البعد السياسي والعاطفي في مسرحية ولادة للشاعر علي عبد العظيم، مقاربة في التشكيل الفني

د/ عاشور محمود عبد النبي محمد

تمثل المسرحية فنا من فنون الإبداع العربي؛ بزغت ملامحه في العصر الحديث نتاجا طبيعيا للتأثر بالثقافة الغربية في بداية النهضة العربية، ومن جيل الرواد الذين كان لهم إسهام في هذا المضمار الشاعر المصري علي عبد العظيم الذي يمكن وضعه في مرحلة التأصيل للشعر المسرحي، فكتب المسرحية الشعرية (ولادة) في قالب الشعر العمودي؛ لتمثل علامة مهمة في تاريخ بداية المسرح الشعري.

وظف الباحث في تحليل المسرحية والكشف عن أبعادها السياسية والعاطفية مداخل نقدية شكلت منهج الدراسة: المنهج الوصفي، والمنهج التاريخي، والمنهج الفني؛ وانتظم البحث في مدخل، ومجموعة من المحاور، بيانها فيما يلي:

*** مدخل، وفيه عنصران:**

- **الأول**: المسرحية واتجاه التأليف فيها وتاريخ طبع المسرحية.

- **الثاني**: التعريف بالشاعر، والهدف من وراء تأليف المسرحية.

*** المحور الأول**: وصف المسرحية ومكوناتها.

*** المحور الثاني**: عناصر البناء الفني والدرامي للمسرحية من خلال خمسة عناصر:

- **الأول:** الحدث.

- **الثاني:** الشخصيات، وأنواعها.

- **الثالث:** الصراع، وأنواعه.

- **الرابع:** الحوار، وأنواعه.

- **الخامس:** التشكيل الموسيقي.

*** من نتائج البحث:**

- يمكن اعتبار الشاعر علي عبد العظيم من رواد التأصيل في الشعر المسرحي ومن أتباع مدرسة أحمد شوقي وأصحاب المدرسة الكلاسيكية.

- حصلت مسرحيته على الجائزة الأولى في مسابقة الشعر المسرحي التي أعلنت عنها وزارة الشئون الاجتماعية المصرية في عام ١٩٤٣.
- مثلت المسرحية بجانب موضوعها سجلا يكشف عن مرحلة متوترة في تاريخ الأندلس السياسي.
- كان الحوار فاعلا في عرض التجربة ومضمونها، في مثل حوار الحب، وحوار العتاب، وحوار الخيانة.
- تميزت لغة المسرحية بفصاحتها، وجمع فيها بين لغة الشعر بسماتها الإيحائية، ولغة المسرحية بقدرتها على استيعاب التفاصيل وعرض الأحداث.

The Political and Emotional Dimension in the Play "Birth" by Ali Abdel Azim: An Approach to Artistic Formation

Dr. Ashour Mahmoud Abdel Nabi Muhammad

The play represents an Arab creative art form; its features emerged in the modern era as a natural result of the influence of Western culture at the beginning of the Arab Renaissance. Among the pioneering generation who contributed to this field is the Egyptian poet Ali Abdel Azim, who can be placed within the stage of establishing theatrical poetry. He wrote the poetic play "Birth" in the form of classical poetry, representing an important milestone in the history of early poetic theater.

The researcher employed critical approaches to analyze the play and uncover its political and emotional dimensions, which formed the methodology of the study: the descriptive approach, the historical approach, and the artistic approach. The research is organized into an introduction and a set of axes, as outlined below:

* Introduction, which contains two elements:

- First: The play, its authorial direction, and the date of publication of the play.
- Second: An introduction to the poet and the purpose behind writing the play.

* First axis: A description of the play and its components.

* The second axis: The elements of the artistic and dramatic construction of the play through five elements:

- First: The event.
- Second: The characters and their types.
- Third: The conflict and its types.
- Fourth: The dialogue and its types.
- Fifth: The musical composition.

* From the research findings:

- The poet Ali Abdel Azim can be considered a pioneer of authentication in theatrical poetry and a follower of the Ahmed Shawqi school and the classical school.

- His play won first prize in the Theatrical Poetry Competition announced by the Egyptian Ministry of Social Affairs in 1943.
- In addition to its subject matter, the play represented a record revealing a tense period in the political history of Andalusia.
- The dialogue was effective in presenting the experience and its content, such as dialogues of love, dialogues of reproach, and dialogues of betrayal.
- The language of the play was distinguished by its eloquence, combining the language of poetry with its suggestive features with the language of the play with its ability to absorb detail and present events.

البعد السياسي والعاطفي في مسرحية ولادة للشاعر علي عبد العظيم، مقاربة في التشكيل الفني

د/ عاشور محمود عبد النبى محمد

مدرس بقسم اللغة العربية بكلية التربية جامعة عين شمس

المقدمة:

تمثل المسرحية فنا من فنون الإبداع العربي؛ حيث بزغت ملامحه في العصر الحديث نتاجا طبيعيا للتأثر الذي تم بالثقافة الغربية في بداية النهضة العربية، وقد أبدع كثير من الأدباء العرب في هذا الاتجاه الفني الجديد بعد أن استقرت ملامحه واستوى على سوقه بين الأجناس الأدبية الأخرى، وتناول فيه المبدعون ألوانا شتى من الموضوعات والأفكار التي تمس الواقع العربي وتبرز مشكلاته بحثا عن حلول لها؛ ذلك أن المسرح أصبح يحتل مكانة سامقة في هذا المضمار المتشعب الدروب، فصور فيه الأدباء الحياة وما يموج فيها من أفكار وما يتصارع فيها من أحداث، وقد ازدهر المسرح الشعري في الأدب العربي بعد انحسار المسرح الشعري الأوربي، وفي رأي بعض النقاد أن ذلك يمثل نزعة كلاسيكية لاشك فيها، بل إن ظهور أدب المسرح في اللغة العربية نفسها مرتبط بحركة الإحياء على يد شوقي، وهي حركة كلاسيكية في مجملها العام وإن لم تخل من عناصر رومانسية. (١)

ومن سمات المسرح أنه يصور التجارب الإنسانية عامة وينقلها ل- في صور متنوعة تتباين بحسب البيئات والأحوال، وتتمايز فيها قدرة المبدع من حيث قدرته على العرض، وخلق الدرامية، ورسم ملامح الشخصيات، وإقامة الحوار بينها، كما أن المسرح يختلف كذلك من ناحية كونه شعرا أو نثرا باعتبار ذلك قالبا فنيا لمضمون المسرحية، ولقد بدأ المسرح في الغرب شعرا وارتبط به ارتباطا كبيرا أكثر من النثر؛ يقول في ذلك غنيمي هلال: " وللشعر في المسرح تاريخ أعمق من تاريخ النثر فيه، فلم يكن يدور بخلد أرسطو

(١) دراسات في المسرح والشعر، د. محمد عناني، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٤٥.

أن المسرحية تكتب نثرا، بل إنه حصر الشعر – المعتد به عنده - في المسرحيات والملاحم، ولم يعبأ بذلك الشعر الغنائي، على أنه جعل قيمة الشاعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة ومتى توافرت هذه المحاكاة التي نشدها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له". (٢)

وأما عن البدايات الأولى للمسرحية العربية فقد كانت في حضن الشعر؛ وذلك لما للشعر من قيمة عميقة وتاريخ راسخ في الذهن العربي، فتلقف الفن الجديد منذ مراحله الأولى، حتى أتت مرحلة التأصيل على يد الرائد المصري أحمد شوقي، فكتب المسرحيات الشعرية في القالب العمودي الخليلي، ولم يلجأ للنثر إلا في مسرحية واحدة، ونجحت مسرحياته وجذبت الأنظار فطفق الشعراء بعده يقلدونه ويسيرون على منواله، ومنهم عزيز

(٢) في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٦٥ ص ٤٨.

= تغير الأمر فيما بعد وتخلي الغرب بالفعل عن هذا الارتباط بين المسرح والشعر مع بداية العصر الحديث، وتحول إلى النثر في المسرحيات بصفة عامة، على أننا إذا صوبنا النظر ناحية المسرحية في الأدب العربي فسوف نجد أن المسرح الشعري بدأ في منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، ولم يبدأ كما يخيل لبعض الدارسين أو النقاد عند شوقي؛ بل بدأ قبله بزمن بعيد، ويعد خليل اليازجي من أوائل الذين نظموا المسرح الشعري في اللغة العربية، ومن حذوا حذوه مثل أحمد أبو خليل القباني، وعبد الله البستاني، وقصير المعلوف، وعيسى إسكندر المعلوف، وغيرهم، ومر المسرح الشعري بمراحل مختلفة حتى استوى على سوقه وأضحى فنا مكتمل الأركان، هذه المراحل أنضجته وصيرته فنا له ملامحه الواضحة وأصبح فنا قائما بذاته، وقد ذكر أحد النقاد المسرحيين أن المسرح الشعري مرت عليه أربع مراحل، وهي مرحلة التمهيد، ومرحلة التأصيل، ومرحلة التطور، ومرحلة النضج.
انظر في ذلك: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، أحمد شمس الدين الحجاجي، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص ٨.

- وللاستزادة حول نشأة المسرح الشعري يمكن العودة إلى كتاب: المسرح المصري في القرن التاسع عشر (١٧٩٩ – ١٨٨٢) تأليف: فيليب سادجروف، ترجمة د. عمرو زكريا عبد الله، تقديم: أحمد شمس الدين الحجاجي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

- كتاب: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ١٩٣٣ - ١٩٧٠، د. أحمد شمس الدين الحجاجي، دار المعارف، ١٩٨٤، ص ١٧ – ٣٠.

- المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، الطبعة الثانية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩.

*: جعل بعض الدارسين مراحل المسرحية العربية ثلاث مراحل فقط، وهي على التوالي: مرحلة التأسيس والريادة، وإمامها خليل اليازجي اللبناني، ومرحلة التأصيل والتثبيت وإمامها أحمد شوقي، ومرحلة الإبداع والتجريب وإمامها صلاح عبد الصبور، وهذه المراحل تتقارب زمنيا؛ إذ تستغرق كل مرحلة بين الأربعين والخمسين عاما، وهي مرحلة تستطيع أن تجمع أكثر من جيلين. انظر: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٨ وما بعدها.

أباظة، وأحمد زكي أبو شادي، ومحمود غنيم، ثم توالت مراحل تطور المسرح الشعري على يد الشعراء الذين أخلصوا لهذا الفن من أمثال علي أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، ومحمد أبو سنة، وغيرهم من الأجيال المتتابعة حتى صار الشعر مجالا رحبا للمسرح على الرغم من انتقاله للشعر الحر، ولم يثنهم اعتراض بعض النقاد على قدرة الشعر على استيعاب الدراما المسرحية من أمثال طه حسين.

ومن جيل الرواد الذين كان لهم إسهام في هذا المضمار الشاعر المصري علي عبد العظيم الذي يمكن وضعه في مرحلة التأصيل للشعر المسرحي؛ حيث سار على نهج شوقي في النظم، وكذلك في الموضوع من حيث مادته التاريخية، فكتب المسرحية الشعرية محل البحث وهي (ولادة) في قالب الشعر العمودي؛ لتمثل هذه المسرحية الشعرية علامة مهمة في تاريخ المسرح الشعري؛ لأنها تمثل حجر زاوية مهم في البدايات الأولى لهذا الفن. [٣]

ويسعى هذا البحث إلى تحليل مسرحية ولادة للكشف عن بعديها السياسي والعاطفي، ويبرز قيمتها التاريخية في ضوء التسلسل التاريخي، وموقع الشاعر بالنسبة إلى الرواد في تأليف المسرحيات الشعرية، وأيضا بنائها الفني والجمالي، ومدى تمكن الشاعر من عرض تجربته المسرحية في إطارها التاريخي وتجلية رؤيته الشعرية لها، ولاسيما أن الشاعر كان شغوفا بالأدب الأندلسي وله دراسة أكاديمية عن ابن زيدون.

وقد اعتمد الباحث في تحليل المسرحية على مجموعة من المداخل النقدية شكلت منهج الدراسة وتكاملت في عرض الرؤية النقدية لها، ومن هذه المناهج: المنهج الوصفي من خلال وصف المسرحية ومكوناتها من الفصول والشخصيات والمضامين، وكذلك المنهج التاريخي والاستئناس به في العودة للتاريخ الأندلسي ومراعاة القصة من حيث توافقها مع المسرحية أو تعارضها، وأيضا المنهج الفني ودوره في الكشف عن كيفية بنائها فنيا في ضوء

(٣) أشار إليه الدكتور عمر الدسوقي ووضعه في مرتبة متقدمة في التأليف المسرحي في مراحله الأولى في مصر بعد أحمد شوقي وعزيز أباظة، حيث ذكر قوله: " ثم ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء ترسموا خطاه في المسرحية الشعرية، وأبرزهم عزيز أباظة ... ومن هؤلاء الشعراء: علي عبد العظيم، وقد ظهرت له (ولادة) ونالت الجائزة الأولى التي عقدتها وزارة الشئون". انظر: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، الطبعة الأولى، د. عمر الدسوقي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٤٣..

القواعد التي تعارف عليها الشعراء ورصدها النقاد؛ ومن ثم فإن البحث سينتظم في مدخل، ومجموعة من المحاور تمثل الدراسة، وتجليتها فيما يلي:

مدخل، وفيه عنصران:

- **الأول**: المسرحية واتجاه التأليف فيها وتاريخ طبع المسرحية.

- **الثاني**: التعريف بالشاعر، والهدف الذي سعى إليه من وراء تأليف المسرحية.

المحور الأول: وصف المسرحية ومكوناتها.

المحور الثاني: عناصر البناء الفني والدرامي للمسرحية من خلال خمسة عناصر:

- **الأول:** الحدث.

- **الثاني:** الشخصيات، وأنواعها.

- **الثالث:** الصراع، وأنواعه.

- **الرابع:** الحوار، وأنواعه.

- **الخامس:** التشكيل الموسيقي.

الخاتمة: وفيها نتائج البحث.

*** مـــدخـــــــل:**

العنصر الأول: المسرحية واتجاه التأليف فيها وتاريخ طبع المسرحية.

في مسرحية (ولادة) صوب الشاعر نظره نحو فترة تاريخية كانت من أزهى عصور الأدب في الأندلس بيد أنها كانت تعج بالاضطراب والفوضى السياسية ليتخذ منها إطارا رمزيًا لأحداث المسرحية، وتلك الفترة التي امتدت من عصر الفتنة التى شهدت سقوط الخلافة الأموية وقيام ممالك الطوائف كانت مسرحا لكثير من الأحداث ذات الطابع المأسوي التي صنعتها شخصيات تاريخية تفاوتت حظوظها وأقدارها تفاوتا شديدًا، بحيث يمكن أن يهيئ العنصر الواحد منها انطلاقة لعمل فني معاصر.

وفي حقيقة الأمر فإن تلك الفترة أضحت مجالا فسيحا للمبدعين يتكئون على أحداثها ويصورونها بأقلامهم اتعبر عن رؤيتهم الخاصة. " ونظرا لما تحمله تلك الفترة السياسية من ملامح مشتركة مع الواقع السياسي المعاصر، وما تكتنز به من الإمكانات الدرامية فقد كانت أحداثها وشخصياتها – بالفعل - مرجعا وإطارا لبعض الأعمال الروائية - والمسرحية، وفضاء يعج بالرموز والأساطير التي استلهمتها قصائد شعرية معاصرة. وقد استطاعت هذه الأعمال أن تقترب من المادة التاريخية وأن تصهرها في قوالبها الفنية بصورة مباشرة أو

غير مباشرة، إلا أنها – في كل الأحوال - استهدفت أداء رسالة ما، أو حملت مضمونا معينا، يرتبط فيها الماضي بالحاضر، وتمتزج فيها الرواية التاريخية بالرؤية الفنية. (٤)

ولقد ألف الشاعر علي عبد العظيم مسرحية (ولادة) وفق ما كان يجري على العادة عند الشعراء الأوائل في مسألة عودتهم للتاريخ والاستئناس به في اقتباس موضوعات مسرحياتهم من أمثال شوقي وعزيز أباظة، يقول عبد القادر القط: "هؤلاء الشعراء المسرحيون العرب قد استمدوا موضوعات مسرحياتهم في البداية من التاريخ، حين كانوا في أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم بعد – لغيبة البيئة المسرحية والممارسة الطويلة – مواهب مسرحية حقيقية تستطيع أن تبتدع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من خلق الكاتب المسرحي وحده، فكان طبيعيا أن يلجأ الكاتب إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل الأصيل". (٥)

---

(٤) في الأدب المسرحي، د/ عبد الحميد شيحة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٢٤٠.

(٥) من فنون الأدب المسرحية، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ٥١.

** وجب التنويه إلى أن الشاعر علي عبد العظيم ليس وحده من ذكر الأندلس في شعره بل هناك كثير ممن تناولوها في إبداعاتهم نثرا وشعر، ويمكن هنا إعطاء لمحة تاريخية عن احتفاء الشعراء والأدباء المسرحيين وغيرهم بالأندلس ومعالجتها في مسرحياتهم؛ حيث يمكن القول: إن الأندلس هي المأساة التي شغلت الشعراء والأدباء وأثارت قرائحهم وجلجلت أركانهم منذ أن هوت في يد الأسبان؛ وذلك لأسباب لا تخفى على قارئ التاريخ بعد أن ظلت حديقة غناء وارفة لقرون خلت كانت فيها عامرة بما أثمرت من العطاء الديني والأدبي لتمثل لبنة قوية في جدار التاريخ العربي؛ ومن ثم نسج الأدباء من وحي ذلك التاريخ ما عبروا فيه عن حزنهم تارة، وعن حبهم تارة أخرى، واتخذوا في سبيل ذلك وسائل شتى يسكبون فيها خواطرهم تجاه الأندلس، فكان ذلك بين شعر ورواية وقصة، ومن بين القوالب الإبداعية كانت المسرحية(شعرية ونثرية) التي مثلت نوعا من القص يحاكي فيه المبدع الأحداث وينسج خيوطه الدرامية معبرا عن الأحداث من خلال رصد الشخصيات الأندلسية بتنوعها بين أدباء، وساسة، وعلماء، وحكام. ولا يمكن النظر إلى مسرحية ولادة للشاعر علي عبد العظيم على أنها الوحيدة في هذه المسيرة التي تتناول شيئا من تاريخ الأندلس، بل مثلت الأندلس دافعا ومحركا قويا للشعراء قبله وبعده لخوض غمار هذه التجارب المسرحية، ويمكن لنا أن نشير إلى ما دبجته أقلام الأدباء فيما يلي:

فتح الأندلس (مسرحية شعرية) مصطفى كامل - الوزير ابن زيدون مع ولادة بنت المستكفي (مسرحية شعرية نثرية) إبراهيم الأحدب الطرابلسي - أميرة الأندلس (مسرحية نثرية) أحمد شوقي - شبح الأندلس (مسرحية شعرية) برهان الدين العبوشي - لمسة البعث من أيام العاشق الأندلسي (مسرحية شعرية) أحمد سراج - غروب الأندلس (مسرحية شعرية) عزيز أباظة - الناصر (مسرحية شعرية) عزيز أباظة - غرام ولادة (مسرحية شعرية) حسين عبد الله سراج - غرام الشعراء (مسرحية شعرية) أحمد رامي - الوزير العاشق (مسرحية شعرية) فاروق جويدة - سقوط غرناطة (مسرحية نثرية) فوزي المعلوف - المهرج (مسرحية نثرية) محمد الماغوط - ذخيرة الأندلس (مسرحية شعرية) محمد الزروالي - شروق الأندلس (مسرحية شعرية) محمد فرغل - طارق

وفي ظني أن الشاعر علي عبد العظيم في عودته للتاريخ ترسم خطى ما أشار إليه عزيز أباظة في مسألة دواعي العودة للتاريخ في مسرحياته واستيحاء القضايا منه، وذلك في معالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي؛ حيث تعود مسرحية ولادة إلى فترة تاريخية زاهية في تاريخ الأدب العربي، بيد أنها كانت مليئة بالصراعات السياسية التي أودت بالأندلس إلى قاع الهاوية والفناء، حيث سقوط الخلافة الأموية، ثم انقسام الدولة إلى دويلات وانتشار الأطماع والخيانة والتفرق والفتن، لتكون مسرحية الشاعر أداة يستبطن من خلالها التاريخ ويقف على المرامي البعيدة التي تكمن وراء هذا الاستدعاء، فليس الأمر قاصرا على مجرد ذكر قصة درامية تنساب بين خيوطها مشاعر الحب أو الكره أو الحزن؛ بل تقديم هذه الصورة إلى الإنسان العربي المعاصر آنذاك ليأخذ منها عظة ويدرك سقطات الآخرين فيجتنبها، ولاسيما أن المسرحية ألفت في زمن كانت فيه مصر، وبعض الدول العربية تحت براثن الاحتلال وويلات الفتن والضعف العام بين الحكام. يقول عبد القادر القط: " وكاتب المسرحية التاريخية لا يختار أحداث التاريخ وشخصياتها لكي يكتفي بعرضها في إطار مسرحي دون هدف إلا ما يخلع هذا الإطار على صور التاريخ من حياة؛ بل يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك، ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة" .[٦]

الأندلس (مسرحية نثرية) محمود تيمور - صقر قريش (مسرحية شعرية) محمود تيمور - المعتمد بن عباد (مسرحية نثرية) إبراهيم رمزي - الأندلس جوهرة العالم (مسرحية نثرية) إلياس الرحباني.

(٦) من فنون الأدب المسرحية، د. عبد القادر القط، ص ٥١.

تجب الإشارة هنا إلى أن بعض الشعراء قد تخلوا عن ذلك الاتجاه معترفين بأنهم سلكوا هذا المنحى في التأليف المسرحي، من أمثال عزيز أباظة في مسرحيته أوراق الخريف؛ فقد ذكر محمد مندور عن هذه التغير:" يحدثنا الأستاذ عزيز أباظة في تقديمه لهذه المسرحية – أوراق الخريف - عن الانقلاب الذي حاول أن يحدثه في تأليفه للمسرحيات، فينبئنا بأنه قد عدل في هذه المسرحية التي أصدرها في آخر عام ١٩٥٧ عن الموضوعات التاريخية التي كان يستهدف منها أمرين؛ أولهما : إحياء بطولاتنا التاريخية، وثانيهما: معالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي، فقد آثر أن يعالج مثل هذه القضايا هذه المرة من خلال واقع عصره".

ألف علي عبد العظيم مسرحية (ولادة) متأثرا بشغفه بالأدب الأندلسي ورغبته الجامحة في الكشف عن فترة مهمة في تاريخ الأمة العربية في بعديها السياسي والأدبي، ولاسيما أن الشاعر قد استمر في هذا المسلك في دراسته لشعر ابن زيدون وتحقيق ديوانه ورسائله من خلال رسالة علمية حصل من خلالها على درجة الماجستير في جامعة القاهرة. وفي مثل هذا التوجه التاريخي في التأليف الشعري يقول محمد غنيمي هلال: " وتختلف المسرحيات التاريخية – وكذلك القصص التاريخية – عن التاريخ في أن المؤرخ لا يتخيل ما يقول، ولا يضيف من عنده أحداثا، ولكن قد تظهر أصالته في توجيه الأحداث وترتيبها في عرضها بحيث تجلو أسسا إنسانية خاصة، في حين يحق للكاتب أو الشاعر أن يقول ما يتخيل، مستمدا من الواقع عناصر تخيله، وله كذلك أن يملا فجوات التاريخ أو يؤوله فنيا ليبعث نماذج إنسانية من أطوائه، والآثار الأدبية من هذه الناحية ثلاثة أنواع". (٧)

وكتابة المسرحية عند علي عبد العظيم كانت سابقة على تاريخ حصوله على الماجستير، لكن هذا لا يتعارض مع كونه متجها صوب الأندلس دارسا أو مؤلفا في وقت مبكر، ولقد رصد الشاعر من خلال مسرحيته قصة العلاقة التي شهد عليها التاريخ وطبقت شهرتها الآفاق بين الشاعر ابن زيدون وولادة بنت المستكفي، ولعل الشاعر وضع اسم ولادة على المسرحية إشارة إلى نقطة التأثير التي انطلق منها، وهي ولادة، فهو لا يريد أن يتحدث عن قصة الملك والحكم فقط عند ابن زيدون ، وإنما جعل البداية من ذكر محبوبته؛ لتكون المسرحية في صورتها العامة دائرة في فلك الوجدان والحب الجارف بينهما وما اعتور هذه

راجع في ذلك: محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، د. محمد مندور، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٩، ص ٧١.

(٧) في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار النهضة العربية، .1965 ص ٨٥.
ويذكر علي باكثير - حين عبر عن ولوعه بالتاريخ واستلهام موضوعات كثيرة منه في مسرحياته- قوله: " لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي، على أن هناك أسبابا أخرى، منها أن الفن يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني – وهو هنا المسرحية – أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع، وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر؛ لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني". فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص ٤٤.

