها.

فـ "ولادة" هي ابنة الملك المستكفي – الذي قُتل أمامها وفي حضرتها– تعلم أن المُلك والمنصب بين "الحلم" والأمل في الوصول، إليه إلا أنه مع الوصول إليه وامتلاكه قد يستمر حلمًا ورديًّا لسهولة فقدانه؛ ونتائج هذا الفقدان قد تكون أقوى وأخطر من أي سعادة قد يحققها الحصول عليه.

ولادة: أحبكَ شاعرًا

ولو يومًا ملكتَ الأرض

سوف أحبُّ أشعارك

فهذا المُلْك قد يمضي ويرحل مثلما يرحل الملوك

ويبقى الشعر يا ملك الملوك (فاروق جويدة، 1987، 415).

ومن أهم صيَغ الحوار المسرحي في المسرحية الشعرية والذي يتوافق مع طبيعة الشعر وأهدافه الفنية، هي صيغة "مناجاة النفس" أو ما يُعرف بالمنولوج؛ وفيه ينفرد الممثل بخشبة المسرح موجهًا حديثه للجمهور؛ لذا تشير (نهاد صليحة، 2000، 247) إلى أن مناجاة النفس "تجمع بين سمة الحديث المباشر إلى الجمهور من ناحية، وبين سمة الاعتراف الصادق أمام النفس من ناحيةٍ أخرى، فاستماع الجمهور إلى المناجاة هو أحد أهدافها وشرط من شروطها... فهي تزيد من وعي الجمهور بالتفاصيل ومن انتباهه لها، وتخلق لديه إحساسًا بوجود علاقة خاصة بينه وبين المتحدث".

ففى نهاية المشهد الثاني من القسم الأول من المسرحية، يقع الحوار الدائر بين "ابن زيدون" و "ولادة" داخل دائرة المنولوج على الرغم من اعتماده ظاهريًا على الديالوج إلا أنه منولوج طويل؛ تبرر فيه "ولادة " لماذا تخاف من المناصب أو من عشق المناصب، وتقرر في نهاية حديثها أن ما وصلنا إليه ما هو إلا سراب وأوهام يحيطها سياجٌ من النفاق والكذب، تضيع معه كثير من القيَم الإنسانية السامية كالعدل / النقاء/ الطهارة / الوفاء؛ فهي تحاول أن تنقل خبراتها التي عايشتها مع أبيها الملك لـ "ابن زيدون"؛ حتى يكون حَذِرًا في تعامله مع مَنْ حوله من الحكام والمحكومين وتؤكد أنها – السلطة – مثل الخمر المُسْكِر الذي يُذهب العقل حين يتملَّك من الإنسان.

ولادة: يُسكرنا المنصبُ لا ندري

معنًى لنقاء... لوفاء

لطهارةِ قلبٍ... لحلالٍ فينا لحرام

المنصب قد يصنع بطلًا بين الأقزام (فاروق جويدة، 1987، 416).

فـ "المنولوج غالبًا يتدخل في الدراما في لحظة حرجة تمر بها إحدى الشخصيات؛ وهو يدل على لحظة حاسمة في الحدث ويُبرز خطورته ويشد الانتباه إلى اضطراب الشخصية وارتباكها" (حماده إبراهيم، 2005، 345).

فـ "ولادة تحاول كشف الحقيقة بوضوحٍ تامٍّ أمام "ابن زيدون"؛ حتى يستطيع أن يرى حقيقة ما يحدث حوله وما يمكن أن يحدث جرَّاء التعلق بالمناصب، فالمنولوج أجراه الشاعر على لسان "ولادة" قبل المشهد الثالث من القسم الأول من المسرحية قبل ذهاب "ابن زيدون" إلى ملوك الطوائف، فهي تعلم جيدًا أن ما يحلم به "ابن زيدون" ويسعى إليه ما هو إلا نفق مظلم لا يمكن الخروج منه. وفي هذا الحديث الطويل إشارة إلى العديد من العلامات

أو الدلالات، أولها: الحب الكبير الذي تُكنُّه "ولادة" لـ "ابن زيدون" / خوفها من ردَّة فعل ملوك الطوائف وخيبة أمل "ابن زيدون" / وشاية أحدهم بـ "ابن زيدون" / وردة فعل الملك ومدى تقبُّله لفعل "ابن زيدون".

صور "الحب":

الحب عند "ابن زيدون":

حب الوطن:

على الرغم من أن عنوان المسرحية "الوزير العاشق" إشارة واضحة إلى علاقة "الحب" التي تربط بين ولادة و"ابن زيدون"، فإن "جويدة" لم يحصر قضية "الحب" والعشق في هذه العلاقة العاطفية، ولكنه تعداها إلى قضية أعمق وأشمل هي حب الشاعر وعشقه لبلاده ووطنه، ومحاولاته لإعادة لَمِّ الشمل العربي والوقوف في وجه القوة الغاشمة التي تحاول السيطرة والتحكم في كثيرٍ من الأوطان العربية؛ فحب الشاعر لم يقصره "جويدة" على الأندلس ولكنها كانت علامة رمزية تشير لكُلِّ وطنٍ عربيّ سقط في براثن المحتل، وبمساعدة كثيرٍ من الخائنين الذين يتسترون خلف مناصبهم وسلطانهم؛ فالقضية كانت قضية وطن، وحبه لـ "ولادة" كان جزءًا أصيلًا من هذه القضية، ثم يطرح "جويدة" قضية أخرى – لا تقلُّ أهمية عن القضية الأولى، بل قد تكون الدافع الذي دفع "ابن زيدون" كي يضحي بنفسه في سبيل وطنه – ألا وهي قضية الخيانة التي أودت بحياة الشاعر وحياة الوطن معًا؛ فلم يقوَ على مجابهة قوى الشر التي كانت تسري في جسد الأمة دون أن يراها ويلحظها؛ فالشخص العادي قد لا يلحظ ما تحاول فعله وما تخطط له هذه القوى الاستعمارية الغاشمة؛ فالشاعر هو ضمير هذه الأمة وحارسها الأمين الذي يحاول أن يوحِّد قواها ويستنهض هِممَها للوقوف في وجه هذا الشر القادم؛ إلا أنه كان أول ضحايا هؤلاء الخونة.

ابن زيدون: الحب عندي أن أرى الإنسان إنسانًا كريمًا
ليس مسجونًا يحاصره وطن
الحب عندي أن أرى الأطفال أفراحًا وأحلامًا
على وجه الزمن
الحب عندي قرطبة (فاروق جويدة، 1987، 419).

وعلى غرار حالة الحب التي طرحها "جويدة" في المسرحية والتي جمعت بين "ابن زيدون" و"ولادة" وصراعه بين حب الوطن وحب "ولادة"، كان الكاتب الفلسطيني "غسَّان كنفاني" "يعيش الحب الأصغر حبه للمرأة ضمن توليفة الحب الأكبر وهو حبه لفلسطين؛ ولذلك طغى الحب الأكبر على الحب الأصغر، ليس فقط في قلبه بل في إبداعه كاملًا" (سناء كامل شعلان، 2016، 259). فحب الوطن قضية أكبر من حب النفس ذاتها، فـ "الوليد" كانت تشغله أحوال الأمة وفُرْقتها وخطورة حالة التشتُّت والصراعات التي بدأت تسري في أوصالها. فالحب هو الوسيلة والغاية في الوقت ذاته؛ ولأن نزعة الحب من صميم الوجود الإنساني؛ لذا فهي تختلف من شخصٍ لآخر

باختلاف طبيعة هذا الحب، فهناك من يعيش الحب للحب لا يرى غيره ولا يشغله سواه بل أصبح – الحب – المحرك الرئيس الذي يتحكم به ويسيطر عليه، فلا يخضع للأعراف المجتمعيَّة والأصول القَبَليَّة، وهو ما عرضه (مجدي عبد المعروف حسين، 2012، 77) من أن الشاعر السوداني "محمد أحمد محجوب" ذكر العديد من معاني الحب في ديوانه "قلب وتجارب"، منها الصَّبَابة والوَجْد والهُيام والهوى، مؤكدًا أن الحب "سلطان يأمر فيُطاع، ويطلب فيُجاب؛ لأن عطره عبق المكان واستلهم الزمان".

حب "ولادة" لـ "الوليد":

ولأن "ولادة" تحب "ابن الوليد" وتخاف عليه؛ تحاول جاهدةً أن تثنيَه عن مُضيِّه فيما يصبو إليه، بتذكرته أن مكانة الفنان والشاعر وقوة كلماته تكون أقوى من السلاح ذاته؛ لسرعة انتشارها بين الشعوب وقوة تأثيرها فيهم وسيطرتها عليهم، وتعود وتؤكد أن السلطة هي التي تسعى للفنان الذي يمنحها القوة والقيمة؛ وفي مقابل السلطة التي لا تساوي شيئًا عند "ولادة" يكون حبها لـ "ابن زيدون"، وفي تأكيدها عدمَ اكتراثها بأهمية السلطة وزهدها فيها، يتضح للمُتلقِّي مدى تعلق "ابن زيدون" بالسلطة والمُلْك – حلمه الأكبر – بل قد تتجاوز أهميتها عنده علاقته بـ "ولادة" ذاتها، وهو ما يُفهم من حديث "ولادة" مع "ابن زيدون" في نهاية المشهد الثاني من القسم الأول من المسرحية؛ والذى يحدد فيه "ابن زيدون" بوضوح مفهومه عن الحب؟

حب "ربيع" لـ "ولادة":

الوزير "ربيع" هو أحد وزراء الملك؛ ظهر في بداية الأحداث لتهنئة "ابن زيدون" بالوزارة ولكن كلماته كانت تنمُّ عن حقدٍ وكرهٍ كبيرين، لم تظهر نيَّاته إلا في بداية الفصل الخامس من القسم الأول من المسرحية. وحب "ربيع" لـ "ولادة" هو صورة من صور "الحب" المجهض؛ "الحب" من طرفٍ واحد، وعلى الرغم من أن "الحب" دلالة للخير/ السعادة / الأمل / الحياة، فإن "الحب" عند "ربيع" دلالة الغدر/ الخيانة / الحقد / الكراهية؛ وهنا اختلفت الدلالات لمدلولٍ واحد – "الحب" – تبعًا لاختلاف الشخصية الدرامية وسماتها وموقعها من الأحداث.

ربيع: (ببرود) إني أريدُك يا مليكة ملكنا،،

إني أحبكِ من سنين (فاروق جويدة، 1987، 464).

فـ "ربيع" يحب "ولادة"، بينما هي لا تكنُّ له أي مشاعر؛ فهي تفضل السجن على التفكير فيه، ورفضها للوزير "ربيع" لا ينبع من كونه السببَ الرئيسَ في الزجِّ بـ "ابن زيدون" إلى السجن والتفرقة بينها وبين حبيبها فقط، بل من معرفتها بحقيقة "ربيع" وأطماعه الخفيَّة التي تهفو إلى كرسي المُلك، و"ربيع" كان يسعى للسيطرة على "ولادة" وإرغامها على حبه مثلما سعى للسيطرة على الملك والمملكة – قرطبة – وهو الهدف الأسمى الذى يحاول تحقيقه؛ فحبه لولادة لم يكن نابعًا من مشاعر حقيقية يكنُّها لـ "ولادة"، وإنما كان نابعًا من طموحاته ومخططاته الاستعمارية.

ولادة: أترى تصدق أنني يومًا أحبك؟

أترى تصدق أن أراك على فراشي؟

إني أرى فيك الخيانة كلها

قد عشت عمري أكرهك

إني أحب أبا الوليد (فاروق جويدة، 1987، 465).

حب "زياد" و"زهراء" (الحب المكتمل):

وفي المشهد الرابع من القسم الأول من المسرحية داخل حديقة منزل "ابن زيدون"، يعرض علينا "جويدة" قصة حب مكتملة بين "زياد" خادم "ابن زيدون" و"زهراء" وصيفة "ولادة"، ويدير "جويدة" هذا المشهد داخل حديقة منزل "ابن زيدون" وهو مكان مفتوح علامة رمزية للدلالة على السعادة / الأمل/ الطموح؛ وكذلك الخوف / القلق من المجهول وهو ما كان يخشاه الحبيبان من قسوة الافتراق. وكأن قصة حب "زياد" و"زهراء" هي الحلم والأمل الذي كان يجب أن يحدث مع "ابن زيدون" و"ولادة".

فـ "في المسرح تحظى الأماكن التي تجسد ضربًا من ضروب التوازن أو الاندماج بين نوعين مختلفين من أنظمة الدلالات المكانية، باهتمام خاص وتتصدر الحديقة هذا النوع من الأماكن، فهي تحمل – إلى جانب دلالاتها الواقعية – دلالاتٍ أسطوريةً باعتبارها مكان الجنة أو الفردوس، والحديقة في التراث هي المكان الحسن" (چوليان هيلتون، 2000، 141– 142).

لذا كان الأمل والطموح للاجتماع أقوى من خوف الافتراق، وهو ما يؤكد أن "الحب الحقيقي إنما هو ذلك الذي يخلِّص "الأنا" من عبادة الذات؛ إذ يحطم وحدتها ويتسبب في فشل أنانيتها، ولكن ليس من شأن هذا الحب أن يضع مكان "عبادة الذات" "عبادة الآخر"، بل هو يدفع بالطرفين المحبين إلى النظر في اتجاه واحد" (زكريا ابراهيم، 1984، 47) .

(في حديقة بيت "ابن زيدون" تجلس وصيفة "ولادة": "زهراء" وخادم "ابن زيدون": "زياد").

فمن الملاحظ أن هذا المشهد هو المشهد المفتوح الوحيد الذي يدور داخل حديقة "ابن زيدون"؛ فجميع مشاهد المسرحية من بدايتها حتى النهاية تدور داخل أماكن مغلقة ماعدا هذا المشهد، فهو – إذن – علامة رمزية للدلالة على اختلاف وتباين قصة الحب التي تجمع بين "ابن زيدون" و"ولادة" وقصة حب "زياد" و"زهراء"، فعلى الرغم من العاطفة القوية التي ربطت بين "ابن زيدون" و"ولادة"، فإن الكاتب لم يوحد توجههما ونظرتهما للعديد من الموضوعات والقضايا.

فقصة حب "زياد" و"زهراء" تُعدُّ جزءًا أصيلًا من قصة حب "ابن زيدون" و"ولادة"، وذلك من خلال تقمصهما لشخصيتَيْ "ابن زيدون" و"ولادة" وكأننا نسمع لحديثهما السابق على هذا المشهد، وهنا يكاد يكرر "جويدة " قصة حب "ولادة" و"ابن زيدون" مرة أخرى إلا أن هذا التكرار لا يقصد به الشاعر التأكيد والتماثل، ولكنه تكرار للاختلاف لطرح قصة حب متكاملة ونهايتها السعيدة التي اختلفت بالفعل عن نهاية القصة الأولى.

فـ "زهراء" تحاول التأكد من حب "زياد" لها ونلمح قلقهما من فُرْقة الأسياد، فهما ليسا بقوتهما وصمودهما أمام المحن والأزمات، فـ "زهراء" لا تخاف على "زياد" من الفتَن أو المغريات بقدر خوفها من إجبارهما على الافتراق؛ مما يدل على قوة الحب التي تجمع بين "زياد" و"زهراء" دون أن يكون لهذا الحب حسابات أخرى وأهداف جانبية، فـ "زياد" لا تشغله قضايا وموضوعات أخرى سوى ألم الفراق؛ لذا يمكن أن يُطلق على هذه العاطفة "الحب المكتمل".

زهراء: إني أحبك يا زياد

زياد: أنا بدونك لا أعيش

زهراء: ماذا لو افترق الرفاق (فاروق جويدة، 1987، 429).

لم يتعرض الشاعر لبداية "الحب" الذي جمع بين "زياد" و"زهراء"؛ ولكنه عرض له من خلال قصة "حب" كبرى قصة "ولادة" و"ابن زيدون"؛ وكأن قصة حبهما صورة مُصغَّرة من حب سيديهما وما كان ينبغي أن يكون عليه الحب بين "ابن زيدون" و"ولادة".

ابن زيدون: وما أخبار "زهراء"؟

زيـــــــاد: تزوجنا.. وعندي الآن طفلان.. جميلان

"وليد" ثم .. "ولادة" (فاروق جويدة، 1987، 476).

وفي المشهد السابع من القسم الثاني من المسرحية – أثناء زيارة "زياد" لـ "ابن زيدون" في السجن – يعرض لنا الشاعر بداية العلاقة بين "زياد" و"ابن زيدون"، فنعرف أنه يتيم الأم والأب وأن "الوليد" هو من قام برعايته، ونلمح مدى تعلق "زياد" بـ "الوليد" وحبه له وحزنه عليه، ثم نعلم من خلال الحديث الدائر بينهما زواج "زياد" و"زهراء" ولديهما طفلان جميلان هما "ولادة" و"ابن زيدون"؛ مما يدل على اكتمال علاقة الحب بين "زياد" و"زهراء"، في حين أن "ابن زيدون" ما زال داخل محبسه و"ولادة" حبيسة قصرها في الخارج، فكلاهما عانى وما زال يعاني الألمَ والفراق.