العلاقة من مد وجزر وقرب وبعد، ولاسيما أن ولادة لم تكن مع ابن زيدون وحده، بل كان ثمة من نافس عليها ابن زيدون، ومن تودد إليها، ومن ظفر بقلبها، إلى آخر ما كان منها من تلك العلاقات حتى فارقته بلا رجعة كما جاء في كتب التراث، وأثر كل ذلك عليه، وهو الشاعر والوزير في الوقت نفسه.

أما عن طبع الرسالة وسنة تأليفها، فقد أعلنت وزارة الشئون الاجتماعية المصرية في السابع من شهر نوفمبر عام ألف وتسعمائة وثلاثة وأربعين عن مباراة للتأليف المسرحي رغبة منها في النهوض بالمسرح المصري، وتم تأليف لجنة التحكيم من أساطين رجال الأدب والفن في مصر، وتقدم لهذه المسابقة أكثر من مائتي مؤلف مسرحي، وبعد فحص دقيق ومراجعة تامة دامت أكثر من عام أعلنت الوزارة النتيجة في الثالث عشر من شهر أبريل سنة ألف وتسعمائة وخمس أربعين، وكانت الجائزة الأولى للشاعر علي عبد العظيم عن مسرحيته (ولادة) وكان مدرسا بمدرسة فؤاد الأول الثانوية، وقدم لمسرحية ولادة علمان كبيران في مجالهما، فالأولى كانت للدكتور محمد حسين هيكل باشا الذي أشاد بالمسرحية موضوعا وصياغة وبمدى قدرة الشاعر على الحكاية وبث ما جال في نفسه في هذه القصة الشعرية، وأشار إلى فكرة استدعاء التاريخ في المسرحية، غير أنه ذكر أن الشاعر لم يجعل همه تصوير التاريخ كما رواه الراوون، وإنما حاول أن يتخذ الفن وسيلة للإجابة عما أهمله التاريخ ويكمل النقص لهذه الروايات، وكذلك تصوير النفس الإنسانية وما يعتورها من مشاعر متلاحقة...إلخ.

والمقدمة الثانية كانت للكاتب المسرحي المعروف عزيز أباظة؛ حيث أشاد في مقدمته بالشعر وبقيمة ما كتبه علي عبد العظيم في مسرحيته، وأنها تستحق أن ترفع إلى مثل ما رفعت له أقوى المسرحيات في السنوات الأخيرة من سماوة باذخة الجلال؛ لأنه أجاد الجمع والتنسيق والعرض على الأغلب الأهم فيها، ثم وجه نقدا بسيطا إليه في مسألة التخفيف من التقييد بالقافية الواحدة لطويل من الأمد، وكذلك الإسهاب في حديث المتحدث الواحد إسهابا لا يدفع إليه إلا رغبة الاعتزاز بطول النفس، وهما حالان استخدمهما شوقي في

مسرحية كليوباترا، ثم تحلل منهما بعد ذلك، وأما عن نشرها فكان في عام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين عن مطبعة مخيمر بجوار كنيسة الأرمن بالقاهرة. [٨]

العنصر الثاني: التعريـــف بالشاعـــر:

ولد الأستاذ والشاعر علي عبدالعظيم في مدينة دسوق سنة ١٩٠٩، حفظ القرآن الكريم وهو صغير والتحق بالأزهر الشريف وتخرج فيه، وشغف بالعلوم اللغوية بتأثير من والده عالم الأزهر الجليل الشيخ محمود عبدالعظيم، وقد التحق بكلية دار العلوم وتلقى العلم بها على يد كوكبة من أعلام الفكر والأدب منهم الأستاذ عمر الدسوقي الذى أخذ بيده وتبناه وشجعه على البحث والتنقيب وأشرف على رسالته للماجستير، وقد تخرج في دار العلوم سنة ١٩٣٢م، ثم حصل على الماجستير بامتياز في الأدب العربي (ابن زيدون: عصره، وحياته، وأدبه)عام ١٩٥٤، كما عمل مديرا لقسم المخطوطات، ورئيسا للقسم الأدبي بدار الكتب، ومديرا للإدارة الفنية بالمؤتمر الإسلامي، ثم عمل أستاذا بالعديد من الجامعات الإسلامية والغربية، ثم انتهى به المطاف إلى أن أصبح خبيراً فنياً بلجان مجمع البحوث الإسلامية العلمية بالأزهر وعضو لجنتي التفسير والدراسات القرآنية، ولقد أثرى على عبدالعظيم المكتبة العربية بالعديد من الكتب المحققة والمؤلفة التي دلت على موسوعيته وسعة اطلاعه، منها: مسرحية ولادة موضوع البحث، وأقلام مسمومة في الأدب العربي، وإن الدين عند الله الإسلام، وكانت له كتب تحت الطبع، وأخرى قيد التأليف كما ذكر في تذييل مسرحية ولادة، وهي: ليلى قصة عصرية نثرية، هواتف الأحلام ديوان شعر، الإلياذة العربية وهي أبحاث عميقة تشمل ترجمة تاريخية مفصلة لبطل الإلياذة العربية عنترة بن شداد مع تحليل نفسي لنوازعه، وبحث في نشأة الأساطير العرية ومصادرها وتدرجها وقيمتها الفنية، سيرة البطل الأسطورية الإلياذة العربية ودراستها من حيث التأليف والأسلوب والخيال والقيمة الفنية مع ملخص واف لها، صورة البطل في نظر المؤلفين المعاصرين (شوقي – أبي حديد – محمود تيمور) ومن كتبه التي كانت قيد التأليف آنذاك، شجرة الدر، وهي مسرحية شعرية، مع شهر زاد وهي مجموعة أقاصيص رمزية، وصحوة النيل وهي مسرحية شعرية تصور نهضة

(٨) مسرحية ولادة للشاعر علي عبد العظيم، المقدمة الأولى من ص ٤ إلى ص ١٠.

المصريين وحيويتهم في عهد إسماعيل وتوفيق، وغيرها من عشرات المقالات في الصحف والمجلات الإسلامية، وتوفي الشاعر في عام ١٩٨٤. [٩]

وقد حدد المؤلف بوضوح تام في نهاية مسرحيته هدفه من وراء كتابتها؛ ذلك أنه قد ذيل المسرحية بتحليل بسيط للفترة التاريخية التي عاشتها الأندلس وكانت محل القصة الشعرية لديه، وذكر ثلاثة أهداف في صدر هذا التحليل، هي:

١- كشف بعض مجاهل النفس الإنسانية بالهبوط إلى أغوارها والتحليق في آفاقها وتصوير ما يعتور بعض النفوس الموهوبة من حب وبغض، وغيرة وعتب، ويأس ورجاء، وتراخ واستعلاء، ورسم ما يثور في عوالمها المترامية من عواطف مشبوبة، وأهواء متلاحقة، ومشاعر متباينة تتفق حينا وتصطدم حينا فيهزم بعضها بعضا، وقد يعود المنهزم إلى الانتصار ويبوء الظافر بالخسار، وتظل النفس بينهما في جزر ومد، وأخذ ورد ما امتدت بها الحياة، وهذه الصور لا تتقيد بزمان أو مكان، فالإنسان هو الإنسان في كل وطن وآن، وإن اختلفت السمات وتباينت الألوان.

٢- تصوير الحالة السياسية والأدبية للأندلس في القرن الخامس للهجرة، وهو عصر حافل بالصور لأخاذة، والمعالم الرائعة والمجالس الساحرة، وفيه من الدوافع والجواذب ما يرفعه إلى الذروة في الحياة العلمية والأدبية وإن كان يهبط به إلى الحضيض في الحياة السياسية والاجتماعية، وهذه العوامل هي التي أورثتنا ثروة طائلة من روائع الشعر

---

(٩) محلة دنيا الوطن، وكذلك موقع رابطة أدباء الشام، بقلم أبو الحسن الجمال،
https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/373717.html
https://www.odabasham.net/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D9%85/77065-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B8%D9%8A%D9%85-%D8%A3%D8%AF%D9%8A%D8%A8%D8%A7%D9%8B-%D9%88%D9%85%D9%81%D9%83%D8%B1%D8%A7%D9%8B-%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%A7%D9%8B
- صور أعلام الديار المصرية وعلمائها
https://www.facebook.com/A3lamMisr/posts/899971573526247/?locale=ar_AR
= وقد أشار إليه الدكتور السيد إبراهيم الجميلي في سلسلة طبقات المحققين والمصححين، ووصفه بأنه الأستاذ والبحاثة علي عبد العظيم، ١٩٠٩-١٩٨٤، وأثبت له مؤلفات متنوعة.. مجلة الأزهر، مجمع البحوث الإسلامية، ربيع الآخر ١٤١٩ هـ، أغسطس ١٩٩٨ م، الجزء الرابع، السنة الحادية والسبعون، ص ٦٤٦ – ٦٥١.
= وانظر ما كتبه الشاعر نفسه في المسرحية: ص ١٩٨ – ١٩٩.

وبدائع النثر وآيات العلم، وهي نفسها التي جنت على الأندلس وطوت صفحته الناصعة وقضت على جهاده بالفناء، فهي صورة جديرة بالتسجيل والخلود.

٣- إبراز مواطن العبرة وإظهار دلائل العظة وتشخيص كامن الأدواء لعلنا نخرج من هذه الصور بنتيجة تسدد خطانا وتشد أزرنا، وترهف عزمنا، وترشدنا في ظلمات الحياة ونحن أشد الناس حاجة إلى تقليب صفحات التاريخ والاهتداء بهديها في نهضتنا الحديثة والاستئناس للبعد عن التورط فيما تورط فيه أسلافنا من أخطاء دفعوا ودفعنا عنها أفدح الأثمان، والعصر الذي تناولناه في قصتنا هو أصلح العصور لبلوغ هذه الأهداف فيوشك ألا يكون بينه وبين عصرنا كبير اختلاف.(١٠)

المحور الأول: وصف المسرحية: فيما يلي وصف لمكونات المسرحية.

١- **زمن المسرحية**: كما ذكر الكاتب نفسه هو القرن الخامس الهجري في قرطبة.

٢- **أشخاص المسرحية** بترتيب ظهورهم في المسرحية:

- **ابن زيدون**: ذو الوزارتين الشاعر الكبير الشهير.
- **أبو حفص**: الفقيه القاضي صديق ابن زيدون.
- **أبو عمرو**: الشاعر المتصابي.
- **سلوى**: جارية إسبانية لابن زيدون.
- **ابنُ شَالُوب**: مندوب الأذفونش ملك المسيحين.
- **ولادة:** بنت الخليفة المستكفي وشاعرة الأندلس.
- **عُتْبَة:** وصيفة ولادة المقربة وصديقتها المدللة.
- **ابن عَبْدُوس:** الوزير الشاعر ومنافس ابن زيدون في حب ولادة.
- **ابن قِلَاس**: أديب ينافس ابن زيدون في الحب والسياسة.
- **ابن عِشَار**: شاب طائش يبغض ابن زيدون وينافسه.
- **ابن شهد:** شاعر كاتب صديق أبي عمرو.

(١٠) مسرحية ولادة، ص ١٥٦ – ١٥٧.

- **علي**: غلام ابن زيدون.
- **ابن جَهْوَر**: حاكم قرطبة.
- **ولي العهد**: نجل ابن جهور.
- **سعد:** رئيس الشرطة.
- **أم ابن زيدون**.
- **ابن عَبَّاد**: حاكم أشبيلية وفاتح قرطبة.
- **سرب من** القيان ونفر من المساجين.

٣- فصول المسرحية ومشاهدها:

تكونت المسرحية من أربعة فصول، ومجموعة من المناظر التي اختلف عددها بحسب خط سير الأحدث ودراميتها ومدى الصراع فيها وتعدد الأشخاص.

أ - الفصل الأول: وفيه منظر واحد كان في غرفة فاخرة في قصر ابن زيدون.

ب - الفصل الثاني: وفيه منظر واحد أيضا، وكان في حجرة فاخرة في قصر ولادة.

جـ - الفصل الثالث وفيه: منظران:

١- **المنظر الأول** في قصر الحاكم ابن جهور.

٢- **المنظر الثاني** كان في سجن ابن جهور حيث ابن زيدون.

ج- الفصل الرابع وفيه منظران:

١- **المنظر الأول:** في غرفة فاخرة بقصر ابن زيدون كما في الفصل الأول.

٢- **المنظر الثاني:** في حجرة فاخرة الرياش في قصر ولادة كما في الفصل الثاني.

المحور الثاني- عناصر البناء الفني والدرامي للمسرحية.

اعتمد علي عبد العظيم في نسج أحداث المسرحية نسقا دراميا استطاع من خلاله أن يكشف عن نوازع النفس الإنسانية التي اعتورها الحب تارة، والغيرة تارة، والبغض تارة، والكذب والخداع تارة، والرغبة في الانتقام تارة أخرى، وغير ذلك مما تميل إليه النفس الإنسانية على اختلاف مشاربها وتنوعها، ويحمد للشاعر التسلسل الفكري في المسرحية

والتحرك بعناية ويقظة مع الأحداث وعدم الغفوة في عرض الأحداث مع ترتيبها ترتيبا زمنيا ومكانيا متزنا، بحيث يستطيع القارئ السير خلف الأحداث دون أن يشعر بزيغ أو خلل، أو يتيه عن ربط الأفكار والدراما التي شملت النص كله سوى بعض الهنات من خلال الغنائية التي كانت في بعض المشاهد.

العنصر الأول: الحدث

الحدث يمثل الفعل أو الموقف الذي يتناول موضوعا أو فكرة ما تقوم بها وتنفذها مجموعة من الشخصيات، وهذه الفعال والوقائع تخضع لترتيب سببي؛ حيث تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها، وصراعها مع الشخصيات الأخرى، والأحداث في المسرحية تُصاغ بهيئة توضح طريقة سير المسرحية بالتفصيل من حوار بين الشخصيات والديكورات، والمناظر، والمؤثرات السمعية، والبصرية،ولا شك في أن الحدث في المسرحية الشعرية أو النثرية على حد سواء هو عصب الدراما فيها، والمدخل الأول لدراسة ذلك الشكل الفني في المسرحية، وقد عرف الحدث على أنه " الموضوع الذي تدور حوله القصة الأدبية، وفيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات".(١١).

وتتمثل أهمية الحدث فيما يحمله من دلالات، والمسرحية عادة تشتمل على حدث رئيسي تتفرع منه أحداث ثانوية ترفده دون أن تطغى عليها. (١٢) وعلى الرغم من أن

(١١) القصة والرواية: د/ عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، سوريا، ١٩٨٠، ص ٢٥.

(١٢) فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه: محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع - السعودية / حائل، الطبعة: الخامسة، ٢٠٠١ م، ص ٢١٣ – ٢١٤.
وفي ذلك يرى الدكتور عبد القادر القط أن المسرحية تشتمل عادة على حدث رئيسي تنبع منه مواقفها وشخصياتها الهامة، ويعرض المؤلف من خلاله ما يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار، ولكن الاكتفاء بهذا الحدث الرئيسي قد يجعل مجال الإبداع والعرض ضيقا أمام المؤلف في بعض الأحيان، وقد يشعر المشاهد بأن المسرحية تمضي في خط ضيق مستقيم يبعد كثيرا عن طبيعة الحياة؛ لذلك يرى الكاتب المسرحي أنه من الخير أحيانا أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر يقرب المسرحية من الحياة ويضفي على مشاهدها بعض المرونة والرحابة، كما يكون ذلك الحدث الثانوي في ذاته معبرا عن دلالات خاصة ووسيلة لرسم بعض الشخصيات الثانوية اللازمة لبناء المسرحية، على أن ذلك كله يرجع بالطبع إلى تقدير الكاتب وإحساسه بطبيعة موضوعه، كما يعود إلى اتجاهه الفني ومفهومه عن طبيعة المسرح والمسرحية. ينظر كتاب: من فنون الأدب المسرحية، د. عبد القادر القط، ص ١٩ – ٢٠.

القصص الثانوية مهمة في اكتمال الحدث الرئيسي وربط وشائجه لأنها ذات صلة به وتسهم في نموه عبر المسرحية، فإن الكاتب ينبغي له أن يتنبه لأمر جلل في توظيفها، وهو ألا تفضي تلك القصص الثانوية في المسرحيات إلى تشعب الأحداث وتعدد الشخصيات بحيث يشتت انتباه المشاهد ويجعله غير قادر على متابعة الخط الدرامي الرئيسي للمسرحية، ويجب كذلك ألا يكون الحدث الثانوي مقطوع الصلة بموضوع المسرحية الرئيسي إذ بذلك يستحيل مسرحية مستقلة بذاتها، وكلما كان هناك تفاعل بين الحدثين كانت القصة الدرامية أكثر ترابطا وتأثيرا وتحقيقا للغاية.

إذن فالمسرحية سلسة من الحوادث يتبع بعضها بعضا، والحوادث إنما تقع نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك تغير أو تطور دون صراع، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال، تلك الحوادث تؤدي إلى حدوث صراع حتى تصل إلى العقدة. ولا بد من وجود حبكة درامية تجعل الأحداث متماسكة، فالحبكة هي تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها. [١٣] وبالنظر إلى تفاصيل المسرحية فسوف ندرك أنها لا تخلو من حكاية ينشأ عن أحداثها نمو المسرحية وتطورها، ولكي يكون للحكاية قيمتها الفنية في المسرحية لابد أن تتركز في قضية أو فكرة، مع مراعاة التناسق بين أجزاء الحدث في الحكاية، بحيث يؤدي كل جزء إلى ما يليه من أحداث حتى يصل إلى الخاتمة ومن ثم تصبح الحكاية في تفاصيلها وجملتها حلقات متتابعة تسهم في تمام المعنى من جهة، ومن جهة أخرى تقنع المتلقي وتستحوذ على فهمه.

ويعد الحدث في مسرحية (ولادة) أنموذجا للحدث المسرحي والدرامي المترابط؛ كونه يمثل صفحة مهمة من صفحات شاعر كبير له قيمته الأدبية في أدبنا العربي القديم، هو

(١٣) مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٨٧، ص ٣٩- ٦٠.

الشاعر الأندلسي ابن زيدون، كذلك يتناول الحدث صفحة أخرى لا تقل قيمة عن قيمة حياة ابن زيدون وهي ولادة بنت المستكفي، وقد اختار الشاعر علي عبد العظيم جزءا من حياتهما كان له صداه المعلن في التاريخ العربي وسجلته أقلام كثيرة، والفارق بين متناول وآخر لها هو طريقة العرض من خلال قراءة التاريخ والقدرة على عرض القصة بما يراعي التاريخ ويجذب المتلقي لها، ولقد استطاع شاعرنا عرض القصة المسرحية مستمدا عناصرها مما ورد في كتب التاريخ التي تناولت حياة ابن زيدون وولادة، وقد تشابهت المسرحية في أحداثها بعامة مع قصة ولادة وابن زيدون في كتب التاريخ، غير أن الشاعر ليس فرضا عليه أن ينقل الحدث كما هو بحذافيره فهي ليست مهمته وإنما يكفيه القدر الذي تستقيم به القصة الدرامية وتقع في نفس المتلقي موقع الرضا والفهم من حيث ترابط أحداثها وترتيبها ترتيبا منطقيا تنعكس فيه مهارة المبدع في الحبكة الدرامية؛ ذلك أن " الشاعر إذ يتناول موضوعا تاريخيا لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ، وأما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالما جديدا تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الأشخاص وتنعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج لا كما أثبتته سجلات التاريخ، بل بمقتضى الصورة العامة التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص وخبرته بالحياة الإنسانية على وجه عام، مستهديا في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه والرسالة التي يريد أداءها".[١٤]

وينقسم الحدث الدرامي في المسرحية وفق ما رأى بعض النقاد إلى حدث بسيط وحدث مركب: " فالحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوتة واحدة، بينما الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوتة رئيسة تغذيها قصة أو حدوتة فرعية أو أكثر من ذلك، أي أن هناك خطا رئيسيا واحدا لتطور الحدث الأول، بينما يوجد خيط فرعي أو أكثر كثيرا يسير جنبا إلى جنب مع الخيط الرئيس، يغذيه ويقوي منه إما بالاتفاق أو المعارضة في الحدث الثاني".[١٥]

(١٤) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص ٣٨.

(١٥) البناء الدرامي، د/ عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٨١- ٨٢.

وتعد مسرحية ولادة من المسرحيات التراجيدية التي تدور أحداثها حول قصة الحب التي وقعت بين ابن زيدون وولادة بنت المستكفي وما حام حولها من مآس تعرض لها المحبان، وهي ذات طبع بسيط في حدثها؛ حيث تميزت بوحدة الحدث والمكان والزمان، ولم تتشعب لتتنول قصصا أخرى إلى جوار الخط الدرامي الرئيس فيها، وما ذكره الشاعر من تفاصيل كان خادما للحدث الرئيس ومساعدا على عقد الحبكة الدرامية وانتقال الفعل بسلاسة إلى ما بعده حتى يستطيع المتلقي متابعة الحدث وربط خيوطها دون تشتت يبعده عن الخيط الممتد عبر المسرحية كلها، وفي الحقيقة فإن الشاعر قد تمكن في المسرحية من أن يبرز – بشكل ملحوظ- كيف كانت صورة الحياة العامة - ولاسيما السياسية - في الأندلس، وألمح في خلال أحداث المسرحية إلى سقوط دولة بني أمية هناك وقيام دويلات أصابها الضعف فيما سمي عصر الطوائف، وتعرضت الأندلس من خلال ذلك التقسيم للوهن الذي نال منها وسهل مهمة العدو للانقضاض عليها؛ ويتجلى البعد السياسي في المسرحية فيما قدم الشاعر من حيث بين ابن زيدون وصديقه الوفي أبي حفص نصحه فيه بالسعي إلى صنع اتحاد بين حكام الإمارات الأندلسية من أجل التمكين، ففي الاتحاد قوة، وينصحه باللجوء إلى آل عباد في أشبيلية، وابن جهور في قرطبة، وباديس في غرناطة، ليكونوا جميعا عصا لا يتمكن العدو من كسرها. يقول الشاعر: (١٦)

أبو حفص: أميةُ لن يرتـــدَّ سالفُ مجـــــدهِمْ فليـــس لهم بـــعد الممات نـُـــشُورُ
وما في الملوكِ القائميـــــــن مُتَوَّجُ حريصٌ على ضمّ الصفوفِ غَيُـــــورُ
سَجِيَّتُهمْ حِقْدٌ وضِيـــــعٌ وفتـــــنــةٌ ومَيـــْـــلٌ إلى حُكْمِ الهوَى وفـُجـــورُ
أرانبُ تـــلِقاءَ الفرنـــــجِ، وبـعضُهم على البعض ليثٌ في الِّطرَادِ هَصُـــورُ
يـــــحاول كلٌّ أن يصيـــب قريـنه وَيَخْنَـسَ للأسبـــان حيـــــن تُثِيـــرُ
وإن تَدْعُهُ في مـعرضِ الجَدِّ تـــلـقْهُ يطيـــر مع اللّذات حيـث تطيـــــــرُ
فليس لنـــــا في وحدة المُلك مطمعُ
ابن زيدون: رجاءٌ على من يبـــتغيه عسيـــــــرُ

(١٦) مسرحية ولادة، ص ٢٧- ٢٨.

أبو حفص: ولكن ألا حلفٌ تـَعِزُّ بـه الْقُوى إذا جَدَّ خَطْبٌ أو أغَـار مُغِيـــــرُ؟

إذا اتـــَّحدتْ منا القلوبُ فربما تجدُّ لنـــــا بعد الأمـــــور أمورُ

وقد يَســـتردُّ الديـنُ سالف مجدِه فيعتـــزُّ منـــــه أولٌ وأخيـــــرُ

وعلى الرغم من وجود البعد السياسي في المسرحية فإن الخط الدرامي الذي طغى فيها هو علاقة ابن زيدون مع ولادة، وكيف تعلق قلب ابن زيدون بها حتى ملأت عليه سمعه وبصره، وقد كان المشهد الأول في المسرحية من الشاعر تمهيدا جعل منه عنوانا على هذا الحب: (١٧)

ابن زيدون:

يا حاضرا بعدتْ عنـــي مفاتنـــُـــه وغائبـــا لم يغبْ عني مُحَيّـــــاه

ونائـــما أسهرتْ عيـــــنيّ فتنـــتنُه وصاحيا أسكرتْ نـفسي حُمَيَّـــاه

ومطمحا لست أرجـــــوه فأنـــــشده ولست أطمع أن يُـنْـــسَى فأنـساه

العين رغم شُحوُطِ الدهر تبُـــــصره والقلب رغم امتداد اليـأس يرعاه

ما لذَّ لي بـــعدهُ عيـــــشٌ فأحمـــده ولا تبـــــرَّج لي حســـنٌ فأهـــواه

ما قيـــمة العمر إن مرتْ صحائفـهُ مطموسةً ليـــــس يـلقاني وألقاه؟

إني لأنـــــزلُ عن دنـــــياي أجمَعِها لمن يـــــُبَشِّرُني يـــــومًا بمرآهُ

كذلك كانت ولادة، فقد شهد قلبها حب ابن زيدون وتعلقت به وكانت تطرب حينما تسمع شعره الذي تغزل به في جمالها وخطب به ودها، وكانت تغار عليه من ذكره نساء أخريات في شعره، ففي حوار مع وصيفتها عتبة:(١٨)

عتبة: لا تنكري الوَجْدَ

ولادة: هل أدركتِ صاحبَه؟

عتبة: إنَّ ابن زيدونَ لا تَخْفى مزاياه

(١٧) مسرحية ولادة: ص ١٣

(١٨) السابق: ص ٥٠ ــ ٥١.

ولادة: وكيف أَسْلمه قلبي؟

عتبة: أليس فتًى عذْبَ الشَّمائل ؟

ولادة: ما أحلى سجَايـــــاه!

عتبة: أليس فيه من الإقدام أروعه؟

ولادة: بلى، وفيــه من الإخلاص أسماه

عتبة: وشعره فيك يُرضي السمعَ منطقُه ويَغْمُر النـفسَ بالأشواق معنـــاه

ولادة: وروحه العذبة الفيحاء لو نفحت لأسكرتْ من جَنِيّ الزهر ريـّــاه

عتبة: فيم التجنّي إذا؟

ولادة: إني لأعبده لكنــني رغم داعي الحب أخشـــاه

أراه طيـــرا مع الأهواء مُنطلِقا لا يستقر على غصنٍ جنـــــاحاه

في كل أيــك له عُشٌّ يُلّمُّ بـــــه حينـــــا ويهتف مَشْدُوهًا بليــلاه

تمثل الحبكة الدرامية بنية درامية داخلية، وتعد جوهر المسرحية، وتتمثل بحركة فكرةٍ تلقى في وسط ساكن، جاعلة إياه وسطا متغيرا، تتحرك عناصره، منتجة طاقة تتفاعل فيها ثلاث حركات رئيسة هي: حركة الفعل، وحركة الشخصية، وحركة الزمن (١٩)

ومن خلال الحوار في المشهد السابق يبدو جليا اهتمام الشاعر بصنع حبكة تسهم في بسط الدلالات في المسرحية بشكل متسلسل ومترابط؛ حيث نرى حب ولادة لابن زيدون وتعلقها به، حتى أنها عددت بعض صفاته الروحية والجسدية التي جعلتها تعبده في الحب كما ذكر الشاعر، لكن في الحقيقة أرى أن الشاعر لم يكن موفقا في اختيار هذا الفعل (إني لأعبده)؛ ففي الجملة من المبالغة ما لا يليق بمعنى العبادة التي تكون لله سبحانه وتعالى، وكان للشاعر أن يستعيض عنها بكلمة أخرى، مثل: إني لأعشقه. وعلى الرغم من تحفظ ولادة على بعض الأشياء لدى ابن زيدون، فقد كانت ولعة به، محبة له، ومع هذا فإن ماء الحب لم يصْفُ لهما، ولم تنل منه ما تاقت نفسها إليه، فرؤيتها المشتتة لابن زيدون من ناحية

(١٩) البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عالميا وعربيا: د/ مجيد حميد الجبوري، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ٢٠١٣، ص ٥٠.

تغريده في أخريات، واشتراكه في القضاء على حكم بني أمية من أهلها وعشيرتها كان أمرا ينغص عليها ذلك الحب ويجعلها تفد إلى مآرب أخرى تفسد عليها سعادتها بذلك الحب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الحاقدين على ابن زيدون والمتطلعين إلى ولادة طمعا في قلبها قد أوقدوا نار الفراق وأعدوا العدوة حتى تحقق لهم ما رغبت فيه نفوسهم من إحداث الوقيعة بينهما والتفريق حتى قضت الأيام بالبين ولم يلتقيا مرة أخرى، وقد وضع الشاعر لتلك المهمة – في سياق البناء الدرامي - الشخصيات التي كان لها دور في نثر ذرات الضغينة والإحن، وقامت به على أكمل وجه يقتضيه البناء المسرحي، ولم يشفع في بداية الأمر حب ابن زيدون لولادة، وتغلغل الشك لقلبها وتغيرت تجاهه حتى استطاع ابن عبدوس كسب ميلها نحوه، ولم يفلح في ذلك إلا بعد مهمة شاقة وخطة خبيثة حبك خيوطها مع رفقاء السوء مثل ابن قلاس، وابن شالوب، وابن عشار، والجارية سلوى تلك الفتاة الإسبانية التي حقدت على ولادة لأنها أحبت ابن زيدون فأنكرت حبه لولادة وتمنته لنفسها فتعاونت على القطيعة بينهما من خلال مساعدة ابن عبدوس وغيرهم، وانتهى الأمر بأن وضع ابن زيدون في السجن ظلما، وباءت كل محاولاته في استعطاف قلب ابن جهور ليعفو عنه دونما جدوى- وقد كان قريبا منه ومحبا له- حتى تمكن من الهرب بمساعدة أبي حفص له، والذهاب إلى آل عباد في إشبيلية ليبدأ حياة جديدة تمكنه بعد ذلك من العودة إلى قرطبة منتصرا على ابن جهور، غير أن القدر لم يمنحه السعادة كاملة، ولم يلتق بولادة على الرغم مما قامت به الجارية سلوى من محاولة الجمع بينهما تكفيرا عن ذنبها في حقهما؛ ونرى ذلك حوارها مع ابن زيدون: (٢٠)

ابن زيدون : وكيف رَأَبْتِ الصَّدعَ بعد انشعابِهِ؟ وصدعُ الهوى يعيا به كل رائب

سلوى: ذهبتُ إلى ولادةٍ فأريتُها حقيقةَ ما لَفَّقْتُه من مكاذب

وما زلتُ أَرْقِيها وأُوقِظُ حبَّها بوحْيٍ من المعنى خفي المسارب

إلى أن ألان الحب جامح قلبها وأذكى هواها بعد طول التجانب

(٢٠) مسرحية ولادة، ص ١٢٩ وما بعدها.

ابن زيدون : أَقَوْلُكِ صدقٌ أم حديـــــثُ خُرافةٍ يراوحُ قلبــي بالأمـــاني الكــواذب

سلوى: أتيــتُ بمنديـــــلِ الحبيــبة شاهدا يدلّ على صدقي ويـــُمنِ نقائبـــي

(ابن زيدون يتناول المنديل ويشمه ويقبله في تأثر شديد)

ابن زيدون: نعم فيــهِ من أنفاسها وعبيـــــرها بشائــرُ تَحْنـــَانٍ ورقّةُ جانـــــبِ

ويظل الخيط الدرامي في المسرحية تهتز أوتاره هبوطا وصعودا في ضوء تلك الأحداث المتوترة عبر فصولها، حتى نرى في نهايتها لهفة ابن زيدون لأن يرى محبوبته التي طال الشوق إليها، وانتظارَ ولادة والأمل يحدوها في أن ترى فارسها ووزير قلبها حتى يذوب ما بينهما من خلاف ويجمعهما الحب تحت ظلاله الوارفة، غير أن الحبكة الدرامية تبلغ ذروتها ويصعد الحدث لمنتهاه فتسيطر على الموقف رائحة الموت وتملأ أركان ولادة، حينما يأتي غلام ابن زيدون ليخبر ولادة بأصعب ما سمعته أذناها، وهو موت ابن زيدون في رحلته إلى إشبيلية ليرد الأذفنش عنها ويخمد الثورة التي طالتها، وتموت الآمال بموته، وتخمد العصافير على أيكها ويصمت صوت البلابل في قلب ولادة، وتنتهي قصة الحب نهاية مـأساوية تدمع لها عين المستهام.

إذن فالحدث يمثل الحركة في المسرحية بكل تفاصيلها، ولابد من وجود خيط يربط تلك الأحداث يمثل الحبكة الدرامية فيها، ويجعل الحدث تلو الحدث في شكل منطقي لا يصنع نشازا، ويمكّن المتلقي من فهم القصة الدرامية التي يمثل فيها البطل العنصر الأساسي المحرك للأحداث مع الشخصيات الأخرى في إطار الزمان والمكان المحددين؛ ذلك أن الحبكة في المسرحية تقابل النظم في الشعر، من حيث سبك العلاقات ونسجها شكلا ومضمونا، ومن هنا فإنه لا يمكن الاستغناء عن الحبكة في العمل الدرامي لأن العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها، والحبكة الجيدة، ذات السبك الجيد هي التي تربط المتلقي بالعمل الدرامي من خلال ذلك الترابط المتين القائم على السببية، من خلال تنظيم سلسلة متعاقبة من الحوادث المرتبة والمختارة على مبدأ: السبب والأثر والعلاقة الوثيقة والارتباط، وهذا من أجل تحقيق هدف المؤلف من تأليف

المسرحية من خلال النسيج المتكامل، الذي ينسجه بدقة ودراية من أجل إثارة الانفعالات والأفكار لدى المتلقين.[٢١]

العنصر الثاني: الشخصية

تتشكل المسرحية من الحدث الذي يتطلب وجود الشخصيات التي تتكلم وتتحاور معا ويستمر معها هذا الحدث، ومن خلال لقاء هذه الشخصيات وعلاقاتها وتفاعلها مع الحدث ينشأ الصراع بينها، وهو ما يميز الحدث المسرحي عن غيره من أحداث الحياة بما فيها من توتر ودلالات ويضفي على الشخصيات وجوداً مسرحيا يختلف عن مثيلاتها في الحياة الواقعية.

وتعرف الشخصية المسرحية بأنها الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين، كما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة المسرح، فقد يكون هنالك رمز مجسد يؤدي دوراً في المسرحية.[٢٢]

على أنه من اللافت في الشخصية المسرحية أنها تتكون في المسرح من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها، وهناك دائما علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها تلعب دورا هاما في تحديد نوعية الشخصية.[٢٣].

وتمثل الشخصيات بتنوعها ركيزة مهمة في العمل الدرامي، إذ لا توجد دراما دون شخصيات آدمية تتحرك وتقوم بالفعل الدرامي، وتجابه الصعوبات وتعيش الزمان والمكان،

---

(٢١) الحبكة الفنية والدرامية في المسرحية العربية الخادمة والعجوز" للكاتب السيد حافظ: إعداد إيمان جباري، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والأدب العر بي، ٢٠١٧- ٢٠١٨، ص ١٤ – ١٥.

(٢٢) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، د. ت، ص ١٨٥.

(٢٣) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: د. ماري إلياس، ود. حنان قصاب حسن، ص ٢٧١.

وتتفاعل مع الصراع، بل تكون جزءا لا يتجزأ منه، حيث يتتبع المتلقي نهايتها حتى يكتمل المشهد لديه وتتضح الصورة.

أنماط الشخصية المسرحية

يعتمد الكاتب المسرحي على شخصية البطل أو الشخصية المحورية في إضفاء الحيوية على المسرحية؛ حيث يتوقف عليها إدارة دفتها نحو الاتجاه الذي يريده الكاتب؛ إذ إنها تنشئ الصراع وتجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام؛ لأن البطل يعرف ماذا يريد ولا يقف عند مجرد الرغبة في الشيء، بل تحركه رغبة جامحة للوصول إلى الهدف المنشود كما تؤدي شخصية البطل نوعاً من الانفعال والتفاعل مع الظروف فيكون رد فعلها قويا باتجاه الحدث ذلك أن الشخصية المحورية الجيدة يجب أن يحركها شيء جد حيوي معرض للخطر ولا يمكن أن يكون أي إنسان شخصية محورية [٢٤].

إذن تنقسم شخصيات المسرحية إلى شخصيات رئيسة (أبطال المسرحية)، وشخصيات ثانوية، وذلك وفق ارتباطها بالأحداث، وتمثل الشخصية الرئيسة فيها المحور المهم الذي تدور حوله الأحداث في المسرحية، وتكون سببا في ظهور الشخصيات الأخرى، مع الأخذ في الاعتبار أن الشخصيات الأخرى لا يمكن أن تطغى على الشخصيات الرئيسة لما تمثله الأخيرة من عنصر الارتكاز وتحريك الأحداث في المسرحية، وتتعاون الشخصيات الأخرى في إبرازها، ومن ثم يتمكن الكاتب من إيصال فكرته من خلال شخصياته المتنوعة ولاسيما الرئيسة منها.

وقد أولى الشاعر علي عبد العظيم أهمية كبيرة للشخصية الرئيسة في المسرحية؛ لأنها تمثل الفكر الذي يدور في ذهن الكاتب، فيعمل على إبرازها لتجذب القارئ ويتعايش معها ويشاركها الأحداث، ودون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية؛ لأن الشخصية المحورية هي الإنسان الذي يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام، والشخصية المحورية تعرف ماذا تريد؛ وفي ذلك يرى لاجوس " أن الشخصية المحورية أو

([٢٤]) فن كتابة المسرحية، لاجوس اجري: ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص ٢١٢ – ٢١٣..

الشخصية الرئيسة هي البطل الأول في المسرحية، وإذا لم توجد هذه الشخصية فإنك تتسكع في القصة وتشطح، وإذا أردت الحقيقة إنك لا تجد قصة إن لم تجد تلك الشخصية". [٢٥]

ومن الجدير بالذكر أن الكاتب عليه أن يراعي عند بناء الشخصية في مسرحيته الأبعاد الثلاثة التي تكونها وهي: البعد النفسي – البعد الاجتماعي – البعد الجسمي، وهذه الأبعاد تعد من المقومات الرئيسة التي لا يتم بناء الشخصية دونها، ولكي يستطيع من خلالها أن يقيم بناءه الفني، وأن يخلق شخصية مثالية وواقعية معقولة تقنع المشاهدين والجمهور، وتكسب مشاعرهم وأحاسيسهم، وعواطفهم، وبالتالي يوصل الكاتب الفكرة الأدبية والأدلة لقارئ النص. "ولا ينجح الأديب ولا يبلغ مرحلة الإبداع ولا يرقى مراقي الإنتاج الفني الجيد ما لم يبن شخصيته بناء محكما ويعمد إلى إبرازها متميزة متفردة." [٢٦]

وإذا فتشنا في مسرحية (ولادة) للشاعر علي عبد العظيم فسوف نرى أكثر من شخصية كان لها الدور المحوري في المسرحية، ودارت الأحداث حولها، وهما شخصيتان محوريتان: الشاعر ابن زيدون، وولادة بنت المستكفي، فقد جعل الشاعر كليهما محورا رئيسا ومهما في عرض الأحداث وربط خيوط المسرحية جميعا.

ولقد أشار الشاعر نفسه إلى أبطال مسرحيته في نهاية المسرحية في معرض تعليقه على القصة الشعرية، حيث ذكر قوله: " ويعنينا بعد هذا أن نعطي ترجمة تاريخية موجزة لحياة كل من بطلي الرواية(ولادة) و(ابن زيدون) وفي هذا إبراز للينبوع الذي استقينا منه حوادث القصة ثم جلوناها للأنظار". [٢٧]

ففي المشهد الأول نجد ابن زيدون يستحضر بذهنه صورة ولادة، وكأنه تكنيك فني من الشاعر ليشير بذلك إلى ربط الشخصيتين معا منذ البدء، وفي الوقت نفسه يومئ إلى أن هاتين الشخصيتين محوران مهمان في المسرحية وستبنى عليهما الأحداث، وفي الحقيقة أن البطل الأول للمسرحية وهو الشاعر ابن زيدون يمثل أنموذجا إنسانيا تتعاوره المشاعر

---

(٢٥) فن كتابة المسرحية، لاجوس اجري: ترجمة دريني خشبة، ص ٢١٢.
(٢٦) المعجم المفصل في الأدب: الدكتور محمد التونجي، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، الطبعة الثانية، ص ٥٤٧.
(٢٧) المسرحية الشعرية (ولادة): ص ١٥٨.

ويسيطر عليه الحب، وفي الوقت نفسه تميل نفسه إلى الإمارة والسيادة، تتوالد عنده الصراعات والأحداث المتلاحقة؛ ومن ثم فإن الكاتب حاول أن يجعل شخصية الشاعر العاشق الذي يقع فريسة في الحب لامرأة تلاحقها قلوب رجال آخرين وتتهافت عليها أحلامهم وأمنياتهم؛ ومن ثم يقع ابن زيدون في مهب الريح وتتسلط عليه ألسنة الراغبين في ولادة، من أجل أن يبعدوه عنها، وبالفعل فقد نجحوا في ذلك وفرقوا بينهما ولم يلتقيا مرة أخرى حتى فارق ابن زيدون الحياة، وبقي لولادة ذكرى مضت تتقطر عليها الدمعات.

وفي هذه الرحلة العاشقة يمر ابن زيدون بأوقات تجلى فيها قمر الحب مع ولادة واجتمعا سويا يشربان من كأس الهوى، وذابا جوى في رحيق العشق، غير أن ذلك لم يدم مع الوشاية والغيرة. كذلك في قربه من أبي الحزم بن جهور فقد كان مقربا منه ومحبوبا لديه، يعيش في كنفه وينعم في بلاطه بالأمن والرغد، غير أن الوشاية بينهما ألقت بابن زيدون في غياهب السجن، وفي حقيقة الأمر أن عشق ابن زيدون لولادة وعمله في السياسة هما السبب الحقيقي في كل ذلك من ناحيتين:

الأولى: العمل السياسي وأثره على مصير ابن زيدون؛ إذ إن عمله وزيرا قربه من الحكام والأمراء وقلب الحاقدين عليه ولا سيما قربه من ابن جهور، إضافة إلى عتاب ولادة له في بعض المواقف لأنه اشترك في القضاء على حكم الأمويين من عشيرتها.

الأخرى: من تعلقوا بولادة مثل ابن عبدوس كانوا سببا مباشرا في كل تلك التقلبات، وكذلك الجارية الإسبانية التي أحبت ابن زيدون ثم انقلبت عليه لأنه لم يعرها قلبه وفضل ولادة عليها فكادت له مع الكارهين ونجحت في مكرها. ونتيجة ذلك أن ابن زيدون قاسى ألم السجن ومرارة الظلم، ولم تشفع له محبته لابن جهور وإخلاصه في الدفاع عن ملكه، حتى تمكن من الهرب وفر إلى إشبيلية.

ومن ذكر الشاعر للبطل ابن زيدون في المسرحية حين وصفه أنه فتى محب يهيم بمحبوبته ولا تحلو الحياة دونها، وفي الوقت نفسه يحمل هم الملك الذي تولى أمره، فهو من وجهة نظر

الشاعر يجمع بين - البعدين العاطفي والسياسي - القلب المرهف العاشق، والعقل المتزن الذي لا ينسى ما يمكن أن يصنعه وما كلف به من سوس الوزارة. يقول الشاعر: [٢٨]

ابن زيدون: ما لذّ لي بعده عيـــــشٌ فأحمده ولا تبـــــرّجَ لي حسنٌ فأهواه
ما قيمة العمر إن مرتْ صحائـفُه مطموسةً ليـــس يلقاني وألقاه
إني لأنــزِل عن دنيــاي أجمعِها لمن يبـــشّرني يـــوما بمرآه

يستمر الشاعر في عرض هذه الحالة الوجدانية لابن زيدون ليعبر عن امتلاء نفسه بالرغبة والشوق لولادة، ثم يدخل عليه صديقه أبو حفص ليذكره بأمر الدين والإمارة وأن الحب والصبا قد يجره إلى الهلاك. يقول الشاعر: [٢٩]

أبو حفص: لكنْ أتسلبُـك الصبـــــابة هِمّةً قعساءَ كنـــــتَ بمجدها تزْدَانُ
ابن زيدون: حاشا لمثـــلي أن يـــُبدّد مجدَه أو أن يُـضلَّ قيـــادَه الشيطانُ
الحب يـدفعنـــــي إلى أوجِ العُلا ليشوقَهَا مني الصَّدَى الرنـــّانُ
لي صـارمٌ غَضْبٌ وعَزْمٌ مُرْهَفُ وقريـــحةٌ وقَّادةٌ وَجَنَـــــــانُ
وبلاغة تـخشى الصوارمُ مَسَّها ويرِفُّ تحت ظلالها الريـحانُ
أرصدتـُــــــهَا لله ثم لأمتـــــي

أبو حفص غاضبا: ماذا جنتْ من عزمك الأوطانُ؟

وكأن أبا حفص هنا يمثل جرس إنذار ينبه ابن زيدون ليرده عن سعيه في هذا الحب الذي جعله فريسة للتفكير في ولادة فقط، ونسي الوطن والحكم، لكن ابن زيدون يرد عليه بأن الحب يدفعه للمعالي، وفي الوقت ذاته لم ينس هدفه الأسمى وأنه مستعد دائما للمعارك وكلماته لا تفارق سيفه حتى يهابه الأعداء.

ويظل الحوار على هذه الوتيرة بين بين صد ورد ولوم واعتذار إلى أن ينصح أبو حفص ابن زيدون بالسعي إلى الاتحاد مع الأمراء المسلمين ولاسيما حكام أشبيلية من آل عباد، وباديس

([٢٨]) المسرحية الشعرية (ولادة) ص ١٣.
([٢٩]) السابق، ص ٢٣.

في غرناطة، وآل جهور في قرطبة، فإن ذلك مدعاة للقوة وعدم تفرق المسلمين وضعفهم. يقول الشاعر: (٣٠)

أبو حفص: بـــنيَّ لقد حان القيـــــامُ بموثقٍ تصُانُ به بعد الضيـــاعِ ثـــغُورُ
ولن يجمعَ الأشتـــاتَ إلا مُجرِّبٌ خبـــيرٌ بأهواء الملوك بصيـــــرُ
وَزَرْتَ لهم حيـنا، وكنتَ سفيرَهم فأنتَ وزيـــــرٌ ناصحٌ وسفيـــــرُ

ابن زيدون: أشرتَ برأي لوذَعِـــيٍّ موفـــقٍ يكاد سنـــاه في الظلام ينيـــــــر
سأُحكِمُ ما دَبَّرْتـــــَــهُ

أبو حفص: فامضِ راشدًا ياحبُك التوفيـــــقُ حيث تسيـــرُ
وجِئْ آل عبادٍ ذوي البأسِ والندى ففيـــهمْ رجـــاءٌ للوِفَاقِ كبـــــيـرُ
وَثَنِّ ببَادِيـــــسٍ وَثَلِّثْ بـــجَهْوَرٍ فإنك جـــَلْدٌ في الأمور صبـــورُ

ابن زيدون: رجائي كبير في اجتذابِ قلوبِـــهم فإني لديـــــــهم لو علمتَ أثيـــرُ

وهكذا فإن الشاعر يأخذ في عرض شخصية ابن زيدون عبر فصول المسرحية من خلال الأدوار التي قام بها، وإبراز علامات بطولته من تغيير أحداث المسرحية وانتقالها تصاعديا حتى نهاية المسرحية، ثم تغييب ابن زيدون عن المشهد بعد إعلان موته ووصول الخبر لولادة عبر خادمه علي.

ومن خلال متابعة أحداث المسرحية سنلاحظ أن شخصية ابن زيدون البطل قد درات حولها كل الأحداث وكان دوره فاعلا مشتركا في تحريك خيوطها، وسوق مسارها، من خلال حواره مع الشخصيات الأخرى وما دار بينهما من صراع.

أما عن ولادة فهي تمثل الشخصية المحورية الثانية التي بنيت عليها المسرحية وجعلها الكاتب عنوانا للمسرحية، لأنها كانت مرصد الأنظار والقبلة التي تحركت إليها الشخصيات، وتمثل ولادة في هذه المسرحية أنموذجا للشخصية المتحيرة التي تنتابها الأمور العظام، وتحدو بها في صراعات متشابكة ومتشعبة، فهي محبة وفية مخلصة في أول

(٣٠) المسرحية الشعرية (ولادة): ص ٢٨ وما بعدها..

المسرحية، ومتقلبة في وسطها بعد أن غدر الواشون بابن زيدون وصدقت ما قيل فيه فانقلبت عليه، ثم تكون في نهاية المسرحية عاشقة نادمة، وتعاود الهيام بابن زيدون وتود في وصله وتنتظر مجيئه، غير أن الموت حال بينهما، ومات ابن زيدون في أشبيلية مريضا.

إذن شخصية ولادة مع شخصية ابن زيدون يمثلان وجهين للمسرحية وبهما تكتمل الملامح التي يود الشاعر أن يوصلها للقارئ من ناحية الحب والوجد، ومن ناحية الإخلاص والوفاء والميل لرغبات النفس والجسد، وكذلك الانصياع للوشاة والصد عن المحب على الرغم من العشق والهيام، فهي إبراز واضح لمدى التناقضات التي عاشتها ولادة حتى أفضى بها الأمر إلى وصل ابن عبدوس عدو ابن زيدون وكارهه، واستمرت معه زمنا طويلا، حتى تجدد الحب لابن زيدون مرة أخرى مع تدخل الفتاة الإسبانية سلوى التي أصلحت ما أفسدته.