ثانيًا تيمة "الحُلْم":

"الحلم" عند "ابن زيدون":

يُعدُّ "الحلم" من أهم طرق تنفيس الفرد عن مشاعره ورغائبه بعيدًا عن أي قيود أو مسئوليات مادية أو حتى معنوية، وقد يكون "الحلم" هدفًا يسعى إليه الفرد أو غايةً يحاول تحقيقها على أرض الواقع المَعِيش، فمعظم الأفراد يدركون جيدًا ما هذا الهدف وما تلك الغاية؛ وكذلك الوسيلة التي تساعده في الوصول وتحقيق ما يرنو إليه، فأحلام اليقظة أول طريق الأمل والتفاؤل والسعادة، فالفرد يسعى جاهدًا بكامل طاقته للوصول إليها وتحقيقها، وهو ما فعله "ابن زيدون"، فلمَّ الشمل العربي وتوحيد الصف كان حلمه الذي سعى له، وبدايات تحقُّقه كانت تولّيه

الوزارة. فتوليه الوزارة بدا وكأنه امتلك السلاح كي يستطيع حماية "الحلم" الذي يعيش له ويسعى إلى تحقيقه، بل يجاهد في الوصول إليه.

يمثل المشهد الثالث من القسم الأول من المسرحية محور "الحلم" عند "ابن زيدون" فيقرر الذهاب لبعض ملوك وحكام الطوائف، وهنا تحاول "ولادة" جاهدةً إثناءه عن مُضيّه في تنفيذ حلمه الذي حصره "ابن زيدون" في الملوك والحكام، فهي تعلم جيدًا سوء العاقبة التي تنتظر "ابن زيدون" لو أقدم فعلًا على الذهاب وتبعاته، التي تؤدي به إلى طريق مظلم مهلك قد لا يستطيع العودة منه مرةً أخرى في ظل فتَن ودسائس وأطماع داخلية وخارجية، ولكن "ابن زيدون" يصرُّ على المُضِيّ لتحقيق حلمه الكبير دون أن يفكر في عواقب هذا "الحلم"، وهو ما يتوافق مع ما طرحته (آنيا تيار، 1998، 14) عن الحلم قائلة أن "الحلم في الواقع نشاط نفسي أساسي وعام لدى الجميع ويربط بين كل الناس، لكن ثمة شيء مدهش وطبيعي في آن، ذلك أن المرء لا يهتم إلا بحلمه الخاص".

ابن زيدون: حلمي يتوارى في صمتٍ بين الطرقات
ما أسوأ أن تبني حُلْمًا بين الكلمات
ما أسوأ أن تبقى حيًّا بين الأموات
(فاروق جويدة، 1987، 420).

ففي هذا المشهد يطوف فيه "ابن خلدون" على ملوك وحكام الطوائف، محاولاً توحيد صفوفهم وكلمتهم – فقد كان يأمل التأثير عليهم ومخاطبة العقل فيهم؛ إلا أن هذا المشهد الذي يمثل حلم "ابن زيدون" يمثل في الوقت نفسه سقطة البطل والخطأ المأساوي الذي اقترفه؛ وهو الخطأ الذي انتظره الوزير "ربيع" حتى ينتقم من "ابن زيدون" ويتخلص منه، وهو ما يؤكده (محمد عناني، 1992، 243) قائلًا: "إن الفعل الذي أقدم عليه "ابن زيدون" مبنيّ على عدم إدراك الواقع وهذا هو الخطأ الذي يقع فيه... وهو بهذا يمثل بطلًا تراچيديًّا كلاسيكيًّا مقابلًا لصورة ولادة، التي ترفض التخلي عن مبادئها وترفض اللجوء إلى السيف فيهزمها السيف! إنهما صورتان متقابلتان تُجسدان فيما بينهما احتدام الصراع الذي أودى بدولة الأندلس".

ولأن "الحلم من أهم الوسائل الكاشفة عن مكنونات الأنا وأعماق النفس وأبعاد الشخصية... نعبر عن أنفسنا بتلقائية وهو وسيلة إسقاطية؛ بمعنى: أننا نُسقط في الحلم كل ما نتمنى ونرغب متحررين من أي قيود" (عبد المنعم الحفني، 1988، 9) لم يكن لدى "ابن زيدون" القدرة على رؤية الصورة كاملة من جوانبها كافةً؛ وبالتالي لم يستطع أن يتوقع أن تصرفه بذهابه إلى ملوك الطوائف – كان فيه مقتله؛ فقد وقع في الشِّبَاك التي نصبها له الوزير "ربيع" دون مقاومة أو شرط.

فعلى الرغم من أن "ابن زيدون" يمكن اعتباره بطلًا تراچيديًا بالمفهوم الكلاسيكي، فإن الشاعر لم يُجرِ صراعاتٍ داخليةً في نفس "ابن زيدون" بين نوعين من الواجب أو بين عاطفتين، فالشاعر تعمَّد أن ينقل هذا

الصراع من داخل "ابن زيدون" إلى خارجه؛ بينه وبين "ولادة" وتعارض مفهومها ونظرتهما لتحقيقه، فـ "ولادة" تتوسل بالكلمة وقيمتها وأهميتها و"ابن زيدون" يؤكد قدرة السيف وأهميته، وهو ما يجافي ما كان متعارفًا عليه من سمات البطل التراچيدي؛ "حيث يصارع نفسه، وداخل هذه النفس قوتان كبيرتان لهما من القوة ما يزيد وهج هذا الصراع، إنه يتردد بين واجبين متعارضين، متقابلين، كأن يكون أحد طرفَي هذا الصراع سلطان الواجب والطرف الآخر سلطان الحب والعاطفة...، فهو لا يندفع في مصيره بتأثير العوامل الخارجية مثلما يندفع بوحي طبيعته وتفكيره" (فوزي فهمي، 1998، 55). ففعل "ابن زيدون" توافَق مع طبيعته وتفكيره وقناعاته؛ حتى إن محاولات "ولادة" وتحذيراتها له لم تُجْدِ، فقراره ينبع من إيمانٍ تامٍ بقضيته وتحقيق حلمه.

وعلى الرغم من إصرار "ولادة" على إقناع "ابن زيدون" بما تعلمه وبما عايشته في قصر الملك، فهي تعلم ما لا يعلمه "ابن زيدون" وتعرف من أسرار المُلك ما يجهل "ابن زيدون"؛ فبين العلم والجهل وبين البصر والبصيرة تتأكَّد سقطة "ابن زيدون" وينتهي لمصيره المحتوم بين جنبات غرفة مظلمة في سجن الملك.

ابن زيدون: لن أصنع حلمي بالكلمات..

سيفي أحلامي

ولتسقط كل الكلمات (فاروق جويدة، 1987، 436).

وفى محاولةٍ لتبرير ما فعله بذهابه لملوك الطوائف واتفاقه مع الملك "المعتمد"، يوجه "ابن زيدون" لـ "ولادة" العديد من الأسئلة التقريرية المتلاحقة: **هل تقبلين بأن تُداس؟ هل تقبلين بأن تضيع الأرض من يدنا؟ هل يصبح الإسلام في وطني غريبًا ضائعًا؟ هل نترك الأرض الحبيبة للفرنجة؟**. وفى توجيهه لهذه الأسئلة لا يريد "ابن زيدون" جوابًا من "ولادة" ولكنه يقرُّ واقعًا أليمًا تعيشه الأمة العربية والإسلامية، وهو في الوقت نفسه علامة رمزية متعددة الدلالات، منها: حبه وعشقة للوطن / عدم تقدير "ولادة" لما يفعله الوليد – من وجهة نظره –/ نُبل المقصد/ الكل فداء للوطن..

ويُعدُّ المشهد الرابع من القسم الأول من المسرحية الأهم في طرح العلاقة التي تربط بين "ولادة" و"ابن زيدون"؛ وكذلك طرح أفكار كل منهما تجاه "الحب" و"الحلم" والذي ينهيه الشاعر بتردد وتوتر "ابن زيدون" حينما خيَّرته "ولادة" بينها وبين العرش، فتردد "ابن زيدون" ولم يُعطها إجابة واضحة ومحددة، وهو ما لم يكن متوقعًا منه. وهنا كانت المفارقة الدرامية التي تُبنى على جزءٍ من العلم وجزء من الجهل، فـ "ولادة" تعلم مدى حبه لها؛ وهو بالفعل يكن لها حُبًّا كبيرًا، إلا أن إجابته على سؤالها كانت صادمة لها وللمُتلقِّي / المشاهد.

ولادة: وإذا أتيت بدون عرش

أتريدني من غير عرش؟

ابن زيدون: "يتردد قليلاً... يفكر... ثم يسكت... ثم يتلعثم"

ولادة : لا لا تفكر ... ولا تقُلْ شيئًا

كفاني ما عرفت (فاروق جويدة، 1987، 438).

فالمقدمات التي عرضها "جويدة" – من بداية المسرحية حتى المشهد الرابع – تؤكد العلاقة العاطفية القوية التي تربط بين "ولادة" و"ابن زيدون" والحب الكبير الذي تكنُّه "ولادة" لـ "ابن زيدون"؛ وكذلك حب "ابن زيدون" الذي يتجلى واضحًا في كلماته وأشعاره، فعدم إجابة "الوليد" على "ولادة" لا تعني أنه لا يحبها أو حتى إنه لا يهتم بأمر العرش والمُلْك أكثر من اهتمامه بها؛ إلا أن عدم إجابته قد تكون علامة رمزية للدلالة على حالة التردد والارتباك التي اعترته جرَّاء ما حدث في المشهد السابق عندما قابل عددًا من ملوك وحكام الطوائف، وفشلت كل محاولاته التي كان يحلم بنجاحها؛ فإحساسه بالفشل قد أثَّر عليه وخاف ألَّا يقتصر هذا الفشل على حلمه الكبير ويمتد إلى حلمه الصغير وهو حب "ولادة" والزواج منها، خاف على "ولادة" ذاتها من تصرفاته غير المحسوبة وأحلامه التي أدرك استحالة تحققها بعد مقابلة حكام الطوائف.

فنهاية هذا المشهد كانت بمثابة تَقْدِمَة دراميَّة للمشهد الخامس الذي تتضح فيه نيَّات "ربيع" ومخططاته للتخلص من "ابن زيدون"؛ من الوزارة ومن الحياة كلها. فإدراك "ابن زيدون" لخطئه حينما أصر على الذهاب لبعض حكام الطوائف كان إدراكًا جزئيًّا لا كليًّا، فهو ما زال مؤمنًا بأهمية السيف و"ولادة" مؤمنة بأهمية الكلمة، والصراع بينهما هو ما دفع "ابن زيدون" لأنْ يبقى في هذه الحالة المرتبكة، وتردده في إجابة سؤال "ولادة" وكانت السبب الأكبر للزجِّ به في السجن.

"الحُلْم" عند "ولادة":

يُعدُّ "الحلم" قاسمًا مشتركًا بين "ابن زيدون" و"ولادة"، وعلى الرغم من أن "ولادة" هي أول من ذكرت "الحلم" في حديثها – في بداية المشهد الثاني من القسم الأول من المسرحية – فإن معظم الحديث عن "الحلم" وعلاقته بـ "الحب" كان على لسان "ابن زيدون"، فـ "الحلم" وإن بدا واحدًا في نظريهما فإن وسيلة تحقيقه لم تكن واحدة، فـ "ولادة" ترى الكلمة هي الوسيلة الأنسب في تحقيق "الحلم"، بينما يؤمن "ابن زيدون" بأن السيف هو الأقوى والأنجع.

ولادة: حين يموت الناس وقوفًا
ذلك يعني..
أن الأرض ستنجب يومًا
بعض الحلم.. وبعض الأمن
وبعض الناس (فاروق جويدة، 1987، 417).

فـ "ولادة" تحاول أن تقنع "ابن زيدون" بالعدول عن استخدام السيف، فالسيف ليس هو الوسيلة المناسبة لمساعدة الناس داخل قرطبة وخارجها، فالكلمة التي يُجيدها "ابن زيدون" قد تكون أقوى من حَدِّ السيف وأحدَّ، فالناس تهفو للكلمات، وتتخذها بداية لأحلامها، فـ "ولادة" تؤكد في حديثها لـ "ابن زيدون" أنه حتى لو مات الناس

فالوطنُ ولَّادُ آخرين يحققون الحلم والأمن. ثم تعود "ولادة" لتؤكد مرة ثالثة ورابعة أهميةَ الكلمة ومكانتها عند الناس وقدرتها على تحقيق "الحلم"، وعلى الرغم من أن حلم "ولادة" لا يتعارض مع حلم "الوليد" فإن ولادة كانت تتمنى أن تنعم بحياة هادئة سعيدة معه، وهو ما أكدته في بداية المسرحية بقولها: **(لم يبقَ لي في الأرض غيرك يا وليد)**، وهو أسلوب قصر اعتمدت فيه على النفي والاستثناء، دلالة على التخصيص / التوكيد / الحَصْر، ومدى تعلقها وارتباطها بـ "ابن زيدون" .

ولادة: سيفك في قلبك

والناس تريدك بالكلمة

بالكلمة تعشقك ضياء لا يخبو وتراك الحلم (فاروق جويدة، 1987، 436-437).

حلم الوزير "ربيع":

وفي المشهد الخامس من القسم الأول من المسرحية يظهر الوزير "ربيع" مرةً أخرى في مكتب الملك ينتظر وصوله؛ كي يبلغه قصة خطيرة تتعلق بـ "ابن زيدون" وما فعله مع حكام الطوائف، ومن بداية الحديث ووصف "جويدة" لأفعال الوزير "ربيع" يتبين للقارئ مدى الحقد والبغض الذي يكنُّه "ربيع" لـ "ابن زيدون" دون أن تكون هناك مقدمات لهذا الشعور، سوى بضع كلمات ساقها المؤلف على لسانه في المشهد الأول من المسرحية ولكنها لم تكشف عن الشعور الحقيقي لـ "ربيع" تجاه "ابن زيدون"، وهو ما ظهر جليًّا في هذا المشهد على الرغم من عدم تقبُّل بعض الجالسين لما قاله عن "ابن زيدون"، مؤكدين أن هذا من قِبل مساعيه وصدق نِيَّاته.

ربيع: (بسخرية وحقد) هلا سمعتم قصة الشعرور (فاروق جويدة، 1987، 439).

فـ "ربيع" يسخر ويتهكَّم على ما فعله "ابن زيدون" ويحاول أن يُشكِّك فيما حدث، بالتأكيد على أنه يريد الزعامة ويحلم بها للدلالة على مدى كرهه وحقده على "ابن زيدون"، فكلمة **(الشعرور)** هي علامة رمزية للدلالة على مدى الاستخفاف بشخص "ابن زيدون" حتى إنه لا يصلح أن يكون شاعرًا، ثم يُتبعها بكلمة (الشويعر) للتأكيد على ضآلة حجم "ابن زيدون" وأنه مجرد شاعر رديء غير معروف، على الرغم من أن "ربيع" يعلم جيدًا مَن "ابن زيدون" وما مكانته في قرطبة. ويُجري الشاعر لفظ "الحلم" على لسان "ربيع"؛ وهو "الحلم" الذي يحاول تحقيقه "ابن زيدون" ويحاول "ربيع" تحطيمه، فـ "الحلم" بدا الخطأ الجسيم الذي سيحاول "ربيع" تضخيمه أمام الملك حتى ينال من "ابن زيدون" ويقضي عليه؛ لذا وشى به وسرد على الملك وقائعَ وأحداثًا ليس لها أساس، ولم تحدث، وهي أن "ابن زيدون" يريد أن يستولي على المُلك حتى يكون الملك؛ لذا ذهب إلى الحكام والملوك كي يدعموه في تحقيق حلمه وجلوسه على كرسي الملك.

فالنص المرافق في هذا المشهد؛ خاصة لحظة وشاية "ربيع" بـ "الوليد"، قد لعب دورًا سميولوچيًّا دالًّا على قدرة "ربيع" على إقناع الملك ومن معه بنيَّات "ابن زيدون" وأطماعه في العرش والملك وتآمره مع ملوك الطوائف، فصوت الموسيقى الملكية – الذي يُعدُّ خلفية للأحداث، والحوار الذي يزيد من أهمية الموقف وصرامته مع حديث

السكرتير بفزع مع الملك ودخول (ربيع مندفعًا فيما يشبه الهلع)، وتردد "ربيع" المتكرر يتخلله لحظة سكوت متعمدة – يزيد الموقف تعقيدًا وخطورةً حتى قبل معرفة الملك به. فالموقف يمثل لـ "ربيع "حياةً أو موتًا وكأنه في صراع مع الزمن لا بُدَّ وأن ينتصر ويتغلب عليه، وهو ما يؤكده النص المرافق؛ فالتكرار والإيماءة والفعل التمثيلي (التردد) كل هذه العناصر مجتمعةً تؤدي العديد من الوظائف السيميولوچيَّة الدالة، منها: التهويل من خطورة الموقف، / صدق "ربيع" / خيانة "ابن زيدون" / ومحاصرة للملك كي لا يكون أمامه وقت للتأكد من صحة هذه الواقعة. وهو ما دفع الملك للانفراد بـ "ربيع" وحده حتى يعرف ماذا حدث؟.

الملك: "متعجلًا" ماذا هناك؟.. دعونا الآن..

(يخرج كل أفراد الحاشية) (فاروق جويدة، 1987، 440).

ويستكمل "ربيع" مُخطَّطه لمحاصرة الملك والإيقاع بـ "ابن زيدون" ودفع الملك للقبض عليه وسجنه، بمساعدة رجاله الذين أكدوا صدق روايته ليقنع الملك بما يقول، ويُضخِّم ما قاله وفعله "الوليد" حتى يجبر الملك على معاقبته والقبض عليه وعزله من الوزارة، فالتضخيم والتفخيم والمبالغة من سمات استخدام الكاريكاتير في الكوميديا لإثارة الضحك والسخرية من الموقف أو الشخصية، أما في هذا النص – "الوزير العاشق" – التراچيدي، الذي لا يحمل أي سمات كوميدية، فقد قرنه الشاعر بشخصية "ربيع" للدلالة على مدى قبح هذه الشخصية وخسَّتها وقدرتها على التحكم بالمواقف والشخصيات، فـ "الحلم" في النص لم يقصره "جويدة" على "الوليد" أو "ولادة" فقط، وإنما ارتبط "الحلم" بشخصية "ربيع"، ولم تقتصر أحلام "ربيع" على التخلص من "الوليد" والزجِّ به في غياهب السجون، وإنما امتد "الحلم" للوصول إلى كرسي الملك؛ وكان يعلم أن "أبا الوليد" عقبة أمامه قد تبعده عن تحقيق حلمه الذي يخطط له دون أن يدري أحد، وبالفعل نجح "ربيع" في شحن الملك ضد "الوليد" ودفعه لاستصدارِ أمرٍ بالقبض عليه، وهو ما كان يسعى له "ربيع"، وهنا يتحقق "حلم" "ربيع" في مقابل تحطُّم "حُلْم" "الوليد".