تقاسم ابن زيدون وولادة بطولة المسرحية وكان لكل منهما حلقة مهمة في ربط سلسلة الأحداث المتتابعة وتنوعها، فرأينا في ابن زيدون الفتى المحب والعاشق وفي الوقت نفسه الفارس القوي والشجاع، الذي تصاعدت معه الأحداث حتى سجن وعانى مرارته، حتى خرج وفكت عقدته، أما ولادة فقد مرت بمراجل متباينة حتى أنها اتهمت في أخلاقها، ليأتي حديثها نافيا كل رجس عنها، وأنها طاهرة القلب والجسد، ومن ذوات الصون والعفاف، على الرغم مما اتهمها به أكثر من شخصية ثانوية مثل سلوى الجارية الإسبانية، وأم الشاعر ابن زيدون.

حيث قالت الجارية سلوى: [٣١]

يـحب ابن زيـــــدونَ ولادةً ... وأطوِى الضـلوعَ على وَجْدِه

يَهِيـــمُ بأفعى تـــَـهُشُّ له ... لتـــــقذِفَ بالسم في ورده

لها كل يوم صديـــــقٌ جديدٌ ... تَعيـــثُ وتَرْتـــَعُ في مَهْدِه

ولـيـــستْ بذاتِ وفاءٍ قويـــمٍ ... وقلبٍ يـــــدومُ على عهدِه

وقالت أم ابن زيدون عن ولادة: [٣٢]

([٣١]) المسرحية الشعرية (ولادة): ص ٣٦.

([٣٢]) المسرحية الشعرية (ولادة) ص ١١١- ١١٢.

بنيَّ تـــرفَّعْ عن هواها فإنـــــها هَلُوكٌ ترامى كل يومٍ على فَحْلِ
تَسَابقَ فيـها الراغبون فأقبـــلتْ تُجدّد من حبلٍ وتقطع من حبـلِ
وفاز ابن عَبْدُوسٍ بمعظم ميـلِها فَتَمْطُلُ حيناً ثم تسرف في البذلِ

ثم تذكر ولادة عن نفسها الطهر والعفاف حين أشارت إلى مقابلة ابن زيدون في الليل حتى يغفو الناس ثم استدركت عليه الأمر أنها ستقابله في جو من الطهر والعفاف، فقالت: (٣٣)

ولكن تذكَّرْ يا ابن زيـدونَ أنـــني أُنَزِّهُ نفسي أن تـحومَ على نـُـكْرِ
سألقاكَ في جوٍّ من الطُّهر خالصٍ بعيدٍ عن الأهواء سامٍ عن الهـجرِ
نَخِفُّ إلى الآداب نَجْنِي ثـمارها ونقْطُفُ منها أعذبَ الشعر والنثـر
ونسمو مع الحب العفيـــفِ كأننا هجرنا الثَّرَى سعيا إلى الأنجُمِ الزهرِ

ولعل الشاعر أراد بناء شخصيتي ابن زيدون وولادة بهذا الشكل المسرحي ليكشف عن تعقد المشكلة لديهما وإبراز موقف كل منهما في التعامل مع تلك المشكلات التي وقفت لهما بالمرصاد، ولذلك يشتد أوار الصراع بين الشخصية وبين الأزمة التي تعصف به حتى تنحل العقدة ويتجلى الخلاص، ويبدو أن ابن زيدون كان أكثر صراعا من ولادة، ولاسيما أنه كان ممزقا بين وجهتين وحاول التوفيق بينهما، وهما الحب والسياسة. والكاتب البارع هو الذي يتميز بإدراكه: " لطاقات الشخصية وإمكاناتها وحدود تفاعلها مع الأحداث إدراكا يقوم على فهمه لشخصيته وقدرتها على استنباطها والفطنة إلى أحاسيسها الداخلية". (٣٤)

وأما عن باقي شخصيات المسرحية فقد رسم الشاعر لها دورها بإتقان وإحكام جعلها حلقة مهمة في سلسلة الأحداث ومكملة لدور الشخصيات الرئيسة، ذلك أن الشخصيات الثانوية " تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسة، أو أنها تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ". (٣٥) وهي أدوار مكملة للأدوار الرئيسة التي

(٣٣) السابق: ص ٦٠.

(٣٤) فن القصة: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٦، ١٩٧٤، ص ٩٢.
(٣٥) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، دار الفكر، عمان، الأردن، ط ٤، ٢٠٠٨، ص ١٣٥.

يقوم بها الأبطال، مثل الدور الذي لعبه أبو حفص مع ابن زيدون في أكثر من مشهد، إذ كان ناصحا أمينا له، ومستودع أسراره، ومثل دور رجل الدين الصالح الذي يحمل هم الأمة كلها، وكلك دور الفتاة عتبة وصيفة ولادة المقربة منها وصديقتها التي لم تفارقها في سفر أو حضر، فقد كانت لها مرآة وظهيرا في مواقف كثيرة، إلى غير ذلك من هذه الشخصيات المضيئة في جنبات النص المسرحي.

ولا شك أن الشخصيات الثانوية في مسرحية ولادة شاركت الشخصيات الرئيسة في إكمال الملامح عبر أحداث المسرحية وأسهمت في تماسك الدراما في النص المسرحي من خلال الانتقال من حدث إلى آخر وظهور كل شخصية في دورها المنوط بها بشكل دقيق مما أدى إلى استكمال المشاهد جميعا في جو درامي متزن.

ومن أمثلة ما قامت به الشخصيات الثانوية شخصية علي غلام ابن زيدون في حديثه عن موت ابن زيدون وقدومه على ولادة: (٣٦)

ولادة: ماذا وراءك يا عليُّ؟

علي: مصيـــبةٌ عُظمى تطيـــــشُ لهولها الأفكارُ

ولادة: ماذا بربك؟ هل تنكَّرَ حادثٌ؟ أو جدَّ خَطْبٌ؟ أو أصابَ عِثَــارُ؟

علي: مات ابن زيدونٍ

ولادة صارخة: كذَبْـتَ فلم يكن لِتـفِلَّ من عزْمَاتـه الأخطـــــــارُ

ما كانتِ الدنيـــــا لتفجعـــَنِي به من بـَعد أن سمحتْ به الأوطـــــارُ

علي: بل مات واأسفاه!! كيـــــف ولم تزلْ شُمُّ الجبـــالِ وتـنضُبُ الأنـــــهارُ؟

ومن ذلك أيضا حديث أبي عمرو مع ولادة ويشاركهما ابن عبدوس، وكان أبو عمرو شاعرا لاهيا ماجنا: (٣٧)

أبو عمرو: أنـــا والله أصـــلح للملاهـــي وأُعْطِي لحيتـــي من يرتضيها

أحب الرَّاحَ في خَدَّيْ فتـــاتِي وفي نظراتـــها ورحيـــقِ فِيها

(٣٦) المسرحية الشعرية (ولادة): ص ١٤٩..
(٣٧) المسرحية الشعرية (ولادة): ص ٦٦.

ولادة: أتطمع في معانقةٍ ولَثْـــــــمٍ مقابل لحيــة لا خيـــرَ فيـــها

ابن عبدوس: أتقضي العمرَ في لهوٍ وقصفٍ ولا تـــــسمو لإدراك المعـــالي

وفي حقيقة الأمر أن اهتمام الشاعر في المقام الأول كان بإبراز الشخصيات الرئيسة في المسرحية من خلال شخصيتي ابن زيدون وولادة؛ لأنهما يحملان عبء الحدث ويمثلان فكي الرحى ودفتي النص، بيد أن كل الشخصيات الثانوية في مسرحية ولادة تكاد ترتقي لأن تكون شخصيات رئيسة في رسم الحدث واستمراره؛ وذلك لما أدته من تسلسل في العرض وربط الحدث، وكأننا أمام طوق منتظم الدر، لا ينفك يكمل بعضه بعضا في جمال متسق، فقد كان لكل شخصية دورها الذي يناسبها، فمثل ذلك دافعا لها في إحداث النسق المتكامل والمتتابع في الرؤية المسرحية، فاللوحة لا تكتمل بغير كل الألوان فيها وتجلية دور كل شخصية في مساحتها الممتدة من البداية حتى الختام.

العنصر الثالث – الصـراع

الصراع الدرامي في المسرحية يمثل عنصرا مهما في بنائها، فهو " مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، وقد ارتبط الصراع في المسرح بوجود البطل الذي يتحدد نوعه بطبيعة العائق، أي البطل المضاد له في المسرحية الذي يقف لمواجهة البطل ليمنعه ويعطل عليه تحقيق رغباته التي يرغب في تحقيقه". [٣٨]

والصراع الدرامي من أكثر وسائل الكاتب المسرحي إثارة وقدرة على جذب انتباه المتلقي، وتقوم قدرة الكاتب على إثراء صراعه بدور كبير في إنجاح المسرحية أو إفشالها. لذلك فقد ذكر ألاردیس نیکول عن الصراع أنه: " أهم أجزاء المسرحية، والصراع هو النبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بتمامها". [٣٩]

([٣٨]) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: د. ماري إلياس، ود. حنان قصاب حسن، ص ٢٢٠.

([٣٩]) علم المسرحية، تأليف ألاردیس نیکول: ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ١٣٣.

وطبيعي أن يقع الصراع بين شخص وآخر، أو مجموعة من الأشخاص، ويأتي هذا الصراع في المسرحية بشكل متزن بعد معرفة الكاتب بشخوصه ويحسن اختياره لها في الفكرة الأساسية، أو الرؤية التي يعالجها وتدور عليها أحداث المسرحية، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة ومتناقضة ومن ثم يتوالد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلا به، على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني.

وعلى الكاتب أن يتنبه لأمر مهم كما يرى علي باكثير، وهو أن" هذا الصراع ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا تثب به طفرة حتى يبلغ الذروة، ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها، كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد". (٤٠)

أشكال الصراع:

اختار علي عبد العظيم تلك الفترة التاريخية في صفحة الأندلس لأنها ثرية بأسباب الصراع السياسي الذي يلقى ظلاله على الحاضر العربي الراهن؛ ومن ثم يتيح له مساحة الإسقاط المطلوبة والمستفادة من دروس التاريخ التي وقف عليها، وربما من ناحية أخرى نجد – في مسرحية ولادة خصوصا - بعض الاعتبارات الذاتية التي ربما كانت دافعاً قويا في اختيار الشاعر لموضوعه، فقد كانت تلك المرحلة السياسية تحمل معها صوتا من الأصوات الشعرية الثرّة في الأدب العربي عامة والأندلس خاصة، هو ابن زيدون الشاعر الذي اجتمعت في شخصيته ملامح البطل التراجيدي الذي جرت عليه أحكام القضاء بالمعاناة

وفي الصراع " سنلاحظ أن قوة الصراع المسرحي تستمد قوامها من التباعد بين موقفين أو فكرتين مجردتين أو بين قوتين، وكلما كانت القوتان المتصارعتان أكثر تقاربا كان الصراع قويا، فلو أن قوة الشر توازت مع قوة الخير فسيقوى الصراع ويمتد، أما لو حدث أن قويت إحدى القوتين المتصارعتين وضعفت الأخرى فسيضعف الصراع المسرحي بالتبعية، وفي كلٍّ فالفكرة هي التي تنبت الصراع المسرحي". انظر في ذلك: ملامح النثر الحديث وفنونه: د/ عمر الدقاق وآخرون، الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ص ١١١.

وانظر أيضا: ص ١٥: البناء الفني للمسرحية: د/ خالد عبد اللطيف رمضان، مكتبة الكويت للنشر، الكويت، ٢٠١٤.

(٤٠) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي أحمد باكثير، ص ٧٥ – ٧٦.

في حياته العامة والخاصة؛ حيث أشقاه الطموح السياسي ودفع به إلى السجن تارة، والنفي تارة أخرى، كما تجرع مرارة حب أميرة أموية مما ألّب عليه الحساد والمنافسين.

وتتباين أشكال الصراع في المسرحية وتتنوع وفق مجريات الحدث؛ فربما كان الصراع بين شخص وآخر، أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين فكرة وفكرة، والصراع يتوافر في العالم الخارجي كما يتوافر داخل النفس الإنسانية، أي أنه قد يكون صراعا خارجيا أو صراعا داخليا، أو مزيجا من الصراع الخارجي والنفسي. (٤١)

وعلى ذلك فإن الصراع يكون على قسمين:

الصراع الداخلي: يتجسد الصراع الداخلي في ضوء المعاناة النفسية التي تعيشها الشخصية وتفصح عنها من خلال الحديث الداخلي الذي يعكس ذلك التوتر؛ حيث يتجلى ذلك من خلال صراع بين عاطفتين، أو صراع بين العقل والعاطفة، أو صراع بين العاطفة ومثل أعلى، أو صراع بين فكرة وفكرة ما، وهو ما يمثل القوة الملهمة في تطور هذا النزال المشبوب في أعماق عقل البطل المسرحي. (٤٢)

الصراع الخارجي: هو الصراع الذي يتجسد خارج ذات الإنسان ويتضح بصراع الشخصيات فيما بينها، صراع الإنسان مع الإنسان، أو صراع الإنسان مع الحوادث الخارجية التي تنعكس على التوتر في المسرحية ويظهر أثرها في العلاقات بين الشخصيات ولاسيما البطل وتؤدي إلى تطور الحدث وتكامله.

أما عن الصراع في مسرحية ولادة فقد كان منشؤه تلك العلاقة التي نشأت بين ابن زيدون وولادة وتغنى بها في شعره وذاع الحب بين الناس حتى تولدت الغيرة في قلوب من يميلون إلى ولادة، وتمكنوا من قطع حبال المودة بينهما، وفترت العلاقة ردحا من الزمن بسبب ما قام به الواشون حقدا وحنقا على ابن زيدون؛ ومن ثم تنوع الصراع وتعددت مشاربه، وقد تمثل الصراع في شكلين في المسرحية:

(٤١) فن كتابة المسرحية: د/ رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨، ص ٤٤

(٤٢) علم المسرحية: ألارديس نيكول، ص ١٣٦.

الصراع الخارجي الذي نلحظه في مواجهة ابن زيدون لهؤلاء الكارهين والمندسين الذين لم يتركوا سبيلا إلا سلكوه ليفرقوا بين ولادة وابن زيدون، حتى نتج عن ذلك أن ابن زيدون غرق في مشكلات جمة كان أعظمها وقعا عليه فقْدُ الوصل بينه وبين ولادة إلى الأبد، وارتباطها بأشخاص آخرين كان منهم أحد المتصارعين مع ابن زيدون وهو ابن عبدوس.

ومن الصراع الخارجي الذي صوره الشاعر في المسرحية من الناحية السياسية ما رأيناه من رغبة ابن زيدون في لم شمل الإمارات الإسلامية في الأندلس – بنو جهور في قرطبة، وبنو عباد في إشبيلية، وباديس زعيم البربر في غرناطة - تحت لواء واحد؛ حيث فر هشام الثاني الخليفة الأموي المخلوع من الأندلس ويقال أنه قتل في ربوع آسيا لكن الشعب لم يصدق حتى ظهر خلف الحصري وكان يشبه هشاما تمام فاستغل بنو عباد بإشبيلية هذه الفرصة واستدعوه إلى إشبيلية وانتزعوا له شهادة تصديق على أمويته ونادوا به خليفة صوريا على الأندلس حتى يهيمنوا باسمه على الجزيرة، ولم يجد بنو جهور بدا من الاعتراف به حتى كشفوا زيفه وانتهت حياته بميتة غامضة مريبة، ولكن ولادة رأت أن ذلك يمثل صداما لابن زيدون مع ابن جهور وغيره، وأبدت قلقها عليه ولاسيما أن هناك من يتربص به. (٤٣)

ابن زيدون: رأيت بإشبيليّةٍ ضوءَ وجههِ ... وطالعتُ في آلائه غُـرَّةَ الفجر
وفي آل عبادٍ عقدتُ مواثقا ... لنشمله بالوُدِّ والعوْنِ والنصرِ
سنجعله رمزا لحِلْفٍ مقدسٍ ... يقرب مَصْرًا في الشريعةِ من مَصْرِ
ولادة: ولكنْ ألا تخشى الحُقُودَ فإنها ... تجيشُ بأحناءِ الجوانحِ كالبحر
فإني على حبي لآلي وأسرتي ... لأخشى عليك القتلَ أو رِبْقَةَ الأسْرِ
فبالله لا تأمنْ عيون ابن جهورٍ ... وكنْ منه في كل الأمور على حِذْرِ
ابن زيدون: سآخذه بالرفقِ علَّ قناتُه ... تليـنُ إلى ما نبتغيه من البِرّ
بذلتُ له عوني قديمًا وإنه ... ليحْمَدُ إخلاصي ويعرفُ لي قدري
ولم أبغِ إلا أن أَلُمَّ شتاتَنا ... وأَجْبُرَ ما نال الشريعةَ من كسر

(٤٣)مسرحية ولادة، ص ٥٨ – ٥٩.

ولادة: ولكنني أخشى عليــكَ من الأذى وأَشْفِقُ من تدبيــرِ أعدائــــكَ الكُثْرِ

وقد أخذ الصراع بين الكارهين وبين ابن زيدون طريقين، الأول إفساد ما بينه وما بين ولادة من الحب والمودة، والثاني إفساد ما بينه وما بين ابن جهور من العلاقة الطيبة والثقة المطلقة، وقد نجح ابن عبدوس ومن معه في الأمرين. ومن مشاهد هذا الصراع والصدام، حينا يجتمعون جميعا عند ولادة وهم: ابن عبدوس، وابن قلاس، وابن عشار، وابن شهد، وأبو عمرو، وكان ابن زيدون موجودا قبل دخولهم، يتبادلون الأحاديث والشعر وكل يتغزل في ولادة ويبدي ما تجيش به نفسه، لكنهم يدركون جميعا ولع ابن زيدون بولادة وهيامها به، فتنتفض عقولهم وقلوبهم غيظا وحقد، حتى يفصحوا عن نياتهم: (٤٤)

فيقول ابن عشار لرفاقه ابن عبدوس وابن قلاس بعد أن أظهروا جميعا غضبهم من ابن زيدون:

دعوا السفيــــــــــــه ليـــــــوم ينـــــــــــــالُ فيه انـــــسحاقا

غدا سيــــــــــــَـلْقَى جـــــــزاءً على البــــــــــِـــــذَاءِ وفاقـــــا

ثم ينصرف الجميع بعد أن لبى ابن زيدون دعوة ابن جهور التي جاء بها إليها غلامه علي، وفي قصر ابن جهور يأتي ابن شالوب ويلتقي به ابن عبدوس ويعترفان بالمكيدة على ابن زيدون وأن صراعهم معه يمثل حربا ضروسا لا تنتهي إلا بخاسر: (٤٥)

ابن عبدوس: نعم يا بن شالوبٍ أجدتُ مكيـدتي وجرَّدتُ من مكرِي خميـــسًا عَرَمْرَمَا

وأحكمتُ كيدي فاستمرَّ مريـــرُه وأوشـــكتِ الأحلامُ أن تتـــــــجسَّمَا

ابن شالوب: ولكن تــذكَّرْ يا بن عبدوسَ أنـنـا نحاربُ صلاًّ في ابن زيـــدونَ أرقَمَا

نراه بميـــدانِ السياسةِ ثعلبـــــا وتبصره في حَوْمَةِ الحرب ضيْـــغَمَا

ابن عبدوس: تمهلْ قليـلا يا ابن شالوبَ تـــَلْقَهُ حُطَامًا بأشفارِ السيـــــــــوفِ مُقسّما

فإني غرستُ الشكَّ والحقـدَ حوله فأثمر هذا الغرسُ مقتـــــــــًا مُسَمَّمَا

وقد صح عندي اليوم أن ابن جهورٍ يـراه فَيـــزْوِي طَرْفَه مُتـــــــــجهّمَا

(٤٤) مسرحية ولادة: ص ٧٧- ٧٨.
(٤٥) السابق: ٨١.

وما هي إلا عزمة ثم وثبـــــــةٌ فينـــثرُه لحمًا ويـــــــــذروه أَعْظُمَا

ثم يذكر ابن عبدوس لابن شالوب أنه لم يدع فرصة لتقليب ولادة على ابن زيدون إلا صنعها، حتى أنه صاغ شعرا منحولا على ابن زيدون وكان شعرا ماجنا يغازل فيه أخريات مثل سلمى ورباب ومريم، وتساعده في هذه المكيدة جارية ابن زيدون سلوى. (٤٦)

ابن عبدوس: ولكنـني ما زلتُ أكشفُ زيـــفه وأُنْحِلُه فيـــــــــــها نسيبًا مُذَمَّمَا

وأوهمُها أن ابن زيـــدونَ ماجِنٌ يُغازِل سلمى والرَّبـــَـــــابَ ومريمَا

وتنـصرني في الكد سلوى فتاتهُ إلى أن أحلنـــاهُ بنـــــــــاءً مُهدّمَا

ويبلغ الصراع أوجه حينما يتهم ابن عبدوس ابن زيدون بأنه فتى متطاول طاغي المطامح والأهواء، وأنه يخفي الضغن والشحناء على ابن جهور ولا يواليه، وعاونه في نسج خيوط تلك التهمة ابن عشار وابن قلاس، ولا يزال ابن عبدوس يعرض كلامه عن ابن زيدون في الخيانة لا بن جهور وابن زيدون يرد عليه حتى يجيء سعد رئيس الشرطة بما يوقع ابن زيدون في الهلاك بعد أن فتش بيته ووجد الصحائف والسيوف والرماح، وكان ذلك من تدبير ابن عبدوس ومعاونيه. (٤٧)

ابن زيدون: مولاي تلك صحائفٌ محشوَّةٌ بالإفكِ

الأمير: يا للخائـــنِ الغـــــــــدَّارِ

ابن زيدون: هي خُدعةٌ نصب العدو شبـــــاكَها

الأمير: بل فتـــــــــــنةٌ من جاحدٍ ختَّـارِ

الأمير: يا سعدُ حكم فيه سيـــــــــــــفك

أبو حفص: سيدي، عفوُ الكـــــــرام ورحمةُ الأخْيـَارِ

ولقد حاول الفقيه والقاضي أبو حفص وكذلك ولي العهد أن يثنيا الأمير عن حكمه ويتشفعا لابن زيدون حتى ينجو من السجن والموت، لكن كان رد الأمير: (٤٨)

أبو حفص: يا سيدي

(٤٦) مسرحية ولادة، ص ٨٣.
(٤٧) السابق: ض ٩٨- ١٠٠.
(٤٨) مسرحية ولادة: ص ١٠١.

ولي العهد : مولاي

الأمير: لا تَتَشَفَّعَا

فيهِ، فتـــــلكَ نهايـــــــــــةُ الفُجَّارِ

وانتهى الأمر بأن زج بابن زيدون في السجن مكبلا حزينا يشعر بالألم من أن الحاكم قد صدق الواشين ونسي ولاءه له، ولم يقبل شفاعة ابنه والفقيه أبي حفص.

ولقد صور الشاعر اللحظات القاسية التي عاشها ابن زيدون في السجن ومعاناته من ويلاته، بعد أن انقلب عليه ابن جهور بعدما كان مقربا له ورفيق بلاطه، حتى تمكن من الهرب بمساعدة صديقه أبي حفص الفقيه، وانتقل لحياة أخرى، وعاش حياة رغيدة في كنف ابن عباد في أشبيلية، ثم عودته إلى قرطبة منتصرا على ابن جهور، لكنه في النهاية لم يسلم من الأذفونش أيضا؛ حيث قلبوا الناس على ابن عباد في أشبيلية؛ ومن ثم فقد كلفه ابن عباد مهمة إخماد تلك الثورة، بيد أن ابن زيدون كان مريضا ولم يمهله ابن عباد فذهب على غير رغبة منه، فمات في الطريق.

ومن الصراع الخارجي أيضا ما يؤكد البعد السياسي في المسرحية صراع ابن زيدون- وكذلك الأمير ابن عباد حاكم إشبيلية - مع الأذفونش المسيحين رغبة منه في رد مكائدهم، وصد رغبتهم في إسقاط الأندلس، وتمثل ذلك في الجارية سلوى التي كانت تعمل في قصر ابن زيدون ولعبت دورا في نقل الأخبار إليهم، وابن شالوب مندوب الأذفونش ملك المسيحين الذي كان يأتي إلى قصر ابن زيدون في قرطبة، وكان ابن شالوب قد زور طروسا مفعمات بالزور والبهتان على ابن زيدون، ووضعتها سلوى في حجرته وملابسه إضافة لأدوات الحرب والعتاد؛ مما جعل ابن جهور يصدق أن ابن زيدون يريد أن ينقلب على حكمه ويسقطه.

ابن شالوب يخرج من جيبه أوراقا ويشير بها، مخاطبا سلوى حينما كان يتناقشان في أمر ابن زيدون: (٤٩)

إن في هذي القراطيـــــسِ خطيئـــــــــاتٍ جِسَامَا

(٤٩) مسرحية ولادة: ص ٣٨.