ربيع: يتآمر الشعرور يحلم أن يكون هو الملك

الملك: "مفزوعًا ... ممسكًا بكرسيه"

أن يكون الملك؟!

ماذا سنفعل نحن لو صار الوليد هو الملك؟!

(فاروق جويدة، 1987، 441).

فالملك يتفاجأ بما يسمع من "ربيع" وأعوانه، حتى لا يتركوا له فرصة للتحقق من الأمر، فالملك يمسك بكُرسيِّه مفزوعًا متسائلًا في استنكارٍ شديدٍ هل من الممكن أن يكون "ابن زيدون" هو الملك؟، فتعبيرات وجه الملك التي تشي بالخوف والفزع مع إمساكه بكرسي العرش، علامة رمزيَّة دالَّة على مدى خوف الملك على العرش وتمسكه به ودفاعه عنه، فقد نجح "ربيع" في إقناع الملك بجُرْم "الوليد" بل دفعه للتفكير فيما سيفعل لو أصبح "الوليد" هو

الملك، وهو السبب المباشر في تجاهل الملك "ابنَ زيدون" وتعمُّده عدم الاستماع لحديثه ودفاعه ومبرراته فيما نُسب إليه من أفعال.

ولأن "الحلم كظاهرة إنسانية يُعدُّ بحق ظاهرة مركبة تؤثر فيه عوامل عديدة، فهو نشاط عقلي روحاني يتأثر بعوامل نفسية وبيولوچيَّة" (ممدوح الشيخ، 1993، 3-4). لذا كان إصرار "ربيع" على تحقيق أحلامه، ففي المشهد السادس من القسم الأول من المسرحية يتحقق "الحلم" الثاني للوزير "ربيع"؛ وهو التخلص من "الوليد" وإبعاده عن "ولادة"، وفي هذا المشهد يذهب "ربيع" إلى منزل "ولادة" للقبض على "الوليد" ويدور بينهما حوار عن مشروعية "الحلم" ومَن يكون أحق بالحكم، وهنا يدافع "الوليد" عن حلمه الذي هو سبب خسارته في نظر "ربيع".

ابن زيدون: نحلم أم ننسى في صمتٍ طعم الأحلام

"ساخرًا" قد تُبحر بالحلم كثيرًا

قد تخسر كل الأشياء

لا تحلم أن تعبر بحرًا والبحر عميق

(فاروق جويدة، 1987، 445**)**.

وفي هذا المشهد – الذي يجمع "ولادة" و"الوليد" و"ربيع" – يدور بينهما حوار يكشف عن نيَّات "ربيع" ومدى حقده على أحلام "أبي الوليد"، ولكن كُلًّا منهما يحاول أن يدافع عن حلمه وحقه الطبيعي في أن يحلم ويحاول تحقيق حلمه، فكما لـ "الوليد" "حلم" يحارب من أجله، فلدى "ربيع" أيضًا "حلم"؛ قاتل من أجله وما زال يقاتل، بل ويبرر هذا "الحلم" ويبرر طرق وسبل تحقيقه أيًّا كانت، حتى لو كانت ضد القانون.

ابن زيدون: السارق يحلم

هل هذا حلم!

ولادة : والخائن يؤمن بالقانون

ربيـــــع: من حق السارق أن يحلم

بالبيت الآمن بالأطفال (فاروق جويدة، 1987، 446**)**.

فعلى الرغم من أن الحوار يجمع الشخصيات الرئيسة في المسرحية، فإن الصراع يحتدم بين "ابن زيدون" والوزير "ربيع" في مداخلات محدودة لـ "ولادة" تؤكد صحة ما يقوله "ابن زيدون "، إلا أن الحوار الفعلي أجراه الشاعر بين "ربيع" و"ابن زيدون" ينتهي بالقبض على "ابن زيدون"، وهنا يوضح الشاعر للمُتلقِّي أن القاتل حتى ينجح في عملية القتل لا بُدَّ أن يكون مؤمنًا أنه على صواب وأن ما يفعله هو الحق – حتى لو كان خطأ – حتى يقوَى على القتل، فالفعل يحتاج قوةً وإصرارًا حتى يكتمل، وهو ما فعله "ربيع"؛ فهو على يقينٍ تامٍّ بخطأ "الوليد" وأنه بوشايته للملك لم يظلمه، بل يحاول أن يدافع عن حقوقه التي ضاعت بوجوده؛ لذا ذهب "ربيع" بنفسه مع

رجاله حتى يقبض على "الوليد"؛ حتى يطمئن أن الصيد بات في الشِّبَاك لا يستطيع الفرار، وهنا بداية تحقيق "الحلم" الثاني للحصول على قلب "ولادة" بعد القبض على "الوليد"، حتى لو كان حُبًّا بالإجبار وقربًا تحت التهديد.

وفي الحوار الدائر بين الملك و"الوليد" بعد القبض عليه – في المشهد السابع من القسم الأول من المسرحية – يتضح لنا مدى قناعة الملك بجُرْم "الوليد" وحُلْمه في الزعامة والمُلك، رغم تبريرات ودفاع "الوليد" لم يسمع الملك شيئًا سوى قناعته بما أُسِرّ به له عن نيَّات "الوليد" وطمعه وسعيه أن يكون الملك، فالملك لم يتحاور مع "الوليد" بل كان يحاور نفسه وكأن حديث "الوليد" شيءٌ لم يكن، لا يسمع ما يقوله أو حتى يتفهَّم مبررات ما فعل، فالمُلك فقط كان كل ما يشغله ويملك عليه أمره.

الملك: ما زلت تحلم أن تكون كبيرنا وزعيمنا؟

الملك: وأراك تحلم أن تكون زعيمنا...

الملك: ولكي تكون زعيمهم..

الملك: الحكم يا مجنون قد أعماك حتى بعتنا...

(فاروق جويدة،1987، 450 – 451).

ثالثًا تيمة الخيانة:

"الخيانة" عند الوزير "ربيع":

من الواضح أن تيمة الخيانة لها مستويات متعددة وأبعاد متشابكة على مستوى النص الشعري، فقد اختلفت من شخصٍ لآخر ولكنها تتجلَّى بوضوحٍ في شخصية الوزير "ربيع"، فقد تجسدت الخيانة في أقواله وأفعاله التي أكَّدها النص المرافق، والتي أوضحها "جويدة" من خلال المشهد الخامس من القسم الأول من المسرحية والذي أداره "جويدة" داخل مكتب الملك، وفيه يُقنع "ربيع" الملك بخيانة "الوليد" ومحاولاته للوصول للحكم والسلطة – وهو ما تم عرضه سالفًا –، فأحداث هذا المشهد تُصور مدى الكراهية والحقد التي يكنُّها "ربيع" لـ "ابن زيدون"، والتي دفعت الملك للقبض على "ابن زيدون"، فالخيانة ليست بجديدة على المجتمع الإنساني، فهي متأصلة فيه، ولكنها تظهر مع تصاعد الصراعات والأحقاد بين البشر بعضهم لبعض، فالأساطير والملاحم والسِّيَر مفعمة كلها بقصص وحكايات تقوم على فعل الخيانة؛ لذا ارتبطت ظاهرة "الخيانة" بالشر، وعلى الرغم من "أن الخيانة سلوك شاذ لا يقبله المجتمع، إلا أنها ظاهرة اجتماعية سلبية موجودة تعبر عن مواقف مرتكبيها إزاء تفكيرهم النفسي" (فارس شرهان شعلان، 2014، 1424). فالحياة تقوم على الصراع بين الخير والشر وبين الأبيض والأسود؛ لذا فهناك دائمًا سلوكيات غير مقبولة اجتماعيًّا تصدر من بعض فئات المجتمع وتحاول باقي الفئات التصدي لمثل هذه السلوكيات المرفوضة، إلا أننا لا يمكن أن نُغفلها أو نغُضَّ الطرف عنها. وهو ما جسَّدته أفعال وممارسات الوزير "ربيع" في النص المسرحي ومحاولاته المستميتة في تحقيق ما يصبو إليه، بغض الطرف عن الوسيلة فالغايات دائما تبرر الوسائل عند "ربيع".

ربيع: "بعد تردد" فلقد سمعت الآن أن "أبا الوليد" يدور في كل العواصم

يوهم الأمراء والحكام يدعوهم لجمع الشمل (فاروق جويدة، 1987، 441).

وعلى الرغم من عرض الدكتور "محمد عناني" لمستويات الخيانة في مسرحية "الوزير العاشق" وتأكيده أن تيمة "الخيانة" هي التيمة الرئيسة في المسرحية، قائلًا أن "التيمة الأساسية في المسرحية هي تيمة الخيانة؛ خيانة الفرد لأحلامه، وخيانة الفرد للمجموع؛ ومن ثَمَّ خيانة القائد للناس، والجديد إذن هي قدرة الشاعر على تطوير هذه التيمة من مستوًى إلى مستوى..." (محمد عناني، 1995، 241)، فإن الكاتب لم يعرض لها في مقدمة مسرحيته وبدايتها، بل بدأها بتيمة "الحب"، فلولا وجود "الحب" لما ظهرت الخيانة، فـ "الحب" سابقٌ على فعل "الخيانة" بل إن "الحلم" نفسه الذي كان يسعى "ابن زيدون" لتحقيقه سابق لتيمة "الخيانة"، فعلى الرغم من أن "الخيانة" لها مستويات متعددة تختلف من حدثٍ إلى آخر ومن شخصٍ إلى آخر فإنها لم تكن التيمة الرئيسة التي قصدها الكاتب، ولكننا لا نستطيع أن ننكر أهمية هذه التيمة وتأثيرها على تطور الأحداث والشخصيات في النص المسرحي؛ ذلك أن تيمة "الحب" وما تمثله من عواطف وغايات نبيلة تظل قيمةً إيجابيَّةً ساميةً يسعى إلى تحقيقها الإنسان في كثيرٍ من الأزمان والأوطان؛ فهي ليست مقصورة على أماكن محددة أو شخصيات بعينها، ولكنها قيَم إنسانية سامية تعلو بالإنسان وتصرفاته وتساعده على تحقيق أحلامه وآماله.

(يدخل "ربيع" شاهرًا سيفه في وجه الملك وحوله رجاله أمامهم "ابن زيدون")

ربيع: ماذا تريد من الوليد؟

إني أريد الآن رأسك يا أمير المؤمنين (فاروق جويدة، 1987، 490).

وفي نهاية المسرحية، يكشف "جويدة" عن الوجه الحقيقي لـ "ربيع" الذي يفاجئ الملك بحقيقته وحقيقة دوافعه ... ولكن بعد أن انتهى كل شيء، فقد تدهورت الأحوال وأصبحت جيوش الغُزَاة الأوربيين على حدود قرطبة وتفتَّتت الجبهة الداخلية جراء خيانة "ربيع"؛ الذي باع كل شيء للغزاة وتخلص من كل الشرفاء والأوفياء، فقد انضم لجيوش الغزاة من الفرنجة بعدما تخلص من "الوليد"!.

أبو حيان: قد كان يرسل كل شيء للفرنجة من سنين

كل الذي في الجيش، مال أو رجال أو عتاد

فأبوه "داود" لعلك تذكره

قد كان خمَّارًا

خمارة الغشاش صارت مخزنًا

مأوًى لأسلحة الفرنجة (فاروق جويدة، 1987، 486).

خيانة "ابن زيدون" للكلمة:

تجسَّدت خيانة "ابن زيدون" بابتعاده عن الكلمة التي يحارب من أجلها، فقد غاب عن أنظار" ابن زيدون" أهمية الكلمة وعلاقتها بالفرد والمجتمع وأن الكلمة هي السلاح الحقيقي الذي كان يجب أن يهتم به؛ لما لها من تأثير في نفوس الجماهير وقدرة على تحريكهم، وهو ما أشار إليه (محمد عناني، 1995، 241) من أن هذه التيمة – "الخيانة" – "لا تعفي حتى "ابن زيدون" البطل الملحمي والمأسوي في نفس الوقت – من آثامها والوقوع فيها" وهو ما كان متوقعًا من "ابن زيدون" الذي كان يرى في السيف طريق الخلاص لتوحيد الأمة العربية وحمايتها من الغرب؛ مما يؤكد عدم الإدراك الكامل من قِبل "ابن زيدون" للوضع في المجتمع الذي يعيش فيه والمستجدات التي طرأت على هذا المجتمع، والتي قد تشكل خطورةً في استيعاب ما يطمح إليه.

ولادة: فهذا الملك قد يمضي ويرحل مثلما رحل الملوك

ويبقى الشعر... يا ملك الملوك (فاروق جويدة، 1987، 415).

وعلى الرغم من أن "ابن زيدون" يُعدُّ من أعظم شعراء قرطبة في عصره بل أعظم شعراء الأندلس قاطبةً، فإنه كان لا يعير للكلمة التي يملكها أي أهمية، وهذا هو الخطأ المأساوي الذي وقع فيه، وهو ما اتضح من حديثه مع "ولادة" في بداية المسرحية؛ فقد حاولت "ولادة" أن تُذكِّره بأهمية الكلمة، ومع تأكيدها له بعدم دوام المُلك تُنهي حديثها بالفعل المضارع **(يبقى)**؛ للدلالة على التجدُّد والاستمرار وأن الكلمة باقية لا تزول. فقد أكَّدت "ولادة" أن الكلمة أهم من السيف، لكن دون جدوى!. وهو ما أكده (محمد عناني، 1995، 243) من أن "ابن زيدون" "رجل كلمة يستطيع أن يجعل من القول سلاحًا يبطش؛ لأنه ينير البصائر، ويستثير الهِمَم، إنه رمز الفنان الذي يكتسب أبعاد المشرع حين يقرض الشعر، فهو مبدع مفكر، أي أنه قادر ببصيرته ورؤاه النافذة على الوصول إلى حقائق الحياة التي لا يصل إليها من يتوسل بالفعل وحده، فهو بهذا قائد لا وجود له دون الناس – منهم يستمد مادته ويعطيهم ثمار قلبه".

ففي سؤالٍ استنكاريٍّ لـ "ابن زيدون" **ماذا أخذت من الكلام؟!** وهو دلالة على عدم اقتناع "ابن زيدون" بأهمية الكلمة ومدى تأثر الشعب بها وتأثيرها فيهم .. فهو يُلمح لـ "ولادة" أن الكلمات لم تُجْدِ في الحفاظ على ملكها الذي ضاع أمامها .

ابن زيدون: ماذا أخذتِ من الكلام..

قد ضاع مُلكك يا أميرة قرطبة...

(فاروق جويدة، **1987**، 437).

خيانة "ابن زيدون" للملك:

الملك قد وثق بـ "ابن زيدون" ومنحه سلطة الوزارة إلا أن "ابن زيدون"، عندما قرر أن يذهب لحكام الطوائف لم يفكر بردَّة فعل الملك، لم يفكر في كيفية تقبُّل الملك لهذا التصرف دون أن يُعلمه ويستشيره؛ لذا فقد وثق الملك بـ "ابن زيدون" إلا أن الأخير لم يكن أمينًا على مكانته التي ميَّزه الملك بها، فقد خان ثقة الملك، مهما كانت دوافعه وبواعثه التي تبرر فعلته؛ لذلك فتصرفات "ابن زيدون" مثلت صدمة للملك قرر على أثرها القبض عليه.

الملك: قُلْ لي بربك كم أخذت وكم قبضت..

وبكم يبيع المرء حرمة أرضه وديارِه

(فاروق جويدة، 1987، 448).

خيانة "الوليد" لـ "ولادة":

في المشهد الثامن من القسم الثاني من المسرحية – بعد مرور الزمن وتغيُّر الأحوال وتعاظُم شعور الوحدة والخوف الذي يحيط بـ "ولادة"؛ خاصة على "ابن زيدون" – نلمح من حديثها لـ "أبي حيَّان" اتهامها لـ "ابن زيدون"، الذي خذلها، بالخيانة فقد تركها وحيدةً مطمعًا لكثيرٍ من الرجال، فـ "ولادة" تتحدث عن مرارة الأيام بدون "ابن زيدون" وتُحمِّله نتائج طموحه بالمُلك والتاج.

ولادة: لقد احتميتُ بكل خوفي في الوليد

وجعلتُه الأحلام والآمال والعمر الجديد

أصبحت وحدي الآن (فاروق جويدة، 1987، **478**).

لكنَّ "أبا حيان" – الذى يعرف مدى حب "ابن زيدون" لـ "ولادة – يحاول أن يقنعها بحب "ابن زيدون" لها وخوفه عليها، وأنها كانت جزءًا أصيلًا من حلم "ابن زيدون" الكبير، وهو حب الوطن وانشغاله بالتفكير في هموم الناس. ومن خلال هذا المشهد يؤكد "جويدة" الدورَ الحيويَّ والفعال الذى يقوم به الراوي "أبو حيان"، الذي يلعب دورًا مشاركًا في المسرحية بجانب كونه الراوي؛ فهو يربط بوصفه الراوي بين الأحداث ويسد الثغرات، فهو يعلم جيدًا مدى حب "ابن زيدون" لـ "ولادة"؛ لذا حاول التقريب بينهما وسد الثغرات التي خلَّفها حديث "ربيع".