بلغتْ من مُحْكَم التزويـــرِ حدًّا لا يـُـــــــسَامَى
فغدتْ تحمل في طيـــاتها المـــــوتَ الزُّؤامـــا
مَن تَـــلاها ظنّ مـــــولاك على الثـــورة حـــامَا
بـاع مولاه وجـــــــازاه على الحـــب خِصَـامَا

ثم يدخل ابن زيدون ويدور حوار بينه وبين ابن شالوب يعلمه فيه أنه على وعي وإدراك لرغبة الأذفنش في ملك العرب، وأنه لن يسمح بذلك ولن يكون معولا لهدم إشبيلية لأنه يعلم أن الفريسة القادمة ستكون هو. (٥٠)

ابن زيدون: أهلا بصاحبِ أَذْفُنْشٍ وتـــــابعِـهِ
ابن شالوب: أهلا بـرب العلا والنـُّـبلِ والأدبِ
ابن زيدون: وكيف مولاك؟
ابن شالوب: رحبُ الباعِ مقتـدرٌ
يعتز بالمَاضِيَيْنِ: السيفِ والنَّشَبِ
حليفهُ منه في أمنٍ وعافيـــــــةٍ وخصمهُ منـه في همٍّ وفي نصبِ
ابن زيدون: ألا يزالُ له في ملكنـــــــا طمعٌ
ابن شالوب: حاشا فأخلاقه تسمُو عن الرّيَـــبِ

ثم يقدم ابن شالوب هدية ثمينة لابن زيدون مرسلة له من أذفنش علامة على حبه له كما ذكر ابن شالوب، لكن ابن زيدون علم أن ذلك الأمر وراءه شيء، وطلب الإفصاح عنه من ابن شالوب:

ابن زيدون: وما يريـــــد بهذا؟
ابن شالوب: كســبُ وُدَّكَ
ابن زيدون: دعْ عنك المماراةَ واذكرْ خافيَ السببِ
ابن شالوب: نريدُ حلفا قويـا نستعيـــــنُ بـه على التـــوسُّعِ والتمليـــــكِ والغَلَبِ
فقد طغى آل عبـــــــادٍ وأطمَعَـهُم فينا الهدوءُ، فظنـــــوا النبعَ كالغَرَبِ

(٥٠) السابق، ص ٣٩- ٤٢.

ابن زيدون: لسنا مخالبَ قطٍّ يستـــعينُ بـــــها مولاك في نيـــــلِ ما يبغيـهِ من أرَبِ
يريد تسخيـــــرَنا في هدْمِ إخوتِنا بما يزخرفهُ من رائـــــــعِ الخُطَـبِ
وبعد تمزيقهم نلقى مَنِيّتَهُمْ
على يديـــْـهِ

ابن شالوب: دع الإمـــــْــــــــعانَ في الغضـبِ

ابن زيدون: هيهاتَ يَفْلَحُ في تمزيـــق مجتمعٍ يعتـــــزُّ بالديـــن والأخلاق والحسبِ
إنا لتجمعنـــــــا في الله رابـــــطةٌ قويـــةٌ، وذمامٌ غيـــــــــرُ منقضِب

ابن شالوب: لا تنس أن مليـــكي ربُّ مَكْرَمَةٍ تنـــــهلُّ كفـــَّـــاه بالآلاءِ كالسُّحُبِ

ابن زيدون: اذهبْ لمولاك واهتِفْ في مسامعهِ أنّ ابن زيـدونَ لا يُبْـــــتَاعُ بالذهبِ

ابن شالوب: لكن مولايَ صُلْبُ العزمِ مقتـــدرُ يـنـــالُ أعداءه بالقـــــهرِ والعطَبِ

وهنا يعلن ابن زيدون عن استمرار الصراع مع الأذفنش وأن عليه أن ينتظر هجمة الليث عليه وما في وسعه إلا أن يهرب حينما يشتد القتال:

ابن زيدون: اخسأ فلولا حقوقُ الضيفِ لانبسطتْ كَفِّي إليـــكَ بحدِّ المرهـَفِ الذَّرِب
أولى بمولاك أن يرتـــــدَّ منهزمَا بعد الهجوم ويـــرضى خُطّة الهربِ
مضى الزمان الذي كنـــا به غنمَا وكشَّر الليـــثُ عن نابَيْـــه فارتقِبِ

أما الصراع الداخلي فكان له أكثر من مظهر أيضا تمثل فيما يلي:

من ذلك الصراع ما وقع فيه ابن زيدون من ألم نفسي وصراع لا يتجاوز أحشاءه ويعصف به حينما أتته أمه لتزوره في سجن ابن جهور؛ وسألها عن ولادة، فأخبرته أن ولادة لا تذكره وأنها أضحت مشغولة بآخرين، ووصفتها بأنها هلوك تترامى كل يوم على رجل جديد، مما أثار في نفسه غضبا وألما جعله ينقلب على ولادة ويتعهد بمحو حبها من قلبه، وفي الحقيقة أنه لم يستطع فعل ذلك، ولكنه شعور ولده كلام أمه عنها.

صراع ابن زيدون بين عقله وقلبه بعد أن أصلحت الجارية سلوى ما قامت به؛ فقد كانت أحد عناصر الثلة التي أطاحت بابن زيدون حيث كانت تنقل الشعر السيء الذي يؤلفه ابن عبدوس ويسقط ابن زيدون في عيني ولادة فتأتي إليها وتسمعها إياه، لكن سلوى اعترفت له بذلك

ووعدته بلقاء ولادة في اليوم التالي وأصبحت ولادة في انتظاره على عجل وشوق. لكن الأمر لم يرق لابن زيدون كما تمنى؛ إذ جاءه طلب ابن عباد بالذهاب إلى أشبيلية لإخماد ثورة الناس هناك بعدما قلبهم الأذفونش على ابن عباد وحكمه، فوقع ابن زيدون بين أمرين كلاهما لابد منه، القلب يريد لقاء ولادة، والعقل يريد طاعة أمر ابن عباد، حتى قال ابن زيدون: (٥١)

أكلما جدَّ لي في قُربهَا أَرَبُ أَبَى الزمانُ فلم أحصلْ علَى أَرَبِي

ومن الصراع الداخلي أيضا، ما وقعت فيه الجارية الإسبانية سلوى، حيث إنها أحبت ابن زيدون وغارت عليه من ولادة، وفي الوقت نفسه تساعد ابن شالوب والأذفونش في مهمته الخبيثة وهي الإطاحة بابن زيدون والمسلمين من حكم قرطبة وغيرها من المدن، فكان ذلك صراعا بين قلبها وعقلها.

فنراها تقول لنفسها بصوت خفي بعد أن سمعت حديث أبي حفص مع ابن زيدون وهو يحثه على الحفاظ على الوطن والدين من خلال الاتحاد مع الأمراء الآخرين: (٥٢)

لا تَحْلُمَا بالمستحيـــلِ ففي غـــدٍ يَهْوِي الهلالُ وتنــهضُ الصُّلْبــانُ

سينال قومي جمعَكمْ بهزيـــــــمةٍ تسري بذكرِ حديثـــــِها الرُّكبانُ

وتقول مرة أخرى: (٥٣)

تَعَلَّقْتُـــما بالمستحيـــــلِ فأَقْصِرَا فقد حان خُذلانٌ وساء مصيـــــرُ

سَيُمْحَى من التـــــاريخ فصلٌ مُشوَّهُ وَتُكتبُ من بعدِ السطور سطـــورُ

غدا يَمحقُ الأذفنشُ أبـــــناءَ يَعْرُبِ فتنظفُ منه أَرْبُـــــعٌ وقصـــورُ

وتقول عن حبها لابن زيدون بعد أن أنشدت شعرا مدسوسا عليه وأثخنت قلب ولادة عليه فخرجت ولادة غاضبة: (٥٤)

يحب ابن زيـــــــدونَ ولادةً وأطــوي الضلوعَ على وَجْدِهِ

يهيـــــــــمُ بأفعى تـَـهُشُّ له لتـــــــقذفَ بالسُّمّ في وِرْدِهِ

(٥١) مسرحية ولادة، ص ١٣٧.
(٥٢) مسرحية ولادة، ص ٢٦
(٥٣) مسرحية ولادة: ص ٣٠
(٥٤) مسرحية ولادة: ص ٣٦.

سأطوي ابن زيدون من قـبـلِ أن تـذوقَ الغضارة من شهدِه
إذا لم أنـــلْهُ أنا فَلْيَـــــمُتْ وإن كنـــــتُ أهْلَكُ من بعدِهِ

ومما يثبت حبها لابن زيدون وأنها صارعت الحب من ناحية وطاعة ابن شالوب من ناحية أخرى، حينما أتت إلى ابن زيدون وقد اشتد بها المرض لتعترف له بمشاركتها في المؤامرة عليه وتدلي بأسباب ذلك: (٥٥)

سلوى: سيـدي إني جزبتـــــكَ كفـــرا وجحودًا برغم هذا الحنـــــان
كنتُ في قبـــضة ابن شالوبَ سوطًا يتـــلوَّى عليـــــك كالأفـعوان
هو أوحى إليَّ أنـــــــكَ خَـصمٌ جامدُ الحسّ مغلقُ الوجـــــدان
ودعـــاني إلى الخيـــــانة والغدْرِ فمالتْ نفسي إلى ما دعانـــــي

ابن زيدون: ولماذا تبـــِعْتِه؟

سلوى: قد عرانـــِي بُغْضُ ولادةٍ فأدمَى جنَـــــانـــي

ابن زيدون: ولماذا كرهتِها؟

سلوى: جُنّ قلبـــــي بكَ وازداد في هواكَ افتنـــانـــي
كم ليـــــــالٍ طويتُـــها أتـــلظَّى بين نار الهوى ونار الهـــَـوَان
ذابَ قلبـــي وأنـــــتَ عنّيَ لاهٍ بين أُنسِ الهوى وصفقِ الدّنَـــان
حب ولادةٍ أمـــــالـــكَ عنـــــي فتغاضيـــتَ مُمْعنًا في الحِـــران

وهناك صراع نفسي داخلي ملأ أركان ولادة وجعلها تنقلب على ابن زيدون وتظهر الكره له، فقد تألمت كثيرا لفقدها ابن زيدون، وفي الوقت نفسه تلومه على حب النساء وأن له أحاديث ولقاءات معهن ولم يكن مخلصا لها، فأضرم ذلك في قلبها نار الغيرة ونار الكره معا حتى اتهمته بعدم الوفاء وأنه كنود لما بين يديه من نعمة حبها له. نرى ذلك حينما قدمت ولادة إلى قصر ابن زيدون ولم تجده، ووجدت الجارية سلوى، فدار الحديث وألقت شعرا ادعت أنه من

(٥٥) السابق: ص ١٢٤ – ١٢٥.

شعر ابن زيدون، وفيه وصفت مغامرات ابن زيدون مع النساء، فحاولت عتبة أن تفسر ذلك أنه شاعر يميل إلى الحسن. فتقول: (٥٦)

عتبة: كلِفٌ بمعنى الحُسن

ولادة: بل هو ناكثٌ

يحيا بلا عهدٍ ولا ميثـــــــــــاق

ولادة لعتبة: أَسَمِعْتِ ما قال الغويُّ؟

عتبة: خواطرٌ

ولادة: جَنَحَتْ بشاعرنا إلى الإغـــراقِ

وبعد إنشاد آخر تقول ولادة:

هذا الكَنُودُ يكاد يُفْعِمُ مُهجتي أسفًا ويُخرجنـــــي عن الأطواقِ

هذه صورة من صور تغير ولادة على ابن زيدون بفعل الشعر الذي قيل عنه زورا وبهتانا، وهي تقاوم حبه داخلها، حتى أضحت في صراع بين الحب والغيرة والبغض للهوه مع النساء من ناحية، ومن ناحية أخرى تذكر دوره في إسقاط حكم بني أمية آل ولادة وذويها. فتقول ولادة مرة أخرى في حوار مع عتبة: (٥٧)

عتبة: فيم التجَنِّي إذًا؟

ولادة: إني لأعبده

لكنني رغم داعي الحب أخشاه

أراه طيرا مع الأهواء منـــــطلقا لا يستقرّ على غصنٍ جنـــــاحاه

في كل أيـــــــكٍ له عُشٌّ يَلُمّ بـه حينا ويهتفُ مشدوهًا بليـــــــلاه

فيـــــا له هدفا نسعى لنبـــــلغَهُ فإن ظفرنا به حيـــــــــنا فقدناه

ولادة: أبعد ألف مُحِبٍّ أستـــقرُ على

فرد؟

(٥٦) مسرحية ولادة: ص ٣٣.
(٥٧) السابق: ص ٥١- ٥٣.

عتبة: ويـــعْدلُ ألفا إن وزنـــــــــــــاه

ولادة: ذكرتُ آلي وما لاقوا على يـــــدِهِ فكدتُ أُنْكِرُ نفسي عنـــــــــــد ذكراهُ

العنـــــصر الرابع: الحـــــوار

اتفق النقاد على أن المسرحية تقوم على الحوار؛ ولذلك يقال" :لا مسرح بلا حوار"؛ وقد يكون الحوار بين شخصين، أو مناجاة بين الشخص ونفسه، ومن خلاله يكشف الكاتب عن أغوار الشخصية وهمومها الكامنة ودوافعها الخفية، وأحيانا يكون الحديث من طرف واحد ظاهر، ندرك من خلاله الطرف الآخر، وهدفه إبراز أفكار المتحدث ونواياه للمشاهدين. (٥٨)

ولا شك أن الحوار يمثل روح المسرحية ودونه تسقط كل أشكال البناء الأخرى للمسرحية مهما أجاد فيها الكاتب؛ ذلك أن " الحوار بالقياس إلى الكاتب المسرحي هو بمنزلة الأدهنة للمصور، والصلصال للمثال، إذ يرى كل من هؤلاء بعين بصيرته في كل من هذه المواد الشيء الذي سوف يخلقه، فالمصور يقوم بعمل مسودة بالفحم لخطته، والمثّال يشكل مسنماته، في حين يبني الكاتب المسرحي عقدته، وبعد هذا يستخدم المصور أدهنته ليصل بين أجزاء فكرته الكلية، والمثال يشكل صلصاله على المسنمات ليصل إلى التأثير المطلوب، أما الكاتب المسرحي فيستعين بالحوار لينفخ الحياة في تمثيليته". (٥٩)

---

(٥٨) فن التحرير الأدبي: دكتور حسين علي محمد حسين، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٤، ص ١٣٣- ١٣٤. وذكر أيضا في كلامه عن الحوار المسرحي: النقاد يرون أن الحوار يدل على قدرة الكاتب، ويشترطون لنجاحه أن تتحقق فيه المقومات الآتية:
أ- أن يكون حيا نابضا مركزا حتى لا يمله المشاهدون والقراء.
ب- أن يعبر دائما عن انفعالات الأشخاص في حالاتها المختلفة من الرضا والغضب، والذكاء والغباء، وغير ذلك. فليس الحوار مجرد سؤال وجواب، أو مجرد مناقشة عقلية يشترك فيها أكثر من شخص. وإذا كان كذلك رأيناه سقيما ومملا.
جـ- أن يكون ملائما لمستوى الشخصيات عقليا واجتماعيا وثقافيا؛ ولذلك يتنوع أسلوب المسرحية تبعا لتنوع شخصياتها، على الرغم من أن الكاتب هو المؤلف للحوار، بخلاف أسلوب القصة الذي يكون في مستوى واحد.
(٥٩) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما: روجر بسفيلد (الابن)، ترجمة وتقديم دريني خشبة، ص ١٧٤.

على أننا يجب أن نشير إلى أن مهمة الحوار في البناء المسرحي تختلف باختلاف الشكل المسرحي أو الموقف المسرحي، ففي المواقف النفسية المتوترة يزداد الإيقاع وتتغير الأصوات ويعكس الحوار ذلك التوتر من خلال بعض الوسائل الفنية التي يلاحظها المتلقي للمسرحية، مثل تغير الإيقاع والوزن، وقصر الحوار، أو طوله إذا كان للإقناع والدفاع عن النفس، وبالإضافة إلى ذلك استخدام أو توظيف الكلمات الدالة التي تعكس مضمون الموقف وتنم عن فهم واضح لطبيعة المسرحية؛ ومن ثم فإنه لا يستحسن في الحوار المسرحي التوقفات والمقاطعات التي تكون في الحديث العادي؛ إذ يجري على نسق محكم من التنظيم، فالشخصيات لا تقاطع بعضها البعض، فكل واحد منهم ينتظر دوره حتى ينهي الطرف الآخر كلامه دون العودة إلى النقاط التي تم الكلام فيها إلا فيما يتعلق ببناء الحبكة، فهو ينمو ويتوالد بسرعة دون توقف حتى يستوفي الكاتب كل عناصر التأليف المسرحي خاصة المدة الزمنية القصوى المتاحة له. (٦٠)

وأما عن الحوار في مسرحية ولادة، فقد أجرى الشاعر الحوار على ألسنة شخصياته بطريقة تناسب طبيعة كل شخصية فيها، وجعل التنوع عاملا أساسيا في عرض فكرته، وإكمال حبكته الفنية، والراصد للحوار في المسرحية سوف يتبين ذلك حينما يدرك المواقف التي وضعت فيها الشخصيات وفرضت عليها سمتا معينا للحوار، إضافة إلى تنوع الخطاب في الحوار بين الخبر والإنشاء، فتارة نلاحظ الحوار يسير في جمل خبرية تحكي أو تصف موقفا، وتارة أخرى يكون الحوار متأرجحا بين الانفعالات المتنوعة التي يحدثها الاستفهام والتمني والتعجب، وغيرها من الأساليب التي تسهم في تصوير الحدث.

وكما ذكرنا آنفا عن طبيعة المسرحية من كونها تعالج موضوع الحب بين ولادة وابن زيدون، وفي الوقت نفسه تشير إلى حقبة سياسية مهمة في التاريخ العربي والإسلامي؛ ومن ثم فقد كان الحوار منسحبا على هذا الأمر يعرضه بما يناسبه، فنجد أحاديث الحب والشجن تكون بصورة كبيرة بين ولادة وابن زيدون، وتقل بين الشخصيات الأخرى، سوى

(٦٠)عناصر البناء المسرحي في مسرحية "حمام نسوان" لعلي العبادي: رسالة ماجستير، إعداد جميلة نصري، وسليمة مفتاح، جامعة محمد بوضياف (المسلية)، الجزائر، ٢٠٢١- ٢٠٢٢، ص ٢٩.

حديث النفس للجارية سلوى، أو بعض الشخصيات الأخرى التي سعت إلى الفوز بقلب ولادة على حساب ابن زيدون. كما أننا نجد في المسرحية أيضا حوارا عن المؤامرة التي حيكت لابن زيدون، وكيف استطاع ابن عبدوس وغيره من الحاقدين على ابن زيدون من تغيير موقف ابن جهور وانقلابه عليه والزج به في السجن ظلما.

وبالنظر إلى رؤية الشاعر في الحوار في مسرحيته نجده يستخدم حوارا يناسب بشكل ملحوظ ما يحدث من لقاءات كلامية في الحياة اليومية التي تعيشها شخصيات تنتمي إلى العصر الأندلسي من حيث الفصاحة وطبيعة الحياة فيها، فلم يشأ أن يعزل شخصيات المسرحية عن بيئتها اللغوية، ولم يلحظ الباحث صعوبات جمة في ثنايا الحديث بين الشخصيات سوى بعض الألفاظ التي أمعن الشاعر في ذكرها ربما لعرض ملكته اللغوية في سرد الحوار والإحالة على فصاحة العصر الذي يتناوله، غير أنه كان يشير في هامش الصفحات إلى الكلمات التي رآها من وجهة نظره تحتاج إلى بيان مما أسهم في تقليل الجهد على المتلقي في البحث عن معانيها.

وعلى الرغم من وحدة موضوع المسرحية، فقد غاب عن الشاعر في بعض مواضع المسرحية عنصر التكثيف والتركيز؛ فقد أفاض كثيرا في الحوار بين الشخصيات في بعض مشاهد المسرحية، وجعل الكلام كأنه يعاد، ولاسيما في أحاديث الحب بين ابن زيدون وولادة، أو في الغناء الذي كانت تغنيه الجارية سلوى، وكذلك عتبة وصيفة ولادة، وغير ذلك من المواضع، على أن هناك مواضع أخرى كثيرة كان فيها الحوار مركزا ومحددا وفق الهدف الذي جيء به من أجله، ولاسيما في مشهد ابن جهور وتلقيه الاتهامات لابن زيدون من ابن عبدوس، وابن قلاس، وابن عشار، ودخول القاضي، وأبو حفص، وولي العهد، وسعد رئيس الشرطة حتى ينتهي الحوار بالزج بابن زيدون في السجن، وغيره من المشاهد. [٦١]

(٦١) ذكر د/ عمر الدسوقي قوله: " أما الحوار فهو مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر، ويجب أن يكون في جمل قصيرة، وليس خطبا مملة طويلة كما كان الحال لدى المدرسة الكلاسيكية، وأن يكون طبيعيا متفقا مع موقف المتكلم وشخصيته، متغير اللهجة والجرس طبقا للحال التي يعبر عنها، سريع الجواب، قصير الخطاب، وقد علمت أن الاستطراد وإقحام النكات والجمل المحفوظة والأمثلة

ولعل الشاعر يحمد له في حواره أنه لم يتشعب في موضوعه – فكرة المسرحية- ولم يجعل الشخصيات تتهافت على الحوار من أجل الحوار فقط، بل جعل الحديث مترابطا على الرغم من أن الفترة الزمنية التي تحكي الأحداث قد شهدت توترا سياسيا وحروبا بين المسلمين وغيرهم، فلم يجعل الشاعر همه الحديث عن تلك المشكلات؛ وإنما وظفها في إطار الخط الدرامي الذي كان واضحا – علاقة ولادة مع ابن زيدون - من أول مشهد في المسرحية حتى آخر مشهد فيها، وهو وفاة ابن زيدون، إذ بدأ به المسرحية، وأنهى به كذلك آخر منظر فيها، وذلك بعد وصول خبر وفاة ابن زيدن إلى ولادة وهي التي كانت تنتظر عودته ولقاءه بعدما فرق بينهما الواشون والمغرضون. وقد سار الحوار في المسرحية على نمطين:

- الحوار الخارجي:

يوجد لجودة الحوار معايير وعناصر يجب أن تتوافر فيه، مثل: تركيز العبارة والبعد عن الحشو والكلمة الزائدة أو المعني المكرر، وليس العبرة بطول الحوار ولا بقصره فهذا الأمر محكوم بالموقف العام الذي يشكل لحمة المسرحية ويسير وفق بنائها الدرامي، وليس معنى هذا أن ما ذهب إليه النقاد من اشتراط عناصر الحوار الجيد الممثلة في الإيجاز وشدة التركيز والضغط والتكثيف، واللمحة والإشارة أو ما إلى ذلك غير مطلوب، فالذي نريد أن نؤكده أن هذه العناصر في غاية الأهمية لخلق حوار جيد، ولكن ينبغي أن ينظر إلى الكلمة في سياقها العام، أو وضعها في النسيج، هل تصلح أو لا؟ وهل وفقت في أداء المعنى المنوط بها أو لا؟ إذ ينبغي أن نعلم جيدا أن الحوار الجيد يكتب للمسرحية النجاح، كما أن الحوار الرديء يكتب لها الفشل. (٦٢)

التقليدية مما يوهي المسرحية ويضعف الجاذبية؛ ولذلك يجب تحاشيها إلا إذا كانت ضرورية وفي موضعها الطبيعي." انظر: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، د. عمر الدسوقي، ص ٣٠٢.

(٦٢) دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن: د/ محمد ذكي العشماوي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٦٠.

وقد أفاض في تلك الشروط أيضا دكتور عبد القادر القط؛ حيث ذكر ما نصه:" على أن طول الحوار وقصره يرجع في النهاية إلى تقدير المؤلف وإلى إحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته، وحكمنا على

وقد أجرى شاعرنا الحوار الخارجي بين شخصيات مسرحية ولادة وفق السياق الذي أراده له، بحيث تكون الشخصيات المتحاورة معبرة عن الفكرة بتمامها وتنهض عاملا مساعدا في استمرارية الحدث دون أن يؤثر على نسيجه شيء، ومن ثم فسوف نلاحظ أن الحوار في المسرحية يسير وفق ترتيب منضبط وتسلسل منطقي يصل بالحدث إلى مبتغاه، ولم يجعل الشاعر الحوار مجرد كلام مستهلك بين الشخصيات ولكنه كان حوارا فاعلا في تطور الحدث، فالمسرحية تاريخية وتقتضي أن يكون الشاعر متنبها ويقظا لتسلسل الأحداث، وقد ظهر جليا أن الشاعر أنطق كل شخصية بما يتلاءم مع أيدولوجيتها وما يتناسب مع مكانتها الاجتماعية في مجتمع الأندلس الذي كان يفيض بالصراعات ولكنه كان يحتفظ بهيئته من حيث الحكم وعادات المجتمع السائدة. ومن خلال تتبع بناء المسرحية تبين أن الحوار الخارجي فيها لم يخرج عن توجهات معينة، تمثلت في الآتي:

- حوار الحب بين ولادة وابن زيدون وغيرتها عليه.
- حوار عن ابن زيدون بين ولادة ووصيفتها المقربة عتبة.
- حوار العتاب واللوم والزجر بين ابن جهور وابن زيدون والزج به في السجن.
- حوار المودة والنصح بين ابن زيدون وبعض أصدقائه مثل صديقه أبي حفص والشاعر أبي عمرو.
- حوار الخيانة التي حيكت خيوطها ودبرت لابن زيدون من قبل أعدائه.
- حوار ابن شالوب مندوب الأذفنش مع ابن زيدون عن رغبتهم في التعاون مع ابن زيدون للوقوف في وجه آل عباد في أشبيلية.
- حوار ابن زيدون في السجن مع السجناء، ومع وأمه.