أبو حيان: والله، أشهدُ أنه ما أحب غيرك

ما أراد من الحياة سواكِ

لم تفهمي أحزانه (فاروق جويدة 1987، 480).

خيانة "ولادة" لـ "الوليد":

في المشهد السادس من القسم الثاني من المسرحية داخل السجن، يلتقي "ربيع " بـ "ابن زيدون" ويدور بينهما حديث طويل، في نهايته يخبر "ربيع" "ابن زيدون" بعلاقته بـ "ولادة" وأنه وعدها بعدم المساس به؛ لذا فهو ما زال

في قيد الحياة، وكما أجبر "ربيع" الملك من قبل على تصديق ما يقول أجبر "ابن زيدون" أيضًا على تصديقه بأن "ولادة" أصبحت له ونسيت عهدها مع "ابن زيدون".

ربيع: أخطأت وربي حين وعدت.. وحين وفيت..

سامحها الله

لكنها "ولادتي" عندي تساوي الآن عمري

تساوي كل شيء (فاروق جويدة، 1987، 473-474).

وفي المشهد السابع من القسم الثاني من المسرحية – أثناء زيارة "زياد" لـ "ابن زيدون" – يؤكد "جويدة" تصديقَ "ابن زيدون" خيانةَ "ولادة" له بحديثه مع "زياد" وقوله: **"قليلٌ من يصون الوُدَّ فينا"**، فالعبارة علامة رمزية دالة على تصديق خيانة "ولادة" وعدم صونها عهدهما.

(ابن زيدون في زنزانته مرهقًا... عجوزًا.. بقايا إنسان... ولَّادة شاحبة..

ملامح الزمن على وجهها واضحة) (فاروق جويدة، 1987، 481).

وفي نهاية المسرحية – من خلال المشهد التاسع من القسم الثاني – تلتقي "ولادة" بـ "ابن زيدون" داخل السجن، فيتهمها بصورة واضحة وصريحة بالخيانة؛ فهو لم يتألم من السجن بقدر ما تألم من شعوره بخيانة مَنْ أحبها قلبه وعشقها فؤاده، عندما أخبره "ربيع" أنه أخذ مكانته عند "ولادة" وأنها أصبحت مِلْك يمينه، إلا أن "ولادة" أكدت له أنها لم تَخُنْه وأنها ظلت وفية له باقية على حبه وعهدها له، رغم الزمن والصعاب التي واجهتها بدونه.

ولادة: أنا لم أخُنْك

والله، يومًا لم أخنك

ما كنت يومًا أستطيع (فاروق جويدة، 1987، 483).

فتيمة الخيانة لم يقصرها "جويدة" على "ربيع"، ولكن "ربيع" كان الشخصية الرئيسة التي تجسَّدت فيها كل مظاهر الخيانة ومستوياتها، ولأنه جسد الخيانة بكل معانيها ودلالاتها فقد أثَّر على "ابن زيدون" وأقنعه بخيانة "ولادة"، رغم استحالة هذا الفعل من جانب "ولادة" ليس لأنها تحب "ابن زيدون" فحسب، بل لأنها بسماتها – وصفاتها وأصلها الملكي – لا يمكن أن تستجيب لهذا الـ "ربيع"، فإن الخطأ الذي وقع فيه "ابن زيدون" من بداية المسرحية وهو عدم إدراكه للواقع الذي يعيش فيه يقع فيه للمرة الثانية بتصديقه حديث "ربيع" عن "ولادة"، حيث لم يعصمه إيمانه بصدق "ولادة" معه بتصديقه وشاية خيانتها، وهو ما أشارت إليه (سوسن رجب، 2009، 148) مؤكدة أنه "ربما كان ما تعرضت له ولادة دافعًا لاستعادة ما ضاع، والتشبُّث بالمناصب وممارسات السلطة، ولكنها تستفيد من الدرس الأليم بأن الأجدَى والأبقَى والأكثر رسوخًا هو الإنسان دون ما يصاحبه من شكليات زائلة...، فالحب هو الاستمتاع بالحياة الحقيقية التي تتجاوز الكراسي والرُّتَب والمناصب". وهو ما حاولت أن تخبر به "ابن زيدون" ولكن "ابن زيدون" لم يكن يدرك عواقب أفعاله وأحلامه.

النتائج العامة للدراسة:

– كانت تيمة "الحب" – بتنويعاته – التيمة الرئيسة في المسرحية؛ "حب" الوطن وما يستلزمه من تضحية يقدمها المحب لوطنه، تجسَّد هذا النوع من الحب في "حب" "ابن زيدون" لقرطبة؛ خوفًا وقلقًا من اختلاف حكام الطوائف وهو الحب الأول في حياة "ابن زيدون".

كما تصدرت علاقة "الحب" التي تجمع الشاعر "ابن زيدون" بالأميرة "ولادة" بنت الملك المستكفي، معظم أحداث النص المسرحي؛ فهي ليست علاقة عابرة أو مجرد إعجاب؛ ولكنها عاطفة مشبوبة يحكمها القلب والعقل معًا، أما "الحب المجهض"؛ فقد تمثل في حب الوزير "ربيع" لـ "ولادة"، وهو صورة من صور "الحب" من طرف واحد، فـ "ربيع " يكنُّ لـ "ولادة" عاطفة قوية إلا أنها عاطفة من طرف واحد.

وشكَّلت العلاقة العاطفية التى جمعت بين "زياد" خادم "ابن زيدون" و"زهراء" وصيفة "ولادة" صورة "الحب المكتمل"، فقصة حب "زياد" و"زهراء" جزء أصيل من قصة حب "ابن زيدون" لـ "ولادة"، وتُعدُّ في الوقت ذاته المُعادِل الموضوعي لقصة حبهما.

– هناك علاقة قوية ديناميكية بين دلالة التيمات الثلاث: "الحب" و"الحلم" و"الخيانة"، فـ "الحب" هو التيمة الأساسية التي تدور في إطارها معظم أحداث النص المسرحي، سواء أكان حب الوطن أم علاقة عاطفية بين شخصين على اختلاف طبيعة هذه العلاقة وتوجهها، والتي ارتبطت بالأمل، والسعادة، والاطمئنان، ثم تأتى تيمة "الخيانة" نتيجة لظهور تيمة "الحب"، "فالحب" سابق للخيانة ولولا وجود "الحب" ما ظهرت "الخيانة" بمستوياتها ودلالاتها.. الكره، والحقد، والغيرة، والموت، ثم يكون "الحلم"، وهو يربط بين تيمتَي "الحب" و"الخيانة"، فجميع شخصيات النص ارتبطت بـ "الحلم" الذى مثَّل الأمل، والخلاص، والسعادة؛ وقد استطاع "فاروق جويدة" تضفير التيمات الثلاث بصورة درامية لا يمكن الفصل بينها.

– الصراع الدرامي لم يُجْره الكاتب بين الشخصيات الرئيسة في النص بقدر ما أجراه بين التيمات الثلاث، وفي مقدمتها تيمة "الحلم" حلم "ابن زيدون" في مقابل حلم "ربيع"؛ وكذلك تيمة "الحب" حب "ابن زيدون" لقرطبة في مقابل حب "ربيع" لامتلاك قرطبة والسيطرة عليها؛ وكذلك حب "ولادة" التي ترمز إلى قرطبة، وجاءت تيمة الخيانة لتنتصر على تيمتَي الحب والحلم معًا وتسحق معها الوطن، وعلى الرغم من النهاية المأساوية للمسرحية فإن الكاتب استطاع أن يقدم بارقة أمل، تتمثل في قصة حب "زياد" وزهراء"؛ ليؤكد أن الجمال الذي يأتي به الحب إلى الحياة لا ينتهي بانتهائها.

– أهم الشخصيات التي ارتبطت بتيمة "الحب" – في مسرحية "الوزير العاشق" – كانت شخصية "ابن زيدون"، ثم الأميرة "ولادة"، ثم شخصيتَيْ "زياد" و"زهراء".

– أهم الشخصيات التي ارتبطت بتيمة "الحلم" – في مسرحية "الوزير العاشق"– كانت شخصية "ابن زيدون"، ثم شخصية الوزير "ربيع". فلكُلٍّ منهما حُلْمه الذي سعى لتحقيقه ولكن وسائل تحقيق هذه الأحلام لم تكن واحدة، فقد اختلفت باختلاف طبيعة وطموح كل شخصية على حِدَة.

– أهم الشخصيات التي ارتبطت بتيمة "الخيانة" – في مسرحية "الوزير العاشق" – كانت شخصية الوزير "ربيع"، ثم شخصية "ابن زيدون"، ثم الأميرة "ولادة".