صحة هذا الحوار أو خطئه يكون بمقدار ما استطاع المؤلف أن يحقق له من حيوية وحركة وقدرة على جذب المشاهد والتأثير فيه. وقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان إحدى الشخصيات ويظل المشاهد مشدوداً إليه لما فيه من انفعال صادق، أو كشف مثير، أو تعبير (درامي) موفق. وقد يرى المؤلف من ناحية أخرى أن الموقف يقتضي حواراً سريعاً مقتضباً متبادلاً كما يحدث حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم الموقف، وقد يرى أن طبيعة إحدى الشخصيات تجنح بها نحو الإفاضة كما تميل طبيعة شخصيات أخرى إلى الايجاز. فليس هناك معيار ثابت لطول الحوار أو قصره إلا إحساسنا بمقدار ملاءمته لطبيعة الشخصية والموقف ودوره في تطور الموقف ونمو الحدث. انظر كتاب: من فنون الأدب (المسرحية) عبد القادر القط، ص ٣٤ – ٣٥.

- حوار سلوى مع ابن زيدون واعترافها له بالحب والمؤامرة.
- حوار ابن زيدون مع الأمير ابن عباد.

ولنضرب بعض الأمثلة للحوار الخارجي بين ابن زيدون وأبي حفص وأبي عمرو: (٦٣)

أبو حفص: سلامٌ يا بن زيـــــــــدونٍ

أبو عمرو: سلام يا فتـــــى العصرِ

ابن زيدون: سلام يا أبـــــــا حفصٍ سلام يا أبـــــــا عمرو

حُلُولَ السِّلمِ والبـِــــــشْرِ نزولَ الغيـــــث والقطْرِ

أعِينانِي برأيـــــــــكما على ما ذقــتُ من ضــرر

فقد أمسيـــــــتُ في كرْب يضيق بحمله صبـــــري

يطالعُني الأسَى فيـــــــه بـــــما أَدرِي ولا أدري

(تدخل سلوى الجارية التي تحمل شرابا فتضع أمام كل واحد منهم كأسا، وحينما تحاذي أبا عمرو يتأملها في إعجاب ثم يهتف بها)

أبو عمر: جمالُكَ بسمةُ الدنـــــــيا ووجهكَ طلـــــــعةُ الفـــــجرِ

ولَحْظُكَ منـــــــبعُ الآما ل والأحـــــــــــــلامِ والسِّحرِ

(ثم يغمزها في يدها فتصرخ في دلال واسترخاء)

سلوى: يدي! مولاي! ما هـــذا؟

أبو حفص: لقد أمعنـــــــــــــتَ في الفُجْرِ

ابن زيدون: دعيـــنا الآن يـا سلوى وإلا لـــَــجَّ في الســـــــــّخر

(ثم يتناول كأسه هاتفا بهما: على وجه الربيـــــــع الطلق)

أبو عمرو: (يضع الكأس من يده بعد أن يرشف منها رشفة)

أين مُعَتـــــــّـــــــقُ الخمرِ؟

أتحسبـــــــُنـــــا من الأطفال؟

(٦٣) مسرحية ولادة: ص ١٤ – ١٩.

أبو حفص : حسبـــــــــكَ يا أبـــــا عمرو

أبعد بـــــــــلوغِك السبعيـــــن لم تـــــــــــقلع ْعن النكـر؟

أبو عمرو: بل الستـــــــين، بل خمسين

أبو حفص: هَبـــــــــــكَ أقلّ من عشـــر

أما في الرَّاح هدمُ الديـــــنِ والجثـــــــــــمان والفكرِ؟

أبو حفص لا بن زيدون:

وفيـــم لواعجُ الشـــــــكوى وأنـــتَ مُيـــــــــَـــسر الأمر

شبـــــاب نـــــــاضرٌ غضٌّ يـــرِفُّ كنـــــــــفحةِ الزهـْـر

أبو عمرو: ووجهٌ مشـرق عـــــــــذبٌ يـــــــــشِعُّ كصفحةِ البـــــدر

وراحٌ في فنـــــــــــاء الدار تـــــــــــوحي أعذبَ الشعرِ

ابن زيدون:شـــــــــعورٌ مُبـــْـهمٌ قاسٍ يَهِيـــجُ بلابـــــــــــلَ الصدر

ويَضرِمُ في حنـــايـــــا أضلِعي جمـــــرا عـــلى جمـــــــــــر

أبو عمرو: عرفتُ عرفـتُ مصـــــــــدَره ولاح محـجَّـــبُ الســـــِّـــــر

هو الحب المبـــــــرّح بؤتَ منـــــــــــه بمركبٍ وعـــــر

ابن زيدون: نعم أحبـــــــــــبتُ واأسفاه

أبو عمرو: لا تـــــــــفزعْ من الجَهْـــــر

فليس فؤادك المشبـــــــــــوبُ من ثـــــــــــلجٍ ولا صخرِ

ولكن يـــــــا ابن زيـــــــدونٍ تـــــُـــرى مَن بيـــضةُ الخِدْر؟

ابن زيدون: هي الروضُ مطلولا، هي الطير شاديَا هي الزهر فوّاحا هي القـَطْر هاميـا

هي الجمر مشبوبا، هي الماء جاريـــا هي الحب مرجوا، هي اليـأس طاغيا

أبو عمرو: ولكن أجبـني من تـــــــكون؟ لعلني أرى لك رأيـًـا ينْقعُ القلب شافيـــَـا

ابن زيدون: هي روحٌ تـــــدِقّ عن كل وصـفِ وجمال يـــــــــــجِلّ عن كل فـنّ

وخيـــالٌ من الأمانيّ يـــــــسمُو عن خيـــــالي ويعتـــَـــلِي فوق ذهنِي

أبو عمرو: من عساها تكون؟ عجِّلْ فإنـــي.....

ابن زيدون: هيَ ولادةٌ، فدعنـــي وشأنـــــي

أبو حفص (دهشا) : هي ولادةٌ!!

ابن زيدون: أجـــــلْ، في هواها طاش عقلي وفرّ قلبـــيَ منـــــي

أبو حفص: يا ابن زيـدونٍ أين لُبـُّـكَ

ابن زيدون: ولَّـــــى،

أبو حفص: يا ابن زيـــــدونٍ كيف خيبَّتَ ظنّي؟

الحوار السابق جاء في أول المسرحية وجمع الشاعر فيه بين ثلاث شخصيات دار الحوار بينهم حول فكرة بدأها ابن زيدون بطل المسرحية من خلا ترحيبه بضيفيه، حين طلب الرأي والعون منهما لتكون فكرة الحوار هنا مفتتحا مثيرا وجذابا لأحداث المسرحية ولتبنى عليها بعد ذلك، فموضوع الحب هو الذي أرق ابن زيدون وجر عليه الكرب الذي ضاق بحمله وألجأه للمشورة من أبي حفص وأبي عمرو، ومن خلال المقطع السابق يتبين أن اللغة التي وظفها الشاعر تتسم بالوضوح والبساطة، وتخلو من التعقيد والخطابية، فهي تناسب الموقف وتعرضه في شكل موسيقي يتناسب وتطور الحدث، وقد أجرى الشاعر على لسان كل شخصية ما يناسبها من الكلام، فابن زيدون أمير في قصره يأمر وينهي، وهو شاعر ذو حس مرهف يذوب مع الحب جوى ولا يملك بدا من البوح به وإن كلفه فوق طاقته، وأبو حفص وقور يعرف دينه ويرفض الخلاعة واللعب كما رأينا عند أبي عمرو الشاعر المتصابي الذي لاطف الجارية سلوى، وطلب الخمر المعتقة، ولعل هدف الحوار قد بدا مع تقدم كلام الشخصيات وهو اعتراف ابن زيدون بحبه ولادة، وأنها ملأت عليه سمعه وبصره، ونرى معه ردة فعل متباينة منهما، فأبو حفص يعلم عواقب الأمور ولا يريد أن يتشتت ابن زيدون بهذا الحب وينسى الملك والأعداء المتربصين به، بيد أن ابن عمرو يرى أن الحب أمر لا مفر منه فقلب ابن زيدون لم يخلق من صخر ولا ثلج.

ومن الحوار الذي دار بين ابن زيدون وولادة، وغلب عليه الحب والشوق: [٦٤]

ابن زيدون: سلامٌ على ريـــــحانةِ الفنّ والهوى

([٦٤]) مسرحية ولادة: ص ٥٥ – ٥٦.

ولادة: سلام على رب السيـــــــاسةِ والشِّعر

ولادة: متى عدتَ؟

ابن زيدون: عدتُ الآن يـحملني الهوى إليكِ ويُغريني الهُيـــــامُ بما يُغري

أتيتُكِ أقضي واجبَ الحُسنِ خـاشعا وأقبـِسُ منـــــه متعةَ القلب والفكر

وَأَرشَفُ من ينبـــوعِ حبّكِ رشفةً مشعشةَ الأحـلام نَفـاحـــــةَ العِطر

ولادة: ولكنْ لمَ اخترتَ التنـــائِي ولم تزلْ تسافرُ من قُطر بعيـــــــدٍ إلى قُطر

ابن زيدون: وهبتُ العلا شطر من القلب قاصِرًا عليها، وأحللتُ الصَّبـــابَةَ في شَطْرِ

ولادة: أأشركتَ في حبـــي؟

ابن زيدون: حنـانيكِ إنما تطلعتُ نحو المجد كي تحمَدِي ذكري

وما سرتُ إلا كان حبـّـــكِ قائـدي وحسْنُكِ حادِي رحلتي أينـــما أسري

وذكراكِ ريحاني وطيـــفُكِ سامِري يطالعني من حيـــث أدري ولا أدري

فأنـتِ التي سددتِ خَطـوِي إلى العلا وأنـــتِ التي ألهمتـــِنِي أعذبَ الشّعرِ

الحوار في المقطع السابق ينم عن شوق جارف بين ابن زيدون وولادة، واختار الشاعر الكلمات الموحية التي تجعل من الحوار حدثا يشع عن مزاجه الممتلئ بعطره، فوظف كلمات تليق بالمقام والغاية مثل: (الهوى – الهيام – الحسن – أرشف – التنائي – القلب – حنانيك – ألهمتني). وكلها تشي بالدلالة المرجوة في الحوار، وفي الوقت نفسه نجد الحوار هادئا تتسم لغته بالفصاحة والسهولة في الفهم، وتدور في رحابه بعض الأسئلة التي لا تبحث ولادة من خلالها إلا عن رواء الظمأ بعذب الجواب من ابن زيدون؛ لذلك نلحظ أن الحوار يطول عندما يتحدث ابن زيدون ويقل عندما تتحدث ولادة، ويبدو أن حياة ابن زيدون السياسة لا تفارقه حتى في أقصى درجات القرب من ولادة، ومن ثم فقد أبدت له ذلك ولامته في لطف ففاجأها بأنها معه أينما حل وارتحل وما سعيه للمجد سوى بحث عن رضاها. وقد استمر الحوار في هذا المشهد طويلا وفيه يتلاطفان بالحب وتعده ولادة باللقاء إذا جن ظلام الليل في جو من الطهر، وفي الوقت نفسه تحذره من عيون ابن جهور والحاقدين عليه.

من الأهمية بمكان أن ندرك أن الحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية، أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة. فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها الشخصيات بذاتها، ومن حديث الشخص نستطيع أن نعرف عنه كل شيء. [٦٥] ومن ذلك ما نراه في ذلك الحوار الذي ينم عن بغض المتحاورين لابن زيدون وحنقهم عليه لعلتين: قربه من ابن جهور من ناحية وفيه بعد سياسي، وظفره بقلب ولادة من ناحية أخرى وفيه بعد عاطفي، ويجسد المشهد الحواري القادم الصراع القائم في المسرحية ويكشف الدلالات التي تنبئ عنها كلمات المتحاورين، ففي بداية المشهد يدور حوار بين ابن زيدون وولادة يهيمان فيه حبا وخيالا حتى أنهما يغيبان وعيا عن الحاضرين معهما، وكان الحاضرون فئة كبيرة اجتمعوا في بيت ولادة ليقطفوا من حديثها ما يجلي نفوسهم وما تسموا به أرواحهم- وكان هذا من عادة ولادة - لكنهم رأوا أن ولادة جانبتهم وانزوت في ركن مكين مع ابن زيدون؛ حيث جذبهما الشوق والهوى:

ابن زيدون : أعروسَ أحلامي ومنبعَ فتنتي ... قد طال تَحْنَانِي إليكِ فأقبِلي
إني وجدتُ سعادتي مذخُورةً ... في بسمةٍ من ثغرك المتهلّلِ

ولادة: إني لأخشَى أن تميلَ مع الهوى ... وأخافُ عاديةَ الزمانِ المقبلِ

ابن زيدون: قسما بحبكِ إنني متعبد ... أعنو له كالراهب المتبتّلِ
تتبدل الدنيا وحبّكِ ثابت ... بين الجوانح ليس بالمتبدِّلِ

(ابن عبدوس ورفاقه ضجرون متململون)

لقد أجدَّا وِفَاقَا ... تاقتْ إليه وتَاقا
لم يشعرا بصديق ... ولم يحسّا رِفاقا

ابن قلاس: في نشوة الحب هبّا ... إلى الغرام استباقا
راحَا يعبّان كأسا ... من الهُيام دِهَاقا

(٦٥)مسرحية ولادة: ص ١٣٢.

ابن عشار: لو ماجت الأرض مـــوجَا وزُلزلت ما أفـــــــاقا
ولو أرادا انـــــــــفصالاً عن الهوى ما أطاقَـــا
ابن عبدوس: قد أحكمتـــــــــه قيودًا وكبـــلتـــهُ وِثـــَـــاقا
وأفرغتْ من هـــــواها على نُهاه انـــــطلاقا
ابن قلاس: انـــــظر إليـــــــه تجدْه يذوب فيـــها اشتيـَاقا
يكاد ينـــــــــــهشُ كفًّا منها ويـــأكلُ ساقـــا
ابن عشار: لم يبـــق إلا قليـــــــلٌ حتى يذوبـــــا عِنـاقا
ويـــملأ الجوّ نـــــــاراً ويـُشعلاه احتـــــراقا
ابن عبدوس: هذا الفـــــــضاءُ أراه عليَّ يـــــا قومُ ضاقا
أكـــادُ مما أعـــــــــاني أموت فيـــــه اختناقا
ابن قلاس:ويـحَ ابن زيـــــــــدونَ يبغِى بكل نـــجمٍ لِحاقا
ولا يـــخاف شهابـــــــا ولا يـــــهاب مِحَـاقـــا
ابن عشار: غداً سيـعرف أنـــــــا أسْدٌ، ولسنـا نِيـَــــاقا
وسوف ينـــساقُ كرهـا إلى الهلاكِ انسيـاقـــَا
ابن شهد: يا إخوتي لا تـــقيـــموا من الشكـــوك رِوَاقـَـــا
ولا تـــــــــجِدُّوا خلافـا ولا تُثـــــيروا شِقاقـــا
ابو عمرو:هم يـــــــظهرون ولاءً ويبـــــــطنون نـــفاقا
الحقد فرّخ فيـــــهـــــِمْ فاستـــــــطعمُوهُ مَذَاقا

ابن عشار لرفاقه: دعُوا السفيـــــــــــــــهَ ليومٍ ينـــــــالُ فيه انسحاقا
غداً سيـــــــــــــــَـلْقَى جزاءً على البـــــــذَاءِ وفَاقَا

بالنظر إلى الحوار الخارجي السابق نرى أن الجزء الأول منه كان حديث ابن زيدون مع ولادة دائرا في فلك الحب وقد أضحا في عالم آخر بالرغم من هؤلاء المحيطين بهما، وقد سار إيقاع الحوار هادئا متسما بالسلاسة طويلا في تفاعيله ليستوعب تعبيرات

المحبين، بيد أن ذلك الموقف كان نقطة تحول في قلوب الغائظين والحاقدين على ابن زيدون، وقد تجلى ذلك في كلماتهم التي نمت عن بواطنهم وتحمل الحقد وتكن الشر له، وكان ابن قلاس وابن عبدوس وابن عشار صوت الشر ومنبع الغضب في ذلك الحوار؛ ومن ثم خرجت كلماتهم تشهر سيف الانتقام من صاحب الوزارتين، وتعده بالهلاك، وربما سيطر عليهم ذلك الانفعال والغضب فتوتر الحوار بينهم وكأن كلماتهم مفعمة بزفير وشهيق لا يهدأ؛ ومن ثم جاءت جملهم قصيرة ومركزة في التعبير عن نواياهم وتظهر مدى الخلاف مع ابن زيدون وأنهم لا يرضون أن يظفر بولادة، وقد جرت المحاورة في نسق لغوي واحد؛ حيث تكلم كل واحد منهم قدر ما تكلم الآخر في عدد الكلمات تقريبا ولم يزد على أحد منهم على بيتين من الشعر؛ وكأنهم متفقون على هدف واحد ولذلك رأينا أن الشاعر أبا عمرو وكذلك ابن شهد حاولا صدهم عن ذلك، والعدول عما يقولون، حتى نعتهم أبو عمرو بالنفاق وأن الحقد صار طعاما في فمهم لتغير موقفهم نحو ابن زيدون؛ إذ كانوا منذ قليل أكثر لطفا وتوددا معه، غير أن حواره مع ولادة حوَّل الموقف وجعل الحوار يزداد توترا فيما بينهم حتى يتأزم الموقف ويتمكنوا بعد ذلك من حبك شراك الخديعة وإيقاع ابن زيدون في مصيدة الشقاق مع ابن جهور وينتهي به المطاف في غياهب السجن.

وفي بعض المواقف اكتسب الحوار الخارجي توترا واضحا فرضه عليه المكان والزمان والبعد الذي يدور حوله الحوار، ومن ذلك البعد السياسي في حوار ابن زيدون مع حاكم قرطبة الأمير ابن جهور بعد أن دس الأعداء له سم الكلام وأشاعوا عنه بهتانا أنه يسعى للثورة عليه والإطاحة بحكمه وأنه قد أعد العدة من سلاح ورماح، فغضب ابن جهور ورأى أن ابن زيدون خائن يجب قتله، لكن أبا حفص طلب من ابن جهور أن يستمع إلى ابن زيدون ويرى أمره، فذلك عهده به في العدل بين الرعية. (٦٦)

أبو حفص: مولاي عدلكَ في الرعيـــــــةِ لم يدعْ للبغي أو طمسِ الحقائـــــــقِ موضعا
صَمَتَ ابن زيدونٍ وقـــــال خصُومه فمن العدالةِ أن يـــــــــقولَ وتــسمعا
الأمير : إن كان عندكَ ما تـــــــــــقولُ فهاتِه واحفظ لسانكَ أن يميـــــزَ ويــخْدَعا

(٦٦) مسرحية ولادة: ص ٩٤ - ١٠١.

ابن زيدون: يا مالكا رقّ النـــــــــفوسُ بعطفه وأجـلُّ من أصغَى، وأعدلَ من وعى
وَسِعَتْ عدالتُكَ الأنـــــــــامَ فمالَها تـركتْ فؤادي في الهمـــومِ مُوزّعا؟
ما كنتُ أحسِب أنْ تُضَيّع حافـــــظا وتـــــذلَّ مِقْدَاما وتـــخْفِضَ أروعَـا
أنسيتَ إخلاصي وسابـق نـــــصرتي فمنـــحتَ للواشي الملفّقِ مسمـــــعا؟
حاشاكَ تُتْـلفُ نعمة أُولِيـــــــــتَهَا وتجذَّ غرسا في ريـــــاضِكَ أينعا

الأمير: هم ينعتـونك بالخيـــــــــانة فانـفِها إن كنـــــتَ تـــملك للخيـانة مدفعا

ابن زيدون: مولاي حسبـك لا تُدَنـِّـــسْ هامةً حملت أكاليـــــلَ المكارم أجمـــعا
واقـدُرْ فؤادا في هـواكَ مُدَلَّـــــهَا تأبى الكرامة أن يـــــذلَّ ويـــخشعا
حفظ الملوك الآخـرون مودتـــي حاشاكَ أن أحيـــــــــا لديكَ مُضَيَّعَا

الأمير: أجعلتَ من هذا الهِشامِ خليـــــــفةً وصنعتـــه مثل الدُّمى فتـــــصنـَّعَا؟

ابن زيدون : الله يـــــعلم ما أردتُ بـــــرفعه إلا لشملِ الديـــــن أن يتـــــجمّعا
أبصرتُ بنيـــــان الشريـعة مائلا وخشيـتُ بالتفريـــــق أن يتـصدّعا
وطفقت أبني من هشام هيـــــــكلا تحيـــــــا القلوب على قداستـــه معا

الأمير: لكنه رجل دعيٌّ خـــــــــادعٌ نصبَ الحُبَالةَ حيـــــن آنسَ مطمعا

ابن زيدون: مولاي قد شهدت حلائـــــلُه له وصِحابُه، فرأيـــــتُ ذلك مُقنـــــعا

ثم يتدخل في هذه اللحظة ابن عبدوس ويحاول أن يجر ابن زيدون إلى كلام يزيد من غضب الأمير عليه، وسيعاونه في ذلك ابن قلاس وابن عشار:

ابن عبدوس: بالله يا مولايَ سلْه ألم يـــــصِغْ في عرضكَ السّامي هجـاءً مُقْذِعَا؟
أفنالَ منكَ لألفةٍ يـــسعى لها أم خبّ في وادي العقوق وأوضَـــعا؟

ابن زيدون: اخسأ، فلستُ بمن يـُعِقّ وليَّه ويهبّ مثلكَ في الخيـــــــانةِ مُهْطِعَا
أأشينُ بدرًا في الجزيـرة مُشرقًا رضيَ الإله له الخلافةَ مطـــــــلعَا؟
وأنالُه بالمُخْزِيـــــاتِ وطالمَا طَوّقْتُه عقدَ الثـــــــــناءِ مُرصَّعا
هيهاتَ ينطقُ بالسفاهةِ والأذَى من كان يـــــــملك أن يضرَّ وينفـَعا

ابن عبدوس للأمير:

انظر تطاولَه عليكَ وكيف لم يستبق في قوسَ السفاهة منزِعَا

ابن زيدون: نفعي وضري للأمير كلاهما فدعِ الحِجَاج فلن يُفيدَك مطمعَا

أنا صارمٌ في كفهِ إن ردّه أحيا وإن شاء الإبادةَ أشرَعا

لكنْ أراكَ وصاحِبَيْك عصابَةً تأبى عن التدليس أن تتَرَفّعا

ابن عبدوس: مولاي قد كشفَ السفيهُ لِثَامَه وأبتْ له الفحشاءُ أن يتورَّعا

ابن قلاس: مولاي كيف تبيحُه أعراضَنا فيخوضُ فيها جامحًا متدفِّعَا؟

ابن عشار: مولاي سلْ سعدًا يُجِبْك بما رأى واجعل شهادتَه الدليلَ المقنِعَا

الأمير: يا سعدُ هل فتشتَ ساحة بيتِه؟

سعد: مولاي لم أترك هنالك موضعا

الأمير: ماذا رأيتَ؟

سعد: رأيتُ في حجْراتِه بِيضًا مُشَطَّبَةً وسُمْرًا شُرَّعَا

وعتادَ حربٍ في الوصيدِ مُكَدَّسَا ورأيتُ هذا في الغلائلِ مؤدَعَا

(يمد يده برسائل مغلقة فيفتحها الأمير وينظر فيها بغضب وغيظ)

الأمير: رباه ما هذا؟ هِجَاءٌ ناطقٌ بالفحشِ مطويٍّ على الأقذارِ

ورسائلٌ تُوحي بأعنفِ ثورةٍ تدعُ البلاد على شفيرٍ هَارِ

ثم يستمر الحوار بين الأمير وابن زيدون الذي يحاول الدفاع عن نفسه وإنكار ما نسب إليه، لكن ابن جهور لم يقتنع بعدما رأى تلك الرسائل حتى أنه رفض توسلات أبي حفص وولي عهده في العفو عن ابن زيدون:

أبو حفص: مولاي عفوكَ

ولي العهد : سيدي هو قائمٌ في ذمتي مستعصمٌ بجواري

ذقنا النعيم معا، فمزقنا معا فالذنبُ ذنبي والعِثَارُ عِثَاري

الأمير: يا سعدُ كبله وخذ بخناقِه للسجنِ، واقذفْهُ مع الأشرارِ

أبو حفص: يا سيدي

ولي العهد: مولاي

الأمير: لا تشفعا فيه، فتـــــــــــــــلك نهايةُ الفجار

لا شك في أن الحوار هو أحد أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي؛ وذلك لأن البنية الحوارية تكون أداة فاعلة في نسج العلاقات مع البنى الأخرى، فهو العنصر الذي يستقطب حوله الشخصيات والزمان والمكان، ويعد الحوار الخارجي الحوار الأكثر انتشارا وتداولا في المسرحية ويدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل المسرحي، وربما أطلق البعض عليه الحوار التناوبي، وفيه يتناوب شخصان أو أكثر الحديث بينهما، وتربط وحدة الحدث وموضوع المسرحية توجه المتحاورين، ويترك الشاعر الساحة المسرحية للشخصيات لتتحاور وتحرك الحدث وتدفع به إلى الأمام حتى يكتمل، وينطلق الحوار الخارجي من علاقة تبادلية بين طرفين حين ينشأ موقف فكري بينهما، فهو يستدعي أن يتوجه الخطاب نحو شخص ما، فهناك متكلم آخر هو متلقي الخطاب وحضور هذين الاثنين المتكلم والمستمع هو الذي يشكل اللغة بما هي اتصال، ويحق للمتحاورين اتصال لفظي كامل، أو ناقص عن طريق دلالات التوقف والصمت والإيماءات، وتظهر علاقات ردود الأفعال من خلال دلالة المفردات المتداولة في الحوار. [٦٧]

الحوار الخارجي السابق كان في رحاب بلاط أمير قرطبة ابن جهور، والجو ملتهب بفعل الدسائس والمؤامرة التي دبرها أعداء ابن زيدون، وأبدلت حب الأمير كرها له، فالمكان والزمان والمقضية جعلت من الحوار يشتعل بعد أن قضى الأمير بحكمه على خيانة ابن زيدون، وهنا يتدخل أبو حفص الفقيه والقاضي وصديق ابن زيدون ليستمع الأمير إلى حجة ابن زيدون في رده على ما اتهم به بهتانا وزورا، ثم يبدأ ابن زيدون حواره مع الأمير الذي تكثر فيه الأسئلة التقريرية التي هدف من ورائها إلى تذكيره بمحبته وصدقه وإخلاصه له، فالاستفهام كان من ابن زيدون لدحض الاتهام وتقرير الولاء للأمير، وكذلك كان الاستفهام من الأمير لنزع الجواب من ابن زيدون، ومعرفة كنه ما حدث، وكاد الأمير يلين جنبه لابن

([٦٧]) البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجا: قيس عمر محمد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١، ص ٣٩.
وانظر كذلك: فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، دراسة تحليلية: ندى حسن محمد، مجلة مركز دراسات الكوفة: مجلة فصلية محكمة، العدد ٥١، سنة ٢٠١٨، ص ١٦٣

زيدون غير أن ابن عبدوس وابن عشار وابن قلاس لم يتركوا الفرصة التي سنحت لهم للخلاص من ابن زيدون فطلبوا من الأمير أن يسأل رئيس الشرطة عما وجد في بيت ابن زيدون، وكان ذاك منهم بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير؛ إذ وجد سعد في بيت ابن زيدون ما يدينه ويشين أمره أمام ابن جهور؛ حيث الأشعار التي هجاه فيها، وكذلك دعوته للثورة والدمار على بني جهور، فكانت الطامة الكبرى أن تأكد لدى الأمير يقين الخيانة من ابن زيدون فأمر به أن يسجن ولم تنفعه شفاعة الشافعين من أبي حفص وولي عهده صديق ابن زيدون.

المشهد المسرحي من خلال هذا الحوار مفعم بالحركة والاضطراب، وجاءت اللغة فيه مناسبة للموقف من خلال العرض والرد، والإنشاء والخبر، وكأن المتلقي يستطيع أن يرسم صورة ذهنية للمسرح في هذا المشهد ويرى حركات الرفاق الحائرين في أمر ابن زيدون، والغضب يعلو وجوههم، وقد زاغت أبصارهم وبلغت قلوبهم الحناجر حنقا على ابن زيدون؛ ومن ثم فقد تناوبوا الحديث بنفوس مشتعلة وتطور الموقف سريعا وبدا كأنه مخطط له بشكل دقيق، فهم وإن تعددت ألسنتهم وسماتهم فإنهم قد اتفقوا على أمر واحد يجمعهم وهو الانقضاض على ابن زيدون والخلاص منه، ووقع ابن زيدون فريسة لما دبروه؛ إذ اشتد الصراع حينما رأى ابن جهور رسائل ابن زيدون وأشعاره ، وأتى بها الشرطي من بيته ونقل له حقيقة ما وجد في بيت ابن زيدون من السيوف والرماح وآلات الحرب، ليقرر ابن جهور أن ابن زيدون مجرم لا يستحق سوى العقاب؛ فألقى به سعد في غيابات السجن بعد أن أمر ابن جهور بذلك.

الحوار المسرحي يختلف عن حديث يدور بين اثنين؛ إذ هو ليس مجرد حوار إنه جزء من أجزاء الحدث؛ ومن ثم يجب أن يدفع الحدث إلى التطور وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه، بل أن يكون متصلا بما سبق، وكل هذه الأشياء يجب أن يتصف بها الحوار المسرحي في وقت واحد. ولا بد أن يتقدم الحدث في المسرحية من منظر إلى آخر ومن فصل إلى آخر والحوار بالطبع هو الذي يؤدي إلى ذلك التطور، والحدث في المسرحية لا يتطور ولا يتقدم في هدوء وبرود وإنما تحت ظل من الشدة والجذب، وتحت

ظل من الصراع. والحوار يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث فهو أولا يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما، وهو ثانيا يشير إلى التطور في المنظر اللاحق ويوحي به، وإن لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت وشعر المتفرج بالملل.

وإذا نظرنا إلى حوار ولادة مع وصيفتها عتبة في نهاية المسرحية بعد أن أصلحت الجارية سلوى ما اقترفته من أخطاء في حق ابن زيدون وفي حق ولادة، سنرى أن الحدث قد بلغ ذروة تطوره، لأن الأقدار كادت تمد يد اللقاء للحبيبين غير أن ما جدّ مع ابن زيدون من ذهابه لإشبيلية حال دون ذلك، ووصل خبر رحيله لولادة مع غلامه علي.

المنظر المسرحي في أوله كان في قصر ولادة وبدت فيه في غاية نشوتها، وأخذت تتلاطف الحديث مع عتبة بذكر ابن زيدون ولحظة الانتظار التي تنتهي بقدومه، لكن النهاية كانت مأساوية قاتلة للحلم بعد أن تجلى هلاله في سماء الحب، ليضع الحوار بين ولادة وعلي، وبين ولادة وعتبة المشهد الأخير للأحداث فتنضفر متكاملة دون فجوة تسبب خللا في تقنية البناء المسرحي. في هذا الحوار تطلب ولادة من عتبة المرآة فتقع وتنكسر من يدها فتعتذر لها عتبة، لكن ولادة ترى أنها نذير شؤم، وتجثم على فؤادها طيرة، وتحاول عتبة تخفيف الأمر عليها وأنها أضغاث أحلام أو هواجس لا تضرها شيئا، حتى تدخل جارية لولادة:(٦٨)

الجارية: سيـــــــدتي قد جاءنا نذيــرُ ... يبـــــــدو عليه الويـــلُ والثُّبُورُ

له شهيـــق وله زفيـــــــرُ ... يكاد منـــــــــــــــه قلبه يمورُ

ولادة: رباه! ما بالي يـــــرِفُّ جَفني ... إني لأخشى أن يصيـــــبَ ظنِّي

ويُبـــعدَ الدهرُ حبيبي عني ... هاتي الرسولَ قربيـــــهِ منِّي

(يدخل عليٌّ غلام ابن زيدون)

ولادة: ماذا وراءك يا عليُّ؟

علي: مصيبـــــةٌ ... عُظمى تطيـــشُ لهَوْلهَا الأفكارُ

ولادة: ماذا بربك؟ هل تنـــكَّرَ حـــادثٌ ... أو جدَّ خطبٌ؟ أو أصابَ عِثَارُ؟

علي: ماتَ ابن زيدونٍ

(٦٨) مسرحية ولادة: ص ١٤٨ - ١٥٢

ولادة صارخة: كذَبْتَ فلم يكن لِتـــَـفِلَّ من عزْمَاتــه الأخطارُ
ما كانتِ الدنـــــيا لِتَفْجَعَنِي به من بعد أن سمحَتْ به الأوطــارُ

علي: بل مات واأسفاه !!

ولادة: كيـف ولم تَزُلْ شُمُّ الجبـــــــالِ وتَنْضُبُ الأنهارُ

ثم تهزه بعنف:

بالله خَبِّرْ كيـــف مات؟ أمُرغمًا؟ أم مزقتْ أضلاعَه الأشفـــــارُ؟

علي: بعث الأمير به لأشبيـــــــــــليةٍ بالأمس حيـــــــن أطاحهَا الثوارُ
فَسَمَا إليـــــها وَهْوَ عانٍ مُدْنَفٌ للداءِ في قسَمَاتـــــــــــهِ آثارُ
ما كاد يُخْمدُ جمرها حتى خبـــتْ فيـــــــــه الحياةُ وغامتِ الأنوارُ

ولادة: أحضرتَ مَيْتَتَه؟

علي: أجل شاهدتُه والداء ضــارٍ، والردى مَـــــوَّار
مِنديـــــلُكِ الهفهافُ فـوق فؤادِه والنفس ولْهَى والدمـــــوعُ غِزَارُ
مازال يلثـــــُمُه وينشُق روحه حتى تـــــداعى صرحُه المنهَارُ
ورمى إليَّ صحائفًا في طيـــّها ما سطرَّتْ من حُبـــــهِ الأشعار
أوصى إليك بها

ولادة: بربكَ هاتِها فعسايَ من نفحَاتـــــــها أشْتَار
مَن لي بعينٍ أستعيـــن بدمعها؟ لو أن عيـــنًا للبـــكاء تُعَار

(*ثم تنفجر باكية صارخة، وتحاول عتبة أن تشد من أزرها وتخفف جزعها*)

الحوار الخارجي كان قاسيا في دلالاته؛ حيث وضع نهاية مأساوية وقعت على قلب ولادة كأنها صاعقة، واستطاع الشاعر هنا أن يصيغ المشهد في كلمات موحية تحتوي الموقف المسرحي من فرحة في بداية المنظر إلى حزن وأسى في نهايته، فلغة المسرح هنا نقلت جو الحوار من حالة إلى حالة، وساعد على ذلك ما اكتنزه الموقف من قلق وتوتر تجلى في حديث ولادة، وكأنها تشعر أن شيئا ما سيحدث، وقد مهد لها حتى تستطيع تقبل موت ابن زيدون، وبدت ولادة في حيرة من أمرها وقد أصابها الهلع والحزن، وكأن الدهشة التي

سيطرت على ولادة جعلتها كزجاج تكسرت ذراته فتناثر لا يدري إلى أين، فمن شدة هول المفاجأة لا تكاد تصدق أن ابن زيدون قد مات؛ ومن ثم تلح علي غلامه في السؤال، هل رأى موته بعينه أم مجرد أخبار نقلها، لكن الغلام وهيأته يؤكدان موته، وما ترك لولادة سوى الحب حين جعل منديلها فوق قلبه، وأشعاره التي شهدت على إخلاصه لها.

ولا شك في أن "الحوار الجيد في المسرحية هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية جيدا، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم".[٦٩]

الحوار الداخلي (نجوى النفس):

الحوار هو الآلية التي تميط اللثام عن طبيعة الشخصية المسرحية، وقد يلجأ الكاتب إلى استغلال نجوى النفوس بدلًا من الحوار حيث تفكر الشخصية بصوت مسموع في الأزمات النفسية والمواقف الحادة فتكشف عن مشاعرها وأحاسيسها الداخلية، من هنا كان لا بد لكاتب المسرحية من الاقتصاد في استخدام نجوى النفس، والاقتصار فقط على المواقف شديدة التأزم. وشبيه بذلك الحديث الجانبي؛ بمعنى أن تتحدث الشخصية إلى نفسها، أو إلى شخصية ثانية في حضور شخصيات أخرى يفترض أنها لا تسمع الحديث مع أنه يتم على مسمع منها، وينزع الكاتب إلى استخدام هذه التقنية حين يريد أن يطلع المشاهد على ما تنوي الشخصية أن تتخذه من تدبير في حين يظل ذلك خافيًا على الشخصيات الأخرى، لذلك تنتحي الشخصية جانبًا أو تنفرد بشخصية أخرى فتدلي بهذه المعلومات من خلال حديثها معها، والفرق بين نجوى النفس والحديث الجانبي أن حديث النفس يكشف عن المشاعر؛ بينما الحديث الجانبي يفصح عن نيات وأفكار.[٧٠]

يوظف الشاعر المسرحي لونين من الحوار هما نجوى النفس والحديث الجانبي، ولكن براعة الشاعر تتأتى من مدى قدرته على هذا التوظيف ومداه، وهذان اللونان من

([٦٩]) فن كتابة المسرحية، لاجوس اجري: ترجمة دريني خشبة، ص ٤١٠.

([٧٠]) من فنون الأدب المسرحية: عبد القادر القط، ص ٣٥ – ٣٦.

الحوار يتطلبهما المسرح لتوضيح بواطن الشخصية ولكن في حدود استدعاء الموقف لهما، فالإكثار من توظيفهما بلا ضرورة ربما يؤدي إلى إفساد العمل المسرحي، ولذلك وجب توظيفهما في النص المسرحي بقدر الضرورة، أما الكاتب الروائي فلا يلجأ لذلك التوظيف فيمكنه إبراز بواطن الشخصية من خلال الكتابة والوصف والتصوير الدقيق لها، لأن القصة تقرأ فقط، وللكاتب حرية الانطلاق والتعبير من خلالها، وتوظيف الشاعر لهذين اللونين من الحوار لم يتعد الضرورة؛ حيث تناجي الشخصية نفسها على المسرح فتتلفظ ببعض الجمل يتيح المؤلف لها ذلك لكي تتحدث عن نفسها إذا لم تتمكن من أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ، فالشخصية قد تتعرض لأزمة نفسية أو فلنقل لحظة حادة يجب عندها أن تنقل للمشاهد. (٧١)

إن الحوار الخارجي هو نمط للتواصل بواسطة الملفوظ من الكلمات لكن الحوار الداخلي نمط من أنماط التواصل الداخلي، ولا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل، ليبلور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي، وهو حوار يتجه نحو الذات ويعود إليها لأن الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار، فهو حوار يتوجه نحو الجميع ليقدم دواخل الشخصية ويكشف عما تعانيه ، ويأتي الحوار الداخلي من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية، وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة، ليقدم لها داخلا غير متشكل أو مازال يتشكل. (٧٢)

لتتكلم شخصياتك بلغة البيئة التي تعيش فيها، فإذا كان صاحب الشخصية ميكانيكيا فيتحدث بالاصطلاحات الميكانيكية، وإذا كان من العاملين في ميادين السباق فليستعمل المصطلحات الخاصة بالمراهنات والخيل، ويجب ألا تغرق في تصوير الأعمال المهنية والحرف المختلفة أو تتوسع في ذلك توسعا ينتهي إلى سخرية الجمهور بك وضحكه عليك،

(٧١) دراسة بلاغية نقدية لمسرحية غروب الأندلس: د. عزيزة عبد الفتاح الصيفي، المطبعة الإسلامية الحديثة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٨٠ – ٨١.
(٧٢) البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجا: قيس عمر محمد، ص ٥٧.

ولكن لا نحاول أيضا الاستغناء عن ذلك تماما، وإلا كان أي حوار تقوم به حوارا ضحلا ولا قيمة له. (٧٣)

وأما عن الحوار الداخلي في مسرحية ولادة فقد أتى به علي عبد العظيم في أكثر من موضع، صحيح أنه لم يكثر منه مقارنة بالحوار الخارجي، غير أنه ورد متنوعا عبر فصول المسرحية، وقد ورد على لسان بعض الشخصيات الآتية: ابن زيدون – ولادة – سلوى الجارية – ابن عبدوس. غير أن أكثر ما ورد كان على لسان ابن زيدون، حيث ذكره الشاعر في أول فصل في المسرحية، وفي السجن عندما ناجى ولادة، وبعد العودة لقرطبة منتصرا على ابن جهور، وعندما طلب منه ابن عباد الذهاب إلى أشبيلية للقضاء على الثورة؛ ليتحقق بذلك البعد العاطفي والبعد السياسي في الحوار الداخلي.

من ذلك الحوار الداخلي ما ذكره الشاعر في أول منظر في المسرحية حيث وصف المنظر بقوله: (غرفة الرياش بقصر ابن زيدون بها عدة طنافس يجلس عليها على إحداها ابن زيدون منفردا يناجي نفسه). (٧٤)

ابن زيدون: يا حاضرًا بعدتْ عني مفاتنُه ... وغائبًا لم يغب عني مُحيّاه

ونائما أسهرتْ عينيّ فتنتُه ... وصاحيا أسكرتْ نفسي حُميّاه

ومطمحا لست أرجوه فأنشده ... ولست أطمع أن ينسى فأنساه

العين رغم شُحوط الدهر تُبصره ... والقلب رغم امتداد اليأس يرعَاه

ما لذَّ لي بعده عيشٌ فأحْمدُه ... ولا تبرّج لي حسن فأهواه

ما قيمة العمر إن مرتْ صحائفه ... مطموسةً ليس يلقاني وألقاه

إني لأنزل عن دنياي أجمَعِها ... لمن يُبشّرني يوما بمرآه

وفي موضع آخر ذكره الشاعر في أول المنظر الثاني في الفصل الثالث حيث وصف المنظر بقوله: (ابن زيدون ونفر من المسجونين في السجن، ظلام خفيف، صوت

(٧٣) فن كتابة المسرحية، لاجوس اجري: ترجمة دريني خشبة، ص ٤١٤.
(٧٤) مسرحية ولادة، ص ١٣

نسائي ينبعث من طيف مائل هو طيف ولادة، صوت ابن زيدون يحلم بولادة ويناجيها). إذن يناجي ابن زيدون ولادة حين يحلم بها وهو في سجن ابن جهور: (٧٥)

ولادة: يا ابن زيدونٍ طال فيـــــك الْتِيَاحِي بيـن بثيّ ولوعتـــــي ونُواحي
أنـتَ في نــشوة الصفــاء، وقلبــي في اغتبـاقٍ من الأسى واصطباحِ
ابن زيدون: أنـتِ ولادةٌ؟ حنانيـــــــــــكِ هيا أسعديـــني بعُرفـــــك الفـوّاح
وأضيـئي بالعطف أحنـــــاء قلبي واسكبـي فيـــــه بَهجة الأفراح
واحمليـــــني إلى السـماء وَمُسِّي بيــد العطف والحنـــان جراحي
لست أدري غافٍ أنـــــا أم مُفيقٌ؟ وصريـــعٌ من الطلا أم صاحي؟
ولادة: لــيت شعري أصادقٌ في الهوى أم أنـتَ صبٌّ بـــــكل خَوْدٍ رَدَاحِ؟
ابن زيدون: إن شوقي إليـــكَ أعنفُ من أشواقِ صادٍ إلى النَّمِيـــــــــرِ القَرَاحِ
ولادة: كيف تـشدو إذًا بحُسْن الغوانـــــي وتمدّ الشبـــــاك حول الغواني؟
ابن زيدون: هنّ رمز جعلتُـــــه لكِ سِتـــرا خوفَ مُسْتـــطْلِعٍ وخشيـــةَ لاحِي
فإذا قلت في سواكِ نسيـــــــبَا فَهْو سِتـــــــرٌ لحسنكِ الفضّاحِ

ومن الحوار الداخلي الذي قصدت منه الشخصية ألا تسمع غيرها هذا الكلام ما ذكرته الجارية سلوى في الفصل الأول في ثلاثة مواضع، كان الموضع الأول على سبيل المثال حينما سمعت ابن زيدون وأبا حفص يتحاوران حول الملك والوطن ويتخلله نصح أبي حفص له، وألا يشغله الهوى عن بناء دولة قوية وأن يحذر من الأسبان المسيحيين الذين يتربصون به لأن الأمراء في الأندلس ضعاف ألهتهم الدنيا، حتى قال أبو حفص لابن زيدون: (٧٦)

أبو حفص: أبنيَّ حان لنا القيـــامُ بدعوة يعتز تحت لوائـــها الإيمان

(تقف الجارية سلوى وراء الستار وتقول:)

لا تحلما بالمستحيـــــل ففي غدٍ يهوِي الهلال وتنـــــهضُ الصُّلبان
سينـــــال قومي جمعكَم بهزيمة تسري بذكر حديثـــــــها الركبان

(٧٥) مسرحية ولادة، ص ١٠٢
(٧٦) السابق، ص ٢٦

ثم يستمر الحديث بين ابن زيدون وأبي حفص يتناقشان حول الوطن ليشجعه أبو حفص على جمع أشتات الحكام ونصحه بالذهاب إلى آل عباد في أشبيلية وزعيمهم المعتضد، وابن باديس في غرناطة زعيم البربر، وابن جهور في قرطبة ليطلب منهم التعاون والوحدة في مواجهة الأعداء، ثم ينهض أبو حفص منصرفا ويودعه ابن زيدون، وبعد أن يخرجا تدخل سلوى من خلف الستار فتقول ولا أحد يسمعها غير نفسها: (٧٧)

تعلقتُما بالمستحيـــــــل فأقْصِرَا ... فقد حان خذلان وساء مصيـــــــر
سيُمحى من التاريــخ فصلٌ مشوَّهٌ ... وتُكتب من بعد السطورِ سطـــــورُ
إذا نام أهل الملك عنـــــه فنومُهم ... دعاءٌ يعِيهِ خصمُهم فيغيـــــــــرُ
غدا يمحقُ الأذْفونشُ أبناء يَعْرُبٍ ... فتنـــــــــظفُ منهم أربعٌ وقصـــور
وينساب في مجرى الحيـــاة تجددٌ ... كما انساب من خلف الشعورِ شعورُ

لا شك أن حديث سلوى هنا – وهي جارية إسبانية مسيحية - ينم عن بغض دفين للعرب والمسلمين جميعا، على الرغم من أنها تحب ابن زيدون، لكنها لا تحب ملك المسلمين وترجو اليوم الذي يملك فيه الأذفونش زمام الأمور ويسيطرون على الأندلس ويكسرون الهلال رمز المسلمين ويعلو الصليب رمز المسيحيين، ومن ثم فهي تناجي نفسها لتكشف عن بواطنها، وهذا ثمرة واضحة لتوظيف الشاعر لتلك التقنية.

ومن الحوار الداخلي ما جاء على لسان ولادة في أول المنظر الأول من الفصل الثاني، حيث وصف الشاعر المنظر بقوله: (حجرة فاخرة الأثاث في قصر ولادة بقرطبة، ولادة تناجي نفسها). (٧٨)

ولادة: قلبي يُجَشِّمُنـــــــي ما لست أرضاه ... ربـــــاه هب لي هدوء القلب ربـاه
ما بال نفسِي تـــــرامتْ بي على أمل ... القلب يصبـــــُـــو له والعقل يأبـاه
إني شَقِيتُ بقلبي حيـــن خالَفَنِي ... ويلاه مما أعانـــــي منه ويلاه

تدخل وصيفتها عتبة فتسمع آخر حديثها *فتقول عتبة هامسة حتى لا تسمع ولادة كلامها:*

(٧٧) مسرحية ولادة: ص ٣٠
(٧٨) السابق، ص ٤٤

هذا هو الحب قد لاحتْ دلائـِـلُه وأسفرت بـــــعد إبهامٍ خفاياه

أظنـــــها بابن زيــدونَ مُدْلَهَةً وإن تكنْ تتَـــحامى الآن ذكراهُ

في مناجاة ولادة تعاتب قلبها الذي ربطها بحب ابن زيدون ولا تستطيع له صرفا، فتتوسل لربها أن يمن عليها بهدأة القلب، فهي في صراع بين قلبها وعقلها، حيث يحب القلب ابن زيدون ويذكره ولا يمل حديثه، والعقل يأباه لما لقيت منه وما سمعت عنه وقد كان ابن زيدون أحد المشتركين في تقويض حكم بني أمية في الأندلس؛ ومن ثم فهي حائرة في بحر لجي لا تجد مرفأ ترسو عليه، وتدخل عتبة فتسمع مناجاتها دون أن تدري ولادة، فتذكر عتبة أن ما وقعت فيه ولادة هو الحب وقد بدت دلائله على ولادة من شوق وألم وفكر وتعلق بابن زيدون، فهي متعلقة به وإن أظهرت خلاف ذلك أو تحاشت ذكره.