– من أهم أشكال "الخيانة" في مسرحية "الوزير العاشق" خيانة الوطن، التي اقتصرت على شخصية الوزير "ربيع"، وخيانة الكلمة التي تمثلت في إغفال "ابن زيدون "لأهمية الكلمة ومدى تأثر الناس بها، وخيانة "ابن زيدون" للملك نتيجة اندفاعة وعدم إدراكه الأوضاع من حوله، ثم خيانة المحبوب التي وقع فيها كُلٌّ من "ابن زيدون" و"ولادة"؛ نتيجة وشاية الوزير "ربيع" بينهما.

– على الرغم من قلة المساحة التي شغلها النص المرافق في مسرحية "الوزير العاشق"، فإنه لعب دورًا سيميولوچيًّا مهمًّا دالًّا؛ خاصة في المشاهد التي يظهر فيها "ربيع"، وذلك للدلالة على قدراته على التحكم في الأحداث والشخصيات.

– من أهم التقنيات الفنية التي استخدامها "جويدة" في المسرحية:

تقنية التغريب؛ خاصة التغريب الزمني عبر إغفاله تحديد زمن الأحداث، وفيه علامة رمزية؛ للدلالة على تحقق أكبر قدر من الخيال والتفكير لإيقاظ عقل المتلقي /المشاهد.

تقنية الراوي "أبي حيان"، الذي يمهد لأحداث المسرحية ويقدم بعض شخصياتها الرئيسة في منزل "ابن زيدون"، والذي لم يقتصر دوره على الرواية فقط بل تعداها إلى الاشتراك في أحداث المسرحية وسد بعض ثغراتها.

تقنية "التناصّ"، التشابه بين الشكل العام لنص "الوزير العاشق "والشكل العام لنص "مأساة الحلاج" للشاعر "صلاح عبد الصبور، فهناك تناصٌّ واضحٌ بين النصين، فكلاهما يتكون من قسمين، كل قسم يحتوي على العديد من المشاهد، فضلًا عن تقنية "الفلاش باك" التي يفتتح بها كلا الشاعرين نصيهما المسرحيَّيْن وتوظيفهما لتقنية "الراوي" الذي يؤدي أكثر من وظيفة داخل المسرحية. كذلك "التناص" بين الأحداث في نصَّي "الوزير العاشق" و"مجنون ليلى" لـ "أحمد شوقي"؛ وكذلك مسرحية "ليلى والمجنون" للشاعر "صلاح عبد الصبور".

المراجع والمصادر:

أولًا: المصادر:

1. فاروق جويدة (1980)، الوزير العاشق، القاهرة: مكتبة غريب.
2. فاروق جويدة (1987)، فاروق جويدة: المجموعة الكاملة، القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر.

ثانيًا: المراجع:

1– دراسات منشورة:

3. أحمد حسن عادل عمار(2018)، الإيقاع وعلاقته بالصراع في المسرح الشعري: نماذج متنوعة، مجلة كلية الآداب، العدد 6، المجلد 78، القاهرة: كلية الآداب جامعة القاهرة .
4. حامد يوسف أبو أحمد (1985)، مسرحية "الوزير العاشق" بين مسخ التاريخ والإسقاط الساذج، مجلة أدب ونقد، المجلد 2، العدد 10، القاهرة: حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي.

5. سناء كامل أحمد شعلان (2016)، تشكيل الحب بين الرجل والمرأة في المنجز الإبداعي عند غسان كنفاني – القصة القصيرة والمسرحيات والأعمال الدرامية، مجلة دراسات وأبحاث، العدد 3، الجزائر: جامعة الجلفة.
6. سوسن رجب (2009)، صورة المرأة في مسرح فاروق جويدة، مجلة أفنان، العدد 15، المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي.
7. صالح سيما (2016)، الحب سر الوجود الإنساني، الموقف الأدبي، العدد 546، المجلد 45، سوريا: اتحاد الكتاب العربي.
8. عبد الحميد إبراهيم شيحة (1998)، الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة، مجلة كلية الآداب، العدد 23، القاهرة: جامعة المنصورة.
9. فارس شرهان شعلان (2014)، توظيف الخيانة في مسرحيات شكسبير التاريخية، مجلة كلية الفنون الجميلة، المجلد 22، العدد 6، العراق: جامعة بابل.
10. معتز سلامة (2015)، المسرح الشعري جنسًا أدبيًّا، مجلة فصول، العدد 92، المجلد 91، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
11. مجدي عبد المعروف حسين (2012)، منصور الحب في ديوان قلب وتجارب: دراسة تحليلية نقدية، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد2، المجلد 13، السودان: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

2- كتب عربية:

12. أحمد شمس الدين الحجاجي (1984)، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة: دار المعارف.
13. أحمد مجاهد (2016)، مسرح صلاح عبد الصبور: قراءة سيميولوجية، ج 1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
14. بسام قطوس (2006)، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، القاهرة: دار الوفاء.
15. حماده إبراهيم (2005)، اللغة الدرامية: العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة .
16. حسن محسن (1979)، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، القاهرة: دار النهضة العربية.
17. رضا غالب (2006)، الممثل والدور المسرحي، القاهرة: أكاديمية الفنون.
18. عبد المنعم تليمة (1983)، مقدمة في نظرية الأدب، بيروت: دار العودة.
19. زكريا إبراهيم (1984)، مشكلة الحب، القاهرة: مكتبة مصر.
20. عبد المنعم الحفني (1988)، التحليل النفسي للأحلام، القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع .
21. فوزي فهمي (1998)، المفهوم التراجيدي، والدراما الحديثة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
22. صلاح فضل(2003)، النظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
23. صلاح قنصوه (2016)، في فلسفة الفن، القاهرة: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
24. محمد عناني (1995)، من قضايا الأدب الحديث: مقدمات ودراسات وهوامش، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
25. محمد مندور (ب. ت.)، في المسرح المصري المعاصر، القاهرة: دار نهضة مصر.
26. ممدوح الشيخ (1993)، أشهر الأحلام في التاريخ، القاهرة: مكتبة ابن سينا.
27. نبيل راغب (1980)، الاشتراكية والحب عند برنارد شو، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
28. نهاد صليحة (2000)، أضواء على المسرح الإنجليزي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3- كتب مترجمة:

29. آنيا تيار(1998)، حديث الأحلام: رمزية الحلم، ترجمة أديب الخوري، دمشق: دار الطليعة الجديدة.

30. إلين أستون وچورچ ساڤونا (1996)، المسرح والعلامات، ترجمة سامى السيد، القاهرة: أكاديمية الفنون.

31. باترس باڤيز (1992)، لغات خشبة المسرح، ترجمة أحمد عبد الفتاح، القاهرة، وزارة الثقافة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

32. توسان برنار (2016)، ما هي السيميولوچيا ترجمة: محمد نظيف، المغرب: أفريقيا الشرق للنشر.

33. چوليان هيلتون (٢٠٠٠)، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، القاهرة: هلا.

4- كتب أجنبية:

34. Mohamed. Enani,"**Thousand Faces Has The Moon**",(Cairo: Gebo,1997), PP.5-6 Introduction.

The Love, Dream and Betrayal Trilogy in "Farouk Juwayda" Play "The Lover Minister": A Semiological Reading

Abstract:

This study seeks to identify the importance of the relationship between "love", "dream" and "betrayal" in the play "The Lover Minister" by the poet "Farouk Juwayda". This is because poetry is more capable of crystallizing many feelings and emotions, as it penetrates into the depths of the human psyche and keeps pace with its defects and superficialities. Poetry penetrates into hidden areas that prose cannot access and express.

Therefore, the main question in the current study is determined: How was "Farouk Juwayda" able to employ the themes of love, dream and betrayal in the play "The Lover Minister?."

This study was based on the semiological approach, and among the most important results of the study were:

- The main theme of the play is "love"; It is the "love" of the homeland and the extent of the sacrifice that the individual can make or must make for this country to preserve it. Ibn Zaidoun's "love" for Cordoba for fear and concern about the different rulers of sects is the first love in the life of Ibn Zaidoun Within the framework of this main theme, many partial love themes appear within the text

- The strong dynamic relationship between the significance of the three themes "love", "dream" and "betrayal". "Love" is the main theme within which most of the events of the theatrical script revolve, and which are associated with hope / happiness / and contentment, then comes the theme of "betrayal" as a result of the emergence of the theme of "love,", love precedes betrayal, and without the existence of "love," "betrayal" would not have appeared in its levels and connotations .. hate / hate / jealousy / death, then there would be "dreaming," which mediates the times of "love" and "betrayal", as all the characters in the text were associated with the "dream" that represented hope / salvation / happiness.

-One of the most important artistic techniques used by "Juwayda" in the play is the Westernization technique, especially temporal Westernization, by neglecting to determine the timing of events, and It includes a symbolic sign ,refers to the achievement of the greatest amount of imagination and thinking to awaken the mind of the recipient / viewer.

Key words: "love"- "dream"- "betrayal"- "lover minister"- "Farouk Juwayda".