ومن الحوار الداخلي ما ذكره الشاعر في الفصل الثالث في المنظر الأول؛ حيث كان قصر الحاكم ابن جهور بقرطبة، وفي بهو الاستقبال يجلس ابن عبدوس وابن شالوب يتحاوران حول المكيدة التي عقد خيوطها ابن عبدوس وساعده فيها نفر من الناس منهم الجارية سلوى، ويحذره ابن شالوب من ابن زيدون، ويذكره أن ولادة تحبه وتصغي لشعره، لكنه يرفض الخسارة ويعلن أنه سيتبعها بالرفق واللين، ويغمرها بالشعر والعطف حتى تتودد له، ثم ينصرف ابن شالوب بعد أن سمع من ابن عبدوس ما أعده لابن زيدون وقد أدرك أن ابن جهور تغير من ناحية ابن زيدون.

ينصرف ابن شالوب ويبقى ابن عبدوس منفردا، فيقول مناجيا نفسه حتى لا يسمعه أحد: [٧٩]

أوسع الضِّغْنُ مُهْجَتـي تعذيـــبَا وبـرَاها فأوشكتْ أن تـــَــذُوبا

كلما ذاعَ لابنِ زيـــدونَ فضلٌ أضْرَمَ الحقدُ في فؤادي لهيـــبَا

هو بيـــــن الضلوع داءٌ دويٌّ وأفاعٍ تـدِبُّ فيه دبيـــــــــــبَا

وهمومٌ تـــلُحُّ بعد همومٍ مثـلما تبعثُ الخطوبُ الخطوبـــــــــَا

لن تطيبَ الحياة يوما لعيـــــنِي أو أراه من كل فضلٍ سليـــبا

(٧٩) مسرحية ولادة: ص ٨٤

ومن خلال ما تم عرضه في هذا المحور ندرك أهمية الحوار وتنوعه في عرض الرؤية وتطور الحدث في المسرحية، ذلك أن المسرحية تتميز عن غيرها من الألوان الأدبية الأخرى بغلبة عنصر الحوار فيها على العناصر الأخرى؛ فالحوار " هو الخصيصة التي تميز المسرحية من سائر الصور الأدبية أشد ما تميزها خصيصة أخرى؛ لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريق الحوار وطريق منصة التمثيل التي هي تابع الحوار الأمين". (٨٠)

العنصر الخامس: التشكيل الموسيقي في المسرحية

الموسيقا عنصر جوهري من عناصر بناء الشعر، ومن أهم الأمور التي يفترق بها الشعر عن النثر وتميزه، فهي تقوم بدور موح وإيجابي داخل القصيدة، كما أن هناك صلة وثيقة بين الشعر والموسيقا؛ لأن لهما وظيفة في التعبير الفني عن العواطف والأفكار والخواطر الإنسانية. وتمثل الموسيقا:" إيقاع النص الأدبي الناتج عن اختيار الحروف، وتآلف العبارات، وأنغام الأوزان والقوافي وحروف الروي". (٨١)

وإذا كان الأمر كذلك في عموم الشعر فإن للموسيقا في المسرح الشعري دورا لا ينكره أحد في التعبير عن تنويعات الإيقاع وتنوع الأوزان المعبرة عن انفعالات الأشخاص، وتزخر المسرحيات الشعرية - في مساحة كتابية ليست كبيرة - بعدد متباين من البحور الشعرية التي تمثل قالبا للحدث في المسرحية وانعكاسا للحوار في مواقفه المختلفة، ولعل اختلاف الوزن في المشهد المسرحي الواحد وتنوعه يكون بحسب ما يحمل من دلالة بين الأشخاص وانفعالاتهم النفسية، وفي حقيقة الأمر إن قضية ارتباط الوزن الشعري بالمعنى

(٨٠) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما: روجر بسفيلد (الابن)، ترجمة وتقديم دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، جمهورية مصر العربية، ٢٠٢١، ص ٢٠٩.

(٨١) المعجم المفصل في الأدب: د/ محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٣، ج ٢، ص ٨٣٧.

والدلالة قد شغلت كثيرا من العروضيين واللغويين والنقاد عبر عصور الأدب العربي، وتشعبت اجتهاداتهم في فهم العلاقة بينهما، مثل الخليل بن أحمد حينما فسر أسباب تسميته البحور بأسمائها، وابن رشيق القيرواني في العمدة، وأبي هلال العسكري في الصناعتين، وممن اجتهد في إيضاح تلك العلاقة حازم القرطاجني، وقد فصل فيها القول واستعان بآراء الفلاسفة المهتمين بالموسيقا الشعرية مثل الفارابي وابن سينا؛ حيث قال: " ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره" (٨٢) .

وإذا كان القرطاجني وغيره من القدماء أشاروا إلى ذلك، فإن الأمر لم يتوقف عندهم، وظل الخلاف قائما ولم يغب عن النقاد المحدثين في هذه القضية، فنرى مثلا عبد الله الطيب في المرشد إلى أشعار العرب يتعرض للقضية ذاتها حينما يقول: " فاختلاف أوزان البحور نفسها، معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحر واحد، ووزن واحد ... ومن كابر في مثل هذا فإنما يغالط نفسه في الحقائق، ويسومها طلب المحال"(٨٣).

(٨٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني: تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط ٣، ٢٠٠٨، ص ٢٣٩.
وقد فصل القرطاجني الكلام في هذا الشأن في ذكره طرق المعرفة بأنحاء النظر في بناء الأشعار على أوفق الأوزان لها، ومما قاله:" فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر. وقد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان. انظر: ص ٢٣٨- ٢٤٣.
(٨٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، الطبعة الثالثة، الجزء الأول، الكويت، ١٩٨٩، ص ٩٣ - ٩٤.

وهذا ما حدا بإبراهيم أنيس أيضا إلى أن يناقش تلك القضية في حديثه عن العاطفة والوزن وأن الغربيين فى بحثهم وزنَ الشعر، يربطون بينه وبين نبض القلب الذي يزيد كثيراً فى الانفعالات النفسية التي يتعرض لها الشاعر فى أثناء نظمه. فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولى عليه الهم والجزع، ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة، وتساءل: " هل كان الشاعر القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته؟ وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعاً لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء؟" ثم ذكر بعد ذلك قوله: " على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة ورنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحر قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا فى صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر.... وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات"(٨٤).

(٨٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: مكتبة الأنجلو المصرية. ط ٢. ١٩٥٢ ص ١٧٣. ثم يستكمل كلامه في ذلك فيقول: " ... أما في الحماسة والفخر فقد تثور النفس الأبية لكرامتها، ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة، ثم لا يكاد الشاعر ينظم فى هذا إلا عدداً قليلا من الأبيات. ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات أو في الدعوة إلى شن قتال. ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان من النوع الهادي الرزين الذي يتطلب التأني والتؤدة، ولذلك جاءنا في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع. أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون فى قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال فى الوصف بوجه عام. أما الغزل الثائر العنيف الذى قد يشتمل على وله ولوعة فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده، ومثل هذا مثل كل شعر ينظم في مجالس العبث واللهو ووصف معاقرة الخمر مما كان يتغنى به أيام العباسيين، وما كان يسمى بشعر المجون، وقد يستأنس لمثل هذا الرأي بأنا نلحظ ندرة المجزوءات أيام الجاهليين، وكثرة النظم منها أيام العباسيين ، حين شاعت مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون، وكل هذا مما

والمسرح الشعري يميل إلى هذا التنويع بشكل واضح؛ حيث تتعدد انفعالات المتحاورين بحسب الموقف، وتنعكس على أدائهم الصوتي ارتفاعا وانخفاضا، أو سرعة وبطئا؛ ومن ثم يستلزم ذلك تفاعيل معينة أو قالبا يحتوي تلك الانفعالات بعدد معين من التفاعيل فتتوافق وانفعالاتهم؛ حيث تتعدد شخصيات المسرحية وتكثر أحداثها مما يستوجب اللجوء إلى تنوع الأبحر الشعرية بما يتوافق مع سير أحداث المسرحية التي لا تسير في خط شعوري واحد، بخلاف القصيدة الغنائية. وإذا نظرنا إلى تجربة الشاعر علي عبد العظيم في مسرحية(ولادة) فسوف نجد أنها قد احتوت إيقاعات مختلفة في قوالب وزنية تغيرت في المشهد الواحد أكثر من مرة، على أننا لو أردنا أن نحصر الأوزان الشعرية التي احتوت التجربة الشعرية في مسرحيته فستكون كما يلي:

تنفعل له نفوس الشعراء انفعالا شديداً، فينظمون في لهفة وشوق حين تعرض أمامهم مباهج النساء، وتلعب الخمر بعقولهم وأفئدتهم، ويتملكهم طرب الغناء ونشوته".

وانظر كذلك ما ذكره ابن رشيق القيرواني عن كلام الخليل بن أحمد عن تسمية البحور الشعرية: " ذكر الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال :سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميت الطويل طويلا؟ قال :لأنه طال بتمام أجزائه، قلت :فالبسيط؟ قال :لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن، قلت :فالمديد؟ قال: لتمدد سباعيه حول خماسيه، قلت: فالوافر؟ قال :لوفور أجزائه وتدا بوتد، قلت :فالكامل؟ قال :لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت : فالهزج؟ قال :لأنه يضطرب؛ شبه بهزج الصوت، قلت :فالرجز؟ قال :لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت :فالرمل؟ قال :لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض، قلت :فالسريع؟ قال :لأنه يسرع على اللسان، قلت :فالمنسرح؟ قال :لانسراحه وسهولته، قلت :فالخفيف؟ قال :لأنه أخف السباعيات، قلت :فالمقتضب؟ قال :لأنه اقتضب من السريع، قلت :فالمضارع؟ قال :لأنه ضارع المقتضب، قلت :فالمجتث؟ قال :لأنه اجتث، أي :قطع من طويل دائرته، قلت :فالمتقارب؟ قال :لتقارب أجزائه؛ لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا. انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج ١، دار الجيل، سوريا، ط الخامسة، ١٩٨١ م، ص ١٣٦.

وانظر بحثا بعنوان: علاقة الوزن الشعري بالمعنى بين الانفعال والتجربة: للباحث الدكتور عبد الرزاق بعلي، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، المجلد ٠٣ / العدد: ٢ (٢٠٢٠)، كلية اللغة العربية وآدابها، واللغات الشرقية جامعة الجزائر، ص ١٠٨ – ١٢٤.

أولا- المسرحية كلها من الشعر العمودي ذات القافية الموحدة؛ ذلك أن المسرحية نظمت في وقت كان الشعر العمودي هو السائد مع الاحتفاظ بتوحيد القافية فيما عدا بعض المحاولات من التنويع فيها عند بعض الشعراء في تلك الفترة السابقة على ظهور الشعر الحر، والتخلي عن قيد القافية الموحدة.

ثانيا- انتظمت تجربة الشاعر المسرحية في سبعة بحور تنوعت فيها الإيقاعات وتبدلت الانفعالات بين الشخصيات لتعبر عن ردود أفعالها في حوار يعالج كل فيه جزءا من مضمون المسرحية، وقد جاء ترتيب توظيف البحور متباينا فيما بينها، ويمكن إيضاحه فيما يلي:

البحر	مرات وروده في المسرحية
الطويل	٤٢
الكامل	٣٢
البسيط	٣٢
الخفيف	١٥
الوافر	٧
المتقارب	٧
الرجز	٤
مجزوء الوافر	١٢
مجزوء الرمل	١١
مجزوء الرجز	٩
مجزوء الخفيف	٢
مجزوء الكامل	١

- من خلال الجدول السابق ندرك أن الشاعر وازن بين البحور الشعرية في الاستخدام وفضل بعض البحور على غيرها؛ حيث سار على ما سار عليه الشعراء الأقدمون من استخدامهم البحور الطويلة التفاعيل في تجاربهم الشعرية.

- لم يستوعب الشاعر في تجربته المسرحية كل أوزان الشعر العربي المعروفة، حيث خرج من دائرة التوظيف بحور(المقتضب – المنسرح - المضارع - المديد - الهزج - السريع – المتدارك- الهزج) ولعل السر في ذلك أن هذه البحور نادرة الاستعمال قديما وحديثا- فيما عدا بحر المتدارك الذي أصبح متقدما جدا على كل البحور في الشعر المعاصر بما فيها المسرحي- وقد سار الشاعر على نهج القدماء وأصحاب المذهب الكلاسيكي في توظيفه لتلك البحور، فعلى سبيل المثال يقول إبراهيم أنيس: "... ونحن إذا خرَّجْنا من بحور الخليل هذين البحرين اللذين سماهما المضارع والمقتضب لأنهما نادران أو بعبارة أصح لا وجود لهما في الأوزان العربية، كما قرر الأخفش، بقي أمامنا من الأوزان الخليلية ثلاثة عشر بحرا "[٨٥].

أما بحر الهزج – خاصة – قد يعود الأمر فيه إلى أنه شبيه ببحر الوافر المجزوء؛ ومن ثم فقد اكتفى الشاعر بالنظم فيه ولاسيما أن أبيات الوافر قد تبنى فيها التفعيلة على الهزج ثم تجيء فيها تفعيلة أو أكثر من الوافر فتنسب إلى مجزوئه.

- نلاحظ كذلك أن بحر الطويل قد احتل النسبة الأعلى في التشكيل الإيقاعي للمسرحية؛ ذلك أن بحر الطويل كان مع بحور (الكامل – البسيط – الوافر) يمثل النسبة الأكثر ورودا في قاموس الشعر العربي، ويتصدرهم في ذلك بحر الطويل. [٨٦]

- خلت التجربة المسرحية من بحر المتدارك خاصة أنه من البحور شائعة الاستخدام في الشعر المعاصر؛ إذ كان قليل الشيوع في الشعر القديم، والشاعر هنا يحاكي القدماء في الوزن والقافية وينهج ما انتهجوه، يقول في ذلك أيضا إبراهيم أنيس:"... وأول ما يسترعي الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض، وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخري لا نكاد نظفر بشيء " [٨٧].

---

(٨٥) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس ، ص ١٤٠

(٨٦) العروض الواضح وعلم القافية: محمد على الهاشمي ، دار القلم ، دمشق ، ١٩٩١، ص٧٥

(٨٧) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس ، ص ١٠٣ ،

وانظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي: دكتور كمال أبو ديب، ص ٤٠٥ وما بعدها.

- انتشرت الغنائية في مسرحية ولادة، مما يصيبها بالضعف الفني أحيانا في حبكتها الدرامية، وتماسكها من ناحية أخرى، وكأن الشاعر يعرض ملكته الشعرية في وضع أبيات كثيرة على لسان بعض الشخصيات، مع أن الموقف كان لا يتطلب ذلك وكان من الممكن اختصار ذلك ولن يتأثر المشهد.

أما مسألة التنوع في توظيف البحور الشعرية في الحوار المسرحي فهو يحمل في طياته إيحاءات تتساوق وطبيعة المتكلم من حيث نوعية شخصيته- حاكم – خادم – من عامة القوم – ...إلخ، ونوعية القضية التي يناقشها المتحاوران، فنرى مثلا أن مقام الغضب يختلف عن مقام الرضا، ومقام الفرح والسعادة يتباين عن مقام الحزن والأسى، ومقام الشكر يبتعد عن مقام الشكوى، وموقف العاطفة يختلف عن موقف السياسة، إلى غير ذلك مما يستوجب التنويع في الإيقاع بما يتراءى للشاعر توظيفه؛ لأن الأمر في النهاية ليس لزاما في التناول وإنما هو أمر نسبي يختلف عليه الشعراء. (٨٨).

ولنأخذ مثالا على هذا التنوع، حينما علمت ولادة بخبر موت ابن زيدون من غلامه علي، وأتى لها بصحائف الشعر التي أوصى بها لها، ودار حوار بينها وبين عتبة وقد غلب عليها الحزن واعتصرها الألم، فكانت عتبة تحاول التخفيف عنها وتواسيها: (٨٩).

عتبة: أفيئِي إلى ظلِّ التَّجَمُّلِ واصْبِري

ولادة: وهل لجريح القلب في الصبر مطمعُ؟

إذا مات قلب المرءِ ولَّتْ حياتُه وإن كان فوق الأرضِ يمشي ويطْلُع

(ثم تثور فتقذف الأزهار والأواني صائحة)

حطّمِي الكأسَ والوتـــــــــــر واهْصُرِي النـــــــــور والثَّمَرْ

ابنُ زيـــــــــــدونَ قد قضَى فانقضَى اللهـــــــوُ والسمَـــرْ

(٨٨) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس ، ص ١٤٠

(٨٩) وللاستزادة حول هذه القضية يمكن أن يراجع في ذلك بحث بعنوان: الإيقاع في الشعر المسرحي بين المحافظة والتجديد: دراسة تطبيقية في نماذج مختارة، د. محروس بريك، مجلة أنساق، المجلد ٤، العددان ١- ٢، ٢٠٢٠ ، دار نشر جامعة قطر.

مات بعضِي وسائـــــــــري سوف يفنـــــــــَى على الأثَرْ
أظلم الكون واختـــــــــــفتْ ومضـــــــةُ الشمس والقمـــرْ
ومضى الشِّعرُ والهـــــــــوى وذوَى الأيـــــــــكُ والزهرْ
حطّمي الكأس والوتـــــــــــرْ لم يعد فيـــــــــــــــهمَا وَطَرْ

نلاحظ أن إيقاع الأبيات التي كانت فيها عتبة تحاول نزع المعاناة عن ولادة كان هادئا لا يحمل دفقات نفسية متدافعة، لأن المقام مقام جبر للخاطر وتسكين للألم؛ ومن ثم ناسبه وزن بحر الطويل بتفعيلته الثنائية فعولن مفاعيلن. لكن عندما ثارت ولادة واشتعلت سورة الغضب عندها تدافعت كلماتها بتدافع أنفاسها الحرَّى التي تعبر عن مكنون الحزن والألم على فراق ابن زيدون، ذلك الذي كانت تنتظره بقلب شغوف وعقل لا يكف عن تخيل جمال اللقاء بينهما بعد أمد بعيد من الفراق، لكن القدر حال بينهما وتقطعت أوصال اللقاء بفعل الموت؛ ولذلك كان الغضب قويا، وقلت الكلمات في شفتيها فخرجت في إيقاع أكثر سرعة من الطويل، وهو وزن مجزوء الرجز ليعبر عن الموقف بصدق الإحساس والكلمات.

والأمثلة على هذا التشكيل الإيقاعي وردت في مشاهد متعددة في فصول المسرحية مما يعكس قدرة الشاعر على مراعاة سياق الموقف، وبناء الحدث ودراميته، ويسهم في الوقت نفسه بإعطاء صورة صادقة عن مشاعر الشخصيات وقدرتها على تكييف الحوار وفق ما يقتضيه السياق ويميله موضوع الحوار.

الخاتمة

أسفرت دراسة مسرحية (ولادة) عن نتائج يمكن الإشارة إليها فيما يلي:

- الشاعر علي عبد العظيم من الأوائل الذين قدموا إسهاما في مسيرة المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث ويمكن عده من رواد التأصيل من أتباع مدرسة أحمد شوقي وأصحاب المدرسة الكلاسيكية.

- لم تمثل المسرحية علاقة الحب بين بطلي المسرحية فقط، بل مثلت سجلا يكشف عن مرحلة متوترة في تاريخ الأندلس السياسي وبداية سقوطها في يد الأسبان من خلال التنازع على الحكم والفرقة بين الصفوف.

- تنوعت شخصيات المسرحية بين شخصيات البطل والشخصيات الثانوية، ومن ثم تنوع الصراع بينها وأسفر عن أن لكل ناجح أعداء يفتشون وراءه ويسعون في تقويض مجده مهما أظهروا من المحبة والبشاشة.

- المسرحية بكل مكوناتها وأحداثها تمثل حلقة مهمة في تاريخ المسرح الشعري، وقد كتبت بلغة عربية فصيحة خلت من الأخطاء اللغوية، وتميزت بأن الشاعر جعل هامشا يعرض فيه لما رآه مستغربا من المعاني فمثل ذلك تيسيرا على المتلقي.

- تنوع التشكيل الموسيقي للمسرحية وانتظمت التجربة في بعض البحور الخليلية دون غيرها، والتزم الشاعر فيها شكل الشعر العمودي دون شعر التفعيلة؛ لأنه كان سابقا على وجوده الحقيقي في الشعر العربي الحديث.

- عيب على الشاعر الغنائية في بعض المشاهد بحيث يجري كلاما كثيرا على لسان شخصيات المسرحية مما يجعل الكلام كأنه يعاد دون كبير فائدة سوى استعراض النفس الشعري والملكة الإيقاعية؛ مما يؤثر سلبيا على الخط الدرامي والحبكة في المسرحية ويفقد المتلقي شغف المتابعة للحدث.

- اللغة في المسرحية تميزت بفصاحتها ووضوحها، واستطاع الشاعر أن يستوعب موضوع المسرحية وأن يجمع فيها بين لغة الشعر بسماتها الإيحائية والفنية، ولغة المسرحية بقدرتها على استيعاب التفاصيل المتشعبة، وقدرتها على السرد وعرض الأحداث، وجاءت ألفاظ المسرحية في عمومها واضحة لا غموض فيها ولا إغراب.

المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

- مسرحية ولادة، تأليف الشاعر علي عبد العظيم، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٤٨. (نسخة مصورة من دار الكتب المصرية).

ثانيا- المراجع:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية. ط ٢. ١٩٥٢.
- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، د. ت.
- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ١٩٣٣ - ١٩٧٠، دار المعارف، ١٩٨٤.
- ـــــــــــــــــــــ المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
- ألارديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.
- إيمان جباري، الحبكة الفنية والدرامية في المسرحية العربية الخادمة والعجوز" للكاتب السيد حافظ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والأدب العر بي، ٢٠١٧- ٢٠١٨.
- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج ١، دار الجيل، سوريا، ط الخامسة، ١٩٨١ م.
- حسين علي محمد حسين، فن التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٤.
- خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت للنشر، الكويت، ٢٠١٤.

- روجر بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ترجمة وتقديم دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، جمهورية مصر العربية، ٢٠٢١.
- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٨٧
- عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩، مكتبة الآداب، القاهرة.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩
- عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط ٤، ٢٠٠٨.
- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨.
- عبد الله الطيب عبد الله بن الطيب بن محمد بن أحمد بن محمد المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، الكويت، ١٩٨٩.
- عزيزة عبد الفتاح الصيفي، دراسة بلاغية نقدية لمسرحية غروب الأندلس، المطبعة الإسلامية الحديثة، القاهرة، ١٩٩٧.
- عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ١٩٨٠.
- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، ١٩٨٤.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩.
- عمر الدسوقي، المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.
- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧.

- فيليب سادجروف، المسرح المصري في القرن التاسع عشر (١٧٩٩ – ١٨٨٢) ترجمة د. عمرو زكريا عبد الله، تقديم: أحمد شمس الدين الحجاجي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الكبعة الأولى، ٢٠١٠.
- قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١.
- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٤.
- لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عالميا وعربيا، د/ منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ٢٠١٣.
- ماري إلياس، ود. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، الطبعة الثانية.
- ـــــــــــــــــــــ المعجم المفصل في الأدب، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٣.
- محمد ذكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤.
- محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع - السعودية / حائل، الطبعة: الخامسة، ٢٠٠١ م.
- محمد على الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ١٩٩١.

- محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٥.
- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٦٥.
- محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، د. مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٩.
- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٦، ١٩٧٤.

ثالثا- الدوريات والرسائل الجامعية

- جميلة نصري، وسليمة مفتاح، عناصر البناء المسرحي في مسرحية "حمام نسوان" لعلي العبادي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف (المسلية)، الجزائر، ٢٠٢١-٢٠٢٢.
- السيد إبراهيم الجميلي، مجلة الأزهر، مجمع البحوث الإسلامية، ربيع الآخر ١٤١٩ هـ، أغسطس ١٩٩٨ م، الجزء الرابع، السنة الحادية والسبعون.
- عبد الرزاق بعلي، علاقة الوزن الشعري بالمعنى بين الانفعال والتجربة، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، المجلد ٠٣ / العدد: ٢ (٢٠٢٠)، كلية اللغة العربية وآدابها، واللغات الشرقية جامعة الجزائر.
- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠٠٩.
- محروس بريك، الإيقاع في الشعر المسرحي بين المحافظة والتجديد: دراسة تطبيقية في نماذج مختارة، مجلة أنساق، المجلد ٤، العددان ١- ٢، ٢٠٢٠، دار نشر جامعة قطر.
- ندى حسن محمد، فاعلية الحوار في قصص جمال نوري، دراسة تحليلية، مجلة مركز دراسات الكوفة، مجلة فصلية محكمة، العدد ٥١، سنة ٢٠١٨.